# أنيـن السرو

الكتاب: أنين السرو (دراسة نقدية)
المؤلف: أسعد آل فخري
النّاشر: دار الدّراويش للنّشر والتّرجمة- بلوفديف- بلغاريا
Фирма Бадер

العدد:
الطبعة الثانية: سبتمبر / أيلول / ٢٠٢٠.
٣٧٤ ص؛ ٢١× ١٤ سم.

الكتب والدّراسات التي تصدرها الدّار إنما تعبّر بالضرورة عن آراء ووجهات نظر واجتهادات أصحابها، ولا تمت لرأي الدّار بأي صلة.

تم الإيداع في المكتبة الوطنية صوفيا بلغاريا : ٢٠٢٠

(ISBN) (ردمك) الورقي 9686197597127
(ISBN) (ردمك) الإلكتروني
لوحة ووتصميم الغلاف والإشراف الفنّي: محمّد بن منصور.
الصفّ الضوئي والإخراج الداخلي: محمود عنتر
فرز الألوان والتنفيذ الطباعي: دار الدراويش للنشر و الترجمة
المدير العام: بدر السّويطي
للتواصل:
@dar-aldarawesh الدّراويش للنّشر والتّرجمة
@DarAldarawesh
daraldarawesh@gmail.com
WWW.DARAWESH.COM
ت.ف: ٠٠٣٥٩٨٨٧٨١٤٢٣٠، ص.ب: ٤٢١٠
شارع التّجارة رقم ٧- ستامبوليسكي- بلوفديف- جمهورية بلغاريا.

© كافة حقوق النّشر، الطبع والاقتباس محفوظة، عدا حالات المراجعة والتّقديم والبحث والاقتباس العادية ذكرًا للمصدر؛ فإنه يحظر إعادة إصدار، نسخ، تصوير، ترجمة أو اختزان -ورقيًا أو إلكترونيًا- أي جزء من هذا الكتاب، بأي شكل أو وسيلة مهما كان نوعها في نطاق استعادة المعلومات -سواء كانت تصويرية، إلكترونية أو ميكانيكية بما فيها التّسجيل الفوتوغرافي أو التّسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة وغيرها-، دونما الحصول على تصريح خطي مسبق من النّاشر والإشارة إلى المصدر.
وأي اقتباس أو تقليد أو إعادة طبع -دون موافقة كتابية- يعرّض صاحبه للمساءلة القانونية.
*تباع النّسخة إلكترونيًا عبر موقع الدّار.

# أنين السرو

أسعد آل فخري

## صورة الأرمني في الأدب العربي

## دراسة نقدية

© الدّراويش للنشر والتّرجمة
AL-DARAWESH FOR PUBLISHING & TRANSLATING
WWW.DARAWESH.COM

بلوفديف -جمهورية بلغاريا
Plovdiv-Bulgaria
2020

## اهــداء:

إلى حسين الخلف
توأم الروح وصديق العمر
لابد سنلتقي

# مقدمة الطبعة الثانية:

كان من المفترض وبعد أن صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب «صورة الأرمني في الأدب العربي» سنة ١٩٩٥ - عن دار الحوار في سورية ، وبالتعاون مع نادي الشبيبة السورية بمدينة حلب ، أن يصار الى اصدار الجزء الثاني منه ، والمتعلق «بصورة الأرمني في الأدب الأوربي» ، إلا أن الظروف حالت دون اصدار الجزء الثاني على الرغم من توفر العدد الكبير من المصادر الأدبية التي توضعت فيها صورة ، وشخصية الأرمني وحضوراته.

لكـن ما حصل في سـورية منـذ العـام ٢٠١١ دفعني لتأجيـل الكثير من مشـاريع الكتابة والاصـدارات ، إضافة الى أن مسـودات شـخصية الأرمني في الادب الأوربـي التهمتهـا نيران الدمـار التي ابتلعت كل شـيء. ذهبت المكتبة والكتب في بطون الحرب بعد خروجي من مديني الرقة إلى تركيا ثم إلى فرنسا.

ولأن كتاب الشخصية الأرمنية في الادب العربي مازال على الرغم من انقضاء اكثر من ربع قرن على إصداره يعد المرجع الوحيد الذي درس ظاهرة الشخصية الأرمنية وصورتها في الأدب عموماً ، وهذا ما جعلني أوافق صديقي الأستاذ بدر السويطي صاحب ومدير دار الدراويش على اصدار طبعة ثانية من الجزء الأول بعد اجراء تصحيحات وتصويبات عديدة عليه إضافة الى بعض التعديلات على فكرة الكتاب ولغته النقدية فله من كل الشكر والتقدير لمشروعه الثقافي الذي حرص من خلاله على التنوع واحترام مكونات وآراء الآخرين.

أسعد آل فخري

فرنسا / حزيران - ٢٠٢٠

# «مقدمة الطبعة الأولى»

بقلم الروائي السوري: ابراهيم الخليل

أن تختار التصدي لموضوع أو فكرة بالفحص أو الدراسة في أيامنا هذه غير العادية عليك أن تستعد وتبادر ، وتدقق كل أدواتك فليس بالحبر وحده - وما أرخص الحبر - تبني عالماً من عوالم الرؤيا وفضاء يتسع بكل خطابك ، أو على الأقل تلامس مكامن الخلق والإبداع لتستجيب لفيض دفق هدأّر ، أو تستبد بدُنيا من الغواية- لا أحلى - والكتابة غواية مثلها مثل الخبز للجائع» والمرأة للرجل» ولغة الله للإقناع» والماء للصخر يتفجّر منه ولا يختلط بغباره فيعطيه صفاءه ، بدل لون الطين العكر ، ويلازمه أليفاً بارداً ليغفو ويركد ، ويصهل بعد كل ذلك فوق صلابته متوهجا في تِدْفاقِهِ.

من هنا يلحُّ أسعد آل فخري على موضوعته ، ويصطفي أجمل ما عرفه لغة ، وأحلى ما خبره توصيفاً ، ليقول كلمة توختّاها «حاقة» وقد رآها تعبيراً عن رحلته في مفازة نخل وبراءة نُسميها رحلة الباحث في مسالك سرية ، ومسامٍّ ، وعصب ، ودم توردُّ جوريتين في هذا الوجه ، الوجه الحزين ، الأليف ، المتفائل ، الصابر ، الغابر ، والباقي شاهداً ، وجه الأرمني بمعالمه ، وصورته التي لازمت الذاكرة العربية - حصراً - فكونته كما شاءت لها أدواتها الفنية ، وخياراتها المتاحة ، وذاكرتها التي فاضت بدفق آسر.

تلـك الصورة التي كانت حميمة مع الذاكـرة ، فاختارت الذبح على الخنوع ،

والمــوت على الذل ، والإيمان على الوثنية ، والإنســان علــى الذئب ، والصحوة علــى النوم ، والله علــى الحجر ، والحرف على الوهم ، وما قبلت أن تســاوم على نبض الإنسان ، والقلب مهما كان.

فكلما ذكرت «أرمينيا» امتد بساط من اللون في ساحة البال ، ونأى سرب من اللقالق والغرانيق ، وهفت نفس إلى مجد غبر ، وجيرة ما زالت في الوجدان رف عصافير. يوم كانت الدنيا بستان هشام... وما هشام ؟!!

والأيام تمرُّ بســلام وأمان هاجع كســرب من الكراكي... في بحيرة وان ، وها نحن اليــوم.. تجمعنا محنة واحــدة ، وعاصفة واحدة ، ويلمُّ شــملنا ألم واحد ، يعلن عن نفســه للكل ، كل من غابوا وقالوا نلتقــي. وقد يجمعنا- ربما يجمعنا- جنون لابد مــشــترك ، وولع مشــترك ، وهيام مــشــترك بـ ...ذلك العشق عشق (الحريــة) كما نراها في جنون وليم ســارويان أو خليل حاوي أو البســطامي في شــطحاته وابــن الفارض في خمرتــه الإلهية ، وهــل يمكن أن تكــون غزليات» سيفاك» سوى توأم الروح لنزار قباني.

إنه الشعر المرُّ الواحد..

والفرح الغائب الواحد..

والقلب النابض الواحد..

والعصب الحساس الواحد..

والرأس المتطلع إلى الحلم الواحد.

الخبز

والحرية

والوطن

بينما العدو المشترك الواحد ، يختبئ مع خناجره ، وكلابه ، بانتظار الظبية الوحيدة في سهول روحنا.. روحنا الحرية ، ومحبوبتنا جميعا ، وصديقة شعبنا وكل الشعوب الحيَّة.

وأسعد آل فخري - مشكوراً - أراد أن يعيد ما رسمته أقلامنا العربية لصورة «الأرمني» في نثرنا مبتدئاً بالجرح المشترك ، والفرح المشترك ، والعيوب المشتركة ، كما الإنسان في كل حالاته ، مرتئياً في خطابه التوثيق» بتقليب المواجع ، وفتق الجروح ، لشفاء أو تذكير أو تحذير من القادم ، وهو في أطرو حته يلتقط الحار ، والحريف ، والناجع ليقول ما يريد قوله دون أن يَعدُلَ عن موضوعيته ، ونهجه الذي أراد أن يكون صادقاً ، وذاك أبلغ الجهد.

وبعد... هل يمكن أن يعرف معنى الألم غير من قاساه؟ وهل يمكن لغير الحزين أن يدرك مبلغ عمق الحزن؟! وهل لغير الْغيم ان يعرف مرقد البذور تحت لحاف التراب؟! رغم المنهج الصارم الذي يمكن أن تفترضه عادة خطة البحث أو الدراسة. ستسمع حتماً نبض قلب خفاق بين السطور ، وستشم بالتأكيد دماً بدل الحبر ، وستلمس أرضاً بدل التضاريس.. أرضا تكونت ، وجرت فيها الأنهار فراتاً عذباً.. فأحيت بشراً وشجراً ومدناً عامرة ثم سالت فيها الدماء فعمدتها.. حتى باتت عصية على الفَناء..

وهل أروع من قول فرانز ويرفل في روايته «الأيام الأربعون لجبل موسى» حين يرى «أن عيون الارمني واسعة بسبب ألف عام من الرعب « وأيّ رعب هذا؟!!

من هنا تأتي أهمية مثل هذا العمل ، وما أشد الحاجة إلى مثله ليَسدَّ نقصاً في مكتبتنا العربية لأن فيه استمراراً لجهود كل من قاموا مخلصين لإغناء مكتبتنا ليس العربية وإنما الإنسانية خاصة ، وقد تحول العالم اليوم إلى منزل صغير فاسد الهواء ، يزدحم بنز لائه الذين يحاولون الوقوف على رؤوس أصابعهم بحثاً عن نسمة من الهواء الصافي والنظيف لكي يستمروا في الحياة.

تلك هي فضيلة جهد أسعد آل فخري. لرسم تلك الصورة.. صورة الوجه الأرمني.. يهدهده أنين السرو الحزين ، وهو يشهر أبره في وجه الريح.. وعتمة الليل الذاهل...

سورية / الرقة - ١٩٩٥

# تجليات الشخصية الأرمنية في الأدب العربي

**مدخل:**

ليس ثمة من شك أن سياق مشهد «النقود الأدبية العربية»[1] عبر اشتغالاتها ، القديمة ، والحديثة إضافة الى تنوع وتباين مناهجها فإننا لم نلحظ البتة في تقصينا المتأني حضوراً ما لبحوث أو دراسات عكفت بصورة خاصة على توضُعات الشخصية الأرمنية كصورة «للآخر الأقوامي» داخل سياقات وسرود النصوص الإبداعية بأجناسها المختلفة والمتعددة.

من نافل القول لابد أن نحدد مفهومنا عما نقصده بصورة الأرمني في إطار تأثيث البعد المستقل للآخر الأقوامي داخل سياق الأدب العربي وتنوع أجناسه.

والجواب هنا باختصار شديد أن ما نعنيه (بالآخر الأقوامي) هو ما يأتي تحت مفهوم الشخصية غير العربية التي تتوضّع في الأعمال الأدبية المختلفة من قصة قصيرة ، وشعر ، ورواية ، ومسرحية. حيث سنحاول عبر هذا البحث النقدي المتقصي تلمس «الآخر الأقوامي» لصورة الأرمني في الأدب العربي عبر نماذج مختارة» رأينا فيها المعادل الذي سيمكننا من رسم صورة موضوعية عن شخصية الأرمني وتجليته في الأدب العربي.

إن أهم السمات التي تميز الشخصية الأرمنية عن غيرها من الشخصيات الأقوامية هو ذلك التجلي التاريخي الذي أُحيطَ بها جراء ما أصابها من مِحن

وما تعرضت له من قتل وتشريد فقد استأثر ت باهتمام الكثير من «المؤلفات التاريخية»[٢] التي أفصحت عن العلاقة العميقة التي تربط الأرمن بالعرب وأكدت وشائج المحبة ، والتعاطف فيما بينهم.

أما السمة الأخرى لهذا التمييز الأرمني حسب ما نرى ، فهي أن الأرمن لم يعيشوا حالة صراع مع العرب عبر التاريخ ، تتعلق بحقوق لهم بأرض عربية أو احتكاك أو مساس على حدود مفترضة أو طبيعية.

لكن شتّان بين حكاية التاريخ ، وحكاية الأدب فالتاريخ قصة ، وواقعة مدونتان ضمن حدود يرسمها المدون لتصبح بعدئذ تأريخاً ، أما الأدب في هذا الإطار فإنه التجلّي الذي لا مناص ، ولا فكاك من حريته المطلقة في التعبير عن ذاته دون قيد أو شرط.

إن صورة الأرمني في أدينا العربي حديثة العهد إذا ما استثنينا من هذا الاعتقاد قضية لافته وجديرة بالاهتمام مفادها أن الأرمن احتلوا حيز إحدى مقامات «بديع الزمان الهمذاني»[٣] (المقامة الأرمنية)[٤] منذ ما يزيد عن ألف السنة.

وبتقديرنا أن هذه المسألة لها أهميتها التاريخية والأدبية في استشراف كينونة وبنية الشخصية الأرمنية في الأدب العربي تاريخياً ، لكنّ المسألة لا تنتهي عند هذا الحد ، بل تسهب توضّعات الشخصية الأرمنية وتناثرها في أدبنا العربي» متجاوزة حقبة أخرى ، لتحتل بعدئذ حيزاً هاماً في أدب «جرجي زيدان»[٥] و«علي الجارم»[٦] و«نجيب الكيلاني[٧]» وكذلك «سعيد جودة السحار»[٨] وأيضاً «محمد فريد أبو حديد»[٩] وغيرهم.

وإذا كان لهذا التنوّع من دلالة فانه يشير إلى تعبير بائن ، واشاري يحدّد ،

ويرسم السياق التطوري ، والتاريخي لاندماجية الشخصية الأرمنية وصورتها في أدبنا العربي الذي يظل شاهداً حقيقياً على حضورها المتميز.

لكن الشخصية الأرمنية ضلت قلقة وعائمة في الادب العربي ولم تستقرّ داخل سياق الأعمال الأدبية الا بعد الفترة التي تلت حقبة «جرجي زيدان» ومردُ ذلك يعود بتقديرنا الى أن الشخصية الأرمنية باتت تفرض ، وجودها في المحيط الذي ينهل منه الكاتب العربي موضوعاته.

وذلك ما جعل وقائع حضورها متنوعاً ، إذ تَزامَنَ وجودها مُتَساوقاً مع الصراعات في المنطقة العربية ، وكذلك الشرخ الكبير الذي حصل إبان تلك الفترة ما بين الشرق والغرب ، وتداعي الكثير من القيم ، والنواظم الاجتماعية والسياسية ، وهذا ما ساهم في دفع صورة الأرمني ، وتجلياته إلى احتلال موقع متميّز في التلوينات الأقوامية في المجتمع العربي.

ولكي نذهب إلى تحديد القيمة الفنية ، والأدبية للشخصية الأرمنية في أدبنا العربي آثرنا أن ننوّه الى مرتكز أساسي يرسم مفهوميتنا لبنية تلك الشخصية ، ومكامن حضورها في الأدب.

وإذا كان لابدّ لنا من أن نحدّد الأبعاد الرئيسة لنشوء تلك الشخصية في أدبنا فقد أصبح لزاماً علينا سبر مكانتها التاريخية بإيجاز ، هذا من جانب ، أما الجانب الآخر فهو استنطاق مكوّناتها الإنسانية كشرط أساسي لبلوغ أفق يمنحها الدخول الى عوالم الأدب كشخصية ذات أبعاد فنيّة وإبداعية وإنسانية.

**١- الشخصية الأرمنية وتجلياتها التاريخية:**

إن اللافت ، والمستوقف في صورة الأرمني هو ما يكوّنه القارئ الْمتأنّي

للتاريخ الأرمني الذي طحنته الحروب والصراعات وخيم عليه جغرافياً التقاسم والاحتلال كما داهمته الغزوات من كل صَوبٍ وحَدٍ، حيث لم يكن أمام الامبراطوريات (البيزنطية أو الساسانية أو الميدية أو الرومانية) إلا أن تحتل أرمينيا كهدف أوَلِيّ يحقق الشرط «الاستراتيجي» للحرب المنتصرة، ومن ثم تقوم تلك الامبراطوريات بغزو بعضها البعض كمرحلة ثانية لتحقيق أغراضها في السيادة والسيطرة.

ومن المفارقات الهامة التي يبينها التاريخ المكتوب للأرمن يضع بين يدي قارئه لوحة الاحتلالات والتقاسم، والإبادات المريعة، فمنذ /٦١٠/ ق. م وحتى /١٩٢٣/ م[١٠] يحيا الشعب الأرمني مثلثاً من الرعب، والهلع، والخوف وصل الى درجة «الذبح والقتل الجماعي»[١١] حتى بات مثلثاً للعنة داهمت هذه الأمة، وتركت بصماتها، وآثارها المريرة على البشر والحجر.

لقد كانت ذروة هذا المثلث المأساوي المذابح التي قام بها الأتراك بمراحلها الثلاث منذ عام ـ ١٨٩٤م وحتى /١٩٢٣/ م وهي:

١- مرحلة السلطان عبد الحميد (الامبراطورية العثمانية) من ١٨٩٤م -١٩٠٩م

٢- مرحلة الأتراك الشباب (جمعية الاتحاد والترقي) ٢٤ نيسان ١٩١٥م

٣- مرحلة تركيا الكمالية. بدءاً من عام /١٩١٩/ م حتى عام /١٩٢٣/ م.[١٢]

لقد تناقلت أجيال الأرمن هذا الإرث الملعون، وأعادت صياغة أحداثه من خلال حقب وأجيال، وعبر ذاكرة لا تنضب حباً لوطنهم أرمينيا، إنه الإرث الذي يرتديه الأرمن لبوساً لهم في حلهم وترحالهم، جماعات وافراداً، إذ غدا لهم سلوكاً يتناقلونه بالطبع، والتطبع، وكذلك أصبح لهم سمة وإشارات نافرة لسلوكهم داخل حيوات مغتربهم.

**٢- الأبعاد الإنسانية للشخصية الأرمنية وشروط الأدب:**

ربما يكون البعد المأساوي هو الطاغي على الشخصية الأرمنية في إطارها الاجتماعي عبر أمكنتها المختلفة ، قد ساهم ذلك في منحها أفقاً تفاوتت ملامحه من مجتمع إلى آخر من تلك البقاع التي تشتّتت فيها تلك الجموع الأرمنية بعد المذابح المريعة بمراحلها الثلاث التي سبق ذكرها مما جعلها شخصية جذابة وتراجيدية تحمل في طيّاتها ومضامينها حيازات وملكات دفعت الكثير من المؤلفات الروائية والقصصية وباقي الفنون الأخرى إلى استقطابها عبر محاور مختلفة ، ولأنها أيضاً تتمتّع بأبعاد وتقاطعات «سيكولوجية» جعلت لها سلوكاً مختلفاً إلى حدّ بعيد تَميَّز بالقلق والتعويض عن شيء مفتقد تعددت صور التعبير عنه عبر توليفات وإشارات بارزة داخل سياق الادب عموماً. ذلك ما جعل لها خصوصية محددة ذات بعد تاريخي واجتماعي احتلت من خلاله الأفق الاندماجي لتصبح جزءاً من السياق التاريخي للاقواميات المختلفة التي اندمجت ، وتعايشت مع العرب. كما انها استطاعت أن تؤكد لها حضوراً كشخصية اجتماعية ساهمت ضمن الحيّز الذي شغلته قدرة التعبير عن نفسها ، وهذا بتقديرنا يعدُّ السبب الأساسي الذي جعل منها شخصية ذات أبعاد إنسانية احتلت موقعاً متميزاً في أدبنا العربي. إذ تنوعت صورها ، وتجلت وقائع سلوكها وحيواتها وفق تنوع سياق الأعمال الأدبية التي توضّعت فيها كشخصية لها حضورها المختلف محقّقة بذلك الارتقاء النوعي الذي جعلها حالة متميزة في السياق الفني وأساليب الكتابة الإبداعية بأجناسها المختلفة. في الأدب العربي.

نعتقد هنا أن ثمة إجرائية لابد من القيام بها نتقصّى من خلالها بنية الشخصية الأرمنية بعين فاحصة قبل مداخلة النصوص الإبداعية التي احتلت فيها تلك الشخصية حيزاً مهماً، وذلك من أجل تحقيق الشروط الموضوعية التي ستساعدنا على تحليلها ورسم الصورة الحقيقية لها.

**٣- بنية الشخصية الأرمنية:**

إن البنى التي قامت عليها الشخصية الأرمنية في أدبنا العربي تميزت بتعدد صورها ومشاهدها، وكذلك تتنوع مناظير الرؤية فيها، ومردُّ ذلك يعود إلى أن هذه الشخصية تماهت في المأساوي الذي تحياه بصورة شديدة الالتحام والتماسك، حيث كانت المذابح والتهجير والقتل والتشريد والغربة هاجساً ملازماً لصورة الأرمني يرافقه في الحل والترحال، ويرتقي نحو صفات تلامس السلوك الإنساني ما يجعله حالة جاذبة ضمن سياق الأدب، وشروط استقطاب الشخصيات في الرواية والقصة والمسرحية.

إن أهم الملامح التي استوقفتنا في بنية الشخصية الأرمنية، ملكاتها العديدة والتي آثرنا تسميتها بما ندعوه بـ «المستويات « وهي آلية ستساعدنا على تفكيك أولي وشامل لبنية الشخصية وتناثرها داخل نصوص أدبنا العربي، إذ يحقق هذا التفكيك من منظورنا التحليلي غرضا أساسياً لرؤيتها من جوانب مختلفة، وذلك من أجل الكشف عن ماهيتها الفنية كشخصية ذات أبعادٍ وآفاق إنسانية.

وبتقديرنا أن سياق «المستويات» القادم سيأخذ شكله النهائي من خلال تحليل النصوص التي أثرنا اختيارها لنتمكن بالتالي من رسم مشهد لصورة الأرمني في أدبنا العربي.

إنْ التصنيف الاولي لسياق «المستويات» يرسم حسب اعتقادنا ملامح ، وحدوداً تفصل بين ما هو سياقي يعتمد على وقائع ، وأحداث ومجريات ، وبين ما ندعوه «طغيان التداعي الحنيني» في سلوك الشخصية الارمنية التأملي ، ولكي نوضح ما ذهبنا الى تحديده في هذه المقاربة لابد أن نسوق المستويات وفق الآتي:

١- المستوى السياسيّ

٢- المستوى الاندماجي

٣- المستوى المهنيّ

٤- المستوى السلبيٌ

٥- المستوى الأقوامي «ثنائية أقوامية».

إن منظورنا التحليلي للمستويات الخمسة آنفة الذكر أعلاه يصوغ حسب تقديرنا الشكل الاجتماعي ، والسياسي للشخصية الأرمنية ، ويقدمها أنموذجاً متوازناً إلى حد بعيد مع المحيط الذي استَجدَّ في حياتها بعد فقدان الوطن الأم «أرمينيا».

أما الملمح الآخر في بنية الشخصية الأرمنية فهو ما دعوناه «بالتداعي الحنيني» إذ رغبنا عبر هذا المِفصَل رؤية الشخصية من جانب يخالف المستويات إلى حد التباين بدافع إقامة شكل إجرائي يفُك تلك الشخصية إلى نحوين كان التداعي الحنيني نحوها الثاني مرتكزاً يحقق لنا آلية التأمل الإنساني لهذا الجانب الهام جداً في إطار فحص وتحليل الجانب المتواري داخل طبائع الشخصية الأرمنية وتجلياتها المختلفة.

**٤- طغيان التداعي الحنيني:**

إن أبرز المرتكزات في التداعي الحنيني تستند بصورة أساسية على النقاط والإضاءات التالية:

١- التداعي والاستذكار (حنينيه أرمنية)

٢- التداعي والاستذكار (حنينيه عربية)

٣- ثنائية العشق والاسقاط.

٤- النسق العصابي.

٥- النسق التعويضي.

لابد سيكون الشكل البانورامي لهذه المرتكزات معادلاً جديداً في هذا المفصل ، لكنه حسب ما نعتقد يظل محدوداً وخاضعاً لجملة من المعايير الإنسانية التي تجعل من مقاربته ، وتساوقاته محطة تتناغم فيها المضامين متجاوزة معانيها المحدودة نحو لحظة إنسانية ترسم من خلالها صورة نضرة ، وشفيفة لهواجس الشخصية الأرمنية ، وخطوات ارتقائها إلى أفق يرسم بالكلمات هاجساً صاخباً يتم من خلاله تظهير صورة الأرمني وتَبَديها ، إذ أننا وقبل أن نبادر الى فحص المعايير التي أسلفنا ذكرها على النصوص الأدبية التي اخترناها ، لابد من وقفة سريعة نتلمس فيها آلية التعامل مع الشخصية الأرمنية ، وملامح رسومها ومشاهدها في أدبنا العربي.

**٥- رؤية الأدب العربي لصورة الآخر الأرمني:**

حينما تكون الكتابة عن «الآخر» سياقاً محورياً كان أم طارئاً ، فلابد من مناظير ورؤى لهذا المؤلف أو ذاك أو هذا الجنس الأدبي أو غيره ، ونعتقد بأن

آلية اشتغال الأدب على «الآخر الأقوامي» مسألة فيها من الصعوبة الكثير. إذ لابد من استلهام هذا الآخر ، واكتشاف مقوّمات طبائعه ، وسلوكه بل لابد من التماهي به وفق رؤى كاشفة تحقق شرط فنياً ، وإبداعياً يحفظ سياق الكتابة من الاقحام والزائد وتحميلها أكثر مما تحتمل. أو بمعنى آخر تلمس المتناغم في السياق الإبداعي نحو هذا «الآخر الأرمني» الذي يختلف في الكثير من جوانب حياته وتطلعاته عن محيطه المستجد ، ومن هذه النقطة بالذات نتمكن من اكتشاف كنه حكاية المعايير الفنية ، والجمالية وسياق اشتغال الأدب العربي على إيقاع الشخصية الارمنية وتواترها داخل النصوص التي أثرنا الاشتغال عليها.

لقد تعرضت الكثير من الأعمال الأدبية لصورة الأرمني وتوضعت تلك الصورة في أعمال مختلفة حيث احتلت في البعض منها حيزاً محورياً ورئيساً ، وفي البعض الآخر كانت عابرة ، بل طارئة - إن صح التعبير - لكنها لم تفقد توازنها المنسجم في أن تكون مؤشراً على الآخر الأقوامي وحضوره اللافت.

كما أن العديد من النصوص اختلفت رؤيتها لصورة الأرمني وتباينت في استلهامها وتقمّص دوره السياقي كشخصية ذات أبعاد إنسانية وكذلك تباين في المواقف الأدبية ، وأبعادها الأخلاقية في هذا النص أو ذاك ، ولكي لا نستبق المعايير في آلية اشتغالها ، ومقاربتها وفق النصوص المختارة سنحاول إقامة التحليل على المستويات بصورة لا تخلو من المقارنة وفق مقاربات نصية محددة.

**الهوامش:**

١- نســتثني من هذا الحكم دراســتان: - الأولى: للدكتور نعيــم اليافي في كتابه مجــازر الأرمــن - دار الحــوار ١٩٩٢ / والثانية: نجم الدين الســمان /مجلة دراسات اشتراكية اع/٩٦/ ص ٨٧ ١٩٨٩ ص / ١١٨/.

٢- للتوسّع في معرفة المؤلفات التاريخية التي استأثرت سياق الأرمن التاريخي يمكن العودة إلى كتاب «الأرمن عبر التاريخ» المؤلف مروان مدور- منشورات دار نويل - سوريا ط ٢ ص - ٦١٥- ٦١٦

٣- مقامات بديع الهمذاني- دار الآفاق» بيروت - ١٩٨٢ ط ١

٤- المصدر السابق ص /٢٥٩/

٥- سلسلة روايات تاريخ الإسلام- المكتبة الأدبية - بيروت - شجرة الدر - عروس فرغانة - الانقلاب العثماني.

٦- رواية غادة رشيد

٧- رواية طلائع الفجر

٨- رواية قلعة الأبطال

٩- كتاب مع الزمان «قصة بدر الدين بيليك.»

١٠- للتوسع يمكن العودة إلى الأرمن عبر التاريخ - مروان المدور

١١- مذكرات فائز الغصين

١٢- مجازر الأرمن - د نعيم اليافي ص /٢١/

# القسم الأول
## «المستويات»

١- (المستوى السياسي)

- النصوص المختارة:

١- رواية مدارات الشرق. «بنات نعش» نبيل سليمان

٢-رواية رياح الشمال «سوق الصغير»(١٩١٧)رواية من جزأين – «نهاد سيريس».

٣- رواية بيت الخلد - وليد إخلاصي.

٤- بائع التماثيل- قصة قصيرة / فاتح المدرس.

لعل القاسم المشترك في هذا المستوى يشير الى ذلك التناوب الشفيف في التمظهر بين شـخصيتين أرمنيتين معروفتين وبارزتين هما: «أرتين ما دويان ، وبيـر شـدرفيان «حيث ثابرتا على ظهـور أقرب ما يكون إلـى تجليات تصويرية أحياناً ، وتسجيلية أحياناً أخرى إذ استأثرت الشغل عليهما رواية «رياح الشمال» بجزأيها كما انفردتا بالسرد والتداعي رواية «بيت الخلد» وقصة «بائع التماثيل» في حين اسـتلهمت «مدارات الشرق -بنات نعش» حكمة المقاربة بين الضياع العربي ، والمغامرة الأرمنية التي احتلت أفقاً أشـبه بشريط ملون تناغمت فيه ثنائية السياسة والتاريخ الى درجة التماهي.

إن التاريخ الذي حفلت به شـخصية «آرتين ما دويان» في الواقع لم يجد له موقع قدم في رواية رياح الشـمال بجزأيها إلا في إطار إبرازه كشـخصية سياسية لامعة ، وقيادّية في حزب اشتراكي تقدمي لننظر:

«تكتـف صالح اتقاء البرد وهو ينظـر في وجه آرتين الذي كان قد انتهى من كتابة الجواب للتو فأعطاه لصالح ثم تكلم بعربية مكسرة جدا:

إنني أراك لأول مرة ، ما اسمك ؟

- صالح
- ماذا تعمل يا صالح ؟ هل تعمل شيئاً ؟
- قبل الحرب كنت عامل نسيج ، أما الآن فأنا حطّاب.
- م ، م ، م..... هذا جيد إنك عامل ، هل تعلم ماذا يعني الأول من أيار ؟
- لا يا سيد أرتين... لا أعرف.
- سوف تعرف فيما بعد.[١]

إن المفارقة التي نجحت فيها رواية «رياح الشمال» هي التصوير الدقيق للمرحلة السرية التي عاشها هكذا حزب تقدمي ، وكذلك الإشارة الى السلوكين «الأوامري والساخر» داخل سياقات الرواية ، وسؤالها التهكمي ، إذ كيف ينتسب «صالح» إلى حزب «شيوعي» دون أن يعرف ما الذي يعنيه الأول من أيار ؟ في الوقت الذي يبقى الحوار بين صالح ، وآرتين حواراً تسجيلياً في سياقه الفني ، والجمالي لكونه جزءاً من العمل الروائي المباشر على الرغم من أن الإشارات فيه تكاد تكون ذات اتجاه واحد من خلال المشاركة الأرمنية في الفعل السياسي الذي يعود بتقديرنا الى إيصال اشارية جميلة تنسجم وبنية الشخصية الأرمنية في رواية «رياح الشمال».

لكن حقيقة هذا الارتباط اكتفى بإبراز الشكل التقريري والتسجيلي لتلك الشخصية عازفاً عن الغوص في مضامينها ، بالرغم من إسهاب السرد الروائي في إبراز سياق مطاردة آرتين الأرمني لكنها ، أي رواية «رياح الشمال» حسب ما نعتقد لم تستطيع الوصول إلى أعماق تلك «الشخصية في أبعادها السياسية»[٢] والتي كان لها الأثر الهام في المسرح السياسي العربي إبان تلك الفترة الحرجة

حيث بقي «مادويان» في النسق العام للرواية ضحية لإضاءات فتوغرافية صرفَّة في سياق سرد تاريخي اختلطت فيه المداليل ، والاستنتاجات.

لقد حاولت رواية «رياح الشمال»[٣] أن تدفع بشخصية «آرتين مادويان» إلى نحوٍ أكثر أهمية من خلال الإشارات السردية المركبة عبر البحث عنه وهروبه إلى بيروت ولقائه مع عبد الجليل ، والاستاذ خليل لكنها بقيت مثل الذي يغمد سيفه بالماء. لننظر:

«في المساء جاء آرتين... كانت مفاجأة فعلاً قبَّل بعضهم بعضاً ، وتعانقوا. -كيف هي سانتوس؟ ماذا تفعل زينب؟ كنا ننتظركم منذ زمن بعيد ، الطريق غير مأمون ، والبريد مقطوع! لقد أصبحت أكثر رشاقة يا آرتين. فقال آرتين الذي نحل كثيراً: حقاً العمل كثير والطعام قليل. هيا فالأستاذ خليل في انتظاركما! خرجا يتبعان آرتين عن بعد. الاحتياط واجب»[٤]

لا شك أن السرد الذي هيمن على «سوق الصغير» قد تطور إلى نحو أكثر تجلياً وأكثر عمقاً ونفاذاً في (١٩١٧) لكنه أبقى الضوء مسلطاً من وجهة نظرنا على شخصيتي «أرتين ، وسانتوس» كصورتين بلا إيقاع لمشاركة الآخر الأرمني في فترة تاريخية اتسمت بالنهوض الوطني ، ومقاومة الاحتلالات ، والبحث عن منافذ للاستقلال ، شخصيتان للآخر الذي لم يتناظر وسياق فعله كوقائع ، وأحداث ، وشواهد. حيث لم تبدُ لنا أية محاولة من الروائي «نهاد سيريس» لجعل النسق السياسي والتاريخي في رواية «رياح الشمال بجزأيها ، وآلية تمظهر الشخصيات فيها متوازنا وفعلها الذي رسمه التاريخ المدّون والشفاهي.

في «بيت الخلد» عند وليد خلاصي تختلف الموازين والمعايير بل ينحو

السياق الروائي في هذا العمل إلى أفق مغاير يتجلى فيه «الشيخ بيير» كمعادل للآخر الأرمني ضمن إطار المستوى السياسي متناثراً في ذاكرة أكثم الحلبي ، وكذلك كظل يأنس إليه هذا الأخير الذي غادر قريته صوب المدينة ، مطروداً أو هارباً ، فالأمر سيّان كما أن علاقته «بالشيخ بير» كانت تصنعها في كل مرة الأحداث ، وفقدان النبراس الذي يلجأ إليه أكثم في غربته ، وضياعه :»ظهر الشيخ بير ليجعلني أفكر بالتغيير ، وفي كل الأحوال كانت ذكرياتي عن القرية تفقد بريقها يوما بعد يوم»[٥].

بالتأكيد لم يكن «الشيخ بير» شيئاً عابراً في حياة أكثم السياسية كذلك تلهف هذا الأخير لاكتشاف الأدوات الفكرية التي يصبح من خلالها حصول التغير ممكناً ، وهذا ما جعل أكثم ينقلب رأساً على عقب بعد أن اكتشفت أدوات التغيير على يدي الشيخ العجوز لكنهما في النهاية لم يستطيعان تغبير أي شيءٍ في الواقع الذي كان كما صخرة هائلة تجثم فوق الصدور ، لننظر: «الشيخ بير. ذلك العجوز الجميل الذي وقع في غرام النضال وتعلق بحياة الحزب فأعطاه حياته بسخاء»[٦].

لقد تميزت شخصية «الشيخ بير» في مسألة جد مهمة من خلال علاقته السياسية مع أكثم الحلبي التي تتكشف خيوطها عبر السياق الروائي كشخصية ذات بعدٍ إنساني بلبوس سياسي اجتماعي.

وبتقديرنا أن العلاقة بين هاتين المسألتين أقامت صورة أخرى تختلف عن الصورة التي لمسنا أثارها في رواية «نهاد سيريس»[٧] إذ بدت الشخصية الارمنية التي عند وليد إخلاصي أكثر حرارة وأقل رتابة بل ربما أكثر صوفيةٌ

وتنسـكاً. فهي كما نرى صورة الآخـر الأرمني المتصوف في فكره واعتقاده ، ومن هـذه النقطة بالذات كان «لبير شـدرفيان» حضـوراً كاد أن يطال الرواية برمتها ذاكـرة ، وتداعياً. علـى الرغم من أن حياة بير شـدرفيان إطلالة على نفق عميق تضج به حرفيّة الفكر ، واستحالة تطبيقه على واقع عائم وغير مستقر في اختيار ما يريد علماً أن هذا المسـتحيل كان يدفع بالشـيخ بير إلى زهدٍ أكبر وعزلة أكثر مما يجب الى درجة من الانسحاب الاجتماعي في بعض الأحيان. لننظر: «الشيخ بير عاشق لم أعرف من قبل أحداً يرقى إلى عشقه. وقد لا أعرف أبدا. هو يحدثني عن المستقبل الذي ينتظر الفقراء المحرومين وكأنه يقرأ في دفتر الحب عن ظهر قلب»[٨].

على حين يأتي عزوف الشـيخ عن الزواج منسـجماً تماماً مع سياقه التأملي ، والصوفي في سـرود الرواية عبر حكمة لها من الوقع مالها ، ذلك ما يدفع بأكثم الحلبـي إلى الإيمـان ، والتماهي بهـا لتصبح بعدئذ «طوطـم»[٩] يكرس حضور هالةٍ «للشيخ بير « واعتباره شـخصية لا تُمس ولها مقدارها ، وقيمتها السياسية والإنسـانية. لننظـر: «ولم يتزوج من الخوف على أسـرة ترتبط به. فلا يقدر على تقديم شيء لها لأن الحزب أخذ قلبه ، وعقله.»[١٠]

ربمـا يكون الزهد الذي عاشـه «بير شـدرفيان» زهداً جعل لـه عالماً لافتاً ، ومسـألة تشـير أكثر من غيرها الى تلك الشـخصية التي نذرت نفسـها من أجل الفكـر التقدمـي ورأت فيه الخـلاص الوحيد لعذابـات الآخرين ، كمـا أن الألم الذي عايشـه «الشيخ بير» جعل منه شخصية لها مصداقيتها للتعبير عن صورة الأرمني المتميزة في المسـتوى السياسي ، وهذا يعود إلى رؤيته الحادة والصلبة

تجاه سياق الحياة الاجتماعية وتنوعها ، وبالتالي احساسه بما قد يحصل في المستقبل إذا ما أدرك الناس المصائر التي ستحل بهم ، ولأنه رهن نفسه لتخليص هؤلاء الناس من بؤسهم «عاش وحيداً قرأ وحيداً ونام في غرفة ضيقة أخذت شكل جسمه الدقيق ومات وحيداً فلم يشيعه أحد»[١١] وعلى الرغم من التاريخ والأحداث المشرفة والهامة التي تركتها شخصية «آرتين مادويان» في المشهد السياسي العربي ، فقد استطاعت شخصيه أيضاً أن تترك أثراً متميزاً في نص أدبي يعود الفضل فيه إلى «سيمفونية التأمل» التي أبرزت الجانب الهام لصورة الاخر الأقوامي وآفاقه السياسية.

لقد تناغمت سياقات الزهد ، والتصوف الفكري عند «بير شدرفيان» لتوقد النيران من حولها كاشفة عن ذات شفافة كما أنها عميقة الإيمان بما تعتقد به. في الوقت الذي نجد فيه أن شخصية «بير شدرفيان» عند «وليد إخلاصي «ليست كما هي الحال عليه عند «فاتح المدرس» في قصته «بائع التماثيل»[١٢] ليبوح عبرها بشعرية «سهاقيان»[١٣] دون أن يخفي فاح المدرس إعجابه بالصحافي اللامع «بير شدرفيان» الذي كان يتحدث عن مأساة شعبه الرهيبة. دون أن يتخلى عن شفافيته ، ولطافته ، وهدوئه الجميل «فيذكره الصحافي اللطيف بير شدرفيان بالملحمة الرهيبة التي أحاقت بشعب جم الحضارة كالشعب الأرمني ولم يحرك العالم المتحضر ساكناً»[١٤]

بتقديرنا أن أهمية الرؤية النقدية العربية لهذا الجانب عند الآخر الأقوامي سياسياً تلعب فيها دوراً نافراً مسألة اختيار النموذج الأدبي الذي سيتم الاشتغال عليه قبل أي مسألة أخرى. لذا سيكون من الضرورة بمكان البحث في جوانب

الشخصية قبل تقصيها داخل النص الادبي واعتبارها شخصية تعبر عن جانب من جوانبه كما انها تلعب دوراً يتيح لها على الأقل أن ترى النور من جوانب مختلفة تحفظها من التلاشي في اختلاطات أهداف النص وتعمية مقاصده.

في مدارات الشرق «بنات نعش» يتجلى «نبيل سليمان» مفتوناً بالسرد الذي لا ينتهي حيث الحكائية ، ومتوالياتها التسريدية التي تنبني عليها مدارات الشرق بقضها وقضيضها فهي عتيقة كما الزمن ومعاصرة كما الحاضر يتبدى المكان. موتوراً ، وقلقاً يحتضن بين ذراعيه الكبيرتين الواسعتين كل شيء ، الحقب ، الأجيال الأقوام ، وكذلك كل الطوائف والعشائر وأديانها أيضاً ، أسماء كبيرة ، وصغيرة في بنات نعش تختلف جوانب النظر إليها في المستوى السياسي «للآخر الأرمني» وذلك لاختلاف مفهومة التاريخ عند نبيل سليمان ، الروائي الذي ينظر إلى التاريخ بمناظير سياسية ، وبذلك يخالف الرؤية التي تسوق التاريخ من منطلق التأريخ. كوقائع ، واحداث ، وحروب منها الخاسر ومنها المنتصر ، في مدارات الشرق يتجلى أيضاً الآخر الأرمني سياسياً عبر مسرد تاريخي لافت لننظر: «والله يا ابني عزيز عمري ما شبهتلك العرب إلا بالأرمن في هذه الأيام»[١٥] ويتابع السرد لمحه الذكي ليوقظ التاريخ العتيق للتآمر على «الآخر الأرمني» «الأرمن اتفقوا مع الفرنسين قبل الحرب ونحن اتفقنا مع الانكليز.. فرنسا وعدت الأرمن بكليكيا كلها. لا بنصفها ولا بربعها. لعبت فيهم وقالت لهم أرجع لكم سلطانكم وساعدوها في الحرب.. ساعدوا الحلفاء.. ولكن فرنسا بدأت تماطل. من ضرب ضرب ، ومن هرب هرب ، ومصطفى كمال بدأ وكما لحس الإنكليز كلامهم المدهون بزبدة و عسل لحست فرنسا. طلعت برأس

الأرمــن وعملوا حكومة في أضنة! حكومة عمرها ســاعة ؟ جاءت فرنســا وقالت: برة. حبســت الحكومة ونفتها. وجماعتنا طلعت برأســهم وعملوا مملكة. فرنسا تركت الارمن للأتراك والانكليز تركونا لفرنسا.. كلنا في البلاء سواء الغريب يحكم فينــا وأعناقنا يقصّونها وبلادنا يقســمونها كأنك خروف بيد جزار»[١٦] والمزاوجة هنا بين العرب والأرمن تأخذ شــكل المقاربة بين رؤية الاخر ، والأخر في رؤيته لنفســه ، إذ لم تكن هناك شــخصية أرمنية بعينها بل كان ســياقاً أرمنياً بلبوس سياســي ، جعل للروايــة دور بارز في تمظهــره وتبين دوافعه نحــو أفق تتناظر فيــه رؤية الادب في اطار وجهة مناظير تــرى الوقائع والاحداث وقائع تنتمي الى تاريخها السياسي وأبعاد تحولاته.

**الهوامش:**

١- رياح الشمال «سوق الصغير» ص ٢٢٤

٢- للتوسع بمعرفة أهمية «آرتين مادويان» السياسية يمكن العودة إلى مذكراته.

٣- رياح الشمال /١٩١٧/

٤ رياح الشمال- ١٩١٧ - ص ١٨٣

٥- بيت الخلد ص / ١٣/

٦- بيت الخلد - ص /٨١/

٧- رياح الشمال (- سوق الصغير - ١٩١٧)

٨- بيت الخلد ص -/٨١/

٩ الطوطم/ المقدس

١٠- بيت الخلد - /٨١/

١١- المصدر السابق ص / ٨٢/

١٢- مجموعة رحيل اللقالق ص / ١٢٥/

١٣- سهاقيان شاعر أرمني معروف

١٤- مجموعة رحيل اللقالق ص /١٢٧/

١٥- مدارات الشرق «بنات نعش»» ص /٢٥٦/

١٦- مدارات الشرق «بنات نعش» ص ٢٥٦- ٢٥٧ /

**٢- المستوى الاندماجي**

- النصوص المختارة:

١- في سبيل الحرية- رواية عبد الرحمن فهمي.

٢- موجز تاريخ الباشا الصغير - رواية -- أوراق الليل والياسمين - روايتان (لفيصل خرتش)

٣- النخلة والجيران - رواية غائب طعمة فرمان.

٤- مدن الملح (التيه) رواية عبد الرحمن منيف.

٥- مدارات الشرق - رواية نبيل سليمان «بنات نعش - التيجان- الشقائق»

٦- المصابيح الزرق - رواية حنا مينا.

٧- صخرة طانيوس - رواية أمين المعلوف.

٨- الهدس- رواية ابراهيم الخليل

٩- «الخوري زينوب - الجدب والطوفان» قصص قصيرة. عبد السلام العجيلي.

١٠- أفو - الياس فركوح «قصة قصيرة».

١١- ذلك الصديق - ذياب عيد «قصة قصيرة».

١٢- آرتين - عيد الرحمن سيدو «قصة قصيرة «.

١٣- بائع التماثيل - فاتح المدرس «قصة قصيرة».

١٤- حرائق صغيرة - حسين ورور «قصة قصيرة».

ثمة شيء ما يداهم النصوص والذاكرة ، ويعبث بالأوراق العتيقة كما هي آثار تتركها الرياح بل قل إنّها وقع أقدام الحكايا وشريط الذكريات التي لا تنضب. حكاية شعب بل حدوثة ألم وهجرة وغربة. أمكنة غير تلك التي عرفوها. وأناسٌ

غير الذين كانوا يلقون على بعضهم سلام الصباح وسلام المساء. دخلوا أرضا غير أرضهم وناموا بحذر وحيطة على وسائد تأنس رؤوسهم الجميلة إغفاءة هانئة.

هكذا شـيئاً فشـيئاً تتمظهر حكاية الآخـر الأرمني في المسـتوى الاندماجي بمذاقهـا الـذي لـه طعم رغبـة احتواء الآخـر ، وفتـح القلوب ، والأبـواب على مصاريعها. مذاق إنسـاني لم يغِب عن ذاكرة الآخـر الأرمني في الحل والترحال في البعد والقرب ، في الحياة والموت.

«في سـبيل الحرية» يؤثر (عبد الرحمن فهمي) إضاءة هذا الجانب من زاوية مختلفـة بعض الشـيء خاصة عندما تفلـت «نورهان»[1] من قيـد أبيها الوهمي «قطـان»[2] وذلك ما جعلها ترجـع عن موقفها العدائي تجـاه المصريين بعدما كان (قطان) قد دفعها إليه عندما انتصر المصريّون في معركة رشيد ضد الانكليز حيـث يهـرب (قطان ونورهـان) إلى الإسـكندرية ، وحيـن تهدا نفسـها القلقة وتسـتعيد ذاكرتها ووعيها «عادت تفكر بالأمر ، وهالهـا أن تكره النصر ، والخير لقوم لم يسـيئوا إليها قط .بل آووها مع أبيها عشـرين سـنة ، ووقوهما التشريد الـذي حكم به عليهما الغاصبون»[3] لكن (نورهـان) في (رواية الحرية) لا تقف عند حد بل تعمق موقفها من المصريين اكثر وذلك بعيد المؤامرة التي يحيكها لها والدها (قطان) والجنرال الإنكليزي كما انهما يرسمان لها دوراً للتجسس على «الفارس الملثم إبراهيم»[4] الذي كان يُرهِب جنود الانكليز .

تبدأ المؤامرة بحجة أن الانكليز سيسـاعدون الأرمن على اسـتعادة بلادهم مـن الترك حيث تَقبل (نورهان) تحـت ضغط هذه الحجة بالزواج من إبراهيم ، حيث تكتشف بعد زواجها منه أنه الرجل ذاته الذي أنقذها من الجنود الانكليز

عندما اعتدوا عليها ، وكذلك بعد أن ترى عن كثب وتلمس عن قرب معاملة أهل ابراهيم وذويه الطيبة ، والإنسانية لها سرعان ما تتخلى عن القيام بمهمة التجسس التي تزوجت «ابراهيم الأدكاوي» من أجلها. عندئذ تقوم بمصارحة والدها (قطان باشا) بالحقيقة «إنَّهُم ليسوا أعداء أحد على الإطلاق. ليسوا أعداءك أنت بالخصوص فها هو الأب يدعوك إلى الغداء ، والأم تصرٌ على هذه الدعوة ، بل أنهم ليسوا أعداء الانكليز أنفسهم ، كل ما في الأمر أنهم يدافعون عن بلدتهم ، أَهُم الذين ذهبوا إلى الانكليز في جزيرتهم ليقاتلوهم ؟»[٥]

وعلى الرغم من بساطة اللغة الروائية وضحالة التعبير السردي ، وتقريريته أحياناً كثيرة ، الا أن الرواية تبقى مساهمة تضيف شيئاً مهماً إلى بنية المستوى الاندماجي عند الآخر الأرمني وتجلياته في الوقت الذي نجد فيه شخصية «نورهان» الأكثر تعبيراً والفاتاً داخل سياقات الرواية ، إذ تتبدى في أحد مفاصلها ، اللحظة التي تواجه فيها «نوهان» والدها الوهمي (قطان باشا) قائلة: «وإننا لم نكن نفهم هؤلاء الفلاحين من قبل لقد عشنا هنا حقاً عشرين سنة ولكننا كنا نعيش خارجهم لم يكونوا في نظرك إلا عملاء تقرضهم وترتهن أرضهم ثم تصارعهم لتضع يدك على الأرض»[٦]

لا شك أن ما لم يتحصل على التوهج عند (عبد الرحمن فهمي) فانه قد أخذ فرصته في الاضاءة اللافتة عند الروائي (فيصل خرتش) في سياقات رواية «موجز تاريخ الباشا الصغير» وإذا كانت لغة السياق عند (عبد الرحمن فهمي) لم تستطيع أيضا أن تحثنا في سرودها على الإصغاء والتمتع فلعلها برأينا تعاني من عوز في ثأثيت الشخصية الأرمنية داخل سياقاتها السردية وهذا ما جعل الروائي

«عبد الرحمن فهمي» يقول كما يشاء ويعتقد بعيداً عن مفاهيم ومقاربات بناء الشخصية بصورتها الأرمنية الحارة لتقديم مقاربة الاندماج والتماهي الاجتماعي كما لابد أن تقدم.

فـي (موجز تاريخ الباشـا الصغير) تتنافـس الأبعاد الاندماجيـة في الظهور والتكشـف ، وتتناغم الحكايات في سـياقاتها لتحدثنا عن الآخـر الأرمني ولكن بصورة الاندماج المختلف والمغاير كما مشهد يلملم الأشياء التي بعثرتها حكايات الدم ، ويسـتجمع ما تبقى من تلك الصورة المريرة فـي الذاكرة المتعبة ، لننظر: «شـد رأسه إلى الأعلى مرتين ، من يعرف ماذا سـيفعل هذه المرة ؟ وهل يعرف أن العجـوز الأرمنية أم جميل وصلت إلـى هذا القصر الكبير رممت فيه غرفتين وسـكنت وسـط هذا الخراب»[٧] في الوقت الذي نجد «أم جميل قبل أن تحبل بجميل عندما كان اسـمها: «مريـم» الأرمنية التي جاؤوا بها مـن أرمينية حافية وضعوها هنا أمانة ورحلوا والذين هنا وشَموها بدقات بدوية وأصبحت ابنتهم»[٨].

تذهـب سـرود حياة الباشـا الصغيـر فـي الرواية بعيـداً في رسـم «الأفق الاندماجي» كما انها تنثر الكثير من الحكايا لتبعث في مشـهد الأفق الاندماجي العديد من التفاصيل الدقيقة التي يغلفهما الإحسـاس والفطنة ، وذلك ما جرى عندما تزوجت (مريم) من (حسين الشامي) كانت صغيرة «أحضرتها أمها دارت بها كل الحارة ، دقت البيوت بيتاً بيتاً حتى وصلت إلى بيت علي الشـامي ، رأت هيبته وشكله الذي يدل على معرفة الله وإيمان كبير به هكذا قالت: ابنتي أمانة يـا حاج عندك ، ابنتي مثل ابنك وأكثر. أنت تعرفي الله ... بكت كثيراً ثم قبلت الفتاة الصغيرة وحضنتها إلى صدرها وذهبت»[٩].

هكذا ببساطة شديدة كانت حكايات التَبنّي ومنح الأبناء والألقاب والأسماء عند (فيصل خرتش) تتواشج القصص والمرويات في (موجزه الصغير) كي تستبيح الحديث وتدلو بدلوها حيث صورة «الآخر الأرمني» الذي ترك بصماته على الحكايا وعلى الوجوه وشماً ، لا فكاك منه ، كما تناثر ذاكرة في القرى والمدن والطرقات لننظر: «وظلت الصغيرة أيّاما لا تكلم أحداً كأنما كانت تعرف هذا القدر الذي ركب عليها... ثم عاشت مع أهلها الجدد تلعب مع أبنائهم ، وتأكل وتنام معهم ، لكنها ظلت مميزة بشدة بياضها وحُلتها السوداء ، وظل بالإمكان تميزها وبسرعة عن البقية رغم الدقات البدوية التي وشمت بها يدها ووجهها ثم حين نضج صدرها وأصبحت تستحي من رؤية الرجال دعا علي الشامي أمها من قرية اعزاز فجاءت هبي وأخوها وابنها الصغير. خطيها منها لابنه حسين ، فوافقت وانتظرت حتى بنى بها الولد»[١٠]

لا شك أن رواية (موجز تاريخ الباشا الصغير) واحدة من الروايات والقصص التي تكاثرت في سياقاتها الحكايا المتنوعة والعديدة وهذا ما جعلها برأينا تساهم في وضع خطوط هامة في لوحة الآخر الأرمني في إطار المستوى الاندماجي وهي لم تخفيٍ كما هي الأعمال والنصوص الاخرى حدوثة الصبايا اللواتي تزوجن من رجالٍ ما عهدت عيونهن الملونة بالخضرة أو الزرقة رؤيتهم من قبل حيث حضورهم ثقيل الطبع وبشرتهم السمراء أو السوداء وجهامة ملامح وجوههم. إذ ذاك تختلط الحكايات لتَستَحيل غرائبية الأثر تخلف الحيرة في قبول تصديقها حينا ولا معقوليتها أحايين كثيرة.

تبدأ السردية في تأثيث حضورها حيث يكون البدء من (مريم) التي كان اسمها (ديجين) ثم غدت (ام جميل) ولهفتها اللافتة وحرصها الشديد على «الباشا» في قدومه وكذلك في تخفيه وفراره. لننظر: «قامت إلى أولادها تسوي غطاءهم حملت غطاءها ألقته عليه: إلى متى يظل هكذا مثل الذيب؟ عليه أن يقعل عند أولاده وأمهم حرام.. الله يخلصه!!!».[١١]

لم تكن / ديجين - مريم - أم جميل / هذه الواحدة المتعددة بأسمائها فاصلة عابرة في السياق الروائي «للباشا الصغير» التي تكلف فيها بناء شخصية أرمنية اهتماماً لافتاً من الروائي حيث تحولت «أم جميل» الى ميناءٍ ترسو فيه كل مرة سفينة «الباشا» الذي تطارده الحكومة وتلاحقه الثارات القديمة والعسكر الباحثين عنه في كل مكان ، فكما تقول الرواية أنها هي التي ربته وعلمته كيف يأكل ويشرب بل كيف يعبث ويلهو ، وهي الوحيدة المسموح لها بأن تحمله وتداعبه من بين كل نساء الحي بعد وفاة أمه ، لننظر: «لم يكن لها أطفال ، أحبته ورعته ولم تعطه الى أحد من أهله قالت:» أنا ربيتها كانت جارتهم ، ومنذ كان صغيرا أسمته الباشا. «جاءت باشا راحت باشا» تشتري له من عند دكان الحاج خليل (تعالى باشا كلي) وهكذا أصبح الباشا لقبه الطاغي عليه»[١٢]

إنها حكاية التعايش والاندماج وسط محيط فتح ذراعيه للقادمين من كل صوب دون أيما تلكؤ أو ازدراد ، ذلك ما تمظهر في حكاية «مارو «في رواية «أوراق الليل»[١٣] تلك الصبية التي لم تأنس رعاية الأغنام فكانت تنتفض كملسوعة عندما يطلب منها ذلك ، لم يفهم عليها أحد إلى أن جاء الشيخ حمدان وشاهد منظرها فقال: «يا جماعة هذه المرأة بنت أصل وناس أجواد

ورعاية الأغنام ليست من شأنها! ثم أنهضها عن الأرض وأخذها إلى الديار وطلب منها أن تهتم بنظافة غرفته وفهمت عليه سريعاً ولم تمض ساعتان إلا وأصبحت الغرفة تلتمع بالرائحة النظيفة ، مما جعل حمدان الناصري يضحك ضحكة عالية ويقول لها: خوش ، خوش ، خاتون»[١٤]

لكن الشيخ حمدان الناصري لم ينفك عن متابعتها ليدرك من بعد ذلك أن الصبية لن تستطيع التلاؤم ضمن هذا الوسط النافر والمختلف عن طباعها وما كانت تعيشه من قبل لننظر «صادقت الدجاجات في البداية ثم جلست بجانب اللواتي يخبز ن أو يطحن تكلمت معهن بالأرمنية ، لم يفهمن عليها»[١٥] وكل ذلك لم يكن مجدياً مما دفع الشيخ ان يرسل «وراء أصغر ابنائه وطلب منه أن يُعَلم مارو الاشياء... تابعت مع الولد محمد معرقة الأسماء واصبحت جزءاً منه وأصبح جزءاً منها فلم تعد تنفك عنه»[١٦]

لقد كانت السرود التي أثثت اشتغال سياق حكاية «الصبية مارو ، والصبي محمد» موفقة الى حد بعيد إضافة الى لونٍ بل ألوانٍ شكلت فيما شكلته تعابير جديدة ولافتة في لوحة الاندماج والتواشج للآخر الأرمني وصورته في أدبنا العربي.

لكن الصبية (مارو) التي خلفتها قوافل الدم والتشرد ورعاها الشيخ حمدان الناصري فما إن يقع الصبي (محمد) فريسة الحمى حتى تبدأ بالبكاء والنحيب ، وتصرّ على مرافقته إلى حلب ، لننظر «قالت: أنا أذهب معه ، أخذها حمدان لأنها بكت عليه كثيراً سهرت عند رأسه وتمتمت ، ورفعت رأسها وعينيها إلى السماء ، جهزت عربة ، ساقها حمدان بنفسه وكورت مارو الولد بصدرها ، وكانت حلب عند أيديهم بعد ساعات قلائل»[١٧]

في رواية «النخلة والجيران»[١٨] تتبدّى شخصية (خاجيك) الأرمني من خلال استثمار سردي لافت أراده الروائي (غائب طعمة فرمان) أن يكون سياقاً يمر أمام العيون كما شريط سينمائي يخلف آثار الآخر الأرمني كما هي صورته الحقيقة عبر معادلة سردية غاية في الصعوبة يدير من خلالها أبعاد العلاقة الانسانية بين (مصطفى وخاجيك) تكون فيما بعد إضافة مهمة ومؤسسة للوحة الاندماج استعداداً لرسم خطوط مغايرة لما هو عند الروائي (فيصل خرتش) في روايتيه (موجز الباشا الصغير) و (أوراق الليل والياسمين). إذ ان ثمة خطوط واشارات «اندماجية» تقاطعت وتباينت وتمظهرت من خلال الحديث عن فترة الاحتلال الانكليزي للعراق لكنها تميزت بالرهافة والود والانسجام ، وكذلك لم تغيب عن مفاصلها رايات الآخر الأرمني الذي تلاءم ومعطيات حيواته في الغربة. لننظر «استقبلهما الساقي بترحاب واختار لهما مائدة فرش عليها مفرشا جافاً وسأل مصطفى: - أشو اليوم خصبة ؟ ... الليلة مو ليلة جمعة قال الساقي ولهجته لا تنم عن شكوى: - عمي يا يوم ما بيه خصبة ؟ .- جلسا على كرسين متقابلين. وأحنى الساقي رأسه متسائلاً فقال مصطفى: نص إليَ ، وربع للأخ من الأصلي قال خاجيك معترضا. أني يشرب نص ربع ، نص ونص ربع ، ومزه من أخ لا خوه»[١٩] وذلك ما يجعلنا ندرك بأن ما تضمنته الواقعة ، على الرغم من اعتياديّتها الا انه تقدم الحالة الصادقة والمنسجمة بين «مصطفى وخاجيك» وتشير إلى أن صورة الآخر الأرمني لها حضورها في إطار محيطه وعلاقته بالآخرين.

عند (عبد الرحمن منيف) في روايته (التيه)[٢٠] تختلط الأوراق وتتباين معادلات ومعايير تحدد قيم جديدة «للمستوى الاندماجي» وآفاق حضوره

حيث تتمظهر من خلال وقائع (آكوب) هذا الآخر الارمني النافر بصورته التي تغيير موازين الاندماج في هذا المستوى وتغدق عليه حسًاً جديداً محدثاً فيه صخباً أرمنياً خالصاً يتسق مع ما حوله من أناس لفحتهم الشمس القاسية أناس يحملون الغيب فانوساً ينير لهم الطريق من (حران) إلى (عجرة)، حيث تنقلب المفاهيم الصغيرة والعابرة إلى عوالم لافته يرسم حدودها المفتوحة أفق ملوّنُ متناغم: إنه (أكوب) سائق السيارة البارع (مدبرها) أو جالب الأمانات والوصايا. أحبه الآخرون وبقي عالقاً وثابتاً في أذهانهم، لننظر: «الأشياء التي يحملها إلى دار الإمارة أو إلى دحام وإلى آخرين كثيرين كانوا قد أوصوه عليها في سفراته الماضية أو أرسلها أحد من عجرة، بما في ذلك الرسائل وبعض المبالغ، كل ذلك لا بد أن يصل إلى أصحابه.»[٢١]

إن ما تتميز به شخصية (آكوب) بساطتها لذا نجدها متّسقة ومنسجمة كما ان مواكبتها لسياق الشخصيات من حوله، وخصوصاً شخصية (راجي أبو راسين) الذي كان نداً حقيقياً (لآكوب) كل ذلك جعل من آكوب ضرورة لحران وناسها لننظر: «إذ بات آكوب ضرورة لحران تزيد يوماً بعد يوم وأصبح أصدقاؤه يتكاثرون باستمرار فالذين جاؤوا على سيارته إلى حران وبالرغم من كل ما حصل من تأخير وشتائم، ثم التعب الذي حل بهم أثناء الطريق، خاصة وهم يفرغون السيارة من حملها أثناء التفريز، كل هذا يمكن نسيانه. الشيء الوحيد الذي يبقى عالقاً في أذهانهم ولا يمكن أن ينسوه أبداً أن أكوب هو الذي حملهم إلى حران»[٢٢]

عندمـا يتقلص عمل آكـوب بعد تعبيد الطريـق بين حران وعجـرة ، وتبدأ السيارات الجديدة بالعمل عليه يدبُ في سلوك آكوب حنينية الآخر الأرمني لمن حوله ثم تبدأ شـخصية أكوب تتضح أكثر من ذي قبل لننظر:» فأصبح يشـاهد في المقهى يغني ويشارك الآخرين طعامهم ويشرب الشاي أيضاً»[٢٣]

لعل آكوب هذه المرة يستشرف خطراً محدقاً يخطو صوبه وصوب من أحبوه وأحبهم فالسيارات الجديدة بدأت كمواكب تلتهم الطريق الجديدة بسرعة لا تستطيع سيارة أكوب ولا حتى سيارة راجي أن تفعل شيئاً أمام هذا السيل الجارف ، فما كان منه إلا أن ارتدّ نحو ناسه الذين ربطته بهم وشائج الماضي ، ومرارة السفر وقساوته والانتظار الطويل على الطرقات قبل أن تتحول إلى ثعبان أسود رأسه في عجرة وذيله في حران.

أما «مدارات الشـرق» فهي الأخرى ما انفكت تؤثر سردية التاريخ عن سواها وتسـوق الحكايات ، والوقائع إلـى بقعة الضوء الكاشـف دون أن تحدث تأثيراً لافتـاً يضيف الى مشـاركتها في إطار المسـتوى الإندماجي تمايزاً تسـتطيع من خلاله رسـم الابعاد الاجتماعية للآخر الارمني دون اللجوء إلى شخصية محددة بعينهـا. ذلك ما تمظهر في (بنـات نعش) حيث تؤكد الرواية فـي هذا المضمار علـى نقطتين مترابطتين ، تتجلى النقطة الأولى من خلال واقعة تشـرّد ، «هند وياسـين» عـن قريتهمـا لننظر:» وتقدمـت نحو البيـت المواجه الـذي دخله الشـابان ، ومنذ تلك اللحظـة صارت هي التي تقوده. هلـل البيت لهما وعرفت هنـد قبل ياسـين أن القرية أرمنية»[٢٤] وذلك يدلل على إشـارة هامة أسـهبت سـرود «بنات نعش» في إثارة ملمح مائز ضمن سـلوك الآخر الأرمني وممارسته

الانسانية تجاه الواجب الاجتماعي. لننظر: «حَمَّلت العجوز ياسين صرّة صغيرة من الخبز والتين اليابس وشـيعت الطفل متضرعة للعذراء وابنها»[٢٥] كما نجد أيضاً أن تلك المسألة تُعد تعييراً آخر يقدم صورة مضيئة لحالة الاندماج والتماهي ضمن الطقس الاجتماعي الذي يشير إلى صورة الأرمني وعلائقه الاجتماعية التي يعيشها ويحيا بين ظهرانيها.

أما النقطة الثانية فتعبّر عن نفسها من خلال ارتباطها بقضية الاحتلال ومقاومته من قبل بعض الوجوه العشائرية أو الوجوه الوطنية ، عندما يقوم راغب بتوزيع سيارة السلاح على الثوار الذين قاموا ضد الفرنسين والاتراك كان السائق الذي يقود تلك السيارة (أرمني). وكانت الطريق طويلة ، إذ يبدأ حديث لا يخلو من الحزن بين العبد ، والسائق الأرمني. «خاطب العبد السائق الأرمني: لو تعرف ما عملوا بجماعتك أيام الاتراك. كانوا يسوقونهم ويموتون مثلهم بالحمى»[٢٦] تطوعوا مع الاتراك ولبسوا البدلة. «ويمكن مات معهم بالحمى بعدد من مات من هذا ومن هذا»[٢٧]

لا شـك أن السـياق السردي هنا يلفت الى مشـاركة فعلية «للآخر الأرمني» في التصدي للاحتلال الفرنسـي ، وبقايا الترك ، ويـدل على تماهٍ حقيقي داخل مشـكلات وتحولات ما يطرأ على المكان من تطورات تشير الى التعبير الصادق للدفاع عن الأرض التي فتحت ذراعيها للأرمن دون قيد أو شرط.

أمـا فـي روايـة «التيجـان»[٢٨] فإن الآخـر الأرمنـي يتبدى داخل مسـتواه الاندماجـي في صورة ومذاق مختلفين حيث تظهر الصورة الأكثر نصاعةً وتبايناً بشـكلها المباشـر ، وأثرها الحنيني المتسـاوق ، والمسـاهمة الوجدانية لعلاقة

الآخر الأرمني بمحيطه وكذلك رهافته التي تتفتَّق غربةً وضياعاً يسـتجمع كل ما لديه ليفعل شيئاً ما يساهم من خلاله بكل ما يملك.

عندما يلتقي (سركيس ووليف) في الحانة يبدا فصل الحزن ، وتنتشر رائحة البخور بينهما يبوح وليف الى المعلم سركيس بسر فقدان صديقه «مديح» واختفائه. لننظر:» ما بك يا وليف ، احكِ لي أنا أخوك الكبير. كنت أظن أنها نوبة من طيش الشباب أصابتك ، أنت شاب عاقل. احكِ ، قد أقدر أن أساعدك. رفع وليف الكأس ، وهو يعتصره ، ويعتصر الكلمات: - لا شيء يا معلم. لا تهتم. أنا بخير ، والدنيا بألف خير. أين كأسك؟ من دهر ما اشتهيت أن أشرب مثل اليوم»[٢٩]

أما مدارات الشـرق (الشـقائق)[٣٠] فإنها التعبير الآخر والمختلف عن شكل الاندماجيّة عبر تظهير شـخصية (العم مادويان) هـذا الرجل العجوز الذي بات ملجـأ لشـخصية «ترياق الصـوان» ومجيباً بارعاً عن أسـئلتها الكثيـرة. ترياق الصـوان تلك الأنثى التـي تقلبت على جمار كثير من الرجال ، منهم من تطارده الحكومة ومنهم من كان (فراري) يجوب الأصقاع من الشـمال إلى الجنوب. إنها (تريـاق الصوان) ترعرعت في أحضان ذلك البيـك أو هذا الخواجة.. وكلهم في فَلكِ ترياق يسـبحونٌ لكنهـا ورغم كل هذه الدوائر التي تحيـط بها كانت تعود (العم مادويان) عندما تزور بيروت ويسلبها البحر هيبتها ، وتتأمله بصورة العائدة إليه بعد غيبة طالت بعض الشيء ، تشرع بنظرها نحوه وفي خاطرها بناية (ثابت الخواجة) بل قصره ومسـرحها. ودكان العم «مادويان» وحين تلتقيه تسأله من جديد عن بديع الطارة ، لننظر: «وضحكت وهي تسأل العم مادويان عن صديق

اسمه بديع الطارة ، وتركت العجوز يتذكر ووقفت تسوّي شعرها وفستانها ، لكن العم مادويان. باغتها:

- بديع الطارة. ارتحم. مات في الشام ، ما اجتمعتما فيها ؟

نفت هزة من رأسها ، واستعادت العجوز ما قاله ، وجزمت أنه يخرف ، وعندما صدقته سألت: هل تعرف أين دفنوه ؟

قال العجوز: سمعت في الشام وسمعت في زحلة»[٣١]

صحيح أن «العم مادويان» لم يكن شخصية هامّة كأهمية شخصية (ترياق الصوان) لكنه كان تعبيراً وشاهداً على تناغم الأثر المتعدّد الذي يقدم صورة الآخر الأرمني «اندماجياً ومتماهياً» عبر سرد روائي يستلهم التاريخ ويوقظ مَسكوتاته.

أما «مصابيح حنا مينا الزرق»[٣٢] فإن صورة الآخر الأرمني كانت فيها سياقاً اجتماعياً أكثر مما هي شخصية متفردة ذات أبعاد متنامية ، وملامح يشار إليها على الرغم من تأكيد الروائي (حنا مينا) على ذلك بتسمية الشخصية اسماً أرمنياً (آرتين) لكنها من وجهة نظرنا لم تستطيع أن تخلق حضوراً لصورة الأرمني كما هي عليها في أعمال روائية أخرى حيث بقي حضورها اجتماعياً داخل فترة مفصلية بالنسبة لزمن كانت البلاد تخضع للاحتلال البريطاني ، لننظر: «اشربوا الخمر ولا تدعوها تشربكم.. فيبتسم بائع الخمر أرتين ويقول: خوش محمد ، وكان محمد من جهته ، يفرض شبه اتأوه على ارتين ، تلك أن يسقيه عرقاً غير مغشوش»[٣٣] ربما يكون هذا السياق مفتاحاً نتبين من خلاله العلاقة ، علاقة الآخر بمن حوله ، ولربما أيضاً تكون كياسة آرتين إشارة هامة من الإشارات التي نتفحصها في هذا المستوى إذ نرى فيها روح التواشج ، والمودة بين المحيط ،

والآخر الارمني حيث تستحيل المسائل إلى نحو أكثر إشراقا وأكثر لحمة.

حين تستدعى حكاية «الاندماج» موقفاً من هذا الآخر الأرمني. فإن ارتين لا يتوانَ عن إغلاق خمارته والامتناع عن بيع الخمر إلى الجنود الانكليز بل يصرَّ على فتح فرع لخمارته في حي الانصاري على إثر الحادثة التي اعتدى فيها جندي انكليزي على بنت مصطفى الصيداوي ، واعتقال محمد الحلبي. لننظر: «أفرج عن الحلبي ، فغادر إلى دكانه وعادت في الليالي التاليات ، الزجاجات الفارغة تتحطم على باب الخمارة وفهم صاحبها أنه المقصود هذه المرة.. فرفض بيع الخمور للأجانب ثم افتتح فرعاً آخر في حي الأنصاري. وأرسل زجاجة عرق إلى الحلبي فردها.. وقال له وهو يربت على كتفيه: - ما أردنا قطع رزقك ، لكننا لم نعد نحتمل. فقال الرجل فهمت عليك. وامتنع بعد ذلك عن بيع الخمر في الحي إلا لأهل الحي»[٣٤]

وكذلك يأخذ الآخر الأرمني الصورة الاندماجية وشكلها عبر ارتسام سردية الإفراج عن فارس ، حيث يتَقَد «آرتين» فرحاً لننظر: «-وتوقف آرتين عن غسل الكؤوس وقال بلغة عربية محطمة: - يا هو فارس (محبوسية) خلاص ؟ وقاطعه الحلبي كأن له ثأراً معه من أمس ، وانتهزه بنفس لغته المحطمة: - محبوسية خلاص ، هات عرق... أجاب آرتين متظاهراً بالكياسة: - على رأس... على رأس..» بس والتفت حواليه ، وإذ وجد الشارع مقفراً من الشرطة أسرع فملأ كأساً وضعها في طربوشه وحملها الى دكان الحلبي التي كان فارس قد وصل إليها»[٣٥]

هكذا يمر الشريط السردي كما ذاكرة متّقدة عند (حنا مينا) حيث تنتشر تفاصيل صورة الآخر الأرمني وتماهيها واندماجها مع الشخصيات الروائية الأخرى وكأني بالروائي يحمل كل شيء ويلقيه دفعة واحدة في مسرد روائي شفيف.

على حين من ذلك فإننا نجد عند (أمين المعلوف) في روايته «صخرة طانيوس»[٣٦] يتشكل الآخر الإندماجي بصورته المختلفة حيث يتمظهر المترجم (هوفسبيان) ليحسم انتظاراً كان يعانيه طانيوس» معيداً إليه الاتزان والطمأنينة مخلصا إياه أيضاً من قلقه على أخبار الجبل والقس الذي كان يتلهف للقياه ، «طانيوس» الذي ما إن رأى عربة ترفع العلم الانكليزي حتى سارع إلى الصراخ بالإنكليزية ، لننظر: «سير... سير ، أحتاج إلى التحدث إليك توقفت العربة ومن بوابتها أطل الشخص الذي كانت تقله وهو يمط شفتيه علامة الحيرة»[٣٧] لكنّ طانيوس يتساءل مسرعاً «هل أنت من الرعايا البريطانيين»[٣٨] ولكم يفاجأ طانيوس حين ترميه كلمات هوفسبيان قائلا: «أسمى هوفسبيان وأنا ترجمان قنصل إنكلترا ، وأنت لا بد أن تكون طانيوس ، وما إن جحظت عينا مخاطبه الشاب حتى أردف قائلا: ثمة من يبحث عنك يا طانيوس وقد أعطى القنصلية أوصافك ، إنه قس.... لسوء الحظ لقد رحل في سفينة الأمس بالذات من ليماسول»[٣٩] مهما تكن المعايير التي آثر «أمين معلوف» على بثها في سياقات سردية طانيوس وعلاقته الطارئة بهوفسبيان كشخصية أرمنية تمثّل الآخر بصورته الاندماجية في هذا المستوى ، فإنها قد استطاعت إيجاد الحلقة المفقودة بين طانيوس ، والقس هذا من جهة: ومن الأخرى كانت وسيطاً لنقل أخبار الجبل والأهل إلى طانيوس المتعطش لسماعها.

أما الملمح الأكثر أهمية فهو ما كان مدوناً في مذكرات القس نفسه. الذي يولى ثقة كبيرة بالمترجم الأرمني ، لننظر: «لذا سلّمت بعد يومين بأن أوكل هذه المهمة الدقيقة إلى رجل على قدر كبير من البراعة هو السيد هوفسبيان ترجمان قنصليتنا الأرمني قبل أن أتابع سفري»[٤٠] من هنا ندرك أن ثقة القس بهوفسبيان لم تكن آتية من فراغ ، وإنما كان اعتقاده دقيقاً ومرهفاً للغاية ، فالمترجم الأرمني له صلات واسعة بالمجتمع ، بحكم عمله من جهة ومن جهة أخرى لتنقله الدائم والمستمر في اتجاهات ، وأمكنة مختلفة ، إذ أن البحث عن طانيوس مهمة تحتاج إلى تنقل وبحث في أمكنة عديدة ، ومهمة العثور على طانيوس أوكلت لهوفسبيان عبر سياق سردي «مذ كراتي» - إن صح التعبير- يوازي عملياً الوقائع الروائية لتلك المهمة الصعبة والتي حددت بإبلاغ طانيوس عن موعد قدوم القس.

برأينا أن الحلقة المفقودة بين القس وطانيوس كان قد منح أبعاد حضورها الروائي «أمين معلوف» إلى سردية المترجم هوفسبيان ضمن السياق الروائي لتشير بدورها هي الأخرى إلى الاعتقاد بأنها التعبير الخفي عن اندماجيّة الآخر الأرمني وتمظهر صورته داخل نسق التاريخ المنظور للرواية. ، لكنه ، لننظر:» في الوقت ذاته ظل يترقب عودة القس ستولتون. وكان لا بد من انتظار مطلع الصيف حتى يتلقى منه رسالة. بواسطة السيد هوفسبيان يؤكد له فيها أنه سيمر إلى قبرص ليراه. ويعد ثلاثة أشهر وصل القس إلى الجزيرة. إلى ليماسول حيث ذهب طانيوس لملاقاته بعد ما كان الترجمان قد أخطره بقدومه»[٤١]

ويثابر هوفسبيان على الظهور لمرات عديدة على الرغم من رتابة إيقاع

ظهوراته ، وتناوب ذلك الظهور بين الحين والأخر ، يبقى لهوفسبيان أهمية بارزة كتعبير صريح عن الآخر الأرمني لكن الإيرلندي الشيطان يسارع إلى تطمين طانيوس بأن صديقهم الترجمان الأرمني هوفسبيان سيعمد إلى التصدي لمهمة غيابه بعد ما تقلع السفينة «فإذا كان لديك أغراض تركتها في فاماغوستا أو أية فاتورة غير مدفوعة قل لي ، فصديقنا هوفسبيان سيرسل من يتكلف الأمر»[٤٢]

يبقى مشهد هوفسبيان تعبيراً ملوناً ونافراً يلفت الى الآخر الأرمني كجزء مشارك في الإيقاع التاريخي وسردية السياق الروائي لصخرة (أمين معلوف) التي بدت فيما بدت عليه ترنيمة حزينة في كنيسة عتيقة تقرع أجراس صلواتها في أذن الغرب وصخب ما وصلت اليه فتوحاته العلمية.

في رواية «الهدس»[٤٣] لابد سيكون الأمر مختلف حيث هدير النهر بعيداً عن ضجيج الغرب عند (أمين معلوف) يضاف الى ذلك حقيقة الموت ، وحرارة الكلمات في رسم صورة الآخر الأرمني الاندماجية وفق نمط بياني تواشجت فيه الأحلام ، والأوهام ، لننظر: «أهلا أبا ليلى. قال آرو بلكنته الأرمنية ، وطربوشه المائل وعينيه الصغيرتين الما كرتين ، فرد باحترام

- أهلاً أبا فارس.

- هات عرقك الأصلي أبا فارس.

- تكرم أبا ليلى»[٤٤]

تلك سـردية الهدس التي تروي حكاية تـوأم من التمازج ، وامتداد لذاكرة ما انفكت تبثها «الهدس» منذ مطلع كلماتها الأولى لتؤكد حميمية المحيط بناسـه ومعالمـه ، والتي أثثتها الرواية ليتمظهر الآخر الأرمنـي بصورته الاندماجية التي

يعلوهـا الانسـجام المتناغم مـع الغربة والتشـرد والبحث عـن الغائبين ممن ابتلعتهـم البـراري وضاعوا في الحمـادات ، لننظر: «جلس أحمـد الفياض على الدكة الحجرية المفروشـة ، ولم يكن معه في الخمارة سـوى أرو - أبا فارس اذا لا تحضر لوكسـاً للمحل. — فكرت ، لكن القنديل أنسب فالشراب ، والضوء القوي لا يجتمعان. قال وهو يبتسـم ويهزّ رأسه الأشـيب ، ويضع المشروب أمام أحمد الفياض بخفة صاحب الكار.

- اليوم خالية أبا فارس.

- اليوم جمعة.

- نسيت صرنا لا نعرف الجمعة من السبت»[٤٥]

هكذا كنشـيش الماء ، بطيئاً يسـتلهم آرو ، وسـاكو ذاكرة أحمـد الفياض ، ويقدمـان صورتهما على هيئة تمـاه كما معزوفة من الأرق والغربة ، لننظر: «عند باب الخمّارة توقف ، ثم دلف إلى الداخل: - مساء الخير.

- أهـلاً سـاكو. عنـدي ابـن العم عنـدي. واتجه مسـلوباً إلى جانـب أحمد الفياض»[٤٦]

قد تكون المباشرة هنا إفصاح جلي لسردية ثابر (ابراهيم الخليل) على بثها كلما أصاب تداخل الأزمنة وتنوع الأمكنة والاحداث ينبعث الصدق في التجلي لترتسم في سردية السياق ثلاثية (أحمد الفياض ، وساكو ، وآرو) ذلك الثالوث المقدس الذي قدم الصورة الأبهى لرحلة الاندماج وشفافية صورة الملامح عبر سرد تعمّد أن يكون واضحاً الى درجة المباشرة والتقريرية.

لاشك أن رحلة ساكو في السهول المنبسطة عند (ابراهيم الخليل) رحلة

نحو وادٍ ذي زرع لكنها ليست كما هي حكاية عصا (الخوري زينوب)[٤٧] في ذلك الوادي السحيق التي أراد لها «عبد السلام العجيلي» أن تكون ثقيلة دامية ، ومرثية رغب من خلالها أن يقصَّ كعادته حكاية لافته لها طعم السرد ، ومذاق التوصيف والحكمة التي عهدناها بأدبه المقروء.

