أساسيات الرواية

إبراهيم خليل

أساسيات الرواية

دراسة

رقم الإيداع

الفهرست

المقدمة	7
الفصل الأول ملفوظ الحكاية	11
من الحكاية إلى الخطاب	13
غريب النهر	18
سأرى بعينيك يا حبيبي	28
هوامش الفصل	37
الفصل الثاني: السرد المكثف	41
هوامش الفصل	51
الفصل الثالث المثال والواقع في الرواية التاريخية	53
من إشكاليات السرد التاريخي	62
إشكاليات أخرى	58
الحياة على عتبات الجنة	75
الرواية التاريخية والتحرر من التاريخ	82
هوامش الفصل	88
الفصل الرابع حارس الزمن	93
هوامش الفصل	108
الفصل الخامس الرواية والفن السابع	111
الفن السابع	121
سيناريو بقناع روائي	133

هوامش الفصل	137
الفصل السادس الرواية وتراسل الأجناس	141
الحديقة السررية	149
الرواية / الرحلة	152
الرواية / القصيدة	154
الفصل السابع فائض الأمكنة	159
الهوية والمكان	167
بيت الأشباح	170
هوامش الفصل	177
الفصل الثامن الاحتفاء بالشخوص	179
صراعٌ وتناقضٌ	187
الضحية والجلاد	190
صياغة محكمة	193
هوامش الفصل	195
الفصل التاسع الإشارة والعبارة	199
لغة الجسد	202
العبارة المجزأة	213
هوامش الفصل	217
خاتمة الكتاب	221
المصادر والمراجع	223

المقدمة

في هذا الكتاب بضعُ مقالاتٍ، وبضعة بحوث، كتبتْ على رغبة مني في أن تؤلف بمجموعها كتابًا يسلط الضوء على أساسيات الرواية اعتمادًا على التحليل التطبيقيّ، والنقد الوظيفيّ، لا على البحثِ النَظريّ.

ومن بين الروايات التي اتخذت عينة للتطبيق رواية أبناء الريح للكاتبة ليلى الأطرش، وغريب النهر لجمال ناجي، و ورواية كينيارد باسكال "كلّ أصباح العالم "، ورواية جان أشينوز " شقراوات " و" ميوفيولا " لتيسير خلف، ورواية سبع سنوات لبيتر شتام، ورواية (قشتمر) لنجيب محفوظ، وساق البامبو لسعود السنعوسي، ورواية " أصل وفصل " لسحر خليفة، وسجاد عجمي لشهلا العُجيْلي، ومطارح لسَحَر ملص، والحديقة السرّية لمحمد القيسي، وغيرها.

وقد اكتنه البحثُ ملامح في الحبكة الروائية تنم على الجودة، والإتقان، فيما ظهرت ملامح تدعو للتنبيه على أخطاء يقع فيها الروائي في أثناء حبكه أحداث روايته. واتضح أن السرد منه ما يُعنى بالتفصيل المُسْهِب، والمَحْكيّ المُطْنِب، ومنه ما يسعى لكتابة جديدة تعتمد التكثيف في السرد، فتقول الكثير في المَحكيّ القليل، وذلك واضح في رواية " المطر الأصفر" لخوليو يامانايش التي تدْهشُ القارئ بما فيها من سرد مكثف.

وفي النظر للرواية التاريخية اتضح أنّ ثمة خلطًا بينها وبين الرواية غير التاريخية، فعلى سبيل المثال تبدو لنا رواية سجاد عجمي رواية تاريخية، على الرغم من أنها تكتفي من التاريخ بإشارات ولا تتوغل في الماضي، فهي تروي

الحاضر لكنه يبدو لنا كما لو أنه من الماضي. وفي رواية كينيارد التاريخية كل أصباح العالم، التي تقع حوادثها في القرن السابع عشر في باريس، لا يتوغل الكاتب في الماضي، فبدا لنا الماضي كما لو أنه حاضر نعيش فيه ونحياه. وهذا شيء غاب عن روايات أخرى إما لأنها تبالغ في التأريخ، أو لأنها لم تفهم طبيعة العلاقة بين السرد والتاريخ. وإذا كانت رواية كينيارد تقدم لنا مثالا للرواية التاريخية فإن " أصل وفصل " و" سفر برلك " تقدمان لنا الرواية التاريخية في حضورها الواقعي الذي لا يخلو من اضطراب.

ومن تحليلنا الوظيفي لرواية قشتمر لنجيب محفوظ، والتطواف في روايات أخرى، يتبَّن أن لكتاب الرواية مذاهب في توظيف الزمن، لكن الزمن في الرواية- شئنا أم أبينا- لا بد أن يرتد إلى شكل معين هو السرد النمطي، أو التسلسلي. فحتى الروايات الأخرى التي تعتمد السرد المتقطع، أو المتكسر، أو المفارقات السردية من استرجاع، ومن تنبؤ، ومن استشراف، ومن تواتر، لا بد أن تعود في نهاية الأمر لذلك السرد التسلسلي الذي يهبُ الرواية التشويق، ويهب الزمن شكلا هو الشكلُ النمطيّ. وبذلك تكون الرواية ذات السرد المتقطع أو المتكسر أو السرد القائم على تيار الوعي لا بد فيها من الرجوع بعد إعادة ترتيب الحوادث إلى زمن يتوافق فيه السرد مع دورة عقارب الساعات.

ومن اللافت للنظر أيضا اقترابُ الرواية الحديثة بصفة خاصة من الفيلم(الفنّ السابع) وذلك نتيجة طبيعية لتعاون السينمائي والروائي، فكانت وقفتنا إزاء هذا الملحظ في روايتي تيسير خلف ميوفيولا، ورواية شقراوات لجان أشينوز الفرنسي. ومن يقرأ تحليلنا للروايتين يكتشف بيسر أن السينما

بدأت منذ زمن تفرض ظلالا تعبيرية على السرد الروائي، فيبدو الكاتب كما لو أنه يكتب السيناريو بقناع روائي.

ولما كان الفن الروائي يمثل نوعًا أدبيًا فرعيًا من الجنْس الذي هو النثر، فقد لوحظ أن الرواية لا تمثل في الواقع نوعا نقيًا من السَرْد النثري. بل هي تشبه ساحة معركة يغير عليها فرسان من أنماط متعددة، فهي تلتقي بالسيرة آنًا، وآنا بأدب الرحلات، وآنا بالتاريخ، وآنا آخر بالشعر، والقصة القصيرة. ولهذا رأينا أن نجلو هذه الفكرة، وهي تراسل الأجناس في الرواية، من خلال وقفتنا غير القصيرة إزاء نماذج عليا في هذا المقام، منها " شارون وحماتي " لسعاد العامري و" الضوء الأزرق " لحسين البرغوثي، و" الحديقة السرية " لمحمد القيسي. وإذا كانت الرواية تقوم على أركان مثل الزمن، والشخصيات، والمكان إلخ.. فقد كان لزامًا على كتابٍ - كهذا - يحمل عنوان " أساسيات الرواية " إلقاءُ الضوء على الكيفية التي تُصوَّرُ بها، وترسمُ، ملامح الشخصية الروائية، فوجدنا في رواية بيتر شتام - وهو سويسري يكتب بالألمانية – الموسومة بعنوان سبع سنوات - نموذجًا روائيًا يحتفي فيه المؤلف بشخصياته، ويسلط عليها الضوء أكثر من أي ركن روائي آخر، ويجعل من شخصيتي ألكسندر وصديقته البولندية (إيفونا) نموذجيْن بشريّين يعلقان بالذهن إلى أمدٍ بعيد. ومن الاحتفاء بالشخوص إلى الاحتفاء باللغة، وهي أداة التعبير الوحيدة التي تضع بين أيدينا عالمًا متكاملا بما فيه من أشخاص يتحدثون ويتحاورون. ولهذا كان الفصل الموسوم بعنوان " الإشارة والعبارة " فصلا ضروريًا جدًا كونه يلقي الضوء على سيميائيّات الخطاب الروائي.

وأخيرا لا بدَّ من التذكير بأن مؤلف هذا الكتاب لا يعتمد في دراسته هذه على ما يقوله الخبراءُ، والمعلقون المهتمّون بالسرد، ولا على ما ذكره مؤرّخو

الرواية، أوْ من كتبوا في نظريّة القصة، وإنما عماده التحليل الذاتي، الساعي لاستنباط النظري من الواقع التطبيقيّ، وليسَ العكْس. ولهذا يتمنى ممن يقرؤون هذا الكتاب إفادته بملاحظهم حتى وإن لم تكن في الثناءِ عليْه، والتقريظ، لأنَّ ما يقال من ملاحظ ينتهي في آخر الأمر، ونهاية المطاف، لتصويب الاتجاه، وتصحيح المسيرة.

والله نسأل أن ينفع به من شاء من أهل العلم والدرس، وبالله التوفيق.

أ. د. إبراهيم خليل

الفصل الأول
ملفوظ الحكاية

من الطبيعي أنْ يفرّق المرءُ بين الحكاية والخطاب السردي الذي يكتنف تلك الحكاية، فإذا كانت هي المدلول في العمل الروائي، فإن الخطاب هو الدال، وعلى هذا التفريق درَجَ النابهون من ناقدي الرواية، ذلك لأنّ الحكايَة من حيث هي وقائع لا قيمة لها إلا من خلال النسق السردي الذي يعبر عنها، ولولا ذلك النسق لكان كلّ من يروي حكاية روائيًا، شأنه في ذلك شأن العظام من الروائيين، أمثال: ديفو وديكنز وتولستوي ودستويفسكي وثاكري ولورنس وجيمس جويس. وفي هذا الفصل نحاولُ أن نثبتَ، قدر المستطاع، أنّ الحكاية في ذاتها شأنٌ لا يحظى بقيمة تتعدّى كونه حكاية، وإنما مناط الأمر في التفاضل بين رواية وأخرى، أو في تميز الرواية عن اللا- رواية، هو الخطابُ الأدبيّ الذي تتمظهَرُ فيهِ، وتبْنى، في كتابةٍ نَسَقيّة، تختلفُ عن كتابة أي نوع أدبي آخر، بما في ذلك القصيدة، والقصّة القصيرة، والمسرحية، والسيناريو، والخواطر، والرسائل، والمقالات.

ففي الحديث عن رواية " أبناء الريح " للكاتبة ليلى الأطرش- مثلا- ننطلق من قاعدة لا نظن الكثيرين يؤيدوننا، أو، على الأقل، يشاطروننا فيها الرأي، وهي أنّ الموضوع، أو الفكرة، أو الحكاية، التي تدورُ حولها الرواية ليْستْ هي المعيار الذي يميز بين رواية جيدة وأخرى غير جيدة. فالمَوْضوعاتُ، والأفكار- مثلما قال الجاحظ، وأكّد، في كتابهِ " البيانُ والتبيينُ " - مطْروحَة

في الطريق، ويستطيع الكاتب أنْ يأخذ منها ما يريد، ويترك ما لا يريد ، فالمِعْيار الذي يميز الرواية عن اللارواية هو خطابها الأدبي، والفني، الذي يُحوّلُ الوقائع فيها إلى شكل قابل للتأمل، والتحليل النقدي. وموضوع هذه الرواية- أبناء الريح - يحيلنا إلى فتات الواقع اليومي لمجموعة صغيرة من الناس، قادتها الأقدارُ لتنشأ نشأةً شاذة في ملاجئ، أو في دور رعاية للأيتام، أو اللقطاء، أو المشردين، المنبوذين، ممَّن لا أباءَ لهم، ولا أمّهات، ولا أسَر.

وهؤلاء الأشخاص تعْصفُ بهم الأيام على إيقاع الزمن، فيتفرقون أيدي سبأ. منْهُم منْ ابتسم، أو عبَس، في وجهه قمر الحظ القلَّب، ومن هؤلاء (سفيان) الذي اهتدى أخيرا لمكان عمّه (تيسير) في دبي، فألحقه هذا بأسرته، واعتنى به، ودرَّسه حتى تخرج في كلية الطب، وكأنه بهذا يكفّر عن جريمة نكراء كانت له فيها اليد الطولى، وهي مصرع أمّه آمنة، ووفاة والده حسن عبد الجبار في زمن مُبكر، وفاةً غامِضَة لا تفسير لها إلا أن يكون قد قضى حزنًا، وَكَمَدًا، على زوجته التي كانت – فيما يؤكدون- وفيَّة له، ومخلصة في حبّها، ورائعة الجمال جدًا.

وبعد ثلاثين عامًا من بدء الحكاية يستأنفُ سفيان استعادة الحوادث من جديد، عن طريق التسلسل المعكوس، فيتحرى البحث عن الشخوص الذين ألفوا في يوم من الأيام أسرة تضمُّ ستة من الإخوة، وخمسًا من الأخوات.

تبدأ كرة الصوف بالانفراط، وتبدأ الحوادث بالتتابع، في شيء من التفصيل الذي يلقي الأضواء على مزيد من الأسرار، والخفايا. فعمُّ سفيان – هو في الحقيقة ابن عم أبيه- الذي يظهر الكثير من حُسْن النية، هو السببُ الذي دفع بوالده(حسن) لقتل أمه(آمنة) فقد كان تيسير يحسده عليها، ويرى أنه هو أولى بمعاشرة تلك المرأة من حسن الذي لا يستحقها في رأيه (1). وقد صدته مرارًا

حين حاول مراودتها عن نفسها(2)، غير أنه دبر مكيدة مع ابن عمها الذي استهوته تلك المكيدة، فتسلل إلى بيت حسن في غيابه، أما تيسير فراح يُخبرهُ – في الوقت نفسه- بوجود رجل غريب في دارهِ (3)، وهذا ما دعاهُ لارتكاب جريمةٍ قتلَ فيها زوْجَتهُ، فيما كان سفيانُ، ابن السنوات الثلاث، يرنو إلى ما يجري دونَ وَعْي.

ولا تقتصرُ الحكاية - بطبيعة الحال - على ما سَبَق ذكرُه، فثمة حكاياتٌ أخْرى متداخلة كحِكايَة يحيى، ووالديه (4) ، وفراس، وحمزة، ونادرة، وعادل، وربحي، وسائد، وغسان، وعودة، ومعتز، ويونس، وآخرين.. وتظل هذه الحكاياتُ بمنزلة الفروع التي تنبت على جذع الحكاية الرئيسة " حكاية سفيان " فالسرد في هذه الرواية من النوع الذي تستوعبُ فيهِ الحكايةُ الرئيسَةُ حكاياتٍ أصغرَ منها، كالإطار الذي يضمّ مجموعة من الصور، لا صورة واحدة.

من الحكاية إلى الخطاب

ونتوقّع من هذا التكثيف، الذي يسوقُ للقارئ أبْرزَ مفاصل الحكايَة، التعبيرَ عن أنّ الموضوع فيها موضوعٌ يتصلُ بشريحةٍ من المنبوذين، والمهمّشين من الناس، وهذا شيء قلَّ أنْ يلتفت إليه الروائيون المشغولون على الدوام بالهواجس الكبرى: في السياسة، ومسائل الميتافيزيقيا المُعقّدَة، ومظاهر الميْز بين الأنوثة والذكورة، والصراع الطبقيّ، وقضايا الأسْرة من زواج، وحبٍّ، وطلاق، إلخ.. ومع ذلك فإنَّ جدَّة هذا الموضوع، وطرافَته، وأهميّتهُ، ليْسَتْ هي التي تجعَلُ منْ " أبناء الريح " روايةً جيّدَة، فنحنُ أمام حكاية سفيان، وحكايات أخرى أدنى أهمية، صيغتْ في خطابٍ فنّي يَعْتمِدُ تقنياتٍ سرْدية تضْفي على هاتيك الحكايات الجاذبية، والتشويق، وتجعل من هلاميّة الوقائع بنية ذات شكلٍ قابلٍ للتأمل، والدراسة، والوَصْف الاسْتاطيقي. فالرواية

تتوسَّلُ، من بدايتها، بالمنولوج الداخلي interior monologue ، وهو نمطٌ سرديّ يقومُ على منظور يحتلّ فيه السارد narrator المُشارك مؤضِعَ البؤرة، فهو الراوي، وهو البطل، وهو أحَدُ الشخوص، وذلك شيءٌ يكاد يطّرد في فصول الرواية طرًا. ولهذا تبعاتٌ بالطبع، أولها: هيمنة السَّرْد بضمير المُتكلّم، وثانيها اختصارُ المسافة بين الرواي والوقائع التي تُروى. وهذا المثالُ يفصِح عن ذلك " تطاردني صورة ملجأ تربَّيْت فيه .. وإخوة لي .. كانوا.. اتصالٌ من لا مكان زلزل سبات الماضي. ثلاثين من السنوات.. " (5) فزمن التلفظ مُصاحبٌ لزمن الوقوع.

مثلُ هذا النمط الذي يرقى إلى نوع آخر من الكتابة السردية، وهو الذي يعرف بتيار الشعورstream of consciousness يتكرّر في الفصل الذي تحيل فيه الكاتبة دفة السّرْد لتيسير، عَمّ سفيان(6)، ليأخذ مَوْقِعَهُ مستعينًا بالمنولوج الداخلي، للكشف عن العالم الخفي لهذا العمّ، الذي يُظهرُ خلافَ ما يُبْطن. فتنفرط على يديْه كُرةُ الصوف مرَّة أخرى، مُسْترجعًا الحوادث من منظور مُختلف، فما أشير إليه في أوّل الرواية باقتضاب، أو بإيماءة، يجري تفصيله- ها هنا- على يدي فاعلهِ الحقيقيّ(7). وما جرى التلميح إليه من مخطط الكيد الذي دبَّره تيسير بليلٍ للتفريق بين آمنة، وحَسَن، نجدُه مفصَّلا في شيء من الإسْهاب (8). وأما ما ذُكر عن ترك سفيان في الملجأ، وسفر عمه إلى دبيّ، تلميحًا، فقد ذكر ها هنا بالتفصيل، وكأنَّ السابق لا يَعْدو أنْ يكونَ تنبّؤًا أو اسْتباقًا prolepsis لما سَيُذْكر في اللاحق(9). ويجري فرط كرة الصوف مرَّةً أخرى، فإذا بالحوادث تبدأ من جديد، وتتوالى، إلى أنْ يُصبح تيسير ثريًا، وأما حكايته مع جدّ سفيان - والد آمنة - فحكاية لم يحنْ ذكرها في مُستهل الحكاية، مع أنَّ طبيعة الأمور تقتضي ذلك، لكنّ السارد المشارك،

وهو هنا تيسير، لا يَذكرها إلا بعد أن روى لنا حكايته مع دار رعاية الأيتام، وبعد أنْ التحق تيسير بأُسْرة عمّه في دبي، فتذكَّر موقف الشيخ الذي سدّ في وجهه، ووجه زوجته سعاد، بابَ داره، قائلا: " إنه لا يريد ما يُذكّرُهُ بآل عبد الجبار الذين يَصفُهم بالغلظة، فلا مكان في بيته، ولا في صدره، لعائلة لطختْ سمعته بالعار " (10).

ومن حرْصِ الراوي المشارك – ها هنا - على تنقيح ما يرويه، يلجأ، من حين لآخر، لتأكيد ما يذكرُهُ. فبعد أن روى ما جرى له في دبيّ، مُفصّلا، وتنقله من ثراء فاحش إلى ثراءٍ باذِخ، عادَ، ولخّص لنا ذلك فيما يشبه التذكيرَ، أوْ الخلاصة summary، موظفًا بذلك تقنيَة التخْزين والاسْترجاع: " بدأتْ ثروتي في دبيّ من مرآبٍ صغير لفحْص السيارات. وإصلاحها، وتصيّد مزادِ الحاويات .. ثم بيْع قطع غيار السيارات .. فمحطة وقود. وأخيرًا سوبر ماركت.. فجرى المال.. وانقلبَ الحال. " (11) فهذا شيءٌ كان القارئ قد عرفه من الراوي نفسه في تفاصيل كثيرة(12).

ويتكرّر الشي نفسُه في الفصل الرابع، إذ يستأنف سفيانُ دوْره في سرْد الحوادث، وهذا الدوْر يختلفُ عن دوْره السابق، فهو يتحرك في اتجاهيْن متقابلين، أحدُهما يدفع به إلى الأمام في مسارٍ خطّي يقترب بالحكاية من الخاتمة، أوْ الخلاصَة، وثانيهما عكسيٌّ يعودُ به إلى مبتدأ الوقائع. فكلما وقعتْ عيناهُ على شيءٍ جديد في بيت عمه، أو في المدرسة، أو في الكلية، أو فضاء المدينة، أو في مطعَم ممّا اصطحبه إليه أبناءُ عمّه للمرة الأولى، فاجأته ذكرى الملجأ، أو دار الرعاية، وتذكر كلمات مثل: أبناء الرعاية .. أبناء الحرام.. أبناء الشوارع.. أبناء الربح .. وهذه الذكرياتُ الغامِضةُ، والمُشوشة، والكوابيس التي تعتادهُ، تختلط في أكثر الأحيان بهذا البَوْح المباشر اختلاطا يوحي بالإيقاع

المتسارع للحوادث، مع هـلْوَسات عمّهِ تيسير، وما توحي به من أسْرار يخفيها عن أبويْه، وعن سعاد، وعن طريقتها في الحديث عنها، والتحاقه بالجامعة، ودراسته، وتخرُّجه، وعودته إلى دبيّ، وزواجه، وانتظاره طفلته الأولى، كل ذلك يحدُثُ، ويتوالى، في إيقاعٍ سريعٍ speed rhythm، تُروى الحوادثُ فيهِ بأقلّ مما يُتوقعُ منْ زمن(13) ، الأمر الذي يَعْني أنَّ الرواية بدأت بالاقتراب من نهايتها التي تظهر في أفقها (نادرة) وهي التي سبق ذكرها عندما وصف الأسرة المؤلفة من ستة إخوة، وخمس أخوات، إحداهنّ نادرة التي تكرَهُ تناول الفول في وجبة الإفطار (14).

إذًا تكرارهُ لذكرها مرارًا، تارة على سبيل الإشارة، وطورًا على سبيل التفصيل، والاطراد، الذي لا يخلو من التحليل، والتشخيص، يعني- فيما يعنيه - توظيف الكاتبة لتقنية التواتُر frequency ، والمُلخَّصsummary، والمفارقة السرديّةanachrony ، التي تتبدَّى في عُزوفِها عن السرْدِ الآنيّ لآخر سابق. وعلى أيّ حال لجأتْ الكاتبَةُ - ها هنا - لوسيطٍ يُغني عن الراوي المباشر، وهو الخواطر، والقصص، التي قدمتها نادرة لسفيان بعد أنْ التقيا كيْ يطلع عليها فيرى كم هي ناجحة في الكتابة، أمْ أنّ حظها من ذلك مثلُ حظها في الحياة، وهو الإخفاق. ومن هذه القصص واحدة بعنوان " ياسمين " (15). ومن يقرأ هذه الحكاية، ويوازن بينها وبين ما ذكره الراوي سفيان عن نادرة، في مواقع متفرّقة من الرواية، يستنتج أنّ ياسمين هي نادرة، وأمها هي أمّ ياسمين. فالمنولوج في القصة تعبيرٌ غيرُ مباشرة عما ترويه نادرة بضمير المتكلم، لا الغائب، ولا المُخاطب.

فالمنظور السرديّ، إذًا، وتعدُّد الأصوات، طريقتان اتبعتهما المؤلفة ليلى الأطرش في هذه الرواية بإتقان، علاوةً على اعتمادِها السرْدَ

المُتشظّيfragment narration الذي لا يُخفي تلاعُبَ الكاتبة بالزمن، وتحريك الخيوط المتحكّمةِ بالحوادث، وفقًا لبنيةٍ تقدِّمُ ما منْ حقّه التأخير، كعوْدة سفيان إلى دار رعاية الأيتام، وتأخير ما من حقّه التقديم، كتأخير التفاصيل المتعلّقة بمَصْرع آمنة، أوْ مؤقف جدّ سفيان من رعايته، وكفالته، أو حكاية عمّه مع الاشخاص الذين كلّفهم بزيارة دور الرعاية. وإلى ذلك حرصتْ المؤلفة على مراعاة مسألة التبئيرfocalization في السرْد، فقد أحاطتْ سفيانَ بالكثير منَ الاهتمام، فاستأثر بنصيب الأسد من المَحْكيّ الروائي، فحيثما نَظرْنا - في فضاءِ النّصّ- اكتشفنا له ذِكْرًا ، مباشرًا أوْ غيْرَ مُباشِر، فهْو بالنسبة للشخوص كالشجرة التي تظلّل الغابَة. وقد يتراءى للقارئ أنَّ تيسيرًا يحتلُّ موقعًا تبئيريًا في الفصْل الثالث، أوْ أنَّ يحيى يُنافسُه على تلكَ المنزلة، غير أنَّ منْ ينظر بين السطور يكتشف بيُسْر أنّ هذا التبئير ثانويٌّ-pseudo focalization و لا يرادُ منه سوى إبراز سفيان، وعالمِهِ، الظاهِر منْه، والخَفيّ.

ومن الملاحظاتِ التي لا تفوتُ القارئ، في هذه الرواية، تلك الحِرَفيّة الجليّة التي تتَمثَّلُ فيما سَعَتْ إليه المؤلفة منْ جمَع للمعلوماتِ، واستقصاءِ للبيانات التي تعْصِمُها منَ الوُقوع في الخَطأ، وهي ترْوي حوادثَ وقعَتْ في فضاءٍ سرْديّ غيْر مألوف بالنسبة لاهتماماتِ الروائيّين، ويتضح ذلك في أكثر منْ مؤقف. ولا شك في أنّ لغة الكتابة، ولغة الكلام، في هذه الرواية مُسْتوَيان يأتلفان في النصّ ائتلافَ مستوياتِ الشخوص. وقد أدّى هذا الائتلافُ لظهور لُغيّاتٍ كلّ منها تشير إلى مستوىً مُباين، فلغة الكلام لدى يَحيى، الذي يتمتع بكاريزما القيادة، لغة فاحشة، وسوقية، ومبتذلة، تبهرُ الصغارَ، وهم يحاولون أنْ يكوّنوا عصابَة من الأشرار، وهذا بعض ما تصدح به

حنجرة يحيى وهو يروي للأولاد جزءًا من حكايته: " والدي سبب المصائب.. طلق أمي وتزوج. بلا سبب طلقها. تركنا ودار على حلّ شعره. هو سائق في المستشفى أحب واحدة عاملة وتزوجها ولم يسأل عنا.. لم يكن أمام أمي غير أن تتزوج، ولا تبيع حالها؟ هكذا قالت حين عاتبتُها. كانتْ تبْكي حين نذهبُ إليها فيطردُنا زوْجُها ويمْنعُها من أنْ تعطينا كِسْرَة خبز. سمعناه يصفعها ويصرخ: هو تزوج واحدة لا ثلاثة، والشرط نور. هو شَرَط وهي قبلت.. وهو ليس من خلّفنا ورَمانا. والبغل الذي أنجبنا أولى برعايتنا.. " (16) ولغة نادرة النقيّة تباينُ بمفرداتها وصوتياتها كلام الأم العابثة التي لا تتورّع عن شيء، في قصّة " ياسمين "(17). والكلام الذي يجري على ألسنة مشرفاتِ دور الأيتام ينبئ تارة عن مستوى أخلاقي رصين، وطورًا عن مستوى من الناس لا يتورّعون عن الكذب، والسرقة، والغش، مع أنهم مُربّون.

فالرواية، تبعًا لما سَبَق، تَجْمَعُ مُسْتوياتٍ من الأداء اللغويّ تَتَناسَبُ مع اعتمادِها تعدُّد الأصوات، والمونولوج، والحوار، وتنضيدِ الحكايات في إطارٍ جامِع يصحّ أن يوصف بالسرْدِ المُؤطَّر(18).

غريبُ النهْر

وتتكرّرُ العنايَةُ بالخطاب لدى الكاتب جمال ناجي، فبَعْد رواياته " الطريق إلى بلحارث" 1982 و "وقت "1984 و " مخلَّفاتُ الزوابع الأخيرة " 1984 و" الحياةُ على ذمّة الموت " 1993 و " ليلة الريش " 2004 و " عندما تشيخُ الذئاب " 2008 صدرت له رواية أخرى في بيروت بعنوان (19) " غريبُ النهْر " 2012 لتؤكّدَ رسوخ قدميْهِ في هذا الفن الأدبيّ، وتطوّر أدائِه، إنْ كان ذلك على مستوى الرؤية، أو الأداة.

فالقارئ الذي لا يستطيع أنْ يتفلّتَ من التأثير الشيّق الذي تتركه فيه الحوادث المَحْكيّة بالطرائق الجديدة التي سلكها الروائي في سرْدِهِ، يُلاحظ أنَّ المُجْريات المألوفة تمكّن الكاتبُ من عرضها بوصفها مفاجآتٍ تارة، أو ألغازًا غامضةً تحتاج إلى ما يفسّرها، ويكشفُ عمّا فيها من غموض، تارةً أخْرى. وهذا الكشفُ – بحدّ ذاتِهِ- لهُ تأثيرُه في القارئ المتلهّفِ لمَعْرفة الأكَمَة، وما وراء الأكمة.

فابتداءً يمثل إسماعيل عبد الجبار أبو حلة لغزًا.

فهو من (العباسيّة) التي تقع على كثب من (يافا) وهو مزارعٌ وصاحب بيّارة في الغور – قريبًا من الشونَة الجنوبيّة، ولم يذكر لنا الراوي العليم منْ هوَ إسماعيل هذا (عمّي إسماعين) ومن هو أبوه إلا بعد صفحاتٍ كثيرة (20) عندما بدا لنا الراوي العليم وكأنّه قرين double لأبي مصطفى، فهو يتذكّر ما لا يذكرهُ ابنُه إسمعين عنْهُ، وعن مُمارساته في المُناسباتِ، والمَواسم، وعنْ زوْجاتِه الأربع: صفية، وفهمية، وزكية، وأخيرًا عائشة، أمّ إسماعيل، وحمْدان(21)، وعن وقوعه في أيدي جنود الانتداب بسبب شرائه الأسْلحَةَ، وتوزيعها على الثوار، وإخفاء بعْضها في مستودع الحُصُر، ولذا جرى اعتقالُه، والزجّ به في السجْن(22). يذكر الراوي ذلكَ فيما القارئ ما يزال واجمًا أمامَ اللغز الذي استهلَّ بهِ الكاتبُ الحِكايَة، وهو قدومُ شوكتْ ليتّضحَ بعْد صفحاتٍ كثيرةٍ تُروى فيها حوادثُ فرْعيّة أنّ شوكتَ هذا هو ابنُ مصطفى أبو حلّة، فمن هو هذا المصطفى؟

تتطلبُ الإجابة عن هذا التساؤل الرجوعَ بالذاكِرَة إلى الوراء (23)، وتحديدًا إلى بداياتِ الحرْب العالميّة الأولى، وجمال باشا، وجمْع المجنَّدين بالإكراه فيما يعرف بالاسترجاع internal analeptic، وزجّهم عنوةً في أتونِ الحَرْب،

وكانَ منْ بين الذين جرى تجنيدهم لسوء الحظ مصطفى(24). ولكن الحظ تبسَّم له أخيرًا، فقد أتاحتْ الظروفُ أن يَعْمَلَ تحت إمرة أمباشي عثماني هو طلعت آتاش (25) الذي جرت له معه مفارقاتٌ عدة، منها أنه أصبح - بعد الحرب - مرافقاً لياوز آتاش، والد طلعت، وأتقن التركيّة، وقيادة القطار، وتزوج (نوسين) شقيقة طلعت، وبعد أربعة عشر عامًا من الانتظار رُزق بتوأمَيْن، أحدهما شوكت، الذي يشبه أباهُ كثيرًا (26)، والآخر يلماز، الذي يعمل في أحد معابر الحدود التركيّة.

بيْدَ أن إسماعيل، الذي ارتابَ في حكاية شوكت، أوَّل الأمر، ولم يُصدّق أنه ابنُ أخيه، الذي انقطعت أخباره منذ أمدٍ بعيد، وظنّوهُ ميتًا، وأصْبحتْ " عظامه مَكاحل "، لم يلحظ الشبه بين شوكت وأخيه الأكبر مصطفى، وللزمن أثره في ذلك. فكم من السنوات مرَّتْ على الفراق الذي امتدَّ شأوه من تلك الحرب حتى منتصف تسعينات القرن الماضي (العشرين)؟ ولكن ما يصدر عن شوكت من الأسئلة يُضْعِفُ هذه الشكوك، ويساعدُ على جلاء بعض الغموض الذي يحيط بهذا الغريب، فقد سأل عن قبر عائشة مثلا، وهي جدَّته، وسأل عن قبر وحيد الحنْش زوْج نُجود، وهؤلاء من أفراد العائلة (27). ولكنَّ الغموض لم يتبدّد حتى مع هذه الأسئلة، فثمة حقيبَة صغيرة تسترعي انتباه فخرية واسْمعين، لأن الضيف المفاجئ هذا يتشبَّث بها، ويكاد لا يفلتها من يده حتى وهو يغُطّ في سُباتِه العَميق (28).

وثمّة استطرادٌ في حكاية " غريب النهر "، فشوكتْ هو الغريب بالنظر لأصحاب المزرعة (البيارة) أما همْ فلم يعودوا غرباءَ، على الرغم من أنهم جاءوا إلى المكان طارئين،لاجئينَ، بعد عام النكبة. ولكنَّ المكانَ – فيما يبدو- ووَفْقًا لمُعالجَةِ الراوي للحكاية هاجرَ معَ منْ هاجر. وهذا يؤكّدُ مَبْدأ إنسانيًا تعزّزُة

التجاربُ، والخبْرة. فحيثما هاجَرَ الإنسانُ يُحاول أنْ يُسْبغ على المكان الجديد الذي يَسْتقرُّ فيه ملامح المكان الذي غادرهُ. وإذا نجَحَ في هذا، أوْ كاد، زايلته حمّى الاغتراب، واقتنعَ - أوْ كاد يقتنعُ - بأنه لم يعد غريبًا، وهذا ما جرى لأسْرة اسماعين أبو حلة. فقد باع كلَّ شيء في سبيل أنْ يشتريَ قطعة أرْضٍ يحوّلها لما يشبه (عباسية) أخرى على كثبٍ منَ الشونة الجنوبية. وقد ساعدهُ على تحقيق ذلك وحيد الحنْش المُوظف في الزراعة قبيْل أنْ يلقى حتفه في حادثةِ سيْر(29).

يرْصُد الراوي العليم، وفقا لمبدأ الاسْتجابة لحوافزmotifs السرْد، والتحوّلات التي تطرأ على الأسْرة، بصفةٍ عامَّةٍ، وعلى إسماعين بصفة خاصة، العلاقة التي تنشأ سِرّاً بين أرملة وحيد (نجود) وإسماعين. وتنتهي تلك العلاقة بزواج غير مقبول من فخرية (30) التي تشترطُ عليه ألا تقيما في مكانٍ واحدٍ. وحين تنجبُ له المولودة خلود تقيم فخرية الدنيا؛ فهي تحرّض أبناءَها على أيهم لأنَّ البيّارة ستفلتُ من أيديهم، وتخشى أنْ يكتبها لكلٍّ من نجود وابنته خلود(31) لدى دائرة الأراضي. يجري هذا كله فيما يشبه التقاطع- بين قوسين - الذي يعترضُ نسق تسلسل الحوادث التي تروي الحكاية الرئيسة ؛ حكاية شوكت ورزّاق.

فعند قدوم رزاق، الذي يحمل جوازاتِ سفَرٍ عدّة (32) ينحرف اتجاه الحكاية نحو مزيد من التفاصيل التي تتعلق بعائلة (أبو حلة) فتثارُ، على مستوى المحكيّ السرديّ، مسألة شعبان، وزوجته شهلة، التي تتلخص بكلمتين هما: مبذّرة، وعلى الموضة. وتثار مشكلة رزاق التي تتلخص هي الأخرى بكلمتين، هما: " غَضيب "، و " بلعَب بالمَصاري لعِبْ ". وجهاد الذي التحق بالجبهة الديمقراطية، وانتهى به المطاف في رام الله بعد اتفاق أوسلو(33). وفي

هذه الأثناء، وقبل ثلاثة أشهر من وقوف الزائر الغريب شوكتْ أمام بيت اسماعين في البيارة، اكتُشِفَ خطأ في أوراق رزاق عند أحد معابر الحدود التركية، وتشاء الأقدار أن يكونَ المُوظَّفُ المسئول في ذلك المعبر يلماز أوغلو، شقيق شوْكت، أيْ ابن مصطفى أبو حلّة الثاني. وجرى التعارف بين الاثنين، ثم تعرّف شوكت ورزاق، واستقى منه المعلومات عن الأسرة، فقرر القدوم إلى الأردن ليمثل ظهورُه أمام منزل إسماعين بداية اللغز الذي يَحْتاجُ للتفسير، والإيضاح(34). وتتعاقبُ المفاجآت واحدة تلو الأخرى، معرفة شعبان بابن عمه شوْكت، عودة رزاق (35) تحوّل نجود، التي وصفت في موقعٍ ما بالعاهِرة، إلى سلفيّة تضع الحِجابَ والنقابَ وتغادر مجاهدةً في سبيل الدعْوة، والحقيبة الصغيرة التي كانتْ مثارَ اسْتهْجان إسماعين وفخريّة يتضح أنها تحتوي أوراقاً على جانب كبير منَ الأهميّة؛ خرائط توضّحُ موْقع أحد الكنوز التي تركها الأتراك العثمانيون في أثناء انسحابهم من البلاد.

والحديث عن الدفائن، والكنوز، حديث يشدُّ القارئ، مثلما يشدّ أبطال الرواية، فعندما بسط شوكت الخريطة أمام رزّاق، وخلود، وإسماعين، وجرى الحديث عن الرموز، والخطوط ، والأسْهُم ، انتقل هاجسُ الكشف عن حقيقة الدفائن من الأبطال للقارئ الذي يصبحُ، من هاتيك اللحظة، شريكًا في اللعْبَة المَحْكِيّة (36). وحين ينجحُ شوكتْ، ومن معه في تحديد موقع الكنز، ويبدأ الحفر، ويتراءى لهم أنَّ في الأمر رَصَدًا، ينتقل الإحْساس بِرهابِ الجنّ للقارئ نفسه، لكن المفاجأة – على عادة الكاتب- تتجسد في أنّ الصندوق الذي جرى استخراجُه من باطن الأرض لا يحْتوي إلا أشياءَ لا قيمة لها " سترة عسْكريّة تحْملُ رقم الأمباشي طلعتْ- خال شوكت- وتمثالا برونزيًا، وآخر جيريًا، ونقودًا قديمة تعود إلى زمن الخليفة عبد الملك بن مروان " (37).

وتسفر المفاجأة عن مفاجأةٍ أخرى، تؤدي إلى تجنّب الإحْباط ، ففي الصندوق ورقة مطوية طيّ الحِرْز الثمين، وعندما بسطها شوكت تبين أنَّ فيها خارطة أخرى ترشد من يمتلكها لدفائن ثانية، وَكُنوز، في أريحا(38). ولكنَّ حلاوة المفاجأة – ها هنا- تصطدم بسؤال: كيف السبيل للوصول إلى هذا الكنز؟ فالاحتلالُ - بلا ريب - لنْ يسمح لكثيرين منهم بالدخول، أو القدوم، باستثناء شوكتْ الذي يستطيع الحصولَ على تأشيرة بحكم أنه تركي(39). على أنّ شوكت، ورزاقًا، يتمكنان من السفر إلى أريحا، الأول بتأشيرة، والثاني بتصريح عن طريق أخيه جهاد الذي يعمل لدى السلطة في رام الله. وإذا تجاوزنا المفاجأة المتمثلة بقدوم (سَفَرَ) شقيقة فخريّة، جابهتنا مفاجأة أخرى وهي العثور على صندوقين بدلا من صندوق واحد في أريحا، أحدهما بحجم التابوت. ووجدوا فيهما خواتم ذهبية مرصّعة بأحجار من الزمرد و32 ليرة عصملية، وولاعة ذات قاعدة ذهبية، وساعة جيب بسلسة من الذهب، و3 كشتبانات من الفضة، ونفائس أخرى يصعب نقلها عبر الحدود (40). وعلى الرغم من هذا كله، لا تخلو جعبة الراوي العليم omniscient narrator من المُفاجآت، فقد جرى العثور على ورقة أخرى في أحد الصندوقين ترشد إلى كنز آخر، ولكنه هذه المرة في العباسيّة على كثبٍ منْ سكَّة حديد اللّد. حفزتْ المفاجأة الجديدة شوكت لزيارة قريته التي تقع على مسافةٍ غير بعيدة من يافا، ليخبره سائق سيارة البيجو أنّ القرية دُمّرَتْ عام 1948 ولم يبق منها إلا ما يراهُ من أطلال دارسة، وآثار باقيةٍ متداعيَةٍ(41) مما أعادَهُ مرة أخرى إلى البيارة بخُفيْ حُنين.

مسألة البحث عن الكنوز، والإخفاق المُلازم، مسألة توحي بدلالات رمزية، ربما قصدَ الكاتب بها التعبيرَ عنْ إخْفاق المساعي المستمرّة لاسترجاع الوطن، إخفاقًا يشبه إخفاق الباحثين عن الكنوز في الوصول إلى شيءٍ ذي

قيمةٍ، وذي ثمن.. غير أنّ سيال المفاجآت لا يتوقف. فقد فوجئ الجميعُ، باستثناء شوكتْ، أنَّ مصطفى أبو حلة لم يمتْ - مثلما ظنّوا - من زمن بعيد، وإنما ظل حيًا يُرزق حتى ساعة عودة شوكت من العباسيّة، فعندما اتصل بالهاتف معَ أخيه يلماز أخبرَهُ هذا بوفاة الابن الأكبر لعبد الجبار أبو حلّة، وفي هذا لغزٌ اضطرّ شوكت لتفسيره، فأبوهُ العاجز المُتعَد منذ سنين طويلة تجنب أنْ يكتشف أهله ما آلت إليه أوضاعه الصحية على الرغم من أنه زار لبنان في الثمانينات سائلا عن ذويه، وعن أقاربه، فظنّتهُ كثيرون عجوزًا خرفًا يتحدث عن حرب السفر برلك التي مضى عليها مايقاربُ السبعينَ سنة. وقد اتصلت بالمفاجأة واحدة أخرى، وهي وصية مصطفى أنْ يُدفن في العباسيّة، فإنْ استحال عليهم ذلك، أنْ يدفن في أيّ بقعة من فلسطين(42). وتلك الوصيَّة تمثلُ مُحفّزا يعطف بمسار الأحداث في اتّجاهٍ آخر. وقد تحايل الجميع على السلطات في كلٍّ من (فلسطين المحتلة)، ورام الله، للسماح بدفنه وفقًا للوصية دون فائدة، فاضطروا، بناءً على اقتراحٍ منْ خلود، أنْ يدفنوه سرًا في الحاقّة الغربية من النهْر، فكأنَّ هذا الدفنَ يوحي بأنَّ الغريب الذي عناهُ المؤلف بالعنوان هو مصطفى أبو حلّة، مثلما كانَ الغريب في بداية الرواية هو ابنُه شوكت.

والسؤال الذي يطرح نفسه، بعد هذه الوقفة الموجزة عند أبرز مفاصل هذه الحكاية، هو : أيُّهما أولى باهتمام الدارس، والناقد، الحكاية أم الخطاب الأدبي الذي يحيط بها مثلما يحيط السوار بالمعصم؟

كثيرٌ من الناس عندما يُسألون عما أعجبهم في الرواية يشيرون إلى الحكاية. وهذا شيءٌ طبيعيّ، ويتفق مع آراء كثيرة جدًا ترى في الحكاية story حجَرَ الزاوية في المَبْنى الروائي. ونحن على العكس من ذلك، لا نَرى في هذه الحكاية

بالذات ما يُثير الاهتمام سوى التشويق suspense الذي يُوقع القارئ تحت تأثيرِه، وسحْره، فلا يُفلتُ الرواية من يديه إلا وقد فرغَ من القراءة. وقد يشجعه هذا الأثر على إعادة القراءة من جديدٍ دون أن يفقد النصُّ سِحْرَه. والذي نراهُ هو أنّ الخطاب discourse الأدبي، الفنّي، هو الأرجَحُ في موازين النقد، فالأشخاص الذين يعرفون مثل هذه الحكايات ويرْوُونها كثيرون، وقد ظنّ بعضهم أنهم بذلك يستطيعون كتابة الرواية. وفاتهم أنَّ الرواية فنٌّ، وصناعة، يحتاجان إلى ثقافة، ومهارة، لا تتوافر إلا للموهوبين، ممن صقلوا استعدادهم الفطريّ بالممارسةِ، والخبرة.

وقد أوتي جمال ناجي حظًا منَ الخبرة، وقسطًا من المواهب، مكّناه من تفكيك الحكاية المتخيلة، وإعادة بنائها وفق منظور perspective روائي يلتبس فيه الواقع بالمتخيل، والمتخيل بالواقع، فلا يتضح الفرق بينهما إلا لمن أوتي القدرة على التذوق، والتحليل، والتمحيص. فعلى سبيل المثال قد تبدو الرواية (غريب النهر) لبعض الناس من القراء، والنقدة، على السواء، رواية تاريخية، وهذا – في رأيي- ضربٌ باطلٌ من الظنّ، واجتهاد غير دقيق، فالتاريخ – ها هنا- يمتزج بالمتخيل السردي امتزاجًا طريفاً، فيبدو المكون التاريخي فيها جزءا لا يتجزأ من المتخيل الحكائي. والمقاطع السردية التي تتعلق بجمال باشا، وحكاية مصطفى، والسفر برلك، مكونات سردية تلتحم التحامًا عضويًا بحكاية شوكت، وإسماعين، ورزاق، وشعبان، وخلود، ونجود، وجهاد وسفر، وفخرية، ويلماز، وحتى اتفاق أوسلو، ووادي عربة، واجتياح بيروت 1982. وهو التحام يجعل من التاريخ خطابًا أدبيًا منفصلا عن تاريخيته، متحررًا من تبعيته لحقل كتابي آخر، وبما أنَّ الخطاب الأدبي هو الذي يعنينا

عندما نقرأ الرواية، وليس أيّ خطاب آخر، فإنَّ هذا يقودنا للحديث عن أركان لرواية، وفي مقدمتها الحبكة plot التي هي حَجَرُ الأساس.

وقد ذهبَ فورستر E.M.Forster وهو كاتبٌ روائيٌّ بريطانيّ (1879-1970) وناقدٌ ترك لنا كتابًا قيّمًا بعنوان " أركان الرواية " Aspects of the Novel يزعم فيه أنَّ الحبكة الجيّدة هي التي تميّز الرواية من اللارواية. فكثيرون هم من يحاولون كتابة قصص طويلة، وروايات غرامية، مأخوذين بسحر هذا الفن الرفيع، وما يتمتّعُ به من (كاريزما) غير أنَّ قلة منهم هي التي تحسنُ كتابة الرواية بحبْكةٍ جيدة، وهذا الفريق أدعي أنْ يحتسب من أهل الأدب، أما الآخرون فهم في براءة منه كبراءة الذئب من دم ابن يعقوب. وجمال ناجي في (غريب النهر) يقدم لنا مثالا نموذجيًا لتلك الحبكة التي عناها فورستر بتأكيده ذاك. فقد نجَح في أن يقدّم حبكة صيغت على أساس التلاعب بمقادير الشخوص، وتصاريف الزمن. محققًا الترابط ، والتوازن، بين ما يقع من حوادث وما يتوقف على وقوعِهِ منْ نتائج، مراعيًا بدقة تسلسل الحوافز الغامضة، والحوافز التي تزيل الغموض، مما يضعُ المتلقي في مناخ ديناميكي يحركه في اتجاهين متقابلين، أحدهما يدفع به دفعًا لمعرفة ما سيَحْدث، والآخر يدفع به في الاتجاه المقابل، وهو تذكّر ما حدث، دون أن يفارق الراوي العليمَ حرصُه على الكشف عما تختلج به نفوس الشخصيات من هواجسَ، ومن ذكرياتٍ، ومن آمالٍ عِراض، أوْ خيبَة مرة، تشقّ- بطريقة غيْر مُباشرة- عن طبائعها: فشهلة مبذرة، وفخرية غيورة، وشعبان انتهازي، ورزاق عابث، وإسماعين نسْوَنْجي – مثلا- وما منْ شخصية في هذه الرواية، على كثرتها، إلا ولها سِمَة تمثل مفتاحًا صغيرًا كذلك الذي يفضي بنا إلى الحُصون، والقلاع، والغُرَف المَحْظورَة.

فالشخصياتُ تتكلمُ، وتتحاورُ، بألْسِنَةٍ عدّة، وهذا يُساندُ حبكة الرواية لتبْدو بعيدةً عن الافتعال جدًا، ومُتقنة جدًا، فما الذي يدفع بالكاتب للتنويع في مستويات الخطاب اللهجيّ في الرواية غير التزامه بالمبدأ الذي تطرق إليه باختين Bakhtine في كتابه (شعريّة دستويفسكي) 1969 وهو أنْ تكون الرواية صورة لتعدّد الأصوات، وتنوُّع اللغيّات، وخطابًا أدبيًا يَتحقّقُ فيه ما يسميه نورثرب فراي Frye في كتابه القيم " تشريح النقد " إيقاعُ اللياقة decorum وهو إيقاع لا يتحقق إلا باسْتخدام صوت الكاتب التشخيصي ethical voice أيْ: تعديل صوتِ المؤلف تعديلا يقتربُ به من أصْوات الشخصيّات، ومن نغَمَة الكلام الذي يتطلبُه المَوْقفُ، أوْ الحالة النفسيّة لهذه الشخصية، أو تلك. ولهذا نجدُ الكاتبَ، في بعض المواضِعْ من الرواية، يستخدم لغة النساء بدقة، حتى ليرتابُ القارئ في أنّ امرأة ما كتبتْ له تلك الفقرات، أو قامتْ بتصحيحها وإضافت إليها المِسْحة الأنثوية، أوْ أن الراوي العليم يتقمّص شخصيّة نسْوية في هذا الموقع، أو ذاك، فلا نكادُ نفرّقُ بينه وبين هذه المرأة أو تلك. فها هو يتحدَّثُ عن فخرية، أم جهاد، الذي تأخرت زوجته (سهير) عن الإنجاب لعدم رغبتها في ذلك، فيقول، وهو يسبُرُ غوْرَها من خلال تصرفه بهذا المونولوج غيْر المُباشر: " حلفتْ بروح شهيد العائلة حمْدان، وبروح أبيها خليل أبو حلة، وعمّها عبد الجبار أبو حلة، في ترابهم، على أنْ تزوج ابنها جهاد من امرأة غيرها إذا لم تبدّل رأيها وتنجب مثل العالم والناس. وصار كلُّ همِّها أنْ تتلقى خبرًا عنْ ابنها وزوجته بعد شوطها الطويل في أصقاع الأرض، وبلاد الغُرْبَة، وهو خبر إنجاب سهير مولودًا واحدًا أو اثنين. وحينما يصيبها الطمعُ، وتطلق العنان لمخيلتها الخصبة، تتمنى أن يرزقها الله بدستة من البنين والبنات دفعة واحدة نكاية بسهير، ولقد طال انتظارُها حتى ساورتها

الشكوك في أنّ واحدًا منهما، أو كليْهما عاقر... وحين فضَّتْ المُغلف الذي جاءها به رزاق ذات يوم ورأت فيه صورة بادي ابن جهاد وسهير، طار قلبها من الفرح، وطلبتْ من رزاق أن يأخذها في البِكَمْ إلى السلط لشراء سِدْر كنافة وإرساله لأهل سهير بشرى بالمولود. واشترتْ ثمانية أسفاط من الوربات ووزعتها على أصحاب المحال في الشونة الجنوبية، وصيادي الأسماك.. وطلبت من عمّي اسماعين ذبْح عقيقة لبادي كي يحميه ربّ العالمين "(43).

ففي الخبر السابق تستوقفنا عبارات مثل: في ترابهم، مثل العالم والناس، وعبارة دستة بنين، وعبارة في البكم، وسدر من الكنافة، وأسفاط ثمانية من الوربات، وعقية لبادي كي يحميه ربّ العالمين.. إلخ. فهذا كله من الكلمات التي تظهر تقمُّصَ الراوي لشخصية فخرية، فهو يتحدث عنها بما تقوله هي وكأنه ضرب غير مباشر من المنولوج الداخلي. وهذا – باعتقادنا - مُكوّنٌ آخر يُضفي على الخطابِ الأدَبيّ في " غريبُ النهْر " مصداقيّة فنّية تمْحو الفوارق بين الخيال والواقع، وتضفي على الحُبْكة مزيدًا الدقّة التي توحي بالإتقان.

سأرى بعينيك يا حبيبي

ويُواصلُ رشاد أبو شاوَر في روايته (سأرى بعينيك يا حبيبي) 2012 مسْعاهُ الموصول لتثبيت قدميْه، وترسيخهما، في ميدان الرواية، بعد: أيام الحبِّ والموت 1973، والبكاء على صدر الحبيب 1974، والعُشاق 1977، والربّ لمْ يسْترحْ في اليوم السابع1987، وشبابيك زينب 1994. واللافتُ للنظر أنّ رواياتِهِ المَذكورة تتناولُ الموضوع الفلسطيني تناولا مُباشرًا، سواءٌ منْهُ ما كانَ مُتصّلا بمَرْحلةِ الانْتداب، والثوْرَة الشعْبيّة، قبَيْل عام النكْبة، والحوادث التي عمَّت البلاد في العام 1948 وما تبعَ ذلك من احتلال الضفّة الغربيّة الفلسطينية عام 1967 (العُشّاق) أوْ مُشكلاتِ المقاوَمَة التي نَخَرها التشرْذُمُ،

وشوَّهتها القياداتُ الفاسِدَة (البكاءُ على صدْر الحبيب) فاجتياحُ لبْنان عام 1982 ومُغادرة المقاوَمَة باتجاه المَنْفى عبْر سفائن تحرُسُها القُوى الكبْرى (الربّ لمْ يسْترحْ في اليْوم السابع) فإلى انتفاضَة الشعْبِ في الضفة والقطاع 1987 (شبابيكُ زيْنَب) (44). على حين تمثلُ الروايَة، التي نحنُ بصدَدِ الحديث عنْها، عُدولا عنْ هذا السياق لرصْدِ التحوُّلات الاجتماعيّة في فضاءٍ مَكانيّ لم يحدّدهُ الكاتب، وإنْ كانَ يُوحي بأنَّه فضاءٌ عربيّ قد يكونُ في الأردنّ، على الأرجَح، مثلما يُحْتملُ أن يكون في فلسطين، أو سورية، أو مصر، أو العراق، دونَ أن يتخلّى الكاتبُ تَمامًا عن البُعْد الفلسْطينيّ للحِكايَة.

فالرواية تشدّ القارئ العاديّ بما فيها من تدفُّقٍ تلقائيّ للسرْد، تدفقٍ يَصْدُق عليه القول: إنه سَردٌ بسيط ، يتجنَّب الوقوع في التصنّع الذي كثيرًا ما يُؤدي إلى الحَذْلَقة. فالحكايَة تبدأ بولادة (نجمة) التي سَبَقها إلى الحياة (حسَن) ثم تبعها عصام، فأسرة أبي حسن تتألفُ منْ ثلاثة أبناء، ونجمة فيها واسِطةُ العِقْد، ولأبي حسن هذا شقيقٌ، هو (أبو صخر) الذي تتصفُ زوجته بالغيرة، والحسَد، وكثرة (النقّ) ولها ابنان: صخرٌ الأكبر، وسعيد، وثلاثُ بناتٍ إحداهنَّ وطفاء التي أسْند لها الكاتب دورًا بارزًا في الحكاية. وأما صخر، فهو من الشخصيات الرئيسة التي تؤدي دورًا أكبَرَ فيما يلي منْ حوادث، كونه خطيب نجْمة منذ اليوم الأول لولادتها (عَطْوَة صينيّة ما منْ وَراها جِزيّة). يتنبأ الراوي العليم omniscient narrator بإخفاق هذا الزّواج، وبما سيسبّبه من مشكلاتٍ عميقة للأسرتيْن الشقيقتيْن (45) ولعلّ هذا ما توقّعَتهُ ربابُ فيما يُشْبه الاسْتباق prolepsis (46) فالأسْرتان تنتميان لإحْدى العشائر البدويّة، ولكنَّ ظروفًا غامِضَة دَفعَتْ بهما للإقامَةِ في إحْدى المُدُن القريبة من العاصِمَة. وقد فرَض عليْهما الفضاءُ المَدينيّ الجديد ضروبًا من التحوّلات التي

توجبُها الظروفُ، مع توافر القناعات، فأبو حسن- مثلا - يرسلُ ابنته نجْمَة للمدرسة، وذلك شيءٌ لم يعتدْهُ الناسُ في البادية، مما أضْرمَ نار الخلافات بين الأسرتيْن الشقيقتين، فعارضتْ أمّ صخر بادئ الأمر، ثم لانتْ، ورضختْ على مَضَض، (47) وعلى وفق السرد التلقائي التسلْسُلي chronicle كانَ لا بُدّ أن تتعرف نجْمة على الصديقةِ سلْمى، وهي من أصل فلسطيني، وتنشأ بينهما صداقةٌ عميقة (48) لكنَّ هذه الصداقة تسفرُ عنْ أمرين: أولهُما أنّ صخرًا، الذي يكبُر نجْمَة بسَنوات، لا يرتاح، ولا يطمئن لهذه العلاقة، وثانيهما أنّ تردُّدَ نجْمة لمنزل سلمى يؤدي لظهور ميول عاطفية من سامي تجاهها، على الرغم من أنّ الجميعَ (سلمى وسامي ونجمة) ما زالوا صغارًا على الحبّ بمعناهُ البيولوجي، وفي الوقتِ ذاتِهِ تميل نجْمة لابن عمّها سعيد، شقيق صخر، فقدْ ظلتْ تقارن بين الاثنين، لتستخلصَ من ذلك صوابَ رأي الأمّ فيهما، وهو أنّ الرَّحِم كالبُسْتان، فيه الأشواك، مثلما فيه الزهورُ والورود (49).

