عزف على جراح الذاكرة: في العوالم النفسية والسردية

لـ "ناي تعزف ألما"

للكاتبة منال محمود حمدان الصياح

عبد الغفور مغوار

دراسة نقدية

عزف على جراح الذاكرة: في العوالم النفسية والسردية

لـ "ناي تعزف ألما" للكاتبة منال محمود حمدان الصياح

عبد الغفور مغوار

دراسة نقدية

إهداء

إلى روح والدي المغفور لهما، من كانا النبض الأول لهذه الكلمات، والنور الذي لم تخفت جذوته في روح الكتابة.

إلى أسرتي الصغيرة، إخواني وأخواتي، الذين حملوني على أكتافهم حين تعبت، ورفعوني بأرواحهم حين هويت.

إلى كل يد امتدت إلي في الظلام، وكل قلب وسع خوفي وترددي، وكل صوت همس لي: "أنت قادر".

إلى أصدقائي الذين كانوا مرايا صادقة، وفي الجلوس معهم راحة، وفي الصمت بجانبهم اطمئنان.

إلى من أحبوا فيَّ ما لم أره في نفسي، وغفروا لي ما لم أغفره لنفسي...

إلى صاحبة الرواية، منال محمود حمدان الصياح، التي جعلت من الناي لساناً ينطق الألم، ومن الكلمات جراحا تتعافى، والتي منحتني مفتاح عالمها السردي، لتكون هذه القراءة مجرد إصغاء متواضع لعزفها الطويل.

إلى الصديق الأديب أحمد طايل، ذلك الجسر الذي لم ينقطع، والوسيط الذي حمل الرسائل بيني وبين النص.

وإلى كل عشاق الكلمة الهادفة، الذين يقرؤون ليؤمنوا بأن الجرح قد يكون بداية للحكاية، وأن الألم، حين يجد لغة، يتحول من عبء إلى أثر ومن سجن إلى أفق...

إليكم جميعا هذا الجهد المتواضع، ثمرة سهر طويل، وهبة روح ظلت تبحث عن معنى تستحق أن تعاش من أجله.

عبد الغفور مغوار

توطئة: في سيمياء الوجع وشعرية السرد

تتأسس التجربة الروائية المعاصرة في جوهرها على محاولة إعادة اكتشاف الذات الإنسانية وهي تخوض صراعها الأزلي مع الوجود والذاكرة والغياب، وتتجاوز الرواية حدود الحكي التتابعي والنقل الحيادي للواقع، لتصبح فضاء سيميائيا ومعرفيا تتشابك فيه الرؤى النفسية، وتتحاور فيه الرموز، وتتشكل عبره أشكال غير مألوفة من الاعتراف والمكاشفة.

من هذا المنطلق، تأتي رواية "ناي تعزف ألماً" لتشكل علامة فارقة في البناء السردي الذي يتخذ من الشجن ركيزة إستيطيقية - جمالية، ومن الصوت الموسيقي منطلقا لتأويل الذات المتشظية. ويشكل اختيار "الناي" بؤرة رمزية مركزية في النص، واستدعاء لرمزية استعارية ضاربة في العمق الإنساني. فالناي - بانتزاعه من جذوره وثقوبه التي تنزف لحنا - يختزل تجربة الاغتراب والفقد، ويصبح لسانا ينطق بما يعجز عنه الكلام الملفوظ.

تنساب المادة السردية في هذا العمل عبر خيوط دقيقة تتقاطع فيها العزلة بالبحث عن التعافي، وتتماهى فيها ظلال الماضي مع أسئلة الحاضر. وتتجلى جمالية النص في قدرته على تشييد عالم مواز يزاوج بين بواطن النفس وشعرية اللغة. فاللغة هنا كائن حي يتشارك، ينكسر، ويتجدد، لينسج معمارا روائيا يعتمد على سيولة الذاكرة وتعدد الأصوات والمرايا.

تسعى هذه الدراسة النقدية إلى مقاربة هذا المتن الروائي عبر تفكيك بنائه السردي والدلالي، والغوص في طبقاته الرؤيوية. وتسعى عبر هذه القراءة إلى استجلاء مكامن النص الجمالية، وتتبع حركة الرموز التي تشكله، بدءا من صدى الناي وترددات النفسية، مرورا بتشكلات الهوية والاعتراف، وصولا إلى تلك الومضات الشفيفة للأمل التي تتسلل من بين ركام الألم لتعلن انبعاث الذات من جديد.

تستند القراءة التي نقدمها بين يدي القارئ إلى رؤية نقدية متعددة الزوايا، تحاول أن تقف عند التماسك المفاهيمي للنص وتبرز كيف استطاع السرد أن يحول المعاناة الفردية إلى تجربة إنسانية كونية تتجاوز منطق الزمان والمكان. إنها محاولة للإصغاء إلى ذلك العزف الخفي الذي يتخلل

السطور، واستكشاف كيف يمكن للكلمة أن ترمم ما أفسده الغياب، وكيف يصنع الأدب من أوجاعه وثيقة للخلود.

عبد الغفور مغوار

فاتحة القراءة

حين أخذ الإنسان الأول يروي حكايته، لم يكن يبحث عن تسلية عابرة، بقدر ما كان يحاول أن ينتصر على هشاشته أمام الزمن. فالحكاية ولدت مع الخوف، ونمت مع الحنين، واشتد عودها كلما ازدادت الحياة تعقيدا، حتى غدت إحدى أصدق الوسائل التي يحاور بها الإنسان نفسه، ويقاوم بها النسيان، ويستعيد عبرها ما تبعثر من ذاكرته. ومنذ ذلك العهد البعيد، ظل السرد قرين الوجود الإنساني، يتغير شكله كلما تغير الإنسان، وتتبدل أدواته كلما تبدلت أسئلته، غير أن غايته الكبرى بقيت ثابتة، تتجلى في الكشف عن تلك المساحات الغامضة التي يعجز الواقع المجرد عن الإفصاح عنها.

ولم تبلغ الرواية مكانتها المرموقة بين الفنون الأدبية إلا لأنها استطاعت أن تستوعب الحياة في أوسع صورها، وأن تحتضن الإنسان في تناقضاته كلها: في ضعفه وقوته، في يقينه وشكه، في انتصاراته وانكساراته، وفي تلك اللحظات الدقيقة التي يختلط فيها الأمل بالخيبة، ويصبح الفرح نفسه مشوبا بخوف الفقد. ولهذا لم تعد الرواية مجرد وعاء للأحداث، لقد أضحت فضاء رحبا تتجاور داخله الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ والفنون، حتى غدت أقرب الأجناس الأدبية إلى تمثيل التجربة الإنسانية في ثرائها وتشعبها.

وقد شهدت الرواية العربية، خلال العقود الأخيرة، تحولا لافتا في طبيعة انشغالاتها. فبعد أن استغرقتها زمنا طويلا قضايا التحرر الوطني، والتحولات السياسية، والصراع الاجتماعي، اتجهت شيئا فشيئا نحو الإصغاء إلى ذلك الصوت الخافت المختبئ في أعماق الإنسان، ذاك الصوت الذي لا يسمعه أحد، لأنه يتكون من الذكريات المكبوتة، والخيبات المؤجلة، والجراح التي تلتئم في ظاهرها بينما تواصل نزيفها في الأعماق. ومن هنا أخذت الذات الإنسانية تحتل مركز الحركة السردية، وصارت النفس بما تحمله من تعقيد، ومفارقات، وهشاشة، ميدانا رحبا للتجريب الفني، حتى أمكن القول إن الرواية العربية المعاصرة انتقلت من وصف العالم إلى مساءلة الإنسان، ومن تتبع الوقائع إلى استنطاق الوعي الذي يعيشها.

ولعل هذا التحول لم يكن وليد نزعة جمالية فحسب، إن هذا التحول جاء استجابة لتحولات اجتماعية وثقافية عميقة مست المجتمعات العربية في العقود الأخيرة. فقد تبدلت صورة الأسرة، وتشابكت العلاقات الإنسانية، وتزايدت الضغوط النفسية، وظهرت أشكال جديدة من الاغتراب، حتى أمسى الإنسان يعيش، في كثير من الأحيان، حياة مزدوجة، حياة يراها الناس، وأخرى يطويها في أعماقه، يخفيها خلف ابتسامة عابرة أو صمت طويل. وهنا وجدت الرواية مادتها الأكثر ثراء، لأن ما يجري في الداخل يفوق، في كثافته ودراميته، كثيرا مما يقع في الخارج.

وفي قلب هذا المسار برزت الكتابة النسائية العربية، حاملة معها رؤية مختلفة للعالم، تنبع من تجربة تاريخية وإنسانية امتزج فيها الألم بالمقاومة، والحرمان بالأمل، والصمت بالرغبة في الكلام. واهتمام المرأة الكاتبة بتدوين معاناتها جاء استجابة لحاجة عميقة إلى استعادة الصوت، وإعادة ترتيب الذاكرة، وكشف ما ظل زمنا طويلا حبيس الجدران المغلقة. ولهذا اتجهت كثير من الروايات النسوية إلى النفاذ داخل التجربة الإنسانية من أضيق منافذها، فاقتربت من الجرح قبل أن تقترب من الحدث، ومن الإحساس قبل الواقعة، ومن الرجفة التي تعبر القلب قبل الكلمة التي ينطق بها اللسان.

ومن يقرأ المنجز الروائي النسوي العربي يلحظ أن المرأة لم تنشغل بعرض صور القهر الاجتماعي وحدها، إذ أنها مضت أبعد من ذلك، فطرحت أسئلة شائكة حول الهوية، والجسد، والذاكرة، والسلطة، والعلاقة بالأسرة، والحب، والمرض، والموت، والحرية. وهكذا أخذت الرواية النسوية تتجاوز حدود الاحتجاج المباشر، لتنفتح على أفق إنساني أرحب، يلتقي فيه مصير المرأة بمصير الإنسان أينما كان، لأن الألم، في نهاية المطاف، يختار قلبه ثم يقيم فيه. لا يميز بين جنس أو وطن.

ومن بين الظواهر اللافتة في هذا اللون من الكتابة، ذلك الحضور الكثيف لعلم النفس داخل النسيج السردي. فقد أصبح الطبيب النفسي، والعيادة، والذاكرة، والصدمة، والكوابيس، والأحلام، والاسترجاعات، عناصر تتردد في عدد كبير من الروايات الحديثة، وكأن الأدب وجد في المعرفة النفسية لغة جديدة تساعده على الاقتراب من المناطق التي استعصت طويلا على الوصف المباشر. ولم يعد الحدث وحده كافيا لتفسير الشخصيات، لأن ما يقع في الداخل يملك، في أحيان كثيرة، سلطة أشد أثرا من كل ما يحدث في الخارج. ومن ثم باتت الرواية رحلة في دهاليز

النفس، تستنطق الذاكرة، وتتابع تشكل العقد، وتراقب كيف تتحول التجربة الصغيرة إلى جرح يرافق الإنسان سنوات طويلة، وربما العمر كله.

ومع هذا الامتزاج بين الفن والمعرفة، أخذت الرواية تستفيد من منجزات التحليل النفسي، ومن نظريات الذاكرة، ومن الدراسات الثقافية، ومن السيميائيات، دون أن تفقد جوهرها الإبداعي. فالنص الروائي لا يقدم درسا في علم النفس، ولا يعرض أطروحة فلسفية جاهزة، لكنه يخلق عالما نابضا بالحياة، تتولد داخله الدلالات تلقائيا، وتتشكل الأفكار عبر الشخصيات، والأمكنة، والحوارات، والصمت، والإشارات الدقيقة التي تترك للقارئ متعة الاكتشاف ولذة التأويل.

ومن هنا اكتسبت الرواية المعاصرة قدرة استثنائية على احتضان الأسئلة الكبرى التي تشغل الإنسان اليوم، أسئلة المعنى، والهوية، والذاكرة، والفقد، والموت، والعلاقة بالآخر ... حتى غدت القراءة نفسها تجربة وجدانية وفكرية في آن واحد. فالقارئ لا يغادر النص كما دخله، لأن الحكاية الحقيقية لا تنتهي بانتهاء صفحات الكتاب، فهي غالبا ما تبدأ في اللحظة التي يغلق فيها القارئ الغلاف، ويجد نفسه وجها لوجه أمام أسئلته الشخصية، وكأن الشخصيات التي تابع مصائرها طوال القراءة قد تركت في داخله شيئا من قلقها، وشيئا من حيرتها، وشيئا من وجعها.

إن هذا الثراء الذي لم يكن ثمرة المصادفة، بلغته الرواية العربية الحديثة جاء نتيجة وعي متنام بأهمية الإنسان، لا مصادفة، بعد أن أدرك المبدع أن الوقائع، مهما بلغت غرابتها، تفقد كثيرا من بريقها إذا انفصلت عن الوجدان الذي يعيشها. وقد تستطيع صفحات قليلة أن تروي حكاية حرب كاملة، غير أن وصف رجفة إنسان واحد وهو يودع أحب الناس إليه قد يحتاج إلى رواية بأكملها. ولهذا أخذ السرد المعاصر يضيق بالأحداث الصاخبة، ويتسع للمشاعر الدقيقة، ويمنح التفاصيل الصغيرة مكانة لم تكن تحظى بها في الرواية التقليدية، لأن الإنسان لا تصنعه المنعطفات الكبرى وحدها، بقدر ما تصنعه أيضا تلك اللحظات الهامسة التي تمر في ظاهرها عابرة، بينما تظل آثارها راسخة في الأعماق.

ومن هنا اكتسب الألم مكانة خاصة داخل الكتابة الروائية. فهو تجربة وجودية تعيد تشكيل رؤية الإنسان إلى نفسه وإلى العالم. فالألم يغير اللغة، ويبدل الإحساس بالزمن، ويعيد ترتيب الذاكرة، ويكشف عن طبقات من الشخصية لم تكن ظاهرة في أوقات الطمأنينة. وما أكثر النصوص التي

تناولت الألم، غير أن قليلا منها استطاع أن يحوله إلى طاقة جمالية تنبض في كل مفصل من مفاصل العمل، فيغدو عنصرا مؤسسا للبناء السردي، وسرا من أسرار تماسكه الداخلي.

وحين نتأمل رواية "ناي تعزف ألما" نجد أنفسنا أمام تجربة تنتمي إلى هذا الأفق الإبداعي. فمنذ العنوان تتولد علاقة إيحائية بين الموسيقى والوجع، فالناي، بما يحمله في الذاكرة الإنسانية من دلالات الشجن والحنين والأنين، يتحول إلى مفتاح يدخل منه القارئ إلى عالم روائي يفيض بالحساسية والانكسار. وما إن تنفتح الصفحات الأولى حتى يشعر القارئ أن الحكاية تتشعب مثل مجرى نهر تتفرع منه جداول كثيرة، ثم تعود جميعها إلى منبع واحد هو الإنسان حين يواجه الفقد.

وتنبني الرواية على معمار سردي متداخل، تتجاور فيه الحكايات، وتتبادل الشخصيات أدوارها، وتتداخل الأزمنة في حركة أقرب إلى تدفق الذاكرة منها إلى تعاقب الوقائع. وكلما تقدم القارئ في القراءة، اكتشف أن النص يخفي وراء ظاهره طبقات متراكبة من الدلالات، وأن كل شخصية تحمل معها عالما كاملا من الأسئلة، فتغدو مركزا إشعاعيا تتقاطع عنده قضايا اجتماعية ونفسية وثقافية متعددة.

ويزداد هذا البناء ثراء حين تفتح الكاتبة نوافذ السرد على عدد من الحكايات النسائية التي تبدو، للوهلة الأولى، متباعدة في أحداثها، غير أن خيطا خفيا يجمعها جميعا. فالفقر، والخوف، والعنف، والخذلان، والمرض، والفقد، تتكرر في صور مختلفة، حتى يغدو كل مصير امتدادا لمصير آخر، وكل جرح صدى لجرح سابق، وكأن الرواية تشيد أرشيفا كبيرا لذاكرة الألم الإنساني، تتجاور فيه الأصوات الفردية داخل نشيد واحد طويل.

ومن أخصب الجوانب الفنية في هذا العمل ذلك التفاعل العميق بين السرد والتحليل النفسي. فالعيادة التي تجري فيها جلسات العلاج تفتح أمام الشخصيات أبواب الاعتراف، وتفسح المجال أمام الذاكرة كي تستعيد ما دفنته السنوات، وما حاولت النفس أن تنساه. وعند هذه النقطة يكتسب الصمت قيمة تعبيرية تضاهي قيمة الكلام، لأن كثيرا من الانفعالات لا يجد طريقه إلى اللغة إلا بعد مقاومة طويلة، وكثيرا من الجراح يظل كامنا حتى تهيئ له الكلمة المناسبة سبيل الظهور.

وتكشف هذه التقنية عن وعي فني بطبيعة النفس البشرية، فالإنسان لا يتذكر ماضيه وفق ترتيب زمني منظم، وإنما يستدعيه عبر التداعي، فتقوده صورة إلى أخرى، وكلمة إلى ذكرى، ورائحة إلى حادثة مضى عليها زمن بعيد. ولهذا جاءت حركة السرد منسجمة مع حركة الذاكرة، تتقدم حين يشتد التداعي، وتتوقف عند لحظات الصدمة، ثم تعود لتنسج الخيوط التي انفرطت، في إيقاع يقترب كثيرا من إيقاع الحياة الداخلية.

ويجد القارئ نفسه، مع توالي الصفحات، أمام شبكة واسعة من الرموز التي تثري التجربة الجمالية للنص. فالظلام، والنافذة، والباب، والقهوة، والرسائل، والملابس، والمرآة، والروائح، والألوان، جميعها تتجاوز معناها المباشر، وتدخل في نسيج دلالي تتعدد تأويلاته كلما تعمقت القراءة. ومن هنا يغدو النص مفتوحا على قراءات متجددة، لأن الرمز لا يستنفد معناه في قراءة واحدة، وإنما يظل قابلا لاكتشافات جديدة كلما تغيرت زاوية النظر.

أما اللغة، فهي من أبرز العناصر التي تمنح الرواية فرادتها. فقد اختارت الكاتبة لغة مشبعة بالإيقاع والصور والاستعارات، تتنقل في يسر بين الوصف والحوار والتأمل والاعتراف، فتولد نسيجا لغويا تتجاور فيه الرقة والقوة، والهمس والصرخة، والسكينة والعاصفة. ويشعر القارئ أن الكلمات خرجت من تجربة معيشة، وأن العبارات لا تسعى إلى الزخرفة اللفظية، وإنما تنقل اهتزازا داخليا ظل يبحث عن صيغة تليق بعمقه.

وإذا كانت هذه السمات مجتمعة تمنح الرواية قيمتها الفنية، فإنها تمنحها كذلك ثراء نقديا يفتح المجال أمام أكثر من مقاربة. فقراءة النص من زاوية واحدة لن تكشف إلا جانبا محدودا من طاقته الدلالية، لأن بنيته تستدعي تفاعل أدوات نقدية متعددة، فالسيميائيات تضيء عتباته ورموزه، والتحليل النفسي ينفذ إلى أعماق شخصياته، والبنيوية التكوينية تصل بين العالم المتخيل والواقع الاجتماعي الذي انبثق منه، والنقد الثقافي يساعد على تفكيك أنساق السلطة والتمثلات الذهنية التي تتسرب في ثنايا الخطاب السردي.

وانطلاقا من هذا التصور، جاءت هذه الدراسة رغبة في مرافقة النص من داخله، والإنصات إلى أصواته المتعددة، والكشف عن العلاقات التي تنتظم عناصره، وتتبع الكيفية التي تحول بها الألم من تجربة شخصية إلى رؤية فنية شاملة، ومن انفعال عابر إلى بنية جمالية تستوعب الشخصيات والأمكنة والأزمنة واللغة والإيقاع.

ومن هنا تنبثق إشكالية هذه الدراسة، التي يمكن صياغتها في السؤال الآتي: كيف استطاعت رواية "ناي تعزف ألما" أن تحول الألم الفردي إلى بناء سردي وجمالي، وأن تجعل من التجربة النفسية مدخلا لاستقراء قضايا المجتمع والإنسان؟ ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس عدد من الأسئلة التي تتصل ببنية الميتاسرد، وجماليات العتبات، وتمثلات الجسد والذاكرة، وآليات التحليل النفسي للشخصيات، وخصوصية اللغة، وحدود الرؤية النسوية التي تقترحها الرواية.

وللاقتراب من هذه الأسئلة، اعتمدت الدراسة رؤية نقدية تكاملية، تستفيد من السيميائيات في قراءة العلامات والرموز والعتبات، ومن التحليل النفسي في استكشاف البنية العميقة للشخصيات، ومن البنيوية التكوينية في استجلاء الصلات بين النص وسياقه الاجتماعي والثقافي، مع الإفادة من معطيات النقد الثقافي والنسوي كلما اقتضى التحليل ذلك. ولم يكن الغرض جمع مناهج متجاورة، لأن الغرض أولا وقبل كل شيء هو الاستفادة من كل أداة في الموضع الذي تمنح فيه القراءة قدرا أكبر من الإضاءة والكشف.

بهذا الأفق تنطلق الصفحات الآتية، طامحة إلى محاورة هذا العمل الروائي محاورة هادئة وعميقة، تنصف جمالياته، وتقف عند أسئلته، وتلامس مواطن القوة فيه، كما تتوقف، بروح نقدية موضوعية، عند ما قد يثيره من قضايا فنية وفكرية. فالنقد الحق لا يتصيد العثرات فهو يضيء النص، ويكشف أسراره، ويمنحه حياة جديدة مع كل قراءة.

المدخل النظري

- الرواية النفسية وتحولات الكتابة السردية الحديثة

ليس من اليسير أن يحاط بالرواية في تعريف جامع مانع، فهي أكثر الأجناس الأدبية قابلية للتحول والتجدد، حتى بدا تاريخها سلسلة متصلة من الانفتاحات الجمالية التي لا تستقر على نموذج واحد. فما إن يظن النقد أنه أحكم القبض على خصائصها حتى تفاجئه الرواية بأشكال جديدة، وتجارب مغايرة، ورؤى توسع حدودها مرة أخرى. ولعل هذه القدرة على التجدد هي التي جعلت هذا الفن يحتل موقع الصدارة في المشهد الأدبي الحديث، ويغدو الوعاء الأكثر استيعابا لتعقيد الإنسان وتشابك الحياة.

وقد أدرك الناقد المجري غيورغ لوكاتش هذه الطبيعة المتحولة حين رأى أن الرواية هي ملحمة عالم محروم من الآلهة، وهي العبارة الشهيرة التي افتتح بها كتابه نظرية الرواية (1920). أشار إلى أن الرواية نشأت مع الإنسان الحديث الذي فقد يقينياته الكبرى، وأصبح يبحث عن معنى وجوده داخل عالم مضطرب، فلم تعد البطولة امتيازا استثنائيا، لقد غدت رحلة إنسان عادي يصارع أسئلة الحياة اليومية.

ومنذ ذلك الحين، أخذت الرواية تتحول من سجل للأحداث إلى مختبر للوعي الإنساني. فبعد أن كانت الحركة الخارجية تمثل المحرك الرئيس للحكاية، أخذت الحركة الداخلية تفرض حضورها تدريجيا، وأصبح السؤال النفسي أكثر تأثيرا من السؤال الحكائي. ولم يعد اهتمام الروائي منصبا على معرفة ما وقع للشخصية بقدر ما أصبح منشغلا بمعرفة الكيفية التي عاشت بها تلك الوقائع، وما تركته في وجدانها من ندوب وآثار. وهكذا انتقل مركز الثقل من الحدث إلى الإحساس، ومن الفعل إلى التجربة، ومن الوقائع إلى تأويلها.

وقد ارتبط هذا التحول، إلى حد بعيد، بالتقدم الذي عرفته العلوم الإنسانية في القرن العشرين، خاصة علم النفس والتحليل النفسي. فقد أحدث سيغموند فرويد انقلابا عميقا في فهم النفس البشرية حين كشف عن أثر اللاوعي في تشكيل السلوك الإنساني، وأبرز أن كثيرا من الأفعال والمواقف والرغبات تعود جذورها إلى خبرات مكبوتة أو صدمات مبكرة تواصل تأثيرها في الإنسان وهو يظن أنه تجاوزها. ثم جاء كارل غوستاف يونغ ليوسع هذا الأفق، متحدثا عن اللاوعي الجماعي، والرموز، و النماذج البدئية أو الأركيتايب، مما فتح أمام الأدب إمكانات جديدة في بناء الشخصيات والعوالم المتخيلة.

ولم يقتصر أثر هذه الاكتشافات على الدراسات النفسية، وإنما امتد إلى الفنون كلها، وفي مقدمتها الرواية. فصار الروائي يفتش عن الإنسان في طبقاته الخفية، ويتتبع أثر الطفولة في الشيخوخة، ويحاور الأحلام والكوابيس والهذيانات والذكريات، مستثمرا تقنيات فنية جديدة، مثل تيار الوعي، والمونولوج الداخلي، والتداعي الحر، وكسر التسلسل الزمني، وهي تقنيات أتاحت للنص السردي الاقتراب من حركة الفكر كما تتشكل في الذهن، لا كما تبدو في الواقع الخارجي.

ويشير الناقد الفرنسي جان إيف تاديه إلى أن الرواية النفسية لا تكتفي بسرد الوقائع، بقدر ما أنها تنفذ إلى الحياة الباطنية للشخصيات، وتجعل العالم الداخلي محور البناء الفني. وهذه

الملاحظة تضيء أحد أهم الفروق بين الرواية التقليدية والرواية النفسية، فالأولى تستمد حيويتها من تعاقب الأحداث، في حين تستمد الثانية توترها من صراع الذات مع نفسها، ومن تعقد علاقتها بالزمن والذاكرة والآخر.

وقد انعكس هذا التحول على طبيعة الشخصية الروائية نفسها. إذ غدت الشخصية قلقة، مترددة، متشظية، تحمل في داخلها أصواتا متعددة ورغبات متعارضة. وأصبح الصمت، والتردد، والتناقض، والشرود، والهواجس، عناصر لا تقل أهمية عن الحوار والحركة، لأن الرواية الحديثة اكتشفت أن الإنسان يقول كثيرا بصمته، وأن ما يخفيه أكثر مما يعلنه.

وتؤكد الناقدة الفرنسية ناتالي ساروت أن الحركات النفسية الدقيقة (Tropisms) التي تسبق الكلام وترافقه تمثل المادة الحقيقية للرواية الحديثة، وهو تصور يفسر انتقال السرد من الاهتمام بالأحداث الكبرى إلى التقاط الاهتزازات الخفية التي تعبر عن الوجدان الإنساني. ومن هنا أصبحت التفاصيل البسيطة ذات قيمة فنية كبيرة، لأن ارتعاشة يد، أو نظرة عابرة، أو صمت قصير، قد يكشف من أعماق الشخصية أكثر مما تكشفه صفحات من السرد المباشر.

وقد وجدت الرواية العربية في هذا المسار مجالا واسعا للتجديد، خاصة منذ سبعينيات القرن الماضي، حين بدأ عدد من الروائيين يتجهون إلى استكشاف العوالم الداخلية للشخصيات، والاستفادة من منجزات التحليل النفسي، مع المحافظة على خصوصية البيئة العربية وقضاياها الاجتماعية والثقافية. فأصبحت الرواية فضاء تتجاور فيه الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، ويتقاطع فيه النفسي مع الاجتماعي، والفردي مع التاريخي، حتى غدا من العسير الفصل بين جراح الإنسان الخاصة وجراح المجتمع الذي يعيش فيه.

ومن هنا نشأت الرواية النفسية العربية في صورتها الحديثة، فهي ترصد تفاعل الإنسان الدائم مع الأسرة، والثقافة، والسلطة، واللغة، والذاكرة، والقيم السائدة. فالجراح النفسية تتكون داخل شبكة معقدة من العلاقات والتجارب والضغوط، وهو ما يمنح النص الروائي كثافته الإنسانية، ويجعله قادرا على احتضان أسئلة العصر وهمومه.

وفي ضوء هذا الفهم، تكتسب رواية "ناي تعزف ألما" مشروعيتها الفنية. فهي تنتمي إلى هذا الامتداد السردي الذي يجعل النفس الإنسانية محور الحركة الروائية، ويعامل الذاكرة معاملة

الكائن الحي الذي يواصل تشكيل الحاضر، ويمنح الألم وظيفة تتجاوز الانفعال العابر إلى بناء رؤية كاملة للعالم. ولهذا جاءت الشخصيات مثقلة بماضيها، وجاءت الأحداث أشبه بأمواج تتردد أصداؤها في الوجدان، وجاء الزمن دائريا يعود باستمرار إلى النقاط التي ولدت فيها الجراح الأولى، وكأن النص يريد أن يقرر حقيقة إنسانية عميقة مؤداها أن الذاكرة لا تنسى ما عجز القلب عن التصالح معه.

- الرواية النسوية العربية: من صوت الاحتجاج إلى أسئلة الوجود

حين ظهر مصطلح الأدب النسوي في النقد الحديث، انصرف الذهن، في كثير من الأحيان، إلى كل نص كتبته امرأة، أو تناول قضايا المرأة. غير أن هذا الفهم، على شيوعه، ظل قاصرا عن استيعاب حقيقة الظاهرة، لأن الكاتب لا يعرف بجنسه البيولوجي وحده، كما أن الموضوع، مهما كانت طبيعته، لا يكفي وحده لإنشاء هوية نصية متميزة. فكم من امرأة كتبت نصوصا تستعيد الرؤية التقليدية ذاتها، وكم من رجل استطاع أن ينفذ إلى التجربة الأنثوية بقدر كبير من الحساسية والوعي.

لهذا ظل مفهوم الرواية النسوية محل نقاش طويل بين النقاد، لأن القضية تتصل، في جوهرها، بطبيعة الرؤية التي يقترحها النص، وبالزاوية التي ينظر منها إلى الإنسان والعالم، أكثر مما تتصل بهوية من كتب الرواية. ومن هنا تعددت التعريفات، وتباينت المقاربات، واتسعت مساحة الجدل، حتى أصبح المصطلح نفسه موضوعا للدراسة، قبل أن يغدو أداة من أدواتها.

وترى الباحثة الفرنسية إيلين سيكسو أن المرأة مطالبة بأن تكتب ذاتها، وأن تستعيد جسدها ولغتها من الهيمنة التي فرضتها الثقافة الذكورية عبر قرون طويلة. وقد أثارت هذه الفكرة، منذ صدورها في مقالها الشهير "ضحكة الميدوزا" (Le Rire de la Méduse, 1975)، نقاشا واسعا في الأوساط النقدية، لأنها فتحت بابا جديدا للتفكير في علاقة الكتابة بالهوية، وفي قدرة اللغة على مقاومة أنماط السلطة الراسخة..

ثم جاءت جوليا كريستيفا لتدفع النقاش نحو أفق أكثر رحابة، حين رأت أن الكتابة لا تختزل في هوية ثابتة، ولكنها تتحرك داخل فضاء لغوي وثقافي شديد التعقيد، تتقاطع فيه الذوات والخبرات والرموز. وهكذا أخذت الكتابة النسوية تتحرر تدريجيا من النظرة التي تجعلها مجرد رد فعل

على سلطة الرجل، واتجهت إلى مساءلة الإنسان نفسه، بكل ما يحمله من تناقضات وهشاشة وأحلام.

وفي النقد العربي، شهد هذا المفهوم تطورا ملحوظا منذ ثمانينيات القرن الماضي، مع ازدياد الاهتمام بأصوات الكاتبات العربيات، وبروز دراسات حاولت استجلاء الخصائص الفنية والفكرية لهذا اللون من الكتابة. غير أن كثيرا من تلك الدراسات وقع في ثنائية حادة: فإما أن يحتفي بالنص احتفاء أيديولوجيا لأنه صادر عن امرأة، وإما أن يرفض تصنيفه أصلا، بدعوى أن الأدب أدب، ولا جنس له. وبين هذين الاتجاهين ضاعت أحيانا خصوصية التجارب الإبداعية نفسها.

والحق أن الرواية النسوية، في نماذجها الناضجة، لا تستمد قيمتها من هوية كاتبها، وإنما من قدرتها على اكتشاف مناطق معتمة في التجربة الإنسانية، ظلت بعيدة عن الضوء زمنا طويلا. فهي تقترب من تفاصيل الحياة اليومية، ومن العلاقات الأسرية، ومن الصمت الذي يلف النساء داخل البيوت، ومن اللغة التي لا تقال، ومن الخوف الذي يورث جيلا بعد جيل، حتى يصبح المعيش اليومي وثيقة اجتماعية ونفسية بالغة الأهمية.

ومن هذا المنظور، تتجاوز رواية «ناي تعزف ألما» حدود التصنيف الضيق الذي يحصرها في دائرة الدفاع عن المرأة. فالرواية تنطلق من معاناة نسائية واضحة، غير أن أسئلتها تمتد إلى الإنسان كله. إن القهر الذي يصيب سارة يجرح القارئ، سواء أكان رجلا أم امرأة، لأن النص يلامس مناطق مشتركة في التجربة البشرية: الحب، والفقد، والذنب، والمرض، والوحدة، والخوف من الزمن، والحاجة إلى من يمنح الحياة معنى.

ومن يقرأ الرواية بعين متأنية يدرك أن الكاتبة لم تجعل الرجال كتلة واحدة. فحسن يمثل وجها من وجوه السلطة الغاشمة، غير أن أحمد يحمل صورة الحب الصادق، وباسم يجسد الأخ الحاني، والدكتور نبيل يفتح بابا للإنصات والعلاج والاحتواء. هذا التنوع يمنح الرواية قدرا من التوازن، ويجنبها الوقوع في خطاب إدانة شامل، وهو عنصر يحسب لها فنيا وفكريا.

ويتجلى هذا الوعي أيضا في طريقة بناء الشخصيات النسائية. فالرواية تقدم المرأة في أكثر من صورة واحدة، بحيث ترسم طيفا واسعا من التجارب، تتفاوت في ظروفها وأقدارها، وتجتمع في

إحساسها العميق بالهشاشة أمام قوى اجتماعية ونفسية تتجاوزها. وكل شخصية تضيف لبنة جديدة إلى الصورة الكلية، حتى يتشكل أمام القارئ مشهد إنساني شديد التعقيد، لا يختزل المرأة في دور الضحية، ولا يمنحها بطولة مصطنعة، وإنما يتركها تواجه العالم بما تملك من ضعف وقوة في آن واحد.

ومن هنا تكتسب هذه الرواية قيمتها في سياق الأدب النسوي العربي. فهي تترك الوقائع، والذكريات، والاعترافات، تؤدي وظيفتها في الكشف عن طبيعة العلاقات الإنسانية، تاركة للقارئ حرية إصدار أحكامه. وهذا الأسلوب يمنح النص صدقا فنيا، ويجعل تأثيره أكثر رسوخا، لأن القناعة التي يولدها الفن في وجدان المتلقي أعمق أثرا من كل خطاب مباشر.

ـ السرد العلاجي والكتابة

من أعمق التحولات التي عرفها الأدب الحديث انتقال الكتابة من مجرد ممارسة جمالية إلى تجربة وجودية يسعى الإنسان عبرها إلى ترميم ما تصدع في داخله. فالكلمة لم تعد وسيلة للتعبير وحدها، وإنما غدت ملاذا يلجأ إليه الإنسان حين تضيق به الحياة، فيعيد ترتيب ذاكرته، ويمنح الفوضى شكلا، ويبحث وسط الركام عن خيط يقوده إلى معنى يستطيع أن يواصل به العيش.

ولعل هذا ما يفسر الحضور المتزايد لموضوع العلاج النفسي داخل الرواية الحديثة. فقد أصبحت جلسة العلاج جزءا من البناء السردي، ولم تعد مجرد حادثة عابرة. وتحول الطبيب النفسي إلى شخصية فاعلة، تفتح أبواب الماضي، وتوقظ الذكريات، وتدفع الشخصية إلى مواجهة ذاتها، بعد سنوات من الهروب والكبت والإنكار.

ويذهب الطبيب النفسي النمساوي فيكتور فرانكل إلى أن الإنسان يستطيع احتمال أشد صور الألم متى وجد له معنى، وهي الفكرة التي أقام عليها مدرسته العلاجية المعروفة بـالعلاج بالمعنى، وقد بسطها في كتابه "الإنسان يبحث عن معنى". ولا تكمن أهمية هذا التصور في المجال العلاجي وحده، بحيث صارت تمتد إلى الأدب أيضا، إذ كثير من الشخصيات الروائية لا تنهار بسبب حجم المصيبة، ولكن بسبب عجزها عن تفسيرها أو إدراجها في سياق يمنحها دلالة.

ومن هنا نشأ، خلال العقود الأخيرة، مفهوم السرد العلاجي أو الكتابة العلاجية، وهو مفهوم ينطلق من أن استعادة التجربة المؤلمة في صيغة لغوية منظمة تساعد الإنسان على إعادة بناء

علاقته بماضيه. فالفوضى التي تسكن الذاكرة تبدأ في التراجع حين تجد الكلمات القادرة على احتضانها، ويغدو الألم أقل توحشا عندما يتحول إلى قصة يمكن روايتها.

وقد اهتم بهذا الاتجاه عدد من الباحثين في علم النفس السردي، وفي مقدمتهم عالم النفس الأمريكي جيمس دبليو بنيبيكر، الذي أجرى سلسلة من الدراسات حول أثر الكتابة التعبيرية في تحسين الصحة النفسية والجسدية، وانتهى إلى أن التعبير الكتابي عن التجارب الصادمة يسهم، في حالات كثيرة، في تخفيف آثارها النفسية والفيزيولوجية. وقد عرض نتائج أبحاثه في كتاب Opening Up by Writing It Down الذي أصبح مرجعا في هذا المجال.

ولئن كانت هذه النتائج تنتمي إلى الحقل النفسي، فإن الرواية أفادت منها بطريقة غير مباشرة. فالاعتراف الذي يكتبه البطل، أو الرسالة التي يوجهها إلى غائب، أو اليوميات التي يودع فيها أسراره، جميعها تتحول إلى وسائل لترتيب الفوضى الداخلية، أكثر مما تتحول إلى وسائل للإخبار. فالكتابة تمنح التجربة شكلا، والشكل يخفف من وطأة الفوضى، لأن النفس البشرية تستطيع أن تتعامل مع الحكاية أكثر مما تستطيع أن تتعامل مع الفوضى الخام.

وهنا تبرز خصوصية رواية "ناي تعزف ألما"، إذ تقوم على الاعتراف منذ صفحاتها الأولى. فالأوراق المبعثرة، والرسائل، والخواطر، والجلسات العلاجية، والاسترجاعات المتلاحقة، كلها تنتمي إلى عائلة واحدة، هي عائلة الاعتراف. ولا يبدو الاعتراف هنا مجرد وسيلة لإخبار القارئ بما وقع، إنه يبدو كمحاولة متكررة لإقناع الذات بأنها ما تزال قادرة على حمل ذاكرتها دون أن تنهار.

ومن اللافت أن الكاتبة لم تجعل البطلة تسترجع ماضيها دفعة واحدة، وإنما تركت الذكريات تتدفق وفق منطق التداعي الحر. وهذه التقنية تمنح السرد صدقا نفسيا كبيرا، لأن الذاكرة الإنسانية تقفز من صورة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، تبعا لما تثيره اللحظة الراهنة من انفعالات وإشارات.

ويتأكد هذا التصور في الجلسات التي تجمع سارة بالدكتور نبيل، إذ يهيئ الحوار المناخ الذي يسمح للذاكرة بأن تتكلم. وكلما انفتح باب من أبواب الماضي، ظهر أن الجرح القديم ما يزال يمارس سلطته على الحاضر، وأن السنوات لم تستطع محو ما استقر في الأعماق.

ومن هنا تتحول العيادة إلى فضاء رمزي شديد الثراء. فهي المكان الوحيد الذي تستطيع الشخصية فيه أن تخلع الأقنعة الاجتماعية، وأن تتكلم بحرية، وأن تواجه نفسها دون خوف من الإدانة. وهذا ما يجعلها أقرب إلى فضاء روحي، تنكشف فيه هشاشة الإنسان، وتتعالى فيه قيمة الإصغاء، حتى يبدو الطبيب، في أحيان كثيرة، شاهدا على الألم أكثر منه صانعا للشفاء.

غير أن الرواية لا تمنح العلاج النفسي قدرة سحرية على إزالة المعاناة، فبعض الجراح أعمق من أن تمحوها الكلمات، وبعض الفقد يظل مقيما في القلب مهما تغيرت الأيام. وهنا تكتسب الكتابة معنى آخر: فهي لا تلغي الألم، بقدر ما تعلم الإنسان كيف يعيش معه، وكيف يحوله إلى ذاكرة قابلة للاحتمال.

وهذا ما يفسر كثافة الرسائل والخواطر في الرواية. فالرسالة، في حقيقتها، حوار مع الذات قبل أن تكون خطابا موجها إلى الآخر. إنها محاولة للإبقاء على الصلة بمن غاب، أو لإنقاذ ما تبقى من صورة، أو لتأجيل لحظة الوداع. وكل رسالة تضيف طبقة جديدة إلى البناء النفسي للشخصية، وتكشف أن اللغة نفسها قد تصبح ملاذا حين تعجز الحياة عن تقديم العزاء.

وعند هذه النقطة تقترب الرواية من مفهوم فلسفي بالغ العمق، هو أن الإنسان كائن حكائي. وقد بلور هذه الفكرة الفيلسوف الفرنسي بول ريكور في مشروعه الكبير الزمان والسرد، حين أوضح أن الإنسان يفهم حياته عبر الحكايات التي يرويها عن نفسه. فالوقائع المتناثرة لا تكتسب معناها إلا بعد أن تنتظم داخل قصة، لأن السرد يمنح الزمن شكله، ويمنح التجربة وحدتها، ويتيح للإنسان أن يرى ماضيه في صورة يمكن استيعابها.

ولعل هذا ما يجعل رواية "ناي تعزف ألما" تتجاوز كونها حكاية عن امرأة فقدت حبيبها، لتغدو رحلة طويلة في البحث عن صيغة يمكن بها التعايش مع الذاكرة. فالكتابة فيها لا تمحو الفقد، ولا توقف المرض، ولا تعيد الغائب، لكنها تمنح الإنسان شيئا شديد الأهمية: القدرة على أن يقول ألمه، وأن يمنحه لغة، وأن يحوله من صمت خانق إلى أثر إنساني قابل للفهم والتأمل.

- الميتاسرد وتشظي الحكاية في الرواية المعاصرة

شهدت الرواية العالمية، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، تحولات جذرية مست طرائق الحكي نفسها. فلم يعد الروائي يكتفي بسرد الوقائع وفق نظام خطي يبدأ من نقطة وينتهي عند

أخرى، لقد صار يعيد النظر في مفهوم الحكاية، ويجعل فعل الكتابة موضوعا للكتابة، وفعل السرد جزءا من السرد، حتى أصبح النص يتأمل نفسه وهو يتشكل، ويكشف آليات بنائه أمام القارئ دون أن يفقد سحره الفني، تماما كما في الرواية التي بين أيدينا.

ومن هنا ظهر مصطلح الميتاسرد (Métarécit أو Metafiction)، الذي يشير إلى النص الذي يلتفت إلى ذاته، ويعلن وعيه بطبيعته الفنية، فيجعل القارئ يدرك أنه أمام عمل يتأمل عملية الكتابة بقدر ما يروي الأحداث. وقد وجد هذا الاتجاه صداه في أعمال عدد من كبار الروائيين العالميين، ثم انتقل إلى الرواية العربية مع اتساع التجريب السردي، وازدياد اهتمام الكتاب بكسر الأشكال التقليدية للحكي.

وقد أسهم الناقد الفرنسي جيرار جينيت إسهاما حاسما في تحليل هذه الظواهر، ولا سيما في كتابه "خطاب الحكاية"، حيث درس العلاقات المعقدة بين مستويات السرد، والانتقالات الزمنية، وطرائق بناء الحكاية، مبينا أن النص الروائي يقوم أيضا على الكيفية التي يروى بها. وقد فتح هذا التصور الباب أمام قراءة الرواية قراءة بنيوية دقيقة، تنظر إلى البناء السردي نظرتها إلى البنية الحية التي تتفاعل عناصرها جميعا.

وفي السياق نفسه، أبرز ميخائيل باختين قيمة التعدد الصوتي في الرواية، موضحا أن النص الروائي يزدهر كلما تعددت داخله الأصوات والرؤى، وكلما تراجع حضور الصوت الواحد المهيمن. وقد صاغ مفهوم "الحوارية" الذي أصبح من أكثر مفاهيم النقد السردي تأثيرا، لأن الرواية، في نظره، فضاء تتجاور فيه الأوعية المختلفة، ويتولد معناها من تفاعلها، لا من خضوعها لرؤية واحدة مغلقة.

وتقودنا هذه التصورات إلى ملاحظة أن الرواية الحديثة أخذت تتحرر تدريجيا من وهم الحقيقة المطلقة. فالسارد أصبح هو نفسه موضع تساؤل لا يمتلك اليقين الكامل. وقد يخطئ، أو ينسى، أو يتردد، أو يعترف بعجزه عن معرفة كل شيء. وبهذا التحول ازداد النص ثراء، لأن الحقيقة لم تعد معطى جاهزا، فقد أصبحت ثمرة مشاركة القارئ في بناء الدلالة.

