في النثر العربي الحديث
الروائي والقصصي

إبراهيم خليل

في النثر العربي الحديث

الروائي والقصصي

دراسة

عمان 2025

رقم الإيداع

محتوى الكتاب

بمثابة تقديم - وهم الرواية في لغو الحكاية	7
أوراق عصام عبد العاطي	17
ليلة واحدة تكفي: ما علاقتها بالنكسة؟	27
بازار الفريسة: رواية تقول ما لا يقال	41
الواقعية السحرية في "عابرو طريق"	55
في "المهندس"- إخضاع الرواية لبنية السيرة	65
مواجهة الرواية التاريخية في العمامة والقبعة	77
النموذج الموعود في النبطي المنشود	87
الآن في العراء وخيبة الجيل الحالي	97
الحبكة المزعجة في قناع بلون السماء	109
أقنعة السارد في رواية كأنها معي	119
أولاد عشائر- تدخل المؤلف والمغايرة في النسق	133
في القصة القصيرة	143
مقدمة أخرى	145
أحدب الرباط للمغربي أحمد المديني	147
فخري قعوار في مختاراته الأخيرة	157
موت لا أعرف شعائره لمفلح العدوان	169
الخطاب المزدوج في قطط شرودنجر للعطعوط	181
للمؤلف	191

بمثابة تقديم

وهم الرواية في لغو الحكاية

كثير من الأشخاص، موهوبين كانوا أم عديمي المواهب، يحبون سرد الحكايات، وغالبا ما يدعو الناسُ بعضهم بعضا ليتحدثوا، ويسردوا الحكايات للتسلية، وإزجاء الوقت. وهذا شيء لا عيب فيه، ولا غبار عليه، بيد أن هذه الرغبة قد تتضخم لدى بعض الناس، فينشأ لديهم الولع بتأليف الحكايات ونسجها، ونجد هذا موفورا بكثرة في كتب اليوميات والتاريخ والسير والحكايات الشعبية وقصص الأمثال والمقامات والمرويات التي تناط بالحيوانات والخرافات. وهذا الشغف قد يغدو هاجسا لدى بعض الأشخاص فيولعون بالرواية، وهي الفن الأدبي الأكثر قربا من هذا اللون. فإذا تصدى بعضهم لكتابة الرواية، من غير دراية بهذا الفن، وقع فيما لا تحمد عقباه؛ ذلك لأن الرواية من حيث هي فن ليست حكاية فحسب، ولكنها حكاية تخضع لمنطق نسقي هو الحبكة Plot التي تنتظم خيارات الكاتب وفق مبدأ العلة والمعلول، أو السبب والنتيجة.

وقد أوضح لنا فورستر Forster (1879- 1970) وهو كاتبٌ قصصيٌ، وروائيٌ، له بعض الروايات المشهورة منها نهاية آل هوارد Howards End (1910)، وغرفة بمنظرٍ A Room With a View وطريق إلى الهند A Passage to India وغيرها.. أهمية الحبكة، واختلافها عن الحكاية في كتابه القيم Aspects of the Novel. فإذا كانت الرواية تكتفي بالقول ماتت البطلة، فهذه حكاية. وهي حكاية غير مقبولة روائيا، إلا إذا اتّضح أن البطلة ماتت حزنا على البطل، ففي هذه التكملة اتضح أن لموت البطلة سببًا، وهذا لا يعني أنّ الناس لا يموتون أحيانا موت الفجأة، ودون سببٍ واضح، ولكن قانون الفن مختلف عن قانون الحياة، في الرواية كما في غيرها، ففي الرواية ينبغي للكاتب أن يعزو كل واقعةٍ، أو حادثةٍ، لسبب من

الأسباب، وهذا هو المنطق الذي يغلب عليها. فالمصادفات، والوقائع، التي لا تستند لمثل هذا تشهد على ضعف الكاتب، وربما تجعل من الرواية، بأجمعها، بما فيها من شخوص، وحوادث، وحوارات، وأمكنة توصف، وأزمنةٍ، تتقلَّب بين الماضي والحاضر، عديمة القيمة، لأن الحبكة نفسها عديمة القيمة.

ما لا يُتوقع

فقارئ رواية " ميرا " لقاسم توفيق 2018 مثلا يتساءل: كيف تأتّى للكاتب أن يتخيل هذه المرأة(ميرا) ضحية الغواية من شاب يصوره الراوي بصفته نموذجا للأرْعن، أو الأزعر، الذي لا يؤمن بأخلاق، ولا بعادات، ولا بتقاليد، فالراوي يقدِّمه بصفتهِ تلميذًا لأمل، معلمة الموسيقى(كذا)، ولكنه فجأة يتناسى هذه الصفة – ويجعل منه شوبان الأردن، أو بتهوفن، وتتنافس عليه الفنادق ذات النجوم الخمس، والسائحات اللواتي ياتين من أقصى الأرض يحلُمْن بمداعباته وكأنه الممثل الفرنسي آلان ديلون، أو كأنَّ الرجال الفُحول انقطعوا من الدنيا، ولم يبق دون جوان (عليه القيمة) إلا يحيى الراوي. وهو مجرد عازف مبتدئ في بهو الاستقبال بأحد فنادق عمان على رأي المؤلف نفسه.

أما منزله في الحيّ الشعبي(الهاشمي الشمالي) فأشبه بإحدى الفيلات الفخمة في شواطئ ميامي، أو على نهر السين. جدرانه تكسوها اللوحات الفخمة، وخزائن المخطوطات الموسيقية، والأسطوانات الكلاسيكية التي تذكرنا بموزارت، وتشايقوفسكي صاحب بحيرة البجع.

وهذه الشخصية - يحيى- شخصية غير طبيعية يخترعها الكاتب، ويزرعها في بيئة غير ملائمة، ولا مناسبة، كنخلة باسقة في قوار على رأي مريد البرغوثي(1) يقول:

في هذه المدينة
اشعر بأنني نخلةٌ
زرعوها في قوّار

1.منطق الكائنات، ط1، عمان: دار المدى، 1996، ص 58

علاوة على هذا فإنّ الذي لا ينطلي على القارئ ادعاؤها الذهاب لصلاة الأحد في الكنيسة البعيدة في اللويبدة لتلتقي هذا الدون جوان. والزوج رعد - سبحان الله - يصدّق مثل هذا الإدعاء على الرغم من أنه واثق بأنها لا تُصلي، وتكرارُ الإدعـاء نفسه مرارًا، لمـــــدة تقارب السنتين، شيءٌ لاريب في أنه يثير الشك. وحولها منْ هم أساسًا شكاكون بها – العمَّة رجاء، التي تصفها بالكافــرة، فهل يمكــن أن تصدق أكاذيبـها. كذلك ابنتها، وابنها شادي، وهما موجودان معها في البيت، ألا يمكن لهما أن يرتابا في هذا، لا سيما مع استمراره مدة سنتين بلا انقطاع؟

في هذا النوع من السرد الحكائي يحتاج الكاتب لقارئ بلا عقل لتنطلي عليه هذه الألاعيب. والذين لا يستخدمون عقولهم كثيرون.

وهذه العشوائية تتوافر في رواية المنبوذ لعبدالله زايد(2006) فالشخصياتُ مثل قوالب الطوب يموت الواحد منهم تلو الآخر، والحوادث تقع فيها دون توضيح للمكان الذي تقع فيه، ولا الزمان، فهو يكتفي بالإشارة للمدينة دون أن يذكر اسمها. وفي بعض الأحيان يذكر أنها كبيرة، أو على البحر. وعندما تقع جريمة قتل يكتشف رجال الأمن مرتكبيها مثلما يرى الراوي دون بحث. والمفاجآت فيها أكثر من أن تحصى. يضاف إلى هذا أن عناوين بعض الفصول لا تنسجم مع الكتابة الروائية بل هي أقرب لعناوين للبحوث الاجتماعية، والإيديولوجية، فأحد الفصول وعنوانه سلطة شرفية يغدو بلهجته كالبحوث التي يتناول فيها الراوي وجهات نظر متباينة.

وفي رواية النجدي وهي لكاتب معروف من الكويت- طالب الرفاعي يكثر من السواليف بطريقة فجة. وربما العِظَة الوحيدة التي يخلصُ القارئ، ويفوز بها، من قراءته لهذه الرواية أن النجدي، وهو بحار، رجل صلب وعنيد، ولولا ذلك لكانت مجموعة ضخمة متراكمة من (السواليف) عن الصيد، والغوص، لا تخلو من تكرار، ولا من رتابة مملة، وتفاصيل زائدة، ومفردات عن أسماء الأسماك، وأدوات الصيد، وأجزاء المركب، وألقاب البحارة، مما يضيف لمعجم القارئ ألفاظا لا يعرف إلا القليل، الذي لا

يؤبه له، من معانيها. عدا عن ذلك لا تختلف تقنيات السرد في النجدي- باستثناءات نادرة- عما هو مألوف، ومعروف، في السرد التاريخي، أو شبه التاريخي، الذي يروي للقارئ ما تعرض له بحّار مغامر، أو قبطان(نوخذة) من مجريات في البحر، وحوادث، بعضها حلوة، وبعضها مرة.

روحانيات

وفي رواية أخرى بعنوان " حيوات سحيقة " 2020 ليحيى القيسي يقع الكاتب في مثل هذا المأخذ، فقد أسند دور البطل لصالح، وهو دليل سياحي يلازم فريقا تلفزيونيا يعتزم تصوير فيديو عن الطريق الذي سلكه بيركهارت مكتشف البترا، غير أنّ صالحا يتعرض لحادثٍ، ويسقط في حفرة موصولة بنفق تحت الأرض، ويغيب يوما كاملا عن الفريق الذي شغل بذبح الجدْي عند أطلال مقام هرون، وبحفل الشواء(الباربكيو) ونسيه أفراد هذا الفريق مع أنه دليلهم السياحي، وهذا بالطبع لا يصدقه القارئ إلا إذا لم تكن لديه بديهة، أو ذاكرة، فلم يتنبَّهوا لغيابه عنهم، ولم يفتقدوه إلا عندما فوجئوا بمروحية تبحث عنه بين الأطلالِ والخرائب. فالمؤلف لم يلتفت، ولم يتنبه لشيء مهم، وهو وجوب انتباه الفريق التلفزيوني المنشغل بشيّ الجَدْي، والاستمتاع بوجبة (الباربكيو) لرفيقهم، فهو الدليل الذي يقودُهم، وبحوزته هاتفٌ محمولٌ يمتلكه مثلما يمتلكون، وكان بالإمكان أن يتواصلوا معه. ولكنهم لم يفعلوا، ولم يسألوا عنه، إلى أنْ فوجئوا بالمروحيات تبحث عنه بين الأطلالِ، والخرائب.

هذا مع أن المؤلف لم يقل لنا كيف علمت وزارة السياحة التي أرسلت المروحيات - إن كانت لديها مروحياتٌ أصلا - بما جرى لأحد موظفيها في تلك الحفرة، وذلك النفق. وهذه الثغرة الكبيرة في الرواية تترتب عليها تحوّلات يمر بها صالح هذا، واضطرابات، أخطر ما فيها أنها تسببت بمروره في حالات يشعر فيها بما يشبه تناسخ الأرواح، فيظن نفسه أحد الذين عاشوا، وشهدوا طوفان نوح قبل ما لا يعرف عددهُ من القرون. ويهرب من الطوفان على مرأى من الأجنبي (غاريت) الذي نصحه بمراجعة الطبيب النفسي.

وبعض من لا يعرفون طبيعة الرواية، وبم تختلف عن الخواطر، يزعمون أن هذه الخواطر تمثل جنسًا من الرواية يسمونها الروحانيات، أو الواقعية السحرية، وهذا زعمٌ ينمُّ على جهل القائلين به، لا أكثر، ولا أقلّ.

وفي رواية للسوداني أمير تاج السر 2015، وعنوانها 366 يتوسّط طلحة رمضان - الوزير بلا وزارة - للراوي الذي سجن بعد افتضاح الجريمة التي وقعت في بيته - بيت الراوي- دون أنْ يشير الكاتبُ لما يتطلبه مثل هذا الفعل من ضرورة علم الوزير بوضع الراوي في السجن. فالقارئ يتساءل: كيف علم طلحة رمضان بوجود الراوي في السجن؟ وما الذي أدراهُ بالجريمة التي وقعت في بيته؟

وفي رواية بعنوان " جسر التفاحة " للعراقي عواد علي2019 يجد القارئ الكثير جدًا من الهفوات، كالحديث عن علاقة عامل (بناشر) مصري بروايات نجيب محفوظ، وما قرأه من الروايات العالمية، أو صلة سيدة تقدم أحد شخوص الرواية بطلب يد كريمتها، فإذا هي أكثر اطلاعًا على الأدب العالمي من ماركيز، ومن دان براون مؤلف شيفرة دافنشي. لكن الثغرة الأكبر من هذا كله، وتؤكد افتقار المؤلف للخيال الروائي القادر على حبك الحوادث حبكا لا يختل، زعمُه في موقع أنَّ أسرة السارد تتألف من ابنين وأمهما والأب الذي مات شهيدًا في مطلع الحكاية، لنكتشف، قبيل انتهاء الرواية بقليل، أنَّ لهما أختًا لم تذكر في أي موقع سابق، واسمها أميرة. وقد درست العلوم التربوية في الجامعة، وتقدَّم لخطبتها آيدن، وهو ابن أصلان البياتي، صديق السارد.

فمثل هذه المفاجأة تؤكد أن ذاكرة المؤلف قد خذلته. ففي الموقع الذي حدّد لنا فيه حجم الأسرة نسي أميرة، أو لم يكن قد هيأ لها دورا في الأحداث، وعندما اقتربت الرواية من نهايتها ص 140 تذكرها لأن واحدًا تقدّم لها خاطبًا، ونسي أنه لم يذكرها في الموضع الذي ينبغي لها أن تذكر فيه، فجاءَ ظهورها ظلنا من الكاتب بضعف ذاكرة القارئ،أو كمن يقول له : أنا لا خبرة لي في كتابة الرواية، مع أن هذه الرواية هي روايتي الخامسة.

وثمة رواية بعنوان سماءان لبهاء غرايبة 2016 يتوقف فيها الكاتب عند حكاية الطفل(هاشم) المصاب باضطراب نفسي وعقلي لكن المؤلف لا يتقيد بأي نسق

سردي، فما بين الفصل الذي يسلط فيه الضوء على الطفل هاشم، والذي يليه، نجد فصلا ثالثا لا علاقة له بالاثنين، وهذا يتكرر حتى نهاية الكتاب. وأغلب الظن أن الكاتب الذي نشر قبل هذه ستا من الروايات لا اطلاع لديه على الرواية، وينسحب عليه وصف غشاء السرد وهو وصف نقتبسه من الناقد العراقي عبدالله إبراهيم.

نموذج كارثي

ومن النماذج الكارثية في الرواية العربية تلك التي تحمل عنوان 1989 وهو عنوان يذكرنا برواية 1984 لجورج أورويل Orwell التي نشرها في زمن مبكر جدًا، وهو العام 1949. فالمؤلف عصام الموسى - رحمه الله - وهو أكاديمي وكاتب قصصي وروائي - يسند دور السارد فيها لصحفي (سلمان) في جريدة تصدرها مؤسسة الحقيقة التي لا علاقة لها بالحقيقة. وقد نُقل سلمان نقلا تأديبيا من عمان إلى معان في أقصى جنوب الأردن. وفي نيسان من العام المذكور شهدت هذه المدينة كغيرها من المدن في جنوب الأردن خاصة، اشتباكاتٍ، وحوادثَ عنفٍ، عرفت باسم هبَّة نيسان. وقد أنهى المؤلف حياة هذا الصحفي الجريء بمقتله على أيدي الأمن في الهبة المذكورة. ولكنه، في غمرة النسيان، ترك هذا الصحفي ذات ليلة يقضيها ساهرًا مع ثلة من أصحابه يتحدثون عن الفساد، فيتذكر هو وأفراد (الشلة) وقائع تجري في تونس، ومصر، بعد نحو عشرين عاما ونيف على أنها وقعت في الماضي. ففي ص 187 يتندر أحدهم ساخرا من ضروب الفساد التي نسبتها وكالات الأنباء العالمية لزوجة زين العابدين بن علي- الكوافيرة سابقا - وسيدة تونس الأولى، تليها ثرثرة ضاحكة عن الفساد الذي كشفت عنه الصحف المصرية، وضلوع سوزان مبارك، والرئيس نفسه، وابنيهما علاء وجمال، فيها، وما لهم من أرصدة في بنوك سويسرا والنمسا وباريس. علاوة على ما تحدثوا فيه عن فلونزا الطيور، والخنازير، والنكات التي شاعت إبان ثورات الربيع العربي. فمثل هذه الثغرة في رواية 1989 لا تعد هفوة بقدر ما تبرهن على وجود أناس يتصدون لكتابة الرواية، وهم مفتقرون لأبسط أشكال الاستعداد، ومن أكثرها إلحاحًا قوة الذاكرة، وضرورة ربط المتأخر من الحكي بما هو متقدّم عليه وسابق.

ولا أتذكر الآن من هو الذي شبه الرواية بفن الكذب، فالحاذق فيه هو الذي لا ينسى فيما يرويه متأخرًا ذلك الذي رواهُ أولا. فالكذوبُ ينبغي أن يكون ذكورًا، مثلما جاء في الأمثال المأثورة، والحكم المتداولة المشهورة.

السرد العشوائي

والسرد العشوائي الذي يشبه هذا كثير جدا في الرواية الموسومة بعنوان " جسر بضفة وحيدة " لهيا صالح 2021. ففي إحدى صفحات الرواية (ص31) تذكر على لسان الساردة سامية أن بيتهم في المؤصل شقة ضيقة ثم تنسى هذا بسرعة فتذكر في ص 32 ما يأتي: خصَّصتْ لي أمي غرفة من الغرف الكثيرة في بيتنا لتحميض الأفلام. وتذكر في موقع آخر عن سامية أنها غادرت الموصل ابنة 12 عاما مع أهلها إلى عمان قبل بدء الحرب 2003 ثم بعد سنوات عدة تقيم معرضا للصور، فتزعم أن في المعرض قسمين: قسما للصور التي تمثل الموصل قبل الحرب، وآخر لما بعدها، مع أنها غادرت عشية الحرب، ولم تعد للموصل، فمتى، وكيف، التقطت تلك الصور التي تمثل المدينة بعد الحرب؟

علاوة على ذلك تلك المفاجأة التي لا يمكن أن تُتخَيَّل، ولا في الأفلام الهندية. ولا أفلام الخيال الأمريكي. ففي ص112 يقع بصر سامية على شاب في المطعم الذي دعاها إليه زوجها لتناول المسكوف. وإذا به (عمار) الذي تركته في الموصل وهو ابن 12 عاما أو أقل، والآن أصبح في الثلاثين، أو اكثر، وتغير شكله كثيرا، وقد عرفته في ثوان، أو أقل، وتشاء الصدفة، التي قلما تحدث، أن يأتي من الموصل ليتناول العشاء في المطعم نفسه، وفي الساعة نفسها، وربما الطعام نفسه. وهذه مصادفات لا يتقبّلها أكثر الناس سذاجة، أو غفلة. ويتضح أن الكاتبة تستخفُّ بعقل القارئ، إذ تظن أنه يتقبل مثل هذه المفاجآت، مع تضارب المرويات، ضاربة عرض الحائط بما يوجبه قانون الاحتمال، والضرورة، الذي تحدث عنه الكتّاب من أرسطو حتى الآن.

سُننُ الواقع

مثل هذه المرويات التي تخالفُ سنن الواقع، ومبدأ السبب والنتيجة كثيرٌ. ففي دفاتر الوراق لجلال برجس 2021 يعتزم البطل السارد أن ينتحر في العقبة، مع أنه

من سكان جبل الجوفة بعمان. وهذا غير مقبول، ولا محتمل الوقوع، ولا توجبُه الضرورة، ويمثل خرقا فاضحا لقوانين السرد الروائي، ولا ينم إلا عن جهل بهاتيك القوانين. على أن المؤلف لم يكتف بهذا، بل زاد عليه أن ترك السارد يحتجز حجرة على الشاطئ في فندق خمس نجوم، وأن يتجرع زجاجة من الوسكي مع أننا لم نعرف عنه أنه سكير، لكي يشبه فريدريك هنري أحد شخوص رواية هيمنغوي " وداعا للسلاح " وهذا أيضا تعسّفٌ لأن البطل لا شيء لديه يجعل منه شبيها بتلك الشخصية التي أجبرت على الذهاب للحرب، لا للانتحار.

والفرق بين الأمرين كبير جدا، والبون بينهما أكثر من شاسع، إلا إذا كان المؤلف لا يدرك ما بينهما من اختلاف. لذا فإن قانوني الاحتمال والضرورة يستبعدان مثل هذا التشابه بين الشخصين. وفي الصباح، مع بزوغ الفجر، يغادر الغرفة وفي جيبه هاتفه النقال الذي لا نعرف لماذا يحتفظ به، وهو يهمّ أن يلقي نفسه في البحر لينتحر. ويقع بصره على فتاة (ناردا) في ريعان الشباب تنتظر على مقعد من المقاعد المركوزة على الشاطئ. يلتقط لها صورة بهاتفه، مع أنه مصمِّم على الانتحار فما انتفاعه بالصورة إذا انتحر، ولقي مصيره في قبره المائي؟ ويعرف أن اسمها ناردا. ويقترب منها وكأنه مغرم بها في وقت يوشك فيه أن يفارق الحياة منتحرًا.

لتبدأ مفاجأة أخرى يصعب تخيلها حتى في الأفلام الهندية، فقد جاءت الفتاة من عمان مثله للغرض نفسه وهو الانتحار، ومن حيّ جبل الجوفة الذي قدم منه، وبعد ثرثرة تغادر المقعد، تاركة دفتر مذكرات يحتفظ به الوراق الذي عدل عن الانتحار، وشرع يتصفح ليكتشف أن ناردا هذه زوجة أبيه السرّية، ذلك الأب السبعيني الذي انتحر في المطبخ، وعجز ابنه الراوي عن إنقاذه. وهذه واحدة من مروياته العشوائية الكثيرة جدا التي لا تنم إلا على خيال كسيح، وخبرة ضحلة في كتابة الرواية.

فمثل هاتيك المرويات لا تنطلي فنيا إلا على لجان التحكيم في الجوائز المضللة.

هشاشة الرواية

والأدلة على هشاشة الرواية العربية كثيرة جدا، تحتاج للبحث، والتقصي، لا إلى التطبيل، والتزمير، الذي يغلب على ما ينشر من مقالات، ومن متابعات. في هذه

الصحيفة أو ذلك الموقع، فأكثر ما ينشر من روايات لا يستحق النظر فيه، فضلا عن القراءة. لا سيما تلك التي تلتبس بالسيرة الذاتية للمؤلف.

ومن الأمثلة التي تؤكد ذلك عربة قديمة بستائر لغسان زقطان. فمن كان على معرفة بالمؤلف يلاحظ وجوده، ووجود أفراد أسرته، في نصوص الكتاب طرًا، وعددها خمسة وعشرون نصًا. فلا تغيب عنها أمه، ولا أبوه، ولا ذكره لمقامهما في الرصيفة، ووفاتهما في المهجر. ولا المكان الذي دُفنا فيه، ولا القرية التي أخرجا منها سنة النكبة 1948 وهي قرية زكريا التي قام الإسرائيلون بتغيير معالمها بصفاقة، وزادوا على ذلك أن منحوها اسما غيراسمها المعروف، فأصبحت كفار زخاريا. ولا ينكر المؤلف أنه مقيم أصلا في الأردن، وأنه تنقل بين دمشق وبيروت وتونس. وزار بلدانا عدة بحكم علاقته بالمؤسسات الفلسطينية التي تنقلت هي الأخرى بين عواصم عربية عدة. ولا ينكر أنه قدِمَ إلى رام الله كغيره ممن عادوا بعد اتفاق أوسلو 1993.

ومع ذلك لا يجد حرجا في وصف سيرته بالرواية، وهي الكلمة التي تظهر على غلاف الكتاب. ووجه الاستغراب أن الكاتب – الشاعر دمج في بعض المواقف سيرته الذاتية بسيرة إدوارد سعيد عندما تذكر ما كتبه هذا الأخير عن تحية كاريوكا في سيرته الموسومة بعنوان خارج المكان. ودمج سيرته أيضا بسيرة محمود درويش. فقد ذكرته عربة القطار بقصيدة درويش عن القطار الذي سقط عن المحطة، وهي قصيدة، لئن كانت لها علاقة بعالم محمود درويش الشاعر، فليس لها أي صلة بعالم غسان زقطان الروائي. ومثل هذا الخلط بين السيرة الذاتية للكاتب، والرواية التي يفترض فيها التخييل، لا التوثيق، كثير جدًا. فمن الأمثلة التي يتكرر فيها هذا الخلط روايتا محمود شقير فرس العائلة، ومديح لنساء العائلة. وروايتا رشاد أبو شاور وداعا يا ذكرين، والحب وليالي البوم. ومن ذلك رواية الحديقة السرية لمحمد القيسي، فهي سيرة بقناع روائي[1] وقد بالغ بعضهُم فجعل الرواية – السيرة – ثنائية، أو ثلاثية، ومنهم من مدها فأصبحت رباعية. وتوجيه

الأنظار لهذه الهشاشة ضربةٌ لا زم على النقاد من باب الرأفة بالقارئ الذي يُفجع بهذه الأعمال قبل أن يكتسب الخبرة، والمعرفة الدقيقة، بهذا النوع الأدبي وفنونه، وقواعده، فهو يقع نتيجة ذلك في شَرَكٍ أساسُه حُسن النيّة، والحاجة للاختصاص الذي يسمح له بسبر غور الحكاية، ومعرفة الزائف فيها من الصحيح، والروائي منها من اللغو.

وهذا يفسر أيضا وقوع الكثير من طلبة الدراسات العليا، وبعض من يشرفون على الرسائل، والأطاريح، في منزلق الكتابة عن هاتيك النماذج، معتقدين للأسف أنها روايات، مما يسفر عن أضاليل تسيء إساءات بالغة، وكبيرة، لهذا الفن. على أن الصورة ليست قاتمة إلى هذا الحد، أو إلى ما هو أبعد شأوا. ففي الفصول الآتية يجد القارئ دراساتٍ لروايات ومقالاتٍ يستوفي المؤلفون فيها شروط الحبكة، ممتثلين لقوانين السرد، وفي مقدمتها قانونا الاحتمال والضرورة.

1.عالجنا هذه المسألة في كتابنا قراءات في كتب السيرة ، ط1، عمان، دارالخليج، 2024، ص ص 121- 138

أوراق عصام عبد العاطي

لعلاء الأسواني

في العام 1989 كتب علاء الأسواني رواية قصيرة سماها "أوراق عصام عبد العاطي"، ولهذه الرواية حكاية بدأت حين دفع بها للهيئة العامة للكتاب. فرد عليه أحد المكلفين بتقويم المخطوطات المقدمة للنشر قائلا: مستحيل أنشرهذه الرواية. لأنك تشتم فيها مصر، وتسخر من مصطفى كامل الزعيم الوطني .

وعندما رد الأسواني على هذا الموظف، الذي لا دراية له بالرواية، ولا بالأدب عامة، مؤكدًا أن هذا هو موقف بطل الرواية، لا موقفي. وبعد جدل استمر دقائق طلب منه هذا الموظف أن يكتب استنكارًا يندِّد فيه بآراء البطل الروائي، ويتبرأ مما جاء على لسانه بشأن مصر والمصريين، وبشأن الزعيم الوطني. لكن الرواية، على الرغم من ذلك الاستنكار، لم تُنشر. وعندما زار الهيئة ليسأل عن السبب، وجد موظفا آخر كسابقه، لا دراية له بالرواية، ولا بالأدب، فاشترط عليه هذا حذف الفصلين الأولين. فذكّره الأسواني بالاستنكار الذي كتبه، ووقعه بناءً على طلب الموظف السابق، فما كان من هذا الموظف إلا أن مزق الاستنكار، قائلا: لن تُنشر هذه الرواية إلا بعد حذف الفصلين: الأول، والثاني.

الوجه والمرآة

وقام المؤلف، بعد يأس، بنشر الرواية على نفقته الخاصّة، ووزع النسخ على الأصدقاء والنقاد. ثم كرّت الأيام والسنون واشتهرت رواياته: عمارة يعقوبيان، وشيكاغو .. ونادي السيارات.. وجمهورية كأنّ.. والأشجار تمشي في الإسكندرية.. وغيرها. فاندفعت دورُ النشر تبحث على عادتها عن أيّ عمل آخر له لم يُنشر لنشره، فكان أن نُشرت هذه الرواية مجدَّدا، وأعيد نشرُها مع قصص قصيرة في كتاب بعنوان " نيرانٌ صديقة " وهو عنوان يشير إلى ما في الرواية، والقصص، من جرأةٍ، وصراحة، غير معهودة، تسلّطُ الضوء على ما ينبغي أن نراه حين ننظر إلى وجوهنا في المرآة.

فالسارد- عصام عبد العاطي – ينظر في المرآة قبيل توجهه إلى المركز الثقافي الألماني الذي يقع في شارع صاخب من شوارع القاهرة لحضور افتتاح معرض التصوير الفوتوغرافي. فيقول، وقد تذكر أباه، ووجه أمه، وكلَّ من عرف؛ عم أنور، ومحمد عرفان، الماركسي القديم، و الغامدي مدرس اللغة العربية، ود. سعيد في مصلحة الكيمياء، وأم عماد، وسائر الموظفين، والخادمة هدى (أم كوثر) تذكر هؤلاء متقزّزا، فاسرع كما يقول ليكتب في أوراقه " نحن الجديرون بالعذاب لأننا مشوهون" فهذا السارِدُ وقع أسيرًا لروح الغربيين من أوروبيين، وأمريكيين، متسائلا: هل صحيح أن الله سيعذب هؤلاء ويزجُّ بهم في الجحيم؟ ويجيب عن هذا دائما: لا أتوقع. فنحن الذين نستحق العذابَ، والجحيمَ، لا هم.

فنان كاريكاتير

تبدأ حكاية عصام عبد العاطي بعبارة يتذكَّرها، وهي عبارة مصطفى كامل " لو لم أكن مصريًا لودَدْت أن أكون ". فهو يردّد هذه العبارة ساخرًا،

فما الذي يدعو مصطفى كامل – لو كان عاقلا- لهذا، والحال أنّ مصرَ لا شيءَ فيها يدعو لهذا التعصُّب؟ ها هو يذكُر لنا في حكايته ما جرى لمحمود عبد العاطي – أبيه – كيف تُرك ليموت دون أن يبكيه أحد، إلا من صديق لقي ما لقيه هو من نُكران. وهذا مثال واحد فحسب. أحبَّ الرسم منذ الصغر، وعندما غادر الزقازيق للقاهرة، وهو ابن أربعة وعشرين، أقام معرضه الأول للوحات الزيتية[1] . ونجح في أن يكون رسام الكاريكاتير في ثلاثٍ من الصحف. لكن محمودًا هذا ينقصه – مثلما يعتقد ابنه الوحيد عصام- اللمعان [2] فبعض الناس يولدون وهم محاطون بهالةٍ من اللمعان. وهذا شيءٌ يذكّرُ الساردَ بمقارنة بسيطة جدا. فاكتشاف العالم الجديد يُعزى لكولمبوس، صاحب هذه الهالة من اللمعان، في حين أنّ شريكه بنزون الذي دلّه وأرشده إلى الطريق الصحيح نحو الأمركيتين، نسيه التاريخ، إذ لم تكن لديه مثل تلك الهالة من اللمعان [3]. وهذا ما ينسحب على كثير من الموهوبين. ووالده أحد هؤلاء، فقد وُلد، وعاش، وتوفي، مفتقرا لتلك الهالة. وهذا ما يفتقر له عم أنور، الذي كان يأمل أن يصبح ملحنا مشهورًا كزكريا أحمد، أو رياض السمباطي، وافتقاره لهذا اللمعان جعله يكتفي بموقع ملحّن صغير في فرقة الراقصة الخليعة (سُكّر). ولهذا لا لوْم على أنور، أو الغامدي، أو محمد عرفان، في أن يلتقوا في مرسم عبد العاطي، ويتعاطوا الحشيش، ويحتسوا الخمر، لأنهم بهذا يهربون من الواقع الذي يحاصرهم حصارًا شديدًا.

1.الأسواني، علاء، نيران صديقة، ط5، القاهرة ، دار الشروق، 2009 ص31

2.المصدر السابق، ص 32

3. السابق، ص 33

تغيير الماجريات

تتوقف قدرة الكاتب الروائي على تطوير السرد توقفا مرتبطا بالحوافز التي تدعو لتغيير مسارات النص. ومن هذا الباب بادر المؤلف لحافز جديد، ولتحول ناتج عن تسلُّم الفنان محمود عبد العاطي خطاب إعجاب من مدرس رسم من الدقهلية اسمه محمود علي فرغلي. يعرب هذا المدرس، وهو فنان مبتدئ، عن إعجابه الشديد بأعمال عبد العاطي، مؤكدا أنه زار معرضه الأول في القاهرة، وأنه جاء للقاهرة من الدقهلية لهذا الغرض. وأنه سعيد بأن يكون تلميذه الذي يسير على خطى أستاذه خطوة تلوَ الأخرى[1].

لهذا الخطاب تأثير كتأثير الحجر يلقى به في المستنقع. فقد تضرج وجه محمود عبد العاطي بالسعادة الغامرة، والفرح البالغ. واتخذ من الخطاب دليلا ساطعا، وبرهانا قاطعا، على أن الفن في مصر ما يزال يحتفظ بجمهوره[2] . لكنَّ كلا من أنور – الموسيقي- و الغامدي- مدرس العربية- لا يوافقان على هذا الاستنتاج، بل يصران إصرارًا كبيرا على أن الفن في مصر بات بضاعة كاسدة، فلا تقدير له، ولا جمهور، ولا ما يحزنون.

- عاوز تقنعنا بأنه يوجد في مصر جمهور للفن. انزل الشارع. وانت تفهم.[3]

وازداد التوتر حين اكتشف الجميع أن عصامًا مزَّق الخطاب، وتطايرت فتافيته تطايرَ أوراق الشجر في الخريف.

1.نيران صديقة، مصدر سبق ذكره، ص 40

2.السابق نفسه، ص ص 40- 41

3.السابق، ص43

شهقة الموسيقي

في موازاة هذه المناكفات التحق عصام بكلية العلوم تخصص كيمياء. وابتاع من أحد أكشاك الصحف عدد "الحياة" وهي المجلة التي يواصل منها الفنان عبد العاطي مخاطبة جمهوره. وجد على الغلاف كاريكاتيرًا لوالده، ورآه بعض الطلاب، وتجادلوا فيه، وخاضوا. وعند عودته للمنزل اقترب من والده، وأشار للرسم، قائلا: نكتتك اللي رسمتها النهار ده كانت حَ تودينا القِسْم [1]". فقد قيل إن الوجه يشبه وجه السادات. عندما أصيب والدهُ بجلطة في المخ لم يزره في المستشفى إلا عم أنور الذي داعبه ساخرًا: " جرى أيه يا سي عبده؟ دي حركة تعملها.. دي .. " ولكن هذا الذي يقول ما يقوله ساخرًا، ضاحكا، لم يستطع حبْس دموعه " انحنى للأمام، ووضع يديه على وجهه، وعلا شهيقهُ ببُكاءٍ عنيف [2]. "

بعد وفاة محمود عبد العاطي، وتخرُّج عصام، إزداد إيقاع الحوادث سرعة، فقد عُيّن عصام في مصلحة الكيمياء التي تقع في شارع رمسيس[3] وتجري له في هذه الدائرة وقائع تشحنُ الرواية بغير قليل من التوتّر الذي يشدّ القارئ شدًا. يتربع على كرسي الإدارة فيها شخصٌ يلقب بالدكتور مع أنه رسب في الدكتوراه مرارًا. يرسم السارد لهذا الدكتور(سعيد) صورة كاريكاتيرية هي النموذج الشائع بين المديرين الذين يتمتعـــون برضا الهيئة الحـاكمـة. شخص لا

1.نيران صديقة، ص 50

2.نيران صديقة، ص 55

3.نيران صديقة ، ص 56

يهتم إلا بالطعام، ومتابعة أخبار الكرة، والأندية المتنافسة؛ من زمالك، وأهلي، والسيارات، والجنس. وموبقاته في هذا الشأن الأخير معروفةٌ، مشهورة، تكاد لا تخفى على أحد. وفي هذه الأجواء الموبوءة شعر عصام شعورَ منْ يوقن أنه خُلق منْ معدن لم يُخلق منه الآخرون في الدائرة. فعندما دعاه د. سعيد لزيارته في المكتب، نهرهُ قائلا" أنا ما عنديش وقت أتسلى.[1]

للتحقيق فورًا

ومن مظاهر التفوّق الفنّي لدى الكاتب الأسواني تخير اللحظات الحرجة لإجراء تحول ما في السرد. ففي بدء شهر رمضان يتفجَّر الموقف في مصلحة الكيمياء لأن عصامًا أراد من الفرّاش عبد العليم أن يحضر له قهوة. وهذا الفراش هو أحد عيون الدكتور سعيد، وجواسيسه. فاعتذر له بسبب حرمة الشهر، ووشى به لدى سعيد بيك، الذي وضع لافتة توجبُ الامتناع عن أيّ تصرف يخدُش حرمة الشهر. وأما عصام، فقد تحدى ذلك، وأحضر معه من البيت سخانَ قهوة(تيرموس). ويبدو أن الدكتور سعيد وجدها فرصة لافتعال مشاجرة معه، فقام بجولة على المكاتب ليجد رائحة الدُخان تنتشر في مكتب عصام الذي يمسك بإحدى يديه كوبا من القهوة، وبالأخرى سيجارة. وكأنَّ رمضان لا يعنيه من قريب أو بعيد.. فصاح به مستنكرًا: يا أخي، إذا بُليتُم فاستتروا. هو أنتَ مش مسلم.. ولا أيه؟

وانتهت المشادَّة التي التمّ فيها الموظفون بزعيق المدير: ده شيوعي. شيوعي.. يا ناسّ!! قلبي كان حاسِسْ من الأوَّل. حوّلوه للتحقيق فورًا.

1.نيران صديقة، ص 61

أم عصام والسرطان

في الأثناء تظهر بوادر ورم خبيث لدى الأم في الصدر، وفي البدء تتجاهل الأمر، لكن الورم يتسع، ويمتد إلى مساحات أكبر، ويبلغ العنق. وعيادة الطبيب في المساء مزدحمة بالمرضى[1]. وفي هذه الأحوال المستجدة تبدو الفرصة مناسبة للإعلان عن ظهور شخصية جديدة (عبّاس) خال عصام، الذي عمل في الخليج مدة، وبين الحين والآخر يدفع ببعض الجنيهات مساعدة لأم عصام خِفْية عن زوجته (حكمت) التي لا ترضى عن زيارته لبيت شقيقته أم عصام، فكيفَ إذا علمت بما يُقدّمهُ لها من مساعدة؟"

- حِكْمت دي كِبْرت، وبقَتْ خُلُقية، وأنا مش ناقصني مشاكل" .

هكذا يقول كلما مدَّ إليها بظرفٍ فيه بعضُ الجنيهات[2] .

على أن عصامًا، ومن متابعته للأخبار، ولأفواج السياح الأوروبيين الذين يراقبهم بروح ملأى بالحسد على ما ينعمون به من بساطة في المأكل، والمشرب، والملبس، ومن محاسن تتجلى في زرقة الأعين، وبياض البشرة، والشعر الأشقر الناعم، التقط نبأ عن افتتاح معرض للتصوير الفوتوغرافي في المركز الثقافي الألماني، مثلما مرّ وذكر. وهناك سمع صوت أنثى تعلق بالإنجليزية على إحدى الصور قائلة: هذه الصورة تسيءُ لمصر.

ففي الصورة أطفالٌ حفاة بأسمال بالية، في مكان تنتشر فيه النفايات والقمامة. شُدِهَ عصام بالصوت، أولا، ثم شُدِهَ أكثر بمرأى الفتاة، وما هي عليه من جمالٍ يأسر الألباب، ثانيا. رد عليها زاعمًا أن الصورة لا تسيء، فهذه

1.نيران صديقة، مصدر سابق، ص 68

2.نيران صديقة، ص 70

هي حقيقة مصر، والمصريين، وهي حقيقةٌ تتمثَّل في تلك الصورة.

وطال الحديث بينهما كثيرًا. هي تدافع عن مصر والمصريين، وهو يذمهم ذما شديدا لما يتجلى في طباعهم من هوان. فهم لا يفهمون إلا لغة العصا.[1] وهي ترى فيهم أناسا موهوبين، وطيبين، ولديهم مشاعر لا تجدها لدى شعوب العالم[2] . ودعاها لتناول كأسين في فندق سمير أميس. وتقبَّلت الدعوة قبولا مثيرًا للدهشة. وجرى التعارف بسرعة مذهلة، فهي يوتا، ألمانية تعمل في القاهرة من سنتين في شركة أستيراد وتصدير. تتحدث الإنكليزية بطلاقة. وعندما يقارن بينها وبين أمه، و بينها وبين الخادمة هدى (أم كوثر) يجد الفرق الشاسع فاصلا ما بين الجماعتين. علاوةً على أنّ سرعة التقارب بينهما نبهته لشيء مهم، وهو جرأته في التعامل معها جرأة لم يعهدها في نفسه. لعل شيئا ما وقع تحت سحره فجعله يتصدى لشعبان البقال المتديّن[3] حين استضافته في شقتها بشارع نصر. وقضى ليلة حمراء لا تُنسى. بيد أن العلاقة لم تستمرّ، بل تأكد أنها- أي العلاقة- مثل زهرة التيوليب Tulip جميلة، لكن قصيرة العمر.

اختفاءٌ يُسفر عن تحولات

عندما افترقا صباحا، اتفقا على لقاء بعد الثالثة في مكتب الشركة الذي كتب عنوانه على ورقة احتفظ بها في جيبه. وفي الموعد غادر المنزل غير مبالٍ بتوسلات أمه المريضة التي تحتاج للمساعدة. فصُدمَ بعدم وجود موظفة في الشركة بهذا الاسم. وعندما أصرّ على مقابلة يوتا، وارتفعَ

1.نيران صديقة، مصدر سابق، ص 87

2.نيران صديقة، ص 91

3.السابق نفسه ص 95

صوته، فـــوجئ بيُسْري مصطفى، صاحب الشركة، ببذلته الرمادية يندفع نحوه، ويمسك به، ثم يدفعه بقوة، ويلقي به خارج المكاتب. وتوجَّه مدحورًا إلى المنزل الذي بات فيه ليلته السابقة مع يوتا في شارع نصر- عباس العقاد، ليَعْترض طريقه شعبان البقال، صائحًا " رايح فين يا أخ؟"

كانت المؤامرة محكمة، فقد تبين أنّ يوتا الألمانية لا هي يوتا، ولا ما يحزنون. و أنّ الشقة، لا هي منزل يوتا، ولا الشركة المذكورة في العنوان تعرف موظفة ألمانية بذلك الاسْم. في المحكمة أنكر الشهود وجود يوتا. والنادل في فندق سمير أميس أنكر وجودها، وادّعى أنّ عصامًا جاءَ وحيدًا، وأنه سمعه يتحدث لنفسه بالإنكليزية، وكأنه يخاطب شخصًا آخر. وأنكر شعبان رؤيته قادمًا مع يوتا، مؤكدًا أنه رآه يدخل العمارةَ وحيدًا، ولذا اكتفى بردّ التحية، ولم يفتعل أيَّ مشاجرة معه.