وابتداءً من الفصل الموسوم بعنوان (مجلاتٌ وقصص) (50) تتجه الحوادث بالحكاية اتجاهًا آخرَ يكادُ يكونُ انقلابًا، لكنَّه يَسيرُ على الخط ذاته من حيثُ النسقُ الزمنيُّ. فقد تكشَّف للراوي أنّ في شخصيّة صخْر بعدًا خفيًا، فعلاوةً على أنه فاشلٌ في الدراسة، غيورٌ، وشريرٌ، وشرسٌ، يحاول أنْ يمنع نجمة من زيارة سلمى بحجَّة أنّ سامي يظلُّ معَهُما، ويكلّمها بذريعة أنّها صديقةُ شقيقتهِ سلمى (51) ومع أن القارئ لا يتبيّن من طباع صخر، وأمّه، أنهما حريصان على العلم، إلا أنّ الراوي يضيفُ لما عرفه القارئ عنْه شيئًا آخر، وهو رسوبُه في الثانوية العامة مراتٍ ثلاثاً دونَ أنْ يرفّ لهُ جَفْن(52).

وتجري الرياحُ بما لا تشتهي سُفنُ نجمة، ورباب، وأبي حسن. فما إنْ أدْرَكتِ الفتاةُ نجْمَة البلوغَ حتى سارع أبو صخْر إلى منْزل أخيهِ قائلا: " بدْنا

البنْت يا أخي(53) وباءَتْ مُحاولات أبي حسن للتسويف، والتأجيل، بالإخفاق الذريع. واضطرتْ نجمة لتركِ المدرَسَة، ولم تفلح وساطاتُ المُديرة، والمعلّمة زينب، في ثنْي الأسْرة عما اعتزمَتْه من إجراءٍ وَضَعَ حدًا لآمالِ الفتاة في التعلّم، فمآلُ الفتاة الطبيعيّ - في رأيهم - هو بيتُ الزوْجيّة، والدراسة لا تعْدو أنْ تكون إضاعَة للوقت، لا أكثر. (54) وقد كانتْ اللحظة القصيرةُ التي وقع فيها نظرُ حَسَن على المُعلّمة (زينب) كافيةً لوقوع حبّها في قلبهِ منَ النظرة لأولى، وفي ذلك تنبؤٌ من الراوي العليم سَوْفَ يتحقق أثرُهُ فيما يلي من حَوادِث.

على أيّ حالٍ يَجْري الزفافُ على الرغم من كراهية نَجْمَة لصخر (55)، وإذا جاز للمؤلف أنْ يلتزم في مَحكيّهِ الروائي لهذه الحكاية النسقَ الخطّيَ الذي يخلو من التعرّج، أو التكسُّر، أو التقديم والتأخير، فإنّ الذي لا يَجُوز لهُ هو أنْ يُبْقي شخصيّاته: حسن، ونجمة، وصخر، ووطفا، وغيرهم أشباحًا يتحركون بإشارةٍ من الراوي، ولهذا تنبّه لذلك فألقى الضوءَ على ما يمورُ من انفعالاتٍ، وما يجيش من هواجس في أعماق وطفا التي تتعلّقُ بعصام شقيق نجْمَة، مثلما تتعَلقُ بالقراءة. ويلقي بالأضواء أيضًا على نفسيّة أمّ صخْر التي لا يُؤرّقُها شيء قدر ما يؤرقها أنْ يكون لصَخْر أطفالٌ منْ نجْمة، ولا يهمّها إلا أنْ ترى ابنتيْها تزفان وتُحْملان على أكتافِ الإبل، وينتهي حِراكُ أمّ صخر للدفع بابنها الأكبر لمراجعةِ طبيبٍ طالبًا إجراءَ ما يلزم من الفحوص بهدفِ الوقوف على حظّه من الخُصوبَة، أوْ العُقم. ليفاجَأ الرجلُ الشريرُ بأنّه ليس فاشلا فحسب، بلْ عقيمٌ أيضًا، ولا يَسْتطيعُ الإنجاب، (56) وبدلا من أنْ يخبر أمَّهُ، وزوجته بنتائج الفُحوص، يزعمُ أنّ الطبيب يؤكّد سَلامته من أيّ علّة، وأنّ المشكلة ليستْ عنده، بل " عندها، وليس أمامهُما إلا أحدُ الخيارين الآتيَيْن، إما العيش معًا،

والقبول بالقسْمَةِ والنصيب، أو – لا سَمَح الله- الطلاق، والزواج بامرأةٍ أخْرى. "(57) وتنطلي الأُكْذوبَة على الجميع إلى حين..

في المقابل ثمّة حُبْكة أخْرى تسير في خطّ موازٍ، وهي حُبْكة الحكاية الفرعيّة لسَلْمى التي تغادرُ إلى ألمانيا لتعيشَ معَ زوْجها فوزي، وتنجبُ هناكَ طفليْن وديعَيْن، هما: مُحْسنُ وزينب. (58) وعندما تعود بابنيها إلى الوطن، بعد سنواتٍ من الإقامة هناك، تجري لها مفارقاتٌ، وحوادثُ عدّة، تدفعُ بها للعودة من حيث أتيا بعدَ الرّعبِ الذي عرفاهُ (59)، وبعد أنْ أيقنا من أنّ الحياة - ها هنا - باتت جحيمًا لا يُطاق، وأما الشرارة التي أضرمت النار في بيدر الحياة، فهْي الهجوم الشرسُ الذي تعرّض له شابان عاشقان أمامَهُما على يَدَيْ آخر مُلتح، يرتدي دشدادشة بيضاءَ قصيرة، في أحد المطاعم المتخصّصَة بتقديم أطْباق البيتزا.(60) وذلك أنَّ صَخْرًا، وابتداءً من ص 114 يتحول فجأة إلى سلفيٍّ جهاديّ، مطلقًا ذقنهُ التي تمتدّ حتّى السرّة، مرتديًا تلك الدشْداشَة القصيرة، مُهاجمًا شقيقتهُ وَطفا وهي في طريقها إلى الجامعة، مختفيًا عن منزله، وعن أهلهِ، سَنواتٍ دون أنْ يُخبرهم أينَ هو.

تلكَ هيَ التحولاتُ التي تتراكم، وتكْشفُ، بمزيد من الإلحاح، عن سؤال الهويّة. فوطفا التي انتهتْ من الثانوية، والتحقت بالجامعة لتدرس علم الاجتماع، كانَ هدفها هو الإجابة عن سؤال منْ نحن؟ ولماذا يملأ التمزّق حياتنا هذه؟ وتطرح نجمة بدورها السؤال عندما يعود صخر من غيابه، ويكتشف وجود الطبق الفضائي على سطح البيت، فيصفُهم بالكفَرَة، الفَجَرَة، ويحاول أنْ يدمّر كل شيء يعترضُ سيره. وتجري نجمة فحوصًا طبيّة بنصيحةٍ منْ سلمى لتعرف أنَّ زوْجها السلفيَّ، المُلتحي، الذي ينْعتُ الآخرين " بالكفَرَة الفَجَرة " هو العقيم، وهو الذي كذَبَ عليها (61). والأنكى من هذا كله، أنّه كان قد تزوج

من أخرى خفْيَة، امرأةً من تيّاره، ترتدي الخمارَ، وتنجبُ له، وهو العقيمُ، ابنًا، وتلاحقهُ بعد أنْ توارى من حياتِها هي الأخرى، سائلة عنْه في عُقْر داره. ومعَ هذا لا يفتأ يُلاحِقُ شقيقته وطفا ليمْنَعَها من مواصلة الدراسة، تارةً بالاعتداء عليْها، وتارة بإرسال من يقذفها بماء النار ليشوّهَ الوجه الأنيق للفتاة. وهذا العُنف الذي يتزايد بعودة صخر لا يسلمُ منه أئمَّة المساجد (62)، ولا حتى طلبة الجامعات (63).

وتراكُمُ هذا التمزّق، وهذا العُنف، يؤديان إلى تفكك الأسْرة، وفتور العلاقات بين الإخوة المنحدرين من رحم واحدة. يشهدُ على ذلك أنّ أفراد الأسْرتين قد نسؤا الابنتين (حسنة، وخضرة) اللتين تزوّجتا، ورحلتا إلى البادية على أكتاف العِيس. فقد باتوا متباعديْن، وكأنّهم ينتمون لبيئتيْن أوْ ثقافتين مُختلفتين، وأما العُمْران الذي تشمَخُ به المدينة، فهْو قناعٌ زائفٌ- في رأي وطفا - يخفي وراءَهُ عقمًا، وتخلّفًا اجتماعيًا، وتشويهًا، وضياعًا في تيهٍ لا يُعرفُ إلى أين يقودُ، ولا إلى أيْنَ يتجه (64). ولعلّ في إشارة الراوي لرغبَةِ عصام - شقيق نجمة- في هدم المنزل، وإعادة إعْماره، تعبيرًا غيرَ مُباشِر عن الرغبة في نسيان الماضي، والتطلّع لحياةٍ جديدةٍ (65). وأمّا كسْبُ نجمة لقضيّة الخَلْع التي رفعتها ضدّ صَخْر، فيعبِّرُ- رمزًا - عن اعتزامها هي الأخرى تجاوُز الماضي، والتطلع لعلاقةٍ زوْجيّة مثمرَةٍ مع سامي شقيق سلمى بعد أن تحرَّرتْ من زواج عقيمٍ بُني على إكْراه. وبذلك يجري إسْدال الستار على علاقتها السابقة بصَخْر، الذي اتّضحَ، مثلما سَبَق، زواجُه من أخرى، وتخلّيه عن الاثنتيْن. وفي الإصْرار الذي أبدته وطفا لاستكمال أطروحَة الدكتوراه، ومناقشتها، والنجاح، مع الاقتران بالدكتور يونس، تعبيرٌ آخر رَمْزيٌّ عن تخطّي الماضي.

وهذه الحكاية التي سَلك فيها المُؤلفُ مسلك الراوي العليم في تتبّع الأحْداث، وفقاً لمسارها الخطي، زمنيًا، دون تدخّل منهُ، في كثير أو قليل، تستمدُّ مغزاها من ثرائها الرمْزي. فلمْ يكنْ تجاهل المؤلف لتحديد المكان، وذكره، شيئًا عشوائيًا، بقدْر ما كان استجابَة لمُخطط سردي narrative program كامِن في النصّ، يُمكّنه، ويتيحُ لهُ، الدلالة على أكثرَ منْ مكان، والتحرُّك في غير فَضاءٍ روائيٍّ، وهذا يُغني النصَّ من حيث دلالاتُه، علاوةً على هذا كانَ تدخُّل سَلمى، الصيدلانيّة، في حياة نجْمة إشارة رامِزةً للدْوْر الذي يؤدّيه هؤلاء الناس الذين همْ من أصْلٍ فلسطينيّ في حياة أشقائهم في هذه البيئة، أو تلك، فالتعاوُن بينهما على الحلوة، والمرة، أوْضحُ من أنْ يَخفى. وإلى ذلك تأتي إشارة الكاتب لصَخْر الذي ضرَبَ مَثلا شرودًا، ورقْمًا قياسيًا، في إخْفاقاته؛ فهوعقيمٌ على مُسْتوى الدراسة، إذ رَسَبَ ثلاثَ مراتٍ لا مرّة واحدة، وعقيم على مستوى الأخْلاق، فعلاوةً على أنّه كذب على زوجته نجمة، وأبوية، وعمّه، كذبَ على نفسه عندما تزوّج من أخرى من التيار الذي ينتمي له، وينتسبُ، وأنجبت له ابنا حرامًا، ففضل الاختفاء منْ حياتها. وهو عقيمٌ على المستوى البيولوجي، ومع ذلك يدّعي أنه يريدُ إصْلاحَ الكون. وهذا كلهُ يفصح بدرجة عميقة، وقويّة، عنْ وجْهَة النظَر الكامنة في ثنايا المُتخيَّل السرديّ ها هنا. وذلكَ شيءٌ ينْسَجمُ مع ما يرمز إليه العُنفُ في الرواية، سواءٌ منْ صَخْر، أوْ منْ غيره، وباختلاف الأدوات: خناجر تارة، وتارة ماء النار، وهذا لا يتعارضُ مع رمزية هدْم المنزل، وإعادة إعْماره، فالتحرُّرُ منَ الماضي، وذاكرته المُثقلةِ بالإخفاقات، بدايَة لا بدَّ منها لِحَياةٍ جديدةٍ يُنظر إليْها، وَتُرى بعيون يملؤُها الحُبّ، بدلا منَ البَغضاءِ، والكُرْه.

قدْ يتساءل القارئ عن حبْكة هذه الرواية، وعن حظّها من الاتقان، أو الإخفاق، وعمّا فيها من التقنيات السرْدية الجديدَة التي تتطلَّبُ ذكاءً فائقا من القارئ ليحقق المتعة المنشودة من قراءته للحكاية، التي تتخذ شكلَ خطابٍ أدبيّ، فنّيٍّ، رفيع. وقد يلتمسُ ما وجَدَهُ من تشظٍّ في " أبناء الريح "، ومن حوافز تستثير فضوله في " غريب النهر "، وتشويقٍ نابع من مفاجآتِ الراوي، فلا يقعُ في هذه الرواية إلا على سرْدٍ سَلسٍ تتخلله فجوة gape تمتدُّ بضعة أعوام يُتوقّى فيها كلٌّ منْ أبي حَسَن، وأبي صخر، ورباب، وتلحَقُ بهم- جميعًا- أم صخر. وهذه الفجوة لا تتركُ خللا في الحوادث، ولا في اتساقها الزمنيّ، فالمذكورُ ينمّ على المُضْمر، والمَحْذوف. وبما أنّ الرواية تتسِمُ بالتسلسل الاكرونولوجيchronology، فإنّ حبكتها ليستْ خفيّة، ولا مُركّبَة، مثلما هي الحالُ في " غريبِ النّهْر "، وإنما هي حُبْكة تذكّرنا – إلى حد ما - بحُبْكةِ القصة القصيرة، فانتباهُ الراوي، ومثلهُ القارئ الضمْني implied reader، ينصبُّ على الخُلاصَة، أو النهَاية، التي توحي بها حوادثُ عدّة.

وثمّة شيءٌ آخرُ لا يفوتُنا التذكيرُ به، والتنبيهُ عليْه، فقد كان له أثرهُ الكبيرُ في تبسيط الحُبْكة ، وهو إفراطُ الكاتبِ أبو شاور في استخدام العربية الفصيحة في الروايةِ من الغلاف للغلاف، باستثناءاتٍ قليلةٍ، ونادرةٍ، لا يُؤبه لها، مثل قوله في موقع: " بدْنا البنْت " ولكن فصاحة الراوي جعلت اللغة السردية لغة متجانسَة، لا تشقُّ عن الاختلافاتِ المُحتملة في لهجات الشخوص إلا نادرًا، وجاءَ الحوارُ، لهذا السبب، متكلَّفًا في بعْض الأحيان، حتى إنّه ليُجْري على لسان نجْمة كلماتٍ لا نظنُّ أحدًا يَسْتعمِلُها إلا من بابِ التقعُّر، كقولها لأخيها: لا تعترضْ على بَعْلي. وفي أحاديث الولهِ، والعشْق، التي تجري بين وطفا ويونس ما يتجاوزُ المُتوقَّع، إذ يتحوّلُ في بعض الأحيان للغة

تقرُبُ من لغة المُحاضَرَة، مع أنّهُما يتحدثان عن الحبّ. وقد شذ الكاتبُ عن هذا في مَواقِفَ قليلةٍ لجأ فيها للمُنولوج الداخليinterior monologue كهذا النموذج من مُناجاة وطفا الذاتيّة: " وقفتْ أمام المرآة.. أخذتْ تتفرّسُ مَلامِحَها، وتمرّرُ أصابعَها على تقاطيع وجْهها المُتغضّن.. أبدو كأنني كَبُرْت.. ألمْ أكبُر؟ أنا في الثامنة والعشرين.. ومع إضافة الحزن والخوف والقلق أكونُ في الأربعين.. عصام، ما الذي يعنيه لي؟ إنه ابن عمي. وماذا أيضا؟ شجّعني على الدراسة، وأوحى لأمّي ،وأهلي، أنه يريدُني زوْجَةً. تصرَّف في السنوات التي مَضَتْ على أنّه يضْمَنُني.. تمامًا.. إنّني لهُ.. و.. إنني .. إنّني ماذا "(66). فمثلُ هذا المنولوج يضفي حميميّة على الهمْس لولا أنه أقْحَمَ عبارة " إضافة الحزن والخوف والقلق". والأفضل – في رأينا- لوْ كانت الفقرة: " أنا في الثامنة والعشرين وأبدو في الأربعين، ياه! لقد كبرت كثيرًا.. ما الذي يجعلني أبدو هكذا..؟ أهو القلق ؟ الخوف ؟ أم هو الحزنُ الذي فعل بي ذلك؟ ".

فتشبّث الكاتب باللغة الفُصحى في الحوار أضفى على المَقاطع شيئاً من التصنّع الذي يقلّل من عَفَويّة السرْد، وعفَويّة السياق، على الرغم من أنّ الشيءَ اللافت، في هذه الرواية، هو السرْدُ المُتدفق، التلقائيّ، والعَفويّ.

يُسْتخلصُ منْ هذه المُقاربة الموجزة لرواياتٍ ثلاثٍ لكتابٍ منْ أصْحاب التجارب الراسخة في الرواية: أنّ الحكاية، منْ حيثُ هي حكاية، بصَرْفِ النظر عن حظّها من الأهميّة، ليست المعيار الذي يُحْتكم إليه في تفضيل رواية على أخْرى، أو تمييز الرواية من اللارواية، فالكتابُ الثلاثة اعتمدوا أساليبَ في مَحْكيّهم السرديّ، هي التي تُضْفي على هاتيكَ الحِكاياتِ الثلاثِ ألوانًا من التشويق، وأشكالا من التفنّن هُوَ الذي يُحيل الحوادثَ، بوصفها مادة، إلى كيان ذي شكلٍ يُمكن إخضاعُه للتحليل النقدي، والتأمل الأدبي، فضلا عن العرض

الذي يُتيح للحوادث، والمواقف، والشُخوص، وما يصدُر عنهم من أفْعال، وأقوال، بلهجاتٍ خاصّةٍ تظْهرُ الاختلاف، ومُمارساتٍ تظهرُ التنوّع، ممّا يُؤدّي إلى تأليفِ بنْيَة سرْديَّةٍ ذات حُبْكة مُتْقنَةِ الصُّنع، وهْي التي تفتح الأفقَ أمام المتلقي ليتأولَ الحوادِثَ، والمَواقفَ، ويَسْتخلصُ منْها دلالاتٍ عدّة تبعًا لمفهوم النصّ المفتوح الذي تتعدَّدُ قراءاتُه، وتتعدّد مَراميهِ، بتنوُّع رُموزه.

هوامش

---

1. ليلى الأطرش : أبناء الريح، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012 ص 79
2. أبناء الريح، ص 80
3. أبناء الريح، ص 82- 86
4. أبناء الريح ص 49- 65
5. أبناء الريح ص 8
6. أبناء الريح ص 71
7. أبناء الريح ص 75و79و80
8. أبناء الريح ص 84- 86
9. أبناء الريح ص 96
10. أبناء الريح ص 101
11. أبناء الريح ص 102
12. أبناء الريح ص 94- 99
13. أبناء الريح ص 113
14. أبناء الريح ص 118
15. أبناء الريح ص 136
16. أبناء الريح ص 49 وانظر ص 54
17. أبناء الريح ص 145

18. للمزيد عن السرد المؤطر انظر= إبراهيم خليل: الرواية التاريخ السيرة، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012 ص 119 وانظر أيضا: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، ط1، 2010 ص113 وللمزيد: محمد الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات ، أمانة عمان، ط1، 2006 ص 82.

19. جمال ناجي: غريب النهر، الدار العربية للعلوم(ناشرون) بيروت، ط1، 2012

20. غريب النهر ص100

21. غريب النهر ص 102

22. غريب النهر ص 105

23. غريب النهر ص 23

24. غريب النهر ص 24

25. غريب النهر ص 28

26. غريب النهر ص 35

27. غريب النهر ص 37- 39

28. غريب النهر ص 42

29. غريب النهر ص 52

30. غريب النهر ص 78

31. غريب النهر ص 87

32. غريب النهر ص 95

33. غريب النهر ص 99

34. غريب النهر ص 127 و140

35. غريب النهر ص 144

36. غريب النهر ص 150

37. غريب النهر ص 157- 158

38. غريب النهر ص 162

39. غريب النهر ص 163

40. غريب النهر ص 182

41. غريب النهر ص 188

42. غريب النهر ص 194
43. غريب النهر ص 78و 91 و99 وانظر = أوراق لسانية ونقدية معاصرة ، مجدلاوي، عمان، ط1، 2012، ص135
44. انظر ما كتبناه عن رواياته المذكورة في كتابنا: أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002 ص 65- 94
45. رشاد أبو شاور: سأرى بعينيك يا حبيبي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2012 ص 20
46. سأرى بعينيك يا حبيبي ص 22
47. السابق ص 31
48. السابق ص 35
49. السابق ص 46
50. السابق ص 48
51. السابق ص 50
52. السابق ص 60
53. السابق ص 65
54. السابق ص 71
55. السابق ص 73
56. السابق ص 96
57. السابق ص 103
58. السابق ص 107
59. السابق ص 216
60. السابق ص 221
61. السابق ص 149
62. السابق ص 174- 175
63. السابق ص 194
64. السابق ص 214 أما همز الكاتب لأسماء : حسناء وخضراء ووطفاء فمغالاة غير ضرورية في الفصحى.

65. السابق ص 232
66. السابق ص 188

الفصل الثاني
السرد المكثف

عُنيَتْ الرواية قديمًا، إلى جانب عنايتها بالحكاية، وما فيها من تسلية، وتشويق، بالسرد القائم على استقصاء التفاصيل سواءٌ فيما يتصل بوصف الشخوص، والكشف عما يدور في عالم البطل، أو الأبطال، بكلمة أدق، الداخلي. ووصف المكان، والتتبع الدقيق للمجريات، والحوادث، والالتفات من حين لآخر نحو الحبكة التي ينبغي أن تفسر كل جديد يقع، ولم وقع، وكيف، وماذا نتج عنه، إلخ.. خلافا للرواية الحديثة، ورواية ما بعد الحداثة بصفة خاصة، إذ لم يعد الكاتب يعنى بالتفاصيل، وحل التكثيف في الكتابة السردية بديلا للإغراق في الوصف، أو المحكيّ الخيالي، أو التحليل بالأفعال، أو الأقوال، والرواية الموسومة بعنوان " المطر الأصفر " خيرُ مثال نستطيع به الحديثَ عن السرد المكثف في الرواية الجديدة.

والمطرُ الأصْفر(1988) هو عنوانُ رواية لخوليو يامانا ريس، الكاتب الإسباني الذي لا نعرفُ عنه، ولا عن رواياته، إلا القليل الذي لا يطفئ ظمأ باحِث، ولا يشبعُ فضول قارئ. فكلّ ما استطعنا الوصول إليه يتلخص في أنه ولد في فيغاميان vigamian الإسبانية في 28 آذار(مارس) 1955. غادرها إلى مدريد وفيها درَسَ القانون . عُرف شاعرًا وأديبًا وكاتبًا قصصيًا، وروائيًا، ولهُ في الصحافَة مَوْطئ قدم. نشر مجموعتين شعريتين قبل أنْ ينْشُر أولى رواياته التي بلغتْ حتى العام 1995 نحو ثماني روايات، أبرزها، وأكثرها ذيوعا

وشهرة هي رواية " المطر الأصفر " الصادرة في مدريد عام 1988. ترْجم الرواية للعربية د. طلعت شاهين، وقدم لها بمقدمة قصيرة أثنى فيها على الكاتب، وعلى روايته، بما هُما أهلٌ لهُ، وزيادة. ومن يقرأ " المَطرَ الأصفر " تشدُّه الأجْواءُ المشوشة، والغامضة، المحيطة بالسارد، وهو يحكي حكايته، ويروي قصته، شاغلا بذلك حيزًا أكبر من أيّ حيز تشغله الشخصيّات الأخرى. وهذا الغموض الذي يلف النص تسانده في إشاعة الأجواء الضبابية القاتمة شعريّة سرديّة تعتمد تحطيم العلاقات الطبيعية المألوفة في اللغة لتحلَّ عوضًا عنها علاقاتٌ مجازية، واستعارية، تتجلى عادةً في لغة الشعر، لا في لغة القصة، ولا في لغة الرواية.

فابتداءً يتصوّر البطل الساردُ نفرًا من الناس يأتونَ إلى بيْتهِ منْ بَلْدةٍ أخرى، ليأخذوا جثتهُ، ويحفروا له قبرًا مُناسبًا، ثم يدفنونَهُ فيه كأي ميّتٍ عاديّ. وتتكدس طوال فصول الرواية صورٌ تذكِّرنا بالرؤى الكابوسيّة التي تملأ حياةَ رجل وحيد يحْيا في قريةٍ تكادُ تكونُ مهْجورةً، وهي قرْية (أينيلي) فبعد انتحار زوجته (سابينا) في الطاحونة، ورحيل ابنيْه (سارة) و(كاميليو) ومغادرة أندريس إلى ألمانيا التي اقترن فيها بامرأةٍ ألمانية، ثم انقطعت أخباره، وبعد رحيل عائلةِ خوليو، وآخرين لحقوا بهمْ، وماتوا، ووجدوا طريقهم إلى المقابر التي تغمُرُها الأمطارُ، وتكسوها الطحالبُ، وتغطّيها حشائشُ الأورتيجا الخشِنة، بعد هذا كلّهِ لم يَعُدْ ثمَّةَ منْ يُؤنسُ وحدة هذا البطل سوى الأشباح، ويا له من أنْس!

يُذكّرنا الساردُ، في غير موقع من الرواية، أنَّه الباقي الوحيد، والأخير، وأنَّ الآخرين في أزقَّةِ القرْيةِ المُجاورة (بيسْكاس) وشوارعها يدهشون عندما يرؤنه مرة أخرى ، فقد كانوا يعتقدون، جازمين، أنّهُ لحقَ بزوْجَته سابينا، فهو، بِعبارَةٍ صَريحَة، يحسّ بأنّه ميّت. وواقع الحال أن كثيرًا من المشاهِد تؤكد أنه يروي

حكايته في الوقتِ الضائع بين حياةٍ مشكوك فيها ومؤتٍ متوقّع. وإلا ما الذي يذكّره باستمرار بمن رحلوا ، واحدًا تلوَ الآخر؟ يتذكّرُ جدّه " كنت في السادسة من عمري ، وكان الجدّ باسيليو – والد أبي- طريحَ الفراش. عدْتُ من المدرسة لأجد أبي يصنَعُ صنْدوقا كبيرًا من الخشَبِ(تابوتا) جدّي كانَ في غرفته وحيدًا. عيناهُ مفتوحتان. شاهدتُ في ذلك اليوم النظراتِ الأخيرةَ للموْتى. " ص70 ثم يتذكَّرُ الجُمْلة الأخيرة لأبيهِ، فقد كانَ عائدًا إلى البيْت الذي غادَرَهُ وهو في مَرَضِهِ الأخير، يُذكّرهُ وهو يجيبُ عنْ سؤالهِ أينَ كان، قائلا : " كنت أتأمَّلُ المكانَ الذي ستحملونَني إليْه قريبًا وإلى الأبد " يقصدُ- بالطبْع - المكانَ الذي سيُدفن فيه، ففي اليوم التالي عثرتْ عليْهِ سابينا ميّتاً في سريره(1).

يتذكر موْتَ أبناء القرية: خوليو، توماس، جابين، وآثين، وأدريان، ص76 حتى القرية نفسَها يتذكّر موتها البطيءَ هذا، وهي تخلو ممّن أقاموا فيها واحدًا بعدَ الآخر. فلم يبْق في المكان إلا هو، والكلبَة التي لا تعرفُ لها أمّاً غير سابينا، ولم تعمَّد، ولم يُعرف لها اسْم، فالقرية التي تخلو من الكلاب لا ضرورةَ فيها لمثل تلكَ التّسْمية. الموتُ يكاد يُهيْمنُ على كلّ شيءٍ: " زحفَ الموتُ الثقيل ببطء في الأساسات والدعامات الداخلية للبيوت . " (2) وأما هو فقد " زارني الموتُ مرارًا " زارَهُ عندما فوجئَ بشَبَحِ الأمّ التي مَضى على رحيلِها زمنٌ طويلٌ في المَطبَخ وهي تدعوهُ إليْها (3) ، وتعودُ لتؤنسَ وَحْدته مرارًا. فالحياة مع الموْتى لا تعْني إلا شيئا واحدًا وهو أنَّ منْ يتحدَّث، ويروي، ميّتٌ أو كالميّت. ولا يقتصرُ ظهورُ الأشباح على الأمّ، بل تظهَرُ سابينا هي الأخْرى، وتداهمُ الراوي في المَطْبَخ تارَةً، وتارة في سريره. تارة وحيدَةً وتارَةً معَ الأسْرة. بمن فيهم أولئك الذي رَحَلوا. هذا الإحْساسُ الغامِضُ بدنوّ النهايَة يَجْعلُ الراوي يتساءَل

غيْرَ مرّة: " أأكونُ قد متّ، وكلُّ ما عشته منذ ذلك الوقت الذي متّ فيه ليس سوى صدىً أخير لذاكرة تضيعُ في الصمت؟ " (4) وهذا الإحساسُ بعدم اليقين شيء يُهيْمنُ على الراوي ، فحينَ يَنْظرُ في المرآة، المرآة التي تركتها سابينا مُعلّقةً عند الباب، مُبْصرًا نفسَه، يقولُ: " ما أراهُ الآنَ هُو شبَحي جاءَ يطلبُ المُساعَدَةَ " مؤكدًا أنَّ هذا " سيَحدثُ هذهِ الليْلة. ليأتوا إلى أينيلي لدفني. أعرفُ أنّني ما زلتُ حيًا حتّى اللحْظة. حواسّي لا تزالُ تؤكّدُ لي وُجودي على قيْد الحياة . " (5)

ولا تفوتُ الكاتبَ مُلاحظةٌ جديرَةٌ بالانتباهِ، وهي أنَّ كلَّ ما يُحيط بالبطل- الراوي - يشهَدُ بحُضور المَوْت.: القرية الخاوية، والنهر الصامت الكئيب، والكلبَة الوحيدة. والعزلة التي تشعرُهُ بأنّ جُلّ ما حولَهُ شاهدٌ أبديٌّ على دَمارهِ الشخْصيّ تَحْتَ ثقلَ الأيّام التي عاشَها مَعْزولا عنْ كلّ شيءٍ عدا أشباح المَوْتى، وفي مقدّمَتهمْ أمُّه المُتوفّاة، ص 101 والعجوزُ التي تصيحُ به فيما يشبه الكابوس " اسْقني واقتلني.. اسقني واقتلني.. " (6) فالوَحْدة مع الموتُ تجعلُ من حياة البطل السارد نحيبًا متصلا مستمرًا، لا يختلفُ إيقاعُهُ عنْ إيقاع المطر المُتساقط.

يبْدو في بعْض المشاهد السرْديّة جسَد الراوي منفصِلا عن الروح، والجنونُ – إذا ساغ التعْبيرُ- هو قمّة العقلانيّة عنْده. فعندما ماتتْ زوجتهُ منتحرةً نَعاها إلى الأشْجار، والحِجارة، وهذا كلّه لا يؤكد إلا شيئا واحِدًا، وهو أنَّ الراوي ميّتٌ، وإنْ كان النبضُ لمْ يُفارقِ القلبَ بعْدُ. وأنّ شعوره بالوحدة بلغ حدًا لا يُطاق (7). فالمطرُ، والصمْتُ، والعُزلة، والوحشة، وثقل الأيام، والزمن، ألفاظ تتكرّرُ وترادفُ بتواترها كلمة الموت التي تتكرّرُ هي الأخرى كثيرًا على لسان الراوي. واللافتُ للنظر أنَّ عنْوان الرواية، وهو " المَطرُ

الأصْفرُ " يتكرَّرُ هوَ الآخرُ في الحِكايَة كما لو أنه الموت الأصفر. فقد ظهَر للمرة الأولى في مستهلّ الرواية عندما ذكر المطر الأصفر وتأثيره في مَحْو الذاكرة(8) ، وقدْ تلازم هذا المَغْزى للعبارة بموقف آخر يروي فيه حكاية خريفهِ الأبَديّ الذي يُهَيْمنُ عليْه المَطر الأصْفر والنسيان(9) ويتكرَّرُ ذلك في وصفه للزمن بالمَطر الأصفر(10) وذكرهُ ثانية (11) في نعته الألم الذي يغزو رئتيهِ بالمطر الأصفر وفي موضع آخر(12) يشير للمطر الأصفر الذي يسدّ النافذة، والمياهَ الصفراء الراكدة في ظلال العِنَب(13)، وفي موقع آخر يؤكّدُ لنا أنَّ المَطرَ الأصْفر يعلنُ وُصولَ المَوْت ص 108 وفي آخر يؤكد أنَّ كلّ ما حوله مَصْبوغٌ باللوْنِ الأصفر (14) وأنَّ الكلبة أيضًا صفراءُ اللون (15) وأخيرًا يُلحّ على أنَّ المطر الأصفر هو الذي يذيعُ أسراره، ويعلنُ عنْ خفاياه (16) وما يُسْتشفُّ منْ تكرارهِ للعنوان، مرارًا، هو أن المطر الأصفر مرادفٌ للمَوْتِ في هذه الرواية، وأنَّ الموْتَ يُهيْمنُ على الأشياء جميعًا: القرية، والناس، والكلاب، وحتى المطر الذي يرمز عند كثيرين للحياة، والخِصْب، والانبعاثِ من الموت، لا فرق- ها هنا- بينه وبين الموْت. وممّا يؤكد دقّةَ ذلك الاستنتاج أنَّ الموت واللون الأصفر ارتبطا معًا في غير سياق. فقد شاع استعمال تعبير الموت الأصفر Yellow death في الأدَبِ، وفي غيْره، وَوَردت كلمة الموت الأصفر في قصّة مصْريّة كتبها ألكسندر نميروفسكي وترجمها د. مصطفى محمود للعربية، وفيها يقولُ أحد الشخوص مخاطبًا شخصيّة المَبْعوث: ليس هناك عدوٌّ أسْوأ منْ المَوْتِ الأصْفر. وثمّة حشرةٌ سامَّة تُعرفُ باسم عقرب الموت الأصْفر yellow death scorpion والحُمّى الصفراءُ وباءٌ فيروسيّ سريع العدوى، والانتشار، جدًا. وكانت قد اجتاحتْ الولايات المتحدة في ظروفٍ معروفة بداية القرن الماضي، ويقالُ إنها أهلكتْ نحو 100 ألف شخص. والريح الصفراء The

Yellow Wind تعبيرٌ اتخذه كاتبٌ عبريّ اسْمهُ ديفيد غروسمان(1987) عنوانًا لرواية له تتحدّث عن الحرب، وويلاتها، في فلسطين. وهذه القرائنُ ترجّح أن يكون العنوان الذي اختاره خوليو لروايته هو المَوْت الأصفر، ولكنه استبدل المطرَ بالمَوْتِ في تأكيد منهُ للمفارقة الوحيدة في روايته، وهي أنَّ الحياة الشاحبَةَ لا تختلفُ مطلقًا عن الموت، فهما سيان مثلما أنّ المطر الأصفر والموت الأصفر سيّان.

ولربَّ سائل يَسْألُ: ما دام العرض الذي عرَّفنا بأبرز ما في الرواية من تفاصيل لا يتضمَّنُ أيَّ حوادث ذات أهمية، ولا حكاية بالمعنى الدقيق للكلمة، فكيفَ ننظر للمطر الأصفر نظرتنا للرواية التي تقوم على أركانٍ عدَّة في مقدمتها الحكاية التي يَعدُّها بعض الدارسين حَجَرَ الزاوية في النصّ؟ ألا تشبه هذه الرواية قصيدة نثر طويلة يرثي فيها الراوي نفسه رثاءً يُذكّرنا بالشاعر الذي يدنو من الموت فيتدارك نفسه بأبيات يقولها في رثاء ذاتهِ قُبَيْل أن تغادرَ الروحُ الجسد، ويتوقف القلبُ عن النبْض والخفقان ؟

من حقّ القارئ أن يطرَحَ مثل هاتيك الأسئلة، فالرواية- مثلما تبْدو- تراوحُ في المكان، وتراوح في الزمان، ولا تتقصى من الشخوص سوى شخصية الراوي، والكلبة، التي ترافقه في حله وترحاله، في دفئه وبَرْده، في كوابيسهِ ورُؤاه، مضفيًا عليها من المَشاعِر ما يجْعَلها الوَجْه الآخر لقطعة النقود، فيما يُمثل هوَ الوَجْه الأوَّل لتلك القطعة. فسابينا التي انتحرت، والأب الذي مات، والجد باسيليو، وآثين التي المَّتْ بها كارثة، وجابين، وخوليو، وغيرهم... من الشخوص لا يتعدّون كونهُم أسماءَ تذكر بلا تفاصيل عن حياة أيّ منهم، ولا عنْ شخصيَّته. فسابينا وهي زوْجُ الراوي نكاد لا نعرف عنها إلا حكاية انتحارها في (الطاحون) بحبْلٍ عقَدَهُ الراوي على خصْره عندما سحب جثتها على الجليد

لدفنها في المقبرة. وحتّى الكلْبة، التي لا اسْمَ لها، لا تُعرفُ لها أمٌّ غيْر سابينا التي ربّتْها على لبَنِ الماعِز. ونكادُ لا نعْرفُ عنها إلا ما يحسُّ به الساردُ الذي أطلقَ عليها النار من بندقيته ليريحها بذلك الموتِ الرحيم منْ عذاب الوحدة، وإيذانًا ببدْءِ مؤتهِ هو، ودفْنهِ المُنتظر. والساردُ نفسُه، على الرغم من أنه يُهيْمنُ، من حيث هو شخصية رئيسة على الرواية، إلا أنّ القارئ يكاد لا يعرف عنه إلا القليلَ جدًا. نعرف أنه عاش مُعْرضًا عن نفسه، مُنْكرًا ذاته، لا يتحقَّقُ ممّا إذا كانَ هو الذي ينامُ في سريره أم أنَّ الذي ينام في سريره شخصٌ آخر، وهلْ هو الذي يجلس إلى جوار المَدفأة الآن أم أنه شخص آخر، وهلْ هو الذي يهيم في القرية وحيدًا بلا صديق أمْ هو شخصٌ غيره؟ (17) وكيفَ يهتدي لمَعْرفَة نفسِه إذا كان الزمن قد اختلط لديه بالذاكرة والأشياء الأخرى: البيت، والقرية، والسماء، والجبال؟ وإذا كانَ الزمن قد فقد وجوده في حياته إلا منْ ذكرى بعيدةٍ، ذكرى يخيم عليها المطر الأصفرُوالنسيان؟ (18)

فحينَ تلقّى رسالة من ابْنه أنْدريس لمْ يجبْ عنها، لأنه ببساطة لا يستطيع أن يتذكر شيئا يجيبُ به إلا الجليدَ، والخراب. ويتذكر شيئا آخر، وهو أنه شبَحٌ وحيد، وأنَّ من المُناسب أنْ يُنسى اسْمه، واسْم سابينا، فضلا عن اسْم قريتهما هي الأخْرى. أما الأشباحُ التي أفرط في معايشتها ، وتواتر ذكرها، ونهر الأيام المتوالية الذي توقف تحت الجليد، فقد حولا حياته إلى شتاء أبدي. وها هنا لا بد من أن يلتفِتَ القارئ لتواتر ذكْر الأمطار، وذكر الثلوج، فما من مَشْهَدٍ في الرواية يخلو من ذكر الأمْطار، والثلوج، والريح، التي تصْفعُ النافِذة. فكأنَّ الأمطار بما يصحبها من زمْجَرة الريح موسيقى تصويريّة تمثل خلفية ملازمة لكوابيس السارد الغامِض، تمامًا مثلما ترافق مشاهد الفيلم السينمائيّ موسيقى تصويرية تلقي بظلالها وإيحاءاتها على الصوَر، وعلى السيناريو، ولا ريب في أن

لهذه الخلفية أثرا في إضفاء الوحدة على النص الذي تتخلله مشاهد سردية وكوابيسُ مبعثرة.

ومثلُ هذه الإيضاحات جديرة أنْ تُذكر، وينوَّهَ إليْها بوَصْفها ضرورةً، فالسرد المكثف الذي يعتمده خوليو ياماناريس في " المطر الأصفر " أحالَ الرواية فعلا إلى نحيبٍ يصدُرُ عنْ شاعرٍ تداهمُهُ الكوابيس التي لا تخلو منْ رعب: الرعب من الموت، والرعب من الزمن، الذي يدفع به دفعًا نحو شيخوخة الإنسان قبل الأوان، والرعب من العزلة، والوحشة، والوحدة ، وأخيرًا الرعب من الكون؛ ببرده، وصقيعه، وشتائه القارس. بيد أنَّ القارئ، بلا ريب، يلاحظ تكرار تشبيه الرواية بالقصيدة، والراوي بالشاعر الذي يؤبن نفسه، ويرثيها، قبْلَ الأوان، وبعده، فما الداعي لذلك والحالُ أننا نعرض لرواية لا لقصيدة، ولنثر سرديّ لا لقريض نثري أوْ موزون؟!

توضيحًا لذلك نشيرُ إلى أمرين، الأول: ما جاء في مقدّمة هذه الدراسة من أنَّ المؤلف شاعرٌ وقد صدرت له مجموعتان شعريتان. والأمر الثاني إشارة المترجم في مقدّمَتهِ لسببين جعلاه يعجب بها، أحدُهُما هو اللغة الشاعرية الرقيقة المكتوبة في جمل قصيرة (19) وهذا في الواقع يعفينا من تعذر القول على شعرية السرد فيها لكونها مترجَمَة أصلا عن اللغة الإسبانية، إذ المعروف أن الترجمة في الأعم والأرجح تشوه النص الأصلي، وتَتَخوَّنُ ما فيه من الألق الذي يُتجلى في الشعر لا في النثر. وتبعًا لذلك فإن تصريح المترجم بجماليات اللغة الشعرية الأنيقة في الرواية يسوغ لنا تناول هذا الجانب منها توضيحًا لتساؤلات القارئ. صحيح أنَّ معيار التفوّق، والإحسان، في لغة الرواية، هو أن تكتبَ بلُغة مُناسبة للوقائع المُتخيّلة، لائقة بالشخوص، مُعبّرة عن خصوصيات المكان، والزمن، الذي تجْري فيهِ، وبالحوار الذي ينبضُ بالحياة نبضًا يجْعلنا على قناعةٍ

تامّةٍ بأنَّ ما يجري من محكيّ سرْدي حقيقيّ، وإن كنا نسَلم- مُقدمًا - بأنه من اختراع الكاتب، لا أكثر. غير أنَّ هذه الرواية، بالذات، تتجاوزُ هذا المعيار كونها لا تروي حكايَة بالمَعْنى الدقيق، وليست قائمة على علاقاتِ تصادُم، أو تراضٍ، بيْن الشخوص الذين نكادُ لا نعرفهم، وهم نادرًا ما يتكلمون، والزمن في هذه الرواية ثابتٌ لا يتحرّكُ وَفقَ حركته المعتادَة طبْقًا لبَنْدول الساعة، أو العقربيْن، أو دوْرَة الشمْس، وإنما هو ثابتٌ مثل نهْرٍ متجَمّد، والمكان على الرغم من حضوره الراسخ في الرواية، هو الآخر يَخْلو من الناس، فلا لُغة تعبّر عنه إلا لغة الراوي البطل الذي يَختلط في ذهْنهِ المُشوَّشِ المُضْطرب كلّ شيء: القرية، والسماء، والجبال، والزمن. وراوٍ كهذا لا جَرَمَ أنَّه يتحدَّثُ حديثا لا يختلفُ مستواهُ من موقع لآخر، أو من مشهد محكيّ لآخر وصفيّ. ففي هذا المشهد الوصفيّ نعجب لتوافر الخيارات الأسلوبيّة التي تضفي على النثر السردي جماليات الشعر في أدقّ صوره " قبل أن تذهب الرياح كانت العاصفة قد سكنت بين البيوت كبقايا حيوان خرافي جريح، وغَصَّت الشوارع ببقايا الطيور، وأوراق الأشجار، وبدت كبقايا معركة متوحشة. الأوراق متراكمَة إلى جانب الأسْيجة، اختلطت بها الطيور التي عصفت بها الرياح، بين الأشجار والنوافذ الزجاجية. "ص 23 مثل هذا المشهد تتوافر فيه نغمة موسيقية ناتجة عن تكراره لكلماتٍ مثل: الرياح، الطيور، العاصفة، الأشجار، وإيقاعٌ لافتٌ بسبَبِ توالي الأفعال المطردة: سكنت، غصت، بدت، اختلطت، عصفت . وثمّة إلى جانب ذلك صورٌ تذكّرنا بالمجازات الشعرية: حيوان خرافيّ جريح، معْركة متوحّشة، غصَّتْ الشوارع ببقايا الطيور إلخ.. وهذا النسق يكاد يتكرَّر في كل موقع من الرواية. ها هُوَ ذا يصفُ لنا القرْيَة الخاويَة على عروشها وقد خلتْ من المقيمين: " الصمْت العميق يخيم على القرية.

يُدخل لسانه المتوحل الطويل إلى باحات البيوت الغارقةِ في النسيان. وأكوام السنين" ص29. فالصمتُ ذو لسان موحل، وطويل، يتمدَّدُ داخل البيوت المَهْجورَة الغارقة في النسيان، والتراكم الزمني الذي عبَّر عنه بكلمة أكوام. وهذا نموذجٌ كتابيّ لموقفٍ سرْديٍّ خالصٍ لا يخلو من نغمة شعرية مصدرُها تتابُع الحوادث: " فتشتُ كل شيء. الصناديق، الأدراج، الدواليب، الغرف، الصالون، ودولاب الملابس. المطبخ. لم أترك شيئا إلا فتشته. جمعت كل حجياتها: الصور، الخطابات، الأقراط، خاتم الزواج، حتى بعض الملابس والتذكارات العائلية. وكوّمْتُها في منتصف المَمَرّ، كلّ ما يمكن أن يطيلَ حضورَها في البيت.. كلّ ما يغذي روحها وسُحُبها منْ حوْلي. وعندما هبطتُ الدرَجَ كانَ ثمّة هواءٌ جافٌّ يرفرفُ في كلِّ البيت.. يضربُ النوافذ والأبواب دون توقف." (20)

في هذا نلاحظ تداعي الألفاظ في نسقٍ إيقاعيّ متجانس: الصناديق. الأدراج. الدواليب إلخ.. ثم بعد عبارتين فقط يتكرر هذا النسق: الصور، الخطابات، والأقراط، خاتم الزواج إلخ.. ثم يجيء بعد عبارتين أخريين: كلّ ما يغذي.. كل ما يمكن أنْ يُطيل.. ثم يختتم هذا المقطع بصورة تعجّ بالحركةِ، والإثارة: صورةُ الهواء البارد الجافّ يرفرف في البيت ضاربًا النوافذ والأبواب دونَ توقف. وها هو في فقرة مثيرة من الرواية يصفُ لنا تأثير الزمن فيهِ، أو عليه: " دخلَ الإحساس بالعُزلة إلى قلبي فأضاءَ كلَّ ركن فيه. بقوة أضاء كل تجويف في ذاكرتي كرياح تأتي فجأة تدفع الأوراق والخرق في الشوارع وتضربُ الأبواب. وتخبط بعنف أبوابَ الغُرف الداخليّة في البيوت.. لقد حَطّمَ الزمن جدران النسيان، ودخل بين بقاياها طاردًا منْها الأوراقَ، والذكرياتِ القديمة. " (21) وإذا تذكَّرنا العنوان " المطر الأصفر " وما فيه من إيحاءاتٍ، وظلال،

تجعلُ منه رمزًا شعريًا، إلى جانب هذه الكتابة التي تشكل مظهراً عامًا ونسيجًا متشابكًا تأكّدَ لدينا اقترابُ السرد الروائي في الرواية من الشعر، وعلى الرغم من أن الشعر في كثير من الأحيان يفسد الرواية، إلا أن تكثيف السرد في المطر الأصفر، ووحدة البطل الراوي، وتغييب الشخوص عن مَسْرح الحوادث، وتراجُع أهمية الحكايَة لصالح الخطاب السردي، في غياب الاعتماد على سرْد الوقائع بالطرائق التقليدية المعروفة، واختلاط الأشياء في ذهْن الراوي، وفي مُتصوَّرهِ عن الحياة والموت، جنَّب " المطر الأصفر " ذلك الإخفاق الذي توسم به الروايات حين يسرف الكتابُ في إغراق السرد بالصور والمَجازات التي تنأى به عن اللغة المتداولة، المَحكيّة.

الهوامش

1. خوليو ياماناريس: المطر الأصفر، ترجمة طلعت شاهين، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2011 ص 70
2. المطر الأصفر ص 81
3. المطر الأصفر ص 83
4. المطر الأصفر ص 88
5. المطر الأصفر ص 95
6. المطر الأصفر ص 51
7. المطر الأصفر ص 113
8. المطر الأصفر ص 21
9. المطر الأصفر ص 41
10. المطر الأصفر ص 51
11. المطر الأصفر ص 71
12. المطر الأصفر ص 83

13. المطر الأصفر ص 85
14. المكطر الأصفر ص 111
15. المطر الأصفر ص 113
16. المطر الأصفر ص 125
17. المطر الأصفر ص 43
18. المطر الأصفر ص 42
19. المطر الأصفر ص 6
20. المطر الأصفر ص 39
21. المطر الأصفر ص 43

الفصل الثالث
المثال والواقع في الرواية التاريخية

كثيرا ما تثير الرواية التاريخية الغبار في وجه الدارسين، والنقاد، وتتناسل الأسئلة بعضها من بعض، فما هي الرواية التاريخية؟ وما علاقتها بالتاريخ ؟ وما الأسلوب النموذجي الذي ينبغي للمؤلف اتباعه في كتابة رواية تتخذ من التاريخ فضاءً تحلّ فيه؟ وما موقف القارئ من الحوادث التاريخية المندرجة في سياق المحكيّ الخيالي؟ وهل عليه أن يعود من حين لآخر لما يتوافر لدية من وثائق ليتأكد من صحة ما يروى، أم عليه أن يتخطى ذلك، ويعدُّ المحكيّ الخيالي شيئا لا علاقة له بالتاريخ؟ هذه الأسئلة قلما تظهر في اثناء قراءتنا لرواية باسكال كينيارد Pascal Quignard الذي يقدم لنا فيها نموذجًا يجيب فيه عن بعض هاتيك الأسئلة إجابات جديدة تمثل موقفا معرفيا من علاقة الرواية من حيث هي متخيل سردي بالتاريخ من حيث هو بناء معرفي.

وكاتبُ هذه الرواية شاعر، وقاص، وروائي، وقد نشر روايات عدة، وفاز بجائزة غونكور 2002، التي تعد أبرز الجوائز الأدبية الفرنسية. وترجمت روايته فيلا آماليا للعربية، ترجمها محمد المزيودي وصدرت عن المجلس الوطني للثقافة في الكويت في سلسلة الإبداعات(2012) ونشر منها فصلان اثنان في العدد 66 من مجلة " نزوى " العمانية في ربيع 2011 وله من الروايات : (كارس) و(أقراص شمشاد) و(صالون ورتمبورغ) و(أدراج شامبورد) أما روايته هذه " كل أصباح العالم " Tous les matines du monde أو All the

World's Mornings 1991 فكانت قد فازت بجائزة لانغ دو فرانس وترجمتها إلى اللغة العربية هالة صلاح الدين لولو، وصدرت عن دار ورد للنشر في دمشق2003. وهي رواية شقت طريقها إلى الشاشة الكبيرة بفضل المخرج الفرنسي آلان كورنو Alain Corneau فازدادت شعبية الكاتب، وارتفعت أرقام مبيعات رواياته على الرغم من صعوبتها، وتدني مبيعاتها، إذا قيست بروايات أخرى أكثر رواجًا، وأكثر سيرورة.

والرواية التي نحن بصدد الحديث عنها - ها هنا - يمكن أن توصف بأنها رواية تاريخية على الرغم من أن التاريخ لم يفرض عليها فرضًا مثلما هي الحال في روايات أخرى. ومما يشجع على إدراجها في عداد الروايات التاريخية أن بطل هذه الرواية، وهو دو سانت كولمب إنسان حقيقيّ، له حضوره التاريخي، فهو المنسنيور دو سانت كولمب de sainte- colembe الذي عاش في موطنه فرنسا بين عامي 1640 و 1700 وهو موسيقي وعازفُ فيولين violist وكان قد عاصر الحقبة الذهبية من حكم لويس الرابع عشر الذي نيف عهدُه على الخمسين عاما من 1661- 1715 وورد ذكره في متن الرواية غيْر مرة(1).

علاوة على هذا، ثمَّة إشارات متعددة لمدرسة تربوية، وفلسفية عقلانية، عرفت باسم بور- رويال(2) أي نبلاء البلاط Port Royal ومن أشهر علمائها المهتمين بالجوانب التربوية والعقلية أنطوان آرنولد، وبيير نيكول. وتأثر بهذه المدرسة، بلْ التحق بها- بكلمة أدقّ - الشاعر المسرحي الكلاسيكي جان راسين Racine (1639- 1699) الذي نبغ في كتابة المسرحيات التراجيدية، والكوميدية، وكان منافسًا لموليير Moliere وكورني Corneille ومن أشهر أعماله التراجيدية فيدرا، وأندروماك، وبيرنيس، ومن الكوميديا مهزلة" المتخاصمون" وبسبب مسرحيته " فيدرا " اتهم بالفجور، واعتزل المسرح،

ولقب بمؤرخ البلاط. وقد ورد ذكره في الرواية مرارا(3). وباستثناء هذه الإشارات لا نجد في الرواية ما يوحي بأنها رواية تاريخية، بمعنى أن الحوادث التي تقع فيها، وتجري، ويسردها للمرويّ له ساردٌ عليمٌ، ليست مما يمكن العثور عليه في أحد المراجع التاريخية، ليتأكد القارئ من صدق الحكاية، ومن أنّ الزمن الذي وقعت فيه، وجرت، تم تحديده تحديدًا غير مشكوك فيه. لهذا تحوَّلَ التاريخ في هذه الرواية إلى مُتخيّل سردي لا علاقة له بالمدونات التي ينبغي للكاتب أو للقارئ كليهما التأكد من صحّة حدوثها، ومن سلامة الروايات التي تحدثت عنها، أو سردت ما فيها من مجرياتٍ، ووقائع.

ومعنى ذلك أنَّ باسكال كينيارد اتخذ من التاريخ (القرن السابع عشر) فضاءً، وإطارًا، يكتنفان الحوادث، ويحيطان بالوقائع. فهو يشيرُ، مَثلا، في مَسْعاهُ لتحرير التاريخ من تاريخيته، لوفاة السيدة دو سانت كولمب، زوجة البطل الموسيقي، فيذكر أنها كانت سنة 1650 تاركة وراءها طفلتين هما مادلين الكبرى، وتوانيت. مع أنّ كولمب – فيما تذكر أخبارُهُ عاش بين سنتي 1640 و1700 أي أنه لم يكن قد تجاوز عام 1650 السنة العاشرة من عمره. وهذا شيءٌ يلقي الضوء على تحكم الكاتب المبدع بالتاريخ، فهو لا يُذْعِنُ لأحكامه الصارمة، لا سيما فيما يتعلق بالزمن. أي أنّ بطل الرواية لا حظ له من شخصية المنسنيور المذكور سوى الاسم، وأنه موسيقي، عدا عن ذلك فهو من اخْتراع الكاتب.

على أنّ الأجواء التي تحيط بكولمب، من حيث هو بطل للرواية، ترجع بالقارئ إلى زمن موغل في الماضي، عندما لم تكنْ الطرقاتُ مرْصوفة في باريس، ولا مُعبّدة، ويتنقل الناس بين القرى والمدن مشيًا على الأقدام إذ لم تكن تتوافر العربات المجرورة إلا للبورجوازيين. أمّا تقصّي الكاتب لطقوس

الحياة اليومية في الكوخ الذي يقيم فيه على ضفة نهر بييفر، غير بعيد من جسر دوفين، فهو يؤكد أنها تمثل على الأرجح حياة إنسان أقرب إلى الفقر منه إلى الغنى، يمضي الوقت بالعزف، وتعليم الموسيقى لليافعين، والتسلية بلعب الورق، ومن حين لآخر يتمشى تحت أشجار الصفصاف، أو في القارب العتيق الذي يحتفظ به منذ أمد بعيد. ولأنَّ كولمب هذا يؤلفُ مقطوعاتٍ موسيقية مؤثرة فيمن يتذوقون الموسيقى، لا سيما بعد وفاة زوجته التي هي الحب الأول، والوحيد في حياته، ومن تلك المقطوعات مقطوعة " مثوى الحَسَرات " فقد لَمَعَ صيته، وطبقت شهرته الآفاق، ووصل ذكره إلى مسامع لويس الرابع عشر، فأحب أن يصغي إليه في القصر، وأن يكون واحدا من موسيقيّي البلاط ليغدق عليه من المال ما يرتقي به إلى مستوى الميسورين. فأنفذ إليه اثنين من موظفي القصر لاستحضاره، وهنا تتجلى المفارقة؛ فالموسيقيّ (الأيّم) لم يستقبل موفدَيْ الملك لويس الرابع عشر بما يليق، بل أحمرَّ وجهه عند سماعه العرض، كما لو أنه أهين، ورفض رفضًا قاطعًا أنْ يكون مُهرّجًا في البلاط، فالموسيقى في نظرِهِ أسْمى، وأجلّ، من أن تُمْتَهَنْ، وتتخذ وسيلة كسْبٍ رخيص، كالذي عرضاه: " فألواح الخشب الرمادية- إشارة للكوخ والمرْكَب – وشجرة التوت، ورنين الأوتار السبعة المشدودة على الفيولين، وابنتاه، وموضع الذكريات، واشجار الحور والصفصاف، والماء الرقراق، هذا هو بلاطه، وهو لا يستبدل به البلاط الذي في قصر فرساي. " (4)

تلك الزيارة، وما جرى فيها من حوار، حفزت الملك لويس الرابع عشر لتكرار المحاولة، ولكنه في هذه المرة أنفذ إليه مع الموسيقيّ أحد رجال الدين، وهو الكاهن ماتيو ظنا منه أن للكاهن من التأثير فيه ما ليس لغيره. وتكرَّرَ عنادُ الموسقي، وخاطب الموفدَيْن بالقول: " إن قصركم المنيف لا يضاهي كوخي

الحقير هذا ". وشبّه الكاهن ومن معه من رجالات البلاط " بالغرق الذين يريدون جرَّ الآخرين معهم للغرق " (5). وراجت إشاعة بعد ذلك أن الموسيقي من العصاة المتمرّدين، وقد يكون من جماعة البور- رويال . وإذًا، يقف الفنان على مسافة كبيرة من السلطة، فمصْدَر شهْرتهِ هو موسيقاه لا دعم الملك، أو البلاط، ومقطوعة " مثوى الحسرات " هي التي تذكّره بالماضي عندما كان ينعم بدفء الزوجة التي تظهر له فجأة وهو يداعب أوتار الفيولين، وتجلسُ على مقربة من المائدة التي وُضِعتْ عليها قارورة نبيذ وقطعة من الحلوى. وتطلبُ منه أن يستمرَّ في العزف، وهي تُصْغي لصوت الموسيقى، وعندما ينتهي ويمدّ يدهُ لتناول الكأس يكتشف أنه نصف فارغ، وأن الحلوى قد قُضِمَ منها شَطْر. أكانتْ حيَّة ؟ سؤال يطنُّ في أذنيه طنين الأجراس. تتكرر زيارة الزوجة المتوفاة مرارًا(6)، وفي كل مرة تستثير شجونه، وأحزانه، ثم تختفي، فهو، إذًا، يعيش مع زوجته المتوفاة، وابنتيه المراهقتين.

