الفصل السادس

التاريخ روائيًا

1- خيري الذهبي: فخ الأسماء(1) :

في تجربته الروائية المميزة، يقوم الرهان الأول لخيري الذهبي على الحفر في التاريخ، منذ روايته الأولى (ملكوت البسطاء . 1976)، وبخاصة في ثلاثيته (التحولات). ويقوم الرهان الثاني للكاتب على الحفر في التراث السردي. أما رهانه الثالث فيقوم على ما دعوته منذ عام 1982 بـ (تقليدية الرواية الحديثة)، ولعله لم يزل صحيحًا، على ضوء ما وسم روايات الذهبي من المواءمة بين التقليدي والحداثي.

وها هي الرهانات الثلاثة تبلغ أقصاها في رواية الذهبي الجديدة (فخ الأسماء). فليس من العسير على المرء أن يكشف عن الأس التاريخي للرواية، وبخاصة لمن قرأ بعض المقالات التي ضمّها كتاب الكاتب (التدريب على الرعب)(2).

فالسلطان العجوز هو برقوق، والجغتائي هو تيمور كما تجلو مقالة (التدريب على الصمود)، وفيها بخاصة تلك الشخصية الروائية التي سنرى: ابن عرب شاه، أي ابن ملك العرب، صاحب كتاب (عجائب المقدور في أخبار تيمور). وفي مقالة (القط في القفص) يمتح الكاتب من كتاب (الحيوان) للجاحظ الشخصية الروائية (نوري) وخبرته في تربية الحمام، وما جاء أيضًا عن تربية القطط. أما مقالة (الكذب الأجمل من الصدق) عن لوقا السميساطي السوري (لوقيانوس الإغريقي)، فتجلو ما رشح إلى رواية الذهبي مما كتب لوقا في (قصة بسيطة) عن رحلته البحرية، ومصادفته الجنية ـ الحورية التي تمسخ العشاق..

لكن لعبة التناص في رواية الذهبي، وبالتفاعل مع اللعب السردي التراثي، يخرجان بالقراءة من عنق مثل هذه المطابقة إلى الأفق الروائي الزاخر والساحر، وحيث يشتبك سحر الحكاية ببلاغة التاريخ. ففي ذلك الزمن المملوكي وفي الشام (دمشق) والصحراء والشرق

---

(1) دار الآداب، ط1، بيروت 2003

(2) دار كنعان، دمشق 2002.

الذي جاء منه الجغتائي . تيمورلنك . تطوحنا الرواية في فخاخ الأسماء بين الماضي والحاضر والمستقبل، كأنما هي ليالٍ جديدة من (ألف ليلة وليلة) . وللكاتب روايته (ليال عربية . 1980) . ستنهض روايةً بالبناء الحكائي، حيث تتوالى ثلاث حكايات كبرى، وفي كل منها حكايات صغرى فأصغر، وكل حكاية قد تبدأ الرواية بطرف منها، لتقطعه حكاية أخرى أو طرف منها، ثم تكون عودة إلى طرف جديد أو إلى التتمة، كما قد تأتي الحكاية كلها دفعة واحدة. ولا يخفي تقليدية السرد في ذلك أن يتناوب عليه السارد بضمير الغائب مع الشخصية الروائية بضمير المتكلم، أو أن تنفرد الشخصية الروائية بالسرد، كما هو أغلب حصة الحكاية الثانية الكبرى من الرواية. لكن الأهم يبقى أنه . عبر ذلك . ينعجن التخييلي بالتاريخي، فتصير الحكاية بسحر الفن تاريخًا، ويصير التاريخ حكاية.

حكاية الرؤوس . الثمار:

بكيس الثمار . الرؤوس التي يحملها رسل الجغتائي للسلطان الشامي، تبدأ الحكاية الكبرى الأولى للرواية، مع (نوري) الذي يحكي حكايته مع الحمام، أي حكاية جنونه الإبداعي الخاص الذي تسبب بهجران امرأته له. فلقد قضى نوري عشر سنوات يرعى زواج الذكر الهندي بالأنثى المروحية، جيلًا فجيلًا، إلى أن كان له (الزوج المعجزة) والحمامة الكاملة، وهدر بخديعته للسلطان، وقهره له، فمملكة الحمام كمملكة السلطان، ونوري أراد فعل شيء مخالف لإرادة السلطان الذي لا يحب التغيير والتجديد، ويعدّ تطعيم الشجرة بنوعين كفرًا. ونوري مؤمن، وإن كان يعابث بالمخلوقات. لكنه حين بلغ مراده أحس بالخواء، وهو يتساءل عن جدوى إبداعه ما دام لا يستطيع أن يظهره للناس، فشرط الوجود بحسبانه معرفة الناس بالموجود. ولكن هل سيغفر الإبداع له عند السلطان؟

حين يصل الخبر إلى السلطان، يسمي إبداع نوري بالحمام الزاني، ويأمر المبدع أن يعدَّ ما أبدع وجبة لسلطانه، ويعينه صاحب حمام السلطان. وهنا تتوقف حكاية نوري وتتوالى حكاية رسالة الجغتائي (كيس الثمار . الرؤوس)، وتبدأ تأويلات البطانة لها. فابن السلاّخ يراها رؤوس بشر تحمل آثار الحرق والتحبير، لكن الراهب العجوز قرياقوس القادم من دير الشيروبيم له تأويله الذي يأتي حكاية جديدة تقطع الحكاية الكبرى. فالراهب يتحدث عن مكتبة الدير، وعما فيها للوقا السميساطي من حكاية رحلته البحرية إلى الجزيرة العجيبة، حيث النساء جذع كرمة فيما دون الركبتين، وحيث تحول من لحق من بحارة لوقا بالنساء إلى

شجيرات كرمة. وهي إذن حكاية تؤول حكاية، فالرسالة . الرؤوس هي ثمار. وهذا التأويل يقلق القلم دار الذي لم يبلغ علمه حكاية لوقا، وقد يغضب ذلك السلطان، فيمضي إلى جامع النوري حيث جماعة العور والهتم والجدع، أي القلندرية، وهي الجماعة الوحيدة التي سمح السلطان بها، لأنها لا تنافسه على المدينة، ومنصرفة إلى إيذاء الجسد والتعبد.

يؤول مولى الجماعة للقلم دار حكاية الرسالة . الرؤوس بحكاية ملك الهند وطائر العنقاء. وتؤول كبيرة الجواري وصديقة السلطان الرسالة بالأرق الذي سكنه منذ وصل رسل الجغتائي. وعبر هذا التأويل تأتي حكاية هذه المرأة التي لقيت هذا الذي سيصير سلطانًا، في سوق النخاسة، وصدقت يقينه من مستقبله، وباتت عشيقته حتى كبرا، فباتت الصديقة الرؤوم. ومن تأويلها، إلى المبارزة في نَحْرِ واحد من العوام رقبته فواحد، افتداءً للسلطان، مقابل افتداء رسل الجغتائي له واحدًا فواحدًا، تنتهي الحكاية الكبرى الأولى فيما يشبه نهاية القسم الأول من الرواية، إذ يحضر المماليك الفتيان الثلاثة الذين يحملون من رجل السلطان في بلاد الروم رسالة التحذير من قدوم الجغتائي، ويتحدثون عن تيههم في الصحراء، وعثورهم على المدينة . الحلم التي ستكون الحكاية الكبرى الثانية في الرواية، أي القسم الثاني.

حكاية المدينة الهاربة:

في طريق عودة المماليك الثلاثة، هبت "عاصفة من عواصف الصحراء التي لا يمكن التنبؤ بها" فخبَّطوا حتى طلعت لهم المدينة التي يحسب كل منهم أنها مدينته التي ابتيع منها، فهي "المدينة الطفولة، المدينة ما قبل الأحلام والرحيل وراء السلطان"، وهي مدينة هذا الإيقاع الذي سيظل يترجّع في الرواية: "لا جائع فيها ولا عطشان ولا من يبيت خارج سرير حب". وقد عثرت على المماليك التائهين قافلة حملتهم إلى حلب، فأرسل حاكمها معهم كتيبة من الجند والمهندسين بحثًا عن المدينة الهاربة، لكن البحث خاب. ومع شيوع حكايتها في الشام، طلع الصباح على السلطان بمفاجأة خلو المدينة إلا من قلّة، إذ خرج الأهلون إلى الصحراء بحثًا عن المدينة المحلومة التي طالما تحدثت عنها الكتب، وروت عنها الجدات. أما السلطان فيرسل رجاله ينادون في البوادي والمدن إعلانًا عن مدينة بلا سكان تدعوهم لسكناها، شريطة أن يخلعوا أحلامهم قبل دخولها: إنها مدينة الطبالين المزوقة تزويق العاهرة، بلا ذكر لسالخي الجلود ورسل الجغتائي.

بحمّى الغرائبي والعجائبي، بحمّى الفاتنازيا، تتشظى حكاية المدينة ـ الحلم إلى حكايات الباحثين عنها وقد تبددوا في الطريق فرادى. فضارب الطنبور (لطفو) الذي سمع حديثًا عن "مدينة تتجلى، تغيم، وتحضر، وتختفي، تغازل وتتمنع هناك في عمق الصحراء، سمع حديثًا عن مدينة لم يجرؤ حتى على الحلم بوجودها" يعصف به الحنين إلى الشام فيلوب السؤال: "كيف عميت عيناي فلم أعرف أن المدينة الهاربة ليست إلا المدينة التي تركتها وراءك؟". وستتوازى حكاية لطفو مع المدينة، وحكاية المرأة التي ستأخذ بلبه (فرنتى)، حتى إذا بلغ المدينة بدت المرأة فيها كالرجل: النصف الأسفل لواحدهما من حجر، فهتف باسم فرنتى، فانزلقت المدينة إلى الغياب، كما ستنزلق من الآخرين، وكلٌّ لسبب. فالشيخ المؤذن أحمد ابن مُحَمَّد بن عبد الله، الذي يحلم بكتاب يكتبه، ويغني في حفلات سرية ليتعيش، يلاقي مدينته ـ حلمه، حيث المعري والحلاج وحلم الخلود في كتاب. ولأن من فيها يشخِّصون فيه الكسل والضعف والجبن عن الحلم، تنزلق المدينة منه إلى الغياب، وهو منذور لما قدروا أنه مطهرة: حريق مدينة.

وهذا أيضًا هو الشاعر أبو القاسم الفستقي الذي نذر نفسه للشعر الصافي، فلم يلق تقديرًا حتى انخرط في السائد، وبات عَلَم الهجاء، حتى التقى (فرنتى) وكتب لها قصيدة الحب التي طلبت، والتي ستغنيها للسلطان، فيؤخذ بها. ولأن فرنتى ـ كما سيلي في الحكاية الأخيرة من الرواية ـ أُرضعتْ السم، وباتت سمًا لمن يقربها، فسيموت السلطان متسممًا بها. أما الشاعر، ففي بلوغه المدينة الحلم، سيتحول إلى أنثى، وتبدو له فرنتى وقد تحولت ذكرًا، شأن كل من في المدينة، لكن المدينة تنزلق منه إلى الغياب.