وتعد تقنية الوثيقة السردية من أبرز مظاهر هذا التحول. فالرسائل، واليوميات، والمذكرات، والمخطوطات، والملفات، والتسجيلات، جميعها دخلت إلى الرواية الحديثة، وأصبحت تؤدي

وظيفة جمالية تتجاوز مجرد تنويع وسائل الحكي. فكل وثيقة تحمل معها صوتا مختلفا، وزاوية نظر جديدة، وإيقاعا خاصا، مما يوسع أفق القراءة، ويمنح النص عمقا دلاليا لا يتحقق بالسرد التقليدي وحده.

وهنا تتجلى إحدى السمات البارزة في رواية "ناي تعزف ألما"، إذ اختارت الكاتبة أن تضع القارئ منذ البداية أمام أوراق متناثرة، ورسائل، واعترافات، واسترجاعات، فينشأ شعور بأن الحقيقة موزعة بين أجزاء كثيرة، وأن الوصول إليها يقتضي جمع تلك الشظايا المتفرقة. ولا يبدو هذا الاختيار مجرد نزوع إلى التجريب، إنه اختيار ينسجم مع طبيعة الذاكرة الإنسانية نفسها، لأن الذاكرة تستعيد الماضي على هيئة ومضات متناثرة، تتكامل تدريجيا.

ويزداد هذا البناء تعقيدا مع حضور شخصية فارس، الذي يؤدي وظيفة تتجاوز حدود الشخصية الروائية المعتادة. فهو قارئ داخل النص، ووسيط بين الأوراق والقارئ الخارجي، وحلقة تصل بين الحكايات المختلفة. ومن خلاله تمارس الرواية نوعا من التأمل الذاتي، إذ تغدو القراءة جزءا من الحكاية، ويصبح اكتشاف النص فعلا سرديا قائما بذاته.

وهذه التقنية تمنح الرواية بعدا تأويليا ثريا، لأن القارئ الحقيقي يجد نفسه يؤدي الدور نفسه الذي يؤديه فارس، فيشارك في إعادة ترتيب الوقائع، وربط الأحداث، وتأويل الفراغات التي تركها السرد عمدا. وهكذا تتحول القراءة من عملية تلق سلبية إلى نشاط إبداعي يساهم في إنتاج المعنى.

ولا يقتصر هذا التشظي على مستوى الوثائق، بحيث امتد إلى الزمن الروائي. فالحاضر لا يسير منفصلا عن الماضي، نجده يتداخل معه باستمرار، حتى يصبح حدا فاصلا بين الأزمنة شديد الرقة. وكل استرجاع يغير فهم القارئ لما سبقه، ويعيد ترتيب علاقات الشخصيات، ويكشف عن دوافع لم تكن ظاهرة في القراءة الأولى. ولهذا يغدو الزمن نفسه عنصرا منتجا للدلالة، لا إطارا محايدا تجري فيه الأحداث.

وتظهر براعة الكاتبة في أنها استطاعت الحفاظ على خيط ناظم وسط هذا التعدد. فالرواية، على الرغم من كثرة الأصوات والحكايات، لا تفقد وحدتها الداخلية، لأن الألم يشكل المحور الذي تنتظم حوله جميع العناصر. فكل قصة، مهما بدت مستقلة، تعود في النهاية لتغذي الرؤية العامة للنص، وتضيف بعدا جديدا إلى صورته الكلية.

ومن هنا تكتسب البنية الميتاسردية في الرواية وظيفتها الجمالية والفكرية، فهي تعكس طبيعة التجربة الإنسانية ذاتها. فالإنسان لا يعيش حياته في صورة قصة واحدة مستقيمة، ولكنه يحمل داخله قصصا كثيرة، بعضها مكتمل، وبعضها مبتور، وبعضها لا يجرؤ على روايته. والرواية تنجح حين تقترب من هذا التعقيد دون أن تفقد قدرتها على الإمتاع والإقناع.

عتبات النص وهندسة الدخول إلى العالم الروائي

يولد كل عمل روائي مرتين: يولد أولا في مخيلة صاحبه وهو يتشكل فكرة ورؤية، ثم يولد ثانية في وعي قارئه وهو يعبر العتبات التي تسبق المتن. وبين الولادتين تتحرك منظومة دقيقة من العلامات، تتولى توجيه القراءة قبل أن تبدأ الأحداث، وتصوغ في صمت أفق الانتظار الذي سيدخل منه المتلقي إلى العالم التخييلي. ومن هنا اكتسبت العتبات النصية مكانة متقدمة في الدراسات السردية الحديثة، إذ غدت جزءا من النظام الدلالي للرواية، وركنا من أركان اقتصادها الجمالي.

وقد تنبه النقد الحديث، مع أعمال جيرار جينيت، إلى أن العنوان، والغلاف، والإهداء، والاستهلال، وسائر النصوص المحيطة بالمتن، تؤدي أدوارا تتجاوز حدود التعريف أو التزيين، لأنها تؤسس علاقة أولى بين النص وقارئه، وتشارك في صناعة المعنى قبل أن تبدأ الحكاية في الإفصاح عن نفسها. غير أن قيمة هذه العتبات ، تقاس بمدى اندماجها في المشروع الجمالي للرواية لا بعدد عناصرها، حتى يغدو الانتقال منها إلى المتن انتقالا طبيعيا، كما تنتقل النغمة الأولى في المقطوعة الموسيقية إلى بقية حركاتها.

وتمنح رواية "ناي تعزف ألما" لهذه العتبات وظيفة تتجاوز التمهيد التقليدي. فهي لا تضع القارئ أمام حكاية جاهزة، ولا تمده بمفاتيح تفسيرية مباشرة، لكنها بالفعل تدخله، منذ اللحظة الأولى، في مناخ شعوري تتداخل فيه الموسيقى مع الذاكرة، ويتجاور فيه الصمت والكلام، ويغدو الألم العنصر الأكثر حضورا في تشكيل الرؤية الجمالية للنص. ومن ثم فإن القارئ يدخل تدريجيا في تجربة وجدانية تمهد لاستقبال الوقائع، وتعيد تشكيل طريقته في النظر إليها.

ومن هنا تنطلق هذه الدراسة من فرضية ترى أن العتبات في هذه الرواية تنتظم في بنية واحدة، يساند بعضها بعضا، حتى تتشكل منها مقدمة فنية متكاملة تسبق السرد، وتمهد له، وتعلن، بوسائل متعددة، عن الروح التي ستسري في أوصال العمل كله.

ولعل هذا التصور يسمح باقتراح قراءة تختلف قليلا عن المقاربات التي تتناول كل عتبة بمعزل عن غيرها. فالعنوان، والإهداء، والاستهلال، تبدو هنا حلقات في نظام واحد، تتضافر لإنتاج أثر جمالي متدرج. فكل عتبة تضيف نغمة جديدة إلى اللحن الافتتاحي للرواية، حتى يشعر القارئ، قبل أن يبلغ الصفحة الأولى من المتن، بأنه دخل فضاء سرديا بدأ يعيد ترتيب إحساسه بالأشياء.

- سيميائية العنوان: من تسمية النص إلى تشييد أفقه الجمالي

تختزن العناوين الروائية، في كثير من الأحيان، المشروع الفكري والجمالي للعمل بأسره، حتى تغدو الكلمات القليلة التي تتصدر الغلاف أشبه ببذرة تنمو منها الفروع جميعا. وتزداد هذه الوظيفة وضوحا كلما ابتعد العنوان عن المباشرة، واتجه نحو الكثافة والإيحاء، تاركا للقارئ مساحة يشارك فيها بفاعلية في إنتاج الدلالة.

وينتمي عنوان "ناي تعزف ألما" -والأحرى 'يعزف' لأن كلمة ناي مذكر- إلى هذا الضرب من العناوين التي تستعصي على الاستنفاد من القراءة الأولى. فهو لا يحيل إلى شخصية بعينها، ولا يحدد زمنا أو مكانا، ولا يكشف عن حدث رئيس، غير أنه يبني صورة رمزية تتجاور فيها ثلاثة عناصر: الآلة الموسيقية، وفعل العزف، والألم. ويولد هذا التركيب، منذ الوهلة الأولى، شعورا بأن الرواية تتجه إلى التجربة الإنسانية في أكثر صورها عمقا.

ويكشف التأمل في البنية اللغوية للعنوان عن حركة دلالية دقيقة. فالكلمة الأولى، "ناي"، تستحضر آلة ارتبط حضورها، في الذاكرة الثقافية، بالحنين والتأمل والوحشة. ثم يأتي الفعل "تعزف" ليمنح هذه الآلة حركة واستمرارا، قبل أن يصل التركيب إلى مفردة "ألما" التي تفاجئ القارئ بإزاحة الفعل عن مألوفه، إذ لا تعزف الآلات في العادة ألما، وإنما تعزف ألحانا. ومن هذا الانزياح تتولد الطاقة الشعرية للعنوان، حيث يتحول الشعور إلى نغمة، ويتخذ الوجع هيئة موسيقية.

غير أن القيمة الفنية لهذا التركيب لا تقف عند حدود البلاغة. فالعنوان، في تقديرنا، يقدم المفتاح الأول للبنية العميقة للرواية. إنه يعلن الطريقة التي ستروى بها. فالألم هنا يمر عبر وسيط جمالي هو الموسيقى، وكأن التجربة الإنسانية لا تبلغ اكتمالها إلا حين تجد لغتها الفنية القادرة على احتضانها.

وتقود هذه الملاحظة إلى بعد آخر أكثر اتصالا بالمعمار الداخلي للنص. فالناي آلة يستحيل أن تصدر صوتا من دون فراغ يحتضن النفس العابر خلالها. وتكتسب هذه الحقيقة الفيزيائية، داخل أفق التأويل الأدبي، قيمة رمزية لافتة، إذ يصبح الفراغ شرطا للموسيقى، كما يغدو الفقد الشرط الذي تنبثق منه الكتابة في عالم الرواية. فاللغة، في هذا النص، لا تتدفق من الامتلاء، نراها تنبع من مواضع الكسر، ومن المساحات التي تركها الغياب في أعماق الشخصيات.

وهنا يتجاوز العنوان وظيفته التعريفية، ليؤسس رؤية كاملة للعلاقة بين الفن والتجربة الإنسانية. فالألم يتحول إلى قوة مولدة للمعنى، وإلى منبع للغة، وإلى دافع يعيد ترتيب الذاكرة، ويمنح السرد حركته وإيقاعه.

وتزداد هذه الرؤية وضوحا عند متابعة الرواية، فالقارئ يكتشف أن الإيقاع السردي نفسه يستعير شيئا من طبيعة الناي. فلا اندفاع حاد في الأحداث، ولا قفزات مفاجئة بين المشاهد، وإنما حركة متدرجة، تتخللها وقفات وتأملات واسترجاعات، تشبه في انتظامها النفس الطويل الذي يحتاج إليه العازف حتى تستقيم النغمة. ومن ثم تنشأ علاقة عميقة بين العنوان والبناء السردي: علاقة تتجاوز الرمز إلى المحاكاة، حيث يصبح إيقاع الرواية امتدادا للإيقاع الذي يوحي به عنوانها.

ومن هذه الزاوية، يغدو العنوان أول إعلان عن الفلسفة الجمالية التي تنهض عليها الرواية. فهو لا يوجه القارئ إلى البحث عن سلسلة من الأحداث المثيرة، لكنه يدعوه إلى الإصغاء إلى التحولات الدقيقة التي تصيب الوعي الإنساني تحت ضغط الفقد، وإلى متابعة الكيفية التي يتحول بها الجرح من تجربة شخصية إلى لغة مشتركة تتسع لخبرة الإنسان في معناها الأشمل.

يكشف عنوان "ناي تعزف ألما" عن مشروع جمالي تتجاوز حدوده التسمية والإيحاء الأولي. فهو يرسم منذ العتبة الأولى علاقة جديدة بين الألم والفن، ويقترح أن اللغة الفنية تمثل المجال الذي تستعيد فيه التجربة الإنسانية قدرتها على التعبير عن نفسها. ومن ثم يغدو العنوان البذرة

التي تتولد منها حركة الرواية، والإيقاع الذي يسبق السرد، والمرآة التي تنعكس فيها رؤيتها إلى الإنسان والذاكرة والكتابة.

- الإهداء: من البوح الشخصي إلى الميثاق الوجداني للرواية

يبدو الإهداء، للوهلة الأولى، أكثر العتبات التصاقا بذات الكاتبة، حتى يكاد يقرأ كالتفاتة وجدانية لا تمتد آثارها إلى المتن. غير أن هذا الانطباع سرعان ما يتراجع حين ينظر إليه في ضوء البناء الكلي للرواية، إذ يغدو الإهداء لحظة تأسيسية تعلن طبيعة العلاقة التي يرغب النص في إقامتها مع قارئه، وتحدد منذ البداية النبرة الوجدانية التي سترافق السرد حتى صفحته الأخيرة.

وقد أولت الدراسات الحديثة عناية متزايدة لهذه العتبة، بعدما تبين أن النصوص الموازية لا تتحرك خارج المنظومة الدلالية للعمل، فهي تشارك في إنتاجها، وتوجه عملية التلقي منذ اللحظة الأولى. فالإهداء، شأنه شأن العنوان، يفتح أفقا من الإيحاءات يمتد أثره داخل المتن، حتى يغدو جزءا من الاقتصاد الرمزي للرواية.

تتبع خصوصية الإهداء في رواية "ناي تعزف ألما" من كونه خطابا مغلقا غير موجه إلى شخص بعينه، ما يجعله يتجاوز خصوصية المناسبة ليكتسب طابعا إنسانيا أوسع، حيث تقول الكاتبة:

"سلام

ينساب كالندى على قلوب لم تعرف نبض الحب، قلوب ظلت بكرا كصفحات بيضاء في كتاب الزمن.

سلام

على الذين لم يوضع في رحلهم صواع الحب... ولم يكونوا يوما أسراه."

هذا الإهداء الجميل ينم عن روح شفافة وعميقة، تدرك أن الحب تجربة وجودية قد لا يكتب لها الجميع. ففي السطر الأول، رسمت صورة الحب كندى يتدفق على قلوب ظلت بكرا، قلوب لم تختبر بعد، لم تجرح، ولم تعرف النبض الحقيقي الذي يحرك الحياة. وهذه القلوب البيضاء كالصفحات، تحمل في طياتها براءة قد تكون نعمة أو نقمة، فهي لم تخطئ بعد، لكنها أيضا لم تذق معنى العشق الحقيقي.

أما في الإهداء الثاني، فجاء التأكيد أعمق وأكثر فلسفية، حين استثنت أولئك الذين لم يوضع في رحلهم "صواع الحب" أي لم يختبروا بجرعات الحب القاسية، ولم يكونوا قط في أسر الحب. وهنا تكمن المفارقة الجميلة: من لم يختبر بالحب هو المحظوظ حقا، أم أنه حرم من أعمق ما في الوجود؟ الكاتبة تترك لنا هذا السؤال معلقا، وكأنها تهدي روايتها لقلوب نقية لم تتلوث بعد، أو لمن يبحثون عن حب مختلف، حب لا يسقط في الأسر، حب يحرر الروح. والإهداءان معا ينسجمان مع عنوان الرواية "ناي تعزف ألما"، فالناي حين يعزف، إنما يبث ألحانا حزينة من قلب مجروح، وكأن الكاتبة تقول: هذا الكتاب لأولئك الذين لم يعرفوا الألم بعد، أو لمن عرفوه فصاروا هم الناي الذي يعزف صمته.

فالمتلقي يشعر، منذ قراءته الأولى، أن الكلمات لا تبحث عن مخاطب محدد بقدر ما تبحث عن وجدان قادر على استقبال التجربة التي توشك الرواية أن ترويها. وبهذا يتحول الإهداء إلى دعوة ضمنية للدخول إلى عالم النص، من باب المشاركة الوجدانية.

يكشف هذا الاختيار عن وعي سردي لافت، لأن الكاتبة تهيئ قارئها لاستقبال إحساس لا أحداث. وهذا الفارق بالغ الأهمية، لأن الرواية تجعل الوقائع وسائل للكشف عن التحولات العميقة التي تصيب الإنسان حين يواجه الفقد، أو الخيبة، أو انكسار الأحلام، لا غاية نهائية لها. ومن هنا يغدو الإهداء أول درس غير معلن في طريقة قراءة الرواية، فهو يطلب من القارئ أن يقرأ بقلبه قبل أن يقرأ بعينه.

تتأكد هذه الوظيفة إذا وضع الإهداء في سياق العتبات السابقة. فالعنوان أطلق النغمة الأولى للألم، ويأتي الإهداء ليمنحها بعدها الإنساني، فتكتمل بذلك الدائرة الأولى التي يدخل عبرها القارئ إلى النص. ومن ثم فإن هذه العتبات تتساند في بناء حالة وجدانية واحدة، يتشكل داخلها أفق التلقي قبل أن يبدأ السرد في الكشف عن شخصياته وأحداثه.

يلفت النظر كذلك أن الإهداء لا يسعى إلى استدرار التعاطف، ولا يبالغ في إعلان الانفعال، فهو يحافظ على قدر من الهدوء التعبيري، ينسجم مع الإيقاع العام للرواية. وهذا الاقتصاد في البوح يمنحه قوة إضافية، لأن الكلمات القليلة تفتح مجالا واسعا للتأويل، وتترك للقارئ فرصة أن يملأ الفراغات بخبرته الشخصية. وهكذا يتحول الصمت المحيط بالإهداء إلى جزء من دلالته، شأنه شأن الكلمات المكتوبة.

من الناحية السردية، يؤدي الإهداء وظيفة أشبه بما يؤديه المشهد الافتتاحي في العمل المسرحي، فهو يحدد المناخ الذي ستتحرك داخله الشخصيات. ولذلك يبقى أثره ممتدا في وعي القارئ حتى بعد تجاوزه، ويعود إليه كلما تقدم في القراءة، فيكتشف أن تلك الكلمات الموجزة كانت تختزن بذور التجربة كلها.

تكشف هذه العلاقة عن ملمح فني جدير بالتأمل. فالرواية تبدأ منذ اللحظة التي يشعر فيها القارئ أن النص يخاطبه هو أيضا. وهذا ما ينجح الإهداء في تحقيقه، إذ يزيل المسافة التقليدية بين المؤلف والمتلقي، ويؤسس نوعا من الثقة الوجدانية التي تجعل القارئ أكثر استعدادا للإصغاء إلى الحكاية، وأكثر قابلية للتفاعل مع شخصياتها.

من هنا يمكن القول إن الإهداء يؤدي وظيفة تتجاوز التعبير عن الامتنان أو الوفاء، ليصبح جزءا من استراتيجية السرد نفسها. فهو يهيئ النفس لتلقي أي معلومة جديدة في الرواية، ويمنحها الإطار الشعوري الذي يسمح بفهمها على نحو أعمق. وتلك وظيفة لا تقل أهمية عن وظيفة أي فصل من فصول المتن، لأنها تسهم في تشكيل القراءة قبل أن تبدأ.

غير أن أهم ما يكشف عنه الإهداء، في تقديرنا، يتمثل في طبيعة العلاقة التي تقيمها الكاتبة بين الكتابة والإنسان. فالنص لا يعلن نفسه منذ البداية عملا يسعى إلى الإقناع الفكري أو إلى بناء موقف أيديولوجي، إلا أنه يتقدم كمحاولة لفهم التجربة الإنسانية في هشاشتها وتعقيدها. ولذلك جاء الإهداء، على قصره، مشبعا بروح المشاركة أكثر من روح الخطابة، وبالرغبة في المصاحبة أكثر من الرغبة في التعليم.

وهذا ما يمنحه قيمة جمالية خاصة، إذ يضع القارئ منذ البداية في موقع الشريك لا المتفرج، ويشعره بأن الحكاية المقبلة تمس كل إنسان عرف معنى الانتظار، أو ذاق مرارة الغياب، أو حمل في ذاكرته جرحا ظل يعيد تشكيل نظرته إلى الحياة.

لا ينبغي قراءة الإهداء بمعزل عن العتبات النصية الأخرى التي تسبقه أو تصاحبه، إذ يشكل معها شبكة دلالية متكاملة. فالعنوان "ناي تعزف ألما" يضرب وتره الأول في فضاء الحزن والأنين، غير أنه أنين ليس خاويا من جمال، تماما كما أن ناي العزف المنفرد لا يبعث إلا ألحانا

شجية وإن كانت باكية. يأتي الإهداء ليفتح هذا الأنين على آفاقه الإنسانية، فيصبح لصوت الناي صدى يرن في قلوب كل من عرفوا الحب غائبا أو حاضرا، وكل من حملوا جراحا لم تلتئم.

ثمة ما يستوقف في صياغة الإهداء، وهو التكثيف اللغوي الذي يخلو من التفصيل، غير أنه يحمل في طياته امتدادات دلالية شاسعة. فـ "القلوب البكر" هي قلوب لم تشهد الخيانة، ولم تتلوث بخيبات العشق. في هذا الوصف براءة مضاعفة: براءة الجهل بالحب، وبراءة السلامة من جروحه. والكاتبة، بإهدائها روايتها لتلك القلوب، إنما تقدم لها الحب في صورته النقية، ربما كتعويض عن واقع لا يمنحها سوى الحب المؤلم أو المفقود.

أما "صواع الحب" في الإهداء الثاني، فتحيل إلى جرعات الدواء المرة، وإلى الامتحان القاسي الذي لا يمر به أحد دون أن يترك فيه أثرا. فالذين لم يوضع في رحلهم هذا الصواع هم الذين سلموا من عناء التجربة، لكنهم في المقابل حرموا من عمقها أيضا. وهنا تعود الكاتبة إلى سؤالها الصامت: هل الخلاص من الحب أسمى من الوقوع في شباكه؟ وهل العشق يستحق كل هذا الألم الذي يتركه في النفس؟

ترى، أليس من المفارقة أن تهدى رواية بعنوان يعزف الألم إلى أولئك الذين لم يعرفوا الألم؟ كأن الكاتبة تمنحهم، عبر الكتاب، تجربة لم يعيشوها، وتدعوهم إلى خوضها بأمان، عبر الكلمات لا عبر الواقع. وهذا ما يضفي على الإهداء بعدا تعليميا خفيفا، يبقى حاضرا في ثنايا الصياغة.

إذا تجاوزنا الإهداء إلى متن الرواية، نكتشف أن شخصياتها تعكس، كل بطريقتها، ما ورد في الإهداء. فسارة، بطلة الرواية، هي نموذج للقلب الذي عرف الحب ثم عرف الفقد، فتحول ألمها إلى ناي يعزف في صمت. هي التي حملت "صواع الحب" حتى الثمالة، ثم وجدت نفسها أسيرة لذاكرة لا تطلق سراحها. وأحمد، بدوره، جسد ذلك الحضور الذي يمنح الحياة معنى، ثم يغيب تاركا خلفه فراغا لا يملؤه سوى الألم والكتابة.

ثم هناك شخصيات أخرى، مثل نور التي عاشت صراعها مع جسدها وهويتها، أو هدى التي حملت عبء الفقر والتهميش، أو تامر الباحث الذي اكتشف أنه يكتب عن الآخرين بينما هو يبحث عن نفسه، أو فارس الكاتب الذي لم يعد يعرف إن كان يخلق شخصياته أم أنها تخلقه. كل

هؤلاء يجمعهم أنهم، كل بطريقته، إما قلوب بكر لم تعرف الحب بعد، أو قلوب مجروحة حملت صواعه حتى النهاية.

الإهداء، بهذا المعنى، يصبح بمثابة مفتاح تأويلي للنص برمته. فهو يحدد الفضاء النفسي الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويعلن عن السؤال المحوري الذي تطرحه الرواية: ماذا يعني أن تحب؟ وماذا يعني أن تفقد؟ وماذا يعني أن تبقى بعد الفقد؟

في خاتمة هذا التأمل، يمكن القول إن إهداء رواية "ناي تعزف ألما" ينجح في تجاوز كونه مجرد عتبة جانبية، ليصبح لحظة تأسيسية في تشكيل العلاقة بين النص وقارئه. إنه ليس إعلانا عن ذات الكاتبة بقدر ما هو دعوة مفتوحة للمشاركة الوجدانية، وليس استهلالا عابرا بقدر ما هو عقد ضمني بين الرواية ومن يقرؤها.

فالكلمات الموجزة في الإهداء تحمل من الشفافية ما يجعل القارئ يشعر بأنها موجهة إليه شخصيا، مع أنها، في الوقت نفسه، تحتفظ بغموضها الذي يفتح باب التأويل. وهذا التوازن بين الخصوصية والعمومية، بين البوح والإيحاء، هو ما يمنح الإهداء قوته الجمالية وتأثيره المستمر في وعي القارئ.

وإذا كانت الرواية كلها تبحث في مسألة الألم والحب والفقد، فإن الإهداء يكون بمثابة النغمة الأولى التي تطلقها، والتي يتردد صداها في كل فصل من فصولها. فهو، في جوهره، جزء من العمل نفسه، وربما كان الوجه الأكثر صدقا له، لأنه يتحدث مباشرة إلى قلب القارئ، قبل أن تتحدث إليه الحكاية بحوادثها وشخصياتها.

فالإهداء، في النهاية، هو وعد. وعد بأن ما سيقرأه القارئ هو مرآة لتجربته هو أيضا، ودعوة لأن ينصت إلى الناي الذي يعزف ألما، لعله يجد في تلك النغمات ما يخفف عنه وطأة صمته الداخلي.

ـ الاستهلال: هندسة البداية وبناء أفق الانتظار

تتحدد القيمة الفنية للاستهلال بمقدار ما ينجح في تأسيس العلاقة الأولى بين النص وقارئه، فالبدايات تمثل اللحظة التي تتكون فيها الثقة الأولى بين العمل الأدبي ومتلقيه. وفي هذه المنطقة

الدقيقة يقرر الكاتب طبيعة الرحلة التي سيدعو إليها قارئه، فقد يختار أن يفتح الأبواب كلها منذ السطر الأول، وقد يفضل أن يتركها مواربة، بحيث تتحول القراءة إلى فعل اكتشاف متواصل. ومن هنا غدا الاستهلال، في النقد السردي الحديث، أحد أكثر مكونات الرواية كثافة، لأنه يحمل في مساحته المحدودة إشارات إلى طبيعة البناء الذي سيتكشف لاحقا.

ولا يخرج استهلال رواية "ناي تعزف ألما" عن هذا التصور، فهو على العكس يؤكده بصورة لافتة. فمنذ الصفحات الأولى يلمس القارئ أنه لا يدخل إلى رواية تعول على عنصر المفاجأة، أو تسعى إلى اجتذابه بحدث صاخب، فهو يجد نفسه يدخل إلى عالم يفرض عليه إيقاعا خاصا، يدعوه إلى التمهل، وإلى الإنصات لما يدور في أعماق الشخصيات قبل الالتفات إلى ما يجري حولها. ويغدو هذا البطء المدروس جزءا من الرؤية الجمالية للرواية، لأن التجارب الإنسانية العميقة لا تنكشف دفعة واحدة، بحيث تتجلى عبر طبقات متراكبة من الشعور والذاكرة والاستبطان.

ويلاحظ أن الكاتبة تجعل من البداية فضاء للأسئلة. فهي لا تسارع إلى تقديم الشخصيات، ولا تحدد للقارئ منذ البداية ملامح الصراع أو نهاياته المحتملة، فقط اكتفت بزرع إشارات صغيرة، تبدو منفصلة في ظاهرها، غير أنها تلتقي تدريجيا لتبني شبكة من العلاقات الداخلية. وهكذا ينشأ ما يمكن تسميته بالتوتر التأويلي، إذ يشعر القارئ أن كل عبارة تحمل ما يتجاوز معناها المباشر، وأن كل تفصيل صغير قد يغدو مفتاحا لفهم ما سيأتي بعده.

وهذه التقنية تتجاوز إثارة الفضول لتعكس تصورا أعمق لطبيعة المعرفة داخل الرواية. فالحقيقة لا تقدم في صورة مكتملة، لأن الإنسان نفسه لا يدرك حقيقة حياته دفعة واحدة. إنه يكتشف ذاته بالتدرج، ويعيد قراءة ماضيه كلما اتسعت خبرته، ويمنح الوقائع معاني جديدة كلما تغير موقعه منها. ومن ثم فإن الرواية تحاكي هذا المسار الإنساني، وتجعل المعرفة تتولد من التراكم، لا من الإعلان المباشر.

وتزداد أهمية هذا البناء حين نلاحظ أن البداية لا تؤسس الحدث بقدر ما تؤسس الحساسية التي سيقرأ بها الحدث. فالكاتبة تبدو معنية بإعداد القارئ نفسيا قبل أن تضعه أمام الوقائع، ولذلك تتقدم الحالة الشعورية على الحركة السردية، ويتحول الوصف، والصمت، والتأمل، إلى أدوات

لإعادة تشكيل استعداد المتلقي. وبهذا يبدأ السرد من الداخل، من تلك المنطقة التي تتكون فيها استجابة الإنسان لما يراه ويعيشه.

ولعل هذه السمة تمثل إحدى الخصائص البارزة للرواية كلها. فالأحداث، على أهميتها، لا تحتل مركز الثقل في البناء، بحيث نجدها تتوزع حولها حركة أعمق، هي حركة الوعي الإنساني وهو يحاول فهم ما جرى له. ولهذا فإن القارئ، منذ الاستهلال، لا يطلب إليه أن يتابع تسلسل الوقائع، وإنما أن يرافق تشكل الإدراك نفسه، وأن يصغي إلى الطريقة التي يتحول بها الإحساس إلى فكرة، والفكرة إلى موقف، والموقف إلى مصير.

ومن هذه الزاوية يكتسب الاستهلال وظيفة تربوية بالمعنى الجمالي للكلمة، فهو يعيد تشكيل عادة القراءة لدى المتلقي. فمن اعتاد البحث عن الإثارة السريعة سيجد نفسه مضطرا إلى تعديل إيقاعه، لأن النص يكافئ القراءة المتأنية التي تمنح التفاصيل حقها من التأمل. وهنا تنشأ علاقة جديدة بين الرواية وقارئها، علاقة تقوم على المشاركة وعلى الإنصات.

وتكشف إعادة قراءة الصفحات الأولى بعد الانتهاء من الرواية عن ملمح بالغ الدلالة. فالقارئ يكتشف أن البداية كانت تحمل، في صورة مكثفة، كثيرا من البذور التي ستنمو لاحقا داخل السرد. وما بدا في أول الأمر مجرد إشارة عابرة، يتبين في النهاية أنه كان جزءا من نظام محكم، يتوزع فيه المعنى على امتداد النص كله. وبهذا يغدو الاستهلال أشبه ببذرة تختزن الشجرة كاملة، فلا يظهر غناها إلا بعد اكتمال نموها.

وتقود هذه الملاحظة إلى نتيجة نقدية تبدو جديرة بالاهتمام، فالرواية تبدأ حين يتشكل أول وعي بهذه الحادثة. وهذا الفرق الدقيق هو الذي يمنح الاستهلال قيمته الفنية، لأنه يجعل البداية بداية للإدراك، أكثر من كونها بداية للأحداث. ومن هنا يتولد ذلك الإحساس بأن الرواية إنما تروي كيف أصبح الحدث جزءا من الوعي الإنساني.

ويستدعي هذا كله إعادة النظر في وظيفة البدايات الروائية. فالنجاح لا يقاس بقدرتها على إثارة التشويق وحده، ولكن أيضا بقدرتها على خلق طريقة خاصة في القراءة. ويبدو أن رواية "ناي تعزف ألما" قد نجحت في هذا الجانب، إذ صنعت منذ صفحاتها الأولى قارئا مختلفا عن ذلك الذي فتح الكتاب، لأن النص بدأ، منذ اللحظة الأولى، في إعادة تشكيل نظرته إلى الحكاية نفسها.

لا يقتصر الاستهلال في "ناي تعزف ألما" على افتتاح السرد، لأنه ينهض بوظيفة أعمق تتمثل في بناء أفق التلقي. فهو يدعو القارئ إلى أن يغير إيقاع قراءته، وأن ينصرف إلى ما وراء الحدث، حيث تتكون المعاني الحقيقية في منطقة الوعي والذاكرة والشعور. ومن ثم يتحول الاستهلال إلى جزء من المشروع الجمالي للرواية، لأنه يصنع قارئها قبل أن يكشف له عالمها.

- الاستهلال بين تعليق المعرفة وبناء أفق الانتظار

تبدأ الروايات الكبرى من النقطة التي يتقاطع فيها الغموض مع الفضول. فالبداية التي تمنح القارئ جميع الأجوبة تغلق أبواب التأويل مبكرا، بينما تظل البداية الناجحة محتفظة بجزء من أسرارها، فتدفع المتلقي إلى مواصلة القراءة رغبة في استكمال الصورة. ويبدو أن الكاتبة قد أدركت هذه الحقيقة الفنية، فجاء استهلال رواية "ناي تعزف ألما" مبنيا على اقتصاد محسوب في الكشف، حيث تتقدم الإشارات على التفسيرات، وتحضر الآثار قبل أسبابها، فينشأ منذ السطور الأولى توتر معرفي رقيق يرافق القارئ في رحلته داخل النص.

ويرتبط هذا التوتر بطريقة توزيع المعلومات بالإضافة لإخفائها. فالمعرفة تتولد بالتدرج، وكل صفحة تعيد تأويل الصفحة السابقة، حتى تتحول القراءة إلى عملية مراجعة مستمرة لما يظنه القارئ مستقرا. وبهذه التقنية يحتفظ النص بحيويته، لأن الدلالة تظل قابلة للتوسع كلما أضيف عنصر جديد إلى البناء السردي.

ويستدعي هذا الأسلوب تأملا أعمق. فالرواية تؤجل المعرفة لا رغبة في إثارة التشويق وحده، ولكن رغبة في أن تحاكي الطريقة التي تعمل بها الذاكرة الإنسانية. فالإنسان حين يسترجع ماضيه لا يستحضره دفعة واحدة وبشكل متسلسل، وإنما تومض صورة، فتستدعي أخرى، ثم تنفتح ذكرى على ذكرى، حتى يتشكل المشهد كاملا بعد سلسلة من التداعيات. وتقترب البنية السردية للرواية من هذا النسق، إذ تفسح المجال أمام الذاكرة كي ترتب مادتها وفق منطقها الخاص.

وهنا تبرز إحدى الخصائص الجمالية للنص. فالقارئ لا يتلقى الحكاية من راو عليم يملك الحقيقة كاملة، نحس له يشارك في جمع شظاياها، ويركب أجزاءها، ويختبر فرضياته في ضوء كل معطى جديد. وهكذا يغدو التلقي فعلا من أفعال البناء.

وتقود هذه الملاحظة إلى قضية أوسع، تتصل بطبيعة المعرفة في الرواية نفسها. فالمعرفة تتكون عبر مسار طويل من الشك، والتردد، وإعادة النظر. وكلما ظن القارئ أنه بلغ تفسيرا مقنعا، ظهرت أمامه زاوية جديدة تدعوه إلى مراجعة أحكامه. وبهذا يقترب النص من التجربة الإنسانية في صورتها الحقيقية، إذ إن الإنسان يكتشف ذاته على مراحل لا دفعة واحدة، وقد يعيد تأويل ماضيه مرات عديدة كلما تغير وعيه بالحياة.

ومن اللافت أن هذا البناء ينعكس على الإيقاع النفسي للرواية. فالقارئ يعيش تجربة تشبه تجربة البطلة نفسها، كلاهما يتحرك وسط مساحة من الأسئلة، وكلاهما يسعى إلى استكمال صورة ناقصة. وهنا تبلغ العلاقة بين النص والمتلقي درجة عالية من التفاعل، لأن فعل القراءة يغدو معادلا فنيا لفعل التذكر.

وفي تقديرنا، تمثل هذه التقنية إحدى علامات النضج في الكتابة الروائية. فالنص لا يفرض سلطته على قارئه، فهو على العكس يمنحه فرصة الاكتشاف، ويعامله كشريك في إنتاج الدلالة. وتنبع قيمة هذا الاختيار من أثره في التجربة القرائية، إذ يشعر المتلقي أن المعنى ثمرة جهده هو أيضا، فيزداد ارتباطه بالنص، وتترسخ صورته في ذاكرته.

ونستخلص بأن بداية "ناي تعزف ألما" تكشف عن تصور خاص للعلاقة بين السرد والمعرفة. فالحكاية تنمو كما تنمو الذاكرة، عبر ومضات واستدعاءات وتداعيات متعاقبة. ويؤدي هذا البناء إلى إشراك القارئ في تشكيل المعنى، حتى يغدو اكتشاف الحقيقة جزءا من التجربة الجمالية ذاتها. وهنا تتجاوز البداية وظيفتها التقليدية، لتصبح تمرينا مبكرا على طريقة القراءة التي يتطلبها النص كله.

تدفع هذه الملاحظة إلى اقتراح فكرة نرى أنها تستحق التأمل في الدراسات السردية المعاصرة، وهي أن بعض الروايات وهي تبني عالمها التخييلي، تعمل، في الوقت نفسه، على تربية قارئها. فكل اختيار فني، من العنوان إلى الخاتمة، يعيد تشكيل عادات القراءة، ويقود المتلقي إلى اكتساب حساسية جديدة في التعامل مع الزمن، والذاكرة، والصمت، والاعتراف. وتقدم "ناي تعزف ألما" نموذجا واضحا لهذا المسار؛ إذ تجعل القارئ يتعلم الإصغاء إلى التفاصيل الصغيرة، ويمنحه الوقت الكافي ليدرك أن أكثر التحولات عمقا تبدأ غالبا من حركة داخلية تكاد تكون غير مرئية.

- تكامل العتبات: السيمفونية الافتتاحية للرواية

حين تقرأ عتبات الرواية منفصلة، يبدو كل عنصر منها مستقلا بوظيفته الخاصة: فالعنوان يؤدي دورا، والغلاف يؤدي دورا آخر، والإهداء يضطلع بوظيفة مختلفة، ثم يأتي الاستهلال ليباشر السرد من زاوية مغايرة. غير أن هذه القراءة، على أهميتها، تبقى قاصرة عن الإحاطة بالبناء الحقيقي الذي تنهض عليه الرواية، لأنها تنظر إلى العتبات نظرة تجزيئية، فتفصل ما أراد النص أن يجعله وحدة متماسكة.

والذي تكشفه رواية "ناي تعزف ألما" أن هذه العتبات تتحاور -اقتصرنا على العنوان والإهداء والاستهلال لعدم توفرنا على غلاف الرواية-. فكل واحدة منها تستكمل ما بدأته الأخرى، حتى تتكون بينها شبكة دقيقة من العلاقات، تجعل القارئ يشعر، من غير وعي، بأنه دخل الرواية قبل أن يبلغ متنها.

ومن هنا لا يبدو العنوان مجرد عبارة، ولا الغلاف مجرد صورة، ولا الإهداء مجرد كلمة وفاء، ولا الاستهلال مجرد بداية للأحداث، فهي تتآلف جميعها لتؤدي وظيفة واحدة، تتمثل في إعداد المتلقي للكيفية التي ينبغي أن يعيش بها هذه التجربة الروائية.

ويلاحظ أن الحركة داخل هذه العتبات تسير وفق نظام متدرج. فالعنوان يوقظ الفضول. ثم تأتي الصورة لتمنح ذلك الفضول شكلا حسيا. ثم يفتح الإهداء المجال للمشاركة الوجدانية. ثم يأخذ الاستهلال القارئ بيده إلى داخل العالم السردي.

وهذا التدرج يكشف عن وعي دقيق بإيقاع الدخول إلى الرواية. فالنص لا يدفع قارئه دفعة واحدة إلى قلب الحكاية، فهو يقوده إليها في حركة هادئة، تشبه انتقال العين من الضوء القوي إلى الضوء الخافت، حتى تتكيف الرؤية شيئا فشيئا.

ومن اللافت أن العتبات الثلاث تتجنب، كل بطريقتها، تقديم المعلومة الصريحة. فلا العنوان يكشف طبيعة الأحداث، ولا الإهداء يشرح مضمونها، ولا الاستهلال يعجل بالإجابة عن الأسئلة الأولى. ويؤدي هذا الامتناع الجماعي عن التصريح وظيفة جمالية بالغة الأهمية، إذ يرسخ مبدأ سيظل حاكما للرواية كلها، وهو أن المعنى يبنى تدريجيا عبر المشاركة في القراءة، كما أسلفنا الذكر.

وهنا تتجلى إحدى السمات الدقيقة للعمل، فالرواية تؤسس منذ عتباتها الأولى ثقافة في التلقي، قوامها الصبر على تشكل الدلالة، والإيمان بأن الحقيقة تتكشف طبقة بعد أخرى. ومن ثم فإن القارئ وهو يقرأ الأحداث يتعلم طريقة جديدة في قراءتها.

ويكشف هذا البناء كذلك عن انسجام داخلي بين الشكل والمضمون. فالرواية التي تجعل الألم تجربة تظهر ببطء، كان من الطبيعي أن تجعل الدخول إليها هو الآخر دخولا متدرجا. فلو جاءت العتبات صاخبة أو مباشرة لاختل هذا الانسجام، ولتولد انفصال بين البداية والمتن. أما وقد اختارت الإيحاء، والاقتصاد، والتلميح، فإنها ظلت وفية للإيقاع النفسي الذي سيحكم السرد كله.

ومن هنا يمكن النظر إلى العتبات كأول تجل لما سيصبح لاحقا القانون الجمالي للرواية. فالعتبات تفتح أبوابه عالم الرواية بالتدريج، ذلك أن منطقها الداخلي هو نفسه منطق السرد.

وتقود هذه الملاحظة إلى نتيجة أوسع: الرواية تبدأ منذ اللحظة التي تقع فيها عين القارئ على العنوان مثلا. ومنذ تلك اللحظة تبدأ عملية خفية لإعادة تشكيل انتظاراته، وضبط إيقاعه، وتغيير علاقته بالنص. وهكذا يصبح الدخول إلى الرواية جزءا من الرواية نفسها.

ولعل هذا ما يفسر الأثر الذي تتركه العتبات بعد الفراغ من القراءة. فالقارئ يعود إليها مرة أخرى، فيجد أنها لم تعد هي نفسها، لأن التجربة السردية أضافت إليها معاني لم تكن ظاهرة من قبل. وهنا تتحقق الدائرة التأويلية الكاملة، إذ تضيء النهاية البداية، كما كانت البداية تمهد للنهاية.

ومن ثم فإن العتبات، في هذا العمل، يمكن النظر إليها على أنها حركة افتتاحية واحدة، تتوزع على وسائل تعبير مختلفة، وتعزف اللحن نفسه. إنها تشبه مقدمة سيمفونية كبرى، لا تقدم جميع ألحانها مرة واحدة، بحيث تعرض ثيماتها الأساسية في صورة موجزة، ثم تترك للمتن مهمة تطويرها وتوسيعها حتى تبلغ اكتمالها في الصفحات الأخيرة.

هذا ويجب التذكير على أن الكاتبة وزعت وظائف العتبات توزيعا دقيقا، فالعنوان أطلق الإشارة الرمزية الأولى، والإهداء منحها بعدها الإنساني، بينما صاغ الاستهلال الإيقاع الذي ستنتظم داخله التجربة السردية. ومن تضافر هذه الوظائف نشأت وحدة جمالية متماسكة، لا يمكن فهم أي عنصر منها بمعزل عن العناصر الأخرى.

وتقود هذه النتيجة إلى ملاحظة أكثر عمقا، مفادها أن الرواية تبدأ ببناء قارئها، إذ تعيد تشكيل انتظاراته، وتدعوه إلى التخلي عن القراءة المتعجلة، وإلى تبني قراءة قوامها الإصغاء، والتأمل، والثقة في أن الدلالة الحقيقية لا تولد إلا مع اكتمال التجربة.

اقتصاد الكشف السردي

تتحدد قيمة البناء السردي بقدرته على إدارة المعرفة داخل النص. فالأحداث قد تكون متقاربة في كثير من الروايات، بينما تتباين قيمتها الفنية تبعا للطريقة التي يختارها السارد لتوزيع المعلومات، ولحظة الكشف عنها، ومقدار ما يمنحه للقارئ في كل محطة من محطات القراءة. ومن هنا تغدو المعرفة السردية مادة معمارية، تخضع لتخطيط دقيق، شأنها شأن الشخصيات أو الفضاء أو الزمن.

تكشف رواية "ناي يعزف ألما" عن وعي واضح بهذا المبدأ. فالقارئ لا يحصل على الصورة كاملة في بداية العمل، ولا تتكشف له العلاقات الإنسانية دفعة واحدة، ولا تنفتح الشخصيات على أعماقها منذ ظهورها الأول. تتقدم المعرفة بخطوات محسوبة، وكل خطوة تحمل جزءا من الحقيقة، ثم تأتي خطوة أخرى لتعيد ترتيب ما سبقها، فينشأ شعور متواصل بأن الرواية تكتب نفسها أمام عين القارئ.

تمنح هذه الآلية السرد بعدا خاصا، فالقارئ يتحرك خلف المعنى لا خلف الأحداث. إنه يقرأ الصفحة الجديدة وفي ذهنه صورة أولية، ثم يكتشف أن المعطيات المستجدة توسع تلك الصورة أو تعدلها أو تمنحها اتجاها آخر. وبهذا يتحول فعل القراءة إلى مراجعة مستمرة، حيث لا تستقر الدلالة إلا في المراحل الأخيرة من العمل.