تلك هي حبكة الرواية الرئيسة؛ الصراع بيْن الفنّ الحقيقي والفن المدجَّن، بين الحياة الحقيقية والحياة مع الموتى. وثمة حبكة أخرى في موازاة هذه الحبكة. فمجيءُ ماران ماريه- ابن السابعة عشرة- ليتعلم من كولمب العزف على الفيولين أثار الركود الذي ران على الكوخ من سنوات، فقد امتحن كولمب الفتى فرآه لا يصلح أنْ يكون عازفا أو موسيقيا أو تلميذًا (7)، لا لأنه غير موهوب، ولكن لأنه يتغيا من الموسيقى الاقترابَ من الملك لويس الرابع عشر، وأن يكون من موسيقيي البلاط. وذلك ما يتنافى مع مبدأ استقلال الفن عن السلطة. وهو المبدأ الذي يدينُ به كولمب ويؤمن. ومن العجيب أنّ الأب يلفظ هذا الفتى، ويرفضه، رفضا باتا وقاطعًا، فيما تتمسك به ابنتاه ، الكبرى تستلطفه لكونها لم تعرف شابًا غيره، والأخرى توانيت تراوده عن نفسه مراودة امرأة العزيز لفتاها

الذي شغَفَ قلبَها حبًا، وتبعا لذلك سرعان ما أصبح عشيق الأختين، فتتبادلان القبلات معه في خفية عن الأب، وفي خفية عن بعضها، وتنتهي الأمور بمادلين بجنين يولد ميتا(8). ولكي نرى الفارق بين الأب والفتاتين من ماران نذكر الحادثة التي كشفت عن أن ماريبه يحاول أن يتعلم العزف من البنتين، فاستشاط الأب غضبًا وحطَّم الفيولين (9) مخاطبًا الفتى في سورة انفعاله، وغضبه، الشديد: " اسمع يا سيد. آهات النحيب التي ينتزعها الألم انتزاعًا من صدر ابنتيّ أقرب إلى الموسيقى من الأنغام التي تعزفها أنت. اترك الساحة، ولا تعد إليها قط. فأنت بهلوان عظيم الشأن، لكنك موسيقيّ لا شأن له، ولا يعدو حجْمُه حجْمَ خوخة، أو خنفساء، ينبغي لك أن تعزف في قصر فرساي. " (10)

يتنبأ دو سانت كولمب بكلماته تلك بالحدث التالي، فقد تولى ماريه، الذي لم يتجاوز العشرين، منصب موسيقيّ الملك (11) وتعليقًا على رغبة ماريه في الزواج من مادلين يقول كولمب: " لا أدري إن كنت سأزوجك ابنتي. لا شك أنك رجل ذو مركز يدرّ دخلا جيدًا. وتعيش في قصر يحبُّ ملكه الألحان. لكن سيان عندي أن يعرض امرؤ فنه في قصر منيف، أو في كوخ حقير، تهتز فوقه أغصان شجرة التوت، وبالنسبة لي، هناك ما هو أكثر من الأنامل، والأذن، والمقطوعة الموسيقية، والفنّ.. إنه الهوى الذي أعيش. " (12) إذًا هما نقيضان، عازف يريد أنْ يوظف موسيقاه لإمتاع الملك، وموسيقار يريد التعبير عن هواه، أي عن شعوره الفياض، والمفعم، بالحب.

وقد راوغ ماريه بدوره الذي يشبه سائس الخيول، وهو يهم بترويض الجواد الجامح، فيحاول أن يتسلل خفية للكوخ بعد أن علم بما لدى كولمب من مؤلفات موسيقية مثيرة لم يسمع بها أحد، إلا أن السيد كولمبْ لم يقع في الفخ،

ومع ذلك لم يبلغ اليأس مبلغه من ماريه، وعلى الرغم من الجفوة التي باعدت بينه وبين الأسرة ردحًا من الزمن تزوَّج فيه من امرأة أخرى، إلا أنه ظل يتحين الفرصة للحصول على أنواط القطع الموسيقية السرية لهذا الموسيقار العجيب. وحانت الفرصة عندما طلبت مادلين، وهي تحتضر، أنْ يأتي ليعزف لها قطعة " الحالمة "، وهي القطعة التي طالما عزفها عندما كانا يخلوان ويمارسان الحب. كانت مادلين تحبه حبًا صادقا قويًا فيما هو يداجي، ويخادع، باحثا عن التسلية لا غير. وفي مشهد متوتر يتناول ماريه الفيولين ويعزف المقطوعة (الحالمة) لكن هذا العزْف هو آخر عهدها بالحياة ، فبعد مغادرته الكوخ ماتت منتحرة بأنشوطة صنعتها بنفسها من أحزمة السرير. وما هي إلا أيام حتى كان ماريه في طريقه للكوخ بناءً على استدعاء السيد كولمب، فكان درسه الأخير له هو أن الموسيقى أكبر من الملوك، وأكبر من المجد، وأكبر من التعبير، وأغلى من الذهب، وأرقّ من الحب، وأطهر من الحسرة، وأكثر ألمًا من الهَجْر، وأكثر حلاوة من الحلوى، التي تقدم لشخص غير مرئي- في إشارة لزوجته المتوفاة- وإنما هي تنهُّدات أولئك الذين يُعْوزُهُمُ البيان، وهي مناغاة الأطفال، وضربات الإسكافي (13)، وأخيرًا يدعوه ليسمعه المقطوعتين السريتين، وهما " الدموع " و " قارب الموت " وفي اللحظات التي يعلو فيها صوت الموسيقى تتلاقى أنظارهما فإذا هما يبْكيان، ولم يعُد ماريه لقصر فرساي إلا مع بزوغ الفجر. في العبارة الأخيرة " مع بزوغ الفجر " غموضٌ يُسبغ على الأثر كله ما يمكن أن يوصف بطابع انعدام التحديد، أو اليقين. فهل توفي كولمب؟ ثمة ما يشير لذلك، فقد سمعه ماران وهو يهمس لنفسه قبل أن يدلف الكوخ قائلا: " آه. إني لا أخاطبُ إلا ظلالا غدت اليوم جدَّ هرمة. ولم تعد تتحول عن مكانها. آه لو أنّ

في هذا العالم أحدًا غيري يتذوَّق الموسيقى. إذًا لكلمته، وعهدت له بها، وعندئذ أستطيع أنْ ألفظ أنفاسي الأخيرة. " (14)

فبهذه العبارات يكون الكاتبُ قد أوحى إيحاءً غير مباشر بأنّ ماران هو من سيعهد إليه بأسرارهِ بوَصْفهِ آخر من يتذوَّقون الموسيقى، ويقدرونها حقَّ قدرها، بعد أن أبدى ما أبداهُ منْ حرْص شغوف، وولع يصل حد الهوس، بالاطلاع على الألحان الخفيّة لكولمب، وفي مقدمتها مثوى الحسرات، ودموع، وقارب الموت.

إذا تخطينا سؤال العلاقة المتوترة بين الفن- الموسيقى – والسلطة – الملك لويس الرابع عشر، والبلاط ، وهي الفكرة الأساسية التي تدور حولها الرواية، وتجاوزنا الفهم الدقيق لطبيعة الفنّ، مثلما أفاض في الحديث عنها كولمب لماريه، والفارق بين الحبّ الحقيقي الذي يتمثل في عشق مادلين لموسيقيّ المَلِك، وهيام كولمب بزوْجته المتوفاة، مقابل الخداع والمُداجاة اللذين اتصف بهما ماريه في علاقته الغرامية بكل من مادلين، وتوانيت، إذا تجاوزنا ذلك كلّه، وَواجهنا السؤال الذي طرحناهُ في مستهل هذه الدراسة عن النمط الذي تمثله الرواية في علاقتها البنيوية بالتاريخ، لاحظنا أنّ الكاتب لا يتعمَّد اللجوء لمدونة تاريخيةٍ ما، يحيلنا إليها على النحو الذي نجده في " ليون الأفريقي " لأمين معلوف (15) ، أو في " المخطوط القرمزي " لأنطونيو غالا الإسباني (16) وقد أسْعفَه في هذا اعتمادُهُ القويُّ على السرْد المُكثف في الرواية؛ فالإفراط في الإيجاز الذي يَبْلغُ درجة الشح أغناهُ عن التطرّق لحوادثَ تاريخية وقعتْ في الحقبة التي تمتدّ من العام 1650 إلى العام 1689 وهو العام الذي أوحى لنا فيه إيحاءً غير مباشر بنهاية حياة الموسيقي كولمب. فالكثيرُ من الروائيّين الذين يكتبون روايات تاريخية يظنّون أنَّ من واجب الكاتب أن يُلقي الضوءَ على الحوادث التي جرتْ

في الحقبة التي تشملُها الرواية، فتتكدَّس المُجْريات وتتنوع الشخصيات، وتكثرُ الأمْكنَة، مما يوقع القارئ في ملابسات التأكّد من أن هذا السرد التخييلي يعكس الحقيقة التاريخية أمْ لا، وما إذا كان يمثل زيادة تؤدي لانتفاخ النص، مثل بالون كبير، برغم أنّ الحبكة لا تتطلبُ، ولا تستدعي، مثل ذلك الانتفاخ مثلما هي الحال في رواية واسيني الأعرج " البيت الأندلسي "(17). وقلما يتمكن الكاتبُ من رصد الحوادث التاريخية رصدًا دقيقا من غير فجوة هنا، وثغرة هناك على النحو الذي نجده في " أصل وفصل " لسحر خليفة، أما باسكال كينيارد فقد تخلص من هذا كله بفضل التكثيف الذي انماز به مُتخيّله السردي. فهو تكنيكٌ أملى عليه - من جانبٍ آخر - تقليل عدد الشخوص، وعدم الإسراف في رسم ملامح الشخصيات التي ظهرت على نحو أو آخر، فمعرفتنا بالشخوص معدومة، أو شبه معدومة، باستثناء كولمب، ومارانماريه. فما الذي نعْرفُه عن مادلين، وتوانيت، سوى أنهما ابنتا كولمب، وتعزفان، وتحبان الموسيقى، وتولعان بماريه . وما الذي نعرفه عن زوج البطل المتوفاة؟ لا شيء إلا ما تبديه من حبّ للموسيقى. وما الذي عرفناه في الرواية عن الكاهن ماتيو، وعن الموظف في البلاط كونيه، وعن هذا أو ذاك من الإسكافي، إلى صانع الآلالات الموسيقية، إلى الرسام الذي أنجز لوحة لكولمب تظهر فيها زوجته المتوفاة؟ وهذا أضفى بصورة من الصور أهمية قصوى على شخصية كولمب، ووضعه في دائرة الاهتمام، وفي بؤرة الأضواء التي تسلط على محكي الرواية، فهو ضرب من التبئيرfocalization لا يشاطرُه فيه سوى ماريه الذي يعد من باب التبئير الثانوي، فكلّ ما قيل عن ماريه جاء من أجل الوضوح المطلوب في ملامح كولمب، وتعميق تلك الملامح، والخطوط، وإظهار الظلال، مع الأحوال النفسية، والعصبية، لهذا الفنان العاشق للموسيقى، أي أنَّ جُلَّ ما في الرواية

من تفاصيل على ما فيها من التكثيف، وظف في بلورة شخصية الموسيقي الغريب دو سانت كولمب، ونهايته المحتومة. فلم يفرض التاريخ على هذه الرواية إذًا، ولم يكتف الكاتبُ بإعادة قراءة التاريخ وتدوينه بأسلوب سرديّ يتقيد فيه بمحتواهُ المعرفي، ولكنَّ التاريخ يمثل طيفًا يتراءى خلال قراءتنا لها من بعيدٍ، كنغمة موسيقية معينة تظهر من حين لآخر في قطعة تحتوى عشرات، إن لم نقل، مئات النغمات، التي تصرف الانتباه عن تلك النغمة المتكررة الآتية من بعيد.

بهذا المفْهوم تعدّ رواية باسكال كينيارد هذه مثالا للرواية التاريخية التي لا تتناول التاريخ تناولا مُباشرًا، وإنما تكتفي منه بالقليل الذي الذي يكفي ليُضْفيَ على النصّ صفة الإيحاء بالماضي، بدلا من الواقع، وإنْ كانتْ - في حقية الأمر - روايَة تصفُ الواقع، وما فيهِ منْ توتُّر، وصراع، من خيانةٍ وخداع، من مؤت وحياة، باعتبارهِ - مَجازيًا - من إرْثِ الماضي.

من إشكاليات السرد التاريخي

يتضح لنا الوعي الناضج بعلاقة الرواية بالتاريخ إذا نحن وازنا بين رواية باسكال- التي سبق الحديث عنها- ورواية سحر خليفة " أصل وفصل " التي أرادت لها أن تكون رواية تاريخيّة، والعنوانُ لا يُوحي بالمُحتوى مباشرَةً، فثمة من يُؤْمنون في مدينةٍ محافظةٍ، مثل نابُلسَ، بتأثير الأصْل العشائري في منزلة الإنسان، زكيّة- من شخصيات الرواية- تؤمن بذلك، وأخوها، وأبناؤها: وحيدٌ، وأمينٌ، ووداد. وعندما يُتوفّي الزوْجُ المُنحدرُ من آل قحطان، تُضطرّ للعمل في حياكةِ الملابس، لكنّ أخاها يعودُ من حيفا، ويغدِقُ عليْها، وعلى الأولاد، بعد حِرْمان، ويصاهرُها فيزوّج ابنه رشاد من وداد، ويزوّج وحيدًا- ابن زكيّة - من ابنتهِ هُوَ رشا، وتطرَّد حياة الأسْرة ما بيْن نابلسَ تارةً، وحيفا تارةً أخرى، إلى

أنْ يتعرّف وحيدٌ على شيخ الجليل، وهو الاسم "الحركيّ" الذي تختارُهُ لإمام الثوريّين عزّ الدين القسام. ينضمَّ وحيد- خلافاً لأخيه أمين- للثوّار، ويُضطرّ، مرارًا، للاختفاءِ في "حبْس الدم "، قبل أنْ يلاقي الشيخ نحْبَه في حُرْش (العَمْرَة) بيَعْبد.

أما وداد، فقد تاهتْ بها السبلُ، لأنّ زوجها الطائش تزوّج عليها واحدة أخرى، وتبيعُ مصاغها لتنشئ به مع (عليا) صالونًا لتجميل النساء، وعليا تخُطبُ، ويؤأدُ المشروعُ في مَهْدِهِ. وروزا الأميركيّة تجيء لتنشئ مدرسة زراعيّة باسم أبيها (خضوري) لتضمّ طلابًا عَرَبًا ويهودًا، بيد أنّها تخفقُ في تحقيق هذا المَسْعى، مثلما تخفق في إنشاء كليّةٍ للتمْريض، نظرًا لمُعارضةِ وايْزمَنْ، وبن غوريون، وأخيرًا جابوتنسكي. وتنتهي الرواية بمحاصرة كلٍّ من روزا، وليزا، والحاكم البريطاني- سير آرثر - في السَّرايا بالقدس، ومعهم أمين، وواصف، والمخرج الأميركي، وآخرون.. فيما يشْبهُ الإعلان عن قيام الدَّوْلة العبْرية، لتذهب تضحياتُ الفلسطينيّين هباءً منثورًا، لأنها، في رأي السارد، انتفاضاتٌ عَفَويّةٌ، مرْتجلة، ساذَجَة، تفتقرُ للتنظيم، والوَعْي، والصِّدْق. والذين قاموا بها من الفلاحين، وهمْ يفتقرونَ إلى "الأصْلِ والفَصْل"، مثلما جاءَ على لسان زكيّة في سياقٍ مُخْتلف. ويتضح أنّ شقيقها، وإسحق شالوم، يعملان معًا في تهريب السلاح(18) وتزويد المُسْتوطنين به، وعندما يكتشف وحيدٌ ذلك يسمع أحَدَ العمال، وهو يقول: " خالك مِسْكين، وأهْبَلْ، يتعامل مع اليهود، يؤمّن لهم السلاح ليقتلوا به الثوّارَ، وأنَّ رشادًا، صهْرُهُ، طائشٌ، لا هو سكران، ولا صاحي(19)".

وهذا الكشفُ يرْمِزُ- في هذا المَوْقع بالذات- لشيءٍ لطالما خفيَ عن القرّاء، وعن العارفين بتاريخ فلسْطينَ، وهو أنّ بعْضَ الفِلَسْطينيين أسْهموا في تسهيل

هجْرة اليهود إلى فِلسْطينَ، وتزويدِهِمْ بالسّلاح: " ذهبَ إلى الميناء، وَجَدَ خالهُ يأمُرُ، وينادي، من يحمِلُ صناديقَ البرْتقال، وتنك الزيْتون.. إذاً.. هنا يحْدُثُ كلّ هذا. صناديقُ سِلاح، وتهْريبُ موادّ، وتغييرُ ملامِح فلسْطين(20) ".

ولإضفاء بعض المنطق على هذا المؤقف، تركّزُ الكاتبة على زيارةِ وحيد، وزوجته، لكيبوتس عَخْشافْ، ففي هذه الزيارة يوقنان أنّ اليهودَ مثقفون، ومزارعونَ، وأنّ خبْرتهم بالزراعة، وغرْس الزيتون، تفوق خبْرة العربيّ، والفلسطينيّ، بمئات المرّات، وهمْ – بما لديْهم من تقنية- يستنبتون من الزيتون في عشْر سنين ما يضارعُ الزيتون الرومانيّ الذي تضربُ جذورُه في الأرْض منذ ألفيْ سنةٍ، وأكثر. والتركيزُ على الفوارق الثقافية بين العرب، واليهود، ينتهي، وفقاً للمنظور الذي يرنو منه السارد للموضوع، إلى أنَّ اليهود أرْقى، ويتصرفون تصرُّفَ الملائكة، في حين أنّ العربي، والفلسطيني، خاصّة، لا يتصرّف إلا تصرُّف البدائيّ، الذي لا يعْرف الحضارة، ولا الحضارة تعرفه. فاليهوديّ أطيَبُ قلبًا من العربيّ، لدرجة أنّ رشا، زوجة وحيد، ابن المدينة، الذي ليس لبّانًا، ولا ابنَ لبّان، خلعتْ، متأثرة بطيبة قلب سارة، إحدى أساورها، وقدمتها هدية لها: " ما كانَ منها إلا أنْ نزعتْ سواراً من أساورها، وألبِسَته لسارة دليل عرفان، وصداقة، وبداية عهدٍ جديدٍ من التفاهم، والانْسجام، لأنّه- مثلما قالتْ سارَة بإيمانٍ- الناسُ للناس.(21) "

وفي الوقتِ الذي تصفُ فيهِ الكاتبة اليهود بالطيبة، والروح الملائكيّة، يبْرزون في موقع آخر بخلاف ذلك، فجفيرت شالوم التي تنحَدِرُ من أصْل روسيّ، وبولندي، لا تخفي شعورها بالاسْتعلاء، على الفلسطينيّ، والعربيّ، فعندما قامتْ بتقطيع كعكة الميلاد، وتوزيعها على الحُضور، أنِفَتْ أنْ تقدم لوحيد، ولزوجتهِ، ما تقدمه للآخرين، مما أشْعَرَهُما بالخجل. وهذا شيءٌ يتكرَّرُ

عندما يجري الحديثُ بين روزا والحاكم الإنجليزي عن مشروع المدرسة الزراعية بحضور وايزمن، وبن غوريون، فهما لا يَجِدان حَرَجًا في تشبيه العرَبِ بالدَّواب. وتتحول الشخصيّاتُ، في هذه الرواية، منْ مؤقفٍ لآخر، تحوُّلا سَريعًا، مُفاجئًا، دون أن يوطأ له بمقدِّماتٍ تجعلُ منه تحوّلا مُمْكناً، أو متوقعًا، على أقلّ تقدير. فعلى سبيل المثال، يتحوَّلُ وحيد إلى ثائر في صفوف القسّام على نحْوٍ مُفاجئ(22)، ويتحوّل أمين - الطالب في المدرسة- إلى خبير سياسيٍّ ذي تجْرِبَةٍ عميقةٍ، وطويلة، فوْر التقائه بالشيْخ ؛ فهو يخاطبُهُ بكلام لا يَصْدُرُ إلا عمّن عركته السِّياسَة عَرْكَ الرَّحى: " أنت تحرّض البسطاءَ، وتدفعُهُمْ للانتحار، ماذا لديهم؟ سلاحٌ عتيقٌ، لا يصلح لصيْدِ العَصافير.. ووضْع دوليّ مُتحيّز.. وجوٌّ عربيّ ممزَّق.. لا يعْبأ بهمْ.. أنتَ يا سيّدي الشيّخ تجازفُ.. منْ يرْعاكمْ؟ حتى القدْسُ لا أحدَ فيها يهتمّ بكمْ. لماذا التضحيةُ بلا طائل؟ لماذا الموتُ بلا مُقابل؟ وأخي هذا لماذا تورّطُه؟(23) ". مع التذكير بأنّ منْ يقولُ هذا الكلام ما يزالُ على مقاعد الدَّرْس. وليت المؤلفة تقتصرُ على هذا " المَطَبّ " وهو أقرب إلى الفنّ منْه إلى شيءٍ آخر، فهي تصرُّ، في موْقعٍ ثانٍ، على أنّ أتباع الشيخ كانوا: إمّا لصوصًا، وإما مُجْرمين، وقطاع طرق (24)، وأنّ القسام سَمِعَ بأعْمالهم، فامتدحهُم، ولقبهُم بالأبطال، والمُجاهدين، ولهذا سرعانَ ما انضمّ هؤلاءِ اللصوصُ إليْه، فرحَّبَ بهم، و"احتواهمْ " ومن هؤلاء الزيبق الذي اعتاد الانحراف منذ صِغَره (25). يقول الراوي في مؤقع ثانٍ، واصفًا أتباع الشيْخ، وثوارَه: " تنظيمٌ يضمّ اللصوص والمشرَّدين، وهذا ما لا يخْجلونَ منْهُ، لأنَّهُم أصْبَحوا شرفاءَ، وأتقياءَ، بفضْل الثوْرَة، والإيمان (26) ".

وعقيدة هؤلاء الثوار تساوي بيْن " السَّرقةِ والجِهادِ " ومن غريب مايلفِتُ النظرَ، في هذه الرواية، تشويه الكاتبة لتاريخ فلسطين، فالذين اعتادوا أنْ

يَهْتفوا" يا ظلامَ السِّجْن خيّمْ .. إننا نهوى الظلاما" باتوا في الرواية لا يُحترمون من يُسجن؛ فوالدُ محمود – ابن الجيران- غيرُ راضٍ عن ابنه، ويتأفّف منه، لكونه يعمل ضد حكومة الانتداب، ويُسجَنْ غيْرَمرَّة (27)، فهي إذا لا تفرق بين من يسجن لأسباب سياسية ومن يسجن لارتكابه جنحة أخلاقية، أو جناية، أو جريمة من الجرائم التي يعاقب عليها القانون بالحبس. وفيما بعْد، عندما تنضُجُ شخصيّة أمين، ويصبح صحفيًا، وكاتبًا، يُظهرمن الوعي ما لا يتّفقُ مع زمن الحكاية. والواقع أنّ لدى المؤلفة مُشكلةً مع الزمَن، فقد ذكرت أنّ وداد حاملٌ في أول الرواية، واستمرتْ كذلك حتى الفصول الأخيرة، بمعنى أنّ الأحداث لم تتجاوز مدة الشهور التسعة، إلا بقليلٍ، في حين أنّ بقيّة الحوادث، ومنها ثورة القسّام التي بدأت في الرواية، تستغرق تاريخيّاً بضْع سنوات، وهذا معروفٌ. ويتضحُ هذا الإشكالُ حين تعاتبُ وداد أمّها لتزويجها من رشاد، فتقول لها: ولكنَّكِ وافقْت ِ، فتردّ وداد، قائلة: كنتُ صغيرةً، مع أنّ الفرق بين هذا الحوار، وزمن الزواج، لا يتعدى بضْعَة أشْهُر، فهل كبُرتْ فيها كثيرًا؟ ويبدو الخلطُ في الرواية كبيرًا، وهذا مأزقُ من يحاول كتابة الرواية التاريخية ملتزمًا بالتاريخ متحررًا منه في الوقت ذاته. فعندما تَذكر الخبيرَ الزراعيَّ الصّهْيونيّ (كالفاريسكي) الذي قدِمَ لفلسطين من بولندا، مكلفاً بشراء الأراضي لتوطين المُهاجرين الجُدُد، تصفه المؤلفة بالطيبة، فهو يشعر، في الوقت الذي يُخلي فيه الفلاحين من الأراضي بالقوة، بالذنب الذي يثقلُ ضميرَهُ – يا حرام!- لأنَّهم " فقراءُ، ومساكين، ولهم أرواحٌ، ومشاعرُ، أليسوا بشرًا؟ ومع ذلك تحمَّل ذلك كله في سبيل إسْكان الإخْوة منَ المَهْجَر(28). " ولا شكَّ في أنّ الكاتبة تتوقع أنْ يقول القارئ: كثَّرَ اللهُ خيْرَهُ، فهو يقرّ بأنّ الفلاحين

الفلسطينيّين بشرُ، وهو - على الأقلّ - أفضلُ حالا منْ بنْ غوريون، ووايزمن، فهو برأي الراوي مستوطنٌ ملائكي!

صفوة القول أنّ الرواية ما كانت لتُكْتبَ بهذه الطريقة لو أنَّ الكاتبة قرأتْ تاريخَ فلسطين الحقيقيّ، لا الرسميّ، ولم تلتزم بتقصّى ما جرى في الحقبة التي تدور عنها وفيها الأحداث. وذلك ما فرض على التاريخ في الرواية تفسيرا إيديولوجيا لا يقنع القارئ؛ فالإضرابُ تعدّه سببًا للنكبة، والقسام، وثورته، هما أصْل المأساةِ، وفصْلها: " أشْعَل الفتيل في غيابِ التنظيم في الشارع، وخُطبِ القادَةِ، ووجهاء القدس، وغيابِ ستةِ أحْزابٍ، ومشايخ.(29) " وهو من الغفلة بحيث يعتقد- فيما يروي السارد متهكّماً - أنَّ ثورته ما إنْ يُشعل الفتيل حتى تمتد إلى السودانَ، والمغرب(30). ولا يفتأ يُعلّلُ هذا الإخفاق من منظوره، لأنّ الثورة عنده ليست للأنقياء حسْبُ، بل للأشقياء والمجرمين فيها نصيبٌ(31).

وإلى جانب هذه المزالق، التي لا يحبُّ القارئ الوقوفَ عليها في النصّ، ثمة مزالق أخرى، من بينها أنَّ الكاتبة ليْسَتْ على دراية كافيةٍ بالمكان الذي تدور فيه الحوادث، مما أوقعها في بعض الأخطاء، منها أن القسام، وثوّاره، خرجوا من حيفا – وهي المرة الأولى، والوحيدة، التي تذكرها الرواية- باتجاه(يَعْبد) وفي الطريق يقترح (الزبيق) الاستراحةَ في مَغارَةٍ مُطلةٍ على عيْن جالود، وفي الصباح حين أفاقوا، وانطلقوا، وجدوا أنفسهُم في حُرْش يَعْبَد(32). والحقيقة أن المسافة بين المكانيْن كبيرةٌ جدًا، فعين جالود تقع في وسط المسافة بين قضاء بيسان وقضاء جنين، أما يَعْبَدُ فتقع على الطريق التي تصل عرّابة بنابلس. علاوة على أنّ الشيخ اسْتشهد في أحراش (العَمْرَة) على مسافة ستة كيلو مترات منْ يَعْبد، ومارسَ النضال، والقتال، لسنواتٍ قبل أن تنتهي ثورته هذه

النهاية، فقد كان أعلنَ عنْ حرَكتهِ في جامع الاستقلال بحيفا سنة 1929واستُشْهد في نوفمبر من العام 1935. وكانت حركته تلك مُقدّمةً لثوْرَة 1936 وأكثرُ قادتِها من القسّاميّين. وأورد إحسان عباس في" غربة الراعي " (33) رواية شاهد عيان عن هذا الرجل الجليل، لتأتي الكاتبة فترسُمُ له مثل هذه الصُّوَرَة، لا لشيء إلا لأنّ ثورته كانَ عمادُها منَ الفلاحينَ، وَهُمْ - في رأي زكيّة- لا أصلَ لهُم، ولا فَصْل.

علاوة على ما سبق، تتناول الكاتبة حوادث من التاريخ الذي لا يزال بعض من صنعوهُ، وعاشوهُ، أحياءً، وهم لا يستطيعون التخلي عن الصورة الحقيقية الراسخة في الذاكرة لصالح المَحْكيّ السردي، والمتخيل الروائيّ، ولذا سرعان ما يقابلون المَحكيَّ السردي بالتاريخ الحقيقيّ، فيكتشفونَ، بيسر، الاختلاف، ويُنكرونَ ما يبثه الراوي من تفسيراتٍ إيديولوجية تعبّرُ عنْ وجْهَة نظر المؤلفة، فينفرونَ منَ الرواية نفورَهُم من التزوير المتعمَّد للتاريخ المُوَثق. وهذا شيءٌ لا نقف عليه في رواية كينارد، وكان بإمكان الكاتبة أنْ تنتزع من السياق التاريخي جزءًا تسلط عليه الضوء، وأنْ تضربَ صفحًا عنْ سائر التفاصيل، وأنْ تتجنَّبَ التفسيرَ الذي يُفْرضُ قسرًا على المُجريات، وأنْ تتأكد من سلامة المقاييس، والأبعاد، التي طغت على الحكاية، لا سيما على مستوى الزمَنْ، والمكان.

إشكاليات أخرى ورواية أخرى

ومن المنزلقات التي يقع فيها كتابُ الرواية التاريخية تكرار الحكاية غير مرة في روايات متعدِّدة لكتاب مختلفين جدًا. فالسفر برلك ، من حيثُ هُوَ مَوْضوع ، لا جَدَّة فيه ، ولا طرافَةَ ، لا من حيثُ هُوَ تاريخ ، ولا من حيثُ هُوَ حَكايَة. فقدْ كتبَتْ قَصَص: منها "الرغيف"، وأخرجت أفلام: منها "سفر

برلك" ، وكتبت مسلسلاتٌ دراميَّة تلفزْيونيّة ، ونُفذت: منها " إخوة التراب " ، وغيْرها الكثير، عن الموضوع نفْسه ، الذي يلحّ عليه سليمان قوابعة(2010) في روايته التاريخية، "سَفرْ برْلك" (34) ، فأحدُ أبطال الرواية، وساردُها الرئيس، عليّ بن الشيخ عبد الله الشاهد، يمثل النخبة الدينيّة المتعلمة، والمثقفة ، في ذلك الحين ، ممَّن استطاعوا أنْ يفلتوا من حملات التجنيد، رغم أنَّ أباهُ الشيخ سيق إلى القتال، واختفتْ أخباره قبل أنْ يتعرَّف إليه حسن الشامي. عليّ هذا، إذن ، (فراري)، عند العثمانيّين و(دخيل)، عند البدو في جُرْف الدراويش، وعرب الشيخ مصلح(35). وهذا الدخيل يُخفي ، طيّ ملابسه ، مفكرة والده. ونحن لا نعرف عن تلك المفكرة إلا أنها تختزنُ تداعياتٌ منْ زَمَنْ عجيب ، يسترق عليٌّ إليها النظر من حين لآخر، ويقرأ. فتبدو هذه القراءةُ لعرب الشيخ مصلح لغزًا غامضًا، يدعو للشكّ والتساؤل، والحيرة. يقول أحدُ الشخوص: " الرجل دخيلُ عربْنا. يمْكن هو مَطرود بثأْر ، أو عامل لهُ عَمْلة. عندُه سرّ والواجب نَحميه.. ومصير هيذا الحيّ نعْرف خبَرَه. "(36) وهذا يعني أن عرب الشيخ مصلح لا يعرفون شيئا عن السفر برلك وعن الفراريين، ونعرف، من قراءته الأولى للمفكرة ، أنّ حوادث القصّة تبدأ نحو عام 1908، وهي سنة حبلى بالمتغيرات عثمانيًا، ففيها جرى مدّ خط سكة الحديد الحجازي (جحْشة السلطان)، الذي يصل دمشق بالمدينة المنورة ، وصدَرَ ما يُعرف بالدستور العثماني، ورافق ذلك ظهورُ الاتحاديّين دعاة التتريك، أو ما يُعرف بالحركة الطورانية، التي مهَّدتْ للانقلاب العثمانيّ.

وفي موقع آخر من الرواية يذكّرنا الساردُ، عن طريق الحوار، ببعض ما تنطوي عليه عباءة عليّ من أسْرار، وخفايا، يتوقُ الكثير من عرَب الشيخ مُصْلح لمعرفتها: " أنت يا علي مجروح. أنشدك يا وليدي خبِّرْني.. ويبقى سرّك

في بير" (37). ترى هل السرّ الذي يُخفيه عنْ عَرَبً الشيخ هو فرارُه من عَسْكر السلطان، الذين اقتادوه مُصَفَّد اليديْن إلى التجنيد، وعندما أعدّوا لهُمْ طعامًا، وأتوْا على الشواء كلّه، استغرقوا في النوم، فاغتنم الفُرْصَة السانحة ، وجرّب حظهُ في الفِّرار، من دونَ أنْ يلتفت وراءَه؟ إذا كان هذا هو السرُّ الذي يُخفيه، فهو ليس بشيء: لأنَّ عربَ الشيخ مُصلح يعرفون الكثير جدًا من مثلً هذهَ الحكاية لا سيما حكايات الدوّاج، ومحمد الهلّي، ومَخْلَّد، وغيرهم ممَّنْ لا يبخلون، ولا يضنّون، بالأخبار الجديدة عن عسْكر العُصْمَلي، وذلك شيء يبدو للقارئ متناقضًا، كون الحوادث السابقة توحي أن عرب الشيخ مصلح لا يعرفون من أمر الفراريين أي شيء، أما إذا كان السرّ الذي يُضمَّرُه يتعلق بحياته الشخصيّة، فقد أورد لنا الساردُ نفْسُه (عليّ) جزءًا منْ ذلك في موقع آخر، فهو ابنُ الشيخ عبد الله الشاهد ، الذي عاش في البقيع ، وتردَّد ، صغيرًا ، إلى حلقاتً الدروس، وعرف أخواله في وادي العقيق معْرفةً جيّدة. على أنَّ الشيخ حَمَد، الملتزم بواجب (الدِّخالة) لعلي الطيّب، لا يقتنع بجدوى هذه الظنون: فهو يسأله صراحةً، قائلا:" كانَ عندي هرْج في الضمير نوَيْت اذكره. اتخبرْني عن الأهل. وعنْ مَشْوارَك القديم. وأقول شفتك مرّات تلتفت لعبّك ، وتقرأ الحُروف من قرْطاس. وتحْكي معْنا نحْوي، أمْرك ما هو قليل(38) ".

وهذا الجُزْءُ من الحوار يعيد القارئ من جديدْ إلى علاقة غمُوض (علي) بالمُفكرة. غير أنَّ المؤلف - للأسَفَ - بعد هذه الإشارة يكادُ ينسى المفكرةَ نسْيانا تامًا، فلا يعُودُ لذكْرها إلا مرَّة، أو اثنتيْن، وفي موقعين متباعدين، مع أنه لا يفتأ يكرّر مرارًا على لسان محمّد الهلّي التنبيهَ على الغُموض في شخصيّة عليّ ، وما يُحيط بها من أسْرارْ تنْبئُ عنها تصرُّفاته الغريبة: " حتى في فضا المسْراح

ألقاك مشْغول البال، أنا أخوك.. إنْ احتجتني تلقاني، مثل ظَلّك. اترُك الهمَّ يا علي. الدنيا تفرَج " (39). ويتساءَل القارئ ، ها هنا، محقًّا: ما الغامض في شخصيّة الدخيل؟ أهو فرارُهُ منْ الجندرمة، أم هو المفكرة التي تراجعت من المركز إلى الهامش؟ لا الخيار الأول يَصْلحُ أنْ يكون تفسيرًا لذلك الغموض، ولا الخيارُ الثاني. ثمّة احْتمالٌ آخر ، وهو أنْ ينْبُعُ الغموض من علاقته بذويه. يستعيدُ البطلُ الساردُ ، عن طريق التذكر ، والتداعي ، ما جرى لهُ مع سَرْحان ، الذي استضافه في تبوك ، بعد أنْ فرّ من العَسْكر. ويعرف من رجلْ يُوصف بالمتدثر أنّ أباه أدْرجَ في قائمة الرجال الذين سيقوا إلى الحرْبِ بوساطة القطار (جَحْش السلطان)، إلا أنّ الغُمُوضَ لم ينْجَلِ، ولمْ يتبدَّدْ أثرُه ، فهل ثمّة شيءٌ آخرُ ينطوي عليْه؟ وما علاقة ذلك بساجدة ، شقيقته؟ وهل كان العسكر يقودون النساءَ للحَرْب؟ بالطبع هذا غيرُ وارد، لا في الحكايات التاريخية المرتبطة بالسفر برلك، ولا بأيٍّ شيءٍ مما تمتلئ به الذاكر الشعبية، لكنَّ المُؤلف يباغتنا، في موقعٍ لاحقْ ، بالعودة إلى المُفكرة ، فعلي الطيّب يُلقي نظرة على فقرةْ واحِّدَةْ ، منها، وُضعَتْ بين هلالين، فهي تروي حدثًا يعودُ إلى سنة 1915، الموافقة لسنة 1233هـ ، وما قامَ به الشريفُ حسين بن علي، شريف مكة عصرئذْ، وهو تحذيرُه الناس من التعَرُّض للسابلة من العثمانيين (40) . فهذه الفقرة تثيرُ سؤالاً لمْ يتنبّه له المُؤلّف، وهو: هل كتب عبد الله الشاهد مُذكّراته هذه قبل عام 1915 ، أم بعده؟ ومتى جرى إلقاء القبض عليه ، وإرساله إلى ماردين ، قبل عام 1915 ، أمْ بعده؟ ذلك لأنّ هذه التواريخ تلقي الضوء على شخصية عبد الله ، الذي رُزقَ بغلام سمّاهُ عليًا ، في 4 آذار من سنة 1895 ميلادية، ممّا يعني أنّ عليًا - السّارد - بلغ الحادية والعشرين عند بدْء حوادث الرواية، أما الأبُ فلا بدَّ أنْ يكون قد تجاوز السنّ التي يُنتفع فيها

منهُ في الحَرْب. فقد ذكر أنّه منْ مواليد عام 1842، وهذا يعْني أنه، عند بدْء القصة، واندلاع الحرب، كان قد نيّف على الستين، أي أنه دخل مرْحلة الكهولة، التي تُسْتثنى –عادةً- من التجنيد، وفق كلّ القوانين ، والأعْراف.

وهذا يُعمِّقُ - في الواقع - غموضَ شخصيّة عليّ ، ليشملَ أهْله، فقد ذكَر لنا، في مؤضع متقدّم من الرواية، أنّه لا يعْرفُ شيئاً عمّا جرى لأسْرته، ثم يذكّر، في مؤقّع ثانْ، أنّ والدته وصغارَها يعيشون، آمنين، في كنف أخواله بوادي العقيق، مضيفاً أنّ أمه تذْرفُ الدموع حسْرةً ، على ابنتها، وهذا يثيرُ لدى القارئ تساؤلاً جديدًا ، عن تلك الابْنة ، وما الذي جرى لها لكيْ تكون مَوْضَعَ رثاء ، وبُكاءْ ، لا ينقطعان. شيءٌ غامضٌ يَرْتقي بمَنْسوبَ التشويق في الرواية، ويدَع القارئ متلهفًا لمعْرفة التفاصيل التي جرى تأخيرُها إلى أنْ عُرفَ مكانُ الأب، أولاً في ديار بكْر، وثانيًا في أضَنَة: " يا عليّ ، يا ابن عبد الله الشاهد، يقولُ حسن الشامي، لكَ عندي خبر. والدك عبد الله بن أحمد الشاهد استقر مع غيره في معسكر احتياط في مارْدين في ديار بَكْر(41)". وتتوالى أخبارُ حسن عن والد عليّ، الذي يتذكر، بغتة، وصية أبيه له، وهي أنْ يقرأ منْ مكتبتهَ كتاب "طبائع الاستبداد" ، ويتبَصَّر فيه ، فالرّاعي الحجازيّ ، الدخيل، على عرَب الشيخ مصلح ، ليس "قليلاً": فهو مفكر نهْضَويّ ، لا ريْب، والدليلُ على ذلك أنه يحفظ قصائد الهجيني من ديرة فلسطين، ويتفاعَلُ إذْ يقامُ عرْسهُ على صفية ، بنت الشيخ حمَد ، في اليوم نفسه الذي تعْلن فيه الثوْرَة العربيّة الكبرى(42). هذا كله يرى فيه الكاتبُ تمْهيدًا للإفضاء بالسرّ الذي يميط الغموضَ عن الحكاية ، فالأبُ في أضنة ، والأختُ التي خلصها بعْضُ ذوي النخوة من (إيهان) العَسْكري العُصْمليّ ، الذي اقتادها فيمن اقتيد ، واغتصبها، وعذبها عذابًا شديدًا ، وفيما هي عائدة في قافلةٌ من الناس ، في

هيئة تزْري بالوحوش ، فضلاً عن زرايتها بالبشر ، تتعرّف عليه في وضْعْ قلّما يُصدَّق ، إلا في أفلام الخيال العلمي. بهذا تنجلي حكاية ساجدة ، والأب ، والمُفكرة ، التي لم تعد مفكرة.

واختيارُ الكاتب البادية فضاءً لروايةٍ تدارُ فيه الحوادث، سواءٌ أكان الأمرُ في فضاء ريفيّ ، أم بدويّ، يقللُ منْ حرية المُبْدع الكاتب، ويحدُّ من اختياراته، فالباديَة ، سواءٌ أكانت في الأردن ، أمْ في غيره ، لا تشجّع الاختلاط ، ولا تتوافر فيها الأمكنة التي يلتقي فيها العشاق ، ولا تتعدّدُ العَلاقاتُ، والطبقاتُ الاجْتماعيّة، ولا تتنوَّعُ تنوعًا يتيحُ للمحبّين أنْ يلتقوا في خفيةٌ عنْ الرقباء، وفي مأمنْ مَّنْ عيون الأمّ الغيورة ، والأبَ المُتعصّب، لهذا وصفوا الرواية بأنّها مَلحَمَةٌ بورْجوازيّ، وفنّ مَديْنيّ.

فاللغةُ والمَكانُ، وبرغم البراعة التي أبْداها القوابعة في تصْويرةً بيئةَ الحَوادث، سواءٌ منْها ما يتعلّقُ بالإنسان ، أو الحيوان، أو حتى النبات والطير، والكلماتً والأصوات، والعادات ، والتقاليد المتّبَعَة في التعازي والأفراح ، وفي الغزو والنهْب ، وفي الاستقبال والوداع ، والفروسية وتربية الخيل، والقطعان: من إبل وأغنام ، وغيرها ، وهي براعة تجلَّتْ ، بوضوحْ ، في لغته الدارجة، التي يُحاكي فيها لغة الشخوص، في حياتهم اليوميّة، بجوانبها كافة، رغم ذلك كله ، لا يَعْدَم القارئ بعض الإشكالات السرْديّة التي يحْسُنُ أنْ ننبّه عليها لا سيما أنها إشكالات تمس الطابع التاريخي للنص، ففي موقفْ معيَّن يسردُ الكاتبُ ، على لسان الأشخاص المشاركين في الحوار، تفسيرًا للحرْبً العالميّة ، وهذا التفسيرُ قلما تعيه شخصياتٌ منْ هذا القبيل. وشيءٌ آخرُ هو تكرارُه كلمة " تركيا "(43) ، في الإشارة إلى الدولة العثمانية ، وقد لا يكونُ الأمْرُ دقيقًا: لأنّ هذه الكلمة أطلقتْ على الدولة بعد سُقوط الخلافة، والحوادثُ، في الرواية ، لم تصلْ إلى

السقوط. علاوةً على هذا ، ثمّة حكاياتٌ قصيرة رُويَتْ ، في الأثناء ، لا علاقة لها بالحكاية التي تقوم عليها الرواية ، مثل حكاية ترويض الجَمَل الحانِق(44) ، ومنها حكاية الصبيّ الذي عُثر عليه قتيلاً (بدر)(45)، كذلك الغزو الذي تعرض له عرب الشيخ ابن مصلح (46)، فلو انتزعَتْ هذه الحكاياتُ من مواضَعها في النصّ لما شعَرَ القارئ بأيِّ نقْص. أما رسْمُه الشخوصَ فقد جنح للنموذج النمطي، وهو نموذجٌ غيرُ رديء، على أيّ حال، لكنه إذا طغى على الرواية التاريخية خاصة ترك فيها إحْساسًا بانعدام التضْج، وأنها كانتْ في حاجةْ ليكون بين شخوصًها بعْض الشخصيات النامية المتغيّرة، التي تحْدثُ، بتغيُّرها، شعورًا بديناميكية النصّ، وبعْدةً عن السكون. ولم يُبْد المؤلف اهتمامًا بتصوير العالم الداخلي للشخوص، مثلما نلاحظ في تصوير باسكال كينيارد لشخصيّة دو سانتْ كولْب، وعالَمُهُ الخفيّ، الذي أصْبَحَ بالطبع غيْرَ خفيّ، مكتفيًا بتسليط الأضواء عليها من الخارج، عبْرَ بعْض الأفعال. وبعْض هذه الشخصيات تظهرُ في الروايةً بطريقةْ عشوائيّة، ثم تحتلُّ موْقعًا في فضاءً الحِكايَة، ثم تغيبُ دونَ أنْ تترك فراغًا، في أكثر الأحْيان. فحسن الشامي، وكذلك الدوَّاج، والهلّي، يشعروننا- في بعْض المواقفَ- بحُضُورهمْ المُهمّ ، لكنهم يختفون، في أخرى، ولا يظهرون، ممّا يُضْفي على بعْضَ الشّخوص الطابَعَ الشبَحيّ، علاوةً على الطابع التقليدي للنظرة التاريخية، في الرواية ، فالمؤلفُ يتبنّى، عبر السارد المشارك النظرة السّائدَة للتاريخ، وهي تمثل وجهة نظر مُنْحازَةً، في الغالب، ولا يَحْسُن بكاتبً الرواية أنْ يلتزمَ تلك النظرة، فالأنسبُ أنْ يلقي الأضواءَ على العناصًر الخفيّة المُحرّكة للحوادث التاريخية، وأنْ تكون له رؤيته الخاصّة لما وَقع، وما جرى، والقارئ، وحدهُ، هو منْ يقترح التفسيرات المُمْكنة، والمُضمَرَة، فيه.

صفوة القول أنَّ التاريخ ينبغي ألا يتجاوز، بحضوره في الرواية، الحدودَ التي تسمح للكاتب بالتركيز، واستبعاد التفاصيل التي توشك أنْ تورط الروائي بما لا يُحتمل تصْديقهُ، والقبول به، علاوةً على أنَّ الكاتبَ ينْبغي له ألا يلتزم بالمدوّنات التاريخية التزاما كاملا، وحرفيًا، فذلك التزامٌ محفوفٌ بالمخَاطر، وكلما كان الكاتب بعيدًا من حيث الزمنُ عن الحقبَةِ التاريخيّة التي تبْنى عليها الرواية ازداد قبول القارئ، وحَسُن تلقيه، لكوْن الحوادث بعيدةً في الماضي، مما يتسعُ مَعَهُ هامش التخييل، وتجاوزُ البعد الوثائقي للتاريخ. أمّا الشخصياتُ فلا ينبغي للكاتبِ أنْ يرْكن فيها للنماذج النمَطيّة، لأنَّ التاريخ بطبيعته تراكماتٌ منْ حوادث ومتواليَات متغيّرة. وما من ريب في أنَّ المفاصل الزمنية مهمَّة في الرواية التاريخية، وكذلك الأمْكنة، التي ينبغي لها أنْ تبْدو في صورة كتلك التي يتذكّرها القارئ الملمّ بالتاريخ، بشرط أنْ يُحافظ المؤلفُ على دقّة المقاييس في الزمان، والمكان. وعلى الرغم من حرية الراوي في تفسيره للحوادث، وقراءَته للتاريخ، إلا أنّ هذه الحرية مشروطة أيضًا، بما لا يبدو فيه التفسير مفروضًا على التاريخ قسرًا، أو مُقحمًا على الحوادث بصفةٍ مفتعلةٍ تحملُ في ثناياها أحكامًا إيديولوجية مُسْبقة، فهذا لونٌ من الكتابة سرعانَ ما يدفع بالقارئ لمواجَهَةٍ صارمَة مَعَ المؤلف.

الحياةُ على عتباتِ الجنة

ومن الإشكالات التي تعرض لكاتب الرواية التاريخية تصديه لمعالجة الحوادث مباشرة، والنظر للموضوع بوصفه إعادة كتابة للتاريخ، والوقوع في الاستطراد، والحشو، الذي تمليه – في العادة- ضرورة التقيد بالحوادث وتسلسلها الزمني، ففي رواية بعنوان الحياة على عتبات الجنة(47) يحاول د. طالب أبو شرار، الأستاذ في كلية الزراعة في الجامعة الأردنية، في روايته "

الحياة على عتبات الجنة " 2012 ، أن يؤرخ، عن طريق السرد الروائي، لمأساة شعب فلسطين، حاشدا في نيف و300 صفحة عشرات الشخوص الذين ينتمون لمكان واحد في فلسطين هو مدينة يافا الساحلية التي تقع غير بعيدة من (تل الربيع) مثلما يسمي تل أبيب التي ظهرت في بداية الرواية مستوطنة صغيرة يؤمها مهاجرون قادمون من أنحاء أوروبا لتغدو في نهاية الرواية مدينة عملاقة تبتلع في أحشائها أجزاءً من يافا التي هجرها كثير من سكانها في حركة عكسية اقتضتها طبيعة الأحداث التي يختلج بها الجسم الأكبر من المبنى السردي لهذه الحكاية.

فلا مناص - بداية - من الالتفات لظاهرة غير تقليدية في هذه الرواية، وهي كثرة الشخوص. فالمؤلف الذي يخوض تجربة الكتابة الروائية للمرة الأولى ينظر لمأساة الشعب الفلسطيني من منظور أفقي، ينفتح على زوايا منفرجة تمامًا، بحيث يطل منها على قطاع واسع جدا من الشخوص، يمثلون في الغالب الأعم الطبقة الوسطى – إذا ساغ استخدام هذا الوصف وجاز- : تجار، حرفيون، موظفون، عسكريون منخرطون في الجيش العثماني، الذي انتهى وجوده عمليًا بعد الحرب العالمية الأولى، خريجو جامعات: من القاهرة، والأمريكية ببيروت، وأكسفورد بلندن ، وجامعة بغداد، ودارسو آداب يحصلون على الدكتوراه في الأدب القديم الأندلسي، والنقد، ويرددون أشعار الجواهري وبدر شاكر السياب.

ولا يبالغ الدارس إذا ذكر دليلا على كثرة الشخوص في الرواية بتجاوزهم الخمسين عددًا.

ومع توافر هذا العدد، لا مناص من الإشارة إلى أن أكثرهم ينحدرون من صلب رجل واحد، هو خليل البحري. الذي كان قد تزوج من امرأة(علياء)

ابنة زهرة التي تنحدر من أصل جزائري، جمعتها الصدفة بحسين البحري صديق شقيقها إبراهيم فتزوجا لتقضي بقية حياتها في فلسطين على مقربة من آل البحري. وهذا اللقب " البحري " التصق بخليل هذا التصاقا شديدًا، بحيث أصبح مزية لأبنائه، وأحفاده، وأحفاد أولاده، فوالده، فيما يبدو كان بحارًا يتنقل من ميناء لآخر. وقد صاهر خليلُ طلعت الرومي- وهو من بقايا الجيش العثماني - ويسمى الرومي لكونه من روم تركية، فزوجه بعد أن اطمأن إليه، وإلى أخلاقه، ابنته خديجة، فأنجبت له كنعان، وكمال، وجودت، وتمام. وهؤلاء درسوا في لندن.

ويتفرق أبناء خليل البحري، وتلقي بهم عصا النوى في عواصم شتى.

هدى وزوجها ماجد العربي في بيروت وخير الله (أبو غالب) وزوجته الدمشقية في الشام، وفيها أنشأ جماعة سرية باسم فرسان الحق، ولقي مصرعه فجأة في حادث سير، على طريق ظهر البيدر بلبنان، يرجح أنه مدبر، كون خير الله هذا وابنه غالب كانا ممن قاوموا الفرنسيين في دمشق. ومصطفى البحري الذي يعشق الجندية منذ صغره ينخرط في الجيش العثماني، ويواصل، بعد أن تنتهي الحرب، موقفه المُعارض للانقلابيين الاتحاديين الذي قضوا على الخلافة وعزلوا السلطان عبد الحميد، ووضعوا بدلا منه محمد رشاد، واعتقل بسبب مواقفه هذه في اسطمبول، ولم يفرج عنه إلا بعد وفاة السلطان عبد الحميد سنة 1918 فارتحل بعدها إلى برلين، لينشئ وكالة لتصدير الماكنات لتركية ويتوسع في ذلك ليتخطى التوريد للصناعة، ثم يعود ثانية لاسطمبول، ويحاول مع بعض الشخصيات، منهم عثمان باشا، تأليف حركة حزبية علمانية جديدة تقوم على مبادئ العدالة. ويتوفى هو الآخر بغتة كغيره ممن توفوا في هذه الرواية.

وأيّا ما يكن الأمر، فإن الرواية بما تتضمنه من شخصياتٍ، وحوادث مطردة، متلاحقة، تتكئ على مفاصل تاريخية تجري الإشارة إليها باليوم والشهر والسنة، كالانقلاب العثماني، ووفاة السلطان عبد الحميد ، ومؤتمر سان ريمو، ووفاة خليل البحري، ومصطفى، وخير الله (أبي غالب) واندلاع الحرب العالمية الثانية، وقرار التقسيم في تشرين ثاني من العام 1947 وهذه المفاصل التاريخية لا تخلو من وظيفة تؤديها أداءً فنيًا، فهيَ تمثلُ هيكلا يجمع ما في الرواية من حوادث متناثرة، ومتداخلة، تسودها تقنية التقديم والتأخير تارة، والاسترجاع باستدعاء الماضي تارة، والاستشراف أو التنبؤ بواقع يحدث تارة أخرى، وهذه المفاصل التاريخية تساعدُ على تنضيد هاتيك الحوادث المتناثرة في نسق يخدُم القراءة.

أما الحدَث الذي يحتل موقع البؤرة في البناء السردي لهذه الرواية، فهو دخول قوات جيش الإنقاذ فلسطين، وإعلان قيام الدولة العبرية، وما صاحب ذلك، ورافقه، منْ نكَبَاتٍ، ووَيلات كارثية، إحداها مقتل الحاجة(علياء) زوجة الحاج خليل البحري، التي عرض عليها ابنها علي الذي لجأ إلى عمان أن تغادر منزلهم في شارع المينا بيافا مع ابنه خالد وسائر أبناء الأسرة، فأبت، مُصرَّة على البقاء حيث البيت الذي عاشت فيه، بأيامها الحلوة والمرة، ولكن الإسرائيليين بما جبلوا عليه من وحشية، وما فطروا عليه من قسْوة، قتلوا هذه المرأة، فكان الخبر بمقتلها على أيدي هذه العصابة الغاشمة الستار الذي أرخى سدوله على أحزان الزمن السردي في هذه الحكاية، وما يمتلئ به من فواجع.

ومنَ الملاحظ حرصُ الكاتب الدكتور طالب أبو شرار على تجميع أطراف الوطن العربي في نسيجه السردي، وفضائه القصصي. فالقارئ يتنقل عبر نيف وثلاثمئة صفحة بين يافا، وحيفا، والقدس، وبيروت، ومكة، والمدينة،

والقاهرة، ودمشق، وبغداد، وعمان، واسطمبول، ولندن، ولم يفته أن يضمّ إلى هذا كله: الجزائر، ونجْد في الجزيرة العربية التي ينتمي إلى بعض قبائلها ماجد العربي الذي تزوج من الطبيبة هدى خليل البكري، فهو - فيما يؤكد لنا الراوي - من عنيزة في نجد بالجزيرة. وبهذا التنقل المنضبط روائيًا يجمع – مثلما يُقال- أطراف هذا الفضاء، مؤكدًا وحدة الوطن العربي، ولو على سبيل المجاز، ما دامت تتعذر الوحدة في الحقيقة.