وهكذا تتوالى الحكايات، فتبدو المدينة المحلومة مدينة الخوف للشيخ شاكر الذي يطن في أذنه السؤال كالذبابة (ما السلطان؟)، وتبدو للقلم دار المدينة التي لا متعة فيها مما تعوّد، والمدينة التي تتجسد (تتقمص) فيها فرنتى بشخص الحلم دار الذي كان القلم دار قد نصح السلطان بسلخه. والمدينة هي لبرهان الدين مدينة الصلاة، ومدينة الأمل المتنكرة في غابة، ومدينة الفرج المنتظر. وهي تلك النبوءة التي أرسلتها بلابل منذ بداية الرواية، وستظل تتواتر بصيغ شتى "ستطير وتطير، في قفص تطير.. وعلى الجمال تطير، وفي أرض اليباب تطير". لكن برهان الدين الذي كان قد أسس في الشام الأخيات ـ أي المنتديات والنقابات بلغتنا ـ سيزلق السؤال بالمدينة منه إلى الغياب، شأن سواه.

حكاية الهزيمة:

فيما يشبه القسم الثالث من الرواية . وفصولها جميعًا بلا ترقيم ولا عنونة . تأتي حكاية فرنتي جاسوسة الجغتائي التي أنجزت مهمتها بتسميم السلطان، وغادرت إلى بغداد يتأكلها الفراغ الذي يعرفه كل مبدع بعد إنجاز مشروعه الكبير وهو يتساءل عما إن كان أضاع الزمن عبثًا، وعما سيفعل من بعد، وعما إن كان يستطيع مفارقة مشروعه. ولعل أسئلة الإبداع هذه، مع ما سبقها من أسئلة نوري، أن ترسم أسئلة الكاتب نفسه أمام روايته أو أمام ما أنجز من تجربته الروائية، مثلما هي أسئلة التاريخ التي تترجع في الرواية بين الجغتائي والسلطان والقلم دار، فلعلها أسئلة الكاتب وما كتب. فالجغتائي يدعو "اللهم اجعل التاريخ صديقي، ولا تجعله عدوي". والسلطان جمع حوله المؤرخون الأحياء ورواة وتلامذة من مات منهم، ليحرم خصمه منهم.

بالعودة الخائبة لمن خرجوا يبحثون عن المدينة الهاربة، تبدأ الحكاية الكبرى الثالثة والأخيرة في الرواية، وتتشظى في حكايات موت السلطان وتنصيب ابنه الفتى، ووصول الجغتائي إلى الشام، وهرب السلطان وجيشه إلى مصر، وتحريض الشيخ المؤذن أحمد للناس على المقاومة، ودحر أولاء للغزاة حتى تشعل حيل الجغتائي وتواطؤات الكبراء نار الفتنة، وتكون الهزيمة التي سيحمل الجغتائي بعدها من (مثقفي) المدينة المنكوبة من يحمل إلى مدينته، وتتحقق نبوءة بلابل.

إلى ذلك كله، وفي سائر الرواية، بقيت أيضًا حكايات السلطان والجغتائي. وهي تعزز ما تقدم . وبالمخيلة المحمومة دومًا . الإشارات إلى يومنا وإلى غدنا، سواء تعلقت بالعوام أم بالمثقفين أم بالحكام أم بعواصف الصحراء. ولئن كانت تلك الإشارات هي بلاغة التاريخ، فهي أيضًا سحر الحكاية، وبها توقعنا رواية خيري الذهبي في (فخ الأسماء).

1- سلام عبود: يمامة: في الألفة والأُلالف والندامة [1]:

تندرج روايات اللحظة الأندلسية في السيرورة الروائية التي ابتدأت مع جُرجي زيدان ومعروف الأرناؤوط، ولم تنته بأمين معلوف وفوزية رشيد وبنسالم حميش وربيع جابر ورضوى عاشور... وصولًا إلى سلام عبود في روايته (يمامة: في الألفية والأُلاف والندامة)

[1] دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت 2002.

وحديث الرواية والتاريخ يستدعي قضايا شائكة وعديدة، من الالتباس بالهرب من الراهن وبالنوستالجيا، إلى البحث في المصادر والمراجع، إلى التناص معها أو المضارعة اللغوية أو الولع والانبهار بكبائر ما مضى وبصغائره.. ويتجدد ذلك الحديث من نص إلى نص مما فارت به الرواية العربية في العقدين الماضيين بخاصة، ليس على مستوى الناقد وحسب، بل على مستوى الكاتب أيضًا. وهذا سلَّام عبود ينوه في صدارة روايته (يمامة..) باعتماد الجانب التاريخي في روايته على مجموعة من المصادر العربية والغربية . أليس هذا بتحصيل حاصل؟ . يعدد منها (طوق الحمامة) لابن حزم، و(مصارع العشاق) للسراج القارئ، و(حي بن يقظان) لابن طفيل، (وأخبار النساء) لابن قيم الجوزية. أما الأهم فهو ما يلي من تنويه الكاتب بصنيعه الأدبي في المادة التاريخية، حيث يقول: "أما النص الأدبي فقد احتوى طائفة من الأحداث أُخذتْ بتحوير طفيف من كتب التراث العربي. ولم يتوقف الأمر على ذلك، فقد جرى نقل عدد غير قليل من النصوص: عبارات وجملًا وأحيانًا فقرات طوالًا، ولم يجر تعليمها، وتمييزها عن النص القصصي، لكيلا تبدو جسمًا غريبًا يقطع سياق التلقي عند القارئ، وتجنبًا للنبو جرى تذويب تلك النصوص في سياق النص القصصي بالتحوير والتعديل، أو عن طريق دسها دسًا خفيًا".

إن الحفر الأدبي في التاريخ هو في هذه الرواية إذن، وبحسب كاتبها، نقل وتحوير وتذويب وتعديل ودس(خفيف)، وكل ذلك كرمى للقارئ: أين هي إذن مقتضيات ذات النص، مهما يكن للقارئ منها؟

أمام مثل هذا السؤال، ليس المعول عليه ما يرسل الكاتب في تصدير للنص أو في سواه، بل المعول عليه هو النص وحده. ونص سلَّام عبود توسل التناص، من صريحه بما أورد من آيات قرآنية وأشعار مثلًا، إلى درجات لعبه الأخرى العديدة، التي تقوم جميعًا على تمثّل المادة التاريخية أو الوثائقية، وإعادة إنتاجها كما يتطلب الفن، كيلا ينزلق الروائي إلى حلبة المؤرخ، فلا يكون روائيًا ولا يكون مؤرخًا.

لقد اختار سلَّام عبود في روايته لحظة أندلسية أخرى غير لحظة سقوط غرناطة التي استهوت المبدعين الآخرين، إذ عاد إلى ما قبل ذلك، بحثًا عن جذور السقوط، كأنما يضاعف ويعمّق الحفر في جذور الراهن، فكانت قرطبة فضاء رواية (يمامة..) وكان عبد الله بن يعيش بطل الرواية المثقف وضحية الاستبداد والفساد الناخرين في الجسد القرطبي . الأندلسي، فإذا

بـ "قرطبة زينة الدنيا، تبدو مثل جثة هامدة"، منذ مستهل الرواية، حيث يؤوب إليها ابن يعيش من منفاه القريب في أليشانة.

ومنذ مستهل الرواية يتكشف بناؤها عن مواطن طويلة ومدججة بالسرد التاريخي، تقدم بناء مؤسس الخلافة الأموية في الأندلس (الناصر) للزهراء، كرمى لجاريته، ونكبة الزهراء على يد البربر، وبناء المدينة التجارية والسياسية (الزاهرة) وهدم الخليفة الرابع المهدي لها، كذلك يأتي بناء ووصف مسجد قرطبة، وهرب المستكفي وشغور الخلافة، وتقديم المجاهد بن منصور.. وإذا كانت مواطن السرد التاريخي هذه تحتشد في البداية، فهي ستتراخى من بعد، ليغلِّب نهوض بناء الرواية بسرد الأحداث في الحاضر الروائي وبوصف نثار جغرافيا المدينة، والأحوال النفسية لشخصياتها الرئيسية، وبخاصة البطل. وسينتزع الحوار الغلبة من الوصف ومن النجوى وسواهما من التقنيات، فيبدو متأرجحًا بين الإيجاز والرشاقة، وبين الإطالة والإبهاظ. ويتوزع ذلك كله على الماضي وعلى الحاضر الذي يمضي بالرواية قدمًا إلى تعليق ابن يعيش في الساحة لحرقه هو وكتبه، ثم بقاؤه معلقًا فيما الفتنة تندلع والناس يعزلون الخليفة، فقرطبة لم تعد بحاجة إلى خليفة، أمويًا كان أم أيًا كان.

كان ابن يعيش قد فرّ إلى أليشانة بعد مصرع صديقه الخليفة عبد الرحمن. وفي بداية عودته يلتقي مصادفة الجارية (حور)، التي تأخذ بلبه، وتدعي أن اسمها يمامة. ومن خولة زوجته وابنة قاضي سبتة، إلى إيزابيلا الجارية النصرانية التي استهوته في منفاه، إلى يمامة ـ حور ـ تلح الرواية على العشق الذي يؤنث الفضاء الروائي في سبتة وأليشانة، وبخاصة: قرطبة. ويظهر هنا بقوة فعل (طوق الحمامة) و(مصارع العشاق) في جسد الرواية وروحها، سواء عبر ابن يعيش أم عبر خولة ذات الأب العربي والأم البربرية، التي تجيد اللسانين العربي والبربري، وباعها النخاسون اليهود في سوق فردان بعد سبيها، فاشتراها صديق لابن يعيش، ثم قدمها له. وإذا كانت خولة تبدو كشهرزاد، تشفي زوجها بالحكي من فعل نكبته، وتحتضن عشقه ليمامة، فالأمر يبلغ ذروته عندما يقبض على الرجل، وتتحول الرواية إلى واحدة من روايات السجن السياسي المعاصر الفذة، ثم تظهر يمامة باسمها الحقيقي (حور) جارية لسجّان ابن يعيش، وهو المجاهد ابن منصور.

