د. محمد عز الدين التازى

الخطاب الروائي العربي الجديد

السرد والفضاء والتناص

قراءة لثلاث روايات عربية

الكتاب: الخطاب الروائي العربى الجديد (السرد والفضاء والتناص)

الكاتب: د. محمد عز الدين التازي

الطبعة: ٢٠١٧

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ ــ ٣٥٨٦٧٥٧٦ ــ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣
http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

عز الدين التازي ، محمد
الخطاب الروائي العربى الجديد (السرد والفضاء والتناص)
د. محمد عز الدين التازي
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
الترقيم الدولى: ٥– ١٤٣ – ٤٦٦– ٩٧٧– ٩٧٨
.. ص،.. سم. ١–قراءه لثلاث روايات
أ – العنوان ٩٢٨,١ رقم الإيداع: ١٠٤٠١

الخطاب الروائي العربي الجديد

السرد والقضاء والتناص

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

تروم هذه القراءة اقتحام مغامرة كشف واكتشاف ثلاثة نصوص روائية عربية، لها تعبيرها الجمالي عن تشكيل روائي عربي اشتغل على استراتيجية الأشكال، كما اشتغل على بناء صورة للمجتمع العربي في أقصى درجات تحوله وقلقه واختباره لذاته، وهو وضع روائي جمع بين الوعي الجمالي والوعي الاجتماعي، بين قلق الكتابة عن الذات الفردية الجماعية باعتبارها ذاتها راصدة لمعيشها السياسي والاجتماعي تعاني من التوتر ومتابعة لحظات التحول.

الكتابة الروائية في النصوص الروائية الثلاثة المحللة في هذا الكتاب تبني عوالمها وتفاصيل محكيها من تصدعات في الجسم السياسي والاجتماعي العربي ممثلا في ثلاثة أقطار عربية هى لبنان وبيروت بالتحديد، من خلال ما تصوره رواية إلياس خوري "الوجوه البيضاء" من تفاصيل حكائية ترتبط بالحرب الأهلية، وسورية ودمشق بالتحديد، كفضاء لتقاطعات فضائية أخرى، هى التي تتبوأها تفاصيل

المحكى في رواية حيدر حيدر "الزمن الموحش" وعالم روائي يتسع لاحتوائها مشاهد وتجليات لحرب يونيه ١٩٦٧ من خلال تقاطعات أخرى مركزها هو نهر الأردن ومحيطها هو قضية العرب في حربهم مع إسرائيل الخاسرة، وقضية فلسطين، من خلال تشعبات المحكى الروائي واستقدامه لنصوص خارجية، كما تنجز روائية حليم بركات "عودة الطائر إلى البحر" خطابها متعدة النصوص والدلالات.

اختيار هذه النصوص الروائية الثلاثة، تم من خلال بعد قرائي رأى فيها مظهرا من مظاهر تأسيس رواية عربية جديدة، مسكونة بهواجس مجتمعها، ولكن بناءها للأشكال وتحديث قواعد البناء، ومغامرة الشكل، هى التي تجعل منها إنجازا نصيا يراهن على أسئلة الكتابة وأسئلة الواقع، فأسئلة الكتابة الروائية تعني في مدارها الأول خرق النمط الروائي الجاهز، وبناء عالم نصي متشعب المسالك التي يسلكها المحكى، متفتح على ممكنات القراءة والتاويل، وأسئلة الواقع تعني في المقام الأول تذويتها من خلال خطابات الشخصيات ومواقفها كما تعني تشكيلها في رؤى ووقائع وأوهام وأحلام، مما يوسع من النظر إلى درجة غليان هذا الواقع كما يوسع من تجلياته وممكناته ومتخيله ومن طرائق إعادة بنائه ليتجلى روائيا، ومن خلال اللغة والتخيل.

من خلال القراءة العاشقة على ما قد يتم استدعاؤه من مقاربة لأدوات التحليل النقدي، وجدت في هذه الروايات الثلاث، كما أجد في غيرها من الأعمال لكتاب آخرين لم تسعفني لحظة القراءة والتحليل بمقاربتها، ممكنا قرائيا لرصد معمار الرواية العربية الحداثة وأبنيتها الجمالية وتقنياتها السردية، وتوسيعها للفضاء الروائي الذي تتقاطع فيه فضاءات أخرى، ولتعالقاتها النصية التي تجعل من المحكى الروائي ما يمكن أن يخصب أبهاءه بإحالات على نصوص أخرى لها مرجعيتها المتعددة، ولكنها تستقدم لتمارس وظيفة حوارية متعددة المعاني والدلالات مع نص المحكى.

وتظهر الكتابة الروائية بتنويعات فضائية ونصية وخطابية في النصوص الروائية الثلاثة، وهو ما يجعل من الرواية العربية الجديدة إبداعا تخييليا لا يسعى إلى وصف الواقع الاجتماعي والسياسي كما هو، ومن خلال سطوحه وأحداثه التي تحيل على أوضاع يشترك القارئ والكاتب في صدمة معايشتها وتحمل تبعاتها اجتماعيا ونفسيا، بل إن تفجير لحظات الواقع وإعادة النظر إليه من خلال مأساوياته وتفكك أوضاعه وبعض ألغازه هو ما يمنح هذه الكتابة طاقة متجددة في النظر إليه بأعين متعددة هى أعين الشخصيات الروائية وبتوسيع مواده الحكائية، وانفتاح فضائه على فضاءات

أخرى، وتمتعه بوضع انفجاري، تتعدد فيه النصوص والمحكيات والمرجعيات.

قراءة هذه النصوص الروائية الثلاثة ومحاولة تفكيكها واستكناه واستكشاف مكوناتها النصية، من خلال السرد في "الوجوه البيضاء" وتملك الفضاء في "الزمن الموحش" والتحاول التناصي في "عودة الطائر إلى البحر" لم تكن سوى ممارسة لمدخل قرائي ممكن، ومن خلال العناصر المهيمنة على هذه الروايات الثلاث أي التي تبدو في نظر هذه القراءة مشكلة لخصوصيتها في إنتاج تشكيل روائي يبيح للقارئ – ومن داخل نصيته – ما يجعل منه علامة نصية فارقة، في التي انبنت عليها أشكاله ومعانيه ودلالاته، ومن حيث لا يمكن للروائي أن يقبض على العالم إلا من خلال تفاصيل حكائية هى التي يفضي عليها طابع الشكل والمعمار، فالروائي الحداثي لا يستند إلى نموذج شكلي جاهز، ما دام قوام الحداثة هو عدم تكريس نموذج يقوم على النموذج، بل هى هدم للنموذج، على أنقاضه يتم بناء نماذج أخرى قابلة للهدم.

ومن ثم فإن الروايات الثلاث، على ما افترضته فيها القراءة من هيمنة للخواص الكتابية التي طبعتها، والمتمثلة في السرد الفضاء والتناص، لها ما يميزها، وهو خصوصية عنصرها المهيمن، وكيفية إنجازه نصيا.

ومقاربة هذه النصوص الثلاثة، استدعت نوعا من الاستناد إلى بعض المرجعيات في النقد الأدبي الحديث، لكنها، كمقاربة، أرادت أن تحتفي بهذه النصوص الثلاثة، أولا وقبل كل شيء، من أجل الكشف عن استراتيجيتها في الاشتغال، وتنويعاتها في تجلية العوالم، وطرائق صوغها للمحكى الروائي، وشعريتها.

ولا تتجه هذه الدراسة نحو الإسقاط والتعليق، والحكم على هذه الاعمال وربطها بمؤلفيها وبمؤثراتهم البيئية والاجتماعية، بل هى تعتني بقراءة واصفة استشكافية تستقري النص الروائي من أجل ما يبلور خصوصيته واندراجه في جمهرة من النصوص المماثلة، مارست خرق أنماط البناء الروائي الجاهزة، وتفجير الواقع وإعادة بنائه عبر غنى وتنوع الأشكال.

إن لمن أهمية التحليل النصي، ومن موقع هذه القراءة، أن يكون مصغيا إلى نبضات النصوص وتوتراتها وتشعباتها الحكائية وتقاطعاتها مع نصوص أخرى، ولغاتها وخطابات شخصيات، وطرائق ممارستها للعبة السردية، وتشابك مكونات فضائها، وتعالقها مع نصوص أخرى، إن ذلك وغيره من أنواع تشكيل الخطاب الروائي هو ما يبني مداخل القراءة وينظمها في تصور منهجي تمنح منه أدواتها وآلياتها في التحليل، وهو أيضا ما يدفع نحو صياغة مقولات كبرى عن أنساق نصية روائية عربية تتميز بكونها لا تتنمط في قالب روائي

جاهز، لأنها ترتاد مغامرة الشكل ومغامرة الكتابة عن واقع ليس جاهزا ولا يقدم نفسه كمعطى، بل كمرئي برؤية الشخصيات الروائية له، على تعدد مظاهر هذه الرؤية، والتي تتعدد من خلالها مظاهر الواقع وتجلياته.

خطاب الشخصيات عن الواقع، وعلى ما يظهر عليه من تشخيص للمواقف واللحظات، هو خطاب يستبطن الواقع ويذوته في قلق الذات الفردية وأحلامها وأوهامها وانكساراتها وتطلعاتها، بذلك تتشظى لحظات الثبات التي يظهر فيها الواقع الاجتماعي والسياسي بمظهر سكوني، ليكتسب ديناميته وتشابك أوضاعه وتنوع تجلياته.

تنويعات الخطاب الروائي العربي وهي تشتغل على الواقع، تبنيه بأكثر من معنى ومن حضور، وفي تجليات الواقع اليومية ما تدفع به هذه التنويعات في اتجاه ما يسندها ويوسع من أفقها الاجتماعي والثقافي، وما يخلخلها أيضا، باختلالات فوضى الأشكال، وتنظيم الكتابة الروائية لهذه الفوضى في وحدة نصية جمالية ودلالية.

ليست ثمة معايير جاهزة للدخول إلى كنف عمل روائي معين، لقراءته وتجليه عوالمه وإشكاله، فالمعيار ظل عبر تاريخ الأدب يشكل تفسيرا للأعمال الأدبية من أجل الحكم عليها وربطها بمؤلفيها وبمحيطهم الاجتماعي. تحل القراءة الشعرية محل الإسقاط والتعليق. أي أن حياد القارئ أمام المكونات النصية وجماليتها هو ما

يردعه عن أي حكم ليس له ما يبرره سوى الذوق الفني والثقافة، وهما ما يشكلان سلطة الناقد وآلية اشتغاله، ويبرران تصنيفاته وتنميطاته للأعمال وإدراجها في حلقات أو سلاسل، تقوم على المؤلف لا على العمل، وعلى أنسبائه وأضداده، لا على ما يمنحه العمل من فورات وتوترات تخون كل أنواع النمذجة والتنميط. يحل محل هذا المستوى من القراءة، مستوى آخر، هو الذي يشتغل على شعرية التفاصيل، وتوصيف البنى الحكائية واللغوية وأنواع الكلام، والأنساق، والمهيمنات، وطرائق التنويع في مسارات السرد التي تحمل خطابا تحل فيه الأشكال كما يحل فيها. القراءة الكاشفة عن سردية الخطاب، وخطاب السرد، لا تراوح مكانها إلا من حيث التوصيف البنيوي لمكونات وبنيات النص، وبلاغة العتبات، والتشخيص، والاستعارة، وتوترات النص وبياضاته، وتملكه للحظة الاجتماعية والتاريخية، بما هما لحظتان حاضرتان في متخيل الكتابة الذي لا يسعى إلى أية مضاهاة مع حضورهما في الواقع المادي.

في هذا التحليل النصي لثلاث روايات عربية، كان لابد أن نبحث القراءة عن الخواص النصية التي من خلالها يتبدى مظهر أو أكثر، من مظاهر تنويع الكتابة الروائية العربية الجديدة لممكنات تصويغها للأشكال والعوالم والرؤى التي هي رؤى لواقع دينامي متحول لا يمكن ترصيص صورة نهائية له هي التي تطبعه بطابع

الوثيقة الاجتماعية والتاريخية، فالغليان الذي يعرفه الواقع العربي، سياسيا واجتماعيا، وبكل أسئلة هذا الغليان، لا يمكن أن يتم القبض على كل مكوناته في عمل روائي واحد، وحتى الروايات العربية طويلة النفس، التي جاءت على شكل ثلاثيات، كالتي كتبها نجيب محفوظ في ثلاثيته المعروفة، أو الروائي السوري العربي نبيل سليمان في ثلاثيته "مدرات الشرق" أو التي كتبها روائيون عربا من جزيرة العرب، (تركي الحمد في ثلاثيته: "العدامة" ، "الشميسي" ، الكراكيب")، ومن الجزائر (واسيني الأعرج في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"). ومن المغرب (مبارك ربيع "درب السلطان" وكاتب هذه السطور "زهرة الآس")، أو التي جاءت على شكل خماسيات كخماسية الروائي العربي السعودي الراحل عبدالرحمن المنيف، والمهمورة باسم "مدن الملح" وروائيين عرب آخرين تقاطعت أعمالهم بشكل مذهل وتناسلت مع بعضها حتى أصبح مجموع أعمال الروائي الواحد كأنه عمل كبير واسع لا يتنظم في (ثلاثية) أو (خماسية)، حتى المحللة في هذا الكتاب، فليس باستطاعتها أن تدعي القبض على كلية الواقع الاجتماعي والسياسي، وهي لا تقبض إلا على وجه من وجوهه وتجل من تجلياته.

إن ما نعنيه بهذه الملاحظة، وهو أن التعبير الروائي العربي، بتنويعاته، ليس رهين شكل روائي واحد هو الأمثل في التعبير عن

خصوبة الواقع وتعدد مناحيها ومشكلاته ودرجات تأثيره على الأفراد والجماعات. فالأمر بالنسبة للكتابة الروائية، هو تشكيل لواقع متخيل لا يمر إلى الواقع إلا عبر الأشكال، لذلك فالأعمال تكتسب فرادتها وخصوصيها في طرائق التعبير عن الواقع، ومن تخلق قوانين نصية يمكن أن تندرج في تخلق قوانين عامة تشمل الاشتغال على كتابة روائية عربية جديدة، تظهر في إنجازاتها، كما اشتغل روائيون عرب آخرون على التاريخ والتراث واللحظة التسجيلية الوثائقية وعلى سيرة الذات التي تتجلى من خلالها لحظات من سير مجتمع ينبض بالتحولات.

فرادة النصوص الروائية الثلاثة المحللة في هذا الكتاب، تعني لحظة كتابتها، من حيث هى رهان على التنويع في الخطاب الروائي العربي، ومن حيث هى كتابة روائية جمعت بين العفوية وبين قصدية تشكيل ملمح روائي عربي جديد، بمقوماتها الأسلوبية والتعبيرية وتشكيل الأشكال وطرائق صوغ الواقع بكل مكوناته الاجتماعية والسياسية، والثقافية والنفسية، والمبادرة إلى خلق نص روائي له منحاه الإبداعي المميزظن في اكتساب لغاته وأصواته المتعدده، وأبنيته القائمة عل شعرية التفاصيل، ومناحيه في تقديم صور عن الذات، ومجتمع الذاتو وتقلبات الذات ومجتمع الذات.

أقمنا لقراءة هذه النصوص الثلاثة مدخلا للقراءة، احتفاء بالسرد في "الوجوه البيضاء" والفضاء في "الزمن الموحش" والتناص في "عودة الطائر إلى البحر".

الفصل الأول

السرد في "الوجوه البيضاء"

لإلياس خوري

مدخل

تشكل رواية "الوجوة البيضاء" لإلياس خوري بنيتها السردية من خلال طرائق البناء السردي التي تقوم على الإرباك، والإرباك هو ما يقوم عليه تشويق القارئ وتحريك شهوته لمتابعة التفاصيل. فالرواية تتميز بالكثير من عناصر التشويق، والقراءة الواعية تحاول أن تجد مدخلا مناسبا للدخول إلى عالم الرواية ومكوناته السردية، وفهم تمظهرات شخصيتها التي تقوم بسرد حدث واحد هو حادث قتل "خليل أحمد جابر" لذلك تبدو الرواية رواية وجهة نظر، حيث تتناوب عدة شخصيات على حكي شهادتها حول حادث القتل ومعرفتها بالقتيل، كما تبدو شهادة عن الحرب الأهلية التي عرفتها بيروت.

ويتجلى الإرباك في مستواه الأول، الذي يجعل القراءة المحتملة تذهب إلى كون الرواية رواية بوليسية، تتابع فصول جريمة قتل من أجل معرفة من القاتل، ولماذا قتل، وهي تقنية يعتمدها المحكى قاصدا الإثارة التي هى سمة مشتركة بين كل أنواع الرواية البوليسية، فالإثارة هى تحريك للأحداث بعد سكونها، أو جعلها متحركة بالتسريع الممكن للأحداث والمواقف والزمن. إن ما

تستهدفه الرواية البوليسية من هذا التسريع هو إثارة القارئ، بما هو عقل وعاطفة وطاقة خيالية تتفاعل مع متخيل الأحداث. ثم إن هذه الإثارة، هي تقنية أدبية قبل أن تكون أي شيء آخر تقوم على اختلاف طراقها من رواية التحقيق إلى رواية اللغز إلى رواية المفاجأة، وكلها أنواع للرواية البوليسية، كما أن روايات الرعب، وروايات المغامرات تقوم على نفس المنحى في استفزاز عقل وعاطفة ومخيلة القارئ.

تخدعنا الرواية بشكلها البوليسي القائم على التحقيق، حتى وهي رواية غير بوليسية، لأنها أرادت توظيف هذه التقنية كشكل روائي في رواية موضوعها هو الحرب الأهلية في لبنان، توظيفا يسعى إلى استفزاز عقل القارئ وعاطفته ومخيلته، من أجل المشاركة في موضوعها بقراءة حسية وعقلية شديدة الانتباه إلى التفاصيل.

ليظل ثمة سؤال حول ما يشكل جوهر بناء الرواية، واستدعاءها للتفاصيل، ووجهات نظر الشخصيات، وأنواع التكرار في المواقف والأحداث، والتدرج من وضعية سردية إلى أخرى، وشتى أنواع الإضافة النوعية التي تضيء عالم الرواية والتصاهر الحميم بين ذات البطل وذوات الأبطال الآخرين، والأبعاد الاجتماعية والسياسية للحرب، التي تشكل معناها ودلالتها.

التكرار والتدرج يشتغلان في توليد سؤال ملح حول معرفة قاتل "خليل أحمد جابر" وهو السؤال الذي يندرج في ثلاثة أسئلة أساسية تقوم عليها الرواية البوليسية، وهي: من القاتل، ولماذا قتل، وكيف قتل؟

ما دامت الرواية تخبرنا بالطريقة التي قتل بها البطل، وبفضاء الحرب الأهلية الذي هو الداعي إلى القتل، حتى والبطل بريء فالسؤال الذي تولد الرواية من خلاله تدرج الأحداث وتكرارية بعض لحظاته هو: من القاتل؟

"المشكلة الكبرى هى أننا لم نستطع معرفة القاتل. القاتل غامض جميع الناس الذين بحثت معهم المسألة لا يستطيعون تحديده أو لا يعرفون". (الرواية ص٢٤٣).

تتلذذ الرواية ببحث لا جدوى منه، يقترب من التحقيق البوليسي الذي يكاد ييأس من النتائج، وهي بذلك تمارس غوايتها على القراءة، بتنسيلها للتفاصيل الحكائية باستمرار حول مقتل البطل، وفي ممارسة خدعتها الساخرة، لتنتهي إلى افتراض أن "خليل" لم يقتل. "وأنه يدور الآن في شوارع بيروت، ويحاول أن يمحو ويطرش الحيطان فماذا سيحصل؟" (الرواية ص٢٧٤) بينما يكون القارئ قد تعرف على مقتل "خليل" وإلقاء جثته في القمامة، وحتى زوجته وابنته والقريبون منه، يسمونه "المغدور".

إن تخييب أفق انتظار القارئ في معرفة القاتل، مع تدرج الأحداث وبلوغها إلى النهاية، وهو ما يؤدي إلى إعادة النظر في إمكانية اعتبار الرواية رواية بوليسية فسراد الرواية متعددون، وفي ثنايا التفاصيل التي يقدمونها عن علاقتهم بـ "خليل" وقتله تتعدد وجهات النظر حول حادث القتل، وهو ما يدفع بالقراءة إلى النظر في اشتغال الرواية على وجهة النظر. يحظى مفهوم وجهة النظر في النقد الروائي بغموض كبير، إذ يعني حرص الكاتب على النظر إلى موضوعه من روؤية فلسفية أو دينية أو سياسية، كما يعني الطرائق السردية التي يختارها السارد لعرض الأحداث، وهي وضعية ترتبط بإحدى تقنيات السرد. إن غموض هذا المفهوم كما عبر "فليب ستيفك" يعني وضعية غير كاملة التدقيق في هل المقصود بوجهة النظر هو الاتجاه العقلي (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) لعمل ما أو موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح في عمله، أو هو بؤرة السرد؟ مع "هنري جيمس" سوف نجد هذا المفهوم ينتهي إلى تخليص الرواية من إقحام المؤلف لذاته وأفكاره ومواقفه الخاصة في الرواية، أي ما أسماه باختفاء المؤلف الذي كان يظل حاضرا في الرواية الأوروبية التقليدية، ومنذ القرن الثامن عشر. لذلك ثار "هنري جيمس" على إقحام المؤلف لنفسه في العمل الأدبي معبرا عن ضرورة أن تحكي القصة نفسها وذلك عن طريق أدوات فنية تحضر فيها الأشكال متعددة للسارد.

وتمثل "الوجوه البيضاء" هذا المنحى في رصد واقعة واحدة تنظر إليها الشخصيات الروائية من وجهة نظرها، وحيث تتناوب عدة شخصيات على سرد مجموعة من التفاصيل فكل واحد منها يتحدث عن الطريق التي تلقى بها خبر موت "خليل" ويصف تأثره وانفعالاته بحادثة القتل داخل أجواء من التفاصيل اليومية التي يشحنها فضاء الحرب.

يقوم بناء الرواية على ستة فصول تتناوب فيها الشخصيات على عرض الأحداث وتقديمها.

الفصل الأول: تسرده "نهى جابر" زوجة المغدور.

الفصل الثاني: يسرده "علي كلاكش" وهو جار لـ "خليل" يسكن المنزل المقابل لمنزله.

الفصل الثالث: تسرده "فاطمة فخرو" أرملة بواب العمارة.

الفصل الرابع: يسرده عمال الأزبال الذين اكتشفو جثة القتيل مشوهة في سطل القمامة

الفصل الخامس: يسرده المقاتل "فهد بدر الدين" المداوم في المكتب الذي اعتقل فيه "جابر".

الفصل السادس: تسرده "ندى النجار" الابنة الثانية للمغدور.

أما مدخل الرواية وخاتمتها فيسرد أحداثهما السارد / المؤلف الذي هو شخصية تخيلية ورقية تتماهى مع السارد.

تقدم الرواية وجهة نظر بعض الشخصيات حول علاقتها بـ "أحمد" (ابن خليل) وتأثرها لحادث استشهاده، وحول معرفتها بـ "خليل" والطريقة التي تلقت بها خبر مقتله، كما تتعدد الصيغ وتختلف التفاصيل وطريقة الحكي من شخصية لأخرى وهي تقوم بوظيفة السرد.

وتبدو الوضعية السردية التي اشتغلت عليها "الوجوة البيضاء" ومن خلال وجهة النظر مرتبطة بالرؤية السردية. على سبيل فهم ما يحدث في الرواية، نميز بين رواية الحدث، وبين رواية الشخصية، فرواية الحدث تنهض أساسا على التطورات التي تعرفها التفاصيل، من البداية إلى النهاية، ومن خلال توترات المحكى واندفاعه نحو مجراه السردي، أما رواية الشخصية فهي لا تحفل بوحدة حدثية معينة وإنما تجمع أحداثا متنافرة حول شخصية أو شخصيات روائية. والملاحظ أن "الوجوه البيضاء" تعدد من الشخصيات الساردة التي تعرض الأحداث، سواء تملقت بممقتل "جابر" أو بتفاصيل حياتها الخاصة المرتبطة به أو باستقلالها عنه، وبذلك تختلف "الوجوه البيضاء" عن رواية وجهة النظر كما كتبها "نجيب محفوظ" في "ميرامار" أو "لورانس داريل" في "رباعية الإسكندرية".

في تصور قرائي آخر للرواية، يمكن اعتبارها نصا روائيا ينتمي إلى المتن الروائي الذي كتب حول حرب بيروت، وهو متن هائل ومتنوع، زاخر بالأبطال والتذكرات والجراح الخاصة للشخصيات التي هي جراح خلفتها الحرب، فضلا عن متن روائي آخر لنفس الكاتي إلياس خوري، ممثلا في روايته "بالو" "باب الشمس" ، "الحبل الصغير" ، "رحلة غاندي الصغير"، و "مجمع الأسرار"، التي تبدو مسكونه بتفاصيل الحرب وذاكرتها وانعكاس أوضاعها على الشخصيات، وكأن إلياس خوري في هذه الأعمال عن قصد أو عن غير قصد، يستدعي ناظما لها على مستوى التيمات والهواجس التي تحكم لشخصيات وتجليات قلق الكتابة التي تتجدد عبر اللغة والأشكال ومستويات التخييل، ليحيل على عالم شبه متكامل، يبنيه من رواية إلى أخرى ويعيد تشكيل ملامحه وتفاصيله وتجلياته، وكأن عالم الحرب باتساع قاعدة محكيخ وجراحه يتمنع عن أن يتجلى في صورة واحدة أو في عمل روائي واحد وما "الوجوه البيضاء" سوى قذفة أولى في رحم الكتابة بالحرب، تخلقت منها نصوص روائية أخرى لنفس المؤلف. ربما لذلك جاء نصا استثنائيا، متعدد المداخل للقراءة، ومتعدد الإيحاءات والدلالات، منبنيا على بنية حكائية قائمة على تعدد السراد ومن تعدد المحكيات.

النظام السردي والفعل الروائي

تعمد الرواية إلى عرض الأحداث من خلال السارد/ المؤلف الذي يمارس سلطة الحكي، ويسلم هذه السلطة للشخصيات التي تتناوب على الحكي، مستعملة ضمير المتكلم. وهي وضعية تفضي إلى تبنير السرد، حيث تيدو الشخصيات غير عارفة إلا مما تحياه وتعانيه وتعرضه من أحداث.

ويتمحور المحكى حول مقتل "خليل أحمد جابر" ولكنه يمتد عبر تفاصيل أخرى عن الحرب وحوادث القتل والاغتصاب والسرقة وخيانة المواقف واحتلال العمارات وتغيير مواقع المتمرسين خلف المتاريس.

وتحضر تفاصيل ومشاهد الحرب في بيروت في كل المواد الحكائية على تنوعها وتباينها، وداخلها تحضر حادثة مقتل "خليل"، أو يتقاطع معها، فزمن الأحداث هو زمن قتل "خليل" وهو زمن الحرب. تبدو حادثة القتل وكأنها مجرد تعلة لسرد أحداث ومواقف ومشاهد تتعلق بالحرب، يسخرها سراد الرواية لتفجير مخزونات ذواتهم وذاكرتها حول الحرب وآثارها على معيشهم اليومي. وما يؤكد ذلك، هو أن "خليلاً" المغدور وابنه "أحمد" الشهيد يظلان غائبين وهما لا يحضران إلا من خلال الشخصيات التي تحكي عنهما

بضمير الغائب، وبصورة عرضية في بعض الأحيان، وهي تحكي حكاياتها الخاصة، وذلك من خلال الأفعال السردية والوظائف.

١ - السارد/ المؤلف: يقوم بعرض الأحداث في مقدمة الرواية وخاتمتها.

٢ - نهى جابر: تسرد قصة زواجها من "خليل" وإنجابهما لسعاد وندى وأحمد، ورفضه قبول الرشوة في الوظيفة، واهتمام الشاب "أحمد" بالملاكمة، والتحاقه بالفدائيين، ثم استشهاده ووضع ملصق خاص به على جدران بيروت.

٣ - علي كلاكش: يسرد حكاية الطبيب الأرمني "خاتشا دوريان" الذي تعرض بيته للسرقة بعد أن صار ساحة حرب (الرواية ص ٤٧/٥٣).

٤ - أحمد وسمير وعاصم: يحكون أمام المحقق اقتحامهم لبيت الدكتور، وقيامهم بالسرقة والاغتصاب.

٥ - علي كلاكش: يحكي علاقته مع الثري "موسي كنج". ثم يسرد تفاصيل تعرضه للاعتداء والسرقة (الرواية ص ٦٤/٦٧).

٦ - فاطمة فخرو: ويسرد السارد بضمير الغائب أحداث استدعائها للتحقيق في مقتل "خليل" وحياتها الخاصة منذ أن جاء بها أبوها للعمل خادمة في بيت السيد متري الحلو، وحتى زواجها من محمود

فخرو بواب العمارة وانتحار والدها على المنحرف كما تسرد "فاطمة" تحولات زوجها "محمود" وتعامله مع المسلحين وتورطه في عمليات سرقة.

٧ - زين علول ومحمد الخروبي وصالح أحمد: عمال شاحنة الأزبال، ويحكي السارد تفاصيل سطوهم على البيوت المفروشة واكتشافهم لجثة خليل المحروقة والجسد المثقوب بالرصاص وتبليغ الشرطة وحضور الطبيب الشرعي.

٨ - الدكتور نديم بيطار: يسرد تفاصيل تحوله من جراح إلى طبيب شرعي يشرح الجثث.

٩ - فهد بدر الدين: وسرد تفاصيل مشاركته في عمليات فدائية فقد في إحداها إحدى عينيه، ثم يتعرف على "سمر" المهتمة بإنجاز شريط سينمائي.

١٠ -سمر: تتحدث لصديقها "فهد" عن النضال وأهمية الثقافة والإعلام في الحرب.

١١ -النقيب سمير عمرو: يروي سيرته العسكرية منذ سبتمبر ١٩٧٠، وحتى إعطائه الأوامر باعتقال "خليل" وإشرافه على إجراءات الدفن.

١٢ -ندى النجار: تتلقى خبر استشهاد أخيها "أحمد".

١٣ -نديم النجار: تاجر حرب يتاجر فيما ينهبه اللصوص من العمارات التي أخليت، حانوته مقر العصابات ومنطلق لتصفية الحسابات.

١٤ -معين عباس: فلسطيني ينتحر في مطار دمشق، فبعد أن طردته السلطات المصرية اتجه إلى مخيم اليرموك بدمشق وجمع له المتطوعون بعض المال لمتابعة دراسته الطبية بأوروبا كما حصلوا له على جواز سفر مرور، لكنه فقد الحقيبة في مطار دمشق فانتحر.

١٥ -الدكتور عجاج أبو سليمان: طبيب أسنان ينتقل للعمل في أرشيف إحدى الجرائد، ويحلم بكتابة روايات، تتحدث عن قوته الجنسية ويتورط في علاقة مع شابة صغيرة يأتي بها إليه "نزيه الطبش" صاحب المقهى.

١٦ -أم محمد: أرملة لها عشرة أولاد أكبرهم في الحادية عشرة ولا معيل لهم غيرها، تعمل خادمة وغسالة وطباخة، قتل زوجها في حادثة شغل في الميناء وهي ترغب في أن تسجله شهيدا كي تتقاضى راتبا.

إن هذا الحشد من الشخصيات الروائية، يحضر في نسيج المحكى كشخصيات فاعلة أو كمشاركة في الفعل، تقوم بالفعل أو تتعرض له أو تشهد عليه. لكنها أيضا، تقوم بتغيير مجرى الأحداث، من خلال التقاطعات والنقلات الحكائية. نلاحظ أن الرواية تحفل بـ:

أ - تعدد الأصوات السردية حيث تصبح الرواية مسرودة من طرف أصوات متعددة تتداول كلها وظيفة السرد.

ب - اتساع مساحة المحكى عن طريق توليد التفاصيل والمحكيات الخاصة بكل شخصية من هذه الشخصيات، وعبر شبكة تربط بين أطرافها الحوافز والدوافع.