علاوة على هذا رصد الكاتب عن طريق الشخوص ردود الفعل التي تشكلت منها الحركات القومية، والدينية، والتحررية العربية، بعيدًا عن الرصد التاريخي المباشر الذي نجده في كتب أخرى تتحدث عن هذه الحقبة. فعلى سبيل المثال يمثل خير الله وابنه غالب تيارًا قوميًا مقاومًا (فرسان الحق) وسامي في بغداد يمثل هو الآخر تيارا قريبا من التيار القومي، ويمثل زواجه من زبيدة مهاجر الكردية تأكيدا لوحدة الوطن بعربه وبأكراده. ومصطفى يمثل تيارا إسلاميا مستنيرًا يؤمن بالحرص على الخلافة ، وتغير موقفه بالتدريج نحو علمانية تقوم على مبادئ الحرية، والحق، والعدالة. وكنعان وأولاده يمثلون الخط أو الاتجاه الداعي للانفتاح على الغرب، والتزود بما لديه من علوم، وتقدم تكنولوجي، عملا بالمبدأ " وداوني بالتي كانت هي الداءُ".

ومع هذا، لا تخلو رواية طالب أبو شرار من بعض المشكلات التقنية على صعيد البناء الروائي، وأولى هذه المشكلات كثرة الشخوص، فتوافر عدد كبير من الشخصيات – وإن كانت الضرورة الفنية هي التي أملت على الكاتب ذلك- إلا أن هذه الوفرة، وتلك الكثرة، تمثل مشكلة لدى القارئ، فهو مع ظهور كل شخصية جديدة في الفصول يضطر لإعادة تذكر الشخصيات الأخرى التي سبق ظهورُها ظهورَ هذه الشخصية الجديدة، كي يحدّد موقعها بالنسبة

لهاتيك الشخصيات. وإذا تذكرنا أن عدد الشخصيات تجاوز الاعتدال إلى الإفراط، اتضح لنا ما الذي تتركه هذه الكثرة من عناء لدى المتلقي. ففي الصفحات الأولى، وقبل أن يبلغ القارئ الصفحة ذات الرقم 39 يربو عدد الشخصيات على العشرين، وهذا إذا لم يكن كثيرا فهو مبالغ فيه.

وثاني هذه المشكلات اعتماد المؤلف على تقديم هذه الشخصيات تقديمًا مباشرًا، عن طريق الراوي كلي العلم. مما أضعف القدرة على التمييز بين تلك الشخصيات لدى القارئ. فالتقديم المباشر، والوصف الخارجي، وعدم اللجوء إلى البناء الدرامي، جعل الشخصيّات، وإن كانت أدوارها مختلفة متباينة، أنماطًا متشابهة تشابه القوالب. ولهذا اضطر الراوي مرارًا لتذكيرنا تذكيرا غير صريح باختلاف سامي عن خير الله، وباختلاف على عنْ مصطفى، واختلاف كنعان عن إخوته كمال وجودت وتمام. وهكذا.. فخلو الرواية من الحوار الدرامي يخفي الاختلاف والتباين بين هذه الشخصيات، فالمتكلم في الرواية هو الراوي. حتى تلك الفقرات التي تمثل ضربًا من المناجاة، أو المونولوج الداخلي، جاءت بلسان الراوي نقلا عن الشخصيات. وهذا الراوي يمثل، شئنا أم أبينا، صوتُ المؤلف. والحوار الذي يجري بين الشخوص فيما يشبه الديالوج نرتاب في قبول القارئ له واستحسانه إياه. فهو على سبيل المثال يجري حوارا بين الضابط البريطاني إدوارد الذي خلف الضابط سميث مع طلعت الرومي(48) بأسلوب لا يُمكن أن يقتنع القارئ باحتمال وقوعه، فقد اتضح منه أن إدوارد هذا يعرف عن العرب والمسلمين وتاريخهم القديم والحديث أكثر مما يعرفه طلعت الرومي وغيره، بل يكاد يعرف عنهم أكثر مما يعرفه الباحثون المتخصصون منا. فهو يحدّثه عن صلح الحديبية، وعن تسلم عمر بن الخطاب القدس بشروط في إشارة للعهدة العمرية، وعن صلاح الدين الأيوبي وقبوله

شروط ريتشارد قلب الأسد في صلح الرملة، فمثل هذا الحوار حوارٌ تعليمي ينم على حقيقة أن الراوي هو الذي يتكلم وليس إدوارد الذي لا يعدو كونه ضابطاً في الجيش.

وفي موقع آخر، وبدافع من إعجاب آن الإنجليزية بطبق من صيادية السمك وآخر من(المقلوبة) تتحدث في حوار مع كمال، وجودت، وتمام، في شقتهم بلندن، عن الفلسطينيين وتراثهم الثقافي حديثَ منْ هوَ غيْر إنجليزي ولا غربي(49).

ويمثل ظهورُ الحشو، من حين لآخر، في الرواية مشكلة أخرى، ونعني بالحشو- ها هنا- روايَةَ أحْداثٍ أوْ ما يشبه ذلك دون أن تكون لها ضرورة، مما يعيق النمو الطبيعي للسرد، والتسلسل المنطقي للحوادث، والخروج على قواعد الاتّساق. فإذا سمَّى خليل البحري حفيدَهُ من ابنه علي خالدا نجدهُ يروي لنا بعض أخبار خالد بن الوليد، وما كان يتصف به من ذكاء وفن في القيادة. وإذا سمى حفيدته خولة، فلأنه معجب بخولة بنت الأزور، ولذا يروي لنا بعض أخبارها التي تناقلها الرواة. وهذا وما شاكله، وشابهه، زاد في حجم الرواية زيادة لا نظنها إلا عبئا على الكاتبِ والقارئ.

صفوة القول أن هذه الرواية تصوّر بدقة، وعمق، مأساة الشتات الفلسطيني، وسعي المشردين الذين تقاذفتهم المنافي تقاذف أقدام اللاعبين للكرة، للتغلب على متاعب الحياة في فضاءات بعيدة وجدوا أنفسهم فيها بعد أن اقتلعوا من أرضهم، ومدينتهم، ليزرعوا في أراضٍ أخرى، وفي مدائن أخرى. فيحاول بعضُهم أن ينشئ تجارة كالتي اعتادها في يافا، أو يبحث عن وظيفةٍ، أو عمل آخر. لكن الكاتب في النهاية يجْمَعُ الأبناء، والأحفاد كلهم، في لقاء رمزي بعمّانَ، كأنما ليقول لنا: إن هذه المدينة تجمَعُ ولا تفرّق.

وثمة سؤال لا بد من أن يطرح على بساط البحث، وهو : هل يستطيع كاتب الرواية التاريخية أن يكتب روايته متحررا فيها من أي مدونة تاريخية مباشرة ؟ على الرغم من أن بعض المتخصصين في الرواية ينكرون هذا، ويؤكدون أن الرواية التاريخية لا بد من أن تحتوي على خيوط تصلها بالتاريخ على نحو معين، إلا أن شهلا العجيلي في روايتها سجاد عجمي تقدم للقارئ رواية تاريخية لا تصلها أي خيوط بحدث تاريخي معين على نحو مباشر، ولا حتى بشخصيات تاريخية لها حضور متفق عليه، كشخصية كولمب - البطل - في رواية باسكال كيبارد المذكورة. فهي رواية تقدم لنا الحاضر بصفته شيئا جرى في الماضي، متوسّلة لذلك بشخوص، وحكيات عاطفية، ووقائع سياسية جرت الإشارة إليها إشارات غير مباشرة يكتنفها الإيحاء، والغموض.

الرواية التاريخية والتحرر من التاريخ

تتداخل في هذه الرواية (50) " سجاد عجمي " لشهلا العجيلي حكايات العشق، وتتقاطع، فثمة حكاية للبانة التي تزوجت من البغدادي ليهجرها إلى أعجمية في خراسان، تاركا لديها طفلا هو (قيس) (51) لكي تنتظر أوبته من سفره سنوات أربعًا دون فائدة قبل أن تقرر العودة إلى بلدتها دير زكا على كثب من الرقة لتقع مرة أخرى في غرام سليمان بن زياد السلمي، في حين يتعلق بها آخر هو عمر من أبناء الرقة، تاركا قريبته وابنة عمه خود، بعد أن وقع في حب لبانة من النظرة الأولى على طريقة أهل الحب العذري، على الرغم من أنه رآها تصطحب طفلا في السادسة من عمره، وهذا يعني أنها متزوجة لا خالية القلب، ومع ذلك أصابت حبة قلبه، فراح يتعمد البحث عنها، وعن أخبارها، وعن كيفية الوصول إلها، لتسعفه في ذلك محبوبة صاحبة الفندق (52)

وأما ريا فكانت قد عشقت هي الأخرى (حسن السعدي) وحسن هذا خُطبت له، وتزوجا، لكن العريس فقد عقله في الليلة الأولى وجنّ، وانتهت علاقتها بالطلاق، للتتزوج من آخر فتنجب منه أربعة أطفال، وتنتظر مولودًا أخر جديدًا، ومع ذلك لا يفتأ سعد - وهو من قادة جند الوالي - يتحين الفرص للتحدث إليها، ومراودتها عن نفسها، وهي التي تميل إليه ميلا شديدًا، وتعتقد أن قلبها يتفتح للحب للمرة الأولى، ولكنها تتمنّع.. وينتهي الأمر بها لتقاد بقوة الشرطة إلى مقر سعد في حادث يعد شبيها بالفضيحة التي تصبح موضع حديث أهل الرقة، وما جاورها من بلدات، كالرصافة، ودير زكا (53).

وثمة حكاية عشق أخرى وقعت قبل بدء القصة، وهي العلاقة الغرامية بين محبوبة، صاحبة الفندق ومالك الأشجعي، تلك العلاقة التي استمرت حينا من الدهر انتهت بتحرير الجارية التي تعلقت بعاصم شقيق مالك. ويتجدد العشق لدى لبانة عندما تقابل سليمان بن زياد السلمي مثلما سبق، وتتكرر اللقاءات، ولكن الجارية (ديجور) واسمها الحقيقي جيهان، وهي من الجواري الفارسيات يبدو أن في قلبها بعض الحب الذي تضمره لسيدها سليمان، تحاول إفساد العلاقة بين صانع السجاد والحبيبة لبانة وتنجح، فقد اختلست الرسالة الأخيرة التي بعثت بها لبانة لسليمان محددة موعدًا للقائهما خارج البلدة، ولأن سليمان لم يتسلم الرسالة، ولم يأت لموعدها المضروب، فقد ظنت لبانة أن عدم قدومه للموعد دليل على أنه غير وفي في حبه لها، ولا صادق، وأنه لا يريد من ذلك العشق الذي يدعيه سوى التسلي بامرأة جميلة، وعندما يغدو الأمر جدّيا فإنه ينأى بنفسه هاربًا من نداء الحبّ الحقيقيّ. ولهذا تنشأ القطيعة التامة بينهما بدلا من الحبّ الجارف.

وحتى(خود) تقع هي الأخرى في حبّ حارثة، بعد يأسها من ابن عمها عمر، الذي نشز عنها إلى لبانة، التي لا تهتم به، ولا تعنى ، وحارثة هذا من جند الوالي الذين لا يتمتعون بسمعة طيبة بين أهل الرقة، فهم يخشون نذر الحرب منذ جاء الوالي الجديد، وألقى فيهم خطابًا يشبه خطب الحجاج بن يوسف الثقفي، أو زياد بن أبيه، أكثره وعيدٌ، وتهديد.. فقد مالت بعد أن يئست من حب عمر لهذا الجندي الذي قدح زنادَ حبّه في قلبها فأوْرى (54) ولا يخلو المهمَّشون المَسْحوقون في (الرقة) من أنْ تكون لهم حكايات وَلهٍ، وحكايات عشقٍ، فها هي ريحانة- ابنة السبعة عشر ربيعًا - الجارية في بيت آل إياد السلمي، ولا تعي أن لها أحدا غير هؤلاء الذين تجد نفسها في بيتهم، وبين ظهرانيهم، تعشق حامدًا الصياد، وتتمنى أن يتزوّجا وإن يفارقا (الرقة) لمكان لا يرقبها فيه عذولٌ، أو رقيب، ولا ينغّص عليها هناءة حبها قريبٌ أو حسيب (55) فما الذي يربطها بالرقة غير هذا العمل الشاق؟ ولم لا يستجيبان لنداء الحبّ الذي يضطرم في قلبيها الفتيين؟ أما (ديجور) وهو اسم أطلقوه على الجارية الفارسية (جيهان) (56) فيبدو أنها هي الأخرى تعشق سيدها سليمان، مثلما سبق، وإلا فما الذي يدفع بها دفعا لاختلاس الرسالة التي بعثت بها لبانة لسليمان محددة الموعد الغرامي للقاء به خارج البلدة (57) وما غايتها من ذلك إن لم تكن إفساد العلاقة بين الحبيبين ليخلو لها الجو بعد القطيعة التامة والجفاء الشديد بين الاثنين؟

باختصار نستطيع الالتفات لما في الرواية من حكايات عشقية تبدو للقارئ متوازية، لكنها - من وجهة نظر السارد أو الساردة - حكايات متقاطعة، تشبه في تقاطعها وافتراقها تقاطع خيوط السجاد حين تنسج في تواصل عضوي ما بين اللحْمَةِ والسداة.

فعندما نتحدث عن لبابة نجد أننا في مكاشفةٍ مع ريا، وأخرى مع خود ، وثالثة مع محبوبة، ورابعة مع عمر، وأخرى مع سليمان. فتركيب الحبكة - ها هنا - تركيب عنقودي لكلّ حكايةٍ حبكة، وكلّ حبكة متصلة بغيرها، في نقطة تماسّ محدَّدة. في هذه الأجواء لا بد من إطار سردي يحيل هذا التعدد، والتنوع، في الحكايات لبنية نصية متماسكة لا تخلو من الاتساق. وهذا الإطار ينبثق من أمور عدة، الأول هو **المكان**. فالحوادث تجري جميعًا في (الرقة) مع تنقلات نادرة بينها وبين دير زكا، والرصافة، وكلها في الواقع تنتمي لبقعة جغرافية واجتماعية واحدة. والصحيح أنَّ السارد لا يفتأ يشير لبغداد، ويشير لفارس، ، ويشير لخراسان، ويشير لأمكنة أخرى، كطبرق في ليبيا ، وإلى مدن في المغرب، وفي الجزائر، وإلى مصر.. لكن هذه الإشارات إشاراتٌ عابرة وإن اضطر في واحدة منها على الأقل للتوقف فيما يكاد يكون انقلابا في البنية المكانية للنص، وأعني عند رحيل لبانة صحبة عبد الرحمن الطبرقي، ففي هذا الموقع يفارق السارد الرقة فراقا يبدو ألا رجعة بعده. في إشارة رمزية لتخلي أهالي الرقة عن مدينتهم الرائعة بعد الذي جرى فيها من فتنة وحروب سببها ما يقال عن مصحف فاطمة الذي يفرق ولا يجمع (58).

والأمر الثاني الذي يؤطر هذه الحكايات هو **الزمن** فالرواية رواية تاريخية. على الرغم من أن المؤلفة لم تقل لنا إن روايتي " سجاد عجمي " رواية تاريخية، ولم تحدد لنا الحقبة التي تقع فيها الحوادث، ولم تذكر من أسماء الشخوص ما يحيل لعصر تاريخي محدد، فهي تكتفي بذكر كلمات مثل الوالي، والخليفة، وصاحب الجند، والكتاب الذي تعلمت فيه لبانة نسخ المخطوطات. ومن إشاراتها للأمكنة، ومن تجوالها في فضاء الحكاية، يتضح للقارئ أنَّ هذه الرواية رواية تاريخية متحررة من أيّ مدونة مسبقة. فيكفي أنْ تروي ما جرى،

ويجري، ليلحظ القارئ العادي، فضلا عن غيره، أن هذه الرواية تقع أحداثها في حقبة تاريخية سادتها الخلافات العميقة بين مذاهب إسلامية كبرى، وفي مقدمة ذلك الخلاف السني الشيعي، وما ورد عن مصحف فاطمة (59) يؤكد لنا ذلك تأكيدا.

أمر آخر يضفي على هذه الحكايات المتعددة الاتساق هو **لغة السارد** ولغة الشخوص في الحوار. ولأن الرواية رواية تاريخية فقد أجازت المؤلفة العجيلي لنفسها أن تقترب بلغة السرد من لغة العصر الذي تقع فيه الأحداث وتجري. فاللغة التي كتبت بها لغة كلاسيكية، ولا يخفى على القارئ ما فيها من توعر في بعض الأحيان، وهذا شيء ينكره المتلقي إنكارا شديدًا لو أن الرواية لم تكن تاريخية. فها هي لبانة تخاطب عمر الذي ساعدها في تناول الطفل من المركب عند نزولها منه للبابسة، قائلة: "شكرًا لك ايها السيد، هلا أكملت جميلك، فأرسلت إلينا من يحملنا إلى نزل نرتاح فيه، أخشى أنَّ حال الأماكن قد تحولت، وقد لقينا من سفرنا هذا نصَبًا " (60) فمثل هذا الحوار لا ريب في أنه يمعن في التوعر بحيث أن المتكلمة تسبتدل النزل بالفندق، وتستبدل العناء والتعب بالنصب، وتستبدل الاسم أو الشخص بكلمة أيها السد، وهو تركيب لا يجري على السنة الناس عامة، أو خاصة، في الرواية المعاصرة، والذي يغفر للكاتبة هذا أن الرواية تاريخية. والحوار بين محبوبة صاحبة الفندق، ولبانة، يمضي على نسق واحد، فلا يجد القارئ فرقا بينه وبين الحوار الذي سبق ذكره. تقول لبانة في سرد ما جرى لها مع الزوج البغدادي: " حينما كنت أدْرُس النسخ والترجمة في دير زكا أحببت العالم الذي وفد إلينا من بغداد، وتزوجته، ورحلت معه، وهناك أنجبت قيسًا، كنت سعيدة جدًا، وكان هو من دُرَر الرجال علمًا وديناً وخُلقاً، وقد ذاع صيته في بغداد، فأوفده الخليفة إلى

خراسان ليقيم مكتبة هناك على شاكلة مكتبته في بغداد، فسافر، وانقطعت عنا أخباره، مرَّتْ على غيبته سنواتٌ أربع، وبقيت على أمل عودته، لكن أخبارًا وصلت بأن المقام طاب له هناك، فبنى بامرأة خراسانية، بل يقول بعضهم هي ابنة الوالي، والله أعلم. " (61)

ومن يدقق النظر في هذا الحوار الذي يجري بين لبانة بطلة الرواية، ومحبوبة صاحبة الفندق، يتوقف عند كلمات مثل: أنجبت، ومن درر الرجال، وطاب المقام، وبنى بامرأة خراسانية، وعبارة: والله أعلم. وإذا أمعن في ذلك وتوقف إزاء التراكيب فسيلاحظ ما فيها من محاكاة لأساليب السرد القديم : من درر الرجال علمًا ودينًا وخُلقًا.. وانقطعت عنا أخباره، ولكن أخبارا وصلت، وقول الراوي في النهاية: والله أعلم ، فكل هذه التراكيب إنما تقرّبُ لغة الكاتبة من السرد القديم، لكنها - في الوقت نفسه - لغة لا تغيب عنها روح العصر؛ فهي في مواقع تمزج بين المستويين، ففي هذا المشهد السردي نجد اللغة الكلاسيكية تتحلل من طابعها القديم التقليدي: " كانت جائعة جدًا وكان جسدها كله يؤلمها. وروحها كانت متعبة. ولم تكن تقوى على السير عكس الريح.. أكلتْ وغسلت وجهها ويديها بماء من ليمون ووَرْد، حضَّره لها سليمان..الذي جلس إلى جوارها وأسند رأسها لصدره.. وطفق يمرر أصابعه على ظهرها رويدًا رويدًا.. فاستسلمت لذلك الدفء كله.. ونامت مثل جنين أرهبته الحياة ففضل العودة إلى رحم أمه. " (62) فمثل هذا المشهد السردي يمثل اقترابا بالرواية من اللغة السائدة في السرد العربي الحديث. ومع ذلك فإنّ الشيء اللافت في الرواية هو تجانسها اللغوي بمعنى أن القارئ لا يجد فروقا كبيرة بين لغة المشهد الوصفي، أوالسردي، أو الحوار، أو الوصف. فالمؤلفة لا تفتأ تحاكي لغة السرد القديم دون أن تتورَّط في التصنع.

على أن الرواية في نهاية الأمر تسرد التاريخ بوصفه حاضرا جرى إنجازه في الماضي، وقد استعارت حكاية مصحف فاطمة، والفتنة، واستنجاد بني الأزرق بالروم (63) والإيقاع بين العامة وطالبي السلطة (64) واجتياح الجنود التابعين للوالي للرقة، وظهور جثث بعض الصبايا في ماء الفرات وقد ألقين عاريات بعد أن جرى اغتصابهن(65) وما أعقب ذلك من كساد، وإغلاق الأسواق، وبدأت لبانة تفكر بالرحيل. وجاءها عبد الرحمن الطبرقي من حيث لا تعلم، ليُيَسّر عليها أمر النزوح من الرقة، أولا ، ومن دير زكا، ثانيا، إلى طبرق، في إشارة رمزية لتخلي الكثيرين من أهالي الرقة خاصة، وسورية بصفة عامة عن مدينتهم الرائعة، وبلادهم الجميلة، ليستقر بهم المقام في المنافي هنا.. وهناك .. حيث لا يجدون المأوى الدافئ، ولا النسمة العذبة؛ فالرواية - بهذا المعنى - تروي حاضر سورية فيما يبدو أنه شيء حدثَ وجَرى في الماضي، وهذه هي إحدى مزايا الرواية التاريخية في سجاد عجمي.

الهوامش

1. كينيارد، باسكال: كل أصباح العالم، ترجمة هالة صلاح الدين لولو، ورد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2003 ص16،17
2. كل أصباح العالم، ص 22
3. المصدر السابق، ص 64
4. السابق ص 17
5. السابق ص 21
6. السابق ص 35
7. السابق ص 33
8. السابق ص 63
9. السابق ص 49

10. السابق ص 50
11. السابق ص 51
12. السابق ص 53
13. السابق ص 83
14. السابق ص 82
15. ترجم الرواية عن الفرنسية عفيف دمشقية، انظر ما كتبناه عنها في ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، دمشق، ط1، 2000 ص 134- 141
16. ترجم الرواية عن الإسبانية رفعت عطفة، انظر ما كتبناه عنها في السابق، ص 118- 126
17. واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2011.
18. سحر خليفة: اصل وفصل، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009 ص 173
19. أصل وفصل، ص 176
20. أصل وفصل، ص 179
21. أصل وفصل، ص 213
22. أصل وفصل، ص 225
23. أصل وفصل، ص 226
24. أصل وفصل، ص 232
25. أصل وفصل، ص 231- 233
26. أصل وفصل، ص 233
27. أصل وفصل، ص 235
28. أصل وفصل، ص 372
29. أصل وفصل، ص 384
30. أصل وفصل، ص 385
31. أصل وفصل، ص 395
32. أصل وفصل، ص 395
33. إحسان عباس: غربة الراعي، دار الشروق، عمان، ط1، 1996 ص80- 81
34. سليمان قوابعة: سفر برلك، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2010.

35. سفر برلك ص 10- 14
36. سفر برلك، ص 20
37. سفر برلك ص 31
38. سفر برلك ص 63
39. سفر برلك ص 74
40. سفر برلك ص 118
41. سفر برلك ص 134
42. فعلي على سبيل المثال يقرأ كتاب الكواكبي طبائع الاستبداد، انظر: سفر برلك، ص 163
43. سفر برلك ص 134
44. سفر برلك ص 115
45. انظر = سفر برلك ص 159
46. انظر= سفر برلك ص 83- 98
47. طالب أبو شرار، الحياة على عتبات الجنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013
48. الحياة على عتبات الجنة، ص 170- 171
49. الحياة على عتبات الجنة، ص 179
50. شهلا العجيلي: سجاد عجمي، دار ضفاف ، بيروت، ط1، 2013
51. سجاد عجمي، ص 16
52. سجاد عجمي، ص 12
53. سجاد عجمي، ص 50
54. سجاد عجمي، ص 61
55. سجاد عجمي،ص 81
56. سجاد عجمي، ص 45
57. سجاد عجمي، ص 111
58. سجاد عجمي، ص 69، 104، 144، وغيرها
59. سجاد عجمي ، ص 69

60. سجاد عجمين ص 13
61. سجاد عجمي، ص 16
62. سجاد عجمي، ص 56
63. سجاد عجمي، ص 148
64. سجاد عجمي، ص 149
65. نفسه.

الفصل الرابع
حارس الزمن

يحدد الزمن طبيعة الرواية ، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حدٍّ بعيد ، ذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته، وتوظيفه، لعامل الزمن. وتلك الطرائق هي التي تميز - شئنا أمْ لمْ نشأ – مدرسة أدبية عن أخرى، وكاتباً عن كاتب. ومما ينبغي توكيده هو أنّ الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، وأنّ الزمن منه الخارجي(زمن الحوادث، والقراءة، والكتابة) ومنه الداخلي، أي: ترتيب الحوادث ترتيبا يخدم السرد، ويكشف عما بين تلك الحوادث من تواقتٍ، وتزامن[1].

ومن الشائع، لدى الكتاب الروائيين، إقبالهم على تحديد الزمن في رواياتهم، إن كانت له صلة مباشرة، أو غير مباشرة، بالتاريخ القديم، أو المعاصر. كأنْ يقول: وقع ذلك بعد سقوط برلين، ودمار هيروشيما في اليابان[2]. أو بعد سنوات خمس من الاحتلال وثلاثة أشهر. وقد يحدد الكاتب بداية الزمن في روايته بذكر حدث كبير معروف مثل حرب عام 1948 وهو الشيء الذي لجأ إليه إميل حبيبي في روايته الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. وقد يكون تحديد البداية بذكر الفصل : الخريف، أو الشتاء . وقد يكون بتحديد الزمن تحديداً مباشراً، كأن تشير إحدى الشخصيات لحرب أكتوبر 1973 كما هو الحال في رواية " الحرب في بر مصر " ليوسف القعيّد. أو حرب عام 1967 مثلما نجد الإشارة لذلك في " ليلة عرس " ليوسف أبو ريّة، من مصر: " لا بداية لي. كلها خطواتٌ للصعود إلى أعلى.. مات الأب.

وقامت حرب 1967 وانتشرت وحدات الجيش بين بلداننا . وكنتُ قد حزتُ دكانا صغيراً في الشارع التجاري . وجمعتني صدفة رائعة مع قائد الوحدة الذي هبط إلى البلد مع جنوده.. كان له في الكيف. والتقينا في بيت (أبو عاشور) الذي يديره كغرزة سرّيّة لكبار القوم.[3] " .

وتكفي أيّ إشارة يذكرها الكاتب لتوضّح للقارئ ما إذا كان الزمن في هذه الرواية زمنا تاريخيا، أم غير تاريخي . فإذا نحن قرأنا الفقرة الآتية من الفصل الرابع والعشرين من ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور : "كان سعد يعرف أنّ معاودته العمل مع إخوته المجاهدين قد أصبحت من المستحيلات .. فأيُّ نفع، أو فائدة، ترجى من رجل يتحرك ببطء، ووجل، مستنداً إلى عكازتين.. وكيف له أن يصعد إلى تلك القرية، أو يهبط منها، وهي معلقة في أعالي الجبال، والطرق إليها متعرجة، وعرة؟وإن وجدوا له موقعاً آخر يقيم فيه لإنجاز مهام مختلفة، فكيف يصحّ له ذلك، وحكم المحكمة يقضي بأنّ العقوبة لا تنتهي بالإفراج عنه بعد ثلاث سنوات قضاها في السجن ، بل تمتدّ إلى تحديد إقامته في غرناطة." [4]

ولعلَّ ذكر اسم علم من الأعلام مثل رادوبيس، أو ليون الأفريقي، أو زنوبية، أو أغامنون، أو اسم مكان، أو واقعة تاريخية، كافٍ لتحويل القارئ من الحاضر إلى زمن تاريخي يرتبط بحوادث لها وجودها الحقيقي في الزمن الماضي.

غير أنّ الزمن في الرواية لا يقتصر تصنيفه على زمن الحوادث المروية، أو ترتيب عناصر الوقت لذي تقع فيه هاتيك الحوادث ، فقد يصنف الزمن تبعا لموقف الشخوص منه ، وتأثرهم به. فثمة زمن روائيّ بيولوجي. ولعلّ في حديث برسي لوبوك في كتابه " صنعة الرواية " عن " رواية الحرب و السلام " لتولستوي، كيف أنها تشدّ القارئ بما تكشفه من صور الناس وهم يهْرَمون[5].

وفي كثير من الروايات تبدأ القصة ،والشخصية شابة، وتنتهي وهي في الشيخوخة. فمن الظواهر اللافتة في الزمن الروائي تعبير الكاتب عن نمو الشخوص، والأفراد، وانتقالهم من مرحلة في العمر إلى مرحلة أخرى. ففي رواية الحرب والسلام المذكورة، تتعاقب أجيال من الناس، بعضهم يكبر، وبعضهم يشيخ، ويموت، وبعضهم يولد، ويشب عن الطوق. وفي ثلاثية نجيب محفوظ نجد الأشخاص الذين كانوا في البداية شبابا تنتهي حوادث الرواية وهم شيب.

وهذا شيءٌ يذكرنا بالرواية التي تبدأ وعمر البطلة فيها لا يتعدى السنوات الأربع، لتنمو فتذهب إلى المدرسة الابتدائية، فالثانوية ، وتجتاز المراهقة، ثم تذهب للجامعة ، فتتزوج ثم تطلق ثم تتزوج ثانية، وهكذا..[6] ومثل هذا في عدد من الصفحات يقرأ في وقت قصير جداً يشعر خلاله القارئ بأثر هذه المراحل جلها على الطبيعة البيولوجية ، فضلا عن السيكولوجية والعقلية للأشخاص. فهمْ نتاج ما يمرّ بهم من ظروفٍ، وتجارب، وما يعيشونه من زمن. وفي الفقرة الآتية من رواية ليلة عرْس ليوسف أبو رية، نلحظ كيف يؤدي رصد الكاتب لحركة الزمن لبيان التطور البيولوجي للأشخاص:

ظلتْ تنمو أمامه.. وهو يرقب أنوثتها في مريلة المدرسة.. مرة.. وفي الجيب والبلوزة مرة .. وفي الجلباب الأسود الحريري .. تلفّ رأسها طرحة جورجيت تبدي بياض الوجه أكثرما تحجب. إلى أنْ خطفها الأفندي الذي يستحقها.. بنت الأفندي للأفندي.. هكذا رددوا في وجهه. وهو مجرّدُ جزار على وجه الكريم.[7] "

وهذا السرد يشعرنا أيضا بالأثر النفسي ـ الذي تركه مرور الوقت في الشخص الذي يصفه الراوي. فالأشياء التي يرقبها، ساعة تلو الأخرى، تفلتُ

من يده بسرعة تكاد لا تلحظ. فهو، والحال هذه، لا يمكن إلا أنْ يحسَّ بشعور الخسران، والنقمة، على الزمن. وفي أكثر الكتابات الروائية يكتفي الكاتب برصد أثر الحوادث في نفوس الشخصيات . فلا يهمّه من ذكر الحدث - مثلا - أن يضع شخصياته في السياق التاريخي، ولكن الذي يهمّه بالدرجة الأولى، وفي المقام الرئيس، الكشفُ عن أثر هذه الوقائع في نفوس هؤلاء الأشخاص. فعلى سبيل المثال في رواية سحر خليفة " مذكرات امرأة غير واقعية "[8] وفي رواية ليلى الأطرش و " تشرق غرباً "[9] على الرغم من أنهما تشيران لحوادث تاريخية كبيرة هي عدوان 1967 واحتلال ما تبقى من فلسطين ، إلا أنّ تأثير هذا الحدث التاريخي في نفسية كلٍّ من عفاف بطلة سحر خليفة، وهند النجار بطلة ليلى الأطرش، مختلفٌ أشد الاختلاف، متباينٌ أكبر التباين. فالأولى عادت إلى مدينتها لتجترَّ أحزان امرأة مطلقة بعد زواج غير ناجح. والأخرى تعزز لديها الصمود، والتحدّي ، ودفعت مقابل ذلك من معاناتها الكثير، وظلت مع ذلك تنظر للمستقبل نظرة لا تخلو من أملٍ براق.

وعلى الرغم من سخونة الحوادث التي يتعرض لها أيوب صالح في " صهيل المسافات " إلا أنّ الرواية لا ترصد تلك الحوادث إلا من خلال تأثيرها البالغ في شخصية الرجل، وما لديه من مخاوف بشأن إقصائه من بيت جنان[10]

ويبدو أن التفريق بين زمن القصة، وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي، وزمن الحكاية، وهو الزمن الملفوظ ،أو المكتوب، الذي يعرض الراوي فيه لتلك الحوادث ، عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت، من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة، من جهة أخرى، شيءٌ ضروريّ . فالزمن الذي استغرقته الحوادث في رواية الحرب والسلام لتولستوي يقارب المئة عام ، ولا يُعقل أنْ يقضي القارئ

مئة عام ليقرأ تلك الحوادث، أو أنْ يجلس تولستوي مئة عام في مكتبه يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة ، لهذا يلجأ كلٌّ من الكاتب، والقارئ، على السواء، لاختزال الوقت، والتلاعب بالزمن، وحذف غير الضروري ، لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن.

وزمن الحكاية، أو المَحْكيّ، هو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة، وليس القصة الحقيقية، أو المتخيلة. وهو بتعبير جيرار جنيت الزمن الدال، وأما الزمن المدلول فهو زمن القصة . فإذا كانت الحكاية تاريخية تعود إلى عصر الحروب الصليبية مثلا، فإن الزمن في هذه الحال سيكون تاريخيا يعود بنا إلى العصر الذي وقعت فيه هاتيك الحروب. ولكن إذا كانت الحكاية تتعلق بحوادث وقعت في مصر عشية اندلاع ثورة 1919 فإن الزمن هنا غير تاريخي، لأننا لسنا في حاجة للخروج من عصر لآخر. وقد يدمج الكاتب زمن القصة التي وقعت حوادثها قبيل، أو في أثناء ثورة 1919 ، بزمن الكتابة، وهو الوقت الذي يتخذ منه المؤلف موقعًا لمراجعة تلك الحوادث، والتأمل فيها، باعتباره راويا عاش في تلك الأثناء، وعاصر هاتيك الأحداث. والطريقة التي يتبعها في سرد تلك الحوادث ، بما فيها من اختصار وتكثيف ، تجعل الزمن المتجلي في الكتابة، المتحقق في الحكاية، مختلفا من حيث الطولُ، والترتيبُ، عن الزمن الذي انتظمت فيه الحوادثُ عند الوقوع.

وهذا ما ينسحب على التفريق بين الزمن الخارجي والداخلي، وهو الزمن الذي يُعنى فيه الروائي بترتيب الحوادث ترتيبا يجعل منه شكلا فنيا، كالشكل الذي نجده في أيّ عمل فني. ولا بد من التفريق بين نوعين من الزمن ، هما: الزمن التسلسلي، الذي يتمثل في التتابع chronicle والزمن غير التسلسلي. والأول هو الذي يشير إليه بعضهم باسم السرد النمَطي. وفيما تأتي فقرة من رواية

يوسف أبو رية المذكورة ليلة عرس تبين لنا طبيعة السرد التسلسلي وشكله: " صلى الشيخ سعدون العِشاء في الجامع الكبير. انخلع من المصلين خلسة حتى لا يسأله شقيقه الحاج رضوان عن وجهته. وهو يتلو السور القصار التي أتبعها بأدعية دخول الليل، والمسبحة التسع والتسعون الطويلة، الملونة ، لا تفارق يده.. اتخذ طريقه هابطاً العلواية إلى حيّ السوق. ولم يتجه إلى بيته المواجه للجامع: الأولاد ليسوا في حاجة لسهرتي ، ولا لوجودي معهم، فهم يلتفون حول عمهم رضوان.."[11]

وتعد " قشتمر " لنجيب محفوظ نموذجا جيدا لرواية التسلسل الزمني، فهو تسلسلي على المستوى البيولوجي للشخوص إذ يتتبع خمسة منهم من الولادة حتى الشيخوخة، ملما بما جرى لهم، وبما شهدوه، من حوادث. وتسلسلي على المستوى الثقافي، والعقلي، فقد بدأ معهم من الروضة والبستان والابتدائية الحسينية ومضى متدرجا إلى أن تخرج بعضهم من كلية الحقوق، أو أخفق في التخرج من كلية الطب، أو انقطع عن الدراسة مفضلا عليها الأعمال الحرة. وتسلسلي على المستوى التاريخي، فقد بدأت قبل الحرب العالمية الأولى، وتتبعت حياة هؤلاء الشخوص بما رافقها من ارتدادات على المستوى العام كالثورة سنة 1919 وحركة سعد زغلول، ومن انضم لحزبه. والحياة الحزبية بما كانت تعج به من حركات، ووفاة سعد، وصعود نجم مصطفى النحاس، والصراعات التي امتدت طويلا بين الوفد والقصر في عابدين. فقيام الحرب العالمية الثانية وما تخللها من ارتدادات على الوضع الاجتماعي، والاقتصادي في مصر، كإثراء صادق صفوان نتيجة ارتفاع أسعار الخردة التي كانت مكدسة في متجره، وأثر ذلك في الحياة الحزبية والسياسية، وثورة الضباط الأحرار، وصعود نجم جمال عبد الناصر فوفاته1970 ثم ظهور السادات وسياسته التي

قامت على تقريب الإخوان والانفتاح على الغرب، وأخيرا اغتيال الرئيس، وظهور الرئيس حسني مبارك.

وهذا العرض للمحتوى السياسي لقشتمر لا يعني أن رواية نجيب محفوظ هذه رواية تاريخية، فنجيب محفوظ ينطلق في روايته هذه من تسليط الأضواء على الحياة الذاتية للشخصيات، ولأن هذه الشخصيات تجمع بين من هم من الطبقة المتوسطة كصادق و إسماعيل، وأخرى من طبقة أعلى قليلا كحمادة وطاهر عبيد ، فقد كان لزاما عليه وهو المنشغل بعالمهم الخاص ألا ينفك عن الإشارة لتأثير هاتيك الأحداث على ذلك العالم الخاص. والراوي هو الشاهد بطبيعة الحال على ذلك كله. فهو قابعٌ على كثبٍ من هؤلاء الأشخاص، يروي لنا بصبر لا ينفدُ ما جرى لهمْ، كاشفاً عن أسرارهم الشخصية دون أن نعرف عنه أدنى شيء يتجاوز دوره هذا. فهو الراوي المشارك الذي لا نعرف عنه حتى اسمه، ولا دوره ، ولا نعرف عنه إلا أنه يتتبّع، ويفسر، ويلقي الضوء على الخفايا، والسرائر، معلقا- أو من غير تعليق- منسقا، ورابطا بين الحادثة والآخرى. ولهذا نبّه نجيب محفوظ على ذلك في الصفحات الأولى بعبارة قصيرة موجزة: " ذهب منهم من ذهب بالانتقال من الحيّ، أو بالموت، وبقي خمسة لا يفترقون، ولا توهن أواصرهم، هؤلاء الأربعة، والراوي الذي هو خارج الموضوع (12) "

ونجيب محفوظ لا يخفي حرصه في هذه الرواية، دون غيرها من رواياته، على الإيحاء بأنَّ الزمن فيها يخضع لقاعدة التسلسل الموافق لدورة عقارب الساعة؛ فالمحكيُّ السردي فيها ينمو، ويتراكمُ، موالكبا نموّ الشخوص من " الطفولة الخضراء، إلى الشيخوخة المُتهاويَة (13) ". ويقتضي التسلسل تعريفنا بالشخوص : صادق صفوان، أولا، وإسماعيل قدري، فحمادة الحلواني، وأخيرا

طاهر عبيد. وتعريفنا أيضا بعائلة كل منهم، وموقع سكناه من الحي، ومستواه الاجتماعي والاقتصادي. فصادق وإسماعيل يفتقران لما يمتلكه كل من حمادة الحلواني وطاهر عبيد من ثراء فاحش ، ومن فيلات فخمة لا تخلو من الخدم، والأثاث الفاخر، حتى لتصبح لفظة سرايا قليلة التعبير عنها. يلتقون جميعا في البستان والابتدائية وتجمعهم إلى هذه الآصرة آصرةٌ أخرى هي الصداقة الحميمة، والذكريات المُبكِّرة، التي تجمعهم على النجيل تحت نخلة (14)، وفي العام 1918 يتقدمون جميعا لامتحان قبول في المدرسة الحسينية الابتدائية، وقد ناهزوا التاسعة، وختموا الدراسة الأولية، فاجتمعوا ثانية في أولى رابع مع بوادر انطلاق ثورة العام 1919 على الإنجليز. والحديث في الشارع عن " ذهاب الثلاثة للمطالبة باستقلال مصر" (15) وفي تلك الأحداث اعتقل يسري باشا الحلواني، والد حمادة، ثم أفرج بعد ذلك عنه وعن سائر المعتقلين السياسيّين، وسمح بعودة المنفيّين، وذاقت البلد طعم النصر- للمرة الأولى منذ ثورة أحمد عرابي 1882 (16)

وما هي إلا بضعة فصول دراسية حتى أدرك الخمسة البلوغ، وبدأت معاناتهم اليومية مع المراهقة المبكّرة، وبدت البيئة من حولهم في العباسية بيئة صديقة تارةً، وتارة بيئة معاديةتريد أن تحبط دوافعهم العاطفية، لا سيما وأن العواطف الفاترة في هذه السن لا تكفي(17) . ومع المراهقة على المستوى البيولوجي تبدأ المراهقة على المستوى العقلي والثقافي والفكري، أو بكلمة موجزة الإيديولوجي. وطغى على بعضهم الهيام بالثلاثي شوقي وحافظ ومطران.(18) وفي الأثناء، ونتيجة مرور الفصول الدراسية سريعًا، كان لا بد أن يتقدموا لامتحان القبول بالمدرسة الثانوية التي انتقلوا إليها في العام 1923 ليمكثوا فيها خمس سنوات عددًا. في تلك الأثناء قادهم أحد التلاميذ يدعى

الصباغ إلى مقهى في الحي هو مقهى قشتمر، وفي ذلك المقهى يتوقف الراوي قليلا ليروي لنا ما استطاع استعادته من الحوادث، وما جرى فيها من حوارات موضوعها حياتهم الشخصية، مع ما يتصل بذلك من أمور الحياة العامة في مصر. ولذا يستطيع القارئ القول دون أدنى اتباع للظن إن الحكاية نسجت أولى خيوطها من هذه البداية ، ففي هذا المكان(قشتمر) الذي ظلوا يختلفون إليه، ويترددون عليه، إلى أن تجاوزوا السبعين من العمر، وتنتهي الرواية أيضا دون أن يذكر الراوي ما إذا كان الشخوص الخمسة قد توقفوا فعلا عن المجيء لهذا المقهى أم أنهم ما زالوا يزورونه.

إذا تبدأ الحكاية من هنا، فتية بلغوا سن المراهقة، فما يشغلهم شيء قدر الحديث عن علاقة الرجل بالمرأة. يدفعهم ذلك طمعٌ في لذة الاستكشاف, وحيّ كلوت بك أكثر جذبا لهم من بساتين التين الشوكي. حمادة الحلواني هو الوحيد الذي لم يمن بالفشل والإخفاق في تلك الزيارة، أما إسماعيل قدري فأثار سخريتهم لأيام طوال بسبب استبداله (المعلمة) بالبغي الصغيرة . وصفه بعضهم بالإنسان غير الطبيعي(19). أما صادق وطاهر فلم يظفرا إلا ببعض ما يثير التقزز والقرف. ويعرف صادق الحب ويغرق في العشق من النظرة الأولى. شعور ربط بينه وبين إحسان ابنة إبراهيم الوالي. ويبدأ تفكيره بالزواج على الرغم من أن الأمر ما يزال مبكرا على من هو في مثل عمره. وطاهر عبيد ينشر أولى قصائده في مجلة الفكر. ويعجب بالممرضة رئيفة حمزة ويقع في حبها وقوعا سريعا على الرغم من أن بعضهم يحاول الغمز واللمز بسمعتها في غياب أي دليل. ويفكر هو الآخر بالزواج منها على أنه يتوقع رفضا شديدا لذلك من والديه، ولا سيما من والده الذي لا يرى في رئيفة وأمثالها إلا أناسا دون المستوى(20).

ويتوفى الزعيم سعد زغلول، ويخيم الحزن على مصر- على ذمة الراوي. ويتوفى في الأثناء والد إسماعيل قدري مما يؤثر على نتائج الأصدقاء في الامتحانات وكانت النتائج لا بأس بها، فقد أحرز بعضهم مجموعا يسمح له بالالتحاق بكلية الحقوق أو الآداب أو الطب مع شيء من الوساطة. أما صادق الذي أحرز معدلا يسمح له بمواصلة الدراسة فقد آثر الأعمال الحرة وشجعه رأفت باشا وفتح دكانا للخردة في العباسية (21) وكتب له أن يحقق تقدما في هذا وثراءً كبيرا في أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد تزوج صادق من إحسان (22) واضطربت الأوضاع في مصر- بتصدع الائتلاف، وتأليف محمد محمود الوزارة. وتصاعد التوتر بين الوفد بزعامة مصطفى النحاس والملك الذي اصطف إلى جانبه رئيس وزرائه ووزراؤه. وفي نهاية العام نجح حمادة وإسماعيل قدري وسقط طاهر عبيد سقوطا مدويا انفجرت بسببه أزمة حقيقية في فيلا الأرملاوي. وخاب أمل الأبوين في أن يكون ابنهما أعظم طبيب في مصر- (23) وزاد الطين بلة تطور العلاقة بين طاهر ورئيفة فقررا الزواج وبالمقابل طرد الأرملاوي ابنه من الفيلا واضطر للسكنى في شقة بعمارة. أما إسماعيل فقد تلقى ضربة قاصمة فبسبب مشاركته في مظاهرة في الحرم الجامعي قررت الجامعة على إثرها فصلة منها بصفة نهائية فاضطر بسبب ذلك للبحث عن وظيفة بشهادة البكالوريا وظفر بها بشق النفس(24) ومع توالي الحوادث فجع حمادة الحلواني بوفاة والده إثر جراحة فاشلة في البروستاتا واستغرق الفتى في الحزن. (25) ولكنه مع ذلك سر لمقاسمته أخاه في تركة والده فحظي من الأرث بما أحرى النقود بين يديه فراح ينفقها على مباذله وتبذيره(26).

ودون أن يتخطى الراوي فجوة في الحوادث أو يقدم حدثا أو يؤخر آخر تبدأ مرحلة جديدة في حياة كل من طاهر عبيد الشاعر وصادق. ذلك أن كلا

منهما استقبل مولودة. وفي ذلك ما فيه من تبعات، ومن تأثير بعضه إيجابي وبعضه سلبي على حياتيهما وعلاقتيهما بإحسان ورئيفة. وفوجئ الأربعة بحمادة الحلواني يتحدث على نحو غير متوقع عن الحب. وأبدوا اهتماما شديدا بذلك لأنهم في الأساس لا يصدقون أن مثل حمادة يمكن أن يحب. فأخذوا يشجعونه على اللقاء بالفتاة سميرة المعروقي التي تبدي نحوه شيئا من الميل المشجع. وعندما ضرب لها موعدا في محطة الترام فوجئ بها تأتي مصطحبة والدتها فاجتاحته في تلك اللحظة موجة متضاربة من التساؤلات: أيرتبط بتلك الفتاة مع ما في ذلك الارتباط من مسئولية أم يظل طليقا حرا ؟ وفي النهاية تركهما تدخلان الترام واحدة بعد الأخرى فيما ظل هو متشبثا بموقفه على الرصيف مؤثرا الحرية على الزواج وقيوده رغم إعجابه بالفتاة(27).

ويتوفى والد صادق أفندي صفوان. وشهد المقهى(قشتمر) الشخوص الخمسة وهم يودعون سن الشباب ويجتازون عتبات الرجول والاكتهال (28) ومع هذا التقدم الزمنى تحسنت أحوال الشاعر طاهر عبيد بعد أن طلب منه تأليف بعض الأغاني من طرف كبار منتجي الأفلام. ولأن إحسان زوج صادق صفوان بعد تكرار الإنجاب أضحت أكثر بدانة وأقل اهتماما بالحب مما كانت عليه عندما تحابا قبل الزواج وبعده فقد أصبحت عيناه لا تستقران عليها إلا لتزورا عنها ولم تمض إلا حقبة قصيرة حتى وقع في شباك امرأة أخرى هي ليلى حسن.(29) ويتابع الراوي بصبر لا ينفد هذه الحكاية الجديدة خطوة تلو الأخرى من غير أن يقدم أو يؤخر، وإذا بصفوان يصارح إحسان برغبته في الزواج من أخرى. في البداية لم تعترض، لكنه فوجئ بها تأخذ أولادها ذات صباح وتترك المنزل متجهة إلى بيت أسرتها في العباسية. وفي كازينو العائلات بالظاهر احتفل الأصدقاء الأربعة بزواج صادق الثاني. وقد انتشرت العدوى

بين الرجال فما هي إلا أشهر حتى كان إسماعيل قدري قد تعرض هو الآخر لما تعرض له صادق فوقع في شبكة نصبتها له وأعدتها امرأة اخرى هي تفيدة. ولعل الذي أغراه هو غناها فدخلها ودخل أمها لا يقل عن مئة جنيه في الشهر وذلك مبلغ خيالي. ولهذا علق بعضهم على زواجه منها بالقول " صبر ونال " (30) ولكن تفيدة التي فقدت أمها بالوفاة قبل الزفاف سرعان ما لحقت بإحسان ورئيفة وشرعت تقوم بعملها باعتبارة آلة تفريخ " الولية حبلت. خاب أملي في أن تكون فاتت سن الإنجاب "(31) خلافا لصادق الذي اكتشف في زوجته الثانية امرأة لا تستطيع الإنجاب وهذا ما قلب زواجه الثاني إلى هم ونكد من جانبها هي.

وتمضي الأيام ويزداد حمادة الحلواني ثراءً. فقد ورث عن أمه خمسين ألفا وأما نصيبه من ثمن السراي ففوق ذلك بكثير. يابختك.أنت أسعد الجميع . يقول له صادق.(32) وتتسع الخلافات وتبتعد الشقة بين صادق وزوجته الثانية وقد اشترطت عليه للبقاء على رباط الزوجية المقدس أن يكتب له جزءا من ممتلكاته في الشهر العقاري. وهذا ما أثار الغيظ في تفسه فهي لا تفكر به إلا بعد موته. فضاق بها ضيقا شديدا انتهى بالطلاق. وفي الأثناء كبر ابنه إبراهيم وطمع في الزواج من درية كريمة صديقه طاهر عبيد. وعلى الرغم من اعتراض الأم جرت الخطبة فالزواج في وقت قصير وكأنه خلسة من خلسات الكرى. وبعد سنين من فراق طاهر عبيد لأبويه في السراي سمع عن وقوعه مريضا فقرر أن يمضي- مع زوجته رئيفة وأبنائه لزيارة السراي وقد صفح الأب الأرملاوي عن ابنه ورأي درية وإبراهيم معه ولكن الأب لم تمض إلا ايام قليلة حتى أسلم الروح لترثيه الصحف وتودعه العباسية بجنازة لا تليق إلا بالأبطال. ويواصل الراوي تتبُّع أخبار إسماعيل قدري الذي أنشأ مكتبا للمحاماة حقق فيه

بعض النجاح. وفي الأثناء اندلعت ثورة الضباط الأحرار في مصر- وما هي إلا بضع سنوات حتى بدأت قرارات التأميم والإصلاح الزراعي وتضرر من تضرر بسبب هذه القرارات. التهم الإصلاح الزراعي جزءا كبير من أراضي زبيدة هانم وتوقف نشاط رأفت باشا الزين في البورصة. ولم يعد للأسرة من دخل سوى ما تبقى من الأجر الذي يتسلمونه عن الأراضي المؤجرة، وقد تآكل هو الآخر بسبب القوانين الجديدة.(33) أما حمادة الحلواني فقد شملت قرارات التأميم مصنعا لهم وانقطع دخله الثابت. وعندما بلغ الخمسين بدأت ذاكرته تخونه على إيقاع الأخبار الجديدة " الموت يبدأ بالذاكرة، وموت الذاكرة أقسى أنواع الموت "(34) وأما إسماعيل قدري فقد بلغ الخمسين وزوجته تفيدة بلغت الستين. واختلف الأصدقاء في ثورة يوليو وفي زعيمها عبد الناصر بعضهم يصفه بالمستبد العادل، وبعضهم يجادل بقوة مؤكدا أنه دكتاتور. وتجري الأيام تطيح بقوم وترفع آخرين، ولحقت بالمقهى بعض إمارات الشيخوخة فأجرى مالكه عليه بعض الترميم والتجديد فمثلما يشيخ الأشخاص تشيخ الأماكن. وتوفي الباشا رأفت الزين عمّ صادق. واندلعت الحرب 1967. ويتوفى الزعيم في العام 1970 وتغرق مصر على ذمة الراوي في الحزن ثانية ويأتي رئيس آخر . وعلى هذا النمط التدريجي المتتابع يواصل الرواي سرده لحكاية الأربعة في مقهى قشتمر على تشتعل رؤوسهم شيبا وينيف بعضهم علىالسبعين. ويصبح الموت أقرب على بعضهم من حبل الوريد. وتنتهي الرواية تلك النهاية التي لا تقطع بيقين في ما إذا واظبوا على الترداد على المقهى أم توقفوا.

وهذا نسق تبناه محفوظ في هذه الرواية واتبعه، ومع هذا فقد أضفى على الزمن الذي استغرقته حكاية هؤلاء الأربعة شكلالا معينا. ولو تأملنا في حياة الناس بهذه الطريقة لوجدنا أنه قالب لا يختلف فيه الشكل الذي شهدته حياة

هذا الشخص أو ذاك. ولهذا سعى محفوظ نفسه لبناء قصص وروايات قبل هذه الرواية لا يطغى فيها التسلسل على الزمن السردي. يتغيا من ذلك بالطبع أن يدخل للنسق الزمني بعض التشكيلات الفنية التي تتيح له تقديم حدث وتأخير حدث. أو ذكر الحدث قبل وقوعه على نحو من التنبؤ أ و الاستشراف أو التوقف عن سرد الحوادث تاركا للراوي هامشا كبير يصف فيه المكان أو يلل موقفا نفسيا أو يترك للشخصيات أن يحاور بعضها بعضا وهذا بالطبع يضفي على الزمن شكلا فنيا مغايرا لما هعو عليه في رواية قشيتمر. ويسمي بعضهم هذا النوه من لسرد سردا متقطعا كونه لا يتجه في استقامة دائبة نحو النهاية ويسميه بعضهم سردا متكسرا لأنه يتدفق على هيئة موجات متلاحقة شأن تدفق الأمواج إلى الشاطئ. والخروج عن النسق الخطي المتتابع هو المفارقة السردية التي قد تتضمن تراجعا من موقف ما إلى موقف أو مواقف جرت في السابق. ففي رواية البكاء على الأطلال لغالب هلسا نقرأ ما يأتي: " أخذ يدق الإيقاع.. تصحو الذكرى .. تتمطى.. تنوء.. يذكره بدقة المهباش.. ينكشف الغطاء عن بئر الذكرى في محب روائحها مثلما ينكشف الغطاء الخشبي البيضوي عن صندوق عطار .. تتخللها كلمات القصيدة. يئن معها لحن الربابة.. يفوح من صدره كما ريح صندوقه.. رائحة عنبر من دير بني ياس.. أصوات النساء ناعمة منغومة ثرية من بعيد تأتي... ودوي أحاديث متداخلة " (35) ففي الفقرة يستعيد الكاتب عن طريق الراوي وقائع جرت في الزمن البعيد في مكان آخر غير ذلك الذي ترقص فيه الفتاة الصغيرة على الإيقاع الذي يدق.

وفي الذاكرة المستباحة لمؤنس الرزاز نجده يتحدث عن واقعة تجري في الحاضر وهي واقعة زيارة أحد المرشحين الشباب لمنزل السيد عبد الرحيم المناضل الحزبي القديم فيظن أن المرشح الشاب جاء طالبا دعمه في

الانتخابات، وما أن لمعت الفكرة في ذهنه التماع البرق حتى ظن نفسه خطيبا أمام الجماهير ، وما هي إلا ثواني حتى راح يخطب أمام الجمهور : " أيتها الجماهير .. أيها المعذبون في الأرض ينبغي أن تحاسبوا الفاسدين.. والسماسرة الذين حلبوا البلاد دون حسيب أو رقيب.. " (36) وفي معظم روايات ليلى الأطرش نجد السرد المتقطع هو المهيمن على الزمن. فعلى سبيل المثال تبدأ رواية أبناء الريح من النهاية في وضع مقلوب يتجلى فيه الزمن وقد أصبحت نهايته أوله وأوله نهايته. فبعد ثلاثين عامًا من بدء الحكاية يستأنفُ سفيان استعادة الحوادث من جديد،عن طريق التسلسل المعكوس، فيتحرى البحث عن الشخوص الذين ألفوا في يوم من الأيام أسرة تضمُّ ستة من الإخوة، وخمسًا من الأخوات (37) . ومن المتاح للكاتب على وفق قدراته التعبيرية الجمع بين أزمنة السرد والوقائع، فيندغم الماضي في الحاضر وهذا شيء يخرج به عن النمط التلسلي " يتناول (س) من الخادمة كوب الحليب، قبل أن يضع الكوب على شفتيه يتذكر المرة الأخيرة التي تناول فيها كوب الحليب من أمه التي توفيت من وقت قريب. متى كانت تلك المرة؟ في طفولته؟ دخلت غرفته.. وكان بين الغفوة والصحوة..أيقظته بأناملها الرقيقة طابعة قبلة على جبينه. تناول كوب الحليب من يدها وارتشف. سألته الخادمة في تلك الأثناء: إنْ كان يريد بعض الحلوى مع الحليب. الحلوى التي تذوقها في الحفل الأخير الذي دعي إليه لم تكن طيبة المذاق، كانت من حلوى مغطسة بالشوكولا ، أنا لا أحبّ هذا النوع." (38)

فالفقرة المذكورة تذكرنا برواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست Proust إذ تبدو الفروق فيها بين الماضي والحاضر وحتى الزمن الآتي خفية إن لم تكن معدومة. صفوة القول أن الزمن هو العمود الفقري في كتابة الرواية غير

أن المؤلف له ملء الحرية في إضفاء الشكل الذي يريده على السرد فقد يكون سردا نمطيا تتابعيا كما في قشتمر وقد يكون متقطعا أو متكسرا مثلما هو في اللص والكلاب وفي البكاء على الأطلال وفي الذاكرة المستباحة وفي أبناء الريح.