بعد مشاهد التعذيب في قلعة رباح، مما يورث ابن يعيش العمى بعصارة الصبار، والعجز الجنسي، وبعد نقله إلى قصر ابن منصور، تظهر يمامة التي فرض عليها سيدها الرتق

لأنها رفضته. ولأنها المؤتمنة والمقربة إلى سيدة القصر ـ إلى حد الاشتباه بالسحاقية ـ يوكل أمر السجين لها، وهي التي علقته أيضًا منذ تلك المصادفة الوحيدة. كذلك ترعى العاشقة معشوقها، وتتزوجه في سرهما، وتشتبك الأسئلة على ابن يعيش: "أهي حور أم يمامة، أم كلتاهما؟ أهي إجبار أم اختيار أم اجتيار؟" و"أهي إيزابيلا أم يمامة أم كلتاهما" و"أهو عبث محض! جنون أم حكمة! أين المعاني"، كما تشتبك الأسئلة على ابن يعيش منذ يبدأ تلميذه السابق ابن مسروق بالتحقيق معه فيما كتب وفيما يعتقد، فكأنما تترجع أصداء محاكم التفتيش الراهنة التي تلاحق الكتّاب والكتابات في الفضاء العربي اليوم. وينتهي الأمر إلى أن يقدم ابن يعيش لابن مسروق إقرارًا بتهمه طالبًا الغفران، فيصدم حور التي تكشف آنئذٍ له عن سرها ـ في مفاجأة ميلودرامية ـ ، التي تعدّ لفرارهما، لكن ابن يعيش اليائس يستسلم، فيقاد إلى المحرقة.

تتوزع الرواية على عشرين فصلًا، تؤكد منذ البداية على تأنيث الفضاء: "قرطبة مولاتي ـ خولة: سبتة أم قرطبة ..." وتذكر بعنونة أحمد يوسف داود لفصول روايته (فردوس الجنون) كلما أمعنت في المضارعة اللغوية التراثية، ومن ذلك أن يكون العنوان حديثًا نبويًا. ويبدو في المتن الروائي ضغط تلك المضارعة، مما حدّ من التنوع اللغوي الذي تضطرم احتمالاته في الرواية. فإذا كان الصوت التراثي الجهير يستوي فيما يتصل بحوارات ابن مسروق وابن يعيش، عبر تهميشات الأخير على كتاب المرزباني (أشعار النساء) أو الخوض في أمر المعتزلة والإيمان بالله.. فذلك الصوت نفسه يأتي ضاغطًا عندما تنده يمامة مثلا "يا طول حزناه مما أرتنيه عيني"، أو عندما يخص إيزابيلا التي يعلمها ابن يعيش العربية بالإنجيل (في ترجمة اسحاق بن بلشك القرطبي من اللاتينية)، أو عندما يخص اليهود.. وبالطبع، يناط ذلك كله بسطوة السارد التي تتبدى في السرد التاريخي، وفي الشرح ـ إتلاف عصارة الصبار للعينين مثلًا ـ وفي الترميز بالمرأة الذي أعقب حديث اللذة، لنقرأ: "خولة وإيزابيلا وترا اللذة، هما النشوة والسكينة، خولة هي السكينة الممتعة، وإيزابيلا هي نشوة الإيناس والصبر. أما حور ويمامة فهما مزيج شيطاني من المتعة والألم". على أن الرواية ظلت ـ على الرغم من ذلك ـ صوتًا خاصًا في السلسلة الروائية التي تحفر في التاريخ، وتروي مكابدة مثقف الأمس ومثقف اليوم في العشق والمعرفة وعصف الفساد والاستبداد.

3. ثائر تركي الزعزوع: السلطان يوسف [1]:

في فاتحة روايته (السلطان يوسف) يقص علينا ثائر زكي الزعزوع أنه مضى إلى أنقرة في مهمة صحفية (شباط – فبراير 1995) وحلّ ضيفًا على كليم أوغلو رئيس تحرير القسم الثقافي لجريدة (خبر). وقد صادفت ذلك زيارة الرسام الإيطالي المعروف جوزف جابيري، السوري الأصل، والستيني. وفي لقاء الثلاثة يكشف جابيري أنه حفيد السلطان يوسف (واسمه الأصلي يوسف جابر يوسف) الشهير في منطقة البوكمال على الحدود السورية العراقية، موطن الزعزوع نفسه، الذي انطلق إثر عودته إلى سورية، مما يحفظ من السيرة الشعبية للسلطان يوسف، إلى البحث في المراجع والمصادر التالية:

1– من التاريخ الشعبي الفراتي – بيروت 1964، للدكتور عادل سالم، وهو مكتوب بالفرنسية، وقد ترجمه سامر الأزهري.

2– الفرات السوري وما حوله – دمشق 1972، للدكتور ألبير رشيدة.

3– الحركات السرية الدينية والسياسية في المجتمع العربي الإسلامي في القرنين التاسع عشر والعشرين للدكتورة الألمانية كاتلين، ف، ويندور.

4– كنت عسكريًا في المشرق . دمشق 1964، للميجور الفرنسي سيباستيان ديدييه، وبترجمة فراس الشكر.

5– رسائل السلطان . بغداد 1969 لجامعه ومحققه ومقدمه جاسم الراضي.

أما المصادر الشعبية الشفوية التي تتبعها الزعزوع، فيذكر أنها شحيحة وقليلة، ومنها التسعيني الحاج إسماعيل أصغر أخوة السلطان، كما يذكر أنه زار بيت عبدالله العاني الذي ولد فيه السلطان، ولا يزال قائمًا بعد 142 سنة من تشييده.

وفي فاتحة روايته ينفي الزعزوع، كقاص، اهتمامه من قبل بالتاريخ. ويحدد دافعه إلى كتابة الرواية بالانقطاع فترة عن كتابة القصة، كما يحدد نهجه فيها بجمع أكبر قدر من المعلومات، والتوفيق بينها، متجنبًا قدر المستطاع خيال كبار السن وكذبهم، وكل ذلك كان التماسًا منه إلى نوع جديد من الكتابة، لم يكن قد جربه.

---

[1] اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999

قد يكون من الضروري هنا أن نبيّن أن الكاتب ينتمي إلى الجيل الشاب الذي ظهر في العقد الماضي في سورية، وابتدأ شاعرًا، إذ صدر له عام **1994** (لأنه الوقت.. لأنك امرأة)، كما يصدر له هذا العام (المسافر). وإلى المخطوطة القصصية التي يذكرها في ثبت أعماله (الليلة الثانية من شباط) كانت قد صدرت له رواية (رحلة زاعم) عام **1997**. وعلى الرغم من أن هذه الرواية قد عبرَّت هونًا، شأن الكثير من إبداعات الجيل الشاب في الرواية وغيرها، فإنها رواية بالغة التميز، بما انطوت عليه من تجريبية في البناء، ومن استثمار للأسطوري والخارق في السرديات الشعبية الشفوية، وبخاصة الديني منها. كما تلفت في رواية (رحلة زاعم) النكهة المحلية الحارقة وتهجين اللغة، والانديا ح بين التاريخي والمتخيل، وبخاصة في شخصية زاعم، مما ينادي بناء الكاتب لشخصية السلطان يوسف في روايته التالية (السلطان يوسف).

وعلى أية حال، تمضي الروايتان بقارئهما، من دعوى التاريخ والبحث الماهد وإعلانات الكاتب إلى لعب التخييل وجمالية الكتابة. وبالتالي، فلا يهم أن يكون صحيحًا أم لا كل ما سبق من الكاتب، وفيه ما يشي بأن المرء مقبل على صنو لواحدة من روايات جُرجي زيدان، أو أنه مقبل على كتاب في التاريخ، ما دام الكاتب نفسه، في تلك الفاتحة، يسمي عمله بـ (الكتاب)، بعدما ما سماه على الغلاف (رواية). أليس من الطريف والملبس ـ من بعد ـ أن يختم الكاتب روايته بهذه الإشارة: "فكما بدأت الحكاية فإني أنهيها، ولا بد أن أعترف بأن كل الأحداث والشخصيات هي خيال، وأي تشابه بين الواقع وبينها هو مصادفة".

لقد جاءت الرواية في ثلاثة فصول، تصدّر كل منها مقتطف من واحدة من رسائل السلطان الثلاث، وتتبع أولها ولادته ونشأته، مستهلًا بمشهد موت راجحة، وبقصة تلك الهندية التي جاء بها عبدالله العاني (جد السلطان) طفلة، وبانزواء زوجها جابر (والد السلطان) في الجامع إلى أن تخرجه منه جورية، فيتزوجان.

من قصة فرعية تفضي إلى قصة فرعية وتشتبك بها، تتوالى الرواية بالاسترجاع غالبًا وبالاستباق نادرًا. والأهم في ذلك ما اكتنف ولادة ونشأة يوسف مما يؤهله ليكون السلطان، فجده يهدهده بالآيات ويروي له الحكايات التي سيرويها الطفل الذي يحفظ القرآن في العاشرة، ويدير الدكان في غياب أبيه، ويميل في مراهقته إلى الوحدة، حتى قال فيه تاجر "ابن

جابر العاني ولي من أولياء الله، في فمه لسان ينطق بالعجائب". وسيقول مثل ذلك مجاهد، حين يكون السلطان يوسف قد التحق بثوار غوطة دمشق ضد الاستعمار الفرنسي: "قد وضع الله فيك سرًا نعجز عن فهمه، أنت تشبهنا ولا تشبهنا، ولهذا فأنت ترى ما لا نراه. اسمك مفتاح عمليتنا، لأنك فتحت عيوننا على أمور لم نكن نعرفها".

تتكرر قصة (راجحة) مع (عجية) التي تنشأ مع يوسف، حتى إذا رآها في مراهقته عارية تغني، صعق ولازم الجامع كما فعل أبوه من قبل، لكن (عجية) تخفق فيما أفلحت فيه (راجحة)، ويلبث يوسف في الجامع يقرأ في التراث الصوفي (ابن عربي والغزالي وابن الفارض والحلاج) حتى يقع الزلزال الذي سيوّرث شقًا في ظاهر البلدة.

بليلة الزلزالة ـ أو الزنزالة كما ما زال يقال في ذلك الشرق السوري – يبدأ الفصل الثاني من الرواية، إذ يخرج يوسف إلى الشق ويختفي فيه، وعجية تناديه كل نهار إلى أن يأمرها صوت أن تتهيأ كعروس، عندئذٍ يظهر لها يوسف ويتزوجان وينجبان والد الرسام الإيطالي، فيما يكون الأتراك قد اقتادا والد السلطان إلى الحرب، وشقيقه خليل قد أخذ يقود المقاومة، ليلجأ مع المقاومين إلى الشق، ويلتقي بشقيقه الذي ينظم حياتهم: نوم النهار وإحياء الليل، وتقسيم المكان إلى كهف الأرواح حيث تقيم عجية وابنها، وكهف النظرات حيث يقيم يوسف، وكهف الأحلام حيث يقيم الآخرون، وسيسمي السلطان يوسف رسائله الثلاث بأسماء الكهوف هذه.

