

مشكلة البنية
في الرواية العربية المعاصرة
مقدمة ومختارات

رقم الإيداع

د. إبراهيم خليل

مُشْكَلَةُ البِنْيَةِ في الرواية العربية المعاصرة

مقدمة ومختارات

الموضوعات

٧	المقدمة دة. هناء عمر خليل
١٠	الجهد التنظيري
١٢	الجهد التطبيقي
٢٢	الرواية والتاريخ
٢٤	تراسل الأنواع
٢٨	النقد النسوي
٣٥	ما بعد البنيوية
٣٨	هوامش المقدمة
٤٣	المنبوذ للسعودي عبدالله زايد
٥٣	ميرا للأردني قاسم توفيق
٦٥	حيوات سحيقة للأردني يحيى القيسي
٧٣	٣٦٦ للسوداني أمير تاج السر
٨٣	جسر التفاحة للعراقي عواد علي
٩٣	رام الله الشقراء للفلسطيني عباد يحيى
١٠١	راشيل كوري للفلسطيني هرون هاشم رشيد
١٠٧	جسر بضفة وحيدة للأردنية هيا صالح
١١٧	عندما تزهو البنادق للأردنية بديدة النعيمي
١٢٣	أجراس القبار للأردني مجدي دعيبس
١٣١	وأطوف عاريا للسوداني طارق الطيب
١٣٩	سماان للأردني بهاء الغرابية
١٤٥	الهامش للأردني خالد سامح

١٥٥	السرد و التشخيص في ١٩٨٩ لعصام الموسى
١٦٥	دفاتر الوراق للأردني جلال برجس
١٨٥	ثلاث عشرة ساعة لسعادة أبو عراق
١٩٣	هاتف الرياح للبنانية مريم مشتاوي
٢٠١	مقتل بائع الكتب للعراقي سعد رحيم
٢١١	ملك الهند للبناني جبور الدويهي
٢٢١	الخاتمة
٢٢٥	المؤلف

المقدمة

د. هناء عمر خليل*

يعد إبراهيم خليل علمًا بارزًا من أعلام النقد الأدبي في الأردن وفي الوطن العربي، فقد واکب حركة النقد الأدبي منذ بدايتها في الأردن ليرفد المكتبة العربية بسيل وفير من الدراسات النقدية في مجالات شتى، فكتب في الشعر، والقصة، والرواية، ونحو النص، وعلم الأصوات، والعروض، ونقد النقد، وغيرها، ولم تقتصر هذه الدراسات على مؤلفاته التي يصدرها تباعا، وإنما نجد له الكثير من المقالات والأبحاث المنشورة في المجالات العلمية، والصحف، علاوة على مشاركته النقدية في المؤتمرات، والندوات الأدبية، وغيرها.

ونظرًا للمجهود الكبير الذي بذله خليل في ساحة النقد الأدبي، فقد ظهرت دراسات ومقالات كتبت عنه، أو فيما يعرف بمجال نقد النقد، وهي متعددة، منها كتاب "إبراهيم خليل ناقدًا - قراءات وبحوث" (جمعه وحرره وقدم له زياد أبو لبن، ٢٠١٢) وكتاب "مرافئ التأويل- إبراهيم خليل بين الأدب والنقد" (تقديم نضال القاسم وإعداده، ٢٠١٩) وبحث بعنوان "قراءة في إنتاج إبراهيم خليل، للباحثة د. سعاد أبو ركب نشر في الكتاب السابع من موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث التي تصدر تباعا عن مجمع القاسمي للغة العربية بفلسطين المحتلة، و منها كتاب د. أماني بسيسو الموسوم بعنوان القراءة الشعرية الفاحصة (عمان ٢٠١٩) وغيرها من الدراسات. وأهم ما يميز الدراسات السابقة

أنها تناولت نقده الأدبي في حقول متنوعة من الأدب، إلا أن الدراسة الواحدة لم تتجاوز ٤-٥ من الصفحات حول جزئية معينة في نقده، باستثناء الباحثة سعاد أبو ركب^(١)، التي أشارت إلى نقده في المجالات جميعاً فتناولت أعماله في شيء من التحليل والتطبيق.

وتأتي جِدّة هذه الدراسة وأهميتها من حيث كونها تتفرد في تناول المجهود النقدي الروائي للناقد الذي امتد اهتمامه في هذا الحقل من الأردن وفلسطين إلى الوطن العربي، ومنه إلى الأعمال الروائية غير العربية، وقد اعتمدت الدراسة كثيراً بالتطبيقات النصية النقدية لخليل، وهذا إن دلّ على شيء، فإنه يدلّ على متابعة مطردة، ومستمرة، للأعمال الروائية الصادرة، فنشهد في نقده ذكراً لروائيين معروفين وآخرين مغمورين، في أنحاء العالم العربي، وفي كلتا الحالين يحرص على انتقاء النموذج القيم لتلك الروايات على صعيد الموضوع، والتقنيات الفنية السردية. وعن ممارسته النقدية، يقول خليل: "إن القراءة توسّع مدارك الباحث، وتضع بين يديه المفاتيح التي بها يستطيع أن يسبر غور أشد الأعمال استغلافا"^(٢)، وبفعل القراءة يفتح المجهود النقدي الكبير الذي ارتآه خليل في دراساته النقدية.

ولأنّ الفن الروائي يحتاج إلى طريقة في التحليل، والدرس، تختلف عن باقي الأعمال الأدبية الأخرى، ويحتاج من الدارس أن يلمّ بفكرة العمل الروائي، وبالتقنيات التي يقوم عليها، يطرح د. خليل في هذا الجانب إشكالية التعامل مع الرواية بوصفها تتطلب وقتاً طويلاً لقراءتها، فيصيب الدارس النسيان لبعض حوادثها وإشاراتنا الدقيقة، فيقدم لمعالجة هذه المعضلة أسلوباً للقراءة بما يضمن لصوق أحداثها في الذاكرة، فيقول: "ومن هنا فإن ذاكرتنا ينبغي لها أن تعمل في اتجاهين، أولهما هو متابعة متقدمة للحوادث forward. واستعادة متزامنة مع ذلك التقدم لما جرى، وذكّر، من وقائع فيما سبق backward. ولكي تتغلب

على هذه العقدة، ينبغي أن ندون في هوامش الكتاب ما نعدّه مهما، وله تأثيره في تفعيل الذاكرة، واستعادة التفاصيل" (٣).

والرأي السابق يفسر المنهجية التي سار عليها خليل في دراساته النقدية، ففي جلّ الروايات استقراءً، وتبع دقيق، لأهم الحوادث، بحيث تأتي أشبه ما تكون بتلخيص وافٍ للمحكّي الروائي، ثم الإشارة إلى دور التقنيات السردية من زمان، ومكان، وشخصيات، وزوايا النظر، في نسيج النص السردى في الإطار العام الذي يغلب على كلّ رواية على حدة.

ود. خليل في نقده إمّا أن يتناول بالتحليل والدرس كاتبًا بعينه، فيخصص له مؤلفًا كاملاً، كما في كتبه: "تيسير سبول من الشعر إلى الرواية"، و"جولات حرة في مرويّات ليلي الأطرش"، و"جمال أبو حمدان قريب من الذاكرة بعيد عن النسيان"، وإما أن يجمع في كتاب واحد الكثير من الدراسات عن روائيين وروائيات من مختلف الأقطار ومختلف المضامين، وهذا النوع الأخير كثير في مؤلفاته، ومنها: "تأملات في السرد العربي"، و"روايات عربية تحت المجهر"، و"أساسيات الرواية"، و"الذاكرة والمنتخيل في الخطاب السردى". وقد حظي الأدب النسوي في نقده بنصيب كبير، وله في هذا الجانب كتابان مهمّان، هما: "في الرواية النسوية العربية"، و"في السرد والسرد النسوي"، ويعد كتاب "بنية النص الروائي" من أهم كتبه التي نظرت لفن الرواية، فهو كتابٌ يمكن اعتباره مرجعًا مهمًا يضاف إلى المكتبة العربية، ليفيد منه الباحثون والدارسون في حقل الرواية (٤).

وبناءً على ما سبق، سنتجه هذه الدراسة "الميتا- نقدية" إلى تتبع النقد الروائي عند خليل، سواءً أكان المتن الروائي من الأردن، أم من فلسطين، أم من الأدب العربي، متخذةً منهجية الاستقراء، والطرح المنهجي لأهم الموضوعات (الثيمات) والبناء الفني للروايات، كما سينال الأدب النسوي حيزًا مهمًا في هذه

الدراسة، وهو مؤثر مهم يدل على اهتمام د. خليل بهذا النوع من الأدب، وما ينبثق منه من حوار الأنا والآخر، والهوية الثقافية للمرأة العربية، لذا ينطلق البحث من الجانب النظري أولاً ثم الجانب التطبيق في مستوياته المذكورة.

١ . الجهد التنظيري

لا شك في أن كثيراً من المؤلفات، والدراسات، تناولت الرواية بالدرس والتحليل، غير أن ما يميز كتاب "بنية النص الروائي" لـ د. خليل، أنه كتاب يؤسس للرواية باعتبارها جنساً أدبياً له مقوماته، وبنائته الخاصة، فيعد هذا الكتاب- بحق- مرجعاً أساسياً للباحثين والدارسين والمتعلمين كونه يؤطر لهذا الفن بعناصره وتقنياته، ولا يخلو هذا التأطير النظري من بعض النماذج التطبيقية التي يلجأ إليها المؤلف، ليوضح الفكرة التي يطرحها. ويمكن القول إن الكتاب يقوم على ثلاثة خطوط أساسية، وزعها خليل في مقدمة وثمانية فصول، بالإضافة إلى مسرد لأهم المصطلحات التي تتعلق بفن الرواية. وهذه الخطوط العامة يمكن إجمالها بما يأتي:

١. الإشارة إلى المحاولات النقدية للنقاد العرب في تناولهم فن الرواية، ومنهم محمد عزام، وعبد الملك مرتاض، ويمنى العيد...إلخ، مؤكداً أن معظم المحاولات النقدية لا تتجاوز، في أحسن الأحوال، الاقتباس، والترجمة المباشرة من المصادر، والمراجع الغربية، أو غير الغربية، وتطبيق بعض ما فيها من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقاً آلياً في بعض الأحيان، وجدلياً في أحيانٍ أخرى، وقلّ أن نجد بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلاً بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية، ووسائط تعبير، وتخييل، يختص الكتاب العربي، ويختلف بها، عن غيره من كتاب الرواية^(٥).

ويسوق خليل - بعد هذا الطرح- الإرث النقدي لنقاد الرواية الغربيين، أمثال هنري جيمس، وفورستر، وبرسي لوبوك، وغيرهم، ليوضح آراءهم النظرية بأمثلة

من روايات عربية، كما فعل عندما مثل على أساليب عرض الشخصية في رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ثم يعرج على الدراسات التي تناولت خطاب الحكاية. وهدفها هو دراسة الوظيفة الأدبية للغة، وأهم من قدم له دراسة وافية في هذا المجال هو جيرار جنيت، وعرض آراءه في التبدير، والمفارقة الزمنية، ووظائف السارد. والملاحظ في هذا الطرح المنهجي المنظم هو تركيز خليل على الآراء النقدية التي تناولت البنية الداخلية للرواية، أو فيما يعرف بالدراسة البنيوية، التي تلجأ إلى النص من داخله، فاستنطاق الدلالة يكون من الداخل، لا من الخارج.

٢. وقد حظي هذا الجزء بالحيز الأكبر من الدراسة، إذ نهض د. خليل بالحديث عن مقومات الرواية، وتقنياتها السردية، وهي بالترتيب: الراوي بأنواعه المشارك، والعليم، والعليم المشارك، وتعدد الرواة، والزمن، وما يقتضيه من توضيح المقارنة بين زمن القصة وزمن الحكاية، وذكر المفارقات الزمنية، والتواتر، والفضاء (المكان)، عارضا فيه أنواع المكان، ومفارقاته، وتأثيره في أركان الحكاية، والشخصية، وطرائق تقديمها، وإشكالية التصنيف من جهة القراءة، والوظيفة، والزمن، والعرض، والحبكة، بذكر شروطها، وعيوبها، وعلاقتها بالمكان والقارئ، واللغة، بذكر التعدد اللغوي، ولغة المشهد الحوارية واللغة المونولوجية. ويعد هذا الجزء من الدراسة القاعدة التأسيسية التي انطلقت منها تطبيقاته في مؤلفاته الأخرى.

٣. الرواية وعلاقتها بالقارئ، والدور الذي يقوم به في إنتاج الدلالة، والحديث عن موقع الرواية من نظرية الأنواع الأدبية، وما يرافقها من تصنيف موضوعي، مثل: الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية، والرواية الرمزية، والرواية الحدائثية، والرواية النسوية، ورواية السيرة، والرواية الغرائبية.

وإذا صحَّ اعتبار مؤلف د. خليل "بنية النص الروائي" أساساً منهجياً وقاعدة تأسيسية للجنس الروائي، بما يتضمنه من عرض مفصل، وشامل، للتقنيات السردية التي تشكل النسيج النصي، بالإضافة إلى إشكالية التصنيف الموضوعي للرواية، بما ينطوي عليه من فعل القراءة الذي هو في حقيقة الأمر إعادة إنتاج المعنى، فإننا نشهد من جانب آخر للناقد جهداً آخر يتمثل بالترجمة التي قدمها في كتابه " الرواية، التاريخ، السيرة، دراسات في السرد الروائي" تحت عنوان "رواية الحداثة الإنجليزية في القرن الماضي"، وهو في الأصل مقدمة لكتاب لفردريك كارل، ومارفن ماجلانير، بعنوان " A Readers Guide to Grate Twentieth Century Novels". وتبدو أهمية هذه المقدمة في خطورة الموضوع الذي اختاره للترجمة، فهي تتحدث عن مسيرة الرواية الإنجليزية، بدءاً من الرواية التاريخية، مروراً بالرواية الواقعية والطبيعية، ثم الرمزية، وصولاً إلى مفهوم الحداثة، وما يعترض الفن الروائي من إشكاليات، وطرائق متنوعة^(٧).

ولا شك في أن مثل هذه الترجمة تقدم إضاءة معرفية وتنويرية للدارس العربي، استطاع فيها د. خليل أن يجسّر أفق التواصل مع النقد الغربي الذي تعد اللغة نفسها إحدى أهم إشكالياته، فالمؤلف استطاع من خلال هذه الترجمة الدقيقة أن ينقل إلى القارئ العربي مسيرة النقد الروائي الغربي من فترة التأسيس إلى الحداثة وما بعدها، بأسلوب لغوي متين يشف عن دراية وتمكن، وبأفكار متسلسلة مترابطة تتوخى دقة المعنى، من غير إخلال بالنص الأصلي، أو تقصير في أداء الفكرة.

٢. الجهد التطبيقي

ويمثل هذا القسم الحيز الأكبر من الدراسة، وهو في الوقت نفسه الانطلاقة التي أسس لها د. خليل في دراساته النظرية، وسيلحظ القارئ أن خليلاً في

منحاه التطبيقي لا يكتفي بتناول الرواية فقط، وإنما يث آراءه النقدية في ثنايا التطبيق، كما أنه يعتمد في بعض الأحيان منهجية الموازنة بين النصوص الروائية التي يتناولها، ليطلق حكمه النقدي بجودة العمل الروائي، أو تقصيره. ولأن مثل هذا الجهد التطبيقي ضخم يحتاج إلى استقراء وتفهم شديدين، فقد أثر تقسيمه إلى عدة أجزاء يتناول كل جزء منها موضوعاً بعينه، ليسهل تنظيم تلك الدراسات في أطر محددة تجمعها، فكانت البداية من النقد الكلاسيكي إلى البنيوي، مروراً بعلاقة الرواية بالتاريخ، وتراسل الأجناس، والأدب النسوي، وانهاء بدراسات قد ما بعد البنيوية، وتوضيح ذلك في ما يأتي من هذا التقديم.

ويُضح لمن ينظر في الدراسات التطبيقية التي تناول فيها الروايات من جانب النقد البنيوي أنه يعتمد دراسة البنية من داخلها، بما يعتمدها من شبكة العلاقات النصية، وتفاعل بعضها ببعض، فنجد في عناوين قراءاته إشارة نصية لهذا التناول، ومنها مثلاً "السرد المؤطر"، و"السرد المكثف"، و"السرد المركب"، وآليات السرد الروائي"، وغيرها الكثير، إلى جانب ذلك، يحدد خليل تقنية معينة مبرزا أثرها في النص الروائي، فمثلاً نجد لديه "تعدد الأصوات"، و"البطل الكاريكاتوري"، و"الراوي المتبس"، و"رواية تعتمد زوايا النظر"، و"فانتازيا السرد والمكان"، و"اللغة في السرد العربي"، وغيرها مما لا يمكن حصره في هذه المقدمة.

وهذا الزخم الوافر لدراساته يشي بعمق صلة الناقد بما يستجد في الساحة الأدبية من روايات وقصص من جهة، ويكشف عن دراية وخبرة في تناول الإبداعات الأدبية بغير قليل من النقد الموضوعي الذي يجمع بين إبراز محاسن الأداء، والكشف عن مظاهر القصور، في تأمل موضوعي ينأى به عن الإسفاف والإجحاف.

ويبدو الجهد النقدي لـ د. خليل في هذا الجانب من خلال تسليطه الضوء على مقومات الرواية اعتمادًا على التحليل التطبيقي والنقد الوظيفي، باثًا آراءه النظرية في متون النصوص الروائية التي تناولها درسًا، وتحليلًا، وهذا ما يؤكد قوله في واحد من كتبه: إنه " لا يعتمد في دراسته هذه على ما يقوله الخبراء، والمعلقون المهتمون بالسرد، ولا على ما ذكره مؤرخو الرواية، أو من كتبوا في نظرية القصة، وإنما عماده التحليل الذاتي، الساعي لاستنباط النظري من الواقع التطبيقي، وليس العكس" ^(٨).

من ذلك مثلاً، مقارنة خليل الزمن الروائي في دراسته الموسومة بـ " أبناء القلعة لزياد قاسم، وانكسار السرد النمطي"، التي يشير فيها إلى أهميتها التاريخية، والاجتماعية، إذ إنها اتكأت على مرحلتين تاريخيتين: "مرحلة ما قبل الاستقلال، ومرحلة ما بعده، وهي مرحلة شهدت تكوّن كيانات سياسية قُطرية، ونشأة أحزاب سياسية، أو تطورت أحزاب كانت قد ظهرت في الحقبة السابقة" ^(٩). ويركز في قراءته تلك على المفارقة الزمنية التي عدل فيها المؤلف عن نمطية السرد، إلى الاسترجاع والحذف، أو الإشارة إلى المشهد البانورامي الذي يتباطأ فيه السرد تباطؤًا ملحوظًا. وقد نبه د. خليل إلى أن بعض الاسترجاعات تأتي من خارج الحكاية الرئيسة؛ معللاً ذلك بأنَّ الراوي أراد أن يرفه عن القارئ، وأن يجنبه الإحساس بالرتابة ^(١٠)، ويعلل حضور المشهد البانورامي بإشراك أكبر عدد من الشخصيات في الحدث، مثلما أنه يلهب مشاعر القارئ، وكل هذه الإضاءات النقدية تكسب الرواية أهمية خاصة من حيث البناء السردية.

وفي دراسته لرواية "ذئب الله" لجهاد أبو حشيش، يستعرض شخصيات الرواية ملخصًا ما جاء فيها من حوادث، ليعطي القارئ فكرة عن الطابع العام لشيخة الرواية، مشيرًا - في الوقت نفسه - إلى تقنية الإيقاع السريع الذي انطبعت به الرواية، وهو إيقاعٌ يقوم على الفجوات الزمنية، وفي الوقت نفسه نشوء تقنية

التواتر التي تقوم على تكرار رواية الحدث غير مرة، لافتنا في نهاية القراءة إلى أن هذا التكرار يمنح الرواية "بعض التشويق الذي يسّم الكتابة الجادة الأصيلة، والمتفردة" ^(١١).

ويركز د. خليل في رواية "خبز وشاي" لأحمد الطراونة على الموضوع الأساسي للرواية القائمة على التنديد بالإرهاب، موطّئاً لقراءته بأهم الروايات التي تناولت هذا الموضوع، غير أنّ الناقد- وهذا ديدنه في كل قراءة نقدية- يتعرض لآليات السرد والشخصيات، في مسعى منه لمراعاة الطابع الشمولي لقراءته، فنراه يعترف للمؤلف بقدرته على تميّط الشخصيات، وفي جانب آخر يأخذ عليه ميله الظاهر للحوار، والتصنع في استخدام التشبيات، غير أن الرواية بالمجمل تنفرد عن غيرها من الرواية "باتخاذها موقفاً أبعد شأواً في تنديدها بالإرهاب الجهادي. ^(١٢) القائم على القتل الذي لا علاقة له بالدين، وهو الأمر الذي منح (شيمة) الرواية مزية تُحسب للمؤلف.

أما على صعيد الشخصيات، فيرصد خليل إضاءات للشخصيات التي تناولها بالدرس، من خلال النموذج الذي ظهرت عليه، بالإضافة إلى ما تتمتع به من صفات وتصرفات، وفي هذا المقام نشير إلى دراسته التي تحدث فيها عن صورة الآخر (اليهودي) في ثلاثية أحمد حرب: إسماعيل (١٩٨٧)، والجانب الآخر (١٩٩٢)، وبقايا (١٩٩٦)، واصفاً هذه الرواية، بأجزائها الثلاثة، بأضخم عمل روائي فلسطيني يركز على الآخر الإسرائيلي، وما تحيط به من علاقات أسرية ^(١٣).

ففي الجزء الأول من الرواية، يتتبع د. خليل شخصية (يعقوب) المستوطن الإسرائيلي، ليخلص إلى الملاحظ على هذه الشخصية، ومنها: توجه الكاتب إلى اختيار هذه الشخصية مبتعداً عن الشخصية الجاهزة النمطية المألوفة، وكشفه الوجه الآخر له، وزيف مشاعره في علاقاته الأسرية ^(١٤)، لذلك اتسمت الأسرة

بعلاقات غير طبيعية، مردها إلى الشخصية نفسها. أما الجزء الثاني من الرواية، فيصنفها د. خليل ضمن الدور الذي تقوم به الشخصية، فهي إما شخصيات جاهزة، أو شخصيات نامية، أما الجزء الثالث فيتمحور في شخصية (أروننا) الإسرائيلية التي بدت متقلبة، ومرتبكة، غير أن خليلا يضعها هي الأخرى بصورة الآخر العدائي للعربي، فالعداء بينهما " ليس عداء آنيا، شديدا بالاعتداء على قطعة أرض، إنما هو عداء ثقافي تاريخي، متراكم عبر أزمان طويلة، وقرن عديدة" (١٥)

وبصورة عامة تبدو صورة الآخر في هذه الرواية بأجزائها، بعيدة عن النمطية، بالإضافة إلى تمتعها بالنمو والامتداد، وتصويرها بأسلوب فيه قدرٌ غير قليل من التجرد، والحيادية.

أما اللغة، فقد حظيت هي الأخرى بنصيب وافر في نقده الروائي، غير أن اهتمامه في هذا الجانب بالذات، جعله يوظف اللغة في الرواية تاريخيا، داجما ذلك بآراء أهم النقاد الغربيين والعرب حول اللغة الروائية، وما يهمنها هو الرأي الذي استقر عليه، فهو يرى أن لغة الرواية تختلف عن لغة الشعر، ذلك لأن فن الرواية، "عماده محاكاة الواقع، فهو موضوعي لا يعبر عن ذات الكاتب، مثلما هي الحال في الشعر الغنائي" (١٦) ولأن الرواية فنٌ مكانيٌّ أيضا، فمن الطبيعي أن تنعكس فيه المستويات اللغوية للأشخاص بحسب بيئاتهم المختلفة.

ويمكن استخلاص هذه الرؤية لدى الناقد، في تعليقاته السريعة المبثوثة حول عددٍ من الروائيين الأردنيين ورواياتهم، فنجده يقول - مثلا - إن رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم" أحدثت هزة في لغة النثر القصصي، بالإضافة إلى اقتراب لغة السرد من الواقع في روايات غالب هلسا، وهاشم غرايبة، وعماد مدانات، وعلى النقيض من ذلك نجد على لغة الفلاحين والبدو ما فيها من الفصاحة وتوخي الإعراب في رواية وجه الزمان لطاهر العدوان (١٧). وفي إطار حديثه عن لغة التجريب في الرواية، نجده يسوق عددا من الأمثلة الجزئية

لروائيين، أمثال إبراهيم عقرباوي، وفاروق وادي، ويحيى القيسي، يبين فيها قصور تلك اللغة التي تبتعد كثيرا عن اللغة الواقعية إلى اللغة الشعرية، بما فيها من مجازات وإشارات رمزية لا تتناسب مع الشخصية الناطقة بها، أو تقدم خدمة في النسيج السردي بعامة.

ولا يفوت الناقد- في ما يتعلق بهذا الموقف من اللغة - أن يفرق بين لغة القصة القصيرة والرواية، فهي- أي القصة القصيرة - " أقرب منها إلى الشعر، فقد تكون ذاتية أكثر من الرواية، وقد تعبر عن صوت القاص بما فيها من تكثيف، وما يعتمد من الإيجاء والتضمين، والتعبير الغني بالدلالات لا بالمعاني" (١٨) . وعلى الرغم من طرافة هذا الرأي، فقد كان أولى بالناقد أن يوضح أوجه المقارنة بين فني القصة القصيرة والرواية توضيحا شموليا يعتمد على دراسة كاملة للنص الروائي بأكمله، لا الاكتفاء بنماذج وشواهد مجتزأة، فيبني حكمه النقدي عليها. ومن جانب آخر، نجدته ينتهج في إطار دراسته للغة الروائية نهج الموازنة بين أعمال الكاتب الواحد، من ذلك مثلا دراسته أعمال سالم النحاس، فروايتها "الساحات" مثلا نقلة كبيرة في تطوير الكاتب لبنائه الروائي، على الرغم من أنه لم يقع تحت تأثير الاتجاه التجريبي الذي تأثر به في قصصه القصيرة، وروايته الأولى. فمن يوازن بين "أوراق عاقر"، ورواية "الساحات" يجد البون شاسعا بينها في البناء اللغوي للرواية (١٩) .

ويأتي تفصيل هذا البناء اللغوي في مقارنته لرواية "الساحات"، التي جاءت شاملة وعميقة، فزاه يرصد لغة الراوي، ثم يتابع النظر ملقبًا الضوء على لغة الحوار لدى الأشخاص، ويستفيض في تحليل اللغة المونولوجية، إلى اللغة الوصفية، وأخيرا لغة السرد، ليصل بعدها إلى خاتمة الدراسة، مقدما خلاصة قراءته للرواية، فهي تقدم ملمحا تغييريا واضحا من حيث "عدم التباس الراوي بالشخص، والاقتراب بها من رواية تعدد الأصوات، بحيث تكون لكل شخصية

فيها طريقتها الخاصة في الكلام والتفكير تناسب طباعها، وتناسب الدور الذي أسنده إليها الكاتب" (٢٠). وهذه النتائج التي توصل إليها خليل هي مصداق ما ارتآه لشروط اللغة في البناء الروائي، بحيث تكون لها خصوصية تميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى، لا سيما لغة الشعر.

ومن يتتبع الدراسات النقدية لـ د. خليل في مؤلفاته الكثيرة، يجد نصيبًا وافرا لتحليل الأمكنة بنوعها؛ المفتوحة والمغلقة، إلى جانب إشاراتة لجزيئات المكان ودورها في منظومة السرد، ويأتي تحليله للأمكنة - في أغلب الأحيان - مندغما بتحليله للشخصيات، وتقنية السارد، بمختلف أنواعه العليم، والمشارك، والسرد الذي يعتمد على تعدد الأصوات. ونظرًا لوفرة هذه الدراسات النقدية لديه، فإننا سنكتفي بالإشارة إلى أهم الدراسات التي تناولت فضاء الأمكنة، من حيث أن المكان موضوعٌ عامٌ يكتنف العمل الروائي، أو باعتباره تقنية سردية موجهة في بنائية الخطاب السردية.

تمثل مدينة عمان موضوعًا مهمًا لدى الروائيين الأردنيين، وظاهرة أثيرة جعلت خليلًا يقدم لمحة بانورامية لأهم الروايات التي تناولت هذه المدينة، ثم نجهه يقدم دراسة مفصلة لهذا الموضوع عن رواية " عندما تشيخ الذئب " لجمال ناجي (٢١). ففيها يقدم رأيه النقدي واصفا الرواية بأنها رواية شخصيات في المقام الأول، لا رواية مكان، كما أشار البعض (٢٢). بل إن تقنية تعدد الأصوات فيها احتلت النصيب الأوفى. أما ذكره للمكان فيقتصر على جعله عاملا مؤثرا في مواقف الشخصيات، وأخلاقهم، وقيمهم؛ كالانتقال من الحي الفقير الشعبي إلى المكان الراقي في المدينة، فنجد بعد تتبع حوادث الرواية، يقول: " ألا يؤكد ذلك أن تغيير المكان، والارتقاء من موقع آخر أكثر رقيًا، يستلزم تغييرا في المواقع والمواقف؟ ألا يتم ذلك على أن الأمكنة تتصارع مثلما الطبقات الاجتماعية تتصارع على الثروة؟ " (٢٣)، وهذا السؤال التقريري من جانبه يؤكد الفكرة التي وصل

إليها داعيا القارئ إلى مشاركته الرأي. ولا يقتصر أثر الأمكنة على مواقف الشخصيات، وإنما ينسحب على النسيج اللغوي للرواية، فلغة الحي الراقي غير لغة الحي الشعبي، ولا ينسى تأكيد فكرته بذكر أسماء لأحياء عمان وشوارعها مؤكدا على الطابع المحلي الذي اكتنف الرواية، وميزها بخاصية الفضاء المؤطر لها. من جانب آخر، يصف د. خليل رواية جبال أبو حمدان "الموت الجميل" بأنها رواية مكان في المقام الأول، متخذا من عبارة الإهداء التي وردت في مستهل الرواية، بالإضافة إلى العبارة الأولى في الشذرة الموسومة بعنوان (سراج) دليلا على صدق مقولته^(٢٤). وتوظيف المكان هنا يختلف عنه في الرواية السابقة، فهو محمل برموز ودلالات تحيل إلى شيء من الخيال والغرائبية مع محاكاة للواقع في آن، فثنائية القرية والمدينة بالإضافة إلى التفصيلات الدقيقة للأمكنة، تحيل إلى علاقة الإنسان بالمكان، دون أن يبتعد عن علاقته بالزمن، وهذه الإشارات النصية للمكان " لا تكفي بمحاكاة الواقع، بل تتجاوزه في الحدود التي يسمح بها الخيال العجائبي، مما يضيف على فضاء النص بعدا دائريا، فما بدأت الحكاية به تنتهي به"^(٢٥). وهذا الاختلاف في تناول الأمكنة ودلالاتها عند د. خليل مرده إلى منهجية الناقد في تناوله الرواية رابطا المكان بشبكة النسيج السردي، مظهرا علاقته بغيرها من التقنيات، لذلك جاءت دراسته شاملة جامعة.

وإذا كان للمكان دوره الفاعل في الدراستين السابقتين، فإننا نجد الناقد يؤكد غياب الأمكنة في دراسته المفصلة لرواية تيسير سول " أنت منذ اليوم " ويعزو ذلك لغلبة الشعور بالزمن على سرده لوقائع متشظية^(٢٦) فجاء تركيزه في هذا الجانب على المنظور السردي للشخصيات، والسرد المختلط، والحوار، والوصف، ليقدم خلاصة دراسته للرواية القائمة على التوظيف المتكرر للحوافز، وغلبة الفجوات المبتوثة في الرواية، بالإضافة إلى الاعتماد على تقنيات التلخيص، والحذف، وتعدد الأصوات، وهذا النوع من السرد في رأيه "يلائم البطل عربي

الذي يعاني من شرح نفسي يجعله على خلاف تام مع الواقع^(٢٧) " فغياب الأمكنة في هذه الرواية وسيلة اعتمدها الكاتب ليحفظ لها تدفقها الزمني.

ولأدب السجون نصيب في هذا النقد، وقد توّه إلى أهمية العناية بأدب الأسرى، لا سيما إذا كانت الرواية تحمل تجربة السجن التي عاشها المؤلف، كرواية " سجن السجن "، لعصمت منصور، التي قدم لها خليل بذكر معاناة الكاتب نفسه في السجون الإسرائيلية، منتقلا من السجن العادي إلى الزنزانة الانفرادية، وشبيه بهذه المعاناة أزمة البطل النفسية والإنسانية والمعيشية التي شكلت خيوط الرواية ونسيجها البسيط.

يتناول د. خليل في دراسته تلك آلام البطل، وعذاباته، في سجون الاحتلال، واصفا ما يمر به الأسير من ممارسات، وضغوط، وما يفرضه عليه قانون السجن، كالتحليق في فضاءات بعيدة أرحب حيث الذكريات. وقد غلب على تحليل د. خليل - في هذه الدراسة تحديداً- الجانب الموضوعي للرواية على حساب الجانب التقني، واصفا ما فيها من أفكار، ووثبات، تصلح لأن تكون مادة ثرية تنضاف إلى أدب السجون، فمن يقرأ هذه الرواية " يجد في خطاها الإنساني، والوطني، والثوري، ما يصرف الانتباه عما يعوزها من تقنيات روائية، وعمّا فيها من هفوات لغوية من حين لآخر، وقد يعثر فيها على شهادة غنية بالدلالات غنى يشير لأساسيات يقوم عليها أدب الأسرى الفلسطينيين في سجون الاحتلال الإسرائيلي"^(٢٨) وبذا يشكل المكان بوصفه موضوعا مطروحا للدراسة الفكرة الرئيسة التي قامت عليها الرواية، وجانبا أساسيا في التحليل النقدي.

ويلجأ د. خليل في بعض الأحيان إلى طرح إشكالية على شكل سؤال موجه، لتكون مدخلا له لمقاربة النص الروائي، من ذلك مثلا السؤال الآتي: ما مدى التفاضل بين الرواية وغيرها، وكيف نميز الرواية عن اللا-رواية؟ ويأتي رده موجزا في بداية دراسته لرواية " أبناء الرجح" ليللى الأطرش، إذ يؤكد أن مناط

الأمر هو الخطاب الأدبي الذي تتظاهر فيه الرواية لا الحكاية نفسها، لذلك لا يعول د. خليل على الفكرة، أو الموضوع نفسه بقدر ما تثيره التقنيات السردية التي تميزت بها الرواية المذكورة، فهي تجمع "مستويات من الأداء اللغوي تتناسب مع اعتمادها تعدد الأصوات، والمونولوج، والحوار. وتنضيد الحكايات في إطار جامع يصح أن يوصف بالسرد المؤطر" (٢٩).

وثاني المساءلات التي يطرحها يدور حول السرد المكثف في الرواية الجديدة، بادئاً بالفروق التي تميز الرواية التقليدية عن الرواية الجديدة، ساعياً لتطبيق هذه النظرية بوقفه عند رواية "المطر الأصفر" للكاتب الإسباني خوليو ياماناريس. وجدّة هذا التحليل وأهميته تكمن في العينة التي انتخبها خليل للتحليل، فالكاتب مغمور، وروايته لم يكتب لها الانتشار كغيرها من الروايات، غير أنها لم تخلُ من مزية، وهي أنها "لا تروي حكاية بالمعنى الدقيق، وليست قائمة على علاقات تصادم، أو تراض، بين الشخصيات الذين نكاد لا نعرفهم، وهم نادراً ما يتكلمون، والزمن في هذه الرواية ثابت لا يتحرك.. والمكان هو الآخر يخلو من الناس، فلا لغة تعبر عنه إلا لغة الراوي البطل الذي يختلط في ذهنه المشوش المضطرب كل شيء" (٣٠)، كل هذه الأمور تتآزر مع رمزية العنوان نفسه، واللغة الأنيقة التي تقترّب بصورة كبيرة من لغة الشعر باعتبارها كثيراً على التصوير، والمجازات، مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بالطابع الروائي للنسق المونولوجي.

٣. الرواية والتاريخ

يشير د. خليل في مواضع كثيرة من دراساته إلى أهمية العلاقة التي تربط الرواية بالتاريخ، فقد نشأت الرواية ورسخت جذورها في تربة التاريخ الخصب، ولنا انبري في إطار مقارباته النصية إلى تلمس أوجه التلاقي والاختلاف بين

الرواية والتاريخ، وكيف يتم استحضار التاريخ الذي يشف عن حقائق وأشخاص واقعيين في المتخيل السردي الروائي.

ففي قراءته لرواية "لعبة الدم" لحميس النجار يستقصي الإشارات التي تدل القارئ على تاريخية هذه الرواية، فهووضوعها تاريخ فلسطين: فلسطين النكبة، وفلسطين النكسة، كما أن المؤلف يسرد الحوادث سردا تتابعا مضمنا بين الحين والآخر أسماء المواقع التي تدل على وقوعها الفعلي على أرض الواقع^(٣١). أما جالية السرد في الرواية فتتمثل في شخصية البطل المتخيلة التي جعلها الكاتب تؤكد وجهة نظر المؤلف نفسه، يدل على ذلك موقفه الإيديولوجي، والشيء الآخر الذي زاد من القيمة التاريخية والفنية للرواية أنها- برأي الناقد - كتبت على شكل اعترافات يعيد فيها المؤلف كتابة تاريخ فلسطين، "فلاقتة بالقارئ علاقة وثيقة، متينة، كونه يصحح له بعض ما لديه من معرفة بذلك التاريخ"^(٣٢) فحازت الرواية -برأيه- على ثقة القارئ بمجريات الحوادث، فجاءت بمثابة وثيقة صادقة للواقع، يؤطرها الراوي الموضوعي المتخيل.

وفي إطار علاقة الرواية بالتاريخ، يقدم د. خليل جملة من التساؤلات حول الرواية من حيث هي مُتخيَّل سردي، والتاريخ من حيث هو بناءٌ معرفي، موضوعي، لا تخييل فيه، متخذًا رواية باسكال "كينارد" أصباح العالم نموذجًا، فيصفها بالرواية التاريخية؛ لأن بطلها إنسان حقيقي عاش في بطون الكتب، كما أن المؤلف اتخذ من التاريخ فضاءً وإطارًا يكتنفان الحوادث، ويحيطان بالوقائع^(٣٣). وهذه الرؤية النقدية استخلصها د. خليل من خلال مقولته عن الكاتب المبدع الذي يتحكم بالتاريخ، فهو لا يدعن لأحكامه الصارمة، لا سيما فيما يتعلق بالزمن.

ثم يورد موازنة بين رواية باسكال المذكورة ورواية "أصل وفصل" لسحر خليفة^(٣٤) من جهة، ورواية "سفر برلك" لسليمان قوابعة من جهة أخرى، مظهرًا البون الشاسع بينها في طريقة تناول التاريخ، فبينما أظهرت رواية باسكال

قدرة الكاتب على تناول التاريخ تناولا لا يخل بالفن الروائي، والتقنيات السردية، كشف في رواية أصل وفصل عن مدى الاضطراب البين في تناول التاريخ الذي انزلت إليه الكاتبة، علاوة على التقصير في تقنيات السرد الممثلة بالزمن، وعدم دراية الكاتبة بتفصيلات المكان الذي تناولته، بالإضافة إلى نفور القراء مما يبثه الراوي من تفسيرات إيديولوجية تعبر عن وجهة نظر المؤلفة، "فينفرون من التزوير المتعمد للتاريخ الموثق... وكان بإمكان الكاتبة أن تنتزع من السياق التاريخي جزءا تسلط عليه الضوء، وأن تضرب صفحا عن سائر التفاصيل، وأن تتجنب التفسير الذي يفرض قسرا على المجريات، وأن تتأكد من سلامة المقاييس والأبعاد التي طغت على الحكاية، لا سيما على مستوى الزمان والمكان" (٣٥)

وعلى المنوال نفسه يرى خليل أن رواية "سفر برلك" تتراجع من حيث القيمة الفنية عن رواية باسكال في عدة أمور، أهمها تقيد الكاتب بفضاء البادية الذي يحد من حريته في سرد الحوادث، باعتبار البادية فضاء لا تتعدد فيه العلاقات العاطفية، أو تظهر فيه الطبقات الاجتماعية، علاوة على ذلك، عدم اهتمام المؤلف بتصوير العالم الداخلي للشخص، وإظهار الطابع التقليدي للنظرة التاريخية، فالمؤلف يتبنى عبر السارد المشارك النظرة السائدة للتاريخ غاضبا النظر عن رؤيته الخاصة لما وقع (٣٦).

مما سبق نستطيع تبين الرؤية النقدية لـ د. خليل في إطار دراسته العلاقة بين التاريخ والرواية، ومن هذه الأمور ضرورة أن يحرص الكاتب الروائي على التركيز، وتجنب التفصيلات التي قد توقعه في مزالق الحوادث الصغرى، بالإضافة إلى عدم التزام الكاتب بالمدونات التاريخية التزاما كاملا، فـ "كلما كان الكاتب بعيدا من حيث الزمن عن الحقبة التاريخية التي تبنى عليها الرواية ازداد قبول القارئ للرواية، وحسن تلقيه" (٣٧). علاوة على ضرورة استبعاد الشخصيات

المنطية ما أمكن في مثل هذا النوع من الروايات، والتزام دقة المقاييس في تناول الزمان، والمكان، مع حرية الراوي في تفسير الحوادث التي يتجاوز بها نظرة المؤرخ، أو النظرة الإيديولوجية المسبقة لقارئ التاريخ، لتغدو علاقته بالقارئ علاقة وثيقة قوامها التفاعل والانسجام.

٤. تراسل الأنواع في الرواية

نجد في التطبيقات النصية للناقد عددًا وفيرًا من التحليلات حول علاقة الرواية، من حيث هي جنس أدبي، سردي، تخيلي، بالأجناس الأدبية الأخرى، مثل السيرة، والقصيدة، والمذكرات، لذلك تتكرر لديه عناوين مثل: "السيرة بقناع روائي"، و"التاريخ والسيرة بقناع روائي"، و"السيرة الذاتية بقناع روائي"، وغيرها. بالإضافة إلى علاقة الرواية أيضا بالفن السابع القائم على التصوير السينمائي، والسيناريو، الأمر الذي يدل على مرونة الشكل الروائي وافتتاحه على الأجناس الأخرى من أدبية وغير أدبية.

فهو يرصد الآراء المتضاربة والمتنوعة حول تسمية عمل أدبي معين بالرواية، أو السيرة، أو المذكرات، غير أن أكثر الآراء التي ركز عليها هي طبيعة العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، فعلى الرغم من أن كلا الجنسيتين الأدبيتين ينتميان إلى السرد، إلا أن ثمة فروقًا كثيرةً بينهما أشار إليها من خلال استلهامه رأي الناقد (فيليب لوغون) الذي رأى أن السيرة الذاتية "لا تعدو أن تكون سردًا نثرًا يستعيد فيه الكاتب المتاهي بالراوي بعض ما جرى له، ووقع من حوادث في الماضي، وموضوع السيرة شخصية المؤلف، والسارد في السيرة هو المؤلف، حتى ولو أطلق عليه اسم آخر، والشخصية الرئيسة هي المؤلف أيضا، وهذه السمات الأربع ليست من مزايا النوع أو الفن الروائي".^(٣٨) وي طرح د. خليل جملة من

التساؤلات حول حدود التصنيف الأجناسي للعمل الأدبي السردي، محيلاً هذا التصنيف إلى القارئ تارة، أو المؤلف تارة أخرى.

غير أننا نجدّه يذكّر في إطار تطبيقاته النصية الإشارات التي تقرب العمل السردى من السيرة الذاتية، كما أشار في دراسته لرواية "الحديقة السرية" لمحمد القيسي^(٣٩) التي تتقاطع فيها ثلاثة أجناس أدبية، هي: السيرة، والرحلة، والقصيدة، ودلائل اقترابها من السيرة هو تماهي كل من البطل والمؤلف بالآخر، وذكر القيسي في روايته تلك بعض أشعاره، وأسفاره، واسم المكان الذي عاش فيه طفولته، بالإضافة إلى إبراز ثقافته الأدبية في قالب توثيقي، والرواية من حيث هي جنس أدبي " لا تحتمل مثل هذا التوثيق القائم على تتبع حياة المؤلف، والراوي"^(٤٠) ولا يفتأ د. خليل يدل على كل إشارة بأمثلة من الرواية نفسها، موضحاً من خلالها أوجه الاختلاف بين السيرة والرواية.

وتقترب الحديقة السرية من فنّ الرحلة كذلك، ويدل على ذلك بمرص المؤلف على تضمين النص انطباعاته عن الأماكن، وذكره المكثف لأسماء المدن والبلاد التي زارها، مسجلاً ملاحظاته، ومشاهداته، في قالب توثيقي. وتتقارب الرواية أخيراً مع القصيدة، أو ما يسميه خليل السيرة المرتبكة بين الشعر والنثر^(٤١). وفي تحليله للغة الرواية، يرى الناقد أن الرواية آفة الذكر تقترب كثيراً من الأسلوب الشعري؛ لما فيها من توظيف مكثف للمجاز والاستعارة، وعدم التقيد بالترتيب المعياري أو القياسي لعناصر الجملة، مثل توظيف التقديم والتأخير، والحذف، والتكرير، وفق ما يتطلبه الإحساس والشعور، وغلبة الرمز والإيحاء، وتوافر الجرس الموسيقي، والتعبير بالصور تجنباً للوقوع في المباشرة^(٤٢). ولأن الرواية غلبت عليها اللغة الشعرية المكثفة، بالإضافة إلى اقترابها إلى حد كبير من السيرة والرحلة والمذكرات، فقد أدرجها خليل تحت مسمى النص الجامع، وهو التعبير الذي أطلقه جنيت على بعض النصوص، التي تتخطى قواعد التصنيف، وهذا،

إن دَلَّ على شيء، فإنما يدل على مرونة الجنس الروائي، وقدرته على الالتحام بالأجناس الأدبية الأخرى، بما يحتويه من تقنيات، وآليات، يستطيع الكاتب أن يتعامل معها بجرية ومهارة.

وعلى النقيض من ذلك، يسوق خليل في دراسته رواية "حيث لا تسقط الأمطار" لأحمد ناصر، تحت عنوان "السيرة الذاتية بقناع روائي"، الإشارات، والدلائل النصية التي تقرب هذا العمل من فن الرواية، وتبعده عن فن السيرة من خلال التنبيه على " الطريقة التي اتبعها الكاتب الشاعر في سرد حوادث هذه السيرة، ورسم ملامح الشخص، الإيجابي منهم والسليين... وعن طريق الخلط بين الأزمنة والأمكنة، واللجوء المكثف للتداعيات، والاسترسال المفرط في الاسترجاع... كذلك قِسْمة البطل على اثنين... ومجاورة الراوي القرين لها في الموقع، وفي زاوية النظر" ^(٤٣). ويتضح مما سبق أن المفاصل الرئيسة لتمييز الرواية عن السيرة الذاتية عند د. خليل تتحدد بمدى إتقان المؤلف للعبة السردية، وإبراز الجانب التخيلي على الحوادث حتى تقربه من فن الرواية، ومدى مقارنة الحوادث للواقع المعيش للمؤلف، وتماهي الراوي بالمؤلف حتى تقربه من فن السيرة الذاتية.

ويأتي التفات د. خليل إلى تأثير الفن السابع بالرواية، بما يحتويه من أساليب تصويرية وتقنيات فنية، والتأليف الذي يقترب كثيرا من السيناريو الحوارى للأفلام المشاهدة، دليلا على ما سبق من تحديد لطبيعة الرواية حين تتفاعل فيها الأجناس. ولعل أهم دراساته في هذا الجانب ثلاث هي: الأولى رواية "شقاوات" لجان أشينوز، والثانية رواية "موفيو لا" لتيسير خلف، والثالثة رواية "بيت الكراهية" لمحمد برهان، وفي هذه الدراسات أشار د. خليل إلى حبال الوصل التي تربط هاتيك الروايات بالفن السابع، فمثلا تقوم رواية "شقاوات" على المغامرة والعقدة البوليسية بما فيها من تشويق، وتقطيع الحوادث إلى مشاهد

مجزأة، مع الانتقال السريع من مشهد لآخر، ووضع البطل أو البطلة تحت الضوء، وذلك يقابل ما يعرف في نقد الرواية باسم " التنبؤ"، وهو تكنيك بموجبه توضع الشخصية المهمة في موضع البؤرة من المرآة أو العدسة المحدبة؛ لتبدو أكبر وأوضح مما هي في الواقع^(٤٤). ويعد عنوان رواية تيسير خلف " موفيو لا " بؤرة نصية ترمز إلى الآلة التي يعتمدها البطل في تصوير المشاهد والأحداث السياسية، وقد أفادت الرواية من تقنية السيناريو، فيتكون الفحوى التسلسلي للرواية على نحو ما يتألف الفيلم من لقطات سينمائية متعددة، يجري لصق بعضها ببعض فيما يعرف بالمولتاج أو التوليف^(٤٥). أما الزمن، فتتجلى قدرة الكاتب السردية في الربط بين حدثين وقعا متزامنين في مكانين متباعدين عن طريق الحركة السريعة التي تشبه حركة الصور على الشاشة للحظة ثم تستأنف حركتها الطبيعية، بالإضافة إلى شغف الكاتب في استخدام الزمن القادم وسيطا لرواية الخبر عن الماضي^(٤٦).

وشبيه هذه التقنيات السينمائية ما قاربه د. خليل في تحليله لرواية بيت الكراهية، وهي رواية تاريخية أندلسية، غير أن الكاتب محمد برهان استطاع باستخدامه تقنية السيناريو أن يثير عنصر التشويق لدى القارئ في الرواية التي تميزت بخاصية الإدماج الحكائي، والإيجاء بوجود رباط بين الماضي والحاضر عن طريق التبديل بين المشاهد بسرعة، والإيجاء بوجود الأشخاص الذين كتبوا تلك المحاضر في زمن الأحداث، وهؤلاء الأشخاص يظهرون للقارئ مثلما تظهر مشاهد تاريخية قديمة في إطار مسلسل غير تاريخي^(٤٧). وبدهي أن يكون للمؤثرات الصوتية واللونية، وطريقة اللباس، أثر جلي في التعبير عن تاريخية الأحداث في قالبها الروائي، ولهذا أثره أيضا في اقتراب الرواية من التصوير السينمائي، ناهيك عن توظيف اللغة التي تستأثر باهتمام القارئ، وصدق تمثيلها للشخصيات المتطورة على اختلاف أصولها.

٥. النقد النسوي

يلمح القارئ لمؤلفات د. خليل النقدية نصيبًا وافرا للأدب الذي قدمته المرأة العربية فيما يوصف بالأدب النسوي، وهذا الاهتمام الذي استأثر بعنايته بلغ حدا خصص فيه مؤلفا لدراسة أعمال كاتبة بعينها، وهي الكاتبة الأردنية - الفلسطينية ليلي الأطرش، دون أن يغفل عن مؤلفات أخريات في كتبه الأخرى، وهذا التكتيف النقدي من جانبه يشي بأهمية خاصة تستحق الإشارة إليها في دراستنا لجهوده النقدية.

فهو يشير إلى أن اضطلاع المرأة في التأليف الأدبي بات أكثر وضوحا في ستينات القرن الماضي، فاستخدمت نتيجة لذلك مصطلحات جديدة في وصف الأدب النسوي من حيث الأسلوب والفحوى، لذا فهو يرى بأن النقد النسوي "يهم بقراءة الأدب بصفة عامة، ويتبع ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة بغية الكشف عما فيه من الانسجام مع الإيديولوجيا الأبوية أو الاختلاف" (٤٨).