الهوامش

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984، ص2

2- زياد قاسم ، أبناء القلعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996 ص13

3- يوسف أبو رية: ليلة عرس، مكتبة مدبولي، مصر، ط2، 2006، ص 32-33

4- رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998 ص216

5- Lubbock, The craft of Fiction, J, C, Paperback, London, 2ed , 1965 , p56

6- باهية الطرابلسي، امرأة ليس إلا، ترجمة الزاهرة رميج، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البضاء، ط1، 2005 وانظر ما كتبناه عن الرواية في الرواية النسوية العربية، ورد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007 ص 119-132

7- أبو رية، السابق ص 27

8- سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1986 وانظر ما كتبناه عنها في كتابنا : في الرواية النسوية العربية، ص 15-17

9- ليلى الأطرش: وتشرق غرباً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1988 وانظر ما كتبناه عنها في كتاب الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، دار الكرمل للنشر، عمان، ط1، 1990 ص 15-24

10- ليلى الأطرش : صهيل المسافات، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1999 وانظر ما كتبناه عن الرواية في : أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002 ص 26-39

11- أبو رية، السابق ص 59

12- نجيب محفوظ: قشتمر، ط2، دار الشروق، القاهرة، 2007 ص 5-6

13- قشتمر، ص 6
14- السابق، ص 16
15- السابق ص 17
16- السابق، ص 19
17- اتلسابق، ص 21
18- السابق، ص 25
19- السابق، ص 36
20- السابق، ص 40
21- السابق، ص 48
22- السابق، ص 49- 52
23- السابق، ص 54
24- السابق، ص 57
25- السابقن ص 64
26- السابق، ص 65
27- السابق، ص 72
28- السابق، ص 75
29- السابق، ص 79
30- السابق، ص 88
31- السابق، ص 89
32- السابق، ص 94
33- السابق، ص 106
34- السابق، ص 109
35- غالب هلسا، البكاء على الأطلال، ط1، دار ابن خلدون، بيروت ، 1980 ص 9
36- مؤنس الرزاز، الذاكرة المستباحة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990 ص 59
37- ليلى الأطرش: أبناء الريح، ط1، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2013 وانظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

38- للمزيد انظر : إبراهيم خليل، بنية لنص الروائي، ط1، 2010 بيروت: الدار العربية للعلوم(ناشرون) ص 120

الفصل الخامس
الرواية والفن السابع

في رواية جان أشينوز نواجه نمطا جديدا من الكتابة الروائية ، فالكاتب الذي ولد في مدينة أورانج الفرنسية عام 1947 وأصدر عددا من الروايات منها " شيروكي" ورواية" الحملة الماليزية " و " بحيرة " و " نحن الثلاثة " و " شقراوات " التي ترجمها للعربية بسام حجار، وصدرت عن دار الآداب، ببيروت 2005 هذا الكاتب فاز بجائزة الغونكور، وهي أرفع الجوائز الأدبية في باريس، يتخذ في هذه الرواية من السيناريو التلفزيوني (الشقراوات الفارعات) الذي أنتجه أحد ابطال الرواية (بول سلفادور) مادة للكتابة، وموضوعا استعار له العنوان من لوحة مشهورة للفنان جيم داين (1) باسم " البنت الشقراء " The blond girl 1960.

تجري حوادث هذه الرواية – السيناريو في حبكة بسيطة، لكنها متعددة المراحل، والأطوار، وتعترض السير بها نحو النهاية عراقيل عدة. فغلورا – التي تعرف في الرواية باسماء عدة، منها: غلوار، وكرستين، وغلوريا – يبدو أنها قبل أربع سنوات من بدء الحكاية كانت مطربة شعبية، ومغنية واسعة الشهرة جدا. وممثلة بارعة تجذب إليها الجمهور بجسمها الرشيق، وطولها الفارع، وبشرتها الشقراء التي لوحتها الشمس حتى غدت بلون الكستناء الفاتح (2). هذه الفنانة اختفت، واختفاؤها هو موضوع السيناريو. فسلفادور، الذي يمتلك ستوديوهات للإنتاج السينمائي، والتلفزيوني، يسعى لمعرفة سبب هذا الاختفاء الغامض، وأن يعيدها - إن استطاع - لما كانت عليه في السابق، وأن تسلط

عليها الأضواء من جديد، فهاجسه هو هذا؛ البحث عن الفنانين المشهورين الذين اعتزلوا، أو تواروا عن الأنظار، لإعادتهم للضوء مجددًا. ولتحقيق هذه الغاية، وإنجاز تلك المهمة، يستخدم جوف، وأحد الأشخاص الذين يتطوعون لإنجاز مهام كهذه لقاء مبلغ من المال. هذا الشخص هو جان- كلود كوستنه. ويحاول ذو الحظ المنكود أن يفعل، لكن غلورا التي اكتشفت نواياه، وعرفت مراده، تغلبت عليه في معركة قصيرة، وغامضة، انتهت بقذفه من عل في البحر(3).

وبعد غياب هذا المسكين بحث كل من جوف وسلفادور عن متطوع آخر للقيام بما لم ينجح كوستنه في القيام به، واستخدما لهذا الغرض برسونيتاز الذي اشترط أن يكون له مساعد، هو بوكارا.

على أن غلوريا التي أدركت أنها مطاردة، وأن الذين يبحثون عنها أشخاص لا تعرف من هم، ولا ما يريدونه منها على وجه اليقين، ولم يلحّون إلحاحا شديدا على معرفة المكان الذي توجد فيه على الرغم من أنها تتخذ الاحتياطات الكثيرة لإخفاء شخصيتها، تارة عن طريق المكياج المصطنع، وتارة عن طريق الملابس، وطورًا عن طريق تغيير مكان السكن(4) ، تقرر، بعد هذا كله، وفي نهاية الأمر، وتجنبا للصداع الذي تسببه لها هذه المطاردة، الرحيل، فيقترح عليها بيليار - وهو صديق قزم لا يتعدى طوله 30 سنتمترا - أن تغادر إلى أستراليا(5). ويقوم المحامي لاغرانج، الذي منحته الثقة، بإجراء اللازم من حجز للتذاكر، والتأشيرات، وضبط للمواعيد، ومكان الإقامة في فندق بسدني إلخ..(6) وهذا المخطط ، الذي اقترحه عليها بيليار، سرعان ما اكتشف أمره، لدى جماعة سلفادور، الذين عرفوا من رسالة عبر الفاكس عثروا عليها في مكتب

المحامي الذي اقتحموه ليلا، وفتشوه، أن غلوريا على وشك السفر، وقد حُجز لها جناح في أحد فنادق سدني(7).

وعلى الفور يتخذ سلفادور قرارا بمتابعة المرأة، ويقدم شيكا لبرسونيتاز ومساعده، ويلحقان بها في سدني (8). لكن قبل أن يصلا الفندق الذي تقيم فيه كانت غلوريا قد تعرضت لاعتداء أحد الرجال السكارى في آخرة الليل، فأجهزت عليه، وقذفت به في البحر ظنا منها أنه أحد من يلاحقونها، وتقرر الرحيل إلى بومبي. وفي الوقت الذي تمكن فيه برسو وبوكارا - مساعده - من اقتحام الجناح الذي أقامت فيه، وتفتيشه، يقول الأول منهما لسلفادور، عبر الهاتف، لا بد أننا وصلنا متأخريْن (9). وفي جنوب الهند تتعرض غلوريا المقيمة في النادي الكوسمو بوليتي لوعكة صحية فينصحها أحد المشرفين في النادي على مراجعة الطبيب غوبال؛ فهو طبيب جيد، ويتقن حرفته(10). وبعد مراجعات عدة لسائق العربة التي تقلها من النادي وإليه، تكتشف غلوريا ما يثير الشكوك في نوايا ذلك الطبيب، فقد أخبرها السائق المسكين أنه في كل مرة يأخذ منه لترا من الدم. وتشتبه في أنه يتاجر بالدم، وبالأعضاء البشرية، وبالمخدّرات. ولا بد أن يكون عضوا في شبكة تتعاطى مثل هذه التجارة. وعندما تواجهه بهذه الشكوك يهددها غوبال، مؤكدا أنه يعرف الكثير عنها، وأنها مطاردة، وأن الأمر لا يتطلب أكثر من مكالمة تلفونية غير مكلفة ليخبر من يتعقبونها بمكان وجودها في النادي(11). وليت غوبال اقتصر على هذا التهديد، فبعيد أيام طلب منها - تحت وطأة الحديث السابق - أن تقدم له خدمة، فتساعده في نقل طرود بريدية إلى أحد أقربائه في بومبي لأن البريد العادي يتأخر كثيرا(12).

وعندما نزلت في بومبي، تعرفت على موبانار، وهو الشخص الذي نقلت إليه بريد غوبال، ويدير وكالات أقل ما تتعاطى الاتجار به هو الدم والمخدرات. فقد أفصحت لها راشيل، إحدى نزيلات الفندق، عن أعمال هذه الشبكة المتنوعة التي تشمل السلع والخدمات، فمن السلع المتفجرات العسكرية، والأسلحة، والعملات، والكحول، والأطفال، والرقيق من الجنسين، وتجارة الأعضاء البشرية، واليورانيوم، والمواد المشعة (13). وعلى مستوى الخدمات يديرون شبكة من القتلة المأجورين، والخطافين، ومهربي العمالة غير الشرعية، وتبييض الأموال، وذلك كله مما كانت غلوريا قد قرأت عنه في الصحف، وعن مدى خطورته، وتدميره للمؤسسات، ودوره في إحلال اقتصاد عالمي بديل للاقتصاد الحالي (14).

على أن غلوريا التي باتت تخضع لما يشبه الرقابة الدقيقة من موبانار، وعملائه، في بومبي، ضاقت ذرعًا، وبدأت تفكر في الرحيل، بل في العودة إلى باريس، بعد أنْ أدركت ألا فائدة. ويفاجئها مونابار بزيارة لشقتها في " سوبريم " لم ترتب من قبل، ولم يطل بها الانتظار لمعرفة سبب تلك الزيارة؛ فقد راح مونابار يرجوها وهو يتحدث إليها مترفقا أن تقدم له خدمة بسيطة جدا، والمطلوب هو أن ترافق ثلاثة من سائسي الخيول في رحلتهم إلى باريس على متن طائرة بيونغ في مهمة يُصدّرون فيها ستة من الجياد المحسنة، ومقابل ذلك ستؤمن لها نفقات السفر، ولن تخسر سنتيما واحدًا. ولن تبذل أي جهد، فالأوراق جاهزة، وستجد رجلا ينتظرها في مطار شارل دي غول، وهو الذي سيقوم نيابة عنها في متابعة الإجراءات الجمركية، والجوازات. لم تكن تعلم، بطبيعة الحال، أن بطون هاتيك الجياد محشوة بالسيزيوم، وبالمخدرات (15) وأما المفاجأة التي لا تصدق، فهي أنّ الرجل الذي وجدته في الانتظار هو

محاميها لاغرانج، الذي يعرف عنها كل شيء، بما في ذلك ما لها من أسهم، وسندات، وأرصدة في البنوك، وحتى أسماءها المستعارة هو الذي اختارها لها، وهي التي تثق به ثقة عمياء، ولا تعرف شيئا عن علاقته السرية بتلك الشبكة التي يترأسها مونابار(16).

عادت غلوريا مع لاغرانج إلى الشقة في سيارته الأوبل. في الأثناء تبين أن سيلفادور وجوف وبرسونيتاز وكل من في ناحية ستوكاستيك حيث مكاتب سلفادور يعلمون بعودة غلوريا. إلا أنهم لا يعرفون أين تقيم ولا يعرفون سوى القليل عن هذه العودة. يتطوع الشرطي كلوز بتقديم ما هم في حاجة إليه من المعلومات مقابل وثائق مهمة كانت في حوزة جوف (17) أما من أين علموا بعودتها فذلك بسيط، فالممرض الذي يعمل في دار النقاهة التي يقيم فيها آبغرال، والد غلوريا، هو الذي اتصل بجوف وأخبره: " المرأة التي تبحث عنها مرَّت بنا للتو، قال الممرض، أجل! غادرت. لا لم تترك عنوانا، غير أنّ شخصًا من قبلنا يتبعها. من المفترض أن أحصل عليه- أي العنوان- في المساء "(18) بعد قليل أملى على جوف عنوان غلوار(19) وتبرع كل من دوناتان وبرسو نيتاز بمتابعة الفتاة التي سرعان ما ظهرت تقود سيارة لاغرانج (20) وتبعاها واضطرا للتوقف في مكان بعيد عن بار دلفت إليه، واحتست فيه كأسا، وأمضت نحو عشرين دقيقة. تابعا بعدها السير خلف سيارة الأوبل، وعندما شعرت بهما غيرت الطريق، واتجهت إلى المنارة، وفيها جرت مشادة كادت تنتهي بمأساة، إلا أن دوناتان تمكنت من إنقاذ برسونيتاز الذي توجه إلى غلوريا بالكلام، مؤكدا أن أحدا لا يضمر لها شرًا، فكل ما في الأمر أن سلفادور يريد أن يخرج عنها برنامجا تلفزيونيا وحضورها فيه ضروة لا مفر منها وإلا لن ينجح

البرنامج. وبعد مفاوضات عسيرة وافقت غلوريا على الظهور في البرنامج مقابل مبلغ 400 ألف فرنك.

وما هي إلا أسابيع حتى كان المشاهدون يرون غلوريا آبغرال تظهر على الشاشة بعد غياب سنوات أربع، ولكن استرداد غلوريا شعبيتها لدى جمهور التلفزة رتب عليها مسئوليات جديدة : تلقي أكداس من الرسائل، الرد على مكالمات تلفونية لا تعد ولا تحصى.. تهافت المعلنين عليها واتصالات مستمرة من مندوبي المجلات والصحف. عروض تنهال عليها لإعادة تسجيل وتوزيع بعض أعمالها التي لاقت نجاحا في السابق..(21) صحيح أنها سعدت بادئ الأمر بهذا غير أن الوقت الذي داهمها فيه هذا الشعور لم يدم طويلا. إذ سرعان ما عاد إليها مزاجها السابق، وهو ميلها للاختفاء عن الأنظار، وتجنب اللقاءات، والرغبة في عدم الرد على الهاتف، حتى الطعام فقدت رغبتها فيه. نعم، نجح مسلسل " الشقراوات الفارعات" ولكن على حساب غلوار التي لم تكن سعيدةً بذلك النجاح.

***

استعار المؤلف جان اشينوز لروايته هذه- مثلما أشرنا من قبل- بعض أساليب السيناريو، سواءٌ في التعامل مع الشخوص، أو في تقطيع الحوادث إلى اجزاء من حوادث، مع الانتقال السريع من مشهد لآخر، وجعل المشهد السردي الواحد يكتنف مشاهد أخرى. وتناوبت الضمائر على لسان السارد تناوبا يتناسب مع تغيير المنظور الذي يجري عبره التقاط الصورة، أو المشهد في السيناريو. فها هو ذا في مستهل الرواية يخاطب سلفادور أحد الشخصيات على لسان الراوي المُضمر " أنت تدعى بول سلفادور، تبحث عن شخص ما. يكاد الشتاء ينقضي غير أنك لا تهوى البحث بمفردك، ولا وقت لديك. لذا

تتصل بجوف. "(22) وعلى هذا النحو يخبرنا المؤلف بالحدث الذي يجري من خلال هذا الصوت – صوت السارد الضمني- أو من خلال صوت السارد العليم " التقيا في كافتيريا المبنى الأولمبي "(23) وعندما يجري الاتفاق على مبلغ من المال يتقاضاه جان-كلود كوستنه لقاء البحث عن غلوريا ستيلا نراه في بدء الفصل التالي وقد بلغ بسيارته الرينو المنطقة الصناعية الصغيرة الفقيرة التي تقيم فيها المرأة. يصف الكاتب المشهد ذاكرا من التفاصيل ما لا يكاد يتنبه له مصور دقيق النظر، عميق التجربة، وعريق الخبرة " " ضلّ كاستنه الطريق. أمطرت. دون مطر حقيقي. رذاذ خفيف يتجمع على زجاج السيارة الأمامي. لم يكن بالمقدار الذي يستدعي تشغيل المساحات. ولا بالمقدار الذي يمكن تجاهله. إذ كانت المساحات تغبّش الزجاج بدلا من أنْ تنظفه. "(24)

وعلى مستوى التشخيص، أي رسم ملامح الشخوص، ثمة أسلوب من أساليب السيناريو يتجلى في الرواية، فهو لا يعرفنا بالشخصية بالطرق التقليدية المعروفة؛ فعلى سبيل المثال لا نعرف عن شخصية غلوريا عند ظهورها على مسرح الحكاية أي شيء. وإنما يأتي التعريف بها متناثرًا في الرواية على مراحل، كما لو أنها حلقات في مسلسل، وكل حلقة تضيف إلى ما يعرفه عنها المشاهد شيئا جديدًا. ها هو يخبرنا على لسان دوناتان ذات الملابس القصيرة المقوَّرة أن غلوريا كانت مغنية واسعة الشهرة، وأن اسمها مدون على أسطوانات من قياس 45 دورة بأحرف كبيرة (25) وفي موقع آخر تضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى، وهي أنها مغنية شعبية، وأن اسمها في شهادة الميلاد هو غلورا، وعرفت فنيا باسم غلوريا،وأنها عملت في سن مبكرة عارضة أزياء لجيل المراهقين. (26) وفي موقع تال يضاف ما يفيد أن والدها هو آبغرال، وأن عددا من الصحفيين بذلوا جهودا لمعرفة مكان وجودها بلا فائدة (27) وأنها

سبق أن تخلصت من بعضهم بالطريقة التي تخلصت بها من كوستنه(28). ومن سرد الراوي لما فعلته غلوريا للتخلص من سيارة كوستنه يكتشف القارئ أن لدى غلوريا هذه خبرة في الجريمة، وفي كيفية التخلص من أي أثر يمكن أن يؤدي لاكتشاف القاتل.

أما الانطباع الذي يكونه عنها البحار آلان، فيكتشف منه القارئ أن غلوريا فتاة غريبة الأطوار، وأنها ليست سوية كباقي البشر (29) ويؤيد الشرطي روبير ، والشرطي كلوز، كل منهما، هذا الانطباع، فالبحثُ عنها شيء عبثي (30) وعلى الرغم من أن الراوي يشير إلى أن غلوريا اسمها في شهادة الولادة هو غلوار، وهذا كاف، إلا أنه يذكر في غير موقع قيامها بتغيير اسمها مرارًا، فقد نوديت على سبيل التمثيل والتنكر باسم كرستين فابريغ (31) ويكتشفُ القارئ من تصرفها مع بوكارا وتهشيم زجاج سيارة الفولفو الأمامي بواسطة الفأس، أنها لا تعرف إلا وسيلة واحدة لتنظيف العالم من الفضوليين، وهي القذف بهم من شاهق (32).

وبعد كثير من الحوادث يذكر لنا الكاتب نبذة عن ماضيها الفني: " ثلاثة، أو أربعة برامج منوعة، وموسيقية، لم يعد بثها على الإطلاق. واقتصرت مشاركتها في بعض الأعمال على على الأداء بصوت مسجل سابقا "(33) وفي اللقاء الأول الذي جمعها بالمحامي لاغرانج على مستوى القصة، أي بعد بدء البحث عنها، نكتشف أنها- وهي المقيمة في المنطقة الصناعية الفقيرة- ثرية جدا. " غلوريا صاحبة ثروة : عائدات أسهم، مستندات ، استوديوات مؤجرة. راس مال يتزايد مؤخّرًا"(34) والواقع أن هذه الطريقة التي يتبعها جان أشينوز في تقديم الشخصية الرئيسة تستمد نهجها من طريقة السيناريو، وهي طريقة تقوم على وضع البطل، أو البطلة، تحت الضوء، وذلك يقابل ما يعرف في نقد

الرواية باسم " التبئير " focalization وهو تكنيك بموجبه توضع الشخصية المهمة في موضع البؤرة من المرآة أو العدسة المحدبة لتبدو أكبر، وأوضح، ممّا هيَ في الواقِع.

وشيء آخر في الرواية يذكرنا بطرائق السيناريو، كالانتقال السريع من مشهد لآخر، ففيما يقوم الراوي بتقديم المشهد المتعلق بغلوريا داخل طائرة البوينغ المتجهة إلى سدني ممعنا في تسليط الضوء على حركاتها بما في ذلك النظر إلى المسافر الوسيم الذي تلوح على كتفيه إمارات الانتساب للجيش الفرنسي، إذا به فجأة ينقلب المشهد عن مشهد آخر يبدو فيه جوف وهو يتحدث إلى سلفادور عن المحامي لاغرانج، واحتمال أن تكون لديه معلومات مفيدة عن غلوريا(35) وقد يكتنف المشهد السردي واحدا آخر، ففي أثناء وجود غلوريا في الملهى الليلي في بار تاج إنتركونتنتال بسدني، وهو البار الذي دلفت إليه طردا للسأم، وتجنبا للشعور بالوحدة، جرى توجيه النظر، وتكثيفه، نحو امرأتين دخلتا للتو مقهقهتين، كما لا يفعل الناس عادة عند الدخول للأماكن العامة. امرأتين شابتين مرحتين معهما باقة أزهار بيض كبيرة تتناوبان على حملها كل بضع ثوان " (36) ويسترسل الراوي في هذا المشهد قبل أن تتوارى الصورة لتظهر في مكانها صورة أخرى لمشهد آخر يظهر فيه أحد الرجلين جالسًا أمام كأس، وحيدا، يفكر في خطة لاقتحام الحجرة ذات الرقم 212 في الفندق نفسه، وهي غرفة غلوريا.(37) ومن المشاهد التي تؤكد علاقة هذه الرواية بالسيناريو ذلك المشهد البانورامي الذي يسلط المؤلف فيه الضوء على ما جرى لبوكارا في المطار " ما إن اجتاز نقطة التفتيش حتى لمعت فلاشات الكاميرات، وعلا التصفيق مصحوبا بمعزوفات تشريفية مقتضبة.. وتقدم منه رجل متحمس ذو شاربين، وبذلة غامقة، وصافحه بحرارة، فيما سعت إحدى

يديه لسحب نظارته من جيبه، وباليد الأخرى سحب قصاصة من الورق، ثم شرع بقراءتها. والتفت بوكارا الذي لم يكن يتقن اللغة الإنجليزية جيدًا ذاهلا

- ماذا يقول؟

كان برسونيتاز محبطا وهو يدعك جواز سفره بيده مثلما تدعك علبة سجائر فارغة.

- يقول إنك الراكب المليون على متن هذه الطائرة وأنهم عازمون على الاحتفال بهذه المناسبة.

- وبعد؟

- أعتقد أن أحدنا لن يرى الآخر(38)

ومثلما يفعل كاتب السيناريو في إظهار مشهد من مشاهده قبل أن يحدث على سبيل التوقع، أو التنبوء، أو الاستشراف، يفعل جان أشينوز في بعض المواقف. فبعد أن اقتفى برسونيتاز ودوناتيان أثر غلوريا التي تنبهت لتلك السيارة المجهولة التي تتبعها غيرت الطريق، واتجهت إلى المنارة. فأخذت التوقعات تتوالى عما سيحدث : الباب الخفيض عند قاعدة المنارة ستفتحه غلوريا بدفعة من يدها، المنارة هي الشّرَك المثالي للإيقاع بها. سيدخل برسونيتاز بدوره من الباب ، تتبعه دوناتيان.. سيتلق السلم الحلزوني ذا المئة والعشرين درجة. سيفضي به السلم لمنصة مستديرة ضيقة تمتد في الفضاء الرحب مطلة على المرفأ. " (39) وبعد فقرات يفجأنا الراوي بالقول: حدث كل شيء مثلما توقعنا للتو. وفي مثل هذا المشهد تضطر الشاشة الصغيرة لتكرار عرض المشهد، وهذا بالفعل ما حدا بالمؤلف لتكرار المشهد بطريقة أخرى(40).

صفوة القول أن هذه الرواية " شقراوات " من الروايات النادرة التي تبدو فيها الأمور معكوسة تمامًا، فبعد أن كان الكتاب يحولون الروايات إلى سيناريو لأفلام سينمائية بحذف ما لا يمكن تصويره، أو إظهارُه مصورا، أو تحويره- أي تحويله إلى حوار- أصبحت الرواية تستعير من الفيلم، أو من الدراما التلفزيونية، بعض الأساليب أو(التكتيكات) السردية إذا ساغ التعبير وجاز، ورواية " شقراوات " التي تشدنا بما فيها من تشويق مصدره العقدة البوليسية، هي إحدى الروايات التي يتمثل فيها هذا الضربُ منَ تراسُل الأجناس. وثم رواية أخرى تصلح أن تدرس من زاوية التراسل بين السينما والسرد الروائي وهي رواية موفيولا لتيسير خلف.

الفن السابع

تتمتع رواية موفيولا للكاتب تيسير خلف(2013) ببناء دائري، فالحكاية فيها تبدأ بمشهد تحطيم المذياع الذي يبث أغنية من أغاني الأفلام القديمة لمحمد عبد الوهاب، وهي أغنية سهرت منه الليالي، وتنتهي بالمشهد نفسه الذي يحطم فيه اثنان من ميليشيات أمل الشيعية التلفزيون في ما تبقى من سكن للمدعو إبراهيم حسن سرحان المخرج الذي عرف اليافاويون التصوير السينمائي على يديْه.. وارتبط بعدد من الشخصيات التي كان لها أكبر الأثر في تاريخ فلسطين الحديث، كمحمد صالح الكيالي، وذي الكفل عبد اللطيف، ومفتي الديار الحاج أمين الحسيني، وأحمد حلمي باشا، وعبد القادر الحسيني ، وعبد الرحيم محمود، وجمال أصفر، وخميس شبلاق..وآخرين.. سيذكرون في الموقع المناسب من هذه الدراسة.

وبعد هذا الاستهلال المثير للانتباه يعود بنا الكاتب- معتمدًا سارده العليم- إلى يافا قادمًا من مخيم شاتيلا في لبنان، وتحديدا إلى الميناء، وقدوم اثنين من

أبناء التلحمي عبد الله إبراهيم (41) الذي ترك بيت لحم منذ سنوات مهاجرا إلى تشيلي متخذا من سانتياغو مقر إقامة يدير فيها تجارة ثابتة مستقرة، ويقيمان لأول قدومهما في فندق باسم فندق الجزيرة (42). وهذان الشابان هما: بدر، وإبراهيم لاما. وفي حي المنشية بيافا نصب الشابان الشقيقان آلتهما وشرعا في التصوير، وعلى كثب منهما توقف صبي يافع (إبراهيم) وأخذ يسألهما عن الآلة، فلما أخبره بدر أنها كاميرا لم يصدق. فالكاميرا التي يستخدمها الخواجا الأرمني آغوب تختلف عن هذه الكاميرا، فقال له بدر: هذه كاميرا سينمائية (43). اخترقت هذه الكلمة مسامع الصبي، وهو الذي لم يسمع بالسينما من قبل، وتتواصل الأسئلة، والإجابات، ومن تلك اللحظة نشأت لدى (إبراهيم حسن سرحان) الرغبة الشديدة، والقوية، في أن يصبح مصورا سينمائيا، ومخرجًا إذا أتيحَ له ذلك.

بعد هذه الإشارة يغيب عنا السارد مدة عشر سنوات، لا بد أن يكون إبراهيم سرحان خلالها قد تدرب بعض التدريب، وقام بمحاولات، وتوفر على بعض الآلات. ولهذا يُفاجأ القارئ بهذا الهاوي إذ يعتمدعليه في تصوير شريط يتضمن مشاهد من زيارة الأمير سعود إلى فلسطين في سنة 1935 والاستقبال الحافل الذي أعده عاصم بيك السعيد رئيس البلدية للأمير ولمرافقيه وعلى رأسهم المفتي الحاج أمين الحسيني. وقد عرض إبراهيم الفيلم أمام الأمير ومرافقيه في إحدى دور السينما، وهي سينما الحمراء، وقدم في نهاية العرض الناجح بدلالة التصفيق علبة تحتوي على الشريط للأمير الذي نفحه فورًا قبضة من النقود الذهبية التي استعان بها في تطوير معمله الذي أطلق عليه اسم ستوديو فلسطين. في تلك الأثناء يقوم الحاج أمين الحسيني وضيفه بزيارة إحدى المدارس، ويشاهدان عرضا مسرحيا يقدمه الطلبة، ويشرف عليه أحد

الطلاب، وهو محمد صالح الكيالي. والمسرحية التي تدور حول صلاح الدين تلاقي هي الأخرى نجاحًا(44) ويتعرف المصور السينمائي إبراهيم سرحان على الممثل الصاعد الكيالي لتغدو علاقتهما هاجسًا من هواجس السارد في هذه الرواية، بعد أن تحول الكيالي من الشغف بالتمثيل إلى الشغف بالتصوير والإخراج السينمائي.

تغيب الشخصيتان: الكيالي وسرحان عن بؤرة السرد، وتحتل مكانهما شخصيات أخرى، وإن لم تعدم العلاقة بين الفريقين. اللجنة العليا تجتمع في القدس فيما تحاول سلطة الانتداب القبض على المفتي. ومثلما هي العادة يتنكر المفتي في ملابس بدوي، ويغادر القدس إلى يافا، ثم يغادر في مركب بحري إلى بيروت(45) . ويقع في أيدي حرس الحدود الفرنسي الذي يفتش عن مهربين.

وبعد أن يغادر القارب يستأنف إبراهيم سرحان تطوير عمله في الاستوديو قرب ساحة السراي، ويحاول أن يستكمل تحضيره لفيلم بعنوان " أحلام تحققت "(46) وتغلّب على مشكلة ظلت تعترض مراجعته للقطات التي يقوم بتصويرها من أجزاء الفيلم، فهو يتأمل لقطة تلو الأخرى بواسطة عدسة مكبرة، وهذا يتطلب وقتا طويلا ، ومملا، والسينمائيون المحترفون لديهم آلة خاصة هي الموفيولا يستطيعون بها استعراض ما يصورونه كما لو أنهم يشاهدون عرضا في دار للسينما، ولكن هذه الآلة مكلفة إذ يتطلب شراء واحدة منها نحو 1000 جنيه، ومثل هذا المبلغ ثروة كبيرة لمن هو في مستواه. لذا قرر أن يصنع موفيولا بنفسه بعد أن اطلع على واحدة وعرف أجزاءها قطعة قطعة(47). وكم كان سعيدا بذلك.

أما الكيالي فكان قد غادر يافا إلى باريس ليدرس التصوير السينمائي، وبعد سنوات ثلاث ، وعندما لم تسمح له اختبارات القبول بالاستمرار، جرب حظه

في بروكسل(48) وقرر، هو، وميشيل، إقامة شركة صغيرة للتصوير السينمائي للأفلام الوثائقية القصيرة على أن يضطلع ميشيل بتوفير الكاميرات، والمعدات، بينما يتكفل الكيالي بالباقي(49).. في الأثناء يلاحظ المفتي أنّ الفرنسيين بدأوا مراقبته، وأنهم بصدد اعتقاله وتسليمه للإنجليز في فلسطين، ثم يفكر بمغادرتها إلى دمشق. ومن دمشق يساعده سائق من دير الزور على المغادرة لبغداد، وفيها يقيم مدة أيضًا ويلتقي نوري السعيد الذي له خصوم كثيرون فيلحق به جراء تلك العلاقة بعض الانتقادات، وجاءت هزيمة الجيش العراقي أمام الانجليز لتقنعه بأن المقام في بغداد لم يعد موطدا، فيغادر إلى طهران، فأصفهان، ثم يصل إلى اسطمبول، وفي حلقه غصة لا تزول(50).

ويتكرر في هذه الرواية تغيير المشهد على طريقة السيناريو، فبين مشهد المفتي وحسراته، ومشهد الكيالي وهو يعرض أفلامه في دار للسينما في القدس بغية إجازتها من الرقيب العسكري، أقلّ مما تستغرقه عملية توجيه الكاميرا من مشهد جرى تصويره وتم، لمشهد آخر يحتوي على شخصيات جديدة، وعلى حوار جديد، وفي مكان جديد، لكن المشهدين يتناغمان في تحقيقهما هدفا واحدا يشكل مفصلا في تسلسل السيناريو. فقد تبين في المشهد الثاني النشاط العملي لإبراهيم سرحان في إنجازه أفلاما تمثل حجر الزاوية في صناعة السينما بفلسطين، منها الفيلم " أحلام تحققت " والانجازات السينمائية للكيالي، ومنها: فيلم " زراعة البرتقال في يافا ". والفلمان حظيا بالإجازة (51) علاوة على أفلام أخرى منها: سكة الحديد، ومنها صيد السمك في يافا، ومنها صناعة النسيج وهذه كلها أفلام وثائقية قصيرة(52). ويتألف من المصوّريْن إبراهيم والكيالي ثنائي متناغم، ويقيمان ما يشبه الشراكة، فكلّ منها يحاول مساعدة الآخر.(53) وفي النهاية يغادر الكيالي إلى إيطاليا بعد أن ألغى شراكته مع ميشيل ليواصل

دراسته في المركز الوطني للتصوير السينمائي(54) ومن هذا المعهد سيظفر بشهادة دبلوما. وفي روما العاصمة الإيطالية سيتجدد لقاؤه بالمفتي، وتنفتح أمامه قنوات لم تكن تخطر له ببال، فيتمكن مثلا من تصوير استقبال موسليني للمفتي، والكثير من جولات هذا الأخير في روما وفي برلين، وستتاح له فرصة لا تُتوقَّعُ لتصوير لقاء المفتي مع الفوهرر في دار المستشارية ببرلين، ويستمع لمحادثات الفريقين، ويواكب صيرورة الحرب العالمية الثانية، وما يتعلق منها بالقضيّة الفلسطينية، وموقف دول المحور من وعد بلفور ومن فكرة الوطن القومي لليهود، ومن العلاقة مع روسيا ومع الحلفاء في باريس ولندن. ترافقه في ذلك كله كاميرا التصوير التي أتاحت له الاحتفاظ بأفلام وثائقية عن هذا كله.

وكعادته، يعود بنا السارد مرة أخرى إلى المفتي، وإلى رشيد عالي الكيلاني، الذي حَبِطتْ ثورته وترك العراق هاربًا إلى اسطمبول.

وفي هذا المشهد يتعرف القارئ على شخصية جديدة في الرواية، وهي شخصية ذي الكفل عبد اللطيف الذي عمل سابقا في الجيش مع فوزي القاوقجي، وتبيّن له، من بعض الشواهد، أن القاوقجي هذا لا بد أن يكون عميلا للإنجليز، وأن الأموال التي كانت تقدم له لابتياع الأسلحة، وإرسالها إلى الثوار في فلسطين، كان يكدسها في حديقة بيته الواسعة قرب بغداد ليأكلها الصدأ(55). وقد آثر ذو الكفل الذهاب للقتال بفلسطين بعد أن ينتهي من تدريب بعض المقاتلين بمساعدة الألمان الذين عينوا له معسكرا للتدريب في أثينا، ولكنه بعيد أيام يكتشف أن الألمان أقاموا هذا المعسكر لأغراضهم هم، لا لكي يساندوا المقاتلين في فلسطين. وأخيرا وجدوا لهذا الرجل العسكري عملا لا علاقة له بالقتال، وهو الإشراف على إذاعة ناطقة بالعربية، ومُوجَّهة من أثينا للأحرار العرب مثلما يقولون (56) .

وعلى هذا النحو يسلط السارد الضوء على حقيقة التحالف مع دُول المحور، وأنهم- أي المفتي ومن كانوا معه- اضطروا لهذا حين لم يجدوا من يتحالفون معه، بل وجدوا كل من حولهم أعداء، ولكن هذا التحالف لم يكن صادقا مثلما أشار لهذا ذو الكفل وحكايته مع معسكر أثينا. وشيء آخر وهو أن الفيلق العربي الذي قام على تأسيسه المفتي ومن معه من المجاهدين أراد الألمان أن يبعثوا به للقتال تارة في روسيا وتارة في البوسنة. ولولا وقوف الحاج أمين الحسيني ضد هذه الفكرة لما بقي من جنود ذلك الفيلق من يعود حيا إلى فلسطين. وحتى الفيلم الذي بادر بإنجازه الكيالي عن الإسلام، وهو من نتاج المركز الوطني للتصوير السينمائي، نسب الفضل فيه وفي ابتكاره لبعض الطليان، ولم يذكر اسم الكيالي ولا حتى من باب رفع العتب (57). ويأبى الفوهرر أن يعطي الحاج الحسيني التزاما خطيا بتأييد الفلسطينيين إذا انتصرت ألمانيا في الحرب العالمية الثانية، ولا حتى تصريحا شفويا مُعْلنًا بذلك، وادعى أن كلمته لا يمكن إلا أن يفي بها؛ فهي وعدٌ قاطع، بدليل أنه وعد مارشال فنلنده وأنفذ وعده.(58) فالغربيون سواء أكانوا من المحور، أم من الحلفاء، لا يقدمون للعرب سوى الوعود، والنوايا الحسنة. ولهذا لا بد للعرب عامة، والفلسطينيين خاصة، من أن يعتمدوا على أنفسهم، وهذا ما كان عندما حشد المفتي عددا من الضباط ليتدرَّبوا في بغداد منهم عبد لقادر الحسيني وآخرون.. (59)

ويعود السارد مرة أخرى ليسلط الضوء على الكيالي الذي رافق المفتي في زيارته إلى مقاطعة سيليزيا البولندية ليستعرض بنفسه القوات البوسنية المسلمة " وأخيرا أصبح لمسلمي البوسنة قوات تدافع عنهم بعد أن تركهم العالم يذبحون ذبح الشياه من غير أن يرفَّ له جفن " ص 122 وقد رافق الكيالي المفتي في جولاته مستخدما سلاحه في توثيق ما شاهده ورآه بدءا من فيلا

كولونا وجولاته في المدارس وفي غيرها من أمكنة بعد أن صار عضوا رسميا في فريق التصوير المرافق للحسيني والكيلاني (60). ولكن الرياح لم تجر مثلما تشتهي السفن، فما هي إلا أشهر حتى توارى موسيليني عن الأنظار، وبدأت نُذُرُ الهزيمة في الحرب تتراءى، وسرعان ما غادر الكيالي ومن معه إلى برلين بعد أن ظفر بشهادة الدبلوما في التصوير السينمائي. وفي برلين مشكلة جديدة وهي حرص الألمان على الزج بالفيلق العربي الذي عاد ضباطه وجنوده من التدريب في بغداد للحرب في البوسنة إلى جانب المحور الذي بدأت قواه بالتقهقر، مقابل إصرار الحسيني وذي الكفل على توجيهه للقتال في فلسطين، فثمة فيلق يهودي يقاتل هناك إلى جانب الحلفاء.(61) ومن الخلاف يتضح أن الألمان لا يتواءمون مع المفتي في فهمهم لهجرة اليهود لفلسطين، فشعارهم الكامن تحت السطح هو حل المسألة اليهودية لا يكون إلا بتهجير اليهود إلى فلسطين، فإما أن يهاجر اليهودي إليها، أو يلاقي الموت(62).

بهذا تنجلي حقيقة هذا التحالف.

ويُفضي ذو الكفل للكيالي ببعض الخطط العسكرية السرية، وهي أن ينفذ بعض مقاتلي الفيلق العربي بمساعدة الألمان عملية إنزال مظلي في وادي القلط على كثبٍ من أريحا، لكن العملية التي جرى لها التخطيط بإحكام في برلين مُنيت بفشل ذريع. ففضلا عن ضياع بعض المقاتلين الذين جرى إنزالهم لم يجدوا من أبناء محي الدين الحسيني سوى الخذلان. وفقدوا كل شيء، وألقي القبض على بعضهم، وزج بهم في معتقلات، ونقلوا من القدس إلى القاهرة، ووضعوا في معتقل معسكر المعادي. وكان على المفتي أن يتابع خبر الإنزال المظلي الفاشل في جريدة الصندي إكسبرس(63). وعلى إيقاع الهزائم المتوالية للألمان واقتراب النهاية الحتمية للحرب توجه الكيالي بكاميراته من برلين إلى

ميلانو. وقد أتيح له أن يشاهد، وأن يعيش الحوادث واللحظات الأخيرة من حياة موسيليني، وإعدامه على أيدي جنوده الذين كادوا يعبدونه وهو في ذروة تألقه العسكري الفاشي (64). ولم تفته هذه المرة فرصة الاحتفاظ بفيلم وثائقي قصير عن إعدام موسيليني وبعض مساعديه والتمثيل بجثثهم، وأن يقارن في الوقت نفسه بين وجهين للصورة، الأول عندما كان لموسليني حضوره المجلجل القوي، والثاني بعد أن عُلّق هو ومساعدوه مثلما تعلق الخراف المذبوحه في المسلخ (65). وإزاء هذه المفارقة شعر الكيالي بالندم لتصويره مشاهد القتل، والسحل، فيقرر من الآن فصاعدا ألا يصور بكامراته مشاهد القتل، والتمثيل بالجثث(66).

وتنتهي الحربُ، ويقتل من يقتل، ويعدم من يعدم، وتصفو للإنجليز الأجواء في فلسطين، ويمضون على مهلهم في تنفيذ مخططهم المعلن لإقامة وطن قومي لليهود, وفي الأثناء يسعى إبراهيم سرحان لمتابعة تصوير فلمه الروائي "عاصفة في البيت " الذي يتضمن في حبكته حكاية رمزية لما يجري في فلسطين فيما يشبه النبوءة باستيلاء المهاجرين اليهود على حصة الفريق الاخر من البيت بالقوة، بعد أن استولوا على الحصة الأخرى بالتزوير وادّعاء الملكية(67)(. ولكن الشرطة تداهمُ في الأثناء الاستوديو – ستوديو فلسطين- ويجرى إلقاء القبض عليه بتهمة قديمة جديدة وهي مخالفة قانون مراقبة المطبوعات والأفلام، فقد عرضت سينما فاروق لصاحبها سعيد أبو قاعود في جريدتها السينمائية لقطات من الفيلم الذي صوره سابقا لزيارة الأمير سعود ومرافقيه وعلى رأسهم الحاج أمين الحسيني (68) وانتهى به الأمر إلى معتقل في معسكر المعادي بالقاهرة وهناك يلتقي بالكيالي وبذي الكفل عبد اللطيف. ولا تطول إقامتهم في المعادي، فبعد قليل من الوقت يجري نقل كل من الكيالي والبرناوي إلى سجن

نابلس ثم يطلق سراح الاثنين. وبعد أن نقل ذو الكفل عبد اللطيف إلى سجن نابلس هرب منه بمساعدة بعض الممرضين إلى عمان ثم إلى دمشق، فبيروت، واستقر به المقام في القاهرة (69).

ويستأنف السارد العليم تركيزه على الكيالي مرة أخرى، وسبب ذلك ترشيحه لإعداد فيلم عن فلسطين بتكليف من الجامعة العربية في القاهرة. وبعد لقاءات متكررة، ومناقشات لميزانية الفيلم، ولكتابة السيناريو، والتصوير، والتظهير، بدأ الكيالي العمل في الفيلم الذي اختار له عنوان " أرض السلام" (70) وفي الأثناء يقابل المفتي الذي انتهي به الأمر مقيما في القاهرة، ويستمع منه لتفصيل ما جرى منذ فارقه آخر مرة في برلين. أما الفيلم فقد فوجئ بعد أن قطع شوطا كبيرا فيه، وفي تصويره، وقبل عام من النكبة، بالجامعة العربية تطالبه بتوقف العمل في الفيلم، وتسليمها الأشرطة التي تم تصويرها، ومع ذلك يواصل العمل فيه على حسابه الشخصي. ثم يغادر الكيالي القاهرة بعد ذلك بأعوام إلى طرابلس الغرب ظنا منه أنه سيجد بيئة مواتية لمواصلة جهوده السينمائية هناك في ظل العقيد القذافي.

وقد يبدو للقارئ أن الرواية تقترب من النهاية؛ فالكيالي وإبراهيم سرحان والحاج الحسيني انتهت أدوارهم في الحكاية، لكن السارد يفاجئنا على عادته في كل نقله من نقلاته، ففي الفصل الموسوم بالعنوان : القاهرة 23 شباط 1953 يعود بنا إلى حكاية أخرى على صلة بالحكايات السابقة وهي حكاية إبراهيم لاما وشقيقه بدر وهما اللذان افتتح بحديثهما الرواية. أما بدر فقد انتقل إلى رحمة الله تاركا شقيقه إبراهيم ليواجه حيتان الفن السابع وحيدا.

وفي هذا الفصل استعادةٌ بطريقة الاسترجاع الخارجي لما مر به إبراهيم لاما من ظروف، وما أنجزه من أفلام ابتداءً من فيلمه الأول قبلة في الصحراء،

مرورا بفيلمه ريا وسكينة الذي شذ فيه عن السينما المصرية بأن أضاف إليه روحا جديدة اقتبسها من المسرحية المشهورة " سوء تفاهم " للبير كامو (71) ، مرورا بالفيلم " فاجعة فوق الهرم " الذي أخرجه وكتب له السيناريو بنفسه. وهذه الاستعادة تجري في لحظة تجمع بين الألم والرغبة في الخلاص، وقد انتهى هذا الاسترجاع بقفزة يترك فيها السارد إبراهيم لاما لنقرأ في الأهرام خبرا " مخرج سينمائي يقتل زوجته وينتحر .. جريمة بشعة ذهبت ضحيتها سيدة في مقتبل العمر وانتهت بمصير مؤلم لمخرج سينمائي معروف هو الأستاذ إبراهيم لاما "(72) أما إبراهيم سرحان فإن الرجوع لتكملة ما تبقى من حكايته يعيدنا إلى العتبة الروائية، إلى الفيلم القديم الذي غنى فيه محمد عبد الوهاب أغنية سهرت منه الليالي. فبعد أن انسحب إبراهيم من ندوة عن السينما سمع فيها كلاما عن الفيلم الثوري يتشدق به أحد أفراد مليشيا " أمل " في مخيم شاتيلا، وفي ما تبقى له من منزل راح يتابع الفيلم، وفي الأثناء يقتحم المنزل اثنان مدججان بالسلاح، أحد هذين المسلحين اسمه باسم، وفي اللحظة التي تبلغ فيها الأغنية عبارة " ما أقصر العمر حتى نضيعه في النضال " اجتاح الغضب وجه باسم هذا، وحاول أن يسكت التلفزيون، وعندما لم يستطع كرر المحاولة مستديرا فيرتطم ذراع الكاميرا بزجاج الشاشة فينفجر التلفزيون(73) بهذا المشهد يوحي لنا السارد بأن أيام إبراهيم سرحان غدت معدودة، وأن العصر الذهبي للسينما قد انتهى، ففي يوم ماطر من أيام العام 1987 ووري جثمانه الثرى، أي بعد عشر سنوات من تحطيم اللحظة التي كان فيها يتابع فيلما قديما هو في رأي الثوريين من أمثال باسم وغيره فيلم سيء لا يحض على النضال. ولم يكن مآل الكيالي مختلفا عن هذا، فما أكثر الخيبات التي مني بها بعد أن شرع في إعداد فيلمه عن عبد الناصر باسم " بناة السد "، وبعد أن رأى السادات وهو

يقطف حصاد ما زرعه عبد الناصر، عندئذٍ اطمأن أن لا شيء يبقى، لا الأفلام، ولا السدود، ومن سخرية القدر أن يتوفى الكيالي في طربلس وأن يمر نعشه في مصر في اليوم نفسه الذي يعود فيه السادات من زيارته المشؤومة للقدس(74).

يُظهر مساق الحوادث في هذه الرواية رسوخ قدم الكاتب في كتابة الرواية التاريخية، فقد تضمنت إشارات مكثفة، وسريعة، بلا تفصيل،لأحداث كبرى عرفها العالم بين العام 1925 والعام الأخير في الرواية، وهو العام 1987: الهجرة اليهودية لفلسطين، واللجنة العربية برئاسة الحاج أمين الحسيني، وإضراب شعب فلسطين الذي استمر 6 أشهر، وثورة 1936 ونشوب الحرب العالمية الثانية، وما جرى على هامش تلك الحرب من تحالفات، واندلاع الحرب العراقية الإنجليزية، وثورة رشيد عالي الكيلاني، وثورة عمر المختار التي سحقت بالقوة العسكرية الفاشية في ليبيا، ودخول الاتحاد السوفياتي الحرب بسبب التحالفات، وتقهقر جيوش المحور، وهزيمة موسيليني التي انتهت بقتله، والتمثيل بجثته، هو وعدد من مساعديه، والنهاية التعسة للفوهرر، وما كان من أمر البوسنة، وأخيرا ظهور عبد الناصر، والقذافي، وبناء السد العالي، وحوادث لبنان، وما فعلته ميليشيا أمل الشيعية في المخيمات من حصار وتجويع وقتل، وما أعقب زيارة السادات للقدس.. هذا كله جرى توثيقه في رواية مكثفة لا يتجاوز عدد صفحاتها الـ 200 صفحة. والسؤال هو: كيف نجح الكاتب في المرور بكل هذا في رواية قصيرة كهذه؟ والإجابة واضحة، وهو أن الكاتب- في الرواية - لا يحتاج لذكر الحوادث بالتفصيل مثل المؤرخ، أو مثل مؤلف الرواية التاريخية التقليدية التي عرفناها في روايات جرجي زيدان، ونعرفها في روايات أمين معلوف، أو في البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، وغيره. فهو هنا يكتفي-

مثلما يقال - برأس الحدث تاركا للقارئ الذي لا بد أنه على دراية ومعرفة ببعض هذه الحوادث ومساقها التارخي أن يستدعي البقية. ولكن هذا لا يعني أن الكاتب لم يضئ بعدسته الذكية السينمائية جوانب ظلت خفية على الناس، مستعينا في ذلك بما وعاه، وجمعه، ووقف عليه، من معلومات دقيقة تتعلق بتلك الحقبة، ومن أفلام، وشرائط سينمائية توثيقية، وتسجيلية، وروائية، قصيرة أو غير قصيرة، في ملء الفجوات التي تتخلل هذا المتن التاريخي. فلمن لم يعرف، أو يسمع، بخفايا التحالف بين اللجنة العربية العليا ودول المحور، ثمة ضوء يجري تسليطه على حوافز تكمن في هذا التحالف " هل كان أمامنا طريق آخر؟ وقف العالم الغربي كله إلى جانب أعدائنا. ولم يقف أحد إلى جانبنا. قتلونا، وشردوا أهلنا، وتقاسموا أرضنا بينهم، والعالم كله ينظر إلينا، ولا يرف له جفن. لم يكن أمامنا طريق آخر يا صالح. حشرونا في زاوية، واستلوا السكاكين لذبحنا. فما عسانا نفعل؟ أليست لنا أظافر؟ هل تركوا لنا خيارًا آخر؟ هل تركوا لنا فرجة صغيرة للنجاة؟ لا أظن ذلك. لم يكن أمامنا إلا هذا الطريق. طريق روما وبرلين. " (75)

ولمن يلتبس لديه موقف الألمان والطليان من فلسطين في أثناء الحرب يجد فيما كتبه المؤلف في هذه الرواية ما يفصح عن أنّ الغربيين، فيما يتعلق بهذا الموضوع، سواءٌ، فالإنجليز ينفذون مخططا لإقامة (إسرائيل) ودول المحور تجبر اليهود على الهجرة إلى فلسطين للتخلص منهم " ففي عام 1944 اتفقت ألمانيا مع المنظمة الصهيونية على تهجير 400 ألف يهودي من أوروبا الشرقية إلى فلسطين. وكم بذل الحسيني من جهود لمنع هذه الهجرة "(76) ولكن جهوده ذهبت أدراج الرياح. وفي المقابل ثمة خط يوازي هذا النسق، وهو متابعة الصورة والكاميرا والفيلم لهذه الحوادث، واحدا تلو الآخر. وبذلك يكون

الكاتب من خلال التركيز اللافت على شخصيات الكيالي وإبراهيم سرحان وبدر وإبراهيم لاما والأفلام، بما فيها تلك التي يجري الحديث عنها عرضا في أثناء التداعيات التي تعيدنا إلى سينما الأربعينات، والخمسينات، وفيلم العزيمة لكمال سليم، وفيلم ريا وسكينة، وأفلام عبد الوهاب، ونجم مصر الأول أنور وجدي.. والرقابة العسكرية المشروطة على الفيلم في عهد الانتداب، ودور العرض، والجريدة السينمائية التي تسبق عادة عرض الفيلم الروائي، هذا كله يلقي الضوء على حقبة مهمة من تاريخ الفن السابع، وموقع الفلسطينييْن بدر لاما وأخيه إبراهيم من هذا الحراك الفني، مما يضعنا، وجها لوجه، أمام سؤال الفيلم الروائي حين يكون تسجيليًا في الآن نفسه.

سيناريو بقناع روائي

يتوازى مع هذا التوثيق اتجاهٌ واضح لدى الكاتب للإفادة من تقنية السيناريو، فقد قسم الحكاية إلى مجموعة كبيرة من المشاهد التي يبدأ المشهد منها بعنوان يتضمن اسم المكان ثم تاريخ اليوم والشهر والسنة، فعلى سبيل المثال يختص المشهد السردي الموسوم بعنوان: القاهرة 23 شباط 1953 بنهاية حياة المخرج إبراهيم لاما(77) ويتطلب المشهد، كما في الفيلم، صورا من الماضي، وأخرى من الحاضر، وقد يستدعي في صور الماضي صورا أخرى جرى توثيقها بفيلم أو أكثر، وهكذا يجد القارئ نفسه يغوص في عالم هذا المخرج وأفلامه المبكرة والمتأخرة، وآرائه في السينما. وهو بطبيعة الحال لا يغيب عن فكره أنه الآن في منزله بشارع رمسيس يحتسي كأسه الرابع أو الخامس، وفي قفزة يتخللها فراغ نكتشف من قراءة الأهرام أن المخرج قتل زوجته الشابة ثم انتحر. وهذا المشهد السرديّ يلتصق بمشهد آخر سابق عن الكيالي بعنوان 1نيسان-إبريل 1947 ومن مجموع هذه المشاهد، اللاصق بعضها ببعض، يتكون الفحوى

التسلسلي للرواية على نحو ما يتألف الفيلم من لقطات سينمائية متعددة يجري لصق بعضها ببعض فيما يعرف بالمونتاج montage أو التوليف. وبما أن الموفيولا التي صنعها إبراهيم سرحان متوافرة، فإن القارئ يستطيع أن يلمح الخطوط التي تشد حلقات هذا السيناريو بعضها إلى بعض في وحدة نصية متماسكة.

وإمعانا في الاقتراب من السيناريو لجأ الكاتب لكتابة يحاكي فيها الراوي المنظر الذي يرى على الشاشة عند مشاهدة مسلسل أو فيلم. وهذا شيء يجده القارئ في بداية الرواية، ها هو يروي لنا وضع إبراهيم سرحان في مخيم شاتيلا وهو يتابع الأغنية: " يدخل المسلحان. يبحثان عن المذياع. كان عبد الوهاب قد وصل إلى المقطع الأخير من الأغنية: ما أقصر العمر حتى نضيعه في النضال. يركله مسلح. فيسقط أرضا لكنه لا يتوقف. يصوب بندقيته للمذياع. يخرسه بطلقة من بندقية م16 " (78) فكل عبارة من هذه الفقرة القصيرة تتضمن لقطة يحتاج تصويرها، والتدريب على تمثيلها ساعات. وها هو في موضع ثان يصف بلقطات قدوم الشابين بدر وإبراهيم لاما واتجاههما إلى فندق الجزيرة: " تمضي العربة بهما عبر شارع الخضر. تعبر التقاطع تجاه اليسار. مارة بشارع العجمي.. لتصل إلى ساحة السراي. "(79)

والصحيح أن للكاتب شغفًا بطريقة الكتابة التي تندغم فيها الكلمة بالصورة المتخيلة. وهذا شيء يقف عليه القارئ حيثما نظر في الرواية. فمثلما يشاهد القارئ في الفيلم صورة لشخص من الشخصيات في وضع معين، ثم على نحو فني يجرى التداخل بين تلك الصورة وصور أخرى تمثل حوادث أخرى يشير إليها الفيلم، على هذا النحو نجد في الرواية مشاهد عبر عنها الراوي بالكلمات، من ذلك- مثلا - صورة إبراهيم سرحان عائدا إلى ستوديو فلسطين بعد أن

أدى مهمته الأولى بوصفه مصورا سينمائيا، في الأثناء يضيء السارد صورة أخرى تنبثق من تلك الصورة، وهي تمثل في الحقيقة مشهدا متحركا يروي ما يقوم به سرحان في العادة من تظهير للسالب ومن طباعة موجبة للصور التي جرى التقاطها ومن استعراض للشريط تحت ضوء المصباح(80).