إبان ذلك يكون الأتراك قد رحلوا، والفرنسيون قد حلوا، فيواصل من في الشق المقاومة، ويقسّمهم يوسف إلى جماعة التموين وجماعة الحافظين وجماعة السائرين، معلنًا سلطنته على المكان، ومنَّصبًا منهم (عبد الناصر) أميرًا، حتى إذا أمضّ الأمر اثنين منهم، وآبا إلى ذويهما، قبض الفرنسيون على أحدهما، فأفشى سر السلطنة، وظفر بها الفرنسيون.

هنا يبدأ الفصل الثالث، بعودة والد السلطان بعد ستة عشر عامًا من اقتياد الأتراك له. وتحمل أم جاسم الراضي على المعتقل، وتفر بمن فيه إلا السلطان الذي يقتاد إلى سجن القلعة في دمشق، ومنه سيفر ويلتحق بالثوار إلى أن يقضي وهو في الثامنة والثلاثين. ويختم الكاتب الرواية بملحق يجلو ما حل بابن السلطان الذي يهرب إلى بغداد ثم يرحل إلى المغرب فإيطاليا، ليتزوج وينجب الرسام الإيطالي. وهذا الملحق يذكّر بما ختم به الكاتب روايته

السابقة (رحلة زاعم) فيما سماه (قصص قصيرة جدًا) تضفر وتطلق ما تقدم في المتن من الحالات والمصائر العالقة.

لقد تدخل السارد علانية مرة واحدة في رواية (السلطان يوسف) حين سرد بين قوسين سقوط الدولة العثمانية ودخول الإنكليز إلى البوكمال، قبل الفرنسيين. وفيما عدا ذلك توسلت الكتابة أسطرة الشخصية، من السلطان إلى والد مصطفى إلى السيدية... كما توسلت الشعبي في الغناء والتطبيب الجسدي والنفسي وأنسنة الطبيعة وفي الخارق، وتلونت اللغة جراء ذلك، ولكن بحدود دنيا، كما في لغة السيدية، بخلاف ما تجسد في الرواية السابقة (رحلة زاعم). ولئن كان أثر قدوم الكاتب من الشعر إلى الرواية أقوى في هذه الرواية من تاليتها، فقد جاءت الأخيرة إضافة متميزة إلى ما يتواتر في سورية من حفر الرواية في التاريخ، وليس من الرواية التاريخية، والمهم أن الرواية قد اكتسبت بثائر زكي الزعزوع كاتبًا جديدًا يؤكد وعدها من الأجيال الجديدة.

4ـ شعيب حليفي: رائحة الجنة [1]:

بعد رواية (زمن الشاوية ـ **1994**)، تأتي رواية شعيب حليفي هذه (رائحة الجنة) أشبه بجزء ثانٍ تتصدر سبع ملاحظات للقارئ، أبرزها ما ينفي المرجعية، وما يطالب القارئ بالامتناع عن التأويل، كما ألفنا من كتاب كثيرين، نشدانًا للتقية، ربما سيحرص على تقري المرجعية في الرواية، وعلى التأويل.

وفي مستهل كل فصل من (رائحة الجنة) يثبت الكاتب مقتطفًا ما، وتوجيهًا منه للقراءة (اللسان ما فيه عظم ـ اللهم نعوذ بك من فتنة الكلام...). وإلى هذا التبويب، يلجأ الكاتب إلى الحيلة الأليفة للتمييز بين زمني الرواية: الماضي والحاضر، فيجعل للأول المستوى الطباعي الأسود (الغامق) وللثاني المستوى العادي، لكن ذلك لا يُراعى دومًا، لعلةٍ في الطباعة، أو لسواها.

هكذا تعجل البداية بما كان من استيطان الشاوية ومكارطو، لتبدأ سيرة هذا الشطر من الريف المغربي، ولتحضر الرواية الأولى من انطلاقة الرواية الثانية. ومن نهاية القرن التاسع عشر إلى نهاية الحرب الثانية تمضي (رائحة الجنة) من الريف إلى سوار المدينة (حي التناكر قرب باب المرسى) إلى فضاء الآخر الأوروبي (فرنسا ـ ألمانيا). وتشتبك المفاصل والتحولات

[1] منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء 1998

التاريخية بحيوات الشخصيات الروائية، فيقايض (عبو الريح) الناس أرضهم ببضاعة مخزَّنه، بينما كان (علي الشاوي) جد الشلوية، قد قال عندما صار قائدًا وساومه الملاكون: "والله لو وضعتم الوطن، ترابه كله من ذهب، وشجرة أعواد ند مشتعلة، على يميني، ووضعتم على شمالي الشمس والقمر، لن أتخلى عن الشاوية، والتي هي من تراب وزمنها من نار".

لكن (عبو الريح)، وشريكه الألماني (مانيسمان) وأولاد (ولد المخزّن) الذين صاهرهم الألماني، يستولون على الشاوية، ويصير (عبو الريح) محميًا دوليًا لفرنسا وألمانيا وبريطانيا، حتى ضد المخزّن. وببدعة المحمي، وبدعة المخالط للنصارى بالتجارة والمال، يشل الحق ويسود الباطل، فيما يقبل الاستعمار، وينزح (عبد السلام الشيدي) إلى حي التناكر عند (سيد الساهل) والد شامة التلميذة المتخايلة. ويتعمد الحب بين شامة و(طوير الجنة) .كما يلقب والدها عبد السلام . بمهاجمة (بابور) الغزاة والسيطرة عليه. ويعجز جنود الريح (الاستعمار) عن ردع القادمين من الشاوية، فيتقدمون بباخرةٍ جديدةٍ، وينجزون سيطرتهم، وتتوالى صور المقاومة، فالجنرال الفرنسي داماد ينتقم من مكارطو، والمناوشات الليلية المتفرقة تتواصل، وتقوم ثورة الأعشاش وحرب تطاون ومعركة ايمسلي، ويقود عياد ومنصور المقاومين.

من هذه العناصر تندفق الرواية بشخصياتها من جيل إلى جيل، وتستقل من الجزء الثالث (الفصل بالأحرى) كل شخصية بسرديتها، من مُحَمَّد الشيدي (ابن عبد السلام) إلى سعيد الريح (ابن عبو الريح) الذي يبيع أملاك أبيه بعد موته، وينتقل إلى مركز حضري آخر هو (بسطات). وستبرز مع الحرب العالمية الثانية مسألة (الآخر) بالتحاق مُحَمَّد الشيدي بالجيش الفرنسي، على الرغم من أنه لم يصدِّق من خطب: (انتصار فرنسا انتصاركم أنتم). وبهذا تغدو الباخرة، فمرسيليا، فمعسكر (دونكيشوت الأعمى) في باريس . حيث مقاومة الألمان . فضاء للرواية بعد الوطن (الريف ومراكز الحضر). وسنرى مع مُحَمَّد الشيدي زميله الحطاب العبدي، راويًا في الفصل ـ الجزء ـ الخامس لمغامرة والده (احديدان) في مطلع القرن: حبه لعبدية وهو سجانها في قصر أبيها، فرار الحبيبين السجينين، إعادة عبدية إلى القايد ورميها في بئر مهجورة، نجاة (احديدان) وزواجه. وقد جاءت هذه القصة الفرعية عبر المونتاج الذي يوازي بين الماضي ـ زمن القصة، والحاضر ـ الحرب، حيث يلتقط مُحَمَّد الشيدي الجنود الألمان ليلًا، ويصطنع حادثًا للسيارة التي يقودها، فيقضي على حمولته من الجنود الفرنسيين أيضًا، ويلجأ إلى بيت الإغريقية، فيوهمها أنه من سلالة الأنبياء، وأن ولادته في الشاوية كانت

عجيبة، إنما جاء إلى فرنسا ليجلب لها الانتصار. لكنها تسأله: لماذا لم تطرد بنبوءتك الاستعمار من بلادكم؟ فيقول لها: نحن دعوناهم ليجلبوا لنا علومهم، ثم سنطردهم. وهذه النقلة الروائية هي المجلى الأكبر للعلاقة مع الآخر، فإذا كان السابقون يقولون: "دائمًا كان الآخر يستعبد البلاد والعباد، ويتاجر في الكرامة والأعراض، ويجد القلوب الضعيفة والعقول الخفيفة التي تساعده على تنفيذ جرائمه "فإن (مُحَمَّد الشيدي) يسمي الإغريقية (ريمة)، والآن، في زمن الآخر وفضائه، وبزواج مُحَمَّد الشيدي من أرتميس. وحين يغادر مع قائده الفرنسي ـ دونكيشوت الأعمى إلى الداخل الألماني، يترك بذرته في رحم الإغريقية بيسيوس، ويحمل الشاوية في أعماقه، ويوصيها، إن وضعت ذكرًا، أن تسميه باسم جده هو (علي الشاوي) وإن وضعت بنتًا أن تسميها باسم جدتها (شامة)، وكان ـ مثل الحطاب العبدي ـ قد روى حب شامة وعبد السلام وزواجهما. فبدت شامة هنا، وحيث حضرت في الرواية، شخصية تشم القارئ بوشمها، مثل عبدية.

ينتأ تقويل الشخصية الروائية فوق احتمالها في هذا الشطر من حياة الشيدي، ليؤدي مقولة الرواية في العلاقة مع الآخر. وبسوى ذلك تبدو الرواية متناعمة بنكهتها الحارقة التي قد تكون ساعدت عليها المتناصات من الغناء المغربي، والتوشيه بالعامية من دون إثقال، لكن الأهم هو الحضر الحاضر لفضاء الوطن، وبالطبع، الشاوية بخاصة، حيث تفعمنا رائحة الجنة: رائحة الأرض ورائحة دخان الحرائق، وحيث تلك الشخصية الروائية الفاعلة بامتياز: الريح، التي نسبت إليها (عبو الريح) والفرنسيين (جنود الرريح). وكما ابتدأت الرواية بالريح الصفراء القادمة من جهة المزامزة وراحت تهب بالأدجنة، ولم تعد ريحًا واحدة، ستختم الرواية، في انتظار الريح الأخرى التي ستقتلع الرداء والأحلام من جدذريهما.

لقد أومضت (رائحة الجنة) في سبيل الآخر، غير ما عهدنا طويلًا من شأن الرواية العربية مع الفضاء الريفي، وليصحّ ما قالت شامة عن اندغام الأزمنة الثلاثة، من الفضاء الريفي إلى فضاء الوطن: "التاريخ: "كيف نتذكر الماضي دائمًا، وحينما يتعلق الأمر بالجنة والشاوية، نندفع إلى المستقبل؟".

