بهاء طاهر وآخرون

إبراهيم خليل

بهاء طاهر وآخرون

قراءات في المتن الروائي العربي

مقالات مختارة

رقم الإيداع

المحتوى

مقدمات في الظاهرة النثرية	7
بهاء طاهر في أربع من رواياته	31
نقطة النور: نسقية الفتح والإغلاق	31
الحب في المنفى: الذات والآخر	37
قالت ضحى وحقيقة سيد القناوي	51
واحة الغروب : الحاضر في صورة الماضي	58
اسمي سلمى لفادية الفقير	71
ليلى الأطرش والبحث عن أفق	87
عاطف أبو سيف: مشاة لا يعبرون الطريق	93
طقوس المنفى للياس خوري: تاريخ من لا تاريخ لهم	99
غسان زقطان في عربة قديمة بستائر	109
فاروق وادي في عصفور الشمس	117
البكاء بين يدي عزرائيل: رواية الشخصية الوحيدة	125
سارة الصراف في سمعت كل شيء	133
هاشم غرايبة والبحار	141
في أدراج الإسكافية لفداء الحديدي	151
عصام الموسى في بقايا ثلج	159
الخاتمة	165
للمؤلف	167

مقدمات في الظاهرة النثرية

1

ظهر النثر الأدبي في الأردن، وتطوَّر مع ظهور الصحف، ومن أبرزها صحيفة الجزيرة لتيسير ظبيان، وصحيفة الأردن. فمن المعروف أن رواد القصة، والرواية، في الأردن، ومنهم، على سبيل المثال لا الحصر، تيسير ظبيان، وميشيل الحاج، وأديب رمضان، وعيسى الناعوري(1918- 1985)، وعبد الحليم عباس (1913- 1979)، وشكري شعشاعة (1890- 1963)، ومحمد أديب العامري(1907- 1978)، ومحمود سيف الدين الإيراني (1914- 1974)، وغيرهم.. كانوا يجمعون إلى اهتماماتهم الأدبية الكتابة في الصحف على نحو شبه ثابت. وقد استوحوا مادة كتاباتهم القصصية من واقع الحياة اليومية. فعبد الحليم عباس كتب روايته الأولى فتاة من دير ياسين ليروي قصة شابين فرقتهما النكبة. وتشاءُ المصادفاتُ أنْ يعاني بطلا الرواية " بيت وراءَ الحدود " لعيسى الناعوري 1959 من تلك المأساة، ومن هاتيك الفرقة التي بدَّدت شمل الحبيبين، وقد واصل الناعوري كتابة الرواية فنشر عددا من الروايات كانت الأخيرة منها بعنوان ليلة في القطار1974 . أما شكري شعشاعة فقد قدم لنا نموذجا يشبه الأيام في روايته السيرة " ذكريات " وأخرى تشبه رواية زينب لمحمد حسين هيكل 1914 في روايته " في طريق الزمان" ، ولو أن رواية شعشاعة تبرأ من شائبة السيرة التي علقت برواية هيكل المذكورة. وعلى هذه الطريق سار حسني فريز في روايته" مغامرات تائبة " التي نشر بعدها روايات أخرى كالعطر والتراب، ورواية حب من الفيحاء، ورواية في ظلال الزيزفون.. وعندما ننظر في رواية تيسير

سبول " أنت منذ اليوم " 1968 نجده يستخدم في خطابه السردي تقنيات سردية حديثة كتيار الوعي، والتناص، فضلا عن الرمز ببعض الاقتباسات من التراث التاريخي(محمد بن القاسم) وما لقيه من عقوبة من الخليفة نظرا لتجاوزه الأوامر ففتح من البلدان أكثر مما هو مسموح به لدى البلاط. وفي موازاة ذلك نجد أمين شنار في روايته " الكابوس" 1968يدعو لتحرير العقل العربي من الأفكار الخاطئة السائدة. وهي دعوة غلب عليها النظرُ الديني والبناء الرمزي. أما سالم النحاس في " أوراق عاقر " 1968 فيرمز لما حدث في حزيران يونيو 1967 بحريق يشبُّ فجأة في فندق يقيم فيه الراوي- بطل الرواية- ليعاني بعد ذلك من حروق يُنقل على إثرها للمشفى. إلى جانب ذلك ثمة رموز أخرى تشتبك بهذا، فالزوج والزوجة في الرواية يتمنيان الخصوبة والإنجاب، ويترددان إلى طبيب بغية تحقيق هذه الغاية، إلا أن الحريق بما تبعه أحبط أحلامهما هذه، وبدلا من أن يرزقا بالمولود المنتظر أصيبا بخيبة مريرة كخيبة العرب الذين انتظروا طويلا بدء الحرب المذكورة ليروا نصرا مؤزرا يفرحون به، فإذا بالنكسة تحبط تلك الأحلام، وتضع حدًا لهاتيك الآمال.

النهوض الروائي

وقد توالت بعيد ذلك رواياتٌ تسلط الأضواء على معاناة الشخوص، كرواية الضحك، ورواية سلطانة، والبكاء على الأطلال لغالب هلسا. ورواية وتشرق غرْبًا للكاتبة ليلى الأطرش، التي تلتها رواية امرأة للفصول الخمسة، ورواية ليلتان وظل امرأة، ثم رواية صهيل المسافات، فمرافئ الوهم، ورغبات ذاك الخريف، فرواية أبناء الريح، ورواية ترانيم الغواية. وقد تناولت الأطرش في رواياتها تلك عددًا من مواجع الإنسان العربي، ذكرا وأنثى، من غير تفريق. ففي الرواية الأولى، مثلا، وقفت بنا إزاء النكبة، ثم ما تلاها من حوادث من أبرزها العدوان الثلاثي على مصر سنة1956 فالنكسة 1967 وما تلاها من تصاعد المقاومة التي نهضت فيها بطلة الرواية هند النجار بدور مهم دخلت بسببه السجن السياسي، وتم تحريرها في تبادل

أسرى إلخ.. وعرضت فيها أيضًا للعلاقات بين المرأة والرجل، بصرف النظر عن الدين أو المذهب، ما دام النشاط السياسي المشترك يجمع ولا يفرق. وتطرقت إلى العمل الفلسطيني في امرأة للفصول الخمسة، ولموقف المرأة من ذلك، وإلى المشكلات الأسرية في ليلتان وظل امرأة، وإلى إشكالات نفسية ونسوية في مرافئ الوهم، ومعضلة المثقف العربي في صهيل المسافات، لا سيما إذا كان ذا نشاط سياسيّ في مجتمع تهيمن عليه العشائرية، والبداوة، والتخلف الحضاري بالمعنى الدقيق لكلمة تخلف. ولم تبخل الكاتبة على المهمَّشين، المسحوقين، من اللقطاء، وخريجي دور رعاية الأيتام، فكتبت رواية أبناء الريح من هذا الوحي (انظر ص 87 من هذا الكتاب).

طفرة الرواية

ومن أراد أن يعرض للنثر الروائي، فلا بد أن يتتبّع ذلك في رواية العودة من الشمال لفؤاد القسوس، وروايات مؤنس الرزاز: أحياء في البحر الميت، واعترافات كاتم صوت، ومتاهة الأعراب.. والذاكرة المستباحة وسلطان النوم وليلة عسل وجمعة القفاري.. . وجمال ناجي في الطريق إلى بلحارث، والحياة على ذمة الموت، ومخلفات الزوابع الأخيرة، وغريب النهر، وعندما تشيخ الذئاب، وموسم الحوريات، وهزاع البراري في تراب الغريب، وأعالي الخوف، بعد الغربان، وحواء مرة أخرى، وسليمان قوابعة.. وزياد قاسم الذي أغنى المكتبة بعدَدٍ من الروايات التي ترصد التحولات الكبرى في المجتمع، وعثمان مشاورة؛ في "مقهى البازلاء " وطاهر العدوان الذي نشرت له ثلاث روايات؛ الأولى وجه الزمان، والثانية حائط الصفصاف، وهما روايتان ترصدان التحولات المطردة في المجتمع الأردني، وأثر النكبة الفلسطينية في هذه التحوُّلات، وأما االثالثة " أنوار" فليست بقوة الروايتين السابقتين. وقد لوحظ، في أواخر القرن الماضي، تزايد ملحوظ في إصدارات الروائيّين، مما حدا ببعض المتابعين، ممن يولونَ البعد الكمي أهمية أكبر من البعد النوعي، للوقوع في وهم الإحصاء، وتعداد الإصدارات. وتوجُّه بعض كتاب القصة، في ظاهرة أخرى لافتة،

إلى الرواية: إلياس فركوح، وهاشم غرايبة، وقاسم توفيق، ومفلح العدوان، ومحمود الريماوي، وجمال أبو حمدان، وسامية العطعوط..وعصام الموسى.. ومنال حمدي.. مثلما تحول بعض الشعراء لكتابة الرواية؛ كإبراهيم نصرالله، وأمجد ناصر، وجلال برجس، وجهاد أبو حشيش. وبعض الروايات التي كتبها هؤلاء الشعراء تغلبُ عليها لغة الشعر، لا لغة النثر القصصي، أو الروائي، فنجد الرموز تشيع في العناوين، مثل: ذئب الماء، أفاعي النار، شرفة الهاوية، أو ذئب الله، وشرفة في قفص إلخ.. وهذا ينم على أن الكاتب الشاعر لم يستطع التخلص من هيمنة الشعر على روايته، وإذا مضى القارئ في متابعة قراءة الرواية اكتشف الكثير من الأحاجي، والألغاز، التي تشبه الطلاسم، مما يبعد الكتابة عن طبيعة الرواية، ويجعلها نصًا هجينًا تختلط فيه أجناس أدبيّة متباعدة.

روائيات

ومن الكاتبات اللائي كتبْن الرواية، علاوة على من ذُكرن: سميحة خريس، ورفقة دودين، وسَحَر ملص، وغصون رحال، وفيروز التميمي، وجهاد الرَجبي، ونرمينة الرفاعي، وفادية الفقير، التي نُشرت لها روايات عدة بالإنجليزية، فازتْ إحداهنَّ بجائزة بريطانية، وهي رواية My Name Is Salma وتعد مساهماتهنَّ مؤشرًا على اتساع هامش التقبُّل الشعبي لهذا الفنّ الذي كانَ، إلى زمنٍ قريبٍ، فنًا مرْفوضًا غيرَ مقبول.

في القصّة

أما القصة القصيرة، فقد بدأتْ في الأردن على يدي محمد صبحي أبو غنيمة، صاحب " أغاني الليل " المطبوعة بدمشق1922. واغتنت على أيدي كثيرين، منهم عيسى الناعوري(خلّ السيف يقول) و(أقاصيص أردنية)، و(حكايات جديدة)، ومحمود سيف الدين الإيراني (متى ينتهي الليل)، و(ما أقل الثمن)، و(أصابع في الظلام) وغيرها، وحسني فريز(قصص من بلدي) وأمين فارس ملحس (1923-

1983) صاحب مجموعة " من وحي الواقع " وأبو مصطف وقصص أخرى" 1952. وساعدت المجلات على زيادة الاهتمام بهذا النوع الأدبي، نشرًا ونقدًا، لا سيما الرائد، والاثنين، والأفق الجديد، و صوت الجيل، و أفكار، والمهد، وعمّان، وتايكي. علاوة على الملاحق الثقافية للصحف اليومية في الدستور، والرأي، وسابقاً في الجهاد، وفلسطين، والدفاع، وعمان المساء، والصباح، والصحفي، وأخبار الأسبوع، وصوت الشعب، والعرب اليوم. فبرز عدَدٌ من كتاب القصة في " الأفق الجديد " على سبيل المثال، وممَّن يشار إليهم بالبنان فخري قعوار الذي مرت قصصه بمراحل عدة انتقل فيها من السرد الذي يحاكي فيه الحياة الواقعية إلى السرد الغرائبي، متكئًا على الأسطورة، أو الخرافة، أو النموذج التاريخي، الذي يحيلنا فيه لشخصيَّةٍ من التراث. أما جمال أبو حمدان فقد نشر في وقت مبكّر " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" عن دار مواقف ببيروت 1970، وهي قصصٌ توضع على قدم المساواة مع أعمال البارزين من كتاب القصة في الوطن العربي.

أثر القاصّ

ومما يجب التنويه إليه، أن لهذه المجموعة أثرًا كبيرًا في القصة الأردنية القصيرة، يعزى ذلك إلى الطرائق الفنية التي جاء فيها بما يشهد على ابتكاره. فهو، من الانطباع الأول، يكتب القصة ذات الحكاية المُكثفة التي يستعيرُ بعض حوادثها من الماضي، أو من التاريخ القديم، أو من الخرافات، والأساطير، كما في " سبارتاكوس " أو " أبو ذر الغفاري " أو " من هنا طريق قيس" وغيرها من قصص، وربما لجأ إلى ما يسمّيه المحدثون اليوم التناصّ الأسْطوري، أوالديني، كما في قصَّتهِ " أحزانٌ كثيرة وثلاثة غزلان " التي تقنّعتْ فيها شخصياتُ القصّة بشخصية زليخة تارَة، وشخصية يوسف تارة، مع أنّه يُسلط الضوءَ على وضْع سياسي راهن، وهو ما تبع نكسة 5 حزيران 1967 من ردود فعل تعرَّض لها جنديٌ عائد من ساحة القتال. وقصَصُه، على الرغم مما فيها من قِصَر، لا تخلو من المسْحة الدرامية، التي تضع القارئ في جو

يشبه الجو المسرحي، ومن ذلك، على سبيل المثال، قصته " سيف الملك المنذر بن ماء السماء" وكذلك قصّة الخلخال في " أمس الغد" التي أعاد الكاتب مسرحتها في نص درامي بعنوان (مكاور) صدر في كتاب مستقل 2017.

ولا تفوتنا الإشارة لكتّاب آخرين منهم: هاشم غرايبة صاحب "بيت الأسرار"، وهند ابو الشعر التي غلب على قصصها المبكرة " شقوق في كف خضرة " 1982 الاهتمام بالمرأة، ولجأت إلى الرموز البسيطة المعبرة عن الواقع تعبيرًا لا يصعب فهمه في " المجابهة "، و" في الوشم "، وفي "حين تصبح الذاكرة وطنا"، وفي " مارشات عسكرية " وغيرها من المجموعات التي ينطوي عليها مجلد الأعمال الكاملة، وما تلاه. ومن كتاب القصَّة إبراهيم العبسي، وعدي مدانات وبسمة النسور، ومحمد طملية، وبدر عبد الحق، ومحمود الريماوي، الذي يغني القصَّة مع كل جديد يكتبه، وسامية العطعوط، وسحَر ملص، وفايز محمود، ونايف النوايسة، وفؤاد القسوس، وعصام الموسى، وخليل قنديل، وحنان بيروتي، ومحمّد سناجلة، وجواهر رفايعة، ومحمد خليل، وجمال القيسي، ورمزي الغزوي، وخلود جرادة، وأميمَة ناصر، وبسمة النمري، ويوسف ضمرة، وسليمان الأزرعي، ومخلد بركات، وجعفر العقيلي، وخليل قنديل وهشام بستاني.. وآخرون. ويذكر أن الروائي غالب هلسا بدأ مسيرته الإبداعية بكتابة القصة القصيرة، تشهد على ذلك مجموعتاه: وديع والقديسة ميلادة وآخرون(1968) وزنوج وبدو وفلاحون(1974).

الحبّة والقبّة

وفي العقدين الأخيرين ظهرت موجة جديدة من كتاب ما يسمّى "القصة القصيرة جدًا" أو القصَّة الومْضة، أو التوقيع، تشبيهًا لها بتوقيعات الخلفاء التي قلما تدرج في نوع من أنواع الأدب. وهي تميل ميلا شديدًا للتكثيف على حساب التقاليد المعروفة لهذا الفن. ومن كتاب هذا اللون بسمة النسور وذكريات حرب وتبارك الياسين وجلنار زين وهاني أبو نعيم ومحمد العزب ومحمد جميل خضر وجمعة شنب، وسامية

العطعوط في آخر أعمالها، وخالد سامح وبسمة النمري في أعمالها الأخيرة. غير أن هذا النوع لا يجد ما تجده القصَّة القصيرة من اسْتحسان لدى النقاد المهتمّين بالسرد القصصي. كونه يقتصرُ، في الكثير من نماذجه، على مُلحة من المُلح، أو نادرة من النوادر المبتكرة التي تكاد تقول، أو لا تقول، شيئا. وقد أساءَ إلى هذا الشكل الهجين تنافسُ الكتّاب على منْ يستطيع أن يقلل حجم القصة أكثر من غيره، حتى تفاخَرَ بعضهم على غيره بأنه يكتب القصة من ستّ كلمات، فتحداه آخر بكتابة قصة من ثلاث كلمات. وهذا في رأينا لا يسيءُ لفن القصة وحْدَه، بل ينحدر بهيبة الأدب. وبصَرْفُ النظر عن موقفنا من هذا اللون، فإن القصة القصيرة جدًا – بصفةٍ شبه عامَّة إلا منْ استثناءات- لا يمكن لها أن تكون مَوْضوعًا للدراسة، إلا إذا كنا نعتزم العمل بالمثل القائل: يجعلُ من الحبَّة قُبَّة.

المَسْرح

ولئن كانت القصة، والرواية، لا تحتاجُان إلا لكاتبٍ موهوب، وقارئ، وناشر، كي تظهر وتزدهر، فإن المسرحية، شعرًا كانت أم نثرا، تحتاجُ إلى جانب الكاتب، فريقا من الممثلين، ومخرجًا، ومصمِّما للديكور، والمناظر، ومشرفا للمسرح، ومنتجا يموّل المشروع (العرض) وموسيقيا يؤلف الموسيقى التصويرية المرافقة، وخبيرًا في الماكياج، وجمهورًا، ومبنىً تتوافر فيه المعدّات المناسبة كالإضاءة، والستارة، ومكبرات الصوت إلخ.. وهذا العدد من الفنيين ينبغي له أن يعمل في إطار من التناغم والتنسيق. ولهذا لا نعْجب إذا وجدنا من يقول من الباحثين إن المسرح تأخر ظهوره في الأردن كثيرا عن ظهوره في بلاد أخرى كمصر، ولبنان، والعراق. فأول عمل مسرحي جرى تقديمه في الأردن يعود إلى العام 1918 مقابل أول عمل مسرحي عُرض بلبنان يعود إلى سنة 1846. ويذكر في هذا المقام الأب أنطون الحيحي الذي قيل الكثير عن تأليفه نصوصًا مسرحية أخرجها بنفسه، وأدى بعض الأدوار البارزة فيها، مثلما نُسب إلى الشاعر فؤاد الخطيب كتابته أول نص مسرحي نثري تاريخي

بعنوان فتح الأندلس. وتتابعت المحاولات بعد ذلك في إربد، وبيت ساحور، والقدس، ومأدبا. ومن النصوص النثرية التي قدمت: مسرحية ابن وائل، والسموأل، ووفاء العرب، وصلاح الدين الأيوبي، والرشيد والبرامكة، ومن المسرحيات المعرَّبة التي جرى تقديمها مسرحية يوليوس قيصر، وتاجر البندقية، وكلتاهما لوليم شكسبير. مثلما قُدمت مسرحية في سبيل التاج للفرنسي فرانسوا كوبيه.

وممن نشطوا في الكتابة للمسرح: روكس العزيزي، وصلاح أبو زيد، ومحمد المحيسن، الذي قدمت له مسرحية نثرية بعنوان الأسير عام 1946. وعبد الوهاب أبو السعود الذي كتبَ مسرحية نثرية بعنوان (الوطن) 1946 وعباس علام، وعبد الغني الريماوي. على أن المسرح لم يقتصر في هذه الحقبة على النثر، فقد نُسبت لحسني فريز محاولة مسرحية شعرية بعنوان (الطوفان) وهي ليست مسرحية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وإنما مجموعة من المقطوعات الغنائية التي ينتظمها موضوع واحد، هو عشق آلهة الهواء المرأة إينو. وأما النصوص المسرحية النثرية بعد العام 1948 فكانت تقدم في مهرجانات الاصطياف في رام الله، والبيرة، وفيها عُرضت محاولات لعبد اللطيف البرغوثي، وهدية عبد الهادي (لقاء) 1965. وبعد ذلك جاء ظهورُ " فرقة المسْرح الجامعي " في الأردنية، ليضع الحلول المُمكنة لغياب الفرق، وتوافر الأجهزة، والمُعدّات التقنية.

وشهد مدرج سمير الرفاعي بواكير العروض المسرحية الجادّة، بعد أن انضمَّ لهذا الفريق المخرج المحترف هاني صنوبر، ولمع في هذا الفريق عدد من الممثلين، مثل: قمر الصفدي، وصلاح أبو هنود، وحسن أبو شعيرة، وجودت صالح، وبهاء أبو طه، ومحمود أبو غريب، وغيرهم. وشاهد الجُمْهورُ لأول مرة مسرحيات جادة مثل " أفول القمر" لشتاينبك، وبيْت الدمية لهنريك إبسن، وثمن الحرية للإسباني روبيلوس، ومسرحية السلاح والإنسان لجورج برناردشو، وغيرها من عيون المسرح العالمي ومن هذه العناوين يتضح افتقار الفرقة للنص المسرحي المحلي.

أسرة المسرح الأردني

وفي المقابل أنشأت دائرة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام فرقة مسرحية أخرى باسم "أسرة المسرح الأردني " وانتعش المسرح، إذ اتخذ المسرحيون من أعمال بعض الكتاب المحلّيين نصوصًا أخضعت للإخراج، ومنها مسرحية " المفتاح " لجمال أبو حمدان، التي عرضت في مهرجان دمشق الدولي، وكذلك مسرحية " الجراد " للكاتب نفسه، وزرقاء اليمامة، وحكاية شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف، وليلة دفن الممثلة جيم وغيرها. وعرضت أيضا مسرحيات من تأليف محمود الزيودي رسالة من جبل النار، والضباع، ومسرحية عبد الرحيم عمر خالدة، ومسرحية وجه بملايين العيون، ومحمود سيف الدين الإيراني الذي حول إحدى قصص مجموعته الأخيرة " أصابع في الظلام " إلى مسرحية بعنوان(الأقنعة) التي عُرضت في مهرجان دمشق الدولي (1974) وعلى خشبة مسرح النادي الأرثذوكسي بعمان. وتواصلت العروض المسرحية، وتعدَّدت الفرق، فظهرت فرق لمسرح الطفل، والمسرح التجريبي، والكوميدي، والفوانيس، وممن نشطوا في مجال المسرح فؤاد الشوملي، ومصطفى صالح، وعبد الجبار أبو غربية، وعبد اللطيف شما، وليلى الأطرش، وهزاع البراري، الذي أسهم بعدد من النصوص فاز واحدٌ منها بجائزة.

السيرة

يضافُ لهذه الفنون النثرية فن آخر هو السيرة، وحظ السيرة في أدبنا قليل، فمن أوائل من كتبوا السيرة شكري شعشاعة في الكتاب المذكور آنفا (ذكريات) يضاف إليه ما كتبه عيسى الناعوري في الشريط الأسود، وما كتبه سليمان الموسى في ثمانون، وما كتبه أمجد ناصر في كتابين له أولهما بعنوان خبط أجنحة في سماوات بعيدة، والثاني عن بيروت. وهناك كتب أخرى مثل: على جناح الطير لسميحة خريس، والسيرة الطائرة. ونثر السيرة يشبه النثر الروائي حينًا، وفي أحيان يتحول

إلى توثيق لا حظ فيه للأدبيَّة. ورب سائل يسأل: ما الذي يختلف فيه نثر هذه الفنون بعضه عن بعض؟ جوابًا عن هذا يمكن القول- في الحدود التي تسمح بها هذه المقاربة الوجيزة – إن النثر القصصي في القصير منه يختلف قليلا عن النثر الروائي، ففي القصة القصيرة نستمع لصوت القاص غالبًا، ولهذا يتسع النثرُ الأقصوصي لمزيد من الاختيارات الأسلوبية، والمَجازيّة، والتراكيب التي تضع النثر في مستوى جمالي يقترب فيه القاص من شعرية السرد، لكن الرواية تعتمد في شعريتها على الاقتراب من لغة الحياة اليومة، لهذا لا نستمعُ فيها لصوت المؤلف وحْدَه، وإنما نستمعُ- في رأي باختين- لأصوات متعددة، هي أصوات الشخوص، وتبعا لذلك نتوقَّع في الرواية حواراتٍ بلهجات ليست متعددة حسب وإنما مختلفة، ومن هنا تعزى بلاغة الرواية لقوانين مباينة لقوانين تراعيها وتلتزم بها فنون الشعر، وإذا لاحظنا في النثر الروائي غلبة هذه القوانين(الشعرية) تأكد لنا الانطباع عن أنّ الرواية كتبت بطريقة مفتعلة، منفصلة، عن الواقع الذي تحاكيه. والحوار – الذي هو المادة الأساسية للمسرح النثري- ينبغي له، هو الآخر، أنْ يقترب بنا من عالم الشخوص(الممثلين) وإلا بدت لنا المسرحية كالمسلسلات المكسيكية المُدبْلجة بالفصحى، بعيدةً جدًا عن الواقع، حيث الخادمة أو المربية أو الطفل يتكلمون بحذلقة، وبتقعُّر، يعلو كثيرًا على فصاحة الفراهيدي، ونحويّة سيبويه.

2

الرواية والتقريظ المجاني

أصيبت الأجواء الثقافية مؤخرًا بما يسمى كاريزما الرواية، فما من أحد يستطيع (فكّ الخط) مثلما يقولون، إلا ويظن نفسه روائيا. فهو إن لم يكن في مستوى ماركيز مثلا فلعله في مستوى نجيب محفوظ أو حنا مينه أو عبد الرحمن منيف. ويكاد لا يمضي أسبوع دون أن تتصدر الأخبار الثقافية في الصحف أنباء عن صدور روايات جديدة، وحفلات توقيع لروايات أجدّ، أو مضى على صدورها وقت ليس بالقصير

طالما أن المؤلف، وجمهوره الخاص جدا، مقتنعون بأنها رواية قيمة، ولا تتراجع قيمتها مهما طال الزمن، وتعاقبت الأيام والسنون. ولا يكاد يمضي أسبوع، أو شهر، دون محاضرة عن المشهد الروائي، أو مؤتمر يعقد بمبادرة هذه الدائرة، أو تلك، مما يطلق عليه اسم مؤسسة ثقافية.

والواقع أن كثرة الإلحاح على الرواية في مواقع التواصل الاجتماعي، وفي الصحف من ورقيةٍ، وإلكترونية، وشيوع ذلك في مؤتمرات تتكرر واحدًا تلوَ الآخر، وندوات تعقد بمناسبة أو دون مناسبة، أدى، ويؤدي لانصراف المهتمين بالأدب عن الشعر، وعن القصة القصيرة، فتراجع الاهتمام بهما مثلما تراجع الاهتمام بالمسرح.

علاوة على أنّ هذا اللّغطَ، وتوافرهُ، أساءا للرواية من حيث هي فنّ، له أساسياته، وله قواعده التي لا يجوز أن يحيد عنها الكاتب أيا كان، إلا إذا قدّم بديلا يُغني الفنَّ، ولا يُفسِدُه. وقد انطبق على الرواية في هذا الجوّ الموبوء مبدأ " العملة الرديئة تطرُدُ العملة الجيّدة " وهو من قوانين السوق التي يعرفها المصرفيون حقَّ المعرفة.

والرواية من حيثُ هي فنٌ أدبيٌّ تأخر ظهورها في الأردن قليلا . فإذا كانت قد ظهرت في مصر عام 1913 برواية زينب لهيكل، فإنها في الأردن لم تظهر إلا في العام 1968 بمحاولات سالم النحاس وأمين شنار و تيسير سبول. وهي المحاولات الرائدة ، وليست " أين حماة الفضيلة " لتيسير ظبيان، أو بيت وراء الحدود لعيسى الناعوري، أو فتاة من دير ياسين لعبد الحليم عباس، أو مغامرات تائبة لحسني فريز. فهذه المحاولاتُ يصعُبُ على من كانت لديهِ دراية بفن الرواية أنْ يعُدَّها روايات، وإن لم تخلُ من حسن النية لدى كتابها الذين لم يعرفوا هذا الفن معرفة جيدة. وإذا كان فؤاد القسوس، ومؤنس الرزاز، وجمال ناجي، وطاهر العدوان، وغالب هلسا، وليلى الأطرش، وجمال أبو حمْدان،وزياد قاسم، قد غذوا هذا الاتجاه بما كتبوه من روايات مقبولة على أقلّ تقدير، إنْ لم نقل جيدة، فإن بعض الكتاب

أساءوا لهذا الفن من حيث أرادوا الإحسان. وقد زاد الطين بلةً ما نُشر في السنوات الأخيرة من كتابات، وما عُقد من ندواتٍ، وأُلقي من محاضراتٍ تغالي في المجاملات التي تفتقر للحد الأدنى من الذوق، فضلا عن المنهجية المجردة من الميل والهوى.

فقد قرأنا مثلا لمن يقول عن رواية (ميرا) لقاسم توفيق: إنها من الروايات المتميزة. مع أن فيها الكثير من الخلل في التشخيص، والسرد، والعلاقات بين المرويات. وذلك مما يعجب له القارئ. فالكاتب يختلق شخصية يسميها نابليون عمان[1] يدعي أنها شخصية كانت معروفة، فهو يحركها كيف يشاء، ويجعل ميرا ابنة الثقافة الأوروبية تقع في عشق هذا الشخص على نتانتِهِ، وما يتَّصف به من حماقة، وقذارة. زد على هذا أن رَعْدًا، وهو شابٌ أردني يفترض أنه غيور(حِمِش) كأيّ شرقي تخونه زوجته مرارا، وتكرارا، مع فتى مغرور، رغم وجود من يراقبونها في بيتها، ومع ذلك يؤدي دور الزوج المخدوع فهو " آخر من يعلم "[2].

ومن الروايات التي يُحتفى بها في مؤتمرات كهذه، رواية حيوات سحيقة تقول: إن أحد أبطالها(صالح) وهو دليل سياحي لفريق تلفزيوني بريطاني، يختفي عند الوصول إلى خرائب البترا، ولا يفطنون لاختفائه يومًا كاملا، ولا يتذكرونه إلا عندما رأوا طائرات الهليوكبتر تبحث عنه بين الأطلال والخرائب، مع أنَّ بحوزته هاتفًا محمولا، وكلّ المشاركين في الفريق يحملون هواتف[3]. فهذا الحدث الذي يصفه بعضهم بالمركزي حدثٌ مفتعلٌ، وغيرُ مقبولٍ، وفقا لقانون الاحتمال والضرورة في الحبكة، لذا كلّ ما بني عليه يعد خطأ غير مقبول.

تُضافُ إلى دُرَر الرواية الجديدة رواية تستحق التنويه، والإشادة، لدى بعض المتخصّصين بالمجاملات، المفتقرين لأدنى قدْر من الذوق، والإحساس الفني. ففي " جسر بضفة وحيدة " لهيا صالح أسرة فلسطينية من ثلاثة أشخاص تقيم في الموصل منذ عهد ليس بالقصير. وحين اقترب الغزو الأمريكي للعراق عام 2003 غادروها رغبة بالنجاة. إلا أنّ المؤلفة، والساردة، تنسيان أن القدوم إلى عمان يحتاج لمجريات

لا تشيران إليها لا من قريب ولا من بعيد، ولما كانت الساردة غادرت الموصل وهي ابنة 12 سنة فإنها تحتاج لزمن طويل لتدخل الجامعة، وتتخرج بعد 4 سنوات على الأقل، وتتزوج، وتنجب ابنين يصبحان في سنّ الدراسة. فهذا يحتاج على الأقل إلى 17 سنة أي أن الساردة تبلغ الثلاثين كذلك الصبيّ الذي أحبته في الموصل(عمّار) يبلغ مثل هذا. فكيف ظهر لها فجأة في مطعم بعمان يقدّم وجبات من السمك المشوي على الطريقة العراقية، وتعرفه، كأنْ لم تفارقه إلا بالأمس، مع أنه أصبح رجلا فارعًا، بشارب أنيق، وذقن مشذَّبة. ثم ما الصدفة العجيبة التي تجعل الشابّ يأتي من الموصل ليتناول العشاء في المطعم نفسه الذي دُعيت إليه تلك الليلة مع زوجها(صلاح) من باب المجاملة، وتغيير الجوّ[4]. وهذه الكاتبة لا تمتلك الحد الأدنى من الخيال الروائي، بدليل أنها في صفحة 31 تشكو ضيقَ منزلها في المؤصل، وبعد هذا بصفحةٍ واحدة(ص32) تذكر أنّ منزلها فيه غرفٌ فارغة كثيرة، لهذا خصّصت لها أمها إحداها لتستخدمها (ستوديو) لتحميض الصوَر.

وفي نهاية الرواية تقيم الساردة، التي غادرت الموصل قبل الاحتلال الأمريكي بأيام، معرضا للصور في جناحين،أحدهما لمعالم المدينة قبل الغزو، والثاني لما بعده، أي لصوَرٍ تُظهر آثار القصف، والتدمير[5]. مع أنّ الرواية تقوم على فكرة مغادرة المدينة قبل بداية الغزو، فكيف تسنَّى لها أن تصوّر الدمار والخراب وهي التي لم تعُدْ للموصل، ولو على سبيل الزيارة.

وفي روايةٍ أخرى تحظى بالكثير الجمّ من التقريظ، حتى ذهب الأمر ببعضهم لتفضيلها على رواية جورج أوريل الموسومة بعنوان 1984 التي نشرها عام 1949. والرواية التي نشير إليها بعنوان 1989 وهو عنوان يُذكر القارئ ،مثلما أراد المؤلف عصام الموسى، بأحداثٍ وقعَت في جنوب الأردن. فهو يروي فيها على لسان السارد البطل ما وقع في تلك السنة من حوادث عنف أدَّت لتدخُّل القوات الأمنية، والعسكرية، فكان من نتائج الاشتبكات أنْ قُتل السارد. ولكنَّ المؤلف يترك في أحد

فصولها المطوّلة للشخوص أن يتسامروا في ثرثرةٍ عن فساد الأنظمة العربية. فيتناول بعضُهم من النماذج الفاسدة ليلى الطرابلسي- زوجة الرئيس التونسي المخلوع زين العابدين بن علي- فقد تبيّن مثلما يقولون أنها كانت كوافيرة، وتحولت إلى سيدة تونس الأولى، فمنحت أقرباءَها الكثير من الامتيازات؛ من عقاراتٍ، وأراضٍ، ووكالاتٍ، وأرْصدةٍ في البنوك، وما شابه ذلك وشاكله، وبُعيد ثورة الياسمين تداولت الصحُفُ، ووكالاتُ الأنباء، والقنوات الفضائية، نماذج كثيرة من هذا الفساد الذي يفوقُ الوصف. ولم يتنبّه المؤلف، ولا من تغزلوا بها، إلى حقيقةٍ هي أنّ هذه الأحداثَ وقعت في نهاية العام 2010 وبداية 2011 (17- 12 إلى 14 – 1) فكيف يتسنّى لمجموعة من الأشخاص أنْ يتحدثوا عن وقائع لم تَجْر، وكأنها جرَتْ قبل 1989. ومع ذلك نجد بين المتحذلقين من يعدها قمة الرواية العربية. والمتحذلقون الذين أشادوا بها لا يخلون من أحد أمرين؛ إما أنهم لم يقرؤا الرواية، أو قرؤوها ولا يعرفون أنّ ابن علي أطيح به سنة 2011 لا قبل عام 1989.

ويَعُد بعضُهم فوز الرواية بجائزةٍ ما دليلا على الجودة، وأنّ مؤلفها روائي، وهذا ينمُّ عن أن هؤلاء الكتاب لا يفطنون لحقيقة تغيبُ عن الأذهان، وهي أنَّ الجوائز وُجدت في عالمنا العربي لهدف واحد، وهو تغليب الأحكام المضللة على الأحكام الأخرى. وقد حظيت رواية دفاتر الوراق لجلال برجس بالكثير من التقريظ والثناء. ولم يبقَ أحدٌ ممن يجيدون الغَزَل لم يكتب عنها، ولم يقل فيها ما لم يقله ابن زيدون في ولادة. مع أن ضعفها بيّن وواضح، إذ لا يعقل، بأي منطق، أن يقوم بطل الرواية بالذهاب إلى العقبة على بعد 450 كم من عمان لينتحر، ويقيم في فندق 5 نجوم، ويحتسي زجاجة كاملة من الويسكي، مع أنه لم يذق الخمر في حياته قط. ثم يغادر الفندق مع الفجر بهدف الانتحار ليجد على الكورنيش حسناء(ناردا) يلتقط لها صورة بهاتفه الخليوي. ثم تبدأ المفاجأة الأخرى، فإذا بها قدمتْ هي الأخرى للانتحار، ومن أين؟ من الحيّ الذي جاء منه (الجوفة) بمعنى أنهما جيران. ثم المفاجأة الأخرى

التي تلي ذلك أنها زوجة أبيه السرية. ووقوعُ هذه المفاجآت معًا شيء ينفي عن هذه المحكيات أي طابع فني. هذا علاوة على ما في الرواية من (اللتّ والعَجْن) فلو أعطيت لكاتب موهوب لاختصر ما فيها، على علّاته، في مائة صفحة بدلا من الـ 366 .

وهذه أمثلة قليلةٌ من كثيرة تدل على تفشي الرداءة فيما تنشرهُ دور النشر من رواياتٍ، وهي ظاهرة تستحقُّ أن يُعقد مؤتمر لمناقشتها، والوقوف عند الإشكالات الفنية المتكررة لتلافيها، مع ضرورة أن يلم الناشرون ببعض أساسيات الرواية طالما أنهم لا يعرضون ما ينشرونه على محرّر أدبي استبعادًا لتكرار الكوارث التي تتمثل ،لا في نشر الأعمال الفجَّة فحسب، بلْ في منْحها الجوائز، وإقامةِ الحفلات، لإشهارها، أو التشهير بمؤلفيها، وعقد الندوات، والمؤتمرات التي نسمع فيها كالعادة جَعْجَعة بلا طحْن.

3

إعادة نَظَر

تثار من حين لآخر أسئلة عديدة عن واقع الرواية العربية بصفة عامة، وعن كثرة ما يتدفّق من المطابع، ودور النشر، من روايات، وإصْداراتٍ، تعطي الانطباع بظهور موجة جديدة من استسْهال هذا اللون من الأدب، على الرغم من أن الدارسين، ونقاد الأدب، يؤكّدون أنه فنٌ صعبٌ، ولا ينجح فيه إلا من كان موهوبًا ذا مِراس. وفي الحديث عن الرواية لا بد من أن ننطلق من التحديد الدقيق لهذا المفهوم، فهي حكاية مُتخيَّلة، يرويها راوٍ، أو أكثر، تقعُ لعددٍ من الشخصيات، في زمن محدَّد، ومكانٍ محدَّد، في إطار تجسّدُه الحبْكة، وفي الحدود التي تسمحُ بها أداة التعبير، وهي اللغة. وهذا النوع من الفن الأدبي وليدٌ في أدبنا المعاصر، فقبل العام 1870 لم يكن في الأدب العربي النثري، أو الشعري، ما يُسمى رواية. وتعزى

المحاولات الأولى لسليم البستاني(1848- 1884) أحد كتاب مجلة الجنان اللبنانية، وقد اتسمَتْ كتابات الجيل الذي تمثله تلك المجلة بالسرد التاريخي العشوائي الذي لا يخضع لقوانين الفنّ. وانضمّ لهذا الجيل من الكتّاب يعقوب صروف(1852- 1927) صاحب مجلة المقتطف (فتاة الفيوم) بعد معارضة شديدة، وجورجي زيدان (1861- 1914) مؤسس مجلة الهلال، وغيرهما من كتّاب تتبّعُ أعمالهم محمد يوسف نجم (1925- 2009) في كتابه " القصة في الأدب العربي الحديث " (1952). ولكنَّ العام 1914 شهد ظهور أول رواية ينطبق عليها هذا المفهوم، في شيء من التسامُح، وهي رواية "زينب " لمحمد حسين هيكل (1888- 1956) التي نشرها مؤلفها باسم مستعار(مصري فلاح) منعًا لانتقادِه لكِتابته هذا اللون الأدبي الذي كان يُعدّ في الأدب الرخيص، غير الجاد، ولا الرصين؟ وشجَّعه نجاح الرواية - التي جرى تحويلها إلى سيناريو غير ناطق لفيلم بالعنوان نفسه من إخراج محمد كريم، وبطولة بهيجة حافظ، وسراج منير، وزكي رستم، عام 1930 قبل إعادة انتاجه ناطقًا سنة 1952- شجعه هذا النجاح على إعادة طباعتها، ونشْرها، باسمه الصريح، بيْدَ أن تلك التجربة لم تسْلم من بعض الانتقاد الذي بُني على ما بين حامِد- بطل الرواية – والمؤلف، هيكل، من شبَهٍ يجعل منها مزيجًا من الرواية والسيرة، وهذا يُعدُّ عيبًا لا يُستهان بخطره إذا أريد للعمل أن يُحسب في عداد الفن الروائيّ الخالِص، وخاضَ التجربة ثانية في " هكذا خُلِقَتْ "1955 التي لم تحظ بالشُهرة التي حظيتْ بها رواية " زينب ".

وقد ذكر يعقوبُ العودات(1909- 1971) أنَّ عقيلًا (أبو الشعر) وهو كاتبٌ، وصحفي أردني، مهاجر، كان قد كتب بالفرنسية رواية بعنوان "الفتاة الأرمنية في قصْر يلدز " ونشرت عام 1914 بيْدَ أن أحدا من الذين أشاروا إليها لا يدعي الاطلاع على النص، مكتفيًا بما ذكره العودات، وصدرت ترجمة لاثنتين من رواياته عن الإسبانية(القدس حرة)2012 والفرنسية (الانتقام) 2012 عن وزارة الثقافة، لا تمكنان الدارس من الحكم عليها، لأنها، ببساطة، من صُنع المترجمَيْن، وقد لا يخلو صنيعُهُما من تشويهٍ للأصْلين. وعلى أيّ حال، لا بد من التنويه لريادة أديب رمضان-

وهو كاتبٌ لا يُعرف عنه الكثير- (جرائم المال)1935 وروكس العزيزي (1903-2004) أبناء الغساسنة 1937للرواية الأردنية، يُضاف إليها مؤسِّس صحيفة الجزيرة تيسير ظبيان(توفي 1398هـ) الذي كتب روايتين، إحداهما بعنوان: أين حماة الفضيلة؟ 1940. والأخرى بعنوان " مذكرات طالب ثانوي ". وفي الحقبة ذاتها كتب شكري شعشاعة(1890- 1963) مذكراته في الجامعة الأمريكية، بعنوان: " ذكريات " 1945 اتبع فيها نسقًا يشبه نسق "الأيام" لطه حسين(1889- 1973). وفي العام 1957 صدرت روايته الثانية " في طريق الزمان ". وهي، إذا أردنا المقايسة، تشبهُ، من حيث الأسْلوبُ، رواية "زينب" لهيكل، مع فارق مهمّ، وهو أن هيكل أجرى وقائع الرواية بين الريف والمدينة، أما شعْشاعة فقد اقتصر على المدينة التي لم يذكر اسمها طوال الرواية، مما يشير لنقْصٍ مُخلّ في بنية الحكاية. وفي الفترة ذاتها ظهرتْ مؤجة من المحاولات تجوز تسميتُها بروايات النكبة، كرواية عبد الحليم عباس(1913-1979) " فتاة من دير ياسين "1950 و"بيتٌ وراء الحدود" 1952 لعيسى الناعوري (1918- 1985). وأما " مغامرات تائبة "(1962) لحسني فريز (1907-1990) فقد ابتعدتْ قليلا عن موضوع النكبة، وإنْ لم تتجرَّد منهُ تجردًا تامًا، كذلك رواية " الرجل الذي وجد نصفه " لميشيل الحاج1962 و "جرح على الرمال " لسليمان قوابعة 1969. وأسْهم صبحي المصري برواية، هي: القبلة المحرمة، 1959 ونبيل أنشاصي برواية " دموع لا تجفّ" 1957.

