بين الرواية
والسيرة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

١٠٧٦/ ٣ / ٢٠٢٠

٨١٣،٩

خليل، إبراهيم محمود

بين الرواية والسيرة: في ضوء نظرية الأدب / إبراهيم محمود خليل – عمان: المؤلف، ٢٠٢٠

(١٩٢) ص

ر.أ. ١٠٧٦/ ٣ / ٢٠٢٠

الواصفات: /النقد الأدبي// التحليل الأدبي// الروايات العربية / القصص القصيرة// الأدب العربي

إبراهيم خليل

بين الرواية والسيرة

في ضوء نَظريَّةِ الأدب

المحتوى

المقدمة	٧
القسم الأول في الرواية	١٥-
رشاد أبو شاور؛ التاريخ والسيرة بقناع روائي	١٧
فيصل حوراني وحياة حصار بين السيرة والتاريخ والرواية	٣٥
الصخرة وما تبقى لفيصل حوراني	٤٥
حيدر حيدر في روايته مفقود	٥٥
مُهنَّد الأخرس في الجرمق:سيرة غير ذاتية	٦١
طالب الرفاعي وظل الشمس	٦٧
مي بنات وروايتان؛ مهرة وإليك	٧٧
بثينة العيسى في خرائط التيه وعروس المطر	٨٩
القسم الثاني في السيرة	١٠٣-
حسين البرغوثي في الضوء الأزرق	١٠٥
المديني في نصيبي من باريس	١١٥
أمجد ناصر وبيروت الصغيرة	١٢٥
المديني وفتن كاتب عربي في باريس	١٣٥
صلاح حزين وغُسّان القلب	١٤٠
المديني في نصيبي من الشرق	١٤٧
فيصل حوراني في سيرته "الحنين"	١٥٣
محمود شقير يتذكر	١٥٩
فايز الرشيد والطريق إلى الوطن	١٦٧
مريد البرغوثي في ولدت هناك. ولدتُ هنا	١٧٥
طارق الطيب في سيرته الذاتية	١٨١
الخاتمة	١٨٧

المقدمة

أثارت، وتثيرُ، علاقة السيرة الذاتية بالرواية الكثير من التساؤلات، التي يؤكد بعْضها أنَّ كاتب الرواية يستطيع أن يتكئ في ما يكتبه من روايات على سيرته الشخصية، وبذلك يتوافق الذاتي مع الموضوعي، في البناء، وفي المضمون. ويُفهم من بعضها أن الروائي لا ينبغي له أن يتكئ على سيرته الذاتية إطلاقا؛ لكون الرواية فنا غير ذاتي كالشعر. فنحن في الرواية نتعرف على عدد كبير، أو قليل، من الشخصيات، وهذه الشخصيات تختلفُ بعضُها عن بعض اختلافَها عن المؤلف. ومما يبرهن على صحة هذا الرأي أنَّ الكاتب الروائي يكتب في حياته عددًا من الروايات، وفي كلِّ رواية يخترع عددًا من الشخصيّات، فلو كان جديرًا به أن يتكئ على حياته، وتجاربه الشخْصية، من حيث هو فرد، لوجب في هذه الحال أنْ يُبعْثر شخصيته، وتجاربه، في عدد من الذوات، لا تؤدي لذاتٍ موحدة. ووَجَبَ أنْ تكون شخصيته أباديدَ متناثرة على النحو الذي يذكّرُنا بقول جبرا إبراهيم جبرا: إن سيرتي مُبَعْثَرَةٌ في كتبي ورواياتي[1].

وهذا شيءٌ لا نجده في الروايات العالمية التي لقيت إجماعًا، أو شبه إجماع، على أنها روايات كلاسيكية، جيدة، بل من الروائع. فأنت تقرأ رواية الأبله لدستويفسكي، وأنا كارنينا لتولستوي، ومدام بوفاري لفلوبير، ومرتفعات وذرنغ لإملي برونتي، وغيرها الكثير، فلا تجد فيها قدْرَ قُلامة من سِيَر هؤلاء الكتاب. ولا يجد القارئ الذي ينتسبُ لثقافة مغايرة لثقافة أصول هؤلاء الكتاب عنتًا في قراءتها، والاستمتاع بها، والتعرف على الشخصيّات والحوادث، والدوافع الكامنة فيها، والرسائل الإيديولوجية التي يبثُّها

المؤلفون فيها من موقع لآخر، مع أنهم لا يتكئون على سِيَرهم الذاتية قطعًا.

من هنا نستطيع القول: إن ما يبدو من هشاشة الرواية العربية مردُّه إلى هذه الفكرة الخاطئة، التي يُؤمن بها، ويعتنقها عددٌ غير قليل من الكتاب العرب، الذين ظنوا أنهم روائيون. وهم يدافعون عنها دفاعًا شديدًا. فثمة كاتب – إبراهيم عبد المجيد- يدِّعي أنَّ تسرُّب أحداث، ووقائع، من حياة الكاتب في أعماله الروائية، لا يُعيبه. وليته يكتفي بهذا، بل يضيف، مؤكدًا، أنَّ هذه التسريبات لا تجعل من الرواية سيرة ذاتية للمؤلف. وتقول كاتبة أخرى- منى الشيْمي – إنَّ حياة الكاتب الروائي مصدرٌ دائمٌ، ومرجعية لا غنى عنها، لكتاباته، فلا يُبْدع الكاتب روايته إلا ويغرف من معين ذاكرته، وتجاربه، الشخصية[٢]. وممِّن يتبنون هذا الرأي الباحث عبدالله إبراهيم الذي نشر بحثا استقصى فيه ما أطلقَ عليه تعبير " السيرة الروائية " وهو تعبيرٌ يُذكِّرُنا بما كان قد ذهب إليه عبد المحسن طه بدر في ثنائه على كتاب " الأيام " لطه حسين بصفته رواية " الترجمة الذاتية ". وقد زاد عبدالله إبراهيم على ذلك جاعلا " الرواية السيرة " نوعًا جديدًا من أنواع الرواية، تناول فيه أعمالا لكلٍّ من حنا مينة، و عبده وازن، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وبهاء طاهر، ومحمد شكري، ورؤوف مسعد، وجمال الغيطاني[٣]. وتضافُ إلى ذلك أعمالٌ لم يشرْ إلَيْها منها: رواية تيسير سبول " أنت منذ اليوم "؛ وسرايا بنت الغول لإميل حبيبي؛ واعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز؛ و مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة؛ وأخرى صدرت بعد نشره البحث ١٩٩٨ ومنها: الحديقة السريّة لمحمد القيْسي، وشرفة في قفص للكاتب الشاعر نفسه. وأخيرًا

وداعا يازكرين ٢٠١٨، والحبّ وليالي البوم٢٠١٩ وكلتاهما لرشاد أبو شاور[٤].

وعدا عن هذه الآراء، ثمة رأيٌ يرى وجوبَ الاعتراف بوجود تداخُل أجْناسي، وتراسل بين النوعيْن؛ الرواية والسيرة. وهذه سمة لافتة للنظر في الأدب الحديث شعره ونثره. وذلك شيءٌ نوَّه إليه رينيه ويلك، وأوستن ورن، في كتابهما القيّم " نظرية الأدب " الذي ترجمه للعربية محيي الدين صبحي. بيْدَ أننا لا نرى في هذه الآراء طرًا ما يكفي لإضفاء الصفة الأجناسية على السيرة من حيث كونها رواية. فالرواية – كما سبق أنْ أكَّدنا في هذه المقدمة - فنٌ موْضوعيٌ، مستقلٌ ببنائه، وفحواه، عن المؤلف. فهو يخترع راويًا يُفْترضُ فيه أن يكون قريبًا من الحوادث، والمرويات، لصيقًا بالشخوص، وبالأماكن، معاصرًا للزمن الذي وقعت فيه المُجْريات. فالكاتبُ الذي يكتُب رواية تاريخية تدور وقائعها في زمن الحروب الصليبية، في حاجة لراو عاش في تلك الحقبة زمنا كافيًا لنسج المتواليات السردية بلغة تحاكي واقع تلك الأحداث، وذلك الزمان، بما يناسبه، ويلائمهُ، من مكان، وما يتولّى الأفعال فيها من شخوص نامية، وأخرى ثابتة، أساسية، وأخرى ثانوية. وعليه، فإنَّ المؤلف- أمين معلوف مثلا- يُجرِّدُ من نفسه مؤلفًا ضِمْنيًا يؤلف الحكاية، ويعرِّف بالأشخاص، ويرصد الوقائع، ويجري الحوار، في مَعْزل عن نفسه. وهذا يصْدُق أيضًا على الرواية غير التاريخية، مثلما يصدُق على الرواية العَجائبية، وروايات الخيال العلمي، وروايات الخوارق.

ففي رواية " **الصَخْرةُ .. وما تبقى**" لفيصل حوراني، التي تناولناها في فصل من فصول هذا الكتاب، يخترع المؤلف عددًا من الشخصيات، فتقوم كل شخصية منها

بسرد الوقائع، والحوادث، من وجهة نظرها هي، لا من وجهة نظر الآخرين، بمعنى أنَّ رؤية الوقائع، وروايتَها، تختلف باختلاف الراوي المعَيَّن، وهذا يعني غيابَ المؤلف حوراني عن مسرح الأحداث غيابًا تامًا، أو شبْه تام. وفي ذلك يكمن وهَجُ الإبداع في هذه الرواية، فأنت تقرأ ما يرويه سالم، فتجد في روايته للحوادث وجهة نظر، ثم تقرأ ما ترويه أم فادي، وما يرويه أمير قاسم، وما يرويه البَعْنيني، وأخيرًا حازم المدني، فتقف في كلِّ مرَّة على وجهة نظر مباينة لما سبقها، ومختلفة عما يتلوها، في تجسيدٍ جدليٍّ للبعد الحواري في النص. ولو افترضنا الكاتب كاتبًا لتجاربه هو، ولجُزْءٍ من سيرتِهِ الذاتية، فلن نستطيع تفسير هذا التبايُن، والتعدُّد، في وجهات النظر، تعدُّدا يرقى في بعض المواقف إلى درجة الصراع، فشخصية خليل بيك الإقطاعي، المُحبّ لأديب الششكلي، الذي درس الاقتصاد، والأدب المقارن، على النقيض تمامًا من مُحدّثه سمير ابن الفران الدمشقي، الكاره للديكتاورية متمثلة في الزعيم الششكلي في روايته " **سمك اللجة** "١٩٩١.بعكس روايته " **حياةُ حِصار**" التي تناولناها أيْضًا في فَصْلٍ من هذا الكتاب، فعلى الرغم من اجتهاده الدائب، واللافت، لإخفاء الجانب الخاص من شخصيته، ومن تجاربه، ومُجريات حياته اليوميَّة، إلا أنه يلفت النظر لتلك الجوانب من حين لآخر، بقصْدٍ منه، أو عن غيْر قصْد. ممّا أحال بعْضَ فصولها لمتابعاتٍ لا تعْدو أنْ تكون توثيقًا دقيقًا لما جَرى في بيروت عام ١٩٨٢ من حصار، وترحيل، للمقاتلين الفلسطينيِّين، توثيقًا لا أثر فيه للتخييل، الذي هو عُدَّة الروائي، وذخيرتُه، إلا نادرًا.

ونحن لدينا اعتقادٌ جازمٌ لا يرقى إليه شكٌّ، ولا يكتنفهُ ريْبٌ، بدقة ما يذهب إليه القسُّ الكندي نورثروب

فراي Frye (١٩١٢- ١٩٩١) من أنَّ الرواية تختلف عن غيرها من النثر، ولا سيّما السيرة، بكونها مادة متخيّلة fiction بجلِّ ما فيها منْ وقائع، وأشخاص[٥]. وإذا كان لا بد من تصنيف السيرة، وفقا لتصنيف ديوي العشري، فالأنسبُ، والأحرى بها، والأجدر، أن توضع في الرفوف الخاصة بالعلوم الاجتماعية، ولا سيَّما التاريخ، وأن تستبعد من الرفوف الخاصة بالقصص، والأدب الخيالي. وهكذا يغدو اتكاءُ الكاتب - في رأينا - على تسريباتٍ من سيرته الذاتية، وتجاربه الشخصيَّة، اتكاءً مباشرًا، أو غيْرَ مُباشر، في الرواية، مظهرًا من مظاهر الضعْف، وذلك الضعف هوالذي أشاع في الرواية العربية ضَرْبًا من الهشاشةِ اللافتة للنَظَر، على الرغم من الزوابع التي تثار بقَصْدِ التهويل من شأن الروايات، ومن شأن بعض الروائيّين الذين فازوا بجوائز كالبوكر، وغيرها، مما لا قيمة له في الواقع عدا القيمة المادّية، وهي، في نهاية المطاف، قيمةٌ زائلة، وعارية مُسْتَرْجَعَة.

في المقابل لا يدِّعي أحدٌ من كتّاب السيرة أنهم روائيون، ومنْ يقرأ القسم الثاني من هذا الكتاب، وهو الخاص بالسيرة، يجد أمثلة مما يصدقُ عليها القول قصة حياة الإنسان بقلمه[٦] في رأي فيليب لوغون. وقد يلجأ الكاتب من هؤلاء إلى الطريقة الروائية في الحديث، وسرد الوقائع، عن نفسه، مستخدمًا الضمير الدالّ على المتكلم، وهذا واضحٌ في سيرة أحمد المديني، وفيصل حوراني، ومحمود شقير، ومريد البرغوثي، وفايز الرشيد، وطارق الطيب. و بعض ما كتبه أمجد ناصر عن حصار بيروت ١٩٨٢. فعلى الرغم من عدِّه شهادة إلا أنه يجسد بصورة من الصور جزءًا من سيرة المؤلف الذاتية. ومن كتاب السيرة من يقترب بها من الرواية، فيتخذ من نفسه راويًا ومرويًا

عنه في آن. على النحو الذي كتب فيه طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) كتابه " **الأيام** " جاعلا منه سيرة تشبه الرواية من هذه الزاوية فحسب، مستخدمًا الضمير الدال على الغائب، مطلقا على نفسه اسم الفتى تارةً، وصاحبنا تارةً أخرى. وذلك ما لفت إليه الأنظار[٧]، وَخَلبَ به الأبْصار، فاختلط لدى بعض الباحثين تصنيفُه، وهل هو سيرة، أم رواية؟ ووجدنا عبد المحسن طه بدر- كما ألمَحنا في موضع سابق من هذا التقديم- يتناوله بالحديث عن نشأة الرواية العربية، وتطورها في مصر[٨] من ١٨٧٠- ١٩٣٨ في ما يعده رواية الترجمة الذاتية. ووجدنا من يحذو حذو طه حسين في سيرته، ومن ذلك (في الطفولة) للمغربي عبد المجيد بن جلون، وفي الفصل الأول من غربة الراعي للفلسطيني إحسان عباس، وفي سِفْر التكوين للمغربي عبد الكريم غلّاب، الذي كان قد أقحم جزءًا من سيرته الذاتية في روايته " سبعة أبواب " وجبرا إبراهيم جبرا في البئر الأولى. وفي ضوء هذا التقارب بين الرواية والسيرة وجدنا من يحاول الربط بين النوعين الأدبيَّيْن، ربطا فيه قليل من الاعتساف، ومن هؤلاء ممدوح فراج النابي في كتابه رواية السيرة الذاتية (٢٠٠٨) الذي تحدَّث فيه بثقة عالية عن ظهور نوع أدبي جديد انبثق من الرواية انبثاقًا وهو رواية السيرة الذاتية، ليكون نوعا أدبيا جديدًا ينتمي لجنس السرد النثري متناسيًا أن السيرة الذاتية ليستْ نوعًا وليدًا[٩]. وكان الأحرى به، والأجدر، أن يعد هذا اللون تطويرًا للون قديم من السير. ومن هؤلاء عائشة بنت يحيى الحكمي التي نشرت كتابا بعنوان " تعالق الرواية مع السيرة الذاتية " وقد جعلته مقتصرًا على تتبع هذه الظاهرة " التعالق " في الأدب السعودي[١٠]. وهذا النهج في كتابة السيرة مُباينٌ، مختلفٌ، عما دأبَ عليه الرواد من أمثال: أحْمد أمين،

وسلامة موسى، ومحمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم، وآخرون..

وكتابُنا هذا " **بين الرواية والسيرة** " أردناه نافذة مُشرعة، وشُرْفة مُطلة، ننظرُ منها، ونُطلّ، على عدد من الروايات، والسِيَر، والرحلات، والشهادات، بصفتها جزءًا من سِيَر الكتّاب، دون أنْ نتناول هذه الإشكالية تناولا أكاديميًا، صارمًا، فاقتصر سعينا من خلال بعض الأمثلة على إظهار الفروق بين الرواية الرواية، والرواية السيرة، والسيرةِ السيرة. وقد تبيَّن لنا، ولجمهرة من القراء- فيما نظن ونحسب - أنّ الرواية النقية من المكوِّن السيري – إذا ساغ التعبير- أولى بهذا التصنيف، وأحْرى، وأجدر بهذا التجنيس، وأخلق، من تلك التي تشوبها شوائب السيرة، وتعلق بها لطائف المذكَّرات واليوميات. وهذا واضح في الأمثلة: الصخرةُ وما تبقى، لفيصل حوراني، وخرائط التيه لبثينة العيسى، وعروس المطر للكاتبة نفسها، ومفقود للروائي حيدر حيدر، وظل الشمس لطالب الرفاعي، وروايتي مُهْرة، وإليكَ، لميّ بنات.

ولا تفوتنا الإشارة- ها هنا - إلى أنَّ السيرة الذاتية فنٌ أدبي، نثري، قديم، ولا علاقة له بالرواية من حيث أنها فنٌ أدبي، نثري، حديث. ومن أقدم من كتبوا ذلك عربيًا- لا غربيًا – أسامة بن منقذ في كتابه " الاعتبار". وابن حزم في كتابه القيم " طوق الحمامة ". وابن خلدون الذي كتب ترجمته الذاتية في " التعريف بابن خلدون ورحلاته شرقا وغربًا ". واختلطت السيرة لدى القدماء بأدب الرحلة، إذ لا ينكرنَّ أحدٌ ما في رحلة ابن بطوطة الموسومة " بتحفة النظار" ٧٥٦هـ من مذكراتٍ ومشاهداتٍ تتضمَّن نتفًا من سيرته. وهذا ينسحبُ على كتاب رحلة ابن جبير(٥٨٦هـ). وفي العَصْر الحديث اختلطتْ أيضًا الرحلة بالسيرة في كتب

عدة، منها: تخليصُ الإبريز في تلخيص باريز لرفاعة رافع الطهْطاوي١٨٧٣، وكشفُ المخبّا، و الساق على الساق فيما هو الفارياق، وكلاهُما لأحمد فارس الشدياق(١٨٠٤-١٨٧٨) [١٢].

---

١. جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ص ٩
٢. اقتبست هذه الآراء من التحقيق المنشور في موقع middle east on line بتاريخ٢٠٢٠/١/١ لأحمد رجب شلتوت.
٣. نشرت الدراسة في العدد ١٤من مجلة نزوى في إبريل – نيسان ١٩٩٨من ص١٧- ٣٠
٤. انظر الفصل الأول من هذا الكتاب و للاستزادة عن رواية سبول انظر كتابنا: تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٥ ص٧٩- ١١٧ وانظر ص١٥٢ -١٥٣ من هذا الكتاب.
٥. وهذا هو رأي الكندي نورثروب فراي في كتابه الصادر عام ١٩٥٧. انظر: تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، ط١، عمان: عمادة البحث العلمي، ١٩٩١ص٤٠٦
٦. لوغون، فيليب: السيرة الذاتية، ترجمة عمر الحلي، ط١، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤ص ٨
٧. انظر ما كتبه إحسان عباس عن **الأيام** في فن السيرة، ط١، عمان: دار الشروق، ١٩٨٨، ص ١٣١
٨. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من ١٨٧٠- ١٩٣٨ ، ط٢، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨ص ٢٨٧- ٣١٧ وقد صنفه في رواية الترجمة الذاتية.
٩. وقد صدر عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٨
١٠. وقد صدر في طبعتين الثانية منهما عن دار الانتشار العربي في بيروت ٢٠١٩

القسم الأول
في الرواية

1
رشاد أبو شاوَر:
التاريخ والسيرة بقناع روائي

بعد أعماله القصصية والروائية: ذكرى الأيام الماضية ١٩٧٠، وأيام الحب والموت١٩٧٣ والبكاء على صدر الحبيب ١٩٧٤ومُهْر البراري ١٩٧٤ و بيت أخضر ذو سقف قرميدي ١٩٧٥ والأشجار لا تنمو على الدفاتر ١٩٧٥ والعشاق ١٩٧٨ والربُّ لم يسترح في اليوم السابع ١٩٨٦ وشبابيك زينب ١٩٩١ والموت غناءً ١٩٩٨ والضحك في آخر الليل ٢٠٠٥وسفر العاشق ٢٠٠٩ صدرت للقاص الروائي رشاد أبو شاور رواية عن دار الآداب ببيروت، بعنوان " وداعا يا زكرين " ٢٠١٦ ليتابع فيها ما كان قد بدأه في روايته الأولى أيام الحب والموت [٢]. فهو يستعيد فيها وقائع تاريخية مرت فيها قريته، ذكرين، التي تعرف باسمين، هما: زكرين ، وذكرين، وما مرت فيه القرى المجاورة الأخرى، ولا سيما بيت جبرين، وعجّور، ودعنا، وكدنا، وتل الصافي، وسواها من قرى جبل الخليل عام ١٩٤٨ وما قبله بغير كثير من السنين. وهذه الرواية " وداعًا يا زكرين " تختلفُ عن رواياته الأخرى اختلافًا بينًا كبيرًا. فللمرة الأولى يقوم هذا الكاتب بإقحام الأحداث المتعلقة بأسرته هو في نسْجِ الوقائع، جاعلا من هاتيك الأحداث جزءًا لا يتجزأ من تاريخ الصراع الفلسطيني- الإسرائيلي. فلم تكن الإشارة إلى اسم أحد شخصيات الرواية (رشاد) بالإشارة العشوائية، أو بالمصادفة، وإنما هي إشارة من الراوي للمؤلف نفسه،

وليس اختياره لاسم الأب (محمود) اختيارًا عشوائيًا وإنما هو اسم والد الكاتب فهو رشاد محمود أبو شاور. علاوَةً على أنَّ وفاة زينب (أم رشاد) في حدثٍ مأساويٍّ، وهو سقوطها على (القشاط) المتحرك (لبابور) الطحين – مثلما كان يُسمَّى – حدثٌ لم يكنْ من باب التخييل العابر، الذي ابتكرته مخيلة السارد، ولكنها حادثة أدَّت فعلا لوفاة أمِّ المؤلف التي تعرف بالاسم نفسه. وأما الإشارات إلى محمود – والد رشاد- وعلاقته بمعلم المدرسة (علي) الذي يحاول، وينجح في محاولاته، لاستقطاب محمود للانضمام، أو للاقترابِ – على الأقلِّ - من عُصْبَةِ التحرُّر الوطني[٣] ، وهي النواة المبكرة للحزب الشيوعي الفلسطيني، الذي انضمَّ إليها فيما بعد حنا إبراهيم، وإميل حبيبي، وتوفيق زياد، ووالد (رشاد)وأخرون كثيرون، فهي إشاراتٌ تؤكّدُ الصلة بين سيرة المؤلف الذاتية، والرواية، فضلا عن الصلة الكبيرة بينها وبين التاريخ، ومفاصلهِ الكُبرى؛ كسقوط الدولة العثمانية بُعيد الحرب العالمية الأولى، وفرْض الانتداب البريطاني على فلسطين في اتفاقية سايكس- بيكو، واندلاع الحرب العالمية الثانية، مع تزايد الهجرة اليهودية إلى فلسطين، وظهور المستوطنات الأولى، ككبّانية موسى على كثبٍ من ذكرين، واندلاع ما يسمى حرْبِ الإنقاذ، وقدوم بعض الجيوش من مصر، والعراق، وسورية، والأردن، واستشهاد القائد عبد القادر الحسيني.

سَفَربَرْلك

تبدأ حكاية الراوي- ها هنا - بحرب السفر برلك، فالمشهد الأول فيها هو انتظار عودة بعض الذين جُنِّدوا في تلك الحرب، وأجبروا على مغادرة بيوتهم، وقراهم، ليقاتلوا إلى جانب الأتراك العثمانيِّين في أمكنة شتى، بعْضُها بعيد جدًا فيما تظل أسرهم تنتظرُعَودتهم بفارغ الصبر، وقد

يصيبها اليأس، والإحباط، من تلك العودة. فبعضهم يعود، وبعضهم لا يعود، ويعدُّ مفقودا. وبكثير من التفصيل يرصد الراوي وقائع الحياة اليومية في بلدة ذكرين التي كانت في ذلك الحين بلدَةً صغيرةً كُتبَ على سكانها، بالرغم من انتمائهم لعائلاتٍ عريقةٍ، أنْ يُحرموا من وسائل كثيرة كالماء الذي يضخ للبيوت بالأنابيب، والكهرباء، والمدارس، والطرق المعبَّدة، ووسائط النقل التي تصلهم بما حولهم من مدن كالخليل، والقدس.

وبالمقابل، يرصُد الراوي، أيضًا، وبأناة، وتؤَدَةٍ، ارتباط الذكارنة بالفلاحة، وبالأرض، ولا يفتأ يذكر بنوع من الحرص عنايتهم بالكروم من الزيتون، ومن الدوالي، ومن التين، وغيره.. وحرصهم، أيضًا، على العناية بمواشيهم، وما لديهم من طيور ودواجن، وما إشارته لواقعة مصرع البقرة الذهبية الحلوب التي لدغتها الأفعى المختبئة بالتبن، وما كان لمصرعها من أصْداء، إلا دليلا قويًا على هذا الحرص، وعلى ارتباط أهالي هذه القرية بالزراعة، والفلاحة، وتربية الماشية، والرعْي.

أجيال

وقد تتبَّع الراوي، بجَلَد لا ينفَدُ، حياة هؤلاء القرويين عبر عدّة أجيال، فسلمان هو جد رشاد، ومحمود ابن سلمان، ووالد رشاد، مقابل هذا الثالوث، إذا ساغ التعبير، ثمة مرشد، شقيق سلمان، وهو جدُّ أحمد، ووالد عبد الرحمن، وهم جميعًا ينتمون لأسرة واحدة. ومحمود الذي تزوج من زينب هو الشخصية التي ينصبُّ عليها التركيزُ، وتُوجَّه نحوها الإضاءات. ولذلك أسباب: منها أنه أول من تفتَّحَ وعيه على التنظيمات السياسية، واطردت صلاته، وعلاقاته، بعدَدٍ من الرفاق. وثانيًا؛ لأنه أول الأشخاص الذين عقدوا صلة بين القرية ذكرين، وغيرها من المدُن،

والقرى، ولا سيما يافا التي اضطرَّ لزيارتها، والتردُّدِ إليها، تارة لعلاج ابنه رشاد مما يُظن أنه إصابة بداء الحصبة على يدي طبيب من الرفاق، وتارةً لحضور مهرجانات، وندوات، ومشاهدة السينما، وحضورِ بعض الأفلام لمحمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش. فهو إذًا النافذةُ الوحيدة التي تطل منها القرية على العالم الآخر. وسببٌ آخر، وهو أنه من أوائل الذين تنبَّهوا، بفضل رفيقه المعلم علي، لخطر الهجرة اليهوديَّة، وتنبَّه لخطورة العلاقة بين المهاجرين المستوطنين (كبَّانية موسى) وضباط الانتداب البريطاني، فهمْ يدعمونهم بجلِّ ما يستطيعون، ولا سيَّما بالسلاح. أما هو، فكان احرازه بندقية من صنع يوناني إشارةً، أيضًا، لاستعداده لفداء الوطن بدمه، وروحه. بيْدَ أن مشاركته في الثورة انتكست بسبب قناعة بعض قادتها بما نَصحتْ به الأنظمة العربية في حينه، من ضرورة وقف القتال، وانتظار ما تُسفر عنه المفاوضات مع الإنجليز.

التبئير

من المعروف أنَّ علماء السرد يُطلقون على ظاهرة التركيز على أحد الشخوص تبئيرًا. وقد وضع المؤلف أبو شاور شخصية محمود الذكريني في بؤرة الحِكايَة، وتبعًا لذلك يحتل الذرْوَة في اهتمامات القارئ. فهذا الرَجُل تزوج من زينب في بدايات الرواية، ولم تكنْ الأمُّ ترغب بزواجه منها، مما أحدَث شرْخًا في العلاقة بين الاثنين، هذا على الرغم من أنها أنجبت له ابنًا لم تُكتب له الحياة، وابنًا ثانيًا رشاد، ثم بنتاً معزوزة. وقد ظلتْ فاطمة- أم محمود - لا تطيقُ هذه المرأة، وبهذه الأجواء عمَّق المؤلف رصْدَه لتفاصيل الحياة اليومية من باب التركيز على كيْدِ النساء تارة، وعلى خلافات الكنة والحماة تارةً أخرى، وعلى

الغيرة والحسد الذي يفترس قلوب بعض الناس ممن لا يرغبون في الخير للآخرين تاراتٍ أُخَر.

وكان ظهورُ المدْرَسة في البلدة على يديْ بنّاء من الخليل نقطة تحول في السرد (ص٢١٢) فبهذه التحولات نشأت علاقة معرفة بين محمود والمعلم علي، وأما تزايد اعتداءات المستوطنين على البلدة، وعلى المزارع، وعلى القطعان، فتعد نقطة تحوُّلٍ أخرى تمهد لظهور المقاومة، والثورة، التي انخرط فيها محمود على الرغم من أنه لا يمتلك سلاحًا ذا فعالية جيدة. وزاد قدومُ الجنود المصريين، والسودانيين، وعلى رأسهم الضابط حسن، من تعاظم هذه التحوُّلات، وهيأ القارئ لتوقُّع أزمة في أفق السرد، كمشاركة الأهالي في التصدي لقطعان المستوطنين، ووقوع إصابات في صفوفهم، وجرحى، واضطرار بعضهم لبيع مصاغ النساء لابتياع السِلاح، والذخيرة. وهذا كله يؤدي إلى قلب الحياة في القرية الهادئة رأسًا على عَقْب. وعلى هذا النَحْو، ونظرًا لهاتيك التحوُّلات، يغدو محمود عنصرا فعالا في القتال ضد الإسرائيليين. بيْد أن هذه التحولات- مع ما تقوم عليه من تبئير لشخْصيَّة محمود (أبو رشاد) - لا تنفصلُ عن تحولاتٍ أخرى تشهدُها البلدة، كذيوع اسم الحاج أمين الحسيني- رئيس الهيئة العربية العليا لفلسطين- وظهور تنظيمات، وأحزابٍ أخرى منافسة، أو مُؤيِّدة، وحركاتٍ وطنيةٍ إلى جانب الشيوعيّين.

واللافت للنظر في " وداعًا يا زكرين " تركيزُ المؤلف الشديد على مجريات الحرب التي انتهت – للأسف – بكارثة، اضْطُرَّ بعدها الأهالي للجلاء عن القرية، والتوجُّه بحافلات مستأجرة إلى الخليل، على الرغم من أن بعضهم أَبَوْا المُغادرة، وفضَّلوا الموت على الرحيل، ومن هنا جاء اختيار المؤلف لعنوان الرواية، فلِسانُ حال المغادرين- وهم

يلقون النظرة الأخيرة على بيوتهم التي تركوها، وعلى مزارعهم، وكرومهم- يقول: " وداعا يا زكرين ".

إيقاع سردي بطيء

ولعلَّ ممّا يستدعي التنويه، في الكلام على هذه الرواية، هو الإيقاع البطيءُ للسرد، فهو يروي وقائع كثيرة جدًا مع إصرار ظاهر من المؤلف على العناية بالتفاصيل الدقيقة، مهمَّة كانت أم غير مهمة. ولا سيما في ما يتصل بحياة الناس اليومية، وممارساتهم المعتادة في ذكرين. فهو يكتب عددًا من الصفحات عن إنشاء المدرسة في القرية، ابتداءً من تحديد الموقع، وحفر الأساسات، ومتابعة الأهالي للبناء، وهو يرتفع مدماكا تلو الآخر. وارتفاع السور، وقدوم المعلم علي، وتسجيل الطلاب، وتحسُّر محمود لأنه لم يعد صغيرًا ليقبل في المدرسة مع الأطفال، واستئناس المعلم علي به، ومخاطبته إياه من النافذة، ثم انعقاد أواصر الصداقة بين الاثنين، وقد يروي ما يملأ حيزا كبيرا في الفصل الواحد عن إعداد الذكارنة لقهوة الفرح. وهذا عند كاتب آخر قد يكتفي منه بإشارة سريعة لا تعدو سطرا أو اثنين. والإمعان في التفاصيل يتكرَّرُ في مناسباتٍ شتى ليتحول فيها السرد من سرد قصصي إلى ما يشبه البحث في العادات والتقاليد السائدة، يستوي في ذلك التقدم لطلب الزوجة، والجاهات، والحفلات، والوفاة، والدفن، والولائم، وما يقاس على ذلك مما يعد من المناسبات المتكررة في رواية كهذه ترصد تحولات المجتمع في حقبة زمنية تقارب الأربعين عامًا إنْ لم تزد.

ولا تفوتنا الإشارة لتكرار ظهور، أو اختفاء، شخصياتٍ في الرواية، ظهورًا عابرًا، أو اختفاءً سريعًا بلا مُسوِّغ يستند إلى فاعلية سردية تفسر هذا الظهور، أو ذاك الاختفاء. فقد سلَّط الراوي الضوء على الشيخ رزق

(الفالوجي)الذي يدعي الراوي أن شفاء الطفل رشاد تمَّ على يديه، وكل ما قام به هو تمرير أصابع يديه على ساقي الطفل بعد غمسها بزيت الزيتون. ثم إن هذا الشيخ الذي سُلط عليه الضوء بقوة اختفى من الرواية، ولم يعد الراوي لذكره. وثمة أشخاص لا يُذكرون في الرواية إلا بغتةً، من غير أن يتضمن السياق تفسيرًا لذلك، وأحد هؤلاء اسمه حرب، وقد توفي، ولم نعرف عنه شيئا قبل تلك الوفاة، وإذا بالراوي يركز تركيزًا شديدًا على الصداقة العميقة بينه وبين مرشد (عمّ محمود) وقد بالغ السارد في التركيز على فاجعة مرشد بفقده، مع أن الوقائع السابقة، من بَدْءِ الرواية حتى هذا المشهد، لم يُذكر فيها حربٌ هذا على الإطلاق، ولكنه ذكر مرة ثانية عندما اصرَّ بعضهم على دفن مرشد في القبر ذاته الذي دُفن فيه حرب.

التنوُّع اللغوي

ومن الأمور التي ينبغي التنويه إليها في هذه الرواية ما حَظي به الكاتبُ منْ توفيق في إخضاع لغة السرد لمستويات لسانية تناسب الشخوص، فهو لا يتأنَّق، كعادته، في الحوار، على النحو الذي عرفناه في رواياتهِ الأخرى(٤)، ويبدو حرصه شديدًا على الاقتراب باللغة من طبائع الشخوص، ومستوياتهم، فكلام النساء في الرواية مختلف عن كلام غيرهنّ، وكلام المثقف، مثل المعلم علي، مختلف عن كلام غيره. فمن الحوار الذي صيغ صياغة تناسُب مستوى هذا المعلم الثقافي، والسياسي، قوله مخاطبًا أبا رشاد: **" ماذا نفعل يا رفيق؟ نحن مجتمع متخلف وأناسنا مشغولون بسفاسف الأمور بينما فلسطين تضيع. المعارك في كل فلسطين مع العصابات الصهيونية، وهناك مؤامرة لتقسيم فلسطين** (٥)" وكذلك كلام الرفيق خليل مختلف عن كلام غيره، وكلام المحامي مباينٌ لكلام القاضي. فالمؤلفُ،

في هذه الرواية، يتنقَّل بين مستوياتٍ متعددة، مذكرًا بالطابع البيلفوني للسَرْد لدى ميخائيل باختين. علاوة على ذلك تتبَّع استعمالات بعض المفردات التي شاعت في تلك الحقبة، ولا تخلو من دلالة على المستوى اللساني الدارج، مثل روتر بدلا رويتر – وكالة الأنباء المعروفة- والأوتومبيل للسيارة، والبابور للمطحنة، والداية للدلالة على القابلة، والحكيم للدلالة على الطبيب. ومثل هذه المفردات أضاف للتنوع اللغوي في الحوار تنوعًا على المستوى الدلالي يُفْصح عن تنبُّه الكاتب لما عرفته البلاد من تغيير في المستوى المعجمي العام.

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن هذه الرواية تمثل علامة فارقة في مشروع الكاتب الروائي، فهي تجمع بين السيرة، والتاريخ، والسرد الروائي، في لغةٍ تعدُّ نَقْلة كبيرة في أسلوبِ الكاتب إذا قورنتْ برواياتهِ الأُخْرى. وما فتئ الكاتب أن أصدر رواية أخرى تبدو لنا تتمة لرواية وداعا يازكرين، ففيها تتواصل متابعة الشخوص بعد تغيير المكان (ذكرين) إلى مخيم الهيشة وإلى مخيمات أخرى.

الحب وليالي البوم

وعلى الرغم من أن المتخصِّصين في الرواية، وعلم السرد، يرفضون أن تحسب السيرة الذاتية التي يكتبها روائيٌ ما في الأدب الروائي، ويستبعدونها من هذا التجنيس، فإن الروائيين العرب ما فتئوا يخلطون بين الرواية، من حيث هي فن نثري يعتمد على التخييل لا على التوثيق، والرواية ذات الطبيعية المتخيلة fiction. ويعتمدون على مرويات تتصل بذات المؤلف إنسانا وكاتبا. فيكون تارة هو الراوي، وطورا البطل، إلى جانب كونه ساردًا، وفي بعض الأحيان يكتفي الكاتب بكونه أحد الشخوص، واللاعبين الرئيسيين في الحكاية. ومما يستحق

الذكر أن الباحث عبد الله إبراهيم نشر مقالا استقصائيا في إبريل من العام ١٩٩٨ في المجلة الفصلية العُمانية [نزوى] ذكر فيه عددًا غير قليل من الروايات التي نُشرت لمؤلفين نابهين بعضُها يستحق أن يحسب في السيرة الذاتية، لا في الرواية، وبعضها مختلفٌ فيه. فمن هذه الروايات رواية **حديقة الحواس** لعبده وازن (١٩٩٣) **وخطوط الطول .. خطوط العرض..** لعبد الرحمن مجيد الربيعي ١٩٩٣ و **بيضة النعامة** لرؤوف مسعد ١٩٩٤ ورواية **الشطار** لمحمد شكري ١٩٩٤ ورواية بهاء طاهر **الحب في المنفى** ١٩٩٥ و**أصداء من السيرة الذاتية** لنجيب محفوظ ١٩٩٦ و**خلسات الكرى** لجمال الغيطاني ١٩٩٦ وقبل هذه وتلك رواية **بقايا صور** لحنا مينة ١٩٩٠وفاتته الإشارة لروايات أخرى بالطبع، ومنها رواية **اعترافات كاتم صوت** لمؤنس الرزاز، و**سرايا بنت الغول** لإميل حبيبي، وغيرها.. مما لم يطلع عليه لأسباب معروفة، في مقدمتها راهنية الظاهرة المدروسة.

طريد الفردوس

ففي روايته " الحب وليالي البوم " (الشروق، عمان، ٢٠١٨) يواصل الكاتب المُخضرم رشاد أبو شاور كتابة سيرته الذاتية، وسيرة أبيه محمود سلمان أبو شاور، التي بدأها في " وداعا يا زكرين " التي تناولناها في مقالة أخرى نشرت في العدد ٩٤ من المجلة الثقافية (ص ١٩٣- ١٩٨) بادئا بلجوء أهالي ذكرين – إحدى قرى الخليل- إلى موضع قريبٍ من بيت لحم اتخذوه مخيمًا استقروا فيه استقرارا مؤقتا على أمل أن يعودوا بعد أسابيع أو أشهرًا على الأكثر . وفي هذا المخيم تواجه أسرة (أبو شاور) الكثير الجم من المتاعب. هي وغيرها من العائلات والأسر، التي كتب عليها، مثلما يقول المعلم علي، أن تبقى في مخيمات

اللجوء، وهو البلاء الذي أصاب أهالي القرية، وغيرها من القرى، على رأي محمود أبو شاور(ص ٤٠٢) الذي أسند إليه المؤلف دورا يشبه دور البطل في الدراما. يقول في هواجس ساورته فجأة " هُيِّءَ له أنه يسمع صوت عمه مرشد وهو يرتفع عاليًا في أثناء حراثته للأرض، وغرسه الأشجار المثمرة. وأنه يرى بيوت ذكرين، ومدرستها، ويرى المسجد الذي بُني بحجارة نظيفة، ولم يصلِّ فيه الأهالي سوى جمعة واحدة. من كان يخطر بباله أننا سنُطرد من قريتنا ونتشتت في المخيمات حيث البرد والوحل والغبار؟ لماذا نحن دون غيرنا من الناس يحدث لنا هذا، من أين جاءنا هذا البلاء؟ " ص٤٠٢

شخصيات

وفي هذا الرواية عدَدٌ من الشخوص يكاد لا يحصى، ويكفي أن نذكر للدلالة على ما يشبه البطولة الجماعية لهذه السيرة – إذا جاز التعبير- إلى جانب محمود سلمان، والد رشاد، أبا فارس مختار المخيم، وابنه فارس، والشيخ يونس، وسالم الدوايمي، والمعلم علي – وهو من شخصيات **وداعا يا زكرين**- وأحمد العجوري، وأبا صقر اللحام، والمعلم مصلح، الذي يعاني مرضا يؤدي إلى وفاته، والمعلم نمر، ورزق الفوالجي، وأحمد المنشاوي، وأبا إسماعيل تيلخ، وهو من شخوص وداعا يا زكرين أيضا. وعبد الرحمن ابن عم محمود، ووصفي أبو طبر، مختار مخيم النويعمة، الذي انتقلت إليه الأسرة. وحياة بدر، زوجة د. عبد الرحيم بدر – مديرة المدرسة - والرفاق محيي الدين، ومنير عسل، ويوسف سرياني، وأحمد أبو لحاف، ومحمد سعادة، وفايز شهوان، وأبا روحي، وهو قومي عربي. وأبا فرج. ومحامين يذكرهم باسمائهم الحقيقية، وهم: يحيى حمودة، وإبراهيم بكر، وعبد المحسن أبو ميزر.

وثمة شخصيات نسائية عدة؛ كفاطمة الجدة، وزريفة خالة رشاد، وفضة، ونظمية، ووفيقة، وصفية. وشخصيات تؤدي دورًا في ضبط الأمن في المخيم، أو في قمع الاحتجاجات، وتعذيب الموقوفين، ومن هؤلاء العقيد بكر بيك، وأبو عناد – جلاد السجن- وأبو مروان شاويش المخفر، وأبو هاني، وفايز الصْخَريّ قائد وحدة الفرسان. وإلى جانب هذا العدد الجم من الشخصيات تحسن الإشارة لأناس آخرين لم تكن لهم آثار ملموسة في الحكاية، كالخياط خالد، والمعلم عدلي عرفات، وسعيد عازف الأرغول، وحسن أبو سند راعي المرسيدس.. ورجاء أبو عماشة التي سقطت شهيدة في مظاهرة وأصبحت رمزًا، ورُفعت صورها في شتى الأماكن (ص٣٧٦) وخميس صاحب المقهى إلخ... ومثل هذا العدد الضخم من الشخصيات يتطلب من القارئ وعيا يقظا مستمرا لمتابعة الأدوار، والوظائف، التي يقوم بها هؤلاء عبر مساحة من الزمن ليست كبيرة، إذ تمتد الوقائع من عام ١٩٤٨ إلى نهاية العام ١٩٥٧ وهو العام الذي ألفت فيه وزارة سليمان باشا النابلسي، وأقيلت بعد أقل من ستة أشهر، اعتقل على إثرها الكثير من الحزبيّين، أو اضطروا للمغادرة سرا، واللجوء لدمشق، أو القاهرة.