يكتشف عاصم- في نهاية الأمر- أنه مختلفٌ اختلافا شديدًا عن سائر المصريّين، ولهذا تآمروا عليه، وأوحوا للآخرين أنه في حاجة لعلاج نَفسي، فمن لا يُذعنُ لخطاب السلطة، إنسانٌ غير سوي على الأرجح. وربما كان الفارق بينه وبين الجنون أقل بكثير من الفارق بينه وبين العقلاء.

براعة في التأليف

ما يسْترْعي الانتباه هو قدرة الكاتب على نسج حكاية تتضمن سلسلة مترابطة من المتواليات البعيدة عن التشتت. وتخلو في الوقت نفسه من المفاجآت التي تجعل من حادثةٍ واحدةٍ ما، أو موقف واحد، مفتقرًا للسبب الذي يسلّط المؤلف عليه الضوء. فالتالي من الأحداث ناتج عن المتقدم، والسابق من الوقائع يمهّد للاحق، ويوطئ لما تسفر عنه المجريات. ومما يجلو هذا الانطباع، ويظهره، ندرة الشخوص. فالكاتب يركز تركيزًا لافتًا على

محمود، وعصام عبد العاطي، وقليلا على سعيد، وأنور، والوهمية يوتا. وكلها شخصياتٌ تقتصر أدوارُها الثانوية على مساعدة أحد الشخوص، أو إعاقة مساعيه. وتبعًا لذلك، يشعرُ القارئ – كالدارس- بخيوط غامضة، وخفيّة، تشدُّه إلى هذه الشخوص، فلا تفارقُ الذهن إلا بعد أن ينتهي من قراءة الرواية، ولا سيما العبارة الأخيرة التي يزْعُمُ فيها السارد أن هذه الأوراق نسخة طبق الأصل تمامًا، فلا زيادةَ فيها، ولا نُقصان.

---

*الأسواني، علاء، نيران صديقة، رواية وقصص قصيرة، ط5، القاهرة، دار الشروق، 2009 يذكر أن الطبعة الأولى صدرت عام 1990.

ليلة واحدة تكفي
ما علاقتها بالنكسة؟

ما يدعو للانتباه في رواية قاسم توفيق الموسومة بعنوان "ليلة واحدة تكفي" (دار الآن- ناشرون: عمان 2022) أن الشخصيات هي الركن المهيمن على البنية لا الحوادث، ولا المتخيل السردي، ولا الحوارات التي تتخلل فصولها الأربعة، ولا الحبكة التي تبدو بسيطة ساذجة إلى الحد الذي لا تلحظ فيه. فهي حكاية اثنين يلتقيان في بار (الريفيرا) قرب الدوار الثالث بعمان ليلة الخامس من حزيران 67 . أي عشية الحرب العربية الإسرائيلية التي انتهت باحتلال الضفة الغربية وسيناء والجولان، والقصة من الوضوح بحيث لا تحتاج لأيّ تعريف. فالذي يستوقف القارئ هو الشخصيتان وجدان وذيب؛ الأولى ممرضة تعمل في مستشفى للتوليد، والثاني بار- مان في الريفيرا.

وجدان

فوجدان الزحَّار من سكان جبل القصور، تنتهي من عملية ولادة، وتتوجه بعدها إلى الدوار الثالث في جبل عمان، وبدلا من متابعة الذهاب إلى المنزل حيث والدتها وداد تُعرّج على بار الريفيرا، وتلتقي بالبار- مان ذيب. حدث ذلك ليلة الخامس من حزيران- يونيو عام 1967 والإشارة لهذا

تعبير يتكرر من حين لآخر (اطفي الضوّ) بصوت أحد رجال الدفاع المدني يطالب بالتعتيم حتى لا تهتدي الطائرات الإسرائيلية لأهدافها ليلا في عمان.

وقد عزز هذه الإشارة بما رواه السارد عن البار- مان من أنه كتب في دفتر الفواتير تاريخ الفاتورة، وهو 5 حزيران – يونيو 1967 [1].

والملاحظ أن الممرضة وجدان بدلا من الذهاب إلى المنزل في ليلة تنذر بالكثير من المخاوف، وتتطلب المزيد من الاحتياطات، تبحث عن بار (الريفيرا) لتحتسي فيه البيرة مع البار- مان (ذيب) [2] الذي يشغلها طوال الليل بثرثرته الجوفاء عن حياته في الماضي، وعن عقده الرابع، فهو في الخامسة والأربعين على عهدة الراوي.

وأثناء تناولها البيرة مع البار- مان، يقول الرواي في عبارة قصيرة، إن الطائرات أنجزت مهمتها وانسحبت. أي قصفت أهدافا في العاصمة عمان [3].

ويذكر الراوي العليم، وهو المتحدث الوحيد طوال هذه الرواية: " زجاجتا بيرة احتستهما وجدان- دون أن يرفّ لها جفن - في جو تهيمن عليه الحرب أولا، ولا تدري ما الذي حل أو يحل بأمها المريضة العاجزة في البيت". وهذا يعني أن الراوي يدينُ هذه الشخصية، ويتهمها باللامبالاة فكيف في مثل هذا الجو يصفو لها أن تجلس في الريفيرا، فتحتسي، لا زجاجة واحدة من البيرة بل اثنتين، ثم تصرف النظر عن الذهاب للبيت، وتواصل الثرثرة مع هذا البار- مان الذي تلاحظ أنه شخصٌ متصنّع.

1.توفيق، قاسم، ليلة واحدة تكفي، ط1، عمان: دار الآن، 2022 ص 37

2.ليلة واحدة تكفي،ص 11 - معروف أن تلك الحرب بدأت نهارا.

3.ليلة واحدة تكفي، ص 17

لكن المؤلف، قاسم توفيق، يبدي شيئا من التعاطف مع هذه الممرضة التي لا تبدي اهتمامًا بمهنتها ذات الطبيعة الإنسانية. فيروي لنا شيئا من ماضيها في فلسطين. فمن باب "رفع العتب" يخبرنا أنها من حيفا، وأنها خرجت من رحم الوالدة وهي تضحك، بدلا مما هو معتاد عن الأجنة من أنهم يولدون وهم يبكون، وهذا شيءٌ تأباه الطبيعة البيولوجية للمواليد على رأي ابن الرومي، الذي يقول:

لما تؤذن الدنيا به من صروفها يكون بكاءُ الطفل ساعةَ يولدُ

ولو كان ابن الرومي حيا لقيل له على رأي قاسم توفيق: الأطفال قد يولدون ضاحكين استبشارا وتفاؤلا بسعادتهم في هذه الدنيا التي سيعيشون فيها بلا صُروف، ولا مصائب، فها هي وجدان خرجت من الرحم وهي تضحك بدلا من أن تبكي. يقول الكاتبُ على ذمة الراوي " فالطفلة التي لم يزد طولها على طول الكفّ (يقصد شبرا) جاءت وهي تضحك [1]".

ومن باب التعاطف مع الممرضة التي لا تحتاج لمثل هذا التعاطف فيما يبدو عليها، ويظهر، يذكر الراوي في مونولوج منسوب لها" هل كُتب علي أن أطرد من وطني، وأن يرحل عني أبي، وأن تعجز أمي، وأن أخسر الرجل الذي كان سيجعلُ عمري حلوا[2] " وفي هذا الموقع بالذات يحلو- سرديا- الحديث عن ذكريات الحبّ، لذا هُرع الساردُ، ومن باب التداعي، لاسترجاع حكاية وجدان مع عيسى بركات.[3].

1.ليلة واحدة تكفي، ص 26

2.السابق، ص 27،

3.السابق، ص 53

إذ يقرر أنّ الأوان قد آن لكي تتحدث الرواية عن علاقة وجدان الزحّار بمعلم الجغرافيا المغترب، واسمه عيسى. فقد قَدِم هذا الشخص لحضور ولادة أول طفل لشقيقته المتزوجة في المستشفى، وصادف أن هذا المستشفى هو الذي تعمل فيه وجدان الزحّار- نلاحظ ها هنا اعتماد المؤلف على المصادفات - وكان قد نسي ولاعته، وعلبة سجائره، على إحدى الموائد في الكافتيريا الملحقة بالمستشفى، وهي المائدة نفسُها التي اختارتها وجدان - مصادفةً - بعد آخر عملية شهدتها لتأخذ قسطا من الراحة قبل المغادرة. عيسى – معلم الجغرافيا – عاد لأخذ ولاعته، وعلبة السجائر، فوجد وجدان، فكان الحبّ من أول نظرة على طريقة الشعراء العذريّين.

ودليل الوقوع في الحبّ قبولها الركوب معه في سيارته ذات الرقم الكويتي، والذهاب بصحبته إلى منزلها في جبل القصور، فوجدان لا تفرق بين صداقة وصداقة بصرف النظر عن جنس الصديق، ذكرا كان أم أنثى، وقد عزا المؤلف هذا الطبع من طباعها لكونها نشأت بلا أب، وبلا إخوة. فركوب سيارة مع رجل غريب كعيسى بركات غير مُعيب [1]. تلك كانت الشرارة التي أضرمت النار في بيدر العشق. ثم يشير الراوي إلى موطن وجدان في حيفا قبل عام 1948 وأن الحرب هي التي دفعت بأبيها للمغادرة إلى عمان[2]. وفي الفصل الرابع ص 107- 124 يخلط المؤلف بين محكيات الراوي العليم وبعض ما يوصف بالمونولوج الذي تسترجع به وجـــدان حكايتها مع عيسى بركـات. وهذا يشير لتعجّل الكاتب في وصف ما بينهما بالصداقة.

فهو حبيب القلب الذي توفي إثر إصابته بالسرطان في مغتربه في الكويت

1..ليلة واحدة تكفي، ص 61

2.ليلة واحدة تكفي، ص 70

وفي الأثناء تتحدث عن فيلم من أفلام هيتشوك بعنوان (المريض النفسي) وعن بطله نورمان بيتس، وهذا كله من باب السرد المفتعل الذي يلجأ إليه بعض الكتاب لاستعراض معرفتهم بالسينما، وكأنَّ هذه المعرفة مزية تنم على النباهة، والإحاطة بالفنون.

والغريب أنَّ الراوي – كثير التعليقات- يستطرد كثيرا، فيقارن بين نورمان بيتس وبين ذيب البار- مان. مع أن هذا على المستوى الواقعي والتخييلي غير مقبول، فعندما شاهدت وجدان الفيلم مع عيسى بركات وصديقه - في سينما زهران - لم تكن تعرف هذا البار- مان. ويبدو أن المؤلف يخلط - ها هنا بين اللحظة المذكورة- وما جرى في زمن تجاوزته الحكاية أصلا.. فالاسترجاع يجري على حسب السرد في زمن الكتابة، أي بعد مشاهدة الفيلم بسنوات. وقد جاءت شروح الكاتب عن الفيلم بلسان السارد العليم، لا من قبيل التزيد، والفُضول، الذي لا قيمة له، ولا ضرورة فحسب، وإنما ليقحم حدثا يستحيل وقوعه في ذلك الموقف.

إضاءة الماضي

وعلى نحو غير متوقع، ومن باب إضاءة الماضي- إذا جاز التعبير- يعود بنا السارد ليروي حكاية وجدان من الصفر. بادئا بحكاية والدها أيوب الزحّار، وأمها القابلة وداد، ومغادرتهما البيت في حيفا عام 1948 واستقرارهما في عمان – حي جبل القصور- بعد عرّابة الحفير على كثب من جنين، وما ساورهما من اعتقاد واهم بأن الجيوش العربية ستقضي على الإسرائيليين، وتعيدهم لمدنهم وقراهم بعيد أسابيع إن طالت، دون أن يفوّت الكاتب بعض المعلومات غير المفيدة عن تسلسل عائلة الزحّار، واضطراره لقبول المهنة غير

المشرّفة، أي: بائع متجول، ثم يلاقي حتفه في حادث مروري[1]. لتغدو المعلومات غير المفيدة عن تسلسل عائلة الزحّار، واضطراره لقبول المهنة غير المشرّفة، أي: بائع متجول، ثم يلاقي حتفه في حادث مروري[1]. لتغدو وجدان التي درست التمريض مُكْرَهة، بلا أبٍ، وبلا أخ، وبأم ترعاها بعد أن أدركتها الشيخوخة، ولم تعد – أي الأم - قادرة على القيام بعملها بصفتها قابلة. وهي- أي: وجدان- الآن في العقد الثالث من عمرها نحو 29 عاما على رأي الراوي" لن تبلغ الثلاثين وفي روحها أثرٌ لألم الخيبة ".

قليل من الشراب

ولا يغيب عن ذهن السارد أن وجدان لا تبالي بما يحدث على المستوى العام، فالحربُ لا تعنيها في كثير، أو قليل، وهذا غريب. فالمؤلف يكرر الإشارة لانفجارات ناتجة عن قصف الطائرات لأهدافها في عمان، ومع ذلك لا تشعر وجدان إلا بقليل من الخوف، والحذَر، بل إنها تدَّعي مبالغتها في هذا الإحساس؛ فالقصفُ لم يسفر عن انهيار السفارة البريطانية المقابلة للريفيرا [2]. فكل ما يعنيها - على ذمة الراوي العليم - أن تطفئ ظمأها" بالقليل من الشراب [3] ". " فالبيرة هي شرابُها العام" [4] وهذا لا يعني أنّ موقفها من الحرب يتفق مع موقف المؤلف، أو أنّ رأيها هو رأي المؤلف، إذ علينا ألا نخلط بين رأي الكاتب وشخوصه، فقد تؤمن الشخصية بما لا يؤمن به الكاتب، وقد يؤمن الكاتبُ بما لا تؤمن به الشخوص. بيدَ أنَّ

1.ليلة واحدة تكفي، ص 136

2.المصدر السابق نفسه، 33

3.السابق نفسه، ص 35

4.السابق، ص 47

الكاتبَ نسي هذا، ونسب إليها القول: " يا الله كم أنا خائفة. ويعلـق ذيب البار - مان على ذلك قائلا : كلنا نخافُ من الحرب [1]".

هذه هي وجدان الزحار، فمن هو ذيب الذي يحتل الموقع الثاني في هذه الرواية ذات الطبيعة الثنائية: رجل – وامرأة.

البار- مان

في الفصل الثالث من " ليلة واحدة تكفي " يفتح لنا الراوي ملف ذيب القادم هو الآخر من حيفا، صغيرًا مع والده اللاجئ في شاحنة إلى عمان بعد رحلة فقد فيها حماره. صرف النظر عن الإقامة في جنين على رأي السائق الذي هو أدرى بالموقع الآمن. وقد تزامن هذا الاسترجاع، إذا جاز التعبير، مع القصف الجوي العشوائي على عمان الذي ظنه قد دك السفارة البريطانية مقابل الريفيرا دكا. ولكن هذا القصف لم يترك مثل هذا الأثر المتوقع [2]. نحن إذن في أجواء حرب يونيو 67 ويجد كل من وجدان، وذيب، متسعًا من الوقت المريح، مع صفاء الذهن، لتداول الذكريات. فهو يتذكر ما مرّ فيه من أحداث بالتفصيل، معتقدا أن " ليلة واحدة تكفي" لاستعادة شريط استغرق مروره 45 عاما لا تزيد ولا تنقص[3] . لقب بالسرْسري[4] بادئ الأمـر بعد تخليه عـن متابعة الدراسة في الابتدائية.

وعمل جرسونا في مقهى قرب جسر رغدان وسط البلد. ثم رغب في مغادرة المدينة لخيار آخر حدَّدته أجرة السيارة، إذ وجد أجرة الذهاب إلى

1.ليلة واحدة تكفي، ص 71

2.المصدر السابق، ص 81

3.السابق ص ص 87- 106

4.السابق، ص 86

بيروت أقل من الذهاب إلى بغداد بخمسة عشر قرشًا فاختار بيروت[1]. وفي بيروت عمل لدى مدام جوزيت، وهي سيدة لبنانية تمتلك بارًا. وفي هذا العمل حقق نجاحا سِرُّه كامنٌ في صمته، وقلة كلامه، خلافا لمالكة البار التي عُرفت بالثرثارة.

وفي الأثناء زار أحدُ الأردنيين بيروت، والتقى بمحض الصدفة بذيب هذا، وأقنعه بمغادرة بيروت، والقدوم إلى عمان ليدير معه بارًا جديدًا يعتزم إنشاءه على مقربة من الدوار الثالث(أي الريفيرا). وهذا كله جرى قبل بدء أحداث " ليلة واحدة تكفي" بعامين، أي: في العام 1965 [2] . ووردت إشارة إلى هذا التاريخ لاحقا، لكن المؤلف جعل ذيبا يبادر لرواية بعض ذكرياته تلبية لفضول وجدان التي قالتْ له: إحكِ لي عن حياتِكَ. فغير استراجيته السردية فجأةً، وجعل ذيبًا يترك الكلام الملفوظ (الديالوج) ليدخل في صمتٍ، وهو يفكر بينه وبين نفسه، متسائلا: لماذا تريد أن تعرف عنه كل شيء؟ فكأنها كانت تريد أن تطلبَ يدَهُ، وتخطبه.

الصندوق الأسود

فهو، وهي، كلاهما تحت تأثير الخمر، فيقرّر مواجهة سحر الأنثى بهذه الذكريات التي يصفها باليُبس[3] . لا يهم، فهي بعينيها الخضراوين تبعث فيه أثرًا يشبه السحر، فينقاد لها بلا إرادة، فيتذكر الحلو والمر، حتى إنه ليتذكر

1.ليلة واحدة تكفي، ص 91

2.السابق نفسه، ص ص95- 96

3.السابق ،ص 99.

تلك اللحظة الحرجة التي عَلِقَ فيها مع ثلاثة من اللوطيين فتداولوه واحدًا تلو الآخر [1].

وفي غمرة التذكر يزعم أن لديه رزْمةً من الرسائل البريدية، وأن بإمكانها الاطلاع عليها. وها هنا تبدأ استراتيجية السارد بالتغيير، إذ يتوارى تاركا لرسائل متفرقة من أشخاص لا تجمعهم أي صفة مشتركة، وانطباعات مشتتة بين السخط والرضا، أن تحل مكانه في إدارة دفة السرد. وفي هذا الكثير من (اللتّ والعَجْن) الذي يدفع بالقارئ لترك بعض الصفحات دون قراءة. فيتجاوزها بحثا عما يُسْفر عن نهاية ما لهذا الطور من أطوار تلك الليلة الطويلة التي لم يظهر لها صبحٌ. ولا أشرقت بعدها شمس. والفتاة الثلاثينية، والبار- مان نصف الخمسيني، لاهيان عن الحرب المستعرة بحديث الذكريات. وهذا ما يقوله الراوي في إشارة إلى ما يتصفان به من اللامبالاة: " سمع صوت كعب حذائها يقترب منه بحذر. أدار عنقه. لاح وجهها مضيئًا مرتاحًا. تحرك في وقفته. مد لها يدهُ. التقط كفّها. أوقفها بقربه: دعينا نستنشق بعض الهواء. وقفا يرقبان العتمة بصمت. على ظهريهما يسبح الضوء المتمرّد الوحيد في عمان. ضوءُ الريفيرا ".

وعلى نحو غير متوقع، وفي أثناء استرجاع وجدان لحكايتها مع المغترب عيسى بركات، تدخّل ذيب البار- مان واستأنف الحديث المنقطع سابقا عن حكايته مع الماضي، مع الريفيرا، وجوزيت، ومع المقهى، ومع الأشقياء الذين تداولوه واحدًا إثْر الآخر، ومع الرسائل التي يحتفظ بها بصندوق مما يمكن تسميته بالصندوق الأسود، تشبيها له بالصندوق الذي يميط اللثام

1.ليلة واحدة تكفي، ص ص 103- 104

عن أسرار الطيران، وما تتعرض له الطائرة وهي في الأجواء. وهذه الأسرار مع ما صاحبها من ذكريات، وحوار بين البار- مان والزبونة وجدان ليلة الخامس من يونيو 67 ، لا تمثل إلا تنويعًا ضئيل الأثر، فهي تصنع من هذا الشقي ذيب فيلسوفًا، مع أنه يبدو في بداية الرواية إنسانا يشبه في سذاجته(المهابيل) الذين لا يعرفون إلا كلمة (تأمر عمي، تأمر) يقولها مستجيبا لطلبات الزبائن.

شخصية لا تقنع أحدا

ومثل هذا التكوين لشخصية البار- مان في " ليلة واحدة تكفي " علاوة على أنه شاذ من حيث اختياره، ودوره، ينطوي على ما يجعل منه شخصية مستحيلة الوجود إلا في مكان واحد هو مخيلة الكاتب يذكرنا بيحيى في رواية ميرا. فحتى حين يشعر بأنه على غير ما يُرام، ويتذكـّر أن له أخا طبيبًا في عيادة بجبل اللويبدة، ويزورهُ، فيروي حكاية تلك الزيارة روايةَ منْ لا يعرف الأخوة، ولا الطبّ، ولا الألم، ولا العافية، وصحة البدن؛ فهو شخصية فُصلت تفصيلا على مقاس لا يناسِب أيَّ إنسان، طويلا كان أم قصيرًا، نحيفا كان أم بدينا متكرّشًا. وهذا شيء لم يخفَ على وجدان التي ما إن رأته في المرة الأولى حتى أيقنت بما فيه من تصنع، فهو يتمتع بابتسامة مصطنعة تشبه الورود البلاستيكية. ابتسامة اكتسبها من مهنته التي تتطلّب أن يتعامل مع زبائن مختلفي الأمزجة، والمشارب، فهو يرضي كلا منهم على أي حال.

---

1. ليلة واحدة تكفي، مصدر سابق، ص 30

الرواية والنكسة

يستنتج القارئ مما قيل عن الرواية أن علاقتها بحرب حزيران – يونيو 67 علاقة مفتعلة، ولو أن الكاتب لم يذكر تلك العلاقة بعبارة (طفي الضو) و إشارته ليوم 5 حزيران67، وتكرار ذكره للتعتيم، وتكراره ذكر القصف مرتين، أو ثلاثا، لكان أفضل له، وللرواية. إلا أن الرواية، بهذه الإشارات، وخلوها من أن تكون رواية عن النكسة، مثلما جاء في إحدى المجاملات المنشورة، توحي بما لم يكن يخطر ببال المؤلف[1]. وهو أن يقول: إن هذه الشخوص عاشت حرب يونيو – حزيران، ولم تعشها، فقد كان جلّ همها معاقرة الخمر في الريفيرا، و استعادة الذكريات في ظرف لا يسمح بذلك، في الحدود التي تحتمها المسؤولية الأدبية، والأخلاقية لاثنين مطرودين من الوطن الذي اندلعت الحرب بسببه. لهذا غضوا أبصارهم، وصمّوا آذانهم عن الحرب، وعما يتعلق بها من نداءات، أو شعارات، أو حتى قصف.

وقد طغى عليها عنصر التشخيص، أي الاهتمام بالشخصيات، فمن حيث الوقائع، لا وقائع فيها بالمعنى الفعلي، إلا إذا عدَدْنا ما يتذكره ذيب وما تتذكره وجدان عن عيسى في أحاديث صريحة عن الذكريات حوادث. وهذه التذكارات جاءت في قوالب من الحوار النمطي الذي يستمر صفحاتٍ محدثا الشعور بالملل لدى القارئ. وقد شذت عن هذا بعض الفقرات التي تخللت الحوار، وتجلى فيها تدخل المؤلف في محكيات الراوي العليم، كالتعليق مثلا على الخوف الذي شعر به المطرودون من حيفا، وهم يستمعون للسائق.

---

1. انظر على سبيل المثال الرأي: شهادة للمؤلف2022/7/1 وبديعة زيدان 2023/1/31

أو تعليق المؤلف على الحب الذي جمع بين وجدان وعيسى بركات[1]. أو تعليقه المتكرر على أثر الذاكرة في نسج الحكاية. وهذه التدخلات من الكاتب، عدا عن أنها تفسد مهمة الراوي العليم، فإنَّ ترْكَ مهمة التذكر للراوي هو أحد المآخذ التي لا ينبغي أن يُنسى ذكره، فقد كان الأولى بالكاتب أن يترك لوجدان، أو لذيب، أن يبوح كل منهما بما يتذكره من غير أن يعزو ذلك للراوي.

يقول مثلا على لسان الراوي ما يأتي: " جاءت اللحظة التي جعلته فيها زبونته الحسناء، ذات العيون الخضر، والفم الشهي، يتكلم، ويحكي لها عن سيرته في بيروت [2] ". فما الذي يعرّف السارد بهذه الحوافز، فيتحدث عنها، والحال أن مثل هذا الشعور ينبغي أن يُفضي به ذيب نفسه لا الراوي. ومثل هذا يتكرر كثيرا، مع أن المؤلف يحاول من حين لآخر أن يعتمد المونولوج في مواقع، إلا أن هذه المواقع هي الأولى باعتماد هذه الطريقة في الكشف عن حوافز الشخوص، ودوافعها للتذكر، والكشف عما يدور في أعماقها من هواجس.

الحبكة

وعلى مستوى الحبكة نلاحظ أن الوقائع جرت في ليلة واحدة، لكن المؤلف وقع في إشكال، إذ اضطر للحديث عن نتائج الحرب مع أن النتائج لم تظهر لا في اليوم الأول، ولا الثاني، بل ظهرت في اليوم السادس. وتبعًا لذلك جاءت إشاراته للإذاعي أحمد سعيد في موقعها إشارةً مفتعلة وخاطئة

2.السابق، نفسه ص 118

3.السابق، ص 102

جدًّا، لأنه لم يصرح " هزمنا [1].. " إلا بعد اليوم السادس على فرض أنه صرح بمثل هذا التصريح الوهمي. هذا مع أن المؤلف، ومن ورائه الراوي، لم يكونا مضطرين لإعلان نتيجة الحرب، فهما لم يبديا اهتمامهما بها في متواليات الحكاية. فما الذي يجعلهما يهتمان بالنتائج هزيمة أو نصرًا. ويذكِّرنا هذا الخطأ بالكاتب الذي تحدث في روايته عن ثورة الياسمين بتونس، وهروب زين العابدين بن علي، في وقائع يرويها السارد عن أحداث عام 1989.

المراوحة في الزمن

وفي الجانب السردي تلاعب الكاتب بالحوادث، فجعل ما هو متقدم منها يُروى متأخرًا، كالحديث عن وفاة أيوب الزحّار في حادث سير بعد وقوع الحدث بزمن طويل جدًا. كذلك رواية ذيب عن مجريات بيروت مع جوزيت بعد وقوعها بزمن طويل أيضًا ربما أكثر من سنتين. أي أن المؤلف عدل عن السرد الخطي، وعُني بالسرد المتكسّر، الذي يسمح للراوي بتخطي دورة عقارب الساعة، والأيام، وهذا من الناحية الفنية يحسب للكاتب. فهو يضفي على الزمن السردي شكلا مخالفا للترتيب الافتراضي المتبع، مما يضفي على السرد جمالياتٍ يكتسب بها النثر الروائي صفته الشعرية، متجاوزا السرد النمطي التسلسلي chronology.

الحوار

وعلى مستوى الحوار لا يعبر في كثير من الأحيان عن طبع مميز للمتكلم، أو صفة ما، وإنما هو حوارٌ نمطي، يستمر في اطّراد متَّصل، وكأن المتكلم يدلي باعترافات أمام قاض، وهيئة محلّفين، وهذا صرَفَ الحوار عما يتصف

1.ليلة واحدة تكفي، ص 103

به عادة من خفة الروح، إلى شيءٍ قريب من الاعتراف المملّ الذي يضطر القارئ فيه لتجاوز صفحات، لا فقرات.

---

*توفيق، قاسم، ليلة واحدة تكفي،ط1، عمان: دار الآن- ناشرون، 2022 . وللمزيد انظر كتابنا مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة،ط1، عمان: الخليج للطباعة، 2022، ص ص53- 63 وانظر القدس العربي، لندن ع الجمعة 5 آذار(مارس) 2021 .

بازار الفريسة

رواية تقول ما لا يقال

بعد أعماله القصصية " نافذة هروب " 2008 و" نهايات مقترحة " 2011 و يبقى سرًا 2016 وبين سطور المدينة (2017) ورواية الهامش (2020) صدرت للقاص الروائي خالد سامح رواية جديدة بعنوان بازار الفريسة (بيروت2023) ليحتل بها وبتلك التي سبقتها مقعدا في الصفوة الأولى من الراوئيين الأردنيين. فمن يقرأ الرواية يجد نفسه مدفوعا للكتابة عنها إن كان ممن ابتلوا بالكتابة عن الرواية بصفة عامة أو لم يكن. وذلك لأن الرواية، من حيث هي فن أدبي ذو مرتكزات وقواعد فنية رسخها المتفوقون من كتابها منذ أجيال عديدة؛ أصبحت في أيامنا هذه، ونظرا لجاذبية السرد الذي يجيده، أو لا يجيده، من هبّ ودبّ، أصبحت عمل من لا عمل له على رأي الكاتب السوري المخضرم نبيل سليمان. ولهذا تغدو الكتابة عن الرواية إذا كانت جيدة ضريبة لا مفر من أدائها لدى المتابعين، لسببٍ بسيط، وهو الحد من قُدرة الهراء السردي المنتشر على خلط الحابل بالنابل، وتزييف الروايات تزييفا أخطر على القراء من تزييف النقود على المتعاملين بها لدى شركات الصرافة. لا سيما وأن في الأفق مؤسسات ما فتئت تغالي في تشويه الرواية العربية، كتلك التي تمنح جائزة بوكر لروايات في قمة الضعف، والهزال، ولا تقل عنها تلك التي تحمل اسم كتارا، وغسان كنفاني، ومحسن قطان، وباسم سليمان، والحبل على الغارب. ورواية خالد

سامح المجالي من الروايات التي تشجع الدارس على تناولها، والكتابة عنها، وسط هذا البحر الطامي من الروايات التافهة التي تتكدس في المكتبات.

يمثل موضوع رشيد مرعي العمود الفقري لرواية بازار الفريسة، ذلك أنه توفي بعد إجراء عملية قسْطرة في أحد المشافي بعمان بمدة قصيرة. وحكايته مع مجلة سلاحي، ومجلة الجبهة، والرفاق: سامي، وعبود، وكمال، وخليل رقّاع، وغيرهم.. حكاية معروفة ترويها لنا زوجته هالة جبران تارة، وتارة رفيقه في المجلَّتيْن سامي.

أول الحب

ففي أثناء الحرب الأهلية اللبنانية وانخراط المقاومة الفلسطينية فيها إلى جانب فريق دون آخر، تعرفت هالة جبران مصادفة على المناضل المزعوم رشيد مرعي، وسبب المعرفة رغبتها في أن تكون كاتبة مسرحية لامعة، ووجدت لدى مجلة الجبهة كل التشجيع من سامي تارة، وتارة من رشيد[1]، الذي وقع في حبّها من النظرة الأولى. في ذلك اللقاء الذي يُعدّ لقاء عابرا تمادى في التغزل بها حد الاعتقاد بانه وقع أكثر منه كاتبا أو إعلاميا أو مناضلا [2]. ولأنّ لديها ميولا متحرِّرة جدا، ولا تقيم وزنا للعادات، ولا للتقاليد، ولا للأخلاق، ولا للمذهب الطائفي، قابلت تحرُّشه بالاستجابة. بعيد ذلك تمادى في علاقته بها حد التقدم لخطبتها فوافقت على الفور على الرغم من معارضة والديها اللذين لا يؤمنان بالزواج المختلط [3].

1.سامح، خالد : بازار الفريسة، ط1، بيروت، 2023ص 25

2.السابق، ص 102

3.السابق، ص 107

وعلى الرغم من أنَّ لهما الكثير من الذكريات في بيروت، إلا أن الحكاية تبدأ من وفاة رشيد مرعي قبل بدْء القصة بعام. وتقتصر على المدة التي استهلتها بقدومهما إلى عمان. فقد جاءا واستقرا أول الأمر في منزل بماركا انتقلا منه إلى جبل التاج، ثم إلى الأشرفية، فإلى بيت آخر في جبل عمان قريبٍ من الدوّار لأول[1] ثم استقر بهما المقام في بيت امتلكاه في حي أم أذينة الذي يصفه الراوي بالحي الراقي، فالسكن فيه يقتصر على الأثرياء ممن ينطبق عليهم الوصف " بورجوازيون " أو "أرستقراطيون " من الذين لا خوفٌ عليهم ولا هم يحزنون.

شائعات

بُعيْد وفاته تناقلت مواقع التواصل الاجتماعي سيرة المتوفى رشيد مرعي بالغمز واللمز. وتكرر الحديث عن فساده، وعلاقاته المشبوهة في منشوراتٍ بعضها لرفاق سابقين، وبعضها لمن تصفهم هالة بالغيورين. تشعر عندئذ بالضيق، ويتراءى لها أن ما يقال، وينشر، عن زوجها، إما أنه صحيح، فتكون قد خُدعت به طوال هذه العِشْرة، وإما أنه غير صحيح، ولا غاية له، ولا هدف، سوى تشويه سمعته من حيث هو مناضل فلسطيني فارقَ الحياة، فوجدوا في وفاته، وغيابه، فرصة للنيل منه ميْتًا إذ عجزوا عن النيل منه وهو حيّ. لذا تتحرّى الحقيقة كي لا تظل فريسة الخداع. وعلى نحو طبيعيّ تتذكر رفاق رشيد الذين قدموا مع القادمين إلى عمان من بيروت. منهم الرفيق سامي الذي انتهت به الأحوال لإدارة دكان لبيع الكتب (ورّاق) وسط البلد في زمن أطاح فيه الإنترنت بقيمة الكتاب الورقي.

1.بازار الفريسة، ص 57

وجدته في أحوال تثير الحزن والشجن. عندما سألته عما يشاع عن رشيد، صمت قليلا، ولم يكذِّب الأخبار تكذيبا مطلقا. أومأ إلى شكوك تساوره حول الغنى المفاجئ الذي انصب على رشيد، والثراء الفاحش، فجأةً، وانتقل به من طبقة (الطفارى) إلى طبقة أصحاب الملايين[1]. وهذه الثروة لا تهبط على مناضلين في مثل موقعه بلا أسباب، وبلا مصادر، ومن حق الآخرين، لا سيما القريبون منه، أن يسألوه: من أين لك هذا؟

وفاء ودينا

حاولت التحري أكثر عن طريق وفاء المهووسة بالفنّ المسرحي، والشخصية المتحررة، ودينا صاحبة الموقع الإلكتروني والتجربة الأدبية التي توقفت عن كتابة أي جديد. مع هاتين الصديقتين راحت تجرِّب حظها في التحري دون أن تبلغ غايتها من اليقين، ولا حتى شبه اليقين.

تساؤلات

وذات يوم، وهي تفكر فيما آلت إليه بها الحال، تلقت مكالمة من سيدة تدعي أنها محامية، وأنها ابنة جلال الذي عمل مع رشيد منذ عام 1996 في مؤسَّسته (مركز جسور الحوار للدراسات السياسية) في الشميساني. تذكرت هذا الاسم، وتذكرت أنه كان بمنزلة الذراع الأيمن لزوجها الراحل، ولكن العلاقة بينهما ساءت في المدة الأخيرة، وأعفاه من هذا المنصب بطريقة تخلو من اللياقة. ولا تعرف شيئا عن الأسباب التي أدت لذلك، مع أن رشيدًا اعتاد أن يشيد به، ويعتمد عليه. طلبت تلك المحامية من هالة لقاءً

1.بازار الفريسة، ص 67

مباشرًا، وتمنت هالة جبران قائلة: اللهم اجعله خيرًا! ولكن من أين سيأتي الخير، وهذه محامية تفتش بدقة عن الأدلة التي تدين الزوج، وتؤكد الشائعات؟!

فبعد مدة من انضمام والد سارة لمركز جسور الحوار، وتسلمه مهمات كبيرة تتعلق بشؤون التواصل، وترتيب الفعاليات، والملتقيات التي ينظمها المركز، بدأ جلال هذا يلاحظ أن لرشيد علاقاتٍ قوية تربطه ببعض السفارات الأجنبية، والمؤسَّسات ذات الاهتمام بالتحوُّل الديمقراطي، وبحقوق الإنسان، وتمويل هذه الجهات للمركز بمبالغ مالية كبيرة ليتمكن من مواصلة النشاط في الشرق الأوسط دعمًا لفكرة التعايش، ومحاربة العنف، أو الإرهاب [1]. تلك الملاحظ أثارت لديه الكثير من التساؤلات الحائرة.

وسرعان ما تنبه رشيد لشكوك جلال، وأنّ لديه تساؤلاتٍ تساوره. فقرر الاستغناءَ عنه، وإعفاءَهُ من المنصب قبل أن تدخل الفاس في الراس[2] . فقد كان رشيد متورّطا بعلاقات تعاون مستمرة مع جهات إسرائيلية، ومع الـ C.I.A وقدم لهما ما تريدان من الدراسات والبيانات التي تختص بالربيع العربي، والتظاهر في عمان، وما يصدر من بلاغات، وبيانات عن الإخوان المسلمين، وعن الأحزاب السياسية؛ اليسار منها واليمين والوسط. وما للفصائل الفلسطينية من نشاط مقاوم في الضفة الغربية، وغزة. وتقديم معلومات دقيقة عمن يعارضون اتفاق أوسلو 1993 والرافضين لسلطة محمود عباس.

1.بازار الفريسة، ص 179

2.بازار الفريسة، ص 180

خليل رقّاع ورزق عبود

إذن لم تكن ملاحظ الرفيق سامي عن صفقة الأسلحة التي باعها رزق عبود للسوريين بألفي دولار عام 1978 حكاية كاذبة[1]. ولا ما قيل عن خليل رقّاع من أنه على تواصل مع دوائر مخابرات عربية وأجنبية مقابل مبالغ كبيرة أنشأ بها مجلة، وأسهم مع عملاء آخرين باغتيال صحفيين، واختطاف آخرين،[2]بالافتراء. وبُعيْدَ اتفاق أوسلو المشؤوم ظهر هذا الخليل إلى جانب ياسر عرفات، وشغل مناصب كبيرة، وأنشأ لحسابه الخاص استثمارات ضخمة في رام الله كان المرحوم رشيد شريكا في بعضها على الرغم من ادِّعائه المتكرر المعلن أنه من معارضي أوسلو. [3]

هذه الأخبار التي سمعت بها هالة جبران، أو اطلعت عليها، لم تكن كافية. فقد جاءتها سارة بملفّ ضخم، ودفعت به إليها دفعًا قائلةً هذا هو ملفُّ المرحوم زوجك " المناضل الشريف".

مهامّ قذرة

يحتوي الملفّ على وثائق، ومراسلات تلقاها رشيد في مناسبات وأوقات متباعدة تظهر تقديمه المعلومات المطلوبة عن أملاك اليهود الذين هاجروا من مصر ولبنان وسورية والعراق لصالح مؤسَّسة في لندن باسم(متحدون للدفاع عن حقوق الأقليات في العالم) [4]. وبيانات تهتمُّ

1.بازار الفريسة، ص 70

2.السابق، ص 69

3.السابق نفسه وانظر ص 179

4.نفسه ص 63، و 89

بموضوع دعم مؤسسات المجتمع المدني، والتحوُّل الديمقراطي في الأردن[1]. ووثائق توضح المشروعات التي جرى تنفيذها في رام الله بالتعاون مع مراكز بحث ومؤسسات ذات أجندات سياسية تروج للحلول السلمية من وجهة النظر الإسرائيلية. وفي الملفّ عدد غير قليل من الرسائل المتبادلة مع ضباط الـ C. I.A وملحقين بالسفارة الأميركية بعمان، وبيانات عن بعض الناشطين الذين يُصنَّفون بالخطِرين من نوّابٍ، وأئمة مساجد، وطلبة جامعات [2].

نماذجُ متكرِّرَة

تثير حكاية رشيد مرعي بعض الأسئلة، فهل في مناضلي المقاومة الفلسطينية نموذج كهذا؟ الجواب عن هذا السؤال واضح، ولا يحتاج لطويل جدال، ولا للإقناع. فرشاد أبو شاور منذ نشر روايته البكاء على صدر الحبيب(1974) سلط الضوء على نماذج شبيهة برشيد مرعي، وخليل رفاع، ورزق عبود، وسامي، والرفيق كمال، ومن لفّ لفهم. مريد البرغوثي في كتابه رأيتُ رام الله(1996) أشار لعددٍ غير قليل من الفاسدين بالوراثة، أو محدثي الفساد. ووفي روايتها" الخيمة البيضاء 2016 "سلطت ليانة بدر الضوء على مظاهر الفساد في إدارة رام الله، مُؤَكّدَةً أن بعض من عادوا للضفة من تونس، وكانوا لا يملكون في جيوبهم شرْوى نقير، أصبحوا من ذوي الملايين[3]. وأوضح فيصل حوراني في سيرته (حنين) 2004 أن أحد المسؤولين الفاسدين عرض عليه أنْ يكون " سمّيجًا " وله ما يشاء من

1.بازار الفريسة، ص 180

2.بازار الفريسة، ص 181

3.انظر مقالنا عنها في الدستور الثقافي، ع 16 يونيو – حزيران 2017

الفيلات، والأرصدة في البنوك، والسيارات الفارهة، بما في ذلك الهيلوكبتر إن شاء، فهم يستطيعون توفيرها، له، ولغيره [1] .

وتبعا لهذا لا يُستبعد وجود شخص، أو أكثر، كهذا يمتطي صهوة القضية الفلسطينية، فيسيء إليها وإلى فلسطين. وبما أن الروائي – مثلما يقال- يصور الواقع، فليس مما يُحظر عليه أن يهتم بتصوير الشخص الذي يتصف بالسلبي، أو الخائن، أو المنتفع، فهو شيءٌ واقعيٌ، وموجود، ولا أحد يستطيع إنكارُه. فالتحريات التي تقوم بها هالة جبران من ناحية، وسارة من ناحية أخرى، كشفت لنا عن حقيقة محترفي النضال ممن انتهت بهم المرحلة إلى هذا المصير البائس والمشين.

وربَّ قائل يقول: لا تسلم أيّ حركة ثورية في العالم من بعض مرضى النفوس، إلا أن الكاتب الروائي، كالشاعر والقاص والمسرحي، لا ينبغي له أن يُعنى بهؤلاء المتساقطين، وإنما يُستحسن أن يتجه لتصوير شخصيات أخرى تتصف بنظافة اليد، ونقاء السريرة. وردا على هذا نقول: إن المؤلف - بصفة عامة - لا يعبر في روايته عن آرائه فحسب، بل يعبر عن آرائه وآراء الآخرين من خلال الشخصيات التي هي شخصياتٌ مستقلة، لها آراؤها، وللمؤلف آراؤه. وقد يلتقيان في بعض الروايات، ويختلفان في أخرى. وبصفة أساسية تعد رواية المجالي رواية تعتمد رؤية (إصلاحية) إذا جاز التعبير، فهو ينتقد المسيرة في سعي للتصحيح، وفي حرص حريص على نقاء المقاومة، ونقاء الثورة. أي أن روايته هذه تقول بشجاعةٍ ما لا يقال.