5ـ محمد الأشعري: جنوب الروح [1]:

بموت (الفرسيوي)، وهو أول من استوطن دوّار (بومندرة) تبدأ رواية (جنوب الروح) لمحمد الأشعري، في الصباح الرمضاني الأول. وتتوالى رسوم ذلك الريف المغربي عبر الموت والثأر والأعياد الدينية والأفراح والأتراح والأولياء. وعلى الرغم من استئثار الكبار، فللصغار حصّتهم من ذلك، كما في صلاة الاستسقاء، أو التبرك بالطفل المشوه (ادريس). لكن الرسوم جميعًا تأتي في حراك الهجرة الريفية. فبالهجرة من النقاط المبعثرة إلى الدواوير، نشأت القرى. والثأر كان مسبِّب هجرة (الفرسيوي) الكبير بأسرته، بعد قتل كبير أسرة القلعي. كما كانت مقاومة الاحتلال الفرنسي مسببًا جديدًا للهجرة، فإثر ثورة عبد الكريم الخطابي هاجر إلى السنغال من هاجر. وبعد الاستقلال صار للهجرة وجهة جديدة، إلى أوروبا، فازدهر الريف بما أرسل المهاجرون إلى ذويهم، لكن المدينة (المغربية) اجتذبت القرى المزدهرة، فصارت للهجرة وجهة جديدة، وتقوضَ الازدهار.

وكما ابتدأت الهجرة الريفية بنزوح غامض، نحو نهاية أكثر غموضًا، ورسمت رواية (جنوب الروح) مصائر المهاجرين في الوطن وخارجه، وصولًا إلى عودة (مُحَمَّد الفرسيوي) إلى (بومندرة) وبقاء ابنه (مزيان) في الرباط، وكذلك: عودة (عمار بن سالم الفرسيوي) من ألمانيا، فهل هي إذن سيرة انقراض المكان التي سيتقفاها (مزيان)؟

لقد توسلت (جنوب الروح) الحلين الروائيين الأليفين: أجيال أسرة الفرسيوي، والمفاصل التاريخية. لكن الرواية تخلَّصت من مألوف الحلين بكسر استقامة الزمن حينًا، وحينًا بتجسيد الأحداث والتحولات التاريخية في حيوات الأفراد والجماعة: الحب والجوع والجفاف والانتخابات القروية ومعركة وادي الدشر والمجاذيب، وبخاصة: الموت، فروزنامة الرواية هي روزنامة الموت، وأداتها هي الحكاية المتجذرة في التراث السردي، كما يقولها . يعيشها مُحَمَّد الفرسيوي، الشخصية المركزية، على الرغم من كثرة الشخصيات، المعارف منها والنكرات.

فهذا الذي اختفى خمس سنين بعيد زواجه، وأشيع موته، عاد إلى (بومندرة) بعد موت أبيه، ليحدِّث الناس عن أحوال الريف، ثم يجابههم بالحقيقة، فهو لم يكن في الريف، إنما يخترع ويخرف، مطورًا ما يعرفونه. ويتحول (مُحَمَّد الفرسيوي) من راوٍ للأخبار إلى راوٍ للحكاية، فيحكي لزوجته الثانية (فضيلة) سيرًا لأولياء ومجانين ومغامرين وعشاق وضحايا وجلادين،

[1] منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء 1998

ويصوغ شذرات من حيوات مبتدعة، ونتفًا من أحلام واستيهامات، وأحاجي الليل والنهار. ومُحَمَّد الفرسيوي اشتغل في هجرته حمَّالًا وفرانًا وبائعًا متجولًا وسمسارًا صغيرًا... بعدما التقى (سوالف) في عيد المولد، وهام خلف هذه المرأة ـ الطيف مخبولًا، وأدمن حلقات الحكواتية للسيرة الهلالية ولألف ليلة وليلة، ثم تحول إلى حكواتي، فتعثر لأنه ابتدأ كالآخرين بحكاية قمر الزمان وولديه الأمجد والأسعد، لكنه انطلق عندما أخذ يروي سيرته كجزء من ألف ليلة وليلة، منذ نشأته حتى لقاء (سوالف). وعندما ترك (الحكي) آب إلى (بومندرة)، وأقام مع نورية حتى ماتت أمها، فعرضت عليه الزواج، لكنه اختفى تاركًا لابنه (مزيان) دفترًا يضيق بشبكة الأسماء المتقاطعة التي سيلعب بها مزيان، وهو يتقفى سيرة انقراض المكان.

لقد افتتحت (جنوب الروح) بمشهد اكتشاف العجوز هموشة لموت (الفرسيوي) الكبير. وسرعان ما يتواتر السرد على إيقاع الموت: (سلام) الذي بلغ مائة وعشرين سنة يسرد من خلال القبور، ثم يموت، وتعقبه زوجته (كنزة). ومثل الموت سيلي الاختفاء، ومنه بخاصة ـ سوى ما تقدم من اختفاء مُحَمَّد الفرسيوي في النهاية ـ اختفاء خطيب (يامنة) الفاسي، وهو الحدث الذي سيطلق (يامنة) كشخصية روائية بامتياز، تعزف عن الزواج بعد اختفاء الفاسي، وتصبح حرة، تجلد بلسانها من تشاء، تكلم الرجال بما تشاء، تخلد المقاومة بأشعارها، تفضح البخلاء، لتغدو في المحصِّلة ضرورة للدوّار، ويتقدم الحب فيه بفضلها، فهي من تبوح إليها النساء بأسرارهن وأوجاعهن، وهي التي تزوِّج قبيحة بيت شعر، لكنها في النهاية تنصرف للتسبيح، وتقضي بميتة عجائبية.

وبمثل هذه العجائبية تتغلل شخصية (سوالف) أيضًا، فهي تستولي على (مُحَمَّد الفرسيوي) طيفًا وحقيقةً. وبفعل ومضتها يندفق بالحكي بعدما ارتجع عليه. وبفعل اختفائها يسعى إلى مراكش، فتومض له، ثم تختفي، فيهيم مخبولًا وزاهدًا، ويزور قبر ملك الجن، لتكشف المرأة البدينة سره، ويعزف عن النساء، ويطوف ناثرًا الحكايات ومتهجدًا باسمها، ليلعب أخيرًا لعبتها، ويختفي عندما تعرض عليه (نورية) الزواج.

هكذا يرسم مُحَمَّد الأشعري الشاعر الذي استمالته الرواية ـ كما استمالت حسن نجمي وابراهيم نصر الله وخليل صويلح وسعدي يوسف وفاضل العزاوي وشوقي بغدادي واللبناني عباس بيضون وسواهم ـ عقودًا من تاريخ الريف المغربي، معتمدًا بخاصة على ضمير الغائب، سوى الفصلين الخاصين بمزيان، إذ يرويهما بضمير المتكلم. كما يعتمد الكاتب على الحوار

الذي تغلب عليه العامية المغربية، فتؤكد نكهتها، ولكن بقدر ما تقف دون قارئ عربي غير مغربي. ولعل المرء لا يغالي إن رأى في مكنة مُحَمَّد الأشعري ذلك الاشتغال الانثروبولوجي الذي رآه مُحَمَّد سليم فيما كتب عن رواية (جنوب الروح)[1].

6- العبودية في الرواية العربية

في فجر الرواية العربية، منذ انتصف القرن التاسع عشر، مالت روايات جمّة إلى هذه اللحظة التاريخية أو تلك، مستبطنة أسئلة حاضر الكتابة. وقد تواصل هذا الميل في القرن العشرين، حتى بات للرواية التاريخية العربية خلال قرن مدونة كبرى، تتلامع فيها أسماء سليم البستاني، جُرجي زيدان، كرم ملحم كرم، مُحَمَّد فريد أبوحديد، معروف الأرناؤوط، عادل كامل، مُحَمَّد سعيد العريان، عبدالحميد جودة السحار، وصولًا إلى نجيب محفوظ. ولئن كان هذا النمط من الرواية الذي يتعكز فيه الفن الروائي على التاريخ، وبخاصة تعليق الخيال على الوثيقة، لم ينقطع، منذ انتصف القرن العشرون، وبدأت قيامة الرواية العربية تقوم، فقد اندفعت الرواية في مغامرة فنية أخرى، لم يعد يصح فيه ولا يكفي معه القول بالرواية التاريخية، لذلك دأبت على القول بالحفريات الروائية التي اتقدت على إيقاع زلزال هزيمة **1967**. فبعد ثلاثية نجيب محفوظ وروايـة صـدقي اسماعيـل (العصـاة) قبـل الزلـزال، توالـت روايات جمـال الغيطـاني وعبدالرحمن منيف ونهاد سيريس وخيري الذهبي وواسيني الأعرج وسميحة خريس وآخرين كثيرين منهم من سنرى رواياتهم في هذا البحث، ومنهم كاتب هذه السطور.

من اللافت في جديد الحفريات الروائية العربية ما قدمت من تسريد للعبودية سواء في تاريخ قريب أم في تاريخ أبعد، فلماذا كان ذلك؟ وهل للروايات المعنية ما يميزها في مدونة الحفريات الروائية؟

1- سلوى بكر: كوكو سودان كباشي:

تعود سلوى بكر في روايتها (كوكو سودان كباشي – **2015**) إلى القرن التاسع عشر. وتتمثل الروايةُ الوثائقيَّ الذي انبنت عليه، والمتعلق بالكتيبة، (الأورطة) المصرية السودانية التي شاركت في الحرب الأهلية في المكسيك وجوارها (**1863–1867**).

كانت فرنسا (نابليون الثالث) تعد المكسيك من ممتلكاتها عبر البحار. وقد طلبت العون من مصر على عهد الخديو سعيد ومن بعده الخديو عباس، فجرى تشكيل الأورطة في

(1) مجلة عالم الفكر، الكويت 1999

الغالب من العبيد الذين اصطيدوا في مناطقهم في السودان والنيل التحتاني، أو بيعوا في أسواق الخرطوم، ومنهم من تعنونت الرواية باسمه (كوكو سودان كباشي) النوبي الأصل الذي اصطيد وانتزع من موطنه في جبال النوبة.

تتنضد الرواية في ثلاثة أنضاد، يقدم أولها الساردة المحامية خالدة مصطفى اسماعيل، التي تشبك حاضر الكتابة بالماضي، فتسرد من حياتها شطرًا، ثم تسرد في النضد الثاني من الماضي شطرًا في (لعبة) أوراق عثمان حُفي النوبي الذي كان من عناصر الأورطة. أما النضد الأخير فهو (ورقة أخيرة) تسقط من أوراق عثمان حُفي.

بفضل مهنتها – المحاماة – تعري خالدة سوءات الحاضر –المجتمع ومؤسساته. وقد التقت في هولندا برودولفو فرديناندو المصري من جهة الأم، والمكسيكي من جهة الأب. وطلب رودولفو من خالدة العون في تقفّيه لأثر جده عثمان حُفي، وزودها بأوراق – مخطوطة الجد التي جاءت بلغة القرن التاسع عشر. وكان عثمان قد خطّها أثناء انخراطه في مشاركة الأورطة في الحرب المكسيكية، إذ كان إمامًا للجند.