فضاء النص

ومما ينقذ رواية (أبو شاور) هذه من التشتُّت بسبب هذا العدد (نيف و٦٠ شخصية) فضاءُ السيرة. فوقائعها تجري في مخيم الدهيشة (ص٣٥) ومقهى المخيم (ص٨١) وأرطاس، على كثب منه، وبلدة (الخَضِر) ومخيم(الفوّار) و(النويعمة) قرب أريحا (ص١٨٦- ١٩١)وأريحا البلد، ومخيم (عين السلطان) وهي بقعة جغرافية ضيقة تصلح إطارا يلم شتات الحكاية. ويضفي عليها تماسكا واضحا.

والشيء الوحيد الذي يشذ عن هذه الشبكة من الأماكن هو التوجه إلى دمشق، حيث (المرجة) و(فندق الزهرة) و غيره، ثم عودة رشاد ذي الأربعة عشر ربيعًا إلى أريحا قادمًا من درعا عبر عمّان.

الذاتي والجمعي

واللافت للنظر اختلاطُ وقائع هذه السيرة، بما فيها من جوانب ذاتية تتصل بعائلة محمود سلمان، والمجريات العامة، التي لا تخلو من مفاصل تاريخية، يتذكرها الراوي تذكرًا سريعًا تارةً، وفي شيء من الرويَّة، والتأنّي، تارةً أخرى.

ففي البدء، ولما كانت واقعة النكبة ما تزال الجراح التي سببتها تنزفُ دمًا حارًا، تبرُز حكاية سالم الدوايمي، الذي لا يأنس للحياة في المخيم، ويصر إصرارًا كبيرًا على مناوشة الإسرائيليين بالسلاح، والتسلل للقيام بعمليات فدائية، ففي رأية " ما لنا غير السلاح. لازم نستمر في القتال " (ص٧٠) وعندما سُئل: من أين نأتي بالسلاح، أجاب " بقليل من السلاح نقلق راحتهم، وننشّف ريقهم. نجعلهم يخافون، ولا يعرفون من أين تأتيهم الضَرَبات " (ص١١) وردًا على سؤال محمود عن عدد أنصاره، يقول " العدد لا يهم. المهم أنْ نستمر " (ص١١٢). وحين يئس من محمود أبو شاور وانضمامه، طلب منه التبرع بالبندقية التي قاتل بها قبل النكبة " سيحضر شخصٌ نثقُ به ليأخذها " (ص١١٤) وقد جاء أحدهم فعلا، وتبرع أبو رشاد بالبندقية على الرغم مما لها من ذكريات عزيزة في نفسه (ص١٣٠). ومن الوقائع المتَّصلة بهذا الدوايمي استشهاد عثمان، الذي تسلل هو الآخر، واعتلى سقف منزله في ذكرين، وواجه المستوطنين برشاش (ستن) ولم يتوقف عن

إطلاق النار إلا عندما نفدت الذخيرة، وخرّ شهيدًا(ص٢٢١).

وبرزت على المستوى العام في هذه السيرة وقائع تاريخية، كالانتخابات البرلمانية التي أجريت في العام ١٩٥٦ بمشاركة الأحزاب. وترشيح كل من د. عبد الرحيم بدر، ود. يعقوب زيادين. وهما شيوعيان. وبهجت أبو غربية، وعبدالله نعواس، وهما بعثيان. وتناول الراوي الشعارات التي تداولها مؤيدو المرشحين. بيد أن السقوط الذي مُنيَ به مرشحو الحزبين دفع بهم لاتهام حكومة توفيق أبو الهدى (١٨٩٤- ١٩٥٦) بالتزوير. مما أسفر عن اندلاع الاحتجاجات(ص٢٥٠- ٢٥٠). رافق هذه الاحتجاجات العدوان الثلاثي على مصر.(ص٢٥٥) ومما زاد الطين بلة اعتقال عدد من الشيوعيين بمن فيهم محمود أبو شاور – والد رشاد- (ص٢٧٢) وتوالت بُعيْدَ ذلك التظاهراتُ ضد مشروع حلف بغداد. وهذا الحلف- في نظر الرفاق- يعادي الاتحاد السوفياتي، ويمالئ الغرب بزعامة إنجلترا. (ص٣٩٢) وبسبب تلك الأحداث أقيلت حكومة أبي الهدى، وظهر حزبٌ جديدٌ بزعامة سليمان باشا النابلسي، باسم " الحزب الوطني الاشتراكي " (ص٣٨٣) ولا يُخْفي الراوي دهْشتهُ من كثرة أنصاره، ومن تدافع الناس للانضمام له، ولهذا فاز عدد كبير من مرشحيه في الانتخابات التي أجريت عام ١٩٥٧. وهي التي فاز فيها الكركي يعقوب زيادين عن محافظة القدس، واستبعد عبد الرحيم بدر من الترشيح لسبَبٍ غامض. ولا يفوت الراوي أن يذكر- في ما يذكره - المسيرات التي انطلقت في أريحا وغيرها تأييدا لثورة الجزائر (ص٣٨٩).

جريُ الرياح

على أنَّ الرياح لا تجري بما تشتهيه السفن، فقد أقيلت حكومة النابلسي(١٩٠٨- ١٩٧٦) بعد أقل من ستة أشهر (ص٤١٩) إذ ألفت في ٢٩ تشرين الأول ٥٦ وأقيلت في ١٠ نيسان ٥٧. وقيل إنَّ الأسباب تعزى لمحاولة انقلابية كشفت في الساعات الأخيرة. وانتشر التهديد باعتقال الحزبيين، وحُذّر الكثير منهم، مما دفع بمحمود أبو شاور، الذي لم يمض على زواجه الثاني إلا أسبوعٌ واحدٌ، للتفكير بالنجاة، فاختار دمشق ملاذا تجنُّبا للحبس، والتعذيب، على يدي أبي عناد وبكر بيك. (ص٤٢٧) فيما فرضت الإقامة الجبرية على النابلسي (ص٤٢٤). وفي دمشق يلتقي رشاد ذو الأربعة عشر ربيعًا بأبيه، ثم يعود إلى أريحا قادمًا من درعا عبر عمّان. ويلاحظ القارئ أنَّ رشادًا في نهايات السيرة يصرح مباشرة بموقعه في الأحداث. فقد تنقَّل بسرعة من دور الطفل الذي يعتمد على الآخرين في كل شيء إلى دور المراهق الذي يبلغ سنَّ الاحتلام، ثم إلى دور العاشق الذي يلاحق (زينب) وهي الأخرى لا تتردد في إغوائه.. وربما غازلها، وغازلته، على استحياء، في طور مبكر على العشق، وزاده تعلقا بها اسْمُها، وهو اسم أمه التي توفيت - عليها الرحمة - في حادثة بابور الطحين، وهي الحادثة التي وصفها لنا في **وداعا يا زكرين**..

فاعلية اللسان

وعلى مستوى الأساليب السردية التي تتجلى في هذه الرواية، والتقنيات الروائية، يُلاحظ الدارس عزوف المؤلف عن التوغل في السرديات الحداثية، وهو محقٌّ في هذا، لكون **الحب وليالي البوم** أقرب إلى السيرة منها إلى الرواية. وقد غلب عليها الحوار الذي يتسامح فيه كثيرًا على صعيد اللغة، مُكثرًا من المفردات التي يستخدمها الناسُ في حياتهم اليومية، بما في ذلك تلك التي تخدشُ الحياء. فهو

لا يتوخى انتقاء كلماته من المعاجم، ولا يراعي التقعُّر، ولا يجد حرجًا في أن يقول في عبارة واحدة " قبَّلهُما أبو رشاد بعد أنْ باسا يدَه " (ص١٨٤) فهو في أول العبارة فصيح، وفي الجزء الثاني منها عامي. وهذا يضفي على حواره الحيويَّة ويساعده على تحقيق الإيهام بالواقع. ولم يفُتْ المؤلف التنويع في الحوار، واستخدام الحوار الفردي بين الشخص وذاته، فيما يعرف بالمونولوج. فحين يلاحظ المعلّمُ مصلح على وفيقة شيئًا يقول في نفسه " هذه البنت تظن أنني غير منتبه لها . إنني أحضر وأجلس هنا لأراها.. ولكنني مريضٌ. ولا أريد لها أن تتعلق بي. ثم أتركها للحسرة والألم. أشعر بأن أيامي ليست كثيرة في هذه الدنيا. " (ص١١٩) فهو، بهذا الحوار غير المباشر، يريق الضوء على ما يدور في ذهْن الرجل، ويتنبأ بوفاته لاحقًا، وهذا ما كان. وفي موقع آخر يقول على لسان صفية، وقد وقعت عيناها على محمود مرارًا " أنت أرمل ووحيد ليس لك إلا هذا الابن (رشاد) وأنا شبه أرملة. وليس لي سوى الولدين، والحزن والانتظار بألم " (ص ٢٣١) وما بين صفية، ومحمود، تجاوبٌ مونولوجي " هل وقعتُ في هوى هذه المرأة الجريئة، الجميلة، وهي التي تنتظر زوجًا طال غيابُه " (ص ٢٣١)

كلمة أخيرة

وأيًا ما يكن الأمر، فإن الدارس لا يفوته أنْ يلاحظ على هذه الرواية- السيرة السَلِسَة، ما فيها من مشاهد ما كان لها أنْ تظهر، فقد آلى المؤلف على نفسه إلا أن يذكر بالتفصيل المملّ جلَّ ما جرى في مخيمي الدهيشة، والنويعمة، سواء اتصلت تلك المُجْرياتُ بالرواية – السيرة، أم لا. فالعُرْس الذي توقف لديه الرواي ص٣٥١ واستمرت مروياته عنه، ومحكياتهُ، حتى ص ٣٥٥ لا ضرورة له قطعًا، ولو حُذف

من المتْن، لما تاثرت السيرة، كذلك المحاكمة التي بدأ استعراضُ مجرياتها ص ٣٣٩ واستمر إلى ص ٣٤٨ فيها الكثيرُ مما هو غير ضروري. علاوة على أنَّ قصة المعلم مصلح، والمعلم عبد الفتاح، ووفاتُهما حكايتان لا تخدمان الرواية. ومثل ذلك وفاة نظميّة (ص٢٤٠) ابنة إسماعيل، فقد جعل من وفاتها حدثا مهمًّا مع أنها لم تُذكر في الرواية. وقد يتساءَلُ القارئ عن السبب الذي دفع بالكاتب لاختيار العنوان **" الحب وليالي البوم"** وهو تساؤل له ما يسوغه. فالحكاية لا تبعث على التشاؤم، إذ انتهت بتفتُّح وردة الحب لدى كل من رشاد وزينب، وذلك شيء يوحي بالفرح، ولا يترك مكانا للبوم في هذا السياق.

---

١. **رشاد أبو شاور: وداعا يا زكرين، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠١٦(٣٧٦ص) وتجدر الإشارة إلى أن الفرق في تسميتي القرية بين زكرين وذكرين ربما كان سببه التصحيف الكتابي الناتج عن انحراف نطقي، فبعض العرب يلفظون الذال بين الأسنانية زايا أسنانية فيقولون في أستاذ (أستاز) وفي كذب (كِزب) إذ لا يعقل أن تكون للقرية تسميتان لا فرق بينَهما إلا في استبدال الزاي من الذال.صدرت له أيضا الحب مع البوم ٢٠١٨ وترويض النسر ٢٠١٩.**
٢. **للمزيد عن الكاتب ورواياته انظر كتابنا أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢ ص ص ٤٧- ٩٥ وانظر: شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠١٠ ص١٩- ٢٦**
٣. **تذكر المراجع أن الإعلان عن ظهور عصبة التحرر الوطني كان في العام ١٩٤٣ ولكن جذورها تعود إلى عام ١٩٣٤.**
٤. **وهذا يبدو واضحًا في روايته سأرى بعينيك يا حبيبي (دار الآداب ٢٠١٤) وقد عالجنا ذلك في أساسيات الرواية،**

ط١، عمان: دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥ ص ٣٣- ٤١ وانظر بصفة خاصة ص ٤٠.

٥. وداعا يا زكرين، ص ٢٨٦

٦. رشاد أبو شاور، الحب وليالي البوم، ط١، عمان: دار الشروق ٢٠١٨

2
حوراني في حياةُ حِصار بَيْن
السيرة والتاريخ والرواية

بعد رواياته " المحاصرون "، و" بير الشوم "، و" سمك اللجة "، و "الصخرة وما تبقى "، يلفت الكاتب فيصل حوراني النظر بروايته حياة حصار (دار التنوير، رام الله، ٢٠١٣) ذات السارد المشارك – المُمَسْرح- الذي لا يفتأ يستعيد الوقائع، والحوادث، ويرويها مرتبة ترتيبًا خطيًا تصاعديًا من البدء إلى الخاتمة التي تشهد ترحيله من بيروت على متن طائرة متجهة إلى قبرص(ص٢٠٦).

وفيصل حوراني، في هذه الرواية، يحاول إقناع القارئ بخلوها، وتجنبها لما يقع فيه الروائيون، في العادة، من إقحام شخصياتهم، أو جوانب منها، ومتعلقاتهم العائلية، وتجاربهم الذاتية، في المحكيات السردية. وعلى الرغم من أنَّ هذه المحاولات جاءت محبوكة حبكا جيدًا، ومقيسة على الحوادث، والمُجريات، والشخوص، كما لو أنها قيست بالمسطرة والفرجار، إلا أن القارئ، الذي لديه بعض الإلمام بخلفية الحكاية – حكاية حصار بيروت في حزيران ١٩٨٢ – وهو الحصار الذي دام نيفا وشهرين أُجْليَ على أثرهما المقاتلون الفلسطينيون من بيروت الغربية على متون سفُن رافقتها بوارج فرنسية، وأمريكية، وتم توزيعهم على أنحاء متباعدة. فمنهم من رحل إلى تونس، والجزائر، وليبيا، والسودان، واليمن الجنوبي، والعراق. ومنهم من جرى ترحيلهم إلى سوريا. فيما تم إبقاء المؤسسات ذات الطابع المدني مثل معهد الدراسات الفلسطينية، ومركز الأبحاث،

وبعض الأشخاص العاملين فيهما ممن آثروا البقاء في بيروت خفيةُ، أو بموافقة الجهات الضامنة للاتفاق الذي أبرم بعد مفاوضات مكوكية شاقة، شاركت فيها أطراف دولية، وإقليمية متعددة (ص٩٧). نقول إن هذا القارئ لن يطول به الأمر، ولن يصعب عليه أنْ يكتشف ما في هذه الرواية من دلائل الحضور المهيمن للمكون السيري، نسبة للسيرة الذاتية للمؤلف.

السارِدُ المُؤلِّف

فكلما أوغل في تتبع المجريات، ازداد يقينا من أنَّ السارد في الرواية هو المؤلف نفسه، الذي أسند إليه الكاتب دور البطل بالمعنى التقليدي لهذا المصطلح. وأنَّ ما ذكر من وقائع، إنْ لم يكن هو محورها، فإن أشخاصا مقرَّبين منه هم المحور الذي تدور حوله. فأبناء الراوي ثائر، ويافا، وغزة، يجري تسليط الضوء عليهم لأنهم أبناؤه، ولأنهم أسهموا في الدفاع المدني تارة، وفي معالجة الجرحى تارة، أو تدربوا على استعمال السلاح، وارتدوا البزة العسكرية تارة أخرى(ص٩٠). وجرى ترحيلهم في آخر المطاف إلى دمشق. وقد أفلتت من الراوي إشارات متكرِّرة إلى مغادرته غزة، ولما يبلغ العاشرة من عمره. وتنقل بين دمشق وبيروت. وذلك شيءٌ يتفق مع معلومات القارئ عن الكاتب الذي ذكر ذلك مفصَّلا في سيرته الموسومة بالعنوان " دروب المنفى "[١].أما بيت القصيد في حكاية هذا السارد، فيتمثل- أولا- في كيفية التأقلم مع ظروف الحصار الخانق في بيروت الغربية، مع انقطاع إمدادات المياه، والتيار الكهربائي، والاستعاضة عن ذلك بإضاءة الشموع، وندرة المواد الغذائية والأطعمة، وشحّ الوقود مما يستدعي تقنين البنزين، وهذا فيه ما فيه مما يعيق الحركة في مدينة كبيرة كبيروت. وقد زاد الطين بِلةً- ثانيا - فتورُ العلاقة بينه وبين

زوجته ياسمين، التي تركته في هذه الظروف، وغادرت إلى دمشق، ولم تعد إلا في نهاية المطاف بعد أنْ تناقلت الأخبار، والصحف، والفضائياتُ، نبأ تفجير معهد الدراسات الذي أودى بحياة الكثيرين من العاملين فيه، فجاءت لكي تطمئن عليه من باب رفع العتب.

وثالثا، إلى جانب هذا كله، استمرارُ القصف جوًا وبرًا وبحرًا، من حين لآخر. وقد حل في ضيافة السارد شخص ثقيل الظل هو عبد الرزاق(ص٣٥) وكان قد استقال من معهد الدراسات ليعمل في إحدى الصحف. وهذا الضيف تسبب في الكثير من الإشكالات للسارد، كاستنزاف حصته من المياه، والتهام الأطعمة، والمعلبات التي يحتفظ بالقليل منها في الثلاجة انتظارًا لقدوم أبنائه. أو الإساءة لعلاقاته بالآخرين، ومنهم الجيران.

إطار فني

وقد عَمَد المؤلف- فيصل حوراني- لاستخدام إطار فني يقصي عن الحكاية أيَّ اشتباه بأنها سيرة، فوظف فيها عددًا من الشخوص، منهم نجاة، الصحفية، وريم ابنة صاحب المطعم، ونورما مدرسة اللغة الإنجليزية، وهي بريطانية تقيم في الشقة المقابلة لشقته في البناية. وقد تعرَّض بسببها لإشكالات كادت أنْ تُحسب في الفضائح. وجانيت التي تحيط بها شكوك، بسبب علاقتها بجاسوس بريطاني متقاعد يقيم ببيروت، ويتردد إلى فندق الكوميدور. ولكن ثبت لنا أنها ليست من الجواسيس، بل هي متضامنة مع الفلسطينيين، وقد لقيت حتفَها في تفجير العملاء الإسرائيليين لمبنى معهد الدراسات.

وكان الراوي قد استطرد في تناوله لحكايتها، وحكاية أمها مع مرض انفصام الشخصية.(ص١٤١). ومنهم لبنى

التي قَدِمَتْ إلى بيروت من الأردن للدراسة في الجامعة الأميركية (ص٥٠-٥١). وفيها تعرفت على شاب فلسطيني، ونشأت بينهما علاقة غرامية توِّجت بالزواج. غير أن الزواج لم يدمْ طويلا، فقد استشهد الرجل في عملية فدائية، ونذرت نفسها للعمل النضالي الفلسطيني في لبنان. فكانت تأبى الرجوع للأردن، وترفُض الزواج من أيِّ رجُل بعد الشهيد حبيب القلب حتى لقيت حتفها في التفجير الذي دمَّر مركز الأبحاث، شأنها في ذلك شأن نجوى، وجانيت، وغيرهما من المتردّدين إليه.

علاوة على هذه الشخصيات التي أضافت أجواء عاطفية، ووجدانية حميمة، على الرواية – إذا صحَّ أنها رواية- ثمة شخصيات حظيت من الكاتب ببعض التركيز. ومن هذه الشخصيات زياد، وهو كاتب قصة يمتلك سيارة شبه خردة، كثيرًا ما أسعفت الراوي في تنقلاته من مكان لآخر، على الرغم من تقنين البنزين، ولزياد هذا آراؤه التي تضفي على الحوار شيئا من الفكاهة، والسخرية المُضحكة، والحذَرَ، في آن، ولا سيما من جانيت، ونورما جارة الراوي. وثمَّة شخصيات لا يشك القارئ في أنها شخصياتٌ حقيقية، ولكن المؤلف استبدل بأسمائها أسماءً أخرى للانسجام مع العمل الفني التخييلي، كالمدفعْجي عبد الكافي(ص٣٨) والدكتور عزيز صابر، والضابط أحمد المسؤول عن سلامة رئيس اللجنة العلمية. وأبو خالد اللاجئ السوري الذي قابله في غرفة التحقيق قبيل ترحيله إلى قبرص. وأبو جهاد، وجهاد، ولورا، وهم لبنانيون، وأبو ريم صاحب المطعم، وسامر الروائي الأردني (ص٦٥) الذي آثر في نهاية المطاف الرحيل إلى قبرص على الرغم من أنه يستطيع البقاء في بيروت، أو العودة إلى الأردن.

مجتمع الرواية

وهكذا يتضح للقارئ أنَّ مجتمعَ الرواية " حياة حصار" مجتمعٌ يلائم الحكاية بما فيه من تنوع. فبعضهم لبنانيون. وبعضهم أجانب. وبعضهم فلسطينيون، أو عربٌ، من بلدان أخرى. ومن المشاهد المتكررة اجتماع الراوي بشخصيات بارزة في القيادة، مثل القائد الذي لا ريب في أنه يعني به الراحل ياسر عرفات. والأستاذ عوني المدير العام لمعهد الدراسات. والأستاذ جلال، رئيس تحرير الصحيفة التي اعتاد الراوي على نشر مقالاته، ومعالجاته السياسية فيها، يوميًا، أو مرتين في الأسبوع. كذلك الشاعر الغزّي الذي ربما يكون معين بسيسو. والشاعر الآخر الذي آثر البقاء ببيروت، ونظنُّه محمود درويش. وهو يشير في عدد من المشاهد لمثقفين، وصحفيين، وإعلاميين، وإذاعيين، يلتقون مع القائد العام، أو مع أحد مساعديه. وهي مشاهد تؤكدُ، بصورة من الصور، أنَّ الراوي في هذه الرواية – إن صحَّ أنها رواية مَحْض- يروي وقائعَ، أو شهاداتٍ، من سيرته الذاتية، وتجاربه الشخصية، التي لا أثر فيها للخيال السردي، إلا نادرًا. وهو يحاول – قدر الإمكان- إخفاءَ هذه الحقيقة وراء نقاب نُسج بطريقة ذكية ليبدو فيها وكأنه من نسْج الخيال. ولكنْ، أيُّ خيال هذا الذي يتحدث عن وقائع ما زال الناس يتذكرونها، ويتذكرون ما كُتبَ، ونشر عنها من تفاصيل، في الصحف، وفي وسائل الإعلام، والفضائيات، أو في دراساتٍ، وتقاريرَ، وأبحاثٍ مزودة بالأرقام والوثائق، ولا سيما تلك التي تتصل بمقتل الرئيس الذي نصَّبه على لبنان برلمانٌ منتهي الصلاحيات تحت حراب الإسرائيليين، وإشرافهم؟؟

صحيحٌ أنَّ المؤلف – حوراني- لم يذكر اسم الرئيس (بشير الجميل) ولا اسم شقيقه، الذي خلفه على الكرسي(أمين) وحل محله، ولم يذكر وجود وزير الحربية الإسرائيلي شارون بين أتباعهما ليلة تنفيذهم لمذبحة مخيمي صبرا وشاتيلا. ولم يذكر بالتفصيل زيارة إيهود باراك لبيروت الشرقية مع عدد من ضباط الموساد، واجتماعه ببعض اللبنانيّين، وحثهم على إبعاد من تبقوا من الفلسطينيين، وحثهم أيضًا على اجتثاث مركز الأبحاث بتفجير كالذي سبق تدبيرهُ للسفارة العراقية. ولكن هذا كله لا يعني أن السرد في " حياة حصار" قائمٌ على التخْييل المَحْض. لأنَّ الإشارات التي ورَدَتْ في متن الحكاية لذلك كله كافية لاستثارة مخيلة القارئ، الذي لا بد أن تكون لديه بعض الارتباطات المفَسِّرة لهاتيك الإشارات الموجزة، فما ذُكر يحيلنا إلى ما لم يُذْكر، لا بصفة موجزةٍ، بل بما تحتمله من تفصيلات.

الرواية والتاريخ

وهذه الإشاراتُ تعزز بالطبع الانطباع بأن هذه الرواية " حياةُ حصار " ليست رواية نقية التجنيس بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنها سيرة روائية أحكمتْ خيوط نَسْجها إحكامًا يجعلها تبدو رواية، أو كالرواية. تاريخية، أو شبه تاريخية. فمن الدلائل على تاريخيَّة هذه الرواية- وإن لم تكن في حاجة لذلك- ذكرهُ لبعض المسيرات التي شهدتها بيروت في أثناء الحصار، والتئام الجموع المحتشدة عند جسر الكولا، يتقدمُّها الشاعر الكبير الذي لم يذكر اسمه من قبيل التمويه. ويذكر قدوم الوسيط الأميركي(فيليب حبيب) الذي أضرب عن ذكر اسمه هو الآخر. (ص١٥) وقدوم وفد الفنانين المصريين من القاهرة للتضامن مع المقاتلين الصامدين، وعلى رأسهم الفنانة السينمائية المعروفة سامية

حمدي، وهو اسم بديل – في ما نظنُّ- للممثلة نادية لطفي (ص٥٧) و(ص٥٠ و١٤٤)مع متابعة الحديث عن المفاوضات، والإعلان عن التوافق، وتوقّف القصْف مع استمرار التفجيرات من حين لآخر بسياراتٍ، وشاحناتٍ، ملغَّمة. ويرصد الكاتب موقف اللبنانيين من الاتفاق. فهذا أبو ريم يخشى إفلاس مطعمه بعد رحيل المقاتلين (ص١٠٧- ١١٠)وذلك لأن زبائن المطعم أكثرهم فلسطينيون. عدا عن قلقه على ابنته ريم، التي تهيم بأحد المقاتلين حبًّا، وتخشى أن يكون بين الراحلين إلى بلد بعيد، وهي ابنته الوحيدة (ص١٠٨). وقدوم مجموعة من الكتائب للسؤال عن الراوي، وعن مواعيد انصرافه، وقدومه، مما يثير الشبهة بنوايا هذه العصابة، وأنها تخطط لاغتياله (ص١١٤). وازدادت هذه المخاوف، والشكوك، عندما أبلغه حارس البناية - أبو طانيوس - بوجود علاقة لهذه العُصابة بجارته الإنجليزية نورما(ص١٢٧)، وقد رصد الراوي أيضًا التحضيرات لترحيل المقاتلين في عشرة أيام على نحو ما ينصُّ الاتفاق(ص١٤٨). بادئا برحيل زياد إلى تونس في السفينة الأولى مع عدد غير قليل من المثقفين، والإعلاميين (ص١٣٥) وزاد على ذلك وقوفه موقف المؤرخ إزاء مشاهد وداع الراحلين. ففي اليوم الثامن " شارك سكان غرب بيروت المحاصر جميعُهم في توديع القائد المرَحَّل عن مدينتهم. الإناث والذكور، الأطفال و الصبيان والشيوخ. والنابهون منهم والمغمورون. واليساريون واليمينيون. والوسطيون. والآخرون الذين لا لون لهم من تلك الألوان. والذين لم يتمكنوا من الحضور تجمَّعوا حول أجهزة التلفزيون ليطلوا منها على الموكب. " (ص١٤٨- ١٤٩).

توثيق تاريخي

على أن الكاتب، إمعانًا في تقريب هذه الرواية من التاريخ، أو لنقل من التوثيق التاريخي، يذكر لنا بالتفصيل ما فوجئ به هو، وغيره، من اغتيال سريع، وغير متوقع، للرئيس اللبناني الجديد (بشير الجميل) وما تركه الحادثُ من تداعيات، وما خلفه التفجير من جثث، ومن اشلاء في الموقع (ص١٥٨) وما أثاره من مخاوف لدى الفلسطينيين خاصة. كون أصابع الاتهام تتجه إليهم في هذه الحال قبل غيرهم بلا ريب (ص١٦٢) ولم تفته الإشارة للوفود الصحفية الإسرائيلية التي تقاطرت على بيروت في تلك الأثناء بحماية الجيش الإسرائيلي، ومقاتلي حزب الكتائب. (ص١٦٨).ومن دلالات الصدق التاريخي في هذه الرواية تلك المشاهد التي تتبَّع فيها الراوي نَهْبَ الجيش الإسرائيلي لمحتويات مركز الأبحاث في حملة عسكرية قادها ضباط إسرائيليون من رتب عليا، أحضروا خمسًا وأربعين شاحنة، وعددا كبيرا من العمال، وقاموا بنهب المحتويات، ولم يتركوا حتى أوراق التواليت. ونشروا أخبارًا كاذبة زعموا فيها أنهم عثروا على كمياتٍ من الأسلحة، والمتفجرات، والخرائط العسكرية، والمعلومات الاستخبارية في المركز. وذلك كله من الأكاذيب التي استفزت الصحفية الأميركية جانيت(ص ١٦٩)وهي التي تلقَّت تهديدًا من السفارة الأمريكية إنْ هي نشرت ما يعد تكذيبًا لأقوال الإسرائيلين.

ونحو هذا الخبر ما نقرؤه في الرواية عن مذبحة القرن في مخيمي صبرا وشاتيلا(ص١٧٠) فعلى الرغم من حرْص الإسرائيلين، وعملائهم، على إخفاء الجريمة، فقد أتيح لها من يكشفُ عنها، وهو مراسل الإذاعة البريطانية المعروفة باسم B.B.C فهو الصحفي الوحيد الذي عجزت إسرائيل عن ترحيله قبل ارتكاب المذبحة (ص١٧٢). علاوة على هذه المجريات أشار الراوي لحلول شقيق

الرئيس اللبناني مكان الرئيس الذي قضى. وهو يعني بذلك أمين الجميل الذي جرى تنصيبهُ وريثا لأخيه. وقد عُنيَ الراوي أيضًا بالكشْف عن المُراسلات، والاتصالات بينه وبين القائد العام الذي يقيم في تونس. والاتفاق على إعادة المركز إلى سابق عهده، والبحث عن مكان آخر، والشروع في بناء مقر جديد محصَّن دون أدنى اعتبار للتكاليف مهما بلغت. وهو، مع ذلك، لا يُخفي أن الإسرائيليين ظلوا يحاولون أبعاد من تبقى من الفلسطينيين في بيروت، بدليل تلك الزيارة ليهود باراك، وما قيل عن زعمه فيها بأن مركز الأبحاث، ومعهد الدراسات، وَكْرا إرهابيِّين ومخرّبين. (ص١٨٠).

كلمة أخيرة

إزاء هذه التفاصيل التي توثِّقُ ما جرى في بيروت في العام ١٩٨٢ ما بين شهري يونيو- حزيران وسبتمبر – أيلول، من بدء الحصار حتى التفجير الذي أودى بحياة الكثيرين من العاملين في مركز الأبحاث، وهو التفجير الذي نجا منه الراوي بالصدفة العجيبة، إذ اضطر للتأخُّر في مكتبه بدلا من المغادرة في الساعة التي تفجرت فيها السيارة المركونة أمام مدخل المركز، والشيء نفسه جرى للأستاذ عوني الذي نجا هو الآخر بأعجوبة، مع أنَّ التفجير أسفر عن غير قليل من الضحايا بين قتلى وجرحى ومصابين، نقول إزاءَ هذه التفاصيل الدقيقة، لا يستطيع القارئ الدارس أن يُنكر ما في " حياة حصار " من تسجيل تاريخي، وتوثيق شبه فوتوغرافي للمُجْريات، علاوة على ما فيها من إشارات تتَّصلُ بسيرة الكاتب، وشخصيته، فهي، إذا حُسبتْ في الرواية، مزيجٌ متداخلٌ من التاريخ، والسيرة، كُتبا بطريقةٍ روائيَّة.

١.صدر كتاب دروب المنفى (شهادة) متفرقا في عمان ودمشق وبيروت انظر: الصعود إلى الصفر ، دار سندباد للنشر، عمان، ط١، ١٩٩٦ وقبله الوطن في الذاكرة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٤. وأعيد نشر الأجزاء الخمسة عن دار التنوير برام الله ٢٠١٠. وللمزيد عن الكاتب انظر كتابنا: الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٩ ص ٢٧- ٣٤ وانظر الفصل التالي من هذا الكتاب.

3

حوراني في الصخرة

وما تبقى

شاعت ظاهرة الأصوات المتعددة في الرواية منذ نشر لورنس داريل روايته رباعية الإسكندرية The Alexandria Quarter ١٩٥٧فقد كتب العراقي غائب طعمة فرمان رواية بعنوان خمسة أصوات، نشرتها دار الآداب ببيروت١٩٦٧ اتبع فيها تقنية السرد القائم على اختلاف زوايا النظر Points of view وما فتئ آخرون يسلكون هذا المسلك في رواياتهم، وينهجون هذا النهج، ومن هؤلاء نجيب محفوظ في روايته " ميرامار "١٩٦٧، وجبرا إبراهيم جبرا في رواية "السفينة "١٩٧٠، ويوسف القعَيِّد في روايته "الحرب في برِّ مصر "١٩٧٤، وقد توافر هذا النوع وفرة دفعت بأحد الدارسين لدراسة هذه الظاهرة في كتاب بعنوان: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية [١] . وفيصل حوراني، الذي يواصل كتابة الرواية منذ ١٩٧٢ دون أن يلتفت إليه النقاد، يطالعنا في " الصخرة .. وما تبقى " برواية جديدة (رام الله ٢٠١٨) يتَّبع فيها تكنيك " وجُهاتِ النظر " مستخدمًا خمسة شخصيات تتعاقب على سرد الحوادث التي تتألف منها الحكاية نفسها: حكاية الفلسطيني الذي ولد، ونما، وترعرع في أحضان الحروب، التي تتخللها وقفاتٌ قصار لإطلاق النار، ومهادناتٌ لا تخلو في طبيعتها الارتجالية من مؤامرة.

ففيصل حوراني، كدأبه في " المحاصرون "، وبير الشوم، وسمك اللجة، وحياة حِصار، وروايته الأخيرة هذه،

لا يفتأ يتناول المشكلة الفلسطينية، وتبعاتها، وتأثيراتها على شخصيات رواياته، ونماذجها الإنسانية المسحوقة، والمهمَّشة، وحتى الوصولية، والانتهازية، والفاسِدة، المنتقاة ببراعة فنية لا يخطئها النظر.فهي رواية تجمع بين فضاءَين: فضاء الداخل؛ غزة، أريحا، الضفة الغربية، وتلك التي احتلَّت عام ١٩٤٨ – عام النكبة - وفضاء المنفى الذي تقلبت فيه مصائر الشخصيات، ومآلاتها، في عمان، ودمشق، والقاهرة، وفي الكويت، وتونس، وبيروت، والجنوب اللبناني أيضًا. فبطل هذه الرواية، إذا ساغ أن نسميه بطلا – سالم المؤتمن- ولد في الليلة التي اسْتشهد فيها أبوه دفاعًا عن مدينته يافا في العام ١٩٤٨(ص١٢) لتجد الأسرة نفسها مضطرة للنزوح: الأم، وصبيٌّ في الثانية عشرة (فادي) وثلاثٌ من البنات، وحديث الولادة(سالم).

وجدتْ هذه الأسرة ملاذًا لها في مخيم بعمان. ويروي سالم- في ما يشبه الاعترافات – ما لقيته هذه العائلة من معاناة، حتى إذا كبُر فادي، وأتيح له العمل في الكويت، تمكن من أن يبدل السقيفة بيتا، أما الفتيات الثلاث فقد زُوِّجْن، وغادرن مع أزواجهن، وبقي سالم وأمه وحدهما فيه، حتى إذا حقق الأخيرُ نجاحًا في الثانوية العامة رُشِح لدراسة الطب في جامعة دمشق على نفقة أخيه فادي. وعلى الرغم من أن الراوي- ها هنا- وُلد في العراء، خارج مدينته يافا، إلا أنه لا يفتأ يتصور منزلهم الذي أجبروا على مغادرته عشيَّة النكبة، وقد تمكن من تكوين هذه التصورات عن طريق الذكريات، والمحكيّات السردية، التي تكرِّرها الأم، مذكرةً بذلك المنزل الذي اقتلعوا منه اقتلاعا، ليقضوا حياتهم ملتحفين بالحنين إليه صغارًا وكبارًا. يقول في اعترافاته هذه: " كبرتُ قليلا.. وكبُر الوطن فيّ. لم يعد هذا الوطن هو دارنا في يافا. بل صارتْ يافا كلُّها هي الوطن "

(ص ١٧). أي أنَّ سالمًا، الذي لم يعش يوما واحدا في يافا، كوَّن لنفسه صورًا عنها من تلك الحكايات التي ظل يسمعها من أمه تارة، ومن أناس المخيم تارة أخرى. وعلى الرغم من أنه لم يعش في تلك الأيام التي شهدتها البلاد في الحرب عام ١٩٤٨ إلا أنه بخياله المفعَم بالحنين كوَّن لنفسه أيضا فكرة عن الخيانات المتكرِّرة التي آلتْ بالوطن إلى ضياع (ص٢١).

نشاط سياسي

وفي العام ١٩٦٥ يكتَشِفُ سالم، وهو على كثبٍ من تقديم امتحانات الثانوية العامة، أنّ شقيقه المقيم في الكويت ذو نشاط سياسيٍّ سري، وقد تأكد له ذلك عندما زارهم أحد النشطاء في منزلهم في المخيم ليخبرهم بأن فادي معتقل، ليظهر بعد ذلك أن فادي هو أحد الأشخاص الذين بكَّروا في تنظيم حركة " فتح " التي أطلقت الرصاصة الأولى في يناير – كانون الثاني- من العام ١٩٦٥(ص٢٣). وعندما أُطلِق سراحُهُ طلب من أخيه مغادرة دمشق للدراسة في القاهرة، وعهد إليه بقيادة فرع الاتحاد العام لطلبة فلسطين (ص٢٥). وفي الأثناء يروي لنا حكاية العملية الفدائية التي استشهِد فيها فادي، فقدْ وقعَ فريقه في حصار استطاع أنْ يفتح ثُغرة فيه، فنجا أفراد الوحدة باستشهاده هو، ضاربًا بذلك مثلا يُحتذي في القيادة(ص ٢٧).

وعلى هذا النحو تمْضي الرواية بنا إلى أن يُصْبح سالم آمر قاعدة عسكرية في الجنوب اللبناني (ص٢٩). ولا يمنعه إخلاصه للتنظيم من أن يراقب ما فيه من فساد، لا سيما في صفوف القيادة: فساد في الذمم، فساد في الإدارة، فساد سياسي، فساد تنظيمي.." وسرعان ما وجدْتُني في فريق المتذمِّرين " (ص٢١) لذا كان لا بد من إبعاده عن القواعد(ص٣٣). ومما زاد الطين بِلَّة إبعادُ المقاومين طرًا

بعد الاجتياح الإسرائيلي للجنوب ١٩٨٢ إلى ليبيا واليمن والجزائر والعراق، أما القيادة فاختارتْ تونس. (ص٣٦)

الرواية والتاريخ

تبدو لنا مسارات الرواية وكأنها تسجيلٌ وثائقيٌ لمسيرة المقاومة، ولكيْ تتجاوز الرواية الاستعادة السردية لما جرى، وحدث، فقد اخترع الكاتب شخصياتٍ أربعًا إلى جانب هذه الشخصية عَهِدَ إليها بإعادة الحكاية، ومن هؤلاء (أم فادي) وأمير قاسم، وحازم المدني، وسامر البَعْنيني. ومع أنه يتيح المجال لكل شخصية من هذه الشخصيات كي تروي الحكاية من زاوية رؤيتها لها، إلا أنه لم يُتحْ لفادي مثل هذه الفرصة. علاوة على أنه أهمل الفتيات الثلاث، إلا ما كان من شأن (ساجية) التي ساءت علاقتها بزوجها، وعادت من أميركا إلى المخيم، وهي تعاني من تدهور صحّي، مما أضفى على الرواية، وعلى حكاية سالم، جوًا عاطفيًا يكسر حِدَّة ما في مروياته من جفاف.

خيبة وإحباط

تستوقف الراوي سالم، بصفة خاصة، الأخبار التي تتناقلها وكالات الأنباء عن مفاوضات تجري بين القيادة الفلسطينية والعدوّ، مفاوضاتٍ علنية في مدريد، وأخرى سرية في أوسلو بالنرويج. ووقع خبر توقيع الاتفاق بالأحرف الأولى على سالم وقوع الصواعق، على الرغم من أنه لا يعارض، من حيث المبدأ، التسوية السلمية بدليل أنه لم يعترض على قرار مجلس الأمن ٢٤٢. وقد ظنَّ، لأول وهلة، أن في هذا الاتفاق حلا – ولو مؤقتا- لمعاناة الملايين من الفلسطينيين المنفيّين منهم في الشتات، والصامدين في الوطن. لهذا اختلف مع أمّه التي لم ترَ في الاتفاق إلا مؤامرة جديدة تذكرها بما حدث عام ١٩٤٨.

وأنه لا يعدو أن يكون حلقة أخرى في المسلسل الدموي المستمرّ منذ ذلك الحين. ولم تجدْ آراؤها أذنًا مُصْغية لدى سالم الذي أبرق من فوره للقائد الرمز مهنئًا، قائلا: " أنا الثائر الذي أهَّلته الثورة لأقسى الظروف، أضع نفسي تحتَ تصرُّفكم، على الطريق إلى نصرنا الكبير.. " (ص٦٠)

على أنَّ سالما، بُعيْد قدومه لغزة، واستمراره مدة متنقلا بينها وبين الضفة الغربية، يعود إلى المخيم في عمَّان. وقد امتزجتْ مشاعر الأم بين الرضا والسخط: الرضا بعودته أولا، والسخط - ثانيا- لما كان يُهيمن عليه من إحساس قوي بالخيبة.

أم فادي

في هذا السياق يدير الكاتبُ عَجَلة السرد لتحتلَّ أم فادي مرْكزَ الراوي، على طريقة الرواية التي تعتمد وجهات النظر(ص٦٣). فهي تفرِّق بين كلمتي عودة وإقامة. فالإشعار الذي تمنحه إسرائيل لمن عادوا من تونس يمنحهم حقَ الإقامة فقط، لا العودة (ص٦٦). وهذا اصطلاح يرسخ لديها الاعتقادَ، والقناعة، بأن ما يقال عن اتفاق أوسلو غير دقيق، ولا يعدو أن يكون ضربًا من الأكاذيب التي تذكرُها بأكاذيب العام ١٩٤٨. وهي لا تطمئن لرئاسة القائد الذي لم يكد يوقع الاتفاق حتى أعلن نفسه رئيسًا لدولة فلسطين، ولما تنشأْ هذه الدولة حتى على الورق. وهوعلاوةً على ذلك رئيس كلّ مجلس فلسطيني، المستحوذ على جُلّ الصلاحيات (ص٨٤). لذا لا ترى في ما يظنُّه سالم حلا سوى ورطة جديدة، والتفاؤل الذي يشعر به سالم وغيرُه ينقلب- في رأيها، بعد زمن قصير- إلى يأس، بل إلى فجائع(ص٨٧). وهذا ما تشاطرُها الرأي فيه أم أمير، صديقتها في أيام العزّ، بيافا بفلسطين (ص٨٩).

واللافتُ أنَّ المؤلف حوراني يحاول إقناعنا - في هذا الفصل - بأن لدى المرأة الفلسطينية وعيا سياسيًا لا نجده لدى الشبان. فقد حزَّ في نفسها، وهي التي تذكرنا بأمّ سعد لغسان كنفاني- قول سالم لها، وقد احتد نقاشهما: ما لَكِ وللسياسة ، أنتِ لا تفهمين في هذا. وهي تؤكد - في ما يشبه المونولوج - أنها نشأت على السياسة في البيت، وفي المدرسة، وفي حياتها اليومية.. سياسة في سياسة (ص٧١). وهي لذا نموذج نسائي يتخطى المألوف، والسائد. والمؤلف يسلط الضوء على هذا الجانب مهملا ما لقيته من معاناة، ومصاعب، في تربية الأبناء، والحدب عليهم، وإغراقهم في الحنان. وهي بسبب ذلك تنتسب إلى ما يعرف بالشخصيات النمطيَّة الثابتة flat التي لا تُرى إلا من جانب واحد لا من جوانبها كافة.