وهذا كله، أو بعْضه، لا يستوى مع المفهوم الذي حدَّدناهُ ابتداءً، لأسْبابٍ منها:

1. يغلب على الروايات التي اطلعنا عليها الوصفُ المباشر للشخوص.
2. والسرد العشوائي للحوادث، في غياب الحبْكة التي تجعلُ المتواليات متناسلةً بعضَها من بعض.
3. الإفراط في الاعتماد على التشويق.
4. اللغة المفتعَلة التي تخشى الحيْدَة عن الفصاحة حدّ التقعُّر.
5. تدخل الكاتب في السرد واعظاً، أو معلقًا، أو مفسِّرًا.

وفي الحقبة التالية، أيْ من العام 1968 حتى العام 1982 ظهرتْ أعمالٌ ناضِجةٌ، أو شِبْه ناضجة في الفن الروائي، لسالم النحاس(1940 – 2011) " أوراق عاقر "1968 التي لا تخلو من بعض التعثُّر على مستوى اللغة، وأمين شنار(1939-2005) الكابوس1968، وهي الأخرى لا تخلو من تعثر على مستوى الرمْز، والحبكة، فالمؤلف لم يفرق بين الرواية والقصيدة، وتيسير سبول(1939-1973) أنت منذ اليوم 1968التي تَخَطَّتْ - فنيًا - الروايتين السابقتين، فمن حيثُ الفنّ:

1. تجاوز الوصف المباشر للشخوص إلى التحليل النفسي الداخلي، معتمدًا المنولوج، وتيار الشعور، وذلك شيءٌ لافتٌ للنظر.
2. تخطى فكرة السرد العشوائي، والإفراط في التشويق، عن طريق السرد المتشظي.
3. الاقترابُ مما يُعرف باللغة الروائية، لا الشعْرية، وهي اللغة التي تتمثل فيها أطيافٌ تحاكي بالكلمة، والعبارة، الشخصيّات، في مستواها الاجْتماعي، والثقافي، والنفْسي، مع مراعاة الموقف، والسياق.

وقد يُقال: إنَّ في الرواية المذكورة ظلالا من شخصيّة المؤلف، وأن "عربي" في الرواية هو تيسير سبول نفسه، والصحيحُ أنَّ هذا مما يشوبُ الرواية، إذا أخذنا بالمفهوم الدقيق لهذا الفن، ومع ذلك تعدُّ أنت منذ اليوم من الروايات القليلة التي تتجلَّى فيها كتاباتُ ما بعد الحداثة Post Modernism فقد تقدَّم على الكاتب الأمريكي كورت فونجيه Vonnegut (1922- 2007) صاحب رواية Slaughterhouse-Five التي صدرتْ في العام1969 في رأي أحمد مجدوبة Majdoubeh ,Ahmad انظر: (Journal of Arabic Literature :xxxii,3,Liedn,2001,p.286).

وقد شهدتْ الفترة المذكورة منْحَ دائرة الثقافة والفنون أول جائزة للرواية (العودة من الشمال) 1977 لفؤاد القسوس (1929- 2015) وتألَقَ كاتبٌ روائيّ جديرٌ بالتنويه، وأعني به غالب هلسا (1932- 1989)، الذي عُرف بكتابة القصة القصيرة أول الأمر (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) 1965 غير أنه فاجأنا برواية تتخطَّى

رواية سبول، وهي رواية الضحك (1970) وما لبث أنْ أصدر بعدها رواية الخماسين1975 ثم توالت أعماله: السؤال1978 والبكاء على الأطلال 1979 وثلاثة وجوه لبغداد 1984 وسلطانة 1987 والروائيون 1989 مع اسْتمراره في كتابة القصة القصيرة والطويلة (زنوج وبدو وفلاحون) 1974. ومن المؤسف أنَّ غالبًا هذا عاش معظم حياته في المنفى؛ في القاهرة، وفي بغداد، وفي بيروت، ودمشق، التي توفي فيها، ولم يظْفر باهتمام الكتاب الأردنيّين إلا بُعيْدَ وفاته في شهر كانون الأول (ديسمبر) من العام 1989 إذ أصبح موضع اهتمام الصغير قبل الكبير.

على أنَّ كثيرًا من الناس يظنّون، في وفرة الأعْداد من الروايات، دليلا على التقدُّم اللافت في الفن. ولهذا تراهم يعْمدون إلى الإحْصاء، فيقولون: في هذا العقد صدر العددُ كذا، وفي الذي يليه صدر ضعفُ هذا العدد، وفي الذي يليه صدر نيفٌ وثلاثة أضعاف، ويرونَ في هذه الوفرة العددية دليلا على تطوّر ملْموس في الرواية. ونحن نزعم أن هذه النظرة لا تخلو من رؤية قائمة على تضْليلٍ غير مقبول، فأقلُّ ما يُقالُ فيها أنها تدير الظهر للقيم الفنية، والجمالية، في السرد الروائي. فربّ روايةٍ واحدةٍ جيدةٍ تفضلُ- في موزاين الفن- عشرات الأعمال الركيكة، فما نفعُ الإحْصاءِ إذن؟

على أنّ الفترة الموالية، أي بعد العام 1982 شهدنا ظهور جيل آخر من الكتاب يواصل الكتابة في موازاة الجيل السابق. ففي العام 1982 ظهرت أولى روايات مؤنس الرزاز(1951-2002) أحياءٌ في البحر الميت (1982) وأولى روايات جمال ناجي(الطريق إلى بلحارث) وقد تمثَّلَ في الروايتين نموذجان سرْديان كلٌّ منهما يغرفُ من منابع الحداثة، متجاوزًا الطرائق المتبعة في السرْد التقليدي، واغتنت الروايتان بالكثير من المقالات، والدراسات النقدية، التي تمثلُ نهوضًا بالنقد الروائي. وشهد عقد الثمانينات عددًا من الكتّاب منهم زياد قاسم (1945-2007) الذي أصدر روايته الأولى "المدير العام " 1987 والياس فركوح الذي صدرت روايته الأولى "قامات الزبد" 1987 وليلى الأطرش التي أصدرت روايتها الأولى "وتشرق غربًا" 1988وإبراهيم نصرالله الذي أصدر روايته (عوّ) - بعد محاولته الأولى براري

الحمّى1990(ط2)- وروايته (مجرد اثنين فقط) وسميحة خريس التي أصدرت رواية "شجرة الفهود" (1990) وطاهر العدوان الذي أصدر روايته الأولى" وجه الزمان" 1987 وعلي حسين خلف(1945- 1996) الذي أصدر "حافة النهر" 1989. وهاشم غرايبة الذي أضاف بعد عدد من المجموعات القصصية رواية" المقامة الرملية " ورواية " الشهبندر " 1995 ورواية " القط الذي علمني الطيران "2010 وهزاع البراري الذي صدرت له " تراب الغريب "2007 وأعالي الخوف2014، بعد روايته " حواء مرة أخرى "1995 " والغربان". وعفاف البطاينة (ما وراء الجسد) 2004 وأمجد ناصر، الذي نشر روايته " حيث لا تسقط الأمطار" أتبعها برواية" هنا الوردة "(2017) وإبراهيم زعرور، وعبدد الناصر رزق، وهاني أبو نعيم، وجهاد أبو حشيش، وعصام الموسى، ويحيى القيسي "باب الحيرة" 2006 و"أبناء السماء" 2010 و"الفردوس المحرم" 2016 بعد مجموعتين قصصيتين هما: الولوج في الزمن الماء 1990 ورغبات مشروخة 1997، وآخرون.. وقد أغنى الكتابُ المذكورون المكتبة الروائية بعدد من الروايات التي ازدادتْ وفْرةً، وإنْ ظلتْ تراوحُ في مكانها من حيثُ مستواها الفني.

ويشهد العقدان الأول، والثاني، من القرن الحالي، كنهايات القرن الماضي، تحولاتٍ ملْموسَة، منها تحوّل من عرفوا بالشعر للرواية، كإبراهيم نصرالله، وأحمد أبو سليم، وأمجد ناصر، وجهاد أبو حشيش، وتحولا من نوع آخر، من القصة القصيرة إلى الرواية، فقد صدرت لمحمود الريماوي بعد 9 مجموعات قصصية، وكتاب نثري (نصوص) روايتان أثارتا الانتباه: "من يؤنس السيدة " (2009) و" حلُم حقيقي " (2011) وجمال أبو حمدان(1944- 2015) " قطف الزهرة البرية "، و" الموتُ الجميل "1998. وفخري قعوار الذي نشر رواية " عنْبر الطرشان " 1996. وكان كلٌّ من قاسم توفيق، وعلي حسين خلف، وإلياس فركوح، قد تحوَّلوا من القصة القصيرة للرواية، وتحولت كلٌّ من رجاء أبو غزالة، وسحر ملص، وسامية العطعوط، من القصة القصيرة إلى الرواية، فصدرت للأولى رواية "امرأة خارج الحصار" 1995 وللثانية رواية "العين الزجاجية" (2013) ورواية "مطارح" 2013 والصندوق

الأسود، أما سامية العطعوط، فصدرت لها رواية بعنوان " عَ الميدان رايح جاي " 2013 وتحولت سوزان الراسخ من القصة للرواية، فصدرت لها رواية "الحب والجسور " (2012) ورواية " غزل الحكاية " (2013) وبسمة النمري التي نشرت روايتها الأولى المُنْشَدِه (2016) بعد مجموعاتها القصصيَّة السبْع. وشيءٌ آخر لا بدَّ من التنويه إليه، والتنبيه عليه، وهو ظهور روايات أردنية باللغة الإنجليزية، وفي هذا المقام ننوّهُ بالأعمال المتوالية لفادية الفقير*، التي تُرْجِمتْ منها رواية "اسمي سلمى " My Name Is Salma (2009) وحظيتْ بشيء غير يسير من التقدير.

ومن اللافت للنظر، في هذه المسيرة، من العام 1935إلى اليوم، ظهور أشخاص أكثر من أن يوصفوا بالنُدْرَة، شُغفوا بفن الرواية، فأرادوا أنْ يمارسوا الكتابة في هذا النوع الأدبي من غير أنْ يتمتَّعوا بالمواهب. والعجيب أنَّ "كاريزما " الرواية تصيبُ في الأيام الحالية عددًا كبيراً من الناس يريدون أن تكون لهم مواطئُ أقدام في هذا الفن، ويبذلون الكثير في سبيل أن يكون لهم هذا الحضور في قائمة الروائيّين، فقد ذُكر أن عدد الروايات التي رُشّحت لجائزة كتارا عن العام الماضي 2016 بلغ في تصريح صحفي لخالد السليطي مدير كتارا 1114 رواية، وهذا عددٌ لا يتّفق مع أكثر سقوف التوقّعات عُلوًا، مما ينمُّ على أن الكثير من (الهواة) يريدون احتلال موقعٍ ما في عِداد الروائيين، ولا يكتفون للأسف بمواقع القرّاء، مع أن موقع القارئ موقعٌ لا يخلُّ بمكانة الإنسان، ولا يقلّل من احترام الآخرين لهُ، وتقديرهم.

وكان مؤلفُ أحد الكتب الرائدة في نقد الرواية، وهو برسي لوبوك Lubbock (1879- 1965)- مؤلف كتاب صنْعة الرواية- Craft of Fiction قد توقَّع مثلَ هذه الظاهرة في مقدمة كتابه الصادر في عشرينات القرن الماضي(1921) فنظرًا لما تتمتَّعُ به الرواية من طابَعٍ مُسلٍّ، وشيّق، يظنُّ كثيرٌ من الناس أنَّ الرواية فنٌ يسيرٌ، طيّعٌ، وسهْلٌ غير ممتنعٌ، ولهذا تراهم يكتبون رواياتٍ لا تصلُحُ إلا لتكونَ حَطبًا جَزْلا لنيران المدفأة. على أنَّ الصورة ليست بهذه القتامة، فقد رُشّحت روايات لجائزة البوكر - مع تحفُّظنا على الجوائز بصفةٍ عامّة – لإبراهيم نصرالله، وإلياس فركوح، وجمال ناجي. ورُشحت رواية الأخير "غريبُ النهر"، ووصلت القائمة القصيرة لجائزة الشيخ

زايد للأدب، وفازت بجائزة الملك عبدالله الثاني للتميُّز - حقل الآداب والفنون(2016). وفازت روايتان أردنيتَّان بجائزة كتارا للرواية العربية، على الرغم من أن هذه الجائزة تحيط بها الشُكوك كغيرها، فليْس من المنطق أن تقسَّم الجائزة بين خمسة روائيين، فهذا دليلٌ ساطعٌ على تلبية دوافع الترْضية الجيو- سياسية التي يحرص عليها القائمون على هذه الجائزة.

وفي هذه المؤشرات ما يدفع بنا للقول، بشيءٍ من التحفُّظ، إنَّ الرواية في الأردن تحاول أنْ تتخّذ مسارها الصحيح، على الرغم مما يشوبُ هذا المسار من مُعوّقات. وبعض هذه المعوقات ناتجٌ عن تعجُّل الكتّاب في نشْر ما يتوهَّمونه رواية، وتقصير النقد المتداول في الساحة عن الاهتداء لمواقع الخلَلِ في الروايات، والإشارة إليها، واندفاع بعض الناشرين لنشر ما هبَّ، ودبّ، والنتائج المُضَلِّلَة لما يُمنح من جوائز في معظم الأحيان، فقبل سنة تقريبًا اطَّلعتُ على رواية لكاتبة بُغْية نَشْرها، فوجدتُ فيها أخطاءً فنية كبيرة، وقد نصحتها ألا تنشرها إلا إذا قامتْ بتعديل ما أشرتُ إليها بتعديله، ولكنها للأسف كانت قد تقدَّمتْ بتلك الرواية المخطوطة لنيل جائزة، وفوجئتْ بفوْز روايتها، ونشْرها، على الرغم من أنها – فيما أحْسَبُ، وأظنُّ- كانت تفضل ألا تنشر في وضْعها الحالي، وهذا يؤكد لنا أنَّ اللجان المكلَّفة بمنح تلك الجوائز لا تستطيع التفريق بين عشوائية الكتابة، والكتابة على أساسٍ صحيح. علاوة على هذا كلِّه، تنتشر في الروايات ظاهرة التأثر بالأفلام الأجْنبية، فلا تعدو الروايةُ، من حيث الوقائعُ المرويّة، كونها إعادة كتابة لفيلْم شاهدهُ المؤلفُ، ومثل هذه السرقةِ يَصْعُبُ على القراء اكتشافُها، بل يصعب هذا أيضًا على المتَخصِّصين، فيُظن أنَّ ما في الرواية من متخيَّل المؤلِّف، وليْس له فيه – إنْ أريدتْ الحقيقَةُ- إلا فضلُ السَرقَة، وخيرُ مثال لهذا ما يثار الآن- في مصْرَ خاصَّةً- من لَغَطٍ عن سطو يوسف زيدان على رواية هيباتا الإنجليزيّة، ونشْرها باسمهِ بعِنْوان: عزازيل.

---

*هذه المقدمات توليف من بضع أوراق جرى نشرها أو تقديمها في ندوات لذا يجد القارئ فيها بعض التكرار.

1. توفيق، قاسم، ميرا، دار الآن، ط1، عمان، 2016 ص 57
2. السابق، ص 59
3. القيسي، يحيى، حيوات سحيقة، ط1، عمان: خطوط وظلال، 2019، ص 22

4.صالح، هيا، جسر بضفة وحيدة، ط1، عمان، دار الآن، 2021 ص 112

5.السابق، ص 140

*ينظر عنها خليل، إبراهيم: بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015 ص13- 26 وقد ترجمها إلى العربية عابد إسماعيل، وصدرت عن دار الساقي، ط2، 2011. وانظر ص 73 من هذا الكتاب.

1

بهاء طاهر في أربع من رواياته

نقطة النور: نسقية الفتح والإغلاق

يعتمد بهاء طاهر في روايته نقطة النورعلى نسق قوامه تقسيم الحكاية على أقسام ثلاثة، أولها بعنوان سالم، وهو أحد شخوص القصة، وحفيد الباشكاتب توفيق أفندي السعدي. والثاني بعنوان لبنى، وهي الفتاة التي شُغف بها سالم في السنة الأولى حقوق على الرغم من عزوفه الغامض تجاه النساء، إلا من هذه الفتاة التي تعاني من إشكالات نفسية، لأن أباها شوكت بيك وأمها الدكتورة صفاء انفصلا بالطلاق. وعاشا متخاصمين، وبسبب تلك العلاقة المتوترة تعاني الكثير لولا مربيتها دادا سنية، والطباخ عم حسن. والقسم الثالث بعنوان الباشكاتب. وهو أحد الشخصيات الرئيسة أيضا إن لم نقل الشخصية التي تنشر ظلالها على الأقسام الثلاثة، فهي تتمتع بالحضور الدائم أو التبئير focalization في جل المتواليات السردية، سواء أكانت تتعلق بهذه الشخصية، أم بتلك.

وثمة شخصيات أخرى في الرواية تؤدي أدوارًا بارزة، منها شوكت بيك، والد لبنى، وطليق الدكتورة صفاء، طبيب يمتلك عيادة ومستشفى يدران عليه دخلا كبيرًا. كان في شبابه منتسبًا لليسار الشيوعي [1] قريبًا من المعارضة أيام جمال عبد الناصر. وأما الدكتورة صفاء فقد ضاقت ذرعًا بيساريته، وشعاراته، وحديثه المتكرر عن الكادحين، ويا عمال العالم اتحدوا. وانتظرت أن يتغير، لكنه لم يفعل،

مما دعاها للبحث عن رجل آخر يروي توْقها للحب، فوجدت ذلك في صدقي بيك مورِّد الأجهزة الطبية. وانتهت علاقتها بشوكت بيك عندما اكتشف خيانتها له، واتفقا على الانفصال بالطلاق، على أنْ تبقى لبنى في حضانته هو. [2]

في المقابل ثمة شخصيات أخرى في مقدمتها شعبان، ابن الباشكاتب، الذي تزوج من سعاد، ولديه ابن(سالم) وابنة (فوزية) تكبر سالما بأربع سنين. تقع فوزية في حبّ فرّاج الذي يتابع دراسته في كلية التجارة، ويسكن في شقة صغيرة من غرفتين في الحِوار. [3] ويعدها بالزواج فور الانتهاء من الدراسة. أما سالم، فقد نشأ انطوائيًا خجولا كأبيه شعبان، الذي منعه مرارًا من اللعب مع أولاد الحارة بحجَّة أنهم ليسوا من مستوانا، كذا قال[4] . تعتاده وتتناوب عليه حالة من الذُهان يفقد فيها التحكم بأعصابه، إذ يكون طبيعيًا ثم فجأة تستولي عليه مشاعر الغَضَب فيضرب ويشتم مستخدما ألفاظا بذيئة، وهو يرغي ويزبد ملوحًا بيديه تارة، وبرجليه تارة، وتستمرُّ هذه الحال بضع دقائق ثم تزول [5].

على أنَّ هذه الحال اختفت بعد تخطّيه المراهقة، أو لعلها اختفت بكلمة أدقّ. ولم يستطع الاستمرار في دراسة الحقوق. وكان في سنته الأولى قد تعرَّف على لبنى، ومال إليها كلَّ الميل، على الرغم مما عُرف عنه من عزوف، وزهد في النساء مذ فشلت علاقته بثريا ابنة الجيران، وبالأرملة عنايات. وهي بدورها مالت إليه الميل كلهُ، على الرغم من أنها كانت تخشى فقدانه إذا عرف من أيّ طبقة اجتماعية هي، وما هي حكايتها مع مدرّس الرياضيات؟ [6] فقد كان هذا المدرس، الذي يشبه نجيب الريحاني في فيلم غزل البنات الأستاذ حمام، قد اغتصبها، وبقيت من ذلك الحين تخفي ذلك عن الطليقيْن. وعندما ساورها الشك في أنْ تخسر سالما بسبب تلك الحكاية، أخبرت أمها الدكتورة التي طلبت

منها كتمان الأمر. ووعدتها بعملية جراحية بسيطة تعيد إليها غشاءَ البكارة الذي فقدته؛ فالطبّ يُصلح ما أفسده الأستاذ حمام [7] .

وفي الأثناء نجح مرتضى – زميل في الحقوق- في إبلاغ الأمن عن بعض النشطاء في الكلية ممن يطبعون المنشورات، ويوزعونها، داعين للتظاهر ضد السادات. وكانت لبنى إحدى الطالبات اللائي يحتفظن بالمنشورات، وعلى الرغم من أنها تخلَّصت منها إلا أن الأمن قام باعتقالها في أثناء المظاهرة. ووُضعت في السجن [8] . وبقيت فيه أيامًا نجح خلالها شوكت بيك- الذي سبق له أن عالج زوجة النائب العام من داء يتهدَّدُها بالوفاة علاجا ناجحا- بالتحدث إليه على قاعدة التوسّط، فأفرج عنها.

في الأثناء، كان سالم الذي لا يعلم شيئًا مما تعرضت له لبنى، قد زار عيادة شوكت بيك، وانتهى اللقاءُ بطرده من العيادة بطريقة تنم على ما يتصف به هذا الطبيب من كبرياء متَعَجْرف. وعلى الرغم من أن اللقاء فشل في أنْ ينشيء علاقة مع والد لبنى، إلا أنّ من نتائجه منعها من مواصلة الدراسة في الحقوق، لتغادر إلى إيطاليا. وهكذا كتب على العاشقين أنْ يفترقا دون أن يعرف أيٌّ منهما مآلَ الآخر.

وتبدو الحكاية أكثر تعقيدًا مما يُظنّ، فالأسرة التي تقيم في حيّ السيدة زينب بالقاهرة، في عمارة من عدة طوابق، تتعامل كثيرًا مع محيطها الاجتماعي. ولهذا لا تهتم في متواليات الراوي العليم بالشخصيات فحسب، وما يقع أو يجري لأيٍّ من هذه الشخصيات في هذا الموقف أو ذاك، لكنها تتحول مع ذلك لمرويات تروي حكاية المجتمع في حارةٍ من أقدم حارات القاهرة، وأكثرها عراقة.

فهو على سبيل المثال يخصّص صفحاتٍ لإحياء عيد المولد النبوي على الطريقة التقليدية [9] . ويلقي الضوء على أسرار البيوت مما لا يعرفه الآخرون كبيت الجارة إنصاف. وأسرة فتّاح وزوجته فوزية، وابنهما عاطف. ولا يفوت الكاتب أنْ يلقي الضوء على علاقات الموظفين بعضهم ببعض في المحكمة، قبل أن يتقاعد توفيق أفندي، وبعده. والتركيز على الصلة المتينة بين السنانيري (أبو خطوة) والباشكاتب. والسنانيري هذا يشبه في شخصيته رجل الدين الذي يتكرّر في روايات نجيب محفوظ، فله كراماتٌ، ولديه قدرةٌ نادرةٌ على تفسير الأحلام، وتوقع البشائر، والنُذر؛ إن خيرًا فخير، وإن شرًا فشرّ.

لذا أسند المؤلف بحنكته، وبراعته، للسنانيري هذا وظيفة القرين Double الذي يلازم الباشكاتب ملازمة الظل لصاحب الظلّ. فكلما حزب الأمر، وضاق المآل، وأزفت الآجال، برز من عالم اللاوعي (أبو خطوة) ليخفف عنه، أو يُذكّره بنُصح، أو يبشّره بشيءٍ قادم مما يُحتسب في علم الغيب. وبناءً على هذا ينطلق الكاتب في بنائه النَسَقيّ لهذه الرواية من تقنية الفتح والإغلاق. ففي بعض المرويات يجنح للإغلاق بالتركيز على التأزّم، أو الأرق، أو المرض، أو غلاء الأسعار غلاءً فاحشًا، أو وقوع ما يشبه الزلزال كسقوط سحّارة الجارة إنصاف في صوت ضخم سبَّب الهلع لدى السكان الذين هرولوا في هروب جماعي من البناية، قبل أن يتّضحَ لهم ما جرى. أو شَرْخ ينتظم حائطا جانبيًا فيها من أعلى البناية إلى أسفلها مما يتطلب كشفا هندسيًا، وتقريرًا يُنْذر السكان بضرورة إخلائها قبل أنْ تنهار، فهي بنايةٌ آيلة للسقوط. ولا يفيدها تصميم، ولا ترميم.

وهنا يأتي ما يخفّف غلواء هذا كله. فيَظهر السنانيري الذي كان قد توفي مبشرًا بقرب الفَرَج. والصفح عما ارتكبه الباشكاتب من ذنوب في ماضيه، وأنه ذاهبٌ من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى نقيًا مُطهّرًا من الذنوب كيوم ولدته أمه. وتختلط المفارقات. فلبنى التي كاد ينساها سالم، يتذكرها جده، فيسأل عنها، وسط دهشة الشاب الذي لم يكن يعرف أنَّ لدى جدهِ درايةً بعلاقتهما. أخبر جده أنه رآها في منامه. فقال الجدّ، كمن يقرأ في لوح محفوظ، وهو في النزع الأخير: ستأتي قريبًا لأن الحبَّ يقرّبُ بين المحبين، ولا يباعد. ومن عجيب الصُدَف أنّ فوزية هي الأخرى تسأله عن لبنى، وتقول له ذلك الكلام، مع أنه لم يخبرها سابقا بما كان بينه وبينها. ففي إطار من الحوافز السردية الملائمة فوجيءَ الجميع بلبنى تحْضُر، وتريد رؤية الباشكاتب الذي أخبرها شوكت بيك بقدومه للعيادة عندما كانتْ في السجن، وأنه طردهُ منها شرَّ طرْدَة. وفي الغرفة التي يستلقي فيها الباشكاتب على سريره بانتظار رحمة الله، يتمّ اللقاء الذي ينتهي بما يفتح به الله على العاشقين، فالحبّ يطهّر الأرواح، ويُنقذها مما تعانيه.

تلك كانت نبوءة السنانيري وقد تحقّقت.

تبدو الرواية كما لو أنها حكاية حبٍّ يخالطها شيءٌ من التصوف. ولا تخلو في الوقت نفسه من تصوير دقيق للحياة في حيّ شعبي أكثر سكانه من البسطاء الذين يتعايشون في تعاون وحبٍ ضمن علاقات الإخوة، والمحبة الغامرة، والتعلق الصوفي بالجوار، وبالأماكن، وبالعادات، وبالتقاليد، وبالطقوس، التي تميز حيًا عن آخر. وطبقة أجتماعية عن أخرى. وانتقدت الرواية، على الرغم من ذلك، بعض الشرائح الانتهازية، التي ما إنْ تجري في أيديها النقود حتى تتخلى عن المبادئ، والشعارات، التي كانت تُؤمن بها. كشوكت بيك مثلا. يقول بعد أن

تنكّر لمبادئه" الطريقة الوحيدة للقضاء على الفقر هي القضاءُ على الفقراء. لا مشكلة. لأنه - في ذمتك - ماذا في معيشة هؤلاء التعساء يستدعي التمسك بالحياة؟ بالطبع الزملاء الذين يدخلون السجن ويخرجون منه كالملوك يعدونني خائنًا لو سمعوا هذا الكلام.. هم يعتبرونني خائنًا دون أن يسمعوه..ليكن! أترك لهم بكل ارتياح الفقر والسجن وتغيير التاريخ بدوني " [10]. ومرْتضى الذي وشى برفاقه في الحزب. تقول دعاء في غضب " مرتضى الكلب أبلغ عن الجميع " [11] وتسلط الرواية الضوء أيضًا على فساد الإدارات الحكومية؛ فلبني التي أقامت في روما 3 سنوات عرفت خلالها الكثير عن فساد موظفي السفارة، والسفير زوج عمتها، فقد سمعتهم يتحدثون في صَلَف، وقلّة حياء، عما يسرقون من الأموال، وما يتلقونه من الرشوة، فضلا عن التهريب، ولا سيما تهريب الكهربائيات، والعملات الصعبة. وذلك كله تحت سمْع الحكومة، وبصرها، فموظفوها محصنون، ولا يجرؤ أحدٌ على مساءلتهم، أو تقديمهم للتحقيق [12].

والمؤلفُ الراحل، في حقيقة الأمر، لم يردْ هذا كلّه من الرواية. بل يريد ما هو أولى بالاهتمام، والانتباه، وهو التحليل النفسي الداخلي للشخوص. فالقارئ، بلا ريْبٍ، يستمتع كثيرًا في تتبُّعه اليقظ لنفسية الباشكاتب، وما طرأ عليها من تقلبات في أطوارها المتباعدة. مثلما تعجبه تلك اللمحات التي صورها من نازلي هانم زوجة الباشكاتب السِرّيّة، وحرصها الشديد على المال، وشروطها الغريبة لإتمام الطلاق على الرغم من أنّ زواجهما عُرْفيٌ. ويروق له التحليل النفسي لشخصيّة شوكت، لا سيما في نوبة السُكر التي حاول فيها استعادة طليقته صفاء من صدقي. وتحليله لنفسيَّة الدكتورة صفاء التي وجدت

نفسها وجمًا لوجه مع طليقها في انتظار ابنتهما الوحيدة في المَطار. وقد بدا المؤلف في هذا كله طبيبًا نفسيًّا لا تعوزه المَعْرفة، ولا تنقصُه الخبْرة.

الحب في المنفى: الذات والآخر

وكان بهاء طاهر (1935- 2022) قد أغنى المكتبة الروائية العربية بغير قليل من الروايات فضلا عن مجاميع القصص. وإحدى الروايات التي يشار إليها بالبنان روايته "الحبُ في المنفى ". وكانت الطبعة الأولى منها قد صدرت عن دار الشروق بمصر 1995 وأعيد نشرها ببيروت عن دار الآداب 2001 وهي الطبعة المعتمدة في هذا الفصل الذي كتِبَ ونُشر تَذكيرًا بمنزلة الكاتب بين الروائيين العرب الحقيقيّين، غير المتطفّلين.

تعتمد " الحب في المنفى " على يوميات، أو ما يشبه يوميات صحفي مصري مقيم في إحدى العواصم الأوروبية، إن لم تكن فينّا فهي جنيف أغلب الظن، وليست لندن، ولا باريس. قبل أن يصل هذا الصحفي إلى هذه العاصمة عمل لزمن طويل محررًا في إحدى الصحف القومية بمصر، وعرف فيها من حيث أنه كاتبٌ، وصاحب قلم بارع، له قراؤه الذين يتابعون مقالاتِه بلا انقطاع. وهو إلى ذلك متزوّج من منار الصحفية التي تعمل في الصحيفة نفسها محررَةً لبعض الأبواب، ومنها تلك التي تهتمّ بشؤون المرأة.

بُعيد رحيل الرئيس عبد الناصر، وما تبع ذلك من تولي السادات، والتغيير الذي طرأ على سياساته، التي انتهت بما يُعرف بسياسة الانفتاح، وتقريب الإخوان نكاية بالشيوعيين، والناصريين، طُلب من هذا الصحفي، الذي لم يذكر لنا الكاتب اسمه، أن يصطفّ كغيره من الصحفيين المأجورين الى جانب

المصفّقين(السحيجة) للرئيس، فأبى ذلك بجرأةٍ، وبلا تحفّظ، ولذا أرادوا إبعاده، فوجدوا في وظيفة مراسل للصحيفة في تلك العاصمة فرصتهم للتخلص منه، ووسيلة تحفظ له ولهم ماء الوجه.

على أنه قبل مغادرته مصر كان قد مرّ في ظروف عائلية سيئة، فقد انفصل عن زوجته تاركًا لها حضانة الابنين خالد وهنادي. وفي بداية نشاطه الصحفي في أوروبا دُعي لمؤتمر – كغيره- حول حقوق الإنسان في تشيلي تقيمه جمعية طبية دولية لمكافحة التعذيب يرأسها الدكتور مولر. وفي المؤتمر أعطي المعتقل السياسي السابق بيدرو فرصة الحديث عما لقيهُ من تعذيب يستحق الإدانة والتنديد من لدن الهيئات المعنية بحقوق الإنسان. وبالطبع يحتاج المؤتمر لمن يترجم ما يقوله بيدرو الذي يتكلم الإسبانية للغات الأخرى، وإلا فلن ينجح المؤتمر الصحفي في أن يتعاطف الحضور ومعظمهم إعلاميون مع بيدرو. فتطوعت بريجيت، وهي نرويجية تعمل مرشدة سياحية، لتقوم بالترجمة [13] . كانت هذه السيدة التي تتجاوز الثلاثين بقليل قد أجادت الإسبانية مع أنها ليست لغتها الأصلية لزواجها من أفريقي لغتُه هي الإسبانية. وهو من غينيا بيساو(الإستوائية) التي كانتْ مستعمرة إسبانية قبل أنْ تستقل، وتحظى بطغيان الدكتاتور ماسياس. تنشأ صلة بين بريجيت هذه، والمراسل الصحفي ترقى في نهاية المطاف لرُتبة العِشق.

في المؤتمر ذاته يظهر صحفيٌ مصريٌ آخر هو إبراهيم المحلّاوي، وهو من الشيوعيين، أعتقل في أيام عبد الناصر (1959) وبعد الإفراج عنه غادر القاهرة إلى عدد من العواصم كبغداد، ودمشق، ليستقر به المقام في بيروت، ويقترب كثيرًا من بعض الفصائل الفلسطينية. وهو صديق قديم للسارد، وربما كانا زميلين

متخاصمين في صحيفة واحدة، فأحدهما وهو المحلاوي ماركسي، والآخر ناصري. يتذكر السارد من باب تداعي الحوادث أن المحلاوي هذا كانت تصله بشادية، وهي صحفية متمرسة في الجريدة، علاقة حبّ، وكانا متفقين على الزواج، إلا أن هذا المحلاوي- كعادته - تنتهي حكاياته مع النساء بالإخفاق[14]. فعندما كان في السجن بعث لشادية برسالة قصيرة يطلبُ منها أن تتحرَّر من علاقتها به إذا أرادت أن ترتبط بشخص آخر. فهو لا يعرف كم تطول مدة الحبس، أو متى يفرجون عنه، ولا يريد حرمانها من الحبّ إذا هي بقيت في انتظاره.

تلك الرسالة، على الرغم من حسن النية التي توحي بها، كانت بمنزلة القشة التي تقْصم ظهر البعير، لذا تزوجت شادية من صراف الصحيفة.

تكثرُ في هذه الرواية، خلافا لرواياته الأخرى، ومنها نقطة النور، الشخصيات الأجنبية. فقد تعرف الراوي - ها هنا - على صحفي آخر باسم برنار. وهو علاوة على أنه ناشط في مجالات حقوق الإنسان أرمل، ويتبنى طفلا فيتناميًا [15] باسم جان. وهو قريبٌ من اليسار، وينشر ما يكتبه من مقالاتٍ في صحيفة يسارية باسم التقدم. وفي لقائه بكلٍّ من إبراهيم المحلاوي، والسارد، يستمع من المحلاوي القادم من بيروت لتفاصيلَ جمَّةٍ مثيرة للرعب عما يفعله الإسرائيليون في لبنان من خطفٍ، واعتقالٍ، واستيلاءٍ على أراض[16] واختفاء بعض الذين تختطفهم، وتسليح بعض اللبنانيين ليقوموا بأعمالهم الإجرامية ضدَّ الفلسطينيين .

ومثلما تعرَّف المراسل على برنار، تعرف على شاب مصري (يوسف) كان هو الآخر قد هتف في إحدى المظاهرات ضدَّ السادات فدخل السجن، وبقي فيه ستة أشهر، غادر بعدها القاهرة[17]. وتعرف في هذه العاصمة على إيلين،

وتزوجها ليدير معها المقهى على الرغم من أنه يكبرها بعشرين عامًا على الأقل. لكن زواجهما لم يكنْ موفقا بدليل أنها في نهاية الأمر تطلبُ منه الطلاق متنازلة عن أيّ حقوق لها عنده. ويوسف هذا يعدّ رسولا ينقل الرسائل بين الراوي وأمير خليجي يدعى حامد بن.. بدون تتمة لاسم الأب. وهو مليونير، علاوة على أنه أمير. بَيْدَ أن له مشكلة مع إخوته بشأن ولاية العهد، إذ هو في رأيه الأحق بها من أخيه. يحاول عن طريق يوسف إقناع الراوي بصفته صحفيًا ذا مكانة مرموقة في عالم الصحافة مساعدته لإصدار صحيفة يومية أو أسبوعية على غرار الصحف العربية التي تصدر في لندن، وباريس[18] . وقد رصد لها ما يكفي من الأموال، إلا أن الذي يؤخره عن التنفيذ هو عدم وجود الصحفي المتمكن الممْتلك للخبرة ، وهو، أيْ الراوي، خير من يقوم بذلك.

يبدو المشروع كما لو أنه استثمار لموارد مالية بهدف تحقيق الربح، بيد أن الأمير حامد.. كان قد وظف بعض الجواسيس عيونًا تراقب الراوي، وتراقب يوسف المصري. وأحد هؤلاء الجواسيس هندي. وللأمير أيضًا علاقة مشبوهة بمليونير مصري هو دافيديان[19] الذي أشيع أنه تبرَّع للجيش الإسرائيلي بعد غزوه لبنان بمبلغ 100 ألف دولار. وفي موقفه مما جرى في لبنان من فظائع يدّعي أنّ ما يُنشر ما هو إلا أكاذيب تبثها هيئات إعلامية تابعة لمنظمة التحرير. في النهاية لم ينجح الأمير الخليجي في شراء المراسل الصحفيّ على الرغم من أنه عرض عليه شيكا بمبلغ 20 ألف دولار مقابل شيءٍ بسيطٍ جدًا. وهو وضع مخطط لمشروع إنشاء الجريدة. وعلى ذمة يوسف يدعو هذا الأمير الخليجي للعودة إلى الإسلام، ولا يشجع على تناول النبيذ، كما يدعو لإطلاق اللحى وارتداء الحجاب. وفي المظاهرة التي نظَّمتْها الجالية العربية، ومن يؤيدون حق

الفلسطينيين، في المدينة، شوهد هذا الأمير المزيف يحتسي البيرة، متنكرًا بنظارة شمسية سوداء كي لا يتعرف عليه الآخرون، وهو يسترخي في إحدى مقاهي الرصيف[20] .

سيلُ الحكايات

تبدو هذه الرواية في جانب منها يوميّات للراوي، وفي جانب آخر يوميات لشخصياتٍ أخرى. فمن غينيا بيساو يظهر على حين غِرّة الإفريقي إلبرت[21] . كان قد جاء إلى هذه المدينة هربًا من طغيان ماسياس، وللدراسة العليا. وإعداد بحث لنيل درجة الدكتوراه عن شاعر إسبانيا فردريكو غارثيا لوركا. تعرف على بريجيت التي تعلمت اللغة الإسبانية على يديه، فقد وقع بينهما ما يقع بين المحبين على الرغم من اختلاف لون البشرة. وانتهت حكايتهما الغرامية هذه بالزواج، والطمع بالإنجاب، لكن الجنين فُقد في حادثة إجرامية تعرض لها الزوجان في أحد الأمكنة عندما تصدَّى لهما ثمانية من الشبان العنصريين. ودارت بين المجموعتين مشاجرةٌ حامية الوطيس تعرض فيها البرت للضرب، وكذلك بريجيت التي فقدتْ الجنين فورًا[22]. وكانَ من الممكن أنْ يستمر هذا الزواج على ما يُرام غير أن الشاب الغيني سرعان ما غادر عائدًا لبلاده، وقيل إنه أصبح سفيرًا أو وزيرًا في حكومة ماسياس. ومن الحديث الذي يدور بين بريجيت والراوي يتضح أنَّ كلا منهما عانى، أو يعاني، من الميْز العنصري، لا العرقي فحسب، بل اللوني أيضًا. فالأشخاص الذين اعتدوا على ألبرت وبيرجيت تذرعوا باختيارها- وهي من البيض- زوجًا من السود، وذلك في رأيهم عارٌ لا يمحوه إلا شيء واحد، وهو إراقة الدم.

الحكاية في الحكاية

هذه الحكاية كانتْ قد وقعت قبل بدء الحكاية الرئيسة لرواية الحب في المنفى. فهي تشبه حكاية داخل الحكاية. ومثل هذا في رواية الحب في المنفى غير قليل، فحكاية إبراهيم وشادية هي الأخرى حكاية في الحكاية، كما هي حكاية الطفل الذي يذهب بملابسه الجديدة للمدرسة حيث والده يعمل فراشًا، وما يتعرض له من الغمز، واللمز، بسبب مهنة أبيه حكاية أخرى. ما بين الحكاية والحكاية ثمة شيءٌ يروى في يوميات هذا المراسل الصحفي. لكن الحكاية الأجدّ هي تلك التي يرويها عما فعلته إسرائيل في لبنان في يونيو 1982 وما تلاه. لأنّ واحدًا لا يُعلم منْ هو أطلق النارَ على سفيرها في لندن. وغير بعيد عن هذا ما قامتْ به إسرائيل وعملاؤها من مذابح في المخيمات الفلسطينية؛ مخيم عين الحلوة، ومخيم الرشيدية، وأخيرًا مخيمي صبرا وشاتيلا. فعندما بدأت نُذُر المذبحة، ونشرت الأخبار عن مقدماتها كاحتلال بيروت الغربية، بعد قبول مبادرة فيليب حبيب الذي يصفه السارد بالقاتل الذي يلطم في جنازة القتيل، بدأ القلق يجتاح السارد، ويهيمن عليه جسدًا وتفكيرًا. فجأءته على نحو مفاجئ جلْطة، ولولا برنار احتمله بسيارته على الفور، وأخذه إلى المشفى لفارق الحياة في بضع دقائق[23] فالأحاديث التي سمعها من الممرضة النرويجية التي غادرت بيروت تصيب من كان لديه أدنى إحساس بالنخوة بما هو أخطر من ذلك. ومع هذا كان من الصعب عليه، وهو في المشفى، أو بعد الخروج منه، ألا يتابع ما يجري في لبنان، وأخبار القنابل التي تزن الواحدة عشرات الأرْطال، وتقتل نحو 250 شخصًا في الغارة الواحدة.