ويدي الناقد من جانبه تعليلا لتناوله الأدب النسوي فهو لا يخلو من فوائد، " إذ الدارس يستطيع- بابتعاده عن حمى الأنوثة - أن يرصد خفايا العمل الأدبي بموضوعية أكبر، وحياد أكثر ضامنا من حياد المرأة إزاء المرأة" (٤٩). وعلى ما في هذا الرأي من طرافة، إلا أنّ خليلا استطاع من خلال دراساته المتعددة للأدب النسوي أن يتناول الثيمات (الأفكار) التي تناولتها الروائية العربية، بالإضافة إلى حرصه أيضا على جلاء طرق السرد التي لجأت إليها الكاتبة جلاءً يشمل مكونات الرواية من زمان، ومكان، ولغة، وحوادث، وشخصيات. مشيرًا لقضية مهمة غفل عنها النقاد، وتجاهلها الدارسون، وهي الفرق بين المرأة بصفتها موضوعا، والمرأة بصفتها عنصرا أساسيا من عناصر بناء النص الروائي والقصصي، ويخلص إلى القول بأن المرأة قد تكون في النص السرد رمزا وموضوعا في الوقت نفسه، "وهذا ينطبق على أعمال روائية وقصصية قليلة، تصدر عن رغبة معلنة من

الكاتب، أو الكاتبة، لكي يطرح إشكالية المرأة من خلال نموذج نسوي" (٥٠) الأمر الذي يُحدّد للمرأة طبيعتين: المرأة من حيث هي كيان وإنسان له اهتماماته وتحدياته، والمرأة من حيث هي أنثى في إطار علاقتها بالآخر.

من هنا جاء ثناؤه لمعالجة الكاتبة ليلي الأطرش لقضية المرأة في روايتي "وتشرق غرباً"، و"امرأة للفصول الخمسة"، على الرغم من أنها صوّرت المرأة تصويراً إيجابياً في الرواية الأولى، وتصويراً سلبياً في الرواية الثانية، ويعود هذا الاختلاف في نظره إلى القضية المركزية التي تعالجها المؤلفة، ففي "وتشرق غرباً" ألقت المؤلفة الضوء على الدور الذي نهضت به المرأة في مقاومة الاحتلال، وهذا يتطلب نموذجاً نسائياً يتلاءم مع هذه الوظيفة، وأما في "امرأة للفصول الخمسة"، فكانت القضية المركزية فيها إدانة شريحة اجتماعية معينة، وإدانة ممارساتها، وصفقاتها المشبوهة، وعلاقتها التي تقوم على الانتهازية والنفاق، لهذا جاء النموذج النسوي متلائماً مع هذه الوظيفة (٥١). وفي إطار هذه النقطة التنويرية التي كشفت عنها الناقد، يتجلى الفرق الشاسع بين تناول الأطرش للمرأة وتناول جمال ناجي لها في رواية "الطريق إلى بلحارت" ليكشف في تناول ناجي غياب دور المرأة في الرواية، بحيث بدت شبحاً لا يتم ذكره إلا من خلال وعي البطل، وتفكيره بها، ود. خليل بهذه الموازنة النصية بين روايتي الأطرش وجمال ناجي ينتقد رأياً سائداً، كاشفاً عن خطئه، وهو وجود علاقة انسجام حتمية بين رغبة الكاتب المعلنة والدور الوظيفي الذي قامت أو تقوم به الشخصية النسوية، كما أظهر خطأ الرأي القائل بإيجابية النموذج النسوي الذي تتخذ فيه المرأة موقفاً معادياً للرجل، والحدك الأساسي في رأيه يعود إلى الموقف، أو الدور الوظيفي، الذي تهض به المرأة في الرواية بما ينسجم مع التحليل النصي (٥٢)، وشبكة العلاقات النصية التي تندغم في سردية الخطاب، الأمر الذي يجعل التناول يتصف بالشمولية، والواقعية، بعيداً عن الانتقائية، أو عن ذاتية المؤلف.

ويحرص د. خليل في تناوله للروايات النسوية على استجلاء الخيوط الأساسية لكل رواية بما فيها من حوادث، وشخصيات، ومراوحات في الأزمنة، والأمكنة، بالإضافة إلى طرح الفكرة التي جسدها الروائية، وهذه الأفكار في الدراسات مجمعة تُحصَرُ في مقاربات د. خليل لها ضمن أربعة اتجاهات:

١. تجربة المرأة ضمن الواقع السياسي الذي تعيشه، ومدى قدرة الكاتبة على اكتناه القضايا السياسية لمجتمعها.

٢. تجربة المرأة في حياتها الاجتماعية، والدينية، والاقتصادية، ضمن علاقتها بالرجل.

٣. تجربة المرأة مع المرأة، وانكفائها على ذاتها.

٤. سؤال الهوية، وعلاقة الأنا بالآخر (الرجل العربي، والرجل الأجنبي).

ففي الاتجاه الأول يستقرئ د. خليل تجربة المرأة في الإطار السياسي الذي عاشته، وتفاعلت معه، وهو لا يني، بين الحين والآخر، يكتنه الوعي السياسي الذي تميزت به المرأة المبدعة، من ذلك- مثلاً - إشاراته إلى وعي الكاتبة ليلي الأطرش في روايتها "امرأة للفصول الخمسة" بفكرة الرواية الأساسية التي نادى بها، وهي "إبلاغ القارئ برسالة عنيفة وقاسية، تتضمن نقداً مباشراً لبعض الفلسطينيين ممن استمرأوا الجري وراء الأموال في الخليج، وفي غيره، إلى درجة نسوا فيها الوطن أو تناسوه.. بل استغلوه لزيادة ثرواتهم" (٥٣).

وشبيه هذا الوعي السياسي ما أبرزه في فكر شهلا العجيلي من تجسيدها لقضية اللاجئين السوريين، والمآسي التي يتعرضون لها في الهجرة، ومن ذلك معالجتها قضية الإرهاب والتطرف في رواية "ساء قرية من بيتنا" من خلال شخصية المرأة الرئيسة "جُجان"، وما تعرضت له من مآسي نفسية وجسدية، ضاعف من واقعيتها - على رأي خليل- بحيث بدت أكثر لصوقاً بالكائن، لا بالممكن، فمثل هذه الشخصيات التي صوّرتها الكاتبة "شخصياتٌ حقيقية يمكننا

أن نلتقي بها في حياتنا اليومية، وليست شخصيات مصطنعة أو مفتعلة" (٥٤)
وهذا الرأي- بحد ذاته - يحيل إلى موضوعية الطرح، والتناول، لدى المرأة الكاتبة
إزاء مواجهة القضايا العامة.

شيء آخر نجده في نقده النسوي في وصفه رواية العجيلي الأخيرة "صيف
مع العدو" بأنها تقوم على "ركنين أساسيين من أركان الرواية، هما المكان (الرقعة)،
والذاكرة بصفتها إحدى التقنيات السردية التي يلجأ إليها الروائيون لاستبطان عوالم
الراوي المشارك" (٥٥). وبعد تتبع من الناقد لأهم الحوادث التي تعرضت لها البطلة
الساردة، يختم تتبعه هذا بنتيجة مهمة، وهي أن المآسي تلاحق الشخصيات
النسوية، وقلما تلاحق الرجال...، في المقابل جعلت من فعل الحياة مسندًا ومن
الرجل المسند إليه (٥٦) فسواء في حالي السلم، أم الحرب، تبقى المرأة هي
الصّحية، والرجل هو الجلاد.

وفي إطار هذا الاتجاه أيضا، يرى د. خليل في حكاية حبسية الأفغانية مع
منذر الفلسطيني في رواية "لا تشبه ذاتها" للأطرش، مناورة من الكاتبة لتنتال
ذكريات الماضي في ذهن الشخصية الرئيسة، كاشفة من خلال هذه التقنية عن
أجواء المعضلة الأفغانية، والمسألة الفلسطينية على حد سواء (٥٧).

وبعد الاتجاه الثاني، بما يطرحه من قضايا مهمة تخص المرأة تحديدا، من أبرز
الاتجاهات التي تناولها دُرًا وتحليلا، فلا يكتفي بإظهار قضية في رواية بعينها،
بل نراه يعدد المزالق الاجتماعية والاقتصادية التي تتعرض لها المرأة في الروايات
النسوية مظهرًا علاقتها بالرجل في حالي قوتها وضعفها، وهو في هذا الجانب يؤكد
أهم القضايا التي لقيت رواجًا بين الروائيات، وأهمها: المرأة الضحية، والتمييز
الجنسي للرجل على حساب المرأة، أو كما يسميه علماء النفس (حسدَ الذكورة)،
وصدمة الحب.

ففي المرأة الضحية يستعرض د. خليل نموذج الرجل الانتهازي، أو الصولي، أو الرجعي، في رواية "مرايى الوهم" لليلى الأطرش، التي صورت الرجل عابثاً مستهتراً بالقيم، والتقاليد، والأخلاق^(٥٨)، ووقوع المرأة ضحية لهذا النموذج من الرجال. ولم تسلم المرأة المتعلمة والموظفة من نظرة الرجل الدونية لها ومنافستها في عملها، وهذا ما بيّنه في دراسته لرواية "ليل ونهار" لسولوى بكر، فيسوق في البداية رأي الكاتبة حول رفضها تصنيف الأدب إلى نسائي، وغير نسائي، مؤكدة أنها لا يعنينا التعبير المباشر عن صوت الأنثى في رواياتها، إلا أنها - في رأيه - تصور تصويراً غير مباشر العالم الداخلي للمرأة، لا سيما إذا وُضعت في ظروف تضطرها إلى التعامل مع الجنس الآخر^(٥٩). ففي هذه الرواية تسلط الكاتبة الضوء على نمطين من الذكور "أحدهما يمثله حسن عبد الفتاح، وله السيطرة على كل شيء، والآخر يمثله زاهر كريم، وليس له سوى الموت قهراً"^(٦٠). ويطرح د. خليل المزية التي تميزت بها الكاتبة، وهي احتفالها بلغة الأنثى في وصف الأشخاص، والأماكن، أو في المونولوج.

وأما فكرة التمييز بين الرجل والمرأة، فقد ظهرت في غير رواية، ولعل منها ما أشار إليه خليل في رواية "عين الهر" لشهلا العجيلي، ففي هذه الرواية تتجاوز العجيلي هذه الفكرة لتعلق في قضايا أخرى كثيرة تهتم المرأة لتجسد معاناتها في مجتمع ذكوري مترمّ، وظالم، بالإضافة إلى تجسيدها نظرة المرأة إلى المرأة، على اعتبار "أن المرأة نفسها لها ضلع في ترسيخ هذه المسألة، وتوطيد النظرة الدونية للمرأة"^(٦١) ويترك الناقد جملة من التساؤلات حول تصوير العجيلي لشخصية البطلة أيوبة، واصفاً تصويرها للشخصية بالمسار العبي، الذي ينطوي على جملة من المفارقات في تفكير المرأة وسلوكها، غير أن مثل هذه التساؤلات من الناقد لا تؤثر على قيمة الرواية الفنية، فالعجيلي استطاعت - في رأيه - أن تختزع حبكة غير مألوفة، وهي تقديم ساردة تحاول أن تكتب قصة، أو رواية، فوجدت في

شخصية (أيوبية) وما جرى لها مادة مناسبة لهذه الرواية^(٦٢). وهذه التقنية التي أشار إليها د. خليل تكررت لدى بعض الروائيات في النصوص التي تناولها بالتحليل، وهي ظاهرة أطلق عليها السرديون تعبير الميتا- قص meta-fiction.

ويأتي الاتجاه الثالث الذي يصور المرأة من داخلها تصويراً متوائماً مع التحديات المجتمعية التي تواجهها الأنثى في إطار علاقتها بالرجل، وتدني النظرة إليها، وسوء معاملتها من قبل الأب، أو الزوج، فتأتي رواية "امرأة ليس إلا" للمغربية باهية الطرابلسي، صورة حقيقية لتعرية الرجل الشرقي من قشوره، والنفاذ إلى العالم الجواني للشخصية الرئيسة من خلال علاقتها بالآخر، في إطار الاعترافات التي تتوالى على لسان الساردة، فجاءت أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية للساردة، التي تميزت "بصراحتها المطلقة، ليس لأنها تصف بلغة مباشرة علاقة الرجل بالمرأة، وإنما لأنها ألقت الضوء على جوانب من المرأة تظلُّ غالباً في الزوايا المعتمة"^(٦٣). وتبسط الضوء على الجانب النفسي الداخلي للمرأة في هذه الرواية باعتبارها العنصر الأساسي، لم يحل بين الناقد وبين أن يصف حبكتها بالبسيطة، وبخطية الزمن الاكرونولوجي (التسلسلي). بالإضافة إلى أن الشخصيات الأخرى جاء تقديمها من منظور وعي البطلة نفسها.

أما الاتجاه الرابع، فيشير إلى أن الرواية النسوية عرضت سؤال الهوية بصورة معكوسة عمّا عرضتها الروايات الأخرى التي تناولت سؤال الهوية، وعلاقتها بالذات، فالرواية النسوية تطرح سؤال الهوية "وتنظر له من زاوية العلاقة بين الذات والآخر، من باب الصراع، والتناقض الداخلي الذاتي؛ فمن نظرة المرأة الأنثى للرجل، إلى نظرة الرجل للمرأة، ونظرة المرأة للآخر الأجنبي، ونظرة الآخر لها"^(٦٤). وتوجه الدراسة التي قام بها خليل في سؤال الهوية إلى علاقة المرأة العربية السعودية بالرجل العربي، وبالرجل الأجنبي، في روايتين:

الأولى "سيقان ملتوية" لزينب حفني، والثانية "عيون قدرة" لقهاشة العليان، وكنتا الروائيتين تطرحان المشكلات التي يواجهها السعوديون المقيمون في المهجر، ولا سيما لندن، وما يترتب على ذلك مما يصيب هوية المرأة السعودية من ارتباك، وأزمة أخلاقية، وقيمية، وما يصيب الرجل - باعتباره الآخر - من تذبذب الهوية، والخلال قيمي، ديني، فشخصيات رواية "سيقان ملتوية"، بما فيها المرأة، تعاني من ارتباك الهوية، " فلا أحد منهم ممتنكٌ بهويته، أو متقبل لحدودها، والأسس التي تقوم عليها، وبدلاً من ذلك يبحثون عن هوية أخرى، أو يطمحون على أقل تقدير، لهوية تنسج لشيء من التنوع، والتعدد"^(٦٥) وهذا هو السبب الذي أدى إلى القلق، والارتباك، الذي يعزوه إلى المكان في المقام الأول.

أما الرواية الثانية "عيون قدرة"، فقد بدا الهاجس النسوي فيها واضحاً من خلال الإشارات النصية التي قدمها د. خليل، حول علاقة المرأة بمجتمعها السعودي، وما يتمخض عن ذلك من تحكّم الآخر بالمرأة تحكماً يلغي شخصيتها، لا سيما في ما يتعلق باختيار الزوج، وهذا الظلم الاجتماعي يقع أيضاً على المرأة من المرأة، وهي ظاهرة تكررت كثيراً في جلّ الروايات النسوية الأخرى. وعلى الرغم من ذلك يرى الناقد في هذه الرواية روايةً لا تقدم الرواية النسوية بالمعنى الدقيق للكلمة، لا سيما في علاقة المرأة بالآخر الأجنبي، فوجهة النظر التي قدمتها البطلة (الصوت الثاني للمؤلفة) لا تؤدي إلى ضرورة تحرر وعي المرأة، والانتقال بها من موقع رد الفعل إلى المبادرة، بل على العكس من ذلك، فإن رغبته الداخلية في التحرر من القيود الاجتماعية، والدينية، لم تستطع أن تتجاوزها البطلة، وكذا الرجل أيضاً، الأمر الذي جعل خليلاً يصف وجهة النظر تلك بأنها أقرب إلى الذكورة المقتّعة بقناع الأنثى^(٦٦).

وبناء على ما سبق، نستطيع القول إن اتجاه د. خليل النقدي في مقارنته الأدب الروائي النسوي، اعتمد بالدرجة الأولى على الإشكاليات، والأزمات، التي

تعانيها المرأة العربية، في محاولة منها لتقف بمواجهتها، غير أنها في الروايات لم تنل سوى الإخفاق على المستوى العملي، أو النفسي، في مجتمع له عاداته وقيمه الخاصة.

٦. ما بعد البنيوية

وأكب النقد الأدبي العربي الاتجاهات والدراسات النقدية بما في ذلك ما بعد البنيوية، وأخذ يتلمس ما لأصداء هذه الدراسات في الأدب العربي ومقارنتها مقارنة منهجية جادة، ود. خليل أحد أعلام النقد المبرزين في الساحة النقدية، ولذا كانت أهم مقارباته في هذا الجانب من الدراسة موضوع التناص، والافتتاح على النصوص، وقد قدم في دراسته رواية "بقايا" لأحمد حرب، مفهوما شاملا للتناص، يقول فيه إنه "التقاطع الذي يتجلى في النص مع نصوص أخرى موروثية، أو غير موروثية، سواء أحال إليها المبدع إحالة مباشرة، أم لم يحل، وهو تقاطع يساعد الكاتب والقارئ على إنتاج الدلالة الأدبية" (٦٧).. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة هي الثانية التي نشرها حول رواية "بقايا" لأحمد حرب، ولكنها جاءت بمنظور مغاير يتوخى التقاط أوجه افتتاح الكاتب على نصوص أدبية، ودينية، وتاريخية، تلقي الضوء على شخصية الآخر الإسرائيلي، وتوضح موقفه من الصراع التاريخي بين العربي والإسرائيلي، ففي هذه القراءة الاستقصائية يتتبع أوجه الافتتاح على نصوص خارجية، منها: اختيار الأسماء التي تحيل إلى الكتاب المقدس، والافتتاح على نصوص أدبية مثل قصيدة ت.س. إليوت "الأرض اليباب"، ورواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، أما أهم هذه الإشارات فهي افتتاح الكاتب على قصة من قصص الكاتب العربي "حانوخ بارطوف" لا سيما في نهاية الرواية. بالإضافة إلى قصة شولميت أرويين الموسومة بعنوان "شكسبير". بالإضافة إلى مقاربة "البيت" - وهو فيلم إسرائيلي - في الرواية بحكاية البيت الفخم في "الغريب وأنا" والبيت في كتاب

يوليوس قيصر، ومقارنة بيت النشاشيبي من مشاهد الفيلم المذكور الذي أخرجه الإسرائيلي عاموس جيتاي^(٦٨).

فالكتاب بانفتاحه على هاتيك النصوص، إما أن يكون مباشرًا، يقتبس النص اقتباسًا مباشرًا، أو يشير إلى ما يلمح إليه من خلال الدلالات النصية، وعلاقتها بالنص المرجعي، والمهم من هذا كله أن تقنية التناص في "بقايا" أحمد حرب، تساند ما حشده الكاتب من رموز توحى بالحكاية الرئيسة؛ حكاية "البقايا" والموقف الذي يتخذه الآخر في تطرفه، واعتداله، من الصراع^(٦٩) وهذا التداخل النصي المتشعب في الرواية ينصب في (ثيمة) الرواية التي أراد الكاتب أن يبرزها، وهي (الثيمة) نفسها التي قاربها د. خليل في تحليله لصورة الآخر في دراسة توّهنا إليها فيما سبق.

ويأتي النقد الثقافي ثاني إسهامات خليل في التعريف به، واعتماده في التطبيق، فبعد تتبعه ظهور النقد الثقافي تاريخيًا، يكشف لنا عن تعريف يبين له، فهو- أي النقد الثقافي - "يبحث عما هو مضمر، وهو بلا ريب عناصر متشابهة، متفاعلة، متميزة، وكل شيء في هذه العناصر له خاصية دينامية، بمعنى أنه يتفاعل مع العناصر الأخرى داخل النسق، ويتفاعل كذلك مع العناصر الأخرى التي تحيط به من الخارج"^(٧٠). وبهذا التعريف يبين الفرق بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، فالأول يتسم بسمة التحول والدينامية، بينما يتسم الثاني بسمة الثبات.

وإذا كانت الثقافة الشعبية مجالًا يتجه إليه النقد الثقافي، فإنها في أدب فلسطين تكتسب قيمة خاصة برأيه، فهي تدل على التمسك بالهوية المحصنة للذات من الاستلاب، والذوبان في الآخر. لذا كانت عينة الدراسة التي اعتمدها د. خليل في هذا الجانب هي رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي. ويؤسس الناقد لمنهجه التطبيقي بالعبئة الأولى للرواية، وهي العنوان، وما يرافقها من أسماء، وأماكن، تدلُّ دلالة خاصة على الثقافة

الشعبية الفلسطينية، مقارنةً بها الأسماء والأماكن التي تحيل إلى الثقافة العبرية، وهي بمجملها تقدم نموذجًا لامتزاج الثقافة الأدبية الرفيعة بالثقافة الشعبية في إطار التنوع اللغوي المتمثل بتعدد الأصوات. أما القراءة النسقية التي تعد أداة محممة من أدوات النقد الثقافي، فقد تعامل معها د. خليل في طرحه أزمة البطل، والدور الفاعل للمرأة فيها، مؤكدًا بذلك أن البنية البراتية في الرواية تخفي وراءها بنية أخرى عميقة *Deep structure* تتمثل في أن الجيل المهزوم المتهاوي ينبثق منه جيلٌ آخرٌ يستنكر الهزيمة، والنكسة^(٧١).

وهذه القراءة الثقافية الموجزة لخليل، والنادرة، مقارنة بقراءاته الأخرى في النقد البنيوي، إنما تقدم إضاءة معرفية لأدوات النقد الثقافي، وتحيل إلى الثقافة الشعبية للأدب الفلسطيني في نصه التطبيقي، فكانت العينة منتقاة انتقاءً يجسد القراءة الثقافية التي ظلت لدى الكثير من النقاد في إطار التنظير، والتعميم.

* بحث للدكتورة قبل للنشر في المجلة الأردنية للغة العربية التي تصدر في جامعة مؤتة (٢٠٢٠) وهي مجلة علمية محكمة.

هوامش المقدمة

١. أبو ركب، سعاد: قراءة في نتاج إبراهيم خليل النقدي، موسوعة أبحاث في الأدب الفلسطيني الحديث، تحرير ياسين كنانة، مجمع القاسمي للغة العربية، فلسطين، ١٧/٤٥-٦٦
٢. القاسم، نضال ، مرافئ التأويل، ط١، عمان، أمواج للنشر والتوزيع، ص٢٠١٩ ص١٢
٣. خليل، إبراهيم، نحو النص- النظرية والتطبيق، ط١، عمان: أمواج للطباعة والنشر، ٢٠١٤ ص١٤٣
٤. خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي، ط١، منشورات الاختلاف: الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، ٢٠١٠، ص٣٠.
٥. خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، ص ص ٣٠-٣١
٦. السابق، ص٣٧ و٣٨.
٧. ينظر: خليل، إبراهيم، الرواية، التاريخ، السيرة، دراسات في السرد الروائي، أمواج للطباعة والنشر: عمان، ٢٠١٢، ص٢٣١.
٨. خليل، إبراهيم، أساسيات الرواية، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمان، ٢٠١٥، ص٩.
٩. نفسه، في السرد والسرد النسوي، وزارة الثقافة: عمان، ٢٠٠٨، ص١٣.
١٠. السابق، ص١٧-١٨.
١١. خليل، إبراهيم، روايات عربية تحت المجهر، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمان، ٢٠٢٠، ص٨٠.
١٢. السابق، ص٨٤.
١٣. ينظر: خليل، إبراهيم، أفتحة الراوي- دراسات في الخطاب الروائي العربي، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص١١٣.
١٤. السابق، ص١١٧-١١٨.
١٥. السابق، ص١٢٦.

١٦. خليل، إبراهيم، تأملات في السرد العربي، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمان، ٢٠١٠، ص ٢٣.
١٧. السابق، ص ٣٢-٣٣.
١٨. السابق، ص ٤١.
١٩. ينظر: خليل، إبراهيم، في لغة الأدب وأدب اللغة بحوث ودراسات، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع: عمان، ٢٠٠٨، ص ٢٠٧.
٢٠. السابق، ص ٢٢٠.
٢١. وردت هذه الدراسة في كتاب من أدب البلدان في القدس وعمان تحت عنوان "عمان في الرواية: مثل من "عندما تشيخ الذئب " لجمال ناجي"، ص ١٠٥، وفي كتاب تأملات في السرد العربي تحت عنوان "تعدد الأمكنة والأصوات في رواية عندما تشيخ الذئب، لجمال ناجي"، ص ١٠٣.
٢٢. خليل إبراهيم، من أدب البلدان في القدس وعمان، المكتبة الوطنية: عمان، ٢٠٠٩، ص ١٠٨.
٢٣. السابق، ص ١١٥.
٢٤. خليل، إبراهيم، جمال أبو حمدان (١٩٧٠-٢٠١٥) قريب من الذاكرة بعيد عن النسيان، ط١، دار ورد: عمان، ٢٠١٧، ص ٣٩.
٢٥. السابق، ص ٤٩.
٢٦. ينظر: خليل، إبراهيم، تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع: عمان، ٢٠٠٥، ص ١٠٠.
٢٧. السابق، ص ١٠٦.
٢٨. خليل، إبراهيم، بلاغة الرواية ومسارات القراءة، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمان، ٢٠١٦، ص ٢٠١.
٢٩. أساسيات الرواية، ص ١٩.
٣٠. السابق، ص ٥٢.
٣١. ينظر: بلاغة الرواية ومسارات القراءة، ص ٢٠٤.
٣٢. السابق، ص ٢٠٩.

٣٣. أساسيات الرواية، ص ٥٧.
٣٤. وردت هذه الدراسة في كتابين: الأول: أساسيات الرواية ص ٦٦، والثاني: الرواية، التاريخ، السيرة، دراسات في السرد الروائي" ص ٢٥. راجع ص ١٦٥ من هذا الكتاب
٣٥. أساسيات الرواية، ص ٧٣.
٣٦. السابق، ص ٨٠.
٣٧. السابق، ص ٨٠.
٣٨. السابق، ص ١٥١. وبعد إعداد هذا التقديم صدر للناقد كتاب بعنوان بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، دار أمواج، عمان، ٢٠٢٠
٣٩. وردت هذه الدراسة في ثلاثة مؤلفات، الأول: أساسيات الرواية تحت عنوان "الرواية وتراسل الأجناس" ص ١٥٧، والثاني: محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن تحت عنوان " لغز الأنا وسؤال التجنيس في الحديقة السرية، ص ١٤٣، والثالث: تأملات في السرد العربي تحت عنوان "الحديقة السرية بين الرواية والشعر والسيرة" ص ١٥٩.
٤٠. خليل إبراهيم، محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن دراسة في شعره ونثره، ط ١، المكتبة الوطنية: عمان، ٢٠١٩، ص ١٥٥.
٤١. السابق، ص ١٥٨.
٤٢. السابق، ص ١٥٩.
٤٣. الرواية، التاريخ، السيرة، ص ٥٦-٥٧.
٤٤. أساسيات الرواية، ص ١٢٦-١٢٧.
٤٥. السابق، ص ١٤٤-١٤٥.
٤٦. السابق، ص ١٤٦-١٤٧.
٤٧. روايات عربية تحت المجهر، ص ١١٨.
٤٨. خليل، إبراهيم، في الرواية النسوية العربية، ط ١، دار ورد الأردنية: عمان، ٢٠٠٧، ص ٨.
٤٩. السابق، ص ٩.

٥٠. خليل، إبراهيم، جولات حزة في مرويات ليلي الأطرش، ط١، الآن ناشرون وموزعون: عمّان، ٢٠١٧، ص ٢٢.
٥١. السابق، ص ٥٨-٥٩.
٥٢. السابق، ص ٥٩.
٥٣. السابق، ص ٦٣-٦٤.
٥٤. خليل، إبراهيم، اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، ط١، الألفية للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠١٨، ص ٢٢٣.
٥٥. نفسه، الذاكرة والتمثيل في الخطاب السردي، المؤلف: عمّان، ٢٠١٩، ص ٤٣.
٥٦. السابق، ص ٥٩.
٥٧. السابق، ص ٢١.
٥٨. في الرواية النسوية العربية، ص ٣٣.
٥٩. السابق، ص ٣٥.
٦٠. السابق، ص ٤٨.
٦١. في السرد والسرد النسوي، ص ١٧٥.
٦٢. السابق، ص ١٨٣.
٦٣. في الرواية النسوية العربية، ص ١٣٣.
٦٤. روايات عربية تحت المجهر، ص ١٩١.
٦٥. خليل، إبراهيم، الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، المؤلف: عمّان، ٢٠١١، ص ٢٢٠.
٦٦. السابق، ص ٢٢٦-٢٢٧.
٦٧. الرواية، التاريخ، السيرة، دراسات في السرد الروائي، ص ١٦٩.
٦٨. السابق، ص ١٨٦.
٦٩. السابق، ص ٢٠٧.
٧٠. السابق، ص ٢٠٩.
٧١. السابق، ص ٢١٥.

المنبوذ للسعودي عبدالله زايد خطوة إلى الوراء

على الرغم من أن رواية " المنبوذ " ^(١) ترجمت للإسبانية، وقامت إحدى دور النشر، في مدريد، بنشرها، والاحتفاء بها، في جمعٍ ضمَّ عددًا من الأدباء الإسبان المهتمين بالأدب العربي، وعلى الرغم من التقريظ السخي الذي حظيت به، منذ اليوم الأول لصدورها، إلا أن النقد الموضوعي لا يجد فيها ما يسوغ اعتبارها علامة فارقة في الرواية العربية، عمومًا، والسعودية بوجهٍ خاصٍ. وهذا يطرح علينا سؤالًا، وهو: هل تعد ترجمة رواية من الروايات للإسبانية، أو الإيطالية، أو الإنجليزية، أو الفرنسية، دليلًا تميّز وجوده؟

الصحيح أنّ ترجمة الرواية للغة أخرى قد يُعزى، على الرغم من تقديرنا لذلك، لأسباب شخصية، كعلاقة المؤلف بالترجم، أو المترجمة، ولأسباب نفعية، اقتصادية، فقد اتضح أن بعض الروائيين يدفعون مبالغ من المال للمترجمين مقابل ترجمتهم لأعمالهم، وبعد صدور تلك الأعمال تكدّس النسخ في مستودعات الناشر، الذي يتسلم، هو الآخر، بدوره، تكاليف الطبع. وبعضُ الترجمات تعزى لأسبابٍ إيديولوجية،

١. الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت، ٢٠٠٦.

ف عندما قام أحد المترجمين الإسرائيليين بترجمة رواية توفيق الحكيم " يوميات نائب في الأرياف " للإنجليزية، كان هدفه من ذلك تقديم صورة للقارئ الأجنبي عن تخلف المصريين في الحقبة التي تجري فيها حوادث الرواية^(١).

غموض في الزمان والمكان

ولعل فيما نقوله، ونؤكده، ما يسوغ لنا تناول الرواية تناولاً موضوعياً، بعيداً عن أيّ ذبذبات، وإيقاعات غزلية أحاطت بهذا العمل، أو بالمؤلف. فالرواية تعتمد، من أولها إلى آخرها، على الراوي المشارك، الذي لم نعرف عنه شيئاً سوى اسمه (حمد) ولم نعرف لم هو منبوذ إلا في الصفحات الأخيرة، وقبل ذلك، في إشارة لأفكاره، التي هي بنظر إخوته، أفكار هدامة، متطرفة، ولا تتفق مع الدين، والعقيدة. فهو لا يؤيد تسمية المرأة الخاطئة، بالمفهوم الجنسي، (مومساً) لأن الرجل الخاطئ لا تطلق عليه مثل هذه التسمية، وذلك تصنيف، في رأيه، متحيز ضد المرأة، ابتداءً، سواء أكانت بريئة، أم مخطئة. وقد أسيء فهم رأيه الذي عبر عنه في إحدى مقالاته.

يفاجأ القارئ، في نهاية الرواية، بأن المنبوذ - أي الراوي - كاتب صحفي، وإن وردت إشارة أخرى لذلك عندما وجه سؤالاً لأحد الأشخاص، واصفاً سؤاله بأنه سؤال صحفي. ويظن أن ذلك الوصف من قبيل التهمك، لأن الأحداث السابقة، واللاحقة، لا توحى بما له من علاقة بالصحف. فهو رجل غامض، مجهول، والمكان الذي جاء منه مكان مجهول،

١. الذي ترجم يوميات نائب في الأرياف ليفي أشكول رئيس وزراء إسرائيل الأسبق.

كذلك المكان الذي يتجه إليه، في آخر الرواية، مكان مجهول، فهو لا يذكر لنا اسم مدينة، ولا قرية، ولا منطقة، ولا يذكر أين يعيش، ولا اسم البلدة التي جاء إليها حيث إخوته، وأبوه.. وكل ما في الأمر أنه يتنقل تارة بسيارة، وتارة في شاحنة، وطورًا على إبل في القوافل، والأشخاص يتنقلون أيضًا بهذه الطرق، في بلاد قلَّ أن يُحدّد فيها اسم قرية، أو مدينة، وإذا اضطرّ لذلك، قال: مدينة ساحلية، أو مدينة بعيدة، أو عاصمة، إلخ.. فالرواية، على الرغم من أنّ القارئ يعرف أنّ حوادثها تقع في السعودية، إلا أنه يستطيع الظنّ، مطمئنًا إلى سلامة ظنّه، وصحّته، بأنّها تخلو من المكان.

سردٌ عشوائي

ويمثّل افتقارها للوضوح المكاني ثغرةً كبيرة في بنائها السردية، أما الثغرة الثانية، فتأتي من الطريقة المتبعة في سرد الحوادث. فعلى الرغم من أنه سرد تقليديّ، تسلسليّ، إلا أنه يترك لعددٍ من الأشخاص سرد حكاياتهم، وقصصهم، بطريقة عشوائية، تغوّز الرواية لحدثٍ مركزي يستقطب حوّله الحوادث الأخرى. فهو يختصّ للأب قسمًا يسرد فيه حكايته كاملة، منذ طرده أخوه الأكبر من بيت أبيهما في إحدى القرى الفلاحية، حتى عاد بعد أن عمل في الجيش في مدينة ساحلية، ثم عمل في الشرطة، وفي أعمال أخرى. وتزوَّج، ثم ماتت زوجته، وتزوج من أخرى، وعاد ليجد أخاه الذي طرده، وزوجته، قد توفيا، والراعي وزوجته توفيا هما الآخران، وصاحب القافلة، الذي أقبله إلى المدينة الساحلية، ووجهه للانخراط في الجندية، توفي هو الآخر. ولا ريب في أنّ القارئ يلاحظ، من سؤقنا لأبرز حوادث الرواية، أنّ الموت يتعقب فيها الشخص واحدًا تلو الآخر. وهذا، إذا كان طبيعيًا في الواقع، فإنه في الرواية لا يبدو كذلك، بل يبدو تكرارًا مُفتعلًا، لا

مُسَوِّغٌ له من حيثُ الفنّ. فالصلةُ بينَ وفياتِ أولئك الأشخاصِ عشوائيةٌ، تطبعُ مروياتَ عبدِ اللهِ زايدِ بطابعِ الاستطرادِ، وتشهدُ على ذلكِ القصةُ الطويلةُ المتصلةُ بوفاةِ والدةِ زميلهِ أمِّ حسينِ، الذي سألهُ عن سببِ شروده، فلما أجابه قائلاً: "أبي .. يبدو أنه مريضٌ. مضى وقتٌ طويلٌ لم أشاهده. ولا أخفي عليكِ أنني في شوقٍ كبيرٍ إليه.. وأخشى أن يكون قد أصابه مكروه.." اندفعَ سارداً على مسامعِ البطلِ (حمد) الذي تحوّلَ إلى مروى له، أو عليه - ها هنا- قصةُ مرضِ أمه قبلِ ثلاثِ سنواتٍ، وقد استغرقتِ الحكايةُ تسعَ صفحاتٍ تتضمّنُ حوادثٍ عنيفةً، وفقراتٍ تنقدُ المجتمعَ، والأسرةَ، والشيوخَ، والأطباءَ، والممرّضينَ، نقدًا مباشرًا، وذلكِ كلُّه لا علاقةَ له بالحكايةِ الرئيسةِ في " المنبوذ "، علاوةً على أنّ هذه الحكايةُ الطارئةُ كادَتْ تُنسى- القارئُ مأساةَ البطلِ، والأُنكى من ذلكِ، وأمرٌ، أن البطلَ نفسه كادَ ينسى حكايته: " كانت قصةُ صديقي حسينِ كفيفةً بأنْ تنهي ما تبقى من الطريقِ، لقد أخذني إلى عالمٍ آخر ".

وينسحبُ هذا، أيضًا، على قصصِ صاحبِ القافلةِ، الذي روى للأبِ ما لقيه من معاناةٍ، ومن احتقارٍ، لكونه لقيطًا، قبل أنْ تصبحَ لديه قافلةٌ، يتنقّلُ بها من مدينةٍ لمدينةٍ، ومن منطقةٍ إلى أخرى. وكذلك قصته مع الراعي.

والإخفاقاتُ السرديةُ في الرواية لا تقتصر- على عشوائيةِ الحوادثِ، ورتابتها، في أكثرِ الأحيان. بل تشملُ، كذلك، طريقةَ المؤلّفِ في التعبيرِ عن أفكاره من خلالِ شخصيّةِ الراوي. فهو يتحدّثُ بلسانِ المؤلّفِ، وليس بلسانِ شخصيّةِ روائيةٍ كغيرها من شخصٍ. وقد تكرّرتُ في مروياته الخطاباتُ التي يحللُ فيها، ويرصدُ بعضَ التحولاتِ الاجتماعيةِ، والثقافيةِ. فهو يرويها في ما

يشبه المقالات، والبحوث، لا عن طريق الحوار، أو السرد، أو الوصف، أو التحليل النفسي- للأشخاص. وقد برز ذلك في عناوين الفصول، فعنوان أحدها، مثلاً: "رد جميل" وذلك في بدء حكايته مع الراعي. وعنوان آخر أكثر تقريراً: "إخوتي والرأي" فكأنه عنوان مقال يناقش فيه حرية الرأي. وفي رصده للتحويلات الاجتماعية، يُجمل الكثير جداً منها في فقرة واحدة، كأنه مؤرخ اجتماعي، لا كاتب رواية، تعتمد، فيما تعتمد، على القصص الممتع، والسرد الشيق. فحديثه- مثلاً - عن إنشاء وزارة مستقلة للجيش (دفاع) يُجمل فيه الكثير من الإنجازات التي تحتاج إلى اختراع حوادث تعبر عنها تعبيراً فنياً غير مباشر.

القبائلية

وهذا شيء يتكرّر بصفة لافتة جداً عند الحديث عن التغيير الاجتماعي، فبعد أن ينقد النظام القبلي السابق، نقداً شديداً، يتناول التحويلات تحت عنوان بارز، هو: (التغيير) وفي توضيحه لرأيه في القبليّة، أو القبائلية، بكلمة أدق، يبدو أداؤه في ذلك الرصد للتحوّل الاجتماعي، أداءً يمتزج فيه الاجتماعي بالاقتصادي، بعيداً عن الأدبي، والفني "القبيلة تاريخ مضي، أمام دولة المؤسسات، والنظام، والمساواة. القبيلة تلفظ أنفاسها الأخيرة الآن كنظام اجتماعي، أو طبقي، وعنصري. عرف الناس، وأنا واحد منهم، أنها تتركس العلوّ لزعمائها، وأنها لم تأخذ على عاتقها أيّ تعاطف مع الإنسان". وهذا الذي يقوله الأب سرعان ما ينتقل إلى الحديث فيه عن شيء آخر هو فرض القانون. وحين يشعر بأنّ رصده المباشر للتحوّلات غير كافٍ، يعود ثانية للقبيلة في الاستطراد الذي يترك فيه للعجوز (أم مسعود) أن تروي " قصة الحبّ " التي تدخّل رجال القبيلة فيها، مانعين زواجهما من

تحت. وقد كان هذا الموقف قميناً بإغناء الرواية لو أنّ الكاتب ربط بين هذه الحكاية والحكاية الرئيسة، واستبعد اللجوء إلى الشعر. وشيء آخر كان من الممكن أن يعنى الرواية، وهو لجوء الأب، بعد وفاة زوجته، إلى تغيير المكان، لمساعدة طفليته: علي، وحمد، على نسيان صورة أمهما الحنون، وشقيقتها الصغيرة فاطمة، والخلاص من حالة الحزن. غير أنّ ما منع ذلك هو اكتشاف البطل بالسفر إلى العاصمة، والعمل في بلدة بعيدة عنها، دون أن يوظّف هذا الانتقال لإحداث ما هو مطلوب من التغيير في الجوّ النفسي- للشخص، على الرغم من أنّ عنوان الفصل يحمل عبارة: "المجتمع الجديد" فهو يقتصر على وصف ما لقيه من متاعب، حتى وجد عملاً في مركز للشرطة، مع صديق تعرّف إليه هو أبو خالد، وحتى تكراره للزواج جرى في الرواية بطريقة مملّقة، لم تحدث أثرًا في مزيّات المؤلف، ففي فقراتٍ محدودة العددِ جدًّا فكّر بالزواج، وقرّر، وبحث عن الزوجة المناسبة، وقام بالإجراءات، ثم أنجب من جديد أولادًا، هم: حسن، ومحمد، وعيدة.

إيقاع مضطرب

وقد أربك ذلك إيقاع الرواية. فهي تنحو تارة منحى السرد البطيء، الذي يُغرق في التفاصيل، حتى لتبدو الكتابة إمساكًا بلحظات هاربة، وتنحو تارة منحى التسرع، الذي يظهر الحوادث ناقصة، ومبتورة، وتتخللها فراغاتٌ، وفجواتٌ كثيرة. وهذا يُسلمنا إلى شيءٍ آخر، وهو كثرة ما في الرواية من إشكالات زمنية تستعصي- على الفهم، ففيما كان الأب يروي أحداثًا وقعت في الماضي، قبل عقدين من الزمن، نجده فجأة يروي حوادث تقع له، وتجري، في زمن الكتابة، مؤكّدًا ذلك باستخدام كلمة اليوم: "واليوم .. تزداد وطأة الانطواء". ثم يعود بعد ذلك لوضع الحوادث في سياق

الماضي: " السنوات التي انقضت، وأنا في الجندية، لم تُسني كل تفاصيل حياتي الماضية ". ثم لا يكاد يستسلم للماضي حتى نجده، بعد أن يروي قصة أم مسعود، يقفز إلى الحاضر: " اليوم نفسي التي استوطنها الأم تريد شريكاً ". ثم يعود لزمان بعيد مضى، ثم ينتقل نقلة سريعة " هذا هو مساء الاحتفال بزواجي ". وما إن يتزوج، حتى يتخطى سنوات، قائلاً: " أصبحت لدي أسرة، وأطفال: حمد، وعلي، وفاطمة. " وحمد هذا هو المروي له، مستمعا للراوي، سارداً حكايته، مستطرداً لحكايات أخرى تتعلق بشخصيات متعددة، قد تبدو علاقتها بالحبكة الرئيسة علاقة هامشية، إن لم تكن - بكلمة أدق - معدومة.

وقد رافق هذا التنقل، في الزمن، اعتماد المؤلف على مفاجآت، كظهور سيدة يخبرنا الراوي أنها أخته من أمه، مع أنه لم يسبق أن ذكر لنا زواج والدته من رجلين. هذا عدا المفاجآت الكثيرة التي تتكرر، ومنها على سبيل المثال، وفاة الراعي، وزوجته، وصاحب القافلة. والمفاجأة الأشد غرابةً مقتل شقيق الراوي (علي) في أثناء قدومه من القرية، التي لا نعرف أين تقع، إلى المدينة الساحلية، ليلتقي بأخيه، وينتسب للجندية. وقد لازمت هذه المفاجأة، مفاجآت أخرى، وأولها: معرفة الشرطة للمقتل، ومعرفتهم بأخيه، وبمكان عمله، فذلك كله اتفاقات يصعب أن تقع بلا ترتيب تكشف عنه الحبكة، لذا ترك لدى القارئ أسئلة من مثل: كيف عرفت الشرطة أنه أخو الراوي؟ وكيف اهتموا إلى مكانه؟ و أنه كان في طريقه إلى هذا المكان عندما تعرض له قاتلوه؟ تظل هذه الأسئلة بلا إجابات.

تجانس

شيء آخر يلفت الانتباه، وهو التجانس اللغوي الذي يُختفي وراءه شخوص الرواية، فهم يتحدثون بأسلوب واحدٍ، وبلهجة واحدة، أي أنّ لغة الرواية، بما في ذلك الحوار- على ندرة ظهوره- لغة تتجسّد التشخيص، فالمروي عليه، والراوي، كلاهما ينقل لنا ما تقوله الشخوص نقلًا حرفيًا مباشرًا. لذا تتلاشى الفوارق الكلامية بين امرأة أمّية طاعنة في السن، وشاب صحفيّ، يفترض أنه نال حظًا موفورًا من التعليم، ولديه نمطٌ كلاسيّ أرقى بكثير من الشائع في المستوى العامي. ومع أنّ الشخوص يُدلون كل منهم بحكايته في الرواية، إلا أننا لا نجد فيها حوارًا.. أو أصواتًا بالمعنى الدقيق للكلمة؛ فصوت المؤلف هو الذي يكتنف كلّ صوت، وزيادة في التعقيد يدلي بحكايته، وبارائه، في المجتمع، والقبيلة، والتغيير، والتعليم، من خلال أقوالهم التي يُفترض أن تتحول إلى مونولوج داخلي لكلّ منهم.. ولكن، بدلا من ذلك، تتحول إلى ما يشبه المحاضرة، أو المناظرة، التي لا ينقصها إلا بعض الحواشي لتُصبح بحوثًا، وهذا واضحٌ في الفُضلة الموسومة بعنوان (سلطة شرفية وحقيقية) ويصعب التمثيلُ لذلك- ها هنا- لأنّ الأمر يحتاج إلى كتابة صفحاتٍ يضيق عنها هذا الفصل على الرغم من اتساعه.

وفي أكثر الأحيان تعلقو نعمة الخطابة في الحوار علوًا ينتعد بنا عن السرد إلى شيءٍ آخر، يقول أحد الرواة، متحدثًا عن أم حسين: "إذا أردت أن أكون أكثر موضوعية، فإن جميع أفراد وطني الحبيب يستحقّون العلاج المجاني المتطوّر، ويستحقّون الرعاية الصحية المتميّزة، بل ونستطيع أن ننعم في وطننا، دون مِتّة، أو أدّى، من أحدٍ، ودون محسوبيات، ووساطات، طالّت حتى الجوانب المعيشية للناس." ⁽¹⁾ ويتكرر مثل هذا عند الحديث

عن أطفال الشوارع الذي يمتد إلى أن يشمل رأيه في الإرهابيين: "هم من إفرافات ثقافة الرأي الواحد، ثقافة إلغاء الآخر، ثقافة القسوة في التصح، والتعامل..^(٢)" فهذا، وأضرابه، يجعلنا إلى لغة الخطب الرنانة، والمقالات الصحفية الطنانة، لا إلى الرواية، التي ينبغي أن تُكتب بلغة تذكّي مُخيلة القارئ، وتشجّد لديه القدرة على تصوّر الحوادث، واستخلاص وجهة النظر عن طريق الشخصوس، التي تعبّر، تعبيرًا غير مباشر، عن آراء الكاتب.

صفوة القول أنّ إخفاقات المؤلف على مستوى اللغة، ووقوعه في الكثير من الاستطراد، والتراكم العشوائي للحوادث، التي تنتهي - غالبًا - بموت أحد الشخصوس، أو بموت عائلته، وغياب البُعد المكاني الواضح، والافتقار لنسق زمني منتظم، وفقاً لمنظور سردي معيّن، كلّ ذلك يضع هذه الرواية في موضع أقلّ ما يقال فيه أنه مَوْضِع تتعزّر لديه تقنيات الخطاب السردية تعزّرًا كبيرًا. فإذا تذكّرنا أنّ "المنبوذ" صدرت بعد خمسة وسبعين عامًا من صدور أول رواية سعودية "التوأمان" لعبد القدوس الأنصاري، وبعد أحد عشر عامًا من صدور الرواية الأولى، لعبده خال "الموت مرّ من هنا" اتضح أنّ "المنبوذ" خطوة إلى الوراء.

١. المنبوذ ص ١٣٤

٢. نفسه ص ١٥١

ميرا لقاسم توفيق

سرد عشوائي وشخص كالدمي

بعد رواياته " ماري روز تعبر مدينة الشمس " و أرض أكثر جالا " و عمان ورد أخير " و " ورقة التوت " والشندغة " وهي لفظة غير مفهومة و " حكاية اسمها الحب " و " البوكس " و " رائحة اللوز المر " و " صخب " و " حانة فوق التراب " و " نرف الطائر الصغير " صدرت لقاسم توفيق رواية بعنوان " ميرا " ^(١) وهذا الاسم، هو اسم بطلة الرواية، فالرواية على هذا الأساس من الروايات التي يؤخذ عنوانها من اسم إحدى الشخصيات مثلما أخذ عنوان الرواية الأولى لمحمد حسين هيكل من اسم البطلة " زينب " .

وفي العادة يمين على الرواية التي يُتخذ اسم إحدى شخصياتها عنوانا لها التركيز على تلك الشخصية، وينظر إلى الشخصيات الأخرى بوصفها أجرامًا تدور في فلك البطلة صاحبة العنوان. ولهذا، فإن ما يتطلبه

١. دار الآن (ناشرون) عمان، ٢٠١٨ صدرت له بعدها روايتان.

الشروع في هذا الفصل أن يُقال إن (ميرا) امرأة تنحدر من أسرة صربيّة من بلدة يقال لها نوفي ساد، ولا يعرف إن كانت نجرية فعلا أم متشبهة بالعَجْر، فقد زعم السارد أنها كانت في الصغر تنتظر قدوم العَجْر، وتترك البيت، وتصاحب هذه الجماعات التي لها نمطٌ حياتي خاصٌّ عمادُه اللهُو، والغناء، والموسيقى، والرقص، وعدم الامتثال لتقاليد أبناء المدن. وفي إحدى جولاتها هذه مع العَجْر فقدت بكارتها، مثلما جاء في الرواية ^(١) لكن الحظ الحسن قادها لاحقًا للوقوع في إعجاب شابٍ أردني قدم للدراسة ^(٢) بمنحة اشترتها أخته الكبرى من الحزب الشيوعي، مع أن الكاتب صوّرها لنا في موقع آخر من الدعاة السلفيين أتباع الشيخ مجاهد، مما يستبعد عقدها صفقة كهذه مع الشيوعيين، فما إن وقع بصره عليها حتى أحبها من أول نظرة. وتقدم لها خاطبًا، طالبا القرب، بعد أن جرى التفاهم بينها على أن يبقى كل منهما على دينه. وقد عقد قرانها مرتين؛ الأولى في كنيسة البلدة، والثانية أمام مفتي المسلمين في بلغراد ^(٣).

المخرج عايز كده

ويبدو أن الكاتب لم يدرس شخصيَّتي روايته هذه دراسة دقيقة، فقد أنجبت ميرا ولدًا سميّاه شادي، وفي تفسيره، غير المُنفع، لاختيار الاسم يدعي إعجابها به لتردّده في أغنية لفيروز. فكأنّ ميرا، التي لا تتكلم العربية، تعجب بأغاني فيروز عن غير فهم، وكيفما اتفق، أي على طريقة

١. ميرا، ص ١١٣

٢. السابق، ص ٣٩

٣. السابق، ص ١٨٩

" المخرج عايز كده ". وبعد زمن غير قصير أنجبت طفلة سَمَّيَها رجاء على اسم عمّتها، غير أن شادي، وقد بلغ العشرين، بقي على ما هو عليه من طيش، ولا مبالاة، وعندما نشبت الحرب الأهلية فيما كان يسمى يوغسلافيا (١٩٩٢) انضمَّ للمحاربين المسيحيين لا لشيء إلا مجازاة لطبعه الطائش، التزق، وهذا التفسير غير مقبول في الحدود التي تعرفها الحياة الاجتماعية. مما دفع بوالده (رعد) لاتخاذ قراره المفاجئ، وهو العودة إلى عمّان. ولا يعرف إن كان هذا القرار رهبةً من الحرب، أو رغبةً في الوطن؟ هذا ما لم نقله لنا الرواية.