حكايـة (ملايين الخـوري زينوب) ملهاة أراد منها (العجيلـي) أن تكون أفقاً متناظـراً لصـورة الآخر الأرمني. حيـث رأينا فيها ما يعبر عـن جانب هام داخل المسـتوى الذي نحن بصدد بحثه. حيـث نلمس اسـلوبية (العجيلي) في مقام الوصـف التعبيـري ، وقتمـا تتمظهر شـخصية (البـارون كريكور) فـي حكاية الخـوري زينوب ، محددة لمعايير اندماجية جديـدة ، بمعنى أنها تقدم «البارون كريكـور» مصحوباً بذاكرته العتيقة عـن الأجداد ، لننظر:» أنت تعلم كم أحبك وأقـدّرك ثم أنني صديق أهلك ، ورفيق لأعمامك منـذ القديم. فلماذا تقصّر عن مسـاعدتي»[٤٨] حيث نجد أن العجيلي لا يتوقف عن مساعدتنا في قصته الثانية «الجدب والطوفان»[٤٩] عبر دفق جميل يتسـامى فيـه الآخر الأرمني ليعبر عن صورة اندماجيته ، ولكن بشـكل مغاير تتساوق الاحداث والمواقف فيه لتفصح عن مشـهد الآخر الأرمني متناغماً مع ما تخلقه الطبيعة من تبدلات مناخية مثل القحط جراء غياب الأمطار وشحها حيث تخيم المأساة على الإنسان والحيوان.

تظهر شـخصية (المعلم كرنيك) صاحب الجـرار الذي كان يتّجه نحو مدينة حلب بعد أن فقد بوارق الأمل في فلاحة أرض من تلك السـهول التي تمتد إلى ما لا نهاية. محكومة بسـماء صافية تشـرق الشـمس فيها وتنثـر وهجها في كل مـكان ، وهو في الطريـق إلى حلب يلتقـي (المعلم كرنيك) وصاحـب الأغنام

الستة التي كانت على وشك النفوق لقلة وانعدام العشب في المراعي الواسعة ، حيـث يطلب صاحب الأغنام البدوي من (المعلم كرنيك) أن يدهس له أغنامه: وقـد بدت عليه آثـار الحزن العميق ، والحقد الذي ظهـر من خلال عصبيّته في طلبه المجنون ، هذا ، لننظر:» وإذا عفســت لك هذه النعجات ، ألا تدعو علي ؟ ألا تطالبني بشيء ؟ قال البدوي بحرارة: - أبداً والله. وإنما أريد أن يبرد قلبي بأن أراها تموت ، لا من الجوع والعطش ولا من يدي أنا ...موته مستعجلة تحت ثقل الحديد.»[٥٠]

تبقى حرارة المشهد في مأساويته وكذلك من خلال مثابرة (العجيلي) في العزف على وتر كهذا دافعاً (المعلم كرنيك) عبر السياق للطلب من البدوي أن يجمع النعجات الواحدة بجانب الاخرى. ويبتعد عنها مخافة أن يصدمه المشهد. لننظر: «ابتعد الرجل بضع خطوات ، متراجعاً بينما عيناه لا تفارقان دوابه. فعاد المعلم كرنيك يصيح به: - هذا لا يكفي. قف عند شجرة الشوك التي تراها هناك. كما قلت لك أدر وجهك... لا تتطلع إلينا. عندئذ قال المعلم كرنيك لمساعده: - مصلح عندك تنكة لا يزال نصفها مملوءاً ماء.. أنزل بها ، وضعها على الأرض ثم الحقني أخاف على الرجل أن ينفجر من العطش والقهر. ففعل ذلك مصلح. وحين عاد فأخذ مكانه من جناح الجرار أعطى (كرنيك همبرسوميان) كل السرعة للمحرك ، إلا أنه بدلا من أن يسير بدواليب الكاوتشوك المخيفة ، على الاجساد الضاوية لتلك النعجات ، مرَ إلى جانبهن مسرعاً في اتجاهه إلى الطريق العام»[٥١]

بتقديرنا أن المشهد الذي سقناه هنا يحمل في طيات مضامينه معايير مباشرة وغير مباشرة حيث نجد في مضمونه المباشر: سردية لجزء من سياق حكاية القحط التي تصيب البوادي نتيجة لشح المطر والتي تعامل الآخر الأرمني معها بصورة متماهية ولصيقة بتحولات الطبيعة وما يصيبها.

أمـا النقطـة غير المباشـرة: فهي الانطباع الإنسـاني الـذي تتركه من خلال تعامـل المعلم «كرنيك» مع البدوي بـذكاء دفع في البدوي بارقه أمل بعد يأسٍ اجتاحـه فأراد للنعجات أن تنفق دون أن تكون له يد بهذا النفوق ، وقد تتبدت تلـك الصورة على لسـان مصلح الذي راح يقول: «ولو أننـا قتلنا النعجات لقتل نفسه. عملنا طيباً أننا تركنا تنكة الماء»[٥٢]

لكن المسألة تأخذ بعداً آخر عند (الياس فركوح) في قصته «آفو»[٥٣] لا نجد المضامين التي ذهبت إلى تبينها قصة العجيلي (الجدب والطوفان) بل تكتشف آفاقاً أخرى لمسائل نفسية ووجدانية عميقة نستكشف من خلالها صورة الآخر الأرمني وتعدد الإشارات الاندماجيّة في سرديته. حيث تتمظهر شخصية (أواديس) والذي على الرغم من كل ما ينتابه من قلق وهواجس ترتهن إلى ذاكرة طفولته الدامية ، حيث بشاعة الحرب التي أفقدته النطق والسمع ، لكنه بقي «يدب بين الناس يتفاعل معهم ويتلقّى تعليقاتهم السمجة... الباهته. ولا ينطق. ولكنه ، في صمته إن أخذتَ نفسك بالصبر والذكاء ، يكشف عن اللغة التي تريد ولا تملك! ودون أن يُمس... أرتجف «[٥٤] في الوقت الذي نجد فيه عبق سردية الحكاية ، يوحى لنا بمكنونات (أواديس) الساكت والهادئ كما تشير إليه الأشياء والأنساق ، لننظر: «ينقل طلبات الشاي على صينية لماعة.. يسمع تحرشات الزبائن.. ويمرق بين الطاولات»[٥٥]

لكن صمت (آفو) كان جواز سفره للتعبير عما يريد. فسياق الآخر الأرمني ، واندماجيته التي تنطوي على إشارات كثيرة ، لابد ستكون احداهما أن يستمر (آفو وآواديس) مهما كانت مشيئة القدر قاتلة.

كذلك هي الذاكرة القاتلة في مسافات انتظارها ضمن قصة «ذلك الصديق»[٥٦] إذ تتوهج الذاكرة وترتهن إلى الماضي الذي يغلف السياق القصصي بسردية تعتمد الذاكرة مما يبعث الرتابة في إيقاع القص ويغرقه في الاحداث البارة والخالية من التوهج الذي يدفع الشخصية الى حالة من النماء والحيوية. على الرغم من ابتعادها عن التوليف الفني وبناء شخصية تنهض بالحكاية كما هي شخصية «سركيس» الشخصية الأكثر مباشرة ، وتقريرية إلا أنها منحت «للأرمني رائحة مميزة وأنتم أحرار في أن تصدقوا أو لا تصدقوا ذلك»[٥٧] حيث تأتي ضمنٍ إطار هذا المستوى الاندماجي ، متساوقة مع جانبه الاجتماعي ، عبر توصيف سهرة لثلة من الأصدقاء جمعهم الكأس من أجل ثلاث مناسبات دفعة واحدة. لننظر:» عودة خضر ورأس السنة ، وأول خميس من الشهر الذي هو موعد متجدد مع أم كلثوم»[٥٨]

قد يكون ذلك المشهد تمهيداً أقدم عليه (ذياب) للوصول إلى سركيس الذي أصبح في نهاية المشهد منقذاً لهم من مأزق تعرضوا له لحظة دخول (العم) إلى المكان الذي كانوا يجلسون فيه ، لننظر:» وانتصبت قامة عمي! مازلتم سهرانين... ثم أخذ يشم الهواء ، يجول بعينيه في الغرفة.. تبادلنا نظرات قلقه.. قال: ثمة رائحة حلوة... رائحة غريبة في الغرفة.. أسقط من يدنا ... لكن أمكرنا يسرع ليقول: أرأيتم ... وأنتم لا تصدقوني حين قلت لكم. فعلاً يا عمي يا أبا خضر

إنها رائحة غريبة... رائحة أرمني... ها هو سر كيس بجانبي ، وهذه رائحتك يا سر كيس... لم يدم ذهولنا أكثر من أكثر من ثانية انفجر بعدها سركيس بضحك صاخب وهو يضرب فخذه بيده ثم لحقت به أنا وسرت العدوى إلى الجميع»[٥٩]

على الرغم من رتابة السياق ، لكنه والحقيقة تقال لا يخلو من حرارة الانسجام ، وبالتالي فهو تعبير واضح عن اندماجية الآخر الأرمني تمظهر صورته ضمن هذا الأفق السردي الذي لا يخلو من التقريرية الصرفة. لكنه كما نرى رسم الملامح الأصيلة لما تعرضت له قصة «ذلك الصديق» وما ألمحت له وكرسته نحو تأثيث معايير الاندماج ، والتماهي لصورة الأرمني وما أصابه من تغيير لامس حكاية الأسماء الأرمنية التي تعتبر هوية تخص الأرمن بوقعها ومسمياتها الى درجة تم استبدال الأسماء الأرمنية بأسماء عربية ، لننظر:» قلت له: أنت فرج وابنك بشار فكيف تكون أسماء أبناء أختك أرمنية ؟ ضحك بطرب وقال: أبوهم اسمه حسني.. نحن أرمن لكن أسماءنا كما ترى عربية.. كان في الصف عندي أغوب وشقيقه اسمه عزيز... شكري وشقيقه ، واهان ... أوصنة وأخوها سليم»[٦٠] وهذا ما جعل ثمن التعايش والانسجام والاندماج مكلفاً وباهظاً لكنه يبقى هيناً ويجلب السعادة والأمان ومواجهة رغبة أعداء الشعب الأرمني بسحق ومسحه عن وجه الكرة الأرضية باستخدام الإبادة الجماعية وجعله يعيش حالة الانقراض التدريجي.

كذلك هو الحال في وقائع قصة وحكاية حرائق صغيرة عند (حسين ورور)[٦١] الذي رغب أن يكون سياق حكايته سياقاً تسجيلياً يحتمل التوثيق في الوقت الذي نجد الكاتب فيه يؤثر الالماح الى» أن أرمنياً اسمه بطرس سكن بيت

قفطان عزام في (الدويرة) وتكنّى بلقب عزام... ساهم بحل أعقد نزاع في جبل العرب بين عائلتي (الشوفي والشومري) ذهب ضحيته العديد من قتلى الثأر ، واستطاع بطرس عزام أن يجد مخرجاً لهذا النزاع ، وعقدت راية الصلح بوحي من هذا الرجل»[٦٢] ويتابع (حسين ورور) ليدفع مشهد الآخر الأرمني واندماجيته وتساوقه مع أحداث وصراعات المكان الذي يحيا فيه ، لننظر: «أزور معلمي ، فيسألني عن صديقه(كارابيت)المحبوب جداً في السويداء من كل معارفه. ... يسألني عن (خاتشيك) الذي أغلقت الخمرة طريقه إلى الحياة»[٦٣]

لكن عند (عبد الرحمن سيدو) تتعدّد الجوانب الإنسانية فى قصته (آرتين)[٦٤] إذ تسافر الذاكرة نحو آرتين سائق السيارة الخضراء ذاكرة الطفولة ، وبراءة الكلمات في سياق حكائي أراده (عبد الرحمن سيدو) أن يهجس دون رقيب ، متناظراً مع مشاهد الطفولة النابضة مسهباً في تطويعها ، وجعلها علامة فرقة تدل على نفسها لتقدم (أرتين) الذي ما انفك يندمج ويتماهى إلى درجة الانصهار في محيط فتح ذراعيه بمودة. لننظر:» فيريم شيء من الحزن...وكأن بتأخر قدومك ، قدوم العروس يضيع الأمل الوحيد أمل اللحاق بالمدرسة لأطفال القرى المتعبين»[٦٥]

والحقيقة أن هذا النبض الحار قد ساهم في إقامة ملامح السياق الإنساني لصورة الأرمني كما انه رسم الكثير من الوقائع والأحداث. لننظر:» وكنا لا نركب إلا معك.. فما هو السر في هذا ... ما السر...؟!»[٦٦] إنه سر الحنين إلى طفولة الآخر الأرمني» وإنسانيته في ممارسة هذا الطقس الجليل حنوّاً على ذلك الماضي العتيق لطفولة آرتين ، في الوقت الذي نجد فيه أن السياق يؤكد ذلك. لننظر: «كانت جيوبنا الصغيرة لا تضم في جوانيها إلا فرنكات قليلة جمعتها

الأمهـات الطيبات من بيع البيض الى البائعيـن المتجولين.. ولا تركب الا معك فالسـائقون على هذا الطريق جشـعون»[٦٧] كما أننا نجد أن النسـق السـردي للتداعي لا يتوقف ، وإنما يتمهل كي يشير إلى صميمية البعد الإنساني لشخصية آرتين. لننظر أيضاً:» قسـم منا كان يدفع فرنـكاً واحداً المتبقي منا كان يدور ثم يغيـب دون ضجيج.. حينها كنـت تضع يديك في خاصرتـك وتقهقه ثم تصيح (حبيباتـي يا أولاد الحرام)»[٦٨] وهذا يجعلنا ندرك أنه لا توقف لشـريط الوقائع والأحـداث عن مداهمـة الذاكرة ، قد تتعب الذاكرة وقد تغيـب فيها الكثير من الأحـداث المؤلمة لكنها أبدا لن تموت ، باقية بحلوهـا ومرّها في الغربة ، وبين الأحبة والأعداء أيضاً ، شريط يتجدّد باستمرار.

**الهوامش:**

١- نورهان: الاسم المكتسب. / صوفيا: الاسم الحقيقي.

٢- قطان: الاسم المكتسب. /آرتين: الاسم الحقيقي.

٣- في سبيل الحرية- رواية - ص /٤٣٧/

٤- المصدر السابق ء الصفحة ٤٣٧/ ٤٤٩/

٥- المصدر السابق - ص -/٥٣٨/

٦- المصدر السابق ص - /٥٣٨/

٧- موجز تاريخ الباشا الصغير - ص /١٦/

٨- المصدر السابق ص- /٢٢/

٩-المصدر السابق ص /٤٣/

١٠- المصدر السابق - ص /٤٣/

١١ - المصدر السابق- ص/٨٤/

١٢- المصدر السابق - ص / ٤٢/

١٣- أوراق الليل والياسمين ص /١٦٩/

١٤- المصدر السابق ص /١٧٠/

١٥- المصدر السابق ص /١٧١/

١٦- المصدر السابق ص /١٧١/

١٧- المصدر السابق ص /١٧٢- ١٧٣/

١٨- رواية النخلة والجيران - غائب طعمة فرمان

١٩- المصدر السابق ص / ٦٧/

٢٠- مدن الملح (التيه)
٢١- المصدر السابق - ص /٤٣٥/
٢٢- المصدر السابق ص /٤٣٧ - ٤٣٨/
٢٣- المصدر السابق ص /٤٥٠/
٢٤- مدارات الشرق (بنات نعش) نبيل سليمان
٢٥- المصدر السابق ص /١١٨/
٢٦- إشارة إلى الشركس
٢٧- مدارات الشرق - بنات نعش - ص /٤٨١/
٢٨- مدارات الشرق (التيجان)
٢٩- مدارات الشرق «(التيجان) ص /٥٣/
٣٠- مدارات الشرق (الشقائق- الجزء الرابع)
٣١- المصدر السابق ص /٣٨٠- ٣٨١/
٣٢- المصابيح الزرق -- رواية حنا مينا
٣٣- المصدر السابق ص /١٦٤/
٣٤- المصدر السابق /١٧١/
٣٥- المصابيح الزرق ص /١٨٥/
٣٦- صخرة طانيوس - رواية أمين معلوف
٣٧- المصدر السابق ص /٢٣٥/
٣٨- المصدر السابق ص /٢٣٦/
٣٩- المصدر السابق ص /٢٣٦/

٤٠ المصدر السابق -- ص /٢٣٨/

٤١- المصدر السابق ص /٢٦٣/

٤٢ -المصدر السابق - ص /٢٦٧/

٤٣- رواية «الهدس» ابراهيم الخليل

٤٤- الصدر السابق ص /٥٨/

٤٥- المصدر السابق - ص /٥٨- ٥٩/

٤٦- المصدر السابق ص /٦٢/

٤٧- في كل واد عصا - مجموعة حكايات –عبد السلام العجيلي «الخوري زينوب» ص /١١١/

٤٨- المصدر السابق ص / ١١١/

٤٩- حكاية مجانين – العجيلي- قصة الجدب والطوفان ص /٢١/

٥٠- المصدر السابق ص /٢٨/

٥١- المصدر السابق ص /٢٩/

٥٢- المصدر السابق ص /٢٩/

٥٣- قصة قصيرة (آفو) الياس فركوح - مجلة لوتس العدد / ٦٨/١٩٨٩!

٥٤- ٥٥- المصدر السابق ص /٣٩/

٥٦- مجموعة رحيل اللقالق «ذلك الصديق» قصة دياب عيد

٥٧- المصدر السابق ص /٢٠/

٥٨- المصدر السابق ص /٢٠/

٥٩- المصدر السابق - ص /٢١/

٦٠- المصدر السابق ص /٢٥/
٦١- (قصة حرائق صغيرة) حسين ورور -ص/١٣٥/
٦٢- المصدر السابق ص /١٤٢/
٦٣- المصدر السابق ص /١٤٢/
٦٤- المصدر السابق ص /٣٩/
٦٥- المصدر السابق ص /٤١/
٦٦- المصدر السابق ص /٤١/
٦٧- المصدر السابق ص / ٤١/
٦٨- المصدر السابق ص /٤٣/

**٣- المستوى المهني:**

١ - مدن الملح (التيه) عبد الرحمن منيف - رواية.

٢- مدارات الشرق (التيجان) نبيل سليمان - رواية.

٣- المستنقع- حنا مينا- رواية.

٤- الهدس - ابراهيم الخليل - رواية.

٥- سال الدم- عبد السلام العجيلي --قصة قصيرة.

٦- رحيل اللقالق - قصص قصيرة.

٧- أوراق الليل والياسمين ا فيصل خرتش ـــ رواية.

آثرنا أن نتلمس الأبعاد المهنية لصورة الآخر الأرمني، بغية تفحص مكوناتها، وكذلك ملكاتها من جوانب مختلفة آخذين بالاعتبار سياق سردية غربته ومناظيرها الاجتماعية، كما أننا سنعتد بالنظر إليها كبعد عملي يحدد الإطار التاريخي لهذه المسألة، ومن ثم استخلاص صور، ومشاهد متعدّدة، ومتنوعة، تَوضْعت في كثير من النصوص بحيث تأتي مسارات هذا السياق في إطارها التاريخي حاملة لتراث مهنيّ من جهة، وإرث متميز من جهة أخرى وتعد في سياقها التاريخي رصداً لوقائع وجدت حضورها في الادب العربي.

فالأرمن عبر العصور، ومن خلال متوالياتهم التاريخية، صُنّاع مهرة في مجالات متعددة ومختلفة لكن ما جرى من احتلالات لبلادهم، وكذلك رحلة التشرد التي تعرضوا لها وتبعثرهم في بقاع الأرض، دفعت الكثير منهم إلى امتهان المهن الصناعية أكثر من غيرها، وهذا يعود بتقديرنا إلى حاجة الأوطان التي استقروا فيها للمهن والصناعات.

لكن السؤال الأهم هنا عن كيفية تمظهر السردية المهنية لصورة الأرمني في أدبنا العربي ، وما هي الرؤية الموضوعية لهذا الجانب المتميز في مكونات الآخر الأرمني وحضوره ضمن رؤية وتعدّد النصوص لهذا الجانب والتي في نهاية المطاف كانت تصبُّ في ملمح فرض نفسه بقوة ، واسهاب أحدثا توضّعات متباينة في حيز الأدب ، وسياقاته السردية كما تؤكد الوثائق التاريخية التي سبقتها إلى هذا المضمار.

تبقى رواية مدن الملح (التيه) متميزة ونافرة كما أنها من الاعمال السباقة في مختلف أجناس أدبنا العربي التي استلهمت صورة الآخر الأرمني بأشكالها المختلفة ، ومستوياتها المتعددة ، في وهي العمل السردي الأكثر نضجاً في استلهام صورة الآخر الأرمني وتأثيث شخصيته بما ينسم ، وشروط بناء وتنامي الشخصيات الروائية الأخرى.

لا شك أن شخصية «اكوب» كانت أنموذجاً شاملاً لصورة الآخر الأرمني ، وتعبيراً صرفاً كذلك عن مفهومية الأقوامية وفق معيار الأدب من جهة ، ومن جهةٍ أخرى بحثاً متأنياً يطال كل شيء. فشخصية «آكوب» كانت (التقمص) الأبرع في تفاعل ، ومحايثة الروائي (عبد الرحمن منيف) في تخليق شخصية (آكوب) اللافت والشامل داخل سرود الرواية بكل ما تعنيه هذه الكلمات. حيث وجدناه في مسروده خلاقاً للشخوص ومطلقاً لحريتهم في الأمكنة والأزمنة التي تتساوق وملكات حضورهم.

لكن صورة «آكوب» في المستوى المهني عند (عبد الرحمن منيف) تتمحور حول مجموعة من الوقائع ، إذ تلد الواقعة أخواتها من الوقائع التي تتداخل في

محتوى ومضامين الشخصية وتركيبها وكذلك تشتغل على جعل آكوب مفصل أساسي ومرجعية مهنية لمحيطه مرجع (ميكانيكي) لكل مشكلة من هذا النوع ، وكذلك هو سائق بارع وخبير يعرف كيف توضع الأحمال على ظهر السيارة وكيف تكون متوازنة ، لننظر:» وأكوب الذي كان يدور حول السيارة ويتفقد أجزاءها بعناية ، وصمت لابد أن تخرجه عن طوره تلك الفوضى ، والأخطاء التي يرتكبها عبود والركاب ، فإذا استجاب الجميع لا يطلبه بوضع الأحمال الثقيلة في أمكنة يحددها ، بشكل يضمن توازن السيارة ، وإمكانية تفريغها في حالة التغريز ، فعندئذ يواصل إعطاء تعليماته باختصار شديد ويشارك مشاركة فعالة في وضع الأشياء في أماكنها أما إذا لم يستجب للتعليمات التي يصدرها أو انشغل عبود بالقطع المعدنية التي وزعها على الركاب. يجمعها مرة أخرى ، تاركاً هؤلاء يفعلون ما يشاؤون ، فلا بد أن يتصرف آكوب بطريقة أخرى يقول لعبود وقد اشتعل غضباً: - اتعبوا.. اتعبوا حبيبي ، لكن الحمل كله لازم ينزل ، ويستدير أكوب ذاهباً إلى المقهى»[١]

أما كيف يكون مخلّصاً للبعض ممن يتعرضون لمآزق الأعطال الميكانيكية ، فكانوا يدهشون ببراعة آكوب لدرجة أنهم كانوا يطلقون عليه لقب (مدبرها). فعندما تعطلت (المدحلة) عند الكيلو مائة وستين استدعى أكوب لإصلاحها بعد أن «فشل المهندس الأمريكي في إصلاحها وقال إنها تحتاج إلى قطعة غيار ، وما لم تتأمن هذه القطعة لا يمكن أن تتحرك من أرضها. ظل اكوب يحاول ، ويعالج إلى أن أصلحها»[٢] والشواهد كثيرة بل ربما تكون في مجملها علامة فارقة تميز «أكوب» في حران بأكملها ، وهي كذلك مصدر شهرته ومعرفة

الأخرين واحتكاكهم به. كان يساعد الجميع وتحت أي ظرف. لننظر:» كذلك ماتور ماء الطريق أصلحه بعد أن رفع الجميع أيديهم ، وأعلنوا عجزهم ونفس الكلام يقال عن التراكتور»[٣]

إن السياق المهني وشواهده في اطار السرود الروائية قد حقق المزيد من الاضفاء اللافت على شخصية (اكوب) التي احتلت مداراً هاماً في الحدث الروائي كما أنها جعلت لرواية (التيه) من خلال مسرودات آكوب جاذبية خاصة تغمز بالحكايا ، والأحاديث وذلك ما كانته أيضاً صورة الآخر الأرمني في رواية «التيجان» للروائي (نبيل سليمان) وما تضمنه حضور مستواها المهني الذي كان تمظهراً لمجموعة من الشخصيات المهنية ، منها العابر ، ومنها المستوقف لكنها في النهاية ترسم الشريط المهني لذلك الآخر الأرمني وتثابر على تقديم صورة ناصعة مهما تعدّدت فيها المهن وتنوعت وقائع وصف التعبير عنها.

حين تظهر شخصية «ستود يباكر» عبر الحوار الذي دار بين (حسين ، وهزاع) سرعان ما تتلاشى وتغيب الفوارق. لننظر: «أنا اشتغل عليها. أعاون السائق ستود يباكر. ألفين كيلو متر وفوقها عشرة ركاب خفيفين مثلك»[٤] كذلك هي شخصية (سيركو) الميكانيكي الذي يقطع الطريق من حلب إلى بلد الشيخ راغب من أجل تركيب وإصلاح مضخات الماء والمكيفات في القصر ، لكن سيركو لم يكن لوحده حين وصل الى قصر الشيخ بل كانت ترافقه ورشة كاملة من الأرمن. لننظر: «راح ينتقل على مجرى النهر المعلم سيركو الذي جاء من حلب ليركب المضخات»[٥]

كذلك هو الحال مع المستر «نيرن» الذي جاء إلى قصر الشيخ راغب

وبصحبته مجموعة من الأرمن يفعلون بالقصر ما يحلو للشيخ. لننظر: «حرص راغب على ألا يعود متأخراً من حيث تقوده السيارة كل صباح على مجرى النهر ، أو إلى الشرق منه ، كي يتفرّج على ما فعل الذين يرافقون المستر «نيرن» في القصر ، وكانوا جميعاً من الأرمن»[٦]. حيث نجد أن مجموعة تلك الشخصيات كانت سياقاً ثانوياً في رواية (مدار التيجان) خضعت للوصف العابر من جهة ، ومن الجهة الأخرى ثابرت على تغذية الشخصيات المحورية في الفصول الروائية التي توضعت فيها بالعديد من الوقائع التي منحت لتلك الشخصيات شيئاً من الألق وفق الجماليات المرسومة لها.

لكـن في إطار اسـتعراض هـذا الشـريط المهني ، وتفحص مسـتواه ضمن مفهومـة الآخر الأرمني وجدنا أن شـخصية (سـركيس) تشـكل نسـقاً جديداً ، ومختلفا حاول الروائي (نبيل سيلمان) ان يمهد له ويدفع بحضوره الآسر داخل سـرود رواية (التيجان) أولا ، ومن ثم في سردية (الشقائق) ثانياً ، وهذا بتقديرنا أعطى للمستوى المهني عند «الآخر الأرمني» بعداً جديداً ظل ملازماً له في رحلة المدارات ، ومكاشـفاتها الأقوامية. حيث المعلم سـركيس مصلّح «الراديوهات» يدعـو وليف ويطلب منه تعلّـم هذه المهنة. لننظر:» ارتبـك حين دعاه المعلم سركيس إلى أن يتردّد عليه علّه يتعلم صنعة جديدة ، مازالت نادرة في المدينة»[٧] وهذا ما يجعلنا ندرك أن هذا المشـهد جاء معبراً عن مسـألتين: المسألة الأولى أنه حقق شـرط البعد المهني عند الآخر الأرمني ، والمسـألة الثانية: هي تقديمه بصيغة إنسانية تشاركية تحقق أيضاً الفائدة للمحيط الذي يحيا بين ظهرانيه.

عند (حنا مينا) وجدنا الامر مختلف في معاييره وحضور أبعاده عما هي عليه في رواية (مدارات الشرق) حيث تأخذ صورة المستوى المهني للآخر الأرمني في رواية (المستنقع) شكلاً مغايراً. إذ يتجلى السياق السردي ليصف التجمعات المهنية للأرمن لننظر:» وكان كيدون للأرمن يقوم قريبا من المزرعة على مدخل اسكندرونة ، مؤلف من أكواخ خشبية وفيه بعض الحوانيت.»[٨] ويستمر السرد ، لننظر أيضاً:» وإلى هناك كان الوالد يذهب في الليالي فيشرب ويعود ثملاً.»[٩] وكذلك «كان الوالد قد أخذني قبل يوم إلى حلاق في كيدون الأرمن»[١٠] وحين «ذهبت الأم إلى (كيدون) الأرمن واشترت ذروراً من حبر الكوبيا أذابته في فنجان القهوة ووضعت لوحاً من خشب فوق وسادة سميكة وتربعت أنا أمام هذه الطاولة الغريبة وشرعت أكتب.»[١١]

حقيقة الأمر أن (حنا مينا) أراد أن يقدم شريط ذاكرة طفولة بطله التي امتدت وأسهبت في تفاصيلها من خلال شخصية سردية استطاعت استثمار حالة التذكر تلك. في الوقت الذي نجد أن المسألة التي تحدد رؤيتنا في هذه النقطة هي انعكاس تأثيث الشخصية وتقصي أبعادها عبر شريطها السردي ، ومتتاليات التداعي فيها ، بغية تلمس معادلة جديدة في إطار تفحص المستوى المهني. لقد تبين بأن الآخر الأرمني قد أحدث نقلة متطورة في مشهده المهني ، فلم يعد هناك تناثر لصورة المستوى المهني بل أخذت شكلاً مكتملاً يحقق الكثير من احتياجات المحيط الذي يعيش فيه كما أنه لا يتوانى عن تفعيل أبعاده المختلفة.

في رواية (المستنقع) ثمة إحساس طفولي أشاعه أسلوب السرد الذي ما

انفك يصل فواصل الشـريط المهنـي ، الواحدة بالأخرى ، كـي تكون الإطلالة على (كيدون الأرمن) مشـهداً شـاملاً ، ونافراً في حضوره أيضاً. في الوقت الذي نجـد فيه حكايـة الآخر الأرمني وصورتـه المهنية لا تقف عند حـد كما في رواية «أوراق الليل والياسـمين»[١٢] حيث يتابع المسـتوى المهنـي بصورته الأرمنية تقصيـه وبحثـه ، إذ يتبدى في السـياق ، أن «مكرديج» قد لجـأ أخيراً إلى مهنة التصوير بعـد أن كان (معلم بناء) في ماضيه العتيق. لننظر: «وفي اليوم التالي وضع البارون مكرديج طاقية على رأسـه وحمل آلـة التصوير على ظهره واتطلق مبكـراً إلـى دار الحكومة ، ليقـف بجانب الباب وليدق حبـلاً صغيراً يضع فوقه قطعة قماش سـوداء ويبدأ عمله كمصور»[١٣] وهذه أيضاً من المهن النافرة التي بـرع فيها الآخر الأرمني وكـرس حضورها في صورته لننظـر:» حيث نبغ في هذا المجال المصور العالمي (يوسـف كارش) وهو من أصل أرمني ليكون من أعظم المصورين الفوتوغرافيين في العالم.»[١٤]

أما ما نهجته قصة «صورة بيرم كورديان»[١٥] فهو النقل (الفوتوغرافي) حيث تبدت صورة الآخر الأرمني «بيرم» بإيقاعها التسجيلي لننظر:» ماذا قلت ، بيرم ...!! أتقصد بيرم كورديان ، أعرق مصوري صحافتنا وأكثرهم إبداعاً.. ؟»[١٦] أما (فواز مزيك) في قصته «حرائق صغيرة»[١٧] تبدو صورة الآخر الأرمني الذي يمتهن الخياطة «شهبندريان» حيث يصرُّ الولد في القصة على أن يترك منزل والده أو يعمل عند صديقه الخياط شهبندريان. لننظر:» اللحظة التي تشبثت فيها بموقفي الذي أبديته صراخاً: إمَا أن أتعلم الخياطة عند صديقك شهبندريان ، أو سأغادر المنزل.. ولو إلى الجحيم.»[١٨] ذلك أن إصرار الولد على العمل لدى

الأرمني شهبندريان مردّه التجربة الصغيرة التي قضاها الولد في محل الخياطة عنده وما لاقاه من مودة وحرص ، وكذلك لإعجابه بوصايا شهبندريان التي تخصّ مهنة الخياطة وتوخي الدقة في تعلمها.

لكن عند (أبراهيم الخليل) يبدو الأمر مختلفاً في روايته (الهدس)[١٩] حيث ارتبط المستوى المهني عند الآخر الأرمني متوازياً وسياق الفترة التاريخية التي تتحدث عنها الرواية. إذ بدت شخصية (ساكو) شخصية مهنية ذات طابع بدائي. لننظر: «فرد ساكو صرّته على الأرض ، ثم رفع رأسه الأشيب ، راقب من حوله بعينين اعتادتا حتى أدق التفاصيل في المكان ، من هبة زوابع العجاج الصغيرة إلى المعارك بين الناس والكلاب ، زعق في فراغ الشارع الممتد: - مبيّض مواعين. مصلح بوابير »[٢٠] كذلك هي شخصية «دانيل الحلاق» والذي كان متعدد المهن في حقيقة الأمر ، وكذلك المواهب (إن صح التعبير). لننظر: «وكان دانيل الأرمني في دكانه الصغيرة مع بعض زبائنه. وزبائنه على ثلاثة أنواع نوع يأتي للحلاقة ، وحلاقته معروفة على الطريقة العسكرية الإنكليزية ، وقد سماها الأهالي «حوافة دانيل» وسبب ذلك أن دانيل في الأصل حلاق للمعسكر في حال غياب الخلاق الأصلي ، ونوع يأتي لتعلم العزف على العود فدانيل عواد الشرق في نظر نفس أما النوع الأخير والغريب من زبائنه ، فهم الذين يرسلهم الطبيب إليه من مرضى السكر وفي أيديهم فناجين مملوءة بالبول فلعدم وجود مخبر للتحليل ، كان يقوم بوظيفة مخبر تحاليلٍ بشري ، يتناول الفنجان المليء بالبول ويمد لسانه الغليظ في السائل ، ثم يتلّظ ويتمطق ويصفن قليلا ويقرّر: - ما في يرفع حاجبيه ويتلمس بطنه الكرشاء أو يهز رأسه الكبيرة ، ويقول: - في ،

في»[٢١] لابد أن الشريط المهني الذي قدمت صورته رواية «الهدس» وفق أبعاده المختلفة في سياق سردية الآخر الأر مني جعل من حكاية «دانيل الغرائبية «عبر توصيفها المتعدد حكاية لافتة ، إذ منحها ذلك التعدد القيمة الجمالية ، والفنية جاعلاً منها شخصية تتجاوز في تمظهرها ومفاعيلها سياقها المهني كما أنها تُعد من الشخصيات المهمة التي توضعت في النصوص الادبية المختلفة. في الوقت الذي نجد فيه أن الو قائع ، والاحداث عند (عبد السلام العجيلي) في قصته (سال الدم)[٢٢] تأخذ مداها الآخر لتتجلى من خلالها شخصية (ستراك) ذلك الميكانيكي الخائب ، حيث لا مناص من تمظهر المستوى المهني لصورة الأرمني في عوالم عبد السلام العجيلي.

حقيقة الأمر أن الحدث في القصة مرتبط ارتباطاً مباشراً ، ومحورياً بمسألة ضرورة جريان الدم) بعد كل فعل يقوم به الإنسان المقتدر ، ونصيب (ستراك) من هذ الحكم أن قدّر له أن يكون ميكانيكياً من الدرجة الثالثة ، لننظر: «صحيح أنه بين مُركّبِي أمثال هذه الآلة معدود في الطبقة الثالثة وأن الحاج صالح قد انتقاه كعادته في الشُّح رغبة في التوفير»[٢٣] حيث لعب بخل الحاج صالح دوراً في إعطائه هذا الترتيب. لكن المفارقة الهامة في قصة (العجيلي) أنه فعل دور (ستراك) عبر الالماح إلى أنه ميكانيكي من الدرجة الثالثة. ليس لأنه هكذا وحسب وإنما كي يأتي في سياق السرد منسجماً مع أن ثمة خطأ كان قد ارتكبه (ستراك) وكان خفياً عن الجميع لذا لم تعمل الآلة الضخمة بالشكل الصحيح ، وظل ذلك الخطأ ماثلاً يقف بينها وبين العمل. لذا جاء وهم (جريان الدم) حقيقة لابد من فعلها.

لكن (ستراك) لم يتوانٌ أبداً، لننظر: «في وضع لوالب الأساس للمحرك في مكانها من القاعدة الاسمنتية. ولا في تثبيت المضخة على الجرف في أساس مكين كما أنه - من جهة ثانية- أحكم ربط الأنابيب ومقاسها /١٢ انش/، بالمضخة وغمس شَراقها في ماء الفرات على عمق كاف «[٢٤] لكن لننظر أيضاً: «مع كل ما صنعه، يرى أن المضخة لا تكاد تصب بضع دفقات من الماء في الساقية الجديدة حتى يحشرج الحرك وتبطئ دقاته ثم يقف.»[٢٥]

هكذا أريد لستراك أن يكون هذه المرة ميكانيكيا خائبا، لننظر: «وبقي ستراك المعلم الأرمني الذي جاء به الحاج صالح من المدينة ليركب آلته العجيبة حائراً في السبب الذي يحول بينها وبين العمل المنتظم»[٢٦] لكن توليفة (العجيلي) السردية تحل اللغز على الأقل بالنسبة لستراك الذي يقف دهشاً. حين أراد أن، لننظر: «يحاول محاولة أخيرة في إدارة المحرك. وقد فعل، فدارت آلته كعهده بها في بدء العمل، وانصرف وهو يطل على أجزائها وينحني متفقِّداً عله يقف على السبب الذي يحول دون استمرار المحرك في الدوران. ولم يكن منتبهاً إلى أن ابن الحاج صالح ذلك الصبي المدلل الذي ما جاوز الثانية عشرة قد تسلل إلى وراء المحرك بثيابه الفضفاضة يتأمل دواليبه الدائرة بسرعة هائلة. وفجأة سمع المعلم الأرمني صيحة سريعة علت على ضجيج الآلات أعقبها صوت اصطدام بأحد الجدران وفرقعة محطمة. فلما هرع الى قريب من الباب الذي يصل بين المحرك، وساقية المضحة رأى على الأرض كومة من اللحم عارية الثياب مهشمة مدماة اختلط فيها اللحم بالعظم هي التي كانت قبل ثوان «حميد» صبي الحاج صالح الوحيد.»[٢٧] حينها بقي المحرك

دائراً دون توقف والماء يتدفق في الساقية دون انقطاع. لقد سال الدم قرباناً كما أراد لذلك الشيخ وكما أراد (العجيلي) أيضاً.

لا شك أن المفارقة التي تخص سردية العجيلي والتي سنتفحص ونتقصى المستوى المهني لصورة الآخر الارمني وما حل بستراك لحظة اكتشاف خطئه الفادح وهول مشهد الصبي الذي قَطَّعه ارباً دولاب المحرك. لننظر: «عندما رأى تحت محور الدولاب الكبير ، بين هذا المحور وقاعدة الأسمنت التي يستند عليها ، قطعة حمراء من لحم ممزق علقت بها أصابع خمس تلك كانت ساعد المسكين حميد عالقة بين المحور والقاعدة ، وقد رفعت المحور عن القاعدة قدر إصبع ، وهو القدّر الذي كان يعوزه قبل الآن ليكون سوياً وليعمل المحرك عمل منتظما دائماً...»[٢٨]

إذا تكشَّف السر في سردية حكاية (سال الدم) ليبقى ستراك ميكانيكياً خائباً لا لشيء ، وإنما لكي يكون ضحية الحكمة التي تقول: لابد من جريان للدم بعد كل فعل أو اقتناء لبيت أو محرك أو شراء أي أغراض جديدة من قبل إنسان مقتدر.

أما سردية قصة (قرب البحر) للروائي ، والقاص «حسن حميد» فهي في حقيقة الأمر لا تقارب بلاغة صورة الأرمني في مستواه المهني كما هو الحال عند (عبد السلام العجيلي وابراهيم الخليل) إذ أن ثمة مفارقة كبيرة في التجليات لكن الالماح ، وانفتاح المعنى في قصة (قرب البحر)[٢٩] واستلهامها لسياق الآخر المهني وصورة الأرمني الذي تبدى بارزاً عبر تذكر بشتاوي ، لننظر:» أتذكر جيداً أن آرتين كان قد جاء إلينا والدنيا صيف مع خالد الياسين أحد مقاتلينا من

سكان مخيم النيرب في حلب ، بعد أن تمنَّى خالد الياسين أمامه لو كان معنا ، فنحن بحاجة إلى أصابعه التي تحفظ محركات السيارات غيباً»[٣٠]

فـي البدء كان آرتين في سـردية قصة «قرب البحـر» ميكانيكياً بارعاً تحول عبـر مقاربة لا تخلـو من التركيب أرادهـا الكاتب حالة مزاوجـة بين القضيتين الفلسـطينية والأرمنية ، سرعان ما يصبح بعدها آرتين عاشـقاً بارعاً أحب رمانة الفلسطينية ، ومات أثر انفجار مدوي.

إن تـلازم المهـن بمختلـف أنواعها وصفاتهـا ارتبطت ارتباطاً وثيقـاً بالآخر الأرمني وصورته وكانت النافـذة الاجتماعية التي أقام من خلالها صروح حيواته مع الآخرين الذين يعيش في محيطهم.

بحيـث أصبـح من خلالها الآخـر الأرمني نافـراً ، وبارزاً فـي كل المهن التي امتهنها ، وكان صادقاً وذكياً في ممارسـتها ، فليس وحده الأدب العربي من يؤكد مصداقية الأرمني وحسب وانما السياقات الاجتماعية التي عدت بمثابة تاريخ له كأقوامية شكلت حضورها الإنساني.

**الهو امش:**

١- مدن الملح (التيه) ص /٤٣٤/

٢- المصدر السابق ص /٤٤١/

٣- المصدر السابق ص /٤٤١/

٤- مدارات الشرق (التيجان) ص /٤٨٧/

٥- ٦- المصدر السابق ص /٥٦٠/

٧- المصدر السابق (التيجان) ص /٥٢/

٨- المستنقع (رواية) ص /٢٦/

٩- المصدر السابق ص /٢٦/

١٠- المصدر السابق ص /٣٧/

١١ - المصدر السابق ص /٤١/

١٢- أوراق الليل والياسمين رواية فيصل خرتش

١٣- المصدر السابق ص /١٦٣/

١٤- يمكن العودة إلى حياة هذا المصور للتوسع في معرفته إلى كتاب (الأرمن عبر التاريخ) مروان المدور ص /٦٠٥/

١٥- مجموعة رحيل اللقالق / قصة ميشيل خياط ص /٦٩/

١٦- المصدر السابق ص /٧٢/

١٧- المصدر السابق ص /١٣٥/

١٨- المصدر السابق ص /١٣٧/

١٩- الهدس - رواية ابراهيم الخليل

٢٠- المصدر السابق ص /٣١/
٢١- المصدر السابق ص /١٠٢-١٠١/
٢٢- ساعة اللازم - مجموعة قصص - ص /٧٦/
٢٣-المصدر السابق ص / ٧٦/
٢٤- المصدر السابق - ص /٧٦/
٢٥- المصدر السابق ص /٧٧/
٢٦- المصدر السابق ص /٧٦/
٢٧- المصدر السابق ص /٨٥/
٢٨- المصدر السابق ص /٨٦/
٢٩- قصة قصيرة - رحيل اللقالق ص /٥/
٣٠- المصدر السابق ص /١١/

**٤- المستوى السلبي**

- النصوص المختارة:

١- الضاحك الباكي (ثروت) رواية - فكري أباظة.

٢- في سبيل الحرية - رواية - عبد الرحمن فهمي.

٣- موجز تاريخ الباسًا الصغير - رواية - فيصل خرتش.

٤- رياح الشمال (١٩١٧) رواية - نهاد سيريس.

٥- النخلة والجيران - رواية - غائب طعمة فرمان.

٦- مدارات الشرق (التيجان - بنات نعش) رواية - نبيل سليمان.

٧- المستنقع - رواية - حنا مينا.

إن رؤيـة وتقصـي أبعاد المسـتوى السـلبي ، لسـلوك الشـخصية الأرمنية وصورتهـا مردّه الاعتقاد بأن الأرمني ، وقبل كل شـيء هو إنسـان ، له فعله في الحيـاة الواقعية وكذلك في الادب والتاريخ. ولما كان الحال هكذا فإنه لا بد أن يكون فـي بعض توضعاته وحيوات معيوشـه كما هو حـال الآخرين من حوله يصيبـه ما يصيبهم مـن الخطأ ، والصواب ، ومـن الفعل الخيّر والشـرير ، لذا وجدنا من المفيد مقاربة أفعال الشخصية الأرمنية من اتجاهات النظر المختلفة التـي تعتمد السـمات الأخلاقيـة أو اللاهوتية أو الاجتماعيـة ، حيث لا يختلف حول معاييرها أحد.

والسياق الذي نبحث عنه عبر هذا المستوى الذي اسميناه «سلبياً» داخل صورة الآخر الأرمني ، يتعلق بآلية تقصي الأبعاد المشينة أو السلبية في الأحداث ، والوقائع كما هي توضُعاتها السردية في النصوص الأدبية المختلفة ،

حيث يتبدى اشتغال الأدب على هذا المستوى متبايناً في النصوص وهذا ما أرسى معاييره لكل نص أدبي على حِدّا ، مما جعل البعض من تلك النصوص عابراً لا يترك أثراً بارزاً في صورة الأرمني والمضامين التي نحن بصددها.

قد تكون شخصية الغانية «ثروت ماجنسيتي»[1] عند (فكر ي أباظة) أحد أهم شخصيّات الآخر الأرمني في سياقها السلبي أو المشين. بالرغم من أن الرواية لم توضح الأسباب التي دفعتها لذلك الطقس لكنها في حقيقة الأمر تبدو مرغمة على ذلك. إذ يعتلج في داخلها أمر يدفعها للدفاع عما قامت به دون توضح الأسباب التي دفعتها لذلك ، لننظر:» أنا الساقطة في نظرك ونظره ونظر الناس ونظر أبوي وإخوتي واسرتي وعشيرتي من قبل. لست آسفة على سيء إنما أنا امرأة عنصري نبيل»[2]

ونحن في هذا الإطار لا نبحث عن المعايير الأخلاقية في النص ، وإنما نسوق حكاياته بغية استكمال رسم لوحة صورة الاخر الأرمني ، ورؤيتها من جوانبها المختلفة كما هي الشخصيات الأخرى ، حيث نجد عند حنا مينا في رواية (المستنقع) صورة في منتهى الأهمية من خلال (كيدون الأرمن) لننظر: «حيث كان الوالد يذهب في الليالي فيشرب ، ويعود ثملاً وكانت الوالدة تخاف من ذلك لا لأنه يسكر بل لأنه قد يتحرش بامرأة ما والأرمن لا يتساهلون في هذه الأمور»[3] ولربما تكون هذه المفارقة في القيمة الأخلاقية لها معيار يتّفق نحو أبعاده الجميع ، لكن السياق الذي نتفحصه في حقيقة الأمر وكما أسلفنا يتلمس حدود الشخصية الأرمنية وصورتها في الأدب كما أسلفنا ، والأدب قبل أن يكون أدباً هو حياة ، لذا وجدنا من المفيد التوقف عند هذا المستوى الذي

دعوناه (المســتوى الســلبي) لكى نتبيّنه ونســتكمل من بعد ذلك رســم لوحة صورة الأرمني في أبعادها المختلفة.

ما من شك أن رواية «عبد الرحمن فهمي»[٤] من الروايات التي توضّعت فيها شخصية الآخر الأرمني وتمظهرت في جوانب عديدة. إذ كان سياق الرواية في تركيبه ، ومعماره سرداً استطاع توظيف الجوانب الخاصة بالمستوى السلبي في الكثير من المواقف ، والأحداث وكان أيضاً متعدّداً في أبعاده من جهة ، ومن الأخرى تناول بعمق لا يخلو من المباشرة حضور صورة الشخصية الأرمنية ومقاربتها للمستوى السلبي الذي نتقصى آلية اشتغاله في هذا المفصل.

تبدو للوهلة الأولى شخصية (قطان) في شكلها الظاهري شخصية (حنينة) ونلمس ذلك من خلال علاقته الأبوية الحانية تجاه ابنته (نورهان) حيث يتبدى بصورة عاطفية يغمرها بحنانه لكنه في الجانب الآخر من شخصيته ، فإننا نلاحظ ذلك من خلال سياق أحداث الرواية أنه مُرابٍ يعمل على إقراض الفلاحين نقوداً شرط إعادتها على المواسم القادمة ، ولما كان الفلاحون غير قادر ين على إعادتها في أوقاتها المحددة عندئذ كان (قطان) يبادر إلى شراء الأراضي أو رهنها من أصحابها وبذلك أصبح ملاكاً كبيراً للأراضي.

قد تكون الحكاية وفق ما قدمت نفسها أسلوباً حياتياً يمارسه الكثير من الناس ، لكن الأمر بتقديرنا رسخ أبعاد حكاية قطان كشخصية ذات استعدادات مخادعة ومتلونة بطبيعتها وتكوينها إذ تبرز هذه المسألة عندما يزور القنصل الانكليزي (قطان) في منزله لننظر:» جئتك لتعمل في خدمتنا ... نريد رجلاً وثيق الصلة بالمصريين يعمل لحسابنا ، يجمع لنا اخبارهم... وينشر ينهم ما

نريد من أخبار ليخرّب صفوفهم ويُوئِسهم من مقاومتنا... بعبارة مختصرة نريد منك يا قطان باشا أن تكون جاسوساً لنا»[٥]

إنّ عدم قبول قطان في بداية الأمر مبعثه غياب الضمانة لاستلام مكافآته المالية عن تجسّسه لصالح الإنكليز لكنه وبعد أن يتأكد من حصوله على المكافأة يبادر لتسلم هذه المهمة. في الوقت الذي كان لدى القنصل معلومات وافية عنه وكان على دراية تامة بحقيقة (قطان باشا) ووهمية أبوّته (لنورهان). لننظر: «إنني أعرف أدق التفصيلات عن الثورات التي قامت في أرمينيا في السنوات العشرين الماضية وإننا على اتصال بكثير من رجالها وأن هؤلاء الرجال يتلهفون للحصول على معلومات معينة حول (هاجوبيان الشجاع) وابنته صوفيا وخادمهما أرتين وهذه المعلومات مدعمة بالوثائق ونستطيع أن....»[٦]

قد تكون هذه المعلومة الإخباريّة من القنصل الانكليزي مفتاحاً هاماً لتفحص معالم قطان ، وماضيه وكذلك اكتشاف (نورهان ، صوفيا) بأن حكاية القدور السبعة المملوءة بالذهب والتي وضعها قطان في إحدى الكنائس في أرمينيا هي محاولة من قطان لتغطية الكثير من الخدع التي كان يحيكها إضافة إلى التبريرات الكثيرة التي حاول أن يخفي من خلالها أيضاً سر جاسوسيته لصالح الانكليز. لننظر: «ألا تعلمين أنني تحالفت مع الانكليز.... فأنا أعينهم عل تحرير مصر من سلطان الأتراك وهم يعينوني على تحرير أرمينيا أبوكِ ليس جاسوساً يا صوفيا إنه لا يزال بطل التحرير»[٧] ثم أيضاً «وإن كانت الوسائل قد اختلفت»[٨] لكنّ محاولات قطان الدائمة في التغطية والتعتيم ، سرعان ما تتلاشى بعد أن يُكتشف أمره من قبل (أحمد آغا بونابرته) أمام الجميع قائلاً:

«قــل لها يا آرتين من أكون»[٩] لكن (آرتين ، قطان) يحاول أن يهجم على أحمد آغا متهماً إياه بالكذب والافتراء بما قاله عنه ، وما ســيقوله. لننظر: «لقد أخيرك باســمي... أحمد آغا الخازنــدار... المعروف بين المصريين بأحمــد أغا بونابرته. كنت قائداً في الجيش التركي الذي حارب أباك هاجوبيان الشــجاع ، واستطعت أن أهزمهم بفضل هذا الرجل ، وأشار إلى قطان (آرتين قطانيان) أو آرتين القذر كما يســميه أهل أرمينيــا»[١٠] ويتابع أحمد آغا «إنه ليس أبــاك يا صوفيا...! إن أباك مات في المعركة كما يموت أشــجع الفرسان ، أمَا هذا فهو آرتين القذر الذي خانه وسلمه لنا ثم فر بك وبثروته بعد أن قتل أمك»[١١]

لم يكن وقع اكتشاف الخديعة هينٌ على (نورهان ، صوفيا) فقد دهشت ، وصعقت لهول الأمر ، وما كان منها إلا «وقبل أن ينتبه أحدٌ لما تنوي أن تفعل. استلت خنجراً كانت تخفيه في صدرها وطعنته ف قلبه»[١٢] بعد أن قالت له: «وأنا لا يعنيني أن تشنق يا أرتين بقدر ما يعنيني أن أردَ إليك الوديعة التي كنت لا تفتأ تطالبني بالاحتفاظ بها... ثأر أمي.. وثأر شهداء أرمينيا»[١٣]

ذلك ما لمسناه من خلال آلية اشتغال أنساق «المستوى السلبي» في صورة الآخر الأرمني وتساوقها وجملة الأحداث التي مرت داخل شريط رواية (في سبيل الحرية) حيث كان اللافت في أحداث تعاملها مع الآخر الأرمني في مستواه السلبي وفق معايرة موضوعية تم من خلالها معالجة الأمر ، والواقعة السردية باستخدام شخصية آرتين القذر الذي مات على يدي فريسته (نورهان ، صوفيا) التي لم تتوانَ عن طعنه في مقتله.

أما صورة الأرمني الأخرى والتي لم تجد لنفسها مخرجاً فهي شخصية (هاروت) التي واكبت أحداث ووقائع وتجليات سردية رواية (موجز الباشا الصغير) لتنحرف كما انحرف الباشا الصغير بعد أن كبر كثيراً لدرجة لم يعد يتسع له مكان. فهاروت الطيب ، والوديع الذي كان يقطن في بيته المتواضع ، والمتواضع جداً غدا نجماً يغذي بريقه ولمعانه الباشا وأي باشا إنه الوحيد الذي يفعل ما يريد لكن هاروت لننظر: «العقل المدبر الذي ينظم عشرين عملية في وقت واحد وفي عشرين مطار عالمي من يجرؤ؟ قد يتمادى أحدٌّ ما فيلعب في ذيله ليجده عامل الفندق في غرفته المغلقة على نفسه مسجى وعيناه جاحظتان وهو يرتدي القميص أو ربطة العنق أو الحذاء ، قد يرد على الهاتف فتتفجر السماعة. إذن فليعرف كل حجمه ولا يتلاعب»[١٤] ذلك هو اللون الآخر في سياق المستوى السلبي اللون الذي يستلهم حكاية المافيات الصغيرة وربما الكبيرة أيضاً.

وبتقديرنا أن هاروت كتعبير عن صورة الآخر الأرمني في إطار المستوى السلبي كان أيضا لديه استعدادات للتماهي بالعنف واللصوصية والمخادعة ، لننظر:» ولمَ الباشا صرته بجانبه ، فتحها ثم فك أربطتها. وقطعة النايلون ثم الكيس الخام المربوطة به جيداً ثم ظهر مسدسان يلتمعان قال: اسمع هاروت كالعادة يريد تغير الأرقام. أمسك هاروت بأحدهما فرغه. مدّيده إلى الأمام به ثم أطلق خرج صوت: تك. قال هاروت: تكرم باشا اليوم يكون عندك.»[١٥] وهذا ما يجعلنا ندرك أن لا فكاك لهاروت عن الباشا ، ولا للباشا فكاك عن هاروت أيضا إذ تبدت كما ثنائية لملمتها حكاية التطورات التي طرأت على الباشا وما أصاب

هاروت منها. لننظر:» هكذا كانت البداية... يجلس شاب وصبية مرة أو أكثر. تلتقطهما عينا هاروت الذي أصبح أنيقا جداً. لا بد أن يتأخر أحدهما في أحد المرات. يقدم نفسه. يهديهما قرنفلة أو شيئاً بارداً أو ساخناً يفتح حواراً ثم يجرّهما إما إلى الحشيش أو المال بحسب ما يحتاجانه. وعندما يدخلان في الدائرة ، يربطهما بأحد المطارات ، ثم يغيّران ذلك في الشهر أو الأسبوع مرة أو أكثر. كان هاروت يجيد عمله بدقة كمبيوتر ويدير هذه الشبكة الواسعة الموصولة مع المطارات والموانئ العالمية كافة ومداخل الطرق البرية والبحرية»[١٦] ذلك هو هاروت الذي كان وديعاً وأصبح عنيفاً عَبرَ رحلته التي تناثرت بين طيّات حكاية الباشا الذي كان صغيرا وأصبح كبيراً ، وكبيراً جداً أيضاً.

لكن رياح (نهاد سيريس) الشمالية كانت شيئاً آخراً تبدت لنا كما هي عليه أحداث «رواية الضاحك الباكي والغرفة رقم١٩»[١٧] والحكاية الطويلة عن البنسيون ، إنها البغي مرة أخرى لكنها عند (نهاد سيريس) عابرة ضمن سياق الرواية وتفاصيل سردها الا أننا آثرنا تفحصها لاعتقادنا بأنها سياق يمثل وجهي المعادلة عند (البغي) في منظور تصوراتنا للمستوى السلبي عند الآخر الأرمني وصورته. لننظر: «عند أديبة هانم ، أربع فتيات إحداهن أرمنية»[١٨] ذلك ما يجعلنا نرى في المقطع السردي الوجه الأول من المعادلة ، أي أنها (البغي) لكنها في الآن ذاته شرسة لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها لشدة نفورها من الزبائن فقد قال الذين زاروا مدام أديبة لربيع الزيات «لماذا لا تنزل إلى حلب ؟ اذهب وشف أهلك ثم أعرج على بحسيتا تزور احد البيوت الذي اسمه (ملاقا تخانه نمرو ١٧) هناك ستجد فتاة أرمنية جميلة ولكنها متوحشة لم نستطع أن

تقترب منها ولكنك تستطيع ترويضها»[١٩] والمفارقة هنا ، وما يستدعي توقفنا أيضاً هو نفور تلك البغي وتوحشها ، وهذا الجانب يحمل بتقديرنا أسبابه التي لم تبادر (رواية رياح الشمال) إلى الغوص فيها ورؤية أبعادها العميقة بل اكتفت بأن توقفت عند تلك الحدود لكنها كما قلنا حققت ثنائية مزدوجة لشخصية البغي دون أن تذكرها.

أما «نخلة غائب فرمان»[٢٠] فإنها سـردية التعبير عن الآخر الأرمني وصورته المختلفة حيث تتبدى شخصية «خاجيك» لتنسج خيوط المؤامرة مع مصطفى على الخبازة (سـليمة) حيـث تبدأ اللعبة عندما ينصـح مصطفى الخبازة بخبث ويدعوهـا أن تتـرك عملها على التنـور والوقوف أمامه منـذ الصباح حتى العصر واقفة على قدميها يلفها الدخان واللهب لننظر: «ثلاثين دينار... إذ عندج ثلاثين دينار ، هسه أسويج شريكة ويه وأحد أرمني عنده أحسن فرن بذاك الصوب «[٢١] هكذا يظل السـياق ينمو وتبقى سليمة الخبازة تقلب الفكرة طوال الليل ، لكنها في النهاية ، تقتنع بفكـرة الصمون والفرن وخاجيك الأرمني ،لننظر: «أمنت به منـذ أن خرج من الفرن مثل فأر خارج من كيس الطحين صغير الجسـم مثلث الوجه يهز رأسـه كثيرا. وبعد أن وقفوا قليلا فـي الطريق دعاهم إلى الفرن وكان الفرن جهنم فاسـتجاروا إلـى حجرة ضيقة لصيقة به وتمـت الصفقة خلف بابها المغلق.»[٢٢] لقد سُـدَّت سـبل التراجع أمام سـليمة الخبازة بعدمـا رأت بعينها خاجيك ، لننظـر: «وهو جالس وراء الطاولة ، وأمامه دفاتر طويلة وأقلام ، مثل أحسـن مأمور بلدية: وسـلمته الثلاثين دينار ، فتناولها مصطفى بسـرعة: - أشو أكتب سـند للخاتون. قال خاجيك بصوته العصفـوري: - أني يكتب بالأرمني...

شيعَرف عربي! ، اعترض مصطفى (الله يرضى عليك). لاء لازم بالعربي ، الخاتون متعرف إلا بالعربي قالت: لعد شـتريدني أعرف ، مسقوفي ؟»[٢٣] في الوقت الذي نجد أن السـند الذي كتب للخاتون لم يتجاوز حدود الكتابة فيه «غير بسم الله الرحمن الرحيم ؟ عبالك ماكو واحد يقرا غيرك»[٢٤]

لم تكن شخصية خاجيك في سرديتها السياقية إلا شخصية ذات مضامين مختلفة وعديدة تتمحور وتعيش بكل سلبياتها إضافة إلى شخصية مصطفى الذي هو الآخر يدور في فلك الاحتلال الانكليزي للعراق ، والمسألة الأساسية في تطور نفوذ حاجيك تعود إلى أنه اختار الطريق الأسهل والأسرع على حساب كثير من القضايا الإنسانية والأخلاقية بإقامة جسر خفي مع رموز جيش الاحتلال الإنكليزي ، وقد توضحت تلك العلاقة بعدما بدأت علاقة مصطفى بخاجيك تتكشّف.

لقد عانى مصطفى كما في سرديته الروائية من البطالة والتشرد ، لننظر: «لكن عمله في الجيش البريطاني دله على تجارة رابحة لا تكلف غير رأسمال متواضع واستخدام ذكي لبعض ذوي الصلات والخبرة بالجيش الحليف ، وكان خاجيك من هؤلاء»[٢٥] هكذا كانت حكاية خاجيك ومصطفى وجهان لعملة واحدة ، قوامها الاحتيال مرة والنصب على الآخرين مرات كثيرة ، لكنها في النتيجة محطة عابرة في علاقة سردية النخلة بجيرانها.

كذلك هي الحكاية في سردية (مدارات نبيل سليمان الروائية) حيث نتلمس حكاية الأغوات والملاكين عبر شخصيتن هما (آرو - هيكازون) اللذين تناوبا اللعبة القذرة بحِرفية تمَّ من خلالها امتلاك مساحات كبيرة من الأراضي على

حساب الأحراش من جهة ومن الأخرى بحيازته على الجاه والقوة. ان هكذا علاقة كانت مرتبطة بشكل من الاشكال مع الاحتلال الفرنسي واللهاث خلف توطيد العلاقة أيضاً بالمستشارية الفرنسية لننظر: «وحده آرو دون الآخرين ، ما كان له خارج «القزلي» سوى القليل ، ولذا! راح يسعى منذ دخل الفرنسين ، وطد صلته بالمستشار إلى أن يوسع ملكه على حساب الأحراش»[٢٦]

كما وجدنا عليه الحال في «النخلة والجيران»[٢٧] من قبل أن الدوافع الرئيسة التي جعلت من(خاجيك) رجلاً له علاقات واسعة هي علاقته بالاحتلال الانكليزي مما سهل عليه إيجاد مصدر للمال دون أي عمل مجهد يقوم به. كذلك هو الحال في سردية (مدارات نبيل سليمان) وفي بنات نعش بالتحديد يبدو آرو لاهثاً خلف توسيع ملكه بالطريقة ذاتها حيث أقام أيضاً انشاء جسر مع الاحتلال الفرنسي ، وهذا ما كانت عليه آلية عمل /أرتين/ قطان/ في رواية (عبد الرحمن فهمي)[٢٨] إذْ أقام جسراً مع الإنكليز أيضاً من أجل حماية نفسه وتوطيد أسلوب توسيع أملاكه.

ثابرت شخصية أرو في سردية (بنات نعش) على تقديم الشكل الآخر لجانب من جوانب المستوى السلبي ووجه من وجوه صورة الآخر الأرمني. حيث لم يقف «أرو» الأرمني عند توسيع أملاكه ، بل أقدم وهو على دراية بما يفعل ، وما يقوم به ، حيث أقدم على اقتناص فرصة طرد عزيز اللباد وأسرته بعد المشكلة التي أثارها (شاهين آغا) معهم ، وبعد أن وصلت الأمور بينهم إلى الرصاص والقتل. يرحب آرو بمقدم عزيز اللباد إليه فعزيز لديه شابان قويا البنية. وقتها تلمع في ذهن آرو حكاية استصلاح جديد لأراضي الحرش لننظر: «صمت آرو

مستحسناً ، وقد منحه بعض الثقة صدق حدسه كما زاده بعض القوة طمعه بهذين الشابين اللذين يمكن أن يستصلحا من الأرض بقدر ما يستصلح فلاحوه جميعاً.»[٢٩] لكن غياب (هيكازون) بعض الوقت عن سياق سردية آرو وحكايته مع فريسته الجديدة (أسرة عزيز اللباد) لا تعني أنه لا يشكل خط موازياً «لآرو» حيث أن آليتهما في التوسّع على حساب الاحراش عملت بصورة سوية ، ومتناسقة ، لكن كل منهما في اتجاه. ونحن إذ اخترنا الاشتغال على تفحص شخصية آرو والنظر في أعماقها بصورة تفصيلية فإننا رأينا فيها المعايير التي نبحث عن مقاربة لها داخل حضور صورة المستوى السلبي الذي لازم الآخر الارمني الذي تساوق مع الأفق المشين ، والذي لا ينفك عن اقتناص الفرص السانحة كما صياد يبحث بدأب عن فرائس في المياه الراكدة. في الوقت الذي لم يفرح أرو كما فرح عندما بدأت أسرة عزيز اللباد ببناء البيت الذي سيؤول إليه في نهاية المطاف ، أدهشته حركة عزيز اللباد ، لننظر: «وقد سرَّ ذلك آرو وشكر المسيح أنه لم يُحضر بنّاء وإن كان البيت سيؤول إليه أولا وأخيراً فقد وفْر عليه عزيز الكثيرة»[٣٠] لكن الحكاية في سردية مدار (التيجان)[٣١] حكاية لها مذاق آخر. إذ نجد أن الآخر الأرمني يتبدى بسياقه السلبي والمشين لتتمظهر في ظهرانينا شخصية (العم مادويان) كخادم خاص للخواجة ثابت ، يتلقى المهام منه وينفذها بدقة وحذر شديدين ، لكن مادويان ورغم اشتغاله لحساب الخواجة ثابت ، كان يخفي بعض المعلومات التي يتعرف عليها خلال مراقبته لترياق الصوان التي كان يحرسها (العم) ويراقب تحرّكاتها كمهمة أساسية له كان قد كلفه بها الخواجة ثابت.

لم يكن (مادويان) في مهماته صياداً للمعلومة وحسب وإنما كان ينال من الخواجة أجراً وفي الوقت ذاته يهدد (ترياق الصوان) بالمعلومة التي لم ينقلها إلى الخواجة. فيبدو في صورة المتلون الذي يرافق مادويان في كل علاقاته المتعددة بالآخرين وهذا ما دفعنا لاتخاذه نموذجاً يعتمد سياقاً جديداً في رحلة تفحصنا للمستوى السلبي عند الآخر الأرمني وصورته. لننظر:» «العم مادويان مسؤول عنك ليل نهار ، دكانه تحتك وبيته مقابل الاوبرا ، لا تنسي ، في اليوم الثاني قالت: حفظت الوصية»[٣٢] كما أننا نجدها من جديد هنا وقد بدأت التراجع عما تعهدت به. لننظر: «نسيت الوصية سريعاً وعادت تخرج كل ظهيرة ، تجرأ عن الابتعاد عن العم مادويان ، والسينما... تجدد تواطؤها معه على ألا يخبر الخواجة بخروجها.»[٣٣] لعل العم مادويان كان يُقَسم المعلومات التي يحصل عليها عن تحركات الخواجة ثابت وترياق الصوان ، قِسمة يلعب فيهما دوراً الذكاء والخبث ، وتلك كانت آلية اشتغاله للحصول على المال من الطرفين سوية من جهة ، ومن الأخرى تهديداً لترياق الصوان الدائم وكبح رغبتها القوية للبحث عن بديع الطارة ، لننظر: «خير يا بنتي ؟ مالك والسجن ؟ كل يوم تروحين إليه ؟ لو عرف الخواجة.... ارخت شفتيها بهزء وقالت مقاطعة: - لا يا عمى ، والخواجة لا شأن له بهذا أنا أدور حول السجن. أبحث عن بيت صديق قديم. - ومن هو هذا الصديق ؟ عمك مادويان ينكش لك بيته. بيروت أحفظها يا بنتي مثل أبانا الذي....

- سمعت بشاب أسمه بديع الطارة ؟

صمـت مادويـان قليلاً وهـو يتمّعن في تريـاق ، ثم قال وهـو يعبث برزمة

الأكياس الورقية أمامه. - من الخواجة إلى بديع الطارة يا بنتي ؟ ما قصتك ؟

- عرفته إذن ؟

- عرفتــه. ادعى له حتى تنفرج كربته. آلا تعرفيــن أنه محكوم ؟ هذا منفى في الرقة يا ترياق.

هذا شيوعي ما أوصلك إليه ؟ آه لو سمع الخواجة.

- الخواجة يعرف يا عمى ولكن لا تقل له.»[٣٤]

لا شــك أن العــم مادويان لم يكــن مطمعنًا أبداً لتمتيــن العلاقة مع ترياق على حســاب أن يكون الخواجة ثابت خارج اللعبة ، فهو يدرك بحسّه الخبيث ، ودربتــه أن الأقوى في هكذا معادلة صعبة ، لابد أن يكون الخواجة دون منازع. فشــعور ترياق الصوان بأن الحاجــة إلى العم مادويان أصبحــت ملحة ومفيدة بالنســبة إليهــا فإنها ســرعان ما تبــادر للقول: «مــن الآن فصاعــداً لا تأخذ من الخواجة. أنا ســأدفع لك مفهوم.»[٣٥] في الوقت الذي شعر به مادويان أن شيئاً ما في رأس ترياق الصوان بادر ســريعاً إلى نقل المعلومات التي كان يخفيها عن تحــركات ترياق الصــوان إلى الخواجة ثابت. لكن ترياق تعــرف بالأمر فيما بعد أن مادويان هو الذي أخبر الخواجة بكل شــيء. حينما يســأل الخواجة ترياق ، لننظر: «لماذا طلبت من مادويان أن.....»[٣٦] كما أن ذلك الأمر يتكرر عندما يقوم مادويان إلى الاتصال بمكتب الخواجة لننظر:» الأســتاذ فؤاد الباشــا الآن عندها.»[٣٧] لكن في الوقت الذي نجد الخواجة ، لننظر: «نهض الخواجة منغماً صوته: - جاء فؤاد باشــا يطمئن عليك ها ؟ أرخت ساقيها كاتمة ضيقها وقالت: - مادويان سأقطع لك لسانه. جاء فؤاد ، راح فؤاد: ما المعنى ؟»[٣٨]

تتوالى الإشارات «المشينة» في سياق العم مادويان لتدفع بالنسق السلبي لصورة الأرمني الذي لم ننفك بعد عن تفحص ظهوراته نحو وضوح أكثر ، وتجل أرحب كما هي الحال في سردية رواية (المستنقع)[٣٩] لحنا مينا الذي تكاثرت فيها مشهدية المستوى السلبي عند الآخر الارمني من خلال تعدد ألوانه ، وغرائبية وقائع أحداثه عبر سرد يستثمر حضور شخصيات الآخر الأرمني ، ويجعل منها علامة نافرة في مكوناتها ومفارقها الوقائعية ، فالسيدة (دلي كتور) تلك العجوز الأرمنية الشمطاء ، والتي تتلون كما حرباء في سلوكاتها تجاه الآخرين من لون إلى لون حسب ما تحتاجه حالة الاحتيال أو الخداع أو المراوغة.

(دلـي كتور) مركب شـخصية غرائبية التفاصيل ، لننظـر: «عجوزاً منخورة ، طويلة عجفاء ، طاعنة في السـن حتى ليهتز رأسـها وهناً وحزناً وهي تتكلم»[٤٠] فهـي الغريبـة عن الديار كمـا تبدت في سـرديتها ، لننظر:» وحدهـا كانت من أهالـي اسـكندرونة في هذا الحـي ، وقيل إن أصلها من ماردين ، ولا أحد يعلم كيـف صارت لهـا قطعة الأرض هذه وكيـف بنت فيها بيتاً مـن حجر بغرفتين ، وأجـرت ما بقي لبناء ثلاثـة أو أربعة أكواخ مثل كوخنا تأخذ عنها أجرة سـنوية ضئيلة ، وما تبقى من دخلها يأتيها من الشحاذة.»[٤١] والشحاذة كمهنة امتهنتها بحذاقـة العارفة بتصاريف الأمور وقد أصبحت سـياقاً مثيراً في سـلوكها. حيث الخبث والذكاء والدهاء ما يجعل حياتها تأخذ حيزاً سـردياً هاماً في رحلة تقصينا للمستوى السلبي عند الآخر الارمني وصوره المتناثرة. لننظر: «كانت شحاذة من نوع خاص ، تطوف على الاسـواق من الصباح إلى العصر ، وتحمل سـلة كبيرة يلقي فيها أصحاب الحوانيت ما تيسـر لهم من أشـياء تافهة ، كالخضار والفواكه

المعطوبة ، والبيض المكسـر ، والخبز اليابس ، ونتـرات اللحم والعظام وهكذا تتحول سلتها شيئا فشـيئا إلى صندوق قمامة وتختلط محتوياتها وتزداد تفسخاً وفسـاداً حتى إذا عادت إلى البيت ونشرت بضاعتها لم يكن فيها سليماً إلا النزر اليسير»[٤٢] لكن الأكثر إثارة في سلوك (دلي كتور) هو الإيقاع بالصبي في راوية (المستنقع) وضميرها المتكلم أشد إيقاعاً إذ جعلت من الصبي أداة تشحذ عليها بعـد أن أقنعـت والد الصبي بأن يرسـله معها. لننظر:» فحملت السـلة الفارغة ورحت أمشـي وراءها وراحت تشحذ على اسمي فتقول للناس: من مال الله لهذا الولـد الفقيـرة ، وينظر أصحاب الحوانيت في وجهي ويسـألون: - ابن من هذا ؟ فتجيبهم: - ابن عائلة فقيرة ، ليس لديها ما تأكله ، فيهزون رؤوسـهم ويلقون في السـلة ببعض الاشـياء. وقد حاول بعضهم أن يضع في كفي حسـنة فرفضت ، وعندئـذ صاحت بي: خذه وأضافت وهي تعلمني أصول المهنة: عندما يعطونك حسـنة اشـكرهم ، وادعِ لهم. تظاهر بأنك جائع ومريض. وسترى كم تجمع في اليوم.»[٤٣] لكن حكاية (دلي كتور) لا تقف عند هذا الحد بل يسـتمّر السرد في رواية (المستنقع) ليسوق حكاية ابنة (دلي كتور) «خرتسين» وخرتسين هذه ، لننظر:» قيل أنها حملت سـفاحاً من رجل أرمني وأنجبت ولداً اسمه (مخزومي) له شكل قبيح حتى ليصلح أن يكون مهرّجاً بغير مكياج ، ولكي تبعد الشبهة عن نفسـها كانت تزعم بأن مخزومي ابن أختها ، وكان هـو يناديها خالتي.»[٤٤] وفي هذا الإطار تتمظهر أيضاً شـخصية جديدة تسـتحضر مفاعيلها السردية في مسار آلية تقصينا هي شخصية (زاروتين) والتي بدورها أيضا كانت متلونة وحرباء كما هي شـخصيتي (دلي كتور - وخريستين) بحسـب الحال والحاجة إلى موقف ما

أو التراجع عنه أو استبداله. في الوقت الذي نجد شخصية (زاروتين) السردية أشد حرارة وأكثر أثراً وتأثيراً عما هي عليه (دلي كتور وخريستين) حيث الغرائبية الخبيثة والمُخادِعة عند زاروتين إذ تأخذ في سياقها شكل الملامح الشريرة وصورتها ، حيث التجليات السردية الجميلة على الرغم من كل المشين في المواقف والسلوك الاجتماعي اللاأخلاقي أحياناً الا أن زاروتين تقول. لننظر:» أنها من أصل أرمني لكنها عربية فإذا اقتضت الضرورة أن تنتسب إلى الأرمن رجاء مغنم قلبت اسمها إلى زاروتين. وقد فعلت ذلك خلال الهجرة من اللواء ، فاستطاعت أن تؤمن لعائلتها مكاناً مجانياً في الباخرة التي نقلت أرمن لواء الاسكندرونة»[٤٥] أما التلاوين الحرباوية التي تأتي بها وقائع السياق عند (حنا مينا) فيما يخص سردية زاروتين ، تتوهج الحكاية وملحميّتها كلما غاص السرد أكثر في تفاصيل سلوكها الغرائبي. لننظر:» زعمت أنها رأت العذراء في منامها وأنها طلبت منها كذا أو كذا من الأشياء ، فيصدق أهل الحي ، ويتسابقون إلى تلبية طلباتها ودعوتها للصلاة على رؤوس أولادهم المرضى.»[٤٦]

زاروتين تلك الأرمنية الماكرة كانت تتمتّع بملكات عديدة ، ولها ذاكرة قوية كانت تساعدها كثيراً على حفظ أسماء القديسين الذين يخرجون عليها كل يوم بالتناوب ولم تكن لتخطئ في ظهور قديس لمرتين. لننظر: «ويبدو أنها كانت تعتمد لائحة بأسماء القديسين ، فهم يظهرون عليها بالتناوب وكل منهم له مزاج وطلب ووصية ، وكانت واسعة الخيال فيما يبدو فهي لا تكرر قصة ظهور قديس لمرتن. «[٤٧] في الوقت الذي نجد فيه الحادثة التي استطاعت زاروتين استثمارها جيداً وجعلت من ذلك الصبي صاحب كرامات ، يقرا على رؤوس المرضى دون أن

يعلم ماذا في الأمر وكيف يكون الاولياء والمقربين. لننظر: «وذات يوم كنت أنام عندهم وكان منامي قرب الجدار الخشبي الفاصل بينهم وبين جيرانهم. وكانوا يلصقون أوراقاً من أكياس الإسمنت على هذه الجدران لسد الثقوب والشقوق التي بين الألواح ، ومنع الرؤية بين الجار والآخر ، وصدف أن كان الورق ممزقاً على الجدار حيث نُمت ، وعندما أفقَت مصادفة فجر ذلك اليوم ، سمعت حركة في البيت المجاور فنظرت من الثقب ورأيت شيئاً أبيض يتحرك على السرير ، لعله الرجل أو المرأة في حركة ركوع واضطجاع.... وقد قصصت ذلك على امرأة خالي عندما افقت صباحاً فلما كان الظهر وعدت من المدرسة كان الحي كله قد سمع ان مار الياس قد ظهر على في ثوب أبيض. وأنه كان يصلّي تحت الايقونات! لقد أبدلت امرأة خالي ببراعة مكان ظهور القديس فنقلته من السرير إلى تحت الايقونات ، وهكذا صرت بين عشية وضحاها من أصحاب الكرامات وأرغمتني على أن أصلي على رؤوس المرضى.»[٤٨]

لكن تبقى (زاروتين) تعبيراً نافرا عن سياق الوقائع التي تحمل في طياتها آلية المخادعة والتلوّن والحربائية التي لها شكلها وأسلوبها الظريف الذي دفعنا لاعتبارها ملحمة شريرة ان صح التعبير. بعد هذا الشوط الطويل من الوقائع والحكايا نتساءل من جديد: هل من الواجب أن يكون الآخر الأرمني سياقاً سردياً لا تشوبه شائبة ؟ إن الجواب لابد هو النفي ، فالآخر الأرمني وصورته في إطار هذا المستوى السلبي هو [إنسان]. يتناثر في نسق أدبي والادب حكاية الحياة ووقائعها ولكن لن يكون كما الحياة لأنه يمثّل رؤية لها ولأحداثها وللعلائق التي تقوم فيما بينها.

**الهوامش:**

١- الضاحك الباكي (ثروت) رواية عبد الرحمن فهمي

٢- المصدر السابق ص /٥٥/

٣- المستنقع - رواية - ص /٢٦/

٤- في سبيل الحرية - رواية عبد الرحمن فهمي

٥ المصدر السابق ص /٨٢/

٦- المصدر السابق ص /٨٢/

٧- بطل التحرير (هاجوبيان الشجاع)

٨- في سبيل الحرية - رواية- ص /٣٢٨- ٣٢٩/

٩- المصدر السابق ص /٦٤٦/

١٠- المصدر السابق ص /٦٤٧/

١١- المصدر السابق ص /٦٤٨/

١٢- المصدر السابق ص /٦٥٣/

١٣- المصدر السابق ص /٦٥٣/

١٤- موجز تاريخ الباشا الصغير ص /١٦٢- ١٦٣/

١٥- المصدر السابق ص /٣٥/

١٦- المصدر السابق

١٧- الضاحك الباكي (ثروت) عبد الرحمن فهمي ص /٢٤/

١٨- رياح الشمال /١٩١٧/] ص /٢٦٦/

١٩- المصدر السابق ص /٢٦٦/

٢٠- الخلة والجيران - رواية غائب طعمة فرمان
٢١- المصدر السابق ص /٢٧/
٢٢- المصدر السابق ص /٦١/
٢٣- المصدر السابق ص /٦٣/
٢٤- المصدر السابق ص /١٧٢/
٢٥- المصدر السابق ص /٦٥/
٢٦-- مدارات الشرق «بتات نعش» ص /٢٥٠-٢٤٩/
٢٧- النخلة والجيران- رواية غائب طعمة فرمان
٢٨- في سبيل الحرية -- رواية عبد الرحمن فهمي
٢٩- مدارات الشرق (بنات نعش) ص /٢٥٠/
٣٠- المصدر السابق ص /٢٥١/
٣١- مدارات الشرق (التيجان)
٣٢- المصدر السابق (التيجان» ص /١٨٤/
٣٣- المصدر السابق ص /١٨٦/
٣٤- المصدر السابق (التيجان» ص /١٨٧/
٣٥- ٣٦- المصدر السابق ص /٢٠١/
٣٧- المصدر السابق ص /٢٠٣/
٣٨- المصدر السابق /٢٠٢/
٣٩- المستنقع- رواية حنا مينا
٤٠- المصدر السابق ص /٥٥/

٤١- المصدر السابق ص /٥٦/
٤٢- المصدر السابق ص /٥٦/
٤٣- المصدر السابق ص /٥٦- ٣٧/
٤٤ - المصدر السابق ص /٥٥/
٤٥- المصدر السابق ص /١٣٢/ --
٤٦-٤٧- المصدر السابق ص /١٣٢/
٤٨- المصدر السابق ص /١٣٣/

**٥- المستوى الأقوامي**

(ثنائيات أقوامية) :

- النصوص المختارة -

١- بيت الخلد- رواية- وليد اخلاصي.

٢-- مدن الملح (التيه) - رواية - عبد الرحمن منيف.

٣- مدارات الشرق (التيجان - الشقائق) رواية نبيل سليمان.

٤- الهدس - رواية ابراهيم الخليل.

٥- قرب البحر - قصة قصيرة - حسن حميد.

٦- ذلك الصديق - قصة قصيرة - ذياب عيد.

لا شك أننا إزاء معايير جديدة نتقصى من خلالها أبعاد المستوى الأقوامي الذي نحن بصدد الاشتغال على تفاصيله ، وذلك ما يجعلنا نرسم بدقة ملامح الثنائية الأقوامية لصورة الأرمني كي نحدد الخطوط النافرة لشكل العلاقة ما بينه وبين محيطه المحدد وفق صور عديدة نتحصل منها على الحضورات السردية من داخل النصوص الادبية.