وما إنْ مضت هذه البوادر، والنذُر، بسرعة حتى كان خبر انتحار الشاعر اللبناني المعروف خليل حاوي قد ملأ العناوين الرئيسة في الصفحات الأولى من الجرائد. يقول السارد " قفزت من الفراش، ووقفت أمام صورة عبد الناصر. سألته: لماذا يعيش غسان حمود – مدير مستشفى رفض استقبال الجرحى- ويموت خليل حاوي؟ لماذا يموت؟ [24] " ومما يزيد الطين بِلّة أنّ رجل الأعمال المصري دافيديان تبين في تلك الأثناء أن له علاقة غامضة بالأمير الخليجي حامد. وقد تبنى الفكرة التي تروّج لها أوساط الصهيونيين: اخبار مضخمة، وأكاذيب تبثها منظمة التحرير. فهو أي- دافيديان – يُحمّل الشعب الفلسطيني مسؤولية الهولوكست. وموقفه لا يختلف قطعًا عن موقف بشير الجميل الذي جرى تعيينه رئيسًا للبنان تحت حماية الأسلحة الإسرائيلية، ونُقل عنه في آخر تصريح له قبل أنْ تمتد إليه يدُ العدالة : " هناك في منطقتنا شعبٌ لا لزوم له اسمه الشعب الفلسطيني " [25]

وفي هذا الوقت ينشر برنار، وهو لا مصري، ولا عربي، مقالا بعنوان "المَعْصومون " حمل فيه حملة شديدةً على حكومة بلاده التي لا تستنكر ما يقوم به الإسرائيليون في لبنان من جرائم يندى لها جبين هولاكو وجنكيز خان وحتى هتلر. مختتمًا مقالته بالقول: أعرف بالطبع، بعد هذه الكلمة، أنني معادٍ للسامية، فلا داعي، إذن، لأن يكتب أحدٌ لينبّهني لذلك " [26] . وفي الأثناء يتلقى السارد اتصالا هاتفيًا من الصليب الأحمر في بيروت ليروي له إبراهيم المحلاوي رواية شاهد عيان بصوت مضْطربٍ، متقطع، ما جرى من فظائع إسرائيل، وعملائها في لبنان، وما شاهده بعينيه من جثث متراكمة في طرقات مخيمي صبرا وشاتيلا، وأزقّتهما، بحيث يضطر المتنقلون فيهما للمشي فوق الجثث،

والأشلاء المتراكمة، أو المتناثرة. جثث بالآلاف مُثِّل بها بطريقة بشعة جدًا. ويستمر هذا الاتصال المتقطع بين انقطاعٍ حينا، واستئناف حينا آخر، إلى أن يوضّح كل شيء. وهو لا يفتأ يلح عليه أن يكتب عن ذلك بالتفصيل وينشره. يذكر له أسماء أشخاص عرفهم في الماضي كصاحب محطة الوقود التي أحرقت، وأحرق منزله، وقُتل أفرادُ عائلته جميعًا. والسيدة زينب التي أخرج الجنين من بطنها، وقُطّع أشلاءً، ثم وضع على وجهها في مشهدٍ يؤكد أنهم ليسوا بشرًا. فحتى الوحوش تترفَّع عن فعل ما فعلوه، فهم في ثلاث ليال بين الأربعاء 16 سبتمبر و الجمعة 18 منه تفوقوا على هولاكو وجنكيز خان وهتلر وغيرهم من كبار المجرمين. [27] رالف، وهو صحفي يهودي، يُلقي في المظاهرة التي نظمتها الجالية العربية خطابًا روى فيه ما شاهده من فظائع تُركت فيها الجثَثُ في العراء لعدة ليالٍ كي تثير الفزع. واختتم، الذي قتل أبوه في الهولوكست خطابه قائلا: أقول لأولئك الذين يتَّهمونني بالخيانة: إن أبي أنا قتله هتلر في أوشنيتز أيضًا، ولكني عندما رأيت ما رأيت في صبرا وشاتيلا، عرفت أنه مات مرتين، لأنَّ من أبيدوا فيهما ستة ملايين أيضا. " [28]

وقد يكون في عثور بريجيت في نهاية الرواية على المعتقل السابق الذي اختفى- بيدرو- إشارةٌ ترمز لاستمرارية البحث عن حقوق الإنسان التي تدوسها الأنظمة الفاشية في إسرائيل، وتشيلي، وغينيا، وغيرها من دول العالم.

الحكاية والخطاب

وإذا تجاوزنا حكاية النفي من القاهرة إلى جنيف، وحكاية العدوان الإجرامي على لبنان، وارتكاب المذبحة في مخيمات الفلسطينيين حول بيروت، في سبتمبر (أيلول) من العام 1982 وما تبع ذلك من وقائع على مساس بالوضع الفلسطيني

القائم، ومغادرة الفدائيين إلى تونس وغيرها من الدول العربية التي لا تفتأ تتآمر. إذا تجاوزنا ذلك، ألفينا في رواية الحب في المنفى بناءً يغلب عليه استخدام الراوي المَسْرح Dramatic Narrator الذي يقوم بدور أساسي كبير الأهمية في المجريات، فضلا عن دوره من حيث هو سارِدٌ يروي ما جرى، ويجري، من متواليات بدءًا من مؤتمر مكافحة التعذيب، وانتهاءً بما يمكن وصفه بشهادة الحال على مجزرة العصر.

ولعل مما يلفت النظر في الراوي - ها هنا - شدة قربه من المؤلف نفسه. فلا يفتأ يشير إلى موقعه في المحكيات السردية من حيث أنه مصري مغضوب عليه في بلاده، يقضي ما يمكن أن يكون عقوبة نفي لأنه يأبى أداء الطاعة لنظام تراجع عن مكتسبات الشعب المصري. وهو إلى ذلك ناشطٌ حقوقيٌّ لا تفوته ساعة دون أن يستغلها في سبيل ذلك. وهو علاوةً على هذا كله صحفيٌّ يراقبُ عن كثب ما يحدثُ في العالم، متابعًا الصحف العربية وغير العربية، جامعًا قصاصات الأخبار، العادي منها، والطريف النادر. ويتواصل مع صحيفته في القاهرة باستمرار، على الرغم من أن الكثير من رسائله لا ينشر، إلا إذا كان مما يتضمن أخبارا طريفة، أو نوادر، تلبية لذائقة القراء الذين يبحثون عن التسلية.

يضفي على ديناميكية هذا الراوي وجود حكايات متداخلة تسمح للكاتب، من حين لآخر، بإسناد هذا الدور لإحدى الشخصيات، مثلما هي الحال بالنسبة للمصري يوسف الذي يروي ما جرى له منذ الهتاف ضد السادات والزجّ به في السجن. والإفراج عنه بعد ستة أشهر، ومغادرته القاهرة إلى جنيف، فلقائه بإيلين في المقهى، وزواجهما، واللقاء المفاجئ بالأمير الخليجي حامد . تضاف إلى هذا كلهِ، حكايةُ بريجيت مع الغيني إلبرت. فقد تخلى الراوي

عن دوره تاركا المجال حرًا لتروي فيه بريجيت حكايتها مع إلبرت من الألف إلى الياء. ومن الحكايات الأخرى حكاية إبراهيم المحلاوي وشادية التي اقترنت بصراف الجريدة. ولهذه الحكايات دورُها في إضفاء التنوع على الرواية، وهو شيءٌ يلذ للقارئ بما فيه من تشويق يبدّد الرتابة التي نجدها في الكثير من الروايات التي يكتبها روائيون يفتقرون للمواهب.

من الذات إلى الآخر

تعد الشخصيات ركنا أساسيًا من أركان الرواية. واللافت للنظر في هذه الرواية وفرة الشخصيات الأجنبية التي توحي لنا باقتراب الأنا من الآخر. فمن هذه الشخصيات التي برزت عدا بريجيت التي وصلتها بالراوي علاقة حب مثيرة بلغت شوطا بعيدًا. تلك الشخصية التي تعرف باسم برنار. فقد كان أكثر من متعاون مع الراوي، بدليل اهتمامه الشديد بما يحدث في لبنان من انتهاكات لحقوق اللبنانيين والفلسطينيين على أيْدي الإسرائيليين. وما كتبه في صحيفة التقدم تحت عنوان (المعصومون). مندّدًا بمجزرة صبرا وشاتيلا. فضلا عن أنه بهمته العالية اصطحب الراوي بسيارته للمستشفى، وأنقذه من الموت المحتّم بعد إصابته بجلطة.

وثمة شخصية أخرى، وهي الدكتور مولر. لا لأنه عالج عددا من الشخصيات، بل لأنه أيضًا طبيبٌ مخلص في دفاعه الدؤوب عن حقوق الإنسان، ومناهض صلبٌ للتعذيب. وإلبرت هو الآخر ينهض من الركام الذي تركه الاستعمار الإسباني في غينيا بيساو ليحيي بدراسته ذكر الشاعر لوركا، وقصائده، ولا سيما القصيدة التي يرثي فيها أجناثيو مصارع الثيران. والطبيب البلجيكي فرنسيس كابييه الذي حاول بنفسه نقل المصابين من ميدان المجزرة إلى

المستشفى، ليمنعه الجنود الإسرائيليون قائلين بصفاقة: لا نسمح لك حتى تسلمنا المخربين. والممرّضة النرويجية ماريان التي جمع برنار بينها وبين الراوي ليسمع منها مباشرة أخبار ما فعله الإسرائيليون في المخيمين، وتأكيدها المتكرر بأن ما جرى فيهما تقشعر له الأبدان، ويشيب لهوله الولدان. مكذبة الإدعاءات التي تزعم أن اللبنانيين من أتباع سعد حداد هم الذين كانوا يقتلون الفلسطينيين، فهذا ادعاءٌ غير صحيح. وأن عملية الإبادة تتم بتدبير الإسرائيليين، وتنفيذهم، وأن أولئك اللبنانيين لا يتجاوز دورهم دور الدليل الذي يُرشد القاتل لضحيته.

ولا تفوتنا الإشارة لشخصيَّة أجنبية على جانب كبير من الأهمية، وهي شخصية اليهودي الأمريكي رالف الذي قُتل أبوه في أحد معسكرات الاعتقال النازية ، إلا أنه عندما غادر بيروت، ووصل إلى جنيف في الوقت الذي كانت فيه المظاهرة التي نظمتها الجالية العربية مستمرة لم تتفرق، ألقى في الجمع الغفير خطابا أفصح فيه عما لا يُقال عن المجزرة. ساخرًا من هتافات بعض الصهاينة المتجمعين بأعداد قليلة يصفونه بالخائن. وقد ضرب الكثير من الأمثلة التي تدين العصابات الإجرامية التي لا تختلف ممارساتها الإجرامية عن ممارسة النازيين. ولهذا فإن المحرقة، أو الهولوكوست، لم تجر مرةً بل مرتين، فالذين أبيدوا في المخيمين بدم بارد ستة ملايين، وليس بضعة آلاف.

أي أنّ جل الشخصيات الأجنبية التي تظهر في رواية الحب في المنفى تتعاطف مع الراوي في محنته، ومع موقفه من المجزرة، ومع حقوق الإنسان، ومناهضة التعذيب. ومواقف بعضهم متقدمة على مواقف بعض الشخصيات التي تقع اصطلاحا في دائرة الأنا، لا الآخر. كالأمير الخليجي حامد، والمليونير المصري ديفيديان.

العالم الداخلي للشخوص

وعلى الرغم من أن الرواية تتخذ من الصحفي وتقاريره محورًا لها، وهي تقارير سياسية في الغالب، إلا أنها لا تخلو من مرويات تقترب بنا من العالم الداخلي للشخوص. وهذا شيء دأب المؤلف على العناية به، والتركيز عليه تركيزا شديدًا في جل رواياته، بما فيها الحب في المنفى. فالعلاقة بين الراوي ومنار وما اعتراها من خصام فانفصام، ومن متابعة يقظة لابنيه خالد وهنادي عبر الهاتف، وحواره مع خالد تارة، ومع هنادي تارة، يُضفي على محكياته طابع التحليل النفسي والاجتماعي العميق للأبوة. وهذا يضع القارئ، وجها لوجه، مع العالم الداخلي للراوي. يتكرّر هذا النسق التحليلي في تناوله لشخصية المحلاوي، وطباعه، وحرصه الشديد على مبادئه التي لا يحيد عنها بغض النظر عما يعترضه من عقبات، وما يتعرض له من عقوبات، كالتسريح من العمل، والزج به في السجن، واضطراره لمغادرة القاهرة، والعيش في منفاه بيروت. ولا يفوت المؤلف أن يلقي الضوء على علاقته بشادية، أو ببيرجيت التي اصطحبته لشقتها، وأقنعته أنها تهيم به، وعندما تجاوب مع هذا الحب المشتهى، لم يستطع الاستمرار حتى نهاية الشوط، لا عن عجز أو ضعف، ولكن لأن طبعه الذي نشأ عليه وهو الإخفاق في أي علاقة له بالمرأة غلب عليه، مما دعاها لنبذه، وطرده من الشقة شرّ طردة.

أما الراوي نفسُه فقد تمادى في علاقته الغرامية ببيرجيت. وانعقدت بينهما أواصر حب شديدة. وثمّة شيء آخر لا بد أن يلتفت القارئ إليه، وهو علاقة الراوي بالشخوص. فهو يرتاب ابتداءً بحامد- الأمير الخليجي – ولو أن هذه الريبة في البداية لم تكن شديدة. لكنَّ المجريات تؤكد له أن المرء ينبغي له أن

يكون يقظا وحذرًا. وقد أثبتت الوقائع أن هذا الأمير الخليجي يدبر في الخفاء مشروعا مشكوكا فيه، ولا علاقة له لا بالإعلام، ولا بالعودة إلى الإسلام. وأن غرضه أولا التشويش على حكومة دولته وإخوته الذين هضموا حقة في ولاية العهد. وثانيًا للتقرب من ذوي النفوذ، والسلطان الغربي، منضما لأضراب ديفيديان وسواه ممن يدافعون عن إسرائيل، ويتبرعون لجيشها المعتدي، لا على الفلسطينيين فحسب ،بل على اللبنانيين أيضًا. فعلى الرغم من أن الرواية ذات الطابع الإيديولوجي تقلل في العادة من التركيز على العالم الداخلي للشخوص، فتفتقر بذلك للحسّ الدرامي، نجد الكاتب بهاء طاهر يولي هذا الجانب المهم كبير عنايته، وقد تُسْفر المقارنة بين " الحب في المنفى " و " نقطة النور" عن نتيجة مغايرة؛ فهو في" نقطة النور" أكثر احتفاءً باسْرار الشخوص، وهواجسهم، وعوالمهم الخفية.

الطابع الحواري

والذي لا شك فيه، ولا ريب، أن اللغة التي طغت على هذه الرواية هي لغة الحوار. ولأن السارد هو البطل نفسه صاحب ما وصفناه بيوميات المنفى، فقد جاءت لغة الحوار متجانسة في أغلب الأحيان، لأن أكثر شخصياتها من الأجانب. وهو مضطر للتصرف في أقوالها مترجما الحوار بين الحين والآخر للغته هو. ها هو مثلا يتحدث عما جرى بين الراوي وبريجيت ذات موقف قائلا: " تركتني أمام باب ذلك المقهى .. مقهانا. وقالت إنها ستتركني. إنها تخشى أن تكون أحبّتني .. وقتها وقفتُ في الطريق مزروعا كواحدة من تلك الأشجار .. لا أسمع ، ولا أبصر شيئا غير تلك الكلمات. أخشى أن أكون أحببتك .. " [29]

وعندما يستخدم السارد الهاتف يضطرّ المؤلف لإضفاء السمت الذي يتجلى في لغة الحوار والتواصل عبر هذه الأداة. فهو في مكالمته مع ابنه خالد يقول " وعليكم السلام يا خالد. أمال فين هنادي؟ ماردَّتْش عليَّ الأول ليه زيْ العادة؟ هي قاعدة جنبي. وحاتكلمك حالا. أصلها زَعلانه. زعلانه مني؟ لأ. مني أنا " [30] يطغى هذا الأسلوب أيضًا على المكالمة الطويلة بين السارد وإبراهيم المحلاوي. بيد أن فيه فرقا مردُّه لكون المحلاوي صحفيًا يملي على الراوي ما ينبغي له أن يكتبه، وهو في بيروت " اختطف إبراهيم السماعة. قال وهو يحاول أن يكون هادئا . هل كتبتَ كلَّ ما قلته لك؟ نعم. تقريبا كله. إذن اكتب هذا. في مدخل المخيم بيتٌ لصاحب محطة البنزين أعرفه. اسمه مقداد. ذبحوه. وذبحوا أسرته . أولاده. وبناته. وأحفاده. وأزواج البنات. كلّهمْ ذبحوهم ذبحًا. أحصيت بنفسي أربعين جثة في بيت المقداد. " [31]

وهذه الأمثلة على قلتها، في هذا الفصل، تفصح عن أن بهاء طاهر في روايته هذه مختلفٌ عنه في رواياته الأخرى. فعلى الرغم من حرصه البين على تجانس اللغة، والأسلوب في الحوار، لكون السارد واحدًا، إلا أنه لم يفوت الفرص التي تسمح بتغيير هذا التجانس من حين لآخر، مستهدفا من ذلك إضفاء التنوع على الحوار تمثيلا للشخوص التي تتكلم، ومراعاةً لطبيعة الموقف الذي يجري فيه الحوار. فهو، عن طريق الهاتف يختلف عنه في الحوار المباشر، وعن طريق الخطاب الذي يجري إلقاؤه في تجمع مختلف عن الخطاب الذي تتبادل فيه الشخوص الآراءَ في المقهى، أو في أيّ مكان آخر. وفيما عدا ذلك يجد القارئ في المحكيات السردية، وفي شرائح الوصف، والتحليل النفسي، ما يبحث عنه من ارتقاء بلغة السرد الروائي.

جماليات المكان

ففي إشاراته المتكررة للمكان يرسم المؤلف لوحاتٍ جمالية تراها العين كما لو كانت تشكيلا بصريًا بوساطة الكلمات. يقول الكاتب في واحد من تلك المشاهد الكثيرة: "كانت الأشجار على جانبي ذلك الحيّ الهادئ قد شحبت خضرتها، ووشَّتها الأوراق اللامعة الصفراء، والطرية، متوهجة في الشمس، وكل شجرة زهرة عملاقة مزخرفة بالألوان الخضراء الباهتة، والخضراء المصفرّة، والصفراء والبنية المشربة بالحمرة، والمفضَّضة وألوان أخرى لا أعرفُ وصفها، وسط ذلك العيد الخريفي. كان الهواء يدفع ببعض الأوراق فتتطاير ببطءٍ مثل فراشات مذهبة قبل أنْ تستقر على الأرض.. قبل أن تنضم إلى سرب هاجع آخر يصنع دائرة حول جذع الشجرة. ويرسم تحتها صدى شجرة أخرى صفراء، ترتعش في الهواء، فيُصدر احتكاكها صوتا صغيرًا خشنًا يدغدغ الحواس . " [32]

فمثل هذه الرقعة الوصفية، علاوةً على أنها تريح القارئ من متابعة الحدث عن طريق السرد الزمني، إذ يتوقف لتأمل هذه الصورة التي تشبه رقعة رقش عربي، لا تخلو عناصرها من مواد زخرفية؛ أشكالا تارة، وألوانا تارةً أخرى، وأصواتا تارة ثالثة. وهذا في ظنّنا منتهى ما يمكن أن تتصف به لغة الرواية من شاعرية لا تفسد السرد بل تغنيه، وترتقي به إلى مستوى الإبداع الشعري، وإنْ كان نثرًا.

قالت ضحى وحقيقة سيد القناوي

من المفارقات الغريبة في " قالت ضحى " [دار الآداب، بيروت: 1999] لبهاء طاهر أن العنوان، مع أنه يوحي بدور أساس لضحى، إلا أن من يقرأ الرواية يتوصل لنتيجة أخرى. فالدور الذي تؤديه ثانوي بل هو أقل من ثانوي

والدور الرئيسي الذي يحتل موقع البؤرة في الحكاية هو دور سيد قناوي إلى جانب السارد الذي يأتي دوره في المرتبة الثانية.

يعود بنا المؤلف إلى بداية ستينات القرن الماضي عندما بدأت حكومة الثورة – ثورة 23 يوليو- تتخذ قرارات التأميم، والتحول من النظام الإقطاعي إلى الاشتراكي، أو اللارأسمالي بكلمة أدق. وسيد مواطن مصري متزوج ولديه أولاد، وهو صعيديٌ في الأصل من محافظة قنا. ذاق هو وأسرته الأمرَّين من الباشاوات، وملاكي الأراضي، حتى إنه - وقد بلغ من العمر ما بلغ - ما يزال يذكر كيف صفعه أحدهم لأنه لم يترجّل عن ظهر الحمار كأبيه عندما رأى أحد الباشاوات ما شيًا من غير عرَبة أو دابة.

يعمل سيد هذا مناديا في موقف لسيارات الأجرة، مقابل قروش، والكل ينهره. خد يا ولد يا سيد، روح يا وادّ يا سيد، يا واد ياسيد، تعال[33]. ضاق ذرعًا بهذا العمل فسعى للتخلص منه والبحث عن عمل في الوزارة، فجاء إلى السارد – وهو خريج كلية الحقوق، ويعمل في قسم التدريبات الإدارية والمراقبة، وطَلب منه أن يتوسَّط له ليعمل في الوزارة أيّ عمل كان. فوعده أن يتكلم مع حاتم بشأنه. فوعده حاتم خيرًا. وتشعَّب الحديث مع هذا ليذكره بموضوع البعثة التدريبية لروما، وهي تقتضي أن يسافر لبضعة أشهر يتلقى بعدها مكافأة مالية تضاف لمرتَّبه فتساعده على توفير المتطلبات الدنيا لزواج أختيه سميرة وسعاد. قال له حاتم: تأخُّر البعثة سببه قصورٌ منك، لأنك لا تسعى لذلك. وَسِّط ضحى. ثم تابع " هذه السيدة مَسْنودة. عُيِّنت بمكافأة كبيرة خارج الكادر. وبقرار من وكيل أول الوزارة [34]"

كانتْ ضحى هذه مثلما يتذكر السارِدُ رفيقته في المكتب، وهي تجيد عدة لغات كالإنجليزية والفرنسية والإيطالية. وتميل لقراءة الروايات، فقد ذكر أنها كانت تنكبُّ على قراءة رواية الأمَل لأندريه مالرو[35]. ومنذ ذلك الوقت الذي

تكلم فيه مع حاتم عن سيّد تقاربا، ولا يكاد السارد يعرف لماذا. فقد اعتادا مغادرة المكتب يوميًا معًا، والسير مسافة قبل أنْ يفترقا هو للأوتوبيس المتجه للعباسية حيث المنزل، وهي لحيّ الجزيرة [36] .ثم يتكرر الحديث عن لقاءات تجمع بينهما في مقهى، أو في حديقة لا تعوزها النباتات والزهور ونوافير المياه. ومع أن ضحى متزوجة إلا أنّ السارد لم يبالِ بذلك. وذات يوم أخبرته بما يحتله زوجها شكري من مكانةٍ في نفسِها، فهو " أقربُ إنسان لديها "كان واسع النفوذ قبل الثورة، وكان يعمل في الوزارة، لكنهم استغنوا عنه، وأحالوه للمعاش، وصادروا ما يملكه من أراضٍ. لجأ بعد هذا للقمار ليعوّض ما خسره. فهو على رأيها " يحاول أنْ يسترد بالحظ ما خسره في التاريخ " [37] ولا يخفي السارد إعجابه بضُحى، من حيثُ كونُها سيدةً تتمتع بجمال خارق، ولا يستطيع من يقع بصره عليها إلا أنْ يهيم بها، اللهم إلا سيد قناوي، الذي اتخذ منها موقفا آخر منذ رآها للمرة الأولى في المكتب. واتّسمت علاقته بها بالمشاحنة، وبصفة خاصة بعد أنْ أحرز الإعدادية، وغدا موظفًا في الوزارة، لا ساعيًا من السعاة[38] الذين لا يحترمهم الآخرون.

يتصدى للفساد

بانضمامه للعاملين في الوزارة بدأ سيّد يثير المشكلات، انضم لنقابة المستخدمين، وخاض الانتخابات وأصبح عضوا في مجلس النقابة. وتبعا لذلك راح يتبنى قضاياهم، مطالبا بإنصاف المستخدمين الذي تحسم من رواتبهم أيام الجمعة. و لا يفتأ يذكـّر كلا من حاتم، والسارد، وضحى، بأنه مع الحكومة. وأنه يعمل بشعارات الرئيس عبد الناصر: محاربة الفساد، وإنصاف المظلومين. إلا أنَّ سيدًا هذا لم يكن يتوقع استدعاءه للخدمة العسكرية. وما هي إلا أسابيع حتى تم إنفاذه إلى اليمن مع الجنود للقتال إلى جانب الثورة ضدّ الإمام البدر وجنده.

في الأثناء حان وقت السفر إلى روما. وفوجئ السارد بضحى تسافر معه؛ فهي الأخرى تحظى بتلك البعثة التدريبية. وكانت العلاقة بينهما قد تطوَّرت كثيرًا. وقال لنفسه مرارًا إنه غارق في حبها حتى(شوشته) وحاتم قال له شيئا كهذا " يا رجلُ. أنا أعرفك مثلما أعرف نفسي. أنت غارقٌ في حبها. وعمك حاتم لا يخفى عليه شيء. " [39] وفي فلتة من فلتات اللسان كشف عن هذا، وذلك عندما عرضت عليه شقيقته سعاد فستانا جديدًا لإبداء رأيه فيه، فقال " لا يناسبك هذا اللون يا ضحى " فضحكتْ، ونظرت إليه قائلةً: ياه. من .. من.. هي الست .. ؟ [40]

ويُلاحِظ السارد على ضحى أنها هي الأخرى تحبه، وذلك واضح في التماع عينيها "كنت أرى وأعرف. هذا المساء فقط أعترفُ لنفسي أني أنا أيضا أحبك " [41] ولكنّ هذا الحبَّ تراجع في أثناء وجودهما في روما. على الرغم من أنّ كلا منهما ازداد معرفة بالآخر. عرفتْ مثلا أنه وحاتم درسا في مدرسة واحدة. وفي كلية واحدة. وتخرجا في دفعةٍ واحدة. وأنهما كانا شقيَّيْن، لا تفوتهما مظاهرة.[42] وأنه ضعُفَ مرةً وكاد يشي بمن حرضوهم على التظاهر. أما حاتم فبعد الثورة انضم لهيئة التحرير. وأما هو فقد عزف عن النشاط السياسي عزوفا، لأنه " ليس كبيرًا بما فيه الكفاية " [43] ولكنَّ هذا الذي ليس كبيرًا واجه الإيطالية باولا بحسم عندما خاطبته بإنجليزية ركيكة قائلة: أنتم في مصر اشتراكيون. تطردون الأوروبيين. وتذبحون اليهود. إلى غير ذلك من أقوال راجت عن مصر في تلك الحقبة، فرد عليها ردًا حازمًا، وقال: عندما كنتم أنتم في أوروبا تذبحون اليهود كانوا عندنا مواطنين عاديين، وأكثر من عاديين. كانوا يملكون ثروات هائلة، ومنهم باشواتٌ، ووزراء. " [44]

وتبدو علاقة السارد بضحى علاقة لا تختلف عن علاقاته بغيرها من نساء عرفهنّ قبلا. وبما أن تلك العلاقات انتهت بالإخفاق، فإن علاقته بضحى لم تكن

أحسن حالا، ولا مآلا. فعندما عادا من البعثة، وجدا في انتظارهما حاتمًا، وشكري، زوج ضحى، وسميرة. وفي الوزارة وجد سيدًا على كرسي من الكراسي الخاصة بالمعاقين. وفُجع بذلك. لكن سيدًا قال ببساطة " يا أستاذ، أنت المفروض أن تبارك لي. سآخذ تعويضًا كبيرًا. يكفي لأنْ أبني بيتا للأولاد. سيعطونني أولوية في قرْعة الحج. سيركبون لي ساقا يقول الأطباء إنها أحسن من الطبيعية. . ابتسمتُ. وقلتُ: كلُّ هذا لا يساوي تضحيتَكَ يا سيد". [45]

ما جرى في اليمن

وعودًا على بدء، يحاول سيد أن يقول الحقيقة عما شاهده في اليمن. اقترب من السارد الذي يؤدي في هذا الموقف دور الشاهد، وهمس في حذر: " رجالنا بعضُهم حارب كالرجال. وبعضهم..كانوا يشحنون الطائرات بالثلاجات والغسالات والسجائر الأجنبية إلى مصر. هؤلاء في ساعة الجدّ... ولم يكمل" [46]

وهذا الحوار له ما له من تبعات لاحقا. فإذا تجاوزنا هذيان السارد بعد رؤيته حاتما يقبّلُ ضحى في مكتبه، وتجاوزنا ما علم به من فتور العلاقة بينها وبين شكري، ونقلها بقرار من وكيل أول الوزارة لمكتبه، وقطع علاقته بحاتم الذي خانه في أقرب الناس، واعتذر له في نهاية الأمر، إذا تجاوزنا هذا كله، يأتي الاهتمام من طرف سيّد الذي كشف النقاب عن صفقة فساد ظنّ لأول وهلة أنها ستودي بوكيل الوزارة في ستين داهية." فعمال الوزارة يبنون فيلا له، وساعات عملهم تلك تحسب ساعاتٍ إضافية تُصرف عنها الأجور من ميزانية الوزارة. " [47] وفي هذا الموقف يتذكر سيّد كلمات الرئيس التي يلح عليها في كلّ خطاب: يجب أن نحارب الفساد. وسلطان بيك، وضحى، يتقاضيان الرشوة، وبدَلاتِ اجتماعاتٍ وهمية. ويخبر السارد عن إدارة ضحى للقمار في بيتها " قلْ

للأستاذ حاتم ألا يذهب ليلعب القمار في بيت مدام ضحى. البوليس على علم بما تديرهُ. بيتها تحت المراقبة الآن ." [48]

وحصحص الحق

يؤدي سيد قناوي الذي ظهر في بداية الرواية بصفة ولد، لا قيمة له، ولد هامشي، بدور ثانوي، دورًا أساسيًا إذ يوصف باليساري الذي يخشاه وكيل أول الوزارة. وعلى الرغم من ردع السارد له بسبب تدخلاته هذه، إلا أنه يواصل ملاحقة الفاسدين. ففي " صباح أحد الأيام جاء إلى السارد، وكانا على موعد، وهو مبتهج، وقال بسعادة: صاحبك سلطان وقع، وصاحبتك ضحى. " [49] والوقوع - ها هنا - معناه أنَّ دليلا توافر لإدانتها بالفساد. فقد صُرف مبلغٌ كبيرٌ على رحلة وهمية لمستخدمي الوزارة إلى بورسعيد. وفي ذلك إيصالاتٌ، وفواتير، بمبلغ 5000 جنيه، مع أنّ الرحلة لم تتمّ، والمستخدمون لم يغادروا القاهرة. " الرحلة يا أستاذ لم تخرج أصلا. لم يذهب أي عامل لبورسعيد، سألتهم واحدًا واحدًا. لم يذهب أحدٌ منهم ". [50]

ويضاعف سيد جهوده لإدانة الاثنين، إلا أنهما أقنعا العمال بتغيير أقوالهم، والزعم بأنّ الرحلة قد تمت مثلما ذكر في الإيصالات، والفواتير. وفي تحقيق النيابة كادت جهود سيد قناوي تذهب أدراج الرياح، بل كادت تدينه بتهمة القدح، إلا أنّ تحقيقا آخر تقوم به وكالة السياحة أثبتَ أنّ السيارات في ذلك اليوم لم تقم بأيّ حركة، ولم تنقل عمالا، ولا غيرهم، لا لبور سعيد، ولا لغير بورسعيد. مما أوْجب إلغاء التحقيق السابق، وإعادته من جديد. وقد وجدَ سيّد في هذا نصرًا على الظالمين " أتعرف يا أستاذ بماذا دعوتُ الله وأنا ممسك بأستار الكعبة؟ دعوته.. وكرَّرْت الدعوة أنْ ينصرني على الظالمين. وها أنت ترى .. من كانَ يتوقّع أنْ يظهر الحق؟ [51]".

حقيقة القناوي

من هذا يتضح أن سيدًا هو الشخصية الرئيسة في الرواية لا ضحى، ولا السارد، الذي يؤدي في الكثير الأعمّ من المواقف دور الشاهد. أو همزة الوصل بين الشخوص. أو الشاهد على ما يعتري الثورة من فساد ورَشوة. ومن تثبيت للعهد السابق تحت مسمَّيات منها: حفظ الاستقرار، أو حماية مكتسبات الثورة، أو مصلحة الشعب. وهي شعاراتٌ اسْتُخدمت لإضفاء الشرعية على الفساد المؤقّت إلى حين تتحقق فيه أهدافُ الثورة. وفي مثل هذه الظروف يصبح كلّ من يطالب بالعدل، أو نظافة اليد، يساريًا، أو عدوًا للشعب، مثل سيد قناوي الذي ضحَّى بإحدى ساقيه في حرب اليمن، فيما كان الآخرون يتقاعسون عن القتال، مشغولين بالمهرَّبات، أو استغلال النفوذ، أو القمار، والسطو على المال العام. وهذا التطوير في شخصية سيد لم يجئ بطريقة فجّة أو عشوائية كالطرق التي يتبعها أنصاف الموهوبين. وإنما جرى بالتدريج البطيء الذي يقنع القارئ. فنحن نتقبل تخلى سيد عن عمله مناديا في موقف سيارات. ونتفهم توقه للعمل في وظيفة يعامل فيها بقدر قليل على الأقل من الاحترام. ونتقبل طموحه ومتابعته الدراسة ليظفر بالإعدادية، لأن في هذا زيادة ملموسة في تأهيله، وفرصة للارتقاء بوظيفته، وذلك غير محظور على من هو في مثل مكانته، بصفته مواطنًا مصريًا من الطبقة المهمشة. ونتفهم استدعاءه للتجنيد في ظل الطوارئ الذي كان عند قيام مصر بمساندة الشعب اليمني في ثورته ضد التدخلات الخارجية. وهذا كله لا يجد القارئ فيه خطوة واحدة مفتعلة، أو مفاجأة، أو تجري بلا سبب. وأخيرا كشفت تصرفات سيد عن معدنه الصافي الذي يتصف به المصري النقي الذي لا يقول إلا الحقيقة، ولا خبرة لديه بالرياء، والمداهنة، والنفاق. ولذا، ما إن عاد إلى وظيفته في الوزارة، حتى وجدناه يواصل ما ابتدأه قبل مغادرته لليمن، على الرغم من فقدانه إحدى ساقيه،

وتوصَّل في نهاية الأمر، وبإصراره، وعناده، لإدانة الفاسدين. لهذا قُلنا في مستهل هذا الفصل: إن سيدًا هو الشخصية الرئيسة في الرواية لا ضحى، ولا السارد، فهو في هذه الرواية يمثل الضمير النقي للمصري الذي لا يمكن إفساده، أو تمرير الفساد من أمامه وهو صامت. فسيد القناوي في هذه الرواية شخصية لا تخلو من البعد الرمزي الذي يسوغ تعميمه على الأكثرية المسحوقة في المجتمع المصري في ذلك الحين.

واحة الغروب: الحاضر في صورة الماضي

فوجئ محمود عزمي، أحد العاملين في الأمن المصري، باستدعائه لدى كل من الأميرالاي سعيد، وهارفي، ناظر الداخلية، لتبليغه بقرار تعيينه مأمورًا على واحة سيوه. دون أن يؤخذ رأيه في هذا التعيين. فقد كان الرجلان يظنّان أن محمودا سيُسر بهذ الترقية، مع أنه لا يريد هذه الوظيفة. وهو على يقين من أن هذا التعيين هدفه إبعاده من المحروسة لسببين، أولهما ما لوحظ عليه من تأييد لثورة أحمد عرابي، والثاني أنه لا يحبّ الإنجليز[52]. والمعروف أن من مهام المأمور الأساسية جمع الضرائب، ثم إرسالها بحماية عسكرية للقاهرة. وهذه المهمة صعبة جدا لأن سكان الواحة معروفون بالغِلظة، والعناد، ولا يذعنون لأيّ سلطة، وكثيرا ما يأبون تقديم الخراج من الحبوب والزيت والتمر، وقد سبق لهم أن قتلوا مأمورًا تلوَ مأمور.

وما الذي يريده محمود من هذا المنصب الجديد إذا كان يعيش في القاهرة في رخاء، منعما في منزل أبيه الفخم، ويقضي لياليه في المقاهي والملاهي والحانات ويعاشر الجواري. وقد أبدى منذ صغره ميلا للثورة. وتردَّدَ لمقهى متانيا، واستمع لأحاديث جمال الدين الأفغاني، الذي لا يخفي نقده للخديوي، ولا نقده للإنكليز. ولا يفتأ ينشر هذه الانتقادات في صحف مصر كالمقطم،

والطائف، والتجارة. وكلما أغلقت الحكومة صحيفة انتقل بمقالاته لأخرى [53]. ومحمود هذا رمت به الأقدار ليكون في الشرطة. فقد كان يأمل أن يكون في الحربية. ومنذ التحق بها وهو يكره هذا العمل، ويكرة البذلة التي يرتديها وهي زيّ الشرطة الرسمي[54].

كاترين

لا مفرّ إذا من تنفيذ قرار الكريهَيْن؛ الأميرالامي سعيد، وهارفي. وفي رحلة إلى إسوان كان قد التقى للمرة الأولى بكاترين. بريطانية وقعت في غرامه. أحبَّت محمودا هذا، ولكنه ازورَّ عنها بدايةً ظنًا منْهُ أنها إنجليزية. ولكنها تودَّدْت إليه وأفهمته أنها إيرلندية. وأنها مثله تكره الإنجليز الذي يحتلون بلادها مثلما يحتلون بلاده. (ص20) وهكذا جمع بينهما الظلم. وما هي إلا أيام معدودات حتى كان الاثنان في طريقهما إلى مأذون شرعي في القاهرة، وعقدا قرانهما [55] وسط دهشة المأذون.

كانتْ كاترين هذه متزوّجة من مايكل الذي توفي بعد سنوات من عشرة سادها الشقاق والتوتر. وجاءت إلى مصر كأي امرأة محبة للآثار، ومتابعة البحث. ويبدو أن والدها رسَّخ لديها هذا الميل فقد كان معجبا بالشرق، ويعده مستودعا لا ينضب للتاريخ[56]. وبالموازنة بين السعادة التي توافرت لها مع محمود، والتعاسة التي عرفتها في سنواتها العجاف مع مايكل، يتضح لها الفارق الكبير بين هذا المصري[57] وذلك الذي بادلته كرها بكره، وقسوة بقسوة. فكل تجاربها الجسدية مع مايكل كانت فاشلة خلافا لتجاربها مع محمود [58].

سُرَّتْ كاترين، خلافًا لزوجها، بالوظيفة الجديدة في واحة سيوه. كأنّ الله استجاب لدعائها فيسر لها طريقا تتابع فيها البحث عن مقبرة الإسكندر الأكبر. أما محمود، فكان عليه أن يتوقع الأسوأ. فسكان هذه الواحة غلاظ القلوب،

منقسمون على أنفسهم، لا تكادُ تهدأ الحرب بينهم حتى تندلع حرب أخرى. وجمع الضرائب في مثل هذه الحال شيء دونه استخدام السلاح في بعض الأحيان. وهكذا ما إن حان موعد سفر الزوجين من المحروسة للواحة حتى جهّز كل منهما نفسه. محمود اتخذ ما يكفي من إجراءات السلامة والأمان والدفاع عن النفس. وكاترين ما يكفي من الكتب والنشرات والخرائط التي تساعدها على التوصل لدليل يؤكد ما تقتنع به على سبيل الافتراض، وهو أن قبر الإسكندر جرى نقله برفاته من بابل والإسكندرية إلى سيوه.

الشاويش المُسانِد

في السياق تبرز شخصية جديدة، ونعني بها شخصية الشاويش إبراهيم الذي سبق له أن شارك في إحدى الحملات العسكرية على الواحة. ووجد فيه المأمور مساعدا ومساندا لا يخلو من إفادة. (59) وذلك بفضل معرفته بطباع السيويين أولا، وما جبلوا عليه من مكر، علاوة على الترجمة من اللغة التي يتكلمون بها إلى العربية ثانيا. وهذه المساندة ضرورة. فمن الانطباع الأول تأكد محمود عزمي أن أهالي الواحة ينظرون إليه، وإلى زوجته كاترين، نظرة عدائية. فالداخلية هي التي تعين المأمور، ويتحكم الإنجليز بالداخلية. وكاترين أجنبية، ولا بد أنها إنجليزية، وقد جاءت معه لتنهب الآثار. وليست لديهم قناعة باختلاف الإيرلنديين عن الإنجليز، ولهذا وضعوها في رأس القائمة السوداء.

تعدد الأصوات

في هذه الرواية ينحو بهاء طاهر نحْوَ تعدد الأصوات، أو رواية زوايا النظر point of view فالفصل الأول بعنوان محمود والثاني بعنوان كاترين. وفيه نجد منولوجا مطولا تروي فيه شيئا عن شغفها بالصحراء وبالرمال، وبالبدو، والتجار، والارتحال في قوافل ليلا، ونهارًا، تحت أشعة الشمس.

ولا تخفي – في الوقت نفسه - خشيتها من السيويين. ونظرتهم التي لا تخلو من ريبة ومن اتهام غامض لكونها سافرة الوجه، وترتدي مثل الرجال. ويتجنّبون الحديث إليها ويكتفون بالسؤال عنها [60]. وقد عجبت من تحذير الشاويش إبراهيم لها، وأنها ينبغي ألا تأمن لأجلاف سيوه، ولا سيما أولئك الذين يوصفون بالزجالة، علاوة على الأجواد، وهم وجهاء القبيلتين الشرقية والغربية (ص61).

الشيخ يحيى

يستثني الراوي واحدًا هو الشيخ يحيى. الذي يسرد بصوته شيئا من غرائب هذه الواحة، وزعمائها الأجواد، ولا سيما الشيخ صابر، الذي درس علوم الدين في جامع الزيتونة بتونس. ويتباهي بما لديه من بصيرة بفضل الكتاب الذي يُعرف بكتاب النبوءات التي لا يعلمنَّ أحد من أين أتى بها [62]. ولهذا يعدُّه الشيخ يحيى من مدّعي الحكمة، مع أنه لا يقل طيشًا عن بقية الأجواد. فهو يحذّر من المأمور قبيل أنْ يعرفه، ويناصبه العداءَ، ويحرض ضده. في حين أن الشيخ يحيى يدعو للتأني، والتفكير برويّة، فليس من مصلحة أحد معاداة المأمور، قبل أنْ يُعرف خيرُه من شرّه [63].