أمير قاسم

أما أمير قاسم، وهو من الشخصيّات الأربع التي كانت على علاقة وثيقة بالشهيد فادي، وبسالم، فقد عاش طفولته وصباه في دمشق. وواجه الكثير من المشكلات مع السلطة، وفُتح له ملفٌ في الأمن السياسي على أنه فارٌّ من الخدمة العسكرية. وابتَهَجَ هو الآخر بالإعلان عن توقيع اتفاق أوسلو، وازداد بهجة حين بُشر بأنه أوَّلُ لاجئ يحظى بالموافقة على طلب القدوم إلى غزة (ص ١٠٠). ولكن فرع فلسطين في الأمن السوري حال بينه وبين السفر، واشترطوا عليه، لكي يسمحوا له بالغادرة، أنْ يُدين اتفاق أوسلوا علنًا. قال له ضابط المخابرات " تعهَّدْتَ أن تمتنع عن أي نشاط سياسي يخالف سياسة القُطر، وسياسة القطر العربي السوري تدين اتفاق قيادتك مع العدو. ولنْ تسافر إلا إذا أدنْتَ هذا الاتفاق" (ص١٠١).

تمكن في النهاية من المغادرة بجواز سَفَر مزوَّر، وعلى الرغم من حماسته لهذه العودة، فقد واجه الكثير من المنغِّصات التي لا تختلف عن تلك التي واجهت سالم، وروى لنا بعضها في الفصل الخاص به في الرواية. فمنذ دخوله غزة، وهو لا يفتأ يقعُ بصرُه على مشاهدَ تنمُّ على سطوة الاحتلال، وهذه السطوة تبدو أكثر قسوة وتشدُّدًا من ذي قبل. فحضور الاحتلال تضخَّم بدلا من أن يتقلص. والمستوطنات اتسعتْ بدلا من أن تضيق. والمستوطنون ازدادوا بدلا من أن تتراجع أعدادُهم. وتحكُّمُ المحتلين في كل صغيرة وكبيرة لم يتغير، بل ازداد سوءًا. وثقة الزعماء الإسرائيليين بقدرتهم على الخداع والمناورة بلغت الذروة. وعجز السلطة أظهر من أن يخفى على الأعشى والبصير. وزاد الطين بِلَّة استِشْراءُ الفساد فيها وأيّ فساد.(ص١٢٥). ولهذا سرعان ما انطفأ بريقُ الهوس بالاتفاق، وقفل أمير عائدًا من حيث أتى. ولسان حاله يقول: إذا كنا قد تراجعنا في المستوى الذي كنا عليه قبلا، فكيف نأمل الوصول إلى المستوى الأرقى، كيف؟ (ص١٢٧).

البَعْنيني

والشخصية الرابعة في هذه الرواية لم يسبق ذكرُها ضمن من ذكروا من رفاق (المصْطبة) ولعله هو الشخصية التي أشار إليها سالم دون أن يذكر لها اسمًا، ووصفها بالثعلب المتقلب، والمتغيِّر المتسرّع رأسًا على عقب. وهو سامر البعنيني الذي يشغل مركز الراوي بعد أمير. ومن روايته للأحداث يتضح ألا هَمَّ له سوى تكديس الثروة، وتقديس المال. أو هذا على الأقل همه الوحيد بعد أن رفع راية الاستسلام، طاويًا راية الكفاح المسلَّح(ص١٣١). وكان قد بدأ مشوارَهُ السياسي بتنظيم يساري متطرف على مذهبي ماوتسي تونغ، وجيفارا (ص١٣٩). ولكنَّه ترك اليسار،

واتجه إلى فتح، مسوغا هذا التحول بالانتقال من الأقلية إلى الأغلبية أولا، وثانيا لأنه سئم الشعارات الرنانة التي يتشدق بها اليساريون.. وهو لا يرى في اتفاق أوسلو فخًا مثلما يراه سالم، أو أمير، أو حازم المدني. بل يعده فرصة على طريقة" خُذْ وطالب " (ص١٥٢). ومن موقعه الجديد في السلطة، وقربه من القائد الرمز، توسَّع في أعماله التجارية، واستثماراته العقارية الخاصة، مع أنه لم يكن يملك- وهو في بيروت- شروى نقير. ولهذا يبالغ خصومُه في تعداد مثالبه، فينعتونه بالفاسد، والمنتفع، وذلك كله لا يصدر إلا عن حَسَدٍ في رأيه(ص١٥٢- ١٥٣). ومع إقراره بفساده يتحدى الجميع أن يمسكوا به متلبّسًا بالجرم المشهود، أو أن يقدموا دليلا واحدًا يدينه. وهو مقتنع – قلبيًا- بأن اتفاق أوسلو (مقْلَبٌ) ومع ذلك يصر على التمتُّع بما يجنيه من هذا الاتفاق، فإذا أفضى هذا الدرب إلى مُستراح، فبهه ونعمت، وإلا، فلا أقلَّ من أن يظفر بهذه الثروة، فيهنأ بها، ويتجنَّب الكثير الجمَّ من الكوارث. (ص١٥٨)

حازم المدني

ولا يحرجُ الشخصية الأخيرة في هذه الخماسية السردية - وهي شخصية حازم المدني- أنْ تبدي رأيها في مرويات من سبقوها، فسالم باح بما لديه (فَشّة خُلُق) وأمير قاسم بيَّن سبب تغيُّره، وتنقُّله، من موقف لآخر. وأم فادي- كعادتها- لا تقول إلا الصدق. والبعنيني دافع عن نفسه (ص١٥٩). وحازم لا يختلف عن سالم في أنه يتقبل التسوية السياسية، غير أنه لا يؤيد اتفاق أوسلو.وهو موقفٌ يُغضب الإسرائيليين؛ لأنهم يفضلون من يرفض التسوية رفضًا تامًا، أو يقبل بها قبولا لا يُعارض معه هذا الاتفاق. وهو الوحيد من بين الأشخاص الخمْسة الذي يفْسَحُ المجال في ما يرويه لبعض الذكريات عن قريته بيت صفافا (ص١٦٦-

١٦٧). ولا يفوته أيضا أنْ يروي لنا شيئا عن دراسته في القاهرة، وعن دوره في الاتحاد العام لطلبة فلسطين.

كان قد جرى التعارف بينه وبين فادي في الكويت، وعهد إليه بمهمَّات تؤدي إلى توثيق علاقته بقيادة فتح (ص١٧٩). وتعقيبًا على مرويات البَعْنيني يؤكد المدني أن سامرًا ليس عميلا ، وإن كان يحظى ببعض التسهيلات التي هيأت له النجاح في المجالين: اللصوق بالقيادة، وتكديس الثروة(ص١٨٤). وإلى هذا يُعزى موقفُه الدفاعي من الاتفاق، ومن المفاوضات العبثية التي تستمرّ على هيئة إملاءات يضطر فيها المفاوض غير الكفء للخضوع إزاء المفاوض القويّ (ص١٨٧). ولذلك ساءت – في رأي حازم- ظروف الفلسطينيين بعد أوسلو أكثر من ذي قبل، وبلغ بهم الأمر أن صاروا يترحَّمون على أيام الاحتلال الذي لم يزُلْ. وموقف حازم هذا أفسد علاقته بالقائد الرمز الذي لم يعد يعرف إن كان حازم من أنصاره أم من خصومه. وهل هو متفق مع سياسته في إدارة شؤون الشعب الذي اختاره رئيسًا أم أنه يقف ضد هذه السياسة. وأخيرا: هل يستغل المدني سعة صدر القائد ليوسع دائرة المعارضين؟ وهو، أي القائد الرمز، يظنُّ ذلك، متناسيا أن سياسة استرضاء العدو لا تجلب إلا الخسران(ص١٩٠). ولا ريب في أن هذا الجدل يلقي الضوء على الأسباب التي تؤدي لانفصام عرى الصداقة بين حازم المدني والرئيس القدوة. أسباب دفعت به إلى اليأس، لذا عاهده على عدم اللقاء به أو المثول بين يديه إلا إذا قرر تغيير هذه السياسة.

اليتيم الغريب

ورب سائل يسأل: لمَ لمْ يتيح الكاتبُ الفرصة لفادي كي يدلي بروايته للحوادث، ورأيه في المجريات. صحيح أنه استشهد قبل الاتفاق، بزمن طويل، وقد كان استشهاده قبل

حرب عام ١٩٦٧. وقد يكون الكاتبُ – عن قصد أو غير قصد – يرمز بتغييب فادي عن تعاقب الرواة لما يظنه كثير من القراء، وهو أن الشهداء الذين روَوْا التراب بدمهم الزكي، وقاتلوا في سبيل التحرير، والعودة، هم وحدهم الذين يحق لهم الكلام، ولكن السلطة التي تحتكر القيادة لا تمنحهم هذا الحق أولا، وهم لا يؤمنون ثانيًا بالكلام بوصفه وسيلة لتحريرالأرض، واستعادة الأوطان، فهم الذين يظفرون دائما في مهرجان المنتفعين بموقع اليتيم الغريب.

---

(١) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ وكانت قد تناولت هذه الظاهرة يمنى العيد في الراوي والموقع والشكل، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث، ١٩٨٦ وتناولتها أيضا إنجيل بطرس سمعان في كتابها دراسات في الرواية العربية، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ وقد توقف عندها صاحب هذا المقال في بنية النص الروائي، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠ ص ٨٧.

4

حيدر حيدر في روايته

" مفقود"

بعد حكايات النورس المهاجر١٩٦٨والفهد ١٩٦٨ والزمن الموحش ١٩٧٣ والفيضان ١٩٧٥ والتموُّجات ١٩٨٢ والوعول ١٩٨٢ ووليمة لأعشاب البحر ١٩٨٤ ومرايا النار ١٩٩٢ وعشق الآلهة، وشموس الغجر ١٩٩٧ وهجرة السنونو ٢٠٠٨ وبعد انقطاع عن الكتابة مدة ليست بالقصيرة يعود حيدر حيدر فيصدر رواية أخرى هي الأولى بعد الانفجار الذي شهدته سورية في آذار مارس ٢٠١١ والرواية التي تحمل عنوان (مفقود) من إصدار دار ورد بدمشق، ودار الفرات ببيروت ٢٠١٦ .

يستهل الكاتب روايته هذه بقصيدة بعنوان الغريب. وبكلمة قصيرة يشير فيها إلى دواعي انقطاعه، وتوقفه، عن الكتابة، ثم عودته إليها بعد ثماني سنوات، أو أقلّ، ضاق فيها ذرعًا بما يدور في الوطن العربي من أحداث، وما يتعرض له من انتهاكات، ومن مؤامراتٍ تعود به إلى زمن ملوك الطوائف، وحرب البسوس، ومسؤولية هذا التقهْقُر في رأيه تعود إلى الطائفيين في المقام الأول، وإلى المثقفين، والمتدينين المذهبيين، والديمقراطيين، والتنويريين، والقومجيين، واليساريين، الذين " شيدوا لنا في الخمسين عاما الماضية قصورًا في الهواء، ملأوا جدرانها بالشعارات عن الحرية، والعدالة الاجتماعية، ومكافحة الإرهاب، والفساد، وهي في الحقيقة قبضُ ريح.

ويزعم المؤلف، بُعيد هذه الكلمات، أنَّ روايته هذه لا يَدَ له في نسج حوادثها، أو سرد وقائعها، وإنما هو راوٍ من الدرجة الثانية، أما الراوي ذو الدرجة الأولى، فهو يحيى بركات، بطلُ هذه الحكاية، التي وقعت مجرياتها ودارت في الرقة بُعيْد سقوطها، و" تسليمها للدواعش " مثلما يصرح في إحدى الصفحات.

والواقع أن في الرواية حبكة متقنة، وبسيطة، يستطيع إدراكها القارئ العادي الذي لا يمتلك معرفة بالرواية، ولا خبرة لديه بهذا الفنّ الأدبي الذي كثر المتطفلون فيه. فالجندي يحيى بركات ينحدر من أسرة علوية من إحدى قرى الساحل، حين ينتهي من التدريب العسكري يتقرَّر وفقا للوائح التوزيع أن يكون موقعه في الرقة. وهناك يتعرف على صديق يؤدي دورًا بارزًا في الحكاية. وهذا الصديق هونبيل نصار. وفي الفترة الزمنية التي قضاها في الرقة تعرف على المدينة بما فيها من تفاصيل: شاطئ الفرات المعشب، الحدائق.. النوادي.. المكتبات.. المراكز الثقافية.. والمقاهي..ودور السينما. وفي الأثناء تعرف على فتاة جامعية (سحر خليل) وهي من أسرة سنِّيّة بالطبع، وما هي إلا لقاءاتٌ معدودة حتى علقت الفتاة بصنارة الشاب، واتفقا على الخطوبةِ، ثم الزواج.

بعد ذلك عرض يحيى على أمِّه الفكرة، ثم على أبيه، ليجدهما يرفضانها من الأساس " فإن لم تكن من ملَّتِنا فهي ليستْ منّا " و "لن نوافق على زواج كهذا ". صُعق يحيى لا لأن أباه وأمه وإخوته لا يتقبلان الزواج المختلط من مذهبين، فقد فوجئ بما هو أنكى وأمر، فوالد الفتاة، وشقيقها خالد، يرفضان هذا الزواج للسبب ذاته، مع أن خالدًا شقيقُ سحر قريبٌ من اليسار الشيوعي. وقد أضيف إلى ذلك سبب آخر، فابن عمّ سحر يتقدم لها خاطبًا، وهو أولى من

الغريب، على الرغم من أنها لا ترى فيه إلا طفيليًا انتهازيًا متسلقا لا تخفى علاقاته الوطيدة بالمسؤولين الأمنيِّين.

في الأثناء تندلعُ الثورة. ويمتد القتال من مكان لآخر، ومن مدينة لأخرى، إلى أنْ كان ما كان من تدفُّق الدواعش عبر الحدود العراقية مسلحين بما هبَّ ودبَّ من السلاح. ويشير الراوي في أحاديثه عن حرب البسوس وداحس والغبراء، وعن صفين، ومعركة الجمل، لما تعرضت له فرقته من حصار، وملاحقة، ومن غدر في نهاية اليوم الخامس (ص٢٠) إلى أن يقول " وأخيرًا، وجدت نفسي أنني الحيُّ الوحيد في الحافلة، أعزل من السلاح إلا من مسدسي، ومن جعبة فيها مخزن الذخيرة " وذلك أن مسؤولي داعش كانوا قد اتفقوا مع منْ بقي من الفرقة على السماح لهم بالمغادرة في حافلة، إلا أنَّ الوقائع أظهرت أنَّ الأمر لا يتعدى خدعة لجأت إليها داعشُ لتصفية المقاتلين التابعين للنظام. (ص٢١)

وبعد أنْ تاه طويلا في أزقة المدينة، وشوارعها الخالية، إلا من أصوات الرصاص، والقذائف، تذكر منزل صديقه نبيل نصار. وكان ما كان. أيْ: زمن العزلة في حجرة من حجرات بيت من ثلاثة طوابق. حجرة معزولة في الطابق السفلي .. بنوافذ محتجبة، ومغلقة، بلا إضاءة، وبلا تلفزة، إلا إذا كان الجهاز صامتا، وبلا زوَّار، وبلا هواتف. جوٌّ يستطيع فيه أن يتأكد من أنه جثة متعفِّنة، وعليه أن يزيل ذلك العفن ولو بمياه باردة (ص٢٧).

في الأثناء شاع خبر مفاجيءٌ عن مقتل أحد المطلوبين الخطرين اسمه يحيى بركات. سبق لداعش أنْ أعلنت عن جائزة كبرى لمن يدلي بمعلومات تؤدي للقبض عليه، أو قتله. استدعيَ نبيل نصار على عجل للتعرف على القتيل بحكم صلاته السابقة بيحيى. وتظاهر نبيل بالتعرف على

الجثة مؤكدًا أنها جثة صديقه يحيى. ودفنت على الطريقة الإسلامية. وهكذا أصبح يحيى عند الدواعش ميتا، وهو في عرف الحقيقة حيٌ لا يرزق. ومع ذلك لا يستطيع أن يشعر بالأمان. فبين الحين والآخر تهاجم فرق الموت التابعة للإرهابيين البيوت للتفتيش والتحري. ومثل هذه الحملات تملأ قلب الجندي رعبًا على رعب. وقد سمحت الفرص القليلة من شعوره بالأمان لذاكرته أن تستعيد بعض ما مضى. يتذكر سحر، ولقاءاته بها، وما دار بينهما من حوار، ومن أحاديث عن الحب، وما تبادلاه من مشاعر، ولمسات تضرم النار في القلوب. وهذه الذكريات، باستعادته لها، تضفي على حكاية الأسير بعْض الحيوية، والدفء، على الرغم من مرارة الشعور، بالحصار، والانقباض النفسي الذي يتحول إلى كتلة صلبة تضغط على الصدر مثل صخرة صماء كبيرة، أو جدار من الاسمنت المسلح.

حتى وهو في هذه المحنة لا يفتأ ينأى به الخيال، ويشتطُّ، فتتراءى له على شاشة الذاكرة مشاهدُ يلتقي فيها الأهل في فسحة من الزمن يتناولون طعاما شهيا من لحم الطيور التي اصطادها هو وأخوه بلال. وتستعيدُ النفس المُختنقة ذكريات أخرى. فالكاتبُ يولي هذا الجانب كبير اهتمامه مشيرًا للأخ الأصغر، وهو يلوِّح برسالة بريدية وصلت إليهم من الرقة، تحمل أخبارا طيبة عن يحيى. يتذكر أيضا آخر سهرة في ليلة رأس السنة قبل ثلاثة أشهر من اندلاع الانتفاضة في درعا. ففي تلك السهرة تساءل أحدهم إلى أين تسير البلاد... إلى أين ؟ ولماذا تطاردُ الحكومة المثقفين .. لماذا .. لماذا.. فيردُّ آخر: ليعبِّدوا الطريق أمام الإسلاميين (ص٥٠).

بهذه الإجابات، والتساؤلات، يومئ مؤلف وليمة لأعشاب البحر لسبب واضح قاد الناس للتظاهر، وفتح

الطريق أمام الإسلاميِّين. يقول يحيى بركات في مونولوج داخلي: " تحت رعاية الأمن، والشبيحة، من حدود لبنان جنوبا إلى كسَبَ شمالا، على طول الشريط الساحلي، تمتد دولة المجرمين، والشبِّيحة، والقتلة الخارجين على أيِّ قانون، أو حساب، سوى قانون المسدس، والرشاش. " (ص٥١) وتأكيدا لهذا يتذكر الراوي (يحيى) بعض ممارسات الشبيحة قبل الثورة. ومنها حكاية الشبيح الذي استولى على قطعة أرض من أحد الفلاحين بالقوَّة. فما كان من ابن هذا الفلاح إلا أنْ أحضر بندقية محشوة، ودرَّز بها الجنرال المزيف بالرصاص، قائلا " بالدم والرصاص نحافظ على ملكنا أيها الحشرة" (ص٨٤- ٨٥) .

وبما أن يحيى بركات هو الناجي الوحيد من مقاتلي النظام في الرقة، فإنَّ مروياته - ها هنا - يصح أن تسمى شهادة من قلب الحدث. فقد ذكَر أنَّ المسلحين الإرهابيين احتلوا بسرعة مراكز الشرطة، والبلديَّة، وقصر المحافظ، بعد تسليم المدينة – الرقة- إثر مقاومةٍ محدودة (ص٩٠).

تعاود الراوي يحيى في هذه الأثناء كوابيس، يروي لنا فيها ما رآه قبل أنْ يرفع عنه نبيل نصار حظر استخدام الهاتف المحمول، وبذلك تمكَّن من أن يبعث لأهله في الساحل برسالة قصيرة. وجاءَهُ الجوابُ فوْرًا " فرحتنا بسلامتك تطال السماء. أمك وأختك زغردتا بين الدموع والفرح .. (ص٩٦) وذلك أنهم كانوا قد ظنوه مفقودًا، وفي عداد القتلى. وهذه الرسالة أنقذته من الإحساس المزدوج الغامض؛ إحساس من يحيا وهو ميّت. أضيفتْ لهذه الرسالة رسالة أخرى من حبيبة القلب سحر خليل، فظن لأول وهلة أنَّ طوق العزلة الذي يحيط به قد انكسر. وأنه أصبح حرًا أو شبيهًا بالحر. ومع هذا الإحساس المفعم بالتفاؤل يحدث ما لمْ يُتَوقَّعْ، وهو رؤية الابنة الصغرى لنبيل نصار،

واسمها (مرام) لباب الغرفة مواربًا، ومشاهدة يحيى، وهذا شيء يجعل الأسرة تحيا في رُعْب. فالطفلة قد تتحدث عن ذلك في المدرسة، وفورا قرر نبيل نصار ترحيل يحيى بركات إلى سَلَميَّة، متنكرا بثياب امرأة منقبة، وبعباءة سوداء. وبكنية مستعارة (أم محمد) وقد نجحت أم محمد في اجتياز خمسة حواجز، ولكنَّ يحيى لم يكن سعيدًا بهذا الرحيل عن الرقة، و" هي التي تغلغلت في خلايا الروح حتى لكأنها صارت جزءًا مني". يقول ذلك في مناجاة لنفسه. لذا تتراءى له الذكرياتُ كشريط سينمائي: الأمكنة والشوارع والحدائق والمقاهي والملاعب والمكتبات والحوارات الحارة.. مقرات الثقافة.. والمؤتمرات.. والمعارض الفنية.. ضفاف الفرات المُعْشبة. شجر الغَرَب والحويجات. والطيور المهاجرة. الحب الضائع.. وعزلتي.. والصدام بين اليأس والرجاء.. مَرَضي.. والإحساس بالموت " (ص١١٤).

ومثلما سبقتْ الإشارة، تعتمد رواية حيدر هذه على حكاية ذات حبكة بسيطة، تحتلُّ عزلةُ يحيى موقع البؤرة في مروياته، وشهادته عن ما جرى في الرقة الموقع الثاني، وعلاقته بسحر الموقع الثالث. وقد انبثقت من هذه البُؤَر - إذا ساغ التعبير - الفكرةُ الأساسية، وهي أننا ما زلنا على الرغم من مرور قرون على خلافات يزيد والحسين، أو علي ومعاوية، نعاني من ظلالها الثقيلة التي تُفرضُ على الناس بمن فيهم المثقفون الذين ما فتئوا يملأون الجدران بالشعارات، وهم في حقيقتهم لا يختلفون عن ملوك الطوائف الذين أضاعوا بمهاتراتهم الأندلس. إنها رواية قصيرة محبوكة حبكا جيدًا، تتخللها كوابيسُ، وشطحاتٌ تنتقل بالقارئ من رتابة السرد التقليدي إلى رحابة السرْدِ الغرائبي.

5

مهند الأخرس في الجَرْمَق

سيرة غير ذاتية بقناع روائي

يشهد الأردن في الظروف الحالية ازدهارا لافتا في نشر رواية اللارواية إذا جاز التعبير. فالمتابع يلاحظ كثرة الروايات الصادرة حديثا، وهي كثرة كان من الممكن الشعور بالفخر، والزهوّ، حيالها لو أن الروايات المنشورة تتوفر على الحد الأدنى من شروط السرد الروائي، لكن الواقع يحبِطُ المتابعين المهتمين، فأكثر هذه الروايات لا يدل إلا على جهل المؤلفين بفنِّ الرواية، واستخفاف الناشرين بعقول القراء ما دام المؤلف مستعدًا، وقادرًا على تسديد كلفة الطباعة، كلا أو جزءًا.

فقد وقع بين يديّ عدد من هذه الروايات التي يصدق على مؤلفيها وصف الناقد عبدالله إبراهيم لهم بعبارة " غُشماء السرد " فإحدى هذه الروايات (كذا) تتضمن فيضا من المذكرات واليوميات والشهادات عن أحد أبطال المقاومة الفلسطينية في حرب المخيمات ببيروت، ما بين العام ١٩٨٢ و ١٩٨٧ وهو الفدائي الحيفاوي الأصل علي أبو طوق. فالمؤلف- مهند الأخرس - يقدم لنا في نحو ٤١٦ صفحة من القطع المتوسط ركامًا من الأحداث والمرويات التي لا ترتبط برابط فني، وتسلسلي سردي، وإنما كل ما يربطها ببعضها أنها تتعلق بشخص واحد شريف ومناضل هو علي أبو طوق، الذي اغتاله حلفاء العدو الصهيوني في مخيم شاتيلا يوم ٢٧/ ١ /١٩٨٧ وحملت عملية الاغتيال

توقيع كل من الجيش السوري، وحلفائه، وفي مقدمتهم حركة أمل الطائفيَّة .

والحق أنَّ النوايا التي ينطلق منها المؤلف مهند الأخرس، في هذا الكتاب الضخم الذي وسمه بعنوان (الجرمق) وهو اسم الكتيبة التي قادها أبو طوق في معركة الشقيف، نوايا طيبة، وأكثر من جيدة، أو حسنة، ولا يمكن لقارئ هذا الكتاب الصادر عن دار الشروق بعمان (٢٠١٨) إلا أن يحترم هاتيك النوايا احترامًا كبيرًا. بيد أن النوايا الحسنة شيءٌ، وكتابة الرواية شيء آخر. فثمة مثل إنجليزي يقول : الطريق إلى جهنم معبدة بالنوايا الحسنة. فالكاتب الذي يعلن في كتابه هذا عن نواياه الحسنة يقود نفسه إلى جحيم القراء بكلمة (رواية) المسطورة على الغلاف. وهي لا تعدو أن تكون كالطعم الذي يوضع في رأس صنارة الصياد ليلقي القبْض على السمكة. فالكاتب يبدأ كتابه هذا باستغراب الراوي لأن صديقا له سمعه يقسم بعلي أبو طوق بدلا من أن يقسم بالله. والكتاب كله بصفحاته الجمة، ومروياته المتراكمة، يجيب عن السؤال: لمَ يقسم بعض الفلسطينيين باسم هذا الشهيد علي أبو طوق. فهو وفقا لهذه المرويات مناضلٌ كغيره، بلْ هو، بشهادات موثقة، ومتلفزة، مدرسة نضالية بالمعنى الدقيق للكلمة. وهو من صنف الثوار الذين يقدمون نموذجًا لا يَتكرَّر. ولهذا فإن سيرته العطرة في هذه المرويات تتكدَّسُ فيها الاعترافات، والشهاداتُ، واحدة تلو الأخرى، للإشادة به، وذكر مناقبهِ التي لا تعَدُّ، ولا تُحصى.

نموذج جبرا

ولو أنَّ المؤلف - غفر الله له وعفا عنه- لجأ لما لجأ إليه جبرا إبراهيم جبرا في روايته البحث عن وليد مسعود، فجعل من شخوص الكتاب شخصياتٍ روائية تلتقي،

وتفترق، وتتخاصم وتأتلف، حول شخصية علي أبو طوق، وأن يقدم لنا بعض ما قام به أبو طوق من أفعال في هيئة أحداث تقع وتجري على أرض الواقع، لا على هيئة اقتباسات، أو شهادات، يدلي بها بعض رفاق السلاح، لأصبح ما يقدمه في الكتاب رواية، وعند ذلك يجوز للقراء أن يختلفوا، أو يتفقوا، فيما إذا كانت رواية جيدة أم أنها رواية ركيكة. بيد أن مهند الأخرس – المؤلف- لا يبدي أساسا الرغبة في التخطيط لكتابة رواية، فهو لا يُعنى بغير هذه الفصول التي تتضمَّنُ شهاداتٍ وتقاريرَ لا تخلو من استطرادات وحوارات مملة، ومكرورة، عن تسمية فلسطين بهذا الاسم، وعن الساميّين، وعن تاريخ فلسطين الغابر والحاضر، أو عن البحر الميت، والملح، أو عن دور الأغنية في الثورة الشعبيَّة، أو عن عشاء في مزرعة في الأغوار على كثب من البحر الميت، أو عن البرنامج التلفزيوني الذي يتم تصويره في منزل معين الطاهر بعمان، وفيه تلقى شهاداتٌ لعددٍ من رفاق السلاح: آمنة جبريل، وأحمد عودة، وجمال أيوب، ومحمد الشبل، ومريم عيسى، ومحمد درويش، وحنان باكير، قبل أن يدلي معين الطاهر بشهادته عنه.

وعلى الرغم من أن الكاتب يومئ بشهادة معين الطاهر لانتهاء تصوير البرنامج، إلا أنه يستأنف هذه الشهادات في الفصل التالي (السادس عشر) موردًا شهاداتٍ أخرى، وكأنه كان يعتزم التوقفَ عن ذلك في الفصل السابق، ثم ذكَّره آخرون بما يرويه الرفاق الذين لم يذكرهم في السابق، فأضاف شهاداتٍ أخرى في ما يبدو برنامجًا وثائقيًا يبث على شاشة إحدى الفضائيات. يقول أحمد أبو جودة في شهادة أخرى " حاصَرَنا الجيش السوري. وطلب منا مغادرة المنطقة. وصارت قواتنا في حالة استنفار شديد،

لكنْ مين اللي ورا الانشقاق؟ السوريون " (ص٢٨٩) تلي هذه الشهادة شهادة أبو العواصف، وكريس يانو الذي تعرف إلى علي أبو طوق في النبطية منذ العام ١٩٨١.

قلعة الشقيف

ولأن الرجل ارتبط اسمه بقلعة الشقيف، حتى إنهم كانوا يسمونها قلعة أبو طوق، فقد أفرد المؤلف لهذه المعركة الفصول من ١٧ – ١٩ الممتدة من ص ٣٠٨ حتى ٤١٥ دون أن يفوته ذكر أسماء الشهداء الذين سقطوا فيها اسمًا تلوَ الآخر. وهذا توثيق لا غبار عليه، قطعًا، بل إن ما يرويه المؤلف عن علي أبو طوق هذا، بجلِّ ما فيه من تراكمات، وتفصيلات ضرورية، أوغير ضرورية، يشد القارئ شدًا. لكنَّ هذا القارئ - بلا ريب - سيتخلص من عبء الكلمة المَسْطورة على الغلاف (رواية) لأنه إذا تذكرها، وتذكر معها أنه يقرأ رواية، فسيندم ندمًا شديداً، لكون الكتاب ليس رواية على نحو لا يقبلُ الشكَّ. إذ إنه لو كان رواية فعلا لوجب أنْ يتساءَل: أين هي الشخصيات الروائية؟ وكيف تناول الراوي الوقائع؟ وأين هي حبكة الرواية، وهل هي حبكة صاعدة أم هابطة؟ وهل هي غامضة أم مكشوفة؟ منفردة أم مركبة من حبكتين فأكثر؟ ما الصيغة السردية التي اتبعها المؤلف في تحويل الحكاية من قصة إلى خطابٍ سرْدي؟ وما علاقة هذه الصيغة بتلك الحكاية؟ كيف وظف الكاتب الزمن في بناء محكياته السردية؟ وهل اتبع التسلسل الأكرونولوجي، أم لجأ إلى السرد الذي لا يتوافق مع دورة عقارب الساعة، فتكسر لديه النظام الخطي للزمن؟ وهل نجح المؤلف مهند الأخرس في إضفاء صفة البطولة الروائية على نموذجه الفدائي علي أبو طوق، أم أنه مثل (غودو) في مسرحية (بكيت) في انتظار غودو؟ وحتى هذه المقاربة بين غودو وأبي طوق ليست

منصفة؛ لأن غودو في المسرحية المذكورة يتوقع المشاهدون حضوره، في حين أن (الجرمق) بدأت بذكر استشهاد أبي طوق، وتكرَّر تأكيدها لهذا الاستشهاد في جلِّ ما تلا ذلك. أما وليد مسعود في رواية جبرا المشهورة، فهو شخصية سردية، إذ يمثل اختفاؤهُ لغزًا شُغلت بحله الشخصيات الأخرى في الرواية.

زبدة الحديث أن الجرمق لمهند الأخرس لو نشر بصفته كتابا توثيقيًا، أو شهادة عن الشهيد النموذج(أبو طوق) دون أن يشار إليه بكلمة رواية، التي تعني في ما تعنيه أنه متخيَّل سردي، لكان أفضل ما كُتب، أو من أفضل ما كُتب بكلمة أدقّ، عن تلك الحقبة من نضال شعب فلسطين، لكنه، بهذا التمويه، وادّعاء ما ليس فيه، سلكه - للأسف - في عداد الكتب التي تنشر على أنها روايات، وما هي بالروايات.

6

طالب الرفاعي وظلُّ الشمس

من القصة إلى الرواية

ينحو طالب الرفاعي في روايته ظل الشمس (الشروق ٢٠١٢) منحىً جديدًا غيرمألوف، فهو كويتي يختار في حكايته، ويعالجُ أوضاع الوافدين المصريين إلى الكويت، فشخصيات روايته في الغالب من الشخصيات المصرية التي دفعت بها الحاجة المادية لمغادرة مصر، والسفر طمَعًا في العثور على فرص يكسبون منها ما يعودون به إلى بلادهم، ويحققون به آمالهم في الحياة الكريمة، والاستقرار المريح. وحلمي هو أحد هؤلاء. شابٌ في الثامنة والعشرين من عمره. درس الآداب في جامعة القاهرة. وبعد تخرُّجه عملَ مدرسًا للغة العربية بمرتَّب قدره ١٣٠ جنيهًا.(وفي موضع آخر ذكر ١٥٠جنيهًا). وهو مرتب يكفيه اسبوعًا واحدًا ويقضي بقية الشهر بالديْن، والسُلف. يقول في واحد من مونولوجاته: " حياتي كلها صارت بالسلف.الدواء، واللبسُ، والسجائر، والقهوة..أظلُّ معطلا أنتظر أوَّلَ الشهر، وما إن أمسك بالراتب حتى يتبخَّر قبل أن أسدِّدَ ديوني "(ص٤٥)

تغريه زوجته سنية بالسفر إلى الكويت، وزاده تشجيعًا أنَّ الحاج متولي- عم سنية - الذي عرَّفنا به تعريفا ينم على سوء طبعه وخلقه (ص٥٣) مستعد لمساعدته على استصدار تأشيرة سفر إلى الكويت بعقد عمل، لكن هذه المساعدة ليست لوجه الله، بل مقابل ١٥٠٠ دولار. وهو مبلغ يضطره لبيع الغالي والنفيس، فضلا عن الاقتراض. " لم يكن أمامي

مخرجٌ آخرُ غيرَ السفر..مدرس قد الدنيا براتب مائة وثلاثين جنيْهًا .. مدرس خيبان في هذا الزمان.. البائس. ما عاد أحد يهتم بالدروس الخصوصية.. فهي من نصيب مدرسي الرياضيات، والفيزياء، والكيمياء، والأحياء، والإنجليزي. راتبي ينتهي مع نهاية الأسبوع الأول من الشهر فاعيش بقيته مديونا لسيد صبي المقهى..أبقى خجِلا من نفسي طوال الوقت. حائرا لا أدري إلى أين أذهب بوجهي منه "(ص٢٩) قبل أن تقترح عليه سنيّة فكرة السفر كان قد فكر كثيرًا في البحث عن مخرج لوضعه المعيشي. وفي كل مرة كان يفكر فيها لا يقع اختياره إلا على إحدى دول الخليج.(ص٤١).وعندما علم أبوه الذي يشبه سي السيد في ثلاثية محفوظ(ص٣٠وانظر أيضا٥٤) بنيَّته السفر، اتسعت شقة الخلاف بينهما، قال له أبوه: لن تنفعك الكويت (ص٣٣). وتوسَّلت له أمه ترجوه ألا يُسافر. وحتى سنية، وهي التي أوحت له بالفكرة، بكت ليلة سفره. ونعمة- زوجة الحاج متولي التي لا تخفي عشقها له، ووفرت له مبلغ ألف جنيه على سبيل الدين - أسفت بمرارة لسَفَرِهِ، وقالت له:" لن تجد في الكويت واحدة مثلي. بعتني بثمن رخيص. " (ص٤٦)

وعلى وقع هدير الطائرة(ص٢٥) في الأجواء، وفي الساعات القليلة بين مغادرتها القاهرة، والهبوط بمطار الكويت، استعاد حلمي ماضيه بلياليه الحلوة والمرة. تذكر طفولته، والشجرة العجوز، وأيام المدرسة، والجامعة، وحكاية خطبته لسنية، وزواجَهُما، ومجيء الطفل الأول سعد الذي بلغ الثالثة من عمره. تذكر علاقاته بالآخرين؛ صالحة، وهدى، شقيقتاه. ونعمة. وعوض ابن الجيران الذي سافر للكويت قبله بسنوات (ص٢٦). وسيّد، صبي المقهى، الذي طالما منَّ عليه بمبلغ من المال على سبيل الديْن عشية

عيد الفطر، أو الأضحى(ص٤٩- ٥٠). دسوقي زوج شقيقته درّيَّة الموجود في الكويت منذ سنين.. ومن ذكرياته هذه ينتشله شخص بقميص أبيض (ص٢٧)، وياقة منشاة، عرف منه أنه كاتب القصة الكويتي طالب الرفاعي، كان عائدًا على متن الطائرة من القاهرة إلى بلده الكويت، ومعه المجموعة القصصية " أبو عجاج طال عمرك " (ص٥٥). وهو منكبٌ على تصفُّح الكتاب استخرج قصاصة ورقٍ وبدأ يدوِّن فيها ملاحظات. عند الهبوط من الطائرة سلم عليه مودعًا، وأهداه الكتاب،(ص٥٦) وفيه قصاصة الورق، ليكتشف حلمي بعد ذلك أن في الورقة بعض الأسماء، ومنها اسمهُ، واسم منال التي لا يعرف من تكون.

خيبة

ثمة لغزٌ غامض في هذه العلاقة السريعة العابرة بين مؤلف حقيقي هو طالب الرفاعي، ووافد إلى الكويت هو بطل الرواية ظلُّ الشمس، والسارد الوحيد فيها (حلمي). في الفصل الثاني من الرواية يتلقى حلمي سيلا من الصدمات التي توقظه من أحلامه على الرغم من لقائه بعدد من المصريين المقيمين أمثال دسوقي الذي سبق ذكره، والمعلم سباعي، والمهندس رجائي – الذي يتضح لاحقا أنه حرامي " لهَفَ " رواتب العمال في شركة أبي عجاج للمقاولات، وولى هاربًا إلى مصر- فتحي صديق المهندس رجائي، والشيخ حسن الذي يشغل وظيفة مهمة في الشركة، ولا تمر من بين يديه معاملة دون أن يتقاضى عليها خمسين، أو مائة، أو مئتي دينار كويتي .. ومن الذين عرفهم أيضًا، وكان لهم أثر فيما لقيه من إشكالات مدام نجاة، الكويتية التي فتحت له قصرها المنيف ليعطي شقيقتها منال دروسًا خصوصية لقاء مبلغ يعادل خمسين جنيهًا عن كل درس،

ومما يندهش له حلمي أنَّ منال هذه كان قد ورد اسمُها في جملة ما ورد في قصاصة الرفاعي.

على أن حلمي لم يطل به الزمن حتى يكتشف، وبعيد ثلاثة أشهر من قدومه (ص٦٣) أن كل ما كان قد سمعه عن الكويت، وما فيها من العمل المتوافر بكثرةٍ، وبوفرة كوفرة " الفشّ على القشّ " و" النقود التي على قفا من يشيل " ليس صحيحًا. وقدجاءت أولى الصدمات من عقد العمل الذي صُنفَ فيه كهربائيًا لا مدرسًا، مع أنه لا يعرف في الكهرباء أيَّ شيء، يقول: " أنا لا أعرف شيئا عن الكهرباء "(ص٥٢). وقد حاول العثور على عمل – أيَّ عمل- ولو في التمديدات الصحية بلا فائدة. قضى ثلاثة أشهر قبل أن يجد ذلك العمل مع دسوقي، وسباعي، وغيرهما في سكن للعزاب بحيّ خيطان الشعبي .. يضيق ذرعًا بحرارة الجو الخانق، الدبق، بما فيه من غبار ناعم ينفذ في مسامات جلده، ويفرز عرقا يتصبَّبُ كثيرًا فيعوزه للاستحمام مرارًا(ص٦٨) تزيد الطين بِلّةً هاتيك الإجراءات المعقدة لاستصدار الإقامة، والتصريح المدني، والترخيص بالعمل، والكفالة، والشيخ حسن نزيلُ الغرفة ذات الرقم ١٧ (ص٧٦) لا يوقّع ورقة إلا بعد القبض: خمسين، أو أكثر (ص٧٨- ٧٩). وعليه في هذه الحال أنْ يقترض، وعلى دسوقي أن يؤدي دور بنك التسليف، والإقراض. لقد هرب من الدَيْن في مصر ليغرق فيه في الكويت. مع الفرق، وهو أن الديون في الكويت أكبر، وأصعبُ سدادًا. يقول السارد حلمي: " ثلاثة أشهر قضيتها حبيس هذه الغرفة النحس. ثلاثة أشهر، وأنا بحسرتي.. الرائحة الخانقة، ودوي المكيّف.. وصورة يسرى الملونة بملابس البحر.. أظلُّ مستلقيًا أحدق في فراغ السقف المقشَّر.. لا أجدُ مَخرجًا لورطتي. ولا أعرف أين أولّي بوجهي.. " (ص٨٠)

ليلة قدر

حين اصطحبه دسوقي إلى فيلا مدام نجاة(ص٩٦) في حيِّ النزهة – وهو حي مختلفٌ عن حي خيطان- ظن أن أبواب السماء قد فتحت له في ليلة قدر، وأن مصائبه هانت، وأنه على كثبٍ من الانتقال من العسر إلى اليسر. فهي مديرة مكتب المدير أولا، وثرية جدًا ثانيًا " فُرجَتْ يا عمّ. انبسط يا عم " قال له دسوقي (ص٩٧). وعلى الرغم من أن منزل المدام يمثل لحلمي واحة ظليلة في صحراء قاحلة، ينم على ذلك فيضُ العبارات الرقيقة، والشاعرية، التي يصف بها هذا القصر، وما فيه من الرخام، والزجاج الملون، المعشَّق، والأسوار الحديدية المشغولة، وبوابات الخشب العملاقة المحفورة بالزخارف، والشوارع النظيفة التي تصل أجزاء الحديقة بعضها ببعض، والأرصفة المزدانة بالبلاط الملوَّن.. والسيارات الفارهة المصطفة أمام المنزل من أحدث الموديلات.. علاوة على الكرم الحاتمي الذي استقبل به حلمي ومرافقه دسوقي (ص٩٩و١٠٠).. على الرغم من ذلك كله انقلب هذا النعيم جحيمًا عليه ووبالا، فإذا تجاوزنا الشرائح الوصفية للمكان، وتلك التي تتضمَّنُها ذكريات حلمي عن منال، وتلميحاتها الغزلية، ورغباتها في أن تتخطى علاقة التلميذة بالمدرس الخصوصي إلى عشق ملتهب، وشهوة محمومة في تبادل الغرام مع هذا الشاب العشريني، وهي الفتاة القاصر التي لا تخشى تبعات ذلك، إذا تجاوزنا ذلك اكتشفنا أن الشاب على الرغم من حذره الشديد وقع في شرك هذه العلاقة، سواء أكان ذلك بفعل الضغوط التي تهيمن عليه بسبب الكبْت، وحاجته للمرأة، أو تحت تأثيرالضغوط التي تسببها إغراءات الفتاة، فقد هوجم حلمي ومنال وهما متلبسان، وكانت هذه العلاقة سبَبًا في فضيحة كبرى قادته إلى

السجن، والحكم عليه بالحبس لمدة خمسة عشر عامًا مع النفاذ. وتطاير رذاذ الفضيحة حتى شمل دسوقي- ابن عم حلمي- الذي طردته الشركة من العمل، وأصبح مهددا بالترحيل من الكويت (ص١٨٥).