ج -تدمير طولية السرد التي تؤدي إلى تنامي الحدث الواحد حتى منتهاه، فلا شيء يبدأ أو ينتهي إلا ما كان من التفاف كل الوقائع حول مقتل "خليل" وحول فظاعة الحرب.

تشتغل الشخصيات داخل نظام ثلاثي:

١ -القيام بالفعل. ونمثل له بقيام "أحمد وسمير وعاصم" بالقتل والسرقة والاغتصاب وقيام "الدكتور نديم بيطار" بتشريح الجثة، وقيام معين عباس بفعل الانتحار.

٢ -التعرض للفعل. ونمثل له بتعرض "خليل" و "خاتشا دوريان"، وتعرض "زين علول" للاعتقال، وتعرض "علي كلاكش" لسرقة سيارته ووثائقه.

٣ -الشهادة على الفعل. ونمثل لها بشهادة "نهى جابر" على قتل "خليل" واستشهاد "أحمد" وبشهادة ابن "الدكتور خاتشا دوريان"

على اغتصاب امه وقتل أبويه وشهادة "زين علول" على مقتل "خليل".

تبدو شخصيات الرواية، وهي تسرد الأحداث وتقول بالأفعال السردية أو تتعرض لها أو تشهد عليها، مساهمة في تدفق الأحداث، بكل تقاطعاتها وتوليداتها الممكنة، فهي ليست شخصيات لها أبعادها النفسية والأخلاقية والاجتماعية، كما هى في الحال في الرواية التقليدية، حيث يتمحور الصراع حول القيم الاجتماعية والعادات والأخلاق والتطلعات الطبقية، بل إنها تساهم في خلق تنويعات المحكى وتقلبه وانتقالاته، وتخصب لحظات الرواية بمظاهر التنويع والانتقال، كما أنها وهي تسرد أحداث الرواية، تمنحها نوعا من النظام الداخلي الذي يبني التفاصيل، كوحدات حكائية صغرى، ويغذيها بالمواد اللاحمة التي توصل إلى الوحدة البنائية الكبرى لعالم الرواية.

التوالد السردي وتناسل المحكيات

تتناسل الأحداث وتتوالد من حكاية يوهمنا السارد/ المؤلف بأنها في جوهر ما تريد أن تحكيه الرواية، بينما تصبح حكاية مقتل "خليل أحمد جابر" مجرد لعبة إيهامية تجعلنا نتصور أن هذه الحكاية هى موضوع الرواية، فالسارد نفسه "يتلهى" – على حد تعبيره– بجمع أخبار هذا الحادث ليسد الفراغ الذي يشعر به في سرد

الأحداث وتدافعها نحو المصائر، بينما هو يتخلى عن وظيفته السردية كسارد في معظم صفحات الرواية ويسلم هذه الوظيفة للشخصيات.

في التكون التشكيلي العام للأوضاع السردية في الرواية، تحضر مجموعة من السمات المشتركة لتعامل هذه الشخصيات مع حادثة القتل، وذلك من خلال السخرية منها أو تهميشها والتعرض لأحداث أخرى، أو جعلها موضع مراوحة وقابلية للاحتمالات المتعددة، أو استدعاء أحداث أخرى تعطل مسار البحث عن القاتل، أو حتى سخرية السارد/ المؤلف من الأسلوب التشويقي للرواية الكلاسيكية.

تتوسع قاعدة المحكى في المكان نفسه، بيروت خلال زمن الحرب، وتلجأ الرواية في هذا التنسيل للتفاصيل إلى تنظيم الأحداث عبر:

١ -شبكة العلاقات العائلية التي تحقق نوعا من التلاحم بين الحكايات.

٢ -شبكة العلاقات الناتجة عن التحقيق في أعمال "خليل" المشبوهة قبل اغتياله.

٣ -شبكة العلاقات الناتجة عن اكتشاف جريمة القتل.

كما تتفرع عن هذه الشبكات أحداث لها صلة بالشخصيات المتعددة في الرواية سواء عن طريق التذكر أو عن طريق جملة من الحوافز التي تستدعي حضور هذه الأحداث.

أنواع الحوافز

نعني بالحافز ما يدفع الشخصيات وهي ساردة إلى جعل حكاية تتناسل من أخرى، وإلى التعالق الممكن بين حدث وآخر، فكل حكاية لها استطرادتها الممكنة التي تحيل على حكاية أخرى، وكل تفصيل حكائي يتم استجعاؤه تحت أثر لحظة سابقة في الزمن. فالحوافز هى تداعيات ممكنة لحكاية تستدعي حكاية أخرى، كما أنها أوضاع اجتماعية ونفسية للشخصيات تفسح المجال أمام أوضاع اجتماعية ونفسية أوسع من تجاربها في العيش والتذكر والمعاناة. فالحافز، يتجلى في وظيفته التقنية، التي تجعل بعض المحكيات تتخلق من صلب أخرى إنه طريقة لتفتيت الحكاية الأم من خلال تفاصيل قد تبدو لا علاقة لها بها، ولكنها في رمتها تساعد على بناء هذه التفاصيل في وحدتها الدلالية والجمالية.

ويمكن أن نلاحظ أنواع الحافز في النماذج التالية من الرواية:

١ -يذكر مقتل "خليل" باستشهاد ولده "أحمد" فيصبح هذا الاستدعاء داعيا إلى استحضار تفاصيل الاستشهاد وسيرة حياة

"أحمد" من الطفولة إلى الشباب، وتعاطيه للملاكمة، وانضمامه لحركة الفدائيين ويتحرك هذا الاستدعاء في دائرة شخصين:

أ - نهى جابر:

"كبر أحمد وكبرنا، كان تلميذا متوسطا في المدرسة، فالرياضة أخذت عقله. يجلس أمام التلفزيون ساعات طويلة ليتفرج على حفلات المصارعة.. إلخ". (الرواية ص ٢٢/١٨).

ب -ندى النجار:

"ثم لماذا لا يريدني أن ألبس الأسود؟ يقول إنه يجب ألا نلبس الأسود على شهيد، ماذا يعني شهيد؟، هل يعني أن أحمد لم يمت، يعني مات؟ أنا لم أكن موافقة، نديم منعني من الكلام ومنع الجميع. كيف يعني تترك الجثة في المستشفى ولا يأتون به إلى البيت. ولم يغسلوه؟ دفنوه هكذا، وكنا نحن مثل الغرباء". (الرواية ص ٢١٨).

٢ -كما يذكر مقتل "خليل" بمقتل الدكتور خاتشا دوريان.

٣ -مقتل كل من "خليل" و "خاتشا دوريان" وزوجته يحفز "علي كلاكش" على استعادة حادثة السرقة التي تعرض لها.

٤ -حوادث الانتحار التي تتولى في الفصل السابع من الرواية، يحفز أحدها على استدعاء الآخر، فمن احتمال انتحار "خليل" إلى انتحار

الكاتب تيسير سبول" إلى انتحار الخياط إلى انتحار الفلسطيني "معين عباس". (الرواية من ص ٢٤٥ إلى ٢٥٦).

إنها جملة من الاستدعاءات التي تندرج ضمن تحفيز الشخصيات على استحضار تفاصيل بعض الأحداث المتعاقبة أو المتزمنة.

التكرار

يستخدم السرد تقنية التكرار، والتكرار مظهر من مظاهر السرد، فالحدث في القصة لا يتطابق مع أي نظام كرونيولوجي مثالي، ذلك أن الشخصيات تجعل نفسها في دائرة المتخيل، لاستحالة المطابقة بين الحدوث في الواقع المادي وبين الحدوث التخيلي الذي تمارسه الكائنات متخيلة وتخييلية في آن، وهي تقوم بوظيفة السرد.

والتكرار هو إحدى الأدوات التقنية التي تعبر عن تجاوز منطقية الأحداث، فـ "نودوروف" يرى أن القصة تحتمل دائما بعدها التجريدي، لأنها محكية من طرف شخص ما، كما يرى أن كل عمل أدبي يوجد به ميل نحو التكرار، سواء تعلق بالحدث أو الشخصيات أو تفصيل الوصف. ويتضح قانون التكرار عبر عدة مظاهر من بينها:

-التضاد: وهو يفترض سلفا جزءاً مماثلا في كل من الطرفين.

-التدرج: وهو شكل آخر من أشكال التكرار، حين تظل العلاقة متمائلة بين الشخصيات من خلال عدة صفات.

-التوازي: ويتكون من مشهدين على الأقل يشتملان على عناصر متمائلة ومختلفة، ويمكن التمييز بين نوعيه من خلال المفارقة بين خيوط الحبكة وبين التفاصيل.

ثمة إيقاع داخلي تبنيه الرواية من خلال مظاهر متعده للتكرار سواء على مستوى الأحداث التي تتعلق بالقتل (مقتل كل من خليل ومحمود فخرو وخاتشا دوريان، واستشهاد أحمد) أو على مستوى الوقائع التي تتداول الشخصيات تفاصيلها وهي تسرد عنها، أو على مستوى بعض الموضوعات التي يتكرر حضورها في كل ما يتداوله سراد الرواية من مواد حكائية، حتى ولإن كانت تخص شخصية "خليل أحمد جابر" وأعني: البياض، الرائحة، الملصقات.

١ -البياض: لحضور (البياض) في الرواية سمة التكرار، حيث يتكرر في عدد كبير من صفحاتها، وخلال الفصول: الأول والثاني والثالث، عن طريق شهادات كل من: "نهى جابر" ، "علي كلاكش" ، "فاطمة فخرو".

يتحول (البياض) عبر التدرج من مجرد ممارسة تخص "خليل" إلى طاقة تعبيرية متعددة الأبعاد والدلالات، فحضوره لصيق بالمحو

الذي يمارسه "خليل"، محو الكتابة، واسم أحمد، واسم العائلة، وكلمة شهيد (الرواية ص ٣٧). ففي الفصل الأول من الرواية تتعرض "نهى جابر" لعلاقة "خليل" مع (البياض) لثماني مرات (الرواية ص ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤). وهو يستعمل عدة أدوات للمحو وتبييض الناس والأشياء، فمن المحايات إلى قنينة المانيكور إلى رغوة الصابون إلى سطل مليء بالكلس، أما موضوعات المحو والتبييض فتمثل الجرائد، صور أحمد، الكتابة، الاسم، الملصق، صور العائلة، الوجوه والأيدي، المرأة، الجدران، الكتابة الحائطية، والمدينه التي يريد لها "خليل" أن تصبح بيضاء.

أما في الفصل الثالث من الرواية فيحضر البياض من خلال "فاطمة فخرو"، ولسبع مرات (الرواية ص ٧٦، ١٠١، ١٠٣، ١١٥، ١٢١، ١٢٣، ١٢٦) لتتغير طبيعة أدوات المحو، فتصبح هى أوهام "خليل" وخيالاته، الأسنان، المدينة، السماء، الأيدي، الأصابع، الأظافر، العصا، الألوان، الوجه والشعر. نسجل أن تغير أدوات المحو من أدوات مادية إلى أوهام وخيالات يعني نوعا من المماثلة والاختلاف، في حين تتصعد فيه حالة "خليل" حتى أصبح يرى الجدران تمحى، بل إنها تنعدم، وهكذا يتحقق التدرج من المحو إلى البياض إلى العدم:

"أضعها على الحائط هكذا فيختفي الحائط، لا يتهدم، لا ضجيج، لا أصوات، ولا غبار ولا ركام ولا حجارة. أضعها على الحائط فيختفي الحائط وحده، ويختفي هكذا كما ترين، يختفي كما ترين". (الرواية ص ١١٥).

التخييل الذي يمارسه "خليل" هو خلق عالم لا واقعي تنفذ إليه رؤية الشخصية الروائية. فـ "البياض" هو لون الموت والفناء والنهاية، واللالون لون بداية الأشياء وتشكل العالم من جديد، ذلك البدء اللانهائي الذي يتماثل مع العدم، وإن كان يختلف عنه. على أن موضوعه (البياض) كعنصر تكراري في الرواية، تؤدي إلى النظر في ثلاثة أمور:

١ -البياض رديف للكتابة والموت، وكأن الكتابة في زمن الحرب هى كتابة الموت، والموت في زمن الحرب هو الكتابة تكتب عن طريق البياض الذي يمحو كل الكتابات الأخرى.

٢ -التقنية الروائية في "الوجوه البيضاء" لا تتأسس على نمط جاهز بل إنها تدمر الجاهز وتخلخل الطرائق السردية المعروفة في الرواية الكلاسيكية، وتقوم على الإرباك والسخرية.

٣ -العنوان الذي تحمله الرواية، هو تعبير ضمني عما تقدمه من تنويعات لمعنى البياض ودلالته، وهو يرتبط بكتابة بيضاء على بياض الكتابة، متجاوزا معنى الموت والحرب إلى معنى الكتابة.

٢ -الرائحة:

تشكل (الرائحة) عنصرا تكراريا آخر له تمظهره وسياقه في المحكى الروائي. وهي وإن كانت تلتصق بالموت وحضوره من خلال "خليل"، فإنها تتوارد على ألسنة السراد، كلما تعلق المحكى ببعض اللحظات الاستدراكية التي تستعيد الوضع الذي انتهى إليه "خليل" وتقرأ ذلك من خلال ثلاثة نماذج:

الأول: تسرده "نهى جابر":

"وانتظرته ولم يعد، ثم جاءوا به على تلك الصورة، داخل تابوت خشبي والرائحة تملأ المكان (...). لا أعرف لماذا لا أجرؤ على دخول الغرفة، أشم رائحة الدم.. رائحة دم ورائحة القط، ربما هى دماء الصور، ماذا يحصل لي؟ لا أعرف، لكنها رائحة الدم. رميت كل شيء بعد موته، وشطفت الغرفة بالماء والصابون وطرشتها بالكلس الأبيض، لكن الرائحة لاتزال موجودة". (الرواية ص ٤٤).

الثاني: يسرده "فهد بدر الدين":

"الرائحة. إن أفظع شيء هو لرائحة. أنا رأيته يخلع القبعة من رأسه، فيظهر شعر رأسه الأبيض الملون بالسواد. يضع راحة يد مليئة بالعظام على رأسه ويمررها على شعره. يجلس على كرسي كأنه يسقط

على الأرض. كأن لا عضلات في فخذيه (...) أفظع شيء الرائحة. كانت الرائحة تشبه تلك الرائحة. (الرواية ص ١٦٠).

الثالث: تسرده "منى النجار":

"أذهب إلى بيتهم ولا أراه، ورائحة الغرفة لا تطاق. أمي تقول إنها كانت تنظف الغرفة كل يوم، من أين تأتي الرائحة إذن؟ ربما من القطه (.) ولكن حتى القطة لا تستطيع أن تعطي رائحة بمثل هذه القوة" (الرواية ص ١٠٦).

مع أن (الرائحة) بمختلف مظاهر حضورها تتكرر مع شهادة "نهى جابر" أربع مرات (الرواية ص ٢٥/٢٦، ٢٩/٣٠، ٣٢، ٣٤) ومع شهادة "بدر الدين" أيضا (الرواية ص ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٩٢، ١٩٦)، ومع شهادة "ندى النجار" مرتين (الرواية ص ٢٣٤، ٢٣٦) على غموض (الرائحة) وتعدد مصادرها فهي رائحة أحمد، الجان، الجثة، الجسد، الغرفة، البخور، القطط، الدم، الديدان، والتابوت. في كل مرة من المرات العشر التي تحضر فيها (الرائحة) نجدها تتصل بغير ما كانت تتصل به في السابق، فيه تشمل مظاهر الحياة (الغرفة) والموت (التابوت)، ولهذا المظهر التكراري وظيفة خلق الوشائج وربط الخيوط بين الحكايات التي تحكيها الشخصيات الروائية، والتي تشهد على مقتل "خليل" وعلى تصدعات زمن الحرب وانهياراته.

٣ -الملصقات:

يحضر (الملصق) مع "خليل أحمد جابر"، وهو يرمز إلى استشهاد "أحمد". يستمر هذا الحضور إلى الخطوة الفاصلة بين الحياة والموت، ومعها إلى لحظات انهيار "خليل"، بعد أن ضاعت (الملصقات) بسبب الأمطار أو الأيادي العابثة، إلى أن يقتل "خليل" وتوضع له ملصقات بأمر من "النقيب سمير عمرو" الذي قرر اعتباره شهيدا هو الآخر. يتكرر حضور (الملصق) في الرواية ليخدم هذا التكرار العلائق التي تنجم عنه بين الشخصيات، وهي علائق غير ظاهرية، ولكنها تنبني على نقط الالتقاء والتقاطع حول نفس الحكاية، حكاية (الملصق) التي تتكرر في الرواية لثماني مرات وعلى امتداد الصفحات التي تستغرقها طولية القرائة (الرواية ص ٢٣، ٢٤، ٣٨/٣٧، ١٩٦، ٢١٠/٢٠٩، ٢٣٨/٢٣٧، ٢٤٠/٢٣٩). نقدم حول حضور الملصق كمظهر من مظاهر التكرار الملاحظات التالية:

-يتم تدرج موضوع (الملصقات) في الرواية عن طريق الاستمرار من ملصق "أحمد" إلى ملصق "خليل" إلى اهتمام "ندى جابر" بالملصقات وانشغالها بها.

-يلعب هذا التكرار دورا وظيفيا في الترميز لعناصر أخرى تماثله (الاستشهاد، القتل، الجنون).

– يصبح الملصق هاجسا خاصا في حياة "نهى"، وذلك يعني استمرار الحالة المأسوية للبطل التراجيدي.

الزمن السردي

الزمن هو زمن السرد، إلا أن السرد هو الطريقة التي ينظم بها السارد تفاصيل الحكي وتفاصيل الخطاب. ومن هنا فالإرسالية السردية حسب مفهوم "بريمون" تجعل الحكاية كلها عبارة عن سلسلة من الوحدات الحكائية الصغرى التي تموضع هذه الوحدات داخل الزمن. ومن ثمة يطرح سؤال: هل هناك زمن خاص وزمن شامل؟ يدعونا هذا السؤال إلى التمييز بين زمن القصة الداخلي وبين زمن الأحداث الخارجي. فالحدث يقع في الواقع في زمن معين، تخيله القصة بطرقها الخاصة في زمنها الخاص الداخلي، وبذلك فهي تضعه في زمن آخر هو زمن الحكاية أو أزمنتها، يعني امتداداتها الزمنية الممكنة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتحركها من اتجاه زمن السارد إلى زمن المسرود له، وما قد يشف عنه الزمن من اختراق زمني يحيل على زمن غير مرجعي، منفلت من اللحظة، قابل انفلاته لخلق عوالم أخرى تقع في زمن منفلت من الزمن. يناسب هذا التصور للزمن الروائي فهم معنى التشعبات الزمنية في "الوجوه البيضاء" وتركيزها على زمن خاص هو زمن الحرب الأهلية في بيروت. نستفيد من التمييز الذي أقامه "تودوروف" بين زمن الحكي

وبين خصائص الحكاية. ففي زمن الحكي تبرز العلاقة بين القصة وزمن الخطاب، أما خصائص الحكاية فهي الطريقة التي يرى بها السارد القصة، وعلى هذا الأساس فزمن الحكاية يطرح دائما مسألة عرض الزمن وطريقة استحضاره، إذ إن زمن الخطاب هو زمن طولي أو خطي بينما زمن القصة متعدد الأبعاد. في القصة يمكن حدوث عدة أحداث في وقت واحد، ويضطر الخطاب إلى تنظيمها واحدة بعد الأخرى. إن أهمية الزمن تكمن في هذه التحديدات الثلاثة:

-أرسطو: أعطي الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمني.

-جروب: الزمن هو الواقع، ولهذا السبب يبدو من الضروري غرس الحكاية في الزمن.

-مارت: مهمة الباحث هى التوصل إلى وصل بنيوي للإبهام الزمني. إن الزمن هو الأداة التي تدخل بنا إلى عالم المحكي، وتوهمنا بواقعيته أو مطابقته للواقع.

نوضح بدءاً أن سرد الأحداث في "الوجوه البيضاء" لا يعتمد على الزمن الطولي، الذي ينطلق من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، فلا شيء يتطور على مستوى الهيكل العام للأحداث. التطور يتم في اتساعها داخل زمن المحكى وليس في امتدادها من لحظة زمنية إلى أخرى، داخل قانون التطور الزمني. من هنا تختلف "الوجوه البيضاء"

في بناءها الروائي الخاص عن البناء التقليدي للرواية التي تعالج الحقبة التي ترصد مسيرة حياة البطل من لحظة معينة إلى أخرى أو التي تتبع أحداثا معينة في نموها وتطورها الزمني. إن الوجوه البيضاء كتبت زمنها من تلاحق الأحداث وتوالدخا التي لا تدل على التطور، وإنما تؤشر على الاتساع في المكان، حيث الأحداث تتزامن وحيث الحدث الواحد يتم سرده في أزمنة مختلفة ومن طرف شخصيات متعددة.

الزمن الداخلي للرواية

يتعلق زمن الرواية الداخلي بحادث أساسي هو مقتل "خليل أحمد جابر"، ويتحرك هذا الزمن في عدة مستويات:

١ -سرد الأحداث كماض، وهو ما يكاد يهيمن على أزمنه الرواية. حضور الماضي هو الطريقة التي تختارها الشخصيات للحديث عن نفسها أو عن علاقتها بـ "خليل". إلا أن هذا الماضي لا يشكل كتلة سردية واحدة يتم استحضارها عن طريق الاسترجاع، فهناك تداخل وتعدد في الاستذكارات، وهذان التعدد والتداخل يعودان بالدرجة الأولى إلى تعدد الأحداث التي يقع استدعاؤها من الماضي، ووقوع بعضها في ماض واحد.

٢ -سرد الحدث كحاضر، أي حاضر؟ هل هو حاضر اغتيار خليل أحمد جابر، أم هو حاضر الحرب الأهلية اللبنانية؟ يقودنا السؤال الأول إلى إعطاء جواب إشكالي، ذلك أن كل شخصية – وهي تسرد الأحداث – تخلق حاضرها الذي يبدو لنا من خلال سرد شخصية أخرى على أنه ماض. الحاضر كلحظة تقع فيها الأحداث، يتم التعبير عنه بالفعل المضارع. لكن مجموعة من المؤشرات تدلنا على أن هذه الأحداث قد وقعت في الماضي. فهل الحاضر بهذا المعنى هو حاضر الكتابة أم هو حاضر استرجاع الأحداث من الذاكرة وتخييلها عن طريق جعلها تقع "الآن"؟ أما السؤال الثاني فيعطينا الجواب السهل: كل أحداث الرواية تقع في زمن الحرب وهو زمن تستحضره الرواية (أي تجعله واقعا في الزمن الحاضر).

الأحداث بصيغة الماضي

في مدخل الرواية يستخدم السارد ضميرا لعرض الأحداث، وكأن حكاية مقتل جابر قد وقعت في زمن الماضي. بينما الحاضر بالنسبة إلى السارد هو حاضر الكتابة، فالسارد هو المؤلف في الرواية. تتضح المفارقة بين الماضي والحاضر من خلال النموذجين التاليين:

أ - الماضي:

"ثم وجدت نفسي أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة (...) وهذه الطريقة في الموت أذهلتني، إنها فعلا ميتة ميتة خاصة، تذكر بالميتات المدهشة". (الرواية ص ١٠).

ب - الحاضر:

"وأنا الآن أكتب القصة، وهي ليست قصة كما يلاحظ القارئ". (الرواية ص ١١).

هناك سلاسل حكائية صغرى تقع في الماضي. بتعدد الشخصيات الروائية، كشاهدة على مقتل جابر وعلي معاناتها الخاصة، تعدد أزمنة الماضي: البعيد، القريب، القريب جدا، انطلاقا من طبيعة المحكى في هذه السلاسل الحكائية. والرواية تربكنا في الإمساك بزمنها الماضي، لأن ما يحدث في إحدى الحكايات على أنه ماض تصوره حكاية أخرى على أنه حاضر. وهذه الظاهرة تؤدي إلى الانقطاع الزمني. ينقطع زمن الحكاية عند حدث معين ليستمر حدث آخر من زمن آخر. من هنا يظهر أن البناء الزمني في "الوجوه البيضاء" هو بناء معقد تتشابك فيه السلاسل الحكائية وتتداخل بأزمنة ماضيها، حيث تلعب الذاكرة في هذا التشابك دورا رئيسيا من حكاية لأخرى. وكما يرى "مشيئل بيتور" فإننا عندما نستعين ببناء

زمني أكثر تعقيدا، تظهر لذاكرة الشخصيات ومعاناتها واستحضاراتها بصنع مستوى من مستويات زمن الرواية الداخلي والخارجي. والرواية الحدائية، لا تتعامل معه كزمن يشكل خلفية للأحداث، ولكنها تتعامل معه كبناء لزمن متراوح بين الإحالة على الواقع وبين إقامته في ممكن التخييل الروائي، الذي يكون له زمنه أيضا، القائم في تمزقات السرد، وبياضات المحكى، والإشارة والإحالات.

في الرواية، تتوالى الأحداث من خلال صيغة الشهادة كتعدد في الأصوات السردية، دون أن تنتهي التفاصيل إلى نهاية محددة. تتقاطع هذه الحكايات من خلال زوايا مختلفة عن طريق التكرار. تظهر رغبة القارئ في معرفة قاتل "خليل" أو أسلوب القتل، لكن لا شيء تأتي به هذه الحكايات المتعددة والمتداخلة في زمنيتها. إنه زمن آخر يعني ملء الانتظار، وحيث ينتظر القارئ معرفة قاتل خليل، حيث يصبح هذه الحدث مرتبطا بمستقبل الرواية ما دام ماضيها هو حدوث القتل كبؤرة تتجمع حولها الأحداث.

أما الحاضر فهو زمن استحضار ذاكرة الشخصيات الروائية. يظل المستقبل غائبا حيث لا نصل إليه حتى مع الانتهاء من قراءة الرواية، ويهيمن الحاضر الذي هو زمن حاضر الشخصيات وهي تتذكر، من خلال محكيات تنقطع الواحدة منها لتبدأ الأخرى. تتمركز دائرية الزمن حول حادث القتل، فكل الاحداث التفصيلية في

المحكيات تعود إليه، ومن هنا يظهر تعقيد البناء الزمني للرواية، إذ يصبح وكأنه لا يسير ولا يتقدم، لا يجري نحو النهاية. قارئ "الوجوه البيضاء" لا يحصل على أية نهاية سواء كانت مفاجئة أو متوقعة. والنهاية التي تقترحها أحداث الرواية هى معرفة القتل ودوافع القتل، لكن تفاصيل المحكي تنتقل بنا إلى معرفة من نوع آخر، إنها واقع الحرب الاهلية اليومي.

ومن هنا فطبيعة الأحداث تنبني زمنيا على وقوعها في الماضي. كل التفاصيل التي تقدمها الشخصيات تتغير حسب كل سلسلة حكائية وتنتهي إلى حادث مقتل جابر. تتقاطع الحكايات أحيانا غي بعض نقط هذا الزمن الماضي، كما تلجأ إلى السرعة عن طريق الانتقال من حدث إلى آخر يبتعد عنه في الزمن، إما نحو ماضيه أو نحو الحاضر الذي هو حاضر تذكر الشخصيات.

تتحدد مظاهر الزمن الداخلي للرواية في بعض العلامات الزمنية التي تتوزع على مساحة المحكى، مثل:

أ - "كان ذلك في العاشرة صباحا ولم يكن خليل بالبيت، طرقوا على الباب، ولكني لم أسمع جيدا.." (الرواية ص ٢١).

ب - "لكن يبدو أن المسئول لم يستقبله بشكل جيد، أو أنه صرخ في وجهه، فالحرب انتهت، أو هكذا قالوا، وبعد ثلاث سنوات على موت أحمد". (الرواية ص ٢٤).

ج -"هذا كان من سنة ونصف يعني سنة ١٩٨٧". (الرواية ص ٢٤).

د - "في صباح اليوم التالي خرج من الغرفة إلى الحمام. دخلت إلى الغرفة، نظفتها ورتبتها، لكنه عاد وأمرني بالخروج وطلب قنينة ماء". (الرواية ص ٢٦).

هـ – "كان ذلك في المساء، الظلمة الحقيقية وضوء النهار الشاحب، وهو يقف ببيجامته التي لم يخلعها منذ خمسة أيام". (الرواية ص ٢٦).

تتشكل مثل هذه العلامات الزمنية تحديد الزمن الروائي الداخلي: العاشرة صباحا/ منذ سنة ونصف/ بعد ثلاث سنوات إلخ.. هذه العلامات تحدد الزمن بطريقة تصاعدية من وصول خبر استشهاد أحمد في العاشرة صباحا، وهو صباح أحد الأيام التي يمكن أن نتخيلها، إلى النقلة الزمنية لحادث معاملة المسئول عن مكتب التنظيم الذي استشهد أحمد في إحدى عملياته، القاسية لخليل، حيث يتموضع المحكى في الزمن بعد ثلاث سنوات على موت أحمد واستشهاده، الحدث الروائي المتخيل أساسا، تضعه الرواية داخل الزمن العادي ضد ما تجعله يتم في زمن الحرب كي توهمنا بواقعيته، هذه الواقعية التي سنرى أن الرواية تفجرها وتسخر منها بأساليب تقنية أخرى مغايرة. الأحداث تندرج نحو الماضي: "كان هذا منذ سنة ونصف، يعني سنة ١٩٧٩". ولكي نعرف موقع

سلسلة حكائية في هذا الماضي فإن الرواية تلجأ إلى استخدام الزمن الخارجي، أي الإحالة على التواريخ والأحداث.

زمن "الوجوه البيضاء" هو شبكة معقدة وحتى نتمكن من استيعابه ولابد من التعرض لنماذج من السلاسل الحكائية التي تنبني عليها أحداث الرواية ولطبيعة التسريع والانقطاع اللذين تعرفهم الأحداث.

سلاسل المحكى:

تنبني "الوجوه البيضاء" على سلاسل حكائية تخص كل سلسلة منها شهادة شخصية من الشخصيات الروائية. وهكذا يمكن تحديد كل سلسلة حكائية بطبيعة السارد أو الشخصية التي تقوم بالسرد على أن كل سلسلة تحتوي علي مجموعة من الأحداث التفصيلية التي ترتبط فيما بينها إما بعلاقة منطقية تطورية أو بعلاقة داخلية تحيل عليها بعض الإشارات النصية.

يشغل الفصل الأول (وهو بعنوان: الملاكم الشهيد) الصفحات من ١٥ إلى ٤٤ من الرواية، وهو يتعلق بشهادة "نهى جابر". نختار هذا الفصل للنظر في طريقة تشكل سلاسل المحكى في الرواية، وهي كالتالي:

-الإخبار بمقتل "خليل" واستشهاد "أحمد".

-خطوبة "خليل" لـ "نهى".

-إنجابهما لـ "أحمد"، الذي كبر وصار رياضيا "يلعب البوكس".

-توقف "خليل" عن الذهاب إلى عمله في البريد المركزي بسبب الحرب.

وخلال هذا الحكي للتفاصيل الذي يعتمد على التطور الزمني، وتقاطع زمن المحكى (الحاضر) من زمن الأحداث (الماضي) فقبل أن نتواصل تفاصيل نمو أحمد وتعاطيه للملاكمة.. إلخ. نعلم أنه قد استشهد، من عنوان الفصل: "الملاكم الشهيد". ومن "نهى" التي تخبرنا بأنه قد استشهد وهي تقول: "الله يرحمك يا أحمد" (الرواية ص ١٩). كما نعلم أن "خليلا" قد قتل من خلال قولها: "ولكن المرحوم أبو أحمد لم يعد خائفا على الولد، وصار يهتم بما يأتي به الصبي" (الرواية ص ٢١).

-استشهاد "أحمد" ووصول الخبر عن طريق ثلاث شبان يلبسون الكاكي.

-جلب الجثة من مستشفى الجامعة ودفنها.

-وضع ملصق لـ "أحمد" الشهيد ونشر صورته في الصحف.

-اهتمام "خليل" بملصقات ابنه والخوف عليها من أن تحل محلها إعلانات السينما والمسرح بعد توقف الحرب.

-طلب "خليل" من مسئول المكتب إعادة طبع الملصق، وعدم استقبال المسئول له بشكل جيد.