وفي الوقت الذي تلوحُ فيه التهديدات يتلقى المأمور بلاغا من ناظر الداخلية الإنجليزي بضرورة الإسراع في جمع الضرائب. وفي وسط هذه المخاوف تغادر كاترين المنزل إلى خرائب جبل الموتى، وآثار المصريين القديمة، بحثا عن أي أثر ذي علاقة بمقبرة الإسكندر[64]. ومحمود تنشال عليه الذكريات التي تعود به لزمن مضى كان يصغي فيه لخطب أحمد عرابي، ويعيش حكاية حب مع نعيمة التي هربت من البيت[65]. وفي زيارة كاترين للمعبد الروماني في الجبل المذكور لم تر للأسف غير الأطلال.[66] وكانت قد قرأت شيئا عن هذا المكان الذي يُعرف بمعبد آمون وأنَّ له علاقة بالإسكندر، إلا أنها لم تجد

ما يؤكده.[67] وفي الأثناء مرت كاترين بنبع ماء قيل إن اسمه عين الشمس. وهي العين التي ورد ذكرها في الحديث عن مرور الإسكندر بالواحة مع حاشيته الكبيرة[68]. ولا ريب في أن بعض ما شاهدته رسّخ لديها فرضية أن الإسكندر وقبره في سيوه. وتأمل العثور على أثر مادي يؤكد هذا.

الإسكندر

في فصل تالٍ بعنوان الإسكندر[69] يلجأ المؤلف لتقنية عجائبية وتاريخية في آن، إذ يبتعث على الورق شخصية الإسكندر الكبير، ليروي لنا بصوته، لا بصوت الراوي، ما كان من شأنه من الميلاد إلى الوفاة، دون أن يغفل عن فتوحاته في الشرق والغرب، ولا عن ذكر انتصاراته على الفرس[70] وعلى غير الفرس. ولا عمّا فعله ببابل وغيرها من مراكز الحضارات. ولا عما بناه من المدن، أو دمّره، وهو في طريقه عائدًا من أسيا إلى أفريقيا. ولا يغفل أيضا عن ذكر علاقاته بالنساء، وهيامه بالشراب، وشغفه بالخمر، ولا ينسى أنْ يذكر بنفسه أنه من نسل الآلهة، وقد اجتمع فيه ما لم يجتمع في غيره. فهو ابن الإله زيوس رب الأرباب عند الإغريق، والإله آمون رب الأرباب عند قدماء المصريين[71]. ولم يفته أن يذكر بنفسه مروره بسيوه. ويتّضحُ من هذا الفصل أنّ المؤلف تتبّع في المصادر التاريخية المختلفة شخصية الإسكندر والمرويات الكثيرة المتعلقة بها، ومن الأسْماء التي وردت على لسانه ما ينمّ عن أنّ الرواية لدى بهاء طاهر تحتاج - لا سيما إن كانت ذات صلة بالتاريخ - لما يشبه البحث، والتقصي، واقتباس الأخبار، والمرويات، من مظانها الأصيلة، وليس ممّا يُقال، أو يُشاع.

تحولات

في مستهل القسم الثاني من واحة الغروب تتساءل كاترين عن أزمة محمود، الذي ما فتئ يعد نفسه مغضوبًا عليه لماضيه الوطني، أيام الثورة[72]

ولهذا اتصفت أيام زواجهما الأولى بالشَجَن. وجاءه ما زاده شجنا، وهو كونُ المخبرين في سيوه أكثر من السكان على رأي الشاويش إبراهيم[73] . واعترف في لحظة صدق أنه خان وطنه عندما تغاضى عن طلعت وشريكه الإيطالي، وخان الشاويش إبراهيم عندما لم يحم بنفسه الصبيّ محمود من الحجارة [74]. وهكذا أصبح لعذاب الضمير عنده مصدران. وهذا شيءٌ تعاني منه كاترين أيضا بذهابها وحيدة إلى معبد آمون، مستفيدة من مساندة الشيخ يحيى، على الرغم من حذَر الأجواد. وزاد الطين بلة أن مغامرتها تلك ظلت بلا فائدة[75] وقد تحققت رؤيتها المنامية عن فيونا، والإسكندر، بوصول خطاب من شقيقتها تخبرها فيه بقدومها إلى مصر، وأنها وصلت الإسكندرية. وتودّ المجيء لواحة سيوة لما ذكر من أن الطقس الدافئ فيها يمكن أن يكون فيه شفاؤها من المرض.

وفي الأثناء فوجئت كاترين بمليكة التي توفي زوجها (معبد) من أيام. وظنَّت كاترين أنها تريد بها شرًا. ونظرا لصعوبة التواصل بينهما بسبب اختلاف لغتي الكلام، انتهت الزيارة بمشاجرة غادرت مليكة على إثرها وهي في سورة من الغضب. [76] والمشكلة أنّ مليكة هذه أرملة، ولا ينبغي لها، وفق ما تؤمن به الواحة، أن تغادر المنزل، أو تبدل ثيابها، أو تستحم، إلا بعد 4 اشهر و 10 أيام، وإلا فهي (غولة) تجلب اللعنة للجميع. وفي هذا السياق يتدخل صابر زعيم الأجواد ويدعو لمعاقبتها، والاستنجاد بالسَحَرة لتجنب الكارثة [77]. وفي الفصل الموسوم بصابر يُذكر ما يُحتمل أن يفعله الأهالي بأرملة كهذه. وفي الاجتماع الذي عقد في بيته تقررت معاقبة الغولة، والتخلص من المأمور وزوجته، مثلما تخلصوا من العمدة السابق يوسف قبل أن يهنأ بمنصبه عامًا واحدًا[78] .

اليوزباشي

وتزداد الأمور تعقيدًا بعد تلقي المأمور خطابا من ناظر الداخلية يحثه على الإسراع في جمع الضرائب. فيما ترفض العشيرتان تقديم ما عليهما من خَراج. وعلى الرغم من أن الشيخ يحيى بذل مجهودا كبيرا لخفض التوتر بعد حادثة (الغولة) إلا أن جهوده ذهبت أدراج الرياح. فقرر هجر الواحة، والاعتزال في حديقته [79]. وزاد الطين بلة قدوم اليوزباشي وصفي نيازي في صحبة فيونا شقيقة كاترين في قافلة تضم عددا من العسكريين. وهذا اليوزباشي صغير السن، شركسي، يطمح في أن يحتل موقع المأمور. ومن اللقاء الأول لهما اكتشف محمود أنّ طلعت بيك وراء اختياره مرافقا لفيونا نكاية به. وقد حظي بإعجاب فيونا لما يظهره من اللطف لكنه لم يستطع إخفاء حقيقته عنها طويلا، فسرعان ما تبين أنه لا يستحق الإعجاب. فعلاوة على ما نقله الشاويش عن تآمره مع بعض الأجواد للتخلص من المأمور وزوجته كاترين، سمعته يدافع عن احتلال الإنجليز لبلاده، تقول " يستحق أكثر من التأنيب. يكاد يدافع عن احتلال الإنجليز لبلاده. أي عار! " [80] وعندما ذُكر أمامه أن والد كاترين كان يعلق صورة أحمد عرابي في مكتبه بدبلن، قال ساخرا " إذن فهو لم يكن يعلم أنّ عرابي خان مولاه الخديوي، ونشرالفوضى في البلاد. لكن تمرده لحسن الحظ انتهى بهزيمة منكرة " [81]. وكأنّ عذاب الضمير الذي يعاني منه المأمور لا يكفيه، فجاءه هذا ليضاعف همومه، ويزيده هما جديدا. يخاطب نفسه قائلا " لا ينفع في هذه الدنيا أن تكون نصف طيب ونصف شرير. ولا أن تكون نصف شجاع ونصف جبان. ولا أن تكون نصف وطني ونصف خائن . " [82] " فما الذي أفاده من هذا المنصب؟ " منذ جئنا إلى هذه الواحة انكسَر شيءٌ لا أعرف ما هو. انتهى ها هنا نهار علاقتنا إلى غروب. تفتت زواجنا مثل الرمال. ثم بدَّدْته كله عاصفة مليكة " [83] .

الشيخ يحيى

عندما تفاقم الوضع الصحي لفيونا اضطر المأمور، وهو على هذه الحال، للاستنجاد بالشيخ يحيى؛ فهو النموذج الوحيد في سيوه الذي يمكنه التعامل معه، وهو آمن. لكن الشيخ كان قد هجر الواحة، واعتزل في بستانه مثلما ذكر. شكره المأمور من بعيد، لأنه بعث إليه بخبر عن المؤامرة التي كاد ينفذها كل من صابر واليوزباشي ضده [84]. وشكره أيضا على جهوده التي رافقت إشكالية مليكة (الغولة) على الرغم من أنها لم تنقذها من الموت. ومع أن الشيخ لم يقابل المأمور وجها لوجه، إلا أنه فاجأ الجميع بإرسال بعض الأدوية، والأعشاب، مع زبيدة، مما أقنع المأمور بأن الشيخ قديس، ووليٌ من أولياء الله، وإنْ كان ينكر هذه الصفة لنفسه، فقد نهر الشاويش إبراهيم مرارا لمخاطبته إياه بكلمة مولانا. [85] بيد أن العلاج لم يكن ذا نفع كبير. صحيح أن السعال القوي الذي كان يعتادها قد تراجعتْ نوباته إلا أنه لم ينقطع. [86] وقد تبين لاحقا سر اهتمام المأمور بصحة فيونا، وهو ميله إليها ميلا يقابله شعور باللامبالاة تجاه كاترين. فعلاوة على أن فيونا أكثر جمالا، فإن آراءها أقرب لآراء محمود. وهما من حيث الطباع أقرب ما يكونان لزوجين متحابين. فهي تمقت الاسكندر لكثرة ما سفك من الدماء، ودمر من مدن. أما حرصه على توحيد الشرق والغرب الذي يعجب كاترين، فلم يكن رغبة نبيلة، وإنما كان هدفه أن يجعل منها عبيدًا في امبراطوريته. تمامًا مثلما كانت إنجلترا تدعي نشر الحضارة في العالم من إيرلندة إلى الهند مرورا بمصر، وإلى ما لا ندري، طمعًا في استعباده[87].

سيناريو

وأخيرا عثرت كاترين على نقوش، وكتابات، في معبد زيوس- آمون وتمكنت بعد لأي من تأليف السيناريو الآتي . فقد أراد خلفاء الإسكندر تنفيذ

وصيته بدفنه إلى جوار أبيه فيليب في واحة آمون. وبنوا عربة كبيرة تجرها عشرات البغال، ثم نقلوا جثمانه من بابل في رحلة استغرقت سنتين. واستقبلها ملك ممفيس. وعندما نقل العاصمة من الجنوب إلى الشمال نقل الضريح إلى الإسكندرية على كثب من المنارة التي تعرف باسم منارة الاسكندرية. وحُنِّط جثمانه في تابوت من الرخام، وبعد زمن غير طويل استبدل الزجاج الشفاف بالرخام لتسهل رؤية طلعته. وظل الضريح 6 قرون إلى أن أصدر امبرطور روما أمرًا بإغلاق المعابد الوثنية، ومنها هذا المعبد الذي فيه الضريح.

هنا يتوقف السيناريو، ويتكرّر السؤال: أين ذهب جثمان الإسكندر المُحَنَّط في تابوته الزجاجي؟ أين معبده؟ لماذا لم يبق له أثر؟ هل غرق في البحر؟ لا جواب لدى المؤرخين . وهنا تتدخل الباحثة اعتمادا على شيء من التخمين. قد يكون من تبقوا من الوثنيين نقلوا الجثمان، وضحوا بحياتهم من أجل إيزيس وحوريس وآمون. هذا في رأيها احتمال ممكنٌ، غير أنه في حاجة ماسّة للدليل. والدليل بلا ريب موجود في المعبد المندثر قرب بحيرة (خميسة).

بعيدًا عن التاريخ

مما لا ريب فيه، ولا شك، في أنّ هذه الرواية التي يجمع عنوانها بين المكان (واحة) والزمان(الغروب) تاريخية، إلا أنها في الوقت نفسه تلقي الضوء على واقع المصريين، لا في أواخر القرن التاسع عشر حسب، ولكن في أواخر القرن العشرين، وبدايات الحادي والعشرين. لا في سيوه فحسب بل في مصر. فهي رواية تلقي الضوء على ما تتمتع به الأقليات المتجذرة فيها مثل الشراكسة والمماليك والأتراك واليونانيين والإنجليز من نفوذٍ واسع يتحكمون بمقتضاه في مفاصل الدولة، ويذيقون المصريين ألوانا من الهوان، وعندما

يعترض على ذلك ثائر مصري مثل أحمد عرابي يصفونه بالخائن، لأنه يدعو لتحرير البلاد، والتخلص من حكم المماليك، وغيرهم ممن يسبّحون بحَمْد الخديوي.

وتَسلُّطُ هذه الجماعات على مصر في ذلك الحين لا يعرف حدودًا. واليوزباشي نموذج لها التسلط كطلعت بيك، وهارفي، والأميرالاي سعيد. يقول المأمور عندما سمع من الشاويش إبراهيم أن وصفي يطمع بالحلول مكانه: إنه لا يستبعد ذلك، ففي بلد تتحكم به هذه الفئات لا يُستغرب أن يحل شابٌ غِرٌّ في منصب أمضى المأمور عمره الطويل حتى تبوأه. وهذا شيءٌ ما تزال مصر، وما يزال المصريون، كغيرهم في بلاد عربية أخرى، يعانون منه، مثلما عانوا منه في الماضي. ولهذا، فإنّ التاريخ في هذه الرواية ليس تاريخا نقيا خالصًا، بل هو تاريخ يصور الحاضر في إطار ما قد مضى من الحوادث، تأكيدًا وتجسيدًا لمصداقية السرد، ورؤاه البصيرة. وقد وُفّق الكاتب في توظيف تقنية زوايا النظر. لا سيما في المونولوجات التي أسند فيها الدور لكل من الشيخ يحيى، وكاترين، وصابر، وجلّ ما ورد من فصول تحت عنوان محمود. على أنّ أكثر الأصوات حيوية، وإثارة، ذلك الذي ورد على لسان الإسكندر. فهو فصلٌ صيغ بأسلوب شاعري عذب، يولج المعلومات عن هذه الشخصية في وعي القارئ العادي، فضلا عن المتخصص، إيلاجا تغدو فيه جزءا لا يتجزأ من تجربته في القراءة: القراءة التي تتجاوز التسلية، والامتاع ، لقراءة تتوخى الإنجاز، وتتوخى الإفادة.

---

1. بهاء طاهر، نقطة النور، ط2، بيروت: دار الآداب، 2001 ص 107
2. نقطة النور ، ص 194
3. نقطة النور، ص 22
4. نقطة النور ص 78

5. نقطة النور، ص 23
6. نقطة النور، ص 111
7. نقدة النور، ص 152
8. نقطة النور، ص 185
9. نقطة النور، ص ص 206- 211
10. نقطة النور، ص 244
11. نقطة النور ، ص 187
12. نقطة النور، ص 254
13. بهاء طاهر، الحب في المنفي، ط2، دار الآداب، بيروت، 2001 ص 57
14. الحب في المنفى، ص 42
15. الحب في المنفى، ص 87
16. الحب في المنفى، ص 89
17. الحب في المنفى، ص 94
18. الحب في المنفى، ص 93
19. الحب في المنفى، ص 262
20. الحب في المنفى، ص 189
21. الحب في المنفى، ص 149
22. الحب في المنفى، ص ص 131- 147
23. الحب في المنفى، ص 171
24. الحب في المنفى، ص 168
25. الحب في المنفى، ص 264
26. الحب في المنفى، ص 265
27. الحب في المنفى، ص 259
28. الحب في المنفى، ص 294
29. الحب في المنفى، ص 182
30. الحب في المنفى، ص 243
31. الحب في المنفى، ص 272
32. الحب في المنفى، ص 181

33. طاهر، بهاء، قالت ضحى، ط1، بيروت: دار الآداب، 1999 ص 29
34. قالت ضحى، ص 15
35. قالت ضحى، ص 17
36. قالت ضحى، ص 19
37. قالت ضحى، ص 24
38. قالت ضحى، ص 32
39. قالت ضحى، ص 54
40. قالت ضحى، ص49
41. قالت ضحى، ص 74
42. قالت ضحى، ص 108
43. قالت ضحى، ص 110
44. قالت ضحى، ص120
45. قالت ضحى، ص 144
46. قالت ضحى، ص 147
47. قالت ضحى، ص 162
48. قالت ضحى، ص 168
49. قالت ضحى، ص 177
50. قالت ضحى، ص 179
51. قالت ضحى، ص 195
52. بهاء طاهر، واحة الغروب ،ط1، القاهرة: دار الشروق، 2007 ص 10
53. المصدر نفسه ص 17
54. السابق، ص 19
55. السابق ص 21
56. السابق، ص 25
57. السابق، ص 29
58. السابق، ص 30
59. السابق، ص 40
60. السابق، ص 59

61. السابق، ص 60
62. السابق، ص 68
63. ص ص 74- 75
64. السابق، ص 92
65. السابق، ص 95
66. السابق، ص 105
67. السابق، ص 106
68. السابق، ص 108
69. السابق، ص 118
70. السابق، ص 123
71. السابق، ص 120
72. السابق، ص 143
73. السابق، ص 146
74. السابق، ص 152
75. السابق، ص 166
76. السابق، ص 181
77. السابق، ص 183
78. السابق، ص 187
79. السابق، ص 200
80. السابق، ص 251
81. السابق، ص 250
82. السابق، ص 229
83. السابق، ص 261
84. السابق، ص 270
85. السابق، ص 276
86. السابق، ص 280
87. السابق، ص 284

2

اسمي سلمى

لفادية الفقير

" حين أدرت رأسي شعرت بألم بارد يخترق جبهتي، هناك، بين عيني، ثم، مثل دم في ماء، ساح الألم وانتشر ".(ص343)

بهذه العبارة الأخيرة اختتمت فادية الفقير حياة بطلتها سلمى إبراهيم موسى من (الحمة) الأردنية. فبعد إقامة في إكستر Exeter بالمملكة المتحدة، تمتد نيفا وثمانية أعوام، وبعد أن عملت طويلا في مشغل للملابس، وفي فندق تقوم فيه بجمع الكؤوس والزجاجات عن الموائد وتنظيفها ، وبعد أن تابعت الدراسة والتحقت بالجامعة لدراسة الأدب الإنجليزي، وإعدادها بحثًا عن أخت شكسبير، بإشراف د. جون روبسون Robson الذي انتهت علاقتها به بالزواج بعد اعتناقه الإسلام اعتناقا لفظيا لا عن طريق العقل أو القلب، والإقامة في النزل (قصر البجع) الذي توفيت مالكته Liz (ليز) وتمكنا من شرائه، وبعد أن أنجبت مولودا ذكرًا سمياه(عمران) وبعد أن بلغ من العمر نحو تسعة أشهر، تستجيب – بعد هذا كله- لما كان يتراءى لها من كوابيس، ورؤى تقشعر من هولها الأبدان، لنداء يلح عليها بالعودة لإنقاذ ابنتها ليلى التي يتراءى لها أنها تتعرض للخطر، فتترك جون في فراشه، وعمران في نومه العميق، وتغادر عائدة للحمة دون أن تودع أحدًا إلا من صادق الباكستاني الذي يدير متجرا صغيرا على مقربة من النزل، فقد وجدته في طريقها مصادفة

في أثناء مغادرتها على رؤوس أصابع قدميها بعد منتصف الليل ، تغادر إلى الأردن بالطبع، وإلى القرية التي تركتها فرارًا بحياتها بعد أن جرى لها ما جرى مع حمدان.

وهذه النهاية التراجيدية تذكرنا ببدايات الحكاية الشاقة، والشائقة، فسلمى ابنة قبيلة من البدو ، ذات ستة عشر ربيعا تتردد للمدرسة وفي الوقت نفسه تقوم برعاية قطيع من الأغنام في البرية، بين جبال جرداء وأكمات ملتفة غنية بمسايل الماء التي تتجمع في غدير فاجأها حمدان وهي تغتسل فيه، يتراءى لها وجهه في الماء ، فتلتفت نحوه، فترى منه ما يفتن القلب، ويوقعها في الحب، وهي الفتاة المراهقة ذات البشرة الداكنة ، فيسحرها بما يتمتع به من رجولة : قامة فارعة، وشعر أجعد يختفي تحت كوفية (شماغ) حمراء، وسرعان ما تواترت بينهما اللقاءات، وتكررت لحظات الوصال الحميم، فتصبح بين عشية وضحاها حاملا لا تدري كيف تواري الفضيحة. فلطالما حذرتها الأم الحاجة (أمينة) من أي تصرف مشين يلحق بها، وبأبيها العار ، ولطالما كررت لها أن تصرفا كهذا يمكن أن يشجع أخاها محمود على استعمال السلاح الناري فيطلق عليها رصاصة الموت ما بين العينين، لأنّ دنس العار في عرف القبيلة لا يغسله إلا شيء واحد هو الدم.

حديد صديء

هاهي ذي تتورط إذن، وتريد وسيلة للإنقاذ. تبلغ حمدان بالأمر أولا لعله يهرع إلى التقدم لخطبتها قبل أن يكتشف الحمل فيكون زواجه منها اتقاءً مقبولا ومشروعًا للفضيحة، وبرهانا على صدق حبه لها في آن، فما كان من هذا العاشق إلا أن أدار لها ظهره مستخفا بذلك الحب(ص150). ظنته للوهلة الأولى توأم الروح، (ص196) بشعره اللامع وشاربيه الشمْعيَّيْن، وتوقعت، أو تخيلت- بكلمة أدق- أن يكون فارس الأحلام، وأن ترقّ إليه في عرس

بهيج يعبر موكبه قرية (الحمة) ويحملها إلى مكان السكن، أي إلى القفص الذهبي مرددا ما كان يفتتح به لقاءهما دائما " كيف حال مهرتي؟ " وهذا الفارس سرعان ما ينكفئ ، متخليا عن فروسيته تلك، حين يسمعها تقول له في لقائهما الأخير " إنني حامل " فينهار غروره، ويثبت أنّ معدنه الذي ظنته من لجين ما هو في الحقيقة إلا حديد صديء، ويتحول بفعل هذا الخبر إلى رجل مهموم بظهر منحنٍ، وصوت مرتعش:

- لا يمكنُ أنْ يكون هذا صحيحًا، كيف؟

و" حين نظر إليّ بدا رجلا مختلفا، عيناه البنيتان تشتعلان غضبًا، لا رغْبَة، تنحنحَ، وقال : أنت المسئولة، أغريتني بألحان نايك الشجيّ، ووركيك المتمايلَيْن، قال، ورفع ذراعه يوشك أنْ يضربني، تابع: لم أضعْ إصبعًا عليك، لم أرَكِ من قبل، هل تفهمين؟ " (ص212)

كانت سلمى تتوقَّع من حمدان أن يبدي شهامة كالتي يتمّ عليها مظهره، لكنه بدلا من أن يتقدم لخطبتها، والزواج منها وفقا للعادات، رفض عرضها بالزواج بهذه الطريقة " رفضَ حمدان أن يتزوّجني، واختفى. قال إنني مجرد عاهرة، رخيصة، وبضاعة فاسدة. " (ص 303)

تحاول اللجوءَ إلى طريقة أخرى وهي الإجهاض، والتخلي عن الجنين الذي لم يكن ميسورًا. وعندما أخبرت المعلمة في المدرسة بالمشكلة تقترح عليها نائلة تسليم نفسها للشرطة، وهؤلاء يقومون بحمايتها وحبسها في مركز للإصلاح إلى أن تضع الجنين، وفي الأثناء تتمتع بحماية الحكومة من بطش العشيرة. وتقضي في السجن نحو ثماني سنوات.. في الأولى منها تضع مولودًا هو الأول (ليلى) ثم تؤخذ منها الطفلة قبل أن تتاح لها رؤيتها مليًا، وتُسلم لدار رعاية الأطفال غير الشرعيين. وبعد انقضاء السنوات الثماني- تقريبًا- تهرب بطريقة سرية عن طريق إحدى العاملات في دير للراهبات ببيروت (دير العلية) إلى لبنان.

وتقيم فيه مدةً ريثما تتم عملية استبدال الجنسية، وتتعرّف فيه على شخصيات تقدم لها الكثير من المساعدة، من مثل القسّ ماهوني باركني Mahoney، الذي يحاول تعليمها الإنجليزية، وتبصيرها بطبيعة البيئة الجديدة التي ستقيم فيها من الآن فصاعدًا، وهي انجلترا. والآنسة آشر Asher وهي التي تتبناها، وتقوم بإجراء معاملات التجنيس وفقاً لما يسمح به قانون التبني البريطاني، ولهذا تستخرج لها جواز سفر باسم سالي آشر. وآخرون مثل فرانسوا Francoise والراهبة إليزابيث. وبعد أسابيع عدة يتقرر السفر إلى سامبثتاون في ساحل بريطانيا على متن سفينة تدعى هيلينا مرورا بقبرص . وسرعان ما تعلم أنّ القوم في (الحمّة) قد دروا بهروبها هذا، ومغادرتها البلاد " هذا الصباح جاءتني رسالة من خيرية تقول فيها إنّ عائلتك علمت بأنك هربتِ من السجن. وشقيقك محمود يبحثُ عنكِ. " ص 100 .

كوابيس

لم تكن سلمى في حاجة لهذا النبأ كي يدبّ فيها الذعر، فقد تهيأ لها أنّ محمودًا هذا سيكون في الدير في أيّ لحظة، خنجره موثوق بحزامه، وبندقيته محشوة. ولهذا عليها أن تغذّ الخطى، وتغادر إلى إنجلترة، نافضة عن نفسها وعن إرادتها غبار التردُّد. ومع أنها تغادر شاطئ بيروت في السفينة (هيلينا) إلا أن كوابيس القتل تلاحقها باطراد، ويخامرها شعور الحمامة الوديعة مهيضة الجناحين تهاجمها مجموعة من الصقور الجوارح، وتتركها اشلاءً مبعثرة. ولا تدري لم لا تتذكر من الماضي - في تلك الحال - سوى العرس الذي أطلقت فيه النار على صبية اسمها(صبحة) وسيدة تصيح " يا خيّي . أطلقوا النار على صبحة " وأخرى تقول " مع القَلْعة، خلَصْ. بدمنا غسلنا شرفنا " (ص110) وتلاحقها في تلك الأثناء كلمات الأبّ الذي يردّد على الرغم من محبته لها " لن يُرفع رأسي ما دامت سلمى على قيد الحياة" (ص115).

هكذا يتكرّر الإحساس بالموت كلما علمت بأن فتاة أخرى أطلق شقيقها عليها النار، ويتراءى لها محمود بعينين تقدحان شررًا. وبكوفية مرصعة بمربعات حمر وبيض، وببندقية محشوة وبالإصبع على الزناد (ص215). ومما يزيد الطين بلة، والحال سوءًا، أنْ تتخيل شقيقها محمود يهمُّ أيضًا بذبح الطفلة ليلى " استمعي إلى ذراعه تمسكُ برقبة ليلى، وتحرفها للوراء، إلى خنجر يغور في اللحم، ويخترق العظم، ويصيب القلب. فتهبّ مذعورة من هذا الكابوس " لا. اقتلني أنا بدلا منها "(ص335)

تلاحقُ التخيلات المرعبة، والكوابيس، الساردة في إكستر، في أثناء العمل، وفي أثناء الدراسة، وفي نهارها وليلها، وفي المنام كما في اليقظة، فيمنعها ذلك كله من التفكير في العودة إلى الحمّة. لكنها، وقد كُتب عليها السير في اتجاهين متعاكسين تعاني من شدة الحنين لتلك القرية، ولتلك الأسرة، ولتلك الأم (الحاجة أمينة) التي تحتفظ منها برسالة وصلتْ إليها في السجن، وبالكثير من الحكايا، ومن ذكريات الأماسي التي كانتا فيها تتناولان معا القهوة بالهيل، أو الشاي بالنعناع، أو بالمريمية. ولعل من صور الحنين المتكررة ذلك الصندوق الذي تحتفظ فيه بكلّ ما يذكرها بالأهل، وببيتها القديم، وبأمها، وبالشال الذي أعطته لها، وطلبت منها ألا تتخلى عنه. ويشاطرُ ذلك الحنينَ حنينٌ آخر إلى الطفلة (ليلى) والتوق لمعرفة ما غدَتْ عليه، وقد كبُرت- بلا ريب - وبلغت الثامنة. وذلك كله من الأمور التي تلحّ عليها، وتدعوها بشدة للعودة إلى (الحمة) (ص161) وقد بلغ بها الحنين حدّ الوسوسة، فكانت تكتب الرسائل لنفسها، وترد عليها برسائل تأتيها من نورا. وتتذكر في هاتيك الرسائل نتفًا من سيرتها، ومن ذلك عندما جاءها المخاضُ في السجن، وولادة الطفلة التي أُخِذت منها فورًا (ص241). وأنها منذ ذلك الحين تحيا بنصف عقل، وبنصف قلب، وبنصف رئة، وبنصف كبد .. هي لا تعلم إن كان عليها أن تعود لتلاقي حتفها

رميًا بالرصاص، ولا تعلم إن كان عليها أن تُسكت هذا الألم الخافق وتضع له الحد النهائي. ألا يدفع بها هذا الترنح إلى العيش تحت ضغوط الماضي التراجيدي، لا سيما عندما " تعاودها " تلك اللحظات التي جاءها فيها المخاض، وكيف أصبحت هدفا يسيرًا لنظرات الإشفاق؟

ذلك الماضي وحده هو الذي يجعلها تحس دائما بالذنب إحساس البطل الإغريقي بجريمته التي ينبغي له أن يُعاقب بسببها على الرغم من أنه لا يد له في تلك الخطيئة، وإنما هي خطيئة كتبَتْ عليه الأقدار أنْ يقترفها، وإذا لم يرتكبها كان كمن يرتكب معصية. ما الذي عليها أن تفعله تكفيراً عن الذنب؟ ومتى تكف العيون التي تنظر إليها، وتحدق فيها هنا وهناك، عن النفاذ إلى داخلها لرؤية ماضيها المشين؟ ومتى تتوقف عن رؤية صورة (ليلى) التي تلاحقها في النوم، وفي اليقظة، وفي أثناء العمل في مشغل الملابس الذي تخيط فيه لها ثوبا يشبه في تصميمه زهرة الزنبق؟ (ص272)

كلّ هذه التسؤلات تؤكد طغيان الحنين مع صعوبة التأقلم مع البيئة الجديدة التي تعيش فيها، وشعورها الدائم بأنّ الواقع الجديد في (إكستر) يرفضها، وينظر إليها باعتبارها نبتة غريبة اقْتُلعت من الجذور لتزرع في تربة أخرى تجعل من حياتها مراوحة دائمة بين نعم ولا. يصدق عليها إذًا ما تقوله الأغنية القديمة (من الباب للشباك رايحة وجاية وراك) فالبكاء لا يعصمها من أن تكون فريسة سهلة لذكريات الأم، والجدة (شهلا) والدموع التي تشبه حبات اللؤلؤ. وتضج في صدرها التساؤلات: أين ابنتي؟ هل هي حية أم ميتة؟ عيناي جائعتان لرؤية وجهها. أذناي مصوبتان نحو نداء واحد : ماما. " ص 279 أمام هذه الصرخات تقرر العودة في خفية عن زوجها الاسكتلندي جون روبسون وابنها عمران الذي لم يتجاوز شهره التاسع.

تصدمها مفاجآتُ العودة. الأم فقدت البصر. والدها سبقها إلى دار البقاء، وآخر كلماته التي ردَّدَها قبل أن يلفظ الروح " سلمى.. سلمى .. " ليلى قذفها عمّها محمود في بئر الطويلة قبل شهرين " رماها عمها الذي لا يساوي شيئا في بئر الطويلة. ولسان حاله يقول البنت على صورة أمها. انتشلها أبوكِ وجدعان. ودفنا جثتها في المقبرة خلافاً لرغبات رجال القبيلة."(ص322) لم تفق من صدمة هذه الأخبار التي تقع على سمعها وقوع الصواعق إلا على جَلَبَةِ شقيقها محمود، فالتفتتْ للوراء لتتلقى ذلك الطلق الناري في الموقع نفسه الذي حذرتها من استهدافه الأمّ مِرارًا: بين العينين. وبذلك يكون محمود قد غسل العار بالشيء الوحيد الذي يمحوه، وهو الدم ، دم المرأة.

السَرد والتداعي

تعتمد فادية الفقير في روايتها التي تُرجمت لأربع عشرة لغة على حبكة مفككة، فالحوادث فيها لا ترويها الساردة وفقا لتسلسلها الطبيعي، أو ما يعرف بالزمن الإكرونولوجي chronicle وإنما تبدأ بداية طبيعيّة ثم بعد أن ترسل بالبطلة إلى السجن يتغير نمطها السردي، ويتحول إلى نمط سيكولوجي فتُروى الوقائعُ وفقا لترتيبها في نفس الساردة التي هي، في الأساس، وبعد أن جرى لها ما جرى مع حمدان، تتمتع بنفسية قلقة، متوترة، غير طبيعية، مفتقرة للتوازن. ولهذا لا تستطيع التحكُّم بمجريات ما تروي، أو تتذكر. وتبعًا لذلك يجد القارئ حكايتها مع رفض حمدان الزواج منها وتخليه عنها، وتهديده لها، ووصفها بالبضاعة الكاسدة، في آخر الرواية (ص 303) والمفروض أن يُذكر ذلك قبل هذا بكثير، وقبل أن تحاول التخلص من الجنين، وقبل أن تخبر المعلمة نائلة بالمشكلة.

وهذا المؤشّر، يضافُ إلى مؤشّرات أخرى، تؤكد أن النظام السردي المتبع في الكتابة- ها هنا - لا يخضع للنظام الافتراضي للحوادث، فقد توفيت

لها عمة قبل أن تبدأ أحداث الحكاية، وقبل أنْ تغادر الحمّة إلى إكستر بزمن طويل، ومع ذلك لا تذكر لنا هذه الحادثة إطلاقا إلا عندما قاربت الرواية على الانتهاء، والداعي لهذا أن سلمى تشارك في تشييع جثمان (ليز) صاحبة النزل الذي تقيم فيه(قصر البجع) ويلفت نظرها الفارق الكبير في طقوس دفن الموتى في إنجلترا عنها في (الحمة) فالمطلوب من النساء في الحمة نزع العباءات، والمدارق السود، والشالات، وأغطية الوجوه، والرؤوس، وأن يلطمْن أيامًا ثلاثة لا تزيد، ولا تنقص، وأن يُسرفن في تمزيق الملابس، وتعفير الرؤوس، والوجوه بالتراب (ص307) . وتبعا للعلاقة بين المشهدين، وهي علاقة تقوم على الاختلاف، لا على التشابه والائتلاف، يمكن القول بأنَّ الكاتبة تتكئ في هذه الحبكة على قانون سردي هو قانون التداعي free association فكلما مرت البطلة الساردة بمواقف جديدة تذكرت مواقف شبيهة بها، أو مختلفة عنها، ترتبط بجزء، أو أكثر من أجزاء الحكاية.

التواتر

وهذا النمط السردي يشعر القارئ مراراً بأن الوقائع مبعثرة. ويعمق هذا الشعور توافر التكرار في الرواية، أو ما يشبه التواتر frequency وهو ترديد الحدث الواحد الذي يقع مرة واحدة مرارًا، أو تكرار وقوع الحدث نفسه في الرواية أكثر من مرة. فعلى سبيل المثال يتكرر لجوء سلمى للصندوق الذي تحتفظ فيه ببعض التذكارات: بطاقة عودة بالقطار مصفرَّة الحواف، ورسالة من أمها وصلتها وهي في مركز الإصلاح، وخصلة مقصوصة من شعر ليلى، وأمشاط صدفية من نورا شريكتها في الحبس، وقارورة عطر، وقلم أحمر الشفاه من ماركة ماري كوات أهدتها إياه مدام لمعة المشرفة على عنبر النساء في السجن، وقلادة فرانسوا الفضية الفيروزية اللون (ص328). فهذا المشهد السردي يتكرر في الرواية كثيرًا، مثلما تتكرر رؤيتها لأخيها محمود، وهو يتعقبها

بعينيه المحمرتين، وببندقيته المحشوة. ويتكرر أيضا تقديم الساردة واستعادتها لبعض الحوادث التي عاشتها في الصغر بأسلوب يذكرنا بالملخّص الذي تُروى فيه وقائعُ مختصرة على سبيل التذكير بما مضى ذكرهُ .. ومن ذلك – مثلا- تلك الفقرة الطويلة التي تمتد من ص 278 إلى 279 التي تلخص فيها معظم الحوادث " أنا راعية . أعتادت أن تقود قطيعها تحت السماء السافرة. تنتهي بعبورها نهرًا مجهولا بعيدًا عن مضارب العشيرة.. تراقب تصرفات الخيول. وتنظر عميقا في ظلال بعيدة. ولا ترى فيها سوى حركة الأشجار، ولا تسمع غير وقع أقدام تدوس حراشِف جافة، ولا تسمع فيها غير أنفاس إنسانية تلفح العنق.. محمود؟ " (ص 280) ولأنَّ هذا يتكرر في الرواية كثيراً، فقد أصبح لزاما على القارئ أن يتتبع هذه التداعيات كي يلملم بنفسه ما هو متفرّق، ويؤلف منه حكاية متماسكة صُلبة. مع أنّ هذا – في واقع الأمر- لا يبلغ برواية فادية الفقير درجة الغموض الذي يَصْعب فيه على القارئ العادي – لا المتخصّص- تتبع الخيوط العامة في أحداثها، وحكايتها الرئيسة.

تعدُّد الحكيات

والإشارة للحكاية الرئيسة، ها هنا، ضرورة، لأن في الرواية حكاياتٍ أخرى نابتة على جذع الحكاية الرئيسة مثلما تنبت الأغصان، والأماليد، على جذع الشجرة. فثمة حكاية لصادق الباكستاني، وأخرى لماكس، وثالثة لبارفين Parvin، ورابعة لنورا، وخامسة لليز. وحكايتُها هي مع جيم، والحكاية الجديدة مع د. جون روبسون .. وجل هذه الحكايات تبدأ، وتنمو، وتنتهي في الرواية مع انتهاء إقامة سلمى في إكستر، إلا من حكاية (عمران) ابنها من الأسكتلندي جون- الذي لا يَعرف القارئ مصيره بعد أن لقيت أمه حتفها على يديْ محمود بطلق ناري بين العينين.

الشخصية

ويُعد المكوِّن الشخصي محور هذه الرواية، على الرغم من أن الحوادث فيها لا تقل أهمية عن الشخوص. فسلمى، من حيث هي شخصية روائية تفرش ظلالها على الحوادث كافة، من البداية حتى الخاتمة. وتركيز الكاتبة على الاسم (سلمى) ودلالة استبدال سالي بسلمى، وتكرار السؤال من أنتِ؟ ومن أيّ بلدٍ أنت؟ وتسليط الضوء على علاقتها بحمدان (الحبّ المحرم) أول الأمر، وعلى علاقتها بالسجينات: نورا، وغيرها في مركز الإصلاح، وعلى علاقتها بخيرية، والقس ماهوني، وأخيرًا جيم، وجون.. كلّ ذلك يؤكد أن سلمى هي التي تحتل بؤرة اهتمام الكاتبة. وقد ازداد ذلك وضوحًا، وتأثيرًا، أنها تضطلع أيضا بدور الراوي، مما يجعل الرواية تبدو كما لو أنها سيرة ذاتية للبطلة يمتزج فيها الواقع الحقيقي بالمتخيَّل السَرْدي. وهذا يمنح الشخصية أهمية تتجاوز بها أهمية أيّ شخصيَّة أخرى. لا سيما وأنها تتصف بصفات تجعل القارئ ينجذب إليها، ويتعاطف معها، ويتعمَّد متابعتها في أثناء القراءة أكثر من متابعته لأي شخصية أخرى. ويكاد يصدق عليها القول: إنها رواية الشخصية الوحيدة، مع أنَّ عدد الشخصيات فيها ليس قليلا، والأدوار التي تؤديها هاتيك الشخصيات، وتنهض بها، ليست هامشية جدًا، ولا ثانوية. فهي على الأرجح شخصياتٌ تساند البطلة، وتقدم لها العون في لحظات التأزم، والأرق، خلافا لشخصية محمود الذي لا يظهر في الرواية إلا من خلال بندقيته المحشوة، وخلافا لشخصية حمدان الذي يضيق به القارئ ، وبمداعباته السَمجة.

السرد الدرامي

ولعل في دفع البطلة للسير في اتجاهين متعاكسين تأثيرًا كبيرًا في شحن الرواية بالطابع الدرامي الذي يتجلى في الصراع بين رغبات الشخصية، ودوافعها النفسية. فهي في مقامها الجديد بإنجلترة دائمة الاتجاه نحو موطنها الأصلي

ومقامها السابق في الحمّة، فكلما وجدناها مفتونة تتفاعل بمكان جديد في إكستر أو في غيرها سارعت على الفور، وبطريقة تلقائية لاستعادة المشاهد في الحمة، واستعادةُ ما عاشته فيها من حوادث تحوَّلت مع الزمن لذكريات، وهذا التوازي بين الفضاءين يتكرر، ويستمر طوال المدة التي تستغرقها أحداث الحكاية، ويزداد حضور المكان (الحمة) كلما شعرت بأن البيئة الجديدة تأباها، ولا تساعدها على الشعور بالانتماء إليها، على الرغم من جواز السفر الجديد " هذا البلد محقٌّ في رفْضهِ لي، لأنَّ ثمة شيئا في داخلي يرفُضه، ولن ينتمي إليه أبدا. " (ص178) وهذا الشعور باللاإنتماء يشبه الحال التي توصف بالاغْتراب، ولكن سرعان ما يحسم التأرجح بين المكانين عندما تتذكر سنوات السجن " أبتسمُ في وجه آلن، وأنا افكر بمركز الإصلاح. كنت أقبع في القذارة. وأستحم مرة واحدة كل أسبوعين. أغسلُ فوطي في سطل مملوء بالماء والصابون، وآكل بيدي.. وأحلم بنبع من الماء الصافي مثل ذاك الذي اعتادت أمي أخذي إليه. كنتُ حقّا صغيرة. وكان الماءُ صافيا جدًا، وبالإمكان رؤية كل حصاة كبيرة، أو صغيرة، في قعره. كان الماء يتدفق من أطراف هضبة مكسوة بعرائش العنب. ثمة بطيخ أحمر مقسوم نصفين يطفو على الماء المثلج مع زهور الدفلى التي تتفتح على طول المجرى.. " (ص 209)

فمثل هذا المشهد الذي تستعيد فيه رؤيتين متعارضتين للمكان بوجهيْه؛ الأليف، وغير الأليف، يوحي للقارئ بحالة الانشطار، والتمزق، التي تعيشها سلمى في منفاها الاختياري، مما يطبع هذه الشخصية، دون غيرها من شخصيات الرواية، بالطابع الدرامي الذي يؤجّجه الصراع النفس الداخلي. فإذا أضاف القارئ لهذا الصراع هاتيك الكوابيس، والرؤى المرعبة، لابنتها الصغيرة التي تكاد لا تعرفها، يجد لها عذرًا إذا هي غامرت، وقرَّرت العودة إلى الحمة على الرغم مما في هذه العودة من نهاية تعِسَة محسومة. فهي تشبه – في هذا-

البطل التراجيدي في المأساة الإغريقية الذي تقوده قدماه إلى حتفه على الرغم من معرفته، مسبقاً بالنتيجة الحتمية لفعله الذي كُتب عليه أن يفعله. ومن هنا يغدو التساؤل عن السبب الذي من أجله عادت سلمى إلى بلدتها مع علمها بالمصير المحتوم، سؤالا لا ضرورة له، ولا مُسوِّغ. فما هو " مكتوب على الجبين لا بُدَّ أن تراه العين " مثلما تقول في حوار لها مع إحْدى الشخصيات.