بتقديرنا أن المستوى الأقوامي الذي نحن بصدد تبينه يختلف عما كنا قد ذهبنا إليه في المستوى الاندماجي سابقاً إذ كان المشهد حينها مشهداً عائماً بين النصوص ، حيث كنا نجد في بعض الأحايين مجموعة من الشخصيات الأرمنية تشترك في رسم الآخر الأرمني لتشكل بعدئذٍ الصورة العامة عن حالة الاندماج والتعايش.

أما المفهوم الذي يقوم عليه «المستوى الأقوامي» فهو كما نراها في هذا المقام ، الأدوات ، أو الآلية التي نتفحص عبرها العلاقة التي تنشأ ما بين (أرمني

وعربي) أي أن نتلمس وشائج تلك العلاقة وانعكاسها بصورتها الثنائية المحدّدة بين شخصيتين اثنتين. نتحصل من خلالهما على معايير الانعكاس الإنساني والاجتماعي ، وبالتالي اكتشاف البنى التي يشتغل عليها ذلك التواشج وأبعاده ، وخصوصيته ضمن سياق النصوص التي نعتزم رؤيتها في هذا المستوى وتفحص آثار حضور صورتها وأبعادها.

تبدو رواية «بيت الخُلد»[1] للوهلة الأولى في سياقها العام ثنائية من نوع خاص ما بين (أكثم/ وبير) تستأثر فيها لغة الذاكرة صياغة الحكاية وسرديتها. إنها حكاية أكثم الذي وجد في الشيخ بير ملاذاً حقيقياً له وعصمة عن الخطيئة والتشرد أيضا ، بل كان سبباً مباشراً في دفع (أكثم) نحو أفق جديدٍ من الحرية والوعي ، غدا من خلالهما (أكثم) متأثراً بالشيخ بير ومستلهم منه العديد من القضايا والتطلعات التي تركت فيه أثراً بالغاً ، ومن هنا تبدأ حكاية الفعل بكل أشكاله وتلاوينه وانعكاساته كنتيجة طبيعية لذلك الفعل التأثيري.

فالفعل هنا كما نراه هو (الشيخ بير) وانعكاس هذا الفعل هو (أكثم) بالتأكيد ، من هنا ندرك التجلي البراق الذي استطاع (الشيخ بيير) أن يجعل من أكثم رجلاً متألقاً بملكاته وقدراته. لذا كان (أكثم) منذ -لحظة إدراكه لفعل الشيخ ابتدأ يدمدم وهمس. لننظر:» (أه أيها الشيخ الرائع! إني أفتقدك كما التراب يفتقد الماء. كان الصديق والاخ والأب ، وظل الناصح والحنون حتى اللحظات الاخيرة من حياته التي قدر لها أن تنتهي.»[2] من هنا ندرك أننا في دوامة نسق شفيف تتكامل فيه وترتسم رحلة الوعي والمعرفة ، التي يدون خطوطها بأناة ودفء شديدين ، (أكثم الحلبي) بذاكرته التي تقطر ألماً وحزناً. لننظر:» كان

موت الشيخ صدمه لا تنسى ، وذلك النبأ قتُّل لكل شيء»[٣] إنها مرثية حزينة فتكت ذلك الجسد الضئيل كي تدفعه نحو اغتراب أكبر ، ونحو قهر أكثر يتشح بالسواد ، وكأن الفقيد « الشيخ بيير » قد سلب أكثم ابتسامته وألقه المعهودين.

لقد تناغم وقع كل شيء وفق سردية ثنائية (الشيخ بير وأكثم) كما أن الذاكرة أسهبت بكل ما استذكرته من صور ومواقف ، لننظر:» حتى كانت الفجيعة ، يوم سمعت آخر آهة مكتومة حاول الشيخ إخفاءها بكبريائه البسيطة الرائعة ، فلم يفلح. وهكذا أنا الآن طائر مقصوص الجناح وهأنذا أطلق آهاتي المسموعة بالرغم من كل الكبرياء»[٤] إنها الذاكرة الحارة ، وثنائية من هذا الطراز تستحيل الى مطرقة تطرق على الأعصاب ، كان ضحيتها أكثم بحنوه وافتقاده ، وكذلك برهافة ذاكرته التي تستلهم كل شيء ، فأكثم معزوفة للتماهي ، وترنيمة لمشهد يطال من أجزائه المنسية الأخرى ما تبقى منها كذاكرة متقدة يلهمه ماضيها مفاعيل قوة ومواجهة في حاضره ومستقبله.

إذا لم يبق سوى الذاكرة ، والكلمات. لننظر: «لم أسمع كلمة حريصة عليَّ كمثل هذه من قبل فكان لي عند الشيخ أمومة وأبوة ومشاعر أهل يحيطون بك من كل جانب يخافون عليك يغطونك بلحاف اللهفة»[٥] هكذا يغيب (الشيخ بير) عبر تلك الثنائية ليستحضره (أكثم الحلبي) في ذاكرته المتعبة شفيفاً كالصفاء متألقاً كسماء بعيدة.

في سردية «مدن الملح»[٦] شيء مختلف إذ لا تبدو الحميمية كذاكرة فيها كما في (بيت الخلد) بين طرفي الثنائية ، وإما يسودها التنافر والصراع. لكنها في إطار وقائعها تبقى ثنائية مهمة بشخصيتيها اللافتتين (راجي - أبو عقلين ،

وآكوب - مدبرها) لقد كان التنافر مدخلاً جميلاً من خلال تظهير المواقف وتداخلها من جهة.ومن الأخرى حضورها وانبثاقها من الكل الاجتماعي كحاضنة وساحة تم طلاق آلية التنافر والصراع فيها. في الوقت الذي نجد فيه أن وهج العلاقة وتواترها بين (راجي وآكوب) كان وهجاً لامعاً، وحاراً، وكأن عوز واحتياج الاخرين لآكوب دافعاً عند راجي لكي ينتفض في كل مرة كالملسوع، ويسب ويشتم ويتهكم. لننظر: «لكن مثلما كان آكوب مهما لحران كان راجي كذلك، لكن كل بطريقته. فراجي سريع التقلب كريم يحب التدخل في كل قضية من أجل تقديم المساعدة أو النصح حتى لو لم يطلب منه ولا يتردد عن حمل المسافرين الفقراء مجانا...، راجي أبو عقلين، يده والضرب بأي شيء بمناويل السيارة، بالمفك الكبير بأي شيء يضرب... ويعوّر! ولذلك فإن جميع الذين يعرفونه لا يتمادون إلى درجة كبيرة في إثارته أو استفزازه»[٧] وتستمر الثنائية رحلة للتنافر، والصدام لتقدم صورة الأرمني من جوانبها المختلفة والمتعددة، إذ لا ينفلك راجي من التعرض لآكوب وخاصة عندما يكون غائباً فإنه يسارع قائلاً على الفور. لننظر: «طوله طول الشبر طول الفتر الدركسيون أطول منه» مساكين الركاب يمكن في الحظة يقتلهم» لأنه قصير ولا يرى الطريق. قصير وأعمى وإذا عتمت العين...خطوتين ما يشوف قدامه. مساكين الركاب.»[٨] حيث نلمس شيئاً فشيئاً كيف تتكّشف دوافع راجي تجاه آكوب عبر سردية سياقها التهكم، فآكوب يشكل مبعث غيظ لراجي، وكذلك دافعاً للبحث عن مواقف يتعرّض فيها لأكوب من أجل منافسته في (مهنيّة) واقصائه حين يتطلب الامر قيادة السيارة وإصلاح آلتها الضخمة. لننظر: «صحيح أن

الطول والنظر من الله ، هذا الشيء معروف ، الله سبحانه وتعالى خلق واحد طويل وخلق الثاني قصير ، لكن المصيبة أنه لا يعرف السواقة. سواقته شيش بيش وعامل نفسه أبو السواقة ورب الميكانيك.. هذه هي المصيبة.»[٩] وتستمر حكاية التنافر والتصادم بين (راجي وأكوب) إلى أن يحصل ما لم يكن في الحسبان. إنها المفاجأة التي حلت عليهما على حين غرة. حيث استوت فيها الأمور وتوازنت ، وتغيّرت المواقف واستبانت أكثر إلى درجة لا تصدق!؟ لننظر: «وبعد أن حمّل اكوب وعاد مرة أخرى ، وجد راجي في الكيلو مائة وستين لم يتحرك: السيارة مكسورة. كان يمكن لأكوب أن يتوقف قليلا أن يتظاهر بتقديم المساعدة ثم مضي وكان يمكن أن يسخر وهو يرى راجي وقد تحول إلى قطعة من السواد نتيجة الدهون والزيوت التي غرق فيها بعد أن استمّرت محاولاته في إصلاح السيارة بضعة أيام وانتهت إلى الفشل ، لكن ما كاد يرى ذلك حتى اندفع مثل ثور اندفع بتصميم لا يعرف الهدوء أو التردد ، وراجي الذي كان يدور مثل نحلة يعرض على أكوب كل ما فعله ويضع احتمالات معينة ، فيسمع اكوب ولا يسمع ينظر إلى راجي ولا يراه. وبعد أن يغمض عينيه فلا تبينان إلا كخطين أسودين ، يطلب أن يناوله المفتاح رقم سته أن يناوله المفتاح خمسة: وبعد أن يحاول يطلب مفتاحا آخر. ثم مفتاحاً غيره» ويعد أن يفك وينفخ وينظف يطلب من راجي أن يشغل المحرك وبعد عدة محاولات ، خلال ساعة أو أكثر قليلاً يقول أكوب بثقة. - خلص.. كل شيء تمام شغل وأمش وأنا وراءك.»[١٠] ربما تكون الحاجة والمصادفة أيضا هما السببين المباشرين في تغيّر الموقف ، والشعور نحو آكوب من قبل راجي المفتون بتوتره وشتائمه ، وإحساسه بأنه

الذي يعلم بكل شيء ، وخبير في السواقة والميكانيك لا يرتقي إليه أحد. لكن الذي حصل شيء لم يصدقه راجي نفسه. بل ربما حاول ألا يجعل مما جرى مسألة تدفع الآخرين للنظر إليها وكأنها اعتراف من راجي (بمعلميّة) آكوب وتجاوزه له في مهنته التي تكلّم عن خبرته الطويلة فيها لذا كان يلجأ دائما إلى العودة لما كان يتحدث به عن أكوب. (سباب وشتائم وكل ما كان يقول عنه) لكن موقف آكوب ، ومساعدته له قد تركتا أَثراً كبيراً في أعماقه. لذا كان يعيش تجاه آكوب حالتين ، في الأولى: استمراره في الحفاظ على موقفه القديم منه عبر الشتائم والسباب. لننظر:» أما إذا خالفه أحد في الشتائم التي يكيلها إلى آكوب يصرخ: اترك الكبار لأن الصغار شغلتهم الوحيدة أن يتفرجوا.»[١١] أما الحالة الثانية: فقد كانت المؤشّر الهام لما حصل في الكيلو مائه وستين ، ولما تركه قيام أكوب بإصلاح سيارة راجي ، فقد تركت في أعماقه شيئاً آخر غير الذي كان ، لكن كبرياء راجي ، ورغبته في إشعار الآخرين من حوله بأنه مهما حصل من تجاوزات لآكوب لا بد أن يبقى هو الأهم. لننظر: «أما إذا أبدى إنسان ملاحظة ، مجرد ملاحظة على أكوب حتى لو كان يردد ما قاله راجي فإنه يصبح عدواً ومن أنت يا أجرب ، إذا حكى راجي ، راجي معلم وأكوب معلم. وأنت ، من أنت ؟ فإذا تجاسر أحد وقال أن أكوب بخيل أو يشرب بول إبليس فكان راجي يصرخ. تفضلوا حاتم الطائي يتكلم.. أحمد بن حنبل يفتي.. تفضلوا.»[١٢] ربما يكون لحالة التناقض التي يعيشها راجي تجاه أكوب والآخرين من حوله إشارات تنمُّ عن ثنائية أراد لها «عبد الرحمن منيف» أن تكون هكذا لافتة في محتوى وقائعها وهامة في سياقها السردي البارع. بحقّ إنها الثنائية الأقوامية الأهم في مستوى تفحصنا هذا.

لكن ثمة صياغة أولية لبناء معمار السردية الأقوامية عند (نبيل سليمان) عما هي عليه عند (عبد الرحمن منيف) وهذا قد تمظهر أيضاً وفق أبعاد أخرى لتلك المسألة كما هو الحال في سردية (مدارات الشرق). في الوقت الذي لا تختلف في ماهيتها المهنية عما هي عليه (مدن الملح) فإذا كان أكوب سائق سيارة في (التيه) فإن (سركيس) مصلح راديوهات في (التيجان) تلك هي الثنائية الأقوامية التي توضعت في (مدارات الشرق) واحتلت عبر شخصيتي (وليف وسركيس) «ثلاثة أجزاء منها»[١٣] عبر توضّعات مختلفة التباين والأهمية.

لقد جرى تمهيد أولي لشخصية وليف في سردية (بنات نعش) على لسان والده. إذ يخبر فيها عزيز اللباد بأن وليفاً له معرفة كبيرة بالأرمن. لكن ذلك الشريط ينقطع في سردية (بنات نعش) ليعود من جديد «وليف» هذا في سردية (التيجان) بعد رحلة ضياع وتشرد يلتقي إبانها المعلم سر كيس ، وتبدأ الحكاية في سياقها السردي الذي تفوح منه رائحة ذاكرة تنهل من تاريخ طويل وممتد حكاية حيوات الناس فيما ينهم.

تبدأ الثنائية بحنو خالص لم يعهده وليف من قبل. لننظر:» ارتبك حين دعاه المعلم سركيس إلى أن يتردد عليه ، عله يتعلم صنعة جديدة ، ما زالت نادرة في المدينة ، كان المعلم سركيس سبباً من أسباب الفتنة للمطعم ليس لأنه زبون مداوم كل ظهيرة. بل لأنه وحده من كان يثني عليه»[١٤] لكن في الوقت نفسه فان دعوة المعلم سر كيس لم تكن مجرّد دعوة عابرة ، بل كانت لها أسبابها التي يأتي أولها: شعور المعلم سركيس بأن وليفاً ليس مكانه أن يخدم في مطعم بل إن له شأنا آخر غير الذي هو عليه. لننظر: «وحده خمن أن لهذا

الخادم صنعة أخرى قبل المطعم وربما بعده»[١٥] ذلك ما جعل المعلم سركيس يلجأ أخيراً لإقناع وليف بأن يتمارض وينقطع عن عمله في المطعم مقابل أن يدفع نصف أجرة غيابه لكن ورغم كل محاولاته بأن يجعل وليف رجلاً مستقراً وصاحب صنعة تحميه من الضياع والتسكع ، كان وليف يتقاطع مع المعلم سركيس ويبقى مشدوداً لأخبار صديق عمره (مديح الجقلة) متابعاً خروجه من السجن ودخوله إليه أو غيابه وانقطاع اخباره عنه. وهذا ما يجعل من وليف غير منصاع إلى وصايا وتعليمات المعلم سر كيس ، بل بقى عائماً بينه وبين (مديح) مشدوداً أكثر نحو هذا الأخير.

لم يغيب عن بالِ وليف تعلم صنعة إصلاح الراديوهات ، لكنه كان مبهوراً أكثر بأخبار مديح ، والمسألة التي أثارت وليف وجعلته يبت بقراره النهائي في العلاقة مع المعلم سركيس ، لننظر: «حين رفض المعلم سركيس أن يتبرع لرجل قال أنه من اللجنة التي فوضتها الكتلة بجمع ما تجود به نفوس المحسنين. عونا للمعيلين من العمال المسرحين ، ولم يكن وليف قد رأى الرجل في الدكان من قبل ، فنقده كل ما في جيبه ورفض أن يسجل اسمه في الورقة الصغيرة التي كان يلوح بها للمعلم سركيس»[١٦] حينها أحس المعلم سركيس بأنه قد أخطأ أمام وليف فأراد أن يزيل ما خلفه ذلك من إحراج له ، لننظر:» يا وليف اعقل. شغلتا كما ترى. وأنا ما بخلت عليك رغم ذلك ؛ ولكنني لا أعطيك حتى تبعثر القروش هنا وهناك. وهذه الحالة لا تسر الصديق ولا العدو. قلبي ينفطر مثل قلبك على المساكين ولكن انت وأنا أولى بقروشنا. شهامتك وقت الضيق لا تطعمك خبزة وانت أحرجتني مع الرجل. على الاقل لو قلت: سجل أسم

المعلم ، سجل أسم الد كان ، لم يرد وليف»[١٧] ثمة شيء ما يشوب متتاليات الثنائية ما بين «سركيس ووليف» فالمعلم سركيس يدافع عن وليف بطريقة لا يفهمها هذا الاخير ووليف يحب المعلم سر كيس بشروط لا يرضى عنها هذا الأخير أيضاً ومن هنا جاء التقاطع والتباين إذ يتلاشى حينها كل شيء أمام وليف ، لننظر:» وبعد قليل خرج ينفث ضيقه في الشارع الخلفي ، لكنّ الهدير القادم من وسط المدينة رجَّه ثم أطلق ساقيه مع الذين كانوا يتدافعون في كل اتجاه... ورأى نفسه يكبر ويكبر حتى بات وحده يضاهي الالاف التي تهدر»[١٨] لكن ما لم يستطع عليه المعلم سركيس مع وليف ، استطاعه مع (مديح الجمّلة) في «الشقائق»[١٩] فبعد أن سدّت كل المنافذ أمام (مديح) احتضنه المعلم سركيس بعد رحلة التسكع ، والطرد من العمل ، والسجن أيضاً احتضنه ليكون له مفتاحاً جديداً نحو حياة أكثر استقراراً وهدوءاً ، ومبعثاً لنسيان الماضي وآلام الماضي الذي أهال فوق رأس مديح حمماً قاتلة ، لننظر:» وفي الصباح قالت شركة الشهباء لمديح الجقلة: مع السلامة. وأوصدت الشركات والمعامل الأخرى أبوابها دونه ومن سرح معه ، فقال لحرفته كما قال سواه: مع السلامة وراح يذرع المدينة كما ذرعها وليف مراراً حتى آواه معلم مثل المعلم سر كيس ، وبرعت أصابعه في لف المحركات الصغيرة.»[٢٠] مما لاشك فيه أن ثنائية «سركيس ووليف» من جانب ، وثنائية «سركيس ومديح» من جانب آخر كانت لهما أهمية بالغة في سياق ونسق المستوى الأقوامي الذي نتفحصه بحثاً عن ملامح صورة الأرمني ، وتوضعاتها ، حيث نجد المعلم سر كيس وقد تحول الى ملاذٍ آمنٍ وحقيقي «لوليف ومديح» لخضوع الاثنين معاً إلى حالة واحدة تماهى كل

منهما بالآخر وفق الضياع والتشرد والتسكع والطرد من العمل في الوقت الذي تأتي فيه مسألة احتواء المعلم سركيس لهما كتعبير لافت أنشأته ماهية العلاقة وتشابكها في كثير من الوقائع والأحداث التي حصلت لهما مما ساهم في تشيد صرحاً من الحميمية التي تركت آثارها في واقع صورة الأرمني داخل سياقات الادب بمختلف أجناسه.

لكن ما ذهبت إليه سردية «الهدس»[٢١] في إطار الثنائيات الأقوامية ، يختلف تماماً عما هو عليه في سرديات (مدارات نبيل سليمان ، وسردية التيه عند عبد الرحمن منيف).

في (الهدس) تلمسنا إيقاعاً للسرد الاستدعائي «فلاش باك» ولعبة التذكر فيه عبر آلية الاستحضار التي استثمرها (إبراهيم الخليل) كما مرثية شفيفة لها طعمها الخاص ، حين تلامس الأعماق ، فثنائية العلاقة بين (احمد الفياض وساكو). لها ما يقاربها في العلاقة ما بين (أحمد الفياض وآرو) وفق علامات وإشارات شديدة التماثل فيما بينها في الوقت الذي يبقى ساكو في إطار سردية «أحمد الفياض» ذا خصوصية وملمح لا يمكن تجاهلهما.

لننظر:» تعرف بارون.

- هذه القعدة يلزمها شيء واحد.

- قَل وسأحضره من سابع سماء.

- يلزمها أحمد الفياض»[٢٢]

هنا نلمح لحظات التباعد ، والتنائي التي يفرضها عمل كل من أحمد الفياض ، وساكو لكن لحظات السعادة والسرور عند الاثنين تدفع كلا منهما الى استحضار

الآخر مهما كانت المسافات بعيدة لننظر:» وكطفل ودّ لو ينفلت عائداً إلى البلد والفرات والشمال إلى الناس والسفينة ، ما هو شغل الوزير عنده؟ تبلاه من دون عباد الله وحمله عبء رحلة مرهقة لماذا؟ هؤلاء الناس في الحكومة لا تفهم ماذا يريدون دائماً قدح عرق في الخمارة مع ساكو يساوي نصف الشام وبغداد والعجم الآن.»[٢٣] تلك إذاً هي لغة الاستحضار التي كانت مدخلاً هاماً للتسلل إلى ثنائية ساكو وأحمد الفياض ، تلك الثنائية التي رسمت أشكال حضورها السردي الآسر لغة التواشج والحميمية التي كان لها وقعها الخاص والمميز.

لكن في سردية «قرب البحر»[٢٤] ارتسمت مشاهد أخرى ، وتبعثرت حميمية شـديدة التركيب والقصدية. حيث التسـاوق شـاهد على مفاعيل سياق سردية البحر والاقتراب منه أو البعد عنه. ثنائية (آرتين وبشتاوي) تداخل إشاري تضمن الكثيـر من الالفـات والتصريح أن آرتين جاء مشـدوداً نحو بشـتاوي ، وكذلك بشتاوي يخامره شعور بأن آرتين جزؤه الآخر. لننظر: «كان يأخذني إلى ماضيه ، وآخذه إلى ماضيّ. فلا نجد وقد فرغنا من الحديث إلا وقد تجمع أساي فوق أساه فتغتمّ الروح وتنفلق»[٢٥] في الوقت الذي نجد فيه أن مشـهد الثنائية يتسـاوق نحـو رحابـة أكبر ، ووضوح أكثـر تنظمهما المباشـرة البائنة ، والتواشـج الذي يخرجهما من مألوف التميز والخصوصية إلى عالم أكثر شمولية وأعمق عمومية ، ممـا يفقد هذه الحميمية الثنائية أشـياءها الدافئة. لننظـر:» وحين تعرفت إلى أرتين... لم أدرِ على وجه الضبط ما الذي شدني إليه ، وما الذي شده إليّ شعرت مذ رأيته أنه يعنيني.. ويخصني بل إني ساءلت نفسي وبعيداً عنه.. متى رأيته من قبل - وأين ؟! فقد كان وجهه ألوفاً تماماً وحين صافحته للمرة الأولى ، أحسست

بدفء كفه ولهفته عليَ. رجل يسلم بكل جسده.. وقد أشرق وجهه وأضاء.. وهو يأخذ كفي إليه ، ولم أدرِ لحظتئذٍ أن آرتين الأرمني ، وهو يهز كفي.. قد راح يهز قلبي أيضاً.. كالجرس»[٢٦] ثمة استطراد أراد من خلاله (حسن حميد) أن يُشَيّد معايير ومفاعيل يؤكد عبرها استمرار سرديته القصصية بصورة مباشرة وتقريرية لها من جهة ولشكل العلاقة الثنائية ، التي تربط ما بين أرتين وبشتاوي من جهة أخرى جاعلاً منها علاقة مختلفة عما هو اعتيادي بين اثنين أحدهما أرمني والآخر عربي ، وهذا يدلل على أن مبعث التأكيد عند (حسن حميد) هي الرغبة في استظهار مقاربة التزاوج ما بين القضية الفلسطينية والقضية الأرمنية لكن. لننظر: «وأخاف يا آرتين أن تكون قد أخطأتَ الطريق إلى أرمينيا أو أنك ابتعدت عنها أكثر ، فيبتسم ابتسامته الحزينة ويقول: أبداً دربنا واحد. أحاديثكم هي أحاديثنا والغائب عندكم غائب عندنا. والحنين هو الحنين ، والذكريات هي الذكريات والحزن واحد جئت يا بشتاوي ، ليس من أجل السيارات فقط. جئت لكي أقلل من حزني. فأضمه كأنني أُضع نفسي»[٢٦] لكن على الرغم من المباشرة في السردية التي سعت من خلالها (قصة قرب البحر) تأكيد مفاهيمها ورؤيتها لشمولية وتشابه كل الاحتلالات والتشرد إلا أن المسألة لا تخلو من بصيص أمل لابد من التمسك به والتطلع إليه. فقد كان لبشتاوي وآرتين في (قرب البحر) وقعهما في ترك الأثر كيفما كانت حكايتيهما. والذي نجده أيضاً في سردية «ذلك الصديق»[٢٨] حيث يأتي سياق الثنائية الأقوامية كهاجس تبنى عليه أحداث القصة كاملة وما داخلها أيضاً من وقائع ومجريات ، كان تدفع بالهاجس نحو تفقد مستمر لا ينفك باحثاً دؤوباً عن ذلك الصديق الذي غاب.

إذ تأتي الحكاية على هيئة سـردية تخرج من عمـق الذكريات لتتفقد حالة اللقاء بعد هاجس الغياب الذي طال. لننظر: «بعد تلك السـهرة انكسـر حاجز العمر بيني وبينـه... غدا بيننا ألفة ومودة... كنت أمـر «بالطورنو» حيث هو معلم في ميكانيك موتورات المياه فلا يعطل نفسـه إلا دقيقة واحدة نتفق فيها على أحد أمريـن - إما ارتياد السـينما الوحيدة في البلدة أو النزهـة على طريق حماة»[٢٩] لكن ما إن يغادر بطل سـردية «ذلك الصديق» قريته إلى الجزيرة حتى يسـارع إلى كتابة رسـالة لصديقه سـركيس يدعوه فيها إلى زيارته ، لكن سـركيس يغادر البلـدة إلـى أرمينيا ويكتفي بالإشـارة إلى صديقه قائلا: «إلى من أشـكو همومي سـواك يا صاحبي ؟!»[٣٠] إلا أن سردية سياق القصة يستمر في (ذلك الصديق) باعتيادية ، وبساطة ملوناً شـريط المجريات والوقائع لتتوضح لنا بعدئذٍ ما بين الفينة ، والأخرى إشـارات عديدة للبحث عن ذلك الصديـق ، إما في الذاكرة أو في نسـق الأحداث حيث يبقى سركيس الأرمني عالقاً في مخيلة (البطل) لدرجة أنه يقاربه كثيراً في كل ما يراه ، فأينما تحرك وأينما حل وارتحل ، يجد سركيسـاً صديـق عمره في تلك الأمكنة لننظر:» ولكن الذي يبتسـم خجلاً هو في الصف السـادس واسمه سركيس.. سـركيس من جديد!!»[٣١] ولننظر أيضاً: «أما أنا فقد هجرت البلدة إلى العاصمة... لم أنم إلا بصعوبة في أول ليلة.. ومع ذلك صحوت صباحاً على صوت الجارة ينادي... خواجة سركيس.. يا خواجة سركيس.. يا لهذا السـركيس!!»[٣٢] كذلك ننظر هنا: «غارو اللطيف الذي كل ما في قلبه تنطق به عينـاه السـوداوان ، لقد غدا صديقاً عزيزاً وما فيه من عيـب إلا أن أخاه الأصغر اسـمه... ماذا تتوقعون ؟ سـركيس طبعاً!»[٣٣] لا شـك أن كل شـيء تحول عند

(ذياب عيد) إلى سـركيس الذي لم تصل منه سوى رسـالة يتيمة بعد مغادرته ، لننظـر: «إن ظللت أتذكركم فلن أهنـأ بالعيش هنا... اخرجوا جميعكم من دمي وجلدي ودعوني أعيش حياتي هنا.. أنا أحبكم وسـوف أسـمي أولادي وأحفادي بأسـمائكم إنما اخرجوا من رأسـي.. اتركوني كرمى المودة والصحبة»[٣٤] ذلك ما يجعل السياق مسـتمراً ليعلن عن ثنائية هادئة ببساطتها ، ونافرة باعتياديتها ، إذ لم يكن من بد إلا أن نرى في ذلك المسـتوى ظلال التواشج والمودة بل قل إنه سـياق ثنائي أعلن عن نفسه كمنارة تهتدي بها المراكب ، واستطال في أفق الكلمات كي يرسـم حدوداً لا تنتهي ، تبدأ من حيـث تبدأ الحميمية وتنتهي من حيث لا تنتهي.

**الهوامش:**

١- بيت الخلد - رواية وليد إخلاصي

٢- المصدر السابق ص / ٨١/

٣- المصدر السابق ص / ٨٥/

٤- المصدر السابق ص / ٨١/

٥- المصدر السابق ص / ٨٣/

٦- مدن الملح (التيه) رواية عيد الرحمن منيف

٧ المصدر السابق ص / ٤٤٠/

٨-المصدر السابق ص / ٤٤١/

٩- المصدر السابق ص / ٤٤١/

١٠- المصدر السابق ص / ٤٤٢ - ٤٤٣/

١١- المصدر السابق ص / ٤٤٣ - ٤٤٤/

١٢- المصدر السابق ص / ٤٤٣/

١٣- مدارات الشرق (بنات نعش - التيجان - الشقائق)

١٤- ١٥- التيجان - ص / ٥٢/

١٦-١٧ المصدر السابق ص / ٢٨٣/

١٨- المصدر السابق ص / ٢٨٣/

١٩- مدارات الشرق - الشقائق.

٢٠- المصدر السابق ص / ٦٥/

٢١- الهدس رواية ابراهيم الخليل.

٢٢- المصدر السابق ص / ٢٣٩/
٢٣- المصدر السابق ص / ٢٣٣/
٢٤- قرب البحر - قصة قصيرة لحسن حميد (اللقالق) ص/ ٥/
٢٥- المصدر السابق ص / ٦/
٢٦- المصدر السابق ص / ٩/
٢٧- المصدر السابق ص / ١٢/
٢٨- المصدر السابق ص / ١٩/
٢٩- المصدر السابق ص / ٢٢/
٣٠- المصدر السابق ص / ٢٣/
٣١- المصدر السابق ص / ٢٤/
٣٢-٣٣-٣٤- المصدر السابق ص / ٢٧/

# القسم الثاني
## التداعي الحنيني

## مدخل

### طغيان التداعي الحنيني

«أين أنت يانسيم ماسيس
إنني مشوق إلى ألحانك وأنين السرو في أرماوير
أنسيتٌ أنني أنتظرك بشوق يائس ملتاع
أين أنت يانسيم وطني»
(خورين ناريك) [1]

مما لاشك فيه أن تقصي الأبعاد المقارباتية لسردية سياق «الحنين والشوق» الذي يرسم هيئته كما صورة الآخر الأرمني وفق مقاربات و تماهيات مع مقطوعة (خورين ناريك) التي رأينا فيها سلطاناً طاغياً على السياق الأرمني وصورته في أدبنا العربي ، ولربما تكون هي بذاتها المنصة التي ينبثق منها مجاز «الحنين والشوق» كإحساس يستشعره المتأني في رحلة تفحصه لصورة الأرمني حيث تقوم سردية الحنين على تأثيث الشخصية ، ودفعها نحو أفاق لا حدود لها تقطر شوقاً كندى صباحات الدم القديمة في ذاكرة التشرد الأرمني ، ومنثور الكلمات كمرايا تنبعث فيها كل التفاصيل التي لا تنفك عن بناء عمارة صورة الشخصية الأرمنية التي تصطخب استذكاراً ينبض بمرارة الماضي وحالة الضياع والتهجير كما فقدان الأحبة في كل أصقاع الأرض. حيث خطوط الحذر من هول المشهد ، والكارثة وهو يستذكر كل الامكنة والصور ويهجس الاحلام المستيقظة كمشاهد لا فكاك له منها. إذ يستحيل بين دفتي كتاب (ما) إلى أرمني خالص يحمل يافطة التراحيل مشدودة بسلاسل ايام الدم ، والغربة كي

لا يبتعـد عن الماضـي العتيق ، ولا يقتـر ب كثيراً من الآتي الـذي يظل ترنيمة الحنين الطاغية ، حيث تسـاق الحواس والعواطف والشوق ، واللهفة مجتمعة كحزمـة ضوء ملونة تتدافع نحو اتجاه واحد.... إنه الشـمال ، شـمال الآلام التي لا تنسـى ، شـمال الذاكرة والقوافل التي تمر أمام العينين شـريطاً حاداً ومؤلماً يضغط على الأعصاب إنه الشـمال ، شمال الدم ، والذاكرة. لقد ترك الأرمني كل شـيء هناك ، وحمل كل شـيء كذاكرة من هناك ، يبدأ بأرمينيا كي ينتهي إليها خالصاً من سـواها رافعاً يديه متضرعاً نحو سماءها البعيدة ، شيئا فشيئاً تكتمل الصورة في أدبنا ، وتتمظهر تساوقاً وتلك الترنيمة الحزينة ، إذ لا يبدو من الآخر الأرمني. سـوى حنينيته ساطعاً وملوناً كقوس قزح منْشدَّاً نحو افاق من الأحلام والصور العتيقة.

**التداعي والاستذكار:**

«حنينية أرمنية»

- النصوص المختارة -

١- الضاحك الباكي (ثروت) - رواية فكري أباظة.

٢- في سبيل الحرية رواية عبد الرحمن فهمي.

٣ - أوراق الليل والياسمين - رواية فيصل خرتش.

٤- مدن الملح (التيه) - رواية عبد الرحمن منيف.

٥- قرب البحر - قصة قصيرة - حسن حميد.

٦- ذلك الصديق قصة قصيرة ذياب عيد.

٧- رسالة إلى أزو - قصة قصيرة - محسن يوسف.

٨ - أرتين - قصة قصيرة عبد الرحمن سيدو.
٩- العرس الأرمني - قصة قصيرة - فواز مزيك.
١٠- «الهدس» - رواية — إبراهيم الخليل
١١- «كوهار - الصهريج « قصص قصيرة ابراهيم الخليل.

تبدو الحنينية في النصوص التي قمنا بانتخابها شاهداً على الوجع الذي لازم الآخر الأرمني وأيقظ فيه تداعيات لها مذاقها المتميز إذ تتتالى السردية بحكاياتها ضمن تدفق لا يعرف الحدود ، ولا الحواجز ، مشاهد لذاكرة تستحيل كلما تباعدت عن موضوعها وتناءت إلى لعنة تستعمر سياق الحياة وتغدو الشغل الشاغل للأرمني وصورته.

في رواية «الضاحك الباكي»[٢] تتلاطم الوقائع في حيوات شخصية «ثروت — ماجنسيتي» ويستيقظ في روحها ضجيج الذاكرة والانتماء حين تستقبل الاستاذ شكري في غرفتها في (البنسيون رقم ١٩) بعد أن تبدأ نسائم العشق والحب بينهما تجهش (ماجنسيتي) بالبكاء حينما يخالجها إحساس التودّد نحو شكري ، وشعورها بأنه لا بد أن يعرف عنها شيئًا قبل إقدامه على مبادلتها العواطف والأحاسيس فتندفع وهي متوترة وقلقة لتتساءل بمفردها وتجيب على أسألتها في الآن ذاته. لننظر: «- ما اسمي ؟ ثروت - كذب!... ماجنسيتي ؟ - مصرية...- كذب وتقفز الفتاة من سريرها ، وتتجه نحو الدولاب فتخرج ملفاً فيه أوراق» ثم تعود إلى سريرها وتخرج صورا فوتوغرافية تحدق فيها ثم تعرضها عليه: وهذه صورة أبي وهذه صورة أمي.... وهذه صورة أخوتي.... وهذه صورة منزلنا في أرمينيا.. ويصيح شكري بدهشة قائلا: أرمينيا ؟ فتضحك ضحكة عنيفة

وتقول: نعم أرمينيا. «[٣]

لا بد أن يتمظهر الحنين هنا بصورة جلية ، وتمظهره بتقديرنا هنا لم يأت من فراغ أو أنه مجرّد تعريف باهل ثروت ومنبتها ، وإما جاء وتمظهر متساوقاً مع أحداث الرواية ليأخذ شكلاً صريحاً في الإبانة ، حيث تتجلى حنينية "ماجنسيتي" واستذكارها أيضاً المتكرر في الرحلة التي تقوم بها إلى عزبة شكري ، التي تقضي فيها أياماً معدودات تحس خلالها بانسجام تام يدفعها لحظة مغادرة العزبة. لننظر: « إلى البكاء الأمَّر وكانت ساعة السفر ساعة النواح ، وقد تظاهر نساء القرية يودِّعنها بالدموع وبالدعوات الطيبات ؟ وفي القطار همس شكري في أذنها: - أسعيدة أنت ؟ - لدرجة الخوف ، دعني أشكرك ؟ ثم أخذت تقبل يديه من شدة السرور وتقاطرت من عينيها بعض الدموع!»[٤]

لقد كان للرحلة وقعها وخصوصيتها عند (ثروت - ماجنسيتي) إذ لم يكن الريف والعزبة عندها مجرّد فسحة وتنزه واستجمام ، بل كان له تعبيراته الأخرى في رسم صورتها الأرمنية. حيث تبدى أنه الدافع الأساسي الذي تولجها وقد استطاع إيقاظ حالة الاستذكار ، والحنين لماضيها الذي كان مقارباً لما شاهدته وعاشته لحظات تمتع وسعادة. لننظر: «هل بعث الريف من ماضيها شخصية الفتاة الصغيرة الكريمة النقية العاشقة ، فودت أن تعود سيرتها الأولى ووجدت نفسها كريمة (ج. ابيكان)»[٥] في الوقت الذي نجد فيه أن «سبيل الحرية»[٦] ذهبت الى ابانة تمفصل آخر يرسم هيبة الحنين وتجلياته المتناثرة. إذ نجد أن حالة الثأر ودافع تحرير أرمينيا كانا سياقاً شفيفاً يرسم صورة الوطن. لننظر:» لا تقل أنك تخليت عن قضية وطننا.. لا تقل أنك نسيت أرمينيا.. إنك تعيش

مـن أجلها لا من أجلـي»[٧] بتقديرنا أن (نورهان ، صوفيا) كانـت القيمة الأهم في الرواية كشـخصية سـردية من خلال نظرتها الى الوطن ، وأشـكال التعبير عـن الحنين له. لننظر:» وشـردت بخواطرها إلى وطنها الـذي لم تره منذ كانت فـي الثانية من عمرها إنها تحب وطنها ذلك البعيـد وقد وهبت حياتها لتحريره من أقدام الغزاة الجبابرة.»[٨] لكن السـردية لا تخلو في سـياقها من المباشـرة ، والتقريرية الخطابية الصريحة في التعبير ، لكنها كانت الأكثر صدقاً في إشـادة الهاجـس الحنينـي الذي لا فكاك منـه عبر تجلياته التي تشـير الى الوطن دون غيره والذي بقي أيضاً في الذاكرة صوراً براقة ولامعة لا تغيب ، تماماً كما وجدناه في سـردية. «أوراق الليل والياسـمين»[٩] له مقاربته المختلفة ، إذ يأخذ شكل الحنين ، نحو تلك البلاد البعيدة عند شـخصية (مكرديج) الذي يهمس في أذن أبنتـه (آني) لننظر: «عندما كان له بيت ، وابنة وزوجة ، وكاس عرق كل مسـاء كان يقص ويفخر كيف أن عائلته قد بنت أغلب بيوت البسـتان ، ويعرف تاريخ كل بيـت وكل شـجرة زرعت فيهـا»[١٠] مكرديج هذا الأرمني المصاب (بشـغف الارتبـاط) وأي ارتبـاط.؟ ارتباطه بالماضي الذي لا يغيب عـن ذاكرته ، كما أنه يلازمـه كظله ولا يبرحه. لننظر:» راح يقص تاريخ تلك السـنين التي حمل فيها السلاح ليطيح بظلم عبد الحميد ، عاش في الجبال خمس سنوات ، وعاد بعدها ليبني ويشـرب العرق ويحب ابنتيه»[١١] هكذا يظل مكرديج مشـدوداً إلى ذلك الماضي العتيق ، إلى درجة يقارب فيها رؤيته لكل الأمكنة التي تشبه ما كان في البسـتان أو زيتون ، إذ يتجلى مشهد تأمله حينما لننظر:» كان ساهماً في فضاء القلعة الضخم ينظر إلى هذه الحجارة القوية المتماسـكة الصامتة فيسحب نفساً

حزيناً ويتابع النظر إلى مدخل القلعة الحجري ولم يسمع كلمة واحدة من الذي قاله رأفت أوغلو «[١٢] حيث تبان الحنينية في سردية (أوراق الليل) كما سلسلة مشاهد واسـتذكارات ، واستحضار للماضي الذي يتوقف في الحلوق كما غصّات عصيـة ، في الوقت الذي لم تكن القلعة بالنسـبة (لمكرديج) إلا كابوسـاً يجثم على صدره لأنها تدفعه إلى عودات مؤلمة تأخذه نحو العيد والمغرق في الترامي ، إنها تشـبه تلك القلعة التي كانت في (زيتون) يتذكرها كما تتذكرها (مارو) التي. لننظر:»لمَّـا رأت القلعـة قالت في واحد كمان زيتـون..»[١٣] وبتقديرنا أن (مارو ومكرديـج) تناوبا هواجـس الحنينية بأشـكالها المختلفة ، بغيـة تأثيث صورة الآخر الأرمني كما أرادها (فيصل خرتش) سردية مشدودة إلى الماضي تنهل منه ذاكرتها واسـتحضاراتها تداعيات متعددة ومتنوعة ، حيث نلحظ أيضاً أن (مارو) تسرح متأملة صخب السوق التي كان الشيخ حمدان الناصري يشتري منه بعض حوائجه لتسـتحضر على الفور ماضي اسـواق زيتـون. وازدحامها ، وكيف كانت تذهب لتشـتري ما تحتاجه. لننظر: «وسـرحت مارو بعيداً ، تذكرت السـوق في زيتـون ، وكيف كانت تذهب كل صبـاح ، وهي تحمل حقيبـة الخضار الكبيرة تشـتري حاجياتها»[١٤] إنها العقدة الوثقى بالمفتقد إلى درجة يسـتحيل الماضي هاجسـاً لا مندوحـة عنه. كذلك هي سـردية «مـدن الملح- التيـه»[١٥] تتمظهر مضمَّخـة بدمـاء الحنين التي تسـري في عـروق (أكو ب) لننظـر: «آكوب الذي جـاءت به جدته بعد أن فقد أباه وأمه وأكثـر أفراد عائلته في تلك المذابح.»[١٦] ليتمظهر بعد هذا العمر الطويل لآكوب مشاهد من الحنينية المختلفة والفارقة ، إذ نلمس تناوب الإحساس الدافق منها معلنة الصمت ، والصخب في الآن ذاته

راية العودة الى أرمينيا عند آكوب ملونة لافتة ، تنهل من حكاية الشوق للحبيبة وأي حبيبــة ؟ إنها تلك البلاد البعيــدة وهاجس لقياها كان الوجه الآخر لآكوب. لننظر:» كان آكوب يتوقع أنه خلال ســنة واحدة ، إذ استمر العمل كما هو الآن وبعد أن يبيع "القرقيعة" ويضيف ثمنها إلى ما جمعه ، أن يشتري سيارة أخرى ، سيارة أحدث ، ولن ثمر بعد ذلك سنة واحدة وعلى أبعد تقدير سنتان ، إلا ويقول لحــران وللخطٌ: كــولا كولا ويقفل عائداً أولاً إلى حلب ثــم بعد ذلك إلى أرمينيا. هكــذا كان يفكر ويحلم ويخطط.»[١٧] لم يكــن لون التعبير عن الحنينية واحداً عنــد (آكوب) بل كان متعدداً ، حيث اللون الآخــر للحنين آكوب. لننظر: «هذا الكهل المتين الذي لا يمكن لإنســان أن يحزر عمــره ، الصامت أغلب الوقت ، إلا عندما تنتابه لعنة الغناء يســتخرج صوته مــن منخريه ، ولا يعرف ما إذا كان غنــاؤه تعبيراً عن فرح أم حزن ولا يميز في هذه الغناء ســوى كلمة واحدة تتردد باســتمرار: آمان.. آمــان.»[١٨] ذلك ما يجعلنا نتلمس أبعــاد هاجس العودة عند (آكوب) عن كثب ونعاين الشكل الآخر لحنيته نحو وطنه «أرمينيا» إذ تتكالب المشاهد والصور لتروي قصة ذلك الحنين ، في أشد لحظات النشوة والسعادة ، تماســكاً وتماهياً يظهر الصفاء منه ، بمذاقه العذب ورائحته العبقة. لننظر:» قال ذات مــرة فــي إحدى لحظات النشــوة والتحدي ، إنه جاء مــن أجمل مكان في الدنيــا وأنه لا بد أن يعود إليه في يوم من الأيــام»[١٩] هكذا يبقى (اكوب) مُعلِقاً أحلامه ، وأوهامه كما حقيقة يتماهى ويشــعر بها ويحســها على أمل العودة إلى تلك البلاد التي غادرها صغيراً بعد أن فقد كل شيء لكنه لا يبرح العودة اليها كلما اســتيقظت في باله لننظر: «ســيرجع خلال فترة قريبة سنتين أو ثلاث سنوات

إلى حلب وبعد أن يتزوج ، سيذهب هو وزوجته إلى تلك البحيرة وسيعيشان هناك ، لأنه يريد لأولاده كلهم أن يولدوا على تلك الأرض أما إذا تقدم به العمر فسوف يتفرغ لنظم الشعر.»[٢٠]إذ نجد هنا أن تساوق حكاية العودة ، ولهفة الحنين فيها عند أكوب مع مجريات وقائع السياق الروائي لسردية (التيه) حيث يتمظهر طقس جديد في إطار الحنينية الأرمنية عند الآخر وصورة حضوره لقد جعل (عبد الرحمن منيف) من تجليات (أكوب) صرحاً أقوامياً يحيط بشخصية الآخر ، ومراثيه فيحدث أن تنهض صورة تزاوج ما بين الحنين للمفتقد ، وأبعاد بنية ذلك المفتقد الذي يتحول الى صورة حبل سري يربط بين (آكوب) والبلاد التي غادرها دون أن يكون لديه الإدراك التام لصورة معالمها ، أحب أرمينيا بإحساسه وحدسه ، تشوفها عن بعد ، وابتعد عنها بدافع قوة قاهرة مارست طقس الإبعاد والتشريد والاقصاء لكنه بقي مصراً على أن يعود ، ويتروج هناك وإن تقدمت به السن فلا بد أنه سيتحول الى شاعر يقرض الشعر حباً وهياماً بأرمينيا ولأن إيمانه مطلق بها سيتذكرها مادام على قيد الحياة.

في قصة «قرب البحر»[٢١] ننصِت الى أغنية أخرى مختلفة تماماً عما هي عليه أغنية (آكوب) في سردية (التيه) حيث التمظهرات السردية في «قرب البحر» نمَّت عن أفق مباشر في تداول الحنينية ، واستظهارها إذ توالت هيبة الاستذكار عند (آرتين) في القصة عبر الجزء الآخر منه أي شخصية (بشتاوي) لننظر: «كنت وارتين ، وبعد أن ننتهي من عملنا في كراج المخيم نرتاح قليلاً ، ثم تذهب إلى البحر.. نأكل ونشرب معاً.. مقابلة وحين أسهو عنه يشرع في الغناء ، يغني للبحر أغانيه الحزينة ، يشكو له ويتألم ، ويسأله عن أهله وعن

الجبال والأودية ، والغدران»[٢٢] وقد كان لطعم التساؤل مرارته في مذاق سردية (آرتين) كما أن تجليّاته أمام البحر ، تعدُّ مشهداً يتوازن وهيبة الحنين إلى البلاد البعيدة ، إذ يتطاول المدى أمامه حتى يقترب من السماء دون أن يلمسها ويستحيل حلم القبض على أرمينيا عند (آرتين) لغة محطمة ، تنال منها الغربة ، والتشرد ، والاحساس بالانكسار ، فتبدو صورة الأرمني حالة من الألم الذي لا يغيب ، إذ يتحول الغناء أمام البحر الى آلية يستحضر عبرها الغائبين من البلاد البعيدة. كما في سردية «ذلك الصديق»[٢٣] حيث تتوالى الحنينية أيضا بشكلها المقارب لِما هي عليه الصورة في (قرب البحر) حيث تتقد الذاكرة ، ويشرع حينها (سركيس) لفتح صدره أمام (ذياب عيد) معلنا عن عشقه وحنينه واشتياقه الملهوف ، نحو يريفان. لننظر:» انقضت عدة مشاوير قبل أن يفتح سركيس نفسه أمامي... كان صديقي يحب... ويكابد العشق.. يحب يريفان التي يسمعها ويقرأ عنها... ويحب أيضاً فرجيني. من فرجيني يا سركيس ؟ إنها ابنة عمي ناظار... وأتذكر.. ليس بين أرمن البلدة ناظار.. وليس بين الفتيات فرجيني.. يمل يده إلى جزدان جلدي متعدد الجيوب ويخرج صورة فتاة.. فتاة تضج بالصحة ، بجديلة كثيفة تنحدر إلى الكتف وابتسامة أنيسة.. تلتمع عيناه ويقول: إنها تنتظرني في يريفان»[٢٤] لم يكن من بد إلا حضور التواصل ، وذلك لكي يتحقق شرط الحنينية الدافئ في قصة (ذلك الصديق) على الرغم من تلاشي وغياب الكثير من تقنيات الجملة القصصية وآلية التعبير لكن بقيت حنينية سركيس متمظهرة ، وبائنة بلونها وسياقها تحضر في الذاكرة لتروي مشهد اللهفة والحنين إلى تلك البلاد البعيدة.

أما رسالة محسن يوسف في سرديته «إلى أزو»[٢٥] فإنها الشكل الآخر للتعبير عن حنينية الأرمني وتجلي صورته في العودة إلى الوطن. حينما تُسأل (آزو) عن موعد رحيلها إلى أرمينيا تنتفض قائلة. لننظر: « أرمينيا ليست بعيدة ، ومن قال إني سأنسى عمري في بلاد ولدت ونشأت فيها ؟»[٢٦] إنها الذاكرة التي لا تموت ، ولا تتلاشى ، فالآخر الارمني متيقظ لصورة العودة والتعبير عنها تجاه بلاده ، إنه الشريط السري الذي لا يرى معالمه واتجاهاته سوى الأرمني الذي أثقلت كاهله سنوات الانتظار ، ولهفة الحنين والشوق الى درجة يصعب تحملها.

لكن «أرتين»[٢٧] في قصته مُفارق ومختلف في مقاربة (آزو) إلا في الرغبة ، ربما يتميز الحنين عند الآخر الأرمني مسألتين: الصمت أولها ، وبكاء الرجال ثانيها. وقد كان (آرتين) حنينياً ، يداهمه البكاء لحظة تتقد الذاكرة وتحلق صوب تلك البلاد البعيدة التي تحرس الطريق إليها الحواجز ، والألغام ، والجندرمة ، تفاصيل ونقاط الحدود ، لكن الذاكرة والحنينية لا تعرفان حدوداً ولا تستوقفهما حواجز فالذاكرة وما تحمله هي المطلق الذي لا معالم له ولا حدود. كما أن السر في الحنينية هي في الأشياء المخبأة تتلاطم في ظلالها كي تعبّر عن سرها المقدس. لننظر:» ولا تشعر بدموعك المنحدرة من ينابيع عينيك.. وإذ تعبر بنا القرى القريبة ، تبدأ حكايتك الجميلة عن قرية آرارات ، كان لكم فيها مدرسة ، كان لكم فيها معلمة جميلة اسمها «مارال» طويلة سمراء البشرة ، لها عينان ذابَّحتان ، وشفتان ثريتان ، كانت تعلمكم بالأرمنية ، وتمرنكم على السلم الموسيقي.»[٢٨] هكذا كان أرتين في سياقات سرديته التي رسمت صورته الأرمنية ، كان عطوفاً وحنينياً جداً وبلا حدود ، مشدوداً كقوس إلى هدف وحيد

هو (الوطن) كما سهم رشيق صوّبه في سياق الغربة والتشرد والضياع نحو أرمينيا ، ظل(أرتين) يهيم على الطرقات والمفارق ، سلاحه الذاكرة ونظرات (مارال) وسلمها الموسيقي تضبط إيقاع خطواته نحو تلك البلاد. وكذلك هي (مارال) في قصة «العرس الأرمني»[٢٩] ذلك العرس الذي لم يكتمل ، لقد تحول في سياق القصة إلى مشهدٍ من الرصاص والدم ، تهرب العروس (مارال) بعد أن يقتل حبيبها (آرمين) وتحاول عبور النهر هرباً من الموت ، لكنها بعد عبورها تستيقظ في بلادٍ أخرى غير أرمينيا وبين اناس غير الذين كانوا يرقصون في عرسها. لننظر: «وفي الأيام التالية استعادت (مارال) شيئاً من قوتها وبدأت جروحها بالالتئام»[٣٠] لكن عينيها بقيت شاخصة صوب تلك البلاد التي أتت منها تجلس عند النهر ، تلتهمها الذكريات ، ويلتهمها الحنين القاتل إلى درجة الجنون الذي يتكمن منها ويتحول الى مفاعيل في لحظات صمتها وتأملها. لننظر:» فكانت تجلس ساعات طويلة على ضفة النهر بلا حراك ، تنظر إلى نقطة واحدة لا تتغير إلى المكان الذي أتت منه.. وعزفت عن الطعام والكلام»[٣١] لكنها أبداً لم تعزف عن الحنين وسياقه الذي غدت ترتهن إليه مسحورة بالتأمل واشتغال الذاكرة.

أمـا في سـردية «الهدس»[٣٢] فخطابهـا الروائي لابد مختلـف ، تتمظهر فيها الحنينيـة ولا تنفك عن تفعيل صـورة الآخر الأرمني وتقليبـه على جمار الذاكرة المتقـدة دون رحمـة ، ولا هوادة عبـر «سـمفونية» يتبـادل الأدوار في عزيف حنينيها (ساكو وأرو) ذلك الثنائي الذي يرسم مشهد الحنين ، بأشكاله المتميزة والمختلفـة يتسـللان خفيـة الـى سـياق الترنيمة الأبديـة لحب الوطـن ولغة

استحضاره. لننظر: «وتتلمس وجهك الأرمني ورأسك الأرمني ، فكل الآرارات لن تكفي لتبرد قلبك الظامئ وترد إليك رقراق الهدوء الآسي ، لن تكفي كل أكاليل الشوك للرؤوس التي جزها الجزار في البراري والمدن ، ورفعها على العصي ، لن تكفي كل زهور أرمينيا للقبور الجماعية في رأس العين ومرقدة والسبخة وتل العبود وحزيمة وبير الدناي وشطوط الفرات والبليخ وتل أبيض. لماذا «يا الله هذا». إنك تبدأ ياساكو تبكي .... تبكي يا ساكو «آني وديكران» وتكفيك عيناك وقلبك القوي ، فكيف لو أردت أن تبكي أرمينيا ؟! كل بحار العالم لن تكفيك ، لن تكفي الجثث المشوهة والأرجل الحافية ، لماذا يا الله هذا.... هل أنت معنا أم مع الجزارين.»[٣٣] لم تكن شخصية (ساكو) في رواية (الهدس) شخصية ذات أبعاد درامية وحسب ، وإنما أراد لها (الخليل) أن تكون حمّالة لقضيتها القومية برمتها. وكذلك شاهداً لمأساة أمة ، تعبيراً صارخاً عن غربتها وتشردها ، في الوقت الذي نجد فيه شخصية ساكو بتفاصيل نسقها الحنيني ، وقد استحالت إلى صور تتوضع ألوانها في العيون والقلب والأطراف. كي ترسم حكاية الذاكرة والوله بالأمكنة والهضاب ، وشريط القوافل والدماء. لكن (ساكو) في حنينه يخفي رغبة أخرى ربما تكون سراً مقدساً يحتفظ بفحواه لنفسه ، ولا يريد افشاء سر القلب الا للقلب مستظلاً سماوات بلاده البعيدة ، وهو يجهر بحنينه اليها. لننظر:» وهو يريد أن يشرب إلى جوار نبض الأرض القريبة ، هذا النبض الذي يفهمه جيداً ويقدره حقّ قدره. فهذه الأرض لها قلب حي ونابض قلبٌ أرمني لا يموت ولا يتبدل ولا يعطى مفاتيحه إلا لكلمة السر السحرية أرمينيا»[٣٤] لذا رغبنا في رؤية (ساكو) من هذا الجانب الخفي والمتواري والمرتبط بتقصي آلية سلوكه.

إذ أن البائن من سره المقدس لم يكن ، سوى إشارات تشير إلى رغبته وتصريحه الدائمين في الاقتراب من تلك الأرض التي لها نبضها الخاص ، وطعمها الخاص ، ورائحتها الخاصة. لننظر: «سـلم سـاكو ومضي وراء حماره ، والشـمس لم تطلع بعد كان يستمع إلى خطواته ويشم رائحة الليل ، ونبض الأرض ، وكانت الارض تنبـض والحدود تقتـرب ، تفتح ذراعيها امـرأة أرمنية ، تفر من شـعرها الأرانب والطيور والثعالب ، ويسـيل من نهديها النبيذ والخوخ ، وتزيّن بالنجوم والزهور البرية ، تبزغ الوجوه القديمة ، وصور الأسواق والبيوت واجراس الكنائس يدفع حماره مسـلوباً ، كل الجهات أرمينيا بعد أمتار ، يعبر الحدود ثملاً نشوان ويلمع ضوء ، ويصحو خوشناف على صوت يعرفه جيداً ويخافه كل من يسكن أو يعبر الحدود ، صوت انفجار لغم. سـاكو هذا الأرمنـي المجنون ماذا فعل.»[٣٥] هكذا يتساوق الحنين والتضحية شـفيفان يرقيان بساكو الطيب إلى الآفاق الأخرى ، كي يغني أغنيته السـرية حيث كان لشـكل الحنيـن ، والارتحال صوب الأرض الأرمنيـة هواجس يلتف حولها خيار وحيد له حضور القداسـة وهيبتها وله أيضا أفاقه المُخَلِّقة لخياره الصعب ، في الوقت الذي لم يكن من بد إلا أن يتولج قسوة خياره الصعب بجسده النحيل ورأسه الاشيب ، وليستحيل بعدئذٍ ذلك الحنين إلى (طوطم) تقدم له القرابين والأضاحي ، وتساق إليه المشاعر والكلمات تحت وطأة عصاً ثقيلة تقرع الرؤوس لتوقظ فيها الحنينية كلما خبت مشـاهد المأساة فـي الذاكـرة ، وكلما حاول اليـأس والوهم أن يرفأ جراح الأمـس التي لن تلتئم. فقد كان (سـاكو) أول الراقصين فوق الألغام شوقاً ولوعة ، لنبض الأرض ووشم الحنين إلى بقاعها النابضة. كذلك هو «آرو» فثمة تناغم في التعبير عن الحنينية

بين (ساكو) و(أرو)» ثنائية أرمنية خالصة تعبُّران الدروب إلى الحنين والشوق نحو تلك البلاد كلٌ بطريقته ، فإذا كان (ساكو) قد اختار التضحية والقربان ، فإن (آرو) ظل رهين حنينية متأملة وكامنة ، وكأنها ترى أن للحنين أشكاله الأخرى والمختلفة أيضاً. لننظر:» ومرت ببالـه الوديان والمرتفعات ، والأطفال الذين يلـوون رقابهم الغضة فـي الهاجرة عطشـاً ، وجوعاً ويغمضـون أعينهم مستسـلمين للموت كـوردة اليقطين ، والفتيـات اللواتي اعتـدى على عفافهن الحـرس واللصوص والمهووسـون ، والتصفيات التي جرت علـى ضفاف الانهار وعـراء البوادي ، والرؤوس التـي رفعت على الحراب في مداخـل المدن»[٣٦] ما انفك (آرو) يُقلِّب الحنينية على أوجهها المتقاطعة لكن ذاكرة الدم والغربة كانت ترسـم الحدود بينه وبين الهناءة ، حيث يجتاحه القلق والغصّة ، إنه (أرو) ذلك المسـتباح أمام مشهدي الذاكرة ، والحنينية التي تحوله الى مجنون يلهث خلفها ولا يصلهـا لننظر: «على كتف الشـاطئ تمدد آرو ، راقب الرمل والماء والشـجر والسفن القليلة وسلسلة الجبال البعيدة.

- يا الله كل عظيم بعيد.

- والمُهجَرين القادمين عن طريق حلب ينعقدون على الضفة الأخرى»[٣٧]

لم يكن من ملاذ (لآرو) سـوى (سـاكو الطيب) فقد هربا من الحرس بعيداً صـوب القـرى النائية سـوية ، وتآزرا معاً ، عهداً سـرياً لا فكاك لـكل منهما عن الآخر. لننظر: «مرحباً ، جـاء الصوت بالأرمنية فرفح القلب ، وحين رفع نظره ، رأى شـبحاً طويـلاً ينحني ويجلس إلـى جانبه رد: هلا وران صمـت ، اكليل من الشوك على الاثنين ، لا يخدشه سوى الماء ، وموكب الطبيعة المهيب ، وحركة

السـلاحف والأسـماك ، ثم اندفع الاثنان في حديث طويل لايـزال يذكره (آرو) بكثير من المودة والتعاطف كلما رأى ساكو»[٣٨] هكذا يظل (آرو) الوجه المتأمل للحنينيـة ، إذ لـم يبحث عـن (أني وديكران) كما كان سـاكو ، بل بقي أسـيراً لسـنين العمر التي انقضت ، ودبيب الحركة الذي تلاشى في جسده ، لكنه أبداً بقي مشدودا (بحبل السر) الذي يبدأ منه وينتهي في تلك البلاد البعيدة ، وذلك مـا وجدنـاه أيضاً في قصة «كوهـار أو الطريق إلى أورفـه»[٣٩] فقد ثابر الروائي (الخليل) على سـياقه الحنيني بنصوع وشـفافية ، تبدى فيها حرفيته السـردية العالية في تقمص الاحساس الخفي لمشهد الحنين عند الاخر الأرمني وصورته.

بتقديرنا أن (كوهار) من القصص الجميلة التي تحفل بها عوالم (ابراهيم الخليل) القصصية ، حيث لم تكن مرثية حنينية وحسب ، وإنما كانت منصة بارعة لتأثيث أبعاد وملامح صورة الأرمني وفق آلية اشتغل عليها (الخليل) بصورة مختلفة عما كانت عليه سردية الحنينية في رواية (الهدس) إذ تبدأ الحنينية في قصة (كوهار) بالأصوات الخفية ، والغامضة التي ترنُ في مسامع «هدلة بنت ناصر/كوهار» وكأنها نسائم ناعمة تلامس القلب لتستيقظ الحواس ، وتستشعر ما حولها. كما تداهمها الذاكرة البعيدة ، منصاعة إلى طغيان من التداعي. لننظر:» مأخوذة بشيع كالسحر. يعاودها في أوقات متباعدة ، فتنقاد له وكأنها نومّت تنويماً مغناطيسياً فيشرق في البال. كان ثمة بيت على تلة في مدينة نأت. بيت واسع بسقوف مائلة من القرميد الأحمر المغسول بالمطر وشعاع الشمس ورائحة النارنج ، والكباد له باحة واسعة خضراء ، تتعربش جدرانه عرائش الياسمين والعسل والنسرين ، وله ثمر طويل ومدخلان ونوافذ تدخلها

اصوات العصافير والاضواء. كان ثمة أسرة سعيدة. امرأة ورجل وطفلان. صبي وفتاة تنام في سرير من الخشب الثمين بأبهة ملكية تسمع لترنيمات آسرة قبل أن يأخذ النوم بمعاقد أجفانها»[٤٠] هكذا يستمر سياق الحنين في (كوهار) لذيذاً بمرارته ، ومراً بحلاوته لكن لعنة الأصوات الخفية والغامضة التي تزورها بين الفينة والأخرى تظل تطرق أبواب النسيان والاندماج والتواشج مع من حولها لتتولجها ألماً يضغط على الأعصاب. ولترتهن حينئذٍ إلى تأمل ترى من خلاله ، لننظر: «حالة لم تألفها من قبل ولم تفهم أسبابها ، لغة غير اللغة التي تحكيها ، مفردات غامضة ، وأسماء تدوّم كأجنحة الفراش ، ملونة وزاهية وخادعة ، تابعت سيرها وهي تنوء ، تئن تحت أحمال لا تطاق ، هذا القلب إلى متى يحتمل ؟ وهذه العيون إلى متى ترى ويظل فيها النور ؟ هذه اللغة الغامضة متى يفهمها اللسان وينكرها القلب ؟!»[٤١] انه الحنين بلغاته العديدة ، فهو في سردية «كوهار» حَمَّال أوجه ، كل وجه فيه يضفي على السردية طعم وألوان مختلفة. كما هو الحال أيضاً في قصة «الصهريج»[٤٢] حيث اللغة الحنينية لوجه من تلك الأوجه المتعددة ، تهيمن عليها وتطغى ذاكرة التداعي المتقدة ، إذ تستأثر الحكاية فيها سياقات من الماضي الذي تبقى مشدودة إليه كل أحاسيس الآخر الأرمني وتنعقد بأوصاله المبعثرة كذلك كل الصور ، والمشاهد المروّعة ، وقتئذٍ يتحول الآخر الأرمني في سردية (الصهريج) الى رحَّالة يروي حكاية ترحاله الذي لا ينتهي.

فـي القصة يظهـر «أرتين» سـائق الصهريج الـذي تتقاذفـه المحطات في كل الأنحـاء والأصقاع ، لننظـر:» وأنت في صهريجك المجنـون بين الجزيرة ،

والفراتيــن ، وحلب ، لا تعرف معنــى الراحة ، والهــدوء»[٤٣] لكن ذلك الترحال ظل يعبق برائحة الحنين الطاغي على كل نأمة في سلوك (أرتين) حين يخالجه حضور (موش) وبســاطها الســحري ، تتفاعل في الذاكرة حتى تغدو حلماً يلملم مــا تبقى من عمر (آرتين) ويجعل منه قاهراً أمام الأســئلة الصعبة حين يســأله صاحب المحطة. لننظر:»- هل أغضبتك أم هاروت مرة أخرى بطلب الهجرة إلى بيروت أو كندا ؟ - لا. أبداً. لن أترك حلب إلا إلى القبر أو إلى بيت جدي في موش. هذا أمر لا يقبل الجدل أبدا وهي تعرف ذلك»[٤٤] إذاً لا خيار عند (أرتين). لننظر أيضاً: «يســمع النداء بكل اللغات ، ويظــل الآرتين والصهريج ومحطات الوقود والهواجــس ، التي لا يعرف من أين جاءت اليوم ؟ وكيف جاءت ؟ ولما جاءت ؟! هل هو الحلم ؟! أم ؟! يا للخواء»[٤٥] كذلك هنا يتبدى السياق الحنيني في سردية «الصهريــج» ليأخــذ بعداً آخر مــن أبعاده المتعددة عبر شــخصيتي ، أم عواد ، وولدها عواد اللذين ينقلهما أرتين إلى مضاربهم إذ تبدو حكاية تلك العجوز نسق حنيني نافر ومســتوقف ، تتجلى الحنينيــة فيه عندما يتصاعد من العجوز صوت «مــا.. يـ.. ر. يك»[٤٦] حيث يبــدأ اللغز وتضطرب عندئذٍ أعصاب (أرتين) وذهنه. (ومايريــك) تعني بالأرمنية (أم) أو ميمتي ، لحظتهــا تختلط الجهات وتتناثر في كل صــوب ونحو ويتلفت (ارتيــن) ملهوفاً ومذهولا بين المصــدق ، والمكذب. لننظــر:» والتفت إلى جانبه ، كان الشــاب يدخن ، والمرأة تنام كطفلة بريئة في أمــان ، وقد أحاطت كتفيها الهزيلتين بشــال من الصوف. رســومه وألوانه رأها في ليلة ما»[٤٧] لكن الســياق في الســردية لا يتوقف ، بل تنتشر الحنينية أزهاراً ملونــة فــي ذاكرة (أرتين) حتى اللحظــة التي يحتجز فيها (عــواد) أرتين بعد أن

يكتشف أن أمه العجوز قد ماتت وهم في الطريق إلى مضاربهم ، وبعد أن تتم مراسم دفن العجوز يسارع عواد إلى حل لغز احتجازه لآرتين. لننظر:» والدتي يا معلم أرمنية ، جاءت مع السوقيات ، عاشت بيننا وتزوجها الوالد وكبرت ، ويوم مرضت كانت رغبتها الاخيرة أن آتي لها برجل من ملتها لكي يصلي ويطلب لروحها الخلاص ، وإلا كان حليبها حراماً علي وقد أرسلك الله نجدة لي ورحمة لروحها. فصل لروحها. وانسحب بعيداً بينما وقف أرتين لأول مرة ليقوم بدور الكاهن وقد امتلأ بمشاعر متضاربة ، بين الحزن والاجلال ... وبدأ يصلي في العراء وقد سكن كل شيء ...وفي خياله تتماوج ألوان البساط ورائحة قارص والأهل وصبايا نايري الحزينات هذه المرة»[٤٨] هكذا ترسم حكاية العجوز الأرمنية مشهداً مختلفاً للحنين إذ يستيقظ الحنين لتتساوى ، وتتناظر حكاية الولادة والطفولة من جهة ، ومن الأخرى لحظة حضور الكهولة وكبر السن والموت ، إنها لحظة قصصية تجاذبتها خبرة (الخليل) في (التقمص الأقوامي) ليحتل من خلال سرديتها موقعاً متميزاً أثث عبره لمعايير الحنينية اللافتة. كما أنها عودة صارخة نحو البلاد البعيدة ، نحو الشمال الذي أتت منه كوهار ودفنت عند موتها بمحاذاته. فقد كان للوصية التي تركتها أثارها ومراثيها التي أصبحت عَودٌ على بدء وإلغاء قاهر غابت فيه سنين العمر التي قضتها العجوز الأرمنية لتحقق عبره حنينية صافية تبدأ من الشمال ، جهة مَقدمها وتنتهي بطقس من صلواته التي ظلت رغبتها والتي كذلك أخذت شكل الوصية التي لابد (لعواد) من تحقيقها. اضافة إلى الكلمة الأخيرة التي نطقت بها بمفردها لحظة خروج روحها "مايريك" مناجاة لأمها البعيدة التي طال انتظارها دون جدوى. كل ذلك

يلقى في عوالــم (إبراهيم الخليل) مراتع له ومفاعيل تتكالب كل لحظات القص وســروده على تخليق آثارها اللافتة ، ليتبدى الحنين إلى أرمينيا بأشكاله وألوانه متعدداً يشــترط الدخول إلى عوالمه وأحاسيســه مفاتيح سرية لا يعلم مكامنها سوى ذلك الآخر الأرمني الذي تناثرت صورته بهيبة في النصوص حنيناً يلاحق صور التعبير عن ذاته دون فكاك وانعتاق.

**الهوامش**

١- مقبوس من كتاب الأرمن عبر التاريخ ص /٤٧/.
٢- الضاحك الباكي (ثروت) رواية فكري أباظة.
٣- الضاحك الباكي ص / ٢٧ /.
٤- المصدر السابق ص / ٤٣ /.
٥- الضاحك الباكي ص /٤٣ /.
٦- في سبيل الحرية رواية عبد الرحمن فهمي.
٧- المصدر السابق ص /٥١ /.
٨- المصدر السابق صن /١٨٩ /.
٩- أوراق الليل والياسمين رواية فيصل خرتش.
١٠- المصدر السابق ص / ١٤٤ /.
١١- المصدر السابق ص /١٤٤/.
١٢- المصدر السابق ص / ١٦٦ /.
١٣- المصدر السابق ص /١٧٦ /.
١٤- المصدر السابق ص /١٧٦ - ١٧٧ /٢
١٥- مدن الملح (التيه) رواية عبد الرحمن منيف.
١٦- مدن الملح (التيه) ص /٤٥٠/.
١٧- المصدر السابق ص /٤٥١/.
١٨- المصدر السابق ص /٤٣٥/.
١٩-المصدر السابق ص /٤٣٦/.

٢٠-المصدر السابق ص /٤٥٠/.
٢١- رحيل اللقالق. قرب البحر قصة حسن حميد ص / ٥ /.
٢٢- المصدر السابق ص / ٧ /.
٢٣- رحيل اللقالق ذلك الصديق ذياب عيد ص /١٩/.
٢٤- المصدر السابق ص /٢٣/.
٢٥-المصدر السابق ص /٣١/.
٢٦ - المصدر السابق ص /٣٥/.
٢٧- رحيل اللقالق آرتين ص /٣٥/.
٢٨-المصدر السابق ص /٤٢/.
٢٩- المصدر السابق ص /١٤٧/.
٣٠-٣١ المصدر السابق ص /١٥١/.
٣٢- الهدس. رواية ابراهيم الخليل.
٣٣- المصدر السابق ص /٦٧/.
٣٤- المصدر السابق ص /٢٣٧/.
٣٥- المصدر السابق ص /٢٤٥/.
٣٦- المصدر السابق ص / ١٦٧/.
٣٧ - ٣٨ - المصدر السابق ص /١٦٧/.
٣٩- كوها ر أو الطريق إلى أورفه قصة قصيرة ابراهيم الخليل ص /١٩١/ من هذا الكتاب.
٤٠- المصدر السابق ص /١٩٢ - ١٩٣/.

٤١ - المصدر السابق ص /١٩٥/.

٤٢- رحيل اللقالق ص /٤١٧/.

٤٣- رحيل اللقالق الصهريج ص /٥١/.

٤٤- المصدر السابق ص /٤٩ - ٥٠/,

٤٥- المصدر السابق ص /٦٣/.

٤٦- المصدر السابق ص /٦٤/.

٤٧- رحيل اللقالق الصهريج ص ٦٢/ ٦٣/. - المصدر السابق ص /٦٨/.

**٢- التداعي والاستذكار**

«حنينية عربية»

النصوص المختارة:

١- موجز تاريخ الباشا الصغير - رواية - فيصل خرتش..

٢- أوراق الليل والياسمين - رواية - فيصل خرتش.

٣- رياح الشمال (١٩١٧) رواية نهاد سيريس.

٤- بيت - الخلد «رواية» وليد اخلاصي.

٥- مدن الملح "التيه" رواية عبد الر حمن منيف.

٦- مدارات الشرق (الأشرعة - بنات نعش) رواية نبيل سليمان.

٧- الهدس - رواية - الصهريج قصة قصيرة - ابراهيم الخليل.

٨- قرب البحر - قصة قصيرة - حسن حميد.

٩- ذلك الصديق - قصة قصيرة - ذياب عيد.

١٠- ارتين - قصة قصيرة - عبد الرحمن سيدو.

ثمة آلية اشتغلت على محاورها النصوص الأدبية التي اخترناها لهذا المقام ، حيث امتدت حكاية "الحنينية العربية" فيها ، وتعددت أشكال التعبير السردي عنها إلا أننا لم نتعرض لكل الفواصل الحنينية ، والتضامنية مع الاخر الأرمني ، بل جعلنا من أهم الاشارات فيها سياقاً نتفحصه ، ونتبين مضامينه وفحواه محاولة منا للفت الانتباه نحو أهمها بما يؤدي أغراض التفحص والتقصي النقدي في الآن ذاته.

إن أولى المسائل التي استوقفتنا في هذا الاطار هي تماسك بنية السياق الحنيني تجاه الآخر الأرمني وتباين صورته ومناظيره الإنسانية ، وهذا ما جعل منه بتقديرنا ، لوحة ذات بعد إنساني تتعدد الجوانب فيها وتتساوق بدءاً من تقاسم الخبز مع ذلك الأرمني ، إلى الدفاع عنه وحمايته وهذا ما دفع بكثير من النصوص إلى صياغة وتوليف تلك المعادلة التي كان الآخر الأرمني فيها مثار اهتمام تناوب في التمظهر والتجلي مؤثراً إذاعة مأساته كمعادل لجأت أغلب النصوص الأدبية إلى تناولها كمسألة ترتقي في إطار أحداثها ووقائعها إلى قضية إنسانية ، لابد من التفاعل معها لاعتبارات كثيرة تخص العرب قبل غيرهم.

لقد تناظرت النصوص في التجلي الحنيني ، وأغدقت مراثيها على كل فعل وواقعة ، عبر سياق يلفه الصدق مرة ، والتضامن مرات ، دود شرط يستبق الفة النفس وسلامها الداخلي وكذلك دون قيد يكبل حالة الشعور بالآخر الأرمني والاحساس بوجعه داخل الواقع والمعيوش الحياتي وما يقابله في السردية الأدبية بكافة أجناسها.

تبدأ حكاية الحنين في «موجز تاريخ الباشا»[1] هيابة لسياقها الحميمي مولعة باستظهار صورة العجوز الأرمنية "أم جميل" من تنائيها وايغالها السحيق في ذلك البيت المهجور ، كي تقيم جسوراً مع الباشا الذي ربته على يديها الناحلتين المعروقتين ، وهو (الباشا) الذي لم يقطع حبال المودة بينه ، وبينها بالرغم من كل الاسباب التي جعلت منه هارباً وسارقاً وقاتلاً أيضا ، بقيت (أم جميل) الأرمنية ع ميناءه الآمن. لننظر:» آلمه أن يترك أم جميل ولم يكتف بهذه الزيارة السريعة ، هذه الأم الثانية التي ربته حتى أصبح شاباً أحس بجحود

تجاهها ولكن ماذا يفعل»[٢] لكنه أبداً ما كان يبخل في إعطاء الأرمنية العجوز ، وهاروت قسماً مما يملك من المال والباقي الآخر لزوجته وأولاده. بعد عودته من كل غزوة كان يقول. لننظر:» اليوم سفر ، والمال ذهب ، بعضه عند الزوجة والباقي لهاروت "والديجين" الأرمنية»[٣] ذلك ما يجعلنا ندرك أن المبعث الأساسي للحنينية لدى (الباشا) تأتي عبر علاقته بالعجوز الأرمنية ، وشعوره بأمومة تلك العجوز له وكذلك لكونها الصورة الأولى لذاكرة طفولته ، بعد أن غابت أمه وألقاه أبوه بين أحضانها دون غيرها من النساء ، هذا من جهة. أما من الأخرى فإن الحنينية في سردية (موجز الباشا) كانت أحد الجوانب المتعددة لصورة الأرمني في الأدب العربي الذي تعرضت بعض نصوصه لهذه المسألة. لكن يبقى التناغم الحنيني بين (الباشا) والعجوز الأرمنية تناغماً مختلفاً تتبدى الكثير من صور التعبير عنه ، في هيبة مقدسة لم يقاوم سحرها الباشا في يوم من الايام. بل كان يتماهى بين جنباتها وهو يحمل في أعماقه رغبة ممارسة هذا الطقس الذي يعيد إليه كما يبدو الكثير مما افتقده في الماضي ، ويشكل أيضاً له الملاذ في رحلة هروبه ، وتخفيه. لننظر:» صعد الدرجات المؤدية إلى الباحة التي بدون جدران ، قالت الأرمنية: - من ؟ - قال أنا يا أمي وسمع جنكل الباب يندق ، ثم زيق طويلة أرسلها الباب الخشبي. وكانت الأرمنية بوجهه على درجات القبو السفلي تنتظره وقد ربطت شعرها بعصبة بيضاء ، قوّت ضوء الكاز قليلاً. دخل أحس ببرودة البيت ، لا يوجد لدينا حطب. تركها وصعد باتجاه الكرم ثم عاد ليشعل النار ، ويضع كيزان الصنوبر وأعواد أشجار الفستق الحلبي الطرية حيث انبعثت رائحة رطبة مدخنة بيضاء في باحة القصر المهدوم.»[٤]

كذلك هو ومنذ أن ظهر هاروت في (موجز الباشا) رفيقه الدائم يتقاسمان كل الانتصارات ، والهزائم في حروبهما الصغيرة والكبيرة وفي لحظة من اللحظات عندما يبدأ الأرمن بالهجرة إلى بيروت وأرمينيا ينتصب الباشا عندما يقول له هاروت:» الأرمن يعود إلى أرمينيا... عبد الناصر لا يريد الأرمنيين في سورية قال هو سيهرب إلى البيروت منه إلى الأرمينيا. الباشا قال: لا يا رجل أنت تبقى هنا تختبؤون عندي أنت وأناهيد والأولاد. سيخبر عبد الناصر أنكم هنا. تلبس عربياً مثلي ، لا أحد سيعرفك»[٥] لذا كان للحنين مقامه اللافت في (موجر الباشا) عبر ذلك النسق الثلاثي المكين فيما بين (ديجين/ أم جميل/ وهاروت | والباشا) حيث الحنين فيه سري وغامض لكن التعبير عنه بائن وحار تتقاذفه المواقف والأحداث.

في سردية «أوراق الليل والياسمين»[٦] كانت هي الأخرى وجها آخر لهذا الحنين كما أنها كانت صرخة مختلفة امتد صداها في قيعان العالم الروائي وسردية الأرمني الخالصة. حيث يستمر سياق الحنينية الذي بدأه «الباشا» في موجزه متطاولاً ينال من أحداث «الليل والياسمين» حيزاً هاماً عبر شخصية (خليل) الذي كان يساعد مكرديج في ورشة البناء ، لننظر:» فقد عمل خليل عند مرديج منذ صغره وكما يقولون ، فإنه تربى على يده»[٧] من هنا نجد أن ظلال سردية (الباشا) لم تفارق (خليل) فمثلما تربى (الباشا) على يدي (الأرمنية العجوز) تربى هو الآخر (خليل) على يدي (مكرديج). إذ تتمظهر من بعد ذلك حنينية (خليل) في جملة من المواقف ، كان أولها عندما يصاب مكرديج في العمل «فجأة وجد نفسه فوق كومة من الحجارة: والحجارة كانت حادة من تلك التي توضع في أساسات البيوت. وقفز خليل معاونه وحمله إلى الظل أمام

البناء المقابل ، أسند ظهره على الجدار وركض يبحث عن أي شيء ، اجتمع بعض الناس حول مكرديج مسحوا له الدم الذي انسال من أعلى رأسه وسقوه ماء ... عاد خليل وحمله وانطلق به إلى البيت.»[٨] لقد كانت الإصابة التي تعرض لها مكرديج بداية مفترق من جديد في حياته. إذ نصحه أهله أن يقعد عن العمل ، وأنه قد آن الأوان لراحته بعد هذا العمر الطويل من الشقاء وهذا ما جعل خليل ، راعياً لشؤون العمل بعد غياب مكرديج عنه. لكن مكرديج بعد أن يقرر الرحيل لزيارة أبنته (أني) يبدأ مشهد الحنينية التي تشكلت ضمن سياقها المرتبط بسلوك (مكرديج) نحو (خليل) مما ترك آثاراً نافرة في العلاقة بينهما.

أما المسألة الثانية فيتجلى فيها طابع (حفظ الغياب) الذي آثر (فيصل خرتش) على دفعه نحو آفاق بائنة أيقظت عند (خليل) حنينية حارة نحو أسرة (مكرديج) الذي سافر لزيارة ابنته آني. لننظر:» سمعت مارو النداء فأسرعت تنادي على الحطاب. فتحت باب البيت وندهت له ساومته على السعر. واشترت منه الحطب جاء خليل فأعطى ثمن الحطب ثم جلس أمام باب البيت ... مارو أوقدت التنور الذي بجانب الباب وجلست مع خليل تشكو جور الزمان»[٩] هكذا تستحيل الكثير من المواقف إلى معبَّر متقد بحضور الشفافية والآفاق الحارة. لكن الوجه الآخر لحنينية (أوراق الليل والياسمين) يبدو لنا في إطار سياقاته ، حنينياً يرتهن إلى الموقف الإنساني تجاه القضية الأرمنية برمتها حيث يتدافع (فيصل خرتش) إلى استدراج شخصية (هاشم العطار) التي بدت لنا الوجه الآخر لمذكرات «فائز الغصين»[١٠] وذلك بدفعها إلى إشادة النسق الحنيني نحو وجهة أخرى. نتلمس فيها حميمية اشتملت على النقاء والتضامن من جهة.