تتبلور رؤية الرواية فيما يخاطب به رودولفو خالدة عن جده الأكبر إذ يعدّه (نَهّابًا) جاء للمشاركة في نهب ثروات الهنود الحمر وإبادتهم في أمريكا اللاتينية. ويروي رودولفو أن جدته كانت عبدة لجده، وأنها أنجبت منه والدة رودولفو. لكن الجد لم يمنح اسمه للجدة جرياً على العادة العنصرية في ذلك الزمن، ونقرأ: "أما جدي المصري فقد جاء يشارك في الحرب الأهلية عندما بلغت عمليات النهب الاستعماري ذروتها بين الدول الأوربية المختلفة والمستوطنين الأمريكيين الذين راحوا يقضمون قطعة" أو أخرى من أراضي الهنود الحمر الذين أبادوهم في أمريكا الوسطى، وها أنا الآن وكما ترين – نتاج كل هذا" (ص**36**).

لكن رؤية الرواية لا تكتمل إلا بما تنبض به الحكايات النوبية والسودانية عن الأجداد الذين حاربوا في أصقاع شتّى. وعلى الرغم من ذلك فهم محرومون من الجنسية المصرية. ويشتبك بذلك ما في نسب عثمان الذي لم تكن والدته إلا جارية أعتقها والده، وتزوجها في قرية حُفي السوهاجية. وفي النسب أيضًا أخت لعثمان سُرقتْ وبيعت، مثلها مثل الملازم فرج الذي خطفه النخَّاسون طفلًا من جبال تقلي وباعوه في أسوان.

أليس للمحامية خالدة الناشطة في جمعية نصرة الحق الإنساني أن تحلم إذن بأن يحاكم كوكو سودان باشا وعثمان حُفي وكل من سيق في الأورطة إلى الحرب، أولاء الذين اختطفوهم

وباعوهم وساقوهم، وأولهم نابليون الثالث وتلك الـ (فرنسا) التي ترعى تجارة العبيد تحت شعارات الثورة الفرنسية، وتقرن العبودية بالعنصرية كما في اعتقاد الأطباء الفرنسيين في الحملة على المكسيك بأن مرضًا غامضًا في المكسيك، لا يصيب السود؟!

محمد المنسي قنديل: كتيبة سوداء:

الأورطة (الكتيبة) التي في رواية (كوكو سودان كباشي) هي نفسها في رواية (كتيبة سوداء) لمحمد المنسي قنديل. والقماشة التاريخية واحدة إذن في الروايتين، لكن عناصر شتّى، وزوايا نظر مختلفة تتمايز بينهما، وقبل ذلك وبعده، وبه، لكل رواية جماليتها.

تفتح رواية (كتيبة سوداء) صفحة (السخرة) منذ عهد إبراهيم باشا. لكن الأهم هو ما تفتح من صفحة العبودية. فتاجر العبيد النوبي ود الزبير يبيع لرئيس القبيلة أربعين عبدًا مقابل خمس بنادق، ويغريه بأن البنادق ستكون أداته في توطيد وتوسيع سلطانه. ويتحول العبيد إلى جنود في جيش الجهادية – جيش الخديوي. وسيكونون في عديد الأورطة السوداء الذي بلغ خمسماية.

هكذا يترامى عالم الرواية من أعماق الغابات الإفريقية إلى المكسيك، ومن مصر إلى فرنسا وبلجيكا. ويصخب هذا العالم بالحروب وبالمؤامرات والأطماع والوحشية والصراعات في البلاطات وعلى الجبهات. وترمح بخاصة شخصية العبد الأسود الذي يفر من اصطياده فتوقعه رصاصة. وفي الكتيبة سيكون هذا الذي يُسمّي بالعاصي قائدًا لمجموعة، وستختاره الأمبراطورة مرافقًا وحارسًا ثم عاشقًا. وبينما يمضي الجنون بالإمبراطورة يصير العاصي واحدًا من ثوار كومونة **1867**. وفي دلالة مؤثرة، وفي وشفافية يختم الكاتب الرواية بطفلٍ ينجبه جوفان الذي يتعلق بمكسيكية، في إشارة أخرى وأخيرة إلى ما بين الذات والآخر.

1- حمّور زيادة: شوق الدرويش:

يعود حمور زيادة في روايته (شوق الدرويش) إلى القرن التاسع عشر، حيث يحفر فيما يمكن أن تدعى بسنوات الجمر في التاريخ السوداني. وتتمحور الرواية حول شخصية بخيت منديل الذي اختطفه تجار العبيد عندما هاجموا قريته، وباعوه في الخرطوم إلى سيد أوروبي سينتهك إنسانية العبد، ويضاجعه مرغمًا أربع سنوات، حتى إذا فتحت المهدية الخرطوم وطردت منها الإنكليز والمصريين، اختفى السيد وتحرر العبد. ومن ممارسة بخيت لحريته كان تردده على الحانة ليشرب المريسة (الخمر)، حيث يقبض عليه، ويودع السجن عقابًا على

جريمة الشرب. وينسى بخيت في سجن الساير سبع سنين حتى دخل الجيش المصري عقب سقوط الدولة المهدية، فتحرر بخيت، ومضى إلى مريسيلة حيث خطط للانتقام ممن تسببوا في مصرع محبوبته حواء – ثيودورا.

في الرواية نقرأ: "الوقائع أمواج تغطي ما سبقها بنشوة شريرة، فيعجز بخيت عن إدراك ما يحدث". ولعل هذا المقبوس على صغره أن يرسم اللعبة الفنية التي لعبتها الرواية وهي تحفر في التاريخ. وفي هذا الحفر تتلاطم مشهديات الجور التركي والعبودية والفقر والمجاعة والزحف المصري الإنكليزي إلى السودان، ومنه التنصير، وهنا تبرز شخصية ثيودورا الاسكندرانية المولد اليونانية الأبوين، والراهبة التي تحضر إلى السودان مبشّرة. وتلتقي ثيودورا ببخيت الذي يتعلقها، بينما كانت في البداية تؤثره ولكن كعبد، كما كانت تنظر إلى السود عبيدًا، وهي البيضاء المسيحية، وهم المسلمون الكفار. لكن ثيودورا ستخص ببخيت بدفترها التي تسجل عليه يومياتها، وهذه تعلّة روائية أخرى للحفرية التاريخية.

بسقوط أم درمان تقع ثيودورا في الأسر، ويقسرها سيدها على أن تسلم، ويسميها حواء ولأنها ترفضه يأمر بختنها، وينتهي الأمر بقتلها. وسوف يكتشف بخيت من أوقعوا بها، فيبدأ بالانتقام منهم بعد خروجه من السجن. وهكذا جاءت (شوق الدرويش) موّراة بالحب والوجد الصوفي، وصبوة الحرية ووحشية المستعبدين للعبيد.

سميحة خريس: فستق عبيد:

بعد روايتها (بابنوس) تعود الكاتبة الأردنية سميحة خريس إلى السودان في حفرية روائية في التاريخ، وذلك في روايتها (فستق عبيد). غير أن فضاء الحفرية يترامى هذه المرة من السودان إلى الجزائر وإسبانيا بخاصة، ولتكون العبودية والزنوجة عنوانًا لهذا الفضاء، منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. أما اللعبة الروائية الكبرى فهي لعبة الأصوات، حيث تقدم كل شخصية سرديتها (بضمير الأنا)، ولا يكون للساردة بضمير الغائب إلا نصيب يسير.

تبدأ حكاية الجد كامونقة باختطافه وسوقه إلى زريبة العبيد، حيث يبيعه النخاس للتيجاني تاجر السمسم الكردفاني الذي لا أغلال لديه للعبد ولا سوط. وقد غدا العبد كامونقة خادم سيده وحارسه وأمين أسراره. ويقتحم الملخص السردي الحكاية، كما سيلي

مرارًا في الرواية، لتقدم الوقائع التاريخية، ومنها ثورة المهدي. وكان المهدي قد منع بيع العبيد في أم درمان، وضم الرجال منهم إلى جيشه أحرارًا.

يعبر التيجاني وعبده في سوق الإماء، حيث ينادي النخاس على بضاعته: هذه زَرْقة (شديدة السواد) وهذه مفصّدة (مكوية) وهذه صفرا مولّدة (دمها أبيض أسود) وهذه دينكاوية وهذه في سنوها فلجة.. وتقدح شرارة كامونقة إذ يرى العبدة التي سيسميها اللمون، وستكون الجدة كما هو الجد، إذ يلبي التيجاني رغبة عبده بشرائها وتزويجها له. وحين يزور التيجاني خليفة المهدي يركب على كامونقة عفريتٌ اسمه (الجهاد) مضمرًا طلب الحرية، فيترك وامرأته التيجاني، وينخرط في جيش الخليفة الذي يخوض الحرب ضد المصريين والإنجليز، وهنا ينتأ الملخص السردي / التاريخي، مثله في هزيمة حاكم دارفور أمام المصريين والإنجليز أيضًا.

يفر كامونقة وزوجته من الحرب إلى قبيلته الموسومة بالمجانين. ثم يرحل الجد وأسرته إلى (نيالا) حيث يزرعون سهل الرمل الأصفر بالفول السوداني، أي ما يعرف بفستق العبيد، لأنه يمكن أن يوقع المرء في العبودية. فقد كان الواحد من قطاع الطرق و(الجلّابة) يكمن خلف شجرة، ويمد كفه لطفل جائع هامسًا (مجاوه مجاوه) أي: حبات الفول السوداني، وبذا يخطفون الأطفال ويبيعونهم. لكن كامونقة صار يزرع الفستق ليشبع الأطفال، ولا يمضون إلى العبودية بأقدامهم.

بعد جدّها، تتولى (رحمة) السرد، وهي التي كانت حكاياته تضجرها، بخلاف السامعين. وكجدها، تبدأ حكايتها باختطاف (النهاضين) لها، وسوقها مع الفتية الطرائد بسلاسل الأقدام والدوائر الخشبية الثقيلة التي تغلّ الأعناق. ويبيع النخاس الجزائري اليهودي رحمة إلى التاجر البرتغالي ساراماغو الذي يناديها رفمة، فيكون لها اسم ثان، كما كان لجدها اسم أول هو (سيد) قبل أن يُسمى كامونقة، ثم صار له اسم (معتوق).