بيد أنّ ميرا كانت سعيدة بهذه العودة. وكذلك الصغيرة. وفي السيارة التي أقتلهم من نوفي ساد إلى المطار في بلغراد تستعيد ميرا ما مرَّ بها من وقائع على مدار السنين العشرين. خطبتها، موقف قريبها بوسكو، زفافها. ومن هذه الذكريات يتّضح أن ميرا كانت تحب رعدا حبا كبيرا صادقا، وهو يبادلها الشعور ذاته، وقد ضحى كل منهما في سبيل الآخر^(١). بيد أنّ الأمور ساءت بينها لاحقا لأسباب لا يتضح للقارئ أنها مُقنعة. فالرجلُ وجد عملا في شركة قرب البحر الميت، وهو ما يزال في الأربعينات من عمره. ووجد مكانا للسكن في حي شعبي بعمان (جبل الهاشمي) ولكن المؤلف صور لنا رعدًا وكأنه شيخٌ مُسنّ، لم يُعد قادرًا على الوفاء بواجبه الشرعي تجاه زوجته التي هي الأخرى أربعينية مثله. ولا ندري - في الواقع - كيف تأتَّى للكاتب أن يتخيل هذه المرأة ضحية الغواية من شاب يصوره الراوي بصفته نموذجًا للأزعن، الذي لا يؤمن بأخلاق، ولا

بعادات، ولا بتقاليد^(١) يحيى الراوي، الذي يقدمه بصفته تلميذًا لأمل، معلمة الموسيقى، ولكنه فجأة يتناسى هذه الصفة - ويجعل منه شوبان الأردن، والفنادق ذات النجوم الخمس، والساحات اللواتي يأتين من أقصى الأرض يحلّمن بمداعباته، وكأنّ الرجال الفحول انقطعوا من الدنيا، ولم يبق دون جوان (عليه القيمة) إلا يحيى الراوي العازف في بهو الاستقبال بأحد فنادق عمان. أما منزله في الحيّ، فأشبهه بإحدى الفيلات الفخمة في شواطئ ميامي، أو على نهر السين. جدرانه تكسوها اللوحات الفخمة، وخزائن المخطوطات الموسيقية، والأسطوانات الكلاسيكية التي تذكره بمزارت وتهوفن. وهذه الشخصية - يحيى - شخصية غير طبيعية يخترعها الكاتب، ويزرعها في بيئة غير ملائمة، ولا مناسبة، كزراعة نخلة باسقة في أصيص بحجم قبضة اليد.

أما العلاقة التي ساقته ميلا للوقوع في أحضان هذا الشاب، فترتبت عليها أكاذيب لا تنطلي على أيّ من الشخص. فهي، لتنتقي به، تدعي الذهاب لصلاة الأحد في الكنيسة البعيدة في اللوييدة. والزوج رعد - سبحان الله- يصدّق مثل هذا الإدعاء على الرغم من أنه واثق بأنها لا تُصلي، وتكرّز الإدعاء نفسه مرارًا ، لمدة تقارب السنتين، شيء لا ريب في أنه يثير الشك. ومن حول ميلا من هم أساسًا شكاكون - العمّة رجاء، التي تصف ميلا بالكافرة، فهل يمكن أن تصدق أكاذيبها. كذلك ابنتها، وابنها شادي، وهما موجودان معها في البيت، ألا يمكن لهما أن يرتابا

١. السابق، ص ١١٨

في استمرار ادّعاءها الصلاة في كنيسة اللويدة كل يوم أحد؟ إن كان هذا ينطلي، ببساطة، على المؤلف، فمن الصعب أن ينطلي على هاتيك الشخصوص.

فمها يكن خيال القارئ ضعيفاً، وريكيًا، فإنّ من المحال أن يصدق هذا. ولمزيد من التعجّل في تقديم الشخصيات يصوّر لنا الكاتب، قاسم توفيق، بهلولا، يزعم - وهذا الزعم مشكوكٌ فيه- أنه مشهور بعّمان، ويلقب بنابليون. ويصفه بصفاتٍ تذكرنا بأحد المهايل في المسلسل السوري " باب الحارة ". على أن هذا النابليون - مع الاعتذار للفرنسيين- مضطربٌ الذاكرة، مشوّش اللب، منتن، يتحاشاه الجميع لقذارته ولراحتته العظّنة. وبعيدا عن أي سبب مقنع، أو مسوغ مقبول على الأقل، تقع ميرا ابنة الثقافة الأوروبية، ذات الجمال الأخاذ، في حب هذا المهول، فتطارده من شارع لآخر، ومن موقع لموقع، فيما هو يتحاشاها فأرا منها، ولكنها في نهاية الأمر، وعلى مذهب (المخرج عايز كده) نجحّت في الاقتراب منه، فاطمأن لها، ورافقها إلى منزلها، وهناك تقوم بتغيير ملابسه القذرة، النتنة، وتقنعه بضرورة الاستحمام، وتقص له شعره، وتشذب لحيته ليبدو في نظر الناس إنسانا جديداً.. صارخين: يا عالم، يا هو. نابليون نظف! وهذا كله يحدث وسط مراقبة نساء الحيّ، وتلصص الأنظار إليها وهي تقوّد الأهل إلى البيت. وهاتٍ يا إشاعات.

مثل هذه الوحدة من الرواية الخاصّة بنابليون عمان- لا نابليون بونابرت- لو حُذفت من الكتاب لما ترك حذفها أيّ ثغرة فيه. ومع ذلك فإن المؤلف يقدم لنا بها دليلا على أنّ شخصياته مثل الدُمى يحركها كيف يشاء، فهي شخصياتٌ لا تتمتع بإرادة مستقلة عن المؤلف، وهذه إحدى سمات

الروايات غير المُحكّمة، وغير المتقنّة. وشيءٌ آخر يستوقف القارئ، وهو ما جرى بين هذه السيدة الأجنبية التي لم يمض على حضورها لعمّان سوى وقت قصير، والمتقاعد العسكري (أبو محمد) البقال، حين يحاول التحرشُ بها^(١). فالمتقاعد العسكري لا يتقاعد مراهقًا، وعلى فرض أنه مراهق، فبأي لغة، أو لكثنة تحرش بها، وهي التي لا تعرف إلا النزر اليسير من العربية. وهذه الحكاية أقلّ ضررًا بالسرد من حكايته عن ابن حلاق الحارة أمين، الذي انتحر لأن أباه رفض أن يزوجه من ابنة الجيران، التي تقدم لها خطيبٌ آخر^(٢). وهذه الحكاية لو استبعدت من المرويات، لما تركت ثغرة كبيرة أو صغيرة. فالكاتب يلفق حكاياته كيفما اتفق.

الشيخ مجاهد

وثمة حكاية أخرى تختلف عن سيل الحكايات المذكورة، وهي تقدم الشيخ مجاهد - أحد الدعاة - لخطبة رجاء العمّة وما رافق ذلك^(٣). من تهيّئات لدى تلك العانس، وما صحّب هذه الحكاية من كشف السارد لوجود أخ أصغر لرعد، اسمه يوسف، وهو الذي قُدم لنا بصفة مَحْرَم. وفي الأثناء انقلب السحرُ على الساحر، وتبين أن الشيخ مجاهد لا يريد أن يضم العانس لزوجتيّه، بل يريد الطفلة رجاء- ابنة ميرا - زوجة على سنة الله ورسوله الذي تزوج من عائشة بنت أبي بكر، ولما تتجاوز العاشرة.

١..ميرا، ص ص ٩١-١٠٤

٢. السابق، ص ٧٤، ٣

٣. السابق، ص ١٢١

أما الغضبُ، فقد اجتاح العمّة، ودفع بها لطرد الصغيرة من بيتها قائلة: " لمي حوائجك وعودي لبيت الكفر. بيت أمك ^(١) " فرواية هذا الحدث، وما ترتب عليه، ينسجم مع أساسيات الرواية، وكان حرّياً بالكتاب أن يسوق الوقائع في روايته من الغلاف للغلاف بمثل هذه الطريقة، بيد أنه يواصل سرده العشوائي الذي يستفز القارئ حين يُفاجأ، في نهاية الرواية، بمضي ثلاثة أشهر على شادي في مستشفى الأمراض العقلية. وأنّ ميرا كانت خلال هذه الشهور تستقلُّ ثلاث مواصلات كي تزوره في بلدة (الفحيص) دون أن يذكر عن هذا أيّ شيء. ولا يُعقل أن تجري كل هذه العواصف، والزوابع، في منزل الشاب الأريعيني الأردني (رعد) بما في ذلك زوبعة الصغيرة رجاء، التي جاءت أمها بجلباب، وحجاب، وطلبت منها ارتدائها. وقالت لها بلهجة أمرة أن تعلن إسلامها، وإلا ... وما كان بينها من غضبٍ متبادل لم يخلُ من صفعاتٍ. تقول:

لا يُعقل أن يجري هذا كله في منزل (رعد) وكأنه غير موجود طبقاً للمثل الشعبي " الزوج آخر من يعلم " فالكتاب أقصى رعداً من منظوره السردية، وكأنه الضمير المستتر وجوباً لا جوازاً، مع أنه الشخص الثاني في الحكاية، ولا ينبغي أن ينسى إلا إذا توفاه الله.

١. السابق، ص ١٨٢

هذا جانب من جوانب الإشكالات التي تعترض قارئ هذه الرواية العادي، لا المتمرس بقراءة الروايات، وثمة جانب آخر، وهو الأهم، والأخطر. كحكاية الاعتراف^(١) الذي لا هو بالاعتراف ولا ما يجزنون. فكل ما في الأمر أن السيدة ميرا تريد الانفصال، أو بكلمة أخرى تطلب الطلاق. فهل يسمى هذا اعترافاً؟ ثم هل يتطلب مثل هذا الشأن تلك الحكمة المصطنعة كعدم التحدث عن ذلك في البيت.. والبحث عن مطعم سياحي في مكان بعيد، الشميساني مثلاً.. كي يكون الحوار في منأى عن الأولاد. ألم يُقتعنا الكاتب بأن الصغيرة رجا، واللامبالي، أو المجنون شادي، لا يعينها شيء من أمر الأبوين؟ فما الذي تخشاه ميرا؟ فالحبكة كلها مفتعلة، وحكاية النيروز - اسم المطعم السياحي - والحوار القصير المقتضب، لا يستحق كل هذا اللق والدوران، لا سيما وأن الرجل حاول أن يعرف سبب الرغبة في الانفصال، وهي أخجمت عن التصريح، وحتى عن التلميح، بأنها تخونه. فما الداعي لكل هذا التكم؟

أخيراً البلياردو

تضاف لما سبق لعبة البلياردو التي جاء موقعها في نهاية الرواية مفروضاً على السياق، فالكاتب يريد أن ينهي الحكاية - بصورة، أو بأخرى - بمقتل ميرا على يدي ابنها شادي، الذي غادر المستشفى قبل أسبوعين من الجريمة سليماً معافى. وكان المؤلف قد تمهد لهذه الجريمة البشعة

١. ميرا، ص ٢١٦

في ص ٤٠ وفي ص ٥١ بذكره اليوم والشهر والساعة التي قُتِلَ فيها شادي أمه بعد سنوات سبع من قُدومها لعمَّان، وكرر ذلك ص ٦٨ وهذه الاستباقات لا تُضفي على الحادث الجُرْمي ما يجعل منه حادثاً مقبولاً، فنحن لا نتوقَّع من الابن الذي عاد من المستشفى بريئاً من الجنون القيام بهذه الجريمة لأن لآعب بلياردو محزوماً وصف أمه بالمومس، لا سيما وأن شادي- ابن الثقافة الأوروبية التي لا تتصف بالغيرة على النساء مثلما هي ثقافة المشرق- لا يتوقع القارئ منه أن يتصف بهذه الصفة التي تجعل الشاب يفقد عقله لمثل هذه الشتمية. علاوة على ما تقدم ثمة صبي (بصاص) يختلس النظر لميرا من خلف خزانات مياه الشرب المثبتة على سطح المنزل^(١). وما جاء عنه لا يقدم ولا يؤخر في وقائع الرواية، وإسقاطه من المتواليات السردية خيرٌ من بقاءه. والعناوين التي تكثُر في الفصول لا علاقة لها في بعض الأحيان بالموضوعات؛ ففي ص ٥٥ نجد عنوان " الشيعوي الهرم " وبعد قراءة الموضوع لا نجد هذا الشيعوي، ولا ذاك الهرم، وهذا عجيب. كذلك " الاعتراف " عنوان لما ليس اعترافاً، والمومس الفاضلة عنوان مقتبس لا ينسحب على المرأة، التي هي ميرا. و "الحلم الجدار " توليفٌ من افتعالات يحيى. والإشارات المتكررة لأفلام سينمائية، وروايات منها الحرف القرمزي^(٢) ، والتحدث عن بعض الآراء في السينما، أو الفلسفة، مما يثقل الرواية بما يُعدُّ غيرَ روائي.

١.ميرا ، ص ١٧

٢.السابق ص ١٤١

إذ ليس من الطبيعي أن يكون يحيى العشريني ملماً بالموسيقى إمام شوبان، وفاغنر، وموزارت، أو بالفلسفة إمام عبد الرحمن بدوي، أو برتراند رسل؛ فهذا تميّط للشخص غير مناسب، ولا ملائم للمحكيّات السردية التي تخاطب القارئ العادي، لا حملة الدكتوراه في الموسيقى، أو الفلسفة، أو اللاهوت. علاوة على هذا كله لا يفتأ المؤلف يتدخل في الحوار غير المباشر الذي يفترض أن يمثل الشخصيات. ففي موقع ما يقول على لسان رجاء ابنة السنوات العشر: "أَمَنْتُ بأن خروجها من بطن أمها يشبه خروج يونس من بطن الحوت". وهذا قلماً يتراءى لطفلة لا تفهم بعد الكثير عن الحمل والولادة، ولا عن يونس وحكايته مع الحوت. وفي جل ما جاء من حوار على لسان بوسكو يتدخل المؤلف فيه تدخلاً مباشراً، فهو يفصح عن مخاوف الرجل من القبض عليه، وإعدامه "إن حدث وضبط فلن تتم محاكمته، سوف يُقدم ضابط صغير على إعطاء الأوامر بسحله إلى أقرب جدار، وإطلاق الرصاص عليه"⁽¹⁾

وفي موقع آخر يذكر أن بوسكو كان متشبثاً بزوجته، ولا يفارق المستشفى عندما كانت ترقد على سرير الشفاء، ثم يذكر بعد ذلك بقليل أنه لم يحضر الجنازة حين توفيت، ولا الدفن، ولم يلق عليها نظرتة الأخيرة. وهذا تضاربٌ مريب لا ينم على وعي ملائم، وضروري، لمن يكتب الرواية، أو على الأقل يحاول ما أمكنه أن يكتب الرواية، من غير أن تتحول إلى مسخرة.

صفوة القول هي أنّ ما يذكره المؤلف^(١) في حكايته عن الذين يعجزون عن خلق الشخصيات الروائية هو أحد أوجه القصور التي لا تبرأ، ولا تسلم منها، روايته ميرا^(٢).

١. ميرا، ص ٢٠٤

٢. نشرت هذه المقالة في القدس العربي ، الجمعة ٥ مارس ٢٠٢١

يحيى القيسي وحيوات سحيقة

بعد رواياته " باب الخيرة " ٢٠٠٦ و " أبناء السماء " ٢٠١٠ و " الفردوس المحرم " ٢٠١٦ و " بعد الحياة بخطوة " ٢٠١٨ صدرت للكاتب الأردني يحيى القيسي رواية بعنوان "حيوات سحيقة" يتناول فيها إحدى الشخصيات التي تجمع في طبيعتها بين الواقعية والغرائبية. فصالح الذي يقترب من الأربعين عمل في التدريس، فديلا سياحيا، فباحثا في مركز للدراسات. يرافق فريقا تلفزيونيا قادمًا من لندن ليصور فيلما عن رحلات السويسري بيركهارت عام ١٨١٢ إلى تمبكتو مرورا باسطنبول فحلب، فشرق الأردن، الذي اكتشف في جنوبه مدينة بترا^(١).

وتشاء الصدفة أن يتعرف في هذه الرحلة على عدد من الأجانب، أولهم غاريت المشرف على إعداد الفيلم، وماغي - فتاة نيوزيلاندية جاءت إلى البترا سائحة، وأعجبت بأحد البدو وقررت الزواج منه - هنا لم يذكر الكاتب كيف اتفق لهما ذلك مع ما بين الاثنين من تباين في العرق، والثقافة، والدين ، والمستوى الحضاري، ولعله لا يعد ذلك ضرورة -

١. يحيى القيسي: حيوات سحيقة، ط١، خطوط وظلال، عمان، ٢٠٢٠ ص٨ والفصل مستخرج من الدستور الثقافي، الجمعة ١٢ آذار (مارس) ٢٠٢١.

وورث عمله بعد وفاته، واتخذت اسماً جديداً أم رامي. وألفت كتاباً بعنوان تزوّجْتُ بدويًا بيعت منه على ذمة الراوي آلاف النسخ. وأليس، وهي إنجليزية، تقيم مع والديها في عمان، حيء بها لتؤدي دور ماغي في فيلم آخر. وفي زيارته للندن يتعرف على أشخاص منهم ستيف الباحث في الماورائيات، رئيس الجمعية الروحية، ودوروثي التي تجري له عملية تنويم مغناطيسي^(١). وفي اللقاء الأول الذي ضم الجميع على شرف بيركهارت وإصراره على زيارة مقام هرون^(٢) وتقديم الأضحية^(٣) قُدِّرَ لصالح الانفراد عن الجميع لقضاء حاجته البيولوجية-تفريغ مثانته مثلاً - فزلت قدمه، وسقط في حفرة كأنها كانت تفغر فاهها، وتنتظر افتراسه على آخر من الجمر^(٤). وفي تلك الحفرة قضى ليلة نابغية عانى فيها من آلام الكسر في إحدى الساقين، والرضوض في واحد من الذراعين، وبعض الكدمات في الوجه والرأس. غير أن المؤلف للأسف لم يلتفت، ولم يتنبه لشيء مهم، وهو وجوب انتباه الفريق التلفزيوني المنشغل بشي الجدي، والاستمتاع بوجبة (الباريكيو) لرفيقهم، مع أنه الدليل الذي يقودهم ويرشدهم للطريق الذي اجتازه المكتشف السويسري، ويمتلك هاتفاً محمولاً مثلاً يمتلكون، وكان بالإمكان أن يتواصلوا. ولكنهم لم يفتنوا له، ولم يسألوا عنه، إلى أن فوجئ القارئ بمروحية تبحث عنه بين الأطلال والحرائب.

١.حيوات سميقة، ص ١٣٠-١٣٥

٢. السابق، ص ١٢

٣. السابق، ص ١٧

٤. السابق، ص ٢٢

انقلاب

وإذا تجاوز القارئ هذه الثغرة الكبيرة، يكتشف أنّ صالحًا بعد أن كُسرت ساقه، وبعد الرضوض، تغيرت حياته رأسًا على عقب. ففيما هو عالقٌ، وقد سد التراب المهيل ثغرة الحفرة، قاضيا على أي أمل له بالنجاة، شرع يتلهّى، بالنظر فيما حوله ليكتشف أن هذه الحفرة تنتهي بما يشبه سردابا يؤدي إلى كهف قد يقود إلى الكشف عن مدينة أخرى تحت البترا. في الأثناء عثر على إناء يشبه الجرة الصغيرة، وكسرة، فإذا فيه شيء كالعسل، فذاقه، وحفز مذاقه خلايا الدماغ، فتخيل نفسه شخصًا آخر يرى أشياء غريبة، فتصورها وقائع حياة كان قد عاشها أحد أجداده في أزمدة مبكرة. ثم استعادها بفعل ذلك المُحَفِّز. ⁽¹⁾

وهذا في الحقيقة شيء غير واقعي، ومفتعل، افتعالا يصل حدا غير معقول. فكيف لإنسان في هذه الحال بين الحياة والموت يمتلك الوقت الذي يسمح له بهذه التخيلات، والتوقعات، وتذوق حلاوة العسل الذي هو ليس عسلا بكلّ تأكيد. على أيّ حال، بعد إنقاذه في مشهد دراماتيكي يُذكرنا بالأفلام الهوليوودية، أُجريت له الإسعافات، ونقل إلى المشفى، ثم نصح بالعودة إلى الزرقاء حيث أمه وأخوه محمود وأخوه حسن يعتنون به إلى أن يبرأ. وفي الانتظار استعاد بعض نشاطه الاجتماعي عن طريق الزيارات، وتبادل الأحاديث. لكن زيارة واحدة منها هي التي سلط المؤلف عليها الضوء. نعني زيارة أبي حذيفة- النمس سابقا- وهو أحد زملائه في

١.حيوات سخيقة، ص ٣١، ٦٤، ويلاحظ تكراره البتراء بالهمزة. وهذا غير صحيح

المدرسة، وكان من أكثر الطلاب شراً، وبعداً عن الدين، والأخلاق، لكنه - بقدرته قادر- تغير تغيراً كبيراً، فقد أطال لحيته، وارتدى دشدشا قصيراً، والتزم بالسوك، وفي فصل الزيارة يجيّد القارئ رسماً كاريكاتورياً لأحد الجهاديين الذين ما إن يظفروا بسماع ينصت لهم، ولو مُكرهاً، حتى تتدفق على ألسنتهم الآيات، والأحاديث، والفتاوى، والدعوات للصلاة، وتكفير من لا ينضم إليهم في مجاهدة دولة الكفر، والطغيان^(١). ومن هذا المشهد يتضح أن وقائع رواية القيسي تجري في العام ٢٠١١ أو بعده بقليل، فقد صدرت الإشارات من النمى لمجاهدة الطغمة الكافرة بدمشق، والرافضة في العراق، على أن هذا الجهادي لم يلبث أن لقي حتفه في سوريا إثر اشتباكات بين تنظيمه وتنظيم جهادي آخر. وتبدو حكاية أبي حذيفة هذه، وما ترتب عليها من اعتقال حسن، الشقيق الأصغر لصالح، حكاية لا علاقة لها بالحبكة الرئيسة للحيات السحيقة، أعني ما يتعلق بصالح. فلو حُذفت حذفاً كاملاً من النص لما ترتب على حذفها أي نقص، مثلما لا يترتب على وجودها أي أثر جليّ في إشكالية صالح مع (الحيوات) السحيقة التي لا يُعرف ما هي. فصالح، بعد أن شَفِي من آثار السقوط في الحفرة، عاد إلى سابق عهده. ووُجد عملاً جديداً^(٢). وتواصل مع غارث، وشارك الفريق في إعداد سيناريو لفيلم ماغي البدوية. وفي هذه الأثناء اكتشف غارث شيئاً مما تعرض له صالح في أثناء مسيرهما في (السيق) المؤدي لمعالم البترا. ولا سيما بعد أن فسّر له صالح ما قام به من حركة مفاجئة متجنباً بها خطراً وشيكاً.

٢. السابق، ص ٨٧

١. حيوات سحيقة، ص ٥٠- ٥٤

قال له: رأيت سيولا من المياه تتدفق في (السيق) توشك أن تجرفنا معها مثلما تجرف الأتربة، فاعتصمتُ بالجبل، وأما غارث الذي لم يرَ شيئاً مما ادّعاها صالح، فقد حار في أمره، وأخبره أنّ هذه الحال لا يحسن عليها السكوت. وينبغي له أن يعرض نفسه على طبيب. من هنا تبدأ إذن حبكة الرواية، فالمشكلة هي: كيف يمكن أن يتخلص صالح من هاتيك الحالات التي تعتاده بين حين وآخر؟ وهي حالات لا يجدون لها تفسيراً^(١). وقد نصحوه أخيراً بالتوجه إلى لندن، وزيارة الجمعية الروحية، وعندما زار لندن للمشاركة في احتفالات الفيلم الوثائقي عن بيركهارت، وعن ماغي البدوية، عرض نفسه على الجمعية، وقابل كلا من ستيف ودوروثي التي أخضعتة للتنويم المغناطيسي. وفي هذا التنويم يرى صالح العجائب التي يصفها لنا في الفصل الموسوم بعنوان قَاب قَوْسَيْنِ أو أدنى^(٢). وهو وصفٌ يذكّرنا بطوفان نوح، وما تشير إليه الكُتُب المقدسة، وشروحها، من تفاصيل، حتى إن دعوة نوح ابنه ليركب معهم في الفلك خوطبَ بها صالح " يا بني اركب معنا ولا تكن من المغرقين " وهذا غير دقيق^(٣) وهذه الرؤيا التي عصفت بكيان صالح، وهو تحت تأثير التنويم تعني: أنّ هذا الرجل تتناوب عليه حياة في زمن جرفت السيول فيه مجموعة من الرهبان، كانوا

١.حيوات سحيقة، ص ٨٣

٢.حيوات سحيقة، ص ص ١٣٧-١٤٣

٣.هود، الآية:٤٢(يابني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين)

في زيارة للبترا، و حياة أخرى في زمن كان فيه أحد أتباع الحلاج، وأحد مريديه، وقد شهد إعدامه في عرض بانورامي، و حياة أخرى كان فيها موجودا زمن نوح عليه السلام.. مما يذكرنا بعقيدة التقمص عند الدروز، أو بتناسخ الأرواح لدى قدماء المصريين.

تساؤلات

ولو طرح القارئ على المؤلف سؤالاً، وهو: ما الذي تريد الرواية قوله؟ إذ لو سلمنا جدلاً بأن هذا الشخص رُفِع عنه الحجاب، ورأى نفسه يعيش في أزمنة ممتدة من الماضي إلى الآن، فما النتيجة النهائية، والمحصلة الأخيرة لكل هذا؟ هل تريد أن تقول: إن صالحاً هذا يعاني من الجنون أو المرض النفسي؟ أليس الذين يعانون الجنون والمرض النفسي موجودين في كل مكان، وفي كل آن، فما الذي ينفرد به صالح عن سائر المجانين، أو المرضى؟ وحتى عندما قرّر العودة للبترا، واستعادة الطريق إلى الكهف الافتراضي، ولجرار العسل التي ترمز لحلاوة الحياة، فما الداعي لهذا كله ما دامت النتيجة هي اختفاؤه؟ وما قيمة تلك البحوث التي أعدها لمركز الدراسات عن جذور العنف والتطرف في التاريخ الإسلامي المبكر، وهو شيء عارضته فيه (أليس) عندما ذكرته بما في التاريخ المسيحي أيضاً من عنف وتطرف، ومذابح البروتستانت خير مثال لذلك. وهل يريد منا المؤلف أن نصغي لنصائح أليس، وهي تخاطب صالحاً بقولها: " لست صالح (كذا، والصواب صالحاً) الذي التقيته أول مرة. لدينا طريقتان مختلفتان. أنت مصرٌّ على الغوص عميقاً في وحل الماضي، وأنا أحاول الذهاب إلى حاضر أكثر أمناً يجتني بالحياة ". فلو أن هذه النصائح، التي تفرق بين أناس ينكرون حاضرهم لصالح الماضي، وآخرين ينكرون الماضي لصالح الحاضر الراهن،

وُضعت في سياقٍ آخر لكان الخطاب في الرواية مقبولاً من حيث محتواه الإيديولوجي، لكن المؤلف جعل صالحاً يتخذ هذا الموقف مجبراً، لا مخيراً، فالسقوط في الحفرة، ورفع الحجاب، عاملان غير ذاتيين، فهو سقوط نفسي وذهني متكرر بفعل قدرتي كسقوط البطل التراجيدي في المسرح الإغريقي، أي أنّ البطل لا يد له في هذه الخيارات.

ملاحظ

والرواية لا تخلو من تشويق يظهر في مواقع، ويخفي في أخرى، فالفصول التي عُني فيها صالح بالبحث لتأليف كتاب بعنوان " الكتاب الأبيض" ^(١) والوصف المطول لما يراه في الكوايس، بما ينطوي عليه من غرائب، فصولٌ تخلو من التشويق. على أن الفصل الذي يتصل بأبي حذيفة، وباعتقال حسن، فصلان مشوقان، وإن لم تكن لهما علاقة عضوية بحبكة الرواية، إذ يجد فيها القارئ العادي ما يشده. ومع هذا التشويق لا يسلم البناء من بعض الاستطرادات. فما إن أشار لعودة صالح للزرقاء حتى بادر للحديث عن موقع المدينة، وعن نشأتها، والجماعات التي نزحت إليها، واتخذت منها دار إقامة ^(٢) وهذا كله لا ضرورة لذكره. فمن منا لا يعرف الزرقاء ثاني مدينة من حيث عدد السكان؟ علاوة على أن السارد أظهر صالحاً - وهو دليلٌ سياحي - بمظهر من لا يعرف

١. حيوات سحيقة، ص ١٦٣

٢. السابق، ص ٤٠-٤١

عن الأردن إلا القليل، بدليل أن (أليس) التي ترافقه في إحدى الجولات، هي التي تعرّفه بالعديد من المدن والقرى^(١) وهذا غير معقول، ولا مقبول، بل معيب من رجل يعمل دليلاً سياحياً. فوق هذا لا بد من إقناع القارئ بأن السيدة ماغي وجدت فعلاً ما يحفرها على ذلك الهيام، والشغف، غير المتوقع من تزوجته، وما هي درجة العشق التي تدفع بها للتخلي عن بلادها، وعن أهلها، والعيش وحيدة غريبة بين آثار الأنباط، وخرائب الأعراب، ولو قيل: إن هذه الحكاية الجزئية وردت عرضاً، ولا تأثير لها في الحوادث التي يتشكل منها النص، فإن الرد على ذلك بسيط، وهو مسؤولية المؤلف عن كل ما يرد في روايته مسؤولية تضمن أن يكون لجلّ ما يرويه تفسيره المقنع. وفي (حيوات) سحيفة شيءٌ مما يلاحظه المتابع في رواية القيسي الأولى " باب الحيرة " ونعني بهذا التصنع في اللغة السردية، فهو ينحو فيها منحى إشراقياً، عرفانياً، يتم على إدامة النظر في كنب التراث، وهذا، وإن تراءت فيه جمالياتٌ تبهّر القارئ، إلا أنه لا يتلاءم مع الرواية من حيث هي فن أدبي، موضوعي، لا ذاتي، ينبغي له أن يُكتب باللغة التي يسلس قيادها للقارئ العادي. فالقيسي في روايته هذه يستهدف النخبة، لا القراء العاديين، مع أنّ الرواية - أساساً - تستهدف القارئ العادي في رأي فرجينيا وولف.

١. حيوات سحيفة، ص ٩٧-٩٨ وبعد اعداد هذا الفصل نشر رامي أبو شهاب مقالة عن حيوات سحيفة(القدس العربي، ٤/٧/٢٠٢١) لا يستطيع القارئ أن يفهم منه ما الذي يريد الكاتب أبو شهاب قوله، وهل هي رواية، أم شبه رواية.

٣٦٦ للسوداني

أمير تاج السر

بعد رواياته أرض السودان، ورعشات الجنوب، وتوتُّرات قبلي،
وصائد اليرقات، وزحف الممل، و مُهر الصياح، وتعاطف، والعطر
الفرنسي، صدرت للسوداني أمير تاج السر رواية بعنوان غريب، وهو
٣٦٦ وهو عنوانٌ ورد ذكره غير مرة في متن الحكاية. أولها ص ٩ " سميتها
٣٦٦ كناية عن سنة لاهثة، مريضة، مؤلمة، قضيتها في حُبك " والثانية ص
١٥٢ يقول مخاطبًا أساء: " إن رسالتي لن تصل إليك يومًا، ولكني مع ذلك
أصرُّ على الكتابة واجبًا من عاشق نقيٍّ في زمن غير نقي " ويذكر العنوان
مرة ثالثة ص ١٩٤ قائلا: " أسرعت إلى دفترتي حيث أكتب ٣٦٦
ووقعتُ باسم المرحوم عند آخر فقرة ".

وفي نهاية الرواية، وبعد أن ابتلع السارد نحو ٦٠ حبة من المادة المنومة
على سبيل الانتحار، كتب تحت العنوان ٣٦٦ عبارة اقتبسها من المجنون
المعروف في حيِّ المساكين باسم (شلال) يقولُ فيها " أجمل رقصة في الدنيا
على الإطلاق هي التي يؤديها الديك عندما يُدبح ^(١) ".

١. أمير تاج السر، ٣٦٦، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠١٥ ص ٢٠١

رواية تراسلية

ويتواصل بين هذه الإشارات ما يرويه السارد عن حكايته هذه مع العشق النقي. فهو يوقع رسالته التي لا تحمل عنوان مرسل قط إلا إذا كنا نتوقع من عاشق يبتلع ٦٠ حبة منوم، ويوقع بأصابع يده الهامدة كلمة (المرحوم) هو المرسل، وتلك التي يتكرر اسمها كثيراً، من غير أن تظهر على مسرح الأحداث إلا مرة واحدة، هي المرسلَةُ إليها، وهي التي لا تُذكر لها سيرة، ولا مكان، ولا عنوان، ولا أسرة، ولا أقرباء يمكن أن يسيروا إليها، فتُعرف. فالسارد، الذي هو بطل الرواية في الوقت نفسه، معلم كيمياء في مدرسة متوسطة بمدينة ساحلية في السودان، يدعوهُ قريته عبد القادر علي - الموظف في أحد المصارف- لحضور حفل زفافه في صالة للأفراح تعرف باسم النادي الطلياني. في الحفل يشاهد تلك الفتاة الحسنة التي وقع في حبها من النظرة الأولى. وقد عرف من خلال الأصوات، والنداءات، وسط الصخب، أن اسمها (أساء). وفي اللحظة التي وقع فيها بصره عليها تغير في شخصيته شيء كثير، وانقلبت طباعه رأساً على عقب. فبعد أن كان عزوفاً عن النساء، زاهداً في العلاقة بأيّ منهن، لا يفكر إطلاقاً بالزواج كغيره على الرغم من أنه تجاوز الأربعين، وجد نفسه على نحوٍ مباغت متعلقاً بتلك الفتاة، وهذا التعلق أزال ما كان بينه وبين المرأة - بصفة عامة - من جفاء، بل أعاده إلى أجواء مراهقته الغابرة، وإلى فوران الشباب بعد أن كاد الرأس يشتعل شيئاً. وتبعاً لهذا بدأ رحلاته المتوالية بحثاً عن سبيل للوصول إلى الفتاة، والتعرف إليها، وإلى أسرته، وإلى الحي الذي تقم فيه. وهل هو حي المساكين، أم هو حي آخر أكثر رقياً، وساكنوه أكثر ثراءً.

والفرضية التي ينطلق منها هذا العاشق هي أنها لا بد أن تكون من أبناء حيّ البستان، وهو أرقي أحياء المدينة، وأناسه مرفهون. يعيشون في فيلات مريجة، ولديهم خادماً أثيريات، ويتنقلون بسيارات فارهة من أحدث الموديلات، لا في الحافلات العمومي. وبيوتهم تحيط بها الزهور، ونباتات الزينة، والأشجار ذات الظلال الوارفة، وأين من هذا كله حيّ المساكن الذي أنشأته الحكومة بعد الاستقلال، ووزعت ما فيه من بيوت شعبية على صغار الموظفين، وذوي الدخل المحدود من الفقراء، والمهمشين.

الوزير بلا وزارة

على أنّ مساعي العاشق للاهتداء لطرف خيط يقوده لتلك الحسناء أكسبته حساسيةً جديدة قادته إلى حيّ البستان مراراً. بعد أن أخفق في الحصول على صورة لأسماء، على الرغم من أنه بحث في الصور التي جرى التقاطها في العرس مرتين؛ مرة في الاستوديو الذي كلف بالتقاط الصور، وتظهيرها، ومرة أخرى بعد عودة قريبه العريس عبد القادر من شهر العسل. وقد تفتّق ذهنه عن حيلة يحتال بها لدخول حيّ البستان دون إحساس بالحرج، فتظاهر بشراء بيتٍ لأحد أقاربه العاملين في الخليج، وكان يرمي من ذلك لمشاهدة بيوت كثيرة مما يُعرض لعله في إحدى المناسبات يعثر على أسماء، أو على من يعرف عنها شيئاً، ولكنّ هذا التدبير لم يفده. وذات مرة سمع وهو يتمشّي في حيّ البستان هاتفاً يهتف به أستاذ .. أستاذ .. وتلقت نحو صاحب الصوت، فكانت المفاجأة: طلحة رمضان - الوزير السابق للتخطيط - فهذا الوزير أحد ثلاثة أشخاص لمعوا من حيّ المساكن، وهو الآن وزير بلا وزارة، أي " وزير سابق ". تحدثنا قليلاً في الشارع قبل أن يدعوه الوزير للبيت، وفي الأثناء طلب منه أن يرشح له مدرساً يُعطي أصغر

أبنائه (هيام) دروسًا خصوصية، فما كان من السارد إلا أن وجدها فرصة فاختتمها، وتسلم شيكا مسحوبًا على المصرف الذي يعمل فيه قريبه عبد القادر، وذلك بدل أتعابه مقدمًا عن الشهر الأول. لم تكن النقود - بالطبع - هي غاية السارد من قبول العرض، وإنما غايته أن يجد سببًا مقبولًا للتردد إلى حيّ البستان دون أن يكون في تردده هذا ما يُجرِّه، أو يُظهره بمظهر المتطقلين.

في هذا البيت اكتشف ما ظنّه طرف الخيط، فقد سمع في أثناء الحديث اسم (أسماء) يتردد على الألسنة، فظن أنها الفتاة التي شغف بها، لكنه لم يلبث أن اكتشف خطأه؛ فهو اسم لشيخة الزار الشهيرة^(١) ومن قبل كان قد اعتقد أنّ من حقه الاعتراض على كل من تسمى بهذا الاسم، وأصيب بالرعب عندما علم بنية (والي) شقيق (ليلك) - زوجة الوزير بلا وزارة - الزواج من فتاة اسمها (أسماء) فحشي أنّ تكون (أسماء) هذه هي التي رآها في زفاف الطلياني. وقد تردّد في أنّ يفترض وجود نساء أخريات من حيّ البستان ينادين بهذا الاسم، كأنّ الله لم يخلق إلا أسماءه هذه.

في بيت الراوي

وأما الحدّث الذي يهزّ الكثير من قناعات الراوي، فهو ما جرى في منزله بحجّ المساكين. فعند عودته إليه ذات ليلة من حيّ البستان، وجد الكهراء مقطوعة كالعادة، فتح الباب، وأخذ يتلمّس طريقه نحو الشموع الموضوعة على الطاولة، في وسط الصالة ليشعلها، فوقعت الشموع

١. أمير تاج السر: ٣٦٦، مصدر سابق، ص ١٥٦

وارتطمت بجسّم غريب، وما هي إلا ثوانٍ حتى فوجيء بوجود ثلاث جثثٍ ملقاةٍ حول الطاولة، فأخذ بالصرخ الذي دفع بالكثيرين للتجّمع في المنزل، وفي الحال حضرت الشرطة يتقدّمها القبطي قدسي قريانوس. وتحمّقت الشرطة الجنائية، لا على السارد وحده، بل على بعض الجيران أيضًا، ومنهم فاروق الملقّب بكولمبوس.

وأياً ما يكنّ الأمر، فإنّ الراوي شُغلَ بهذه الجريمة، وأدخل السجن، إلى أن حضر الوزير بلا وزارة، فأقنع الأمن ببراءة الراوي. ثم تكفّله، وجرى إطلاق سراحه، وإعادته لتدريس (همام) في بيت الوزير كالعادة، على الرغم من أنّ الراوي اعتذر عن الاستمرار في التدريس، لما لحق بسمعته نتيجة الجريمة التي وقعت في بيته. وفي الأثناء بدأت شكوك الراوي تخوم حول زميله معلم الكيمياء (شمس الغلا) الذي استبدل اسمه بآخر، هو عاصم، نزولا عند رغبة خطيبته التي تنتسب لعائلة من " الذوات ". وسبب هذه الشكوك أن القتلى لم يُعرف كيف قتلوا، ولا بماذا قتلوا، فكلّ التحاليل لم تستطع معرفة سبب الوفاة، إلا أن يكون كياويًا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تذكّر الراوي أنّ الشخص الوحيد الذي يمتلك نسخة من مفتاح البيت هو (شمس الغلا) كان قد أعطاه إياه بعد اختفاء أخيه بخاري لعاه يلزمه ذات يوم. وقد تخيّل السارد السيناريو على النحو الآتي: فالقاتل استدرج الرجال الثلاثة، وهم فلاحون باعوا أبقارًا في سوق الحلال، وأخذهم لمنزل الراوي مدعيًا التفاوض معهم على صفقة ما، وهناك قتلهم، ثم أغلق الباب بالمفتاح، وغادَرَ البيت بعد أن اختلس النقود التي كانت في حوزتهم في حينه، وهذا يفسّر ثراءه المفاجئ بدليل استبدال السيارة بدراجته النارية القديمة. واللطيف في الأمر أنّ زميله السابق (شمس الغلا) لم

يُنكر، بل اعترف بذلك دون أن يُسأل، قائلاً: " المادة كانت في إحدى شموعك. وقد نظفْتُ المكان " وقال، وهو يعيد إليه نُسخة المفتاح: " الأشخاص الثلاثة أغبياء، ويستحقون الموت، لا الحياة ⁽¹⁾ " أما وقَّع هذا الاعتراف على الراوي، فكانَ صادقاً، وكبيراً. ففي ذلك الموقف يتجلى الفارق بين موقف العاشق النقي، وموقف الخائن القاتل غير النقي، الذي يُتمن على بيت زميله، فخافَ الأمانة بطريقة بشعة تمُّ على عَدَم الإحساس بالمسؤولية .

رُويت هذه الحكاية بقلبٍ ساخر عَوَدنا عليه المؤلف في رواياته الأخرى " صائد اليرقات * " و "العطر الفرنسي * " فهو كتبُ كوميدي في المقام الأول، بيد أن السخرية في رواياته تبقى رهينة الاعتدال الذي يُعزِّزُ الغاية من السرد، ومن رسمِ الشخص، الذين تتقلب بهم الأيام، ويتغيرون بتغير الأحداث، وتراكم الوقائع. فهو يكتبُ رواية عن الرواية التي تتحدَّثُ عن عذابات شخص يعيش حالة حبٍّ من طرف واحد لمدة سنة كاملة. وهذه سُخرية تتجاوز ما هو مُتوقع، إذ هو يسخر من الرواية، ومن كتاب الروايات.

تساؤلات

فما الغاية من هذه السخرية إن لم تكن على صلة بالحكاية المخترعة في ٣٦٦؟ وما الغريبُ في أن يعجب رجلٌ أربعيني بامرأة رآها مرة واحدة في حفل زفاف؟ الغريب هو أن هذا الرجل يحتلُّ بؤرة السارد الساخرة، فنحن نتابع ما يقوله، ويكتبه، في رسالته التي لنْ تصل أحدًا،

١. مصدر سابق، ص ١٨٤

وهذا يعني أنّ السخرية هي من الأربعيني لتخليه عن كثير من طباعه، وعمّا كان يؤمن به، لا لشيء، إلا لأنه أعجب بتلك المرأة التي كأنّ الله لم يخلق على شاكلتها امرأةً أخرى. وعلى الرغم من أنه لا يعرفها، ولا يعرف من أين هي، يقضي عامًا كاملاً بأيامه، ولياليه، يحاول أن يجد ما يرشده إلى هذه المعرفة، وإلى العنوان، إن كان لها عنوان. ونحن نلاحظ سخرية الكاتب أيضًا من السارد الأربعيني، وهو يزاوّل لعبة الأسياء تارة، والادعاء بالبحث عن منزل للبيع، أو البحث عن صورّ معارفه في حفل الزفاف، أو مراقبة ما يجري في منزل كولمبوس، أو قريبه العائد من شهر العسل عبد القادر، فكلّ ذلك يفيض بالسخرية. علاوة على أن حيّ المساكن لا يسلم من دعاياته المضحكة، فأحد الذين لمعو من أهله وزير بلا وزارة، والآخري بائعة هوى.

ألا يجدُ القارئ في أساء، التي هي ضالة السارد المنشودة، وبغيته المفقودة، رمزًا؟ وهل ترمز للسعادة في الحياة الدنيا لذا فكر بالرحيل المبكر لعله يجدها في الآخرة؟ ألا نجد في رحلاته التي تشبه رحلات أوديسيوس في عرض البحار عائداً إلى إيثاكا، وإلى محبوبته بينلوب، ما يوحي لنا بالموازنة، فإذا كان أوديسيوس، وهو هنا الراوي العاشق، وجد ما يعيقه عن الوصول لبغيته، فإن المتطفلين في قصره ممّن يطمعون بينلوب تبيّن له ولها أنهم زائفون، وفاسدون، وقتلة، وإرهابيون. إذاً هو عشقٌ نقي، في عالم بلا نقاء، وزمن بلا صفاء.

اضطرابٌ في

ومع جلّ هذه الاحتمالات التي توحى بغنى الرواية، وبما فيها من إتقان، لا تخلو من اضطراب يظهر بين الحين والآخر، فالكاتب الذي لم يذكر اسم المدينة التي تختصّ الوقائع، يميل للاستطراد كثيراً، والاستطراد نقيض

التكثيف، والتركيز، فعلى سبيل المثال يذكر الدعوة للزفاف في النادي الطلياني، ولا يكتفي بهذا، مع أنّ الهدف هو تعيين مكان الحفل، وموعده، فهو يستطرّد، فيحدثنا عن تاريخ هذا النادي، وما كان فيه من ملاعب تنس، وكرة يد، إلخ .. وكيف اختفى ذلك كله، وأصبح صالة للحفلات.. مؤكّداً أن لا علاقة للنادي بالطليان. وهذا الاستطراد نكاد نجده في الكثير من المواقف، مما زاد في حجم الرواية.

شيء آخر يُلاحظه القارئ اليقظ، وهو حرص الكاتب على تقديم الشخصية بكلمات موجزة، واعدًا بالكشف عن أبعادٍ أخرى لها لاحقًا، لكنّ هذا قليلاً ما يلتزم به، فقد ذكر شيئاً قليلاً من طباع شمس العلا واعدًا بالمزيد لاحقًا، لكن هذا الذي وعد به لم يذكر، وإنما الذي ذكره هو زواجه، وتخليه عن اسمه غير السياحي، وثوراه المفاجئ، والجريمة التي ارتكبتها، وما كشفت عنه من قُبْح الطبع، وسوء الخلق.

علاوة على أنّ المؤلف يجمع بعض الوقائع جنباً إلى جنب، دون أن يذكر ما يصل هذه الحوادث ببعض، ففيما كان السارد في السجن بعد افتضاح الجريمة، فوجئنا بحضور الوزير بلا وزارة لكي يتوسّط له، ويتكفّله، وقد وردَ ذلك بطريقة تؤدي لسؤال، وهو: كيف علمَ طلحة رمضان بوجود الراوي في السجن، وبالجريمة التي وقعت في بيته أصلاً؟ أما إشارته لثراء شمس العلا، وتغييره الدراجة القديمة بسيارة، بسبب سرقة نقود القتلى الثلاثة، فإشارةٌ متسرّعة، لأن الفرق الزمني بين وقوع الجريمة، واكتشافها، أقل من أن يسمح للقاتل بإفراق النقود المسروقة، وظهور علامات الثراء المفاجئ. على أن المؤلف يؤكد إخفاق التحليل بالكشف عن سبب الوفاة،

في إشارة منه لسبب كياوي، وهذه فرضية مشكوك فيها، لأن التحليل
المخبرية تستطيع الكشف عن هذا، وذلك معروف جداً.
وهذه الملاحظة تؤكد أن الرواية كانت في حاجة ماسة للمراجعة قبل
الطبع، ولزيد من التنقيح قبل النشر.

* انظر ما كتبناه عن *صائد اليرقات* في كتابنا الصوت المنفرد، ٢٠١١، عمان: دار أمواج ص
٢٣١ - ٢٣٦ وما كتبناه عن *العطر الفرنسي* في كتابنا بلاغة الرواية ومسارات القراءة،
٢٠١٦، عمان: دار فضاءات، ص ١٥٣ - ١٦٢.

جسر التفاحة للعراقي عواد علي

بعد رواياته حليب المارينز ٢٠٠٨ ونخلة الواشنطنيا ٢٠٠٩ وأبناء الماء ٢٠١٦ وحماسة ماركيز ٢٠١٧ صدرت للكاتب العراقي عواد علي رواية خامسة اختار من اسم أحد الأمكنة في الفلوجة (جسر التفاحة) عنوانا لها^(١) مشيرا بهذا لوقوع أكثر الأحداث دموية في المدينة بعيد الاحتلال الأمريكي في العام ٢٠٠٥ وما تلا ذلك من أعوام احتلتها فيها عصابة داعش الإرهابية. واختار المؤلف لروايته هذه إحدى الشخصيات التي عرّكها الحرب عزك الرحي، بطلا ساردا، مستهلا علاقة هذه الشخصية بالوقائع عندما طلب من السارد التعرف على رفاة أبيه الذي قاوم الأمريكيين، واستشهد، ودُفن، فيمن دُفِنوا في مقبرة جماعية. ومع أن محاولة الشاب اليافع في حينه لم تكلل بالنجاح، إلا أنه وقع هو الآخر ضحية النشاط الأمني للمحتلين، فاعتُقل في المكان المعروف باسم جسر التفاحة، ولم يكن قد تجاوز السادسة عشرة. وُرِّج به في زنزانة بسجن

١. عواد علي: جسر التفاحة، دار الآن (ناشرون) عمان، ط ١، ٢٠١٩.

(أبو غريب) قريباً من بغداد^(١) يقول في وصفها " مكفهزة، لا نافذة فيها، ثموتها الوحيدة تأتي من بين القضبان، على جدرانها خربشات، وكلمات، وآثار زيت طبعها أكف المعتقلين السابقين، وأصابعهم، وثمة أغلال مثبتة على الجدار. "^(٢) يتصل بهذا ضرباً آخر من الوصف عن التعذيب، والتحقيق، والاعتصاب. ومع أن السارد يجد سلاسة في سوقه للحوادث، إلا أن الكاتب يقاطعه مشيراً لشخصية عراقية أخرى تقيم في كندا (صفوان) يدعي الاطلاع على ما ينشره السارد في صفحته على الفيس بوك، ويقترح عليه كتابة رواية مشتركة عن تلك الوقائع، لكن السارد يعتذر، ويعهد لهذا المطرّز (صفوان) بكتابة الرواية وحده، ولا مانع لديه من الاعتماد على منشوراته، واستخدامها في روايته^(٣).

وفي إشارة لتعصّب الأمريكيين يذكر عرض المحقق عليه التحول عن الإسلام، واعتناق المسيحية، وحين رفض بصق في وجهه^(٤). وفي السجن يتذكر السجين - عادةً - أصدقاءه، وهو هنا يتذكر أصلان البياتي الذي يبدو لنا في الرواية أكثر من معلم مدرسة، فهو أديبٌ يحفظ شعر درويش، وغيره، ملّمٌ بالأدب الروائي، ولا سيما بأدب الواقعية السحرية (كندا) ولا سيما روايات ماركيز. ومن أصدقائه الذين يتذكّرونهم، في مسعى من المؤلف لتشكيل حلقة حول السارد، معلمه الآخر أدهم الدليمي.

١. جسر التفاحة، ص ١٤

٢. السابق، ص ١٩

٣. السابق، ص ٣٠

٤. السابق، ص ٣٨

وفي السجن يتعرّف كالعادة على معتقلين منهم إبراهيم، ومنهم واحد من أتباع مُقتدى الصدر- ساهي باقر اللامي- يحاول جذبَه للمذهب الشيعي بحديثه المفرط عن المهدي المنتظر^(١). ويُصغي لأخبار تتنامى إليه عن معتقلي سجن الديسكو الموصل، وهو سجنٌ عُرف بهذا الاسم لأنّ الأمريكيين يستخدمون فيه موسيقى صاحبة بلا توقف بهدف إزعاج المعتقلين، وحرمانهم من النوم. وفي الأثناء يهاجم تنظيم القاعدة سجن [أبو غريب] هجومًا يوقع عددًا من القتلى بين الأمريكيين.