ويلجأ الكاتب للربط بين حدثين وقعا في زمنين متباعدين عن طريق الحركة السريعة التي تشبه حركة الصور على الشاشة للحظة ثم تستأنف حركتها الطبيعية عندما تصل إلى الحدث الثاني، وهذا كثيرٌ جدا في الرواية. ومن ذلك ما يرويه السارد عن استقبال المفتي وفود المهنئين بعيد الأضحى في فيلا كولونا (1941) وكان من بين الوفود عدد من الطلبة الليبيين. وهنا يتوقف الراوي ليمرر صورا بسرعة كبيرة قافزا مدة من الزمن تزيد على الثماني سنوات ليروي : " كان قد مضى على نكبة فلسطين عامان، وهو في مستشفى المواساة في الإسكندرية، تصله رسالة من وزير خارجية ليبيا الدكتور وهبي البوري، مهنئا بعيد الأضحى، مذكرا بذلك اللقاء في فيلا كولونا، وبالآية الداعية لعدم القنوط، والياس، من روح الله التي وعظهم بها يوم كادوا ييأسونَ من الطليان(81).

وفي موضع آخر، وفيما هو يروي وقائع جرت للمسلمين البوسنة مع الصرب، يتوقف، ثم يمرر هذه الصورة بسرعة، ليقف بنا عند صورة أخرى بعد زمن طويل راويًا ما يتذكره الحاج أمين الحسيني " الأسئلة الملحة كانت تمنعه من النوم.. لماذا علينا نحن أن ندفع الثمن؟؟ لماذا يقتلونهم أصلا؟ ولماذا لا ينقلونهم إلى دول التحالف؟ لماذا لا يستقبلونهم في الولايات المتحدة أو كندا أو أستراليا أو حتى في بريطانيا أو فرنسا؟ لماذا يسمحون بذبحهم؟ كان ثمة متسع من الوقت لمنع الألمان من أن يفعلوا ذلك " (82) ومما يلاحظ على الكاتب في هذه الرواية شغفه اللافت في استخدام الزمن القادم وسيطا لرواية الخبر عن

الماضي. وتلك لفتة ذكية منه إذ في هذه الحال يصبح التاريخ هو الراهن، والمستقبل، وكلاهما يجري تصويره وسرده على أساس أنه من الماضي. وهذا شيء يتوافق مع طبيعة الرواية التي لا تميز في محكيها التخييلي بين الماضي والحاضر والمستقبل، فجلّ ما يصدر عن الشخوص من أفعال يجري سرده مجازًا لا حقيقة في الحدود التي يسمح بها التشكيل اللغوي، فالماضي لا شيء يمنع من أن يكون حاضرا باستخدام المضارع التخييلي، والحاضر لا شيء يمنع أن يكون في حكم ما هو ماضٍ في الحدود التي تسمح بها أداة التعبير. ففي المشهد السردي الآتي" ينظر إلى ساعته. يشرب ما تبقى من الشاي. مع هبوط الظلام سيغادر هذا المنزل.إلى دمشق، فبغداد وفق خطة رسمت بعناية، وأجّلت أكثر من مرة ".(83) فالكاتب وفّق بين ينظر ويشرب وكلاهما من المضارع التخييلي وسيغادر وهذا فعل مقترن بالتسويف، ورسمت، وأجلت. الفعلان الأخيران يدلان على أن ما جرى رسمه وتأجيله جرى في الزمن الماضي. وإذا عدنا لتأمل هذا المخطط السردي، وجدناه يتنقل بتؤدة بين الأزمنة المختلفة تنقلا لا ينم على اضطراب، فسواءٌ لجأ إلى المضارع- وهو كثير جدا- أو إلى التسويف، أو إلى الماضي، لا يخرج عن كونه سردا لأحداث بعد وقوعها لا في أثناء وقوعها، ولا قبله. وهذا تكنيك يضفي لونا من التنوع على الحكاية ويجنبها هيمنة السرد الرتيب الذي لا يفتأ يستخدم نسقا واحدا من الأفعال الدالة على وقوع الحوادث. وهذا أيضا يقرب الراوية من الفيلم كون الفيلم يعتمد في لغته أساسًا على تداخل المشاهد، والتنقل من الحاضر إلى الماضي باستخدام تقنيات flashback والمونولج monologue وغير ذلك مما هو من طبيعة الفيلم ومظاهره.

صفوة القول أنّ موفيولا رواية تاريخية لا يعيبها إلا الإفراط في التأريخ، والإفراط في التكثيف، والإفراط في الاقتراب من الفن السابع، والإفراط في اعتماد تقنيات سردية لغوية مناسبة لهذا النوع من الروايات، وهي بهذا تحظي بتقريظ لا يشوبه قدح، وبثناء فائق لا يُعْوزهُ مدح.

الهوامش

1. جان أشينوز: شقراوات، ترجمة بسام حجار، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص 132
2. شقراوات، ص 67
3. شقراوات، ص 22
4. شقراوات ص 51
5. شقراوات، ص 74- 79
6. شقراوات، ص 87
7. شقراوات، ص 89- 95
8. شقراوات، ص 119
9. شقراوات، ص 122
10. شقراوات، ص 153
11. شقراوات، ص 155
12. شقراوات ص 159
13. شقراوات، ص 177
14. شقراوات، ص 178
15. شقراوات، ص 193
16. شقراوات، ص 189
17. شقراوات، ص 205
18. شقراوات، ص 214

19. شقراوات، ص 215
20. شقراوات، ص 217
21. شقراوات، ص 242
22. شقراوات، ص ص5
23. شقراوات، ص 6
24. شقراوات، ص 14
25. شقراوات، ص 25
26. شقراوات، ص 26
27. شقراوات، ص 29
28. شقراوات، ص 35
29. شقراوات، ص 55
30. شقراوات، ص 59
31. شقراوات، ص 67
32. شقراوات، ص 32
33. شقراوات، ص 84
34. شقراوات، ص ص89
35. شقراوات ص 93- 94
36. شقراوات، ص 125
37. شقراوات ص 126- 127
38. شقراوات، ص 148
39. شقراوات ص 219
40. شقراوات ص 220
41. تيسير خلف، موفيولا، فضاءات للنشر، عمان، ط1، 2013ص14والمؤلف كاتب وباحث له اهتماماته بالسينما الفلسطينية، وصدرت له مجموعة قصص بعنوان: قطط أخرى 1993 ورواية بعنوان: دفاتر الكتف المائلة 1996 ، وعجوز البحيرة 2004.
42. موفيولا، ص 15
43. السابق،ص 18

44. السابق،ص 30
45. السابق، ص 36
46. السابق، ص 39
47. السابق،ص 41
48. السابق، ص 52
49. السابق، ص 53
50. السابق، ص 61
51. السابق، ص 69
52. السابق، ص 70
53. السابق، ص 75
54. السابق، ص 78
55. السابق، ص 81
56. السابق، ص 85
57. السابق، ص ص 105- 106
58. السابق، ص 112- 113
59. السابق، ص 114
60. السابق،ص 118
61. السابق، ص 128
62. السابق، ص 130
63. السابق، ص 141
64. السابق، ص 150
65. السابق، ص 154
66. السابق، ص 157
67. السابق، ص 160- 161
68. السابق، ص 163
69. السابق، ص 172
70. السابق، ص 173

71. السابق، ص 181
72. السابق، ص 183
73. السابق، ص 190
74. السابق، ص 200
75. السابق، ص 121
76. السابق، ص 129
77. السابق، ص 179
78. السابق، ص 11
79. السابق، ص 14
80. السابق، ص 26
81. السابق، ص 100
82. السابق، ص 130
83. السابق، ص 55

الفصل السادس
الرواية وتراسل الأجناس

على الغلاف الأخير من كتاب "شارون وحياتي"لسعاد العامري كتبَ الناشرُ يقولُ: "تحكي هذه الرواية عنْ يوميات الاجتياح الإسرائيلي لرام الله عام (2002) عن حماةٍ في الثانية والتسعين من عمرها جاءتْ لتعيشَ مع البطلة، وتتصرّف كما تتصرّفُ الحَمواتُ ، عن استحالة الحبّ ، والثرثرة عن الجيران."

واللافت أنَّ الاقتباس ابتدأ بالإشارة إلى الكتاب باعتباره رواية، مع التسليم في الوقتِ نفسه بأنه يوميّاتٌ، والغلافُ الأول – وهو الأهمُّ- يحملُ عنواناً فرعيًا هو" مذكراتُ رام الله" فأيُّ الوصفيْن هوَ الوَصْفُ المُناسبُ لهذا الكتاب، أهوَ رواية؟ أمْ سيرة؟

ما منْ شكٍّ في أنّ كثيرين جروا على عادة الخلط بيْنَ الرواية والسّيرة، فقالوا – مثلا – في "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول(1968) سيرة ذاتية حينًا، وفي أحايينَ أخَر روايَة. وقالوا في " اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز سيرة ، مثلما قالوا فيها إنّها رواية. وقيلَ في " البحث عن وليد مسعود " لجبرا مثلما قيل في " اعترافات كاتم صوت ". والمعروف أن الرواية العربية نشأت أول الأمر في نسق يشبه السيرة، فكانت الأيام - في رأي بعضهم - رواية مع أنها سيرة. وكانت زينب (1914) لمحمد حسين هيكل رواية، مع أنها في نظر بعضهم سيرة، وبطلها حامد هو المؤلف. وقيل في يوميات نائب في الأرياف

لتوفيق الحكيم سيرةً، ورواية، وكذا " عصفور من الشرق "، والحي اللاتيني، لسهيل إدريس، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وسلطانة لغالب هلسا، والوشم لعبدالرحمن مجيد الربيعي، و يا بنات الإسكندرية لإدوار الخراط ، وخلسات الكرى لجمال الغيطاني, وبقايا صور لحنا مينة. وقد يذهب بعضهم إلى التنبيه على ما في ثلاثية نجيب محفوظ من القرائن الشخصية المتعلقة بسيرته لتعد الثلاثية رواية قريبة من السيرة الذاتية(1). وكان المهتمون بالرواية، كتابًا ونقاداً، قدْ فرّقوا بين النوعيْن،على الرّغْم من أنهما ينتسبان إلى الجنس نفسه، وهو السّرْد. فالسرد جنسٌ منه: القصة،والحكاية،والرواية، والسيرة.. وجلُّ نوع من هذه الأنواع يَتفرَّعُ أنماطاً ، فالقصة منها القصيرَة، والقصيرة جدًا، والأقصوصة، والرّواية منها: وحيدة الحدث (nouvelle) والتاريخية، والواقعية، والتسجيلية، والنفسية، والترسُّلية، والهزلية، والرواية الأليغورة، إلخ.. على أنَّ السيرة منها: الغيرية، والذاتية autobiography، والمذكرات، واليوميّات،والاعترافات.

وقد استبعد فراي Frye في "تشريح النقد"Anatomy of Criticism الذي ترْجمه للعربية د. محمد عصفور ترجمة جيدة، الاعتراف، والسِّيَرَ، من النثر القصصي fiction مُعللاً صحة هذا التوجه بالقول: إنّ النثر القصصي- خياليٌّ، والخياليُّ نوعٌ منَ الكذبِ، فحتّى لوْ ضمَّن المؤلف روايته وقائع جرت فعلا على الأرض، أو في السّماء، فينبغي أنْ تُرْوى باعتبارها ضرْبًا من التأليف الخياليّ، وليستْ من السَّرْد الحقيقيّ، الواقعيّ، لذا لا مَوْضع – في رأيه – لكُتُب السّيرة بيْنَ القِصَص، وإنّما يَنْبَغي أنْ يُخصَّص لها رفٌّ مستقلٌّ بها في المكتبة الأدبية حيثُ كتبُ الرَّحلات، واليوميات، والمذكرات عن الحوادث، والانطباعات عن البلدان. وإلى هذا يذهب فيليب لوغون Lejeune، فبتحديده للسيرة

الذاتية يُخرجها من نمط الرواية، فالسيرة الذاتية لا تعدو- في رأيه- أن تكون سردا نثريا يستعيد فيه الكاتب المُتماهي 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 في السيرة هي المؤلف أيضا. وهذه السمات الأربع ليست من مزايا النوع الفنّ الروائي.

نذكرُ بهذا لسَبَبٍ بسيطٍ جداً، وهو أنّ كثيراً من الناس، ومنهم نقادٌ، للأسف، يخلطون بين السيرة الذاتية، والرواية. وقد عرفنا فيمن يكتبون دراساتٍ نقديَّة حوْل الرواية منْ يحاولونَ تقديم البرهان على أنّ كمال في "ثلاثية" نجيب محفوظ- مثلا - هو محفوظ نفسه، وأنّ جريس في "سلطانة" هو غالب هلسا، وأنّ الابن في" اعترافات كاتم صوت" هو المؤلف مؤنس الرزاز إلخ..وتلاحظ شيرين أبو النجا توافر السيرة الذاتية في ما تكتبه النساء من روايات أكثر مما يكتبه الذكور من الكتاب. وهي تعزو ذلك إلى ما تعانيه المرأة في حياتنا من أجواء الكتمان النفسي الذي يدعو فعلا لإخفاء الحقائق، فما إن تكتب المرأة الرواية، حتى تجد نفسها- بوعي أو بغير وعي - تسرد ما هو مخفي من حقائق عرفتها في حياتها اليومية . فالمرأة عندما تكتب الرواية تحاول جادة إحداث شرخ في جدار الصمت الذي يحيط بها. وهذا جليٌّ في رواية عفاف السيد الموسومة بعنوان " السيقان الرفيعة للكذب " التي تحاول فيها لملمة شتات ذاتها وذات الآخر وذات القارئ في حكاية واحدة تجمع ذكريات الطفولة بالمراحل المتأخرة مراعية التلاعبَ بالزمن، وتتبع التحوّلات، على أساس أنها تقنيات روائية.

والصحيح أنَّ مثلَ هاتيك المقالات ُالتي تلْبس الرواية ثوب السيرة تضْعِفُ الأثر، وتقلل من قيمةِ الرّواية فيما تظنه ثناءً عليها وتقييما لا يعوزه التقريظ. وما

مـن شـكٍّ في أنّ القـارئ هـو الحَكَـمُ في النّهايـة، وعـلى طريقـة رولان بارط Barthes ينشأ التجنيس عند القراءة، وليس عند التأليف؛ فعندما نقول إنّ هـذا الأثر- أو ذاك- روايـة، فمعنـاهُ أنّ قارئًـا معيَّنًـا قـرأ هـذا الكتـابَ في تـلك اللحظة بالذات وعدَّهُ رواية،لا اعترافاً، ولا سيرَةً. وكتـابُ سـعاد العـامري، لمـن يجهـل الحـوادث، وعلاقتهـا بالواقـع، قـد يُعـدُّ روايـة، ولكـنَّ المؤلفـة ذاتهـا تعُـدُّه مُـذكراتٍ، أو شـهادةً، وكلّ فقـرة فيـه تؤكـّد هـذا. أمـا المقدمـة، فـتعلنُ ذلكَ صراحَـةً: " تقـع اليوميـات، وهي تضـمُّ رواياتٍ عـن حيـاتي اليوميـة تحْـتَ الاحتلال، ومواجهتي المتكرّرة لمُوظفي الإدارة المدنية، والجنود الإسرائيليين ... " وهذا واضحٌ في صفحاتِ الكتاب كله، ولكنّ أسلوب الكاتبة يقتربُ في مُعْظم الأحْيـان مـن الأسـلوبِ الـرّوائي، باسـتخدام المُونولـوج الداخـليّ interior monologue لتتذكـّر بعض مـا جرى في المـاضي، وهي تحـاورُ، في الوقـت نفسه،جنديًا إسرائيليًا، أو أيَّ شخْصٍ آخر. وهذا الأسلوب يُضفي على الشهادة بعْـضَ القيمـة الفنيـة،إلا أنّهـا لا تكفـي لوصـف الكتـاب بالكتـاب الأدبيّ، بـله الـــروائي، مّـــما يُذكـــرُنا بأسْـــلوب عـــزْمي بشـــارة في " الحـــاجز" الذي وَصَفَه المؤلّفُ،أو الناشِرُ، أو كلاهما، بشظايا روايـة، وهـو في الواقع شـهاداتٌ نُسجتْ بأسْلوبٍ شبْه قصصيّ عن الانتفاضة الثانية،والحواجز الكثيرة، وإنشاء جدار الفصْل العنصري.

والسؤالُ الذي لا بدّ من تذكـّره- هاهنـا - هـو : مـا الذي يجعـل ناشراً،أو مؤلفا، يَصفُ الكتابَ الذي يُصدرُه بُالرواية، وهـو ليس كـذلك؟ ولمَ يتجنّـب وصفه بالسيرة،أو اليوميات،أو الاعترافات؟ هذا السؤالُ يُعيدنا – كرّةً أخرى- لمـا ذكره جـان مـاري شـيفير Shaver في كتابـه "مـا الجـنسُ الأدبيُّ؟"عنـدما استشْهدَ بحالاتٍ كثيرةٍ منَ الماضي، والحاضر، لجأ فيها الناشرونَ لإلصـاق صـفة

رواية،أو ملحمة،أو دراما،أو قصّة، بالكتابِ المَطْبوع، لأغراضٍ مُتباينةٍ قدْ يكونُ الغرَضُ التسويقيُّ هوَ أهمُّ هذه الأغراض، ولكنَّ جمْهرَة القراءِ ، مع ذلك، لم تتقبّلْ ذلكَ التصْنيفِ باعتبارهِ حقيقةً لا يَطالها الشكُّ، ولا تحيط بُها الظنون.

على أيّ حالٍ ثمّة نصوصٌ تختلط فيها فنيّة الرواية بالمحتوى الذي يقتربُ بها من السّيرة، فيبدو لنا الكتابُ كما لو أنّه نثرٌ خياليّ، لكنّه يحيلنا إلى مَرْجع، هوَ نسيجٌ مِنْ وقائعَ حقيقيّةٍ تتعلّقُ بحياةِ الكاتِبِ اليوميّة، ومن أمثلة ذلك "الحديقة السِّرية" لمُحمّد القيْسي. و"الضوء الأزرق" لحسين البرغوثي. فالراوي في الكتاب الأخير هو المؤلف الذي يتكرَّرُ اسمُه مراراً. فهو يتحدث مستخدمًا ضمير المتكلم: " التقيتُ به " يعيش في (سياتيل) حيث جامعة جورج تاون التي يلتحق بها للحصول على الماجستير في الأدب المقارن. وفيها يتعرَّفُ إلى رجل في مثل عمره، من (قونية) في تركيا، وصفة هذا الرجل أنّه من طائفة الدراويش أتباع جلال الدين الرومي. يدرس الفلسفة وعلم النفس، لكنه بعد أنْ كتب بحثاً عن القوانين المتحكّمة في الكون تحوّلَ إلى صوفيّ، وعاد إلى تركيا ليُصْبحَ في عرْفِ الناس مَجْنوناً،أو مشرّدًا.

لهذا الرجل يَرْوي البطلُ حكايته معَ الزمان. فقد وُلد في إحدى قرى فلسطين، وقضى طفولة شقية في بيروت حيثُ والداه. وفيها يكتشف أن الإسرائيليّين حرموه صغيراً رؤية البحر على شاطئ عكا، فراحَ هو وأمُّه يعبّانِ من نسيم البحر في بيروت عبا ويملآن أنظارهما بزرقته الداكنة. تعود به أمه إلى رام الله، يشبُّ فيها عن الطوْق ليكتشفَ أنَّ شهْوَة الاحتلال عند الإسرائيليين لم تتركهم وشأنهم،فسرْعانَ ما احتلتْ الضفة الغربية ، وأصبح محظوراً عليه السفرُ إلا بتصريحٍ منَ الحاكم العسكري مناحِم ميلسُون. ثم تقذفُ

به الأيامُ كرّة أخْرى إلى بودابست، ليلتحقَ بجامعتها، وحينَ يَعودُ يكتشفُ أنّ كلَّ شيءٍ في رام الله قد تغيّرَ بما في ذلك أبوه الذي حضَرَته ُالوفاة(1979).

أراد حسين أن يستأنفَ حياته في المدينة، بيْد أن شهوة العلم، والبحث، تقذفُ به مرة أخرى إلى موقع ثانٍ، فإذا هو في (سياتل) حيثُ ذلك التركيُّ الذي يروي السارد له حكايته مع الزمان. ما كانَ يساورُه منْ شكوكٍ هو هلْ العالمُ الذي نعيش فيه عالمٌ بريءٌ خالٍ من الوحشية؟ لقد كانَ يتهرّبُ من الكوابيس التي تعتاده بتعاطي حبوب منوِّمة لتهدئة أعْصابه المتوتّرة. لقد غدا بعيدا جدًا عن تلك الطفولة التي كان فيها يقرأ أو يعدُّ واجباته المدرسيّة على ضوء السراج لأنَّ الكهرباء لم تكنْ قد انتشرت في القرى، ومع ذلك كان سعيدًا يحظى – على الأقلّ – بشعور الأمان. يستعيد أيامَ بودابست عندما آذاهُ سؤالُ الهويّة، فقد سألته فتاة عن الموطن الذي قدم منه فعزَّ عليه الجوابُ،لأنَّ السائلة لم تستطعْ أنْ تحدّد موقع فلسطين ، فهي لم تسمع من قبلُ باسم كهذا. وعندما تعرّف إلى فتاة أمريكية زنجية وأخبرها أنه عربيّ ظنته من الغزاة الذين فتحوا أفريقية في عصر الفتوحات. فيذكر لها ما جرى حين أُخْرجَ الفلسطينيون من بيروت عام 1982 ومرَّ بعضهم بجزيرة كريت، فقال لهم الكريتيون: أنتم منا، وجذوركم في هذه الجزيرة.

تشبِه ُالذكْرياتُ التي يستعيدها الراوي من ماضيه ثرثرة مهووس يتحدث تحت وطأة التأثر بأحد العقاقير التي تعطل الجانبَ المنطقيّ من العقل؛ فنحنُ لا نعرفُ عن التركيّ الذي يتحدثُ إليه أيَّ شيء إلا بعْد أنْ نقرأ تقريباً نصفَ الكتاب،وإذا باسْمه الأصلي باريتش،وهي الكلمة المقابلة لكلمة pure بالإنجليزية، ومعناها نقيّ، ثمَّ حُرّفَ اسْمُه إلى (بري) المشتقة منَ بارئ، وهوَ منَ الأسْماء الحُسْنى. وللاسم في رأيه وقعُ السّحْر. وعندما يزورُهُ تلبيَة لدعوته

يكتشفُ ما لا يُصدّق، فقد كان (بري) يتخيل بيته معْبدا،ونفسه ضمّة ورْدٍ يقدمها لسيدة هي العقل. أما حديثه عن معلمه الذي تنكسّر في هيئة طائر أزرق؛ فشيءٌ أغرب من تلك الرؤى التي يصفها لنا الشيخ ابنُ عربي في فتوحاته المكية، وهذا النموذج - في الواقع - من المكونات السردية التي تقرب هذه السيرة من الرواية.

يستأنف الكاتب استعادة الماضي على طريقة مارسيل بروستProuste، ليرى نفسه تتجول في مرعى على بغلة كانوا يسمونها من باب التندر(أمّ إسكندر) ثم لا يفتأ يمزج الحاضر بالماضي فيبرز (بري) من خلل الربط بين كلمة برّي وعكسها بحري. وتقفز بنا الذكريات خمسة عشر عاماً ليستعيد البطل الذي ُحرم من رؤية البحر في ساحل فلسطين مَشْهَده متسكعًا على رصيف الشارع في بودابست، مستمتعا بموسيقى "الدانوب الأزرق". يعود بُعيد ذلك إلى رام الله، ولمّا لمْ يجدْ ما يفعله يشدُّ الرحال إلى (سياتيل). ولا يفوتنا أن الراوي ذكر قدومه إليها في أول الكتاب. وهذا النسق الزمني المتكسر يعد واحداً آخر من مكونات السرد الروائي الذي تمتع به هذه السيرة.

وهذا الاضطرابُ يضطرّه لاستخدام عبارة في وصف حالته كانَ قد سمعها من شابٍّ أمريكيٍّ مخمور مختلٍّ عقليا رآه في فندق ، والعبارة تقول "حالة فضائية". تذكر هذه العبارة عندما تعرّف إلى فتاةٍ أمريكية تعمل منسقة زهور في كنيسة. فقد كانت تلك الفتاة التي عرض عليها الزواج، وتزوجا فعلا،تحلم بامتلاك طائرة من نوع هليوكبتر. فزواجهما،وطلاقهما السريع، سمّاه أيضا "حالة فضائية". وما يزال يذكر أن المسألة تمت مثل مزحة، فقد اشترى لها من باب التأثيث (لمْبة) كهرباء زرقاء اللون،وظل يتمتع برؤية الضوء الأزرق الغامق، وهو يكرّر "حالة فضائية". في الأثناء يعود بنا الراوي ثانية إلى رام الله،

مسْترجعاً ذكرى المقابلة الأولى مع الحاكم العسكري... في الأيام التي أعقبت تلك المقابلة كتب البرغوثي الفصل الأخير من روايته الضفة الثالثة لنهر الأردن، لكنه ظلّ يتوق لزيارة الصين والالتحاق بأحد الأديرة والتدرّب على الكونغ فو. وينتبه السارد من تداعياته المنهمرة، وإذا ببري – التركي- يخاطبه قائلا: ميز الذهن عن محتواه.

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

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

هذه الحكاية الشعبية كتبها المؤلف فيما بعد في أوبيريت مسرحي وظف فيه حكاية علقتْ بذهنهِ من أيام الطفولة المبكرة.

وعلى هذا النّحْو يَجْمَعُ "الضوْءُ الأزْرَق" في نسيجه الأدبيّ المتفرّد-أسلوبًا وبناءً- ما يذكرنا بسرْديّات الرّواية، وبجميميّة السِّيرة. فقدْ عرضَ الحوادثَ الواقعيّة الحقيقيّة عرْضًا تخييلياً ، وأضفى على الشخصيّة (بري) طابع النّموذج الغرائبيّ، وعلى المذكرات، والاعترافات، قانونَ العمل القصصي- إلى جانب الاعتراف، لكنّ هذا لا يعني أنّ "الضوء الأزرق" رواية بالمعنى الدقيق للكلمة.

الحديقة السرية

ولو لمْ يُشرْ ناشرُ "الحديقة السرية" لمحمّد القيْسي(2) بكلمة " رواية" على الغلاف الأوّل لما ظنّها القارئ أكثرَ من سيرة ذاتية ، لا سيّما القارئ الذي على دراية بسيرة القيسي، وما توالى في حياته من حوادث في السنوات الأخيرة التي سبقت رحيله المباغت في أواخر شهر آب من العام 2003.

فالمنظّرون لفنّ الرّواية يشترطون فيها أنْ تكون الحوادثُ التي يبْني منها الجسْمُ الأساسيُّ للسَّرْد حوادثَ مُتخيّلة، وأنْ يكون الراوي فيها شخصاً غيْر المؤلف . وأنْ يكون الشخوصُ فيها غيْرَ حقيقيّين، أيْ أنهم من اختراع الكاتب المُبْدع، وأنْ تجري أوضاعُهُمْ فيها وفقا لقواعد السَّرْد لا لقواعد الحياة اليوميّة الحقيقيّة . فالكاتبُ الروائيُّ يُحاولُ ما أمْكنه مُحاكاة الواقع لجَعْل الحوادث المتخيَّلة تبدو لقارئه العاديّ، أو المتمرّس، وكأنَّها حوادثُ حقيقيّة ليست من صُنْع الخيال.

والدلائلُ التي تشيرُ إلى اقتراب نصّ "الحديقة السرية" منَ السّيرة دلائلُ كثيرةٌ جداً.

فالكاتبُ، وهو محمد القيسي، متماهٍ بالراوي . والراوي الذي هو المؤلفُ متماهٍ بالبطل الذي لمّح النصّ لاسمه مراراً، وتكراراً. وسأسوق هنا بَعْضَ الدلائل التي تثبتُ بالدليل الملموس أنَّ القيسي هو من يروي، وهو منْ تدور حوله الحكاية. يقولُ المؤلفُما يأتي" هذه المرّة امتدت المسافة أسابيع قليلة كانَ لا بدّ منها، وقد تشقق قلبي في الطريق إلى رام الله،لأرى البيْت الذي تركته مُنذ ثلاثين سَنة ، وأتعرّف عليه. وإذ وصلتُ وسعيْتُ إلى المُخيّم رأيت أنَّ هذا المخيّم (يعني مخيم الجلزون) ليس المخيّم الذي أعرف، هكذا تهْتُ، ولمْ أعرف الطريق إلى البيت،الذي عشتُ فيه مع أمّي.رُحْت من جديد أمشي على هدْي خارطة الذاكرة،أغمِضُ عيني وأرى المُخيَّم طفلاً.ورأيته إذ ذاك واضحا تماماً.كيف تغيَّرَ المكانُ إلى هذا الحدِّ، وغابتْ معالمُ بيْتي؟ لا الشارع نفسُه، ولا دكانُ أبي طلال هناك، ولا شجراتُ الزيتون أيضاً، ولا بيْت الخلاء في العراء المظلل بأشْجار اللوز والبرقوق.لا أيّ شيء مما كان هنا قبْل ثلاثين سنة باقياً مني.هكذا تتعقّد الجغرافيا الأولى لذاكرة الطفولة. إنه الجلزون. مخيم الجلزون (3)."

وأيا كان الدارسُ الذي يُريدُ أنْ ينفيَ صحّة ما نزعمُه من أنَّ الراوي هنا مُنْدغمٌ في المؤلف، والبطل ، على حدّ سواء، فإنه لا يستطيع أنْ يُنكر صحّة أنّ القيسي هو ابن مخيم الجلزون، وقد أوضح ذلك، وفصَّله، وجلاهُ، في غير كتاب من كتبه النثرية التي تطرق فيها إلى السيرة والطرْد من المكان، ومنها "كتاب الابن" الذي أشار إليه صراحة في "الحديقة السرية" رابطا بين مشروع الكتاب، وبعض الحوادث التي رُويَتْ في السّيرة التي نتحدّثُ عنها في هذه المقالة.

والواقعُ أنَّ القيسي لا ينفي عن كتابه هذا صفة السّيرة، بدليل أنه يذكر فيه بَعْض شعره، وبعض أسْفاره ، وما كان من شأن الأمّ التي توفيت قبل بدء

الحوادث في الرواية بعشرٍ من السنوات، وهو يذكر اسْم ابنته البكر (بيسان). فوق هذا وذاك يذكر المكان الذي يقيم فيه، وبيته السابق في الرُّصَيْفة. ويذكر عناوين الكتب التي قرأها، أو اطلع عليها في أثناء تدوينه لهذا النص، ومنها - على سبيل التمثيل لا الحصر- كتاب " الرمل" لبورخس، و"علاقات خطرة" وهي رواية تراسليّة من تأليف لاجلو أهدتها إليه بطلة الرواية(الصافية) واللهبُ المزدوج لأكتافيو باث ، ويذكر قصيدة لشاعر إشبيلي أعْجَبَ بها ذاتَ يوم(4). ويذكر رواية "تحت الدولاب" لهرمان هسه، فيُحدّث القارئ بملخص تلك الرواية، وما كان منْ شأن بطلها(هانز غيبنراث) مثلما يوردُ مقتطفاتٍ منْ "نشيد الإنشاد" منبهاً على الصلة بين عنوان كتابه و" الحدائق السرية" المرتبطة بإيروس (5). وفي مَوْضع آخرَ يحدّث القارئ بحديث جان جنيه الذي نزل ذاتَ يوْم في فندق بالرباط يقال له " النزل الملكي" .إلى ذلك يشير لقصائدَ كتبها ، فكانت مُؤرّقة له، وإلى آراء لكل من رولان بارط ، وجوليا كرستيفا.. ويطالع كتاباً عن حياة نازك الملائكة مؤكداً أنه لم يُعْجب بالروح المتحفظة لديها، وهي رائدة الشعر الحديث، مثلما يقولون (6). وعن الرواية السُّودانية "بيضة النعامة" يقول القيسي" فرغت من قراءة "بيضة النعامة" التي قدّمْتها لي ، ودعوْتني لقراءتها بالسُّرْعة المُمْكنة، أعجبتني كعملٍ –كذا - فنّي شديد الحساسية، ومملوء بالسودان- البطلة سودانية- ونكهته التي تحمل، مثلما يقولون، عبيرَ الغابة " (7) . وهو دائم الذكر لكتبه ، فسرعان ما يستل منها واحدا ويشرع في قراءته ، من ذلك - مثلا - قصة "الشيخ والبحر" للكاتب الأميركي همنجوي التي يقول فيها القيسي: " هي الرواية التي أحبُّ ". ونستطيع أنْ نقول مثلَ هذا عن جلال الدين الرومي، وعن كافكا، وبهاء طاهر ، وإتيل عدنان. ومثل هذا السّيال من الكتُبِ والنصوص التي يُشير إليها القيسي يضعنا

وجْهاً لوجهٍ أما سيرة، أو اعترافاتٍ، يكتبها شاعرٌ عاشِقٌ، وكاتبٌ مثقف، وقارئ منَ الدَّرجة الأولى.

والرواية لا تَحْتملُ مثل هذا التوثيق القائم على تتبّع حياة المؤلف الراوي . ويَسْتطيع من ينظر في نماذج من الرواية العالمية، أو العربية، أنْ يكتشفَ بسهولة ويُسْر شديديْن خلوّ الأعمال الروائية من مثل هذا السِّيال الثقافيّ، لأنَّ الرواية يُفترضُ فيها أنْ تخاطب القارئ العادي الذي لا يعرف من هو بورخس، أو بارط ، أو جوليا كرستيفا ، أو إتيل عدنان، أو جلال الدين الرومي . من هنا يأتي القول باقتراب هذا النصّ من كتب السيرة الذاتية والاعترافات، وربما كان هذا الوصفُ أقرَبَ إلى الدقة منْ وصفنا لحديقة القيسي بالرواية.

الرواية / الرحلة:

ثمة وصفٌ آخر لهذه الرواية يمكن أخذهُ بالحسْبان، وهو : الرواية الرحلة.

فمن يقرأُ هذه الرواية يكتشفْ حرْصَ المؤلف، الذي هو الراوي دائما، والبطل، على تضمين النصّ انطباعاتٍ عن الأماكن فيما يُشبهُ الارتحالَ الذي يذكّرُنا برواية أمين معلوف عن الحسن الوزان(ليون الأفريقي) وبكتب الرحلاتِ الكثيرة التي صُنفت في القديم والحديث وقد بدأ هذا النزوع في أسلوب الكاتب من الأسْطر الأولى، فقد التقى البطلُ العاشقُ فتاته في رحلةٍ قامَ بها إلى بغداد ليحضرَ مُؤْتمراً . وقد تكرّرَتْ الإشارة إلى هذا اللقاء فيما يشبه التواتر السَّرْدي . ولكنَّ الساردَ لمْ يتركْ فرْصة تفلتُ منْ يده إلا ودوَّن فيها ما جرى في رحلاته من بغدادَ إلى عمّانَ فالمغرب : فاس، والرباط ،وسلا ، وشالة، والدار البيضاء وطنجة، وغيرها، فإلى تونس، ثم لندن، فالإقامة فيها تحت ستار العمل في مركز إعلامي ليكون إلى جانب المرأة التي عشق . ثم

الرحلات من لندن إلى تونس فعمّان، ورحلات(الصافية) إلى أمريكيا، فالجنوب الأفريقي، والدوحة، فتونس .

ومظهر الأدب الوَصْفي (الرحلات) يُخيّم – في الواقع- على السرد من أول النص حتى الكلمات الأخيرة، لكن القارئ المرتاب بما نقول يسْتطيع أنْ يتصفّح على عجل الصفحات من 101 -157 ليكتشفَ ما فيها من تسجيل وثائقيّ لانطباعات الكاتب عن الأماكن التي تردد إليها . وقد استحالتْ عناوينُ الفصول بفضل ذلك إلى أسْماء أماكن " الحج إلى فاس" و" فاس- 1 نيسان" و "فاس- 2 نيسان" و" فاس- الرباط 4 نيسان" و:" الرباط -5 نيسان" و" الرباط 6 نيسان" و" الدار البيضاء 7 نيسان " ثم " لندن 12 نيسان" وأخيرا غارديني البحر(8) والعناوين لا تمثل في الواقع دالا وحيدا ، ولا ذكره لليوم والشهر إلى جانب اسم المكان هو وحده ما يوحي لنا بأنَّ الكتابَ لا يتعدى أنْ يكون مذكرات .وإنما السرد نفسه يحيلنا في بعض المواقع إلى ما يشبه الكتب التي تحسبُ في عداد الكتب السياحية. فهذا سرْدٌ تمّ اختياره بطريقة عشوائية (9) لنقرأ فيه ما يأتي :" نتجول في الرباط قاصدين شالة، نمر بمقهى بليمة ثم نأخذ العربة، ندفع ثمن تذكرتين وندخل بوابة شالة، العالية الفخيمة، ساعاتٌ من التجوال، والحديث المتواصل بين أشجار خرافية،وخضرة مُلتهبة الألوان،وقبور لأسلاف لا نعرف، وغزاة سادوا ثم بادوا، لنفضي إلى جلسة على العشب مطوّقين بالأشجار التي تحنو علينا.حيث يَصلنا عزْفُ الطيور، لكأنّ الطبيعة بجمالها كله تحتفي بنا.ثم يمرُّ فوْج كبيرٌ من السائحين الأجانب ، رجالا ونساءً في منتصف العُمْر أو كهولته، يندهشون لجلستنا بيْن الأعشاب. " وفي كثير من المواقف نجدُ المؤلفَ الذي هو البطلُ والرّاوي يفتش في الأماكن عن ذكرياتٍ، ففي أثناء تجواله في مدينة(سلا) يتذكرُ موشَّحاً للسان الدين بن الخطيب،

فيورده (10) وهو يفعل ذلك في أثناء تردُّده إلى لندن وتونس؛ فأسماء الشوارع والمطارات والأحياء والأسواق محفورة في ذاكرته، لذا لا نعْجب إذا وجدناه يُشيرُ لكتاب جبرا "شارع الأميرات" الذي دوَّن فيه انطباعاتِه عن لندن، وعن مناطقَ أخرى كثيرةٍ في إنجلترا ، لا سيّما منطقة البحيرات.

الرواية - القصيدة:

في كتابيه " الحساسية الجديدة" و "أصوات الحداثة" استخدم إدوار الخراط تعبيرا جديدا يشيرُ فيه إلى اختلاط الأنواع الأدَبيّة في أعْمالٍ مُعيّنة بالذات ، وهو القصة /القصيدة . لكنه لم يستخدم، فيما أظنُّ وأحْسَبُ، مصطلح الرواية القصيدة، أو السيرة القصيدة. ونحنُ هنا نقتربُ من تعبيره ذاك، لكننا نعمّمه على نوْعٍ آخرَ هوَ السيرة المُرْتبِكة بيْن الشِّعْر والنثر، أو بيْن الرحلة والرواية، أو بيْن الرواية والسيرة الذاتية.

ومن الواضح أنَّ القارئ لن يفوته أنْ يدرك ما في "الحديقة السِّرية" من أسلوبٍ شعريّ يَطْغى فيها على النثر . غيْر أنَّ ما ينبغي لفتُ الانتباه إليه، هو أنَّ هذا النصَّ لا نسْمعُ فيه سوى صوْت المؤلف ، متماهياً بصوْت الراوي، المندغم بالبطل في الوقت نفسه، بلا مُواربة أو تمويه . وهذا يَعْني أنَّ المتكلم هو المؤلف، وأنَّ النص يدورُ حوْلَ المتكلم المُتمرْكز حوْل أناه.وبما أنَّ الشِّعْر الغنائيَّ وحده خلافا للملحميّ، والقصصيّ، والتمثيلي، هو الذي يتمرْكزُ فيه المتكلم حوْل ذاته؛ فإنَّ نص "الحديقة السِّرّية" بما هو واضح من الصوت الوحيد الذي يخاطب فيه المؤلف ذاته، أقربُ إلى الشعر الغنائي منه إلى السَّرْد القصصي- الذي ينبغي أنْ يكونَ مستقلا عنْ صاحبه.

والمعروفُ أنّ الأسلوبَ الشعْريَّ يقومُ على ما يأتي :

1. الاستخدام الخاص للغة بتكثيف المجاز والاستعارة والاستكثار من المحسنات .

2. عدم التقيد بالترتيب المعياري لعناصر الجملة فيلجأ الشاعر للتقديم والتأخير والتكرير والحذف على وفق ما يتطلبه الإحساس والشعور.فإذا كان الناثر يقول:(أنا آتٍ إلى ظلّ عينيك) فإن الشاعر يقول (إلى ظلّ عينيك آتٍ) فالعبارة الثانية يغلب عليها الترتيب الشعري فيما يلوح على الأولى الترتيب النثري.

3. والأسلوب الشعري يتسم بتوافر الجرس الصوتي و الإيقاع في الكلام والسلاسة وحتى الوزن.

4. يغلب على الأسلوب الشعري التعبير بالصور تجنبا للوقوع في المباشرة

5. يغلب عليه أيضا الإيحاء والرمز.

وبالنسبة للمعايير التي تميز الأسلوب الشعريّ من النثري في هذا النصّ يستطيع القارئ أن يجد الأمثلة والشواهد الكثيرة التي تنمّ على ذلك، ليس في كلّ صفحة من هذا الكتاب، بل في كل فقرة إذا أراد البحث، والتنقيب (11). وهذا مثال عشوائي نقرأ فيه " ها هي ذي تفكك كرة الخيوط المتشابكة داخلي، خيطا خيطاً، وتفردها أمامي ، تذيب ما تجمّد فيَّ من ينابيعَ، وأطوار، فأتطاير أنا فراشاً في أجواء المكان". وفي الصفحة التي تليها يكتب القيسي- واصفا قراءة إحدى قصائده أمام المرأة التي يقعُ في حبّها تلك اللحظة" أتوغل في الكلماتِ وأراني فيها، لكأنّي اقرأ في سيرة الوَجع الطويل ، في هذا الوقت بالذات لماذا يتهدّج صَوْتي، وتبتلُّ الأهدابُ وما طفرَ الدّمْع؟ " وها هو ذا يصف في فقرة قصيرة لقاء الحبيبين بلغة مليئة بالانزياحات تقرّب النثرَ من لغة الشعر :" أراها الآن أمامي ترتدي قميص نوم حريريا طويلا بحريّ اللون، وعشبيا قليلا،

تطرّزه الأزهار وأوراق الورد..تواطأتُ مع الصمت.. وانطبق الباب .. حضنتها طويلا قبل أنْ أصل إلى الأريكة وتحضنني.. فعلنا ذلك في ظلٍ صحراويّ. لكأنّنا من سنواتٍ كنا ندّخر هذا الكنز. كنز الأحاسيس التي لا حدّ لفيضانها الآن . " (12)

ومن البيّن الواضح أنّ الكاتب القيْسي- يلجأ بكثرة للصورة، والمجاز: كنز الأحاسيس، سيرة الوجع الطويل. كرة الخيوط المتشابكة داخلي ، إلخ.. علاوة على ذلك نجده ينحو في منحاه الكتابي منحى الشاعر في اللّعب بأوضاع الكلمات في الجملة الواحدة " أراني فيها اقرأ سيرة الوَجَع" و " طويلا دار بنا السائق" ويقول من فقرة: " أية خفة حملتني على أجنحة هذه العتمة قبل العودة إلى الطاولة، لم تكن بالأمد القصير ، كانتْ مدىً شاسعاً،وشاشة ناصعة البياض، رأيت فيها الصّبْح مكتوباً وأعراس قلبي تظلل الليلَ والجُدران .. " (13) فالأصل أنْ يكون الترتيب قبل العودة إلى الطاولة حملتني خفة (على أجنحة العتمة) لكن المؤلف كما لو أنه يكتب شعراً اختار أنْ يبدأ بالسؤال، وأنْ يُقدِّم ويؤخرَ لما في ذلك من مراعاة للسلاسة، والإيقاع، فضلا عن الترتيب النفسي لاهتماماته في تلك اللحظة. إلى ذلك نعثرُ في الكتاب على المزيد من التكرار في الكلمة، والعبارة، والمؤقف، ممّا يُضفي على اللغة الطابَعَ الموسيقيَّ الذي يتضافرُ مع العبارة السلسة القصيرة، المنحوتة ببراعة قلّ نظيرُها في النثر.

والسّؤال الذي يتبادرُ للذهن هو هلْ أفاد السَّرد القصصيُّ- من هذه الشعريّة في نثره ؟ لا بُدّ من التذكير بشيء يتناساه كثيرون ممن يكتبون عن الرواية، وهو أنَّ اللغة في الرواية ينبغي أن تتصف بالتنوّع ، فوفقاً لميخائيل باختين يجبُ أنْ تتراءى فيها الأطيافُ اللغوية السائدة بين أناس الحكاية، ولا يمثل التجانسُ اللغويُّ إلا شيئا واحداً هو غلبة صوْت المؤلف على الأصوات

الأخرى، وذلك يتنافي مع المبدأ الذي دعا إليه، والتزمه، فلوبير، وهو ضرورة تغيّب الكاتب عن الرواية.أما "الحديقة السرية" فلا شخصيات فيها بالمعنى الدقيق للكلمة، والحوادث فيها تفتقر للتنوّع، والسَّيْرورة، فالراوي، الذي هو المؤلف نفسُه، لا يُراوح إلا بين اللقاء الذي يَضمُّ العاشقيْن تارة، أو الفراق الذي يُباعدُ بينهما قليلا ، ليعودا فيلتقيان تارة أخرى، أو يهجر السرد الزمني لسرْد من نوع آخرَ هو الرَّسائل، والكلام بوساطة الهاتف.وهذا كله - بلا ريب- قلل من استجابة النص لقواعد السَّرْد، وقرّبه على نحو واضح من السّيرة الذاتية، ومن القصيدة النثرية التي تروي بالتفصيل حكاية عشق عابرة، ربطت بيْن اثنين، ثم توقفتْ تلك الحكاية دون أنْ يترتب عليها ما يرجوه القارئ من تغيير يُفصحُ عن قيام السّارد بحبك الحوادث حبكاً يؤدي إلى نهاية.

لذا ، إذا كان لا بُدَّ من الجواب عن سؤال التجنيس في هذا النص الموسوم بالحديقة السرية، فإنّنا نرجّحُ نسبته إلى النصوص التي وصفها جنيت Genette بكلمة "النصّ الجامع" ففيه شيء منَ الرواية، وشيءٌ من السِّيرة، وشيءٌ منْ أدبِ الرّحلات ، وشيءٌ غيرُ قليلٍ من الشعْر، وشيءٌ من الرسائل ، فضلا عن الاعترافات، وذلك ممّا يُسوّغ الزّعم بأنّ هذا النص نصٌّ استثنائي يتخطى قواعد التصنيف، وَيَجلُّ عن التجْنيس.

الهوامش

1. للاستزادة: انظر= عبدالله إبراهيم، السيرة الروائية، نزوى، مسقط، ع 14، إبريل – نيسان، 1998 ص ص 17- 29
2. محمد القيسي، الحديقة السرية، دار الآداب ، بيروت، ط أولى، 2002
3. الحديقة السرية، ص 298
4. الحديقة السرية، ص 60

5. الحديقة السرية، ص 108- 109
6. لحديقة السرية، ص 158
7. الحديقة السرية، ص 195
8. الحديقة السرية، ص 121
9. الحديقة السرية، ص 114
10. الحديقة السرية، ص 115
11. الحديقة السرية، ص 33
12. الحديقة السرية، ص 43
13. الحديقة السرية، ص 59

الفصل السابع
فائض الأمكنة

من المعروفُ أنّ الاهتمام باختيار الأمكنة في السّرد الروائيّ يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي توصيله إلى المتلقي ؛ ففي رواية " الذاكرة المستباحة " لمؤنس الرزاز مثلا تمكنا من معرفة البعد الطبقي لشخصية عبد الرحيم الأمين ، وهي شخصية البطل في الرواية، من اختيار المؤلف لمكان معيّن في أحد أحياء عمان القريبة من موقع الكلية العلمية الإسلامية، وقريبا من الدوّار الأول. علاوة على أن اختيار ابنة عبد الرحيم للإقامة في أمريكيا ، بدلا من الأردن ، ينمّ على أنّ الحركة السياسية، أو الحزبية، التي كان الأبُ عبد الرحيم أحد أعمدتها المخلصين، قد آلت إلى التفكك، والتشرْذم ، ولم تقمْ لها قائمة بعد أن خان حمَلَةُ الشعار شعارهم (1). ومثل هذا المكان يمكن النظر إليه باعتباره خلفية كالموسيقى التصويرية التي ترافق مشاهد الفيلم السينمائي، ويكتفي المؤلف – عادة بالإشارة إليه مرة واحدة ، أما تركيز غالب هلسا على وصف المكان، ولاسيما في وصفه لجامع قلاوون في رواية " البكاء على الأطلال " فغايته هي التعبيرُ عن هوية البطل الذي ينتمي إلى التاريخ العربي ، وتشخيص أحد الأبعاد المُهمّة في شخصيته، وهو البعد الثقافي(2). ولم يكن اختيار جبرا لوقوع حوادث روايته البحث عن وليد مسعود بين القدس وبغداد وبيروت اختياراً عشوائيًا ، أو أنه تمّ بمحض الصدفة ، ولكنه كان اختياراً واعيًا ، لكونه يمكّن الكاتب من الإفضاء بمدلولات جديدة عن علاقته هو بالمسألة الفلسطينية ، وليلقي بالضوء

على الأسباب التي دفعت به دفعاً للهجرة من بيت َلحم ، والإقامة في بغداد ، ثمّ الارتحال في العالم بحثاً عما يجسّد الهوية ، ويصون الذات. ففي كل زاوية، وفي كل طريق، وشارع، وكهف، وقطعة أرض بريّة، تمَّ الكلام عليها، أو الإشارة إليها، ثمة ما يرمز إليه الكاتب، ويوحي به من بعيد (3). ينسحب هذا على رواية السفينة(1969) مثلما ينسحب على رواية يوميات سراب عفان(1992).

وفي مجال الكلام على المكان في الرواية قسّم غالب هلسا الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي:

1. المكان المجازي ، وهو المكان الذي لا يتمتّع بوجود حقيقيّ ، بل هو أقرب إلى الافتراض ، وهو مجرّدُ فضاء تقع ، أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون.

2. المكان الهندسي، وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دوْرٌ في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.

3. مكان العيش – المكان الأليف ، وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو ، فهو مكانٌ عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أنْ ابتعد عنه (4).

فمن النوع الثاني : المدينة، التي لا هي بالمكان الافتراضي، ولا هي بالمكان الأليف، كون المدينة فضاءً ممتدا، للقاص أن يعيش فيه، أو في جوانب منه، راضياً، أو مكرها. لذا نجد فكرة التناول السردي للمدينة في الغالب ، يتخذ منها مرجعا جغرافيا وفضاءً مؤطرا الحوادث. في حين يتخذ منها بعض الكتاب كجيرا إبراهيم جبرا في روايته: " صراخ في ليل طويل " (1946) رمزا للبحث

عن الماضي، والحياة القائمة على الاختلاف ، والتفكك، وإحياء الأمجاد الكاذبة . يقول الراوي: "كان لقاؤنا الأول في ذلك الحُرْش البعيد عن المدينة نحو خمسة عشر كيلو متراً "(5). ويقول في موقع آخر: " جعلت أفكر في أمر المدينة، برموز، وكنايات تعكس خيبتي، فيدمى قلبي حزناً على آلاف الناس الذين يحملون بأجسامهم أيضاً هيكل المدينة، ويغذونها بدمهم، ولحمهم، وقد ملؤا الأرض بأفراح صغيرة (6). "

والمدينة في الرواية ترتبط بما ترمز إليه من مَنْظرٍ برّاق :" أبنية بيض ترصّع رقعة واسعة من الأرض " أو على صعيد العلاقات الإنسانية " لا تقدم لمن يقيمون فيها غير السأم والضجر، والخواء الجسدي، والروحي إذا قورنتْ بالريف." وعلى الرغم من أن الراوي يستكشف في " صيادون في شارع ضيق " آفاق المدينة الكبيرة شيئا فشيئاً، إلا أنّ صورتها القاتمة تتجدّد ، فالحبُّ لا مكان له فيها إلا إذا تخلت عن شيء من جلدها، لتبدو أقلَّ سواداً:" أنا أكره سياسة المدن، في البادية – على الأقل – لا وجود للسجون.. والقيم محددة. المدينة هي المكان الوحيد الذي تختلط فيه القيم اختلاطا يصعب فيه تمييز العدو من الصديق. "(7) وفي رأي جميل فران – أحد أبطال الرواية- " لا مناص من الشعور بالكراهية تجاه المدن، ولكن – مثلما ترى- حين تجتمع أعدادٌ كبيرة من الناس، كيف يمكن تفادي التحول إلى كيان اجتماعي، معقد، تتوقف فيه القيم عن أن تكون بيضاً، أو سودا؟ "

بيد أن الصورة ليست على هذا النحو، دائمًا ، فبما أنَّ المدينة لا يُنظر إليها في مثل هذا النموذج السردي نظرة الكاتب إلى المكان الأليف، المكان المُشتهى، فإنّ الاحتمال باختلاف الرؤية، من رواية لأخرى، احتمال واردٌ جدا. وقد يجمع المؤلف بين النموذجين في الرواية الواحدة . ففي الرواية المذكورة

: " صيادون في شارع ضيق " نجد صورة أخرى للمدينة مناقضة تمامًا لما سبق. فالقدس، بالنسبة لبطل الرواية جميل فران، توحي لنا بغير قليل من الذكريات والحنين إلى الماضي.. " تذكرتُ أياماً متشابهة في القدس، أيامًا من الغضب والألم.. تذكرتُ سنيَّ حياتي لأنها مرت من خلال الجوِّ نفسه". ولكنْ ما إنْ تزايل روحه تلك الغمَّة حتى نجد ذكرياته عنها مفعمة بالإحساس، والشعور الرومانسي ، فمنزلهم منزلٌ : " قابعٌ على تلة في مرتفعٍ يُشرف الناظر منه على امتداد الريف. ومن جانب آخر يطلّ على الشارع الذي يتلوى مندفعاً بسالكه نحو مركز البلدة ، ومن شرفته يستطيع الناظر رؤية أزواج من الفتيات ينظرن إليه منجذباتٍ بسحر ما فيه من أقواسٍ، وأزهار، وأدراج من حجَرٍ ورديّ وأبيض، ونوافذ ذات أعمدة تعكس أشعة الشمس فتتوَّهجُ مثل شعلةٍ مُلتهبة في ذلك الموقع " (8).

ولو تذكرنا رواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف وجدنا المؤلف لا يحدّد لنا المدينة التي تقع فيها الحوادث. ولكنه يكتفي بالإشارة الواضحة في العنوان، فكأنه يرمز بتلك الإشارة إلى أنَّ روايته هذه تحدث في أكثر من مدينة، وفي أكثر من بلد في الشرق الأوسط . خلافا لما يذهب إليه توفيق يوسف عواد في طواحين بيروت. أو غادة السمان في سهرة تنكرية للموتى، أو زياد قاسم الذي يحدد فضاء روايته أبناء القلعة بحيٍّ هو أحد الأحياء في عمان. ولم يكنْ نجيب محفوظ يكتفي في رواياته بتحديد فضائها القاهري ، وإنما زاد على ذلك بأن حدد الحيَّ ، وربما العطفة ..والشارع: جاردن سيتي .. وحي السكاكيني .. وعطفة الصيرفي.. وخان الخليلي .. وزقاق المدق.

وقد يكون المكان مجازيا لا وجود له في الواقع، ففي رواية جبرا إبراهيم جبرا الموسومة بعنوان: الغُرَف الأخرى(1988) نجده يرسم لحوادث روايته

فضاءً قريبا من الغرائب. فالراوي - وهو بطل الرواية- لا يستطيع أن يحدد لنا موقع المكان الذي تم اقتياده إليه ، وهو مغمض العينين، وعندما تُرك له أن يرى ما حوله، أدهشته كثرة الدهاليز، والغرف المضاءة بالضوء الأحمر. وبعض هذه الغرف يشبه قاعات المسارح. وحين يقوم بإزاحة الستار، ينكشف له عن جدار أصمّ، لا أبواب فيه ولا نوافذ. وكلما أمعن في استكشاف المكان، ازداد استغرابًا، فالغرفة التي وعده بها من اقتادوه، غرفة بيْضاءُ خالية من الستائر، والأثاث. وغرفة المائدة صالة واسعة كبيرة، تتوسطها مائدة مستطيلة، تعلوها ثريا هائلة تتوهج بأنوارها، وحول المائدة نساء ورجال يجلسون. وغرفة النوم ليست سوى غرفة تشريح. ولا يحْتاجُ القارئُ إلى طول تأمل ليدرك أنَّ هذا المبنى ما هو إلا مبنىً رمزيٌّ يشير إلى مبانٍ تكثر في الواقع ، مبان ذات غموض لمن هو خارجها " والإفراط في وصف هذا المكان في الرواية تعبيرٌ عن المحتوى الرمزي لحبكة القصة."(9)

وفي الكتابة الروائية الغرائبية تتجلى أنماط من الأمكنة الافتراضية التي لا وجود لها في الواقع المحسوس، ولا في الخيال المتسق مع قواعد الاحتمال والضرورة.

فمدينة الضاد هي إحدى المدن التي تدور فيها حوادث الرواية " سلطان النوم وزرقاء اليمامة " لمؤنس الرزاز (1997). وهي مدينة لا نستطيع تحديد موقعها على الخارطة، ولا في أطلس العالم، كونها ببساطة وليدة الخيال المحض، وبعض الشخصيات فيها يتصرفون كما لو كانوا يعيشون في عالمنا، وهذا مكان افتراضي، لأنه ببساطة يرمز به المؤلف لمكان مرجعي، بيد أنه لم يرد تحديده، ليكون الدال له أكثر من مدلول، و الدلالة غنية غير محدودة . وفي رواية متاهة الأعراب(1986) يتنقل بنا المؤلف ذاته في فضاءات منها ما هو افتراضي

، ليس له وجود في الواقع، ومنها ما هو مكان هندسي، أي : يحدّد الإطار الجغرافي للوقائع . ومن الروايات التي يحتشد فيها المكان المجازي الافتراضي: الروايات التي يمزج فيها الكاتب بين السرد التاريخي، والعجائبي، مثل رواية كنت أميرا(1997) لربيع جابر التي يصف فيها قصورا في عالم قديم، بعضه، لا وجود له في الواقع المحسوس، لا في القديم، ولا في الحاضر: ومنها البحيرة التي يبصر باخوس الفتاتين سميلا وليديا فيها ذات يوم والبركة التي يعيش فيها أوفيد بعد مسخه على يدي الساحرة ضفدعًا، والقصر الذي يعيش فيه الملك، وبناته السبع إلخ.. ومن هذا النوع مما يتجلى في روايات الخيال العلمي. فالمكان في هذا الضرب من الرواية مكان مجازي.