-تغير حالة "خليل" وإغلاق الباب عليه ورفضه للطعام.

-إخبار "نهى" جارتها "أم عماد" بتغير حالة خليل.

-إحضار "الست خديجة" التي تكتب الحجاب وتحضر الأرواح لمعالجة "خليل".

-خروج "خليل" لشراء المحايات وعودته إلى الغرفة لمحو ملصقات "أحمد" وصور أفراد العائلة وتبييض الوجوه بالمانيكور وفصلها بالمقص عن أجسادها.

-خروجه من البيت، ومن يومها لم يعد.

تبين سلاسل المحكى في هذا الفصل، من خلال شهادة "نهى جابر" أن زمن السرد يبدأ من الحاضر، أي ما بعد مقتل "خليل" واستشهاد "أحمد"، ثم يتراجع إلى لحظة معينة في الماضي: خطبة جابر لنهى. ويتم التدرج الزمني إلى حين مقتله. وقد رأينا كيف يتم حضور (الحاضر) في تدرج هذا الماضي، فالساردة لا يغيب عن ذهنها أنها تسرد أحداثا عن الماضي.

يتداخل الزمنان: (الماضي والحاضر)، كما تندرج أحداث الماضي إلى حين وصولها إلى الحاضر ثم تتقهقر عائدة إلى الماضي على شكل استرجاعات.

التسريع الزمني

تتجلى سرعة الزمن في بعض النقلات الزمنية التي تأخذ طابع الاختزال والانتقال من حادثة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر. ومن هنا لا يمكن تصور التطابق بين جريان الأحداث في الزمن العادي وبين وقوعها داخل الزمن الروائي. يمثل البياض، أي وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن، ما يظهر وكأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة، سرعة تمحو كل شيء. ويمكن للكاتب، ضمن هذا البياض، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية، خصوصا لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة. ومن هنا لابد من التمييز بين ثلاثة أزمنة: زمن المغامرة أو الحادثة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. والتقدم في سرعة عرض الأحداث إنما تفرضه طبيعة نقل هذه الأحداث وعرضها. ففي صفحة ١٨ من الرواية، ومع شهادة "نهى جابر"، تقرأ: " ومضت الأيام، يا لطيف كيف يمضي العمر، لمحة عين، حلم وينتهي، وصار أحمد شابا، أحلى شاب (...) كبر أحمد وكبرنا، كان أحمد تلميذا متوسطا في المدرسة،

فالرياضة أخذت عقله.." وفي صفحة ١٩ نقرأ: "الله يرحمك يا أحمد، كان يمكن كان، خاض عدة مباريات وكان ينتصر".

نلاحظ:

أولا، أن: "ومضت الأيام" تعني نقلة في الزمن، من زواج نهى من جابر، وإنجاب أحمد، إلى أن صار أحمد شابا. الأحداث لا تعرض زمنيا، نمو أحمد من الصبا إلى الطفولة إلى الشباب، بل إنها تقفز على بعض هذه المراحل، وتنتقل إلى المهم الذي هو مرحلة الشباب، حين تم استشهاده.

وثانيا، أن: النقلة من لحظة حكائية إلى أخرى تعني السرعة في زمن المحكى، من كبر أحمد الذي صار شابا، إلى استشهاده الذي يتم الإيحاء به عن طريق "الله يرحمك يا أحمد".

في الفصل السادس والأخير من الرواية، ومع شهادة "ندى النجار" ابنة "خليل"، نلاحظ بعض العلاقات الزمنية التي تشعر بوقوع بعض الأحداث، كتوتر علاقة "ندى" بزوجها "نديم النجار" في لحظة ما من الماضي. تحدد بعض القرائن السردية تموقع هذه الأحداث في الماضي من خلال كونها تقع قبل مقتل خليل، واستشهاد أحمد. تفترض السرعة في عرض زمن الأحداث بعض النقلات من حدث تفصيلي إلى آخر. إلا أن علامات الزمن في هذا الفصل الأخير من الرواية تظهر على هذا الشكل:

"الآن فهمت لماذا لا يأتي لزيارتنا إلا نادرا، ولماذا اختلف مع زوجي، لكني امرأة، لا أستطيع أن أفعل شيئا. ماذا أقول لزوجي؟ مرة حاولت أن أقول له، كانت الساعة الثانية صباحا. ليلتها لم أستطع أن أنام". (الرواية ص ٢٢٠).

إن التبطيء أو التسريع في عرض الأحداث، إنما هو طريقة في الحكي، يقوم عليها زمن القصة. فالرواية لا تستطيع من خلال زمنها أن تحاكي زمن المغامرة كما يسميه "مشيل بوتور"، أو زمن الواقع بالمقارنه مع زمن الكتابة وزمن القراءة.

الانقطاع الزمني

إنه انقطاع تسلسل الزمن وتطوره من لحظة إلى أخرى على شكل تام أو تصاعد أو جريان. يتحقق انقطاع الزمن عن طريق النقلة السردية من حدث إلى آخر، كما يؤدي إلى تداخل الأزمنة، حيث يتم تزمين الأحداث والتفاصيل داخل أزمنة متعددة. ينقطع جريان الزمن لتتم النقلة إلى زمن آخر. كل ذلك يعني شكلا من أشكال البناء الزمني للرواية الحديثة، بعكس الرواية التقليدية التي تعتمد على تعاقبية الزمن وتطور الأحداث وتتابعها، وإذا اضطرت إلى قطع الزمن فهي تلجأ إلى تغيير لوحة بأخرى أو فصل بآخر.

تتحرر الرواية الحديثة من ثبات الزمن وصلابته والتعامل معه ككتلة واحدة، فللأحداث أزمنتها المتعددة، ومن هنا أصبحت للسرد وظيفة التنظيم، تنظيم أزمنة الأحداث، وتنظيم شبكة علاقتها وانقطاعاتها.

و "الوجوه البيضاء" رواية تحررت من التعامل الطولي مع زمن المحكى، فالأحداث الروائية تتقطع وتنقطع أزمنتها حيث تتم النقلة السردية من حدث إلى آخر.

الانقطاع الزمني هو توقف في جريان بعض الأحداث لتبدأ أحداث أخرى، والرواية لا تلجأ إلى مجرد التذكر لاستحضار أحداث ماضية، بل إنها تخترق قانون طولية السرد وتطور الزمن لتعمد إلى تقطيع الأحداث عن طريق توقفها والانطلاق نحو أحداث أخرى، وذلك بواسطة تغيير السارد وتغير الضمائر السردية: (المتكلم/ الغائب)، وبواسطة استخدام (الحاضر) الذي يستخدمه الحوار أو السرد، بينما هو ماض داخل سلسلة الأحداث.

الزمن الخارجي للرواية

ما نعنيه بالزمن الخارجي هو الإشارة التي تنتشر على جسد الرواية، والتي تحيل القارئ على الزمن المادي، الذي يكون على معرفه به، فالرواية تشير إلى كثير من التواريخ والأحداث السياسية،

لتموقع زمنها الخاص في الزمن المادي، كما أنها بهذه الإشارات تهدف إلى جعل الأحداث الروائية المتخيلة تخرج من طابعها التجريدي وترتبط بالحياة اليومية وبمعرفة القارئ بالزمن الخارجي الذي هو زمن مشترك بين الكتابة وبين القارئ كما أنه زمن يمكن أن تتخيل فيه الكتابة ما تشاء من الأحداث، لأنه يصلح لأن يكون مشتركا بين كثير من الأعمال الروائية، رغم خصوصية تعاملها معه وتخيلها للأحداث التي يمكن أن تقع فيها.

لا تكتفي "الوجوه البيضاء" بالإشارة إلى بعض التواريخ، بل إنها تربط بين أحداث الرواية كزمن خاص وبين الزمن العام المشترك، أي الزمن المادي. هناك إذن؛ كثير من الإشارات التي تنتشر على مساحة المحكى لبعض الأحداث أو التواريخ المعروفة، والتي تشكل علامات للزمن الخارجي للرواية، نذكر بعض النماذج منها:

١ -"تابعت أخبار الجثة لأني كنت مهتما بشخصية حبيب أبو شهلا من جهة، وبدافع الفضول من جهة ثانية، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية في الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤، أي منذ سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية". (الرواية ص ١٠).

٢ - "قلت أتسلى بالجثة خاصة أنني عرفت صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر، لبناني الجنسية ومن مواليد (١٩٢٨). وقد تمكنت من خلال اتصالات خاصة قمت بها، ومتابعة يومية للصحف

المحلية من جمع كمية هائلة من المعلومات حول حادث القتل الذي وقع صبيحة يوم ١٣ أبريل ١٩٨٠، كما تؤكد ذلك التقارير الطبية" (الرواية ص ١١).

٣ - "أحمد خليل استشهد سنة ١٩٧٦، أي منذ أربع سنوات" (الرواية ص ٢١).

٤ - "خليل قال لي ذلك، لكنه حزين، علق الملصق في غرفة نومها، ولم يكن يتكلم إلا قليلا، لكنه بقي كما كان، يذهب إلى العمل وإلى المقهى ويحضر التلفزيون، ولم أشعر بأي شيء غير طبيعي. هذا كان منذ سنة ونصف، يعني سنة ١٩٧٩" (الرواية ص ٢٤).

٥ - "ننشر فيما يلي، النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي الدكتور مروان البيطار، والذي صدر في صحف بيروت، صبيحة يوم ٢٣ أبريل ١٩٨٠" (الرواية ص ١٥٧).

٦ - "كان ذلك في صبيحة ١٢ أبريل، وأنا في المكتب أعد الشاي وأستمع إلى إذاعة مونتكارلو.." (الرواية ص ١٦٠).

٧ - "عدت إلى بيروت، وأقمت في هذا المكتب ولم أغادره بعد ذلك، حتى عندما هاجمت إسرائيل الجنوب عام ١٩٧٨، لم يطلب مني أحد الالتحاق بالجبهة". (الرواية ص ١٩٢).

٨ - "النقيب سمير عمرو، أو جاسم (..) تروي عنه الأساطير. يده قطعت في سبتمبر الأردن عام ١٩٧٠، خلال المعارك بين الفدائيين والجيش الأردني (..) كان من أوائل الذين التحقوا بالثورة عام ١٩٦٦". (الرواية ص ١٩٩).

٩ - "بعضهم يقول إن له علاقة بعملية يونيو عام ١٩٧٢ لكن أحدا لا يستطيع أن يؤكد هذه المعلومات". (الرواية ص ٢٠٧).

١٠ -"والله لا شيء، هذا من أيام ثورة ١٩٥٨، ونسيت أنا نسيت أني أملك رشاشا.

-لماذا نشتري رشاشا؟

-أنا لا أحارب، أنا لا علاقة لي، من أيام الـ ٥٨.

-أنت ضد الثورة الشعبية التي قامت عام ٥٨" (الرواية ص ٢٢٤).

تعتبر هذه النماذج عن أن زمن الرواية الخارجي هو زمن فسيح ممتد يتقدم ويتراجع من لحظة سردية إلى أخرى، ومن إشارة زمنية إلى أخرى. كما أن أحداث الرواية تحرص على الالتحام بالزمن الخارجي. كما تحيلنا هذه النماذج على ارتباط الشخصيات الروائية بالزمن. فالسارد في النموذج الأول يخرج من دائرة الزمن التجريدي عن طريق وضعنا داخل حياته الخاصة من خلال سنة تخرجه في الجامعة، ويقرن بين هذا التاريخ ١٩٧٤، وبين قيام الحرب الأهلية

اللبنانية التي جاءت بعد سنة من هذا التاريخ. وهو أيضا يحدد لنا تاريخ ميلاد "خليل أحمد جابر".

كما أن شهادة نهى جابر تحدد تاريخ استشهاد "أحمد"، وتضع أحداث المحكى في وضعية زمنية مع هذا التاريخ (أي منذ أربع سنوات)، يضيف القارئ أربع سنوات إلى تاريخ استشهاد أحمد ١٩٧٦، ليصل إلى سنة ١٩٨٠، وهي سنة مقتل خليل. فمن الماضي واسترجاع تفاصيله تضعنا الرواية داخل زمن الحكي عن طريق موقعته في الزمن الخارجي. أما شهادة "فهد بدر الدين" فتبدأ من صبيحة ١٢ أبريل، أي قبل يوم واحد من اغتيال "خليل"، لتتراجع نحو أحداث روائية عاشها فهد مع الفدائيين، منها الإشارة إلى مهاجمة إسرائيل للجنوب اللبناني عام ١٩٧٨. وعن طريق استعراض حياة "النقيب سمير عمرو" النضالية تتعرض الرواية لبعض التواريخ وبعض الأحداث التي ترتبط بالزمن الخارجي، كمذبحة أيلول الأسود عام ١٩٧٠، وعملية تحويل طائرة العال الإسرائيلية إلى مطار ميونيخ عام ١٩٧٢. وحتى داخل الحوار الروائي فإن الروائية تشير إلى ثورة ١٩٥٨ التي عرفها لبنان ضد الطائفية، وهكذا فهي تلجأ إلى استخدام الزمن الخارجي عن طريق علاقة شخصياتها بالأحداث التاريخية، أو ببعض التواريخ الخاصة، وهدفها من ذلك:

١ -تعمق الأحداث الروائية وربطها بالواقع، وجعلها كأحداث متخيلة تتموضع داخل الزمن الخارجي. فزمن الرواية الداخلي كان سيزداد تعقيدا، وسيصبح مجردا إذا لم تموضعه الرواية داخل الزمن الخارجي المشترك بين القارئ وبين شخصيات الرواية ومعايشتها للأحداث.

٢ -تحقيق هدف الإبهام الواقعي، فالرواية تسعى من هذا الجانب إلى الإقناع بوقوع أحداثها المتخيلة، وهي تضفي طابع الحياة على شخصياتها وتوهم القارئ بأنها موجودة بالفعل وأن ما تحكيه الأحداث إنما هو واثع بالفعل، وهي عندما تفعل ذلك، تعود إلى تحطيم الإبهام بالواقع من خلال لحظات ومحكيات وأفكار تعبر عن الشخصيات.

زمن الحرب

قد تذهب إلى أن حكاية مقتل "خليل"، ليست سوى تعلة للشهادة على الحرب. والحرب، كزمن وكأحداث وتفاصيل تحضر بصيغ متعددة. من بينها أن الرواية تؤرخ لأحداثها المتخيلة ببداية الحرب (عام ١٩٧٥). إنها الحرب اللبنانية الأهلية.

يتقاطع زمن الاحداث مع زمن الحرب من خلال تموقع الأحداث الروائية داخل مظاهر الحرب وتفاصيلها اليومية. ومن هنا فتزمين الأحداث يجعلها داخل زمن الحرب. تدخل الحرب

ومظاهرها الاجتماعية والنفسية حياة الشخصيات اليومية. فاغتيال "خليل أحمد جابر" يعود سببه إلى الحرب، ومظاهر الفساد والاستغلال والثراء غير الشرعي والانحراف النفسي والاجتماعي، كلها ترجع إلى تأثير الحرب على حياة الناس.

تتمحور الأحداث حول مظاهر الحرب الأهلية في بيروت، وزمن الرواية العام هو زمن الحرب، حيث تخدعنا الرواية في كل مرة معلنة أن الحرب قد انتهت، ثم تأتي الأحداث اللاحقة لتؤكد استمرارها. نسجل بعض المقاطع التي تعلن انتهاء الحرب:

١ - "وبعد أن انتهت الحرب جاءوا أمام البيت ورشوه بالرصاص، امتلأ جسمه بالثقب، والدم والزجاج الذي يتناثر من مدخل البناية". (الرواية ص ٩٠).

٢ - "وأنا أخاف، لم يمت أحد، الحرب انتهت ولكن لماذا يقصفون؟ الحرب انتهت والقصف لم ينتهي لكنها انتهت ولم يمت أحد". (الرواية ص ١١٤).

٣ - "كانت الحرب انتهت، أو هكذا قالوا، دخل الردع وقلنا خاص، لم يخلص شيء، هذه الحرب مثل القطط، تلد ولا تتوقف". (الرواية ص ٢٣٢).

من انتهاء الحرب كما تتوهمه الشخصيات مدفوعة بالأمل في ذلك، تتوالد تفاصيل حكائية أخرى: مشاهد الدمار والتقتيل والنهب، وتفاجئنا الرواية بأن الحرب قد اندلعت: "ثم انفجرت. فجأة انفجر كل شيء وصار الثلج أحمر، ونحن خلف النوافذ، نراهم، قصف شديد ونراهم". (الرواية ص ١٧٧).

انتهاء الحرب واندلاعها من جديد يصبح لعبة يمارسها السرد. فالشخصيات تتذكر وتسترجع، وفي كل مرة يظهر لنا زمن من أزمنة الحرب، لحظة من لحظات الماضي والطريقة التي تؤرخ بها الشخصيات لأحداث هذا الماضي هى انتهاء الحرب واندلاعها من جديد. زمن الحرب على واقعيته، يبدو كزمن سديمي لا يتم القبض عليه إلا من خلال الأحداث التي تشهدها الرواية، تلك الأحداث التي تكون تفاصيل المحكى. فالحرب هى ما يشغل زمن ملأ الانتظار، انتظار معرفة قاتل "خليل أحمد جابر"، وزمنها هو أيضا زمن قتل "خليل"، والاعتداء على بيت "الدكتور خاتشا دوريان"، واغتصاب زوجته ثم قتلهما معا، والسطو على سيارة "علي كلاكش" وسرقة أوراقه.. كما يظهر تأثير زمن الحرب على الأطفال، من خلال انحراف "عايدة"، ابنة "علي كلاكش"، التي أصبحت تعوي كالكلاب وتبول على ثيابها، حيث تحمله زوجته مسؤولية ما حدث للبنت كما يقول: "وحملتني أنا المسؤولية، قالت إن خوفي الشديد خلال

القصف وهربي إلى الملجأ واضطرابي هو الذي أرعب البنت". (الرواية ص ٦٦)، ومن خلال "علي" ابن "فاطمة فخرو" الذي "انتحر" كما يقول والده: "فاطمة مقتنعة بأن علياً لم يسقط على السطح، لكنها لا تستطيع أن تفتح فمها". (الرواية ص ٨٤). على أن التحولات المذهلة للطفل "علي" والتي سبقت "انتحاره" تعبر عن انحرافه وتأثره بزمن الحرب، فهو يضع الملح والبهار في فنجان القهوة الذي يعده لمعلمه صاحب الدكان عوض السكر والبن، وهو يأكل البهار ويضرب أخواته، ويأخذ "جورج الصغير" ويحاول أن يفعل به –كما تقول الرواية في ص ٨٥: يقول الناس إن عليا سقط من سطح العمارة، ولكن آثار مسمار يخترق رأسه. أما أبوه "محمود فخرو" فيقول "إنه انتحر، ارتاح وأراحنا"، وأما أمه فترى أنه الوحش: "قتله الوحش"، هكذا كانت تقول دائماً حين تنظر إلى صورة على المجلة بالسواد والموضوعة فوق التليفزيون". (الرواية ص ٨٤).

هكذا يمتلئ زمن الانتظار في "الوجوه البيضاء"، عن طريق التفاصيل التي تصور زمن الحرب وتأثيره على الحياة اليومية، فالحياة العائلية مهددة بالدمار، كما هى حال الأرواح، والتفكك الاجتماعي يتزامن مع أصوات الانفجارات، والبطولة تتجاور مع الخيانة، والمسلحون يشربون في الحانات: "ورأيت الشبان الداخلين إلى البار بمسدساتهم الظاهرة، وكنا صديقي وأنا كالغرباء". (الرواية ص ٧٠).

كما أن الناس أصبحوا يستهينون بالموت وبحرمة الميت: "وهذه المهنة القبيحة، تشريح الجثث، الحمد لله، جاءت الحرب وأراحتني منها، لم تعد هناك حاجة لوجود الطبيب الشرعي صاروا يقتلون الناس ويرمونهم في القبور، دون العودة إلى تقرير الطبيب الشرعي". (الرواية ص ١٥٣). هكذا يتحدث "الدكتور مروان بيطار" الذي قام بتشريح جثة "خليل". و "خليل" نفسه عثر عمال الأزبال على جثته محروقة ومشوهة في قمامة الأزبال.

ترتبط الحرب الهجرة من بيروت وإليها في هجرة أخرى من البادية: فـ "ناديا" زوجة "موسى كنج" تهاجر إلى قبرص بسبب الحرب (الرواية ص ٧٠). و "زين علول" يهاجر من النبعة إلى بيروت: "ولكن، ما معنى أن الحياة لم تعد تطاق. الحمد لله. تركنا النبعة خلال الحرب قبل أن يحتلوها وتحدث تلك الفظائع، وذهبنا إلى القرية، ثم عدنا إلى بيروت، وسكنا في الحمراء، يعني النبعة أفضل من الحمراء (...) هنا البيت مفروش، براد وبوتاجاز وكبايات وكل ما يلزم"، (الرواية ص ١٢٩/١٣٠).

نعلم أن "زين علول" عامل في شاحنة الأزبال، وقد انقلب الوضع الاجتماعي بسبب الحرب فهاجر صاحب البيت أو قتل وأصبح يسكنه عامل الأزبال، توضح شخصية "نديم النجار" الاستغلالية، طبيعة تجار الحرب، أما "نديم" فظل يشتغل الناس لم

يتوقفوا عن لعب الفليبرز خلال الحرب، ثم انقطعت الكهرباء، لكن الشغل لم يتوقف، بقينا ستة أشهر دون كهرباء وظل يعمل، ولا أعرف كيف، قال لي لأنه اشترى موتور كهرباء، وأنه يبيع البوظة إلى جانب الفليبرز، وأن الشغل أفضل من قبل، لكنه لا يأتي إلى البيت إلا نادرًا، يأتي آخر الليل، ورائحته عرق وشيء آخر لا أعرف ما هو، ويصبح نديم مختلفًا، (الرواية ص٢١٨).

وهو نفسه يحتج على الحرب حين لا تطاوعه في تجارته غير المشروعة: "أبو سعيد فرط وأنا سأفرط معه، والدكان سيفرط، الحق على الحرب، الحرب خراء الحرب شيء لا يطاق، لا أستطيع أن أفعل ما أشاء .. لا أستطيع"، (الرواية ص٢٢٩)، كما يعلن موقفه إلى جانب الحرب ما دامت تغطيه فرص الاستغلال والثراء غير المشروع: "هذه أحلى حرب، قال، الحرب خرا، شيء خراء، وحلوة، يا عيني على النسوان يا عيني، شباب والله شباب، الله يخلي الشباب حرب والله حرب، أنا مع الحرب" .. (الرواية ص٢٢١).

تتواصل التفاصيل بغير انقطاع لتشغيل زمن الانتظار، فالقارئ ينتظر من التفاصيل أن تخبره بأسباب قتل "خليل" ولكنها تملأ هذا الانتظار بتفاصيل أخرى عن تأثير الحرب على الحياة اليومية، الحرب لا تنتهي كما ظلت الرواية تخبرنا من لحظة لأخرى، ومقتل جابر يصبح موضوعًا لسخرية السارد / المؤلف، ومن داخل اللعبة السردية

تفتضح الرواية زمن الحرب الأهلية في بيروت، وتموقع أحداثها داخل هذا الزمن.

السارد والمسرود له

تكتشف السرديات عن أنماط حضور السارد وممارسته للفعل السردي، وهو حضور يتجاوز ضرورة اختفاء الكاتب وراء سارد متخيل، إلى الكشف عن تقنيات جديدة للسرد، تضعنا أمام المقارنة بين نص روائي تقليدي وآخر يحفر في تربة الحداثة والتجريب.

السارد في "الوجوه البيضاء" له حضور خاص، بتعدد لحظات الرواية وتفاصيلها، وأنواع المحكي، وحضور المؤلف الضمني هو أيضًا حضور خاص، تتجاوز من خلاله الرواية ذلك الحضور التقليدي للمؤلف، الذي يعبر عن عجز السارد في إختفاء شخصيته، السارد/المؤلف يسخر من القصة، ويعلن أنه كاتبها، ويدفع المسرود له ليسخر من السارد وما تقدمه مواد حكاياته من تناقض واحتباس لأنانية جوفاء، كما يسخر من نفسه ومن الطريقة التي ينظم بها الأحداث، وخلق النهايات المحتملة لها.

تظل الرواية واعية بتقنياتها السردية، وبالمفهوم الذي تنجز سردها من خلاله، وهو مفهوم يرتبط بالسارد والمسرود له.

تعدد الأصوات السردية

في "الوجوه البيضاء" تتناوب عدة شخصيات روائية على مهمة السرد، وكل واحد منها يسلم سلطة الحكي للآخر، تتحول الشخصيات عن مشاركتها في الأحداث إلى أصوات سردية، الرواية لا تنجز سردها من خلال سارد كلي الحضور، عارف بكل شيء كما هي الحال بالنسبة للرواية التقليدية، بل إن صوت السارد يختفي ليظهر صوت سارد آخر، وذلك من خلال السرد المعروض (المسرح) ينجز السرد في الرواية غالبًا، عن طريق ضمير المتكلم الذي تستعمله شخصيات متعددة وهي تقوم بدور السارد، مما يجعلنا نستحضر بعض التنظيرات التي قدمها "بوث" و "بيرسي لوبوك" حول القصة والضمير الذي تسرد به (متكلم/غائب)، على أساس أن ما يصنف هذا التمييز هو نوعية الرؤية السردية، إذ إن "بوث" يعتبر ذلك المفهوم الذي تعتمد عليه الشخصية مفهومًا مستهلكًا كثيرًا في مجال النقد الروائي، ويعرف "بوث" السارد المعروض أو المسرح بأنه كل شخصية مهما بدت متخفية، وتتداول الحكي مع آخريات، وتعرض نفسها بمجرد أن تتحدث بضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب.

تداول الحكي في الرواية يبدأ من السارد المؤلف، الذي يعرف القارئ بنفسه وبعلاقته بالأحداث: "فقد قرأت في أحد الصباحات

خبرًا صغيرًا في الجريدة (جريمة قتل مروعة في منطقة الأونسكو) (...) قفزت عيناي عن هذه الجريمة الرائعة لتستقر على صورة القتيل، رجل في العقد الخامس من العمر، وآثار كدمات على الصدر العاري (...) حاولت أن أتذكره فلم أتذكر الاسم، ثم تذكرت أنني ربما التقيت هذا الرجل في مكان ما"، (الرواية ص٩)، و"نهى جابر"، تستعمل ضمير جمع المتكلم، "كنا نخاف دائمًا من الآخرة وننتظرها، وجاءت الآخرة، في البداية مات أحمد، راح من أيدينا وراح، قلنا انتهت الحياة" (الرواية ص١٦).

وفي الفصل الثاني من الرواية يصبح السارد هو "علي كلاكش)، وهو يسرد لنا حكايته الخاصة، وحكاية "خليل"، وحكاية "موسى كنج" وأيضًا حكاية "الدكتور خانتشا دوريان"، مستعملًا ضمير المتكلم في كثير من لحظات السرد.

أ –"أنا لا أعرف ما الحل، أنا أقول إنها اضطرابات نفسية لا معنى لها" (الرواية ص٤٦).

ب –"هل هذا معقول؟، أنا قرأت الخبر في الجريدة كما قرأت خبر السيد خليل" (الرواية ص٥٢).

ج –"أنا أتذكر، المرة الأولى التي التقيته بها، كانت في المساء" (الرواية ص٥٩).

حضور "علي كلاكش" كسارد هو حضور السارد الراصد كما يسميه "هنري جيمس"، إنه المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح، غير أن هذا السارد الراصد سرعان ما يتحول إلى مشارك يفعل في مجريات الأحداث وينفعل بها ويتجاوب معها، ويختلف مع روايات الآخرين، ويقدم وجهة نظره، يكون "علي كلاكش" ساردًا راصدًا عندما يسرد حكايات الآخرين "خانتشا دوريان"، "موسى كنج" .. ولكنه يصبح مشاركًا حين تتقاطع الأحداث التي يسردها مع حكايته الخاصة.

وعلى سبيل المثال فإنه عندما كان يسرد حكاية مقتل "خليل" ينتقل إلى ابنته "عايدة" التي اعترض "خليل" طريقها عند مدخل العمارة وهو شبه عار فأصابها بالفزع، كما أنه يصبح مشاركًا في الأحداث عندما يعرض حكايته الخاصة مع زوجته مستعملًا ضمير المتكلم، "ومن يومها أشرب خارج البيت، وتغير كل شيء، لم نعد نناقش جميع الأمور كما كنا نفعل في الماضي، كانت كأنها شريكتي في العمل، أما الآن فصارت تدير لي ظهرها، وترفض، صارت ترفض، وصرت أنا أشعر بوحدة قاتلة، حتى زوجتي لم تعد تفهمني"، (الرواية ص٦٨)، مظهر آخر لحضوره كسارد مشارك، يظهر عندما يعرض حادث الإعتداء الذي تعرض له من طرف مسلحين سرقوا سيارته.

من هنا تأتي ضرورة التمييز بين هذين المستويين لاستعمال ضمير المتكلم، فمن خلالهما معًا، يظهر السارد "علي كلاكش" مرة كسارد راصد وأخرى كمشارك يتجاوب مع الأحداث ويعارض قيمها وهو يصدر بعض الأحكام الأخلاقية، نلاحظ كيف يقارن "علي كلاكش" بين وضعه العائلي وبين وضعية "موسى كنج" العائلية، "الآن صرت أفهم مأساة صديقي موسى، لكن الوضع مختلف، وضعي مختلف كليًا عن وضعه، لكني صرت أستطيع أن أفهم مشاريعه بشكل أفضل" (الرواية ص٦٨).

تتداول الشخصيات الروائية دور السارد، استخدام السارد لضمير المتكلم لا يسعفنا في التعرف عليه، ولكننا نلجأ في محاولة التعرف هذه إلى رؤيته للأحداث وموقفه منها ودرجة معرفته بها أو مشاركته فيها أو رصده لها من الخارج، يعرف "تودوروف" السارد بأنه هو صاحب النص، هو الذي يضع أوصافًا معينة قبل الآخرين، هو الذي يطلعنا على الحدث بواسطة هذه الشخصية أو تلك، أو بعينه هو، وبدون أن يكون في حاجة إلى الظهور على مسرح الأحداث، وهو الذي ينقل حدثًا معينًا من خلال حوار بين شخصيتين أو عبر وصف موضوعي، نملك إذن معلومات عديدة من السارد، يمكن أن تساعدنا على تلمس شخصه وموضعه بوضوح، ولكن هذه الصورة لا تمكننا من الاقتراب منه، لأنه يرتدي أقنعة

مختلفة، ينتقل من حالة إلى أخرى، منطلقًا من مؤلف من لحم وعظم إلى أية شخصية، بناء على ذلك، فإن التمييز بين أنماط السارد في "الوجوه البيضاء" يدعونا إلى اكتشاف نوعيته من خلال النماذج السابقة أن ضمير المتكلم تستعمله عدة شخصيات، وهى تقوم بوظيفة السرد، دون الاستناد إلى الضمير السردي، كما تستعمل ضمير الغائب وهى تحكي حكايات عن الآخرين، فالضمير السردي لا يسعف في التمييز بين أنماط السارد، لذلك يتضح أن السارد في الرواية يتعدد من خلال الشخصيات التي تتناوب على السرد، فيكون السارد إما راصدًا أو مشاركًا في الأحداث.

السارد / المؤلف – السارد المشارك

تخبرنا الرواية بمعلومات كثيرة عن إحدى شخصياتها، إنه المؤلف، كاتب القصة، الذي تدخله الرواية في برنامجها السردي سواء كسارد أو كأداة لتفجير الأحداث وهدم بعدها الإيهام، أو كشخصية مشاركة في الأحداث.

وهنا لابد من التمييز بين وضعين.

أ –حضور المؤلف في الرواية التقليدية الأوروبية، حيث كان المؤلف يعلن علاقته بالأحداث ويعلن حضوره المباشر حين تضعف سلطة السارد، فإذا ضعف سلطان الرواية في أية لحظة فإن القارئ يُستدعى

من المشهد ليرى المؤلف المباشر، إن المؤلف يختفي في صوت الناطق باسمه، وهو السارد، لكنه سرعان ما يظهر، ويمكن رؤيته في الوقت الذي يكون فيه الموضوع محسوسًا يمكن للقارئ أن يراه بدلًا من الوصول إليه على شكل تقرير أو بواسطة أخرى، هكذا يوضح "بيرس لوبوك" حضور المؤلف في الرواية كلحظة يعجز فيها عن استخدام السارد كواسطة بينه وبين القارئ.