1.خليل، إبراهيم، قراءات في كتب السيرة، دار الخليج،ط1، 2024، ص63

فنّية الرواية

وهو في جلّ الأحوال معنيٌ أولا، وأخيرًا، بعمله الروائي؛ شكلا ومحتوىً. وهذه الوظيفة تنبع، وتنبجس، من الاتقان الافتراضي للجانب الأدبي من الرواية، وليس من كون هذا النموذج فاسدًا أو غير فاسد، فهذه الفكرة عن فساد رشيد مرعي من عدمه، نتركها لهالة جبران، ولابنيه عامر وهشام، ولصديقتيهم وفاء ودينا، وللرفاق سامي وكمال وللقارئ أيضا. فماذا عن الفن في بازار الفريسة؟

ردّا على هذا نقول قد يترسخ في وعي القارئ العادي، غير المتخصص، أنها رواية شديدة التشويق. وقد ردد غير واحد من نقاد الرواية، وألحّ، على أن الحكاية هي العمود الفقري لهذا الفن. وأن جودة الحكاية تتوقف على مدى ما تثيره من تشويق لدى القارئ العادي لا المتخصص الذي لديه خبرة بأساسيات الرواية، وما تقوم عليه من أصول وقواعد. ومن هذا الباب تشبه رواية خالد سامح الرواية البوليسيّة، فهذا النوع يشد القارئ شدا، ويجعل منه قارئا متلهفا لمعرفة نتائج البحث، والتحري عن أسرار الجريمة من حيث الدوافع، والتنفيذ، وإدانة المجرم أو المجرمين. وفي "بازار الفريسة" شبَهٌ بالرواية البوليسية من حيث أنّ هالة جبران تحاول التوصّل بإلحاح لمعرفة الحقيقة عما يقال عن زوجها الذي ماتَ، ودُفن، ودفنت معه أسراره. وبذلك ضمن الكاتب لحكاية روايته هذه قدْرتَها على شد القارئ. وهو معيار تفتقر إليه الكثير من الروايات التي يُتاجر بها الناشرون في أيامنا هذه.

على أنَّ الرواية البوليسية ذات التشويق اللافت يهيمن عليها الاهتمام بالحدث act والوقائع المتتالية، وتُهمل بسبب ذلك الشخوص characters والزمن time والمكان space والحوار بنوعيه الثنائي dialogue والفردي

monologue وتخلو خلوًا شبه تام من البعد الدرامي. وهي الأقرب إلى السرد التاريخي الباهت من حيث الفن، إلا في شيء واحد تتفوق عليه، ألا وهو التشويق، والإحساس بالترقّب لمعرفة العواقب. بيد أنَّ رواية المجالي، وإن بدا عليها الشبه بالرواية البوليسية، إلا أنه يعنى بالشخوص.

هالة جُبران

فالقارئُ، بلا ريب، تستوقفه شخصية هالة ببعدها النسوي والثقافي والأخلاقي، والاجتماعي. ويعجب من علاقتها بالأصدقاء من الجنسين: سامي، كمال، سمير ضرغام، دينا، ووفاء، وغيرهم ممن ذكروا، حتى الأوغندية جاميما. ومن خلال علاقتها بهؤلاء توحي بما جُبلت عليه، وفُطرت، من انفتاح وانبساط وبعد لافتٍ عن الانطواء، حتى في علاقتها بابنها هشام، والآخر عامر ، فثمة ما تفترق به عن غيرها من الأمهات. ولا تختلف عن هذا لا في تعاملها مع والديها، ولا مع شقيقها ميشيل، الذي ما فتئ يسخرُ ممن يريدون تحرير فلسطين[1]. وعندما نقرأ ما يرويه الراوي عن تكريمها في مؤسسة عبد الحميد شومان نجد لديها تواضعا قلما نجده لدى امرأة اقترنت بواحد كرشيد مرعي. تضاف إلى هذا كله علاقتها بالفن، التشكيلي منه والمسرحي، وزيارتها لمكتبة سامي، ولبيت المسنين في الزرقاء لترى الرفيق كمال الذي أعياه الزهايمر. وهذا- إذا أُخِذت تفاصيلُه بالحسبان تبين لنا منه أنها شخصية سردية مدروسة من جوانبها كافة، نامية، ومتطورة، وتعلق بذاكرة القارئ، وهذا شيء لا نجده في الرواية البوليسية حيث الشخصياتُ لا تعدو كونها أسماءً تؤدي وظائف فحسب.

1.بازار الفريسة، ص 110

وثمة شخصيات أخــرى تضيقُ هذه الفصلة عن البحث في ملامحها التي عني بها الكاتب. وقد جمع المؤلف بين هذه المزية لروايته، ومزية أخرى تتصل بالمكان. فالمؤلف أدار متواليات هذه الرواية في فضاءٍ سردي متسع، ومتنوع، فإلى جانب بيروت والجزائر وتونس وعدن[1] احتلت أمكنة شتى من عمان موضع البؤرة في السرد المكاني. وهذا أشرنا إليه، ونبهنا عليه، سابقا. على أنه في مقاربته لبيروت من زاوية العلاقة بين هالة والمكان، ثمة مقارنات بينها قبل الحرب الأهلية، وبعدها. فالوصف لما قبل الأهلية يحبّبُنا ببيروت، والذي يتصل بما بعده يصرف النظر عنها، فهي على رأي هالة مدينة بلا روح، واسم تاريخي لا غير. وتلي هذه البؤرة المكانية واحدة أخرى هي [جونية] التي توقف الكاتب بنا فيها عند الحديث عن عودة هالة لزيارة بيروت بعد رحيل رشيد مرعي. ولقائها بميشيل وابنيه روجيه وميرنا، والتقاطهم صورًا. ففي هذا الجزء من الرواية رحلة ترفيهية لهالة، وترفيهية للقارئ، فهي تضيف لونا من الإمتاع على السرد الذي غلب عليه شيء من غموض الهدف.

في هذا السياق تتذكر الرفيق كمال الذي نخره داء الزهايمر، فأرادت زيارته لعل لديه بعض ما يجلو الحقيقة عن رشيد، وقيل لها إنه في دار المسنين بالزرقاء التي لم تزرها إلا مرة واحدة برفقة المتوفّى، ولم تشعر حيالها بالارتياح، لهذا أرادت أن تأخذ من تؤانسها في هذه الزيارة.[2] ويالها من زيــارة! فقـد ذكـّرتها بالهجمـة الشرسـة التي تعـرض لهـا الـرفيــق مـن

1.بازار الفريسة، ص 82

2.السابق، ص 164- 165

شـلة مخمورين ينتسبون لإحدى المليشيات اليمينيّة، فظنوه من لهجته فلسطينيا. وقـال له زعيمهم وهو يصوب المسدس نحوه: ما دام معك جنسية أردنية شو مجيّبَك ع لبنان يا أخو... روح انقبر في بلدك يا ... ثمّ طلب ممن معه أن يروّقوه: أي: أنْ يضربوه [1]ضربًا مبرّحًا. فزيارتها لدار المسنين أحيت في نفسها ذكرياتٍ مؤلمة، ولم تظفر بما كانت تتمناه من الرفيق الذي بصعوبة تذكرها، وتذكر من تكون. وهذا الشعور يتلاءم مع ضيقها أصلا بالقدوم، وزادها ضيقا الازدحام المروري الذي وجدت نفسها فيه، والجوّ الخانق، الدبق، الذي أحاط بها، فبصعوبة استطاعت الإفلات من الفخّ.

سرد متقطع : مراوحة في الزمن

يُفترض في هذه الحكاية أنها بدأت في العام 1978 إلا أنَّ الكاتب لم يتقيد على مستوى الماجريات بهذا، فقد تصرف تصرفا فنيا بطريقة السرد. فذكر بعيد وفاة رشيد بعام وقائع جرت قبل نيف وأربعين عامًا. وراوح في الزمن، فتارة هو في الوقت الذي تواصل فيه هالة البحث، وطورًا هو في بيروت، أو في أسفار تنقل فيها رشيد في عواصم شتى. وهو في الزرقاء يفتح قوسين يروي ما بينهما حوادث وقعت قبل عشرات السنين، أو وهو في جونية يعود بنا عن طريق الذاكرة لأيام سبقت بسنين، وما أسرع ما يتنقل بين حدث وقع في بيروت قبل الحرب الأهلية وآخر يقع في زمن التحري عن حقيقة رشيد. أي في زمن كتابة الحكاية. ويذكرُ لنا سارة جلال لنعود بذكرها إلى العام الذي لقي فيه جلال رشيدًا، وعمل لديه في مركز جسور الحوار للدراسات إلخ. أحـــلام، وكوابيس، ترويها البطلة بعضها من شهر العسل،

1.بازار الفريسة، ص 168

وبعضها بعد الوفاة. وهذه المراوحة في الزمن تضفي- بلا ريب - على الحكاية، وعلى الحوادث، بعض الغموض، وتشحذ الإحساسَ بالترقُّب لدى القارئ، وتمنح السرد بعدًا جماليًا لا نجده في السرد الخطّي الرتيب.

الحوار

ولا ضيْر في أن نشير للحوار في هذه الرواية، وهو يحتل مساحة كبيرة، ومثلما عوّدنا الكاتب في روايته " الهامش " يسعى لتشكيل الحوار تشكيلا متناسبًا مع أقدار الشخوص، ومستوياتهم، ومواقفهم. فستار الجبوري يقول شلون عيني، مذكرًا بأنه عراقي، وهالة تقول (عنهن) مذكرة بأنها لبنانية، ورشيد وكمال وسامي يتحدثون بلهجة تبين أنهم فلسطينيون، أو أردنيون. ووفاء تتلفّظ بكلمات يتضح منها أنها قليلة الحياء، ولا تخشى الاتهام ببذاءَة اللسان. وهذا كله يمثل مزيجًا من المستويات التي تُضفي على حواره ما يوهم بمحاكاة الواقع. وهي صِفةٌ يحرص الكاتبُ عليها- عادة- لإقناع القارئ بحقيقة ما يرويه، وصدقه، على الرغم من أنه من صنع الخيال.

---

*للمزيد عن الكاتب وروايته الهامش انظر كتابنا مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان، الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2022 ص ص 145- 153 والفصل مستخرج من الدستور الثقافي 17 تشرين الثاني 2023.

الواقعية السحرية في رواية عابرو حريق

في روايتها آخر القلاع بيروت 2016 اتخذت رائدة الطويل من الترسّل، والمونولوج، معتمدةً ضمير المخاطَب، لا المتكلم، ولا الغائب، نسقًا سرديًا بدأ في مستهلّ الحكايةِ، واستمر في اتجاهٍ خطّي إلى أنْ بلغَ ذروَتَهُ ، فجاءَ النسقُ خطابًا ترسله الساردةُ شاتيلا - وهو اسم الفتاة التي وُلدت في الوقت الذي نُفّذت فيه مجزرتا صبرا وشاتيلا في سبتمبر/ أيلول من العام 1982 – شفويًا عبر قناة للتواصل غير منظورة، لمرسَلٍ إليه هو سليم، أحد من نَجَوْا من تلك المجزرة، وعاش في بيروت، ثم غادر للدراسة في طولوز بفرنسا.

فهو خطابٌ، مثلما جاءَ في دراستنا للرواية[1]، يتضمَّنُ في ما يتضمن سردًا لوقائع تمتدّ في الماضي إلى العام 1947 أيْ العام الذي ولد فيه سليم – المخاطَب - من أبوين فلسطينيَّيْن دفعتْ بهما مذابح النكبة إلى لبنان، والعيش في خيمة من الكتّان، تحولت إلى (شادر) ثم إلى سقيفة من القصدير والصفيح، قبل أنْ تغدو بيتًا من الطين، والطوبِ، والإسْمنت، شُيد على عجلٍ، وبطريقةٍ عشْوائيّةٍ كغيره من المنازل التي يكتظُّ بها مخيَّمٌ يفتقرُ إلى التخطيط الحضري.

البيت

ويبدو أنَّ البيتَ، الذي احتلّ حجر الزاوية في "آخر القلاع "، يحتلّ في

1.انظر كتابنا : اجتهادات نقدية، ط1، عمان، الألفية للنشر، 2018، ص ص 149- 159.

روايتها هذه " عابرو حريق " الموقعَ نفسه، وإنْ كان الأمْرُ بطريقةٍ مختلفةٍ، وفي صورةٍ أخرى.

يتذكر عنانُ، وهو أحد شخوص الرواية، حكاية الحريق الذي اندلع في البيت، وأتى على مَنْ فيه، وما فيه، من الأثاثِ، والمتاع، والأشخاص، ولم يبق من مقتنياته إلا القوشان (الصك) الذي أنقذته أمّ عوض(فاطمة) ولهذا كلَّما تذكر الحريق تذكر معهُ إلحاحها على الاحتفاظ بذلك القوشان، الذي أخفته تحت كتلةٍ من التراب في موقع ما في البستان على كثَبٍ من قبر جدها الوليّ الصالح زكريا. فضياع ذلك القوشان معناهُ ضياعُ البيت، لهذا تلح إلحاحًا شديدًا على صيانته من أي عطبٍ يلحق بهِ من رطوبةٍ أو حريق.

فقوشان البيت هذا هو ماتبقّى لأمّ عوض، ولعنان. ثمة أشخاص آخرون ينظرون بأعين الحسد والطمع بالبيت. مختار البلد أحد هؤلاء، إنْ لم نقل أكثرهم نفوذًا ومالا، وأعزهم نفرًا. وهو أقدرُهم على الوصول لما يريده بالدسائس، والمكائد. فقد ضمن مساعدة الشيخ عارف، إمام الجامع، وأبي كمال، صاحب الصهاريج، والحكيم يوسف الحاجّ، وغسان الأعرج، وخليل شبه المتخلف عقليًا، ولا يقف لهذا المختار بالمرصاد سوى حياة، و بلال، وعنان، وأم عوض.

الغولة اختطفت حياة

كانتْ (حياة) قد عاشت لمدة قصيرة في بيت المختار، ولا تخفى الساردة أنه طالما تحرَّش بها، وأنَّ زوجته دبت فيها نارُ الغيرة، فطلبت منه طردها، وإلا لن تبقى له في بيْت. تزوَّجها سرًا بشهادة الشيخ عارف، وأبي كمال. وفي نهاية المطاف وجدت نفسها حاملا، وخِشْية الفضيحة تسترّت عليها أمّ عوض، وساعدتها على إخفاء الأمر عن أهالي البلدة. وعندما جاءَها المخاض،

ورُزقت طفلا، فارقتِ الحياةَ على نحو مفاجئ، ومُفجع[1]. وهذا يتكرّر تقريبا في الحديث عن ازدهار، أم عنان. فقد كانتْ تحاول التخلُّصَ من الجنين(عنان) ولكنها لم تنجح[2]. وعانت من داء السلّ قبل الولادة، وتوفّيَتْ بعدها مباشرة[3]. ومثلما ارتاب كثيرون بحياة ارتاب كثيرون بازدهار، فنشأ عنان يعاني من نقصٍ قِوامُه الشعور بأنه مشكوك بنسبه، وحسبه، وأنه لقيط، أو شِبْهُ لقيط، وأنَّ ملامحه البيّنة في زرقة العينين، وشقرة في البشرة، دليلان. وظلَّ طوال حياته يُنادى بابن ازدهار، ولا ينادى باسم أبيه الذي انتحر بُعيْدَ وفاة أمّه في ظرفٍ غامض، وأمه هي الأخرى توفيت أيضًا، وقيل أخذتها الغولة[4] لذا يقول عن نفسه دائما إنه امتداد الخطيئة، والخزي، وظلّ العار. [5]

أما بلالُ، فقد كفِلَه الحكيم يوسف الحاج [6] و حرص على الرغم من أنه مسيحي، على تربيته تربية إسلامية. فرعايتُه له كرعاية أم عوض لعنان. التي لم تبخل عليه بما يتّصلُ بخفايا البلدة، وأسْرار الشخوص، من المختار، إلى الشيخ عارف، فأبي كمال، فالوليّ الصالح زكريا، الذي دفن في موقع من البستان قريبًا من البيت الذي ينازعها فيه المختار، ويحاول امتلاكه بيعًا أو

1.الطويل رائدة: عابرو حريق، ط1، عمان، جفرا/ ناشرون، 2023ص50- 51 و88

2. عابرو حريق، ص 43

3. السابق، ص 45

4.السابق، ص 21

5.السابق، ص 47

6.السابق، ص 24

أو احْتلالا، أيْ من قبيل الاستيلاء غير الشرعي[1].

تفاصيلُ المكان

واللافت أنَّ الساردة، كي توضح لنا الأجواء الخاصة بهذه البلدة، تذكر الكثير من الجوانب التي تزيد الصورة وضوحًا على وضوح. فهي تنبه عرَضًا لأحد الشخوص(ابو كمال) وامرأته، وابنه الذي ترك البلاد، وغادر إلى إسبانيا، وهناك اعتنق النصرانيّة ليتزوج من إسبانية، ورُزق طفلا سماهُ فيكتور. فاتخذ لهذا أبوه قرارًا بحرمانه من الميراث [2] . عدا عن هذا، كان أبو كمال قد قتل شقيقتَهُ فيما يُظن أنه جريمةُ شرف. وقضى مدة في السجن أطلق بعدها سراحُه بمساعي الوسطاء؛ كالمختار، وإمام المسجد الشيخ عارف[3]. ومن باب التوضيح، واعتمادًا على الذاكرة الشعبية، ولإقناع المتلقي بأنَّ هذه البلدة موجودةٌ، وليست من صنع الخيال، تومئ مرارًا (للغولة) وهي كيانٌ خرافيٌ يؤمنُ به أهالي القرى. فقد أقسم حارسُ بستان المختار أنه شاهد هذه الغولة بعينيه اللتين غدًا يأكلها الدود [4]. أما عنان، فلا يتوق لشيءٍ قدر توْقِهِ لمعرفة المزيد من التفاصيل عن بيْت حياة، وعن حكايتها المتداوَلة مع الغولة.

ولا تفتأ الساردةُ تحاولُ أنْ تجتذب بِلالا نحوها، فهي تحبُّه، ولا تعرفُ

1.الطويل، رائدة: عابرو حريق، ص 33

2.المصدر السابق، ص ص38- 39

3.السابق نفسه، ص 38

4.السابق، ص 28

ما إذا كان يبادلها الشعور إياه أم لا. وأكبر الاحتمالات هو عزوفُه عن هذه العلاقة لما يجده في نفسه من تشويهٍ نتَجَ عن الحريق الذي اندلع في البيت سابقا، وترك آثاره، لا في وجهه وحدَهُ، بل أيضا في وجه عنان ويديه. لذا كلما سألته عن الأحوال أجابها: لست على ما يرام [1]. ولا تفتأ تشير لعلاقة المختار بالشيوعيين، أو لقربه من الشيوعيين، وأنه ملحدٌ، أو قريب من الإلحاد، مع أن هذا يتناقض مع علاقته الحميمة بالشيخ عارف إمام المسجد، فهو الذي روَّج لبطولاته المزعومة عندما هاجم اللصوص بستانهُ، فتصدَّى لهم، وأطلقوا عليه النار، ففقد بذلك أحد أصابعه علمًا بأن الحقيقة تقول إن إصبعه تلك بُترتْ بسكين، وأنَّ التي بترتها هي حياة، وهذا ما تعرفه القابلة أم عوض حقَّ المعرفة، لذا ظلَّتْ على الدوام تتندَّر عليه قائلةً له: هل عثرتَ على الإصبع؟

تحوّل

ثمة تحول مفاجئ في الحكاية يتجلى في الاجتماع السري الذي ضمَّ كلا من المختار، و الإمام، وأبي كمال، وغسان الأعرج، في البستان. والغرض من هذا الاجتماع لم يتضح إلا بعد شيوع خبر تسميم خزان المياه الذي يزود البيوت بماء الشرب[2] . والهدف من هذا الادعاء الذي تبين أنه زعمٌ كاذبٌ تمكينُ أبي كمـال من تزويد البيوت بمياه الصهاريج، والحصول على مبالغ كبيرة مع أنَّ أم عوض ظلت تواصل استخدام المياه الواردة من الخزان، ولم تتأثر بشيء، مما يؤكّد أن حكاية التسميم مُختلَقةٌ، وكاذِبة.

1.الطويل، عابرو حريق، ص 56

2.المصدر السابق، ص 63

لم يغفر المختار لأم عوض هذه الزلة، فقد أشاع عنها أنها تمارس الشعوذة، وأنها ساحرة. وفي الأثناء يتعرَّض عنان لمحاولة اغتيال بعيار ناري، إلا أنه نجا منه كعهده في النجاةِ من محاولاتٍ عدة[1] .

في لبنان

ونتيجة الإحساس بالضيق، وشعوره بما في داخله من دوافع تتوغَّلُ في ثناياه، وتدعوه لمغادرة البلدة، قرر الذهاب إلى لبنان. وقد أشارت عليه بهذا أم عوض[2] . وفيما كان القوم منشغلين بغسان الأعرج الذي وُجدَتْ جثته أمام المسجد، وتبين أنه مات مسمومًا، غادر عنان متوجهًا إلى بيروت، فيما كانت الآراء تجمع على أنَّ الأعرج قتل في جريمة مدبرة لها علاقةٌ بمحاولة الاعتداء على عنان[3].

القوشان: إشكالية الهوية

وثمة تحوُّلٌ آخر بُني على حافز مُهّد له، وهو تمكن المختار من العثور على صكّ الملكية، وتزوير آخر عوضًا عنه. لذا هُرع هو وزمرته: الشيخ عارف، وأبو كمال، إلى أمّ عوض وأطلعوها على الصك الجديد المزوَّر، وأمهلها المختار شهْرًا واحدا كي تخلي البيت[4]. وفي الأثنـاء اكتسب عنانُ لقبًا جـديدًا في لبنان، وهو لقب [زقاقي] بمعنى أنه ابن شوارع [5] وقيل له هنيك ناضل. في وطنك.. مش هون. [6]. ويداهمه الشعور بالإحباط، فهو كمن يظن أنه كلما

1.الطويل، رائدة، عابرو حريق، ص 69

2.المصدر السابق،ص 71

3.المصدر السابق، ص 73

4.المصدر السابق، ص 75

5.السابق، ص 78

6.السابق، ص 79

بلغ مبتغاه تدحرج من جديد إلى أسفل الجبل ليبدأ ثانية من الصفر. أزعجه كثيرًا السؤال من أنت؟ ومن تكون؟ أثار ذلك في نفسه أسئلةً جارحةً، وضعتهُ وجهًا لوجه أمام إشكالية الهوية. قرر المغادرة إلى إسبانيا، وفي ذهنه ما قام به أبو فيكتور. وسرعانَ ما تلقَّتْ أمّ عوض عن طريق الحكيم خبر اختفاء عنان، جرى ذلك قبيل العثور على جثة الحكيم نفسهِ مُنْتحرًا في عيادته. مع أنَّ الدلائل تنفي حكاية الانتحار هذه، وترجّح أن يكون الأمرُ جريمةً مدبرةً وراءها المختار وزمرته. (3)

رصاصة واحدة لا تكفي

أحدثت الإشاعات التي روَّجها المختار، والإمام، عن شعوذة أمّ عوض تأثيرًا كبيرًا، وفاجعًا، لدى الأهالي، الذين وجدوا في تصرُّفاتها الخاصّة بضريح الولي الصالح زكريا تأكيدًا لتلك المزاعم، فأجمعوا على الرغم من أنهم مختلفون على أنها ساحِرة، مشعوذة. وتستحقّ، لا الرَجْم فحسب، بل القتلَ في مشهدٍ يشارك فيه الجميعُ عدا الساردة، وبلال، وبالطبع عنان، الذي لا يدري أحدٌ أين هو. وأخيرًا قتلت أم عوض، التي لطالما وُلد الكثير من أبناء البلدة على يديها، بعشرة أعيرة نارية، واحدًا تلوَ الآخر، لأن رصاصة واحدة لا تكفي. واستولى المختار على البيت، وتنتهي مأساةُ أمّ عوض بظهور (حياة) فيما يشبه الكابوس الذي لم تفق منه الساردة إلا وفي رؤاهـا الحريق نفسه الذي

1.الطويل، رائدة، عابرو حريق، ص 78

2.المصدر السابق، ص 79

3.السابق، ص 98

وردت الإشارة إليه في مستهلِّ الحكاية، مع صفائح الوقود، وأعواد الثقاب، وصرير الأبواب، والنتوءات البارزة في الظهر، والكتف، والجهة اليسرى من الصدر، والتمتمات، في إيحاءٍ غير مباشر بمغادرة البلدة [1] .

واقع سحري

وهذه الرواية - عابرو حريق - تختلفُ عن رواية رائدة الطويل (آخر القلاع) في توجُّهها لواقع شبه سحري، أو خرافي، يختزن الكثير من المعتقدات، والأفكار ذات الطابع الشعبي. فالوليّ الصالح زكريا، والغولة، والمختار، والشيخ عارف إمام الجامع، والحكيم، وغسّان الأعرج، والبستان، والقوشان، وما شابه ذلك، وشاكله، لا يجتمع في هذه الحكاية إلا ليضفي عليها هذا اللون المحلي، الذي يغلب على بلدةٍ أو قريةٍ، في فلسطين. لكن الزمن الذي تقع فيه وتجري هذه الحوادثُ، والمروياتُ، هو زمن ما بعد 1967 لا قبله، بدليل واضح، وهو توجه (عنان) بعد أن ضاق ذرعا بـ "ابن ازدهار" والتشكيك في نسبه، وإحساسه بالعار في بلدة يجمع الأهالي فيها على أنه إنْ لم يكن لقيطا فهو شبه لقيط، يغادِرُ إلى لبنان، ويحاول أن ينسلخ عما علِقَ به من خطيئةٍ، وعار، ويتحول إلى مناضل يزهو بشيء غير قليل من الفَخار، ليصطدم بعدد من العقبات؛ أولاها أن من واجبه النضال في وطنه لا في غيره، وأن عليه - ثانيا - أن يتحقق من هويته، فهل هو فلسطيني، أم لا.

1.الطويل، رائدة: عابرو حريق، ص 113

قيادات

بقية المتواليات السردية تلقي الضوء على القيادات التقليدية التي ابْتُلِيَ بها الناس في فلسطين. ويمثل المختار أحد رموز هذه القيادة التقليدية المتخاذلة، والمتعفِّنة. فعلى الرغم من لصوقه بالشيوعيين، يحافظ على علاقته الحميمة بالشيخ عارف، ويوظفه لصالح مخططاته الرامية لاستغلال الأهالي أولا، والسيطرة على بيت أم عوض ثانيا، يضافُ إلى ذلك الخلاص من خصومه في البلد واحدًا تلو الآخر. فالشيخ عارف الذي يُصدر الفتاوى يُضفي على موبقات المختار طابع السحر الحلال، ويؤكد تسميم المياه، وحكاية اللصوص، والبستان، ويُشَرْعِنُ فكرة الخلاص من أمّ عوض لكونها ساحرةً أو مُشعْوذةً. ولا ينكر أنّ القواشين التي تثبت ملكية المختار لبيت أمّ عوض قواشين حقيقية، وغير مزورة، وتثبتُ ملكية المختار للبيت لا أمّ عوض. وإلى جانب المختار الرمز، والإمام، ثمة شخصيات أخرى منهم أبو كمال، الذي يستغل السكان، ويبيعهم ماء الشرب منتهزًا الدعوات التي تحذرهم من مياه الخزان. ويتظاهر بالتقوى، والورع، إذ يحرم ابنه كمال من الميراث لاعتناقه ديانة أخرى، والزواج من امرأة إسبانية. وهذه القيادة تعتمدُ على أفكار، ومعتقدات، لا أساس لها، كإقناع الناس بوجود الغولة التي أخذت (حياة) وأخذت إزدهار أيضًا. وأنّ حارس البستان رآها حين تمثلت له رأي العين.

وهذه البلدة، تشبه بلدات كثيرة، وقرى أكثر، لا في فلسطين وحدها، بل في غير قليل من البلاد العربية، والأمصار الإسلامية، تذكرنا بنماذج في مصر، وقفت عندها روايات بعض الكتاب المصريين، وفي روايات أخرى وقصص قصيرة، نجدُ نماذج منها مثلما هي الحال في أعمال إبراهيم الكوني، والطاهر وطار، والطيب صالح في عرس الزين، وغيره .. وغيره. على أن

الرواية، بصفة عامة، ليست في مستوى روايتها السابقة " آخر القلاع ". وبهاتين الروايتين تصبح للمؤلفة ثلاث روايات، كانت الأولى منها بعنوان " ولادة الروح " 2015 *

---

*للمزيد عن الكاتبة انظر مقالنا في: القدس العربي، لندن، ع 16 نوفمبر- تشرين الثاني 2016 .

في "المهندس"

إخضاع الرواية لبنية السيرة

تمثل رواية المهندس(دار الآن: 2023) لسامر حيدر المجالي، وهي الرواية الثانية بعد روايته المؤابي (2020) والكتاب السادس بعد: شياطين في حضرة الملكوت 2015 و أكمام الحب والغضب 2019 والمؤابي 2020 وشهود من أهلها 2020 ومع الحياة (فلسفة) 2021 تمثل ما يعد سيرة ذاتية لبطلها والسارد الوحيد فيها فراس زيد فرحان. سيرة تخضع لتسلسل زمني لافت للنظر. فقد وُلد هذا السارد في العام 1979 من أب موظف، وأم تعمل أمينة مكتبة في إحدى مدارس التربية[1]. وفي العام 1997 نجح في الثانوية العامة (التوجيهي). وتقدم بطلب التحاق بالجامعة الأردنية، واختار الهندسة المدنية لتعلقه المبكر بالأبنية، والتصاميم المعمارية، ولهذا آثر هذا التخصص على الهندسة الكهربائية وعلى الميكانيك[2]. فهو يكرر في مواقع شتى من سيرته أنه يعشق العمارة من نعومة أظفاره، وأنه فتن بسنان المعماري التركي، ومعجب بحكايته الطريفة المشوّقة عن الدائرة[3]. وفي العام 2002 تخرج من الكلية بمزاعم أنه وقع في حب نيف وأربعين فتاة[4]، وتزوج من ابنة خاله(راية) ووهبه الله طفلة جميلة سماها دنيا، وهي لديه الدنيا كلها

1.المهندس، دار الآن، ط1، 2023، ص 23

2.المصدر السابق، ص 31

3.المصدر السابق، ص 33

4. المصدر السابق، ص 11

حقيقة، لا مجازا.

بحث بعد التخرج عن عمل في ظروف شاعت فيها البطالة في صفوف المهندسين شيوعا لافتا للنظر. وأتيح له العمل براتب محدود سنة 2004 مع المهندس حسان[1] ثم المهندس سلطان [2] الذي تخطى الأربعين عمرا. فيما كان هو في العشرينات حسب. وتتلمذ على يديه في مشروع ضخم متعدد الطوابق. فندق يذكره بالمباني الشاهقة، والأبراج العالية، التي شاهدها في مصر المحروسة (القاهرة) حين زارها(2001) في أثناء إعداده مشروعه للتخرج[3].

ولم يكن الدخل الذي يكسبه من هذا العمل كافيا، إذ لا يزيد عن نفقات البيت من طعام وشراب وملابس، وفواتير للكهرباء، والماء، والهاتف، وأجور المواصلات، وأقساط المدرسة إلخ... لذا ما إن أتيحت له الفرصة كي يغادر إلى دبي بعقد عمل براتب أكثر من كافٍ، حتى استغل الفرصة السانحة، واهتبلها، بلا تحفظ، ولا تردد، بعد أن لقي في صفوف زملائه، وأهله، من يشجّعونه[4]. كان سفره في أواخر العـــام2006. وابتدأ العمل في مؤسسة للمقاولات عابرة للحدود بل للقارات باسم " ثرى " في أول يناير (كانون الثاني) من العام 2007 وفيها تعرف على أشخاص أسهموا في دعمه

1.المهندس، ص 38

2.السابق،ص 41

3.السابق، ص ص 42- 51

4.السابق، ص ص67- 71

بادئ ذي بدء. في مقدمتهم نجيب المالكي المدير الإداري لـ (ثرى) و نجوى مديرة مكتب المدير الإداري، وآخرون كالخروبي والأسيوطي.

محمد العزام

لم يمض إلا قليل وقت حتى تبين له أن وراء هذه المؤسسة العملاقة رجلا يعرفه حق المعرفة، وهو محمد بيك عزام[1]. كان السارد قد ذكره في بدْء الحكاية عندما توفي جده[2]. فقد حضر إلى منزل والده في الجزء المطل من جبل عمان على وسط البلد لتقديم واجب العزاء بجدّه. وقد لازم الأسرة طوال أيام العزاء الثلاثة. وأظهر في استقباله للمعزّين ما يؤكد أنه أحد افراد العائلة، وأنه مصاب بمصابها، مع أنه لا يتعدى كونه جارًا كغيره من الجيران. وذكر السارد فيما رواه عنه أنه رشح نفسه في انتخابات المجلس النيابي للعام 1993 لكن الحظ لم يحالفه. وفيما بعد تغيرت الأحوال بهذا العزام، صحيح أنه سجن مدة، بيد أن الأمور تغيرت جذريا، فهو يدير عددا من الشركات لا في دبي وحدها، ولكن في غيرها من دول الخليج وإماراته، وفي الأردن، ومصر. وعندما عاد فراس لعمان زائرا التقى بمحمد بيك بعد عناء شديد نظرًا للجو البيروقراطي الذي يحيط به، وبمكتبه. وأخبره العزام أن نجوى، والمالكي، وغيرهما، من موظفيه، وأن عليه أن يتواصل معهما لكي يقدما له الدعم كله. واتصل بهما هاتفيا على مسامعه، وأوصاهما عليه، وطلب منه الحرص على التعاون، فالمستقبل يفتح له الباب على مصراعيه.

1.المهندس، ص ص79- 84

2.السابق، ص ص30- 31

مع أليساندرو الإيطالي

وبعد عامين، أو أكثر، من تلك المقابلة غلب الطمع على السارد، ولم يعد يكفيه ما يكتسبه من (ثرى) ومد بصره إلى مشروعاتِ التوريد لحسابه الخاص، ففي أحد المعارض تعرف على الإيطالي أليساندرو[1]، وعلى من كانوا معه. وهو مندوب شركة إيطالية تنتج كل ما يتصل بالتمديدات الصحية، وأنشأ علاقة تجارية به وبزملائه الإيطاليين، وبدأ يستورد منتجات هذه الشركة، ويقوم بتوزيع ما يستورده على الراغبين، والمحتاجين، من مقاولي الإنشاءات، والأبنية الفندقية، وازدادت أرباحه، ووعدته الشركة باعتماده وكيلا خاصا حصريا لمنتجاتها في الخليج، وبعض دويلات الشرق الأوسط. لكن الرياح لم تجر بما تشتهيه سُفُنُ فراس، فعلاوة على الشكوك التي بدأت تساور زوجته راية من علاقته بنجوى، وقرارها الغاضب بتركه وحيدًا، والعودة إلى عمان[2]، اقتحمت العصا دواليب مساره الاقتصادي، وبدأت الأمور تسوء شيئا فشيئا، بل سرعان ما أصبح مثقلا بالديون[3].

وعندما وجد نفسه عالقا، قرّر العودة إلى عمان فيما يشبه التملُّص المبكر من ملاحقات بنك الخليج الأوروبي الذي سبق أنْ افتتح لديه اعتمادًا بمليون درهم إماراتي على أن يسدده من عائد المبيعات، وذلك ما لم يحدث. ففي وصفِ الكاتب للوضع الاقتصادي الطارئ يشير إلى إفلاس الكثير من الشركات، وتسريح الكثير الجمّ من الموظفين، والعاملين، الذين اضطـــروا

1.المهندس، ص 88

2.السابق،ص 96

3.السابق، ص 144

للعودة إلى عمان، أو دمشق، أو مصر. مما قلل فرص العمل فيها نظرا لتدفق الكثير من الكفاءات، وذوي الخبرة. في هذه الأثناء قرر محمد بيك العزام أن يقفز من المركب وحده - على رأي السارد - وتخلص من 85 % من أسهمه قبل انهيار البورصة في شهر أكتوبر.

فرخ صغير بين الشواهين

في الأثناء يكتشف فراس أنه وسط هذه الحيتان ما هو إلا فرخٌ صغيرٌ سقط في غابة مظلمة كل من فيها من الشواهين. وبلغت أزمته مع البنك المذكور أوجها، فحاول الاستغاثة بمحمد عزام جار الرضا، إلا أنّ رنين هاتفه النقال ارتطم بجدارٍ من الصمت الأصم. يحاول دون يأس أن يرسل له برسالة استغاثة عبر تطبيق الواتس أب دونما فائدة. اختفى محمد عزام، واختفت آثاره، وتبين في هذه الغمرة أن نجوى هي إحدى زوجاته، وقد كساها العزام بالذهب والمجوهرات والماس على حساب الناس الغلابى[1]. صدَمَه هذا الاكتشاف لأنه استبان في ضوئه – لسخرية القدر - أنه كان يعبث بحرم الرجل الذي أراد إرضاءَه[2]. وأخيرا، بعد نفاد صبره، وجلده، جاءه الرد من نجوى، ردًا تزعم فيه أنها بباريس حيث أمها وأبوها في حالة صحية تستدعي بقاءها بجانبيها لمدة طويلة، ولا تعلم متى تنتهي.[3] في هذا الوقت يغمره شعور طاغ بالاكتئاب. ويهرع لأقراص النوم التي وصفها له الدكتور فاضل

1.المهندس، ص 152

2.السابق، ص 153

3.السابق، 154

وذكرها في مستهل الحكاية. [1] وإلى جانب الدكتور فاضل، وجد من يعالجه عن طريق المواعظ والعبادة والتصوف. كالشيخ خالد صاحب الخطب البليغة، والمواعظ المؤثرة، وتبادلا الزيارات، وتعرف على محتويات مكتبته المنزلية، وبدأ رحلة البحث عن راحة البال[2].

ولكن الدخل الذي بات شحيحًا اضطره للرجوع إلى دفاتره القديمة، كالتاجر الذي يبحث عن مدين منسي وسط سجلاته اليومية التي مر عليها زمنٌ من غير تصفُّح، ولا تدقيق. تذكر المهندس سلطان الذي أخذ بيده منذ العام 2004 فوجده هو الآخر بلا عمل، فاستغل هذه الإجازة القسرية، وغادر إلى أميركا لزيارة ابنيه سعد وليث بعد أن أنهيا دراستيهما، واستقرا هناك. ومع أن المهندس المذكور تلوح عليه إمارات الشيخوخة، إلا أنه يشعر بالاطمئنان النفسي، والروحي:" ما الذي أريده الآن أكثر من راتبي التقاعدي أنا وأم سعد؟" [3] وهو بهذا يخفي، ويكتمُ، بكلمة أدقّ، ما يشعرُ، ويحسُّ، به من سأم، وفراغ.

هلوسات

وفي ذروة الشعور بالاكتئاب تتحول الذكريات لدى فراس إلى هلوسات، وتنتابه الكوابيس والرؤى. فكلما اقترب من مواعظ الشيخ خالد انكفأ على نفسه، وتراءت له أشياء تحتوي على كل ما هو عجيب وغريب. فالكابوس الذي وصفه لنا في رؤية ما يراه النائم من حـربٍ ضروس ومعـارك ضارية،

1.السابق، ص 155

2.السابق، ص 157

3.السابق، ص 160

وطاحنة، تتطاير فيها الرؤوس، ويعلو صليل السيوف [1] أهوالٌ يراها، أو يعيشها، ولا ينقصها التوتر، فيجد نفسه مستسلما للعبادات، متردّدا بصفة مستمرة للجامع، الذي تحول في وقت قصير إلى ميدان للاختلافات الإيديولوجية، وفي الوقت ذاته يلاحظ على راية – زوجته وابنة خاله- أنها تعامله مثل طفل مريض تخشى عليه تفاقم المرض" اهتم بصحتك، فلها الأولوية" [2] ومثلما يقال " في أسوأ الأحوال جاءنا عزيزُ خطابِكم" انسحب عليه هذا المثل، فقد تلقى اتصالا على رقمه الأردني من مكتب محاماة، وكّله البنك الإماراتي بمتابعة قضاياه. طلبت منه المتصلة الحضور إلى مكتبهم في الرابية لتسوية المطالبات المالية التي أرسلها البنك (بنك الخليج الأوروبي) فهوَتْ به الصدمة مرةً أخرى إلى الحضيض. ونجح في إقناعهم بتأجيل التسوية إلى نهاية العام، فلعله بالقليل الذي يكسبه يسدد ما عليه من ديون، أما راية، فقالت "بعد تسعة أشهر يحلّها ألف حلّال".

ريشة في مهب الريح

مر شهر رمضان، وما بعده، وجاء عيد الأضحى، والأمور تزداد سوءاً على سوء. زاد الطين بلة أن أمه التي كانت تتمتع بالصحة، والعافية، اكتشف الأطباء أنها تعاني من وَرَم حميد – غير خبيث - وفي مثل هذا العمر تحتاج إلى من يبقى إلى جانبها، وهذا ما كان ينقُصُ السارد الذي استمع لوصية الوالدةِ بعقلٍ، وقلبٍ، منفتحين، قالت له، وهي تظنّ أنها في الرمق الأخير:"

1.المهندس، ص ص162- 165

2.السابق، ص 168

في المرة الأولى وقعَتْ الفاس في الراس من غير ما أعلم. أما الآن فأريدك أن تحذر من محمد العزام، فهذا الرجل حقودٌ جدا". وتضيف " ثمة شيء لا تعرفه، كان قد تقدم لي قبل أن أتزوّج أباك، فرفضْتُه، ورفضه جدك" [1]. وأما لمَ رفضه الجدُّ فلأنه مغرور، ودائم التحرّش ببنات الحي، ومدمن خمرة، مهملٌ لبيته، وأولاده.

بعد أنْ سمع فراس هذا الكلام من أمه أكتشف كم خُدعَ بهذا العزام، وأن خديعته به أبقته زمنا طويلا كريشة في مهبِّ الريح [2].

على حافة الهاوية

تنتهي هذه الرواية ببطلها فراس وهو على حافة الهاوية. وهي رواية صيغت بأسلوب لا يخلو من تشويق يضع القارئ في موضع المترقّب لما سيحدث. وهذا هو أحد الأهداف التي يتوخاها الروائي مختلفا بها عن المؤرّخ، وعن الكاتب الذي ينشر ما يشاء من السواليف دون أن تؤدي لتكوين روائي بالمعنى الدقيق للكلمة. فالكاتب على مستوى الزمن يراوح بين رواية الوقائع عند حدوثها، والاسترجاع، الذي يستعيد به حوادث بعد وقوعها بزمن طويل، أو غير طويل، فيما هو معروف بالمفارقة السردية. فزيارته لعيادة د. فاضل- على سبيل المثال- يروي ما يتصل بها في لحظة متزامنه مع عودته مكتئبًا من دبي، ووقوفه على حافة الهاوية. في حين أنَّ سائر ما يقع، ويجري من زواج أبيه، وأمه، وولادته عام 1979 ودراسته، وتخرجه، وزواجه من راية، وعثوره على عمل في مشروع المغترب (أبو

1.المهندس، ص 180

2.السابق، ص 181

فيصل) أو مع المهندس سلطان في الفندق متعدد الطوابق، وما تبع ذلك من العرض الذي تلقاه للمغادرة إلى دبي، فتشجيع الأهل، والزملاء من المهندسين، على المغادرة، فما مر به من ظروف في المؤسسة العملاقة (ثُرى) وعلاقتها بمحمَّد بيك عزام إلخ.. ذلك كله وقع قبل أن تبدأ الحكاية بزيارة الطبيب النفسي، وتناوله أقراص النوم التي تشعرُه بالهدوء والتخلص من التوتر العصبي والنفسي، ولقائه بالشيخ خالد، ومن جاراه في العبادات، والتصوّف. فهذه المراوحة في الزمن أكسبته، وأكسبت روايته، شكلا قابلا للتأمل، ولا يخلو من طلاوة يستجيب لها الذوق.