ويتجاوز استخدام الروائي المكان استخداماً يحقق المشهد أو الإطار الذي لا بدّ منه لإضفاء الواقع الحسي على الحوادث إلى اعتبار آخر، ربما كان أكثر أهمية من السابق، وهو الوظيفة الإيديولوجية. ويكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة تعبير، أوتشخيص، للواقع الاجتماعي، والطبقي للشخوص . ففي بداية ونهاية لنجيب محفوظ رأيناه يصور لنا الفيلا التي هي مسكن أحمد بيك يسري تصويراً يجعل منها أداة للتعبير عن طبقة اجتماعية، أو شريحة بورجوازية، متنفذة ، في المجتمع المصري(10) ، فالوصف تركز في القسم الأخير منه على فاخر الأثاث الذي ينم على ثراء صاحب الفيلا وموقعه الاجتماعي.

وفي بعض الروايات تكفي الإشارة إلى مكان ما لتعبر عن مضمون إيديولوجي معين ، فذكر القدس مثلا في رواية جبرا البحث عن وليد مسعود، أو صيادون في شارع ضيق ، يعبر عن مضمون إيديولوجي واضح، وهو تبني الكاتب للموقف الفلسطيني إزاء موقف كاتب آخر يستخدم اسم أورشليم مثلا. وذكر الدوّار أو الكفْر في الرواية يعني أن الأشخاص ينتمون للريف في

مصر. وذكر المخيم في بعض الروايات يذكرنا فورا بالمسألة الفلسطينية، واللاجئين، وفكرة التحرير والعودة. وللمخيم، باعتباره مكان عيش مؤقت ، وقسري ، حضورٌ لافتٌ في الرواية الفلسطينية . فروايات يحيى يخلف – مثلاً- قلَّ أن تخلو رواية منها من الإشارة لمخيم أو أكثر. وحتى روايته نجران تحت الصفر(1975) التي تدور حوادثها في فضاء اليمن نجد ذكر المخيم ينبعث في ذاكرة أحد الأشخاص حين يتذكر سقائف الزنك التي يعيش فيها اللاجئون البائسون في مخيمات اللجوء ، سواء في مخيمي صبرا وشاتيلا قرب بيروت، أو في مخيم اليرموك في دمشق (11). فقد اتخذ من أحد المخيمات فضاءً لحوادث روايته تفاح المجانين1983 مصورا واقع المخيم ومن فيه تصويراً يعبر عن المحتوى السياسي للمشكلة: اللجوء، الشتات، الفقر، القمع، الاضطهاد، ملاحقة الفدائيين، الحنين للوطن، الشعور بأنّ الإقامة مؤقتة فلا استقرار ، ولا مناص من الكفاح المسلح.

والمخيم يتكرر ظهوره لتكرار الحاجة إلى هذا الرمز الإيديولوجي. ففي روايته نشيد الحياة1990 يلفت الانتباه إلى مخيم آخر هو مخيم (الدامور) الذي يقع بين بيروت وصيدا. ففي هذه الرواية يسلط الكاتب الضوء على المخيم ، لا لأنه موقع يتعايش فيه اللاجئون مع الفقر والإحباط والبؤس، ولكنه مكان تتجسد فيه أيضاً إرادة الصمود، والتحدي، وانتظار الفرج. وهذا المخيم نجده يتكرر في روايات أخرى كثيرة، في روايات غسان كنفاني ، ورواية العشاق1977 لرشاد أبو شاور، وروايته شبابيك زينب1994وغيرها من روايات.

ولأن القرية هي المكان الذي يمثل شريحة اجتماعية، أو لنقل طبقة كبرى هي طبقة الفلاحين ، فإن الالتفات إليها في الروايات كثيرا ما تلازمه فكرة التمسك

بالهوية الاجتماعية للناس. ففي رواية الحب والموت1973 لرشاد أبو شاور نجد فضاءً القرية يظلل الكثير من الأماكن الصغيرة التي تتضافر في بنية الرواية. كذلك الحال في رواية العودة من الشمال1972 لفؤاد القسوس حيث القرية الأردنية التي تقع في الجنوب تتضمن الكثير من الدلالات والمفاهيم الإيديولوجية ، يستوي في ذلك الموقف من الشخوص ، ومن الدولة، ومن العلم والإيمان، والتنقل بين الشمال والجنوب ، وتحوّل الفئات الراسخة في البداوة إلى تركيب اجتماعي آخر تحتل فيه طبقة الفلاحين، والتجار، والوكلاء، مواقع أكثر تأثيراً في الحياة اليومية للناس. ونستطيع، بالقدر نفسه، أن نجد مثالا للمكان الإيديولوجي في رواية وجه الزمان 1987 لطاهر العدوان. حيث القرية التي تنحدر منها عائلاتٌ بسيطة يذيقها المرابون القادمون من المدينة العذاب بسبب القروض ذات الفوائد العالية ، والاستيلاء – من ثمّ- على الأرض بأرخص الأسعار، و أبخس الأثمان.

كذلك يلجأ الكاتب الروائي أحيانا لذكر السجون باعتبارها علامات دالة على موقف إيديولوجي معين. أو عن احتدام الصراع بين إيديولوجيات متعارضة، بل متناحرة. ففي رواية سمر الليالي2000 لنبيل سليمان نجد صورة شديدة الوضوح للسجن الذي يكتنف بين جدرانه الصماء ، ووراء قضبانه الحديدية، الكثير من النماذج الرافضة لهيمنة الحزب الوحيد. وفي رواية الساحات1987 لسالم النحاس نجد السجن نموذجًا مثاليا لفضاء يتغيا خنق الحريات العامة، ووأد القوى المعارضة التي تنادي بضرورة المشاركة عن طريق التمثيل الشعبي، وصناديق الاقتراع (12). وفي شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف نقف على توظيف ذكيٍّ للمكان- السجن- الذي يستحيل إلى قبر نزلاؤه من الأحياء الذين تجرؤا على قول(لا) في وجه من يتسلطون.. أما وصف

الحياة داخل السجن بما فيها من تعذيب، وتهكم من السجانين، والجلادين، فذلك هو ما يجعل من المكان- ها هنا- صورة واضحة الدلالة لتناقض الإيديولوجيات.

فالمكان لا يقتصر دوره على تقديم الاستراحة للسارد، أو الوقفة الوصفية التي تعدل بنا من الشعور بالزمن المتدحرج نحو الخاتمة، إلى الشعور بالمكان. ولا هو شرائح جمالية كتلك التي نقف عليها في رواية السفينة لجبرا إذ يتحول الراوي من ساردٍ للحوادث إلى مصور أسطوري للمكان، وإنما هو ، فضلا عن ذلك كله ، علامة تتضمن مدلولا إيديولوجياً ، فلو أن القارئ – في أثناء – قراءته لرواية عثر باسم مكان مقدس: الكعبة مثلا أو كنيسة المهد أو القيامة أو قبر المسيح، أو غير ذلك ، فإن مجرد ذكر هذا الاسم أو ذاك يتضمن طائفة من الدلالات والمعاني التي تكشف عن موقف الراوي أو الكاتب، أو موقفها معا من العقيدة التي تقدس هذا المكان، وتقدره. كذلك الرواية تضفي أشكالها السردية ، ومستوياتها النصية، على الأماكن دلالاتٍ وجدانية، وإيديولوجية مركبة، وشديدة التعقيد.

الهوية والمكان

ولا ريب في أن للمكان أثراً في التعبير عن هوية الكاتب الروائي، والشخوص الذين يتشكل منهم بصورة من الصور مجتمع الرواية وما يتمتعون به من انتماءات. فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة، والتاريخ، والعادات، والتقاليد، والأعراف. ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم، لا سيما إذا كانوا ممن يعانون أصلا معاناة شديدة بسبب تلك الهوية، كأن يكونوا مقيمين بصورة قسْرية، أو اختيارية، خارج المكان الذي عرفوه، وألفوه ، وأحبوه. فتراهم دائمي الحنين،

والتوق إلى ذلك المكان يصورونه فيما يكتبون ، ويتلذذون بذكره، وذكر ما يتصف به من صفات تشير إلى ما يؤمنون به ويفضلونه على غيره، وعلى سائر الأماكن، والأشياء . وهذا ما دفع ببعضهم لتسمية سيرته الذاتية خارج المكان. وسبب ذلك أن هذا المؤلف، وهو إدوارد سعيد، قضى عمره كله خارج الوطن الذي أحبّ(13) .

وها هو إميل حبيبي يكثر من ترديد الأمكنة في رواياته، لا سيما رواية " الوقائع الغريبة " 1973 التي نجده فيها يحاول أن يتحدى ما فعلته الصهيونية، وما سعت لتحقيقه، وهو نسف ذاكرة المكان ، وتغيير هوية الفضاء الفلسطيني، تغييرا يبدأ بنسف القرى، وتهديم الضياع، ومحو البلدات من الوجود، وإطلاق أسماء عبرية على ما لم يمح من تلك القرى والبلدات والضياع لتسلبها هويتها التي عرفت بها ، وإليها تنتمي وتنتسب. فهو ينماز على غيره من الكتاب بكثرة ذكره للأماكن، وذكر أسمائها، وذكر ما فيها من الأحياء ، والحواري، والأزقة، بالإضافة لما يرتبط بها من موروث ثقافي، وتراثي شعبي (فولكلوري) فالقرية عنده تعرف بما تجسده من علاقات القربى ، والرغبة في العودة إليها إذا اضطر من يقيم فيها إلى النزوح عنها، أما إذا أزيلت القرية بوساطة الجرافات ، فإن هذا الكاتب يكثر من لفت النظر إليها في مسعى منه للتذكير بها : نحن من الرويس، نحن من الحدثة، نحن من الدامون، نحن من ميعار، نحن من الزيب، نحن من البصّة.

وهي أسماء قرى قام الإسرائيليون بإزالتها من الوجود لكن رواية " المتشائل " 1973 تمثل لائحة اتهام سافرة لمرتكبي هذه الجريمة. فالتعلق بهذه القرى يغدو شكلا من أشكال المقاومة والتمسك بالهوية.

وقد اتخذ إميل حبيبي من البيت أداة للتعبير عن صراع الهوية (الأنا) مع الآخر . فالتصميم، والطراز المعماري الذي اتخذه البيت في حارة وادي النسناس في حيفا، هو ، في رأي الكاتب، تعبير عن هوية الذين بنوه. فقد: " تركوا فتحات نوافذه منخفضة لتكون على مقاسهم من طرفها الداخلي، وعلى مقاس أولادهم من طرفها الخارجي . " ومتعلقات البيت هي الأخرى من أثاث ، وحصر، وسجاجيد(زرابي) ودواشك ، ومرايا، وصحون القهوة، وجرن الكبة، وفراشي الأسنان" ذلك كله يعبر تعبيرا صادقاً عن هوية من سكنوه ، وأجبروا على مغادرته قسراً. وإذا التفتنا لرواية العشاق لرشاد أبو شاور ، وجدناه يستهلها بسرد شائق حول مدينة أريحا، وما تمثله من ارتباط وثيق بالشخصية الفلسطينية. يبدأ ذلك بإشارة لتاريخ هذه المدينة القديم، واقتحام العبرانيين لها بعد وفاة موسى عليه السلام، والنزاع الذي جرى بين يوشع بن نون وجالوت الذي انتهى لصالح الأول الذي استباح المدينة وجنده. ويتابع الروائي تصوير المكان تصويرا معبرا عن التمسك بالهوية، فيذكر بالتفصيل أحياءها وشوارعها، وبيوتهاالطينية ، وسكانها الذين يتقنون الفلاحة إتقانا يمكنهم من إنبات الأشجار الاستوائية فيها مع أن طقسها جهنميٌّ في حرارة توقده. ويذكر ما حولها من مخيمات اللاجئين كمخيم عقبة جبر، والنويعمة، ومخيم عين السلطان .

وهذا هو ديدنُ الكتاب الروائيين في الانتفاع بالمكان للتعبير عما يرومونه من مواقف إيدولوجية أو اجتماعية أو حتى أخلاقية ورمزية. بيد أن الحرص على ذكر الأمكنة والتوقف لديها طويلا والإسراف في الحديث عنها سواء أكانت لذلك ضرورة أم لا يمثل عبئا على البنية ويفسدها شكلا ومحتوى. ففي رغبات ذلك الخريف وهي رواية للكاتبة المعروفة ليلى الأطرس تبدو الساردة حريصة الحرص كله على الافتتان بالأمكنة ، والتوقف لدى الكثير منها ، وقوف مصوِّر

تلفزيوني ، أو سينمائي ، ليسلط الضوء على بقعة مهمّشة هنا ، وأخرى مثيرة للاهتمام هناك ، بقع ومساحات متنافرة الألوان: عبدون ، وفندق كذا.. مقابل مخيم الحسين ، أو مخيم كذا.. باريس ، وبيروت ، والكويت ، وأيوا ، مقابل عمان ، والكرك ، والسلط ، إلخ.. يوحي ذلك ، كلّه ، بمخطط سردي مُضمَر ، ونسق غائب ، غايته إبراز مدينة عمان، وإقحامها في التفاصيل المحْكيّة ، بمناسبةْ تارةً ، وتارة بلا مناسبة ، وحتى بلا مُسوِّغ فنّي غيْر تذكير القارئ بأن الرواية - أولاً وأخيرًا- عن مدينة عمان، كأنّ المؤلفة تلتزمُ بعقد مبرم يوجب عليها أنْ تفعل هذا، وتخشى أنْ تلام إذا لم تبالغ في ذكر عمان من حين إلى آخر ، وهذا منزلق سبق لروائيّيْن آخرينً أن وقعا فيه وهما سميحة خريس في " دفاتر الطوفان "، وهاشم غرايبة في رواية " الشهبندر " 2003 فقد أسرفا في الحديث عن المدينة إسرافا أحوجهما إلى النبش في مستندات الغرفة التجارية، والمجلس البلدي، والمحاكم الشرعية. وبرغم تقديرنا هذا الجانبَ الذي برعت فيه الكاتبة أيّما براعة، وأجادت فيه أيما إجادة، فقد كان من الأفضل الاقتصار على الأمكنة التي تحمل في صورتها، ووصفها، دلالات على الشخوص، أو المواقف، أو الهوية التي ينتمي إليها هذا الشخص أو ذاك، باعتدال بعيد عن الأسراف. ونحسب أن هذه الإشارت ضرورةٌ لا بد منها للحديث عن رواية أخرى تتصف بالكثير من فائض الأمكنة، وهي رواية سحر ملص الموسومة بعنوان " مطارح "(14) (2013).

بيت الأشباح

فمن يقرأ هذه الرواية يكتشفْ، من النظرة العجلى، والقراءة الأولى، أن المكان فيها يحتل بؤرة النص، فيما تدور الأركان الروائية الأخرى، وتسبحُ، في محيط تلك البؤرة.

فالشيخ درويش الزهايري الذي يفقد في عتبة الرواية زوجته الأولى، أمَّ ابنه البكر، وليد، لأنها أرادت، على وَفْق اعتقاده، التخلص من الجنين الذي في رحمها، فأذاقها الله كأس الموت عقابًا لها على هذه الفِعْلة، هو أحد شيوخ حمص ومن سَكَنَةِ حارتها القديمَة (15)، المتردّدين للصلاة على مسجد خالد بن الوليد تارة، وعلى مسجد نور الدين زنكي تارةً أخرى. وله صولاتٌ، وجولاتٌ، في خميس الموتى، وفي خميس المشايخ(16) ، وفي الكتّاب الذي يرسلُ بابْنه وليد إليه، ولديه اعتقاداتٌ بالحُجُب، والشعوذة، وتأثيرها في تجَنّب الشرور، وعظائِم الأمور. فبعد وفاة زوجته الأولى، وما ظهر على ابنه من علامات الشرود، تزوج من أخرى صبية (رئيفة) وأرادها بسرعة أن تغْني أسْرته بمولود جديدٍ آخرَ يعوِّضُ به ذلك الذي فُقد من زوجته الأولى، ولما تأخرتْ رئيفة عن ذلك، غاب شهرًا يبحث عن حجابٍ يبْعد به التابِعة عنها. وللتابعة هذه حكاية طويلة مع النساء في حمْص، فهي تبحثُ عن المرأة الحامل، فلا تتركها حتى تُجْهِضَ، وأما الحجاب الذي جاء به الشيخ الزهايري، فإنه أبطل مفعول التابعة هذه، وسرعان ما تظهر لرئيفة بشعرها الطويل المنفوش هامِسَة بصوتٍ لا يختلفُ عن فحيح الأفاعي: " لولا الحرْز الذي تحتَ وسادتك، لنلتُ منك، وقطَّعْتُ جسَدَه- أي: الجنين- إربًا إربًا.

تقول ذلك، وهي تعض على نواجذها، وتتوعد(17).

وبعيدًا عن حديث المقابر، والكُتّاب، وطقوس خميس المشايخ، وما فيه من حفاوة بالطرقيّين القادري منهم والجيلاني، والبدوي، وغيرهما. والبغلة التي تحرد عن المسير إلى أنْ يأمرها الشيخ. والحرباء التي تتحول إلى سحلية تارة، ثم إلى جنية تتكلم مع وليد، وتعِدُه بأن يكون ثريًا، وسيّدا إذا هو أطاعها، وأصبح من جند إبيها ملك الجان. بعد هذا، كله، يأتي أوان الحمَّام، وأوان عبدو(18).

ولا بد أن تروي لنا الساردة جل ما من شأنه أن يضعنا في الحمام فعلا، وكأننا نشاهد مسلسلا من نوع المسلسل المشهور باسم " باب الحارة ". فهي تستطردُ في ذكر التفاصيل من بيت النار، والمراجل التي يغلي فيها الماء، إلى الصابون، والطاسات، والمناشف(19) وكي تكتمل صورة الحارة القديمة لا بد من أن تعرّج الساردة على المقهى، وعلى الحكواتي بصفة خاصّة، فتصف لنا مقاعد القش، والقنَّب القصيرة، والمنصّة العالية لتي يجلس عليها القاصّ، وبين يديه كتابٌ إمَّا تغريبة بني هلال، أو قصة الزير سالم، أو عنترة (20). ثم يروي حكاية الرجل وبناته الثلاث (21). ولا يستقيمُ وصف حمْص دون المرور بجُرْن الكبّة الذي تُدق فيه اللحوم الحمراء، وتسْحق مع البُرغل المنقوع، ويُضاف إليها دبس الرمان، وتكوَّرُ قطعُ الكبّة لتقلى، أو ترصّ في الصواني لتشوى بالفرن (22). ولا بدّ أن تستوفى المائدة فتضاف أطباقُ البابا غنّوج، والمتبّلات، قبل أنْ تعود بنا الساردة للحكواتي ليتابع حكاية التاجر وبناته الثلاث(23) ولا تفتأ الكاتبة تسردُ الغرائب، والعجائب، فصفية بعد انتظار طويل، تنجب ابنة كالماعز" تلقت الداية طفلة سمراء اللون يغطي جسمَها شعْرٌ أسود كثيف، وما أن رأتها نعّوس حتى صاحت بفزع : " شكلها جابت ماعز، ولك بعد كلّ هالصبْر جبْتِ مِعْزاية؟ " (24)

ويعود بنا الحديث لوليد الذي كبُر- على ذمّة الراوي- بسُرعة،- معظم الأبناء في الرواية يكبرون بسرعة- وأصبح شابًا، لكن هذا ليس هو المهم، وإنما الأهم هو الذي تسلط المؤلفة الضوء عليه، وهو ظهور الجنية على هيئة امرأة أكثر حسنا وجمالا من نساء الأرض (25) وتصدُّه حين يحاول الاقترابَ منها، قائلة: " حذارِ أنْ تمَسّني.. أو تقتربَ مني "(26) ثم تذرُّ عليه قليلا من التراب فتسحره نملة، وتطلب منه، بعد أن تتحول هي الأخرى إلى نملة، أن يتبعها،

وأخيرًا تعترض طريقهما رحى، فيتسلل كل منهما ما بين حجري الرحى، وإذا هما في مملكة النمل، ويقابلُ وليدٌ ملك الجان الذي يبلغه بضرورة الطاعة، وحفظ أسرار المملكة، وإلا كان الهلاك والدمار مصيرَهُ (27). وبدلا من الرجوع إلى بيته، بعد أنْ استعاد إنسانيّته، توجه لمنزل صديقه سعيد. وبعد غياب يطول لحكاية ابنة ملك الجن ترجع الساردة بنا إلى تلك الحكاية ففي ليلة زفاف وليد تتمثل له ابنة ملك الجان في المرآة، فيخفق في إتمام ليلة الزفاف، ويعاني بسبب ذلك من حرج نفسي أمام العروس، ومن اضطراب، ويظل على هذه الحال مدة إلى أن تتمكن منه ابنة ملك الجان وتتزوج به عنوة في مشهد أغرب من الخيال، ثم تقول له " الآن أنا زوجتك الأولى وتلك الثانية " وبعبارتين اثنتين تلخص الساردة الموقف: " تلك الليلة استطاع أن يدخل بها دون أن يعكر صفوه أمر. وبعد أقل من شهر كانت تشكو من أعراض الوحام " (28).

والملاحظ هو أنّ الساردة لا تهتم بوظيفة الحدث الذي ترويه، ولا بالحافز المترتب على روايته، أو على اختيار المكان الذي تختاره . فقد ابتدأت الحديث عن سوق العطارين في حمص، وما فيه من مكتباتٍ، وانتهى هذا الحدث دون أن يكون لسوق العطارين علاقة بفحواه. مما يجعل الرواية سردًا لحوادثَ، وحكاياتٍ، متراكمة لم تكلف المؤلفة نفسها بتنسيقها في حبكة تجعل منها بنية سرْديَّةً كُبْرى.

ولأنّ الكاتبة وضعتْ نصبَ عينيها كتابة رواية عن حمص، وعن أهالي حمص، فقد راحت توجه الأنظار لما تمتاز به هذه المدينة عن غيرها من المدن. فعلاوة على المجنون(عوْن) الذي كاد أنْ يتسبب بفضيحةٍ يشهدها الملأ في الحمام مع عبدو، نجدها تلتفت لديك الجن الحمصي، عن طريق سعيد صديق وليد، فهما يستمعان للشعر، ويستعيدان معًا ذكرى ذالك الشاعر العاشق،

ويتذكران حكايته العجيبة مع حبيبته التي قام بقتلها بدافع الغيرة.. وعلى الرغم من أن هذا الجزء من الرواية يبدو ملصقا فيها بطريقة مفتعلة، إلا أنْ وليدًا ينجرف بسببه في تيار سعيد، ويحتسي الخمر، حتى يعودَ لمنزله ليلا وقد تعته السكر (29) وذلك شيء لا يقتنع به قارئ فوليد ليس من النوع الذي يمكن أن يكون يسلك هذا المسلك فلا أسرته تسمح بهذا التوقع ولا تشدد أبيه درويش الزهايري. يحدث هذا في الوقت الذي تتهيأ فيه الأسرة لمناسبة شعبية، وفرح كبير، بختان أخيه الصغير ذي السنتين. وتجد الساردة في ذلك فرصة سانحة لتذكر ما تذكرهُ من الطقوس، والتقاليد، التي تتّبع في عادة كهذه في حمص، ولا يفوتها أن تصف لنا مُطهّر الأولاد، بحقيبته الغريبة، وأدواته الحادة، بعد أن تروي التفاصيل الكثيرة عن تهيئة الطفل للختان (30).

ومن الأركان التي تجبُ الإشارة إليها، والتنبيه عليها، اسم حمص، فمن أين جاء؟ وما ماضي هذه المدينة ونهرها العاصي؟ وما شأن الباشا الذي جيء به واليًا عليها، وما الطريق الذي يسلكه في التعرف على ما فيها من أحياء، وجوامع، ومن أسواق ومكتبات؟ لهذا يأتي الفصل الموسوم بعنوان الباشا (31) توسعة جديدة في الحديث عن المدينة، وعن تاريخها القديم زمن الفراعنة الذين عجزوا عن ضمها لملكهم بمصر، فإلى كنيسة أم الزنار التي شيدت فيها عام 59 ميلادي، مرورا بتيمورلنك الذي سخر منه أهلها عندما ادعوا الجنون، ففر منها لأن من يشرب من العاصي يُجن.(32) وتلك حكاية طويلة تعود الكاتبة بنا إليها في فصل خاص بعنوان لا موضع له في الروايات؛ فصفحات من التاريخ (33) عنوان لا يتناسب مع عناوين الرواية الأخرى. وتعود بنا في فصل آخر بعنوان الباشا، لمواصلة الحديث عن هذه الجولات التي تريد منها تعريفنا بحمص على عادة كتّاب البلدانيات: فها هي الأسواق: الزلحفة، والزرابلية،

والبازرباشي، وحمام الباشا، والمحكمة، وشيخ الأسواق، وسوق القيصرية، والعطارين، وسوق الحرير. ولا ينتهي الفصل(34) حتى تكون المدينة قد اتضحت معالمها واحدًا بعد الآخر، فهذه هي السرايا، وهذا هو سوق المنسوجات، وهذا هو مقهى الفاخورة، وهذه مكتبة في سوق العطارين تجتذبُ الباشا فلا يغادرها إلا وفي يده كتاب " الفتوحات المكية " للشيخ الصوفي محيي الدين بن عربي.

ولا تفتأ الكاتبة تستطرد في وصف المدينة، فبعد هاتيك الأسواق تروي على لسان سعيد الذي يوشك أن يغادر حمص إلى مدينة أخرى هي اللاذقية بعض ما ينسب للتفاصيل التي توضح مشهد المدينة بصورة تفيض فيها التفاصيل لتغمر الرواية. فقبل المغادرة ينبغي أن يمتع نظره بمعالم المدينة التي يراها مندهشا كأنه لا يعرفها من قبل، فهذا سوق العرب وهو سوق خاص ببيع الفراء، والخيوط، والمنسوجات الصوفية. وهو سوق أنشأه أسعد باشا العظم. وعلى مقربة منه سوق الإسكافية. ولا تمل الساردة من وصف الدكاكين، والبضائع، وفجأة يظهر لسعيد ديك الجن الحمصي ممسكاً بكأس الخمر منشدا شعرا قيل في حبيبته التي قتلها، وأحرقها بدافع الغيرة، مثلما تقدم، وصنع من رمادها كأسًا يحتسي به الخمر دون أن يكف عن رثائها والبكاء عليها في حرقة، ومرارة، تستقطر الدموع من عيني سعيد الذي يتساءل: أتخيلٌ ما أراه أم حقيقة؟(35).

ويتنقل السارد، أو الساردة بنا، من تاريخ يَشرح الاسم الذي عُرفت به المدينة قديمًا، وهو (أميسا) إلى ذكر للأشراف الذين دفنوا فيها، وفي مقدمتهم خالد بن الوليد، فإلى حاضر المدينة، والقلعة (قلعة الحصن). ولكي تلقي بالقارئ في طبيعة حمْص، وما تختلف به عن سائر المدن، لا بد من أن تنظم رحلة

للشخصيات يتنزهون فيها بين الشجار، والأزهار، والرياحين، ولتذكر لنا ما يتبعُه الحمصيون من عادات في مثل تلك المناسبات التي تكاد تكون فرصة لأبناء المدينة ليتعرف بعضهم على بعض، فتنشأ بسبب ذلك الصداقاتُ، والمُصاهرات، على نحو ما جرى من خطبة القاضي لبهيجة ابنة درويش الزهايري من زوجته الثانية رئيفة بعد ذلك السيران (36) يجري ذلك قبل أن ترجع بنا الساردة إلى حكاية التاجر وبناته الثلاث(37). وقد يكون هذا مقبولا لو أنَّ المؤلفة أفادت من ذكر الأمكنة، ووصفها في تحفيز الحوادث، لتتشكل منها حكاية بشخوص، وبمتواليات سردية، تتضمن بداية ووسطا وخاتمة، ولكنها تكتفي بتقديم المدينة بما فيها من تفاصيل، وما فيها من عاداتٍ، وتقاليدَ، ومأثوراتٍ شعبيّة، ومن دلائل ذلك تلك الصفحات التي تسلط فيها الضوء على عادة قديمة وهي الاستسقاء. وما ينشده فيها الصبية من أناشيد مسجوعة، أو مقفاة (38). صحيح أن هذه العادة معروفة في كثير من المدن والقرى، في الشام وفي غير الشام، ولو أن الكاتبة لم تذكرها فلن ينكر القارئ وجودها، ومعرفة الحمصيين لها، غير أن كتابة الرواية، بصفتها فنا من الفنون الأدبية، لا تسمح بإيراد مثل هذه الطقوس، إذا كان الهدف منها هو تدوين بعض المأثورات الشعبية تدوينا غايته التعبير عن هوية المكان. ولهذا لو أن قارئا تخطى هذه الصفحات، ولم يقرأها، فلن يخسر من تجاوزه لها شيئا، لأنها- بكلمة موجزة - أُقْحِمَتْ على السرد إقحامًا لا يَحتاجُ ظهورُه لتفصيل، أو طول بيان. ومثل هذا من أشد النوافل الزائدة التي تهدد النص الروائي بالحشو، والإخفاق.

ومما لا ريب فيه، ولا جدال، أن هذا التراكم من الأمكنة في المدينة الواحدة، لا يلقي ضوءاً على الحوادث التي تتخلل الرواية. واقصى ما يمكن أن

تضيفه هو مزيدٌ من الضوء المراق على العادات والتقاليد والأسواق، وعلى بعض مظاهر الحياة اليومية، والمأثورات الشعبية، التي لا تخلو من حكاياتٍ عن الجان، وحكايات عن الموتى، وحكايات عن الأشجار المسحورة، وعن المجاذيب، والمجانين، والعفاريت، والصعاليك من أمثال سعيد، والشيوخ. وهذا كله فائضٌ، لا ضرورة له في الرواية، والزيادة فيه كالنقص، والإفراط كالتفريط. فالمكانُ على أهميته في الرواية، لا ينبغي له أن يهيمن على استراتيجيات القصّ، هيمنة تصرف الاهتمام عن أركان أخرى أكثر أهميّة من المكان، كالشخصيات، والحوادث، والحبكة، وترتيب الحوادث ترتيبًا يجعل منها نسَقا مقبولا وفق أحكام الاحتمال والضرورة، وأنْ يكون السرد قائمًا على أساس فنيّ، لا تراكمي.

الهوامش

1. خليل، إبراهيم(1993) الرواية في الأردن في ربع قرن، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر، ص122
2. هلسا، غالب(1980) البكاء على الأطلال، ط1، بيروت: دار ابن خلدون، ص 19
3. خليل، إبراهيم(2001) جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 42
4. هلسا، غالب، 1989 المكان في الرواية العربية، ط1، دمشق: دار ابن هاني، ص22-35
5. جبرا، إبراهيم جبرا 1988 صراخ في ليل طويل، ط1، بيروت: دار الآداب، ص20
6. السابق، ص 59
7. جبرا، إبراهيم جبرا، 1988، صيادون في شارع ضيق، ترجمة محمد عصفور، ط4، بيروت: دار الآداب، 1965
8. السابق، ص 16

9. خليل، إبراهيم(2010) بنية النص الروائي، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم – ناشرون، ص136
10. محفوظ، نجيب، 1958، بداية ونهاية، ط4، القاهرة: مكتبة مصر، ص180
11. الصفدي، عالية(2008) شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف، ط1، عمان: دار المعتز للنشر والتوزيع.
12. النحاس، سالم (1987) الساحات، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، وانظر الأعمال الكاملة ، ط1، عمان: منشورات البنك الأهلي، ص 418 والهامش في أفكار، ع 220 ، حزيران، 2006، ص 115.
13. سعيد، إدوارد، 2000، خارج المكان، ترجمة فوزي طرابلسي، ط1، بيروت: دار الآداب.
14. ملص، سحر(2013) مطارح، ط1، عمان: دار اليازوري للنشر والتوزيع.
15. ملص، مطارح، ص6
16. السابق ص 36
17. السابق ص 45
18. السابق ص 46
19. السابق ص 47
20. السابق ص 53
21. السابق ص54- 55
22. السابق ص 57
23. السابق ص 62- 66
24. السابق ص 68
25. السابق ص 70
26. السابق ص71
27. السابق ص 72
28. السابق ص 142
29. السابق ص 82
30. السابق ص 83

31. السابق ص 90
32. السابق ص 92
33. السابق ص 127
34. السابق ص 104- 107
35. السابق ص 150
36. السابق ص 101
37. السابق، ص 108
38. السابق، ص 118- 121

الفصل اثامن
الاحتفاء بالشخوص

يكثر تداول بعض الكلمات التي تصف الشخصيات من حيث طريقة العرض، فمن هذه الكلمات: مسطحة، مدورة، نامية، ثابتة. والحقيقة أن هذه الكلمات استخدمها لأول مرة فورستر Forster في كتابه و جوه الرواية Aspects of the Novele وقد المح إليها أو إلى بعضها كل من روبرت شولتز في كتابه طبيعة السرد Nature of the Narration ومحمد يوسف نجم في فن القصة ومحسن طه بدر في تطور الرواية في مصر- وعبد الملك مرتاض نظرية الرواية وآخرون. ولا ريب في أنهم يعنون بالمدورة round الشخصية التي تنهض بدور يتطلب الحركة، والتغيير، من فصل لآخر، ومن حدث لآخر. فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها، وتتغير مع تقدم الزمن. فلا تبقى على وتيرة واحدة. ولتوضيح ذلك نشير إلى شخصية السيد أحمد عبد الجواد في رواية الثلاثية لمحفوظ ، فقد بدأت الرواية وهو شاب، ثم تكاثر أبناؤه، وأحفاده، منهم من تزوج ، و تنوعت بهم السبل ، وباختياراتهم الطرق ، فإذا أحمد عبد الجواد الذي عرفناه في أول الرواية قد أصبح في آخرها شخصية متداعية، أما أبناؤه فقد أصبحوا في أواخر الرواية رجالا، لهم توجهاتهم السياسية، بين من يتبنى موقف الإخوان، ومن يتبنى موقف الوفديين، ومن يتبع آراء حزب ثالث، وهكذا..

فالشخصية المدورة هي الشخصية التي تتأثر بوقائع الرواية من جهة، ويستطيع القارئ رؤيتها من جوانب متعددة، من جهة أخرى.

وفي رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ نجد سعيد مهران يمثل الشخصية المدورة ، فقد عرفناه صبيا يحاول أن يسقط بلحة عن نخلة في زاوية الشيخ علي الجنيدي.وعرفنا أباه العم مهران. الذي عمل بوابا في عمارة ، وكان من مريدي الشيخ علي الجنيدي. وعرفنا سيرورته منذ دخوله الجامعة وتعرفه إلى رؤوف علوان، ووقوعه في حب نبوية، وزواجه منها، وتأثره بمبادئ رؤوف، وإقدامه على السرقة بتشجيع منه باعتبارها حلا لوضعه المادي. ثم غدر به من هو أقرب إليه نبوية وعليش، ودخل السجن ليخرج منه بشخصية أخرى همها الوحيد هو الانتقام. ومع ذلك تتفتح شخصيته عن طبائع متناقضة؛ فهو رقيق الحاشية، لبن العريكة، حلو المعاشرة حين يتذكر ابنته ذات السنوات الأربع (سناء) وصارم ينقض انقضاض الصقر حين يتذكر نبوية أو عليش أو رؤوف.

وتعانده الأقدار ، فلا يفلح بتحقيق غايته، ويقتل أشخاصًا أبرياء، قاده إليهم رصاصه الطائش. وحظه التعس. ثم تنتهي المطاردة بإلقاء القبض عليه في المقبرة ، ويعود ثانية على السجن.

وهذا مثال واضح للنموذج المدور في الشخصيات. ولأن الكاتب يجمع في روايته الواحدة بين الشخصيات المدورة والشخصيات المسطحة flat فقد تضمن اللص والكلاب عددا من النوع الثاني، فنور – مثلا- بائعة هوى حسب، والمعلم طرزان مهرب سلاح، ورؤوف علوان انتهازي، وعليش مثال الخيانة المطلقة شأنه في ذلك شأن نبوية، والشيخ علي الجنيدي نموذج لأحد مشايخ الطريقة الصوفية.

فمثل هذه الشخصيات لا تتمتع بالديناميكية التي يتمتع بها سعيد مهران. ولا يستطيع القارئ رؤيتها إلا من جانب واحد هو الذي اختاره الكاتب ، فطريقة العرض التي اتبعها هي التي تجعل منها شخصية نامية مدورة أو مسطحة ثابتة.

وقد تعزى جودة الرواية في كثير من الأحيان للشخصية الثابتة المسطحة، مثلما تعزى في بعض الأحيان للشخصيات النامية المتطورة. فالشخصيات المسطحة في روايات ديكنز هي مصدر عبقريته، كذلك شخصيات هـ.ج. ويلز في روايته Tono Bungy من النوع المسطح. ومن أكثر النماذج تمثيلا لفكرة الشخصية المدورة أنا كارنينا في رواية تولستوي المشهورة، وشخصية إيما في رواية فلوبير مدام بوفاري. غير أن الرواية الحديثة تجاوزت هذا التوصيف للشخوص، فالشخصية النمطية flat character قد يكون لها تأثيرها الواسع في الرواية مما يدع القول بأنها مسطحة، أو ثابتة، قولا جرى تجاوزه، ولم يعد كافيا للتعبير عن الدور الذي يُناط بهذه الشخصية أو تلك. ففي رواية بيتر شتام* Peter Stamm سبعة أيامSieben Jahre ** التي نحن بصدد الحديث عنها في هذا الفصل يصعب أن يوصف كل من ألكسندر أو إيفونا بالشخصية الثابتة مثلما يصعب وصف أي منهما بالشخصية النامية أو المستديرة..

ففي الكلمة القصيرة التي كتبها المترجم الدكتور خليل الشيخ على الغلاف الأخير للرواية المذكورة إشارتان مُهمّتان، الأولى توحي للقارئ بما في الرواية من إشكالية تكتنف مسيرة البطل ألكسندر، وهي إشكالية التمزّق بين امرأتين؛ إحداهما هي الزوجة سونيا، والأخرى هي المُحبّة البولندية إيفونا. وذلك شيء معروف في الأدب القديم والحديث.

وفي الإشارة الثانية يؤكد ما في الرواية من إيماء لحكاية يعقوب، الذي تزوّج من ليا ثم عاد بعد سنوات سبع واكتشف أنه أخطأ في اختياره، فتزوج من شقيقتها راحيل، على وفق ما ذكر الراوي على لسان هارتمايَر " انتظرتك سبع سنوات كما انتظرَ يعقوبُ راحيل "(1).

وبعيدًا عن هاتين الملاحظتين المهمّتين ينبغي لنا أن نقف من الرواية وقفة المدقق المُمَحّص لأسلوب المؤلف بيتر شتنام المتأمل لطريقته في كتابة الرواية، كتابة تقوم على مبدأ الغوص في عالم الشخصية، غوصًا يجعل منها بؤرة النص، التي تلقي بظلالها على السرد، والسارد، بصفة تستحق النظر.

إشارة مبكرة

ففي مستهل الرواية ترد إشارة عابرة لواحدة من الشخصيات، وهي إيفونا التي ورد ذكرها في حديث جرى بين سونيا وأنتشه، فعلق ألكسندر قائلا: إنها إيفونا، وحكايتها طويلة(2). وهذه العبارة لا تعني سوى أمر واحد، وهو توجيه الضوء من البداية لهذه الحكاية الطويلة، وهذه الشخصية، ولذلك لا نعْجب إذا وجدنا البطل ألكسندر - وهو الذي يضطلع بدور الراوي - مسكونًا بهذا الهاجس ، هاجس الجواب عن سؤال: ما هي حقيقة إيفونا؟ وما هي خفايا تلك القصة الطويلة؟

بدأت حكاية إيفونا بطلب فِرْدي- وهو من أصدقاء ألكسندر- منها التقدم والجلوس مع(الشلة) باعتبارها صديقة مقترحة لألكسندر؛ فهو الوحيد بين أفراد (الشلة) الذي ليست له صديقة. وهي من حيث العمر مناسبة، لكنها من حيث المظهر لا تشجع شابا كألكسندر، فهي تخلو من الجاذبية تمامًا، وجهها منتفخ، وشعرها سائب، لا هي بالطويلة ولا بالقصيرة. يتجمع شعرها على وجهها، وملابسها رثة، ورخيصة، وبلوزتها ذات رُسوم بليدة. وأنفها يميل

للاحمرار بسبب الرشح وأمامها في المقهى كومة من المناديل الورقيّة المتجعّدة، وتبدو لألكسندر ذات حياء مصطنع، ولعوب على نحو سمج(3). وهي تتكلم الألمانية ببطء كأنها تحذر مما تقول. وفيما بعد سيكتشف الراوي أنها تعمل في مخزن كنسي لبيع الكتب، وأن أباها مقعد، ودخل أمها لا يكفي. وقد بدت لألكسندر، من الوهلة الأولى، أنها شخصية غير مريحة، وأسلوبها الوديع يثير النفور، ويبعث على الارتياب (4).

وقد زادَ نفورَه منها أنها كانت، في لقائها الأول، تشيح ببصرها بعيدا كلما تلاقت نظراتها، فكأنها تشعر بشعور من يمسك به متلبسًا، وردا على ذلك نمت لدى الكسندر الرغبة في الإساءة إليها، وإلحاق الأذى بها، بسبب قبحها، وضآلتها، وظن أن وجودها معهم في ذلك المكان يجعل منهم أضحوكة، فلا مناص إذا من القيام بما يضمن تخلصهم منها (5). وهذا ما كان يعتزم إلكسندر فعله عندما خلا بها للمرة الأولى. فعلى الرغم من اعتقاده بأنها ستستسلم له بلا مبالاة، اكتشف أنها عصية، وشديدة التمنُّع، ومع ذلك لا تفتأ تهمس له بكلمة أحبك. وذلك – في رأيه- ليس اعترافا فقط بل هو نوع من التجاوب. ومع ذلك فقد شعر ألكسندر للمرة الأولى بأن مراوغة إيفونا تكسبه شعورًا بأنه حر، وبأنه مسؤول عما يقوم به، وهذا إحساسٌ يختلف عن ذلك الذي اختبره في علاقاته العاطفية السابقة، سواء مع أليس، أو مع زميلته في الدراسة سونيا (6). فحضور سونيا – مثلا- يُخيفه، ويفرض عليه التظاهر بمظهر منْ هو أفضل ممّا هو. ومع إيفونا لا يشعر بذلك، بل يحس بأن الوقت يمضي ببطء، وهي تردّ على أسئلته بإجابة واحدة، وابتسامة ودودة (7). ومن هنا تغيرت (تكتيكات) الراوي، فبعد أن كان يعتزم التخلص منها، بدأ يُلمْلم التفاصيل التي تتعلق بها، ويستقصي أخبارها، وقد بحث بنفسه عن ذلك المخزن الكنسي

الذي تعمل فيه، وزارةُ على الرغم من شعوره بالحرَج عندما سأله بعض العاملين في المخزن إن كانت إيفونا صديقته، فرد إنها ليست صديقته أبدًا. فهو ما يزال يخفي علاقته بها، مؤكدا أنّ ذلك لا يخلو من حرج(8).

ولم يكفه أنه زار مقرّ عملها، ولكن طفق يبحث ايضًا عن المنزل الذي تقيم فيه وتسكن، حتى اهتدى إليه على الرغم من صعوبة ذلك. فقد ملأت عليه فكره، وشغلته عن أطروحته للماجستير، وكلما حاول الإقلاع عن التفكير بها اكتشف أن ذلك غير ممكن. كان عليه إذًا أن يرسم ملامح وجهها في الذاكرة، لا سيما بعد أنْ وَقرَ في ذهنه أنها الشخصية الوحيدة التي يرغب في رؤيتها، والعثور على البيت الذي تعيش فيه(9). وعندما وقع على ضالته المنشودة، وزارها في البيت، لم يكد يسمع منها إلا كلمة أحبك. وأنها صلّت لله من أجل أن يأتي إليها، فصلاتها- والحال هذه - صلاة قادرة على تغيير العالم، بدليل أنه جاء إليها فعلا، على الرغم من جهله بالعنوان (10). زيادة على ذلك تخبره بأنها كانت تصلي لله من أجل أن يعجب بها مثلما أعجبت به هي. قالت إيفونا:" إنها صلت من أجل أنْ أُعْجَبَ بها " (11). ومنذ ذلك الحين غدا خياله الأوروتيكي مشغوفا، بها، مشغولا عن كل ما عداها؛ يتخيلها في المطبخ، وفي السرير، وفي قميص نومها، وبمن تفكّر.(12

ومع أنّ ألكسندر حين يخلو بنفسه يوقن بأنه يحبّ إيفونا لأسباب غامضة، إلا أنه يضطر للظهور أمام الآخرين بمظهر من يزدري هذه المرأة البولندية. فهو يتجنب الحديث عنها مع أصدقائه الذين يتحدثون عن صديقاتهم، فعندما سأله فردي عن أخبار البولندية شعر بالحرج توًا، وتظاهر بعدم الانتباه (13). وقد طلب من بعضهم التوقف عن السؤال، عندما ذكر إيفونا، متذرعا بما يثيره الحديث عنها من ألم سببه أنها قبيحة، ومملة، ولا تتحدث، وعندما تقول شيئا

تقوله على نحو مبتذل، على الرغم من أنها كاثوليكية مؤمنة(14). ومن أجل ذلك يُحاولُ التخلص من هذا الغموض بالسفر، فيوافق على اقتراح سونيا الذهاب إلى مرسيليا، غير أن شدة تفكيره بإيفونا جعله يخشى علمها بسفره، فكأنه يقدم على خيانة، هي استعداده للسفر مع امرأة أخرى، فيلاحقه الإحساسُ بالذنب، وتأنيب الضمير. فليس من ذنوبها تفكيره بها وإنما هو ذنبٌ يرتكبه هو، ويقترفه " لقد استطاعت أن تسيطر عليّ، وهذا ما يشعرني بالسحْر، والغضب، في الوقت ذاته. (15) " ومن مظاهر هذا السهر أنه يغمض عينيه، فيراها تهبط السلالم مرتدية تنورة بنية اللون، وبلوزة بيضاء، وهي تمد يدها نحوه، في حركة تتناسب مع فتاة صغيرة السن. إنه يعاني من وضع يختلط فيه الواقع بالحلم ، ويصحو من الحلم ليجد نفسه جالسًا على حافة السرير، وهو يحدق فيها من جديد(16).

أيّ شعور هذا الذي تتركه فيه تلك المرأة التي طالما وصفها بأنها قبيحة ورثة الثياب وتعيسة المظهر ؟!

فهو في مرسيليا، وهي في ميونخ، ومع ذلك لا تفارق خياله، ولا فكره.

صراع وتناقض

فعندما عاد بعد أسابيع كان أول شيء قام به هو الذهاب إلى مخزن الكتب الكَنَسيّ ليرى فيه تلك المرأة (17) ولم يغادر المكان إلا بعد أن نال منها وطرًا. يلح على هذا على الرغم من أنها استقبلته بمظهرها المتقشف؛ بلوزة شعبية، وبنطال بطيات.. وفي مكان يتناثر في فضائه أثاث قديم، ولا يغادر حتى يعدها بالعودة، مؤكدا وعده هذا بزيارتها ثانية في الشقة التي تقيم فيها ليحسّ بأن قوة ما تلقي به في ذلك الخليط من الركام الخالي من الترتيب(18).

شخصية ألكسندر هذه لا تخلو من تناقض، فهو مع وقوعه تحت تأثير البولندية(إيفونا) الذي يشبه السحر بتعبيره هو، يخشى أن تعلم سونيا وصديقتها بيرغريت بالأمر. وبأنه يهيم بها هياما شديدا. ولا يفتأ يُذكّر نفسه، ومن يحيطون به ببعض صفاتها المقزّزة: فهي ذات وجه يخلو من الانفعال، قليلة الحديث، ولا تهتم بما يدور حولها كأنها تعيش في عالم خاص (19). عالم خيالي يشعرها بالوحدة، والوحشة المرعبة، وهي، بمختصر العبارة، لا تعدو أن تكون استسلاما مطلقا لحبّ يخلو من أيّ شروط. وامرأة بهذه الخصال جديرة أن تنبذ، وتقصى من عالم مَنْ يراها هذه الرؤية، غير أن ألكسندر لا يكاد يرضي منها رغباته حتى يجد العودة إليها ضرورة. فهل في إيذائه لها ما يؤدي إلى تحرره من سلطانها القوي عليه؟ (20) فكرة لطالما راودته ولكن هيهات، فقد تجاوز التوقعات بدعوته لها إلى مقهى ليحتسيا فيه بعض الجعة، مع صديقه يعقوب. وفي المقهى تدبُّ في نفسه مشاعر الغيرة عندما يلاحظ اهتمام إيفونا بنظيره، فهي تتحدث معه بارتياح خلافا لحديثها هي معه حين يكونان وحيدين (21). وقد حاول استبعادها من دنياه، فحدثها عن وجود امرأة أخرى في حياته، وأن علاقته بتلك المرأة تعود إلى بداية الصيف، فلم تبد أيّ شعور بالغيرة، بل فرحت بذلك حين أكد لها أن علاقته بتلك المرأة بدأت تالية لمعرفته هو بإيفونا، كونها هي الأولى (22). وحاول إغضابها ثانية حين فاجأها برده على قولها أحبك ، بقوله: أنا لا أحبك. ومع هذا كله، لا ينفكّ يسعى وراءها، متعلقا بها على الرغم من عجزه عن تفسير هذا التعلق، يقول لسونيا عندما سألته عن علاقته بتلك البولندية " لا أدري. مع أنها غير جميلة. ومملة. وغير متعلمة. ببساطة لا أدري. كانت حكايتي معها لونًا من الغباء الذي لا يصدق " (23).

وليس في استعمال ألكسندر الفعل كانتْ ما يعني أن العلاقة أصبحتْ منْ إرث الماضي.

فعلى الرغم من ابتعاده عنها سنوات، إلا أن وجودها في داخله ظل أمرا حتميًا، فقد ظل يتذكرها، واصفا السنوات التي ابتعد فيها عنها بالسنوات العجاف. وعندما تلقى منها رسالة تخبره فيها بأنها ليست غاضبة منه، وأنها تعلم بزواجه من سونيا، وأنها لا تريد إزعاجه بأي لون من ألوان العتاب، وأنها تتابع أخبارهُ في الصحف، وفي وسائل الإعلام الأخرى، إلا أن ما يدفع بها لتوجيه تلك الرسالة هو وضْعها الصحي التعس، والصعوبات المالية الشديدة التي تتعرض لها الآن (24). وقد فعلت فيه هذه الرسالة فعل السحر. وسرعان ما اجتاحه الشوق، وشرع يحاول الاتصال بها مجددًا، ليقدم لها المساعدة. وعندما اتصل بها وتعرف على مكان السكن الذي انتقلت إليه خلال سنوات الابتعاد زارها في البيت، وتبين مقدار ما طرأ عليها من تغيير خلال السنوات السبع (25). بدت له غريبة تمامًا ، كأن الإنسان الذي أمامه إنسان آخر غير ذلك الذي عرفه قبل السنوات السبع حق المعرفة. ومع هذا لم تختلف مشاعره تجاهها إلا قليلا، فقد أصبحت موْضع اهتمامه، ولم يعد الرابط الجسدي هو الذي يصل بينهما وَحْده، فقد عزم على رؤيتها بانتظام، كمن أدمن شرابًا لا يستطيع الانقطاع عن تعاطيه (26).

فاستحواذ إيفونا على ألكسندر أقوى من أن يستطيع التفلّت منه، فعند اعتذارها عن استقباله لمشاغل تستغرق أسبوعًا عرض عليها مالا مقابل التفرغ فلم تمانع. ليس لأن الرغبة الإيروتيكية هي ما تشده إليها ولكنه الرباط بينهما تحول إلى ضرب من المشاعر " التي لم يكن يحس بها منذ طفولته، وهي مشاعر يمتزج فيها الإحساس بالأمان، والإحساس بأنه حر. (27) "وهذا

يستشف منه أن العلاقة بينه وبين إيفونا تختلف عن أي علاقة سرية بين رجل وامرأة. فقد كاد في بعض الوقت أن يحدث أمه عن علاقته بها على الرغم من يقينه المسبق بأنها ستحتقر ذلك التصرف. التصرف الذي يشعره بالراحة على الرغم من الغموض الذي يكتنف علاقته بإيفونا. فهل هي علاقة تقوم على أعراف تختلف عما هو سائد وشائع في عالمنا. فقد ذكره هارتماير – وهو من معارف إيفونا- بوفائها له طوال السنوات السبع التي سلاها فيها، وابتعد عنها، فظلت تحيا على انتظاره مثلما انتظر يعقوب راحيل والدة يوسف الصديق عليه السلام. (28).

وبما أن العلاقة المستمرة ما بين الاثنين تقود إلى ما لا تحمد عقباه، كالحمل الذي جرى دون علم من ألكسندر، إلا عندما تجاوزت إيفونا شهرها الرابع، فقد كان من الضروري أن يسير خط الأحداث في اتجاه آخر وهو البحث عن الطريقة الممكنة للاعتناء بالطفل أو الطفلة المنتظرة. وغدا من الضروري إطلاع سونيا زوجة ألكسندر على جلية الأمر وأن تعرف بحكاية الجنين. ومن عجيب المفاجآت استقبال سونيا ذلك الخبر بشيء من الهدوء إن لم من السعادة فلطالما كانت تتحدث عن رغبتها في تبني أحد الأطفال، وهذا الطفل المنتظر في نهاية الأمر هو طفله(29). وقد أبدت استعدادا غير متوقع لتربية الطفل تربية جيدة كما لو أنه طفلها هي(30). وفي هذا السياق تبرز بعض نقائص ألكسندر فهو يعيب على فردي – صديقه- خيانته لزوجته في حين تبدو تصرفاته هو بعيدة عن أن تكون خيانة لسونيا، فهو يطمئن نفسه زاعما أن تصرفاته مع إيفونا أقل دناءة من تصرفات فردي مع زوجته، فهو، على الأقل، يحب إيفونا حبًا يسمو به ويمنحه قدرا من الرزانة الغائبة عن خيانة فردي (31) .

الضحية والجلاد

هذا كله – في رأينا- نابع من أن ألكسندر كان يتعطش لسماع كلمة حب حقيقية صادرة من القلب. ولهذا يتساءل، رغم الكثير من الحوادث التي مر بها، ومرت به، كيف أن " إيفونا قالت لي منذ البداية إنها تحبني (32) "وأنها تتقبل أي شيء منه إلا شيئا واحدا وهو " أن يكون غير مخلص "(33). وفي موقف سردي يتضمن تلخيصا لما سبق تقيّم أنتشه ما جرى من بدء الحكاية، قائلة لألكسندر " إيفونا ضحية ، عشقت رجلا استغلها، واعطاها مالا، عوضا عن ذلك الاستغلال، وحملت منه، على أمل أن تؤسس عائلة مع من تحب، وحبيبها هذا أخذ منها الطفلة، وجردها من كل شيء "(34) وقد تذكر هذا معترفا بعد سنين من ولادة صوفي، مشيرا لما تشعر به إيفونا من ندم على هذا الخطأ الكبير الذي ارتكبته، والذنب الفظيع الذي اقترفته (35). غير أنه لا يرى في ذلك الذي فعلته إيفونا خطأ كبيرا يستحق أن تنبذ بسببه. فعندما أخطأ والد سونيا ساخرا منها ود لو يصفعه(36) فقد رأى في سخرية والد سونيا ما يزيل عن أشباه ذلك الرجل قشور الحضارة، ليظهروا بصورهم الحقيقية الخالية من الشعور والإحساس. ولهذا عاد ثانية للتفكير بها والبحث عنها على الرغم من حرارة القيظ، وافتقاره للعنوان.. وأخيرا وبعد رحلة تشبه رحلة عوليس توصل للسكن الذي تقيم فيه مع إيفا. وفي هذا المكان وجد صورة دلت على أن إيفونا كانت خلال المدة التي أهملها فيها تراقبه وتراقب صوفي وقد بدت له في الصورة تنظر نحوه هو بشيء من العشق (37).

في تلك الصورة التي تحتفظ فيها في الألبوم تبدو صوفي وسونيا وألكسندر في حفل مدرسي حضرته إيفونا من غير دعوة ولا بعلم من ألكسندر، وآية ذلك أنها تبدو في خلفية الصورة، التي استخرجتها واحتفظت بها. عندما تأمل

تلك الصورة أحس لأول وهلة بالفارق الكبير بين علاقته بها وعلاقته بزوجته سونيا. واستعاد وهو يتأمل تلك الصورة اللقاء الأول الذي جمعه بإيفونا " عندما وقفت أمام السكن الخاص، والعصافير تغرد بأصوات مرتفعة، وهو يشعر بأنه اصبح بعيد ذلك اللقاء راشدا، بما يكفي لكي يتحكم بمسار حياته. " كنت اسير داخل التيه وتمكنت أخيرا من الخروج منه. ها أنذا أقف في مساحة واسعة وأستطيع أن أذهب في الاتجاه الذي أريده (38). وهذا الشعور يدعوه مجددا لاستعادة إيفونا بعد تلك السنوات. لقد أصبحت هدفا ولا بد من تحقيق هذا الهدف: " إن علي أن أجدها ولا أدري بماذا أعد نفسي عندما أتكمن من ذلك. (39) ".