ب – حضور المؤلف الذي يتراءى بأوصافه الحاضرة في الرواية التقليدية، إلا أن الرواية الجديدة تستحضره لكي تعارض وجوده وهى تخلخل علاقته بالأحداث، وعلاقته بالسارد، فالمؤلف في "الوجوه البيضاء" يظهر من خلال عدة تجليات من بينها أنه يتداول السرد مع باقي الشخصيات الأخرى، ومن ثم يصبح شخصية ورقية لا علاقة لها بمؤلف الرواية "إلياس خوري"، إنه شخصية متخيلة تحضر لمجموعة غايات:

١ -إقناع القارئ بواقعية الأحداث، ويدور المؤلف في الاتصال بشخصيات الرواية لغرض الإيهام بواقعيتها، وبدوره في جمع التفاصيل من الجرائد وغيرها حول مقتل "خليل".

٢ -تقديم الشخصيات في بداية كل فصل، وافتتاح الرواية واختتامها، والمؤلف يتدخل كشخصية مشاركة في الأحداث، لها

علاقة ببعض شخصيات الرواية، ومن هنا فهو كمؤلف، يدعونا إلى اعتباره شخصية من شخصيات الرواية المتخيلة.

٣ -يعلن المؤلف أنه يكتب القصة، وهو يتحدث عن علاقة القصة التي يسميها "الوجوه البيضاء" بالقارئ والناقد، ثم يصف مهمته في الكتابة بالضياع، لأنها لا تنتهي إلى نتيجة في التحقيق حول مقتل "خليل" كما يعتبر القصة لا تستحق أكثر من جهد قراءتها، ويعتبرها لم تقنعنا، وهو لا يستطيع أن يكتب خاتمة معقولة، يصبح المؤلف مرة هو المؤلف، وأخرى هو السارد، وثالثة هو المسرود له، ورابعة هو إحدى شخصيات الرواية من خلال كل ذلك تنتهي الرواية إلى تدمير الحضور التقليدي للمؤلف كما يتجلى في الرواية التقليدية.

يتبين كيف توظف الرواية حضور المؤلف كتقنية سردية تهدف إلى تحطيم طقوس الكتابة وفضح سرديتها، وإلى تفجير البعد الإيهامي عن طريق السخرية من الأحداث، إن حضوره المتعدد هو ما يتجلى في:

١ -المؤلف: "وأنا أكتب القصة، وهى ليست قصة كما يلاحظ القارئ الرصين، وأنا أعلم أنها قد لا تثير أحد"، (الرواية ص٨-١١)

٢ -المؤلف كسارد راصد:

المؤلف مجموعة من الحكايات فهو الذي يقوم بسرد حكاية الخياط الذي انتحر، وحكاية "معين عباس"، وقبل أن يشرع في حكايتها يصف إمكانيتها السردية كحكاية "لا الفلاش باك ممكن، ولا التداعي ولا الإيقاع اللغوي"، (الرواية ص٢٤٨)، يرصد المؤلف كسارد أحداث هذه الحكاية من الخارج وكأنه يقوم بدور المرآة التي تعكس الأحداث بوضوح ليقر بها إلى القارئ.

٣ – المؤلف كسارد مشارك.

يقيم المؤلف مجموعة من العلائق بينه وبين الأحداث الروائية، فهو من جانب يعرفنا بنفسه كمتخرج في الجامعة اللبنانية، والرواية تشير في تقديم الفصل الأول إلى أن المؤلف نفسه قام بزيارة لمنزل السيد "خليل أحمد جابر"، وهو يشارك في الأحداث ويتدخل في مسارها انطلاقًا من رؤيته السردية، يدعي أنه ليس على معرفة بتفاصيل الرواية ولا بخاتمتها، ويعني بذلك حكاية مقتل "خليل" التي يجب أن تختم بمعرفة القاتل كنهاية للتحقيق.

الرؤية السردية والتبئير

إن مفهوم الرؤية السردية هو مفهوم يرتبط بالسارد الذي يسرد الرواية، وبالزاوية التي يحتلها وهو يقوم بحكي القصة في علاقتها

بالشخصيات الروائية وبالمسرود له، وكما لاحظنا فالسارد قد يكون شخصًا خياليًا ينوب عن الكاتب في سرد الأحداث وتنظيم أزمنتها، وقد يكن أحد الشخصيات الروائية أو بعضها أو كلها وهى تتناوب على السرد.

يبدو السارد/المؤلف في الرواية ذا حضور متعدد، خاص، ومع ذلك فإننا لا نستطيع مقارنته بشخصيات الرواية الأخرى، حينما تقوم بوظيفة السرد، إنه يمارس المعرفة الكلية بالشخصيات والأحداث، وهو موسوعي في معرفته بالعالم الخارجي الأمر الذي سيتضح بالتفصيل في ثقافة السارد، إلا أنه يتظاهر بالجهل بتفاصيل الأحداث، ويختفي ليسلم بسلطة الحكي للشخصيات الأخرى التي تتداوله فيما بينها.

تداول السرد والتناوب عليه من طرف السارد/المؤلف، راصدًا ومشاركًا، ومن طرف الشخصيات الأخرى، هو ما يحدد طبيعة الرؤية السردية في الرواية، فمرة يتم تبتير الأحداث عن طريق التبتير الخارجي وأخرى يتحقق فيها التبتير الداخلي، بين معرفة السارد بكل شيء وبين جهله بالأحداث في مسارها وتحولها، أو معرفته المسبقة بالشخصيات الأخرى، تتعدد الرؤى السردية في الرواية، ذلك أن "الوجوه البيضاء" رواية تستعصي على النظر إليها وقراءتها من منظور

الرواية التقليدية، إنها رواية تغامر بشكلها الخاص، تستعير من الرواية التقليدية الأوروبية نمط (السارد/المؤلف) لتشغله بطريقة مغايرة.

ثقافة السارد

إن السارد التقليدي، وهو الأكثر انتشارًا في الرواية الكلاسكية، يبدو عارفًا بكل شيء، موسوعيًا في معرفته، كثير الإحالة على أحداث التاريخ وبعض المصنفات، وهذا الجانب، غالبًا ما يدعم رؤيته من الخلف، حيث تتكامل هذه المعرفة الثقافية مع معرفته بالأحداث وبدواخل الشخصيات ونفسياتها وخلجاتها وما تفكر فيه من أفكار، وهى معرفة لا يخبرنا عن مصادرها أو عن الطريقة التي جعلته يحصل عليها، إنه يعرف ما يدور بخلد شخصيته، والشخصيات لا تملك أسرارًا بالنسبة إليه.

وضعية السارد المؤلف في "الوجوه البيضاء"، تجعلنا نعرض لثقافته، فمظاهر هذه الثقافة تدعونا إلى اعتباره يمارس الرؤية من الخلف، لكنه يمارس حضوره من خلال رؤى سردية أخرى، يقول السارد/المؤلف في الصفحة ١٣ من الرواية، "فضلت أن أترك الكلام للوثائق، ولا أتدخل في الموضوع"، وهو بذلك يحيلنا على الرؤية معه، حيث يبدو عارفًا بالأحداث بنفس الدرجة التي تقدمها الوثائق، كما أنه يمارس الرؤية من الخارج، حيث تكون معرفته بالشخصيات والأحداث أوسع وأشمل مما تتعرض له، إلا أنه كراصد

ومشارك يعرض ثقافته في بعض اللحظات، إضافة إلى إعلان موقفه من مسألة الكتابة الروائية وبعدها الواقعي الإيهامي ووظيفتها كتسلية وإمتاع.

١ -"فأنا لا أعرف كاتبًا عربيًا واحدًا انتحر، ما عدا تيسير سبول" (الرواية، ص٢٤٤).

٢ -"كيف نعرف؟ إذا كنا حتى الآن لم نعرف قتلة كمال جنبلاط، وهو زعيم وقائد كبير"، (الرواية ص٢٤٦).

٣ -"ولو أردت المعنى لبدأت بطريقة مختلفة، لأخبرت مثلًا بقصة جنكيز خان" (الرواية ص٢٤٧).

٤ -"أما معين عباس فمن المؤكد أنه شعر بآلام فظيعة، وآلامه مختلفة عن آلام أبطال غسان كنفاني الذين تركهم يموتون في الشمس داخل خزان شاحنة (...) والأهم أن أبطال "رجال في الشمس"، هم أبطال ورموز"، (الرواية ص٢٤٨).

٥ -"كان أخي عماد يضحك عليّ بشكل دائم، ويردد أشعار ابن الرومي عن أنفي" (الرواية ص٢٥٨).

٦ -"وأنا كاتب، أنا أريد أن أصبح كاتبًا، هل تعرف الكثير من الأطباء صاروا من كبار الكتاب، تشيخوف ويوسف إدريس وعبد السلام العجيلي"، (الرواية ص٢٩٥).

٧ -"وأنا لم أقصد من بحثي عن قصته غير التسلية والإمتاع والمؤانسة، كما قال مولانا وأستاذنا الكبير أبو حيان التوحيدي الذي أحرق كتبه ورماها في النهر، ومن يأسه من الدهر ونكده من الدنيا واحتقاره للزمان وأسياد الزمان" (الرواية ص٢٧٣/٢٧٤).

نلاحظ أن ثقافة السارد في النماذج السابقة ترتبط بالشخصيات السياسية: جنكيز خان، كمال جنبلاط، وبالشخصيات الأدبية: تيسير سبول، غسان كنفاني، ابن الرومي، تشيخوف، يوسف إدريس، عبد السلام العجيلي والتوحيدي، ينتمي اثنان من هؤلاء الأدباء إلى الأدب الروسي: تشيخوف وسبول ووتتطابق معرفتنا لهؤلاء الكتاب مع معرفة السارد، فتيسير سبول قد انتحر على إثر نكسة يونية ١٩٦٧، والتوحيدي أحرق كتبه، كما أن تشيخوف وإدريس والعجيلي قد زاولوا مهمتهم كأطباء وزاوجوا بينها وبين الكتابة الأدبية، وتتطابق معرفة السارد بأبطال رواية "رجال تحت الشمس" لغسان كنفان، مع معرفتنا بمعاناتهم واختناقهم داخل شاحنة النفط، كما نعلم أنهم أبطال رموز لأنهم يرمزون إلى حالة الفلسطيني بشكل عام.

المسرود ولعبة تبادل الأدوار

في مقابل السارد يمثل أمامنا المسرود له، وفي كل عمل روائي، حتى وإن تم هذا المثول بشكل غير معلن، أما "الوجوه

البيضاء" فإنها تعلن حضور المسرود له، وتفكر فيه، وتحيل العلاقة بين الكتابة والقراءة عليه، وسواء استعملنا تسمية: القارئ المجرد، أو القارئ المتخيل، أو القارئ الضمني، أو القارئ المفترض، فإن تسمية المسرود له تبدو أكثر ملائمة، لأننا نضعه في مقابل السارد نظرًا للعلاقة القائمة بينهما، فالسارد هو الذي يوصل الأحداث المسرودة إلى المسرود له، وهو القارئ المجرد الذي يشتغل، كصورة للمرسل إليه الذي افترضه العمل الأدبي، وهو المتلقي المثالي القادر على تقريب المعنى الشامل في قراءة فعالة، السارد كائن متخيل وظيفته توصيل العالم المسرود إلى القارئ المسرود له، ومن هنا فالسرد هو الفعل السردي المنتج للمحكي، وهو مجموع العملية التخيلية التي يوجد داخلها السارد والمسرود له.

والمسرود له في "الوجوه البيضاء" يأخذ شكل ضمير الجمع المخاطب كما في النماذج التالية:

أ –"قبل لا شييء، لا شيء، صحيح أنه انزعج وكان يطق، ولو الواحد يموت ابنه ولا تريدونه أن ينزعج"، (الرواية ص١٦).

ب –"لا أعرف كيف حصل هذا الشيء، والله لا أعرف، قولوا لي لماذا، قولوا لي أي شيء" (الرواية ص٢٥).

ج– "لكن الرائحة لا تزال موجودة، وأنا أخاف، لا لن أدخل الآن، ادخلوا أنتم إذا شئتم، أما أنا فلا"، (الرواية ص٣٢).

د- "تصوروا هذا الطبيب الأرمني الدكتور خاتشا دوريان، عمره سبعين سنة ولا يملك شيئًا"، (الرواية ص٤٤).

هـ- "سيداتي سادتي، أضع نظارتي السوداء وأخلعها، وأقول لكم أن النهاية لا وجود لها، أنا هو الممثل الوحيد في العالم الذي يخبركم بأنه لا وجود للنهاية"، (الرواية ص١٩٨/١٩٩).

في النماذج السابقة، نلاحظ أن السارد، وهو "نهى جابر" في النماذج (أ، ب، ج) و "علي كلاكش" في النموذج (د)، و "فهد بدر الدين" في النموذج (هـ) يستعمل ضمير الجمع المخاطب، وكأنه يجلي أمامه مخاطبين هم على تجريديتهم لا يمكن أن يحيلوا إلا على جمهرة من القراء المحتملين، وهم المعنيون ب: "تريدونه"، و: "قولوا لي" و "ادخلوا أنتم إذا شئتم" و: "تصوروا" في النماذج الأربعة، أما في النموذج الخامس فإن "فهد بدر الدين" يعمد إلى نوع من مسرحة الموقف، فهو الممثل ويفترض في المسرود له أن يتحول إلى جمهور للمسرح.

إذا كانت كل رواية، كيفما كانت، توجه سردها للمسرود له، فإن ما يميز "الوجوه البيضاء" هو إعلانها عن المسرود له، وذلك من أجل إدخاله في الوضعية السردية كتقنية من تقنيات السرد.

الفصل الثاني

تملك الفضاء في "الزمن الموحش"

لحيدر حيدر

مدخل

الفضاء في الرواية، جغرافية للأماكن تقع فيها الأحداث، ومساحة تحتوي حركات الشخصيات، وهو بنية من بنيات الحكي، تتماس مع البنيات الحكائية الأخرى (السرد، الوصف، الشخصيات) وتتداخل معها، ولقد ظل الروائي ينظر إلى الفضاء في الرواية على أنه يعادل الخشبة في المسرح، لأنه مجال حركة الأحداث، وأماكنه تتغير في العمل الروائي، بينما تضطر المسرحية إلى تغيير الديكور، أو إلى بعض الإيحاءات الرامزة إلى انتقال الأحداث، من مكان لآخر، الفضاء يحتوي كل الأزمنة ويعيد صياغتها على ضوء تغير ملامحه ووصف تحولاته، إنها سلطة الكتابة الروائية على الفضاء وطرائق تكونه وتقنيات انبنائه على مساحة تقوم بين الواقع والتخييل، فالفضاء تكون له مرجعيته المعروفة في المرجع الواقعي، ولكنه من خلال فعل الكتابة يتحول إلى متخيل، والكتابة هي البانية له والمنظمة لجغرافيته وعلاماته المكانية، وهى ما يمنحه المعنى الذي قد يتعارض مع معناه في مرجعيته الواقعية.

المكان عنصر من العناصر التي تشكل الفضاء بينما الفضاء هو التأليف الذي يبدعه الخيال الروائي بين مجموع العناصر

المكانية، إن تصور الفضاء في الرواية كشبكة من العلاقات المكانية، هو ما جعله مجالًا للكشف عن رموزه وعلاماته، الفضاء لا ينعزل عن زمن الحكاية، وعن الوصف، ففضاء الرواية هو الحيز الذي تحتوي جغرافيته الأحداث الروائية، والعلاقة بين الفضاء والزمن هى علاقة تلاحم أبدًا، أما الوصف فهو وصف الفضاء إلى جانب وصف الأشياء والشخصيات، الفضاء الروائي هو الحيز الجغرافي الذي يشتغل فيه السرد، وهو يظل مرتبطًا بزمن الرواية أو بأزمنتها، فتزمين الخطاب الروائي لا يتحقق إلا داخل تفضيته كما أن أنواع الانتقال المكاني التي تحققها نقلات السرد، تجعل من الفضاء مجالًا حيويًا لاستيعاب هذه النقلات، فالنظر إلى شبكة الأماكن في الرواية، يقتضي نظرًا آخر إلى الطريقة التي تنتظم بها، وتنسج علاقاتها من خلالها واحتفاظها بمعانيها الثانوية في بعدها المرجعي أو خرقها لتلك المعاني بإضفاء معن ودلالات أخرى عليها.

هل يمكن اعتبار "الزمن الموحش" رواية الفضاء؟ الرواية متشظية في بنائها السردي مفككة العرى والأوصال، وما يهيمن عليها كخصوصية في التشكيل والبناء هو تنظيمها لتنويعات مكانية شديدة التنويع، وفضاءات متضاربة من فضاء دمشق ومكوناته المكانية شديدة التنويع، وفضاءات متضاربة، من فضاء دمشق ومكوناته المكانية إلى فضاء الريف ومكوناته الأخرى، إلى فضاء

الحلم وما يتحرر به من سلطة المكان الواقعي، التشكيل الفضائي في الروائية، وطرائق بنائه، هو ما يجلنا نفكر في اعتبار "الزمن الموحش" رواية الفضاء، حيث يهيمن هذا المكون على حضور باقي مكونات الرواية الأخرى، فتفجير الرواية للفضاءات التي تحتلها الأحداث، وتعدد مرجعياتها، والترحل الذي تعرفه الشخصيات في الأماكن، وطرائق نسج العلائق فيما بينها، وإضفاء المعنى عليها، كلها أنواع من التشييد الفضائي استبدعتها الرواية لتؤسس عليها خصوصيتها في الإنجاز.

المعنى والزمن في جغرافية الرواية

تبني الرواية على مجموعة من المحكيات التي ينظمها مكون الفضاء (دمشق)، مع ما يتفرع عن هذا الفضاء المركزي من فضاءات أخرى، فمن خلال تيه السارد، الذي يستعمل ضمير المتكلم ويتماهى مع شخصية البطل، تتغير الأماكن، بدخول السارد/البطل في شبكة من العلاقات مع شخصيات أخرى، تأخذ المتاهات التي يسير فيها السارد، نحو حوارات سياسية يتشارك فيها مع شخصيات أخرى، ونحو استيهاماته وأحلامه ورؤاه، في ذلك التيه يضرب السارد/البطل في الأماكن، متنقلًا بين فضاء الريف، مستدعيًا علاقاته مع "من" و "أمينة" كشخصيتين نسائيتين، ومع شخصيات رجالية أخرى، وتشكل علاقة السارد/البطل بدمشق بؤرة لتجمع المحكيات

والانفتاح الروائية على فضاءات وأماكن أخرى، بذلك ينتظم المحكي في الرواية، على تشتته عبر علاقته المتميزة بدمشق التي تتقلب أوجهها ومجالاتها من العيش اليومي إلى الحنين والرؤى والأوهام، فعلى مستوى المعيش اليومي ينتقل السارد من بيته إلى بيت "أمينة" إلى بيت "مسرور" إلى الشوارع والحانات، وهذا الانتقال بين الأماكن ينقلنا عبر أزمنة متعددة منها حاضر المعيش والماضي الذي يصبح موضوعًا للتذكر، وأزمته التاريخ التي ترسخ وجود دمشق في الذاكرة والوجدان، تصبح دمشق مرآة يرى فيها السارد/البطل ذاته، حتى وإن كان الماضي الذي عاشه في (الريف) يظل مهيمنًا على تذكراته، لذلك يهيمن على الرواية فضاءان أساسيان وزمنان لهما كل الأزمنة.

إلا أن أزمنة الرواية تتسع باتساع مساحات المحكي على أماكن أخرى، فتحضر (بيروت) و (القاهرة) و (فلسطين) و (إسرائيل) وغيرها، انطلاقًا من انفتاح المكان المركزي (دمشق).

بينما تظل (القاهرة) و (بيروت) في علاقة مع زمن الهجرة، ف"راني" يهاجر إلى بيروت لتحضير شهادة الماجستير، و "منى" تهاجر إلى القاهرة، مكان ارتباطها بزوجها الذي اغتيل، وفلسطين هى المكان الذي هاجر منه "وائل الأسدي" إلى دمشق، تتواشج الأمكنة

بأزمنتها، ويمكن النظر إلى زمن الرواية على أنه يتحرك عبر ثلاثة أزمنة:

١ -الزمن الداخلي، وهو زمن الأحداث والتفاصيل اليومية التي تعيشها الشخصيات.

"منذ عامين سقطت إرادتها في بيت آخر قائم في الضواحي بين الأشجار والنهر (...) وفي تلك الليلة قبلها فقط، بحمى متوحشة على فمها وعنقها ووجهها وخلف أذنيها وبين ثدييها، وفي ذلك المساء عرفت أول ذهول جسدي كما عبرت فيما بعد، وبقيت أسبوعًا مدهوشة لا تصدق ما حدث، وفي نهاية الأسبوع استأنفت عارية بعد أن أعطت جسدها ونفسها بحرارة امرأة لها زوج مخمور مسن، هجر مخدعها منذ أكثر من عشرين عامًا. (الرواية ص٢٢، ٢٣).

٢ -الزمن الخارجي، الذي يشير إلى سقوط فلسطين ويؤرخ لذلك السقوط بدءًا من تدخل جيش الانتداب الإنجليزي لصالح تأسيس الكيان الصهيوني إلى استباحة أرض فلسطين وتنظيم المقاومة الفلسطينية:

"حُكِي عن المآسي التي وقعت والمذابح والمؤامرات والخيانات وحرب القسام ضد اليهود والإنجليز، وقال بأنه عصى في

الجبال شهورًا وحاول الإنجليز أن يرشوه ليكف عن حربهم، وأعطوه راتبًا ولكن استمر في مهاجمة المصفحات والدوريات ببندقيته التي استولى عليها من العصابات اليهودية، وكانت معه "شبرية" ذبح بها ضابطًا انجليزيًا برتبة مقدم، كان الإنجليز يتقدمون نحو القرى والجبال بحثًا عن الثوار ووراءهم الدوريات اليهودية"، (الرواية ص١٤٤).

٣ -الزمن المطلق، وهو زمن تصفه الرواية بعدة أوصاف وتمنحه مجموعة من الدلالات والمعاني، وهو زمن لتأمل مأساة البطل الخاصة وشهادته على الغربة والجنون:

أ -"زمن قاس بيه سوط"، (الرواية ص٤٦).

ب -"لقد تلوث الزمن"، (الرواية ص٤٩).

ج- "لو أستطيع أن أطلب لكن الزمن يا عزيزتي أمينة، لو كان بإمكانك أن تردى الشمس إلى مغيبها، وأن توقفي الأرض عن الدوران، فلا يكون هناك ماض ولا مستقبل"، (الرواية ص٧٥، ٧٦).

د- "هذه أزمنة الغربة ؟ ربما أزمنة الجنود ؟ ربما، لكنها أزمنة الذكرى قطعًا" (الرواية ص ١١٧).

هـ- "الزمن وحده سيد المخلوقات، يتمرد على طبيعة الأشياء، لا يولد ولا ينمو ولا يعشق يعتاد ولا يمل ولا يموت"، (الرواية ص ١٦٤).

تزمينات خرائط الكتابة الروائية في "الزمن الموحش" لا تتوقف عند لحظات التقاطع والتداخل بينها، وهى تسكن فضاءات وعوالم الروايـة، بأبعادهـا الاجتماعيـة والنفسـية والسياسـية، وقلـق بطلهـا الوجدي.

تعدد الفضاءات الروائية

الفضاء هو العنصر المهيمن في الرواية، والسمة الغالبة على طريقتهـا فـي تشـكيل خواصـها الكتابيـة، بتعـدد أمكنتـه وتنويعاتـه ورحابته، مما يجعل منه عنصرًا مستوعبًا للأحداث والتفاصيل ومنظمًا لهـا، فالفضـاء فـي الروايـة وعلـى تكراريـة علاماتـه المكانيـة، وتوليـد بعضـها لـبعض، هـو المـنظم للأحـداث والعلائـق بـين الشخصـيات، وعلى تغيره من مقطع حكائي لآخر، كما تغير المسرحية ديكورها من فصـل لآخر، وهو يبتهج بأنواع تعدده ويحتفي بكونه مسرحًا متعدد الأماكن والجهات، للأحداث من سمتها التعدد والتداخل والتقاطع والتناسل، كفوضى ممكنة لعالم فوضوي يعيشه السارد/البطل، الذي يستلذ بحكاية ذاته وبحكايات الآخرين، مع ذلك فثمة مركز فضائي له محيطه (دمشق) هى البؤرة التي تتجمع حولها التفاصيل، لتنفتح على فضاء الحلم، وبعض الأماكن الخارجية التي تحيل عليها الرواية، وذلـك فـي إطـار انتاجيـة الروايـة لفضـائها ومـا ينـتج عنـه مـن شـبكة للعلاقات بين الشخصيات، هى التي تساهم في انسلاخ فضاء من

آخر، لذلك يحضر فضاء (دمشق) كفضاء مركزي يستوعب فضاء الريف وفضاءات الأماكن الخارجية الأخرى (فلسطين، بيروت، القاهرة، إسرائيل) .. وفضاء الحلم.

١ -فضاء دمشق

يتكون من مجموعة من الأماكن (شوارع، حانات، مقاهي، مطاعم، بيوت، سوق الحميدية، الجامع الأموي) .. وهى أماكن تحيل على المرجع الواقعي المعروف لدى القارئ، باسمائها الحقيقية التي تشكل خريطة شوارع وأحياء دمشق: (شارع الصالحية، شارع أبي رمانة، شارع المهدي بن بركة، شارع حلب، حي السبكي، حي المزرعة) .. كما تحيل على أماكن أخرى واقعية متخيلة (بيت مسرور، بيت أمينة) .. إلا أن هذه الأماكن، وعلى بعديها الواقعي المرجعي والواقعي المتخيل، تحضر في الرواية ممهورة بسحر لغوي خاص، وبإيقاعات حياة السارد/البطل، المتنوعة، وما يعتريها من تقلبات، وما يسكنها من هواجس وأحلام وأوهام، ويمكن ملاحظة حضور المكان وعلاقته بالسارد/البطل في النماذج التالية:

١ -"من أطرف الأمور أن هذه الأفكار السيئة والمحزنة كانت تتنامى وأنا أغادر حجرة أمينة في أماسي دمشق عابرًا شارع الصالحية وحي المزرعة المظلل بأشجار السنسرخت وغياض الياسمين، والمهجور من الناس بعد أن يخمد وجيب الجسد" (الرواية ص٣٨).

٢ -"ناديا سهلة، هكذا بدت في تلك الليلة، كانت مطواعة كما ينبغي غطاء مبدئي من الكذب، مرفوع بقماش من البروكار والموسلين ملقى أمام تجار سوق الحميدية"، (الرواية ص٨١).

٣ -"في الطرقات البرية الضيقة المزروعة بالغبار والشوك والحجارة إلى شوارع الصالحية وأبي رمانة والمهدي بنبركة، ومن الضواحي الفسيحة والأزقة المسكونة بالحرية والرمل ورائحة العشب والتراب إلى ضفاف الأرصفة العامرة بالبيوت الفخمة والفنادق والمقاهي والخمارات وأوكار النساء"، (الرواية ص١٤٢).

يشغل فضاء (دمشق) الحيز الأكبر من السرد الروائي، فالسارد يرتبط بهذا الفضاء عبر الحاضر وامتدادته، وتنتج عن ذلك جملة من العلاقات:

-فضاء (دمشق) وعلاقته بأزمنة الرواية: يحتوي فضاء دمشق حاضر الرواية، كما يحتوي حضور الشخصيات، ولكن هذا الحاضر ينفتح على أحداث الماضي، عبر ذاكرة الشخصيات واسترجاعها، وعبر أحداث تاريخية عاشتها المنطقة العربية.

-فضاء (دمشق) وعلاقته بالسارد: الرواية تنهض على شخصية مركزية هى سارد الأحداث الذي يستعمل ضمير المتكلم، وهو يسرد أحداثه الخاصة والأحداث التي ترتبط بالشخصيات الأخرى إلا أن

علاقته ب (دمشق) تبدو محفوفة بتقلب الرؤى والمواقف، فهى تقع في منطقة بين الحب والكراهية، وهى مجال للتأمل والحلم والدوران التائه في أماكنها، وهى أيضًا، تاريخ، وموضوع للتجليات.

– فضاء (دمشق) وعلاقته بالشخصيات الروائية: ترتبط شخصيات الرواية (مسرور التابوني، رأني، سامر البدوي، وائل الأسدي، أيوب السرحان، أمينة، منى، ديانا، وشخصيات أخرى)، وإن كان بعضها يحيل على أماكن أخرى من خلال الهجرة أو العمل، أو الدراسة أو الذاكرة أو الانتماء.

٢ -فضاء الريف

يتداخل مع فضاء (دمشق)، وهو فضاء ذاكرة السارد التي يتحرر عن طريقها من الرتابة والتضجير اليومي والتنقل الذي لا هدف له بين البيوت والحانات والحدائق والشوارع، توظف الرواية الذاكرة الطفولية للسارد، لتفجير ثبات المكان، ومن خلال ذلك يحضر فضاء الريف، لينفتح على التلال والسهول، البحر والصحراء وغابة الزيتون، ولتتشكل جمالية الفضاء في الفضاء في الرواية من تقابل كل هذه المظاهر والمكونات مع مكونات أخرى هى البيوت والشوارع والحانات، تشتغل لحظات التفجير، الانتفاح، والتشكيل في كتابة فضاء الرواية كسمات خلاقة، لها وظيفتها الجمالية، وأبعادها الفنية والتعبيرية المشحونة بشعرية لغة الكتابة.

مكونات فضاء الريف

هى القرية وسهولها البحرية، والتلال القائمة من الشرق، والبراري، وجبال الزيتون، والهضاب والأراضي المنبسطة والسفوح الخضر، والصحراء، والشاطئ، وهى أبهاء لتنويعات مكانية هائلة تخلق للروائية جمالية مضاعفة، من خلال هذا التنوع في حد ذاته، ومن خلال ما يربط السارد بهذه الأماكن من علاقات سحري وأسطورية، هى التي تضفي على لغة الرواية شاعرية خاصة، السارد في اختراقه لهذه الأماكن، يعيد تشكيل وجودها من أحاسيسه ووجدانه وتقلباته النفسية التي تضفي عليها طابعًا أسطوريًا.

١ -"لم يكن القمر قد سطع من خلف التلال القائمة من الشرق، لكن النجوم راحت تتوهج بكل طفولتها المزهرة، كانت القرية قد هجمت كقتيلة متدثرة في تابوت الصمت خلفنا ونحن ندب على الدرب المقفر نحو البراري، لم يكن يسمع غير صوت الخطوات والصراصر المتواتر لجنادب الحقول وذلك الندب الرائي للناي، هذه الإيقاعات الجنائزية وحدها كانت تطعن وقار الريف البكر"، (الرواية ص١٨).

٢ -"كسهل أسطروري ونحن نرتقي هضبة مطلة فاجأنا البحر، أمامنا استوى متوجًا بكل المهابة والأسرار كإله لا نهائي واثق منفرد، وخلفه أفق مسدود"، (الرواية ص١٩).

٣ -"ها أنذا أمضي كالسهم قرب البحر اللانهائي متحرر من منى وأمينة ووائل الأسدي وأيوب السرحان وراني وسامي ونفسي، ومن تلك الدمشق الضائعة ورائي"، (الرواية ص٨٤).

المعنى الذي تمنحه الرواية لفضاء (الريف)، هو التحرر من نمطية العيش في المدينة (دمشق)، كما هو تحرر من قيود الجسد والمجتمع، من خلال الثمل والركض والمضاجعة، ولأنه فضاء مسترجع من الذاكرة، فهو فضاء لاسترجاع براءة الطفولة المفقودة، والصبا النزق المتوحش الحالم، الذي لم يعد سوى باعث على الحلم والتذاكر.