ومن الأخرى ظهور ، وبروز تفاصيل جديدة تتعلق فيما تضمنته بشكل الموقف الرسمي من الاخر الأرمني والذي كما ذكرنا مستمد أصلاً من وثائق تاريخية. لننظر: «قال جمال باشا: غداً يكون موضوع الجريدة هذا الموضوع وبالخط العريض الأرمن يثورون على الدولة في زيتون والبستان ، سأل هاشم العطار ، وهل حصل ذلك فعلاً؟ أجاب جمال باشا بجملة واحدة: هذا لا يهم... كيف لا يهم ؟ قال هاشم العطار ، الأرمن لم يفعلوا ذلك ، وهذا الكلام خطير ويتوجب عليه أمور خطيرة.... ، أنا على استعداد للذهاب إلى هناك ومتابعة الموضوع على أرض الواقع... جمال باشا قال: ستتابعه وحدك وابتداء من اليوم ، وفعلاً فقد جاء عسكريان وأخذا هاشم أفندي بثيابه المدنية وطربوشه وربطة عنقه وحذائه الملمع إلى قشلة الشيخ يبرق»[١١] لكن بالرغم من خروج سياقات (هاشم العطار) من معطف مذ كرات (فائز الغصين) تبقى في إطارها الحنيني. توليفاً جديدا وصياغة أخرى استبدلت فيها الاسماء والمواقع ، إلا أن ما تعرض له (هاشم العطار) يعد من المواقف النبيلة الي تكاثرت في الرواية جاعلة منها شخصية راوية لموقف حنيني وتضامني يتجاوز حدودها الروي بصوت واحد الى أفق يروي حكاية أصوات كثيرة ، انضمت إليه ليغدو بعد ذلك نموذج لشريحة آلمتها وأوجعتها الأحداث ووقفت إلى جانب هذا الآخر الأرمني بحميمية يلفها الحنين والتضامن ، والحماية أيضا.

لقد كانت نتائج الموقف الذي اتخذه (هاشم العطار) من الحكومة التركية عبر متابعته لأحداث المذابح الأرمنية ومشاهدها الفظيعة ورحلة التدوين التي سعى إليها نتيجة صادمة ومؤلمة. لننظر: «لقد وجد الباب مفتوحاً فدفعه ودخل

ولم يسمع حركة أو يجد أحداً ، صعد إلى غرفته ودفع الباب ، فوجد الضابط جالساً على سريره وأمامه كومة من الاوراق يفتش فيها نهض واقفاً وقال ، أهلا هاشم أفندي ، الحقيقة أنت صحفي ممتاز وتستحق أن تكافأ على عملك هذا ... لذلك ونظراً لجهودك الكبيرة فإننا سنرسلك إلى الأستانة لتأخذ وساماً على عملك هذا تفضل معا»[١٢] إلا أن رحلة (هاشم العطار) تأخذ في رواية (الليل والياسمين) منحاً آخر في ابانة الحنينية العربية تجاه الآخر الأرمني ، تهجس همساً لاهباً في أذن القلعة ليبوح بسر المشاهد ، والصور بعد رحلة شاقة بين البوادي والمدن والقرى التي لم يكن قط قد رأها من قبل. لننظر:» أماه.. يا أماه لقد دفنوهم هناك ، هنا في البادية ، حفروا حفرة كبيرة ورموهم فيها ثم هالوا عليهم التراب رموهم في مياه الفرات ودجلة... جثثهم طافت سوداء فوق زرقة الماء... صرخ الاطفال يريدون الماء استقبلوهم بالرصاص ، قالوا: إننا جائعون مزقوا أجسادهم بالسكاكين والخناجر»[١٣] ثمة حنينية وحميمية وتضامنية بائنة في النسق الروائي لسردية صورة (هاشم العطار) في لحظاته الأخيرة حيث يستحيل إلى موقف متماهي بصدقه ، ولا تطاله الشكوك ، في الوقت الذي نجد فيه أن سياق (أوراق الليل) مازال يحمل حنينية أخرى ، إنها حنينية مقدسة تتقاسم أدوارها ورسم خطوط الصورة فيها شخصية (مارو) الصبية الأرمنية ، والصبي (محمد) ابن الشيخ حمدان الناصري ، الذى جاء به والده خصيصاً لتعليم (مارو) الأشياء والكلمات ، حتى وبعد أن وجدت (مارو) أهلها يظل الحنين يجتذب الصبى (محمد) بسحر عجيب نحوها دون أن ينقطع عن زيارة بيت (مارو) لننظر:» يجلب لها جبنا وزبدة ، وفي بعض المرات أحضر خروفاً

صغيراً كان يجلس عندها حتى العصر ثم يودعها وينصرف ، وهي كانت تفرح به وتحمّله بالتحيات الحارة وببعض الأطعمة التي صنعتها خصيصاً له ، تقبله من رأسه وتوصله إلى باب الخان تراقبه وهو يعتلى دابته ، ثم تلوح له بيدها وترسل معه الملائكة واسم الرب لحراسته «[١٤] هكذا تتساوق حكاية (أوراق الليل والياسمين) مع حنينية لها مذاقها المتميز ، ولغتها الحارة في موقد الذاكرة الذي لا تخبو نيرانه. كذلك هي «رياح الشمال ١٩١٧»[١٥] تجعل من المذابح الأرمنية مأثرة حميمية تستحيل فيها السياقات التوصيفية والسردية ، إلى حالة من مشهد يتبدى فيه الانتقام للآخر الأرمني والاقتصاص من أعدائه ، تحت تأثيرات ودوافع انسانية تتصدى للتعبير عنها شخصية (عمر بنبوك) «الضبع» الذي تتصارع في رأسه الكثير من المغامرات ، حينما يكون قادماً من العراق تفاجئه مشاهد الذبح وهو في طريقه الى حلب ، نزل عمر من العربة وراح يتجول فيما بينها وقد سد أنفه بإصبعه. نزلت فريدة أيضاً إلا أنها قرفصت ، وراحت تتقيأ. ذبح الجميع ذبحاً ، الرجال مشروخي الأعناق والاطفال أيضا»[١٦] لكننا نجد في الآن ذاته أن السرد يستمر ، بتواتر وانفعال سشديدين ، يمسكان بعمر بنبوك الذي يرد على فريدة صاخباً عندما تسأله:» ماذا حدث ؟ هل سنذبح ؟ لم يجب إلا بـ "لا" شديدة قوية مقتضبة.»[١٧] لكن عمر بنبوك وبعد تعرض ثلاثة من الأتراك له في الطريق ، ومساءلته عن مكان قدومه وعن أصله (هل هو أرمني ؟ يعرف(عمر) حينئذٍ بأنهم هم الذين فعلوا بتلك الأشلاء والجثث ما فعلوا. لننظر: «إذن هم الذين ذبحوا الشيوخ والنساء والاطفال. عرف ذلك بومضة سريعة عبرت ذهنه ثم تأكد من ذلك من رذاذ الدم المنثور على ألبستهم»[١٨] لكن

(عمر بنبوك) يبادرهم بالسؤال. «هل تريدون خبزاً؟ ثم وبحركة سريعة أخرج المسدس من طيات البطانيات وأطلق دون أن ترتجف يده ، على راس الجندي الذي أقترب ليأخذ الخبز. ثم أطلق على رأس الثاني الذي تجمد بفعل المفاجأة. أما الثالث الذي حاول أن يصل إلى بندقيته فقد أصيب في ظهره بطلقتين. بأربع رصاصات ثلاثة رجال أنجاس. ثلاثة قواويد لم يجدوا سوى الأطفال كي يذبحوهم»[١٩] هكذا شيئاً فشيئاً يماط اللثام عن موقف صادق ، يتجلى فيه إيمان حقيقي بحماية الآخر الأرمني والاندفاع نحو الثأر له إن تطلب الأمر ذلك. وإذا كان لابد من وقفة فإن «عمر بنوك» وبعد أن أصبح قاطع طريق بسبب ملاحقته ومطاردته غدا له رجال ، وسمعة تسبقه إلى المكان الذي يذهب إليه قبل وصوله ، وشاع بين الناس أنه الضبع الذي يدفع الرجال الأقوياء إلى تهيبه ، بمجرد أن ينظر إليهم ، فيخر الرجل منهم مضبوعاً وخائفاً. هذا ما كان يقوله عنه (سليم) عندما يسوق حكايات البطولة والرجولة التي شاهدها مع الضبع في ترحالهم وغاراتهم ، لكنه يتوقف عند حادثة ، يشيد بها كثيراً لننظر: «ومرة قمنا بغارة على طريق دير الزور ، كانت هناك عربة تخلفت عن طابور ينقل المؤن إلى العراق. لم نقتل السائق والحارس بل سرقنا العربة وجررناها إلى مكان تجمع فيه مئات من الأرمن المساكين. كانوا يموتون من الجوع ، والمرض. نساء وأطفال بدون رجال ، جثث الموتى منهم متروكة إلى جانب الاحياء. سقنا العربة إليهم وتركناهم يصعدون إليها. كانت مليئة بخبز الصمون»[٢٠] لا شك أن المذابح الأرمنية هي أحد المفاصل الأساسية والهامة التي توقف متفحصاً عندها «نهاد سيريس» لتقديم لوحة ذات بناء تراجيدي تعبق بنسائم الحنينية

العربية تجاه حيوات الآخر الأرمني ، ورحى مأساته وغربته. حيث كانت الصور والمشاهد تتوالى في الاشتغال واحدة بعد الأخرى لكن الصورة اللافتة التي وقفت أمامها (فريدة) زوجة عمر بنبوك بدهشة وخوف. لننظر:» كانت صورة ذلك الطفل الذي لم يتجاوز السنة الأولى من عمره مذبوح من الاذن إلى الاذن. كان جاحظ العينين ملطخا بالدم المتخثر المتجمد المعفر بالتراب ومع ذلك شاهد عمر بسمة غريبة تجمدت في سحنة الطفل حسب الرجل الذي ربما شرع في ذبحه أنه يريد مداعبته.»[٢١] ووفقاً لهذا المشهد وعزيفه المأساوي في سياق الرواية لكنه أبداً ليس بريئاً بتقديرنا مما كان يسرده «البلغاري» على ايفان في رواية «الأخوة كرامازوف»[٢٢] عن مشاهداته لجنون الأتراك وتفننهم في قتل الاطفال أمام أمهاتهم.

لقد ثابرت رياح الشمال على تثمين السرد التاريخي لسياقها عبر إقامة شكل من أشكال التعالق ، والارتباط بين الواقع ، وحدوثة صورة الآخر الأرمني الذي امتدت حكاية الحنين نحوه ، ومفاعيل التماهي في مأساته الى الحد الذي شكل اضافة لافته إلى نكهة السرد وكذلك مَظهر بعداً جديداً من أبعاده المتعددة. في الوقت الذي نجد فيه أن الرثاء في سردية «بيت الخلد»[٢٣] قد خالف كثيراً الإيقاع الذي ذهبت إليه سردية «رياح الشمال» ففي (بيت الخلد) تبدو الحكاية شيئاً آخر بل هي حسب تقديرنا أصبحت مرثية للتماهي ، يفوق الحنين والاستذكار ، كطاغيين في سرديتها على المعاني الكبيرة للنص. حيث تتمظهر المفارقة الهامة ، والصيرورة التي تكمن فيها بنية الحنين الخالصة. إذ ينمنم السرد عن صناعة أفق من التداخل ما بين (أكثم والشيخ بير) أفق رغب

الروائي(اخلاصي) من خلاله خلق متتاليات سردية ضمن حيز اتسم بالهدوء والحذر والمباشرة الشديدة ، وذلك ما منح النص نكهة وعبقاً مميزين ، إذ دفع(بأكثم) إلى تداعيات تماهوية لفها أحاط بها الحزن من جهة والافتقاد من الجهة الأخرى. لننظر:» وهكذا قبلت أباً جديداً بسرعة ما كانت من صفاتي ، ولكن الشيخ بير الذي أثقلت ظهره الأيام كان يشع كسنبلة ناضجة لحظة بكور الشمس»[٢٤] ثمة تماهٍ بائن ، وحقيقي يتحول في كثير من المواقف الى حالة (مَرضّية) تظهر في بعض الأحيان وتجاه العديد من المواقف ، وذلك من خلال (أكثم الحلبي) الذي يستخدم استحضار (الشيخ بير) بقوة لا يستطيع معها مقاومة أو فكاكاً. لننظر: «لقد كان الشيخ ساحراً في صياغة الحديث. همسه يدخل القلب والعقل وصوته الصادق يجعلك تؤمن بما يقول»[٢٥] لكن الصورة تتجلى وتتمظهر بصورة أكبر حينما يعان أكثم ، لننظر أيضاً «دفعني الشيخ بير نحو تعلم لغة أجنبية فساعدني على تعلم الانكليزية التي يتقن معها لغات أخرى. بينما كنت أتقدم في اكتشاف عوالم الكتب التي يحضرها لي تباعاً»[٢٦] إنه الحنين الخالص الذي يرتقي إلى حالة من التماهي تحمل في طياتها الكثير ، والذي يحدد فيما بعد رحلة أكثم في البحث عن قاتل الشيخ بير مشدوداً إلى ذاكرته وأحاسيسه التي ما فتئت تستلهم هذا الماضي الشفيف بينهما. كان يقول لأكثم ، لننظر: «عالمك الداخلي ملكك وحدك فاحتفظ به لنفسك»[٢٧] لكن أكثم يحول دون ذلك معلناً عن بدء رحلته المجنونة في البحث عن قاتل الشيخ بير مردداً بصوت عال: «من قتل بير ؟ من قتل الشيخ الوديع ؟ من قتل الوداعة والأحلام»[٢٨] لكن الأحلام والاستذكار والحنينية في سردية

«مدن الملح التيه»[٢٩] تستيقظ بعد الحرب الخفية بين (راجي وآكوب) وتتجلى بشكلها المختلف والنافر لتسوق أيضاً حكاية لها مذاقها الخاص والمؤثر. إذ تبدأ رحلة الانسجام والتناغم بين راجي وأكوب لتشف عن أشيائها المختبئة ، بعد أن يقوم آكوب بإصلاح سيارة راجي وإنقاذه من المأزق الذي تعرض له بعد ذلك. لننظر:» اندفع لا شعوريا بقوة حصان. قال الذين رأوا الرجلين على ضوء السيارة يلتقيان قالوا أنهم رأوا دمعاتٍ تنحدر من عيني راجي ورأوه ينحني كثيراً ويطوق أكوب ويدفن رأسه في صدره»[٣٠] في الوقت الذي نجد فيه أن شكل الحنينية في الوقائع اللاحقة وأمام مرأى الناس واحتفاظهم بتلك الصورة المفاجأة التي أصبحت عليها علاقة راجي بآكوب ، حينها بانت الدهشة في العيون. لنظر: «لا أحد يتصور أن هذين الرجلين كانا خصوماً أو يمكن أن يكونا خصوماً في يوم من الأيام»[٣١] لذا ظل لهذه الالفه بين راجي واكوب موقعها في نفوس الناس وأحاديثهم ، واستمر الأمر هكذا إلى أن أتى ذلك اليوم الحزين الذي جعل حران كلها تنهض قداساً لم يشهد مثله أحد من قبل ، حيث استيقظت (حران) في صباح ذلك اليوم الملعون ، على خبر موت (آكوب الأرمني) وتهامس الناس فيما بينهم لحظة كان راجي يحدثهم عن تلك الليلة السوداء بكثير من الرهبة والحزين الشديدين. إذ بدا في حديثه قدسية ترتقي إلى درجة تحوّل فيها السرد إلى سياق من التراتيل والتماهي بآكوب الذي رحل وحيداً بعد أن ترك راجي فريسة لينة لأصحاب السيارات الجديدة التي بدأت تعمل على الطريق بعد أن عبدت ، لننظر:» خيم الصمت ولم يعد يسمع إلا عواء الكلاب تحوم في السوق وقرب المعسكر. لا يدري كم ساعة نام لكن حين استيقظ فجأة على صوت

خوار ، صوت أقرب ما يكون إلى صوت يقاوم الذبح ونظر حول السـيارة يبحث عـن هذا الثور فلا يجده جاءه الخوار أقوى من المرة الثانية. كان كثيفاً معتلجاً ، وفيه صرير ، وكان يصدر من سـيارة آكوب بالذات وحيث ينام آكوب تماماً. ظن راجـي خلال اللحظات الأولى أن رجال رضائي جـاؤوا وأنهم بدأوا بذبح آكوب ، تناول المناو يل الذي كان يضعه دائما إلى جانبه وصرخ وهو يهبط من السيارة: والله لألعـن أبو رضائي الأولاني ، يا أولاد الكلب لمـا اقترب من أكوب ولم يجد أحـدا ولا يـزال يخور والعرق يغسـله تماما والزيد يملأ وجهـه كله صرح ناداه ، هـزم لكـن آكوب كان يفرك مثل ذبيحة لا يجيب لا يفتتـح عينيه وكأنه في عالم آخـر.»[٣٢] لم يكن يوم عادياً لا بالنسـبة لراجي ، ولا لأهـل حران لكن راجي لم يعزف عن سرد الحكاية حتى نهايتها بل استرسل أكثر حينما بدأ دبيب الحديث عـن الموت ، وأي موت إنه آكوب الذي مـا ضاقت به الدنيا مثلما ضاقت عندما افتقده إذ داهمه الخوف الشـديد ، ولم يعدى يعرف ماذا يفعل في تلك الليلة ، هذا ما قاله راجي عصر اليوم التالي للناس في حران. لننظر: «لم أعرف ما أعمل. فتحت قربة الماء وصَببتها على وجه آكوب على صدره ضربته على تحدق ليكون إلى جانبي ناديـت لكن لا أحد.»[٣٣] عندئذٍ يترك راجي أكوب ، ويذهب لإحضار الحكيم لكن يحضره بصعوبة ، وبعد تهديد راجي ووعيده له إن لم يذهب معه ، وبعد أن يصلا إلى السـيارة يسـأل الحكيم لننظر: «أين المريض ؟ وحين جاءه صوت آكوب مخنوقاً مليئاً بالصرير ، وكأنه احتكاك أجسام هائلة استرد أنفاسه. تطلع باهتمام إلى داخل السـيارة ، أما حين صعـد والمصباح الصغير بيده فقد تعثـر. المهم أنـه رأى أكوب ، ضربه ابرة ، لكن بعـد أذان الصبح كان اكوب قد

انتهى. لا.. مع الآذان تماما خلص. الحكيم رفع يده وقال: البقية في حياتك»[٣٤]

وقتئذٍ خيم الحزن ، على الناس في حران ، وتبدى ذلك من نبرة الأحاديث التي كان يطلقها راجي ، وحين يبدأ طقس مراسم دفن آكوب يختلف الناس في حران على شكل دفنه والصلاة عليه وينقسمون الى قسمين. أحدهما كان يقول «الميت نصراني وكافر" والآخر كان يقول غير ذلك ، لكن كل الاجتهادات والفتاوى تلاشت ، وغابت الواحدة بعل الأخرى ، بعد أن تصدى للدفاع عن اكوب ، راجي وابن نقاع والكثيرون. لننظر:» كان يوما حزينا مروعاً في حران ، لم تشهد مثله من قبل ، وقد تمر سنوات لا يخلع قلبها مثل ذلك الحزن. امتلأت البيوت في حران العرب بالصمت وفي الليل المتأخر بكت النساء. ومقهى أبو أسعد لأول مرة من ثلاث سنوات ، لا يستقبل أحدا ولا يجلس فيه أحد رغم أنه ظل مفتوحاً وعبده محمد الذي لم يكن في التشييع. وراجت في البداية إشاعة قوية أنه ترك حران لم يشارك لأنه لم يستطع احتمال ذلك ، بل ورفض أن يصدق أن آكوب يمكن أن يموت. أما عبد الله الزامل وعشرات ، بل مئات من العمال فقد تركوا المعسكر دون خوف ، ودون إجازة أيضاً فقد اكتفوا بأن بلَغوا إدارة الأفراد أن أحد زملائهم قد تو في ويجب أن يشاركوا في تشييعه. وإدارة الافراد التي لم توافق ولم ترفض رفعت الأمر إلى الإدارة العامة ، ولم يكتف الزامل وابن هذال والعمال الآخرون بهذا القدر من المشاركة فقد فعل كل واحد منهم شيئاً للتعبير عن الاحترام والحب الذي يكنه لآكوب»[٣٥] وآكوب يعد المفارقة السردية التي سعى إليها عبد الرحمن منيف في ترنيمة الحزن هذه ، وقد خلفت في مردها البناء المتماسك لشخصية اكوب وتقمص صورة الأرمني

وحيواته ، وهذا بتقديرنا ما ساهم في إشاعة أجواء ومناخات خلقت أبعاد ، وحضورات الحزن الشديد على فقدان أكوب ، وكذلك هي المشكل الأساسي للمشاهد التي تناثرت في السياق ، وتناوبت التعبير عن الحنينية على مستويين: الأول كان صورة راجي وتداعيات ذاكرته عن أكوب والثاني كان التعبير الشمولي عن حنينية الناس تجاه آكوب الذي بفقدانه فقدت الأشياء طعمها وبات الحزن والصمت سيدا الموقف.

لكن الأمر الأكثر بروزاً هو صورة الموكب المهيب ، وفق نسق سردية تشييع الجنازة. لننظر:» إذ كانت الجنازة حزينة ولم يسمع على خطو الرجال الصامتين السائرين سوى كلمات: الله ير حمه ولا إله إلا الله ، وبصمت قاس أنزل اكوب إلى القبر وسوّي القبر مع التراب عدا حجر صغير وضع كشاهدة. ونامت حران تلك الليلة ، والليالي التالية بحزن لم تعرف مثله من قبل بعد بضعة أيام كتب فواز بن متعب الهذال على الشاهدة بمسمار كبير: الفاتحة هنا يرقد المرحوم يعقوب الحراني»[٣٦] لابد ليس ثمة شيء آخر يقال أمام مشهدية تراجيدية آثَرَت أن تنير اللحظة الحنينية من جوانب مختلفة ، ومتعددة نحو ابانة صورة الأرمني وتجليات حضوره ، ومشهديته ، كما أن عفوية الناس في حران ومحبتيهم العميقة لآكوب الأرمني ومضامين ما خلفه قبل موته كانت شاهداً عميقاً ولافتاً أنه لا خلاف بين هذا أو ذاك فيما بينهم الكل سوا سية في الموت والحياة وأن ما يعيش على ارض حران من الناس هم متساوون في كل شيء وتلك كانت رغبة روائي كبير ( كعيد الرحمن منيف ) في أن تكون هناك شمولية للصورة التي تحمل في تفاصيلها سر الحنينية ومفاتيحها الذهبية.

في سردية «مدارات الشرق»[٣٧] يتسع الوصف السردي وتداعياته نحو تفاصيل أخرى تختلف عما هي في (تيه عبد الرحمن منيف) إذ تتوالى تداعيات الذاكرة التي خيمت على (العم حاتم) لتفك عقدة لسانه المحكمة ، عقدة اللسان التي جعلته يبتلع آلامه وأحزانه لفقدانه شما الأرمنية ، شما التي لا تفارقه صورتها بل تلازمه أينما حل ورحل أو تحدث ، فبعد أن يضم إلى صدره المتعب رأس (نجوم الصوان). يشرع يحدثها عن ذبح شما الأرمنية ، وكان يصرخ غاضبا لهول المشهد كلما مرَّ في ذاكرته. لننظر: «كيف لم يذبحوا زوجة عربي غيرها ؟ مئات غيري» بل الاف من عبيد حتى الأمر تزوجوا من أرمنيات مئات غيري تزوجوا منهن ليحموهن ، لا ليضاجعوهن ، ولا لينجبوا منهن ، كيف كانت شما وحدها»[٣٨] قد يكون الحنين هنا يعود الى مبعثه الافتقادي لكنه في نسق سرديته الداخلية هو في حقيقته افتقاد لحبيبة وزوجة ذبحت أمام ناظري حبيبها وزوجها في الآن ذاته. وذلك ما يجعلنا ندرك الحنين إلى الجزء الآخر من الروح ، الجزء الذي كان يوماً من الأيام معقد الآمال والأحلام الصغيرة ، لكن القدر سلبه ذلك الجزء دون رحمة أو هوادة ، ليبقى مشهد ذبح «شما الأرمنية» تعبيراً صارخاً في أعماق العم حاتم من جهة ، ومن الجهة الأخرى سياقاً سردياً نلحظ من خلاله صورة الحنين من مناظير مختلفة نحو الآخر الأرمني دون افتعال أو زعم ، وهذا ما وجدناه أيضاً في سردية «مدار بنات نعش»[٣٩] حيث لملمت الحنينية خيوط آلامها وأحزانها على لسان (راغب) والتي تسللت إلى السياق السردي على صورة احتجاج ، يذيع دعوة مباحة أطلقتها احزان (راغب) الذي شهد الكثير من المذابح والمقتلة الأرمنية التي قام بها الأتراك دون هوادة

ولا رحمة عندما كان يخدم في جيشهم ويحارب معهم ، أو لحظة انقلب إلى عدو لهم لكنه أبداً لم يستطع نسيان ما شاهدت عيناه في ازرع من ماسي وويلات ، تجاه الأرمن الذين لم يكن لهم حول ولا قوة. لننظر:» وبدأ يزرع الدعوات في السماء "فأغمض راغب عينيه مؤملاً أن يكون الله قد هد ازرع على من فيها فذلك أرحم للأرمن ، وبعض ما ينبغي أن يناله من جعلهم أو جعله هو كذلك»[٤٠] وهكذا يتعدد مشهد الحنينية في «مدارات نبيل سليمان» لتتساوق ورغبتها في رؤية التاريخ من خلال تواشج أحداثه وصراعاته ، ذلك ما جعل سردية الروائي «نبيل سليمان» تنحو تجاه تكريس وتأثيث معايرة خاصة بمفهومة الحنين العربي نحو الآخر الأرمني ، وهي كذلك أحد الألوان اللافتة التي تمظهرت فيها مقاربة الشرق في مداراته التي أراد لها روائي (كنبيل سليمان) أن تكون ملح الحدوثة والحكاية ونشورها المتقد في العديد من مفاصل سرديته.

في سردية «الهدس»[٤١] تناثرت إشارات حنينية صورة الآخر الأرمني فيها في كثير من مفاصلها وتوقفاتها مخلفة صورة للحنين ، ومتوالياته ضمن جملة من المشاهد ، والصور إذ تتالى في سياقها الروائي ، وتبرز ثنائية الحنينية الصرفة والموقف الصادق ، والعفوي كما يكشف عن ذلك السياق وسردية نسق الأحداث ووقائعها مشيراً الى مسالتين: الأولى هي اللغة الخاصة ، والمتميزة التي سعت إليها تجليات «الحنين» من جهة ، ومن الجهة الأخرى تناغم العلاقة فيما بين أطراف معادلة الحنين وصورته (أحمد الفياض - ساكو - آرو - آزنيف) في الوقت الذي نجد فيه أن المسألة الثانية تعود بتقديرنا إلى إصرار (الهدس) على اشاعة مناخ ارمني خالص ، يهيمن في بعض توضعاته على حدوثة الوقائع

والأحداث قاطبة لكنه يتناوب في جعل التناظر فيما بين سياق الشخوص وسرديتهم مثار اهتمام. حيث نتبين من خلاله التعرف على الخيوط التي تربط النسق الحنيني وآلية استظهاره لذا كان لجوء الروائي أحياناً إلى بث الحنين بصورته المباشرة أو المتماهية ، عاملاً دفع الكثير من المواقف إلى نحو أكثر حرارة واتقاداً مما جعلنا نستشرف منذ البدء أن هناك ثمة سياق أرمني فيه نبض التماهي والحميمية مما يؤكد حنينية أحمد الفياض ومقدار زخمها وقوتها الشديدين لقد كان (الفياض) في إطار سلوكه البائن. لننظر: «يظهر وداً تجاه الأرمني ويحترمه ، ولا يترك لأحد المجال في التطاول عليه وكأنه أخوه الشقيق»[٤٢] هكذا كان الفياض يبني عش الحنينية مع أرو ، وكذلك ساكو وقد ألفتنا هذا الموقف لنتأكد من أنه لم يأتِ من فراغ فهناك العديد من المشاهد التي كان (الفياض) يتعامل معها بحنوٍ وحميمية. لننظر: «حين عبروا في سفينته ضايقه بكاؤهم وحزنهم ، سأل أحد الجندرمة: ماذا فعلوا؟ حاربوا الحكومة ، وقتلوا المسلمين ، ثم كفار. لم يقتنع ، هؤلاء الأطفال ، والكهول والنسوة لا يمكنهم إيذاء نملة ، فكيف حاربوا جيوش الحكومة ومدافعها ؟!»[٤٣] ويتصاعد سياق الحنين كي يبلغ ذروته. حين يعود أحمد الفياض من الشام ، ويعرف بأن (ساكو) قد مات. يجتاحه الحزن الشديد ويطاله اشتعال الذاكرة بتلك الصور التي لا تنسى مع ساكو الطيب. حين يرحل ساكو تتمظهر أحزان (الفياض) الثلاث ، وينصاع مستكيناً لهدوء مطبق يقبض على سماء من الحنينية الخالصة لننظر:» ثلاث مرات حزن حزناً يهد الجبل الأولى يوم ماتت جدته وعشيرته وصديقته العجوز شعر يومها أنه وحيد وحزين ويائس. والثانية يوم ماتت فلورا.

والثالثة يوم فقد ساكو ، ساكو الوادع تمزقه الألغام على الحدود كأي دابة ضالة والحرس يتفرج»[٤٤] عندئذٍ ندرك أن الوداعة ماتت عندما غاب ساكو حسب سردية أحمد الفياض لتلتهب عندئذٍ وتشتعل نيران الحنين في أعماق (أحمد الفياض). ويعرّب حينها عن حبه النقي تجاه ساكو الطيب أمام (أزنيف) زوجة ساكو التي بقيت وحيدة ، بعد أن غاب ساكو ، وأني ، وديكران ولم تبق إلا هي وحيدة ، عندها يقول الفياض لآزنيف. لننظر: «آم ديكران أنا أخوك يشهد الله وساكو صديقي ، لا تكسري نفسك لابن أنثى اطلبي ما تريدين ولا تخجلي»[٤٥] الا أن سردية الهدس تنحو ، وتتساوق مع مستوى آخر من الحنينية والتضامن مع الآخر الأرمني ، لتستحيل في ترانيمها إلى موقف إنساني تتعدد أشكال التعبير عنه وربما تكون ارفع مواقف التضامن مع الآخر الأرمني ، وتمظهرات صوره من خلال مشهد الاحتجاج الذي تجمهر الناس وتواشجوا من أجله. لننظر:» كما يذكر المعمرون أن البلد أضرب لأول مرة في تاريخه من أجل الأرمن هاله ما يلاقيه هذا الشعب من الذبح والتشريد على أيدي وحوش الجندرمة الاتراك ، فطالبِ الناس بإبقائهم بحجة انهم عمالٍ مهرة وأصحاب صنعة ، وحين عارض القائمقام ، أغلقوا محلاتهم ، ودورهم وهرّبوا أعداداً كبيرة منهم إلى القرى ، وبعد مداولات وافق المسؤولون على طلبهم على مضض كما يذكرون من تزوج أرمنية فأخواله الأرمن ، ومن سرق الأرمن ، ومن أشاع أن في بطون الأرمن ذهباً»[٤٦] إلا أن (أحمد الفياض) يظل كما تظل سردية (الهدس) فارقة متميزة في عوالم الحنين نحو الآخر الارمني وصورته تجلياً تتعدد ألوانه ورغائبه ، وعالماً يضج بذاكرة لا تخبو ولا تتلاشى.

أما الحنينية في قصة «قرب البحر»[٤٧] فلها حكاية أخرى تفارق كثيراً في ماهيتها سردية (الهدس) وعوالم الحنين فيها في الوقت الذي وجدناها تقترب من البحر دون أن تلامسه جاعلة من العلاقة بين (أرتين وبشتاوي) محوراً لإقامة طقس الحنين ، ومراميزه البائنة ، والمتوارية. لكن تواتر الأحداث في القصة يكشف عن حنينية تتوضع في السياق لتمكنه من بناء حميمية نافرة تتجلى عبر الحوار بين (ام سهيل وأرتين) أم سهيل التي فقدت ثلاثة من أبنائها في أرض فلسطين المحتلة ، وآرتين الذي كان مبعث إشراق وحنين لهذه الأخيرة إذ تبادره بالقول لننظر: «من كان يتخيل يا ارتين ، أن لي ولداً أرمنياً سيأتي ويلتحق بنا في المخيم. وتأخذه إلى صدرها ، وتغسل وجهه بدمعها الحار. ويعتكر وجه آرتين»[٤٨] لكن الحوار يستيقظ بشكله المتناغم ، ووشائج الحنين نحو آرتين عندما تتواثب أمام ناظري (بشتاوي) مشاهد مقتل ارتين يقول لننظر: «شق فؤادي ، بكاء يجرح الروح ، يسيل من نهايات العصب ورأيتها ترتمي عليه ضاجة بالنحيب ، والرعش والحزن العميم ، والناس من حولها يهدؤون ، وهي موزّعة فوقه نشيجاً وأسى ، وتمتمات. ترى هل كانوا يعرفون ؟! أم أنهم أيقنوا أن الغربية تبكي الغريب»[٤٩] حقيقة ، هل بكت الغريبة غربتها على صدر الغريب كي ينتحب من جديد ويستيقظ مشهد الحنينية التي كان الدم فيها دمعاً يذرفه الجسد ، جسد آرتين الذي يجعل الصورة أكثر إثارة وحميمية. لننظر:» فتشهق المخلوقة ببكاء يوجع أكثر من الموت! وآرتين قربنا وقد تناثرت زهرات الأقحوان حوله... بطلته الحلوة ، وابتسامته العذبة... بحزنها الشفيف!»[٥٠] هكذا يغيب آرتين ليبقى حاضراً في إطلالة نافرة تتسع لها ذاكرة (قرب البحر) لا بل قرب الارض التي روتها دماؤه الحارة.

أما سردية «ذلك الصديق»[٥١] فقد تبدى من خلالها سركيس ذا الرائحة التي تعبق بها أمكنة حلول وترحال الكاتب «ذياب عيد». مشهد يقض مضاجع التداعي ، والاستذكار عند هذا الأخير ، ويتناثر حنيناً يمسك بسياق القصة من أولها إلى آخرها مبيحاً لها سردية من التجلي والحضور الآسر لتناغم يقتات من الأحداث ، والماضي العتيق للوقائع ، والشاهد في هذا المفصل صوره ومراياه. لكن القصة تلقي بحميميتها السردية كلما رغبت أن تلقيها من كلمات في شرفة الذاكرة العبقة برائحة الأرمني وصورة حضوره الذي غدا عند (ذياب عيد) حالة وهاجس. لننظر:» منذ تلك الليلة وكلما أمسكتُ بكأس من نبيذ أرتاح لرائحته ، وطعمه أتذكر سركيس... وهل ينسى سركيس ؟ أو هل يدعني أنساه ؟ سركيس الباسم أبداً المسكون طول عمره بالحب والغربة..»[٥٢] وهكذا يمتد أفق السردية ، ويبقى سركيس لحظة منيرة في حيوات (ذياب عيد) السردية تتقد كلما حالت المشاغل والهموم عن استذكاره. لننظر:» ما زلت تهرب مني ثم تنبت أمامي من جديد بشكل آخر وفي مكان آخر»[٥٣] تتابع ملحمة الحنين حضورها أيضاً في سردية «رسالة إلى أزو»[٥٤] حيث تذهب بنا إلى مرتع آخر لتقمص الذاكرة والحنينية ، إنها الطفولة البريئة ، وشغفها العبث ، تستحيل إلى هاجس استذكار يتبدى في (رسالة أزو) كطيف يلامس الأعصاب. لننظر: «منذ ذلك اليوم ، امتد بين منزلي على أطراف حي القلعة ، وبين منزل (ليفون وأزو) في حي الأرمن طريق لم أسلك سواه على مدى سنين ، ولم يكن الحب الذي يربطني بالشقيقين ، ليشبه حباً آخر عرفته من قبل أو من بعد ، ولم تكن علاقتي بهاء لتوصف بالصداقة أو الأخوة.... كنا أكثر من أصدقاء أو أشقاء أو

عشاق ، وربما كل هذا معاً أو أكثر قليلاً»[٥٥] ثم يبدأ طقس آخر من الحنينية ، فيه المناخ الخصب لتلك العلاقة المتواشجة بين البطل ، وليفون ذلك العتيق في الذاكرة أو أنه ليفون آخر ، حيث ينقاد البطل إلى التبرع له بدمه كبرهان على شدة التماسك في العلاقة القديمة وتخليداً لها. لننظر: «حملتنا السيارة المخصصة لنقل الجرحى.. لم تكد عيناي تعبران المرئيات البارزة في الحديقة حتى تجمدتا فوق وجه أعرفه ، وما كان لي أن أنساه. . . كان وسيماً لكنه ليس كمثل وسامته التي ألفتها. . . كانت العينان مطبقتين ، والفم ملوثاً بالدم وكان الشعر الذهبي مبعثراً... قلت للطبيب راجيا متوسلا: ها هي زمرتي الدموية ، وهاك يدي... والطبيب يعلن بصوت عال: إن الزمرتين من فصيلة واحدة... ان قطرات الدم تغادر جسدي دافئة محبة ، وتتجه مباشرة إلى قلب أعلم أنه يكن لي ما أكنز له من عاطفة وأن هذه القطرات أشبه برسالة أبثها ، وقلب ليفون الذي أصيب وهو يتقدم بدبابته يرد الأعداء عن الوطن»[٥٦].

هوذا الحنين مرة أخرى بلبوس آخر ، واتقاد حار ومختلف. إذ كيف لا تنصاع الذاكرة نحو هذا الآخر الأرمني الذي يتوضع في أطرافها المغرقة في القدم ، لكن تطابق الزمرتين الدمويتين مؤشرا نافراً ساق من خلاله (محسن يوسف) الأحداث نحوه دون أن يخلع عنه طيف الذاكرة النابض. وكما هي كذلك قصة «آرتين»[٥٧] ترتهن هي الأخرى إلى الطفولة بتعابير آثر الكاتب من خلالها مناجاة أرتين وسيارته الفستقية دون أن يغيب عن ناظريه ذلك اللمع والتوهج ، الذي كانت عليها حدّوثة الر كوب معه في السيارة ، واستذكار ما كانت عليه هيئة وهيبة آرتين. لننظر:» لا بد أن أكتب عنك.. لا بد.. فأنت ماثل في عيني

وقلبي ، ماثل في المفارز العميقة من الروح تونِعٌ ، وتخضوضر كلما ابتعدت مراكب السنوات وتعبت السنونو ، ماثل بحركاتك النزقة وقبعتك الصغيرة التي لا تغطي إلا جانبا صغيرا من رأسك... ماثل بوجهك الأحمر وشفتك الرقيقة المائلة ، ماثل بعينيك الزرقاوين والرامشتين ولحيتك الرمادية النابتة... ماثل أنت ومائلة سيارتك (الشيفرولية) العتيقة بأنفها الأفطس وصافرتها المميزة التي تنبح كالكلاب»[٥٨] لا بد أن سياق الحنينية هنا في هذا المفصل وتأثيثاته داخل السرود المتنوعة قد أوجد معايير حضوره القوي بكل ابعاده ليرسم صورة الأرمني في ذاكرةٍ ساقتها السنين إلى أمكنة أخرى ، وليبقى التماوج قائماً ونشطاً يستحضر الماضي وفق آلية التداعي الذي يمكن السرود من وصف رحلة عمر آرتين وتفاصيلها الدقيقة. لننظر: «وقتها كنا نشعر... نحن أطفال القرى بأنك لنا ، ملك لنا ، نغير عليك ، ونتبارى في التودد إليك ، كنا نشعر بأن العروس الفستقية تضم بين جوانبها كل القرى والجبال والسهول»[٥٩] بل كل الحكايات وألقها التي كانت عبر سياقها الدافئ شريطاً ثابرت النصوص على البوح به بصميمية ، لا توصف وألمحت إلى خيوط واهية تربط بين الحنينية ، وموضوعها ذلك الآخر الأرمني الذي تساوق وغربته مثالاً ناصعاً كلون أبيض ، انها الصورة الأخرى ، لتواشج العرب والأرمن بصدق ومودة ، لا تخلو في أبعادها الأخرى من الملامح الإنسانية اللافتة.

**الهوامش**

١- موجز تاريخ الباشا الصغير رواية فيصل خرتش.
٢- المصدر السابق ص / ١٩ /
٣- موجز تاريخ الباشا الصغير ص /١٧٥/
٤- المصدر السابق ص /٨٤/
٥- المصدر السابق ص / ١٢٧ /
٦- أوراق الليل والياسمين رواية «فيصل خرتش»
٧- المصدر السابق ص / ٧ /
٨- موجز الباشا الصغير رواية ص /٧/
٩- المصدر السابق ص / ٢٠/
١٠- المذابح في أرمينيا فائز الغصين.
١١- أوراق الليل والياسمين ص /٣٨/.
١٢- المصدر السابق ص /١٧٦/.
١٣- المصدر السابق ص /١٨٣/.
١٤- أوراق الليل والياسمين ص /١٨٨/.
١٥- رياح الشمال /١٩١٧/ رواية نهاد سيريس.
١٦- المصدر السابق ص ١٠٣/ ١٠٤/.
١٧- المصدر السابق ص /١٠٤/.
١٨- المصدر السابق ص /١٠٥ - ١٠٦/.
١٩- المصدر السابق ص /١٠٥/.

٢٠- المصدر السابق ص /٣٢٥/.
٢١- المصدر السابق ص /١٠٤/.
٢٢- الأخوة كرامازوف دوستويفسكي.. المجلد الأول من /٥٠٥/ - رادوغا /١٩١٨/ موسكو.
٢٣- بيت الخلد رواية «وليد اخلاصي».
٢٤- المصدر السابق ص /٧٤/.
٢٥-٢٦- المصدر السابق ص /٧٥/.
٢٧-المصدر السابق ص /٠/.
٢٨- المصدر السابق ص /٩٨/.
٢٩- مدن الملح التيه رواية «عبد الرحمن منيف»
٣٠- المصدر السابق ص /٤٤٥/.
٣١- المصدر السابق ص /٤٦٥/.
٣٢-٣٣- مدن الملح (التيه) ص /٤٦٧/.
٣٤-٣٥- مدن الملح (التيه) ص /٤٦٨/.
٣٦ - نفس المصدر ص /٤١٠/.
٣٧ - مدارات الشرق - الأشرعة نبيل سليمان.
٣٨- المصدر السابق ص /٤٠١/.
٣٩- مدارات الشرق بنات نعش.
٤٠- المصدر السابق ص /١٥٧/.
٤١- الهدس - رواية ابراهيم الخليل.

٤٢- المصدر السابق ص /٥٧/.
٤٣- المصدر السابق ص /١٠٤/.
٤٤-٤٥-المصدر السابق ص /٢٥٠/.
٤٦- المصدر السابق ص/ ١١٢/.
٤٧- رحيل اللقالق قصة قرب البحر ص /٥/.
٤٨- المصدر السابق ص /١٠ - ١١/.
٤٩- المصدر السابق ص /١٥ ل ١٦/.
٥٠- المصدر السابق ص /١٧/.
٥١- المصدر السابق ص /١٩/.
٥٢-٥٣- نفس المصدر السابق ص /٢٢/.
٥٤ - المصدر السابق ص /٣١/.
٥٥ - المصدر السابق ص /٣٤/.
٥٦-المصدر السابق ص /٣٧ - ٣٨/.
٥٧- المصدر السابق ص /٣١/.
٥٨- المصدر السابق ص /٤٠/.
٥٩- المصدر السابق ص /٤٣/.

**١ /ثنائية الحب والعشق:**

- النصوص المختارة -

١- الضاحك الباكي (ثروت) رواية «فكري أباظة».

٢ - في سبيل الحرية - رواية «عبد الرحمن فهمي.

٣ - أوراق الليل والياسمين - رواية فيصل خرتش.

٤- رياح الشمال ١٩١٧- رواية نهاد سيريس.

٥ - مدارات الشرق (الأشرعة) رواية «نبيل سليمان»

٦ - الهدس - رواية «ابراهيم الخليل»

٧- قرب البحر - قصة قصيرة «حسن حميد»

٨- ذلك الصديق قصة قصيرة «ذياب عيد»

ثمة أفق تستمد منه ثنائية العشق معايير حضورها وألوانها البراقة لكن حكمة النصوص كحكايات تستيقظ فيها الاعصاب على موجة الذاكرة في أبعادها الأخرى تلك التي تعلن نفير حروبها الصغيرة بحجم القلب ، إنها حكاية القلوب التي تختلط فيها اللغات والاحلام والجهات ، حكاية ترتهن إلى الأحاسيس المعلقة على صليب الغربة ، حيث تباينت النصوص في استلهام تلك الحكمة ، ومفاعيل استدماجها لحظة بعد لحظة ، لتعلن عن سياق له مذاقه المختلف ونبرته المختلفة ، وتوجسه الذي يُخلِّق من الوقائع حكايات لها قداسها حيث يتماهى لون السماء بلون الأرض ، ويتبدى الاحتفاء جلياً في سياق الحكايات ضمن رحلة النصوص وتفاصيل ثنائيتها ، رحلة تستبيح الكلمات ، لتعلن عن موضوعاتها المقرونة بالحرية التي تقوم هيئتها على تفاصيل الحب ، والعشق

أينما حل أو ارتحل الآخر الأرمني تلازمه صورته. منذ كانت الكلمة هي البدء استيقظت حكاية الآخر داخل النصوص ، تتواثب مفاصل الحدوثة لتقص وتسرد حكايتها بروية وهدوء. ويبقى الآخر الأرمني نافراً وملحوظاً كصرخة ، وقد تبدى ذلك حينما حط العشق بأجنحته كما طائر على «ثروت ماجنسيتي» لم يكن أبداً على دراية بما تخفيه الأقدار لحظة استولى على (نورهان / صوفيا) وكذلك هي الحال التي ارتهنت إليهما (سيلوا) و(ما نوش) بقلوبهم الصغيرة استولى عليهما فيض الحب وعبقه. حينها لم تستطع كل مقدرات الموت ، والتلاشي أن تغيب عن ذاكرة (الفياض) نسائم (فلورا) ولا الذبح أمام مرأى (العم حاتم) إلغاء (شما الأرمنية) وكيف دثرها في عتمة النسيان ، كذلك (رمانه) الفلسطينية التي لم تستطع السنين الطويلة انتزاعها من خافق (آرتين) وغيرهم ، وغيرهم الكثير كل شيء مستباح إلا الحب والعشق ، انهما خالدين كخلود الأشياء التي لا تموت.

ذلك ما يدفعنا للنظر في سردية «الضاحك الباكي»[1] حيث تتقلب (ثروت) على جمار الماضي العتيق ، وتبدأ حكايتها مع شكري حيث يتعرف شكري على ثروت في المنزل رقم /١٩/ حيث تتم اللقاءات بينهما فيكتشف شكري في إحدى المواقف أنها أرمنية. للوهلة الاولى يتردد لكنه يزمع متابعة الرحلة معها إلا أنه يذهل للمرة الثانية ، عندما يكتشف بأن الغانية (ثروت) لها علاقة مع ضابط استرالي. ويبدأ عتاب مرير بين الاثنين ينتهي إلى تفهم شكري لحقيقة الأمر وماهية موقف (ثروت) وطبيعة علاقتها مع الضابط الاسترالي حيث تبادره الكلام. لننظر: «هذه آخر مقابلة بيني وبينك. أحبك وأحب الرجل ، أحبك ولم

تقدم لي معونة ولم تبذل ولم تضحِ. وأحبه لأنه فعل كل هذا.»[٢] وهكذا يدخل الصفاء سماء العلاقة بينهما. لننظر من جديد:» انتهت المقابلة على أحسن ما يكون وقد عاد بها إلى القاهرة مزهوا فخوراً لأنه استعاد القلب واستعاد كرامة العشاق!»[٣] لكن القدر كان أكبر من أي شيء حيث تحولت مجريات العلاقة ، وأبعادها بين ثروت ، وشكري الذي قرأ كما قرأ كل الناس. لننظر:» انتحار ضابط استرالي ، ومقتل فتاة. عثر البوليس أمس الأول أثناء تجواله في نواحي الزمالك بعد نادي الجزيرة البريطاني حوالي الساعة الثامنة بجثتي ضابط استرالي وغانية عليها مظهر المصريات ، وقد اخترق الرصاص قلبيهما فسقطا صريعين ، وقد وجد خطاب بجانب الجثتين كتبه الضابط المنتحر وذكر فيه أنه بسبب صدور الأوامر إليه بالعودة إلى الوطن وعدم إمكانية مخالفة هذه الأوامر ولأنه يحب صديقته هذه فقد قرر أن ينتحر فأطلق عليها الرصاص أولا ثم أطلق على نفسه. وأنه يودع أصدقاؤه وأهله ، ويطلب الغفران من الله. أما الضابط فاسمه (جيمس ريد) كما ذكر في خطابه ، وأما الفتاة فاسمها (ثروت) ويظهر أنه اسم محرَّف»[٤].

لم يكن موت ثروت ، حالة انتحار قامت هي بفعلها وحسب ، وإنما كانت حالة قتل تعرضت لها من قبل الضابط الأسترالي ، وذلك أن ثروت كانت قد رفضت طلبه الرحيل معه إلى استراليا. لننظر:» قال: عجيب! ما كان عهدي بك أن تتروي. فيجب أن تبتي! قالت: لن أسافر قال: نهائياً قالت نهائي»(٥) ذلك ما جعل (ثروت ماجنسيتى) تحيا من رمادها وتبقى في ذاكرة شكري الذي بدأ رحلة جديدة يسوقه الحنين ثروت ، إضافة الى تعلقه بذكرياته الحارة عن لقاءاتهم ، عندئذٍ يبدأ تمظهر آلية جديدة للمقاربة بين الإحساس بالأشياء ،

والحيوات المحيطة بها ، مما يدفع شكري للتقلب على جمار الذاكرة. وقد تبدى ذلك عبر أولى المفارقات التي يقع فريستها شكري من خلال تصوره وتوهمه لثروت في لحظة ما أنها تلك الفتاة التي أمامه وقد بدأت تصدر عنها صيحات استغاثة ونجدة. لننظر:» سمع صوت استغاثة مكتوم فاتجه نحوه في الظلام وحدق في وجه المستغيث فلما تبينه سقط على الأرض قابضاً على القدمين بيديه الفولاذيتين ، وانقلب المستغيث مغيثاً فحنى على الأستاذ يهدئ روعه ويثيب إليه رشده ، وأفاق "شكري" فأخذ يقبل شعر المستغيث ووجهه تحت تأثير طارئ غريب من الجنون النصفي ثم انهمرت دموعه وأخذ يصيح: ثروت. أنت هنا ؟ إذن لم تموتي ؟»[٦] وحين يستيقظ شكري من غيبوبته الواهمة يبدأ بشرح الموقف للفتاة ، ويقص عليها حكاية (ثروت) ؛ بعدئذٍ تتطور العلاقة بينهما ، ويعرف أن اسمها (مريم) وهي طالبة في مدرسة الأمريكان. لكن الرواية التي تسوق جزءاً من أحداثها تبدو لنا في سياقها ذات طبيعة سردية مباشرة ، وتقريرية ترتهن إلى وصف اللحظة الوقائعية ضمن اطارها المحدود دون أن يكون لها أي رغبة تذكر في تجاوز سياقها وسردية أحداثه إلى أفق آخر ، وهذا يعود بتقديرنا إلى أن طموح رواية (ثروت) لم يتجاوز حدود النقل الصارم للواقع عبر لغة لم تخرج عن مألوف الاعتيادية على الرغم من أن الموقف الذي حصل (لشكري) في السياق ، موقفاً يستدعي قليلاً أو كثيراً من الايحاءات النثرية لكن ذلك لم يحصل بل استمر (شكري) في تظهير شخصية مريم أو ثروت المتخيلة أو المجازية بنفس الطريقة التي شاء أن يخبرنا بها عن (ثروت الأولى) إذ بدت الأحداث بعد ذلك ، تتباين لتكشف لنا عن قصة حب جديدة يتلهف (شكري)

في أن يقيمها على أطلال (ثروت/ ماجنسيتي) الأرمنية التي غادرته لتتركه فريسة ذاكرة تتقد كلما التقى مريم التي غدت تعويضاً يرى فيه حبيبته التي ثروت غيبها الموت. لننظر:» آه لو دخلت قلبي وفحصته! إنه ما نسي الميتة ، ولن يجد الحية»[٧] لكن المصادفة والقدر يسوقان «لمريم» ما ساقاه (لثروت» ماجنسيتي) فهي الأخرى تتعرض لحادثة اغتصاب من رجل استرالي ، وقد حاولت الانتحار أيضاً هكذا كانت رسالة مريم لشكري الذي يعيش بعد ذلك حالة من الضياع ، ويقع طريح مرض يستمر معه طويلاً. ذلك ما دفعنا لاعتبار أن الأحداث التي حاولت رواية (ثروت) أن تجد لها مخرجاً معقولاً لم توفق في ايجاده على الرغم من أن التأثيث السردي يحمل في طياته إمكانية تجعل الرواية عملاً لافتاً إلا أنها استطاعت أن ترسم لنا شخصية أرمنية كان لها أثر هام في نقطتين: الأولى أنها مشهدت لنا (ثروت ماجنسيتي) وصورة ضياعها من جهة ومن الأخرى أبانت علاقتها مع (شكري) والتي دفعت حياتها ثمناً للوفاء الخالص نحو شكري الذي أحبها أيضاً ، أما النقطة الثانية: فهي حالة (الإسقاط) التي رسمت خيوطها (مريم) القبطية والتي كانت مثار استذكار دائم لشكري ، كي تبقى (ثروت الأولى) هاجساً يعبث بأعصاب شكري الذي يجعل من حبه لثروت ، طقساً يمارسه في لحظات تأمله واستذكاره.

كذلك هي سردية «في سبيل الحرية»[٨] حيث تكشف لنا حكاية الحب الدافقة بين (نورهان / صوفيا) الأرمنية و(ابراهيم الأدكاويّ) المصري ، ذلك الفلاح البسيط الذي تسلبه عقله فارسة الجواد الأبيض. لننظر الى تلك المقتطفات: «وأفاق من نشوته على صوت رتيب بدا خافتاً ثم أخذ يقترب

منه... (فشاهد منظراً جعله يقف مبهوراً. كان الجواد أبيض أصيلاً) ... (أما الفتاة فقد كانت سافرة الوجه تمتطى جوادها بثقة الفارس المدرب ، والرياح تعبث بشعرها الاصفر فيتطاير خلفها كخيوط الشمس المنعكسة على الماء) ... (فوجد ابراهيم نفسه يسرع إلى الطريق ليشاهد عن قرب هذا الموكب الصغير القادم من الغرب متجهاً نحو البلدة.).. (وعندما مرت الفتاة به التقت عيناهما كانت تنظر إليه نظرة ثابتة واثقة).. (أحس بأنه يرى فيهما كل الوجود الذي كان يشعر بأنه ملكه منذ لحظات.. رأى السماء والسحاب الأبيض ورأى البحر وأفقه الأزرق ، ورأى العالم برماله وخلجانه ، رأى الشجر بخضرته ونضرة أغصانه... رأى الوجود الذي أحبه وانتشى به كله في هاتين العينين. واختفى الموكب الصغير عن عينيه ، ولكن هذه النظرة لم تختف من خياله»[٩] من هنا نجد أن اللغة الروائية والسياق السردي التوصيفي أحياناً ، يكون متجاوزاً إلى حد كبير (رواية ثروت) التي غابت عنها تماماً كل تلك النكهة والعبق اللذين تحتاجهما هكذا وقائع من العشق والهيام (إن صح التعبير). ففي رواية (عبد الرحمن فهمي) توضَّع الألق ، وتناثر حكايات شفيفة بين (صوفيا الارمنية) وبين (ابراهيم الأدكاوي). حكاية ترامت مقاصدها واتجاهاتها ، فهي بطبيعتها ، حدوثة عشق غير متكافئة إذ يتبدى من السياق بأن (ابراهيم) فلاح وريفي لكنه لا يخلو من الرؤية الحالمة والشاعرية للحياة ، وذلك عبر الإشارات التي ترد في النص ، حيث يمارس طقساً من التأمل والاستباحة لمفاصل الكون والطبيعة ، وكذلك هو عاشق ينثر سياق حدوثته بلغة جميلة وشفافة. وقد جاءت لحظة التقائه بصوفيا ، لحظة تستحق التوقف عندها ، إذ كان وقعها داخل السردية مؤثراً ،

وقتما كان يتأملها قبل قليل من لقائه بصوفيا. حيث جاء اللقاء وحالة التوصيف تجليان لصورة ثنائية متناغمة ، انسجم فيهما الإحساس بالطبيعة ومقارباتها ، ما جعل السياق السردي جميلاً ولافتاً. لننظر: «استحال هذا الوجود العريض كله إلى نقطتين زرقاوين ركّبتا في وجه ناصع البياض يستحم في موج من الشعر الاصغر الهفهاف»[١٠] حيث يبقى (ابراهيم الأد كاوي) مشدوداً بقوة سحرية إلى تلك الفارسة التي عبرت خياله دون فكاك في الوقت الذي ارتهن إليها بشغف لم يجد له تفسيراً ، وبقيت تلك الخيوط التي تشده إلى ذلك المكان غامضة ، وسرية تتكالب في ذاكرته لتستيقظ في كل مرة يعاوده المكان وليبدأ رحلة من الانتظار الماجن. لكنه ، وفي المرة الأخيرة من تأملاته أمام البحر ، وعلى شاطئه الذي شاركه انتظاره الطويل واليائس وهو يرقب كل شيء. لننظر: «ينتزعه من خواطره تلك السوداء صوت فيثب واقفاً ، إنه الصوت الذي يئس من سماعه ، ويسرع إلى الطريق ، فيرى الموكب الصغير الانيق يقبل نحوه من الغروب ، ويخفق قلبه وتضطرب أنفاسه ها هي ذي مرة أخرى»[١١] لكنها هذه المرة ليست كما هي الحال في كل مرة ، إذ يقف (ابراهيم) أمام الموكب دو حراك ، محاولاً تكليمها لكن صوته يتبدد في الصمت دون أن يستطيع شيئاً مما أعد نفسه له في لحظات انتظاره المريرة ، وتأملاته التي استغرقت منه الكثير من الأفكار لكن عندما تتجاوز (صوفيا الأرمنية) ابراهيم الذي وقف بثبات ، تمسك بزمام الجواد ، وتهوي بالسوط الذي بيدها على وجهه ، عندها يتدخل حارساها ينبري ابراهيم لهما ، ويصرعهما أرضاً. لحظتها تحس (صوفيا) بأن ابراهيم سيفعل شيئاً تجاهها فتبدأ رحلة التوسل إليه. لننظر:» "وتدفع كفيها بالمصوغات نحوه فلا

يمد يده لأخذها ليس معي غيرها أقسم لك بالله.! ولكنها غالية كما قلت لك خذها واتركني لوجه الله»[١٢] لكن ابراهيم يفاجئها برفضه لما قدمته له وبيادرها مفصحاً عن رغبته. لننظر:» كنت أريد قلبك... فأعطيتني سوطك...! وألقى بالسوط أمامها خذيه يا سيدتي فليس هو ما أريد»[١٣] هكذا تتساوق الأحداث بينهما ، ويبدأ فصل من طقوس الندم الذي يجتاح (صوفيا) حينها ويدفعها إلى ألم شديد ، إذ لم تكن تتوقع أن هذا الفلاح سيحتل الحيز الحصين من حياتها. ويسيطر ويهيمن أيضاً على احساسها جراء نبله وشفافيته ، وقتها تبدأ السياقات السردية الحميمة تتمظهر لهفة وشوق إلى ذكرى تلك الواقعة ، لتتساءل باللغة لا تخلو من الإعجاب والودٌ نحو (ابراهيم). لننظر: «ترى أين هو الآن؟ وماذا يفعل؟ أنسيها أم لا يزال يخرج كل أصيل إلى الشاطئ الرملي ، يترقبها»[١٤] ومع مرور الايام تبقى رحلة التذكر ، والهجس عند (ابراهيم وصوفيا) قائمة لكن غياب اللقاء بينهما يجعل المستحيل واليأس يملأ قلبيهما ، فهما يشعران أن لا أمل من اللقاء بينهما وأن الكثير من الحواجز تقف حائلاً بينهما. إلا أن الخدعة التي تتعرض لها صوفيا من أجل التجسس على عائلة (الأدكاوي) والاتفاق بين والدها ، والقنصل الإنكليزي ، يميط اللثام عن موقف جميل تتخذه (صوفيا) بعد أن تعرف بأن العريس الذي زُفَّت له من أجل التجسس عليه هو (ابراهيم) الذي التقته وعاشت تحلم بأن تراه مرة أخرى. لننظر:» وعرفت الصوت ، ولم تصدق أذنيها ففتحت عينيها ورأته.. هو.. عملاق المنحدر الرملي ، ولم تصدق عينيها وخيل إليها أنها لا تزال تحلم. ولكنه يقف أمامها بقامته العملاقة ووجهه الأسمر النبيل وعينيه السوداوين الواسعتين ، والندبة التي خلفها سوطها في

جبينه العريض»[١٥] وكما تبدى أن اللقاء الذي لم يتم التخطيط له غَيَّب جملة المستحيلات التي كانت عائقاً بين (ابراهيم وصوفيا) وجعلهما يعيشان حالة من (الحب والعشق) وذلك ما جعل (صوفيا) تتخلى عن مهمتها التجسسية حيث اندفعت تحاور ذاتها في عزمها النهائي على. لننظر: «أن تنفض يدها من كل شيء إلا ابراهيم وإلا هذه المنَّة من الحنان التي تعيش في ظلالها ولينتصر الانكليز أو لينهزموا بعيداً عنها ، وأبوها يستطيع أن يدبر أمره بطريقة أخرى لا تعترض وسعادتها وثأر أمها ، وحرية وطنها يمكن أن يتحققا دون أن تخون زوجها الحبيب ، ودوك ان تغدر بثقة هؤلاء الناس الطيبين فيها»[١٦] وبتقديرنا أن الموقف الذي لوحت به (صوفيا) وحققته في نهاية المطاف بعد أن اكتشفت حقيقة والدها الوهمي ، موقف تميز بالنبل والأخلاق في إطار الحيوات التي تحيط بها ، وذلك ما جعلنا نستأثر حكاية (صوفيا الأرمنية وابراهيم الأدكاوي) لملامستها ثنائية العشق والحب ، وما تضمنتهما من زخم وحميمية ، وكذلك قاع الحكاية ، وسردية العشق على الرغم من أن السياق الروائي لم يؤجج حدوثه العشق إلى درجة يجعل منها هاجس الحكاية ، لكنها كانت بكل ما تحمله من اعتيادية ومألوف لا تخلو من بعض التجليات الألقة والرومانسية و هي في حقيقتها حكاية لافتة نتيجة لجملة المواقف التي استوقفتنا من خلال تفحصها ومتابعة أحداث تواشجها.

أما سردية «أوراق الليل والياسمين»[١٧] فلم تكن في أحداثها ثمة إشارة أو رغبة حارة في نسج حكاية عشق بين (خليل) و(مانوش) فقد اكتفت السردية بموقف يتيم يمظهر جزءاً أو جنباً من سياق المستوى الذي نتفحصه في هذا

المقام. حيث تجلى إعجاب (خليل بمانوش) بصورته الخفية ، والذي جعل من هذا الإحساس صورة أكثر غموضاً وتعتيماً. هو الحرص الذي أبداه (خليل) في خدمة البيت وأهله عندما كان مكرديج غائباً إبان سفره إلى ابنته (آني) وحفظه غياب والد مانوش وعدم استغلال الانفراد بها هو السبب الهام الذي لم يدفع الحدوثة بينهما إلى أفق أكثر رحابة ، وأكثر اتقاداً وصراحة. لننظر: «جاءت مانوش بالقهوة وأعطت كل واحد فنجانه ، أخذ خليل من عينيها نظرة فارتجفت شفتاه وانسكب قليل من القهوة فى الطبق»[١٨] أما الموقف الآخر الذي تعرض له خليل على أثر هذه الزيارة الهامة إلى بيت المعلم مكرديج. لننظر: «شرب خليل نصف فنجانه وعندما رفع عينيه شاهد هاروت قادما إليهم ، هاروت وقف أمام خليل ثم قال له ماذا تفعل هنا ؟ خليل قال: هنا بيت معلمي. قال هاروت: معلمك ليس هنا ، وأنت يجب أن تكون في الورشة ، خليل قال: جئت أسأل إن كانوا يريدون شيئاً كي أحضره لهم. ردّ هاروت بصفعة على وجه خليل.. لم يكن خليل قد أعد نفسه لملاقاتها.. ثم أمسك كل واحد منهم بتلابيب الآخر ، وبدأ الصراع وكذلك اندفع كل من في الساحة إليها ، وأسرع ناظو يمسك خليل من قفاه ويجره عن هاروت اندفعت مارو إليهم وراحت تضرب هاروت وناظو ، وتسبهما حتى استطاعت أن تخلص خليل من أيديهما بينما وقفت مانوش على طرف الباب وقد لمت يديها على بعضهما وقلصت وجهها مرتعبة يا ربي ماذا يريد هؤلاء الناس منا...؟ الولد يخدمنا رجلنا غائب. وهو لم يدخل بيتنا البارون يؤّمنه على روحه حرام عليك»[١٩] لا بد أن ما حصل لخليل كان كمثل (القشة التي قصمت ظهر البعير) ليس على صعيد العلاقة التي كتب لها الموت قبل

ولادتها مع (مانوش) وإنما أيضاً على صعيدٍ آخر ، يخص سردية السياق الروائي وافاق ووقائعه ، حيث غاب وتلاشى ظل (خليل) دون سابق إنذار ، داخل السرود لكنه بقي نافراً في الحيز الصغير الذي بدأه كمدخل لرواية (أوراق الليل والياسمين) ومخالفاً بل ومتبايناً مع «رياح الشمال ١٩١٧»[٢٠] التي وجدنا فيها حكاية عشق لها عبقها الخاص والمؤثر وكذلك المميز ضمن إطار الحيز الذي نتفحصه ، إذ تتناثر الظلال عبر حكاية (الضبع) عمر بنبوك ، والأرمنية (سيلوا) والتي كانت بحق إحدى الشخصيات الهامة ، والأكثر حرارة واتقاداً عبر حكايتها مع (الضبع) من جهة ، وشجاعتها من الجهة الأخرى ، إذ تميزت عبر هذين الموقفين ، لتنفتح أمام سياقها السردي أفاقاً وتجلياتٍ لها من الوقع ما يجعلها لافتة بحق. من هنا ندرك أن اندفاع وتصريح (سيلوا) واعلانها اعجابها بالضبع بعد الموقف الإنساني ، والعظيم الذي أقدم عليه رجاله ، بعد أن يسلبوا عربة من الطابور الذي كان ينقل الأغذية إلى (العراق). ودفعوا إلى حشد من المشردين الأرمن المتضورين جوعاً وعطشاً لحظتها ، وكما يروي الحكاية سليم وقبل أن يغادروا ذلك المكان. لننظر: «اقتربت شابة جميلة كانت قصت شعرها كي تبدو قبيحة فلا يلمسها أحد من الأوغاد وقبلت الضبع. عرفت أنه قائدنا فقبلته ثم رجته بالتركية أن يأخذها معه. ضحكنا حينها كثيراً. شرحت لها أننا قطاع طرق وأن حياتنا في خطر أكثر من حياتهم ، ولكن الشابة أصرت قالت: إن أمها واباها وأخوتها وجميع أقربائها وقد ماتوا ولم يبق لها أحد ويمكنها أن تذهب معنا وأنها تستطيع أن تطلق النار وترغب في ذلك لأن أخيها كان من الهنشاق حينما كانوا في (بدليس) وأنها كانت تقاتل الأتراك مع أخيها قبل

أن يقتل.. الضبع هو الضبع ، رفض أخذها معنا [٢١] لكن (سيلوا) ما أن يغادر الضبع ، ورفاقه مكانهم وسط الظلمة ، تقدم على فك بغل العربة وتحريره ، وتنطلق متتبعة آثار الضبع الذي وقف ورفاقه لإراحة الخيل ، وقتها تبادر إلى مسامعهم دابة ما قادمة من الجهة التي قدموا منها ، عندها لمع في أذهانهم بأن الأتراك قد اكتشفوا مكانهم ، وبعد قليل عرفوا بأن القادم على الدابة كانت الفتاة الأرمنية «سيلوا» التي خلفوها ، لحظتها. لننظر:» أمرها الضبع بالعودة ، قال لها عودي إلى الآخرين ، إلا أنها أبَت ، وقفت تتحداه ، قال لها مكانك ليس هنا ، أنت امرأة ، ولا مكان هنا للنساء ، رفضت أن تعود ، قالت له إنني امرأة ، ولكنني أملك رأس رجل ، أعطني بندقية ، وسترى العجائب.»[٢٢] حقيقة لقد استطاع (نهاد سيريس) توليف سردية (سيلوا) عبر نسق من الوقائع ، جاعلاً منها حدوثة شفيفة تحمل في مسار سياقها بعدين:

البعد الأول: هو الإيقاع اللافت في إصرارها على مرافقة (الضبع) يكشف مقدّراتها على القتال في الماضي.

البعد الثاني: هو الشغف برجولة الضبع وإعجابها الشديد بمواقفه.

لكن (سـيلوا) الأرمنية تصـرّ على إقناع الضبع بأن لهـا رأس رجل. لننظر:» انتشـلت بندقيتي ثـم لقمتها وصويت نحو حجر صغيـر بحجم قبضة يد الرجل ببعـد أربعين خطوة ، أطلقت النار فإذا به يتفتت إلى حصى صغير.»[٢٣] عندئذٍ يهـدأ (الضبع) ويلين بعد هذه المشـاهدة ويطلب من (سـليم) أن يلبس الفتاة لبـاس رجال ، وتبدأ (سـيلوا) الرحلة معهم كما هم أصبحت هـي. لكنها أبداً ما انفكـت عن الاحتـكاك (بالضبع) فقد كانـت ترعاه ، وتقدم لـه كل ما يطلب ،

والضبع عمر بتبوك ، هو الضبع لا يلين متجاهل لكل الإشارات والهمهمات التي كانـت تحاول إبداءها (سـيلوا) الأرمنية إلى درجة أنها كانـت. لننظر:» تلف له السـجائر أو تحضـر لـه الطعام أو تغسـل له ثيابـه ، لا تترك أحـداً غيرها يقوم بخدمتـه. كنا نبتسـم مبتهجين. تر كناها تفعل ذلـك ، وعندما ينام تجلس فوق رأسـه لتحرسـه وتطرد عنه الذباب ، والبعوض لقد عشقته المرأة»[٢٤] في الوقت الذي كان فيـه إصرار (الضبع) على عدم مبادلتها الإعجاب والحب له أسـبابه ، كما يقول (سـليم) الذي يروي حكاية (سـيلوا/ الضبـع). لننظر: «لديه زوجتان وكثيـرات من المعجبات ولكنه لا يفكر بهـن»[٢٥] وبتقديرنا أن هذا العزوف عن النسـاء في سلوك (الضبع) لم يكن مبرراً لحسم الامر بالنسبة (لسيلوا الارمنية) إذ تبين من السـياق السـردي للرواية أنها بحمايتها له الحظـة يداهمه الخطر ، وتتبـدل مواقفـه نحوها. ويبدأ طقس من الإنشـاد بينهما... فمـا فعلته الأرمنية (سـيلوا) عجز عنه الرجال. لننظر:» كانت سيلوا وهى الأرمنية المسكينة جالسة علـى الأرض تطلـق النـار دون خوف وبسـرعة هائلة على الفرسـان الشـركس الملاعين. كان ثلاثة منهم قد سـقطوا على الأرض قتلى. أما الآخرون فمنهم من كان هاربـاً ومنهم من كان يطلق الرصاص من على صهوة حصانه. عدنا أدراجنا ونحـن نطلـق النار هرب الجميـع. وما أن اقترينـا من الارمنية الشـجاعة حتى سـقطت على الأرض كانت جريحة. يا لها من امرأة ، حاولنا أن تنسـى أنها امرأة. كيف يمكننا أن ننسـى هذا الامر ؟ هل تعرف لماذا فعلت ذلك... لقد شعرت أن الضبع في خطر فنزلت عن بغلها مضحية بحياتها من أجل أن تنقذ الضبع.»[٢٦] عندما جاء الموت ، وتلاشـت مفاعيل الحكاية وسرودها غاب ذلك الشفق الذي

كانته (سيلوا) التي كانت الدافع الحقيقي لجعل (عمر بنبوك الضبع) ينزل عن صولجان رجولته ، وأنفته ، متخلياً عن كونه أمير الموقف ، وسيده إلى نحو قريب من رأس الأرمنية (سيلوا). لننظر:» كان الضبع يجلس إلى جانبها طوال الوقت وعندما فتحت عينيها ذات صباح ابتسمت له وقالت أنها تحبه وأنها تتمنى أن يقبلها. فقبلها الرجل ومسح العرق عن جبينها. أغمضت المسكينة عينيها وفى المساء ماتت.»[٢٧] ماتت (سيلوا) الأرمنية لتبقى ، غصه في قلب الضبع وذاكرة طيبة وحزينة يحملها رجاله في أذهانهم ، ورمزاً له طقوس من الشجاعة والاقدام ، ومثالاً على أن (سيلوا) أخت الرجال ، هذا من جهة أما من الأخرى ، فقد استطاعت (سيلوا) الأرمنية أيضاً أن تبرهن للضبع ولمن حوله بأنها احبت وعشقت ، وضحت من أجل أن يبقى من تحب. وهذا ما تساوقت من أجله أيضاً حكاية (شما الأرمنية والعم حاتم) في مدار من سرديات «مدارات الشرق»[٢٨] إذ تبدأ الحكاية بالذبح ، وتنتهي بالهواجس المؤلمة وحالات شتى من الهذيان ، والتَلبُّس وجعل حالة من الاسقاط مقاربة ثنائية على الآخرين في الوقت الذي وجدنا فيه حدوثة شما الأرمنية وتجلياتها النافرة وألقها البائن إذ أن نسق الوقائع في السرد ، وتواتر الايقاع الروائي تناظراً في التناوب ، فتبدى ما كان فيه بائناً وملحوظاً وما كان منه مختلف في الهواجس والاسقاطات التي تطال سلوك (العم حاتم) وتجليات أحلامه ، والتمثلات التي تبدو له فيها (شما) بأشكالها المتعددة ، حيث لم يكن من بدٍ إلا أن يكون الذبح أولا. لننظر: «على العشب استلقيا يلتحفان السماء. أتت النار على احدى الصرتين وهما يتمرغان. أيقظتهما رائحة النسيس بعد حين فنهضا يضحكان وإذا بالخيالة والبوارید تلوح

شرقي الغدير. توقفا ريثما يعبرون ، لكن الخيالة تسوروا حولهما وفي ومضة عين كان كل شي ء قد انتهى ، أمره احدهم ان يرمي بما يحمله من نقود. أمر آخر بان يناولـه الصّرة التي لم تحترق. أقسـم ثالث أن البنت أرمنيـة وقفز على حصانه مشـرعاً السكين. قفز آخرون يكتفون العم حاتم ، وأشرعت سكين فوق رقبته ، وجعرت الأصوات: - انطق بالحقيقة يا كلب ، اندفعت شـما إليه مولولة تصيح: - اتركـوه كرمى لله ... أنا أرمنية فما ذنبـه ؟ رماها أحدهم على الارض وحرّ رقبتها فيما دفعه الاخرون: - لا تنظر خلفك. آجر.. آجر»[٢٩] ذلك مشهد الذبح الرهيب الذي به يكون فصل الدم الأول قد انتهى. ماتت (شما) مذبوحة بدراية منه وعلى مسمعه ليبدأ فصل آخر من الذبح ، ولكن ليس لمرة واحدة ، وينتهي كل شيء ، بل في كل مرة تتراءى للعم حاتم (شـما) يشعر بأنه يذبح هو من جديد ، ويظل ذبيـح كل يوم وربما مرات في اليوم الواحد. لننظر: «وحين جرؤ على أن يلتفت إلى الوراء كانت الشمس قد غايت. كان قد نأى عن الغدير ، والذبيحة. ولم يجده أن يعـود ويبحـث عنها طول الليل وهـو موثق»[٣٠] وقتئذ تبـدأ رحلة الهاجس المريعة التي سـيطرت على كل شـيء فيه ، فقد باتت (شما) تتراءى له بأشكال مختلفـة. لننظر: «مرة كانت تتجلى له في المرأة التي ثقبت ثديها الأيمن رصاصة وثديها الأيسـر رصاصتان. مرة تعود طفلة شـقراء شـقت رأسـها ضربـة فأس أو فراعة»[٣١] لقد لبسـته (شـما الأرمنية) كما لعنة ، واستباحته حتى غدا رهين لذ كرة تخصها وحدها تجثم فوق صدره في اليقظة والحلم. لننظر: «كان لها وحدها مـن بين كل النسـاء أجمعهن وقعها الكامـن في أعماق القلـب ، كان لوجهها رسـومه المحفورة في الصميم»[٣٢] في الوقت الذي بقي سـياق الذبح قائماً أمام

(العم حاتم) لتبدأ لعنة جديدة في سـلوكه وحله وترحاله. فبعد أن يلتقي (نجوم الصوان) تلسـعه الذكرى القديمة التي لازمته ، بالرغم من مرور السنين الطويلة على مشاهدها وآثارها. لننظر:» تملى وجه نجوم فتراءى له أنه قد رأها من قبل ، جلسـت أمامه نهضت ومشت ثم عادت ، وجلسـت فأيقن أنه قد رآها مرة على الأقل من قبل ، هجمت عليه شما بدمها الشاخب. فرَّ من الدم فضاء وجه نجوم أو شـما وشـنَّف سـمعه صدى الصوت الطفلي ، عشرون سـنة لم يرَ مّن تذكره بشما... ثمّة نساء بمن عرف بعدها أو رأى لهن شقرة الشعر إياها خضرة العينين ، دقـة الوجه ، الخصلات الملازمة للجبين ، القـوام اللين الصلب... لكن أي من عرف أو رأى لم تذكره بشـما. وحدها كانت تطلع من الأعماق المنسـية. أما الآن فنجـوم الصـوان هي التي تطلـع بها... آلـى أن يحمي نجوم الصـوان من مصير مماثـل ما دام حيـاً حتى لو دفع فياض الباب هذه السـاعة وتزوجها فلن يتخلى العم حاتـم عنها ما دام حياً.»[٣٣] ها هي (نجوم الصوان) تنبثق أمام عينيه مثل شـجرة سـامقة ، توقظ فيه ما دفنه القلب وما خطته الذاكـرة في ذهنه ، وعقله وكذلك تنهال عليه الصورة ، لسـعاً يدفع الاعصاب إلـى هاوية الجنون والقلق ، ليبدأ خطواته نحو مفارق الألم والحسرة ، يضفي بعدئذٍ على الأشياء من حوله ما خلفت شما وصورة وجهها الذي تبدّى له في نجوم الصوان هذه المرة ، أكثر من ذي قبل. لم يكن لديه ما يدفع إلى الشـك ، فاليقين أن نجوم هي (شـما) بذاتها بتلويحة يديها وقيامها وقعودها في نظرتها صوبه ، وبراءة صوتها لا بد أنها (شما). لكن وبعد أن اسـتقر هذا الهاجس في كل جزء منه ، تساوق مع بداية جديدة ، غذا بعدها كممسوس أصابته لعنة نجوم الصوان ، لا لشيء ، وإما لرغبته الكامنة

في أن يرى شــما بين يديه كل لحظة يحدّثها وكأنه يحدث شــما الأرمنية الماثلة بين عينيه كلمــا مثلت نجوم الصوان ، بهيبتها التي تطال كل أعصابه ، وتعبث بكل الأوراق القديمة والســرية. لننظر:» كانت نجوم بخاصة تزداد جرأة على أن تجعله يحدثها عن نفســه فليس يعقل أن تظل لا تعرف إلا أنه أرمل ، يعمل في المحطة ومن قبل على القطار. ولئن كان يعســر عليه أن يستجيب ، فقد كانت رغبتــه بذلك تكبــر ، ثم صارت رغبته تتبلور في أن يحدثها عن شــما وحســب. وحين صح عزمه على ذلك ، ألفى يده تتناول الســكين من قرب الباب ، ثم يجر قدميه إلى حيث كان يجلس ، يشهر السكين في وجهها فتتراجع ضاحكة: يعود بالســكين إلى رقبته المعروقة ، ويدمي صوته: - هكــذا حزوا رقبتها. هكذا كانت السكين فوق رقبتي أيضاً... «[٣٤]ربما يكون انسحاب هذا الحزن والصمت الذي يطحن (العم حاتم) مرده ذلك المشــهد الذي لم يســتطع حينها أن يفعل شيئا تجــاه مــن قاموا به أمــام ناظريه ، لــذا بقي (العــم حاتم) صريع تلــك اللحظة ومحاكماتهــا التي تتفاعــل في داخله على هيئــة امرأة كمثل (شــما) التي غدت (نجوم الصوان) وأصبحت موضوع رحلة هواجســه وإســقاطاته ، واستيهاماته. لننظر: «في صباحات تالية لم يعد ينهض اثر جفلته ، بل تعود أن يغمض عينيه من جديد ، ليرى شــما تتلبس بنجوم ، تشــيحان معاً عن وجه آخر ، وقد يكون لفياض ثم تقبلان عليه وهو الكهل ، بخفر وأناة ، فيفســح لهما في الفراش الذي غــدا عريضــاً ، وإذ بهما امرأة أخــرى ، لم تقع عينيه على مثلهــا من قبل ، يعبق الفــراش برائحتها الطاهرة والاثمة في آن ، ولا يعود قادراً على أن يجافيها ، إلا أنه لا يــكاد يدنو منها حتى تطلع الشــمس ثانية ، وتوشــك وجوه شــما أن تضبطه

متلبساً بأحلام»[٣٥] لا فكاك إذاً فقد بقي (العم حاتم) على الرغم كهولته ومرور السنين الطويلة على حكايته مع (شما الارمنية) متلبساً بحالة من الهجس والهذيان ، تستبيحه (نجوم الصوان) بكل ما أوتيت ، وتداهمه شموس (شما الأرمنية) التي لا تغيب وحوار العنق والسكين ليستحيل من بعد ذلك إلى طريق تلملم (شما) كما تلملم (نجوم الصوان) لتتواشج في تلك الطريق. لننظر:» سوى أن العم حاتم حيث أفاق من الأولى ألفى نفسه في سجن ديار بكر وقد هذى طويلاً في الخان وربما في النعش ، مناديا على شما ، وربما على نجوم - مذبوحا مع كل أرمنية أو شركسية ، مذبوحاً مع كل إنسان ، يجدف في السماء ويلعن القاتلين»[٣٦] في سردية «الهدس»[٣٧] لم يلعن القاتلين فحسب ، بل تبدت تفاصيل حكاية (فلورا) شريطاً من الدفء يمر على البراري كما يمر على الفرات» يشق كل الدروب الوعرة صوب ذاكرة ترش الملح على جرح (أحمد الفياض) ليبقى يقظاً يترامى على الشطوط. ويتمرغ برمالها اللزجة ، مؤثرا العرق على أي مخلوقٍ بعد (فلورا) الأرمنية ولون الخرز الذي يستقر في عينيها. إذ كانت أفقاً من العذرية ، والعذوبة ، يتناوب في تكثيف ماهية حضورها الآسر مكونات (الفياض) العشقية لتتجلى من بعد ذلك ، كما سماء من الكلمات تنثر كل زهور أرمينيا آنذاك على روحه الغائمة ، لقد داهمته (فلورا) الأرمنية فجأة كإعصار وخلفته أطلالاً وذكريات دامية. لننظر:» لكن حين هده التعب ، جلس يستريح قليلا غفا سرقته برودة النسمات الفراتية ، وعندما استفاق ، رفع عباءته الصوف يريد الرحيل ، فاجأته تتكور في قاع السفينة) عينان بلون الخرز الأزرق ، ووجه شاب مثل الدراق الناضج.