سؤال ألكسندر هذا سؤال مشروع فبعد البحث والتردد بين القنصلية البولندية والممثلية وبعد العثور على المنزل الذي تقيم فيه اكتشف ما كان يعد تفسه به، فإيفونا تعاني من ضائقتين إحداهما مالية والأخرى صحية كعهدها بها في السابق. وقد أضيف إليها معاناة جديدة وهي الوضع العائلي الصعب لا سيما بعد أن علم ذووها بحكاية الحمل التي ظلت خفية وولادة الطفلة (صوفي) من أب غير شرعي(40). ولم يعد بمقدورها السفر إلى موطنها الأصلي. وقد سره أن يسمع من شريكتها في السكن – إيفا- تأكيدها المتكرر أنها تأمل استعادة ألكسندر ذات يوم وتأكيدها أنه رجلها الوحيد الذي لم تحب أحدا غيره. في ظل هذه الأخبار الجديدة ازداد ألكسندر تمسكا بها(41) صحيح أن إيفونا سيدة غريبة الأطوار جدا، وأنها تستعصي على الفهم ولكن من هو الذي لا يأبى أن يكون واضحا فحتى ألكسندر نفسه عاجزٌ عجزا كبيرا عن توضيح حضورها الطاغي وسيطرتها الغريبة القوية عليه (42). فكلما حاول الابتعاد عنها ازداد منها قربا وبها تعلقا وإليها شوقا ولهفة، شوقا يفسره تفسيرا عجائبيا فهو لا يعدو

كونه" رغبة مؤلمة متوحشة، تصعب عليها السيطرة أو كبح ما فيها من جموح. (43) " وبسبب ذلك شرع يتصرف تصرفات هي أقرب إلى الطيش، فقد كان يجلس في سيارته منتظرا ساعات إلى أن تعود إيفونا من العمل إلى البيت. وهو انتظار لا راحة فيه فقد يضيق ذرعا إلى حد تمنى فيه لو يتسلق إلى النافذة ويلقي بنفسه من علٍ، فيما يشبه مشهدا سينمائيا ينتحر فيه أحد أبطال الفيلم. فممارسة ذلك الانتظار في أكثر الأحيان يجعله يحس بإحساس منْ هو مغشي عليه (44). وحين يخيل إليه انه عثر عليها من جديد وهو في حالة سكر شديد يترنح من أثر الخمر تأخذه إيفونا وهي تربت على كتفيه بحنو إلى السرير " فيدفن وجهه في صدرها كما يفعل الطفل مع صدر أمه " (45)

وبهذا المشهد، بما ينفتح عليه من آفاق من حيث المعنى، يتضح للقارئ أن ألكسندر وجد في إيفونا الفقيرة التي تخلو من الوسامة ومن المستوى الحضاري والثقافي ومن العادات والتقاليد التي نشأ عليها البديل الفطري غير المصطنع ، والنقي نقاء الحياة البعيدة عن قشور التصنع، لكل ذلك الزيف الذي يجده متمثلا في غيرها سواء على مستوى الأصدقاء، أو الصديقات، أو العائلة : أمه وأسرة سونيا. فعلى يديها عرف ما يسميه حبًا لأول مرة، وعرف ما يسمه وفاءً لأول مرة، بل عرف فوق هذا كله أنه إلى جانبها يشعر بفرديته، وبوجوده، وبأنه حر. وصادقٌ مع ذاته فيما هو في بقية المواقف مضطر للظهور بمظهر من هو أفضل ممّا هو. فهل يجد ألكسندر في إيفونا الأم الحقيقية التي تعيد الرجل في لحظات طفلا يرتمي في حضنها ويدفن وجهه في صدرها كالطفل الرضيع؟

صياغة محكمة

هذا التساؤل يدفع بنا إلى استنتاج في غاية الأهمية، وهو أن الكاتب بيتر شتام صاغ هذه الشخصية إيفونا صياغة محكمة، وجعل تأثيرها يتعدى النمذجة

التي تتعلق بواحدة من شخصيات الرواية حسب، إلى التداخل بشخصية أخرى، هي شخصية ألكسندر، الذي يؤدي في الرواية أدوارًا لا دورًا واحدًا. ففي بنائه لشخصية البولندية قام بتشريح شخصية ألكسندر كاشفا عما فيها من وجوه الضعف، والقوة، ومن نقائص، وآفات ذهنية، وأخلاقية، واجتماعية، رسختها فيه الحياة اليومية، والأعراف السائدة، فأصبح هاجسه الأول هو التحرر من هاتيك القوالب، ووجد في إيفونا الشخص الوحيد الذي يفهمه، ويُشْعره بوجوده، وفوق ذلك يحرّره من قيوده. واتبع الكاتب بيتر شتام في هذا عددًا من الأساليب والتقنيات الخاصة بالتشخيص، إحداها تقنية التواتر frequency، فقد كرر في الرواية عددًا من الوقائع منها واقعة اللقاء الأول الذي سمع فيه ألكسندر كلمة أحبك، وهي تخرج من قلب المرأة خروجًا له تأثير في نفسه أقوى من تأثير السحر، وكرر الواقعة التي يؤكد فيها ألكسندر أنه ما من مرة التقى فيها بإيفونا إلا وشعر أنه حرٌّ تمامًا، وأنه يعيش حياته بالطريقة التي يريدها بعيدًا عن إملاءات المجتمع. وكرر أيضًا الواقعة التي ذكرت له فيها أنها صلت لله من أجل أنْ يُعجبَ بها كما أعْجبت هيَ به. وكرر أيضا الواقعة التي رأى فيها الصورة التي تظهر في خلفيتها إيفونا وهي تنظرُ إليه بعِشق. وقد اعتمد أيضا التبئير focalization في إظهار شخصيّة إيفونا، وتأثيرها في بقية شخصيّات الرواية، لا سيما ألكسندر، ومن مظاهر ذلك التبئير أنّ القارئ حيثما نظر في فضاء الرواية وجد إيفونا حاضرة، إما بشخصيتها، أو من خلال تفكير ألكسندر بها، أو في حديث الشخوص عنها مع إيفا أو مع فردي أو سونيا أو بيرغريت، أو هارتماير، فهي تحتل مساحة كبيرة من اهتمامات الكاتب الضِمْني، فضلا عن القارئ.

ولم يفت الكاتب الاعتماد على الطريقة التمثيلية في عرضه وتقديمه للشخصيتين : ألكسندر وإيفونا، فهو لم يقل لنا شيئا عما تتصفان به لا من حيث الشكل ولا الجوهر، وإنما ترك لهما حرية التصرف في القيام بما قاما به من أفعال، وأعمال، وما تفوها به من حوارات وأقوال، ومن ذلك عرفنا هاتين الشخصيتين، وعلاقة إحداهما بالأخرى، وماضي كل منهما وحاضرها وما ترومان تحقيقه من أهداف، وما تسعيان لأجله من أغراض. وتبعًا لذلك يسهم القارئ في التعرف على ملامح الشخصيتين، وفي ذلك ما فيه من ارتقاء بمستوى التشخيص الذي لم يعد يثير الاهتمام لدى كثيرين من كتاب الرواية اليوم. وعلاوة على هذا كله جاء السرد في رواية بيتر شتام سَلسًا، بعيدًا عن تشظّيات ما بعد الحداثة، وغير بعيد عن السرد الروائي الذي عرفناهُ في الروايات الكلاسيكيّة الخالدة.

الهوامش:

---

* أديب سويسري من مواليد العام 1963وقد درس اللغة الإنجليزية وعلم النفس واقام في باريس ولندن وبرلين ونيويوركوتفرغ للكتابة والعمل الصحفي منذ العام 1990صدرت له روايتان بالألمانية وثلاث مجاميع قصصية قصيرة.

**بيتر شتام، سبع سنوات، ترجمها عن الألمانية د. خليل الشيخ، منشورات كلمة - هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2011(266ص).

1. سبع سنوات، ص 155
2. سبع سنوان، ص 14
3. السابق، ص 16- 17
4. السابق، ص 18
5. السابق، ص 21
6. السابق، ص 29

7. السابق، ص 31
8. السابق، ص 33
9. السابق، ص 35
10. السابق، ص 37
11. السابق، ص 38
12. السابق، ص 40
13. السابق، ص 47
14. السابق، ص 50- 52
15. السابق، ص 52
16. السابق، ص 54
17. السابق، ص 103
18. السابق، ص السابق، ص 105
19. السابق، ص 106
20. السابق، ص 108
21. السابق، ص 113
22. السابق، ص 115
23. السابق، ص 126- 127
24. السابق، ص 133- 136
25. السابق، ص 142
26. السابق، ص 147
27. السابق، ص 151
28. السابق، ص 155
29. السابق، ص 161
30. السابق، ص 162
31. السابق، ص 166
32. السابق، ص 169
33. السابق، ص 171

34. السابق، ص 179
35. السابق، ص 183
36. السابق، ص 191
37. السابق، ص 202
38. السابق، ص 207
39. السابق، ص 208
40. السابق، ص 213
41. السابق، ص 215
42. السابق، ص 219
43. السابق، ص 222- 223
44. السابق، ص 245
45. السابق، ص 245

الفصل التاسع
الإشارة والعبارة

تستوعب الرواية على الرغم من هيمنة أسلوب معين على المؤلف تنوعًا في اللغة يبلغ حد التنوع في الشخوص. وهذا ما تقوم عليه الفكرة التي شرحها باختين Bakhtin فيما يعرف بالمبدأ الحواري، أو البيلفونية، فلكل شخصية من شخصيات القصة أو الرواية نهجها الخاص في الكلام، والتحدث، فإن كانت مثقفة فهي تتكلم كلام المثقفين، وإن كانت أدنى ثقافة دل كلامها على هذه الرتبة. أما الأسلوب العام الذي هو أسلوب الكاتب؛ فيظهر ويختفي، ولا يتجلى إلا فيما ينسب للوصف، أو التحليل الذي تستبطن فيه الشخوص، أو في تعقيب الراوي على مواقف الشخصيات من موضع لآخر. لهذا فإن القصة، والرواية، كلتيهما تمثلان طيفا من الأساليب، لا أسلوبا متجانسًا واحدًا (1).

ولا يغيب عن البال أن المزية اللافتة في الفنون الأدبية السردية من قصة، ورواية، إفراطها في الاعتماد على التخييل الحكائي، بمعنى أنها في المقام الأول تهتم بالمروي، وثانيا: قربها الشديد من فكرة محاكاة الواقع، وهذه المحاكاة تتطلب- فيما تتطلب- أن يكون الأسلوب عاملا مساندًا ومساعدًا على جعل المتخيل يبدو في نظر المتلقي مطابقًا للواقع، فإذا كان الشعر يعتمد وفرة المجاز، والاستعارة، والانزياح، والحرص على السلاسة، والوزن، والإيقاع، واللجوء بسبب ذلك للتقديم والتأخير، والحذف والتكرير، والاعتراض، والالتفات،

والمطابقة والتجنيس، والمساواة والإطناب، وغير ذلك من أساليب، فإن الرواية، والقصة، لا تتوخى من ذلك إلا القليل في أوضاع مشهدية خاصة تقتضي الجنوح إلى الشاعرية.

يقول أحد شخوص رواية زينب لمحمد حسين هيكل ما يأتي:

– من حق يا خليل، إنت بدّك تجوز حسن؟

فأجابه خليل بصوت هادئ

– والله يا سلامة بدي، لكن مش عارف أجوزه مين. ابني يا خويه ما يحبش البنات اللي كلهم دوشة. ويعملولهم الصبح غارة والمغرب قتلة. ويا معجل ما يغضبوا. وأهي حيرة يا سلامة يا خوية.

فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون للثقة والاطمئنان

– يا الله يا خويه بلا كلام. إنت اللي محيّر روحك من غير حيرة. طيب ولما مش عاجبك دول، ما غيرهم كتير. أقول لك على وحدة من اللي فاتوا دول، وحدة ما عليها كلام؟ زينب. زينب مالها؟ أوعَ تقول عليها حاجة(2). "

ففي هذا الحوار يحاكي الكاتب أصوات المتحاورين، وهما من عامة فلاحي مصر الذين يتكلمون على سجيتهم في هذا الحوار ، ونرى دليل ذلك في العامية التي تتجلى في الاسم الموصول اللي، واسم الإشارة دول، وكسر همزة الضمير أنت، وكلمة بدّي أي: أريد، وهي عامية قد ترجع في أصلها للجذر بدّ، من قولهم لا " بدّ " وأداة النفي مش، وطريقة السؤال: زينب مالها، وإسقاط بعض الأصوات من الكلمات، مثل وَحْدة بدلا من واحِدة. والقلب المكاني في أصوات الكلمة، فكلمة أزوّج تصبح أجوّز مما يذكرنا بقاعدة القلب المكاني.. واستبدال الثاء من التاء في كتير. وأسلوب التحذير" إوعَ " وهو بديل (إياكَ) التي

للتحذير. ومثل هذا الحوار يمثل أسلوبًا سائدًا في الرواية لكنْ ثمة عبارتان تمثلان أسلوب المؤلف، وهما: فأجابه خليل بصوت هادئ، و " فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون للثقة والاطمئنان ". فهو يصفُ الصوت بالمُمْتلئ، وهذا مجاز، لأن الصوت ليس وعاءً يمكن أن يكون فارغا أو مملوءًا ولكنّهُ قصد بذلك القوة التي تنم على الثقة بما يقول، وقد فسر ذلك السياق، عندما أضاف: أدعى ما يكون للثقة، والاطمئنان. فلكل من خليل وسلامة والراوي- الذي هو قناع المؤلف- أسلوب في الكلام يختلف، أو يقترب به- من الآخرين. وإذا فإنّ الأسلوب في الرواية يختلف باختلاف الشخوص، ويتنوع بتنوع المواقف والأغراض

ساق البامبو

وفي رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي يجد الباحث نموذجًا جيدًا يمكنه أن يتخذ منه مادة لدراسة اللغة السردية كاشفا عن قواعد اللعبة الخفية حين يجيد الكاتب ممارستها بدقة. فبطل الرواية (هوزيه) الذي له من الأسماء اثنان، ومن الأوطان اثنان، ومن الأديان اثنان، ومن اللغات ما يشاء: الفلبينية، والإنجليزية، والعربية التي يفترض بها أن تكون لغته، ولغة أبيه راشد الطاروف، يعدّ نفسه جاهلا باللغات. على الرغم من أنه البطل الذي يضطلع مرارا بدور السارد المشارك في الحكاية، وبدور المسرود له المروي عليه مرارا، فهو يسمع عددا من اللغات بعضها يترجمه معانيَ وأفكارا، وبعضها يظل غامضا مبهمًا، وإن كان الإحساس بدلالاته لا يخفى. فهو يُصغي لوشوشة الصخور، ولحفيف الأشجار، ولخرير الماء، ويشعر بأن هذه الأشياء كلها تهمس له بشيء يجهل لغته، وهو على يقين من أن لكل شيء روحًا، وأنَّ منْ هذه الروح ما يتفتق عن دلالات، فمشهد النمل الذي يتسلق الجدار هاربًا تستدل منه ميرلا عن

قرب سقوط الأمطار على الرغم من خلوّ السماء من السحب " أسرع . سوف تمطر. انظر كيف اختفت الطيور . وانظر هنا نمل كثير على الجدار . أنت لا تفهم شيئا(3).

لغة الجسد

هذه المسألة تؤرق هوزيه، لأنه يضطرّ في كثير من الأحيان لاستبدال لغة الأشياء من جسد، ومن كائنات، ومن أزياء، ومن موسيقى، باللغة الطبيعية، فلبينية كانت أم إنجليزية، أم عربية، يفترض أنها لغة أبيه. فعندما روت له أمه حكاية الزواج المَمنوع الذي ربط بينها وبين أبيه راشد بشهادة غسان ووليد، أشارت له بسبابتها على موضع في أسفل الورقة، قائلة: هذا توقيع غسان. ثم تنقل إصبعها إلى الإمضاء الثاني مشيرة " إمضاؤه مجنون. كم يُشبهه؟! حدقتُ في الإمْضاء الثاني، وسألت: إمضاءُ من ماما؟ ابتسمتْ، وهي تطوي الورقة : وليد "(4)

فهو، إذاً، يعاني ما يعانيه الأخرس في تواصله مع اللغة، فلا يجري هذا التواصل،لا بالقراءة، ولا بالاستماع، وإنما بالإشارة.

وقد اتسمت حياته اللغوية باعتماد الإشارات عوضًا عن الأصوات، والإيماءات عوضًا عن الكلمات، أداةً للتلقي، وأداةً للتعبير. فعندما توفي جده مندوزا كانت الأدوات اللغوية التي عبر بها عن هذا المشهد بعض الإشارات مثل عواء الكلب وايتي، وصياح الدّيكَة. والشموع التي تشي رائحتها بانطفائها من وقت قصير. وبتوقف التيار الكهربائي. وبهيئة مندوزا المستلقي على أحد جانبيه بوضعيّة جنين، ووجهه بين كفيه كمَنْ يتقي مواجهة منظر(5). فعباراته هذه، مثلما يتضح، إيماءاتٌ يعوزها التحديد بكلمات ذات مدلول معجمي. والإيماء في هذه الرواية يتسع ليستوعب ما يعرف بلغة الجسد، فهي شائعة

فيها شيوعًا ملحوظا، فعندما قابل عددا من الكويتيين في منتج بوراكاي، واحتسى معهم كأسا من الرد- هورس red horse وأخبرهم في ذروة النشوة بأنه كويتي، وأنه سيذهب يوما ما للكويت، وإنْ طالَ الزمن، وجَّه له أحدهم تهديدًا بإيماءة، وهي الضغط بقدمه على الأرض، كأنه يسحق عقب سيجارة، وفهم من تحريك سبابته، وهو يهز رأسه من وراء زجاج السيارة، أن تلك الإشارة بمعنى " إياك أن تفعل " (6). وفي السياق نفسه يترجم ما يراه من حركات الشبان الكويتيّين وهم يرقصون ويصفقون على وفق إيقاع معين، ومن حركة الأجساد، وملامح الوجوه، ومن تمايل الراقص على الجانبين، والاندفاع بصدره للأمام وكأنه يسحب حبلا خفيًا، تتشكل لديه هويّة مميزة للكويتيّين " أصبحتُ أميِّزُ الكويتيين ، ثيابهم، قبعاتهم، نظارتهم الشمْسيّة ..(7) "

ولبطل هذه الرواية قاموسُه الخاص الذي يحرر لغة الجسد من محتواها الانطباعي الوصفي إلى دلالات، فملامح الوجه، واحمرار العينين، لهما معنىً حين يقدم لخالته آيدا مبلغا من المال، ويرجوها أن تعده بألا تنفق ذلك المبلغ في تدخين الماريجوانا، فتعدهُ، معلقا على ذلك " كيف لي أنْ أصدق وعيناها الحمراوان، وملامحها الجامدة، تشهد بأنها في عالم آخر لحظة الوَعْد الذي قطعته لي؟ "(8) أما نظرة الشخصية الروائية للساعة، فتعني انتهاء وقت الزيارة " نظرت للساعة في يدي لتفْهم أمّي بأنَّ وقت زيارتي قد انتهى (9) " ووضع السبابة على الشفتين تعني التزام الهدوء (10) وبهزة من الرأس، بصورة معيّنة، يُقدم البطل ردًا إيجابيًا على سُؤال" تحدثتْ مع غسان بالعربية. ثم التفتتْ إليّ تقول بوَجْه ملؤُهُ السعادة:

– أنت عيسى؟

ابتسمتُ لها، هازًا رأسي إيجابًا

– تفضّلا.. " (11)

فالساردُ يكتفي بتلك الحركة من رأسه، ولا يتكلم، كأنّ هزة الرأس تنوب مناب الكلمات في التعبير. أما رفعُ الحاجبين إلى أعلى في أثناء الحديث بالعربية، التي لا يفهمها بَعْدُ، فتعني لديه الدهشة " هزت رأسها بشيء يشبه الابتسامة. تحدثا وغسان بالعربية، في حين كنتُ أراقب تعبيرات وَجْهها الحادّة .. حاجباها مرفوعان للأعلى.. حين كانت تتحدث إلى غسان. ترمقني بنظرة خاطفة. وتعيد تثبيت نظارتها الطبية، ثم تعاود الحديث مع غسان. كنت أنقّل نظري بينهما كأنني أشاهد فيلمًا بلغة أجهلها من غير ترجمة. رحْتُ أترجم ما سمعته من حديثهما مثلما أشتهي " سوف نُعدُّ له غرفة خاصّة ليعيش هنا معنا. نحن سعداءُ جدّا بعودته إلى بلادهِ، وأهله "(12) وتذكّرهُ حركة اللسان في فم المرأة الكويتية مطلقة بعض الأغاريد بطريقة الهنود الحمر في الهتاف" قطَعَ تأملاتي شيءٌ غريبٌ، امرأة تضع كفها بالقرب من فمها، تحرك لسانها بسرعة، فتصدر صوتا يشبه ذلك الذي يصاحب هتافات، وأهازيج، الهنود الحمر(13) ". ولو أن الصوت- ها هنا - يمتزج بحركة اللسان، وراحة اليد، إلا أن الحركة تستدعي أيضًا الرقصَ الذي يقوم به الهنود الحمر تعبيرًا عن الابتهاج، أو التحدي. أما تحول الوجه من لون لآخر؛ الأحمر مثلا ، فيعبر عن الخجل تارة، وعن الغضب طورا، فعندما دفع للشرطي في المطار بجوازه الكويتي الأزرق - على الرغم من أنه يتمتع بملامح فلبيني - تحول وجه الشرطي بسبب الغضب للون الأحمر" زرقة جوازي أحالتْ لون وجههِ إلى الأحْمَر . التفت إليَّ زميله، والابتسامة على وجهه، مشيرا بقبْضة يده رافعًا إبهامه (14) " وتلك إشارة

باليد، والإصبع، للدلالة على أنه يؤيده، زراية بزميله الذي انصاع أخيرًا، وختم الجواز مرغمًا لا حرّا، ولا مختارًا. موقفٌ يبلغ حدَّ الشماتة بالشرطي الذي رفض بادئ الأمر ختم جواز عيسى كونه يظنه فلبينيًا، ويصطفّ ضمن رعايا الخليج. وتبدو بعض الوجوه خالية من الملامح، صامتة، بلا تعابير، وهذا إنْ كان يعني شيئا في لغة الجسد، فإنه يعني الحزن. يقولُ البطل: لو سئلت يوما كيف يبدو الحزن؟ لأجبتُ " وجه غسان (15) ". فهو لا يفتأ يرى في الوجوه، وفي الأيدي، وفي الأعين، علاماتٍ، وهذه العلاماتُ تنم على معان شأن الكلمات، والعبارات، في دلالتها على المعاني.

لغة الأشياء

فاللغة وحدها لا تكفي، بدليل ما يجري بينه وبين غسّان، فقد طلب منه ذات مرّة أن يقرأ له شيئا مما يكتبُ، فوافق هذا الأخيرُ، على أن يقوم- أولا - بترجمة القصيدة للغة الإنجليزية، لأنَّ عيسى(هوزيه) لا يعرف العربية. وبعد أن أخذ ورقة وقلمًا، وترجم ما يعتزم قراءته، لم يلبث طويلا حتى أشعل سيجارة كدأبه كلما شرع في الحديث، وبدأ يُلقي الأبيات " بالإنجليزية، بصوت جميل ينخفض تارة، ويعلو تارة أخرى. يحرك ذراعه بطريقة تمثيلية مدهشة. وعلى وجهه إيحاءاتٌ تعبيريّة مؤثرة. تأثرتُ كثيرًا بأداء غسان التعبيري، حتى أوشكتْ الدُموع تفرّ من عينيّ " (16) فهو يقع تحت تأثير الأصوات، على الرغم من أنه لم يفهم شيئا ممّا سمع، فقد تملكه الخجلُ عندما سألهُ غسانُ: ما رأيك؟ فقال متردّدًا لمْ افهم شيئا. ذلك أنّ كلمات غسان إنجليزية بالفعل غير أنها جميعًا لا تشكلُ جملة مفيدة واحدة. وواقع الحال أنَّ هذا السارد الذي يعاني من الحيرة على المستوى اللغويّ، لا يفتأ يعزّزُ اعتقادنا بأنه يستعيضُ عن الكلمات بالأصْوات، والألوان، والأشياء.

فمن الأشياء التي تنبئُ عن سلسلة من المعاني المُضمرة في لغة السارد الصخور مثلما مرَّ، والأمواج. ففي المشهد الذي حاول فيه الصلاة قرب تمثال السيدة مريم العذراء، يستقي الخشوع من أصوات الأمواج المتكسّرة حوله على صخور الشاطئ، فهي " تبثّ في داخلي شيئاً من الهدوء. ترتطم الأمواج بالصخرة. ترشّ قطراتها المالحة على وجهي. أمسحُها بظاهر كفي: أنا لا أبكي يا أمنا مريم. قطرات من مياه البحر، لا تقلقي. سمعت صوتا يخالط أصوات الأمواج كأنه صوت الغوزهينغ. " (17) والغوزهينغ آلة موسيقية لا يفتأ صديقه تشانغ يعزف عليها كل ليلة لحنا قبل أن يذهب للنوم. وقد لاحظ هوزيه أنّ هذه الآلة تقول بموسيقاها ما لا تقوله الكلمات، وتعبّر عما لا تعبر عنه العبارات. فعندما سمع من تشانغ مقطوعة بعنوان " عطرُ زهْر الياسَمين " وتأثر بها تأثر شديدًا، وانقلب تشانغ على أحد جانبيه متجهًا للنوم، سألَهُ عما تقوله تلك القطعة، فأجابه: كل ما لدي عنها قلته في الموسيقى. ثم يتساءَلُ هوزيه " أن تصدر تلك الآلة نغمات موسيقية، فهذا بديهيّ ، لكن أنْ تنثَّ الأوتار عطر الياسمين، فهذا ما لا أجدُ له تفسيرًا. " (18)

ومما يلفت النظر، في تتبع هوزيه- عيسى لمُعاناته مع اللغات، اكتشافه المتكرر للموسيقى سواءٌ تلك التي تصدر عن الآلة مثل الغوزهينغ، أو عن اللسان مثل الأغاريد، أو عن الأيدي مثل التصفيق الإيقاعي، وقد اضطرّ توضيحًا لهذا إلى مُحاكاة الأصوات كتابة بالحروف، فهو يقول بالإنجليزية لركاب القارب " أنتم – أي الكويتيون- تصفقون هكذا.. تك. تك. تك. بهذا الإيقاع. ويلتفت إلى الركاب عن يساره. وأنتم تصفقون بهذا الإيقاع.. تك. تك. تك. تك... هل هذا واضح؟ " (19). وبما أن الأزياء والملابس تمثل نظاما من العلامات في مجتمع ما يميزه عن نظم أخرى في مجتمع آخر، فقد رأى هوزيه-

عيسى، عندما عاد إلى الكويت، ما يخالف مدلول العلامة في الفلبّين، من ذلك أن الراية الوطنية مثبتة في أسفل السارية لا في أعلاها " قلت (لغسان) طريقتنا مختلفة في رفع الأعلام، في الفلبين تكون الأعلام في أعلى السارية. هزَّ غسان رأسه، وقال بالإنجليزية، وفي الكويت، وفي كل مكان، ولكن الدولة في حالة حداد.

- حِداد؟

- الأعلام منكَّسة، مات أمير البلاد فجر اليوم. (20)

هذه هي الصدمة الأولى التي يتلقاها عيسى- هوزية عند وصوله لما يفترض أنه بلده، غير أن هذه الصدمة تمثل له اكتشافا جديدًا، وهو طريقة التعبير عن الحزن على من يُتوفى، لا سيما إذا كان أميرًا . وبذلك تنفتح له طريق لرَصْد المختلف والمؤتلف من العلامات. فعندما تجوَّلَ في المدينة تبدَّدتِ الصورة التي ترسخت في ذهنه عن الكويتيين، فمن الملابس يستدل على التنوع الهائل للسكان في الكويت، بعد أن كان يظنهم من لون واحد " البعض يرتدي ثيابا تحاكي آخر صيحات الموضة والبعض بالثياب التقليدية (الدشاديش) أناس بالشورت والتي شيرت.. وآخرون يرتدون الجينز. ثياب ضيقة رغم نحافة مرتديها.. آخرون يعتمرون قبّعات والبعض بغطاء الرأس؛ أبيض؛ أو أحمر . ملابس جذابة.. تنانير قصيرة وأخرى طويلة.. ألوان زاهية.. وجلابيب سود داكنة. وأخريات يغطّينَ رؤوسَهُنّ بالأحْجبة " (21) فمثل هذا المونولوج يتضمّن الكثير من الدلالات التي عبرت بها تلك الأشياء من ملابس وأزياء عن مستويات متباعدة منَ المعنى. فقد اضطر لتغيير الفكرة التي ترسخت لديه عندما قابل الشبان السائحين في منتجع بوراكاي. علاوة على هذا يتواتر في

الرواية التعبير بالصور المؤطرة المعلقة على جدران غرفة راشد، وتلك التي يحتفظ بها في ألبوم كبير، فواحدة من تلك الصور تمثل الكاتب الشهير ليو تولستوي.. وأخرى تمثل شاعرًا كويتيا معروفًا وهو فهد العسكر.. وأخرى تمثل الشيخ عبدالله السالم الصباح، فالصور تشف عن المستوى الثقافي للأب من جهة، وعن هويته الوطنية من ناحية أخرى. وهو في تأمله للصور.. وبحديثه عنها، يسبر غور الحياة الثقافية لموطنه الجديد إذا ساغ التعبير، فقد توقفَ طويلا إزاء الملابس، والذقون، والشوارب، وغطاء الرأس(العترة) والعقال، الذي سماه الحلقة السوداء المُثبّته، وأدهشه أنها لم تكن حلقة في صورة الشخ عبد الله السالم، بل هي " مربعات سوداء متصلة بخيوط صفراء عريضة تربط بينها وتبدو في شكلها كالتاج " (22) فهو لا يفتأ يعبّر بمثل هذه الأشياء عن اكتناهه لواقع الحياة في بيئته الجديدة بعيدًا عن استخدامه الكلمات.

الاختلاف اللغوي

والحقّ أن سؤال التواصل بين عيسى- هوزيه والآخرين في الرواية لا يقتصر على لغة الجسَد، ولغة الأشياء، والتعامل بإشارة الإصبع، أو بصوت الموسيقى، وخشخشة الأشواك، ووشوشة الصخور، وما في الصور من خطوط وظلال، وإنما لا يفتأ يحاول التغلب على عقدة الاختلاف اللغوي. لكن هذا السارد، وهو بطل الرواية، يظلُّ يعاني من ازدواجية المدلول، فعلى سبيل المثال يستخدم كل من هوزيه وغسان كلمة صغيرة بمعنىً مُختلفٍ، لكن هذا الاختلاف ليس نابعًا من جهل المتلقي بمحتوى اللفظة، وإنما من السياق المقامي الذي يشتقّ منه المعنى. فإذْ يعجب هوزيه من خشية عائلة الطاروف بسبب انضمامه إليهم، وأثر ذلك على زواج بناتهم، يقول له غسّان: حكايتك هي حكاية عائلة الطاروف، الكلُّ سيعلم بالأمر؛ فالكويتُ صغيرة. قاصدًا بكلمة " صغيرة

" سرعة ذيوع الإشاعة، وانتشارها الانتشار الشامل الذي لا يدع صغيرا ولا كبيرا إلا ويعرف بحكاية هوزيه، لكن هوزيه يعلق في نفسه مؤكدًا: نعم، صغيرة حتى أنها ضاقت بي(23) . فالسياق- ها هنا- يوحي بازدواجية المدلول مع وحدة الدال. والموقف ذاته يتكرّر في الحوار الذي يدور بين نوريّة، عمّة عيسى، وشقيقتها عواطف " الكويت صغيرة، والكلام ينتشر بسرعة. لو علم فيصل – زوجي- وأهله بأمر هذا الولد ستهتزُّ صورتي أمامَه، وأصبح أضحوكة لأخواته، وزوجات إخْوته.. " (24) وفي مثال آخر نكتشف موقفا معاكسًا، فالتجانسُ الصوتي بين كلمة (تعالَ) العربية التي خاطبه بها الخادم الهندي(بابو)، وكلمة (تا- آل) وهي اسْم بركان شهير في باتانغاس يفجّر في ذهنه تساؤلات عن البركان، فيبقى واقفًا إلى أن يشير له الخادم بيده فيفهم أن معنى الكلمة come فيتجه خلف (بابو) إلى المَطبخ.(25)

والثنائية هاجسٌ يتخلل نسيج الرواية، فكم من موقف اضطرّ فيه الكاتب لاستخدام كلمات بالأصوات اللاتينية، مكتوبة أو غير مكتوبة، فقد قرأ هوزيه على صناديق الموز المُصَدَّر من الفلبين اسم كويت Kuwait فما كان منه إلا أن انتبه لذلك الاسم، فلاحظ عليه التاجر ذلك قائلا أين تقعُ هذه البلد؟ وبلهجة العارف المتأكد من دقة الجواب، قال هوزيه: قريبة من السعودية. فيعلق التاجر: " هم لا يزرعون المَوْزَ هناك، ولهذا يستوردونه من هنا. لو كنتَ موزةً لتمكَّنتَ من الذهاب إلى بلدك " (26). فمثل هذه الإشارة Kuwait استدعت عددا من الإشارات التي تحمل هي الأخرى إشاراتٍ تنم عن توق السارد للذهاب إلى موطن أبيه. والساردُ حائر، وهو يروي الحوادث بلغة فلبينية ينشدُ ترجمتها للعربية، فحين يذكر اسم مكان مُعيّن يكتبه تارة بالأحرف اللاتينية، وتارة بالأحرف العربية، تصريحًا دَوْرا، وتمويهًا وتلميحًا طورًا آخر.

فهو بعد أن تحدث مطولا عن معبد سان – غوان ذكره بالحروف اللاتينية Sang Guan Temple (27) وكثيرا ما تتحول تعبيراتُه لخليط من اللغتين العربية والإنجليزية دون أنْ ننسى العقد المبرم بيننا وبين الكاتب، وهو أن الرواية كتبتْ أصلا بالإنجليزية، ثم جرت ترجمتها للعربية. فعلى سبيل المثال يروي لنا لقاءه الأول بالشبان الكويتيين عند صخرة ويلز، فيذكر اسم الصخرة بالإنجليزية: ويليز- روك، ثم يلقي التحيّة عليهم بالعربية " السلام عليكم " وهي تحية علمته أمه النطق بها من غير أن يكون على دراية بمعناها، فجوبه بإجابة بصوْتٍ واحد: وعليكم السلام (28). ولكنه ما يلبث إلا قليلا حتى يتحول إلى.. stop ...stop. قلتُ لهم، سأكشفُ لكم سرًا. أنا كُوَيْتيّ. انفجروا ضاحكين. نعم أنت على حقّ، كويتيّ، ولكن made in Philippines (29). ومثل هذا الموقف يتكرَّرُ في أثناء وجوده في الكويت عندما تتصل أخته خولة بغسان، وتخبره بأنّ ماما (غنيمة) وافقت على إقامته معهم في البيت ، فما كاد يسمع حتى اندفع صائحا بتهوّر yes...yes..yes (30). وهذا الخليط اللغوي ظاهرةٌ تواجه القارئ من البداية. فعنوان الرواية المؤلَّفُ من كلمتين اثنتين إحداهما عربية، والأخرى (بامبو) ليست عربية bamboo ومن هنا نجد السارد مضطرا ليذكر ما الذي يطلقه الفلبينيون على البامبو: كاويان، وفي كثير من البلاد العربية، ومنها الكويت، يسمونه خيزران (31). وهذه الإشارة نستطيع أنْ نعدَّها مفتاحًا للمسألة اللغوية والتواصلية في هذه الرواية المحكمة. فالثنائية اللغوية تلوحُ منَ الأسْماء، لا التي اختارها في مرْوياته حَسْبُ، بل من وضع يصفه بكلمة لا تخلو من دلالة، وهي " شتاتُ الأسْماء " (32): جوزفين، وآيدا، وميرلا، وبيدرو، والبومباي، وهم هنود يقيمون في الفلبين ويتعاطون الربا (ص27) ومندوزا، وهو الاسم الأخير لجدّه (33) وتشيلنغ ولقبها المقدم

على اسمها إينانغ، وألبرتو الذي اقترنت به جوزافين بعد طلاقها من راشد (34) وأدريان، وخوزيه ريزال، أحد أبطال الفلبين القوميين (35). ومن الأسماء الأعجمية بينيا Pinya وهو اسم شخصية أسطورية منها اشتق اسم الأناناس Pineapple تضاف لهذا اسم ماريا، وهي صديقة ميرلا، والوشم على ذراع ميرلا MM ويستخدم أوصافا أعجمية في نعته للنساء، مثل المستيزا Mestiza (36). وهذه الكلمة ظهرت في الرواية غير مرة بالعربية، والإنجليزية. والصحيح كتابتها بحركة أخيرة ضيقة mistizo وهو لقب يطلق على الشخص الناتج من تزاوج رجل أوروبي بأخرى آسيوية، أو هندو- أمريكية.

والبطل السارد نفسه له أسماءٌ بعدد اللغات التي لها حضورها في الرواية، فهو في الفلبينية هوزيه، وفي الإسبانية خوسيه، وفي الإنجليزية Isa ، وفي العربية عيسى، وهو اسمُ جدّهِ لأبيه، واسم المسيح(يسوع)، ولكنه، مع غناه الفائض بالأسماء، لا يذكر إلا أنّهم ينادونه: أرابو Arabo (37).

ولعل هذا ما يدفع به دفعًا للتصريح، من حين لآخر، بأنه يتعذب نتيجة لهذا الوضع التواصلي الذي عانت منه أمّه طويلا قبل أن تكتسب عادة التكلم ببعض الكلمات العربية، مثل: سلام عليكم، وشاي. قهوة. وواحد . اثنان. ثلاثة (38) قبل أن يعاني منه هو. مصداق ذلك ما يذكره المؤلف على لسان جوزافين من أنها حين سألت راشدًا عما دار بينه وبين غُنَيْمة – والدة راشد- فور قدومه للبيت، وعلى يديه طفله حديث الولادة عيسى، فقالت لهوزيه تروي ما كان: "كان – أي راشد- يعيد تمثيل المشهد أمامي مترجمًا ما دار فيه من حوار كيْ أفهم. بكيت. بكيت كثيرا على والدك يا هوزيه" (39) والموقف نفسه يتكرر مع الابن، فعندما دلف إلى المسجد للمرة الأولى قيل له أن يفعل مثل الذي يفعله الإمام، ولكنه ندم على ذلك لاحقا، وتمنّى أن يكون كويتيًا

حقا، وأن يذهب مثلما يذهبون للجامع، ويستمع للإمام الذي يقف في المنصة، ويفهم ما يقوله، بدلا " من رفع كفيّ مقلدًا الرجال من حولي مردّدًا كالببّغاء آآآآآمين . آآآآآمين " (40) ويتكرّر الموقف ذاته مرة أخرى، عندما يعودُ بصحبة غسّان للكويت، ويزوران البيت الكبير للمرّة الأولى، ويتقابل هوزيه- عيسى وعمّته، وأخته خولة، وجدته غنيمة. فهو يراقب أحاديثهم- بعضهم مع بعض– بالعربية، فينتبه لتعابير الوُجوه، والأيدي، والحواجب، وحركة السبابة تثبت النظارة على أرنبة الأنف، مشبّهًا نفسه بمن يشاهد فيلمًا بلغة يجهلها، ومن غير ترجمة(41). والطريف في الأمر هو أن هوزيه يتمنى التكلم بالعربية بدلا من الإنجليزية، أو بدلا من لغته الأم الفلبينية، في حين أن الآخرين يحاصرونه، ولا يسمحون له بتجاوز حاجزه اللغوي، فأخته خولة لا تكلمه بالعربية على الرغم من أنه اكتسب الدراية ببعض العبارات والكلمات، وعندما سألها: لمَ تفضّل التحدث بالإنجليزية، أجابتْ: " أحبها في المُحادثة أكثر من العربية " عنئذ قال لها " الذي لا يُحبّ لغته الأم أسوأ من سمكة نتنة " (42) " والسمكة النتنة الواحدة تفسد السمك كله " في رأي خوسيه ريزال. وحين يتوجّه لبيت جدته (غنيمة) لتهنئتها بعيد الأضحى، وقد تدرب طويلا على النطق بعبارة عيد مبارك يا ماما غنيمة، ساءه أن تدعوهُ إليها بكلمة come .. come وبعد أن دسَّتْ في يده ورقة من فئة عشرين دينارًا قالت له بإشارة من يدها go...go و عندما قرر ترك البيت العائلي، والإقامة وحدَهُ في شقة مستأجرة، طلبت (غنيمة) من خولة أن تترجم لهُ ما تقوله، وهو رفع حظه من الجراية الشهرية مائتي دينار ليصبح مجموع ما يتلقاه كل شهر أربعمائة دينار لا مئتين. فالترْجَمَة تعني أنَّ من حوله يرفضون له أن يتأقلم مع محيطه اللغوي، ويذكّرونه دائمًا بأنه غريبُ الوجه واليد واللسان. وعندما قابل الفلبيني إبراهيم سلام، وتعارفا، وتحدثا معًا

بالفلبينية، سرعان ما يزل لسان إبراهيم - ظنا منه أنه لا يعرف معنى الكلمة - فيشرح له بطريقة عفوية أنّ سلام تعني peace وهذا هو معنى التحية السلام عليكم(43).

العبارة المجزأة

ومن الملاحظ أنّ هذا التضايُفَ اللغوي، والتراكُم اللساني، لم يحل دون ظهور الطابع المُحكم للغة السرد، لا سيما غلبة النسق اللغوي الذي تمتاز به لغة القصة القصيرة أكثر من الرواية. فهو يجنح إلى العبارة المجزأة التي تُغرفُ بها كتابة القصة، فها هو يصفُ مشهد غرق أدريان" هنا. هنا. تصرخ زوجة خالي بيدرو. صراخ ميلا يتبع الـ هنا .. نواح خالتي آيدا. أضواءُ المصابيح اليديوية تتجه نحو مكانٍ واحدٍ.. الكلُّ يجري.. بين بيتنا وبيت جدي.. تبعتهم.. قفز خالي بيدرو في مجرى الماء.. يحمل شيئا. يضعه على حافة المجرى. بريق يضيءُ المكان.. تفرق الجميع. وجه أدرْيان بين كفّيْ خالي.. أزرق. داكن.. سائل أسود كثيف يسيلُ من فمِهِ ومنْخَريْه. خالي بيدرو يضغط على صدره .. يضغط. يضغط. يضغط " (44). فمثل هذه العبارات المجزأة تشي بأنّ الكاتب يروي الحدث على لسان السارد في هيئة لقطاتٍ مُسْتخدمًا ما يعرف بتقنية الكاميرا. وهذا النسَق لا يفتأ يتكرر في الحوار الثنائي الذي يدور بين جوزافين وبيدرو الذي أعلمها بتوصيل بضاعة لشركة يملكها رجل أعمال كويتي، نظرت أمي باهتمام إلى وجهه، بعينين نصف مغمضتين، واصل.

- تعود ملكيتها لرجل أعمال كويتي

فتحتْ عينيها على اتساعهما

- أكملْ ، وماذا بعد؟

لم يبعد عينيه عن وجهها، قال

- يقول أحد الموظفين أنه رجلٌ معروفٌ في الكويت

تفرَّستْ أمي وجه خالي، أتمَّ حديثه

- كاتب روائي ، أو شيءٌ من هذا القبيل.

انتصبت أمي واقفة قبل أن تقول:

- هل تعتقد..

فبالعبارة الأخيرة، غير المكتملة، عباراتٌ مضمرة، كأنما تقول له هل تعتقد أن لهذا الرجل علاقة براشد، أو يعرف عنه شيئا يمكن أن يفيدنا ؟ هيا بنا لمقابلته بسرعة. وهذا كله استغنى عنه الكاتب بالبياض الذي انتهت به العبارة " هل تعتقد؟.... " وفي الحوار الذي يجري بين إسماعيل وجوزافين عبارات مجزأة:

- اسمي إسماعيل.

أجابته أمي

- أنا جوزافين سيدي. وهذا عيسى ابن..

واضحٌ أن العبارة لا تكتمل لأنَّ الابن يقاطعُ:

- هوزيه.

صحَّحَتْ والدتي:

- هوزيه، ابني (45)

وهذا الاجتزاءُ في العبارة يخفي نوايا جوزافين التي كانت تودُّ لو تقول: ابن راشد الطاروف. ثم استعاضت عن ذلك بعبارة تخفي ذلك الذي كانت تود التصريح به، حين قالت: ابني. ففي الحوار تتجلى العبارة المقتضبة، الموجزة،

والناقصة، التي يجنح إليها أكثر كاتبي القصص القصيرة لما تتسم به من تكثيف، وتركيز، يؤثرون معه مثل هذه العبارة. وفي مقام آخر تعاود جوزافين الحوار، مع إسماعيل الكويتي، فتسأله إن كان يعرف كويتيا باسم راشد، فيجيب:

- آلاف في الكويت يحملون هذا الاسم.

- راشد الطاروف سيدي

ارتفعَ حاجبا الرجل إلى الأعْلى ، واصلتْ أمي:

- كاتبٌ، يسكن في ..

- قرطبة؟

فوجئت والدتي

- نعم. نعم سيدي!

- هل تعرفه؟

هز الرجل رأسَه إيجابًا، سألته أمّي

- معرفة شخصية؟

واصل الرجل هزَّ رأسه (46).

واضحٌ أنَّ الكاتب يقوم باختزال الحوار عن طريق العبارات الناقصة المُجْتزأة. يسكن في ... قرطبة.. ثم الاكتفاء بهز الرأس مرتين، وهي تعني ردا إيجابيا على السؤال المتكرر: معرفة، ومعرفة شخصية. أما الإشارة لكومة الأوراق على المكتب، وادعاء الكويتي أنَّ راشدًا موجودٌ فيها، فتلك عبارة أيضًا مجتزأة تفي بمتطلبات الكلام الكثير عن أنه يكتبُ روايةً راشدٌ أحدُ أبطالها، وأن الرواية على وشكِ أنْ تنتهي، لأنَّ بطلها وقع أسيرًا في أيدي العراقيين. على أنَّ جوزافين، التي لم تفهم ذلك في أول الأمر، ظنت في الرجل أنَّه مجنون،

فالتفتت لابنها هوزيه وقالت له بالفلبينية: تبًا لبيدرو. يبدو أن هذا الرجل مجنون. فقاطعها إسماعيل قائلا: لستُ مجنونًا(47) ثم أوضح لها ما عناهُ حين أشار للأوراق قائلا راشدٌ موجودٌ هنا.

واستخدام العبارة المُجزّأة في كتابة الرواية هي آخر التقاليع في السرد، والكتابة السردية، وقد لجأ إليها محمود الريماوي في " حلم حقيقي ". وها هو سعود السنعوسي لا يفتأ يستخدم هذه الطريقة في السرد تارة، وفي الحوار تارة ، يشهد على ذلك الحوار التالي بين ميرلا وهوزية:

- بماذا تفكّر ؟

وكمْ يُدافعُ عنْ تهمة

- لا شيء

- لا تظنّ أنني لا أفهمك. منذ فترة. نظراتك. تصرفاتك. مستحيل ما تفكر فيه.. هوزيه.

- نعم . نعم مستحيل

- أين تكمن الاستحالة؟

- ابنة خالتي أنتِ

- سببٌ تافه. لن يحول بيني وبين رغبتي، لو رغبت. سبب آخر يمنعني. لو لم تكن رجلا. " (48)

واضح جدًا أن ما ذهبنا إليه في الحديث عن تأثر الكاتب بلغة القصة القصيرة، ولا سيما الجنوح للعبارة المجتزأة، يُضفي على الرواية- بصِفةٍ عامّة- طابع التجانس الشكلي، على الرغم من كثرة ما فيها من تراكم لغوي، ومن وسائل

تعبير متعدّدة، منها لغة الجسد، ولغة الأشياء، ولغة الموسيقى، والألوان، والمَلابس، والأزياء، والحركات التي تتجلى في الرقص تارة، وفي التعبير عن الحزن تارة، وإمارت الوجه، والعينين، والحاجبين، واليدين، واللغة التي تفسر على غير وجه، وتترجم على احتمالات عدة. مما يؤكد الفكرة التي يذهب إليها بعض الدراسين السرديّين- كميخائيل باختين- من أن الرواية تمثل، بحكم ما فيها من نظام سيميائي، عددًا غير قليل من مُسْتويات اللسان، وأوْضاع الكلام، وتحرّرُ الدوالّ من مدلولاتها العُرْفيّة الاصْطلاحيّة لأخْرى سياقيّة أوْ ذاتيّة.

الهوامش

1. باختين، ميخائيل(1986) شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط1، الدار البيضاء، وبغداد: طوبقال للنشر ودار الشئون الثقافية، ص266- 267
2. هيكل، محمد حسين(1992) زينب، ط5، القاهرة: دار المعارف بمصر، ص160
3. السنعوسي، سعود(2013) ساق البامبو، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم(ناشرون، ص115
4. ساق البامبو، ص 46
5. ساق البامبو 167
6. السابق ص 163
7. السابق، ص 151
8. السابق، ص 145
9. نفسه
10. السابق، ص 234
11. السابق، ص 217
12. السابق، ص 218
13. السابق، ص 205
14. السابق، ص 186

15. السابق، ص 187
16. السابق، ص 195- 196
17. السابق، ص 153
18. السابق،ص 139
19. السابق، ص 161
20. السابق، ص ص 187- 188
21. السابق، ص 204
22. السابق، ص 236
23. السابق ، ص 236
24. السابق، ص 211
25. السابق، ص 223
26. السابق، ص 239
27. السابق، ص 134- 135
28. السابق، ص 136
29. السابق، ص 155
30. السابق، ص 158- 159
31. السابق، ص 226
32. السابق، ص 18
33. السابق، ص 241
34. السابق، ص 55
35. السابق، ص 77
36. السابق، ص 114
37. السابق، ص 108
38. السابق، ص 18
39. السابق، ص 29
40. السابق، ص 44
41. السابق، ص 64

42. السابق، ص 218
43. السابق، ص 258
44. السابق، ص 304
45. السابق، ص 84- 85
46. السابق،ص 97
47. السابقن ص 98
48. السابق، ص 118

خاتمة الكتاب

مما سبق يتضح لنا أن الرواية تقوم، أساسًا، على تحويل القصة المتخيلة إلى ملفوظ سرديّ، نستطيع قراءته في وقت قصير، ولهذا نجده يعتمد على حذف تارة، وعلى إضمار تارة، وعلى تلخيص تاراتٍ أُخَرَ، دون أن تبدو الحوادث المحكية منفرطة العقد، مشتتةً، لا ينتظمها خيط من فنّ، وأن كتابة الرواية لا تتطلب الكثير من التفصيل لكي تنجح في اجتذاب القارئ. فالرواية المكثفة الموجزة قد يكون لها من التأثير، والتشويق، ما ليس للرواية المُمْعنة في التفاصيل حد الإملال. وأن التاريخ ينبغي ألا يطغى على الرواية التاريخية، فيكفيها منه الإشارات.. وحسبها أسماء الأشخاص، أو الأماكن، ولا بد من شخصيَّةٍ تاريخيّة فيها، أو أكثر، وتبعًا لذلك قد تكون الرواية التاريخية متحرّرة بعض التحرر من التاريخ بالمعنى المعرفي.

وللرواية علاقة متينة الأواصر بالسينما حتى نزع بعض الروائيين لكتابة الرواية كتابة توشك أن تكون سيناريو، لا ينقصهُ إلا الإخراج والتصوير. ولا ريب في أن للرواية علاقة بفنون أخرى غير السينما، فهي- مثلا - قد تتراسل مع السيرة، ومع السيرة الذاتية بصفة خاصة، وقد تتراسل مع أدب الرحلات، والانطباعات، والشعر، على النحو الذي وجدناه في رواية محمد القيسي الموسومة بالحديقة السرية. وأيا كان الأمر، فإنّ الرواية تقوم على أركان أساسية منها الشخوص، ومنها الزمن الذي يحيط بالحوادث، ومنها المكان، الذي يؤطر تلك الحوادث، ويجعلها قابلة للتخييل؛ غير أن المبالغة في وصف الأمكنة قد تشكل عبئا على النص الروائي، وهذا العبء يؤدي بلا ريب إلى تراجع مكانة

الأركان الأخرى، وربما أدى إلى فساد العلاقة بين الإطار، والمحتوى، مثلما لاحظنا في رواية " مطارح ".

ولا يفوت القارئ أنَّ الرواية سواء بالأمكنة، أو بالشخوص، أو بالحوادث، أو بالزمن، وسيرورته الدائبة، وتقلباته، أو بالحبكة، والعلائق المنطقية، إنما هي تعبير أدبي أداته الأساسيَّة هي اللغة. وقد رأينا في الرواية أطيافًا من العلامات لا تشكل الكلمة إلا لونًا واحدًا من هاتيك العلامات, ولهذا، فإنّ الروائي لا يستقي بلاغته السردية من الكلمات حسب، وإنما من الإشارات، والتعبيرات السيميائيّة التي تصاحِبُ، بل تلازم الملفوظ السردي. ورواية ساق البامبو واحدة من الروايات القليلة النادرة التي تتجلى فيها هذه المسألة بوضوح، على النحو الذي حاولنا الكشْفَ عنْه في الفصل التاسع، وهو الأخير.

نكرّر ما سبق ذكره في المقدمة منْ توقنا لإفادة القارئ، وانتفاعه بهذا الكتاب، وانتفاع الشداة من النَقَدَة، والدارسين في أقسام الدراسات العربية في اللغة والأدب، علاوةً على من يكتبون الرواياتِ ممّن اكتملِتْ لديهم العدة والذخيرة، ومارسوا الكتابة عن مؤهِبة تُسْعِفُها بَصيرة، وبالله التوفيق.

المصادر والمراجع

1.الروايات

الأطرش، ليلى: ابناء الريح، ط1، الدار الأهلية: عمان، 2012

الأطرش- رغبات ذلك الخريف، ط1، وزارة الثقافة: عمان: 2010

أشينوز، جان: شقراوات، ترجمة بسام حجار، ط1، دار الآداب: بيروت، 2005

بيتر شتام: سبع سنوات، ترجمة خليل الشيخ، ط1، منشورات كلمة، دبي 2011

خلف، تيسير: ميوفيولا، ط1، فضاءات للنشر والتوزيع: عمان، 2013

خليفة، سحر: أصل وفصل، ط1، دار الآداب: بيروت 2009

خوليو، يامانا ريس: المطر الأصفر، ترجمة طلعت شاهين، ط1، وزارة الثقافة: عمان، 2011

الرزاز، مؤنس: الذاكرة المستباحة،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1991

أبو رية، يوسف: ليلة عرس، ط2، مكتبة مدبولي: مصر 2006

السنعوسي، سعود: ساق البامبو، ط2، الدار العربية للعلوم(ناشرون) : بيروت ،2013

أبو شاور، رشاد: سارى بعينيك يا حبيبي، ط1، دار الآداب، بيروت، 2012

أبو شرار، طالب: الحياة على عتبات الجنة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 2012
الطرابلسي، باهية: امرأة ليس إلا، ت الزاهرة رميج، ط1، المركز الثقافي العربي: بيروت 2005
عاشور، رضوى: ثلاثية غرناطة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1998
العجيلي، شهلا: سجاد عجمي، ط1، دار ضفاف للنشر والتوزيع: بيروت، 2013
قوابعة، سليمان: السفر برلك، ط1، وزارة الثقافة : عمان، 2010
القيسي، محمد: الحديقة السرية، ط1، دار الآداب: بيروت، 2002
كينيارد، باسكال: كل أصباح العالم، ترجمة هالة صلاح الدين، ورد للنشر والتوزيع: دمشق، 2003
محفوظ، نجيب: قشتمر، ط2، دار الشروق: القاهرة، 2007
ملص، سحر: مطارح، ط1، دار اليازوري، عمان 2013
ناجي، جمال: غريب النهر، ط1، الدار العربية للعلوم(ناشرون): بيروت، 2012
هلسا، غالب: البكاء على الأطلال، ط1، دار ابن خلدون: بيروت، 1981

2.المراجع

إبراهيم، عبدالله، السيرة الروائية، نزوى، مسقط، ع 14 إبريل- نيسان 1998
الأعرج، واسيني، البيت الأندلسي، ط1، وزارة القافة،: عمان، 2011

باختين، ميحائيل، شعرية دستويفسكي، ت جميل التكريتي، ط1، طوبقال للنشر ودار الشؤون الثقافية: بغداد والدرا البيضاء، 1986

البرغوثي، حسين: الضوء الأزرق، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 2001 ط2، الرعاة للنشر، د. م، 2007

خليفة، سحر: مذكرات امرأة غير واقعية، ط1، دار الآداب: بيروت، 1986

خليل، إبراهيم : أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، مجدلاوي للنشر والتوزيع: عمان، 2012

خليل،- جبرا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت 2001

خليل، - الرواية في الأردن في ربع قرن، ط1، دار الكرمل بدعم من وزارة الثقافة: عمان، 1994

خليل،- بنية النص الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم(ناشرون) : بيروت، 2010

سعيد، إدوارد، خارج المكان، ت فوزي طرابلسي ط1، دار الآداب: بيروت 2000

الشوابكة، محمد: السرد المؤطر في رواية النهايات، ط1، أمانة عمان- الدائرة الثقافية: عمان، 2006

الصفدي، عالية: شعرية المكان في روايات يحيى يخلف، ط1، دار المعتز للنشر والتوزيع: عمان، 2008

العامري، سعاد: شارون وحماتي، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002

عباس، إحسان: غربة الراعي، ط1، دار الشروق: عمان، 1996

قاسم، سيزا: بناء الرواية، ط1، الهيئة المصرية العامة: القاهرة، 1984
محفوظ، نجيب: بداية ونهاية، ط4، مكتبة مصر: القاهرة، 1958
النحاس، سالم: الساحات، ط1، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1988
هلسا، غالب: المكان في الرواية العربية، ط1، دار ابن هانئ: دمشق، 1989
هيكل، محمد حسين: زينب، ط5، دار المعارف: القاهرة، 1992