يكشف هذا التنظيم عن ثقة الكاتبة في قارئها. فهي تترك مسافة زمنية بين الإشارة وتفسيرها، وكأنها تمنح المتلقي فرصة ليختبر حدسه، ويقيم فرضياته، ثم يعود لتصحيحها في ضوء ما يستجد من معطيات. وتولد هذه المشاركة نوعا من التفاعل الذهني، يجعل القراءة عملية اكتشاف، لا عملية استقبال.

- التأخير الاستراتيجي للمعلومات الأساسية

تتجلى واحدة من أبرز مظاهر اقتصاد الكشف السردي في كيفية تعامل الرواية مع المعلومات الأساسية المتعلقة بحالة سارة الصحية. ففي الجلسات الأولى مع الدكتور نبيل، لا يصرح السارد بطبيعة المرض الذي تعاني منه، فقد اكتفى بإشارات مراوغة. في الصفحة 30، نقرأ اعتراف سارة لأحمد: "أنا مريضة، وبهمس خائف... والوقت ليس في صالحي"

وهذه الجملة الموجزة تحمل في طياتها إيحاء بمرض خطير، غير أنها لا تكشف عنه. ويمتد الغموض إلى الصفحة التالية، حيث ترد إشارة إلى "حقن الكيماوي" (أي العلاج الكيماوي) في الصفحة 31: " "شكرا لأنك جعلت رحلتي مع (الكيماري) أجمل."

وهنا، ولأول مرة، يستطيع القارئ أن يستنتج أن سارة تعاني من مرض السرطان. لكن الكاتبة لا تعلن ذلك صراحة، ولا تجعله خبرا مفاجئا، وتترك للقارئ مهمة الربط بين الإشارات المتناثرة. وهذه الآلية تجعل المعرفة تتشكل تدريجيا في ذهن المتلقي، وكأنه يشارك في بناء الصورة مع السارد.

ولو تأملنا هذه التقنية، نجد أنها تحقق أثرا نفسيا عميقا: فالقارئ لا يتلقى الخبر كصدمة آنية، ويعيش عملية اكتشافه ببطء، فيتضاعف أثرها العاطفي. إنه شريك في استنتاجه، وهذا ما يجعله أكثر انخراطا في مصير الشخصية.

- الكشف التدرجي لخلفيات الشخصيات

تتجلى إحدى أبرز ملامح اقتصاد الكشف السردي في رواية "ناي يعزف ألما" عبر طريقة تقديم شخصية حسن، أخو سارة. فالكاتبة تمنح القارئ، في البداية، صورة مبهمة، ثم تكشف عن أبعاده تدريجيا، مما يجعله شريكا في بناء الشخصية.

في الصفحة 63، تظهر شخصية حسن أول مرة في مشهد يثير الحيرة: "حتى ذلك اليوم الذي وجدناه جالسا في زاوية الغرفة، يبكي بصمت... لم يتعلم كيف يحب دون أن يؤذي؟"

هذه اللمحة الخاطفة تترك القارئ يتساءل: من يكون هذا الرجل الذي يبكي في صمت؟ ولماذا هذا العجز عن الحب دون أذى؟

ثم تنتقل الرواية في الصفحة 64 إلى تقديم صورة أكثر وضوحا، حيث نقرأ حديثه عن سارة بلهجة حادة : "لابد لها أن تتحمل أكثر، جميعا نواجه صعوبات وظروفا تستنزف صبرنا."

وهنا يبدأ ملمح القسوة في التبلور، إذ يختزل معاناة أخته في مجرد ظروف قاسية تستوجب الصبر، متجاهلا عمق أزمتها النفسية.

في الصفحة 65، يصل التصلب ذروته في حواره مع أمه حول علاج سارة النفسي: "لو أنها أشغلت نفسها وملأت وقتها لما وصلت لهذه الحالة... عليها أن تهتم أكثر بعملها."

ثم يضيف: "الأمور أبسط مما تتكلمين عنه ولو أنها أرادت الخروج من ذلك لخرجت وخلصت نفسها من هذا الوهم".

في هذه اللحظة، يكتمل الانطباع الأولي عن حسن: رجل قاس متصلب، يرفض الاعتراف بالمرض النفسي كحقيقة، ويختزله في ضعف أخلاقي وإرادة مهزوزة. غير أن القارئ، وقد سبق له أن رأى مشهد البكاء في الصفحة 63، يظل حائرا بين هذا التصلب وتلك الصورة المبهمة، مما يحفزه للبحث عن ذريعة تفسّر هذا التناقض: لماذا يكون حسن بهذه القسوة، وهو الذي وجدناه يبكي في زاوية الغرفة؟ لقد تركت الكاتبة هذا السؤال معلقاً، وكأنها تزرع بذرة الشك في يقين القارئ، ليعيد النظر في كل ما يعرفه عن حسن عند إعادة القراءة.

- تقنية الاسترجاع وإعادة السياق

من الملامح البارزة في اقتصاد الكشف السردي بالرواية، اعتمادها على الاسترجاعات التي تعيد سياق وقائع وردت سابقا مجردة من أسبابها. تتجلى هذه التقنية بوضوح في حكاية سارة مع أحمد، حيث تبدأ علاقتهما في الماضي دون أن يدرك القارئ تفاصيلها الكاملة، ثم تعود إليها الرواية لاحقا لتكشف خلفياتها.

في الصفحة 25، نقرأ لقاء سارة المفاجئ بأحمد في متجر الحلويات، حيث تصفه الرواية: "واقفا أمام رف الحلويات... هل سيراني؟ هل أهرب؟"

ثم تعود الرواية في الصفحة 30 إلى المقهى، حيث تروي لحظة اعتراف سارة لأحمد بمرضها. وهكذا، تتشابك الأزمنة السردية، ويعاد ترتيب الوقائع داخل ذهن القارئ، فيكتشف أن المشهد الذي ظنه عابرا كان محملا بدلالات لم يكن قادرا على إدراكها في القراءة الأولى.

وهذا الأسلوب يحول القراءة إلى عملية إعادة بناء مستمرة. فكل استرجاع وهو يضيف معلومة جديدة يعيد توجيه معنى ما سبقه. والنص، بهذه الطريقة، يخلق حوارا بين أجزائه، حيث كل صفحة تكتسب دلالتها من علاقتها بما قبلها وما بعدها.

- الاعتراف كذروة لمسار داخلي

تتوزع الاعترافات داخل الرواية وفق إيقاع نفسي. فالاعتراف لا يأتي في اللحظة التي يتوقعها القارئ، وإنما يبلغ النص بعد أن يكون قد مهد له نفسيا وإنسانيا. ولعل أبلغ مثال على ذلك اعتراف سارة لأحمد بمرضها، والذي يتأخر إلى الصفحة 30، بعد أن يكون السارد قد أعد له عبر مشاهد من التردد والخوف والارتباك. فالاعتراف يسبقه صمت ثقيل يهز المكان، وكأن الطبيعة نفسها تترقب ما سينطق به اللسان. تقول سارة في ذلك المشهد، وقد أحاط بها الوجع من كل جانب، وهي تهمس بهمس خائف، قبل أن تعلن جملتها المصيرية: "أنا مريضة... والوقت ليس في صالحي".

هذه العبارة الموجزة، التي تحمل في طياتها وقع الصاعقة، تأتي بعد تراكمات من الصمت والترقب، فتكاد الأرض أن تنفتح تحت قدمي أحمد، وكأن الكلمات تجسدت فجأة لتصطدم بواقع لا يحتمل.

وتصف الرواية رد فعل أحمد بعبارات تحمل في جعبتها كل معاني الصدمة والعجز والحب المتشبث: "نظر إلي تلك النظرة التي لن أنساها ما حييت، عينان تسبقان الكلمات، لكن الدموع كانت أسرع".

فالعينان هنا تسبقان النطق، وكأنهما أسرع في فهم الفاجعة من اللسان العاجز عن الرد. وتنحني الطاولة بينهما لتشهد لحظة انهيار، حيث يحتضنها أحمد بقوة، كأنه يحاول أن يمنعها من الذوبان يأسا، وتختلط دموعه بغطاء رأسها في مشهد يختزل كل معاني الحب والخوف من الفقد.

هذا المشهد يكتسب قوته من الحدث نفسه ومن كل ما سبقه من صمت وترقب. فالاعتراف هنا هو تتويج لمسيرة داخلية من المعاناة والتردد، مما يمنحه ثقلا عاطفيا يتجاوز دلالته المباشرة. فالقارئ، وقد رافق سارة في صمتها الطويل، يصل إلى هذه اللحظة وقد تهيأ نفسيا لاستقبالها، فيكون وقعه أعمق وأكثر إيلاما.

وهذا يتكرر مع شخصيات أخرى، مثل اعتراف نور عن هويتها الجسدية، الذي لا يرد مباشرة، بل يتشكل عبر إشارات متفرقة: ففي الصفحة 98، نصف الرواية نظرة الناس إليها: "تلك الفتاة... انظر إلى كتفيها... تأكد، إنها تشبه الرجال".

ثم في الصفحة 99، نقرأ ما كتبته لنفسها: "أنا لست شاذة، فأنا لا أشتي إلا أن أكون أنا، وأنا لست رجلا... فقلبي ينبض كقلب أي امرأة عادية، المشكلة ليست في داخلي، المشكلة أن العالم لا يحتوي إلا على خانتين، وأنا لست في أيهما".

وهذا الاعتراف، حين يأتي، يكون قد تهيأ له القارئ عبر سلسلة من الإشارات التي جعلته ينتظر الكشف، فيأتي مؤثرا وموجها، لا مفاجئا أو مبتورا.

- التوازن بين الإخفاء والتصريح

يكشف التأمل في هذا البناء عن ملمح فني دقيق، إذ أن الرواية لا تؤجل الحقيقة كلها، كما أنها لا تمنحها كاملة، وإنما توزعها وفق إيقاع متوازن. فالإفراط في الإخفاء يولد الغموض، والإفراط في التصريح يطفئ حرارة القراءة، أما التوازن بين الطرفين فيحفظ للنص حيويته، ويجعل القارئ شريكا في الوصول إلى المغزى.

يتجلى هذا التوازن بوضوح في معالجة الرواية لموضوع الموت. ففي الصفحة 36، نقرأ خبر سقوط أحمد في الحمام: "أحمد في المستشفى! سقط في الحمام... ضرب رأسه... نزيف دماغي.....غيبوبة!"

وهنا، يظل القارئ معلقا بين الحياة والموت، فلا يعرف مصير أحمد إلا في الصفحة 41، حيث يأتي النبأ القاسي: "جاء النبأ قاسيا: مات أحمد".

لكن بين هاتين المحطتين، تعرض الرواية مشاهد من صراع أحمد مع الموت في الصفحة 37، وتصف أحاسيسه الأخيرة. وهكذا، التأخير يعتمد إثارة التشويق، كما يمتد ليكون وسيلة لتعميق الأثر العاطفي، وتمكين القارئ من مشاركة الشخصية لحظاتها الأخيرة قبل الفاجعة.

- القراءة الثانية وإعادة اكتشاف النص

تمنح هذه الآلية الرواية قدرة على الاحتفاظ بقيمتها في القراءة الثانية. فالقارئ، حين يعود إلى الصفحات الأولى بعد معرفة النهاية، يكتشف أن النص كان يعلن كثيرا من إشاراته منذ البداية، غير أن معناها لم يكن قابلا للإدراك إلا بعد اكتمال الصورة.

وهذا مثال الإهداء الذي افتتحت به الكاتبة روايتها: "سلام... ينساب كالندى على قلوب لم تعرف نبض الحب، قلوب ظلت بكرا كصفحات بيضاء في كتاب الزمن. سلام على الذين لم يوضع في رحلهم صواع الحب... ولم يكونوا يوما أسراه".

هذا الإهداء، في القراءة الأولى، يبدو مجرد تحية شاعرية. لكن في القراءة الثانية، وبعد معرفة قصة سارة وأحمد، ونور وفارس، وهدى وأم صبحي، يكتشف القارئ أن الإهداء كان بيانا موجزا عن روح الرواية كلها: عن القلوب التي عرفت الحب فعرفت الألم، وعن القلوب التي نجت من الحب فنجت من جراحه، وعن السؤال الذي تتركه الرواية مفتوحا: أيهما أنقى؟

وبالمثل، تتكشف إشارات كثيرة في الحوارات والوصف، لم يكن للقارئ أن ينتبه إليها في المرة الأولى. فمشهد الجلسات العلاجية مع الدكتور نبيل، الذي يبدو في القراءة الأولى مجرد حوارات علاجية، يتحول في القراءة الثانية إلى خريطة لتوزيع المعرفة السردية، حيث كل جلسة تكشف جزءا من الماضي، وتعيد ترتيب ما سبقها.

- الحوار الداخلي بوصفه أداة للكشف المتأخر

تستخدم الرواية الحوار الداخلي كأداة فعالة في اقتصاد الكشف السردي، حيث تمنح القارئ وصولا إلى أعماق الشخصيات قبل أن تفصح عنها أفعالها أو حواراتها العلنية. وهذا النوع من الكشف يختلف عن الكشف عبر الأحداث، لأنه يحدث في زمن نفسي مواز للزمن السردي، مما يخلق توترا بين ما تعرفه الشخصية عن نفسها، وما تكشفه للآخرين، وما يدركه القارئ من كلا

الطرفين. في الصفحة 66، نقرأ حلم سارة بأحمد، حيث تصف الرواية: "انحنت سارة نحوه، فشعرت بذراعيها تحتضنانه بحرقة، كمن يمسك بظل آيل للتبخر، انحدرت دموعها المختنقة..."

هذا المشهد الحلمي يمنح القارئ وصولا إلى أعماق سارة لا تمنحه إياه حواراتها العلنية مع الدكتور نبيل. إنه كشف سردي من نوع خاص، لأن الحلم وإن كان اعترافا غير واع، فهو انكشاف لا إرادي لما يعتمل في النفس. ومثل هذه اللحظات تثري اقتصاد الكشف، لأنها تقدم معرفة دون أن تعلنها الشخصية، مما يضيف بعدا تأويليا للعمل.

- شخصية أم صبحي وجمع الخيوط السردية

تؤدي شخصية أم صبحي، التي تظهر في الصفحات الأولى ثم تعود في النهاية، وظيفة خاصة في اقتصاد الكشف السردي. فهي، كجامعة للقمامة، تجمع ما تخلص منه الناس، وما يلقونه من أشياء وأسرار. وهذا يجعلها، في المستوى الرمزي، شخصية تجمع الخيوط السردية المتناثرة.

في الصفحة 151، نقرأ حوارها مع فارس: "أنا من جمعته، أنا من عشته، أنا من مسحت دموع سارة بمنديل من القمامة وأنا جالسة على الرصيف المقابل، أنا من رأت نور ترقص في شرفتها وفستانها يرفرف كعلم منكسر، أنا من سمعت تامر يمزق رسائله في منتصف الليل".

وهذا الكشف المتأخر يعيد توجيه قراءة الرواية كلها. فالقارئ، الذي ظن أن أم صبحي شخصية هامشية، يكتشف أنها كانت، دون أن يدري، مركزا سرديا يربط بين شخصيات الرواية جميعها. إنها جامعة قمامة، لكنها أيضا جامعة حكايات، وحارسة للذاكرة، وشاهدة على ما لا تراه العيون.

كما أن هذا الكشف المتأخر يحقق أثرا مزدوجا: فهو من جهة يمنح القارئ لحظة اكتمال، حيث تتجمع الخيوط المتناثرة، وهو من جهة أخرى يفتح بابا لتأويل جديد، حيث يعيد القارئ النظر في كل مشهد كانت أم صبحي حاضرة فيه، ليكتشف أنها كانت تعرف ما لم يكن هو يعرفه.

- دلالات الفصل الأخير والكشف المفتوح

تختتم الرواية بكشف يفتح الدائرة على أفق جديد. في الصفحة 153، تقول أم صبحي لفارس: "تعلم يا فارس... كل الحكايات التي قرأتها، جمعتها من هنا وهناك. سارة كانت تجلس على الدرج المقابل وأنا أنظف الشارع. نور كنت أسمعها تبكي من وراء الجدار. تامر كان يمر من

هنا كل صباح. أنا لم أكتبها بقلمي... كتبتها بدمعي. وبقلم طفلي الذي علمته الحروف من على علبة حليب قديمة."

ثم تخرج من جيبها كراسا ممزقا، وتقول: "وهذه روايتي أنا... لم أنته منها بعد. هل تريد أن تقرأها؟"

وهنا، يكتمل اقتصاد الكشف السردي بشكل مدهش: فالقارئ الذي ظن أنه وصل إلى نهاية الرواية، يكتشف أن هناك رواية أخرى داخل الرواية، وأن أم صبحي، التي كانت شخصية هامشية، قد تكون الكاتبة الحقيقية لكل ما قرأ. وهذا الكشف الأخير يعيد تعريف العلاقة بين السارد والشخصيات، ويطرح سؤالا وجوديا حول من يكتب ومن يكتب، ومن يروي ومن يروى.

إن هذا النهاية المفتوحة، في سياق اقتصاد الكشف السردي، تؤكد أن المعرفة في هذه الرواية هي رحلة مستمرة من الاكتشاف، حيث لا تنتهي الحقيقة عند آخر صفحة، لأنها تستمر في ذهن القارئ بعد أن يغلق الكتاب، وتدعوه إلى إعادة القراءة من جديد، بوعي مختلف، وبأسئلة جديدة.

تقود هذه الملاحظات إلى رؤية أوسع تتصل بفلسفة السرد في الرواية. فالحقيقة لا تظهر في صورة كتلة واحدة، لأن التجربة الإنسانية نفسها لا تمنح أسرارها دفعة واحدة. الإنسان يكتشف الآخرين مع الزمن، ويكتشف نفسه معهم، ويعيد النظر في أحكامه كلما اتسعت خبرته. والرواية تستلهم هذا القانون الإنساني، فتجعل المعرفة تنمو كما تنمو العلاقات، ببطء، وتردد، ومراجعة مستمرة.

ومن هنا تنشأ علاقة وثيقة بين شكل السرد ومضمونه. فالطريقة التي تتوزع بها المعلومات ليست تقنية منفصلة عن التجربة الإنسانية التي تعالجها الرواية، وإنما تعبير عنها. فالوجدان المتردد، والذاكرة المثقلة، والنفس التي تتقدم نحو الاعتراف في خطوات متأنية، جميعها تفرض إيقاعها على حركة الكشف، فيصبح الشكل امتدادا للرؤية.

وبهذا، تنجح رواية "ناي تعزف ألما" في بناء عالم سردي يمنح القارئ حكاية وفي آن واحد تجربة في المعرفة ذاتها، حيث يتعلم كيف يقرأ، وكيف ينتظر، وكيف يعيد النظر، وكيف يكتشف أن الحقيقة ليست نقطة نصل إليها، بل مسار نعيشه.

منطق الحذف أو المسكوت عنه عنصر في البناء

تنشأ قوة الرواية من حسن إدارتها لما تختار تأجيله أو إغفاله. فالحذف في العمل السردي ليس فراغا يتركه الكاتب عرضا، فهو كثيرا ما يكون قرارا فنيا محسوبا، يخضع لتقدير دقيق لمقدار ما ينبغي أن يعرفه القارئ في كل مرحلة من مراحل القراءة. ومن هذه الزاوية تبرز رواية "ناي تعزف ألما" عملا يراهن على ذكاء متلقيه، ويمنحه فرصة المشاركة في بناء الدلالة، بدل الاكتفاء بتلقيها في صورتها النهائية.

يلاحظ أن الرواية لا تستجيب للرغبة الطبيعية في شرح كل تفصيل منذ ظهوره. فكثير من المواقف تدخل النص وهي تحمل جزءا من معناها، بينما يظل الجزء الآخر معلقا في مساحة الصمت، ينتظر لحظة أخرى حتى يكتمل. وهذا الاختيار يمنح الحكاية مرونة كبيرة، إذ يسمح للمغزى أن يتوسع كلما تقدمت القراءة، ويحول دون انغلاق الحدث في تفسير واحد.

- الحذف في تقديم الشخصيات

من اللافت أن المسكوت عنه لا يقل حضورا عن الملفوظ. فكثيرا ما يقف السرد عند حدود معينة، ثم ينسحب تاركا القارئ أمام بياض دلالي يدفعه إلى التساؤل. ولا يلبث هذا البياض أن يتحول إلى عنصر فاعل في القراءة، لأن الذهن يبدأ في ملئه بالاحتمالات، ومقارنة الفرضيات، وإعادة ترتيب العلاقات بين الوقائع. وهكذا يغدو الصمت نفسه لغة ثانية للرواية، تحمل من الإيحاء ما قد تعجز عنه العبارة المباشرة.

تظهر قيمة هذا الأسلوب في أن القارئ يظل محتفظا بحضوره النقدي طوال مسار القراءة. فهو يجد نفسه أمام بناء يترك له نصيبا من العمل التأويلي. وهذه المشاركة لا تأتي على حساب وضوح الرواية، على العكس فهي تمنحها بعدا حواريا يجعل كل قراءة تجربة مختلفة، تبعا لثقافة المتلقي وخبرته وحساسيته.

ويتجلى هذا المنحى أيضا في الاقتصاد الوصفي. فالرواية لا تسترسل في رسم التفاصيل الجزئية لكل مكان أو شخصية، ولكنها تنتقي من العلامات ما يكفي لإيقاظ الصورة في ذهن القارئ، ثم تترك خياله يواصل عملية البناء. ويؤدي هذا الانتقاء إلى تخفيف العبء الوصفي، وإلى توجيه

الاهتمام نحو العناصر ذات القيمة السردية، دون أن يغرق النص في زخارف لفظية تستنفد طاقته.

يمتد الحذف إلى الحوار كذلك. فكثير من الحوارات تنتهي قبل أن تستنفد جميع احتمالاتها، وكأن الشخصيات تدرك أن بعض المعاني لا تبلغها الكلمات. ويتولد عن ذلك إحساس بأن الصمت جزء من التواصل، وأن ما يحجب أحيانا يحمل من الدلالة ما يحمله الكلام نفسه. وبهذه التقنية يكتسب الحوار طبيعته الإنسانية، لأن البشر، في حياتهم اليومية، يخفون بقدر ما يعلنون، ويتركون كثيرا من المشاعر عالقة بين العبارة والإيماءة.

ـ المسكوت عنه في علاقة سارة وأحمد

من أبرز مظاهر منطق الحذف في الرواية طريقة معالجتها لعلاقة سارة وأحمد. فالقارئ لا يحصل على صورة كاملة عن هذه العلاقة منذ البداية، بحيث تقدم له الرواية مشاهد منتقاة، تحذف كثيرا مما يحدث بينهما، وتترك للمتلقي مهمة تخيل الفجوات وملئها بما يتسق مع السياق.

في الصفحات الأولى، تظهر إشارات متفرقة إلى أحمد دون أن يكشف السارد عن طبيعة العلاقة بالضبط. ففي الصفحة 10، نقرأ رسالة سارة إليه: "أكتبك كنداء ضاع في واد مقفر، لا صدى يجيب، ولا أمل يرجى، مجرد كلمات تذوب في فراغ الوجود."

هذه الكلمات الموجزة تحمل إيحاءات عاطفية عميقة، غير أنها لا تقدم شرحا كاملا عن العلاقة، ولا عن سبب هذا الغياب. وتبقى التفاصيل معلقة، يملؤها القارئ بتخيلاته، حتى تتكشف تدريجيا عبر مشاهد متأخرة.

ثم يمتد هذا الحذف إلى المشاهد الأكثر حميمية بينهما. ففي الصفحة 43-44، تقدم الرواية مشهد إهداء سارة القميص الأزرق لأحمد، وتصف فرحهما بتفصيل دافئ، لكنها تحذف تماما أي حديث مباشر عن مستقبلهما معا، وكأن العلاقة تعيش في زمن مضغوط، لا تحتمل التخطيط للمدى البعيد. وهذا الحذف يكتسب دلالته حين يعرف القارئ لاحقا أن المرض كان يهدد هذا المستقبل، فيكتشف أن الصمت كان يحمل إحساسا مسبقا بالنهاية.

وفي الصفحة 46، يظهر هذا الحذف مجددا في مشهد المكالمة الهاتفية بين سارة وأحمد، حيث يخبرها عن سخرية أصدقائه من القميص الأزرق. يسجل السارد الحوار الضاحك، ثم يقفز إلى

الحاضر حيث تقول سارة: "الآن: سقط القميص الأزرق من يديها كجثة طائر، لم تكن دموعا بل زئيرا وجوديا."

هنا يحذف السارد كل ما حدث بين اللحظتين، ولا يشرح كيف انتقلت العلاقة من الضحك إلى هذا الوجع. هذا البياض السردي يحمل في طياته كل معاني الفقد والصدمة، ويكون أكثر إيلاما مما لو صرحت به الرواية مباشرة.

- المسكوت عنه في الحياة اليومية للشخصيات

يمتد منطق الحذف إلى تصوير الحياة اليومية للشخصيات، حيث تختار الرواية مشاهد محددة، وتترك ما بينها للقارئ ليتخيله. فعلى سبيل المثال، في معالجة حياة سارة بعد رحيل أحمد، لا تقدم الرواية شرحا مطولا عن يومياتها، فقد اكتفت بمشاهد مختزلة: جلوسها في غرفتها، كتابتها في كشكولها، صمتها الطويل. وهذا الاقتصاد في التصوير يجعل الألم أكثر حضورا، لأن المسكوت عنه هنا هو المساحة التي يعيش فيها الحزن فعليا.

وتبرز هذه التقنية بوضوح في مشاهد الجلسات العلاجية مع الدكتور نبيل. ففي كل جلسة، تروي سارة جزءا من ماضيها، لكن السارد يحذف الكثير مما حدث بين الجلسات، ولا يشرح كيف كانت تعيش سارة في الأيام الفاصلة. وهذه الفجوات تتيح للقارئ أن يتخيل شدة العزلة التي تعيشها البطلة، بعيدا عن عيادة الطبيب، بعيدا عن رقابة أحد.

- الحذف في بناء الغموض حول بعض الشخصيات

تستفيد الرواية من المسكوت عنه أيضا في بناء غموض حول بعض الشخصيات التي تظهر ثم تختفي، تاركة خلفها أسئلة مفتوحة. ومن أبرز الأمثلة على ذلك شخصية المرأة العجوز في المكتبة، التي تظهر في الصفحة 60-61 لتترك لسارة فرصة أخذ كتاب بعنوان "نساء في الظل" مع جملة على هامشه: " هذا الكتاب سيغير شيئا داخلك... إنه مؤلم، لكنه ضروري."

هذه المرأة تظهر مرة واحدة، وتختفي إلى الأبد، دون أن نعرف من تكون، أو لماذا اختارت سارة بالذات، أو كيف عرفت عمق معاناتها. وهذا الحذف المتعمد يخلق هالة من الغموض حول الشخصية، ويجعل القارئ يتساءل: هل كانت مجرد مصادفة؟ أم أنها شخصية رمزية تمثل الحكمة التي تأتي من التجربة؟ أم أنها ربما تمثل صوت الكاتبة نفسها؟

وهذه الفجوة السردية لا تقطع خيط الفهم، بل تثريه، لأن القارئ يبدأ في بناء تفسيراته الخاصة، ويظل هذا السؤال معلقا في ذهنه، مما يعزز حضور النص بعد انتهاء القراءة.

- التوازن بين الحذف والوضوح

يستوقف القارئ أن الرواية تحسن الإفادة من هذا الاقتصاد دون أن تقع في الغموض. فالفجوات السردية لا تقطع خيط الفهم، بقدر ما تؤخر اكتماله. والفارق بين الأمرين كبير، لأن الغموض يولد الانفصال عن النص، في حين أن التأجيل يضاعف الرغبة في متابعته. ولذلك ظل البناء محافظا على توازنه، فلا يفرط في الشرح، ولا يبالغ في الإخفاء.

تكشف هذه التقنية عن وعي فني يميز بين المعلومة والدلالة. فالمعلومة يمكن التصريح بها في جملة واحدة، أما الدلالة فتحتاج إلى زمن حتى تتشكل. والرواية تراهن على هذا الزمن، إذ تتيح للوقائع أن تتفاعل فيما بينها، وتترك للقارئ فرصة أن يرى العلاقات التي تنشأ بينها تدريجيا. وهكذا تنمو الدلالة من داخل التجربة، ولا تفرض عليها من خارجها.

يفضي هذا كله إلى ملاحظة جديرة بالتأمل، فالبناء السردي في الرواية بدل أن يقوم على مبدأ الإشباع الفوري، نراه يعتمد على مبدأ التراكم. كل فصل يضيف لبنة جديدة، وكل موقف يوسع دائرة الفهم، حتى يصل القارئ في النهاية إلى صورة متماسكة، يشعر معها أن كل عنصر كان يحتل مكانه الطبيعي داخل المعمار العام.

نخلص إلى أن الرواية التي بين أيدينا تكشف عن اقتصاد فني رفيع في إدارة المسكوت عنه، حيث يغدو الحذف وسيلة لإغناء الدلالة، وتتخذ الفجوات السردية موقعها داخل المعمار الروائي، فتدفع القارئ إلى استكمال ما لم يقل، وربط ما تفرق من الإشارات، حتى تتكون الحكاية في ذهنه عبر فعل القراءة ذاته. ومن خلال هذا الاختيار ترتقي الرواية من مجرد نقل الأحداث إلى تشييد تجربة تأويلية، تجعل المتلقي شريكا في اكتشاف المعنى، لا شاهدا عليه فحسب.

وهكذا، تغدو الكتابة في هذه الرواية فعلا مشتركا بين السارد والقارئ، حيث يكتب الأول النصف الظاهر، ويكتب الثاني النصف المخفي، وتتشكل الحكاية كاملة في تلك المساحة المشتركة بين الإعلان والإيحاء، بين الملفوظ والمسكوت عنه.

هندسة التدرج

من السمات التي تمنح رواية "ناي تعزف ألما" فرادتها أن حركتها السردية تقاس بمقدار التحول الذي يطرأ على دلالاتها، لا بعدد الوقائع المتعاقبة. فالقارئ، مع تقدمه في الصفحات، لا يشعر بأنه ينتقل من حادثة إلى أخرى بقدر ما يشعر بأنه ينتقل من مستوى في الفهم إلى مستوى أعمق. وهنا يتجلى الفرق بين رواية تراكم الأحداث، ورواية تراكم المعاني.

يكشف التأمل في بناء الرواية أن الكاتبة لا تنشغل بالإجابة السريعة عن أسئلة القارئ، فهي أولا تهتم بتغيير طبيعة هذه الأسئلة. ففي البداية ينصرف الذهن إلى معرفة ما جرى، ثم تتجه القراءة شيئا فشيئا نحو البحث في أسباب ما جرى، ثم تتجاوز ذلك إلى مساءلة أثره في النفوس، ثم تنتهي إلى تأمل التحولات التي أحدثها في رؤية الشخصيات إلى ذواتها وإلى العالم. وبهذا يتغير موضوع القراءة نفسها، فالسؤال لا يظل ثابتا، وإنما ينضج مع نضج التجربة السردية.

- من البحث عن الحدث إلى البحث عن المعنى

في الصفحات الأولى من الرواية، ينشغل القارئ بسؤال ظاهري: من تكون سارة؟ وماذا حدث لأحمد؟ ولماذا هذه الرسائل الموجعة؟ ثم تنتقل الأسئلة تدريجيا إلى منطقة أخرى، حين تبدأ معالم الشخصيات في التكشف، فيسأل القارئ نفسه: لماذا أصبحت سارة على هذه الحال؟ لماذا يعارض حسن علاجها النفسي؟ لماذا تصر سارة على البقاء في صمتها؟

في الصفحة 20، تطرح سارة على الدكتور نبيل سؤالا يلخص هذه المرحلة الانتقالية: "هل يزول هذا الألم يوما ما؟"

فيرد عليها الطبيب بنظرة تحمل كل حقائق الحياة: "لا يزول، فالألم يتحول من جرح نازف إلى ندبة تحكي قصة النجاة، وأنت كاتبة القصة، يا سارة."

هنا يتحول سؤال القارئ من مجرد استفسار عن مصير الشخصية، إلى سؤال عن كيفية التعامل مع المصير نفسه. فالرواية بدل أن تمنح القارئ إجابة عن مصير الألم، تمنحه طريقة أخرى في النظر إليه.

- من السؤال عن الماضي إلى السؤال عن الحضور

في منتصف الرواية تقريبا، يبدأ السؤال السردي في التحول مرة أخرى. فالقارئ الذي كان يسأل عما حدث في الماضي، يجد نفسه وقد انتقل إلى سؤال عن الحضور: كيف تعيش سارة مع ما حدث؟ كيف تحمل ذكرى أحمد وهي تواصل أيامها؟ كيف تواجه عائلتها التي لا تفهم عمق أزمتها؟

في الصفحة 52، يصف السارد حالة سارة بعد رحيل أحمد بعبارات تحيل إلى هذا التحول في طبيعة السؤال: "استيقظت سارة في بئر من الألم، ساد لا يقاوم، تمشي في أخاديده المظلمة ... متجهة بلا وعي نحو مقبرة دفنت فيها كل حلاوة الماضي..."

فالقارئ هنا لم يعد يهتم بمعرفة تفاصيل ما جرى في الماضي بقدر ما يهتم بمعرفة كيف تحمل الشخصية هذا الماضي في حاضره. وهكذا يتحول السؤال من "ماذا حدث؟" إلى "كيف تعيش مع ما حدث؟."

وتتعزز هذه النقلة في الصفحة 53، حين تروي سارة للطبيب ذكريات طفولتها وأمها، وكيف كانت تجمع الحطب وتشعل النار تحت القدر. فهذه الذكريات، التي تبدو في ظاهرها مجرد استرجاع للماضي، تحمل في جوهرها سؤالا عن الحاضر: كيف يشكل الماضي نظرتنا إلى أنفسنا وإلى العالم؟

- من السؤال عن الآخر إلى السؤال عن الذات

في المرحلة الثالثة من التدرج السردي، ينتقل السؤال من الآخر إلى الذات. فالقارئ الذي كان يسأل عن سارة، وعن حسن، وعن أم صبحي، يجد نفسه قد انتقل إلى مساءلة ذاته هو أيضا. وهذا التحول يتحقق عبر شخصيات تعكس، كل بطريقتها، أسئلة وجودية تتجاوز حدود الحكاية.

في الصفحة 61، تظهر شخصية المرأة العجوز في المكتبة، التي تقدم لسارة كتابا بعنوان "نساء في الظل"، حيث يقول الراوي: "تضع المرأة الكتاب بين يديها بقوة غريبة وقالت: 'أحيانا، يجب أن نجرح كي نشفى، ثم قدمته لها قائلة بصوت حكيم: اقرئيه.. ثم احكمي'."

في الصفحة 72، يظهر هذا التحول في مشهد الشاي بين سارة وباسم، حيث يقول الراوي: "همست بصوت أجش: 'أريد... أن أشربه مرا... بلا سكر، كأيامي كلها الآن'."

هذا الطلب البسيط يحمل في جوهره سؤالا عن المرارة كحالة وجودية، وعن إمكانية تقبل الألم دون محاولة تحليته. والقارئ، وهو يتابع هذا المشهد، يجد نفسه يسأل: هل المرارة اختيار، أم أنها قدر؟ وهل يمكن للإنسان أن يتقبل مرارة أيامه كما تتقبل سارة مرارة شايها؟

وتتأكد هذه النقلة أيضا في الصفحة 100، حيث تصف الرواية مشاعر نور في لحظة اتخاذها قرارا مصيريا: " في ذلك اليوم، ارتدت فستانا لأول مرة منذ سبع سنوات. لم يكن فستانا احتفاليا، لم يكن ثوريا، لم تخرجه للناس في الشارع، بل كانت ترتديه في غرفتها فقط، تتأرجح أمام المرآة، تتعلم كيف تمشي فيه، كيف تتنفس فيه، كيف لا تخجل من نعومة القماش وهي تعرف أن جلدها ما زال خشنا."

هذا المشهد، الذي يبدو في ظاهره مجرد لحظة حميمية لشخصية ثانوية، يحمل في جوهره سؤالا عن العلاقة بين الجسد والهوية، وعن إمكانية التصالح مع الذات بعد سنوات من الصراع. والقارئ، وهو يتابع هذا السؤال، يجد نفسه مضطرا إلى مساءلة علاقته هو أيضا بجسده وهوياته المتعددة.

- من السؤال عن الشخصيات إلى السؤال عن السرد نفسه

في المرحلة الأخيرة من التدرج، تصل الرواية إلى مستوى من التعقيد يجعل القارئ يسأل عن السرد نفسه. فمن يكتب؟ ومن يروي؟ ومن هي الشخصيات الحقيقية؟ ومن هي الورقية؟

في الصفحات الأخيرة، وخصوصا في الصفحة 148، يصل فارس إلى لحظة حيرة تأسيسية: "توقف فارس يسأل نفسه: من يكتب من؟ وهل نحن أبطال في روايات الآخرين؟ هل أحدنا هو شخصية من رواية أخرى؟ هل ستكون أحداث أيامنا أياما تروى؟"

هذا السؤال يمثل ذروة التدرج السردي، لأنه يحول القراءة من مجرد متابعة حكاية إلى تأمل في طبيعة الحكاية ذاتها. القارئ هنا يسأل عن علاقته هو نفسه بالحكاية، وعن إمكانية أن يكون هو الآخر شخصية في رواية يكتبها آخر.

وتتأكد هذه النقلة في الصفحة 150، حين يكشف الراوي عن أمر مهم، حيث يقول: " ناداها أرجوك توقفي..

أم صبحي: (لا تلتفت برأسها) أنا من جمعته، أنا من عشته، أنا من مسحت دموع سارة بمنديل من القمامة وأنا جالسة على الرصيف المقابل، أنا من رأت نور ترقص في شرفتها وفستانها يرفرف كعلم منكس، أنا من سمعت تامر يمزق رسائله في منتصف الليل.

فارس: لكن... كيف عرفت كل هذه التفاصيل؟"

في هذه اللحظة، يتحول السؤال من "ما هي حكاية سارة؟" إلى "من هي الكاتبة الحقيقية لكل هذه الحكايات؟"، ومن "كيف انتهت الرواية؟" إلى "هل تنتهي الروايات حقا، أم أنها تستمر في حيوات أخرى؟."

- الترابط الداخلي وإعادة تشكيل المعنى

يستمد هذا المسار التصاعدي قيمته من قدرة النص على تحويل كل معلومة جديدة إلى نقطة انطلاق لمعنى آخر. فما يكتسبه القارئ في مرحلة من مراحل القراءة يفتح أمامه مجالا أوسع للفهم. وتلك خاصية ترتبط بالأعمال التي تبني معانيها وفق حركة تصاعدية، حيث تصبح كل محطة بداية لما يليها، لا خاتمة لما قبلها.

ومن هنا تكتسب التفاصيل الصغيرة أهمية استثنائية. ففي الصفحة 43-44، نقرأ مشهد إهداء سارة القميص الأزرق لأحمد، حيث تصف الرواية فرحتهما بتفصيل دافئ: "نظر إليها وامتنانه يذوب في عينيه... تقدم نحوها، أحاطها بذراعيه القويتين في عناق دافئ، دار بها ببطء، وكأنه يخلط فرحهما في روح واحدة."

هذا القميص الأزرق، الذي بدا في البداية مجرد هدية عابرة، يعود في الصفحة 46 ليصبح رمزا لكل ما فقد، حين تقول سارة:

"سقط القميص الأزرق من يديها كجثة طائر، لم تكن دموعا بل زئيرا وجوديا : صرخة كائن يدرك أن ذاكرته أضحت حطاما ماديا في عالم فان".

فالقميص يتحول من رمز للفرح والاتصال إلى رمز للفقد والانكسار، وهكذا تكتسب التفاصيل الصغيرة وزنا آخر حين تتصل بسياق جديد.

وبالمثل، في الصفحة 10، نقرأ أول رسالة من سارة إلى أحمد: "أكتبك كنداء ضاع في واد مقفر، لا صدى يجيب، ولا أمل يرجى."

هذه الجملة، في القراءة الأولى، تبدو تعبيرا شاعريا عن الحنين. لكن في القراءة الثانية، وبعد معرفة مصير أحمد، تتحول إلى نبوءة مبكرة عن الفقد الذي سيأتي، وإلى إشارة إلى أن سارة كانت تكتب عن غيابه قبل أن يغيب مع تصاعد الأحداث في الرواية.

كما يتجلى هذا الترابط في شخصية أم صبحي، التي تظهر في الصفحة 11 كجامعة قمامة تبحث في الحاويات عن فتات الحياة، ثم تعود في الصفحة 151-153 لتكشف أنها كانت تجمع الحكايات نفسها، وأنها كتبتها بدمعها، لتتحول شخصيتها من مجرد جامعة نفايات إلى جامعة ذاكرة، ومن شخصية هامشية إلى مركز سردي يعيد تشكيل عالم الرواية كلها.

- إعادة القراءة واكتشاف البناء

يمنح هذا النمط من التشييد الرواية قدرة فريدة على تجديد نفسها مع كل قراءة. فالمتلقي، بعد أن يطوي الصفحة الأخيرة، يجد نفسه مدعوا إلى العودة إلى البداية، لاكتشاف ما خفي عنه في المرة الأولى. فالنص، وهو يتحرك في مساره التصاعدي، كان يزرع إشاراته بخفة، يخفي مفاتيحه في ثنايا المشاهد العادية، فلا يلتقطها القارئ إلا بعد أن يكون قد اكتملت لديه صورة المعمار كله. ففي الصفحة 33، نقرأ رسالة سارة التي تبدأ بعبارة: "أيعقل أن يتحول الغياب إلى نسيج وجودنا؟"

هذا السؤال، في لحظة ظهوره الأولى، قد يمر كتأمل فلسفي عابر، غير أنه في القراءة الثانية، وبعد أن عاش القارئ مع سارة تفاصيل فقدها لأحمد، يكتشف أن هذه الجملة كانت تشخيصا دقيقا لحالتها، وإعلانا مبكرا عن التحول الذي سيطرأ على علاقتها بالحياة. فالغياب لم يعد حدثا طارئا، لقد تحول إلى نسيج تنسج منه أيامها، وإلى مادة وجودها اليومي.

وتتأكد هذه الظاهرة في معالجة الرواية للعلاقة بين الكتابة والحياة. ففي الصفحة 10، تفتتح سارة رسالتها بعبارة: "أكتبك كنداء ضاع في واد مقفر، لا صدى يجيب، ولا أمل يرجى".

هذه العبارة، التي تبدو في القراءة الأولى مجرد استهلال شاعري، تكتشف في القراءة الثانية أنها كانت تحمل في طياتها نبوءة عن مصير العلاقة نفسها. فسارة كانت تكتب عن ضياع الصدى

قبل أن يضيع فعلا، وعن انعدام الأمل قبل أن ينعدم، وكأن الكتابة كانت تسبق الوقائع، وكأن الحبر كان يعرف ما ستفعله الأيام، والحقيقة عكس ذلك.

ويمتد هذا الترابط إلى مستوى أعمق حين ننظر إلى شخصية فارس، الكاتب الذي يظن أنه يكتب شخصياته، ثم يكتشف أنها كانت تكتبه. ففي الصفحة 129، نقرأ مشهدا يبدو عاديا في القراءة الأولى: "في صمت الغرفة المظلمة، لم يسمع سوى صوت الساعة القديمة على الحائط: تكُ... تكُ... تكُ... كقلب منفرد ينبض في فراغ..."

هذا المشهد، في القراءة الثانية، يتحول إلى رمز لحالة اللايقين التي يعيشها فارس، وإلى إشارة إلى أن زمانه الشخصي قد انفصل عن الزمن الموضوعي، وأصبح ينبض في فراغ لا تعبأ به الساعات العادية. فالقلب المنفرد الذي ينبض في فراغ كان تشخيصا لحالة وجودية ستتضح ملامحها في الصفحات الأخيرة.

وهكذا، تتحقق قيمة إعادة القراءة في هذه الرواية عبر هذا الترابط العضوي بين أجزائها. فالنص لا يمنح القارئ كل مفاتيحه في المرة الأولى، فهو يخبئ بعضها في ثنايا المشاهد العادية، ويترك للمتلقي مهمة اكتشافها في العودة الثانية. والرواية، بهذا، تصبح نصا مفتوحا، يُقرأ مرارا، ويكتشف القارئ في كل مرة طبقات جديدة من المغزى لم يكن قد انتبه إليها في المرات السابقة. وهذه القدرة على إنتاج دلالات جديدة مع كل قراءة تمثل إحدى العلامات الفارقة في البناء السردي المتقن، لأنها تحول القراءة من فعل استهلاك إلى فعل اكتشاف متجدد.

وبهذا نستنتج بأن الرواية تكشف عن هندسة دقيقة في تنظيم المعرفة، تجعل الدلالة تنمو في مسار متصاعد، وتربط قيمة التقدم السردي باتساع الفهم. ومن خلال هذا النسق تتحول القراءة إلى رحلة اكتشاف متدرج، يعيد فيها كل فصل تفسير ما سبقه، ويمهد في الوقت نفسه لما يليه، حتى تتماسك الحكاية في صورة بناء عضوي، تتساند أجزاؤه وتتفاعل فيما بينها في انسجام فني رفيع.