- مـن أنـت ؟ - لم تجب ، دمعت عيناهـا قالت كلاماً بالأرمنيـة ضارعاً ، لم يفهـم منه شـيئاً فرد بتعاطـف ودود مهـدئاً: لا تخافي ، أنـت بحمايتي وحماية الله»[٣٨] ويسـتمر «الفياض» في رحلة التداعي ، والاسـتذكار تحت وطأة الخمرة مرة ، ووطأة الفرادة التي يحياها ، مرات كثيرات. إذ تداهمه صورة (فلورا) في كل حين ، منذ أن قادها إلى غرفته. لننظر:» أوقد القنديل ، فأزدهى الضوء ، وبانت وسط المكان خفيفة رشيقة مثل شبطة الطرفاء ، ولابت عيناها بضراعة ، حارت فأشار لها أن أنت في أمان هنا لم تفهم كانت ضائعة ، مستسلمة واجفة تضطرب في عينيها الزرقاوين مشـاعر لا تدارى ، وأهدابهـا الطويلة ترف كجناحي عصفور مبلـل ، فامتزج العطف بالشـفقة في داخله وهو الذي خبـر الوجع ، والاغتراب طويـلاً»[٣٩] لقد تنادت روح (الفياض) لها واسـتقام في رأسـه لون اخر للحياة ، تسـاوق ورغبته التي تتلهف نحو افاق لأنثى تشـيل معه هموم الغربة والوحدة ، وكانـت (فلورا) لكن. لننظر:» سـيء الحظ يعضه الكلب وهـو على ظهر البعير «[٤٠] أخذها الموت بسرعة لم يصدقها (الفياض) ذاته ، فاجأه موتها كما اللحظة التـي فاجأتـه بحضورها عندئذٍ بدأت رحلة الحزن دبيباً يغزو كل شـيء في حياة (الفياض) ويغدو طريح العرق وجرح (فلورا) الأرمنية في القلب والذاكرة. لننظر:» أه يـا جنية الفرات المعذبة جئت غريبة ومت غريبة لم تر كي شـيئاً غير طائف لا يفارق ، ووجع مسـتديم كالعطابات. فلورا»[٤١] لقد كان غياب (فلورا) الأرمنية مثار صخب وقلق في حياة (أحمد الفياض) حيث اسـتطاعت اللغة المتماسكة والصافية لسـياق سـردية (الهدس) أن تنثر شفافيتها ، وطقسها المتناغم لإقامة ذلك الشكل المتناظر من السحرية التي جاءت على صورة تداعيات تواكب ذلك

الألـم والمرارة اللذين خلفهما غياب (فلورا) الأرمنية في حيوات (أحمد الفياض) أينمـا حل ورحـل. وذلك جعلنا ننظر الى سـردية الهدس مـن جوانب مختلفة لنتبين عن كثب مقدرة الروائي (الخليل) على توليف تلك المعادلة الصعبة من خلال إشـاعة طقس لغوي ينهل من الترانيم الشـعرية مـا أمكنه ، واللافت في تلك المسـألة أيضـاً هـذا التنقل الإيقـاعـي لتوصيف اللحظـة الاستذكاريـة عند (احمـد الفياض) الذي جعلت من «الهدس» سـردية تأخذنـا الى عالم آخر غير عوالمه القديمة لبرهة من الزمن سـرعان ما انقضت ، ليعود مشدوداً إلى قديمه الموجـع ، محملاً بأطلال (فلـورا) الأرمنية التي تركت برحيلهـا عنه مذاقاً لحياة أكثـر مرارة ممـا كانت عليه غربته وفرادتـه من قبل. لننظر:» هنـا وجرك يا أبا ليلى. منذ رحيل فلورا لم تدخله انثى ، ولم يشـرق في ظلمته سوى قنديل الكاز أو لهـب الحطب في الوجـاق»[٤٢] لا فكاك (للفياض) عن (فلـورا) التي طحنته وسـحقت أعصابه كلما جـاءت على البال لتحيله من بعد ذلـك ، عبر تداعيات عديـدة ، وكذلك من خلال طغيـان ذاكرة الصور والمشـاهد التي أصبحت من الماضـي إلـى حالة من الهجس والهـوس (بلفورا) التي ما إن يبدأ نسـق الذاكرة يولف مشـهدا أو صورة لها ، حتى يطاله ألماً لا يستطيع (الفياض) الانعتاق منه. لننظـر:» فتحاصرك ، ها هي حقيقة ، وحارة كرغيف الصاج السـاخن ، يعاشـر نفسها جلدك ، وتمتد يدها النحيلة إلى عصفورة يدك الزرقاء ، وشم الشذر تقودك عبر المسـالك والدروب ، تقيـم صلواتها قبل النوم ، والطعام لسـيدتها العذراء وتطلب مـن الفادي باسـم الصليب أن يحفظـك ، ثم تغني ترنيمتهـا الارمنية الحزينـة ، التي حملتهـا معها في دروب الموت طوال الوقـت «أحمد» «فلورا»

وتطيــر رفوف العصافير تلتمع نقاط من الضوء ، والندى في اللوزة ، ترى جريان الدم في بشرتها»[٤٣] يبدو أن الحصار الذي يعانيه (الفياض) كان مرده يعود إلى ما خلفتــه وتركته فلورا ، من ذاكرة ، فليس كل حصــار حصاراً ، فحصار (فلورا) كان لــه ترانيم يعرفها القلب قبل العقل ، ورائحة عبقها تتنفســها الأعصاب قبل الخياشــيم ، إذ أن فلورا في إطار ثنائيتها مع الفياض ، كانت النقطة الفارقة التي بدلت الكثير ، وحولت مجريات حياته وسلوكه. فهي لم تعلمه الحب والعشق ، وحسب بل جعلت منه سياقاً تتألق فيه الرجولة أكثر مما يتبدى فيها في لحظة انتقــام مــن الظلم والقاتلين ، لم يطمع في يوم من الأيام ملامســتها أو الحديث عنهــا. لننظر:» فلورا ، ولا تجيب فدليلها إليك روحها وعلى مر الأيام حدثتك عن ألعابهــا وأصدقائهــا وكروم خضر وعصافير ، ومنازل شــهدت أفراحاً حدثتك عن الآحاد في الكنيســة ، والأب «هوسيب» الأشيب الطيب الذي شنقته الجندرمة في برج الكنيســة ، فعرفت أن والدها قتله الأتراك كما قتلوا أواديس أخاها. كان عائداً من البستان ، مع بعض الرفاق ، حدثتك عن الجثث التي ملأت الطرقات ، عــن الخوازيق وبنــادق القتلة ، وعن القــرى الأرمنية الغارقة فــي الدم والظلام والرماد.»[٤٤] لقد ثابر (أحمد الفياض) على الاســتماع إلى (فلورا) بإصغاء شــديد وهو مشــدود نحوها دون قيد ، وبقيت المشاهد التي حدثته عنها آثار مؤلمة في العقــل وفي القلــب ، قلبه الذي أحبها وعشــقها لغربتها ووحدتهــا ، والتي وجد فيهــا غريته كما لضياعها المثيل بضياعه ، لذا كان كان أول المنبرين لوضع حدٍ لمن يتســببون في التشريد وآلامه. لننظر: «والوحيد الذي ظل محتاراً هو أحمد الفياض. ســأل بعض الهاربين عن الأمر فقالوا له: الشناق في البلد.»[٤٥] وحين

أصبح الفياض في وضع مريب ومندهش من الأمر راح يسـأل من حوله. لننظر: «مـاذا يريد؟ - يريد أرواحنا ظالم وابن حرام ، وكان قد دفن فلورا حديثاً والدنيا لا تساوي في عينيه حفنة تراب. وفورة الشباب ونشوة العرق في أوجهما ، تلمس قدومه وشد السفينة إلى الشاطئ ، وقال للناس: - اليوم توقف العبور إلى الشامية.

- دخيل عرضك ليش.؟

أنا ذاهب إلى البلد. الشناق في البلد.

تكون العفاريت الزرق في البلد.

يستر حريمك خذنا إلى الشامية.

ما عندي حريم.

بعرضك.

أعراضكم في البلد تركتموها وتحكون عن الأعراض ، آه يا نَور.

سكران بالتأكيد سكران.

سكران ومحشش ، وما فِيَ عقل أنتم أخوة كيفي

أمرنا لله.

الله يأخذ الشين ، أكلتم قلوب أرانب»[٤٦]

حينهـا تدافـع (الفياض) وخرج مـن جلده نحو تلك الآفـاق التي لم يجربها بعد القتل. وأي قتل ؟!. لاذت الناس تحت الأشـجار ، وفي الحفر وتسـابقوا في الاختفـاء عن عيون الحـرس ، كل ذلك يجري أمام أحمـد الفياض وهو الذي ما فتئ ، يدافع بروحه وقَدُّومه بيده متجهاً نحو البلد. لننظر:» والشـناق يستعرض الوجـوه الذليلة وقامات القصب ، يتفقد الـذل والمواجع والخوف ، ويزهو وعند

أقـل حركة ، تمتد يده لتقتلـع الواقف كما تقتلع غصناً يابسـاً وترميه إلى كلابه. عنـد أحمد الفياض توقف ، صدمته النظرة الواثقـة ، والقامة الصلبة ، والعينان النفاذتان ، التقى النفسـان..... فورة السـلطة ، وفورة الشـباب فورتان تتأهبان للصدمـة - انت. ولانَ. قال آمراً ، وتوتر الحشـد العارف بالفياض ، تنتظر شـيئاً خارقـاً للعادة... واهتز شـاربه الكث وارتفعت يده ثقيلة أسـطورية ، وهوت في طريقهـا إلـى الصدغ فتوقفت في منتصف المسـافة شـلتها قبضـة لا تقل عنها قوة ، وجمد الحشـد والحرس كالخرافة.. ولانَ ، جعر كالثور السماوي وانطلقت بصقـة إلى الوجه ، وارتفع القدّوم عالياً فادياً ككبش إبراهيم ، مقدسـاً كحمامات الحسـن والحسـين الذبيح وقبت الرأس الكبيرة ، تفجر الدم والجعير ، خار ثم سـقط... وذاب أحمد الفياض كالملح. «[٤٧] ذلك هو «الشناق» الذي يعَدُ تعبيراً سـردياً حاداً وبارزاً ، وكذلـك كرمز للقتل والطغيان في روايـة (الهدس) والذي لـم يجد الفياض مفـراً من مواجهته وقتلـه ، لقد كمنت كل الصـور العتيقة في ذاكرة الفياض وتراكمت مشـاهد القتل التي -حدثته فلورا عنها لكنه في لحظة ما أبرقت سـماوات في عقله وقلبه لصنع تلك اللحظـة الماردة في حياته ، ويغدق على من حوله طقسـاً من التشفّي ، والثأرية التي صنع لحظتها «الفياض» كحالة انتقام من القاتل إذ يرتقي إلى الأفق شيئاً يدعى الانتقام (لفلورا) من جهة ، ومن الأخرى ، فض بكارة الخوف ، وهيبته في أعين الناس الذي أذهلهم وقع الحدث بعد مقتل الشناق بيد أحمد الفياض.

أما ثنائية سـردية «قـرب البحر»[٤٨] فلهـا حيزها وموقعها الآخـر ، والتي لا تنفك عن الرغبة في اقامة صرح من العشـق والتواشـج والهيام ، ما بين (رمانة

وآرتين). إذ أن (قرب البحر) لم تترك باباً لمشهدة الحب ، والعشق إلا وطرقته ، ولكن بصورة أقرب الـى التركيب والقصدية داخل مفاعيل الأبعاد الفنية للقصة وسـرودها التي لم تحقق حضورهـا اللافت في أن تكون للسـردية وقعها الحار وآفاقها البعيدة والمباشرة. لكن ثمة شيء غير متناغم في قصة (قرب البحر) على الرغم من تركيبيتها القصدية وذلك ما يدفعنا إلى التوقف عندها مؤثرين الحديث عن الأبعاد الفنية إلى مقام آخر.

يبدأ السياق القصصي لثنائية (رمانة وآرتين) دون تمهيد مسبق بل يؤثر النص على تمكينهما من احتلال مواقع نافرة في النسق الزمني للقصة. كان بشتاوي أول المندفعين إلى قص الحكاية ، من أولها إلى آخرها. لننظر:» كنت وحين يتأخر أقول لنفسي لقد أفلح أرتين أخيراً ورق قلب رمانة.. فالتقاها في حديث طويل ، ولا بد أن الحديث أخذهما في هدأة الليل ونداوته»[٤٩] في الوقت الذي كان فيه (أرتين) منشدا إلى رمانة بحبال من عصب ودم يذهب إلى لقائها بكل ما لديه من لوعة ، وحنين إلى. لننظر:» تلك البنت الفلسطينية التي أشعلته حمى من الحنين والشوق واللوعة.»[٥٠] وعلى الرغم كل المحاولات التي يلجأ إليها (أرتين) كانت تطلب منه أن يصبر. لننظر: «هذه البنت أخذت قلبي. أمامها أنسى نفسي وهي تحدثني ، أطرب لرنة صوتها وتعذبني فقلت لها صراحة: يا بنت الناس أنت غريبة ، وانا غريب ، خذيني إليك أو تعالي إلي... ونفس على نفس وندفأ معاً!! لكنها عنيدة. لا شيء في فمها يا بشتاوي سوى اصبر يا آرتين اصبر.. وأرتين يحترق!!»[٥١] ربما يكون الهاجس الذي ارتهنت إليه حكاية (أرتين ورمانة) في إطار سياقاته وأنساقه ووقائعه ، رغوباً في الالحاح على إبرازها

كحكاية عشق بين اثنين تربطهما طقوس الحب والعشق التي تتميز بلغتها المختلفة واللافتة كما هي (الهدس والأشرعة). لكن (حسن حميد) ومنذ البدء رسم خطوط اللوحة الناجزة لحكاية (آرتين ورمانة) للتعبير عن مقاربته المسبقة بين القضية الفلسطينية والأرمنية ، مستخدماً ألق (آرتين) وجنونه برمانة التي كانت هي الأخرى مشدودة اليه قبل أن يتكلف القارئ هذا العناء اللذيذ. وذلك ما جعلها تحيل حدوثة العشق في سردية (قرب البحر). إلى نسيج غير متشابك في طرح أفكاره ورغائبه. لننظر:» أُحس يا بشتاوي أن رمانة تشبهني ، أو قل تشبه المرحومة أمي ، وجه أمي عالق في خاطري مثل طيف لا يزول. لا أدري لماذا يأخذ وجه أمي وجه رمانة ق ولماذا يتداخلان حيناً آخر... فأعجز عن التفريق بينهما. أتذكر علو وجنتي أمي ، ووجهها القمحي ، وشعرها الطويل الذي ابيض ، وأنفها الرفيع»[٥٢]

مما لا شك فيه أن بنية الحكاية تكمن في ذلك السياق الذي رفع رايات رموزه دون تكلف ، إذ بدا (الإسقاط) واضحاً على القضيتين المعنيتين بالتحديد ، دون أدنى لجوء إلى لغة قصصية تنهل من الواقع ، مفردات وتفصيلات الإسقاط ولغته المكينة. ويبقى (أرتين) يتلوى على هواجس اللقاء (برمانة). ويتحقق ذلك المرغوب. لننظر:» حين توافق على ذلك. يزدرد آرتين آخر لقمة في فمه وتسارع هي إلى مسح شفتيه براحة يدها... مسحاً يأخذ القلب بأطراف الاصابع فيتشجع أرتين. يطوي خجله ، ويأخذها إلى صدره طرية ناعمة لدنة ، كالحرير وتأخذه هي إلى صدرها في ضِمّة عمرها ألف عام معتقة كالنبيذ فقد آن الأوان»[٥٣] وتلك حقيقة أن الأوان قد آن كما هي رغبة (حسن حميد) ونتلمس

دون عناء ، حكاية (أرتين ورمانة) وتابعهما (بشتاوي) لنخرج من جلد القصة ملتفتين إلى (بشتاوي) الذي ، وبعد أن يضم آرتين رمانة إلى صدره ، وهي كذلك يخبرنا أن تسللاً قد قام به العدو إلى مقربة من المخيم ، وقد أصيب (آرتين) من جراء ذلك التسلل ، عندما كان يقوم بإصلاح عطل أصاب سيارة (خليل أبو جودة. في الوقت الذي يذهب (آرتين) ويتلاشى ، ويبقى بشتاوي حائراً. لننظر: «أبكي ؟! أم أفرح لأن آرتين استشهد وهو يقوم بواجبه ؟»[٥٤] في سردية «ذلك الصديق»[٥٥] التي ثابرت هي الأخرى على أن تلمس الأطراف المقدسة لحكاية الحب والعشق ، عبر لغة تبتعد عن التجليات كثيراً ليبقى الحب ، والعشق الذي يطمح إلى صنع لحظاته العاشق والمعشوق ، متسكعاً يلهث خلف السراب مخلفاً (آه الحب) دون إيقاع ولا ترانيم. هكذا تساوقت حكاية (ذياب عيد وفرجيني الجزيرة) ليصاب عندئذٍ بطل قصة (ذلك الصديق) بمس الحب. لننظر:» قبل سنتين فقط من الآن قرأت كتاب ماريو بوزو (العراب) ورأيت الشاب ميخائيل يصاب بصعقة الحب. وأنا لم أسمع عنها من قبل لكني عشتها... فالذي أصابني يومها صعقّة الحب.»[٥٦] لكن البطل في القصة يصر على أن يسوق حكايته مع (فرجيني) بطريقته وهذا حقه. لننظر:» ومع الأيام غدا الصغار يتغامزون وراء ظهري... فالأستاذ حين يلمح فرجيني من نافذة الصف يغيب عن طلاب الصفوف الستة ويشرد بصره وذهنه مع فرجين في خطوها الوئيد والتفاتتها السريعة... وكانت فرجين تعرف بهواي... ويبدو أن القرية كلها تتندر بعشقي»[٥٧] لكن المس الذى أصاب البطل كان مساً أراد من خلاله (ذياب عيد) كما نعتقد أن يستبيح صورة العشق والتواشج من أطرافها المختلفة

تحقيقاً لمدِ جسرٍ من الروابط مع خيوط القصة التي أرادها أن تكون تعبيراً نافرا عن الآخر الأرمني وصورة حيواته. لكن هذا الحب الذي جاء سريعاً تلاشى سريعاً أيضاً ولم يبقى منه سوى ذلك الطيف الدافئ متضمناً حكاية فرجيني التي كان البطل فيها يحتاج إلى من يذكره بفرجيني كي تستيقظ الصور ، والمشاهد دون أي أثر أو تجلٍ يخص العشق.... والعشق وحده طاغية صغير ، يتربع على نبض القلب كي يقول كلماته. لننظر:» انطلقت السيارة وأنا لا أرى أحداً لان الدموع حجبتهم عني... فرجين كانت على المنعطف وحدها.. لم تلوح بيدها... كانت دموعها وهزة الرأس الصابرة تغنيان عن تلويحة اليد... يا لهذا القلب كم سيتحمل!! كم من الأبناء غدا لك يا فرجين... ربما هي جدة الآن... لكنك تظلين أبداً الحسناء التي أسرت قلبي ذات ربيع انقضى منذ قرون وقرون.»[٥٨] وهكذا تتلاشى الحكاية في ثنائية «ذياب عيد وفرجيني الجزيرة» لتختفي معالمها ، دون قيد أو رابط يشدها نحو القصة والقارئ معاً في الوقت الذي تناثرت فيه توضعات ثنائية العشق والحب وإسقاطاتهما في النصوص التي اخترناها تمظهر تباين لافت من جراء ذلك ، إذ استطاع بعض النصوص استباحة وامتلاك آلية التعبير عنها والبعض الآخر أخفق بوضوح تام في استلهامها ورصدها. وبتقديرنا أن هذا التباين ، يعود إلى ملكات الروائي أو القاص أو المبدع المؤلف عموماً في الإحاطة الشاملة ، بموضوعة العشق ، والحب وإسقاطاتهما فالعشق مكنونة ، تحتاج إلى لغتها الخاصة ، والمميزة كي تستطيع إدراك حكاية ما أو حدوثة ما وغياب اللغة الدافقة والمنثارة لا يحقق تلك التجليات التي تدفع بالعشق وحكاياته إلى التمظهر والبائن والبينية ، وإنما يبقيها صريعة الاعتياد والمألوف ، يتيمة كمفردة بلا أجنحة تدفعها للتحليق والطيران.

**الهوامش**

١- الضاحك الباكي رواية فكري أباظة.

٢- ٣- المصدر السابق ص / ٥٥ /.

٤- المصدر السابق ص /٥٩ - ٦٠/.

٥- المصدر السابق ص /٥٧/.

٦- المصدر السابق ص /٧٨/.

٧- المصدر السابق /٩٨/.

٨- في سبيل الحرية رواية عبد الرحمن فهمي.

٩- في سبيل الحرية ص /٤٢ س ٤٣/.

١٠- المصدر السابق ص /٤٣/.

١١- المصدر السابق ص /١٧١/.

١٢-١٣-المصدر السابق ص /١٧٦/.

١٤- المصدر السابق ص /١٨٩/.

١٥- المصدر السابق ص /٥٢٢/.

١٦- المصدر السابق ص /٥٣١/.

١٧- أوراق الليل والياسمين رواية فيصل خرتش.

١٨- أوراق الليل والياسمين ص /٢٠/.

١٩- المصدر السابق ص /٢١ ب ٢٢/.

٢٠ - رياح الشمال /١٩١٧/ نهاد سيريس.

٢١- رياح الشمال /١٩١٧/ ص /٣٢٥/.

٢٢-٢٣- المصدر السابق ص /٣٢٦/.
٢٤- المصدر السابق ص /٣٢٧/.
٢٥- المصدر السابق ص /٣٢٨/.
٢٦-٢٧ - المصدر السابق ص /٣٢٩/.
٢٨- مدارات الشرق. رواية نبيل سليمان.
٢٩-٣٠- المصدر السابق الأشرعة س ص /٤٠٦/.
٣١- المصدر السابق ص /٤٠٧/.
٣٢-المصدر السابق ص /٣٩٥/.
٣٣- المصدر السابق ص /٣٩٩/.
٣٤- المصدر السابق ص /٤٠١/.
٣٥- المصدر السابق /٤١٢/.
٣٦- المصدر السابق ص /٤٠١ - ٤٠٨/.
٣٧- الهدس رواية ابراهيم الخليل.
٣٨- المصدر السابق ص /١٠٤/.
٣٩-٤٠- المصدر السابق ص /١٠٥/.
٤١ - المصدر السابق ص /١٠٦/.
٤٢- المصدر السابق ص /١٣٢/.
٤٣-٤٤-المصدر السابق ص /١٣٠/.
٤٥- الشناق: هو الرائد أحمد مختار الذي كان لديه الصلاحية المطلقة بشنق كل هن يرفض تسليم نفسه إلى دائرة السوقيات. (يمكن الرجوع إلى العدد /١/ ١٩٩٣ من دراسات اشتراكية. للتعرف بصورة أكبر عن هذه الشخصية الدموية.

٤٦- الهدس ص /١٨٩/.
٤٧- المصدر السابق ص /١٩٠/.
٤٨- رحيل اللقالق ص /٥/.
٤٩- المصدر السابق ص / ٦ /.
٥٠-٥١-٥٢- المصدر السابق ص /٨/.
٥٣ - المصدر السابق ص /١٤/.
٥٤- المصدر السابق ص /١٦/.
٥٥- المصدر السابق ص /١٩/.
٥٦- المصدر السابق ص /٢٤ س ٢٥/.
٥٧- المصدر السابق ص /٢٥/.
٥٨- المصدر السابق ص /٢٦/.

**٤- النسق التعويضي**

النصوص المختارة:

١- الهدس - رواية «ابراهيم الخليل»

٢- الصهريج قصة قصيرة «ابراهيم الخليل»

٣- كوهار قصة قصيرة — «ابراهيم الخليل»

٤- أوراق الليل والياسمين - رواية «فيصل خرتش»

٥- أفو قصة قصيرة — «الياس فركوح»

٦- مدن الملح - التيه - رواية «عبد الرحمن منيف»

في البدء وقبل أن نلج إلى مفاصل النسق التعويضي ، لا بد لنا من أن نوضِّح بعض المسائل التي تتعلق بهذا النسق ، وآلية مفاعيله والذي جعلناه مختلفاً عما سبقه من المحاور والمرتكزات. وذلك يعود إلى ماهيته البنائية المختلفة من جهة ، ومن الأخرى ، ارتهانه إلى مناظير ذات أبعاد (نفسية تحليلية) نحاول من خلالها تقصي الآلية (الجوانية) أو الداخلية للمرغوب التعويضي عند الآخر الأرمني وفق تجليات حضور صورته.

في الوقت الذي نجد فيه أن المسألة الأهم في هذا المقام ، والتي نرغب في تكوين رؤية عنها تتعلق بشكل مباشر بمقدرات (الكاتب العربي) وملكاته ، وكذلك مدى استطاعته الخاصة في امتلاك آلية (تقمص) الآخر الأرمني والتماهي به وذلك لتبين الأبعاد التي استطاع المبدع العربي استلهامها في هذه الشخصية أو تلك ، وبالتالي الوقوف عند معايير تميز هذا العمل عن عمل آخر. لذا جعلنا هذا النسق يقوم على محورين ، يكمل الواحد منهما الآخر.

الأول: نتناول فيه تحليل المنظور الملفت أو الاشاري الذي تقوم عليه السمة المميزة للشخصية ذات البعد التعويضي ، والتي تعتمد في سلوكها الخارجي على مفاعيل أبعادها الداخلية ، والذي تحدده مجموعة من الرغبات التعويضية تبدأ بحالة الشعور بالغربة ، وتنتهي بالقيام بفعل يحقق أمام من حولها حالة تغيّب واقالة مفاعيل الشعور بالغربة والافتقاد.

الثاني: آثرنا النظر إليه في سياق «الأحلام» التي توضعت في النصوص ، ومقاربتها مع سلوك الآخر الأرمني اليومي ومجريات حيواته ، وذلك من أجل تحقيق استكمال تلمس معايير تحليلية ، نصّية نتبين من خلالها مدى استلهام هذا المؤلف أو ذاك لشخصية الآخر الأرمني في بُعدها الداخلي ، والذي سيبقى عصياً على البعض إذا لم تتماسك صورة التماهي ومفاعيل استلهام أبعاد ذلك الآخر الأرمني ، ببعديه الخفي المتواري ، والمتجلي الظاهر. لذا تباينت النصوص التي توضّع فيها النسق التعويضي ، وتفاوتت أيضاً فيها مستويات (التماهي ، والاستلهام) وفق معايير مقاربة الآخر الأرمني وسياقه النفسي من أجل اجراء عملية نتبين من خلالها المؤتلف والمفارق بين النصوص ومعايير المستوى التعويضي.

تأتي رواية «الهدس»[1] في مقدمة الأعمال التي تمظهر فيها (مرغوب) البحث عن (الأرض والمكان - أرمينيا). إذ تبدت هذه المسألة الجوانية عند (ساكو) من جهة ، وعند (أرو) من جهة أخرى. لكنها حسب تقديرنا كانت أكثر جرأة واتقاداً عند (ساكو) عما هي عند (آرو) وذلك يعود إلى ارتهان (آرو) وغرقه في صمت مطبق أقرب إلى التأمل منه إلى أي شيء آخر ، وذلك عبر رحلة (ساكو) التي جاءت محاولة تكشف عن أعماقه عبر حكمته التي يطلقها تعبيراً عن

الحصار الذي يحيط به ، ورغبته في الانفلات من اغتراب الأمكنة. لننظر:» كم هي وسيعة وضيقة هذه الأرض ؟!»[٢] والغربة وافتقاد المكان العتيق ، ماهي الا تلاطم لمعايير ، ينكمش عند مقايسها «ساكو» فهي بالنسبة إليه عندما لا تكون أرمينيا ضيقة ، لكونها تحاصره بأمكنة أخرى غير التي يعرفها ، ويتلمسها بروحه قبل يديه.

أمكنة تستحيل إلى زحام من الدوافع ، لتذكره بالماضي الذي كان يحياه بالأمس. وهي وسيعة بمداها وأفقها الذي لا يوحي بنهاية لهذا الترامي سوى ما يقع بين ناظريه من البوادي والحماد ، فكل وساعةٍ بالنسبة إليه هي مجرد طريق طويلة تبرق في ذاكرته مشاهد الأرتال التي أكلت لحم أقدامها وعورة الطرق ، وابتلعهم الليل ، وقطاع الطرق والسفاحون. كل الأشياء تتساوى أمام المأساة الكبيرة ، وكل الأشياء تختلف ، حينما لا تبلغ حدّ التعبير عنها ، لذا وجدنا ساكو ينساق إلى الخروج طوافاً بين القرى والعربان ، وقد تكون مفاعيل الخروج ، عند ساكو هي إحدى أهم المؤشرات التي ترسم مشهد الرغبة في (الأرض المفتقدة) ومقاربة نفسية للتعبير عن أجوائها. فهو ما انفك يهجس باحثاً عن ظله وأجزائه المتناثرة عبر انفتاح على أفق واسع ، من التأويل والمقاربة ، وما لهفة (ساكو) وهيامه بالخروج والترحال ، إلا الرغبة العارمة في الدخول إلى لحظة الانعتاق من المكان (الحصار) الذي يلف أحلامه وهواجسه. لننظر:» إنك تبدأ يا ساكو يتصاعد في عروقك النشيج ، وتحن إلى رائحة البيت وضحكة آني وصخب ديكران المشاغب. ماذا فعلت الأيام بالوجه البدري والعيون العسلية ، ماذا ألم بفرخي الحمام ؟! منذ أعوام وأنت تدفع حمارك من قرية إلى قرية ومن بيت

شــعر إلى آخــر ترطن بالأرمنية فــي آذان البدويات ، هل تعرفــن آني فيضحكن وتمضي حزيناً في عــراء البوادي. أنت المهجر الضائع ، تبحث عن أني وديكران على خط البليخ ، هكذا مثل حفنة ملح ذابا»[٣] لا فكاك (لساكو) عن الترحال ، بحثاً عن الظل المفقود والبيت المفقود والوطن المفقود. مثلث افتقاد يستغرق العمر بطوله دون أن ينتهي ، رحلة البحث عن (أني وديكران) هي رحلة البحث عن (أرمينيا) متمظهراً بأشــكال مختلفة وأسماء مختلفة ، مجتَذباً إلى ذا كرة من الثأر والدم ، من القتل والســلب ، تســتعر في الرأس كالهشيم وتقطع الاعصاب دون هوادة.

أما الاستعارة الأخرى التي لمسنا فيها مفاعيل الرغبة لديه ، فقد أخذت شكلاً آخر لمقاربة المكان المفتقد ، وآلية التعبير عنه في حظة انتشاء رقراقة ، تبدت بأشكالها الأخرى ، تلك الأشكال التي لها مذاق تراتيل القداس ونكهة الانصياع ، والصلاة إنه طوتم يدعى (الأرض). حيث كان الشمال بالنسبة (لساكو) مبعث انفجارات انفعالية تدفع فيه الرغبة الجامحة للخروج من جلده والانتشاء أمام تذكر اللحظات المريرة إلى درجة تصل حد التحليق والطيران وكل تلك الصور ما هي إلا التعبير الأمثل عن رغبة الانفلات مجدداً من حصار المكان الراهن ، نحو المكان الذي يشرع في الذاكرة ما يوقظ في الجسد الخريفي رعشة الأعصاب ليستحيل عندئذ إلى ربيع يتألق زهواً ، وحيوات. لننظر:» شبعنا من الشمال ساكو ، شبعنا من الشمال آرو ؟! أنت تعرف أكثر مني الدروب التي اكلت من لحم أرجلنا مسيرات الجوع والتشريد والقتل.

- هات عرقاً آرو.

- تكرم ولكن افرد وجهك.

- سـأفرد وجهـي وذراعي وصندوق قلبـي ، ومع لذعة العرق ، بـدأت دندنة خفيـه كنشـيش الماء تدغدغ حلقـه ، تناور أوتـار الحنجرة تضيء شـكلا أرمنياً خالصـاً بحزن أرمنـي خالص ، بلغة أرمنيـة لا تكذب قلباً أرمنيـاً ، ومع كل هذا الحزن المتدفق من هضبة أرمينيا إلى خاصرة البحر.

- أو حشتنا أغانيك ساكو ، وكرع القدح ، ثم ملأه من جديد وانسرب اللحن إلى القدمين حاراً ثم تعالى إلى عصب الحنجرة ، شرب بعطش بعير ، وقام متمايلاً خادشاً كشوك الصر والقَدحُ في يمناه ، رقص كما لم يرقص عمره. اتحد بالمكان والطين وحجارة المحل ، هومت روحه غيمة من الزرازير في الحقول التي تركها هناك وفاضت الكلمات خشنة مبحوحة ، مد يده إلى آرو فاستجاب ليناً مطواعاً ، وغاب شعر بأرمينيا فتاة حلوة ترقص تحت ضوء القمر ، وتلعب بالنجوم على قمة الآرارات ، شعر بأرمينيا إيقاعاً يقود قدميه ويتلبس جلده ويغمر النبض عروقه. وكل ما حدث لم يكن غير كابوس عابر ، غاب كالمتصوف يكتشف عذوبة اللغة وثراءها»[٤] من هنا ندرك أن ثمة مشهدية رائعة للعلاقة ما بين الرغبة ، والحلم ، وأدوات التعبير لاستظهارها كمشهد لصورة المفتقد. فالانسيابية في استنطاق المكان وتواتر التعبير عنه قد تحول في «الهدس» إلى طقس بدائي تحاصره التمظهرات ، والتجليات التي أباح بها (ساكو) دفعة واحدة في رقصته الحالمة. ولم يكن الشمال إلا الطريق التي تؤدي إلى أرمينيا. إذ كلما تكالب الوجع ترتقي العوالم إلى مفاعيل مزاوجة بين الحلم ونقيضه وما بين الواقع (الحصار) ولغة الانفلات منه.

ولكي نتبين هذه المسألة لا بد لنا من الإشارة إلى آلية تدرج متواليات السياق

الداخلي للمشهد السردي عند ممارسة المفاعلة داخله حيث سنتحصل على الحالة الانفعالية التعبيرية ، وصورة رغبة الانفلات عبر حالة الرقص ، بدءاً من تمظهر الرغبة لديه ، وحتى لحظة غيابه عن عالمه الراهن الذي يرقص فوق مكانه.

- سلم انكشاف الرغبة وتحقيقها[٥] سنعمد الآن إلى تفكيك صورة الرغبة وفق الإشارات التي تحصَّلنا عليها من مشهد الرقص الذي تنادى إليه (ساكو وآرو) في لحظة النشوة التي داهمتهما معاً. حيث غابت الحدود ، والقوانين الاجتماعية ومسالك الرصانة والاتزان والفرق بينهما كجيلين مختلفين في السن ليتحدا جسداً واحداً لا فكاك لكل جزء فيه عن الآخر. لننظر أرقام درجة الانكشاف وإشارات سياق النص كما التالي:

| درجة الانكشاف | سياق إشارات النص |
|---|---|
| 1 | سأفرد وجهي وذراعي وصندوق قلبي |
| 2 | وانسرب اللحن إلى القدمين حاراً |
| 3 | رقص كما لم يرقص عمره |
| 4 | اتحد بالمكان |
| 5 | هوّمت روحه غيمة من الزرازير في الحقول |
| 6 | وغاب |
| 7 | شَعَرَ بأرمينيا فتاة حلوة ترقص تحت ضوء وتلعب بالنجوم على قمة الآرارات |
| 8 | شَعَر بأرمينيا إيقاعاً يقود قدميه |
| 9 | غاب كالمتصوف يكتشف عذوبة اللغة وثراءها |

إزاء جدول درجة الانكشاف أعلاه الذي تبدأ الحركة فيه من الرقم «١» في الأعلى ، هبوطاً نحو القاع والأسفل نحو الرقم«٩» لانتشال الرغبة الكامنة عند (ساكو) والصعود بها إلى مقاربة الفعل الذي يتم التعبير عنه عبر حالتي (الرقص ، ورعشة الجسد) واللتان ترتديان بتقديرنا شكلاً من أشكال لبوس (النوبة) التي تجتاح كل شيء. ولعل الدرجات التسع التي يتشكل منها سلم الرغبة عند ساكو ، هي محاكاة نرغب من خلالها تفحصاً يتحقق لنا فيه اكتشاف المكونات غير المباشرة والخفية لرغائب المكان (الوطن) عند ساكو.

١- الدرجـة الأولى: هـي التمـاوج ، ولحظة بدء انفـلات الرغبة ، والشـروع في حالـة المطلق من خلال فرد الوجـه ، والذراعين ، وصندوق القلب ، كحالة يتبين فيها فعل السـيطرة والقوة اللاشـعورية عند سـاكو وغلبتها على رقابة الشـعور الواعي ، والذي ارتهن إلى جملة من الضوابط التي تشده إلى مكانه الراهن غير الأرمني. لذا تعدّ الدرجة الأولى في سـلم الرغبة هي حالة رضوخ ، واستسـلام تامين يتغلب فيهما الداخلي على الخارجي مقيماً الشكل الأوالي والإشاري من أجل لحظة جوانية خالصة.

٢- الدرجة الثانية: يتبدى فيها نسق الرغبة في مرحلته الثانية ، وذلك من خلال حركة القدمين وتأثرهما باللحن الأرمني الذي كان يدندن به سـاكو. وكما نرى أن القدميـن في حركتهما أقرب مرادف للإشـارة إلـى مرغوب الأرض ، وحالة دقيقـة للتعبير عنـه من جراء فعل الاحتكاك بها والقـرع بهما عليها ، وذلك لإقامة طقس من الإشـارات المتلاحقة ، والإيقاعية للإفصاح عن مسار نسق الرغبـة ، وتحديـد الحالات التي وصل إليهـا في طريقه إلى اسـتنفار الأجزاء

التي سـتقوم متناغمة ومنسـجمة في صنع أحد لحظـات التعبير عن الرغبة ، والانتشاء بتحقيقها.

٣- الدرجة الثالثة: يطال الانسجام ماهية الدرجة الثالثة في تمظهرها الحركي والتعبيري عبر رقص (ساكو) وارتقائه إلى مشهد متواتر وإيقاعي يتم فيه التمهيد الأولي لمرحلة الاتحاد بالمكان والتماهي به.

٤- الدرجة الرابعة: يتبدى الانسجام والاتساق ، متناغمين مع صخب الحركة فوق ذلك السطح العائم ، الذي تجلى دوره في إقامة سحر الانجذاب ، واستقطاب كل الحركات والانفعالات ، نحو الاتحاد بالمكان الذي يقع عليه فعل الرقص والحركة الصاخبة.

٥- الدرجة الخامسة: تنبثق مفاعيل تلك اللحظة إلى حالة من التماهي ، يستحيل المكان الراهن فيها إلى نقطة انطلاق يخلفها (ساكو) محلقاً بروحه التي تحولت إلى غيمة من الزرازير فوق الحقول ، أي أنها اللحظة التي يتم فيها الانفصال تماماً عن المكان غير الأرمني ، وتقمص المكان الأرمني بصورته المجازية إذ نتحصل من خلال هذا التفحص التحليلي على تلمس صورة الغيبوبة التي لوحت بالوجه الآخر لبداية اشتغال الخيال.

٦- الدرجة السادسة: يتأتى الغياب ، والتلاشي الآني ، كمرحلة تشير إلى الوجود المادي لجسد ساكو لحظة غيابه ، وكذلك هي تعبير داخلي عن محاولة (ساكو) تغييب كل من حوله ، كي يتسنى لروحه التي شرعت في التحليق أن تتصور المشهد كما تريد بسرية تامة تخصّها وحدها.

٧- الدرجة السابعة: يتم فيها رؤية أرمينيا على هيئة فتاة حلوة ، ترقص تحت

ضوء القمر وتلعب بالنجوم على قمة الآرارات ، والرقص تحت ضوء القمر في حقيقة الأمر ما هو الا الرقص بدافع تحريض مفاعيل الرغبة في ظلمة (الخافية) وكوامن اللاشعور ، وكذلك هي المحاولة الحلمية للصعود نحو فعل ما يحقق حالة من النور والعلانية ، وكذلك هي اتساق جديد في مفاعيل ساكو الذي أراد لهذه الرغبة أن تكون كنجوم تلعب فوق الآرارات. كما أن النجوم هي الصورة الناصعة لاستمرار حالة التحليق الذي ما زال ساكو يتقلب على جماره الكاوية.

٨- الدرجة الثامنة: هي انقياد القدمين على إيقاع الرقص ، وما تناغمهما عبر هذه الحالة إلا نوع من الترابط ما بين القدمين وحركتهما وفعل الطرق على الأرض ، حيث يستحيل هذا الترابط إلى صورة جلية لسعادة تحقيق الرغبة.

٩- الدرجة التاسعة: يتبدى فيها مشهد الرغبة متحققاً. عندئذٍ نلحظ ساكو وقد تحول إلى متصوف أحس وشعر بعذوبة الكشف «أي تحقيق الرغبة» وبدأ تذوقها.

هكذا تتبدى في النص بعادا (التمّاهي والحلول) بمعناهما الصوفي ، وتجليات استلهام (الكاتب) لمرغوب شخصية لا ينتمي إليها ولا تنتمي إليه إلا في أبعادها الإنسانية. وما استطاعه (إبراهيم الخليل) ومقدراته السردية في إطار استلهامه لشخصية ساكو الأرمني ، إلا الجزء الهام من شمولية سلوك «ساكو « الداخلي ، وتحقيقاً لمبدأ الرغبة الحُلمية لديه.

كذلك هي مناظيرنا نحو(أرو) عند (ابراهيم الخليل) كمعادل للإحساس بالمرارة ، مرارة المأساة الأرمنية ، ولكن بصورتها الأخرى ، والمختلفة عن مشهدية (ساكو). إذ كان للهاجس عند آرو معلمان اثنان هما (المكان / الوطن)

حيث البعد التأملي الذي يطاله أفق الانتظار المقدس ، ويخضع لصورة الترنيمة أكثر من أي شيء آخر. لننظر: «على كتف الشاطئ تمدد آرو ، وراقب الرمل والماء والشجر ، والسفن القليلة وسلسلة الجبال البعيدة. يا الله كل عظيم بعيد.»[٦]

مما لا شك فيه أن تمظهر المقاربة المكانية عند (آرو) يختلف عما هو عليه وإلى حدّ بعيد عما عند (ساكو الطيب). فبعد تجلى رؤية (المكان / الوطن) لديه عبر التمدد على كتف شاطئ الفرات. سنحاول في هذا المفصل أن نفَعِل تحليلية كاشفة ، ومتقصّية لذلك المشهد ، بغية تبين محاور المكون الدلالي الداخلي لتلك الصورة وتمفصلها مع المشهد الراهن من جهة ، ومن الاخرى اكتشاف دوافع الرغبة في جوانيات «آرو» عبر إجراء شكل من أشكال التفكيك النصي المستند على مشهدية الحالة السردية وفق اعتماد رقم نسق الحالة ورصد البعد الاشاري المقابل له. لننظر:

| نسق الحالات | البعد الاشاري للنص |
|---|---|
| ١ | التمدد على كف الشاطئ |
| ٢ | مراقبة المكان الراهن |
| ٣ | موجودات المكان الراهن |
| ٤ | المكان البعيد ، والمكان المخيالي التأملي |

الحالة الأولى: يتبدى مشهد الاسترخاء ، والاستسلام بغية التوحد مع صورة النهر التأملية من جهة ، ومن الأخرى تمظهر المؤشرات اللاإرادية لعلاقة نهر الفرات بالمكان الأرمني الذي جاء متسقاً مع مصدر النهر ، ومنبعه من هضبة أرمينيا ، وتلك مقاربة جوانية ، منشؤها صورة جريان النهر وتدفقه ، كحالة تماهي مع تدفق (أرمينيا / الوطن) في الذاكرة واستنهاضاً لمعالم مكانها بواسطة نقطة مبتدأ تدفق ماء النهر ، ومروره أمام آرو ، وهو على ضفة النهر ذاته في مكان اغترابه البعيد عن وطنه أرمينيا.

الحالة الثانية: تتمظهر آلية التأمل ، ويبدأ طقس من المقاربة بين نقطة التأمل وابصار حالة النهر ومشهد انسياب الماء بين ضفتيه.

الحالة الثالثة: يتكون فعل اجتذاب موجودات المكان المادي ، ومقاربتها مع المكان الذاكري ، عبر علاقة الأشجار والسفن بالماء والنهر ، التي يعد الماء مرجعية لها ، فوجود النهر ، مبرر طبيعي لوجود الأشجار ، والسفن. لكن ذلك في إطار مرغوب (آرو) الذي يشكل علاقة نافرة مع الشكل الذي يعتمد على الذاكرة في إنشاء الصورة التأملية ، حيث أن موجودات المكان الراهن من نهر وأشجار وسفن مؤشر هام أيضاً على انكشاف (المكان / الوطن) التأملي ومفارقته عن الأمكنة الراهنة.

الحالة الرابعة: يتبدى مشهد الجبال البعيدة على الضفة الأخرى للنهر ، مع مقاربة مشهد جبال الآرارات في الذاكرة ، وعلاقة الآرارات بالنهر كمصدر لتدفقه ، لكن الحظة الانعتاق من المكان الراهن تتمظهر عبر اعتبار كل بعيد عظيم. (وسلسلة الجبال البعيدة يا الله كل عظيم بعيد) ضمن السياق المتتالي للجملة

واكتشاف معانيها الترابطية ، فالراهن (سلسلة الجبال) والمخيالي التأملي (عظمة كل بعيد). وهكذا تَساوقَ تحقيق رغبة (آرو) مع آلية سلوكه التأملي عبر صورها التي تناغم فيها ما هو صوفي وناسك والتعبير الجواني للخافية (آرو) الصامت.

لقد ثابرت سردية (الهدس) على طرق أبواب هذا الجانب الخفي من جملة جوانب ومناظير الشخصية الأرمنية وقد تجلت عبره حيث كشفت عن الوجه الآخر للتعويض بصورته المخيالية ، انطلاقاً من ماهيات توضع مجازات الصور السردية الراهنة لوقائع ومعالم النص ، وأبعاده المتوارية. من هنا ندرك أن سردية الهدس عمل روائي له أهميته في جملة التعرضات وآلية الأبعاد التي رسمت صورة الآخر الأرمني بوجهيه. الظاهري والمختفي واستطاعت أيضاً تقديم معايير لافتة للتماهي بشخصية الآخر (غير العربي) بصورة لا تفقّد هذا الآخر بعديه ، الإنساني ، والقومي في الآن ذاته.

أما قصته «الصهريج»[٧] فهي سردية يتجلى فيها شكل مختلف للتعبير عن تعويضات الآخر الأرمني ، وتوضُّعات صورته ، والتي بدورنا سنتقصى مقاربات الحلم عبرها في ذاكرة (آرتين) الذي أهاله ذلك الحلم وتفصيلاته ، مؤثرين البدء أولاً بوقائع ذاكرة آرتين العتيقة ، ونذهب معه من بعد ذلك إيغالاً في وصايا أبيه له ، عن ذلك البساط الذي احتل مكاناً هاماً ومقدساً في بيتهم. لننظر:» لا أعرف ، كل ما أعرفه أن أبي رحمه الله كان يحدثني كثيراً عن موش والهجرة وصناعة البسط التي عُرف بها أجداده ، وكنت أسمع ذلك بقليل من الاهتمام فأنا مفتون بالسيارات ، والحديد يجذبني أكثر من الصوف. مرة واحدة أذكرها غضب مني وكان غضباً مدمراً ، لأنني دست على بساطه المقدس ، نعم

مقدس ، لأنه حاكه بيده ، وغزل صوفه بيده لونه بيديه ، فصاح بي: في هذا البساط إحساس أكثر مما في قلبك. لقد خربك الحديد حتى نسيت أصلك»[٨] كما يتبدى في السياق ، لم يثر انتباه (ارتين) أي شيء سوى الحديد فقد كان مولعاً به إلى درجة كبيرة ، ولم يجتذبه الصوف ولو لمرة واحدة طيلة حياته. لكن غضب الأب وتأنيبه (لآرتين) حين داس على البساط تركت آثاراً اختفت حينها لتبقى كامنة في عقله الباطن ، دون أن يتخلى عن هوسه بالحديد وافتنانه به ، في الوقت الذي نجد فيه أن (آرتين) في سياق سرودات قصة (الصهريج) يصل إلى حدود ضيقة مع فاتنه (الحديد) ليتحول الأفق بعدئذٍ في رؤيته نحو الأشياء الى أفق مفتوح لا يحده حد ، وذلك من خلال شعوره برتابة الترحال على هذه الآلة الضخمة وإيقاع صوتها الذي غدا يعرف كل نأمة فيه ، ثمة شعور جديد ، داهم أعصابه وأحاسيسه ، طفرت روحه من المحطات التي يرتادها في الذهاب إلى الجزيرة ، والإياب منها إلى حلب. لننظر:» وماذا بعد يا آرتين ؟ أيها الأرمني الطائر ثلاثون عاماً مرت عليك ، وأنت في صهريجك المجنون بين الجزيرة والفراتين ، وحلب ، لا تعرف معنى الراحة ، والهدوء ، تحمل الوقود إلى المحطات المتناثرة في ذلك الفضاء الهائل ، وتشرب الشاي الأسود والعرق والنبيذ ، وتستمع لثرثراتِ العمال بثيابهم الزرقاء الملطخة بالشحوم والزيوت المعدنية وتنام في الغرف الضيقة أو وراء المقود تستمع لأشرطة التسجيل وتنفخ أسى أو تضمك مع خيالاتك كالمخبَّل ، ولا جديد في عراء الجزيرة ، وطيورها ، وأرانبها ، وقطعان الأغنام والرعاة ، والمدن الرثة الطالعة من السل والغبار ، ومواويل الواردات على السواقي ، لا شيء ، الطريق الطويل ، والصهريج الحديد

اللامع ، ورائحة النفط ، لقد تحول قلبك نفسه إلى محطة معزولة وضائعة في الحماد تلفها زوابع العجاج في الصيف حتى الاختناق ، ويحجر قلبها الجليد في الشتاء ، هذا أنت يا أرتين ، تحرق سنوات عمرك كالهشيم ، لم تعرف الحب ، روح من الفولاذ ، والمطاط ، والنفط ، لا تعرف معنى الاستقرار أو رائحة البيت مهدد دائم ، بالرحيل والخوف من الأيام ، من أين جاءك الخوف ؟.! لقد نسيت قهوة الصباح ، وكأس العرق مع الندامى آخر الليل ماذا بعد ؟!... هل هو هروب أم ماذا ؟ من سفر إلى سفر ومن محطة إلى محطة ، وحيد ومفرد ، تختنق في البيوت والمطاعم الانيقة ، وتهفو إلى الرحيل دائما. لماذا ؟ هل تستطيع أن تجيب يا أرتين»[٩] شيئًا فشيئاً تتجلى هواجس عذوبة الذاكرة على وقع الصور العتيقة في رأس (آرتين) المتعب ، الذي بدا حائراً أو ضائعاً ، تتجاذبه الحكاية القديمة ، حكاية البساط المقدس ، وصناعة الأجداد ، وقهوة الصباح وكأس العرق مع الأصحاب ، كل ذلك كان يسري كدبيب النمل في أعصابه ، وهو يرتحل من مكان إلى آخر طائراً من الفولاذ ، ليتساءل في كل مرة ، وفي كل محطة ، عن نهايات لهذا الترحال الدائم عند حدود يصل إليها دون أن يؤوب إلى مكان قدومه. ثمة ترنيمة يحيا على شواطئها (آرتين) إنها الترحال ، والسفر الذي يشبه الدائرة ، يبدأ من مكان ما فيها ليعود إليه دون خروج عن محور الخط الواحد والوحيد. في الوقت الذي نجد سياقات المقاربة عنده تتواتر بعفوية شديدة التماسك ، والائتلاف نحو هاجس واحد يخضع إلى (تقمص) صورة رواية الأرمني لأمكنته الاولى /الوطن/ وقد استطاع (الخليل) أن يبرهن من جديد على فهم عميق لهذه المسألة ، وآلية تفعيلها وبصورة متعددة الجوانب ، وفي أكثر

من عمل أدبي. إلا أن حكاية (آرتين) جاءت شاهداً جديداً على رؤية «تقمّص» مشاهد الانعتاق والانفلات من المكان الراهن ، رغبة في رحلة نحو الوطن الذي لا فكاك للآخر الأرمني عنه. لننظر:» فرأيت كما يرى الحالم وأنا بين اليقظة والنوم ، رجلا عجوزاً يرتدي ثياباً قديمة الطراز ويحمل على كتفيه بساطاً موشى بألوان جذابة ورائعة ، وبيده طنفسة جميلة ، وقد اختلط الغضب في ملامحه بطوفان من الحنان ، وراء قرية صغيرة يتصاعد الدخان من مداخنها وتفوح منها رائحة الطين والورد والقرنفل والخمرة وإيقاع رقصات الصبايا في الأفراح والأعياد ، صبايا ناييري الرائعات ، خفت وانكمشت أمامه ، فطمأنني بصوت حنون ، ولغة أرمنية صافية وعذبة لها مذاق التفاح الناضج ثم قال: يا ابني.. يا أرتين لا تخف أنا جدك وهذه موش ، فلا تبتعد كثيراً حذ هذا البساط وأفرشه في بيتك لتعرف طعم الدفء ورائحة أهلك المسه بأصابعك ستشعر فيه بقلب ينبض وروح تتحرك ، وشمَّه ستملأ أنفك رائحة الصبايا والرمان والنبيذ ولا تنسى أجدادك أعظم حُياك للبسط. خذ ومد يده بالبساط والطنفسة... واختفى ، تاركاً إياي للحيرة والبكاء ، نعم بكيت بحرقة ومرارة وحين صحوت كانت أم هاروت إلى جانبي حائرة مدهوشة: - حتى أنت يا أبا هاروت بدأت تومن بالأحلام! تخبل عقلك يا رجل ؟! هذا حلم... مجرد حلم يا رجل. «[١٠] ثمة حلم وثمة ذاكرة ، ثمة طقس بادر إلى شد الوثاق ما بين الذاكرة والحلم ، لنشهد فتحاً جديداً لرغبة دفيئة عند أرمني يدعى (آرتين). مشاهد ثلاثة أقامت في تداخل صورها الحد الفاصل بين الرغبة ، وتحقيقها واستطالت الحكاية مؤثرة (الحلم) على أي شيء سواه ، وهي راحلة في غياهبه ، العتيمة تبحث بدأب لا كلل يشويه ، تقتفي أثر

الصور ، صورة تلو صورة حتى غدت هاجساً عكف على الانعتاق من المكان الراهن راغباً بالمكان المختفي. حيث يبدأ مشهد الانعتاق ، والانفلات من المكان الراهن عند آرتين عبر مسارات نسقية متعددة يتمظهر (الحلم) بأوجهه المختلفة عبر آلية معقدة ومركبة سنحاول تلمس مفاصل مفاعيلها بعد تحديد أبعاد الحلم. ولكي نحدد أبعاد (الحلم) ويقظة هاجس الوطن بين وقائع سردية التعبير عنه. لا بد أن نتلمس الدوافع التي جعلت من الحلم مثار رغبة ، وتعبير روحٍ تتلهف بعد ترحال ، وتنقل استغرق عمر وحياة آرتين بأكملها.

إن أولى الدوافع التي طحنت روح آرتين ، هو الترحال الدائم. فقد كان بالنسبة إليه متنفس لغربة امتدت به طويلا دون أن تنقضي ، وكذلك كانت دافعاً لفتق جراح الماضي في كل مرة عبر إيقاعها الرتيب واليومي ، لكنها في مضامينها العميقة كانت تعبيراً نافراً لسلوك غير مستقر ، ولأن آرتين كان على الدوام يملأ الفراغ (المكاني) بترحاله الدائم بين المحطات ، والمدن والبراري ، ينقل ناظريه بين الوجوه التي تختلف من مكان إلى آخر ، ومن محطة إلى أخرى ، دون أن يجد ضالته التي لا يعرفها ، ولا يتلمس معانيها ، لكن ثمة شيء كان يداهمه بين وقت وآخر ويدفعه نحو مطلق من الفراغ ، والذاكرة يجول في أعماقه ويقرع أبواب لا حصر لها ولا عدد. عندئذٍ تبدأ رحلته الغارقة في ماضي تفاصيلها باحثاً عن أجوبة شافية لأسئلته الكثيرة. لننظر:» لا شيء الطريق الطويل والصهريج... ورائحة النفط لقد تحول قلبك نفسه إلى محطة معزولة وضائعة في الحماد.»[١١] لابد أن تناغم السؤال في هذه المقطوعة الآنفة كان له وقع في حيرة (أرتين) ولهفته لوضع حدود جديدة لهذا الترحال الدائم والقلق

المجنــون ، وأن مجــرد محاكاة هذا التنقل في الأمكنة ســينقل آرتين إلى طقس جديد من اللذة والسعادة ، والارتياح. لننظر:» فقد أطلق العنان للسرعة ، فشعر براحة وأمان أكثر ، ثم أدار مفتاح آلة التســجيل ، فاندفع صوت المطربة يعبق في المكان ، فنســي كل شــيء وعاد إلى طبيعته المعتادة»[١٢] ذلك ما تحصلنا عليــه مــن خلال تفكيك العلاقة بيــن الحلم والذاكرة ، كما أن مفاعيل شــريط الوقائع الذهنية ، والأســئلة الحائرة (لآرتين) حققتا في ســياقهما العالق الأهم ، والذي ســاهم في الانتقال به نحو مكان آخر غير المكان الذي حفظه آرتين عن ظهر قلب ، مــكان آخر يتجلى فيه جده وأبيه ، وتتمظهــر بين وقائعه الوصايا ، كذاكــرة (والبســاط والطنفســة) بين يدي الجــد حلماً يترامى ثملاً نشــوان على دروب ارتين موثوقاً بماضية ، ومنشداً إلى تعويض ينهل منه تحقيق رغبة لطا ما خامرته في ســره دون أن يدرك حدوداً لها ، ولا ملامح لمشــاهد صورها العتيقة. ولكي نتلمس العلاقة بين الحلــم والذاكرة ، لا بد أن نتفحص مقاربتيهما اللتين حددت سياقهما الشواهد التي تطرقنا إليها عند ذكر الحلم ، والذاكرة التي يحملها آرتين عن أبيه ووصاياه عن البســاط وقدسيته. لذا فان المعايرة المقارباتية هنا تبيــن لنا مفاعيل بنية العالق الذي ينتمي إليه كل من الحلم والذاكرة في لحظة تكاشف الواحد منه على الآخر وفق جدول المعادلات الدلالية التالية:

| مقاربة الحلم «الجد»[١٣] | الدلالة | مقاربة الذاكرة «الأب»[١٤] | الدلالة |
|---|---|---|---|
| رجل عجوز يحمل على كتفيه بساطاً موشى بألوان جميلة وزاهية | ماضي الحلم | كان أبوه يحدثه عن موش وصناعة البسط فيه | ماضي الذاكرة |
| وجه الجد كان يختلط فيه تعابير الغضب والحنان | الإثمية | عدم اهتمام آرتين بحديث أبيه وافتتانه بالحديد | اللامبالاة |
| خوف آرتين ، وانكماشه أمام الجد | الريبة | غضب الأب لمجرد أن آرتين داس على البساط | العقاب |
| يطمئن الجد آرتين بصوت حنون وبلغة أرمنية خالصة | تلاشي الخوف | احترام الأب وتقديسه للبساط فهو الذي صنعه بيده | المقدس |
| يوصي الجد آرتين بلمس البساط لتحل السعادة به | الوصية | يقول الأب لآرتين: هذا البساط له إحساس أكثر مما في قلبك | الوصية |

لقد آثرنا النظر في العلائق التي أقامها (الحلم) مدفوعاً بزخم شديد من وقائع الذاكرة العتيقة عند آرتين. لكن الغاية الأساسية من (المنحى) الذي ذهبنا إليه في ثنائية المقاربة التحليلية ، يعود إلى محاولة إقامة نوع من المعايرة بين الحلم ، والذاكرة التي تخص موضوعه وهذا ما وجدناه فعلاً ضمن صِيغه الدلالية وإشاراته النافرة. حيث أن آرتين ، انصاع إلى ماهية حلم يقارب ، وقائعه التي أخذت طريقها إلى الكامن في عقله الباطن آنذاك ، وهذا يعود لرغبة آرتين ،

وافتنانه بالحديد ، والسيارات دون أن تكون لديه أية رغبة في التفاعل مع حكمة ابيه في تقديسه للبساط ، ورؤية هذا الأخير لرمزية البساط ودلالاته التي تخص الشعب الأرمني دون غيره ومن هنا حضر الحلم ومتوالياته في الذاكرة ، كثنائية مقارباتية في دلالات وقائعها ومفاعيل صورتها في الوقت الذي نجد أن الدافع الرئيس لتعالقهما مع بعضهما البعض ، هو شعور آرتين في الحاجة إلى لحظات تصنع له انعتاقاً من المكان الراهن نحو آفاق تلملم الماضي في الذاكرة وأبعاد مقتربة منظور الحلم ، في محاولة للخروج من الصمت الصاخب الذي يحياه مع صهريجه كل يوم ، ولقناعته وإدراكه بأن لا بد من وضع حدّ لهذا الصمت الذي يتقد فيه سحر الرائحة ، ونبض القلب ، والإحساس بالرغبة الكامنة.

لاشك أن الحلم جاء شكلاً آخر لصعود الرغبة الدفينة (لصورة المكان المفتقد) وتعبيراً عن كآبة (آرتين) وضجره إزاء رتابة إيقاع المكان الراهن ، في الوقت الذي نجد فيه أن الحلم أصبح عند آرتين ، مبعث تساؤلات كثيرة ، وجدت إجاباتها في استيقاظ ذاكرته العتيقة عن أبيه ، وقريته موش ، وبساطها الملون. وهذان مؤشران ساهما في دفع آرتين إلى أفق ملون كما ألوان بساط من موش.

لكـن اللون الذي تبدى في قصة «كوهـار أو الطريق إلى أورفه»[١٥] بدا لوناً حلمياً رائقاً بذاكرته العذبة ، يسـتنطق الماضي رغبـة في الانعتاق من الحاضر. (هدلـة بنت ناصر) - كوهار التي تخلفت مع من تخلفوا من السـوقيات ، كبرت وتزوجت وأنجبت ، سـياق سـردية تنبض كما قلبها الحزين ، وكما دمها الحار ، ومـع كل نامة تسـترجع (هدلة) أيام الـدم ، والقتل والبيـوت القديمة كذاكرتها

المتعبة ، تسترق النظر صوب تلك البلاد التي أتت منها ، تلفها الرغبة وشجن هواجس الاستذكار. لننظر: «وبعد الصلاة ظلت في مكانها مأخوذة بشيء كالسحر يعاودها في أوقات متباعدة ، فتنقاد له وكأنها نومت تنوياً مغناطيسياً فيشرق في البال... كان يا ما كان... أغنيات مرحة وأعراس ، وشموع ، وأجراس كنيسة وجوقة ترتل صلوات دينية بلغة أخرى ، تفوح ، وتعبق برائحة بخور وبشر تطل من خلالها ، وجوه نورانية لآباء ورهبان ، وصلبان حجرية ، وثياب ملكية ، موشاة بالذهب ، وخيوط الفضة ، زيت وشموع ، ووجوه مصورة لقديسين شهداء تفيض بالإيمان والشحوب والمكابدة. صوت بلغة أخرى يصيح في الباحة ، ورجل أنيق يعبر الممر ، ومن اصابعه يتعالى رنين الذهب والمهارة الفائقة ، والخبرة في تشكيل المعدن أشكالا تسحر النساء ، وتذهب بعقول العرائس...»[١٦] ذلك هو الحنين ، وقد تبدى ترانيم نحو تلك البلاد البعيدة ، وهو الزائر الدائم والساحر الذي لا تراه (هدلة بنت ناصر). يعقبها في كل مكان ويهمس في أذنها كلمات بلغة أخرى ، غير اللغة التي تتنادى بهاء فتذهب نحوه دون إدراك ، مسلوبة ومقيدة بوثاق مكانٍ أخر غير مكانها الراهن ، تجوب القرية من أطرافها إلى أطرافها لتسترق ولو نظرة واحدة صوب الحدود التركية. لننظر:» ثمة بيت على تلة في مدينة نأت»[١٧] ذلك مشهد الرغبة وقد حاصر سلوك (كوهار) وهيمن على حراكها وهي مدفوعة نحو اللحظة التي تمظهر فيها صورة معطيات حضور الحلم ، ذلك الطيف الذي ما انفك يزورها ويوقد نيرانه في جوفها ، لتبدأ آنئذٍ من جديد ، غمغمات اللغة الأخرى والمشاهد العتيقة ، لكن بعد أن يداهمها (آروش) نصف المجنون ونصف القديس ويدعوها دعوة

حارقــة للذهاب إلى أورفه ، تصمــت وترنو. لننظر: «شــلتها المفاجأة فلأول مرة ترى (آروش) يبدأ إنساناً بالكلام مرحَّباً بوجوده معه ثم تابع كالمأخوذ: - أورفه.. أو.... ر.... فه. وسكت برهة... قبل أن يدفأ ا.. و.. ر.. فه. هناك.. اذهبي.»[١٨] لقد كان لدعــوة (آروش الداشــر) كما يطلقون عليه نأمه ودبيبــه. إذ تدافعت الصور في ذاكــرة (هدلة/ كوهار) كما لم تتدافع من قبل ، خلفته وراءها وســارت. وفي المســاء صمتت ترقب كل شــيء بحذر ، وبعد أن ضَلــت. لننظر:» تمددت على الأرض ، وفي أذنيها ترن كلمات آروش الداشر ... أورفه»[١٩] هكذا تتساوق الرغبة كي يتجلى شفيف الحلم أطيافاً لا تعدّ ولا تحصى ، يلملم شتات الذاكرة ، من كل صوب وتعتمل حينها المشــاهد الأخيرة لتحقيق مرغوب (كوهار) كي تلتذ حينما تتلمس عن قرب تفاصيل وحدود صورة قريتها الصغيرة ، والكنيسة ، والصلبان الحجريــة وهيبة القديســين. لننظر: «ورأت نفســها كما يرى النائم نفســه. تعبر نقطة الحدود التركية إلى الداخل ، وإلى جانبها بدر يحمل حقيبته وابتســامته ، ويباســط في الكلام الواقفين وهم يســألون: إلى أين يا بدر ؟ إلى أين يا أم بدر.. ولا تصدق كيــف تنتهي الإجراءات المعتادة لتركب الســيارة وتمضي وهي تلوح أورفــه.. لغة غامضة» تقف الســيارة وتنزل مع بدرء وكأنها عائــدة إلى بيتها بعد غيبة: تمشــي في الشــوارع بألفة وربية... ترتقي المرتفع مع بــدر ثم تتوقف أمام المنزل بســقوفه المائلة ، وممره الطويل وباحته الواسعة ، تقرع الباب... فينفتح عــن وجه مألوف يلبس رداءه الكهنوتي ويحمل صليبــه... تود أن تصرخ: آروش لكنه يشــير عليها بالتزام السكوت ، ويستدير فتتبعه وحين يعبر الممر يفتح لها الباب ويطلب من البدر البقاء ، وتدخل الغرفة تغرق في ظلال الشموع ، وثمة

رجــل حيــن رأها رفع أصابعه فــرن صوت الذهب منها وهمــس بصوت خافت:
-كوهــار... كوهار يا صغيرتي لقد تأخرت كثيــراً. وأغفى كطفل متعب... ولم تعد اللغة الغامضة غامضة ، في سمع كوهار بدروسيان»[٢٠] هي ذي الرغبة تتحقق ، ويطيــب للمرغــوب أن يتلمس كل غامــض كان يداهمه بين الفينــة والأخرى ، يتحســس الأشياء ، كما كان يتحسســها من قبل ، يغدق الحلم في مشاهده عند (هدلــة كوهار) كي تتلــون ، حكايتها بألوان لا تحصــى. وليبقى هاجس المكان المفتقد حلماً على هيئة معبود تقام أمام سلطانه صلوات من الرغائب ، وطقوس مــن الأمنيات. لكننا وبعد تفحص ثلاثة أعمال توضعت ، فيها ســياقات الأحلام بقــوة لافتة في عوالم (الخليل) القصصيــة والروائية ، لا بد أن نتوقف قليلا عند هذا الســياق الحلمــي كي نتبين المناظيــر التي رأى من خلالهــا (الخليل) من جهة ، ومن الأخرى ســرديته المعبرة عن مدى حرصه الشــديد على تقديم صورة الأرمني الحالم ، والأبعاد الانسانية لماهية تلك الأحلام ، في الوقت الذي تبدت في السياقات الحلمية ثمة مقاربة لافتة لملمت خيوط الحلم في الأعمال الثلاثة (الهدس الصهريج – كوهار) إنها مقاربة الأحلام الكبيرة التي اســتطاع (ابراهيم الخليــل) أن ينظر إليها ضمن أبعادها الشــمولية.مكرســاً رغبــة الوطن المفتقد دون غيــره. وذلــك ما تمظهر في ســردية (الهدس) عبر شــخصية الآخر الأرمني وهي محمّلة بوصية أرمنية خالصة لا تشــوبها شــائبة ، حيث يبدأ الوطن سياق رغبة متقدة وينتهي إلى نسق من مفاعيل تحقيق المرغوب ، وكذلك هو الهاجس «الأقوامــي» الذي تبدى في قصتي (الصهريج ، وكوهار) ليكوّن حكاية وطن من جهة ، ومن الأخرى تحقيقاً لوجوده في نسق حلمي يلفه الصفاء والشفافية.

أما الحلم في سردية «أوراق الليل والياسمين»[٢١]كما يتبدى من وقائعه ، كما حلم اليقظة وقد تناثرت داخل مشاهده أطياف حكاية المكان المفتقد في أبعادها القريبة ، وضمن الحدود التي رسمها (مكرديج) بعد رحلة العذابات التي عاناها ، والويل الذي شاهده. ليظل الحلم براقاً بالمكان الآخر ، حلم يستمد دوافعه من الحاجة إلى بيت يبنيه في مكانه الراهن ، لكنه يشبه ذلك البيت الذي كان في قريته (زيتون). لننظر: «وسار على غير هداية لفحته رائحة المساء فانتعش صدره ، تابع السير وصل إلى منطقة مرتفعة جلس قليلا على صخرة بيضاء امتد أمام عينيه المدى فسيحاً أحضر مليئاً بالأشجار ووراءه في الافق امتدت زرقة السماء تلف جمال الكون... حلم البارون مكرديج أن بيني بيتاً له في هذه البقعة... يكون مثل بيته في زيتون... ثلاث درجات وباب خشبي مزين بالمسامير وسقاطة فوقه ، في الداخل دهليز وباحة دار واسعة في وسطها بئر وعلى أطرافها شجيرات الورد ، وسوف تعرش زهور الياسمين فوق الباحة... ويشرب كأسه الصغير ويشرب واحداً اخر ثم يخرج نايه ويبدأ بإرسال حزنه إلى الأسفار البعيدة ، ويظل يعزف لحنه وتتجاوب معه الرياح والصخور ونسمات الريحان وشجيرات القرنفل ، وتهتز عريشة الياسمين وتسمع مانوش النداء»[٢٢] هكذا يستيقظ متأخراً البارون مكرديج ، يحلم يتسع لليقظة أكثر بما يتسع لأحلام النوم التي لها طعمها ، وتجلياتها. لكنه حلم ينتمي في سياقه إلى (الأماني) أكثر من انتمائه إلى الرغبات المخبوءة ، والدفينة في عمقها السحيق والبعيد وهو يشير في مضامين مفاعيل الحلم إلى قضيتين: الأولى - هي بناء بيت (لمكرديج) يطابق في شكله ، ومعماره وتفاصيله كما بيته القديم في(زيتون). أما الثانية

فهي العزف بنايه لحن حزينٌ تسمعه مانوش الضائعة.

لا شك أن هاتان المسألتان تشيران في منحى سياقهما إلى ترابط ما بين الوطن ومكانه المفتقد، وضياع مانوش عبر العزف على الناي الذي يترنم به مكرديج. لكن سياق الحلم وتفاصيله يبقى عند «فيصل خرتش» كما نرى، حلماً ناقصاً إذ لم يبادر إلى التمسك بالرغبة الشمولية، نحو المكان الآخر (الوطن) حيث جاء تحقيقه ناقصاً أيضا. لننظر:» ثم جاء ذلك اليوم، وبنى البارون مكرديج بيته في سفح جبل الغزالات كما تخيله تماماً، ومثلما كان بيته في زيتون. ويطل على الخضار وعلى زرقة السماء، ولكنه لم يكن يشاهد سوى زرقة السماء وصوت نايه الذي كان يرسله كل ليلة ليفتش عن اخضرار عيني مانوش.»[٢٣] ونلحظ هنا أن زمن تحقيق الحلم وفق أبعاد (الأمنية) وبناء البيت القديم بكل تفاصيله جاء في المكان الراهن، وليس المكان الآخر المفتقد. هذا من جهة، أما من الأخرى، فقد بقيت لحظة البحث عن مانوش قائمة دون غياب أو تلاش، وهذا بتقديرنا تحقيقاً لحلم أراده (مكرديج)، وكذلك (فيصل خرتش) أن يتحقق كاملاً تلبية لرغبة في لاشعور الآخر الأرمني، وتوضعات صورته.

لكن مقاربة الحلم في إطار التنسيق التعويضي الذي نحن بصدده، شيء، والبحث عن الأمنيات الصغيرة شيء آخر ومختلف. وهذا ما لمسناه مثلاً في قصة «آفو»[٢٤] حيث يتمظهر لون تعويضي آخر، ومختلف في طعمه، وشكله إذ تمتد مفاعيل البعد التعويضي في سردية (آفو) حتى درجة احتلال كامل تفاصيل القصة برمتها. والمفارقة التي يقدمها (الياس فركوح) هامة في محاكاتها لصمت (آفو) المطبق ولحركته المشدودة نحو مرتكز آثر القاص فركوح الاشتغال

عليه بدراية واسعة واستلهام دقيق لصورة الآخر الأرمني ، ومدارات التعويض في سلوكه ، وحيواته.

تبدأ القصة بالصمت ، وتنتهي بالإشارة إلى ماهية الصمت ذاته ، لكن كما يريد (آفو) دون غيره ، صمتاً لابد على الآخرين أن يعبروا حدوده كي ينصتوا. لننظر: «ولا ينطق ، ولكنه في صمته إن أخذت نفسك بالصبر ، والذكاء يكشف عن اللغة التي تريد ولا تملك»[٢٥] في الوقت الذي كان لصمت (آفو) معادله ، ومعياره الآخر ، حيث أن الصمت عنده متساوق مع التعبير عما يريد ، ولكن بصمت الاشياء التي تنطق عن نفسها ، بشكلها ، ولونها ، وحركتها. لننظر: «ماذا يصنع باللغة ؟ إنه يقول ويحلم ، يتذكر (الصخرة) حين كانت آذاناً بعيداً. يتذكر الحارات المصقولة أحجارها ، كيس الكتب القماشي ، (عصرونة) رغيف الزعتر... وتفاحه. يقول إن هذه تفاحة.. ويحرك يديه فيصير الشيء تفاحة... يلمس الكتلة ويقول لها. صيري تفاحة! فتصير.. نبي على طريقته! ولأنه كذلك ، فهو عرضة للهزء من الساخرين حوله ، ولأنه كذلك ، فهو يكبت غضبه عنهم ، ويفجره في بيته لغة تقول ما لا تقدر أنت أن تقول! هل تقدر على أن تنطق الصخر ، أواديس يقدر»[٢٦] تلك هي حالة التبئير التي تستجمع حدوثة التعويض في قصة (آفو) عبر مفارقة الصمت والصخب بل النطق وعدمه (آفو/ أواديس) ذلك الارمني الذي سرقت الحرب نطقه وتفاحته. تاركة له خياراً واحداً بقي رهينة له دون رادٍ ولا رادع. وضل يعبّر بالأشياء والأحجار ، والصور عما يريد أن يقوله بلسانه. لننظر:» "ليس من فرق بين الحرب والتشويه الأول. ولكن ، أهي الحرب في الحكايا الطقوسية لبني قومه يسمعها (آفو)... ليتحصن ضد الظلم.

وما عرفها؟ ام تلك التي نتشت رغيف الزعتر منه ، وحولت قضي التفاحة إلى اشتهاء يشبع باليدين؟؟ لا بأس ، فالأولى جعلت من نوم (آفو) دماء وصراخاً وسيوفاً معقوفة ، وعرايا تسبح بالذبح. أما الثانية ، فهي التي أحرقت الوجه وأخرست اللسان في (آفو) فأنطقت لغة في يدي «أواديس»[٢٧] لا بد إذا من أن تكون للتفاح حكاية ولمنحوتات أجساد النساء اللواتي قطعن حتى انصافاً ، وكذلك للنساء اللواتي دون أثداء حكاية أيضاً. ففي هذا الإطار نلحظ مفارقة شديدة الأهمية ، جعلت (الياس فركوح) ، ينحو باتجاه معايرة ، يتم من خلالها فصل المسار التعويضي عند (آفو) إلى شطرين: الأول كان مشدوداً بأدواته نحو التفاح ، كتعبير عن فقدان (آفو) لتفاحته التي كان يقبض عليها عندما أصابته شظايا الحرب عام /١٩٤٨/ واحتلال الجزء الأول من فلسطين ، والشطر الثاني هو المنحوتات التي تكوّن أجساداً لنساء بلا أثداء أو أجساد نسوة حتى الخصر قدّت. قد يكون لهذين الشطرين أهمية بالغة إذ سنتلمس من خلالهما لغة التعويض في مكنونات (آفو) ونكشف أيضاً عن البنى ، الهواجسية الصامتة التي آثرها دون غيرها عبر تعبيره الصامت ، وصمته المعبر وفق التحليلية التالية:

١- حكاية التفاح: «هكذا تستطيع التعرف على أشياء (أواديس) الصغيرة. قد تقول إنها (كالطبيعة الصامتة)! تفاح... كراس... تفاح... نخالة خشب.. تفاح... صنوبر يقطر... تفاح... ذباب... تفاح ، تفاح... لمبة بلاطة ماء أكواب تفاح ، تفاح...! يدخل (أواديس) ويخرج... يغسل الأكواب بيده... وبيديه يتحسس التفاح ، بيدين مرتعشتين يلمس السطوح.. ويمضي»(٢٨) لكن طقس التعويض بالتفاح يستمر بلا انقطاع. لننظر: «فوق الجرن والبلاطة المستطيلة

مقدار متر من الصيني الأبيض ، على كل قطعة بيضاء رسم ساذج لتفاحة. على سطح باب الثلاجة ألصقت صورة لتفاحة. على أحد الجدارين الخاليين سمّرت ورقة جريدة كانت إعلاناً لتفاح لبناني»[٢٩] ثمة ما يحيط بشخصية آفو ، ويدفع حضورها الآسر الى التمظهر من خلال الصور ، الأشكال والترانيم الواحدة ، حيث لعبة المجاز وعلاقتها بصورة الثمرة «التفاح» ولا غير يتلمسها ، واحدة ، واحدة. يخالجه شعور بالسعادة والألم ، فالتفاح بالنسبة إليه هو طفولة الخطيئة المحترقة التي فارقها النطق ، وقتذاك ، شرع يتلمس الأشياء بإحساس يخصه وحده دون سواه. هكذا يتبدى المشهد التعويضي في دكان (آفو) لكن في بيته يختلف الطقس وتتقاطع الترانيم. حيث تصبح شيئاً آخر يتمظهر (آفو) من خلاله خالقاً لأشياء تخصه بآلية يحسها هو ولا أحد يستطيع أن يضاهيه في مخلوقاته العجيبة. لننظر: «غابة كتل في كل المكان ، استدارات... تكورات.. حجارة.. قطع خشب... تفاح من حجر ، تفاح من خشب! منها ما هو بحجم التفاحة... ومنها ما هو بحجم (أواديس)... تفاحة حجرية مقضومة... تفاحة خشبية مشطورة... تفاحات كاملة بحجم الكف على الأرض ، والداخل»[٣٠]

٢- حكاية أجساد النسوة:

هي حكاية النصف الآخر من صمت (آفو) صمت الذي يستذكر المقتلة ، والمذبحة التي حلت بالأرمن ، شريط لا فكاك (لآفو) عن تمثل أبعادهما ، ولكن بلغة أخرى ، لغته هو صاحب الألم الكليم آفو الصامت ، آفو الذي يسوق الحكاية بسحر حار وغرائبية. لننظر:» "منحوتات نصفية لنسوة حتى الخصر قدّت... ودون الثديين والحلمتين كانت!! تمشي للأمام فَتَصِرُّ شظايا الحجر من

تحت الحذاء تنحني ، فيكون ازميل ومطرقة على كتلة جديدة لم تنجز!!»[٣١] في الوقت الذي تضافرت فيه جملة من الوقائع على صياغة ذلك الأفق التعويضي (لآفو / أواديس) حيث ظل في ذاكرة القارئ ما هو لافت ونافر ، لتبقى القصة في مجملها سردية سياقات وأنساق ، ولغة لها أثراً هاماً يشير إلى براعة الكاتب ومأثرة الموضوع الذي ترك لنا حدوثته. لننظر:» عن أرمني أبكم لا يحكي صامت كالحجر محروق الوجه عن آفو الذي سرقت حرب النكبة تفاحته.. وحرب العثمانيين جده ، وحلمات نساء قومه»[٣٢]

عند (عبد الرحمن منيف) يتساوق (التعويض) مع وقائع جديدة وأحداثٍ أكثر إثارة في نسقها حيث الشكل الآخر والمتباين في تعويضاته المختلفة. حيث تمظهر (آكوب) في سردية «التيه»[٣٣] بلغة حارة ، ومتقدة عبر إدهاش الآخرين من حوله ، واستغرابهم لما يجليه معه ، أو ما قد كان يملكه دون غيره ، بدءاً من بابور الكاز ، وانتهاءاً بفرامة اللحمة ، وتلك الغرائب في سياقها الوقائعي قد لا تترك أثْراً يستدعي الالتفات نحوها فإنها مجرد أشياء يجلبها (الأرمني آكوب) بالدرجة الأولى كي يستعملها لوحده ، لكن سرعان ما ينهال عليها الطالبون من كل صوب.