سرد عشوائي

والى هنا تبدو متواليات السارد سلسلة، ومُطردة، غير أنه في المدونة الحادية عشرة عدلَ عن هذا النسق، وانتقل من مقاومة الأمريكيين لشيء خاص يروي فيه حكاياته الغرامية، وهو في عمر لم يتجاوز السادسة عشرة، فيذكر لنا ثلاثا من النساء كانت له بهنّ علاقة؛ الأولى سها ابنة الجيران، والثانية نهلة، والثالثة هنادي. وهي من المحمودية جنوبي بغداد. وتبدو هذه الحكايات مُقحمة على السياق، لأنه سيعود في المدونة التي تليها لكوايس الاعتقال، وأخيرًا لقرار الإفراج غير المشروط عنه، وهو إفراج يفتقر للتفسير. إذ لم يذكر الراوي عنه سوى عبارة واحدة تقول " عندما قرّروا الإفراج عني، لم يطلع أحدُهم على دفتر اليوميّات^(٢)". وهذا يثير تساؤلًا؛ إذ كيف تسنى لهذا الشاب المعتقل أن يطلق سراحه، وقد صور الذين اعتقلوه بصور ليس فيها موضع للرحمة، أو الرأفة؟

١. جسر التفاحة، ص ٥١

٢. السابق، ص ٧٢

لقد جرى الإفراج عنه، وهذا حدثٌ مهمٌّ، لكن لماذا جرى؟ لا يجبرنا الراوي، ولا المؤلف، مما يترك فجوةً تتطلب أن يقوم الكاتب بسدها، وتلميس ثقوب النصّ.

خلل في التشخيص

وعند عودة السارد للفلوجة يكتشف أن المدينة تحولت إلى خرائب، فحتى المدرسة التي تعلّم فيها حروف الهجاء أصبحت أطلالاً. وقُبيل مغادرة الفلوجة للرمادي فوجئ بحضور الفتاة التي ذكرها وسأها ها هنا ندى الفجر، وكانت قد تزوجت من رجل فظ خاطبه قائلاً " أنت ولدٌ قليل الأدب. سأفأق عينيك أن تطلعت إلى زوجتي"^(١). " وسيعرف القارئ لاحقاً بعض التفاصيل عن ندى الفجر هذه، وأن اسمها الحقيقي هو نجوى. ويبدو أنّ العدول من نسق سردي لآخر شيءٌ مُتكرّر. ففي المدونة السادسة عشرة إذ يتوجه السارد، وأمه، إلى الرمادي، وبلا حافر يُذكر، يفتتح قوسين ليذكر بينها الكثير من الأعمال الأدبية التي زوّده بها أصلان، وقرأها، وهي أعمالٌ لا تتفق مع مستواه، يذكر أعمال بورخيس مثلاً، وأنه قرأ أعمال أوستورياس، وإيزابيل ألندي، وأنطونيو سكارميتا، وإدوار غالينو، وكارلوس فوينتس، وأليخو كاربنتييه، وخوليو كوناثار، وماركيز، الذي يعدل كل هؤلاء وحده. علاوة على الكتاب العرب الذين قرأ أعمالهم: كنجيب محفوظ، وفؤاد التكرلي، وغائب طعمة فرمان، وإميل حبيبي، وإدوار الخراط، ورشيد بو جدرة. فضلاً عن التسلية ببعض الكتب الخفيفة حين يُعكر مزاجه الرائق بعضُ الزبائن"^(٢)

٢. جسر التفاحة ٨٧

١. جسر التفاحة، ص ٨٥

تميط الشخصوص

ومثل هذه المبالغة - فضلا عن أنها تشدّد عن النسق السردى الذى تتابعت فيه الحوادث، وتساوقت - يضيف على البطل - الفتى - النمطية التى تأبى العقول الطبيعية القبول بها، إلا إذا كان هذا البطل من النوع المعروف بالسوبرمان. وقد أضاف بعد الذى ذكر كله كتبًا للياس مُرَقَص، وصادق جلال العظم، وسمير أمين، وأنطونيو غرامشى^(١). ولو اقتصر على هذا، لهان الأمر، لكنه عند ذكره أحد العاملين فى شركة الإطارات، وهو خميس المصرى، يعرّفنا به بالتركيز على ما قرأه من روايات نجيب محفوظ. ويقول خميس للسارد: " محفوظ يا أستاذ هرمٌ يُضأف إلى أهرامنا الثلاثة^(٢) ". وعلى الرغم من أن السارد يروى حكايته على هيئة مدوّنات، إلا أنه يتناسى ذلك أحيانًا، فالرسالة التى وصلته من ندى الفجر (نجوى) التى أبلغته فيها بوفاة زوجها، وأن الطريق بات مفتوحًا أمامهما للزواج، إن كان ما يزال يحبّها، كان من المفترض أن تبعث بها إلى بريده الخاص فى الفيس بوك، لا بمغلف تُسلّمه لخميس المصرى^(٣). ومثل هذا الاضطراب ما رواه السارد عن انهاكه طوال عام فى إعداد رسالته للماجستير عن ملحمة جلجامش، دون أن يخبرنا قبل ذلك إن كان قد تقدّم للثانوية، أو انتهى

١. جسر التفاحة، ص ٨٩ كما لو أن الكاتب يريد إقناعنا باتساع ثقافته. انظر الفصل الأخير ص ١٨٩.

٢. السابق، ص ٩٠.

٣. السابق، ص ٩٦ ، ١٦٠.

من الشهادة الجامعية الأولى، أو أنه التحق ببرامج الماجستير. وبدلاً من ذلك شغل في تقييظ مترجم الملحمة هريرت ميسن، ومدرسه أصلان، الذي لم يخل عليه بالمؤلفات، والإهداءات، فقد ذكر أنه أهدها روايات لغوغول، وتشيوخوف، وليرمنتوف، وكوبرين^(١). وزاد على هذا الإفراط في تقييظ الأدب الروسي^(٢). وبعض الأدب العربي، لا سيما العراقي. فسركون بولص - مثلاً - ولد في الحبانة، وأيوب يكتب شعراً عمودياً يحاكي فيه شعر عبد الرزاق عبد الواحد^(٣). وواقع الحال أن هذه معلومات جيدة عن الأدب، لكن موقعها ليس في الرواية إنما هو في كتاب يحتوي مقالات أدبية لا سرداً. وثمة تضاربٌ في المواقف تتجلى في التحول من النموذج المقاوم للاحتلال إلى شخص آخر، يحنُّ للسفر واللجوء. وفي الحوار بين السارد وأمه التي تأبى منه القيام بهذا، يقول لها: أنه لا يستطيع الاستقرار لا في الرمادي ولا في كركوك، لأن الآخرين في هذين الموقعين يسمعون كلمة نازح، وهو يمتقُّ هذه الصفة ويمتق أن يوصف بالنازح^(٤). لذا يُفضل السفر إلى تركيا، ومنها إلى أي بلد أوروبي. وقد نسيت الأم، أو تناست، بفعل تناسي المؤلف، القول: إذا كنت تجدُ حرجاً في صفة نازح بالرمادي، وغيرها، فما الذي تجده في كلمة لاجئ في تركيا، أو ألمانيا؟ فاستقراره في هانوفر، أو نورينبرغ، استقرارٌ لاجئ، فما الفرق؟ والغريب أنه بعد استقراره في هانوفر

١. جسر التفاحة، ص ١٠١

٢. السابق، ص ١٠٣

٣. السابق، ص ١١٨

٤. السابق، ص ١١٥-١١٦

عاد لمتابعة المعارك في الفلوجة^(١) ويسوؤه ما يُرتكب فيها من مجازر^(٢) ومع أنه صُدم بمقتل معلمه أدهم الدليمي، إلا أن هذه الصدمة لم تكن حائلًا دون البحث عن نزهة في شواطئ نيس الفرنسية^(٣) حيث تنتظره مغامرة عاطفية جديدة مع مليكة التي ترتدي البوركي - مايوه إسلامي - حتى لا يراها أحد بلباس يظهر الجسد، فهي من أسرة متدينة^(٤). وقد يتساءل القارئ عن المفاجأة التي تظهر في حديث السارد عن شقيقته أميرة، لأن ما ذكر في السابق يؤكد أن الأسرة تتألف من الأم وولدين اثنين هما أيمن والسارد^(٥). وفي موضع آخر يتضح أن له شقيقة في سنّ الزواج، وقد درست العلوم التربوية في الجامعة، وتقدم لخطبتها آيدن ابن أصلان البياتي^(٦). وأما هنادي، التي ذكرها لنا في بداية الرواية، فقد عادت للظهور باسمها الحقيقي أماني^(٧). ولا يذكر السارد شيئًا يسوّغ إخفاء الاسم الحقيقي، أو التصريح به. وترافقت عودة أمه، وأخيه أيمن، للرمادي مع وفاة أصلان، وهذا الحدث المأساوي يتغلب عليه السارد بتجرّع كأسين، والاستسلام للنوم المتواصل،

١. جسر التفاحة، ص ١٢٧

٢. السابق، ص ١٢٨

٣. السابق، ص ١٣٣

٤. السابق، ص ١٣٨

٥. السابق، ص ٨٢

٦. السابق، ص ١٤٠

٧. السابق، ص ١٤٣

والكوايبس^(١). وفي اثناء ذلك يستقبل صديقه إبراهيم ومعه فتاتان إحداهما جزائرية (لمياء) والأخرى من حلب (بردى) وما هي إلا أسطر معدودات حتى بادر السارد لفتح قوس ملاً ما بعده بعنوانات الروايات العالمية التي قرأها، وأعجبت بها بردى، فهي قارئة نهمة للأدب الأرجنتيني، والكولمبي، والمكسيكي، والتشيلي، وربما الأفريقي. وقد وجد فيها السارد ذلك الشيء الذي يبحث عنه في الأنثى، لذا قرّر الزواج منها عملاً بالمثل (اللي بدو يعيش عيشة هنيئة يتزوَّج وَحْدَة شامية) ولحسن الحظ لم تقف أي عقبة في وجه هذا المشروع، بل وجد الطريق سهلاً ممهداً. فأتمها حين زارهم في نورينبرغ استقبلته استقبال من يوحى بالقبول قبل أن يتقدم طالباً القُرب. وقد بالغ في وصف الأم مبالغة تذكرنا بكتابات الروائيين الرواد من أمثال المنفلوطي، وطه حسين، في وصف الشخص ^(٢). أما أنجليكا شنيدر صاحبة المكتبة التي تعمل لديها بردى، فيقول فيها الراوي ما لم يقله ابنُ زيدون في ولادة. على أن السارد لا يجد في جلّ ما ساقه من حوادث نسقاً يوصلنا إلى عقدة تحتاج حلّ ما، أو نهاية مناسبة، فقد تحايل على ذلك بأن استعاد ذكر المطرز صفوان كامل، متخذاً من ذلك وسيلة غير مباشرة لإيقاف آلة السرد. فقد تلقى منه نسخة إلكترونية من الرواية التي كان قد اقترح عليه أن يكتبها معاً قبل سنة من بدء الحكاية. وسرّته الرواية

١. جسر التفاحة، ص ١٥٦

٢. السابق، ص ١٧٥

وسأته في آن؛ سرته لأن المطرز أوفى بما عاهده عليه، وسأته لأن صفوان كامل اختار عنوانا من يومياته كان يعترم اتخاذه عنوانا لروايته التي لا تزال فكرة في ذهنه لم تختم، وينوي أن يتخذ لها عنوانا هو جسر التفاحة.

هشاشة السرد

من هذه الملاحظ يتَّضح لنا أن عوادا تسرع في نشر الرواية دون أن يقوم بإعادة القراءة، والتنقيح، الذي يضمن تساوق المرويات بعضها مع بعض. علاوة على أنه نَفَّح في السارد العشريني روح المثقف الخمسيني، أو الستيني، ونسب له من الاطلاع على الروايات ما يوحي بتماهي المؤلف بالسارد العشريني، ويتراءى للقارئ العادي أن الذي يكتب هذه المدونات ليس السارد الفلوجي المبتكر، وإنما هو المؤلف. وهذه الطريقة تجعل منه ملقنا كما في المسرح، وذلك يُضعف الرواية، ويزيد من هشاشة السرد فيها، ومن اضطراب الحبكة، فضلا عن تجانس الحوار الذي يفسد آلية التشخيص*.

*انظر ما كتبناه عن روايته حياقة ماركيز، في بلاغة الرواية ومسارات القراءة، ط ١، فضاءات للطباعة والنشر، عمان، ٢٠١٥ ص ١١٩ وعن روايته أبناء الماء في اجتهادات نقدية، ط ١، عمان: الألفية للنشر والتوزيع، ص ٢٠٥

رام الله الشقراء للفلسطيني عباد يحيى

رام الله الشقراء، هي الرواية الخامسة للكاتب الفلسطيني عباد يحيى، فألى جانب هذه الرواية صدرت له جريمة في رام الله - منشورات المتوسط ٢٠١٢ ورواية "القسم ١٤" ورواية هاتف عمومي- الدار الأهلية - عمان ٢٠١٥ وله رواية أخرى بالعنوان نفسه " رام الله " دون كلمة الشقراء. أما الرواية التي نحن بصدد الحديث عنها في هذا الفصل، فكانت قد صدرت أولاً عام ٢٠١٣ ثم أعيد نشرها في طبعة جديدة عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء وبيروت. وهي، إذا أريد الإنصاف، ليست رواية بالمعنى الكلاسيكي المتفق عليه في أوساط الروائيين، ونقّدة الرواية، إذ تفتقد للحدث المركزي الذي يجمع ما حوله من متواليات سردية أخرى. والشخصيات فيها ليست شخصياتٍ كالتى عرفناها ونعرفها في الروايات العالمية المشهورة، القديمة منها والجديدة. فهي مجرد دُمى تظهر، وتختفي، من حين لآخر، دون أن تؤدي دوراً يتمُّ على تفاعلها بالمُجريات، وإنما الذي يستدعي ظهورها هو حديث الرواي الساخر عنها، وعن أي شيء آخر يذكره، ويذكره بها .

ولا يتعد المؤلف عن الحقيقة بقوله في بداية الكتاب، وتصريحه، أن روايته نتاج المنشورات المتبادلة على الفيس بوك بين الراوي وصديقه.

فالراوي منقّف، صحفي، وإعلامي، يهتم بالوضع السياسي الفلسطيني اهتماماً كبيراً، يمكن أن نصنّفه في معارضي اتفاق أوسلو ١٩٩٣، والسلطة المنبثقة عن ذلك الاتفاق. أما صديقه فتعمل في مؤسسة أكاديمية، وهي الأخرى منقّفة، ولها اهتمامها بالوضع السياسي، ولا يفتأ الصديقان يتبادلان المنشورات التي تحاكي الرسائل البريدية العادية التي عرفنا شيئاً منها في بعض الروايات، كرواية علاقات خطرة للفرنسي لاجلو (١٧٨٢) وظهر مثل هذه السرديات التراسلية في غير رواية، منها في العربية رواية الحديقة السردية لمحمد القيسي ٢٠٠٢.

يبدأ الراوي برسالة لصديقه يتحدث فيها عن الإسرائيلي جوليانو، الذي قدم إلى مخيم جنين لينشئ مسرحاً يدرّب فيه الفتية والشبان على التمثيل كي يصبحوا ممثلين، لا مُقاومين. لكن هذا الجوليانو لم يتمّ ما بدأه، فعلى الرغم من أن أهالي المخيم يقولون عنه وعن المسرح " خربوا الولاد والبنات " قُتل، أو مات. وقد جاءت الإشارة إليه في سياق العرض المسرحي الذي يقام تأبيناً له في مسرح القصة برام الله. ويقول الراوي في الرسالة التي نشرها على حسابه: إن جوليانو هذا جاء إلى المخيم، وإلى رام الله أخيراً، ليكفر عن أخطاء الماضي، بعد أن شاركت أمه وعائلتها ببنادقهم في تهجير الفلسطينيين من قراهم في قضاء حيفا حين كانت عضواً في قوات البالماخ^(١). ومثل هذا الحدث المنطوي على تكريم تأييني لهذا

١. تنظيم صهيوني متطرف من مؤسسيه بن غوريون وموشيه دايان ويغثال ألون وإليه تنسب الكثير من المذابح التي تعرض لها فلسطينيون.

المُتصَّهين يجتذب الجمهور المتقف في رام الله للأسف " هل هناك قبح كهذا؟ من هم الذين أتوا لتأبين الراحل؟ كان مساءً أمريكياً. كرهت كل من احتواهم المسرح. كرهت الحركة المسرحية .. "

وهذا النموذج جوليانو هو واحد من كثيرين، رجالاً ونساءً، غرقت بحشودهم رام الله وعُصَّت، ومن هؤلاء الفتاة التي قدمت من أقاصي الدنيا في أوروبا للتسجيل في دورة تَعَلُّم اللغة الفرنسية في المركز الألماني. كأن أوروبا تخلو من مركز لتعليم الفرنسية. ومن الحديث عن هذه الفتاة يصلنا الرواي بحكاية الكرواسان.. التي أصبحت البضاعة الوحيدة المزجاة في مخابز رام الله، ومقاهيها، ومطاعمها الكثيرة، لقد تغير كل شيء إذن حتى الفطور بدلا من الزيت والزعتر صار الفلستينيون في رام لا يتناولون في وجبة الإفطار إلا القهوة مع الكرواسان. وهذا الكرواسان يقال له في بعض البلاد العربية الهاليات، ولهذه التسمية حكاية لا تخلو من رمز. فقد قيل إن الفرنجة بعد انتصارهم على الأمويين في معركة بلاط الشهداء ١١٤هـ (بواتية) Poitiers خبزوا خبزاً على هيئة الهلال شتاة بهلال المسلمين، وكانوا يلتمون هذا الهلال تعبيراً عن تشقيهم بالغافقي وجنده. وفي رواية أخرى يذكرها الرواي تقول: إن الكرواسان اختراع سبق إليه البولنديون الذين أرادوا التشفي بالعثمانيين بعد تراجعهم محزومين من حصار فينا ١٥٢٩م، وهذا الخبز الذي يشبه الهلال ينشفي آكلوه بالعثمانيين، وهلالهم الرمزي.

رام الله لم تعد رام الله

يدلُّ بنا الراوي من مقهى إلى مقهى، ومن مطعم لمطعم آخر، ومن مسرح إلى مسرح آخر، ومن علة ليل إلى علة ليل أخرى، ويتنقل بنا

أيضاً من شارع إلى شارع في رام الله؛ البلدة القديمة، والجديدة. ليتضح من رسائله لصديقه أنّ رام الله لم تُعدْ رام الله المعروفة بأجوائها المنعشة صيفاً، وبطبيعتها الجبلية الخلابه، ومنتزهاتها الرائعة، وبيوتها الحجرية النظيفة التي تتم على الأحساس الراقى والشعور المرهف، فهي تتعرض لجحافل من الأجانب الذين لا يجدون عملاً غير التجوّل في رام الله، والاهتمام بالشأن الثقافي والفني والسياحي، والملاهي: سينما، مسرح تهرنجي، غناء رخيص، رقص تعبيرى، وباليه..

وهكذا يغدو أهالي المدينة، في ما يقوله هذا الكتاب، أعراباً في مدينتهم الكلاسيكية، وعلمهم في هذه الحال أن يتخلوا عن تقاليدهم، وعاداتهم، وعن لغتهم التي بها يتكلمون، وأن يهدّروا بإنجليزية ركيكة ولا يهتم إن كانت بلكنة عبرية، فهذا لا يقدم ولا يؤخر. فأكثر هؤلاء - مثلما نصح الأوراق- إما من الموساد، أو من عملائه، إذ كيف يمكن أن يصدق أحد أن سيدة أمريكية تأتي من بلادها، لا لشيء سوى ترتيب المكتبة في جامعة فلسطينية تقع على كثر من رام الله في بير زيت. وكيف نصدق أنّ رجلاً يأتي من آخر الدنيا من إيطاليا، أو ألمانيا، ليجعل من رام الله وكراً للمثليين، هكذا؟.. براءة كهذه، ليرقّه عن الشواذ في فلسطين؟ ولا يفتأ هؤلاء يأتون من معبر قلندية بين القدس ورام الله لكي ينهضوا بالمقاهي، والبارات، والفنادق، والمطاعم، وتطويرها، لتغدو على قدّم المساواة مع مثيلاتها في لندن، وباريس، وواشنطن. ألم يتذكر بعض الفلسطينيين من أهالي رام الله ماذا فعل هؤلاء الشقر ذوو الأعين الزرق باستوديو فينوس الذي طالما احتوى في صورهِ أطيب الذكريات، إذ حولوه إلى ركّام، ومن الركّام انبثق محمّص لبيع المكسّرات والتسالي.

يقول الراوي لصديقه تعليماً على حكاية الاستوديو: " الفرق بين اللعوب والعاهرة أنَّ اللعوب تنتقل بين عشاقها، وتذكرهم، لكن العاهرة على العكس من ذلك تنساهم، ولا تتذكر منهم أحداً. رام الله تنسى ".
في الأثناء تترأى لنا بداية حكاية جديدة، حكاية عمر، وأوفيليا. فالسيدة تهرب على حين غزّة ، وعمر الذي وقع في غرامها لم يكن يتصور أنها حضرت لكي تُلقي بشباكها حول أيّ شخص تتخذ من حبه لها سبباً للبقاء في رام الله، ريثما تنهي المهمة التي عُينت من أجلها، وكلفت بها في أجلٍ معين. فعندما انتهت تلك المهمة، ولا ريب في أنها مهمة تجسس، رحلت في ما يشبه الهروب. يقول رشدي، وهو من الشخصيات التي تظهر في الرواية بلا مناسبة: " إحنا بس بنعطيهم مبرّر عشان يضلوا هون، ولما يبجي مبرّر أقوى لرجوعهم لبلادهم رخ يرجعوا. ما تفكّر. كلهم راشيل كوري ⁽¹⁾ ".

ما إنْ تنتهي حكاية أوفيليا هذه حتى نكون مع حكاية أخرى تبعث على السخرية أكثر من ذي قبل، وهي حكاية لوحة بيكاسو التي جرى إحضارها إلى رام الله لتعرض بضعة أيام في المتحف الذي أنشأه إسرائيليون مُقنَّعونَ بجنسيات إيطالية أو ألمانية أو بأقنعة المارينز. وعند وصول اللوحة تقوم الدنيا في رام الله ولا تقعد، فالشرطة التابعة للسلطة تحترق وجوه رجالها وتتحمّص في لهيب الشمس، وهي بانتظار بيكاسو هذا، مع أن لوحاته في اللوفر، وفي غيره، تقف أمامها الملايين دون حراسة

١. راشيل كوري أمريكية من كولمبيا، جاءت للتضامن مع الفلسطينيين في غزة، ولقيت حتفها على أيدي الإسرائيليين، انظر الفصل التالي ص ١٠١-١٠٦

أما في رام الله، فقد فرض حظر التجوال استعدادا لاستقبال لوحة بيكاسو، وتقاظت شركات الشحن، والتأمين، وسإسرة اللوحات، ثلاثة ملايين دولار، وهو مبلغ كاف لإعادة إعمار مخيم جنين الذي دمرته المجنزرات الإسرائيلية، وطائرات الأباتشي، ولم تبق منه حجرا على حجر. وهذا السيرك الثقافي الفني الذي لا يُعجب الراوي، ولا صديقته التي تنتظر رسائله الكثيبة على الطرف الآخر، ينتهي بسؤال افتراضي يخاطب فيه السارد أولئك الذين افتتحوا " السامر " بشعارات وتصريحات نارية عن الفن: كيف سمحت إسرائيل بدخول اللوحة، وهي تحاصر كل شيء، وتمنع أي شيء، بما في ذلك أسطول الحرية الذي اعترضت طريقه إلى غزة، أو - على الأقل - كيف سمحت بدخول اللوحة، وهي التي رفضت قبيل أيام دخول الأمريكي تشومسكي إلى رام الله ليلقي فيها مُحاضرة؟

مثل هذه التساؤلات لا تنبئ إلا عن موقفٍ ألعنا إليه، ونبها عليه، وهو تماهي المؤلف بالراوي، فكلاهما يدين السلطة المنبثقة عن اتفاق يعارضه الكاتبُ أساسًا، وهو اتفاق أوسلو ١٩٩٣. ومن هذه الملاحظ، والمواقف التي سقنا بعضها لوضع القارئ في أجواء هذا الكتاب " رام الله الشقراء " يتضح أنه مشروع رواية، لا رواية بالمعنى الدقيق. إذ كان يُستحسن أن يختار المؤلف حدثًا من هذه الأحداث، وهي كثيرة، ليجعل منه محورا رئيسيا تدور حوله سائر الوقائع الأخرى، وأن يجعل من الشخصيات - كشخصية عمر، وأوفيليا- شخصياتٍ تؤدي أدوارًا في تلك الأحداث من بداية الرواية لآخرها، في نسقٍ يتمُّ على ما بينها من ترابط. ولو أتيج للمؤلف أن يركّز على حكاية عمر، وتلك المرأة، تركيزا يسمح لما ذكر موجرا أن يجد ما يحتاج إليه من تفاصيل، لكانت الرواية روايةً أخرى، أما عن تكرار ما

نُشر في بعض المقالات من أنّ هذه الرواية رواية جيّدة لأنها نجحت في جلاء الصورة الخاصة بالمدينة من حيث هي مكان، وفضاء روائي، فهذا، وإن كان ضروريا في الرواية الجيدة، إلا أنه غير كافٍ ليحوّل أي سواليف تُروى لرواية بالمعنى الدقيق، وإلا فإن الكتب التي تصف البلدان، وكتب الرحلات التي يصف فيها الرحالة ما يشاهدونه في الأماكن، هي الروايات، وما عداها لغوٌ لا قيمة له، ولا مزيّة فيه. فاللافت أن من يكتبون نقداً روائياً لا يتجاوزون الإعجاب بمظهر من مظاهر العمل، ثم يتناولونه بمزيد من الإطراء، وهذا في رأينا هو النقد الناقص.

* . صدرت في رام الله ٢٠١٣ ثم أعيد نشرها عن المركز الثقافي العربي في بيروت، والدار البيضاء ، ٢٠١٥ ويبدو أن الكاتب أعاد نشر رواية أخرى بالعنوان نفسه، وهذا غريب جداً، أي: أن ينشر الكاتب نفسه روايات عدة بالعنوان نفسه مع زيادة كبيرة في عدد الصفحات، وتتابع المجرىات.

راشيل كوري للفلسطيني

هرون هاشم رشيد

عن عمر يناهز الثالثة والتسعين غيب الموت الشاعر الفلسطيني هرون هاشم رشيد (١٩٢٧- ٢٠٢٠) في ٢٧ تموز - يوليو من العام المذكور، وكان قد ولد في غزة ودرس في مدارسها. وفي العام ١٩٤٧ التحق بوظائف إعلامية تابعة لإذاعات، وصحف فلسطينية، قبل أن يصبح مشرفاً على القسم الخاص بفلسطين في إذاعة صوت العرب من القاهرة. وعندما ظهرت منظمة التحرير (١٩٦٤) التحق بإعلامها الرسمي بغزة، وظل على رأس عمله حتى العام ١٩٦٧ حين وقع قطاع غزة تحت الاحتلال الإسرائيلي في يونيو- حزيران من السنة المذكورة. فقد أحاطه الاحتلال بالكثير من الضغوط مما دعاه لمغادرة القطاع إلى القاهرة التي تابع فيها عمله السابق إلى أن بلغ سن التقاعد.

والمعروف أن لهرون هاشم رشيد الكثير من الدواوين الشعرية التي زاد عددها على العشرين، وقبل رحيله جُمع عددٌ منها كبيرٌ في كتاب صدر بعنوان الأعمال الشعرية الكاملة لهرون هاشم رشيد. ويعرف القراء أيضاً أن لهرون هاشم رشيد قصائد شقت طريقها إلى حناجر المطربين من أمثال فيروز، وفريدة كامل، وكارم محمود، ومنها أغنية جسر العودة، وسنرجع يوماً إلى حيننا، وغيرها.. وقد تعود شهرته شاعرًا لهذه الأغاني أكثر مما تعزى لما كتب عن شعره من دراسات نقدية وأطاريح.

على أن الذي لا يعرف عنه أنه بالإضافة لشعره، وكتاباته البحثية عن الشعر، والنثر، ومسرحياته، خاض تجربة كتابة الرواية، فأصدر في العام ٢٠٠٥ روايةً بعنوان راشيل كوري حامية أولمبيا^(١). وفي هذا الفصل نلقي الضوء على ما خفي من عطاء الفقيه الكبير. فالرواية تتناول حادثة حقيقية وقعت في ١٦ آذار (مارس) ٢٠٠٣ وهي النهاية التراجيدية لفنائة عشرينية أمريكية تدعى راشيل كوري كانت في يناير - كانون الثاني - من ذلك العام، وفي أثناء الانتفاضة المعروفة بانتفاضة الأقصى، قد هُيء لها أن بمقدورها أن تفعل شيئاً ضد هجمة الجيش الإسرائيلي، وتقديم الحماية للأطفال الفلسطينيين الذين يتعرضون لأبشع أنواع الإرهاب، وهو إرهاب الدولة الصهيونية، فعزمت على القدوم لقطاع غزة، والاستقرار في منزل الدكتور سمير - الذي لا يُلقى الكاتب الضوء الكافي على علاقته بها، أو بمجموعة التضامن مع الشعب الفلسطيني، التي تضم شخصيات أمريكية، وإنجليزية، وسويدية؛ منهم ستيفان، وتوم ديل، وجوزيف، وآخرين.. لا داعي لذكرهم ها هنا، فدورهم في الرواية لا يتعدى دور الكومبارس في المشهد التمثيلي. ويتابع الراوي العليم هذه الشخصية متابعة الظل لصاحب الظل، ابتداءً من حديثها إلى أبويها عن الفكرة، مروراً باقتناعها بأن ما تنوي فعله، وما هي عازمة عليه، شيء لا يتنافى مع المبادئ التي انشئت عليها، ورتبت، وانتهاءً بمرافقتها لها في رحلتها بالطائرة، إلى أن حطت بها في أحد المطارات لتتوجه منه

١. هرون هاشم رشيد، راشيل كوري، ط١، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٥.

إلى قطاع غزة، وعبورها الحواجز واحدًا تلو الآخر، مع ما لاقته في الأثناء من تحقيقات، ومن تأخير الغاية منه إشعارها بأنها شخص غير مرغوب فيه. وتختار أن تكون إقامتها في مخيم حيّ السلام على الحدود مع مصر في رفح. ويلازمها هذا الراوي في حلها، وفي ترحالها، في يقظتها وفي منامها، في أحلامها وفي ما يعتادها من كوايسس. وفي ممارساتها اليومية مع فريق التضامن، ومواجهته المستمرة لجنود الاحتلال، وجرافاته المتقدمة نحو بيوت الفلسطينيين لهدهما، والتصدي في هيئة دروع بشرية لحماية الأطفال من تعسف الإسرائيليين، ومن بنادقهم الرشاشة التي لا تكف عن إطلاق الأعبرة النارية لتحصّد المزيد من الضحايا المدنيين.

الحب في غير أوانه

ولا يفوته مع ذلك أن يرصد مشاعر الانجذاب والميل التي بدأت تدبّ في عروق ستيفان-السويدي - تجاه راشيل الأميركية، فلم ينتظر طويلا قبل أن يبوح لها بحبه، وهذا الحب لقي تربة خصبة مواتية عند راشيل، وما هي إلا ساعات معدودة حتى كان الاثنان قد اتفقا في سرعة قياسيّة لا يتقبلها القارئ على الخطوية. وللراوي في هذه الرواية طبيعة خاصّة يشذ بها عن الراوي المعروف في الأدب الروائي. فهو ملتبس بالمؤلف الذي هو بدوره ملتبس بالدارس الباحث المؤرخ الإعلامي الذي لا تغيب عن ذهنه صغيرة أو كبيرة من تضحيات شعب فلسطين وجهاده. ولا صغيرة أو كبيرة من ممارسات الإسرائيليين. فهو حين يستطرّد متحدّثا عن الانتفاضة يتذكر أسماء الشهداء واحدًا تلو الآخر من محمد الدرة إلى الطفلة إيمان حجو .. ولا يعزب عن فكره اسم واحد ممن اغتالتهم طائرات الـ F.16 من قادة فلسطين بمن فيهم صلاح شحادة. ولا تغرب عن باله تفاصيل الهجرة من المجدل إلى غزة

مثلا حتى لتكاد المعلومات التي يرويها على مسمع الأمريكية راشيل لا يعرفها الكثيرون جدًا من الفلسطينيين بمن فيهم أدق المتابعين للقضية من سياسيين وإعلاميين.

توثيق لا تخيل

وهذا بالطبع يُضفي على مرويات هرون هاشم رشيد طابع التوثيق لا التخيل الروائي، ففي موقع آخر يذكر أرقامًا لعدد المنازل التي دمرت، وأخرى للعمال الذين فقدوا أعمالهم، وثالثة لأعداد المستوطنين في المستعمرات التي أقامها المحتلون على أراض سُرقت من الفلسطينيين في القطاع. وفي موقع آخر يذكر أنواع السلاح الإسرائيلي، والمكان الذي يستورد منه، من العوزي.. إلى الأباتشي.. ومن الدلائل على المبالغة في التوثيق ذلك الاستطراد الذي يعود بنا إلى فهمي الحسيني رئيس بلدية غزة في عهد الانتداب البريطاني الذي سُمي في عهده الشارع الرئيسي بغزة باسم شارع عمر المختار نكابة بالإيطاليين الذين أعدموا المجاهد الأكبر. وهذه نماذج قليلة من كثيرة جدا وردت في متن الرواية تدل دلالة لا تحتمل الشك على أن الراوي في هذه الرواية هو هرون هاشم رشيد نفسه. مستفيدًا من خبرته الطويلة المتراكمة، علاوة على أنه لا يُخفي إطلاقًا تقيُّده بمروياته هذه بمحدث، وجرى فعلا، حتى إنه ليذكر الساعة واليوم والتاريخ واسم الشهر، فهذا جرى في يناير، وهذا في فبراير - شباط - وهذا في آذار - مارس.. من السنة ٢٠٠٣ .

المؤلف أم الراوي

والغريبُ اللافتُ للنظر أنّ الكاتب - مع ذلك- لا يحول بين راشيل كوري، و بين رواية حكايتها المؤثرة بنفسها من حين لآخر. واختار لهذا

طريقتين، أولاهما هي استخدام المونولوج، ولا سيما عندما تحاول النوم
فيتأبى عليها الرقاد. فتنثال عليها الأفكار والتداعيات في هذه الأثناء فتقدم
نفسها للآخرين، أو تؤكد إيمانها بصواب ما هي عليه من تفكير. تقول: " أنا
راشيل .. التي تصفونها بالمبتسمة الضاحكة.. التي تنشرُ المرح والبهجة حيثما
حلت.. نعم . إنني أحلم.. بما تحلم به كل فتاة مثلي .. " وهذا مونولوج يمتد في
صفحات من ٨٩- ٩٣ وتتعلق بهذه الطريقة طريقة أخرى، وهي مقارنة
آرائها بآراء زميلتها في الكلية روزيت المنحازة للإسرائيليين، الكارهة للعرب
والمسلمين كراهية عمياء بلا سببٍ إلا الوقوع تحت تأثير التضليل الإعلامي
الصهيوني والأمريكي.

وفي هاتين الطريقتين يكتشف القارئ أنّ المتحدث هو المؤلف نفسه.
وليس راشيل، أو روزيت. ولكن ثمة وسيط آخر لجأ إليه الشاعر رشيد،
وهو الرسائل، مع أننا لا نستطيع أن نعد الرواية رواية تراسلية، فقد دأب
على تضمين الفصول رسائل بعثت بها راشيل لوالديها عبر بريدها الإلكتروني.
وبعض هذه الرسائل - في ما يبدو - رسائل حقيقية بدليل تلك الردود،
والنسخ، التي أضافها في ملحق بالرواية بلغتها الأصلية الإنجليزية. مع أنه في
سائر الرواية أنطق البطلة بالعربية متجاهلا أن راشيل لا تعرف هذه اللغة،
وتقوم بمساعدة أطفال المخيم على حل واجباتهم بالإنجليزية. وقد أضفت تلك
الرسائل على حكاية راشيل مزيداً من المصدقية التي تنفي عنها نسقية
الكتابة الروائية المتخيلة، أو - على الأقل - القرية من الخيال القصصي.

وقليلاً ما يهتم الراوي بالطرف الآخر - الإسرائيلي - إلا بذكره
الاحتلال، وجنوده، وخيرٌ مثال على هذا ما ورد عن العميد- كذا -
شولومو، وما صدر عنه من تحريض لجنوده يسمح لهم فيه، بل يشجعهم

على الاعتداء على أفراد من فريق التضامن الأمريكيين منهم، والإنجليز، مؤكداً أنّ هذا هو الدفاع عن النفس، مقتبساً تصريحاً لجورج بوش الابن يقول فيه " الرئيس بوش أعطى إسرائيل الحق في القتل تحت ذريعة ما سماه الدفاع عن النفس" فهذه الصيغة "تحت ذريعة ما سماه " صيغة فلسطينية تتضمن الإقرار بأن الدفاع عن النفس حجة واهية، ومفتعلة، وكاذبة. وليس من المعقول أن يقول بها عميد إسرائيلي مثلما جاء في المشهد الذي يرويّه الراوي. إلا إذا كان شولومو منحازاً للفلسطينيين.

وتبعاً لما جاء في هذا الفصل من ملاحظ، نستطيع القول: إنّ الفقيه الكبير، وإن حاول أن يكتب الرواية، مُضيقاً لعطائه في الشعر عطاءً في النثر يُدرجه في عداد الروائيين، إلا أنه -كغيره من الشعراء، حين ينصرفون عن الشعر لكتابة الرواية، قليلاً ما يبدعون. ويذكر أنّ لهرون هاشم رشيد رواية أخرى بعنوان " أبو جلدة والعزميط " وهي شبيهة براشيل كوري من حيث أنها سيرة لشخصين من المقاومة الفلسطينية ظهرا في أربعينات القرن الماضي، و اختلطت بسيرتها الحقائق بالأساطير^(١).

١ . هرون هاشم رشيد، أبو جلدة والعزميط، دار مجدلاوي، ط١، عمان، ٢٠٠٧

جسر بصفة وحيدة للأردنية هيا صالح

لا يحتاج الكاتب العربي الذي يريد أن يكون روائيًا يشار إليه بالبنان لأكثر من علاقة شخصية متينة بناشر ما، وبشاة ممن يمتلكون حيزًا كبيرًا، أو صغيرًا، في منبر صحفي وراقي، أو إلكتروني، كي يحقق ما يصبو إليه، ويطمح. فالأول يجيد التغليف، والتسويق، والآخرون يقولون في ما يكتبه المبتدئ ما لم يقله ابن زيدون في ولادة.

هذا، مع أنّ الرواية - دون غيرها من الفنون - عسيرة، وصعبة، على من لا يمتلك الموهبة، ولا الذاكرة، ولا يمتلك الصبر، والجلد، الذي تحتاج إليه الكتابة من معاودة، ومن مراجعة تلو المراجعة. زوي في حكاية لا تخلو من معنى، ولا تفتقر لكبير مغزى، أنّ أحدهم سُئل عن براعته في الكذب، فقيل له: إننا نسمع لك مطوّلاً وفي نيتنا أن نجد ثغرة في ما ترويه، وتدعيه، فمع قناعتنا بأنه أكاذيب، تجدنا عاجزين عن اقتناص ثغرة واحدة نستطيع بها إيقافك عند حدٍ ما، قائلين: إن هذا غير صحيح، وإنه كذبٌ بين، ومُؤنّ فاضح غير هين. فقال ردًا على هذا السؤال، وتعليقًا على ذاك المقال: إنّ الكذب الذي ينطلي على الآخرين، فلا يقفون فيه على ثغرة مما ينشدون، وعورة فيما يقبون وينقرون، يتطلب - فيما يتطلب - أن يتذكر المتكاذب ما قاله أولاً،

حتى لا ينقُصه بما يقوله آخراً. فمن لم تكن لديه مثل هذه الذاكرة القوية،
النشطة، الفعّالة، من العسير عليه أن يتقن هذا الفن.

تداعث هذه الخواطر في الذهن في أثناء قراءتي لرواية "جسر بصفة
وحيدة" للكاتبة هيا صالح. وهي مؤلفة أعنتت المكتبة بغير قليل من المؤلفات،
والمصتقات الأدبية، والنقدية، التي منها ما هو للقراء الكبار، ومنها ما هو
للصغار، ومنها ما هو للمسرح، ومنها ما هو لغير المسرح. ومنها ما هو للدراما،
ومنها ما هو للسيناريو والأفلام القصيرة. ومنها ما هو قصص مصورة، ومنها
قصص غير مصورة. ومنها كتب في النقد؛ كالمخرج على الذات ٢٠٠٦ وسرد
الحياة ٢٠١٠ والمرجع وظلاله ٢٠١٣ والمسافة صفر ٢٠١٤ ومنها ما هو من
إصدارات وزارة الثقافة، ومنها ما هو من إصدارات دار الآن، أو نارة، أو
وكالة الصحافة في القاهرة. ونالت حتى الآن نيفا وعشر جوائز من جهات
متعدّدة، من بينها كتارا، والاتصالات، ووزارة الثقافة، ومهرجان الشارقة،
ومؤسسة ناجي نعمان، والهيئة العربية للمسرح، واتحاد الإذاعات، ورابطة
الكتاب الأردنيين. عدا عن هذا كله، تتمتع بعضوية غير قليل من الجمعيات،
والهيئات الثقافية، والأدبية الأردنية، والعربية، والعالمية. أما عن جهودها في
الرواية، فقد جاء في سيرتها الموجزة الملحقة بالرواية أنّ لها روايةً واحدةً قبل
هذه الرواية وعنوانها "لون آخر للغروب" كانت قد فازت بجائزة كتارا،
وصدرت مترجمة للإنجليزية ٢٠١٩.

شخصياتٌ جيّة

وهذه الرواية من إصدارات دار الآن (عمان: ٢٠٢١) وفيها عددٌ غير
قليل من الشخصيات، صبي المقهى (الفيلسوف) الذي لديه وجهة نظر في
الحياة، والموت، والعالم. ويجالس الزبائن محتسباً معهم منقوع الزهور،

والأعشاب، ويحدثهم حديثًا مملًا عن فلسفته الخاصة، ولماذا ترك دراسة الطب في الجامعة. وهذا الصبي (الجرسون السوبر) يختفي، ولا يظهر في الحكاية إلا مرة، أو مرتين، بإيماءة من الساردة (ص ٨٣) دون أن يكون له أي أثر في الحوادث يناسب تركيز الكاتبة عليه تركيزًا شديدًا. ثم صلاح- زوج الساردة - الذي شذ عن رجال الأعمال، فعادى أباه (زيادًا) الذي اغتنى بطرق غير مشروعة؛ كالتلاعب بمواصفات الخلطة الخرسانية في المباني، والتعامل بالرشى، والعمولات (ص ١٠١). فهو زُوج مثالي لا يتكرر. وأخيرًا طفلاه خالد، وعمر. وعمار مثلما تقدّمه المؤلفة: نحات صغيرٌ بعقلية فنانٍ مخضرم عمره ١٢ عامًا، وهو أحد أبناء الحيران الذين حلوا حديثًا في بناية تقيم فيها أسرة سامية (ص ٣٣) الفلسطينية التي كان جدها لأبيها قد غادر فلسطين مع اللاجئين الذين قدموا من إجازم وجبع وعين غزال مع الجيش العراقي بعيد سقوط حيفا عام ١٩٤٨ وُوُلد أبوها في الموصل، ونما وترعرع في العراق. أما هي، فلم تكن تعرف أنّ لها هوية غير هويتها العراقية. وورد ذكر عمّار في الحكاية لأنّ سامية عندما كانت في الثانية عشرة أغرمت به، وشغفها حبًا، وعشقا، فكانت تتحيّن الفرص لتلتقيه بمخترّفه الفني على السطوح. فهي تحب التصوير الفوتوغرافي، وتحسّن التحميص، وهو يجيد النحت. فتألّف منها هذا الشائئ الفتي النادر الذي سرعان ما اتفق طرفاه على الزواج (ص ٤٥). وثمة شخصيات أخرى، زياد طاهر، والد صلاح، ونزّمين زميلتها في الدراسة الثانوية، وفي الجامعة، وشقيقة سالم الذي أحبها فحاملته قليلا، وصدّم عندما تخلت عنه. ورحاب، وغدير، التي تهتمّ برياضة اليوغا. وماجدة (ص ٧٤) وأم جورج، الجارة العجوز التي لم تحظ من الساردة إلا بعبارة واحدة، فقد أهدتها جهاز تسجيل صغير لتسمع منه الموسيقى (ص ٧٣). وحنان مديرة الغاليري

الذي قدر له في نهاية الرواية أن يختزن مَعْرُض الصور الفوتوغرافية: قبل السقوط، وبعده. وسمية سكرتيرة زياد الذي قتل في نهاية الرواية في ما يشبه عملية انتحار مُفبركة. ونهى (ص ١٠٤) فضلا عن أم عمار، والشاب الذي يتهدد زيادًا لأنه يعترم الزواج من حبيبته سمية، وبائع الكعك (ص ١٢١) الذي قابلته في أثناء ذهابها للعمل سيرًا على الأقدام.

على أن هذه الشخصيات لا تظهر في الحكاية إلا بإشارة من الساردة، ما خلا سمية، وإلى حد ما غدير، فهم يظهرون ويختفون إما فجأة، أو عندما تحتاج الساردة. ولهذا نجدها في بعض المواقف لا تستطيع التفريق بينهم، ولا تتذكر أسماء بعضهم، ففي ص ١٣٢ مثلا تذكر مديرة نادي اليوغا على أنها تغريد، والقارئ لا يعرف أن في الرواية شخصية بهذا الاسم، وفي ص ١٣٣ يتضح أنها تريد (غدير) لا تغريد. وقد تبدو الإشارة لهذا الخلط شكلية، غير مهمة، لكنها - مع ذلك - تؤكد أن الكاتبة لم تقم بمراجعة ما كتبه لتحافظ على توافق الحكايات السردية؛ المتقدم منها، والمتأخر، وتذكرنا بحكاية الذي ينقض بما يقوله أحيانًا ما قاله أولا.

حكاية بلا نسق

وتتلخص حكاية سامية في أن أبها، الذي لم تذكر لنا اسمه، ما إن لاحت بوادر الحرب الكونية ضد العراق في نيسان - إبريل ٢٠٠٣ حتى هرع لعائلته الصغيرة؛ الزوجة، وسامية، طالبا منها: حزم ما خف من الأمتعة لمغادرة الموصل إلى عمان قبيل أن تنطلق الصواريخ والقذائف (ص ٤٧). أما ما قبل ذلك، فلم تذكر لنا الكاتبة شيئًا قليلا أو كثيرا عن هذه العائلة، اللهم إلا ما كان من غراميات مبكرة بين سامية وعمار، وما عُرفا به من براعة التصوير، والنحت، وكأنها نواة مصغرة لثقافة فنانيين. توقفت حكاية الحب المراهق بمغادرة

سامية وذويها إلى عمان. ولم تذكر لنا المؤلفة شيئاً عن وصولهم، وعمّا تعرّضوا له في الأثناء، وكيف استقروا، وأين، وهل أكثروا شقة أو منزلاً أم أقاموا ضيوفاً لدى بعض الأقارب؟ كلّ هذا لا نجد له ذكراً مباشراً أو غير مباشر في الرواية، مع أنه ضرورة متوقعة في سياق كهذا، وسُنَّة متبّعة، والغفلة عن ذلك تؤدي لانكسار النمط الروائي، وتترك في الرواية فجوة كبيرة لا يستطيع القارئ أن يملأها إلا إذا تمتع بخبرة سردية، وتجربة روائية، تفوق قدرات المؤلفة الموهوبة.

في عمان

لا نقرأ عن مجريات الحكاية في عمان إلا ما يتعلق بمتابعتها الدراسة، ولقائها بنرمين القادمة هي الأخرى من العراق وبمأجدة. وقد توافقت في الجامعة التي لم يُذكر لنا اسمها، ولا في أي مدينة هي. وعلى حين غرة نكتشف أن لسامية أقرباء، إذ تقدّم لها أحدهم خاطباً (ص ٦٣)، وفي رأينا أن هذه الخطبة مفتعلة غرضها (تبرير) تخليها عن سالم شقيق نرمين الذي أحبها بصدق، فيما كانت تكثني بمجاملته مع الزعم بأنه اجتاحتها بقوة (ص ٥٤). بدليل أن المؤلفة لم تذكر هذه الخطبة إلا مرة واحدة هي التي أشرنا إليها، وهذا غريب لأنها تزوجت في نهاية المطاف من صلاح لا من الخطيب القريب. ويتوافق مع هذا، ولا بدّ، كعادة الروائيين الرواد، أن يتعرض والد سامية لمرض يودي بحياته، وللأم أن تتع زوجها بعد شهر، لتغدو سامية وحيدة (ص ٧٢). هنا نلاحظ ما هو غريب، فقد ذكرت الساردة أنها باعت "بيت العائلة" (ص ٦٥) وهذا تعبير خاص، إذ يعني في ما يعنيه أن للعائلة (كذا) بيتاً كبيراً فخماً يباع ويودع ثمنه في البنك، مع أن الكاتبة لم تذكر لنا في ما تقدم من المجريات أن للعائلة الصغيرة بيتاً، أو حتى شقة، وهي التي قدمت من العراق قدوم أسرة مقطوعة من شجرة. علاوة على أن شراء العقارات، وبيعها، لمن هو في مثل سامية يصطدم

بعقبات قانونية تحتاج لإجراءات معقدة في دائرة الأراضي والمساحة فضلا عن
عن الأمانة. أما زواجها من صلاح - رجل الأعمال - فقد جرت الإشارة إليه في
استحياء، إذ إنها تعرّفت عليه بعد تخرجها من الجامعة مباشرة عن طريق
رحاب، وروث شيئا عن دعوته لها لتناول الغداء في مطعم، فتصرّفت معه "
تصرف فتاة جاءها عريس". (ص ٢٥) وإذا وقف القارئ عند هذه العبارة
يلاحظ أنها تناقض كل ما جاء لاحقا، فتمسكها المراهق بعار العراقي يتطلب
ألا تتصرّف مثل هذا التصرف. فقد أقتعتنا في المتواليات السردية المطردة تاليا
أنها لا تحب صلاحا، ومشاعرها حياله مشاعر باردة. وكان الأخرى بها،
والأجدر، ألا تتصرف هذا التصرف ما دام عمار يملأ عليها حياتها، وما لديها
من حب وحنان. وهذا التناقض يشبه حجر سنار في القصر الذي يتهده
الانهباء إذا نُزع من موضعه. وعليه فإنّ جل ما ذكر لاحقا لا يعدو أن يكون
مشاعر كاذبة تجاه عمار، أو تجاه صلاح، مثلما كانت كاذبة أيضا تجاه سالم
شقيق نزمين.

تبرير زائف

ولا يكفي ما ذكر - بدايةً - عن علاقة سامية بعمار - وهي علاقة طفولية
مراهقة - لتبرير شدة تعلقها به تعلقا غير طبيعي (انظر ص ٩٣) - مع الفارق
الزمني المفترض منذ مغادرة الموصل حتى لقاءها المفتعل، والمفاجئ، به في عمان،
وقد غدا شابا طويلا ملتحميا بشارين مُشدنين. والغريب الذي لا يُصدّق في
هذا اللقاء أنّ الزوج صلاح دعاها في لحظة غزلية راقية لمرافقته لمطعم يقدم
المسكوف العراقي، فاستجابت للدعوة استجابة فورية نظرا لحنينها البالغ لهذه
الأكلة. وفي المطعم، وبينما كان الزوجان العاشقان على المائدة بانتظار
المسكوف، لاح بدّر ساطع في فضاء المطعم، فحذب أنظارها، فإذا هو عمار

الذي أصبح شاباً ممشوقاً بشارين وسميين، وذقن كساها شعراً خفيفاً شُدب بطريقة لا تخفى ما يتصف به الشاب من تألق. والأغرب من ذلك أن بصرها وقع على يده ذات القفاز الذي يُذكرها بأصابه الثلاثة المقطوعة. يا للهول! مفاجأة تُستغرب حتى في أفلام الخيال الأمريكي (ص ١١٢). كيف ظهر في ذلك المطعم بالذات، ومن أين جاء، ومتى، وكيف عرفته، مع أنه يبدو الآن وقد تجاوز الخامسة والعشرين، وعلمها به وهو ابن ١٢ عاماً إن لم يكن أصغر. هذا ما لم نقله لنا مؤلفة الرواية. والأغرب من هذا كله أنها تركت زوجها، ولحقت بعمار الذي لم ينتبه لها، وغادر المطعم بسيارة دون أن تُفلح في استيقافه.. لتعود إلى الزوج الذي بقي جالساً وحده في انتظار المسكوف.