الوسائط السردية

لا تنحصر الكتابة الروائية في الصوت الذي يروي الحكاية، لأن السرد، كلما ازداد نضجا، اتسعت وسائله، وتنوعت منافذه، وتحرر من الاعتماد على قناة واحدة لنقل الوقائع والمشاعر.

وقد أفضى هذا الوعي الفني إلى نشوء ما يمكن تسميته بتعدد الوسائط السردية، حيث تتوزع عملية الحكي بين الحوار، والرسائل، والاسترجاعات، والمذكرات، والوثائق، والصمت، والمونولوج الداخلي، وسائر الأشكال التي تتيح للنص أن يعبر عن الإنسان من زوايا متعددة.

وتنم روايتنا عن إدراك واضح لهذه الإمكانات، فالحكاية لا تمضي عبر راو واحد يحتكر المعرفة، ولكنها تتشكل من خلال قنوات متباينة، يتولى كل منها نقل جانب من التجربة الإنسانية، حتى تتكون أمام القارئ صورة مركبة، تتداخل فيها الأصوات، وتتجاور فيها طرائق التعبير، دون أن يفقد النص وحدته الداخلية.

وتنبع أهمية هذا الاختيار من أن التجربة الإنسانية نفسها لا تختزل في وسيلة واحدة للتعبير. فهناك مشاعر تجد في الكلام منفذها الطبيعي، وأخرى تبحث عن ملاذها في الكتابة، وثالثة تكتفي بالصمت، ورابعة تظل حبيسة الذاكرة سنوات طويلة. ومن ثم جاءت الوسائط السردية انعكاسا لهذا التنوع، فحملت كل وسيلة طبيعتها الخاصة، وأسلوبها في الكشف، وإيقاعها في نقل الانفعال.

ومن أبرز مظاهر هذا التعدد أن الحوار لا يحتكر وظيفة التواصل بين الشخصيات. فكثير من الحقائق تصل إلى القارئ عبر وسائل غير مباشرة، الأمر الذي يوسع المجال التعبيري للرواية، ويمنحها قدرة أكبر على تمثيل تعقيد العلاقات الإنسانية. فالكلمة المنطوقة تبقى مرتبطة بظروف اللحظة، أما الكلمة المكتوبة فتولد في زمن مختلف، وتصدر عن مراجعة وتأمل، وتحمل من الصراحة ما قد تعجز عنه المواجهة المباشرة.

ولهذا تكتسب الرسائل، كلما حضرت في الرواية، قيمة تتجاوز نقل المعلومات. إنها فضاء للاعتراف، ومجال للمصارحة مع الذات قبل الآخر. فالكاتب حين يضع الشخصية أمام الورقة، يحررها من ضغط النظرات وردود الأفعال، فتنساب عباراتها في صورة أقرب إلى حديث النفس منها إلى خطاب موجه. وهنا يتحول النص المكتوب إلى نافذة تكشف ما ظل مستترا خلف الأقنعة الاجتماعية.

ويمتد هذا التنوع إلى حضور الذاكرة نفسها. فالذاكرة هي أكثر من خزان للأحداث الماضية، إنها وسيلة من وسائل السرد، تقدم الوقائع بلغة تختلف عن لغة الراوي، لأنها مشبعة بالحنين، أو

الحسرة، أو الندم، أو الأمل. ومن خلال هذا الامتزاج بين التذكر والانفعال، تكتسب الأحداث أبعادا جديدة، تتجاوز حدود الوصف الخارجي إلى استكشاف التجربة في عمقها الوجداني.

وتبرز أهمية الصمت ضمن هذه المنظومة التعبيرية. فالصمت في الرواية يمثل صورة من صور الخطاب. لحظات التردد، ونظرات الشخصيات، وتوقف الحوار عند حدود معينة، جميعها تشكل إشارات ذات دلالة، وتفتح أمام القارئ أفقا للتأويل. وكثيرا ما يغدو الامتناع عن القول أبلغ أثرا من القول نفسه، لأن الصمت يترك المعنى مفتوحا، ويمنحه قدرة على الامتداد داخل وعي المتلقي.

وهذا ما يشير إليه الباحثون في الدراسات السردية الحديثة، حين يعتبرون أن الصمت في النص الروائي حضور لدلالة تتجاوز حدود اللغة المعلنة. فالصمت هو قول غائب يلفت النظر بغيابه، أي أنه خطاب مواز يحمل في طياته ما لم تقله العبارات الصريحة. وقد أدركت الكاتبة منال محمود هذه الإمكانية التعبيرية للصمت، فجعلت منه عنصرا بنائيا في روايتها، لا يقل حضورا عن الحوار المباشر، إذ يتفوق عليه في بعض المواقف التي تعجز الكلمات عن حمل ثقل المشاعر.

وتقدم الرواية عن وعي دقيق بهذه الآلية، ففي الصفحة 63، حين نقرأ المشهد الذي وجد فيه أفراد الأسرة حسن يبكي في زاوية الغرفة: "حتى ذلك اليوم الذي وجدناه جالسا في زاوية الغرفة، يبكي بصمت... لم يتعلم كيف يحب دون أن يؤذي؟" فهذا الصمت الباكي يحمل من المعاني ما لا تحمله ألف كلمة. إنه صمت يعترف بالعجز، وصمت يقر بالجرح، وصمت يكشف عن التناقض الداخلي لشخصية ظنت أنها جبارة، فإذا بها تنهار في عزلة لا يشهدها إلا الجدران. وهذا الصمت يمنح القارئ مساحة للتأويل، إذ يترك له أن يتساءل عن أسباب هذا البكاء، وعن الجروح التي حملها حسن في صمت طوال سنوات.

وتمتد هذه الظاهرة إلى مشهد الجلسة العلاجية مع الدكتور نبيل (ص18)، حين تظل سارة صامتة في بداية الجلسة: "لم تنطق بكلمة.. 'لا بأس بالصمت' قالها الدكتور نبيل وابتسم ابتسامة خفيفة رسمتها تجاعيد العمر حول عينيه بحكمة، 'أحيانا تكون الكلمات ثقيلة جدا... ثقيلة جدا على القلب'."

فصمت سارة هنا امتلاء بالوجع الذي لا تجد له الكلمات مخرجا. والدكتور نبيل، بوعيه العلاجي، يقر بشرعية هذا الصمت، ويحوله من عائق في التواصل إلى أداة للتواصل ذاتها. إنه يمنحها حق الصمت، ويعترف بأن بعض الألم لا يقال، وبأن أقرب طريق إلى القلب قد يكون عبر السكوت.

وهذا الصمت العلاجي يجد امتداده في مشاهد لاحقة، حيث تظل سارة صامتة في غرفتها، وتترك وحدها مع وجعها، وكأن الصمت أصبح لغتها الوحيدة، وملجأها الأخير حين تعجز الحروف عن حمل ما في الصدور.

ويمنح هذا التنوع الرواية مرونة في بناء المشاهد. فكل وسيط يفرض إيقاعه الخاص، ويولد مناخا مختلفا. الحوار يسرع الحركة، والرسالة تبطئها، والتأمل يوجهها نحو الداخل، والاستذكار يربطها بخبرات سابقة، فتتشكل من هذا التناوب حركة سردية غنية، تتجنب الرتابة، وتحافظ على يقظة القارئ.

ويتجاوز أثر هذه الوسائط الجانب الفني إلى الجانب الدلالي. فاختيار وسيلة التعبير لا ينفصل عن طبيعة الموقف الذي تعيشه الشخصية. الإنسان الواثق من نفسه يتحدث، والمتردد يكتب، والمجروح يلوذ بالصمت، والمثقل بالذكريات يعود إلى الماضي. ومن هنا تصبح الوسيلة نفسها جزءا من رسم الشخصية، لأنها تكشف عن طريقتها في مواجهة العالم، وعن طبيعة علاقتها بذاتها وبالآخرين.

وتتجلى براعة البناء في أن هذه الوسائط لا تتزاحم داخل الرواية، ولا يسعى أحدها إلى إلغاء الآخر، ولكنها تنتظم في شبكة متكاملة، يتولى كل عنصر فيها إنجاز وظيفة محددة. ومن خلال هذا التكامل يكتسب السرد مرونته، وتتعدد منافذ القراءة، ويظل القارئ متنقلا بين مستويات مختلفة من التعبير، دون أن يشعر بانقطاع في النسيج الروائي.

ويكشف هذا التوزيع أيضا عن حرص الكاتبة على تجنب الأحادية في بناء الحقيقة. فالرؤية لا تصدر عن مصدر واحد، وإنما تتشكل عبر تضافر وسائل متعددة، تحمل كل واحدة منها جزءا من الصورة. وبهذا يقترب العمل من طبيعة الحياة نفسها؛ إذ لا يدرك الإنسان الآخرين من خلال

كلامهم وحده، وإنما من خلال صمتهم، ورسائلهم، وذكرياتهم، وإيماءاتهم، وما يعجزون عن التصريح به.

ويفضي هذا المنظور إلى نتيجة نقدية ذات أهمية. فتنوع الوسائط السردية لم يأت بحثا عن التنويع الشكلي، وإنما انبثق من الحاجة إلى تمثيل تجربة إنسانية مركبة، تتعدد وجوهها بتعدد طرائق التعبير عنها. ولذلك حافظت الرواية على توازنها، فلم تتحول الرسائل إلى رواية رسائل، ولم يهيمن الحوار على بقية العناصر، ولم يطغ المونولوج على الحركة السردية، بطريقة ظل كل وسيط فيها يؤدي مهمته في اللحظة التي يقتضيها البناء العام.

يبرز تعدد الوسائط السردية في "ناي تعزف ألما" سمة بنائية أساسية، تمنح الحكي اتساعا ومرونة، وتفتح أمام الشخصيات أكثر من منفذ للتعبير عن ذواتها. ومن خلال هذا التنوع تتشكل التجربة الروائية في صورة فسيفساء متجانسة، تتكامل فيها الأصوات، وتتوزع بينها مهمة الكشف، فيغدو السرد أكثر قدرة على ملامسة تعقيد الإنسان، وأكثر وفاء لطبيعة المشاعر التي يعالجها.

انتظام الوحدات السردية

تقوم الرواية المحكمة على أكثر من مجرد تسلسل للأحداث، فهي تشيد عالمها عبر وحدات سردية تتجاور وتتفاعل حتى يتكون منها بناء متكامل. وكل وحدة، مهما بدت مستقلة، تظل مرتبطة بما قبلها وما بعدها بروابط دقيقة، تمنح العمل تماسكه، وتحول دون أن يبدو سلسلة من المقاطع المنفصلة. ومن هنا يغدو انتظام الوحدات السردية أحد المعايير الأساسية في تقويم الصنعة الروائية، إذ يكشف مقدار الوعي الذي يحكم حركة النص، وطريقة انتقاله من مشهد إلى آخر.

وتبرز هذه السمة في "ناي تعزف ألما" بوضوح، فالرواية تمنح كل مقطع -الجلسة- وظيفة محددة داخل النسق العام. ويشعر القارئ، وهو ينتقل بين الصفحات، أن كل مشهد يحمل طاقة تمهيدية لما يليه، أو يستثمر أثرا خلفه مشهد سابق، فتغدو العلاقات بين المقاطع جزءا من هندسة العمل، وهذا ما تم الحديث عنه في مواقع سابقة.

يستوقف المتأمل أن انتقال الرواية من مشهد إلى آخر يتم في الغالب عبر خيط دلالي، أكثر منه عبر انتقال مكاني أو زمني. فقد تنتهي فقرة عند إحساس معين، ثم تبدأ الفقرة التالية من الإحساس نفسه وقد اتخذ شكلا آخر، أو من فكرة واصلت نموها في سياق مختلف. وبذلك يحافظ النص على وحدة شعورية، حتى عندما تتبدل الأمكنة أو تتغير الشخصيات الحاضرة في المشهد.

تمنح هذه الطريقة السرد مرونة لافتة. فالفصل الجديد لا يقطع ما سبقه، وإنما يستأنفه من زاوية أخرى، ويضيف إليه طبقة جديدة من المدلول. ولهذا تتكون لدى القارئ صورة تدريجية للعمل، تتسع مع كل انتقال، دون أن يشعر بانفصال بين أجزائه. وتلك علامة على أن البناء يخضع لمنطق النمو.

- التمهيد والتكامل بين الجلسات

تتوزع الرواية عبر سلسلة من الجلسات العلاجية التي تجمع سارة بالدكتور نبيل، غير أن هذه الجلسات لا تعمل كفصول منفصلة، بحيث نراها تنساب كل جلسة من سابقتها، وتحمل في طياتها امتدادا لما قبلها. ففي الجلسة الأولى (ص15-20)، تبدأ سارة رحلتها مع الطبيب، وتطرح سؤالها الأول عن الألم، ثم تنتهي الجلسة بعبارة الطبيب: " لا يزول ... فالألم يتحول، من جرح نازف إلى ندبة تروي قصة النجاة، وأنت كاتبة القصة، يا سارة"."

وهذه العبارة، التي تختم الجلسة الأولى، تعود لتتشكل في الجلسات التالية كإطار مرجعي، وكأن كل جلسة لاحقة تحاول أن تثبت أو تنفي ما وعد به الطبيب.

وفي الجلسة الثانية (ص21-28)، تستأنف سارة الحكي من حيث توقفت، وكأن الصمت كان جزءا من الزمن الداخلي للشخصية. تفتتح سارة الجلسة الثانية بعبارة: "انبثقت منها دمعة صامتة تلملم شظايا فرح قديم كان يوما عند حافة الذكريات." فالدمعة الصامتة هنا هي استئناف للوجع الذي خيم على نهاية الجلسة الأولى، وكأن الرواية تستكمل نفس الصوت العاطفي من حيث توقف.

ويظهر هذا الانتظام أيضا في توزيع المكاشفات الكبرى. فاعتراف سارة بمرضها، الذي يأتي في الصفحة 30، لم يكن ليبلغ هذا الوقع لولا أن الجلسات السابقة هيأت لهذا الكشف. فقد سبقته

الجلسة الأولى التي زرعت فكرة الألم، والجلسة الثانية التي روت لقاءات سارة بأحمد، وهندست لهذا الاعتراف من خلال مشاهد التردد والخوف التي مهدت له.

- الانتقال عبر الخيط الدلالي

يكشف التأمل في بنية الرواية أن الانتقال بين أجزائها يتم عبر خيط دلالي يربط بينها. ففي الصفحة 52، تنتهي فقرة عند وصف حالة سارة النفسية: " استيقظت سارة في بئر من الظلام، ساد لا يقاوم، تمشي في أخاديده المظلمة، تتخطى حواجز النسيان الهشة، متجهة بلا وعي نحو مقبرة دفنت فيها كل حلاوة الماضي، هناك، عند شاهد القبور الخفي، بدأت تنبش بكل عزم".

ثم تبدأ الفقرة التالية في الصفحة 53 باستذكار طفولتها وأمها، وكأن الانتقال قد تم عبر خيط دلالي يربط بين ألم الحاضر وجذوره في الماضي. فالرواية لا تنتقل من مشهد إلى آخر عبر تعميق الفهم.

وهذا النمط يتكرر في انتقالات أخرى، كما في الصفحة 73، نقرأ مشهد سارة وهي تطلب الشاي مرا، ثم يندفع باسم خارج الغرفة في انفعال مكتوم. بعد هذا المشهد العاطفي المكثف، تنتقل الرواية إلى الصفحة 74، حيث تروي مشهدا أكثر هدوءا في سوق الكتب، مما يمنح القارئ فترة من السكون بعد التوتر.

- تنظيم المشاهد ذات الكثافة الانفعالية

يظهر هذا النسق أيضا في توزيع المشاهد ذات الكثافة الانفعالية. فالرواية لا تكدسها في موضع واحد، ولا تسمح لها بأن تتلاحق حتى تفقد أثرها، نراها تنسق مواقعها وفق إيقاع يضمن لكل مشهد زمنه الخاص داخل القراءة. فبعد المقاطع التي تبلغ درجة عالية من التوتر، تفسح الكاتبة مجالا لمشهد أكثر هدوءا، يتيح للقارئ استيعاب ما سبق، ويمنح السرد فرصة لاستعادة توازنه قبل الانتقال إلى محطة جديدة.

ففي الصفحة 30، نقرأ مشهد اعتراف سارة بمرضها، وهو مشهد بلغ ذروة التوتر العاطفي. ثم يأتي المشهد التالي في الصفحة 31، حيث نرى أحمد يحتضنها ويواسيها، ثم يصف السارد مرور الأيام الثلاثة في المستشفى. هذه الفقرة التالية، رغم أنها تحمل حزنا، إلا أنها أكثر هدوءا، وتتيح للقارئ فرصة للتنفس بعد الصدمة الأولى.

وبالمثل، في الصفحة 46، نقرأ مشهد سقوط القميص الأزرق من يدي سارة، ثم ينتقل السرد بعد ذلك إلى مشاهد أكثر هدوءا في الجلسات العلاجية التالية، حيث تروي سارة ذكرياتها ببطء، مما يسمح للقارئ باستيعاب وقع المشهد السابق.

- توزيع الوظائف السردية بين الجلسات

تؤدي وحدات الرواية، أو الجلسات، وظائف متعددة في الوقت نفسه. فهي تدفع الحكاية خطوة إلى الأمام، وتضيء جانبا من العلاقات بين الشخصيات، وترسخ جوا نفسيا يظل ممتدا في المقاطع اللاحقة. هذه الكثافة الوظيفية تمنح النص اقتصادا فنيا، فلا يشعر القارئ بوجود مشاهد زائدة أو مقحمة.

ففي الجلسة الأولى (ص15-20)، تؤدي الوحدة وظيفة التعريف بسارة وطبيعة ألمها، وفي الوقت نفسه ترسي العلاقة العلاجية بينها وبين الدكتور نبيل، وتزرع السؤال الأساسي عن الألم. وفي الجلسة الثانية (ص21-28)، تستمر العلاقة وتتعمق، وتضاف طبقة جديدة عبر استذكار لقاءات سارة بأحمد. وفي الجلسة الثالثة (ص29-31)، تصل إلى ذروتها باعتراف سارة بالمرض.

أما الجلسة الرابعة (ص34-39)، فتحدث تحولا نوعيا، إذ تنتقل من حكاية الماضي إلى حكاية الحاضر، من علاقة الحب إلى مواجهة الفقد، وهكذا توزع الجلسات الأدوار فلا تطغى وظيفة على أخرى.

- الانتقال عبر التناوب بين الزمنين

تحافظ الرواية على خيط داخلي يصل بدايات الوحدات بخواتيمها، من خلال التناوب بين الماضي والحاضر. فكثيرا ما تنتهي الجلسة عند نقطة تثير الترقب، ثم تأتي الوحدة التالية -الجلسة- مستجيبة لهذا الترقب، دون افتعال أو قفز مفاجئ. وتتحول حدود المقاطع -الجلسات- إلى نقاط وصل، فيستمر تيار القراءة من غير انقطاع.

في الصفحة 31، تنتهي الجلسة الثالثة بوصف سارة للمطر الذي يعيدها إلى الذاكرة، ثم تأتي الجلسة الرابعة في الصفحة 34، وقد انتقل الزمن إلى يوم الخميس التالي، وكأن المطر الذي كان

حاضنا على الذاكرة قد صار جسرا بين الجلستين. فالزمن هنا يستمر عبر الإحساس الشعوري، لا عبر الميقات الزمني.

وهذا التناوب يظهر بوضوح في الانتقال بين مشاهد الماضي والحاضر داخل الوحدة السردية الواحدة. ففي الصفحة 25-28، تروي سارة لقاءها بأحمد في متجر الحلويات، ثم تعود إلى الحاضر في الجلسة مع الدكتور نبيل، ثم تستكمل حكايتها، وهكذا يتشابك الزمنان ضمن الوحدة نفسها، دون أن ينقطع التيار الشعوري.

- التنوع الوظيفي داخل التناسق الكلي

من الخصائص التي تستحق التقدير أن الكاتبة لا تجعل البناء أسيرا للنمط الواحد. فبعض الجلسات تتخذ طابعا حواريا، وأخرى يغلب عليها التأمل، وثالثة تقوم على الحركة، ورابعة تميل إلى الوصف. غير أن هذا التنوع لا يبدد وحدة العمل، لأن الرابط بينها الانسجام في الوظيفة. وكل مقطع يسهم بطريقته في إنجاز الغاية التي يتحرك نحوها السرد.

فالجلسة الأولى (ص15-20) تميل إلى الطابع الحواري التأملي، حيث يجلس الطبيب مع سارة في حوار هادئ. والجلسة الثانية (ص21-28) تغلب عليها الحركة والانتقال بين الماضي والحاضر. والجلسة الثالثة (ص29-31) تتخذ طابعا دراميا ذرويا. أما الجلسات الأخيرة (ص52-65)، فتميل إلى البطء والتأمل، وكأن الوحدات تتغير مع تغير الحالة النفسية للشخصية.

وهذا التنوع في الطابع يمنح النص ثراء وإيقاعا متغيرا يحافظ على انتباه القارئ، ويمنع الرتابة من أن تتسلل إلى التجربة السردية.

تقود هذه القراءة إلى نتيجة ذات أهمية، فتماسك الرواية يصدر عن انتظام أجزائها انتظاما عضويا. فكل وحدة تنبثق مما قبلها، وتمهد لما بعدها، حتى تغدو الرواية أشبه ببناء تتساند عناصره، ويتوقف ثباته على سلامة كل لبنة من لبناته. وبهذا الانسجام البنائي، تتحقق وحدة الانطباع لدى القارئ، فهو يشعر بأنه يقرأ عالما متماسكا، تتفاعل أجزاؤه وتتجاوب فيما بينها في انسجام فني رفيع.

الإيقاع السردي: صناعة التنفس الداخلي للرواية

ينشأ الإيقاع في الرواية من الكيفية التي تنتظم بها الحركة والسكون، والكلام والصمت، والتوتر والانفراج، حتى يغدو النص أشبه بكائن حي، يتنفس وفق نسق داخلي يحفظ توازنه من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة. ومن ثم فإن الإيقاع يمثل عنصرا بنائيا يتجاوز الجانب الأسلوبي، لأنه يتحكم في تجربة القراءة ذاتها، ويحدد مقدار اقتراب القارئ من العالم الروائي أو ابتعاده عنه.

وقد أحسنت الكاتبة الإفادة من هذا العنصر، فاختارت إيقاعا ينسجم مع طبيعة موضوعها، ومع طبيعة الشخصيات التي تتحرك في فضائها. فلا يندفع السرد في موجات متلاحقة تستنزف انتباه المتلقي، ولا يركن إلى سكون طويل يبدد حرارة التلقي، بحيث يحافظ السرد على نسق متوازن، تتبادل فيه الحركة والهدوء مواقعها في انتظام يكاد يذكر بإيقاع المقطوعة الموسيقية، حيث لا تستغني النغمة عن السكتة، ولا يكتمل اللحن من غير لحظات الصمت التي تمنحه امتداده.

ويستوقف القارئ أن الرواية تعرف متى تسرع، ومتى تبطئ. فالمواقف التي تتطلب تركيزا وجدانيا تحظى بمساحة أوسع، فتتأنى اللغة في ملامسة تفاصيلها، وتفسح المجال أمام الانفعال كي يبلغ مداه الطبيعي. أما الوقائع التي لا تضيف تحولا نوعيا إلى التجربة، فتمر في اختصار محسوب، يحفظ للنص انسيابه، ويمنع تراكم التفاصيل الثانوية على حساب البنية الرئيسة.

ومن وجوه هذا الإيقاع أن الكاتبة لا تسمح للمشهد الواحد أن يستنفد طاقته كلها. فما إن يبلغ ذروته حتى تفسح المجال لمشهد آخر يختلف في نبرته، فيتجدد انتباه القارئ، ويظل النص محتفظا بقدرته على الإدهاش. ويبدو هذا التنويع في ترتيب المقاطع جزءا من وعي دقيق بمقتضيات القراءة، إذ إن الاستمرار على وتيرة واحدة، مهما بلغت جودتها، يفضي إلى الرتابة، بينما يخلق التنوع المدروس حالة من اليقظة المتواصلة.

وتبرز قيمة هذا النسق كذلك في العلاقة بين الفعل والتأمل. فكلما بلغت الحركة درجة من الكثافة، أفسحت الرواية مجالا للتروي، وكأنها تمنح الشخصيات والقارئ معا فرصة لاستيعاب ما جرى. ومن خلال هذا التبادل تتولد دينامية داخلية تحفظ للنص توازنه، وتجعل التحولات أكثر رسوخا في الذاكرة، لأن القارئ لا يمر عليها مرورا سريعا، ولكن يرافقها في لحظة تأملها.

ويكشف الإيقاع أيضا عن حسن توزيع الانفعال. فالرواية لا تبدأ من أعلى درجات التوتر، ولا تظل حبيسة مستوى واحد من الشحنة الشعورية، نجدها تتدرج في بناء الانفعال، وتعيد تنظيمه كلما استدعى السياق ذلك. وبهذا يحتفظ الأثر الوجداني بقيمته، لأن النص يوزع وسائله التعبيرية على امتداد العمل وفق نظام يحفظ لها فاعليتها.

ولا يقل الإيقاع الداخلي أهمية عن الإيقاع الظاهر. فهناك حركة خفية تنتظم العبارات، وتتحكم في طول الفقرات، وفي مواقع الحوار، وفي مساحات الوصف، حتى تتكون موسيقى سردية تعتمد حسن توزيع الكتل النصية، وتنوع درجات الكثافة التعبيرية. ومن هنا تأتي سهولة القراءة، رغم عمق الموضوع، لأن النص يعرف كيف يريح القارئ قبل أن يدفعه إلى متابعة الطريق.

ويكتسب هذا الإيقاع بعدا رمزيا إذا وضع في ضوء عنوان الرواية. فآلة الناي، بما تحمله من امتداد النفس وتقطع الأنغام، تحضر في خلفية البناء السردي حضورا غير مباشر. وليس المقصود وجود الموسيقى داخل الحكاية، وإنما المقصود حضور منطقها في تنظيم الحكي. فكما تتولد النغمة من انتظام النفس، يتولد الأثر السردي من انتظام الإيقاع، وكما تحتاج المقطوعة إلى تنويع طبقاتها، يحتاج النص إلى تنويع حركته حتى يحتفظ بقدرته على التأثير.

وتقود هذه الملاحظة إلى نتيجة ذات قيمة نقدية، إذ يبدو الإيقاع في الرواية جزءا من رؤيتها الفنية، وليس مجرد نتيجة عرضية لطريقة الكتابة. فهو يحكم توزيع المقاطع، ويضبط مسافات التوتر، ويرسم منحنى التلقي، حتى يغدو عنصرا خفيا يربط أجزاء العمل، ويمنحها تماسكها الداخلي.

ويظل هذا التنظيم أحد أسباب الانسجام الذي يميز الرواية، فالقارئ، بعد الفراغ من القراءة، يحتفظ بإحساس بوحدة النص، حتى وإن لم يستطع رد ذلك إلى سبب محدد. والسر يكمن في هذا الإيقاع الداخلي الذي يتولى، في صمت، تنظيم حركة السرد، وربط أجزائه، وتوجيه انفعال المتلقي دون أن يلفت الانتباه إلى نفسه.

تقدم الرواية حسا إيقاعيا رفيعا، يجعل الحركة والسكون، والتوتر والهدوء، في علاقة تكامل مستمرة. ومن خلال هذا النسق المتوازن يتجاوز الإيقاع حدود الزينة الأسلوبية، ليصبح أحد

الأعمدة التي يقوم عليها البناء السردي، وأحد الأسباب التي تمنح التجربة الروائية تماسكها وامتداد أثرها في وجدان القارئ.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن الكاتبة نجحت في الإفادة من تقنيات السرد الحديثة دون أن تجعلها غاية مستقلة، إذ ظلت خاضعة لمقتضيات العالم الروائي، ومنسجمة مع طبيعة التجربة التي تنقلها. وقد جنب هذا التوازن الرواية الوقوع في الاستعراض التقني، وأكسبها قدرة على الجمع بين البعد الجمالي والبعد الإنساني في آن واحد.

الشخصية في مسار التحول: من ثبات الهوية إلى دينامية التكوين

من الخصائص التي تميز الرواية الحديثة أن الشخصية أصبحت مشروعا إنسانيا مفتوحا على التحول، تتشكل ملامحه مع تعاقب التجارب، وتتبدل رؤيته إلى نفسه وإلى العالم كلما ازدادت احتكاكاته بالحياة. فالروائي بعد أن كان اهتمامه منصبا على تقديم شخصية جاهزة بصفات محددة، اتجه إلى تتبع الكيفية التي تصنع بها الحياة الإنسان، وكيف يترك الزمن في أعماقه آثارا تتجاوز ما يظهر في أفعاله الخارجية.

وتتحرك رواية "ناي تعزف ألما" داخل هذا الأفق الفني. فالشخصيات تصل محملة بأسئلة، وبجراح، وبأحلام مؤجلة، ثم تبدأ، مع امتداد السرد، في مراجعة يقينها، وإعادة النظر في اختياراتها، حتى يغدو التحول جزءا من بنيتها الداخلية، لا حادثة عابرة تقع في مسارها حتى تستقر هوياتها.

- تحول سارة من الانكسار إلى إعادة اكتشاف الذات

تمثل سارة، بطلة الرواية، نموذجا بارزا للشخصية التي تخضع لمسار تحول داخلي عميق. تبدأ الرواية وسارة غارقة في ألم الفقد، تعيش في دائرة مغلقة من الحزن والذاكرة. في الصفحة 33، نقرأ رسالتها: "أيعقل أن يتحول الغياب إلى نسيج وجودنا؟ نختفي بالحنين تحت شمس عمياء، وندفن أنفسنا في وسادات الليل، كأنما الفقدان قدر ننسج خيوطه بأنفسنا." هذه الكلمات تعكس حالة الانهيار التي تعيشها، حيث أصبح الغياب نسيج وجودها اليومي، وكأنها فقدت القدرة على التمييز بين الحضور والغياب.

وقبل ذلك قدمت الرواية، ملامح أخرى، ففي الجلسة العلاجية (ص19)، حين يسألها الدكتور نبيل: "إذا كان ألمك كائنا حيا، فماذا سيقول لك؟ وماذا يحتاج منك؟" تبدأ سارة في النظر إلى ألمها من زاوية مختلفة. إنها لا تزال تعاني، لكنها بدأت تتعلم كيف تواجه وجعها بدلا من الهروب منه، وكيف تمنحه اسما وشكلا يمكن التعامل معه.

ويصل هذا التحول إلى ذروته في الصفحة 74، حين تذهب مع باسم إلى سوق الكتب، وتلتقط كتابا غريبا وتتأمله، وكأنها تبحث عن معنى جديد في وسط الرماد. هذه اللحظة الصغيرة تمثل تحولا كبيرا: سارة التي كانت غارقة في ماضيها، بدأت تفتح نافذة على الحاضر، وتبحث عن شيء يملأ الفراغ الذي تركه الغياب.

- تحول باسم من المرافق إلى السند الفاعل

شخصية باسم، أخو سارة، تقدم نموذجا آخر للتحول، وإن كان تحولا أكثر هدوءا. في البداية، يظهر باسم كشخصية مرافقة، تقف إلى جانب سارة دون أن يكون لها حضور قوي. في الصفحة 16، يصف السارد: "جلس أخوها باسم على أريكة صغيرة، واضعا يده فوق يدها، كأنه يرافقها العبور من عالم الوحدة إلى عالم الأمان".

لكن مع تقدم الرواية، يتحول باسم من مرافق سلبي إلى سند فاعل، يتخذ قرارات حاسمة في مسار علاج سارة. في الصفحة 70-71، يدخل في حوار صعب مع أمه، محاولا إقناعها بضرورة العلاج النفسي لسارة، رافضا منطق الخوف من وصمة المجتمع: "المرض النفسي ليس جنونا... الجنون الحقيقي هو هذا الجهل الذي لا يميز بين المرض والعار." هنا، لم يعد باسم مجرد أخ حنون، لقد صار صوت العقل والحكمة في الأسرة، يقاوم الجهل والتقاليد التي تعيق شفاء أخته.

- تحول نور من الصراع إلى التصالح

شخصية نور، التي تظهر في الصفحات المتأخرة من الرواية، تقدم نموذجا آخر للتحول، لكنه تحول من نوع مختلف. في الصفحة 98، تظهر نور كشخصية تعيش صراعا مع جسدها وهويتها، حيث يصف السارد نظرة الجيران إليها: "تلك الفتاة... انظر إلى كتفيها... تأكد، إنها

تشبه الرجال." وتعيش نور في مجتمع لا يمنحها مكانا، ولا يصنفها في أي من الخانتين المعتادتين.

في الصفحة 99، تصف الرواية كتاباتها التي تخبئها تحت الفراش: "كانت تكتب رسائل لا ترسلها أبدا... كتبت نور: 'أنا لست شاذة، وأنا لست رجلا... المشكلة أن العالم لا يحتوي إلا على خانتين، وأنا لست في أيهما...'." هذه الكتابات تعكس حالة التمزق التي تعيشها، حيث تبحث عن هوية لا يمنحها إياها المجتمع.

لكن الرواية ترسم لنور مسارا تحوليا، يبدأ من الصراع مع الذات، وينتهي إلى التصالح معها. في الصفحة 100، نقرأ: "ارتدت فستانا لأول مرة منذ سبع سنوات... لم تخرجه للناس في الشارع... بل كانت تتأرجح أمام المرآة، ترتديه في غرفتها فقط... تتعلم كيف تمشي فيه، كيف تتنفس فيه..." هذا المشهد يمثل لحظة تحول كبرى. نور، التي كانت تعيش صراعا مع جسدها، تبدأ في تقبله، وفي اختبار هوية كانت تخشى الاقتراب منها. إنها تبدأ بالتصالح مع ذاتها في خفاء، بعيدا عن أعين المجتمع.

وفي الصفحة 101، نقرأ عن لقائها مع تامر: "فرآها... مرتدية سروالا واسعا وقميصا فضفاضا، تجلس على الدرج... كانت عيناها تنظران إليه بثبات لم يره من قبل... سألها 'كيف حالك؟' فأجابت: 'بخير حقا... لأول مرة'." هذه العبارة البسيطة تحمل في طياتها تحولا عميقا: نور التي كانت تعيش في صراع دائم، أصبحت قادرة على قول "بخير" بصدق، ولو للحظة.

- حسن من القسوة إلى الاعتراف بالجرح

شخصية حسن، أخو سارة، تخضع هي الأخرى لمسار تحول، لكن تحولا يظهر في صورة كشف متأخر أكثر منه تغيرا تدريجيا. في الصفحات الأولى، يظهر حسن كشخصية قاسية ترفض الاعتراف بمرض سارة.

غير أن هذا الموقف الصلب سينهار مع تقدم الرواية. فالشخصية التي بدت قاسية من الخارج، تنكشف عن جرح عميق يعجز عن التعبير عنه، مما يمنحها بعدا إنسانيا جديدا.

- تحول تامر من الباحث إلى الإنسان الباحث عن ذاته

شخصية تامر، الباحث الذي يظهر في الصفحات المتأخرة، تقدم نموذجا مثيرا للتحول. في البداية، يظهر تامر كباحث أكاديمي، يحمل كاميرته ودفتره، واثقا من قدرته على "تفكيك السلطة الأبوية" عبر المقابلات المسجلة. في الصفحة 102، يصف السارد ثقته المفرطة: "كان تامر يعتقد، طوال ثلاثين عاما، أنه يعرف النساء... يستقبل تصفيقا حارا من طالبات يرين فيه 'الرجل المختلف'..."

لكن لقاءه بنور ونساء الحي يبدأ في هز هذه الثقة. في الصفحة 103، يدرك تامر أنه لا يفهم شيئا حقا: "لكن الحقيقة، التي كان يخفيها حتى عن نفسه، أنه لم يفهم امرأة قط... حين تقف امرأة حقيقية أمامه – بلحمها ودمها وتناقضاتها وألمها الصامت – كان يشعر أنه يقرأ كتابا بلغة يعرف مفرداتها لكنه لا يجيد نطقها".

ويبلغ هذا التحول ذروته في الصفحة 105، حيث يكتب تامر رسالة إلى نور لم يرسلها: "أيتها الغريبة التي جلست بجواري الليلة، لم أخبرك أنني أيضا أخاف من المرآة، ليس لأن جسدي ليس جميلا، بل لأنني لا أعرف من ينظر إلي منه... أنت تعرفين على الأقل أنك امرأة حبست في خانة غير مناسبة، أما أنا؟ لا أعرف من أنا..." هنا، تحول تامر من الباحث الذي يدرس الآخرين، إلى إنسان يبحث عن نفسه، ويعترف بأنه لا يعرف من يكون.

من خلال هذا البناء، نستخلص أن الرواية تغادر التصوير الساكن للشخصيات، لتمنحها عمقا ديناميا يجعلها تتطور من داخلها، فتغدو رحلتها الإنسانية أحد المحاور الجوهرية التي يستند إليها البناء الروائي بأكمله. فالتحول يظهر هنا كقيمة إنسانية، تعكس رؤية الكاتبة إلى الإنسان بكونه مشروعا مفتوحا، لا يكتمل إلا باستمرار التجربة. ومن هنا تكتسب الشخصيات في "ناي تعزف ألما" حيويتها، إذ تستمد حضورها من صدق تحولها، ومن قدرتها على إعادة اكتشاف نفسها كلما تغيرت شروط الحياة من حولها.

الشخصية ومقاومة التصنيف

من أبرز ما يستوقف القارئ في رواية "ناي تعزف ألما" أن شخصياتها لا تستجيب للرغبة التقليدية في التصنيف. فمنذ البدايات الأولى يمتنع النص عن وضع أبطاله داخل قوالب أخلاقية أو نفسية جاهزة، فلا يواجه القارئ شخصيات تنتمي إلى ثنائية الخير والشر، أو القوة والضعف،

أو الصواب والخطأ في صورها الحاسمة، إنه يجد كائنات تتحرك داخل مناطق متداخلة، تتجاور فيها عناصر تبدو متعارضة لأول وهلة، ثم تتكشف، مع تعاقب الصفحات، عن انسجامها مع الطبيعة المركبة للإنسان.

يمثل هذا الاختيار تحولا في الرؤية الروائية قبل أن يكون مجرد تقنية في رسم الشخصيات، لأن العمل يرفض اختزال الإنسان في صفة واحدة، أو في موقف واحد، أو في حادثة واحدة. فالإنسان، في هذا العالم الروائي، أوسع من كل تعريف، وأغنى من كل حكم سريع، وأشد تعقيدا من أن تحيط به عبارة موجزة. ولهذا تأتي الشخصيات قابلة لإعادة القراءة كلما اتسعت معرفة القارئ بها، إذ يتبدى في كل مرحلة جانب جديد لم يكن ظاهرا في اللقاء الأول.

- حسن بين القسوة والبكاء الصامت

تتجلى مقاومة التصنيف بوضوح في شخصية حسن، أخو سارة. ففي الصفحة 63، يرسم السارد صورة رجل صلب، يحمل المسؤولية باكرا، ويصرخ في إخوته، ويتقمص دور الرجل قبل أوانه: " كان أخي "حسن" يدعى بهذا الاسم رغم أن الحياة لم تحسن إليه، كان جسده كالسور العتيق الذي يحمل شقوقا عميقة، لكنه لا ينهار، عيناه الضيقتان تشبهان فتحتين في حائط قديم، تطلان على العالم بحذر يشبه تهديدا، تعلم القسوة كما يتعلم الطفل المشي عن طريق سقوطه، كان الفقر مدرسته الأولى، والمسؤولية المبكرة مدرسته الثانية، حمل الأسرة على كتفيه وهو لم يزل يحاكي الرجال بشارب ناعم فوق شفته العليا.

كان يصرخ في إخوته لأتفه الأسباب، يرفع يده الخشنة التي تشبه جذع شجرة ميتة..." هذا الوصف يدفع القارئ إلى تصنيف حسن ضمن نموذج الرجل المتسلط القاسي.

غير أن الصفحة نفسها تحمل إشارة إلى نقيض هذا التصنيف، حين تصف يديه اللتين: "كانت تمسح دموع والدتي ليلا، حين يظن أن أحدا لا يراقبها." هنا يتزعزع التصنيف الأول، إذ يكتشف القارئ أن القسوة الظاهرة تخفي حنانا خفيا، وأن الصراخ في النهار قد يكون درعا لبكاء في الليل لا يراه أحد.

وهذا التناقض لا يعكس اضطرابا في بناء الشخصية، بقدر ما يعكس حقيقة الإنسان الذي يحمل في داخله أكثر من وجه. فحسن ليس شريرا، وليس قديسا، إنه إنسان معقد، تتجاور فيه القسوة

والحنان، والصلابة والانهيار، والصراخ والبكاء الصامت. وهذا التعقيد هو ما يجعله شخصية نابضة بالحياة، وقريبة من التعقيد الإنساني الحقيقي.

- نور بين الجسد المرفوض والهوية المعلقة

شخصية نور، التي تظهر في الصفحات المتأخرة، تقدم نموذجا آخر لمقاومة التصنيف، لكن على مستوى الهوية الجسدية والاجتماعية. في الصفحة 98، يصف السارد نظرة المجتمع إليها: " إنها تشبه الرجال"، هذا الوصف يحاول وضع نور في خانة واحدة، تصنيفها بناء على مظهرها الجسدي، وحصرها في إحدى الخانتين المعتادتين.

لكن نور تقاوم هذا التصنيف في الصفحة 99، حيث تكتب لنفسها: "... وأنا لست رجلا..."، هذه العبارة تمثل رفضا صريحا للتصنيف الثنائي، وإعلانا عن هوية لا تستوعبها الخانات الجاهزة، وعن وجود لا ينحصر في القوالب المتاحة.

وتتجاوز الرواية هذا الرفض إلى تقديم حل ممكن، حين تصف في الصفحة 100 قرار نور بارتداء فستان، هنا، تختار نور طريقا وسطا بين التصنيف والرفض: إنها لا تعلن ثورتها على العالم، ولا تستسلم لتصنيفاته، إنها تبدأ بالتصالح مع ذاتها في خفاء، بعيدا عن أعين المجتمع، وكأنها تقول إن الهوية الحقيقية لا تحتاج إلى إعلان، بل إلى ممارسة خاصة، لا تخضع لرقابة أحد.

- فارس بين خالق الشخصيات وشخصية مخلوقة

شخصية فارس، الكاتب الذي يظهر في الأجزاء الأخيرة، تقدم نموذجا معقدا لمقاومة التصنيف، حيث ينتقل من موقعه كخالق للشخصيات إلى موقع الشخصية المخلوقة نفسها. في الصفحة 122، يظهر فارس ككاتب يسيطر على عالمه الخيالي: "لم يكن يكتب القصص بتلك النقرات ذات الصوت الذي يداعب خياله..."، هنا، فارس هو السيد المطلق، يخلق الشخصيات ويقرر مصائرها.

لكن هذا التصنيف ينهار في الصفحة 128، حين يلتقي فارس بـ "سارة" الحقيقية، المرأة التي تشبه بطلة روايته: "توقف فارس في مكانه، كأن قدميه التصقتا بالإسفلت، صدمة كهربائية اجتاحت جسده، تلك العينان الحزينتان... تلك الملامح الباهتة تحت العباءة... إنها "سارة" بطلة

روايته لكنها هنا، من لحم ودم..."، هنا، يكتشف فارس أن الحدود بين الخالق والمخلوق ليست ثابتة، وأن الشخصية التي ظن أنه خلقها كانت موجودة في الواقع قبله.

ويبلغ هذا الالتباس ذروته في الصفحة 147-148، حيث يصل فارس إلى لحظة حيرة تأسيسية: "توقف فارس يسأل نفسه: من يكتب من؟ وهل نحن أبطال في روايات الآخرين؟ هل أحدنا هو شخصية من رواية أخرى؟" هنا، يرفض فارس التصنيف الذي يضعه في خانة "الكاتب" وحده، ويكتشف أنه قد يكون شخصية مكتوبة، جزءا من رواية أكبر، لا يعرف مؤلفها. وهذا الكشف يحوله من كاتب يسيطر على نصه إلى شخصية تتساءل عن كاتبها، مما يفتح سؤالا وجوديا حول حدود الخيال والواقع، وحول إمكانية أن تكون حياتنا كلها رواية يكتبها آخر.

- أم صبحي بين الهامش والمركز

شخصية أم صبحي تقدم نموذجا آخر لمقاومة التصنيف، من خلال تحولها من شخصية هامشية إلى مركز سردي. في الصفحة 11، تظهر أم صبحي كجامعة قمامة. هذا الوصف يدفع القارئ إلى تصنيفها ضمن الشخصيات الثانوية، جزء من خلفية المشهد، لا أكثر.

لكن الرواية تعيد تقديمها في الصفحة 151، فتكشف عن دورها المحوري: "أنا من جمعته، أنا من عشته، أنا من مسحت دموع سارة بمنديل من القمامة وأنا جالسة على الرصيف المقابل، أنا من رأت نور ترقص في شرفتها... أنا من سمعت تامر يمزق رسائله في منتصف الليل." هذا الكشف يحول أم صبحي من مهمشة إلى مركز، ومن جامعة قمامة إلى جامعة ذاكرة.