لكن منظورنا لهذه المسألة يقترب من الدوافع التي جعلت من (آكوب) شخصية ذات سياق ملفت وسردية تعتمد على عفوية سلوكها الذي يجذب الآخرين من حوله ، وإشعارهم بأهميته وذلك لإقامة صرح يتوازن فيه شعوره بغربته من جهة ، وافتقاده (للمكان / الوطن) من جهة أخرى. فإذا كانت نصوص (الهدس والصهريج وكوهار وأوراق الليل والياسمين وكذلك آفو) نصوصاً لجأت

إلى رؤية المكان المفتقد وتعويضاته في مناظير الحلم ومقارباته ، فإن سردية «التيه» لجأت إلى التعويض الآخر والمختلف ، والذي أشار إلى قضية عامة ، تطال الآخر الأرمني ليس في الأدب وحسب وإنما في سياق حيواته الاجتماعية المختلفة. حيث ينظر الى التميز ، والميزة في حياة الأرمن عن سواهم ومنذ القديم ، وخصوصاً في أبعادها المهنية. وتلك رؤية (عبد الرحمن منيف) التي استلهمت هذا الجانب الهام من سياق الآخر الأرمني ، وعزفت على إيقاعه ترنيمة (آكوب) آكوب الذي ملأ حران بغرائبه ، ومفاجآته ، معبراً وبشكل نافر عن المستوى (الإلفاتي) الذي تحتاجه هكذا مسألة مقيماً النمط البياني لتساوق غربته ، وتناظرها مع الطقس الغرائبي الذي خلفته تلك الحاجيات في ذاكرة من يعيشون في حران ، وما تراكم بأذهانهم من جراء احتكاكهم (بآكوب) الأرمني. وهذا يُعد أيضاً مؤشراً آخر لأبعاد ومعايير ذلك التوازن ، والتناظر بين الغربة التي يحسها (أكوب) بداخله ، وجملة الأفعال التي يقوم بها كتعبير عن تخلق ذلك التوازن الذي يجعل من سلوك حياته ، سياقاً منسجماً لا يشوبه اعتراك أو خلل. لننظر: «ومثلما كانت تصل القوافل من قبل ومعها المؤن والأقمشة والرسائل. أصبحت (سفينة نوح) كما أطلق الأمير على سيارة آكوب ، تصل مرتين أو ثلاث مرات في الشهر ، وعليها كل شيء. الناس ينتظرونها بلهفة واهتمام. إذ إضافة إلى ما تحمله من المؤن والاقمشة والرسائل. كان آكوب يحمل معه أشياء جديدة باستمرار ، وهذه الأشياء التي لفتت نظر الأمير ، وجعلت آكوب شخصاً مقرباً إليه»[٣٤] لكن حدوثة الغربة وأفعال آكوب وغرائبية الحاجيات التي يجلبها إلى حران. بدأت تساهم شيئاً فشيئاً إلى دفع تلك الغربة ، نحو التلاشي ، وإقامة

شكل من أشكال التوازن ، مع المحيط عبر تبدل مناظيره نحو ذلك الأرمني ، مما جعل آكوب يفكر أكثر عند اختيار الأشياء التي يجلبها باستمرار. ومردُّ ذلك يعود إلى شعور (آكوب) الذي كانت تغمره السعادة وهو يلحظ أهميته وحضوره الآسر عند أهالي حران ولهفتهم لساعة قدومه. فلقد تحول آكوب تدريجياً إلى منقذ ومخلص لهم في كثير من المآزق التي يتعرضون لها. لننظر: «فبعد أن ضعفت بطارية الراديو ، ولم يأت حسن رضائي بواحدة جديدة ، لأنه كان مسافراً ، وأصبح صوت الراديو لا يكاد يسمع إلا في الليل المتأخر ، وعلى شكل حشرجة غير مفهومة ، كان آكوب هو المنقذ ، إذ شحن البطارية وأبدى استعداده أن يفعل ذلك كل مرة وقال إن البطارية حتى لو ماتت يمكن إعادة الحياة إليها وقد أدهش هذا الأمر الكثيرين ، خاصة الأمير ولم يصدق في البداية ، لكنه حين سمع الراديو يهدر أثنى على هذا الأرمني الإبليس.»[٣٥] لابد أن يبقى آكوب مهماً ونافراً في حران ، وإلا حصلت أشياء قد تودي بسلوكه إلى نحو مغاير ، قد نشهد آكوب شخصاً شرساً ، أو شريراً ، إذا لم تتحقق علاقته بمن حوله بصورة متوازنة ، فهو بقدر ما يكون مهماً عند الآخرين لابد سنراه منفرج الأسارير مداعباً وممازحاً الجميع ، والآخرون يتدافعون لاستثمار خدماته ، وخبرته في كل شيء. عندئذٍ ندرك أن حالة التوازن هي التي تحدد شعور آكوب وترسم كذلك مقدار التماثل مع الآخرين ممن حوله.

لقد سـعى (عبد الرحمن منيف) في إطار هذا الجانب ، على الاسـهاب نصياً فـي تمتيـن روابط العلاقة ما بين أكـوب ، واحتياجات الآخريـن في حران ، إذ اسـتمر بتغذية سـياقاته السـردية بالكثير من الوقائع التي تجعل من (آكوب)

مهماً في تأدية الفعل الغرائبي والادهاشـي تساوقاً ومشـاعر الغربة التي تطحنه مـن الداخل. لننظر: «أما حين أحضر أكوب ماكنـة يدوية لفرم اللحم ، وبدأ أبو كامل استعمالها في حران ، فقد أدهشت الجميع وهم يراقبون آكوب يثبتها على دفٍ قـوي أولاً ثم وهم يراقبون أبا كامل يضع قطعـة اللحم الكبيرة في ناحية ، وتخـرج قطعاً صغيرة من الناحية الثانيـة»[٣٦] لكن الأبعاد التي يخفيها (آكوب) جـراء أفعاله تلك ظهرت بائنـة ، حينما دفع إليه (ابن نفاع) أجراً لإصلاحه بابور الكاز. لننظر: «رفض آكوب بإصرار»[٣٧] إذ جاء الرفض منسـجماً مع كل ما جلبه آكـوب إلى حران ، فلم يكن في ذهنه أن يفعل كل ذلك من أجل الربح. لننظر: «وفـي حالات كثيرة لم يكن في ظن آكوب أو تخطيطه أن يبيع هذه الحاجيات «[٣٨] كذلـك هي الأشـياء الأخرى .لننظر أيضاً: «عشـرات الأشـياء المتنوعـة المثيرة كانت تصل أيضا على سـيارة آكوب: أمشـاط العظم القوية المصقولة ، المرايا ، المحاقيـن الصغيـرة ، والأحذية المصنوعة من مطاط السـيارات ثم المسـلات والخيوط القويـة كل واحد يريد حاجة... فالمصباح الـذي يعمل على البطارية الجافة كان يستعمله في تفقد محرك السيارة ، أو حين ينزل تحتها لمراقبة بعض أجزائهـا لكن ما أن يـراه الناس ، فيبدأوا بإشـعاله وإطفائه ، حتـى يروق لهم ، وإذا بكل منهم يرغب بالحصول على مثله»[٣٩] لقد اسـتطاع آكوب أن يحقق ما غيب عنـه قلق الافتقاد ، والغربة عبر مفارقات الإدهـاش والغرائبية ، التي كان يجلبها الى حران ، وقد كان مشـدوداً إلى تشـيّد ، وإنشـاء أفق فيه من الالماح والبريق ما يوازي غربته وإحساسه الدائم بافتقاد أمه وأباه وأخوته ووطنه ، فقد كان افتقـاد الوطن مدمراً بالنسـبة إليه. وما ذهبنا إلى تلمسـه لم يكن إلا ذلك

المعـادل الصعب الذي كان آكوب صورته المنثار ، ومشـهده الحار والمتدفق ، عبـر بحثه الدؤوب عن لحظة غرائبية والفاته إدهاشـيه ترتهن إلى محاولة جلب أنظـار الآخرين نحوه ، يسـتعيد من خلالهـا اتزانه وهيبته أمام تدفق مسـتمر ليقظة شجون الغربة ، وصور المكان المفتقد. في الوقت الذي نجد فيه التلاوين المتعددة التي آثرنا من خلالها رؤيتها الآخر الأرمني في سياقه التعويضي أبان لنا العديد من الاسـتنتاجات ، يأتي في مقدمتها المعادل الذي يشير إلى أن الأرمني يتميز بخصوصية لافتة تتضمن في جوهرها مسألتين:

١- الصـراع الداخلي والجوانـي الملحوظ لمركباته النفسـية وذلك يعود في مبعثه إلى الشعور بالغربة والافتقاد.

٢- بحثـه الدؤوب عن معادل يعيـد إليه اتزانه المفتقد عبـر تجليات الحلم وتمظهـرات الوقائع ، التي تخلق بدو رها (الوطن / المفتقد) في أحداثها ، وحدوثتهـا موقفاً جلياً ناصعـاً يتدافع إليه الآخر الأرمنـي ملهوفاً للقبض عليـه بكلتـا يديه. لكن الواقـع والحقيقـة يداهمانه كجدار مـن الفولاذ تسـتحيل من بعده الأشـياء إلى مراثي ، يظل الحلم فيها ناصعاً أبيض ، وتظل الحدوثـة أرضاً خصبة لآمال جديدة قد تغـدو فيها الأحلام وقائع متحققة ولا غبار عليها.

**الهوامش**

١- الهدس رواية ابراهيم الخليل.

٢- المصدر السابق ص /٦٤/.

٣- المصدر السابق ص / ٦٧- ٦٨/.

٤ المصدر السابق ص /١٥٨٥ ل ١٥٩/.

٥- لا بد أن نلحظ بأن نسق النزول نحو الأعماق ، ابتدأ من الأعلى إلى الأسفل بينما كان النسق التعبيري في لحظة الفعل (الرقص) صاعداً من الأسفل إلى الأعلى.

٦- الهدس ص /١٦٧/.

٧- رحيل اللقالق ص [٤١].

٨- المصدر السابق ص /٥١ - ٥٢/.

٩- المصدر السابق ص /٥٧ - ٥٨/٢

١٠-المصدر السابق ص /٥١/.

١١- المصدر السابق الصهريج مقتطفات من تداعيات آرتين ص /٥٧ - ٥٨/.

١٢ - المصدر السابق ص /٥١/.

١٣-١٤- المصدر السابق ص /٥١ - ٥٢/.

١٥- كوهار قصة قصيرة ابراهيم الخليل ص /١٩١/ من هذا الكتاب.

١٦- المصدر السابق ص /١٩٢ - ١٩٣/.

١٧-المصدر السابق ص /١٩٢/ من هذا الكتاب.

١٨- المصدر السابق ص /١٩٧/ من هذا الكتاب.

١٩- المصدر السابق ص /١٩٧/.
٢٠- المصدر السابق ص /١٩٨ - ١٩٩/ من هذا الكتاب.
٢١-٢٢- أوراق الليل والياسمين رواية ص /١٨٦ - ١٨٧/.
٢٣- المصدر السابق ص /١٩٢/.
٢٤- آفو قصة قصيرة الياس فركوح اللوتس ص /٣٨/.
٢٥- المصدر السابق ص /٣٩/.
٢٦- المصدر السابق ص /٤٣/.
٢٧-المصدر السابق ص /٤٢/.
٢٨-٢٩- المصدر السابق ص /٤٢/.
٣٠- المصدر السابق ص /٤٥/.
٣١-المصدر السابق ص /٤٥/.
٣٢-المصدر السابق ص /٤٤/.
٣٣- مدن الملح (التيه) عبد الرحمن منيف.
٣٤-٣٥-٣٦- المصدر السابق ص /٤٣٦/.
٣٧- المصدر السابق ص /٤٣٨/.
٣٨-٣٩- المصدر السابق ص /٤٣٧/.

**٥- النسق العصابي:**

- النصوص المختارة -

١- مدن الملح (التيه) رواية عبد الرحمن منيف.

٢ - ارتين - قصة قصيرة - عبد الرحمن سيدو.

٣- موجز تاريخ الباشا الصغير - رواية فيصل خرتش.

٤ - كوهار قصة قصيرة ابراهيم الخليل.

٥ - الضاحك الباكي (ثروت) رواية فكري أباظة.

لا شـك أن تقاطـع جملة مـن القضايـا ، والمسـائل في النسـق العصابي موضوعنـا فـي هذا المفصـل قد توضحت مـن خلاله بعـداً جديداً مـن أبعاد الشـخصية الأرمنية ، حيث نتلمس عبره تلاوين (العصاب) وبنية تواتره ، ضمن توضعاتـه في النصوص الأدبية التي تباين فيها مبعث ، ومنشـأ ذلك العصاب ، وشَـكلُ تمظهره ، إلا أن التموضع في تلك النصوص كان محدوداً للغاية ، حيث اقتصر تناثره على التمركز في محورين اثنين هما:

١- محور الغضب والحزن.

٢- محور مشهد رؤية الدم.

لقد كان لمفهومة لعبة المحاور وفق أبعادها ، وخطوط سـياقاتها السـردية المتناغمة ، ما يشي عن تعالق يربط معايير التأثيث بين المحورين المذكورين ، حيث سـاد التناغم بين مشـهد الارتبـاط ، والتعالق وبيـن أدوات وآلية وقائع التواشج بينهما ، إذ تطلعت الكثير من الوقائع فيهما إلى إقامة طقس (نفساني) مهيـب تتلاطم ، وتتصـارع فيه الانفعـالات من حيث تزامنها مع حدث شَـكَّل

الجسر الذي يعبر عليه ذلك الانفعال كي يتمكن من رسم مشهد لحالة (العصاب) وتلاوين وقائع نوباته ، وهذا شَكَّل المعطيات الأساسية للتحليلية التي نحن بصددها.

١- محور الغضب والحزن:

آثرنا النظر إلى هذا المحور وفق صورة أقرب ما تكون إلى التوصيف النفسي للانفعال ، دوت اللجوء إلى تحليلاته (المرضية). وذلك يعود لخصوصية السياق النفسي للشخصية الأرمنية في النصوص ،جراء غياب النسق (البسيكولوجي) العميق لها من جهة ومن الأخرى ارتهان طبيعة توصيفاتها في النصوص الأدبية وعدم تكامل أبعادها كشخصية (مرضية) ترتهن إلى عصاب أو نفاس محدّد بذاته يرجع منشؤه إلى عقدة نفسية محددة أيضاً. وذلك ما جعل منظارنا إليها يعتمد رؤية تتلمس الأبعاد السطحية للمنشأ النفساني دون اعتمادنا على دوافع ذات بعد افتقادي عام له مرجعية مرضية.

إن أولى التمظهرات الانفعالية لهذا المحور تجلت في سردية «التيه»[١] فالأرمني (آكوب) كان بالنسبة (لعبود) حجة يتذرع بها عندما يريد تأجيل موعد سفر السيارة. فقد كان أهل حران يعرفون أن الأرمني (آكوب) حينما يكون مجبراً على السفر سيكون غاضباً والغضب بالنسبة إليه يعني أن تأتيه (نوبة السودا) ما سيعرضهم في سفرهم معه لمكروه لا تحمد عقباه. وذلك ما يخلص (عبود) من كل الاسئلة التي يتعرض لها بشأن قيام الرحلة والإسراع بها. أما إذا لم يتجمع العدد الكافي من الركاب والحمولة فإنه (أي عبود) يقول حسماً لكل الأصوات التي تنهال ، تطلب موعدا نهائياً للسفر. لننظر:» إن الأرمني جاءته السودا وما

يريد يتحرك فإذا سافر بدون رضاه يمكن يذبح الركاب»[٢] في الوقت الذي نعلم أن (آكوب) هو الوحيد الذي يعرف متى وكيف تنتابه لعنة (السودا). فقد كان يتحسسها مثلما يتحسس مقود السيارة ، بل يذهب أكثر من ذلك في درايته بمرضه وزمن استيقاظه آلاماً لا يمكن لأي شخص أن يتحملها تتوضع في مؤخرة رأسه الأشيب. إذ يتجلى حينها (آكوب) ليصف مرضه مقروناً بمرض سيارته. حيث يخالجه الشعور ذاته ، بأن السيارة حين تمرض وتتعطل فهذا يعني أن (آكوب) مريض. لننظر:» السيارة مثل الكلب ، أنا مرضت هي مرضت»[٣] لكن لننظر أيضاً:» المرض يبدو غامضاً وبعض الأحيان مستعصياً فآكوب الذي يعرف كيف يبدأ مرضه وكيف يتطور ، متى يحصل ولماذا بدأ يحس في الفترة الأخيرة بأعراض لم يعرفها من قبل ولا يجد لها تفسيراً. حتى الحكيم الذي نقله إلى حران ، والذي استأجر ثلاثة دكاكين معاً وافتتح عيادة كان يستقبل فيها المرضى ويجري العمليات ، وخصص فيها أيضا قسماً للإقامة له وللمرضى الذين يجري لهم عمليات ضرورية.وعاجلة ، حتى صبحي المحملجي لم يستطع أن يشخص مرضه ، أو يفسر الأوجاع التي يشكو منها ، كان الألم يبدأ من مؤخرة الرأس ثم ينتشر إلى كل مكان ، وكان مع الألم الشعور بالإرهاق ، وفقدان الشهية وارتفاع الحرارة ، خاصة في الليل»[٤] ربما يكون الهم الأساسي الذي داهم (آكوب) وصعّد آلامه وأحزانه ، هو قدوم السيارات الجديدة إلى حران ، وكذلك العسف الذي ملأ دنياه ، لشعوره بأنه قد تلاشى ، ليس كرجل يدعى (آكوب) وإنما تلاشى وبدأ يضمحل لتلازم تلاشيه واقترانه بتلاشي فعل سيارته التي بدأت أهميتها تتساقط شيئاً فشيئاً ، وكذلك قدوم تلك المواكب المهيبة التي كان له أَثرٌ هام في

تسـاقط أحلامه الصغيرة أيضاً. لننظر:» كان آكوب يتوقع أنه خلال سنة واحدة إذا اسـتمر العمل كما هو الآن ، وبعد أن يبيـع (القرقيعة) ويضيف ثمنها إلى ما جمعه أن يشـتري سيارة أخرى سيارة احدث ولن نر بعد ذلك سنة واحدة وعلى أبعد تقدير سنتان إلا ويقول لحران وللخط كله: كولا.. كولا ويقفل عائداً أولاً إلى حلـب ، وبعد ذلك إلى أرمينيا. هكذا كان يفكـر ويحلم ويخطط. فإذا مرت هذه الأفكار برأسـه ورآها واضحة جلية كاملة تنبسط ملامحه ويشرق وجهه»[٥] لكن سيارات (رضائي وابن النقيب) قتلت كل الأحلام ، وجعلتها طيفاً يلهث (آكوب) خلف ظلاله موثوقاً إلى إيقاع جنائزي تولجه مؤخراً ، مخلفاً إياه غريق إحسـاس غريب. وكأن كل شـيء قد انتهى بالنسـبة لآكوب ، لحظتهـا يجتاحه طقس من الحزن ، والغضب يتناوبان التمظهر في سـلوكه ، ويثابران على دفعه نحو موقف أكثر جـلاء مما قبل ، حيث كانت (نوبة السـودا) بالمرصاد ، داهمت جسـده المنهـك وأعصابه. لقد فقـدت كل تلك الأحلام الصغيـرة بريقها ، حتى العودة إلى أرمينيا ذلك الحلم الكبير الذي سـعى إليه (آكوب) بكل ما يملك غاب تماماً وتلاشـى. لتحل النهاية المريعة ، ويختفـي (آكوب) محملاً بأحلامـه ، وأمنياته الصغيـرة. لننظـر:» بعد آذان الصبـح كان آكوب قد انتهى لا.. مـع الآذان تماماً خلـص. الحكيم رفع يده قـال: البقية في حياتك.»[٦] لقد كانت (نوبة السـودا) لعنة قاتلة ، كان القتيل فيها أحلام آكوب الأرمنية أولاً ، ومن ثم آكوب نفسـه ، الذي رسم انتصاراتها وإخفاقاتها ، وانكساراتها بشفافية وحنو ، وحميمية.

أما «آرتين»[٧] ذلك الأرمني الذي تطاله وتعسكر به (نوبة الجنون) أيضاً حينما يغضب من أجل مسألة ما تخل بالنظام الصارم الذي يقره على راكبي

سيارته "الشيفروليه" حين يكتشف. لننظر:» أن أحدهم ، أحد الفلاحين وضع في الفسحة الخلفية للسيارة كيشاً أو تيساً تَشتمُّ من ملامحك نعرف أنك تشتم تفرمل ، تفتح باب السيارة تصرخ: هذه سيارة منشان إنسان ، مو منشان معز... الله... هالله»[٨] كذلك نلمس هنا عقلية آرتين وصرامة تعليماته التي يطلب من الركاب تنفيذها بحذافيرها. لا بد أن يجري كل شيء عند آرتين بانتظام وكما يريد هو ، وحين يسأل عن أحواله يكتفى بالقول: «خليها على الله.»[٩] وليبدأ من بعد ذلك طقس من الجنون خلف مقود سيارته. لننظر: «وتصمت ثم تعود بجنون تتسحب... أعمدة الهاتف خلفك ، تغيم الطرقات ، وتذوب معالم الدنيا وأنت تدوس ، وتدوس وتهيل من العرق اللاذع في جوفك ، تحمر عيناك ، وقتها كانت الناس تقول: أتته نوبة الجنون... دعوه حتى يهدأ»[١٠] هكذا كان (آرتين) كما هو (آكوب) عند (عبد الرحمن منيف) يقترن الغضب لديهما بنوبة جنونية ، بالرغم من اختلاف شكل حلولها وحضورها ومواقيتها. لكنها في نهاية الأمر مردٌ لغضب أو حزناً على مفتقد. إذ لا مجال للمقارنة بين (آرتين وآكوب) فآكوب الشخصية الأعمق ، والأنضج في تجليها العصابي ، وما آرتين إلا ظلٌ من الظلال التي خلفها اكوب الأرمني على ارتين بعد موته.

كذلك هي العجوز الأرمنية (الديجين) في سردية «موجز الباشا الصغير»[١١] وقـد تمظهـرت مؤثـرة تجليات طقـس غرائبـي ، في إطار اسـتظهارها للنسـق العصابي ، مشـدودة فـي الوقت ذاته إلى تلـك النوبات التـي تزورها بين وقت وآخر ، وهي في حالتها أقرب ما تكون إلى شكل من أشكال التشنج الذي يطال الجسـد برمته. لكـن هذه الحال تأتي على العجوز كلما حزنت حزناً شـديداً فهي

لا تتوانى أبداً عن الرضوخ إلى ذلك الطقس العصابي بغرائبيته ، ومنذ اللحظة التي زارها الباشا الهارب من كل شيء ، وراعها واحزنها أيضاً اختفاؤه الدائم والمخاطر التي يتعرض إليها كل لحظة ما فتأت وهي تسأل بحزن يشق الصدر ، ويقلق الأعصاب. لننظر:» إلى متى يظل هكذا مثل الذيب ؟ عليه أن يقعد عند أولاده وأمهم... حرام... الله يخلصه»[١٢] حيث أن شعور الأرمنية العجوز هذا ، وشدة حزنها على الباشا كان مبعث حضور «النوبة» التي دفعت ابنتها الكبرى نحو الباشا النائم. لننظر:» أن تمسك بيده وتهزه. أفاق هلعاً قالت: أمي اجتمع الأولاد في زاوية القبو بجانب النافذة ما بين النافذة والزاوية. طلب طاسة الماء أسرعت الكبيرة أخذها من يدها. ملأ يده ورشها فوق وجه الأرمنية ، كانت تبتسم ثم عبست مال حنكها إلى طرف. هرتمت بكلماتٍ غير مفهومة. بدأت تصيح: اتركوني ، أنا لا أريد شيئاً أنا لا أعرف شيئاً. الأولاد يبكون بصوت قوي ، صرخ بهم أن اسكتوا. لم يسكت الأولاد. سحل مخاطهم على طرف فمهم ، راح يكبر: الله أكبر... الله أكبر. البطن ينتفخ يكبر أكثر. هي تصرخ... الأولاد يبكون ويصرخون هي تصرخ ، هو يكبر. بطنها يعلو أكثر ، يصبح كضرف السمن المليء. من أطراف فمها يخرج الزبد ، يرش وجهها بالماء ويكبر. هي تضحك ثم تبكي ، وبطنها يزيد في انتفاخه يقرأ آية الكرسي ، الأولاد يبكون ، ينهرهم. يتذكر المرات التي رآها فيها على هذا الشكل ، دائما كلما حزنت بشدة ، تكون جالسة ، ثم تسهم فجأة ، وتميل برأسها ثم ترتمي ، وتأخذ بالصياح والانتفاخ ، الذين حولها غالباً ما يسألونها أسئلة وهي تجيب عنها وتعرف ويسألونها: ماذا ستلد فلانة ؟ اصبي أم بنت ؟ وترد عليهم. يغتنمون فرصة وقوعها ودخول الجن

إلى بطنها ولا يتركون سـؤالاً إلا ويسـألونها إياه»[١٣] لم يكن ذلك الحزن العميق الذي يجتاح العجوز الأرمنية في بنيته ، ومشـكلاته إلا الشـعور الحاد باستذكار ذلـك اليوم الذي تركت فيه وحيدة ومفردة ، تذكرت عندما تركتها أمها عند «علي الشـامي»[١٤] بعد أن قبلتها وضمتها إلى صدرها يومها بقيت أياماً صامتة لا تكلم أحـداً إلى أن حصلت بداية ذلك اليوم اللعيـن. لننظر:» عندما أصابها ذلك في الحمـام ، حمام السـوق ، كانت مع البنـات ، تركنها وذهبن ، لـم يبق أحد في الحمام نسـوها الفتاحة ايضـا ذهبت ، ارتخت في الأرض فـي الجواني وقعت ، داخت ، ظلت هكذا سـاعات طويلة حتى جاء الوقـاد ، يريد الدخول من بيت النار. أراد أن ينعشها بالماء البارد حين أفاقت ورأته وهى عارية ، صرخت صرخة عظيمة يقولون أن الوقاد قد شاب شعره منها صار كله أبيض ، وهرب ثم جاءت الحمامية ، وألقت فوقها مئزراً وحملوها إلى المصطبة حتى أفاقت ، ومن يومها... كلما حزنت يكون لها نفس الفصل.[١٥] لقد تباين بجلاء بعد شريط الوقائع تلك أن العجـوز الأرمنية بقيت معلقة بذلك اليـوم الذي تركتها أمها فيه وحيدة يلفها الفقـد من كل ناحية ، وصوب. هذا من جهة أمـا من الجهة الأخرى فيعود الأمر الى اللحظة التي تُركت فيها وحيدة في حمام السـوق أيضاً. وتلك الواقعة كانت مبعـث ذاكرة قديمة للوحدة والفـرادة ، حيث تركنها البنـات اللواتي كن معها. فـي الوقت الـذي نجد فيه أن الواقعة الأخيرة التي كان (الباشـا) شـاهداً عليها فمردها إحسـاس العجوز الأرمنية بأن (الباشـا) قد غدا وحيـداً بلا أولاد وزوجة وبيـت ، وهذا بتقديرنا مصدر آخر للحزن الشـديد ، ومبعـث للنوبة التي حلت

بها. لكننا سـنحاول الآن تحديد بنية ، وماهيـة النوبة عند العجوز الأرمنية وفق النقاط التالية:

١- الافتقاد الأول: افتقاد أمها التي تركتها «وظلت الصغيرة أياماً لاتكلم أحد»[١٦] من هنا ندرك أن صورة الحزن العميق هي التي رسمت الشكل الكامن لحالة الافتقاد.

٢- الشعور بالوحدة: شعورها بأنها وحيدة في الحمام بعد أن «كانت مع البنات ، تركنها وذهبن»[١٧] حيث «وقعت ، داخت ، ظلت هكذا ساعات طويلة»[١٨] فالوحدة هنا شكلت دافع استيقاظ الذاكرة (التخلي والترك) الكامنة في لا شعور (الديجين الأرمنية).

٣- الإحساس بوحدة الباشا: ذلك الأمر يطال العجوز الأرمنية عندما يتبدى لها (الباشا) وحيداً ، وهارباً ، لا بيت ، ولا أولاد. إنها اللحظة النافرة التي تقيم مفاعيل التأثيث لمشهد صورة الحزن الشديد «يتذكر المرات التي رآها فيها على هذا الشكل ، كلما حزنت بشدة تكون جالسة ثم تسهم فجأة ، وتميل برأسها ثم ترتمي وتأخذ بالصياح والانتفاخ»[١٩] لقد ارتبط مشهد النوبة في ماهيته مع الإشارات التي تحيل إلى الغربة والتّرك والفرادة والوحدة.

إن سردية وقوع النوبة في سياق الأرمنية العجوز ظل مشدوداً بقوة لا تخلو بالتأكيد من ارتباطها بالحزن الشديد ، ومقاربة هذا الحزن ينطوي على معايير الإحساس والشعور اللذين يرسمان لوحة الافتقاد ، افتقاد أم العجوز الأرمنية ، ومقاربة الوقائع التي توقظ في ذاكرتها الافتقاد العتيق لوقائع وصور ليس من السهل نسيانها.

٢- محور مشهد الدم:

تبقى المذابح الأرمنية الأم الرؤوم ، لمخيال النصوص الأدبية أو توليفاتها في الإطار الذي يتعرض له هذا المحور. إذ أن مشاهد الدم ، صورة لا تنسى ، ولا تستطيع أية وقائع وأحداث أخرى مهما كانت أهميتها أن تنال المكانة التي تركتها في ذاكرة الآخر الأرمني ، كحدوثة تحكي قصة الألم وآثاره المرعبة والمريعة ، لقد كان الموت ، والذبح يداً تَطول كل شيء لا يحدها حد ، ولا يصدها قيد. لأن رؤية الدم ، طاغية يدفع الأعناق إلى الالتواء ، والأجساد إلى الترنح ، لا يفرق بين الرضيع ، والكهل ، كل شيء أمام طغيانه مستباح. لذا كانت المشاهد تتدافع في الذاكرة كي تحيل عندئذٍ الحزن والغضب والافتقاد الى حالة من الجنون ، والمس الذي يبعث بالاتزان السلوكي عند الآخر الأرمني إلى حالة من السوداوية والهواجس حيث مشهد الدم في رؤاه المتعددة إضافة الى الأشكال والمقاربات التي ينضوي تحتها وذلك من خلال ما تمظهر في النصوص الأدبية من توضعات رسمت ملامح ذلك المشهد بتناغم وانسجام ملحوظين.

لكن ما تجلت به وقائع سردية «كوهار أو الطريق إلى أورفه»[٢٠] رسم بخطوط نافرة ، مرثية حزينة أصابت «آروش الداشر» محيلاً إياه إلى طقس من ارتهان التعلق بالأمكنة المهجورة مقسوم إلى نصفين. لننظر:» نصف القديس ، ونصف المجنون ، هذا الذي لا يعرف أحد عنه شيئاً ، جاء مع السوقيات ثم تخلف مع من تخلف من الضعفاء فعاش في الطاحون يغزل الصوف مقاليع ، لا لصيد العصافير وإنما لتحذيرها من الصيادين ، حتى عد حارس العصافير المجنون» وعدو بنادق الصيد الذي يحاول احتطافها ، وتحطيمها على الصخور وهو يصرخ: - دم... دم... يكفى أيها القتلة»[٢١] عند (آروش) يختط الدم ومشاهده

طريقاً نحو ذاكرة تلملم ما تبقى في جعبتها من صور مرعبة لأناس كانوا بالأمس حوله ، مخلفين له حدوثة القاتل والقتيل التي لا فكاك له عنها ظلت في ذاكرته كالدمامل ، والعطابات يرتهن إليها مؤثراً منع القتل بلغة أقرب إلى الجنون منها إلى الوعي ، جنون يبدأ بتحذير الفريسة من الصياد. إنها حدوثة آروش التي تركت بريقاً ووهجاً في قصة كوهار التي أقامت حكمة مجنونة في مقاربة الدم بالقتل ، والقتل بالدم ، ثنائية استطاع (الخليل) أن يصوغ من خلالها أفقاً جديداً (لفوبيا الدم) لا تغيب عن معالمها البراعة والخبرة ، حيث كان الترابط بين الدم والقتل ، مفهومة متناغمة ، ومنسجمة في سياقها العصابي من جهة ومن الاخرى كان لعزلة (آروش) مقامها المتطابق مع نسجه للمقاليع التي أرادها لتحذير العصافير من الصيادين. لقد تبدت (كوهار) عبر أروش ترنيمة تتساوق والرعب الذي حل به من جراء مشاهد القتل والدماء التي كان شاهداً ضعيفاً أمامها.

أما سردية »ثروت«[٢٢] التي تداهمها نوباتٌ من التشنج والصراخ ، لحظة تذكر مشهد حبيبها الذي ذبحه القاتلون. لننظر » تجهش بالبكاء وقد قبضت على ملف الأوراق... وتنتابها إذ ذاك حركة تشنجية ثم يستولي عليها فجأة طارئ جنوني فتطوق بذراعيها عنق (شكري) بشدة وقوة ثم تصيح فزعة مأخوذة وهي ترتعد ارتعاداً واضحا: أنقذوني من الوحوش إنهم ذبحوه!... أتوسل إليك أنقذني. جاء دوري. احمني من السكين«[٢٣] وهكذا تتساوق حدوثة الدم في حكاية (ثروت ، ماجنسيتي) الأرمنية التي تخضع في سلوكها هي الاخرى إلى تلك النوبات الماردة ، والتي تبعث في كيانها وأعصابها ارتعاداً مخلفة إياها فريسة لمشهد الذبح والسكين ، ولصورة القاتل وفريسته ، والقاتل هنا في تلك المشاهد بقى ذاكرة أليمة مقروناً بدماء الآخرين كوشم مستديم.

**الهوامش**

١- مدن املح (التيه) عبد الرحمن منيف.
٢- المصدر السابق ص /٤٣٤/.
٣-٤- لمصدر السابق ص /٤٥٩/.
٥ - المصدر السابق ص /٤٥١/.
٦- المصدر السابق ص /٤٦٨/.
٧- رحيل اللقالق ص/٤٤/.
٨-٩- المصدر السابق ص /٤٥/.
١٠- المصدر السابق ص /٤٥/.
١١- هوجز تاريخ الباشا الصغير فيصل خرتش.
١٢-المصدر السابق ص /٨٤/.
١٣- المصدر السابق ص /٨٥/.
١٤- المصدر السابق ص /٤٢ س ٤٣/.
١٥-المصدر السابق ص /٨٥ - ٨٦/.
١٦-المصدر السابق ص /٤٣/.
١٧- المصدر السابق ص /٨٥/.
١٨-١٩- المصدر السابق ص /٨٥/.
٢٠-كوهار قصة إبراهيم الخليل ص /١٩١/ من هذا الكتاب.
٢١- المصدر السابق ص /١٩٦/.
٢٢- الضاحك الباكي (ثروت) رواية فكري أباظة.
٢٣- المصدر السابق ص /٢٧ - ٢٨/.

**مناظير رؤية النصوص:**

نؤثر الآن رؤية توضعات الأبعاد التي خلفتها صورة الأرمني داخل النصوص الأدبية ، والتي قمنا بتقصي تأثيثاتها وفق آلية قاربنا من خلالها عمق الشخصية الأرمنية ، وأبعاد حضورها جاعلين من ذلك معياراً لكل عمل على حدة. بغية الوقوف على الملامح التي ساهمت ، وصنعت سردية ذلك الأفق وتجلياته وكذلك لتبين أيضاً مقدار استلهام معالم حيواته الاجتماعية ، ومقاربتها بالنصوص التي كانت أنموذجاً للتفحص. هذا من جهة ، أما من الأخرى ، فإننا سنحاول أيضاً عبر الجدول الآتي أدناه رؤية النصوص التي اشتملت في مضامينها على المحاور ، والمستويات ، وكذلك الأنساق مشيرين من خلال الجدول الى توضعاتها بدقة نتلمس عبره مقدار الاقتراب أو الابتعاد عن البنى الأساسية لاستلهام هذه الشخصية أو تلك أو هذا العمل أو ذاك ، عبر توضعات الآخر الأرمني في النصوص المبحوثة ومن خلال النظر إلى لوحة تناثر مفاعيل حضور الشخصية الأرمنية في أدبنا العربي ، تساوقاً والنصوص التي اشتغلنا عليها في هذا البحث. حيث تقاطعت خطوط الترابط فيما بين النصوص. ومقاربة الآلية التي جعلناها سياقاً تحليلياً تفحصنا من خلاله تناثر تلك البنى التي رسمت اللوحة الشاملة للآخر الأرمني ، وصورته.

ولكي نتمكن من رؤية المفاصل الأساسية في جدول التوضعات فإننا لابد أن ننظر إلى الجدول بصورتيه ، العمودية والأفقية ، وذلك لدفع الرؤية النقدية التي نحاول بعثها نحو أفقٍ أكثر دقة وتفصيلاً إذ سيتحقق من منظاري الرؤية العمودية والأفقية ، تكوين وجهة نظر تحليلية لثبت النصوص التي تعرضنا إليها بصورتيها ، الشاملة والتفصيلية في الآن ذاته. لننظر الى الجدول التالي:

(جدول توضعات صورة الشخصية الأرمنية في النصوص المبحوثة)

| اسم العمل الأدبي | سياسي | اندماجي | مهني | سلبي | أقوامي | حنينية ارمنية | حنينية عربية | الحب العشق | تعويضي | عصابي | عدد توضعات |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الهدس /رواية | | * | * | | * | * | * | * | * | | 7 |
| التيه / رواية | | * | * | | * | * | * | | * | * | 7 |
| الأشرعة / رواية | | * | | | | | * | * | | | 3 |
| بنات نعش/رواية | * | * | | * | | | * | | | | 4 |
| الثلجان/رواية | | * | | * | * | | | | | | 3 |
| الشقائق/رواية | | * | * | | * | | | | | | 3 |
| صخرة طانيوس-رواية | | * | | | | | | | | | 1 |
| رياح الشمال/رواية | * | * | | | | | | | | | 2 |
| رياح- 1917/رواية | | * | | * | | * | * | | | | 4 |
| بيت الخلد/رواية | * | * | | | * | | * | | | | 4 |
| الباشا الصغير/رواية | | * | | * | | | * | | | * | 4 |
| أوراق الليل/رواية | | * | * | | | * | * | * | * | | 6 |
| المصابيح /رواية | | * | | | | | | | | | 1 |
| المستنقع/رواية | | * | * | * | | | | | | | 3 |
| في سبيل /رواية | | * | | * | | * | | * | | | 4 |
| النخلة /رواية | | * | | * | | | | | | | 2 |
| الضاحك/رواية | | * | | * | | * | | * | | * | 5 |
| كوهار/قصة | | * | | | | * | | | * | * | 4 |
| الصهريج /قصة | | * | * | | | * | * | | * | | 5 |
| أفو/قصة | | * | | | | | | | * | | 2 |
| ملاين الخوري/قصة | | * | | | | | | | | | 1 |
| الجذب/قصة | | * | | | | | | | | | 1 |
| سال الدم/قصة | | * | * | | | | | | | | 2 |
| ذلك الصديق/قصة | | * | * | | * | * | * | * | | | 6 |
| أرتين/قصة | | * | * | | | * | * | | | * | 5 |
| بائع التماثيل/قصة | * | * | | | | | | | | | 2 |
| قرب البحر/قصة | * | * | * | | * | * | * | * | | | 7 |
| صورة بيرم/قصة | | * | * | | | | | | | | 2 |
| حرائق صغيرة/قصة | | * | * | | | | | | | | 2 |
| رسالة أزو/قصة | | * | | | | * | * | | | | 3 |
| العرس/قصة | | * | | | | * | | | | | 2 |

١- المنظار العمودي:

لقد أظهرت تقصيات المنظار العمودي في (جدول التوضعات) جملة من اللوافت التي أشارت بدورها إلى العلائق التي حكمت آلية تلمس النصوص ، للمستويات ، والمحاور ، والأنساق ، والثنائيات. إذ تبين من خلال ذلك الغياب الواضح لحضور (المستوى السياسي) في الكثير من النصوص والأعمال الأدبية التي احتلت حيزاً هاماً في تجليات الشخصية الأرمنية ، وتناثر صورها ، فقد اقتصرت محاكاة المستوى السياسي المشار إليه وفق الجدول أعلاه كل من نصوص: مدارات الشرق (بنات نعش — «رياح الشمال سوق الصغير» - بيت الخلد — بائع التماثيل) ، دون غيرها من النصوص الهامة الأخرى.

أما (المستوى الاندماجي) فقد كان لمحاكاة النصوص فيه مفاعيل مهمة ، إذ تبدى ما يشير إلى أن جميع النصوص المبحوثة تركت حيزاً لها في التوضّعات ، وأن أهمية الأثر الذي تركه هذا النص أو ذاك. يعد من المسائل الاستراتيجية في آلية حضور النصوص وتوضعات معانيها لكنها في نهاية المطاف ، استطاعت أن تُكوِّن لها مضامين متعددة الأبعاد والجوانب.

كذلك هو (المستوى المهني) حيث اقتربت منه بعض النصوص وابتعد بعضها الآخر عنه لكنها في مجملها ارتهنت إلى مهن متقاربة ومتباينة في أحيانٍ أخرى ، حيث تناثرت المهن وتوزعت في نصوص وفق ما يلي: (الهدس) /حواج - حلاق - خمار/ (مدن الملح التيه) /حواج وسائق ميكانيكي/ (مدارات الشرق) / مصلح راديوهات - ميكانيكي / (أوراق الليلِ والياسمين) /معلم بناء - مصور فوتوغرافي/ (المستنقع) /مجموعة كبيرة من المهن ، (كيدون الارمن) حلاق -

خمار/ (الصهريج) /سائق/ (سال الدم) /ميكانيكي/ (قرب البحر) /ميكانيكي/ (ذلك الصديق) / ميكانيكي/ (صورة يبرم كورديان) /مصور فوتوغرافي/ (حرائق صغيرة) /خياط/ ومن الملاحظ أن التوزع المهني في هذا المستوى، اقتصر في مشهده على مهنتين اثنتين هما «سائق - ميكانيكي"» وهذا يشير بدوره إلى التميز المهني للشخصية الارمنية ضمن إطار هاتين المهنتين.

أما (المستوى السلبي) فقد لازم في ماهيته نصوص مثل: (مدارات الشرق) (رياح الشمال"١٩١٧") (موجز تاريخ الباشا الصغير) (المستنقع) (في سبيل الحرية) (النخلة والجيران) (الضاحك الباكي) دون غيرهم من النصوص الاخرى. كذلك هو (المستوى الأقوامي) حيث احتلت الثنائية الأقوامية نصوص: (الهدس) (مدن الملح "التيه") (مدارات الشرق) (بيت الخلد) (ذلك الصديق) (قرب البحر). أما باقي النصوص فقد آثرت تقديم سياق أقوامي، ينال من سطوح المعنى أكثر مما ينال من عمقه.

أما ما يتعلق بسردية (الحنينيات الأرمنية) وتداعياتها المؤلمة، فجل شواهدها احتلت حيزاً هاماً في نصوص: (الهدس - الصهريج - كوهار) (مدن الملح - التيه) (أوراق الليل والياسمين) (في سبيل الحرية) (الضاحك الباكي) (ذلك الصديق) (أرتين) (قرب البحر) (رسالة إلى ازو) (العرس الأرمني). إلا أن تلك النصوص لم تتساوق جميعاً في استلهام تلك السياقات الحنينية، وتظهير مفاعيلها، حيث تميزت بعض النصوص منها مثلاً: الهدس - كوهار — الصهريج، للروائي (إبراهيم الخليل) (ومدن الملح - التيه) للروائي عبد الرحمن منيف عن غيرهما. وذلك يعود لمقدرات الروائيين على تولج تلك الطقوس من الحنينية بأشكالها المتعددة داخل السرديات المختلفة.

لكـن الوجه الآخر لسـردية ما أسـميناه بـ (الحنينيـة العربية) فقـد آثرت نصوص كثيرة محاكاتها واسـتلهام أبعادها الانسـانية كنصـوص مثل: الهدس - التيه - مدارات الشـرق - رياح الشمال ١٩١٧ - بيت الخلد - موجز تاريخ الباشا الصغير - أوراق الليل والياسـمين - الصهريج - ذلـك الصديق — بائع التماثيل - قـرب البحـر - رسـالة إلى آزو. في الوقت الـذي نجد فيـه أن التمايز ظل قائماً أيضاً في أبعاده المختلفة ، ضمن نصوص مثل «التيه - مدارات الشرق - الهدس - الصهريـج) حيـث أن تلك النصوص دفعـت ألواناً متعـددة للتمظهر انطوت على مواقف تضامنية ، وحميمية للشـخصية العربية داخل النصوص مع الآخر الأرمنـي ومفاعيل ظهـورات صورته ، حيـث تعددت فيه المذاقـات ، والصور ، وكذلك هو أيضاً سياق (ثنائية العشق ، والحب) فهي الأخرى تناظرت في صورها ومراياها داخل نصوص مثل: الهدس - مدارات الشرق (الأشرعة) - رياح الشمال ١٩١٧ - فـي سـبيل الحرية — الضاحـك الباكي - ذلك الصديـق - قرب البحر. إلا اننا نجد في نصَّي «الأشـرعة والهدس» كسرديتان متماسكتان ، ومتناغمتان. بنية تلفها عذرية العشق وشغف الارتباط به.

لكن (نسق التعويض) ظل حكراً على نصوص دون غيرها ، لافتاً الانتباه إلى البعد النفسي والجواني لشخصية الآخر الأرمني ، ومدى استطاعة المبدع العربي أيضاً على تقمّص معايير ومفاعيل هذه المسألة ، والتجلي في مياسمها دون اللجوء إلى أبعاد التوليف المركب وضرورات الإقحام والقصد المسبق. لذا بدت نصوص مثل: الهدس - التيه - أوراق الليل والياسمين - كوهار- الصهريج - آفو. في تمظهراتها ، لوحة نافرة لتجليات الخبيء في جوانية الآخر الأرمني ،

وتبديات صوره داخل النصوص المبحوثة.

أما (النسق العصابي) فقد تباينت في مضامينه وصوره ، أبعاداً نفسية محددة ولها مشاهد تؤكد حضورها داخل السرديات كما هو الحال في نصوص: (التيه - موجز تاريخ الباشا الصغير - ثروت - كوهار - أرتين) في الوقت الذي نجد فيه أن سرديات :( التيه وكوهار وموجز الباشا) كانوا الأبرع في استلهام الأبعاد العصابية للشخصية الأرمنية دون غيرهم من النصوص التي توضعت في هذا النسق الخفي والهام.

٢- المنظار الأفقي:

نؤثر الحديث هنا بصورة تفصيلية وعبر منظار الشكل الأفقي لمفاعيل النص ، وكذلك تبعاً لتوضع كل سردية داخل مفاصل المستويات أو الأنساق ، وكذلك أيضاً الإشارات الحنينية ، إذ أن العرض الذي لجأنا إليه في (المنظار العمودي) لا يفي بغرض توضيح مفاصل ومفاعيل الرؤية النقدية ، وكذلك إبداء الرأي المنطقي في النصوص التي تفحصناها. ولحرصنا على أن نستلهم معايير التذوق ، والتقييم من داخل النص كهاجس رئيس لدينا ثم اللجوء إلى محاكاته مقارنة بالأثر الذي خلفه على الأبعاد الانسانية لحيوات الشخصية الأرمنية وتعدد صورها.

وبتقديرنا أن هذه المسألة ، ستساهم في استشراف الأبعاد التكاملية للشخصية الأرمنية وتكشف عن آفاقها المختلفة. إذ ستبقى مسألة تكاملية الشخصية وتعدد أبعادها مرهونة بقدرة هذا الكاتب أو ذاك على دفع الحياة في نسقها أو اللجوء إلى القصدية النبيلة والمثالية ، والتركيب النافر التفافاً ومواربة على عملية الخلق الفني لحالات إنسانية بعينها لها طقوسها وترانيمها المنيعة.

لكـن تبقى النصوص واكتشـاف مفاتيحها ، هـي المعيار الحقيقـي لمقاربة الابتعاد أو الاقتراب ، وما محـاكاة ثنائية الاقتراب والابتعاد ، وتفعيلات ظهورها إلا رؤية ترسم حدودها مقدرات تلك المحاكاة وذائقة الاكتشاف فيها.

سـنحاول الآن أن نتلمس حدود النصوص وآفاقها ونتقصـى أيضاً إضاءاتها وآثارهـا ، معتمديـن علـى (جـدول التوضعات) وعلـى مقدرات تولـج النص ، ومحاكاتـه فـي إطار العلائق التـي أقامها «كنص" مع مفاصـل التوضعات التي تمتح من معادلات الآخر الارمني وتجلياته الأقوامية.

**بانوراما سرديات النصوص:**

١- (الهدس - الصهريج — كوهار) — «ابراهيم الخليل»

ثمة ما يميز السـردية الأقوامية لعالم (ابراهيـم الخليل) إذ يتجلى في الأفق الذي ترسـمه النصوص وسردياتها ، طقس الأقوامية بجلاء ، ولكن ليس بشكلها وصورتها المباشرة ، بل يحاول (الخليل) الايحاء بها عبر منظومة من المسائل ، والمقاربات وذلك باحتكامه إلى السياق التاريخي للشعب الأرمني ، المدون منه والشفاهي ، وتعد هذه المسألة أحد أهم المسائل التي يشتغل عليها نص الخليل وفق طقوس يجيد الروائي استحضار شخوصها وكياناتها. وكما لاحظنا في جدول التوضعات فانه أشار إلى مساراته النصية بصورة لافته إذ ارتقت المعادلة النصية عنده إلى المسـتوى الاندماجي بقوة ، عبر حدوثه (ساكو ، وآرو ، وكذلك آزنيف) كمـا هو الحال في سـردية الهدس ، حيـث تبين الحضور القـوي أيضا في قصة (الصهريج) وسـائقه (ارتين) وقصة (كوهار) بنت بدروسـيان ، فقد اسـتطاعت تلك النصوص الثلاث ، استدخال الاندماج بماهيته البارزة مخلفة الآثار البعيدة

للقيمة الانسانية في حيوات الأرمن وتواشجهم ، وتوالفهم مع محيطهم.

أما حضور النصوص الثلاث في اطار المستوى المهني ، فقّد تباينت توضعاتها إذ ثابرت سرديتا (الهدس والصهريج) على بث الإيقاع المهني ، في الوقت الذي تلاشى ذلك الجانب في قصة (كوهار). وهذا يعود إلى سياق الحدوثة في (كوهار) ونسق احتكامها المهني. لكن البعد الآخر لنشاط حيوات الآخر الأرمني ومشاركته تجلت في «الثنائية الأقوامية) عبر صور التواشج التي أشاحت عن شخوص النصوص مشاهد أكثر تحديداً ونضجاً.

في (الهدس) تبدأ الرحلة الثنائية بين (أحمد الفياض ، وساكو ، وآرو ، وأزنيف) رحلة تنبض بالحياة النبيلة يلف جوانبها شِيمُ العربي وإخلاص الأرمني ووفاؤه مقرونا بحدوثة ساكو الطيب ، وآرو الحالم ، وآزنيف الحزينة ، إلا أن الحنين إلى أرمينيا ظل ذلك المبثوث النافر في (طغيان التداعي الحنيني) عند الآخر الأرمني ، (فالروائي الخليل) أكسب هذا البعد شغفاً من جنون اللغة المنثارة حيث ارتهنت سردية (الهدس) في طقسها الأرمني إلى لغة صافية وشفيفة ، ترنمت بالحنينٍ ، وأيقظت فيه أحاسيسه الخبيئة مفجرة ذلك العمق الرهيب الذي كان كامناً عند ساكو الطيب مفتديا بروحه حفنة من تراب الوطن.

هكذا كانت الأبعاد تتعدد في (الهدس) لتنتقل العدوى من بعد ذلك إلى أرتين في (الصهريج) الذي غدا طائراً أرمنياً يبحث عن قريته (موش) وتراث أجداده ، وكذلك هي (كوهار) التي طحنتها سنين الانتظار الطويلة وهي ترقب الأضواء ، والنجوم على الحدود التركية ، تبحث عن نسمة من ذلك الصوب البعيد. لكن الوجه الآخر للحنينية في عوالم (إبراهيم الخليل) ما انفك ينبض

فـي تفاصيل احتواء العربي للآخر الأرمني ، نقياً شـفافاً فـي مضامينه ، ومتدفقاً كنهـر الفـرات يلامس كل شـيء في طريقـه دافعا الحيـاة فيه. ذلـك ما خلفته (الهدس) في طغيان تداعيات (الحنينية العربية).

ثمـة إيمان مطلـق بالوفاء آثره (أحمـد الفياض) نحو (سـاكو وآرو وآزنيف ، وحققه (عـواد) في قصـة (الصهريج) نحو أمـه العجوز الأرمنيـة ، فاتحاً أبواب وصيتها اللافتة ، ومرغوبها في أن يصلي على قبرها رجلاً من مِلتها.

أمـا ثنائية (العشـق والحب) فقد تفردت سـردية (الهدس) فـي العزف على أوتارها عبر علاقة (فلورا) الأرمنية بأحمد الفياض لتنسج قصة حب تحكمها قيم العذرية قبل احتكامها لأي شـيء سـواها. وإذا كانت حدوثة العشق ومتتالياتها قد أفردت سـياقاً بارعاً فإنها في الآن ذاته رسـمت خطوطاً متميزة للغة شـفافة وصافيـة ، لكن تلـك العوالم آثـرت أيضاً أن تفصـح عن خباياها في (النسـق التعويضـي) بحنينها التبادلـي ، ويراعها اللامع مُنشِـئَة خصوصية الأحلام التي تنم عن تعويضاتها ، مشـدودة إلى بقاع لا تطالها الأجسـاد الناحلة ، ولا القلوب الخافقـة يترنـم الآخر الارمنـي فيها متجليـاً بمرغوبيه الذي اسـتطاع (الخليل) تقمّص مضامينه وآفاقه ورسـم تلاوينه بدراية العارف بماهيته وبناه ، ومتلمسـا علائقـه ، بحذاقـة الخابر والصانع ذلك مـا تمظهرت به (الهـدس) التي لوحت بأحـلام الأرمني من مرتكز هام كان النسـيج الحلمي فيه يقارب في تطلعاته لغة الوقائع في الانفلات نحو تلك الأمكنة متحرراً من مكانه الراهن.

كما (ساكو) الذي أصابه جنون الرقص ، وآرو الذي مسته غفلة التأمل فغدا

يهجس بلغة أخرى غير لغة المكان الراهن ، ويطمح إلى رؤية ذلك المكان البعيد. كذلك أزنيف التي ارتهنت إلى انتظارها المرير عبر لغة البحث عن (آني وديكران) اللتان افتقدتهما في ذلك اليوم المريع والمخيف إذ كلما مرت ببالها مشاهده ، تغرق في حزن شديد ثم تعكف في صمتها الذي نسج خيوطه (الخليل) عبر عوالمه الساحرة ، وآلية لعبة الرغبة التي استلهم فحواها من جوانية أعماق الآخر الأرمني وتحولاته النفسية.

أما لغة الأحلام التي أيقظت شريط الإشارات والإلماحات في سردية (الصهريج) فكانت حلماً له طعمه المختلف. إذ أن الانفلات من المكان كرغبة أرداها (الخليل) بساطاً مزركشاً ينتمي إلى خصوصية آرتين ولغته الكامنة ، فكان الحلم تعبيراً صارخاً عن تلك الرغبة عنده ومقارباً أيضاً للانعتاق من المكان الراهن نحو قريته البعيدة (موش). كذلك هي قصة (كوهار أو الطريق إلى أورفه). فهي المعادلة الأصعب في لغة التعويض عند (إبراهيم الخليل) حيث يحقق من خلال تساوق الوقائع مقرونة بالتعبير عنها ، لغة حلمية خالصة لرغبة الانعتاق من المكان الراهن ومنذ الكلمات الأولى التي أطلقتها (هدلة بنت ناصر) فبدت (والخليل) منبراً متقداً يتميز برهيف الكلمات التي تتحول شيئاً فشيئاً إلى طقس من القداس ، يلملم تناثره حلم (كوهار) بالعودة إلى المكان البعيد.

لقد أنشأ (ابراهيم الخليل) كروائي وقاص ، عوالمه عبر آلية لها خصوصية متفردة إذ تبدى لنا صانع عوالم تتميز بالعفوية ، والجذالة ، ولكن بلغة لها مقدرات الوعي والرؤية والدربة.

٢- (مدن الملح" التيه") «عبد الرحمن منيف»

ما من شك بأن لغة الاستلهام عند (عبد الرحمن منيف) لغة فارقة تجعل من عوالمه الروائية حالة خاصة ومتميزة إلى حدود بعيدة ، كما أن تعرُّض روائي كبير وهام مثله للمسألة الأقوامية في سرديته (التيه) لهي مسألة مثيرة ولافتة ، وقد تجلت من خلالها نواظم الاستلهام عند (منيف) بأبعادها المفتوحة ، والتي رأينا فيها محاولة من الروائي لرسم مشهد متكامل لصورة الأرمني بأبعادها المكانية المختلفة.

ولما كان المكان عند (منيف) بطلاً لا منازع له في مدنه المالحة ، فقد بدا (آكوب) الأرمني في السياق الروائي لتلك المدن ، حقيقة يتساوق مع التشكيلات الاجتماعية التي ترسم مفاصل وحدود ذلك المكان الذي أراده (منيف) بطلاً (لعوالم مدنه الخمسة)[1] وليبقى (آكوب) تعبيراً متعدد الأبعاد ، والمرامي في واحد من تلك العوالم التي رسمها (منيف) بأناة وحذاقة يتمظهر من خلالها (أكوب) بحدوثته أرمنياً خالصاً ، لا فكاك لأرمنيته عنه. ذلك ما يتجلى في (المستوى الاندماجي والمستوى المهني) حيث كان للمستويين» آلية تداخل بارعة تناظرت فيها لغة التعايش ، والاندماج مفتونة بلغة المهنة الصاخبة ، وتلك مفارقة هامة أيضاً استطاع (منيف) استدماجها إلى حد بعيد ببراعته وخبرته الروائية ، حيث كان (آكوب) متناظر الحضور في السياقين عبر إيقاع السرد الروائي ، حيث يداهم كل سياقٍ السياق الآخر بعلائق المقاربة التي تجمعهما.

لقد كان للمستويين الاندماجي والمهني ، الحيز الأكبر من حدوثة آكوب في سردية (التيه) عبر لغة استلهامية حققت طموح الروائي (منيف) في إثارة الأبعاد الأقوامية عبر شخصيتي (راجي وآكوب) كثنائية نافرة في سياق المكان

الواسع ، إذ كان التنافس ببينهما إشارة إلى خصوصية كل منهما بالرغم من مقاربة حيواتهم الظاهرية» واتفاق شكل المهنة عندهما. لكن (آكوب) تقاطع مع (راجي) في حنينيته الأرمنية ، مقيماً طقوسه وقداسه بالإيحاء المباشر نحوها وذلك من خلال حديثه عن المكان الذي ولد فيه ، ورغبته في العودة إليه. لكن إيقاع حنينية (راجي) نحو (آكوب) ارتهنت في خواتيمها إلى طقس من الالفة الجديدة التي لم تكن تسود علاقتهما من قبل ، وكأن الروائي منيف أراد أن يحدث تبدلاً مفاجئاً على آلية التواشج والوفاء التي اعتاد راجي استخدامها نحو الآخر الأرمني «آكوب» جاعلا من راجي راوية يسرد للآخرين في حران يوم ميتة آكوب بلغة حزينة ومؤلمة. مشدداً على صورة السياق الجنائزي اللافت عن ذلك اليوم ، والذي خرجت به حران كلها خلف فقيدها الأرمني آكوب.

أما حكاية (منيف) مع (النسق التعويضي) فكانت حكاية سادها التميز والفرادة ، إذ عبّر عنها بأشكال مختلفة وفق سمات الاستلهام ، واللعبة الفنية التي ساهمت في دفع الشخصية الأرمنية نحو أبعاد تكاملية استطاعت أن تحقق لها شرط خلود الأثر الإبداعي. في الوقت الذي وجدنا فيه (منيف) غير متوان عن تذكير القارئ بين الفينة ، والأخرى إلى قضية هامة وشديدة الأهمية ، وهي اظهار إحساس (آكوب) الخفي بالغربة ، والوحدة على الرغم من اندماجيته وتساوق سلوكه وحيوات الاخرين من حوله ، كما هي كذلك مفارقات (البنية التعويضية) عند (آكوب) والتي تمظهرت في سردية (التيه) كأثر لافت من خلال إقامة مفاعيل يأتي بها (آكوب) يتم من خلالها إيجاد معيار يحقق التوازن بين

ما يحسه آكوب وما يفعله. وهذه المسألة تركت أثرها البارع في هذا المستوى الخفي الذي كان من الصعب على روائي غير (عبد الرحمن منيف) الكشف عن أبعاده ، واستلهامها. وهذه أيضاً اشارة من الإشارات التي تشي عن مقدرات عالية في الاشتغال على السلوك الخفي عند آكوب من قبل (منيف) ومقدرة هذا الأخير على إبانة أبعاده ومراميه الحارة.

لقد اختتم (عبد الرحمن منيف) رحلة آكوب في (تيه المدن المالحة) بحدوثة الغيبوبة التي تداهمه من وقت إلى آخر مؤكداً على أبعادها التي ارتبطت بشكل مباشر بالحزن الذي يقبع في ذاكرة (آكوب) ويتقلب على جمار غربته من جهة ، ومن الأخرى شعوره بأن الكهولة دبّت في كل نأمة من حياته التي توشك على الانتهاء.

لكن تبقى شخصية (أكوب) في (التيه) من أشد الشخصيات الأرمنية تماسكاً في السرد وتألقاً في الفعل البنائي كما أنها تمتلك من البراعة ما يمنحها مكانة الأثر الفني الخالد.

٣- (مدارات الشرق) «نبيل سليمان»

«الأشرعة - بنات نعش - التيجان - الشقائق»

ثابر الروائي (نبيل سليمان) على تلمس الأبعاد التاريخية المختلفة لصورة الآخر الأرمني في مداراته المتعددة ، مؤثرا سياقاً متتالياً في تأثيث أبعاد وطموحات مشروعه الذي بدا كبيراً و كبيراً جد لنبش ماضي الشرق عبر إيقاع السرد الفاتن في لغة تتكاثر في مداها الفسيح ، المراثي والبطولات ، وكذلك الانكسار وهزائمه ، وتتولجها أيضاً الألقاب والاسماء موتى وأحياء ، أمكنة وأزمنة ، كل إشارة فيها تحاول أن تقول حكمة في سياقها التاريخي الذي كان

بؤرة توليف لوثائق وأحداث ووقائع ومعارك ، جمعتها براعة روائي خبير في رؤية التاريخ من جوانبه المتعددة ، ومن منظار سياسي يجيد آلية النبش والإيحاء بالمسكوت عنه.

لقد أبدت سـردية (الأشـرعة) أبعاد اندماجية الآخر الأرمني بوتائر متصاعدة حيـث كان (العم حاتم) فيها مفترق الاتجاهات التي أنشـأت طقوس التواشـج مع ذلك الآخر الأرمني وخلَّفت حدوثة (شـما الأرمنية) بلغة تنتمي إلى تداعيات الذاكرة المريرة ، محيلة بنية العلاقة بين (حاتم وشما) إلى قدّاس ومرثية ، بقيت هاجسـاً ينهش الهدأة والسكينة من سـياق حيوات (العم حاتم) بقوة وضراوة. لقد كانت (الأشرعة) عبر حدوثة (العم حاتم وشما) البعد الخفي الذي جعل من (العم حاتم) شـخصية ذات أبعاد وآفاق متعددة ، ومنحه من الأهمية والإلفات ما لم يسـتطع تحقيقه في خضم كبير وطاحن من السـرد التاريخي الذي يرتهن إلى آلية انتقال سريع ، من حدث إلى حدث ، ومن واقعة إلى أخرى. لكن العلاقة بشـما الأرمنية وزواجه منها ، وذبحها أمام عينيه قد دفعا به نحو أفق من التأمل الذي بقي مشدوداً إليه حتى اللحظات الأخيرة من رحلته في مداره الشرقي حاملاً ذاكـرة (شـما) كصليب على ظهره ، فـي الوقت الذي نجد فيـه (العم حاتم) ما انفك يستيقظ على حلم شفيف يرتهن من خلاله إلى سياق من الاسقاطات على شخصية (نجوم الصوّان) التي بعثت فيه ألقاً جديداً ينتشله من كهولته ويدفعه إلى يقظة ترسـم مشـاهد للذاكرة العتيقة ، ذاكرة شـمًا الارمنية التي غدت لعنة تلازمه في كل شيء.

بتقديرنا أن الروائي (نبيل سليمان) استطاع أن يبعث في شخصيات (شما

وحاتم ونجوم) أفقاً سردياً لافتاً ، وسياقاً لا يخلو من البراعة في دفع الإلفة إلى التنافر ، ودفع التنافر إلى الإلفة ، وكأن الروائي هنا أراد أ يجعل لعبة المختلف والمؤتلف مثار تداخل بين الأضداد. وكما لاحظنا أن العم حاتم أودع قلبه شمًا لكن (نجوم الصوان) التي داهمته بلبوس «شمّا» قد أيقظت فيه أفق الإلفة لتطال بحضورها الآسر كهولته وذاكرته ، باعثة اليقين قبل الشك ، بأن شمًا لم تمت ، عبر سردية حزينة يتناوب فيه إحساس (العم حاتم) في رؤية (نجوم) على هيئة (شمّا) مرة ، وفي الأخرى رؤية (شما) على هيئة (تجوم).

أما مدارات الشرق الأخرى (بنات نعش - التيجان الشقائق) فقد كان الآخر الأرمني فيها متعدد التباين والإطلالة ، وهذا يعود برأينا إلى مكنة وقدرة السرد التاريخي ، على إضفاء روح التأريخ الذي يقدم استنتاجاً يليق بحضور التاريخ كواقعة قابلة لقراءات متعددة ، وهذا بتقديري ما جعل آلة السرد عند «نبيل سليمان» تتحرك وفق معايير مفتوحة ولها أبعاد انسانية قبل أي شيء آخر ، في الوقت الذي نجد فيه أن الأثر الذي استطاع أن يتسلل من قيد ذلك الكم الهائل من القيود ، هو ثنائية العلاقة ما بين (وليف والمعلم سركيس) في مدار (التيجان) واستمرارها في مدار (الشقائق) أيضاً حيث يبين البعد المهني لشخصية الآخر الأرمني موثوقاً إلى طقوس التواشج والاندماجية ، رافعاً راية العمق مع شخصية (مديح الجقلة) الذي دخل سياق الثنائية متأخرا بعض الشيء.

لكن المرتكز الهام الذي مظهر مقدرات الروائي (نبيل سليمان) على دفع الأبعاد المختلفة ، إلى وجهة واحدة ، هو رؤيته في اختيار اللحظة المناسبة التي تدفع بالمعلم (سر كيس) إلى تبني (وليف) بعد طرده من عمله ، وكذلك

إلى لملمة (مديح الجقلة) بعد مطاردته ورفضه من العمل ليبدأ بعد ذاك توهج الطابع المهني عند الشخصية الأرمنية دون تخليها عن سياقها الاجتماعي الذي تبدى في مضامينه ، حنينياً يرسم الخطوط الأخرى للوفاء ، والمودة عند المعلم (سركيس) الذي استحال في اللحظات الاخيرة إلى ملجأ آمن احتمى فيه (وليف ومديح) بعد رحلة شاقة من المطاردة والفرار والضياع.

٤- (صخرة طانيوس) «أمين المعلوف»

كان اللقاء عابراً بين طانيوس والأرمني هوفسبيان، مترجم القنصل الإنكليزي ، وظل عابراً. لكنه استطاع أن يترك أثراً بارزاً على الرغم من إطلالته العابرة ، فقد تحول المترجم الأرمني في السياق الروائي إلى وسيط بين القس وطانيوس في لحظة كان فيها طانيوس صريع رحى الانتظار المرير لرؤية القس ولقائه.

وبتقديرنا أن التماسك الذي أبداه هوفسبيان الأرمني أمام طانيوس قد منح هذا الأخير لغة انتظار جديدة في سلوكه القلق ، مبدياً إعجابه الشديد بهوفسبيان ، وبالأسلوب الذي أعد به ترتيب» اللقاء مع القس. لكن (هوفسبيان) الأرمني العابر في سياق (صخرة طانيوس) ظل لافتاً في عبوره ليناً مطواعاً أمام رغبة (أمين المعلوف) التي آثرت رؤّيته من هذا المنحى ، تساوقاً وشخصيته التي كانت ظلاً يتحرك في دوامة فعل الوسيط الذي يخدم من جرّاء تحركه المتناغم ، ليكون مفاعيل الحدث الكبير الذي أراده لطانيوس وصخرته الملونة بسحر الشرق ، وغرائبيته.

٥- (رياح الشمال) (سوق الصغير ١٩١٧) — «نهاد سيريس»

تظل لغة السرد الصافية عند (نهاد سيريس) مبعث اجتذاب في قراءة نصه من جوانب مختلفة الأبعاد. واحدية المنحى في منظورها التاريخي. وذلك ما

تمظهر في سردية (سوق الصغير) فقد كان ثمة سياق لو قدر له الإسهاب به عبر شخصية (أرتين مادويان) في نسقها العابر الذي ألمح إلى تأكيدها جدول التوضعات عبر مستويين (الاندماجي والسياسي) لكان اختلف الأمر تماماً. لكن (نهاد سيريس) أقام حدوداً لمفاعيل شخصية آرتين السياسية ، في الوقت الذي ترك الباب فيه مفتوحاً لتكوين صورة الأرمني الاندماجي عبر حوارية (آرتين) مع (صالح). لكن تلك الحوارية لم تستطع أيضا أن تقيم طقس التواشج بصورة المتقدة والحارة ، وهذا يعود بتقديرنا إلى طبيعة تلك الشخصية من جهة ، ومن الأخرى توزع أدوارها في منحيين اثنين لم تستطع أن تتماهى فيهما بغية اقامة شكل من التمايز لخصوصيتها ، بل أخفق هذا التوزع وأبعدها بالتالي عن مسار الأهمية التي تجعل منها أثراً يضيف إلى رؤية الآخر الأرمني بعد جديداً من أبعاده المتعددة.

لكن بروز (آرتين مادويان) في سردية (رياح ١٩١٧) بدا أكثر حرارة عما كان عليه في سردية (سوق الصغير) وعلى الرغم من هذا البروز ظَل (أرتين مادويان) حبيس لغة السياسة بوقائعها المدروسة والقصدية دون أي مساس يرتبط بإثارة المشهد الأرمني لشخصية لها وقعها الاجتماعي ومكانتها السياسية والإنسانية. لكن تجليات (سيريس) التاريخية في رياح «١٩١٧» كانت أكثر وثوقاً وتمايزاً عبر توسيعه لطيف دائرة المشهد الأرمني باعتماده على المخيال ومقارباته مرة ، وعلى وثائق المذابح الارمنية مرة أخرى ، لكنه في النهاية أقام طقساً لافتاً لتلك المذابح ، وأظهر بعداً إنسانياً تجاهها عبر شخصية (عمر ينبوك) الذي تألق روائياً بصورة نافرة ، أظهرته لغة السرد الصافي عند (نهاد سيريس) عبر تجليات ثنائية العشق من جهة ونسق الحنينية العربية من الجهة الاخرى.

والحينية العربية كانت عند (نهاد سيريس) في مضامينها ووقائعها ترنيمة «أرمنية/ عربية» تزاوج فيها الإحساس عبر رجولة (عمر بنبوك) مقاربة بوفاء (سيلوا) الأرمنية وردها للجميل الذي أقدم على فعله (عمر بنبوك) تجاه قافلة للمشردين الأرمن التي كانت سيلوا هي واحدة من تعدادها. حيث كان النسيج الروائي في هذه النقطة بالذات ، نسقاً يتفتق عن إحالات كثيرة ، كانت تطمح في جملتها إلى صنع لحظة إنسانية ، تتمازج فيها الأبعاد الأقوامية لصورة الآخر الأرمني ، صافية نقية ، وواضحة كمشهد موت (سيلوا) الأرمنية دفاعاً عن (عمر بنبوك) وإنقاذاً له من موت محتم.

٦- (بيت الخلد) — «وليد إخلاصي»

إن أهم المفارقات التي تتركها سردية (بيت الخلد) براعة (وليد إخلاصي) في التورية والإحالة ضمن تأثيث روائي أقرب ما يكون في سياقه إلى طقس داخلي ذو بنية خاصة نلمسها من خلال شغف شفافية اللغة التي تميز عالم (إخلاصي) بتلاوينه المختلقة. في الوقت الذي نجد فيه أن صورة الأرمني في (بيت الخلد) خلفت آثار مراثيها عبر ألية رسمت حدود التماهي بين (بيير شدرفيان) و(أكثم الحلبي) وفق ثنائي المعادلة الصعبة في الإفصاح عن الظلم والقهر بأشكاله المختلفة ، وبتقديرنا أن الإلماع الذي تطاول في شخصية (شدرفيان) الشيخ بير أضاف إلى لغة الإحالة في (بيت الخلد) سمة فنية بارزة ، ترجع في تميزها إلى مسألتين:

١- أن (وليد إخلاصي) أفرد حيزاً كبيراً (للشيخ بير) كمادة خصبة لتكاثر التداعيات في ذاكرة (أكثم الحلبي).

٢- رغبة (بيت الخلد) البائنة على دفع الوقائع الروائية في سياقها

الاستحضاري نحو أَفقٍ من الجنائزية ، وإصرارها على أن تقول حدوثة حزينة يلفها نبض اللغة الحارة والمنثار.

لكن المسألة التي لم يتحقق فيها منظور تكاملية الشخصية الأرمنية من ناحيتي البنية والتركيب ، فهي تجاهل (بيت الخلد) رسم البعد الماضوي للشيخ بير ، والإشارة إلى انتمائه القومي. وهذا التجاهل يسهل كثيراً عملية استبدال (الشيخ بير) بأي شيخ آخر ليظل السياق الروائي بحدوثته ووقائعه دون ملاحظة أي تغير على النسق السردي وحقيقة الوقائع التي يتحدث عنها ، حينئذٍ يظل أكثم الحلبي مبهوراً ببقاء الشيخ أو استبداله بشيخ آخر متماهياً به دون قيد أو شرط.

٧- (موجز تاريخ الباشا الصغير - أوراق الليل والياسمين) «فيصل خرتش»

ثابرت (موجز الباشا) على التمظهر من زاوية تختلف إلى حد كبير عما هي عليه (أوراق الليل والياسمين). إذ كان الآخر الارمني في (الموجز) مبعثراً متراامياً لكنه كان مشدوداً بقوة وتماسك نحو الشخصية المحورية في رواية (الباشا الصغير). لكن السياق التاريخي للشخوص الأرمنية بدءاً من العجوز الارمنية (الديجين) وانتهاءً (بهاروت) كانت خيوطاً تتباين ، وتتقاطع مضامينها وعلائقها مع (الباشا) الذي لا فكاك لها عنه.

لقد غدا الباشا في موجزه محركاً فاعلاً للحدوثة وتجلياتها الأرمنية عبر لعبة التوازن والتناظر فيها متناغماً ومنسجماً مع مضي الحكاية شيئاً فشيئاً نحو أفق من الغرائبية والإدهاش ، وذلك ما تجلت به مشهدية العجوز الأرمنية في نوبات تشنجها التي تستحيل فيها بعد ذلك إلى عرافة تُسأل عن الغائبين والحاضرين ،

وعن جنس المولود القادم ، وعن الحب أما (هاروت) فقد كان انشداده نحو (الباشا) مترافقاً ، والتطورات التي حصلت في سياق حياة (الباشا) الجديدة ، وتواتر أبعاد ذلك التطور الذي غدا فيه المظلوم ظالماً والمطارّد مطارِداً ، وقد يكون اختلاط الأوراق في (موجز الباشا) من جراء التطورات التي حصلت قد شكل الأبعاد المختلفة ، لصورة الآخر الأرمني ، ومنحه السياق الإنساني الخالص عبر لغة (فيصل خرتش) التي شكلت أحد أهم العوامل المميزة في موجزه الطويل.

أما (أوراق الليل والياسمين) فقد كانت خطاباً أرمنياً خالصاً من البداية حتى النهاية ، وقد يكون لهذه الخصوصية التي تميزت بها سردية أوراق الليل ما يدفعنا إلى التوقف عندها تلمساً لملامح بناء معمارها الروائي مؤثرين النظر إلى سياق شخصياتها الرئيسة بشيء من التفصيل حيناً والتلميح حيناً آخر ناظرين إلى مقاربتها مع وثائق (المذابح الارمنية) التي ساقت حكاياتها هي الأخرى من منبر الشاهد غير المحايد.

منذ الوهلة الأولى تكشفت رغبة (فيصل خرتش) عن كتابة نص أرمني خالص ، تتقد في وقائعه إلماعة إيقاظ نيران ذاكرة الدم الأرمني ، عبر حدوثة طغى على شريط القص فيها طابع الحزن ، والافتقاد والهجرة والضياع ، ولربما تكون تلك العلامات الفارقة في الشريط السياقي هي أحد أهم المؤشرات التي صنعت النسق الزمني ، والتاريخي لبدء المذبحة ومتتالياتها وانعكاس هذه المسألة على تفاصيل النص الروائي الذي بدأ بقوة لافتة تشير إلى امتلاك الكثير من المقومات البنائية النصية عند (فيصل خرتش) لغة وسرداً ، وتناغماً. ولكنها وما إن بدأت رحلة الضياع الأرمني عند (مكرديج) وبعض الشخوص التي تدور

في فلكه المأساوي ، حتى هيمن على ذلك السياق المتماسك تصدعٌ بائن في ألقه ، وإلماعه الذي أنهض بداياته المتناغمة. حيث نلحظ أن السبب الأساسي في تلك الخلخلة وتبعثر العمارة الروائية وبنية السرد فيها ، يعود إلى انقياد (أوراق الليل) وارتهانها إلى مجموعة من الوثائق التي تؤرخ للمذابح الأرمنية في سياقيها التاريخي ، والمذكّراتي ، مما قادها بالتالي إلى شكل من أشكال التخفي وراء تلك الوثائق عبر صياغة أحداثها ومشاهدها بأدوات تركيبية غاب عنها أي إجراء فني ، ووفق معايير الكتابة السردية ، وهذا ما جعلها حبيسة أبعاد وتداعيات تسجيلية ، ليس إلا.

لكن لو قدر (لمكرديج) أن يتواتر كما هي بداياته دون انقياده إلى لعبة الضياع الأرمني وظلاله الوثائقية ، لتحول مجرى بنيته السياقية إلى مشهد أكثر حرارة واتقاداً يجمع حكاية الارمني من جوانبها المتعددة ويبعثها حزمة مضيئة تدفع بالإشراقة القومية عنده إلى نحو مختلف ، ومختلف تماما. لكن (فيصل خرتش) آثر أن يدفع (مكرديج) إلى هاوية الانصهار في مكانه الراهن ، عبر سرد حلمه القديم بأن يبني بيتاً فوق تلة غزالات شبيهاً ببيته في زيتون وذلك ما تحقق فعلاً فقد بنى البارون (مكرديج) بيتاً فوق تلة غزالات شبيهاً بل يكاد يكون عين بيته الأرمني القديم في زيتون ، ناسياً ذلك المكان البعيد وضياعه ، مكتفياً ببيت تلة غزالات ، ونايه الذي يبحث بأنينه عن اخضرار عيني (مانوش).

٨- (المصابيح الزرق - المستنقع) «حنا مينه»

تظل الذاكرة بتفاصيلها الحارة والمتقدة لصيقة بعوالم حنا مينة الروائية ومنهلاً لجماليات السرد فيها ، وحكاية الأرمني في عوالم سرديتي (المصابيح

والمستنقع) لم تكن حكاية تفاصيل وتوقفات ، بل آثر (حنا مينة) أن يتناولها سياقاً سردياً مبعثه المرور العابر حيناً والمتوقف أحياناً أخرى ، ودون اللجوء أيضاً إلى شخصية أرمنية محددة ، متواترة الأحداث والأبعاد ، وقد كان لطبيعة وخصوصية (المصابيح الزرق) عالمها الذي جعله (حنا مينة) مفاعيل لحدوثة تسوق زمن الحرب الكونية الثانية ، وانعكاساتها على وقائع زمنه الروائي وتواتر أحداثه.

وقد كان للمشهد الأرمني توقفه في (المصابيح) عبر شخصية (آرتين) الذي ينير (حنا) أبعاده الأقوامية بشيء من العمق والإسهاب مقروناً بالموقف الذي يتخذه من جنود الاحتلال تضامناً مع العرب في الحي الذي يعمل به وذلك بالامتناع عن بيع الخمور لجنود الاحتلال في المرة الأولى وإغلاق محله في المرة الثانية بعد تطور الصراع ما بين أهل الحي وسلطة الاحلال. في الوقت الذي نجد فيه أن كل تلك الأحداث كانت فضاء تجليات (حنا مينة) السردية والتفاتته التي لا تخلو من العمق في منظارها نحو المشهد الأرمني في مصابيحه الزرقاء.

لكن ما ذهبت إليه سردية (المستنقع) كان عالماً أرحب ومتسعاً لإسهاب سردي أكبر في تواتره ، وتطور الأحداث فيه. إذَ تبدأ تفاصيل (المستنقع) متماسكة في تأثيثها وبارعة في الاقتراب من معادلة استلهام ، الآخر الأرمني ، في بعض جوانبه. حيث تبدأ الحكاية على لسان الصبي راوية (المستنقع) وتنتهي على لسانه أيضاً تتدافع فيها لغة السرد إلى احتلال حيز في بعض من المفارقات الهامة والحاسمة. فالصبي هو الذي يشير إلى (الكيدون الأرمني) في اشتماله على مهن مختلفة ، وكذلك هو الذي يروي قصة العجوز الأرمنية التي

تعلمه الشحادة. وكذلك حكاية المرأة الضالة ، ذات الأصل الأرمني التي يعترف الجميع بصدق تنبئها وعرافتها. كل ذلك كان يجري ضمن سياقات سردية (حنا مينة) البارعة ، والخبيرة فى قصٍ طويل الأمد تظل الذاكرة فيه شاهداً حاراً على الوقائع والأحداث.

والمعادل الفني الذي يلجأ إليه (مينا) في مشهد الآخر الأرمني ، هو الإيقاع الذي يتم من خلاله تلمس البعد الإنساني ، وحالات التشرد والضياع الأرمني الذي كان مبعث أفعال ووقائع غرائبية كانت العجوز الأرمنية ، وامرأة الخال العرافة أهم الالتفاتات الإدهاشية فيها ، في الوقت الذي نعلم جيداً أن ذلك السياق ليس غريباً على عوالم (حنا مينة) الروائية ، وإنما هو أحد المفارقات التي تملأ كونه وعالمه المولّع بالطفولة وذاكرتها المتقدمة.

٩- (في سبيل الحرية) «عبد الرحمن فهمي»

في سبيل الحرية ، بدأها (الرئيس الراحل جمال عبد الناصر) وتابع استكمالها (عبد الرحمن فهمي). وهي في حقيقة الأمر رواية تتحدث عن صمود الشعب العربي في مصر إن حملة الإنكليز على مدينة رشيد ، إلا أن توضعات الآخر الأرمني في (رواية الحرية) جاءت على هيئة نسق يخدم الحدث العام ، والشمولي لتاريخ الواقعة التي رسمت صورة صمود أهالي رشيد أمام الغزو الانكليزي لهم ، في الوقت الذي نجد فيه أن الرغبة التي أظهرها الروائي (عبد الرحمن فهمي) لإضاءة محاور الشخصية الأرمنية وتأكيد فعلها التاريخي في حدوثه ، كان جلياً عبر الإشارات الهامة التي توضعت في النص ، مؤثراً لعبة السالب والموجب في رسم معمار صورة الأرمني داخل سياقاتها. ففي هذا الإطار

جاءت شخصية (قطان باشا) سلبية بطبيعتها وهي مبعث انسجام أيضاً مع تاريخها الذي تلفه الخيانة من جوانب عدة ، فهو قاتل (هاجوبيان الشجاع) من جهة ومن الأخرى ، خائن للقضية الأرمنية ومتآمر كبير مع الأتراك عليها.

أما (نورهان/ صوفيا) فكانت الوجه الآخر للشخصية الأرمنية ، إذ أفرد لها (عبد الرحمن فهمي) حيزاً هاماً داخل سردية الدور الذي لعبه أبناء الشعب العربي في مصر ، وذلك بزواجها من (إبراهيم الأدكاوي) ورفضها التجسس لصالح الإنكليز على الشعب والبلد الذي احتضنها عشرين عاماً. بيد أن المسألة الأخرى التي أراد لها (فهمي) أن تكون لافتة ولها حضورها أيضاً ، هي قصة الحب الغامضة بين نورهان الأرمنية ، وإبراهيم الأدكاوي عبر لغة شفيفة ، لا تخلو من الشاعرية والتأمل ، حيث تنتهي تلك القصة بزواجهما. وقد تكون النهايات السعيدة في رواية (سبيل الحرية) مبعث قلق لحدوثة كتبت في الخمسينات ولكنها بتقديرنا تساوق منسجم مع زمن كتابتها من جهة ، ومن الجهة الاخرى هي التعبير الأمثل لفترة تاريخية كان التوقد النبيل ، والمثالي مصدر إلهام للكتابة والكاتب في آن واحد.