في السابق، كان قد حاول الاتصال بطالب الرفاعي لعله يساعده(ص١٢١). وقد فعل ذلك مرة واحدة. وبعد ذلك تواترتْ في ذهنه التساؤلات عن الغموض الذي يحيط بهذا الرفاعي (ص١٥٤) ماذا ينوي طالب الرفاعي أن يفعل بي؟ صاحبني قادمًا من القاهرة. سهَّل ليَ الحصول على البطاقة المدنية.ثم هوية العمل.هو مدير مشروع يزيد عدد العاملين فيه على الألف.(ص١٥٤) " إلا أنه في المرة الثانية، وبعد أن تملص من موعده بذرائع عدة(ص١٥٨) طلب منه المساعدة في تغيير الكفيل لعله يعمل مدرسًا في مدرسة خاصة بمرتب مئة دينار كويتي، رفض مساعدته، قائلا " أنت لم تكمل سنتين في الكويت. ومن المستحيل تحويل إقامتك " (ص١٧٢) ونصحه بدلا من ذلك بالعودة إلى بلاده." بقاؤك في الكويت ليس في مصلحتك طالما أنك لا تجد عملا ". تذكر عندئذ المثل الذي يقول: من ترك داره قلَّ مقداره.

مآسي المصريين

في هذه الرواية لا يكتفي المؤلف الرفاعي بتسليط الضوء على مأساة حلمي الذي طاف في الكويت بحثا عن الرزق فوجد عوضًا عنه السجن. وإنما يسلط الأضواء أيضًا على مآسي المصريين الوافدين والمقيمين، وعلى مآسي غير المصريين. فمن بين الحكايات العابرة لأفق الحكاية قصة مهندس الصيانة أكرم شاه الأفغاني الذي استدان من أحد الإقطاعيين في أفغانستان(ص١٥٩) ليستخرج تأشيرة سفر للكويت، وفيها ارتكب جرم الانتحار،

تاركاً قصاصة كتب فيها أنه لا يحَمِّل أحدًا مسؤولية انتحاره، وأنه يتحمل وزر هذه الجريمة وحده، يقول في تلك القصاصة : " لا أستطيع الرجوع إلى بلدي لأنني لا أملك ثمن تذكرة السفر، وليست لي رغبة في البقاء هنا..لم يعد لي بيت، ولا زوجة، ولا أطفال، لهذا قررت الانتحار" (ص١٦٣). وسويلم، وغيره من العمال الذين تأخرت رواتبهم وأجورهم خمسة أشهر ليسطو عليها المهندس رجائي بعد أن تسلمها، ويهرب بها إلى مصر. وعندما شكوا ذلك لمدير الشركة قيل لهم: إنَّ أجوركم دفعت، وتسلمها المهندس رجائي، ولا يمكن أن يعاد صرفُها مرة أخرى. ويلقي الضوءَ – علاوة على ما سبق- على الحياة التي يعيشُها هؤلاء الوافدون. " فالعامل منهم يعمل مثل ثور الساقية.. يدور طوال الوقت. وإذا حدث أنْ توقف بسبب مرض، أو أي سبب ثانٍ، فثمة مائة عامل آخر. فالعمل في الشركة عجلة جهنمية لا ترحم. لا يوم خميس.. ولا يوم جمعة. ولا عطلة رأس السنة.. ولا عطلة عيد. لا وقت لديهم للراحة. فالراحة ترفٌ لا يعرفه العمّال الغلابة " (ص١٣٥) وتسلط الرواية الضوء أيضًا على فنون الغش، والفساد، الذي يمارسه مدراء الشركات، والمهندسون، والمقاولون. ومن ذلك تركيب أنابيب الصرف الصحي من غير النوع الذي جرى تحديده في العطاءات. وهذا شيءٌ كشفتْ عنه مرويات المهندسيْن بكري، ورجائي، قبل أن يولي هذا الأخير وجهه شطر مصر بأجور العاملين. (ص١٦٠- ١٦٢).

أسلوب القصة

ومن يقرأ هذه الرواية قراءةً فنية مستقلة عن معاناة الشخوص التي تعبر عنها الحوادث، يلاحظ هيمنة أسلوب القصة القصيرة على المؤلف الرفاعي. ولو لم تشرْ كلمة

الغلاف الأخير لإسهاماته في القصة القصيرة ومنها مجموعة " أغمض روحي عليك "، و " مرآة الغبش "، و" حكايا رملية "، و" سرقات صغيرة "، و "الكرسي" لاكتشف القارئ بنفسه أنَّ هذا المؤلفَ من المخلصين للقصة القصيرة إخلاصًا شديدا شأنه في ذلك شأن الكاتب المُخضْرَم محمود الريماوي. فالرواية من البداية حتى الخاتمة لا تتعدى موقفا واحدًا هو خيبة المسعى التي لقيها حلمي – أستاذ اللغة العربية الجامعي- من قدومه للكويت مغادرًا قريته، وأسْرته، بحثا عن الرزق، على الرغم من أن كثيرين حذروه، ونصحوه، وألحّوا عليه أن من ترك داره قلَّ مقداره. ومع أن المؤلف يجعل روايته هذه في أربعة فصول، إلا أنها تبدو لنا فصلا واحدًا مترابطًا بؤرته التي تجتمع فيها خيوط السرد هي مأساةُ حلمي، الذي لا يفتأ يتنقَّلُ بنا من الكويت إلى مصر، ومن مصر إلى الكويت. فالمشْهدان المكانيان يتواليان على شاشة الذاكرة، ويتتابعان في الكوابيس تارةً، وفي الأحْلام تارةً أخرى.

ومهما يكن من أمْر الشخوص التي حشدها المؤلف في فصول الحكاية: الأب، والأم، وسنية، ونعمة، والحاج متولي، وعوض، ومحمود، وسيِّد، ودسوقي، وسباعي، ودريَّة، شقيقة حلمي، وطالب الرفاعي نفسه، وأخرين مثل: سويلم، وجسوم العراقي، ومرسي المهندس- رأس الأفعى- وتاج الذي يتلقى الرشوة عن كل معاملة، وجون الهندي، وبكري المهندس، ومدام نجاة، ومنال، على الرغم من هذا العدد من الشخوص، فإنها في الواقع تقتصر على أداء الدور الذي يعمِّقُ مأساة حلمي، لا أكثر. فلا يُذكر أحدٌ من هؤلاء إلا لأنه أسْهم في هذه المأساة بصورةٍ أو بأخْرى. فالغرضُ من هذه القصة – إذن- هو تصوير محنة السارد – حلمي- وهو موقفٌ واحدٌ يمكن أن تعبر عنه مفردة الندم،

الذي بدَّد أحلامه، وآماله بالاستقرار المادي، مستبدلا ذلك بالحبس على ذمة فضيحة كبيرة لا تليق بمدرسٍ سابق. فظلُّ الشمس على الرغم من أنها تشبه، من حيث الشكل، السيرة الذاتية، إلا أنها رواية بالمعنى الدقيق الذي يتوافق مع معطيات نظرية التجنيس.

تداعيات

وهذا النسيج من الحوادث تتخلله تداعياتٌ تذكرنا أيضًا بأسلوب الكاتب القصصي. ففي كل موقف يمر به حلمي تنثال عليه عبارات أبيه تارةً، أو كلمات سنية، أو وعود الحاج متولّي، أو كلمة نعمة " لن تجد في الكويت واحدة مثلي، بعتني بثمن رخيص " أو بعض ما في رسالة دسوقي التي حذره فيها من السفر والقدوم للكويت. وحتى العبارات التي كُتبت بها الرواية، بصفة عامة، تذكرنا بلغة القصة القصيرة. وهذا نموذج واحد من نماذج كثيرة تؤكد ذلك " الشمسُ بالكاد توارت. شمس غير التي أعرف. شمس معاندة. تود لو تظل على رؤوس العباد ليلا نهارًا. شمْسُ صحراءَ قاسية. تصبُّ الرصاص المصهور على رؤوس البشر.. شمس أغسطس الحارقة. شمس تحرقُ ظلها.. وتتركه صهْدًا لبقية الليل " (ص١٠٨) والحوار في الرواية لا يختلف عن حوار الشخوص في القصة القصيرة، فهو – في الغالب والأعمّ- عباراتٌ مجزأة، يكثر فيها الحذفُ، والإضمارُ، امتثالا لمبدأ التركيز:

- نمشي؟

أجبته:

- طبعًا نمشي.
- إلى سوق الفروانية

- إلى أي مكان

تضافُ إلى ما سبق وحدة المكان في الرواية – الكويت- فمشروع القرين، وحي خيطان، وحي النزهة، في دائرة محدودة الاتساع، تُضفي على مرويات الرفاعي عاملا مساعدًا على ضغط الحوادث والمجريات في قالب قصصي ضيّق، ومكثّف، أقرب إلى القصة القصيرة منه إلى الرواية، ولو أنّ حجم النص تجاوز الـ ١٩٠ ص وهذا ليس بغريب، فرواية " الجريمة والعقاب " لدستويفسكي يحسبُها كثيرون في القصة القصيرة مع أنّها تقعُ في مئات الصفحات.

7
مي بنات وروايتان
مُهْرة وإليك

يتفق – في بعض الأحيان - لكاتب، أو كاتبة الرواية، أن يستهل روايته بحدثٍ ما، قد يبدو حدثا غير مهمّ، ولكن مجريات الحكاية تفصح، لاحقا، عن أن هذا الحدث وراءَه ما وراءه. فأنْ تتذكر (سعاد)- وهي التي أصبحت أرملة بعد استشهاد زوجها علي الوحش، تاركا لها عددا من الأبناء، في بيت شديد الضيق في مخيم جباليا- نقول : أن تتذكر يوم زفافها، وما تغنّيه النساء، وما تقوله الأم، وهي تدفع إليها بثوبها المطرز، وبسوارها الوحيد تقدمه لها (نقوطا) وهي تقول: كوني مثلما ربيتك. إلخ.. في وصية تذكرنا بتلك الأعرابية التي حفظ لنا الرواة وصيتها التي أصبحت درسًا في الأخلاق- إنما هو مقدمة لمتواليات سردية يعرف القارئ منها أن السيدة سعاد امرأة من يافا، وأنها هي وأولادها، يقيمون في مخيم جباليا للاجئين. وأن الحياةَ في المخيم – كما هي في غزة- حياة لا تطاق. ليس بسبب الحصار، أو الخدمات المحدودة، أو نفاد الاحتياجات الضرورية للحياة اليومية، من دواء وغذاء، وكهرباء، ومحروقات، وإنما هناك أيضًا الغرغرينا، والقذائف، وبَثْرُ الأطراف. وفوق هذا كله تلك الظلال السلبية التي توحي بها كلمة (مُخيَّم) فقد أصبحت لدى الصبي أحمد سببًا لما يشعُرُ به من هوان. فهو لم يسمع بهذه الكلمة، بصفتها سُبَّة، أو شتيمة، إلا من غريمه، وابن صفِّه الصفيق حاتم. فهو الذي عاب عليه أنه من أبناء المخيمات.

أما (صابر) ابن سعاد الآخر، فقد كان عليه أن ينْقطع عن دراسة التمريض، وأن يُحبِط آمال أمه بالتخرج، لأنّ آمر الفصيل الذي ينتمي إليه قرَّرَ اختياره لتنفيذ عملية فدائية خلف خطوط العدو " عزمي حمدان يرسِلُ لك السلام، ويقول لك إنه يحتاجك في العمليّة القادمة " (ص٤٨)

وبما أنَّ صابرًا ابنُ أحد المناضلين المعروفين، وأبوه الشهيد علي الوحش، فلا مكان للخوف في نفسه: " كيف أخافُ الموت، وأنا ابنُ أبي عليٍّ الوَحْش؟ " (ص٥٠) ويضطرُّ صابر للكذب، فلو أخبر أمه بنيته التوجُّه للقيام بعمليَّة فدائية، فلن تسكت حتى تثنيه عن ذلك، ولهذا يغادرُ البيت فجرًا مدَّعيًا أنه سيرافق بعْض أصدقائِه، ويفطرون سوية، ثم يذهب بعد ذلك لكليَّته. (ص٩٠) ولكن قلب الأم، على عادته، لا يهدأ، ولا يطمئنُّ لهذا، فقد رأته يغادرُ بلا كتب " أنت تكذبُ يا صابر. انظرْ إليّ " (ص٩١) وقلبي قال لي: إنك تسير سيرة أبيك. ارحمني وتراجع. " (ص٩١).وعلى الرغم من أنَّ غيابه يطول، إلا أنَّ الكلَّ – تقريبًا - يتوقَّعون عودته، إلا كريم، فهو يرتاب في عودته، وكريم هذا هو أحد زملاء أحمد في المدرَسة " أبي قال لي مرةً: من يختفِ في غزة لا يعود. هذا ما جرى لخالي منذ سنواتٍ خمس " (ص٩٧) ولذا يظل السؤال " هل عاد صابر " يتردد على شفتي أحمد، ليسمع الجواب " لا.. ياحبيبي لم يأتِ بعد .. " (ص١٠٥) .

وعلى الرغم من أنَّ هذه الإشارة، وغيرها من إشارات، توحي بأن صابرًا لقي حتفه، إلا أن الكاتبة تخالفُ توقعات القارئ، إذ يتضح في الفصل الموسوم بعنوان " على الأعتاب " أن صابرًا، وأحد رفاقه، يختفيان في منزل أحد الشخوص(خلدون) الذي يمتلك مكتبة عامرة، تتوافر فيها

المصنفات التي تحمل أسماءً كبيرة، مثل: طه حسين، ونجيب محفوظ، والمنفلوطي، وغسان كنفاني، ومحمود درويش.. ويتصل الحديث ذو الشجون ويتواصل بين خلدون هذا وصابر، غير أنَّ قلب الأم في تلك الأثناء يخفقُ فزعًا في آخرة الليل، فتنهض مذعورة، وهي تردِّدُ: صابر.. صابر.. وكأنَّ هاجسًا من الغيب يخبرها أنَّ صابرًا تعرض لأمر فيه حتفُه.

ها هنا تتوافق توقعاتُ القارئ وتوقعات الساردة، فقد سمعتْ سعاد كغيرها من الأبناء قرْعا شديدًا على الباب يوشك أن يزلزل البيت، وإذا بأمّ صفاء تصكّ صدرها وهي تهتِفُ: " صابر . العوض بسلامتكم. صابر يا إسلام فدى الوطن بروحه. وصلني الخبر من مصادر خاصَّة " (ص١٢٦) أما سعاد، فموقفها- ها هنا- لا يختلف عن موقف أي امرأة في غزة، فقد كادتْ أن تزغرد عندما سمعت بأنَّ ابنها صابر قدْ استُشْهد. وفي مشهد بانورامي تصوِّرُ الكاتبة على لسان الراوي توافد المعزّيات، إلى منزل سعاد، وهنَّ يمزجن بين عبارات المواساة، والزغاريد.

وفي الفصل الموسوم بعنوان " مع فناجين القهوة " يتضح أنَّ سعاد قد اعتزلت، واحتبست، داخل منزلها على ضيقه، وصغره، فلم تعد منذ استشهاد صابر تخالط الناس، أو تخرُجُ في عملٍ، أو لأيِّ شأن آخر، ولهذا تتقاطر النساء من أطراف المخيم إليها يحاولن إخراجها من تلك العزلة: " يا أم بيْدَر منذ استشهاد صابر وأنت لا تعملين.. ولا تخرجين.. أولادك في حاجة إليك، والمخيم.. ونساؤه .. خمسة أشهر كافية للعودة إلى حياتك العادية. " (ص١٢٧) ويستطعن إقناعها بأنَّ الحياة ينبغي لها أن تعود إلى ما كانت عليه قبل استشهاده، فهو ليس الشهيد الأول، ولا الأخير.

ومع ذلك، تتوالى الأخبار عن استشهاد أسرةٍ بكاملها في أحد البيوت التي تتعرَّض للقصْف.

وتلك الغارةُ تستدعي الحديث عن مخيَّم جباليا، وعن غزة، وتعرُّضهما المتكرِّر للغارات. ونزوح السكان من مكان لآخر تجنبا للقذائف التي تنهال على بيوت المواطنين، وتتركهم جثثا تحْتَ الأنقاض. وهذا المشهدُ الذي يمسك بأنفاس القارئ – أو هذا ما ارادته المؤلفة له - يتمدَّدُ على الفصل " ليلة في جباليا "(ص١٣٥- ١٥٤)، من أوله إلى آخره. وهو الفصل الذي توُفِّيَت فيه سلوى بعد أن جاءَها المَخاض تحت القصف، وأنجبت بنتا قُدِّرَ لها النجاءُ منَ الموت، فأشفقت عليها أم بيدر (سعاد) وأخذتها لتربيها بعد أنْ فقدتْ أمها، ووالدها الذي اسْتَشْهدَ هو الآخر في معْمَعة القَصْف، والغارات، وأسْمَتْها مُهْرة*. وهو الاسم الذي يجدهُ القارئ مسطورًا على غلافِ الرواية. وهذا الاسم (مهرة) هو الذي بدأتْ به الرواية عندما تذكرتْ سعاد أغاني الزفاف، ففي هاتيك الأغاني توصفُ العروس بالمهرة ذات الضفائر الشقرا، والخدود الحمرا، والعيون الخضرا. (ص٩) وبذلك تكونُ الكاتبة قد رسمت قوسًا أوله في الفقرة الأولى من الرواية، وآخره في الفقرة الأخيرة (ص١٦٦). لتبدو الحكاية، بذلك الحدث غير المُهمّ، في ظاهره، وكأنَّها حكاية مُستديرَة. حلقة مكتملة، تنْتهي بما بدأتْ به.

مبالغات

على أنَّ لميّ بنات في هذه الرواية حظاً مَوْفورًا من الحرص اللافت على تصوير الأجواء الدامية في غزةَ عُمومًا، وفي مُخيَّم جباليا على وجه الخُصوص. وقد يبدو هذا الحرْصُ، في بعض الأحيان، مبالغًا به، وهذه المبالغة جاءَتْ على حساب الأركان المهمَّة في الرواية. فالكاتبة، التي قرأنا لها من قبلُ مجموعة قصص بعنوان " كل شيء

ساكن " لا تكادُ تذكر شخصية من الشخصيّات، أو واقعة من الوقائع، حتَّى تفارقُها لأخْرى. دونَ أنْ تفي الشخصيَّة حقَّها من التصوير، والتدقيق في الملامِح، وإلقاء الضوء على عالمها الداخليِّ، وما يعتورُه من مَشاعرَ تقرِّبُنا من التحليل النَفْسي للشُخوص.

وفي المقابل، نجدها تطيل في بعض المشاهد، على الرغم من أنها في غنىً عن ذلك، ولا تحتاج لتلك الإطالة، فهي لا توزِّع الأضواءَ على المشاهد بتكافؤ، فطبقُ المجدَّرَة – مثلا- يسْتَوْلي على عنايتها، وعناية الراوي العليم، أكثر من استشهاد صابر، الذي لم نعرفْ كيف اسْتُشْهد، إلا من خبَرٍ يرد على لسان أم صفاء، التي لا نعرف عنها الكثير، ولاً القليل، ولا نعرفُ شيئا عن مصادرها "الخاصة" التي تزوِّدها بأخبار الفدائيِّين. ونلاحظ أيضًا شيئا من الإفراط في وصف مشْهد النزوح، أو الهُروب، من القَصْف، في الفصل قبل الأخير. وهو مشهدٌ لا تكافؤ بينه وبين مشاهد أخرى قد تكونُ مهمَّة، أوْ أكثرَ أهَميَّةً منه. ومع ذلك يحدثنا السارد أو الساردة عن سلوى، وأم سلوى، ووالد الطفلة الصغيرة(مهرة) بكلمات سريعة، ومقتضبة،(ص١٦٤) وكأنَّ عليْها – أيْ: المؤلفة- أن تنهي الرواية في أقْربِ الآجال، وهذا شيءٌ يُضفي عليها طابَع التكثيف، وهو إيجابيٌ في مُطْلقِ الأحْوال، بيد أنه يُعدُ، من زاوية أخرى، ثغْرَة. لأنَّ المبالغة في التكثيف قد تكون لها عواقبُ وخيمة على النصّ السردي، لا سيما إذا لم تكنْ لهُ ضَرورَة.

تأنق العبارة

ويُلاحِظ القارئ شغَفَ الكاتبة مي بنات باللغة، وبتأنُّق العِبارَة. مما جعلَ الحوار – على الرغم من تباين الشُخوص- حوارًا يكاد يكونُ مُتجانسًا، لا يختلف فيه كلام الطفل أحمد عن كلام الأمّ سُعاد، أو أخيه الأكبر بيْدَر، أو

صابر، أو إسلام شقيقته. وشغفُ المؤلفة بالعربية الفصحى، أظْهرُ منْ أنْ يخفى، وأبْينُ، تشْهدُ على ذلك كلماتٌ مهجورة ظهرت في النسيج السردي، من مثل: (المُزن: عوضًا عن الغيم) و(صنْبور الماء: عوضا عن أنبوب أو (حنفية) مثلما يُسمِّيها الناس) ومع ذلك نجدُها في بعْض الحوار تتجنَّب هذا التقعُّر، وتتحدَّث على لسان الشخوص بعباراتٍ تقرُّبها من لغة الحديث اليوميّ تقريبًا شديدًا، مثل " جاورْ المِسْعَد تِسْعد" أو " حسَبْت حسابِك مع أهْل بيتنا " و " ساقتْ ريم على بيْدر بعضَ الدلال " وغيْرها.. ومثل هذه العبارات تدنو بها الكاتبة من الإيهام بالواقع، وتبْدو فيها الشخصيَّاتُ أكثر صِدْقًا، وتتحدَّث بعَفويَّة، بعيدًا عن تلقين الراوي

إليكَ

ما الذي يمكن أنْ يجمع غادة زاهر سلامة الوردي – ابنة يافا- المقيمة بعمان سابقا، وحاليًا في السلط، وغادة السمان- الكاتبة القصصية والروائية المعروفة المشهورة برواياتها ليلة المليار، وكوابيس بيروت، ولا بحر في بيروت، ورحيل المرافئ القديمة، وحفلة تنكرية للموتى، وغيرها من الكتب، إلى جانب كتابها المثير للجدل " رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان " الذي طُبعَ ونشر، مرارًا- الجواب عن هذا السؤال نجده في الرواية الثانية للكاتبة ميّ بنات الموسومة بعنوان (إليكَ) الصادرة عن مؤسسة اليازوري العلمية بعمان ٢٠١٩.

فعلى الغلاف الأخير كَتَبتْ المؤلفة تخاطبُ الشهيدَ غسان كنفاني، الذي استُشهد في تفجير خطط له، ونفَّذهُ الموساد الأسرائيلي في ٨ تموز ١٩٧٢ ببيروت، تقول " لا أظن سقوطي من نجمةٍ صغيرة مرَّت في أفقك كان عبثا. وأنا أقرأ رسائلك تلك تعثرتُ بقلبك .. أبيض. أبيض.. كانثيال الياسمين في الصبح. وبكيتُ كل نرْجسة ذَبُلتْ في انتظار

حروفٍ لم تصل. فصرتُ بعضَها. ولم أجدني إلا وأنا أحاول كتابة بعض ما يليقُ بنبْضكَ الذي لا يخفُتُ. " ويبدو أن المؤلفة، صاحبة هذه الكلمات، قد ذابت في شخصية البطلة، التي اختارتْ لها اسم غادة، تيمُّنا بأن تكون كغادة السمان. وقد جاءَ هذا الاختيارُ موافقًا، ومطابقًا، لتوقُّعات القارئ الذي ما إن يمضي خطوة إثر الأخرى في قراءة النصّ حتى يكتشفَ أن غادة الوردي، التي تنحدر من أسرة فلسطينية يافاويَّة- قد وقعتْ على نحوٍ غير متوقع في عِشْق غسان كنفاني الكاتِب المبْدع، لا الشهيد المناضل الجَبْهوي فَحَسب. ولا يعرف القارئ شيئًا عن أسرار هذا العشق، ولا عن بداياته، إلا أنَّ إشارةً ما تَبْرز في الأفق تتضمَّنُ دلالةً على ذلك، فعندما كانت غادة الوردي طالبة في المدرسة شاركتْ في مسابقة في إلقاء الشعر، وظفرت بالجائزة الأولى، وَمُنحت عددًا من الكتُب، ومن بين تلك الكتب نسخةٌ من روايته " عائد إلى حيفا ". ولا بد أنها قرأتها لعلمنا، مما تقدَّم ذكرهُ في الرواية، وسبَق، أنها تحبُّ القراءة. ومع أن القارئ يمر بهذه الإشارة مرور الكرام، إذ المكافأة شيء عاديٌ، لا استثنائي، إلا أنَّ إشارةً أخرى سرعان ما تظهر لتضيف جديدًا، فقد اقتنتْ الفتاة، التي يتتبَّع الراوي مسارها الأكاديمي من المدرسة الأساسيَّة إلى الجامعة، فإلى احْترافها مهنة التدريس في مدرسة خاصَّةٍ (بحر المعرفة) وهي من المدارس التي لا يفتأ أصحابُها يماطلون في دفع رواتب المدرِّسين، ويؤخرونها أياما بدلا من أن تدفع في بداية الشهر، نسخة من روايته الأولى "رجالٌ في الشمس" وهي الرواية التي جرى تحويلها إلى سيناريو فيلم باسْم " المخدوعون "١٩٧٢ أخرجه الراحل توفيق صالح.

ولا يتوقّف الأمرُ، ها هنا، على ما ذُكر، فالفتاةُ- غادة الوردي- التي كانت تفضِّل دراسة الصحافة والإعلام،

ويفضل والدُها دراسة الآداب في الجامعة، تتخيَّر، من باب المجاملة، تخصُّص اللغة العربية، وفي القسم يتعرف عليها د.أحمد، الذي يدّعي – ولا يُعرف إنْ كان صادقًا في ادعائه - أنَّ جدته لأمه من آل الوردي، فهي، تبعًا لذلك، من أخواله (اللزم) ولهذا يحاولُ الاقتراب منها، في ما يبدو وكأنه خطوة استباقية لزواجٍ على طريقة الأفلام المصرية القديمة. وفي الحوار بين الفتاة، وأستاذها، تقتربُ من غادة السمان اقترابًا أكبَر، يقول:

- غادة، هل تعلمين؟ اسمك جميل. غادة.

- كانت أمي تريد تسميتي فرَحَ. وهم أرادوا سلامة.

- غادة أجمل، يكفي أنه على اسم غادة السمان الأديبة الشهيرة.عساكِ تصيرينَ مثلها يومًا. أنتِ تملكين مقوِّمات الكتابة.

- غادة السمان؟ قرأتُ لها شيئا. أنا أقرأ كثيرا. ولكن أكثر من أقرأ له هو غسان كنفاني. أحببت حبَّ الوطن في ما يكتُب.

- كنفاني ليسَ بعيدًا عن غادة السمان

- كيف؟

- ألم تقرئي رسائلَه إلى غادة السمان؟ لحسن حظكِ لديّ نسخةٌ من رسائلِهِ إليها في مكتبي.

بعد ذلك قدَّم لها الكتاب الذي قرأته في شَغَف. فنشأ لديها، نتيجة الإحْساس بدنوِّها من عالم الشهيد العاشق، ونبْض قلبه، وبوْحهِ المتكرِّر، في الرسائل، التي زُعم أنه بعث بها باستمرار لغادة السمان، ضربٌ من الهوَس بغسان، فشرعت تحيا على أمل أن تكون هي غادة السمان، أو أن تكون غادة السمان هي غادة الوردي. وهذا الشعور بثنائية

الأنا،، وَوَضْعية الانْفِصام، أو القِسْمة على شخصيَّتين، يجعلها حريصة حرصًا شديدًا على تتبع الحكاية التراسُلية، بين كنفاني والسمان من جهة، وتخفق في أنْ تتابعَ حياتها الخاصة بشكل طبيعيٍّ من جهة أخرى، إذ يَنْظر لها الآخرون وكأنها تعاني شيئًا من الشذوذ الذي ينمُّ عليه إخفاقُها في أنْ تجد من يتقدم لها خاطبًا، ولهذا تتجاوَزُ الثلاثين ولمّا تجد من تقترن به، على الرغم مما يقع على مسامعها من عباراتِ الإطراء، والغزل، الذي يرقى إلى درجة التحرُّش. أما الدكتور أحمد، الذي يزعمُ أن بيْنَهما علاقة نسب، فقد تبيَّن أنه مراوغ، غايته التسلية لا أكثر، فقد أخبرتها مرام، زميلتُها في الدراسة، عن تقدمه لخطبة الدكتورة سلوى. وهذا الخبرُ وقع عليها وقوع الصواعق، وزادها شعورا بالإحباط " بماذا هي أفضل مني؟ أهي أجمل؟ أم أنه لا يريد الانتظار؟ هي لديها سيارة حديثة، وراتب محترم، وتسكن في أرقى الأحياء. عروس مثالية؟؟ أمْ لأنه رأى كمال الجمال في فساتينها القصيرة وساقيها الضخمتين ؟" (ص٨٤)

الحشو في الرواية

وأيّا ما يكُنِ الأمر، فإنَّ الظروف التي تحيط بغادة الوردي، والمشكلات التي تتواتر من حين لآخر، تجعلها أكثر لصوقًا بعالم غسان كنفاني، ورسائله المطَّردة لغادة السمان. وقد يشعر القارئ الذي يبحث في الرواية عما يسلي، ويشوِّق، بأن إسراف الكاتبة في إقحام عالم غسان كنفاني والسمان في روايتها (إليكَ) قد تجاوز المعقولَ والمقبول، وبدت الرسائل المقتبَسَة، والمكتوبة من غير اقتباس، وما يتعلق بها من ذكر لليوم والشهر والسنة من باب الحشو والفُضول. إذ لم يعْتد القراءُ على ظهور مثل هذه المراسلات بين شخصيتين، أو أكثر، من غير

شخصيات الرواية. وهذا الجانبُ شغل الكاتبة عن جوانب أخْرى لم تعْطها ما تستحقه من الاهتمام، والعناية. فقد ذكرت لنا، على سبيل المثال، شيئًا عن مشكلة حسن، أحد صبية مخيَّم الحسين في عمَّان، وأن البطلة غادة قامت برفقة عدد من الزميلات المدرِّسات بزيارة البيت، ووصفت لنا كم هو مُهين أنْ يعيش الناس في بيوتٍ وضيعة كذلك الذي تعيش فيه أسرة حسن. وقد أفلح الوفد الزائر في إعادة الصبيِّ للمدرسة، واكتفت المؤلفة بهذا، دون أن تطوّر هذه الشخصية ليكونَ لها شأنٌ ما في الحكاية.

وفي موقعٍ آخر تشير المؤلفة إشارةً موجَزة للوضع غير الطبيعي الذيٍ يمر بفرح ،شقيقة غادة، وزوْجها الذي حرمها من الأمومة، ومن مواصلة التعلُّم، وهو وضعٌ يكاد يبلغ بهما مرحلة الانفصال بالطلاق، تقول غادة " أبي يغالب نفسه بفكرة أنكِ لم تطلبي الطلاق، فلماذا يخَرِّبُ بيتك؟ وتعلق أيضا: أنا لا أرى في هذا إلا البيتَ الخربَ ".و:" لم أعُدْ أرى في عينيك أيَّ شوق للحياة. " ويُفْترض أن تسلط الكاتبة الضوء على مآلات هذا الوضع المتأزم؛ لأن الحكاية توشك أن تكون حكاية عائلة. فالجد(سلامة) الذي توفي، أوصى لابنه زاهر بالأرض- ولو أنَّ الشرع لا يجيز ذلك؛ إذ لا وصيَّة لوارث- بشرط أنْ يستثمرها بما يعود على بقية أفراد الأسْرة- لا سيما البنات- بعوائد مجزية، ويأسف القارئ أسفًا شديدًا لأنَّ هذه الملاحظة التي جرى التأكيد عليها في بداية الرواية، تمَّ تجاوُزها، وتناسيها، ولم تعد الكاتبة لها إلا بإشارة سريعة من باب رفْع العَتَب.

ومهما يكنْ من أمر، فإنَّ الكاتبة ميّ بنات تقتربُ في هذه الرواية اقترابًا أكبر من اللغة السردية العَفَوية، وتتجنَّب التقعُّر الذي غلَبَ على روايتها الأولى[1]، وقصصها القصيرة، بيد أن المراوحة بين مستويين من مستويات

اللغة، هما العامية والفصحى، لا سيما في الحوار، لم يخلُ- في الأحيان النادرة- من هفواتٍ يمكن تلافيها عند إعادة طباعة الرواية، ونشرها، في طبعة أخرى.

١.انظر الفصل السابق من هذا الكتاب. وراجع كتابنا، مراوغة السرد وتحولات المعنى – فصول في القصة القصيرة، ط١، عمان: دار الآن، ٢٠١٦ ص ص ١٥٧- ١٦٣

8

بثينة العيسى في

خرائط التيه وعروس المطر

أن تعاد طباعة هذه الرواية (خرائط التيه) للكويتية بثينة العيسى (الدار العربية للعلوم- بيروت) أربعًا من الطبعات في سنة واحدة، فذلك لا يعني إلا شيئا واحدا، وهو كثرة الإقبال على قراءتها، ورواجها بين المهتمين بالرواية بوصفها الفن الأدبي السردي الأكثر شعبية بين فنون الأدب. فهي رواية تبدو من النظر الأول، رواية مشوقة، وقديما قيل إن التشويق هو أحد العناصر الأساسية التي تميز الرواية الجيدة عن غيرها من الروايات الزائفة والرديئة. وهذا شيء تنماز به الرواية عن غيرها من السرديات ولا سيما السيرة.

ففي مستهل الحكاية تمسك الكاتبة بتلابيب القارئ وبأنفاسه وهي تروي بالتفصيل ذلك المشهد الكوني للحجيج- نحو ٣ ملايين – وهم يطوفون بالكعبة المشرفة، وفي ذلك الطوفان البشري الهائج من الناس يجري التركيز على نحو يشبه تركيز الفيلم على أحد الأشخاص، على سيدة كويتية (سمية) تطوف كغيرها من الطائفين ممسكة بيد ولدها (مشاري- ٧سنوات) الذي جاءت به متعمدة لأداء الفريضة على الرغم من أنها ليست واجبة على من هم دون سن البلوغ، وعلى أمتار منها (فيصل) زوجها يواصل هو الآخر الطواف مع الطائفين. وفجأة يندفع سيل من الأفارقة الممسكين بعضهم بأيدي بعض ويخترقون المسافة القصيرة

بين سمية ومشاري، فأفلتوا يده من يدها، وافترق الابن عن الأم، وصاحت به أن يواصل المشي كي لا يداس تحت الأرجل. وتلك كانت الفاصلة التي شطرت المشهد إلى شطرين، أحدهما مأساوي، يأخذ بتلابيب القارئ، وهو يتابع متلهفا حكاية الطفل الذي تاه عن أبويه، ومصيره بين ٧ ذي الحجة و ٢٩ منه .

يتنقل بنا الراوي بعيد هذه الحادثة التي امتدت آثارها وتشعبت من مكة إلى عسير، فجازان، فساحل البحر الأحمر، فعبور القوارب باتجاه سيناء في مسارات بحرية محظورة، فإلى صحراء سيناء، بما فيها من قفار ممتدة حتى حدود العريش شمالا، ولا يفوت الراوي - أيضًا - أن يصلنا بالحدود الجغرافية لفلسطين المحتلة، مسلطا الضوء على ما تداولته وسائل الإعلام الغربية من تجارةٍ مادتها الأعضاء البشرية، والصفقات السرية التي تؤكد ضلوع مسئولين إسرائيليين، ومصريين، كبار في هذه التجارة.

شخصيات

بيد ان هذا الهيكل الذي بُنيت عليه الرواية، بما فيها من تفاصيل توختها الكاتبة حتى بدت جسما حيًا من لحم ودم، ليس كل شيء، فالكاتبة حشدت شخوصًا لهذا الغرض، فعلاوة على سمية، وفيصل، والدي مشاري، الذي تاه، وأصبح كالكرة بين أقدام اللاعبين، ثمة شخصياتٌ أخرى بعضها من الكويت، وفي مقدمتها سعود شقيق فيصل، وهو شخص يختلف عن شقيقه في طباعه، ومزاجه، وهذا شيء يلاحظه القارئ كلما تلاشت الآمال بالعثور على الصبي، وثمة شخصٌ آخر جيء به من الكويت، وهو مازن، ومن الشخصيات النسائية روينا التي تسهم في نقل الصبي من مكة إلى الجنوب بعد أن أوهمته أنها تساعده على العودة لأمه سمية، بيد أنها، مثلما ظهرت في الفيديو، قبضت على

مشاري، وخَدَّرته، وغطته، واحتملته بين ذراعيها، واختفت به. وكشفت الأحداثُ عن علاقتها بجرجس، وهو شخصية أخرى تتزعم عصابة تقوم بخطف الأطفال التائهين عن ذويهم، وبيعهم لعصابة أخرى. وكانت روَيْنا، قبل أن تتعرض للطعن من جرجس، قد اتصلت بفيصل مستخدمة رقم هاتفه المدون على قصاصة يحتفظ بها الصبي، وطلبت منه فِدْية لإعادة ابنه إليه. ولهذا الاتصال فعلُ الحافز المحرّك لكثير من المُجْريات في الرواية.

ومن الشخصيَّات التي عنيت بها بثينة العيسى شخصية جرجس نفسه. الذي اختفى في نهاية الرواية، وربما كانتْ لاختفائه الغامض علاقة بالمشادَّة التي دارت بينه وبين عثمان، سائق سيارة الدفع الرباعي، أو بالمسؤول عنه. وثمة شخصيّاتٌ أخرى منها نظام شجاع الدين – الباكستاني- الذي يدير مزرعة لرجل أعمال سعودي (إبراهيم حجاب) وكان قد توفي مؤخرًا، فهذا المزارع يعيش وحيدًا، وقد عثر بالصدفة على الطفل مشاري، الذي كان قد هرب في أثناء المشاجرة التي اشتدت بين جرجس وعثمان وروينا على الشاطئ، وانطلق راكضًا على غير هدىً، فقادته قدماه إلى أبواب تلك المزرعة، وارتمى متعبًا ليعثر عليه الباكستاني، ثم يأويه في المزرعة، لكنه بعد ذلك أساءَ معاملته، إذ قام باغتصابه مرارًا، وتحولت العلاقة بينهما إلى علاقة عداء. وحاول الصبي الاتصال بأهله مستخدمًا هاتف نظام النوكيا، لكنَّ أحدًا لم يرد على ذلك الاتصال المتكرِّر، ولا يتضح السبب إلا من باب التأويل، وهو أن يكون هاتف الباكستاني نظام يخلو من مفتاح الاتصال الدولي.

ومهما يكُن منْ أمر، فإن نظامًا – الباكستاني- لم يطق بقاء الطفل على تلك الحال الصحية المتدهورة، فقرَّر

التخلص منه مرتين. ولكنه عدل في كل منهما عن تنفيذ قراره هذا. وبعد أن أيقن مشاري أن نظامًا يودُّ التخلص منه، هرب من المزرعة، لتقوده قدماه – كما في المرة الأولى- إلى مزرعة أخرى، للشيخ عيسى مفتاح، الذي أخبر الأمن فورًا، كونه كان قد تابع حكاية الطفل الكويتي المختفي في الصحف. فما كان من الأمن إلا أن اتصل بعائلة الطفل، يقول الراوي: " بعد يومين من البحث، واثنين وعشرين يومًا من الاختفاء .. وفيما الجميع يشاركون في تمشيط الشواطئ للمرَّة الثانية، اقترب أحد الضباط من فيصل- والد مشاري- وهمس: بو مشاري، لدينا أخبار .. " (ص٣٩٤).

مكبُّ النفايات

ولم تكن تلك الأخبار إلا البشارة بالعثور على الصبي، على أنَّ هذه الحبكة، وتلك الشخصيات، تنفتح لتستوعب مجريات أخرى، نجدها- غالبًا - في الفصل الحادي عشر.

فعندما غلبت الشكوك على العُصابة – عصابة جرجس – وعبورها البحر الأحمر باتجاه سيناء، اضطرت العائلة لمتابعة البحث. لذا نجدهم يحِلّون في مطار شرم الشيخ الدولي. ويتصلون بفريق من المحققين، ويأمُّون بعد ذلك العريش. ويحلون ضيوفا على القسم الأول في مديرية أمن العريش. ويقضون بضعة أيام متنقلين بين فندق " سويس إنْ " و ومديرية أمن العريش، والمستشفى، حيث الجثث المتحللة، والمتعفنة، في ثلاجة الموتى. ومن خلل هذه الجولات، مع فرق التحقيق، والبحث الجنائي، تسلط بثينة العيسى الضوء على مآلات كامب ديفد، والتطبيع مع الكيان الإسرائيلي، متخذة من شخصية (هويشل) المُهرِّب الذي تاب عن التهريب، وقُبلتْ توبته على رأي المصريين، مفتاحًا يُفضي إلى الكشف عن الكثير من الأسرار التي

تكتنف العلاقة بين الاحتلال وبعض المسؤولين الكبار في الداخلية المصرية، ممَّن سهَّلوا، بوصفهم شركاء للإسرائيليين في تجارة الأعضاء البشرية، عمليات التهْريب. وكان بعضُهم وزيرًا في الداخلية في حكومة محمد حسني مبارك قبل ثورة ٢٥ يناير. وعاد الراوي للكشف عن هذه الحقائق في الفصل الثالث عشر. يقول هويشل ما يأتي: " إنهم يقبضون مبالغ هائلة لقاء تسلُّمِهمْ الجثث من إسرائيل..ويقومون برَمْيها في الصحراء. الجريمة لم تقعْ ها هنا. هذا المكانُ مجرد مقبرة .. يعني مكبّ نفايات بشرية لشبكاتِ الجريمة. وهذا هو الأمر المثالي لهم. لأن أحدا لا يستطيع التصدّي له. هل فهمت؟ " (ص٣٧٤)

المرويات

وعلى الرغم من أنَّ الزمن الذي يفصل بين فقدان مشاري، والعثور عليه، لا يتعدى ثلاثة أسابيع، إلا أن المؤلفة استطاعت- ببراعة - أن تطيل في المرويات حتى لكأنها تروي أحداثا، ووقائع، تجري في سنوات، ولهذا تلذ للقارئ تلك التفاصيل، وتلذ له متابعة البحث كما لو أنه يتابع فيلما بوليسيًّا، فيأمل معرفة النهاية، سعيدةً كانت بالعثور على الصبي، أم غيْرَ سعيدة. وتوْقُ القارئ لمعرفة المزيد يشتد اوارهُ كلما انصبَّ السارِدُ بالحديث عن الجرائم التي ترتكب ضدَّ الأطفال التائهين، ويزداد الطين بلَّة كلما طُلبَ من الأب (فيصل) التعرف على ابنه من بين الجثث المتحللة في ثلاجة الموتي. وهذا الموقف يتكرَّرُ مرارًا بما فيه من قسوة استثنائية. وبسبب هذه المواقف التي تحْفلُ بها " خرائط التيه" لبثينة العيسى، وتتوافر فيها كثيرا، فقد تعَدُّ قراءتها تجربة لا تتكرر في غير هذه الرواية إلا نادرًا، مما

يشهد للمؤلفة بقدرتها على كتابة الرواية بحِرَفيَّةٍ مُحْكمةٍ زاخرةٍ بالتشويق.

عروس المطر

وعلى الرغم من أن رواية عروس المطر رواية مونولوجية، بمعنى أننا نصغي فيها لصوت المرأة المستوحدة(أسماء) التي تروي ما ترويه في إطار يشبه الاعترافات، أو اليوميات، إلا أنها نجحت في أن تخفي هذا السرد المونولوجي وتجعل منه بناءً مضمرًا في نص حافل بالأصوات، وأولها هو صوت الساردة أسماء، التي بدأت المحكيات السردية بالإفصاح الصريح المباشر عن أنها تعاني من عقدة نفسية متأصلة لديها منذ الولادة. فقد تضمَّنت مرويات الأسرة أن والدتها حين كانت حاملا أظهرت أجهزة التصوير وجود اثنين من الأجنة في الرحم، وأنها كانت خلف الجنين الذكر، ولهذا ظنوها حاملا بمولودٍ واحد، حتى إذا حان موعد الولادة تبين أنها أحدُ شقَّيْ التوأم.