التشخيص

وعُني الكاتب بالشخوص، فأحد الشخصيّات التي عني بها فضلا عن راية، محمد بيك عزام. فقد سبر لنا غوره، وأظهر ما يخفيه من تقلب، وانتهازية، عبر تصريحاته تارة، ومقالاته المنشورة، وممارساته على مستوى الأعمال التجارية، وتجارة الأسهم. وهذا يقع في تضاعيف الحكاية متناثرًا. فالقارئ يستخلص هذه الطبائع المركوزة في شخصية الرجل عبر مواقفه، وممارساته، وأفعاله، دون أن يضطر السارد لذكر ما يُلقّن به القارئ عن هذه الشخصية. وهذا ينسحب على شخصية فارس، الذي يحتل البؤرة المركزية في الرواية، فهو إلى جانب أنه طموحٌ، وجادّ في طموحه، إلا أن المواقف أثبتت أنه متهورٌ بعض التهوّر. فمن يتقن الهندسة، والتصميم، وخدمة المقاولات، لا يستطيع بالضرورة أن يكون متقنا لتجارة المنتجات الصناعية، فإذا وفّق في صفقة، أو اثنتين، فهذا ينبغي أنْ يخضع من حين لآخر للدراسة، والاستشارة. وأن لا يُلقي بنفسه في مغامرة كتلك التي تورَّط فيها مع بنك الخليج الأوروبي، أو تلك التي كاد يتورط بها مع نجوى، أو محمد بيك. فهو

في الرواية طموحٌ، ولكنه ليس حريصًا حرصًا كافيا، لذا وقع فيما لا ينبغي له أن يقع فيه. وثمة شخصياتٌ لم يعْطها الكاتب إلا القليلَ من اهتمامه. فبالمقارنة لا نرى في توقُّفه عند شخصية (شوقي) ما يوازن وقوفه عند شخصية ممدوح مثلا، أو المهندس سلطان، كذلك الذي نجده في وقفته إزاء المهندس حسان، وهذا طبيعي في رواية تعاني من كثرة الشخوص، كثرةً اضطرَّته في بعض المواقف لذكر أسماء الشخوص ذكرا مفاجئا من غير أن تكون لدى القارئ أيّ فكرة عن الدور الذي تضطلع به.

تلك الأمكنة

واللافتُ في هذه الرواية ما فيها من تعلق يبديه السارد بالأمكنة؛ فهو يكرّر الحديث عن عشقه للمكان سواءٌ في الجزء الذي قضى طفولته فيه، أو في الجامعة، أو في مصر المحروسة التي زارها مرتين، بما في ذلك(كفر أبو ضبة) في بني سويف، أو الشارقة التي اتخذ منها مقاما بدلا من دبي لأسباب مادية، والمارينا، والمطاعم، والمقاهي التي تردَّد إليها في أكثر الأحيان. وهذه الأمكنة تضيف لمرويات السارد فراس الإطار المادي المحسوس الذي يجعلُ من حكايته حكايةً تبدو كما لو أنها وصفٌ حقيقيٌ للواقع، وإن كانتْ لا تخلو من التخييل السردي. زاد هذه الواقعية صدقا بحواره الذي يتخلل المواقف المحكية. ومن ذلك الحوار بين المهندسين زملاء الدراسة في المقهى، والحوار الذي عصفَ بالسكون الرتيب الذي ساد علاقته براية(الزوجة) في موقف أغضبها بسبب علاقته الغامضة بنجوى. وكذلك الحوار الذي نقله لنا عن لقاء السارد بمحمد بيك عزام، والمهندس سلطان، فهو حوار يستخدم فيه اللغة التي يختلف بها المثقفون من الشخوص عن العامة، أمثال شوقي وامرأته.

علاوة على هذا نجده يعزو للشيخ خالد من الحوار ما يُضفي لونا خاصًا، وسمةً مميزة، لهذا الرجل المتديّن.

ولا تنفلتُ من أصابع السارد خيوط الحبكة، فهي كالخيوط في كرة الصوف، يلتف بعضها على بعض، فلا يسهل على الحائك فرطها إلا بصعوبة، ولهذا يشعر القارئ- مثلما ذكرنا قبلا - بشعور من يترقَّب الوقائع الآتية دون إحساسٍ بالسأم، أو الاضطرار لتخطي بعض الصفحات، كالشعور الذي يداهمه في الكثير مما يُنشر، ويقرأ، هذه الأيام من روايات يبدّد فيها القارئ الكثير الجمَّ من وقته الثمين.

مواجهة الرواية للتاريخ

في بين العمامة والقبعة

في العام 1985 أعد كل من يوسف شاهين، ويسري نصر الله، سيناريو لفيلم يروي جانبا مما وقع لعائلة مصرية في أثناء الحملة الفرنسية على مصر التي امتدت سنوات ثلاثا من 1798 إلى 1801 . وفي هذا الفيلم الذي شارك فيه ممثلون من فرنسا، إضافة للمصريين، وفي غيره من الافلام، والمسلسلات التلفزيونية: كباب الحَلْق، ومسلسل الجبرتي، ما يلفت النظر إلى أنّ موضوع الحملة المذكورة ما يزال- حتى أيامنا هذه- مثارَ انتباه، على الرغم من تواتر المؤلفات التي كُتبت، ونُشرت، عن تلك الحقبة المهمّة من تاريخ مصر.

عجائب الجبرتي

فمن أقدم ما كُتب عنها كتاب الشيخ عبد الرحمن الجبرتي[1] الموسوم بعنوان" عجائب الآثار في التراجم والأخبار" وهو بكلمةٍ موجزة أقوالُ شاهد عيان من ذلك الزمان. لأنه كَتب، ودوّنَ، ما كان يبلغه من أخبار، مجملة أو مفصلة، عن مجريات الحملة، بدءًا من ظهيرة 22 يوليو – تموز 1798 مواظبا على ذلك بوتيرة دائمة مستمرة، فلا تفوته أخبار المشايخ، ولا الأعيان، من مماليك وعثمانيين وأقباط ويونان وشوام وأرمن وجراكسة ومغاربة. فهو بهذا المعنى المصدر الوثيق لجلِّ ما كُتب عن تلك الحملة في مجلدات ضخمة صدرت الطبعة الأولى منها عن مطبعة بولاق سنة 1879. ويقول في مقدمة الجزء الأول ما نصّه:"كُنت سوَّدت أوراقا في حوادث القرن الثاني عشر(الهجري)

وما يليه من أوائل الثالث عشر، جمعتُ فيها بعض الوقائع إجماليّة، وأخرى محقَّقةً تفصيلية، وغالبها مِحنٌ أدركناها، وأمورٌ شاهدناها". وقد أعيدَ نشر الكتاب مرارًا بأجزائه الأربعة، وكانت الطبعةُ الأخيرةُ منها بتحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن سنة 2003.

وكُتِبَ عن تلك الحقبة، أو الحملة، بكلمة أدقّ، الكثير؛ فالأميركي كرستوفر هيرالد نشر كتابا بعنوان" نابليون بونابرت في مصر" 1962 . وكتب محمد فؤاد شكري كتابا عن جاك مينو، وهو القائد الثالث الذي عُين للحملة بعد مقتل كليبر. وفي سنة 1989 صدر بباريس كتاب للمستشرق هنري لورنس بعنوان "الحملة الفرنسية على مصر". و ترجم الكتاب للعربية، مثلما تُرجمت مذكرات لاثنين من ضباط الحملة، أولهما مواريه Moirés (1984) والآخر هوييه (2005) والمدوَّنات التي تتحدَّث عن تلك الحملة، والحقبة المتصلة بها، كثيرةٌ جدًا، لكنَّ ما تجدر الإشارة إليه، والتنبيه عليه، تلك البحوث، والدراسات، التي تناولت "عجائب" الجبرتي في ندوةٍ أقامتها الجمعية المصرية للدراسات التاريخية عام 1974. فقد سلّطت بعض هاتيك الدراسات الضوء على علاقة نابليون بونابرت باليهود، وبالقِبط، وبإحدى النساء الفرنسيات واسْمها بولين فورييه رافقت الحملة، وعشِقها نابليون، وتآمر على زوجها، وبعث به إلى باريس في مكيدةٍ ليصفو لهما الجوّ.

وعندما جُرّد نابليون من القيادة، وعُيّن قُنصُلا، وغادرَ مصر إلى باريس، لحقت به، إلا أنه رفض مقابلتها مثلما تذكر الأخبار، وتبرّع لها بقصر، ومنحها مبلغا ماليًا كبيرًا. وانتهى بها المطاف إلى أنْ أصبحت كاتبة نشرت رواية بعنوان " اللورد ونتوورث " في جزءَيْن. وعاشت مدّة في البرازيل، وأما

التركيز على هذه المرأة، فمردُّه للدور الذي قامت به في هذه الرواية التي تُصنّف كغيرها من الأعمال في المُتخيَّل التاريخي.

في الرواية والمسرح

فمن أوائل الذين كتبوا عن الحملة روايةً تاريخية - مع بعض التسامح في المصطلح - الشاعر الأديب علي الجارم(1881- 1949) بعنوان(غادةُ رشيد) ولم تثر هذه الرواية اهتمامًا كبيرًا، لأن المؤلف عُرف بتعدد المواهب، فهو شاعر وناثر وبلاغي ومؤرخ أدبي ونحويّ وقاصّ، ولذا لا يُحسب في الروائيين. وكتب القاص مجيد طوبيا(1937- 2022) صاحبُ "خمس جرائد لم تقرأ " رواية عن وقائع الحملة نشرها بعنوان "تغريبة بني حَتْحوت" 1988. وفيها حكاية عن شاب مصري يقتُل أحد جنود الحملة، فيُضْطرّ، هو وعائلته، للرحيل خوفا من الفرنسيين. وكتب محمد جبريل(1938-) رواية بعنوان(الجودْريّة) عن تلك الحقبة، ونشرها سنة 2006 . والجودرية اسم حارة من حارات القاهرة، وهو لا يخفي اعتماده على "عجائب" الجبرتي. وكان ألفريد فرج(1929- 2005) قد تناول جزءًا من الحملة في مسرحية تاريخية بعنوان "سليمان الحلبي" (1966) عُرضت على الخشبة مِرارًا، وتكرارًا، وطُبعت، ونُشرت، وآخر طبعةٍ لها صدرتْ في دمشقَ عن دار طلاس للنشر 2006.

العمامة والقبعة

أما رواية صنع الله إبراهيم(1937-) "العمامة والقبعة" 2007 فيستخدم فيها زاوية نظر تختلف عما سبق - وهو روائي معروف له غير قليل من الروايات الجيّدة أبرزها نجمة أغسطس واللجنة - فاختار أن يعهد لشاب مصري، يزعم أنه من تلاميذ الشيخ عبد الرحمن الجبرتي، أتاحت له ظروفٌ

مبهمة، وغامضة، أن يعرف القليل من اللغة الفرنسية، وهذا القليل الذي يعرفه ساعده على الاقتراب من بعض الفرنسيّين، ولا سيما أولئك الذين عهد إليهم نابليون للنهوض بالحياة العلمية، والتقنية، في مصر. ومعرفة ما يمكن فِعْله لاستخراج الكنوز الدفينة فيها، وإفادة فرنسا من ذلك. وأطلقَ على هذا وصف " المجمع العلمي" فقد وَجَد بعْضُهم في هذا الفتى من يبحث عنه لمساعدته في تقريب بعض الأفكار، ونقلها من العربية للفرنسية. وممن عرفهم في هذا المجمع (بولين) التي ورد ذكرها، وجوستان. وقد توطدت علاقته بها من المعرفة إلى العشق الذي لم يَخلُ من فواحش. ودأب على تدوين ما يسمعه، ويراه، أولا بأول، على شاكلة المذكرات. فلا يترك صغيرةً، ولا كبيرة، إلا ويذكرها، بما في ذلك تلك التي لا تتعلق بالحملة. مما يضفي عليه صفة مركبة من: الشاهد، والراوي، والبطل، الذي لا يُخفي، من حين لآخر، تورُّطه في بعض الحوادث، أو - على الأقلّ- موقفه من بعض ما جرى.

فهو يتشفّى بهزيمة بعض المماليك؛ كمراد بيك، وعمر مكرم نقيب الأشراف، ومحمد بك الألفي، ومن والاهم من العثمانية، واصفا الأحوال السيئة التي أحاطت بالمصريين قبل الحملة، وبعدها. مشيرًا للإدعاءات الكاذبة، والشعارات الزائفة، التي تشدَّق بها الفرنسيون، وتبجَّحوا؛ مثل الدعوة للإخاء، والمساواة. وأنهم إنما جاءوا لإنقاذ المصريين من عسف المماليك الذين تملكوا مصر وحدهم، واختصّوا فيها بكلّ شيء " من الجواري الحسان... والخيل العتاق.. والمساكن المفرحة.. " وأن الجيوش الفرنسية تغزو مصر بهدف إنقاذ المصريين من هذا البلاء المُبين، مع تبعيّتها للإسلام، والسلطان العثماني. وهذا مما يراه السارد تدْليسًا لا أكثر، ولا أقلّ. فما هي إلا أيام معدودات حتى كشفَ الغزاة عن غاياتهم الخبيثة، وأهدافهم الاستعمارية،

وهي اتخاذ مصر مستوطنة ينهبون ثرواتها، ويغنمون ما فيها من الآثار التي لا تقدَّر بثمن، والكنوز التي لا يوجد مثلها في أوروبا، والانطلاق منها لاستعمار بلدان أخرى، إن كان الأمر في أفريقية، أم في الشام.

فالفرنسيون، ما إن ثبّتوا أقدامهم، حتى لجأوا للتفريق بين المصريين؛ فالأقباطُ، ومن والاهم من النصارى، مقرّبون. وعُيّنَ منهم (برْطَلْمينْ) مسؤولا عن النظام، والأمن (كتخْدا) وكان قد عمل في السابق مع محمد بك الألفي. واستبعدوا غير الأقباط من مسلمين، ومغاربة، وشآميين. وتواترت استدعاءات الشيوخ، والأعيان، لمراجعة ضباط الحملة، وتوقيعهم على وثائق بعضها يختص بالأتاوات من خراج، وضرائب على الممتلكات، وبعضها لدفع سُلَف من التجار، والملتزمين، بمن فيهم الشيخ الجبرتي الذي رغب في تلك الدعوة ليعرف ما يجري عن كثب.

وعلى الرغم من ظهور الطاعون، وتفشيه بين الجند، فضلا عن عامّة الناس، فقد تطلَّع الفرنسيون لما وراء مصر، وطمِعوا في الهيمنة على الشام. وتجاوزت قواتهم الحربية الحدود إلى غزة. وملكوها بعد لأْيٍ. ثم تجاوزوا غزة إلى يافا، وإلى حيفا، وكان نابليون قد وعد يهودًا بإنشاء دولة لهم في فلسطين، لكن امتناع عكا عليه، وعلى جنده، برغم الحصار الطويل، أفسد عليه هذه الخطة. ولا ينفي السارد أنّ تقهقر الفرنسيين بعد حصارهم لعكا كان بفضل المساندة التي جاءَت لحُماة المدينة من العثمانيين، والإنجليز، الذي كانوا يتوقون لدَحْر نابليون، وقواته، لا من أجل عيون المصريين، إذا جاز التعبير، ولكن من باب المنافسة بين الدولتين الإمبرياليَّتين. وبُعيْد الهزيمة التي مُنيت بها قواته، استدعيَ نابليون لباريس، وعُيّن قُنْصلا، وتولى كليبر قيادة

الجيوش بدلا منه، وكليبر هذا هو الذي قُتل على يَدَيْ سليمان الحلبي، وسليمان هذا لم يردْ ذكره في الرواية إلا في الصفحة ذات الرقم 277.

سليمان الحلبي

ذكر السارد في يوميّته عن 14 يونيو – حزيران 1800 ما فحواه أنَّ كليبر كان يتمشى بصحبة المهندس المعماري قسطنطين بروتان في حديقة المنزل الذي اسْتولى عليه من محمد بيك الألفي في الأزبكية، فاقتحم خلوتهما شابٌّ في ملابس رثة كأنه متسولٌ شحّاذ، فأمره كليبر بالرجوع، فلم يستجب، لا أولا، ولا ثانيا، وأوهمه أنّ لديه حاجةً مُضطرٌّ لقضائها، ودنا منه مادًا يده اليسرى، موهمًا أنه يريد تقبيل يده. فمد إليه كليبر يدًا ليقبّلها، فقبض عليه سليمان، وضربه بخنجر كان قد اشتراه لهذه الغاية من غزة. وحاول المهندس حمايته، فتحول للمهندس، وطعنه، ثم تابع طعن كليبر ثلاثا، حتى شقَّ بطنه، وانهار على الأرض صارخًا، فتسامع الجنود الذين خارج البابِ الصراخ، فهبوا لنجدته. ولم يجدوا القاتل. وخرجوا مسرعين يفتّشون عنه، قألفوهُ منزويا مختبئا في بستان مجاور، وسألوه عن اسمه، وعن بلده، وعن دوافعه، فوجدوه على وفق ما ذُكر شابًا أزهريًا في عمر 23 عامًا، وعدَّد لهم أصدقاءه. وألقوا عليهم القبض. وكانوا جميعًا من غزة، إلا الرابع، فلم يعثروا عليه.

وأخبرهم عن الدافع الذي دفع به للقيام بما قام به، وفحواه هو أنَّ العثمانيين، بُعيْدَ تغلبهم على نابليون وجيشه في عكا، وعودتهم من برّ الشام، بحثوا عمن يستطيع اغتيال كليبر، وله مبلغٌ كبيرٌ من المال، فتطوع هو لأداء هذه المهمة. وعقدت محاكمة له، وللثلاثة الآخرين الذين نُفّذ فيهم الحكم قبل الحلبي، وأمام عينيه، وهو ينظر لذلك المصير الذي هو أهوَنُ من مصيره.

اختلاف الراوي وأستاذه

وأما الساردُ، أو الشاهد المتورّط، فكان على علاقة بسليمان هذا، والتقاهُ في الأزهر، ولكنه لم يذكر اسمه فيمن ذكر من أصدقائه الذين أطلعَهُم على ما ينوي فِعْله. مما أتاح له النجاة. فكان، على ما لقيه من رعب، وألم، سعيدًا بهذه الخاتمة. بيد أنّ شيخه الجبرتي وصف الحلبي بالمتهوّر، والأفّاق. ووصف الفرنسيين بالتعَقّل، والرزانة " فهم لم يعجّلوا في قتله، ولو أرادوا ذلك لما منعهم مانع، لكنهم- برويَّةٍ - رتبوا له، ولهم، محاكمة، ونفذوا الحكم فيما ارتضاه القضاء، ولو تُرك الأمرُ لنا لفعلنا بهم ما تفعله الأوباشُ ممَّن يدّعون أنهم مسلمون، وأنهم مجاهدون."

موقفٌ ينمّ على أنَّ الجبرتي مختلفٌ إلى حدٍ ما عن تلميذه الراوي، فهو يرى في تصرف الفرنسيين مع الحلبي موقفا عقلانيا لا يخلو من حكمة. بيد أن السارد في ملاحظته تلك يشير لموقفه هو، موقف لا يخلو من نقمة على الفرنسيّين. يضافُ إلى هذا تلك الإعلانات التي حاول تعليقها سرًا وكانتْ تتضمّن تهديدا للفرنسيين، وتحذرهم من أنّ الانتقام منهم غيرُ بعيد، وبأنهم سيعودون لبلادهم يجرّون ذيول الخيبة. ومن إمارات هذا ما كتبه في يومياته عن 22 يونيو من السنة نفسها قائلا: إن طيف بولين، والحلبي، زاراه في المنام. فزيارة الحلبي له في منامه ينمّ على موقفٍ مُبايِنٍ لموقف الجبرتي.

براعة الكاتب / إشكالية القارئ

وقد حاول المؤلفُ عن طريق هذا السارد، أو لنقل الكاتب الضِمْني، أن يستعيد الحياة اليومية بمظاهرها المألوفة التي كانت تعجّ بها القاهرة في أواخر القرن الثامن عشر، وإلى هذا تعزى براعة الرواية من حيث المبنى. على الرغم مما في ذلك من صعوبةٍ تصل إلى رتبة المحال. فنحن في العام 2007

وهو العام الذي أتمَّ فيه كتابة " العمامة والقبعة " على بعد نيف ومائتي سنة من ذلك الزمن الذي يستعيده. وقد طرأ عليه ما طرأ من تغيير سواء في العادات والتقاليد والاهتمامات اليومية للناس، أو الأمكنة التي تغيرت تغيرا كبيرا، بلا ريب. فهو لا يفتأ يتحدث عن الحارات والبوابات باب زويلة وأمبابة والعتبة ومسجد قلاوون و .. و.. وهذا مثال من ص 53 " صحبتُ حماري وغادرت المنزل إلى بين القصرين، ومضيت جنوبا حتى باب متولي، فانطلقت في الشارع الطوالي الذي يبدأ عند باب زويلة وقصبة رضوان وشارع السكرية والدرب الاحمر. وواصلت السير حتى درب المحجر، والمحمودية إلى أن ظهرت مئذنة جامع السلطان حسن.. فانحرفت يسارا حتى بلغت الجامع نفسه في ميدان الرميلة تجاه القلعة". وهذا المثال واحد من عشرات الأمثلة التي تضع القارئ في أجواء هي بالنسبة له شيءٌ من الماضي يَعْسُر تخيّله. تضاف إلى هذا لغة الرواية التي تكثر فيها الكلمات المهجّنة إذ جمع فيها بين التركية والعربية الدارجة والفصيحة والفرنسية وغيرها من خليط لَهَجِيٍّ كانت الناسُ تتواصل بوساطته في ذلك الحين.

فالرواية كُتبت، مع أنّ المؤلف معاصر، بلغة قديمة. فما هو البهريز؟ وما هي الوكيلة؟ والسبلة التي ترتديها المرأة؟ وما السراويل المقمّطة؟ وبذور الششم؟ والأرْدب؟ والمِسْت الجلدي الذي يغطي النعل؟ والقاووق؟ وغيرها كثير جدًا مما يصعب استقصاؤه وإحصاؤه.

كلمة أخيرة

صفوةُ القول، وزبدة الحديث، هي أنّ هذه الرواية، التي تقفُ بنا عند حقبة من تاريخ مصر، رواية كتبت بحِرَفيّةٍ، وصنعة، لا تنقصها البراعة، غير أنها لا تخلو من توعّر، سببه أن القارئ النموذجي الذي تمْوْضَعَ في قلب العملية

الإبداعيّة قارئٌ قاهريّ، عاش إلى حد ما في الحقبة التي وقعت فيها الحوادث، أو بعدها بوقتٍ قصير، وتناظمت المجرياتُ، واطَّردت الوقائعُ، في فضاءٍ مكاني مألوف لدى ذلك القارئ بعْضَ الألفة، مُسْتذكرةً حوادث شبه معروفة لدى الكثير من القراء، لكنَّ المؤلفَ أضاف إليها الجمّ الوفير من التفاصيل المتخيَّلة التي لا تعيق تلقيه لهذا الجانب من جوانب الرواية، بل تزيده رغبةً في التفاعل الواعي بمحكياتهِ إذا اسْتطاع التغلُّب على الصُعوباتِ المذكورة.

1.والجبرتي نسبة إلى مدينة في أثيوبيا الإسلامية (جبَرْتْ) هاجر أجداده منها إلى مصر، وكان قد ولد سنة 1754 وعاصر الكثير من التقلبات وتوفي في العام 1825.من مؤلفاته الأخرى " مظهر التقديس في زوال دولة الفرنسيس ".

النموذج الموعود في النبطي المنشود

من الملامح التي تغلب على هذه الرواية[1] لصفاء الحطاب الإيحاء غير المباشر بأنها رواية للفتيان، فهي تخاطب الشداة من المتعلمين والدارسين مقدمة لهم النموذج القدوة الذي يجدون فيه، وفي حرصه على الوصول لأهدافه، وغاياته المنشودة، الإسوة الحسنة، التي يقتدون بها، ويحذون حذوها. ويغلب عليها أيضا الإيحاء بظلال الماضي العريق، وما تركه الغابرون من آثار وإنجازات ترقى إلى درجة الإعجاز في مجالات علمية، وتقنية، لا ميتافيزيقية، كتحديدهم الأوقات، والتقويم، ومسارات النجوم، ومواقع الأفلاك، وما يتصل بذلك من اكتشافات تحسب في دائرة علم الفلك الآثاري تارةً، أو علم الحِيَل، والميكانيكا، تارة أخرى.

فمعمر، وهو الطفل ابن الخامسة، يتعرف عليه القارئ في مستهل الرواية وقد عثر على جرة فخارية من الفخار النبطي الرقيق بين أطلال البترا. فتوحي له بأن هذا المكان، وإن كان لا ينطوي إلا على الآثار والخرائب، والأطلال، فإنه يخفي تحتها- بلا ريب - الكثير الجمّ من كنوز هذه الحضارة العريقة، التي

1.صفاء الحطاب، النبطي المنشود، ط1، عمان: دار المأمون، 2022

يكاد الجهل بها يكون عاما إلا لدى النُدرة النادرة منْ أمثال معمر.

ابن المكان

ولهذا لا يُنكر هذا الطفل أنه ابن المكان، عدا عن أنه ابن الزمان. فهو يلازم صخور البترا صخرةً صخرةً، وله مع كل صخرة ذكرى. فيها تعلم الصيد، وحلم بالمستقبل، إلى أنْ أصبح يافعًا، فشابًا يشعر باختلاف علاقته بالمكان عن غيره. ساعد بعض الفرق التي جاءت للتنقيب عن الآثار، فعلى الرغم من صغره، استطاع أن يقوم بأعمال جديرة بوصفه حارسًا للمدينة الأثرية، مراقبًا حريصًا على كلِّ جزءٍ مهما صَغُر من آثارها الكثيرة [1] .

وها هنا يذكر لنا الراوي، الذي يبدو للقارئ وكأنه يلازم هذا الفتى ملازمة الظلّ لصاحبه، أنه كعادته تجول ذات يوم بين الآثار، وتأخَّر قليلا، وفاجأته عاصفة شديدة الريح، غزيرة الأمطار، مستمرّةُ الإنهمار، فالتجأ إلى أحد البيوت المنحوتة في الصخْر لوقاية النفس من الماء المنسكب، وعلى ذمّة الراوي شعر الفتى بالدفء فأغفى. وفي تلك الغفوة رأى، فيما يرى النائم، أميرة من الأنباط حسناءَ الوجه والهندام، رشيقة القوام، سوداء الشعر والعينين، أسيلة الخدين، وهي ترحب به ترحيب من يعرفه منذ زمن، ومن يشاركه الانتماء للوطن، وهي ومن معها من مواطني البترا في انتظاره لأنه " النبطي المنشود " لأداء المهمة، وتحقيق الرؤيا. وهذه الرؤيا التي أصابته بالانبهار تنتهي كأيّ رؤيا في أيّ حلُم آخر بالصحوة، التي تنطوي على تكليفه بمهمة السعي قدر المستطاع للكشف عن إنجـــازات النبطيين في ميادين

1.السابق، ص ص60- 61

شتى، وحقول متعددة: مراقبة الأنواء، ومواقع النجوم، ومعرفة الكثير من أسرار الرياضيات، والفلك. وذلك مما قام الرومان بعد اجتياحهم للمدينة الوردية بالقضاء عليه، أو سرقته، وانتحاله. فقد تحوَّلت المدارس، والمكتبات، ودورُ العلم ومراكز الصناعات، على أيدي الكهنة لمعابد تعبد فيها الأوثان، و مدارس للتنجيم والشعْوذة [1].

أفاق معمر من غفوته تلك، وهو يؤكد أن قيامه بهذه المهمة عَهْدٌ عليه، ولا يمكن أن يتخلى عن الوفاء بعهده. ومعمر، مثلما يذكر الراوي، بعد أن درس وأمضى سنوات في الجامعات، ظفر بشهادة عليا في الدراسات الفلكية الآثارية. وأعد أوراقا، وبحوثا، وغدا معروفا مشهورًا في أوساط الفلكيين، ومن أصدقائه البارزين المعدوين د. هادي- وهو مصري- يشغل مركزا بارزا في هذا الميدان. كذلك سونيا إمام - الباحثة المتخصصة في حضارات الشرق القديم - فقد تعرف عليها في مصر، واتفقا على مواصلة البحث والتنقيب بعد أن تأكد له الشبه بينها وبين تلك الأميرة النبطيّة التي تجلّت له في الرؤيا.

البوصلة المسروقة

لا يُنكر الراوي ما نشأ بين سونيا ومعمر من استلطاف يرقى إلى درجة العشق. وحكاية القطعة المسروقة من المتحف المصري الكبير هي الأداة، أوالحافز، الذي دفع بهما دفْعًا للسفر معًا إلى روما. حيث الضابط الإيطالي البرتينو، أحـد أفراد شرطـة الإنتربـــول، يخبر الاثنين بالعثور على القطعة المذكورة لدى عصابة من مهربي الآثار. وهي القطعة التي تعرَّف عليها معمر، واصفا عملها، وطريقة استخدامها في تحديد الاتجاهات، مؤكـدًا أن الأنباط

1.الحطاب، السابق، ص ص 12- 13

كانوا يتعرفون على الطرق بها في الصحاري المترامية الأطراف، وفي أعالي البحار. وعلى الرغم من أنّ الشائع عن تلك البوصلة أنها من صنع قدماء المصريين، وابتكاراتهم التي لا تنكر، إلا أنَّ الخبرة، والبحث، والتحقيق، قاد إلى نتائج مبهرة، وهي أن الأنباط كانوا قد عرفوا البوصلة، واستخداماتها قبل ألفي عام، وأنّ القطعة التي جرى العثور عليها، واستعيدت من مهربي الآثار، الدليل الساطع، والبرهان القاطع.

الأنباط وقدماء المصريين

وكلما وُفّق معمر في إفادة سونيا إفادة جديدة في مجالات الفلك، أو الآثار، أو الإشارة لما فيه قاسم مشترك بين الأنباط وقدماء المصريين، ازداد إعجابُها به، وميْلُها إليه. ولا سيما بعد دعوته لها للمشاركة في المؤتمر الذي تقرر تنظيمه في الأردن. تقول، وهي تتهيأ للسفر إلى عمان، وقد ارتدَتْ أبهى ما لديها من ملابس، وأضافت لملامحها ما يجعلها أكثر إشراقا، وتألقا، وإيحاءً بما تشعر به من سعادة " هل هذا ما أريده حقا؟ أم أنني سعيدة فقط لأنني سألتقي به؟ "

سرعان ما يتوارى هذا الشعور، ويختفي، إذ يتغلَّبُ عليه الحرص الذي تفتَّق عنه الغرض من المؤتمر. لكن الدكتورة سونيا تكتشف في اللحظة الحرجة، وبعيد فوات الأوان، أن بيانات الورقة البحثية التي يجب أن تلقيها في المؤتمر قد جرى مسحُها من جهاز الحاسوب، وأنَّ أحدهم - بلا ريب - قام بذلك عامدًا لإحْراجها. على أن (معمر) وبإشارة من الراوي، يتطوع لاستعادة هذا البحث كلمة كلمة، كي لا توصم مشاركتُها بالإخفاق. وقد أتيح لها ما أراداه. واسترجعا المادة. ولكن هذا يبدو لدى القارئ صعبًا إن لم يكنْ

محالا. والتغلب على هذه المشكلة المفاجئة في الوقت الحرج، بتلك البساطة، فيه شيءٌ غيرُ قليلٍ من التعسُّف.

المدينة الوردية

أما زيارة سونيا للمدينة الوردية، فهي حلقةٌ من حلقات هذه الرواية التي تستهدف تقديم صورة باهرة للبترا. وما فيها من عجيب الآثار، وغريب الأخبار، وما توحي به من خفايا وأسْرار. السيقُ وما فيه من غرائب النحت، وما على جداره من خطوط تنم على شيفرة عن السماء، والنجوم، ومواقع الأفلاك. والخزنة بألوانها المتدرّجة الخلابة، ومنطقة البيضا بما فيها من سحر المكان. وتحت تأثير هذا البهاء السنيّ تعترف سونيا لمعمر بأنه أنار بصيرتها، فلم تكن تعرف أنَّ في الدنيا كلّها بهاءً كهذا البهاء، وجمالا كهذا الجمال. فيقولُ معلقا " ناداكِ المكانُ يا عزيزتي، ها أنت هنا. ومن هنا نبدأ العمل مثمرًا " [1] . فما هو هذا العمل الذي يبدأ مثمرًا؟ إنه إحياءُ ما كان قائمًا في الماضي. ففي هذه البقعة من أطلال المدينة أقام الأنباط مرصدًا فلكيًّا، وعلى الشريكين، سونيا ومعمر، إقامته من جديدة، وإعادته للحياة. وبعد وقت قصير عادت سونيا من مصر لتشارك في افتتاح المرصد الذي دُعي لحضوره غيرُ قليل من الأكاديميين، والباحثين المتخصصين، لا بالحضارات القديمة فحسب، بل في العلوم الفلكية، لا سيما ما هو آثاري. وقد جرى الإعلانُ عن هذا الإنجـــاز في ليلة هي ليلة " عـودة الروح " التي انتظرها المهتمّون بهذا طويلا جدًا[2].

1.السابق، ص 49

2.السابق، ص 55

وفي الفصل الخامس من "النبطي المنشود" تدعو سونيا (معمرًا) لمصر كي يطلع على شيء تظنّه مفاجئا، وهو " المنقلة الفلكية" الموجودة في أعلى الهرم الأكبر في الجيزة [1]. بيد أن معمرًا لم يفاجأ بذلك؛ فالمنقلة الفلكية هي الأخرى من ابتكارات الأنباط قبل ما يربو على ألفيْ عام. فالحضارات القديمة، والشرقية منها بصفة خاصة، كانت تتواصلُ، بعضُها مع بعض، وتتفاعلُ فيما بينها، ولكن الناسَ، في هذا الزمن الأغبر، لا يعرفون ذلك. وقد آن الأوان كي يعرفوا.

ميناءٌ نبطيٌ

وليس أدلَّ على هذا من ذلك الميناء النبطي الذي جرى الإعلان عن اكتشافة على ساحل البحر الأحمر في الموقع المحاذي لتبوك في الجزيرة العربية. وهذا الخبر عن الميناء (لوكي كومي) وقعَ على مسامع سونيا وقوعَ الصاعقة. وتحمَّست للتعرُّف على هذا الاكتشاف. وتُقرِّرُ الذهاب مع معمر إلى الموقع [2]. ويتصل بهذا شيء آخر يؤكد تواصل الحضارات، وهو معبد (دندرة) في الأقْصُر. ولذا تدعوه سونيا لزيارة المعبد ليرى بأم عينيه تلك الأعاجيب. ويستبق ذلك بالذهاب - أولا - لقصير عمرة في البادية الشمالية من الأردن، فهو قصْرٌ صغير يعود بناؤه لأواخر العصر الأموي. ويشبه الاستراحة التي اعتاد الخلفاء على التردُّد إليها بعد الانتهاء من رحلات الصيد. وممن كانوا

1.السابق، ص 57

2.السابق،ص 59

يختلفون إليها، ويتردَّدون، هشام بن عبد الملك، وأخوه سليمان، ويزيد، والوليد بن يزيد الشاعر المعروف. وفيه تطَّلع سونيا على "القبَّة الفلكية" التي تجعل المرْءَ يرى المجموعة النجمية فوقه مباشرة.

معبد دندرة

بُعَيْد هذه الزيارة يلتقيان في معبد دندرة الفرعوني. ولا يكتمُ الراوي ما تشعر به من سعادة بمقدم معمر لمشاهدة المعبد، مؤكدًا أنَّ مصدر تلك السعادة هو الشعور القلبي تجاه الشابّ، وليس الرضا الذهني، أو العقلي، الذي يتحقق بالمنجز الآثاري الذي يسعيان لتحقيقة بصفته ثمرة ذلك السعي.

وعلى هذا النحو، أو ذاك، يتكرَّر الاكتشاف تلو الآخر. فيتوجهان من مصر إلى " لوكي كومي " الذي سبق ذكره.

وها هنا يتدخل الخيال راسمًا مشاهد السفن وهي تروح ذاهبة وآيبة من هذا المرفأ النَبَطيّ، محملة بالبضائع؛ كالأواني الزجاجية، والفخار، والمنسوجات، والعطور، والتوابل، التي تشهد للأنباط بالتقدم الحضاري، والتمدُّن، والمهارة في التسويق. وهذه السفنُ تستعين - بالطبع - بما توافر لديها من آلات ترشدها للطرق في أعالي البحار، وتحدد لها الاتجاهات تحديدًا دقيقا، مع التعرّف على مواقع النجوم، ومواقيتها، ومواعيد الشهب، وهذا كله يحدُث قبل أنْ يكتشف معمر أن المرصد الفلكي الذي أقاماهُ في " منطقة البيضا " قد حُطّم، وأزيلَ من مكانه، في إشارة من السارد لنفرٍ من الناس يهوون وضع العصيّ في الدواليب، فأصيب بالإحباط. لكن هذا الإحباط لم يُنْسه حقيقة أنَّ البترا هي المدينة الفضلى التي يسمع الجميع بها وعنها " لقد تعبتُ فعلا، لكنني لن أخذل الأميرة النبطية، سأعيد بريق المجد إلى المكان العظيم الذي بناه الأنباط ".

كلمة أخيرة

جمعت صفاء في هذه الرواية القصيرة وحيدة الحدث، قليلة الشخوص،إذ هي مقتصرة على اثنين هما معمر وسونيا مع تهميش الشخصيات الأخرى التي لا دور لها، كالدكتور هادي مثلا، والشرطي ألبيرتينو، والمدعوين الذين حضروا أو شاركوا في ثلاثة مؤتمرات: في القاهرة، وفي روما، وفي عمان. وحتى اهتمامها بالشخوص لم يكن شاملا بل اقتصر على ما له صلة بموضوع البترا، وما يتصل بها من آثار ذات علاقة بالفلك، وبالمخترعات. وبمعبد دندرة، وقصير عمرة، والقبة الفلكية، والميناء النبطي على ساحل البحر الأحمر.

فالذي يحتل حجر الزاوية فيها هو المكان، وأصداؤه، ولكن الروائية جمعت بين المكان والزمان بطريقة غير مباشرة تنم عن ذكاء لافتٍ، فجل ما ورد عن الأمكنة يحيلنا في الغالب إلى الماضي السحيق. وقد جمعت أيضًا بين طابع الحكاية التي تقوم على محاكاة الواقع، والحكاية التي تعتمد الغرائب (الفانتازيا) لا سيما فيما يسردهُ الراوي عن معمر، وما رآه في منامه، وتجلى له في خَلَسات الكرى، من أميرة نبطية قادته في طريقها إلى البترا، وهي تنبعث من الماضي بجل ما فيها من حيوية، وحركة اعتيادية عفوية، أي أن البطل اجتاز المسافات زمانا، ومكانا، وإذا به في البترا أيام الحارث الرابع (توفي 41م) أو بعده، وهي تعجُّ بالحياة. وهذا الجزءُ من الرواية يشبه همزة الوصل بين الجانب (التِقْني) إذا ساغ التعبير، وجاز، وبين الجانب الغرائبي، الذي تحلّقُ فيه الكاتبة بعيدًا عن الواقع. وهذا الجزءُ من الرواية ذو أجواء يأنس إليها القراءُ من فئة الشبان، والفتيان، ويجدون فيها ما يستثير المخيّلة، ويشجع على قراءة القصص، إلا أنه قليلٌ قياسًا بباقي الرواية، وسائر

المرويات عن الفلك، وعن آثار الشرق القديم، وعن اللغات من إيطالية، وهيروغليفية، وعن المصادر والمراجع، وأوراق البحث المقدمة في المؤتمرات. فهذا كله مما يضع الرواية في إطار الخطاب الذي يستهدف البالغين فضلا عن الراشدين. فهي من هذه الزاوية ترضي الكبار، مثلما ترضي الفتيان الصغار.

ولا ريب في أن القارئ اليافع سيسرُّه أن يكتشفَ في الصفحات الأخيرة أنّ كل ما ذكر من مُتَتالياتٍ محكيّة ما هو إلا كتابٌ يقرأُ فيه أحمد ما كان من أبيه معمر، وأمه سونيا إمام، من سَعيٍ دؤوبٍ لتحقيق ما حققاه واستحقا به التكريمَ، لا في الجمعية الأكاديمية حسب، بل في هذا المؤلف الذي يسْتولي على إعجاب من يقرؤُنه*.

---

*تناول د. نبيل حداد هذه الرواية تناولا فيه بعض ما جاء في مقالنا هذا عنها في الدستور الثقافي تاريخ 20- 12 – 2024 فله الشكر.

الآن في العراء
وخيبة الجيل الحالي

في روايته الأخيرة الآن في العراء (بيروت: 2023) يؤكد حسام الرشيد، الذي أصدر عددًا من الكتب، ما تتصف به شخصيات روايته من واقعية تبلغ حد التماهي بالحقائق التي تتنافى مع الصُدَف. فالزعم بأن هذه الشخوص من صنع الخيال، وأن أي تشابه بينها وبين أي شخصيات حقيقة إنما هو مصادفة محض، لا أكثر، زعمٌ لا يراد منه إلا ضدَّه. أي أن هذه الشخصيات شخصياتٌ حقيقية، لا أقل من ذلك، وإن كانت الأسماء : نصر، وأمل، ونجيب، وبهجت، وسليم، وميادة، ونانسي، وسماء، وأنيس، ووعد، وأم وعد، وأم نصر، وأبوه، والعم عقاب، ما هي إلا أسماء فنية، يختارها الكاتب في العادة من قبيل التمويه، وإضفاء ما يحتاج إليه الخطاب الروائي من تخييل يُخفي في إهابهِ حرْفيَّة الواقع.

ففي الفصل الأول ينسب المؤلف للسارد(نصر) مزاعم متكرّرة عن رغبته اللحوح في كتابة رواية، إلا أن المحاولات المتكررة تتعثر للأسف. ويحاول أن يشحذ ذاكرته مستعينا بدفتر مذكراته الذي اعتاد أن يخفيه في حقيبته برتقالية اللون تحت السرير[1]. واستعان - أيضًا- ببعض الكتب التي يتحدث فيها مؤلفوها عن فن كتابة الرواية.

1.حسام الرشيد، الآن في العراء، بيروت، 2023، ص 13

ولم تسعفه روايات عبد السلام العجيلي، ولا أيام طه حسين[1] في المضيّ شوطا جديدًا في الرواية، فكأنه أصيب بمرض التوقف عن الكتابة على الرغم من أنه في العقد الخامس من عمره[2]. ويتردد إلى مقهى السنترال في وسط المدينة(عمان) [3] ومن شرفتها المطلة على الشارع المؤار بحركة السابلة، يحاول تجديد القدرة على الكتابة السردية بلا فائدة.