رؤى وكوايس

ظهرَ عمار في حياتها ثانيةً، وترافقا في نزهة غرائبية لنهر يتدفق في عمان عليه جسرٌ ذو ضفة واحدة أو وحيدة. وهنا تتحول الرواية من السرد شبه المألوف إلى شيءٍ يُحكي، ويقلد، الأحلام، والرؤى المنامية، والكوايس. حتى زوجها صلاح ظنّها تعرّضت للاختطاف. واللافت أن الحكاية تستمر باطراد إلى أن يتصل بها حميمًا طالبًا لقاءها فورًا ليكلفها بتولي الجانب الإعلامي في حملته الانتخابية لمجلس النواب (ص ١٢٣). وتفشل في إقناعه بخطأ الترشح، فما له ولهذه المتاعب، وهو رجل أعمال غني؟ فأقنعها أنّ السياسة تحمي الغنى. تراشقا بالألفاظ قليلا، وودّدت لو تستطيع قتله بمسدّس كاتم للصوت، وأن تسمح البصمات عن المسدّس وتضعه في يده ليبدو الأمر وكأنه انتحارٌ، لا اعتداء، ولا جريمة. (ص ١٢٨) وفي الأثناء تقرأ سكرتيرته سُميّة - عن بعد - ما خطر لسامية بهذا الشأن، فتقوم - لاحقا - بتنفيذ الجريمة تمامًا مثلما ورد في الاقتباس السابق. وما عتّب ببال سامية ونفذته سمية يبدو للقارئ شيئا مفتعلا

بعيداً عن الواقع، فضلاً عن أنه لا مسوغ له يحفز أياً منها على ارتكاب هذا الجرم الشنيع، فالرجل لم يكن بالخطورة التي تتطلب اغتياله بهذه الطريقة التي تتم على عقلية إجرامية ليست سامية ولا سمية ممن يمتلكوها. (ص ١٦١-١٦٢). إذ لو كان الاعتناء بطرق غير مشروعة سبباً عادلاً مقبولاً لقتل الأغنياء الذين من هذه الطبقة لوجبت تصفية نسبة كبيرة من الشعب. وهذا، عدا عن أنه يتنافى مع أسسط قواعد المنطق، عبثي، وغير مقبول، ولا يقع في دائرة المعقول. وعلى الرغم من أنّ القارئ يتوقع للرواية أن تنتهي بنهاية زياد طاهر، إلا أن الرواية تستمرّ على هيئة هذيان محوم بعمار (ص ١٣٩) الذي يتراءى لسامية في صلاح أثناء ممارسة الحب، كأنها تلهو مع عمار لا مع زوجها صلاح (ص ١٥٤). وفي آخر لقاء دعاها عمار لمرافقته إلى الجسر، وعندما سألت أيّ جسر، قال: الذي أخبرتك عنه، حيث التقيتُ بوالدي (كان والده قد اختفى في حرب الخليج الأولى) وأعطاني ذلك المفتاح (ص ١٦٤). يحدث ذلك قبل أن يغادر بلا عودة، بينما هي تشعر بيده تمسك بها، وترفعها إلى أعلى، فيما صلاح يواصل شخيره.

تضاربُ المرويّات

ويتساءل القارئ بعد أن يفرغ من الرواية عن التركيز الذي انصبَّ على صبي المقهى (الفيلسوف) صاحب منقوع الأعشاب (ص ٨٣- ٨٧) وعلى الكتاب الموسوم بعنوان (جسر بصفة وحيدة) الذي تواتر ذكره مراراً، وعن رسالة الرجل المجهول التي تكررت الإشارة إليها.. ما غرض المؤلفة من هذا؟ إذ يبدو ألا غرض لها من ذلك سوى تواتر الإشارة فيما تظن أنه يبعث الانبهار لدى القارئ، فهو تكرر لا مغزى له، ولا معنى، (انظر على سبيل المثال ص ٦٩). ومن الأمور التي تبعث على التساؤل ما تذكره المؤلفة على لسان سامية

من أنهم كانوا يقيمون في شقة صغيرة في الموصل (ص ٣١) وفي ص ٣٢ تقول " خصّصت لي أُمِّي إحدى غرف الشقة الكثيرة والفارغة لتكون معملاً لتحميم صوري " وكانّ المؤلّفة لم تع التناقض بين المقولين، فتذكرنا - ها هنا- بمن ينقض ما قاله أولاً بما يقوله آخرًا. والمؤلّفة لا نفتأ نتحدّث عن حصار العراق، مع أن وقائع روايتها تجري بعد الاحتلال الذي وضع نهاية للحصار، وبدائيةً لما يسمى الخراب العراقي (ص ٧٥). ومما خانتها فيه الذاكرة السردية قولها ص ١٠٣ إن الصور التي يُتوقَّع عرضها في الغاليري تتضمَّن صورًا للموصل، وللجسر العتيق، قبل السقوط - الاحتلال- وبعده (ص ١٤٠) مع أنها ذكرت سابقا، وأكّدت مرارًا، مغادرة الموصل قبل الحرب، ولم تذكر أنها عادت إليها، فكيف التقطت تلك الصور الفوتوغرافية للجسر العتيق بعد دماره؟ وفي ص ١٠٨ تدعي أنّ علاقتها بسالم ضعفت بعد مرض والدها، ووفاته، في حين أنها كانت قد ذكرت شيئًا غير هذا ص ٦٥ مؤكدةً " مع إعلان خطبتي تحطّم سالم ". والمعروف أن هذه الخطبة كانت قبل وفاة الأب، وقبل أن يدبّ فيه المرض. وعلى الرغم من أنّ للساردة سيارة تكرر ذكرها مرارا، إلا أنها تلقت غير مرة اتصالا من صلاح يعرض عليها القدوم لاصطحابها إلى المنزل بسيارته (ص ١١١) وذلك شيء يندهش القارئ له مرارا.

صفوة القول هي أن الرواية كانت في حاجة لمراجعة، وتنقيح، قبل الطبع، وإعادة النظر بالأدوار التي تضطلع بها الشخصوس، وإضافة ما يوضح القليل مما يجبّ توضيحه عن الأب، والأسرة، في الموصل، وكيفية خروجها منها عشية الحرب في ٢٠٠٣ وما يتصل بوصولها إلى عمان. وبعض المجريات التي ترافق الوصول عادة، والاستقرار، والإقامة، وتدبير متعلقات الحياة اليومية،

والمدرسية، قبل أن تسارع الساردة للحكايات الغرامية المتعثرة، وللزواج،
والدراسة. فالشؤون العاجلة أولى بالبيان من الأمور الآجلة.

عندما تزهّرُ البنادق للأردنية بديعة النعيمي

بعد روايتها " فراشات شراقتها الموت " ٢٠١٧، و " مزاد علي " ٢٠١٨، صدرت للكاتبة الأردنية رواية ثالثة بعنوان " عندما تزهّر البنادق ^(١) " وهي رواية تذكّرنا بالزمن الذي مضى. فمن خلال الذاكرة المعطوبة التي تحتل مساحات كبيرة في مونولوجات زينب الساردة، والبطلة الوحيدة فيها، تعود بنا إلى بدايات الهَمّ الفلسطيني بدءًا من وعد بلفور ١٩١٧ مروراً بتعيين الصهيوني هربرت صموئيل مندوبا ساميا للبريطانيين على فلسطين ١٩٢٠، فموافقة الكونغرس الأميركي على تنفيذ وعد بلفور ١٩٢٢ فثورة البراق ١٩٢٩ فثورة ١٩٣٦ التي استمرت ست سنوات انتهت بالإضراب الطويل الذي استمر ستة أشهر، وعُلق بتدخلٍ من القادة العرب الذين خدعوا الفلسطينيين في تموز- يوليو ١٩٣٧ وأقنعوهم بتعليق الإضراب. مروراً بتجدّد الثورة في العام ١٩٣٩ وظهور

١. بديعة النعيمي، عندما تزهّر البنادق، فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٢٠ وبعد إعداد هذا الفصل للنشر صدرت لها رواية رابعة بعنوان حنظلة.

القائد عبد القادر الحسيني بصفته زعيماً للفلسطينيين.. وانتهاءً بوقوع الأرض الفلسطينية تحت الاحتلال..

وفي الأثناء تتذكر زينب بمزيدٍ من التفاصيل الحوادث التي ألمت بقرية دير ياسين، وهي قرية تقع على مسافة قصيرة من القدس- فقد قامت سرديات الذاكرة في الرواية على تبئير (المجزرة) التي نفذتها عصاباتا شتيرن والأرغن بدعم من عصابة الهاجاناه بقيادة بن غوريون. وهذه الحوادث تتدرج شيئاً فشيئاً مشيرة إلى النزاعات اليومية التي تتكرر بين مستوطني جفعات شاؤول القرية من دير ياسين وأهالي البلدة، وعلى وفق ما ذكرته الحوليات، وكتب المؤرخين، فقد وقَّع مستوطنو جفعات شاؤول وثيقة عدم اعتداء مع الأهالي، إلا أن اليهود، مثلما يؤكد أهالي البلدة، وفي مقدمتهم أبو سالم، الذي استشهد في المجزرة، وسالم، ومحمود، وأكرم، وأيوب، والمختار، وآخرون.. لا يؤمن جانبهم، كونهم لا يفون بعهد، ولا يراعون ذمة، كعادتهم المعروفة المألوفة منذ عشرات القرون. فقد أغاروا على القرية في ليلة ٩ نيسان- إبريل من العام ١٩٤٨ على حين غرة، ومن غير سبب مباشر، أو غير مباشر، إلا من سبب واحد هو حرصهم على نشر الرعب في صفوف المدتيين كي يحملوهم على مغادرة قراهم إلى أي منفى. ولم تستطع بنادق المدافعين عن القرية الصمود طويلاً، لأسباب لم تعد مجهولة، وإن كانت الساردة لا تفتأ تُذكر بها، فهي تشير لنفاد الذخيرة، وإلى قَدَم أسلحة المقاتلين، فهي بنادق تعود لزمان الحرب الكونية الأولى، وفعاليتها شبه معدومة، إذا قيست بفاعلية الأسلحة الجديدة التي تتلقاها العصابات الإرهابية الصهيونية، وفي مقدمة ذلك الرشاشات الأوتوماتيكية، ومدافع الهاون.

وعلى لسان الساردة التي تكاد ذكرتها، لهول ما تكس فيها من مآسٍ، تفقد ملامح الماضي، وذكره، وتروي الفظائع التي ارتكبت لناجي - ابن عمها من امرأته اليهودية غير المتصهينة- وتحاوره بعصية، فكيف لها أن تنسى من بقروا بطون الحوامل، واستخرجوا الأجنة من الأرحام، وتراهنوا على بعضهم إن كان ذكراً أم أنثى، وحين خسر أحدهم الرهان أفرغ في الجنين ذخيرة رشاشه، وهو الذي لم يكن في حاجة لهاتيك الطلقات لموت، فهو ميت على أي حال.

والفظائع التي تُروى في الفقرات الأخيرة من الرواية تقترن بيوميات الجزرة، ساعة تلو الأخرى، ٩ نيسان و ١٠ نيسان و ١١ نيسان (١٩٤٨) وبين الجريمة والجريمة تبرُّزُ مريم، وتبرز زينب، ويبرز ناجي، الذي يحاول أن يخفف آثار الصدمة النفسية، والجسدية، التي ألجأت زينب للمستشفيات، والمصحّات العقلية، مُددا ليست بالقصيرة. وعندما تستأنف سيرتها الأولى بصفتها امرأة سويّة، لا تعاني الجنون، ولا الانفصام، ولا من فقدان الذاكرة، تقرّر التواصل مع عمها بكر، وهو الوحيد الذي بقي من آل أسعد على قيد الحياة. ولم يغادر إلى عين كارم كغيره، واختفى. وأخيراً، يتوصل ناجي بطرقه الخاصة لمعرفة مكانه، فهو في الناصرة. وكانت زينب قد رأته في المنام يحمل قنديلا عظيما يضيء بنوره نور الشمس. وفي الصباح جاءها ناجي في المصح ليخبرها بالاستعداد لمقابلة عمها وأسرته، وهكذا تغادر المستشفى بعد أن أقامت فيه عشرة أعوام ظنت نفسها فيها حيوانا حبيسا في قفص، كتلك الحيوانات التي تحبس في حدائق الحيوان. وفي صبيحة العيد تجد نفسها مع ناجي يبخلقان بالقادمين أمام إحدى البوابات التي تطلّ على القدس الجديدة عبر السور التاريخي، وكانت العادة قبل عام ١٩٦٧ أن يلتقي الفلسطينيون

بذويهم عبر هذه البوابة التي تعرف باسم بوابة مُندلُوم في الأعياد، وذلك بترتيبات من الصليب الأحمر الدولي .

ولأنّ هذه الرواية هي الثالثة للكاتبه بديعة النعيمي، فإننا نجد فيها الكثير من الدلالات على الخبرة الجيدة في كتابة الرواية، وأنها ليست فجة، بدليل اتباعها (تكنيكا) سردياً غير شائع، ولا متداول تداولاً كثيراً في ما ينشر من روايات، فهي تقسم الرواية لأقسام في الأول والثاني والثالث منها تعتمد تناوب المشاهد: فمشهد ترصد فيه الحاضر الذي تعانیه الساردة زينب، وتحاول أن تتذكر فيه ما جرى، وتشير لتعامل الأطباء مع مريضة تنتابها حالات من الجنون، ونوبات من التوتّر، تحتاج فيها لحقنة تجعلها تستسلم فوراً لنوم عميق. يلي هذا المشهد مشهد آخر تعود بنا المؤلفة فيه إلى الحوادث، والمجريات، التي شهدتها دير ياسين بصفتها فضاء المحكي الروائي، ولهذا يجذّ القارئ نفسه أمام سيناريو يتنقّل به من حاضر ماضٍ بالتناوب، وكأنه يشاهد فيلماً وثائقياً، فكلماً انتهى الشهود من الإدلاء بأقوالهم، ينقلنا الفيلم إلى المكان الذي وقعت فيه الأحداث التي جرى تسجيلها سابقاً على شريط الذاكرة. وهذا (التكنيك) تراوج النعيمي زمنياً بين التسلسل وعدمه. فلو أحبّ القارئ أن يقرأ المشاهد التي تعترض فيها زينب ذكريتها المعطوبة فسوف يظل في الحاضر، وإذا فعل العكس بقراءة المشاهد الأخرى، فإنه يجد نفسه في بؤرة الواقع التاريخي بعد نيف و ٧٠ عاماً مرّت على مجزرة دير ياسين.

على أنّ المؤلفة في القسم الأخير أقلعت عن هذا، وتركت لزمن الوقائع التاريخية أن يهيم على السرد، وأن يهيم على الحوار، وأن يهيم على الوصف القليل الذي يتخلل الفصول القصيرة في لغّة تراوج بين الدارجة التي

نجدها في ما يتبادله الأشخاص من أبناء الحاج أسعد، وأحفاده، والمختار، وغيره، من رجال القرية، ونسائها، من أقوال وملفوظات، واللغة التي يمثّل فيها وعي السارد العليم تارةً، والساردة المشاركة زينب تارةً أخرى، فالمؤلفة تراعي في هذا تعدد أساليب الحوار بتعدّد المشاركين فيه.

ولا تخلو هذه التجربة من بعض التعثر، فقد وجدنا في هذه الرواية القصيرة التي تقوم على حدثٍ واحد هو المجزرة، بعض الاضطراب في نسج الحكاية، ومن ذلك أن الكاتبة أّحمت في عدد من الصفحات مشهدا زار فيه صاحبُ (صندوق العجب) قرية دير ياسين، ولو حُذف هذا المشهد من الحكاية لما ترك حذفه ثغرة في النص. وهذا يعني أن كل ما جاء عنه من باب التزيّد، والفضول. كذلك فوجئنا، ونحْنُ نقرأ عن الجدّ، وهو يحاول إقناع زينب بقبول الزواج من ابن الجيران محمود، بأنها تعيش قصة حبّ (عذرية) مع رجل آخر (نعيم) شاهدته يوما على شاطئ البحر. فقبل أن تجيب بالموافقة، أو الرفض، تستسلم لتداعياتِ توغل في البعيد، هامسةً لنفسها " وماذا أفعل بقلبي الذي ما زال يترنح هناك على المقعد المقابل للميناء؟ هل أستطيع أن أنساه وأنسى ذلك المرفأ الذي شهد نظراتنا الأولى .. حبّنا الأول.. شغفنا الأول .. هل أنسى وعدة الذي قطعته لي.. وأنه لن يكون إلا لي. " وهذا الأمر لم يُذكر سابقًا، لا من باب التصريح، ولا التلميح، مما ترك فجوة في نسج المؤلفة لحكاية الرواية. علاوة على هذا جاء مؤثّ الجد مفاجئًا للقارئ، إذ تخلو الوقائع من أيّ إشارة تمهيدية تحفّرنا لتوقع مثل هذه النهاية. فالسؤال عن وفاة الجد يفنقر للجواب. نعم، يحدثُ أن يتوفى الله الأشخاص فجأة في الواقع الحياتي، ولكنّ هذا غير مقبول في الرواية، لأن قوانين الفن

الروائي تختلّف عن قوانين الحياة. فكاتبُ الرواية يستطيع، بما لديه من دراية بفتّه، أن يجعل من هذه الوفاة المفاجئة شيئاً متوقَّعاً، أو شيئاً بما هو متوقَّع. تضافُ إلى هذه الإشارات إشارةٌ أخرى لمبالغة المؤلّفة في تتبع وقائع المجزرة بالساعة واليوم والليلة، فقد وجدتُ نفسها تذكّر ما جرى ساعة بساعة بدافع الرغبة في الدقة، ولكنّ هذه الرغبة في الدقة، مع تقديرنا لها، وإعجابنا بها، أحالتُ هذا الجزء من الرواية إلى ما يشبه الفيلم التسجيلي الذي يطغى التوثيق فيه على المتخيّل السردّي، فتبدو الرواية كمن يمعن في التّاريخي على حساب الروائي. وهذه الملاحظُ لا تعدو التنبية على بعض النواقص. وهي إشاراتٌ لا تقلل من قيمة الرواية، ولا من مواهب الكاتبة، وقدراتها على الإبداع.

* بعد إعداد هذا الفصل للنشر بأشهر ظهرت رواية جديدة بعنوان (يس) لأحمد أبو سليم (٢٠٢١) رام الله، الاتحاد العام للأدباء والكتاب الفلسطينيين، تضمنت إشاراتٍ توشك أن تتهم المؤلف بإعادة كتابة رواية بديعة النعيمي مرة ثانية في شيء من التحوير، والتغيير، على أساس أن مجزرة دير ياسين مضى عليها نيف وسبعون عاماً فما الذي يدفع به للكتابة عنها إلا إذا كان لذلك علاقة عندما تزهز البنادق؟

أجراس القبّار للأردني

مجدي دعبس

إحدى النقاط التي لا بد من التذكير بها، والتنبيه عليها، عند الحديث عن رواية تاريخية لكاتبٍ ما، هي وضع الرواية التاريخية في المرتبة الثانية بعد الرواية غير التاريخية. لسبب بسيط معروف، وهو أن كاتب الرواية غير التاريخية يستعين بخياله الخلاق في اختراع الحوادث، والوقائع، والأماكن، وربما الشخوص، بصفة عامة، والعلاقات التي تنتظم هاتيك الشخوص، فهو - إذا - مسؤول مسؤولية كبرى عن جلّ ما في روايته من حكاية تقع في زمن، لأشخاص لهم من اختراعه، وابتكاره، في مواقع كلها من اختياره، ووصفه، وتصوره، في الحدود القصوى التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة.

الرواية والتاريخ

أما الرواية التاريخية، فثمة أمكنة لا يدّ له في اختراعها، وقد يكون الهيكل العام للحكاية، بما فيها من متتاليات محكية، وسرود مروية، مما تجود عليه به المصادر والمراجع التاريخية، والحواليات، والمدونات التي يمكنه أن يعود إليها من وقت لآخر، مثلما يجد القارئ في آخر رواية (أجراس القبّار) لمجدي دعبس من إشارة لما استعان به من مراجع في مقدمتها كتاب محمود العابدي عمان في ماضيها وحاضرها (١٩٧١) وما نشره أرسلان رمضان في (٢٠٠٢) وما كتبه المطران سليم الصايغ عن الآثار المسيحية في الأردن،

علاوة على إفادته من كتاب ترجمه مرقس داود عن تاريخ الكنيسة بعنوان (يوسايبوس القيصري). لذا كانت الرواية التاريخية – بهذا المعنى – ليست من متخيّل الكاتب وحده، بل ثمة عناصر كثيرة تحتل موقعا كبيرا، ومساحة أكبر، في الرواية، ليست من تخيلاته. وتبعا لذلك، إذا كنا نشهد لكاتب الرواية غير التاريخية بالابتكار المحض، فإن كاتب الرواية التاريخية لا يطمع، ولا يحق له أن يطمح- أساسًا- لمثل هذه الشهادة.

سرّد كرفالي

فرواية أجراس القبار لمجدي دعبيس تتألف من فصول بعضها يمثل تمهيدا، أو عرضًا لإطار الحوادث التي تتألف منها حكاية زينون، وتابعه زيناس. ففي الفصل الأول، وعنوانه الحامية، يوطئ لذكر المكان زيزياء (زيزيوم) وفيلادلفيا (عمان) الذي تقع فيه المجرىات. ويذكر فيه بعض الشخصوس، وبعض الطرق التي تؤدي للمدن التي تقع- مثلما يتراءى لنا- في الأردن، وعلى امتداد بادية الشام كبصري، ودميسكو(دمشق) وأنطاكية (أنطوخوس) فضلا عن جراسيا (جرش). ولا يفوته أن يشير لحاكم المدينة الروماني مكسيموس. وعلى الرغم من أن القارئ لا يتوقّع العدول عن عنوان الجارية، أناط مهمّة السرد بالجارية، مستخدمًا ضمير المتكلم. تقول مثلا: " اقترب موعد الاستقبال الذي تُنظّمه سيدتي .."⁽¹⁾ في إشارة

١. مجدي دعبيس، أجراس القبار، ط ١، دار الآن(ناشرون)، عمان، ٢٠٢٠

لزوجة الحاكم مكسيموس. وفي موقع آخر تشير إلى صوفيا التي تشاركها الحمدع نفسه. وفي الفصل الذي يتبعه، الموسوم بعنوان (عيد هرقل) تغيبُ هذه الساردة، ويعود بنا المؤلف للسارد العليم الذي يحدثنا عن مكسيموس، وعن المدينة، وعن تلالها السبعة، وعن النهر- السيل- الذي يزودها بالمياه، وعن الحمامات، وسبيل الحوريات، وعن الجنود، والجمهور الذي يحتشد احتفالاً بالعيد، ولكن ما إنْ تصل بنا الإشارة لزينون وتابعه زيناس حتى يختلفُ السرد؛ إذ يتضح أن الاثنین لا یأسان لمثل هذه الاحتفالات، ولا لمثل هذا الكرنفال الذي هو في نظرهما بعيد عن إرادة الربِّ، وعن دين المسيح، بعدًا شديدًا^(٢).

عقدة الرواية

وهنا تبدو لنا عقدة الرواية، وتظهر، بوضوح، وهي اضطهاد الرومان للمسيحيين في ذلك الزمان. ويؤدي كل من زينون وزيناس دورا بارزا على الرغم من أن المؤلف أوحى لنا عن طريق الراوي المشارك تارةً، والعليم غير المشارك تارةً أخرى، بما في الحكاية من شخصياتٍ عدة قد يكون لها من الأثر ما لهاتين الشخصيتين. بيد أنه، وعلى الرغم من إشاراته المتكررة لكل من سبيروس ويوليانوس وأرتاليا و ساوروس، يظل الضوء منصبًا على كل من زينون وزيناس؛ فهما يحتلان بُؤرة اهتمام السارد.

١. أجراس القبار ص ٣٥

٢. السابق، ص ٤٩

وهذا الأخير، على الرغم من أنه تابع لا أكثر، إلا أن أثره في الرواية أكبر من تأثير كثير من الشخصوص. فهو الوسيط المساعد بصفة عامة، ودائمة، بين زينون والمؤمنين بالمسيح. وهو الوسيط المساند الذي يضطلع بدوره في تحرير الخدم والعبيد. وهو الذي كشف عن شَغف برميدوس بصوفيا، وعن توفقه لإقامة علاقة غرامية بينها. وهذه الإشارة وما تبعها من حوار مع برميدوس توجي للقارئ بأن برميدوس وصوفيا سيكون لهما شأن كبير في الرواية. بيد أن هذا التوقع لم يتحقق. وما جاء من وصف جمالي لها^(١) ذهب أدراج الرياح. غير أنّ الشيء الذي يتوقعه القارئ ويتحقق هو تحرير زينون لخدمه، وعبيده. وهو ما أوغر صدور الآخرين عليه، وترتب على ذلك أن ارتسمت علامات الاستفهام الكبرى حول علاقته بالمسيحيين.

وقبل أن تتضح هذه الإشكالية يعود بنا المؤلف، ويرجع، للجارية. ولا ندري لماذا تختص هذه الجارية دون غيرها برواية ما يجري بضمير المتكلم، لا الغائب: "كان الوقت ظهرًا عندما سمعتُ صوت السيدة ديرمانا"^(٢) وهو في هذا الفصل يشير إلى ما يتصف به بيراتو من وقاحة تتجلى في نظراته الشبهة لصوفيا، ومع ذلك لا تنكر الجارية، في موقع آخر، هيام جواري القصر به، وتغتهين بوسامته. ولا يتضح أنّ لبيراتو، أو لبرميدوس - وهو أحد أتباع زينون - دورًا يتجاوز مثل هذه الإشارات العابرة. ففي الفصل

١. أجراس القبار، ص ٩٣

٢. السابق ص ١١٤

الموسوم بعنوان (ليس بعد اليوم) وهو عنوان خطائيّ إلى حدّ ما، يتخذ زينون قراره النهائي بتحرير عبيده. وهذا لا يحدث بصورة مفاجئة بل جرى التمهيد له سابقا. ووطأ له الراوي بقاء جمع زينون بزيناوس والراهب، وجرى الحديث عن الأناجيل، وعن الأباطرة، الذين أمروا بإتلاف الإنجيل، وإحراقه، واضطهاد المسيحيّين، الذين ما فتئوا يتداولونه سرا. تلت ذلك كله رحلة زينون، ومن معه، إلى أنطاكية، واللقاء ببعض المؤمنين بالمسيح. وأخيرا، وبعد العودة، يتخذ زينون قراره الذي يتلوه على مسامع الخدم، والعبيد، قائلا: " هذه الرقع الممهورة بخاتمي تعيد لكم حريّتكم التي سُلبت لسنوات "

الحاكمة والسياف

أوغر هذا القرار صدر سبيروس، الذي ساءه أن يُطلقَ زينونُ عبيده، وخدمه، ويجرهم من التبعية، لسبب غير واضح، ولا مقنع. وهو موقف يبعث على القلق، إذ يخشى أن تتعاضم شعبيته بين الجنود تعاضما يشجعهم على التمرد. وها هنا تلتقي شكوك سبيروس ويوليانوس. وبعد كل النسيان الذي أحاط بصوفيا يكتشف القارئ أنّ المؤلف لم ينسها، ففي فصل بعنوان برميدوس، وبروميدوس هذا سبقت الإشارة إليه، يظهر مرة أخرى، وهو يحلم بقاء تلك الفتاة، يقول في مونولوج⁽¹⁾ " بعد أيام سأذهب إلى فيلادلفيا للقاء صوفيا. آه صوفيا، كم أنت جميلة، ورقيقة،

١. أجراس القبار، ص ١٥٥

وطيبة! " ودون أن يتيح لنا المؤلف أن نعرف ما سيجري بعد هذا، فاجأنا بفصل آخر بعنوان روزاريو. وهذا من الشخصيات التي تعادي كلا من زينون وزيناس والمسيح. ولذلك سرعان ما شاع أن روزاريو لديه معلومات خَطرة عن الرجلين. فاستدعاه يوليانوس في الحال، وطلب منه أن يكرر على مسامع الحضور ما سمعه من زينون، وهو الشيء الذي يدينه، ويؤكد علاقته بالمسيحيين، بل إيمانه بالمسيح. وما عتمت الأمور أن سارت في الاتجاه المأساوي الذي ينشده يوليانوس، وهو أن يقدم زينون وتابعه زيناس للمحاكمة أمام مكسيموس " سنقدمه للمحاكمة، فإن ثبت ما تدعيان فحسنا، وإن ثبت العكس، فالويل لكما مني"^(١). ويعود بنا المؤلف مرة أخرى، في إشارة لعشوائية السرد، للجارية، فهي تُقضي للأخريات بالخبر الصاعق "زينون..يقولون إنه في سجن المدينة...وسيقدم للمحاكمة غدًا"^(٢). وفي نهاية الأمر ينفذ حكم الإعدام بالرجلين في مشهد يتصدّره السيف.

ملاحظة

يُظهر سياق الأحداث في الرواية القليل من العشوائية في السرد، فهو يطيّل مثلاً في في العرض الخاص بالحامية، وفي التحضير للاحتفال بعيد هرقل. وفي بعض الفصول لا تخدم الإطالة الأحداث، وبدلاً من ذلك تؤدي إلى إيجاد إيقاع بطيء يترتب عليه الشعور بالملل، ومثال ذلك الفصل

١. أجراس القبار، ص ١٦١

٢. المصدر السابق، ص ١٦٣

الذي تطرَّق فيه للخدم والعبيد. ففيه مواقع إنشائية عن الربيع، والطبيعة، وهو حديث فائض عن الضرورة، ولا يؤدي لشحد ميكانيكية السرد. علاوة على أن للمؤلف طريقة في تقديم الشخص لا تسمح للسارد بالغوص عميقا في النفوس، والتوغل بعيدا في رصد ما تحس به، وتشعر، وما يتداعي في أذهانها من خواطر، وأفكار، وما تخفيه في أعماقها من مواقف وأسرار. فالوصف الخارجي، التقريري، للشخص، جعل منها شخصيات باهتة، شاحبة، إلا ما كان من تركيزه على شخصية زينون، فهو النموذج الفريد الذي سعى من البداية لاستثنائه من ظاهرة التثمين المتكررة.

على أن المؤلف، في هذه الرواية، يقتصر على رؤية الماضي منفصلا عن الحاضر، إذ ليس ثمة ما يُشير إلى ارتباط ما يروي به بدلالاته، وتأويلاته، بحاضرنا؛ بحيث نجد في (أجراس القبار) تطبيقا عمليا لما يقوله جورج لوكاش، من حيث كون الرواية التاريخية هي الرواية التي تروي الحاضر وكأنه شيء قد مضى. وكنا نأمل أن يذكر الكاتب - في إضاءة من فقررة واحدة على الأقل - شيئا عن الحدث التاريخي الذي تناولته روايته، وفي أي حقبة من الزمن وقع، لأن هذا بلا ريب يساعد القارئ على استعادة الأجواء، وملاء الفجوات، بما يستظهره، ويستعيده، من ارتباطات بذلك الحدث، وذلك الزمان. وهذا ما دأب عليه مؤلفو الروايات التاريخية، أمثال أمين معلوف، وباسكال كينارد، وديفيد براون، وأنطونيو غالبا، وقبلهم والتر سكوت، وجرجي زيدان، وآخرون.

وأطوف عارياً للسوداني طارق الطيب

على الرغم من تأكيد الناشر على الغلاف الأخير من رواية طارق الطيب الموسومة بعنوان " وأطوف عارياً " أن موضوعها جديد لم تسبق معالجته وهو الاعتذار عن قبول الفنان (مينا) في أكاديمية الفنون في فينا، وبدلاً من ذلك يعرض عليه العمل موديلاً ليتصمَّ عارياً أمام دارسي ودارسات الرسم، فقرر بسبب ذلك أن يسقط عن الآخرين أوراق التوت مثلما أسقطوها عنه.. وعلى الرغم مما توهم به هذه الملاحظة من أن الرواية في جوهرها تدور حول هذا الموضوع إلا أن القارئ الحصيف المتنبه لما ورد في ص ١٧ وص ٢٠ وص ٢١ وص ٢٩٧ وما بعدها عن زورق المهاجرين غير الشرعيين، وما يتخلل ذلك من تداعيات، ومن ذكريات، ومن مراسلات في غير اتجاه، كتبت، وأعيدت كتابتها وقراءتها مراراً.. إذا تنبه القارئ لهذا كله فسيكتشف حقيقة أخرى، وهي أن حكاية رمسيس ومنير هي جوهر الموضوع، لا الفنان الذي تحول من رسام إلى موديل يتعري أمام الرسامين، ويجلس في هيئة صارمة تذكرنا بتمثال المفكر للفرنسي رودان.

على أن هذه الرواية التي تختبس في أثناء قراءتها الأنفاس، ولا سيما في الجزء الأخير من ص ٢٩٧- ٣٧٣ تتعدّد فيها الحكايات، ويتوالى ظهور الشخصيات، ولكل شخصية منها حكاية. فمينا - وهو السارد - له حكايته الخاصة، حكاية الذي يسعى ليكون فنانا في مصر وينجز عددا من اللوحات، ويغادر بها إلى فينا على أمل أن تقدمه تلك اللوحات بصفته مؤهلا للدراسة، وعندما أماط عن لوحاته الثماني الأغلفة أمام اللجنة المؤلفة من فيسمان وماجدالينا براون أصيب بالإحباط، لأن أحدا منها لم يعجب باللوحات، لكنها أعجبا بقوامه الرشيق، فعرضا عليه بسبب تلك الرشاقة العمل لدى الأكاديمية موديلا، ووافق على أن تقوم ماجدالينا بمتابعة الإجراءات. أما اللوحات فلم يُكتب لأَيٍّ منها أن ترى النور^(١).

تمثل هذه الحكاية بالطبع خلفية لما تبقى من حكايات يروها السارد تارة بصوته، وتارة بصوت الراوي العليم، الذي يحدثنا عن شُهادة، وعن أيها كامل، وعن أمها نوال، وعن حكايتها مع شم النسيم، والختان.. وهي حكاية يتذكرها السارد فيما يتذكر، ويرويها وكأن شُهادة هي التي تروي لا هو، وكأنها ساردة تضاف إلى مينا فتقترب الرواية بذلك من رواية تعدد الأصوات^(٢).

وفي تناوبٍ رتيبٍ يكرر المؤلف على لسان السارد الأساسي مينا الذهاب بنا إلى مرسم الأكاديمية. وكلما نظر إلى عريه في المرآة عادت به

١. وأطوف عاريا، دار العين للنشر، مصر ٢٠١٨ ص ٥٥

٢. السابق نفسه، ص ٦٨

رؤاه نحو الماضي. فيها هو يتذكر الجدة نرجس تصطحبه للمرة الأولى في موسم من مواسم المولد النبوي، وفيه يشاهد رجلا عاريا يسمونه الشجيع^(١)، ويا لها من ذكريات تلك التي تعبق برائحة البخور، وإيقاعات الرقص، والإنشاد، فكأنَّ السارد بهذه الذكريات نسي أو تناسى - بكلمة أدق - حكايته مع أكاديمية الفنون، ومع الرسامين. على أن السارد، بخضوعه المطلق لنظام التدايعيات في السرد، لا يفتأ يفتح قوسًا بعد قوس ليروي حكاية أخرى .. وأخرى ترتبط بحكاية ثالثة، وهكذا .. وكلما ظهرت في الأفق شخصية جديدة نادين أو سلفيا أو كاتيا أو بيلودين، وغيرها من شخصيات.. فإن ثمة حكاية جديدة. فنادين على سبيل المثال لها حكاية مع العنصرية في النمسا، ورسالة الماجستير التي لم تُجَزْ، ولها حكاية أيضًا مع الأسرة المحافظة التي لا تميل لتدريس البنات، ولا تستخدم الهاتف، وتحرم قيادة السيارة إلخ.. وهي التي تعرّف مينا بمقهى ليوبولد^(٢) وبشخصية أخرى هي شخصية مانويل الذي استمع منه لحكاية أخرى، هي حكاية ماركوس أوموفاما، الذي تمت تصفيته في طائرة، لا لشيء إلا لكونه أفريقيًا داكن البشرة، وذلك ما دعا لإدراجه في عداد الضحايا الذين قضوا على مذبح العنصرية الغربية. يقول السارد بعد أن وعى هذه الحكاية جيدًا^(٣) " وسطَ هذه الكراهية الكامنة، والمعلنة، كيف لي أن أعرف ما الذي تحبّه هذه الوجوه فعلا

١. وأطوف عاريا، ص ٧٦

٢. السابق، ص ٩٤

٣. السابق، ص ١٠١

خلف عُبوسها المُزمن "

وكأَنَّ الرجل المذكور لم يكفه أن يكون ضحية من ضحايا العنصرية، فقد تعرَّض بعد وفاته للتشويه كثيرا، ولُطخ نضبه التذكاري، وذهب أحد زعماء الأحزاب إلى الزعم بأنه كان محرَّب مخدَّرات^(١). وفي موقع سابق ذكر الكاتب شيئا عن نوال، وعن كامل، وعن شُهدة. ولكنه على عادته في هذه الرواية في تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم، وعلى الرغم من أننا نعي علاقة شهدة بهما، وأنها ابنتهما، فقد تناول الكاتب جذور العائلة من الأساس، وذكر أنها في صغرها كانت تشبه الممثلة فاتن حمامة " الخالق الناطق فاتن حمامة " يقولون لها. نشأت على هذا الانطباع فكانت تأتي أن تقترن بأي خطيب لا يشبه عمر الشريف. وهذه الحكاية حكاية طويلة، يروينا لنا السارد العليم مشيرًا لعلاقة هذه الحكاية بالسارد الأساسي - بطل الرواية - الفنان الموديل مينا. وهذا أيضا لا يكفي إذ ينبغي لنا أن نعرف كيف تعرفت نوال على عمر بنهو، وكيف التقى مينا بشهد بعد واقعة التاكسي والكوفي شوب غروبي.

بين الحكاية والحكاية ثمة مساحة للحشو. فالسارد الذي لا يتأقلم مع عمله الجديد موديلا يتحسَّس من فكرة العُري. ولهذا أيضا أسبابه التي تتصل بحكاية أخرى جرت له في صغره عندما اقتنحت شقيقته الحمام، فوقع بصرها عليه وهو عار " ربي كما خلقتني " والأحاساس المشين الذي

١. وأطوف عاريا، ص ٩٩

داهمه في تلك الحادثة يعاوده كلما مضى في طريق ذهابه للمرسم^(١) فذلك الإحساس يشبه شعور الثور وهو يُساق إلى المسلخ.^(٢) وعلى هذا النحو، أو ذاك، تتناسل الحكايات بعضها من بعض: حكاية كاتيا، ولوزيا، ولورا، وفلوريان.. مشاهدة فيلم للكبار^(٣) شاطئ الجسم المتحرّر، مع ثاة الأنس.. وعلى نحو مفاجئ تنبثق من هذا المشهد الفانتازي أخبار سجين أي غريب في بغداد، والمارنز. وشهادة التي تظهر له في الكابوس مختلطة بالعراة من المعتقلين الذين تحدثت عنهم وسائل الإعلام. رآها مينا في ما يشبه الكابوس تطلب منه أن يذبحها، لأن شرفها دُتس في ذلك السجن.. تزجوه بلهفة قائلة اذبحني بعاري يا مينا.. اعطني سيفاً لأقتل به نفسي." (٤)

من هذه القرائن، وهي غيضة من فيض، يتضح أن الموضوع ليس موضوع الفنان الموديل، وورقة التوت، فإذا وقفنا عند حكاية مانويل^(٥) عن كتاب "الزئوج العشرة" يتضح لنا أن الرواية تعبر تعبيراً قوياً عن صدمة الأنا بالآخر. فالزئوج العشرة كتابٌ يدرّس بمدارس الأطفال النمساويين باللغة الألمانية، وهو كتاب يقطر عنصرية، ويرشحُ ميراً على أساس اللون. يقول مانويل الذي قرئ عليه الكتاب "هل يمكنك أن

١. وأطوف عاريا، ص ١٣٠.

٢. السابق، ص ١٣٣

٣. السابق، ص ١٣٧

٤. السابق، ص ١٥١

٥. السابق، ص ١٥٣

تتخيل شعور تلميذ غصّ صغير محاط بكل هذه القسوة البذيئة السفهية الجاهلة؟^(١) " أخيراً لا يمل السارد من تعرية الواقع من قشوره، معتمداً على الرثاء تارة، وعلى الحنين تاراتٍ أُخر. ففي فصل متأخر نسبياً يروي المثير من التفاصيل عن مبادئ السلوك الدبلوماسي العربي في فينا. ويرينا كيف أن بعض هؤلاء يتشدقون بالشعارات عن الدين، ومكارم الأخلاق، فيما هم يلهثون لارتكاب الموبقات، ويتسابقون إليها إذا أتيحت لهم الظروف. وهذا ما تشهده فيلا عبد القادر بطاقيها، وبما تحت الأرض^(٢).

وأياً ما يكن الأمر، فإن العنصر الرئيس في حبكة هذه الرواية هو غرق نحو ٣٠٠ مهاجر أفريقي غير شرعي على كذب من جزيرة لامبيدوزا. عاد هذا الخبر للظهور على شريط الأخبار في إحدى الفضائيات. بدوره أحدث الخبر الذي قرأناه في مستهل الرواية تحولا سريعا في النسق السردية، فقد هبّ مينا للإطمئنان على أخيه الحاج رمسيس الذي ذكر اسمه في إحدى المكالمات بالإيطالية. وتتوالى محاولاته للوصول إلى لامبيدوزا جواً، وعندما كاد أن يطمئن على أخيه، وأنه ليس بين جثث المهاجرين، جاءت رسالة من مصر تخبره أن أخاه غادر إلى ليبيا في الوقت الذي ظهر فيه خبرٌ جديد عن مركب آخر غرق في البحر قادمًا من الشاطئ الليبي، ليكتشف بعد ذلك أن منيراً وهو الصديق الحميم، والشبيه بأخيه، كان قد غرق، وفي حوزته جواز رمسيس.

١. وأطوف عاريا ص ١٥٥

٢. السابق ص ص ٢١٧ - ٢٣٠

أي أن الغريق منير، لكنه غرقَ باسم رمسيس. في الأثناء تتجلى الكثير من مظاهر العنصرية، سواءً ما كان منها بسبب الدين، أو اللون، أو الانتماء الجغرافي. عنصريّة لا تبرأ منها إدارة، ولا شرطة، ولا مواقع تواصل اجتماعي.

صفوة القول أن هذه الرواية، فضلا عن الصدمة التي تخيم على علاقة مينا بالآخرين في فينا، أو في إيطاليا، أو عموما في الغرب الأوروبي، رواية غنية بالتشكيلات السردية التي تُضفي التنوع على توظيف الكاتب للزمن، وعلى توظيفه للمكان، وعلى توظيفه المتكرر للكوايس، وعلى توظيفه أيضًا للأصوات، والضائر، التي تعود للرواة وفقا لما يتخلل السرد من تداعيات، ومونولوجات، ووفرة ما فيها من شخصيات تُحدث بظهورها تحولاتٍ في بنية السرد، وتنقلات في ترتيب الحوادث، فهو تارة يحن للماضي فيستعيدُه، وطورا يؤلمه الحاضر فيرثيه، لذا يتأرجح السارد الرئيس بين مطرقة الرثاء، وسندان الحنين.

سماءان للأردني

بهاء الغرابية

أن تكتب الرواية، وأن تنشرها عن دار نشر راقية، ومعروفة بإصداراتها المتميزة، شيء، وأن يرضى القراء عما تنشره شيء آخر. وقد لا يهملك الرضا بمقدار اهتمامك برؤية ما كتبته منشورا بورق رائع، وغلاف أنيق، ملوّن، ولكن .. في المحصلة النهائية للكاتب أن يتوقع، أو لا يتوقع، ما يقال في ما ينشره، رضي بذلك أم لم يُرَض. وساءان (الأهلية، ٢٠١٦) هي الرواية السابعة للكاتب، لا الأولى، ولا الثانية. ولو كانت الأولى لحظي من القارئ ببعض المجاملات، فعذره- عنئذٍ - عذر من يخطو أولى خطواته المتعثرة شأنه في هذا شأن الذين يخوضون صعوبات البدايات. والحال أنه مع الرواية السادسة أو السابعة يتوقع القراء أن يكون قد ألمَّ بأساسيات الصنعة الروائية، وتجاوز عثرات (القرزمة) بالتعبير العربي القديم الذي أكل عليه الدهر وشرب.

فرواية سماءان، إن صح أن توصف بهذا الوصف، مثلما جاء على رأس الغلاف، فوق اسم المؤلف، تروي حكاية زوجين هما غسان وهند، الرجل قدّمه الكاتب بصفته ثريا صاحب مؤسسات تدرّ عليه دخلا وفيرا، وكبيرا. ولذا لا يحسب للإفناق أي حساب. ويستخدم في ذهابه، وإيابه، وجولاته، سيارته المرسيدس (الكومبروسر) التي فات المؤلف أن يذكر سنة صنعها،

على أساس أنّ " الموديل " له دلالاته في هذا المقام، فإذا لم يُذكر قد يذهب الضلُّ بالقارئ مذهبًا آخر، لا يرتضيه الوصف، ولا يقبل به تحليل الشخص.

أما هند، فقد ذكر عنها أنها سيدة غير منجّاب، تأخّر حملها، وانتظر الزوجان سنوات، وأخيرًا رزقا مولودًا ذكرًا سمياه (هاشمًا) وقد فرحا بميلاده فرحًا كبيرًا، على الرغم من آلام الولادة الشديدة التي تفنن الكاتب في وصفها، وتصويرها، سواءً أكان ذلك في البيت، أم في السيارة، أم في غرفة التوليد بالمستشفى. بيد أن الأمور لا تسير على خير ما يرام، فما كلُّ ما يتمنى المرء يدركه، إذ تجري رياح غسان، وهند، بغير ما يشتهيان. كبر الطفل، وبلغ الثالثة من عمره، وما عليه من الإمارات، والعلامات، لا يبشّر بخير، بل ينمُّ على أنه طفلٌ غير طبيعي، يعاني من اختلال غامض، وقد يكون هذا الاختلال له علاقة بالدماغ، أو بالأعصاب، أو بأي شيء آخر. فنظراته غريبة، وتأخّره في النطق زمنيًا طويلًا شيءٌ مُقلق، وتصرفاته لا تنمُّ عن أنه سويّ. حدّرت إحدى الصديقات (هندًا) من اللامبالاة بالموضوع، وحثّتها على عرض الطفل على أطباء متمرّسين قبل أن تقع الفاس في الراس. لكنّ (عشّانا) يأبى ذلك بشدة، فهو لا يريد لابنه الأول، والوحيد، أن تُخدش صورته النقية بمثل هذه الفكرة. ويصرُّ إصرارًا شديدًا على أن وحيدهُ طبيعيٌّ تمامًا، وأنّ ما يُقال عن اعتلاله ترّهات. ولكنه - في نهاية المطاف - ونظرًا لتفاهم الأمر، ينصاع لرغبات زوجته، على الرغم من التوترات الشديدة التي بلغت حدًّا غير معقول بينها حين أهوى بيده في صَفْعَةٍ قوية على وجهها اضطّر للاعتذار عنها لاحقًا، وكلّ طيبة.

تستمرُّ حكاية هاشم، والزوجين، وفقا للإيقاع الريب الآتي: من طبيب إلى آخر، والآخر يصف لها طبيبًا ثالثًا. ومن مركز يهتم بالمعاقين إلى آخر، والآخر يصف لها مركزًا ثالثًا، وهكذا.. ومع استمرار الحكايات السردية بهذه الطريقة الريبية، الملمّة، يلجأ المؤلف لكسّر هذه الرتابة بذكره الشيخ زكي، الذي وُصف لها، وُوصفت طريقة علاجه بالقرآن، وبالشعوذة. وَعَرْضًا هاشمًا عليه، فأعادها كرتة أخرى لما كانا قد دأبا عليه من زياراتٍ متكررة للأطباء تارةً، ولمراكز العناية، والتربية الخاصّة، تاراتٍ أُخر. ثمّ استنزف منها نقودًا كثيرة جدًّا، فبعضهم - على سبيل المثال - يتقاضى ٥٠٠ دينار، أي: ما يعادل ٧٠٠ دولار عن الجلسة الواحدة التي لا تزيد عن ٦٠ دقيقة بلا فائدة.

صفوة الحديث أنّ حكاية غسان وهند وهشام هذه، وهي حكاية ليست روائية أساسًا، بدأت بهذه الصورة، وانتهت بما بدأت به. أي دون أن تسفر عن شيء ذي قيمة، أو عن خاتمة دراماتيكية يمهد لها الكاتب تمهيدًا فتبدو نهايةً معقولةً، ومقبولةً، ومتوقعةً من لئن القارئ. ويبدو أنّ المؤلف يفتقر أساسًا لتصور معين حول حكاية هاشم هذه، ولعلّه اقتبسها من أحد الملفات الطبية التي تنطوي عليها مراكز التربية الخاصة التي تُعنى بالمعاقين عقليًا، أو بمن يعانون من التوحد. وبما أنّ الحكاية لم تصل لنهاية سعيدة، أو تعيسة، فإنّ قصته في الرواية بقيت هي الأخرى حكاية بلا نهاية، وإنّ حاول التغطية على ذلك بعقده فصلًا بعنوان " لا بدّ من خاتمة " ولو أنه لم يُصَف هذه الخاتمة، لكان أكثر سدادًا، وأبعد عن الخطأ، لأنه لم يزد على أنّ أوضح للقارئ ما خفي عليه من فنّ الصنعة الروائية، وأنّ الخاتمة ينبغي لها أن

تكون مما يترتب على المخريات، لا أن تُفرض على الحكبة بطريقة قسريّة
فجّة، لا تُصدّق، ولا تُتوقّع.

في المقابل، ثمة وقائع أخرى لا صلة لها بحكاية غسان، وهاشم،
والسيدة هند. وهي فصول تقع بين فصول الحكاية، وتروي لقاءات بين
سارِد يتردّد على مركز علاجيّ، وآخرين، لا تحمل شخصياتهم أيّ مُسمّى،
ولا دور لها في تلك الحكاية، نغني حكاية هاشم، ووالديه، وجدته، وعمّته؛
عبير وغدير. ويستطيع القارئ المهتم بحكاية الطفل هاشم أن يقرأ الفصول
الخاصة بها، متجاوزًا الفصول الأخرى التي تقع في المركز العلاجي. بمعنى أن
القارئ يقرأ فصلًا ثم يتجاوز الذي يليه، وقد يتجاوز فصلين ليعود إلى
حكاية هاشم وغسان. وعلى القارئ أن يقرأ الأسطر الأولى ليتبيّن أين هو،
ثم يقرّر إن كان سينتقل للفصل التالي، أم يظل حتى يُنهي الفصل الذي قرأ
أوله، فالفصول تتوالى بهذه الآلية المُفسدة لنسيج الحكاية، المُجسّدة لتفكيك
البناء الفني.