حسد الذكورة

فهي تعاني منذ ذلك الحين إذًا من الرتبة الثانية بعد الطفل الذكر. وليت المشكلة، أو العقدة، التي تعاني منها هي هذه العقدة فحسب، ونعني ما يعرف بحسد الذكورة، فهي مع ذلك تفتقر للجمال افتقارًا يدعو للنفور منها إن لم يكن الاشمئزاز والتقزز. فكانت على النقيض من المولود الآخر، زرقاء، مُشْعِرَة، جاحظة العينين، قصيرةً، بذقنٍ مدقوقةٍ، وبشرة ضاربة للصُفْرَة(ص١٥). وإحساسها هذا بالدمامة يجعلها تبدو مثل بَثْرة متقيّحة (ص١٣). والعالم كله لا يحفلُ بها، ولا يعيرها أيَّ انتباه. لذا تشعر بالوحدة على الرغم مما يحيط بها من ضجيج، وعجيج. ولا يقع بصرُها إلا على الأشياء الغريبة، عديمة القيمة، والروائح النتنة، والأفكار

الشاذة، والوَحْدة (ص١٩). ومن مظاهر هذه العقدة النفسيَّة ما تتصوَّرُه في شقيقها أسامة. الذي يبدو نقيضا لها تمامًا، لا من حيث أنه الذكر، وهي الأنثى (وليس الذكر كالأنثى) ولكن لأنه يجسِّدُ – على الدوام- وبعفويةٍ مُطلقة، " النقيض التامّ مني. حاجبٌ أزجّ، وبشرة دسِمةٌ بيضاءُ، وقامة شامخة... ببساطة ضدي المُسالم الذي يمثل كلَّ ما أريد أن أكونه. . ولمْ أكنْهُ. وكأننا على تكدُّسنا، أنا وهو، في الرحم، نال الحظ كلّه الذي خُصِّص لنا. وترك لي خياراتٍ محدودةً. لأجيءَ أنا كما أنا. مجرّد أنا. فتاةٌ بلا امتيازاتٍ، وبذقن مدقوقة " (ص٢١)

المثل الأعلى

وتستعيد أسماء ذكرياتها مع المعلمة أبلة حُصّة التي طالما شجعتها على القراءة والكتابة. وهي تتذكر ذلك لأنها رأت، وترى فيها، المثل الأعْلى، الذي تخلَّق لديها، وأرادت اللحاق به. فقد كانت تتمنى لو أنها هي. ووجدت أخيرًا، وبعد أن بلغت السادسة والعشرين، حجَّة لتعود إلى أحضان هذه المربِّيَة. فقد قررت أن تؤلف كتابا تروي فيه السيرة الشخصية لتلك المعلمة، التي هي في نظرها ليست مربية حسب، بل أديبة، وعبقرية، تستحق أن يقتدي بها كثيرون.. وقد قلَّبَتْ هذه الفكرة، وأدارَتْها، في ذهنها كثيرًا. وعندما عزمت قالت لنفسها: عندي نموذجٌ جاهز، وملائم، لما ينبغي أن تكون عليه حياة فتاة توشكُ على السادسة والعشرين، وتكرهُ وجْهَها.. سأكونُ سعيدةً حين أفكك تلك الشيفرة المخبوءة في أكثر أقاليم الله قدسيّة .. في القلب (ص٤٠) ".

وبعد أن فكَّرتْ طويلا، وعزمت على التنفيذ، استقبلتها المعلمة التي دُهشت لهذه الفكرة. وتعقيبًا على السؤال عن السبب الذي يدعوها لتأليف كتاب عنها، تجيب: " إذا لم أجد شيئا حقيقيًا أفعله، فسأتحوَّلُ إلى خشبة. أريدُ شيئا أنغَمِسُ فيه

حتى أطرافي القصيَّة. وأنسى في خضمه أنني أنا. الصفراء، الجاحظة، أمُّ ذقن مدقوقة، ووجه يشبه صندوقا ميتا.. أريد أن أنسلخ مني.. أتحرر مني.. أنطلق خارجي في ركض أبديٍّ صوْبَ البياض الفسيح في الورقة. أريد أن أتوضأ به لأتطهَّرَ منْ وجهي الرِجْس " (ص٤٨) وفي تمام اليقظة- لا في كابوس من الكوابيس - ترى أسْماء أنها تجد نفسَها بعد ضياع استمرَّ ستًّا وعشرين سنة. تجد نفسها في العودة، و" النكوص " إلى مرحلة الطفولة التي تتلمَذَتْ فيها لتلك السيدة. وبهذا تنقذ نفسها من أن تكون مجرد خشبة، لا تستطيع الإفلاتَ من رُعْبها اليوميِّ. " تهترئ المرأةُ بسرعةٍ وهي وحيدة " (ص٥٢) وحيدة، ليس لأنها تفتقر إلى حميميَّة الأم، أو الأب، أو الأخ، أو زوجة الأب (وسمية- أم محمد) فحسْب، ولكن لأنها تبلغ السادسة والعشرين، ولمَّا يأتها طالبُ قُرْبٍ (ص٥٣). فالمرة الوحيدة التي جاءها فيها لم يعُدْ، لا هو، ولا أمُّه، ولم يكلفا نفسيهما الاتصال للاعتذار على الأقلّ.

الشقيق الوَهْمي

عندما تزور أسماءُ منزلَ أبيها المِزْواج تلتقي إحدى زوجاته (وسمية- أم محمد) وتمتدُّ الثرثرة لأجل طويل. لكن الزوجة، والأب، لم يسألا عن أسامة، فقد سألا عن أمِّها التي تقضي أياما حلوة في الأردن، وعن أخبارها، وعن أخبار السكن في الجابرية. ولم يسألا عن ذاك الذي يُفترض أن يكونَ في مقدمة من يَسألا عنْهُ (ص٦٠). وسيتضح للقارئ من هذه الإشارة- في ما يشبه الاستباق- أنَّ أسامة، الذي طالَ الحديثُ عنه، في الرواية، وطال الحوار معَهُ، تارةً في سخط، وطورًا في محبةٍ، ودعابة، ما هو إلا شقيقٌ وهميّ. لا وجود له في الواقع، مع أنَّ البطلة الساردة أسماء لا تفتأ تتحدث عنه، وتتحدث إليه، وهو أيضا يحدثها. وتذكر لنا

بعض هواياته، وممارسته لألعاب التلفزة، وقراءته لكتاب البُسْطامي ..إلخ. ويتضح لنا أيضا أنَّ أسماء اخترعت هذا الشقيق إلى جانبها، وتخيلت أنه حيٌّ، مع أنه ولد ميتًا. فعندما قدمت الأم المتروكة من عمان إلى الجابرية دار الحديث مطولا بين الفتاة والأمّ. وتطرقتا فيه لموضوعاتٍ عدة. ولم تذكر الأم شيئا عن أسامة. وعندما ذكرتها الفتاة به، قالت الأمّ: أيُّ أسامة؟ (ص١٧٦) فتقول أسماء " آكو أمّ تنْسى ولدها " (ص١٧٧). وحين تنكر الأمُّ أنَّ لها ولدًا بهذا الاسم، تعلق الابنة: أنت رحتِ مع خالي. أبوي راح مع حريمه. هو وحده الذي كان معي. طوال الوقت معي. وأخيرًا تقول الأم: أنا صحّ كان في بطني توأمٌ.. بس الولد مات. كان ميتًا...وأنت اللي عشتِ .." (ص١٧٨). فالحكاية التي وصلت إلى هذه الذروة، سبقت الإشارة إليها، فيما يشبه الاستباق والاستشراف، في اللقاء الأول الذي جمع أسماء بوسمية، وبالأب الذي عدد في زهو أسماء أولاده من زوجاته الأربع، ولم يأتِ على ذكر أسامة هذا. على الرغم من أنه يتزعَّمُ حملة إنقاذ المنكوبات اجتماعيًا، والمطلَّقات، وكأنَّ النساء بتن طريقه للجنة (ص٦٤).

خيبة التوَقُّع

أما أبلة حصّة، فقد استقبلتها للمرة الثانية في مكتبة المدرسة، وفي مونولوج مطوَّل تصفُ لنا الساردة تلك المعلمة وصفًا يؤكد ما ذكرناه، وهو أنها تجسد المثل الأعلى، والنموذج الفائق، للإنسان النقي الذي تتمنى لو أنها تكونه. وعند بدْء طرح الأسئلة، في ما يشبه التحقيق الصحفي عن شخصية أبلة حصة التي سيدور حولها الكتاب، تقترح عليها الأخيرة أنْ تعطيها ورقةً دوَّنت فيها كل ما يمكن أن يخطر لها ببال عن هذا الجانب. وما عليها إلا أنْ تعيد كتابته، فتحول ضمائر المتكلم، حيث ترد، إلى ضمائر

غيبة. هذا الموقف أغضب أسماءَ كثيرًا " فقد جاءت وفي نيتها أن تفعل شيئا يستحقُّ أنْ تنغمس فيه حتى أطرافها القصيَّة. لا لكي تأخذ أوراقًا، ثم تعيد كتابتها في المنزل. جئتُ لأجد أوراقا بيضًا أملؤها بما أكتبه، وأنشرهُ أنا.. شعرتُ بالخيبة تسيلُ في ضلوعي.. كِدْتُ أختنق.. " (ص٧٢) يتكرر هذا في كثير من المواضع. وهو ضربٌ من التواتر الذي يظهر بوضوح في عروس المطر. ومن خلال الأوراق الخضْر، وغير الخُضر، تتألف لدى القارئ سيرة شخصية لهذه المعلمة التي لم تتزوج، وهي غارقة في حبٍّ شاب يتابع دراسته العليا في الطبِّ في أميركا، وتنظم فيه شعرًا غزليا صادقَ العواطف. وهذا لا يعني أنَّ الأمور بين حصة وأسماء تسير بصفة دائمةٍ على ما يُرام. فقد ثارَتْ المعلمة في الفتاة الكاتبة الواعدة عندما قرأت بعض ما كتبته عنها، وعن سنيّ الطفولة، فلم يعجبها الأسلوب، واتهمتها بتشويه النصّ(ص١٣٣).

أعراسٌ وتزييف

وهذا الهاجسُ، الذي يجعل الساردة تشعر شعورًا قاتلا بأنها خشبة، لا يحولُ دون ظهور حوافز جديدة تتضمن تحولا سرديا ذا معنى. فعندما قامت البطلة بزيارة لبيت أبيها – وهي الزيارة التي أشرنا إليها- دعتها وسمية لحضور حفل زفاف لابن خالتها. وقصدُها من هذه الدعوة أنها تريد أن تمنحها فرصة أخيرة للزواج، فالأمهات يحضرن حفلات الزفاف للبحث بين المدعوّات عمَّن يرشحنهنّ أزواجًا لأبنائهن. وهذه الدعوة – في الواقع- وقعت على سمع الساردة وقوعا مثيرًا للسخرية. فهي لا تثق بمظهرها المفتقر للجاذبية، لذا لا تتوقع أن تُعْجب بها واحدة من الباحثات في العرس عن كنائن، هذا أولا. وثانيا: لأنها ترفضُ هذا الأسلوب رفضًا شديدًا. فالأعراس ليست حفلات زفاف

فحسب، وإنما : " بتسريحة الشعر المهولة هذه، والشعر الصناعي الذي عقصوه لكي يدشنوا فوق رأسي عش الغراب، والظلال الزُرْق فوق عيني، وأحمر الشفاه الفوشي الفاقع.. أُشْبِه لطخة من الرعب الملون .. أشبه مهرجانا باكيًا. " (ص١٤٨) وهذا ما يدفع بها دفعًا للتردُّد حيال الدعوة. لكنها، وفي نهاية المطاف، وتحت الضغط، والإلحاح، تذهب للعرس، و" وسمية تلكزني أن أرقصي. تريدني أن أرقص رقصا مشوها. لا تريد أن أرقص بقدر ما تريد لي أن أُرى.. الرقص نداءُ الآتي. الرقص يخبركِ عما ينبغي أن تكوني عليه. الرقص كشفٌ. الرقصُ بخورٌ وألوانٌ وعطورٌ وأجساد وحماوات المستقبل . و .. " (ص١٤٩)

وهذا المشروعُ بالطبع كُتِبَ له الفشلُ كالذي سبقه بخمس سنين. ونُذُر هذا الإخفاق لاحت في السابق، عندما حدثتها وسمية عن شاب " خوش ولد هو. مدرس تربية بدنية. وراتبه حلو. وأصغر إخواته. تزوَّجَ وطلق مرَّةً واحدةً. ما عليكِ.. العيب فيها هيَ مو فيه. هو خوش ولد. وما يعيبو شي. اسمه طارق. " (ص٩٩).

الصندوق الأسود

وهذا التقديم للخطيب المرتَقَب أثار حفيظة الفتاة، فلاحتْ لها شفتا زوجة الأب حمراوين متكنزتين تغلقان ثم تفتحان في سرعة دائبة، وكأنَّ صاحبتهما تحلق في سماوات بعيدة. في موازاة هذا الإخفاق جاءَ إخفاقها في متابعة تأليف الكتاب. فبعد أن اعتذرت لها المعلمة حصّة عن الموقف المتشنِّج، أخذت تحثها على مواصلة التأليف واللقاءات. فاشترطت أسماء على المربية ألا يكون اللقاء في مكتبة المدرسة، وإنما في بيت (حصة) التي استغربت هذا الشرط، ووافقت عليه بلا تحفُّظ. وهناك أفرطتْ أسماء في وصف الحجرة: السجادة، والستائر، وغطاء السرير الأبيض، وقطع

الأثاث الأمريكية الصنع، ومنضدة التسريح. وقوارير العطر. وعلب البودرة.. وأقلام أحمر الشفاه.. والأمشاط.. كل هذا لم يشف غليل أسماء في التعرف على الأستاذة، فما كان منها إلا أن خرَّت على ركبتيها.. وراحت تحدِّق، ويداها تبحثان عن شيء ما تحت السرير. وحصة تراقبها في دهشة، وتسألها عمَّ تبحثين، فتجيب عن صندوق الأسرار(ص١٥٥). وصندوق الأسرار هذا شيء كانت قد ذكرته حصَّة في أحد دروسها قبل سنوات طويلة. وقد تخلصت منه " قطّيتُه من زمان ". و " كيف تستطيع أن تجعلني أومن ثم تأخذ إيماني مني. كيف تستطيع أن تأخذ مني شيئا بهذه الخصوصية؟ حلمتُ به، وتخيَّلته، وشَمَمْته في خيالي.. أبهذه البساطة المرعبة ؟ كيف تستطيع أن تتكلم بهذه الشاعرية عن ذكرى ميتة بالنسبة لها، وتتصرَّف كما لو أنها حية؟ كيف تستطيع أن ترمي شيئا بهذه القيمة؟ وتتكلَّم عنه خارج الأوراق الملونة.. على أنه مجرد هرطقة طفولية في حين – أيُّ زيف هذا؟ أيُّ انفصام؟ أيُّ دجل؟ (ص١٥٦)

فجائعُ الساردة

إذًا، فجعت أسماء بهذا النموذج المثالي، والذي أظهر أنها خُدعت فيه هو إلقاءُ الصندوق في المهملات. فهو زائف، وهي، أيْ – حصة - لا تشبهُ ذاتها. (ص١٥٧) بهذه العبارة القصيرة الموجزة تتضح خيبة التوقع، وفقدان الثقة بمشروع الكتاب. وإخفاقها في مشروع الزواج الذي لم يبدأ بعد. وإخفاقها في أن يكون أسامة أخاها الحي الذي تتصور فيه نقيضها المتمم لجانبها الأنثوي ليظهر على أنه شبح لا وجود له في الواقع. وهذه الإخفاقاتُ تتوالى لا بحكم أنها امرأة بلغت السادس والعشرين دون أن تحقق ما تصبو إليه، ولكن لأنها أيضًا ليستْ سيدة نفسها، ولا تستطيع التحكم بمصيرها، ولا تملك إلا القليل من الخيارات. فالحياة لا تنتظر الذين

يلوِّحون لها أو يلوحونَ من بعيد . الحياة ببساطة لا تنتظر ستا وعشرين سنة لفتاة وحيدة، وغير جذابة. وهذا أمر مريعٌ وفظيعٌ. فكيف تطرد الزمن من الوعي به، وكيف تفارق أحساسها القلق بما مضى منه ويمضي ؟

مفردة بصيغة الجمع

تلك هي حكاية أسماء – عروس المطر- التي تشعر بالوحدة ، أو بكلمة أدق، بانعدام التشيؤ. فالنماذج العليا التي التي تراءت لها عن كتَبٍ تتساقط: أسامة، حصة، الأم المتروكة، زوجة الأب، الأب نفسه، كلهم اتضح أنهم زائفون، وغير حقيقيين. أقنعة براقة تخفي وراءها وجوها شائهة، متوحشة، والعالم كله غارقٌ في التزييف، تزييف لا نهاية له.. عن إصرار، وعن ترصُّدٍ، سابقين. فالمرأة، بصفتها امرأة، لا مكان لها إلا المطبخ. والحياة بالنسبة لها- إذا تجاوزنا الحمل والولادة- طبق شوربة، أو حساء بصل، تعدّه على عَجَلٍ للغداء.

لقد نجحت الكاتبة بثينة العيسى – مثلما أشرنا في مستهل هذه المقالة- في أنْ تجعل من أسماء مفردًا بصيغة الجمع. فهي تتقمَّص شخصية أسامة تارة، وشخصية حصة تارة أخرى، وشخصية وسمية تارة، والأب طورًا، فتتحدث بأصوات هؤلاء، لذا جاء الحوار في الرواية مع وفرته، وكثرته، وتعدد المواقف فيه، حوارًا مفتوحًا على جل الاحتمالات. وذلك شيء يصعُب تحقيقه إلا على من هو متمرس في كتابة الرواية كتابة حقيقيَّة، لا عن طريق التلفيق، والترقيع، وكأنَّ الإبداع الروائيَّ لا يختلف عن سمكرة الأنابيب، وطلاء الجدران.

القسم الثاني
في السيرة

1
حسين البرغوثي
والضوء الأزرق

على الغلاف الأخير من كتاب "شارون وحماتي"[1] لسعاد العامري كتبَ الناشرُ يقولُ: "تحكي هذه الرواية عنْ يوميات الاجتياح الإسرائيلي لرام الله عام (٢٠٠٢) عن حماة في الثانية والتسعين من عمرها جاءَتْ لتعيشَ مع البطلة،وتتصرّف كما تتصرّفُ الحمَواتُ ،عن استحالة الحبّ ،والثرثرة عن الجيران."واللافت أنَّ الاقتباس ابتدأ بالإشارة إلى الكتاب باعتباره رواية، مع التسليم في الوقتِ نفسه بأنه يوميّاتٌ،والغلافُ الأول – وهو الأهمُّ- يحملُ عنواناً فرعيًا هو" مذكراتُ رام الله" فأيُّ الوصفيْن هوَ الوَصْفُ المُناسبُ لهذا الكتاب، أهوَ روايةٌأمْ سيرة؟

ما منْ شكٍّ في أنّ كثيرين جروا على عادة الخلط بيْنَ الرواية والسّيرة، فقالوا – مثلا – في "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول سيرة ذاتية حينًا، وفي أحايينَ أخَر روايَة. وقالوا في "اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز سيرة ، مثلما قالوا فيها إنّها رواية. وقيلَ في "البحث عن وليد مسعود" لجبرا مثلما قيل في "اعترافات كاتم صوت". وكان المهتمون بالرواية، كتابًا ونقاداً، قدْ فرّقوا بين النوعيْن،على

الرّغْم من أنهما ينتسبان إلى الجنس نفسه، وهو السّرْد. فالسرد جنسٌ منه: القصة،والحكاية،والرواية،والسيرة.. وجلُّ نوع من هذه الأنواع يَتفرَّعُ أنماطاً، فالقصة منها القصيرَة،والقصيرة جداً،والأقصوصة،والرّواية منها: وحيدة الحدثnouvelle والتاريخية، والواقعية،والتسجيلية،والنفسية،والترسُّلية،والهزلية، والروايةالأليغورة، إلخ.. على أنَّ السيرة منها: الغيرية،والذاتية،والمذكرات، واليوميّات،والاعترافات. وقد استبعد فراي Frye (١٩١٢- ١٩٩١) في "تشريح النقد" الذي ترْجمه للعربية د. محمد عصفور ترجمة جيدة،الاعتراف،والسِّيَرَ، من النثر القصصي fiction معللاً صحة هذا التوجه بالقول: إنّ النثر القصصي خياليٌّ،والخياليُّ نوعٌ منَ الكذبِ،فحتّى لوْ ضمَّن المؤلف روايته وقائع جرت فعلا على الأرض،أو في السّماء،فينبغي أنْ تُروى باعتبارها ضرْبًا من التأليف الخياليّ، وليستْ من السَّرْد الحقيقيّ،الواقعيّ،لذا لا مَوْضع – في رأيه – لكتب السّيرة بيْنَ القِصَص،وإنّما يَنْبَغي أنْ يُخصَّص لها رفٌّ مستقلٌّ بها في المكتبة الأدبية حيثُ كتبُ الرَّحلات،واليوميات والمذكرات عن الحوادث،والانطباع عن البلدان[٢].

نذكّرُ بهذا لسَبَبٍ بسيطٍ جداً،وهو أنّ كثيراً من الناس،ومنهم نقادٌ،للأسف، يخلطون بين السيرة الذاتية والرواية.وقد عرفنا فيمن يكتبون دراساتٍ نقديَّة حوْل الرواية مَنْ يحاولونَ تقديم البرهان على أنّ كمال في "ثلاثية" محفوظ-مثلا- هو نجيب محفوظ، وأنّ جريس في

"سلطانة" هو غالب هلسا، وأنّ الابن في"اعترافات كاتم صوت" هو مؤنس الرزاز نفسُه إلخ..

والصحيح أنَّ مثلَ هاتيك المقالات تُضْعِفُ الأثر،وتقلل من قيمةِ الرّواية. وما من شكٍّ في أنّ القارئ هو الحَكَمُ في النّهاية،وعلى طريقة Barthes ينشأ التجنيس عند القراءة وليس عند التأليف؛ فعندما نقول إنّ هذا الأثر- أو ذاك- رواية،فمعناهُ أنّ قارئًا معيَّنًا قرأ هذا الكتابَ في تلك اللحظة بالذات وعدَّهُ رواية،لا اعترافاً، ولا سيرَةً.وكتابُ سعاد العامري لمن يجهل الحوادث،وعلاقتها بالواقع،قد يُعدُّ رواية،ولكنَّ المؤلفة ذاتها تعُدُّه مذكراتٍ أو شهادةً،وكلّ فقرة فيه تؤكّد هذا. أما المقدمة فتعلنُ ذلكَ صراحة: "تقع اليوميات،وهي تضمُّ رواياتٍ عن حياتي اليومية تحْتَ الاحتلال،ومواجهتي المتكرّرة لمُوظّفي الإدارة المدنية،والجنود الإسرائيليين ... " وهذا واضحٌ في صفحاتِ الكتاب كله، ولكنّ أسلوب الكاتبة يقتربُ في مُعْظم الأحْيان من الأسلوبِ الرّوائي،باستخدام المُونولوج الداخليّ لتتذكّر بعض ما جرى في الماضي،وهي تحاورُ،في الوقت نفسه،جنديًا إسرائيليًا،أو أيَّ شخْصٍ آخر.وهذا الأسلوب يُضفي على الشهادة بعْضَ القيمة الفنية،إلا أنّها لا تكفي لوصف الكتاب بالكتاب الأدبيّ، بله الروائي،ممّا يُذكّرُنا بأسْلوب عزْمي بشارة في " الحاجز" الذي وَصَفَهُ المؤلّفُ،أو الناشِرُ، أو كلاهما،بشظايا رواية،وهو في الواقع شهاداتٌ نُسجتْ بأسْلوبٍ شبْه قصصيّ عن الانتفاضة الثانية، والحواجز الكثيرة،وإنشاء جدار الفصْل العنصري.

والسؤالُ الذي لا بدّ من تذكـرّه هاهنا هو : ما الذي يجعل ناشراً،أو مؤلفا،يَصفُ الكتابَ الذي يُصدرُه ُبالرواية،وهو ليس كذلك،ولمَ يتجنّب وصفه بالسيرة،أو اليوميات،أو الاعترافات؟ هذا السؤالُ يُعيدنا – كرةً أخرى- لما ذكره جان ماري شيفير في كتابه " ما الجنسُ الأدبيُّ؟ "عندما استشْهدَ بحالاتٍ كثيرةٍ منَ الماضي،والحاضر،لجأ فيها الناشرونَ لإلصاق صفة روايةٍ،أو ملحمةٍ،أو درامةٍ،أو قصّةٍ،بالكتابِ المَطْبوع،لأغراضٍ مُتباينةٍ قدْ يكونُ الغرَضُ التسويقيُّ هوَ أهمُّ هذه الأغراض، ولكنَّ جمْهرَة القراءِ ،مع ذلك، لم تتقبَّلْ ذلكَ التصْنيفِ باعتبارهِ حقيقةً لا يَطالها الشكُّ،ولا تحيطُ بها الظنون[٣].

الضوء الأزرق

على أيِّ حالٍ ثمّة نصوصٌ تختلط فيها فنيّة الرواية بالمحتوى الذي يقتربُ بها من السّيرة، فيبدو لنا الكتابُ كما لو أنّه نثرٌ خياليّ،لكنّه يحيلنا إلى مَرْجع،هوَ نسيجٌ مِنْ وقائعَ حقيقيّةٍ تتعلّقُ بحياةِ الكاتِبِ اليوميّة،ومن أمثلة ذلك "الحديقة السِّرية" لمُحمّد القيْسي[٤]، و"الضوء الأزرق" لحسين البرغوثي[٥].

فالراوي في هذا الكتاب هو المؤلف الذي يتكرَّرُ اسمُه مراراً. فهو يتحدث مستخدمًا ضمير المتكلم "التقيتُ به" يعيش في (سياتيل) حيث جامعة جورج تاون التي يلتحق بها للحصول على الماجستير في الأدب المقارن. وفيها يتعرَّفُ إلى رجل في مثل عمره،من (قونية)في تركيا، وصفة هذا الرجل أنّه من طائفة الدراويش أتباع جلال الدين

الرومي. يدرس الفلسفة وعلم النفس،لكنه بعد أنْ كتب بحثاً عن القوانين المتحكمة في الكون تحوّلَ إلى صوفيّ، وعاد إلى تركيا ليُصْبحَ في عرْفِ الناس مَجْنوناً،أو مشرّدًا.

لهذا الرجل يَرْوي البطلُ حكايته معَ الزمان. فقد وُلد في إحدى قرى فلسطين ، وقضى طفولة شقية في بيروت حيثُ والداه. وفيها يكتشف أن الإسرائيليين حرموه صغيراً رؤية البحر على شاطئ عكا،فراحَ هو وأمُّه يعبّانِ من نسيم البحر في بيروت عبا ويملآن أنظارهما بزرقته الداكنة. تعود به أمه إلى رام الله،يشبُّ فيها عن الطوْق ليكتشفَ أنَّ شهْوَة الاحتلالِ عند الإسرائيليين لم تتركهم وشأنهم،فسرْعانَ ما احتلتْ الضفة الغربية ، وأصبح محظوراً عليه السفرُ إلا بتصريحٍ منَ الحاكم العسكري مناحِم ميلسُون. ثم تقذفُ به الأيامُ كرَّة أخْرى إلى بودابست،ليلتحقَ بجامعتها،وحينَ يَعودُ يكتشفُ أنّ كلَّ شيءٍ في رام الله قد تغيّرَ بما في ذلك أبوه الذي حضَرَتهُ الوفاة(١٩٧٩).

أراد حسين أن يستأنفَ حياته في المدينة،بيْد أن شهوة العلم،والبحث،تقذفُ به مرة أخرى إلى موقع ثانٍ،فإذا هو في (سياتل) حيثُ ذلك التركيُّ الذي يروي السارد له حكايته مع الزمان.ما كان يساورُه منْ شكوكٍ هو هلْ العالمُ الذي نعيش فيه عالمٌ بريءٌ خالٍ من الوحشية؟لقد كانَ يتهرّبُ من الكوابيس التي تعتاده بتعاطي حبوب منوِّمة لتهدئة أعْصابه المتوتّرة.لقد غدا بعيدا جدًا عن تلك الطفولة التي كان فيها يقرأ أو يعدُّ واجباته المدرسيّة على ضوء السراج لأنَّ الكهرباء لم تكنْ قد انتشرت في القرى، ومع ذلك كان سعيدًا يحظى –على الأقلّ – بشعور الأمان.يستعيد أيامَ بودابست

عندما آذاهُ سؤالُ الهويّة،فقد سألته فتاة عن الموطن الذي قدم منه فعزَّ عليه الجوابُ،لأنَّ السائلة لم تستطعْ أنْ تحدّد موقع فلسطين ،فهي لم تسمع من قبلُ باسم كهذا.وعندما تعرّف إلى فتاة أمريكية زنجية وأخبرها أنه عربيّ ظنته من الغزاة الذين فتحوا أفريقية في عصر الفتوحات. فيذكر لها ما جرى حين أخرج الفلسطينيون من بيروت عام ١٩٨٢ ومرَّ بعضهم بجزيرة كريت،فقال لهم الكريتيون: أنتم منا،وجذوركم في هذه الجزيرة.

تشبِهُ الذكْرياتُ التي يستعيدها الراوي من ماضيه ثرثرة مهووس يتحدث تحت وطأة التأثر بأحد العقاقير التي تعطل الجانبَ المنطقيّ من العقل؛ فنحنُ لا نعرفُ عن التركيّ الذي يتحدثُ إليه أيَّ شيء إلا بعْد أنْ نقطع تقريباً نصفَ الكتاب،وإذا باسْمه الأصلي باريتش،وهي الكلمة المقابلة لكلمة pure بالإنجليزية،ومعناها نقيّ،ثمَّ حُرّفَ اسْمُه إلى (بري) المشتقة منَ بارئ وهوَ منَ الأسْماء الحُسْنى. وللاسم في رأيه وقعُ السّحْر. وعندما يزورُهُ تلبيَة لدعوته يكتشفُ ما لا يُصدّق،فقد كان (بري) يتخيل بيته معْبدا،ونفسه ضمّة ورْدٍ يقدمها لسيدة هي العقل. أما حديثه عن معلمه الذي تنكرّ في هيئة طائر أزرق؛ فشيءٌ أغرب من تلك الرؤى التي يصفها لنا الشيخ ابنُ عربي في فتوحاته المكية،وهذا النموذج - في الواقع - من المكونات السردية التي تقرب هذه السيرة من الرواية.

يستأنف الكاتب استعادة الماضي،ليرى نفسه تتجول في مرعى على بغلة كانوا يسمونها من باب التندر(أم إسكندر) ثم لا يفتأ يمزج الحاضر بالماضي فيبرز (بري)من خلل

الربط بين كلمة برّي وعكسها بحري. وتقفز بنا الذكريات خمسة عشر عاماً ليستعيد البطل الذي ُحرم من رؤية البحر في ساحل فلسطين مَشْهَده متسكعًا على رصيف الشارع في بودابست،مستمتعا بموسيقى "الدانوب الأزرق". يعود بُعيد ذلك إلى رام الله،ولمّا لمْ يجدْ ما يفعله يشدُّ الرحال إلى (سياتيل).ولا يفوتنا أن الراوي ذكر قدومه إليها في أول الكتاب. وهذا النسق الزمني المتكسر يعد واحداً آخر من مكونات السرد الروائي الذي تتمتع به هذه السيرة.

وهذا الاضطراب يضطره لاستخدام عبارة في وصف حالته كانَ قد سمعها من شابٍّ أمريكيٍّ مخمور مختلٍّ عقليا رآه في فندق ، والعبارة تقول "حالة فضائية". تذكّر هذه العبارة عندما تعرّف إلى فتاةٍ أمريكية تعمل منسقة زهور في كنيسة.فقد كانت تلك الفتاة التي عرض عليها الزواج،وتزوجا فعلا،تحلم بامتلاك طائرة من نوع هليوكبتر.فزواجهما،وطلاقهما السريع، سمّاه أيضا "حالة فضائية". وما يزال يذكر أن المسألة تمت مثل مزحة،فقد اشترى لها من باب التأثيث (لمْبة) كهرباء زرقاء اللون،وظل يتمتع برؤية الضوء الأزرق الغامق،وهو يكرّر "حالة فضائية". في الأثناء يعود بنا الراوي ثانية إلى رام الله،مسْترجعاً ذكرى المقابلة الأولى مع الحاكم العسكري.في الأيام التي أعقبت تلك المقابلة كتب البرغوثي الفصل الأخير من روايته الضفة الثالثة لنهر الأردن،لكنه ظل يتوق لزيارة الصين والالتحاق بأحد الأديرة والتدرّب على الكونغ فو. وينتبه السارد من تداعياته المنهمرة، وإذا ببري – التركي- يخاطبه قائلا: ميز الذهن عن محتواه.

وعندما يشتدّ الجدال بينهما يجذبه (بري) من يده ويجرّه إلى بركة صغيرة على كثب من البيت،طالباً منه أنْ يحدّق في القاع.سائلا هل يرى بينه وبين الماء شيئاً ؟ وعندما يؤكّد له السارد أنه لا يرى شيئا بينهما،يقول له ضاغطاً على كلّ حرف: تحتاج إلى هذا الوضوح،أن ترى العُمْق مثلما ترى قعْر الماء في هذه البركة.

في الفصل الأخير يستذكرُ السارد الماضي،حياة التقشّفِ، عندما كان يتمشّى بين الأودية والجبال والينابيع في رام الله،وبيده أنبُوبَة صفراءُ من الخشب تدْعى قلماً، لتبدو له الكلمات التي تكتب بها شبيهة بتعاويذ السّحَرَة. في تلك الأثناء،ونتيجة تصرفاته التي لا تستوي مع تصرفات الصبية،الذين في مثل عمره،أطلقوا عليه لقب (الأهبل) وما تزال هذه الكلمة – حتى إعداد السيرة- تطنّ في أذنيه،فلماذا كان يصرون على دعوته بهذه الكلمة؟ألذلك علاقة بالصنم الذي عُبد في الجاهلية وعرف باسم هُبَل؟أم لذلك صلة بمعنى هذه الكلمة في الآرامية وهو الدخان؟على وقع هذه التساؤلات يسترْجِعُ السارد حكاية البنْت (جبينة) التي تسلقت شجرة(الدُّوم) وأخذت تقطف ثمارها وتقذف بما تقطفه للصبايا ليضعنه في أكياس ،وعندما حسَدْنها على ما كانت تتمتع به من جمال،غدرْنَ بها،وتركنها وحيدة فوق الشجرة ، ليأتيها الغولُ ذو القرنيْنِ فيختطفها،ويأسرها.هذه الحكاية الشعبية كتبها المؤلف فيما بعد في أوبيريت مسرحي وظف فيه حكاية علقتْ بذهنهِ من أيام الطفولة المبكرة.

وعلى هذا النّحْو يَجْمَعُ "الضوْءُ الأزْرَق" في نسيجه ِالأدبيّ المتفرّد-أسلوبا وبناءً- بين ما يذكرنا بسرْديّات

الرّوايـة، وبحميميّـة السِّيرة. فقدْ عـرضَ الحـوادثَ الواقعيّـة الحقيقيّـة عرْضًـاً تخييليّـاً ،وأضـفى علـى الشخصـيّة (بـري) طـابع النّمـوذج الغرائبـيّ، وعلـى المـذكرات والاعترافـات قـانونَ العمل القصصـي إلـى جانـبِ الاعتـراف. لكنّ هذا لا يعني أنّ "الضوء الأزرق" رواية بالمعنى الدقيق للكلمة.

الهوامش

١. سـعاد العـامري: شـارون وحمـاتي، مـذكرات رام الله، ترجمة عمر الأيوبي، الآداب، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٧

٢. نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، عمان، ط١ ، ١٩٩١ ص ٤٠٢

٣. شيفير، جان ماري: ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ص ٥٣

٤. محمـد القيسـي: الحديقـة السـرية، الآداب، بيـروت، ٢٠٠٣ وانظر= الدستور الثقافي، ع ١٤٧٦٤ ، س ٤٢، الجمعة ٢٢آب ٢٠٠٨

٥. البرغوثي، حسين: الضوء الأزرق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٤

2

المديني ونصيبي من باريس

سيرة ذاتية عبر المكان

منذ كتب رفاعة رافع الطهطاوي كتابه الرائد " تخليص الإبريز في تلخيص باريز " في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وباريس تحتل حجر الزاوية في كتابات الرحالة والموفدين والمهجَّرين العرب من الأدباء والشعراء والدارسين والمفكرين، فبعد رفاعة الطهطاوي (١٨٠١- ١٨٧٣) ظهرتْ كتابات علي مبارك (١٨٢٣- ١٨٩٣) في عَلَم الدين وهو كتاب مقامي، يدور حول مهندس انتقل إلى باريس لمتابعة دراسته العليا بين عامي ١٨٤٤ و ١٨٥٠ وفي انطباعات هذا المهندس عن باريس ما يتلخص في أنها " أحسن مدن الدنيا وأعظمها لحسن نظامها، وكثرة ما فيها من المباني اللطيفة، والأشياء الظريفة ". وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٥- ١٨٨٧) في الساق على الساق، وفي كنز المخبا الذي يقول فيه واصفًا باريسَ:

أذي جنةٌ في الأرْضِ أم هيَ باريسُ

ملائكةٌ سُكانُها، أمْ فرنْسيسُ

وبعد الشدياق ظهر كتابٌ لفرنسيس مراش (١٨٣٥-١٨٧٤) الذي فتن بباريس أيما افتتان، ولا سيما بما فيها من حياة حضارية قوامها العلم والعقل، والنظام القائم على الحرية والمساواة. تلاه المصري محمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠) الذي تحدث على لسان عيسى بن هشام مؤكدا أن باريس مدينة كثيرة المحاسن، جمة المساوئ، وعلى الشرقي أن يأخذ منها ما حسن، ويترك ما لم يحسن. ويعقوب صنوع الملقب بـأبي نظارة نشر في العام ١٨٩٩ كتابا بعنوان " البدائع المعرضية، في باريس البهية" ويبدو لمن يقرؤه كتابًا يروي فيه مشاهداته لمعارض باريسية استمرت ستة أيام طاف خلالها بقلمه في المسارح، مؤكدًا أنها (تياترات يشخصون فيها كيفيات مَنْ سلف من القرون الخالية، وما كانوا عليه من مساوئ ومنْ مناقب، وكيف كانت معاملاتهم ومخاطباتهم، حتى يُعتبر الرأي، ويُنقض المليح من القبيح، والشريفُ من الوضيع).

ومن الأدباء الذين أقاموا بباريس ردحًا من أعمارهم فكتبوا عنها كتابة شيقة أحمد شوقي (١٩٦٨- ١٩٣٢) وتوفيق البكري (١٨٧٠- ١٩٣٢) صاحب صهاريج اللؤلؤ، وأحمد زكي باشا (١٨٦٧- ١٩٣٤) ومصطفى عبد الرازق (١٨٨٥- ١٩٤٧) ومحمد كرْد علي (١٨٧٦- ١٩٥٣) ومحمد تيمور (١٨٩٢- ١٩٢١) ومالك بن النبي (١٩٠٥-١٩٧٣) وتوفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٧) ود. زكي مبارك مؤلف كتاب النثر الفني في القرن الرابع، وأحد الذين اعتركوا أدبيًا مع الأديب طه حسين، ومع العقاد، ومع مصطفى صادق الرافعي. ففي كتابه " ذكريات باريس " يسلط الضوء بصفة خاصة على المرأة الباريسية، وعلى غانيات الحي اللاتيني، وعلى ما ينشر عن الباريسيات من أخبار مروعة في الصحف، حامدًا الله على أن المرأة

الشرقية تختلف عن الباريسية في اعتصامها الشديد بالحياء، واحتجابها داخل البيت. مما يدع الرجل الشرقي مطمئنًا على أهل بيته، لا كالفرنسي الذي لا يعلم متى تخونه زوجته، ومتى لا تخون. وممن كتب عن باريس يحيى حقي في قنديل أم هاشم، وسهيل إدريس في روايته الحي اللاتيني، وطه حسين في مذكرات طه حسين، ومحمد حسين هيكل الذي كتب فيها روايته " زينب " وآخرون كثيرون منهم الشاعر، ومنهم الناثر، ومنهم المفكر الباحث، والفيلسوف المتأمل، والدبلوماسي المتعفّف. ويطول بنا الأمر، ويتشعَّب المقام، لو أننا عددناهم، وذكرنا عنوانات كتبهم، ومصنفاتهم، وليس آخرهم الدبلوماسي المغربي عبد الهادي التازي، الذي ترك لنا كتابًا وصف فيه رحلته الأولى إلى باريس عام ١٩٥٢. ففي هذا الكتاب يصف باريس بأم العواصم، وذلك شيء يعبر عن افتتانه بها، وبما فيها من المغاني، والمجالس، والمسارح، والمتاحف، والأماكن التي تعجُّ بتماثيل النوابغ من شعراء فرنسا وفلاسفتها وكتابها، من أمثال: جان جاك روسو، وديكارت، وغيرهما الكثير الكثير.

ولا كان أخرهم الموريتاني محمد الباهي أحد الصحفيين المقيمين باريس، فقد نُشر له بعيد وفاته التي كانت عام ١٩٩٧ كتابٌ في الدار البيضاء بعنوان لا يخلو من دلالات وهو (اكتشاف باريس) (٢٠٠٨) يذكرنا هذا الكتاب، والعهدة في ذلك على ذمة أحمد المديني مؤلف نصيبي من باريس(٢٠١٤) باصحاب الحوليات، مع منهجية تتصف بالموسوعية في البحث، والتحقيق، لا تعوزها العقلية التركيبية التي تؤمن بتعدّد العوامل الصانعة للمُدن، ولا يعوزها التفاعل ، ولا الإيمان العميق بأنّ التاريخ سلسلة من المسارات المتواشجة، تستمر بالدم، والثورات، ومَكْر

السياسة، إلى جانب عبقرية الأفراد، وهو المنهج ذاته الذي غلبَ على أعمال المؤرخ الفرنسي عمانويل لوروا ألدوري (١٩٢٩) الذي كان الباهي مولعًا به جدًا، ومعجبًا بمؤلفاته إعجابًا شديدًا.

وأياً ما يكن الأمر فإن الشيء المشترك الذي تتصف به الكتب المذكورة، وتتصف به تلك التي لم تذكر، استبعادًا للإسهاب، وتجنبا للإطناب، أنها جميعا تقدم لنا رؤى متغايرة لأصحابها لباريس، لكنها بتغايرها هذا، واختلافها، تفصحُ عن صورة متكاملة الخطوط والأضواء والظلال اكتمالا يَعْلقُ به القلب. ولهذا فإنَّ صديقنا أحمد المديني – الكاتب القصصي والروائي والأكاديمي المغربي، يحاولُ، بعد أنْ سلخ من عمره المديد- إنْ شاء الله- نحو ثلاثين عامًا أو تزيد في مدينة النور، والفكر، والفنّ، بحذر وتهيّب أن يدلي بدلوه في هذا السياق، وأن يضيف جديداً لذلك المقام، تهيبًا وحذرًا مصدره طريقة الكتابة عن باريس، وضرورة أن تكون طريقته مغايرة لطرائق من تقدَّموه، مختلفة عن طرق من سبقوه، طريقة تليق بهذه المدينة التي هي حقاً مدينة النور، والفكر، والفن.

فلا تكفي الرغبة في تذكّر المكان، أو إعادة اكتشافه صيانة لمخزون الذاكرة، ولا تكفي أيضًا الرغبة في استعادة الزمن بما يمثله من مراحل الصبا، وعنفوان الشباب، ولا يكفي أيضا الحنين لريّق الماضي تعلة للقيام بهذه المهمة، التي هي من أصعب المهام، إذا أردنا الدقة الصريحة التي لا تحتملُ الموارَبة. ولا تكفي الرغبة في كتابة تاريخ شخصي ذاتي يروي فيه المؤلف، ويذكر المصنّف، ما كان له من شأن في جامعة باريس الثامنة، أو الثالثة، أو الكوليج دو فرانس، أو السوربون، وما أعده من أطاريح..ولكن هذه الدوافع، وهذه الرغبات تجتمع طرًا لدى المديني، وتدفع به

دفعًا كمنْ أصابته(صعقةٌ) فهبَّ مذعورًا ليكتب هذا السِفر الأنيق (٢٨٠ص) بأسلوب لا يُعْوزه التشويق، ولا يغيب عنه التعبير السلس الرقيق. فهو سيرة ذاتية عبر المكان، وتاريخ شخصي عبر الآخر، واعترافاتٌ لا ينقصها البوحُ، وإن كبح جماحَها التحفظ. وهو في نهاية النهاية رواية يرويها السارد للأجيال طلبًا للموعظة والعبرة، وتوثيقًا للذاكرة والمذاكَرَة.