النسوية

في المكتبة العامة، وفي أثناء البحث عن مرجع يفيدها في تتبع حياة أخت شكسبير، تتطوع فتاة صغيرة- موظفة- لمساعدة سلمى التي تتظاهر بمعرفة كل شيء، إلا أن الفتاة تكتشف - مع ذلك - جهل سلمى بالكثير " دعيني أشرح لك نظام التبويب والتصنيف" (ص216) ثم " ما الذي تبحثين عنه ؟ "

- أخت شكسبير، قلت.

- لا بد أنها مقالة لفرجينيا وولف Woolf.

لم أكن قد سمعت باسمها طوال حياتي كمهاجرة.

- نصيحتي لكِ أن تبحثي عنها في حقل النظرية النسوية.

وهكذا تجلس سلمى أمام جهاز الحاسوب، وتطبع بأحرف إنجليزية feminist theory وتنقر على كلمة enter فتقول لها الفتاة أخطأتِ في كتابة الكلمة، أضيفي إليها حرف i نقرتُ على الزر بعد أن أضفت حرف الـ i فظهرت أمامي فجأة عناوين الكتب، والمقالات. ولما رأتها الفتاة حائرة إزاء هذه القوائم، قالت لها: اختاري كتابًا استهلاليًا مثل كتاب ماري إيجلتون Eagleton " النظرية الأدبية النسوية " Feminist Literary Theory اكتبي جميع التفاصيل، ثم تعاليْ معي. صحبتني إلى قاعة كبيرة ملأى بالخزائن، والرفوف، المكتظة بالكتب. (ص221).

وهذه الحوارات تنبّهنا في الواقع على شيء مهم، وتلفت أنظارنا لبعض ما تعتزم الكاتبة قوله في هذا النص. فما كتبته عن سلمى يمكن أن يكون جزءًا من ردود فعلها تجاه ما يقال عن النسوة، والأدب النسوي. وبما أن سلمى البدوية الراعية التي وضعت ثقتها حيث لا ينبغي لها أن توضع، وبما أن الرجل متمثلا في حمدان، قد ألقى بشباكه حولها، وأوقعها في الفخّ، ثم اختفى، وتنكر .. وتهدَّد وتوعد، وبما أن الرجل متمثلا في الأخ (محمود) والأب (إبراهيم الموسى) وفتيان العشيرة، وشيوخ القبيلة، ينتظرون منها الظهور لكي يغسلوا العار بدمها الزكي، فإنَّ ردود الفعل تتجلى أولا في نجاة سلمى عن طريق الشرطة التي تمثل القانون، ومركز الإصلاح الذي يمثل مؤسسة من مؤسسات الدولة التي مهمتها تطبيق القانون، ثم الهروب إلى بريطانيا بوساطة أناس يتمتعون بالحس الإنساني الذي يفتقر إليه الحبيب، ويفتقر إليه الأب، والأخ، والقريب، وتفتقر إليه الأم، والجدة، ويفتقر إليه المجتمع، فإنَّ لسلمى الحق كله في أن تحاول التخلي عن هويتها، والاندماج في مجتمع آخر يفتح أمامها الطرق لتعمل، وتدرس، وتنشئُ علاقاتٍ جديدةً، وتحبّ من جديد، وتتزوج، وتنجب مولودًا تسميه عمران. ولكن طريقها هذه معبّدة بالأشواك؛ فالمجتمع الجديد يكاد يرفضها: تارة لأنها مسلمة، وتارة لأنها محجَّبة، وتأبى التخلي عن الحجاب، وطورا لأنَّ بشرتها داكنة لا تماثل اللون السائد، وهو الأبيض..

وفي هذا الجو تشعر بشعور الفريسة السهلة التي تطمع بها الجوارح، يستفزها ماكس تارة، وآلن تارة، وليز تارة أخرى، وجيم الذي تخلى عنها في شيء من القذارة.. ومع ذلك تتماسك، وتشد قامتها عاليًا، وتحول هزيمتها المنكرة إلى منحى جديد تمحو فيه آثار تلك النكسة، لكنَّ الشيء الوحيد الذي لا تستطيع الخلاص منه، وتجاوزه، هو رابطة الدم. فالطفلة التي تتراءى لها، وقد أصبحت قاب قوسين من الذبح، تدعوها أنْ هلمّي لإنقاذي. وتلبية هذا الصريخ

الموجع تتطلب التخلى عن كل شيء: الزوج جون، والطفل الوديع عمران، والشهادة في الأدب الإنجليزي، والعمل في الفندق، وفي مشغل ماكس، والأصدقاء؛ صادق، وغوين، وبارفين، وتشد الرحال فورًا إلى الحمة.

لقد اتضح لها، في لحظة صدق - بينها وبين الذات- أنَّ ما كانت تظنه إنجازًا حققته في ثماني سنوات، لا يعدو أن يكون سرابًا بقيعةٍ يحسبه الظمآن ماءً. تعود إذاً لتلاقي حتفها فتتحول من راعية تسعى لكينونة أخرى إلى شهيدةٍ يُراق دمها على مذبح الشرف الرفيع. وبهذا المعنى تبدو لنا رواية فادية الفقير صرخةً قوية مدويّة ضد هيمنة العقلية البطركية على المجتمع. فهل كان ينبغي لها أن تدفع كل هذا ثمنا لغلطة لم ترتكبها هي؟ أين هو حمدان؟ ألا يتحرّك بحرية ويتنقّل في فضاءات بلا حدود؟ هل يعترضه معترض؟ أو يتهدّده شيء؟

إذًا، تهتك هذه الرواية الحجاب عن كثير من وجوه المعاناة التي تعانيها المرأة في الشرق، وقياس ذلك بالمساحة الكبيرة من الحرية الشخصية التي تتمتع بها المرأة في إكستر، وغير إكستر، في بريطانيا وغير بريطانيا من دُول الغرب. ولهذا فإنَّ مجتمعًا كالمجتمع الإنجليزي يتيح للمرأة أنْ ترتقي، وأن تضاهي الرجل في المنازل، والرُتب، في حين أنها في الشرق العربي تحيا رهينة العباءة السوداء، والمِدْرَقة، والوحدة بين أربعة جدران، ولا تعرف عن الحياة الخارجية إلا ما تشاهدُهُ في التلفزيون. بهذه القوة تلقي الرواية (اسمي سلمى) الضوء على معاناة المرأة، ولعل أكبر شاهدٍ على هذا ما تتعرض له الأم الحاجّة أمينة، ونورا، وسلمى، والطفلة ليلى، التي وُئدت بذنب لم ترتكبه..

يُذكر أن الكاتبة الأردنية فادية الفقير تقيم في إكستر بإنجلترا، وكانت قد درست الأدب الإنجليزي في الجامعة الأردنية، وتابعت دراستها العليا في جامعة إيست أنجليا، وظفرت منها بدرجة الدكتوراه في الكتابة الإبداعية والنقدية 1990. صدرتْ لها في العام 1987 رواية نايسانيت Nisanit، عن دار

بنغوين. وفي العام نفسه صدرت لها رواية أخرى بعنوان أعمدة الملح Pillars of Salt عن دار كورتيت، وترجمت إلى خمس لغات، وفازت الترجمة الدانيماركية منها بجائزة [ألوا] التي تمنح من مركز آداب آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية وجزر المحيط الهادئ عام 2001. وتعد روايتها My Name is Salma الثالثة في مشروعها الروائي(2007) وقد ترجمت إلى أربع عشرة لغة. ونشرت مرارًا في لندن وكندا والولايات المتحدة، ونقلها للعربية عابد إسماعيل، وصدرت عن دار الساقي ببيروت في طبعتين الأولى عام 2009 والثانية عام 2011.

---

*الإحالات جميعا للترجمة العربية ، عابد إسماعيل، دار الساقي، ط2، 2011

3

ليلى الأطرش
والبحث عن أفق

في الصفحة ذات الرقم 11 من روايتها " لا تشبه ذاتها " (دار الشروق 2018) تكتب الروائية ليلى الأطرش على لسان (حبيبة) بطلة الرواية، والساردة الوحيدة فيها، ما يمكن أن نعده ملخصا للحكاية، تقول : " أنا حبيبة ماء العين أرسلان الغلزاني، قدري الهجرة، أحس بأنني من مكانٍ لا أعرف. ولدتُ في بلد، وتشكل وعيي في بلد، وأبدأ معك في بلدٍ لم يخطر على بال. لندن الوعي. وما قبلها ذكرياتٌ مختلطة عن وطن بعيدٍ نسَجْتُه من تناثر القصص، ومن بقايا الأحلام، والرؤى، ومن شاشاتٍ لا يغيب عن أخبارها الوطن."

الطريقُ إلى لندن

فقد كانت ولادة حبيبة ماء العين في أفغانستان، في مزار شريف، وعندما قام مجاهدو طالبان بما قاموا به، ونشروا الرعب في هرات ومزار شريف وقندهار وتورا بورا وكابول وغيرها، وجد أرسلان الغلزاني – السفير السابق- نفسه مضطرًا لترك البلاد، والهجرة قسرا إلى لندن مع أفراد عائلته، بمن فيهم الزوجة (هانية) التي تزعم أنها من أحفاد الإمام علي بن أبي طالب، ومُهاب، وفردوس، وعالم، وحبيبة، وهم أولاده.

وقد تقلبت الأقدار بهذه الأسرة لكنها بفضل ما كانت تتمتع به من ثروة استطاعت أن تواصل حياتها في لندن، وأن يحقق أفرادها نجاحاتٍ في المجالات

التي اختاروها. فمهاب البكر تزوج من حفيدة الملك الأفغاني الأسبق ظاهر شاه، واستحقَّ لقب أوناسيس الغلزوي، وفردوس تزوجت من الأمير رضا شاه، وعالم، هو الآخر حقق نجاحًا في مجالات عدة منها الموسيقى(ص92)، وحبيبة درست الطب، وتدربت بوساطة سارة في عيادة الدكتور جونسون(ص107). وفي تلك العيادة قابلت لأول مرة منذر الشرفا، وهو فلسطيني قادم من القدس. كان أبوه وأمه قد لجآ إلى الأردن بعد الاحتلال عام 1948 ثم وجد عملا مربحا في الخليج، واستطاع أن يدخر من ذلك العمل ما يعد ثروة، وتمكن من تدريس ابنيه هيام، ومنذر، في أميركا. وقد أدى إعجابه بالفتاة، وهيامه بها، إلى التقدم خاطبًا فوافق والدها بلا تحفظ، غير مبال بما لدى الأم من تردد.

انثيال الذاكرة

ومثلما جاء في الاقتباس، تظل حكاية حبيبة هذه تدور حول علاقتها بمنذر الذي تخلى عنها في نهاية المطاف، واستسلم للمقامرة، وتخلى لها عن شركة المواد الزراعية. وانتهت علاقتهُما بالطلاق. وهذه العلاقة المتوترة بين منذر الفلسطيني وحبيبة الأفغانية، ليست هي موضوع الرواية، ذلك لأن الطبيبة المتخصّصة في الأمراض الجلدية ظهرت لديها أعراضُ السرطان. وأكدت التحاليل أن المرض متقدم، وأنّ عليها أن تخضع للعلاج الكيماوي. وآثرت الانتقال من مستشفى شارينغ كروس بلندن إلى مركز الحسين للسرطان بعمان (ص101و ص 220).

وفي الأثناء تنثالُ عليها الذكريات، وكأنها تكتبُ رواية تخاطبُ فيها طليقها منذرًا، راويةً الكثير من الوقائع التي تُذكِّرُه بها، والحوارات التي دارتْ بينهما، أو بينها وبين شخصيات الرواية الأخرى، كاشفة، في الوقت نفسه، عما هو مضمر في هاتيك الحوارات، أو الوقائع. مما يتيح للقارئ- الذي لا يخفى علينا أنه موجود في نسيج الرواية عبر متابعته لما تتناقله الصحف، والفضائيات –الاندماج عن غير قصد بأجواء المعضلة الأفغانية، والمسألة الفلسطينية، على حدٍّ سواء. من

عهد الملك الأفغاني ظاهر شاه، مرورا بالملك أمان الله، ثم المرحلة الشيوعية ونجيب الله، وأخيرا مرحلة طالبان، ثم الرئيس حامد كرزاي. وما يتخلل ذلك بالطبع، ويتقاطع معه، من وقائع تتصل بهذه الشخصية أو تلك.

توليفٌ من شخوص

فشخصيات الرواية متعددة، فإلى جانب أفراد الأسرة: هانية، وفردوس، وحبيبة العين، ومُهاب، وعالِم؛ والأب أرسلان، ثمة شخصيات أخرى؛ سارة وابنها الوحيد عزرا، وإبراهام، وهم من يهود الأفغان، والملا بنيامين الحاخام الأكبر في كنيس كابول(ص111) صاحب الفكرة التي لا يمل تكرارها، وهي أنَّ البشتون ينحدورون من أصول عبرانية، ومن أسباط بني إسرائيل تحديدًا (ص118). فقد جاءوا إلى بخارى- الاسم القديم لأفغانستان- بعد السبي البابلي، وكان ما كان من دخولهم في الإسلام. وعزرا هو الوحيد من هؤلاء الذي هاجر إلى فلسطين، ليكتشف أنه ضحية الإعلام الصهيوني. وقد أسندت إليه الكاتبة دورًا هو الربط بين الخبراء الإسرائيليين في الزراعة في جامعة بن غوريون، وشركة المواد التي يملكها منذر الشرفا وقرينته حبيبة (ص138- 139). أي أنه بكلمة أدق من دعاة التطبيع الذي ثبت فشله، وتحقق في نهاية الأمر عندما لم يستفد لا الشرفا، ولا غيره، من التنسيق والتدريب وتبادل الخبرة، بل تراكمت الخسائر حتى أصيبتْ الشركة، وأصيب منذر نفسه، بالإفلاس (ص181).

الزمن المتشظّي

في" لا تشبه ذاتها " يتعرف القارئ على نسق تقوم الكاتبة الضِمْنية – حبيبة- فيه بتوجيه الخطاب لمنذر من فصل لآخر، وهذا الخطاب يعتمد التذكير بمواقف، ووقائع، تشكل المادة الأساس للسرد، وللمتن الحكائي، وهي في هذا لا تلتزم بالتسلسُل الزمني، وإنما تترك لتداعيات النفس، وخواطر الروح، التدفق في اتجاهات متعددة، وأحيانا متباعدة في الزمن. فهي، على سبيل المثال، تروي

وقائع نزوح عائلة الشرفا من حي الطالبية في القدس عام 1948 في نهاية الرواية (ص207) مع أنّ هذا الحدث موقعه الافتراضي قبل ذلك بكثير، إذ كان ينبغي له أن يُروى في اللقاء الأول الذي جمع بين أسرة حبيبة ومنذر الذي قدم إليهم خاطبًا الفتاة، ومثل هذا الحديث عن دراسته في (سكول أوف إيكونومكس) جاء في موضع متأخر (ص168). وتروي حكاية المبيد الحشري لدودة القطن، وصلة هذه المسألة بشركة داو كاميكالز في لندن(ص186و 205) وهي حكاية قديمة تتصل ببعض ممارسات الجدّ – لا جدّ الساردة بل جد أبيها أرسلان- ترويها في الربع الأخير من الرواية (ص186) مع أنَّ موقعها الافتراضي ينبغي له أن يكون أقدم من هذا، فقد جرى ذلك قبل انهيار الملكية في أفغانستان بزمن غير قصير، وحكاية الرواية تبدأ بعد ظهور حركة طالبان.

قانون التداعي

ويبدو أنَّ المؤلفة تعتمد على قانون سردي تلتزمه في سائر ما ترويه على لسان الكاتبة الضمنية حبيبة، فيما تظنه رواية قابلة للنشر، والترجمة، ولكنها في الوقت نفسه تريد منها أن تكون درسًا لابنتها الوحيدة (منار) بعد أن تفارق الحياة(ص98). فثمة حكاية طويلة، ومتواترة، عن مزار شريف، والحجّ إلى الجامع الأزرق، وضريح الإمام علي بن أبي طالب، وما أن يُذكر ذلك حتى يندفع الأب راويًا حكاية أو أكثر من حكايات هذا الملف. فلا يمكن أن يكون الإمام قد دُفن في ضريحين: أحدهما في النجف مثلا، والآخر في مزار شريف. (ص165) وارتباطا بهذا تتكرر مواسم الحج إلى الضريح، وهي تتذكر تلك المواسم، وتتذكر ما يرافقها من طقوس، وفي واحد من هذه المواسِم تُفْرط في وصف إحدى فرق المولوية (ص158)، وهو وصف يحيل السرد الروائي إلى وصف إثنوغرافي لمجتمع متديّن حتى النُخاع. وشبيه بذلك ما ترويه على لسان الأم (هانية) عن شريط النقشبندي المصري (ص103 وما بعدها).

ومن الحوار ما ينتهي لسرد متصل عن حكاية أخرى، قد لا تكون صلتها بجسم الحكاية صلةً مباشرة، فقد أخطأ منذر في حضرة الأب أرسلان، وذكر أنه يحفظ بيتين من رباعيات عمر الخيام التي تتغنى بها أم كلثوم؛ فما كان من الغلزاني إلا أن غضب غضبًا شديدًا، وقال: أنتم العرب تحفظون الشعر من الأغاني، ومعظمكم لا يعرف من هو عمر الخيام. ثم يروي بغير قليل من التفصيل حكاية الخيام، ونظام المُلْك، وحسن صبّاح(ص170- 177). فالقانون الذي تخضع له آليات السرد - ها هنا- هو أن يذكر جزء من الحدث، يمثل مفتاحًا للآخر الذي يتولَى تكمَلة المتبقي. والغريب، الذي يلفت النظر، أن هذه الوقائع التي يجري تذكُّرها وقائع فيها من الدقة قدرٌ يجعل من السرد التخييلي سردًا قريبًا من الحقيقة، بل هو الحقيقة. فما رواه الغلزاني عن الخيام وصاحبيه لا يتعارض مع الحقائق التاريخية المعروفة، وما رواه منذر الشرفا عن ظهور التصوف، والدروشة في فلسطين عامة، والقدس بصفة خاصة ،كأنَّه مقتبسٌ من كتاب تاريخي، أو من حوليات أحد المؤرخين عارف العارف مثلا، أو مصطفى مراد الدباغ. وما يُسْتدل من هذا أن ليلى الأطرش تبحث في هذه الرواية عن أفق آخر للكتابة تتخطى فيه بيئة المؤلف، وترود بقعة نائية تحتاج المعرفةُ بالتفاصيل المتعلقة بها إلى بحثٍ معرفي، يُضطر فيه المبدع للانتفاع بمرجعيات ومصادر تتوافر فيها المادة الضرورية اللصيقة بالجوانب الثقافية والاجتماعية والأخلاقية والدينية والمذهبية، لتغدو الكتابة السردية قائمة على المعرفة المكتملة، والغنية، بتلك البقعة، إن كان الأمر على مستوى الجغرافيا، أو على مستوى التاريخ، السياسيَّيْن، وهذا أفق قلَّ ارتياده في رواياتها السابقة التي تقتصر فيها على المكان العربي، أو الفلسطيني، مع ما يتطلبه أحيانًا من طواف الشخوص في لندن أو باريس.

تواتر المرويات

ولا تفتأ الكاتبة تلجأ لما يعرف في السرديات بالتواتُر، وهو أن تروي الحدث، الذي جرى مرة واحدة، مرارًا. فقد تكرر ذكر حبيبة لمجريات المغادرة إلى كابول بعد أن نجح أرسلان في إقناع الملالي بضرورة السفر إلى لندن لعلاج زوجته، والصحيح أن حكاية العلاج لم تكن إلا ذريعة للتمكن من مغادرة البلاد عن طريق المطار، لا عن طريق البر، مثلما يغادر عامة الناس. وروت لنا مرارا قصة الطفلة التي حاولت أن تلهو مع حبيبة على كثب من الدارة التي تحاط بكثير من الحراسة. وروايتها تعتمدُ في الغالب على التقاط أخبار من الفضائيات عما يجري في البلاد، فكان لا بد من استعادة هاتيك المشاهد التي اقتحَم فيها الغوغاءُ الدارة، وحطموا كل شيء؛ اللوحات التي تحمل توقيعات كبار الفنانين العالميين، والأواني الثمينة، وثريات الكريستال والبيانو. . والتحف.. في مشاهد تنم عن أن هذا الفريق من المتطرفين الدينيين يريدون العودة بالبلاد إلى الوراء، بعد أن كان الملك السابق قد شرع في التحديث. تتذكر أيضا صورًا عن هدم المعهد الموسيقي(ص224).. مشاهد متكررة، بمضامين مختلفة من حينٍ لآخر، تكرارًا يفسر لنا تفسيرا مقبولا مغزى ما تذكرهُ من أن علاقتها بأفغانستان لا تعدو الذكريات المختلطة عن بلد نسَجَتْه من تناثر القصص، وبقايا الأحلام والرؤى، ومن شاشات لا تغيبُ عنها أخبار الوطن.

يذكر أن هذه الرواية هي التاسعة للمؤلفة، وقد صدرت لها: وتشرق غربا 1988 وامرأة للفصول الخمسة 1990 وليلتان وظل امرأة 1996 وصهيل المسافات 1999 ومرافئ الوهم 2005 ورغبات ذاك الخريف 2010 وأبناء الريح 2012 وأخيرا ترانيم الغواية 2014.

---

*للمزيد انظر: كتابنا جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش، ط1، عمان: دار الآن، 2016

4

عاطف أبو سيف في:

مشاة لا يعبرون الطريق

تذكرنا رواية عاطف أبو سيف مشاة لا يعبرون الطريق 2019 بروايته حياة معلقة [1]. التي تتلخص في أن الناس بغزة يقتلون في أي وقت وبأي وسيلة. فالقتل المفاجئ الذي أنهى حياة نعيم بن إبراهيم الورداني الذي كان قد نزح من يافا مع ذويه إلى مخيم بغزة عام 1948 لا يختلف قطعا عن مصير الرجل العجوز الثمانيني الذي قيل إن شاحنة صدمته فدخل على إثر ذلك في غيبوبة. وتطوع بعض الأشخاص من المارة في المكان لإسعافه بنقله للمشفى. أما سائق الشاحنة فقد تابع طريقه مسرعا فيما يبدو هروبا من المسئولية عن الحادث، في تصرف لا أخلاقي، ينمُّ على الاستهتار، واللامبالاة.

ومثلما عودنا عاطف أبو سيف في روايته تلك، يتوخى الإفراط في التفاصيل تارة، وتارة يعزف عن ذلك عزوفا مخلا بالغرض. فبعد أن تجمع الأشخاص: الفاكهاني والسائق وابنة المحرر والممرضة، والفتاة التي تعنى بالمريض الآخر، انضم إليهم الشرطي المسؤول عن ضبط الحوادث في الطوارئ، وأخْذ إفادات الشهود، وكتابة التقارير، وإطلاع المسؤولين. أما الصحفي فقد انضم إليهم متأخرًا، وهو كما هي العادة مندوب جريدة تعنى بأخبار الحوادث.

واللافت أنَّ المؤلف (أبو سيف) طرح على هذا التجمّع سؤالا، وهو ما اسم الرجل الذي صدمته الشاحنة؟ أين يقيم؟ ومن هم أقاربه؟ ومن من الناس يمكن أن يتعرف عليه ويدلي بأي معلومات عنه؟ والجواب عن هذه التساؤلات يتلخص في أنه مقطوع من شجرة. لا أقارب، لا معارف، لا جيران، وما إن تمضي على الحادث ساعات حتى تساور الشرطي الشكوك في الحضور، أو في بعضهم على الأقل. يرتاب في سائق سيارة الأجرة. ويبحث عن كل ما من شأنه أن يثير الريبة مشيرًا لعلاقة هذا السائق بجريمة الاعتداء على الثمانيني. ثم يرتاب ببائع الفواكه. ويحاول العثور على كل ما من شأنه أن ينمّ على ضلوع الرجل في هذه الجريمة لا سيما وأن دكانه تطل على موقع الحادثة، ويفترض أنه رأى السائق، ويتكتم مخفيًا علاقته بالجريمة. ولا يخلو الأمر من ريبة تلاحق الصحفي، الذي يسعى هو الآخر، من جهته، لمعرفة جليَّة الأمر، والوصول إلى الحقيقة، إرضاءً لرئيس التحرير. ولم يفت الشرطي أن يشك في أن تكون ابنة المحرّر، التي وجدت نفسها مصادفة أمام الرجل الملقى على الأرض، وأرادت تقديم المساعدة، ضالعةً هي الأخرى في هذه الجريمة التي لا يمكن أن تقيد ضد مجهول.

تبادل التهم

ثم إنَّ كلا منهم يستبعد التهمة عن نفسه، باتهام غيره، فهو عن طريق الشك بالآخرين يقصي عن نفسه الريبة. فبائع الفاكهة يشك تارة بالصحفي، وطورًا بسائق السيارة. وهذا يشك ببائع الفاكهة تارة، وتارة بالفتاة التي تَبيَّنَ لاحقا أنها ابنة المحرّر، وعلى علاقة بالصحفي ذي الخيال الخصيب الذي يؤلف الأخبار تأليفا متقنا لا تعوزه التفاصيل الدقيقة. وفي النهاية يقع القارئ ضحية تلك الفصول التي تتكرر فيها الأحاديث عن تبادل التهم، والأدوار. مما يُشعر القارئ بالضجر، ويضطره للمرور عن بعض الصفحات دون قراءة. ولعل المؤلف، بما عهد به إلى الصحفي من دور يقوم فيه مقام الكاتب الضمني - على رأي من يرى ذلك -

يخفّف من تأثير هذا التزيُّد المسبب للرتابة، المفضي إلى الشعور بالملل، وتكرار القفز عن الفصول من واحدٍ لآخر.

حكاية الصحفي المتخيلة

فهذا الصحفي يُدْخلُ على نسق الرواية تعديلا يخالف فيه قواعد اللعبة السردية. فبدلا من أن تُعرف حكاية الرجل الثمانيني منه، أو من أحد أقاربه، أو من صديقه (حبيب) سمَحَ لخياله أن يجري وراء الوقائع الافتراضية التي تهيأت له تهيؤا. فهو يتوقف إزاء الصورة التي عثروا عليها في محفظة الرجل فافترض أنها حبيبته التي عاش في انتظار أن يجتمع بها. وسماها الصحفي سلوى. كان الثمانيني، مثلما تهيأ للصحفي، قد وقع في غرامها بيافا عام 1946 وهو العام الذي ذُكر على الوجه الخلفي للصورة. وفي تلك السنة خَطَب الفتاة. وفي التي تليها غادر إلى القدس للدراسة.

الفتى (الثمانيني) لجأ إلى قطاع غزة 1948، واستقر به المقام في المخيم. فيما غادر أخوه الأكبر للشمال، واستقر ببيروت. وأما (سلوى) فلم يعرف الرجل الثمانيني عنها أيّ شيء. وهكذا تنتهي الحكاية الافتراضية المتخيلة بعثورالثمانيني على عمل وهو ساعيَ بريدٍ، واقتنى لهذه المهمة دراجة هوائية صدمتها الشاحنة، وظل دولابها يدور لثوانٍ بعد سقوطه أرْضًا، وارتطام رأسه بالرصيف، ووقوعه في غيبوبة يسميها لاحقا (الموت السريري).

ولا يكتفي الصحفي بهذه الحكاية المتخيلة على سبيل الافتراض، إذ يخترع حكاية أخرى شبيهة بها للفتاة التي تعتني بالمريض الآخر. وثمة حكاية أخرى يخترعها هذا الصحفي، وهي لابنة المحرر ومحبّها الغيور المغرم بالشاعر أحمد دحبور. وأخرى للمُمرِّضة ذات الجسم المُمتلئ. وجلها قصص حبّ، وعشق، كأنّ كل فلسطيني أو غزاوي- بكلمة أدقّ - لا يخلو من أن يكون دون جوان، أو مجنون ليلى بزمان عصره.

نهاية مفتعلة

تتواتر الحكايات في مسعى من المؤلف لدفع الضجر عن القارئ. بيد أنها لا تساهم قطعًا بالوقوف على طرف خيط يقود المحققين لمعرفة جليَّة الأمر. وهل كانت الحادثة جريمة، واعتداءً، أم أنها حادث عرضيٌ لا أكثر. ويبدو أنَّ المؤلف بسبب هذا الإفراط في الفرضيات، والخيالات التي تفنن في اختلاقها الصحفي، أو الشرطي، أو بائع الخضار، أو السائق أو ابنة المحرر، أو الممرضة، أو الفتاة التي غادر ابن عمها للدراسة في تونس، لم يستطع الوصول بالنسق لخاتمة يرضى عنها هو، ويرضى بها القارئ. لذا نجده في ص 203 يختتم هذه الحكاية بنهاية مفتعلة جدًا، تثير شفقة القارئ بلا ريْب.

فأحد الشخوص يتساءل: " ماذا لو عادت سلوى.. وفتحت الباب ودخلت (على فرض أنها تعلم بوجود هذا الحبيب في هذه الغرفة من المستشفى) ووضعت يدها على رأسه فأفاق من غيبوبته .." وبعد 6 أسطر يقول الراوي: " عادت سلوى. فتحت الباب. ترجَّل ونهض عن السرير مثل شمس تشرق من بين الغيوم.. كأنه كان ينتظرها قبل أنْ تصل. فتح عينيه، وملأهما بحضورها في قلبه الثمانيني. عاد طفلا يلهو في أزقة يافا " في هذه الخاتمة لا يجد القارئ إلا ما يذكّرهُ بمسلسلات الأطفال التلفزيونية التي تبدأ عادة، أو تنتهي، بعبارة " افتح يا سمسم ".

وجهات النظر

علاوة على ما سبق يعاني النسق الروائي من اضطراب. ذلك أن المؤلف لجأ إلى تقسيم النص فصولا بعضها يحمل عنوانا دالا على الوقائع. مثل: ملاحظات الشرطي حول المريض، دعوة مشتركة على قهوة. التقرير الأول للشرطي. ملاحظات الصحفي على.. وبعضها يحمل عنوانا لا يدل على الوقائع، بل على أشخاص، منها: المحرر، أو صورة – سلوى – وسلوى عنوان فصل

آخر، ونجاة. وصاحب محل الفاكهة. والسائق. وهذه العناوين لا ينتظمها نسق. وتنم على الارتباك؛ فهو يحاول اتباع تكنيك وجهات النظر point of view غير أنه حائر بين هذا التكنيك والبناء القائم على وحدة الراوي العليم، الذي يهيمن على الصحفي، وتقاريره.

فقد اراد الكاتب أن يوحي لنا باستقلال شخصية الصحفي عنه، وأنه كاتبٌ ضمني لكن ما يرويه الصحفي هو ما يسرده الراوي العليم. فكلامه ومحكياته عن سلوى أو نجاة أو أي مشبوه آخر من المشبوهين هو من مرويات السارد منسوبة للصحفي. وهي لا تجعل منه ساردا فعليا لما يرويه. والدليل على هذا كثرة التعليقات التي تعبر عن رأي المؤلف، وهي تعليقات تتضمن الإملاءات التي يضعها أمام هذا الصحفي لينتقي منها ما يريد، ويترك ما لا يريد. يقول مثلا " تذكرون أن من حِكَم الحياة وخبراتها الأزلية أنّ القلوب المجروحة لا تشفى. كنت أظن مثلكم. ربما أن الشوق يجف من شدة الفراق. وأن القلوب تُروَّض وأنَّ رياح البعد الآتية قد تدجِّن الروح. لكن صدقوني إنَّ شيئا من هذا لم يحدث. ظل سنوات طوالا، ذهب بذهابها عمرهُ، يحمل رسائل الآخرين .. ينتظر لحظة مخبأة في جيوب القدر. تحمل رسالة له منها [2]".

فمثل هذا لا يمكن أن يذكرهُ الصحفي المعنيّ بما جرى فعلا، لا بما لم يجر، ولا بما هو متوقع. فهو كلامٌ يتخذ صاحبه فيه مظهر الواعظين، ويفصح عن أنَّ الرواي، لا الصحفي، ولا الشرطي، ولا ابنة المحرر، ولا الفاكهاني، ولا السائق، هو الذي يتحدث. والتعليقات التي تؤكد هذا، نعني تعليقات الراوي العليم، أكثر، وأوضح من أن تخفى على قارئ.

تداخل المرويات

تضاف إلى هذه الإشكالية اضطرابُ النسق نتيجة تداخل المرويات تداخلا لا يُفضي لشيء. فهو يقف بنا قليلا عند شخصية نجاة. فما إن يروي عنها بعض

المواقف التي لا تسهم بنمو الرواية حتى يتوقف، ولا يعود لذكرها قطعًا. كأن الفصل الذي يقع بين ص 94 و 97 حشو لا أكثر، فلو حذف منها لما ترك حذفه ثغرة أو نقصًا ينتبه له القارئ. إلى ذلك أقحم المؤلف حكاية خميس. وتجارة الأنفاق، وتحول الفقير البائس في وقت قصير إلى مليونير. وقد غالى في ذلك مغالاةً يتوقع منها القارئ تأثيرا على المجريات لكن شيئا من هذا لم يقع.

وهذا لا يعني أنَّ الكاتب أخفق في تصوير المكان داخل المخيم، وما يعتريه من بؤس تارةً، ومن فساد تارةً أخرى. ولا تخلو " مشاة لا يعبرون الطريق " من مواقف يسلط فيها الكاتب الضوء على ديناميكية الحياة اليومية فيه، والإشارة بصفة خاصّة لما تخلفه الحروب المتكررة من إراقة الدماء، وقصف البيوت والأبراج، كبرج الباشا، وهدم المنازل على رؤوس الآمنين. وهذا هو الجانب الذي يجعل من قراءتها قراءة لا يعقبها ندم، ولا يخلو التأمل فيها من بعض الألم.إلا أن هذا يمكن التعبير عنه بصورة من الصور في مقالات أو تحقيقات أما الرواية فلا مناص من أن تكون رواية أولا لا أي كلام.

1.انظر دراستنا للرواية في اجتهادات نقدية، ط1، عمان، الألفية للنشر، 2017 ص ص 159-164

2.أبو سيف ، عاطف، مشاة لا يعبرون الطريق، ط1، عمان: الدار الأهلية، 2019 ص 107

5

طقوس المنفى للياس خوري

تاريخ من لاتاريخ لهم

تعتمد رواية إلياس انيس خوري طقوس المنفى(عمان 1994) على حكاية، أو حكايات، بكلمة أدق، جرت أحداثها في أحد المخيمات الواقعة بين القدس ورام الله . وربما كان هذا المخيم هو الأمعري، أو مخيم الجلزون، إلا أن المؤلف لم يذكر اسمه. بيد أن ثمة إشارات وردت لقربه من المدينتين، ولكون اللاجئين المقيمين فيه معظمهم من اللد والرملة.

وقد حشد الكاتب لهذه الغاية عددا من الشخصيات غير قليل، مانحا كل شخصية منها ما تستحقه من التحليل الذي يسبغ عليها نمطا يجعلها مختلفة عن سائر الشخصيات الأخرى. فسمية التي تظهر في بداية الرواية طفلة جريئة تتصرف تصرف الصبيان، لا يفتأ الراوي، أو المؤلف الضمني، يروي لنا حكايتها مع زوج أمها أبو كرش، وعلاقتها بالراوي بعد أن كبرا قليلا، وتجاوزا المراهقة، وترددا إلى سينما العودة، وشاهدا فيلما لفاتن حمامة وعمر الشريف . ثم إنها بُعيد أن ظهرت عليها علامات (الحَمْل) أو ما يشبه الحمل، اختفت هي وأمها، ولم يعد الرواي إلى ذكرهما مطلقا، وإن توقف عند أحوال (أبو كرش) الذي بقي وحيدا بلا معين.

ولا يفتأ الرواي يوحي لنا بسيرورة الزمن، فقد بلغ السابعة، وآن الأوان ليذهب إلى إحدى مدارس وكالة الغوث التي يديرها الأستاذ صلاح. وهو مدرس

يساري، أو شبه يساري، إذا شئنا الدقة. وفيها المدرس عبد المجيد الذي ينطبق عليه المثل الشعبي كمن يحمل السلّم بالعرض. تعبيرا عن تطرفه، وموقفه غير الودود من معين رئيس إدارة المخيم، ووصفي شاويش المخفر، والمختار صلاح أبو عودة. وأما أبو جهاد فهو والد الراوي، ولديه هو الآخر مشكلاته مع المذكورين آنفا، ومع آخرين ممن لا يؤيدون عبد الناصر، ولا الأحزاب السياسية من بعثية، وشيوعية، وغيرها ممن ينادون بضرورة الحصول على السلاح لمجابهة الإسرائيليين، واستعادة البلاد.

فهو يرد على زوجته التي تنصح بتأجيل إرسال الولد للمدرسة قائلا: إنه بلغ السابعة، وعليه أن يلتحق بمدرسة. فاليهود هزمونا لأنهم تسلحوا بالعلم، ونحن يجب أن نتفوق عليهم فيه كي نسترد البلاد.

الطفل ساردًا

والياس خوري انتقى في روايته هذه ساردا كان عند وقوع الحوادث المحكية طفلا، وبعد دخوله المدرسة احتفظت ذاكرته بالمزيد من الأخبار التي اختزنها طويلا، إلى أن حان الوقت المناسب لاستعادتها في هذه الرواية. لذا يحاول الاستعانة بذاكرة الطفل التي تحتفظ بكل صغيرة وكبيرة، واصفا أجواء المخيم وصفا يجعل القارئ كأنه يعيش في أزقته، ودروبه، وحاراته، ولا سيما حارة حطين. وسوق الخميس. والمسجد بإمامه الشيخ حمودة. وأم مازن بسلاطة لسانها المسموعة لدى الغادي والرائح من جوار المنزل الذي تقيم فيه. وأبو الفتوح الغزاوي الذي لا يفتأ يطالب بتأليف جيش لتحرير فلسطين. ولا يفوته أن يسلط الضوء على شخصية (أزعط) وهو الأبله المشهور بهذا اللقب، ومزيته أنه لا يحب شيئا قدر محبته، وعشقه، للقدس [1].

أما عماد، فهو معلم مدرسة، فصلته الوكالة من الوظيفة لجرأته، ومجاهرته بالانتماء لقوى المعارضة من قوميين وشيوعيين. [2] بعد أن فقد عمله غادر إلى سورية، وأقام فيها إلى أن وقع الانقلاب الذي أطاح بوحدتها مع مصر. غادر بعدها للكويت. وعندما عاد إلى المخيم أبت الوكالة توظيفه من جديد، فاضطر لبيع الكتب على عربة بدولابين. إلا أن أحدًا لم يشتر منه كتابا واحدًا. في موازاة ذلك كان (معين) رئيس إدارة المخيم يطمع في إقامة علاقة بزوجة عماد(أم ناصر) التي صدته مرارا، وتكرارا. وظل عماد هذا يعاني من ضيق الحال، ومن التردد إلى السجن بين حين وآخر، حتى فكر بالانضمام لجيش أنشأه عبد القادر المعيني لتحرير فلسطين. وعندما أُحْبطت محاولات المعيني هذا، غادر البلاد، ووجد عملا في السعودية، ودأب على تزويد أم ناصر ببعض المال فبنت بيتا للأبناء،على الرغم من معارضة كثيرين لبناء البيت بسبب ما توحي به الفكرةُ من قبول بالأمر الواقع، وعدم العودة إلى البلاد. وظلَّ الأمر على هذه الحال إلى أنْ انقطعتْ عنها أخباره. [3]

الجزائر الثائرة

ولأن السارد في هذه الرواية يستعيد، ويتذكر ما جرى إبان طفولته، فقد روى لنا كيف جمعوا من تلاميذ المدارس التبرعات دعما لثورة الجزائر. [4] مشيرا إلى التظاهرات الطلابية التي خرجت تنديدا بالعدوان الثلاثي على مصر 1956 والتصدي لسياسة الأحلاف كحلف بغداد وغيره[5]. واستقبال أهالي المخيم وفدا أمريكيا يضم نوابا وشيوخا من الكونغرس غايتهم من الزيارة تقصّي الحقائق. وقد تباينت المواقف من هذا الوفد؛ فالمختار والشاويش ورئيس المخفر اقترحوا ترميم المخيم، وتنظيفه، وتزيينه بالأضواء، واللافتات. وفريق آخر رأى في هذا تزييفا

يعطي الوفد إنطباعا مغايرا للواقع، وطالبوا ببقاء المخيم على ما هو عليه ليبصر أعضاء الوفد الزائر الوضع الرث للاجئين، كي ينقلوا هذا لحكومتهم إن كانوا صادقين فعلا. [6] وفي هذا السياق تبرز المشاحنات والتباينات الإيديولوجية [7].

عبد المجيد

على الرغم من أن المدرس عبد المجيد يتكرر ظهوره في سياق الأحداث بصفته معارضا يساريا، ومتحمسا، لا يتوقف عن ذكر التحرير، والعودة، إلا أن الكاتب لم يسند إليه ما يكفي ليحتل موقع البطولة في الرواية. مع ذلك نجد فصلا كاملا يورد فيه الراوي المزيد من التفاصيل عنه؛ كوفاة والده وهو صغير، وتعهد أبي رأفت، خاله، لتربيته، وتعليمه ليكون شيوعيا مثله [8] إلا أن الفتى نشأ ميالا للفكر القومي، كارها لموقف الشيوعيين من القضية الفلسطينية، فهو موقف تصالحي مع الكيان الصهيوني. فوجد في حزب البعث تيارًا ينتمي له وينتسب. وعندما أتم الثانوية بعث به الحزب إلى دمشق لدراسة الحقوق. [9] وفي الأثناء اكتشف أن هذا الحزب لا يفي بما يعد به، ولا يعمل بشعاراته الرنانة عن تحرير فلسطين. ونشر ما نشره من مقالات تنتقد سياسة الحزب مما عرَّضه لمزيد من الضغوط انتهت بطرده من دمشق قبل أن يُتمّ الدراسة [10]. وما هي إلا أسابيع مرت بعد رجوعه للمخيم حتى فوجئ الجميع بانقلاب أمين الحافظ والكزبري الذي أطاح بالوحدة في شباط - فبراير 1962، وكان لهذا وقع الكارثة لدى أهالي المخيم الذين أحبطت آمالهم بالتحرير والعودة. [11]

المراوحة في الزمن

وينهج الراوي في طقوس المنفى نهج المراوحة في الزمن time shifting بدلا من التسلسل chronicle. فحرصًا منه على رواية ما جرى في المخيم تماما يعود بنا للوراء إلى سنة 1955 عندما اجتاحته الكوليرا، وتوفّيت الصغيرة نورا وفاةً خلفت في نفوس ذويها جرحًا غائرا لم يلتئم[12] ومن باب الحرص على تمام الصورة يقف بنا إزاء شخصية (أبو مازن) عبد الودود الشفاعمري- نسبة لبلدة شفا عمرو- وزوجته سليطة اللسان. وما يروى عنهما من نوادر، وطرائف، تضفي على السرد شيئا من خفة الدم [13]. فهو صاحب نظرية في قضية فلسطين يسميها النظرية الصراعية. ولديه ولع باقتناء الكتب، ويرتدي بين حين وآخر مسوح الفلاسفة ظانا أنه لا يختلف عن أرسطو، ولا عن أفلاطون. وحظيت سيارة المختار (الفورد) القديمة ببعض الاهتمام، إذ يتذكر الراوي كيف كان الصغار- وهو منهم - يتحلقون حولها مندهشين، ولا يفوتهم أن يتذكروا مزاعم المختار وأن هذه السيارة (الخردة) ستقله إلى اللد عند تحريرها، وذلك قريب جدا.