إلياس فريد

ويأتي التشجيعُ من حيث لا يتوقع، أو يحتسب، فجاره في العمل إلياس فريد - الذي يذكرنا بالراحل الياس فركوح - وهو روائي، وصاحب دار نشر، يصفها السارد بالمرموقة [4] ، يعرض عليه قراءة مخطوط روايته التي لم تنشر بعد. ويرجوه أن يقترح عليه نهاية مناسبة لها، فالنهاية هي الشيء الوحيد المتعثّر لديه، فكلما وضع نهاية، وجدها غير ملائمة للسياق. وعلى الرغم من أنَّ السارد (نصرا) لا يرى في هذا الكاتب غير الغرور، والظلّ الثقيل الذي لا تحتمله النفس، تقبَّل العرض، وتشجع بعد زيارته لدار النشر، وتعرُّفه على كهرمان، منسقة النصوص، وما وقع نظره عليه من صور عُلقت على الجدران. في إحداها يظهر الياس مع الراحل غالب هلسا، ووراءهما المصري إدوار الخراط. وصورة أخرى يظهر فيها إلياس في بيروت مـــع كاتب بدويّ لعـله- مثلما يستَشَفُّ من السياق – أمجـد ناصـر، بدليـــل ذِكـْره عنوانَ كتابه

1.الرشيد، حسام، الآن في العراء، مصدر سابق، ص 15

2.السابق،ص 17

3.السابق، ص 19

4.السابق، ص 20 -21

" بيروت بحجم راحة اليد [1]". وقرأ السارد المخطوط، واقترح للرواية عددا من النهايات. إلا أن المفاجأة، التي كان لها وقع الصدمة، هي ما عرض لإلياس من نوبة قلبية حادة أجريت له بعدها عملية قلب مفتوح، توفي على إثرها. وشارك الراوي في التشييع، والقدّاس الذي أقيم عن روحه في كنيسة يسوع الملك في مصدار عيشة[2] .

بُعَيْدَ انتشار فيروس كورونا غادر السارد إلى العقبة، وفي شقة صغيرة هناك عكف على كتابة الرواية، ولم يتركها إلا بعد أن اكتملت، وخطّ في الصفحة الأخيرة كلمة " النهاية [3] "التي تذكرُهُ، مثلما تذكرنا، بتلك الكلمة التي تظهر عادةً في نهايات الأفلام المصرية بالأسود والأبيض.

استعادة الماضي

في الفصل الثاني، الذي يبدو مستقلا عما سبق، تبدأ الرواية بتصريح مباشر من السارد يعلن فيه، من الكلمة الأولى، أنه يؤدي دورًا مزدوجًا؛ فهو السارد، وهو صاحب الدور الرئيسي في الحوادث التي تقوم عليها الحبكة. يقول: "متُّ مرتين "، ويضيف: "أفقت على رنين المنبه".. وتبدأ بهذه الكلمات استعادة ماضيه منذ السنة الثالثة في كلية الحقوق بالجامعة الأردنية بعمان [4]. وبهذا يكون قد عاد بنا نيفًا وعشرين عامًا للوراء.

1.الرشيد، المصدر السابق، ص26

2.السابق، ص 38

3.السابق، ص 39- 40

4.السابق،ص 44

فالحوادث ربما وقعت بداياتها في العام 1990 لأن في الرواية إشاراتٍ لاجتياح الكويت، وحرب عاصفة الصحراء، وضرب الحصار على العراق[1]. وفي هذا السياق يذكر وفاة الوالدة بتشمُّع الكبد [2] . مشيرًا في الموقع نفسه لشقيقته أمل التي أنهت الدراسة في جامعة اليرموك (تخصّص صحافة).

أما سليم، فهو صديقه الذي يكثر من الحديث في السياسة. وقد عُني في هذا الفصل، الذي هو- عمليا - الفصل الأول، لا الثاني، لأن الأول في رأينا لا علاقة له بالرواية، ويمكن حذفه من الكتاب دون أن يترك حذفه أدنى خلل في النص، عُني بحافز من الحوافز التي تَعِدُ بتحولاتٍ، فقد ذكر أنّ أمل انخرطت في البكاء.[3] ويتوقع القارئ ذكر الأسباب التي من أجلها انخرطت في البكاء، لكن هذا لم يذكر إلا بعد حوافز أخرى ذكرت لاحقا. وفي مواقع متباعدة. مما يسلط الضوء على شيء من اضْطراب الحبكة، وتسلسل الوقائع.. ففي ص 67 يذكر ثانية أنه يغادر غرفة (أمل) وفي رأسه عاصفةٌ من التساؤلات، بَيْد أنه لا يُفصح عنها.

حوافزُ بلا تحوّلات

وبالرغم من هذه الحوافز، التي لم تُسْفر عن تحولات، نجد الراوي يذكر لنا شخصيتين: سليم، ونجيب، صارفا النظر عن إشكالية الرسالة التي تحمل طابعا بريديا من تونس" حاولت نسيان أمر الرسالة[4]. لم أسأل أمـل عنها.

1.الرشيد، السابق، ص 45

2.السابق، ص 48

3.الرشيد، ص60

4.المصدر السابق، ص 68

وعُني بأمر الثلاثة الذين عادوا لمقهى الآداب. فالسارد مشغول في الحديث عن المسيرة ضد الحرب على العراق، والخلاف بين نجيب،وبهجت، من جهة، وسليم، ونصر، من جهة أخرى، وهو الخلاف الذي انقلب صداقة بعد عداوة. وظهور شخصية نسائية (نانسي) التي شُغف بها سليم، ويسميها جيتان، وهي الكلمة التي تعني بالإسبانية غجرية أو غجري. هذا قبل أن يتخير المؤلف للفصل الثالث عنوانا صادمًا، وهو رسول إلى الجحيم. عنوانا لا يتضح ما فيه من معنى إلا بعد نيف و40 صفحة " يا لعبث الأقدار! كنت أظن أنني رسول الهوى، فإذا بي رسوله إلى الجحيم، جحيم العشق الذي ما زلنا نحترق بنيرانه." [1] وفي ص 107 يذكر السارد حافزًا جديدًا، وهو وُرَيْقة يدفع بها نجيب لنصر بطريقة دراماتيكية تنم عن خطورة، دون أن يذكر، أو يلمّح لشيءٍ مما في تلك الوريقة (أخذت الورقة وأخفيتها في جَوْرَبي).

ومع أنَّ الفصل اللاحق الذي يحمل الرقم 4 بعنوان [سيدة المطر والسراب] فصلٌ يوحي بامتداده للشعر العربي القديم، الذي يستهل الشاعر فيه القصيدة بذكر سيدة المطر(سقا الله قبرا بالمدينة غيثُه) و(سقا الله قبرًا ضمَّ أعظمَ ماجدٍ) و(ألا أم عمْروٍ) التي يقال هي سيدة المطر في العبادات الجاهلية المعرقة في القدم، إلا أن هذه الإيحاءات لا تأثير لها فيه. فهو يقتصر على لقاء بين ميادة، وأسماء، من جهة، وبهجت من جهة أخرى، في حين يكتفي السارد بمراقبة هذا اللقاء من بعيد، وفي خِفْيةٍ عن الأنظار.

1.المصدر السابق، ص 114

وفي الفصل شيءٌ من الوصف الذي ينم على شغفِ السارد نصر بأسماء [1]. ثم يعود لذكر الورقة التي قدّمها نجيب لنصر دون أن يومئ لمحتواها[2] وتعبيرًا عن خطورتها يقول السارد لنفسه:" لو أخفيت الورقة عن أمل، وعثرتْ عليها، فلن ترحمني من التوبيخ ".[3]

وهذا يحفز القارئ لتخطي بعض المواقف، والمتتاليات المحكية، بحثًا عما يمكن أن يشير لمحتوى الوريقة التي تتّصف بهذه الدرجة من الخطورة. وسيعثر بالطبع على ذلك. [4] وقد اختلط أمرُ هذا الحافز بآخر عن خطيب أمل، واسمه (وَعْد). وفي استرجاع قصير عنه يخبرنا الراوي بموقف أمّ نصر، وموقف أمّ وَعْد، من الخطبة. وتردُّد وعد الذي درس الهندسة، ويعمل في شركة أميركية عابرة للقارات تنفذ مشروعًا بصفاقس تارة، وبسوسة، تارة أخرى. ولذا يُضطر لتأخير زواجه من شقيقة السارد الذي يختلف مع أبيه، فهو ينصح بالصبر، والانتظار، فيما يسبِّب هذا التأجيلُ الذي تغلب عليه المماطلة توتَّر الأب، وضيقه بهذا الخطيب، وبأخويه، وبعائلته التي تدبّ بين أفرادها الخلافات على قطعةٍ من العقار، أو الأرض[5]. ويُظن أن في حكاية أمل ووعد رمزًا يومئ السارد فيه لتخاذل المقاومة التي آثرت النعيم بتونس، وتشاغلتْ عن القضية.

غير أن الرمز يفتقرُ لقرائن تؤكد مثل هذا التفسير.

1.الرشيد، المصدر السابق، ص 113

2.السابق، ص 116

3.السابق، ص 117

4.السابق، ص148 و 149

5.السابق،ص 124

السلك الدبلوماسي

وفي هذه الرواية ملامح صراعات إيديولوجية تتكشّف من سعي سليم لاجتذاب نانسي، والاقتران بها مستقبلا، في حين أنها لا تبادله الشعور بالحبّ، ولا حتى بالصداقة، على الرغم من تكرار المحاولات. ويفسر هذا العزوف منها بالفوارق الطبقية، فهي ابنة رجل رأسمالي، أو بورجوازي، وهو من أسرة مهمَّشة، فوالده نشأ عتالا في سوق السكر. ولا يُخفي ما يتَّصف به من نزعة وصولية، وانتهازية. إذ هو يأمل أن يصل لمركز وظيفي مرموق عن طريق والدها، ونفوذه الاجتماعي" أبوها سيُساعدني بحكم صلاته القوية للالتحاق بالسلك الدبلوماسي[1] ".

يتضح هذا في الفصل الموسوم بالخامس. فبالإشارة لوالد نانسي، ودفاع نجيب عن الشيوعيين، ودعوته للحزب التقدمي الماركسي مقابل آخر لا يؤمن بذلك، يحتدّ الجدال، وترتفع شدة الحِجاج فتنتهي بتصريح" الشيوعيَّة هي الحل!".

في البداية يُصغي نصر لهذا مرغما، بيد أنه يوافق على اللقاء بالرفيق أنيس لاحقا، مبديا بعض المرونة إزاء طلب الانتساب للحزب. ومع أنه نسي الطلب، مثلما نسيه نجيب، إلا أنَّ الموضوع يظل قيد البحث. وها هنا يتضح أن الورقة التي ظلّ يشير إليها، دون تصريح بمحتواها، هي الطلبُ " حين أعطاني نجيب الورقة أخفيتها بين الكتب تحت سريري."[2] في المقابل يكرر سليم المغرم بنانسي أنه من المعجبين بميكافيللي؛ فالغاية لديه تبرّر الوسيلة. وهذه نقطة الخلاف بينه وبين كلٍّ من بهجت ونصر، ذلك لأنه يطـــمحُ

1.الرشيد، حسام، المصدر السابق، ص 131- 132

2.السابق، ص 162

لتغيير واقعه الطبقي، فوالده مثلما ذكر من الطبقة المسحوقة.

مراقبة ومسيرة

فوجيء نصر بتحذير من سليم، فقد أخبرهُ بملاحظة اثنين من الأشخاص، يراقبانه، ويرصدان حركاته، وقد تبعاه إلى الباص الذي يغادر فيه الجامعه إلى منزلهم في الأشرفية، ويتعمدان الجلوس خلفه. وها هنا يكتشف السارد أن المخاطر أصبحت تحدِقُ به، وعليه أن يكون يقظا حتى لا يقع في الفخ. وفي الفصل الذي وسمه بالفصل السادس يردُّ والده على الهاتف ليقول المتحدث على الطرف الآخر " ابنك مطلوب للتحقيق" [1]. وعندما قيل هذا لنصر تذكر على الفور الورقة التي أعطاها له نجيب. ومن هذه اللحظة يجد نصر نفسه متردّدًا بين نجيب، وأنيس، وتحذير سليم.[2] وفي المقابل ثمة زميل لهما هو بهجت الذي يعيش مع ذويه في جبل النصر. وقد اتجه اتجاها مختلفا أقربَ إلى الإسلاميين من أي اتجاه آخر.

وفيما هو بين الخوف والاطمئنان، فاجأه نجيب بسيارة الفولكس عند بيتهم في الأشرفية، وبعد مناورة، واتصالات، اصطحبه معه إلى شقة في جبل الحسين حيث الرفيق أنيس. وفي هذا اللقاء بدا وكأن نصرًا اقتنع بوجوب انتظامه في هذا الحزب، والمشاركة في مسيرة على الرغم مما سمعه عن الختيار الذي قضى سنوات في سجن الجفر. وفي الأول من أيلول – سبتمبر- انطلقت تلك المسيرة ضد الحرب. وضد حصار العراق. وأما المفاجأة، فكانت مجيء والد نصر الذي شارك في حرب عام 1967 ليشترك كغيره

1.الرشيد، السابق، ص 173

2.السابق، ص 182

في المسيرة.[1]

السرد والتواتر

ما يجذب انتباه القارئ في هذه الرواية كثرة التواتر فيها، والتواتُر frequency على رأي جانيت Gennet هو أن يذكر الشيء الذي يحدث مرة واحدة في الحكاية مرارًا. فالورقة التي قدمها نجيب لنصر ذكرت مرارا مما يرسخ تأثيرها في الحوادث، ويلقي عليها ضوءًا لا يلقيه الكاتب على أشياء أخرى. كذلك رسالة (وعد) الذي يتردد في العودة للزواج من أمل، وتداول الخيارات المختلفة في هذا الأمر، ذُكرت مرارًا. و انكباب أمل على التطريز، والمشاركة في معرض للمطرَّزات تشرف عليه أم وعد، ويحضره نصر، تكرر ذكره مرارًا. عدا عن هذا ثمة صورةٌ تجمع والد السارد مع عدد من الجنود الذين قاتلوا في حرب حزيران سنة 1967 جرت الإشارة إليها كثيرًا، وقد تبين أنّ المصور الذي التقطها مصورٌ إسرائيلي، أو يهوديّ، بدليل قوله ساخرًا أتمنى لكم .. شالوم. تضافُ إلى هذا إشارة السارد المتكررة لصورة عبد الناصر، وما علق بذاكرته من صور أخرى له، فقد كان والده ناصريًا إلا أنَّ أحلامه الكبيرة بالعودة انهارت، واكتشف- لاحقا - أنَّ عبد الناصر، كغيره من القادة الكبار، أو الذين توهّم جيل الستينات أنهم كبار، هو المسؤول عن تلك النكسة - النكبة. وأوضح العلامات التي تنمُّ على ذلك الكرسيّ المتحرك اللصيق بالأب الذي أقلع عن قراءة الصحف، والاستماع

1.الرشيد، السابق، ص 227

لنشرات الأخبار، لا سيما بعد أن انتهت عاصفة الصحراء بما انتهت به حرب حزيران67.

علاقاتٌ خَطِرة

وفي الرواية (الآن في العراء) ثمة علاقاتٌ بين الشخوص تقوم على القطيعة، لا على الوفاق. فكلٌ من سليم ونصر يحلم بعلاقة غرامية مع واحدة من طالبات الجامعة؛ سليم يريد علاقة بنانسي، و نصر يريد علاقة بسماء. الأول يكتب لها بعد تردّد متكرّر رسالة غرامية يقذف بها إليها من نافذة سيارتها. والآخر - نصر - يكتب لسماء قصيدة غزلية يقدمها لها منتظرًا أن تقع في غرامه بُعيد قراءتها. ولكنَّ الاثنين يخفقان إخفاقا لا يخلو منْ فجيعة. وقد يكون في هذا ما يرمزُ له المؤلف بخيبة الجيل، عدا عن أنّ (وعدًا) الذي توقعت منه أمل كأيها أن يكون كاسمه وَعْدًا بالحب، والاستقرار العائلي، تبين لاحقا أنه كأخويه: كاذبٌ، ولا يود الزواج بها، مفضلا علاقات العمل على الاستقرار العاطفي، والعائلي. وهذا ما يؤلم الأب الذي انتظر اثنين من إخوة (وعد) للتباحث في الموضوع، وتبين أنهما كاذبان. فعائلة (وعد) لا تلتزم بوعد، ولا تفي بأيّ عهد. وثمة إشاراتٌ كثيرةٌ لإشكالات تعبر عن خيبة السارد، وخيبة شقيقته أمل، وخيبة أبيه الذي خسر ساقيه في الحرب، وخيبة سليم الذي يود الالتحاق بالسلك الدبلوماسي.

فضاءُ النص

في الرواية تركيزٌ لافتٌ على المكان، ولا سيما على فضاء الجامعة الأردنية. فالساردُ من خريجي كلية الحقوق، ومعظم الشخوص من الطلّاب. وتوازي ذلك إشاراتٌ لبعض الأساتذة، ولبعض الأماكن، مثل برج الساعة، والمكتبة العامة، وكافتيريا الآداب، وكافتيريا الحقوق، ومقهى كلية الاقتصاد، والمبنى

المطلّ على الشريعة، والساحة التي تقابل موقع مكتب البريد، والمسطح الأخضر. ولا تخلو الفصول، بصفةٍ عامّةٍ، من وصفٍ دقيق لتنقل الشخوص عبر الأمكنة المتجاورة في الجامعة، بما في ذلك حركة الحافلات من.. وإلى البوابة الرئيسية. كأنّ المؤلف أراد بهذه الرواية الفوز بجائزة أفضل رواية عن الجامعة الأردنية، لكنَّهُ - للأسف - لم ينل هذه الجائزة لأنها باختصار غير موجودة.

يُضافُ إلى هذا الفضاء الفضاءُ الخارجيُّ في عمان، فبدءًا من مقهى السنترال، وشارع فيصل، وكُشْك الثقافة (حسن أبو علي) والمصدار، والأشرفية، وجبل التاج، والمدرج الروماني، ووادي الحدادة، وجبل الحسين، وما يتخلَّل هذه الأمكنة من تفاصيل، ترسم صورة شبه دقيقة لعمان في تسعينات القرْن الماضي. فهو- مثلا - لا يشير إلا نادرًا لأم السماق، أو خلدة، أو دابوق، أو غيرها من الضواحي، فالقصبَة القديمة هي التي تستأثر بانتباه الراوي فحسب، وإن فاته أن يذكر مطعم هاشم، أو حلويات حبيبة.

كلمة أخيرة

صفوة القول هي أن الرواية "الآن في العراء" تمثل تطورًا ملحوظا في المقارنة بروايته " البكاء بين يدي عزرائيل "؛ فالشخصيات في هذه الرواية ليست أكثر عددًا فحسب، بل هي شخصياتٌ يتأنى المؤلف في نحت ملامحها، وتسليط الضوء على ما يدور في عوالمها الداخلية، مُسبغًا على كل شخصية من التصرفات، والأفعال، ما يسمح بتصنيفها ضمن التوجّهات الإيديولوجية التي عُنيت بها الحكاية. علاوةً على أنه يبدي أناةً في تكرير الحوافِز، وإنْ كانَ

قد أضاع الفرصَ للانتفاع منها في تنسيق المتواليات السردية، مما بدّد التشويق كثيرًا، واستوْقف القارئ مرارًا، واضطره لطرح التساؤلات.

ولا تخلو الرواية من شطحاتٍ يغالي فيها منشئًا رقاعًا غزلية في نانسي تارة، وسماء تارة أخرى. وهو ما ينظر إليه روائيًا بصفته استطرادا.

الحبكة المزعجة في قناع بلون السماء

بعد ديوانين أصدرهما باسم خندقجي وهو في السجن : "طقوس المرَّة الأولى" الدار العربية للعلوم "ناشرون" والثاني: "أنفاس قصيدة ليلية" الذي قدم له الإعلامي زاهي وهبي، وصدر عن دار النشر المذكورة ببيروت، أصدر أربع روايات هي "مسك الكفاية"، ورواية "خسوف بدر الدين"، ورواية "نرجس العزلة"، ورواية "أنفاس امرأة مخذولة"، وهذه الرواية " قناع بلون السماء " هي روايته الخامسة. وفيما نُشر عن هذه الرواية من مقالات يتضح أن من تداولوها لا يعرفون إلا القليل عن الكاتب، واسمه باسم محمد صالح أديب خندقجي، وقد ولد في الثاني والعشرين من كانون الأول عام 1983 في مدينة نابلس. بدأ دراسته في مدرسة المعرّي الابتدائية، التي تقع في الجبل الشمالي. وأتم الثانوية العامة في مدرسة الملك طلال الواقعة على الطريق بين نابلس ورفيديا قرب المتنزه البلدي، والتحق بجامعة النجاح الوطنية - دراسة خاصة – تخصص العلوم السياسية، ثم تحول عنه إلى قسم الصحافة والإعلام.

طلائع اليسار

تأثّر خندقجي بمشهد الطفلة إيمان حجو ابنة الأشهر الأربعة التي قتلتها قذيفة دبابة إسرائيلية في حضن والدتها في قطاع غزة في 7 أيار 2001، فأنشأ فصيلا جديدا باسم طلائع اليساريين الأحرار، ضم عددا من الشبان المتحمسين للمقاومة والكفاح المسلح، فاعتُقل في الثاني من تشرين الثاني

عام 2004 على يد قوات الاحتلال بعد عملية سوق الكرمل، التي نفذها الشهيد عامر عبد الله من كتائب الشهيد أبو علي مصطفى في الأول من تشرين الثاني من العام نفسه، واتُهم خندقجي بالضلوع فيها كونه أحد أعضاء المجموعة التي خططت للعملية، فحُكم عليه بالسجن المؤبد ثلاثا. وهذه الرواية التي جعلت منه كاتبا مشهورًا، بين عشية وضحاها، كتبها وهو في سجن (جَلْبوع) التي تقع إلى الشمال من مدينة جنين، وهذا السجن من أخطر المعتقلات. والمعروف أن عددا من المعتقلين تمكنوا من الهروب منه في حادثة ظلت موضع اهتمام الإعلام لمدة غير قصيرة. وقد فرغ من كتابتها في تشرين الثاني نوفمبر من العام 2021 أي في تلك الأيام التي تفشى فيها فايروس كورونا.

سيف القدس

وهذا العام هو العام الذي اندلعت فيه معركة سيف القدس في مايو(أيار) بنتيجة الاعتداءات على منازل المواطنين في حي الشيخ جراح، ومسيرة الأعلام الاستفزازية التي قام بها غلاة المتطرفين، فقد أشار الكاتب إلى هذا إشارة صريحة فيما ذكره عن عصرية الثلاثاء 11 أيار (مايو) 2021 منبها على ما أسفرت عنه تهديدات المقاومة من تعليق لمهمة فريق التدريب الأثري الخاص بالتنقيب عن آثار، أو حفريات، للكشف عن بقايا الفيلق الروماني السادس، وتأجيلها إلى إشعار آخر بسبب الأوضاع الأمنية المتوترة[1].

1.خندقجي، باسم، قناع بلون السماء، ط2، دار الآدب، بيروت، 2023 ص234

المجدلية

لا يُخفي الكاتب خندقجي ما يعتزمه في هذه الرواية، وهو كتابة رواية تاريخية عن مريم المجدلية، وقد نحلها -إذا جاز التعبير وساغ- للمؤلف الضمني نسيم شاكر. وهذا المؤلف اطلع على روايات أخرى سبق لمؤلفيها أن اقتربوا من هذه السيدة؛ كدان براون Brown صاحب الرواية المعروفة شيفرة دافنشي، والياس خوري مؤلف رواية أولاد الغيتو، وروايات، ونصوص أدبية، وإنجيلية، أخرى، أشار لها الكاتب خندقجي مرارا، في سعي من نسيم شاكر لتقديم فكرة جديدة تنقح المعلومات المتداولة عن المجدلية التي غلب عليها هذا اللقب، لكونها من بلدة مجدلة، وهي بلدة فلسطينية ذكرت في المصادر القديمة التي تعود إلى نحو 10 آلاف سنة قبل الميلاد.

ولأن الآراء، والمرويات، في هذه المرأة، اختلفت كثيرا، وتباينت تباينا أكبر؛ بين من يعدها زانية، ومن يعدها قديسة ربانية، وأن المسيح، أو يسوع، تزوج منها أو لا، وأنها أقرب إلى طبيعة الرسل، وعلاقتها بسمعان الأعرج. وما تكرر من روايات متباينة عنها في الأناجيل مرقس، وبطرس، ولوقا، وغير ذلك من أناجيل، فقد عمد لدراسة الآثار، والاتجاه لمعرفة الحقيقة المتعلقة بها عن طريق الحفريات، لا عن طريق الحكايات المتضاربة، ولا الأخبار المنقولة، صادقة كانت أم كاذبة، على الرغم من أن تلك الأخبار تكاد تجمع على صلة مجدلية بيسوع، وبالمسيحية، أو على الأقل ببعض مذاهبها السائدة.

صُدْفة في معطف

وفيما كان نور- البطل الذي ابتكره نسيم، واتخذه قناعا ساردا- يتجول في سوق للخردة بيافا جذب نظره واسترعاه معطف بين الملابس المستعملة

فاستهواه، وارتداه، فألفاه على مقاسه تماما، وكأنه فصل له تفصيلا، فاشتراه من البائع. وفيما هو يتيه به، ويتفقد جيوبه، اصطدمت يده بقطعة ذات ملمس بلاستيكي في جيب داخلي، وإذا بتلك القطعة هوية لشخص اسرائيلي الجنسية اسمه أور شابيرا. وما هي إلا ساعات معدودة حتى لمعت في ذهنه فكرة. فهو إذا نجح في وضع صورته مكان صورة هذا الاسرائيلي واسمه أور، وهو اسمٌ قريب من اسمه هو (نور) فسيمكنه ذلك من اقتحام أي مكان بما في ذلك الأمكنة المحظورة على العربي، تساعده في ذلك معرفة مقبولة بالعبرية، وملامح ضاربة للشقرة ولزرقة العينين. وقد أعجبته هذه الفكرة على الرغم من أن صديقه المعتقل مراد ينصحه بالعدول عنها محذرا.

مرسي الغرناطي

ونور هذا له صديقان أحدهما مراد المذكور، وهو الذي لا يفتأ يتبادل معه الرسائل الصوتية، والمكتوبة المخبأة بين صفحات الكتب التي يتبادلانها، ولاينفك يرافق أم عدلي في كل زيارة تقوم بها إلى المعتقل في الذهاب والإياب. والصديق الآخر هو الشيخ مرسي الغرناطي، فهو على الرغم من تدينه اللافت، واعتياده طقوس التصوف، يعد في نظر نور شيخا منفتحا، غير متزمتٍ، ولا متعصب، والدليل على هذا أنه يقدم له طعاما في رمضان لمعرفته باعتياده الافطار وعدم الصوم، والعزوف عن أداء الصلاة. وهذا عجيب. والدليل الآخر أنه ساعد نورًا على تزوير هوية الإسرائيلي أور شابيرا تزويرا لا يستطيع أي ضابط أمن أن يكتشفه، والهدف الذي سوغ للاثنين هذا التزوير أن نورًا الذي يعمل لدى شكيب قصابي دليلا سياحيا، يريد أن ينضم لفريق تدريب أثري ترعاه مؤسسة أولبرايت الأمريكية، يسعى للكشف عما يمكن من أثار الفيلق الروماني السادس في مستوطنة قريبة من

تل مجدو باسم كيبوتس مشمار هعيمق. والحق أن القارئ يتساءل إن كانت شخصية مرسي الغرناطي بهذا التصرف تقوم بما هو متوقع منها، أم أنّ تدخلات الكاتب خندقجي صرفت النظر عن هذا المطلب الذي ينبغي توافره في تصرفات الشخوص، وان تكون مما يُحتمل وقوعُهُ، أو تحتمه الضرورة.

بريان مور

قبيل أن ينضم نور – الذي أصبح على وفق الهوية المزورة أور - لفريق الآثاريين بإشراف الأمريكي بريان مور تذكر ما وقع له عندما رافق وفدا من السياح لزيارة برية صَرْعة التي يزعم الإسرائيليون أن فيها مقاما لشمشون. فقد شرح كثيرا عن المكان بصفته دليلا متحمّسًا ولكنه على حين غرة فقد السيطرة على شعوره، وقال مخاطبا الزوار الأجانب بإنجليزية بليغة: إن كل ما تفوهت به قبل قليل ترهات، وخزعبلات، لا أساس لها، فأنتم تقفون ها هنا على أنقاض قرية (صرعة) العربية التي نُكبتْ وهُجِّر أهلُها عام 1948 فلا شمشون ها هنا، ولا ما يحزنون". وقد طار عقل صاحب المكتب السياحي شكيب قصابي واستغنى عنه فأصبح بلا عمل، ولهذا جاءت بعثة أولبرايت هذه نجدة له، ومنعا لشعوره بالفراغ. وفي الموقع الذي تنعقد فيه اللقاءات نجح في تضليل ضابط الحراسة ناتان خودروفسكي الذي لفت نظره لانتهاء صلاحية الهوية – هوية أور طبعا – وأن عليه تجديدها في أقرب وقت ممكن.

في السيمنار تعرف على أيالا شرعابي، وهي اسرائيلية، درست الآثار في الجامعة العبرية، وأصولها شرقية من حلب في الثالثة والعشرين. في وصفه لها ما يوحي بأنها رائعة الجمال، إلا انه يشعر مع ذلك بحائل يحول بينهما. وتعرف أيضا بسماء إسماعيل وهي عربية فلسطينية تحمل الجنسية الإسرائيلية

اضطرارًا لا اختيارًا. وهي في وصفه لها أكثر جمالا وإغراءً من أيالا بيد أنهما يختلفان جدا لما يبديه كل منهما من شكوكه في الآخر، فهي تظنه إسرائيليا، وهو يحاول ما أمكن أن يبعد هذه الظنون عن نفسه، وفي نهاية الأمر يصرح لها بأنه عربي من اللد، وأن ذويه لجأوا عام النكبة لمخيم قريب من رام الله إلخ.. وفي السيمينار يتعرف أيضا على كثير من الأشخاص، منهم: بيتر هاندرسون من هارفارد، وديفيد آدمز وهو محاضر آثار إنجليزي ونيكول وإيميلي وهما بلجيكيتان. وتعرف أخيرا على سيدة من الكيبوتس دعت أيالا وأور لتناول الغداء في بيتها، فكانت الدعوة فرصة للتعرف على حياة الإسرائيليين داخل البيوت.

لعبة الأقنعة

في إحدى الجولات التي يقوم بها نور الشهدي يبلغ اللجون، وهي بلدة عربية فلسطينية تقع إلى الشمال من جنين. وقد ورد ذكرها في المصادر القديمة. وفي الثامن من أيار وجد نفسه يبحث في نواحي هذه البلدة عن بئر مسك العطار. فقد ذُكر أن له علاقة بحكاية مريم المجدلية، وبعض ما روي عنها في الروايات التي لا تخلو من بعض التلفيق. تذكر ما ذكره أ. ب. يهوشع - وهو كاتب اسرائيلي - اعترف في ندوة حضرها أور بأن الإسرائيليين قاموا بغرس الأشجار، وتكثيف الغابات لإخفاء جريمتهم التي لا تتمثل في تهجير السكان فحسب، بل في محو أثار القرى، فالغابة تساعد على طمس البقايا والدمَن [1].

1.خندقجي، السابق، ص 212

ومن هذا المشهد الذي تمنى فيه نور الشهدى لو استطاع حرق الغابات لتصبح الجريمة جلية للعيان، تغلغل في نواحي اللجون، باحثا عن بير مسك العطار، وفيما يشبه الرؤى المنامية يصف لنا السارد ما شاهده في ذلك البئر" خفق قلبه بشدة، دب الرعب في أوصاله، وهو متجمد في مكانه، ما لبث أنْ أطل برأسه.. ثمة غرفة كبيرة مقببة مليئة بالقناديل المشعة التي تعبق منها رائحة عطر زكيّة: عطر الناردين". [1]

وفي تلك الأثناء تطلعت المرأة إليه، فوجد فيها شبيهة سماء إسماعيل التي عرفها في فريق المتدربين على التنقيب. وبهذا تكونُ مساعي نور الشهدي، بطل الرواية الذي اتخذ منه نسيم شاكر قناعا، وهو - أي نسيم - اتخذ منه الخندقجي قناعًا – نقول- انتهت مساعية بهذا الكشف، ومفاده أن سماء إسماعيل هي النسخة الفلسطينية من مريم المجدلية، وما ارتبط بها من شذى العطر الزكي؛ عطر الناردين الذي عطرت به قدمي يسوع. وهذا الكشفُ هو الكشف البديل للعثور على بقايا الفيلق الروماني السادس، وهو الذي يضع النهاية المقترحة – على سبيل المثال- للعُبة الأقنعة.

الحبكة

ما يهتم به كتبة المقالات عن الرواية* ينصرف في العادة لما فيها من شخوص، أو أماكن، أو لما اتّبعه الكاتب من نمطٍ سرديٍّ، مُستخدمًا الزمن،

---

1. السابق، ص 214

مثلما ينصرف اهتمامهم أيضا لما يوصف بالتقنيات كالوصف أو التذكر أو المونولوج والمناجاة وتعدد الأصوات واختلاف الضمائر بين ضمير متكلم وآخر غائب أو ثالث مخاطب، وفريق منهم يهتم بالعنوان. ولكنهم في معظم الأحيان يغفلون عن الحبكة، وهي في رأي بعضهم أهم أركان الرواية وأحراها بالدراسة. لأن الحبكة إذا لم تكن محكمة فقدت الرواية أي مزية في أي ركن من الأركان الأخرى[1]. وفي هذه الرواية حبكة ثلاثية. الأولى هي سعي المؤلف لكتابة رواية تاريخية يجمع مادتها ويرويها نسيم شاكر وهذا أضعف الرواية كثيرا، فالسارد نور يبتعد كثيرا عن المجدلية حتى ليكاد القارئ ينسى أن الراوي مشغول بهذا، ثم يعود ثانية لاستقصاء بعض المرويات عنها. وفي غير قليل من هذه النوبات يتحول السرد من سرد قصصي روائي لمناقشات وآراء تقتبس من المراجع، متناظرة أحيانا وأحيانا متنافرة، تتضمن ردودا، وردودا على الردود. وفي علمنا أن هذا النوع من الكتابة غير شائع، ولا سائد في الأدب القصصي. وهو إذا كثر كثرة مضجرة سبب الإملال، والسأم، ودفع بالقارئ لتخطي بعض الصفحات التي تثار فيها مثل هاتيك الاراء والمباحث.

ومع هذا، فقد أسند المؤلف لهذه الحبكة دورا كبيرًا، فجاءت خاتمة الرواية كشفا لغموض اكتنف المجدلية.

اما الحبكة الثانية فتتجسد في المراسلات بين نور، ومراد، المعتقل لأسباب أمنية بالطبع. والرسائل الصوتية المتبادلة بينهما. وهي رسائل تكشف عن الوجه الآخر لنور، فهو كمن يفكر متعرفا على أخطائه، ومراد

1.انظر مقدمة هذا الكتاب ص ص 7- 8

هو الذي يشير لتلك الأخطاء، وهو يقتنع أحيانا بما يشير عليه به مراد، وأحيانا لا يقتنع، فتزوير الهوية، والإدعاء بأنه اشكينازي، شيء نهاه عنه مراد، ومع ذلك أصرَّ نور بعناد على القيام بهذه المغامرة ونجح فيها نجاحا محدودًا.

والحبكة الثالثة، هي تعرفه على سماء اسماعيل، التي أحب. وقد تضمنت النهاية المقترحة لروايته ما ينبئ عن وئام طارئ بين الخصمين. فعندما غادر غاضبًا من أور شابيرا تعرضت له بسيارتها وعرضت عليه أن تكون سائقة خاصة في خدمته، وهذه إشارة للعثور على المجدلية في هذه الفتاة الفلسطينية التي وشمت ذراعها باسم حيفا 1948 مذكرة بما كتب على شاهدة قبر إميل حبيبي:" باق في حيفا ".

تفاريق

وفيما يتصل بما بقي من أركان تستحوذ على انتباه الدارسين يمكن القول بتحفظ: لقد أكثر المؤلف من الأمكنة في روايته كثرة مزعجة في بعض الأحيان، فعلاوة على ذكره المخيم واللد يلم بخربة صرعة ومجدلة وناحوم ونايين ويافا ورامات غان وتل مجدو وكيبوتس مشمار هعميق والرام والبيرة واللجون وجلبوع وجبل الكرمل وقرية الشيخ مونّس وبيت عينيا وبير مسك العطار وقرية أبو شوشة. وهذه الأمكنة بعضها يتوقف لديه السارد لوقوع بعض الحوادث فيه، وبعضها يمر بذكره مرور الكرام، مما يشكل عبئا على ذاكرة القارئ. وهذا ينسحب على الشخوص. فباستثناء مراد ونور وأيالا ومرسي وسماء، لا تعدو الشخصيات الأخرى أن تكون أسماءً كتب عليها أن يكون لها مواقع من الإعراب في هذه الرواية، وهو موقع الاسم الزائد الذي تصح به الجملة، وبدونه. وقد أبدى المؤلف مهارة فائقة في تقنية التذكر، والمونولوج،

ولا سيما في الحوار الذي يؤدي فيه نور دوره ودور أور. أو الحوارات التي تتخلل الرسائل الصوتية إلى مراد، وهذه نزعة تجريبية صعبة، أجادها خندقجي، مما يحيل بعض المواقف في روايته لمشاهد في سيناريو، أو ما يشبه السيناريو. والملاحظة الأخيرة تتعلق بلغة الكاتب، فهي مثلما تبدو في بعض الصفحات مشرقة، وناصعة الديباجة، تبدو في بعضها كلغة الصحافة، لا تخلو من أخطاء، إما بسبب الطباعة، أو التسامح النحوي إذا جاز التعبير.

---

* ممن كتبوا عن الرواية كتابة غلبت عليها الاحتفالية الثورية محمود شقير في صحيفة حزب الشعب 23/ 5 / 2024 وغنوة فضة في موقع الرؤية العماني 7نيسان – إبريل 2024 وخالد جمعة في وكالة وطن، 3/16/ 2024 ودلال قنديل في ميزان الزمان 2024/8/5 وقصي الحسين 8/5 /2024 و نبيل طنوس في موقع أمد 2024/5/11 وسامر المجالي- الدستور الأردنية10 /5/ 2024 وزينب السعود- 2 /5 /2024 في الدستور الأردنية، ورامي أبو شهاب في القدس العربي 2024/8/9 والياس خوري في القدس العربي وعبير غالب علبة في القدس العربي. ومجدي دعيبس في العدد432 من أفكار ، يناير 2025.

أقنعة السارد في كأنها معي

بعد رواياته: صخب البحر 1982 والعزف في مكان صاخب 1988 وبلقيس والهدهد 1995 وسلوة العشاق 2008 ورماد الحب 2005 وبين قلبين 2013 وفي مديح الحب الأول 2017 وألق عصاك 2018 تأتي رواية خيون الجديدة "كأنها معي " عن دار الأهوار ببغداد 2022 لتؤكد استمراره في إغناء المكتبة الروائية العراقية خاصة، والعربية عامة، بما هو جديد، ورائع، ومتقن. فرواياته حظيت – باستمرار - بتنويه الدارسين، ونقدة الأدب، ومعدي الأطاريح، والرسائل الجامعية. فقد نُشرت عنه، وعن رواياته، أربعٌ وثلاثون دراسة نقدية، وكتابان أحدهما لعلي عباس علوان، والثاني لماجد السامرائي. وقد صدر الأخير عن دار الفرقد بدمشق 2009. وقدمت عن رواياته رسالة ماجستير في جامعة آل البيت الأردنية، وتناولت رسالة عبد الله إبراهيم لنيل درجة الماجستير في موضوع " البناء الفني في الرواية العراقية حتى عام 1988 " روايات لعلي خيون، وآخرين، وصدرت الرسالة في كتاب عن دار الشؤون الثقافية ببغداد 1988.

يهتم الكاتب في روايته هذه بحبكة ثلاثية، تؤطرها حبكة رابعة هي التي يرويها خليل فرحان المنهل ابن بائع الكتب في مخزن متواضع بشارع المتنبي

في بغداد. فالأولى مذكرات كتبتها أماني ابنة التاجر الثري سلطان الياسين. وعنوانها (غنى القلوب) تضاف إلى هذه المذكرات رواية أخرى للوقائع نفسها، ولكنها هذه المرة في اعترافات كتبها خالد مرزوق الغانم الذي اختار لها عنوان (كأنها معي) وهو العنوان الذي اختاره المؤلف لروايته. والحبكة الثالثة هي ما كتبه طلال الشدهان - طليق أماني- وما ضمّنه من متواليات محكية عن زواجهما وعن علاقته مع منار حمدي، وعلاقتها مع سلطان الياسين، وما وقع لمخازن هذا الأخير في أحد أطراف بغداد من إحراق، وما آلت إليه علاقته بزوجته، والانفصال الذي جرى في مشهد دراماتيكي لا يخلو من عنفٍ يرمز لعنف آخر، فقد تزامن الطلاق البائن مع بدء هجوم الحلفاء على بغداد أواخر آذار 2003 فعندما غادرت البيت متوجهة لمنزل والدها بدأ القصف.

غنى القلوب لا غنى الجيوب

يقفنا المؤلف، في هذه الرواية المتقنة، إزاء شخصية خليل المنهل، - بائع كتب – الذي يستقبل للمرة الأولى سيدة ثلاثينية تبدو عليها آثار النعمة، والأنوثة، والحسن الصارخ، الذي لا يستطيع شاب ثلاثيني كخليل مقاومة الوقوع تحت غوايته، وإغرائه، وتسأله، وهو في حمى هذا الانبهار، عن بعض الكتب، سؤال من تمهد للحديث عما توده، وهو نشر المخطوط الذي في يدها، وعنوانه " غنى القلوب" إذا كان بمقدوره مساعدتها في ذلك.

كان خليل قد سمع باسم المؤلفة أماني الياسين، وقرأ لها مقالات في عمود شبه يومي بجريدة الطيف باسم " أبصَرُ من زرقاء ". وعرف أنها مطلقة، وقد سعد بتسلم المخطوط لقراءته، ووعدها ألا يتأخر عليها في رده.

وهذه خطة من المؤلف كي يروي لنا وقائع حكاية الحبّ الذي اضطرم أوراه، ولم تخبُ ناره، بين أماني وخالد الغانم. فقد جعل بطلة الحكاية هي

التي تروي الوقائع مسلطة الضوء على دور الأب التاجر الغنيّ في فشل تلك العلاقة، مع أن المجريات ستكشف لنا - لاحقًا - أن هذا الأب لم يكن بلا خطيئة. فعلاقته بمنار حمدي، شقيقة سهاد، وعشيقة صهره طلال الدهشان، أكثر فحشًا من أن تعفيه من ملامة الوقوع فيما ينهى ابنته عنه، ألا وهو الحبّ[1].