فالدوافع الذاتية التي دفعت به لاختيار باريس منتجعًا ينتجعه، ومحجًّا يقتصدُه، بعد أن ظفر بالشهادة الجامعية الأولى في فاس، وبعد أن عمل سنوات في التدريس ببلاده تارة، وفي العاصمة الجزائرية تارة، شد الرحال كسلفه عبد الهادي التازي إلى عاصمة الثقافة والفن باريس، وهاجسه الثابت الذي لا يريم الاختلاف إلى معاهد العلم، وجامعات باريس، ومكتباتها التي لا تحصى. فيروي في الصفحات الأولى حكايته مع البوغاز(مضيق جبل طارق) فالجزيرة الخضراء في إسبانيا، فالأندلس، التي اجتازها في ليلتين نحو تخوم (البرنس) ملقيا عصا الترحال في الدائرة الخامسة بباريس، ليقيم في أحد أزقة هذه الدائرة، ثم يروي لنا في فصل يمسك بأنفاس القراء قصة زيارته الأولى للحي اللاتيني ، ذلك الحي الذي اتخذ منه سهيل إدريس- مؤسس دار الآداب - فضاءً لحوادث روايته (الحي اللاتيني) فهو يتجوّل بين مطاعم الحي، ومقاهيه، ومكتباته، وفي خياله تتداعي حوادث تلك الرواية.

يحاول المديني الاندماج في الحياة الجديدة. لكن الحنين إلى الأهل، وإلى أمّه بالذات، وإلى قفَّتها التي تحتوي ما لذ وطاب من الأطعمة والمشهيات، يعكر عليه صفو تلك اللحظات. فالشعور بالاغتراب، كما قال الشاعر عبد

الصبور (خَرَاجٌ) لا بد للمبدع والمثقف أن يؤديه، وضريبة للتميّز لا بد أن تسدَّد في الموعد، والأوان.

وهكذا نجد الكتاب، والمكتبات، والأصدقاء من أمثال: محمد باهي، وعلياء، في جانب، والحنين إلى الأسرة في جانب آخر.

يجد المديني عزاءه في تلك المكتبة التي تحمل اسم فرانسوا متران، ففي قاعاتها الوقور التقى، وجالس العديد من الجهابذة: ميشيل فوكو، وبودريار، والمستشرق أندريه مايكل، والمستشرق مكسيم رودنسون، وبورديو، وعبد الرحمن بدوي، وبنسالم حميش.. يجلسون الساعات الطوال.. وحين يأتي موعد الغداء يكتفون بالساندويش، وبعض المياه المعدنية، على طريقة فوكو. في باريس، وعلى إيقاع السلال التي بدأت تصل إليه مع القادمين من المغرب حاملة بعض ما يؤجّج الحنين، تعرَّف على طالبة من سوريا (علياء) كانت قد سبقته بعامين، ونشأت بينهما علاقة تحفَّظَ في الكثير مما رواه عنها، وإن كان في الذي ذكره عنهُما ما يوحي بالكثير من التفاصيل المضمَرَة. لكنه كغيره ممّن كتبوا عن باريس، كلما روى لنا حادثة، أو وصف لنا مشهدًا، مما رآه، سارع للمقارنة بين باريس والحياة فيها من ناحية، وما اختبره من ألوان العيش والنظام الحياتي في بلادنا نحن العرب من ناحية أخرى. فعلى سبيل المثال، يدهشه اصطفاف الباريسيين أمام بائع الفواكه لا يزاحم أحدُهم أحدًا. ويدهشه أن يرى بين المصطفين علمًا من أعلام الفلسفة هو ميشيل فوكو. فيروي لنا ما رآه موازنا بين موقف هذه الفيلسوف الشهير، ومواقف صغار المثقفين لدينا " بزنقة روشيليو، البروفسور، الفيلسوف، ميشيل فوكو، بصلعته اللامعة، ونظراته الحادة، ينتظر كأيِّ واحدٍ من الناس، دوْره، لابتياع التفاح، أو البرتقال، لا غير،

فالفيلسوف هنا لا يبحث عن المال، ولا عن الجاه، ولا عن مقعد في البرلمان، ولا عنْ كرسيّ وزارة.. "

ومما يُدهشُ له القارئ أن المديني في الفصل الذي يحدثنا فيه عن غواية الفصول، يؤكد لنا أن الخريف، وهو الفصل الذي يوصف عادة بأسوأ فصول السنة، هو الذي فُتنَ به المؤلف، فخريف باريس كالربيع في غيرها من مدن.. فاتن.. ورائع. ليس كخريف فاس، أو الدار البيضاء، ولا كخريف برشيد، أو غيرها من مدن. ولأنه أحبَّ خريف باريس كان عنوان مجموعته القصصية التي صدرت في العام ٢٠٠٩ تحمل عنوان " خريف ". ففي باريس يواصل اكتشافَ الغابة، واكتشاف الشمس، واكتشاف الغيم " قبعة السماء " واكتشاف الشارع، والدائرة، واكتشاف الألفة بعيدًا عن الشعور النوستاليجي بالاغتراب، فهو " لا يجد وقتا للإحساس بأيّ حنين رغم السلال التي تأتيه من المغرب مع القادمين، فلا غربة لمن يربط أفقَ يومه، وغدهِ، وأحلامه، بأقربِ عودةٍ إلى الوطن، ليرتمي في أحضان الوالدة، مقبلا ذا الجدارَ وذا الجدارا. منتشيا بين " أولاد الدرب " كأنه عاد من القمَر توًا. "

وفي باريس أيضا يكتشف عادة التواصل، والتحول في اللهجة الفرنسية من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطَب. وفي السوربون يلتقي كلا من جاك لينهارت أحد تلامذة لوسيان غولدمان صاحب المذهب البنيوي التكويني.. والإلهِ الخفيّ. وعالم راسين. والبورت رويال. ويلتقي البروفسور جيرار جنيت أحد كبار دارسي السيميائيات السردية، والمنظرين للسرد ولخطاب الحكاية. مواصلا تنقله بين جامعة باريس الثامنة، والثالثة، والكوليج دو فرانس، والسوربون. وفي فقرة مكتنزة دلاليًا يروي لنا شيئا عن مقابلته للكاتب آلان روب غرييه مؤلف كتاب " الرواية

الجديدة ". تلك المقابلة التي جرت بالصدفة عندما ألفى نفسه يزاحم الآخرين في حشد من الطلبة في زنقة(أولم) الشهيرة في يوم من أيام شهر نوفمبر (تشرين٢) من العام ١٩٨٢ وهو يتحدثُ ببالٍ رخيٍّ عن صنعته الروائية. فتقدم المديني منه طالبًا رقم هاتفه، ليقول له هذا بكلمة موجزة: (أوه تستطيع أن تجده في دليل التلفون) وبعد أيام زاره في بيته بضاحية نويي ليقول لنا واصفاً " زرته بعيد وقت وجيز، في بيته، في ضاحية نويي ، وإذا هو منزلٌ مختنق بالكتب، والأوراق، والملفَّات، وهو يتحرك بينها بصعوبةٍ، ويتحدث عن أشياءَ مختلفة، وخلالها يقول لي: ليس لديَّ ما أعطيك. اعتمد على نفسك. عليك بالعمل. العملَ. العملَ. وفهمت أن آلان روب غرييه مهندسٌ فلاحي، فالكتابة عنده هي حقل يحرثه، ويقلّبه، ويغرسُ، ويتعهَّده، وينسِّق بدأبٍ شديد، ويجني أخيرًا. " ص١٧٠

وفي الكتاب فصولٌ شائقه، وشهادات رائقة، عن أصدقاء نابهين عرفهم المديني، وعاشرهم في باريس، لسنين طويلة، وآماد غير قصيرة. منهم من هو أستاذ تتلمذ له في سنوات الطَّلب: كجمال الدين بن الشيخ، مؤلف كتاب " الشعرية العربية " فكان له في سني الإشراف نعم الأخ، والصديق الحميم، والمعلم. ومنهم من هو شاعر كأحمد عبد المعطي حجازي الذي غادر القاهرة مضطرًا بعد زيارة الرئيس المصري للقدس، وعقده اتفاقية الإذعان. ومنهم من هو روائي كبير كعبد الرحمن منيف، مؤلف رواية شرق المتوسط، والنهايات، وسباق المسافات الطويلة، وحين تركنا الجسر، ومدن الملح، وأرض السواد،الذي توفي إثر عملية جراحية ببيروت ٢٠٠٤ . ومنهم من هو صحفي كالموريتاني محمد باهي، الذي توفي هو الآخر في الدار البيضاء سنة ١٩٩٧ تاركا وراءَهُ مادة الكتاب الذي نشر

لاحقًا بعنوان اكتشاف باريس(٢٠٠٨) وعنه ألف عبد الرحمن منيف كتابه الشيّق، الممْتع (عُرْوةُ الزمان الباهي) ومنهم محمد آيت قدور أحد السياسيين المنشقين على الحسن الثاني سنة ١٩٧١ والمفكر الفيلسوف محمد عابد الجابري، مؤلف الخطاب العربي المعاصر، وبنية العقل العربي، وشاكر نوري، وعبد الواحد عوزري، وعبد الرحيم الجلدي وآخرون.. لا يتسع هذا الفصل لذكرهم، وذكر ما شهد به وفيه المديني . فهو جزء من الكتاب يحتوي على شهاداتٍ واقعيّة، مؤثرة، عن هؤلاء المفكرين الباريسيين إذا جاز التعبير وساغ، كُتبتْ بأسلوب سلس لا تعوزه الشفافية، ولا الرحيق الوجداني الذي يشعرنا بما في الأسلوب من نشوة تشبه بمذاقها مَذاق النبيذ الباريسيّ الشهير.

صفوة القول، وزبدة الحديث، أن أحمد المديني بهذا الكتاب (نصيبي من باريس) يكتب لنا سيرة ذاتية من خلال المكان، الذي هو باريس، مؤكدًا في كل فصل منها، بل وفي كل صفحة، وفي كل فقرة، أن الحياة هي الكتابة، والكتابة هي الحياة.فهو سيرة ذاتية عبر المكان، يشوبها شيء غير قليل من السرد الذي يذكرنا بالرواية. لكن الكتاب لا يدعي مؤلفه أنه رواية، وذلك لا ينتقص منه، ولا من قيمته، ولا من قدر المؤلف، ولا من براعته في الوصف، والسرد، والحوار.

3

أمجد ناصر وبيروت الصغيرة
يوميات الحصار وعسكرة القصيدة

في نصوص الحصار التي تضمَّنها كتاب أمجد ناصر " بيروت صغيرة بحجم راحة اليد " قصيدة لافتة للنظر هي " جزائري من قلعة آرنون " وهي قصيدة لا تلفت الأنظار بكونها وثيقة تاريخية تقدم لنا شهادة مُصاحبة لوقائع الحصار في بيروت ١٩٨٢ * وإنما ببنيتها الفنية القائمة على دمج العناصر المتعددة التي تتألف منها رؤية الشاعر لهذا النموذج الإنساني، وأول هذه العناصر هو الشخص بما يعنيه من محتوى، والثاني هو مساواة هذا الشخص بين تراب وهران وتراب النبطيّة، بين حرب التحرير، وحرب القوات المشتركة، بين الزنبق – زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيرة- ودم الشهيد، والثالث هو مذاق الحرب، والحصار، الذي هو تارة بطعم الدفلى، وطورا بطعم السلاح:

للذل طعم الدفلى
وللحياة طعمُ السلاح

والرابع هو ذروة القصيدة، فهي تعبر عن الفكرة التي تؤكد أن للدم لونًا واحدًا. فالجزائري الذي لا يهمنا ما اسمه، سواءٌ أكان عبد القادر، أم عبد الرحمن، أم عبد الكريم، يعنينا- ها هنا - أنه الإنسان الذي لا تحطم قلبه طائرة، ولا تفزعه قذيفة، ولا يثني عزمه عما جاء من أجله فولاذ، أو كولونيل، أو بريغادير. وهو الذي يحمل على كتفه الهشة

شهيدًا بحجم محمد، محتفظا بآثار دمه الزكي على سترته العسكرية التي يرفض أنْ تنظف:

خلع سترته المتّسخة

ـ أنظفها لك؟ قالت فاطمة

انحنى كالزنبقة

وقال:

ـ إنَّ دمَ محَمَّدٍ فيها

وعلى هذا الأساس تكتسي خاتمة القصيدة طابع الذروة التي تضيء الزوايا الظليلة، والمعتمة من القصيدة. فالفكرة الرئيسة فيها، إن كان الشعر يتوسل بالفكرة ليتواصل مع المتلقي، هي أنَّ الدم واحدٌ في وهران، وبيروت، والنبطية، وفلسطين. وتكرار الشاعر لمثل هذا واضحٌ عندما تقرع مسامع المتلقي- بما فيها من حساسية وذوق- الكلمات الأخيرة:

للدم لون واحد

بين وهران والشقيف

وللغزاة كأسٌ واحد

كأسُ الهزيمة

وعلى الرغم من أنّ الشعر، من حيث هو فنٌّ، يجلُّ عن أنْ يكون توثيقا، ويسمو على اليوميات، والمذكرات، فهي نثر – زؤان – وهو نظمٌ – قمح – على الرغم من ذلك، فإن لنصوص الحصار هذه ألقاً يطغى على ما يشبه النسق التوثيقي، ويغلب على ما فيها من التصاق بالحدث. ومن الناس من لا يعرف الظروف التي لقيَ فيها الشاعر علي فودة الشهادة، وهو الذي أصدر في أيام الحصار صحيفة باسم " **رصيف** ". ولم يقتصر على إصدارها، وتحريرها، وكتابة المواد الرئيسة فيها، بل كان مع ذلك يوزعها على المقاتلين، وعلى غيرهم من المعنيِّين بالحصار، كأيّ بائع جرائد يوزع بضاعته بالمجان. هذا الشاعر الذي اشتعل

رأسه ببياض الحكمة، يتراءى لنا في قصيدة " مضى الذئبُ الوديع " يجرُّ وراءَه رصيفا مهشّمًا، ثم تطَّرد الصور لتعبر تعبيرًا غير صريح عن استشهاده، وهو الذي غادر عمان إلى بيروت، متشبّثا بالحياة الحرَّة الكريمة:

ذهب الذئب الوديع
وترك وراءه خيطا من الضحك الأبيض
والسخرية السوداء
ذهب المكلل بثلج الحرية
وترك وراءه رصيفا مثخنا بالشظايا والأصدقاء الألداء
مضى عليٌّ
الذي أحب في الحياة شيئا واحدا: الحرية

وهذا الشهيد الذي نشر، بين ما نشر من شعره، ديوانا بعنوان " عواء الذئب " يومئ إليه أمجد ناصر بما كانَ يحبُّ أنْ يُنادى به، وهو الذئب الوديع. مثل هذه الصورة تلقي الضوء، من حيث لا يخطط الشاعر لذلك، على عنوان قصيدته " **زهرة الكاتيوشا** " فمن طعم الدفلى، وطعم السلاح، مرورًا بالذئب الوديع، مفارقات تسلط الضوء على هذا العنوان الغريب الذي يجمع بين الزهرة والسلاح، وليس بين الزهرة والغارديناِ. في القصيدة يرسم أمجد ناصر بالكلمات مشهدا يجمع فسيفساء الحِصار: شوارع مدمرة، شرفات، أحياء موحشة، مقفرة، قذائف، بقايا أشلاء، غزاة، وفتية يجرّون مدفعا:

مُتورّد الفوهة
طارَدوا الطائراتِ بالسواعد،
وعانقوا زهْرَة الكاتيوشا

في هذا المدى المنظور لحصار، واجتياح، لا يميزان بين الحي والقتيل، ولا بين الأشلاء وأشرعة المراكب في عرض البحر، تبرُزُ كلمات ليس من عادة الشعر أنْ يحتفي بها كثيرًا، ولا من طبيعته أن يتحمل وزر تردُّدها في نسيجه

اللفظي، مثل كلمة (مدفع) و(طائرة) و(لعنة) و(دم) و(غزاة) و(فوهة) و(شظايا) و(قصف) و (فولاذ) و(الكولونيل) و(القوات المشتركة) و(حرب التحرير) و (السلاح) كلماتٌ تظهَرُ في هذه النصوص – نصوصِ الحصار- وكأنها تضفي على الشعر لونا هو لون الاجتياح. وهي كلماتٌ تبدو لبعض نقدة الأدب مباشرة، وحادَّة، تشبه الوخز بحراب السلاح الأبْيض، أو بالسكاكين، غير أن القصيدة التي هي وليدة السياق الخاصِّ بها، وهو سياق الاجتياح، لا بد أن تكون في لغتها قصيدة محاصَرَة بهذه الحِدّة. ومن نصوص الحصار نصٌّ آخرُ بعنوان " رجل وامرأة " وهو للمؤلف الشاعر أمجد ناصر. والعنوانُ لأوَّلِ وهلة يوحي بإيحاءات بعيدة، قد يكون أحدَ هذه الإيحاءات وجودُ الشيطان بصفته الشخصَ الثالث، إلاّ أن المفارقة في القصيدة هي أن النص يكسر توقع القارئ، ويأتي بما يغايره.

فما إنْ ينتهي منها حتى يكتشف أنَّ علاقة القصيدة بالمرأة، وبالرجل، وبالشيطان الثالث، أقلّ بكثير من علاقة تكراره لأحرف الجر التي تحدِّد ابتداءَ الغاية زمنيًا ومكانيًا: في الصباح، في لحظة الالتباس، في الصباح، في اللحظة السعيدة، في الصباح، في رفَّة الهُدْبِ، في الشهيق، في النظرة الأخيرة، في وعْده بالمفاجأة التي لا تظهرُ إلا في ذروة القصيدة:

لم يبق في الشرفة المطلة على البحر
سوى طعم القهوة
وصدى جملةٍ ممزّقة
وسوى دم يتفشى في ملاءَةٍ بيضاء
تخفقُ على حبل غسيل.

فهو، بهذه الذروة، أحالنا إلى المدول غير المباشر، الخفيّ، لكلمات، مثل: برهة الالتباس، الفم المتلمّظ، اللحظة السعيدة، منابت الأطراف، اللحظة الأخيرة، رفَّة الهُدْب، ما

قبل الهدير، والشهيق. ففي كل كلمة من هذه الكلمات إيماءَةٌ لشيء خفيٍّ، لكن دلالته بالتأكيد تتجلى في نهاية النص عندما يتَّضح أن لا شيء يبقى بقاءَ الدم الذي راح ينتشر، ويتفشى، في بياض الأفق، وفضاء العالم الذي لا يُصغي إلا لصوت القوة.

ولأنَّ كتاب أمْجد ناصر هذا يتحدث عن بيروت الحصار، لا عن بيروت الشطآن، وفق ما يذهب نزار قباني، فقد آلى على نفسه ألا يكون وحيدًا فريدًا في التأليف، أو أنانيًا في الكتابةِ والتصنيف. لهذا نجد في نصوص حصاره قصائد لمحمود درويش، ومعين بسيسو، وسعدي يوسف. وسواءٌ أكانت نصوص الحصار لهذا أو ذاك من الشعراء، فالمُهمُّ، والأهمُّ من هذا كله، أنها تضمُّ أصواتا تزامن وجودُها في بيروتَ في أثناء ذاك الحصار، ومنهم من كتب قصيدةً أوْ أكثرَ، ومنهم من اشترك مع الآخر في قصيدة، أوْ قصة، على نحو ما عرفنا عن جبرا وعبد الرحمن منيف في " عالم بلا خرائط " فقصيدة درويش، ومعين " رسالة إلى جندي إسرائيليّ " قصيدة يكتسي الشعر فيها طابعُا تراسُليّا، فالشاعران اللذان يخاطبان جنديًا إسرائيليا كأيّ جندي كتب عليه أن يحارب دائمًا، وأن يستل التفاح من ضلوع الآخرين، وأن ينتزع الياسمين من حدائق الآخرين، ويسكن القبور في الوقت الذي يُمْعنُ فيه في توسعة قبور الآخرين، هذا الجندي الذي لا يفتأ يرسل قذائفه نحو المُخاطبين الذين يحاصرونه داخل المُجنزرة، أو داخل الدروع، أو داخل الخندق، الذي يتوهمه بحرًا على كثَبٍ منْ عسقلان، لا يتمتع – مع هذا كله - في نظرهما بمثل ما يتمتعان به من الأمن، والأمان، وهما محاصران، المستهدفان:

هدمتَ ما هدمتْ
قتلتَ ما قتلتْ
فجَّرتَ ما فجرتْ

كسرتَ وانْكسرتْ
هلْ أنتَ في أمان؟

في النص التراسُلي هذا تقْرعُ الحجَّة بالأخرى؛ فرصيد الجندي لا يتعدى الخرافات، ولا يتجاوز الماضي الذي يظنه الجندي الإسرائيلي حاضِرًا، فهو لا يفتأ يكرِّرُ حكاية السبْي البابليّ، وحكاية العِجْل الذهبي، والعهد القديم، ومقلاع داود، وأنبياء بني إسرائيل، الذين هم بريئون مما يُنسبُ إليهم، ويُعزى، ومع هذا الحصار الطويل الذي يضربه على (بيروت) وغير بيروت، لا يحظى بما يتوخاه من الأمن، والأمان:

سيولدُ العالم
من جرْحنا – القنديل
حصارنا الطويل.

تعبّر القصيدة إذًا عن الفارق الكبير بين جندي لا يملُّ القتل، وآخرين يصْمدون في وجه العَسْف، ويحلمون بعالم آخر يسوده الحبُّ، وتسودُه البراءة، وتملؤه الطفولة باللهو البريء، قصيدة تتراكمُ فيها الصور، والتساؤلات، التي تؤكد خواءَ الحصار، وعبثية الحرب، التي تجعل من القاتل قتيلا، وممَّن يضرب الحصار على الآخرين مُحاصَراً:

يا ساكن الدبابة
هل يستطيع المرءُ أن يقرأ.. أنْ يكتب في دبابة
هل يستطيع المرءُ أن يُطيّر الحمام في دبابة
هل يستطيع المرءُ أن يضاجع المرأة في دبابة
أن يغرس الأشجار في دبابة
يا قادما من رحم الدبابة
إلى متى تظلّ في مخالب الدبابة؟

تمثّلُ القصيدةُ تجربة فريدة لإبداع مشترك يسهم فيه شاعران اثنان. وقد نجد فيها نموذجًا ينفي، أو يُشكّكُ في الفكرة القائلة بأن الإبداعَ، شعرًا كانَ أم نثرًا،عمل ذاتي،

فردي، لا مجال فيه لاشتراك اثنين فأكثر في إبداع نص واحد ناجح. لا سيما في الشعر، خلافا للمسرح الذي يختلفُ عن غيره من الفنون الأدبية باشتراك أطراف عدة فيه.. فالمؤلف لا يمثل إلا واحدًا من مجموعة مبدعين يتقاسمون الأدوار في العرض المسرحي. ولو أن قضية القصيدة المشتركة كالرواية المشتركة تظلُّ موضع اختلاف. وقد أفادنا أمجد ناصر إفادة كبيرة في هذا الشأن، مثلما تفيدنا القصيدة " مريم تأتي " لسعدي يوسف، فهي تبقينا في الأجواء ذاتها التي تنقل إلينا اليوميات، والقصائد. ففيها يلتقي النقيضان: الموت الذي يمثله الاجتياح بما فيه من قصف ومن قذائف ، والحبّ: الذي يمثل تجدّد الحياة وانبثاقها من الماء المقدس، ومن نخيل مريم الذي يُساقط عليها رطبًا جنيّا، ومن موسيقى الأشْجار، وبياض الشقق الذي يتراءى باهرًا إلى جانب زرْقة البحر، وزرقة العينين، تنبثق مريم مجددًا من الحواجز تارة، ومن محاور القتال تارة، انبثاقا لا يخلو من توْقٍ، ولا يخلو منْ شوق، فالمتكلم، وهو بلا ريْبٍ قناعُ عاشق، ينتظر مجيء مريم التي أوقدت نيرانها ثم مضت متوَّجة بالدخان:

مريم في مدينتها
وأنت تراقب الطرق البعيدةْ
هل تجيء اليوم؟
كانت عند منعطف الرصيف
وأوقدت نيرانها
ومضت، متوَّجة بأدخنةٍ
تباركتْ المدينة

والعاشقُ بلا ريب، هو فارس الهيجاء، الذي لا يفتأ متربصًا وراءَ المتراس، أو خلف ساتِرٍ رمْليٍّ، ينبض بحبّ هذه (المريم) التي تبحثُ عنها بصيرته، وبصائرُه، فيراها من بعيد في عين الحلوة مرة، ومرة في باب الوكالة ، ومرة

بين صحيفة وأخرى. يسمع صوتها في مذياع الثورة، وفي أزيز الطلقات، بين " الليلكي " و " حيّ السلم " إذًا، من هي مريم هذه؟ لا يتركنا الشاعر ننتظر طويلا، فهو لا يلبث حتى يومئ إلى بيروت، وإلى فلسطين، فمن أجل هذه الأخيرة تشتعل هاتيك الحروب، ومن أجلها يتصدى العاشقون للطائرات، وهي تحلق في أُفُقِ رَصاصي:

لكِ العشاقُ
والطلقاتُ
مريمُ تدخلين إذا
تعاليْ

ومثلما ترتفعُ حدة الإيقاع في اللحن الموسيقيّ الصاخِب، يرْتفعُ، ويعلو، توترُ الكلماتِ عند سعدي يوسف، وإذا بالأبيات تغدو قصيرةً، والجمل تصبحُ مُجزأة، تتكئ على بداية متكرِّرة تعَجّلُ تدفق الإيقاع، وتراكم المعنى:

في البراري فلسطين
في قبرات المخابئ
في الرصاص الكثيف
وفي صيحة الراجمة
في الأغاني فلسطين
في الخصلة الفاحمة
في قميص الشهيد
في حديد يفل الحديد
في يد
في زناد
في اقتراب البلاد

حدَّةٌ كهذهِ تبدو لبعض الحداثيّين نمطًاً من المباشرة، التي تقرّبُ القصيدة من الشعارات، فتخلو بسبب ذلك من الصور، والرموز، والمجازات الحيويَّة الخلاقة، غير أنّ سعدي يوسف الذي يتنبه لهذا، سرعان ما ينزلق بالقصيدة نحو أقبية

تزدحم فيها الصوَر: الليل الملبّد، والعصفوران المذعوران بين قذيفة وأخرى. والمشيُ خلسَة نحو شاطئ البحر، وترقب الأمواج المتكسِّرَة، الهادرة، والثياب المخضرّة كالصخور المكسوّة بالطحالب. الشعَرُ الذي يتهدل على الكتفين مغتسلا بالدموع، والخبز الجاف اليابس يُمْضغ، صورٌ تتعاقبُ عليها المرآة والرؤيا؛ تلك التي تسفر في نهاية المطاف عن محو الظلال تمهيدًا لتوضيح المعنى، وهو أنَّ مريم في النص ما هي إلا فلسطين، التي تطلقُ من رَحِم الحرْب بشارَةَ الصمود والعوْدة:

هنا في قسوة اللحظات
ننسج من عباءتها
هويتنا
وندخل في القيامة
***
في الموقع الحجريّ رايتنا
مغروزة في وقفة الزمنِ
سنظل نغرزها ونغرزها
حتى نفجر نبعة الوطنِ
***
وليكن ما يكون
وليكن أن يجيء الجنون
وليكن
إننا قادمون.

تثيرُ نصوص الحصار من جديد السؤال القديم عن اللغة، وعن الصورة، وعن موقع الشاعر من معركة الوجود، فهل هو على هامش تلك المعركة، أم أنه في القلب منها حيث الأتون الذي لا يتيح له ما يكفي للتفكير بتأنق الصورة، ومخاتلة الرموز، والترفُّع عن لغة الحياة اليومية، وعن تسْميَةِ الأشياء بأسْمائها، حرْصًا على ألق الشعر؟ وصونا

لبهاء القصيدة؟ فها هنا يؤكّد الشعراء، وهم جميعًا من خيرة المبدعين المعاصرين، أنَّ الزمن لم يحن بعد لمواصلة البحث في السؤال، بينما تنثال القذائف على الرؤوس انثيالَ المطر. فهم لا يجدون ما يكفي من الوقت للاختيار الأنيق، فليذكروا إذًا الدبابة والمدرَّعة والطائرة والدوشكا والكاتيوشا والمتاريس والساتر الرملي والأشلاء المبَعْثرة والفتيان الذين يجرون مدفعًا، وليذكروا مع هذا كله السترة العسكرية ودم الشهيد، وراجمة الصواريخ، وحرب التحرير، والمحاور والحواجز، والنبطية، وعين الحلوة، والليلكي، وحيّ السلم، يذكرون ذلك، وهم يذكرون أستير، ومريم، والنخلة التي تُساقط الرطبَ الجنيَّ، وبابل السبْي، والعجْل الذهبيّ، والملك سليمان، والهُدْهد، وبلقيس. وهذا كله، إنْ كان يُنظر إليه على أنه ضربٌ من " عسْكَرَة " القصيدة، إذا ساغ التعبير، فإنه، من جهةٍ أخْرى، يؤكد انخراطها في معْركة الوجود، ومواجهة العدم، لا في لحظة الإبداع الذهْنيِّ المتألق، المتأنّق، الذي هو أقرب إلى الترف العقلي منه إلى الخوض في مُسْتنقع الحرْب، بما تعنيه من دماء، ودمار، ومن قصفٍ يتلوهُ قصفٌ، ومن قذائف تتبعُها قذائف، أليْستْ القصيدة هي الأخرى قذيفة منْ تلك القذائف؟

ولا تفوتنا - ها هنا - ملاحظة وهي أن الشاعر أمجد ناصر في هذا الكتاب لم يرد كتابة سيرته الذاتية ولكن النص يصلح أن يكون جزءا من سيرة ذاتية للمؤلف، توقف فيها عند لحظة زمنية من عمره، وهذا ما تناوله كثيرون في شهادات وسير، وفي فصلنا عن رواية حياة حصار لفيصل حوراني نموذج ساطع لتلاقي الشهادة، بالسيرة، وبالرواية.

***انظر الفصل ٢ من القسم الأول**

4
المديني في
فِتَنُ كاتبٍ عربيٍّ في باريس

تعدّ السير والمذكرات واليوميات من المصادر الأساسية التي لا غنى عنها للمثقف والباحث والقارئ. وذلك لأن هذه السير والمذكرات لا تقتصر في محتواها الثقافي والمعرفي على رواية قصة حياة الكاتب المؤلف بقلمه، مثلما يزعم فيليب لوغون، وإنما تستوعب، إلى جانب ذلك، الكثير من الأفكار التي تتعلق بأولئك الأشخاص الذين اختلط بهم المؤلف وخالطوه، ولا سيما إذا كانوا كتابًا أو مثقفين مبدعين، أو من الضالعين في السياسية أو الخطابة أو الصحافة أو الشؤون العامة التي تمثل متابعتها في السيرة زادا وافرا للمؤرخ، ومادة ضرورية للباحث في الفترة أو الحقبة التي عاش فيها صاحب السيرة، أو المذكرات، بل إن فيها ما يهتم به الصحفي والإعلامي والجغرافي والاجتماعي، فلكلّ مختصٍّ من هؤلاء نصيبه من السيرة. وهذا أحد الأسباب الموجبة للتفريق بينها وبين الرواية.

ولهذا اهتم كثيرون بهذا الفن، وصنّفوا المؤلفات التي تضع للسيرة حدودًا، فتميزها عن المذكرات واليوميات، وللسيرة الذاتية تعريف يميزها عن السيرة غير الذاتية. والسيرة التي تتصل بالمؤلف لها تعريف يميزها عن السيرة التي تختص بالمكان، كسيرة مدينة (عمان في الأربعينات) التي كتبها الراحل عبد الرحمن منيف. ويستطيع الدارسون والمهتمون بالبحوث الأدبية والثقافية والفنية العثور على معلومات دقيقة عن البلدان التي تدور فيها حوادث السيرة

أكثر وأوفر من تلك التي يعثرون عليها في كتب التاريخ أو الاجتماع أو حتى كتب الجغرافية العامة والإقليمية ولا تتوافر في أي مصدر أو كتاب.وها نحن أولاء نقرأ بشغف السيرة الذاتية، أو لنسمّها المذكرات، التي كتبها الشاعر القاص الروائي المترجم الناقد أحمد المديني من المغرب الشقيق بعنوان " فتن كاتب عربي في باريس " (دار المتوسط، ٢٠١٩).

فمن العنوان يتضح أن الكاتب المديني يعدها سيرةَ ذات، لا يوميات، مع أنه في قسم غير يسير منها دأب على عنونة فصوله بذكر اليوم والتاريخ واسم الشهر، ومثال ذلك (الخميس ١٥ مايو – ٢٠١٥) وعلى هذا النحو دأب في ثلثي الكتاب قبل أن يقلع عن هذا النمط لاجئا لطريقة أخرى في تتبع الوقائع، ولعل هذا مما يشفع له تسمية الكتاب سيرة ذات، لا يوميات، ولا مذكرات، وإن كان الفارق بين هذه المسميات ليس كبيرا، ولا مهمًّا، إذ العبرة بالمضمون، لا في المصطلح. ويجذب الانتباه في العنوان ذكره باريس، فالمؤلف سبق له أن صنف كتابا آخر بعنوان نصيبي من باريس. (الدار المصرية ٢٠١٤) وفي ذلك الكتاب يروي لنا، طبقا لتصريحه في مقدمة هذا السفر – السيرة- مجريات حياته بباريس بين عام ١٩٨٠ و٢٠١٤ مركزا على السنين العشر الأخيرة[١]. وفي هذه السيرة يستوفي ما لم يذكره في ذلك الكتاب، بادئا بوقائع جرت في ٢٢ مارس- آذار ٢٠١٥ على أنه لا يتذكر شيئا عن العام ٢٠١٦ إلا لمامًا، فهو ينتقل بنا نقلة مفاجئة لكنها سلسة ليحدثنا عن مجريات صيف ٢٠١٧.

١.انظر الفصل ٢ من القسم الثاني من هذا الكتاب

ولعل القارئ يلاحظ من هذا أن المديني لا يلتزم التزامًا تقليديًا بالنسق التسلسلي للسيرة، على النحو الذي نجده – مثلا- في أيام طه حسين، أو في طفولة عبد المجيد بن جلون، أو البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا، أو في سفر التكوين لعبد الكريم غلاب، أو سبعون لميخائيل نعيمة اللبناني المهجري. إذ من حقه، بما أنه يصور لنا عبر الحوادث والماجريات الواقعية أو المتخيلة علاقته بباريس المكان والإنسان، أن يتنقل بنا من موقف لآخر، مراعيا أن يكون الانتقال من مشهد أوتوبيوغرافي لآخر، أو من مذكرة لأخرى، انتقالا سلسا لا يخلو من تشويق، ولا يؤدي إلى اختلال في نسق أفكاره المتماسكة، وموضوعاته الشيِّقة الممتعة.

وتبدو قيمة هذا الكاتب- بصفة خاصة- فيما تنطوي عليه شهاداتُه عن بعض النابهين من أدباء العربية وكتابها الذين كُتب عليهم أن يعيشوا في باريس، وأن يتخذوها منفى لهم بعد أن حرمتهم الأنظمة الفاشية في بلدانهم من الحياة الحرة الكريمة، إلى جانب التفاصيل التي تطَّرد في سرده لتنقلاته ورحلاته بين باريس والقاهرة وبيروت والدار البيضاء والرباط وطنجة وأصيلا وأبو ظبي (معرض الكتاب وجائزة البوكر) وتونس وعمان. فالقارئ يجد بعض الذكريات التي تلقي الضوء على أولئك الأشخاص من أمثال عبد الرحمن منيف وجمال الدين بن الشيخ وفريد النعيمي ومحمد الباهي (عروة الزمان) ومحمد عابد الجابري ومحمد بن يحيى، وآخرين يطول بنا الأمر إذا نحن استقصينا الأسماء.. وألممنا بما يحيط بهم من ذكريات.

ولا يضنُّ المديني على قارئه بآرائه في بعض المسائل الملحة التي أصبحت الشغل الشاغل لبعض المهتمين بالأدب شعرًا ونثرًا. وهي وليدةُ المعايشة اليومية، والتجارب

العميقة المتراكمة، والخبرات المختزنة، والغنية بجل ما هو جديد. فالجوائز الأدبية التي كثرت الجهات المانحة لها في الآونة الأخيرة كما الفِطر، لا تعزز مكانة الرواية، ولا الأدب العربي عامة. فهي- في رأيه- تُمنح حتى للكتاب الناشئين الذين لم يعرفوا بعد كيف تُكتب الرواية، ولا التفريق بينها- من حيث هي فنٌ أدبيٌ رفيعٌ له قواعده وتقاليده- وبين السواليف المتراكمة بعضها خلف بعض في مخطط عشوائي لا غَناءَ فيه، ولا مزيَّة. ويلفت المديني الأنظار إلى أن تجربته مع البوكر ٢٠١٥ كشفتْ له عن حقيقة لا يعرفها كثيرون، وهي أن الناشرين هم من يرشِّحون الروايات، وهم الذين يختارون بعضها للقائمة الطويلة، أو القصيرة، وربما يختارون في الخفاء الرواية الفائزة بعد مقايضات ومساومات. ولبيان مصداقية هذا الانطباع يذكر ما جرى بينه وبين أحد الناشرين، فقد اشترط عليه هذا الناشر أن يكتُب رواية تفوزُ بالبوكر، وإلا فلن ينشر له أيَّ كتاب جديد. وما يقوله المديني في هذا الشأن شيءٌ خطير، لأنه يؤكد صحة ما يشاع في الأوساط الأدبية من أن الجوائز تحوَّلت إلى ألاعيب غايتها دس السم في الدسم، وأن المهرجانات التكريمية المرافقة للإعلان عن هاتيك الجوائز لا تعدو أن تكون تظاهرة فاقعة للضحك على الذقون، أو ذرًّا للرماد في العيون.

ورأيه في ما يكتبه الكثير من الشبان لا يبتعد عن هذه الأجواء. فالناشرون الذين تكاثروا وتهافتوا على الرواية تهافتَ الذباب على الشراب، سرعان ما يُبْدون حماستهم لنشر أي رواية مقابل بعض الدولارات التي يدفعها الكاتب الطموح لاحتلال موطئ قدم في ميدان هذا الفن، لا يسألون أنفسهم عما إذا كانت تلك الرواية تصلح للنشر أم للقذف في سلة المهملات.. والنتيجة النهائية أننا نجد في المكتبات وفي

معارض الكتب، رواياتٍ بعدد الحصى كثرةً ووفْرة، لكن الجيد من ذلك الكثير أقل من القليل، والمتبقي لا تتجاوز قيمته قيمة الورق الذي استخدم في طباعته ونشره. وللمديني رأيٌ لا بد للقارئ من الوقوف عنده، وهو رأيه في الإعلام، والصحافة المتصلة بالشأن الثقافي، والأدبي. فقد وجه انتقادًا لاذعاً للصحافة الأدبية، وللصحفيين الذين ينشرون من حين لآخر حواراتٍ مصطنعة، ومتكلفة، مع هذا الشاعر أو هذا الكاتب. وقد ضمَّن هذه السيرة سيناريو – إذا صح التعبير- لمقابلة صحفية هزلية أجراها معه صحفي بائس ذات مرة. وهو بهذا السيناريو يريد أن يثبت، بل يبرهن على حقيقة مفادها أنَّ الغالبية العظمى من أولئك الصحفيين الذين يجرون الحوارات مع هذا الشاعر أو ذاك الكاتب، لا يمتلكون الحد الأدنى من الدراية بتجربة من يحاورون. علاوة على أن الغالبية الساحقة منهم يفتقرون لأبسط المعارف بفنون الإبداع من شعر، وقصة، ورواية. فما جدوى أن يسأل صحفي كاتبا مرموقا ومشهورًا له عشرات الكتب قائلا : متى تكتب؟ أو كيف تكتب؟ أو قدم لنا نفسك للقارئ إلخ...

والذي لا مفرَّ من الإشارة إليه، والتنبيه عليه، أن ما يشد القارئ لهذا الكتاب- السيرة- هو أسلوبُ المديني السلس العفوي الذي يراوح فيه بين السرد تارة، والشعر النثري تارة، والتوثيق الذي يرتقي من حيث دقته إلى منزلة البحث العلمي الرصين، ولا نقول الأكاديمي، تارة أخرى، لا تفارقه في هذا كله سخريته اللاذعة، ومفارقاته المدهشة. فالمديني في هذا الكتاب كما هو في نصيبي من باريس، وفي نصيبي من الشرق، يتحرر فيه المبدع، المثقف، من سطوة الأكاديمي، وسلطته، مطلقا نفسه على سجيتها، فما

يستحق السخرية لا ينبغي له أن يتفلَّتَ منها، وما يستحق الصرامة الجادة لا ينبغي له أنْ لا يكون صارما وجادًا.

5
صلاح حزين
وغُسّانُ القلب: سيرة الأب والابن

في التاسع من شهر يوليو(تموز)٢٠٠٩فارق الصحفي المترجم الناقد الأديب صلاح حزين الحياة، مختتما بذلك سيرة من المفارقات الغريبة، والحوادث الدراماتيكية، مرتحلا للعالم الآخر، مستسلما لأجل لم يمهله ريثما يتعافى ابنه غسان من عقابيل حادث سير مروع جدًا كاد أن يودي به هو الآخر . فقبيل وفاته كتب على مدى خمسة أسابيع سيرة تجمعُ بين سيرته هو وسيرة الابن، سماها: " غُسان قلبي " لتنشر في حلقات خمس على صفحات أخبار الأدب القاهرية. وقدِّرَ لتلك الحلقات المنشورة أنْ تقع بين يدي الكاتبة الأديبة القاصة حزامة حبايب التي تربطها بالأديب الراحل صلة عائلية، فضلا عن صلات الصداقة؛ فهي زوجة أخ صلاح، وصديقة زوجته هدى. ولها مع العائلة الكثير من الذكريات. ولهذا أرادت أنْ توفي صلاح حزين بعض ما له من دَيْن فقامت بجمع تلك المقالات، والأوراق، ونشرتها في الكتاب الذي قدمت له بمقدمة ضافيةٍ، وافيةٍ، مؤثرة، وصدر عن دار أوغاريت برام الله ٢٠١٠.

والحق أنّ ما من أحدٍ يستطيع أن يستكثر على صلاح حبَّه الكبير لابنه، ولا إعجابه به إعجابًا شديدًا يصل إلى درجة العُجْب. فيسلط الأضواء على حياته بجل ما فيها من تفاصيل تدِقُّ على الملاحظة، وتستعصي على التذكر. فحبُّ الابن ليس موضع شك، ولا موضع جدل، أو مُلاحاة. شأنه

في ذلك شأن الشاعر الذي وصف الأبناء بأنهم أكبادُنا التي تمشي على الأرض، فلو هبت الريح على بعضهم لما استطاعتْ عينه الغَمْض. ولهذا نجده من العبارة الأولى يذكر ابنه باسمه، مشيرًا لسريره الطبي، ثم تتوالى الحكايات الصغيرة التي تصف بدقة تمَيُّز هذا الفتى الذي نافس أباه، وجاراهُ، في المهنة، وتفوَّق عليه تفوقا دعا بعض المجلات (العربي) والصحف (الحياة) التي عمل فيها أبوه في السابق أنْ تستعين به، وعلى رأسها الصحيفتان المذكورتان.