وفي الصفحة 153، تخرج من جيبها كراسا ممزقا وتقول: "وهذه روايتي أنا... لم أنته منها بعد. هل تريد أن تقرأها؟" هنا، تكتمل دورة مقاومة التصنيف: أم صبحي التي ظنها القارئ شخصية هامشية، تتحول إلى راوية محتملة، وإلى كاتبة تروي حكايات من لا صوت لهم. وهذا التحول يمنحها بعدا جديدا، ويجعل القارئ يعيد النظر في كل مشهد كانت حاضرة فيه، ليكتشف أنها كانت تعرف ما لم يكن هو يعرفه.

من خلال هذا البناء، تقدم رواية "ناي تعزف ألما" شخصيات عصية على التصنيف، لأنها تحمل في داخلها أكثر من وجه، وتتجاوز حدود القوالب الجاهزة. فالرواية تنظر إلى الشخصية على أساس أنها كيان متعدد الطبقات، يظل جزء من هويته كامنا، ولا يسمح بالكشف الكامل عنه إلا

بعد أن تتراكم الشواهد وتتسع مساحة المعرفة. وبهذا يمتنع النص عن تسليم قارئه مفاتيح الشخصيات منذ ظهورها، ويتركها تنفتح شيئا فشيئا، كما يحدث في العلاقات الإنسانية خارج الأدب، حيث لا يظهر الإنسان كاملا في لقاء واحد، بل يكشف عن أبعاده تدريجيا، مع تعاقب المواقف وتبدل الظروف.

الشخصية في شبكة العلاقات

من الخصائص التي تمنح الرواية عمقها الفني أن الشخصية لا تفهم بمعزل عن غيرها، لأن وجودها داخل النص يقوم على شبكة من العلاقات المتبادلة، تتحدد من خلالها ملامحها، وتتضح وظائفها، وتكتسب حضورها الدلالي. فالإنسان، في الحياة كما في الأدب، لا يعيش في فراغ، إذ أن صورته تتشكل عبر احتكاكه بالآخرين، وعبر ما ينشأ بينهم من تقارب وتباعد، واتفاق واختلاف، وتأثير متبادل.

وتقوم رواية "ناي تعزف ألما" على هذا المبدأ بوضوح. فالشخصيات تنتمي إلى نسيج واحد، تتقاطع خيوطه باستمرار، حتى يغدو كل لقاء سببا في إعادة تشكيل العلاقات القائمة، وكل حوار مناسبة لإعادة توزيع المواقع داخل العالم الروائي.

- سارة وأمها بين الذاكرة والحضور الغائب

تمثل العلاقة بين سارة وأمها نموذجا للعلاقة التي تستمر عبر الذاكرة، حيث تظل الأم فاعلة في مسار الحكاية رغم غيابها الجسدي. ابتداء من الصفحة 53، تروي سارة للدكتور نبيل ذكريات طفولتها مع أمها، وكيف كانت تشعل النار تحت القدر: "أمي... امرأة عصية على النسيان، كأنها نبتت من طين القرى القاسي، ربتها شمس التعب وشقاء الأرض، ترك الزمن علامات السمرة والتجاعيد على وجهها كخريطة لألم صامت، تشققت أكفها الغليظة من حصاد سنابل القمح، ومن التجوال بين أشجار الزيتون العتيقة..."، هذه الذكريات تقدم الأم كمرآة تعكس تشكل سارة ذاتها. فقسوة الحياة التي واجهتها الأم، وحنانها الخفي، ويديها الخشنتان، كلها عناصر صاغت نظرة سارة إلى العالم، وجعلتها تدرك أن القسوة والحنان يمكن أن يجتمعا في الإنسان نفسه.

في الصفحة 55، تتعمق هذه العلاقة حين تروي سارة كيف كانت أمها تجمع الملابس المهملة من الجارات لتعيد خياطتها لأبنائها: "دخلت ذات صباح ومعها كيس أسود باهت، ظننته قمامة،

أفرغت محتواه على الأرض، انطلقت صيحتي من قلبي قبل فمي: ملابس؟! أجابتني بنبرة مكسورة: نعم... ملابس جارتنا العجوز، كانت سترميها، فأخذتها لأستصلح منها ما يفيدكم". هذا المشهد بالإضافة إلى أنه يقدم الأم كامرأة فقيرة تكافح، يكشف أيضا عن شبكة علاقاتها بالجيران، وعن قدرتها على تحويل النفايات إلى حياة، وعن الأثر العميق الذي تركته في نفسية سارة، حيث تقول في نهاية المقطع: "لم أكن أعلم حينها أنني سأحمل ثقل 'سوء حظي' هذا في حقائب الأيام والسنوات القادمة، كجرح ينزف في صمت". فالأم، بفعلها هذا، كانت نموذجا للصبر والكفاح، وهذا النموذج هو ما سترثه سارة في تعاملها مع ألمها الخاص.

- سارة والمرأة العجوز في المكتبة بين الصدفة والحكمة

تقدم العلاقة بين سارة والمرأة العجوز في المكتبة (ص60-61) نموذجا للعلاقة العابرة التي تترك أثرا عميقا، رغم قصر مدتها. تظهر المرأة العجوز فجأة في حياة سارة، وكأنها رسول من عالم آخر، تلك اللحظة الصدفية تتحول إلى علاقة مؤقتة لكنها حاسمة، حيث تقدم المرأة الكتاب إلى سارة وتقول: "أحيانا، يجب أن نجرح كي تشفى". فالمرأة العجوز تقدم لها فلسفة في التعامل مع الألم، وتزرع في داخلها بذرة تغيير. وهذه العلاقة، رغم قصرها، تثبت أن الشخصيات لا تحتاج إلى زمن طويل لتترك أثرها، وأن بعض اللقاءات قد تكون أكثر تأثيرا من علاقات تمتد لسنوات.

- تامر ونور بين البحث عن الآخر والبحث عن الذات

تمثل العلاقة بين تامر ونور نموذجا معقدا للشبكة العلائقية، حيث تتحول من علاقة باحث بمبحوثته إلى علاقة إنسانية تعيد تشكيل كليهما. ففي الصفحة 103، يصف السارد لقاءهما الأول: " رأى نورا كانت تجلس على الدرج الحجري أمام بيتها الصغير، ترتدي سروالا رماديا واسعا وقميصا رماديا باهتا، لم تكن تفعل شيئا مميزا، كانت تشرب كوب شاي بارد، تنظر إلى الفراغ بعينين منهكتين لكنهما ليستا فارغتين، كانت هناك حياة فيهما، حياة متعبة لكنها لم تستسلم بعد". هنا، تظهر نور كشخصية غامضة، تحمل في صمتها ثقلا لا تفهمه. وفي الصفحة نفسها، يطلب تامر منها أن تحكي قصتها، فتجيبه: "أنا لست قصة... أنا امرأة تعبت من أن تكون 'قضية' يدرسونها". هذه العبارة تحول العلاقة بينهما من علاقة معرفية (باحث يدرس موضوعا) إلى

علاقة إنسانية (إنسان يقف أمام إنسان). نور ترفض أن تكون مجرد حالة بحثية، وتعلن أنها كائن معقد لا يختزل في خانة واحدة.

وفي الصفحة 106، تتطور هذه العلاقة حين ترتدي نور فستانا لأول مرة منذ سبع سنوات، وتجلس مع تامر: "نظر إليها تامر، رأى جسدها العضلي، كتفيها العريضتين، يديها الخشنتين. ورأى الفستان الناعم فوق كل ذلك، كان المشهد قاسيا وجميلا في آن واحد، كأنها شجرة بلوط تزينت بأزهار الكرز". هذا المشهد يمنح العلاقة بعدا جديدا، حيث يصبح تامر شاهدا على تحول نور، ونور تصبح مرآة لصراعات تامر الداخلية. وفي الصفحة 107، يطلب تامر منها أن يكتب عنها، فترد: "تامر، أنا لست بطلة روايتك، أنا امرأة تحاول فقط أن تعيش، إذا أردت أن تكتب عني... فاكتب أنني كنت هنا... فقط... كنت هنا".

وهكذا، تتحول العلاقة بينهما من علاقة باحث بمبحوثة إلى علاقة إنسانية خالصة، حيث يصبح تامر، بدلا من أكاتب عن قصة نور، إلى مكتشف لذاته من خلالها. وفي نهاية القصة (ص107)، يكتب تامر في مسودته: "نور، لم تخبريني يوما ما اسمك الكامل، ربما لأنك لم تريدي أن أبحث عنك، ربما لأنك أردت أن أذكرك كحالة... لا كعنوان، حسنا، سأذكرك... ليس كقصة بحثية، بل كأول امرأة علمتني أن الحب لا يعني الفهم، أحيانا، الحب هو أن تجلس بجانب شخص دون أن تفهم شيئا... وأن يكون ذلك كافيا."

ـ فارس وسارة الواقعية بين الخلق والانكشاف

تمثل العلاقة بين فارس و"سارة" الواقعية نموذجا فريدا للشبكة العلائقية، حيث تتحول من علاقة كاتب بشخصيته الخيالية إلى علاقة إنسان بإنسان. في الصفحة 128، يصف السارد لحظة لقاء فارس بسارة الحقيقية: "... اختفت 'سارة' الفتاة الحالمة التي صنعها، وحلت مكانها هذه الظلة الحزينة من امرأة من لحم ودم". هذا اللقاء يهز يقين فارس كمبتكر للشخصيات، ويكشف له أن الشخصيات التي يكتبها قد تكون موجودة في الواقع قبله. وفي الصفحات التالية (ص129-130)، يتابع فارس هذه المرأة، ويكتشف قصتها المؤلمة، وكيف تزوجت باكرا، وكيف عانت من الفقر والتهميش.

وفي الصفحة 145، يصل فارس إلى لحظة حيرة تأسيسية حين يكتب رسالة إليها: " سارة، أنت التي تهمسين للحياة حين يصمت الجميع. لا أعرف إن كنت حقيقية، أم حلما من ورق، أم امرأة التقيتها ذات مساء وظننت أني مخلصها ثم هربت تاركة قطعة مني ورائي".

وهكذا، تتحول العلاقة بين فارس وسارة من علاقة خلق إلى علاقة انكشاف، حيث يكتشف فارس أن الحدود بين الخالق والمخلوق ليست ثابتة، وأن الشخصية التي ظن أنه خلقها كانت تخلقه هي الأخرى.

- أم صبحي والشخصيات الأخرى بين الهامش والمركز

شخصية أم صبحي، التي تظهر في الصفحة 11، تقدم نموذجا لشخصية ترتبط بشبكة العلاقات بأكملها من موقع الهامش، قبل أن تتحول إلى مركز. بدت في الأول مجرد شخصية ثانوية، جزء من خلفية المشهد. غير أن الرواية تعيد تقديمها في الصفحات الأخيرة (ص151-153) كحلقة وصل بين جميع الشخصيات، كما أسلفنا الذكر. وفي الصفحة 153، تخرج من جيبها كراسا ممزقا وتقول: "وهذه روايتي أنا... لم أنته منها بعد. هل تريد أن تقرأها؟"

وهكذا، تتكامل شبكة العلاقات، حيث تصبح أم صبحي هي الجامعة الخفية لكل الحكايات، والراوية الصامتة لكل المصائر.

نخلص أن الشخصيات تنهض في "ناي تعزف ألما" على شبكة متداخلة من العلاقات، تجعل كل شخصية عنصرا فاعلا في تشكيل غيرها، وتجعل المعنى ثمرة للتفاعل أكثر مما هو نتيجة لصفات فردية مستقلة. فسارة تتشكل عبر علاقتها بأمها الغائبة، والمرأة العجوز العابرة، وتامر يتشكل عبر علاقته بنور، وفارس يتشكل عبر علاقته بـ "سارة" الواقعية، وأم صبحي تجمع كل هذه الخيوط في نسيج واحد. ومن خلال هذا البناء العلائقي، تنجح الرواية في تقديم عالم إنساني متماسك، تتبادل داخله الشخصيات التأثير، وتعيد رسم مواقعها باستمرار، حتى يغدو النسيج الروائي وحدة متكاملة تتجاوز حدود الأفراد إلى رحابة العلاقات التي تجمعهم.

جدلية الحضور والغياب في بناء الشخصية

لا يقاس حضور الشخصية الروائية بعدد الصفحات التي تشغلها، ولا بوفرة الحوارات التي تشارك فيها، لأن القيمة الفنية للشخصية تتحدد بقدرتها على الاستمرار داخل نسيج الرواية، حتى عندما تغادر المشهد. فكثير من الأعمال السردية تمنح شخصياتها حضورا ماديا كثيفا، غير أن أثرها يضمحل سريعا، في حين تنجح أعمال أخرى في جعل شخصية لا تظهر إلا في مواضع محدودة تفرض سلطانها على مجرى الحكاية كله. ومن هنا يكتسب الحضور الروائي معنى يتجاوز الوجود المادي، ليصبح أثرا ممتدا داخل الوعي السردي.

وتقدم "ناي تعزف ألما" نموذجا لافتا لهذا البناء. فالشخصيات تقاس قيمتها بما تتركه من صدى في بقية الشخصيات، وبما تستمر في إنتاجه من تأثير بعد انتهاء ظهورها، لا بمقدار مشاركتها المباشرة في الأحداث.

ـ شخصية "آية" في ملفات تامر: حضور الغياب عبر الحكايات المهملة

في الصفحة 80-82، يقرأ تامر ملفات الحالات النفسية في عيادة الدكتور نبيل، فيعثر على ملف يحمل اسم "آية". هذه الشخصية لا تظهر في الرواية بجسدها، ولكن عبر مذكراتها المكتوبة، غير أن حضورها يظل طاغيا في وعي تامر، وفي قراءة القارئ. تكتب آية في مذكراتها: "نشأت في بيت صغير بأطراف المدينة... كنت البنت الكبرى، حاملة عبء العائلة منذ طفولتي... زوجي، ذلك النرجسي الذي لبس قناع الحب، كان يقتل كل جميل بداخلي يوما بعد يوم". ثم تروي كيف تحول المرض إلى شبح يطاردها: "حين أخبرني الطبيب أن المرض تسلل إلى نفسي، لم أبك، كنت ميتة منذ زمن، أنجبت طفلا أصابه التوحد ... تحولت إلى شبح يترنح بين الأطباء ... في يوم رمادي، رأيت من نافذتي أطفالا يلعبون، والشمس تشرق دون أن تنتظر أحدا". وفي خاتمة مذكراتها، تكتب آية بصوت يعلن النهوض من الرماد: "اليوم أنا امرأة تعافت تحررت من جسدها وروحها تحوم أرجاء الكون... سأنهض من رمادي لأكون مثل الأشجار التي قطعها الإنسان يوما فعاقبته الكراسي بالانتظار".

هذه الشخصية، التي لا تظهر إلا عبر سطور قليلة، تستمر في حضورها من خلال أثرها في تامر، ومن خلال الرسالة التي تحملها عن إمكانية التعافي رغم كل شيء. فالغياب هنا يعني تحولا في شكل الحضور، من حضور جسدي إلى حضور دلالي.

- شخصية "نور" في علاقتها بتامر: حضور الغياب في التحول الداخلي

تظهر نور في الصفحات المتأخرة (107-98)، غير أن حضورها لا ينتهي بخروجها من المشهد. عبارتها "أنا لست قصة..." تحول نور من موضوع للبحث إلى إنسان حاضر بكل تعقيداته. وفي الصفحة 106، تصف الرواية مشهدا يحمل في طياته حضورا غائبا: "... قطعة قماش سوداء رخيصة، ترتجف في الريح كعلم يرفع بعد حرب خاسرة". ثم تقول نور لتامر: "هذه أنا... أتعلم؟ قررت ألا أختبئ بعد اليوم، ليس لأنني شجاعة، بل لأنني تعبت من الاختباء".

هذا القرار، رغم أنه يبدو حضوريا، هو في جوهره إعلان عن علاقة جديدة مع الغياب: نور التي كانت تختبئ، تقرر أن تظهر، غير أن ظهورها هذا لا يمحو سنوات الغياب التي سبقته، فهو يمنحها معنى جديدا. فنور، رغم غيابها الجسدي بعد رحيل تامر، تستمر في حضوره من خلال هذا الأثر الذي تركته في وعيه، ومن خلال تحوله من باحث أكاديمي إلى إنسان يبحث عن ذاته.

- شخصية "سمر" والحب الافتراضي: حضور الغياب في الفضاء الرقمي

في الصفحات 115-118، تظهر شخصية "سمر" عبر رسالة صوتية تصل إلى سارة. سمر، التي لا تظهر بجسدها في الرواية، تروي تجربتها مع حب افتراضي تحول إلى خيبة: "أحببته... أحببت الإشارات التي كانت تتدفق بيننا... " ثم تصف لحظة انقطاع هذا الحب: "انقطع خط التواصل بفصل استقبال الشبكة العنكبوتية، انطفأت الشاشة، انقطع كما ينقطع التيار فجأة في ليلة عاصفة، لم يمت كالبشر ليترك جسدا يدفن تحت التراب وورودا تذبل حول شاهد قبره، ترك لي حسابا معلقا في تطبيق أشبه بمقبرة رقمية...".

فشخصية الحبيب الافتراضي، رغم أنه لم يظهر في الرواية بجسده، يستمر في حضوره من خلال الفراغ الذي تركه، ومن خلال الأسئلة التي أثارها عن طبيعة الحب في العصر الرقمي.

وسمر، بدورها، تصبح شخصية غائبة حاضرا، لأن قصتها تنقلب إلى مرآة تعكس حالة سارة نفسها، وتجعلها تتساءل عن واقع علاقاتها.

- شخصية "هدى" أو "أم صبحي"

شخصية أم صبحي، كما ذكرنا سابقا، تظهر في الصفحة 11 كجامعة قمامة، ثم تختفي، لتعود في الصفحات الأخيرة. لكن حضورها الغائب يمتد أيضا من خلال الحكايات التي تجمعها من القمامة. في الصفحة 11-12، تصف الرواية ما تجده أم صبحي في القمامة: "ثم ظهر كيس أسود مربوط بإحكام، وعندما فتحته، انبعثت منه رائحة الخمر من العلب الفارغة، وملابس شفافة وهاتف محطم شاشته مشقوقة كقلب انكسر... بين طيات القمامة، وجدت صورا محروقة قد تكون لعشيقين في أوضاع مثيرة".

هذه الأشياء التي تجمعها أم صبحي هي آثار غائبين، أشباح حكايات لم تكتمل. وأم صبحي، بجمعها لهذه الآثار، تصبح حارسة للذاكرة، وحافظة لحضور الغائبين.

أم صبحي إذن، رغم غيابها عن معظم المشاهد، كانت حاضرة كشاهدة، وراوية، وحافظة للأسرار.

- حضور الغياب في بنية التراسل

تتوزع في الرواية رسائل كثيرة، بعضها مرسل، وبعضها لم يرسل، وبعضها مكتوب في كشكول، وبعضها مرسل عبر الهاتف. هذه الرسائل تشكل فضاء للحضور الغائب، حيث تتحول الكلمات إلى جسر يربط بين الحاضر والغائب. في الصفحة 10، تكتب سارة: "أكتبك كنداء ضاع في واد مقفر، لا صدى يجيب، ولا أمل يرجى، مجرد كلمات تذوب في فراغ الوجود". وفي الصفحة 33، تكتب: "أيعقل أن يتحول الغياب إلى نسيج وجودنا؟ نختفي بالحنين تحت شمس عمياء، وندفن أنفاسنا في وسادات الليل". وفي الصفحة 51، تكتب: "أحبك عن كل لقاء لم يكتب، وعن أبواب لم تفتح، وعن مقاعد بقيت خالية رغم امتلاء المكان".

هذه الرسائل، التي تخاطب غائبا، تخلق حضورا مضاعفا: حضور الغائب من جهة، وحضور الكاتبة نفسها وهي تعيد تشكيل وجودها عبر الكتابة. فهذا النوع من الغياب لا يعني الصمت هنا، إنه غياب يحتفظ باستمرار الحوار وإن اختلفت أدواته.

- حضور الغياب في الانتظار

يتكرر في الرواية مشهد الانتظار، حيث تنتظر الشخصيات من لا يأتي، أو تنتظر ما لا يحدث. وهذا الانتظار يحول الغياب إلى قوة ضاغطة تعيد تشكيل الزمن الداخلي للشخصيات.

ففي الصفحة 35 مثلا، تصف سارة ليلة انتظارها لمكالمة أحمد: "تلك الليلة: لا زلت أذكرها، ليلة خانها النوم، انقطع التيار الكهربائي فغاصت الغرفة في بحر أسود". وفي الصفحة 36، تنتظر سارة نبأ أحمد بعد سقوطه: "عشت في دوامة من الرعب والأمل، تواصلت مع إدارة المستشفى، عازمة على تحمل تكاليف علاجه، همي الوحيد رؤية عينيه تفتحان من جديد".

والانتظار هنا وإن كان في الظاهر توقفا زمنيا، فهو فعل وجودي يحول الغياب إلى حضور، ويجعل الغائب هو محور كل التفكير والقرار.

وعلى هذا الأساس، فإن الرواية عن وعي فني تجعل الحضور والغياب وجهين لحقيقة سردية واحدة، فالشخصية لا تنتهي بخروجها من المشهد، ولا يبدأ تأثيرها مع لحظة ظهورها فقط، ولكن تمتد فاعليتها عبر ما تخلفه من أثر في الذاكرة، وفي القرارات، وفي مسار العلاقات. فآية تستمر في حضورها عبر مذكراتها، ونور تستمر في وعي تامر بعد رحيلها، وسمر تستمر في أسئلتها عن الحب الرقمي، وأم صبحي تستمر في حكاياتها التي تجمعها من القمامة، والرسائل تستمر في جسر الهوة بين الحاضر والغائب، والانتظار يحول الغياب إلى قوة ضاغطة. وبهذا تتحول الشخصيات إلى قوى دلالية مستمرة، تسهم في تشكيل العالم الروائي حتى في لحظات صمتها أو ابتعادها، وهو ما يمنح البناء الشخصي عمقا واتساعا يتجاوز الحدود التقليدية لرسم الشخصية.

دلالة الشخصية

تبلغ الشخصية الروائية درجة عالية من النضج الفني عندما تتجاوز حدود الفعل الحكائي، لتصبح مجالا تتولد داخله الأسئلة الكبرى التي يحملها النص. فالكاتب لا يحتاج دائما إلى التصريح بمواقفه الفكرية أو الأخلاقية، لأن الشخصيات، حين تبنى بإحكام، تتولى بنفسها مهمة مساءلة الواقع، وكشف تناقضاته، وإثارة القضايا التي يعجز الخطاب المباشر عن ملامستها. ومن هذه الزاوية تكتسب الشخصية وظيفة فكرية دقيقة، لا تنفصل عن وظيفتها الجمالية، ولا تذوب فيها.

وتكشف رواية "ناي تعزف ألما" عن هذا الوعي بجلاء. فالشخصيات تحمل داخلها أسئلة معلقة، تتجدد مع كل منعطف من منعطفات السرد. ويخرج القارئ من كثير من المقاطع وهو أكثر ميلا إلى التفكير مما هو ميال إلى إصدار الأحكام، لأن النص يفضل إبقاء بعض القضايا مفتوحة، إيمانا بأن الأدب يوسع دائرة التأمل أكثر مما يغلقها.

- سمر ومساءلة الحب في العصر الرقمي

في الصفحات 115-118، تظهر شخصية "سمر" عبر رسالة صوتية تصل إلى سارة. هذه الشخصية، رغم أنها لا تظهر بجسدها في الرواية، تحمل في داخلها سؤالا عميقا عن طبيعة الحب في زمن التواصل الرقمي، وعن إمكانية أن يكون الحب حقيقيا حين يولد خلف الشاشات. تروي سمر تجربتها مع حب افتراضي: "أحببته... أحببت الإشارات التي كانت تتدفق بيننا...". وتصف لحظة انقطاع هذا الحب: "انقطع خط التواصل بفصل استقبال الشبكة العنكبوتية، انطفأت الشاشة، انقطع كما ينقطع التيار فجأة في ليلة عاصفة، لم يمت كالبشر ليترك جسدا يدفن تحت التراب وورودا تذبل حول شاهد قبره، ترك لي حسابا معلقا في تطبيق أشبه بمقبرة رقمية". وتصل إلى نتيجة مؤلمة: "لكن قلبي... قلبي لا يفهم لغة البرمجة، والوجع الذي يملؤه... وجع حقيقي كالواقع الذي أعيشه الآن...".

سمر، بهذه التجربة، تطرح سؤالا عن الفجوة بين الواقع والافتراضي، وعن إمكانية أن يكون الألم الناتج عن علاقة رقمية حقيقيا كالألم الناتج عن فقدان حقيقي. وهي بذلك تمنح القارئ فرصة للتأمل في طبيعة العلاقات الإنسانية في عصر التكنولوجيا، دون أن تقدم إجابة جاهزة.

- نور ومساءلة حدود الهوية الجسدية

في الصفحات 98-100، تقدم شخصية نور نموذجا آخر للشخصية التي تحمل في داخلها سؤالا وجوديا. فهي تعيش صراعا مع جسدها ومع نظرة المجتمع إليها. وتصف الرواية كيف كانت نور تعيش في صمت: "في الحي، كانت نور تعرف باسم 'الغريبة'. ليست غريبة لأنها شريرة، بل لأنها مستحيلة التصنيف". وفي الصفحة 99، تكتب نور لنفسها كلمات تحمل في جوهرها سؤالا عن الهوية والتصنيف:

"أنا لست شاذة، وأنا لست رجلا، فأنا لا أشتهي إلى أن أكون أنا... فهل أحتاج إلى خانة جديدة؟ أم يحتاج العالم إلى باب ثالث؟"

هذا السؤال يتجاوز حدود الشخصية الفردية، ليمس قضية أوسع حول حق الإنسان في أن يكون على ما هو عليه، دون أن يضطر إلى الانتماء إلى خانة محددة سلفا. وفي الصفحة 100، تصل نور إلى لحظة حاسمة: "وقفت أمام المرآة مرة أخرى... نظرت إلى جسدها دون أن تحكم عليه... ثم قالت: أنا امرأة ليس لأن جسدي يقول ذلك، بل لأن روحي تقوله، ولن أطلب الإذن من أحد ليكون هذا حقيقيا". ثم ترتدي فستانا لأول مرة منذ سبع سنوات.

نور، بهذا الفعل، تطرح سؤالا عن الحرية الشخصية، وعن حق الفرد في تعريف نفسه بنفسه، وعن إمكانية التصالح مع الجسد بعد سنوات من الصراع.

- الراوية المجهولة ومساءلة العنف ضد المرأة

في الصفحات 89-91، تظهر راوية مجهولة تروي حكاية مؤلمة عن العنف ضد المرأة، وعن تقاليد الزواج القسري التي تحطم حياة الفتيات. تبدأ الحكاية بصراخ: "صراخ شق سكون الغرفة". ثم تروي الراوية مشهدا مرعبا: "اليوم، أرى ابنتي (زهرة قلبي) ترتدي فستانا أبيض، لا أعلم ما ينتظرها، لكني أعرف أن الأبيض صار مصدر رعب لي". وتصف لحظة الزواج: "دخل العريس الغرفة يرتدي جلبابا فاخرا ومنديل حرير أبيض يتدلى على كتفه، أمسك بيد عروسته الهشة، وبدأ يتلصص على مفاتن جسدها الطفولي". وتنتهي الحكاية بمشهد مأساوي: "في الصباح، أعطى حما ابنتي لزوجي منديلا مدميا، تناوله بفخر وشموخ، بينما انكفيت أبكي جثمان ابنتي المسجى على فراش العرس".

هذه الحكاية، التي ترويها راوية مجهولة، تطرح سؤالا عن العنف الممنهج ضد المرأة، وعن التقاليد التي تحول الفتيات إلى سلع، وعن الدم الذي يغطى بغطاء الشرف. والرواية، من خلال هذه الشخصية المجهولة، تمنح صوتا لمن لا صوت لهم، وتفتح بابا للتأمل في قضايا اجتماعية عميقة، دون أن تتحول إلى خطاب مباشر.

- العجوز في المقهى ومساءلة الصمت والحكمة

في الصفحة 123، تظهر شخصية عجوز في المقهى، تلفت انتباه القارئ بنظرتها الثاقبة إلى فارس. هذه العجوز، رغم أنها تظهر في مشهد واحد، تحمل في داخلها سؤالا عن الصمت والحكمة، وعن القدرة على رؤية ما وراء الظاهر.

يصف الراوي: "لاحظت العجوز التي تمسح الطاولات المجاورة نظراته الشاردة، وابتسامتها المفاجئة التي لا تفسر". هذه الابتسامة المفاجئة تحمل في طياتها معرفة لا تقال، وحكمة لا تحتاج إلى كلمات.

- شخصية "ياسمين" ومساءلة التهميش الاجتماعي

في الصفحات 90-91، تظهر شخصية "ياسمين" التي تروي حكايتها امرأة مجهولة. تقدم هذه الشخصية نموذجا لطفلة تعرضت للعنف والاستغلال، وتعكس أسئلة عميقة حول التهميش الاجتماعي وغياب العدالة. تصف الرواية: "كانت ياسمين البالغة اثنتي عشرة سنة تتوارى من البلل تحت نافذة في شارع البلدة، حيث تهاطل المطر بغزارة، سمعت صوتا خافتا يناديها، فجأة، ظنته وهما، لكنه تكرر: ياسمين... ياسمين!"

ثم يظهر الرجل الذي يعتدي عليها، يقول الراوي على لسان المرأة المجهولة: "ضحك بسخرية: ' لقد باعتك أمك لي، أنت ملكي الليلة، '. حملها كالسهم إلى حيث لا تدري".

وتصف الرواية نهايتها المأساوية: " عند النافذة ذاتها، سقطت جثتها الهزيلة على الأرض، في الصباح، أشرقت الشمس على رائحة الياسمين الذابل الملطخ بالدم".

هذه الشخصية، رغم أنها لا تظهر إلا عبر حكاية ترويها امرأة مجهولة، تطرح سؤالا عن الأطفال المهمشين، وعن العنف الذي يمارس ضد الفتيات الصغيرات، وعن غياب الصوت والعدالة. والرواية، من خلال هذه الشخصية، تمنح صوتا لمن لا صوت لهم، وتفتح بابا للتأمل في قضايا اجتماعية عميقة، دون أن تتحول إلى خطاب مباشر.

تنم رواية "ناي تعزف ألما" عن تصور فني يجعل الشخصية منبعا للأسئلة قبل أن تكون مصدرا للأجوبة، فتغدو كل تجربة إنسانية مدخلا إلى مساءلة الذات والمجتمع والقيم السائدة. فسمر تسائل الحب الرقمي، ونور تسائل حدود الهوية الجسدية، والراوية المجهولة تسائل العنف ضد المرأة، والعجوز في المقهى تسائل الحكمة والصمت. ومن خلال هذا الاختيار، يتجاوز البناء الشخصي

حدود الحكاية، ليشارك في تأسيس أفق فكري رحب، يضاعف ثراء الرواية، ويمنحها قدرة على الاستمرار في وعي القارئ بعد انتهاء فعل القراءة.

المكان بين الاحتضان والاختبار

المكان في الرواية الحديثة عنصر مؤسس في تشكيل التجربة الإنسانية، إذ يتجاوز وظيفته المادية ليصبح إطارا تتحدد داخله العلاقات، وتختبر فيه القيم، وتتجلى عبره رؤية الكاتب إلى الإنسان والعالم. ومن ثم، يتحول المكان إلى قوة فاعلة تترك بصمتها في الشخصيات، وتوجه إيقاع الحياة داخل النص، وتمنح الوقائع أبعادها النفسية والاجتماعية والرمزية.

وتنم رواية "ناي تعزف ألما" عن هذا الإدراك الفني. فالأمكنة تنشأ بينها وبين الشخصيات علاقة متبادلة، يتغير فيها المكان بقدر ما تتغير دلالته في وعي ساكنيه. فالحيز الواحد قد يبدو في بداية الرواية باعثا على الطمأنينة، ثم يكتسب مع تطور الوقائع معنى مختلفا، أو يتحول إلى موضع ضيق بعد أن كان فضاء رحبا. وهكذا يغدو المكان مرآة لحركة الشعور، لا إطارا ثابتا للأحداث.

- عيادة الدكتور نبيل بين ملاذ الأمان وفضاء المواجهة

تمثل عيادة الدكتور نبيل نموذجا للمكان الذي يتحول من فضاء علاجي إلى ملاذ آمن، ثم إلى فضاء للمواجهة النفسية. في الصفحة 17، يصف السارد العيادة: "كانت الغرفة تنضح بهدوء عميق، رائحة خفيفة لرائحة اللافندر المختلطة مع عبق الخشب القديم من المكتب الضخم. وعلى الجدران لوحات زيتية لمناظر طبيعية تبعث على السكينة، أرفف كتب منسقة تحمل عناوين حول النفس البشرية، لم تكن عيادة للطب النفسي، بل أشبه بملاذ آمن من ضجيج الحياة".

هذا الوصف يمنح العيادة صفة الملاذ، المكان الذي يمكن للشخصية أن تلجأ إليه بعيدا عن ضجيج العالم الخارجي. غير أن هذه العيادة، مع تقدم الجلسات، تتحول إلى فضاء للمواجهة، حيث تواجه سارة ذكرياتها وألمها.

وفي الصفحة 18، يتعزز هذا المعنى حين يقول الدكتور نبيل لسارة: "أحيانا تكون الكلمات ثقيلة جدا... ثقيلة جدا على القلب".

فالعيادة، بهذا المعنى، تصبح فضاء يسمح بظهور الكلمات الثقيلة، مكانا تصبح فيه المواجهة النفسية ممكنة. وهي تختلف بذلك عن بقية أمكنة الرواية التي تغلب عليها الصمت والكتمان.

- غرفة سارة بين سجن الذاكرة وفضاء الانكسار

تقدم غرفة سارة نموذجا للمكان الذي يتحول من فضاء خاص إلى سجن للذاكرة، حيث تصبح الجدران شاهدة على الانهيار الداخلي. في الصفحة 59، يصف السارد حالة سارة في غرفتها: "في زاوية غرفتها الضيقة، حيث يتسلل نور الشتاء الباهت من خلال الستارة الرمادية، تجلس سارة منكمشة على حافة السرير ، يلفها صمت ثقيل ...".

وتتكرر هذه الصورة في الصفحة 75، حيث تعود سارة من سوق الكتب لتجد الغرفة كما تركتها: "... وتكورت من جديد في صمتها على الفراش...".

فالغرفة بالإضافة إلى كونها مكان للنوم، صارت فضاء يعكس الحالة النفسية لساكنته. الشاي البارد، النعناع الأسود، الصمت الثقيل، كلها عناصر تحول الغرفة إلى مرآة للانهيار الداخلي، وإلى سجن تحبس فيه سارة نفسها بملء إرادتها.

- غرفة أحمد الصغيرة بين الفقر والحميمية

في الصفحة 26، تظهر غرفة أحمد الصغيرة كنموذج للمكان الذي يحمل في طياته تناقضا بين الفقر المادي والغنى العاطفي. تصف سارة الغرفة حين تزور أحمد لأول مرة: "دخلت والغرفة الشاحبة أمامي لم تكن سوى انعكاس لحياة ذلك الرجل الذي وقف أمامي خجولا: سرير من خشب خشن، كرسي متآكل، وجدار من الطين يحمل صورا بالية لعائلته".

غير أن هذا المكان الفقير يتحول، بفضل العلاقة بين سارة وأحمد، إلى فضاء للحميمية والدفء. ففي الصفحة 43، تصف الرواية لحظة إهداء القميص الأزرق: "أوقفت سيارتها أمام العمارة التي في طابقها السفلي غرفته الصغيرة، يتعانق بجانبها بخار الكوبين معا، والكيس الأزرق الخجول على المقعد المجاور... الضوء الدافئ في غرفته يعانق كل شيء...".

فهذا الضوء الدافئ يحول الغرفة الفقيرة إلى فضاء للدفء والحب، حيث يصبح المكان أكثر إنسانية مما هو عليه في وصفه المادي. وهكذا، يتحول المكان من رمز للفقر إلى رمز للعلاقة الإنسانية العميقة.

- المقهى القديم بين الذاكرة والانتظار

في الصفحة 29، يظهر المقهى القديم كفضاء للقاءات والذكريات، حيث تلتقي سارة بأحمد في يوم ممطر: "في يوم من أيام أيلول، كانت السماء تمطر بغزارة ذلك اليوم، ... جلست أمام النافذة في المقهى الصغير، أتابع قطرات الماء وهي تنهمر على الزجاج كدموع لا تنتهي، ... بينما كنت أرسم بأصابعي اسمه على الطاولة الخشبية".

المقهى يصبح في ذاكرة سارة فضاء للقاء الأول، ولحظة الاعتراف بالمرض في الصفحة 30، حيث تحكي الرواية: "الصمت كان أثقل من الرعد الذي هز السماء خارجا، ثم همست: أنا مريضة".

وهكذا، يتحول المقهى من مجرد مكان للقاء إلى فضاء للذكريات الحاسمة، حيث تتغير حياة الشخصيات داخله.

- سوق الكتب بين البحث عن المعنى والبداية الجديدة

في الصفحة 74، يظهر سوق الكتب كفضاء للبحث عن المعنى، حيث تأخذ سارة خطوة نحو الحياة بعد فترة من الانسحاب، تقول الرواية عن هذا السوق: "... رائحة الورق العتيق، والغبار الممزوج بحكايات الماضي... لأول مرة منذ زمن، رأى باسم شرارة خافتة تعبر في عينيها".

هذا المكان، الذي تزوره سارة بعد فترة من العزلة، يمثل محاولة للخروج من سجن الغرفة، والبحث عن شيء جديد. وفي الصفحة نفسها، تلتقط سارة كتابا غريبا: "مدت يدها وأخرجت كتابا غريبا... العنوان لم يكن يشبه أي عنوان رأته من قبل، كان لغزا بين يديها...".

فالكتاب الذي تجده في سوق الكتب يصبح رمزا لإمكانية البداية من جديد، وإشارة إلى أن المعنى قد يأتي من حيث لا تتوقعه الشخصية.

- المستشفى بين الحياة والموت

في الصفحات 36-37، يظهر المستشفى كفضاء للحظة الفاصلة بين الحياة والموت، حيث يحتضر أحمد: "في غرفة الإنعاش، مع صوت الأجهزة الطبية، ورائحة المطهر ومواد التعقيم، وبين الحياة والموت، كان أحمد يصارع أنفاسه الأخيرة...".

ويصف الراوي لحظة الموت من خلال وعي أحمد: " أمسكت يد القدر المغاير، أشعر بالبرد يتسلل إلى أطرافي المرتجفة، والألم يدنو رويدا".

فالمستشفى هنا فضاء للحظة الحاسمة التي تفصل بين الحضور والغياب، حيث يختبر المكان حدوده القصوى كفاصل بين عالمين.

- مكتبة المدينة القديمة بين الصدفة والحكمة

في الصفحة 60، تظهر مكتبة المدينة القديمة كفضاء للصدفة واللقاءات غير المتوقعة: "بينما كانت سارة تتجول في مكتبة المدينة القديمة، أمسكت كتابا قديما... مدت يدها بتردد، لكن إصبعها ارتطم بيد أخرى في اللحظة نفسها".

هذا المكان يتحول إلى فضاء للقاء المصيري مع المرأة العجوز التي تقدم لها الكتاب الذي سيغير نظرتها إلى حياتها. فالمكتبة، بهذا المعنى، تصبح رمزا للقاء بين البحث عن المعرفة والصدفة التي تغير المسار.

وهكذا، ينهض المكان في "ناي تعزف ألما" بوظيفة جمالية تتجاوز الوصف الخارجي، فيغدو حاملا للذاكرة، ومعبرا عن التحولات الشعورية، ومشاركا في بناء العالم الروائي. فعيادة الدكتور نبيل تتحول من ملاذ إلى فضاء للمواجهة، وغرفة سارة تصبح سجنا للذاكرة، وغرفة أحمد تتحول من فقر إلى حميمية، والمقهى يصبح فضاء للذكريات الحاسمة، وسوق الكتب يتحول إلى بحث عن المعنى، والمستشفى يصبح فاصلا بين الحياة والموت، والمكتبة تصبح فضاء للصدفة والحكمة. وتمنح هذه الرؤية الفضاء السردي حيوية خاصة، إذ يتحول من إطار صامت إلى عنصر فاعل يثري التجربة الفنية، ويعمق أثرها في وعي القارئ.

تشخيص أو أنسنة المكان

يكتسب المكان في الرواية قيمته من الطاقة التعبيرية التي تبثها اللغة في عناصره. فقد يتشابه موضعان في الهيئة، ثم يختلفان في أثرهما اختلافا بعيدا، لأن الكتابة هي التي تمنح كل فضاء شخصيته الخاصة، وتحدد موقعه في الوجدان قبل أن تحدد موقعه على الخريطة. ومن هنا يتجاوز المكان وظيفته الوصفية، ليغدو عنصرا حيا يشارك في تشكيل العالم الروائي.

وتقدم رواية "ناي عزف ألما" عناية دقيقة بهذا الجانب، إذ أن الأمكنة تبنى عبر انتقاء العلامات القادرة على إيقاظ الحس الجمالي لدى القارئ. وتكفي أحيانا لمحة بصرية، أو حركة عابرة، أو ملمح ضوئي، حتى ينهض المكان كاملا في المخيلة، وكأن النص يدعو القارئ إلى إتمام الصورة بنفسه، بدلا من أن يفرضها عليه في صورتها النهائية.

- الطريق والشارع بين الاغتراب والانتظار

في الصفحة 12، يظهر الشارع كفضاء يعكس حالة الانتظار والتأمل التي تعيشها سارة: " كانت سارة تستقل سيارتها، تراقب هذا المشهد على مقربة من رصيف شارع يكشف تلك المشاهد المتكررة، تنتظر إشارة المرور أن تنذر بالانطلاق، لكن هذه الإشارة تفتح وتغلق مرات عديدة وهي لا تزال تنتظر العبور." هنا، يوصف الشارع بحركته وإيقاعه الذي يعكس حالة الترقب الداخلي للشخصية. فالإشارة التي تفتح وتغلق تصبح مرآة لحالة سارة النفسية، حيث تنتظر شيئا لا يأتي. وفي الصفحة 126، يظهر الشارع كفضاء للاغتراب اليومي لفارس: " خرج إلى الشارع البارد، يتمطى كمن يخرج من قبر، أدخل أطراف قميصه البالية في بنطاله المتهالك، وحاول أن يروض شعره الأشعث بأصابعه، وقف على الرصيف، ينتظر (باص) النقل العام الذي سيحمله إلى وظيفته البائسة...".

فهذا الشارع البارد يوصف بحالته الشعورية التي تعكس اغتراب فارس ويومياته الثقيلة. والشارع هنا يتحول إلى كائن حي يحمل في طياته البرد والقسوة التي يعيشها بطل الرواية.

- الغرفة المظلمة بين الكوابيس والذكريات

في الصفحة 35، تصبح الغرفة كائنا حيا يعكس حالة الخوف والترقب، تقول سارة: " تلك الليلة: لا زلت أذكرها، ليلة خانها النوم، انقطع التيار الكهربائي، فغاصت الغرفة في بحر أسود، ظلال شبحية تتراقص على زجاج النافذة، معلقة لأضواء السيارات العابرة، كنتُ أغطس برأسي تحت الوسادة هربا من شيء ما، ثم أطلقه للتنفس، محاصرة بكوابيس لم تتركني، أرق قاس، وفراش بارد يسرق دفء جسدي المرتعش...". هنا، تتحول الغرفة من مجرد مكان إلى كائن يعيش حالة الظلام والترقب. فالظلال التي تتراقص على الزجاج، والغرفة التي تغوص في بحر أسود، كلها عناصر تمنح المكان حياة خاصة تعكس الحالة النفسية للشخصية التي تعيش داخله.

وفي الصفحة 129، تتكرر هذه الصورة مع فارس: "ألقى بنفسه على السرير المهترئ، انفجر في بكاء صامت، مرير، كالتائه الذي ضاقت به الدنيا بما رحبت... في صمت الغرفة المظلمة، لم يسمع سوى صوت الساعة القديمة على الحائط: تك... تك... تك... كقلب منفرد ينبض في فراغ".

فالغرفة هنا تتحول إلى كائن حي ينبض مع نبض فارس، والساعة القديمة تصبح قلبا منفردا ينبض في فراغ، مما يمنح المكان حياة خاصة تعكس الوحدة والضياع.

- زقاق القمامة بين الأسرار والحكايات

في الصفحة 11، يتحول زقاق القمامة من مجرد مكان للتخلص من النفايات إلى فضاء يحمل الأسرار والحكايات: " في زوايا المدينة التي لا تنام، حيث تختفي الأسرار تحت أكوام القمامة، كجرح يخبئ خلف ضجيج الحياة، تتجول "أم صبحي" على حمارها الهزيل، تحمل طفلها الصغير الذي لم يعرف من الدنيا سوى رائحة العفن وحرارة الجوع...". هنا، تصبح أكوام القمامة كائنا حيا يحمل جراحا وأسرارا، والزقاق يتحول إلى فضاء يختزن حكايات الناس الذين يعيشون خلف الأسوار العالية.