فالفصل الثاني[2] مستخرجٌ- إذا جاز التعبير - من رواية أماني " غنى القلوب". فتذكر لنا أول مرة وقع نظرها على خالد الغانم الذي لم تكن تعرف من هو. فالشاب يتردّد على الحديقة المقابلة للمنزل، ويطيل النظر، ويديمه إلى النافذة التي تطل هي منها على الحديقة العامة، وهو يستظلّ تحت شجرة. وتلاحظ ما يقوم به من إشارات تارة بطرف العين، وطورًا بتلويحة من يده. تجاوبت مع تلك الإشارات الغزلية لكنّ الأب ينهرها بعنف عندما يلاحظ هذا، قائلا: إن هذا الشابّ ابنُ أحدِ مستخدميه مرزوق الغانم، وأنه فقير، بائس، وقد تكون ملابسه التي يرتديها مستعارة. وأوعز لمدبّرة البيت (حليمة) بمراقبتها، وإبلاغه بما تبديه من تصرف إزاء الشاب البائس. ونصحها بألا تفكر بهذا التَعِس، وسيختار لها عريسًا من أصحاب الأملاك، والثروة [3]. هكذا دلف موضوع التفاوت الطبقي كسيفٍ يهمّ بقطع الآصرة التي كادت تربط بين قلبين.

1.علي خيون، كأنها معي، دار الأهوار، بغداد، 2022،ص 13

2.كأنها معي، ص ص 15- 85

3.المصدر السابق،ص 22

تفاوتٌ طبقيٌ

وفي موقف ينم عن هيام الفتاة بالشاب، قامت بمرافقته إلى بيتهم في حارة شعبية تعرف بأم الوفا. وتعرفت على أمه، وأن له أخا عاملا اسمه حامد. أما الأم فقد أصابها القلق من هذه الرفقة، إذ كيف يتطلَّع ابنُها لمصاهرة رجل غنيّ في منزلة تاجر المواد الغذائية سلطان الياسين؟ وقد ضبطها الأبُ مرة أخرى تطيل النظر للشاب من تلك النافذة، فأحبطها حين أخبرها بضرورة إعداد نفسها للسفر إلى لبنان، وأنه اختار لها جامعة مرموقة للدراسة [1]. لكن الحبَّ كثيرًا ما يلاحقُ المحبّين، ويسير في إثر العاشقين، ويحول بينهم وبين النسيان. ففي أثناءِ زيارتها لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، فوجئت به، وحاولت التواري عنه كي لا يراها، إلا أنَّ عينيّ المحبّ لا تفوّتان فرْصة سانحة كهذه. تلاقيا على الرغم من إرادةِ الأب. فدعاها لحضور ندوةٍ عن رواية " مدام بوفاريه " لغوستاف فلوبير[2]. بعد ذلك اللقاء القصير الذي لا يكفي لإيقاظ ما غفيَ من الحبّ المتوقِّد في القلب، غادرتْ إلى بيروت، وحاولت القيام بجولات لعلها تتحرَّر من ذلك الحريق المشتعل في الحشا، فزارت جونية، وبعلبك، والبقاع، ولكن هيهات!!

فقد اكتشف عزمي الماجد - أستاذ الدبلوماسية اللبناني - من حديثها معه ذات مرة- أنها عاشقة، وأن العشق الذي تحاول أن تخفيه يتجلّى فيما يتراءى له من إحساسها بالحرمان. وتقضي الأقدارُ بما تحمله من المفاجآت حَمْلا أن تلتقي خالدًا في بيروت. سمعتْ طلابا يتحدثون عن عراقي قدم،

1.المصدر السابق،ص 35

2.كأنها معي، ص 32

وسيلقي محاضرة في كلية الآداب، فإذا به الغانم ذاته. كانت الصدمة كبيرة، ولم تستطع التملُّص من دعوته للقاء بها في "مقهى الأيام[1] ". مصادفاتٌ ثلاثٌ تؤكد أن الحبّ أقوى مما يدبِّرهُ، ويكيده، أصحاب الأموال المعدّدة، والقلوب القاسية المتجمدة.

وفي معرض القاهرة تسهم الصدفة بلقاءٍ آخر، وكانت في صحبتها خديجة العلي الخبيرة بالحب، ومشكلات المحبين [2] . وبوغتت بالبائس الفقير الذي لم يُعْجب أباها التاجر قد أصبح أستاذا في الفلسفة. وتحذّرُها خديجة منه بعد أنْ عرفت حكايتها، فتقول لها: لا بد أنه حاقد عليك لارتباطك بغيره، في إشارة منها لطلال الشدهان الذي أرغمها والدها على الزواج منه في صفقةِ مرابَحةٍ بين تاجريْن؛ أحدهما وليُّ العروس، والثاني والد العريس [3] . ولا يتوقف المشهد بنا وبها عند هذا، فقد رأته جالسًا خلف منضدة – مكتب - لناشِر عربيّ ليوقع كتابا لقراء يصطفون أدوارًا. وتعمَّدت أن تقرأ عنوان الكتاب في أيدي بعضهم، فإذا هو روايةٌ عُنوانها "كأنَّها معي ".

دون تردد قالت خديجة: لا شك في أنها رسائل حبّ، فهمست أماني لنفسها: لا ريب في أنها قصتنا [4] . وهذه اللقاءات التي وقعت على غير موعد، وبلا تهيؤ، تؤكد لنا ولها أيضا أنها ما تزال تحبُّ خالدًا، وأن الحب أقوى لديها من محاذير الأبّ، وأقوى من الزواج الصفقة، وأقوى من مواعظ

1.كأنها معي، ص 59

2.المصدر السابق،ص 61

3.السابق، ص 63

4.السابق، ص 64

خديجة العلي التي انفصلت عن زوجها لأسباب أهمها الخيانة الزوجية [1].

مكتبة وسكير ومخطوط

تحولٌ جديد شبه مفاجئ في وقائع كأنها معي، فسلطان الياسين يريد تصفية أعماله، وممتلكاته، في الشورجة ببغداد، ليغادرها إلى بيروت حيث ابنته أماني، وزوجته اللبنانية. لذا اتصل بخليل فرحان عارضًا عليه بيع مكتبة أماني. وبما أنّ هذه الصفقة تتطلب رؤية البضاعة المعدة للبيع، فقد زار خليل منزل الرجل، وأخذ بتفقد الكتب، وكان قد أعجب بمذكرات أماني " غنى القلوب " إعجابه بما تتمتع به من أنوثةٍ، ونعومةٍ، تبهران الألباب. وفي اللقاء الذي جرى بين البائع والمشتري أعرب البائع عن ندمه لزواج ابنته من طلال الشدهان [2] الذي وصفه بالحقود تارة، وبالقميء تارة أخرى.

وفي الأثناء وقع نظر المنهل على لوحة فنية لبعض الأحصنة تندفع في جموح يخطف العقل، فعرض شراءه لها مع الكتب. فاعترض الأب الذي احتضنها بكلتا يديه قائلا: سأحملها معي، إنها لوحة أماني. هي الوحيدة التي سأحملها معي[3]. وصدرت عن الأب بعد ذلك حركات توحي لخليل أن الرجل يكاد ينهار، ويفقد عقله. مع أنه لم يتجاوز السبعين إلا قليلا. اتفق الرجلان على الثمن، وعلى موعد استلام الكتب، ونقلها.

وفي الأثناء ظهر شخص جديد، وهو حامد شقيق خالد الغانم الذي عرض

1.كأنها معي، ص 82

2.المصدر السابق، ص 91

3.السابق،ص 96

على خليل رغبته في شراء الكتب[1] . وهذا يوحي لنا بأن حامدًا الذي يشتغل عاملا باليومية دُفع لعقد هذه الصفقة من أخيه الحريص على الاحتفاظ بكتب حبيبة القلب. على أنّ الواقعة الأخرى التي ستعقبها تحولات في الحكاية هي أن(المنهل) بعد أيام قليلة وصل إلى مكتبته ليجد الكتب قد سرقت، وأن عائلة غريبة استوطنت فيها مثلما يستوطن الإسرائيليون في بيوت الفلسطينيين. وهذه العائلة تتألف من رجل- راضي – وزوجته، وأخته صفية، وأولاده. وفي الحوار يتبين أن هذا الرجل قارئ روايات، وأعجب بالكثير منها، وأنه جاء إلى المكان طريدًا من حارة أم الوفا. وأنه على دراية بحكاية الغانم، وأماني، صاحبة الكتب، وبحكاية زوجها طلال الشدهان، الذي وصفته المرأة بالسكير، وبأنه رجل سوء، وبالنسونجي.

وللمفارقة الساخرة قيل إن هذه الصفات يتصف بها راضي نفسه، فهو يصف نفسه : بالسكير، ويرجو الهداية على يدي خليل، وكتبه المسروقة.

في الأثناء تزور المكتبة طالبة جامعية، وتسأل عـن بعض الكتب التي تساعدها في كتابة رسالة الدكتوراه عن المسكوت عنه في الرواية العربية، فيجيبها الراضي: المسكوت عنه نحن، الفقراء، نموتُ ولا أحد يدري بنا [2]

في نهاية هذا المشهد، الذي يشبه فلما من أفلام الرعب، يغادر المنهل مكتبته غير آسف على ما فقده من الكتب. وقبيل خروجه من الباب قدَّم

1.كأنها معي، ص 103

2.كأنها معي، ص 125

له الراضي كتابامخطوطا هو اعترافات التاجر طلال الشدْهان [1]. ومن هذه الاعترافات يستخرج لنا المؤلف ما تبقى من"كأنها معي".

جديد الشدهان

والجديد فيما كتبه الشدهان الرسالتان اللتان جاءته بهما منار حمدي، تلك التي سبق التعريف بها وبكراهيتها لأماني. فهي شقيقة سهاد التي فُصلت من الجامعة بتقرير من الدكتورة أماني. إحداهما من خالد الغانم إلى أماني ورد هذه الأخيرة. فالغانم يذكّر أماني بما كان بينهما من حب. ولا يخفي أنه ما يزال يهيم بها قائلا " إنك المرأة الوحيدة التي تعيش داخلي [2] ". ولا يخفي ندمه أيضًا لأنه لم يتقدم لخطبتها من أبيها القاسي الذي لا يحب شيئا غير الفلوس[3] . ويعلق الشدهان على رد زوجته أماني بالقول :"كادت تصيبني بجلطة" [4] فهي لم تنكر ذلك الحبّ، بل أكدته حين روت في ردها أنها لن تنسى حكاية المطر، والمظلّة، وحليمة، والقبلة الأولى، وزيارتها لبيتهم في حارة أمّ الوفا. وهاتان الرسالتان سرقتهما منار من عهدة حامد، شقيق خالد، واستخدمتهما لخلق العداوة بين الشدهان وزوجته انتقامًا منها، ولكي تصبح الخليلة الأثيرة لدى هذا الشدهان. فهو، مثلما وصفته امرأة راضي حقود، ورجل سوء، ونسونجي[1]. ويجابه الشدهان زوجته بجلّ ما نُميَ لعلمه من تفاصيل عن علاقتها القديمة بالغانم. وانتهى بهما الشجار للطلاق. فقد صاح

1.المصدر السابق، ص 128

2. السابق، ص 134

3.السابق، ص 139

4.السابق، ص 142

5.السابق، ص ص 152- 153

بها: أنتِ طالق[1] . وقد حدث هذا في الساعة التي بدأ فيها الحلفاء الغربيون يقصفون بغداد.

العودة إلى الراوي

يفاجأ القارئ بأنّ جل ما مرّ لا يعدو قيام خليل فرحان، الذي عرفناه ساردًا وبائع كتب، بتصفح المذكرات التي قدمت له، سواء من أماني، أو من الغانم، أو من الراضي نيابة عن الشدهان. فالمؤلف عبر هذه التقنية يمرر المتواليات المحكية بطريقة غير مباشرة مستخدمًا تعدد الرواة، والأصوات، واختلاف وجهات النظر، وتناظر الأماكن: الشورجة ، وأم الوفا، وشارع المتنبي، والمنصور، وتقابل الشخوص، وتنافر الذوات، دون أن يشعر القارئ بما يتعمّده المؤلف. وبما أنّ الأمور غدت في قمة الوضوح، فقد أصبح لزامًا على الكاتب أن يختتم بعفَويّة الأدوار التي أنيطت بالشخوص. وتبعًا لذلك أصيب فرحان - والد الراوي - بجلطة، وغادر سلطان - والد أماني - إلى بيروت بعد تصفية أعماله. وتردد حامد على المكتبة لاسترداد كتب أماني، مؤكِدًا أن رواية خالد ذات العنوان(كأنّها معي) صدرت في القاهرة. وتختتم صفية الراضي دورها بالسحر والشعوذة على طريقة أم مازن قارئة الفنجان في رواية بتول الخضيري "غايب[2]". ويعاني الشدهان من الندم لطلاقه زوجته. وفي مشهد ختامي مثير: ثمة شاشة عملاقة تظهر فيها أماني، وهي ترفع العلم العراقي، وتقود مسيرة كبرى ضد الاحتلال الأنجلو – أميركي [3]

1.المصدر السابق، ص 208

2. انظر كتابنا في الرواية النسوية العربية، ط1، عمان: ورد الأردنية، 2007 ص ص51 – 68

3.السابق،ص 227

فيما يسعى خليل لتسليم ما كتبه الشدهان من أوراق تتضمَّنُ اعترافا بجرائمه للشرطة.

الأفق السردي

بهذا البناء الذي تخيَّره الكاتب تخلص من رتابة السرد ذي النسق المتجانس، وجمع بين تقنية تعدد الأصوات، واختلاف زوايا النظر، وتداخل المرويات، مع حضور السارد العليم بائع الكتب خليل فرحان. وهذا المزيج يضمن لرواية كأنها معي عنصر التشويق. فعلى سبيل المثال ذكر لنا السارد في البداية أن أماني مطلقة لكنه لم يشر للتفاصيل، فجعل القارئ يتوق لمعرفة أسباب الطلاق، لا سيما وأنه يصفها على قدر باذخ من الجمال، فلا ريب في أن ثمة مشكلة. وعلى هذا النمط لا يروى أحد الرواة شيئا إلا وفيه السبب الذي من أجله يُروى، تقدم ذكره أم تأخر. ولهذا لا يتعثر القارئ بما يسمى، أو يوصف بالمحال تصديقه، أو قبوله. فالحبكة على الرغم من تعدُّدها، وتفاعلها في إطار واحدٍ مؤطر، حبكة متقنة، ومتماسِكة. وهذا أحد المعايير التي تعزى إليها جودة الروايات.

ولا يكتفي الكاتبُ بهذا فقد كانت شخصيات روايته قليلة العدد، وبعضها يعرف بعضها الآخر. وثمة نسق اجتماعي على الرغم من التفاوت الطبقي يجمع هذه الشخوص. فأماني والأب وحليمة وزوجة الأب اللبنانية أسرة، وخالد وأمه وأخوه حامد أسرة، وطلال الشدهان وأماني أسرة، وثمة شخوص: خليل ووالده، وراضي وزوجته، وأمه، وشقيقته صفية. وعلى هذا النحو يكاد القارئ يتعايش مع أناس في الرواية يعلقون بالذهن، لا من خلال الأسماء، وإنما من خلال الأدوار التي تنهضُ بها هذه الشخصية أو تلك.

صحيح أنَّ المؤلف يسلط الضوء على أماني وعلى خالد فوق ما يسلطه على غيرهما، وهذا مما يدعو للشعور بالاقتراب منهما اقترابًا أكبر. فكلاهما يعبر عن وجهة النظر الأصحّ مقابل من يعبرون عن وجهة النظر الخطأ.

ولا يغيب عن المؤلف أن الرواية ليست مرويات فحسب، بل هي تشكيل فني يتمخض عن رؤية للواقع الراهن، أو الذي يتمنّاه، ولهذا نجد في روايته ما يمتثل لهذا القانون السردي، يتجلى ذلك في الحوارات الكثيرة، وفي تواتر بعض المحكيات، وفي الفجوات التي يعتمد فيها على القارئ في تعبئة الفراغات، والتوصل إلى ما يوصف بالمسكوت عنه. فقد كان بالإمكان أن يربط بين نهاية الحكاية وبداية الاحتلال الأنجلو أميركي ربطا مباشرًا فيكسب بهذا صفة الروائي المقاوم، ولكنه جعل هذا الربط فيما يوصف بالمسكوت عنه، والمشهد الأخير الذي ذكرناه هو الذي يتضمن تلك الرؤية التي لا تغرب عن نباهة القارئ، ولا عن زكانة المتلقي، ونفاذ بصيرته.

على أن الرواية تحتاج لدراسة ثانية تقف بالقارئ إزاء الطابع التراسلي Epistolary Novel الذي يذكرنا برواية بريد الليل لهدى بركات. وإزاء إشكالية الزمن، فالكاتبُ راوح فيه معتمدا على ما يعرف بـ time shifting وعلى التكثيف، وهو كثرة الاختصار، والانتقال من موقف لآخر، دون جسر الهوة بينهما؛ مما يكون انطباعا عن سرعة إيقاع الرواية، علاوة على الأمكنة، والفضاء النصي، فالمؤلف تنقل بنا من شارع المتنبي إلى الشورجة فحارة أم الوفا، فإلى أطراف بغداد، فشارع المنصور، ثم إلى بيروت، فمقهى الأيام، فجونية، فبعلبك، فالبقاع، فالقاهرة، وهذا أيضا يحتاج لوقفة تبين دلالات هذا الاختلاف.

تقنيات فنية

فعلى مستوى الأساليب السردية المتبعة في بناء هذه الرواية أول ما يلاحظ هيمنة الحكي بضمير المتكلم، وهذا يتّضح من السطر الأول في الرواية، وفي الفقرة الأولى من غنى القلوب، وكأنها معي، وما كتب بلسان الشدهان. على أن خليل وهو الراوي الذي يجمع شتات هاتيك المذكرات، والمحكيات السردية، وهو الأخر يروي مستخدما ضمير المتكلم، إلا ما كان من حوار بينه وبين سلطان الياسين، وراضي، الرجل الأفاق الذي استولى على المكتبة.

اما التراسل فقد لوحظ في مواقع عدة، لكن أكثرها لفتا للنظر تلك التي كتبها خالد لأماني، ووقعت بيد منار حمدي التي سلمتها للشدهان، والرد على تلك الرسالة من أماني،هذا إذا تجاوزنا طبيعة المذكرات " غنى القلوب" و"كأنها معي" وما كتب بلسان الشدهان. فهي أشبه برسائل من هؤلاء الأشخاص يجري إطلاع القارئ الذي هو خليل في المقام الأول، ثم القارئ العادي عليها. وبهذا تكون "كأنّها معي" رواية تراسلية كأي رواية أخرى بدءًا من علاقات خطرة للفرنسي لاكلو 1782، مرورا برواية بريد الليل المذكورة.

التعرف

حفلت الرواية بالكثير من الحوافز التي تستثير لدى القارئ توقعات بمجريات جديدة. ومن ذلك التنقل، والتعرف، وظهور شخصيات جديدة، فمن باب التنقل كان لانتقال أماني لبيروت، والتعرف على الدكتور عزمي الماجد ما يتبعه من وقائع كزيارة القاهرة، وزيارة معرض الكتاب الدولي فيها، ولقائها بخالد، وزيارة كل من جونية، وبعلبك، والبقاع، ومجيء خالد

لبيروت[1] ثم الذهاب إلى القاهرة مرة أخرى، واللقاء بخالد ثانية، والتعرف على شيء جديد، وهو اكتسابه رتبة الأستاذ في الفلسفة، وقدومه إلى بيروت، وما تبع ذلك من لقائهما، وتجنّبها تكرار اللقاء[2]. ويصاحب التنقل في هذه الرواية غير قليل من التحولات، فزيارة خليل لبيت الياسين، ومغادرة هذا الأخير إلى بيروت، أديا لظهور راضي الذي كشف الكثير مما خفي من أخبار التاجر طلال الشدهان، والعلاقات السرية بينه وبين منار حمدي.

التواتر

وعلى الرغم من أن هذه الرواية ليست كبيرة الحجم، إلا أن المؤلف فيها لم يتجنب تقنية التواتر، ونعني بذلك ذكر الحدث الذي وقع مرة واحدة مرارا. فحكاية المطر، والمظلة، والشجرة، بين أماني وحليمة وخالد، ذكرت مرارًا[3] مع أنها لم تحدث إلا مرة واحدة. وزيارة أماني لحيّ أم الوفا، والتعرف الذي ترتب على تلك الزيارة، تكرّر ذكرهما مرارا [4]. وطلاقها من الشدهان الذي وقع مرة واحدة، ذكر مرارًا.

الفجوة

ويعتمد الكاتب علي خيون إلى جانب الحكاية في الحكاية أو meta fiction على الفجوة، وهي تنقل السارد من موقف لآخر فيما يشبه القفزة

1.المصدر السابق، ص 59

2.السابق، ص 163

3.السابق، ص 143 وانظر ص 105 من هذا الكتاب.

4.السابق، ص 83، 130

عن بعض الحوادث. فعندما التقت أماني بخالد في بيروت، وأراد استبقاءها معه، فولت هاربة، أشارت لسيارة أجرة، ثم لم تذكر لنا ما وقع بعيد ذلك، فقالت في انتقال مفاجئ: وفي المساء قالت صديقتي الدكتورة خديجة: هل مزقت بطاقة الرجل؟ تعني خالدا [1] .

وهذا يصعب إحصاؤه في الرواية، فهو كثير ينم على شغف الكاتب بتقنية التلخيص. وهي من الطرق التي تساعد المؤلف على قول الكثير في الكَلِم القليل. ويتيح للمتلقي، لا سيما القارئ العادي، أن يتفاعل بملفوظ الخطاب السردي، متوصلا عن طريق السياق لما يعرف لدى بعضهم بالتكملة. فالمؤلف- أيا كان - لا يستطيع أن يذكر في متوالياته السردية كل شيء، وإلا استحال على كاتب مثل تولستوي أن يكتب رواية كالحرب والسلام 1865 التي تجري وقائعها في مائة عام.

1.كأنها معي، ص 80- 81

أولاد عشائر

وتدخُّلات المؤلّف

اللافت للنظر، والغريب، في رواية " أولاد عشائر"[دار الآن، 2022] لمحمد حسن العمري الذي اقتبس عنوان الرواية من عبارة تردُ فيها، وهي قول بعضهم " أبناء العشائر يفعلون أشياء كثيرة دون أن يتقاضوا عليها أجرًا "[1] أنه وَضْعَ الفصل الأول منها تاليًا للثاني الذي يبدأ ص 15 فيما يبدأ الفصل الأول ص 91 ولعله أراد بهذا الترتيب الذي يخالف العُرْف، والعادة، أن يوحي للقارئ بشيء مهمّ، وهو أن الحوادث، والوقائع، التي يرويها السارد في الفصل من ص 91 – 185 هي وقائعُ روايته، أما ما رواه من ص 15 إلى 90 فهو مقدمات تتضمن بعض ما سيتكرَّر ذِكْره في الفصل الأول الذي أحتلَّ موقعًا متأخرًا مع أنَّ من حقّه أنْ يكون أوَّلا.

ذلك لأنَّ الفصل الذي بدأ به تضمَّن إشارة موجزة لنيفين ذوقان دَوّاس- وهي صحفية ذات مصداقية- وما جرى لشقيقتها شروق بعد لقائها بصقر ريحان. وإشارة غير كافية لما حدث لخطيب شروق(حجاب) وانتحاره وإشارات متكررة للراوي صقر ريحان، ولمقتل عطا - ابن الشيخ شاهر- ومقتل صقر - ابن أخت الراوي - [2] وما يذكره عن الراوي من حيث اختلافُه مع توجُّهات الحكومة - حكومة النهضة – على الرغم من أنه شغل فيها منصب مدير عام لزمن غير قصير قبل أن تُعرض عليه حقيبة وزاريّة فيها.

1.أولاد عشائر، ص 38 والفصل مستخرج من الدستور الثقافي 13 -12 - 2024

2.أولاد عشائر، ص 15،و17، و19، و 21

وجريًا على عادة الرواية التقليدية، لا بدَّ من قيام المؤلف بتقديم الشخوص البارزة. فالساردُ، ها هنا، أي في الفصل الذي سماه المؤلف الثاني- وهو صقر ريحان، يذكر لنا أمه شيخة ودعوتها على عطا، وأبيه الشيخ شاهر، وواسطتهما، والمدير المسؤول عن صرف النظر عن تعيين صقر في الوظيفة التي رُشِّح لها من ديوان الخدمة المدنية، وتعيين عطا بدلا منه، لأنَّ لهذا الأخير وسيطًا رفيعَ المستوى؛ وزيرًا أو من هو في مقامه. لكن عطا اتُّهم باختلاس محفظة المسؤول عن إنفاذ التعيين، ولهذا فقد الوظيفة فورًا. وظلَّت الأم شيخة تعتقد أنه فقدها بسبب دعائِها عليْه.

الشيخ شاهر

ويترك المؤلف حكاية الدعوة، والوظيفة، مستطردًا ليقدم لنا الشيخ شاهر. فيذكر أنه من مواليد الثلاثينات من القرن الماضي. وأن له أراضيَ في جنوب عمان، واسعة، ومترامية الأطراف، تقاضى من تعويضات شق الطرق، والاستملاك لغرض الخدمة العامة، مبالغ كبيرة مكَّنته من أن يبني ستة بيوت لبناته الست، وبيتا سابعًا لابنه الوحيد عطا الذي لم يُقِمْ فيه، فأحاله مسْجدًا. ثم يروي لنا الكثير من شؤون عطا الذي ظفِرَ بدبلوم لم يذكر لنا في أيّ تخصُّص، ولكنه غادر القرية على الرغم من أن هذا أغضب أباه الذي ظل يتوق لإعادته مما هو فيه من حياة التشرُّد في عمان بين المقاهي، والمطاعم الشعبية، ودور السينما، والانخراط في صفوف الحمّالين المتخصِّصين بالقاصات في سوق السكر، وغيره. وقد اتهم بسرقة بعضها، وأدخل السجن، ومكث فيه مدة. ولا يفتأ السارد يجــري وراءَ عطا هذا إلى أن يروي لنا

حكايته مع المرشح البرلماني فوزي الزاهد، وهو المرشح الذي لم ينْجح في انتخابات 1989 وأصبح بعد ذلك رئيسًا فخريًا لنادٍ أجتماعيٍّ غير معروف[1].

وسبب ذكره هذا المرشّح أنَّ عطا اختلس محفظته في أثناء الانشغال بالمهرجان الخطابي للمرشحين، أمامَ المسجد الحسيني، ووجد فيها سبعة دنانير أخذها، ثم قذف بالمحفظة في قناة الصرف الصحّي[2]. ولم يترك السارد اهتمامه بعطا ابن شاهر إلا بعد وفاته، وحضور الجثمان في مركبة لقريته (شعيل) واختلاء أبيه بالجثمان لدقائقَ قبل الدفن[3] وهذا الإطناب، في تقديمه شخصيّة عطا، يذكرنا بما قيل في الرواية عن المعلم قطيش[4] وطبيب القرية هويمل[5] فقد أسهب في الحديث عنهما إسهابا صرف الانتباه عن الشخصيات الرئيسة، وعن الحوادث المهمّة في الحكاية، دون أن يعود الإسْهاب عليها بغير القليل من الفكاهة والسخرية .

وفي الأثناء، يجد القارئ إشارةً بلا تفاصيل لمقتل صقر الصغير ابن شقيقة الراوي أروى [6] وهـذه الإشارة العابــرة سيتوقف لديها المؤلـف في نهايـــة

1.أولاد عشائر، ص 47

2.المصدر السابق،ص 49

3.السابق،ص ص 74- 80

4.السابق، ص ص40- 44

5. السابق،ص ص 37- 38

6.السابق،ص 51

الرواية [1] وتتلوها إشارات لمقتل شروق دوّاس، ومحاولات تسوية الإشكالات مع نيفين شقيقة شروق[2] وسيعود إليها كعادته في مواقع جمّة، ومُطَّردة، في الفصل الذي وصفه بالأول، مع أن ترتيبه هو الثاني، لا الأول.

شخصيّاتٌ غير سردية

وفي هذا السياق يجد القارئ ذكرًا لشخصيات غير سردية أقحمها المؤلف في روايته ليضفي عليها بعض الصدق الواقعي، غير الفنّي؛ كبهجت التلهوني، ووصفي التلّ، ومضر بدران، وهاني الملقي، وعمر الرزاز، وجلّهُم رؤساء وزارة سابقون. ومؤنس الرزاز، وهو شقيق الرئيس المعنيّ بهذه الرواية، فقد كرَّرهُ مرارًا. وكان بمقدور المؤلف أن يتجنب هذا بذكر اللقب دون الأسماء الصريحة التي تقرّب الرواية من التحقيق الصحفي. فبهذه الإشارات لهم، ولغيرهم، كهنري كيسنجر، وميلان كونديرا، وإليزابيث الثانية ملكة بريطانيا، وجيمي كارتر، وحتى أدونيس[3]، وسواهم ممن نيّفوا على التسعين، استبْعَدَ التخييل لصالح التوثيق، على الرغم من أن الأسماء الأخيرة جاء ذكره لها من قبيل الحشو الذي لا يضيف للموقف كبيرَ معنىً. وهذا يأتي على حساب النسَق الروائي، فهو لا يكتبُ رواية تاريخية، كرواية" العمامة والقبعة "2008 لصنع الله إبراهيم[4]، أو روايـــة" موائد الشرق "1991 لأمين معلوف، التي استهلها بذكره السلطان عبد الحميد الثاني، ووريثـــه

1.أولاد عشائر، ص 167

2.السابق،ص 54

3.السابق،ص 29.

4. انظر عنها الدستور الثقافي، 24- 5- 2024

الشرعي. أو خاتون بغداد لشاكر نوري التي يذكر فيها مسز غيرترود بيل[1]، واسم المندوب السامي البريطاني على العراق المستر كوكس، والملك فيصل الأول.

ومما يستدعي الملاحظة إفراط المؤلف في الوقوف إزاء شخصية عطا أحد منافسي السارد صقر ريحان على الوظيفة التي فاز بها الأخير. فقد أهتمَّ بوصفه؛ جسمًا، وعقلا، وخُلُقا، ومزاجًا، وتشرّدًا، وأطال في ذلك، مع أن عطا في الرواية لا دوْرَ له، إلا أنه قُتل، ودُفن، وقد تجاوز الستين، ولم يتزوج قط. وظلَّ على خلاف مع أبيه، وإنْ بدا في أحد المواقف غير جافّ مع إحدى أخَواته. فالرواية - مثلما يكتشف القارئ - تقوم أساسًا على الإشكالات التي مر بها صقر ريحان بسبب توظيف صقر الصغير- ابن اخته - بدلا من حجاب خطيب شروق. وما تقوم به شروق من تهديده، واللقاءات المتكررة في مكتبه، وهي التي انتهت بمقتلها دهسًا فيما يبدو أنه حادث مروريّ مدبّر. وما صاحَبَ هذه الإشكالات من قدوم العشيرة البدوية - عشيرة دوّاس- من الزرقاء يتقدمها الشيخ أبو راكان والبروفسور المُتلصِّص، وهم جميعًا لا يعرفون: لا عطا، ولا الشيخ شاهر، الذي توفاه الله عن 90 عامًا، ولا علاقة لهم بعشيرته، وهذا واضحٌ، ولا يحتاج لطويلِ بيان.[2]

وإذا تحوّلنا من الفصل الذي انتهى بوفاة(شيخة) - والدة قاروط ريحان - إلى الذي يليه، وهو في رأي السارد منقــول نقلا من شهادة نيفين شقيقة

1.انظر كتابنا في الأدب العراقي الجديد، ط1، عمان: دار الخليج، 2024، ص ص93- 97

2. أولاد عشائر، مصدر سابق، ص ص 180- 185

شروق التي لاقت حتفها في حادث سير مدبر في طريق المطار، نقول: في هذا الفصل تبدأ الرواية، وتنتهي؛ مما يؤكد أن السابق لا يعدو كونه مقدماتٍ، وإشارات يمكن التغاضي عنها. فحجاب الذي ذكر في السابق ذكرًا عابرًا دون أن نعرف عنه شيئًا تبيَّن أنه مهندسٌ، وخطيبُ شروق دوّاس التي تعرَّف عليها في مطعم للوجبات السريعة [1] وقد حان دورهُ في التعيين، وتسلَّم خطاب التعيين بعد توقيعه من ديوان الخدمة المدنية، متوجِّهًا صوْبَ الدائرة التي يشغل منصب المدير العام فيها صقر ريحان، وهو الذي ردَّه خائبًا بعد أن كتب على خطاب التعيين:" يوقفُ تعيين حجاب حجاب لعدم الحاجة إليه في الوقت الحالي، ويُعاد ملفُّه للديوان." [2] وكان قد عيَّن صقرًا الصغير- ابن أخته أروى - بدلا منه. ومن باب الاحتراس والتحرُّز احتفظت شروق بنسخة من خطاب التعيين الذي تمَّ وقفه من المدير العام وأسفر هذا، بما ينم عليه من فساد المدير العام، عن جريمة انتحار الشاب حجاب الذي ألقى بنفسه من شاهِقٍ، ولقيَ حتفه فورًا[3] في مشهد أطال الراوي في وصْفِه إطالةً فيها غير قليل من التزيّد، والفضول.

ويجد القارئ في هذا السياق تعريفا كاملا، أو شبه كامل، بحجاب. فقد عاش يتيمًا مع شقيقاته الخمس، وجدِّه الذي توفاهُ الله بعد قليل من وفاة الأب. [4]

1.أولاد عشائر، ص 91

2.السابق،ص 93

3.أولاد عشائر، ص ص 100- 102

4.السابق، ص 105

وهو ينتمي لعشيرةٍ أردنيَّة تقيم في شرق عمان. وكان قد تعرف بشروق في مطعم للوجبات السريعة مثلما ذكرنا. وفي الأثناء يستَطْرد الراوي متحدثا فيما يشبه الخطبة العصماء عن الفساد الذي شهدَهُ التوظيف زمن حكومة النهضة، ولمْ يفته أن يذكر رئيسًا سابقا لرابطة الكتاب الأردنيين، ومنشوره، الذي يدافع فيه عن الراحل مُؤنس الرزاز، مُفضلا مؤنسًا الروائي على أخيه الرئيس. ولا يجد القارئ سببًا مقنعًا لهذا إلا أنْ يكون المؤلف راغبًا في إثارة هذا الموضوع الذي أساءَ للمَتْن السردي إساءَةً كبيرة، وجعل الرواية محاولة أدبية لتَصْفية الحِسابات.

ويتكرَّرُ التعريفُ بحجاب، فيذكر أنه وُلد لأبٍ فقيرٍ من أسرة جنوبيةِ الأصل، عمَّانية المقام [1]. وأنه كان يتعاطى أدوية ممدِّئة بوصفاتٍ طبية (مُفَبْركة) أو بلا وَصْفات.[2] وأن خطيبته لم تكن على درايةٍ بذلك. وقبل خطوبته كان قد تقدم لابنة خالته التي أبَتْ الزواج منه بسبب أخواته الخمس، وفي المقابل يذكر أنّ (شروقَ) هي الأخرى انتكست مرتين، أولاهما مع شابٍّ اكتشفت بعد الخطوبة أنه مُدْمِنٌ، والثانية من طبيب يكبرها بعشر سنين تخلت عنه لكثرة تحَرُّشه بالنساء[3]. والطريفُ - المفتعل - مقارنة المؤلف بين انتحار حجاب، والبوعزيزي التونسي الذي أشعَلَ انتحارُه عن ثورة انتهت بتغيير النظام السياسي في تونس.[4]

1.أولادعشائر، ص119

2.السابق، ص 121

3.السابق، ص 123

4.السابق، ص 125

فانتحارُ حجاب لم يسفر - على وفق الحوادث في الرواية - إلا عن مقتل عدد من الشخوص بحوادثَ منَ الأَرْجح أنّها مدبّرة.

اتصالٌ من مجهول

وإذا أردنا الدقّة تبدأ مجريات الرواية باتصال من مجهول مع شروق، ليحثها على الاستعانة بشقيقتها الصحفية اللامعة نيفين، والقيام بما تستطيعان القيام به للانتقام من صقر ريحان، والكشف عن فساده، وألاعيبه التي انتهت بانتحار حجاب. وهذه هي عقدة الرواية إذا ساغ التعبيرُ، وحَسُن.

تجاوَبَتْ شروق مع المتَّصل، واقتحمت مكتب صقر ريحان بعد أن أثارت نيفين الموضوع صحفيًا[1] وإعلاميًا. وتحدثت شروق للمدير العام، وطلبت منه أن يقدم اعترافا في بثٍّ حيٍّ ومباشر يقرُّ فيه إقرارا صريحًا لا يحتمل المواربَة، أو اللبْسَ، بتعيين ابن شقيقته أروى بدلا من حجاب صاحب الحق بالوظيفة، مما تسبَّبَ في انتحاره. وبعد لقاءاتٍ عدّة، ومساوماتٍ، عرض عليها فيها مبالغ كبيرة جدًا لقاءَ طيّ الموضوع، فأصرَّت على طلبها إصرارًا عنيدًا، مما دفع به لليأس من التفاوض[2].

حادثٌ مروري

بعد هذا فوجئ الجميع بالحادث المروري الذي أسفر عن مصرع شروق في طريق المطار، وأفاد شهود عيان بأنَّ السيارة التي ضربت الفتاة ذات (لوحة أرقام) حكوميّة. وأن السائق شبه أصلع يرتدي نظـــارة ســـوداء

1.أولاد عشائر، ص 134

2.أولاد عشائر، ص 141

بعدسات كبيرة. أما نيفين فلم يخطر لها ببال أن تتم تصفية شقيقتها شروق بهذه السرعة.[1] وفي هذا الموقع أعادنا الراوي للتعريف بالشقيقتين، وهو شيء غير مناسب. [2] علاوة على أن العودة للحديث عن صقر ريحان، وما عاناه من أمراض سببت له العزوف عن الزواج، فبلغ الستين عازبًا، هو الآخر في موقع غير مناسب، ولا ملائم.[3] وفي حمأة هذه الحوادث عاد بنا المؤلف لصقر الصغير الذي سارع لنجدة خاله. فلقيَ هو الآخر مَصْرعه في حادثٍ غامض.

وفي مقابلةٍ أجريت مع الخال اعترف بما كان منه [4] مدعيًا أن المهندس المنتحر كان يعاني من متاعب نفسية، ويتعاطى أدوية مهدِّئة، وأنه كان مهيئاً للانتحار بهذه الظروف، أو بغيرها. وعلى الرغم من ادّعائه الاعتذار عن التكليف بحقيبة وزارية، إلا أنه كان أول الحضور في أول اجتماع للمجلس بُعَيْد التعديل الوزاري. فتقبّل التهاني والتعازي من زملائه في آن.[5].

تساؤلات

وهذا ما لا يتوقّعُه القارئ. فبعد الفساد الذي اتُّهم به، واعترافه بما نسب إليه، يغدو وزيرًا في حكومة النهضة، فشيءٌ لا ينسجم مع الواقع الافتراضي، بيد أنَّ المؤلف، يريد أن يقول من وراء السارد: إن حكومة النهضة حكومة فساد، لا أكثر ولا أقل، وهذه هي الأدلة التي لا يستطيعُ كائنٌ من كان،

1.أولاد عشائر/ ص 149

2.السابق،ص 157

3.السابق، ص 159

4.أولاد عشائر، ص 171

5.أولاد عشائر، ص 185

أنْ ينكرها، أو أن يستهين بما فيها من حجج برهانيّة على صحة هذه الاستنتاج، ودقته.

على أنّ نهايات الفصل لا تخلو من غموض يثير لدى القارئ عددًا من التساؤلات. فالسارد لم يقل لنا: إن شروقًا، بعد مغادرة المكتب، اتجهت إلى طريق المطار، ونحن نفترض أنّ المدير، وهو من سكان شعيل جنوب عمان، يغادر إلى منزله سالكا طريق المطار، أما شروق، فما الذي يجعلها تسلك ذلك الطريق؟ وسؤال آخر، وهو كيف تأتّى لصقر الصغير- ابن أروى - أن يعلم بما جرى لخاله صقر ليهرع لنَجْدته؟ وهذا يُسْفر عن سؤال آخر، وهو من هي الجهة التي كانت تتربّص بابن أروى، وأطلقت عليه النار فيما كان يقود سيارته عائدًا من لقائه بالخال نحو المنزل في شعيل؟ وثمة سؤال ثالث، هو: هل الإشادة بأولاد العشائر في الرواية تسوّغ هذه الجرائم التي تأتي بنتائج عكسية، فهم، كغيرهم، منهم الطيبون، ومنهم الفاسدون، وأكبر دليل على ذلك ما نجده في الرواية. وثمة شيءٌ آخر ينبغي ألا يفوتنا التنبيه عليه، والإشاره إليه، وهو خروج الكاتب على النص مخاطبًا القارئ مباشرة. وقد تكرر هذا في أكثر من موقع، كنصحه لنا ألا نبحث عن موقع (شعيل) على محرك البحث (غوغل) لأن هذه التسمية منه، وليست موجودة على أرض الواقع. وهذا يتكرّر، فقد خرج عن السياق عند ذكره بلوغ الشيخ شاهر التسعين ليؤكد أن بلوغ التسعين ليس حِكرًا على فلان، أو علّان. فهو لا يترك للراوي أن يواصل(الحكي).

وهذا- في العادة- تدخل من المؤلف غير مقبول في الروايات المتقنة.

في القصة القصيرة

مقدمة

ما القصة القصيرة؟

سؤال ما أغنانا عن إثارته، وطرحه، في هذا المقام، لولا أن نفرًا من الكتاب يخالفون القاعدة، ويجافون الأعراف السائدة، فيضيفون لهذا المصطلح كلمة جدا. فهم لا يكتفون بوصف القصة بهذا الوصف" قصيرة " بل يضيفون نعتا آخر للدلالة على أنها أقصر من قصيرة، فيسمونها في هذه الحال قصيرة جدًا. وهذا ينطوي على مغالطة لا تستحق منا إلا السخرية، ذلك لأن القصة القصيرة لم تطلق عليها هذه التسمية من باب الطول، أو عدمه، وإنما لأنها تعالج لحظة من حياة إحدى الشخصيات، منفصلةً عما قبلها غير متصلة بما بعدها، شأن الرواية. فتسميتُهم هذه، إذا كان لها من معنى يستفاد، فهو جهلهم بالمضمون الحقيقي لتسمية القصة القصيرة بهذا الاسم، وتمييزها عن غيرها بهذا الوسم.

وفي هذا القسم من كتابنا الموسوم بالنثر العربي الحديث من نافذتي الرواية والقصة دراسة لنماذج من قصص ليست من هذا النوع، ولا من هذا القبيل. فنحن لا نجد في هذا الجنس الهجين ما يشغلنا عن الأصيل من السرد، فهو لا يتيح للقارئ، ولا للدارس، ولا للناقد الباحث، أن يقول فيه غير النزر اليسير، الذي لا يؤبه له، ولا يقاس عليه. فإذا كانت القصة من بضع كلمات فما الذي نقوله عن الحكاية فيها وعن المغزى، أو عن الشخصية، وعالمها النفسي، أو عن الزمان والمكان والعقدة؟! فهي لا تعدو كونها طرفة، أو نكتة مما يتداوله الناس، ضلت طريقها إلى الأدب فسميت قصة مثلما يسمى اللديغ سليما، والأعشى أبا بصير.