سويداء القلب

ولا يفتأ الأبُ – على مدى صفحاتِ الكتاب – يرى في كل صغيرة وكبيرة من طباع الابن مصدرًا للزهو، ومصدرًا للفخر، فإذا صحح له كلمة (غُسّان) مؤكدًا أنها بضم الغين، وأن معناها: صميم القلب، وسُوَيداؤُهُ، وإذا أقبل على القراءة إقبالا لا يؤوده معه أنْ يقرأ الإلياذة بترجمة سليمان البستاني، فإنَّ ذلك برهان قوي على جلده، وصبره، على قراءة الكلاسيكيات، في زمن فقد فيه الأب حماسته لتلك الكتب التي تتطلب قراءتها طويلَ وقت. وإذا أقبل على اسطوانات فيروز، أو موسيقى زياد الرحباني، أو على تشجيع فريق باير ميونخ لكرة القدم، فذلك لأنه من جيل مختلف عن جيل الأب. تلك هي غرفته.. وتلك سيارته.. وتلك ابتسامته.. فالمتواليات السردية التي ترسم للقارئ المتلقي صورة الابن بالألوان، لا تتوقف إلا لالتقاط الأنفاس من حين لآخر. فما الذي يجعل أبًا بحجم صلاح حزين الذي ولد عام ١٩٤٦ يتعلق بابنه هذا التعَلُّق، ويولع به هذا الولع؟

الجواب بسيط، وهو أن حادثا مؤلمًا جرى على نحو مفاجئ، مباغت، فانحرف بحياة هذا الفتى العشريني المتوثب، رأسًا على عَقْب، وبدلا من أن يستمر في تحقيق آمال الأبوين، غدا أسير وضع صحي غريب، فعلى الرغم من أنه حيٌّ يجده عاجزًا عن الكلام، عاجزًا عن الحركة، عاجزًا عن القيام بأيِّ شيء، فما معنى الحياة- ها هنا - إن لم تكن بذلك الذي ذُكر؟

الاقتراب من الرواية

وهنا تظهر براعة حزيّن، الذي ظفر من اسمه هذا (حزيّن) بنصيب موفور، وكان قد قرأ روايات كثيرة، وترجم بعضها عن الإنجليزية، نكرر: براعته في كتابة السيرة بأسلوب يقترب بها من الرواية. فعلى الرغم من معرفة القارئ بما جرى لغسان، ووقع، من الفصل الأول، نجده على طريقة الكاتب الروائي يفاجئنا مستخدمًا أسلوب الاسترجاع، بالعودة لحكاية ما جرى بدقة. وتحديدًا: كيف تلقى الخبر عند الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ١٣ تموز يوليو ٢٠٠٦ وسرّ المكالمة الهاتفية القصيرة التي تلقاها من إحدى موظفات " عمَّان نت " الإذاعية . وتتشابك الخيوط، الهاتف الخارجي مع الهاتف الداخلي، على إيقاع الصدمة التي أحدثها الحوار الخاطف" عمو.. غسّان أصيب في حادث سيارة ... "

تتساوق التفاصيل بعيد هذا في ضرْبٍ من التواتر، فيذكر لنا حكايته مع ميشيل خليفي، وما تتكرّر رؤيته في باحة الانتظار في المشفى. وتطرد الحوادث على إيقاع

الحرب الضارية في لبنان. فالحديث عن الحرب ومشاهدها التلفزيونية يشبه الموسيقى التصويرية التي ترافق مشاهد الفيلم. وبما أنَّ الحوادث مرعبة، فلا بد أن تعبِّر الموسيقى هي الأخرى عن الرعب. فالألم الخاص يمتزج - ها هنا - ويندغم بالألم العام، وهذا ما كان؛ قنابل ضخمة تحوّلُ البنايات الشاهقة إلى مزمق اسمنتية متناثرة، وشاحنة بسائق متهور تحول غسان المقبل على الحياة إقبالا شديدا لإنسان يكاد يكون بين الحياة والموت. في ذروة هذه الحوادث، وفي انتظار ما ستسفر عنه التحاليل، والفحوص، والعمليات يسترجع الكاتب، على طريقة الروائي شيئا غير يسير من طفولة غسان الابن، لا سيما ما يتصل منها باكتشاف هويته الفلسطينية. ذكر على سبيل المثال حادثة العلم المرفوع على سطح البيت مع الأمن. وذكر إقبال الفتى على قراءة جلّ ما يتعلق بفلسطين من أسفار، وكتُبٍ، وظهرت آثار تلك القراءات في مقالاته، ومتابعاته الصحفية في " الحياة " وفي غيرها من وسائل الإعلام الورقية.

في بعض صفحات هذه السيرة يتحدث صلاح حزين عن ابنه غسان وكأنه يتحدث عن شخص آخر، لا ترْبطهُ به رابطة الأبوة. فقد روى فيما رواهُ حكاية رجل الأمن الذي وجده يلازم سرير الابن في المشفى، ليكتشف أنَّ سائق الشاحنة كان قد تقدم بشكوى على الابن، وهو - قضائيًا - في حكم المجني عليه، وأمّا غسان الذي دخل في غيبوبة إكلينيكية، ففي حكم الجاني. ومن سخرية الأقدار أنْ يُشغل الأبُ في مثل هذه الحال بوساطات لإرضاء ذوي المُدَّعي لتسويَة الأمر مع المدعى عليه دون محاكماتٍ، ومن غير

تعقيدات. وفي موضع آخر يروي لنا ما ظهر من الصور الطبقية، ومن صور الرنين المغناطيسي، وحديثه هذا يشبه حديثه عن علته هو عندما اكتشف أن السرطان انتشرت خلاياهُ في الأوعية الدموية للرئتين انتشارًا أصبح العلاج الكيماوي معه مستحيلا، والإفلاتُ من النهاية الحتميّة أكثرَ من مُعْجزة.وإذا كان صلاح حزين يتحدث عن علته هو حديثه عن شخص آخر، قد يعنيه، وقد لا يعنيه كثيرًا، فما الذي يُقْدرُه على الحديث عن فلذة كبده غسان حديثا كهذا؟ شيء واحدٌ، هو الصبر.

نوبة بكاء

وأما أنْ يحرك غسان رأسه، أو بعض أطرافه، أو يفتح إحدى عينيه، مع بقائه في غيبوبته تلك، فذلك حقا يملأ النفس حسرةً، وحيْرة. ولذا يقول لنا الكاتبُ بأسلوب يخلو من الموارية إنهُ توجه لطبيب صديق يعمل في المشفى متوسلا راجيًا أنْ يخبره بنتائج التصوير الطبقي، والمغناطيسي، أيا كانت، من غير تكتمٍ، أو تحفظ ، فيخبره أن أنسجة الدماغ امتصت بقع الدم التي سبَّبَها الحادث بما فيها تلك البقع التي كانت تغطي جذر الدماغ، وهذا يعني أن غسان يفترض أنْ يستيقظ، لكنه لم يستيقظ، وهذا يسبّب للأب الكاتب فزعًا لا يستطيع معه مواصلة الحديث، فيجهش في البُكاء.

في الفصل الأخير- أسوأ وقت أسوأ مكان- ينخرط المؤلف في نوبة بكاء، مُحررًا عواطفه من أيِّ قيد ليرتفع صوْته بالنشيج. هكذا تتحول كلمات صلاح حزين إلى نشيج

متواصل، على الرغم من أن النشيج ليس سهلا على من هو في مكانة صلاح حزين. صلاح حزين الذي ولد في ٢٥ كانون الأول (ديسمبر) من العام ١٩٤٦ في بلدة عين كارم وغادرها طفلا لم يتمِمْ الثانية، لم يعرف تلك القرية قط. ولهذا كتب عنها مقالته المؤثرة " البلدة التي لم أزرها " لتنشر في العدد ٥٥- ٥٦ من الكرمل سنة ١٩٩٨ هذا الكاتب أتيح له أخيرًا منْ يُعنى بما كتب، فيَجمع، ويدقّق، ويُحقق، ويَنشرُ إضاءاتِه على الأدب الإسرائيلي، مثلما نشر، ودقق، وحقق غُسان قلبي. وعلى الرغم من أن هذا الكتاب لا يخلو من شعرية روائية تتجلى في سردياته المتكررة، إلا أن المؤلف، وناشري الكتاب، لم يصنفوه في الروايات. ولا حتى في السيرة، فهو كتاب مربك تختلط فيه أجناس شتى من النثر السردي، والمذكرات، والسيرة، والشعر النثري، والخواطر الوجدانية المؤثرة.

6

المديني في
نصيبي من الشرق

ما زال المديني على عهده يجوب الآفاق مرتحلا بين أقطار عربية، وأخرى غير عربية، محتفظاً بذاكرته النشطة، المتوقدة، بالكثير من المشاهد، والانطباعات المدهشة التي ما تلبث أنء تشق طريقها إلى الكتابة بحبر الموهبة السردية التي يتمتع بها، ويجيد استخدامها في استعادة ما مضى، وتذكّره، وتدوينه في الأوراق، تدوين العارف بالله الشيخ محيي الدين بن عربي - نزيل دمشق – لأشعاره، وأوْراده، في " ترْجمانُ الأشواق ".

ومن حسن الحظ أن العالم العربي يمتد في قارتين، فهو كطائر كبير بجناحين؛ أحدهما ينتهي في المغرب، والآخر في المشرق، والمديني لا يستطيع التحليق إلا بجناحيه الاثنين، لذا دأب على زيارة بلدان المشرق العربي، فله في كلٍّ ذكرياتٌ طيبة، وأصدقاءُ محبون. وله في بيروت، ودمشق، وبغداد، وعمان، ورام الله، والدوحة، ودبي، والديار المقدسة في مكة، والمدينة، مثلما له في القاهرة أروع الذكريات التي يجود بها على قارئه في سِفْره القيم الجديد " نصيبي من الشرق ".

في الكتاب وقفاتٌ مطولة، ومتأنية، إزاء رحلاتٍ ثلاث، أولاها إلى بيروت، والثانية إلى عمان، والثالثة إلى القاهرة.ولئن كانت بيروتُ – في العادة- محطة لا بد منها، ومن المرور بها قادمًا من باريسَ، أو عائدًا إليها، نحو

بغداد، أو أي عاصمة من عواصم الشرق، إلا أن لبيروت من المزايا ما لا يتوافر لأي مدينة أخرى من المدن. ولهذا فإن ظمأه لها، وأشواقه، لا تشفيهما زيارة، أو اثنتان. ومن تكرار زياراته لها أصبح يعرف كل صغيرة فيها وكبيرة، فهو يذرع شارع الحمرا وما فيه من مكتباتٍ، ومن مطاعم، ومن مقاهٍ، ذرْعَ الخبير بالمكان الأليف، لا ذرْعَ الزائر غير المقيم. وينزل في فنادقها نزول العائد، لا نزول الوافد. سواء أكان الفندق باسم الكافاليي، أو ماي فلوري. وأما ما تركته الحادثات على شارع الحمرا، فشيء يثير في نفسه الشوق القديم إلى ما كان، زاهدا في ما هو كائن. ولعله لا يجد فيما يعرفُ بوسط البلد ما يغني عن أيام شارع الحمرا، ولياليه. لقد كان لمشروع الراحل رفيق الحريري الذي يتألف من بنايات حديثة، وضخمة، ومقرات حكومية، وإدارية، وبرلمانية، أقيمت على أنقاض المدينة التي دمرتها الحرب الأهلية، أثرُه الكبير في التحول السريع الذي نقل موقع التركيز من شارع الحمرا إلى ما يقال له قاع المدينة Down Town فقد أصبح قاع المدينة مركزًا حداثيًا يجتذب السياح والمصطافين، لا سيما الوافدين من بلدان الخليج العربي. وسرقَ لوقتٍ إشعاع مراكز حيويّة أخرى كانت بيروت تتيه بها في السابق.

ومع هذا كله، لا يستطيع المديني في زيارته الأخيرة أن يفضل هذا الجزء من بيروت، الذي يضج بالحركة، والحيوية، على شارع الحمرا. فقد ظل خلال إقامته ببيروت يراوح بين الموقعين، ولا يخفي أنه يجد نفسه في شارع الحمرا، وفي المقاهي المنتشرة فيه، وتحت أشعة الشمس الدافئة في خريف ٢٠١١ بدلا من البقاء في الظلال الباردة لبنايات قاع المدينة. وفي بيروتَ مَلِكُها غير المتوج " بول شاؤول " الذي تعودُ معرفته به إلى سبعينات القرن

الماضي، ومثلما يأنسُ الكاتب لصوت فيروز يأنس أيضًا لقربه من هذا الكاتب والصحفي اللبناني، الذي يُعزى إليه نشر أول كتاب يُعرِّفُ القراءَ في المشرق بالأدب في المَغرب.

في القسم الثاني من الكتاب، الذي وَسَمَه المؤلف بعنوان(وأولُ ما قاد المحبَّة) يتحدث عن زياراته لعمَّان. والعنوان جملة اختارها المؤلف من بيت شعر للشاعر الغَزِلِ جميل بثينة، وتتمته (بيننا .. بوادي عقيق يا بثينُ سُبابُ) كان المديني قد حل بعمان زائرًا للمرة الأولى عام ١٩٩٤ للمشاركة في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب، وهو المؤتمر الذي اختير فيه فخري قعوار رئيسا للاتحاد لمدة سنتين. بيد أن تلك الزيارة تركت لديه انطباعات سلبية للأسف. فلم يكن سعيدا بالمكان الذي عقد فيه المؤتمر، ولا سعيدا باسم الشارع الذي يقع فيه الفندق، ولا بعقد جلسات المؤتمر في الفندق نفسه، ولا بمعاملة شرطة المطار له عند المغادرة، فقد احتجزوا جواز سفره الفرنسي، ولم يسمحوا له بالمغادرة إلا بعد لأيٍ. وعندما اتصل بفخري قعوار لعله يتدخَّل، أجابه بعبارة مُختصرة، إن هذا من شأن وزارة الداخلية. لكن المديني زار عمان بعد هذه الزيارة. وكانت إقامته في بعض الزيارات تطول أيامًا لأنَّ من يريد الذهاب لبغداد برًا بسبب حظر الطيران في الأجواء العراقية لا بد من مروره بعمان. وتكررت هذه الزيارات بعد العام ٢٠٠٣ وجدد فيها صلته بصديقه الشاعر حميد سعيد الذي يروي في الكتاب الكثير من شئونه، ولقاءاته به، في مقهى الفوانيس بشارع الغاردنز.

واختلاف الانطباعات عن عمَّان دفع بأحمد المديني إلى التبسُّط في الحديث عنها، رافعًا عن قلمه ما يشوب سرده من تحفظ، فنجده يشير بلا تردد لفلافل هاشم، ولأطباق

الفول، وكنافة حبيبة، ولكشك حسن أبو علي، وبأسلوب لا يخلو من فكاهة وخفة ودعابة تضفي على الكتاب المزيد من الطلاوة، ويسلط المؤلف الضوء على سائقي التاكسي، فقد نصح المسافرَ الزائرَ إلى عمَّان بقراءة الفاتحة على روحه كلما انتقل من مكان لآخر بسيارة أجرة. فالسائقون متهورون، مصابون بجنون السرعة من جهة، ومشغولون في الوقت نفسه بالهواتف النقالة، وبإطلاق الشتائم على من يخاطبونهم بتلك الهواتف من جهة أخرى. وتتضح للكاتب صورة عمّان اليوم بما تثيره من انطباعات، بمقارنتها بتلك الصورة التي رسمها لها الكاتب عبد الرحمن منيف في سيرة مدينة: " عمان في الأربعينات " (١٩٩٤).

أما الرحلة الأخرى، وهي الأكثر إمتاعًا من السابقتيْن، فكانت إلى القاهرة. وتشاء الظروف أن تكون هذه الرحلة بعد ٣٠ يونيو من العام ٢٠١٣ والقاهرة تغلي غليان المرْجل بعد أن أطاح الجيش بالدكتور محمد مرسي. وقد حذره كثير من أصدقائه طالبين منه أنْ يختار وقتا آخر، إلا أنّ المديني وجد نفسه يلبي نداءَ الشوق لمصر المحروسة. واصفًا بأسلوبه الشيِّق زيارات أخرى قام بها للقاهرة، وأن له فيها أصدقاءَ كثرًا من أبرزهم بهْجت عثمان. وأن علاقته بشعراء مصر يعود إلى زمن مبكر عندما كان يتلقى المحاضرات لنيل درجته الجامعية الأولى. وأنه ما يزال يحفظ بعض أشعار صلاح عبد الصبور من ديوانه الناس في بلادي. وأنه معجب بأشعار أحمد يوسف نجم، وبأغاني سيد درويش، وشادية، وأم كلثوم. غير أنَّ ما هو مشترك في سيرة القاهرة المحروسة، وسيرة بيروت الشطآن – بتعبير نزار قباني- أن ليالي القاهرة تشبه، إنْ لم تكن أكثر إثارةً، ليالي الحمرا في بيروت.

ومثلما يشدُّه الحنين للحمرا في بيروت، يشده في المحروسة لمكانين هما: شارع طلعت حرب، وميدان التحرير. فحيثما أقام، وحيثما تنقل، وأيًا كانت المُغْريات، فإنه لا يستطيع أن يقاوم رغبته في الذهاب إليهما، ولكن للمديني، وذكرياته في المحروسة، طابع التوثيق. فقد تضمَّن هذا الجزء من " نصيبي من الشرق " وهو أكثر اقسام الكتاب طولا(من ص٩٣ – ٢٠٤) معلومات قد لا يجدها القارئ في غير هذا الكتاب. ففيه شهادات دقيقة عن الحياة الأدبية، والمؤتمرات الثقافية، وملتقيات الرواية في مصر، وفوق ذلك يتضمن جزءا من الخطاب الذي ألقاه صنع الله إبراهيم عندما رفض جائزة الرواية العربية، وحمل فيه على الحكومة المصرية، واتهمها بالتفريط بالحقوق العربية، والمصرية، وتعريض أمن مصْر للخَطَر. وهذا شيء تنماز به السيرُ على الروايات.

وقد صور المديني المَشهد تصويرًا ساخرًا.

ولم يفته أن ينوّه بأصدقائه بهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإدوار الخراط.

وقد يطولُ بنا الحديث إذا أردنا الإشارة لجلّ ما في كتاب المديني من حوارات ساخرة كتبت باللهجة المصرية، ومن مواقف مثيرة. ويُخشى أن يكون في ذكرنا لها ما يصرفُ القارئ عن الكتاب، لذا نكتفي بما نبهنا عليه من مواقف، وشهادات، وذكريات، لعلّ فيها ما يشجّعُ القارئ على قراءَة الكتاب، واللقاء بالمؤلف مباشرة، والتمتع بأسلوبه الرشيق، وبيانه السَلِس الأنيق. فهو بخبراته السردية يحيل تلك الذكريات، والمواقف، إلى شريطٍ متصل من الأقاصيص التي لا تفارقها عينُ القاصّ اليقظ، ولا هيمَنة الراوي الذي يتقنُ تقديم ما يرويه.

يُذكر أن للمديني عددًا غير قليل من الإصْدارت، منها مجموعات قصصية كطعم الكرز، وخريف، واحتمالات البلد الأزرق، والطريق إلى المنافي، والعنف في الدماغ، ومنها روايات كممر الصفصاف، ورجال ظهر المهراز، وهموم بطة، ووالمخدوعون، والجنازة، ومنها دواوين شعرية كبرد المسافات، و أندلس الرغبة، وبقايا غياب، ودراسات أكاديمية في الأدب العربي، والمغربي، بصفة خاصة؛ ككتابه فن القصة القصيرة في المغرب، والأدب المغربي المعاصر، وتحت شمس النص وغيرها الكثير. وقد دخلت روايته الأخيرة ممر الصفصاف القائمة القصيرة في الروايات المرشحة لجائزة البوكر للرواية العربية.

*** الكتاب من إصدارات الدار المصرية اللبنانية ط١، القاهرة وبيروت: ٢٠١٥.**

7

فيصل حوراني في الحنين

سيرة ذاتية بنكهة سياسية

بعد ٢٦ سنة من توقيع اتفاق أوسلو المشؤوم في ١٣ سبتمبر – أيلول ١٩٩٣ يشعر الفلسطينيون عامة والمثقفون منهم على الخصوص بالغبن، وبأنهم كانوا ضحية، فما ظنوه حلا لقضيتهم الشائكة ما هو إلا فخ، نصبه لهم الإسرائيليون، فكانوا للأسف الطريدة التي ما فتئت تخفق أجنحتها العالقة بالشرك، وما فتئت تتنزى كمن يوشك أن يلفظ الروح. ففي كتابه القيم " الحنين- حكاية عودة " يصف الروائي الفلسطيني فيصل حوراني ، الذي أخرجه الاحتلال من وطنه فلسطين عام ١٩٤٨ ولما يبلغ العاشرة، وظلت المنافي والدروب تتقاذفه تقاذف الكرة بين أقدام اللاعبين من مسمية الحوراني إلى غزة فإلى دمشق التي عاش فيها طويلا فإلى بيروت والقاهرة وتونس ليصبح هذا المطارد الملاحق مسؤولا عن مكتب منظمة التحرير في فينا تارة فموظفا وكاتبا في مركز الأبحاث ببيروت مع بقائه على الدوام يحن إلى مسقط الرأس، إلى الوطن الذي كتب ذكرياته عنه في سيرة تقع في ٥ أجزاء أطلق عليها جميعا عنوانا مشتركا هو " دروب المنفى[١] ".

في هذا الكتاب - وهو كتاب صغير في أقلّ من١١٢ ص – لا يكتفي برواية حكايته مع المنفى، ولا بتذكير القارئ بموقفه المتشدد من اتفاق أوسلو المشؤوم، الذي لم يجد فيه ما يوفر الحدود الدنيا من العدالة لفلسطين ولشعبها المشرد في المنافي، وإنما وجده يُجْهزُ على كل قطرة دم سالت،

وعلى ذكرى كل شهيد سقط على طريق التحرير والعودة، بلا أي مقابل مضمون. وبدلا من أن يكتفي بذلك يروي ما دار بينه وبين عرفات الذي اختلى به دقائق ، وبسط رأيه في الاتفاق، وهو على النقيض مما كان يراه القائد، الذي لم يضق بما سمعه من حوراني. وعندما اتضح له البون الشاسع بين الرأيين قال لفيصل: " احتفظ برأيك، بل انشره إن شئت. ولنَتَحاسَبْ بعد ذلك في ضوء النتائج. "أي أن عرفات يؤكد بهذا أن الاتفاق في مصلحة الفلسطينيين.

سنواتٌ معدودات مضتْ بعد هذا اللقاء ليتضح لعرفات، ولغيره، النتائج. فما توقعوه، هو وغيره من المفرطين في استرضاء العدو، طمَعًا فيما حققوه من مكاسب شخصية، ومن فساد غرقوا فيه حتى الأذقان. ما هو إلا قبض ريح. ذلك أن الإمعان في استرضاء الإسرائيليين قابله تشدد، وقابلته إملاءات تفرض، واستخفاف بالاتفاقيات، والتفاف على ما تم التوافق عليه. وللمؤلف حكايته مع هذا التشدد، والالتفاف. فعندما توسط له بعض النافذين ممن يتحلقون حول عرفات لكي يعود إلى غزة، فوجئ بأن الذي ينبغي له أن يأذن بالعودة هو الطرف الإسرائيلي، لا السلطة الفلسطينية التي يتزعمها عرفات، وغيره.

وفيما بعد، ونتيجة تدخلات ووساطات عديدة تم استخراج تصريح يسْمح لفيصل بالعودة إلى غزة، والإقامة لمدة ٣٠ يومًا لا أكثر. وبشرط أن يكون القدوم عن طريق الجسور من الأردن. وقد أفرد المؤلف فصلا كاملا مثيرًا عن معاناة المسافرين من الزوار، والعائدين، عبر الجسر إلى أريحا. وهو مشهد درامي يذكرنا بما كتبه مريد البرغوثي في مستهل كتابه القيم " رأيت رام الله ". فهو لا ينتهي من الانتظار الدبق في جو حار كالمقلاة في رواية غسان كنفاني " رجال في الشمس "، إلا وقد واجه حواجز

التفتيش المتكررة، والتحقيق الأمني تحقيقًا تلوَ الآخر. والاستفزاز، وتلقي الإهانات من هذا الجندي الإسرائيلي، أو ذاك، ومن هذه المجندةِ، أو تلك، حتى أولئك الذين يسمونهم شرطة فلسطينية لا يَسْلمُ العائدون، والزائرون، من استفزازاتهم، وإهاناتهم القذرة. ويمسك فيصل الحوراني بأنفاس القارئ وهو يصف بخطاب سرديٍّ روائي لكنه غير متخيل لقاءَه بذويه في غزة التي وصلها في سيارة أجرة يقودها سائق ريحاوي. فبعد ٤٧ عامًا من الغربة والتشرد قدر له أن يلتقي أمّه، ويا لها من لحظة تتكثَّف فيها المشاعر، وتنفجر الأعين بالدموع! ٤٧ عامًا لم يتح له اللقاء بأمه، وبإخوته، وبأعمامه. ٤٧ عاما لم ير فيها مبنى المدرسة في قريته المسمية التي تعلم بها حروف الهجاء، تلك الحروف التي باتت مادة لا يفتأ يستخدمها في كتابة ما يكتب من بحوث ومقالات وروايات.

لكنَّ العائد إلى وطنه على رأي أحمد شوقي (كأني قد لقيت بك الشبابا) لم يجد في الوطن ذلك الذي علق بالذهن لدى ابن العاشرة. فقد وجده وطنا مشوها مفككا مزريًا بعد أن أفسد الذين عادوا إليه من تونس كل شيء. مصداق ذلك ما رواه الكاتب عن لقاء آخر بعرفات في غزة. لقاء لم يدم أكثر من ٢٠ دقيقة. فعلى الرغم من مشاغل الرئيس الرمز المتعدِّدة، والملفات المتراكمة على سطح مكتبه التي ينبغي له أن يوقعها، ولا يهم إن قرأها أو لم يقرأ، فهو في الوقت نفسه يترأس اجتماعا على جانب كبير من الأهمية. إنه رجل الصلاحيات الوحيد على الأرض. لقد نسي أيام دمشق عندما لم يكن له ولأتباعه مقر، ونسي الكويت، ونسي بيروت، وتونس.. وأصبح الآن يمارس السلطة في قصره بغزة، وبطقوس إمبراطور إغريقي أو روماني عريق. يقول فيصل في ذكرياته هذه كان الجو جديدًا مختلفا عن أي جو

عرفته في مقرات عرفات العديدة. أنا الذي تعرفت عليه في سورية عام ١٩٦٤ حين لم يكن له مقر، ثم لقيته مرارًا في دمشق وعمان والقاهرة وبيروت وتونس، ورأيت هذا الجو مصطنعا، حتى ليصعب أن تقر بأنه واقعي. وكان الاصطناع رديئا. ولكي لا يستغرق المؤلف في هذا قال في نفسه صاروا سلطة، وللسلطة أحكام وطقوس، أرضتك أم لم ترضك.

يعترف حوراني، ولا ينكر، بأن لعرفات مزية لا يجدها الناس في غيره من القادة، فعلى الرغم من الخلاف العاصف بين الرجلين، والتناقض الصارخ الذي بلغ حدَّ التشنج، إلا أنّ القائد الرمز لم ينفعل حين قال له المؤلف سأحتفظ مع ذلك برأيي المستقل الذي يسعدني أكثر من كل ما يتهافت عليه المحيطون بك.لا أنوي أن أفرط بهذا حتى لو صارت حياتي ذاتها مهددة. لقد حافظ عرفات على هدوئه، ورباطة جأشه، وتمنى لفيصل الحوراني التوفيق. وهذا الخلاف بين الاثنين ليس الخلاف الوحيد، فلطالما كانا على طرفي نقيض، فحين صدر القرار الأممي ٢٤٢ أيده الحوراني ورفضه عرفات رفضا قاطعا شديدا. وعارض الحوراني اتفاق عمان سنة ١٩٨٤ وانتهى هذا الاتفاق الذي أبرمه عرفات بنفسه سنة ١٩٨٨ . ولا ينفي الحوراني أنَّ عرفات – بالرغم من هذه الخلافات- لم يكن من النوع الذي يكره، أو يبغض، من يختلف معه. فعندما أوقفه مدير مركز الأبحاث ببيروت عن العمل بسبب مقالاته التي هاجم فيها عرفات، تدخل الرئيس، وطلب من مديرالمركز إلغاء القرار، ولما قال له المدير: إنه يختلف معنا، وقد بلغ به الأمر أن ينشر مقالات يهاجمك فيها، قال عرفات لمدير المركز: إنه يهاجمني أنا، فما دخلُك أنت؟

الطريف في هذه السيرة القصيرة التي يقتصر فضاؤها السردي على الأيام الأولى لعودة الحوراني إلى غزة بموجب اتفاق أوسلو، ثم زيارته للضفة الغربية التي لقي بسببها الأمرين ، ما ذكره عن أحد العائدين المقربين من القائد عرفات ، فقد عرض عليه هذا العائد أن يصمت، وأن يلجم لسانه، وقلمه، وله ما يشاء من الامتيازات والمناصب والمكاسب، شقق، فلل، وسيارة، وكالة سيارات، طائرة إذا شاء، ومثل هذا الذي سماهُ في السيرة (عائد) كثيرون كانوا يلتفُّون حول عرفات: مكاتب مكيفة، شاليهات على البحر، ومطاعم، وفنادق ، وشركات، أصبحوا يملكونها بعد أن كان الثري منهم لا يملك شروى نقير، وكله بسطوة القوة الغاشمة التي هي شرطة احتلال بالنيابة.

واضحٌ أن هذين النموذجين من السيرة مختلفان جدا، فالأول يقتصر على حقبة قصيرة من حياة المؤلف، ويغلب عليه فيها الحديث عن موضوع واحد هو موضوع العودة، واتفاق أوسلو، وما ينطوي عليه من خطورة، لا سيما عند التطبيق. وتحفل السيرة لدى فيصل بحوارات جرت بين المؤلف وبعض الشخصيات النابهة في السياسة. وعلى الرغم من إشارة حوراني لابنته وصهره ولأقاربه إلا أن هذه الإشارات جاءت في النسق العام الموضوعي لكتابة السيرة، وتخلو من الحميمية التي نجدها في النماذج المعهودة على نمط " الأيام " لطه حسين أو " البئر الأولى " لجبرا إبراهيم جبرا، أو كتاب " حياتي " لأحمد أمين.

---

(١) صدرت في ٥ أجزاء متفرقة في بيروت ثم أعيد نشرها معا في رام الله في طبعة من ٥ أجزاء متجانسة طباعة وتجليدا. وانظر الفصل الثاني من هذا الكتاب

8
محمود شقير يتذكر
أيام السياسة وأيام الحزن

غالبًا ما تثير كتبُ المذكرات، والسير، التي يكتبها السياسيون شعور القارئ بالملل، كونها تروي حوادث؛ هي، في أكثر الأحيان، معروفة، مألوفة، أو مشهورة منشورة. ولا يعدو ما يضيفه المؤلف لهاتيك الحوادث غير الترتيب، والتبويب، وربما يُضفي عليها، أو على بَعْضها، ما لديه من التقويم، والتفسير، الذي يُمثلُ – بطبيعة الحال- رأيه المنسجم مع منظوره الإيديولوجي، أو السياسي، أو الأخلاقي، الذي يؤمن به، ويتبنّاه.على أنَّ هذا الإحْساس لن يداهم القارئ حين يتصفَّح السفر الأنيق الذي صدر للكاتب القصصي والروائي المعروف محمود شقير، الموسوم بعنوان: **مرايا الغياب**، يوميات الحزن والسياسة(٢٠٠٧).

فمما يميز هذا الكتاب عن نظائره التي يكتبها سياسيّون محترفون، أو مناضلون حزبيون، أن المؤلف (شقير) يجمع إلى طبيعة السياسي، وسجايا المناضل الحزبي، مواهب الأديب القاص، الذي تتيح له قدراته السردية، والوصفية، والتحليليّة، الغوص في أعماق النفس، ورصد أدقّ الهواجس، وعرْضها بأسلوب سرديّ يمسك، في بعض الأحيان، بتلابيب القارئ، نتيجة التشويق الذي تبثه فيه طبيعة السرد القصصي.. فيواصل قراءة الكتاب، وكأنه يقرأ رواية محبوكة حبكا جيدًا، لا مذكرات، أو كتاباً يضم مجموعة من القصص، والحكايات، التي تجعل القارئ ينسلخُ عن وعيه الخاصّ، منذَمجاً بوعي المؤلف، منصهراً

في تفاصيل الكوْن المُتخيّل الذي يجسِّمه أمامَهُ على الورق بوساطة أداة التعبير المتاحة، وهي الكلمات.

ففي استذكاره لأمينة، شقيقته التي توفيت إثر ولادتها الأولى والأخيرة، وهي في ريّق الصبا، وميعة الشباب، أمينة التي زوّجتْ دون أن يُؤْخذ رأيُها في الزوج الذي بعُمْر أبيها، نموذجٌ متكرر لحكايات كثيرة عرفها المُجْتمعُ، وعانى منها، وربما ما يزال يعاني حتى اليوم. ففي مُجتمع بطركي كالمجتمع الذي عاش فيه الكاتب، وما زال يعيش، لا قيمة لرأي المرأة فيما يتصل بحياتها الشخصية، سواءٌ فيما يتعلق بانتظامها في الدراسة، أو حقِّها في العمل، أو حقها في إبداء الرأي بمن يختارُها زوجة، أو بكلمة أدق، فيمن يختارونه لها شريك حياة. وها هو ذا المؤلف يروي لنا حكاية المرأة عندما تكون ضحية العقلية المتخلفة، والتقاليد، والأعراف الجامدة، المتحجّرة. لقد تمَّ القضاءُ عليها، وقتلها مثلما تمتد أصابع عابث إلى زهرة، أو وردة، لم تتفتحْ بعدُ، فتجتثها من الغصن الذي تنمو عليه لتلقي بها في التراب. لم تعشْ طفولتها كما يعيشهاالأطفال، ولا شبابها مثلما يعيشه الشبان، ولم تعرف الأمومة مثلما تعرفُها الأمَّهات، على الرغم من أنها كانت بنتاً مميَّزة.

النجّاب

على أنَّ المؤلف سرعان ما انتقل من الخاصّ إلى العامّ في الفصل الثاني الذي يروي لنا فيه ذكرياته الممتدة طويلا مع الراحل سليمان النجَّاب، الذي كان قد انضمَّ إلى الحزب الشيوعي في الخمسينات من القرن الماضي. ولقيَ بسبب ذلك الكثير من التضييق، فاعتقلَ، وسُجنَ، وتوارى عن الأنظار، وأبعد عن وطنه مراراً. يروي لنا محمود شقير- بتؤدة- الكثير من التفاصيل التي تتصل بهذا القيادي بدءًا من عام ١٩٦٨ حتى رحيله الفاجع في شهر آب – أغسطس من

العام ٢٠٠١ ذاكرًا الرفاق الذين كانوا على صلة بالنجاب، ومنهم فائق ورّاد، وعبد المجيد حَمْدان، وخلدون عبد الحق، ونعيم الأشهب، وبشير البرغوثي، مشيراً إلى دوْرهِ في توثيق علاقة المؤلف بالشيوعيّين، ومنهم إميل حبيبي.

ولمحمود شقير وجهة نظر في النجّاب، فهو مثال القائد الذي يتصف بصفات قلَّ أنْ تلتقي في غيره من الناس. فهو سياسيٌّ متخصِّصٌ عند الحديث في شأن من شئون السياسة، ومثقَّف أديبٌ عند الحديث عن الأدب، وقارئ متميز عند الحديث عن الكتب، والإصدارات الجديدة، وصَحفيٌّ بارعٌ إذا تعلق الأمر بقراءَة مقالةٍ من مقالات الرفاق في صحيفة الحقيقة، أو الوطن، أو الطليعة. ومِضْيافٌ يكادُ لا يخلو بيته من الزائرين. فهْو - باختصار شديدٍ - ذهْن متفتحٌ، ومزايا متعدِّدة، اجتمعتْ في شخصيتهِ حِكْمَة السياسيِّ، وأشواق المثقف.

ويكشفُ لنا المؤلف عن بعض خفايا هذه الشخصية، فقليل من الناس يعرفون أنَّ النجّابَ كان مزارعًا بارعًا استطاع بمساعدة بعض المعتقلين تحويل الأرض القاحلة في معتقل الجَفْر الصحراوي إلى بستان يجود بغير قليل من الخُضَر. وأنَّه كان يقضي شهرين كاملين من كلّ سنة في موسم قطاف الزيتون في معْصَرةٍ لشدة تعلقه بهذه المواسم، وكان شديد الحرص على ألا تفوته هذه الفرصة، وهو بهذا يذكّرنا ببَعْض ما ذُكِر عن نلسن مانديلا، الذي فعل الشيءَ نفسه في السجن، وذُكر ما ينبه على هذه الخصال في شخصيته في كلّ ما كُتبَ، وَنشرَ عنه.

البرغوثي

الشخصيَّة الأخرى التي تأثر بها شقير، وروى لنا حكايته الطويلة معها، هي شخصية السياسي الراحل بشير

عبد الكريم البرغوثي، الذي وَجد المؤلف في نموذج المُفكر مِفتاحًا لشخصيته، مثلما وجد في نموذج القياديّ مفتاحًا لشخصية سليمان النجَّاب، ونموذج الأديب مفتاحًا لشخصية مُؤنس الرزاز.

كانَ المؤلف قد التقى البرغوثي سنة ١٩٧٢ في عمان، على أنه يعود بنا فيما يتذكّره إلى ما قبل ذلك بكثير، فقد سمعَ عنه، وعن مكانته الحزبية بين الشيوعيين مذ كانَ مُعلماً في (الهاشمية الثانوية) في البيرة عن طريق شقيق البرغوثي عصام، الذي أخبره عن اعتقال شقيقه في سجن الجفر الصحراوي ما يقربُ منْ ثماني سنوات، وقد أفرج عنه عشية العدوان الإسرائيلي في حزيران ١٩٦٧. وروى لنا صاحبُ **المرايا** ما كان له من لقاءاتٍ متكررة ببشير في عمان، وبراغ، وموسكو، والقدس - في مجلة الطليعة- وفي سَفَرٍ مشترك إلى الصين الشعبية عام ١٩٩١. وفي سرده لهذهِ الذكرياتِ يُلقى المؤلفُ الضوءَ على الجوانب المجهولة من شخصية البرغوثي، فقد كان معنيًا بالثقافة تماما كالنجاب، ومعنيا أكثر بضرورة مراجعة أوْضاع الأحزاب، وإعادة النظر في التجربة الماركسية على ضوء المتغيرات التي يشهَدُها العالمُ، لا سيما بعد انتشار ما يُعرف بإعادة البناء (**البيروسترويكا**) وبعْد التغيير الذي أودى بالاتحاد السوفياتي، والانقلاب العسكري الذي شهده البيت الأبيض الروسي، وانتهاءِ ما يعرف بثورة البلاشفة بصفةٍ نهائيّة، وأخيراً، إعادة النظر في مجلة الطليعة التي كلف شقير نفسه برئاسة تحريرها.

وما يذكره المؤلف عن نزاهة الرجل قلَّ أنْ يتصفَ بهِ غيْره من رجالات الحكم، والسياسة، في هذا الزمان.فقد ذكر أنه توجّه لزيارة البرغوثي برفقة يحيى يخلف، عندما كان الأول وزيرا للصناعة في حكومة السلطة الفلسطينية،

وكان هدف الزيارة هو التوسط لتعيين أحد أقارب شقير في وظيفة بالوزارة تقدَّم لها كثيرون. فكان ردُّ البرغوثي: " إن ثمة لجنة برئاستهِ هي التي تنْظُر في الطلبات المقدمة، وأنّ الذي يستحق الوظيفة ينالُها دون تدخُّل منْ أيّ وسيط ". (ص١٤٥) ومن المؤسف أنّ السكتات الدماغية فاجأت البرغوثي مِراراً، مما جعله يقضي السنوات الثلاث الأخيرة من حياته نزيل المشْفى – المقاصد الخيرية- يكادُ فيها لا يخاطب الزائرين إلا بإشارات من عيْنيْه، قبل أن يفارقنا إلى العالم الآخر في ٩ أيلول من سنة ٢٠٠٠ ليُدفنَ في بلدته دير غسانة في جنازةٍ مهيبةٍ اشترك فيها بضعة آلافٍ يتقدّمُهم الراحلُ ياسر عرفات.

الرزاز

من حقِّ المؤلف أنْ ينحاز إلى السياسيّ عندما يكون أديباً فهو أديبٌ مثله، وهذا واضحٌ فيما تذكّرَهُ شقير عن مؤنس الرزاز، فالفصل الخاص به في الكتاب زاخرٌ بالتفاصيل، والدقائق، التي لا نجدها في الفصول الأخرى. ومليءٌ بالآراء، ووجهات النظر، التي تتضمن أحكامًا تقويمية على أعماله الروائية لا سيما " **أحياء في البحر الميت** " و " **اعترافات كاتم صوت** " و " **جمعة القفاري: يوميات نكرة** "، و " **متاهة الأعراب في ناطحات السراب** ". وبعْض يومياته التي نُشرتْ في مجلة أفكار قبيْلَ رحيله بزمنٍ قصير. زيادة على رأي المؤلف فيما يتعلق بنشاط الكاتب الراحل النقابي في رابطة الكتاب، وقربهُ من قادة الأحزاب السياسية في عمَّان، وغير عمان. لقد سَمَح المؤلف لنفسه بإلقاء الضوء على شخصية مؤنس منَ الداخل دون تردُّدٍ، وبلا تحفّظ. يذكر في بعض الصفحات أنه كان مزاجيًا، ومتوترًا، ومتبرّمًا في أكثر الأوقات، وودودًا متسامحًا ومرحًا سريع النكتة، وهذه الأوصاف المتنافرة قلّ

أن تجتمع في واحد إلا إذا كان مُفرط الحساسية، ومؤنس لم يكن بريئا من هذا الطبْع، يقول :" كان حساساً مفرط الحساسية، في ذلك غلوٌّ لا يتصَوَّره الخيال مهما كان جامحًا " . وقد كشف شقير الكثير من المواقف التي تضيءُ ما عَتِمَ من هذه الشخصية. فهو يذكر في إحدى الصفحات أنّ مؤنسًا كان يتوقع أن تسند إليه حقيبة وزاريَّة، لا سيما أنّ بعض مريديه ممن هم أقل منه شأناً عُيّنوا وزراء. ويقول في الموقع ذاته: إنّ مؤنسا عُرض عليه مثلُ هذا المنصب الوزاري، لكنه تردَّد في قبوله. وأنه – ربما- لم يكن راضِيًا عن الطريقة التي تؤلف بها الوزارة. وإذا كان لا بدّ من ملاحظة تذكر- اسْتدراكا على حديث المؤلف عن الرزاز - فهي التنبيه على تكراره للفكرة المتداولة حول صلة روايات مؤنس بشخصيته.

فهو يزْعم، أو يؤكد بكلمة أدقّ – في كلامه على روايته اعترافات كاتم صوت – أنَّ أحمد، بطل الرواية، فيه الكثير من ملامح مؤنس، مشيراً إلى تجربته الشخصية، بل إن الرواية كلها – في رأيه- ما هي إلا سيرة ذاتية، متخفّيّة في إهاب رواية: اعتقال الوالد في بغداد، ووضعُه رهن الإقامة الجبرية، واحتجاز زوجتِه، وابنتِه معه في البيت المجاور المحاط بالجنود، والأجْهزة، مع قلب تقتضيه الضرورة الفنية لحادثة وفاة الأب، وتحويل ذلك إلى اغتيال على يدِ شخْصٍ مأجور كان في يوم ما منتميًا للفكرة- أو الجماعة- نفسها التي ينتمي إليها أحمَدُ ووالده".وأنا أزعم أنَّ مثل هذا الوصف لرواية **كاتم صوت** وإن كان في مجمله لا يخالف الواقع، لا يُعْلي من شأن الرواية، وإنما يُقلّل من أهميّتها، ويزج بها في عداد كتب السيرة. وفي هذه الحال لا بد أن تكون هذه السيرة سيرة مُشوَّهة، لأن الخيال يلابس الحقائق التي يتقيَّد بها راوي السيرة. ومن اللافت للنظر أنَّ غير

قليل من النقاد يربطون بين المؤلف وأبطال روايته، ظنًا منْهُم أن هذا يُعلي من شأن الكاتبِ، ورواياته. فهم يكرِّرون ذلك في الحديث عن روايات جبرا، وعن روايات غالب هلسا، وعن روايات مؤنس الرزاز، لكنهم لا يقولون ذلك – مثلا- في الحديث عن روايات نجيب محفوظ أو عبد الرحمن منيف، أو بهاء طاهر، أو يوسف القعيد، أو غسان كنفاني، إلا نادرًا. وهذا يَعْني- فيما يعنيه- أن ثمة خلطاً بين الرواية، من حيث هي فنٌ موضوعي مستقل عن ذات المؤلف، والشعْر، من حيث هو فن غنائيٌّ، ذاتيّ، فبعضهم ينظرون للرواية نظرتهم إلى القصيدة، وهذا ضربٌ باطلٌ منَ الظنّ.