على أنّ الفصول التي تجري في المركز العلاجيّ خليطٌ من الحوار،
والوصف، والسرد الذي يتخذ اشكالًا متباينة، لا تنسجم قطعًا مع حكاية
الطفل الذي يُعاني من متلازمة أُسبرجر(صعوبة التفاعل مع المحيط
الاجتماعي) فهو في الفصل الرابع، مثلاً، يبدأ بعبارة " المسرح يصعدُ قادمًا
من أعماق الجحيم " يليها وصفٌ لأعضاء الجوقة. ثم أبيات غير منضبطة
الوزن، ولا الإيقاع، يردّدونها، وكأنّ الكاتب عدلَ عن كتابة الرواية إلى
شيءٍ من مسرح الفرجة، على الرغم مما بين النوعين من تباعد وتباين. وفي
الفصل الخامس نجد أنفسنا في مسرح يتضمّن راويًا وجمهورًا. وفي الذي يليه
يعود بنا إلى الفرح الذي عمّ أسرة غسان بولادة هاشم. بعد ذلك، وفي

الفصل السابع، يعود بنا إلى المركز العلاجي المتكرر، الذي يضم ما بين ٥٠ و ٦٠ نزيلاً، وجلُّ ما في هذا الفصل من حواراتٍ تدور بين الشخص، لا علاقة لها، ولا صلة، بحكاية الطفل المعاق. ثم يعود في الفصل الذي يتبعه لأسرة غسان، وشقيقتيه عبير وغدير، وأغاني الراحلة فائزة أحمد (ست الحبايب يا حبيبة) و " يا رب خليك يا أمي " وفي التاسع يعود للمركز العلاجي، ولنعم، وأبو عبده " وحسين، والسكن الداخلي. إلخ.. وحتى في هذا المشهد، بين الأبن والأبن ثمة جوقفة تُنشدُ بصوتٍ عالٍ : " حضر. حضر. حضر.. الغائب "

صفوة القول أنّ هذا النوع من الكتابة مُمكن أن يقتصر على حكاية غسان، وهند، والطفل هاشم، مع ما فيها من ملفاتٍ طبيّة، دون هذا الخليط من فصول تجري هنا، وأخرى تجري هناك. أما عن كتابة المؤلف السردية فهي توغل في التفاصيل حدًّا يُغرق المشهد بالرتابة، ويشعر القارئ بالملل، وهي تفاصيل لا وظيفة لها فنيًّا، إلا زيادة حجم الرواية، يقول ذاكرا مغادرة الأسرة للمستشفى بُعيدَ الولادة: " بدأ يجمع حاجياتهم تاهبًا للمغادرة.. تحاملت هند على أوجاعها. تعكّرت على كنف زوجها. ركبوا المصعد. هبطوا للباب الرئيسي. فتح الباب الخلفي لهند، وهاشم. جلست أمه في المقعد الأمامي. ساهمة.. شاردة الذهن. وضع الحاجيات في الصندوق. أدار المحرك، وسط محاولات الشمس الكانونية المباحدة بين قضبان الشتاء الصلبة^(١) .

١. بهاء الغرايبة، سماءان، ط١، عمان، البار الأهلية، ٢٠١٦ ص ٢٩

وكانَ حريًّا بالكاتب أن يعبر عن مغادرة المستشفى بعبارة واحدة، فهذه التفاصيل لا قيمة لها من حيث الفنُّ. ومما زاد الطين بلةً أنَّ الكاتب يمهِّد لكل فصل من الفصول الـ ٤٧ بعبئة لا علاقة لها، ولا صلة، بالفحوى. وقد اكتشفنا في الفِصْلة التي سَمَّاهَا " لا بدُّ من خاتمة " أنَّ (عبيرًا) شقيقة غسان، وعمَّة الطفل هاشم، أصبحت كاتبة روائية، هكذا.. وبقدرة قادر، وفازت روايتها " أحلام التَّوْحُدي " - في إشارة للطفل - بجائزة أفضل كاتب عربي. واكتشفنا، بقدرة قادر أيضًا، أن هشامًا الذي أعيا الأطباء، والمراكز العلاجية، لا يعاني من إعاقة عقلية، ولا عصبية، ولا من توحُّد، وإنما يعاني من ملازمة اسبرجر، ومن قدراتٍ عقلية عالية - فائض ذكاء - وأنه تعرَّض لصدمات متتالية بسبب العلاجات الخاطئة. ومثل هذه الإشارات، في نهاية الكتاب، تقع على القارئ وقوع الصدمة، لأنه - ببساطة - لا يجد في المُجريات ما يوحي، ولو من بعيد، بهذه النهايات. يُذكر أن للمؤلف عددًا من المحاولات هي "حين يلتقيان" و"دنيا" و"قطار باريس" و"الوراقون" و"الأولبوس" و"إيادة" وعلى ذلك تصبح سماءان هي إحدى سبع روايات للمؤلف.

الهامش للأردني خالد سامح والنسق الحواري

بعد أعماله القصصية " نافذة هروب " ٢٠٠٨ و " نهايات مقترحة " ٢٠١١ و يبقى سرًا ٢٠١٦ وبين سطور المدينة (٢٠١٧) صدرت للأديب الإعلامي خالد سامح روايته الأولى الهامش (ضفاف ، ٢٠٢٠) ليحتل بها مقعدا في الصفوة الأولى من الراويين الأردنيين . فمن يقرأ الرواية يجد نفسه مدفوعا للكتابة عنها إن كان ممن ابتلوا بالكتابة عن الرواية بصفة عامة أو لم يكن . وذلك لأن الرواية، من حيث هي فن أدبي ذو مرتكزات وقواعد فنية رسخها المتفوقون من كتابها منذ أجيال عديدة أصبحت في أيامنا هذه، ونظرا لجاذبية السرد الذي يجيده أو لا يجيده من هبّ ودبّ، أصبحت عمل من لا عمل له على رأي الكاتب السوري المخضرم نبيل سليمان . ولهذا تغدو الكتابة عن الرواية إذا كانت جيدة ضريبة لا مفر من أدائها لدى المتابعين، لسبب بسيط وهو الحد من قدرة الهراء السردي المنتشر على خلط الحابل بالنابل، وتزييف الروايات تزييفا أخطر على القراء من تزييف النقود على المتعاملين بها لدى شركات الصرافة.

تقوم رواية خالد سامح على محورين اثنين هما؛ حازم، ولهيبي. فحازم يزور عيادة الطب النفسي في بداية الحكاية كونه يعاني من الاكتئاب. وقد وصف له الطبيب علاجاً غير أنه لا ينتظم في تناوله علاوة على أنه لا يزور عيادة الطبيب في المواعيد المقررة إذ ينقطع ويغيب تارة ثم يعاود الظهور على نحو مفاجئ تارة أخرى. ولهذا كانت المفاجأة في البداية أنه لم يتعرف على عيادة الطبيب الذي تخلى عن عيادته القديمة في جبل الحسين لعيادة أخرى جديدة في حي آخر. والمهم أن الطبيب يوجه لحازم- الإعلامي والصحفي المسكون بهاجس تغيير العالم- نصحه، محاولاً إقناعه بأن مشكلته النفسية التي يعاني منها هي انشغاله بالعالم الذي يحيط به، مستخدماً اصطلاح الهامش قاصداً به كل ما يتجاوز الذات. على أن حازم الذي ترك الزرقاء باحثاً عن سكن جديد في حي الشميساني، يتعرض - وهو في سكنه الجديد - لتأثيرات كارثية تزيد تعلقاً بالهامش، وابتعاداً عما يريده الطبيب بتلك النصائح.

ففي الأيام الأولى لإقامته في عمان، وفي خريف العام ٢٠٠٥ وفيما كان ساهراً مع رفيقه رأفت في أحد البارات القديمة (بار الأردن) إذ حدث ما لم يكن مفاجئاً بالنسبة لرأفت على الأقل: ثلاثة تفجيرات؛ أحدها في فندق غراند حياة عمان، والثاني في راديسون زاس، والثالث في ديز إن. " أنا كنت متوقع هالشي. احنا مش بعيدين عن العراق. والقاعدة هددت الأردن مراراً." (١).

١. خالد سامح: الهامش، ط ١، بيروت، ضفاف للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠، ص ص ٦٤-

وهذه التفجيرات وما تبعها من أجواء قلبت المدينة رأساً على عقب، وجعلت الحياة اليومية غير طبيعية أجمت وأذكت الشعور بالاكنتاب لدى حازم، وهو الذي كان يسعى بحثاً عن وسيلة ما تنقذه من هذا الاكنتاب، فإذا به يجد في التفجيرات ما يصب الزيت على النار.

التقصير

وزادته اكنتابا تلك المقابلة التي جرت بينه وبين رئيس التحرير بناء على دعوة الأخير، الذي رماه بتهمة التقصير، وعدم تدقيق الترجمات مما سمح لبعض العبارات المسيئة للحكومة بالتسلل والظهور في الصحيفة مسببة إشكالات محرجة مع المسؤولين (ص ٧٠) في الأثناء وبعد عودة الحياة الطبيعية للمدينة ظهرت في أفق الكئيب ولأول مرة امرأة، وهذه المرأة تمثل حافزا يسفر عن تحولات في النسق السردي، فقد أتاحت له الفرص لاستعادة ما يمكن قوله عن الاحتلال الأميركي لبغداد في تيسان ٢٠٠٣ وذلك لأن (لهيب هذه - المحور الثاني) عراقية، وكغيرها من العراقيين والعراقيات الذين اختاروا عمان لتكون مفاهم القسري تحاول التأقلم واعتياد الأشياء في مدينة لجأوا إليها قبل التوجه إلى أوروبا أو كندا أو غيرها من المنافي القصية. ولا يعلم حازم بالطبع ما الذي قاده إليه بذريعة البحث عن عمل، أو صحيفة ما، لتنشر فيها ما ترجمه من مقالات، ومن تحقيقات صحفية عن الإنجليزية. فهي علاوة على دراستها اللغة الإنجليزية في جامعة بغداد عملت طويلا مترجمة في وزارة الخارجية قبيل الاحتلال، وعملت بعده مترجمة لدى الأمريكيين قبل أن يكتشفوا خلفيتها الصدامية. وأياً ما يكن الأمر، فإن ظهور هذه المرأة كان له في حياة حازم فعل السحر، وظراً للوهلة الأولى أن الكآبة التي كان يشكو منها قد ولت إلى غير رجعة. ولكن

الرياح لم تجر بما تشتهي السفن. فلم يستطع أن يعثر لصديقه على عمل في الجريدة، لا سيما وأنَّ رئيس التحرير، الذي لا يكن له غير العدا، قرر إلغاء صفحات الترجمة، ونقله إلى قسم التحقيقات^(١).

قناة العزة

شعر حازم لأول مرة بالضيق من عمله في الصحيفة، وتزامن ذلك الشعور مع نشر إعلان من قناة فضائية - قناة العزة - وهي قيد التأسيس تطلب مترجمين، فقرر أن يبحث لنفسه عن عمل فيها، وهذا أولى من البحث عن العمل لشخص آخر. وكان الإعلان يشترط المقابلات مع المتقدمين. فراد اغتنم تلك الفرصة السانحة كي يرصد لنا بعينه اليقظة كيف يتسلل الجهاديون والمتطرفون المتأسلمون لغزو عقول الشبان وتجنيدهم لتنفيذ مخططاتهم الإجرامية. يبدأ مشهد المقابلة بوصف ساخر لمكاتب القناة، ووصف أكثر سخرية لمديرها العام، وما هو أكثر سخرية من السابقين الحوار الذي يتخذ فيه حازم دور المستمع أكثر من دور المتحدث، وحين سمع مدير القناة يقول عن البرامج التي ستجري ترجمتها " رح نوعي المسلمين هناك في ديار الكفار، اللي ما يتحدثون العربية للأسف، حتى يتمسكون بدينهم وعقيدتهم ولا تغريهم حياة الفسق، والفجور^(١) ". وهنا بلغ التقرُّز بحازم مبلغه، فبادر على الفور قائلاً " رح أفكر بالعرض، وأتواصل معكم. وغادر متعجلاً"^(٢).

١. الهامش، مصدر سابق، ص ٧٩.

٢. السابق، ص ٨٤.

بئر الأسرار

توازي هذه المقابلة ذات الوضع المساوي مقابلة أخرى بالهاتف مع لهيب؟ ولقاء يلي التواصل الهاتفي في مجلة جديدة تعنى بشؤون المرأة. فدعوة بعد ذلك لسهرة في فندق الرويال. فالتعرف على مجموعة من رجال الأعمال العراقيين الذين هم رجال أعمال في النهار، وفي الليل سكارى في هذا الفندق أو غيره. ولا تخلو السهرة من بعض الفنانين التشكيليين أو الأدباء الوافدين إلى عمان من بغداد. وعندما تقرّر لهيب إنشاء جاليري للفنون يزداد حازم سرورا وحبورا وثقة بأن هذا المشروع سيفتح له أفقا جديدا في علاقته بلهيب أولا، وفي التخلص ثانيا مما سماه الطبيب النفسي بالهامش. والتحرّر، فضلا عن ذلك، من غلظة رئيس التحرير، وظله السمج. وفي شتاء ٢٠٠٦ تسمح لهيب لبئر السرار بالتدفق، والفيضان، فتروي لحازم حكايتها بأسلوبٍ ثراوح فيه بين محكي الساردة، ومحكي الراوي العليم، بما تنطوي عليه تلك الحكاية من ظروفٍ أعقبت سقوط ساحة الفردوس، وانتشار النهب، والسلب، والفوضى العارمة التي اجتاحت المدينة، وطغت عليها لبضعة أشهر، وما أعقب ذلك من تفجيرات واغتيالات، ومن ظهور لبعض المجاميع الإرهابية من طائفية، وغير طائفية، ومن قاعدة، ودواعش، ومن أتباع الزرقاوي إلى أتباع أبي مصعب المؤصلي. وهذا كله جانب، واختطافها على أيدي ثلاثة من عصابة المؤصلي جانب آخر^(١). فهي تروي بالتفصيل الممل كيف جرى اغتصابها في

١. الهامش، ص ١٢٧

مشهد تقشعرّ له الأبدان، مثلما تروي كيف تمكنت من مغادرة بغداد إلى عمان في مغامرة لا تخلو من مخاطرة بهدف السفر إلى كندا أو أوروبا أو غيرها من المنافي^(١). ولا تفوتها أن تروي ما لقيته من مكائد على يدي ابنة وطنها العراقية ابتهاج قبل أن تلتقي بالملياردير العراقي جلال زين الدين صاحب المهملى الليلي في الصوفية^(٢). وتطور علاقتها به تطورا جعلها تبتز منه ١٠ ملايين دولار فتحت بها حسابا لها في البنك العربي، وامتلكت، أو استأجرت شقة في الدوار السابع.

جاليري عشطار

وأخيرا تكلت مساعيا لإنشاء جاليري في عمان بالنجاح، وأطلقت عليه اسم جاليري عشطار. وجرى الافتتاح بحضور ثلاثة من الفنانين التشكيليين العراقيين^(٣). لكن الأمور لم تدُم على ما يرام، فقد ظهر بين العاملين المتزدين على الجاليري شاب اسمه جاسم، ويجب أن ينادي بجسكاياء، وقد برز في الرواية بصفته واحدا من المثليين الذين أرادوا تنظيم مسيرة بعمان دفاعاً عن حق الشواذ في التعبير عن رأيهم، وممارسة حياتهم الخاصة دون قيود من أي جهة كانت بما في ذلك الأمن. وهذا شجع حازماً على كتابة تحقيق عن المثليين وآرائهم، وحسب أنه يستطيع نشره في الجريدة التي يعمل في قسم التحقيقات فيها، وهو قسم يشرف عليه صديق لا يمنع له تحقيقا، ولا يجب له كلمة. بيد أن هذا ما أثار رئيس التحرير

١. الهامش، ص ١٣٣

٢. السابق، ص ١٣٥

٣. السابق، ص ١٥٠

الذي رفع عقبرته عاليا في وسط مبنى الجريدة، واثم حوله المندوبون، والمحرون، وهات يا تعريف مجازم " فجأة لبس قناع القديس التقيّ الورع، وبدا مثل خطيب الجمعة الذي ينهى الناس لساعات عن الفاحش والمنكر، وكأنه الممثل الشرعي الوحيد الناطق باسم الله (1) ". وقذف بالتحقيق المطبوع في وجه حامله. وكان جاسم هذا قد استفز حازما بجدثه عن التابوهات، وهتك المقدسات. وهذا ما دفع به لكتابة التحقيق الذي كما يقال في الأمثال (جاب آخرته) إذ لم تمض إلا أيام معدودات حتى كان قرار إقالته من الجريدة، وطرده من العمل، قد وُقِع وأبلغ به . وفي هذه الحال لا ملاذ له، ولا ملجأ، إلا العيادة. لا سيما بعد أن غادرت لهيب إلى بيروت، وتصفية غاليري عشتار. أما هي فقد طُويت صفحتها إذ لم تعد تتصل بمجازم، ولم تعد تردّ إذا هو اتصل بها، فالهاتف مغلق بصفة دائمة .

الاكتتاب مرة أخرى

في مثل هذه الحال لا بد أن يعاوده الشعور بالاكنتاب. وهو ذلك الشعور الذي تحدث عنه حازم في بداية حكايته مع الطبيب النفسي ومع الهامش. ولكن هذا الهامش تبين في نهاية المطاف أنه ليس هامشًا بل هو متنّ، ومتن حقيقيّ، إذ لا فرق في حياة هذا الصحفي المهموم بأوجاع الآخرين، وبهموم الذات، بين المتن والهامش.

١. الهامش، ص ١٦٠

النسق الحوارى

وعلى الرغم من أنّ " الهامش " هى الرواية الأولى لخالء سامح، إلا أن القارئ المتابع، الذى لا تعوزه الخبرة بفن الرواية، يدرك، من النظرة الأولى، أن الكاتب يتمتع بأداء حرفى فى السرد، ورسم الشخصوص، وإدارة الحوار، ووصف الأمكنة، والمشاهد الزمنية، وصفا يسهم فى تأطير ذلك كله، بغير قليل من الإتقان. وهو إتقانٌ لا نجده فى الكثير من الروايات مما ينشره كتاب لا يفرقون بين الرواية والشعر، أو بين الرواية والسيرة، أو بين الرواية والسوالمف التى تلتقط من وهناك من كبار السن فى لىالى الشتاء الباردة.

ولعل مما يلفت النظر الحوار الذى تغلّب فيه الكاتب على قانون من قوانين الرواية، وهو تعدد الأصوات تعددا يحيل السرد إلى أطياف من اللهجات، أو اللغيات، فهذا يتحدث باللهجة العراقية، وذاك يتحدث باللهجة المصرية - حسن مثلا- وآخر يتحدث باللهجة الخليجية - قناة العزة - وآخرون يتحدثون باللهجات أهل الزرقاء، وعمان.. ويستطيع القارئ التفرىق بين لهجة المرأة الأم، والمرأة الجارة، والمرأة المثقفة المترجمة مثل لهيب، والرجل الستينى مختلفٌ فى لهجته عن الشاب ابن الثلاثين. وهذا التنوع اللهجى يُضفى على الرواية، وعلى شخصياتها الطابع البوليفونى، مما يعزز لدى القارئ الإحساس بمصداقيتها، وقربها من الحقيقة، على الرغم مما فيها من التخيل الذى يقوم على مبدأ الإيهام بالواقع.

واللافت أن الكاتب خالد سامح يركز على شخصيتين اثنتين فى الرواية مثلا سبقت الإشارة، على الرغم من وفرة الشخصوص. فقد جعل هذه الشخصيات تظهر، وتختفى، وتؤدى، أدوارها بطريقة طبيعية جداً، فالزرقاوى، ورامى ابن سعاد، وأبو مصعب الموصلى، والأمير الداعشى،

ورئيس التحرير، وجمال زين الدين، وأخيرا جاسم المثلي، كلٌ منهم يظهر في سياق يترتب عليه تحولا في السرد تعقبه حوادث لها علاقة بما قبلها، وعلاقة بما بعدها، في الوقت الذي تظلّ الأضواء فيه مسلطة بإحكام على حازم ولهيب. فكلُّ هاتيك الشخصيات تظهر وتختفي وفقا لقاعدة بتبّعها الكاتب تؤدي لبقاء التركيز على كلِّ من لهيب وحازم باعتبارهما محوري النص.

فمن خلال شخصيّة حازم أوضح لنا أنّ الحياة في هذا الجزء من العالم تصيب الآخرين بالمزيد من الاكتئاب الذي لا تجدي معه الأدوية، والعقاقير. ومن خلال لهيب يوضح لنا بشاعة الاحتلال الأمريكي، وقذارة الطائفتين، وسخف الفاسدين، الذين جاءوا ليحكموا العراق على ظهور الدبابات الأمريكية، وقبح الإرهاب الداعشي، والقاعدي، والزرقاوي، والموصلي إلخ... وبمفارقة شديدة الشطوع يوازن الكاتب بين نمطين من الحياة؛ نمط المثقف الفنان الباحث عن المعرفة في أشكالها الجمالية الأنيقة المتألّقة، ونمط آخر هو الحياة التي يهدّدها الإرهاب، ويدفع بها دفعا نحو اليأس، والإحباط، بأسلوب قلّ أن يلجأ فيه للخطابة والمواعظ⁽¹⁾.

١. للكاتب ثلاث مجموعات قصصية نافذة للهرب، و نهايات مقترحة، ويبقى سرا، ومجموعة قصص قصيرة جدا بعنوان بين سطور المدينة.

١٤

١٥٤

السرد والتشخيص في رواية ١٩٨٩ لعصام الموسى

بعد أربع مجموعات قصصية " حكايات الفارس المدحور " ١٩٧٢ وانعدام الوزن ١٩٨٤ والقفز في العينين ٢٠٠١ وستشرق الشمس أيضا ٢٠١٢ ورواية واحدة " بقايا ثلج " ٢٠٠٧ واثني عشر مؤلفا في موضوعات عدة يغلب عليها الإعلام الجماهيري، والصحافة، والشئون السكانية، والتربية، تصدر لعصام سليمان الموسى رواية ثانية بعنوان طريف وهو ١٩٨٩ عن الدائرة الثقافية بأمانة عمان الكبرى ٢٠١٩. ولعل أول ما يتساءل عنه القارئ هو ما الذي يعنيه المؤلف بهذا العنوان ١٩٨٩؟ فهو عنوان يذكرنا بجورج أورويل George Orwell الذي نشر في العام ١٩٤٩ رواية بعنوان Nineteen Eighty-Four ١٩٨٤ يتبد أن لعصام الموسى مأربا في العنوان مختلفا عما أراده أورويل، فهذا الكاتب يستشرف الزمن، أما الموسى فإنه يستعيده. ذلك لأن الأردن كان قد شهد في تلك السنة ١٩٨٩ أحداثا كبارا، وانتفاضة عارمة، بدأت من مدينة معان في أقصى الجنوب، ليمتد لهيبتها، وينتشر إوارها، في الوسط، وتشمل أنحاء كافة. وانتهت تلك الانتفاضة بسقوط حكومة وظهور حكومة جديدة. وأوقف العمل بالأحكام العرفية التي كانت قد فرضت عام ١٩٦٧ أو قبل ذلك بقليل، وأعيدت الحياة إلى المنظومة البرلمانية .

على أن الكاتب الموسى لم يردّ التوقف عند هذه الوقائع حسب، وإنما يُلقِي، بالإضافة إلى ذلك، الضوء على الأسباب التي تؤدي لوقوع مثل هاتيك الأحداث، وذلك عبر حبكة بسيطة متماسكة، تحتل شخصية سلمان حيدر سلامة فيها بؤرة اهتمام الراوي إلى جانب الشخصية النسائية البارزة حورية. فعلاوة على أنها يؤديان في الرواية وظيفة العاشق والمعشوق، يؤديان أيضا دور الزميلين العاملين في صحيفة واحدة، وهي جريدة " الحقيقة " التي يرأس تحريرها فايز بيك الكارات، الذي اختير لهذا المنصب اختيارا لا صلة له بالكفاءة، وإنما مكافأة له على نفاقه، وتملقه لمسؤولين حاليين، أو سابقين، في وزارة الإعلام، أو مؤسسة " الحقيقة " .

ففايز بيك الكارات يتخذ في مستهل الرواية قرارًا بنقل الصحفي سلمان حيدر من عمان إلى مكتب الحقيقة في معان. في خطوة يعدها الآخرون نقلا تاديبيا لأن سلمان في رأيه يتصف بالعناد، وتسبب تحقيقاته، ومقالاته الجريئة، الكثير من الإحراجات. فهو لا يهادن، ولا يعرف المجاملات. يقول فايز بيك في وصفه لسلمان ما يأتي: "سلمان الذي نُقل إلى معان كان صحفياً ممتازاً، مشكلته أنه لا يهادن. حاولتُ أن أوضح له أن الصحفي يجب أن يكون مرثاً.. لكنه ظلّ يصرّ على آرائه. ووضعتنا- نحن المسؤولين- في مواقف حرجة. الجريدة لا تتحمل هذا التشدد. والحكومة لا تتحمل. كان زميلك يرفض أن يمسك بالعصا من الوسط" (1) .

١. الموسى، عصام: ١٩٨٩ (رواية) عمان، الدائرة الثقافية، ٢٠١٩، ص ٤٠.

وقد جرى هذا النقلُ بعد تحقيقاته المثيرة عن تلوث مياه سد الملك طلال، وما تمخَّص عنه من إخراجات للحكومة عامة، ولوزير المياه والري بصفة خاصة، علاوة على تحقيق آخر يدور حول وفاة المواطن غسان شيما أمام أحد المستشفيات، فقد تركوه ينزف حتى الموت لأنه لا يمتلك بطاقة تأمين صحي، ولا نقودًا ينبغي له دفعها مقدمًا للعلاج، مما تضمن أيضًا إخراجًا للصحيفة، ولفايز بيك الكارات شخصيًا مع وزير الصحة^(١).

ونظرًا لجرأته في مقالاته، وتحقيقاته الصحفية، يتخذ فايز بيك قراره هذا مدعيًا أن الأمر لا يعدو أن يكون نقلًا من مكاتب " الحقيقة " في عمان لمكتبها في معان.

وفي معان يلتقي سلمان عددًا من الأشخاص؛ سامي، وشاكر، وعبد اللطيف، وأبو محمود، وفاروق، وغيرهم ممن يشاطرونه همومه، ويشاطرهم. ويتبادلون الحوار من وقت لآخر، إما في لقاءاتهم في الفندق الوحيد في المدينة، أو في ولاءم يُعدها بعضهم للآخرين، وإما في زيارات جماعية يزورون فيها العقبة أو البترا مع شركات لهم من الجنس الآخر: حورية، ومنيرة، وسارة، وغيرهنّ ممن يأتين في الحافلات من عمان. فتكثر النقاشات، وتتعدّد العلاقات العاطفية، إلا أن علاقة حورية وسلمان هي التي تدوم أولاً، وتُلقب - ثانياً- بظلالها على سائر الحوادث، والوقائع. ومن يتابع قراءة الرواية تجذبه تلك الحوارات، فقد صرفت انتباه الراوي عن الوقائع، وجعلته

١. الموسى، المصدر السابق نفسه، ص ٥٧، ٨٢، ٨٦.

يركز تركيزاً شديداً عليها، وقد شغله هذا التركيز عن الاهتمام بالشخص، فالقارئ يكاد لا يعرف عن سامي، أو خالد، أو شاكراً، أو فاروق، أو مصطفى، أو أبو محمود، أو عبد اللطيف، إلا شيئاً واحداً، فهذا طيب، وهذا سيدي، وهذا أستاذ مدرسة، أو أستاذ في الجامعة، وذلك سائق، أو صاحب فندق إلخ.. كذلك الشخصيات النسائية لا نعرف عن منيرة، وسارة، إلا أنها صديقتنا حورية .. لذا تتحول هذه الشخصيات على يدي الراوي إلى شخصيات آلية robot أو شبه آلية يحركها فتتحرّك، وينطقها فتتكلم، وحتى الكلام الذي يصدر عنها، وتتفوه به، لا يصدر إلا عن إملاءات هذا الراوي، الذي لا ريب في أن المؤلف يختبئ وراءه، متخذاً منه قناعاً يخفيه عن القارئ.

فالقارئ يلاحظ، بلا شك، أن الحوارات من البداية تمهد تمهيدا جيدا لخاتمة المطاف، وهي استشهاد سلمان حيدر سلامة في أحداث معان ١٩٨٩ وعدم نشر تحقیقاته التي كان قد أعدها وبعث بها لـ "الحقیقة" ولزميله حكيم الذي عجز عن نشرها بسبب السلطة التي يتمتع بها فايز بيك الكارات، ومنعه نشر أي خبر عن تلك الحوادث ما لم يكن مصدره وكالة الأنباء الرسمية. وهذا التمهيد، إذا نظرنا إليه بدقة، يؤكد أن المؤلف يعزو تلك الحوادث لوجوه عدة من الفساد، في مقدمتها المديونية، وبيع الاحتياطي من الذهب، وتفريغ المصرف المركزي، مما يؤدي إلى انخفاض قيمة الدينار انخفاضاً ينتج عنه ارتفاع هائل في الأسعار، وفي غلاء المعيشة، وهو ارتفاع لا تطيقه جاهير الجنوب بصفة خاصة، كونهم الأكثر فقراً. فالجنوب لم يحظ من حكومات عمان المتعاقبة إلا بالإهمال، وقد تجلّى ذلك الإهمال في وجوه شتى، كالرعاية الصحية، والإسكان، والتعليم، والبنى الأساسية للتدريس، وخلق المدارس حتى من المعلمين المتصفين بالكفاية ولا سيما في اللغة الإنجليزية. وسوء التعليم شيء

يغدو في هذه الرواية موضوعًا للمتحاورين، فعلاوةً على خضوع المقررات المدرسية لتوجهات إيدولوجية غيبية تؤدي إلى حرمان الجيل الجديد من الاطلاع على كثير من الأشياء بما فيها التاريخ المضمّر لدولة الأنباط، فثمة فساد يستشري في الجامعات ولم يُقْتِ الراوي أن يشير لفساد بعض رؤساء هذه الجامعات. مؤكداً أن أحدهم - وهو مثال، لا أكثر - في أثناء رئاسته إحدى الجامعات، قُتِل ثلاثة من طلابها في مظاهرة، ولا يفتأ هذا الرئيس يدخن السيجار، والغليون، مفضرا رئاسته، وبدلاً من أن يُقذف به خارجاً، جرت ترقية، بعد ذلك، وأصبح وزيراً، ثم رئيساً للوزراء .. يقول فاروق، وهو أحد شخوص الرواية، عنه " كان أحادي التفكير، كثير التغيّب بسبب أسفاره، وانتهى به الأمر أن أعفي من منصبه، بعد أن جثم طويلاً على قلوب أعضاء هيئة التدريس، يتعامل معهم من وراء غليونه كأنه شخص هبط عليهم من عالم آخر ... ^(١)". ويقول آخر (خالد): " كنا نعلق على هذه الجامعة آمالاً كبيرة، لكنكشف في النهاية أنها خاضعة لأهواء رجل يجتني وراء أخيه رئيس الوزراء، وتوهم الجميع بأنه عبقرى، أسس جامعة في أشهر قليلة، وساعده الإعلام في تقديم صورة رفعت من مقامه. وهو في الواقع ليس أكثر من شخص متوسّط الذكاء، قليل الانتماء للوطن. والأبكى أنه عينَ وزيراً، ثم رئيساً للوزراء، بدل أن يُقذف به في سلة المهملات .. ^(٢)" علاوة على هذه المفاسد، والنعوت المشينة، لا يفتأ الراوي يشير على لسان حورية لإشكالية التحيز ضد الأثني.

١، ٢، الموسى، السابق، ص ٨٥ - ٨٦

وإلى تدهور الأوضاع الصحية في مجتمع يشهد نمواً ديمغرافيا غير معقول، وزيادة السكان في معان- على سبيل المثال - زيادة غير طبيعية، فمعدل عدد أفراد الأسرة لا يقل عن سبعة أفراد، وفي ذلك ما فيه من إشكالات اقتصادية ومادية واجتماعية وتربوية. كذلك يُسلط الضوء على النظام الضريبي، وعلى المديونية مراراً، وعلى صندوق النقد الدولي، وعلى إهمال السياحة، مشيراً إلى أنّ بعض السكان في العقبة، وفي البترا، لا يحترمون الزوار الأجانب، ويأفنون حتى من التعامل معهم لأنّ بعضهم يرتدون ثياباً غير محتشمة.

ويستأثر باهتمام الشخصوس شأنٌ آخر، وهو الحياة البرلمانية، والمجلس النيابي، أما المجلس الاستشاري الذي يعين تعييناً من الحكومة فهو صورة من صور الخداع، هدفه تضليل الحكومة للشعب، فلسانُ حالها يقول : تريدون مجلساً نيابياً؟ حسناً، ها نحن ألقنا لكم مجلساً استشارياً، وهذا المجلس- في رأي الشخصيات- مجلسٌ لا قيمة له، فهو لا في العير، ولا في النفير، كونه غير منتخب، ويعين أعضاؤه إما على قاعدة توارث المناصب، أو تمثيل العشائر، والعائلات، وهو، في كل الأحوال، لا (بهش ولا بنش). وقد تمناو إعادة الحياة للمجالس المنتخبة، إذ ليس ثمة ما يسوّغ إبقاء التجميد الذي مرت عليه سنواتٌ كثيرة منذ العام ١٩٦٧ .

ومما يلتفت إليه الراوي- ها هنا - موقفُ الكتل، والأحزاب اليسارية، مما جرى، أو يجري في معان، وغيرها عام ١٩٨٩ فكاد بعض الشخصوس يتهمون هذه الأحزاب بالاصطفاف إلى جانب الحكومة، أو الوقوف على الحياد. وكأنّ المديونية، وغلاء الأسعار، والتضحية بأرواح المتظاهرين في معان، وغيرها، مما لا يعينهم في كثير أو قليل، إنما الشيء الوحيد الذي يعينهم، ويهتمون به، هو

ألا تتصدّر الجماعات الدينية هذا الحراك، فتغدو، بين عشية وضحاها، الاتجاه الذي يحظى بنصيب الأسد من مكاسب الانتفاضة، ولا يظفر اليساريون بشيء.

ولم يُفُتْ الكاتبُ أن يروي لنا من خلال الشخوص شيئاً عن الأنظمة العربية، وتسلُّط العسكر على تلك الأنظمة. وما تتَّصف به الحكومات التي عينها المستعمرون، بعد أن ضحكوا علينا بأكذوبة الاستقلال، من تغييب للديمقراطية الحقّة، وتضييق لحرية التعبير والحريات العامة، مع الاستخفاف بحقوق الإنسان. فهي أنظمة أقرب إلى الفاشية منها إلى أيّ شيء آخر. وأدى تغوّلها إلى تهميش المجتمع المدني. والواقع أن الموسى في روايته هذه يكاد لا يترك وجهاً من وجوه الفساد الإداري، والمالي، والأخلاقي، في مجتمعاتنا العربية إلا ويشير إليه، وينبّه عليه، حتى ليذكر زوجة الرئيس التونسي التي بدأت حياتها في صالون تجميل (كوافيرة) ثم أصبحت هي الحاكم بأمر الله في ذلك البلد قبل أن تُخلع هي وزوجها في يناير (كانون الثاني) ٢٠١١ لتثبت التحقيقات أنّ سيدة تونس الأولى أسندت الكثير من المهمات، والإدارات الحساسة، لأقاربها، الذين ما إن أُتيح لهم ذلك حتى دأبوا على تكديس الأموال، والثروات، وامتلاك الأراضي، والعقارات، للاستعمال والمتاجرة^(١). وقد يتنبأ القارئ من السياق أن يلم المؤلف بالرئيس المصري، وما ظهر من فساده، والعقيد القذافي الذي لقي حتفه على أيدي بعض الغاضبين من أبناء شعبه. ولا نبالغ إذا قلنا إن القارئ يتوقع أن يحتمل المؤلف هؤلاء الفاسدين في الأردن

١. الموسى، السابق، ص ١٨٧

أو في غيره، تبعات التغير المناخي، وتآكل طبقة الأوزون.. والمسؤولية عن انتشار فلونزا الطيور، وفلونزا الخنازير، وإصابة بعض المصابين ممن عجزت المراكز الصحية عن علاجهم لعدم توافر اللقاحات، والأعمال.

وعلى الرغم من أن المؤلف عصام الموسى لا يترك صغيرة، ولا كبيرة، من مظاهر الفساد، إلا ويشير إليها، فإنه لا يتجاهل الشروط التي ينبغي لها أن تتوفر في الرواية كي تكون رواية جيدة. فهو، إلى جانب حبكة الرواية البسيطة، المتناسكة، لا يفتأ يروي لنا حبكة أخرى موازية، وهي قصة العشق بين حورية وسلمان، وتخليها لكثير من العقبات حتى لكأنها مخطوبان، يتبادلان " الدبل " أو المحابس. وينتقلان للسفر إلى أميركا لمتابعة الدراسة، والحصول على درجة الدكتوراة^(١). وثمة شخصيات مساندة لهذا " عاطف " شقيق حورية، وأخرى مُعزّلة مثبتة كالأم التي لا توافق لحورية على السفر إلا بعد أن تتزوج كي تطمئن على الفتاة. غير أن الخاتمة المأساوية لحياة الصحفي المشاكس سلمان أحبطت آمال الاثنین، ولم يعد أمام حورية إلا التوجه لبيت العزاء، والحفاظ على علاقة ما بأسرة الشهيد سلمان^(٢). ومع هذا تقتضي الدراسة النقدية الجادة، ألا تقتصر على المجاملات، والتقريظ، وأن تشير بعض ما يؤخذ على الكاتب، وذلك لأن الإفراط في المجاملات يؤدي حتما

١. السابق، ص ١٤٥

٢. السابق، ص ٢٠٩

طمس الحقائق^(١). فالحوار في هذه الرواية، على الرغم من كثرته التي توحى مرارا بتحول الرواية لما يشبه النص المسرحي، حواراً متجانساً، وعذره أن الشخص، باستثناء السائق وصاحب الفندق، من المثقفين. ولا تخلو الحكيات السرديّة من بعض الاستطراد هنا وهناك، ومن ذلك الحديث عن رئيس إحدى الجامعات، فقد بدأ بالإشارة لما وقع فيها عام ١٩٨٦ ثم استمرّ ليذكر المتحدثون من أخباره ما يعود لفترات متأخرة عن العام ١٩٨٩ فكيف لهؤلاء، وهم يتحدثون في العام ١٩٨٩، أن يعرفوا أنّ ذلك الرئيس الذي أعفي من منصبه تسلم منصب وزير تربية، أو زراعة، ثم عين رئيساً للوزراء وهذا جرى عام ٢٠٠٥. وثمة استطراد آخر أكثر غرابة، ففي زيارة (الشلة) للبترا تحول الحوار إلى أحاديث مطوّلة عن تاريخ الأبناط، وتحوّل الفصل ذو الرقم ٢٥ إلى ما يشبه المطبوعات السياحية التي توزع على الرّوّار الأجنبيّ. ومن الاستطرادات المحلّة بالنسق الزمني ما قيل عن الرئيس التونسي المخلوع، وزوجته، إذ يفترض أن الرواية تتوقف أحداثها عام ١٩٨٩ لكنّ الأشخاص يتحدثون عن ليلى الطرابلسي، وعن فسادها، وعن ثروات أقاربها الأدينين، حديثاً من تجاوز العام ١٩٨٩ إلى يناير ٢٠١١ وهو تاريخ الثورة في تونس. ومن (المطبّات) التي يتعثّر بها القارئ ذكر الكاتب لفلونزا الطيور ص ١١٣ وانتشارها في

١. بعيد صدور الرواية أقيم حفل توقيع بحضور الكاتب ومشاركة عدد من الأشخاص ومن المؤسف أن أحدا منهم لم يشر لهذه الأغلاط.

معان، ثم عدل عن ذلك ص ١١٤ فإذا هي فلونزا الخنازير. وقد خلط الراوي بين سلمان، ووالده حيدر سلامة، في حديثه عن مشهد الماء الذي تركه أحد الأشخاص سائلا على عرض الشارع، فنسب إلى سلمان كتابة مقال عن المشهد، ونشره في جريدة " الحقيقة " أيام نزال الناصر، وهو المحرر الذي رعاه " مع أن الذي شهد ذلك هو والده. ^(١). تضاف إلى هذا وفرة السجلات حول الوضع الضريبي والتعليم العالي وغير العالي وشيوع الرشوة والفساد مما عدل بالرواية من محكميات متخيلة لدراسات شبه موثقة عن الوضع الاجتماعي والاقتصادي. وهذا وأضرابه من المواقف يُستخلصُ منها أن المؤلف - للأسف- لم يَقمَ بمراجعة روايته مراجعةً يَفِظَةُ قَبْلَ النشر، ولعله يفعل ذلك إذا رَغِبَ في نَشْرها مَرَّةً أُخرى.

١.الموسى، عصام، السابق، ص ١٠٢

دفاتر الوراق للأردني جلال برجس

لو لم تفز هذه الرواية بجائزة البوكر عن دورة ٢٠٢١ لما تناولناها في هذا الفصل من كتابنا مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، وذلك لطول هذه الرواية الذي لا مسوغ له ولكثرة ما فيها من (اللث والعجن) مثلما يقال بالمحكية، فالكاتب لا يلتزم بقواعد السرد، وأولى تلك القواعد أن لا تتضارب الوقائع، وألا يذكر الحدث إلا إذا كان ثمّة ما يسوّغ ذكره، ولا ينسب للشخص من أفعال، وأقوال، إلا ما يتناسب مع طبيعتها من حيث هي شخص، وألا يكون في موقع غرائبيا عجائبيا وفي آخر، واقعا يلتزم بمنطق السرد الذي يقوم على محاكاة الحياة اليومية لا على الفانتازيا التي تتبع للكاتب الانقلابات من قيود هذه المحاكاة في موقع آخر، وأن لا يعتمد فيها على المفاجآت، ولا سيما تلك التي تترتب عليها تحولات سردية ذات أثر في ما تبقى من مجريات الحكاية؟

وقد فاجأنا الكاتب من مقدمة الرواية (ص ٩) بالخروج على هذه القواعد فذكر في فقرة أنّ سؤالاً " ظل أمام عينيه معلقاً منذ تلك السنة " وإذا أعاد القارئ قراءة الصفحة من الكلمة الأولى حتى نهاية العبارة فلن يجد أي ذكر لسنة ما قصدها بكلمة (تلك) فاسم الإشارة - ها هنا- يفترض أن يحيلنا إلى سنة محددة ذكرت سابقاً لكنه لم يذكر، مما يوحي بغموض هذه الإشارة التي تحدد في الواقع بداية حدث ما. فهي - في هذه الحال - يمكنها أن تعني السنة

الماضية، أو السنة التي مضت منذ ألف عام، أو أكثر، وهذا يتم عن أن المؤلف - للأسف - لم يتم بمراجعة ما كتب، ففي أقل الاحتمالات توقعنا يتوجب أن يسأل نفسه: أي سنة تلك التي أعنيها بهذه الإشارة؟

وهذه الملاحظة التي يقف عليها القارئ في مقدمة الرواية، وفي الصفحة الأولى، تسفر عن موقف، أو انطباع في غير صالح المؤلف، إذ تؤكد أنه يتعجل الكتابة، ولا يهتم بتنقيح، وضبط، ما يكتبه، وينشره. وفيما يكون السرد منصبًا على اكتساب الوراق لمهاراته الحاسوبية، وعلى إنشائه حسابًا له على (الفييس بوك) باسم مستعار، وهو ديوجين الحكيم (ص ١٥) يظهر الجنين الذي في بطنه فجأة، مع أن ظهور الجنين لدى النساء الحوامل لا يكون مفاجئًا بل تسبقه بوادر وإمارات، وفيما هو يعاني من هذا الشريك الذي يمثل ضربًا من الازدواجية في شخصيته (ص ١٦) ظهرت ليلي في ذكره لها للمرة الأولى (ص ١٩) ليتضح أنها من بنات الملجأ الذي لم تسبق الإشارة إليه، وها هنا يبدأ التداخل الروائي - وهو بالمناسبة شائع جدًا في دفاتر الوراق - مع رواية ليلي الأطرش " أبناء الريح"^(١) (٢٠١٣) وسوف ينسى المؤلف هذه الشخصية، ولن يعود إلى ذكرها إلا في ص ٥٧ وفي ص ١٣٧.

وفي تناوله لشخصية الوراق لم يتم بتعريفنا به تعريفًا مباشرًا، وإنما ذكر لنا رحيل الأسرة من القرية إلى عمان، وأن الأحداث التي تروى تقع بعد ٣٥ عامًا من الرحيل الذي جرى في السنة ١٩٨٠ ويقول لنا: إن أخاه عاهدًا اختفى

١. انظر ما كتبناه عن أبناء الريح في كتابنا جولات حرة في مرويّات ليلي الأطرش، ط ١، عمان: دار الآن، ٢٠١٧ ص ص ١٤٩-١٥٨

بعد سنين من ذلك، لأنه لا يريد أن يكون نسخة كربونية من أبيه. ولا يعرف القارئ هل كان اختفاء عاهد قبل وفاة الأم بالسرطان، أم بعدها، ومن إشارته لعبارة (كلاجئ سوري) يتضح أن ما يُروى من أحداث وقع بعد العام ٢٠١١ لأن عبارة لاجئ سوري لم تشع في تركيا إلا بعد هذه السنة. ويبدو الكاتب مرتبكاً في بداياته، وفي تحديده لزمان وقائع هذه الرواية، وهو معذور في ذلك، لأن الحوادث المروية تساق بطريقة غير محكمة، ولا تخضع لمقاييس الأدب الروائي بالمعنى الاصطلاحي. فهو يشير - مثلاً - لانتحار الأب في المطبخ قائلاً: " سمعت في اللحظات التي أنا مُتأزِّحُ فيها بين النوم والصحو جلبة في المطبخ، فنهضت، وإذا بأبي أجده قد علق حبلاً في سقف الغرفة، ولقَّه حول عنقه، ووقف على الكرسي " (ص ١٣) ونلاحظ أن الراوي عدل عن المطبخ للغرفة، فأين جرى الانتحار، في الغرفة، أم في المطبخ؟ وهذا قد لا يبدو ممهاً، لكن الأهم أن المسافة من حيث الزمن والمكان أقصر من أن تمتع تدخل الابن الشاب لإقناذ أبيه، ومنعه من الانتحار، إلا إذا كان الابن لافرق لديه بين انتحار أبيه وعدمه.

وفي هذا يلتفت الانتباه إلى أنَّ المؤلف لم يعرفنا بأحد طباع الوراق النفسية، والاجتماعية، فلو أنه هب فوراً لينقذ أباه، وقد سمع الجلبة، لكان في ذلك ضوءٌ يسلمه الكاتب على الجانب السيكولوجي والاجتماعي من إبراهيم الوراق، لكنه لا يبدو معنيًا بهذا، إنما الذي يعنيه ما يذكره بعيد ذلك من ازدواجية فرضت عليه عن طريق الجنين الذي يتكرَّرُ ذكره، وهو يوجِّه للوراق أوامرهُ، ونواهيهِ، وأحياناً شتائمهُ. ومن هنا تبدو لنا شخصية الوراق، والذي في بطنه، شخصيتين غرابيتين، لكن تصرفاته تتناقض مع هذه الغرابية، ولا سيما في توجهه للشرطة تارةً، وللطبيب تارةً أخرى. ففي المكتب رقم ٤ حوارٌ بين

الوراق وضابط يجري بأسلوب كاريكاتيري لا يمكن تصوّره إلا في فيلم من الأفلام الهندية، علاوة على أن العرض (ص ٤٦) يثير لدى القارئ تساؤلاً عما إذا كانت الشرطة تصغي لمثل هذا الهراء الذي يدّعي فيه الوراق أن في بطنه مجرمًا. وهذا يشكك في الطابع الغرائبي للسرد وللتشخيص. والسؤال هو: هل ثمة علاقة بين كشفه عن هذا الجنين المحتمل، وبين انتحار أبيه؟ ذلك الانتحار الذي وقع فجأة دون تمهيد، وبلا أسباب تُذكر، ولا دوافع، في بدء الرواية، ودونما سعي لإيقاظه من أفراد الأسرة، لا سيما وأن الوقت الذي يفصل بين سماع الجلبنة في المطبخ ووقوع الانتحار أقصر من أن يحول دون تدخّل الوراق. وهذا ما لا تقره قواعد الاحتمال في السرد القصصي، والروائي، المقبول. إذ كان يُفترض أن يقوم الأبُّ بالانتحار في اثناء خلق المنزل من أي شخص قد يتدخل في اللحظة الحرجة، ويحول بينه وبين المشنقة، أو في أسوأ الأحوال أن يتدخل الابن، وقد أقرّ بوجوده فبمنع أباه من دفع الكرسي بقدميه في مشهد يذكرنا ببعض المسلسلات. وهذا يسيرٌ عليه جدًّا. والوقت لا يحول دون ذلك، ولا المسافة بين المطبخ وباقي الغرف. وهذا الموقف الذي يقع في بداية الرواية، كالموقف السابق، يعطي القارئ - بلا ريب - انطباعًا سيئًا عن الرواية، وعن الروائي، من حيث أنه لا يدقق في ما يتخيّله، ويرويّه، وهل يمكن لهذا الموقف أن يُنطلي على القارئ، أم أنّ القارئ ليس ساذجًا ليتقبل مثل هذه المحكيّات المفتعلة.

تواتر

والمعروف أنّ السرد منه ما يعتمد على تكرار بعض الحوادث في ما يعرف باسم التواتر frequency وهو أن يذكر الكاتب حدثًا، وقع مرة واحدة، مرارًا،

على أنَّ المؤلّف في دفاتر الوراق يأتي بهذا التواتر بطريقة فحّة، ومثيرة للسخرية، فما إن تذكر ليلي- ابنة الملجأ - حتى يعاد ذكر التحرّش ولو كانت متكررةً في زي رجل شاب، أما الفتاتان الأخريان ماجدة وأساء فلا يذكرهما إلا وقد جعل منها عاهرتين تديران بيتا للدعارة (انظر: ص ٦١) فهل كان متوقفاً ممن يغادرون ملجأ الأيتام بعد هاتيك التربية والرعاية الاجتماعية أن يكونوا كذلك رعاة للفُسق والدعارة؟ وهل ينبغي لكلّ من نشأ هذه النشأة، ولقي مثل هاتيك التربية، أن يغدو على هذا اللون من الانحراف؟ على أن التواتر- ها هنا - ليس بمقنع، إذ كيف تأتى للرجال الثلاثة الذين تحرشوا متفرقين، وبأوقات متباعدة، أن يتوقعوا من ليلي أنها فريسة سهلة، وأنها من بنات الملجأ، فاختاروها هي بالذات لممارسة سفالاتهم، وهي صورةٌ من السرد المفتعل الذي يوحى بأنّ أحياء عمان الراقية كالشميساني وعبدون رجالها من الضباع التي ما إن تقع أبصارها على الفتاة حتى تظنها حملاً وديعاً سهلاً اضطياؤه، وافتراسه، لا في الأمكنة المخفية عن أنظار الناس، بل حتى في الشارع العام. وهذا يئمّ عن اختلاف مرعب بين رؤية الأطرش في روايتها أبناء الريح، والكاتب جلال برجس، فقد كانت الكاتبة مبتكرة في اختيارها للموضوع فيما بدا الكاتب مقلداً أفسدّه بتقليده.