الحاضر والماضي

وعلى هذا النسق يواصل الراوي ترتيب مروياته فإما أن يعود بنا للماضي أو يتوقف بنا عند الحوادث الجارية في الزمن الذي يطلق فيه العِنان لذاكرته. فأبو كرش، الذي سبقت الإشارة إليه، يتعرّض لاعتداء سافر. وربما كان هذا الاعتداء بدوافع إيديولوجية مثلما يرى معين رئيس المخيم وشاويش المخفر. وبدلا من أن يتتبع السارد ما يترتب على ذلك الاعتداء الوحشي يعود بنا للوراء، أي إلى الوقت الذي وفد فيه الرجل إلى المخيم، وروايته المشكوك فيها عن بلائه الحسن في معركة أم لفحم، ونضالاته التي أسفرت عن وقوعه أسيرا بيد الإنجليز

الذين أرادوا إعدامه، ووضعوا كيسًا من الخيش على رأسه، والتفّ حبل المشنقة حول عنقه، وتأرجح، لكن عقدة الحبل سرعان ما انقطعت، وارتطم بالأرض. وادعى في روايته هذه أن المجاهدين هاجموا المعسكر، وأصابت الأعيرة النارية عقدة الحبل فانقطع، ولولا ذلك لاحتُسِبَ شهيدًا . وهذه الرواية، كغيرها، لا تعدو كونها إحدى أكاذيبه، وهي كثيرة. فأبو كرش في رأيهم لا يمكن إلا أن يكون قاتلا، أو زعيم عصابة من قطاع الطرق التي عاثت في البلاد فسادا[14] وهو في رأي بعضهم مخبرٌ متطوعٌ لا يتلقى أجرًا على خدماته كغيره من المخبرين[ص15].

دجاجة منتوفة الريش

وعلى عادة الكتّاب الذين يفضلون المزج بين الجد والهزل، لإضفاء شيء من المرح على الكتابة، والترفيه على القارئ، يعود بنا الكاتب لشخصية الأبله (أزعط) الذي سبق ذكره. فبعد اختفائه مدة تقرب من الشهر عاد للمخيم بروح جديدة. تدل على هذه الروح الحال التي عرضت له ذات صباح فانقلب إلى ثائر عصبي المزاج يخاطب الأهالي " يا سفلة.. يا عرصات ..الموت لليهود.. الموت للعملاء.. والخونة.. هاتوا السلاح.. وهيا لنحرر فلسطين.. يقول هذا وعيناه تقدحان شررًا ".[16] وهذه الحال التي عرضت لهذا الأبله جعلت إدارة المخيم؛ من معين، وشاويش المخفر، والمختار، يعتقدون أنه مدفوع بدوافع سياسية يكمن اليساريون من شيوعيين وناصريين وراءها، واعتقل أزعط، وعوقب عقابا شديدا، لكنه خرج أخيرا من الحبس مثل " دحاجة منتوفة الريش "

عرس ومشاجرة

وحرْصُ المؤلف في " طقوس المنفى" على رصد الحياة اليومية في المخيم رصدا لا يدع صغيرة ولا كبيرة، مهمة أو عديمة الأهمية، جعلت منه كاتبا لا يُعنى بما

تضيفه محكياته لحبكة الرواية من إضافات. ومن هذا القبيل ما وقفنا فيه على الحوادث التي أسفر عنها عرس ابنة المختار سعدية، وزفافها على السعودي (أبو غضبان) الذي انتهى بمشاجرة حامية الوطيس، تطايرت فيها الكراسي، والأطباق، وشُدِخَتِ رؤوس، وأريقت دماءٌ لا ينبغي لها أن تُراق. واعتقل أشخاص كثيرون بعد فرض الطوارئ. واتُّخِذَت مدرسة المخيم سجنا مؤقتا نظرا لعدد المعتقلين. واختفى الأستاذ عبد المجيد، وأعلن عن مكافأة مالية مجزية لمن يُدلي بمعلومات تفضي للقبض عليه حيثما كان. وقيل إنه بعد المشاجرة فرَّ إلى سورية [17].

أما السبب المباشر لذلك الشجار، فهو إيديولوجي، لأنّ أحدهم ممن يؤيدون عبد الناصر علق على ما يشاع من اقتراح لجون كندي يُفضي إلى حل القضية الفلسطينية بمنح اللاجئين تعويضًا [18]. وقد أثنى المختار على هذا، مما أدى لتلاسن، وتراشق، انتهى بذاك العنف الذي لم يخطر ببال. وفي هذا السياق فوجئ القوم بخبر عن اغتيال الرئيس الأمريكي جون كندي(22 نوفمبر 1963) الذي حمَّل الشيخ حمودة - إمام المسجد - الصهاينة مسؤولية اغتياله لأنه كان جادا في حل القضية حلا في غير صالح الإسرائيليين. ومثلما قيل في حكاية (أبو كرش) وعبد الودود الشفا عمري، يمكن تكرار القول في حكاية آدم الحيفاوي. الذي اشترى ببطاقة اليانصيب بطحة عرق، وبعد أيام اكتشف فوزها بمبلغ كبير. فتذكر المثل: المتعوس متعوس ولو وضعوا على راسه فانوس [19].

الوطني الفلسطيني

عندما بدأ الكيان الصهيوني تنفيذ مشروعه لتحويل نهر الأردن، وتجفيف بحيرة الحولة، عُقِد أول مؤتمر قمة عربي في القاهرة في 13 يناير كانون الثاني. ومن

قرارات ذلك المؤتمر ضرورة ابتعاث كيان تنظيمي يكون ممثلا لشعب فلسطين. وينبغي عقد مؤتمر وطني فلسطيني للتشاور في طبيعة هذا الكيان المقترح. وكاتب هذه الرواية يختتم روايته "طقوس المنفى" بما يُروى من محكيات عن هذا المؤتمر، وما سبقه من إعداد اتصف بكثرة الآراء، والخلافات، بين قادة المخيم الإداريين من جهة، والوجهاء من جهة أخرى.

وقد شاءت الصدف أن يعقد هذا المؤتمر في دار للسينما ألقيت فيه الخطب النارية، وأطلقت شعارات حماسية، وتمخَّضت قراراته عن ظهور ما هو معروف باسم منظمة التحرير الفلسطينية، وتأسيس جيش باسم جيش التحرير الفلسطيني تكون قواعده، ومعسكراته في دول المجابهة. وتسهم في تدريبه، وتمويله الدول المضيفة، لكن المؤلف لم يذكر إلا القليل من نتائج هذا عن المؤتمر، تاركا للقارئ أن يستوفي ما لم يُذكر. ولكنه - كعادته فيما تقدم من مرويات - تطرق لتفاؤل الشخصيات بهذا الحدث. فأبو جهاد، وهو والد الراوي، جمع مفاتيح البيت الذي غادره في قريته وشرع في تنظيفها مما علق بها من صدأ استعدادًا للعودة. وسرَدَ لابنه حكاية المفاتيح والبيوت التي تركت في البلاد، وما لديه من قصص عن المفتاح الذي صنع من 100 عام وعاصر حملة نابليون على مصر، وظهور محمد علي. ولكن هذا التفاؤل الذي نجح في تبديد الكآبة إلى حين لم يكن أكثر من سراب.

كلمة أخيرة

قد يتساءل القارئ بعد هذا العرض لمجريات الحكاية، وهل تتضمن طقوس المنفى حكاية لها بداية، وتنطوي على عقدة، وتنتهي بخاتمة كغيرها من الروايات؟

إذا تذكرنا ما ذكره الراحل أحمد دحبور في المقدمة من أن فصول الرواية تمثل عملية تراكمية مدروسة، فإننا مضطرون اضطرارًا للاختلاف معه. فالفصول بعضها مترابط، وبعضها لا ضرورة لروايته إلا إذا كانت الغاية هي تصوير الحياة اليومية في المخيم، بما فيها من مجرياتٍ، بعضها ذو علاقة بالرواية وبعضها يمكن استبعاده. وهذا شيءٌ يخلُّ بمتن الحكاية، ويجعل منها طائفة من المجريات التي لا تؤلّف حكاية متماسكة. وهذا هو الشرط الذي لا غنى عنه لأيّ كتابٍ يُنشر تحت مسمى رواية.

على أنّ في كلمة القاصّ فخري قعوار مقرظا الكتاب من حيث أن طقوس المنفى وثيقة مهمة على المستويين الاجتماعي، والتاريخي، شيئا صحيحا، أو قريبا من الصحة، فهي بهذا المعنى تاريخ مؤثق لمن لا تاريخ لهم.

إحالات:

1. خوري، الياس أنيس، طقوس المنفى، ط1، عمان: اتحاد الأدباء والكتاب العرب(الأمانة العامة) 1994، ص 25
2. طقوس في المنفي، ص 45
3. السابق ص 52
4. السابق، ص 57
5. السابق، ص 59
6. السابق، ص 73
7. السابق، ص 75
8. السابق، ص 78
9. السابق، ص 79
10. السابق، ص 79
11. السابق، ص 83

12. السابق، ص 88
13. السابق، ص ص 92- 93
14. السابق، ص 115
15. السابق، ص 116
16. السابق، ص 123
17. السابق، ص 144
18. السابق، ص 140
19. السابق، ص 149

6

غسان زقطان في

عربة قديمة بستائر

كثرت في السنوات الأخيرة الروايات التي ينحو فيها مؤلفوها نحو السيرة الذاتية. فمن بين الكتاب الذين أسهموا في هذا رشاد أبو شاور في روايتيه الأخيرتين وداعا يا ذكرين، والحب وليالي البوم . ومحمود شقير الذي كتب فرس العائلة، ومديح لنساءالعائلة. ويظن كثير من الناس أن ما كتبه مريد البرغوثي في رايت رام الله، وفي ولدت هناك ولدت هنا، روايتان. وهما كتابان يرويان نتفا من سيرة الشاعر. وفيصل حوراني اتكأ هو الآخر على سيرته في رواية بعنوان حياة حصار، وغسان زقطان الذي عرف شاعرا ابتداءً، ثم روائيا برواياته: وصفُ الماضي وسماء خفيفة وحيث اختفى الطائر، وأخيرا عربة قديمة بستائر. يتكئ في هذه الأخيرة اتكاءً لافتا على السيرة.

والمؤلف فيما نحسب ونظن لا يخفي ذلك، بدليل ذكره في النصوص التي يتألف منها الكتاب وعددها خمسة وعشرون نصا أمه وأباه، ووفاتهما في المهجر. والمكان الذي دُفنا فيه، والقرية التي أخرجا منها سنة النكبة 1948 وهي قرية زكريا التي قام الإسرائيلون بتغيير معالمها بصفاقة، وزادوا على ذلك أن منحوها اسما غيراسمها المعروف، فأصبحت كفار زخاريا. ولا ينكر المؤلف أنه مقيم أصلا في الأردن، وأنه تنقل بين دمشق وبيروت وتونس. وزار بلدانا عدة بحكم علاقته

بالمؤسسات الفلسطينية التي تنقلت هي الأخرى بين عواصم عربية عدة. ولا ينكر أنه قدم إلى رام الله كغيره ممن عادوا بعد اتفاق أوسلو 1993. ولكنه يتذكر تلك الصورة، وذلك الإعلان اللذين رآهما على حائط إحدى المدارس في جبل التاج بعمان قبل 30 عاما. فهو يروي هذا في روايته التي نحلها لكاتب مجهول يتحدث عنه مستخدما ضمير الغائب، لا المتكلم، ولا المخاطب، كأنْ يقول في مستهل روايته "كان الخان الأحمر قد أصبح وراءه الآن. انعطف يسارا تاركا الطريق السريع ليجد نفسه في مواجهة الوادي.. " [1]

أما السبب الذي من أجله بدأ روايته بهذا الإعلان، وبتلك الصورة، فلأنه يريد أن يحدد غايته الأولى من سلوكه مسلك الطريق الذي يؤدي من أريحا إلى القدس صعودا باتجاه جبل القرنطل، مرورا بالوادي الذي ذُكر في الإعلان. وهو وادي القلط الذي دارت فيه معركة حامية الوطيس بين ثمانية من الفدائيين ووحدة كبيرة من الجيش الإسرائيلي تمكن فيها المقاتلون اللفلسطينيون من تصفية عدد من الجنود على رأسهم ضابط كبير برتبة لفتننت كولونيل. في هذه العملية التي وقعت في 27 كانون الأول من العام 1968 قتل اثنان من الفدائيين، وأسر الباقون. فبطل الرواية يريد أن يقتفي أثر المشاركين في تلك العملية، والتعرف على الميدان الذي جرت فيه. والهدف - بطبيعة الحال - التعرف على هاتيك الأمكنة تعرفا يوقظ في نفسه ما يأمله من ذكريات عن الوطن الذي أقصي عنه والداه فيمن أقصي، فعاش بسبب ذلك في المنفى.

ذكر الشيء بالشيء

على أن حكاية وادي القلط هذه تذكره بحكاية أخرى قرأ عنها في أحد الكتب. وهي التي تؤكد مقتل عشرات الرهبان في دير من الأديرة يقع في جبل القرنطل، أما القتلة الذين سفكوا دم أولئك الرهبان فهم من الغزاة الفرس الذي غزوا المنطقة مثلما تقول الروايات التاريخية. واللافت أن المؤلف لا يقنعنا بوجود

علاقة ما بين الواقعتين. كذلك لم يعد الكاتب إلى الحكايتين قطعا إلا في إشارة أخرى عابرة لوادي القلط في الصفحات الأخيرة، وهي إشارة لا تكفي لإقناع القارئ بوجود صلة ما بين مقتل الرهبان ومقتل الكولونيل الإسرائيلي، وما تبقى من مرويات العربة القديمة. وهكذا يبدو هذا الزائر وقد شُغل بمتابعة ما يجري عند نقطة العبور التي يتعرض فيها الزائرون، والعائدون، إلى فلسطين لأصناف من الإهانات، وساعات من الاصطفاف والانتظار ريثما يجتازون نقاط التفتيش التي يتكدس فيها مجندون إسرائيليون يحاولون أن يكونوا لطافا مع أنهم يصوبون بنادقهم الـ 16 m نحو من يخاطبون أو يفتشون. ويلتقط المؤلف حكاية الرجل العجوز الذي يصطفّ، والرجل الأب الذي يرفع ابنه يوسف عاليا كي يصبح في مرمى نظر المجندة القابعة خلف الحائط الزجاجي. أو هند التي تستفزها عبارة الجندي المتغطرس: من هون لو سمحتِ. فتردّ: شهدائي لا يسمحون لي.

فهذه الحكاية، وعلى الرغم مما فيها من نسيج سردي ممتع ، وعبارات رشيقة، تجذب الانتباه، لا يشك القارئ في أن لا صلة لها بما سبقت روايته عن الزائر الذي يقتفي آثار المقاتلين في وادي القلط. فالموقف يتكرر في رائحة التمر حنة لرشاد أبو شاور، ويتكرر في رأيت رام الله لمريد البرغوثي، على الرغم من أنّ أيا منهما لا يذكر، أو يشير لمعركة وادي القلط، أو مصرع عشرات الرهبان على أيدي الفرس في مدونة تاريخية موغلة في الماضي.

الأم والحَيْرة

في الطريق إلى زكريا يقول الراوي " زكريا هو اسم قريته المحتلة منذ عام 1948 هناك ولد والده ووالدته. وثمة صور باهتة لا تفي بشئ." [2] بيوت مهدمة. سنجاب ضربته سيارة فبقيت جثته ملقاة على الطريق في عِظةٍ تحذر من يراه من مغبة التسلل للمكان من الأمكنة المجاورة. ويستعين بالصور لاستعادة الماضي إلا من تلك الصورة الباهتة التي عثر عليها في أحد أدراج أمه [3]. وفي

فصل آخر يستدعي ذكرى القدوم إلى غزة. خريف 1994. ثم العبور من حاجز إيرتز إلى رام الله. وفي الطريق، ومع استعادة الماضي، وحديث السائق، يتذكر أن الوصول إلى قريته دونه الكثير من الصعوبات. فهي تتوارى خلف حائط من الحرش، وعند المدخل ثمة مقهى تديره يهودية مهاجرة من المغرب الأقصى. في المقهى يكتشف كل منهما أنه يعرف مراكش جيدا[4]. ويروي المؤلف كيف حارت أمه في التعرف على البلدة، لأن سكة الحديد لم تعد موجودة. تبخَّرت الحكاية إذن. ولم تعد تستطيع التأكد من أنَّ هذا الذي تراه هو (زكريا) أم عرتوف، أم بلدة ثالثة أخرى. فالمعالم لم تعد كما كانت. كل شيء قد تغير. وفي الفصل الموالي يعود بنا الكاتب لهند التي تتذكر قول المجند الإسرائيلي لها: من هون لو سمحت.

فهي تحدث الراوي عن موت خالتها زكية التي توفيت من 40 سنة. توفيت وحيدة. في الأثناء يقع بصر هند على صورة لأم الراوي. الصورة باهتة، وكانت قد التقطت لها عند مصور في بيت لحم. تقول له بعد تأمل أنت لا تشبه أمك، بنبرة اتهام لا تخلو من تجريح لكونه لا يشبه أمه. [5] ومن هذا يتضح أن الحكاية توحي باستمرار مسعاه ليلبي رغبة أمه في زيارة القرية التي فارقتها منذ نيف وأربعين عامًا. ودون هذه الزيارة ضرورة الحصول على تصاريح. وعلى الرغم من أنه اعتاد منذ قدومه لأرض فلسطين تجنُّب هذه المعاملات كي لا يجد نفسه مرغمًا على الانحناء، فقد كانت رغبة أمه الشديدة بهذه الزيارة مدعاة للرضوخ، وليجد نفسه أخيرا داخل هذا النمط [6]. وفي (سعيد يسأل) عودة لمشهد الانتظار في طوابير أمام بوابة التفتيش. والأمثلة الكثيرة المتكررة لقصص شبيهة بقصة الأم مع هذه الزيارة للقرية التي يتبدل اسمها بين النكبة والنكبة. وتتصل بهذه العقدة حكاية الرجل العجوز الذي لم يتعود عبور البوابة الإلكترونية للتفتيش.

حكاية عرس

في فصل آخر لا علاقة له قطعًا بما تقدم " حكاية عرس " في أحد المخيمات انتهى بمأساة. فالمخيم الذي أقيم عام النكبة في موقع غير ملائم شهد حفل زفاف، وكان المدعوون قد أخذوا مقاعدهم على بسطة تحتها حفرة مما تتجمع فيها المياه العادمة والقذرة، وعلى نحو غير متوقع، وفيما كان الشبان يدبكون بحماسة احتفالا بالعريس، وابتهاجا بالراقصة دلال، انهار سقف الحفرة، وانقلب العرس إلى كارثة. هنا يجد القارئ مبررا عجيبا مفتعلا لذكر ما ذكر، فالصورة الخاصة بالراقصة دلال التي استعادها خيال السارد تذكر الكاتب باختلافها عن تلك الصورة الزاهية والمثيرة التي رسمها إدوارد سعيد في سيرته الموسومة بعنوان خارج المكان[7].

وإمعانا في تثبيت الصلة بين الصورتين يذكر عن إدوار سعيد أنه زار مصر في عقد الخمسينات، وشاهد الراقصة تحية كاريوكا في تألقها يوم ذاك، معلقا على ما شاهده بعبارة " ابتسامة ثابتة في عالم قُلَّب " [8]

أشتات مبعثرة

وعلى هذا النحو المطرد تبدو لنا " عربة قديمة بستائر " أشبه بكولاج فني يتعمد المؤلف جمع أجزائه المبعثرة من حكايات الشعب الفلسطيني المنكوب. ولما كانت لمحمود درويش قصيدة عن القطار الذي سقط عن الخريطة [9] ، فلا بد من أن تكون ثمة فصلة في الكتاب الذي يشبه السيرة شيء عن هذا. وظهور " رفقة والقطار مع حارس المحطة في رواية الأم " عنوان سيقودنا حتما لهذا التوقُّع. فالأم لم تتعرف على القرية (زكريا) لأنها لم تر سكة الحديد، وجاءت رفقة اليهودية القادمة من المغرب لتحيي في أذهاننا ذكريات المحطة، وذكريات القطار. تقول: " نعم ولم نكن قد أصبحنا صديقتين بعد" [10] وتتذكر قطع الحلوى التي قدمتها لابن الفلسطينية وابن اليهودية معا، تعبيرا عن الإخاء الإنساني الطبيعي

الذي كان سائدا على الرغم من اختلاف المذاهب وتباين الأديان. فرفقة في هذا الموقف وهي ابنة العدو الآن، ليست كريتا في قصائد محمود درويش. فخلف ريتا ثمة سماء رمادية عكرة، وشتاء طويل قارس، بينما رفقة لم تكن عدوا، وهي تواصل انحدارها في الطريق نحو ما تبقى من عربات القطار، وهي لا تفتأ تلتصق بكتفي الأم التي وصلت قادمة من عمان[11].

ومن إدوارد سعيد، ودرويش، إلى نعيم قطان. وهو يهودي عراقي كتب سيرته الذاتية بعد مغادرته بغداد إلى كندا. في هذه السيرة يؤكد مرارا بطلان فكرة أرض الميعاد. وأن موطنه الجديد أنقذه من شتاته، ومن هولوكسته، ومن الاستسلام الأعمى لميثولوجيا لم يعد أحد يؤمن بها في هذا الزمان. [12] بخلاف السيرة التي اختتم بها إميل حبيبي حياته حين أوصى أن يكتب على شاهدة قبره "باق في حيفا " [13]. وفي فصل عن الشاعر الراحل محمد القيسي يقول السارد عن زيارته لبيت عائلته السابق في مخيم الجلزون[14] ما يأتي: " فوجئ السيد القاطن في المنزل هو وزوجته وأولادهما بحضوري. الرجل بدا صامتا مصدومًا. بينما زوجته تبدو أكثر تماسكا. والأولاد كان خوفهم مشوبا بالفضول. كانوا جميعا يحدقون بالرجل الخمسيني ذي الشعر الطويل الأبيض، وحقيبة الكتف السوداء، الذي ظهر فجأة على عتبة البيت مثل تهديد غامض " [15].

على أن من يحاول العثور على ما يذكره بوجود تواصل سردي ما بين فصل وآخر في الكتاب،أو يذكره بحدث مركزي يفرش ظلاله على بقية الحوادث المحكية فيه، فلا بد أنه سيخفق. وسيفشل في العثور على ما يطمئنه بأن في هذا الكتاب " عربة قديمة بستائر" رواية كغيرها من الروايات. مع أن المؤلف يبدي في كل فصل منها، بل في كل مشهد، قدرته على توظيف السرد القصصي توظيفا جيدا . ها هو ذا يكتب على لسان السارد كيف زار المنزل الذي غادروه سابقا في بيت جالا. في سرد كأنه انتزع انتزاعا من رواية لا تخلو من إتقان: " لم

يذهب عندما وصل إلى فلسطين في ذلك المساء صيف 1994 حيث الذاكرة تؤدي إلى المنزل الصغير ذي الطابقين في انحدار السفح في بيت جالا. هناك ولد. وعبر السنوات الأولى تلك لم يبق منه الآن سوى مشاهد مشوشة لركضٍ سعيد تحت مطر غزير في كرم الزيتون " [16].

ما لا تشف عنه الصورة

في هذا الكتاب حكاية متكررة لا تخلو من مغزى يذكرنا بعملية وادي القلط ومجزرة الرهبان. فبين فصلة وأخرى ثمة حديث يروي فيه السارد شيئا عن الطرق. فحكاية راشد الحدادين ترصد لنا الطرق من الكرك إلى الموقع الذي أنشأ فيه المذكور البلدة القديمة التي تعرف باسم رام الله. ويرصد بالأسلوب ذاته الطريق ما بين أريحا والقدس صعودا تارة وهبوطا تارة ، والطريق ما بين القدس والخليل مرورا بمنعطفات وادي النار تتخلل هذه الطرق كنائس وأديرة. وبصورة مفاجئة يعود بنا السارد لهند التي كاد القارئ ينسى حضورها في الكتاب. ففي البيت الذي تقيم فيه يجري الحديث عن علي زوجها الذي انفصلت عنه لأنه رفض القدوم لفلسطين بعد أوسلو. ويعود الحديث مرة أخرة لقدوم الأم التي لم تتعرف على مسقط رأسها(زكريا) بسبب اختفاء السكة.(17) ويذكر أنها توفيت في آذار(مارس) 1995 دون أن يحضر الدفن لتأخره بسبب الإجراءات الطويلة على الجسور. لم يبق من الأم سوى تلك الصورة الباهتة التي تذكره برأي هند في أنه لا يشبه أمه. وترتبط بهذا الموقف بالذات حكاية أخرى هي المقابر. تروي له هند ما تتذكره عن مقبرة دفن فيها 500 شخص ممن قتلوا في غزو لبنان صيف 1982 على كل قبر من تلك القبور رقم القتيل، لا اسم، ولا ما يحزنون.

أخيرا، وفي مقهى المغربية (رفقة)انتبه السارد لشيء لم يلاحظه من قبل، لا هو، ولا الأم، فالمقهى الذي تديره ما هو إلا بقايا عدة عربات لقطار جرى التصرف بها، وتحويلها إلى مقهى. ولم يستطع أن يتفادى فكرة أنهم جميعا:

المغربية، والنادل الفلسطيني، ومجموعة السياح الألمان، والجنديان اللذان وصلا للتو، وهو، يواصلون جلوسهم في ذكريات أمه. التي لم يبق منها سوى تلك الصورة الباهتة التي التقطها لها مصوّر في بيت لحم قبل النكبة.

صفوة القول أن هذه السيرة بما تنطوي عليه من محكيات ذاتية، وأخرى بعيدة عن الذات، لا تؤلف رواية بالمعنى الاصطلاحي لهذا النوع الأدبي. فهي أقرب ما تكون لمشروع سيرة غير مكتمل، و مشروع رواية يفتقر للنسق الذي يقترب بها من هذا الجنس. ومع ذلك تعد هذه السيرة كتابا طريفا يجتذبنا إليه بما فيها من تنوع، ومن شفافية في السرد يقلّ وجودها حتى في الرواية الرواية.

---

1. زقطان، غسان، عربة قديمة بستائر، ط1، عمان: الأهلية للنشر، 2011 ص 9
2. السابق، ص 25
3. السابق ، ص 28
4. السابق، ص 31
5. السابق، ص 41
6. السابق، ص 44
7. السابق، ص 59
8. السابق، ص 64
9. السابق، ص 95
10. السابق، ص 77
11. السابق، ص 80
12. السابق، ص 81
13. السابق، ص 88
14. السابق، ص 100
15. السابق، نفسه.

7

فاروق وادي في عصفور الشمس

صدرت رواية عصفور الشمس لفاروق وادي في العام 2007 ولم يثر صدورها إلا القليل من الانتباه. فهي إعادة كتابة لحكاية شعبية في أداء يقربُ بها من الرواية. ولا يتقيد المؤلف فيها بشروط الرواية المعروفة التي نجدها في روايات الكتاب الذين إليهم يعزى ترسيخ هذا الفن وتأصيله في الأدب العالمي.

فالرواية شيء، والأدب الشعبي الشفوي، أو المدوّن، شيء آخر. صحيح أن بعض الروائيين النابهين في العالم العربي حاولوا المزج بين التراث القديم، والفن الروائي[1]، في أعمال بأعيانها مثلما هي الحال في ابن فطومة، ومن ليالي ألف ليلة، لنجيب محفوظ. وبعض روايات جمال الغيطاني، ولا سيما الزيني بركات. كذلك بعض أعمال إميل حبيبي، ومنها سداسية الأيام الستة التي هي أقرب للرواية منها للقصص القصيرة. فقد تضمنت قصة عن (جبينة) الراعية التي يتردد اسمها في حكاية شعبية شفوية متداولة في التراث الشعبي. وقد تكرر توظيفها في النثر، والشعر. ومن ذلك رواية " أولاد مزيونة " لغريب عسقلاني. وفاروق وادي في عصفور الشمس يختار – فيما يُظن- حكاية شعبية غير متداولة كثيرا . وقد يشك القارئ في أن يكون سمع بها. وقد يذهب به الظن إلى أنها مزيجٌ من الحكايات أخرجها المؤلف مَخْرجا جديدا.

الفتنة في مرآة

فالفتاة (رهيفة) فتاة قروية فاتنة الجمال جدا، تعودت منذ الصغر على تأمل محاسنها في مرآة مسحورة أحضرتها جدتها التركية ثريا معها من إحدى المدن القريبة من إسطمبول. ووالدها سلمان تزوج من (بنورة) بنت محفوظ بعد وفاة أمّها بعشر سنين على الأقل. وهي تكبرها بعامين اثنين لا غير. ولشدة جمال (رهيفة) تدب في نفسها نار الغيرة [2] . وتحث زوجها سلمان على إرسال (رهيفة) إلى القدس حيث أخواها فتعيش معهما على الحلوة والمرة. لكن سلمان يرفض هذا الاقتراح رفضا حاسمًا حرصًا على الفتاة وعلى سمعة العائلة، بيد أنه يسمح لبنورة ببيع المرآة التي تطيل (رهيفة) النظر فيها، ورؤية ما هي عليه من الحسن، فتزداد غرورًا [3] .

وتقوم بنورة ببيع المرآة لمشترٍ متجول شغوف بالأنتيكات. وهذا المشتري لا يقتنع القارئ بطريقة ظهوره، فما إن سمح لها سلمان ببيع المرآة حتى ظهر، وحضر حضورا سريعًا مفاجئا، كانه كان يتنصت لما دار بينهما من حديث. ودفع بها ثمنا خياليًا لا يمكن لأي قارئ أن يتوقعه، لا سيما في الظروف الزمنية التي جرت فيها وقائع الحكاية، وهي عشرينات القرن الماضي [4]. هذا مع أن المشتري لا يعلم بما تنطوي عليه المرآة من قيمة، وما فيها من السحر. وها هنا تبرز النزعة الشعبية الغرائبية في حكاية عصفور الشمس.

فبعد أن غادر الغريبُ الذي اشترى المرآة بثمن غير بَخْس، انبثقت منها شمسٌ وهّاجة، وخطفت البصر من عيني (بنورة). وكان آخر ما رأته بها كتلة هائلة من عصافير النار تحلق في الفضاء بعد أن فرّت من المرآة"[5] . وهذا الملمح الغرائبي في الحكاية غابَ تأثيرهُ فيما بعد، اللهم إلا من الإشارة المتكررة إلى فقدان

(بنورة) النظر، والتنقل بها من طبيب لآخر، ومن مستشفى إلى مستشفى، بلا فائدة.

أما رهيفة، فقد وقع بصر مسعود عليها، وسلبت عقله بجمالها الخارق، على الرغم من أن هذا الرجل الذي بولغ في وصف قدراته الجنسية مبالغة تصل حد الإسفاف [6] لا يعاني من الكبت؛ إذ يذكر لنا الرواي مرارًا تردده الدائم على بائعات الهوى في يافا وحيفا وبيروت. ونشاطه في هذا السياق فاض على آخرين، فكان يصطحب أبناء عمومته للمواخير. ولو أن القارئ يشك في واقعية هذا الجانب كون ظاهرة المومسات في المجتمع لم تكن في تلك الحقبة ولا فيما تلاها من حقب ظاهرة منتشرة.

ومسعود ما إن رأى (رهيفة) أو ما إن كاد يراها، بكلمة أدق، حتى قرر أن يتزوجها. ولأنه دميم الخلقة، بشع الوجه، أشبه بالقردة منه بالآدميين، فقد كان على ثقة من أنها سترفض الزواج منه. فاحتال لذلك بأن اتفق مع ابن عمه شوقي، وهو شاب وسيم، على التقدم لخطبتها باسمه. والاتفاق مع أبيها سلمان، وإغرائه بالمهر الكبير. وهو 400 ليرة ذهبية تدفع منها مائة عند كتابة الكتاب، والبقية عند ليلة الدخلة. فشوقي في هذه الحال هو العريس في عقد النكاح الشفوي، لكن مسعود هو الذي يُكتب اسمه، ويدون في العقد. على أن المؤلف نسي أن يذكر لنا موقف المأذون الشرعي من هذه المؤامرة، وكيف قبل أن يسجل اسم مسعود في موقع الزوج لا شوقي، وهل اطلع على ما يثبت هوية الخطيب أم لا، مثلما يقتضي العرف، وتوجبُ العادة. وكان من المتوقع أن يبذل مسعود قصاراه لرشوة المأذون كي يفعل هذا. لكن الراوي ومن خلفه المؤلف تناسيا هذا، مما يترك فجوة في الموقف تحتاج لما يذكر تلافيا لهذا الاضطراب، وإلا عد هذا التدبير المصطنع فاشلا في تحقيق الغاية منه. ويستمر شوقي في تمثيل دور العريس إلى أن حان يوم الزفاف. وفي ليلة الدخلة توارى ليظهر مسعود بدلا

منه، وهذا كله متفق عليه، و(رهيفة) هي الوحيدة التي - من بين الجميع - لا تعلم، ولا تدري، باتفاق كهذا.

منزلقات

ولكن المؤلف بغرائبية هذه الحيلة، وقع في عدد من المنزلقات. ففي القرية يعرف الناس بعضهم بعضا، والخبر ينتشر بينهم انتشار النار في الهشيم. فكيف يمكن أن تنطلي هذه الخدعة على الناس، ولا تتنبه لها (رهيفة) أو أي شخص آخر فيخبرها بذلك، ولو من باب المناكدة. فمسعود مثلما يخبرنا الراوي شخص مكروهٌ في البلدة، وجل الناس يعرفون عيوبه، ويتندرون بمثالبة، مثلما يتندرون بقبحه، حتى زعموا أنه ليس من صلب أبيه فؤاد الراجح، وإنما هو من صلب الجان، أو الشيطان، على أحسن تقدير. فضلا عن أن مثل هذه الخدعة لا يمكن أن يلجأ إليها مسعود إلا إذا كان رجلا غير عاقل، فطال الزمن، أم قصر، ستكتشف (رهيفة) ويكتشف الآخرون الحقيقة، فما فائدة الزواج من امرأة ترفض الاقتران به، مثلما ترفضه أيّ امرأة أخرى؟ علاوة على أنّ المهر الذي جرى الاتفاق عليه غالى فيه المؤلف مغالاة شديدة. ففي عشرينات القرن الماضي لم يكن يتجاوز مهر العروس، إذا كانت تجمع بين الحسن، والمَنْبت الكريم، الثلاث ذهبات أو الأربع. و(رهيفة) يتوافر لديها الجمال لكنّ والدها من الفقراء المهمّشين. وفي عشرينات القرن الماضي نشك في أن يجد الباحث في فلسطين كلها مثل هذا المبلغ من الذهب الخالص. فهي مبالغة تصلُ حدّ التهور الذي يأباه المنطق.

أشياء لا تصدق

أما مبالغاتُ الكاتب في وصف مسعود بالثراء الفاحش، فتجعلنا نتساءل من أين تأتّى له هذا الغنى؟ فأبوه أقرب إلى الفقر منه إلى اليسار. بدليل أنه يعتاش عن طريق السمسرة، والتوسط بين البائع والمشتري. وهذه الحرفة لا

تدرُّ على من يمتهنها الكثير. فالفقرُ، هو الذي أحوج فؤاد الراجح لاعتماده السمسرة وسيلة لاكتساب الرزق. وما ذكرهُ عن أخلاق مسعود، وعن قدراته الجنسية، وهي قدراتٌ بيولوجية لها حدودها الطبيعية التي لا يختلف فيها اثنان، بولغَ بها كثيرًا. حتى ليذكر أن قوته تلك تفوق قوةَ عشرين رجلا مجتمعين[7]. وما أورده من أقوال منسوبة لبعض البغايا ممّن عاشرهنّ، وعاشرنه، ادعاءاتٌ، ومزاعمُ مبالغ بها كثيرًا، وإسفاف لا يحسن بالكاتب الانحدار إليه في رواية يختَتِمُها بذكر الشيخ عز الدين القسام، وأبطال الثلاثاء الحمراء: عطا الزير، ومحمد جمجوم، وفؤاد حجازي. وهم من شهداء ثورة البراق عام 1929 وحكايتهم معروفة، ولا داعي لإقحامها في هذا السياق. تضاف إلى هذه (المطبّات) ما رواه السارد عن الجارية الأفريقية (فلانة) التي زوّجها فؤاد الراجح لسعد الله، وهو عابر سبيل أعجب بشجاعته، وما طبع عليه من إخلاص.

انتقال بلا مسوغ

وفي هذا السياق ينتقل بنا الرواي انتقالا مفاجئا من غير توطئة، ولا تمهيد لما يجري في القدس. أي نفخ اليهود في الأبواق أمام حائط البراق. وإذا بالدنيا تقوم ولا تقعد [8] . ولا مسوّغ لذكر هذا الهياج ما دام التفكير الذي يشغل السارد هو الدوافع الجنسية المحمومة لدى كل من مسعود، وأبناء عمومته، ووالده، وسعد الله الذي فتن بالجارية، فتخيلها كتلة من الإثارة. أما الحُجَّة التي أراد بها المؤلف تبرير الإشارة لثورة البراق، فلأن سلمان والد (رهيفة) جاء بزوجته بنورة ليعرضها على طبيب عيون وُصف له في القدس. وليأخذ برأي ابنيْهِ المقيمين فيها بخطبة (رهيفة) من مسعود على ما تم فيه الاتفاق، وفقا لعقد النكاح الذي كتب بصفة نهائية. وهذا (مطبٌ) آخر وقع فيه الراوي ومن خلفه المؤلف. إذ ما قيمة المشورة، وأخذ موافقة الأبناء، ما دام الكتاب قد كتب. على أنّ المفاجأة التي لا ترضي القارئ هي موافقة الأبناء على هذا الصهر الكريه

موافقة جماعية دون مناقشة، ولو من باب الاختلاف، إلا إذا كانوا يستجيبون للأمور استجابة القطيع.

عز الدين القسام

وفي ليلة الدخلة يتلو مسعود على رهيفة عقد النكاح، وأن اسم الزوج مسعود لا شوقي.[9] على أن القارئ لا يدري ما العلاقة بين ما يتلوه مسعود على مسامع العروس، وذكره صوت الشيخ عز الدين القسام في جامع الاستقلال بحيفا يدوي مجلجلا كنسر جسور، مباركا استشهاد أبطال الثلاثاء الحمراء؛ عطا الزير، وفؤاد حجازي، ومحمد جمجوم [10] . إذ يبدو أن الكاتب لام نفسه على هذا السرد المتصل الذي لا مكان فيه، ولا موضع، لقضية فلسطين سوى التنبيه بإشارة عابرة لثورة البراق 1929 وهذه الإشارة للشيخ جاءت في الموقع غير المناسب؛ لأن الخطاب الذي قصده المؤلف كان بعد سنين من إعدام الأبطال الثلاثة المذكورين(أعدموا في 1930/6/17). وهذا يوحي للقارئ بما وقع فيه المؤلف من خلط بين الثورتين.[11] علاوة على أن زفاف مسعود ورهيفة كان قد جرى في العام 1929 أو بعده بأشهر لا أكثر.

فهم خاطئ

يعود المؤلف بنا إلى الحبل الذي من (مَسَد) وقد ذكره في مفتتح الرواية، فبه تنتقم (رهيفة) من الرجال الذين تآمروا عليها، وزوجوها من مسعود. وفي هذا الفصل الكثير من الاستخفاف بالقارئ لأنه ترك لرهيفة أن تفعل بالرجال الأربعة ما لا يفعله بطل فيلم كابوي بخصومه الذين لا يبدون غير الاستسلام والخضوع. فعلى فرض أنها نجحت في تعرية شوقي، وتقييدة بالحبل، ومغادرته بعد أن أخفت ملابسه، مما اضطره للعودة عاريا مثلما ولدته أمه. فكيف تسنى لها أن تفعل الشيء نفسه في الثاني والثالث مع أن الأخبار في القرى تسري من موقع لآخر، وتتنقل من فم لفم، وهذا قمين بتنبيه الثلاثة لما ينتظرهم من رهيفة

فيحذرون. كذلك انتقامها من مسعود هو الآخر جرى دون مراعاة من الكاتب لما يمكن أن يوقظ مسعود، ويحذرهُ، مما يمكن أن تقدم عليه، ما دامت فعلت ما فعلت بأبناء عمومته. وما ذكره الراوي عن عصابة الكف الأسود يضيف شيئا آخر لما يؤكد خلطه بين مجريات قضية فلسطين. فهذه العصابة ظهرت بعد عام 1937 مثلما تذكر الروايات التاريخية. ولذا فإنّ شيوع الأقوال عن أن الذين يفتكون بالرجال الذين فتكت بهم رهيفة هم من عصابة الكف الأسود غير صحيح، لأنّ هذه العصابة لم تكن قد وُجِدَت بعد. والراوي لا يقول لنا كيف كانت تهتدي لكلٍّ من هؤلاء الرجال الذين نجحت في الانتقام منهم، جاعلة منهم عبرة لمن يعتبر. وهذا في الواقع شيءٌ قلما يتنبه له مؤلفو الرواية، وهو أن كل شيء فيها ينبغي أن يُحسب بدقة. فيذكر سببه، وكيف حدث، وما الشيء الذي ساعدَ، أو أعاقَ حدوثه. أما أن تروى الأمور كما يقول بعبارته المجترأة " وسرعان ما كرَّت حباتُ المسبحة " [12] فهذا لا يعني لنا إلا شيئا واحدا، هو الفهم الخاطئ للنَّسق الروائي. فهو يقدم لنا هنا حكاية طريفة، ومشوقة، دون إيقاع يضبط المتواليات السردية ضبطا يُراعى فيه قانونا الاحتمال والضرورة. وفي هذه الحال يمكن أنْ تعد عصفور النار حكاية من الأدب الشعبي، لا رواية بالمعنى الاصطلاحي لهذا الفن.