٣- الأماكن الخارجية أخرى

كما تنفتح (دمشق) على فضاء (الريف) فهى تنفتح أيضًا على (القاهرة)، (بيروت)، (فلسطين)، (إسرائيل)، (ألمانيا)، (لندن) و (باريس)، وهى أماكن تحضر في الرواية عبر معيش الشخصيات الروائية أو عبر إنتاج الشخصيات لخطابات سياسية تستحضر من خلالها هذه الأماكن.

اتساع عالم الرواية وخصوبته وتعدد مظاهره على مستوى تنويعات الفضاء وتناسلاته وانسراباته، هو ما يجعل أزمنة الأماكن "متوحشة"، باعثة على مراجعة الذات واستنهاض آخر ما تبقى من

طاقات كامنة في النفس للبقاء والاستمرار، فتبادل (دمشق) لموقعها في فضاء الرواية الأماكن الأخرى، يكشف عن الرغبة في الخروج من حصارات الذات وضيق العالم، وهى حالة نفسية تعاني منها شخصيات الرواية، كما أنها مظهر لتنشيط الأحداث وإخراجها من بؤر العزلة والفراغ.

نلاحظ في النماذج التالية، كيف تحضر الأماكن الخارجية في الرواية وعلاقتها بالشخصيات:

١ -القاهرة.

– "إلى ذاكرتي وثبت قصة طفلتها التي رمتها في القاهرة من زوجها الذي مات"، (الرواية ص٨).

– "يترامى صوت مني فجوعًا، ممدودًا من دمشق إلى القاهرة" (الرواية ص٦٣).

– "وقلت: ولكن كيف يلتقيان ؟ هى في القاهرة، وهو في دمشق، وبين القاهرة ودمشق مسافات شاسعة صعبة العبور"، (الرواية ص١٣٧).

٢ -بيروت.

– "يقول سامر البدري (...) عندما كنت في بيروت وددت أن أعدو نحوها (دمشق) على قدمي"، (الرواية ص١٠١).

-"سألت راني قبل أن يسافر إلى بيروت لتتويج ولعه بالماجستير، هل يسبق الإنسان زمنه ؟، (الرواية ص٨٧).

-"ها هو يكتب في بيروت أخيرًا، بعيدًا عن دمشق التي وازت لديه حب الدنيا"، (الرواية ص٩٢).

٣ - فلسطين.

-"في نفسه قنبلة موقوتة، يود لو يضرب الشمس والقمر والأرض ليثبت أنه إله في عصره القرود على أجساد النساء بلا شيء عمره ليقهر التشويه وغلبة الزمن للأب الذي سقط مجروحًا، مشوهًا فوق تراب فلسطين"، (الرواية ص٧٢).

-"وما الذي تستطيع أن تفعله يا موظف الدرجة السادسة أيها السيد المفقود في المحطات في بلاد رجعت أنبياءها، فرسانها اعتكفوا في الخمارات وداخل خزائن المال،وفي المواخير وراحوا يشرعون حرب الفتوح ويحررون فلسطين وإسكندرون هناك بانين للعربي الجديد مجدًا من الضوضاء"، (الرواية ص١٠٧).

-"حزين كما هى حزينة فلسطين المجتاحة الآن مع أنها استوطنها الغزاة من جميع أصقاع العالم"، (الرواية ص١٦٥).

٤ -إسرائيل.

– "عندما تكون هناك ثورة حقيقية يولد شعب حقيقي ويكون الزمن لها لا لإسرائيل"، (الرواية ص١٤٠).

– "إسرائيل مدججة بالسلام تذكر بألمانيا"، (الرواية ص١٣٠).

– "تصور هذا النوع من العلاقات يتم في زمن تهدد فيه إسرائيل بسحق العرب وإعادتهم بدوًا في الصحاري"، (الرواية ص١٤٠).

٥ -أماكن متعددة.

– "إثرها أدركت لماذا يسوق سيارته العسكرية بسرعة وحشية ولماذا يشرب الخمر بتلك الطريقة الوحشية وينتقم من نساء دمشق على الطريق المؤدي إلى قطنا والقنيطرة، ولماذا اختار أن يكون ضابطًا في الجيش"، (الرواية ص٦٩).

– "والريح والإعصار قاسمة من بردي وميسلون وحطين والقادسية وذي قار وكعوس والطفولة ريح مفعمة بالموت"، (الرواية ص١٧٩).

– "تاريخ قديم يصطدم بهبوب معاصر بريح قادمة من ريف إسكندرون المغتصب، من فلسطين، ومن قرى حوران واللاذقية وحماة وسهوب الجزيرة الحارة"، (الرواية ص٨١).

٦ – فضاء الحلم

وهو فضاء يرتبط بالسارد عن طريق توسيعه لفضاءات الرواية، وتنويعه لها، حيث تحضر ذاته راصدة ومعايشة وحالمة كما هو الحالم هنا في فضاء الحلم.

هى رغبة السارد اللاإرادية في الخروج من تفاصيل اليومي إلى عوالم ممكنة، قد تبدو فاقدة لبعدها الواقعي، منحازة إلى الغريب والعجيب، مجللة بكابوستها المهيمنة على أماكن غير مألوفة، تتألف فيها الصحراء مع السجن والشاطئ والغابة والجبل والبراري، وكأنها دفق أماكن تنهار من علو على أحلام السارد، ومن خلال كل المقومات التي يستدعيها الحلم من تحطيم للعلائق المنطقية بين الإنسان والكائنات والأشياء، وبالرغم من أن بعض لحظات أحلام السارد، تتقاطع مع لحظات عيشه الواقعية، أو تستجيب لها، فإن هذه الأحلام تصور المكان وهو مغمم بغمامة أسطورية فالشعاب ضيقة والحفر لا قرار لها وحاف المنحدرات عميقة مزروعة بالصخور، والبحر خيمة، وشصوص صيد الأسماك هلامية، والأفق المغبر يذكر بيوم من أيام الحرب، (الرواية ص٤٣، ٤٤).

فإن كابوسية فضاء الحمل لها انتقالاتها عبر الأماكن الاستثنائية، المسكونة بالخوف والوجع والأسرار، والتي تعبر عن حيرة السارد، وتلويناته النفسية التي تشكل قاعًا تحتيًا لمشاعره تجاه

الحرب وأفكاره تجاه الأوضاع السياسية في فلسطين وسوريا ولبنان، مما يؤهل نصوص فضاء الحلم في الرواية، لقراءة أخرى هى التي يمكن أن تجد في كابوسية الأحلام ملاذًا لها، تلجأ الرواية إلى وضع حدود بين فضاء الحلم وبين باقي مكونات النص الروائي، وذلك يجعل نصوصه بين قوسين، لتتجلى على شكل مقاطع، وبالرغم من هذا العزل على مستوى تشكيل الكتابة، ومن انتشار فضاء الحلم على جسد الرواية، أو هو خروج منها، دخول فضاء في آخر وخروجه منه، هو ما يشكل النقلات الحكائية في الرواية، بتلويناتها وتعابيرها المتنوعة والمتعددة.

إلا أن ما يميز فضاء الحلم في الرواية، هو تلاحم عناصره ومكوناته المكانية، طبيعة وحيوانات وأشياء هى التي تسكنه، مع الأبنية الفضائية الأخرى التي تبنيها الرواية، وهو تلاحم قائم على الحالة الاجتماعية والنفسية والسياسية للسارد، وهموم الذات ومحيط الذات، والعناء من الفراغ، و "الزمن الموحش" الذي لا تبدد وحشته سوى الاستذكارات، والأحلام، والخوض في شبكة من العلائق بينه وبين باقي شخصيات الرواية الأخرى، والأهم من ذلك كله هو الرؤية الما فوق طبيعية التي تتسرب من فضاءات الحلم، والبانية لعرى وأواصر أخرى مع الذات ومع كابوسية الذات.

وسائط انفتاح الفضاء

فضاء الرواية شاسع متعدد المستويات والأبعاد، تسكنه الأحداث والشخصيات، وتبينه الرواية بجمالية ما نستشفه فيه من تقاطعات مكانية، وتناس للمكان من المكان عبر الذكرى والاسترجاعات، واستغوار أعماق السارد/البطل، كما تبنيه من طرائق تشكيلها للأماكن وتنظيمها للفضاء.

وحدة فضائية كبرى بانية لفضاءات الرواية، فيها تحل وتقيم أنواع ومستويات من الأحداث الروائية التي يعمد فيها السارد إلى سرد التفاصيل والهذيات الخاصة به والحوارات السياسية التي يعقدها مع أبطال آخرين، والتلميحات التاريخية لأحداث وقعت في الزمن التاريخي، وإضفاء طابع الشعرية على خطاباته وخطابات الآخرين، وعلى (دمشق) التي تصبح موضوعًا للحنين وترف المتخيل عنها واستجلاء صورها التي تتداخل مع صور الذات الساردة، وهى صور عن مدينة لها مرجعيتها في الواقع، هى التي يحاورها محكى السارد عنها، ويقرأ تقلباتها وتبدلاتها، وصور أخرى لعشقه لها وحنينه إليها وتغزله فيها بكل ذلك تنفتح عوالم ذات السارد على اتساع بوسع من فضاءات الرواية، وهذا التوسيع، هو ما نلحظه في:

١ -انفتاح الفضاء بواسطة السارد

يجعل السارد فضاء الرواية مفتوحًا من خلال ثلاثة مستويات هى:

أ -البعد الثقافي والحوارات وخطاب الرواية السياسي، حيث يتكون الخطاب من مواقف السارد السياسية والاجتماعية، ومن سرد تفاصيل ذات بعد مرجعي واقعي يحيل على التاريخ لنكبات فلسطين والزمن المفتوح على تاريخية النكبات: "من ثارات الجاهليين وغاراتهم في الليالي الدامعة، وصرخات الثقفي أني أرى رءوسًا قد أينعت، حتى الثورات الإقليمية التي تميد بها أرض العرب ولا تلتحم، ولد جيل الثارات المعاصر، جنس يمارس القتل، كانقلابات، واتهامات تطعن كنصل خائن في الظهر، بينما فلسطين موصودة لا تزال ترفرف في سمائها نجمة داود"، (الرواية ص١٣٩).

خطاب الرواية ينتقل بالسارد من مكانه دمشق إلى مجموعة من الأماكن التي تندرج من الجزيرة العربية (الجاهليين) إلى العراق (الثقفي) إلى أرض العرب (الثورات والانقلابات) وصولًا إلى فلسطين المحتلة التي يتم استحضارها من داخل طبيعة الرؤية السياسية للبطل، فالسارد باستعراضه لبعض المواقف السياسية يحيلنا على مجموعة من الأماكن التي يكون فضاء دمشق قد انفتح عليها.

ب –البعد التخييلي الذي يرتبط بالحلم والاستيهام، فالسارد يفجر مكانه وزمنه عن طريق سرده لأحلامه الخاصة، وعن طريق كوابيسه وتخيلاته التي تعكس لحظة الفرار من زمنه الحاضر، ومن مكانه دمشق، "كوابيس طاغية خانقة أرى فيها أني محاصر في شعاب ضيقة وحفر لا قرار لها، إلخ، إلخ"، (الرواية ص٤٣/٤٤).

بتأمل هذا المقطع نجد أن السارد ينتقل من فضاء دمشق الحافل بالعناصر الطبيعية والبشرية والحيوانية، الحاضرة من خلال فضاء الحلم السارد يحلم، وفضاء الكتابة يقدم للقارئ عن طريق الإيحاء الأسطوري مستوى تخيليًا ينقله من تفاصيل الأحداث الواقعية إلى شبكة من العلاقات بين البشر والطبيعة، وهو ما يمكن أن نضيف إليه لحظات أخرى من ذاكرته التي يحضر فيها فضاء الريف، "لم يكن القمر قد سطع من خلف التلال القائمة من الشوق، لكن النجوم راحت تتوهج بكل طفولتها المزهوة، كانت القرية قد هجعت كقتيل مدثر في تابوت الصمت خلفنا، ونحن ندب على الدرب القفر نحو البراري، لم يكن يسمع غير صوت الخطوات والصرير المتواتر لجنادب الحقول وذلك الندب الراثي للناي، هذه الإيقاعات الجنائزية وحدها كانت تطعن وقار الريف البكر"، (الرواية ص١٨).

٢ -انفتاح الفضاء بواسطة الشخصيات الروائية:

أ -منى: ترتبط بعلاقاتها مع السارد، والرواية تضع منى في مقابل أمينة، كما يمكن أن يوضع العشق الجسدي في مقابل العشق المثالي، لكن منى ترتبط بهجرتها إلى القاهرة من زوجها الذي مات"، (الرواية ص٨).

ب - راني: تعرفه الرواية بكونه مثقفًا وكاتبًا روائيًا، ينظر إلى المرأة على أنها "وطن ورواية وأم" لكن راني يسافر إلى بيروت لتحضير شهادة الماجستير، وهو يترك بهذا الغياب فراغًا في حياة السارد: "سألت راني قبل أن يسافر إلى بيروت لتتويج ولعه بالماجستير، هل سبق الإنسان زمنه ؟ (...) وسألته هل ينبغي أن تذهب إلى بيروت من أجل الماجستير ؟ "، (الرواية ص ٨٧).

ج- وائل الأسدي: وهو الآخر يرتبط بصداقة مع السارد، فلسطيني يعيش في دمشق، وعن طريقه ينفتح فضاء دمشق على فلسطين: "ضحية جديدة في عصر الخلل العربي، هذا الذي يفعل ذلك، كوحش صلب من نسل مشوه، يفيض غضبًا وأنانية، في نفسه قنبلة موقوتة، يود لو يضرب الشمس والقمر والأرض ليثبت أنه إله في عصر القرود، على أجساد النساء يتلاشى عمره ليقهره التشويه وغلبة الزمن للأب الذي سقط جريحًا مشوهًا فوق تراب فلسطين"، (الرواية ص٧٢).

د- مسرور التابوني: فلسطيني متزوج من ديانا الدمشقية، صديق السارد، وهو كوائل الأسدي – يوقظ جراح فلسطين ويجعلها حاضرة في وعي السارد وذاكرته، "من غياب الذاكرة تنبثق فلسطين كالجرح المدمي، ثم يأتي معها العربي المشارف انقراضه والعربي الواثق الأصيل، هنا في بيت مسرور يتوهج الصراع مكشوفًا، إنهما يصدمان على نحو فاجعي ديانا صامتة كقبر ما عاد فيه غير الظلام، وفي الداخل ثارات، قهر قديم يسكن في النفوس يشب الآن"، (الرواية ص١٦٨).

الفضاء والوصف

الوصف بمفهومه العام هو احتلال الديكور لمكان الصدارة، حينما تتوقف الحكاية ليستأنف سردها من جديد، ومن ثم فالوصف يستعمل النعوت، بينما تستعمل الحكاية الأفعال، ذلك أن الأفعال تشير إلى الزمن السردي، حيث يكون الزمن في الرواية هو زمن السرد، أما الوصف فهو وصف المكان أو الشخصيات، حيث يكون الزمن في الرواية هو زمن السرد، أما الوصف فهو صاحب المكان أو الشخصيات أو الأشياء مع أن السرد يتداخل مع الوصف فتظهر في الرواية "الصورة السردية" التي يطغى فيها السرد على الوصف، أو "الصورة الوصفية" التي يطغى عليها حضور آخر.

الوصف طريقة تقدم به الرواية خاصية المكان الروائي، والتفكير في الوصف داخل الرواية هو بمثابة إعادة النظر في المبادئ التي قام عليها الإبداع الأدبي لعدة قرون، لنحاول إيضاح مشكلة وصف الفضاء باعتبار وظائفه، طبيعته ودلالته، إنه يستطيع خلق إيقاع داخل الحكاية، بتحويله النظر نحو الوسط أو (المكان)، يحدث استراحة بعد مقطع حدثي، أو تشويقًا عندما يقطع الحكاية في لحظة معينة، ويشكل أحيانًا افتتاحية المعنى الموسيقي للكلمة، تعلن حركة وصيغة العمل الأدبي.

تتعدد وظائف الوصف عن طريق مستويات الكتابة وزوايا النظر إلى تقنياتها وجمالياتها الخاصة، فقد ظهر الوصف كوظيفة تزيينية، ونظر إليه الكاتب على أنه اللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية، إلا أن الاتجاه الواقعي أكسبه وظيفة خاصة هى الوظيفة التفسيرية للتعبير عن المجرد بالحسي، وعن الذهني كقيم اجتماعية ونفسية بالمادي المحسوس، كخدمة من الوصف لبناء الشخصية والمعنى الروائي، ومن هنا أصبحت الواقعية تقرب الوصف من وظيفته الإيهامية، عن طريق التفاصيل الصغيرة وإشعار القارئ بأنه يعيش في عالم الواقع، لا في عالم خيالي مكتوب على الورق.

أما بالنسبة للرواية التي تتجاوز هذا المفهوم العالم للوصف، فإنها تستعمله بكيفية دالة، إشارته مربكة للقارئ تفتح المجال

للعجائبية والحلم، وتسرب التفاصيل الواقعية إلى تكوين عالم حلمي، ومن هنا يمكن الحديث عن فضاء آخر هو الفضاء الذهني، بما يتكون منه من عناصر غير ثابتة، ولكنها تخضع للرؤية الخاصة للشخصيات أو السارد.

ينبني الوصف في الرواية على المستويين معًا، ويزاوج بينهما، ففي المستوى الأول تطمح الرواية لتحقيق واقعيتها عن طريق الوصف، وفي المستوى الثاني تسعى لتفجير عناصر هذا الواقع وتفسح المجال لأحلام السارد واستيهاماته داخل طقوسية الفضاءات الأسطورية التي تحقق فيها هذه الأحلام، ومن هنا يظهر نموذجان من الوصف:

النموذج الأول: وهو الذي يشتغل فيه الوصف دون أن يحتل مكان الصدارة في بداية الرواية أو بداية الفصول، بل إنه وصف متضمن، يأتي في سياق السرد إنه وصف المكان في حالة ثابتة أمام حركة زمن السرد، ووصف الغرفة، تكون له وظيفة تخدم الحالة النفسية للشخصيات، كما يكون لوصف الكنيسة أو الخمارة هدف أخلاقي أو ديني أو نفسي، نقرأ المقطعين:

أ -"الغرفة باردة صغيرة تحتوي سريرًا رخوانًا وطاولة من حديد عليها بعض الكتب بعد أن تناولت شيئًا من الخمر ارتميت على السرير وفتحت الراديو منتظرًا قدومها"، (الرواية ص١٥).

ب –"سرير عتيق، وثياب وسخة مرمية بفوضى في كل مكان، كأس وزجاجات فارغة، مدفأة رمادها أكثر من نارها، ثم هذا الغبار فوق الجدران المطلية بدهان باهت، وهذا الرجل المهدم"، (الرواية ص٥٨).

المقطع الأول هو وصف لغرفة السارد، الوصف مقتصد، هناك الغرفة، وهى موصوفة بكونها باردة وصغيرة، ومؤثثات فضاء الغرفة (الأشياء) يبين التفريع التالي مكونات الوصف:

غرفة السارد: سرير، خوان، طاولة من حديد عليها كتب، وهى صغيرة باردة.

السارد لا يفيض في تفاصيل الوصف، لأنه يتعلق بأشيائه الخاصة التي يراها كل يوم، والتي ربما يكون قد ابتذلها من كثرة ما رآها، وهى تدخل في مجال وضعيته الاجتماعية والنفسية.

إلا أن المقطع الثاني، الخاص بوصف السارد لغرفة "أيوب سرحان"، سوف تختلف فيه طبيعة الوصف، ذلك أن السارد، وهو الواصف، يدخل عالمًا غريبًا عليه، يراه بدهشة واكتشاف فيشحذ كل إمكانية الوصف للتعبير عن الإهمال والحرمان الذي يعاني منه "أيوب السرحان"، المنفصل عن زوجته التي تخونه مع السارد نفسه.

غرفة أيوب السرحان: سرير عتيق / أشياء مرمية على الأرض في كل مكان / كأس وزجاجات فارغة / مدفأة رمادها أكثر من نارها / الغبار.

سوف نلاحظ الفارق بين الوصفين، لكن ما يجمعها هو الاكتفاء بالإشارات التي لها دلالة على الوضعية الاجتماعية والنفسية، وهذا الاقتضاب في الوصف، الذي يمنحه طاقاته التعبيرية التي تميل إلى الإشارة أكثر من إمالتها إلى الإطناب، وإلى استحضار علامات الوصف أكثر من استحضار الجمل الوصفية الطويلة والمسترسلة.

إن هذا النموذج الأول من الوصف، بواقعيته وخدمته للسرد يتحقق بصورة جزئية في الرواية، ومن داخل بعض اللحظات السردية دون أن يشكل الوصف مدخلًا للسرد، كديكور خارجي تزييني للأحداث، وعن طريق تميز نسبي يختص به الوصف في "الزمن الموحش".

النموذج الثاني: وهو فضاء تخييلي يتعلق أساسًا بقدرة السارد على تخييل فضائه الذهني وتكسير واقعية العناصر المكانية الجغرافية، فضاء لا تكتفي الرواية من خلاله بوصف الفضاء الواقعي الجاهز، بل إنها تخلق إمكانية الهدم والتفجير من توليد عناصر مكانية أخرى، ومن استدعاء المكان المتخيل ليحل في المكان

الجغرافي، وهو يعتمد هنا كل وسائل الإيهام كي يفجر واقعيتها عن طريق التنقل بين أماكن لا رابط بينها سوى تجربة السارد.

إن السارد يدمر عناصر الفضاء الجغرافي المغلق، ويفتحه عن طريق المخيلة، يكون السارد في خمارة، ويضيق بالحديث السخيف وتمجن وائل، فيخلق مكانه الخاص عن طريق المخيلة وهو البراري، ونلاحظ ذلك عبر المفارقة بين النموذجين التاليين:

أ –"كنا نجلس في زاوية منفردة شحيحة الضوء، وبعد الكأس الثانية انتشت هدى"، (الرواية ص٧٤).

ب –"بدا الجو مغلقًا، كان هناك حصار وصمت، وداهمني إحساس بالفرار، لم تكن الأمور تسير في مجرى طبيعي، وقربي أنثى غريبة ولم أكن أتقن المقدمات الكاذبة، وفي لحظة خيل لي أن الذي بدأت اكتشفه في الآخرين غائم ومضطرب، كان هناك ع ومكامن تتولد فيها الأسرار، غابة فسيحة مظلمة، مخيفة، يكتنفها غموض وأشياء عصية على الكشف، وقلت لنفسي: البراري هى ما يريد الرجل والمرأة، هناك تفتح البوابات المغلقة"، (الرواية ص٧٤).

السارد في حالة الوحدة والفراغ يستحضر منى ويكون عالمه الداخلي بفضاءاته الذهنية المتخيلة، "الصور تتوالد من الصور،

أطياف خضر وحمر مجنحة لها مليون لون، لها روائح، لها إيقاع .. تدور في فراغ الغرفة الغابة الموحشة إلخ .. إلخ"، (الرواية ص٧٦).

الوصف في هذا العالم الذهني للسارد، هو وصف تعويضي، يعوض الغرفة بالغابة كما يعوض افتقاد منى بالأميرات، ومن عناصر هذا التعويض: الأطباق (خضر، حمر، مجنحة، لها مليون لون لها روائح، لها إيقاع)، الغابة (موحشة)، الحوريات (عاريات، مجلات بالمهابة والكبرياء)، الأميرات (من عصور قديمة، لهن سطوة ومجد وجمال، بهيات، كأنهن قوس قزح).

إن هذه الأنماط من الوصف، تشتغل جميعها في الرواية، مترادفة مع نوعيات حضور الأماكن، فالوصف ف جميعها يحضر من رؤية السارد وتوتراته النفسية، وتلوينات معيشة في المكان. وكما يرى " آلان روب غرييه " فالوصف لم يعد مجرد تعريفات تمهيدية تدخل القارئ إلى الكتابة، كما لم يعد يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، بل أصبح يهتم بجمادات، أشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، ومن ثم فهو يكتسب وظيفته الخلاقة. كان الوصف في الرواية التقليدية يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما في الرواية الجديدة للوصف، على اشتغال الوصف في الرواية.

شعرية المكان

تتشكل شعرية المكان في الرواية، من العلائق التي تنسحبها فيما بينها، ومن طبيعة اللغة المعبر عنها والتي من خلالها يتشيد المكان في وجوده ومعناه. إن شعرية اللغة هى التي تشرق بالمكان وتحلق به أو تطوح به في الأماكن الأخرى، وهى التي تجعل منه علامة، كما تجعل منه موضوعاً للتغنى والإحساس بالغربة والوحشة في زمن السارد المنذوز لهما. وإذا كانت الرواية تتميز، من بين ما تتميز به، بتدفقها اللغوى وتراكب جملها الغنية بالإيحاءات، فإن المكان في الرواية، يحظى بالكثير من إنشائه وتدميره عبر لغة الكتابة، كما يحظى بتملكه من خلال لغة الكتابة نفسها.

النماذج لا حصر لها في الرواية، حتى إننا نستطيع اعتبار معظم صفحاتها مسكونة بأماكن الفضاءات وبشاعرية اللغة التي تبتهج بجراح الأماكن، وتشيدها تشييداً جمالياً من عنفوان اللغة الشعرية وتجليها في الممكن والمحتمل، بخرق أزمنة المكان وتذويبها في معتركاته وتحولاته.

وهو تجلياته من خلال هذيانات السارد ولحظات جنونه، وتجلياته من خلال شاعرية اللغة، التي تحتاج إلى دراسة خاصة.

ترميز الفضاء ودلالاته

تشكل (دمشق) حضوراً فضائياً مركزياً في الرواية، منه تتناسل باقي الفضاءات الأخرى. وتجلياتها في الرواية، تتجاوز بعدها الجغرافي، وكون أماكنها مجرد مسرح لأحداث الرواية، إلى كونها متعالية عن أن تكون مجرد مدينة يحيا السارد/ البطل في شوارعها وبيوتها وحاناتها ولتكون أبعد من ذلك، فالسارد بعشقه لـ (دمشق)، إلى جانب "منى"، يمنح كلا منهما، ومن خلال توترات السرد، بعداً تعويضياً، حيث يشعر بالفقدان، فالواحدة منهما تعوض الأخرى، ناهيك عن درجه استبطانهما ليصبحا حالة تتجاوز الشعور إلى اللاشعور، وتخصيب معانيهما بكل المعانى، أعنى: المرأة والمدينة، كمترادفين، تتأسس في الرواية علاقتهما مع السارد من خلال لحظات هذيانية، شبه مجنونة، هى التي تخرق سطوح العلاقة وتدفع بها نحو كل أنواع الترميز الممكنة، وأنواع التقلبات النفسية للسارد، من فرح وحزن، وثورة وانتكاس، وموت وحياة (دمشق) في رؤية السارد لها تمتلك وجهين: وجه ظاهر وآخر باطن غير مرئى. يقول: دمشق مدينة ككثير من مدن العالم، عمارات من حجر شوارع يعبرها الناس والسيارات. أماكن خاصة وعمومية، بيع وشراء، ولكن الوجه الآخر يغفو تحت الجلد الظاهر يشف ذلك الجلد إذ يغيب الإنسان عن سطوح أشيائها في ليل صامت شفاف. (الرواية ص ٢٩).

فالسطح هو المألوف العادى الموجود في كل المدن اما العمق فيرتبط بالإنسان (يغفو تحت الجلد الظاهر) كما يرتبط بغيبوبة الإنسان التي تمكنه من إختراق السطح والنفاذ إلى العمق.

هكذا يصف السارد دمشق بمظهريها المتناقضين:

سطح # عمق

ظاهر # خفى

العمق الخفى هو المرئي من خلال السارد ووعيه ومعاناته وموافقته السياسية والإيديولوجية ومن خلال لا وعيه أيضا وفى هذا الجماع يتداخل التخيلى الاستيهامى بالتاريخى والواقعى كما تتداخل الذات الساردة مع موضوعها لتمارس عليه نوعا من التذويب فدمشق كموضوع للذات تحضر من خلال شبكه من المعانى كما نلاحظ في النموذج التالى: ليل دمشق مسرة خصوصية داخله تسرح تحلم تتذكر وتحزن. ترسم في فراغه الحميم ما تشاء من الصور مشيدا جمهوريات من فرح وعدل. (الرواية ص ٣٤) .

وعلى مستوى هذا التذويت الذى يقوم به السارد لدمشق تنتقل المدينة من موقعها الجغرافى إلى مجال للحلم والتذكر والإستيهامات وحيث تصبح واعدة بدلالات وترميزات هى التي

تخصب وجودها ادبياً كما هو خصب في معرفتنا بها على المستويات الآخرى.

إن السارد نفسه ينظر إلى دمشق عاجزاً عن تفسير علاقته بها كمدينة ليحيل على جوانب غموض وسرية هذه العلاقة التي تتجاوز أبعاد المكان الجغرافى إلى دلالاته وأبعاده الرمزية: علاقة الإنسان بالأشياء تبدو أحيانا عصية على التفسير هكذا أنا ودمشق وجميع من استوطنوها طويلا. (الرواية ص١٠١).

من هذه العلاقة الغامضة يبدأ انفتاح دمشق على معانيها الممكنة والمحتملة التي ينتجها وعى السارد وهو يصارح ويبوح وحتى وهو يبتذل مدينته او يهجوها او يقلب مواجعها او يعيد انشاءها من سلطة التدمير.

"هي ذي دمشق للمرة المليون وانت التائه في دروبها القاسية. دمشق مرسى ومسرى حكايا وحجارة صمت وزمن يخترق العظام في ازمنة النسيان". (الرواية ص ١٨٣).

تتوالد معان ورموز أخرى من تعدد الحالات التي تحضر فيها دمشق وعلاوة على ذلك فإن ترميزات الفضاء الروائي ودلالاته تستمد وجوداً أخر من فضاءات الحلم وما تتشبع به لحظات فوق واقعية هى التي نقف عليها في صفحات الرواية

:(٤٢/٤٤/٧٤/٧٦/١٣٨/١٨٦/١٩٦/٢٠٧/٢٠٨/٢٠٩) ويطـــــول الوقوف عندها لإبراز تصعيداتها من الواقع إلى الرمز ومن تأويلات واقعيتها على ضوء معرفتنا بحياة السارد إلى إيجاد مصالحة ممكنة او توافق ممكن بين معيش السارد واحلامه فذلك من قبيل قراءة أخرى اما هذه القراءة، فتنشغل بتصعيد الواقع خاصة تجلياته المكانية والفضائية في فضاء الحلم لذلك تكون أحلام السارد في الرواية ذات وظيفتين مزدوجتين:

أ- أنه يفجر العلائق الواقعية للزمان والمكان وواقعية الأحداث ويخلق فضاء مغايراً للفضاءات الأخرى التي تتكون منها الرواية.

ب- انه يرمز إلى وضعية ذات شبكة من الرموز التي تعنى المكان بالتحديد فالمكان أيضاً يبدو كمسرح تقع فيه أحداث الحلم على تنوعها من أوضاع تخص الذات إلى أخرى تخص الوطن.

ويتحول الفضاء إلى رمز بمكوناته الحلمية التي تصور فحولة العالم وسقوط البشر ثنائية ضدية لابد من تأملها لأنها هى ما تنبنى عليه رؤية الرواية للعالم المشكلة من غطرسة الاحتلال الإسرائيلي للأراضى العربية ومحدودية المقاومة على وجودها في الغضب الشعبى.

التوجه الترميزى لفضاء الحلم يقوم بتصعيد الكثير من مواقف السارد السياسية والاجتماعية والنفسية وهى تنبنى بطرائق مغايرة للخطابات الفوقية التقريرية التي تنتجها الرواية. حالة الرعب التي يعيشها السارد وان كانت تحقق في فضاء حلمى أسطورى فإنها ترمز إلى حالته كعربى يتموقع في مواجهة العرب مع إسرائيل: "أتذكر في الحلم بأن هذا الأفق المغبر يذكر بيوم من أيام الحرب (الرواية ص ٤٤) تختلط ضربات السوط بدوى الطلقات. كثيرون يهوون. كثيرون يداسون وكثيرون يلعقون دماهم الممزوجة بتراب الوعر". (الرواية ص ١٨٦) الآن تندمج الطلقات بصوت الصهيل وحركة السيارات الجامحة فوق الأرصفة تشبه وثوب الخيل وانغراس حوافرها في الصدور التي تتقصف فتموت صرختها مع الدم المعجون بالغبار (الرواية ص ٢٠٦). يصبح فضاء الحرب كما يتحقق في الحلم فضاء معبراً عن معاناة السارد للحرب العربية مع إسرائيل التي تحيل عليها كثير من الإشارات ف الرواية.