العقبة والروشة

في رواية أنا كارينا لتولستوي، وكذلك في مدام بوفاري لغوستاف فلوير، وفي رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ، ثمة منتحرون، وهم من أبطال الروايات الثلاث. وكان كلٌّ منهم- وفقاً لما جاء في الروايات- يتخذ قراره بالانتحار، ويبادر لذلك منفداً، وهو في أوج اليأس الذي يقوده لهذا الفعل غير

المرغوب فيه أساسًا. بيد أنّ الورّاق على مذهب الكاتب برجس لم يفعل كغيره من المنتحرين، أو المقبلين على الانتحار، فقد اختار الطريقة الغريبة التي يريد الانتحار بها، وهي السفر إلى العقبة، التي تذكرنا هنا بالروشة في بيروت، والقاء نفسه في البحر ليكون الماء قبرًا له لا تراب الوطن (ص ٦٦-٧٦) وقد جمع ما لديه من (تحويشة) العمر نحو ألفي دينار، وهاتفه المحمول، ولم يذكر أنه أخفى مفتاح المنزل في جيبه مع أنه يعتزم الانتحار، فما فائدة الاحتفاظ به؟ ومضى مستقلا حافلة من الحافلات السياحية ليقضي في الطريق الصحراوي بضع ساعات لا يرقّ له جفن، وعندما وصل الثغر الأردني الباسم، قصد فندقا على الشاطئ وحجز غرفة مطلة على الخليج (ص ٧٨) وقضى ليلة نابغية مع زجاجة ويسكي، وهو الذي ذكر لنا أنه لم يسبق أن احتسى خمرا في حياته قط. فلمّ طلب من النادلة الحسناء زجاجة ويسكي مع أنه ليس مذمنا ولا سكيرًا ولا يعرف الفرق بين الويسكي والبيرة أو العرق أو الكونياك؟ السبب بسيط في رأي المؤلف، فقد وجد بينه وبين فردريك هنري أحد شخوص هيمينغوي في روايته "وداعا للسلاح" شبيهاً، فهنري هذا كان مجبراً على الذهاب للقتال في الحرب ولا يعرف ما إذا كان سيكتب له الموت أم النجاة، فأراد أن يتسلى مع محبوبته كاترين بالسكر، ولكن الوراق لم تكن له محبوبة مثل كاترين، وليس مجبراً على الذهاب للقتال في الحرب، فإذا كان يخشى نتيجة الإقدام على الانتحار، فلماذا فكر فيه أساسًا، والنجاة لا تتطلب منه الكثير، وكل ما في الأمر أن يصرف النظر عن هذا القرار، ويعود من حيث أتى، فلا يحتاج لا للويسكي، ولا ما يحزنون. بيد أن المؤلف يجد نفسه مضطراً لإلحاح حكاية فردريك هذا من غير أن تكون لها ضرورة. ومثل هذا سائر الإلحاحات التي لجأ إليها سواء تلك التي ذكر فيها رواية أحدب نوتردام، أو طبل الصفيح،

أو اللص والكلاب لنجيب محفوظ، وغيرها.. من روايات يبدو المؤلف فيها شأنه شأن المؤلف في جسر التفاحة يريد التباهي بالاطلاع على الروايات العالمية^(١)، وهذا يسفر عن ردّ فعل عكسي لدى القارئ، لأن من ينحو هذا المنحى يشكك في دقة ادعائه، و في مصداقيته، وقد قرأنا لكتاب عالميين لا شك في عبقريتهم مثل دستوفسكي، أو تولستوي، أو دكنز، أو نجيب محفوظ، ولم نجد في رواياتهم مثل هذه الإشارات، ولا استخدموا فيها شخصيات أخرى، وحكايات أخرى مقتبسة من روايات الآخرين اقتباسًا يمين على خطأ في فهم دلالاتها، وهذه الإتهامات لا تعدو أن تكون - في نهاية المطاف - إساءة لأولئك المؤلفين لمجرد ذكرهم في عمل (هايف) كهذا العمل، بتعبير طه حسين حين سئل عن كتاب النقد المنهجي عند العرب في القرن الرابع لمحمد مندور، فأجاب ساخراً (كتاب هايف).

التواصل مع القارئ

علاوة على ما ذكر، وسبق، فإن هذه الاتهامات تتم عن أن المؤلف على غير دراية بطبيعة النوع الأدبي الذي كتبه، ويكتبه، منذ سنوات. فالرواية خطابٌ سردي يستهدف عامة القراء، لا المتخصصين في الرواية أو الأدب. ولهذا فإنه بهذه الإشارات يكتب لنفسه غير مبال بالقراء، أو يخاطب فئة محدودة من الناس هم تلك الشريحة الضيقة من المهتمين بالرواية، كالروائيين، والباحثين في السرد، والنقاد المعنيين بالروايات، لا بشيء آخر. وهذا دليل

١. انظر الفصل ٥ من هذا الكتاب ص ص ٨٦ - ٨٧

واضحٌ، وساطعٌ، على أن المؤلف لا علم له بالقانون الذي تقوم عليه الرواية منذ ظهورها على أيدي سرفانتس الإسباني، وتشوسر البريطاني، إلى اليوم، فالرواية نص نثري يحاكي فيه الكاتب الحياة اليومية مقتربا به من القارئ على مستويي المحتوى، والبناء، في الحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة. ولذلك لا مسوغ لتشبيه الشخصية في رواية ما بشخصية أخرى في رواية كلاسيكية كتبت بالفرنسية أو الروسية، ولا ضرورة لتشبيه أحد الشخوص بالممثل الفرنسي شارلز برونسون في فيلم كذا، أو الممثل كيرك دوغلاس في فيلم كذا.. فالقارئ قد لا يكون ممن شاهدوا تلك الأفلام، ولم تعلق بذهنه صور أولئك الممثلين. ومثل هاته الإشارات تتم عن أن هذا الكاتب لا يراعي أساسيات التواصل مع القارئ العادي ولا المتخصص.

تراكم المفاجآت

وتقوم دفاتر الوراق على تتابع المفاجآت، وهو تتابع يخلُ بمفهوم الرواية، فضلا عن مصداقية السرد وسلاسته، ومما يزيد الطين بلة أن كل مفاجأة تتبعها مفاجآت ترتبط بها، وتنشأ عنها، مما يجعل الرواية سلسلة من الإخفاقات الفنية التي تتبعها إخفاقات. فمن بين هذه المفاجآت التي لا يتوقعها القارئ أن الوراق حين غادر الفندق - في العقبة طبعاً - إلى الكورنيش بهدف الانتحار بإلقاء نفسه في البحر فوجئ بوجود فتاة عشرينية ساحرة، فالتقط لها صورة بهاتفه النقال - لم يذكر لنا المؤلف للأسف إن كان الهاتف سامسونغ أم هواوي أم نوكيا أم ماذا، وهذا يقلل من سحر المفاجأة - ولو توقّف الأمر عند هذا لما كان في المفاجأة ما يسيء للسرد، لكنه يكشف عن مفاجأة أخرى، وهي أن الفتاة جاءت من عمان، ليس هذا فحسب، بل من جبل الجوفة الذي

قدم منه هو أيضًا، فكأنها كانا على موعد " ورب صدفة خير من ميعاد " والغرض من قدمها ليس التنزه في حَرّ العقبة الشديد، ولا على شاطئ الرمال الذهبية مقابل الكورال بيتش، وإنما لتنتحر هي الأخرى. يا للمفاجأة التي تذهل الوراق، وتذهل القارئ، بسبب هذه التوافقات التي يصعب قبولها حتى في الأفلام الهندية التي نسخر منها لما فيها من مواقف تثير الاستهجان كهذا الموقف! ولو توقّف الأمر عند هذا الحد لكان الأمر سيرًا شبه مقبول، ولكن الفتاة بعد الحديث معها، وبعد الاطلاع على دفتر ذكرياتها- وهو الدفتر المتكرر على الدوام لدى كل شخص من شخص هذا الكتاب- يتضح ويا للمفاجأة الأخرى أنها زوجة أبيه السرية!

لم يكن ثمة ما يشير إلى أن الرجل السبعيني، الذي له أولاد فانت أعمارهم الثلاثين، والأربعين، أنه تزوج من فتاة جامعية عشرينية، وهو الذي لا يجد ما يسد به الرمق، أو يسدّد به أجرة البيت. على أي حال ليس هذا من المفاجآت الكبرى، فالكتاب يعدنا بالمزيد، إذ بعد هذا كله يغدو الوراق وامرأة أبيه السرية عاشقين، أو كالعاشقين، فقرّر العودة إلى عمان مُقلعًا عن فكرة الانتحار، عائدا لمنزله في الجوفة. وقد أفادنا بمفاجأة أخرى وردت عرضًا، فوالد نarda هذه تميز سابقًا بالانفتاح، فهو رجل عصري يسمح لابنته الشابة الفاتنة بالدراسة في الجامعة، وبسبب فتاة أخرى تناولتها الشائعات انقلب فجأة إلى رجل متدين، لا بل مترمت، ففرض على ابنته السافرة الاحتجاب، وحظر على الأسرة سماع الأغاني، ومشاهدة برامج التلفزيون، وكاد يمنعها من مغادرة البيت. ومما لا يقبل به السرد، ولا قرأه، أنّ هذا الرجل يُقرّر إبقاء الفتاة وحيدة في المنزل عند توجه الأسرة، صغیرها وكبیرها، للعقبة في رحلة استجمام بسيارة أجرة، وقد نشبت خلافاتٌ بين الأب المتسامح والأخ المتشدد

رمضان، فهل يتروكها، أم يصطحبونها معهم؟ " غضب رمضان كثيرا، وأصرّ على أن أرافقهم، لكنّ والدي أسكته، واحتضني، ثم همس بأذني: انتهي لنفسك يا ابنتي " (ص ١٠٠) وهذا موقف من الأب لا ينسجم مع مواقفه السابقة، فقد كاد يضخّي بناردا لأن زميلة لها في الجامعة تناولتها الشائعات، فسبحان الله؛ شخصيات كالتّمي يشكلها الكاتب مثلا بشكل كتابّ آخرون لم يفوزوا بالبوكر شخصياتهم الكاريكاتيرية الآلية التي تشبه الربوط Rabot إذ لا يمكن تحريكها إلا بالريموت مبدل القنوات.

مفاجأة أخرى

ومفاجأة أخرى لا ينبغي أن يفوتنا ذكرها، وهي مصير عائلة ناردا. فبعد الخلاف حول ما إذا كان من اللازم اصطحابها معهم للعقبة أم تركها وحيدة في البيت، مع ما يثيره هذا الإجراء من شكوك ومخاوف لدي أخيها (الحمش) رمضان، وبعد ساعات، وقبل أن يصلوا العقبة، لاقوا حتفهم جميعا بجاذب سير مروع. وهكذا يبدو أن إخراج هذه الحادثة المفاجئة إنما جاء على النحو الذي يفسر لنا ما سيقع من مفاجآت لاحقا تتعلق بهذه الناردا. وبما دوتته في الدفتر الذي نسيتته أو تناسته ليعثر عليه الوراق.

ومن الأحداث التي عرض لها المؤلف عرضًا سريعًا يفجأ القارئ، ويفجع المتأمل لهذه المرويات، ما يذكره أبو جريس للشموسي - جد الوراق - عن تقسيم فلسطين عام ١٩٤٧ إذ يتضح أن الشموسي هذا لا يعرف شيئًا عن الراديو، ولا عن الوقائع التي تجري في الأرض المجاورة (فلسطين) وقد تبين من السياق كأن الأردنيين في ذلك الوقت كانوا يعيشون في معزل عن التاريخ، وعن الجغرافيا، كأنهم في المريخ أو في كوكب الزهرة. يتضح ذلك من تساؤلات

الشمسوسي وغيره.. مع أنّ ابا جريس هذا وأبا ميري والشمسوسي لا يختلفون في رأينا عن الأردنيين ممن قاتلوا وضحوا بأرواحهم عام ١٩٤٨ وقبله، وزودوا الثوار بالسلاح منذ عشرينات القرن الماضي. فكأنّ المؤلف يذكر ذلك من باب رفع العتب خشية أن يقال رواية من ٣٦٦ ص لا يُذكر فيها شيء عن فلسطين شيء معيب، فجاء بهذه الإشارة لا من باب رفع العتب فحسب، بل ردًا على هذا السؤال أيضا، وهو سؤال متوقع. على أن السياق الذي وردت فيه هذه الإشارة لا يسمح بذكرها، لأن أبا جريس إقطاعي يستغل الفلاحين أشبع استغلال، وهو لا يهتم لا بفلسطين، ولا حتى بالأردن، لذا لا يتوقع منه أن يتحدث في شأن كهذا.

الرابط مرة أخرى

ولو أنّ ما في الرواية من اضطراب البنية قاصر على السرد وعشوائيته لهان الأمر، وقُبل على مَضِّض، ولكن التشخيص في الرواية هو الآخر يعاني من الاضطراب المحلّ بركن رئيسي من أركان البناء. فالأشخاص يطهرون فجأة ويختفون فجأة، وكأن الكاتب غير مسؤول عن مصائر شخصياته ومآلاتها. ومن بين الشخصيات التي تظهر فجأة دون سابق ذكر لها ودون عودة إليها شخصية أنيسة التي لم يذكرها إلا في ص ١٢٧ مع أنها الحارة الجنب، فعندما عاد مقلّمًا عن الانتحار للمنزل في الحوفة تحسّس حيبه باحثًا عن المفتاح، فعثر عليه متسائلًا: لم احتفظ به مع أنه كان يود إلقاء نفسه في البحر. ثم إنه حين فتح المنزل صكت مسامعه أصوات أنيسة هذه، على أنه فيما أعلم وأظن لم يعد لذكرها قطعًا. أما ليلي وهي ابنة الملجأ فقد ذكرها ص ١٩ مثلما تقدم، ونسبها، وعاد إلى ذكرها ص ٥٧ ثم ص ١٣٧ أي أن التشخيص لديه لا يخضع لنسق

سردي منضبط ومتوازن فيجعل لكل شخصية دورًا يلقي بظلاله على حوادث الرواية من المنبع إلى المصب. وهذا الاضطراب ينسحب على الأماكن فقد ذكر لنا في مستهل الفصل الرابع تحت عنوان " ما حدث أسفل الجسر " أن الوراق ينتجه من الجوفة إلى وسط البلد، وبصورة لا تصدق نجده تحت جسر عبدون، لا في وسط البلد الذي لا يبعد كثيرًا عن الجوفة. كأن الراوي لا يعرف، أو كأنه لا يعرف المواقع التي تتحرك بين ظهرانيها الشخص، هذا مع أن الذين كتبوا، أو تحدثوا عنها في حفلات التكريم، وهي كثيرة، أشادوا بما في الرواية من استعادة العلاقة المبتورة سابقا بالمدن، وهذا إما أنه وصّف تغلب عليه المجاملات، أو أن هؤلاء المتحدثين، والنقاد، لا يعرفون أنّ جسر عبدون لا يقع في وسط البلد، أو أنهم لم يقرأوا الفصل الرابع.

التداخل الروائي

ولا بدّ من ملاحظة تنفرد بها دفاتر الوراق وهي كثرة التداخل الروائي، وقد نهبنا على تداخلها مع رواية " أبناء الريح " لليلى الأطرش، وهذا التداخل تحيط به الريبة كون المؤلف لم يذكر أبناء الريح مثلما ذكر أحدب نوتردام واللص والكلاب و طبل الصفيح ووداعا للسلاح وغيرها من روايات عالمية، ولا يعفيه الادعاء بأن هذه التداخلات كانت بإيعاز من الجنين المحتفي في بطن الوراق، وهو الذي يصف شغفه هذا بنوع من التقمّص، ولا ادعاؤه بأن جاد الله ذهب بالوراق حائرا للطبيب يشكو من علة ابنه تلك (ص ٢٠٥). ثم يورد لنا مشهدًا من تقمّص الوراق لسعيد مهران بطل اللص والكلاب وسطوه على البنك الذي تعمل فيه نبوية التي خانت مهران وتزوجت من عليش. وأنه بعد أن نجح في السطو أنفق التقود المسروقة على بنات الملجأ

وأبنائه الذين قضوا يومين بلا طعام (ص ٢١١) وقد يزعم بعض النقاد أن هذا ضرب من التناص، أو إعادة الكتابة adaptation وهذا في رأينا غير دقيق، فالمؤلف جعل من سعيد مهران مجرمًا فيما هو- سعيد مهران- يعد نفسه متمرداً وثائراً ضد الانتهازيين الوصوليين الذين يمثلهم رؤوف علوان. ثم إن هذا كله مما أساء للكاتب، فكيف يمكن للقارئ تقبل شخصية السيد أحمد عبد الجواد، أحد أبطال الثلاثية، ووالد كمال، وفهيمى، وقد تجلّى في دفاتر الوراق مجرماً يسطو على بنك في وضوح النهار؟ ونحن في الحقيقة نكرر التساؤل: ما الذي يضطر الكاتب لاستخدام هذه الاقتباسات المحملة بالسرد، وهي غير ضرورية، ولا تضيف على مروياته هذه إلا المزيد من المسخّرة؟ وقد يطول بنا الحديث عن هذه اللارواية التي تقع في ٣٦٦ ص إذا نحن تابعنا عرضنا لما في مرويات المؤلف من اختلال النسق، واضطراب المحكيات.

اللغة في الوراق

ومع أن دفاتر الوراق فازت بالبوكر عن العام ٢٠٢١ إلا أن عدداً من الكتاب أشاروا لما فيها من تكلف في الأداء اللغوي سواء في السرد أو في الحوار أو في المشاهد التي يتخللها بعض الوصف، وممن لفتوا النظر لهذا الراوي شاعر الأنباري - من العراق- والقاص محمود الرحبي من عُمان، ونادية هناوي^(١) من العراق. وهذا التكلف والتصنع قد لا يكون مضرًا في الشعر أو في المقالات والحواطر أو حتى في القصة القصيرة، بيد أن الرواية بحكم كونها خطاباً يستهدف عامة القراء لا النخبة، وبحكم كونها تروي حكاية يفترض أن تسعى لتسليّة القارئ بمحكيات مشوقة، فإنّ التصنع في اللغة، واللجوء إلى

التشبيهات، وما شاكل ذلك وشابهه من محسنات، يعد من باب الترف اللغوي الذي يرفع الحواجز بين الكاتب والقارئ.

ففي دفاتر الوراق يقول الكاتب على لسان الراوي: تهاويث على الصوفة مثل حمّاز كهربائي نفدت طاقته (ص ٢٦) فهذا تشبيه مفتعل، وغير موفق، أساسا، كون الجهاز إذا نفدت طاقته لا يتهاوى، وإنما يتوقف عن العمل فحسب. وكان حريا بالراوي أن يقول تهاويت على الصوفة كشخص أعياه التعب. ويقول في موقع آخر عن اختلاف مكانين " كأنهما مكانين ألصقا عنوة ببعضها " (٣٤) فهذا التشبيه كأنهما.. إلخ.. لم يصف لما سبق شيئا فهما على أي حال مختلفان كل الاختلاف، فلم يُقال كأنهما ألصقا عنوة، فهذه زيادة وتشبيه علاوة على ما فيه من الافتعال فيه خطأ، إذ كان ينبغي أن يقال كأنهما مكانان، وإلا غضب منا شيخ النحاة. ومن تشبيهاته الغريبة المفتعلة قوله: " ليل يؤدي إلى فرح طازج يعانق قلبي بسخاء الفرسان العائدين من معركة راجحة " و " يركل قدمه ثعلب الموت، ويتبعها باحثا عنها بنهم أعمى رأى الضوء " (ص ١١٧) فمثل هذه التشبيهات يعجز عن اختراعها بديع الزمان الهمداني، وهو من هو في التصعّب، والتكلف الذي لا يتم على معنى. ومن تشبيهاته المضحكة التي تثير السخرية تشبيهه البحر بأذن كونية تصغي لأسرار ناردا الدفينة (ص ١٧٨) كأن الكون، إذا صحّ التشبيه، لا همّ لديه سوى أسرار ناردا الدفينة وغير الدفينة.

ويقول في تشبيه آخر مفتعل عن أثر الكابوس الذي رآه الراوي في منامه " ما زال بي كشولك علق بملابس شخص أخطأ طريقه، فمرّ من حقل عشبه يابس " (ص ٥١). فهذا تشبيه، علاوة على أنه مُضحك، نسي الراوي

المتحدّث أنه ذكر الشوك ثم عدل عنه إلى العشب، وثمة فرق بين الشوك والعُشب اليباس. ويقول الراوي نفسه قبل أن يغادر الفندق متجها نحو البحر لينتجّر " نظرت في المرآة، وأنا أغادر، وإذا لي وجهًا يخلو من بلاهة سمّتها " (ص ٧٦) فعلاوة على الخطأ في وجهًا إذ الصواب وجهٌ، فإن الشبه بين البلاهة، والحال التي يوشك أن يفارقها بانتحاره، تشبيه غير مفيد، ولا يزيد العبارة وضوحا، فالكاتبُ والشاعر يستخدمان التشبيه لتوضيح ما يُظن أنه غير واضح، ولا يحتاج وضعُ الوراق ما يوضحه في تشبيه كهذا التشبيه إذ زاده لبسًا على لبس، وغموضًا على غموض. ومن تشبيهاته الطريفة المضحكة، واستعاراته البعيدة، قوله على لسان أحد الشخوص " كيف يأتي رغيف الفرح مقضومًا بهذا الشكل " (ص ٣١٩) فرغيف الفرح استعارة تذكّرنا بقول الشاعر " بخ صوتُ المالِ مما .. منك يشكو ويصيح " وهو بيت ضرب مثلاً على رداءة الاستعارة، وسأجة التشبيه. أما الغرابة فيشبهها المؤلف على لسان الوراق ببرادة الحديد التي تتجمّع، وتلتصق به، كما لو أنها تلتصق بقطبي مغناطيس (ص ٩) وهذا يذكرنا بقول الشاعر في تشبيهه يتمُّ على ذوق سقيم:

كأنَّ فؤادي إبرةٌ قد تمغطتُ بحبكِ أنى تنتحي عنه يذهبُ

وفي موقع آخر يقول الكاتبُ عن العتمة ما يأتي: " كأنَّ العتمة في سبعين قصي، وجاءت بها سفينة الليل تفرغ حمولتها البيضة " (ص ٧٩) فمثلُ هذا لو جاء في شعر الشعراء القدماء لكان مقبولاً، أو شبه مقبول، مع أنه ادعى للشعور بالتكلف، لكنه في الرواية دليلٌ ساطع على أن الشاعر حين يتحول لكتابة الرواية، لا يستطيع التخلي عن اللغة الشعرية، فيكتبُ الرواية بإحساس الشاعر، لا الروائي. وهذا شيءٌ ينسحب على كثير من الشعراء

المتحولين، المتجولين بين فنون الأدب، بحثًا عن الجوائز، فإن لم ينفع الشعر، قد تنفع الرواية .. ومن تشبيهاته المستهجنة قوله: " نسيت نفسي كقميص معلق على حبل غسيل أمام امرأة تستعيد ذكرى ليلة جميلة " (ص ٩١) فأبي شبه بين إبراهيم الوراق والقميص القديم المعلق؟ ولم تنظر هذه المرأة في القميص مسترجعة ذكريات الليلة الجميلة تلك. تشبيه أقلّ ما يقال فيه أنه تشبيه سقيم. لا ينم على ذوق رفيع، ولا حتى عادي. وفي آخر أكثر سقمًا من سابقه يقول في وصف أبناء الملجأ وبناته: كأنهم بُراز عصفور سقط على كتف سيّد يرتدي بذلة فاخرة وراح يمسحها بعجالةٍ وقرف" (ص ٢٠٣). فلو أن هذا السيد لا يرتدي بذلة فاخرة فهل يحتفظ بالبراز ولا يمسحه، غريب أمر هذا الكاتب. ويقول الوراق في موقع عن تلك الفتاة ناردا: " من هذه التي تقف على تخوم حيرتي كنوته عالقة في بال عازف محزوم بسطوة اللحن حينما يسير الحجر على خفة الماء ويقر بأنينه ليلا ميسّرا دربا لتأويل جديد لما كان قبل المكيدة " (ص ١٣٢). يستطع القرئ أن يقول بالغم الممتلئ إن هذه اللغة مكيدة ، وليست سرّدًا..

ويبدو لنا أنّ المؤلّف لا يفرق بين التأكيد، والنفي، إذ لو كان يفرّق بينهما لما جمع بين إنّ المؤكدة، وما النافية. يقول على لسان الراوية (ناردا) تصفّ أمها طيبة القلب " امرأة مطيعة، وهادئة، حتى إنّ ما من أحد سمع لها ذات يوم صوتا غاضبًا " (ص ٩٦) وهذه العبارة كقول أحدهم ينفي وجود أحد في البيت: إنّ لا أحد في البيت. وكان الأولى بالمؤلف أن يسبك هذه الجملة على لسان ناردا في دفترها بقوله " إن أحدًا لم يسمع لها في يوم من الأيام صوتا غاضبًا " أو " ما من أحد سمع لها في يوم من الأيام صوتا غاضبًا ". ويقول الكاتب رافعًا نعت المنسوب: " وفي تلك الأيام تداول مستخدمو الفيس بوك

تسجيلاً صوتياً للفتاة نفسها تتوسل شقيقها قبل أن يردمها قتيلاً، تسجيلاً مرعباً" (ص ٩٧) والصحيح أن يقال مرعباً، إلا إذا كان الرفع -ها هنا - من باب الانزياح النعني على رأي أحد المعجبين بدفاتر الوراق. ويبدو أن معرفة الكاتب بالعربية كغيره من الروائيين (سُكَّر وسط) بدليل استعماله كلمة (سويا) ها هنا بمعنى معاً. يقول على لسان سائق متحرّش بليلى (ص ٢٠) " سأوصلك أينما تريدن، ثم أنتظرك لنخرج سوياً " ومع أن الكلام يصدر عن سائق تاكسي، إلا أن التقعر فرض على الكاتب استخدام كلمة سويا بدلا من معاً، مع أن (سويا) ليست بهذا المعنى، وقد جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: (آيتك ألا تكلم الناس ثلاث ليالٍ سويا، مريم الآية: ١٠) وقد قال المفسرون، وعلماء اللغة، وحتى غير المتخصصين: إن سويا معناها من غير أن تكون مصابا بعلّة تمنعك من الكلام، أي وأنت بكامل صحتك. وقد شاع بين العامة الذين لا يكتبون الرواية، ولا صلة لهم بالأدب، نثره وشعره، أن كلمة سويا معناها معاً. وهذا ما جاء في عنوان فيلم أجنبي (دعنا نرقص سويا) وهو ترجمة للعنوان الأصلي Let's Dance to Gather. ولا يُستغرب أن يقع كتّاب الرواية في أخطاء كهذه، فمعظمهم بعيدون عن العربية بعداً كبيراً. فما يقوله، مثبتا بعده عن العربية، على لسان ناردا التي تكتب في مذكراتها، أو في دفتها الذي وقع بين يدي الوراق، على عادة الشخصوس في هذا الكتاب: " ها أنا الآن وجهاً لوجه أمام سكاكين العراء الحادّة، لست حزينا، لست خائفاً، لكنني أحتاجك جداً " (ص ١٧٨) فهل نسي المؤلف أن هذا الكلام منقول من دفتر سيّدة أنثى، ومن الضروريّ التفريق - بسبب ذلك - بين حزينه وحزينا، وبين خائفة وخائفاً، إلا إذا كانت الفروق بين الأنثى وغير الأنثى قد تلاشت لدى ناردا وأصبحت من الجنس الثالث. ومن جملة ما وقع فيه المؤلف من

الأخطاء في النحو قوله ص (٢٩) " لم تكن نتوقع ونحن صغارًا أنها هكذا، فالصحيح ونحن صغارًا.

وربّ قائل يقول: ألا ترى أنك تبالغ في التقليل من جودة هذه الرواية مع أنها فازت بجائزة البوكر، وكتب عنها كثيرون ممن استحوذت على إعجابهم، بل أثارَت لدى بعضهم الإحساس بالدهشة؟ نعم- ردا على ذلك- أنّ الرواية فازت بالجائزة، ولكننا لا نعدّ الفوز بها معيارًا موضوعيًا يؤكد الجودة، مثلما لا يُعدُّ عدم الفوز بها معيارًا ينفي تلك الجودة. فالخبرة علمتنا أن الجوائز لا تفوز بها إلا الروايات، والكتب، السيئة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية نعلم أن عددا من الكتاب، والمستكئين، أفاضوا في تقرّظها، والشاء عليها ثناءً عَطْرًا، ومن هؤلاء، محمد عبد الرحيم، ورفعت يونس، وعائشة سلطان، وبروين حبيب، ومحمد عبيد الله، ورمضان رواشدة، وعبد الرحيم التدلوي، وعماد الضمور، ومجدي دعبس، وأحمد زهير رحاحلة، وطارق بو حالة، ومجيب الرحمن، ويوسف أبو لوز، وبديعة زيدان، وغيرهم. ولا ريب في أن المجاملات هي التي تدفع هؤلاء للإشادة بما لا يستحق الإشادة، وتقرّظ ما ليس خليقًا بالتقرّظ. وهذه هي المثالب التي أشرنا إليها، ونهنا عليها، وهي غيَضٌ من فيض، فمن كان لديه ما يفند به رأينا فليُدلّ بدلوه، وليقلّ ما يشاء، ولذلك نكرّر رأينا في أنّ دفاتر الوراق يغلب عليها المتخيّل العشوائي، واعتماد المصادفات، وفساد الحبكة، وتبعية الشخوص للمؤلف، واضطراب العلاقات بين المزيويات، والإفراط في الاعتماد على رواياتٍ أخرى أفسدت النسق، علاوة على اللغة المفتعلة في السرد، والحوار، واعتماد الكاتب على فكرةٍ مستعارة من رواية أخرى هي رواية " أبناء الريح". لذا نعتقد، في غير قليل من الجزم، ألا قيمة - علميًا - لما قيلَ فيها من تقرّظ، وما نُشرَ عنها من مقالاتٍ تذكرنا بأكاذيب

شعراء المديح في عصر الانحطاط، فهي من زبد المقالات الذي يفنى، ولا ينفع
الناس فيمكث في الأرض^(٢).

-
١. انظر صحيفة الشرق الأوسط، لندن، ع ١٥٦١٠، تاريخ ٢٤ - ٨ - ٢٠٢١
 ٢. نشرت أجزاء من هذا الفصل في القدس العربي اللندنية ٢٧-٧ و ٤-٨-٢٠٢١

ثلاث عشرة ساعة لسعادة أبو عراق

بعد روايته (اشتباك ٢٠١٧) صدرت للقاص سعادة أبو عراق رواية ثانية بعنوان ثلاث عشرة ساعة (هبة للنشر ٢٠١٩- ويشير الكاتب ص ٢١٧ إلى انتهائه من كتابتها عام ١٩٩٨) مسلطاً فيها الضوء على الفروق الاجتماعية والطبقية التي تعيشها، وتعاني منها، الأكثرية الصامتة، والفئات المنسحقة، في المجتمع الأردني بصفة عامة، ومجتمع العاصمة عمان على وجه الخصوص. إلى جانب تصويره الساخر لفساد النخبة، والطبقة الحاكمة، بدءاً من المستويات العليا في السلطة، مروراً بكبار المسؤولين، والعاملين في الخدمات العامة، حتى المراسلين.

فثمة حثان في الرواية أولهما ضاحية الأندلس، ويزعم الراوي أن هذه الضاحية سميت بهذا الاسم لأن القصور والفلل التي شُيّدت فيها تذكر السائح، والمشاهد، بما قيل ويقال عن الآثار المعمارية العربية في الأندلس، على أنه لا يكتفي بهذا، بل يوضح - مضيفاً - أن بعض المباني في هذا الحي الذي يشهد على ثراء ساكنيه، وبَدَخهم، متأثرة بالتصاميم الرومانية، والأوروبية، وبعضها مستنسخ من تصاميم هندسية روسية، وهندية إلخ. فمن يزرُ ضاحية الأندلس - إذا أتيج له ذلك، على الرغم من أن هذا ليس سهلاً، ولا يسيراً، إلا على خاصّة الخاصة - يجدُ فيها نمطاً من الأحياء التي تتمثل فيها أرقى العواصم في العالم.

وكانت الأرض التي أقيمت عليها هذه الضاحية قد استولى عليها أحد المحتالين (أبو ماهر) من مهاجر أردني - عمّاني مقيم في الولايات المتحدة، ساءت أحواله المادية كثيراً، فأراد بيع ممتلكاته من أرض (المثيل) في غرب عمان بأيّ ثمن (ص ٨١) ولأنه يقيم في المهجر، ولا يعرف أسعار الأراضي، فقد وعده أبو ماهر هذا بالاستفسار من أصدقائه أصحاب المكاتب العقارية. وأوهمه أنها قد تباع بثمن ضخم لا يقل عن ٥٠ ألف دينار، وأنه راغب في عقد هذه الصفقة لصالحه، فما كان من المالك إلا أن وافق على البيع بهذا الثمن البخس، ظناً منه أنه مبلغ كبير مقابل أرض لا يعرف قيمتها حق المعرفة. وتم تسجيل وثائق نقل الملكية في القنصلية الأردنية في واشنطن، مع أن الأرض كانت - في حقيقة الأمر - أعلى من هذا المبلغ بكثير، إذ تقدّر قيمتها بما لا يقل عن عشرة أمثال هذا المبلغ، أي نصف مليون دينار (ص ٨٣). وبيعت فيما بعد على هيئة قطع، وصيّفت ضمن المناطق الخاصة التي لا يتاح لأيّ مواطن أن يشتري فيها قطعة، أو يبني منزلاً، إلا إذا كان من أصحاب الملايين، وملقّه الأمني يخلو من السوابق.

مقابل هذه الضاحية التي يقيم فيها رئيس الحكومة (أبو سائد) وأم سائد، وسائد ابنها الوحيد، ثمّة حيّ - وهذا هو الثاني - أسهمت الظروف الاجتماعية في إيجادها. فإلى قطعة الأرض التي لا يمتلكها مالك معين (أميرية) توافدت عشرات العائلات الفقيرة المهتمشة، التي لا تمتلك شيئاً، وأصلحت ما يمكن إصلاحه، وأخذت لها بيوتاً من الصفيح، أو الطين. وفي سنوات قليلة تحوّلت هذه البيوت الواطئة إلى حي كبير مزدحم بالسكان عُرف بحي

الكسارات لقربه من محاجر يتم فيها تحويل الصخور والحجارة إلى رمال (ناعمة) أو بَحْص (حصمة) من أجل البناء، وهذه الكسارات - بطبيعة الحال - لا تبخل على سكان هذا الحي الشعبي بالغبار الذي يزيدهم معاناةً على معاناة.

B.B.C ال

تبدأ وقائع الرواية بتلقي رئيس الحكومة (أي سائد) خبرًا أذيع من راديو لندن تمكن من الظفر به أحد مراسليه في عَمَّان عن اشتباكات، وحوادث عنف، تدور رحاها في ضاحية الأندلس، وعن حريق مستعر يشب في السوبرماركت الشهير فيها، وعن وقوع خسائر مادية جسيمة، وكبيرة. وقد وقع هذا الخبر على مسامعه وقوع الصواعق، فبيانه الذي حازت وزارته على أساسه الثقة من البرلمان يقوم على تبنيه لما يسميه بالاستراتيجية الأمنية الشاملة. وهذا الخبرُ كأنه يُذاع في هذا الوقت بالذات ليفسد عليه هذه الاستراتيجية، فكيف يقنع النواب - بعد اليوم - أن استراتيجيته هذه ليست حبرًا على ورق. وها هي ذي الأحداث تقدم لمعارضيه شاهدًا حيًا ملموسًا على خواء هذا المخطط الاستراتيجي؟ لنا جُنَّ الرجل، وبدأ اتصالاته بوزير الداخلية تارةً، والإعلام تارةً، ومديري الأجهزة الأمنية تارةً أخرى. ومن هذه الاتصالات تبلور الموقف، وهو ضرورة (لُفْلَقَة) القضية، وإخفاء ما جرى عن الناس، وحظر النشر، والسيطرة على وسائل الإعلام، المرئية منها والمسموعة، وتصوير الأمر بصفته " طوشة زعران ".

والذي غاب عن ذهن رئيس الحكومة، أن ابنه سائد - الطالب في الجامعة - هو أحد مسببي الحادث. فأَمَّ سائد ما إن سمعت بالخبر حتى بدأت

البحث عنه، والاتصال به، غير أن هاتفه المحمول لا يجيب. ومن مجريات الحدث، لاحقاً، تبين أنه موقوف مع الموقوفين من زعران حيّ الكسارات بتعبير الرائد فهد الحسين، الذي يتطلع لفرصة تسنح للتقرب من الرئيس، فيحاول لذلك إطلاق سراح سائد، وإعادته إلى بيت أبيه، وأمه، مُعزّزاً، مكرماً، بيد أن مساعيه هذه أحبطت عندما قرّر النقيب سليمان إطلاق جلّ الموقوفين بمن فيهم سائد تمثيلاً مع خطة (الفلقة).

وفي المؤتمر الصحفي الذي عُقد بعيد الإفراج عن الموقوفين، ينفي وزير الإعلام أن يكون ابن رئيس الحكومة سبب المشاجرة، زاعماً أن تداول اسم سائد في الإشاعات مجرد تشابه أسماء لا أكثر، ولا أقل، ففي عمّان أكثر من عشرة آلاف شخص بهذا الاسم. بيد أنّ أم سائد، التي اشتعلت خلافاتها مع زوجها - رئيس الحكومة - اشتعالاً دفع به لارتكاب حماقة، إذ صفعها صفعاً جعلته نادماً، حثته على زيارة منزل أبي صبحي، والاعتذار له، ولأهله، على ما سببته علاقة ابنه بابنتهم صبحية من مُشاجرة، علاوةً على الوعد بخطبة صبحية لسائد، وبعد مشادةً بينها يُدعئُ رئيس الحكومة، ويجدّد موعداً لزيارة حيّ الكسارات، بيد أن الأمور سارت في اتجاه آخر.

أرض الصيح

ففي حبكةٍ أخرى، موازية لهذه الحبكة، ثمة أرضٍ شايعة في موقع معماري استراتيجيٍ ملكتها الحكومة لشخص اسمه أمين بربط، وهي أرضٍ مجاورةٌ لقرية الصيح، تمتلكها - أساساً - عشيرة الودادات. وفي ذروة الحدث الساخن الذي أقام الدنيا في ضاحية الأندلس، قرّر القاضي عمران عمران - قاضي الاستئناف - نقض الحكم السابق، وردّ الأرض إلى مالكيها الشرعيين

من عشيرة الودادات. وما إن سمع هؤلاء بقرار الحكم حتى بادروا للاحتفال باقتحام المؤسسات، والمرافق الاستثمارية التي كان برُبط قد أقامها، فعاثوا فيها فساداً، مما دعا لتدخل رئيس الحكومة الذي لم يعرف في البداية كيف يتصرف إزاء هذه المستجدات، وهو لما يئنه من تبعات الحدث الذي وقع في الأندلس، فما كان منه إلا أن فوّض الداخلية، ومدير الأمن، للتعامل مع تلك العشيرة، وإفهامها- بالتي هي أسوأ - أن صدور الحكم القضائي لا يعني تنفيذه. وزاد الطين بلة ما قام به الرائد فهد الحسين، فبعد جمعه أهالي حيّ الكسارات لكي يؤمّوا دار الرئاسة، ويعلنوا ولاءهم، واعتذارهم للرئيس، وهو إجراء تقليدي متبع، انقلب صهرج المحروقات بتدبير منه على كتب من بيوت السكان في حيّ الكسارات، مما أضاع عليه الفرصة مرة أخرى، فالحرائق دفعت بالسكان للهروب، ومغادرة الحي، فكأنهم يستجيبون عن غير إرادة، ولا دراية، لرغبات هذا الرائد الطائش، وفي مقدمتها ترحيل سكان الكسارات، الشيء الذي يتمناه رئيس الوزراء، والوزراء، وعموم المقيمين في ضاحية الأندلس.

صبحية وسائد

وثمة حبكةٌ ثالثة أقلّ حضوراً من هاتين، ولكنها موازية للحبكة الأولى، أي نزاع الأندلس والكسارات. فسائد، وهو الابن الوحيد للرئيس، طالب في الجامعة، إلا أنه لا يتصف بما يتصف به الطلاب الشباب في العادة، فلدية تعقل، ورزائة، وحكمة، قد تبدو لكثير من القراء شذوذاً، فهو، على سبيل المثال، يرفض أن يشتري له أبوه سيارة، ويفضل استخدام وسائل النقل العامة في تنقله وذهابه للجامعة، كالتاكسي مثلاً. علاوةً على ذلك

يُفَضِّلُ التعامل مع الوسط الطلابي دون أن يعرفوا عنه أنه ابن رئيس الحكومة، فتواضعه هذا قد يشكك في مصداقية التشخيص الروائي، وممدى واقعية هذا النموذج، أما علاقته بالفتاة صبية، وهي من أبناء حيّ الكسارات، فقد نشأت في ظروف طبيعية جدًا، إذ لم يكن يعرف أنها من أبناء حي الكسارات عندما رآها للمرة الأولى في ندوة، فوقعَتْ من نفسه موقع المعشوق من العاشق. وصبحية بدورها تجاوبت مع هذا العشق دون أن تعرف أنه ابن رئيس الحكومة، أو من سكان ضاحية الأندلس. فهي، وإن غادرت الجامعة مساءً برفقته، إلا أنها لا يستخدمان سيارة تاكسي واحدة، بل كلٌّ منهما في سيارة، دفعًا للخرج، وتجنبًا للشائعات. ومع ذلك ما فتئت الأقاويل أن انتشرت بين سكان حي الكسارات انتشار النار في الهشيم، على الرغم من تلك الحيلة، وذلك الحذر الشديد. من هنا كانت الشرارة التي أضرمت النار في برمبيل البارود، ووضعت رئيس الحكومة- أبا سائد - في ذروة القلق على مآل استراتيجيته الأمنية الشاملة. وتطورًا لهذه الحبكة يروي المؤلف بعض المشاهد الغرامية في لغة تفيض عذوبة لكل من صبحية وسائد. واللافت أن أم سائد - وهي التي تتمتع بمركز اجتماعي مرموق بحكم أنها امرأة رئيس الحكومة - تُفصح عن موقف ينسجم مع شخصية الابن الذي ترى فيه - خلافًا لرؤية أبيه- شابًا واقعيًا، مكتمل النضج، متصفًا بالحكمة، لا برعونة المراهقين، أو طيشهم. لذا تؤكد لزوجها المتكبر، المتعجرف، أن اختياره لصبحية اختيارًا جيدًا، ومُناسبًا، ولا يقلقها أن تكون من حيّ الكسارات لا من ضاحية الأندلس، وألا يكون أخوها، أو أبوها، من عليّة القوم، أو من كبار المسؤولين، أو من شيوخ العشائر،

فالناس، على اختلافهم، لا يتفاضلون بالثروة، أو الحسب والنسب، وإنما بالعقل، والأخلاق، والحكمة.

كسر التمط

ومع أنّ هذه الحِصَال التي يُضيفها المؤلف على السيدة قد تبدو لبعض القراء، أو لأكثرهم، خصالا نادرة، وغير متوقعة من امرأة، إلا أنّ النسق السرديّ الذي ينتظم هذه الأحداث، والمتتاليات، يسوّغ للمؤلف هذا الاختيار، وهذا التحديد لطباع الشخص. فهو بذلك يكسر الطابع التمثيلي للنخبة، مقابل سخريته اللاذعة التي تكشف عمّا أدمنته هذه النخبة من فساد، ومن اجترأ على عقد الصفقات المشبوهة، التي تجعل من بعض المفلسين، المُعدمين - بين عشية وضحاها- من أصحاب الملايين. كما تكشف الرواية عن استغلال النفوذ، والوظيفة العمومية، لتحقيق المكاسب الذاتية بصرف النظر عن الوسائل المتبعة في ذلك، مقبولة كانت أو غير مقبولة، فالغاية تبرّر الوسيلة، وخير الحكماء عندهم ميكافيللي صاحب هذه المقولة. ويبدو من العنوان، ومن سبك المؤلف للمُجريات، أن وقائع هذه الرواية تجري في يوم واحد، أو بكلمة أدق في نصف يوم؛ ومن هنا كان العنوان ١٣ ساعة، فما بين نُشر خبر الأندلس والتوقف عن متابعة حريق الكسارات، والقاضي عمران عمران، و أراضي الصيخ، لا يتجاوز الثلاث عشرة ساعة. وأنّ يكتب المؤلف رواية يمثل هذه الوقائع، والمُجريات، في هذا الزمن المحدود جدًا، وفي فضاء مكاني محدود، شيء يحتاج إلى طول الخبرة، وذلك أمر لا يفتقر إليه الكاتب فيما نحسب، ونظنّ. علاوة على ما ذكر تشدنا الرواية بلغتها السردية القريبة جدا من لغة التخاطب اليومي،

بعيدًا عن التّعزُّر، والتصنّع الذي يشيع في الروايات التي يكتبها شعراء سابقون. يقول من فقرة اختبرْتُ عشوائيًا " الحكومة لا تغفو ولا تغفُر. من يوم عرف هذا الشعب الحكومات لا يعرفونها إلا حكومات جباية.. يرونها فقط في الفرسان الذين يرافقون التحصيل دار على صَهوات خيولهم مُدججين بالكرايبج " أما الحوار الذي يجري بين أم سائد ورئيس الحكومة في الهاتف (ص ١٦٥- ١٦٨) فيكاد يكون بالعامية لكنه مُعرب. وهذه هي اللغة التي تصلح لكتابة الروايات، لا لغة المتأقنين الذين يبحثون عن التشبيهات الغريبة، والمستهجنة، كأنهم بيدون أدونيس في عُموض شِعْره.

وصفوة القول هي أنّ الرواية، بما تتصّف به من تشويق، ومن حبكة مُركبة، مُتقنة، وبما تُسلطه من أضواء على الواقع بما فيه من صراع، وتناقض، وما فيه من شخصياتٍ تثيرُ الشفقة، وأخرى تثيرُ السُخرية، رواية مُحكمة النسيج، بديعة التكوين.

هاتف الرياح للبنانية مريم مشتاوي

بعد رواياتها عشق، و ياقوت، و تيريزا أكاديا، وجسور الحب، صدرت لمريم مشتاوي اللبنانية- السورية رواية جديدة عن المركز الثقافي للكتاب ببيروت ٢٠٢١ بعنوان "هاتف الرياح". وبطلة هذه الرواية ماريانا هي الساردة الوحيدة، والشاهدة التي شاركت في الوقائع والحوادث التي وقعت، أو جرت لها، أو لأي من الشخص من مثل: إيفون وهي الأم التي رعتها في الميتم ببيروت، إذ إن ماريانا نشأت لا تعرف لها أم، ولا أب، غير تلك السيدة التي تسميها أمي، ولا تعرف لها من الإخوة غير هاجر، وسالي، ومَلَك، وكلهن من رفيفات المنشأ الذي يعطف على أبناء الحرام، وبناته. والكاهن الأب جرمان الذي رسمت له الساردة صورة منفرة؛ فهو كاهن متدين أمام الناس، وفاسق في الحقيقة، والواقع، يمارس اللواط، وقد ضبطته ماريانا متلبساً مع راوول الصغير، وعندما نهشته فاجأها قائلاً: أفضل الصبيان. كانَ قفاه لذيذًا.

ومن شخص الرواية رياض. وهذا هو الشخص الذي أحبته ماريانا بصدق، وعرفت في حبه الكثير من السعادة التي يحلم بها العشاق، ويتطلع

إليها المحبون. لكنّ رياصًا- مثلما يتراءى لنا من المتواليات السردية- لم يكن صادقاً في حبه، ولا وفياً، فعائلته تريده أن يكون أباً ذا أسرة، ولكنها لا يمكن أن توافق على أن يكون أبناؤه من سيده نشأت في ميمم؛ فهذا شيء لا يتنافى مع التقاليد، والعادات، فحسب، ولكنه أيضاً يمُس ما يعترفون به من نسبٍ وحسب، لذا يقرّر الزواج بأخرى، ثم بعد أن يُنجب منها أولاده يطلقها، ويعود للزواج بما ريانا. وهذا بالطبع ما لا ينطلي عليها، فهي ليست من السذاجة بحيث تصدق كلاماً كهذا. رياض إذن يخون، ولا يفني بعهود الحب، ويختفي من حياتها، لكنها تظل دائبة الحنين، والتوق لاستعادته.

على أنّ اختفاء رياض من حياة ماريانا، على الرغم مما تركه في نفسها من شجن، وحرّ، ليس العقدة الوحيدة في هذه الحكاية الشيّقة. فثمة شخصٌ آخر اختفى من حياتها في لندن، تاركا في روحها الكثير من الحسرة والألم، إنه صادق الذي توفي. ولهذا كان مفتتح الرواية بذكره، والعبارة الأولى فيه هي السؤال عن: كيف لها أن تحيا بعد فراق ذلك الرجل الذي تعدّه معلماً تارة، ومربيّاً، ومسانداً في ساعات التأمّن، والقلق: " منذ رحيلك كل يوم على حافة المساء أراقب السماء، وهي تسقط نجومها نجمة نجمة لأهرول إليك، لأطالبك بالعودة، بالنهوض سريعاً، باستكمال مشوار لا يكتمل بغيابك... لقد أضعفتني وما عدتُ قادرة على المسير... هكذا.. وبكل بساطة أعترف لك أنك كنت قوّتي ولكنك رحلت بها، وبكل جميل يتلأأ في حياتي. وأكد أجزم أنني لا أعرف إن كان الليل يختبئ في قبرك، أم قبرك هو الذي يختبئ في الليل... ولكنه الوقت يا صادق... إنه يفقد ثوابه ودقائقه وعقابه ويفلت من قيود الزمن ليقع أسيرك وحدك. قل لي، لم تحبس السماء دموعي؟ ألتزداد غيومها رقة، أم ماذا؟؟ "

وكم من مرّة تعرّضتْ لانتكاسة نفسية، أو صدمة عصبية أدخلت على إثرها المشفى، لتبقى أياما فيه قبل أن تتعافى.. فموت صادق، وغياب رياض، وجنون ليث- ابن خالة صديقتها أميرة - وعجوز الكنيسة ذات المسبحة اللؤلؤية، والشعر الأشيب، والعلبة ذات الزخرفة السحرية، والمفتاح الذي يقودها لاحقا لهتك الأسرار التي تنطوي على الكثير من الغاز صادق، وأحاجيه، والغموض الذي يحيط بشخصيته، وهذا كله لا يكفي.

نقطة حاسمة

فتمّة شخصية نسائية طريفة روزانا، وزوجها الأكثر طرافة طوني. وهما شخصيتان عثرت عليهما مصادفة في كتاب. وفي هذا المسار من متتاليات الحكاية تصل بنا نقطة حاسمة. وهي تكليف الساردة ماريانا بالمغادرة إلى بيروت لتزويد المحطة الفضائية التي تعمل فيها من لندن بتحقيقاتٍ، ومتابعاتٍ، مُصورة عما يجري في لبنان من تظاهرات مستمرة، وانتفاضة شبّابية ضد الطبقة السياسيّة، والنخبة الحاكمة الفاسدة، والطائفية، وما إن تصل لبيروت حتى تدور عقارب الساعة بنا نحو الورا، فإذا هي، والكاميرا، يسلطان الأنظار على المجريّات: ميشال، عالم الرياضيات الذي سُجلت باسمه خمسة اختراعات، ويتقن الكلام بسبع لغاتٍ كأنّ كلا منها لغته الأم، هذا العالم الذي رفع اسم لبنان عاليًا، انتهى به الأمر في دار للمسنين. قال لها أحدهم، وقد ذكر اسمه فجأة، إنه رآه يبحث عن طعامه في مكبّ للنفايات، ويستخرجُ بعض الملابس البالية منه. المصور سيف أبو جمر يتابع بعدسته شابا يقوم بعض رجال الأمن باعتقاله، والاعتداء عليه في أثناء تصديهم للمظاهرة، والشبان يتصايحون اعتقلوا الثائر (رياض). الثائر رياض

اعتقل. ذُكر ذلك الاسم أعاد ماريانا فوراً لحكاية العشق، والحبيب الذي غاب، أترأه هو الحبيب الذي تخلّى عنها لكونها من تربية الميتم؟ بين الحكاية، والحكاية، ثمة ما يروى، ها هو أحد أبناء بيروت يروي لماريانا حكاية سمير الذي انتحر اثناء الانتفاضة بسبب الديون.

وهذه الحكايات تطّرد في " هاتف الرياح " كجمل معترضة، تظهر من حين لآخر بين فتايات الحكاية الرئيسة، حكاية العجوز التي رأتها في الكنيسة مراراً وسَمَّتها نجمة. ظهرت بصورة غرائبية بعد عودة ماريانا للندن. وحين يقع بصرها عليها تحاول التأكيد من أنها هي، وتسير موازية لها، أو متابعة إلى أن تختفي في حارة وتغيب وراء أحد الأبواب: " وبينما أنا على هذه الحال أمضغ خيبي، وقلقي، لمحتُ مسبحتها تتلألأ على عتبة بيتٍ شائخ. اقتربتُ منه بخطوات حذرة، فتساءلتُ هل هذا البيت بيتها وقد سقطت المسبحة منها في مدخله؟ تذكرتُ ذلك المفتاح الذي منحتني إياه في الكنيسة. أدخلت يدي في حقيبي لعله داخلها. ولما وجدته تناولته بسرعة، فوضعتة في المزلاج لأفتح الباب. فُتح البابُ فعلاً. فدخلت البيت بكثير من الترقُّب، والخوف. وبعد خطوتين فوجئتُ بنُضْب تمثال لامرأة هو نفسه.. صورة المرأة المرسومة على ظهر العلب الخشبية الغريبة التي أهدتني إياها تلك العجوز.."