وفي الصفحة 12، يتعزز هذا المعنى: "أصبحت الحاويات بالنسبة لها كتابا مفتوحا، تحكي حكايات الناس الذين يعيشون في القصور خلف الأسوار العالية ، كل قطعة قمامة كانت صفحة من حياتهم...". فالقمامة هنا هي صفحات من حياة البشر، والزقاق يتحول إلى مكتبة تحكي حكايات لا تروى في أي مكان آخر.

- العيادة النفسية بين الاحتضان والمواجهة

في الصفحة 17، تظهر العيادة النفسية ككائن حي يحتضن من يدخلها: "كانت الغرفة تنضح بهدوء عميق، رائحة خفيفة للافندر المختلطة بعبق الخشب القديم... لم تكن عيادة للطب النفسي، بل أشبه بملاذ آمن من ضجيج الحياة". فهذه العيادة توصف بجوها الذي يحتضن الزائرين، وبالروائح التي تخلق جوا من الأمان والهدوء. وفي الصفحة 20، يتعزز هذا الإحساس حين يقول الراوي عن سارة بعد نهاية الجلسة: " نهضت سارة عند نهاية الجلسة وشعرت أن ثقلا ما قد خف عنها، ليس لأنه زال بل لأن هناك يدا ما فهمت ثقلها ولمسته بلطف...".

فالعيادة هنا تتحول إلى كائن حي يفهم ثقل الكلمات، ويسمح للتواجد به بأن يكون جزءا من العلاج.

- النافذة بين العالم الداخلي والخارجي

تتكرر النافذة في الرواية كعنصر يمنح المكان حياة خاصة، حيث تصبح وسيلة للتواصل بين الداخل والخارج. في الصفحة 29، تصف سارة مشهدا في المقهى: "جلست أمام النافذة في المقهى الصغير، أتابع قطرات الماء وهي تنساب على الزجاج كدموع لا تنتهي...". وهنا، تصبح النافذة كائنا حيا يشهد على اللقاءات والذكريات.

وفي الصفحة 59، تظهر نافذة غرفة سارة كفضاء يتسلل منه الضوء الباهت عبر الستارة: "في زاوية غرفتها الضيقة، حيث يتسلل نور الشتاء الباهت من خلال الستارة الرمادية".

فالنور الذي يتسلل من النافذة هنا هو كائن يعكس حالة سارة النفسية، حيث الضوء الباهت يرمز إلى الأمل الخافت الذي لا يزال موجودا رغم كل شيء.

- سوق الكتب بين الغبار والحياة

في الصفحة 74، يظهر سوق الكتب ككائن حي يحمل في طياته رائحة الماضي ووعود المستقبل، حيث قالت الكاتبة : "رائحة الورق العتيق، الأغلفة البالية، والغبار الممزوج بحكايات الماضي...".

فهذا المكان يوصف بالغبار الذي يحمل الحكايات، وبالشرارة التي تعبر في عيني سارة حين تدخله. فالغبار هنا هو حامل للذاكرة، والكتب هي كائنات حية تحمل حكايات من سبقوا.

ونستنتج مما سبق أن رواية "ناي تعزف ألما" تعطي للمكان حضورا يتجاوز حدوده الواقعية، إذ تنشئه اللغة من خلال انتقاء العلامات الأكثر قدرة على الإيحاء، وتضفي عليه حيوية تجعله طرفا فاعلا في التجربة السردية. فالشارع يتحول إلى مرآة للانتظار، والغرفة إلى كائن ينبض بالوحدة، وزقاق القمامة إلى مكتبة للأسرار، والعيادة إلى ملاذ يحتضن الجراح، والنافذة إلى وسيلة بين الداخل والخارج، وسوق الكتب إلى فضاء يحمل الذاكرة والأمل. ومن ثم تتجسد الأمكنة بوصفها مكونات جمالية تحمل شخصيتها المستقلة، وتثري العالم الروائي بما تضيفه إليه من عمق حسي وتعبيري، دون اعتماد على الوصف المطول أو الزخرفة اللفظية.

اقتصاد الفضاء وإحكام البناء الروائي

تنم الرواية المتماسكة عن قدرة خاصة في اختيار أمكنتها، فلا تفتح أبوابا لا حاجة إليها، ولا توسع رقعة الأحداث طلبا للإبهار. وتقوم قيمة الفضاء على مقدار ما يضيفه إلى التجربة السردية، لا على كثرة المواقع التي يتنقل بينها السرد. فالعالم الروائي قد ينهض على عدد محدود من الأمكنة، ثم يمنح القارئ إحساسا بالاتساع، لأن العلاقات التي تنشأ داخل تلك الأمكنة تظل متجددة، ولأن كل فضاء يحتفظ بطاقة دلالية تميزه عن غيره.

وتسير "ناي تعزف ألما" في هذا الاتجاه بوعي واضح. فالنص ينتقي فضاءاته بعناية، ويجعل لكل واحد منها وظيفة داخل النسيج العام، فلا يشعر القارئ أن مكانا أدرج لإكمال المشهد أو لإطالة السرد. وكل انتقال ينسجم مع حركة الحكاية، حتى تبدو الأمكنة وكأنها حلقات في سلسلة واحدة، يشد بعضها بعضا.

- المنزل بين فضاء الطفولة وذاكرة الأم

يظهر المنزل في الصفحة 55 كفضاء يتكرر عبر الذاكرة، حيث تستحضر سارة مشهدا من طفولتها مع أمها: " بدأ العام الدراسي، وحمل كل منا قائمته بطلباته الصغيرة، كانت أمي تدخل البيت ثم تخرج، تعود وتخرج مرارا، كطائر حائر..."

فهذا الفضاء المنزلي، رغم أنه لا يظهر إلا عبر الذاكرة، يحمل في طياته أبعادا متعددة: فضاء الفقر، فضاء الحيلة، فضاء الحب الأمومي. وفي الصفحة 54، يعود هذا الفضاء عبر مشهد آخر: "تشتعل النار مرسلة عمودا كثيفا من الدخان الحارق، نتحلق حولها، نمد أيادينا الصغيرة نحو اللهب طلبا للدفء...".

فالمنزل هنا يتحول من مجرد مكان إلى فضاء للتضحية والحب، حيث تحول الأم النار والدخان إلى وسيلة للدفء والحماية.

- الشرفة كفضاء للرؤية والانتظار

تظهر الشرفة في الصفحة 35 كفضاء للرؤية والانتظار، حيث تقف سارة خلف النافذة: "وقفت خلف النافذة، شوارع مغسولة بدموع السماء، وأغصان الأشجار المكسورة، تشهد على معركة الليلة السابقة بين الريح الجنونية والطبيعة المستسلمة".

فهذه الشرفة توصف بما تراه العين منها، وبما تعكسه من حالة داخلية. وفي الصفحة 83، تعود الشرفة كفضاء للتأمل والتحول: "راقبت شروق الشمس من شرفتها، لم تعد السماء رمادية، بل زرقاء عميقة تخرقها خيوط ذهب".

فالشرفة هنا تتحول من فضاء للرؤية الحزينة إلى فضاء للأمل والتحول، مما يمنحها وظيفة مزدوجة داخل الرواية.

- الممر والردهة كفضاء للانتقال بين العوالم

في الصفحة 20، يظهر الممر أو الردهة كفضاء للانتقال بين عالم العيادة وعالم الخارج، تقول الكاتبة: "مشى باسم مع سارة في الردهة، يده تحمي كتفيها، ليس كدليل يرشد الطريق، بل كرفيق في رحلة الشفاء...".

فهذا الفضاء الانتقالي يحمل في طياته دلالة الرحلة بين عالمين: عالم الألم وعالم الأمل. وفي الصفحة 79، يظهر الممر مرة أخرى مع تامر: "وجد تامر نفسه ليلا في ممر العيادة النفسية، ممسكا بمفتاح كان معه".

فهذا الممر يتحول إلى فضاء للاختبار الأخلاقي، حيث يواجه تامر لحظة الصراع بين طموحه الأكاديمي وأمانة المهنة.

- المستشفى كفضاء للحظة الفاصلة

في الصفحة 36، يظهر المستشفى كفضاء لحظة الصدمة، حيث يتلقى الخبر: " هدوء موحش يلف البيت، فجأة، اقتحم أخي باسل - صديق أحمد المقرب - الغرفة، بصوت امتلأ بالرعب المبحوح: "أمي!... سارة!... أحمد في المستشفى..."»

وهنا، يؤدي المستشفى وظيفة فضاء الصدمة والانتظار. ليعود في الصفحة 37 كفضاء للمواجهة بين الحياة والموت: "في غرفة الإنعاش، مع صوت الأجهزة الطبية، ورائحة المطهر ومواد التعقيم، و بين الحياة والموت، كان أحمد يصارع أنفاسه الأخيرة".

فالمستشفى هنا يتحول من مجرد مكان للعلاج إلى فضاء للحظة المصيرية التي تفصل بين الحضور والغياب.

- الصالة أو غرفة الجلوس كفضاء للصراع العائلي

في الصفحة 69، تظهر غرفة الجلوس في المنزل كفضاء للحوار العائلي والصراع: "ذات يوم جلس باسم مع أمه في الغرفة المضاءة بنور خافت، صوته مثقل بالهم...".

فهذا الفضاء المنزلي يتحول من مكان للراحة إلى فضاء للمواجهة بين الأجيال، حيث يتحدث باسم عن ضرورة علاج سارة النفسي. وفي الصفحة 70، يتعمق هذا الصراع: "ارتسمت الدهشة على وجه الأم كالصاعقة: ماذا؟ طبيب نفسي؟ ماذا تقول؟ ..."

فالغرفة هنا تصبح مسرحا للصراع بين الوعي الجديد والجهل القديم، بين رؤية باسم ورؤية الأسرة التقليدية.

- الحديقة كفضاء للصداقة والكشف

في الصفحة 106، تظهر الحديقة كفضاء للقاء بين تامر ونور، حيث يلتقيان في فضاء مفتوح: "في إحدى الأمسيات، وجد نور جالسة في الحديقة، ترتدي فستانا بسيطا...، ترتجف في الريح كعلم يرفع بعد حرب خاسرة".

فهذه الحديقة تتحول من مجرد مكان عام إلى فضاء للكشف والصداقة، حيث تظهر نور بثوبها الجديد، وتعلن قرارها بالتوقف عن الاختباء. وفي الصفحة 107، تظل الحديقة فضاء للحوار الصادق: "نظرت إليه بعينين طويلتين تعلوهما خطوط متعرجة على جبهتها، ثم ابتسمت. "تامر، أنا لست بطلة روايتك...".

فالحديقة هنا تصبح فضاء للصدق والاعتراف، بعيدا عن قيود الأماكن المغلقة.

- الدرج الحجري كفضاء للقاءات العابرة

في الصفحة 103، يظهر الدرج الحجري أمام بيت نور كفضاء للقاءات العابرة والهامة، تقول الكاتبة: "رأى نور، كانت تجلس على الدرج الحجري أمام بيتها، في المساء الأثقل... ترتدي سروالا رماديا واسعا وقميصا رماديا باهتا".

فهذا الفضاء البسيط يتحول إلى مكان للقاءات المصيرية، حيث يجلس تامر بجانب نور دون أن يحاول تحليلها أو دراستها. وفي الصفحة 106، يعود هذا الدرج كفضاء للقرب الصامت: "جلست بجانبه على الدرج، وضعت كأس شاي بين يديه، 'لا تقل شيئا، فقط اشرب".'

فالدرج هنا يصبح فضاء للقرب دون كلام، وللوجود بجانب الآخر دون أسئلة، تقول الكاتبة: "في إحدى الليالي، وجدها تبكي وحدها على الدرج، جلس بجانبها دون أن يتكلم. انتظر، ولأول مرة في حياته، لم يحاول "التحليل"، لم يقل: "هذا بسبب تركيبة أبوية قمعية"، قال فقط: "لست وحدك".

يفضي الانتقاء الدقيق للأمكنة في "ناي تعزف ألما" إلى بناء فضاء روائي متوازن، تتساند أجزاؤه دون إفراط أو ترهل. فالمنزل يعود عبر الذاكرة كفضاء للطفولة والحب، والشرفة تتحول من رؤية حزينة إلى أمل، والممر يصبح فضاء للرحلة بين العوالم، والمستشفى يتحول إلى لحظة فاصلة بين الحياة والموت، وغرفة الجلوس تصبح مسرحا للجدال العائلي، والحديقة تتحول إلى فضاء للصداقة والكشف، والدرج الحجري يصبح فضاء للقرب الصامت. ويمنح هذا الاقتصاد العالم السردي كثافة فنية، إذ يزداد كل مكان غنى مع توالي حضوره، وتتنامى قيمته كلما تراكمت داخله الخبرات الإنسانية، فتغدو وحدة الفضاء إحدى الدعائم الراسخة في إحكام البناء الروائي كله.

حركية الفضاء وتنامي الدلالة

يفقد المكان قيمته الفنية عندما يظل ثابتا منذ الصفحة الأولى حتى الصفحة الأخيرة، لأن ثباته يؤدي إلى ثبات الدلالة، ويجعل انتقال الشخصيات انتقالا جسديا فحسب. أما الرواية التي تنجح في توظيف الفضاء، فإنها تجعل كل عودة إلى المكان اكتشافا جديدا، وكل انتقال بين الأمكنة انتقالا في المعنى أيضا. وتبلغ هذه التقنية نضجها حين يخرج القارئ بانطباع أن الأمكنة تتطور مع تطور التجربة الإنسانية للشخوص، حتى وإن بقيت معالمها الخارجية على حالها.

وتنم "ناي يعزف ألما" عن هذا الحس البنائي في غير موضع. فالمكان لا يحتفظ بالدلالة نفسها كلما عاد السرد إليه، إذ أنه يتشبع بما يمر به من أحداث، فيستقبل كل زيارة جديدة وهو يحمل آثار الزيارات السابقة. ومن هنا يغدو الفضاء أشبه بسجل حي، تتراكم داخله الخبرات، وتتنامى معانيه مع تقدم الحكاية.

- غرفة سارة من سجن الذاكرة إلى فضاء التعافي

تتطور دلالة غرفة سارة عبر الرواية، ففي الصفحة 59، تظهر الغرفة كفضاء للعزلة والانهيار: "في زاوية غرفتها الضيقة ... تجلس سارة منكمشة على حافة السرير...". غير أن الغرفة نفسها تعود في الصفحة 83 وقد تحولت دلالتها: " شهور من الجلسات تحولت إلى سنوات، صباح الخميس بعد أشهر وسنوات. راقبت شروق الشمس من شرفتها، لم تعد السماء رمادية، بل زرقاء عميقة تخترقها خيوط ذهب، تأملت لون الربيع، توقفت أمام شجرة لوز، لأول مرة منذ سنوات، ترى زهورها البيضاء تتمايل في الهواء، لا مجرد بقع...".

فالغرفة، رغم أنها المكان نفسه، تتحول من فضاء للانهيار إلى فضاء للتعافي، ومن سجن للذاكرة إلى نافذة على الأمل. وهذا التطور في دلالة المكان يعكس التطور الذي أصاب وعي سارة نفسها.

- العيادة النفسية من فضاء الصمت إلى فضاء المواجهة

تتطور دلالة عيادة الدكتور نبيل عبر الجلسات المتتالية. في الصفحة 18، تظهر العيادة كفضاء للصمت والاستماع: "لم تنطق بكلمة.. 'لا بأس بالصمت' قالها الدكتور نبيل وابتسم ابتسامة خفيفة رسمتها تجاعيد العمر حول عينيه بحكمة".

وفي الصفحة 21، تتحول العيادة إلى فضاء لاستعادة الذكريات، حيث تبدأ سارة في سرد لقاءاتها بأحمد وتفاصيل علاقتها به: "... ذلك اليوم الأول ينبض في ذاكرتي، يوم التقيتك صدفة عابرة...".

وفي الصفحة 24، تكتسب العيادة دلالة جديدة حين تقول الكاتبة: "مسحت سارة دموعها قاطعها الدكتور نبيل قائلا: 'لم يكن الحنين سوى زيارة خاطفة للماضي... نعود بعدها محملين بقطع من السعادة لم نكن نعرف أنها ثمينة إلى هذا الحد.'"

فالعيادة تتطور من فضاء للصمت، إلى فضاء لاستعادة الذاكرة والاعتراف بتفاصيل الماضي، مما يمنحها حركية دلالية تعكس تقدم رحلة سارة العلاجية من الصمت إلى البوح.

- غرفة أحمد من فضاء الفقر إلى فضاء الحب والفقد

تتطور دلالة غرفة أحمد الصغيرة عبر الرواية. في الصفحة 26، تظهر الغرفة كفضاء للفقر والتواضع: "الغرفة الشاحبة أمامي لم تكن سوى انعكاس لحياة ذلك الرجل الذي وقف أمامي خجولا... سرير من خشب خشن، كرسي متآكل، جدار من الطين يحمل صورا بالية لعائلته".

وفي الصفحة 43، تتحول دلالة الغرفة، حيث تصبح فضاء للحميمية والحب: "الضوء الدافئ في غرفته يعانق كل شيء..."

فالغرفة هنا تتحول من فضاء للفقر، إلى فضاء للحب، إلى فضاء للفقد والذكرى، مما يمنحها حركية دلالية تعكس مراحل العلاقة بين سارة وأحمد.

- المقهى من فضاء اللقاء إلى فضاء الذاكرة

يتطور المقهى في الرواية من فضاء للقاء إلى فضاء للذاكرة. في الصفحة 29، يظهر المقهى كفضاء للقاء الأول: "جلست أمام النافذة في المقهى الصغير... دخل أحمد...".

وفي الصفحة 30، يتحول المقهى إلى فضاء للاعتراف المصيري: "الصمت كان أثقل من الرعد الذي هز السماء خارجا، ثم همست: أنا مريضة".

وفي الصفحة 33، يعود المقهى كفضاء للذاكرة عبر الرسالة: "بتوقيت 'ذاكرة المقهى الأخير'... أيعقل أن يتحول الغياب إلى نسيج وجودنا؟"

فالمقهى هنا يتحول من فضاء مادي إلى فضاء للذاكرة، ومن مكان للقاءات إلى مكان للغياب والحنين، مما يمنحه حركية دلالية تعكس تطور العلاقة بين سارة وأحمد من حضور إلى غياب.

وبهذا يمكن القول بأن رواية "ناي تعزف ألما" تكشف عن وعي فني يجعل الفضاء في حركة دائمة، تتنامى معها الدلالة كلما عاد السرد إلى المكان نفسه. فغرفة سارة تتحول من سجن للذاكرة إلى فضاء للتعافي، والعيادة تتطور من فضاء للصمت إلى فضاء للمواجهة، وغرفة أحمد تتحول من فضاء الفقر إلى فضاء الحب والفقد... وتغدو الأمكنة خزائن للتجربة الإنسانية، تحفظ آثار الزمن، وتستجيب لتحولات الوعي، فتكتسب حضورا يتجاوز حدودها المادية، وتشارك في بناء مضمون السرد بقدر ما تشارك الشخصيات في صناعة الحدث.

شعرية العبارة بين كثافة الصورة وشفافية الإيحاء

ليست اللغة في العمل الروائي وعاء محايدا تنقل عبره الأحداث، إنها النسيج الذي تتشكل داخله الرؤية الجمالية، وتنبثق منه هوية الكاتب الفنية. وقد تتشابه الحكايات في خطوطها الكبرى، غير أن الفارق الحقيقي بينها ينشأ من الطريقة التي تصاغ بها الجملة، ومن القدرة على تحويل اللغة إلى طاقة إيحائية تستثير الحس والخيال معا. ومن هنا تغدو دراسة الأسلوب مدخلا ضروريا إلى فهم عالم الرواية، لأن كل اختيار لغوي يحمل في طياته تصورا خاصا للإنسان وللوجود.

نلمس في رواية "ناي تعزف ألما" عناية ظاهرة بصياغة العبارة، حيث تميل الكاتبة إلى لغة تتجاوز حدود الإخبار، وتستثمر الصورة البلاغية في بناء الانفعال، دون أن تفقد صلتها بالسرد. فالعبارة تتقدم في كثير من المواضع وهي تحمل أكثر من وظيفة: تنقل الحدث، وترسم المشهد، وتشي بالحالة النفسية، وتترك في الوقت نفسه مساحة للتأويل.

- الصورة المجازية وتكثيف الانفعال

تتجلى شعرية العبارة في قدرتها على تحويل المشاهد العادية إلى صور مكثفة تحمل في طياتها أبعادا نفسية عميقة. ففي الصفحة 10، تصف سارة كتابتها إلى أحمد بعبارة تختزل مسافة الغياب بأكمله: "أكتبك كنداء ضاع في واد مقفر، لا صدى يجيب، ولا أمل يرجى، مجرد كلمات تذوب في فراغ الوجود".

فصورة الكتابة هنا تتجاوز الفعل العادي إلى استعارة تمتد في الفضاء: كلمات تذوب، نداء يضيع، واد مقفر، كلها عناصر تخلق إحساسا بالضياع والانطفاء، دون حاجة إلى شرح مباشر للحالة النفسية. واللافت أن الكاتبة لم تقل "أنا حزينة" أو "أنا وحيدة"، اكتفت بأن جسدت الشعور عبر فضاء مجازي يتسع لتأويلات متعددة.

وتتأكد هذه الظاهرة في الصفحة 33، حيث تصف سارة الغياب بعبارة تحوله من حدث إلى كيان: "أيعقل أن يتحول الغياب إلى نسيج وجودنا؟"

هنا، يغدو الغياب مادة تنسج منها الحياة اليومية، في انعكاس لافت للعلاقة بين اللغة والوجود. فالاستفهام البلاغي بدل من أن يطلب جوابا، يكشف عن دهشة وجودية أمام تحول الغياب إلى عنصر بنائي في الذات.

وفي الصفحة 48، تصف سارة علاقتها بالزمن بعد رحيل أحمد في كشكولها، في صورة مكثفة تحمل انهيارا وجوديا كاملا: "دخلت في سباق مع الأشياء: الحنين والنسيان، الحزن والفرح، الشوق واليأس... وفي كل المحاولات، أعود أنا، تلك المهزومة من كل الانتصارات".

فهذه العبارة تصور علاقة الذات بالزمن والأشياء من خلال استعارة السباق، حيث تتحول الحياة إلى ساحة صراع دائم، وتنقلب الذات إلى مهزومة حتى في لحظات انتصارها. واللافت أن الكاتبة جسدت الإحساس بالحزن والإنهاك عبر صورة السباق الذي لا يحسم إلا بالهزيمة، مما يمنح العبارة كثافة شعرية تختزل تجربة إنسانية كاملة في جملة واحدة.

وهكذا تختصر كم عبارة قصيرة واردة في الرواية مساحة واسعة من الألم، من غير حاجة إلى الشرح أو التعليق.

- الانزياح بين المادي والنفسي

تميل الكاتبة إلى المزج بين المستوى المادي والمستوى النفسي في عبارة واحدة، مما يخلق صورة متداخلة تنقل التجربة الإنسانية في تعقيدها. في الصفحة 12، تصف سارة إشارة المرور بعبارة تحولها من معلم حضاري إلى إشارة وجودية: "لكن هذه الإشارة تفتح وتغلق مرات عديدة وهي لا تزال تنتظر العبور".

فالإشارة التي تفتح وتغلق تصبح مرآة لحالة الترقب الداخلي، وكأن المدينة نفسها تشارك الشخصية انتظارها. وهذا المزج بين الفضاء المادي والحالة النفسية يمنح العبارة عمقا شعوريا، حيث يتحول المشهد الحضري إلى استعارة للحالة الإنسانية.

وفي الصفحة 48، تصف سارة تحولها بعد الفراق بعبارة تجمع بين الحسي والنفسي: "اكتسبت تلك العادات المخجلة... منك... بعد الفراق". فالعادات هنا تحمل في طياتها أبعادا نفسية تعكس استمرارية الحضور الغائب في تفاصيل الحياة اليومية.

وفي الصفحة 66، تصف الرواية لقاء سارة بطيف أحمد في الحلم: "مر طيف أحمد كحلم عابر في حجرات وعيها، انحنت سارة نحوه، فشعرت بذراعيها تحكمان احتضانه بحرقة كمن يمسك بظل آيل للتبخر...".

فالطيف هنا يتحرك بين الحلم والوعي، والدموع تختنق قبل أن تسقط، مما يخلق صورة متداخلة بين الواقع والخيال، وبين الحضور والغياب، حيث تذوب الحدود بين المستويين في عبارة واحدة.

وتتكرر هذه الظاهرة في الصفحة 72، حيث تصف سارة انهيارها بعد سماع حوار عائلتها: "انزلق ظهرها على الجدار البارد حتى جلست على الأرض، واضعة رأسها بين ركبتيها، همست في أذن قلبها المنهار: كم أتمنى، وكم أتمنى لو أستطيع تزييف موتي والانتقال إلى مكان بعيد... مكان لا يوجد فيه سوى الصور الباهتة والذكريات التي تحضنني، لأن كل شيء حولي الآن... بارد كالقبر...".

فالانهيار هنا يتحول من حالة نفسية إلى فعل جسدي، والجدار البارد يصبح شاهدا على السقوط، مما يجعل العبارة حاملة لتناقضات التجربة، حيث يجتمع الجسدي والنفسي، الداخلي والخارجي، في صياغة لغوية واحدة.

وتتكرر هذه الظاهرة في الصفحة 52، حيث يصف الراوي حالة سارة بعبارة تخلط بين الجسد والنفس: "كان جسدا غريبا ينمو في أحشائها، ثقيلا كالرصاص، يجرها إلى الأرض كلما حاولت النهوض".

فالحزن يتجاوز كونه شعورا، ليصبح جسدا ينمو، ورصاصا يجرح، مما يحيل المعاناة النفسية إلى كيان مادي ملموس، ويجعل العبارة أكثر إيلاما وقربا إلى التجربة المعيشة.

- الأثر المتبادل بين الصورة والنفس

تنجح الكاتبة في ربط الصورة الشعرية بالحالة النفسية للشخصيات، فتخرج الصورة من صميم التجربة لا رغبة في الزخرفة. في الصفحة 59، تصف الرواية حالة سارة بعبارات تمزج بين الفضاء الخارجي والداخلي: "تتوه سارة في متاهات روحها، تتخبط بين أخاديد عميقة في ذاتها المثخنة، تقفز من عقدة إلى الأخرى، كأنها تتسلق جبالا من ألم متجذر".

فالمتاهة هي صورة داخلية تنشأ من تراكم المعاناة، والجبال التي تتسلقها ليست جبالا حقيقية، فهي استعارة للألم المتراكم الذي لا يجد نهاية. وهذا المزج بين المكاني والنفسي يمنح العبارة بعدا شعوريا عميقا. وتتأكد هذه الظاهرة في وصف انطفاء الذات: "شمسها الداخلية انطفأت، لم يبق منها إلا فصلا مظلما، امتلأ بالعزلة".

فالشمس الداخلية التي تنطفئ تعكس فقدان الأمل والدفء الوجودي، والفضاء المظلم يصبح مرآة للحالة النفسية، حيث تغدو العزلة فضاء يسكن الشخصية من داخلها.

وفي وصف الزمن والفراغ، تصل الصورة إلى ذروتها: "في أطرافه المتشعبة تساقط شغفها مثل أوراق الخريف اليابسة، الذي أطفأه برد الروح الذي لا يسمن ولا يغني من جوع".

فصورة أوراق الخريف اليابسة تحمل في طياتها إحساسا بالنهاية والذبول، وبرد الروح يضيف بعدا جديدا للألم، حيث يتحول الألم النفسي إلى برد يقتل الشغف، وهذا المزج بين المشاعر والأحاسيس الجسدية يخلق صورة شعرية مكثفة تختزل التجربة كلها.

وفي الصفحة 73، تصف سارة نظرة باسم إليها بعد طلبها الشاي مرا: "تجمد باسم، نظر إليها، ورأى الظلام في عينيها".

فالظلام هنا ظلام الروح، مما يجعل العبارة حاملة لمعنى مضاعف، حيث يتحول الوصف البصري إلى كشف نفسي، وتغدو العينان نافذة على الداخل.

وفي الصفحة 56، تصف الرواية حالة التخبط التي تعيشها سارة: "تتوه سارة في متاهات روحها، تتخبط بين أخاديد عميقة مثخنة بالوجع".

فالمتاهة صورة داخلية تنشأ من تراكم المعاناة، وتجعل الحزن قوة تحاصر الإنسان من داخله. وهذه الصور لا تنفصل عن حركة السرد، ولا تأتي طلبا للزينة البلاغية، بل تخرج من صميم التجربة، وتنهض في اللحظة التي تبلغ فيها الشخصية ذروة انفعالها.

- التشبيهات المبتكرة وتجديد الرؤية

تتسم التشبيهات في الرواية بطابع مبتكر، يجعلها تتجاوز التقليد إلى رؤية جديدة للأشياء. في الصفحة 23، تصف سارة صوت أحمد: "فأجبتني بصوت يحاكي الناي رقة".

فالناي هنا هو رمز للحزن والأنين والعزلة، وهو ما يجعل التشبيه حاملا لأبعاد تتجاوز الصوت إلى الجوهر العاطفي للمشهد، ويرتبط مباشرة بعنوان الرواية "ناي تعزف ألما."

وفي الصفحة 22، تصف سارة المشهد الذي جمعها بأحمد: "حديقة أشبه بلوحة (فان جوخ) في خريفه الأخير، تحيط بنا جبال عارية، وأشجار تتساقط أوراقها الصفراء كدموع ملكة فقدت عرشها".

فالتشبيه هنا يتعدى نقل صورة إلى خلق إحساس بالجمال الحزين، والذبول الذي يليق بلحظة اللقاء المصيري، حيث تتداخل الطبيعة مع المشاعر، وتغدو الأشجار المتساقطة مرآة للحالة النفسية للشخصيتين.

وفي الصفحة 30، تصف الرواية رد فعل أحمد بعد اعتراف سارة: "انحنى فوق الطاولة، يائسا، ممسكا برأسي هامسا بشهقات متقطعة: 'لا يمكن هذا'، احتضنني بقوة، كأنه يحاول أن يمنعني من الذوبان يأسا...".

فالتشبيه هنا يمنح الاحتضان بعدا دراميا، حيث يصبح فعل الحماية معادلا لمقاومة الذوبان والانهيار، مما يجعل الصورة حاملة لمعنى مضاعف يتجاوز الوصف العادي.

وفي الصفحة 47، تصف سارة كتابتها في كشكولها: "أداوي بالذكرى سموم الغياب... وجروح البعد... وتهتك الروح شوقا".

فهنا تتجاور الصور التشبيهية الضمنية، حيث تصبح الذكرى دواء لسموم الفقد والبعد والغياب، والروح تتهتك كالثوب البالي، مما يخلق رؤية جديدة للعلاقة بين الألم والعلاج، وبين الغياب والكتابة.

- الاستعارة الممتدة وتشكيل المعنى

تمتد الاستعارة في بعض المواضع لتشكل رؤية متكاملة للحياة، كما في الصفحة 47، حيث تصف سارة علاقتها بالذاكرة والألم: "توقفت؛ وبشهقة حبر كدمعة، استمرت بالكتابة: أطارد روحي بعد رحيلكم... التي طاب لها السكن في أزقة الغياب... نفضت رأسها بعنف، كأنها تطرد شبحا: وما زلت أتكئ على نفسي... التي تهالكت حد الغرق... أنتظر أيامي القادمة... أصبحت سارة سجينة في زنزانة حزنها، الاكتئاب دخان أسود يملأ رئتيها، الهذيان يرافقها كظل خبيث، عادت إلى كشكولها، كأنه الشاهد الوحيد على انهيارها".

فهنا تمتد الاستعارة في عدة مستويات: فالحبر يصبح شهقة وكأنه دمعة، والروح تصبح كائنا يطارد في أزقة الغياب، والاكتئاب يتحول إلى دخان أسود يملأ الرئتين، والهذيان يرافق كظل خبيث، والكشكول يصبح شاهدا وحيدا على الانهيار. وهذه الاستعارات المتداخلة تخلق رؤية متكاملة للحالة النفسية، حيث تتداخل عناصر الجسد (الحبر، الدمعة، الرئتان) مع عناصر المكان (الزنزانة، أزقة الغياب) ومع عناصر الزمن (الأيام القادمة)، لتشكل صورة شاملة للمعاناة الإنسانية.

وفي الصفحة 77، تصف سارة علاقتها بالزمن في رسالتها: "جاءت أيامي بمزاج سيئ، إنها تخبو وتنسحب إلى أعماق مجهولة".

فالأيام هنا تكتسب صفة الكائن الحي الذي يخبو وينسحب، مما يعكس شعورا بالتلاشي والانسحاب من الحياة، حيث تصبح الأيام فاعلة في معاناة الشخصية.

وفي الصفحة 97، تصف سارة علاقتها بالحقيقة والكتابة: "أسرق الحقيقة أسرق من الصمت لسانه، ومن الضجيج سمعه، ومن الفجر عيونه، وأسكب الخيبات مرارا على جسد العمر".

فهنا تمتد الاستعارة لتشمل عناصر متعددة: الصمت له لسان، والضجيج له سمع، والفجر له عيون، والعمر له جسد، مما يخلق رؤية شعرية متكاملة للعلاقة بين الكاتبة والحقيقة والزمن.

- المستوى الإيقاعي وتوافق العبارة مع الحالة النفسية

تظهر العبارة الشعرية في الرواية عبر إيقاع يتوافق مع الحالة النفسية التي تصفها. في الصفحة 33، تفتتح سارة رسالتها بعبارة تحمل في طياتها إيقاعا متقطعا يعكس حالة الترقب والقلق:

"هل مازالت الأماكن تذكرك بي كما تذكرني بك؟ هل مازال طيفي يذكرك بي كلما مر متخفيا في ذاكرتك؟ هل يوجعك الغروب كما يوجعني؟"

فتكرار الاستفهام "هل" في بداية كل جملة يخلق إيقاعا تراتليا يعكس حالة التساؤل المستمر، وكأن الشخصية تبحث عن جواب لا يأتي، مما ينقل إحساسا بالترقب والقلق الوجودي.

وفي الصفحة 48، تصف سارة مشيتها في الليل: " طفلة في الرابعة عشرة... تسير باتجاه البيت القديم حافية القدمين... تطرق كل الأبواب المهجورة... تبكي عند العتبة القديمة".

فالإيقاع المتقطع هنا، مع الوقفات بعد كل جملة، يخلق إحساسا بالتردد والخوف، وكأن الخطوات نفسها تتوقف وتستأنف مع تقدم السرد، مما يعكس حالة الطفلة الضائعة.

وفي الصفحة 58، تفتتح سارة رسالتها بعبارة إيقاعية: "أهلا بك يا ليل أنفاسي المتعبة وسكون قلبي المنصت".

فالإيقاع الهادئ هنا يتوافق مع حالة السكون والإنصات، حيث تتداخل مفردات الليل والأنفاس والقلب في نسيج إيقاعي يعكس حالة التأمل العميق.

وفي الصفحة 110، تصف سارة حنينها بعبارة تحمل إيقاعا موجعا: "ليتني أعود لنشرب القهوة معا... نأخذها من كوخ قريب من الشارع... مفعم برائحتها المكان... ورائحة الحب من قلوب العاشقين". فالترديد في "ليتني أعود... وأعود..." مع الوقفات المتتالية يخلق إيقاعا حنينيا بطيئا، يعكس توقا لا ينتهي ورغبة في استعادة لحظة ضائعة، مما يجعل القارئ يشعر بثقل الحنين عبر الإيقاع نفسه.

وهكذا نخلص إلى أن لغة "ناي تعزف ألما" ترتقي إلى مستوى يجعل الصورة البلاغية جزءا من النسيج السردي، فلا تنفصل عن الحدث، ولا تتكئ على الزخرفة اللفظية. وتنبثق شاعريتها من قدرة العبارة على تكثيف الانفعال، واستحضار المشهد، وفتح آفاق متعددة للتأويل. فالصورة

المجازية تحول المشاهد العادية إلى مكثفات دلالية، والانزياح بين المادي والنفسي يخلق رؤية متداخلة للتجربة الإنسانية، والتشبيهات المبتكرة تجدد الرؤية للأشياء، والاستعارة الممتدة تشكل رؤية متكاملة للحياة، والإيقاع اللغوي يتوافق مع الحالة النفسية للشخصيات. وهكذا تغدو اللغة نفسها إحدى الشخصيات الخفية التي تمنح الرواية فرادتها الفنية، وتجعل العبارة أداة للرؤية، والصورة وسيلة لاكتشاف العالم الداخلي للشخصيات.

الحوار أو صناعة الصوت الإنساني في الرواية

يفصح الحوار في العمل الروائي عن جانب من مهارة الكاتب في الإصغاء إلى شخصياته. فالجملة الحوارية لا تقاس إلا بما تكشفه من طبائع المتكلمين، وما تتركه من أثر في حركة السرد، وما تمنحه للقارئ من إحساس بأن لكل شخصية نبرتها الخاصة، ومعجمها، وإيقاعها التعبيري. وعندما تتشابه الأصوات، يفقد الحوار إحدى أهم وظائفه، لأن الشخصيات تتحول إلى ألسنة تتكلم بلسان الكاتب.

وتنجح رواية "ناي تعزف ألما" في الإفادة من الحوار على نحو يرسخ استقلال الشخصيات، ويجنبها الوقوع في التنميط. فالحوار ينشأ في اللحظات التي تبلغ فيها العلاقات درجة تستدعي المواجهة أو المصارحة أو الصمت الدال. ولهذا يكتسب كل حوار مبرره الفني، ويندمج في حركة النص دون افتعال.

- تعدد الأصوات واختلاف النبرات

تتميز الرواية بقدرتها على منح كل شخصية صوتها الخاص، بما يعكس طباعها وخلفيتها النفسية والاجتماعية. ففي الصفحة 65، يظهر تباين حاد بين صوت حسن المتصلب وصوت الأم المترددة: "حسن: لو أنها أشغلت نفسها وملأت وقتها لما وصلت لهذه الحالة، عليها أن تهتم أكثر بعملها فهو من انتشلها من الفقر بعد وفاة والدي.

الأم: بلهجة مترددة، الأمر ليس بتلك البساطة التي تتكلم عنها، الاكتئاب مرض ولا بد أن يعالج ولا نستطيع إنكار ذلك".

حسن بلهجة حادة: لا، نحن من يعقد الأمور، الأمور أبسط مما تتكلمين عنه ولو أنها أرادت الخروج من ذلك لخرجت وخلصت نفسها من هذا الوهم".

فصوت حسن يمتاز بالجفاف والقطع، مع استخدامه لجمل قصيرة حازمة تعكس رؤيته المبسطة للأمور، بينما صوت الأم يمتاز بالتردد والاستفهام، مما يعكس صراعها بين قناعاتها الداخلية وخوفها من رأي المجتمع.

وفي الصفحة 70-71، يظهر تباين آخر بين صوت باسم المتعلم الواعي وصوت الأم الخائف: " الأم: وهل تريد أن يقول الناس أنها 'خرجت عن عقلها'؟ وهل تريد أن ينعتوها 'بالمجنونة'؟

انفجر باسم، صوته يرتفع لحظة: المرض النفسي ليس جنونا... الجنون الحقيقي هو هذا الجهل الذي لا يميز بين المرض والعار".

فصوت باسم يعكس ثقافته ومعرفته، بينما صوت الأم يعكس خوفها من نظرة المجتمع، مما يخلق توترا دراميا يعبر عن صراع الأجيال والقيم.

- الحوار المكثف وحمولة الصمت

تميل الكاتبة في بعض المشاهد إلى حوار مكثف تحمل فيه الكلمات القليلة شحنة انفعالية كبيرة، ويكون للصمت حضور مواز. ففي الصفحة 39، نقرأ حوارا بين سارة والدكتور نبيل بعد كابوسها: "أخذت تشبك أصابعها النحيلة وهي تحاول ترتيب كلمات تعبر عن ذلك الرعب الذي لا شكل له: كنت أمشي في شارع أعرفه جيدا... شارع بيت طفولتي... لكن المصابيح كانت منطفئة جميعا، والنوافذ مظلمة ... حتى القمر لم يكن موجودا ذلك الليل.... سمعت الخطوات... كانت خلفي، تتباطأ وتسرع مع إيقاع قلبي، لم أجرؤ على الالتفات، كنت أعرف أنه لا يوجد أحد هناك، لكني كنت أشعر بأنفاسه على عنقي".

فالحوار هنا يتسم بالتكثيف والقطع، حيث تروي سارة كابوسها بجمل قصيرة متقطعة تعكس حالة الخوف والترقب. والصمت الذي يسبق كلماتها يمنح القارئ فرصة لاستشعار الرعب الذي تعيشه.

وفي الصفحة 41، نقرأ مشهدا آخر: "جاء النبأ قاسيا: مات أحمد....

انفجر صوتي كرصاصة في فراغ الغرفة: مات أحمد! لا أتذكر كيف مرت تلك اللحظات، والحياة فقدت معناها".

فهذا الحوار الموجز يحمل في طياته كل الصدمة، حيث تتكرر العبارة نفسها مرتين، وكأن سارة تحاول استيعاب الخبر عبر النطق به مرارا. والصمت الذي يلي كل جملة يترك مساحة للقارئ ليشعر بثقل الفاجعة.

وفي الصفحة 114، نقرأ حوارا مكثفا بين سارة وشخصية "عمر" التي تراسلها عبر تطبيق المراسلة: "سارة: يكفيني أن أتكئ عليك، ولا تهمني الصفة، أخرست حروفي ، وألجمت أبجديتي....

عمر: إلى سارة التي تهمس لها الحياة حين يصمت الجميع، يا ابنة النقاء، إن كنت ترينني أبا من نور يعوضك ما فقدت، فكيف لي أن أخذلك؟ ...".

فالحوار هنا يحمل شحنة عاطفية كبيرة، حيث تتكثف الرغبة في الأمان والاحتواء في جمل قصيرة، والصمت الذي يسبق رد عمر يمنح القارئ فرصة لاستشعار حاجة سارة العميقة إلى سند معنوي.

- الحوار الممتد وتدرج الكشف

في المقابل، تمتد بعض الحوارات لتصبح مساحة يتدرج فيها الكشف عن الموقف النفسي أو الاجتماعي. في الصفحة 130، نقرأ حوارا مطولا بين فارس وهدى (أم صبحي) على حافة الرصيف: "كنت ابنة الخمسة عشر ربيعا... تزوجت مبكرا، لأننا... لأننا لم نكن سوى بنات... خمسة بنات... أنا أكبرهن... بعد زواجي ... من رجل وضعه المادي والثقافي... مختلف...".

فالحوار هنا يمتد ليحكي قصة حياة كاملة، حيث تتدرج الكشوفات من الطفولة إلى الزواج إلى المعاناة، مما يجعل الحوار وسيلة للسرد نفسه، لا مجرد تبادل كلمات.

وفي الصفحة 134، تمتد حوارات الأم مع ابنتها: "... يكفي أن تنامي في بيت لا يتسرب عليك مطر الشتاء من شقوق سقفه المتهالك، ويكفي أن يكون لبيتك نوافذ مغلقة لا تدخل عليك الريح بجنونها فتمزق البلاستيك الذي أغلقت به النوافذ".

فالحوار هنا يتحول إلى سرد حكائي، حيث تكشف الأم عبر كلماتها عن عمق معاناتها ورغبتها في حياة أفضل لابنتها.

- الحوار كأداة لتغيير اتجاه المشهد

يكشف التأمل في بنية الحوارات أن بعضها يغير اتجاه المشهد أو يعيد تشكيل العلاقات. في الصفحة 18، نقرأ حوارا بين سارة والدكتور نبيل: "... إذا كان ألمك كائنا حيا، فماذا سيقول لك؟ وماذا يحتاج منك؟"

جاء رد سارة: "ألمي طفل خائف... يبكي في الظلام".

فهذا الحوار يغير اتجاه الجلسة من مجرد استجواب إلى مواجهة الذات، حيث ينتقل الحديث من وصف الألم إلى تجسيده، مما يفتح بابا جديدا للعلاج.

وفي الصفحة 71، يدخل باسم في حوار حاسم مع أمه: "لكننا سنخسر سارة يا أمي، كل يوم يمر وهي هكذا هو انتزاع لجزء منها، ترينها؟ كأنها تذوب على جمر داخلي، بهت كل شيء في عينيها، وانطفأ ذلك الشغف الذي كان يضيء وجهها، إنها تذوي أمامنا".

فهذا الحوار يعيد تشكيل موقف الأم، ويدفعها إلى الموافقة على العلاج النفسي، مما يغير مسار الحكاية بأكملها.

- الحوار والصمت الدال

كما أشرنا سابقا، تستثمر الرواية الصمت كجزء من الخطاب الحواري، حيث تترك مساحات صامتة تحمل من الدلالة ما تعجز الكلمات عن حمله. في الصفحة 28، نقرأ: "بكت سارة بحرارة المقهور ثم مسحت دموعها وأكملت والدكتور نبيل يستمع واضعا كفيه المعقودتين تحت ذقنه يصغي لكل حرف وكلمة تنطق بها... 'لا يوجد شيء من الماضي يموت تماما... كل لحظة عشناها تترك ظلها في حاضرنا".'