---

1. وتار، محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001
2. وادي، فاروق، عصفور الشمس، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007 ، ص 51
3. عصفور الشمس، ص 52
4. عصفور الشمس، ص 54
5. عصفور الشمس، ص 55

6. عصفور الشمس، ص58
7. عصفور الشمس، ص 70
8. عصفور الشمس، ص 91
9. عصفور الشمس، ص 104
10. عصفور الشمس ، ص 112
11. عصفور الشمس، ص ص 113- 114
12. عصفور الشمس، ص 123

8

البكاء بين يدي عزرائيل

رواية الشخصية الوحيدة

بعد أعماله القصصية: رأس كليب، ووليمة الجاحظ، و ذبابة على أنف هولاكو، وجنازة المومياء[1] . ورواياته: الملائكة لا تمشي على الأرض، و طريد الرحم، و التميمة السوداء، وديوانه: القمر في الدورق، ومقالاته الساخرة: الصعاليك الجدد، صدرت للأديب حسام الرشيد رواية بعنوان طريف، مثير للاشتباه، وهو البكاء بين يدي عزرائيل. [2]

غموض

وهذه الرواية تبدو من النظرة الأولى سيرة ذاتية للسارد فيها، وهو البطل، الذي لا نعرف اسمه، ويظل أمره غامضًا مع أننا نعرف أباه، صاحب مكتب الاستدعاءات (عرض حال) ونعرف بعض أصدقائه، ومنهم: العم منسي، وجاسر، ورياض، والعراقي مناحي، مدرب الكاراتيه، إلا أننا لا نقف على اسم له مثل الآخرين. ونعرف شخوصا آخرين باسمائهم كسائر الخلق. منهم نادية، ورهف، وماجد، وتوفيق زهران- مدير تحرير أخبار الوطن، ومجاهد يوسف الذي يعتزم خوض الانتخابات النيابية ليصبح عضوًا في البرلمان. وأسامة الذي يقود طاقم المدققين في الجريدة. وحمدة المتعلقة تعلقا شديدًا بنشرات الأخبار منذ غادرت فلسطين عام 1948 فتنصِتُ لها من مذياع ترانزستور صغير تخفيه تحت المخدة عندما تنتهي من سماع آخر نشرة. والمحامي كميل الذي توقع السارد

أن يجد لديه حلا لمعضلته فيتدرب على المحاماة، ويغدو عضوًا في نقابة المحامين، وهي الخطوة الأولى نحو مستقبل يتمكن فيه من المرافعة أمام المحاكم في القضايا الجزائية. لكنه تبين بعد وقت قصير أن قرارًا صدَرَ ضد كميل هذا يقضي بمنعه من ممارسة المحاماة.

شخوص

والشخوص في هذه الرواية في الغالب، والأعمّ، شخصياتٌ ثابتة، بمعنى أنها تولد مُكتملة، ولا يطرأ عليها أيُّ تغيير يفصح عن اختلاف في الدور الذي تقوم بأدائه من حيث هي شخصية روائية. فالمنسي يمارس أعمالا عدة، فهو حارس آثار تارة، وتارة حارس متنزه، ويكثر من تصفّح الجرائد، القديمة منها والجديدة. وهو الذي يحاول من حين لآخر مساعدة السارد الذي درس الحقوق، وبحوزته شهادة بكالوريوس، في العثور على عمل، لكن افتقاره للخبرة يحول بينه وبين الوظيفة. ويتطلع لأي عمل حتى لو كان هذا العمل مدققا للبروفات المطبعية في جريدة أخبار الوطن، مع أنه لا هو صحفي، ولا ما يحزنون. ومعرفته بالعربية نحوًا وصرفًا لا تتجاوز معرفة أيّ خريج من خريجي كلية الحقوق.

وليس ثمة تغييرٌ في موقف الأب. والكلمة التي تتكرّر على لسانه دائمًا بعد أن يخفق السارد في العثور على وظيفة: مع ذلك، فلنحاول. وهذا التكرار في المواقف نجده لدى نادية، وعند صفوان في بناية جوهرة القدس في العبدلي، وعند الشيخ صُهيب. كذلك يتكرّر الشيء نفسه من حمدة. التي تعبر عن دورها في الحوادث عبارة " رجعت حليمة لعادتها القديمة ". وثمة واحدة باسم (قتيبة) وهي شقيقة نادية، أمينة المكتبة. كان والدها قد سماها بهذا تخليدًا لذكرى عمّها قتيبة الذي استُشهِدَ في معارك باب الواد، بين يافا والقدس، ودفن في حُرْش عمواس. ووالدها بعثي، من جماعة صلاح جديد، معجب بالقومية من حيث هي مبدأٌ، وفكـرٌ، ساد في ستينات القرن الماضي. وأما جاسرٌ،

ورياض، وغيرهما من الأسماء، فهي أسماءٌ تعبُر أفق هذه الحكاية عبورًا لا يترك إلا القليل النَزْر من الأثر.

الشخصية الواحدة

ولهذا لا نستطيع أنْ نعدَّ هذه الشخصيات شخصياتٍ روائية كتلك التي نعرفها في الرواية. باستثناء السارد الذي يروي الوقائع مستخدمًا ضمير المتكلم. فالقارئ - مثلا- بعد قراءته لرواية " اللص والكلاب" لنجيب محفوظ لا يمكن أن ينسى شخصية سعيد مهران، أو رؤوف علوان، أو نبوية، وعليش، أو الجنيدي، شيخ الزاوية. ومن يقرأ رواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف يصعُب عليه أن ينسى شخصية رجب، أو أنيسة. أما إذا قرأ من الروايات العالمية "مدام بوفاريه" لفلوبير، أو أنا كارنينا لتولستوي، فلن يكون بمقدوره نسيان بطلتيهما لاتساع الدور الذي قامتا به، ولاتساع إطار التحليل النفسي لكل منهما عن طريق الحوادث تارة، وعن طريق القيام بالأفعال تارة أخرى. ولهذا نستطيع القول بثقة تامة: إن رواية حسام الرشيد هذه هي رواية الشخصية الواحدة. وهي - ها هنا - شخصية السارد الذي لا نعرف له اسما، ولم تحدَّد له هوية، فكأنها سيرة رجل مجهول قضيته المؤرقة هي البحث عن عمل بلا فائدة.

وقد توالت المحكيّات عن هذه المشكلة، فهو في الطريق إلى العقبة تارة، وفي الشميساني في عمان تارة، وفي العبدلي تارة أخرى، وبين الآثار الرومانية في جرش تاراتٍ أُخَر. وهذا كله من أجل أن يصف لنا معاناة البطل الذي ينسحب عليه قول الشاعر وطريقك ياولدي" مسدودٌ. مسدودٌ. مسدودٌ ". ولكنه، مع ذلك، لم يفكر بالانتحار، ولا بالذهاب للعقبة كي ينتحر هناك فيكون ماءُ البحر قبره بدلا من الأرض، على مذهب الورّاق.

أجواء جديدة

هذا التكرار للمحاولات يُتوقَّعُ منهُ أن يُسفر عن إيقاع بطيء في السرد، وعن مرويات تشعر القارئ بالسأم، والرتابة، وتضطرهُ لتخطي صفحاتٍ غير مقروءة تلهّفًا لمعرفة النتيجة التي يتوقّعها صاحب الشأن، ويتوق القارئ لمعرفتها، ومعرفة ما إذا كانت توقُّعاته مطابقة لتوقعات السارد أم لا. بيد أنّ حسام الرشيد تجنب بحنكةٍ، ودراية فنيةٍ، هذا التكرار المضجر، الممل، بإضفائه على المحاولات أجواءً جديدةً، مغايرةً، فيها ما يجتذبُ القارئ، ويراعي تطلعه لتغييرٍ ما يطرأ على النسق.

علاوةً على هذا، تنبّه المؤلف لما يضيفه اختلاف الأمكنة من تغيير، فهو في جرش تارة، وتارة في العقبة، وطورًا في الشميساني، وطورًا في العبدلي، مع تغيير المواقع. فهو في مكتبة عامة حينا، وحينا آخر في مديرية الموانئ، وفي أحايين في مبنى " أخبار الوطن " أو مؤسَّسة أخرى كمكتب المحامي إلخ... وهذه الأمكنة بما يصاحبها من وصفٍ موجز أو مُفصَّل يُضفي على محاولاته ذات الطابع شبه المتكرر ضربًا من التنوع الذي يجنب القارئ الشعور القاتلَ بالتكرار، والملَلَ من الانتظار.

الحوار ومستوياته

وقد أفاد المؤلف - بلا ريب - من خبراته السابقة في الكتابة القصصية، والروائية، المتراكمة، واستقر في ذهنه أن الحوار شيءٌ لا بد منه في الكتابة السردية؛ حوار بين الشخوص، وحوار يجري بين السارد ونفسه فيما يشبه المناجاة، أو تيار الشعور، أو المونولوج. وهو حوارٌ يمنح المرويات السردية الطابع الدرامي الذي يتنقل بالقارئ من مشهد لآخر، ومن موقف مشحونٍ لآخر غير مشحون. ومن حوار بالعامية، إلى آخر بالفصحى. ومن لغة يستخدمها السياسيون، والصحفيون، ومديرو الحملات الانتخابية، والمحامون، وموظفو

المكتبات العامة، ودوائر السياحة والآثار، إلى لغةٍ يستعملُها عامّة الناس كمنسي، ومناحي، وحمْدة. فإلى لغةٍ أخرى يستخدمها الكتابُ، والشعراء، والروائيون.. وهذا كله لم يخلُ في بعض المواقف من سخرية لاذعةٍ تسْهمُ في إقصاء الملل عن القارئ، وتُضفي على المحكيات السردية بعض الفكاهة، والدعابة، وخفة الروح.

اللغة والبيان

مع هذا، قلما يتحقَّق المؤلفُ من دقة كتابته، وسلامة أدائه، فعلى سبيل المثال يقول في وصفه لمكتب الأب: إن فيه طاولة كروية الشكل، وأنا أجزم بأنه لو قضى عمره بحثا عن طاولة كروية فلن يجدها. وكان ينبغي له أن يقول دائرية لا كروية. وثمة تشبيه غريب، يقول: شماغه الأبيض الملقى على ظهره شكَّل لي لوحة تجريدية شبيهة بإحدى لوحات بيكاسو أمريكا روي ليخارتين " فنحن - على سبيل المثال - لا نعرف هذا الفنان، ولم نرَ لوحة من لوحاته، فكيف سيتّضح لنا معناه، ونتوصل لمرماه؟ والتشبيه في الأصل يؤتى به لتوضيح ما هو غير واضح، فإذا كان المشبه به نفسُه غير واضح، فكيفَ يُوضّح. لذا يضطر القارئ لتجاوز هذا التشبيه بصفته لغوا بلا معنى. وفي موقع آخر أشار حسام الرشيد للإسكندر المقدوني، زاعما أنه روماني، وأنه ترك في جرش سبعة صناديق مملوءة بالذهب[3]. والخطأ ها هنا هو في ادعائه رومانية الإسكندر مع أنه يوناني، ومقدونيا التي ينسب لها جزءٌ من اليونان، لا من إيطاليا، ولا من مملكة روما. ويقول السارد عن نفسه: إنه تاه مثل عوليس في أعماق البحار، وربما لم يطلع القارئ على الأودسة، فكيف سيفهم هذا؟ وفي موقع يستعمل للدلالة على شدة البرد كلمة (قارص) وهذا خطأ شائع، وإنما هي بالسين قارس. ووقع مرارا في خطأ بكتابة قلم ماركة (البك) بالأحرف pic وهذا غير صحيح، وإنما هو Bic . وفي قول السارد: بدأ بالنداء على (أسماءنا) خطأ إذ ينبغي أن

تكون(أسمائنا) وثمة تشبيه مثير للضحك، وما أكثر هذا في الرواية! يقول عن أحدهم " هز رأسه الذي يشبه رأس قطّ عجوز " والواقع أننا لا خبرة لنا في التفريق بين رأس القط العجوز والفتيّ. وكان الحريّ بالمؤلف أن يشرح في الهامش كيف يفرق القارئ بين الرأسين. أما عن قوله في وضع مرّ به السارد " قفز إلى ذهني ساعتئذ ما حدث مع بطل رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم " فمثل هذه الإشارة - على صغرها - تثير الكثير من الاعتراض، فالقارئ العادي لا يُفترض فيه أن يقرأ كل الروايات التي قرأها المؤلف. هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما حدث مع بطل رواية اللجنة ليس شيئا واحدًا، وقد حدثت له أشياء، فأيّ تلك الأشياء هو الذي قفز إلى ذهن السارد؟

والملحوظ أن كثيرًا من الروائيين يقعون في هذا المنزلق، وسبب هذا أنهم يتسلون بالكتابة لأنفسهم، لا للآخرين. وقد أشرتُ لبعضهم في كتاب " مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة". ويقول السارد عن قريبه [نجم] المقيم في العقبة ما يأتي: " وانفتحت قريحته كما انفتحت قريحة شكسبير في سونيتاته " فهذا كلام غريب، إذ يحتوي حكما متسرعا على قريحة شكسبير، وأنها في السونيت أقوى منها في المسرحيّة.

و إذا كان [نجمٌ] على هذه القدرة من البديهة التي تضارع بديهة شكسبير، فأين هي آثاره؟

ويقول سأعرض عن منسي، ومحاولاته التي صعَّرت خدي للرائح، والغادي[4]. وهذا الاستعمال لكلمة (صعّرت) غير صحيح؛ فالمتعجرفُ، المتكبر، هو الذي يصعّر خدّه: (ولا تصعِّرْ خدك للناس) أي لا تتكبر، ولا تترفّع عنهم أو عليهم. مع أن السارد أراد بهذا إذلال نفسه، وإهانتها، بتوسله لمن يستحق، ومن لا يستحق. وقد اشتقَّ المؤلف اسم تفضيل (أخْوى) وهو اشتقاق غير جائز، لأن اسم التفضيل لا يشتق إلا من الفعل الثلاثي التام، غير الناقص،

المثبت غير المنفي، المتصرف غير الجامد، القابل للتفاوت، وليس الوصف منه على وزن (أفعل) الذي مؤنثه (فعلاء). والخواءُ كالفناء شيء لا تفاوتَ فيه، ولا تفاضل. فلا يقال: فلان أفنى من فلان، مثلما يقال فلان أطول من فلان. والحديث عن بورخيس من باب التظاهر[5]، فليس بورخيس وحده من عمل في مكتبة، فالرغبة في إظهار الاطلاع قد تأتي بتيجة عكسية، وهي ارتداء الكاتب عباءة ليست على مقاسِهِ. وهذا ما وقع، ويقع فيه مؤلفو روايات يظنون أنهم كلما أسرفوا في ذكر أسماء الأدباء، والشعراء، ومؤلفاتهم، يحققون حظوةً، وتميزًا، لدى القارئ، إلا أن النتيجة هي العكس تماما، فالقارئ لا يطمئنُّ للكاتب الذي يدَّعي ما ليس فيه.

كلمة أخيرة

ومع أننا نكتفي بهذه الإشارات لما يُؤخذ على نسيجه السردي، وهو كثيرٌ، غيرُ قليل، فلنا أن ننوه لقيامه من حين لآخر بتلخيص ما تقدم من وقائع، وهذا مثال يُذكـّر القارئ بالمجريات " نسيتُ كل شيء. الشيخ صهيب وعصاه. قتيبة الفاتنة التي جرعتني الشهد حنظلا. مسرحية العقبة محكمة الفصول. وحراسة الخرائب بين لصوص الدفائن[6] ".

فهذا الملخص، الذي يرد في منتصف الرواية تقريبا، يسهم في مساعدة القارئ على استذكار الحوادث، واستعادتها، في تغذية راجعة، مع إثارة الشعور بالترقب لمعرفة الآتي الذي يعقُب ما ذُكر على سبيل التلخيص، ولطالما أثنى نقاد الرواية على الكاتب الذي لا يفوته مثل هذا الملخَّص.

1.انظر تناولنا لهذه المجموعة في كتابنا السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، دار الخليج، 2021 ص 63 .

2.الرشيد، حسام، البكاء بين يدي عزرائيل، ط1، عمان: الدار الأهلية، 2022

3.البكاء بين يدي عزرائيل، ص 33

4.البكاء بين يدي ، ص 99
5.البكاء بين يدي، ص 111
6.البكاء بين يدي ، ص 139

9

سارة الصراف في سمعتُ كلَّ شيء

في روايتها " سمعت كل شيء "[دار الحكمة، لندن، 2023] تستخدم الكاتبة العراقية سارة الصراف أسلوب المذكرات. وهو أسلوب لطالما عمد إليه كتاب آخرون في القديم والحديث. فمن أقدم الروايات التي تعمد فيه المؤلف استخدام المذكرات رواية " مذكرات بيكويك " لشارلز دكنز 1836 ومن كبار الروائيين الذين وظفوا هذه الطريقة فيودور دستويفسكي في روايته " مذكرات قبو ". وفي الرواية العربية يعد إسحق موسى الحسيني – فيما نعلم- أول من كتب هذا اللون في " مذكرات دجاجة " 1943. والطابع المميز لهذا الأسلوب في السرد الروائي أن الراوي- في العادة - هو الشخصية البارزة التي تتحدث طوال الحكاية، والشخصيات الأخرى في الغالب هي التي تؤدي دور المروي عنه، أو المروي له في بعض الأحايين. بيد أن مذكرات عشتار في هذه الرواية ذات طبيعة خاصة فرضها عليها كون الساردة طفلة صغيرة لا تتجاوز الخامسة من العمر، توفي والداها في حادث سير في روسيا فأعيدت إلى موطنها ببغداد، وتزامنت عودتها مع اشتداد الحرب العراقية مع إيران. ووجدت عشتار في بيت جدتها فخرية ملاذا، ومأوىً، تحظى فيه، وتتمتع بجل ما يحتاج إليه الأطفال من

الرعاية، والحنو، في البيت، وفي المدرسة، وفي الحي، وفي النادي، وفي جل وجه من وجوه الحياة اليومية.

وفي هذا البيت العريق المتسع من بيوت بغداد في شارع طه تلتقي العائلات؛ الخالة أم سحر، والخالة نزهت، والعمة فطوم، وعايدة، والعائلة التي تقيم في الطابق العلوي من البيت. ورغد، وتمارة إحسان، ورفيقة عشتار زينب. ومع تمدد المرويات على مستوى الزمن السردي .. يكتشف القارئ أن هذه المذكرات ما هي إلا إطار خارجي يحتوي في داخله عددا من الحكايات. إحداها حكاية العمة فطوم، التي توفيت في مشهد مأساوي في آخر الرواية. وقد تزامن رحيلها الفاجع مع توقف الحرب العراقية مع إيران في شهر آب (أغسطس) من العام 1988 وتحديدًا في الثامن منه. فقد كان البغداديون يحتفلون بالنصر، فيما هُرعت عشتار لإبلاغ عمتها بهذا، وبأن ابنها ثائر لن يكون مضطرا للذهاب ثانية للجبهة. لكنها – للأسف – وجدتها قد فارقت الحياة. كانت تعاني من السرطان الذي لم يمهلها إلا وقتا قصيرا.

وعلاوة على هذه الحكاية ثمة حكاية أخرى هي الأكثر حضورًا.

ولعلها هي التي تضفي على هذه المذكرات طابع الرواية إلى جانب كونها يوميات فتاة صغيرة عاشت في زمن الحرب.

عايدة

فالخالة عايدة توفي عنها زوجها عماد تاركًا لها نجلا صغيرا (خالد) وهي في العقد الثالث من العمر، وقد تقدم لها كثيرون طالبين يدها للزواج. إلا أنها كانت تتحفظ، وتتردد، وتأبى الاستجابة لطلب كهذا؛ فهي تريد التفرغ لتربية ابنها ما عاشت. غير أن الحاجة الماسة تدفع بها دفعا للعمل في مجلة معروفة هي مجلة (ألف. باء) ويرأس تحرير هذه المجلة شاعر خمسيني متزوج، وله ابناءٌ في الجامعة المستنصرية. والمعروف عنه أن صاحب علاقات نسائية كثيرة. وهي

علاقاتٌ لا تخفى إلا على القليل من الناس. صدرت لهذا الشاعر الإعلامي ثلاثة دواوين، وبالإضافة للشعر يكتب المقالات الصحفية، ويترأس الاجتماعات. وهو المسؤول عن خدمات المحررين. وبصورة لا تقبل اللبس وقع هذا الشاعر، واسمه عباس فاضل، في غرام هذه السيدة الأرملة. وما هي إلا بضعة أسابيع حتى أصبحت تحبه بلا تحفظ، وبلا كوابح (ص 163) وفي الأثناء تستخدم الكاتبة الصراف تقنية السيناريو.

تقنية السيناريو

فصاحبة المذكرات عشتار تتنحّى جانبا تاركة لعايدة أن تتحدث في مشهد يتخلل ذكرياتها الخاصة في يوم 5/ 12 / 1985 " هل ثمة سعادة أكبر من وجودها إلى جانبه؟ كانت تعتقد أن السعادة هي خالد. وأن الأمومة هي قمة السعادة. تكتشف الآن السعادة بمذاق جديد. سعادة بطعم السكر. ولكنها قد تتحول إلى طعم آخر .. " (ص164) وتتكرر لقاءاتهما على إيقاع المواعيد في الميريديان تارة، وفي بيتها تارة أخرى. لكن علاقة الشاعر بالحب يُخشى ألا تستمر، وألا تكون أكثر من نزوة عابرة.

في تساؤلات عايدة هذه عن العشق ترجح أنها تطمئن لتصور أملاه عليها القلب المتعطش للحب. فلم تعد ثمة جدوى للتراجع (ص169). وعندما التقيا في بيتها، ودفنت وجهها في صدره أدركت أنها حيَّة تُرزق. وأن الأيام القاحلة قد ولت إلى غير عودة(ص171). ويخيل إليها أحيانا أن حبها لعباس هذا ضرب من الوله أو الجنون. ولهذا تحاول وخز نفسها وخزة توقظ ما لديها من حذر. تكلمه في لقائهما عن مآل هذا العشق، وهل من المتوقع أن يقترنا في زواج يخرس الألسنة التي أصبحت تتطاول عليهما، وعلى سمعتهما في المجلة. لكنه لا يعدها بهذا. بل يصف حديثها في الموضوع بالحديث الذي يثير غضبه، وغيظه،

فيهددها بالمغادرة. (183) ومع ذلك لا يفتأ يؤكد لها أنه يحبها بلا حدود. " فحيثما وليتُ وجهي، فثمة أنتِ " (ص 184)

أنوثة مخبوءة

وبازدياد وتيرة اللقاءات الغرامية تكتشف عايدة – وبعد فوات الأوان- أنها أنثى. وأن أنوثتها كانت قد ضاعت، وتبخَّرت، عندما كانت زوجة لعماد الذي توفاه الله. وها هنا تتساءل عن علاقتها بعباس " لماذا أصبحت امرأة مختلفة معه؟ اكتشفتُ أنّ ثمة أنثى مخبوءة مقهورة داخلي. سجنتها وعذبتها تلك السنين التي عشتها مع عماد. " (203)

ومهما يكن من أمر هذا الحب، فإن الناس لا يتركون الأمور تمضي على رسلها، وبما يهواه العاشقان. ففي مجلة (ألف . باء) تزايد اللغط عن علاقة عايدة برئيس التحرير عباس فاضل. وزاد الغمز واللمز، وتجاوز حدوده، وهما يعيشان في مجتمع محافظ، وهي من أسرة بغدادية عريقة لا تسمح بمثل هذ اللغط عن واحدة من حرائر العشيرة. فدون ذلك تراق الدماء وتتدحرج رؤوس. بلغ اللغط في انتشاره حدا أصبح فيه حديث العمة فطوم. والجدة فخرية.

أنتَ تلعبُ بي

كان عباس هذا قد دخل عالمها من مدخل يغري السيدة بالاستسلام لغوايته. فقد شجعها على الكتابة، وأغدق على مقالاتها الركيكة الكثير من المجاملات، والتقريظ. يقول لها مثلا لقد أصبحت كاتبة لا تحتاجين لمن هو في منزلتي ليصحح لك ما تكتبين. سيصبح لك عمودك الخاص الذي يخاطب القراء في كل عدد. ثم يعزو هذا الإبداع الأنيق البليغ لعلاقتها به " عذابك الذي تعيشينه معي هو الآلة التي تنتج الإبداع " (ص231) ولكنها تفاجئه بكلمات هامسة عن مآل هذا الحبّ، فتستفزه. يغضب منها، ويهددها بالمغادرة. سمعها

تردد وراءه كلاما مكررا: أنتَ لا تحبني..أنت تلعبُ بي .. اذهب ولا تعد .. " (ص233)

الظل والضوء

وتبعًا لأسلوب الكاتبة القائم على الإفادة من تقنية السيناريو تتوقف السادرة عن سرد ذكرياتها لتفسح المجال لعايدة التي تتنحى جانبا، وهم يشاهدون التلفزيون. فهي تنظر إليه لكنها لا ترى منه إلا ذكرياتها مع عباس. وما يقال عن علاقتها المثيرة به. :" تلك الأرملة رضيت أن تكون ظلا في حياة رجلٍ (عباس) يحظى بأضواء المجتمع. اليوم كان يوما سيئا. تقول لنفسها. سمعت همسا . لم يكن همسا بل حديثا واضحا عن علاقات عباس. هذا الرجل – تقول إحداهن- جعلها – أي عايدة- واثقة بأنها أول من أحب وآخر من يهوى. (ص252) وفي مونولوج طويل تقرر أن تضع حدا لهذه اللعبة " ما يهمني هو أن أعرف نهايتي معك !" (ص255) وعباس يراوغ :" الخطأ الأكبر أن نحاول وضع نهايات متعجلة لقصصنا " وفي حوار مطول نجد مشهدا كأنه مقطع من سيناريو " لا أريد أن أسمع. كفى!. مللتُكِ ومللتُ هذا الحديث الذي لا تجيدين غيره. هذا أنا إن كان يعجبك. خرج وصفق الباب وراءه. تماما مثلما توقعتُ " (ص259)

دمية بلا روح

في مشهد آخر من سيناريو عايدة تعرفنا المؤلفة بطريقة غير مباشرة بأن العاشقين افترقا لمدة أسبوعين. غابت عن المجلة في إجازة. وتتنحى السادرة تاركة لعباس أن يجادل عايدة في موضوع الإجازة. متناسيا أنه هو أول من بادر للمغادرة صافقا الباب بقوة. " تأخذين الإجازة وتحرميني من رؤية وجهك؟ في المساء تبقين مع خالد وأبقى أنا يتيما اليوم كله؟ " (ص269) لقد تباعد العاشقان، وكان لهذا الجفاء أثره. بدأت تشعر شعور دمية بلا روح. وجه جميل لكنه

حزين. المساحيق التي تضعها على هذا الوجه لتجعله متألقا تفشل في خداع من يراه. لقد انصرف عنها عباس فاضل، وعليها أن تحاول النسيان. (ص277) عبثا ما تحاول. اعتقدت لزمن أن الله أخذ منها عمادا ليتيح لها أن تعرف الحب مع رجل كعباس. شعور أناني بلا ريب. لا شيء يهم. لا رجل يستحق الدمعة. لا رجل يستحق. (ص279) وتتلاحق مشاهد هذا السيناريو. ففي ص 280 تعود هذه الأرملة للمجلة، وتتردد في دخول المبنى ترددا يلفت النظر. تظاهر عباس عند استقباله لها بالبرود. وكأنَّ عودتها لا تعنيه في كثير أو قليل. " تتوقع هي استقبالا كهذا. فاترًا بحجم القسوة التي بداخله.. " (283) وفي موقف آخر من السيناريو نفسه يقع نظرها على وريقة وضعت على سطح مكتبها بخطه؛ جملتان لا أكثر " أهرب من وجهك إلى الله، فأكتشف أنكِ السكينة. " (ص300)

فيروس الحب

تقرّر أن تقتحم عليه المكتب، وتتذكر شقيقتها أحلام، وكلامها عن فيروس الحب قبل 15 عامًا. موضوع هذا الاسترجاع الجانبي ما هو إلا خطوة في اتجاه العودة. وبهذا يحاول العاشقان إعادة المياه إلى مجاريها المعتادة. مذنبٌ هو. وهذا ما يكفي. (ص304) يتكرر سيناريو الزيارة والعناق المتبادل، فبعد قطيعة استمرت أسبوعين يعود عباس ليعترف بأنه هو السفاح الذي يقترف الجريمة ثم يختفي. وفي مشهد آخر من السيناريو يقول في لهجة مفاجئة تدرين؟ صرت أشيل همّ مِنْ أدخل للبيت هناك. – يقصد بيته- أنت بيتي ".(ص323)

زواج بشروط

وفي حوار يذكرنا بتقنية السيناريو- مرة أخرى - تتحدث عايدة عن غيابه عنها في أثناء إجازة العيد، وأنها لن تترك له الفرصة ليكرر ذلك. ويكون في هذه الحال على ثقة من أنها لن تترك له فرصة كهذه. استأجر شقة في زيونة شرقي

بغداد، ويريد فعلا الاستجابة لإلحاحها عليه بالزواج بشرط أن يبقى الإعلان عن هذا الزواج في الحدود العائلية الخاصة بها كي لا تعلم زوجته، وأولاده به.(ص337) وبهذا الحوار تدخل حكاية عايدة مع عباس طورا جديدا. وتتبع ذلك تحولاتٌ في السرد تعرفنا الساردة فيها على رأي الخالات والجدة بعباس وما قيل أو يقال في مصاهرته.. وهل هو كفءٌ أم تسمع بالمعيدي .. فقد تحدثت في هذا فطوم، والجدة فخرية، وحتى عشتار المراهقة الصغيرة التي مع مرور الأيام كبُرت، وأصبحت تعي القليل من شؤون النساء، وشجون الإناث. تقول وهي ترى عباسًا لأول مرة: " ذلك الرجل الجبار الذي طالما تخيلته قاهر النساء.. معذب قلب عايدة. بدا لي رجلا عاديا تماما " (ص343) وهذا الموقف الذي ابتدأ بحضور عباس السريع يتمخض عن سلسلة مشاهد؛ أولها التقدم بطلب يد عائدة، وردود الجدة، واختلاف الآراء في العريس، وأن على العروس ألا تبذل نفسها للآخر بيسر وكأنها بضاعة كاسدة إلخ.. يشترك في هذا المشهد عدد من الأفراد؛ الخال فارس، وابن الخال نزار، الذي تميل عشتار إليه بل تحبه، ولا تمانع في أن تظفر منه هو بالذات بالقبلة الأولى، تلك القبلة التي " انتزعت الأنثى من رحم الطفولة التي طالما حمتني " (ص351).

عباس يختفي

على أنّ التوتُّر يبلغ بعايدة مبلغا كبيرا عندما يختفي عباس فجأة. وفي الوقت الذي هم في حاجة ماسة له. كان ينبغي له أن يحضر لإتمام إجراءات الخطبة، وتراتيب الزفاف. إلا أنه اختفى؛ لا هو في المجلة، ولا هو في البيت، ولا أحدَ يعرف مكانه، كأنه فصّ ملح وذاب. هل في الأمر خديعة، أم كابوس. هكذا تتساءل عايدة. بعد يومين من الاختفاء الغامض يحضر عباس حضورًا غامضا أيضا. فقد بدا حذرا كانه خائفٌ مما لا أحد يدري ما هو. تغير عباس كثيرا. دوام الحال من المحال، وآن الأوان لتغير الأحوال. فالبلد في حرب. والحرب أصبحت

هي الشريط اللاصق الذي تلجم به الأقلام، والأفواه. وقيل له - تلميحاً- عليك أن تشذب قلمك. وتغلق فمك أيضًا لأن البلد في حرب (ص364) .

تأبى أن تكون ظلا

أخيرا تم الزواج، وانتهت حكاية الأرملة التي تأبى أن تكون ظلا. فهي حكاية انتهت بغير ما وصفتها به الزميلات في مجلة ألف . باء. ولو تساءل القارئ ما علاقة هذه الحكاية بمذكرات عشتار، فإن الجواب عن هذا السؤال هو: لا علاقة بين الحكايتين، غيرأن الساردة عشتار لعبت في هذا السياق دور الشاهدة التي روت ما رأته، وما سمعته، مع بعض الإيضاحات التي تفسر بها التغيير المفاجي على شخصية عايدة. وهذا التغيير هو الذي ساعد الكاتبة على توثيق الفكرة الأساسية للرواية. وهي ضرورة الحب لتحقيق الشخصية ذاتها على الرغم من أن الحب النقي الطاهر ليس ممكنا في جل الأحوال. وأما الإشارات المتكررة للحرب وللشهداء الذين تلف جثامينهم بالعلم العراقي، و الرعب الذي يرتبط برنين الهاتف، وما قد يحمله من أخبار عن سقوط مقاتلين، أو وقوع جرحى. ومشاهد القصف المتكرر للبصرة تارة، ولبغداد، وللمدارس تارة، فهذا كله يجعل من أصداء الحرب شيئا مستمرًا في الرواية كالموسيقى التصويرية التي ترافق مشاهد الفيلم، أو المسلسل التلفزيوني، وهو في مطلق الأحوال أقرب إلى مسلسلات الرعب منه إلى أي شيء آخر.

مستخرج من الدستور الثقافي بتاريخ31 /3/ 2023

10

هاشم غرايبة والبحار
الذاكرة والسرد المتشظي

يذكر المؤلف في إحدى متتالياته السردية في رواية البحار (الأهلية 2018) أن الراوي الرئيس سليم الناجي أصبح بحارا، والبحار صفة يطلقها الرماثنة على المهريين لأنهم كثيرو الأسفار والتنقل بين الرمثا في شمالي الأردن ودرعا. ونجح في تهريب الشاي والقهوة واستبدلها بملابس قطنية سورية على الرغم من أن دوريات الجمارك استطاعت ضبطه مرارا ولكنه أفلت منها أيضا مرارا (ص 114). وفي غير هذا الموقع لا نجد ما يسوغ للمؤلف اختياره للبحار عنوانا لروايته فهو عنوان افتراضي يصدق عليه القول القديم المتجدد الاسم على غير المسمى.

والراوي الذي يحتل بؤرة اهتمام المؤلف هو سليم بن عوض الناجي، رجل ثمانيني، على الرغم من أنه يدعي أن عمره أقل من ذلك بثلاث سنوات (ص145) وذلك شيء ينفيه صديق عمره الشيوعي السابق فيصل المفلح (ص146) فوجئ هذا الثمانيني باستدعاء دائرة المخابرات له لأن اتصالا هاتفيا جرى رصده من حفيده أحمد المعروف باسمه الحركي أبو قتادة الرمثاوي كشف لأول مرة أن ذلك الفتى العشريني قد ترك كلية الطب والقصر العيني في القاهرة وهاجر في الله ولله. وقد هاتفه من الرقة في الشمال الشرقي السوري التي

يسميها دار الإسلام طالبا من جده أن يشرح الأمر لأمه وأبيه بالطريقة المناسبة(ص21).

وبعد قراءة عشرات الصفحات يتضح للقارئ أن سليم الناجي نشأ فقيرا كادحا وشهد في صغره ثورة يوسف الهريبد وإعلانه جمهورية الرمثا الديمقراطية الشعبية ، واجتاز في صغره مراحل عدة قاسية قبل أن يصبح ثريا(زنقيلا) فقد كان والده بائع عوامة، (ص94) ثم تحول عنها لبيع الحمص والفول والفلافل في مطعم شعبي (ص95) ثم صرف النظر عن هذا لأن زبونا ثقيل الظل جاءه مبكرا ليشتري حمصا وبيده طبق كبير بحجم لفة الشيخ مياس(ص95) وعمل طيانا ، ولم يتابع سليم دراسته الثانوية لضيق أبيه بنفقاته، وعندما طلب منه أن يبتاع له صندلا أسكته بقوله " الصندل يهترئ مع الاستعمال والقدمان لا يبليان "(ص109) وانخرط الفتى في الجيش براتب 5 دنانير تعد في ذلك الحين مبلغا كبيرا. وبناء على طلبه سرح من الجيش ليصبح بحارا، ثم يغادر إلى ألمانيا عن طريق تركيا برا، وفيها عمل في القواعد الجوية الأمريكية، وفي الأثناء تعرف على الألمانية بترا إذ جمعت بينهما الإنجليزية، وما هي إلا أيام معدودات حتى أصبحا عاشقين(ص124) وقد استعاد في الرواية لياليه الحمر معها قبل أن تكتشف خيانته في اثناء زيارته لأميركا مع اليابانية سيكا. (ص190) تضاف إلى هاتين المرأتين امرأة أخرى من الحجر اسمها نورا، وقد تذكر في مشاهد مستعادة ما كان بينهما من غرام مشتعل لم يستمر إلا وقتا قصيرا لم يكف لتبادل الهدايا ، فعندما أحضر لها عقدا من الفيروز فوجيء برجل ممشوق مفتول العضلات يقدم نفسه له بوصفه زوجا لها، ثم، يخبره بعلمه بما كان بينهما، وأن ذلك انتهى، وأنها ترفض هديته. ويخوض الراوي في العام 1993 الانتخابات البرلمانية بوصفه مرشح الفلاحين، غير أن الحظ لم يحالفه، فكان حاله كحال القائل: أكلتم خيري وانتخبتم غيري(ص17).

والمرة الأخيرة التي زار فيها القاهرة، واجتمع بحفيده أحمد في فندق بالدقي، هي التي سبقت انقطاع هذا الحفيد عن متابعة سنة الامتياز في القصر العيني، وانضمامه لأتباع أبي بكر البغدادي في الموصل والرقة. قال له يومذاك: جئت لرؤيتك خاصة، ولم أتلفن لأي من أصدقائي. أريد أن أراك قبل أن أموت.(ص188)

ذاكرة الراوي

ولعل هذا وحده ما يفسر لنا ميل الكاتب للاعتماد على التذكر في روايته بوصفه الأداة أو الآلية التي بوساطتها يروي الكثير من الوقائع والأحداث. فهو على سبيل المثال يتذكر وفاة أبيه عوض الناجي في حوض الضحضاح الشمالي، ولما يزل جنديا في الجيش. (ص52) ويتذكر حكايته مع سيكا واتهامه بتهريب الماريغوانا لجنود القواعد الجوية الأميركية، وطرده من ذلك العمل بعد أن أصبح غنيا ثريا ثراء فاحشا. (ص64) ويتذكر ماضي والده وحنطوره، وزواجه من فاطمة برغل أم سامي. يتذكر أيضا تردده إلى البورصة ومشاركته في صفقات غسيل الأموال، ويتذكر بيته الطيني الذي بناه ورزق فيه بأبنائه الثلاثة ليلى وندى وسامي. وهو لا يفتأ يستخدم عبارة تنم عن أنه يستعيد ذكرياته. يقول في موقع يلخص فيه الكثير الجم من الحوادث التي مرت به" أستعيد ذكرياتي كما الفيلم " (ص118) ويتذكر أيضا أيامه مع أمه، وطبق الفول الأخضر بالكزبرة(ص121) ويقول في موضع آخر، واصفا فيض الذاكرة، وتدفقها بلا كوابح: " الذاكرة يا صديقي لحظة ممتدة، ترويها بنبرة واحدة، بلا انفعالات، وبلا توقف، وبلا دهشة، وبلا فواصل، ولا نقط، ولا علامات استفهام أو تعجب، " (ص151) ويقول في موقف غلبت عليه فيه الذكريات " استحضار الذكريات السعيدة أجمل ألاعيب العمر " (ص195)

ولم يمض طويل وقت على اللقاء الأخير بأحمد حتى اتصل أبو قتادة الرمثاوي بجده وقبل أن تستدعيه المخابرات كي تستقصي أخبار هذا الداعشي. وفي الأسبوعين اللذين خضع فيها أبو سامي للتحقيق طلب منه مرارا أن يكتب كل شيء يعرفه عن أحمد وأن يكتب ما يذكره أيضا عن نفسه، لا عن أحمد وحده. جرى ذلك في صباح يوم من أيام تشرين من العام 2015 . وبعد الاتصال يتذكر أبو سامي أشياء كثيرة ومن ذلك الحوار الذي دار بينه وبين أبي محمد المصري، وهو يتذكر ذلك بعد أن فرض عليه تسلم الأوراق والأقلام ليكتب ما طلب منه المحقق في الزنزانة 104 (ص22). في البدء كان المحقق واحدا وانضم إليه محققان آخران. وهم يتهمون أبا سامي بالترويج لداعش ما لم يفصح عما لديه من أسرار تتصل بحفيده المدعو أبو قتادة الرمثاوي (ص44).

وأحمد هذا على خبرة الناس به، وأولهم جده الذي رعاه، لم يكن يُتوقع- في أسوأ الأحوال- أن يلتحق بذلك التنظيم الإرهابي. (ص46) ولهذا فهو- أي جده- علاوة على تعرضه للتحقيق والاحتجاز مدة أسبوعين فقد فيهما الكثير من وزنه، يلازمه كابوس يملأ عليه فضاء الذاكرة. (ص47) ويشعره هذا الكابوس أن في داخله أشخاصا كل منهم لديه أسبابه التي تجعله يعترض على ما يفكر به سليم الناجي أو يهم أن يفكر فيه، أو يكتبه، أو يهم أن يكتبه، فأحدهم يسخر منه وآخر يدلي من حين لآخر بما يزيده غما ونكدا، وآخر يحاصره بعيوبه وأخطائه، ولا يجد حرجا في أن يكذبه كلما تذكر شيئا مغايرا لما يريده المحققون.

قواعد اللعبة

وعلى الرغم من أن اللعبة الروائية ها هنا أساسها أحمد الذي ترك القصر العيني والتحق بأتباع أبي بكر البغدادي، فإن الحديث عنه لم يأت بالحجم المناسب، لذا يمكن القول إن سليما الناجي –جده- هو الذي يستأثر بالحجم الأكبر من المرويات، يليه أحمد الذي غيب تماما عن مسرح الأحداث، إلا ما

جاء من حديث الآخرين عنه، وعن أولئك الذين نظَّموه، من مثل سفيان العشري الملقب بأبي محمد المصري، والشيخ همام إمام مسجد الفتح في ميدان رمسيس، وأبي علاء الجمركي، وهو رمثاوي يميل ميلا واضحا لهذا التوجه الذي آثره أحمد سامي الناجي.

ففي رأي سليم لم يكن توجه أحمد لداعش إلا ردا من ردود الفعل التي تواجه شباب هذه الأمة المقهورة(ص43) وهو شيء لم يكن لأحد توقعه سيما وأنه يتمتع بعيش رغيد، ولا ينقصه شيء، كباقي الجهاديين الذين انجرفوا في هذا التيار بدافع الحاجة والفقر(ص47) ولولا ذلك الشيخ المعروف بأبي محمد المصري – وهو زميل له في كلية الطب- لما ارتكب حفيده ذلك الخطأ الجسيم(ص58) فالانتماء لهذا التنظيم خطأ، لأنه تنظيم" ينكر الأنا مثلما ينكر الآخر. ولا يرى إلا الجنة يقينا. والحور العين جائزة" (ص60) ورأي أبي العلاء الجمركي يختلف فهو يقول ردا على سليم الناجي" هو لم يهرب يا خِتْيار، أحمد هاجر في سبيل الله يا رجل، أحمد كان ضالا فاهتدى. " (ص69)

وكان أحمد في اتصاله الهاتفي مع جده قد دافع عن اختياره، زاعما أن التنظيم يجمع الجهاديين برباط إلهي لا رمثاوي، ولا إقليمي، ولا أممي(ص77) ويشق على جده أن يفقده بعد الدلال الذي لقيه منه " أيها الطفل المدلل، أية منازل، وأية حدائق، وأية مراجيح ... امتطيناها معا.إلخ.. " (ص78) وهذا التذكار الحميم لماضي أحمد وجده يجعل الخسارة فيه كبيرة" يحزنني أن أحمد الذي أستعيد عيد ميلاده هو الآن أبو قتادة " (ص80).