9
فايز الرشيد
والطريق إلى الوطن

قد يتساءل القارئ ما نوع الأدب الذي ينتمي إليه كتاب فايز الرشيد في **الطريق إلى الوطن**؟ أهو قصص قصيرة، أم حكاياتٌ، أم شذراتٌ من وقائع حياة المؤلف اليومية مثلما يشير العنوان الفرعي؟ يستطيع الدارس أنْ يجيب عن هذه التساؤلات جميعًا إجابة واحدة، وهي أن الكتاب مزيج من ذلك كله، ففيه من القصة جانب، وفيه من المذكرات جانب، ومن الحكاية جوانب، وفوق ذلك فيه من التاريخ جوانب كثيرة. وهذا المزيج الأدبي يسوده الحرص على الجمع بين الواقعي، والخيالي، بين الحقيقي والفانتازي.

ففي النص الأول (مهاجرة) لا يتوقع القارئ أن تصبح الفتاة الروسية (لودميلا) التي تعرّف إليها شاب فلسطيني في موسكو يهودية مهاجرة ضمن موجة الهجرة إلى فلسطين ، وهي الموجة التي جرتْ في عهد رئيس الاتحاد السوفياتي السابق ميخائيل غورباتشوف. وحين يتوغل القارئ في ثنايا الحكاية، ونسيج الحوادث، يكتشف أن ما يجري في فلسطين الآن، أو قبل ما يقرب من مئة عام، شيء أغرب من الخيال، فكيف ينظر إلى حكاية لودميلا وبسام هذه باعتبارها حكاية عجيبة تفتقر إلى التصديق.

وما يقوم الكاتب فايز رشيد في هذه الحكاية بدمجه، ونسجه، هو ما يتردد –عادة- في وسائل الإعلام: من إذاعة وتلفزيون، ومن صحف، مقروءة ،وأخرى مرئية أو مسموعة، مما وقع وجرى لبعض الأشخاص، تكتنفه صورة

متخيلة تبعث الحياة في الهياكل العظمية للتاريخ. لقد صورت حكاية مهاجرة نفاق الصهيونية، وتناقض ادعاءاتها، تصويراً يحمل القارئ على الإحساس به دون تردد.

ويتكرَّر ربط المؤلف بين المتخيل والواقع في نموذج آخر هو (الاعتقال) حيث القارئ الذي يجد نفسه وجها لوجه أمام لوحة موضوعها من الحياة اليومية يلبسه المؤلف ثوب الخيال، ليكون أكثر إمتاعًا، وأغنى بالتشويق، وأقدر على تصوير عذابات المناضلين الفلسطينيين داخل السجون. إذ لا تكفي الإهانات النفسية، وإنما تلاحق المعتقل أيدي جلاديه، وسياطهم المجرمة، فضلا عن إغراءاتهم المتكررة للاعتراف، مقابل الإفراج عن المعتقل، وتحريره، وتركه يتابع دروسه وسفره. وأيّ شيء أكثر إيذاءً للمرء من أن يتمنى الذهاب للسجن بحثا عن الشفاء فيه بعد التعذيب: " الانتقال إلى السجن فرحة كبيرة، فإلى جانب الشعور بأنك بين أهلك، وأقاربك، حيث المعتقلون كلهم من معتقلي المقاومة، يتنفس المعتقل الصعداءَ لانتهاء مرحلة التعذيب، وابتداء مرحلة التحقيق. "على أن السجنَ – مثلما تصَوِّرُه ريشة فايز رشيد – ليس مكاناً للنزهة، فهو، في أحسن الأحوال، سجن ليس غير. سواءٌ أكان في (بيت ليد) أم في (طولكرم) أم في غيرها، وسواءٌ أكان مع المعتقلين العاديّين، أم مع المعتقلين من الطلاب الذين يحولون السجْن إلى مركز تعبئة، وتثقيف.

ومثلما يتكرر النموذج النضالي في السجون، يتكرر في الميدان. لا فرق، بطبيعة الحال، بين فضاء الميدان وفضاء السجن، من حيث إن السرد لا ينفصل فيه المُتخيَّل عن الواقع. ولا الخارق عن المحتمل، والضروري، والمُمْكن. فشخصية نادر – كأيّ شخصية قصصية – اسمٌ على

مُسمّى. لكنّ القصة تذكرنا بقصص الخوارق، فهذا المناضل الذي قام بعمليات، وأوقع إصابات كثيرة بين أفراد العدو، يقع أسيرًا في أيدي الجلادين الذين اختبروا فيه، وجربوا جل أصناف التعذيب، من أجل أن ينتزعوا منه اعترافًا، مما اضطرهم – في نهاية الأمر – إلى الإفراج عنه بعد أنْ أعْيَتهُم الوسائلُ، والتجارب، عن تحقيق ما أرادوه، وبلوغ ما قصدوه. ومع ذلك، لم يتوقف نادر عن ممارسة الكفاح، والمقاومة، وراح يقود المجموعات التي تنفذ العمليات خلف خطوط العدو... مما يصيبُ العدوَّ بالجنون. وعلى الرغم من تكرار اعتقاله، يظل على صموده، فمع اكتشاف الدليل، الذي يدينه – وهو القنابل التي تم العثور عليها في منزله – يواصل إنكاره، ويواصل تحدّيه، متهما المحققين بأنهم هم من أحضروا تلك القنابل، واخترعوا تلك الأدلة، لإثبات التهمة عليه، وإلصاقها به، وإدانته، تمهيدًا للحكم عليه بالسجن. بيْدَ أن الوسائل التي استخدمت في تعذيبه، و تلك التي استخدمت في ترغيبه، لم تفلح في ثنيه عن موقفه، وزحزحته عن صخرة صمُوده. فبعد ثلاث سنوات اضطروا لإطلاق سراحه.

وتتكرر الحكايةُ مرة أخرى مثل حكاية (إبريق الزيت). ومثل هذا التركيب الذي تتداخل فيه حوادث واقعية لمَسها القراءُ لمْسَ اليد، وأخرى من الخيال، ما يرويه فايز رشيد عن الاستشهاديّة (فداء) ابنة العشرين ربيعًا التي سئمت مراقبة مشاهد القتل على شاشة التلفزيون، قائلةً " لكنْ أين هو العالم؟ وأين منطقه وعدالته؟ وهو يرى الفلسطينيين يقتلون صباح كل يوم ، ولا يحرك ساكناً في الوقت الذي يقف فيه على قدميه (إن لم يكن على رأسه) إن جرح إسرائيلي واحد في مواجهة غير متكافئة هو المسيطر فيها؟ للعَصْر أيضا قوانينه، وللعالم أيضا رؤيته، ومنطقه. "

وربما سَفالاته. فالظلمُ، بأشكاله المتعددة، وهو شيء نجح الكاتب فايز رشيد في تصوير وقعه على حساسية فتاة في ريعان العمر، يدفع بشبان، في أعمار الورود، ليفجروا أنفسهم، متَّخذين من أجسادهم أحزمة ناسفة، أو قنابل مفخَّخة، لينقلوا المعركة إلى صفوف العدو. فلو أبصر هؤلاء الشبان شمعة في آخر النفق، لما اضطروا للقيام بمثل هذه العمليات التي لا تؤيد فداءُ تسميتها بالانتحارية، فهذا الوصفُ – في رأيها- يلتقي بموقف الطرف الآخر، لا بموقف الطرف الفلسطيني، أو العربي.

واللافت للنظر أنَّ المؤلف، فايز الرشيد، لا يفتأ يشير إلى حوادث واقعية، جرت فعلا، وشاهدتها الملايين على شاشات التلفزة . فمنْ منا ينسى ذلك المشهد الذي تجمع فيه عدد من الجنود الإسرائيليين على شاب فلسطيني، وراحوا يضربونه بالقسوة كلها على ذراعية، وساعديه، لكسرهما، وهم يظنون ألا أحدَ يرقبهم، أو يراهم، فيما تقوم عدسة مصور يقظ بالتقاط المشهد الذي وجد طريقه في اليوم التالي إلى جلّ الفضائيات؟ هذا المشهد، هو فحوى الحكاية الشائقة التي يرويها المؤلف عن خالد ذي الثلاثة عشر ربيعًا (في الطريق إلى القتل) فهي حكاية ترصد الحدث، وتقدم رؤية جوانية لما يجري، ملقية الضوء على واقع الحال بعد اتفاقيات أوسلو التي قسّمتْ بيت لحم إلى قسمين أحدهما (أ) ويتبع السلطة، والآخر (ب) أو (ج) ويتبع الاحتلال. وهذه التقسيماتُ، التي لم يعتد عليها خالد، أو غيره من شبان المدينة، يشعره بتقسيم الوطن، وتمزيق المدينة الواحدة مدينتين، على الرغم من أن الناس فيها يجمعون على أنهم عاشوا متآخين، موحدين، مع اختلاف عقائدهم بين مسلم، ومسيحيٍّ. لذا، لا نستغرب أن يشعر خالد بالفرح عندما يسمع إذاعة العدو تعلن عن أنَّ اتفاقية أوسلو في حكم

الميتة، فهي في رأيه لا تستحق أنْ تذرفَ عليها دمْعة واحدة.

على أن فرحة الفتى لا تدوم، وبهجته بنعي الاتفاقية لا تطول، فقد اكتشف أنَّ معنى ذلك إعادة احتلال المدينة، ومحاصرة الكنيسة، وإبعاد اثني عشر مناضلا حوصروا داخلها إلى دول غربية قبلت استضافتهم. وليت الأمر يتوقف عند ذلك، فالفتى الذي اعتقل، وأصيب بشظايا القنابل، والرصاص المطاطي، قارب أنْ يلقى نهايته بوصفهِ مشروع شهيد، ففيما كان خالد، ورفاقه، يُهاجمون جنود الاحتلال بالحجارة، والمولوتوف، وفيما كان يهم بقذف القنبلة الثالثة باتجاه سيارة الجيب، وقع أسيرًا في أيدي القتلة. ليواصل هؤلاء التنكيل به، والتشاوُرَ حول تصفيته، عملا بالأمر العسكري الذي تلخِّصه عبارة إطلاق أيدي الجنود فيمن يمسكون به من رماة الحجارة.

لقد روى لنا الكاتبُ الحكاية بأسلوب فيه الكثير من التفاصيل التي لا تذكرها وسائل الإعلام ، ولا يتنبه إليها حتى المؤرخ اليقظ، ولا تعبر عنها الصورة، تلك التفاصيل التي تجعلنا نتعرف أولا على حقيقة العدو، وثانياً على حقيقة ما يمثله هذا النموذج من قدرة على الصمود والتحدي تصل حدّ العجائب. ومثل هذا الإيقاع السردي ما نجده في حكايته (اغتيال قائد) فكم نُشر من الأخبار التي تروي قصة اغتيال الشهيد (أبو علي مصطفى) وكم كتبَ عن ذلك، سواء في المجلات أو الصحف أو في الكتب. بيد أن الذي يرويه – هنا- فايز الرشيد شيء مختلفٌ، لا من حيث الوقائع، والحقائق، ولكن من حيث حظه من التخييل الذي يضفي الطابع الأدبي والجمالي على الحكاية. فقد صور لنا عودة الرجل الذي قال عند وصوله إلى فلسطين" جئنا لكي نقاوم، لا لنساوم" وما عني به الاحتلال من ضرورة

مراقبته مراقبة شديدة، والتخطيط لاغتياله، في أيّ لحظة، وقد وظفت في سبيل ذلك طائرة هليوكبتر خاصة تتبعه حيثما ذهب، وأينما حل، مقيما أو زائراً، ونظرا لاستمرار المراقبة والتعقب تمكن الإسرائيليون من معرفة مكان وجوده في مكتب بالطابق الثالث من بناية ذات خمسة طوابق في رام الله.

والحق أن أسلوب الكاتب في سرده هذه الحكاية يمسك بأنفاس القارئ، ويجعله مشدودا بانتظار النهاية. ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن سرده لحادثة الرد، أو الانتقام لمقتل الشهيد أبو على مصطفى. فهي حادثة معروفة ذكرتها الصحفُ، وتناقلتها وسائل الإعلام، غير أن ما تم تناقله لا يتعدى القشور، وقد جاء فايز الرشيد ليلقي الضوء على اللباب . فكم من الساعات، والأيام، والشهور، احتاجها التخطيط لتنفيذ هذه العملية؟ وكم من التضحيات التي تصل حد المغامرة قدمت لإنجاحها، وتحقيق الهدف؟ ما تذكره عادة وسائل الإعلام، وما تسجله أقلام المؤرخين، لا يتعدى الصورة الخارجية للأحداث، لكن مؤلف هذا الكتاب معنيّ بالداخلي، مهتم بسرد يتجاوز الخارجي إلى الداخلي العميق. يتجاوز بأدائه الإطار الزماني، والمكاني، إلى رصد الهواجس النفسية التي تختلج في الأعماق. فهل يستطيع القارئ، دون أن يطلع على هذه النصوص، أن يتخيل ما كان يضطرب في نفس الفتى الذي أقدم على انتحال شخصية (الجرْسون) في الفندق ليدخل حجرة (رحبعام زئيفي) وينتظر ريثما ينهي مكالمته الهاتفية المهمة، ليسحب مسدسه الكاتم للصوت مطلقًا الأعيرة النارية على رأس الهدف من مسافة تقلُّ عن المتر؟

مثل هذا السرد لا نجده في غير هذا الكتاب، والكتب التي على شاكلته: الجمع بين الوثيقة، والحكاية... بين

التخييل والتمثيل. يتكرَّر هذا الأسلوب في حكاية اختطاف الرجال الستة الذين نُسبت إليهم عملية الرد، مثلما نجده، ونقف عليه في سرده لحكاية (حنان) التي تلقت دعوة من مؤسسة جماهيرية في إحدى البلاد العربية لتجد نفسها في مطار عاصمة تلك الدولة، غير مرغوب بها، ويجب عليها أن تعود من حيث أتتْ، على الرغم من حصولها على تأشيرة دخول للبلد المَعْنيّ. وهذه القصة، على ما فيها من تكرار، لأنّ قصصا أخرى، وحكايات أخرى، سبق أن عالجت الموضوع ذاته، إلا أنها تستولي على انتباه القارئ، وتأخذ بيده شيئا فشيئا للغوص في أعماق حنان، والوقوف على ما يدور فيها من أفكار، وهواجسَ. ومن خواطر تستعيد فيها، وتتذكر حالات مشابهة مرت بها قبل هذه الحال. وكوابيس، وأحلام، عاشتها أو تمنت فيها أن ترى اليوم الذي يستطيع العربي فيه التنقل بحرية بين البلدان العربية من غير حاجة إلى تأشيرة، أو جواز سفر. ودون أنْ يضطرَّ للتوقف، والتفتيش، وربما التحقيق. هذه الأحلام توقظها منها صدمة القرار وهو: لا بدَّ من أن تعود إلى حيث كانت .

نماذجُ أخرى عرضها فايز الرشيد في كتابه هذا: المحنة، هدى، الدرّة ، الحكيم (جورج حبش) وغيرها من نماذج أصبحت كالأساطير، أو أشد غرابةً، مما يجعل الإشارة إليها، والوقوف عندها، ضربًا من التطويل، والزيادة . وذلك شيء لا تتسع له هذه الفصلة من هذا الكتاب، ولا تفي به هذه العُجالة، ويكفي من الكتاب ما أوردناه من الفصول، والأبواب، وقديما قيل حسبك من العِقْد ما يحيط بالعنق.

10
مريد البرغوثي؛
ولدتُ هناك، ولدتُ هنا..

من يقرأ كتاب مريد البرغوثي هذا يحتاج لتصفح مئة وثماني عشرة صفحة كي يعرف المغزى الذي يرمي إليه مؤلفه من عنوانه المتناقض ظاهريًا : **" ولدت هناك، ولدت هنا**. " فحقيقة الأمر هي أنَّ المؤلف يروي مشاهد من سيرته الذاتية، ورحلته من المنفى، عائدًا إلى رام الله، وإلى قريته غير البعيدة منها " دير غسانة " بمعية ابنه تميم الذي سمح له بالعودة إلى تلك القرية للمرة الأولى. فبعد أن تجول الفتى في بيت الأسرة سأل أباه قائلا : أين الغرفة؟ أين وُلدْتَ يا أبي؟ فيجيبه مريد، مشيرًا إلى غرفة واسعة ذات سقف مقبَّب يتدلى من مركزه مصباح كهربائيّ كان في العام ١٩٤٤ مصباح زيت قائلا: "ولدتُ هنا".

في تلك اللحظة تتداعى في رأس المؤلف ذكريات المنفى: في القاهرة، وفي بودابست، وفي بيروت، وفي عمان، ودمشق، وغيرها من مدن، فعندما كان يُسأل عن مكان ولادته تتكرر الإجابة دائما:" ولدت هناك". وهي إجابة تحمل مدلول الإشارة إلى القرية ذاتها دير غسانة بفلسطين. أما الآن – في زمن كتابة النص- فقد وجد الجواب السابق "هناك" إلى جانب الجواب اللاحق" هنا " وهذه المفارقة تطوِّح بالكاتب، فإذا هو في شقة من بناية(المكحّل) في الفاكهاني، وفي ستوديو الإذاعة في البناية المقابلة حيث تزدحم الفنادق، التي كان يستقبل هو

وزملاؤه من الشبان وفود العالم فيها، ومنظماته المدافعة عن حق الفلسطينيين في تقرير المصير.

وبهذا الأسلوب الذي لا يلتزم فيه المؤلف التدقيق في اللحظة الراهنة، بل يسمح لخياله الخلاق أن يقفز بنا تارة للماضي، الذي تجاوزته السنون، وتارة يأخذنا للمستقبل عندما يتحدث عن وقائع ستحدث في رام الله لاحقا، أو في القدس، بعد أن يقوم شارون بزيارته المشؤومة للحرم القدسي الشريف. ومؤلف هذه السيرة سبق له أن قام في العام ١٩٩٦ بزيارة لرام الله، وكانت الأولى في سلسلة زياراته لأراضي السلطة الفلسطينية، بل تجاوزت ذلك لزيارة يافا وعكا وحيفا والناصرة وغيرها من مدن الوطن السليب. وقد كتب في حينه كتاباً عنوانه **رأيت رام الله**. ووصف فيه ما شاهده من تغيير قسري فرضه الاحتلال على الناس وعلى المكان. فلم تعد رام الله هي رام الله التي عرفها صغيراً ويافعًا وشابًا مراهقاً بعد أن غابت عنها مظاهر البهجة التي كانت في الماضي تجعل منها كعبة القلوب، ومحَجّ الأفئدة. وها هو في هذا الكتاب، الذي يعيده هو وابنه الوحيد تميم، الذي ولد في مصر، وعاش بعيداً عن والده سنوات طويلة، لا يلتقيان، إلا لماماً في بودابست، أو في بيروت، أو في عمان، يعيدهما معا ليتعرف الابن على أريحا، ثم رام الله، فالقدس، التي ذهبا إليها مُتسلِّلَيْن، أو كالمتسللين، تارة في سيارة إسرائيلية تحمل لوحة أرقام صفراء اللون، أو في عربة إسعاف. ثم دير غسانة، وغيرها من أمكنة تعيد لمريد ذكريات الماضي.

في هاتيك الجولات يرسم لنا المؤلف بأسلوب قصصي شيِّق ما يعانيه الفلسطينيون في ظل الاحتلال، وفي ظل السلطة. فكلُّ اتفاقيات السلام التي يجري عنها الحديث، وقيام السلطة التي تتناسل أعلامها على سطوح الأبنية،

والمكاتب، والمؤسسات، مشروط بموافقة ضابط إسرائيلي، ولا يستطيع، أحدٌ مهما كانت جنسيته، وأيًا كان أصله، أنْ يجتاز معبرًا من المعابر، برًا، أو بحرًا، أو جواً، دخولا أو خروجًا ، إلا بتصريح إسرائيلي، وأختام إسرائيلية. والتحقيق مع أيِّ شخص، وإعادته من حيث أتى، أو إرساله إلى أحد السجون الإسرائيلية في نفحة، أو مجدو، أو المسكوبية، وهذا احتمالٌ واردٌ جدًا، لا يُستثنى منه رفيع أو وضيع، حتى رئيس السلطة نفسه لا يُستثنى من ذلك. وهنا يذكر المؤلف أسماء وزراء من السلطة تم اعتقالهم، وبرلمانيين بلغ عددهم ثمانية وعشرين بمن فيهم رئيس المجلس التشريعي عزيز الدويك، اعتقلوا دون ذكر الأسباب، لا لشيء إلا لأنهم لم يتمتعوا برضا قاعدة البيانات لدى الكومبيوتر الإسرائيلي.

وما يذكره المؤلف - ها هنا - يهون كثيرًا عما يذكره في موضع آخر، عندما يتعثّر هو وتميم وقريب لهما (حسام) في طريق الذهاب إلى القدس. فالعذاب الذي يلقاه الفلسطينيون عند الحواجز عذابٌ لا يكاد يوصف، ولكن أكثر ما يحزّ في النفس أن ينظر إليه الأهالي في البلدة القديمة باعتباره سائحاً. فمريد البرغوثي الذي هو من فلسطين يظنه المقدسيون سائحا كأي أجنبيّ، لأنهم رأوا ابنه يحاول التقاط صورة أمام قبة الصخرة، ليحملها معه إلى أمه في القاهرة. فالقدس أرضٌ محتلة بجيش معتدٍ، وظيفته الوحيدة هي أن يفصل جسد المؤلف، ومن هو في مقامه، ويفصل صوته، وخطواته، وذاكرته، عن المدينة، ومنعه، كغيره من الفلسطينيين، من الوصول إليها، ولو على سبيل الزيارة. كأنَّ القدس في نظر هؤلاء معسكر يتكدس فيه الجنود، وأصابعهم على الزناد، وليست مدينة كسائر المدن.

يضعنا الكتاب - في الواقع- وجهًا لوجه أمام الصعوبات التي يواجهها الفلسطينيون. لكأنّ الاحتلال لم يكفهم، فجاء رجالات السلطة، فيما يؤكده المؤلف، ولا سيما الفاسدون منهم، ليزيدوا الطين بِلَّةً، والعذاب الشديد عذابًا جديداً. يقول المؤلف في الفصل السابع واصفا أحد المسئولين: " لم يكن من كبار فاسدي السلطة، بل مجرد فاسد صغير مبتدئ. يوجد الآلاف مثله في أيّ مكان. الفاسدون الكبار لم يعُد مرآهم يثير إلا اللامبالاة. فسادهم كلاسيكي، ولا مزيد. أما هو، فخريجٌ جامعي، بدأ حياته العملية فاسداً، فسادهُ يافعٌ، وطازجٌ، ومتورد الخدّيْن، قوي العضلات، فهو يمارسُ رياضة كمال الأجسام. ويدلّك نفسه إن لم يجدْ من يدلّكه. إلخ... "

تضاف إلى هذه المعاناة أساليبُ أخرى من بثّ الرعب والفزع في صفوف المواطنين الأبرياء، ولا سيما في مخيمات اللاجئين. لقد أنشأ الإسرائيليون جيشًا من الإرهابيين الذين يتنكرون بملابس عربية، ويغطون رؤوسهم بالكوفية، والعقال، ثم يتسللون إلى البيوت، ويثقبون الجدران، ويخترقون المنازل، واحدًا تلو الآخر، تارة يعتقلون، وتارة يقتلون دون التدقيق في هويات ضحاياهم من الآمنين. هذه المشاهد الكثيرة التي تقشعرُّ لها الأبدان، وصفها لنا مريد البرغوثي بلغة توحي بالكثير المُضمر، في أداء واقعي يشي بالصدق الذي يجعل من كتابه هذا وثيقة تقول ما لا يُقال، وُتري القراءَ ما لا يُرى، فهي لذلك تستحقّ أن ينعم القارئ فيها النظر من حين لآخر. هذا إذا لم تبادر إحدى الشركات المنتجة للأفلام والمسلسلات التلفزيونية لتحويله إلى سيناريو متعدد الحلقات.

ويذكر أنَّ للمؤلف عدة دواوين ،منها: **منتصف الليل** ٢٠٠٥ **وزهر الرمان** ٢٠٠٤ **والناس في ليلهم** ١٩٩٩ **ومنطق الكائنات١٩٩٦ وليلة مجنونة١٩٩٦ ورنة الإبرة** ١٩٩٩ و**طال الشتات** ١٩٨٧ و**قصائد رصيف** ١٩٨٠ ومن المختارات : **عندما نلتقي** ١٩٩٣ و**قصائد مختارة** ١٩٩٧ وتُرجمت بعض أعماله للإسبانية والإنجليزية وفاز كتابه **رأيت رام الله**(١٩٩٨)بجائزة أفضل كتاب وهي جائزة تمنح من الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وهذا الكتاب من منشورات الريس للكتب والنشر،بيروت، ٢٠٠٩

للمزيد عن البرغوثي انظر كتابنا حاضر الشعر وتحولات القصيدة، دار الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط١، ٢٠١٦ ص٦٥- ٧٨

11
طارق الطيب
في سيرته الذاتية

عندما لا يكون المؤلف قد طَعَن في السنّ، وبلغ من العُمْر عتيّا، فإنه لا يستحسن، ولا يستجاد منه، أنْ يكتب سيرته الذاتية، وأن يدوِّن بقلمه قصة حياته من الألف إلى الياء على رأي فيليب لوغون Lejeune (١٩٧١). وهذه الفكرة تكاد جمْهرة من الباحثين، والدارسين، لكتب السيرة، يسلمون بصحتها تسليمًا مؤكدًا، إلا أن طارق الطيِّب- مؤلف " محطات من السيرة الذاتية " (دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١٢) - لا يطمئنّ لهذه الفكرة، ولا يأخذ بها، فهي ليستْ صحيحة على الإطلاق. فلا مانع لديه أن يحاول الكاتبُ، سواءٌ وهو في ميعة الصبا، وريعان الشباب، أو وهو في الأربعين أو الخمسين، أن يكتب سيرته الذاتية كتابة فريدة تنماز على غيرها من السِيَر بالحديث عن طفولته، وتجربته، في الحياة. بل يرى في هذه الكتابة كتابةً تفْضُلُ الأخرى، المُكتهلة، المكتملة، التي يكتبها شيخ عجوز مشرف على الهلاك. فهي، بحكم القرب الزمني من التجارب، وعدم نسيان الكثير الجم من التفاصيل المهمة التي تضفي على السيرة ما تحتاج إليه من سلاسة البوح، ومصداقية الاعتراف، تتضمن ما لا تتضمنه السيرة التي يكتبها ذلك الكاتب وهو في خريف عمره.

وهو إلى ذلك يعدُّ نفسَهُ من ذلك النفر الذي يؤمن بأن الطفولة هي البوصلة التي تتحكَّمُ، أو ينبغي لها أن تتَحكَّمَ، بكاتب السيرة، فلا يستطيع الكاتبُ السبعيني، أو الثمانيني،

أن يسترجع ما مضى بالعَفَوية، والحميميَّة، والحرارة نفسها، التي تملأ حياة المؤلف إذا كان في شبابه، أو في صباه.ولهذا وجدنا بعضَهُم- جيمس جويس مثلا- يكتب صورة " الفنان في شبابه " A Portrait of the Artist as a Young Man ١٩١٦، وآخر – مارسيل بروست Prusts يكتب " البحثَ عن الزمن الضائع " A la recherché du temps perdu. وهكذا..

ومحطاتُ الطيّب - ها هنا- لا تتمخَّض عن سيرة متكاملة، أو مترابطة، متماسكة، في تسلسُل زمني على النحو الذي نجدُه في كتاب " الأيام " لطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) ولا كتلك السيرة المترابطة التي كتبها جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠- ١٩٩٤) بعنوان " البئرُ الأولى " ولهذا يغيب عن هذه السيرة ذلك التسلْسُل السردي الإكرونولوجي chronicle narration أي: الميقاتي، الذي نجده في النماذج المذكورة. ولا حتى ذلك النموذج شبه الروائي الذي نجده في " دُروب المنفى " لفيْصل حوراني، أو " وداعا يا زكرين " لرشاد أبو شاور، أو " بقايا صُور " لحنا مينة (١٩٣٩- ٢٠١٨).

عين شمس

ففي واحدة من تلك المحطّات، وهي الأولى، يحدثنا طارق الطيِّب عن مكان ميلاده في حي عين شمس شمال-شرقي القاهرة. وعن تلك المدرسة الابتدائية التي رأى فيها، وأبصر، وكتب، حروف الهجاء العربية، للمرة الأولى، وعرف حروفا أخرى تختلف عنها في [النوتة] التي تُدَرِّسُها (أبله) في حِصّة الموسيقى. وفي المحطة الثانية التي يسميها " محطة الأب " يعود بنا القهقرى، فيروي حكاية أبيه، ولقاءَه الأول بتلك الفتاة المصرية التي تنافس على التقدُّم لها عدَدٌ من الشبان، ففاز عليهم جميعًا، واتخذها زوجةً، مازجًا

في عروق أولاده بين الدم المصري والسوداني، مؤكدًا وَحْدة الصفِّ العربي – وهو الوصف الذي كان سائدًا آنذاك- . وفي هذه المحطة أيضًا نجد وقْفَة أخرى عند محطة الابن، وفيها سرعان ما يكْسِر رتابة السَرْد الزمني، فإذا به يروي في قفزة زمنية كبرى، ومفارقة سردية أكبر، شيئًا عن زيارته المبكرة لفينّا Vienna، واستذكاره أغاني المطربة الراحلة أسمهان (١٩١٢- ١٩٤٤) وهي ترَدِّدُ بصوتها الشجيِّ الرائع " ليالي الأنْسِ في فينّا ".ثم يعود بنا مرة أخرى إلى باب الشعرية في القاهرة، وكوبري القبة، والقَصْر الملكي، الذي أصبح في العام ١٩٥٣ قصرًا جمهوريًا، بُعيدَ الثورة – ثورة يوليو ١٩٥٢- . ولا يفوته الحديث عن زيارة أخرى للعريش على كثب من غزة بفلسطين، حيث يقيم أبوه الجندي في الجيش المصري بحكم عمله. وفي هذه الأثناء يغوصُ في أجواء: الزار، والدراويش، وبائعي العرْقسوس، والتِرْمِس، وحبّ العزيز، والحيلاتي، واللبّ، والفول السوداني.. وغير ذلك مما يضع القارئ في أتون الذاكرة الشعبية.

الحدود

ويطَّرد السرْدُ بهذا الأسلوب المتقطِّع اطِّرادًا لا يتَّبع فيه، ولا يلتزم، خَطَّ سير متناميًا مثلما هي الحال في كثير من السير. بل يتخطى ذلك إلى الوقوف عند أفكار تبدو لنا مجتزأة، ومُنْتزعة من السياق. بيد أنه يعرض لها في نسق يجعل منها وَصْلة لا غنى عنها في سياق يُفترض أنه مُتشعِّبٌ، ومُترابط. فعلى سبيل المثال فكرة " الحدود "، وتعامله الفني مع هذا المصطلح، الذي سمعه لأول مرة – فيما يزعم- وهو في الرابعة من عمره، فهي فكرةٌ تعود بنا إلى طبيعة المصطلح وتقلباته. فهذا المصطلح يغدو مع الزمن، وتقدم العُمر، مصطلحاتٍ عدة، لا مصطلحًا واحدًا.

وذا دلالات عدة لا دلالة واحدة. فثمة حدود للمكان، وحدود للزمان، وحدود للماء، وأخرى للفضاء، وحدود للغة، وأخرى للثقافة، وحدود للهويَّة، وأخرى للمناخ، وحدود وهمية.

المنفى

أما المنفى الاختياري – فيَنّا Vienna- التي يقيمُ فيها الكاتب منذ ثلث قرن، فقد اختار للحديث عنه تعبيرًا آخر، هو المنأى، للدلالة، لا على الاغتراب حسْب، ولكن على البُعْد، أيضًا. ويذكر لنا أنه واجه في هذا البلد البعيد إشكالية اللغة، وتغلب على الألمانية- لغة النمساويين- ليعود بنا كرة أخرى للحديث في " محطة الصور " عن طفولته المبكرة. ويروي لنا لقطاتٍ عما هو أوغل في الماضي من الطفولة، أيْ: عن الولادة. وما عرفه من سَعْي متكرِّر بين صفا القاهرة، ومروة سيناء، والعريش، وغزة. وتقول له" العُصْفورة " إذا ساغ التعبير- أن يروي مشاهد متأخرة من حياة متقدمة غابرة.الأم، والأخت، والأب، والسائح الأجنبي، والأنا الذي هو الآخر أيضًا. الآخر الذي يعاني متاعب الحياة في عالمين، عالم شرقي أفريقي، وآخر غربي أوروبي، فالميلاد في القاهرة، والنشأة والتعليم والتربية في مصر، والأطوار؛ طفلا، فمراهقا، فشابًا، في أمكنة متعددة، ثم المغادرة إلى العراق مرة، وإلى فينا أخيرًا، ليعيش فيها حياة جديدة، فيسمع لغة أخرى بعينيه لا بأذنيه، محطات متتابعة في حياةٍ يغلبُ عليها الاضْطرابُ، والجمْعُ بيْن لا.. ونعم، الحياة في عالمين قد يبدوان متفاهمين، ولكنهما في الأكثر - وعلى الأرجح - متناقضان. فالغرب الأوروبي أصبح مكونًا من مكونات شخصيته الأساسية، لذا يصدُقُ عليه هذا الوصفُ المتناقضُ المتضاربُ " أنا هو الآخر ".

يُذكر أن المؤلف طارق الطيّب من مواليد القاهرة عام ١٩٥٩ وقد انتقل إلى فينا عام ١٩٨٤ وفيها أنهى دراسته في فلسفة الاقتصاد. يعمَلُ الآن إلى جانب الكتابة الأدبية في التدريس في ثلاثٍ من الجامعات، وهي: جامعة فينّا، وجامعة جراتس، وجامعة كريمس. نُشرتْ له كتبٌ مترجمة في لغات غير العربية عدَّة، منها: الإنجليزية والألمانية والفرنسية. وترجمت له أعمالٌ منشورة في مجلاتٍ، ودورياتٍ، عالمية؛ في الصين، وروسيا، وأوكرانيا، والبرتغال، وإسبانيا، وغيرها. وحظيَ بعددٍ من الجوائز، والأوسمة، منها: جائزة الشعر الكبرى في رومانيا، ووسام الجمهورية النمساوية، ومنحة إلياس كانيتي في فينّا. والزمالة في " برنامج الكتابة العالمي " The International Writing Program لجامعة أيوا Uiowa في أميركا عام ٢٠٠٨.صدرت له ثلاثُ روايات، ومجموعتان قصصيَّتان، وخمسة دواوين شعرية، نذكر منها: " بعنا الأرض وفرحنا بالغبار" و " ليس إثما" (شعر) ورواية " أطوف عاريًا " و رواية " بيت النخيل " و" مدنٌ بلا نخيل" وأخيرا " الجمل لا يقف خلف الإشارة الحمراء " ومسرحية واحدة بعنوان " الأسانسير " القاهرة ١٩٩٢. أما آخر إصداراته فهي: نهارات فينا ٢٠١٦ والرحلة ٧٩٧ المتَّجهة إلى فينا ٢٠١٤ ، وهذا الكتاب " محطاتٌ من السيرة الذاتيَّة ".

الخاتمة

غنيٌ عن القول أن السيرة، ذاتية كانت، أم غير ذاتية، لا يمكن أن تعد رواية، وأن تعبير سيرة روائية، أو رواية السيرة، تعبيران غير دقيقين، ويتنافيان مع حقائق الأمور الثابتة من حيثُ التجنيس. فالسيرة حقائق، والرواية أخيلة، والسيرة تدور حول المؤلف نفسه، أو حول شخصية أخرى يستقصي المؤلف ما يتصل بها من الوثائق، والمصادر المتوافرة. وقد تكون لها علاقة بالمؤلف، وقد لا تكون. والرواية خَلقٌ مبتكرٌ يعتمد الخيال الخصيب لا الوثائق، ولا المصادر، ولا المستندات. والحوادث والوقائع في الرواية متخيلة تقع لشخصيات متخيلة أيضا، نعرف عنها ما لا نعرفه عن الشخصية في السيرة. فكاتب السيرة الذاتية قد يخفي بعض ما جرى له، أو ما قام به، من باب التحفُّظ، غير أنَّ كاتب الرواية، وبما أن الشخصية متخيلة، فهو حريٌ ألا يتحفّظ. وربما تغلغل في سبر غور الشخصية إلى ما لا يُذكر في العادة، ولا يُعرف.

فالمديني- مثلا - وجدناهُ في نصيبي من باريس، وفي نصيبي من الشرق، وفي فتن كاتب عربي، يروي وقائع مرت به، ومشاهدات رآها، ووقع عليها بصره، فعبر عن ذلك مندهشا تارة، ومعلقا، أو مفسرًا، تارة أخرى، وربما منتقدا في تاراتٍ أخر. فهو الراوي، وهو المروي عنه، الذي قام بما تقوم به شخصيات الرواية من أفعال. وهنا لا نجد في السيرة ما نجده في الرواية من ضرورة أن يحلل لنا عالم الشخصيّات الأخرى، للكشف عن طبائع تلك الشخصيات، وخفاياها النفسية، وذلك ما يهتم الروائي به ويُعنى.

وأمجد ناصر يروي في كتابه عن بيروت الصغيرة بحجم راحة اليد يوميات الحصار الإسرائيلي في العام ١٩٨٢ ويذكر أسماءَ عدد من الشخوص الذين شاركوه رصد هاتيك اليوميات، وما نظموهُ من قصائد، وكتبوه من خواطر نثريَّة، ونشروه من مقالات في تلك الأثناء كعلي فودة ومحمود درويش ومعين بسيسو وسعدي يوسف. وهي وقائع أقربُ إلى التاريخ منها إلى الخيال، وإلى التوثيق أقرب منها إلى التصوُّر. وفيصل حوراني عاد إلى وطنه بعد نيف وأربعين عامًا من التشرد والنفي. فكتب الحنين مصورًا الفارق بين صورة الوطن التي في الذاكرة، مع صورته الحالية، وقد شوَّه الاحتلال كل رائع فيه وبديع. فحتى المدرسة التي تعلم فيها حروف الهجاء جعلها الاحتلال الغاشم معَسْكرًا للتدريب. وأما بقية الوطن، فقد شاع فيها الفساد، واستشرى بعد اتفاقية أوسلو١٩٩٣ التي هي في رأيه اتفاقية استسلام، لا سلام.

ومهما يكن الأمر، فإنَّ السير الذاتية التي عُني بها القسم الثاني من هذا المُصنَّف، وتناولها الكاتبُ في هذا المؤلف، لم يدَّع أيٌّ من أصحابها أنها روايات، مع أنهم روائيون باستثناء مريد البرغوثي. وجلُّهم ممَّن يدقِّق في الوقائع التي يروي، وفي الأماكن الحقيقية التي يصف، وقلما يجنح أحدهم للمحاكاة، والتخييل، شأن السارد الروائي. وقد يستند بعضُهم لوثائق يعزّزُ بها ما يروي من رسائل وصحف ومصادر ومنشورات واتفاقيات مشهورة، ودراسات منشورة. وهذه مستندات قلما يعتمد عليها الروائي إلا في الروايات التاريخية التي يسعى فيها للتحقُّق مما يرويه، منعًا للوقوع في الخطأ التاريخي.

وأنْ يقال في هؤلاء إنهم كتبوا سيرًا ذاتية جيدة خيرٌ لهم من أن يقال كتبوا روايات سيرة ذاتية، لأن هذا المفهوم " رواية " يحيلنا إلى تراكماتٍ مُتخيلة ترتدي فيها الحقائق

عباءة الكَذِبِ الفنّي، والخيال الأدبيّ. فالسيرة الذاتية، وغير الذاتية، تعدُّ مصدرًا ومرجعًا يعتمدُه الباحثون، والدارسون، لا في التعرف على شخصية المؤلف وحْدَها، بلْ في التعرف على العصر أيضًا، وما جرى فيه من وقائع. وكم من دراسة علمية عن الحروب الصليبية أفاد فيها الدارسون من كتاب " الاعتبار " لأسامة بن منقذ (٥٨٤هـ)، وهو سيرة ذاتية، وأفادوا أيضًا من كتاب "النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية " وهو سيرة غيريّة كتبها بهاءُ الدين بنُ شداد (٦٣٢هـ) للتعريف بالسلطان صلاح الدين الأيوبي في بعض أطواره. ومن المتوقَّع أن ينتفع من يؤرخون للحركة الوطنية الفلسطينية، وما مرَّ بها في لبنان، من ظروف وأحوال، لا تخطر بالبال، من الكتاب الموسوم بعنوان الجرْمق، المنشور تحت مسمّى الرواية، وهو كغيره من السير غير الذاتية حاول فيها المؤلف أن ينحو منحى الكاتب الروائي. مثلما ينتفعون من كتاب مرايا الغياب لمحمود شقير، وولدتُ هناك.. ولدت هنا لمريد البرغوثي. والحنين لفيصل حوراني، وهي جميعًا من السِيَر. لهذا كلِهِ نَرى أنَّ من الأفضل، والأوجه، والأصحّ، أنْ يُعطى كلُّ ذي حق حقه، فيقال للسيرةِ سيرةً، وللروايةِ رواية.

للمؤلف في النقد القصصي والروائي

١. في القصة والرواية الفلسطينية، ط١، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ١٩٨٤
٢. الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٤
٣. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط١،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٤
٤. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١
٥. أقنعة الراوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢
٦. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط١، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣
٧. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥
٨. في الرواية النسوية العربية، ط١، ورد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧
٩. بنية النص الروائي، ط١، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٨
١٠. من الاحتمال إلى الضرورة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨
١١. في السرد والسرد النسوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨
١٢. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠١٠

١٣. تـأملات فـي السـرد العربـي، ط١، عمـان: دار فضـاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠
١٤. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١١
١٥. الروايـة. التـاريخ. السيرة، ط١، عمـان: دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٢
١٦. أساسـيات الروايـة، ط١، عمـان: فضـاءات للنشـر والتوزيع، ٢٠١٥
١٧. بلاغـة الروايـة ومسـارات القـراءة، فضـاءات للنشـر والتوزيع، عمام، ط١، ٢٠١٥
١٨. مراوغـة السـرد وتحـولات المعنـى، فصـول فـي القصـة القصـيرة، الآن- ناشـرون وموزعـون، ط١، عمـان، ٢٠١٦
١٩. جـولات حـرة فـي مرويـات ليلـى الأطـرش مـن ١٩٨٨-٢٠١٤، الآن، عمان، ط١، ٢٠١٧
٢٠. جمـال أبـو حمـدان ١٩٧٠- ٢٠١٥، ورد الأردنيـة للنشـر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٢١. محمود الريمـاوي من القصـة إلـى الروايـة، دار فضـاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٢٢. اجتهـادات نقديـة فـي الشـعر والقصـة والروايـة، الألفيـة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٢٣. روايات عربية تحت المجهر، ط١، عمـان: دار فضـاءات للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩
٢٤. الذاكرة والمتخيل في الخطـاب السـردي، ط١، عمـان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