وروح الهزيمة والإحباط التي تخيم على فضاء الحرب كما تعبر عنه هذه الاحلام. تحيلنا على هزيمة يونيه ١٩٦٧ حتى وان كانت الرواية لا تسميها ولكنها تلمح إليها من خلال بعض الحوارات بين الشخصيات ذات الطبيعة السياسة.

اشتهاء السارد لديانا زوجة مسرور– كما عبرت كثير من المقاطع السردية – يتحول إلى نزوع تعويضى في الحلم أى إلى لقاء مع إمرأة في بستان واللقاء محفوف بالكثير من المخاطر وهو الأمر الذى تعبر عنه مواقف السارد عن عشائرية وذكورية المجتمع العربي. إن رمزية فضاء الحلم هى نوع من التصريف للواقع لا شعورياً وفي أقصي درجات التطويح به نحو متخيل روائي تقدمه الرواية في صورة أحلام للسارد.

دمشق وابعادها والدلالية

تحضر دمشق في الرواية من خلال تجلياتها لدى السارد، وهى تجليات تصبغ عليها اوضاعاً متعددة وسمات متباينة حتي تصبح هى المتعدد الذي لا وجود له إلا في تعدد مظاهره واستحالة القبض عليه في مظهر في بعض مقاطع الرواية تتجرد المدينة من سماتها الواقعية وخريطة شوارعها واحيائها وحاناتها وحدائقها وكل ما يحيل علي هذه السمات الواقعية لتتبدي علي شتي الصور والمعاني والدلالات كما تصبح سؤالا جارحا للسارد ومراودة تغزلية واستباحة لأسرار لا تستباح ومظهراً لإحباطات السارد العاطفية والسياسية لذلك تتعدد تجليات دمشق في الرواية لتعبر عن الحزن والإنهيار والصمت والضياع كما تعبر عن الفشل والقتل والصمود والعقم والسر والغدر.. الخ.

وهي أيضاً ومن خلال تغني السارد بها وتذويتها في ذاته تحل فيه كما يحل فيها تعنيه كما هو يعنيها تسكنه ويسكنها فيتساكنان في المعنى والدلالات التي توحد بينهما ولننظر في النماذج التالية التي تحضر من خلالها دمشق في وعى السارد وذاته وحياته اليومية وبشتى التلوينات الممكنة بارتقائها بمستوى اختراق واقع المدينة وسطوعها إلى أن تصبح غوراً من اغوار ذاتية السارد ومعنى ودلالة لوجوده:

١- دمشق لا أروع ولا أحزن كبنلوب تبدو في هذه الهواجس الحبلى بالتوقع. (الرواية ص ١١).

٢- وحيداً أعبر الشوارع مقترحاً على القامات راصداً الضمير التحتى لهذه المدينة العجائبية المدينة الشبيهة بصندوق الدنيا. (الرواية ص ١١).

٣- تلوح دمشق وجهاً دهرياً متشحاً بالاسى يغطى سهول النفس. (الرواية ص ١٧).

٤- شظايا من الزجاج تتراكم جارحة مسننة على طول الدرب ومسار الزمن بين دمشق التي كانت ودمشق الآن. إنهيار في وضع الشمس ثم بلا استئذان. (الرواية ص ١٨) .

٥- ليالى دمشق مرايا وحزن ومكمن أسرار. (الرواية ص ٢١).

٦- يضرمون النار في هشيم الزمن يتألف ظلام دمشق في الذكرى والوجع الخافت. (الرواية ص ٢١) .

٧- دمشق مدينة الوجع دمشق مدينه ألف ليلة وليلة. (الرواية ص ٢١).

٨- دمشق كعبة المثقفين والثورة المفاجئة وقطب العالم. صامتة تحت ضربات الريح. (الرواية ص ٢٧) .

٩- كانت دمشق تغتسل في صحوها التام مفعمة بالصمت العذب. (الرواية ص ٤١).

١٠- دمشق سكينة تنحل في النفس والبدن تختطف الذكريات فتكاد تنسى كل ابن انثى كوخه الذى هجره. فينسل الماضي كما تنسل الروح على مهل. (الرواية ص ١٠٠) .

سوف لن نعجز في هذا التحليل للرواية عن إستحضار نصوص ومقاطع تحتفى بتجليات دمشق وحالاتها المتعددة والمتباينة فهى الروعة والحزن وهى مدينة عجائبية وهى الاسى والانهيار والذكرى والوجع والسكون والصمت والخمر والسياسة والنساء وهى الصحو والصمت وغياب الغبطة والكشوفات كما أنها الصمود والقتل والضياع وهى أيضاً الإشعاع بالضوء والتذكر وهى الجسد والرقاد والمتاهة والضيق والأنوار والتوق والسكينة واختطاف

الـذكريات والسـحر والغـدر واللغـز والعـرى والعقـم والحـب والتـألق والوضـوح والعطـاء وفـردوس العـاملين هـى البحـر والخيـبه والفشـل والـتبرير والـروائح الكريهـة والاحتفـال والتعـب والبـقاء والمـوت. انـه قـاموس لغوى تحل فـيه دمـشق كمـا يحل فيـها يحضـر على جسـد الرواية ونستمده من صفحاتها: (١١، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٧، ٣٩، ٤١، ٤٧، ٦٥، ٧٨، ٨٤، ٩٣، ٩٩، ١٠٣، ١١٠، ١٢٠، ١٣٨، ١٤٢، ١٥١، ١٦٢، ١٧٥، ١٨٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨)، ممـايعنى أن هـذا الإحتفـاء بتشـيـيدات معـانى ودلالات دمشـق لـيس مجرد حـضور عـابر وإنمـا هـو ترسـيخ لقـاعدة بنائيـة ينبنى عليهـا مما يعنى أن اشتغالا على الفضـاء الروائي "دمشق" هو ما يشكل جوهر الرواية ولحظة وجودهاوخصيصتها الجمالية والدلالية.

ونقف عن تجنيس الفضاء فضـاء دمشق الذى يكتسـب أبعاداً شبقـية جسـدانية مسكونـة بالشـهوة المحرمـة والمسـتباحة مـتمنعة وباذلـة. فالمدينـة فـي تصـور السـارد لهـا تصـبح امـراة جسـداً ولحظـة اشتهاء، كمـا تصـبح موصـوقة بأوصـاف جنسـية باذجة فـيما يمكـن أن تكون عليه علاقة الرجل السارد بالمراة.

دمشـق. وهـج هـذه العلاقـة هـو البعـد التخييلـى الـذى يؤنـث المدينـة ويـذكر السـارد وهـذع واحـدة مـن صـورها فـي الروايـة: دمـشق إمرأة طويلة ممثلة نضـرة مسكونة بالرغبـات الإلهية وبأشـياء أخرى لا

تدرك. (الرواية ص ١٠١). العلاقة الايروسية بين السارد والمدينة هى التي تجعل منه اورفيوسا آخر قدره ألا يلتفت الى ورائه وهو يهبط العالم السفلى فالمدينة/ المرأة توجد في قاع نفسيمسكون بالتوقعات والأسرار ومنسماتها الانسلال والهجر والغدر. "كذا دمشق المدينة التي لاتنسى، المدينة التي نحن إليها بعد أن تغادرها بزمن قصير. امرأة عذبة حارة لا تعوض كما عبر سامر البدوى كاهن الجنس تسحبك يوماً إلى مخدعها تعطيك ما ترغب وفيما بعد تصبح ممسوساً ثم لا تلبث هى أن تبدأ بالانسلال والهجر بحثاً عن فريسة جديدة فتية". (الرواية ص ١٥٣).

هو جرح المرأة والمدينة الذى يحتاج إلى البلوى والسلوى والسارد يغادر مدينته دمشق ماسوراً بتعدد مظاهرها وتجلياتها وفيها يغادر "منى" و "أمينة" إلى الريف باحثاً عن ذات أخرى ليست هى الموهوبة له بحكم ما عاش فيه وما تجلى لته وما رآه في الحلم. المدينة والمرأة يأسرانه فالمدينة دمشق جسد انثوى شامل لكل رموز المراة ومظاهر حضورها وهى إمرأة ومدينة معاً: لرائحة جسدها الغجرى طعم رطب. (الروايه ص ٤١).

المدينة دمشق تغتسل. والإغتسال لا يتم عن طريق المطر مادام يتحقق في الصحو تغتسل في صحوها فالجسد الغجرى له

رائحة وطعم رطب، وهو ما يحقق نوعا من التماهى بين المرأة والمدينة ف حلول الواحدة في الاخرى.

اما في فضاء الحلم، فأحلام السارد تحيل على مجموعة من العناصر منها المكانى وغير المكانى كالعناصر الطبيعية والبشرية والحيوانية. والرواية في هذا المستوى من الفضاء تكون أماكنها من خلق عالم يوتوبى حلمى يفجر فيه السارد تجلياته الباطنية داخل طقوسية تستمد عناصرها من عجائبية المكان.

تشتغل بعض العناصر المكانية في تكون بعض الدلالات التي يعبر عنها فضاء الحلم.

١ -العناصر المكانية: يرتكز النص الاول على عنصرين مكانيين هما:

أ- البحر فالسارد محاصر بين الصخور والحفر وهو في حلمه يتذكر ويعود إلى طفولته في القرية المحايدة للبحر والبحر في هذا الحلم يعنى الغرق. السقوط إلى القاع والايغال في الأعماق.

ب- الصحراء، تتم النقلة المكانية من البحر الى الصحراء.

ج- الغرفة التي تصفها الرواية بالوحشة.

د- الجبل، حيث يتحقق النحرر من الفضاء المغلق.

هـ– البستان، كمكان اساسي للقاء السارد مع إمرأة.

و– الدرب االطويل الوعر والممر الخانق كمكان يؤدى الساحة الحرب.

ز– الشاطئ، ويتم تأثيثه بمكونات غرائبية: البئر والسلم.

ن– مكة ودجلة والعراق والشام.

م– البيت القديم المبنى بدعامات من حطب، ومن البيت يتم الخروج إلى الممر وإلى الساحة حيث الساقية ثم إلى حديقة السبكى إلى الصالون.

تبدو عناصر المكان في هذه النصوص من ذات بنية ثنائية:

أ– فضاء مفتوح: البحر–الصحراء–الجبل

ب– فضاء مغلق: الغرفة–البيت– الصالون

٢– العناصر الحيوانية: في نصوص فضاء الحلم تحضر أنواع متعددة من الحيوانات البحرية والصحراوية لترمز إلى المطاردة والارهاب والعنف والافتراس الذى تمارسه هوام البحر والحيتان والاقراش الجائعة والطيور السوداء والافاعى كما تحضر طيور اليمام والخيل بألوانها الرمادية والقرميدية والصهب.

ويتشكل هذا الرمز الحيواني – بتعدد مستوياته – توظيفا دلالياً وجمالياً يؤدى الى ترميزات لتجليات الواقع وتحويلها الى مرموزات في عالم الحلم، كما تصوره الرواية، تتظاهر العناصر الطبيعية والحيوانية من اجل بناء المعنى والدلالة واقامة بعض الرموز التي يمنحها النص الروائي رمزيتها من طرائق استحضارها وتوظيفها والخروج بها من معانيها الاصلية الى معان اخرى هى التي تشكل دلالتها ورمزيتها تعلن هذه الاحلام عن نفسها من خلال استعمال السرد لـ: حلمت، ومن خلال حالة الرعب التي يعانيها السارد في هذه الاحلام. كابوسية الحلم تحول الاشياء والاماكن والحيوانات الى لحظات من المطاردة فالسارد مطارد ورعبه مستمد من تاثره النفسي العميق بحالة الحرب بما يعنيها في الرواية من قتل وقتلى واكفان للبياض.

لكل ذلك – وعبر التمويهات الخلمية – يتم تحول المكان من مكانه الى مكتن اخر. البحر يصبح صحراء والغرفة تصير جبلا ولتحقيق الفرح والقتل كما ان الصحراء تتحول الى مكة او الى افق من الغبار والرمل او الى دجلة او ارض الشام. يتحول المكان من قلعة قديمة اثرية الى سجن..

السارد مطارد باستمرار يلاحقه مطاردون مجهولون الى حيوانات ابيه الميت الاتى من الذاكرة يتحول المطاردون للمجهولون

الى حيوانات ضاربة كما ان السارد تطارده الروائح الوافدة من مباخر من عهود قديمة ومن لفاقة سيجارته ورائحة قدميه الملاحقة تتجلى في الاهل: اهل المرأة التي التقاها في البستان الذى يمثل لهن المحرم الاجتماعى. وتتجلى ايضا في المطاردة التي تأخذ شكل الحرب يقتلاها المحمولين على التوابيث العارية من اكفانها.

مطاردات متواصلة في عالم الحلم. كلها تؤدى الى حالة الرعب التي يعانيها السارد وحيث تحضر مطاردة الطائرات.الاسرائيلية للسفن العربية ومطاردة الحيل لبعضها في حرب الصحراء ومطاردة رمح الحجاج لعبد الله بين الزبير، وكل حالات المطاردة سواء اكان السارد هو المعنى بها مباشرة ام انه معنى بها من حيث هى القضية. فالرعب لا يفارقه ومظاهر الحرب تتكرر فى: الاحلام، الانفجارات، غارات الطيران، الدم، القتلى، الرصاص، حطام الطائرات.. حرب قدبمة واخرى جديدة حرب تخاض بالسيوف والخيل واخرى تخاض بقصف لمدافع غارات الطيران في كلا الحالتين وسواء اكانت حربا وقعت في التاريخ ام هى تقع في الزمن الحاضر فهى الحرب ودمارها هو تدمير ذات السارد وتدمير وجوده في المكان وهى كابوس يحضر فيه عالم القتلى والجثث والتخريب والدمار على المستوى التعويضى. ففى فضاء الحلم تحضر الاقراش والحيتان والحيات والافاعى كادوات للافتراس

والقتل والتسميم ومن ثمة تشكل رموز فضاء الحلم حالة الفقدان التي يعانى منها السارد: فقدان الامن وفقدان المرأة وفقدان المدينة وفقدان الريف الذى يعنى البراءة واستحضاره كبديل من خلال تذكرات الطفولة.

الفقدان في الرواية هو مايستعيد للاشياء والكائنات المفقودة وجودها روائيا، عبر لغة الكتابة وطرائق التخييل.

الفصل الثالث

التناص في "عودة الطائر ألى البحر"

لحليم بركات

المدخل

يتوجه التناص نحو التنظيم الاديى لمجموعة من النصوص التي تتحاور فيما بينها على اختلاف انحداراتها الثقافية والتناص كنظرية للقراءة يسعى الى الكشف عن مفصلات النص واحتوائه لنصوص اخرى خارجية وتملكه للتركيب النصى من حيث هو جماع نصوص تنضوى فيه بكل زخمها الثقافى ومرجعياته المتعددة والمتنوعة مما يوسع من دائرة استغلاله وحيث تمحى الحدود بين نصوص خارجية لتدخل في جسد النص وهو يمتلكها بعد ان خرقها وقام بتحويلها لصالح دلالته ومعناه.

فالنص – كما يرى رولان بارت – هو نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة وهذا الزخم من الموارد ذو المرجعيات المتعددة تاريخية دينية فلسفية مكتوبة وشفهية او مموعة هو مايدعونا الى تلمس مايمكن ان يجمع بينها من خيوط لا مرئية واوشاح لاحمة للبناء الروائي ولمعماريته وتشييداته فالنص الروائي الذى يقيم اوده على الكتابة التناصية يحتوى عبر بعده التناصى المكتوب للتاريخى او الفلسفى ويتحاور مع الملحمة او الاوبرا او انواع المعمار الهندسى ويجتذب إليه نصوصا روائية اخرى لكتاب

مختلفين او لنفس الكاتب وبذلك – وكما يرى لوران جينى – فالتناص يتكلم لغة قاموسها مجموع النصوص الموجودة التي توسع من العمق الثقافى للنص الروائي وحتى يصبح اكثر قدرة على الاتساع والانتشار في حقول معرفية مختلف ولتنتج الرواية معناها من تعدد المعانى الموجودة في نصوص اخرى.

حالما يقتحم عالم الكتابة الروائية هذا المنحى التناصى من خلال انتاجيته النصية فإن القراءة تصبح مدعوة للكشف عن مظاهر التناص وتعيين تمفصلاته عبر عدد لا نهائي من المفاصل كثراء لا محدود تنطوى عليه تناصات النص الحديث مع النصوص السابقة عليه خارج التناص فيكون العمل الادبى غير واضح المعالم تماما كالكلام المنتمى الى لغة غير معروفة.

ان نظرية التناص على ماقدمته من توصيفات للابنية النصية وانطمتها العلاماتية وانواع انفتاحها على نصوص اخرى وطرائق امتصاصها لهذه وحيازتها الى كتفها تدعونا الى قراءة النص الروائي العربي بما يسعف في فهم خصوصيته وما يطاوع الكشف عن انفتاحه على نصوص اخرى تنتمى الى مختلف الثقافات والمرجعيات فاستيعاب ما قدمته هذه النظرية يعنى ايجاد حد ممكن من الملاءمة بين تصوراتها لآليات الاشتغال التناصي المنبثقة من افق نظرى ومن تحليلات لنصوص غربية وبين تشكيلات النص الروائي ومغامرته

التجريبية التي دفعت به نحو ان يكون نصاً متعدد النصوص وتدميره لنمطية السرد الروائي التقليدى القائمة على خطية السرد والايهام بالواقع. فالتنتص كما ترى "جوليا كريستيفا" لا يوجد الا من خلال لعبة ذكية تقع بين القصد والعفوية، اى ان المؤلف تكون له النية في إضغاء الطابع التناصى على عمله، ومن خلاله يتم استحضار النصوص الخارجية واختراقها وتحويلها، ولكن هذا القصد نفسه يدخل في ممارسة له عفويتها، من حيث الطرائق التي تدخل بها تلك النصوص في جسد النص الذى يحتويها، وانواع الوسائط، ولحظات التداعى التي يدعو فيها نص نصا آخر ليقيم معه نوعا من العلاقة تلبانية له من جديد، ومن خلال الخرق والتحويل.

عندما يدخل نص في نص آخر هو الأشمل والأكثر اتساعا لاحتواء نصوص أخرى، فإن انفتاحه على ذلك، يعبر عن نشاط خلاق يقوم به، فهو لايستدعى نصوصا من مراجع كما شأن المصادر التي تعمدها البحوث والدراسات، بل إنه يمارس نوعا من الاستدراج اللعبى لنصوص خارجية هو بصدد ملاعبتها، من خلال تدميرها وإعادة انشائها، ومن خلال إعطائها معان غير ثانوية في نصيتها الأصلية، إنه لا يذعنها وحسب، بل يفجرها قصد إعادة بنائها من جديد، ويسبغ عليها من معانيه ماليس في معانيها الأصلية.

ثمة أنظمة لهذه الملاعبة وهذا الاذعان وهذا التفجير، وهى ليست أنظمه نمطية يمكن للمؤلفين أن يلجأوا إليها كلما أرادوا تشكيل نصفهم من نصه الذى يحتوى نصوصا أخرى، فهى أنظمه داخلية، حتى وإن كانت تقوم على ما تعتبره "جوليا كريستيفا" احتواء وخرقا وتحويلا، فالأنظمة الداخلية هى المبدعة للفعل التناصى، وهى توجد في نصوص روائية لاتكرر وجودها، لأنها في كل عمل تناصى تبدع أشكالا جديدة من الاحتواء والخرق والتحويل، وعبر إبداعيتها تشكل قوانينها الخاصة.

إعادة إنتاج النصوص الخارجية يقتضى التصرف فيها وتفويض معانيها لتدعيم رؤية النص الروئى ومعناه وتوجهاته، ف"كريستيفا" تنظر إلى النصوص الخارجية على أنها ليست مصادر للكتابة، بل إنها مجموعة من الأنظمة تم تحويله عن سياقها الأصلى لتكون عناصر بنية داخل نظام جديد. مصطلح التناص يحدد هذا التحول، من نظام أو مجموع أنظمة إلى أخرى، ولكن بما أن هذا المصطلح غالبا ما يستعمل بالمعنى المبتذل: نقد المصادر لنص معين، فهى تفضل مصطلح التحويل.

نميز هنا بين النص الغائب، الذى يحضر عبر ذاكرة تنتمى إلى ثقافة السارد أو إلى ثقافة شخصيات الرواية، او الأنا المتكلمة في النص الشعرى، والذى ينفلت عبر لغة النص، موسعاً من معناه

ودلالته، وبين النصوص الخارجية التي تكون لها مرجعياتها الثقافية المتعددة، وانتماءاتها إلى هويته النصية، والتى يتم استدراجها بقصد احتوائها وخرقها وتحويلها، فهذا التمييز ضرورى للاقتراب من الفعل التناصى، ومن أثر التناص في بناء النص الروائي خاصة، وتشكل خطابه الدلالى والجمالى. فالنص الروائي الأساسى يتحرر من أوهام خلوته ونقائه وحدوده المصطنعة، ليتملك إمكانية التجول داخل حقول ثقافية متعددة، وليستجلبها. وكل ذلك هو ما يؤدى الى المرور من نظام للمعانى الى نظام آخر دون أية إشكالية أدبية أو جمالية.

إن "تيتانوف" يقدم كفريضة، أن كل عمل أدبي ينبني على شكل شبكة مزدوجة من العلاقات التفاصيلية، من جهة، مع نصوص أدبية سابقة للوجود، ومن جهة أخرى، مع أنظمة من المعاني غير الأدبية كالكلام الشفهي، لذلك، فلا فرق في هذه الشبكة المزدوجة من العلاقات، بين نص مكتوب وبين اصطياده للنص الشفهي وإغوائه للدخول فيه، وإذا كان ثمة من تمفصل بين المكتوب والشفهي، فهو ما يمكن أن يشكل مظهرًا من تمظهرات الاشتغال التناصي.

أما بالنسبة ل "جيرا جنيت"، فقد كرس كتابًا بأكمله للبحث في المتعاليات النصية، أراد من خلاله البحث في معمارية النص، وهو يحدد هذه المتعاليات في أنماطها الخمس:

١) معمارية النص.

٢) التناص.

٣) الميتانص.

٤) المناصة.

٥) التعالق النصي.

على ما تظهر به هذه المظاهر من تداخل وتعدد في العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، والمفاتيح التي يقدمها جنيت لفهم النص المتعدد والجامع للنصوص، تمنح القراءة أفقًا جديدًا لفهم بعض معضلات الكتابة السردية التي تتجنس خارج التجنيس، وتنهض بفوضاها المنظمة كبناء حكائي سردي يحتفي بأنواع المحاكاة الساخرة والتحريف والمعارضة.

عودة إلى الرواية العربية، خاصة في نصوصها التحديثية، المغامرة بشكل كتابي جديد، وبالخصوص، إلى "عودة الطائر إلى البحر"، موضوع هذا التحليل، فإننا نجد أن الرواية تشكل منجزًا روائيًا عربيًا تتجلى فيه الكثير من هذه المقومات التناصية، فما سوف يكشف هذا التحليل، هو قراءة تستدعي هذا المدخل القرائي، من أجل تنظيم القراءة والكتابة، التنظيم الذي يكشف عن آليات الاشتغال في الكتابة الروائية وتشكلاتها النصية من نص سردي هو

السارد "رمزي صفدي"، ونصوص أخرى متعددة ومتباينة، تنتمي لمرجعيات متعددة، ومن بينها "أسطورة الهولندي الطائر" التي اشتقت الرواية منها عنوانها، ومن نصوص أخرى أكثر اتساعًا وتشعبًا في المرجعيات الثقافية، والتي من بينها المكتوب، كنصوص التوراة والشفهي، كحكاية الضبع والعروسة، في ملاءمة تشكيلية تستدعي هذين النصين وغيرهما مما سوف يكشف عنه التحليل، في إطار مقولة تناصلية، هى التي تذيب نصوص الرواية الخارجية، على تباينها، في بنية كلية هى التي يشتغل عليها التركيب الروائي.

الرواية بذلك، توسع مجال المكتوب الروائي بأبعاده التخييلية ومواده البنائية وممكناته التأويلية لعالم يحيل عليه بدء رمزي ونهاية رمزية هما بدء نهاية العالم.

التركيب الروائي

تبدو الصعوبة قائمة في القبض على عالم روائي شائك التشعبات والانسرابات، موزع على مسارات المحكي، واستدعاء النصوص، لكن هذه الصعوبة سرعان ما تتبدد بالتلذذ بقراءة رواية لها طابع المغامرة، لا تنسج نسيجها على مطية الكتابة الروائية التقليدية، بل تتأسس على اختراق الشكل الروائي التقليدي وبناء أشكال جديدة متحررة من القوالب الجاهزة.

تختلف الرواية من صلب جرح اللحظة التاريخية المرتبطة بهزيمة يونيه ١٩٦٧، التي هزت ضمير كل العرب، سياسيًا، وهزت ضمائر الكتاب العرب، أدبيًا، في اتجاه تفجير أشكال الكتابة لتحتوي بعضًا من مظاهر انفجار الواقع وتشظياته ومأساويته، وحلول هذه المأسوية في ذوات الشخصيات الروائية.

تسعى الرواية إلى القبض على كليتها، من حيث المعمار الروائي، وتحاور نصوص ذات انتماءات ثقافية متفرقة، والنسيج الروائي هو ما يبني العلاقات بين نصها الحكائي، وبين نصوصها الأخرى الخارجية.

لذلك نلاحظ أن:

١ – البنية السردية للرواية هى بنية دائرية، تعود الأحداث في قسمها الثالث والأخير إلى منطلقها في القسم الأول، ويكون المكان مشتركًا بين فضاءات الأحداث البداية والنهاية، وهو عامان، بعيد حرب يونية ١٩٦٧.

٢ – فصول القسم الثاني، الستة تتكون من أيام ستة عاشها "رمزي صفدي" في "بيروت"، وهو يعاني من صدمة الحرب ويكتشف ذاته ومجتمعه وعوامل الانهيار والتخلف التي أدت إلى النكسة، إنه يعيش كجميع المثقفين في جزيرة معزولة عن المجتمع، وسط علاقات

عاطفية غير ثابتة، لكنه يصطدم بفعل عامل خارجي، حدث تاريخي كبير هو هزيمة يونية ١٩٦٧.

٣ – الرواية تجعل سردها يتمحور حول "رمزي صفدي" الحاضر داخل الأحداث باستمرار، إلى جانب شخصيات أخرى تشاركه الحضور والفعل: "باميلا" صديقته الحميمة، "الدكتور بشير"، "نادر حمداني"، "كميل سلامة"، وكلهم زملاء يشتركون معه في العمل الجامعي، و "نجلاء"، "فاتنة"، "باسم"، "سهام"، و "عبد الرحمن"، طلبة رمزي، على أن السرد الروائي يكون علاقة تقاطع وتجاور بين حكاية رمزي، وحكاية كل من "طه كنعان"، المقاتل الذي ينظم صفوف الشابات، وينتهي إلى أن يحترق بالنابلم، وبين حكاية "عزمي عبد القادر"، الفلسطيني المنفي منذ سنة ١٩٤٨ الذي يتحول إلى فدائي، وأيضًا بين حكاية "خالد عبد الحليم"، النجار الذي استبدل شبابه ببندقية، وبين الشخصيات الثانوية التي تتعلق بحكاية "الحاجة سليمة" أم خالد، "خيرية" أخته، "عربية" زوجته، أو بحكاية سكان بيت نوبا: "أم رزق"، "أم ناصر"، "نعمت عبد الحليم" ..إلخ.

على زخم هذه الشخصيات التي تقوم بالفعل الروائي أو تشهد عليه، وعلى تقاطع محكياتها وتجاور فضاء الحرب، فإن مظاهر التشظي في الرواية هى التي تعبر عنها فوضى الأمكنة والأزمنة، حتى

والزمن الحاضر في الرواية، زمن الأحداث في بنيتها الحكائية، هو زمن نكسة ١٩٦٧.

فالرواية مبنية على متتاليات حكائية يدعمها منطق التوالي الزمني، والتصاعد المنطقي الذي يبدأ من بداية الأحداث وصولًا إلى نهايتها، وانفجارية الأحداث، وتولدها وتناسلها من بعضها، هو تكون تشكيلية تتشكل من خلاله الأحداث وتتلّون بتلوينات شخصية البطل، وعلاقته مع الآخرين، ووعيه وشهادته على الحرب.

الرواية لا تكفي بسرد تفاصيل صدمة الحرب الإسرائيلية – العربية المفاجئة، بل إنها تخلق رموزها الثقافية، كما تخلق حكاياتها المسرودة كأحداث روائية متخيلة، في تجاوز وتقاطع مع مجموعة من النصوص الخارجية التي تحتويها وتعيد بناء معانيها داخل وعي الشاهد/البطل "رمزي صفدي"، يتسع المجال السردي للرواية وتتسع موادها الحكائية، كما تتسع شبكة النصوص التي تؤلف بينها على تعارضها وانتمائها إلى حقول ثقافية متباينة، ومن هنا تكمن أهمية الإنجاز التناصي للرواية، القائم على مكونين أساسيين:

-أحداث الحرب وانعكاساتها على مجموعة من الشخصيات، ينظمها حضور البطل "رمزي صفدي" في الرواية.
-النصوص الخارجية التي تنفتح من خلالها مساحة السرد الروائي على مجموعة من الرموز الثقافية.

السارد في الرواية، وإلى جانبه بعض أبطالها، يستحضرون الرموز الثقافية، "شفهية ومكتوبة ومسموعة"، لتصبح فاعلة في ذواتهم ومعاناتهم، وهذا الاستحضار هو ما يتمثل في نصوص من قبيل "أسطورة الهولندي الطائر ك أسطورة الفردوس الأرضي / الثورة / أشعار إليوت وديلان توماس"، كمكتوب ومسموع ومرجعيات ثقافية متنوعة، ومحكي شفهي يتجلى في الحكاية الشعبية المتمثلة في "حكاية الضبع والعروسة".

الرواية تحمل جراح أبطالها، وهى تبدو كرقعة الصوفي، مخالطة من نسيج هو جماع رقع كل واحدة تنتمي إلى ثوب معين، وتلك الأثواب في أصلها لا شأن لها لرقعة الصوفي، بل الصوفي هو من خاطها من الرقع، من "نسجها" لتصبح هى النسيج، الرواية تمحور شخصية "رمزي صفدي" وتطوراتها التي تعبر عنها الأحداث والتفاصيل والإضاءات والعناصر التسجيلية، ومع تفجير البناء التقليدي للأحداث، الذي يعتمد مبدأ تطورها في الزمان ووحدتها في المكان، فالرواية تلخص أحداثها في أيام الحرب، وهى أيام للدهشة وأخذ المبادرة ومحاولة استيعاب ما حدث، وهى بذلك لا تبني نصًا متسلسل الأحداث، بل نصًا متقطعًا بتقطع فصولها والانقالات من فضاء أحداث الحرب إلى فضاءات أخرى مقتبسة من النصوص التي تأتي بها الرواية.

تشغل نصوص الرواية الخارجية داخل نظام الكتابة، وهو ما يدعونا إلى النظر إليها كبنى نصية تشتغل في بنائها العام، وتنصهر في جماع النص الروائي.

نسعى إلى التمييز بين النص الأساسي وبين نصوص الرواية الخارجية، فالنص الأساسي يتألف من مجموع الحكايات التي تكون الحدث الرئيسي في الرواية، وهو الشهادة على نكسة يونية ١٩٦٧، وهذا النص الأساسي هو الذي يحتوي مجموع النصوص الخارجية التي توظفها الرواية وتشغلها داخل بنيتها الكبرى.