كان اليهود الجزائريون من أصل فرنسي، كما تخبر الساردة، سادة تجارة العبيد على البحر المتوسط. وكان النخاسون يهرّبون العبيد تفاديًا للدوريات التي تبحث عنهم، وبخاصة بعد اتفاقية جنيف لإلغاء الرق. لكن العبيد ظلوا يتدفقون على أوروبا وأمريكا الموقعتين على الاتفاقية. وهكذا يمضي ساراماغو بالعبدة الزنجية الشابة التي تشبه المهرة إلى مرفأ الجزائر، حيث ينزلان عند صديق مسلم، ويدّعي ساراماغو أنهما زوجان. وإذ يضاجع رفمة المسلمة

تراه ودودًا ودافئًا، وتحب أن يكونا رجلًا وامرأة، ولم تعد تتذكر عبوديتها. وعندما صعدت ثانية إلى السفينة، أشاحت عن سلسلة العبيد الذين باتوا في نظرها أشياء لها لون قاتم. وتتألق الرواية في هذا التصوير لدخيلة رحمة، كذلك عندما تعود أمةً وساراماغو سيدًا على السفينة المبحرة في بداية الحرب العالمية الثانية إلى جبل طارق. ولئن كان البحر قد عقد هدنة غريبة بينها وبين البيض على السفينة، فباتت بوعي منها وتخطيط فردًا في جماعة، فقد أنجزت القطيعة مع ساراماغو الذي أصابته بالذعر جرأة نظراتها الاحتقارية له. وفي تلك اللحظة قررت رحمة أن تصير بيضاء، وجمدت مشاعرها، وكبرت زمانًا لا يعد ولا يحصى وهي ترى سيدها مرتبكًا ومتصاغرًا في طريقه إلى قريته، وبذا انضافت العنصرية إلى العبودية في أوشام الرواية.

منذ هذا الموضع في الرواية، تبدأ الشخصيات في التكاثر، حتى لتشبه نثارًا. وسيحكي كل منها حكايته، فتتشظى الرواية حكايات، منها ما يواصل الحفر في تاريخ العبودية، ومنها ما يواصل حكاية رحمة، فحكاية ابنتها. وبداية ذلك تكون مع وصول ساراماغو وعبدته إلى قريته ومزرعته (ديدو): الشهيرة بعنبها ونبيذها، وحيث يطأطئ أمام استبداد زوجته كارولينا ابنة الكونت.

تلاقي رحمة الجلد والخنق عندما تدنّس (العبدة الوثنية) السقف المقدس / سطح الكنيسة. لكن العقاب الوحشي، ومنه سوط نيتا شقيقة ساراماغو، لم يخدش روحها إلا عندما حُبست في حظيرة الماعز. وكل ذلك لن يكون بذي بال عندما يفتضح حمل رحمة التي ستتكتم على سرها مع ساراماغو. وطال التحقيق في حمل رحمة ذكورّ المزرعة، وجُلِدَ العبيد منهم، وشُويتْ أذرع الخادمات. وقد حملت الوليدة اسم (الكريولو) الذي يعني سودًا يجري في دمائهم بياض آبائهم. وتتدافر الشخصيات الثانوية، بينما الرواية تمضي إلى نهايتها، التي تتولاها الوليدة بخاصة، وكذلك سانشو الذي يطلب منه ساراماغو أن يدعي أن حمل رفمة منه، ففعل. ويتكشف سانشو في النهاية، وبلا مقدمات، عن مثليّ متعلق بالزنجي بيدرو الذي يعزم على مغادرة معشوقه، لكن سانشو يعيده عبدًا له. أما رحمة فتفقد النظر ويتآكلها الجذام، وتعهد بحبة الفستق التي أنجبتها، ولا شبيه لها، إلى ديقو القادم من موطن رحمة. وهكذا يسمي ديقو لوشيا بـ (تركية) ويتزوجها ويعود بها إلى حيث بدأت الرواية.

ميسون صقر: ريحانة

لشمسة الإماراتية في هذه الرواية مشروعها الكتابي. وفي حوار بينها وبين عاشقها المصري هادف تتحدث عن مشروعها فتقول: "أريد أن أكتب سيرة عبدة من خلال العالم القديم منذ الستينيات إلى الآن، أكتب عن العالم الهامشي الذي ينمحي من الذاكرة، رغم أن العبودية ألغيت. أما هادف نفسه فيخاطب شمسة: "عليك أن ترصدي التغيرات الاجتماعية والسياسية الحادثة، ومدى تغير الطبقات وزحزحة القيم بين السادة والعبيد والمهمشين والوافدين المقيمين".

ليست رواية (ريحانة–2003) غير هذا الذي قالته شمسة وقاله هادف. وليس ذلك غير إشارة أولى للسيري في الرواية مما سيتعزز بما تسوق الرواية من أخبار الانقلابيين على الحاكم في الشارقة، وهجرة المنقلب عليهم ـ بفتح اللام ـ إلى القاهرة. كما يتعزز هذا الشطر من لعب الرواية بما سيتوالى فيها من (الحفر في التاريخ) ومن محاولة تسريد الوثيقة، سواء ما اتصل من ذلك بالانقلاب أم بما هو أكبر شأنًا في الرواية: العبودية.

تسرع الوثيقة عارية لتقدم المعلومات التاريخية حرفيًا، ومضفورة بين الأقواس، مما يتعلق بتجارة اللؤلؤ وتجارة الرقيق والإنكليز. وإذا كان مثل ذلك سيلي في الرواية، فسوف يتوالى أيضًا تصريف المعلومة عبر سيرة ريحانة وعلى لسان شمسة نفسها. وحيث ينهض البناء الروائي من التفاصيل اليومية في البيت والجامعة، وبخاصة بعدما تولت شمسة السرد، وتنحّتْ ريحانة جزئيًا منذ انتهى ثلث الرواية الأول.

تترك ريحانة زوجها حبيب وترحل إلى القاهرة مع (عمتها) أي سيدتها التي ورثتها عن أبيها، وهي والدة شمسة. وترعى ريحانة شمسة في طفولتها. ومنذ هذا الشطر المبكر في الرواية يتلون السرد بلعبة الضمائر.

تتنازل السيدة عن ملكية ريحانة لأختها صفية التي تعود بالعبدة إلى البلاد. وعبر علاقة ريحانة بالنوبي الأسود عم عبده، تأتي إضاءة أخرى للعبودية، فينتأ تاريخها منذ عمرو بن العاص والفراعنة وبيبرس. كما تأتي إضاءة مماثلة عبر القصص الفرعية، كقصة عليونة أخت ريحانة التي انضمت إلى فرقة خموس للغناء والرقص. فعبر هذه القصة تصرف الرواية مقتطفات من المسعودي والقلقشندي. وثمة أيضًا قصة العبدة صالحة التي تخرج من بيت المعتمد البريطاني حاملة صك حريتها. وهكذا تشتبك قصص الماضي بقصص ما سيلي:

صاحبة فرقة المعلاية خميسة / أم ريحانة مهيرة الحبلة والعبد الأسود رشود / العبودية في زنجبار التي تفرد الرواية لها فصلًا (معلوماتيًا) خاصًا / محراك الذي يلبس لباس امرأة / إعتاق المالكة صفية للعبدة ريحانة وإعتاق العبد حبيب / استئجار حبيب وريحانة بعد عودتها له لأسرة تخدمها... وفي هذا الدفق الحكائي والتفريع القصصي تبدو ريحانة مقلدة لسيدتها، كما تبدو لسانًا للساردة إذ تقول: "أنا أريد امتلاك نفسي من خلال هذا العالم، لكن لا أعرف كيف أسجن بحريتي". وهذه التي كانت عبدة بجسد حر صارت نموذجًا آخر لم تحلم به، وسيلي أن جسدها كان حرًا عندما تزوجها حبيب. ولكل ذلك تشترط على حبيب أن يطلق زوجته الثانية فطوم حتى تعود إليه.

تقيم الرواية تناظرًا بين عبودية ريحانة وحياة شمسة التي ترى أن المجتمع لم يتحرر، وأن قيم العبودية ما زالت قائمة. وتستقطب الجماعة الإسلامية ناصر ابن العبدة ريحانة، فيلتحق بالأفغان العرب، وتنبثق التأرخة من جديد بما تحشده الرواية من تاريخ الجهاد في البنجاب. وبعودة ناصر إلى القاهرة باحثًا عن أمه ريحانة التي اختفت، تبرز رمزية مفتاح السجن الذي احتفظت به شمسة وأعطته لناصر العائد قائلة: "هذا ما ظل من ريحانة، يمكن تقدر تفتح به سجنك".

مريم الغفلي: أيام الزغنبوت:

تعود مريم الغفلي في رواية (أيام الزغنبوت – 2016) إلى مطلع القرن العشرين في الإمارات العربية المتحدة، حين كان الموت ينتشر كالنار في الهشيم، كما تصور الرواية. فالطعام والكساء بورقة من الحاكم. ولأن الطعام فُقِدَ، أكل الناس الزغنبوت فمرضوا. ومنهم من باع من أطفاله، فبثمن واحد يُطعم أربعة. والزغنبوت هو بسكويت جرى توزيعه في ساحل عُمان خلال الحرب العالمية الثانية، ويقال إن الذرة الحمراء صعبة الإعداد والهضم.

يأتي هذا الاسترجاع لذلك الماضي أثناء أداء الشخصيات المحورية للعمرة، والسرد يحدو: "أيها الزمن المنسي.. هل أصبحت تاريخًا يُروى؟ ومن يرويك؟". كما يحدو ببرنامج الملك السعودي فيصل الإصلاحي ذي النقاط العشر، والمؤرخ في 1962/11/6، حيث ألغت النقطة العاشرة الرق.

من التماعات الماضي الكاوية تبرق بخاصة ذكرى اختطاف أم عبدالرحمن وأختها إلى القلعة التي تضيق بالمخطوفين والمخطوفات وتتناسل القصص، كقصة أم حسن ورضيعها

اللذين باعهما زوجها ليطعم الطفلين الآخرين. وسيلي ما يكمل ذلك في أوراق أم حنان التي كانت مخطوفة في القلعة أيضًا، وبيعت للشيخ عبداللطيف وزوجته الحاجة نورا، فنشأت العبدتان كابنتين للسيدين إلى أن حاول الشيخ الاعتداء على إحداهما. وبعد وفاته تابعت الحاجة نورا أمومتها للعبدتين اللتين ستظل حكايتهما سرًا حتى العمرة التي يتفجر الماضي أثناءها. واللافت في رواية (أيام الزغنبوت) هو إلحاحها على ما تسميه (الرق الجديد)، وتعني العمالة الأجنبية، فالرق الجديد حل محل الرق القديم، إذ "يتغير الرق بتغير العصور".