المخطوط

وبخطي متلصّصة تدلف بنا الساردة إلى عالم صادق الذي وصفته في تداعياتها بالمعلم. وها هي ذي تعثر على كتابٍ له على أحد الرفوف بعنوان " كم أحببتها؟ " المفاجأة المذهلة أن ما فيه من خواطر، وانثيلات وجدانية

موضوعها المتكرر هو حبه الشديد لماريانا، ذلك الحب الذي لم يبح به إطلاقاً في حياته، ها هو ييوحُ به بعد مماته في المكتب الذي كان يزاول فيه أعماله، ويمخطوطُ كتبه بيديه.

وفي المخطوط تقرأ ماريانا وصفاً لأمه ينطبق تماماً على السيدة العجوز التي سميتها نجمة، جاء فيه " أين تلك المسبحة يا أمي التي كان أريجها الصاعد من حباتها اللؤلؤية يسكنُ داخلي، وكنتُ حينها أسيرُ، ويدي ممدودة إلى المدى، أبحث عن كل المعاني في الحياة. كنتِ ترسمين في الهواء بنفْسِكِ المزفور آياتِ الطهارة.. والاكتمال. مع أنّ بُنصرِكَ الأيمن كان معوجّاً، ويؤمِّلك أحياناً، يعرقل مرونة يدك، كان أقوى من أن يُرى لأنه كان مرناً بسجيته مطواعاً بإرادتك ". كانت ماريانا- مثلما مرّ - قد تعرفت عليها في كنيسة سانت بول في لندن. وتختار من أحد الرفوف ملفاً آخر لتجد فيه رسائل تلقاها صادق من الآخرين، ويظهر في إحداها اسم طوني، وفي أخرى اسم روزانا. والسؤال، هو: ما الجديد الذي كشف عنه المفتاح؟ الجديد هو أن صادقاً كان يهيم حبا بماريانا على الرغم من الفارق الكبير بينهما في السن. تجاوز هو السبعين فيما كانت في العشرينات، فأى ضرب من العشق يمكن أن يتحقق بين اثنين على هذا التباين والافتراق في الزمن؟

ومذكرات صادق، ولا سيما تلك التي تفيض عذوبةً وعذاباً في الوقت نفسه لأنه فيما كان يعاني من الوله بسبب ماريانا كان يعاني من التكمّم وإخفاء الهوى أكثر من ذلك الذي يعانيه بسبب مواجهته. " .. لم أكن أعلم أن حبه لي كانَ رحباً رحابة الأرض.. أتذكر أنه قال لي يوماً: كم هي الحياة بئيسة بدونك يا ماريانا، أشتمُّ في كل جمالاتها وتفصيلاتها ودقائقها أريجك الذي يتسامى إلى

خط الكمال، والتام. كل شيء جميل في هذه الدنيا يلهج بمعناك ... أتَحَسَسْ
أفئاسك في أناي، في هذا الوجود الذي يفقد جوهره بدونك.. أضع الآن
يدي على صدري وأتَحَسَسْ آلاف الحكايات .. حكايات صادق.. وهو
ينسج بنظراته التي لم أكن أكتشف سرها إشاراتِ العشق والوَلَهْ " .

الحب الأول

أم رياض، الذي رمته بالحيانة، فقد شاءتِ الصدفة أن يكون اسم
الشاب الذي اعتقل أمهما في بيروت رياضًا، وقد سمعت أحدهم يقول
للشباب المتظاهر اعتقلوا الثائر (رياض) الثائر رياض اعتقل. ووقع هذا
الاسم على مسامعها ووقع الصاعقة، فهل هو رياض الذي تخلى عنها في
لندن، أم هو رياضٌ آخر. كم قد تمت لو أنها نظرت في وجهه مليًا لتتأكد
من أن رياضًا، حبيب الأمس، هو هذا الثائر، أم أنه اسم شبيهه باسم
رياض، فلا ريب في أن ببيروت الآلاف ممن يحملون هذا الاسم. ولكن
الإحساس الداخلي ظلّ يدوي : ربما يكون هو، وليس غيره.

تحولات

تجري هذه الوقائع، وتروى، بطريقة لا تخلو من تحولاتٍ تكسِرُ حاجز
التوقُّع لدى القارئ، ومن ذلك اندلاع المظاهرات في بيروت. ومنها وفاة أحد
الشخص من كانت لها بهم علاقة حميمة، ومنها التعرف على شخصيات
جديدة كتعرف ماريانا على ليث ابن خالة أميرة مرة، وعلى طوني زوج
روزانا مرة.. وعلى السيدة التي التقتها في الكنيسة، وتبين أنها أم صادق
المعلم المرابي ذي الأثر الكبير في حياة الساردة مرة أخرى. تضاف إلى هذه
الشبكة من الحوافز؛ القراءة التي نقلتنا فيها الكاتبة من السرد المباشر إلى

سرد عبر وسيط هو الكتابات. ومن ذلك الكتاب الفلسفي الذي تحول من كتاب إلى حكاية أخرى داخل الحكاية الرئيسة في النص، والكتاب المخطوط الذي عثر عليه في مكتب صادق. وبدا كما لو أنّ هذه المرويات جزءاً أساسياً من سلسلة المرويات التي تقوم عليها القصة. تضاف إلى ذلك الكوايسس. وهي رؤى منامية مرعبة في الغالب، إلا أنها مع ذلك تحمل في طياتها مؤشرات تؤثر لاحقاً في مجريات الرواية. وتسهم في إضفاء الطابع الرمزي على النسق السردى، فهي، بما تتضمنه من تأويلات مُفسّرة، ومن رموز، أو وقائع كالرموز، تؤدي لمزيد من التساؤلات التي يشغل بها السارد، لا سيما إذا كان هو نفسه أحد شخص الرواية، وفي هذه الرواية، عدا عن كونه أحد شخصها، هو الذي يضطلع بدور البطولة. ها هي ذي تصف لنا ما يتركه الكابوس في النفس: " صحوث، وأنا أرتجف ... كان العرق يتصبّب مني وكأني خارجة للتو من تحت زخات مطر عنيف جارح .. دخلت الحمام الصغير التابع لغرفة نومي، وفتحت الدوش، ووقفت تحته ربما ساعة أو أكثر وأنا أحاول أن أستوعب إن كان ما عشته حلاً أم حقيقة." مثل هذا الكابوس يتكرر غير مرّة ، وفي ذلك التكرار ما يضفي على المرويات شحنة انفعالية تشدُّ القارئ شداً. ومن شأن هذا الإحساس إذا داهمنا أن يسفر عن موقف إيجابي من الرواية، فتبدو كما لو أنها أكثر من جيّدة.

مقتل بائع الكتب للعراقي سعد رحيم

مؤلف هذه الرواية سعد محمد رحيم كاتبٌ يجمع بين الرواية والقصة. فروايته غسق الكراكي فازت بجائزة العراق سنة ٢٠٠٠ ومجموعته زهر اللوز بالجائزة الأولى لسنة ٢٠١٠. أما روايته ظلال الجسد ففازت بجائزة كتارا. على أن الجوائز التي يحظى بها كاتب أو لا يحظى ليست معياراً كافياً للحكم على إتقانه الصنعة الفنية للنوع الأدبي الذي فاز فيه، أو لم يفز، لأن ثمة عوامل غير أدبية، ولا فنية، هي التي لها الدور الحاسم عادة في اختيار الفائز واستبعاد آخر. وهذا شيء معروف، ويكاد يكون القاعدة التي لا استثناء لها إلا القليل النادر، الذي لا يؤبه له، ولا يقاس عليه.

فرواية سعد رحيم هذه مقتل بائع الكتب (بغداد، دار سطور للنشر والتوزيع، ط٦، ٢٠١٧) قامت على حبكة شيقة رغم أن الكاتب كغيره من الروائيين لم يكتب روايته مستهدفاً القارئ العادي، بل يخاطب فيها القارئ الضمني المثالي الذي جرى اختياره على مقياس معين هو الذي نجد ظلاله تترأى في المتواليات السردية المشيرة إلى نمط هذا القارئ، وطبيعته، وثقافته، وميوله. فمروياته من الفصل الأول حتى الأخير تتطلب أن يكون القارئ على دراية بعالم الصحافة، والمشكلات التي تواجه الصحفي في أثناء ممارسته لمهنته، لا سيما إذا كان في صحيفة كصحيفة الضدّ، التي ينم اسمها

على موقفها من الوضع العام في العراق بعيد الاحتلال الأمريكي، وقبله، وعلى امتداد تاريخه منذ عهد فيصل الأول مروراً بانقلاب ١٩٥٨ و١٩١٣ و ١٩٦٨.. زيادة على الخيارات الصعبة التي تواجه الصحفي في الحصول على المادة الإخبارية، ولا سيما إذا كان الأمر يتعلق بتحقيق من النوع الاستقصائي الذي يقول ما لا يقال.

علاوةً على ما ذكر تتضمن مرويّات رحيم إشارات حمة للفنون التشكيلية من رسم ونحت، ومدارسها، وتياراتها، وأعلامها، مثل بيكاسو وسلفادور دالي، وغويا، و هنري ماتيس، ورودان. وذلك لأن الشخصية الأساسية التي قامت عليها الرواية، ونعني محمود المرزوق، تدعى الفن. ولهذه الشخصية أسلوبها في رسم الموديل يتضمن بما فيه من الألوان والخطوط والظلال أحاسيس ومشاعر إيروسية مبهمة، ولكنها تعبر عن طاقة جنسية مكبوتة تتفجر في ثنايا التكوين عن طريق الكتل المكورة، والأجسام الناعمة الملساء التي تفيض بالإغراء، والإثارة. فضلاً عن ذلك يحتاج القارئ، كي يتفاعل مع هذا النسيج السردي، أن يكون على دراية بالرواية، لا بمعنى أن يكون كاتباً مثلاً، إذ يكفي أن يكون ممن يقرؤونها باستمرار، وبروية. فالراوي، وهو ماجد البغدادي، لا يفتأ ينبش بين الوثائق والرسائل والمذكرات والخواطر عما يزيد معرفته بهذا المرزوق، لا في بعقوبة، بل حتى في باريس وبراغ ونيس والليكسمبورغ متنقلاً بنفسه، وبمكالماته الهاتفية، وبقراءاته، وبعلاقاته مع آخرين كانوا على صلة بالمغدور سواء في السجن الصحراوي، أو سجن ترة السلام، أو في قطار الموت، في نهج يسلط فيه الضوء على: كيف يخلق الروائي شخصيته؟

وفي الأثناء لا يمل الحديث عن مواقف محرجة مر بها هذا الرجل الذي عُرف بأطواره الغريبة، مشيراً لما في هذه الأطوار من وجوه شبه بينه وبين أبطال في روايات للبير كامو، وهمفري بوغارت، أو سيمون دي بوفوار، أو سارتر، أو تولستوي، أو كاتب ياسين صاحب رواية " نجمة " أو جبرا في البحث عن وليد مسعود، أو ميلان كونديرا(ص٢٩). ولم يفتئه أن يشير لبعض الأفلام، ولكبار الممثلين العالميين ممن يجهل القارئ العادي حتى أسماءهم، وجنسياتهم، ومن هذه الإشارات ذكره لفيلم مدام بوفاري المأخوذ عن رواية فلوير.

المؤلف الضمني

تبدأ الرواية بمشهد شبه طبيعي يقع في شارع الأطباء في بعقوبة. فبينما كان الرجل السبعيني محمود المرزوق تمشي في وسط ازدحام المارة والمتسوقين متجهاً إلى منزله سقط أرضاً سقوطاً مفاجئاً مع أن أحداً لم يسمع أو يرى الشخص الذي قام بعملية الاغتيال من مسافة تقاس بالسنتيمترات لا بالأمتار(ص١٤). وسيكتشف القارئ في آخر الرواية أن المرزوق لم يكن مستهدفاً بهذه العملية، وأن المستهدف شخص آخر، وأنه قتل في خطأ ناتج عن سوء فهم أحد المتورطين بالاغتيال للإشارة المتفق عليها مع الشخص الثاني. وبعيداً عن نتائج التحقيق الأمني ظهر على نحو مفاجئ رجل مجهول(ص٧)، وهذا المجهول يتصل بماجد البغدادي أحد الصحفيين في جريدة الضد ليقول له: إن المرزوق غابة كثيفة من الأسرار الغامضة، وأن شخصيته جديرة بتأليف كتاب يتضمن ما يحيط بها من غرائب وعجائب، ويتوقع أن يكون كتاباً مشيراً. وأن ماجد البغدادي أفضل من يقوم بهذه

المهمة لما عُرف عنه من زكّاةٍ، ونفاذ بصيرة. وما عرف عن مقالاته من أسلوب أنيق، وبيان رشيق، وعن تحقيقاته من استقصاء ودقيق. ويختتم المجهول رأيه هذا في الكتاب الذي لم يؤلف بعد: فهو بمحتواه دراما تلخص تاريخ العراق والعراقيين، مؤكدا استعداداه لتغطية كلفة النشر، علاوة على المكافأة الجزية لهذا الصحفي مقابل أتعابه في التأليف.

وشاهدٍ ومشهود

ما إن شاع الخبر عن نية ماجد البغدادي تأليف كتاب عن المرزوق حتى تواترت الاتصالات به عن طريق الهاتف المحمول تارة، وبريده الإلكتروني تارة، والبريد العادي الذي يصل إلى الجريدة تارة أخرى. ومن أوائل الذين قدّموا للبغدادي بعض ما لديهم من شهادات عن هذا الرجل رباب (ص ١١) التي كانت صديقة لمرزوق في طور من أطوار شبابه. ورباب اسم مستعار كان المرزوق يناديها به من باب التستر والمداراة. ومنهم فاتن التي قدمت للبغدادي معلومات قيمة، وعادة، ومصطفى كريم الذي يسلط الضوء في شهادته على ثقافة المرزوق، ودراسته الفن في تشيكوسلوفاكيا، وتحصيله الدرجة الجامعية الأولى. ودعم شهادته ببعض الصور التي لم يخجل البغدادي على المتلقي بوصفها وصفا دقيقا يلقي الضوء على بعض الجوانب من المرزوق. أما الأستاذ حيدر، وهو من أصدقاء المرزوق، فقد استضاف البغدادي في منزله وحدثه طويلا عن غرائب المرزوق (ص ١٨ - ٢٠). ويضطر البغدادي للذهاب إلى أربيل لأنه علم بوجود شخص فيها كان على علاقة متينة بالمرزوق. وهذا الشخص هو هين قره داغي الذي يشبه المرزوق ببابلو نيرودا (ص ٣٦ - ٤١). وروى

للبيدادي الكثير عن غراميات الرجل مع ناتاشا تارة، وجانيت تارة أخرى، ولم يفته أن يذكر بعض شعاراته في الحياة، وهي شعارات غريبة إذ يؤكد بعضها قرينه من الشيوعيين، فيما يؤكد بعضها الآخر كراهيته لهم، مع أنه لا يمانع في أن يكون ماركسيًا على طريقة سارتر، ودي بوفوار. ومع هذا الموقف العبيي عومل المرزوق وكأنه سياسي خطير، مع أنه لم يزاو أي نشاط سياسي، وكاد يفقد حياته في بعض التهم، إذ كان من بين الذين نُقلوا في ما يسمى قطار الموت، ولكنه نجا مع الناجين بضربة حظ مثلما يقولون.

يوميات الخراب

أما المرزوق نفسه فلم يغيب عن هذا الفريق من الشهود، ذلك أنه كان قد ترك مخطوطا يتألف من بضع أوراق مبعثرة، بعضها فارغ، وبعضها يحتوي على خواطر ومذكرات، وكان قد وسمَ هذه المذكرات بعنوان يوميات الخراب (ص ٤٦ - ٧٦). وأورد المؤلف سعد رحيم هذه المذكرات على ما كانت عليه مثلما يزعم الرواي ماجد البغدادي، وهي يوميات تؤكد غرابة أطواره، وما كان يتصف به من طيش سبب له الكثير من المشكلات مع الانقلابيين بصرف النظر عن مذهبهم، فهو لم يكن بخير مع أنصار عبد الكريم قاسم، ولا مع الذين انقلبوا عليه، ولا مع ثورة ١٤ تموز، وبصرف النظر عن موقفه من هذه الأطراف، كان - فيما يزعم - يتمتع بجاذبية عند الجهات الأمنية، فهي تبحث عنه، وترجحه في المعتقلات، وفي المخافر للتحقيق، بسبب وبدون سبب. وفي هذه المذكرات يتكرر الحديث عن علاقته برباب، وبساهر، التي لم تظهر ظهور رباب بين المتطوعين للإدلاء بشهادة عنه.

ويمثل سامي الرفاعي- الذي يفترض أن يكون- وفقًا لاستقصاء البغدادي- واحدًا من الفنانين الذين كانت لهم علاقة حميمة بالمغدور، ركنًا مهمًا في هذه السيرة(ص٧٩). وقد منح البغدادي وقتًا كافيًا للحوار، وفيه يستخلص بعض ما لم يشر له الآخرون، وهو أنه كان يشبه الرسام الإسباني سلفادور دالي، على الرغم من أن المرزوق لم يرض عن هذا الشبه المزعوم، كونه يمقت دالي، ويمقت أعماله، وغموضه، الذي يبلغ حد الجنون(ص٨٠). ولم يكتب الرفاعي بالحوار، بل أرسل إليه عشر صورة(ص٨٢) تمثل مشاهد للمرزوق في مواقع شتى مع أصدقاء آخرين، ثم أجرى معه حوارًا ثانياً، وتلقى البغدادي منه صورًا أخرى تمثل أربع لوحات يمكن الاعتماد عليها في التعرف على أدائه في مرحلة ما. وتضمنت رسالة تلقاها البغدادي بعض التفاصيل عن علاقته بفتاة كانت تتابع تعليمها في الجامعة تخصص اللغة الإنجليزية، ووالدها محام قريب من العائلة المالكة، واشتملت الحكاية بعض التفاصيل عن انقلاب عام ١٩٦٨ وعن زواج غادة بنت المحامي من ابن عمها الثري(ص٩٢-٩٣)، ودخول المرزوق سجن نقرة السلطان(ص٩٥).

نقرة السلطان

وفي هذه النقلة من حكاية المرزوق برزت شخصية الحاج منصور الهادي(ص١٠٢) شريكه ورفيقه في السجن، ولشهادته قيمة تفوق أي شهادة أخرى، مادام الهدف كتابة سيرة للمغدور شاملة، ودقيقة، لا تترك صغيرة، ولا كبيرة. وفيما كان البغدادي يجمع أوراقه، ويستعد لمغادرة بعقوبة بغداد، ظانا أنه استوفي حكاية المرزوق، إذا به يتلقى مكالمة من شخص

اسمه فراس السلطان(ص١١٩) وهو من أهالي بعقوبة يخبره بأن لديه ما لم يتنبّه له آخرون. وما لديه لا يمكن روايته بواسطة الهاتف، ولا بد أن يلتقيا وجهما لوجه. والقصة تتعلق بحكاية المرزوق مع الفرنسية جانيت(ص١٢١). والمفاجأة هي وجود رسالة من جانيت للمرزوق وجدها السلطان في حاسوبه، ورسالتين من المرزوق ردّ بها على رسالتها. أما رسالة جانيت ففِيض من الذكريات يخالطه عتاب، وهذا شيء ذو قيمة كبيرة. وفي رسالتي محمود المزيّد من التفاصيل لا عن علاقته بجانيت فحسب، بل عن علاقته بناتاشا أيضًا، وما سبّبته له من مشكلات مع الأمن التشيكي(ص١٢٣-١٤٣). وذكر المرزوق في الرسالة الثانية اسمي عراقيّين أحدهما: حسن اللامي(ص١٣٣)، والآخر أمجد مسعود(ص١٣٥)، وهذا يتطلب البحث عنها، وعن طريقة ما وصله بأحدهما، أو بالاثنتين، إذ من المؤكّد أن لديهما الكثير عن المغدور وقصته مع الأيام.

وقبل أن يعثر على أيّ من الرجلين فوجيء باتصال جديد من رباب. وتبين أن لديها مخطوطا كتبه المرزوق بنفسه، دفتر في نحو ٢٠٠ ورقة كتب في ٤٠ منها بعض مذكراته، وخواطره، وآرائه تحت عنوان كشف الحساب(ص ١٥٠ - ١٩١). وَوَجَد البغدادي فيها ثروة لا تقدر لمن يبحث عن أسرار هذه الشخصية. وبدأ قراءتها مواصلا حبك روايته فيما هو يقرأ، ملخًا من حين لآخر على رواية المذكرات مثلما هي دون تغيير. وفي هذه المذكرات تبرز شخصية محمد الميناوي (مصري) وناتاشا، مع استعادة لحكاياته الغرامية مع رباب، وفاتن، وغادة، وجنيت، ومشاهد متفرقة للتحقيق معه في تشيكوسلوفاكيا، كاشفًا في الوقت ذاته عن جولاته، وعن قراءاته لبعض الروايات كرواية (نجمة) لكاتب ياسين، وبعض حواراته المثيرة

مع أندريه، وزعمه أن العالم البورجوازي فاسدٌ لكن لا يوجد بديل أفضل منه.

أثير العراقي

على أنّ المفاجأة الكبرى التي صدمت البغدادي هي تلقيه ظرفاً يحتوي على رسالة من مرسل يدعي أنّ اسمه أثير العراقي، وهو معارض غادر العراق إلى اليمن(ص193). ويزعم فيها أنه من أعرف الناس بالمرزوق. ويبدلي بآراء غيرت الكثير مما كان يظنه البغدادي حقائق. فهو ينفي أن يكون المرزوق فناناً مؤكداً أنه مدّع، وأن ما قيل عن لوحاته لا قيمة له قطعاً، وأنه لم يبع من أعماله شيئاً ذا أهمية. وأنه على الرغم من احترافه بيع الكتب، لم يقرأ إلا القليل، وهو قارئ سيء. وشعاراته التي يطلقها عن البروليتاريا أكاذيب، ولم تعره البروليتاريا أدنى اهتمام(ص197). وعلاقاته النسائية مشوبة بالحيانات، والأكاذيب، وحكاياته مع الأوكرانية، ومع ناتاشا، مشينة جلبت له سوء الحظ. وليس فيما ذكره عنها إلا القليل من الحقائق، فهو يزعم أنه دون جوان بلا أساس(ص200). إذ كان شعاره " الكذب المباح في الإغواء الصراح " (ص201) وهو باختصار لطفة ملعونة في الذاكرة يصعب لها أن تُمتحى.

اللايقين

ومن يتأمل الأحداث في الرواية يكتننه الطريقة الفنية التي يعتمد عليها رحيم، فهي كالرواية البوليسية، وإن لم تكن كذلك. فلمؤلف الضمني - ماجد البغدادي - يقوم بالتحري، واستخلاص المعلومات من الشهود، واحداً تلو الآخر، فيجمع ما تفرق من هذه الأخبار، ويتنحّل منها الصحيح، ويستبعد

غير الصحيح. وما إن بلغ الذروة، وظن أن السيرة المقصودة أصبحت قاب قوسين أو أدنى، إذا بشهادة أخرى جديدة تضع كل ما ذكر في دائرة الشك، واللايقين. وهذه هي الطريقة التي يتبعها كثيرون في رسم ملامح الشخصيات الرئيسة في الرواية. اتبعها جبرا في البحث عن وليد مسعود. وقد ذكر رحيم هذه الرواية صراحةً، مؤكداً أنّ رسم الشخصيات في الرواية لا يكون بالارتجال، بل يتطلب حكمة معقدة، ودقيقة، لا يعوزها التشويق. فكأنّ الكاتب يقول لنا من أراد أن يكتب الرواية بجدارة دون كذب وفتعال عليه أن يجمع ملامح الشخصيات المتفرقة كذرات الهباء، ويتنخلها ليصل بهذا التكوين للشخصيات، كي لا تكون كالدمى الجاهزة، أو الآلية التي يصدّق عليها وصف الرابط.

ملك الهند للبناني جبور الدويهي

بعد أعماله الروائية اعتدال الخريف ١٩٩٥ وريا النهر ١٩٩٨ وعين وردة ٢٠٠٢ ومطر حزيران ٢٠٠٦ وشريد المنازل ٢٠١٠ وحي الأميركان ٢٠١٤ ورواية " طبع في بيروت " ٢٠١٦ صدرت للبناني جبور الدويهي روايته بعنوان ملك الهند ٢٠١٩ ثم أعيد نشرها ٢٠٢٠ عن دار الساقى ببيروت.

يوحي عنوان الرواية لأول وهلة بأنها رواية تاريخية، أو شبه تاريخية، والحق أن هذا الانطباع غير دقيق، فخطها من التاريخ حظ قليل، فباستثناء إشارة لمذبح ١٨٦٠ بين المسيحيين والدروز، وأخرى للعثمانيين وفخر الدين المعني، وثلاثة للفرنسيين الذين استعمروا لبنان بعد الحرب العالمية الأولى، لا يجد القارئ في الرواية إلا القليل النادر من التاريخ الذي لا يكفي معياراً لتصنيفها رواية تاريخية أو شبه تاريخية.

أما من أين جاء العنوان، وهل ثمة صلة بينه وبين محتوى الرواية، فالجواب عن هذا نجد في رسالة قصيرة تركتها جاين - وهي المرأة الوحيدة التي شُغف بها زكريا في ساراتوغا سبرنغز - تخبره فيها أنها عاجزة عن الاستقرار، وغير جديرة بالمعاشرة، وأنها راحلة عنه، وعن الصغيرة (ماري)

رحيلا لا لقاء بعده. قائلة " تمتع بها - تعني الطفلة- وحدك، إنها حلمك، أنت الآن ملك الهند مثلا كان يقول أبي. " (ص ١٦٩)

أجواء الحكاية

أما عقدةُ القصة، فغربية على نحو ما، إلا أن الكاتب بما لديه من خبرة راسخة في كتابة الروايات، ومن لغة مصقولة، استطاع أن يضعنا في أجواء حكايته. ففي الفقرة الأولى أحاطنا بالإطار المكاني، وهو قرية تل صفرا التي تقع فيما نظن بجبل لبنان الجنوبي مطلة على بيروت من جهة، وعلى شاطئ المتوسط من جهة أخرى. سكانها خليط من الدرور والمسيحيين. وفيها مدرستان، ومستشفى يشكو مديره من نفاذ المواد الطبية، ومخفر للشرطة يتوفّر على ثلاثة مستخدمين، وسيارة نيسان باترول قلما يستجيب محركها لرغبة السائق. أما سببُ البدء بهذا فلأن زكريا بن إبراهيم بن جبرائيل بن يوسف مبارك عاد إلى تل صفرا بعد سنين من الاعتزاب في فرنسا وأفريقية وأميركا. وكان قد غادر بيروت بعد انسحاب الإسرائيليين ١٩٨٢ وإعادة فتح المطار متجهاً إلى باريس. وهناك عمل في مطعم لو سيذر دو لبيان (أرزة لبنان)، الذي يديره لبناني من شرسي الحرب الأهلية الفارين من بيروت لمتابعة ما يقومون به من تهريب، ومن غسيل للأموال، تحت ستار سلسلة مطاعم منتشرة في عددٍ من الأقطار في فرنسا وياوندها والسنگال و موسكو. وهذا اللبناني الماروني عُرف بين مرتادي المطاعم بالأبرص لشقاره الفاقع، ولشم ينتشر في وجهه.

جاين - ماري

في لو سيدر دو لبيان تعرفت عليه سيّدة ماتيلد لاغرانج- تدير فندقاً(فندق دوار الشمس) في جنوب فرنسا في مدينة سان بول دي فانس. في نهاية لقاءها قدمت له بطاقة العنوان، ففهم من ذلك أنها تدعوه لزيارتها في ذلك الفندق. وإذا تجاوز القارئ ما ورد في الرواية عن علاقتها الغرامية، يكتشف أن زكريا ضاق بها ذرعاً، ولا سيما عندما علم من جيروم حارس الفندق أن ماتيلد مصابة بالسرطان، وأنها تتلقى العلاج في أحد المستشفيات، فقرر الانسحاب من هذه العلاقة على الرغم من أنه كان سعيداً بعمله في الفندق. و أدركت هي هذا، فعرضت عليه في أثناء حديثها عن الموضوع لوحة للفنان العالمي مارك شاغال، وعنوانها عازف الكمان الأزرق. كانت اللوحة معلقة على الجدار في إطار أنيق، ثم أظهرت له وثيقة بتوقيع الفنان المذكور يصف فيها مقاييس اللوحة ٧٠ × ٤٠ سم على قماش (كثفص) وأنها أصلية وليست مقلّدة. وفي الحديث زعمت أن هذه اللوحة بمثابة شيك لا تقلّ قيمته عن ٤ ملايين يورو. في الأثناء ومض في ذهنه بريق الطمع، فقرر أن يحتلس اللوحة، وأن يزيل الإطار، ويلفها لثاً، ويخفيها في أنبوب معدني يمكن التنقّل به في يسر دون أن يثير شكوك من بيرونه. وفي ساعات الفجر الأولى حزم حقيبته، دون أن ينتبه لجيروم- الحارس - الذي كان يراقبه خفيّة، وهو يولي ظهره لدوار الشمس، منطلقاً إلى مكان لا يعرفه أحد غيره.

في نيويورك، حيث المكان الذي قضت فيه جدّته فيلومينا أفضل أيامها (ص١١٦) وعادت منها بثروة (ص١١٩) أفقّتها في بناء بيت فخم في أفضل

بقعة من تل صفراء، وابتاعت بما تبقى منها كرم المحمودية (ص ١٢١) وادعت أنها تخفي في أساسات البيت قدرًا كبيرًا من الليرات الذهبية الإنكليزية، في ذلك المكان يشهد القارئ أول علاقة غرامية لزكريا بسيدة من أصل إيرلندي متمردة لا تسمع النصح من أحد بمن في ذلك أبوها، فهي تفهم الحرية على أنها سيارة جنرال موتورز، وسفر متواصل حتى آخر الأرض. أعجب زكريا بها إعجابا لم يعرفه من قبل، على الرغم من كثرة علاقاته. وقد زار معها كلا من شيكاغو وبوسطن وشلالات نياغارا على حدود كندا وسياتل وغيرها من المدن. وما هي إلا أيام معدودات حتى أكتشف أنها تروج الكوكايين، وأنها اتهمت بذلك منذ الدراسة، ودخلت سجن الأحداث مرتين. بعد زيارتهما لشلالات نياغارا أخبرث زكريا بأنها حامل. سألها: لم لم تقفز في الماء لتنتحر مثلما تظاهرت في تلك الأثناء؟ فأجابته: لا حبا بك وإنما بطفلك. أنا حاملٌ مثلما وعدتكم أمام كاتدرائية ستراسبورغ. (ص ١٦٣)

ستانلي جاكسون

ولأنّ جاين وزكريا ينتظران مولودًا، فقد كان لا بد من أن يتزوجا ليكون لابنها أبوان شرعيان (ص ١٦٥). وهذا ما كان. وعند ولادة الطفلة ماري، كان عليه، وفي غياب أمها جاين، أن يكون الأب والأمّ معًا. وفي الفصل ١٧ يقف القارئ على مواقف تتم على شغف زكريا بابنته، ومقدار تعلقه بها. وعندما سأله الطبيب عن الأم أخبره بالحقيقة. فقال له يجب أن ترسلها لحضانة لأنك لن تكون كافيًا. ثم تابعها في الروضة، فكان يظل في الصف إلى أن تشغل عنه، وتسهو، فينسحب كي لا تشعر بمغادرته. ثم يتابعها في مدرسة ويست لايك. وفي يوم من أيام المدرسة وقع بصره على

خبر عاجلي في التلفزيون. يقول الخبر نقلا عن متحدثة باسم الشرطة: إن إطلاقا للنار وقع في مدرسة ويست لايك، ووقعت إصابات، وأن الشرطة الاتحادية تتعامل مع الحادث. ودون أن ينزع عنه مريول المطعم (ص ١٧٤) هُرع إلى السيارة متجها إلى المدرسة من فوره. كان الصبي ستانلي جاكسون قد جهز عدداً من البنادق، وصندوقاً للذخيرة، وأخبر أصحابه أنه مقدمٌ على فعل عظيم لصالح الجماعة ذات الصليب المعقوف (ص ١٧٥). انتهى الحادث بمصرع ماري. ونصح أحد الجيران من أصل هندي أن يطلب حرق الجثة، ووضع رمادها في قارورة صغيرة، ويصحبها معه إن كان يريد العودة إلى بلاده. وهذا ما كان. وبدلاً من أن يعود من أميركا بخفي حنين، عاد بقارورة صغيرة عليها اسم ماري، وبأنبوب معدني يحتوي عازف الكمان الأزرق. وفي طريقه إلى لبنان عتج إلى باريس، وقابل الأبرص الذي وعده بشارة للوحة الثمينة، على أن يتم عقد الصفقة، وتسلم الثمن في لبنان، ووعده أن يزوده بمسدس عن طريق وسيط يلتقيه في تلّ صفرا.

التحقيق

بعد أقلّ من شهرٍ على عودة زكريا، وفيما كان عدد من أعضاء نادي الدروب القديمة تائمين عند مَطَلّ الصنوبر، لاحظوا وجود رجل مضطجع تحت شجرة، فاقتربوا منه ليسألوه عن الطريق، ففوجئوا بمن يرتدي بذلة بيضاء، وقبعة تشبه تلك التي يرتديها السائحون، ينبثق الدم قائماً من صدره، وقد جمحظت عيناه، وفارق الحياة منذ دقائق. فانصلوا بالمخفر، وغادروا دون أن يترثتوا حتى لا تؤخذ اقوالهم، ثم يصبحون بين حين وآخر شهوداً. من هنا تبدأ حكاية جبور الدويهي مع بدء التحقيق، والدور الذي

قام به المحقق القضائي كمال أبو خالد. وفي ذلك ما فيه من استدعاء الشهود، وإفادات المشتبه بهم مثل يونس، وجبران، وغيرها من أبناء عم زكريا، وبديع مخلوف تاجر السلاح، وآخرين ممن ذكروا في رسائل زكريا النصيّة، أو رسائل الأبرص، ومكالماته، أو أقوال ميرتا، والمريضة راحيل. وطال التحقيق بعض الرتب في المحفر، وفي الشرطة الجنائية بعد أن تبين إخفاء أحدهم لمسدس بلوك ١٧ وهو الذي انطلق منه العيار الناري الذي قُتل به زكريا. في الأثناء، ومن خلال الشهادات، والإفادات المتكررة، استعيدت حكاية كرم المحمودية، وما وقع من خلافات بسببه منذ أزيد من قرن. واستعيدت حكاية البيت الذي بُني من النقود التي عادت بها فيلومينا من أميركا. وجرت استعادة حكاية الكنوز والدفائن الذهبية تحت أساسات البيوت، والمعبد الروماني، حتى الحوادث التي وقعت في عام ١٨٦٠ أعيد ذكرها، وتواتر غير مرة (ص ١٨٢). ولم يفت الشهود أن يدلوا بما يلقي الضوء على العداوات بين الأقارب من آل مبارك، وبينهم وبين آل حمدان، وبين غيرهم من الدروز والمسيحيين على وراثة أرض، أو على طريق تسمح لصاحب الكرم المرور من أرض يمتلكها آخرون.

ومن اللافت للنظر أن المؤلف لم يعتمد في نسجه المتصل لهذه الإفادات، وما تراكم فيها من محكيات عن الماضي الذي يمتد نحو قرن ونصف، أو الحاضر الآني الذي يتعلق بغربة زكريا وعودته، على ما يعرفه الراوي العليم. فمن الرسائل القصيرة التي جرى تصفحها، واستخراجها من هاتف الصريع، المحمول، ما يؤكد أن الرجل لم يتعرض لاعتداء، مثلما كانت تظن عمته راحيل، وشقيقته مرتا، تقول إحدى الرسائل الموقعة من آدم موريتز المساعد النفسي في بلدية ساراتاغو، واصفا الوضع النفسي غير

الطبيعي لزكريا بُعيد مقتل ابنته ماري، ما يأتي: " إنه في حالة إحباط متقدم بسبب تعلقه الشديد بابنته ماري التي كان لها أبا وأما.. وكانت له الحياة بأكملها، ولا نعول كثيرا على إمكان ترميم نفسيته، ويخشى إقدامه على فعل لا تحمّد عقباه. " (ص ١٨٠) أما الرسالة التي اقترب بها قاضي التحقيق من الحقيقة، فكانت بخط زكريا نفسه كتبها في دفتر أمه. يقول " لم أكن أرغب في ولد، وقد انصعْتُ للتجربة، وأنا اليوم في جهنم، أحاول الخروج وسلسلة حديد ثقيلة تمنعني وتشدني من عنقي نزولا، لكنني أريد أن أعيش من أجل ابنتي ماري، من أجل أن تبقى في ذاكرة أحد، إذا انطلقْتُ ينطفئ ذكراها. وقد أجد هنا في بلادي أسبابا للاستمرار من أجلها " (ص ١٩٠) وفي حوار مع أحد مساعدي كمال أبو خالد، يقول: كل المتهمين بقتل زكريا لديهم من أقوال الشهود، ومن الوثائق، ما يثبت أنهم كانوا في أمكنة معيّنة ساعة وقوع الحادث، وبما أن سلاحًا تم العثور عليه على كنبٍ من القنيل، فالأرجح أن الحادث أُنْتَحَرَ أكثر منه اعتداءً " (ص ١٤٩) وكانت قد جاءت النتائج الأولية لتحليل المختبر الجنائي مخيبة لتوقعات كمال أبو خالد، فبعد أن كاد يبلغ اليقين في هذه الجريمة إذا بالتقرير ينفي أن يكون الطرف الفارغ، والرصاصة التي اخترقت صدر زكريا مبارك، قد انطلقتا من المسدس بلوك ١٧. وبعد أن كاد اليأس ينال منه، طلب من العقيد موسى إعادة التحليل، فحاء التقرير الجديد ناسخًا للأول " الرصاصة التي وجدت جوار القنيل أطلقت بالفعل من مسدس الغلوك ١٧ (ص ١٩١) وبذلك يكون التحقيق قد وصل إلى أن مقتل زكريا كان انتحارًا لا اعتداءً.

بناءً متقن

من عرضنا لأبرز الحوادث يبدو أن الكاتب اللبناني الدوميني صاغ حكايته في خطابٍ سردي فني لا يكتفي بإيراد المتتاليات الحكيمية كيفما اتفق. ففي البداية كان التحقيق، وفي النهاية خاتمة التحقيق، وما بين الابتداء والانتهاؤ سلسلة طويلة من المحريات التي يقود بعضها إلى بعض. فلا يقع شئ منها إلا بسبب حدث آخر. فمغادرة فيلومينا تل صفرًا كان بسبب اختفاء يوسف مبارك، وانقطاع أخباره (ص ٢٥) وعندما نزلت من الباخرة لاروشيل كان أول ما سألت عنه مَنْ مِنْ بين السوريين واللبنانيين لديه خبر عنه؟ في الباخرة تعرفت على مسافر فرنسي مسيو لارانج واستأنست به. وتاجرت بتراب ادعت أنه من القدس، وبالخشب الذي صنعت منه الصلبان، وبالكتاب الذي ادعت أنه كتب بلغة المسيح.. وعندما توفي لارانج وعادت إلى لبنان، حملت معها ثروته، وذكراياتها عن أميركا، وتحفًا، وساعة، وغرامافون، وأشياء أخرى كان لها عند الفلاحين من أهالي تل صفرًا وقع السحر (ص ٢٤ - ٣١). ووفاة أم جبرائيل يوم الأحد مثلما توقعت (ص ٣٣) يفتح الطريق أمام الراوي لمواصلة الحكاية عن ابنها جبرائيل الذي عانى من تضخم البروستاتا مما أفقده الرغبة في النساء. (ص ٣٩) وقبل أن يلحق بأمه أراد أن تُؤخذ له صورة تذكارية، فحجى بمصور تتبعه حشود من الأطفال الذين لم يروا في حياتهم مُصورًا، ولا آلة تصوير (كاميرا) (ص ٤١). ويحاول إبراهيم بعد وفاة أبيه جبرائيل استرداد الديون من المستدينين بلا فائدة. ويونس يكتشف أن والده كتب البيت وكزم الحمودية لإبراهيم، فطار من بيروت إلى تل صفرًا يرغى ويزيد (ص ٤٧). ومقتل إبراهيم غير المتوقع بقذيفة طائشة (ص ٥٣) تدفع بابنه زكريا لمغادرة لبنان فيمن غادره في أثناء

الحرب الأهلية. وشيوع خبر مقتله أوائل الصيف الحالي الذي يجري فيه (الحكي) يؤدي لانتشار شائعات عن أنّ أبناء عمّه هم المسؤولون عن قتله نظرًا لما بينهم من الخصومات، والعداوات القديمة، بسبب الإرث. كما سرت شائعاتٌ أخرى تتهم أبناء ناصيف حمدان بقتله بسبب ثأر قديم " وأخذ الثار مش عار ". (ص ٥٧) أما رسالة ماتيلد فتؤكد أن اللوحة- عازف الكمان الأزرق- ليست أصلية بل مزوّرة، وصدر هذا التأكيد بعد وقت قصير من مصرع ماري، وهذا إذا تم ربطه بإشارات أخرى عجّل في إقدام زكريا على الانتحار بعد أن فقد مبررئ بقائه؛ ماري، والثروة.

وهذه الحوادث لم تقع في الرواية عشوائيًا، فالدويمبي يطهو بناءه الروائي على نار هادئة. أوهمنا مثلاً أن الأحداث المحكية تقع في وقت قصير هو الذي يتطلبه التحقيق من استدعاء للشهود، والاستماع للإفادات، وفحص الأدلة، وانتظار تقارير المختبر الجنائي، والطب الشرعي إلخ.. إلا أن الحوادث التي نسج منها الرواية تمتد في الواقع في قرن ونصف القرن. جاءت هذه الوقائع مختلطة بالتفاصيل التي تتصل بالحدث قيد التحقيق.. في الأثناء نجد الأضواء تسلط بتركيز شديد على الأسرة اللبنانية في بيئة معينة هي قرية تل صفرا، وما تعانیه من تراكمات نتيجة الفروق الطبقية، والطائفية، والقوانين التي سنّها الانتداب الفرنسي، وبقيت بعد الاستقلال الشكلي قيد التطبيق. فبعبارة قصيرة قد تبدو عابرة ينتقد الواقع اللبناني نقداً شديداً كقول الراوي عن مستشفى تل صفرا- مثلاً- بناءً الطليان (ص ٢١) في إشارة إلى أن لبنان يعيش منذ ذلك الحين على المساعدات. ومن حديث المستشرق بارتلمي عن كنوز المعبد الروماني ما يؤكد أن اللبنانيين يعيشون على الخرافات من ذلك الحين، رافضين أن يكبروا عقولهم على رأي زكريا.

خلاصة القول، وزبدة الحديث هي: الإتيان هو سيد الموقف في رواية
الدومبي " ملك الهند " .

الخاتمة

لم يكن الأمر - إذن - نتيجة الصدفة، بل جاء متعمداً، ومقصوداً، وهو اختيارنا رواياتٍ لا ينم عن الإتقان إلا القليل منها، والنزر اليسير، الذي لا يؤبه له، ولا يقاس عليه. وذلك أن الكثير مما يُكتب، ويُشر، عن السرد، والرواية، لا يجد القارئ فيه إلا التقريظ، والثناء على الروائيين، مع أن الروايات التي تُقرأ، وتدرس، ليست بالمستوى الذي يستحق ما يراق عليها من مدح عاطر، ومن ثناء عابقٍ وزاخر. ولهذا حرصنا في هذا الكتاب على الإشارة بدقة لما تعانیه الروايات من هشاشة، واضطراب، على مستوى البناء الفني، والإتقان السردى.

لذا يقف القارئ على ما في رواية " المنبوذ " من خللٍ يتجلى في فوضى المحكيات السردية، وعشوائية العلاقة بين الزمان والمكان، والاعتماد الفاضح على المفاجآت، والتحدّث عن وقائع تجري لا تسوّغها المقدمات، ولا تشفع لها النتائج والنهايات. فهي رواية عشوائية، غارقة في الفوضى، ومع ذلك تترجم للغات أجنبية حية، ويُحتفى بها، فكأنها من الروايات التي قلَّ أن يوجد بمثلها الزمان. وهذا شأن الرواية ميرا لقاسم توفيق. وقد يُسحب هذا على رواية " جسر بصفة وحيدة " لهما صالح فهي تعد نموذجاً لتضارب المرويات، وانكسار النمط. وفي رواية " عندما تزهو البنادق " وعلى الرغم من أن الكاتبة النعيمي لا تقع في ما يقع فيه السابقون، إلا أنها، وهي تخوض

تجربة المتخيل التاريخي، تغلب التوثيق على المتخيل، لذا ينسحب عليها ما ينسحب على الروايات الأخر.

وفي رواية الفلسطيني عبّاد يجبي نجد محاولة سردية تفتقر للحكاية. والافتقار للحكاية ضربان؛ أولهما؛ ما ينسحب على " رام الله الشقراء " والثاني ذلك الذي ينسحب على رواية بهاء الغرابية " ساءان " التي يبدو فيها المؤلف مُستعياً، أو كالمستعين، بحكاية مقتبسة من ملفات طبية محفوظة في مراكز رعاية المعاقين. ومثل هذه الحكاية زُوِيَتْ في الكتاب بطريقة لا تجعل منها حكاية مُتخيلة. وهذا أمرٌ يخفى على بعض من يحاولون كتابة الرواية، فهم يظنون أنهم بسردهم أحداثاً حقيقتة وقعت فعلاً يضرّبون عُصفورين بحجرٍ واحدٍ، يكتبون روايةً مستوحاةً من الواقع، ويحققون مُصدقية النص. وهذا غريبٌ، ومُستهجنٌ، إذ إنّ قوانين الفنّ تختلف عن قوانين الحياة. فما يمكن وقوعه في الحياة اليومية لا يشكل حكاية فنية في الرواية، إلا إذا أعاد الكاتبُ تشكيله بما يتفق مع قواعد الفنّ، وأساسيات الرواية. وفي رواية عصام الموسى ١٩٨٩ يجد القارئ اضطراباً في زمن الحكايات السردية، إذ كيف لأشخاص الرواية التي تتوقّف وقائعها عند العام ١٩٨٩ أن يتحدثوا عن المجرّبات التي تقع بعد ذلك بعقدين من الزمن؟ علاوة على أنّ الحوار فيها يُعطّل السرد كثيراً، والشخصيات تتحول فيها إلى دُمى تشبه الربوط الذي يتحرك بإشارة من المؤلف.

وفي " جسر التفاحة " لعواد علي، و٣٦٦ لأمير تاج السر، ودفاتر الوراق لجلال برجس، من الثغرات، والاضطرابات، في الشكل، والبناء، ما لا يقل عمّا ذُكر، وهذا يُفصح عن أنّ الكتابة الروائية العربية تراوح بين الاتقان اللافت، وعدمه. ومن هنا كان حريّاً بنقاد الرواية ألا يُعضوا أبصارهم

عما في بعض الروايات من اضطراب، وألا يقولوا في تقريبهم للرواية الفجة ما لم يقله ابن زيدون في ولادة.

وربّ قائلٍ يقول: ألا ترى أنك تبالغ في ذكر المآخذ على الروايات التي درستّها، وأنّ من الكياسة التغاضي عن بعضها، والتسامح في كثير منها، حفظاً لمكانة الرواية في الأدب العربيّ الحديث. أقول، رداً على هذا: إن القليل من دور النشر تسهم في تخريب الوضع الأدبي، وتسيء لفن الرواية بإصدارها مثل هذه الأعمال الفجّة، علاوةً على أنّ من يمتنحون هذه الروايات جوائز كبيرة يُسهمون - سواءً شاؤوا ذلك أم أبوه - في إغراق الساحة بالأعمال الركيكة، مما يؤدي لنشر الفوضى، وتعثر الأحكام النقدية، والجمالية. على أنّ هذه المختارات لا تخلو من روايات جيدة، منها رواية ثلاث عشرة ساعة لسعادة أبو عراق، والهامش لحالد سامح المجالي، و ٣٦٦ لأمير تاج السر، وأطوف عارياً لطارق الطيب، وهاتف الرياح لمريم مشتاوي، ومملك الهند لجبور الدويهي.

المؤلف

- استاذ اللغة والأدب في الجامعة الأردنية منذ العام ١٩٩٢ وأسهم في التدريس بجامعة أخرى منها الجامعة الهاشمية، وجامعة عمان الأهلية، وكلية عبري الجامعية في سلطنة عمان، وآداب جامعة الملك سعود لمدة سنتين.
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين منذ العام ١٩٧٤
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو هيئة تحرير مجلة عمان قبل أن تتوقف.
- عضو وحدة السرديات في جامعة الملك سعود - فرع الرياض.
- كاتب في الموسوعة الفلسطينية الطبعة الثانية، وعضو لجنة تأليف معجم أدباء الأردن .
- عضو لجان اختيار الفائزين في جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لعدد من السنوات بتكليف من وزارة الثقافة.
- عضو جائزة فلسطين للشعر- دورة فدوى طوقان.
- عضو اختيار الفائزين في جائزة الملك عبدالله الثاني للتميز حقل الآداب لدورة ٢٠١٦

- شارك في مؤتمرات دولية في كلٍّ من بغداد ودمشق والرقّة وطرابلس الغرب وتونس والقاهرة وفي بيرزيت بفلسطين، وبجاية في الجزائر، وعمّان.

- شارك في عضوية اللجان التحضيرية لمؤتمرات قسم اللغة العربية في الأردنية .

- عضو تقويم البحوث العلمية لعدد من المجلات الأكاديمية كمجلة العلوم الأنسانية- البحرين، ومجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ومجلة اتحاد الجامعات العربية، ومجلة جامعة النجاح، والمجلة الأردنية للغة العربية - مؤتة، ومجلة عالم الفكر- الكويت، ومجلة جامعة الأزهر - غزة، ومجلة إربد للبحوث والدراسات، ومجلة دراسات لجامعة القدس، ومجلة جامعة جرش.

- عضو النظر في بحوث الترقيات لعدد من الجامعات، منها جامعة الأنبار في العراق، وجامعة الملك سعود في الرياض، وجامعة أم القرى، وجامعة القدس المفتوحة في فلسطين.

- شارك في عدد من المؤلفات الجماعية، ونشرَ البحوث في المجلات الثقافية، والمحكمة. و أسهم طوال سنوات في الندوات، والملتقيات الأدبية في الأردن بعّان، وفي الزرقاء، وفي إربد، وفي السلط، وفي مادبا، وفي العقبة، والكرك.

- أشرف على غير قليل من رسائل الماجستير، وأطّرح الدكتوراه، وقد وجد كثيرٌ منها طريقة للنشر.

- عضو لجان المناقشة في الأردنية، واليرموك، والهاشمية، وآل البيت، ومؤتة، والملك سعود - الرياض.

- صدرت له مؤلفاتٌ تربو على الثمانين كتاباً تتنوع بين اللغة، والنقد الأدبي النظري، والتطبيقي، في الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، وكُتِبَ تراجم الأدباء، وأسهم في تأليف الكتب التدريسية، ومنها المشاركة في مهارات الاتصال، وهو في جزأين، وكتاب فن الكتابة والتعبير، وأصدر كتاباً عن عروض الشعر العربي، وآخر بعنوان مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، وهذا الأخير يدرس في عدد من الجامعات، ويحألُ إليه بصفته مرجعاً شاملاً لهذا الموضوع. وهذا ينسحب على كتاب النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. وعلى كتاب بنية النص الروائي. صدرت عنه ثلاثة كتب، وبحث، وهي:

- إبراهيم خليل ناقدًا لزياد أبو لبن ٢٠١٣

- مرافئ التأويل عن إبراهيم خليل بين اللغة والأدب حرره نضال القاسم ٢٠١٧

- القراءة الفاحصة لأماني حاتم بسيسو ٢٠١٩

- وبحث بعنوان نقد الرواية في الأردن- إبراهيم خليل نموذجًا لهناء عمر خليل من جامعة الإسراء، وقد قبل للنشر في المجلة الأردنية للغة العربية ٢٠٢٠.