النص الأساسي في الرواية

الرواية مبنية بناءً تناصيًا، وموادها الحكائية تقدم زمنها الروائي على أنه زمن للحرب، وهي تبني من هذا الزمن دائرية السرد، حيث تبدأ بأحداث الأسبوع الثاني الذي مضى على نهاية الحرب وتنتهي بنفس الأحداث، أي وجود "رمزي" مع فريق من الأطباء والمساعدين والباحثين في الأردن، بقصد تقديم المساعدة الطبية وتكوين مادة دراسية للبحث العلمي حول نتائج وانعكاسات الحرب، وهذه الدائرية تتعارض مع أي تسلسل زمني يتحقق فيه تتالي الأحداث، فالتفاصيل تنتقل من مكان إلى آخر ومن شخص إلى آخر، داخل زمن واحد هو زمن الحرب، ومن ثم تلح الرواية على زمنها الحاضر، الذي هو زمن معايشة الأحداث الصادمة، الناتجة عن نكسة يونية

١٩٦٧، في هذا النوع من الكتابة الروائية يلعب انعدام التسلسل الزمني دورًا رئيسيًا، إن الأحداث تتحرر من التتالي الزمني الخالص الذي كان يمكن أن يربطها بأحد وجوهها، للتقارب بكل الأشكال، ويواجه بعضها بعضًا في ضرب من الحاضر الأبدي حاضر يتنازل فيه النظام الزمني عن مكانته لنظام شكلي، كما يرى "جان ريكاردو".

الزمن في الرواية على ما يعرفه من توقف وتعطل فهو متحرك في عدة اتجاهات، بحركية وعي أبطال الرواية واستدعاؤهم لأزمنة أخرى هى التي تقع فيها النصوص التي يستدعونها، والرواية تقدم سردها بضمير الغائب، فالسارد يقدم الأحداث في الزمن الحاضر وفي لحظة طرواتها والانفعال بها، مما يشحنها بشحنة من القلق والحزن والدهشة والانبهار، وهو ما يتوازى مع وضعية الحرب، "وتختلط أصوات الطلاب العرب في الجامعة في بيروت بأصوات العرب في القدس بأصوات بحارة الهولندي الطائر، يود لو يرتفع عاليًا مثل بقية الأصوات، ويشعر بقشعريرة في بدنه، بلاده أمام امتحان"، "الرواية ص٣٢"، يدخا عزمي عبد القادر إلى المستشفى ويسلمون أسلحتهم ويلبسون معاطف الممرضين"، "الرواية ص٦٤".

يحقق التقطيع السردي النقلة من حدث إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، من "القدس" إلى "بيروت" إلى "أريحا"، يبرر هذا التقطيع السردي أن الرواية وإن كانت تحفل بشخصياتها الأساسية فإنها تهتم

أيضًا بحشد هائل من الشخصيات الروائية الأخرى التي تعيش حالة الحرب، فالسارد ينتقل بالأحداث من مكان إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، والزمان واحد هو زمن الحرب.

الرواية لا تتوفر على حكاية أساسية ترتبط بوحدة الحدث والزمان والمكان، وتتفرع إلى تفاصيل تخدم هذه الوحدة، بل أنها تتكون من حكايات تتكامل وتتبنى، وتوسع الأحداث في حدود زمنية ضيقة، لا تبتعد عن فضاء الحروب، وإن كانت تنتقل من فضاء إلى آخر، والمشترك بين تلك الفضاءات هو حالة الحرب كما تعيشها الشخصيات.

١ -حكاية رمزي صفدي:

تمتد هذه الحكاية خلال اتساع أحداث الرواية، وعبر تنقل "رمزي" بين "بيروت" و "عمان" بين شقته ومكتبه في الكلية كأستاذ جامعي.

ومن شوارع "بيروت" إلى أغوار "الأردن"، حيث يحمل كمية التبرعات التي جمعها للاجئين، وعبر علاقاته الواسعة بكل من "باميلا" و "الدكتور بشير" و "نادر حمداني" وغير هؤلاء، منذ الصفحة الأولى من الرواية يتعرف القارئ على "رمزي" كشخصية فاعلة في الرواية، مشدودة إلى واقع الحرب وإلى صدمة الوعي

الحادة التي خقتها مفاجأة الهزيمة، ومن هنا فهو يكتشف الواقع الجديد بدهشة ومرارة: "النهر بلا جسور، والعبور ممنوع، الحزن يجتاحه "..." وجوه الرجال حزينة ومخطوفة، يجد صعوبة في السير على الأرصفة وعبور الشوارع كثيرة الازدحام، ولكن الهدوء، رغم الازدحام، يغمر كل شيء، هذه ليست عمان التي يعرفها، صخب الحياة مات، يتطلع إلى جبل الأشرفية، مئذنة الجامع الكبير ترتفع ضد سماء زرقاء توحشها غيوم بيضاء صغيرة" "الرواية ص٩".

يتجه رمزي نحو "جبل عمان" بواسطة تاكسي، صراخ "طه كنعان" يلاحقه، يرحل إلى "عمان" مع وفد من الطلبة لتقديم المساعدات التي جمعها للاجئين، إلا أنه يظل مثل كل شيء حوله، مفتتًا ومذهولًا، إنه مغموس في هذا الواقع المرير بالرغم عنه"، "الرواية ص١١"، هكذا تخيم مشاعر المرارة والقلق على نفسية "رمزي"، ممزوجة بالرغبة في تجاوز ما حدث: "يزحف متسلقًا الجبل المنحدر تحت أثقال الماضي، إنه بذنوبه ويريد أن يتحمل هذه العقوبات الرهيبة، يعلن أسفه ويرضي بعذاباته، سوف يتحرر من ذنوبه وضعفه، إنه يترك محيطات اليأس وراءه، ويستضيء بنجوم الجهات الأربع "..." إنه آسف على ما فعل، وعلى ما لم يفعل، لا يود أن يسمع النواح، بل الصراخ، لا يود أن يرى ضوضاء، بل غضبًا، الحلم لن يهجر وجهه"، "الرواية ص١٢/١٣".

هكذا يتعذب رمزي ويشعر بالمسئولية، ينتقل بين المدارس والمستشفيات لتقديم ما يمكن من المساعدة.

يتم بناء هذا الحكاية عبر زمن دائري، يبدأ من نهاية الحرب، والهزيمة العسكرية تجاه العدو الإسرائيلي الذي ألحق العار بالجيوش العربية، واحتل أراض عربية أخرى أضافها إلى ما احتله في حرب ٤٨.

ومن ثم تلتف الأحداث حول زمن الحرب، بداية ونهاية ونهاية وبداية، فالحرب تنتهي ولكن بدايتها تظل مذهلة وحاضرة في وجدان الشخصيات، وما كان يمكن أن يحقق نصرًا ساحقًا على العدو، لكن ما انتهت إليه الحرب من هزيمة هو ما يجعل بطل الرواية "رمزي صفدي" مذهولًا بتلاحق الأحداث وتسارعها، مرهونًا إلى سؤال: ماذا يجب عليه أن يفعل ؟ ومرهونًا أيضًا بالانتماء إلى الواقع العربي ومحاولة تغييره.

وهو يقرر أن ينسى رغباته الصغيرة، ويتجاوز علاقته بفاتنة وشلتها، تتوقف الدروس في الجامعة بسبب الحرب وانشغال الطلاب بها، وتفتح الحوارات بابًا واسعًا للتعليق على أحداث الحرب، يتعرف "رمزي" على "باميلا" ويشاطرها مسكنه، ويتم استرجاع بعض التفاصيل الخاصة برمزي، إذ يقدمها السارد هكذا:

"لقد عاد إلى بلاده منذ سنتين، ماذا يفعل ؟ يحب التعليم الجامعي، يحب أن يتباحث مع تلاميذه، يطمح في أن يقوم بمزيد من الأبحاث حول مواضيع مثيرة، غير ذلك ماذا يفعل لبلاده ؟ منذ بدأت الحرب وهو يشعر أنه قدرة معطلة، جميع أبناء بلاده إمكانيات معطلة، لا مؤسسات، لا تواصل، لا تنظيم، لا أحد يعرف ما دوره، الدولة لا تريد أن يكون لك دور"، "الرواية ص١١١".

وفي اليوم الخامس من القسم الثاني من الرواية يحاصر "رمزي" بسيل من الشباب المتظاهر احتجاجًا على استقالة "جمال عبد الناصر"، يخرج من الحصار وصورة "عبد الناصر" ملصقة على زجاج سيارته، وفي اليوم السابع يبدأ الانتقال من "بيروت" إلى "الأردن"، حيث يتتبع آثار الحرب وانعكاساتها على اللاجئين، إنها صدمة الوعي التي تقود "رمزي" إلى إعادة النظر في وضعية الإنسان العربي، كمنهزم في حرب مع عدو محتل ومتغطرس، وإن كانت الهزيمة هزيمة أنظمة عربية فهى بالتبعية هزيمة للشعب العربي، لأنه هو الآخر يخضع لسيطرة العقلية العشائرية المرتبطة بمظاهر المجتمع الرعوي، كما هو خاضع لسيطرة الحكام والأنظمة السياسية التي لا تخطط لنمو الحياة الاجتماعية، من خلال تشغيل الأطر وتوظيف العقول وتحريك الطاقات، يتحول وعي "رمزي" اليائس إلى وعي ثوري، بعد

أن واجه أحداث الحرب، "يسأل رمزي نفسه لماذا لا يصير فدائيًا"، "الرواية ص١٥٧".

هكذا تكون حكاية "رمزي صفدي" في الرواية قد حققت منعطفًا مهمًا في تحويل وعيه السياسي والاجتماعي، تحت تأثير مشاهداته ومعاناته لواقع الحرب.

٢ -حكاية باميلا أندرسون:

صديقه "رمزي"، عرفه صديقه "بشير منصور" بها وبزوجها، أخبره بأنهما رسامان من "الهيبز" يقومان برحلة حول العالم، مع أنهما لا يملكان من المال إلا القليل، وأن الزوج شكا له من مرض يعتقد أنه نفسي، كانت صديقتهما "كاثي" قد أخبرته بأنهما لا تتفق مع زوجها وأنهما يختلفان طيلة الوقت، "الرواية ص٢٤"، مع هذا التعارف بين "رمزي" يلتقي بها في الجامعة ويتعرف على بعض أفكارها السياسية، وعلى رغبتها في المشاركة في مظاهرة ضد الحرب وضد التدخل الأمريكي، وتعلل ذلك قائلة "بلادي مجنونة، أمريكا مجنونة. ما تفعله في الشرق الأوسط لا يختلف عما تفعله في فيتنام" "الرواية ص٥٠".

خلال إقامة "باميلا" مع "رمزي" تتطور علاقتهما إلى مزيج من العاطفة والممارسة الجنسية والنقاشات السياسية الدائمة، يكون

زوجها قد رحل متعللًا بمرضه، وهو يطلب منها بواسطة الرسائل أن تعود، لكنها لا تستجيب له، لأنها لا تريد أن تغادر منطقة الشرق الأوسط، "لا يفهم رمزي لماذا ترفض أن تترك مثل بقية الأمريكيين، معظمهم تركوا، الذين لم يتركوا التجأوا إلى القرى في الجبال وظلوا في منازلهم"، "الرواية ص٥٧"، ويفكر رمزي في أنها ربما تكون جاسوسة، لكنه يتدارك أنها لا تستطيع أن تحصل منه على أية معلومات، وأخيرًا تشارك "باميلا" في رحلة الطلاب والأساتذة إلى "الأردن" لتقديم العون للاجئين.

٣ -حكاية طه كنعان:

تتقاطع حكاية "طه كنعان" مع باقي الحكايات الأخرى، نكتشف في القسم الأول من الرواية أنه محروق بالنابلم، ابنته "لبيبة" ماتت حرقًا بالنابلم أيضًا، قبل أن تبلغ الرابعة، كما أصيب أبناء "درويش" و "عدلا" بعد أن غادر بيته مع أفراد عائلته عائلة أخيه "عصام كنعان"، "من أريحا" يعبرون الجسر، بعد مناقشات طويلة يحاول من خلالها أن يتشبث "طه" بضيعته وأرضه، ويعبرون النهر متفادين الطريق العمومي الذي تلاحق عبره الطائرات الإسرائيلية ارتال المهاجرين، لكن "طه" قد حاول قبل هجرته أن يساهم في الحرب بتنظيم المقاومة الشعبية والدفاع المدني، فقد حصل على مائة بندقية وزعها على سكان الأحياء بالتساوي، بينما يفوق عدد

المتطوعين ذلك بكثير، يتجه نحو دار البلدية، ومركز الإطفاء، ليواجه التليفون الذي لا يرد والحارس الذي هرب، يحاول "طه" أن يكافح النار، لا يريد أن ينزح بأهله فيفقد مزرعته وبيته، يمشي نحو البيت ولا يجد أحدًا، يلحق بأهله فيجد زوجته وأولاده مع أخيه عصام في اتجاه الضفة الشرقية، طائرات العدو تزعق فوق رءوسهم، تنحني وترمي بالقنابل، وكان قد رأى وجه الطيار الإسرائيلي وهو يضحك، ويعاود الغارة، ينتهي "طه" في المستشفى.

٤ -حكاية عزمي عبد القادر:

يشارك "عزمي عبد القادر" في مظاهرات "القدس" تهليلًا لبوادر الانتصار في الحرب، أطفاله الأربعة ولدوا في الأسر، تبدو العودة إلى "حيفا" أمرًا ممكنًا بعد ظهور بوادر النصر العربي، يعود "عزمي" إلى حيهم فيجد عائلات كثيرة تمر تاركة القدس، لقد تهدم منزله وتحول إلى أنقاض، يساعده بعض الجيران في البحث تحت الأنقاض عن أفراد عائلته: "امرأة تصرخ بصوت مرتفع ذراعه بين الحجارة والبناء تنوح ".." يتأكد عزمي بقدم أحد أطفاله فتراجع إلى الوراء، ثم انكب ينقب بعصبية وسرعة، رفع قطع الخشب والحجارة، وأغمض عينيه، زوجته ممددة دون حراك وقد احتضنت الأطفال الثلاثة، يندفع نحوهم يتمرغ قربهم، يشهق"، "الرواية ص٥٣/٥٤".

تتطور حكاية "عزمي عبد القادر" في اتجاهين:

أولهما، حينما يأتي إلى المستشفى ويرفض أن يأكل أو يسلم رشاشه للأب "بول"، وينظم بمساعدة أحد الرجال غارة على الجنود الإسرائيليين المرابطين قبالة المستشفى، ويفر سالمًا.

وثانيهما، تفتيش من طرف أفراد الجيش الإسرائيلي، مما يدعو الأخت "تريز" إلى قيادتهم إلى إحدى الغرف، حيث تطلعهم على زوجة عزمي تتمسك بأولادها الثلاثة وهي ميتة، قصد مواجهتهم بالجرائم غير الإنسانية التي يرتكبونها، وتحملهم مسئولية سرقة سيارات إسعاف المستشفى لعرقلة دفن الجثث، يستمر عزمي عبد القادر يحارب في شوارع "القدس" لم يسأل عن حياته ينتقل من مكان إلى آخر، يختبئ وراء الأبواب والنوافذ يبحث عن وجه جندي إسرائيلي، "الرواية ص٨٦".

٥ -حكاية نعمت عبد الرحمن:

تنتمي "نعمت" إلى سكان "بيت نويا"، رحل خطيبها إلى فرانكفورت، وهي تتمنى لو كان معهم ليشاركهم فرح انتصار العرب في الحرب مع إسرائيل، تجلس مع والدها وأمها وأختها عائشة وصديقتها "فتحية" في شرفة البيوت يستمعون جميعًا إلى أصوات الرصاص والمدافع ويراقبون النار تحتهم تنطلق باتجاه القدس،

يطمئنون جميعًا إلى أن العرب ينتصرون، لكن صدمة الهزيمة تفاجئهم، والناس يتراكضون إلى الحقول رزمًا على رءوسهم ولا يتطلعون إلى الوراء وفي طريق الهجرة تداهمهم الأضواء والانفجارات كما تلاحقهم غارات الطيران بالنابلم.

٦ – حكاية أبي رزق وأم رزق:

رحل المرح عن وجه "أم رزق"، لكنها تطلب من زوجها في سهرة في بيت "خالد عبد الحليم" أن يروي خرافة الضبع والعروس، وعندما يرويها في تلك السهرة، يعانيان ظروف الحرب ويحملان أطفالهم وفراشًا وصرة ثياب، ثم يصلان مع أطفالهما إلى (عمان).

"يتكومون في زاوية في غرف إحدى المدارس، أو رزق لا يزال مضبوعًا، خاض نهر الأردن، ولكن مياهه لم تغسله من بول الضبع، لا يزال البول عالقًا به، ووقع عند صخرة، ولكنه لم يخرج، (الرواية ص٨٣/٨٤).

إذا كانت حكاية "أبي رزق" و "أم رزق" لا تختلف في شيء عن حكايات النازحين بسبب الحرب، فإنها تقدم للقارئ خرافة الضبع والعروس، بواسطة الحكي الشعبي.

غير هذه الحكايات كثير في الرواية، فهناك مثلًا حكاية "أم ماهر"، و "حكاية محمد بيي" و "حكاية عبد الله إسماعيل"،

بالإضافة إلى إشارة الرواية للأحداث التي تقوم بها شخصيات أخرى كتوجيه العون للاجئين الذي يقوم به طلاب كثيرون.

النظر في هذه المكونات الحكائية، ومن خلال الشخصيات الفاعلة فيها، يبرز طبيعتها وتدخل السارد في تنظيمها روائيًا، وهو ما يؤكد خصوصيتها الواقعية التخييلية، وتشكيلها للنص الأساسي في الرواية، والذي يوجد غير معزول عن نصوص الرواية الخارجية.

نصوص الرواية الخارجية

تقوم الرواية بإعادة إنتاج مجموعة من النصوص الخارجية، عبر احتوائها وتحويلها واختراقها، ويبلغ عددها (٧) سبعة نصوص، هى التي نصفها في جملتها فيما يلي:

١ تختلف نصوص الرواية الخارجية من حيث الأهمية الفنية والدلالية، ومن حيث المساحة التي تشغلها في الرواية على مستوى الصفحات المكتوبة، كما تختلف من حيث طرائق تشغيلها داخل المعنى الروائي، ف "أسطورة الهولندي الطائر" تمثل حضورًا مهمًا وأساسيًا، وكذلك "حكاية الضبع والعروس"، بالمقارنة مع نصوص أخرى لا ترقى إلى نفس الأهمية كأشعار "إليوت" و "ديلن توماس" و "نص ألف ليلة وليلة"، فالتفاعل الحاصل بين نص الرواية الأساسي وبين هذه النصوص، يتفاوت من حيث درجة الاستقطاب، ونوعية

التشغيل الوظيفي، وطرائق البناء للمعنى، وهو ما يجعلنا ننظر إلى الحضور المتميز للنصين المشار إليهما.

٢ –تتعدد الحقول المعرفية لهذه النصوص وتتنوع، كما تختلف أزمنتها ونوعيتها: (شعر/حكاية شعبية/نص مقدس/ أسطورة/نص صحفي ..) الرواية بهذا التعدد والتنوع في نصوصها الخارجية تسعى إلى تملك زمامها عليها، رغم تعدد وتباين انتمائها إلى تلك الحقول المعرفية، وهو زمام يبدو كالمعبر، أو كالصراط، أرق من شعرة، لكنه بائن لكل التبنينات الممكنة، ومحطم لقداسة تلك النصوص ومخرج لها من حدودها إلى أن تصبح تخومًا، كما يصبح النص الروائي برمته تخومًا لا تقيم الحدود بين نصها الأساسي وبين تلك النصوص الخارجية.

٣ –تتشابك النصوص الخارجية وتتداخل مع العناصر الحكائية للنص الأساسي للرواية، وفي هذا التداخل والتحاور ما يحقق أبعادًا جديدةً للنصوص الخارجية، تكتسب معانيها من أبعاد الشخصيات الروائية، ومن الحدث الروائي، ومن زمن الحرب، ليتحقق نوع من التلاحم بين نص الرواية الأساسي وبين نصوصه الخارجية.

لكن القراءة الواعية تسعى للكشف عن مسألة جوهرية، وهى ما يمكن أن تكون الرواية قد مارسته من احتواء وخرق وتحويل للنصوص الخارجية، في اتجاه تملك جديد لمعناها، هو الذي

اشتغلت عليه أدبيتها، كما اشتغل عليه تكونها من مغامرة الكتابة التناصية، معلوم أن تلك النصوص الخارجية لها وجودها الأصلي، في مضائها الأصلية، ولذلك الوجود ما يمنحها من معان ودلالات، لذلك فإننا نحتاج في هذه القراءة إلى الكشف عن المفارقة بين وجود النصوص الخارجية في أصلها وبين اشتغال الرواية عليها من أجل أن تمارس عليها الاحتواء والخرق والتحويل، يتطلب هذا الوضع القرائي أن نبدأ بتوصيف النصوص الخارجية.

النص الخارجي الأول: أسطورة الهولندي الطائر

هى أسطورة الهولندي الطائر الذي حكمت عليه الآلهة بالنفي في البحار، لأنه أقسم بأن يدور حول جبل تحيط به العواصف، وظل الهولندي منفيًا في البحار لا يصل البر، حتى سمح له بالعودة إلى اليابسة مرة كل سبع سنوات للبحث عن امرأة تخلص له، وبذلك يتخلص من النفي، وفي كل مرة كان يعود يائسًا خائبًا، يضعف متشبثًا برؤية البر.

يكون "فاغنر" قد وظف هذه الأسطورة في عمله الأوبيرالي كما تقدم الرواية ذلك، والأوبرا هنا هى النص الخارجي الذي يحكي حكاية الطائر الهولندي الطائر: "أمس كان يصغي إلى الأوبرا التي استوحاها فاغنر من أسطورة تدور سفينة لا يمكنها الوصول إلى ميناء، وهى لا تزال تبحر منذ الأزل، كان الهولندي الطائر قد أقسم

بأنه سيدور حول جبل تحيط به العواصف العاتية وإن اضطر أن يبحر حتى يوم القيامة، وغضبت الآلهة أو الشياطين عندما سمعت قصته فحكمت عليه بأن يبحر منفيًا إلى الأبد ولن تحل عنه هذه اللعنة ما يجد امرأة تخلص له حتى الموت، مسكين هذا الهولندي الطائر، في كل مرة زار البر، كان يعود إلى البحر أكثر يأسًا وخيبة، إنه اليوم متعب من نفيه وتجواله العبثي أكثر من أي يوم مضى، تحمل عذابات لا أسماء لها فوق مياه متوحشة مقفرة، جسده أصبح كنفه، الموت والحياة يرفضانه، آلامه عميقة كالبحار التي يتجول فوقها، سفينته تحمل كنوزًا لا تقدر بثمن، ولكن قلبه ينضب من الأمل، (الرواية ٢٨/٢٩).

النص الخارجي الثاني: أسطورة الفردوس الأرضي

وهى مستقلة من الكوميديا الإلهية ل "دانتي" حيث إن عبور (المطهر) لابد أن يوصل إلى (الفردوس الأرضي)، و (المطهر) رحلة أمل، هو خطوة الوصول إلى (الفردوس)، الرواية تجعل "دانتي" يكلم "رمزي صفدي": "يقول له دانتي إن اهتزاز الجبل احتفال بانبعاث الأرواح، بعد أن تعبر الأرواح النار تصبح سيدة نفسها، وتمتد أمامها أنهر وغابات وموج مزهرة تحيط بالفردوس الأرضي، موسيقى تقبل نحوها من خلال الغابات الشرقية، تخترق الغابات مع الأرواح، القمة تبدو في الأفق، إنما يظهر له كأنه حبيس مسافات طويلة قبل أن

يصل، المهم أنه يسير وأنه يرى، يتكون له ظل، يريد أن ينمو وينتشر فينا على العالم، يحب الحوار مع الأرواح المسافرة نحو القمة حيث يوجد الفردوس الأرضي"، (الرواية ص١٥).

النص الخارجي الثالث: التوراة

تبدأ الرواية بالمقولة التوراتية التالية: "العالم ماء، والظلام يغمر كل شيء"، (الرواية ص٩)، ومن هنا فهذا النص الخارجي يستند إلى أسطورة خلق العالم كما يرويها سفر التكوين.

يتنامى هذا النص الخارجي مع المحكى الروائي، من خلال السارد، وعن طريق الوصف، حيث تلعب العناصر المكونة لخلق العالم: الماء، الظلام، الشمس، القمر .. دورًا تأثيثيًا للفضاء ببعديه: السماوي والأرضي، النص التوراتي يحضر من خلال قراءة "باميلا" للتوراة، وما تستشفه هذه القراءة من حضور لبعض أجزائه، خاصة منها ما جاء في الإصحاح الرابع والثلاثين من سفر التكوين، ويقول هذا الإصحاح: "إن دينا ابنة يعقوب خرجت إلى الحقول فشاهدها شكيم ابن حمور الحوي، أمير البلاد، فأعجب بها وأخذها واضطجع معها، لقد أحب الفتاة ولاطفها، وكلم شكيم والده طالبًا منه أن يأخذ له دينا زوجة، وسمع يعقوب أن شكيم يحب دينا ابنته، ولما كان بنوه في الحقل سكت حتى جاءوا، وخرج والد شكيم إلى يعقوب وأبناءه وأعلمهم بأن ابنه قد تعلق بدينا، وطلب أن يعطره إياها زوجة قائلًا:

صاهرونا، إعطونا بناتكم فنعطيكم بناتنا، تسكنون معنا وتكون أرضنا قدامكم، اسكنوا واتجروا فيها وتملكوا .. إلخ"، (الرواية ص٩٣/٩٦).

النص الخارجي الرابع: أخبار الإذاعة والصحف وخطب الملك حسين وجمال عبد الناصر

تحيل الرواية على كثير من الأخبار السياسية التي تتعلق بالحرب، كما تناقلتها الإذاعات والصحف، وتحيل أيضًا على خطب "الملك حسين" و "جمال عبد الناصر" خلال الحرب وبعدها، وهذا النص الخارجي يتكون من عدة أجزاء تنتشر على مساحة الرواية ويبلغ عددها (٢٩) تسعة وعشرين جزءًا، الأمر الذي يوضح ضخامة حضور هذا النص الخارجي في الرواية كتقنية سردية، يلجأ السارد إلى مواكبة تطورات الحرب عن طريق النص الخارجي مما يحقق للرواية ارتباطها بالزمن الخارجي الموضوعي وبالأحداث التي تتحول من وهم الانتصار إلى واقع الهزيمة.

نسوق بعض النماذج من هذا النص الخارجي:

أ –"وتخفت الأصوات فجأة، فقد ارتفع المذياع بنبأ جديد، الجميع يتطلعون إلى مكبرات الصوت التي وضعها الطلاب على شرفات إحدى القاعات لتحمل آخر الأنباء للمجتمعين في باحة الجامعة، ويقول المذيع بحماسة إن القاهرة أعلنت منذ لحظات عن إسقاط

٤٤ طائرة للعدو. (فارتفعت أمواج الأصوات مهللة للنبأ)"، (الرواية ص٢٨).

ب –"وهز رمزي رأسه دون أن يعلق، يسمع المذياع: الأردن وسوريا أعلنتا حالة الإستعداد للهجوم الفوري"، (الرواية ص٢٨).

ج– "يتناول مجلة التايم الأمريكية، ويقول: أود أن أعرف ماذا فعل العرب لفلاحي في ولاية أبوا فيكتب لرئيس تحرير هذه المجلة قائلًا: (ليذهب العرب إلى الجحيم) لماذا يريد هذا الفلاح الأمريكي أن يكون مصيرنا الجحيم ؟)، (الرواية ص٥٧/٧٦).

د– "وقد أعلن الملك حسين بمرارة عن أساه على الذين فقدوا وقال: "إن النكسة التي أصابتنا هى أعظم من كل احتمال، وأن النكسة مهما عظمت ستبعث في نفسنا العزم لا يلين، وسنبني ونعلي على البناء من جديد، وسنصنع بعروقنا ودموعنا وجهدنا المعجزة مرة أخرى لنبت للدنيا أن المصيبة هى محك الرجولة، إننا نحاول الآن أن نبقى متجاورين مع قرار مجلس الأمن، أما إذا قرر العدو استئناف العدوان، مرة ثانية، فسنقاتل حتى آخر جندي مهما كانت النتائج فمعنوياتنا عالية، إما أن نعيش بشرف أو نموت بشرف من أجل أمتنا وحقوقنا"، (الرواية ص٩٨).

هـ– "وينتبه رمزي إلى أن موعد حديث عبد الناصر قد فات، يسرع عند الراديو، يسمعه يتحدث بصوت هادئ خافت حزين لن يألفه من

قبل، يقول: لا نستطيع أن نخفي على أنفسنا أننا واجهنا نكسة خطيرة (...) ويتابع: أقول لكم بصدق وبرغم أية عوامل قد أكون بنيت عليها موقفي في الأزمنة الماضية إنني على تساعدوني عليه، لقد قررت أن أتخلى تمامًا ونهائيًا عن أي منصب رسمي وأي دور سياسي وأن أعود إلى صفوف الجماهير أؤدي واجبي معها كأي مواطن آخر"، (الرواية ص١٢٥).

النص الخارجي الخامس: خراقة الضبع العروس

يسردها "أبو رزق" بتحفيز من زوجته "أم رزق" في سهرة أقيمت ببيت "خالد عدد من الأجزاء التي تكون هذا النص الخارجي، والرواية تسمى هذا النص الخارجي مرة خرافة وأخرى قصة: "لا تريد أن يروي أبو رزق خرافة الضبع والعروس"، (الرواية ص٢٦).

إن "القصة" أو "الخرافة" تنتمي إلى الذاكرة الشعبية ولما تتوفر عليها من عجائبية وإدهاش، نتعرف على هذه الخرافة الرواية على الشكل التالي:

"وتتطلع أم رزق إلى زوجها، لا يبدو أنه يفهم، تلح عليه أن ينجز الحضور قصة الضبع والعروس، ابتسامة بله تربض في وجهه، يتمنع، تلح عليه، يقول: كان، كان ما، كان ما كان، كان، كان في عرس، عرس العروس، العروس ركبت على الحصان، حصان ركبت

على الحصان، حصان، حصان أصيل في الطريق، في الطريق، الطريق هجم عليها ضبع، ضبع، ضبع كبير، كبير كبير، خطف أصيل في الطريق، خطف العروس، خطفها، خطفها حملها للمغارة، مغارة، وقرطها.

ترتفع الضحكات، تضحك أم رزق وتسأل، شو ؟ شو ؟ ويقول خالد: فسر، فسر.

ويستمر أبو رزق: قرطها، قرطها، يعني، قرطها، وسمع العريس، سمع العريس، سمع أخذ البارودة، بارودة، راح للمغارة، (الرواية ص٢٦/٢٧).

تتنامى خرافة الضبع والعروس وتتداخل مع الحكاية الأساسية للرواية.

النص الخارجي السادس: شعر إليوت وديلان توماس

يأتي شعر "إليوت" على لسان "رمزي صفدي"، ترددده معه "باميلا"، والمقصود هنا بالذات قصيدة: "الرجل الجوف" ونلاحظ كيف تستحضر الرواية هذا النص الخارجي:

"لا يمكنه أن يسيطر على مصيره، لا شيء يمكن أن يكون أكثر عبثًا من ذلك، ويرددده بالإنجليزية مقطعًا من شعر إليوت.

نحـــن الرجـــال الجـــوف نحـــن الرجـــال المحشـــوون

متساندون بعضنا إلى بعض

قبعة ملأى بالقش، وأأسفاه، (الرواية ص٨٨).

أما شعر "ديلان توماس"، فيأتي عن طريق الأسطوانة التي تجدها "باميلا" في بيت "رمزي" تتجه إلى الزاوية وتلتقط أسطوانة تقول: يجب أن تسمع هذه القصيدة، لا يشعر برغبة في الاستماع إلى أي شيء، ولكنه يصغي، صوت الشاعر "ديلاس توماس" يجلجل كالعاصفة: "ولن تكون للموت سيطرة الرجال، الموتى العراة سيوحدون مع الإنسان في الريح والقمر الغربي"، (الرواية ص١٢٦/١٢٧).