ففي القسم الخاص بالقصة نقرأ لأحمد المديني إحدى قصص مجموعته الأخيرة (2024) أحدب الرباط. وهي مع طولها أشد تكثيفا وتركيزا من تلك التي تسمى قصة قصيرة جدا كونها تستبطن وعي سيدة أصيب زوجها بجلطة، وتوفي فورا، وهي تكاد لا تصدق ما جرى. ونقرأ لمفلح العدوان قصصا في " موت لا أعرف شعائره " فنجد فيها من التغريب ما لا يقف عند حدود التعجيب. مع أنه لا يرتكب جنحة التخلي عن

القصة القصيرة لصالح القصيرة جدا جدا. ونقرأ لسامية العطعوط نماذج من مجموعتها "قطة شرودنجر" (2023) فنجد فيها قصصا لا تخلو من تجريب، ولا تسرف في التكثيف والتركيز إسرافا يخل بتوازن الأدب والأديب. وهي قصصٌ تدعو للإعجاب على الرغم من مراوغة الشكل لديها، وتهربه من باب لباب. ففي أكثرها تريد أن تقول أمرًا، والنص يقول أمرا آخر. وهذه هي طبيعة الأدب والفن إذا لم يكن تقريريا مباشرا، بل يلجأ فيه المبدع إلى ما يعرف بالمعادل الموضوعي الذي يختلف معناه، ويتباين مرماه، باختلاف القارئ عن القارئ، والناقد عن الناقد.

أحدب الرباط للمغربي أحمد المديني

بعد مجموعاته العنف في الدماغ 1971 وسفر الإنشاء والتدمير 1978 والطريق إلى المنافي 1985 والمظاهرة 1986 واحتمالات البلد الأزرق 1990 ورؤيا السيد سين 1986 وحروف الزين 2002 وهيا نلعب 2004 وامرأة العصافير 2006 وخريف 2008 وعند بو طاقية 2010 وطعم الكرز 2012 وطرز الغرزة 2016 وترجمته لقصص الفانتاستيك لجي دي موباسان 2023 تصدر للقاص المغربي الروائي الناقد الباحث المترجم أحمد المديني مجموعة جديدة بعنوان أحدب الرباط عن المركز الثقافي للكتاب في الدار البيضاء- المغرب 2024 في خمس عشرة قصة كل قصة منها تستوقف القارئ المتأمل لطريقة المديني في نسج الحكاية، والتوقف لدى ما فيها من متواليات سردية تؤلف مشاهد، تارة تطل على هواجس الشخوص من الداخل، وطورًا من الخارج، في تفاعل حميم يغلب عليه الاتكاء على ضمير المتكلم.

يحدث كل يوم ، ومع ذلك

من بين القصص استوقفتنا القصة الموسومة بعنوان " يحدث كل يوم، ومع ذلك ". فهي قصة مؤثرة جدا، لا لأنها تخاطب الوجدان الذي تنكّر له كتاب آخر زمن ، فشرعوا يكتبون قصصا باهتة لا علاقة لها بالنفس الإنسانية، ولا بالشخوص، ولا بالزمن، بما فيه من تقلباتٍ، وصروف. بل هي قصة مؤثرة بما فيها من مشاهد يطرد فيها الحوار النفسي الفردي الداخلي اطرادا تكثر فيه

المناجاة، ويغلو التداعي غلوًا تبدو عنده الشخصية معزولة عن الواقع، منفصلة عن دورة الزمن الطبيعي، عزلة المتلقي نفسه عن الواقع الذي ترسمه المونولوجات المتعاقبة، فيتنقَّل فيها من العالم الداخلي إلى الخارجي، وهكذا... إلى أن تنتهي الحكاية إن ساغ أن تسمى لكثافتها، وقِصَرها، حكاية.

جلَلٌ مبرّحٌ

فعنوان القصة لا أثر له في الشعور بالانبهار الذي يداهم القارئ المهتم، فإذا التفت هذا القارئ من العنوان لسائر القصة، تبين له أنها تتناول حدثا يقع بصفة معتادة يوميًا، أو شبه يومي. ولكن عبارته القصيرة "ومع ذلك" تستوقفنا بإشاراتها إلى أن هذا الحدث الذي يتكرر كل يوم، في هذه المرة، ذو وقع خاص يتطلب أن يهتم به السارد اهتماما كبيرًا، ويتطلب أن يسلط عليه القاصُّ الضوء، وإلا لما كان جديرًا باهتمامه، وعنايته الشديدة، باستدعاء المتلقي المتعاطف ليوقعه في دائرة التشويق الذي يستخفّ به بعض الكتاب ظنا منهم أن الحداثة، وما بعدها، تتطلبان ألا يتفاعل المتلقي بما يقرأ.

ففي العبارة الأولى، التي بدأ بها المديني قصته هذه، وهي قوله بلسان الساردة: (إذًا، فعلتها؟) يشير لأمرين اثنين؛ أولهما أن المتكلم/ المتكلمة فوجئ/ فوجئت بما حدث. والثاني أنّ ما قام به المخاطَبُ شيء خطير، وغير متوقع منه بالذات، فهو من الجلَل، ومن فداحة الأثر، والخطر، على قدر هائل وكبير. فالقائل للمخاطب: فعلتها؟ يعني بهذا النغم استكبار الأمر، واستعظام خطره.

وليت الكاتب توقف عند هذا. ففي العبارة أيضًا جمع بين النموذجين في جملة واحدة: المخاطَب والمخاطِب، أو المتكلمة، بقولها: في غفلة مني؟ يتلاعب المديني - ها هنا - بتوقُّعات المتلقي الغافل، فضلا عن المهتم. فما هو الشيء

الخطير الذي قام به، وفَعَلهُ، المخاطَبُ في غفلةٍ من المتكلمة؟ وهذه لعبة سردية في كثير من الأحايين تنتهي بالإخفاق، لاسيما إذا كان المؤلف من صغار الكتبة، وناشئي الأدب، الذين شغفوا بالومضة، وبالقصة القصيرة جدا، والقصة الخاطرة، والقصة التي ليست قصة لخلوّها من الحكاية، ومن الشخوص، ومن الحوار، ومن الذروة. فالمديني لا ينتسب إلى هذا المسخ، بل يُعنى عناية شديدة بخيوط القصة، وينسجها على مهل، في أربعة وعشرين مشهدًا تمتد مسافة تربو على عشرين صفحة من الكتاب.

تداعيات

في المشهد الأول يتعرَّف القارئ على السيدة التي تستحضر الزوج من خلال ما ترويه " هذه الطبيعة منكِ منزلق. أنت تبالغين فيها". ثم تعقب على ذلك: "فعلتها يا رجل؟ على الرغم من عشرتنا الطويلة؟.. فعلتها دون استئذان؟!" ترى ما الذي فعله الزوج؟ هل خانها؟ هل تزوّج من أخرى؟ هل بعث إليها بشهادة الطلاق؟ ما الجُرْم الذي قام به؟ أسئلة عدة تتناسل في ذهن القارئ كلما انتقل من مشهد لآخر. إحدى الجارات لا تخلو من خبث، ولا تفتقر لسوء النية، تحذرها من الرجل ذي النظرات، فالرجال كالماء في الغربال، لا أمان لهم. تدعوها للاحتراس: "اغضبي ولو لمرة واحدة. لن تفعلي يا امرأة. لكن هو فعَلَها". ما هي (الفِعْلة) التي فعلها؟ سؤال متكرر يساور القارئ؟ في هذا المقام يظن القارئ، محقا، أن الزوج خان المرأة التى تأبى أن تكون حَذِرَة كالجارة التي تقول: أنتِ لستِ هي؟! وتردّد في هذا الموقع:" أنا أدرى بحالي، فهو لم يغضبني طوال خمسين عامًا من الزواج. فهل أغضبه الآن؟"

لم تلاحظ تغييرًا عليه. هو هو منذ عرفته: "برنامجه اليوميّ لم يتغير. كَرِهَ وظيفته في إدارة الضرائب لما يترتب عليها من تغريم المخالفين، وملاحقة المتهربين. نفور الناس منه يزعجه، وهي ملاذه، وهكذا عاشا في أمان، واطمئنان، كأنهما مخلدان". لكنه بلا سابق تنبيه، أو تحذير، فعلها، وغاب[1]. ومع ازدياد توقعات القارئ، يغلو إلحاح الكاتب على ممارسة لعبة الإظهار والإخفاء، فها هي تقول: "إنها ورطة. ورْطتي وحدي. لم أكنْ مهيأةً لها. تخيّل أنك تمشي في طريق معبدة، ثم تسقط فجأة في حفرة. لا بل في بئر عميقة، وتواصل السقوط مثلي!"

لا ريب في أن القارئ يعثر - ها هنا - على سر المهنة لدى القاصّ، فهو يسعى لتغليب التوق، والشوق، على أيّ شيء آخر، فيعظم وقع (الفِعْلة) على المتكلمة في طريق سردي متعرّج لا يقترب من النهاية في خط مستقيم، بل متلوٍّ كأفعى، ومتكسّر كأمواج البحر. تقول لها جارةٌ رأتها حزينة، كاسفة البال: "لو كنتُ في مكانكِ لأخذتُ حذَري واحتياطي لهذا اليوم. لهذه اللحظة يا صديقتي". تنثال سلسلة من التداعيات، وتتدفق، لتذكرها بأن هذه التي تدعي الصداقة غريمتُها اللدودة التي كادت تأكل زوجها بعينيها الذئبيَّتين، وهي التي ما فتئت تحتك به كلما تلاقيا في مصعد العمارة، مدّعية أنّ ذلك غيرُ مقصود، معتذرة في دلعٍ وتغنُّج مفضوح. وهذا المشهد القصير، السريع، يضع القارئ في دوامة من التساؤلات، فهل صحيح ما تظنه تلك الجارة؟ وأن الرجل، أو الفِعْلة اللغز، لا تعدو الخيانة، أو الارتباط بأخــرى، أو العزوف

1.أحدب الرباط، ص90

الذي يصرف الرجل عن الزوجة، ويتركها حزينة جريحة بسبب تلك (الفِعلة) النكراء؟ " يا لك من متجبّر! وأي غدْر منكَ لي؟ بغير عذر، بعد عشرة عمْر، بربّكَ منْ أنتْ ؟!" [1]

وفي المشهد التالي يشير السارد لما تتلقاهُ هذه المرأة من مجاملات، وهم يسألونها: كيف هو رجُلِكِ الطيب اليوم؟ مشفوعة بنظراتِ الإشفاق المعدنية - على رأي السياب - التي تحيط بها من الأصدقاء، والأقارب، والجيران، وحتى من تلك البَغْي التي تتغنّج كفتاةٍ في العشرين. ويزدادُ ما هي فيه من كرْب حين تنصحها إحداهنّ بعرض نفسها على طبيب نفسيّ" اسودت الدنيا في عينيّ.. ليتني أحبس نفسي في شقّتي، فلا أرى أحدًا، ولا يراني ".

تحوُّلٌ

كم هو مفاجئ أنْ يظهر في هذا الفيض من التداعيات التي تضيءُ عـالَمَ المرأة المكفهرّ شخصٌ جديد يعقبه تحول لافتٌ في السرد، وتنقّلٌ من التركيز على الساردة إلى تركيز جديد على هذا السارد الطارئ. فكلما عاد من سفره، تفقَّد الأحوال في البناية، والحديقة المحيطة بها، ولا سيما صاحبه الوقور المتقاعد ابن مدينته (كازا) بيد أنه يرى فيما يراه من فسحة بين الأشجار تلك السيدة التي توارت عن ناظريه، وسارت في اتجاه مغاير كأنّها تتعمد ألا تلتقي به. فأشكل عليه الأمر، وظن أنها لم تتعرَّف عليه. تساؤلات هذا الرجل كتساؤلات القارئ، ما الذي غيّر هذه المرأة، وما الفِعْلة التي فعلها الزوج فتخشى السؤال عنها إذا التقت بصاحبه هذا؟ يتضمَّن هذا الموقف حيرة يقع فريستها كل من هذا الرجل، والقارئ، لا سيما وهي تتمنى أنْ تواصل العيش

1.أحدب الرباط، ص 91

وحيدة لا تختلط بالناس، ولا يختلطون بها. لكن الرجل، ولأنه لم يلتق بصديقه، يتذكره بجل ما في ذاكرته من تفاصيل. يتذكر أيامهما معا. ما تبادلاه من أحاديث. ينتظره في الموعد الذي يلتقيان فيه ليزاولا رياضة المشي. يتأخَّر الصديق عن الصديق ربع ساعة فأكثر. ومن خلف الباب الزجاجي الكبير يلمح الساردُ الطارئُ زوجة صاحبه التي تحْذَرُ أن يتقابل الوجهان، وأن تلتقي الأعين. تُفَكّرُ: يصعُب علي أن أسمع سؤاله عنه، أما كان عقلا لو بقيت في شقتي؟ أظنّه اكتشف لعبتي. في نهاية الأمر سيعلم هذا الرجل بفعلة صاحبه، فالشمس لا يمكن تغطيتها بغربال. والرجل السارد يقول لنفسه: " إياك أن تحرجها بالسؤال عنه. كأنها تتستر على فضيحة، وتتكتَّم على فعلٍ شائن".

لا شكَّ في أن هذه الملاحظة التي يذكرها القاصّ بلسان الرجل تشحذ رغبة القارئ، وتحثه على تخيل هذا الفعل. إلا أن الترقُّب يجعلنا على كثب من نهاية القصة، أو الأحجية، إذا جاز التعبيرُ، وساغ. ففي المشهد ذي الرقم 21 يتوجه السارد لحارسة العمارة سائلا عن المتقاعد ابن مدينته كازا، وعما يظهَرُ على زوجته، ويلوح، من أطوار تبدو له غريبة، مثيرةً للتساؤل. فتجيبه حارسة العمارة: إياك أن تحرجها بالسؤال عنه! ثم تنصحه قائلة: إذا لم تخبرك هي بالأمر، فسلّمْ عليها، وامْضِ. وبعد حوار مطوّل مع الحارسة، قالت: "ما دُمتَ مُصِرًا فتحمّلْ المسؤولية، لقد مات زوجُها، هذا كلّ ما في الأمر".

في الأثناء كانت المرأة تقفُ في موقع ترى منه الاثنين؛ صديق زوجها، وحارسة العمارة، ولعلَّها أدركت أن الرجل علم بالأمر، فلم يعد لتمنّعها من الحديث معه مسوغٌ أو فائدة. فاقتربت منه متدفّقة بالكلام: " فَعَلها، لماذا، وكيف؟ لا أدري! لم يصدقني أحد! فضَّلْتُ ألا أخبر أحدًا. أنت تعرفه مفتول العضلات.. يهرول كالفتيان.. ما معنى أن تصيبه جلطة في الدماغ؟ كثيرٌ من

البشر المرضى.. منتهو الصلاحية.. خربون . لا تطيح بهم أي مصيبة. أي مزاح هذا؟ جلطة؟".

في تلك اللحظة تذكر الرجل صاحبه، ولقاءاتهما في شهر آذار، كلٌّ يحاول أن يتفوّق على الآخر في الهرْوَلة، والجري.

سلاسة وتماسك

وعلى الرغم من أنّ المديني كتب هذه القصة مستخدمًا المشاهد المنفصلة التي فرق بينها عن طريق الأرقام المتسلسلة من 1 إلى 24، والفراغ الذي يباعد بين المشهد المحكي والآخر، إلا أن المتلقي لا يحتاج لطويل تأمل كي يلاحظ تداخل هذه المشاهد، وانضمام بعضها إلى بعض في نسق سردي في غاية السلاسة والتماسك. ومما زاد في هذا التماسك النصي تواتر (المونولوجات) التي تروي ما كان، وما هو كائن، بلسان المرأة تارة، وبلسان الرجل العائد من سفره تارة، وهذا التواتر، علاوة على أثره في تمليس ثقوبِ النصّ، أسهم بطريقة غير مباشرة في تقديم الشخوص، وإماطة اللثام عن عالمها النفسي.

فالاسترجاع الذي تذكرت فيه المرأة بعض ما جرى من حوار بينها وبين الزوج المحب، وبعض ما كان يغلب عليه من تصرفات، وما يتصف به من خصال وعادات، وما يعمر قلبه من دفء المحبة للآخرين والأخريات، وزهده في المكاسب، وعزوفه عن الامتيازات والمناصب، يتراءى لنا هذا كله في أثناء الحديث، والبوح الذي تنطلق فيه المرأة على سجيتها، فتندفع الملفوظات الدالة على صدق المشاعر، والأحاسيس المفعمة بالمحبة.

ها هي ذي تتذكر حوارًا مع الراحل، وقد اختلفا في شأن من شؤون الأولاد، يقول " افترضي. أصابني، لا قدر الله مكروه، هذا أكثر ما يقلقني،يؤرقني، نعم،نحن لدينا تأمين صحي، على راتبي التقاعدي، وبعض

ادّخارك، هل يكفي هذا؟ أسأل، اتساءلُ، وأنت رغم شجاعتك هشة، وأنظر إلى أولادنا،انصرفوا أكثر إلى أولادهم، أحفادِنا، هذا يفرحني، إنما ماذا لو أصابني مكروه؟ بكيتُ يومها كما لم أبكِ من قبل، إلهذا الحدّ يخاف علي؟ "

ففي هذا تبرز صفاتُ الرجل التي جرى التعبير عنها تعبيرًا غير مباشر، فبدلا من تقديم الشخصية بالطريقة التقليدية، والوَصْف، جاء التقديم عبر الحوار، والتداعيات، التي تنقل إلينا ما في نفس الرجل عن طريق البوح الذاتي للمرأة.

وهذا يتكرر لدى المديني، وهو يجسّد بالكلمات الحوار الذهني، والجو النفسي للمسافر الذي عاد راغبا في السؤال عن أحوال صديقه ابن مدينته (كازا). علاوة على أن هذه الطريقة في الكشف عن طباع الشخوص نجدها في تصويره لغريمة المرأة، وللجارة، ولحارسة العمارة. فلكلٍّ عالمه الداخلي الخاص الذي يتجلى فيما يتفوه به من عبارات يحاكي فيها السارد، وغير السارد، اللغة المتداولة على ألسنة الناس في هاتيك المواقف. فالعبارة مجزأة تقوم على الكثير من الحذف، والإضمار، و أحيانا لا تفي بحقوق النحويّ، واشتراطاته، لأن الناس حين يتحدث بعضهم إلى بعض، وهم منفعلون، يتسامحون في مراعاة قواعد النحو، وصيغ الصرف، ويقتربون من اللهجة المحكية التي نسميها من باب الاستخفاف العامية.

ولا نريد الإسهاب في هذا، فقضية الكتابة في القصة، والرواية، والمزج بين الفصيح والعامي، وبين التقعّر والتيسير، وإن كان لها ما لها من أهمية في غير القصة، والرواية، إلا أن القول الفصل فيها هو أن الحوار في القصة، والرواية، والمسرحية، يحسن به الاقتراب من لغة الحياة اليومية. وهذا ديدنُ

المديني في جلّ ما قرأناه له من روايات، وقصص، فكأنه يعمل بما يعِظُنا به ميخائيل باختين.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 16 آب(أغسطس) 2024

فخري قعوار في مختاراته الأخيرة
الخيل والليل

حتى عام 2012 كان الراحل قد أصدر عددا من المجموعات أولاها المجموعة المشتركة ثلاثة أصوات1972 مع كل من السواحري وبدر عبد الحق. والثانية لماذا بكت سوزي كثيرا 1973 والثالثة ممنوع لعب الشطرنج 1976 والرابعة أنا البطريرك 1981 والخامسة البرميل 1982 والسادسة أيوب الفلسطيني 1989 والسابعة درب الحبيب 1996 وأما حلم حارس ليلي 1993 و الخيل والليل 2009 فهما مختارات قام بانتقاء قصصها من المجموعات السابقة تيسيرًا على الراغبين في التعرف على تجاربه في أكثر صورها جودة لا سيما إذا تعذر الرجوع للمجموعات السبع.

شاع في الأوساط الأدبية أن قصص فخري في ثلاثة أصوات قصص واقعية، ولم يكن هذا الوصف معتمدًا على ما تتصف به المدرسة الواقعية من سمات محددة تميزها عن الرومانسية أو الرمزية أو السريالية أو الواقعية السحرية أو حتى الواقعية الجديدة. فأغلب الظن أن ما وصفت به سببه ما فيها من شخصيات محبطة.

ففي حكاية إبريق الزيت[1] يسلط الكاتب الضوء على الحياة الداخلية لصبيّ يخشى أن تتزوج أمه بعد وفاة أبيه. وممن؟ من رجلٍ سيء السمعة.

1.قعوار، فخري: الخيل والليل، ط1، بيروت: دار الانتشار العربي، 2009، ص 137-141

عرف عنه أنه يتزوج المرأة لينقل ملكيتها للبيت والأرض ويسجلها باسمه في الطابو، ثم يلفظها لفظ النواة. في هذه القصة يبرز حرص الكاتب على اللون المحلي، إذ يصف البيت الذي يعيش فيه الصبي وأمه وصفا يذكرنا ببيوت القرى التي تتألف من قسمين: قسم للعائلة وآخر للبقرة. وعلى الرغم من أن الحوار بالعربية الفصيحة، إلا أنه لا يخلو من العامية. قال الصبي: هل صحيح يا أمي أنك ستتزوجين من إبراهيم أبو عباس؟ فترد: من قال لك هذا الكلام.

وفي المشي بهدوء في الطين[1] يستمر الحوار بين الأم التي تحافظ على بضعة طيور داجنة، وعصمليتين تدخرهما من أيام الماضي. وابنها عاكف، الذي يحلم بشيء آخر. يحلم بالمقهى الذي يظنه المشروع الكفيل بانتشاله من هوة الفقر والإفلاس. ولكنه، وبعد أن اقتنعت أمه بجدوى المشروع، وأنشأ المقهى في المخيم، وطمع في حيازة راديو يطرب الزبائن بأغاني المطربين، وفي ليلة تشرينية باردة؛ هبت الريح هبوبا شديدا فدمرت المقهى، وجعلت ألواح الصفيح كومة متراكمة على الأرض، فعاد إلى البيت، وهو ينقّل قدمية بصعوبة في الطين علامة شعوره بالإحباط.

ويتكرر الشعور بالإحباط لدى هذه الشخوص في قصة مرزوق يمشي على قدميه[2]. فكريمة العطا أبرقت لأخيها عبد المنعم تخبره بقدومها من موقع عملها في المهجر بعد ثلاثة أيام. وقد ظنَّ بها أهالي القرية الظن الحسن، وأنها ستغدق عليهم الكثير من أموالها التي لا تأكلها النيران. فهبوا يستعدون لاستقبالها، فزينوا الدكاكين، واشتروا ملابس جديدة، وقاموا بطلاء الجدران

1.الخيل والليل، ص ص 145- 150

2.السابق، ص ص 151- 156

وبدت القرية كأنها في عيد من الأعياد، إلا أن الرياح لم تجر بما تشتهيه سفنهم، وسفن مرزوق، الذي توقع خيرًا، إذ أبرقت في اليوم الثالث لتخبر أخاها بالعدول عن المجيء. و عاد كل من مرزوق وزوجته محبطين بعد انتظارهما ساعات في مدخل القرية، فقد ثبت أن كريمة ليست كريمة، وأن أباها عطا اسم على غير مسمى.

هذه الملامح في الشخوص، وفي الأماكن، وفي الرغبات المحبطة، وفي اللغة التي نسجت منها المتواليات، والحوار، وهذه الطريقة في بناء القصة التي تتطلب خبرا يشغل حيزا هو المقدمة، وحدثا هو الذروة، تليه خاتمة تسفر عن مغزى، هي التي جعلت كثيرين يصفون القصص بأنها من القصص الواقعي. فإذا نظرنا في لماذا بكت سوزي كثيرا[1]، فلن نجد فروقا كبيرة في البناء الفني للقصص، ولكن سنلاحظ اتجاه الكاتب لإيضاح المحتوى الإيديولوجي لمشروعه القصصي ابتداءً من القصة التي حملت المجموعة عنوانها. فالكاتب يجيب عن السؤال لماذا بكت سوزي؟ لأنها ببساطة حرمت من حقها في الدراسة بعد أن أصبحت في الثانوية. ولماذا حرمت؟ لأن الوالد المتعصب رآها تضاحك طالبا وصفه بالصعلوك أمام المدرسة. وما الذي يعنيه هذا؟ أن لا يصبحوا قوادين آخر العمر. والحلّ في هذه الحال؟ هو القرار الصارم بمنعها من الذهاب للمدرسة. والبقاء في البيت. أما شقيقها الذي يحب (هيفاء) ويعدها بالزواج، فيحاول التدخل، لكنّ الأب ينهره بقسوة.

في هذه القصة لا ينهج الكاتب نهجه في ثلاثة أصوات، فلا مقدمة للقصة، ولا ذروة. فهي من البداية حوار متقطع تتخلله بعض المحكيات عن هيفاء وعن سوزي وعن شقيقها وعن الأم وعن العلاقة بين الأب الصارم والأسرة.

1.الخيل والليل، ص ص 124- 131

فالكاتب بدأ يندرج في الأدب الواقعي فعلا. وفي قصة أخرى كمغارة السنديانة نجده يرفض المغيّبات، فالعفاريت التي تخيف سالما اتضح في القصة أنها أكذوبة، والمغارة لا عفاريت فيها، ولا ما يحزنون. وفي هذا يتضح اقتراب الكاتب من الثقافة الشعبية، والتراث، الذي لا يخلو من خرافاتٍ، وأساطير، ينبغى التخلي عنها، وإلا نكن غير واقعيين.

وفي المكوك يتبع طريقة جديدة في نسج القصة على المستوى السردي، مستخدما خطين متوازيين أحدهما هو المتن، والآخر هو الهوامش. ويبدو أن هذه الطريقة، على الرغم من إشارات الاستحسان التي حظيت بها ممن كتبوا عن المجموعة، ظلت - فيما يبدو - في نظر الكاتب فجة، ولهذا لم يعد إليها قطّ. وأسرف في قصة مساء الخميس[1] في اعتماد الحوار الفردي الداخلي الذي يسمى بالأعجمية مونولوج monologue وهذا شيء جديد يضعنا أمام مبادرة أخرى لم تنضج بعد.

وثمة بادرة أخرى ظهرت في هذه المجموعة، وهي اعتماد مرجعيات تاريخية في كتابة قصة جديدة غير تاريخية. وهذا مثال يتّضح في قصته " الخيل والليل " [2] التي وظف فيها توظيفا غير مباشر موقف الكاتب الواقعي بالمفهوم الدقيق من التراث. فالمعروف عن المتنبي أنه قضى نحبه بسبب بيت من الشعر ذكره به خادمه، أما الكاتب(قعوار) فيرفض هذه الأسطورة مؤكدا أن المتنبي يعرف أكثر من غيره أن الفخر في قوله الخيل والليل لا يعني إلا مبدأ " أعذب الشعر أكذبه ". ويعرف قبل غيره أنه أنشد هذا البيت في ذروة من التبجّح فلا يعقل أن يفرط بالحياة من أجل بيت.

---

1. الخيل والليل، ص ص 109- 112

2. السابق، ص ص 96- 99 وهي تشبه قصة اغتيال أبي الطيب المتنبي لرشاد أبي شاور1975.

فالكاتب يرفض مثل هذه الروايات، والأخبار، التي تتكدس بها كتب الطبقات، وتراجم الإخباريين. فينبغي علينا أن نغربل هذا التراث، وننفي عنه، ومنه، مثل هذه الخزعبلات.

في ممنوع لعب الشطرنج[1] يتجاوز الواقعية بالمفهوم الشائع الذي ألفناه في ثلاثة أصوات، وبعض قصص لماذا بكت سوزي كثيرا. ويجنح جنوحا لافتا لتطعيم السرد شبه الواقعي بالرمزي. وها هنا يبدو تأثره بكافكا تأثرا لافتا للنظر. فقصّة ممنوع لعب الشطرنج تذكر القارئ بالمحاكمة لدى الكاتب التشيكي. فالرجل ذو النظارة السوداء يرمز به لأولئك الذي يراقبون الناس، ويحصون عليهم أنفاسهم، ويمنعونهم من ممارسة حرياتهم الفردية، والحصول على المعلومات من المصادر المتاحة، والتمتع بأوقاتهم بالطريقة التي يجدونها سائغة. فما الجرم الذي يرتكبه معلم مدرسة إذا قرأ الجريدة في المقهى وقلبها صفحة تلو الأخرى؟ وما الجريمة الموبقة التي يرتكبها إذ زاول اللعب مع أصدقائه في المقهى بالورق أو بالشطرنج، أو علَّم بعضهم قواعد هذه اللعبة؟ ولِمَ يقترب منه صاحب النظارة السوداء ويحاسبه على قراءة الصحف وعلى اللعب، ويستدعيه لموقع غامض تتزين جدرانه بروسوم مروعة تملؤها الجماجم والجثث وآلات التعذيب؟

فكل ما ذكر في هذه الملاحظ عن القصة رموز ذات دلالات يتفهمها القارئ دون أن يضطر للتأويل، أو لاكتناه الظاهر، فهو أوضح من أن يخفى. وهذا الأسلوب في الترميز يُضفي على النص الغامض طابع النص الماسي الشفاف الذي يُفهم على ظاهره، مثلما يفهم أيضا على باطنه. ولفخري قعوار في هذا النهج قصص كثيرة.

1.قعوار، فخري، ممنوع لعب الشطرنج، عمان، د.ن، 1976 ص ص 61- 68

ففي قصة التحقيق ينتقد بقسوة الممارسات البيروقراطية، فامرؤ القيس الشاعر يجد في صندوق بريده استدعاءً لدائرة ضريبة الدخل، وهناك يطالب بتسديد مبالغ هائلة مستحقة، ومتأخرة، وغرامات باهظة متراكمة، وعندما خاطبهم قائلا: عن أي شيء هذه الضرائب؟ قيل له عن قصائدك وأشهرها معلقتك (قفا نبكِ) ثم عن تجارة اللحوم. ألـمْ تقل فيها: إنك ذبحت ناقتك للعذارى، فهذا كله من الأمور الخاضعة لضريبة الدخل، والمبيعات.

وفي المجموعات اللاحقة يبتعد الكاتب عن البناء القصصي الموروث عن رواد القصة من أمثال تشيخوف ومحمود تيمور ويحيى حقي، وينحو منحى تجريبيا جديدًا فتبدو القصة لديه ليست قصة في نظر القارئ الذي اعتاد السرد المألوف.

فالخروج على السائد والتقليدي والبحث عما هو خاص به، وعن بصمة تميزه عن الآخرين، يكثر في مجموعاته انا البطريرك1981 والبرميل1982 وأيوب الفلسطيني1989 ودرب الحبيب1996.

ففي أنا البطريرك خرج من عباءة التقليد، واتجه نحو التجريب اتجاها حاسما، وحادًا. في " الثأر" مثلا ينزع الكاتب نزوعا لافتا للتحرر من القيود، والرد على الآخر من خلال حيوان عرف في تاريخ العرب، وبيئتهم، معرفة جيدة، وهو البعير. وفي "المطرقة والسندان[1]" يثور السندان على المطرقة، معلنا أن لصبره حدودًا تتحطّم عندها كلُّ المطارق. وفي " أنا البطريرك " يثور الطفل على تقاليد التربية العقيمة، القاسية، التي تفرضها الكنيسة على

1.الخيل والليل، مصدر سابق، ص ص 83- 84

رعاياها من الأطفال المهيئين ليكونوا قديسين. ومع أنّ الكاتب تزايد اهتمامه بموقفه الإيديولوجي الرافض لجلّ مظاهر العبودية، والطغيان، في قصص يتجلى المعنى فيها ظاهرًا، وواضحًا، لا يدعو للتأويل، أو التكهن، فقد عزف عن الاهتمام بما في النصّ من وسائل التوصيل المألوفة. فموضوع القصة من الوضوح بحيث لايحتاج من القارئ لمزيد من التأمل. فهو في الدرجة القصوى من الشفافية المتمّوِجة في الحوار، فتبدو القصة كما لو أنها تتجسد في الحوارات من غير سرد سلس، ولا حوادث تُروى.

وإذ أعدنا فيها النظر، وجدنا الكاتب يستبدل الحصان، والجمل، والثور، وما شابه ذلك، بالشخصيات، فهي التي تحتل مركز القصة، وبؤرة السرد بدلا من الإنسان. أي أن الإنسان لم يعد يحتل مركز الكون مثلما هي الحال في السرد المعروف.

وفي البرميل نجد ملمحًا بارزًا وهو كثرة اعتماد الكاتب على الحوارات. والميل لاستخدام لغة هي خليط من العامية والفصحى. أو ما يطلق عليه لغة ثالثة كالتي عرف بها نجيب محفوظ في رواياته. فعلى لسان أحد الشخوص يستعمل كلمة متشكر، بدلا من شكرا. وكان آدميا. فالقارئ يلمح في هذه الصيغ أثر الدارجة، غير أن السخرية تبدو في هذه اللهجة ملحظا يتصف به الكاتب، ويتجلى فيه نقده الواقعَ نقدًا قاسيًا. يسخر – مثلا- من كلام أم كنعان في " غرفة للآجار" عن المعلم الباحث عن الغرفة، ومن المعلم الذي سافر إلى اليونان، ويسخر من الناس الذين لا يؤجرون غرفهم لأي عازب، ويسخر من الراوي – بطل القصة - لكثرة ما يكــرّر عبارة فوق ما تتصوّر.

وهذه الملاحظ: الرغبة المحبطة، الحوار، السخرية، سوف تغدو لاحقا من الملامح الأساسية لدى الكاتب. أما قصة القطة تحب المدفأة ، فتمثل لونا

جديدا، فأحداثها - إذا جاز التعبير - تقع في المدينة لا في القرية. فالشخصية الرئيسة فيها (أمل) إلى جانب الزوج، وكلاهما يحظى بالقدر نفسه من عناية الكاتب. فهو في الحوار يعطي المرأة ما للمرأة، وللرجل ما للرجل. وفيها مِسْحة شاعرية تتجلى في وصف الكاتب للمكان. وإن كان الزوج يشعر بالإحباط لأن المدينة لم تعطه ما كان يطمح إليه قبل أن يترك قريته.

ولا تخلو القصة من الإفصاح عن رغبة في تجريد السرد من الطابع التقليدي الذي ألفناه في قصص عيسى الناعوري ومحمود سيف الدين الإيراني. ففيها يعنى بالتعبير عن المشاعر الكامنة والخفية التي تحتاج للغة تسبر غور الشخصية أكثر مما تصف. وفي قصة البرميل، وهي أكثر من غيرها أهمية في نظره، يقول السارد واصفا دخول سالمة غرفة زوجها بالقهوة " أخطأ هذه المرة عندما رأى سالمة تدخل بالقهوة من غير نَفَس – وهو يعني بذلك الأرغيلة – فتقـول في شبه اعتذار سأحضّر لك النَفَس. وفي موقع آخر يقول السارد معلقا على تصرف أحد الشخوص في أداء سوقي " ابن الكلب، قام بفعلته هذه. القذر، سوَّد سمعتي، فضحني. سأقتله، أو أقتلها ".

ولا يفرق الكاتب بين الحوار والسرد، إذ يختلط كل منهما بالآخر. ويتنقل بين حوار وسرد، ووصف وحوار ذاتي (مونولوج) دون تفريق، معتمدا السخرية بوساطة الأسماء التي يختارها للأشخاص، فعفيف في القصة ليس عفيفا،مثلما لم تكن كريمة في مرزوق يمشي على قدميه كريمة. ومثلما لم يكن مرزوق مرزوقا، بل كان مفلسًا. ونورة إبراهيم نواة لعدد غير قليل من القصص سيكتبها لاحقا عن المرأة، فغندورة المغدورة ستتكرر باسماء عدة. وإبراهيم سيتكرّر بأسماء أخرى كذلك، ولكن بثوب قشيبٍ آخر.

وفي المجموعة أيوب الفلسطيني يخطو الكاتب خطوة أخرى في توجهه التجريبي مقتربا في القصة الأولى من السيناريو. فقد حاول أن يقدم لنا (أيوب) بثلاثة وجوه، كلّ وجه منها يرتبط بدور من الأدوار. فصابر الذي استشهد في الأرض المحتلة، وأبو صابر الذي لا يستطيع الاهتداء لبيته في المخيم، وأيوب الذي يضطرّ للاختفاء بعد أن عثر على بندقية توجَّه بها غربا دون أنْ يعلم أحدا، هو الشخص نفسه الذي يتمركز في بؤرة الحدث السردي. وهذا التداخل في الشخصية يمنح القصة بعدا ذا شأن في التعبير عن مأساة العصر: المؤامرة، فاللجوء، ثم الاستشهاد، ثم العودة للسلاح مرة أخرى. وهذا ما تضيق القصة القصيرة عن التعبير عنه لولا هذا الاقتراب بها من السيناريو. فقد أغنى الكاتبَ عن ذكر الكثير من التفاصيل، وجعل من نسيجه القصصي نسيجا يتخطى الكثير من الفجوات بقوله الكثير عن طريق التلميح لا التصريح. والشيء اللافت في المجموعة وفرة السخرية، والتهكم، وهذا يلاحظ في قصص كركر، والجريمة والعقاب، وقصة في بيتي طائر، وقصة "مفتاح القلعة"[1] حيث السخرية من الزعماء والقادة التقليديين الذين رسم لهم بالكلمات صورا كاريكاتيرية مضحكة تذكرنا ببعض قصص زكريا تامر.

وقد تخلى الكاتب عن البناء التقليدي للقصة؛ فلا مقدمة، ولا خاتمة في أكثر القصص. فقصة أجتماع مثلا إذا نظرنا فيها وجدناها تبدأ بالحوار وتستمر وتنتهي به. وهو حوار لا يجري بين أشخاص بل بين أشياء، كالريح والشجرة أو الغيمة والنهر أو السماء والقمر، وكأن الكاتب يعود بنا فنيا لمرحلة البدائية في الفنون أي النايف.

1.الخيل والليل، ص 68 - 70

فقد يقول بعض الناس هذه ليست قصة. وهذا في رأينا لا يؤخذ على القاص لأنه يتعمد كتابة القصة الجديدة التي تخرج من عباءة المحاكاة.

ومن يتتبع قصص الراحل على وفق ترتيبها الزمني لا بد أن يتوقف أمام المجموعة الأخيرة درب الحبيب التي صدرت في العام 1996لأنه سيجد فيها الصورة الأخيرة للكتابة القصصية الجديدة لديه، ولا بد له من أن يتنبه لمعالم متكررة فيها أو شبه متكررة؛ أولها: اعتماد الراوي المشارك في القصة والسرد باستخدام ضمير المتكلم، والأمر الثاني: ثنائية الرجل والمرأة في القصص جميعا فلا تخلو منها قصة. والأمر الثالث: هيمنة الحوار وتغييب السرد تقريبا وإذا لم يغيب عن القصة فلا يتعدى أن يكون همزة وصل بين حوار وحوار بعده. والرابع: تجنب البناء الذي يحاكي فيه القاص الحياة اليومية، فالتخييل الجامح أو (الفانتازتيك) هو سيد الموقف في القصص. علاوة على هذا كله يغلب على هذه القصص بلا استثناء: التهكم الساخر، إن لم يكن من الشخوص بمن فيهم السارد المشارك، فمما يحيط بالمشهد القصصي.

ففي القصة الموسومة بعنوان بهجة الوصل[1] تبدأ السخرية من العنوان، لأن القصة لا تصل بالسارد لبهجة وصل بل للقطيعة. ويسخر من شخصية المتلصص لطفي الإبراهيمي الذي يبرز في كل قصة كأنه الوسواس الخناس عارضا على السارد القيام بمهام لا يرضى عنها الآخرون. أما موقعة الشجرة فالسخرية فيها تنتهي بمجنونة تحب مجنونا. والثرثرة المتكررة في قصة العقد والمنديل تصيب السارد بالضجر لأن رفيقته كلما اقترح عليها أمرًا قالت : كما تريد، وهو لا يكــره شيئا مثلما يكــره هذه العبارة.. وفي درب الحبيب يتخذ

1.الخيل والليل، ص ص 15- 20

الكاتب من النحّات بجماليون ومن تمثاله جالاتيا خلفية مضمرة للحبكة. فعندما انتهى السارد من الحكاية اكتشف أن المرأة التمثال غادرت حديقة المنزل، وأطلّت عليه ساخرة من نافذة لطفي الإبراهيمي الذي نصحه بعدم البيع مهما بلغ الثمن الذي يُعرض عليه.

فالقصة على هذا الأساس تسخر من الفنان الذي يجتهد في فنه على حساب وقته، وصحته، العقلية منها والبدنية، ولكن مردوده يذهب لآخرين[1]. وفي القصة الأخيرة يروي السارد ما يرويه بعد أن وضع مسدسه تحت ذقنه وأطلق النار، وتطاير رأسه شظايا في المكان. وفي نثار من الحوادث غير المترابطة يثرثر هذا السارد عن أشخاص آخرين ماتوا، أو انتحروا، مثل الكاتب الأميركي هيمنغوي، والشاعر اللبناني خليل حاوي. وهذا الجانب يذكر في القصة لأن السارد أراد فيها أن ينفي ميله للانتحار، ومع ذلك قام بما قام به.

ومن هذه الملحوظات يتضح أن درب الحبيب تختلف اختلافا بينا عن سائر المجموعات. فقد اتخذت القصة فيها قالبا جديدا يكاد يكون متكررا يغلب عليه الغرائبي، والعجائبي، فأين منه تلك القصص التي بدأنا بالحديث عنها مثل المشي بهدوء في الطين، أومرزوق يمشي على قدميه؟ وهذا ما عناه الكاتب نفسه في إحدى المقابلات، بقوله: " أميل إلى التجريب في كل قصة من قصصي، التجريب هو الذي يقودني" [2] .

1.وهذه القصة تشبهها قصة مفلح العدوان تمثال آخر للمفكر انظر ص 175 من هذا الكتاب.

2.مما لوحظ على هذه المختارات خلوها من إحدى قصص البرميل على الرغم من أنه في كتابه من ليالي الأنس الصادر عن مكتبة عمان 1990 يؤكد أن هذه المجموعة هي أفضل مجموعاته، وأنه يعدها الأولى، متجاوزا بذلك ثلاثة أصوات، ولماذا بكت سوزي كثيرا، و ممنوع لعب الشطرنج، وأنا

البطريرك. للمزيد انظر كتابنا: فخري قعوار- دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الخليج للدراسات والنشر والتوزيع، 2024 ص 90 .

في موت لا أعرف شعائره

مظاهر تجريب بلا مبالغة أو غلو

علاوة على مجموعاته القصصية الرحى، والدواج، وموت عزرائيل، وشجرة على الرأس، ونحت آخر لتمثال المفكر، كانت قد صدرت لمفلح العدوان عن دار أزمنة مجموعة أخرى بعنوان موت لا أعرف شعائره. وهي مجموعة تهيمن عليها كسائر مجموعاته المذكورة ظاهرة التجريب لا بمعنى البحث عن طرق جديدة لكتابة القصة تضيف إلى ما هو سائد من طرائق طريقة أخرى، وإنما بمعنى الإفلات والتحرر من قواعد الكتابة، واعتماد المزج بين محاكاة الواقع والانتفاع بتقنيات السرد الغرائبي، وتجاوز هذا السرد إلى ما هو أكثر بعدا عن الواقع مقتربا من العجائبي.