فصمت الدكتور نبيل هنا هو حضور مكثف يمنح سارة مساحة للبوح، ويجعل الصمت جزءا من عملية العلاج.

وفي الصفحة 73، نقرأ مشهدا آخر: "تجمد باسم، نظر إليها، ورأى الظلام في عينيها... 'كما... كما تريدين.' قال وهو يترك مكعب السكر الأبيض يلمع وحيدا على الطبق...".

فصمت باسم هنا وصمته عن إضافة السكر يحمل دلالة أعمق من أي كلمة، حيث يقر بمرارة أيام سارة دون أن ينطق بها.

وبهذا نؤكد على أن الحوار في "ناي تعزف ألما" يتجاوز حدود التخاطب، ليصبح أداة للكشف والبناء والإيحاء. وتكتسب الأصوات الروائية فرادتها من اختلاف طرائق التعبير، ومن المسافات التي تفصل بينها، ومن الصمت الذي يحيط بالكلمات أحيانا، فتتشكل بنية حوارية تمنح النص حيوية، وتوسع أفق القراءة، وتعمق الإحساس بصدق التجربة الإنسانية.

معجم الألم وهندسة الحقول الدلالية

صحيح أن الرواية تبني هويتها بالمواقف والأحداث، ولكنها أيضا تنشأ من المفردات التي يختارها الكاتب، ومن العائلات اللغوية التي تتكرر في مواضع مختلفة، حتى تكون شبكة دلالية تمنح النص شخصيته الخاصة. وتكشف القراءة المعجمية عن طبقات لا تظهر في القراءة الأولى، لأن الكلمة تدخل في علاقات متشابكة مع كلمات أخرى، فتتولد بينها مسارات خفية تصوغ الرؤية العامة للرواية.

وتنهض "ناي تعزف ألما" على معجم يتسم بدرجة عالية من الانسجام الداخلي. فمنذ الصفحات الأولى يلحظ القارئ حضور ألفاظ تتصل بالحزن، والانتظار، والانكسار، والفقد، والحنين، والصمت، والليل، والدموع، والذاكرة، وهي مفردات تتجاور وتتساند، فتؤلف حقلا دلاليا يكاد يطبع اللغة كلها بطابعه.

- حقل السجن والقيد

يتكرر في الرواية معجم السجن والقيد، حيث يتحول الألم النفسي إلى فضاء مغلق يحاصر الشخصية. في الصفحة 43، تصف سارة مشاعرها تجاه القميص الأزرق: "لم تعلم بأنه ذات يوم سيتدلى من شقوق الذكريات".

فالقميص هنا أكثر من هدية، سيصبح حاجزا بين الماضي والحاضر، وكأن الذكريات تحاصر الشخصية.

وفي الصفحة 52، يصف السارد حالة سارة وهي تغوص في ماضيها: "هناك، في العمق البعيد، في حضن طفولتها الباكرة، أصبحت تترنح بين الوجع والذكرى، ترتل ذكرياتها كمن يعزف لحنا حزينا يقتات روحها ألما لا يشبع، يعود بها إلى سنوات أولى، إلى أم ومعاناة لم تبرحها، فهي الآن تعاني اكتئابا حادا، يحاول سحبها للماضي... وللطفولة بالذات".

فالاكتئاب هنا يتحول إلى قوة تحاول سحبها إلى الماضي، والطفولة تصبح سجنا تعود إليه رغما عنها، والذكرى تصبح لحنا يقتات روحها، مما يخلق تداخلا بين معجم السجن ومعجم الألم الموسيقي.

وفي الصفحة 77، تصف سارة علاقتها بالزمن: "يرميني زماني برصاصات دقيقة لكن لحسن حظي أنها تمر من ذلك الثقب القديم في قلبي".

فالزمن هنا يصبح سجنا يرمي برصاصاته، والقلب يصبح حائطا مثقوبا.

- حقل السقوط والانهيار

يتكرر معجم السقوط والانهيار كاستعارة للحالة النفسية التي تفقد توازنها. فالرواية لا تصور الانهيار كحدث طارئ، بقدر ما تقدمه كعملية تدريجية تبدأ من الداخل، ثم تمتد إلى الخارج، حتى تطال اللغة والجسد والمكان معاً. ففي الصفحة 13، يتجلى هذا المعجم في وصف الكاتبة للحياة ذاتها: "الحياة مؤلمة تضعنا أمام خيارات كثيرة، تخبئ ذكرياتنا في أدراج الماضي، وأخرى تبقيها نصب الحاضر، أو لتفاجئنا بها مستقبلا، ثم تجمعها كلها وتطلق عليها (هذه الذكريات كانت أحداث حياتك)."

فالانهيار هنا يبدأ من تناقض الحياة نفسها، حيث تصبح الذكريات أدراجا مغلقة، والمستقبل مفاجأة لا تحتمل، مما يعكس شعورا بالعجز أمام تراكم الخيارات التي لا تؤدي إلى قرار.

وفي الصفحة 28، تصف سارة انهيارها بعد الاعتراف: "أغلقت عيني، وأنا أتساءل: هل سيبقى بجانبي عندما يعلم الحقيقة؟"

فالسقوط هنا يبدأ من لحظة الشك الداخلي، حيث يتحول اليقين إلى تساؤل، والثقة إلى خوف، وتغدو النظرة إلى الآخر مشوبة بالريبة.

أما في الصفحة 59، يصل الانهيار إلى ذروته في وصف حالة سارة النفسية: "شدت روحها حتى أشرفت على حافة اللامبالاة... شمسها الداخلية انطفأت، لم يبق منها إلا فصلا مظلماً امتلأ بالعزلة..."

فالانهيار هنا يصل إلى حد فقدان الاهتمام بالحياة ذاتها، حيث تنطفئ الشمس الداخلية التي تمنح الدفء والأمل، ولا يبقى سوى الظلام الذي يطمس كل معنى، وتصبح اللامبالاة آخر محطات الألم.

وفي الصفحة 67، تصف الكاتبة تحول سارة بعد الحلم: "أصبحت سارة تعبر أيامها فوق شظايا الألم، تنتقن فن قضم آهاتها قبل أن تتفجر، وتبتلع جروحها كحبات الرمل الخانقة، تسير مع الأيام مرتدية رداء ثقيلا من الزهد والرضا المفتعل، بينما الظلام ينمو في عينيها، بعد أن تولت الأيام وطوت سارة نفسها داخل صدفةٍ من الصمت".

فالانهيار هنا يتحول إلى حياة يومية تعاش فوق شظايا الألم، حيث تُقضم الآهات قبل أن تتفجر، وتُبتلع الجروح كالرمل الخانق، ويتحول الصمت إلى صدفة تلف الذات، وكأن الشخصية تختار الانكماش على نفسها كآخر أشكال المقاومة قبل السقوط الكامل.

وفي الصفحة 122، يصف السارد حالة فارس، لتتكرر صورة الانهيار لكن في هيئة جديدة: "رائحة القهوة الباردة تفوح من الفنجان المهجور بجانبه... عيناه الرماديتان، اللتان تشبهان رماد حكاية محترقة...".

فالانهيار هنا يتحول إلى رماد، حيث تصبح القهوة باردة والفنجان مهجورا، وتتحول العينان إلى رماد حكاية احترقت، وكأن الشخصية نفسها قد تحولت إلى أثر لماض لم يعد له وجود.

وهكذا، ينساب معجم السقوط والانهيار في الرواية عبر صور متعددة: من انهيار المعنى في تناقض الحياة، إلى انهيار الثقة في لحظة الشك، إلى انهيار الذات عند حافة اللامبالاة، إلى انهيار العلاقة في صورة الدخان المتبخر، إلى انهيار الوجود في صورة الرماد. وكل هذه الصور تتآزر

لتكوين حقل دلالي متماسك يعكس تداعي الشخصيات تحت وطأة الألم، ويجعل من الانهيار بنية شعرية تتجاوز الوصف إلى التمثيل.

- حقل الماء والدموع

يتكرر معجم الماء والدموع كتعبير عن الانفعال المتراكم. في الصفحة 21، تصف سارة بداية حكايتها: "انبثقت منها دمعة صامتة، وهي تلملم شظايا فرح قديم..."، فالدمعة هنا جامع لشظايا الفرح الماضي.

وفي الصفحة 54، تصف سارة طفولتها: "نمسح دموعنا حتى تمر أعيننا، كانت تقترب، تبلل رؤوسنا بدموعها الممزوجة بدخانها الشافي". فالدموع هنا تختلط بالدخان، مما يخلق صورة حسية للجمع بين الألم والتضحية.

وفي الصفحة 66، يصف الراوي حلم سارة: "انحدرت دموعها المختنقة، متسارعة من أعلى كتفه اللامس، بعضها اختبأ بين ثنايا قميصه الأسود كندوب خفية، والبعض الآخر سقط لقيطا على الأرض، كحبات من الزجاج المحطم...". فالدموع هنا تتحول إلى زجاج محطم، مما يمنحها قسوة المادة الصلبة.

- حقل الجسد والمرض

يتكرر معجم الجسد والمرض كحقل دلالي يعبر عن المعاناة التي تجسدها الذات وتختبرها عبر جسدها. فالرواية تحول المرض إلى استعارة تمتد لتشمل العلاقة بين الإنسان وعالمه، وبين الروح والجسد، وبين الحياة والموت. ففي الصفحة 37، يصف السارد مشهدا من غرفة الإنعاش، حيث يصبح الجسد مسرحا للموت والحياة معا: "في غرفة الإنعاش، مع صوت الأجهزة الطبية، ورائحة المطهر ومواد التعقيم، وبين الحياة والموت، كان أحمد يصارع أنفاسه الأخيرة".

فالجسد هنا يتحول إلى كائن حي يصارع بين الحياة والموت، والأجهزة الطبية تصبح شهودا على هذه المعركة، والرائحة التي تملأ المكان تحيل إلى طقوس الموت المخيف. ثم يتحول وعي أحمد إلى صورة مكثفة تجمع بين الحلم واليقظة: "أفيق من سكرة الموت على صورتك الأخيرة في ذاكرتي... لمسة يدك الطاهرة تودع جسدي البارد... في اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت، كنت كل ما تمسكت به روحي... أشعر بالبرد يتسلل إلى أوصالي المرتجفة، والظلام يدنو رويدا".

فالجسد هنا يصبح مسرحا لاحتضار الذاكرة، حيث تتجلى صورة المحبوبة في لحظة الرحيل، ويتحول البرد المتسلل إلى الأوصال إلى استعارة للموت البطيء الذي يلف الجسد، والظلام الذي يدنو رويداً يصبح حضوراً محسوساً لا يقاوم.

وفي الصفحة 52، يصف السارد معاناة سارة بعد رحيل أحمد، حيث يصبح الحزن جسدا غريبا ينمو داخلها: "كان جسدا غريبا ينمو في أحشائها...". فالحزن هنا يتحول من انفعال عابر إلى كيان مادي ينمو في الجسد، والرصاص الذي يجرها كلما حاولت النهوض يجعل الألم ملموسا وحسيا، وكأن كل محاولة للخروج من دائرة الحزن تتحول إلى إصابة جديدة.

وفي الصفحة 83، يصف الراوي تعافي سارة ثم عودة المرض، حيث يتحول السرطان إلى قوة تعيد تشكيل الجسد والروح معا: "بدأت تتعافى من الاكتئاب الذي أنساها وحش السرطان الذي عاد يفتك بها بعد ضعف جسمها وانهزام مقاومتها".

فالمرض هنا يتحول إلى وحش يفترس الجسد، والاكتئاب يصبح قوة أنستها وحشا آخر، مما يعكس تداخل الأمراض الجسدية والنفسية في تجربة إنسانية واحدة، حيث يتعاضد المرضان لتدمير الذات.

وفي المقطع المذكور من الصفحة 60، يصف السارد شعور سارة بعد فقدان أحمد: "تتنفس بصعوبة، كما أن الهواء نفسه أصبح ثقيلا بحزنها". فالجسد هنا يصبح وعاء للثقل، والتنفس الذي هو رمز الحياة يتحول إلى معركة، حيث يصبح الهواء نفسه ثقيلا يحمله الجسد بصعوبة، وكأن الحزن قد تحول إلى مادة تملأ الفضاء المحيط بالشخصية، وتجعل كل شهيق وزفير محكوما بثقل الفقد.

وفي الصفحة 125، تصف الكاتبة حالة فارس وهو يستيقظ من نومه: "استيقظ فارس على ارتطام قلم خشبي بجبهته... شعر كأن حبال كلماته التفت حول روحه خنقا".

فالجسد هنا يصبح مسرحا للغة نفسها، حيث تتحول الكلمات إلى حبال تخنق الروح، وتصبح الكتابة فعلا جسديا مؤلما، وكأن الحبر الذي يكتب به فارس ليس سوى دماء تنزف من جرح مفتوح في روحه.

وهكذا، ينساب معجم الجسد والمرض في الرواية عبر صور متعددة: من جسد يحتضر في لحظاته الأخيرة، إلى حزن يتجسد في أحشاء الشخصية، إلى مرض يتحول إلى وحش يفترس الجسد، إلى تنفس يصبح معركة مع الهواء الثقيل، إلى كلمات تتحول إلى حبال تخنق الروح. وكل هذه الصور تتآزر لتكوين حقل دلالي متماسك يجعل من الجسد مرآة للمعاناة، ومن المرض استعارة للوجود الإنساني في هشاشته وضعفه أمام قسوة الحياة.

- حقل النار والاحتراق

يتكرر معجم النار والاحتراق كتعبير عن الألم الحارق الذي لا يتعدى الجسد إلى الروح والذاكرة والعلاقات. فالرواية تحول النار إلى استعارة للمشاعر المتأججة، والألم الذي لا يبرد، والعلاقات التي تحترق قبل أن تنطفئ. ففي الصفحة 34، يصف الراوي مشاعر أحمد المتقدة حين يتصل بسارة: "شوق غريب يعتصر قلبي، وشوق كالنار يلتهمني، يجب أن أراك اليوم، مهما كان الثمن".

فالنار هنا تتحول إلى قوة آكلة تلتهم الذات، حيث يصبح الشوق نارا تحرق المتلهف، وتعكس شدة الرغبة التي تدفع الشخصية إلى تجاوز كل العوائق، وكأن الاحتراق الداخلي هو الثمن الذي تدفعه مقابل الحضور.

وفي الصفحة 35، يصف السارد انقطاع التيار الكهربائي: "انقطع التيار الكهربائي فغاصت الغرفة في بحر أسود". فالانقطاع هنا يحيل إلى غياب النور، وهو ما يعادل غياب الدفء والأمان، حيث تصبح الغرفة مكانا مظلما يعكس حالة الاحتراق الداخلي التي لا يراها أحد.

أما في الصفحة 71، يصف باسم حالة سارة لأمه، حيث تتحول المعاناة إلى احتراق بطيء: "... كأنها تتقوقع على جمر داخلي". فالجمر هنا يتحول إلى استعارة للألم الدائم الذي لا يخبو، حيث تصبح الذات محترقة من الداخل دون أن يراها أحد، وكأن الاحتراق يصبح حالة وجودية لا تنطفئ.

وفي الصفحة 143، تصف الكاتبة مشهدا في المستشفى: "رأى في عينيها ذلك الوهج الأخير الذي لم تستطع المهدئات أن تطفئه". فالوهج هنا يتحول إلى شعلة تقاوم الإطفاء، حيث يحاول

المرض والمهدئات إخمادها، لكنها تبقى مشتعلة كنوع من المقاومة الأخيرة، وكأن الاحتراق الداخلي هو آخر ما يبقى من الإنسان حين يفقد كل شيء.

وهكذا، ينساب معجم النار والاحتراق في الرواية عبر صور متعددة: من النار التي تلتهم المتلهف، إلى الغرفة التي تغوص في بحر أسود بعد انقطاع النور، إلى الجمر الداخلي الذي تتقوقع عليه الشخصية، إلى نار الذكرى التي لا تخبو، إلى الوهج الأخير الذي يقاوم الإطفاء. وكل هذه الصور تتآزر لتكوين حقل دلالي متماسك يجعل من النار استعارة للألم المستمر، ومن الاحتراق صورة للحالة الوجودية التي تعيشها الشخصيات تحت وطأة الفقد والشوق والمرض.

تكشف الدراسة المعجمية أن رواية "ناي يعزف ألما" تنسج عالمها عبر شبكة متماسكة من الحقول الدلالية، تتجاور فيها مفردات السجن والقيد، والسقوط والانهيار، والليل والظلمة، والماء والدموع، والجسد والمرض، والنار والاحتراق. وهذه الحقول تتآزر لتكوين مناخ شعوري متصل، يرافق القارئ من البداية إلى النهاية. ويغدو المعجم شريكا في بناء التجربة الإنسانية، لأن الكلمة لا تنقل الإحساس فحسب، وإنما تهيئ القارئ ليعيش مناخ الرواية، ويتفاعل مع نبضها الداخلي.

بين الرسائل والسرد... تشييد خطاب روائي متعدد المستويات

توسع رواية "ناي تعزف ألما" أدواتها التعبيرية باستثمار أشكال خطابية متنوعة، يأتي في مقدمتها الرسائل. وانبثق هذا الاختيار من حاجة فنية تتصل بطبيعة التجربة التي تصورها الرواية، فبعض المشاعر يبلغ من التعقيد درجة تجعل الحوار المباشر عاجزا عن استيعابها، بينما تمنح الرسالة صاحبها فسحة للاعتراف، واستعادة الذكريات، وإعادة ترتيب ما اختلط في النفس من انفعالات.

وتتجلى هذه الخاصية في "الرسالة رقم 9466" (ص51) التي تفتتح بعبارة زمنية ذات حمولة رمزية: "الرابع من نوفمبر المتلبد... يوم يعلق في حلق التقويم كعظمة من زمن ضائع يغمغم بأسماء لم تكتب بعد". ثم تنساب الرسالة في نبرة وجدانية متصاعدة، يهيمن عليها فعل الحب الممتزج بالغياب، فتقول: "أحبك عن كل لقاء لم يكتب، وعن أبواب لم تفتح، وعن مقاعد بقيت خالية رغم امتلاء المكان... أحبك بكل المواعيد التي لم نحددها... أحبك في الرسائل التي لم

ترسل...". ويكشف هذا المقطع عن بناء أسلوبي يقوم على التكرار الإيقاعي، حيث تتكرر عبارة "أحبك" في بداية الجمل، فتمنح النص إيقاعا داخليا يقترب من الإنشاد. وهذا التكرار أتى ليحقق وظيفة دلالية، فكل جملة تضيف وجها جديدا للحب، وتوسع دائرته حتى تشمل اللقاء المؤجل، والكلمات المؤجلة، والرسائل التي بقيت حبيسة الصمت. وهكذا يتدرج المضمون من الواقعي إلى المتخيل، ومن المحسوس إلى الممكن الذي لم يتحقق.

وما يلفت الانتباه أيضا هو كثافة الأفعال المنفية بصيغة الماضي: "لم يكتب، لم تفتح، لم تحصل، لم ترسل..."، وهي أفعال ترسم عالما قائما على الإمكان المؤجل، وتغرس في الخطاب شعورا دائما بالحرمان. فالرسالة تستحضر حياة كان يمكن أن توجد، ثم انطفأت قبل أن ترى النور. ومن هنا تنبع قوة النص، إذ يجعل الغياب مادة للحضور، ويمنح المفقود وجودا لغويا نابضا.

وتتجاوز الرسالة وظيفة الكشف عن المشاعر، فتسهم في بناء الشخصية من الداخل. فالقارئ يطالع وجدانها من غير وسيط، ويصغي إلى نبضها بعيدا عن تعليق الراوي أو تفسيره. ويزداد هذا الأثر رسوخا لأن الخطاب يتجه إلى مخاطب محدد، فتغدو الرسالة حوارا مؤجلا بين ذاتين، يحتفظ كل طرف فيه بمسافته الخاصة.

ويكشف المستوى البلاغي عن عناية ظاهرة بالصورة الشعرية. فالتعبير: "يعلق في حلق التقويم كعظمة من زمن ضائع" ينقل الزمن من مفهوم مجرد إلى صورة حسية خانقة، ويحول التاريخ إلى كائن يعوق التنفس. ثم تتوالى الصور في قولها: "في حضور كله اغتراب مني إليك، كالشوق إذا تجلجل في المسامع، وكالغياب إذا ترنح بين السطور"، وهذه الصور تعكس اضطراب الوعي، وتعجز اللغة المباشرة عن احتوائه، فتنهض الاستعارة مقام الشرح.

- التنوع الزمني في الرسائل وأثره في البناء السردي

تتوزع الرسائل في الرواية عبر أزمنة متعددة، مما يخلق تشابكا زمنيا يثري البناء السردي. في الصفحة 10، تفتتح الرسالة الأولى بعنوان زمني: "العاشرة وخمس دقائق مساء بتوقيت 'حكايات منسية'." فالتوقيت هنا يحمل دلالة على نوع من الزمن المتوقف، حيث تصبح الحكايات منسية، وكأن الزمن نفسه يخضع لمنطق النسيان.

وفي الصفحة 33، تفتتح رسالة أخرى: " الحادية عشرة ليلا بتوقيت 'ذاكرة المقهى الأخير'." فالمقهى الأخير هنا هو علامة على نهاية مرحلة، حيث يصبح الزمن مربوطا بذاكرة مكان لم يعد موجودا إلا في الوجدان.

وفي الصفحة 77، تفتتح رسالة: "الثانية صباحا بتوقيت العزلة". فالعزلة هنا تتحول إلى توقيت خاص، وكأن الشخصية تعيش في زمن مواز لا يتقاطع مع زمن الآخرين.

وفي الصفحة 140، تفتتح رسالة: "منتصف الليل بتوقيت 'ظل الساعة المنسية'." فظل الساعة المنسية يحيل إلى زمن متوقف، حيث تصبح الساعة نفسها جزءا من الماضي، وظلها هو ما يبقى.

وهذا التنوع الزمني في عناوين الرسائل يخلق بنية سردية متعددة المستويات، حيث لا يخضع الزمن لمنطق واحد، إذ يتوزع بين توقيتات وجدانية مختلفة، تعكس كل منها حالة نفسية خاصة بالكاتب.

- الرسائل بين البوح والكتمان

تمثل الرسائل في الرواية فضاء للبوح، لكنها تحمل في طياتها أيضا أبعادا من الكتمان. في الصفحة 58، تكتب سارة: "أصبحت حروفي ترتدي ثوب الدعاء، فلا أريد إلا أن تكون بخير، لا أريد شيئا آخر، لا عودة ولا لقاء ولا حديثا يفسر الغياب، يكفيني أنك بخير". فهنا، يتحول البوح إلى دعاء، والرسالة تصبح وسيلة للتنازل عن الرغبات، حيث تختار الشخصية أن تكتفي بسلامة الآخر، وكأنها تتنازل عن حضورها الخاص.

وفي الصفحة 77، تكتب: "لست وحدي، وإنما معي جميع النسخ القديمة مني". فهنا، تتحول الرسالة إلى وسيلة لاستعادة الذات عبر نسخها القديمة، حيث يصبح الماضي حليفا في مواجهة الحاضر.

أما في الصفحة 149، تكتب سارة: "أنا لا أبكي، فقط أراك فأصمت، أراك فأنكسر، أراك فأكتب، أكتبك حروفا كي لا أنجو منك". فالرسالة هنا تصبح وسيلة للبقاء في دائرة الألم، حيث لا تريد الشخصية النجاة من الحبيب، وتريد أن تظل أسيرة لحضوره عبر الكتابة.

- الرسائل كفضاء لاستعادة الماضي وإعادة تشكيله

تتجاوز الرسائل في الرواية وظيفة التعبير عن المشاعر، لتغدو فضاء لاستعادة الماضي وإعادة تشكيله. ففي الصفحة 110، تكتب سارة: "ليتني أعود لنشرب القهوة معا... نأخذها من كوخ قريب من الشارع... مفعم برائحتها المكان... ورائحة الحب من قلوب العاشقين. ليتني أعود... وأعود... ولكن لن يكون هناك طريق عودة أبدا". فالرسالة هنا تصبح وسيلة لاستعادة لحظة ضائعة، وإعادة بناء الذاكرة عبر اللغة، وكأن صاحبة الرسالة تحاول تعويض ما فات.

وفي الصفحة 33، تسأل سارة: "هل مازالت الأماكن تذكرك بي كما تذكرني بك؟ هل مازال طيفي يذكرك بي كلما مر متخفيا في ذاكرتك؟" فالرسالة هنا تتحول إلى استجواب للمكان والذاكرة، وكأن الشخصية تبحث عن دليل على أن حضورها لم يمح من عالم الآخر.

- اللغة الشعرية في الرسائل وتكثيف الدلالة

تتميز الرسائل في الرواية بلغة شعرية مكثفة، تحمل في طياتها أبعادا دلالية تتجاوز المعنى المباشر. في الصفحة 51، تكتب سارة: "أحبك بصمت يصرخ بحضور لا يرى، في حضور كله اغتراب مني إليك...". فالتناقض بين الصمت والصراخ، وبين الحضور والاغتراب، يخلق توترا دلاليا يعكس تعقيد المشاعر التي تحملها الشخصية.

وفي الصفحة 140، تكتب: "أسرق منك ضحكة، فأخفيها بين جفني، خشية أن تفلت من حنايا روحي...". فصورة الضحكة المسروقة والمخفية بين الجفنين تحمل في طياتها خوفا من فقدان لحظة السعادة النادرة، وكأن الشخصية تدرك هشاشة الفرح.

نستنتج أن توظيف الرسائل في "ناي تعزف ألما" يفتح أفقا تعبيريا رحبا، تتجاور فيه اللغة الشعرية مع السرد، ويتحول الاعتراف إلى وسيلة لبناء الشخصية، ويغدو الغياب موضوعا تكتبه اللغة بقدر ما تعيشه الذات. فالتنوع الزمني في عناوين الرسائل يخلق بنية سردية متعددة المستويات، والرسائل تتحول من فضاء للبوح إلى فضاء للكتمان واستعادة الماضي، وتكتسب لغتها الشعرية كثافة دلالية تعكس تعقيد المشاعر الإنسانية. وبهذا الاختيار تتسع بنية الرواية، ويزداد خطابها ثراء، لأن الرسالة تضيف صوتا جديدا، وإيقاعا مختلفا، ومساحة أرحب للتأمل الوجداني.

الذاكرة السردية... حين يتحول الماضي إلى قوة منشئة للحاضر

تتخذ الذاكرة في رواية "ناي تعزف ألما" موقعا رئيسيا في هندسة العالم الروائي، إذ تمتد آثارها إلى معظم مكونات النص، فتوجه حركة الشخصيات، وتلون نظرتها إلى الواقع، وتعيد ترتيب الأحداث وفق منطق شعوري يختلف عن التعاقب الزمني المألوف. وتغدو العودة إلى الماضي فعلا وجوديا، لأن الشخصية لا تستحضر ما انقضى من أجل استعادة الوقائع، نجدها تفعل ذلك لتلتمس تفسيرا لما آلت إليه حياتها، وتبحث بين الأنقاض عن خيط يقودها إلى فهم حاضرها.

وتبرز هذه الرؤية بوضوح في جلسة العلاج النفسي التي يحاول الطبيب خلالها تتبع الجذور الأولى لمعاناة سارة. ولا يوجهها نحو الحدث القريب وحده، إذ أنه كان يردها إلى طفولتها، حيث يستقر المنبع الأول للجراح النفسية. وتصف الكاتبة هذه الرحلة بلغة كثيفة الإيحاء، فتقول إن سارة: "تتوه سارة في متاهات روحها، تتخبط بين أخاديد عميقة في ذاتها المثخنة، تقفز من عقدة إلى الأخرى، كأنها تتسلق جبالا من ألم متجذر، لتصل أخيرا إلى ركن بعيد في نفسها، تقف هناك، تلتفت حولها، فترى كم من العقد شدت روحها حتى أشرفت على حافة اللامبالاة، تنام وتستيقظ، لا تميز لون الليل من النهار، شمسها الداخلية انطفأت، لم يبق منها إلا فصلا مظلما، امتلأ بالعزلة، وفي أطرافه المتشعبة تساقط شغفها مثل أوراق الخريف اليابسة..."

وتكشف هذه الصورة عن تصور فني بالغ العمق، فالذاكرة تستعاد عبر فعل يشبه التنقيب في أرض مهجورة. وقد اختارت الكاتبة ألفاظا من معجم الحفر والقبور والهوة، فارتبط استرجاع الماضي بحركة نزول إلى الأعماق، وكأن الحقيقة لا تستقر على السطح، بقدر ما تقيم في الطبقات البعيدة من النفس. ويفضي هذا البناء إلى تحويل الذاكرة إلى فضاء روائي قائم بذاته، يخضع لقوانين تختلف عن قوانين الواقع الخارجي.

ويتأكد هذا المنحى في حديث الطبيب حين يقرر أن الحزن الذي تعيشه سارة لا يرتبط بفقد أحمد وحده، ففقده أيقظ جراحا أقدم زمنا، ظلت كامنة حتى وجدت في الصدمة الجديدة ما يحررها من صمتها. ومن ثم تتجاور الأزمنة داخل التجربة النفسية، فتتداخل الطفولة مع الحاضر، ويغدو الماضي قوة فاعلة تستمر في تشكيل الوعي والسلوك.

- الذاكرة كفضاء للتنقيب عن الجذور

تتخذ الذاكرة في الرواية صفة الفضاء القابل للتنقيب، حيث يتحول استرجاع الماضي إلى حفر في طبقات النفس. في الصفحة 52، يصف الراوي رحلة سارة إلى ماضيها: "بدأت تنبش بكل عزم... استمرت تنبش بنهم أشبه بالمجنون، حتى وجدت نفسها في قاع الهوة السحيقة ... هناك، في حضن طفولتها الباكرة، أصبحت تترنح بين الوجع والذكرى...". فالتذكر هنا هو حفر ونبش في أعماق الروح، حيث تتحول الطفولة إلى فضاء مظلم يحتاج إلى شجاعة لاستكشافه.

وفي الصفحة 53، تروي سارة للطبيب ذكريات طفولتها مع أمها: "أمي... امرأة عصية على الانكسار... ترك الزمن علاماته المتعبة، والتجاعيد على وجهها كخريطة للألم الصامت...". فالذاكرة هنا تتحول إلى وسيلة لفهم الحاضر، حيث تصبح طفولة سارة مرآة تعكس معاناتها الراهنة، وكأن جذور الألم تمتد إلى زمن بعيد.

- تداخل الأزمنة في الوعي السردي

تمنح الرواية الذاكرة قدرة على تداخل الأزمنة، حيث الماضي و الحاضر يتداخلان في وعي الشخصية. في الصفحة 66، يصف الراوي حلم سارة بأحمد: "مر طيف أحمد كحلم عابر في حجرات وعيها... شعرت بذراعيها تحتضنانه بحرقة". فالحلم هنا يصبح فضاء يتداخل فيه الماضي بالحاضر، حيث يعود أحمد طيفا يعيش في وعي سارة، وكأن الذاكرة تحول الموتى إلى حضور دائم.

وفي الصفحة 48، تصف سارة علاقتها بالزمن في كشكولها: "دخلت في سباق مع الأشياء: الحنين والنسيان، الحزن والفرح ... الشوق واليأس... وفي كل المحاولات، أعود أنا، تلك المهزومة من كل الانتصارات". فالزمن هنا يتحول إلى ساحة سباق، والماضي يصبح خصماً في معركة لا تنتهي، وكأن الذات تعيش في صراع دائم مع أزمنتها المتعددة.

وفي الصفحة 49، تصف سارة مشاعرها بعد الفراق: "لو عاش طفل دفاتري منك... لكنت بعمر خالد ابن جارنا". فالزمن هنا يتحول إلى مقياس للفقد، حيث يصبح الطفل الذي لم يولد مقياسا للزمن الضائع، وكأن الماضي يستمر في إنتاج غيابه داخل الحاضر.

أما في الصفحة 77، تكتب سارة: "فأنا لست وحدي، وإنما معي جميع النسخ القديمة مني". فالذاكرة هنا تصبح وسيلة لاستعادة الذات عبر نسخها القديمة، وكأن الشخصية تحمل في داخلها أزمنة متعددة تتداخل وتتشابك.

- الذاكرة بين الحضور والغياب

تتخذ الذاكرة في الرواية صفة الحضور في الغياب، حيث تصبح وسيلة لاستمرار العلاقة مع الراحلين. في الصفحة 10، تكتب سارة: "أكتبك كنداء ضاع في واد مقفر، لا صدى يجيب، ولا أمل يرجى، مجرد كلمات تذوب في فراغ الوجود". فالكتابة هنا تصبح وسيلة لاستعادة الحبيب الغائب، وكأن الذاكرة تحول الغياب إلى حضور عبر اللغة.

وفي الصفحة 33، تسأل سارة: "أيعقل أن يتحول الغياب إلى نسيج وجودنا؟" فالغياب هنا يتحول إلى مادة تنسج منها الحياة اليومية، وكأن الذاكرة تعيد تشكيل الواقع وفق منطقها الخاص.

أما في الصفحة 49، تصف سارة مشاعرها: "لا زالت تلك الليلة الشتوية عالقة في ذاكرتي". فالذاكرة هنا تصبح فضاء تعلق فيه اللحظات، وكأنها لوحة لا تمحى، تعيد تشكيل الحاضر عبر استمرار الماضي.

- الذاكرة وإعادة تفسير الماضي

الرواية، وهي تستعيد الماضي، تعيد تفسيره في ضوء الحاضر، حيث تتحول الوقائع القديمة إلى دروس جديدة تكتسب معناها من موقع الشخصية الراهن. ففي الصفحة 31، تصف سارة نظرتها إلى مرضها بعد سنوات من المعاناة: "كنت أرى المرض غيمة سوداء تحجب شمس حياتي، لكن هو من جعلني أدرك أن الشمس رغم كل شيء تظل موجودة خلف الغيوم". فهنا، تعيد سارة تفسير معاناتها السابقة، حيث يتحول المرض من عدو يخفي الحياة إلى وسيلة لاكتشاف أن الحياة لا تزال موجودة خلف الألم، وكأن الماضي يحمل في طياته دروسا لم تكن ظاهرة عند وقوعه.

في الصفحة 31 أيضا، تصف سارة علاقتها باللحظات الجميلة بعد الفقد: "بعض اللحظات تبقى خالدة، كضوء خافت في شارع منسي، يعود ليلمع فجأة عندما تهمس السماء بدموعها". فالذاكرة تعيد تفسير المشهد في ضوء الحاضر، حيث يتحول الضوء الخافت من مجرد ذكرى إلى وميض يعود كلما هطل المطر، وكأن الحنين يعيد تشكيل الماضي ليمنحه معنى جديدا في لحظة الراهن.

وفي الصفحة 62، تصف سارة قراءتها للكتاب الذي أهدته إياها المرأة العجوز، وكيف غير نظرتها إلى معاناتها: "فتحت سارة الصفحة... لتجد جملة مكتوبة بخط يدوي على هامش الصفحة الأولى: 'حين تدركين أن معاناتك ليست ضعفا... ستعرفين من أين تبدئين'." فالذاكرة هنا تعيد تفسير الماضي في ضوء الحاضر، حيث تتحول المعاناة من علامة ضعف إلى نقطة انطلاق، وكأن الماضي يحمل دروسا لم تكن ظاهرة عند وقوعها.

أما في الصفحة 115، تصف سارة نظرة جديدة إلى الفقد: "القلب لا يشفى من الفقد، بل يتعلم المشي أعرجا، يترنح بين أماكن الغائبين الفارغة، التي لا يملؤها الحاضرون". فالذاكرة هنا تعيد تفسير الفقد، حيث لا يصبح شفاء من الجرح، وإنما تعلما للمشي معه، وكأن الماضي لا يمحى، بل يعاد تشكيله داخل الوعي.

في الصفحة 82، تصف آية في مذكراتها كيف أعادت تفسير حياتها بعد المعاناة: "اليوم أنا امرأة تعافت، تحررت من جسدها وروحها تحوم أرجاء الكون، سأنهض من رمادي لأكون مثل الأشجار التي قطعها الإنسان يوماً فعاقبته الكراسي بالانتظار". فالذاكرة هنا تعيد تفسير الألم، حيث يتحول الرماد إلى أرض تنبت منها الحياة من جديد، وتصبح الأشجار المقطوعة رمزا للصبر الذي يعاقب الجناة بالانتظار، وكأن الماضي يتحول في ضوء الحاضر إلى قوة دافعة نحو النهوض.

- الذاكرة والهوية المتجددة

تمنح الرواية الذاكرة قدرة على تشكيل الهوية المتجددة، حيث يصبح الماضي مصدرا لفهم الذات وإعادة بنائها. ففي الصفحة 81، تكتب آية في مذكراتها: "لم أعد أرى مريضة... بل امرأة تحاول النهوض من رمادها، وهنا بدأت أرسم، أستعيد نفسي من بين الأنقاض". فالذاكرة هنا تصبح وسيلة لاستعادة الهوية، حيث يتحول الماضي إلى رماد تنهض منه الذات من جديد.

وفي الصفحة 82، تكتب آية: "اليوم أنا امرأة تعافت، تحررت من جسدها وروحها تحوم أرجاء الكون". فالذاكرة هنا تصبح وسيلة للتحرر، حيث الماضي يصبح مصدرا للقوة والنهوض.

وبهذا يمكن القول بأن الرواية ترسم تصورا للذاكرة يربط بين الاسترجاع واكتشاف الذات، فتغدو العودة إلى الطفولة رحلة في الجذور العميقة للتجربة الإنسانية، وتتداخل الأزمنة داخل وعي

الشخصية حتى يستحيل الماضي شريكا دائما في تشكيل الحاضر. فالذاكرة تتحول إلى فضاء للتنقيب عن الجذور، وتتداخل الأزمنة في الوعي السردي، وتصبح الذاكرة وسيلة للحضور في الغياب، وإعادة تفسير الماضي في ضوء الحاضر، وتشكيل الهوية المتجددة. ويكسب هذا البناء الرواية بعدا نفسيا وفلسفيا، ويمنح السرد طاقة تفسيرية تتجاوز ظاهر الأحداث إلى أسبابها البعيدة.

الإطار الميتاسردي: الرواية وهي تكتب نفسها

من السمات الفنية التي تمنح رواية "ناي تعزف ألما" خصوصيتها البنائية افتتاحها بمشهد لا ينتمي مباشرة إلى الحكاية الرئيسة، وإنما يؤسس علاقة جديدة بين النص والقارئ. فالرواية تبدأ بشخصية فارس وهو يعثر على مخطوط مجهول في درج مكتبه، ولا تبدأ بسارة أو أحمد. ومنذ هذه اللحظة يتغير أفق التلقي، لأن القارئ يدرك أنه يقرأ حكاية وصلت إليه عبر وسيط.

تقول الرواية في الصفحة 79: "وجد تامر نفسه ليلا في ممر العيادة، بعد أسبوع من المحاولات الفاشلة، ممسكا بمفتاح كان معه... فتح الخزانة المعدنية ووجد ما يبحث عنه... ملفات تحمل أسماء نساء، تعاني من اضطرابات نفسية مختلفة... أخذ خمس ملفات ووضعها في حقيبته... جلس تامر جاثيا على ركبتيه أمام الملفات المبعثرة على الطاولة، فتح الملف الأول وكان يحمل اسم سارة". فهذا المشهد، وإن كان يخص تامر لا فارس، يحمل في طياته ذات الإشكالية الميتاسردية: من يَقرأ ومن يُقرأ؟ ومن يَكتب ومن يُكتب عنه؟ فالملفات التي يقرأها تامر هي حيوات تحولت إلى نصوص، وهو يصبح قارئا داخليا لها، كما يصبح فارس قارئا للمخطوط الذي يعثر عليه.

وتتضاعف هذه الآلية في الصفحة 145، حين يقرأ فارس المخطوط المكتوب بخط غامض: "همس لنفسه: من يكتب من؟ لم يجد جوابا... تذكر سطرا لها في إحدى الرسائل: أكتبك كنداء ضاع في واد مقفر". وهنا، يصل الالتباس الميتاسردي ذروته، إذ يتساءل فارس عن العلاقة بين الكاتب والمكتوب، وعن إمكانية أن يكون هو نفسه شخصية مكتوبة، لا كاتبا يتحكم بنصه.

- المخطوط المجهول وتشكيل أفق التلقي

في الصفحات الأخيرة من الرواية (ص145-147)، يظهر المخطوط المجهول كعنصر مؤسس للإطار الميتاسردي. فالقارئ يواجه شخصية تقرأ حكاية. وهذا التراكب يخلق مسافة جمالية، إذ يصبح فعل القراءة جزءا من الحكاية نفسها.

في الصفحة 145، يصف السارد لحظة العثور على المخطوط: "أخرج قلما جافا من جيب معطفه... قلب الورقة الأخيرة في كومة الأوراق، كانت بيضاء بالكامل عدا جملة وحيدة في الأعلى: 'رقم الإبداع لدى دائرة المكتبة الوطنية'(2027/7/7)" . فالتاريخ المستقبلي المذكور في المخطوط يخلق فجوة زمنية بين زمن الكتابة وزمن القراءة، ويثير سؤالا حول العلاقة بين الحقيقة والخيال، وبين ما هو مكتوب وما هو واقع.

- تعدد القراء داخل النص

يمنح الإطار الميتاسردي الرواية طبقات متعددة من القراء الداخليين، لكل منهم موقعه وعلاقته بالنص. ففارس ليس القارئ الوحيد، فهناك تامر الذي يقرأ ملفات المرضى، وسارة التي تقرأ الكتاب المهدى إليها، وأم صبحي التي تقرأ الحكايات من خلال القمامة.

في الصفحة 80، يصف الراوي قراءة تامر لملف سارة: "يقرأ تامر بتمعن ويتخيل سارة بقبضة الكلمات المتواصلة في العيادة النفسية وكيف كان الطبيب يقول لها: 'الجرح ليس في رأسك، بل في قلبك ومن حولك'." تامر هنا إذن وسيط بين النص المكتوب (الملف) والحكاية الحية التي يتخيلها.

- الالتباس بين الكاتب والمكتوب

يصل الإطار الميتاسردي إلى ذروته حين يبدأ الالتباس بين من يكتب ومن يكتب. ففي الصفحة 147، يقرأ فارس الجملة المكتوبة بخط غامض: "فارس: أعدت قراءة نهايتك، لم تعجبني، سأكتبها من جديد". ثم يقرأ في الصفحة نفسها: "وفارس، دون أن يدري، كان قد بدأ رحلته في متاهة سارة، مرة أخرى". وهنا، يصبح فارس نفسه شخصية مكتوبة، وكأن النص يكتب نفسه من خلاله، ويتحول من قارئ إلى موضوع يقرأ.

وفي الصفحة 148، يتعزز هذا الالتباس: "توقف فارس يسأل نفسه : من يكتب من؟ وهل نحن أبطال في روايات الآخرين؟ هل أحدنا هو شخصية من رواية أخرى؟" فهذه الأسئلة تحيل القارئ إلى التساؤل عن وضعه هو أيضا، وعن إمكانية أن يكون هو الآخر شخصية في نص يقرؤه.

- المخطوط كوثيقة حقيقية

تصنع الرواية إحساسا بالواقعية عبر التفاصيل اليومية التي تحيط بالمخطوط. في الصفحة 79، يصف السارد تفاصيل الملفات: "ملفات تحمل أسماء نساء، تعاني من اضطرابات نفسية مختلفة... رائحة الغبار والورق العتيق... بقايا وردة ذابلة". فهذه التفاصيل تمنح المخطوط صفة الوثيقة الحقيقية، وتجعل العثور عليه حدثا ممكنا، قبل أن ينفتح على أفق تخييلي أرحب.

وفي الصفحة 145، يصف السارد المخطوط: "كانت بيضاء بالكامل عدا جملة وحيدة في الأعلى: رقم الإبداع لدى دائرة المكتبة الوطنية. (2027/7/7)"

فالتاريخ المستقبلي يضفي على المخطوط صفة الغموض، ويدفع القارئ إلى التساؤل عن علاقة النص بالزمن، وعن إمكانية أن يكون المكتوب قد سبق الواقع.

- الكتابة كخلاص من الموت

يمنح الإطار الميتاسردي الكتابة وظيفة وجودية، حيث تصبح وسيلة للخلاص من الموت واستمرار الحياة. في الصفحة 145، يكتب فارس في المخطوط: سأكتب أنك ضحكت ذات صباح، ضحكة حزينة، على شيء تافه، كأنك طفلة، وسأكتب أن الشمس دخلت غرفتك دون أن تستأذن". فالكتابة هنا تصبح فعلا مقاومة للموت، حيث يمكن للكاتب أن يخلق عالما بديلا تعيش فيه الشخصيات حياة جديدة.

وفي الصفحة 153، تخرج أم صبحي كراسا ممزقا وتقول لفارس: "وهذه روايتي أنا... لم أنته منها بعد. هل تريد أن تقرأها؟" فالكتابة هنا تصبح وسيلة لاستمرار الحياة، حيث لا تنتهي الحكاية بموت صاحبها، نجدها تستمر عبر من يقرؤها.