خالد البسام: ثمن الملح:

شكّل سؤال الأديب البحريني ناصر مبارك الخيري لجريدة المقتطف المصرية عام **1910**، العتبة الأولى لرواية خالد البسام (ثمن الملح – **2016**) كما يلي: "ما قولكم في بيع الرقيق: أفضيلة هو أم رذيلة، فإن كان الأول فلماذا يصادره الغربيون، وإن كان الثاني، فلماذا لا يقول بتحريمه رجال الدين في الشرق؟ ويقول الغربيون إن على هذا الداء الإسلام والمسلمون، فهل هذا صحيح؟ وإن لم يكن كذلك فما سبب تأصله حتى صار يصعِّب قطع جرثومته من الشرق؟"

من هذه العتبة الوثائقية تمضي رواية (ثمن الملح) إلى وثيقة أخرى، فتنفتح بها على احتفال رأس السنة الأولى من القرن العشرين في مقر الحاكمية البريطانية في مدينة المنامة البحرينية. ثم تلي البرقية – الوثيقة التي تنقل تحرير البحرية البريطانية لثمانية عشر عبدًا قرب مسقط على متن سفينة عمانية متجهة إلى دبي لبيعهم فيها. وقد فرّ العبيد، لكن أحد دلاّلي بيعهم عثر عليهم، ونقل إلى الكولونيل روبنستون أن من العبيد من يريد العودة إلى أسيادهم أو بيعهم مرة أخرى، فهم يرفضون الحرية. وستبين برقية – وثيقة أخرى أن معظم الرقيق المستوردين في مدينة صور العمانية، لهم رواج، وقد بيع الطفل منهم بمائة وعشرين دولارًا، وبيع العبد الذكر بمائة وخمسين، والفتاة بسعر يتراوح بين مائتين وثلاثمائة.

بعد هذه البرقيات تبدأ السردَ العبدةُ حنا من أسرة سيامي الحبشية، منذ بيع أبيها لها وهي ابنة الرابعة عشرة، وتروي حنّا من عبودية أبيها وخصاء الأمير له، وتعليق الخصيتين على باب المخصي بعد ولادة حنا التي تروي أيضًا من عبودية أمها الزنجية. وتأتي المشاهد المروعة من ميناء مصّوع العماني، حيث تحتشد السفن بالعبيد تحت حراسة مشددة من عبيد أشداء في انتظار الإبحار إلى جدة، ومنها إلى مكة والمدينة. ومن سوق العبيد تعصف مشاهد التجار

والدلالين وشيوخ العشائر والجمهور، وخيام الكشف عن العبدات بعد بيعهن، وبيع العبد عاريًا. والعبدة عارية.

كانت العبدة الرواية حنا من نصيب التاجر البحريني الفارسي الأصل مُحَمَّد ابن نصري الذي سمّاها (عبدة). وفي مقامها الجديد بين يدي عائشة زوجة التاجر، أحست عبدة أنها تولد من جديد وهي تحاول أن تتعلم اللغة والتقاليد العربية. وتظهر شخصيات العبدات الأخريات كالزنجبارية ميمونة والحبشية أم الخير. وتصف عبدة (حنا) المعاملة الوحشية العنصرية العبودية "لأننا ولدنا ببشرة سوداء (...) هذا هو ذنبنا وهذا هو عارنا".

تحدد الرواية هنا زمنها بسنة **1903**. ويترهل السرد بالملخص الخاص بحياة التاجر مُحَمَّد بن نصري. بيد أن السرد والشخصية المحورية سيتألقان كلما اتصل الأمر برقص عبدة وأول ذلك هو حفلة التاجر، حين شعرت كأن من حولهم هم العبيد لجسدها ورقصها وإثارتها، وليست هي العبدة.

تلك كانت "ليلة من الحرية" فرح بها العبيد والتجار والأمراء والإنكليز. وقد دفعت الليلة بعبدة إلى الجرأة فعوقبت بالسجن في القبو، حيث عالجت الوحشة والوحدة بالرقص في الظلام. ومن بعد، وفي التماعة كبرى أخرى في الرواية، تمضي عبده إلى الكنيسة الأمريكية في المنامة، وتشاهد الفرقة الموسيقية فينطلق السؤال: "لماذا هؤلاء العبيد سعداء بالمسيحية، ويعبرون عن تلك السعادة بالموسيقى؟ ولماذا نحن نشقى بعبوديتنا طوال الوقت؟". ويلوب السؤال: "هل الدين هو الذي يسعد أم لون البشر؟" وسيقول العبد العازف صموئيل لعبدة: "المسيحية الآن أعطتني الحرية ولا أريد أكثر من ذلك".

يقطع سردَ عبدة تقريرٌ لوزارة الاستخبارات البريطانية عام **2005** ورسالة الحاكم الجوابية، مما يتعلق بتجارة العبيد، وسيتكرر ذلك بعد استشراء داء الطاعون. أما الساردة فستقدم قصة عتق العبدة شمة من عبيد سيد منصور الذي سيعتق أيضًا العبدة شيخة. ويتلون السرد بقصة أم الخير إيبابا التي ستروبها بنفسها، وبرسالة إسماعيل إلى أبيه التاجر مُحَمَّد بن نصري ملخصًا قصة نجاحه وزواجه في مدينة شيراز. ثم تركز الساردة همها في عشق بركات لها وعشقها له، وفي طرد التاجر لعبدة، وإيواء موزة لها ثم شرائها من مالكها، وفي قصة موزة الأرملة وعشيقها العبد الخادم سالم. ومن الحكايات الفرعية هنا ما يرويه المترجم الهندي من معاناة العبيد الذين يشتكون في الحاكمية يوميًا على أسيادهم.

في المنعطف الجديد صار سؤال التخلص من العبودية يلهب عبدة: "أريد أن أصبح حرة". وفي سنة 1908 يساعدها بركات في تقديم طلب العتق إلى الحاكمية. وبعد حصولها على الورقة التي تمنحها العتق تلطمها موزة بما منح الرواية عنوانها: أنت يا ثمن الملح "هل تعرفين أنك لا تساوين حتى ذرة الملح؟ يا ثمن الملح الرخيص". وعلى الرغم من أن عبدة التي ترفض تبديل اسمها، تحصل على حريتها، إلا أن العنصرية تلاحقها، فيتخلى بركات عنها لأن أهله يرفضون زواجه من سوادء: "يريدون من السود أن يكونوا خدمًا لهم فقط وعبيدًا تحت أقدامهم". وتختم عبدة الرواية بقولها: "ما زلت عبدة .. لم تنفع الورقة ولا الحاكمية البريطانية في تغييري إلى حرة".

8- نجوى بن شتوان: زرايب العبيد:

تحفر رواية نجوى بن شتوان (زرايب العبيد–2016) في الزمن العثماني وصولًا إلى الاحتلال الإيطالي لليبيا. وتختار الكاتبة لحفرياتها فضاء جحيميًا في سوار مدينة بنغازي، حيث زرايب – زرائب العبيد السود، وحيث تشتبك العبودية بالعنصرية، وتفتك المجاعة والجفاف ووحشية الأسياد البيض بالبشر، فيفرون إلى المدينة لقطاء وشحاذين، حتى ليرى فيهم الباعة خطرًا يواجهونه بالعبيد الذين يستخدمونهم لمطاردة وعقاب تلك الجحافل السوداء، أما السادة البيض فيسوقون عبيدهم إلى الخدمة العسكرية بديلًا لأولادهم هم.

تبدو الرواية مركبة من قصتين كبريين هما قصة الأم تعويضة والابنة عتيقة. وإذا كانت الأولى محور الرواية بحق، فالثانية أقرب إلى الاستطالة التي أربت على الأولى بغير حق. وقد بدأت الرواية بهذه، حيث تلتحق الابنة بإرسالية إيطالية، فتتعلم التمريض وتتزوج من جوسيبي، إلى أن يظهر ابن عمتها علي بن شتوان، فتستفيق ذكرى أبيها مُحَمَّد بن شتوان.

في القصة الأولى، قصة الأم تعويضة، يومض الحب بينها وبين الأب مُحَمَّد، ويومض حملها وإنجابها والعقاب الوحشي الذي ينزله حموها بها، فيموت وليدها جراء العقاب، في غياب مُحَمَّد. وفي غياب مُحَمَّد تباع، وبعد عودته، سينطلق بحثًا عنها حيث يتواجد الزنوج، وحيث تجار الرقيق، إلى أن يعثر عليها بعد ما قضت سنة في بيت للدعارة. وبعد الاحتلال الإيطالي الذي أعتق العبيد والسراري، يتزوج مُحَمَّد وتعويضة وينجبان عتيقة التي تنشأ في زرايب العبيد، متوهمة أن أمها هي العمة صبرية التي تقضي في حريق للزرايب.

يسعى علي بن شتوان إلى أن يرد لعتيقة نسبها وصك الحرية مع الإرث. وفي الطريق إلى ذلك، إلى هذا المآل البداية/النهاية، تتوالد الحكايات والأساطير بلقطات سينمائية مفصَّلة ومقرَّبة ومتباطئة أحيانًا. وعبر ذلك تصخب العبودية والعنصرية والذكورية. فالبيض الأحرار يمارسون تقفيل الإناث منعًا لاغتصابهن. وهذا الطقس هو للأغنياء قبل الفقراء، لكنه محرم على السود، فالعبدة لا تُقفل ولا تُصفّح. وتتعزز هذه الذكورية الطبقية والعنصرية بـ (الخرقة) الثمينة التي تتبقع بالدم ليلة الدخلة، كما في حكاية حماد وفطومة. ويبلغ كل ذلك أقصاه في إدراك عتيقة أن ذوي البشرة البيضاء "أناس ليسوا مثلنا في كل شيء"، "لا يشبهوننا حتى وهم يشبهوننا"، وكذلك "كان البياض بيننا وبينهم، وليس السواد".

خاتمة:

تتوزع المدونة التي سبق تناولها بين السودان (رواية حمّور زيادة) والأردن (سميحة خريس) ومصر (روايتا سلوى بكر ومُحَمَّد المنسي قنديل) وليبيا (رواية نجوى ابن شتوان) والبحرين رواية (خالد البسام) والإمارات العربية المتحدة (روايتا مريم الغفلي وميسون صقر). وتتلامح السيرية فقط في روايتي نجوى بن شتوان وميسون صقر.

لا تخفي الوثائقية نفسها في هذه المدونة، لكنها تتفاوت في التسريد، كأن لا تخلو من الفجاجة في رواية (ثمن الملح) أو تبدع في التخفي كما في أغلب الروايات. ومن اللافت أن أربعًا من الروايات كانت لكاتبات، ولعل ذلك يأتي في سياق الحضور الروائي المتواتر للكاتبة العربية. أما السؤال عن تركّز هذه الحفريات الروائية في العبودية – ومن ذلك أيضًا اشتباك العبودية بالعنصرية – فلعله في إقبال الرواية على العتمات التاريخية التي لم تكد تلتفت إليها بعد، ومنها تاريخ العبودية والعنصرية. وقد رأينا كيف كان القرن التاسع عشر. بخاصة موئل الروايات المعنية.