فهو في القصة الموسومة بعنوان " موت لا أعرف شعائره " وهي أولى قصص المجموعة، ومنها أتخذ عنوانا لها، وهو اختيار ينم على أهمية القصة ومنزلتها السنية بين القصص. يختارُ، بطلا مخمورا لحكايته – إذا ساغ التعبير- انتهى من ثلاثة كؤوس كاملة، وهو في طريقه لتجرع الكأس الرابعة [1]. ومن مظاهر السكر التي عبثت بعقله وتفكيره اعتقاده بأن كل كأس من الكؤوس تعادل عشرا من العمر، فهو بناءً على هذا في عمر الأنبياء: أربعين سنة لا تزيد،ولا تنقص. وهذا الهذر الذي يندلق على لسان السارد يعْني أن

1.اعتاد الكتاب على وصف الكأس في مثل هذا الاستعمال بالرابع والصحيح الرابعة، فالكاس مؤنثة في العربية:" قالموتُ كأسٌ والمرءُ ذائقها". وقال آخر: " سقيناهموا كأسًا سقونا بمثلها ".

المؤلف يقودنا في طريق غير مألوف، ولا معروف.

يضاف إلى هذا أنه- أي المخمور - يتأرجح بين الوعي والهذيان، إذ يتحدث عن جهاز الحاسوب، ويتراءى له أن هذا الجهاز كمن يتحكم في العالم، فهو تارة صحيفة أو لوحة شفافة ناعمة لا شيء فيها، وطورًا سماء زرقاء صافية أو غيوم وحدائق غناء بأزهار وبمزيج من الألوان التي تتبلور بِدعًا تسُرّ الناظرين.

ففيها غاباتٌ تؤمها الأطيار، وفيها جنانٌ تشقُّها الأنهار، وفي لحظة، أو بنقرة على لوحة المفاتيح، يتحول كل شيءٍ إلى شيءٍ آخر. سماء شديدة الزرقة، وشمس خفيفة الوطء. وهذا المخمور يتحكم بالشاشة وبلوحة المفاتيح معجبًا إعجابا شديدًا بما تصنع يداه. فيخيل له أنه يلهو بالعالم. يخاطب نفسه تارة وطورًا يروي ما يقع من أحداث لشخص آخر كأنه شخصيتان في واحدة، تتناوبان فيما بينهما لا يفرّق بين النوبة والأخرى إلا بالفراغ الذي يفصل بمقدار سطر يتسع لثلاثٍ من النجوم بين الفقرة والفقرة.

وعلى عادة مفلح العدوان في إثارة الارتياب فيما هو في حكم المسلمات عن الإيمان، والمعتقدات، سواءٌ منها ما يتعلق بالحياة أو الموت، أو بالحساب والعقاب والثواب، يطرح في هذه الحكاية على لسان هذا المخمور، وهو يحتسي كأسه الرابعة، مثل هذه الأسئلة.

وهنا لا بد من التنبيه على حقيقة يغفل عنها كثير من الناس، وهي أنّ مشاعر البطل، وأسئلته، وآراءه، وأفكاره، لا تعبر بالضرورة عن رأي الكاتب صاحب النص. فالمؤلف يخترع شخوصًا، ولهذه الشخوص استقلالها عنه، لا من حيثُ هي أناسٌ فحسب، ولا من حيث هي أدواتٌ للتعبير الفني، والجمالي، بل هي أيضا شخوصٌ مستقلة عن المؤلف في جلّ ما يصدر عنها من

أفعال، ومن أقوال، ومن تساؤلات. فقد تنطق ألسنتها بما لا يؤمن به الكاتبُ المؤلف سواءٌ أكان مفلح العدوان، أم غيره.

أين الطقوس؟

هكذا يتراءى لهذا المخمور، وهو في كأسه الرابعة أنه قد مات، ودفن دفنا في قرص مدمج مما تحفظ عليه الملفات، وتغلغل بعيدا، وتوارى جثمانه بين الرقائق الكثيرة التي يتشكل منها جهازه الذي لا تظهر منه إلا الشاشة، ولوحة المفاتيح. ولهذا يتحدث المخمور، وهو ميت، متواريا في قبره الـ (C.D) متسائلا أين الطقوس: طقوس الدفن.. غسيل الموتى.. المشيعون.. مائدة غسل الموتى .. الماء والصابون.. القطن.. والكفن.. وما تبقى من توابع الفراق.. ثم يصرخ قائلا: اريدُ حقي في موت أعرف شعائره [1]. كأن هذا موت، ولا يعرف شيئا من شعائره.

على أن المخمور، مثلما يتَّضح لم يمتْ، بدليل أنه في فقرة جديدة تتلو هذا الصريخ، يحدق شزرًا في الشاشة، ويفكر بتحدٍ، وفي عنفٍ، لاهيا بما يتاح له من برامج موجودة على الـ word الوورد، منتهيًا بشيء من الإحساس بالرضا. فبدأ بتخزين البرنامج الذي سره على ذاكرة الحاسوب. وذلك قبيل أن يضيق بالدفن: كرّرتُ الطّرْقَ على جدران القرص الذي دفنت فيه. رحت أدقُّ بعنف أكثر. حيرني توجسي من موتي.. برودة مراسيم جنازتي .. ومراسيم دفني. كلُّ شيء غامض. كنت أريد أن أرث الموت الذي أعرفه [2] ". يعـــود بنا هذا المخمــور ثانية لحديث الشاشة، وهو حديث متكـرِّر، أو

1.العدوان، مفلح، موت لا أعرف شعائره، ط1،عمان: أزمنة للنشر، 2004 ص12

2.موت لا أعرف شعائره، ص 14

شبه متكرر، إذا أردنا الصحيح. الشاشة منبسطة كمرآة. لا أحدَ يعصي أوامره بما في ذلك الأزرار المزروعة على لوحة المفاتيح Keyboard تحت أصابع يديه كأسْطر في كتاب [1] .

حساب القبر

وفي تطور آخر يعود المخمور بنا لإثارة التساؤلات التي سبق له أن أشار لبعضها عن الموت والدفن. فهو على الرغم من انتظاره لم يأته الملكان المحقّقان عن يساره وعن اليمين، فيسأله كل منهما عما قدم لنفسه من أعمال تقتضي الثواب، وأخرى تقتضي العقاب. فما الذي اقترفه من ذنوب، وما الذي بادَر إليه من أفعال تتطلب المغفرةَ، والرحمة. ثم تندفع التساؤلاتُ التي تنمّ على ارتيابه، وشكوكه، فيما ثَقِفهُ سابقا من معرفة بالثواب، والعقاب، ويوم الحساب. فاللامعنى هو الحقيقة الوحيدة في هذا العالم. لقد تم نسفُ الماضي بإرثه المحفوظ في الذاكرة [2] .

إطناب

ومع أنّ ما سقناه عن القصة كافٍ للإبانة عن مجريات الحدث- إذا سلمنا بأن ما يروى حدثٌ – عن عالم هذا المخمور الذي اندغم لديه ما تظهره البرمجية الحاسوبية، وما يتبدى لنا في عالم الواقع، وعالم الغرائب الكائن في خيالات هذا المخمور، وأوهامه، فإنّ ما يُلحظ على نسيج القصة الطول الذي ينم على أن المؤلف تجنب التركيز، وانزلق إلى الإطناب. فالإطالة المتعمَّدة أوقعت

1.موت لا أعرف شعائره، مصدر سابق، ص15

2.المصدر السابق، ص 18

المؤلف في التكرار، فلم يزد بعد الذي أشرنا له، ونبهنا عليه، إلا ما لا يُؤبه له. فالفكرة من القصة، والتساؤلات المثارة، أوضحت التوجه الذي انمازت به شخصية المخمور. وقد يكون ما ذُكر ثانية عن القرص، والشاشة، والمفاتيح، من قبيل التكرار الذي حسمه المخمور بقوله في نهاية الأمر " الصداع يأتي دائمًا بعْد الحمرة الرديئة ".

أي أنه يعتذر لأنّ ما سبق ذكره من قبيل اللامعقول. وأن مجرد الخروج من حال السكر إلى حال المكاشفة، والصَحْو، يحرر الذات من تشويش الذاكرة. وما يلفت النظر في القصة خروج المؤلف على تقاليد القصة القصيرة. فالشخصية - ها هنا - ليست شخصية بالمعنى التقليدي، بل هي مجرد شبح. والواقع الذي تصفه من زمان، ومن مكان، لا يعدو كونه أوهامًا، وخيالات، تتجلى وتختفي في ما يتخيله هذا الشبح. والأسئلة التي تطرح، والإجابات التي يوحى بها من حين لآخر، تمثل هواجسَ، وظنونا لا يبلغ الراوي فيها حدودَ اليقين، ولا شِبه اليقين. فالقصة الموسومة بهذا العنوان المثير، الملبس، تسلط الضوء على الجانب المظلم، والغامض، من وعي الإنسان بنفسه، وبالعالم.

الطين

ولئن كان المخمور العجائبي في قصة "موت لا أعرف شعائره " نموذجا غارقا في الهلوسة، والهواجس، التي تداهمه مع وجوده أمام جهاز الحاسوب، يمثل تحديا تارة، وتارة يمثل قبرًا.. فإن السارد في" تناسخ" ليس إنسانا مخمورًا، ولا يقظا، وإنما هو الطين. ولعله بهذه القصة يذكرنا من حيث أراد، أو لم يرد، بما يقال عن أن الله خلق آدم من طين. وخلق الملائكة من نـور، أو من نار.

ويذكرنا من حيث أراد أو لم يرد، بقصيدة مشهورة لإيليا أبي ماضي يؤكد فيها الشاعر ما ذُكر عن أنّ الإنسان خُلق من طين.

والسارد، في هذه القصة، كأنه لا يوقن بحكاية الطين هذه، وعلاقته بالخلق. فالخزافون الذين يصنعون بدواليبهم الأواني من الطين، لا يفتأ الطين يعاتبهم لما يلحقون به من دَوار نتيجة تحريك الدواليب حركة دائرية مستمرة، عابثين بطهارة الطين، وقدسيّته، فهم يصوغون اشكالا لا بشرًا: (مزهرية. برواز، قلم، أنف، أذن، سرة، حشرة ، إصبع ، قلب، تمثال) وهو لا يفتأ يتساءَل: أيُّ اغتصاب أزليّ هذا. فقد آن لهذا الطين أن يثور وأن يتمرد، فيرفض أن يكون مادة طيعةً، لزجةً، ولدْنةً بأيدي الخزافين، وَسَدَنة الفخار. فهذا لا يعدو كونه تآمرًا على الجميع، ومن الجميع [1] : " لمذا يحسِدونني على الأرض؟ كوخا حينًا، وحينًا قصرًا. تارة كعبة، وطورًا ملهى. أيّ فصام هذا الذي يتلبَّسُني؟ [2] " ويزداد إحساسًا بهذا التآمر كلما أحاط به الصمت. فلا أحدَ يحس بما يعانيه، فحتى السماءُ التي صارت طينًا مثله، ودولابا يدور بلا توقّف، لا تحسّ بما هو فيه.

الخلاص

يريد الطين خلاصًا من هذه الحال، فلا يجد بدًا من أن يكون كلُّ شيء طينا مثلما هو، فبهذا يرى جل ما حوله سلالة من طين، تؤكد صحة الإيمان بالتناسخ. فجل ما حوله صورةٌ ممسوخةٌ من جـوهره هو. أي أن جرثـومته الترابية انتقلت إلى السماء كما لو أنها عدوى. صَمَتَ الطين، وتوقَّفَ الخزافون،

1.موت لا أعرف شعائره، ص 26

2.السابق، ص 27

وتوقفت الدواليب. دهشوا عندما لاحظوا أنّ مادة الطين أخذت تتحلل، وتعود إلى طبيعتها الأولى. أتربةً جافة كما الغبار فوق الدواليب، وفوق الصخور، والأبنية، والبشر، والأثاث. وما هي إلا لحظات معدودات حتى هبّت رياح، وأخذت تذرو ذلك التراب، وتلقي به على وجوه الخزافيين.

فالطينُ كالمخمور، يروي لنا هذه الحكاية – ولو أنها ليست حكاية بالمعنى الدقيق- لا يريد أن يصدق الرواية التي تؤكد أننا كلنا من طين، وإلى الطين نعود. بل يريد القول: إن الإنسان في هذا الزمان نَسي مثلما نَسي أشياءً كثيرةً أنه من طين . وهذه هي الحقيقة. وهذا يحتاج لاستدراك لا مناص من التنبيه عليه، وهو أن الطين - ها هنا - لا يعبر بالضرورة عن رأي مفلح العدوان. إذا ينبغي علينا أن نتجنّب الخلط بين المؤلف وأي شخص من شخوص القصة، أو الرواية. فالطين بمنزلة البطل السارد في أي قصة قصيرة تُخلص لتقاليد هذا الفن. ولكن نزوع الكاتب للتجريب، وتوخي وسائل جديدة في الكتابة، ورموزًا تحتمل دلالات محدّدة، صرفه عن اتخاذ النموذج الإنساني ساردًا، وبطلا، واتخذ عوضًا عنه الطين. وفي جلّ الأحوال لا تعبر الشخصية - تقليدية كانت أم غير تقليدية - عن رأي المؤلف. فالشخصية، بصرف النظر عن منبتها، وعن أحوالها، وعن صلتها بالواقع، أو بالعالم غير الواقعي، تعبر عن رأيها هي في الحدود التي تسمح بها طبيعة الفنّ القصصي، وأداة التعبير، وهي اللغة.

رودان وبجماليون

في القصتين السابقتين يتلقى القارئ من الكاتب موقفين متقاربين، فكل موقف منهما يمثل سؤالا مطروحا منذ الأزل، وهذا قمين أن يضفي على كل من القصتين مغزىً، يُضاف إلى ما فيهما من تجريب وتحرر من تقاليد الفن

القصصي، في غير مبالغةٍ، ولا غلوّ. بيد أنه في " نحت آخر لتمثال المفكر" يستقبل القارئ من الكاتب موقفا ثالثًا يطرح سؤالا آخر عن العلاقة بين الحياة والفن.

فتمثال رودان Rodin (1840- 1917) " المفكر " المنتصب في ساحة عامة أمام المتحف بباريس، يقف السارد أمامه ذاهلا، متسائلا: أية أسرار تتكدّس داخل هذا الرأس؟ مشيرًا إلى رأس التمثال الذي سبق له أن وصفه، ووصف وضعيته التي تتجلى فيها براعة الفنان الفرنسي. ويبتعد الراوي عن الواقع، وتدب فيه روح التخييل، فما هي إلا لحظاتٌ حتى رأى الحياة تدبّ في التمثال الذي تمرد على السكون المعدني الذي فرضه عليه النحات لعشرات السنين. وأما الزوارُ، الذين اعتادوا مشاهدة " المفكر " في سكونه الثابت، فقد صُعقوا حين لاحظوه يتحرك بعد طول سكون. وعلى هذا النحو يشير المؤلف لاستبدال الخيال بالواقع، والوهم بالحقيقة. وقد تابع السارِدُ التمثال في رفعه الرأس عن راحة اليد، وفي انحناء الرقبة حتى تلامس اليد، وفي ارتفاع الرأس مرة أخرى. وفيما ينفضُّ الجميع من المشهد، يغادر رودان مشغله إلى الساحة مواصلا نحْت الرأس الذي سيكون جاهزًا أمام الجميع في اليوم التالي.

والحكاية - ها هنا - لا تخلو من دلالة، ربما أومأ إليها الكاتب عن غير قصد، فالخيال الذي اشتطّ، وابتعد، حتى تصوّر الحياة تدب في التمثال، يذكرنا بالأسطورة القديمة عن النحات بجماليون الذي عاش قديما في قبرص، ونحت تمثالا من الحجر لامرأة في غاية الحسن (جالاتيا) ومن شدة إعجابه بها وقع في غرامها، مع أنها تمثال لا حياة فيه، ولا روح. ومن شدة عشقه للتمثال الذي بالغ فيه حدّ الجنون أشفقت عليه الآلهة، وبعثت الحياة في التمثال. وكان سعيدًا بهذا إلا أن سعادته لم تدُم. فقد عاد ذات يوم ليجد جالاتيا تمارس

أعمال البيت وفي يدها(مِكنَسة) فأثار هذا المشهد حفيظته، إذ لم يكن يتصور رؤية هذا الجمال الخرافي تشوهه مِكْنسة، فتمنى على الآلهة أن تعيد جالاتيا إلى ما كانت عليه: تمثالا بلا روح. أي أن حرصه على نقاء العمل الفنى أقوى من حرصهِ على الحياة.

وقد استجابت له الآلهة، وأعادت التمثال إلى وضعه السابق. وأصبحت جالاتيا تمثالا من حجر.

هذه الأسطورة تذكرنا بها قصة العدوان عن " المفكر " لرودان. فهما نموذجان يعرضان لإشكالية العلاقة بين الحياة والفن. فإذا قُدر للفن أن يكون في غاية الإتقان، تمنينا له الحياة، وقلنا: لا تنقصه إلا الروح. ولكن إذا نفخت فيه الروح، ودبّت فيه الحياة، شعرنا بأنه لم يعُدْ فنًا وتمنينا أن يعود كما كان. فالجمال الذي طُبع عليه أصبح شائها منقوصا، كالنقص الذي غلب على جالاتيا عندما رآها بجماليون وفي يدها مِكْنسة[1].

ما لا يقال

أما "عري" فهي قصة قريبة الأجواء من قصة "نحت آخر لتمثال المفكر". وذلك أن السارد، وهو هنا الشخص الوحيد، يزور متحفا من تلك المتاحف التي تتوافر في العواصم الأوروبية، وتسمى متاحف الشمع. حيث التماثيل الشمعية التي تجسد الملوك، والرؤساء، وكبار القادة، والفنانين، والشعراء. والسارد، بطبيعة الحال كالسارد في حكاية رودان والمفكر، يرنو للتماثيل بصفتها قطعا متصلبة، متسائلا أهذا هو بديل عروشهم البائدة؟

ومع مضي الوقت يلاحظ السارد أن الحياة تدبّ في الشمع. ففي نظرات

1.انظر ص 167 من هذا الكتاب، والخيل والليل لفخري قعوار، مصدر سابق، ص ص34- 40 .

التماثيل الجامدة عتابٌ، بل امتعاض من زيارته في يوم الإجازة الأسبوعي. فزيارته في العطلة استهتارٌ، بل مؤامرة. لا عجب إذن أن يشعر في أثناء تجواله بين التماثيل " بعدائها له. تمنيت لو أنها نحتت من صخر، أو من برونز. فالشمع مختلف. رقيق. أنيق. شفّاف. نديّ. طري. ما أبعد أن يكون تمثالا يجسد هياكل الطغاة. فهو ظلٌ لسلالة الشمع".

ومثلما استبدل في " نحت آخر " الخيال بالواقع، استبدله ها هنا. إذ سرعان ما بدت التماثيل، التي تجسد القادة بكامل الملابس، في عريها الكامل " كلهم مكشوفون لعيني. بلا مساحيق، ودون أزيائهم الرسمية. إنهم عراة كفضيحة[1] ". وهذه الإشارة تذكر القارئ بتساؤلات السارد في حكاية رودان مع المفكر عن الأسرار التي تتكدس في رأس التمثال البرونزي. مع اختلاف بسيط، وهو أن هؤلاء من الشمع، والشمع أكثر ليونة، ورقةً، وشفافيةً، من البرونز. وهذا الذي ينكشف للسارد من أمر هؤلاء الأشخاص الذين تجسدهم التماثيل يُفْصح، ويعلنُ، عن القبح الذي لا يخفيه الشمع. ولذا يتمنى لو كان الجميع يرون ما يراه. فالقصة بهذا المعنى قصة تقول ما لا يقال، وتنتقل بالقارئ من الشمع الذي هو قشرة إلى ما تحتها، حيث العيوب تبدو على حقيقتها، والشمع يخفق إخفاقا ذريعًا في إخفاء هاتيك النقائص.

وقد يطول بنا الحديث إذا تتبعنا ظاهرة التجريب، ففي قصص العدوان هذه نماذج أخرى لا تقل قيمة عن هذه الأمثلة، لذا نحن مضطرّون للاكتفاء بهذا القدر من هذه الفِصْلة التي تسلط الضوء على التجريب في " موت لا أعرف شعائره " بعد الذي أسهبنا في بيانه في قصص أخرى لمحمَّد طملية

1.موت لا أعرف شعائره، ص 35

وهند أبو الشعر ومحمد خليل، وأحمد النعيمي، وبدر عبد الحق، وفخري قعوار، وسامية العطعوط[1] . مذكرين بالقول المأثور " حسبنا من القلادة ما يحيط بالعنق ".

---

1. الإشارة ها هنا لكتابنا شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2010

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة 3 نوفمبر/ تشرين 2 سنة2023

الخطاب المزدوج في
قطة شرودنجر لسامية العطعوط

بعد أعمالها القصصية جدران تمتص الصوت 1986 و طقوس أنثى 1990 و طربوش موزارت 1998 وسروال الفتنة 2002 و قارع الأجراس 2008 وبيكاسو كافيه 2012 وكأي جثة مباركة 2018 تصدر للكاتبة ذات الحضور الملحوظ في الحياة الأدبية مجموعة جديدة بعنوان قطة شرودنجر (2023).

ولمن لا يعرف من هي سامية العطعوط نُذكّر بمجموعتها القصصية (طقوس أنثى) التي تأثرت فيها بالاتجاه التجريبي لدى عدد من الكتاب أمثال زكريا تامر، وجمال أبو حمدان، وفخري قعوار، ومحمد طملية، لا سيما في القصة الموسومة بعنوان (قطط السيد) وما يعنيه تحول الجميع في القصة إلى قطط تموء: مياو .. مياو..[1] أي أن الكاتبة العطعوط تتبع في قصص المجموعة المذكورة الطريقة التي اتبعها طملية، واتبعها قبله جمال ابو حمدان، في بناء اللقطة القصصية بناءً يخالف ما هو سائد، ومألوف، كاسرًا بذلك توقع القارئ.

فالفتاة التي تخاف القطة عندما تولّي هاربة، لائذة، بأحد البيوت، تجده مليئا بالقطط. وعندما تقرع أحد الأبواب مستنجدة، تجد قطا شرسا أسود يفتح لها الباب. ويتكرر المشهد نفسه حين تطرق باب منزل الأستاذ لطفي،

1.انظر كتابنا: القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994 ص28- 29 .

لتكتشف في نهاية الأمر أن الحي كله مليءٌ بالقطط. وهذا يذكرنا بالقصة التي يكتشف فيها الفتى عند النظر في المرآة أن وجهه وجه شيخ عجوز غضنه الزمنُ، وملأه بالتجاعيد، مع أنه ما يزال صغير السن، ذلك لأنه تعرض قبل ذلك لشبح الشيخوخة يطارده في المدينة من حي لآخر. [1] أو القصة التي وجد فيها أحد الشخوص أهالي المدينة يبحثون عن جِلَدٍ تمنع تسرب الماء من صنابير المياه.

وقد تطورت الكاتبة تطورًا كبيرًا في مدة قصيرة. ففي مجموعتها (بيكاسو كافيه) تجتاز مرحلة جديدة في الكتابة تقترب بها من الأدب السريالي. ففي القصة الموسومة بعنوان "بيكاسو كافيه" تروي على لسان المرأة ما عرضه بيكاسو، الفنان العالمي، عليها، وهو أن يتخذها(موديل) فيرسمها في لوحة من لوحاته. لكنها ترفض ذلك، وتأبى بشدة أن تكون لوحة تُباع وتشترى. وتؤثِرُ أن تظل مغمورة على أن تكون مشهورة بصفتها سلعة للغادي والرائح. على أنَّ ما ترفضه بوعيها اليقظ، وتأباه في الواقع، يتجلى لها تمامًا في ما يشبه الكابوس[2]. وهذا القالب الكابوسي يتكرر في القصة " في المقهى ذاته" فالشعور بتضخم الذات يقابله الإحساس باللاحضور عند الراوي. فللحقيقة

1.للمزيد انظر كتابنا: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003 ص ص 58- 59 وللمزيد انظر شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010 ص 127- 129

2.للمزيد عن هذه المجموعة انظر: مراوغة السرد وتحولات المعنى، ط1، عمان: دار الآن، 2016 ص87 ، و88، و89

وجمان. وفي المقهى الخشبي يعثر القارئ على صورة سوريالية عجيبة تُهنّأ عليها الكاتبة. فالمقهى نفسه مصيدة للزبائن، فضلا عن أنه كابوسٌ لهم. ومثل هذه الكوابيس تجعلنا نرى الواقع من حولنا مشوَّهًا مثلما يتراءى لنا في "كافكا والمدينة، و" أفاعي " و " شريط نانسي " و" أحدب في عمان".

وفي مجموعتها " كأيّ جثة مباركة " (2018) تواصلُ الكتابة بهذا الأسلوب[1]، وفي حرص لا يخفى على هذا الاتجاه. بدليل أنها في القسم الذي تطلق عليه عنوان "كـرّاسة الحرب" لا تفتأ تلقي بالضوء على رؤيتها المشوّهة (بكسر الواو المشددة) للواقع السائد المتّشح بلهيب الحروب الأهلية المستعرة، والعمليات الإرهابية، التي تحيل هذا الواقع إلى واقعٍ مُفخَّخ، كسيارةٍ يقودها انتحاريٌ، في هذه المدينة أو تلك، ما تلبثُ حتى تنفجر مُسْفرةً عن عشراتِ الضحايا بين قتيلٍ، وجريح.

ما تحت القشرة

ففي قصة (خِفَّة حاوٍ) يقفُ القارئ إزاء نموذج من هذا الأدب السريالي الذي يقوم على تصوير الواقع تصويرًا يعتمدُ التشويه، والنفاذ من القشرة إلى ما تحتها، فالعبارة الأولى فيها تقول " صحونا فجأة على رائحة الموت". تليها سلسلة من المشاهد التي ترسم فيها العطعوط ملامح الحارس العجوز بمعطفه الطويل، والسيجارة، وعود الثقاب. أما الحارة التي يلقي عليها بنظره، فكأيّ حارةٍ أخرى: بيوتٌ متراصة، وأبواب خشبية موصدة بمزاليجَ سودٍ ضخمة، وفي هذه الإشارة مدلولٌ غير مباشر لدالّ يصدر من الراوي صدورًا عفويًا، بلا وعي، يعبر عما يعيش فيه سكان هذه الحـــارة من رعـب. يسانـــدُ هـذه

1.للمزيد عن هذه المجموعة انظر :القدس العربي، لندن، ع23 ديسمبر-كانون الأول 2018

الإشارة ذِكرُ الخيالات التي تتراكضُ في العتمة، وشعور الحارس العجوز بأن قدميه مكبّلتان في الأرض بسلاسلَ حديديّةٍ تمنعه من التصدي لهاتيك الأشباح الضَخْمة التي تتحرك بحرية في الظلمة، أو - على الأقل - التحرُّك نحوها، أو الاحتجاج بأعلى صوته، فهو حارسٌ، ولا حارس، في الوقت ذاته، بل يحتاج لمن يحرُسُه. وفي هذا مفارقة تذكرنا بتلك المفارقات التي يُغرق فيها السَرْدُ السريالي. وذلك – بطبيعة الحال- مشهدٌ آخر يعبر عن واقع مسكونٍ برعب يصلُ بنا إلى حدِّ العَجائب.

وما هي إلا ثوانٍ معدودات- لا تُحسبُ في عمر الزمان- حتى يكتشف الراوي وجود أشخاص عمالقة، (شبّيحة) يقتحمون البيوت الموصدة بالمزاليج الضخْمَة، ويخطفون الآمنين، ويذهبون بهم إلى حيثُ الساحةُ، فتجزُّ أعناقُهم، ويُعلقونَ في الريح السامة.

ويمكن القول: إنَّ ما سبق هو النصفُ الأول للقصة المرعبة، والحكاية المُلْبسَة، التي تدور متواليتها في حارةٍ، ربما كَفِل لها الزمن أن تغدو ضحيّة حربٍ لا ناقةَ لها فيها، ولا جمَل.

وفي إيحاء باستبعاد الترابط بين النصف الأول للقصة والثاني، نجد الكاتبة سامية العطعوط تضع القارئ في سياقٍ آخرَ مُخْتلف، وإذا بالراوي يشمُّ رائحة الرعب فيما هو مستلقٍ على سريره، ممدود الجسم من العَياء، وفجأة يتمخَّضُ هذا (المرعوب) من رائحة الخوف عن شخص آخر بصفات تدنو به من درجة (المَسْخ) أو الشبّيح؛ فهو كثُّ الشعر، واللحية، منتفخ الوجه، دميم، تبرز منه انبعاجات شتى كفقاقيعَ لحْميّة، وعينان حمراوان، تَقْدحان شَرَرًا." وهذا النموذج السريالي للشبّيح يغادر البيت كَمَنْ يقوم بمهمة عُهد بها إليه، ألا وهي نشر الرعب بين الآمنين،على وقع الصراخ المدوّي الذي يُثْخن

الليل بسكاكين حادة. وتواصل الكاتبة لملَمَة فتات المشهد: صرخاتٌ موجعة، وتأوُّهاتٌ تعتصِرُ القلب. حتى الرغبة في الاستيقاظ تجافي هذا الراوي، فلِمَ يستيقظ من منامهِ إذا كانت عيناهُ ستنفتحان على هذا المشْهَدُ الراعِب؟

على أنَّ القصة تنتهي- كما هي العادة - في الأدب السريالي، بمفارقة أخرى تمثل تناقضًا صارخًا، مع ما يتوقعه القارئ المتلقي. فهذا الشخص، الذي يؤكد استحالة الاستيقاظ في هذا الجو الراعِب، يستيقظ أخيرًا، ويغادر سريره، ليقع بصره على الحارس، وهو يدخِّن سجائره، وعلى بعد أمتار منه، أي في الساحة، ثمة سبْعَ جُثَثٍ معلقة على مقصلة كبيرة تضربها الريح، والأتربة. وفي هذا المشهد يدرك الراوي حقيقة أنَّ كابوسًا ثقيلا مروّعًا هو الواقع، فهل هو ذلك العملاق (المسْخ) الذي تمخَّضَ عنه، وغادره إلى حيث يرتكب هاتيك الموبقات؟ أم أنه هو نفسه من عاش في هذا المشهد من قبل، وارتكَبَ هذه المجزرة بيده؟

قِطةُ شْرودِنْجَر

ويبدو أن العطعوط في مجموعتها الجديدة، وعلى الرغم من تحفُّظنا على العنوان، تنتهج في كتابة القصة نهجها في (بيكاسو كافيه). مع تركيز أكثر وضوحا على الواقع المشوه. فالسيدة التي تشبه قطة شرودنجر تريد، أو كتب عليها بكلمة أدق، اجتياز حاجز قلنديا لزيارة القدس. وكانت قد أوصتها الساردة بعدم الالتفات، وتصنع اللامبالاة، وأن تضع على وجهها قناعا لا يُرى حتى لا تتعرَّض لأيّ مفاجأة. لكنها، وإن حفظت هذه الوصية عن ظهر قلب، خانتها عيناها فالتفتت فيما يشبه التحقّق من وجود من ينتظرونها على الطرف الآخر من الحاجز. وليتها لم تفعل، إذ قام الجنودُ، وسط الصراخ، بإطلاق النار عليها من خمس بنادق محشوة، فسقطت صريعة مضرجة بالدماء ليتجمد الدم في

عروق من يشاهدون الجريمة، وهم ينتظرون دورهم للتفتيش، وعبور الحاجز إلى القدس.

على أن هذه القصة المكثفة، والقصيرة جدًا، لا تخلو من شخصية، ومن حدث، ومن علاقة واضحة بالمكان (حاجز قلنديا) ومن موقف يتَّشح بوجهة نظر تجمع بين التراجيدي والكوميدي في آن. وهي – أي القصة - ليست في حاجة ماسّة لهذا العنوان. ولا لتشبيه الزائرة الضحية بقطة داخل صندوق بين الموت والحياة. فهذه الزائرة تتوق، بلا ريب، لرؤية من يستقبلونها في الطرف الآخر. وهي كيانٌ بشريٌ لديه أحلامه، وآماله، وأشواقه المعقودة على تلك الزيارة. وقد جاء تشبيه المؤلفة لها بقطة شرودنجر بنتائج عكسية لم تخطر للكاتبة ببال.

ويبدو الخناق قد ضاق على الفلسطينيين في الحاجز المذكور. ففي قصة " ثلاثة فئران " تسامع أحد الشحاذين عن ثلاثة فئران عالقة في حاجز قلنديا. وأن المشهد الغريب يتمثل في أن الفئران حاولت التسلل من الحاجز إلى الجهة الأخرى، فانتبهت لها مجنَّدة ذات شعر أحمر، فعاقبت الفئران بقص ذيولها وإعادتها للجهة الأخرى. أما الساردة التي سمعت بالحكاية، فقد أخرجت سكينا، وحاولتْ أنْ تجتثَّ بها ما يتراءى لها أنه ذنَبٌ للمجنَّدة، تلك التي صرخت صرخة مدوية لينطلق الرصاص باتجاه الساردة التي فقدت إحدى عينيها بعيارٍ مطاطي. فيما أغرقت الفئرانُ في الضحك لسعادتها بما فعلته الساردة، أو حاولت أن تفعله.

مرة أخرى تقع الكاتبة في إشكالية تذكرنا بقطة شرودنجر، وما تُفضي إليه هذه الفئران، وما تنمُّ عليه من نتائج عكسية لا تخطر لنا ببال.

الأسود يطيح بهن

وفي قصة تبتعد بنا عن الحواجز، والتفتيش، وعن المجندات، والمجندين، الذين لا يقومون بمهامهم إلا والأصابع على الزناد، إلى حكاية تعالج من خلالها مشكلة إنسانية عميقة، وهي التفريق بين الناس تفريقا قائما على اللون. ففي السكن الجامعي ببغداد صادف أن وصلت طالبتان من إحدى الدول الأفريقية، ربما كانت السنغال، أو نيجيرية، أو أوغندة. وهما تتصفان بما يتصف به ذووهما من حيث ارتداء الملابس فاقعة الألوان، والأحذية عالية الكعبين. أما الطالبات الأخريات من كويتية ومصرية، فشرعن يتغامزن عليهما فيما يشبه التقزُّز من نزيلتي السكن الجديدتين بسبب اللون، إلا واحدةً هي الساردة التي اختارت مشاركتهما الغرفة، على الرغم من اعتراض الأخريات، واستغرابهن.

ومع أن الساردة اختارت هذا الموقف دون ضغوط، إلا أن ملاحظاتها على الفتاتين – فيما بعد- تأتي بنتيجة مغايرة، لما كانت ترجوه من إثبات أنْ لا فرق بين أسود وأبيض ولا بين أصفر وأحمر من الناس. ففي مجريات القصة تركيز على رائحة مقيتة تنبعث من الفتاتين. وشيء آخر هو خروجهما ليلا وعودتهما في وقت متأخر، وذلك شيءٌ تمنعه تعليمات الإقامة في السكن الجامعي. وأكثر من هذا تبين أن الفتاتين تغيبان عن السكن وقتا طويلا تقضيانه في اللهو في الحانات، والملاهي، والمراقص. ولا يفوت الساردة أن تشير لشائعات تلاحق الزنجيتين، وهي شائعات تقول إنهما تأتيان أفعالا هي في عرف الناس من المحرمات. ومن المفارقات المدهشة اكتشاف الساردة - ذات ليلة - بأنّ الفتاتين مثليَّتان، وتمارسان النشاط الجنسي المثلي في أثناء نومهما، واستطاعت أن تلاحظ هذا مرارًا، بقلق، غير أنها تغضّ النظر عن

ذلك، فلا تشي بهما لمشرفة السكن. ومن أجل غض النظر هذا تحظى بقبلة من (نامازي) إحداهما- وهي أغرب قبلة تلقتها في حياتها.

تُشعِرُنا الساردة في بداية القصة بأنها ضد التفريق بين إنسان وآخر تفريقا قائمًا على العرق، أو الجنس، أو اللون. إلا أن نمو القصة، ومَلاحظ الساردة على الفتاتين، يوحيان بأنها كغيرها من الناس لا تستطيع التخلص من هذا الوهم الذي منع غيرها من الطالبات من مشاركة الفتاتين الحجرة. ذلك أنَّ مَلاحِظَها مزدوجة الطابع؛ فهي تشير لتصرف سيء يصدر عن الفتاتين، لكنها لا تأباه. وتذكر ما يثير الريبة فيهما، ولكنها لا ترتاب. وكأنها تقول للقارئ: إنهما سيئتان ولكنهما محتملتان. وهذه الطريقة في كتابة القصة لدى سامية العطعوط تبرز النتيجة، أو المغزى، بأسلوب لا يخلو من تناقض ظاهري، ومن مواربة. وربما كان هذا أدْعى إلى القول: إن وجهة النظر الكامنة في القصة هي أنّ الأفارقة مثلنا، لا فرق بيننا وبينهم، سواء أكانوا سودًا أم غير سود. وكما أن لهم عيوبا لا أثر فيها للون نزدريهم بسببها، نحن أيضا لنا عيوبٌ لا أثر فيها للون، يزدروننا هم أيضا بسببها. والأرجح أن الساردة من هؤلاء الذين يأبون التمييز على أساس اللون، ولكنهم، مع ذلك، لا يستطيعون الشفاءَ من هذا الداء.

المزيفون

في " نرجس والحب.. " تبدو الكاتبة مبتعدةً عن أجواء الحواجز، والتفتيش، والقطط، والفئران، والزنوجة، لتفتح أبواب القصة على موضوع لطالما تناوله كتاب القصص، وهو موضوع الحب. لكن نرجس التي تؤدي في القصة دور الساردة، والموضوع الذي تدور حوله الحكاية، كانت قد ذاقت حلاوة الحبّ مراتٍ ثلاثا، وهذه هي المرة الرابعة. والمرة الرابعة فيها الكثير من

السخرية، لا لأنها تصف الحب بالغبي غباءً شديدا، وأنه لا يجيد الحساب ولا الهندسة ولا الجبر. فالسخرية آتية من كون نرجس، وصديقتها، مدعوتين لحضور أمسية شعرية ، وقد حظيتا بحسم معقول على أسعار تذاكر الدخول، فكأنَّ الشاعر صاحب الدعوة يظن نفسه نزار قباني، أو محمود درويش.

على أن القصة تتطور في اتجاه معاكس، فعلاوة على أن الشاعر لا يشبه بحال من الأحوال أيا من الشاعرين المذكورين، فإنه متصنّع، وزائف، يُذكـّر الحضور بمطربي آخر زمن ممن يمتهنون الزعيق، والنعيق، بدلا من الغناء، والقيام بحركات بهلوانية، بدلا من التوقف باحترام أنيق أمام الجمهور الذي ينتمي أفراده لذوي الذوق الرفيع. وتمتد هذه السخرية أفقيا لتشمل الجمهور نفسه، فالتصفيق الذي قوبل به الشاعر المتصنّع ضربٌ من الجنون. والأكثر إثارةً أن القصيدة التي بدأ بإلقائها – وهي رديئة بجلّ المقاييس – تتغزل بفتاة اسمها نرجس. فيا لها من مفاجأة!! وقعت إذًا هذه المعجبة بالشاعر، وبشعره الرديء، في الحب للمرة الرابعة. ومما يثير السخرية أنه لم يلق إلا تلك القصيدة. قالت لها فاتن: نعم! إنه لا يلقي في المرة إلا قصيدة واحدة. وهذا يعني أنه فضلا عن التصنع، وعن رداءة شعره (حرامي). فقصيدةٌ واحدةٌ لا تستحق مثل هذا الثمن لتذكرة الدخول.

بعيد انتهاء الإلقاء تزداد سخرية المؤلفة من صاحب القصيدة النرجسية. إذ يبدأ توقيع النسخ من ديوانه الأخير، والتقاط الصور مع المعجبات، والمعجبين. وعندما وجدت الساردة نفسها أمامه سألها قائلا أين الكتاب والصورة لكي أوقعها لك؟ تقول: لا، لم أحضر. ينتهي الجدال بين نرجس والشاعر المتفيهق بما يوصف بخفقان قلب مفاجئ، وإغماء مباغِتْ، متأثرةً بهذا العشق الذي يطرق أبواب القلب للمرة الرابعة من غير استئذان، ولا تحفّظ.

هذه القصة- فيما نرى - من أنجح قصص المجموعة " قطة شرودنجر ". لا لأنها ساخرة، ولا لأنها تفضي بالقارئ لاتخاذ موقف حاسم من أولئك الذين يصدقُ وصفهم بالمتطفلين على الشعر، ومدعي الأدب، ولكن لأنها، فضلا عما سبق، تُذكِّر القارئ بما يشيع في وسطنا الأدبي – للأسف - من مشاهد هزلية يعوزها الإخراج الجيد، والحوار المتزن، والنص المتقن، فضلا عن الأداء التمثيلي. ولعل من يقرأ هذا الفصل من كتابنا يتذكر ذلك الكاتب الذي كلما كاد الناس ينسون روايته الرديئة هبَّ لمواقع التواصل، ونشر إعلانا عن مناقشة جديدة لروايته تحت شعار" كونوا معنا ". أو ذلك الذي دعا الناس لتوقيع كتابه في المسرح الدائري، جالبا معه عددًا من الموسيقيين، والممثلين، والراقصات والراقصين، والرسامات والرسامين، وهو يتمشى على خشبة المسرح معتقدًا أنه لورنس أوليفيه [1] يؤدي دوْرَ هاملت، أو مكبث، في مسرحيات شكسبير المشهورة. وهو – على نياته - لا يعرف أنّ الحضور يستضحكون من أوهامه، ويهزؤون منه، لأنه نجح في أن يجعل هذا الضرب من النشاط الثقافي (مَسْخرة).

1.ممثل، ومنتج، ومخرج مسرحي إنجليزي (1907- 1989) فاز بأوسكار أفضل ممثل، وعُرف بتقديمه الأدوار البارزة في مسرحيات شكسبير .

دراسات للمؤلف عن النثر القصصي والروائي

1. في القصة والرواية الفلسطينية 1984
2. الرواية في الأردن في ربع قرن من 1968- 1993
3. القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى 1994
4. فخري قعوار: دراسة في فنه القصصي 1995 ط2 ، 2024
5. أقنعة الراوي 2002
6. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية 2005
7. في الرواية النسوية العربية 2007
8. بنية النص الروائي، 2008 ط2، 2010، ط3، عمان: دار الخليج، 2024
9. من الاحتمال إلى الضرورة ، 2008
10. في السرد والسرد النسوي، 2008
11. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، 2010
12. تأملات في السرد العربي، 2010
13. الرواية. التاريخ. السيرة، 2012
14. أساسيات الرواية، 2015
15. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، 2015
16. مراوغة السرد وتحولات المعنى، 2016
17. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش، 2017
18. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية 2018
19. روايات عربية تحت المجهر، 2018
20. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، 2019
21. بين الرواية والسيرة، 2020

22. السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، 2020
23. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، 2022
24. الرواية الكويتية بين جيلين، 2022
25. بهاء طاهر وآخرون، 2023
26. قراءات في كتب السيرة، 2024
27. رشاد أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، 2024
28. في النثر العربي الحديث: الروائي والقصصي– وهو هذا الكتاب