- الإطار الميتاسردي في ضوء نظرية جيرار جينيت

يستند البناء الميتاسردي للرواية إلى ما أشار إليه جيرار جينيت في دراساته حول الخطاب السردي، حيث يرى أن النص الذي يضم داخله نصا آخر، أو يجعل عملية الحكي جزءا من موضوعه، يفتح مستويات جديدة للتلقي، لأن السرد يصبح واعيا بذاته، ويغدو القارئ مدعوا إلى تأمل طريقة تشكل الحكاية، لا الاكتفاء بمتابعة أحداثها.

وتتجلى هذه الرؤية في الرواية من خلال تراكب مستويات القراءة، إذ يقرأ القارئ نصا يحكي عن شخصية تقرأ نصا آخر (فارس يقرأ المخطوط، تامر يقرأ الملفات، سارة تقرأ الكتاب). وهذا التراكب يتحول إلى سؤال وجودي حول طبيعة الكتابة والقراءة، وحول الحدود بين الواقع والخيال.

فعندما يسأل فارس نفسه: "من يكتب من؟ وهل نحن أبطال في روايات الآخرين؟"، فإنه يعكس بوعي أو بغير وعي ما يسميه جينيت "السرد من المستوى الثاني"، حيث يصبح النص منشغلا بذاته، ويعكس إنتاجه بدلا من أن يخفي آلياته. وهذا الانشغال بالذات هو ما يمنح الرواية بعدها الميتاسردي، ويجعل القارئ شريكا في تأمل عملية الكتابة ذاتها، لا مجرد متلق لحكاية مكتملة.

نخلص إلى أن الإطار الميتاسردي يمنح الرواية بنية أكثر تركيبا، لأن الحكاية تمر عبر مخطوط مجهول وقارئ داخلي هو فارس، وملفات يقرأها تامر، وكتب تقرأها سارة، وحكايات تجمعها أم صبحي. وبهذا الاختيار تتحول عملية القراءة نفسها إلى عنصر من عناصر البناء الفني، ويتسع أفق التأويل منذ الصفحات الأولى، فيغدو النص واعيا بطريقة تشكله، قبل أن يكشف عوالمه وشخصياته. ومع ما أشار إليه جيرار جينيت من أن النص الذي يضم نصا آخر يفتح مستويات جديدة للتلقي، نجد أن الرواية تحقق ذلك بامتياز، إذ تجعل من القراءة فعلا مزدوجا: قراءة الحكاية، وقراءة طريقة تشكل الحكاية، وتصبح الأسئلة حول من يكتب ومن يقرأ، ومن يخلق ومن يخلق، جزءا من التجربة السردية ذاتها.

العتبات النصية للمخطوط: صناعة أفق الانتظار

تحيط رواية "ناي تعزف ألما" المخطوط بجملة من العلامات النصية التي تمنحه استقلالا ماديا ورمزيا. فالمخطوط وإن كان على شكل أوراق عادية، فهو يصل إلى القارئ الداخلي مثقلا بآثار الزمن، وبعلامات الاستعمال، وبما يشي بأن صاحبه ترك أثرا يودع فيه جزءا من حياته.

ويتوقف فارس عند الهيئة المادية للأوراق قبل أن يقرأ مضمونها، فيلاحظ اختلاف الخطوط، واهتراء بعض الصفحات، وآثار الطي، وما علق بها من بقع، وهي تفاصيل تسهم في إقناع المتلقي بأن ما بين يديه وثيقة خرجت من سياق حياة كاملة، وليست نصا أنشئ داخل الرواية دون ماض.

ويكتسب العنوان الداخلي للمخطوط أهمية خاصة، لأنه يسبق المتن ويعيد توجيه القراءة. فالقارئ يدخل إلى الحكاية وهو يمر عبر عتبة تثير الأسئلة حول هوية الكاتب، وسبب الكتابة، والجهة المقصودة بهذا الاعتراف. وهكذا تؤدي العتبة وظيفة تأويلية، لأنها - دون أن تقدم أجوبة - تصنع حالة من الترقب، وتجعل كل صفحة لاحقة محاولة للإجابة عن الأسئلة الأولى.

ويزداد هذا الأثر رسوخا حين يواجه فارس العبارة التي تتردد بين الحضور والغياب، والحياة والموت، فيدرك أن النص الذي بين يديه يريد أن يدخل قارئه إلى عالم الشك منذ اللحظة الأولى. وهنا تصبح العتبة جزءا من البنية الدلالية للرواية، لا مجرد مقدمة خارجية.

ومن اللافت أن الكاتبة لا تستعجل كشف صاحب المخطوط، فهي تترك مسافة بين الوثيقة وصاحبها، فتولد بذلك توترا سرديا يستمر في تغذية القراءة. وكلما تقدم القارئ في الصفحات، بقيت صورة الكاتب الحقيقي مؤجلة، الأمر الذي يجعل النص يتحرك بين مستويين: مستوى الحكاية المكتوبة، ومستوى البحث عن صاحب الحكاية.

ويذهب جيرار جينيت في كتابه "عتبات" إلى أن العناصر التي تسبق المتن أو تحيط به تمارس سلطة توجيهية على القراءة، لأنها ترسم منذ البداية الطريقة التي سيدخل بها المتلقي إلى النص. وتبدو هذه الفكرة واضحة في بناء المخطوط داخل الرواية، إذ تحول العتبات فعل القراءة إلى رحلة استكشاف، وتجعل الوثيقة نفسها موضوعا للتأويل قبل أن يصبح مضمونها موضوعا للفهم.

وتكشف هذه التقنية عن وعي الكاتبة بأهمية الاقتصاد في الكشف، فهي لا تمنح القارئ المعلومات دفعة واحدة، نراها توزعها توزيعا محسوبا، فيظل الفضول عاملا بنائيا يرافق السرد، ويشد أجزاءه بعضها إلى بعض.

- الهيئة المادية للمخطوط وآثار الزمن

تتجلى العتبات النصية في الرواية عبر الاهتمام بالهيئة المادية للمخطوط، حيث تصبح آثار الزمن والاستخدام جزءا من دلالته. في الصفحة 147، يصف السارد المخطوط الذي يعثر عليه فارس: "فتح درج مكتبه المكدس بالفواتير القديمة وأغلفة السجائر الفارغة، وتأكد من شيء كان يخمنه منذ البداية.... الكيس البلاستيكي الشفاف كان لا يزال هناك. في داخله كومة من الأوراق المبعثرة، وفوق الصفحة الأولى، وبنفس الخط الذي كتب به جوابه لسارة في المقهى، جملة وحيدة: 'أعد كتابتي، فأنا لم أكتب جيدا بعد'."

فهذه الأوراق المبعثرة، والكيس البلاستيكي الذي يحميها، والفواتير القديمة التي تحيط بها، كلها تفاصيل تمنح المخطوط صفة الوثيقة الحقيقية التي خرجت من سياق حياة كاملة، وتجعل القارئ يشعر بأنه أمام أثر مادي، لا مجرد نص تخييلي.

وفي الصفحة 122، يصف الراوي مشهدا آخر للمخطوط: "رائحة القهوة الباردة تفوح من الفنجان المهجور بجانبه... عيناه الرماديتان تشبهان رماد حكاية محترقة". فالقهوة الباردة والفنجان المهجور يصبحان عتبة مادية تحيل إلى زمن مضى، وكأن المخطوط نفسه قد احترق وتحول إلى رماد في عيني قارئه.

- العناوين الداخلية وتوجيه القراءة

تمثل العناوين الداخلية للمخطوط عتبة نصية تحمل في طياتها أفقا للانتظار وتوجيها للقراءة. في الصفحة 51، تفتتح الرسالة بعنوان زمني: "الرابع من نوفمبر المتلبد... يوم يعلق في حلق التقويم كعظمة من زمن ضائع". فالعنوان بدلا من أن يحدد زمانا عاديا، يخلق حالة من الترقب، حيث يصبح اليوم عظمة في حلق التقويم، وكأن الزمن نفسه يعاني من الاختناق.

وفي الصفحة 58، تفتتح رسالة بعنوان: "الثانية صباحا في تاريخ تمزق فقدا". فالزمن هنا يتحول إلى تاريخ للتمزق، وكأن الساعة الثانية صباحا علامة على لحظة انكسار.

وفي الصفحة 140، تفتتح رسالة بعنوان: "منتصف الليل بتوقيت 'ظل الساعة المنسية'." فظل الساعة المنسية يحيل إلى زمن متوقف، حيث تصبح الساعة نفسها جزءا من الماضي، وظلها هو ما يبقى، مما يخلق فجوة بين الزمن المادي والزمن الوجداني.

- تأجيل الكشف عن هوية الكاتب

تمثل مسافة الانتظار بين المخطوط وصاحبه عتبة نصية تولد توترا سرديا مستمرا. في الصفحة 128، يصف الراوي مشهد لقاء فارس بـ "سارة" الحقيقية: "بطلة روايته لكنها هنا... سارة... امرأة حقيقية، ترتدي عباءة سوداء، تحمل طفلين". فهذا اللقاء يثير أسئلة جديدة حول العلاقة بين الشخصية الخيالية والشخصية الواقعية، ويؤجل الكشف عن هوية الكاتبة الحقيقية.

وفي الصفحة 136-137، يبحث فارس عن المرأة التي التقاها، فيسأل البقال: "أريد أن أسألك عن امرأة تسكن هنا، في الطابق الأرضي بالعمارة المقابلة، أم لطفلين، تلبس دوما عباءة سوداء... آه، تقصد هدى تلك الأرملة، نعم رحلت...". فاختلاف الاسم يضيف طبقة جديدة من الغموض، ويجعل القارئ يتساءل عن العلاقة بين "سارة" و"هدى"، وعن حقيقة الكاتبة.

وفي الصفحة 144، يصف الراوي محاولات فارس للعثور على الكاتبة: "فتح هاتفه، تصفح رسائله القديمة، لم يجد أي رسالة منها، لأنها لم ترسل له رسالة قط، هي لا تعرف رقم هاتفه، هي لا تعرف حتى أنه موجود...". فهذه الفجوة بين الكاتبة وقارئها تخلق مسافة تزيد من الغموض، وتجعل البحث عن الهوية جزءا من الحكاية نفسها.

- العبارات الافتتاحية وخلق حالة الشك

تمثل العبارات الافتتاحية للمخطوط عتبة نصية تخلق منذ اللحظة الأولى حالة من الشك والترقب. في الصفحة 149، تفتتح الرسالة بعبارة: "أكتب لك الآن كما أكتب لك كل يوم، لا رسائل ترسل ولا عنوان ترسل إليه". فهذه العبارة تنم عن إحساس بالعزلة والضياع، حيث تصبح الكتابة فعلا يوميا لكنه لا يصل إلى أحد، مما يخلق حالة من الترقب حول مصير هذه الرسائل.

وفي الصفحة 58، تفتتح رسالة بعبارة: "أهلا بك يا ليل أنفاسي المتعبة وسكون قلبي المنصت". فالليل هنا يتحول إلى كائن حي يحتضن الأنفاس المتعبة، مما يخلق فضاء وجدانيا يسبق الحكاية، ويهيئ القارئ لتلقي نبرة وجدانية خاصة.

أما في الصفحة 97، تفتتح رسالة بعبارة: "مايو الحاد... العاشرة مساء بتوقيت الذاكرة المعدمة". فالذاكرة المعدمة تحيل إلى فقدان الذاكرة أو تشويهها، مما يخلق حالة من الشك حول مصداقية النص، وحول قدرة الكاتبة على تذكر ما تكتب.

- العتبات النصية في ضوء نظرية جيرار جينيت

يتجلى بناء العتبات النصية في الرواية من خلال توزيع العلامات النصية التي تحيط بالمخطوط، فالهيئة المادية للأوراق، والعناوين الداخلية، وتأجيل الكشف عن هوية الكاتب، والعبارات الافتتاحية الغامضة، كلها عناصر تمارس سلطة توجيهية على القارئ، وتجعله يدخل إلى النص من باب الشك والتساؤل.

ففي الصفحة 149، حين تقول الكاتبة: "لا رسائل ترسل ولا عنوان ترسل إليه"، فإنها لا تقدم تفسيرا، مما يدفع القارئ إلى التساؤل عن سبب هذه العزلة، وهذا التساؤل هو ما يمنح النص قوته التأويلية، ويجعل القراءة رحلة استكشاف.

لقد نجحت رواية "ناي تعزف ألما" في استثمار العتبات الداخلية للمخطوط استثمارا فنيا دقيقا، فتحولت الهيئة المادية للأوراق، والعناوين الداخلية، وتأجيل التعريف بصاحب المخطوط، والعبارات الافتتاحية الغامضة، إلى أدوات تبني أفق الانتظار، وتدفع القارئ إلى متابعة النص كوثيقة تنتظر من يكشف أسرارها. ومع ما أشار إليه جيرار جينيت من أن العتبات تمارس سلطة توجيهية على القراءة، نجد أن الرواية تحقق ذلك بامتياز، إذ تجعل من فعل القراءة رحلة استكشافية، حيث تتحول الوثيقة نفسها إلى موضوع للتأويل قبل أن يصبح مضمونها موضوعا للفهم.

الحوار وبناء الصراع الفكري: من المواجهة الاجتماعية إلى تفكيك الوصمة

الحوار في "ناي تعزف ألما" يتحول إلى ساحة تتواجه فيها منظومتان فكريتان متعارضتان، إحداهما أسيرة الموروث الاجتماعي الذي يربط المرض النفسي بالجنون والعار، والأخرى تنظر إليه كحالة إنسانية قابلة للعلاج. ومن هنا يكتسب الحوار وظيفة فكرية تتجاوز تبادل الكلام إلى إنتاج الدلالة. ويبرز ذلك في المشهد الذي تحاول فيه سارة إقناع نفسها بالذهاب إلى الطبيب النفسي، بينما تخشى نظرة المجتمع، في الصفحة 62: "كانت فكرة العلاج النفسي بمثابة اختراق طابوهات، ووصمة عار لا يمكن قبولها... لو قامت بأداء الصلاة وقرأت القرآن... ستكون أقوى،

كانت هذه هي إجابة الأم الدائمة". فهذا الحوار الداخلي يعكس الصراع بين ما تفرضه الثقافة الاجتماعية من وصم، وما تشعر به الشخصية من حاجة حقيقية للعلاج.

يبني هذا الحوار توتره على تقابل معجمين لا على رفع الصوت.

وتتكرر هذه الإشارات في الصفحة 82، حين تهمس أمهات سارة: "الجيران إن عرفوا، لن يتزوج أحدكم!" فالجملة الموجزة تحمل في طياتها ثقلا اجتماعيا كاملا، حيث يتحول المرض النفسي من حالة صحية إلى وصمة تهدد مستقبل الأسرة بأكمله.

ويبني هذا الحوار توتره على تقابل بين منطقين: منطق الخوف من المجتمع، ومنطق الحاجة إلى العلاج. فالوصمة تظهر عبر جمل قصيرة مكثفة تحمل في طياتها كل ثقل الموروث الاجتماعي.

ويلاحظ كذلك أن الكاتبة لم تجعل باسم ينتصر بخطبة طويلة ليقنع والدته بضرورة اصطحاب سارة عند طبيب نفسي، لقد اكتفت بجملة مكثفة: "الجنون الحقيقي هو هذا الجهل...". وهذه الجملة تؤدي وظيفة مفصلية، إذ تعيد تعريف القضية، وتنقلها من محاكمة المريضة إلى مساءلة الثقافة التي تجرم المرض وتخشاه.

ويتعزز هذا البعد الحواري في موضع آخر من الرواية في الصفحة 35، حين تتردد سارة في تلبية طلب أحمد للقائه، خوفا من بطش أخيها، فيأتي صوته متوسلا: "أريد أن أراك اليوم... مهما كان الثمن". فتجيبه: "لا أستطيع... أخي سيكتشف غيابي... لو شك أخي لحظة..." ثم يسألها بعد صمت: "ألا تحبين أن تريني؟..." وتختم الساردة المشهد بعبارة موجزة: "الصمت كان جوابي".

وتكمن قوة هذا المشهد في أن الجملة الأخيرة أقوى من أي جواب مباشر. فالصمت هنا خطاب كامل، يحمل الخوف، والعجز، والشعور بالذنب، واستحالة الاختيار. وقد استطاعت الكاتبة أن تجعل ما لم يقل أبلغ مما قيل، وهو من خصائص الحوار الناجح في الفن الروائي.

ويلفت النظر أيضا الاقتصاد اللغوي في هذا المقطع. فالجمل قصيرة، متلاحقة، تتناسب مع اضطراب اللحظة، ثم ينتهي الحوار بسكوت مفاجئ يقطع الإيقاع. وهذا الانتقال من الكلام إلى الصمت يصنع ذروة المشهد، ويمنح القارئ فرصة لملء الفراغ بما يستنتجه من السياق.

- الصراع بين المعجمين

يتجلى الصراع الفكري في الحوارات من خلال تقابل معجمين متعارضين: معجم الخوف والوصم، ومعجم الوعي والعلاج.

ففي الصفحة 72، يتصاعد الصراع بعد أن تسمع سارة حوار عائلتها: "همست في أذن قلبها المنهار: كم أتمنى لو أستطيع تزييف موتي والانتقال إلى مكان بعيد... مكان لا يوجد فيه سوى الصور الباهتة والذكريات التي تحتضنني، لأن كل شيء حولي الآن... بارد كالقبر". فهذا الحوار الداخلي يعكس الأثر المدمر للوصم الاجتماعي، حيث يصبح الموت بديلا مقبولا عن مواجهة نظرة المجتمع.

- الحوار ككاشف للمواقف

تستخدم الكاتبة الحوار لكشف المواقف الفكرية للشخصيات دون أن تعلن عنها مباشرة. في الصفحة 28، يدور حوار بين سارة وأحمد بعد اعترافها بمرضها: "أحمد... هناك شيء يجب أن تعرفه عني، أنا لست كما تظن.... ثم أغلقت عيني، وأنا أتساءل: هل سيبقى بجانبي عندما يعلم الحقيقة؟" فهذا الحوار الداخلي يكشف عن موقف سارة من ذاتها، حيث تتردد بين الرغبة في الصدق والخوف من رد فعل الآخر. وهي بذلك تكشف عن موقف فكري عميق: أن المرض لا يغير من هوية الإنسان، لكن الخوف من نظرة الآخر قد يجعله يشك في قيمته.

وفي الصفحة 103، يدور حوار آخر بين تامر ونور، لكن من زاوية مختلفة: "تامر: وأنت؟ ما قصتك؟... نظرت إليه أخيرا بعينين كبيرتين، تحملان شيئا من الصدأ: أنا لست قصة... أنا امرأة تعبت من أن تكون 'قضية' يدرسونها". فنور هنا ترفض أن تكون موضوعا للبحث الأكاديمي، وتعلن استقلالها، وهذا الحوار يكشف عن موقف فكري نقدي من الخطاب الأكاديمي الذي يحول النساء إلى حالات للدراسة، ويجعل منهن مجرد موضوعات.

وفي الصفحة 107، يتطور الحوار بينهما: "تامر: أريد أن أكتب عنك، ليس كقضية... بل كإنسانية... نور: أنا لست بطلة روايتك، أنا امرأة تحاول فقط أن تعيش... فاكتب أنني كنت هنا.. فقط... كنت هنا". فهذا الحوار يعكس تحولا في موقف تامر من البحث الأكاديمي، ونور تضع

حدا لعلاقتها به، وتعلن أنها لا تريد أن تكون بطلة، تريد أن تكون موجودة فقط، وهو موقف يعكس رفضا للتصنيفات التي تفرضها الدراسات الأكاديمية على النساء.

وفي الصفحة 113، يظهر حوار آخر بين سارة وشخصية "عمر" التي تراسلها عبر تطبيق المراسلة، حيث يكشف عن موقفها من العلاقات الإنسانية: " سارة: يكفيني أن أتكئ عليك ركبتي، ولا تهمني الصفة، أخرست حروفي، وألجمت أبجديتي...

عمر: ، إلى سارة التي تهمس لها الحياة حين يصمت الجميع، يا ابنة النقاء... إن كنت ترينني أبا من نور يعوضك ما فقدت، فكيف لي أن أخذلك؟ أنا هنا...". فهذا الحوار يكشف عن موقف سارة من العلاقات الإنسانية، حيث تبحث عن سند معنوي لا عن علاقة عاطفية، وتعلن أنها تحتاج إلى من تستند إليه، وهذا الموقف يعكس حاجتها إلى الأمان بعد فقدانها لأحمد وأبيها.

وهكذا، تستخدم الكاتبة الحوار لكشف المواقف الفكرية للشخصيات، وتجعل من كل حوار نافذة على رؤيتها للعالم، دون الحاجة إلى تصريح مباشر من السارد.

- الحوار والصراع الفكري في ضوء نظرية باختين

يرى ميخائيل باختين أن الحوار في الرواية هو لقاء بين رؤى متباينة للعالم، تحتفظ كل منها بمنطقها الخاص. ويضيء هذا التصور مشاهد الحوار في الرواية، فكل شخصية تتكلم من داخل تجربتها وقيمها، لذلك لا يتحول الحوار إلى وسيلة لإبلاغ المعلومات، بقدر ما يصبح ميدانا يتصارع فيه الوعي الفردي مع الوعي الاجتماعي.

وهذا يظهر بوضوح في الحوارات التي تجمع باسم بأمه وحسن، حيث يمثل كل طرف رؤية مختلفة للعالم، ولا ينتصر أحدهما على الآخر، إذ تظل الأصوات متعددة ومتعارضة، مما يمنح الرواية عمقا واقعيا، ويعكس تعقيد القضايا الإنسانية التي تعالجها.

وهكذا يمكن القول بأن الحوار في "ناي تعزف ألما" يؤكد قدرة الكاتبة على تحويل المواجهة الكلامية إلى مواجهة فكرية ونفسية. فاختلاف الألفاظ يعكس اختلاف الرؤى، ويغدو الصمت عنصرا دلاليا يوازي الكلام في قوته. ومن ثم يشارك الحوار في تعميق البنية الإنسانية للرواية، ويمنحها بعدا نقديا يتجاوز حدود الحكاية إلى مساءلة التصورات الاجتماعية السائدة. ومع ما أشار إليه باختين من أن الحوار هو لقاء بين رؤى متباينة للعالم، نجد أن الرواية تحقق ذلك من

خلال تعدد الأصوات، وتباين المعاجم، وتحول الصمت إلى خطاب مواز، مما يجعل من الحوار أداة للكشف عن الصراعات الفكرية العميقة التي تشكل الشخصيات وتوجه مصائرها.

خاتمة

في نهاية هذه الرحلة النقدية التي حاولنا فيها مقاربة رواية "ناي تعزف ألما" - والأصل 'يعزف'- من مناحيها المتعددة، نعود إلى السؤال الذي انطلقنا منه: كيف استطاعت هذه الرواية أن تحول الألم الفردي إلى بناء سردي وجمالي، وأن تجعل من التجربة النفسية مدخلا لاستقراء قضايا المجتمع والإنسان؟ وبعد هذا الغوص في طبقات النص، يمكننا القول إن الإجابة تتكشف في أكثر من مستوى، يتجاوز بعضها بعضا، حتى تغدو الرواية أشبه بمعمار متكامل، تتساند فيه العناصر كافة، ويؤدي كل جزء وظيفته في تشكيل الكل.

لقد أظهرت القراءة المتأنية أن الرواية تنجح، منذ عتباتها الأولى، في تأسيس علاقة خاصة مع قارئها، علاقة تقوم على المشاركة الوجدانية، لا على التلقي السلبي. فالعنوان، والإهداء، والاستهلال، ليست مجرد مقدمات شكلية، إنها نغمات أولى تسبق السرد، وترسم أفق الانتظار، وتعد القارئ لتلقي تجربة لا تنحصر في متابعة الأحداث، وإنما تمتد إلى المشاركة في تشكيل المضمون والمغزى. ومن هنا يصبح الدخول إلى الرواية دخولا إلى فضاء شعوري، تتجاور فيه الموسيقى والذاكرة والألم، وتتآلف فيه العناصر لتخلق عالما خاصا، لا يحاكي الواقع بقدر ما يعيد تشكيله وفق منطق الفن.

وتعبر البنية السردية للرواية عن وعي عميق بطبيعة التجربة الإنسانية. فهي لا تمنح القارئ المعلومات دفعة واحدة، ولا تسارع إلى كشف الأسباب والخلفيات، وجدناها توزع المعرفة بتدرج محسوب، يسمح للمعنى بالنمو مع تقدم القراءة. وهذا الاقتصاد في الكشف يعكس رؤية أعمق للذاكرة الإنسانية، التي لا تستعيد الماضي دفعة واحدة، ولكن تعيد تشكيله عبر ومضات وتداعيات، تترابط معا في نسيج واحد. وبهذا يصير فعل القراءة ذاته معادلا لفعل التذكر، ويتحول القارئ إلى شريك في بناء الحكاية، لا مجرد متلق لها.

وتشكل الشخصيات محورا رئيسيا في هذا البناء، فهي تنمو وتتحول مع تعاقب التجارب، وتكتشف أبعادا جديدة من نفسها كلما تقدم السرد. والرواية، في هذا، تبتعد عن التصور التقليدي للشخصية ككيان مستقل، لتقترب من رؤيتها كشبكة من العلاقات، تتشكل عبر احتكاكها

بالآخرين، وتتغير بتغير مواقعها داخل النسيج العلائقي. ومن هنا تغدو الشخصية مرآة للعالم الذي تتحرك فيه، وحاملا لأسئلة تمتد من الخاص إلى العام، ومن الفردي إلى الاجتماعي.

وتمتد هذه الدينامية إلى الفضاء الروائي، الذي يتحول إلى عنصر فاعل في تشكيل التجربة. فالمكان في هذه الرواية كائن حي يحمل الذاكرة، ويعكس التحولات الشعورية، ويشارك في إنتاج المفهوم. وكل عودة إلى المكان نفسه تحمل معنى جديدا، لأن الشخصية التي تعود إليه لم تعد هي نفسها، والفجوة بين الزيارتين تمنح المكان طبقات إضافية من الدلالة. وهكذا تتوحد الحركة المكانية بالحركة النفسية، ويصبح انتقال الشخصيات بين الأمكنة انتقالا في المعنى أيضا.

وتكتسب اللغة، في هذا السياق، دورا مهما، إذ تصبح وسيلة لاكتشاف العالم الداخلي للشخصيات. فالصور البلاغية تنبثق من صميم التجربة، وتكثف الانفعال، وتفتح آفاقا متعددة للتأويل. والحوار، بدوره، يتحول إلى ساحة للصراع الفكري، حيث تتواجه رؤى متضاربة، ويغدو الصمت نفسه خطابا يحمل من الدلالة ما تعجز عنه الكلمات. والمعجم، على مستوى الحقول الدلالية، ينسج شبكة متماسكة من المفردات، تتجاور فيها ألفاظ الألم والذاكرة والسجن والانهيار، لتخلق مناخا شعوريا موحدا، يطبع اللغة كلها بطابعه.

وهذا التكامل بين العناصر المختلفة هو ما يمنح الرواية تماسكها الداخلي. فكل عنصر، مهما بدا مستقلا، يرتبط بغيره بروابط دقيقة، ويؤدي وظيفة محددة في المعمار الكلي. ولهذا نشعر، ونحن نقرأ الرواية، بأنها كائن حي يتنفس، يتحرك وفق إيقاع داخلي، يحكمه مبدأ التوازن بين السكون والحركة، والصمت والكلام، والإفصاح والإيحاء. وهذا الإيقاع هو جزء من الرؤية الفنية للرواية، التي تنظر إلى التجربة الإنسانية على أنها حركة دائرية، تعود فيها النفس إلى نقاطها الأولى، وتعيد اكتشاف نفسها عبر مراجعة مستمرة لماضيها.

وتتجاوز الرواية، في هذا السياق، حدود الحكاية الفردية، لتصبح تأملا في أسئلة أكبر: ما معنى الفقد في حياة الإنسان؟ كيف يعيد الألم تشكيل نظرتنا إلى العالم؟ وإلى أي حد يمكن للكتابة أن تشفي الجراح، أو على الأقل، أن تجعلها قابلة للاحتمال؟ هذه الأسئلة تتولد من داخل السرد، وتنمو مع تقدم القراءة، وتظل مفتوحة على إجابات متعددة، لأن الرواية تفضل إبقاء بعض القضايا معلقة، إيمانا بأن الأدب يوسع دائرة التأمل أكثر مما يغلقها.

ومع ما أشار إليه النقاد الذين استندنا إليهم في هذه الدراسة، من جيرار جينيت إلى ميخائيل باختين، ومن بول ريكور إلى جوليا كريستيفا، نجد أن الرواية تستفيد من منجزات النظرية النقدية دون أن تكون أسيرة لها. فهي لا تقدم تطبيقا جاهزا لأي تصور نظري، بقدر ما تخلق عالما خاصا، يستدعي أدوات نقدية متعددة لفهمه، ويظل في النهاية محتفظا بفرادته، وقابلا لقراءات متجددة كلما تغيرت زاوية النظر إليه.

وإذا كان النقد، في جوهره، محاولة لإضاءة النص وكشف أسراره، فإن هذه الدراسة لم تدع أنها أحاطت بالرواية إحاطة كاملة، لأن النص الجيد يظل، في كل قراءة، محتفظا بأبعاد لم تكتشف بعد. ولكنها حاولت أن تقدم مقاربة تأخذ في الاعتبار تعدد مستويات العمل، وتنوع وسائطه التعبيرية، وتعقيد بنائه الفني، آملين أن تكون هذه القراءة خطوة في طريق أطول، وأن تفتح أفقا لمزيد من التأمل في هذه التجربة الروائية الثرية.

ففي النهاية، تظل رواية "ناي تعزف ألما"، بجمالياتها المتعددة، وبقدرتها على تحويل الألم إلى لغة، والذاكرة إلى بناء، والجرح إلى حكاية، واحدة من النماذج التي تذكرنا بأن الأدب، في لحظاته الأكثر صدقا، هو طريقة أخرى لمواجهة الحياة، ولإعادة اكتشاف الإنسان في هشاشته وقوته، وفي انكساراته وانتصاراته، وفي بحثه الدائم عن مدلول يمنح وجوده ما يستحق أن يعاش من أجله.

وهكذا، تبقى الرواية مفتوحة على قراءاتها، كما يبقى الناي، على الرغم من جراحه، قادرا على العزف، لأن الألم، حين يجد لغته، يتحول من عبء إلى أثر، ومن سجن إلى أفق، ومن نهاية إلى بداية أخرى.

المراجع

أولا: المراجع العربية

- **باختين، ميخائيل**) **.**د.ت .(*خطاب الرواية* .ترجمة: محمد برادة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- **جينيت، جيرار** .(1997) **.***عتبات* .ترجمة: عبد الرحمن مجيد الربيعي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- **جينيت، جيرار** .(2005) **.***خطاب الحكاية: بحث في المنهج* .ترجمة: محمد معتصم، وآخرون. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- **ساروت، ناتالي** .(1963) **.***عصر الريبة* .ترجمة: إسحق إبراهيم. دار الثقافة، بيروت.
- **سيكسو، إيلين** .(2022) **.***ضحكة الميدوزا*)ضمن كتاب *الكتابة الأنثوية والنقد الثقافي* .(ترجمة: مجموعة من المترجمين. دار التنوير، بيروت.
- **فرانكل، فيكتور إميل** .(2015) **.***الإنسان يبحث عن معنى* .ترجمة: صالح علماني. دار التنوير، بيروت.
- **فرويد، سيغموند** .(2018) **.***تفسير الأحلام* .ترجمة: مصطفى صفوان. دار القلم، دمشق.
- **كريستيفا، جوليا** .(2006) **.***نحن الغرباء على أنفسنا* .ترجمة: فخري صالح. دار المدى، دمشق.
- **لوكاتش، غيورغ** .(2004) **.***نظرية الرواية: محاولة في شكل الملحمة الكبرى* .ترجمة: فؤاد زكريا. دار سعاد الصباح، الكويت.
- **يونغ، كارل غوستاف** .(2009) **.***الأنماط البدئية واللاوعي الجمعي* .ترجمة: نهاد خياطة. دار الكتاب الجديد، بيروت.

ثانيا: المراجع الأجنبية

- **Barthes, Roland.** (1968). *Writing Degree Zero*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. Hill and Wang, New York.
- **Bakhtin, Mikhail.** (1981). *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press, Austin.

- **Freud, Sigmund.** (2000). *The Interpretation of Dreams*. Trans. Joyce Crick. Oxford University Press, Oxford.
- **Genette, Gérard.** (1980). *Narrative Discourse : An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca.
- **Genette, Gérard.** (1997). *Paratexts : Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge University Press, Cambridge.
- **Kristeva, Julia.** (1984). *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. Columbia University Press, New York.
- **Lukács, György.** (1971). *The Theory of the Novel : A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Trans. Anna Bostock. The MIT Press, Cambridge.
- **Pennebaker, James W.** (1997). *Opening Up : The Healing Power of Expressing Emotions*. The Guilford Press, New York.
- **Pennebaker, James W., and Joshua M. Smyth.** (2016). *Opening Up by Writing It Down : How Expressive Writing Improves Health and Eases Emotional Pain*. The Guilford Press, New York.
- **Ricœur, Paul.** (1984-1988). *Time and Narrative*. 3 Vols. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. University of Chicago Press, Chicago.
- **Sarraute, Nathalie.** (1963). *The Age of Suspicion*. Trans. Maria Jolas. George Braziller, New York.
- **Tadié, Jean-Yves.** (1994). *Le récit poétique*. Éditions Gallimard, Paris.

فهرس

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
1	**توطئة: في سيمياء الوجع وشعرية السرد**	**7**
2	**فاتحة القراءة**	**9**
3	**المدخل النظري**	**14**
1-3	- الرواية النفسية وتحولات الكتابة السردية الحديثة	14
2-3	- الرواية النسوية العربية: من صوت الاحتجاج إلى أسئلة الوجود	17
3-3	- السرد العلاجي والكتابة	19
4-3	الميتاسرد وتشظي الحكاية في الرواية المعاصرة	21
4	**عتبات النص وهندسة الدخول إلى العالم الروائي**	**24**
1-4	سيميائية العنوان: من تسمية النص إلى تشييد أفقه الجمالي	25
2-4	الإهداء: من البوح الشخصي إلى الميثاق الوجداني للرواية	27
3-4	الاستهلال: هندسة البداية وبناء أفق الانتظار	31
4-4	الاستهلال بين تعليق المعرفة وبناء أفق الانتظار	34
5-4	تكامل العتبات: السيمفونية الافتتاحية للرواية	36
5	**اقتصاد الكشف السردي**	**38**
1-5	التأخير الاستراتيجي للمعلومات الأساسية	38
2-5	الكشف التدرجي لخلفيات الشخصيات	39
3-5	تقنية الاسترجاع وإعادة السياق	40

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
4-5	الاعتراف كذروة لمسار داخلي	41
5-5	التوازن بين الإخفاء والتصريح	42
6-5	القراءة الثانية وإعادة اكتشاف النص	43
7-5	الحوار الداخلي بوصفه أداة للكشف المتأخر	43
8-5	شخصية أم صبحي وجمع الخيوط السردية	44
9-5	دلالات الفصل الأخير والكشف المفتوح	44
6	**منطق الحذف أو المسكوت عنه عنصر في البناء**	**46**
1-6	الحذف في تقديم الشخصيات	46
2-6	المسكوت عنه في علاقة سارة وأحمد	47
3-6	المسكوت عنه في الحياة اليومية للشخصيات	48
4-6	الحذف في بناء الغموض حول بعض الشخصيات	48
5-6	التوازن بين الحذف والوضوح	49
7	**هندسة التدرج**	**50**
1-7	من البحث عن الحدث إلى البحث عن المعنى	50
2-7	من السؤال عن الماضي إلى السؤال عن الحضور	50
3-7	من السؤال عن الآخر إلى السؤال عن الذات	51
4-7	من السؤال عن الشخصيات إلى السؤال عن السرد نفسه	52
5-7	الترابط الداخلي وإعادة تشكيل المعنى	53

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
6-7	إعادة القراءة واكتشاف البناء	54
8	**الوسائط السردية**	**55**
9	**انتظام الوحدات السردية**	**59**
1-9	التمهيد والتكامل بين الجلسات	60
2-9	الانتقال عبر الخيط الدلالي	61
3-9	تنظيم المشاهد ذات الكثافة الانفعالية	61
4-9	توزيع الوظائف السردية بين الجلسات	62
5-9	الانتقال عبر التناوب بين الزمنين	62
6-9	التنوع الوظيفي داخل التناسق الكلي	63
10	**الإيقاع السردي: صناعة التنفس الداخلي للرواية**	**64**
11	**الشخصية في مسار التحول: من ثبات الهوية إلى دينامية التكوين**	**66**
1-11	تحول سارة من الانكسار إلى إعادة اكتشاف الذات	66
2-11	تحول باسم من المرافق إلى السند الفاعل	67
3-11	تحول نور من الصراع إلى التصالح	67
4-11	حسن من القسوة إلى الاعتراف بالجرح	68
5-11	تحول تامر من الباحث إلى الإنسان الباحث عن ذاته	69
12	**الشخصية ومقاومة التصنيف**	**70**
1-12	حسن بين القسوة والبكاء الصامت	71

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
2-12	نور بين الجسد المرفوض والهوية المعلقة	71
3-12	فارس بين خالق الشخصيات وشخصية مخلوقة	71
4-12	أم صبحي بين الهامش والمركز	72
13	**الشخصية في شبكة العلاقات**	**73**
1-13	سارة وأمها بين الذاكرة والحضور الغائب	73
2-13	سارة والمرأة العجوز في المكتبة بين الصدفة والحكمة	74
3-13	تامر ونور بين البحث عن الآخر والبحث عن الذات	74
4-13	فارس وسارة الواقعية بين الخلق والانكشاف	75
5-13	أم صبحي والشخصيات الأخرى بين الهامش والمركز	76
14	**جدلية الحضور والغياب في بناء الشخصية**	**77**
1-14	شخصية "آية" في ملفات تامر: حضور الغياب عبر الحكايات المهملة	77
2-14	شخصية "نور" في علاقتها بتامر: حضور الغياب في التحول الداخلي	78
3-14	شخصية "سمر" والحب الافتراضي: حضور الغياب في الفضاء الرقمي	78
4-14	شخصية "هدى" أو "أم صبحي"	79
5-14	حضور الغياب في بنية التراسل	79
6-14	حضور الغياب في الانتظار	80
15	**دلالة الشخصية**	**81**
1-15	سمر ومساءلة الحب في العصر الرقمي	82

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
2-15	نور ومساءلة حدود الهوية الجسدية	82
3-15	الراوية المجهولة ومساءلة العنف ضد المرأة	83
4-15	العجوز في المقهى ومساءلة الصمت والحكمة	82
5-15	شخصية "ياسمين" ومساءلة التهميش الاجتماعي	83
16	**المكان بين الاحتضان والاختبار**	**84**
1-16	عيادة الدكتور نبيل بين ملاذ الأمان وفضاء المواجهة	84
2-16	غرفة سارة بين سجن الذاكرة وفضاء الانكسار	85
3-16	غرفة أحمد الصغيرة بين الفقر والحميمية	85
4-16	المقهى القديم بين الذاكرة والانتظار	86
5-16	سوق الكتب بين البحث عن المعنى والبداية الجديدة	86
6-16	المستشفى بين الحياة والموت	87
7-16	مكتبة المدينة القديمة بين الصدفة والحكمة	87
17	**تشخيص أو أنسنة المكان**	**88**
1-17	الطريق والشارع بين الاغتراب والانتظار	88
2-17	الغرفة المظلمة بين الكوابيس والذكريات	88
3-17	زقاق القمامة بين الأسرار والحكايات	89
4-17	العيادة النفسية بين الاحتضان والمواجهة	90
5-17	النافذة بين العالم الداخلي والخارجي	90

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
6-17	سوق الكتب بين الغبار والحياة	90
18	**اقتصاد الفضاء وإحكام البناء الروائي**	**91**
1-18	المنزل بين فضاء الطفولة وذاكرة الأم	91
2-18	الشرفة كفضاء للرؤية والانتظار	92
3-18	الممر والردهة كفضاء للانتقال بين العوالم	92
4-18	المستشفى كفضاء للحظة الفاصلة	93
5-18	الصالة أو غرفة الجلوس كفضاء للصراع العائلي	93
6-18	الحديقة كفضاء للصداقة والكشف	93
7-18	الدرج الحجري كفضاء للقاءات العابرة	94
19	**حركية الفضاء وتنامي الدلالة**	**95**
1-19	غرفة سارة من سجن الذاكرة إلى فضاء التعافي	95
2-19	العيادة النفسية من فضاء الصمت إلى فضاء المواجهة	95
3-19	غرفة أحمد من فضاء الفقر إلى فضاء الحب والفقد	96
4-19	المقهى من فضاء اللقاء إلى فضاء الذاكرة	96
20	**شعرية العبارة بين كثافة الصورة وشفافية الإيحاء**	**97**
1-20	الصورة المجازية وتكثيف الانفعال	97
2-20	الانزياح بين المادي والنفسي	98
3-20	الأثر المتبادل بين الصورة والنفس	100

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
4-20	التشبيهات المبتكرة وتجديد الرؤية	101
5-20	الاستعارة الممتدة وتشكيل المعنى	102
6-20	المستوى الإيقاعي وتوافق العبارة مع الحالة النفسية	103
21	**الحوار أو صناعة الصوت الإنساني في الرواية**	**104**
1-21	تعدد الأصوات واختلاف النبرات	104
2-21	الحوار المكثف وحمولة الصمت	105
3-21	الحوار الممتد وتدرج الكشف	106
4-21	الحوار كأداة لتغيير اتجاه المشهد	107
5-21	الحوار والصمت الدال	107
22	**معجم الألم وهندسة الحقول الدلالية**	**108**
1-22	حقل السجن والقيد	108
2-22	حقل السقوط والانهيار	109
3-22	حقل الماء والدموع	111
4-22	حقل الجسد والمرض	111
5-22	حقل النار والاحتراق	113
23	**بين الرسائل والسرد... تشييد خطاب روائي متعدد المستويات**	**114**
1-23	التنوع الزمني في الرسائل وأثره في البناء السردي	115
2-23	الرسائل بين البوح والكتمان	116

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
3-23	الرسائل كفضاء لاستعادة الماضي وإعادة تشكيله	117
4-23	اللغة الشعرية في الرسائل وتكثيف الدلالة	117
24	**الذاكرة السردية... حين يتحول الماضي إلى قوة منشئة للحاضر**	**118**
1-24	الذاكرة كفضاء للتنقيب عن الجذور	119
2-24	تداخل الأزمنة في الوعي السردي	119
3-24	الذاكرة بين الحضور والغياب	120
4-24	الذاكرة وإعادة تفسير الماضي	120
5-24	الذاكرة والهوية المتجددة	121
25	**الإطار الميتاسردي: الرواية وهي تكتب نفسها**	**122**
1-25	المخطوط المجهول وتشكيل أفق التلقي	122
2-25	تعدد القراء داخل النص	123
3-25	الالتباس بين الكاتب والمكتوب	123
4-25	المخطوط كوثيقة حقيقية	124
5-25	الكتابة كخلاص من الموت	124
6-25	الإطار الميتاسردي في ضوء نظرية جيرار جينيت	124
26	**العتبات النصية للمخطوط: صناعة أفق الانتظار**	**125**
1-26	الهيئة المادية للمخطوط وآثار الزمن	126
2-26	العناوين الداخلية وتوجيه القراءة	127

الرقم	عنوان المحور	رقم الصفحة
3-26	تأجيل الكشف عن هوية الكاتب	127
4-26	العبارات الافتتاحية وخلق حالة الشك	128
5-26	العتبات النصية في ضوء نظرية جيرار جينيت	129
27	**الحوار وبناء الصراع الفكري: من المواجهة الاجتماعية إلى تفكيك الوصمة**	**129**
1-27	الصراع بين المعجمين	131
2-27	الحوار ككاشف للمواقف	131
3-27	الحوار والصراع الفكري في ضوء نظرية باختين	132
28	**خاتمة**	**134**
29	**المراجع**	**137**
30	**الفهرس**	**139**

عبد الغفور مغوار

أستاذ اللغة الفرنسية، شاعر، قاص، ناقد، مترجم، كاتب سيناريو ومترجم

صدر له، إلى جانب عدد من المقالات المتنوعة الأدبية والتربوية والعلمية في العديد من المنابر الثقافية الورقية والرقمية، مجموعة من المؤلفات باللغتين العربية والفرنسية منها على:

- فولة بوك مؤلفات للتحميل المجاني:

1- فن الإدارة التربوية المدرسية

2- الأنطولوجيا والسيميائية في المتن الروائي لأحمد طايل

3- شموع لا تبتسم: بوابة إلى عالم الألم قراءة نقدية في تجربة يوسف الفرساوي القصصية

4- لحظات فارقة – مجموعة قصصية-

5- Les abandonnés -recueil de nouvelles

- متجر أمازون:

1- Lutte intérieure d'un écrivain – recueil de nouvelles-

- موقع Poésie.io :

1- Nouvel horizon – recueil de poésie