والحديث عن أحمد، على الرغم من قلته في الرواية، يسلط الضوء على الخطوة الأولى نحو ممارسة الإرهاب" تجنيد المستجدين شيء مثل السحر يا جدي. سهرت أدرس لامتحان الأنسجة مع سفيان العشري (أبو محمد المصري)

اقترب الفجر، فأغراني بالذهاب للصلاة، ضحكت وقلت أنا نعسان، وغدًا عندي امتحان صعب.

-عشان ربنا يفتح عليك يا راجل .

تحت إلحاحه قُمْت على مَضَض " (ص90- 9)

بعد ذلك تغيب الإشارة لأحمد غيابا كاملا إلا من كابوس يرى فيه سليم الناجي نفسه يغادر الرمثا ذاهبا إلى الرقة ليحضر أحمد (ابا قتادة) بنفسه، واصفا ما يمر فيه من خطر القذائف والسيارات المفخخة، والتفجيرات والتخطي بين الأشلاء والرؤوس المتناثرة. وإشارة أخرى يتذكر فيها فيصل المفلح – الشيوعي السابق- شيئا عن أحمد وأنه " لم يكن متعصبا، ولا متدينا، وأنه – بلا ريب- ضحية البروباغندا الدينية التي تبثها الماكنة ذاتها حسب علمي " (ص137)

شخصيات

وثمة شخصيات عدة في الرواية، غير أن حضورها في الأحداث حضورٌ ثانوي، فسامي، وهو الابن الأكبر لسليم الناجي ووالد أحمد، لم يظهر في الرواية ظهورا لافتا، وكذلك زوجته. وزميل أحمد أبو محمد المصري لا يظهر إلا في موقف أو اثنين، وأبو علاء الجمركي لم يظهر إلا في موقف المدافع عن أحمد مرة واحدة. (ص69) والشيخ همام ذكر عرضا، وفيصل المفلح اقتصر ظهوره الفعلي على موقف في الفصل الثامن. (ص133) وأم سامي (فاطمة برغل) تذكرها الراوي وهي تعاني من سرطان اللسان، وأمه تذكرها مرارا فكان ظهورها غير مباشر، وقد فوت المؤلف على نفسه فرصة الإفاضة في التركيز على شخصية الأب عوض الناجي من حيث أنه نموذج الفلاح المكافح، وعلى كل من حامد الصفار، مدرس الفلسفة البعثي، و الناصري عبد الرحمن الجون، وحتى المهندس الشيوعي فيصل المفلح، الذي هو أكثرهم اطلاعا وقراءة (ص 113).

تبئير الشخصية

وهذا الشح في الوقوف عند الشخصيات، بمن في ذلك ليلى وندى وسيكا وبترا ونورا، وضع شخصية سليم الناجي في الواجهة دون غيره من الشخوص. وتحول بين عشية وضحاها إلى كاتب رواية، متخذا من تلك الكتابة وسيلة لإطلاق العصافير النزقة من رأسه. (ص11) مستعينا على أداء هذه المهمة بشخصيات أخرى استنبطها من شخصيته، فهو سليم واحدٌ، لكن في داخله من هو ضده . يقول وهو عاكف على كتابة ما طلبه منه المحققون " اكتشفت متعة أن أكتب لغيري.. صرت أكتب وفي ذهني قارئ يهمني أن يبقى مشدودًا لروايتي " (ص132) ويقول في موضع آخر" أحاول أن أكتب عنه وعني شيئا يشبه الرواية " (ص134) ويقول في مكان آخر " صوبت نظري في استكانة الشاي الفارغة، وقلت بصراحة: يا صديقي، أنا أحاول أن أكتب رواية " (ص138). وهذا يعيد إلى ذاكرتنا حكاية عربي في رواية تيسير سبول " أنت منذ اليوم " عندما تداول أصدقاؤه إشاعة عن أن عربي يكتب رواية، لكن التاريخ فُرض عليها قسرا. أما في رواية سليم الناجي فإن التاريخ لم يفرض عليها. فقد كانت ولادته في السنة التي أطلق فيها الحاج أمين الحسيني ثورة ضد الانتداب البريطاني. (ص36) وتعلق بيوسف الهربيد الذي ثار وأعلن جمهورية ديمقراطية شعبية في الرمثا ولما يبلغ العشرين.(ص32) وشغف بعبد الناصر، وعول على ياسر عرفات تارة، وعلى صدام حسين أخرى. واشار في موقع لنكسة حزيران 1967 ولظهور الفدائيين، وانضمام عدد من البحارة للكفاح المسلح، في إشارة قد يُفهم منها أن أكثر الفدائيين كانوا مهربين، ولم تفته الإشارة إلى الربيع العربي: " تلفزيون الجزيرة يبث صورا لرجل تونسي في شارع خال من المارة، وهو يصيح: ابن علي هرب.. ابن علي هرب.. " (ص119) وذكر

أيضا حرب أكتوبر(1973) التي ابتاع في أثنائها أول سيارة احتفاء بالنصر الذي لم يتم(ص176).

السرد والتشظي

وبما أن الرواية هي رواية الشخصية الواحدة – تقريبا- فإن السرد الملائم لهذا النوع هو السرد المتشظي تماما مثلما جاءت رواية أنت منذ اليوم وحيدة الشخصية ومتشظية سردا. فالسرد لا بد فيه من خلط الأوراق للتعويض عن فقر الرواية في التشخيص. وهي لذلك كتلة من التداعيات والأحلام والرؤى والكوابيس التي تروي ما ترويه من غير تبويب ولا ترتيب ، ولا تسلسل زمني وقائعي. فهو لا يفتأ يخلط بين مشهد وآخر أو متتالية سردية وأخرى، ففيما كان يروي لنا شيئا عن لياليه الحمر مع بترا فتح باب الزنزانة فجأة ودخل أحد المحققين (رقم 104) فاستيقظ من تداعياته التي كان قد اشتط فيها مبتعدا عن حاضره. وطريقة المؤلف في هذه التداعيات تعتمد على ردود الفعل التلقائية فرؤية شيء تذكره بسلسلة من الأشياء فيتذكرها على أساس أن رؤية ذلك الشيء محفز للذاكرة، ففي متوالية سردية يقع بصره على مخابز سهل حوران، فذكره ذلك بمشهد كان أبوه فيه يبذر القمح خلف المحراث بطريقة اعتادها الفلاحون، ويروي لنا الكثير مما يتصل بهذا إلى أن ينهي المتوالية بعبارة محمود درويش أحن إلى خبز أمي(ص173). وبهذه الطريقة نجده يروي ما جرى له في الماضي، وكأنه جرى لشخص آخر غيره. فهو بدلا من أن يحتل موضع المتكلم يحتل موضع المخاطب " عندما كنت تعمل في القاعدة الجوية الأميركية .. لكنك رفست النعمة.. وصرت تهرب الماريغوانا لجنود القاعدة .. (ص24)

على أن هذه التداعيات قد يرتبط بعضها برابط نفسي، مما يقرب روايته من الرواية النفسية التي عرف بها كتاب غربيون كجيمس جويس، ومارسيل بروست. فتذكره مثلا للفراق بينه وبين بترا الألمانية يرتبط بتذكره لماضيه مع

زوجته وأم أولاده فاطمة برغل- أم سامي(ص177) وقد ارتبطت هذه المشاهد بأخرى عن الأيام الموجعة التي سبقت وفاتها بالسرطان (ص178).

والخطير في أمر هذه التداعيات أنها، في كثير من الأحيان، تستوعب ما لا ضرورة له في الرواية إلى جانب ما هو ضروري. فقد استسلم سليم الناجي لهذا مرارا وتكرارا. فهو على سبيل المثال يتذكر فيما يشبه التفصيل الممل مشهد القطة مشمشة مع القط (ص88) فلو حذف هذا المشهد الذي يملأ صفحة كاملة لما ترك حذفه ثغرة في الرواية. وشبيه بهذا ما تذكره عن قصة البدوي والناقة (الوضحى) فلو أنها حذفت هي الأخرى لما تأثرت الرواية بحذفها لا كثيرا ولا قليلا.(ص142- 143) وثمة مرويات أخرى من هذا القبيل تصعب الإشارة إليها جميعا مع تجنب الإطالة والإسهاب.

تلقين الشخوص

بقي أن نشير، في خاتمة هذا الفصل، لشيء مهم جدا، وذلك أنّ المؤلف- كغيره من الروائيين- يضفي على شخصيته الوحيدة (سليم الناجي) ما لا يتوقعه القارئ، فعلاوة على أنه جندي، ومهرب سابق، ورجل أعمال لا يتورع عن ارتكاب جرائم تبييض الأموال، ويعمل في القواعد الجوية الأمريكية، ومهرب مخدرات، ومرشح برلماني غير ناجح، يتلفظ بعبارات، من حين لآخر، تنم عن أنه كاتب حقيقي، بل كاتب مثقف أيضا، يعرف ماركيز، ويقتدي به، ويقرأ رواية " الساعة الخامسة والعشرون " لكونستانس جورجيو، التي صدرت الطبعة الأولى منها في العام 1949 ويعرف الشخصيات فيها، ويناقش فيصل المفلح في مآلات إيوهان مورتينيز، ويضمن أقواله أشعارا لمحمود درويش وكأنه يحفظ شعره (ص133) وفي موقع آخر يتفوه الراوي بعبارة درويش الغنائية أحن إلى خبز أمي، وهذا بطبيعة الحال يفصح عن أن في سليم الناجي شيئا من المؤلف، وإذا كان المبدأ الأساسي في الرواية يقوم على اختفاء المؤلف، في رأي الروائي الفرنسي

غوستاف فلوبير، وغيره، فإن مثل هذه الإشارات – إذا جاز التعبير- تؤكد حضوره لا اختفاءه من خلال الشخصية الرئيسة، وأن هذه الشخصية- سليم- تقول في بعض الأحيان ما يمليه عليها المؤلف، وهذا شائع في كثير من الروايات التي يكتبها كتابُ اليوم، ولا سيما أولئك الذين تحولوا من الشعر للرواية، فأفسدوها، على الرغم من فوزهم بجوائز بهية، ومكافآت مُجزية وسنية..

---

*مستخرج من الرأي الثقافي ع السبت 27 / 7 / 2019

11

أدراج الإسكافية لفداء الحديدي

المكان والخطاب السردي

قلما يجد المرء في اسمه ما ينبئ عن مصيره. فالراوي في أدراج الإسكافية لفداء الحديدي (دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان 2019) سعيد هو اسمه، ولكنه ليس سعيدا. إنما هو شقي تعس. وربما كتب عليه ألا يعرف السعادة. فقد فجع بوالده صغيرا إثر حريق اشتعل في المنزل. ورآه بعينيه، وقد تحول إلى جثمان متفحم، يكاد لا يُعرف من هو. ووالدته الشامية لم تطق البقاء في السلط حيث هي، فغادرتها مع ابنها سامر الذي يتابع دراسة الطب في جامعة دمشق وابنتها منال. وهناك حملتها العائلة على الزواج مستغلة صغر سنها فهي في عقدها الثالث بعد. وأما سعيد فبقي إلى جوار عمه جاسم الذي ابتاع حصة أبيه من البيت من والدته، وأجّره لبعض المقيمين. وشرع يدرّب السارد على العمل في دكان الخياطة.

كان العم قد ترمَّل هو الآخر بعد وفاة زوجته التي تركت له فتاة مقعدة(سارة) ومعاقة عقلا وجسدًا. وعلى إثر مشادة جرت بين هذا السارد(سعيد) ونضال ابن مازن بيك في المخيطة، وفي حجرة القياس تحديدًا، نهره عمه جاسم وشتمه، ووجه إليه الإهانات أمام الجميع، وطرده من الدكان، ومن البيت، فلم يجد له ملاذا يأويه. (ص 44) وحظي، وهو على تلك الحال، بما يخفف من معاناته

بإشفاق الجيران كأم جريس وربى ومانويل . وفي خطوة عشوائية ليس لها ما قبلها، ولا ما بعدها، وجد نفسه عاملا في إحدى مزارع التبغ في الأغوار. وفي أثناء إقامته القصيرة في تلك المزرعة أقنعه بعض العمال بتجربة التدخين. ويبدو أن بعضهم دسّ له في لفافة التبغ بعض الحشيش من باب المزاح، فتعرض نتيجة الجرعة الزائدة لظرفٍ صحي ترك العمل بعده في المزرعة.

حاول سعيد العودة إلى عمه الذي فاجأه صارخا: أين كنت أيها السافل؟ مدير المدرسة أبلغني أنك متغيب منذ أسبوع. (ص68) وقد وجد لدى كل من سهاد، ومعلمة سندس، ما يخفف من شعوره بالوحدة، وبأنه أصبح شريدًا منبوذا. بلا أهل، وبلا سكن. كذلك القابلة المتقاعدة جوزفين أم جريس، وربى. وقد لجأ أخيرا إلى هذا البيت.

تذكر سعيد، في حمأة الإحساس بالوحدة، صديق والده (أبو العز) الذي حاول المساعدة. وعلى نحو مباغت انفجرت الأحداث في المدينة. فانضمّ الراوي إلى كل من جريس، وسليم، والمهندس فلاح، ابن الشيخ (ابو المعتصم) واشتركوا في التظاهرات، والاحتجاجات التي اندلعت في نيسان (إبريل) من العام 1989 نظرا للارتفاع الهائل في الأسعار. وشارك فيمن شاركوا في إعداد زجاجات المولوتوف الحارقة التي قذفوا بها الجنود الذين جيء بهم لإخماد المظاهرات، واعتقال الناشطين.

في الأثناء تعرف على ياسر الذي استبقاه في منزلهم في تلّ الجادور، إذ لا يعقل أن يتركوه يغادر في ظروف أمنية كتلك الظروف. ومع ذلك لم تحل تلك الاحتياطات دون وقوعه مع صديقه سليم في قبضة الأمن، وهما يوزعان المنشورات التي تدعو الأهالي للتجَمْهُر (ص106). وفي سجن السلط المركزي سمع للمرة الأولى من يخاطبه قائلا: السجن للرجال يا خال (ص107). وبعد

خروجه من السجن طلب منه جريس الذهاب إلى أمه جوزفين، فهي تريده على عجل.

أقنعته أم جريس بالعودة للمدرسة، وتعهد كل من جريس، وربى، بمساعدته لتعويض ما فاته من دروس. غير أن سعيدًا لم يعد راغبا في الدراسة، فقد شد الرحال دون علم من أحد إلى عمان. وفيها يتعرض لإشكالات جديدة. أولاها تعرفه على (يوري) وهو شابٌ أفريقي عرض عليه بطريقة مريبة أن يشاركه السكن لقاء نصف أجرة الشقة المؤلفة من غرفتين. وكان هذا العرض بمنزلة حبل نجاة، فتمسك به سعيد بشدة. ووجد عملا في توزيع الصحف تارة (ص125) وتارة في متجر لبيع المواد التموينية (ص134) ومثلما اصطدم من قبل مع نضال ابن مازن بيك في السلط، اصطدم ها هنا بجميل ابن أمين المستودعات (ص138). فقد ناصبه العداء دون سبب، ووجه له تهمة تحريض العمال الأردنيين في المتجر لرفض ما يعدونه تمييزا ضدهم؛ فالوافدون يتقاضون أجورا أعلى، وأكبر، من أجورهم، مع أنهم متساوون في العمل من حيث عدد الساعات، ومن حيث المشقة.

وبعد أن ترك هذا المتجر حاول العودة إلى أدراج الإسكافية في السلط. ووجد عند عودته ما يضطره ثانية للمغادرة. على الرغم من أنه يتوق توقا شديدا للبقاء إلى جانب جريس، وجوزفين، وربى، وسارة ابنة عمه، إلا أن موقف عمه بدا أشد قسوة من ذي قبل. على الرغم من أن صحته تداعتْ، وطال رقوده في المستشفى. وزاد همه أن ابنة عمه والعناية بها أصبحت مسؤولية جديدة تلقى على عاتقه في غياب والدها، وهو لا يعرف كيف يعتني بها، فليست لديه خبرة في شيءٍ كهذا.

شخصية جديدة

في الأثناء ظهرت شخصية جديدة لا قيمة لظهورها سرديًا، إلا في أنها صديقة ربى. توقف السارد لدى هذه الشخصية مركزا تركيزا شديدا على تبرُّم أم جريس منها، ومن ملابسها غير المحتشمة. ولم يعد سعيد لذكرها مطلقا (ص164) مما يعني أن وجود هذه الشخصية(نورة) في الرواية كعدمه. أما محاولات سعيد للحاق بأمه في الشام، فقد اضطرته للعودة لمازن بيك الذي قيل له: إنه الوحيد الذي يستطيع أن يحدد مكان وجودها، وكيفية الاتصال بها، ولأن البيك لم ينس الإشكال الذي وقع لابنه نضال سابقا مع سعيد، لذا لم يظهر من التعاون إلا المماطلة، والوعود. وبسبب يأس سعيد من ذلك عاد ثانية إلى عمان (ص 189).

وفي هذا الطور من أطواره بعمان عثر على عمل في مساعدة المتسوّقين من سوق الحسبة. فيحمل عنهم ما ابتاعوه مقابل أجرة. أي أنه أصبح عتالا (ص 194) . وفي رحبة الجامع الحسيني وسط البلد التقى مصادفة بالمهندس فلاح الذي كان قد شاطره تعبئة زجاجات المولوتوف في هبّة نيسان 1989. وقُدر له ان يكتشف جديدا عن شريكه في السكن. فقد طلب منه (يوري) أن يخلي له الشقة مدة أسبوعين، زاعما أن زوجته ستحضر، ولا يمكنها الإقامة معا بحضورها، وطلب منه أن يقيم في أحد الفنادق الشعبية وسط البلد، ودفع إليه بمبلغ 500 دينار، وهو مبلغ أثار شكوكه. فمن أين ليوري بهذا المبلغ، وهو الذي لا يُعرف ما إذا كان يعمل، أم أنه بلا عمل. وبدأت الشكوك تساوره تمهيدا لما ستكشف له الأيام لاحقا عن كون هذا الأفريقي عضوًا في عصابة تهريب الخادمات، والتجارة بالمواليد حديثي الولادة، وإدارة بيت دعارة في الطابق الأرضي من منزل نضال ابن مازن بيك الذي يديره مع شركائه، من أفراد العصابة المجرمة التي تكسب بهذه التجارة ملايين الدولارات.

أما القشة التي قصمت ظهر البعير، فتمثلت فيما شاهده سعيد ذات يوم (موريتا لوجي) تركض في الشارع شبه عارية، وهي تصيح بملء صوتها، وتدلف للمنزل الأبيض، وهو الفيلا التي عرف لاحقا أنها منزل نضال، فتمكن بعد لأيٍ بمعونة الصحفية ربى، وضابط الشرطة زاهر، كشف هذه العصابة.

غاية النهاية

وهذه النهاية التي توصل إليها سعيد بعد نحو 250 ص من السرد المتأني ثمنٌ مقبول، ومعقول، لمساعيه المتكررة لكسر طوق العزلة الذي يحيط به، وتجنب الشعور بالوحدة. وذلك لما سلف من تركيزه على الانتقام من نضال ابن مازن بيك. إلا أن ثمة هاجسا آخر شُغل به هذا السارد وهو يتابع محكياته المتوالية. وهذا الهاجس هو وضع المكان من حيث هو إطار للمرويات تحت الضوء، ظنا منه أن تلك الأمكنة التي تجري فيها الوقائع، والحوادث، أمكنة غير معروفة إلا لقلة من الناس، وهي على أيّ حال غير مألوفة لدى القارئ الضمني.

فالسارد ينتمي لمدينة السلط، وهو على دراية بما فيها من أحياء، ومن أدراج، ومن شوارع، وساحات. ومن مساجد؛ الكبير منها والصغير، ومن سجون؛ المركزي منها وغيرالمركزي، ومن بيوت قديمة ذات طابع معماري أثري، وأخرى جديدة شُيدت على الطراز الحديث. ومبان من الحجر الأصفر، ومبان من الحجر الأبيض النظيف. وهو على دراية بما في هذه البيوت من عادات، وتقاليد، قد لا نجد لها نظيرا في غير هذه المدينة، وبعض القرى المجاورة. فالسارد ما إن يذكر مكانا حتى ينسى أنه يروي حدثا هو جزء من حكاية، فيبادر فورا للحديث عنه في غير قليل من التفصيل الدقيق الذي قد لا يحتمله النسيج القصصي، فضلا عن الروائي. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يذكر حي (المحباصية) الذي يقع فيه بيت (ابو المعتصم) والد فلاح، وإذا به يتوقف عما يرويه في حركةٍ تشبه توقيف عقارب الساعة، ليحدد لنا موقع هذا الحي وقربه من شارع الجدعة

السفلى، والزقاق الآخر الضيق، ثم يذكر لنا شيئا غير قليل عن تصميم البيوت، وأن في أسفل كل بيت منها غرفة كبيرة واسعة يقال إنها كانت للخيول والحمير. ويذكر الدرج الذي يفضي إليها من داخل المنزل، ويذكر ما ينتشر في محيط هذه الغرفة من أشجار عاندها الزمن (ص 84- 85).

وهذا مثال من عشرات الأمثلة. فعند ذكره مدرسة السلط الثانوية للبنين (ص21) يذكر شيئا غير قليل من تاريخها، ويذكر منْ مِنَ النابهين تعلم فيها وتخرّج، ومن منهم تقلد منصبا وزاريا أو زاد على ذلك فأصبح رئيسا للوزراء. وعند ذكره مدرسة عقبة ابن نافع، يذكر مثل ذلك، وزاد عليه أن عرفنا بالقائد الإسلامي الذي فتح الكثير الجمّ من البلدان. وأما عند ذكره ساحة العين التي يزاول فيها الرجال لعبة (المنقلة) فلا يترك صغيرة، ولا كبيرة، عن هذه اللعبة إلا ويذكره. ولدى ذكره مسجد السلط الكبير يذكر من بنوه في العهد المملوكي. ويستوفي أخبار بعض المماليك، مستطردا لما لا علاقة له بالمكان، كالمستكشف بيركهارت (ص52). ويتعلق بهذا استيفاءُه للعادات والتقاليد والألعاب. فعدا عن حكاية (المنقلة) وقوانينها، وكيف يحدِّد الرابح من الخاسر فيها، نجده يتأنى في الحديث عن الولائم، وعن المنسف الأردني، فيذكر- أولا - المقادير، ثم يذكر طريقة الطهي، ومَرْس الجميد، و سكب الأرز في الطبق المستدير الكبير(السدر) ووضع اللحم، وتشريب الأرز باللبن، وكيف يُتناول بالأيدي، لا بالملاعق. وكأن السارد في مروياته يتحدث لآخر، أو لقارئ أجنبي، فيريد تزويده بمعلومات كافية عما يظنه لا يعرفه، أو أن معرفته به ضرورة ليكون تلقيه لهذه الرواية سليما لا يعْتورُه نقص، بسبب بعده عن هذه التقاليد أو العادات أو المآدب. مع أن الإفراط في هذا، والمبالغة فيه، يعودان على الرواية - فيما نظنُّ ونحسبُ - بنتيجة عكسية أخطر ما فيها الحشو الذي يضفي على مروياته إيقاعا بطيئا في الزمن، وهذا الإيقاع البطيء - غير الطبيعي- يقود إلى الإحساس

بافتقار الرواية للتشويق الذي هو السمة الغالبة على الحكايات الجيّدة. وافتقار الحكاية للتشويق دليل واضح، وبرهان ساطع، على تعثر الكاتب في روايته.

ومع أن الرواية لا تخلو من بعض الأجواء الشعبية التي يجدها بعض القراء مُسلّية، وفيها شيء مما يعوض الافتقار للتشويق، إلا أن الكاتبة لم تبادر لتوظيف ما ترويه عن هبَّة نيسان 1989، والانتقال بروايتها هذه من التعبير عن الحياة اليومية في أداء شبه فوتغرافي، تسجيلي، إلى أجواء تصطرع فيها القوى الرافضة للجشع، وزيادة الأسعار زيادة تنوء بها الطبقة الفقيرة، في مواجهة المستغلين والفاسدين. واكتفت، بدلا من ذلك، بالمرور عن هذه الهبّة مرور الكرام. وكأنها مجرد مشاجرة كتلك التي تندلع في بعض الجامعات مِنْ حين لآخر.

الزمن المحكي

وقد التزمت الروائية الحديدي بالتسلسل الزمني في مروياتها عن سعيد، وعن عائلته، وأمه، وابنة عمه سارة، وعن ربى الصحفية، وجوزفين المتقاعدة، وجريس، وغيرهم .. من شخوص. والتزمت بهذا النسق في مروياتها عن هبَّة نيسان، ومغادرة السيدة أم سامر إلى الشام، ومحاولات السارد العثور على عمل، ومتابعته لحكاية الأفريقي يوري، وعلاقته بعصابة نضال، والخادمات. وهذا النسق لاستخدام الزمن يمثل القسم الأكبر من مرويات المؤلفة، إلا أنها من حين لآخر تقوم بكسر هذا النسق باسترجاع الحوادث بُعَيْد وقوعها بزمن طويل، وهذا يتكرر في الأجزاء الأخيرة من الرواية. وعلى سبيل المثال استعادت الحديث عن شخصية نضال ابن مازن بيك (ص 220- 221) واسترجعت الحديث عن لقاء سعيد الأول بالأفريقي يوري (ص 204) وعادت للحديث عن أبيه، وعن أخيه سامر، وشقيقته منال في موقع ينبغي له أن يتقدم لمواقع أولى في الحكاية (ص200). وبعد أن أصيب إصابة عمل تذكر أمّه،

فاستعاد الحديث عنها، وعن أيامها معه، وكيف كانت تداعبه قائلة: أنه يُشبهُها وهي صغيرة.(ص198)

ولا تخلو رواية الحديدي من بعض التواتُر، أي ذكر الحدث الذي وقع مرة واحدة مرارًا. يصدق هذا على ما جرى بين سعيد ونضال في دكان الخياطة. فقد تذكره السارد غير مرة، وتذكر السلسلة التي اختلسها نضال منه، ودسها في جيب والده مازن بيك، وانتهى الإشكال بطرده من الدكان، ومن البيت.

وأيا ما يكن الأمر، فإن لفداء الحديدي تجربة في القصة القصيرة [1] نجدها أكثر تماسكا، ونضجا، وصقلا، من محاولتها الروائية في " أدراج الإسكافية ". ونحن بهذه القراءة لا نعتزم الانتقاص من قيمة الرواية التي تبشر بقدرات كامنة تؤهلها لكتابة روايات أخرى أكثر جودة، وأقل إذعانا لمقولات المكان. ذلك أن الذين ترجموا كتاب باشلار، أو تأثروا به، عن " جماليات المكان " أفسدوا الأدب بكثرة الحديث عن المكان، حتى تراءى لبعض الكتاب أن الرواية هي المكان، والمكان هو الرواية، وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 14- 4- 2023

1.انظر ما كتبناه عن مجموعتها رجل في مكر امرأة في كتابنا: السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022 ص ص 37- 45

12

عصام الموسى في

بقايا ثلج

يحتاج القارئ في رواية " بقايا ثلج " 2007 لمؤلفها الكاتب عصام الموسى لأكثر من مائة وثمانين صفحة ليقف على حقيقة العنوان الذي جرى اختياره. فقد تم التركيز من سلمان- بطل الرواية- على الزبد الأبيض الذي يطفو على مجرى مياه سيل الزرقاء فيشبهه ببقايا ثلج ، ولم يكن في الحقيقة إلا زبدا ناتجا عن مواد كيماوية تطرحها المصانع في مياه السيل التي أصبح لونها ضاربا للسواد لكثرة ما يصب فيها من مياه عادمة، ومن ثم يتدفق هذا السيل في المزارع والبساتين مؤثرا على المياه الجوفية، وعلى مياه سد الملك طلال، وعلى الخضار والمواد الغذائية تبعًا لذلك. أما وزارتا المياه والري، والصحة، والجهات الأخرى المعنية بهذا الموضوع، فلا هم لديها إلا التخفيف من حدة هذا الأثر، وإقناع الجميع بأن المسألة لا تسبب أي مشكلة، لا في مياه الشرب، ولا في التغذية.

ومن هذا المنطلق يستطيع قارئ هذه الرواية أن يقف على مأساة سلمان الذي يعمل محررا في المحليات بصحيفة الحقيقة، فتبدأ حكايته بوفاة الشاب غسان، الذي أصيب في حادث وقع في مكان عمله في المنجرة، ونقله زملاؤه فورًا إلى مشفى الشفاء، وعوضا عن تقديم الإسعافات الضرورية، والعاجلة له، ترك ينزف حتى الموت، لأن الذين أحضروه لا يمتلكون بطاقات تأمين صحي،

ولا المبلغ الكافي من النقود لضمان تسديد فواتير العلاج. وبدأ سلمان نشر سلسلة من التحقيقات للكشف عن المتسببين بوفاة المغدور، ولكن هذه التحقيقات، ما نشر منها، وما لم ينشر، كشفت له عن وجوه أخرى لا تحصى من الفساد المستشري في المجتمع.

فعند زيارته لأسرة المتوفى، القتيل، مثلما يحب أن يسميه، اكتشف حجم الجريمة، فهو وحيد أبويه، وهو أملهما المرتجى، وقد خاب ذلك الأمل، وخبا، وتلاشى، لأن طبيبًا مناوبًا، أو مديرًا للمشفى، أبى أن يقدم له الإسعاف الضروري، كونه لا يمتلك نقودًا ،ولأنه غير مُؤمَّن. وهذا يؤدي لكشوف أخرى تؤكد أن فيروس الفساد الإداري، والمالي، ينْخرُ المجتمع، مثلما ينخر السوس تينة هرمة سرعان ما تتدعى وتسقط.

ففي مجال الصحة، ثمة إهمال فيما يخص الإقلاع عن التدخين. والمستشفيات، وفقا لتصريح مدير مشفى الشفاء، لا تتسع للمرضى، وهي في حاجة ماسة لمبالغ مالية كبيرة للنهوض بواجباتها، وتقديم خدماتها للمصابين(مثل العالم والناس). والتعليم الجامعي هو الآخر ينخره السوس، فالطلاب يريدون العلامات دون أن يدرسوا، ويفضلون الدوسيهات، أو الكتاب المقرر على الذهاب للمكتبة، وكتابة التقارير والبحوث. والصحافة تدعي قول الحقيقة، وهي أول من يلقي الظلال على الحقائق، والمحرر النشيط فيها لا يفتأ يتلقى الإنذارات، والتنبيهات، ولفت النظر. ورؤساء التحرير يُعَيّنون بالوساطة، أو لأنهم من زلم هذا المسئول، أو ذاك. وإذا بالرقابة التي طالب المجتمع بإلغائها على المطبوعات تتمترس داخل الصحف، ففايز بيك رقيبٌ أكثر خطرًا من أي موظف صغير في دائرة المطبوعات. فهو يستطيع أن يشطب بجرَّة قلم أيَّ تحقيق إذا كان يمثل خطرًا

على هذا المسئول، أو ذاك، وأن ينقل صحفيًا من مدينة لأخرى، نقلا تأديبيًّا، كي لا يشكل خطرًا.

وأما حكاية سد الملك طلال، والمياه العادمة، والمحسوبيّة، والوساطة، فأمور لا يكفّ سلمان عن اكتشافها في كل مجالات الحياة. فحتى حفلات التكريم، والكلمات التي تُلقى فيها، وتنشر عن المكرمين، والدروع التي تقدم لهم، كل هذا لا يفتأ يرصده سلمان، ويكشف ما فيه من نفاق. وهو الذي يحاول من خلال صفحة " الإعلام التنموي " وضع خطة محكمة للقضاء على التدخين، وبدلا من ذلك لا يلقى من الآخرين إلا التهكم والسخرية (دخّنْ عليها تنجلط) ومن خلال صديق الأسرة د. كامل الرفيقي يكتشف أن المثقفين، والمبدعين، ورجالات القلم، والفنّ، لا يقلون فسادًا. فهذا ينشر كتابًا ترجمه عن آخر مدعيًا أنه من تأليفه هو. وذاك يحول كتابًا في تراجم الشخصيات الأردنية لمسلسل تلفزيوني دون إشارة لمؤلفه الحقيقي. والملاحق الثقافية في الصحُف يبرز فيها محرّرون يهبطون عليها (بالباراشوت) فلا ينشرون إلا لمعارفهم، وأصدقائهم، ويستبعدون أعمالَ من لا يوافقونهم في الميول، أو لا ينضمون للشلة. حتى تعيين رؤساء الجامعات، يكتشفه سلمان، فهم يعيّنون إما بالوساطة، أو رشوة لعشيرة.. وكلما عين رئيس جامعة جديد، قام بتغيير الأنظمة، والتعليمات، وفقاً لهواه، وأما أعضاء مجلس العمداء، فهو الذي يعينهم ويختارهم ممن يبصمون.. دون سؤال عما يبصمون عليه... ولهذا أصبح الاسم الشائع لمجلس العمداء بين الطلبة هو " مجلس العملاء" لا العمداء. وحتى القومية العربية، والأحزاب، لم تعد بعيدة عن فيروس الفساد، فقد اكتشف سلمان من تحقيقاته، ومن جلساته مع بعض الأصدقاء، ولا سيما الدكتور كامل، أن المتشدقين بشعارات القومية لمْ يعد لديهم ما يفعلونه، أو يقولونه، في هذه الأوضاع.

سلمان وحورية

في هذا السياق، ثمة حبكة تسير في موازاة هذه الكُشوف، والتحقيقات، وهي حكاية سلمان مع حوريّة، التي درست في الجامعة على نفقة أخيها السائق بعد وفاة والدها عليهِ رحمَةُ الله، وعثرت على وظيفة في المحليات بجريدة الحقيقة، فهو يحسُّ نحوها بشيءٍ منَ الميل الذي تعمق، وتطور، ليصبح حبًا جارفاً في النهاية. وقد جاء القرار بنقله من عمان إلى مدير مكتب الجريدة في معان ليفرق بين الحبيبيْن[1]. لكن هذا الفراق يؤدي بهما لاشتعالات جديدة عبر عنها المؤلف بالعبارات الأخيرة على لسان سلمان " ستكون معه أينما ارتحل، ففي رحلته تلك يكتشف الحرية، وبهذه الطريقة فقط .. وعبر هذه الرحلة سيلتقيها. "

أجواء صحفية

وهذه الرواية، فيما أحْسَبُ، وأظنّ، هي الأولى للمؤلف بعد ثلاث مجموعات قصصية، هي: حكايات الفارس المدحور 1972 وانعدام الوزن 1984 والقفز في العينين 2001 وهي تؤكد - بما لا يدع مجالا للريب- أن لدى عصام الاستعداد القوي لكتابة الرواية كتابة جيدة مستوحاةً بشخوصِها، وحوادثها، وأجوائها، من فضاء الإعلام والصحافة، وهو فضاءٌ لطالما لجأ إليه كتابٌ عديدون، كسلوى بكر في رواية ليل نهار، وبهاء طاهر في رواية الحب في المنفى، ومحمود الريماوي في رواية حلم حقيقي. فهم يتحايلون على الخيال السردي باختراع صحفي يجري تحقيقًا، أوْ أكثر، ومن هذه التحقيقات تتشكل حبكة القصة. ولو أن اختيار الكاتب لحكاية غسان لم يكن في نظرنا اختيارًا موفَّقًا، لأنّ إشكاليته بكل ما فيها من تفصيلات، جرى التصريح بها، وإلقاء الأضواء عليها في مقدمات الرواية، مما يجعل الرجوع إليها- من حين لآخر - رجوعًا لا يؤدي بالحكاية لمزيد من التفصيل المحتفظ ببعض التشويق.

تشتت المرويات

أما تعدُّدُ القضايا التي كان ينبغي لسلمان أن ينشغل بها، مثل: قضية سد الملك طلال، والتدخين، والجامعات، وأزمات المرور، وحوادث السير، وجمارك السيارات، فقد أدّى بالرواية لشيء قليل من التشتّت، فهي تفتقر لحدث مركزيّ مهم يجمع شتات هاتيك المواقف حول محورٍ ينْتظمُها، ويجعل منها حكاية محبوكة حبكاً جيدًا، ومسبوكة سبكاً جيدًا. ومع ذلك، فإنَّ شخصيات الرواية، لا سيما سلمان، ود. كامل، وحورية، وخالد، ومحمود شامل، من الشخصيات التي توقف عندها الكاتبُ، راسمًا ملامحها بريشة فنّان، يعرف مواقع الأضواء، ومواقع الظلال، لا تعْوزُهُ الخبرة في مزْج الألوان، مما أضفى على الرواية ملامح الواقع المحلي إلى جانب ملامح أخرى في الزمان والمكان.

1.يلاحظ أن في هذه الرواية بعض ما في روايته الأخيرة 1989 الصادرة عن الدائرة الثقافية في أمانة عمان، 2019 انظر كتابنا " مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة "، ط1، عمان، دار الخليج، 2022 ص ص 155- 164

خاتمة

وبعد،

في هذه المقالات تتباين الروايات وتختلف، وتتفاوت أقدار الكتاب وتأتلف. ونتوقع أن يتوصل القارئ، وإن لم يكن متخصصا، أو متمرسا بقراءة الروايات، إلى حقيقة مفادها أن ليس كل من كتب رواية ونشرها أصبح روائيا، فالروائي لا بد له من ان يتمتع بالموهبة أولا، وبالذكاء ثانيا، وبالذاكرة النشطة المتوقدة التي تحول بينه وبين أن يسهو عما ذكره فيما تقدم من وقائع ليذكر ما يخالفه فيما تأخر من حوادث.

ولا مناص من أن يكون ذا خبرة ومراس في الكتابة السردية الروائية، فإن لم يكن ذا خبرة، ولا مراس، فقد يقع في سقطات يدركها القراء؛ ومن نتاج ذلك التوقف عن قراءة الرواية، أو تخطي بعض الصفحات. وقد يعبرون عما يجدونه بالقول: إن ما يرويه الكاتب لا يمكن تصديقه أو توقعه أو احتمال حدوثه في الحدود التي يسمح بها الخيال الطبيعي، لا الغرائبي.

ويتضح لبعض القراء، من هذه المقالات، أن بعض الكتاب يكتبون حكايات بهدف التسلية لا أكثر ، ولا تشغلهم فيما يكتبونه قضية ما، لذا تدفع بهم الرغبة في التسلية لتكديس المرويات التي تبدو شتيتا مبعثرا غير متجانس، وهي، في أحسن الأحوال، أقرب إلى حكايات التنكيت والتبكيت. مع أنها لا صلة لها بحبكة الرواية التي تقوم على مراعاة المنطق الروائي، وهو أن لا يذكر شيءٌ إلا ولذكره سببٌ مقنع، وألا يصدر عن الشخصية أي تصرف، إلا إذا كان منسجما مع طباعها، متوقعا أن يصدر عنها، وأن لا يُروى ما هو متوقع، إلا إذا كانت المرويات الأخرى تضعه في دائرة المحتمل، والممكن. وإذا وردت في الرواية وقائع

من باب التفصيل أو الإسهاب، من غير أن يكون لها ارتباط بما سبق، وبما يتبع، فذلك شيء لا علاقة بفن الرواية.

نظن أننا بدلا من أن نقول هذا مباشرة قلناه بطريقة غير مباشرة في هذه القراءات الاثنتي عشرة.

وبالله التوفيق.

للمؤلف

في النقد الروائي

في القصة والرواية الفلسطينية 1984
الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993
أقنعة الراوي- دراسات 2002
تيسير سبول من الشعر إلى الرواية 2005
في الرواية النسوية العربية 2007
بنية النص الروائي 2010
من الاحتمال إلى الضرورة دراسات في السرد العربي 2008
في السرد والسرد النسوي 2008
تأملات في السرد العربي، 2010
الرواية. التاريخ. السيرة، 2012
أساسيات الرواية، 2015
بلاغة الرواية ومسارات القراءة ، 2015
جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش، 2017
محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، 2018
اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، 2018
روايات عربية تحت المجهر ، 2018
الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، 2019
بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، 2020
مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، 2022
الرواية الكويتية بين جيلين، 2022

بهاء طاهر وآخرون مساهمة في النقد الروائي وهو هذا الكتاب.

في نقد القصة القصيرة

القصة القصيرة وبحوث أخرى 1994

فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، 1995

شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، 2010

مراوغة السرد وتحولات المعنى، 2016

السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، 2021

في نقد الشعر

الشعر المعاصر في الأردن، 1975

تجديد الشعر العربي 1987

أمين شنار الشاعر والأفق، 1997

تحولات النص 1999

الضفيرة واللهب، دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر 2000

مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث 2003

من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، 2006

شعراء تحت المجهر، 2006

من الشعر الحديث والمعاصر – أعلام وشخصيات 2009

حاضر الشعر وتحولات القصيدة، 2016

فدوى طوقان وآخرون.. 2021

شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، 2021

النافذة المضاءة عن الشعر ونقده 2022

في التراجم

محمد القيسي الشاعر والنص، 1998

جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، 2001

في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات 2007
محمود درويش قيثارة فلسطين 2011 ط2 ، 2023
ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب 2017
جمال أبو حمدان 1970- 2015 (2017)
محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، 2107
القابض على الجمر- حميد سعيد، 2018
علي جعفر العلاق- شعرية الحداثة وحداثة الشعر 2018
محمود السمرة والنقد الأدبي 2019
الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان: دار الخليج، 2023

في النقد والنظرية

في الأدب والنقد 1980
النص الأدبي تحليله وبناؤه 1995
الأسلوبية ونظرية النص 1997
في النقد والنقد الألسني 2002
نقاد الأدب في الأردن وفلسطين 2003
فصول في نقد النقد 2005
النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك 2007
مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، 2007
المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، 2010
في نظرية الأدب وعلم النص 2010
أوراق لسانية ونقدية معاصرة، 2012
واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام 2013
الأسلوبية العربية مدخل إجرائي 2014

الناقد وعالمه ، 2018
في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى 2021
مفاهيم نقدية 2021
مع النقد والنقاد، في مؤلفات مختارة 2023

في الأدب- تاريخ ونقد

الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي 1990
فصول في الأدب الأردني ونقده 1991
ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر 2000
مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن 2003
من أدب البلدان في القدس وعمان، 2010
الصوت المنفرد من من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ 2011
بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين 2014
صفوة المجتبي من الأدب المغربي 2022

في اللغة واللغويات

أوراق في اللغة والنقد الأدبي 1993
في اللسانيات ونحو النص 2003
عروض الشعر العربي 2007
مدخل إلى علم اللغة 2010
قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق 2013
مقدمة في علم الأصوات العربية 2013 ط2 2020 ط3 ، 2022
نحو النص بين النظرية والتطبيق 2014
ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب 2021
لغويات، ط1، دار الخليج 2021

لغويات، ط1، دار الخليج، جـ2، 2022
في اللغة والتراث،ط1، دار الخليج 2023