١٠- (النخلة والجيران) «غائب طعمة فرمان»

مما لا شك فيه بأن رواية (النخلة والجيران) من الروايات التي احتلت مكانة هامة في أدب التعبير عن الاحتلالات ، التي تعرضت لها بلدان عربية كثيرة ، كما أنها تمتلك آلية ، وأدوات سردية لتصوير تلك الحالة أو وقائعها ، وما كان يجري بحيوات الناس الذين يرزخون تحت نير تلك الاحتلالات ، إضافة الى أن سردية (النخلة والجيران) تميزت باستخدامها اللهجة العراقية بتناغم

ساحر وقدرة لافتة على بالرغم من أنها كانت تتحدث عن الفترة التاريخية التي كان العراق فيها مستعمراً من قبل الإنكليز ، فقد ظل التباين ، والتقاطع قائماً في الكثير من المسائل السياسية ، والاجتماعية فيها تساوقاً مع سياق المرور العابر ، والثانوي لشخصية (خاجيك) الأرمني التي بدت لينة مطواعة بين يدي ساحر يدعى (غائب طعمة فرمان) على الرغم من منحاها السلبي ، والمخادع ، راسمة حدود التميز المهني للأرمن ، والثقة بخبرتهم في كثير من المهن ، وهذا ما دفعها بتقديرنا إلى أن تكون سرداً انسيابياً غير مقحم على النص ، وكذلك غير مداهم لموسيقاه الاجتماعية وإيقاعه السياسي والانساني.

١١- (الضاحك الباكي - ثروت) «فكري أباظة»

ثمة مفارقة أسلوبية لجأ إليها (فكري أباظة) في قصته الطويلة (ثروت) حيث تمظهرت في سردية النص على شكل تقاطعات ، ترتهن إلى اعتماد الحدوثة على المصادفة والقدرّية. إذ يلتقى (شكري) بالأرمنية (ثروت) مصادفة في بنسيون ويحبها وتحبه ، وعلى الرغم من العلاقة العاطفية التي تربطها في الآن ذاته مع الضابط الأسترالي ، وكذلك زمن اللقاء بينهما فقد اختارت (ثروت) لشكري أن تلتقيه في الصباح ، ليبقى المساء من نصيب الضابط الاسترالي.

كل تلك المفارقات كانت سياقاً رسم حكاية (ثروت) في (الضاحك الباكي) بتكلف واضح. فيه الكثير من الوقائع التي جعلت من وجودها عبئاً على النص والحكاية. هذا من جهة أما من الجهة الأخرى ، فقد كان تدخل الروائي بين الحين والآخر لإملاء بعض التوضيحات على القارئ عبر مخاطبته بصورة مباشرة ، جعلت من السياق الروائي مرتعاً للانقطاع والبعثرة والعبثية.

في الوقت الذي نجد فيه أن الصورة التي رسمها (فكري أباظة) للآخر الأرمني في حكاية (ثروت) جعلت من السمة التركيبية والقدرية، مبعثاً لسياقاتها الوقائعية، ومساحة محدودة للغاية حيث لمسنا العديد من الإقحامات السردية لمسائل مختلفة عن أجواء السردية الاساسية إلى درجة تستفز القارئ وتولد لديه الإحساس بملهاة وعبثية الحكاية، وكذلك وغياب الجدوى في اكتشاف معانيها ومراميها. لكن ثروت ثابرت على أن تسوق حكايتها الحزينة لتنتهي عندئذٍ بانتحارها المفجع مع الضابط الاسترالي مخلفة (لشكري) ذاكرة مرّة يقع لبوسها على فتاة قبطية، يتخيلها (شكري) بأنها ثروت الأرمنية عبر الإيقاع القدري ذاته وحكمة المصادفة فيه.

ومن منظورنا أن حدوثة ثروت القبطية لم تستطع أبداً أن ترتقي إلى -حرارة أحداث ثروت الأرمنية من الناحية السردية وتلاوين الوقائع، بل ظلت منقادة إلى أسلوب (فكري أباظة) الذي أثقل كاهل الحدث في الرواية، وجعلها أقرب ما تكون إلى فسحة لقارئ يبحث عن الملهاة وليس لقارئ يتحفز لما تعنيه الكلمات في سياق الأحداث والوقائع التي تُخلِقُ نسق النص وتجلياته السردية.

١٢- (آفو) «الياس فركوح»

لقد كان لنص (آفو) إيماءاته وخصوصيته وفضاؤه المترنم بطقس فيه من اللذة، وسعادة الاكتشاف ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنها أي «آفو «من النصوص المهمة والنافرة في سياق تجليات الصورة الأرمنية في أدبنا العربي إذ تمازجت مشهدية الطفولة بالكهولة فيها لتستيقظ الحكاية بينهما لغة شفافة كلما أسهبت في قص الحدوثة، استحال التألق مرايا تبين حروفها مزيجا من التقاطع

والتباين ، تستدخل فيه الكهولة شغف الطفولة وعبثها لتمرر حكاية حرب النكبة داخلهما مخلفة ذلك الصمت الخالد (لآفو/ أواديس) وشكل تفاحته ، ورغيف الزعتر وحقيبة المدرسة. كما ذاكرة يقتات منها لغته الخاصة ، ليعبر إلى بحر آخر من الكلمات الخرساء. أدواتها ، مطرقة وإزميل ، وأشياء حادة أخرى يمثل الأشياء التي لا يستطيع اللغو بهاء ويشير إلى حكايات هذا شيء من ذلك الطقس الصامت لآفو الذي استطاع (الياس فركوح) دفعه للبوح بمعاني كل الأشياء الصعبة والغامضة ، والتي تشير إلى الظلم والقهر بأصابع قوية.

لقد استحال (آفو) في قصة (الياس فركوح) إلى محركِ للإحساس والضمائر دفعة واحدة عبر سياق لا تغيب عن مفاصله التقنية العالية في الكتابة ، والإيماء الساحر بالكشف عن الأشياء التي لا تنطق.

١٣- (ملايين الخوري - الجدب والطوفان - سال الدم)» عبد السلام العجيلي»

يطل (العجيلي) عبر قصصه الثلاث بأبهة المبدع المتميز ، يحمل بيده قصب السبق في التعرض لحيوات الآخر الأرمني في إطارها المهني ، مستلهماً خصوصية هذا الجانب عنده ، مؤثراً رواية (الخوري زينوب) كحكاية يشير سياقها إلى فقدان الاتزان العقلي عند (زينوب) الذي كان في فترة ماضية ، رجل دين ومسؤول عن الطائفة الأرمنية في بلدة (العجيلي الصغيرة) ليستحيل بعدئذٍ إلى عراف يقرأ الكف في المقاهي وعلى الأرصفة ، كذلك هو يدَّعي توصله إلى اختراع سيجلب له ملايين الليرات إذا ما قام أحد بتبني مشروعه الرهيب هذا ، ومساعدته مادياً من أجل إتمام هذه الصفقة الرابحة.

إلا أن نكهة الحكي لا تقف عند هذا الحد في سياق العجيلي ، بل تستمر

في عرض وقائع الحكاية بأسلوب شائق ، وعبر أدوات تتكاثر فيها التوليدات الأسلوبية المختلفة إلى درجة أنك تفاجأ بالمرامي التي بريدها (العجيلي) من هذا العزف المنفرد على كمان (الخوري زينوب).

لكننا أمام سردية (الجدب والطوفان) سنلحظ تمظهر أسلوبها السردي البارع ، الذي اعتمد على الاجتذاب ومتابعة تصرفات السائق الأرمني مع المأزق الذي تحفل به حكاية البدوي في ذلك اليوم القائظ. حيث يتجلى عبرها المنظور الإنساني للآخر الأرمني في حكمة تصرفه مع البدوي الذي أصابه مسّ من الجنون من جراء القحط وشح ا لمطر.

كذلك هو المشهد الأرمني في قصة (سال الدم) فهو من وجهة نظرنا مخالفاً تماماً لمناظير (العجيلي) في قصتيه السابقتين. إذ تتمظهر صورة الأرمني في سردية (سال الدم) كمعيار مهني يمثل الحدود العليا للخبرة الميكانيكية عبر استقدام (الحاج صالح) (لستراك) الأرمني من أجل تركيب الآلة الكبيرة التي سوف يتفجر الآخرون غيظاً عندما تبدأ بضخ الماء إلى حقوله لكن ولرغبة جارفة عند (العجيلي) أرادت من خلالها أن تدفع في كل نص من نصوصه حكمة تتراوح بين النافع ، والضار ، والخيّر والشرير ، والغامض والبائن ، بغية وضع النقاط على حروف المبثوث الذي يرغب (العجيلي) منه أن يكون مشكل لمعاني حكاياته ، حيث يلفتنا العجيلي نحو صورة الأرمني في حكاية (سال الدم) والتي تمحورت على مستويات مختلفة كان الوجه الأول فيها ، تلك الحدود المستحيلة التي لا يمكن تجاوزها لما تتضمنه من دقة في تركيب الآلة ، والخبرة الكبيرة التي لا يستهان بها ممثلة (بالمعلم ستراك) الذي لم يترك نأمة دون فحصها ومراجعة

طريقة تركيبها ، أما الوجه الثاني فهو عدم قيام الآلة بعد تركيبها بالعمل ، مما أذهل (ستراك) وجعله كالمجنون يبحث في خطوات التركيب التي قام بها.

وبتقديرنا أن العجيلي أوقف حدود الخبرة المهنية عند هذا الحد المغلق ، ومن ثم دفعها نحو تأدية الغرض الذي أراده ، وهو أن على (الحاج صالح) إسالة الدم وإطعام أهالي القرية بعد قيامه بفعله الجديد هذا مما سيغدق عليه في المستقبل المال الوفير والكثير. لكن (الحاج صالح) يصر على عدم إسالة الدم ، ويذهب بعيداً في التشكيك بمهارة الأرمني ستراك في تركيب الآلة ويعزم على استقدام أرمني غيره من المدينة.

لكن المفاجأة التي تحصل وتذهل الجميع ، أن ولد الحاج صالح يقع فريسة لتلك الآلة الضخمة ، مقطعة جسده الصغير إرباً ، إرباً ليسيل من بعد ذلك الدم على أطراف تلك الآلة وتبدأ بالعمل بصورة صحيحة بعد التوقف الذي أصابها.

لقد استخدم العجيلي أدواته لتحقيق حكمة إسالة الدم مع كل إتيانٍ بفعل جديد ، لكن (ستراك) الارمني ظل أحد أهم هذه الأدوات التي حققت فعل الحكمة.

١٤- (ذلك الصديق) «دياب عيد»

ثابرت سردية (ذلك الصديق) على الاشتغال وفق بائنين:

البائن الأول: تركيبة المصادفة التي تجلت عبر استخدام اسم (سركيس) كحالة تتكرر في السياق السردي عبر وقائع وأحداث مقحمة وغير مقنعة.

البائن الثاني: السياق اللغوي الاعتيادي الذي أخذ شكل التدوين المذكراتي عبر استخدام آلية إفصاح لغوية ، تغيب عن ملامحها الصورة التي تتناغم ، والواقعة المعبر عنها مؤثرة سرد الأحداث بتقريرية ومباشرة ، فجة دون أدنى

لجوء إلى جملة قصصية تحمل في طيات شكلها محاولة للارتقاء بمضامين الحدث والواقعة التي تعبر عنها بما سيدفع عندئذٍ بالأفق القصصي ودلالاته ، إلى نحو من طقس الكتابة وتأملات القص الحارة.

١٥- (آرتين) «عبد الرحمن سيدو»

ربما يكون الطموح الذي راود (عبد الرحمن سيدو) في الكتابة عن (آرتين) مبعثه الحنين لصورة من صور الذاكرة العتيقة ، لكن الشريط الذي رسم خطوط ذاكرة الطفولة في القصة ارتهن بشكل من الأشكال إلى التفيؤ ببعض من ظلال حدوثة (آكوب) عند (عبد الرحمن منيف).إذ تعود تلك المقاربة الى أن نسق الشخصية في سردية آرتين مستلهم في الكثير من وقائعه وأدوات حصوره السردي من سياقات حكاية (آكوب في التيه) وقد بدا ذلك في التوصيفات السلوكية له ، والتي بدأت في المواقف ، وانتهت في آفاق الحنين وتداعياته ، لقد كان (أرتين) سائق سيارة (الفورد) القديمة ، كما كان (آكوب) سائق سيارة (الشيفروليه) العتيقة ، وتماماً كما كان (آكوب) تأتيه نوبة (السودا) ما يدفع الركاب إلى الحذر منها ، كان (آرتين) رهين نوبة (جنون) يحذرها الركاب أيضا وكذلك هي الأغنيات الحزينة التي كان يطلقها (آرتين) كان (آكوب) يترنم بها أيضاً لتبقى غامضة عصية عن فهم الركاب لها.

أما حكاية تفقد السيارة والدوران حولها ، تماماً كما هي عند (آكوب) عند (أرتين) إضافة إلى الحنينية التي تسوق عند الاثنين (آكوب / آرتين) رغباتها نحو تلك القرية البعيدة ، والمكان البعيد وأمل العودة إليهما. كما هي أيضاً تقاليد وضع الأحمال في مكانها المخصص لهاء تأتي مقاربة تماماً كما هي عند آكوب

وآرتين ، وكذلك حالة الغضب الشديد عند الاثنين من جراء ذلك ، لكن الذي بقي في قصة آرتين دون أن يكون فيه مقاربة مع شخصية آكوب هي حالة طفولة كل منهما ، ولتبقى شخصية آرتين لافتة ومتميزة داخل سرديتها.

١٦- (بائع التماثيل) « فاتح المدرس»

لو قدِّر لسردية بائع تماثيل (فاتح المدرس) أن يحتل بطلها الأرمني كل تفاصيل قصته ، لكان مناخ الحكاية أكثر إثارة وأكثر اتقاداً ، لكن إيثار (المدرس) افتتاح الحدوثة بطقس أقرب إلى أجواء السياق الروائي منه إلى سياق جملة القصة القصيرة ، وهذا ما كان قد شكل عبئاً واضحاً على النسق الوقائعي في (بائع التماثيل)الذي جاءت حدوثته شفيفة للغاية ، ورسمت خطوط نافرة ، بلغة ملونة ، تمظهرت بين طياتها فرشاة وألوان وقد تواشجت فيها رغبة (فاتح المدرس) أن يرسمها لوحة قبل أن يكتبها قصة قصيرة فيها أنفاس اللون ومعانيه التشكيلية.

١٧- (قرب البحر) «حسن حميد»

منذ الوهلة الأولى ، ومشهدها البدئي تجلت رغبة (حسن حميد) في كتابة نصّ تتخلل سرديته قضيتين متقاربتين ، هما قضية الشعب الفلسطيني والقضية الأرمنية.

أما الوجه الآخر لقصة (قرب البحر) فهي الرغبة أيضاً للاشتغال على النهايات التي وصل إليها (إبراهيم الخليل) في روايته (الهدس). لننظر: «وحين زوج (آرو) ابنه من نازحة مسيحية فلسطينية سأل لأول مرة المفتي جادا: شيخي الولد الذي سيأتي من هذا الزواج ماذا ستكون جنسيته. فردّ المفتي: أرميناسطيني ، وهذه ليست جنسية. لكنها بالتأكيد قضية»[٢] في الوقت الذي لا يخفى علينا

أن سردية (قرب البحر) آثرت هذا الشكل من التزاوج ، ولكن بطريقتها التي امتثلت إلى التر كيب بصوره المختلفة والمتقاطعة ، مؤثرة الاشتغال على ثلاثة أبعاد من المستويات:

١- شخصيتان صريحتا الانتماء ، والهوية ، تتقاسمان في الحوار ، وتمظهران الهموم والمصائب ومكان العمل والسكن أيضا.

٢- علاقة الحب والعشق بين (آرتين) الأرمني و(رمانة) الفلسطينية التي ظلت حتى نهايات القصة. سراً غامضاً خالياً من الأبعاد المعلنة.

٣- التركيز الواضح على مشهد ، ووقائع اختلاط دم آرتين بتراب أرض المخيم ، ومنح آرتين لقب شهيد من بعد ذلك المشهد.

ويأتي استخلاص المعايير من هذه المستويات الثلاث وفق سياق قصة (قرب البحر) وذلك رغبة منا في تفحص المعاني الكبيرة التي طمحت إليها ، ومن خلالها لكن يبقى الطموح شيئاً ، وتحقيقه شيئاً آخر.

إن أهم المفارقات التي أودت بهدف فكرة قصة من هذا النوع كان مفارقة اللغة التي كتبت بها من جهة ، ومن الجهة الأخرى صنعة التركيب الذي أثقل كاهل القص وسياقاته ولكي نتبين هذه المسألة ، سنحاول أن تتفحص مرتكزين اثنين في النص ، دون غيرهما وفقاً لما ما يلي:

١- اللغة وإيقاعها في القصة:

إن ما خلفته اللغة في (قرب البحر) هو كمّ هائل من المفردات والجمل المنسقة تنسيقاً بالغ التكلف ، والحدة. لننظر: "وقد تركني نافراً إلى موعده مع رمانة»[٣] وكذلك هي حركية الضبط في الجملة وتوزع المفردات المصنوعة ضمن

سياق السردية. لننظر: «أراه ، وقد تلامعت عيناه ، وتندى أنفه ، فأساعده حين أنثر أحزاني أمامه كي لا يختنق.»[٤] لننظر أيضاً: «حلق ذقنه مرات عدة وضبط أناقته وراقبها بعناية شديدة أمام المرأة. ونظف يديه من الشحم والزيت ، كمن أصابه هاجس التلوث ، وأخرج الوسخ العالق تحت أضافره بفرشاة الأسنان القديمة وأرخى كفيه في الماء الساخن لوقت طويل ، ثم أخذ بالملقط الصغير زغب الشعر النامي على وجنتيه»[٥] ولكي نستدل على البعد التركيبي في سياق الجمل التي جاءت صادمة لابد أن ننظر أيضاً: «وفي المساء وبعد أن ضبط أناقته وباقة الأقحوان بين يديه.»[٦] إن ما أوردناه هنا من شواهد نصية يعد جزءاً بسيطاً من تناثر كبير حاول (حسن حميد) من خلاله جاهداً توليف الأبعاد الأخرى للجملة ، والمفردة في الآن ذاته ، لكنه من وجهة نظرنا لم يوفق في ذلك الطموح ، لسبب بسيط ، أن اللغة والصورة التي تنشأ عنهما تحتاج قبل أي شيء آخر إلى الانعتاق من قيد القصد والانفلات نحو أفق من العفوية ، التي تصوغ اللغة وصورها عبر اتقاد الإحساس بمكنوناتها.

٢- الصيغة والتر كيب:

ومنظارنـا حول هـذه المسـألة يعود الـى أن التباينـات التـي كان مبعثها المقاصد المسبقة لصناعة وتركيب قسري لثنائية تمشهد سياق ترابط القضيتين /الفلسـطينية ، والأرمنيـة/ ولكي نحدد أبعـاد هذا الترابـط المصطنع لا بد أن نعود إلـى النص ، فالنص يقول. لننظر: «كان يأخذنـي إلى ماضيه ، وآخذه إلى ماضيّ.. فلا نجد وقد فرغنا من الحديث ، إلا وقد تجمع أسـاي فوق أسـاه فتغتم الروح وتنغلق ، اسـاعده مرة ويسـاعدني مرةً»[٧] ولا بد أن ننظر أيضاً: «أحِس يا

بشـتاوي ، أن رمانة تشـبهني» أو قل تشـبه المرحومة أمي ، وجه أمي عالق في خاطـري مثـل طيف لا يزول ، لا أدري لمـاذا يأخذ وجه أمي وجـه رمانة حيناً ، ولمـاذا يتداخلان حيناً آخر فأعجـز عن التفريق بينهما»[٨] ولكي تتأكد مسـألة التصنـع والقصدية لابد أن ننظر هنا أيضاً: «من كان يتخيل يا آرتين أن لي ولداً أرمنياً سـيأتي ويلتحق بنا في المخيم»[٩] لكن الشاهدة النصية التي لا غبار على تركيبيتهـا وقصديتها الصادمة تمظهرت على نحو من هذا القبيل. لننظر: «أخاف يـا أرتين ، أن تكون قد أخطأت الطريق إلـى أرمينيا أو أنك ابتعدت عنها أكثر ، فيبتسـم ابتسـامته الحزينة ويقول: أبداً دربنـا واحد. أحاديثكم هـي أحاديثنا والغائـب عند كم غائب عندنا ، والحنين هو الحنين. والذ كريات هي الذكريات. والحزن واحد. جئت يا بشتاوي ليس من أجل السيارة فقط جئت لكي أقلل من حزني»[١٠] أما مسـألة اختلاط الدم الأرمني بالدم الفلسـطيني فهي مفصل رئيس أراده «حسن حميد» إشارة نافرة ولها أبعادها كما هو الحال هنا. لننظر:» آرتين لم يذهب... يا رمانة! وكيف يذهب وله بيننا دمه ؟! وما أكثره! وله عند أم سهيل الشـاي بالنعناع ، لقـد وعدها ولـه أنت...رمانة التي لا تنسـى»[١١] تظل (قرب البحر) نصاً لمرثية تناسـقت وتناغمت فيها القصدية والهدف المركب ، والصادم وكذلك تشـير بأصابع لا تنحني إلى منزلق الكتابة المشـروطة والمبهورة بسـحر الشـرط ولـذة تحقيقه ، متغافلة عن تلاشـي وغياب عفوية الكتابة والاحسـاس المعبر دون قيد أو شرط مسبقين.

١٨- (صورة بيرم كورديان) «ميشيل حبيب خياطة»

لا فـكاك للفوتوغرافـي عن ترك آثاره في نص (ميشـيل خياطة) فهي القصة

التي حاولت أن تسجل أحاسيس استيقظت بدافع (ما) نحو الكتابة المدوّنة ، وبلغة تسجيلية أقرب ما تكون إلى اللقطة الصامتة التي تشير إلى تقريرية الخطوط والظلال في مشهد ما.

لكن فن القصة القصيرة شيء ، واللقطة (الفتوغرافية) في الذاكرة شيء آخر ، ومختلف ، كالتباين الذي يحصل عبر مقاربة لصورة النهر والنهر ذاته ، فشتان ما بين النهر المتدفق وصورته الصامتة.

١٩- (حرائق صغيرة) «حسين ورور»

لكي يظل النص شاهداً على الكتابة والكاتب ، وعلى الواقع الذي ينهل الجميع من لحظاته لا بد أن تكون لهذه الصيرورة أدوات تدفع الحياة في الوقائع ، والحدوثات والحكايات من أجل أن تفصح عن نفسها.

إلا أن (حرائق) حسين ورور ظلت أسيرة التوصيف والانفعال ، والافتعال لافتة إلماعاتها الباهتة ، نحو ذهنية المعنى والمقاصد إلى نحوٍ من تسجيلية يتناوب في تجلياتها ، وظهوراتها الاعتياد في الطرح ، والغياب البائن للمعاني في الأفكار ، ليستحيل من بعد ذلك إلى حريق يلتهم اللغة القصصية وبنية الشخصيات السردية فيها ، فلا يبقي إلا على لميم الكلام وتبسيطات اللغة مغيباً التناغم في الصورة والمعنى.

٢٠- (رسالة إلى آزو) «محسن يوسف»

آثر (محسن يوسف) أن يدفع بشخوصه إلى التناوب في كتابة الرسالة اللافتة إلى (آزو) التي استحالت في السياق القصصي إلى منثارٍ جميل ونافر يتمحور الشخوص حول حضوراته ، وآفاقه كحزمة من الضوء صوبت نحو هدف مترامي الأبعاد ، مترابط الهواجس والرغبات. في الوقت الذي وجدنا فيه أن

«محســن يوسف» قد اســتطاع أن يزف رسالة بحروف من الدم الى الوطن الذي يتواشج أبناؤه على حمايته على الرغم من كل التقاطع ، والتباين ، والتقارب في الدين ، والهوية والانتماء.

إنه نص أثبت جدارته أمام طقس نداء الوطن الذي لا بد أن يدافع عنه كل من يحيا على ترابه.

٢١- (العرس الأرمني) «فواز مريك»

للحنين لغة وللغضب لغة أيضاً ، وللصمت لغة ، وللكلام لغة كما للحزن لغة وللفرح لغة أيضاً ، للذا كرة العتيقة لغتها أيضاً لكن أجمل المشاهد تلك التي تستدمج لغتها كي تبوح عنها وتشهد على حدوثتها. هكذا كان عرس الأرمنية (مارال) فرحاً استغرق من الزمن قليله ، ليبدأ من بعد ذلك طقسٌ من الحزن يملا أطراف قصة (فواز مزيك) عبر التناوب ، والتقلب على تداول لغة الحزن والفرح ، أو الفرح والحزن ، والتي كانت مرتعاً لتلاشي جماليات الفكرة القصصية اللافتة التي أتت عليها قصة (العرس الأرمني) وكذلك عدم مثابرتها على التوازن المطلوب في دفع الانسجام ، والتناغم بين ثنائية الفرح والحزن أبقاها أسيرة الحنينية المجاهرة بلهاثها خلف الوطن المفتقد بلبوس الافتعال وغياب الانفعال بحساسيته الشفيفة.

يظل ما ذهبنا إليه من تفحص وتحليل ، مجرد جهدٍ متواضع ، رغبنا من خلاله رؤية النصوص من منظارين مختلفين تلمسنا عبرهما سياق الآخر الأرمني ، وتجلياته في النصوص التي اخترناه أنموذجاً للبحث. لكن ما توصلنا إليه لم يكن سوى وجهة نظر في تلك النصوص وفحوى مضامينها والآلية الفنية

لسياق الكتابة فيها.

**الهوامش:**

١- أجزاء مدن الملح الخمسة.
٢- الهدس ص /٢٦٠/.
٣- رحيل اللقالق ص /٦/.
٤- المصدر السابق ص / ٨ /.
٥- المصدر السابق ص /٩/.
٦- المصدر السابق ص /١٢/.
٧- المصدر نقسه ص / ٦ /.
٨- المصدر السابق ص / ٨ /.
٩- المصدر السابق ص / ١١ /.
١٠- المصدر السابق ص / ١٢/.
١١- المصدر السابق ص / ٧ /.

# مختارات من النصوص الأدبية

## «مختارات: رواية - قصة قصيرة»

## «كوهار أو الطريق إلى أورفه»
## قصة قصيرة (ابراهيم الخليل)

بدقة منبه سري لا يعرف الخلل ، ومع صوت المؤذن الندي ، وهو يتصاعد سرباً من الزرازير المرحة المنقَّطة في سماء قرية تل أبيض الحدودية ثم ينتشر مختلطاً برائحة الزيزفون والبابونج والزعتر البري والعشب الطري ناقراً النوافذ وأبواب الخشب والأسماع بحياء وحب ، متخللاً بيوت الطين واللبن والأسيجة حيث أعشاش الدوري والخطاف الفارقة بالدفء والنوم الحذر.

في تلك الساعة من الزمان تستيقظ هدلة بنت ناصر. ترمش أهدابها قليلاً وما أن تعتاد الظلام الشفيف المنتشر ، وتستوعب روح المكان السريّة ، حتى تنهض كعادتها على مدى نصف قرن مضى تشب بقامة سبطة ناحلة ووجه مستطيل ارتسمت عليه أشكال من الوشم الأزرق برع في رسمها نساء الغجر ، منها ما هو للزينة ومنها ما هو لأغراض غامضة تفهمها الغجريات ويهمسن بسرها بكلمات متقطعة هامسة فيها ايحاء أكثر مما فيها حقيقة ، وقد أعطى الأنف لهذا الوجه وهو أقنى ، مهابة وترفعاً لم تستطع قسوة الأيام أن تنال منه بل زادته جلال.

يارب ... أنت السلام .

تقول هامسـة بتبتل صوفي وإيمان حقيق وهي تعبر بخبرة ودراية المسـافة بين فراشـها وباب الغرفة ، تَعُبُّ نفسـاً عميقا من نسـمات الليل الباردة الندية الممزوجـة برائحـة الأرض وهواجس مخلوقات غامضة تحـرس المكان وتخالط الدورة الدموية لتعطى هذا الشعور بالإلفة المستريبة ، والفرادة النادر ة مع الموجودات.

-هدلة ...

خيّل إليها أنها تسمع صوته الدافئ الأجش العميق يناديها فطردت هذا الخاطر من ذهنها وهي تبسمل وتتعوذ ، لكن الصورة والصوت ما زالا يلحان على البال وترن الكلمة.....

- هدلة ... إنه موعد ذهابه إلى الجامع للصلاة ، بثيابه البيضاء وابتسامته العذبة وأصابعه الممسكة بسبحة الكهرمان البرتقالية ، وعباءته التي يلقيها بأناقة فيبدو كأمير من أمراء ألف ليلة وليلة.

إنها لا بد روحه ، تحرس المكان ، وتأبى أن تفارقه ، وأنفاسه العطرة ، وصوت ضحكته ورائحة قهوته التي يحب ، أيمكن ؟! وتطرد الهواجس ، وتستسلم لأسر اللحظة ، وفي باحة الدار تتلكأ هدلة بنت ناصر. تشرف من التلة التي يقوم عليها المنازل على القرية بيوت صغيرة متناثرة من الخط الحديدي الذي يقف حدًّاً فاصلا مع تركيا إلى عين العروس ، بينما تندفع فى الفراغ أعمدة النور متوهجة بهالة من النور الشاحب ، وهي أشبه بمخلوقات خرافية عملاقة ، وذوّابات أشجار الكينا والسرو والتوت ، تحرس مئذنة الجامع المدورة ، وخزان الماء الرئيس.

وتنقل بصرها ترقب النجوم الغائرة ، والقمر ، ولون السماء البراق ، ثم تعاود اكتشاف البيت ، الغرف وحظيرة المواشي ، واكداس الحطب ، والتنور وسور البيت ، والاشباح الغامضة.

- أمي. يفاجئها صوته ، صوت ابنها بدر فتتلفت جافلة ، تقول باستنكار وحب: بدر ؟!

- أمي ما بك ؟ أنا لا شيء عيني ، لا شيء تقول وقد تمالكت جأشها واستعادت

روعها وابتسم ، ثم مضى منحدراً نحو الجامع للصلاة بقامته الطويلة وثيابه البيضاء والعباءة التي يرميها على كنفيه بأناقة ، قالت: يحفظك الله.

ثم استدارت تبحث عن ابريق الوضوء وقد دبت الحياة في عروقها من جديد وأشرق نور أمل غامض. وفقدت إحساسها بالزمن والناس والأمكنة المحيطة ، وبعد الصلاة ظلت في مكانها مأخوذة بشيء كالسحر يعاودها في أوقات متباعدة ، فتنقاد له وكأنها نومت تنوياً مغناطيسياً فيشرق في البال.

كان ثمة بيت على تلة في مدينة نأت. بيت واسع بسقوف مائلة من القرميد الأحمر المغسول بالمطر وشعاع الشمس ورائحة النارنج ، والكباد له باحة واسعة خضراء ، تتعرش جدرانه عرائش الياسمين والعسل والنسرين ، وله ممر طويل ومدخلان ، ونوافذ تدخلها أصوات العصافير والأضواء.

كان ثمة أسرة سعيدة. امرأة ورجل وطفلان ، صبي وفتاة تنام في سرير من الخشب الثمين بأبهة ملكية تسمع لترنيمات آسرة قبل أن يأخذ النوم بمعاقد أجفانها.

سأنصب أرجوحة على شجرة التوت تسقط حباتها في فم صغيرتي ويصدح البليل المشتاق إلى صوتك.

كان يا ما كان... أغنيات مرحة وأعراس ، وشموع ، وأجراس كنيسة وجوقة ترتل صلوات دينية بلغة أخرى ، تفوح وتعبق برائحة بخور وبشر ، تطل من خلالها وجوه نورانية لآباء ورهبان وصلبان حجرية ، وثياب ملكية موشاة بالذهب وخيوط الفضة ، زيت وشموع ووجوه مصوّرة لقديسين شهداء تفيض بالإيمان والشحوب والمكابدة...

صوت بلغة أخرى يصيح في الباحة ، ورجل أنيق يعبر الممر ومن أصابعه

يتعالى رنين الذهب والمهارة الفائقة ، والخبرة في تشكيل المعدن أشكالا تسحر النساء» وتذهب بعقول العرائس... الصائغ.

كان.,. يا... ما ، كا.... وتضيع الصور والتفاصيل» تنفرط الأشكال وتذوب كقطع السكر في الماء تاركة حلاوة وأسفاً ويأتي صوت بدر من الخارج.

- أم بدر... القهوة بردت.

وتقوم من مكانها مثقلة ، رصينة ، وكأن الصوت أحيا عروقها وأعاد إلى أوراق روحها الشاحبة الخضرة والشمس.

- أنا قادمة.

وأمام الابتسامة المرحة ، والعيون التي تبدع حوارات دائمة ، أشرق من وجهها من جديد وحين جلست تحت الدالية في ضوء الصباح الوليد ، قالت وهي ترفع فنجان قهوتها العابقة برائحة الهيل:

-بدر. ... ورشفت قليلاً من السائل الأسود ثم تابعت قبل أن تعطية فرصة للكلام او الرد.

- يجب أن أفرح بك

افرحي أم بدر.. أفرحي.

قالها مازحاً باسماً.. فعاودت:

أخواتك تزوجن ، وأنا..

-أنت الخير والبركة.

ورشقت قليل» من القهوة وتابعت: دعك من مكر الثعالب هذا وقل لي: أليس في قلبك هوى لصبية من صبايا القرية ؟ - بلى

قال بمرح سنجاب.. فرددت:

هل هي جميلة ؟

- قمر.

- وهل أعرفها ؟

- تعم.

من هي ؟! قل ل لارتاح.

- انت يا أ حلى أم بدر.

قلت لكَ دعك من مكر الثعالب ، جاو بني. - جاوبتك.

ماذا جرى لك اليوم يا أم بدر ؟!

البيت بلا أولاد جنة بلا ناس ، موحش وكئيب يا بدر.

- البركة في أولاد البنات مريم وسارة وأمونه وملكة...

- هؤلاء أولاد الناس يا بدر.

- وأولادنا..

- أنت تهرب يا بدر.

-أنا لا أهرب يا أم بدر.. وعندما يحين الوقت فأنا تحت أمرك.

-متى يحين ؟

-هذا الأمر بيدك

-أنا ؟!

- نعم يا أم بدر.

-كيف ؟

الأمر بسيط جداً. أنت تقررين الحج. أنا أقرر الزواج ، واحدة بواحدة يا أم بدر. ؟!

رددت الكلام ، وكأنها تتذكر أمراً كان غائياً عن البال. ثم ابتسمت.

من أعلى التلة انحدرت هدلة بنت ناصر. حصا وأتربة تتطاير تحت قدميها فضاء ، وعصافير وكلاب وبشر من حولها مرت ببعض الدور عاصفة صغير ة ، زوبعة من لحم وعصب ودم وانفاس لا تعرف الهدوء ولم تقف. سلمت على نسوة وصبايا يقفن أمام لهب التنانير الساحرة أو ينحنين على الصاج يخبزن خبز الصاج وقد لفهن الدخان وفاض العرق متفصداً من المسام والعروق فتوردت الخدود الشاحبة كورد القرع ، والباميا.

إنها صاحية ، يقظة ، كسـمك عين العروس. كل عضو منها مسـتفز ، يرى ، ويحـسّ ، ويراقـب ، ويستشـعر عن بعـد ، حالة لـم تالفها من قبـل ولم تفهم أسـبابها ، لغة غير اللغة التـي تحكيها مفردات غامضة ، وأسـماء تدوّم كأجنحة الفـراش ملوّنة وزاهية وخادعة ، تابعت سـيرها وهي تنوء تئـن تحت أحمال لا تطـاق ، هذا القلب يـا هدلة إلى متى يحتمل ؟ وهذه العيون إلى متى ترى ويظل فيها النور ؟! هذه اللغة الغامضة متى يفهمها اللسان وينكرها القلب.

وتابعت هدلة سيرها ثمة رفوف من طيور السمان والقبرات وعصافير الدوري تمضي باتجاه عين الماء حيث تقصد ، زقزقات ، وأنفاس تملأ الفضاء ، وثمالة من نشوة الماضي.

- أم بدر.

فاجأها صوت على حين غرّة.

-ها

التفتت جافلة ، فرأت إلى جانبها حمدان العجوز يخب كحصان هرم مثقلاً بأحمال العمر وشقاء الأيام.

- مرحباً أم بدر.

أهلاً عم حمدان.

- خير أم بدر. خير.

-كل خير.

أراك شاردة ؟!

-الدنيا

-الدنيا بنت كلب.

قـال ثم انحـرف إلى أحد البيـوت ، وتابعـت ، كان بصرها معلقـاً لا يفارق قلعة خضراء تزهو بالبختري والأقحوان ، تنتصب فيها شـواهد القبور والأضرحة كحديقة حجرية للموتى ، عبرت الدروب الضيقة الملتوية بين القبور حتى وصلت إلى غايتها. وقفت أمام القبر بإجلال واحترام ، قرأت الفاتحة ثم ركعت في صلاة سرّية لا طقوس لها...

لـم تدر كم من الوقت مضى ، حين صحت ، مسـحت وجههـا براحة كفيها ثـم عبرت إلى مزار الخليـل ، رحب بها الْقَيِم بحرارة وهي تدس في كفه المعروقة بعـض المال ، ثمّة مشـاعر متضاربـة ، وأرواح غريبة تهوّم في المكان ، سـلام ومحبة وأمان تنهمر كشلال من ماء وأسماك وعطور.

مـدّت أصابعها بورع وخشـية ، لمسـت حجـارة المقام بحـب وتقديس ثم انتقلت إلى قطعة القماش الأخضر التي تتوّج مقدمته» فطاسـة الزيت المقدس

الذي يتبرك به المرضى إنه العماد عماد الحجر والخضرة ، والزيت ولهب القلب المحروق كخبز التنور.

-يا رب ، يا واحد ، أنت الواحد. صلّت ثم استدارت تعبر المدخل إلى خارج المقام ، وقد سالت دموع كثيرة من القلب.

بين مقام الخليل وطاحون الماء المهجور... خطوات قليلة عبرتها هدلة بنت ناصر خلال دقائق ، فقابلتها رائحة طحين وعفونة وخواء موحش وظلمة رطبة تخترقها العين بيسر وسهولة ، لا شيء هناك سوى الحجارة الصخرية التي حال لونها ضارباً إلى الخضرة ، والتراب ، وأعشاش العصافير ، ومخابئ الخفاش الذي يملأ السماء عند الغروب.

الإنسان الوحيد والدائم في هذا المكان المهجور كان أروش الداشر العجوز الأرمني الغامض ، نصف القديس ، ونصف المجنون ، هذا الذي لا يعرف أحد عنه شيئاً ، جاء مع السوقيات ثم تخلف مع من تخلّف من الضعفاء فعاش في الطاحون ، يغزل من الصوف مقاليع لا لصيد العصافير وإنما لتحذيرها من الصيادين ، حتى عدّ حارس العصافير المجنون ، وعدو بنادق الصيد التي يحاول اختطافها وتحطيمها على الصخور ، وهو يصرخ: - دم... دم... يكفي أيها القتلة...

في الزاوية رأت هدلة أروش الداشر يحتضن ركبته ويحدق في السقف بعينين صافيتين صفاء عين الديك ، فاحترمت صمته لم تسلم أو تتكلم. مرت دقائق قبل أن يستدير أروش ويواجهها ، كان العرق ينضح من جبينه ، افترت شفتاه الجافتان عن فحيح مبحوح.

- أهلا.

شلتها المفاجأة فلأول مرة ترى آروش يبدأ إنساناً بالكلام مرحباً بوجوده معه. ثم تابع

كالمأخوذ:

أورفه.. أو.. ر. فه.

وسكت برهة.. قبل أن يردف: - في قلب الشيخ قد يكون هناك صليب وانجيل..

وفي جهة الراهب قد يكون هناك قرآن وهلال.. أما في قلب العسكر العصملي فلا يوجد سوى الخنجر والبلطة..

أو.. و. ر. فه.. هناك.. اذهبي..

وأطبق شفتيه الجافتين ... واستدار. وظلت واقفة معه.

كان يا ما كان بهار ونبيذ وصوت أغنيات ... وبيت وأسرة ثم شموع للعيد وللعماد وللنذور ، عسكر ودم وقطاع طرق ، ورحيل قسري.

طفلة كانت ضالة في العراء ونسيها العابرون ، ولم يسأل عنها أحد ، ورجل كان عائداً من القرية المجاورة يدفع حماره الذي أثقلته حمولته من الطحين... حملها الرجل فوق كيس الطحين الحار وعاد بها إلى البيت ، يقاسمها الرغيف مع أولاده سنوات الجوع والضحكة في ساعات السعادة. كبرت... عشقت ، تزوجت ، لكن أصواتاً غامضة وأشباحاً كانت تزورها ويوم جاء الفرنسيون يجمعون أولاد الأرمن اختبأت وراء كيس الطحين حتى رحلوا وكانت تسمي الرجل: أبي ، والمرأة أمي ، والاولاد أخوتي.. في المساء جلست هدلة بنت ناصر... تراقب آخر موكب لأضواء الغروب ، كانت وحيدة ، فلقد خرج بدر إلى بعض شؤونه صِلّت

ثم تمدّدت على الأرض ، وفي أذنيها ترك كلمات آروش الداشر. - أورفه..

ورأت نفسها كما يرى النائم نفسه.

«تعبر نقطة الحدود التركية إلى الداخل ، وإلى جانبها بدر يحمل حقيبة وابتسامة ويباسط في الكلام الواقفين وهم يسألون:

- إلـى أيـن يا بدر ؟ إلـى أين يا أم بـدر ؟ ولا تصدّق كيف تنتهـي الإجراءات المعتادة لتركب السيارة وتمضي وهي تلوّح للجميع. الطريق يمتدّ طويلاً وأنفاس الركاب ، وثرثراتهم ، ودخان سـكائرهم يملأ السـيارة ، جو لـم تألفه ، ومع ذلك تحـس هدلة بنت ناصر بقلبها يرف كدجـاج بري ، وتعاودها الأصوات الغامضة من جديـد أجراس الكنائـس والتراتيل وأضواء الشـموع والبيت ذو السـقوف القرميد المائلة ، والرجل الذي ترن أصابعه وتبرق كالذهب...

- أورفه ... يتردّد الصوت ، بهار ونبيذ ورائحة ثوم وبسطرمة وشرحات عجل وأغنية كلماتها غامضة تقول:

طلعت فوق سطوح منزله العالي

تنشر الغسيل هناك ولا تخاف الله

ويلي من هذه الحاوة

دعني أسرق مأ تخفيه في صدرها

- أورفه ...

أيقونـة وتعويـذة ، فلفل أحمـر وكيّة نيّة زهـر الرمان وعناقيـد العنب ، دم وخناجر وعسكر

وبلطات ، وحوش وعصافير ، ذئاب وخراف.

- أورفه ...

لغة غامضة: غامضة ، تقف السـيارة ، وتنزل مع بدر ، وكأنها عائدة إلى ببتها بعد غيبة ، تمشـي في الشـوارع بإلفه وريبة ، تغسـل يديهـا ووجهها من بحيرة الخليل ثم تلتفت باحثة عن أشياء مضت.

وتتابع سيرها ترقى المرتفع مع بدر ثم تتوقف أمام المنزل بسقوفه المائلة وممّره الطويل وباحته الواسعة تقرع الباب... فينفتح عن وجه مألوف يلبس رداءه الكهنوتي ويحمل صليبه..

تود أن تصرخ: آروش لكنه يشـير عليها بالتزام السـكوت ، ويستدير فتتبعه وحين يعبر الممر ، يفتح لها الباب ويطلب من البدر البقاء.

وتدخل الغرفة تغرق في ظلام الشموع وثمّة رجل حين رآها رفع أصابعه فرن صوت الذهب منها وهمس بصوت خافت:

-كوهار..

-كوهار..

-كوهار..

يا صغيرتي لقد تأخرت كثيراً.

وأغفـى كطفـل متعب.. ولم تعـد اللغـة الغامضة غامضة في سـمع كوهار بدروسيان..

**مقتطف من رواية الهدس:**

**«إبراهيم الخليل»**

في الخمارة يفقد العالم ترابطه وأشكاله.

ينفرط كحبات رمانة ، ويطل البرج الأثري القديم بأثقاله وتاريخه ونوافذه الحربية على المكان فيزيد في غموضه وبهامته. وبطيئاً بطيئاً تدبّ النشوة ، ترفع راياتها وأبواقها وضلالاتها وتبرق في أقداحها ورائحة حريفة اعتادتها خياشم الشاريين ، تمتد تستقبلها المسام والعروق وجدران الخمارة ، والذباب والضوء يذوب ، الضوء الكاشف» والوقت يذوب والليل يذوب واللحظة من رند وبان وفخار مغسول برقراق الماء.

عيناها النوريتان دثتا في الأمس مطراً رخياً في داخله ، وسنابل ، وأسماكاً ، وأوقدتا داخل العتم دفئاً ، وبصيصاً من ضوءٍ قدسي لم يعرفه منذ موت فلورا.

-آه زهرة أرمينيا.

من دهن القلب الحصر وروّى العروق بالنبض والماي ؟ سريعاً.. سريعاً ، تجأ الأشواق والذكرى مكامن النسيان ، فتتدفق الأيام والساعات ، تسد عليه كل المنافذ ، تلوح قوافل الأرمن تأتي من كل مكان ، من حلب إلى أورفه ، ومن بره جيك ، أرمن تقذفهم القطارات في محطة بير دناي في الشمال ، أو تحملهم أطواف بدائية في النهر فيتقاسم الأحياء منهم شيوخ العشائر يوزعون الصبايا زوجات لرجالهم والكهول رعاة أو فلاحين في أراضيهم ، وفي مواسم الحصاد يتساقطون تحت الشمس صرعى وهم الذين لم يعتادوا شكل الحياة هذه.

قوافل يأكلها العمل وحمى التيفوس ، يسري بهم الجندرمة ، والسعيد من يجد مأوى لطفله أو طفلته عند البدو العابرين أو الفلاليح ، يذوبون في البراري حتى لا تجيف بهم المدن ، والحواضر يتبعهم الطاعون وقطاع الطرق وحثالات العشائر. عبروا في سفينة ، ضايقه بكاؤهم وحزنهم. ص (١٠٣ - ١٠٤).

أنا ، أنا أحمد... أحمد الفياض. قال لها في الصباح ، ابتسمت بخجل وقالت بالأرمنية: أنا... فلورا. وفهم أنها فلوراء آه فلورا.

تحمل جسدك الغض شمس البراري ، وسياط الجلادين ، وشوك الدروب ، وجوع التراحيل ، وحين آواك عشي ودبت فيه الحياة والحركة ، والدفء الغامر السعيد فاجأك الموت. سيء الحظ يعضه الكلب وهو على ظهر البعير.

من أين يأتي الموت ؟! دائماً هازم اللذات هذا ومفرق الجماعات ، فهل أمهلك ليسخر مني ؟ ويدوف المرارة في حلقي ؟! أه يا جنية الفرات المعذبة ، جئت غريبة ومت غريبة ، لم تتركي شيئاً غير طائف لا يفارق ، ووجع مستديم كالعطابات ، فلورا. ص (١٠٥ - ١٠٦).

صباحا استيقظ آرو... كحل عينيه من نور الشمس والبلد القريب. ولون العصافير والحيوانات ، والرعاة ، وصدمة منظر المهجرين ينطرحون على الأرض كالقتلى ، ولما لم يجد أحداً من الحرس عرف أن الإقامة قد تطول بانتظار أفواج أخرى قادمة. ص (١٦٥ - ١٦٦).

وعاد آرو ، وساكو من القرى ، وأخبار المذابح تطاردهم من الحمرات إلى الزرزوري وبندر خان ، حيث أخرج أحد المزارعين وهو يريد تنظيف قاع بير دنّاي وإعادة استعماله أكثر من تسعين جثة أرمنية لا زالت في بطون بعضها

هيـاكل عظميـة لأجنة صغيـرة ، كان قد ألقاهـا حارس المحطة وهو يسـتقبل شحنات القادمين في قطارات الترحيل. ص (١٧٠).

سلم ساكو ومضى وراء حماره والشمس لم تطلع بعد كان يستمع الى خطواته ويشم رائحة الليل ، ونبض الأرض ، كانت الارض تنبض والحدود تقترب ، تفتح الارض ذراعيها امرأة أرمنية ، تفر من شعرها الارانب والطيور والثعالب ، ويسيل من نهديها النبيذ والخوخ ، وتزيَّن بالنجوم والزهور البرية تبزغ الوجوه القديمة ، وصور الأسواق والبيوت وأجراس الكنائس ، يدفع حماره مسلوباً ، كل الجهات أرمينيا بعد أمتار ، يعبر الحدود ثملاً نشوان ويلمع ضوء ، ويصحو خوشناف على صوت يعرفه جيداً ويخافه كل من يسكن أو يعبر الحدود ، صوت انفجار لغم. -ساكو هذا الأرمني المجنون ماذا فعل ؟! ص (٢٤٥).

ثـلاث مـرات حزن حزناً يهـد الجبل: الأولـى يوم ماتت جدته ، وعشـيرته ، وصديقته العجوز ، شعر يومها أنه وحيد وحزين ويائس.

والثانية يوم ماتت فلورا.

والثالث يوم فقد ساكو ، ساكو الطيب الوادع تمزقه الألغام على الحدود كأي دابة ضالة والحرس يتفرج. بشهامة قال لآزنيف: -أم ديكران أنا أخوك يشهد الله ، وساكو صديقي ، لا تكسري نفسك لابن أنثى ، اطلبي ما تريدين ولا تخجلي.

- الله تخليك أخا حلوة. ص (٢٥٠).

**الصهريج:**

**قصة » ابراهيم الخليل »**

- هل أغضيتك أم هاروت مرة أخرى بطلب الهجرة إلى بيروت أو إلى كندا ؟!

- لا أبداء لن أترك حلب إلا إلى القبر أو إلى بيت جدي في موش. هذا لأمر لا يقبل الجدل أبدا وهى تعرف ذلك. ص (٤٩-٥٠)

وماذا بعد يا آرتين ؟

أيها الأرمني الطائر ، ثلاثون عام مرت عليك ، وأنت في صهريجك المجنون بين الجزيرة والفراتين وحلب لا تعرف معنى الراحة والهدوء.

تحمل الوقود إلى المحطات المتناثرة في ذلك الفضاء الهائل ، وتشرب الشاي الأسود والعرق والنبيذ وتستمع لثرثرات العمال بثيابهم الزرقاء الملطخة بالشحوم والزيوت المعدنية ، وتنام في الغرف الضيقة أو وراء مقود السيارة ، تستمع لأشرطة التسجيل ، وتنفخ أسى أو تضمك مع خيالاتك كالمخبل.

ولا جديد ، عراء الجزيرة وطيورها وأرانبها وقطعان الاغنام والرعاة ، والمدن الرثة الطالعة من السل والغبار ، ومواويل الواردات على السواقي ، لا شيء.

الطريق الطويل والصهريج» الحديد اللامع ورائحة النفط لقد تحول قلبك نفسه إلى محطة معزولة وضائعة في الحماد تلفها زوابع العجاج في الصيف حتى الاختناق ، ويحجر قلبها الجليد في الشتاء.

هذا أنت يا آرتين» تحرق سنوات عمرك كالهشيم....

... وماذا بعد

هل أصبحت مجنوناً بالحديد ؟!

لقد أكل المقود لحم أصابعك ، دخل إلى عظامك ، تخلل دمك ، وماذا بعد ؟!

هل هو هروب. أم ماذا ؟ من سفر إلى سفر ، ومن محطة إلى محطة ، وحيد ومفرد تختنق في البيوت والمطاعم الانيقة ، وتهفو إلى الرحيل دائماً. لماذا ؟ هل تستطيع أن تجيب يا ارتين ؟ ص (٥٧ - ٥٨).

**مدارات الشرق / الأشرعة /**
**(نبيل سليمان)**

لا يعرف العم حاتم كيف استفاق عهده القديم المنسي ، ولا كيف نكث العهد ، فاشترى خلسة بطحة من العرق ، وأتى عليها في وحدة ليله وبيته ووحشتهما بعد أن انصرف جاره الشيخ رزق. كان آخر عهده بالشراب حين شارف العشرين أو تجاوزها بقليل وكانت شمًّا قد ذبحت ، وغاب عن عينيه - ولسنين تلو السنين - البيت الصغير والسوق الصغير والنهر الصغير. ص (٣٩٥)

... تَملَّى وجه نجوم فتراءى له أنه قد رآها من قبل. جلست أمامه ثم نهضت ومشت ثم عادت وجلست فأيقن أنه رأها مرّة على الاقل من قبل. هجمت عليه شمًّا بدمها الشاخب. من تذكره بشمًا. كان لها وحدها من بين النساء أجمعين وقعها الكامن في أعماق القلب. كان لوجهها رسومه المحفورة في الصميم. هي ولا شبه. ثمة نساء من عرف بعدها أو رأى لهن شقرة الشعر إيّاها. خضرة العينين ، دقة الوجه ، الخصلة الملازمة للجبين ، القوام اللين أو الصلب مثل الخيزرانة التي اعجزت شبابه. لكن أي ثمن عرف او رأى لم تكن تذكره بِشمًا. وحدها كانت تطلع من الاعماق المنسية. ص (٣٩٩)

-كيف لم يذبحوا زوجة عربي غيرها ؟ مئات غيري بل آلاف من العبيد حتى الأمراء تزوجوا من أرمنيات. مئات غيري تزوجوا منهن ليحموهن ، لا ليضاجعوهن ولا لينجبوا منهن كيف كانت شمًا وحدها ؟ ص (٤٠١)

كانت شما تهدل مثل الحمامة البيضاء التي توشك أن تطير. كانت

استراحتهما الأولى قرب أحد الغدران. جمع الحطب وأوقد النار دون الحاجة الى الدفء توقدت وجنتاها وصهل في عروقها الحصان.

على العشـب استلقيا يلتحفان السـماء أتت النار على احدى الصرتين وهما يتمرغـان. أيقظتهما رائحة النسـيس بعد حين ، فنهضا يضحـكان وإذا بالخيالة والبواريـد ، تلـوح شـرقي الغدير توقفـا ريثما يعبـرون ، لكن الخيالة تسـوروا حولهما ، وفي ومضة عين كان كل شيء قد انتهى.

أمـره أحدهم أن يرمي بمـا يحمله من نقود. أمر آخر بـأن يناوله الصرة التي لم تحترق. أقسـم ثالث أن البنت أرمنية وقفز على حصانه مشرعاً السكين. قفز آخرون يكتفون العم حاتم ، وأشرعت سكين فوق رقبته وجعرت الأصوات:

-انطق بالحقيقة يا كلب.

اندفعت شمَّا إليه مولولة تصيح:

-اتركوه كرمه لله.. أنا أرمنية فما ذنبه ؟

رماها أحدهم على الأرض» وحزَّ رقبتها فيما دفعه الآخرون:

- لا تنظر خلفك. آجر. آجر.

وحيـن جرؤ على أن يلتفت إلى الوراء كانت الشـمس قد غابت. كان قد نأى عـن الغديـر ، والذبيحة ، ولم يُجـده أن يعود ويبحث عنهما طـوال الليل وهو موثق. ص (٤٠٦)

**«مدارات الشرق / بنات نعش /»**
**(نبيل سليمان)**

وتقدمت نحو البيت المواجه الذي دخله الشابان، ومنذ تلك اللحظة صارت هي التي تقوده. هلل البيت لهما، وعرفت هند قبل ياسين أن القرية أرمنية. ص (١١٦)

تلك القرى التي لم يلبث أن ضربها الجفاف الذي ضرب تلدف أيضاً سوى أن الجفاف جعل جَد هذا الطفل الذي أغفى بين هند والعجوز الأرمنية، يبيع آخر قطعة له من الأرض، ويوشك أن يدفن ملتزم الضرائب حيّاً. ص (١١٨)

حمّلت العجوز ياسين صرة صغيرة من الخبز والتين اليابس، وشيّعت الطفل متضرعة للعذراء وابنها. ص (١٣٧)

ولكن الحرب هدتهم، الحرب هي التي ساقت إليهم الأرمن، والواحد منهم كان يلبس ثوب الأرمنية الميتة... من كان يعرف أن التيفوس في ثياب الأرمن؟ ص (١٥٧)

حسرتي لو كان لي أولاد. والد الأمير زوجني أول مرة عبده وماتت. الوصي زوجني أرمنية وماتت. واحدة تركت لي ولداً وماتت، وواحدة ماتت قبل أن تحبل. ص (٢٩٦)

كانت عيناه تغزلان صفقة دسمة في الغداة، تكفيه مؤونة الشتاء كله إلا أن صورة تلك البلدة شرعت تنبق من شقوق الجحر الذي يكفنه، ينكر أنها كانت يوماً كما تنجلي له الآن، يخشى أنها حقاً هي التي رآها تغصُّ ببقايا الأرمن

النازحين من أقصى الشمال ، صماء مثل هذا الحجر مثل القطار الذي استعصى عطله, وطالت وقفته ، فلم يعد راغب قادراً على أن يتفرج ، ولا على أن يظل جالساً في مقعده مثل الآخرين ، فغادر القطار مفكراً ، تاه بين المحطة والبلدة القريبة ، أغرقته الأشباح الهزيلة العادية ، لا يقوى العجوز منها على الحراك ، وليس في صدر المرأة منها ما تنفخ به العشب والحطب ، حتى يتّقد فيحمل راغب العجوز على ظهره ، ينفخ في الموقد الحجري حتى تتأجج النار ، يملا صفيحة التنك بكل ما تخلو منه هذه الخربة ، يستجدي من أولاد البشر بساطاً ممزقاً أو شققة من حصير ، حتى لا تنام دهيبة على الأرض ، يتحاشى الأمهات اللواتي تكأكات بناتهن حولهن فيأتي سواه مدججاً ، يرمى بالصرة على رأس الام أو البنت ، يتلمس الكتف العاري ، يطلب من الطفلة التي قد تكون بلغت هذه الليلة أن تشهد أن لا إله الا الله وأن محمداً رسول الله ، حتى يركبها حلالاً زلالاً فتفعل الطفلة ، غير أن مدججاً آخر أخف يداً وأكبر عجلة ، ينتزع الطفلة الثانية ، ويطرحها خلف عمود أو في زاوية هذه الخربة ، وراغب يتلوى متملظاً وقرفاً يهم أن ينقذ الطفلة الثالثة ، ويأتي بها إلى أمه ،.أو إلى دهيبة ، لتخدمها حتى تكبر ، لولا أن هولو التكلي قد أصلح القطار وأطلق صفارته فصهل الحصان ، وصهلت السامرية ، وتقلبت دهيبة ، وتسلل الغجر من فتحات الخرية ، وشقوق الحجر فأغمض راغب عينيه ، مؤملاً أن يكون الله قد هدّ إزرع على من فيها فذلك أرحم للأرمن ، وبعض ما ينبغي أن يناله من جعلهم أو جعله هو كذلك. ص (١٥٧)

... وقد عد ذلك ياسين امتيازاً له ، فراح يتقرى كل ما يصادف يومه المديد ، ينأى عن السوس إلى تفاصيل الرقة وأشتاتها يتأمل السور المتهالك ، يكتم

الخشية من أن تطلع له جنية ، يشيح عن خيال لسور الزنبقلي يداهمه.

يدور حول مقام ويس بقلب خاشع ، يقترب من الفرات يتقرى آثار الصيابيط والفيضان الماضي ، وفي وجوه الناس كان يمعن ويخمّن: هذا تركى جاء من براجيك ، وذاك أرمني فر من أورفه ، وصار يشهد أن لا إله إلا الله وذلك شركسي فر من الروس ، والآخر كردي والرابع الله أعلم. ص (٢٠٦)

سألت وهي تمسح دموعها وتأمر بالإسراع والحذر ، وما إن تجاوزا ذلك المكان حتى قالت:

- ليس لنا إلا القزلي. قلت آرو مسيحي وأرمني ، والناس تكفرنا إذا قصدنا آغا غير مسلم. نسيت ؟

- قال عزيز ، ثم قال عثمان:

- نسيت كلام الآغا ؟ لن يبحث عنا إلا عند الآغوات المسيحيين ، والارمن.

قالت أم عثمان:

- لن يؤوينا أحد غيرهم. واحدهم يعطي الفلاح حتى النصف ، وفي قلبهم إيمان ، تعالوا نتفق معه سراً. السر واجب بعدما وصلت إلى الرصاص. ص (٢٤٩)

لآرو آغا القزلي صمدان أما بقية صمود القرية الصغيرة فتتوزع على أفندي لاذقاني ، وآخر أرمني من كسب.

ووحده آرو ، دون الآخرين ، ما كان له خارج القزلي سوى القليل ، ولذا راح يسعى منذ دخل الفرنسيون ، ووطد صلته بهم ، إلى أن يوسع ملكه ، على حساب الأحراش ص (٢٤٩ - ٢٥٠)

-والله يا ابنى يا عزيز عمري ما شبهت لك العرب إلا بالأرمن في هذه الأيام.

ص (٢٥٦). ... وليف يمكن يعرف أكثر مني عن الأرمن ، وعن العرب ولكن لا يروق له كلامي. الأرمن اتفقوا مع الفرنسيين قبل الحرب ، ونحن اتفقنا مع الانكليز.

ما هكذا فعل سلطان مكة وبعث لنا ابنه سلطاناً؟ فرنسا وعدت الأرمن بكليكيا كلها لا بنصفها ولا بربعها. لعبت فيهم وقالت لهم أرجع لك سلطاتكم وساعدوها في الحرب ، ساعدوا الحلفاء. كان مع الجيوش الزاحفة على الشام مئات بل آلاف من الأرمن جمعوا بعضهم في قبرص وقالوا يا مسيح.

طيب. مئات منهم قل آلاف لاقوا للزاحفين على الشام من هذه الجهة نزلوا في مرسين ومن مرسين إلى أضنة ، ويد بيد مع فرنسا ، ولكن فرنسا بدأت تماطل. من ضرب ، ضرب ومن هرب ، هرب ومصطفى كمال كان بدأ وكما لحس الانكليز كلامهم المدهون بزبدة وعسل» لحست فرنسا. طلعت برأس الأرمن وعملوا حكومة في أضنة» يا حرام! حكومة عمرها ساعة ؟

جاءت فرنسا وقالت:

بره. حبست الحكومة ونفتها. وجماعتنا طلعت برأسهم وعملوا مملكة. فرنسا تركت الأرمن للأتراك. والانكليز تركونا لفرنسا يجوز مصيبتهم أكبر من مصيبتنا ، روسيا بعد فرنسا اتفقت مع مصطفى كمال عليهم ، ومن عشرين سنة والذبح بأعناقهم ما وقف. المهم يا عزيز ليس من مصيبة أهون ، منا ومنهم. كلنا في البلاء سواء. ص (٢٥٦).

- سمعت وقرأت. النداء ليس للأرمن. النداء للمسيحيين كلهم حتى يردعوا من تطوع من شباب الأرمن مع الفرنسيين. لماذا سألتني ؟ -وسمعت بمن قطع منهم أصابع النساء الميتات في العامود حتى يخلصوا منها الخواتم. ص (٤٩١).

**«مدارات الشرق / التيجان / »**
**(نبيل سليمان)**

...لذلك ارتبك حين دعاه المعلم سركيس إلى أن يتردد عليه عله يتعلم صنعة جديدة: مازالت نادرة في المدينة كان المعلم سركيس سيباً من أسباب ألفته للمطعم ، ليس لأنه زبون مداوم كل ظهيرة ، بل لأنه وحده من كان يثني عليه. ووحده من خمّن أن لهذا الخادم صنعة اخرى قبل المطعم وربما بعده. وصار ينظف الدكان برموشه يحفر أشكال القطع ومواقعها في صدره ، يحفظ أسماءها ووصايا المعلم سركيس مثلما كان يحفظ السور القصيرة في الكتّاب. ص (٥٢)

ومن هو هذا الصديق ؟ عمك مادويان ينكش لك بيته. بيروت أحفظها يا بنتي مثل آبانا الذي.... - سمعت بشاب اسمه بديع الطارة ؟

صمت مادويان قليلاً وهو يتمعن في ترياق ثم قال وهو يعبث برزمة الأكياس الورقية أمامه: -من الخواجة إلى بديع الطارة يا بنتي ؟ ما قصتك ؟

-عرفته إذن ؟

- عرفته. ادعي له حتى تنفرج كربته. ألا تعرفين أنه محكوم ؟ هذا نفى في الرقة يا ترياق.

هذا شيوعي ما أوصلك إليه ؟ أه لو سمع الخواجة. ص (١٨٧).

**«مدارات الشرق (الشقائق)»**
**(نبيل سليمان)**

.... ولعل ذلك ما دفع وليفاً عن مقهى الدب إلى مقهى المحطة ، أو جعله بعد قليل يعزف عن أي مقهى ، ويلجأ إلى ضفة قويق كلما كبر اليأس من نجاتي ، حتى باغته نداء ابن المعلم سر كيس: صاحب مديح الجقلة سأل عنك أمس ، وقال لي: أمسكه حتى أعود. عندئذٍ اغتسل وجه المدينة من الكلح ، ومضى النهار مروقاً بين المعلم سر كيس وابنه. ص (٦٤)

وأصدت الشركات والمعامل الأخرى أبوابها دونه ومن سُرَّح معه: فقال لحرفته كما قال سواه: - مع السلامة وراح يذرع المدينة كما ذرعها وليف مراراً حتى آواه المعلم سركيس وبرعت أصابعه في لف المحركات الصغيرة.

خاف وليف وهو يقترب من الجميلية من أن يكون صديقه انفلش منذ ودع حرفته فلولا ذلك لما كان شرّق إلى الرقة ، أو لما انتقل من أرمني إلى أرمني حتى استقر بين يدي المستر نرن. ص (٦٤ - ٦٥).

وضحكت وهى تسأل العم مادويان عن صديق اسمه بديع الطارة ، وتركت العجوز يتذكر ، ووقفت تسوّي شعرها وفستانها لكن العم مادويان ، باغتها: بديع ارتحم. مات في الشام. ما اجتمعتما فيها ؟ نفت هزة من رأسها. واستعادت العجوز ما قال ، وجزمت انه يخرف ، وعندما صدقته سألت: - هل تعرف أين دفنوه ؟ وقال العجوز: سمعت في الشام وسمعت: في زحلة. ص ( ٣٨٠ - ٣٨١).

**مدن الملح (التيه)**
**(عبد الرحمن منيف)**

هذا هو النمط الغالب من مسافري «مكتب سفريات البادية". فبعد أن يجمعهم عبود واحداً واحداً ويؤجل سفرهم يوما بعد آخر ، وقد يمتد هذا التأجيل إلى أسبوع أو عشرة أيام متذرعاً مرّة أن السيارة انكسرت أو راحت تحمل ومرّة أخرى أن الأرمني جاءته السودا وما يريد يتحرك فإذا سافر بدون رضاه يمكن يذبح الركاب. ص (٤٣٤).

وآكوب الذي كان يدور حول السيارة ، ويتفقد أجزاءها بعناية وصمت لا بد أن تخرجه عن طوره تلك الفوضى والاخطاء التي يرتكبها عبود والركاب ، فإذا استجاب الجميع كا يطلبه ، بوضع الأحمال الثقيلة في أمكنة يحددها بشكل يضمن توازن السيارة وإمكانية تفريغها في حالة التغريز فعندئذٍ يواصل إعطاء تعليماته باختصار شديد ويشارك مشاركة فعالة في وضع الأشياء في أماكنها. أما إذا لم يستجب للتعليمات التي يصدرها أو انشغل عبود بالقطع المعدنية التي وزعها على الركاب يجمعها مرّة أخرى تاركاً هؤلاء يفعلون ما يشاؤون فلا بد أن يتصرف آكوب بطريقة أخرى ، يقول لعبود وقد اشتعل غضباً: -اتعبوا.. اتعبوا حبيب ، لكن الحمل كله لازم ينزل ، ويستدير آكوب ذاهباً إلى المقهى. ص (٤٣٤).

... وأكوب الذي يشرف على كل شيء بصمت ، عليه بعد ذلك واجبات أخرى كثيرة: الأشياء التي يحملها إلى دار الإمارة ، أو إلى دحام وإلى آخرين

كثيرين كانوا قد أوصوه عليها في سفراته الماضية أو أرسلها أحد من عجره بما في ذلك الرسائل وبعض المبالغ ، كل ذلك لا بد أن يصل إلى أصحابه. هذا الكهل المتين ، الذي لا يمكن لإنسان أن يحزر عمره الصامت أغلب الوقت ، إلا عندما تنتابه لعنة الغناء ، فيخرج صوته من منخريه ولا يعرف ما إذا كان غناؤه تعبيراً عن فرح أم حزن ، ولا يميز في هذا الغناء سوى كلمة واحدة تتردد باستمرار: آمان.. آمان.

هذا الإنسان لا أحد يعرف على وجه الدقة لماذا جاء أو من أين. قال مرة إنه من حلب ، وقال مرة أخرى إن أصله من مكان أبعد بكثير. وقال ذات مرّة في إحدى لحظات النشوة والتحدي ، أنه جاء من أجمل مكان في الدنيا وإنه لابد أن يعود إليه في يوع من الايام.

- آكوب أصبح جزءاً من حران. إذا لم يكن في حران نفسها فهو في طريقه إليها. ولا بد أن يصل بين يوم وآخر. ومثلما كانت تصل القوافل من قبل ومعها المؤن والأقمشة والرسائل ، أصبحت "سفينة نوح" كما أطلق الأمير على سيارة آكوب ، تصل مرتين أو ثلاث مرات في الشهر ، وعليها كل شيء.

الناس ينتظرونها بلهفة واهتمام. إذ إضافة إلى ما تحمله من المؤن والأقمشة والرسائل كان آكوب يحمل معه أشياء جديدة باستمرار ، وهذه الأشياء هي التي لفتت نظر الأمير وجعلت آكوب شخصاً مقرباً إليه. فبعد ان ضعفت بطارية الراديو ، ولم يأت حسن رضائي بواحدة جديدة لأنه كان مسافراً وأصبح صوت الراديو لا يكاد يسمع إلا في الليل المتأخر وعلى شكل حشرجة غير مفهومة ، كان آكوب هو المنقذ. إذ شحن البطارية وأبدى استعداده أن يفعل ذلك كل

مرّة ، وقال إن البطارية ، حتى لو ماتت ، يمكن إعادة الحياة إليها وقد أدهش هذا الأمر الكثيرين خاصة الأمير ولم يصدق في البداية ، لكن حين سمع صوت الراديو يهدر أثنى على هذا الأرمني الإبليس. أما بابور الكاز الذي كان يستعمله آكوب في إعداد طعامه ، فقّد كان شيئاً عجيباً في بداية الأمر ، وعندما أبدى استعداده أن يُحضر إلى حران ثلاثة أو أربعة من هذه البوابير ، وأن يبيعها بأسعار معقولة ، فقد رغب الكثيرون في اقتنائها. ص (٤٣٦)

-أما حين أحضر آكوب ماكنة يدوية لفرم اللحم وبدأ أبا كامل استعمالها في حرّان ، فقد أدهشت الجميع وهم يراقبون اكوب يثبتها على دف قوي أولاً ثم وهم يراقبون أبا كامل يضع قطع اللحم الكبيرة في ناحية ، وتخرج قطعاً صغيرة من الناحية الثانية. والترمس الذي كان آكوب يشرب منه ظل سراً مستعصياً على الكثيرين ، لأن أحداً لم يستطع أن يفسر الحرارة التي تنبعث منه كما لم يشأ هو أن يتكلم عن ذلك لأن هذا الترمس إذا عرف به الأمير فلا بد أن يطلبه أو يأخذه بشكل ما ولأن آكوب لا يستطيع أن يستغني عنه أبداً كان يحتفظ به في مكان صعب الوصول إليه ، وهذا ما فسر الإشاعات أن آكوب يشرب «بول إبليس" أي أنه يشرب الخمر. وعشرات الأشياء المتنوعة المثيرة كانت تصل أيضاً على سيارة أكوب: أمشاط العظم القوية المصقولة ، المرايا المحاقين الصغيرة ، الأحذية المصنوعة من مطاط السيارات» ثم المسلات ، والخيوط القوية ، ما تكاد هذه الأشياء تصل ويراها الناس حتى تنهال الطلبات عليها. كل واحد يريد حاجة أو أكثر. وفي حالات كثيرة لم يكن في ظن آكوب أو تخطيطه أن يبيع هذه الحاجات. فالمصباح الذي يعمل على البطارية الجافة كان يستعمله في

تفقد محرك السيارة ، أو حين ينزل تحتها لمراقبة بعض أجزائها لكن ما إن يراه الناس ، فيبدأوا بإشعاله وإطفائه ، حتى يروق لهم. وإذ بكل واحد منهم يرغب بالحصول على مثله. وآكوب الذي يستجيب لهذه الرغبات ويهز رأسه ، لم يكن قادراً على رد الكثير من الطلبات ، فما يكاد يوافق حتى يجر من وراء اذنه قلما وعلى كرتونة موضوعة في باب السيارة ، من الداخل يخط خطوطاً تثير الدهشة والعجب معا. والذين كانوا يراقبون بمقدار ما يحرصون على تأكيد طلباتهم ، يعجبون لهذه الخطوط الغامضة المتداخلة التي يخطها. إنهم لا يحسّون أبداً أن ما يفعله آكوب هو الكتابة ، إنها أقرب إلى الرسوم البدائية المضحكة: فإذا سألوه عنها يجيب بعصبية: «العسكر العصملي لا يسأل مثلكم ، فإذا صمتوا وهدأ آكوب يقول بلهجة لا تكاد تفهم «حبيبي.. أنت بدك حاجة أو بدك شي تاني ؟ فإذا هز صاحب الحاجة رأسه أو قال إنه يريد الحاجة يضحك أكوب ويضيف: "خلي اكوب يعمل اللي في راسه!" ص (٤٣٦ - ٤٣٧).

ومثلما كان آكوب مهماً لحران كان راجي كذلك لكن كل بطريقته. فإن لدى راجي دائماً ما يقوله عن آكوب: "طوله طول الشبر» طول الفتر الدركسيون أطول منه. مساكين الركاب يمكن في كل للحظة يقتلهم ، لأنه قصير ولا يرى الطريق. قصير وأعمى ، وإذا عتّمت العين.. خطوتين ما يشوف قدامه. مساكين الركاب. فإن راجي يتابع: «"صحيح أن الطول والنظر من الله» هذا الشيء معروف ، الله سبحانه وتعالى خلق واحد طويل وخلق الثاني قصير لكن المصيبة أنه لا يعرف السواقة ، سواقته شيش بيش ، وعامل نفسه أبو السواقة ورب الميكانيك.. هذه هي المصيبة. ص (٤٤٠ - ٤٤١).

إذا وصل هذا الكلام أو بعضه إلى أكوب يبتسم ابتسامة صغيرة ولا يتكلم. إنه شديد الثقة بنفسه وبإمكانياته ، وحتى الأشياء التي لا يعرفها يقول إنه لا يعرفها ، ومع ذلك يحاول وكثيراً ما انتهت محاولاته إلى النجاح. فالمدحلة التي توقفت عند الكيلو مائة وستين ، وفشل حتى المهندس الأميركي في إصلاحها وقال إنها تحتاج إلى قطعة غيار ، وما لم تتأمن هذه القطعة لا يمكن أن تتحرك من أرضها. ظل أكوب يحاول ويعالج إلى أن أصلحها.

وكذلك ماتور الماء في الطريق أصلحه بعد أن رفع الجميع أيديهم وأعلنوا عجزهم ، ونفس الكلام يقال عن التراكتور.- وبعد أن حمّل أكوب وعاد مرّة أخرى وجد راجي في الكيلو مائة وستين لم يتحرك: السيارة مكسورة. ص (٤٤٢). (٤٤١)

... وبعد عدّة محاولات ، خلال ساعة أو أكثر قليلاً يقول أكوب بثقة:

- خلص... كل شيء تمام شغل وأمش وأنا وراءك. هذه الواقعة التي جرحت راجي جرحاً بالغاً لم تغيّر في سلوكه تجاه أكوب إلا تغيراً بسيطاً إذ لم يتوقف عن التعريض به كلما وجد مناسبة لذلك. لكن رغم أن راجي لم يغير موقفه من أكوب ، ولم يتوقف عن التعريض والشتم فإن شيئاً جديداً قد حصل: أصبح يثور إذا سمع أحداً يشتم آكوب أو يتكلم ضده كلمة واحدة. من حقه وحده أن يفعل ذلك ، أما إذا أبدى إنسان ملاحظة مجرد ملاحظة على آكوب ، حتى لو كان يردد ما قاله راجي ، فانه يصبح عدواً ، من أنت يا أجرب ، إذا حكى راجي ، راجي معلم وآكوب معلم ، وأنت ، من أنت ؟ فإذا تجاسر أحد وقال إن آكوب بخيل أو يشرب بول إبليس فكان راجي يصرخ "تفضلوا حاتم الطائي

يتكلم... أحمد بن حنبل يفتي... تفضلوا" ويلتفت إلى الذي تكلم من أنت يا من تأكله البراغيث ويأكل القمل ، أنت تساوي قرادة ، فإذا لم تترك الناس الأشراف أساوي عظامك بأرض الطريق. ص (٤٤٣).

وفي هذه الفترة عرف أن آكوب جاء من حلب لكنه ولد وراء الجبال ، إلى جانب بحيرة لم يخلق الرب أجمل منها هكذا كان يقول. وفي تلك الفترة القاسية ، ومع التبدلات الكبرى التي -حصلت في أوائل القرن ، آثر المذابح التي حلت بالأرمن ، جاءت به جدته بعد أن فقد أباه وأمه واكثر أفراد عائلته في تلك المذابح. جاءت به إلى حلب وفيها عاش. وأن هذه السيارة حصيلة عمر بأكمله ، ورغم أنه تقدم في العمر ولم يعترف بعمره أبداً -إلا انه سيرجع خلال فترة قريبة ، سنتين أو ثلاث سنوات إلى حلب ، وبعد أن يتزوج سيذهب هو وزوجته إلى تلك البحيرة ، وسيعيشان هناك ، لأنه يريد لأولاده كلهم أن يولدوا على تلك الأرض. أما إذا تقدم به العمر فسوف يتفرع لنظم الشعر! كان آكوب يتوقع خلال سنة واحدة ، إذا استمر العمل كما هو الآن وبعد أن بيع "القرقيعة" ويضيف ثمنها إلى ما جمعه ، أن يشتري سيارة أخرى ، سيارة أحدث. ولن تمر بعد ذلك سنة واحدة وعلى أبعد تقدير سنتان إلا ويقول لحرّان وللخط كله: كولا.. كولا ويقفل عائداً أولاً إلى حلب ثم بعد ذلك إلى أرمينيا. ص (٤٥٠ - ٤٥١).

ذلك اليوم من أواخر الربيع كان يوماً حزيناً مروعاً في حران. لم تشهد مثله من قبل ، وقد تمر سنوات لا يخلع قلبها مثل ذلك الحزن. امتلأت البيوت في حران العرب بالصمت وفي الليل المتأخر بكت النساء. ومقهى أبو أسعد لأول مرّة من ثلاث سنوات لا يستقبل أحداً. ولا يجلس فيه أحد ، رغم أنه ظل مفتوحا

وعبده محمد الذي لم يكن في التشييع ، وراجت في البداية إشاعة قوية أنه ترك حران ، لم يشارك لأنه لم يستطع احتمال ذلك ، بل رفض أن يصدق أن آكوب يمكن أن يموت. أما عبدالله الزامل وعشرات ، بل مئات ، من العمال فقد تركوا المعسكر دون خوف ودون إجازة أيضاً. فقط اكتفوا بأن أبلغوا إدارة الأفراد أن أحد زملائهم قد توفي ويجب أن يشاركوا في تشييعه. وإدارة الأفراد التي لم توافق ولم ترفض رفعت الامر إلى الإدارة العامة. ولم يكتف الزامل وابن هذال والعمال الآخرون بهذا القدر من المشاركة فقد فعل كل واحد منهم شيئاً للتعبير عن الاحترام والحب الذي يكنه لآكوب. لكن رغم هذا فإن موت آكوب ولد عصبية لدى الجميع في حران ، لم يكن مثل أي موت اخر. ص (٤٦٨).

وشيعت الجنازة من مقهى أبو أسعد. كانت الجنازة حزينة ولم يسمع على خطو الرجال الصامتين السائرين سوى كلمات الله يرحمه ولا إله إلا الله. وعند القبر ، وبعد أن صلى ابن نفاع على الميت وجاء وقت تلقينه لم يعرف اسمه كاملاً ولم يعرف اسم أمه وبعد أن نظر ابن نفاع في الوجوه الي حوله واصل دون أن يسأل أحداً ودون أن يتردد:

- يا يعقوب ابن فاطمة إذا جاءك الملكان الصالحان وسألاك من ربك قل الله ربي والإسلام ديني والكعبة قبلتي والمسلمون أخوتي وأشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله.. وبصمت قاس أنزل آكوب إلى القبر وسوّي القبر مع التراب عدا حجر صغير وضع كشاهدة. ونامت حران تلك الليلة والليالي التالية بحزن لم تعرف مثله من قبل. ... بعد بضعة أيام كتب فواز بن متعب الهذال على الشاهدة بمسمار كبير: الفاتحة هنا يرقد المرحوم يعقوب الحراني! ص (٤٦٩ - ٤٧٠).

**«بيت الخلد «**
**(وليد اخلاصي)**

أحببته حقاً ولقد زودني بخبرة كبيرة في إصلاح وترقيع ما هو مهترئ فظلت تلك الخبرة دليلي في الحياة إلى أن ظهر الشيخ بير ليجعلني أفكر بالتغيير. ص (٧٣).

اضطهدت في قريتي ثم هاجرت ، وأما الآن فأحاول أن أبقى متماسكاً لا أغادر موقعي. ولقد حاولت بيني وبين نفسي ان اجد للقيادة. مبرراً في اتخاذ قرارها الصاعق ذاك ، فلم أجد سبباً واحداً له ففزعت. ولو أن الشيخ ببير كان على قيد الحياة لكان وجد لي العزاء.. ص (٨٥)

وقد بلغني صوت الشيخ بير في اللحظات الأخيرة خشناً ، وممتلئاً بالمعاناة في أقصى حالاتها ، ثم توقفت. سكن كل شيء ، ولكن الموت لم يكن في البال. ص (٩٧).

من قتل بيير ؟ من قتل الشيخ الوديع ؟ من قتل الوداعة والأحلام ؟ الكلسي إلا ، فأنا أفكر في الذين يمتهنون القتل مجرد خوفهم من -حياة الآخرين. ذنب عظيم ، أن تخرج من المعركة وقد سقط رفيقك ومعلمك من خلفك ، ولست بقادر أن ترثيه إلا في سرك. ولم يكن هناك جثمان ليدفن. علمت أن الشيخ لم يخرج على الأكتاف ، فهل أذابه حمض الكراهية ، أم أنه حمض حقيقي يذيب الخصوم. وكان يعزيني في لحظات هجمة الحزن أن أتصوره قد تبخر في الهواء لرقته ، فأقول لنفسي ها قد عاد صافياً كما أتى. ص (٩٨)

ويقف بيننا الشيخ يبير سدّاً شفافاً تساؤلاً مفزع ، ولكنه لا يملك الإفصاح عن نفسه. «ما علاقة الكلسي بتصفية الشيخ بيير ،وأستجمع كل الجرأة المختبئة بذعر أمام ذكرياتي مع الكلسي وأتمتم بنوع من الخجل «أين دفن الشيخ بيير. فيطرق الكلسي كواقف على ضريح ، حزيناً اسفاً ويتمتم «ير حمه الله.

- ولشد ما يؤلمني أني كنت في إجازة ، فلم أودعه. ص (١٠٣).

**«المصابيح الزرق »**
**(حنا مينا)**

وتوقف أرتين الخمار عن غسيل الكؤوس وقال بلغة عربية محطمة:

-يا هو فارس «محبوسية» خلاص؟ وقاطعه الحلبي كأن له ثأراً معه من أمس ، وانتهره بنفس لغته المحطمة:

- محبوسة خلاص.» هات عرق.. أجاب آرتين متظاهراً بالكياسة:

- على رأسي.. على رأسي» بس...

والتفت حواليه وإذ وجد الشارع مقفراً من الشرطة أسرع فملأ كأساً وضعها على طربوشه وحملها الى دكان الحلبي التي كان فارس قد وصل اليها. ص (١٨٥)

« المستنقع »
(حنا مينا)

وكان (*كيدون للأرمن) يقوم قريباً من المزرعة ، على مدخل اسكندرونة. مؤلف من أكواخ خشبية وفيه بعض الحوانيت ، وإلى هناك كان الوالد يذهب في الليالي ، فيشرب ويعود ثملاً وكانت الوالدة تخاف من ذلك لا لأنه يسكر بل لأنه قد يتحرش بامرأة ما والأرمن لا يتساهلون في هذه الأمور. ص (٢٦).

وكان الوالد قد أخذني قبل يوم إلى حلاق في (كيدون الأرمن) فقصّ لي شعري قصة ضحكك عليها الأولاد وأبكوني لأجلها. ص (٣٧).

... ذهبت الأم إلى: كيدون الأرمن واشترت ذروراً من حبر الكوبيا أذابته في فنجان القهوة ، ووضعت لوحاً من خشب فوق وسادة سميكة ، وتربعت أنا أمام هذه الطاولة الغريبة وشرعت أكتب. ص (٤١).

وكانت امرأته ظريفة سيدة في مثل عمره. تقول انها من أصل أرمني لكنها عربية ، فإذا اقتضت الضرورة أن تنتسب إلى الأرمن رجاء مغنم ، قلبت اسمها إلى زاروتين. وقد فعلت ذلك خلال الهجرة من اللواء ، فاستطاعت أن تؤمن لعائلتها مكاناً مجانياً في الباخرة التي نقلت أرمن لواء الإسكندرونة إلى سورية ولبنان ، أما إذا لم يكن ثمة داع لذلك حافظت على اسمها العربي ، وزعمت أنها رأت العذراء في منامها وأنها طلبت منها كذا وكذا من الأشياء فيصدق أهل الحي ، ويتسابقون إلى تلبية طلباتها ودعوتها للصلاة على رؤوس أولادهم المرضى. ويبدو أنها كانت تعتمد لائحة بأسماء القديسين ، فهم يظهرون عليها

بالتناوب ، وكل منهم له مزاج وطلب ووصية ، وكانت واسعة الخيال فيما يبدو فهي لا تكرر قصة ظهور قديسين مرتين بل تخترع كل مرّة قصة جديدة. ص (١٣١ - ١٣٢).

وفي عرض البحر وقفت السفن. كان الأرمن يهاجرون بكثرة ، جماعات ، جماعات ، وكان المينا يزدحم بهم وتراهم منتشرين على طول الشاطئ هم وأطفالهم وأغراضهم بانتظار دورهم في الرحيل» ينامون ثمة» في العراء» ويقضون أيامهم تحت الشمس المحرقة ويتزاحمون في التزول إلى البحر ، والفرار إلى جهات مختلفة ، ناجين بأرواحهم ، وهذا ما نشر الذعر ، وبث الاضطراب في المدينة ، وزاد من الإقبال على الهجرة وعلى الحصول على وسائل النقل ، وأدى إلى ارتفاع أسعارها وندرتها بحيث أن العائلة المهاجرة كانت تنتظر الأسابيع وأغراضها محزمة ، قبل أن تحصل على واسطة ، تتنقل بها إلى خارج حدود اللواء تاركة بعد ذلك للأيام أن تتدبر أمرها. ص (٤٣٤- ٤٣٥).

*(الكيدون):» أشبه بحوش كبير ، يتجمع فيه الأرمن ويبنون أكواخاً يعيشون فيها.»

**«النخلة والجيران »**
**(غائب طعمة فرمان)**

قالت بيأس: والخبازة منين تجيب الفرن ؟ يراد له دنانير.

-ثلاثين دينار.. إذا عندج ثلاثين ديناره هسه أسويج ويه واحداً أرمني عنده أحسن فرن بذاك الصوب. ص (٢٦).

- والفلوس منين ؟ ... ومعقولة الأرمني يتحنن على مسلم ؟

- مضطر! وخوش أدمي تريدين الصدك ؟

لو آني عندي فلوس جان اطيته واشتركت وياه. ص (٢٧)

وخامرها شك به قالت لنفسها أني بزواجي ما تهنيت ، عاد من ورا أرمني ؟ ص (٣٢).

جلست سليمة الخبازة على الحصير. كان الحصير حاراً. هزت عجيزتها عليه بخفة الفرح ، ولذة الانتصار وكذلك كان خاجيك خفيفاً مرحاً رجلاً قصير القامة ضئيل الجسم أرمنياً ابن أرمني.

تكلم بصوت عصفوري عسر عليها أن تفهمه. ولكنها فهمت حين تحدث عن الأفران والإنجليز. ولاح الرضا على وجهها. ونسيت حرارة الحصير الذي فخرته الشمس. وفكرت بخاجيك. كان عاقلاً وخجلت ان تكون «معيدية» ومشايفة أمامه ، وهو جالس وراء الطاولة وأمامه دفاتر طويلة ، وأقلام ، مثل أحسن مأمور بلدية. وسلمته الثلاثين ديناراً. فتناولها مصطفى بسرعة:

- اشو اكتب سند للخاتون.

قال خاجيك بصوته العصفوري:

- أني يكتب بالأرمني.. شيعرف عربي!

اعترض مصطفى «الله يرضى عليه" لا لازم بالعربي. الخاتون متعرف إلا بالعربي

قالت: - لعد شتريدني أعرف ، مسقوفي ؟ ص (٦٢-٦٣)

وعانى البطالة مرة أخرى ، ولكن عمله في الجيش البريطاني دله على تجارة رابحة لا تكلف غير رأسمال متواضع واستخدام ذكي لبعض ذوي الصلات والخبرة بالجيش الحليف ، وكان خاجيك من هؤلاء. ص (٦٥).

ورفع كأسه ، ورأى عيني خاجيك الحزينتين ، كان خاجيك عابس السحنة ، ينظر إليه وهو يعب الخمرة اللاذعة بيسر فقال:

- عبالك يشرب ماي. ص (٦٩).

- سليمة ، أني من قهري

- لو السكر يداوي من القهر جان شربت قرابه!

- وشكو عليج مقهورة ؟ أنت تخليه يلعب عليج.

- وليش وحده له اللي يلعب علي

- شنو مقصودك...؟ كَولي!

-اسكت عني ، ما عندي كل مقصود أي.. شكو بيه ؟

- لا انت تقصدين خاجيك.. هذي مو بيديه الإنكليز راح يمشون.

- من الأول أنت ناوي تلعب علي..

- تتذكر الوصل يلي كتبته ؟

- أي شكو بيه.

- .....

-اش مكتوب بيه غير بسم الله الرحمن الرحيم ؟ ص (١٧١ - ١٧٢).

« أوراق الليل والياسمين »
(فيصل خرتش)

لم تنزلق رجل مكرديج ، ولم يضرب ضربة في غير مكانها لكنه لم يعرف كيف حصل معه ذلك ؟» فجأة وجد نفسه فوق كومة من الحجارة ، والحجارة كانت حادة من تلك التي توضع في أساسات البيوت.

وقفز خليل معاونه وحمله وخرج به إلى الظل أمام البناء المقابل ، أسند ظهره على الجدار وركض يبحث عن أي شيء اجتمع بعض من الناس حول مكرديج مسحوا له الدم الذي انسال من أعلى رأسه وسقوه ماء.. عاد خليل وحمله وانطلق به إلى البيت. ص (٧).

منذ طفولته لا يعرف ، لنقل إنه لم ينتبه لذلك أبدا منذ مات أبوه وسلمه مسؤولية البيت وهو بعد صغير لم يتجاوز الخامسة عشر من عمره أغمض عينيه واستسلم لهذا الخدر اللذيذ الذي مسح عيونه بشيء من العذوبة فرأى نفسه وحيداً في حديقة واسعة مليئة بأزهار البنفسج والياسمين والقرنفل ورأى عند طرف الحديقة الغربي بحيرة ماء واسعة تقدم إليها وجلس عند حافتها.

كان الوقت مساء والشمس تقبض من نور الماء أخر قبضاتها وتلصقها في نهاية الأنف المشبع برائحة دماء البرتقال وأخرج نايه وراح يعزف ذلك اللحن الذي شق البحيرة وأخرج منها حورية الماء سبحت باتجاهه ووقفت أمامه مدت يدها وقالت له "تعال إلي» تقدم منها ومشى مشى فوق الماء وهي أخذته إلى بعيد حيث كان السكون ينوح بأطراف الحطاب ، وهناك اضجعته فوق بساط

من الماء الأخضر ومست وجهه ورأسه وغسلته بماء النهر ونشفت جلده بأوراق الورد مسحت وراء أذنيه وتحت ابطيه ثم حملته على ظهرها وعادت إلى حديقة الورد ففتح عينية فكان كل شي ء جاهزاً. ص (٩ - ١٠).

كانت مارو تدور حوله وتقول كل شيء وتسأل عن أي شيء فأنت تعرف أنني أطيعك في كل ما تريد لماذا؟ لأنني زوجتك وعلي ان اطيعك كخادمة. نعم كخادمة وتريد أن تتركني مع هذه البنت وتذهب إلى أين وماذا فعلنا لك إننا نداريك مثل العين المريضة وأسرعت تدخله إلى البيت وتمسك به من كتفيه وتطلب منه أن يخبرها بوجهة سفره ، وهنا ضحك مكر قليلا وقال لا تخافي:

-أنا اشتقت إلى آني.. إلى تلك الابنة الجاحدة فأنا لم أسمع خبراً عنها منذ ستة أشهر وركضت تدور في المنزل وعادت بأكياس الجوز واللوز والبندق ، ثم ذهبت وعادت وقد ارتدت ثوباً بسيطاً بأكمام يسترها من رقبتها إلى ما تحت ، وارتدت في ساقيها جوروباً سميكاً ومنتعلة (قندره) ذات كعب عال وفاتحة على راسها وشاحاً أسود اللون مثلث الشكل وقد أرست خلفها زاويته الوسطى لتستر بها ظهرها وضفيرتها وهي تردد في أرض الدار لا يمكن أبداً ، كيف تذهب وحدك وتتركنا وحدنا ألا تخاف علينا؟

قال مكرديج أنت أيضا لا تخافي سيمر عليكما خليل كل وقت ثم أنني لن أتأخر كثيراً وهي ابنتي أيضا اشتقت إليها كثيراً. ص (١٣ - ١٤).

ثم أطلق بصره في فضاء الجبال ، وتذكر ما بداه السلطان عبد الحميد.فقال في نفسه هذه هي نهاية تلك البداية. صرّت العربات بهم في الطريق الجبلية تتمايل على جنبيها ، وتتوجع على الصامتين الذين يتأرجحون في داخلها..

سارت العربات مسيرة ساعة واحدة ثم توقفت ، قال السائقون إن أجرتهم قليلة والحكومة لم تعطهم الا القليل فعلى من يريد من الأرمن استئجار عربة فليدفع الآن ليرة ذهبية واحدة ، ووافق اليوزباشي على ما جاء في قول السائقين واضاف: إن جلود كم محشوّة بالليرات.

قال أحد الركاب: إنهم لم يستعدوا لذلك ، لقد تركوا بيوتهم وأموالهم دون أن يحسبوا حساباً للسفر.. وهو يرجو ، هكذا قال أن يعرفوا وجهة سيرهم على الأقل صفعه اليوزباشي برصاصة واحدة ، وتابعت العربات طريقها راجعة إلى الوراء ، بينما سارت جموع رجال الأرمن مشياً على الاقدام ، باتجاه لم يكن أحد يعرف الاتجاه ، فتش اثنان من العسكر الرجل المرمي على الارض وجلبوا محتويات جيوبه إلى اليوزباشي. ص (٣٥).

.. وعتد نبع ماء صغير توقفت البغال للشرب ، وللغسيل وشرب العسكر وغسلوا وجوههم ورؤوسهم.. وسمحوا لواحد من قافلة المبعدين أن يتقدم الرجل خطوة وأخرى ثم ألقى نفسه في النبع ، فتناولته رصاصة في رأسه ، وضحك العسكر الاتراك ، وأشاروا لآخر أن يتقدم ، فلم تستجب رجلاه ، وطرطق الخوف بأسنانه وأوصاله ، وأشاروا إليه أن يتقدم ، فما تقدم ، قال الجاويش (عصيان أوامر) فأطلق جميع العسكر النار عليه.. وسقط على بعد ثلاث خطوات من الماء ، واستعدت القافلة للسير ، وركب العسكر على بغالهم ، وكانت عيون السائرين معلقة بنداوة الماء.. ورددت الوديان حرقة العطش التي تجتاح حرارة الأفئدة. ص (٤١)

أشار الضابط العسكري لمانوش أن تتقدم إليه فلم تدر ماذا تفعل؟ هل تتقدم أم تبقى في مكانها؟ نظرت إلى أمها فأمرتها أن تبقى.

الضابط: أشار مرّة أخرى لمانوش أن تحضر إليه كي تنظف له غرفته ، مارو هاجمته بصوت مرتفع وهي تقول ، إنهم أولاد أناس محترمون ومن يظن نفسه؟ ، إننا لم نأت إلى هنا لنخدمك أنت وغيرك ، لو كان أبوها هنا لما استطعت أن تطلب منها شيئاً... عسكرك هم المكلفون بنظافتك وليس بنات الناس إننا من عائلة محترمة أيها السيد لكن الضابط اصرَ على مانوش أن تأتي إليه جرتها أمها إليها وخبأت رأسها في صدرها تقدم الضابط وجر شعر الفتاة فما كان من مارو إلا أن دفعته برأسها وصدرها ، ثم أمسكت برأس مانوش وكتفيها تغطيهما برأسها وصدرها ، الضابط.. اندفع يمسك شعر مانوش فسقط غطاؤها عن رأسها ، مارو بصقت على الأرض ثم دفعته بعيداً اختل توازنه وسقط على قفاه ، ضحك المحيطون بهم ، فاندفع كالأفعى ، وضرب مارو على رأسها ثم صفعها عدة صفعات ، وأبعد مانوش عنها وجرها محاولاً إدخالها بالقوة إلى غرفته ، اندفعت مارو إليه ، وأمسكت بيده وعضته فصرخ ألماً وأمر العساكر بأخذها فأحذوها وطرحوها أرضاً وصفقها أحد العسكر بكعب بارودته ، فسال الدم على وجهها ، وصرخت مانوش وأفلتت من يدي الضابط واندفعت الى أمها تمسح دمها وتبكي عليها ومارو تعول وتنتحب وهي تصرخ: أين كان كل هذا؟ أين كان كل هذا مخبأ لنا؟ أين أنت يا مكرديج؟ ص (٥٥ - ٥٦).

... الرجل قال من أنت؟ لهاشم أفندي.. وهنا بدأ هاشم أفندي بتركية قوية ينطلق ليقدم تاريخ حياته حتى وصل إلى جمال باشا وذهابه مع فرق المتطوعين

إلى راجو وطردهم منها وخوفه من العودة إلى حلب وأخيراً قال إنه كان يفكر بكتابة تحقيق صحفي عن ثورة الأرمن ، ثم أنه غير فكرته ، وسوف يجعل ذلك في كتاب إذا قيض الله له العودة إلى حلب والاستقرار فيها مرّة ثانية ، وهو الآن يجمع معلومات في دفتر خاص تركه في الخان. من أجل عمله هذا.

مد آرام يده تحت مسنده وأخرج الدفتر الصغير وقال ، هل هذا هو دفترك ؟: فأجاب هاشم أفندي نعم وظل ساكتاً. قال آرام: نحن لا نريد منك إلا أن تكون منصفاً وأن تكتب ما تراه دون أن تزيد حرفاً وسوف يحاسبك التاريخ عن كل كلمة تكتبها. ص (٦٥).

... شدُّوا رؤوس الفتيات إلى خلف ، ومن أعجبته واحدة أخذها إلى وراء صخرة ، وراح يضربها حتى يغمى عليها ثم يعود وهو يقهقه ويشد دكة سرواله.. وكانت تسمع من حين إلى أخر طلقات رصاص قريبة ربما قتلت واحدة لم تدعهم يمسّوا جسدها من يدري ؟ ص (٨٦).

رأت كل شيء رأت الموت متربصاً وراء كل حجر رأت الجثث المنتفخة في الطرقات الجبلية ، ورأت الجثث التي فرقتها الطيور في الوديان ، رأت الصغيرات وهن يخطفن ليصبحن زوجات المستقبل ، رأت الأولاد وهم يجمعون ، ويؤخذون إلى الوديان تطلق عليهم النيران ويبقى صوتهم ، وبكاؤهم في أذنيها ... ورأت النساء العاريات تحت شمس حزيران المحرقة ، وتظل أجسادهن البيضاء مرتسمة على الصخور التي تكويها الشمس بحرارتها.. رأت السكاكين وهي تشق البطون بحثا عن الذهب ، رأت كل ذلك حتى فقدت اخضرار عينيها.. ظلت تتهدج وعورة الدروب وحرارة حزيران.. وكان ذلك المساء.. عندما جرها

من شعرها العسكري ، وأخذها إلى طرف صخرة كبيرة لم تفعل شيئاً لم تصرخ لم تقاوم لقد أصابها الخبل.. سارت وراءه مستبلة جثة بدون روح وحين رأت سيرانوش ذلك اندفعت كاللبوة التي فقدت شبلها قذفت نفسها عليه وراحت تضربه وتعضه وتسبه ، ترك مانوش وراح يحاول أن يخلص نفسه من يدي سيرانوش حاول أن يمد يده إلى خنجره ولكن سيرانوش كانت أقوى منه فرمته أرضا ووقف جميع من في القافلة ينظرون إلى سيرانوش وهي تخرج خنجره العسكري من وسطه وترفعه عاليا وتضربه. ص (١٢٤)

**«موجز تاريخ الباشا الصغير»**

**(فيصل خرتش)**

... ربما يبدأ حربه في هذه المرة ، يسحق فرنسا بكامل جيوشها وكذلك يفعل بجمال الراعي الذي يبعده عن أهله شدّ رأسه إلى الأعلى مرتين. من يعرف ماذا سيفعل هذه المرّة ؟ هو يعرف أن العجوز الارمنية أم جميل وصلت إلى هذا القَصر الكبير رممت فيه غرفتين ، وسكنت وسط هذا الخراب. أدرك أنه سوف يرعبها إن هو تسلل إليها. ربما تكون نائمة. صرخ ، صفَّر ضرب الحجارة بقدمه. سمعت صوته آتياً من بعيد هذا يكفي.. تعال.. أين كنت منذ زمن ؟ تقول إليه فاتحة يديها مرّغت رأسها فوق صدره شمت رائحته سبقته لترفع فتيل لمبة الكاز ادخل.. ادخل.. أنت متعب يا ولدي.. إلى متى تظل تتعذب في هذه الحياة ؟

كانت تمسح دموعها بالكلام الكثير الذي تقوله. أنت جائع. وفعلاً أحس بالجوع والتعب المتراكم والبرد. إنها باردة. أخذت شقف النار إلى مدخل الباب. وضعت فوقه كمية من الخشب. نفخت النار ، امتلأت عيناها بالدخان. راحت تسعل والدموع تشرّ فوق وجهها كله قل لي من أين أنت قادم ؟ إنهم يلاحقونك حتى الآن. أليس كذلك ؟ أنت مطرود اليوم وهي تنفخ وتسعل» ،قل يا بن الحرام ألست أمك التي ربتك ؟ ص (١٦).

... الحق على أبيه الذي لم يعلمه صنعة لا بأس بها عندما أخذته يوم وفاة أمه أيضا وربيته لم يكن لها أطفال أحبته ورعته. ولم تعطه إلى أي أحد من أهله. قالت: الباشا هو ابنتي. لا أحد يأحذه مني. أنا ربيتها.

كانت جارتهم ، ومنذ كان صغيراً أسمته الباشا "جاءت باشا. راحت باشا" تشتري له من عند دكان الحاج خليل «تعالى باشا كلي" وهكذا أصبح الباشا لقبه الطاغي عليه واسمه أيضاً. ص (٤٢).

كانت مريم الأرمنية هي الوحيدة المسموح لها بأخذه والجلوس معه والبقاء عندها في البيت لأنها تروجت من حسن الشامي ولم تنجب أولاداً لعدة سنوات. فقد جاءت صغيرة أحضرتها أمها دارت بها كل الحارة ، دقت البيوت بيتاً بيتاً حتى وصلت إلى بيت علي الشامي رأت هيبته وشكله الذي يدل على معرفة الله وإيمانه كبير. هكذا قالت: «ابني أمانة يا حاج عندك. ابني ابنتك.. مثل ابنك وأكثر. أنت تعرفي الله...».

بكت كثيراً ثم قلت الفتاة الصغيرة ، وحضنتها إلى صدرها كانت تعرف هذا القدر الذي ركب عليها.. ثم عاشت مع أهلها الجدد ، تلعب مع أبنائهم. وتأكل وتنام معهم. لكنها ظلت مميزة بشدة بياضها وحلتها السوداء. وظل بالإمكان تمييزها وبسرعة عن البقية رغم الدقات البدوية التي وشمت بها يدها ووجهها ثم حين نضج صدرها وأصبحت تستحي من رؤيه الرجال. دعا علي الشامي أمها من قرية اعزاز فجاءت هي وأخوها وابنها الصغير. خطبها منها لابنه حسين فوافقت وانتظرت حتى بنى بها الولد. ص (٤٢ - ٤٣).

الباشا الذي خرج من بيته مشتعلاً بالليل رأى أشباح قشلة الأتراك مترامية الظلال كأنها حشد خاشع في صلاة جماعية. قال: اليوم سفر والمال ذهب ، بعضه عند الزوجة والباقي لهاروت والديجين الأرمنية. هل يخرج من حلب فارغ اليدين ؟ استطالت أمام عينيه هذه القشلة التي يعرفها شبراً شبراً كأنما هو الذي بناها. هو عمل فيها فترة من الوقت ، وخبر كل زاوية فيها وأدار أماكن ضعفها في ذاكرته. ص (٧٥).

« الجندب الحديدي »
(سليم بركات)

إننا نحب (كيفورك) لأنه تغلب على ستة رجال مسلحين. ص (٢١).

.. كان وقتاً ليس لنا ، مثل الأوقات كلها التي تعاقبت على الأرض. بيد أن المكسورين مثلنا لم يكن ليأبهوا لانكسار جديد ، ولم يكن لأحد أن يأخذ منهم ما لا يملكونه. لذا وضعنا الدبابيس في علف بقرات (سيروب)) وفتحنا سدود المياه على حقول (غرييت) حتى اختفت ، ثم مضينا إلى مخادعنا لننهب ليلاً ما لم نقدر على نهبه نهاراً. ص (٨٣).

**« الضاحك الباكي (ثروت) «**
**(فكري أباظة)**

وأخذ يبحث عن الحب فدله أحد أصحابه على المنزل نمرة «١٩» في بنسيون ، أربأ بقرائي أن اسميه .... مالكم واسم البنسيون وموقعه والحب لا علاقة به بالقصور ولا بالأكواخ. والحب لا صلة له بالجوامع ولا بالكنائس ولا بالمواخير. ص (١٨).

هذه المخلوقة الغريبة تستقبل الأستاذ الولهان وعليها قميص عادي من نوع ما يرتديه الجنس اللطيف لنفسه وحده ، للمعجبين ولا للعشاق..... وقدماها هاتان عاريتان. وهذه البودرة وهذا الأحمر لم يقوما بواجب استقبال الضيف العزيز..

يستعرض الشاب هذه المظاهر في نفسه وقد استلقت هي على الوسادة وسبحت في جو الافكار. وطالت لحظة السكوت فحدق الأستاذ فى عينيها وإذا به يظفر بدمعة!

- تبكي...؟

ثروت! أتبكين ؟

هذه دمعة أخرى. وهذه ثالثة. ثم هي تخفي وجهها بين الوسادتين فيقترب يبديه نحو وجهها فيلمس ماء الدموع! والشاب عواطفي فهو يطبع على ثغرها المبلل قبلة ولا يتمالك أن يحكم قلبه الطيب فتتساقط على وجهها من عينيه قطرات الدموع.. وإذا تحس الفتاة دموع الفتى تنهض مأخوذة وتهتف بصوت حافت.

- تبكى ؟!

فيقول: نعم!

-ومن أجلي ؟

فيقول: نعم!

- ومن غير أن تعلم لِمّ بكائي ؟

فيقول: نعم!

فتحدق آسفة ثم تقول: يالك من تعس!!

ثم تتناول منديلها فتمسح دموعه بعطف وأسى. ثم بغتة تستوي جالسة في سريرها ، وتحدجه بنظرة ثائرة ثم تشرع في هذه الأسئلة:

أما أسمي ؟ ثروت..

كذب | ... ما جنسيتى ؟

- مصرية .. - كذب! ...

وتمر فترة قصيرة من سكوت في نظر الفتى الطويل. وتقفز الفتاة من سريرها وتتجه نحو الدولاب فتخرج ملفاً فيه أوراق. ثم تعود إلى سريرها وتخرج صوراً فوتوغرافية تحدق فيها ثم تعرضها عليه: «وهذه صورة أبي.. وهذه صورة أمي... وهذه صورة أخوتي.. وهذه صورة منزلنا في «أرمينيا". ويصيح "«شكري" بدهشة قائلاً: «أرمينيا" ؟!

فتضحك ضحكة عنيفة وتقول: نعم أرمينيا. ألم تفهم للآن أنني «أرمنية « ؟

فيتمتم هامساً: ثروت!

فتقول: ثروت! ثم تجهش بالبكاء وقد قبضت على ملف الأوراق... وتنتابها إذ ذاك حركة تشنجية ثم يستولي عليها فجأة: طارئ جنوني فتطوق بذراعيها عنق "شكري" بشدة وقوة ثم تصيح فرّعة مأخوذة وهي ترتعد ارتعاداً واضحاً: انقذني من الوحوش... انهم ذبحوه! اتوسل إليك أنقذني. جاء دوري. احمني من السكين. ص (٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨).

**« صخرة طانيوس »**
**(أمين معلوف)**

لذا سلمت بعد يومين ، بأن أوكل هذه المهمّة الدقيقة إلى رجل على قدر كبير من البراعة هو السيد هوفسيبيان ، ترجمان قنصليتنا الأرمني ، قبل ان اتابع سفري. «وغداة رحيلي بالذات ، عَثُر على طانيوس ، لافي ليماسول حيث كنت قد بحثت عنه بل في فاماغوستا ، وأوصاه السيد هوفسيبيان ألا يترك المنزل الذي كان يقيم فيه واعداً إياه بأن يبلغني رسالة في شأنه وقد وصلتني الرسالة فعلاً بعد ثلاثة أسابيع ، على يد سكرتير اللورد بونسونبي.." ص (٢٣٧ - ٢٣٨).

بعد ساعتين تقلع سفينة صاحب الجلالة كورادجز (باسلة) فإذا كان لديك أغراض تركتها فى فاماغوستا أو أيه فاتورة غير مدفوعة قل لي: فصديقنا هوفسيبيان سيرسل من يتكلف الآمر. ص (٢٦٧).

**«حدائق النور»**
**(أمين معلوف)**

وفي أقصى الشمال ، حيث منبعه. ينحدر «دجلة" الجموح بين الصخور والوحيدون الذين يجسرون على امتطائه ، هم بضعة نوتيّة من الأرمن وعيونهم شاخصة إلى فوران الماء المخادع. ص(٧)

وتروي ملاحم "الأرمن" القديمة في أية ظروف استدرج ملكهم الأجل (حسرو) في السنة التاسعة والاربعين من حكمه خارج قصره في "خَلخل" بحجة الصيد بالكلاب وعلى ظهور الخيل. وطعن غدرا بيد عميلين لحساب (المدائن) وأية تمزقات استتبعت ذلك وكيف أن "شاهبور" وكانت جيوشه قد أصبحت بشكل غير متوقع على الحدود ، رأى نفسه مضطراً إلى اجتياح المنطقة لوضع حل للفوضى التي لا تطاق ، وكيف أصبحت الأسرة الحاكمة صفر اليدين وألحق اقطاعها على عجل بالأملاك الساسانية ، وكيف دخل كذلك البلاد كهنة «أتروباتين" مزودين ببيوت نار مقدسة متجولة منصوبة على عربات للصلاة خلف الخيالة وجالوا على الولايات الأرمنية واحدة واحدة واستماتوا في إخماد المعتقدات المحلية وإهانة الأرباب المنشقين. وكيف اختارت أعرق أسر البلاد عند ذلك المنفى» منتقلة بادئ الأمر إلى «ميليتين" ثم إلى «البحر الأسود" و" روما" نفسها ، ساعية إلى إثارة قادة الجيوش والشيوخ بحكاية ما قاسته من آلام واستمع إليهم وتعاطف معهم ، واستنكر ما حدث وقطعت الوعود. بيد أن أحداً لم يحرك رمحاً واحداً. ص (٢٢٤).

## « في سبيل الحرية »
## (عبد الرحمن فهمي)

أبي ...! ... أبي ... لا تقل هذا...! لا تقل إنك تخليت عن قضية وطننا... لا تقل إنك: نسيت ارمينيا... إنك تعيش من اجلها لا من أجلي...! أنا أيضا أعيش من أجلها... إنني اتدرب على الفروسية لأكون بجانبك حين تعود إليها... ألم تعدني بأننا سنعود عندما أبلغ سن الرشد لنحرر الوطن ونتابع الكفاح للهدف الذي سقطت أمي في سبيله...؟ ص (٥١).

عندما نعود إلى أرمينيا... ونذهب إلى الأب أصلانيان ، ونقول له إنك لم تزل حياً... سيسري الخبر في سهول أرمينيا كلها... سيتوافد الفلاحون إليك في الدير حاملين أسلحتهم ضد الترك من جديد... سيجتمعون حولك هاتفين..." فأكمل قطان حديثها قائلا في مرارة "اشنقوا هذا الرجل.. إنه كاذب.! ص (٥٧).

لم يكن ثمة مفد من اتباع هذا الطريق ، ثم عاد يطرق في أسى قبل أن يقول ، كان آرتين معي في الخيمة ...

وكنا وحدنا عندما فوجئنا بالأتراك يقتحمون المعسكر من ناحية وحاول ارتين أن يخرج ليعيد تنظيم صفوف رجالنا فصرعته رصاصة على باب الخيمة ، وسقط تحت أقدامي يتخبط في دمه.. وفى هذه اللحظة وصلت أمك إلى المعسكر... كانت قد علمت بأمر هذا الكمين ولم تجد أحداً ترسله لتحذيرنا... فجاءت بنفسها... ولكنها وصلت بعد فوات الأوان.

ورأيتها بعيني هاتين ورصاص الأتراك يمزق رأسها وصدرها.! كان الموقف عصيباً.. ولكني تذكرت وجهك البريء في هذه اللحظة نحيت صورة امك وصورة

آرتين جانباً ، وأخذت أفكر في مصيرك. لم يكن بد من أن أعيش لك بعد أن قتلت أمك فاتخذت هذا القرار الخطير...

كان آرتين يشبهني في القامة ولون الشعر فأسرعت أخلع ملابسه وأرتديها بعد أن البسته ملابسي ، وهكذا تبادلت معه الشخصية. وكانت العقبة الكبرى هي ملامح الوجه فأقدمت على عمل لا أزال أخجل حتى الآن من نفسي كلما تذكرته ، لقد أمسكت بسيفي وأخذت أشوه ملامحه حتى استحال على أقرب المقربين اليه تميزه. . .! ص (٥٨).

فأخذت نتطلع من باب الدكان إلى الشارع المائج بالجموع ، ورأت في وجوههم السمراء قلقهم وتوتر أعصابهم فأحست بالرثاء لهم. إن بلدهم توشك أن تطأها أقدام غزاة جبابرة» وهي لم تكد تَخلُصُ بعد من آثار أقدام غزاة جبابرة أخرين منذ تسع سنوات.

وشردت بخواطرها إلى وطنها الذي لم تره منذ كانت في الثانية من عمرها إنها تحب وطنها ذلك البعيد ، وقد وهبت حياتها لتحريره من أقدام الغزاة الجبابرة.

وتذكرت في هذه اللحظة أن من يطأون وطنها بأقدامهم هم أنفسهم أولئك الترك الذين يحكمون هؤلاء الفلاحين ذوي الوجوه السمراء والعيون السوداء والملامح النبيلة» أجل...الملامح النبيلة التي رأتها في ذلك الغروب الأغبش على شاطئ البحر

لقد كان فوق الجبين ضربة سوط وفي العينين دمعة قلب جريح ، ولكنهما لم تحجبا النبل الذي تنطق به هاتيك الملامح ، بل زادتاه جلاء واتضاحاً. ترى أين هو الآن؟ وماذا يفعل؟ أنسيها؟ أم لا يزال يخرج كل أصيل إلى الشاطئ الرملي يترقبها؟ ص (١٨٩).

**« رياح الشمال - (سوق الصغير) »**
**(نهاد سيرس)**

- كيف هي أحوال البلد ؟

سيئة. قال ذلك وهو يلف سيجارة. ناولها إياها ، وأشعلها لها. نفثت الدخان عدة مرات

ثم قالت: هل أخبرك آرتين ؟

بماذا ؟

-سيخبرك هو بنفسه. لقد قررنا أن نهرب من حلب. أبقى سيجارته غير مشعولة وهو ينظر إلى سانتوس: - ولماذا ؟

قال لنا أحد الجيران إن رجال الدرك سألوا عن آرتين. لقد أصبحنا على يقين إنهم يعرفون عنه شيئاً أحدهم ضعف وحكى. أشعل سيجارته ثم سألها: من أحدهم ؟ من الحلقة مثلاً؟ خلوق أفندي أو الآخرين اللذين قبض عليهما ؟

أنا لا أقول خلوق أفندي ، قد يكون أحد الاثنين. ثم.. هناك خبر سيء آخر يقولون إن الاتراك سيعيدون جميع الارمن الذي هجّروا إلى الصحراء ، وهربوا إلى حلب سيعيدونهم إلى دير الزور من جديد. وقد تحدث مذابح هنا أيضاً على غرار مذابح ٢٤ أب من العام الماضي. إن المسالة الارمنية تزعجهم ، وكذلك قررنا أنا وآرتين أن نهرب إلى بيروت. هناك الوضع تجاه الارمن افضل من هنا ، فهي مدينة كبيرة ونستطيع ان نختبئ فيها بسهولة. ص (٢٣٢).

**« رياح الشمال - (١٩١٧) »**
**(نهاد سيريس)**

قال الشيخ مشعل وهو يطيل الأحرف الصوتية:

- إن ما رأيته أنت وحرمتك في الطريق ، هو أمر عادي.

-ماذا ... عادي ؟ وكيف هو أمر عادي ؟

إنهم من الأرمن. إن الأتراك يقومون منذ عام بتهجير الأرمن من أرضروم إلى صحراء سورية والعراق ، وأثناء سوقهم يقومون بقتلهم والخلاص منهم.

صمت عمر وجعل يحك قذاله. اللعنة. وهذا الأمر لم يخطر بباله قط. كيف يمكن أن تتحول الدنيا كلها إلى ذبح ونحر. أي عصر ابن حرام هذا. وماذا فعل الأرمن ؟ إن كان ذبح الناس شيئاً عادياً فإن كلام الشيخ هذا غير عادي.... أغاظه طلب مشعل ، إلا أنه فهم نواياه فإن كان الرجل أرمنياً فإنهم سيرفضون بقاءه لديهم هذا الشيء هو من الامور التي يصعب فهمها. قال عمر: - إنه عربي فهو يتحدث بالعربية أفضل مني. هذا ليس عذرا. فهناك من الأرمن رجال يتحدثون بالعربية أفضل من الرصافي. ص (١١٢)

قال لهم إنهم على علم بهذه الجثث وأن رائحة نتنة تبعد قطاع الطرق عن المغارة. وأنهم على علم بأمر الذئاب وأن الجثث هي لعائلة هربت من قوافل التهجير واختبأت في المغارة وفي أحد الأيام جاءت قوة من الأتراك تبحث عن الضبع فوجدت هؤلاء المساكين فذبحوهم وتركوهم طعاما للذئاب. ص (٣٠٧).

« الخميس الحزين»

(وديع أسمندر)

تنفس عبدالله بارتياح وهو يدخل الخمارة. كانت رائحة المشروبات المميزة والتي يحبها تملا المكان كالعادة.

- مرحباً... خواجا آرتين!

أهلا وسهلا يا مرحبا بالأستاذ عبدالله.

جلس عبدالله وراء طاولة صغيرة. وتقدّم الخواجا آرتين يمسح الغبار من أمامه.

- أين أنت يا رجل ؟

سأله الخواجا بمودة ثم قال بسرعة من يكتشف شيئاً:

- يبدو أنك وقعت على الأرض قبل أن تشرب ، أرى ثيابك ملوثة بالغبار ؟

نقر عبدالله بسبابته فوق حنجرته وقال باسماً: - ريقي ناشف يا خواجا.

- كل الذين يأتون إلي هكذا. ولكن أخبرني ماذا حدث معك ؟

هات بطحة أولاً وبعدها أحكي لك.

في ختام القصة قال ارتين ضاحكاً: - أتقول إن كلب السيدة قد شتمك ؟

- هذا ما حدث.

- ولكن شتمك بالعربي أم بالفرنسي. كان الخواجا آرتين مربوع القامة. متين البنية. وشعره الأبيض ينسدل فوق جبينه العريض. وكان وجهه المستدير يحتقن بالاحمرار الدائم. كانت ملامحه توحي بالقوة والطيبة.

على الطاولات والزبائن ، وبعد لحظات هبط من السيارة رجل نحيل كالجرادة يرتدي دشداشة بيضاء وربما هي الشيء الوحيد النظيف الذي يملكه.

كان الخواجا يروي الحادثة لاثنين من الزبائن يجلسان في زاوية الخمارة. ويشير بأصبعه إلى عبد الله: - الأستاذ كان موجوداً دخل السائح يترنح ونظر الى صائحاً: ليتر ويسكي. قلت له تكرم عيونك. كانت ذرات الغبار ما تزال تتطاير داخل الخمارة ، وبين يدي زجاجة بيرة طلبها الاستاذ عبدالله نظر الرجلان إلى عبد الله فهز رأسه موافقاً ، بينما كان آرتين يتابع روايته: يبدو أن السائح كان في عجلة من أمره. فصرخ بي: هات ويسكي ولك. فأشرت له بيدي أن ينتظر لحظة: لكنه عاد إلى لهجته الآمرة المهينة. فقلت: ليس لدي ويسكي. تطلع الرجل إلى زجاجات الويسكي ، وصرخ بغيظ: وتلك الزجاجات ماذا تفعل هنا؟ أجبته بهدوء ليست للبيع وهنا جنٌّ جنونه وزعق: أنت حمار كم تريد ثمنا للخمارة بكل ما فيها؟

نظر الخواجا آرتين إلى عبدالله ثم التفت إلى الرجلين وقد ازداد وجهه احمرارا: أنا حمار؟ وبصفعة واحدة رميته بين أحضان الأستاذ عبدالله. أليس كذلك يا أستاذ؟

ضحك الثلاثة. وقال عبدالله:

- ولكنك لم تكتف بتلك الصفعة يا خواجا.

الحمد لله على السلامة. أنت قد ولدت من جليد.

كانت خمارة الخواجا آرتين لا تتسع لأكثر من أربع طاولات ، ولها مشرب خشبي فيه باب صغير يدخل ويخرج منه الخواجا لخدمة الزبائن.

كان بعض الزبائن يفضلون الوقوف وتناول مشروبهم على السريع ، في حين كانت الطاولات تزدحم بما يشبه الأصدقاء ، زبائن اعتادوا المجيء إلى

الخمارة ، وأحبهم آرتين وأحبوه فكانوا يجلسون في سهرات جماعية ، وفي كثير من الاحيان يشتركون في حديث واحد. كان يوجد في الخمارة ثلاثة رفوف ترتصف فوقها زجاجات الخمر بمهابة. وخلف ما يشبه الطاولة الرسمية ، يوجد كرسي الخواجا آرتين. ومن ورائه يظهر براد مستطيل قليل الارتفاع يحتوي على بعض المازاوات الخفيفة ، وقوالب الثلج وزجاجات البيرة. لم تكن الخمارة تقدم الأطعمة ، لكن الخواجا يكرم الزبائن الذين يحبهم ، فيطلب لهم المشاوي من المطعم المجاور.

كان يقوم بالخدمة بروح مرحة ووجه بشوش ، وهو يدري أن مرابحه الأساسية تأتيه عن طريق بيع الخمور إلى خارج المحل وليس عن طريق حفنة من الأصحاب يجلسون داخل الخمارة يتناقشون ، ويتشاجرون ، وفى نهاية الجلسة يقبلون شوارب بعضهم ويرحلون.

أنذكر في الصيف الماضي ماذا قال لي أحد السياح ؟ سأله الخواجا ثم اضاف باسماً:

ـ قال لي حمار: حمار مثلما قالت لك المرأة!

هز عبدالله برأسه لآن الحادثة جرت أمام عينيه. فجأة توقف السائح بسيارته هنا على الباب ، ودخلت زوبعة من الغبار.

لحقت به إلى سيارته وأنا أصفعه. كنت أضربه وأنا أصرخ بأن كل بترول الدنيا لا يشتري بطحة من خمارتي ، تتم عبدالله كمن يخاطب نفسه: كان على أن أصفع قائد السرية وتلك المرأة صاحبة الكلب!! تراجع الخواجا آرتين إلى مقعده وتناول سيجارة من وراء اذنه وأشعلها ثم راح يراقب المارة من خلف واجهة الخمارة الزجاجية. آرتين رد على الإهانة أما أنا فقد بلعتها. ص (٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠).

أهذه حياة يا خواجا آرتين ؟ ؟

ابتسم الخواجا دون أن يسمع شيئاً. كانت عينه قد وقعت في عين عبدالله ، فأجابه بابتسامة مماثلة.

- ترى هل يفكر أو يحلم الخواجا ؟

تخيل عبدالله نفسه يحمل رأس الخواجا آرتين بدلا من رأسه. وراح يفكر كيف ستكون أحلامه في تلك الحالة» أضحكته صورة حلم آرتين جاءته سريعاً تراءت له الكرة الارضية وقد أصبحت بكاملها خمارة ، وهو يقدم المشروبات لجميع الشعوب ثم راح يتصور الأمم وهي في حالة سكر. مزامير آسيا وطبول افريقيا ، وصخب أمريكا اللاتينية ، ورقصات الفلامنكو وآخر صرعات الديسكو خمارة تتسع لأبناء الأرض

الكل يرقص ويغني. وقد تقع مشاجرة وأكثر بين الشعوب السكرى ، لكنها لن تصل إلى حد أن تقصف بعضها بالقنابل الذرية ، وبالنابالم.

كان يثق أن تلك المشاجرات ستنتهى بأن تقبل الشعوب المتخاصمة شوارب بعضها وعتد تسديد الفواتير ستدفع شعوب كثيرة الحساب عن شعوب أخرى. كم من العداوات ستموت»

- أية خمارة عجيبة تدور في رأسك يا خواجا آرتين ؟ ؟

تنهد عبدالله بحسرة» وهو يشتهي أن يسكر العالم ويرقص في خاتمة أيام الشغل بدلا من ممارسة القتل والسرقة وحياكة الدسائس وصنع الحروب.

- كأس أحلامك يا خواجا.

للمرة الثانية ابتسم الخواجا دون أن يسمع شيئاً. ثم سحب كأسه من داخل

درج الطاولة ومد رأسه باتجاه عبد الله وقال: ـ نخب صديقنا أمجد.

صعق عبد الله. إذن لم يكن الخواجا يحلم بتحويل الكرة الأرضية إلى خمارة ، بل كان يحلم بأمجد ، استرجع عبدالله رأسه من بين كتفي الخواجا وتمتم يخجل: - كأس أمجد.

سأله الخواجا عما إذا كان أمجد خارج البلد أو لا. هز كتفيه بأنه لا يدري. كان أمجد من الزبائن الذين يحبهم خواجا آرتين.

- يبدو أنه لا يعلم ماذا حدث لأمجد. مرت في خاطر عبدالله فكرة خبيئة لعله يختبئ عنده؟ ألا يحتمل أن يكون الخواجا نفسه من رفاق أمجد؟؟ كل شيء ممكن في هذه الايام.

من كان يصدق أن صاحب عربة مثل أبي محمد يتعاطى المحظورات؟؟

صب عبدالله آخر كأس في البطحة... والتفت إلى الخواجا باسماً. نهض الخواجا على دفعات. فتح بطحة جديدة وجاء بها من صحن من البزر والفستق وقال:

- أتريد أن أطلب لك شيئاً من المطعم؟

ـ الدنيا آخر الشهر يا خواجا.

ضحك الخواجا بصفاء: على حسابك يا أستاذ. ما رأيك بالشرحات مع البطاطا؟؟

- كما تشاء.

هرول الخواجا نحو المطعم المجاور. وبعد لحظات عاد وعلى وجهه علامات الرضا.

-كل شيء على التمام... ص (١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥).

**«آفو»**

**(الياس فركوح)**

هو الأرمني «أواديس"!

لغته مع الأيام المكررة ، تتعلمها... وعندما يتخلق التواصل معه نفهمه مع الزمن ، ثم تفاجأ أنك بالكاد التقيته! حضوره متجدد. مباغت كصباح كل صباح. من الثابت ، ومن المتغيّر.. يا صاحبي ؟

كالمدينة هو. يعبرها مسافرون ، وقاطنون. وغبار ، وطين وبرد.. وتبقى هي. تزيح ما علق على عينيها من قذى... وتعيش! متأبد في المكان ، متواصل مع الوقت. لأنه هكذا كأن جسده جلد متكيف وبروزات العظم تحته. وما شكر!

صعب أن تضع يدك في يد «أواديس»... وتنساها. قد لا تختلف عن سواها ولكنها في العمق من الإحساس ، تتسرب كالنمل في المجرى. ص (٣٨ - ٣٩).

لا ليس من فرق بين الحرب والتشويه الأول. ولكن ، أهي الحرب في الحكايا الطقوسية لبنى قومه: يسمعها «أفو" ليتحصن ضد الظلم... وما عرفها ؟ أم تلك التي نتشت رغيف الزعتر منه وحولت قضم التفاحة إلى اشتهاء يشبع باليدين ؟

يا صاحبي... إن الحربين لون خاكي ، وبين «آفو" و»أواديس" موت أخذ جده بالسيف ، ونار خطفت الجلد فأحرقته ، وجدار سرق النطق والتفاحة. ص (٤٢).

**« المارشال »**
**(وليد معماري)**

.... كنت ما أزال صغيرة... ساقنا الجنود تحت تهديد البنادق والحراب إلى حفرة كبيرة خارج البلدة.

والحراب لم تكن للتهديد فقط لقد استعملت وتلوثت بدم العجائز الذين لم يستطيعوا مواكبة الر كب. كان جدي معنا وحين وصلنا إلى الحفرة لم يكن بين الذين دحرجهم الجنود إلى الأسفل. أما الذين وصلوا فقد حوصروا من جميع الجهات.. أصبحت الحراب لا تطالهم ، فقط الرصاص. والرصاص كان ينهمر كمطر تسوقه الريح... كنت أمسك بثوب أمي حين اخترقتها الرصاصة وسقطت...

لم تسقط مباشرة ، التوت للخلف ، وترنحت قليلاً وهي ترفع يدها بصعوبة نحو صدرها ثم هوت إلى الامام فوق جثة أخرى كانت تحت قدميها... ارتميت فوقها صارخة... صرخت وصرخت. لكن صراخي كان يضيع في خضم البكاء والعويل والانين.

لم أعد أعي ما حولي ، وبقيت ملتصقة بظهر أمي الدامي فترة طويلة. الليل بكامله ، وربما ليال كثيرة لأني استيقظت في بيت أعرابي. وعند الأعرابي عشت سنوات مطمئنة لا يخيفني شيء سوى ذ كرى حفرة الموت.

حين سألوني عن أسمي قلت لهم ماريا. فأطلقوا على اسم مريم... ذات يوم قال لي منقذي: يا مريم صرت كبيرة والشباب يطلبون يدك مني فماذا تريدين ؟ قلت له أريد أن أبحث عن أهلي. قال أهلك ماتوا في الحفرة. قلت جدي مات في الطريق إليها وأمي ماتت فيها بقي أخي وأختي وكثيرون. قال كما تشائين. ص (٥١ - ٥٢).

**«ملايين الخوري زينوب «**
**(عبد السلام العجيلي)**

وصاحبي الخوري زينوب ليس شخصاً عادياً ولا شخصية مجهولة. فقامته الطويلة المستقيمة على تقدمه في السن وبزته السوداء، وعصاه الغليظة العقداء، معالم معروفة لسكان دمشق اليوم ولسكان مدن أخرى غير دمشق قبل اليوم.

إلا أن قلة من الناس تعرف باسمه الذي سميته به. أما أنا فقد كنت أسمع بهذا الاسم في صباي من كان صاحبه في ميعة شبابه رئيساً دينياً لطائفته في بلدتي الصغيرة والمنطقة المحيطة بها. وتتابعت الايام فإذا بي التقى بالراهب القديم في مصائف لبنان ثم مقاهي دمشق وقد خلع ثوب الكهنوت بعد أزمة عاطفية مرّت به وتخلى مع ذلك الثوب عن اسمة القديم. فأصبح يدعى بعد الخوري زينوب، البارون أو البروفسور كريكور واهانيان. قلت للخوري الذي أصبح اسمه كريكور واهانيان محاولاً أن أخرجه من سهوبه:

اسمع يا صديقي. لنترك الأبحاث العلمية والاختراعات جانباً في هذه الساعة. لقد مللت حديث العلم من طول ما عشت في جوه في عيادتي وبين كتبي في بلدتي. اقرأ لي بعض مقطوعات تعرفني أحبها من شعرك. فأمحى الأسى وأخذ ينشدني من نظمه بلغة عربية فصيحة محطمة برطانته الأرمنية ترجمة أشعار أثبت منها هنا المقطوعتين التاليتين:

يا حبيبي إني أتوسل إليك لا تتمش في ضياء الشمس
أخاف على ظلك أن يقع على الأرض فيتعفر بالتراب.
عندما دخلت بيت التنور يا حبيبي
وجدت فيه ألف رغيف طازج لم ألقّ بينها واحداً أشقر مثل خدّك
ولا واحداً محروقاً مثل قلبي! ص (١١٣ - ١١٤).

**«الجدب والطوفان»**

**(عبد السلام العجيلي)**

فـي الظهيرة المحرقـة كان كرنيك همبر سـوميان ومسـاعده مصلح العواد تلفهمـا غبرة جرار الفورد سـن الخانقـة ، متجهين بجرارهما نحـو الطريق العام الطريـق المتجه إلى حلـب ، فصاح مصلح فجأة: انظر إليه يا معلم.. إنه يشـير إلينا ويقاطعنا على الدرب. ص (٢١).

أوقف المعلم الجرار عن السير دون أن يطفئ المحرك ، وقال بلكنته الأرمنية التي تغيب فيها مخارج بعض الحروف: ـ أعطه القربة الله يعلم من أين أتى ، ربما من الرصافة. ص (٢٢). فتقدم الرجل من موقف الجرار مستديراً حوله حتى بلغ مقعد السائق في المؤخرة ، ووضع يده على ركبة المعلم كرنيك ثم انحنى عليها ليقيلها وهو يقول: دخيلك أنا... أقتلها. اعفسها. عجل ، كان صوته كصوت الباكي ، فأدار المعلم وجهه إلى مساعده وقال: هذا البدوي ذوبت الشمس نخاع رأسه! ص (٢٤).

فسأل البدوي:

- وإلى أين أنت ذاهب بهذه الغنمات الآن ؟

- لا إلى مكان. أريدك أن تعفسها بهذا التراكتور حتى تسوّي بها الأرض. ص (٢٦).

قال البدوي: لا أقدر.. لا أقدر.. تراكتورك حديد وخشب ، وهذه النعجات أرواح تتطلع إلى بعيونها. وتظنها لا تفهم ؟

هي تدري أن ما بيدي شيئاً ينقعها. ربيتها مثل أولادي وصرفت عليها كل ما عندي وغرقت في الدين وأنا اعلفها... في انتظار المطر. تدري؟ بنتي نشمية ماتت بالحصبة لأني لم اخذها إلى الحكيم الذي بالسخنة.. كنت أشتري للغنم كسبة من البلد، وكنت بين أن اشتري الكسبة وبين أن أطبب البنت، ماتت البنت. وبعدها ماتت الغنم إلا هذه الست نعجات لا أقدر على أن أتركها... لا أقدر. خلصني منها والله يخليك! ص (٢٧ - ٢٨).

إذن جمّع النعجات الواحدة بجانب الأخرى وابتعد... ابتعد كثيراً وأدر وجهك. أخاف أن ينكسر قلبك رؤيتهن تحت دواليب التراكتور. فاستدار البدوي مسرعاً، كأنه لم يصدق ما يسمعه. وأخذ يجر النعاج حتى خالف برؤوس بعضهن أعناق الأخرى. ص (٢٨).

عندئذ قال المعلم كرنيك لمساعده: مصلح. عندك تنكة لا يزال نصفها مملوءا ماء. انزل بها وضعها على الأرض ثم الحقني. أخاف على الرجل أن ينفجر من العطش ومن القهر. ففعل ذلك مصلح. وحين عاد فأخذ مكانه من جناح الجرار أعطى كرنيك همبرسوميان كل السرعة للمحرك إلا أنه بدلا من أن يسير بدواليب الكاوتشوك المخيفة، على الاجساد الضاوية لتلك النعجات، مر إلى جانبهن مسرعاً في اتجاهه إلى الطريق العام. ص (٢٠).

**«سال الدم»**

**(عبد السلام العجيلي)**

... وكان (ستراك) المعلم الأرمني الذي جاء به الحاج صالح من المدينة ليركب آلته العجيبة حائراً في السبب الذي يحول بينها ، وبين العمل المنتظم. ص (٧٦).

آلة هائلة يا شيخ علي. ستريح ثيران أبناء عمي من السقاية وتكفيها مؤونة جر الدلاء فقال الشيخ علي في رفق: - قل إن شاء الله وأصلح نيتك يا حاج صالح. وإذا أردت أن بيسر الله لك أمرك ويضاعف فضحك الحاج صالح ضحكته الماكرة وقال: منذ كم ما ذقت لحم الذبائح يا سيدنا الشيخ ؟

- استغفر الله وأعوذ به. والذبيحة يا حاج صالح تدفع القضاء والبلاء عن مالك وعيالك وتستر بناتك ونقي ولدك الوحيد الشرور. ص (٧٩ - ٨٠).

- كيف دار المحرك يا شيخ علي ؟ هل سال الدم ؟

فمد الشيخ علي يديه فبدتا ملوثتين ببقع حمراء قانية وقال بصوت خفيض ونغم أجش: - نعم يا حاج صالح فقد سال الدم... ص (٨٣).

- تجير الله يا حاج صالح بابنك حميد. علق ثويه بدولاب الآلة فقتلته... ص (٨٤).

**«ما قالته لوحة جمشيد»**

**(عبد الرحمن سيدو)**

أهل الجبل / قالوا: (جمشيد) ما هذه الدمعة...

آكوب الميكانيكي الأرمني قال: - في (آرارات) لم أذق مثل هذه الخمرة. يا يسوع. ص (٢٢٢)

أوسيب يذهب إلى المدرسة ، يجتهد يتفوق ، يغطى جدران البيت بأوراق يقولون عنها إنها ثناءات.. أنا لا أعر ف ما هن هذه (الثناءات) ينبطح نهار كاملا أمام كتاب ، يلتهم حروفها يتقلب ، يمسح جبينه بيده ثم يزفر بنزق... - أنا جائع تصرخ أمه: - ناقصنا آغوات في هذا البيت. ص (٢٢٣)

هذا ابني.. ابني (أوسيب).. ها هو يحمل شهادة كبيرة... الحكومة حتى تقول عنه إنه مؤهل وفهيم.

أنا التي ربت. أنا أمه (كينيكي) هل تصدقون ، قذاراته تحت أظافري. ص (٢٢٤)

«قرب البحر»
(حسن حميد)

كنا نمشي قرب البحر متجاورين على الرمل، والشمس غاربة، ورذاذ البحر بنداوته الرهيفة يطفى حرور جسدينا. خطوتي توازي خطوته، وأصوات موجات البحر تلفنا في تخافت ورتابة ألوفين. كنا نتبادل الحديث والصمت، والذكريات ،كان يأخذني إلى ماضيه واخذه إلى ماضي. فلا نجد وقد فرغنا من الحديث، الا وقد تجمع أساي فوق أساه فتغتم الروح وتنغلق. ص(٦)

ويسألني هل رأيت أنف رمانة يا بشتاوي؟

فأجيبه بهزة موافقة من رأسي فيضيف:

هـذه البنت أخـذت قلبي) أمامها. أنسـى نفسـى وهى تحدثنـي أطرب لرنة صوتهـا. وتعذبني، قلـت لها بصراحة: - يا بنت الناس، أنـت غريبة وأنا غريب خذيني اليك أو تعالي إلي.. ونَفَس على نَفَس وندفأ معاً. ص(٨).

« ذلك الصديق »
(دياب عيد)

للأرمني رائحة مميزة وأنتم أحرار في أن تصدقوا أو لا تصدقوا ذلك". ص (٢٠).

انقضت عدة مشاوير قبل أن يفتح سر كيس نفسه أمامي.. كان صديقي يحب.. ويكابد العشق يحب يرفان التي يسمعها ويقرأ عنها.. ص (٢٣)

مرة واحدة كتب إلينا سركيس قال لنا جميعاً:

إن ظللت أتذكركم فلن أهنأ بالعيش هنا

... أسمى أولادي وأحفادي بأسمائكم إنما اخرجوا من رأسي... اتركوني كرمى المودة والصحبة. تركناه.. قلنا سيأتي وقت ويكتب. ص (٢٧).

ألم أقل لكم إنه ينبت أمامي مذكراً إياي بتلك الأيام.. بالشياب.. بالمعلمة الحسناء... بفرجيني الجزيرة.. يبدو أيها الصحب أنني لن أتخلص من سركيس. ص (٢٨)

**«رسالة إلى (آزو) »**
**(محسن يوسف)**

أنا أحب آزو ، فقل لها أن تتزوجني. ص (٣٢)
أنا موافقة ، إذا كان...
وأشارت إلي وهي تمد يدها وتتحسس رأسي وأناملها الدافئة تتخلل شعري.
- إنه هو ... منذ ذلك اليوم ، امتد بين منزلي على أطراف حي القلعة ، وبين منزل (ليفون وآزو).

في حي الأرمن طريق لم أسلك سواه على مدي سنين ، ولم يكن الحب يربطني بالشقيقين ليشبه حباً آخر عرفته من قبل أو من بعد ولم تكن علاقتي بهما لتوصف بالصداقة أو الاخوة أو علاقة فتى بأنثى يعشقها فتلهو به أو يسعى إليها لينال وطراً يناله من أخرى. كنا أكثر من أصدقاء أو أشقاء أو عشاق ، وربما كل هذا معاً أو أكثر قليلاً. ص (٣٣-٣٤)

« آرتين »
(عبد الرحمن سيدو)

ولا نشعر بدموعك المنحدرة من ينابيع عينيك ، لا نشعر إلا بعد أنْ ترفع يدك عنى المقود ، ترفع وتمسح وجهك المبلل بكمّك ، ثم تسعل ، تتمخط ، وتدوس على داعسة البزين» وإذ تعبّرنا القرى القريبة ، تبدا حكايتك الجميلة عن قرية في (أرارات) كان لكم فيها مدرسة ، كان لكم فيها معلمة جميلة اسمها (مارال) طويلة سمراء البشرة لها عينان ذابحتان ، وشفتان ثريتان ، كانت تعلمكم بالأرمنية وتمرنكم على السلم الموسيقي ، وحينها كان وجهك يتهلل ويشرق فتردد بصوتك الحاد.. دو.. ري.. مي...؟ ص (٤٢)

آرتين.. - لمن كنت تغني.. /الآرارات/.. ..... للمعلمة الجميلة... لهذه السهول التي آوتك بحب وود. .... لا يمكن. إلا أن أكتب عنك فأنت ماثل في عيني ، وقلبي ، والمفارز العميقة من الروح. ص (٤٠)

**«صورة يبرم كورديان»**
**(ميشيل حبيب خياطة)**

وحدي لم أكن أدرك سبب هذه الصورة.

سألت مدير التحرير فأشار إلى سيدة سمراء أنيقة كانت تجلس في إحدى زوايا المكتب وقال لي هل عرفتها...؟ صرخت: إنها أم رافي. "ولم يدرك أحد سواي سر صراخي" أشرق وجه تلك السيدة بابتسامة تشع فرحاً وبهجة وسألتني بلهفة: كيف "حزرت»...؟ قلت: لأنني لا أنسى يبرم أبداً كان له الفضل الكبير على حياتي الصحفية وعلى جريدتنا. ولكن أين هو...؟ لماذا لم يأت معك...؟

- في كاليفورنيا.

- كاليفورنيا...؟

هكذا أراد ابننا رافي أن نمضي معه آخر أيامنا. قلت لها: لقد اشتقت إليه كثيراً. أجابتني: وهو أيضاً اشتاق إليكم أكثر. لم يستطع أن يأتي معي هذه المرة. جئت لوحدي واقمت عند اهلي بحلب. واصر يبرم أن ازوركم وأن أحصل لكم على صورة جماعية تضم كل أصدقائه ومعارفه في الجريدة. ص (٨٠ - ٨١)

« الحساب الصحيح »
(خليل الجرادي)

... جلس أبو ساكو ذو السحنة الشبيهة بالأرض اليباس والثياب الرثة الواسعة ، ويده ما فتئت تداعب قطع النقد المعدنية برقة وحنان ، يغمره شعور بالسعادة ، حالماً بغرفة تتكدس فيها صناديق حديدية مليئة بالنقود موصلة بأقفال لا يعلم ما فيها سواه.

ـ صباح الخير أستاذ!!

ـ أهلا أبا ساكو!

ـ إنك جائع كما أظن ، لذا جئت أذكرك بذلك!... فالبطن الخاوية لا تعمل جيداً والجوع كما تعلم يسبب مرض القرحة.

شكراً على اهتمامك يا أبا ساكو لقد أكلت في البيت طعاماً دسماً. ...

تتحسس بأصابعك القطع النقدية.. تذهب إلى غرفتك الخاصة وبحرص وأناة تعدها خشية أن تفر من بين يديك... تمتع ناظرك بها. تقبلها كعاشق محروم.

تتنصت إليها ثم تترنم بهسهستها وهي تتحدث فيما بينها وعن الايدي التي أمسكت والجيوب التي احتضنتها وعن محبيها وأعدائها.. تمسح بيدك على بطونها معزياً لأنها لن ترى النور بعد فجيوبك سجون محصنة مسيجة بالحديد والنار ..... ص (٣٥)

# مختارات شعرية

# «أغنية إلى صاصون»

الشاعر: (عامر الدبك)

دمي شجر
وأوراق الخريف
تصلّي
في دوار الماء
ناسكة
خلعت قميصي
على جسد المذابح
عارياً
كان المدى
قلت: من أوحى لعينيك
بذاكرة السواد؟
وأوصى المدن اليتيمة بالحداد
بالحداد. ص (٨٤)
"صاصون"
عارية
ومجزرة

تلهو فوق مجزرة.
ونيسان يمر
مربوطاً بمنديلين
قديسة تلك الموانئ
«صاصون". ص (٨٦ - ٨٧)

# «زنبقة الإباء»

الشاعر:(محمد وحيد علي)

شفقٌ
على كفين
من ذهب وماء
البحر يطلق مهرة
ونبيذ موسيقا
ويصعد
في قناديل البهاء
والأرض ترفع رأسها
لتراكِ زاهية
على جنح الغمام
لا تصعدي
أو تهبطي
ظلي هناك
على مدى قلب
وغبطة ياسمين
هل تستطيع فراشة الحب المولّهِ

أن تطير بعاشقين!!
أفق تضاءل
خلف أروقة السراب
والأرض قبرة جريحة....
نزلت إلى كفيكِ
زنبقة السحاب
فتوضئ من دمعها وأبكي على قمر الغياب
أفق أراه
ولا أراه
كأنما جسد يشف
أمام مرآةٍ ذبيحة. ص (٩٢ – ٩٣)
خريفيات:
الدم
أنا
وقاحة الجلنار
أنا
راودني النعمان عن بهجة الحناء فلونت شقائقه
أنا
ثلج المسامير في جسد المسيح
أنا

غارت وقلدتني منحنيات ومجداً الجبال ، آرارات
الأطلس وقامات احبابي.
أنا
خطوي النار وقهقراي جمر
أنا
الأقمار في دورة الأنثى
أنا
المدبوغ بلونُ ليس لي لا أنافس نهراً على مجراه ولا حليباً على نهدٍ
انا
حين تكورت الارض نطعاً لست فحيح النحاس يلم باقات من رؤوسٍ
ويلج ولست الفاصل بين عجوز أرمني يتكئ على حفيدته
وخاتم من تراب. ص (١٠١ - ١٠٢).

# مختارات مسرحية

# مسرحية: «الرجل الذي حارب نفسه»

(لؤي عيادة)

(الفصل الثاني المشهد الأول)

دير الزور - منزل التاجر سليمان

"يدخل التاجر سليمان فيجد ابنته فاطمة تحمل طشتاً.."

سليمان: أين أمك يا بنت ؟

فاطمة: عند الأرمني يا أبي.

سليمان: متأففاً" عند الأرمني... عند الأرمني .

فاطمة: إنها تستخرج له الرصاصة الثانية..

سليمان: وأنت ماذا تفعلين ؟

فاطمة: أحمل الماء الساخن إليها...

سليمان: كي تساعديها باستخراج الرصاصة الثانية "باستهتار".

فاطمة: ولماذا تتكلم هكذا يا أبي ؟

سليمان: وكيف تريدين أن أتكلم ؟

فاطمة: لم أنت بهذه القسوة يا أبي ؟

سليمان: لأن بيتي سيخرب من أجل أمك وأفعالها وشهامتها...

سليمان: اسمعي نعيقها...

فاطمة: أنت تكبر الأمور أكثر بما تستحق..

سليمان: وبيتك سيخرب أيضاً

فاطمة: فليخرب...

سليمان: أيام ويرمي أحمد وجهك بالخاتم.. ولتعض أمك أصابعها ندامة فيما بعد.

فاطمة: فليرم... وماذا يهم.. «سليمان يقترب من ابنته ويصفعها".

فاطمة: أمي.

زهرة: «من الداخل" استعجلي يا فاطمة.

سليمان: «يهجم عليها ويمسكها تقريعا من أذنها. أن أجبتي مرة أخرى (فسأكسر رأسك)

«تطل زهرة من شق الباب فتجد زوجها على هذا الوضع من تقريع ابنته... تسرع وتخلصها

من بين يديه.

زهرة: اترك البنت... إذهبي يا فاطمة بالماء الساخن إلى سيلفا..

(تذهب فاطمة) لماذا ضربتها ؟

سليمان: لأنها تستحق... اجلسي ولنتناقش بشكل هادئ..

زهرة: وماذا تريد من النقاش ؟

سليمان: يا زهرة كم سنة (صار لنا) معا.

زهرة: كثير ... "بعنجهية".

سليمان: بهدوء ... بهدوء.

زهرة: ماذا تريد...؟ قل وخلصني.

سليمان: يجب أن نسلم الارمني...

زهرة: نجوم الظهر أقرب إليك.

سليمان: يا مجنونة أنت تخربين بيتك بيدك.

زهرة: يا سليمان (يا عيوني) لا تجهد نفسك بهذا الكلام واذهب إلى عملك.

سليمان: ولكني وعدت أحمد بتسليمه...

زهرة: وما علاقتي أنا؟ ...

سليمان: زهرة.. أنت امرأة تقية وحرة ويشهد بذلك جميع أبناء دير الزور.

زهرة: "بضجر" وما علاقة التقى بالمواضيع التي نتحادث بها. ص (٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦).

سليمان: ضعيه هنا وأغلقي الباب.

سيلفا: أغلق الباب...؟!!

سليمان: نعم فعندي رغبة في أن أحادثك.. على انفراد.

سيلفا: قل يا عمي دون إغلاق الباب "ينزعج ويذهب بنفسه لإغلاقه»

سليمان: اسمعي.. أنت صبية كبيرة وينبغي أن تفهميني ...

سيلفا: بماذا أفهمك يا عمي

سليمان: لا تقولي عمي.. اسمعي جيداً.. أنا بصراحة ومنذ أن رأيتك للوهلة الأولى أعجبت بك وبجمالك وأرغب في أن تكوني لي... "تحاول الهرب نحو الباب المغلق. فيستوقفها ، لا تخافي لن أؤذيك ... دعيني أكمل كلامي...

سيلفا: يا عمي أنت رجل كبير ومقدّر... أما أنا فطفلة ضائعة تهدها مصيبتها.

سليمان: مصيبتك آغوب... سيشفى..

سيلفا: لا... مصيبتي هي مصيبة أهلي وأسرتي وأقاربي... وكل من طرد من بلده.
وآغوب منهم مثلاً انا فقدت اخي الصغير وأمي وابنة عمي في المغارة التي وضعوهم فيها وأشعلوا النار في بوابتها ومن مات من ذكرت اختناقاً بداخلها...
سليمان: لا تثيري شفقتي أرجوك... إني أحادثك عن عقل... أنا أعرض عليك الزواج.
فهل فهمت معنى ذلك ؟ إنه شرف كبير بالنسبة لك..
سيلفا: طبعاً أنا أرفض ذلك... ولكني أستغرب هذا العرض لا لشيء ، وانما لأن من يتزوج
امرأة مثل الخالة زهرة لا يصح له ان يطلى الزواج من أية امرأة أخرى..
سليمان: أسمعي.. ألا أتفاوض معك.. أنا آمرك.. ولذلك سأعطيك مهلة يومين إن فإن
لم توافقي فسأسلم آغوب للأتراك.. هل فهمت. ص (٩٤-٩٥-٩٦)
سليمان: ها هم الجنود الأتراك يقبعون خارج البيت ويطلبون رأس أخيك..
سيلفا: تهددنا ؟
سليمان: نعم.. فإما أن تكوني زوجة لي... أو أن أصير عشيقك أو أسلم آغوب للأتراك..
سيلفا: عشيقة لك ؟
سليمان: نعم.. وأنا أعدك بأنه لن يدري أحد بذلك
«يحاول التقرب إليها فتتراجع»
سيلفا: ماذا تفعل ؟
سيلفا: أنا أرغبك يا سيلفا... أرغبك حلالاً أو حراماً..
سيلفا: ابتعد عني... (يحاول مسكها فتفلت منه ابتعد عني قلت لك... سيلفا تصرخ"
سيلفا: يا خالة زهرة ... فاطمة ... «سليمان يضحك" ص (١٣٤).

# مسرحية: (سفر برلك) أيام الجوع

(ممدوح عدوان)

أيام الجوع

آرتين: انا أرمني من تفليس هفانا العصملية وهججونا ، ما وصل منا لبر الشام غير كل طويل عمر خليها على الله اللي مات بالطريق ، واللي انقتل ، واللي طفش بالصحرا. (يظهر الراوي) صطوف: (للراوي) شو ها لقصة ؟

الراوي:

الأرمن ترى أهل الفلات سبعين ألف خانة مثبتات

طردوهم إلى بر الفلات يسوقونهم إلى نهر الفرات

يرمونهم به يا سامعينا

ماتوا كتير منهم بالطريق ووصلت عندنا فرقة طليقي

إلى يم الجنوب بكل ضيق تشوف إذا مشيت بكل طريقي

رمم ورجال ونساء ديننا

جاؤوا لحلب والشام جمعا وارموا في قلوب الناس وجعا

وحافتنا ترى يا ناس صرعه وفقراهم كثيرة ما بتوعى

يبيعوا لانساهم والبنينا

آرتين: (يقف محتجاً) لاء مو يبيع ، نحن مابعنا أولادنا ونسواننا ، ما فيه بني آدم يبيع أولاده.

صطوف: يعني يا اللي متلنا تعال عناء لا منسحتي منك ولا بتستحى منا.

آرتين: (بحزن) معكم حق ، سموها شو ما سميتوها اللي الله كتب له عمر ووصل ع القامشلي أو الدير التقي شوية بدو لفونا وطعمونا ، فيه ناس منهم أخذوا الأولاد يربوهم واللي شاف بنت ع وجهها ضو ، تجوزها وستر عليها... أشرف من اللي عملوه فينا الدرك بالطريق...ونحن شردونا من جديد.

جفلة: يعني متل ما قلنا الحال من بعضه. ص (٢٣٢-٢٣٣).

صطوف: هلق مانك مرتاح معنا هون ؟

آرتين: مرتاح ، مرتاح (دون حماس) بس لاتصدق حدا بيرتاح وهو مفارق ، أنا مفارق أهلي وأولادي وبلادي. ص (٢٦٤)

أرتين: يخرب بيت هالانجليز خلوا حدا ما وعدوه بدولة ؟ هاي واعدين اليهود وواعدين العرب وكانوا واعدين الارمن والا كراد والموارنة ، كم دولة راح يعملوا بها المنطقة ؟

عامر: خدها مني ، ولا دولة. عم يضحكوا ع الكل (يخرج).

أرتين: يعني هالعصملية اللي دبحوا كل هالعالم لازم ندفعهم الثمن غالي ، بس من غير ما

تطلع الشغلة من حظ الانكليز والفرنساوي. ص (٣١٧ - ٣١٨).

# من كتاب: «المذابح في أرمينيا»

(فائز الغصين)

وقد رأيت كما رأى غيري ، كثيراً من الأرمنيات والأرمن ضمن عجلات نقل السكة الحديد بين حلب وحماه مكدسين بعضهم فوق بعض بصورة تجلب الشفقة والرحمة.

فسرنا ماشيين على الأقدام من ذلك المحل إلى سروج ، فنزلنا خاناً كان ملآناً من نساء الأرمن واطفالها وقليل من الرجال المرضى ، وكانت تلك النساء بحالة يرثى لها إذ انهم جعن من أرضروم ماشيات على اقدامهن إلى سروج وقد وصلنا بعد مدة طويلة.

وقد قلن لي إنه كان يوجد بينهن من لم تكن تعتاد المشي ساعة على أقدامها إذ أنها نشأت بالدلال بين رجال تخديها ونساء تنادتها فأصبحن بين أيدي الأكراد الذين لا يفقهون حديثاً ولا يعيشون إلا في الجبال الشاهقة ، وبين الأحراش الكثيفة ، كالوحوش المفترسة بهتك أعراضهن فيمتن قسراً وقهراً. ص (١٦).

فمشيت قليلاً نحو منبع الماء وإذ بمنظر تقشعر منه الأبدان وترتعد من رؤيته الفرائص وتتألم منه النفوس وإذا بامرأة ملقاة على ظهرها بدون لباس ، وقميصها أحمر من الدم مطلق عليها أربع عيارات نارية أصبنها في صدرها وتحت ثديها.

ونظرت نحو رفاقي لأرى هل أحد منهم شعر بي أم لاء إذ رأيت طفلاً لا يتجاوز الثامنة من عمره مضروباً بفاس على أم رأسه وملقى على وجهه ، فزدت بالنحيب

ولكن رفاقي قطعوا بكائي فقد سمعت الضابط عارف أفندي ينادي الخوري اسحاق ويقول تعال إلى هنا بالعجل فعلمت أنه رأى شيعاً أدهشه فذهبت نحوه فماذا أرى أيها القراء ، ثلاثة أطفال نائمين في الماء خوفاً على أرواحهم من الأكراد الذين سلبوهم ثيابهم بعد أن أذاقوهم من العذاب أنواعاً وأبواباً. ص (٨)

أما في موش فقسم كبير من الأرمن أتلف بلمتابن والقسم العظيم أتلف رمياً بالرصاص وطعنا بالسكاكين. وكانت الحكومة تستأجر قصابين ، تعطى لكل واحد منهم ليرة عثمانية يومياً. وذهبت فوجدت أربعة من القصابين ، بيد كل واحد منهم مدية طويلة وأفراد الدرك يفرقون كل عشرة من الأرمن على حدة ويرسلون الواحد بعد الآخر لعند القصابين فيقول القصاب للأرمني: مد رقبتك ، فيمدها فيذْبحه ذبح الغنم. ص (٣٥)

قال لي أحد الثقات ، من در الزور أن أحد مأموريها اشترى من الدرك ثلاث بنات كل واحدة يربع مجدية. وحدثني آخر أنه اشترى شابة جميلة جداً بليرة واحدة. ص (١٢).

**«ثبت بالأعمال الأدبية»**

**« رواية – قصة قصيرة – شعر – مسرحية»**

* الرواية:

- مدارات الشرق - نبيل سليمان

١- الأشرعة / ط أولى ١٩٩٠ دار الحوار - سوريا

٢ - بنات نعش / ط أولى ١٩٩٠ دار الجوار سوريا

٣ - التيجان / ط أولى ١٩٩٣ دار الحوار - سوريا

٤ - الشقائق / ط أولى ١٩٩٣ دار الجوار - سوريا

-الهدس - ابراهيم الخليل / ط أولى ١٩٨٧ - دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت.

-مدن الملح (التيه) عبد الرحمن منيف / ط ثانية ١٩٨٦ المؤسسة العربية / بيروت.

-المستنقع حنا مينة / ط ثالثة ١٩٨٣ - دار الآداب بيروت.

-المصابيح الزرق حنا مينة / ط ثانية ١٩٧٧ دار الآداب بيروت.

-النخلة والجيران - غائب طعمة فرمان / ط أولى ١٩٨٨ - دار الفارابي - بيروت.

- بيت الخلد - وليد إخلاصي / ط أولى ١٩٨٢ - اتحاد الكتاب العرب دمشق.

-رياح الشمال - نهاد سيريس:

١- (سوق الصغير) ط أولى ١٩٨٩ دار الحوار سوريا

٢- (١٩١٧) ط أولى ١٩٩٣ مركز الإنماء الحضاري سوريا.

- الجندب الحديدي سليم بركات / ط أولى ١٩٨٠ دار الطليعة - بيروت.

- موجز تاريخ الباشا الصغير - فيصل خرتش / ط أولى ١٩٩١ دار الريس لندن.

- أوراق الليل والياسمين - فيصل خرتش / ط أولى ١٩٩٤ - دار النافذة أثينا.
- الضاحك الباكي (ثروت) فكري أباظة / ط ثانية ١٩٣٣ دار الهلال القاهرة.
- في سبيل الحرية - عبد الرحمن فهمي / ط أولى ١٣٨٠ هـ - وزارة التربية والتعليم -ج/ع/م
- صخرة طانيوس - أمين المعلوف / ط أولى. ١٩٩٤ / تعريب جورج أبي صالح — منشورات ملف العالم العربي — بيروت لبنان
-حدائق النور /أمين المعلوف / ط أولى. ١٩٩٣/ ترجمة د. عفيف دمشقية -دار الفارابي بيروت لبنان.
- الخميس الحزين — وديع اسمندر / ط أولى ١٩٩٣/ دار الحصاد — سوريا
* القصة القصيرة:
-آفو - الياس فركوح - مجلة اللوتس العدد /٦٨/ ١٩٨٩.
-ملايين الخوري - العجيلي - في كل واد عصا / ط أولى ١٩٨٤ — دار الحوار - سوريا.
-سال الدم - العجيلي - ساعة الملازم مجموعة قصصية / ط٢ ١٩٧٩ - دار الشروق - بيروت.
-الجدب والطوفان عبد السلام العجيلي حكاية مجانين مجموعة قصصية / ط ثانية ١٩٨٣ دار الشروق - بيروت.
-رحيل اللقالق - أغنيات حب إلى آرارات النصوص الفائزة بمسابقة نادي الشبيبة السوري
/ ط أولى ١٩٩٣ - دار الحوار - سوريا.
١- قرب البحر - حسن حميد.

٢- ذلك الصديق ذياب عيد.

٣- رسالة إلى أزو - محسن يوسف.

٤- آرتين عبد الرحمن سيدو.

٥- صورة يبرم كورديان - ميشيل حبيب خياطة.

٦- بائع التماثيل فاتح المدرس.

٧ - حرائق صغيرة - حسين ورور.

قصة قصيرة: «-كوهار - أو الطريق إلى أورفه —» ابراهيم الخليل /نشرت لأول مرة ضمن هذا الكتاب.

- مارشال - وليد معماي - مجموعة قصصية اشتياق لأجل مدينة مسافرة - ١٩٧٦ وزارة الثقافة دمشق.

-ما قالته لوحة جمشيد عبد الرحمن سيدو / دراسات اشتراكية عدد خاص بالقصة / ٦ — ٧ / ١٩٨٩ - سوريا.

-الحساب الصحيح خليل الجرادي الموقف الأدبي / العدد/ ١٧٧/. ١٩٨٦

*الشعر:

- من كتاب رحيل اللقالق - أغنيات حب إلى آرارات النصوص الفائزة بمسابقة نادي الشبيبة السوري

/ ط أولى ١٩٩٣ - دار الحوار - سوريا.

١ - أغنية إلى صاصون - عامر الدبك.

٢- زنبقة الإباء محمد وحيد على

٣ - خريفيات - عبد السلام حلوم.

* المسرح:

- الرجل الذي حارب نفسه لؤي عبادة / ط أولى ١٩٨٣ - وزارة الثقافة - سوريا.

- (سفر برلك) أيام الجوع ممدوح عدوان سلسلة مسرحيات مجلة الحياة المسرحية

رقم /٥/ وزارة الثقافة - سوريا /١٩٩٤/.

(النصوص التي يمكن الرجوع إليها)

١- مقامات بديع الهمذاني دار الأفاق ط أولى ١٩٨٢.

٢- سلسلة روايات تاريخ الإسلام جرجي زيدان - المكتبة الأدبية - بيروت.

٣ - شجرة الدر.

٤ - عروس فرغانة.

٥ - الانقلاب العثماني.

٦-قلعة الأبطال عبد الحميد جودة السحار الكتاب الذهبي العدد /٢٢/ ١٩٥٤.

# «المراجع»

١- المذابح في أرمينيا فائز الغصين حلب ١٩٩١.
٢- مجازر الأرمن وموقف الرأي العام العربي منها د. نعيم اليافي / ط أولى ١٩٩٢ - دار
الحوار - سوريا.
٣- الأرمن عبر التاريخ مروان مدور دار نوبل سوريا / ط ثانية.
٤-مجلة دراسات اشتراكية العدد / ٩٦ / ١٩٨٩ والعدد / ١ / ١٩٩٣.

# «الفهرس»

- مقدمة الطبعة الثانية
- مقدمة الطبعة الأولى
تجليات الشخصية الأرمنية في الأدب العربي
الشخصية الأرمنية وتجلياتها التاريخية
القسم الأول / المستويات
١- المستوى السياسي
٢- المستوى الاندماجي
٣ - المستوى المهني
٤ - المستوى السلبي
٥ - المستوى الأقوامي
- القسم الثاني «التداعي الحنيني»
- طغيان التداعي الحنيني
١- التداعي والاستذكار «حنينية أرمنية»
٢- التداعي والاستذكار «حنينية عربية»
٣- ثنائية الحب والعشق
٤- النسق التعويضي
٥- النسق العصابي

• مناظير رؤية النصوص
١- المنظار العمودي
٢- المنظار الأفقي
بانوراما سرديات النصوص
مختارات / رواية- قصة قصيرة/
مختارات شعرية
مختارات مسرحية
- مقتطفات من كتاب «المذابح الأرمنية»
- ثبت بالأعمال الأدبية
- النصوص التي يمكن الرجوع إليها
- المراجع
- الفهرس