النص الخارجي السابع: ألف ليلة وليلة ونص الزير سالم

يدخل نص "ألف ليلة وليلة" ونص الحكاية الشعبية في سياق الحكي مرتين، ولكل واحدة منها وظيفة في الرواية، ففي المرة الأولى يشير النص الخارجي إلى بعض أقاصيص "ألف ليلة وليلة" عن طريق استذكارات "رمزي" الممزوجة بحديثه الخاص عن الخيبة والوقوع في الخدعة.

"أقاصيصك هى التي خدعتني يا شهرزاد، صدقتك اعتمدت على الفانوس السحري وخاتم لبيك، باسمهما دخلت المعركة وحاربت، الفانوس السحري لم يضئ ولم يخرج منه العفريت يا علاء الدين، خاتم لبيك لم يلب النداء"، (الرواية ص١١٣/١١٤).

أما المرة الثانية التي يحضر فيها نص "سالم" كنص خارجي، ويتحقق ذلك في فضاء المقهى الشعبي الذي يدخله فريق الطلاب الذين جاءوا إلى الأردن لمساعدة اللاجئين.

"وفجأة يقفز غيث إلى مكان مرتفع وصرخ: كان ما كان في قديم الزمان كان في زير نسوان".

الأعناق تتطاول نحوه، تموت قرقرة النراجيل، وتسكت طقطقة المسابح ويكمل غيث: ك "ان الزير أبو ليلى المهلهل جالسًا في صدر الديوان، فأقبل من قال إن الأعداء يهاجمون الرجال والأطفال والنسوان، وامتشق الزير مهنده، ورفع في وجه السماء زنده، وقال: يا عرب، ما كان منكم جبان، فإني والله العلي العظيم لأدحرج الرءوس كالتيجان، وأجعل أحذيتنا لهامات الأعداء تيجانًا"، (الرواية ص١٥٨).

نلاحظ أن هذه النصوص الخارجية تشتغل داخل النص الأساسي، وأنها أيضًا تتعلق بحالة الحرب، بسخرية مضمرة من بطولة وهمية لا تتحقق في الواقع، وهى لا تحقق إلا في خيال الحكاية.

الاشتغال التناصي

بعد الكشف عن السياق السردي الذي تدخل فيه النصوص الخارجية للنص الأساسي، المكون من مجموع من الحكايات المتحورة حول معاناة الحرب، وما تنهض عليه هذه الحكايات من شخصيات وأحداث وتفاصيل، وبعد سياسي كخطاب مباشر، فإننا نسعى إلى تتبع اشتغال هذه النصوص الخارجية داخل النص الأساسي، واحدًا بعد الآخر، وإن كانت الرواية تجعل السرد يتناوب على استحضار هذه النصوص وتحقيق نوع من التداخل بين نصها الأساسي وبين نصوصها الخارجية لمعرفة كيفية اشتغال النصوص الخارجية لجأنا إلى معرفة الوسيط الذي يتم عن طريقه إدخال النص الخارجي.

الوسيط

الوسيط هو الرابط بين النصوص الأساسية وبين النص الخارجي، وعن طريقه يدخل النص الخارجي إلى الرواية، وهو ينتمي إلى النص الأساسي، لكنه يرتبط بالنص الخارجي ويدفعه ويحركه نحو التدرج والتنامي واحتلال الموقع داخل شبكة العلاقات النصية، كل نصوص الرواية الخارجية تمر عبر وسيط معين، يكون مرة هو السارد، وأخرى هو "رمزي" و "أبو رزق"، "أبو غيث" كشخصيات روائية، ولهذه المسألة دلالة خاصة، فالبعد التناصي ينجز عن طريق أحد

هؤلاء الوسطاء، وهو الأمر الذي يسد ثغرة كبرى في البناء الروائي، عن طريق الوسيط يتم إدماج النص الخارجي وتشغيله والتدرج به عبر الأجزاء التي يتكون منها، إلى نهاية الرواية.

١ -أسطورة الهولندي الطائر:

بدءًا من عنوان الرواية: "عودة الطائر إلى البحر" نلاحظ أنها تشغل "أسطورة الهولندي الطائر" في هذا العنوان، فالطائر الهولندي هو موضوع الأسطورة، والبحر هو المنفى، أما العودة فهى مرتبطة بالخيبة وضياع أمل اكتشاف البر والوصول إليه، مع عنوان الرواية، يحضر رمز النكسة وخيبة العرب بعد أملهم في النصر على إسرائيل، تمامًا كخيبة الهولندي الطائر في اكتشاف البر، الوسيط بين هذا النص الخارجي وبين النص الأساسي هو "رمزي صفدي"، فعن طريقه تدخل "أسطورة الهولندي الطائر" إلى الرواية، حيث يستمع إلى هذه الأوبرا التي استوحاها فاغنر من أسطورة تدور حول سفينة مسحورة لا يمكنها الوصول إلى الميناء، وهى لا تزال على تلك الحال منذ الأزل"، (الرواية ص٢٨).

ما دام "رمزي" هو الوسيط في دخول نص الأسطورة إلى الرواية، فإننا نلاحظ امتداد أبعادها في وعيه، ودخولها أيضًا في سياق السرد الروائي، فالرواية وقبل أن تعرض الأسطورة تقدم لنا مقطعين سرديين لهما علاقة كبيرة بها، وهما:

أ -"أحس كأنه ربان سفينة صغيرة تستعد لعبور محيط لم يعبره أحد من قبل، واضطرب عندما خطر له أنه ربان سفينة، فهو لا يملك السلطة ولا يعرف مكان الدفة ولا يسيطر عليها"، (الرواية ص١٩).

ب -"فجأة يتداعى إلى ذهنه أن بلاده هولندي طائر، أصوات الطلاب تشبه أصوات البحارة عندما رأوا البر"، (الرواية ص٢٨)، يكون السرد قد مهد لإدماج هذه الأسطورة، كنص خارجي، في نص المحكي، ويتم هذا التمهيد بطريقتين:

أولًا: دور السفينة في تشكيل وعي "رمزي صفدي"، وتأملاته، وبذلك يصبح رمزي معادلًا للربان، أما المحيط فلم يعبره أحد من قبل، كإيحاء بالمخاطرة والإقبال على مغامرة صعبة، حضور الأسطورة في وعي "رمزي"، هو ما يعبر عنه المعجم الذي يستخدمه السارد، وهو يتحدث عن رمزي: (الربان/ السفينة/ المحيط/ الدفة/ الهولندي الطائر/ أصوات البحارة/ البر).

ثانيًا: تصبح البلاد العربية بمحنتها معادلة للهولندي الطائر في محنته كمنفى داخل البحر، كما تتقابل أصوات الطلاب المهلهلة للنصر المتوهم مع أصوات البحارة الذين توهموا وصولهم إلى البر بعد رحلة طويلة في البحر.

وبعد أن تكون الرواية قد هيأتنا لاستقبال أسطورة الهولندي الطائر يأتي عرض مكوناتها التي سوف تشتغل في السرد، وهذه المكونات هى:

-غضب الآلهة أو الشياطين.

-نفي الهولندي الطائر في البحر.

-محاولته للخلاص.

-اليأس الخيبة.

-الأمل الذي نضب من القلب.

فتحدى الآلهة ينجم عنه العقاب بالنفي، والمحاولات الدائمة للخروج من البحر ورؤية البر تنتهي كلها بالخيبة، ولكن الهولندي الطائر يستمر في المحاولة دائمًا، وهذا هو عذابه.

الرواية تجعل هذا النص الخارجي يرتبط بتأملات "رمزي صفدي" وأفكاره التي تتعلق بوضعية البلاد العربية و (فلسطين) في مواجهة حرب عدوانية إسرائيلية ضد وجودها ومكوناتها البشرية والحضارية.

المقابلة

يقابل السرد الروائي بين حدثين: أحدهما ما تتعرض له البلاد العربية من عدوان، وثانيهما ما يتعرض له الهولندي الطائر من نفي دائم داخل البحر.

المقابلة تتحقق في معظم الأجزاء التي يتكون منها هذا النص الخارجي، حيث يصبح هناك نوع من تشغيل العناصر التي تتكون منها أسطورة الهولندي الطائر داخل سياق مغاير يتعلق بوظيفة البلاد العربية في مواجهة حرب يونية ١٩٦٧، التي كانت حافزًا على التأمل ومحاولة معرفة الواقع العربي تحت تأثير صدمة النكسة.

لتوضيح اشتغال هذه المقابلة في السرد، كتحقيق لإدماج النص الأساسي (حرب يونية ٦٧) للنص الخارجي (أسطورة الهولندي الطائر) داخل معناه الروائي، نقدم هذا النموذج:

"يفكر رمزي في أن بلاده سفينة تبحر منذ زمن بعيد بلا هدف فوق بحار الخوف والرعب والجهل وبستحيل عليها الوصول إلى شاطئ ما، الأمواج تتقاذفها وتزلزل أخشابها العفنة، وبحارتها الذين يجهلون الملاحة يصرخون من الأعماق، الملح على وجوههم وفي أصواتهم، لا موت ولا وصول، متعبون أكثر من أي وقت مضى من تجوالهم الذي لا حد له، ومن حياتهم التي لا موت في أفقها،

غاضبون أكثر من أي وقت مضى من أن حياتهم هى أكفانهم ومن أنهم يتحملون آلامًا لا أسماء لها دون أمل في الخلاص، لم يعد غير الغضب، فيثوروا في وجه الشياطين والآلهة مهما كانت النتائج"، (الرواية ص٢٩).

يوضح هذا المقطع كيف تتقابل حالة الهولندي الطائر مع حالة البلاد العربية، كما يعتمد المقطع على المعجم اللغوي للبحر: (السفينة/ الإبحار/ الخوف/ استحالة الوصول إلى شاطئ/ تقاذف الأمواج للسفينة/ الملاحة/ الملح على الوجوه/ لاموت ولا وصول/ تجوال لا حد له)، بذلك يكون النص الأساسي قد احتوى – مع هذا المكون اللغوي – أسطورة الهولندي الطائر.

المقابلة تتم عن طريق:

-نفي العربي.
-التعب من التجوال الذي لا حد له (النفي).
-الحياة هى الأكفان.

وتنتهي هذه المقابلة إلى الاختلاف الذي يتم عن طريق:

-إن الهولندي الطائر يائس ينضب الأمل من قلبه رغم محاولاته المستمرة، أما العربي فغاضب ولم يعد له سوى الغضب والثورة.

الأمل واليأس:

أيضًا فإن الرواية تشتغل أسطورة الهولندي الطائر عن طريق تصعيد لحظات الأمل واليأس، وهذا التصعيد يرتبط بوعي "رمزي صفدي"، الوسيط بين هذا النص الخارجي وبين النص الأساسي، فالتصعيد هو انتقاء لأجزاء معينة من الأسطورة ذات دلالة خاصة، وفي سياق سردي يتوجه داخل المقابلة بين الأمل واليأس.

أ –الأمل:

بتصعيد لحظات الأمل، وتقريبها من الواقع، تكون الرواية قد شغلت جانبًا معينًا من الأسطورة، فالهولندي الطائر رغم يأسه من الوصول إلى البر، يستمر في عبور البحر بحثًا عن خلاص، يعاني "رمزي" من هول الهزيمة العسكرية أمام إسرائيل، ويشهد على العدوان وإصابة المدنيين بقذائف النابلم، لكنه يعرف تحولًا أساسيًا في وعيه بالحرب وبالواقع العربي، فهو يتحول من مفكر سلبي عاجز عن الفعل الإيجابي إلى مؤمن بالثورة، كل من "الهولندي الطائر" و "رمزي" يحاول أن يتجاوز حالة الإحباط والنفي ببقاء أمل في تغير الأوضاع، فالرواية تحقق نوعًا من التماهي بين "رمزي" و "الهولندي الطائر"، حتى يبدوان شخصًا واحدًا، مشحونًا بالآمال، خصوصًا في الأيام الأولى من الحرب حيث كانت البلاغات العسكرية تشير إلى اقتراب لحظة انتصار ساحق على إسرائيل: "الحرب أعلنت الآن،

الهولندي الطائر يرى البر، مرة أخرى يشرق الأمل من جديد، صخور شاهقة ترتفع من بعيد، يبدو أن السفينة تستطيع أن ترسو بأمان، أصوات البحارة تشق السماء، أصوات طلاب الجامعة في بيروت أمواج تتلاطم وتتعالى مهللة بالعودة"، (الرواية ص٣٠).

يدخل النصان أحدهما في الآخر، تدخل تفاصيل حكاية البحارة في لحظة الإحساس بفرح النصر العسكري على إسرائيل كوهم ساهمت فيه خدعة الإعلام العربي الرسمي.

ب –اليأس:

باكتشاف حقيقة الوضع العسكري، حيث تتضح الهزيمة بجلاء، ينتج عنها التشريد والتهجير والحرق بالنابلم، فإن حالة "رمزي" تتغير من الأمل إلى اليأس، وبذلك تصعد الرواية من لحظة اليأس في تجربة الهولندي الطائر، وتشغلها في هذا المستوى كمقابل لحالة رمزي.

"لا أمل، إنه يخترع آماله، الآلهة ستمنع عودته، الآلهة لا تريد السلم للذين لا يخضعون لإرادتها، الذين حكموا على الهولندي الطائر بالعذاب الأبدي هم أنفسهم الذين حكموا عليه بأن ينسلخ عن بلاده وأن ينسلخ عن وجودها وتقذف فوق البحر نحو الغرب"، (الرواية ص٦٢).

يلعب الوسيط في هذا النص الخارجي دورًا تحفيزيًا على تشغيل السرد للعناصر الأساسية المكونة لأسطورة الهولندي الطائر، داخل فضاء الحرب، ويتم ذلك عن طريق المقابلة التي تتعدد حالاتها بين الأمل واليأس.

٢ -أسطورة الفردوس الأرضي:

إذا كان النص الخارجي يرجع في الأصل إلى "الكوميديا الإلهية" ل "دانتي" حيث يصور أن المطهر هو الخطوة التي تعبر نحو الفردوس، فإن الوسيط الذي يدخل هذا النص إلى الأحداث هو "رمزي" و "باميلا" عبر حوار دار بينهما: يقول رمزي لباميلا:

-العرب يعبرون المطهر مع دانتي.

-ما هي خطاياهم ؟

-كثيرة أهمها الجهل العربي.

-ترى سيصلون إلى الفردوس الأرضي ؟

-تقول الأسطورة إن الذي يدخل المطهر لابد أن يصل إلى الفردوس الأرضي، المطهر رحلة أمل (الرواية ص١١).

يشتغل هذا النص الخارجي بموازاة مع الأحداث المتعلقة ب "رمزي"، وعبر أربعة أجزاء يتكون منها، وينفي الآلهة التي يشتغل بها

النص الخارجي السابق نجد أسطورة الفردوس الأرضي تعتمد على نفس النظام: المقابلة – الأمل – اليأس.

– المقابلة، وتتحقق بين الجبل الذي يعبره "رمزي"، وهو الجبل الذي يشرف على الأغوار ونهر الأردن، وبين المطهر الذي تعبره الأرواح في طريقها إلى الفردوس: "يترك رمزي المستشفى يعبر المطهر مع دانتي، يزحف متسلقًا الجبل المنحدر تحت أثقال الماضي، إنه يعترف بذنوبه ويريد أن يتحمل هذه العقوبات الرهيبة، يعلن أسفه ويرضى بعذابه"، (الرواية ص١٢).

–الأمل: وفي الأمل تبدو الرحلة عبر الجبل تحررًا من المحنة والعذاب، تمهيدًا للوصول إلى الفردوس الأرضي: "الجبل يهتز من رأسه إلى أسفله، يقول له دانتي إن اهتزاز الجبل احتفال بانبعاث الأرواح، بعد أن تعبر الأرواح النار تصبح سيدة نفسها وتمتد أمامها أنهر وغابات ومروج مزهرة تحيط بالفردوس الأرضي، موسيقى تقبل نحوها من خلال الغابات الشرقية، يخترق الغابات مع الأرواح، القمة تبدو في الأفق، إنما يظهر له أنه سيعبر مسافات طويلة قبل أن يصل، المهم أنه يسير وأنه يرى يتشكل له ظله، يريده أن ينمو وينتشر على العالم، يحب الحوار مع الأرواح السائرة نحو القمة حيث الفردوس الأرضي"، (الرواية ص١٥).

يمر أمل رمزي عن طريق العذاب والمعاناة اليومية لآثار الحرب ومخلفاتها على النفس والبدن (صدمة النكسة/ حروق النابلم)، كما يمر أمل الأرواح عن طريق عبورها للنار، وبهذه المقابلة يكون الأمل هو العلاقة التي تحقق البعد البنائي للرواية حيث تلتحم عناصر النص الخارجي بعناصر النص الأساسي.

-اليأس: مرة أخرى يكون الوسيط "رمزي صفدي" هو الموصل بين نص دانتي وبين نص الحكاية المتعلقة بحرب يونية ١٩٦٧، وبذلك يشتغل النص الخارجي داخل النص الأساسي في وضع تقابلي مع حالة رمزي، اليأس من الفردوس الأرضي في مقابل اليأس من تحقيق النصر على إسرائيل يصبح نص "دانتي" خلفية فكرية وثقافية تتحاور مع الوضع الذي يعاني منه "رمزي": "الفردوس دون الآخرين جحيم الأرض هى الفردوس والمظهر والجحيم، لا سماء، لا فردوس، المظهر والجحيم وحدهما الواقع، أما الفردوس فحلم اخترعه الإنسان ليحقق الرغبات التي لا يمكن تحقيقها في الواقع، فكر في أنه متشائم وقاتم اللون ومشتت ومستهزئ من نفسه بل خصوصًا من نفسه، لماذا يترك أحداث الحاضر تمزقه ؟ الواقع ليس فردوسًا أو جحيمًا، إنه مظهر الفردوس عالم دون خيبة أو أزمة، الجحيم عالم بلا أمل، كلاهما وهم، العالم الحقيقي هو المظهر. (الرواية ص٥٦).

توظف الرواية هذه التقنية التناصية داخل السرد كمقابلة بين حالتين، بين نصين، على أساس أن النص الأساسي يحتوي النص الخارجي ويشغله ويدخله في المعنى الروائي، يبدو واضحًا أن الرواية قد لجأت إلى نفس التقنية بالنسبة إلى النصين الخارجين: الأول والثاني، كما حاول التحليل أن يكشف ذلك في الرواية من خلال: المقابلة/ الأمل/ اليأس.

٣ -التوراة:

يدخل هذا النص الخارجي عن طريق وسيطين:

أولهما هو السارد في الجزء المتعلق بأسطورة خلق العالم، والذي يشتغل داخل بنية وصف الفضاء ووصف الشخصيات، كما يشتغل في تواز مع بداية الرواية نفسها.

وثانيهما هو "باميلا"، وذلك في الجزء المتعلق بحكاية "يعقوب" مع "شكيم بن حمور الحوي"، ف "باميلا" تقرأ التوراة وتستعين بمعانيها على فهم تاريخ الديانة اليهودية، وهنا نلمس خداع اليهودي ومنذ العهد القديم، الذي أدى إلى ظهور النزعة الصهيونية، والموقف الذي يتخذه كل من "رمزي" و "باميلا" انهما ليسا ضد اليهودية كدين، ولكنهما ضد الصهيونية.

الوسيط في هذا النص الخارجي يتغير حسب الأجزاء التي يشغلها النص الأساسي ففي الجزء المتعلق بأسطورة خلق العالم، نلاحظ أن السارد هو الذي يدخل هذا الخارجي ويشغله: "الظلام يعود ليغمر الأرض، تصبح الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة، إنه بدء التكوين، ولكن روح الله لا ترف على وجه الحياة"، (الرواية ص١٤٧).

أما في الجزء المتعلق بحكاية يعقوب، فيبدأ بإدخال هذا الجزء هكذا:

"وأزعجه أن باميلا غارقة في القراءة، اقترب منها وسألها بغضب:

-ماذا تقرئين ؟

التوراة.

-التوراة ؟ لم أكن أتوقع أنك ممن يهتمون بقراءة التوراة"، (الرواية ص٩٢).

يتم تشغيل هذا النص الخارجي في الرواية عن طريق تقنية مغايرة لتلك التي سبق أن لاحظناها في النصين الخارجيين السابقين، ذلك أن النص التوراتي يحضر في الرواية بأشكال مختلفة، ويشتغل من خلال تقنيات متعددة نتتبعها كالآتي:

أ –البداية:

يتوازى خلق العالم مع خلق الرواية وبدء العالم مع بدء الرواية حيث نكتشف أن النص التوراتي المستخدم هو المتعلق بالتكوين، فالرواية تقيم عالمها المتخيل انطلاقًا من اللحظة التي يصفها سفر التكوين، واعتمادًا على نفس العناصر، فالعربي يتكون داخل عنصري الماء والظلام وفي اسطورة خلق العالم التوراتية يكون الماء ويكون الظلام، تحتوي الرواية هذين العنصرين في حياة العرب داخل النسق الحكائي للرواية، يكون الظلام ولا يكون الماء، يكون العطش والأرض التي لا تنبت عشبًا ولا شجرًا.

فالرواية توظف في بدايتها نص التوراة المتعلق بأسطورة خلق العالم: "العالم ماء والظلام يغمر كل شيء الشمس مطفأة والقمر لم يوجد بعد، يبدو له كأنما كل شيء يتكون من جديد، الأسطورة التوراتية تتكرر، فالأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلمة، إنما روح الله لا ترف على وجه العالم كما يروي في التكوين الأول"، (الرواية ص٩).

تتقمص الرواية عناصر التوراتي لتحدد بدايتها من فضائه العام، لتتقابل هذه البداية مع فضاء الحرب، فالحرب هى التي تجعل كل شيء يتكون من جديد، وهى التي تجعل الأرض خربة وخالية وتنشر الظلام، أما الماء فهو إن كان يعني أحد العناصر الأربعة المكونة

للحياة (الماء والهواء والنار والتراب)، فإنه أيضًا أصل الحياة في النص التوراتي، وهو ماء ونهر الأردن في النص الأساسي.

وإذا كانت الرواية قد جعلت بدايتها تتمازج مع بداية العالم في قسمها الأول فإن هذا القسم بنفس المقولة التوراتية: "العالم ماء والظلمة تغمر كل شيء"، (الرواية ص١٦).

ب – وصف الفضاء:

يستمد النص الأساسي من هذا النص الخارجي بعض عناصر وصف الفضاء الروائي، وهو بذلك يشغله داخل نسقه الحكائي ويستمد منه طاقة تخيلية تنبني عليها مكونات الفضاء الروائي في بعض مستوياته.

ج – وصف الشخصيات:

تدخل العناصر المكونة للنص التوراتي في البنية الحكائية لوصف الشخصية الروائية: " عيناها جزيرتان في عالم تغمره المياه والظلمة"، (الرواية ص٩)، الرواية تصف "باميلا"، وهذا الوصف يأتي مشحونًا بمقولة النص التوراتي، هكذا يشتغل النص الخارجي داخل الوصف الروائي، وهو هنا وصف عيني امرأة: (جزيرتان) ويجعلهما الوصف تتموقعان وسط عالم يتكون من العنصرين المكونين للخلق الأول: (الماء والظلام).

وبهذا التشغيل يدخل نص التوراة في سياق البنية الروائية.

د – تناص حكاية يعقوب مع حالة الفلسطينيين:

يقوم اليوم الرابع من القسم التالي من الرواية على إدخال حكاية توراتية داخل المعنى الروائي، وهى حكاية "يعقوب" مع "شكيم بن حمور الحوي" المستمدة من التوراة، والرواية هنا تستخدم تقنية القصة داخل القصة حيث يقدم هذا الجزء من النص الخارجي التوراتي غدر "يعقوب" بـ "شكيم" حين جاء يطلب "دينا" ابنة "يعقوب" زوجة لولده، فلجأ ابناء يعقوب إلى المكر والحيلة:

"لا نستطيع أن نعطي دينا لرجل غير مختون، إن صرتم مثلنا بختنكم كل ذكر نعطيكم بناتنا ونأخذ بناتكم ونسكن معًا ونصير شعبًا واحدًا" (الرواية ص٩٤).

وعندما ختن جميع ذكور المدينة وبينما هم يتوجعون لا يتمكنون من الحراك، هاجمهم أبناء يعقوب بالسيوف فقتلوهم ونهبوا المدينة وسبوا الأطفال والنساء يقول "رمزي" إن التاريخ يعيد نفسه، أهذا ما فعله الإسرائيليون بالشعب الفلسطيني ؟ نلمس هنا نوع من المقابلة التي تختفي وراء تقنية القصة داخل القصة، مع أن النص الأساسي يصف حالة الحرب العدوانية التي أعلنتها إسرائيل على العرب بينما يصف النص التوراتي اعتداء أبناء يعقوب على آل حمور وغدرهم بهم.

يتحاور النصان ويشغل التوراة داخل النسق الحكائي الأصلي، نص داخل نص آخر، قصة داخل قصة أخرى.

٤ – خرافة الضبع والعروس:

هنا يحضر نص شفهي ينتمي إلى الحكاية الشعبية، نتصور أن مفهوم النص لا يعني فقط النص المكتوب، التاريخي أو الفلسفي أو الأدبي .. إلخ، ولكن المفهوم يتسع إلى اعتبار الحكاية الشعبية نصًا يتميز بانتمائه إلى الثقافة الشعبية، وذلك للاعتبارات التالية:

أ – لأنه إنتاج تداولي له مدلول لغوي ثقافي.

ب – لأنه يحافظ على لفظه ومعناه رغم تواتر الروايات.

ج – لأنه يهدف إلى مغزى أو غاية، تتبطن بأساليب الحكي وبطرق الإيحاء والرمز، انطلاقًا من الأبعاد الثقافية المعنية التي ينتمي إليها، فأول ما نلاحظ أن كلامًا ما لا يصير نصًا في نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصًا، قد لا يعتبر نصًا من طرف ثقافة أخرى.

على هذا الأساس نعتبر "خرافة الضبع والعروس" نصًا، والوسيط في إدخاله في النص الأساسي هو "أبو رزق" فهو الذي يحكي الخرافة ويقدم مادتها الأساسية وعناصرها المكونة.

إلا أن هذه الخرافة، تخرج من دخولها إلى نص الرواية بواسطة وسيط واحد هو شخصية "أبي رزق"، إلى تعدد الوسائط مع اشتغال الخرافة في السرد وفي وعي الشخصيات، قبل أن تعرفنا الرواية على مادة هذه الخرافة، نكتشف هذا الحوار بين "رمزي" و "باميلا".

"يتساءل رمزي: ترى هذه الحرب كانت بدء رحلة نحو الأمل ؟

-أعتقد.

-غير أن العرب لا يقنطون وجوهم.

-لأنهم مصدومون.

-بل مضبوعون"، (الرواية ص١١).

وإذا كان رمزي يستعمل هذه الصفة: "مضبوعون" فالسارد يستسلم هو الآخر مادة هذه الحكاية ويصبح وسيطًا في إدخالها إلى النص الأساسي كما نلاحظ المقطع التالي: "يظل رأسه مستندًا إلى الزجاج يراقب الظلمة طويلًا، العريس يطلق النار على الضبع في أريحا، لا يصيبه، الضبع يبول على ذيله، يرش، يصيب عددًا من الناس، ينضبون، يستسلمون لمشيئة الضبع، يركضون في اتجاه المغاور، يسمع رمزي في بيوت جريحًا في القدس يصرخ به أن يضمد جرحًا في صدره، لا يمكنه أن يفعل شيئًا، لماذا لا يمكنه أن يفعل شيئًا ؟ لماذا ؟ هو كذلك مضبوع ودون مشيئة"، (الرواية ص٩٣).

السارد هنا هو كلي المعرفة يجعل الشخصيات تتجاوز معرفتها العادية إلى ما يحدث (الآن) في مكان بعيد، رمزي في بيروت والجريح في القدس ورمزي يسمع صراخه، والسارد أيضًا يقول عن "رمزي" إنه (مضبوع).

بذلك تتعدد وسائط إدخال هذا النص الخارجي من "أبي رزق" إلى "رمزي" و "باميلا" إلى السارد، وخرافة الضبع والعروس تشتغل في السرد الروائي سواء بتفاصيلها الداخلية (العريس/ العروس/ إطلاق النار/ الضبع/ البول المنحدر)، أو بمعناها ودلالتها: التضبيع، وانتقال هذه الدلالة من نص الخرافة إلى النص الأساسي: (مواجهة العرب لإسرائيل وإصابتهم بحالة التضبيع أمام مواجهة العدو).

إن هذا التشغيل لنص الخرافة يتم داخل تحويله وإعطائه دلالات وأبعادًا جديدة.

٥- أخبار الإذاعة والصحف:

الوسيط الذي يدخل هذا النص الخارجي هو السارد، حيث يجعل من شخصيات الرواية (الطلاب/ رمزي/ أساتذة الجامعة) يتطلعون إلى الأخبار عن طريق الإذاعة أو الصحف، ويتتبعون خطب الملك حسين وجمال عبد الناصر.

ويشتغل هذا الخارجي عبر مستويين:

أ –عن طريق تتطور تفاصيل الحكاية الأساسية حيث يخدم السرد ويعطي مادة تفصيلية للأحداث.

ب –يقدم هذا النص الخارجي نوعًا من تعدد اللغات في الرواية يتقابله مع لغات أخرى: لغة الشعر، لغة الحديث اليومي، لغة الحكي الشعبي الدارجة إلخ .. وهو بذلك يساهم في تعدد اللغات داخل الكتابة الروائية.

مع إن الشخصيات تحاور أجزاء هذا النص وتكون منها المواقف والأحداث التي تتعلق بالساحة السياسية، وأيضًا المواقف الخاصة التي ترتبط بوعي الشخصيات الروائية وانفعالاتها بتطورات الحرب.

٦– أشعار اليوت وديلان توماس:

ما دام هذا النص ينتمي إلى الثقافة العالمة فالوسيط هنا "رمزي" و "باميلا" اللذين يستمعان إلى أسطوانات التسجيل التي سجلت عليها الأشعا، يدخل النص الخارجي في سياق السرد الروائي، كما يدخله عن طريق الذاكرة وترديد المحفوظات الشعرية، هناك ثلاث قصائد، اثنتان لـ "إليوت" والثالثة لـ "ديلان توماس"، وبنفس الطريقة يحضر النص الشعري داخل سياق الحكي.

يكون موضوع السرد هو علاقة "رمزي" بـــ "باميلا" وعلاقتها بزوجها ولكنها:

"تصرخ، عندك شعر ل ت س اليوت ؟

-أيوه.

-هل يمكن أن أسمع هذه الأسطوانة ؟

-طبعًا.

ويصغيان لاليوت يلقي القصيدة "أغنية العاشق بروفرك".

تجلس على المقعد المقابل ويصغيان بصمت، كانت بين حين وآخر تردد مع إليوت بعض العبارات أو تسبقه إلى إلقائها: "في الغرفة النسوة يذهبن ويأتين متحدثات عن مايكل أنجلو .. إلخ"، (الرواية ص٦٨).

ويشتغل هذا الجزء من النص الخارجي عن طريق تقابل الحالة الشعورية المشتركة بين "رمزي" وبين العاشق بروفرك، وهكذا تصبح هذه الرسالة معبرة عن المرسل إلى المرسل إليه، والرسالة هى أبيات القصيدة.

هكذا يتم تشغيل القصيدة من خلال انتقالها إلى ذاتية الشخصية الروائية، وأيضًا من خلال النقلة اللغوية من لغة السرد الروائي إلى لغة الشعر.

٧-ألف ليلة وليلة وحكاية الزير سالم.

يحضر هذا النص الحكائي في المرة الأولى بواسطة السارد الذي توظفه جراح الأمة العربية من أوهام وأقاصيص شهرزاد، وهو يحيلنا على التقابل بين الأمال الخادعة التي يصنعها خاتم لبيك وبين اليأس والخيبة من واقع المرحلة السياسية.

أما النص الحكائي الثاني، ويتعلق بالزير أبي ليل المهلهل، فيحضر من خلال بعض الملامح الشخصية كمسرحية الحدث المستمد من حكاية الزير ومن عناصر الفضاء (المقهى الشعبي/ المسابح/ النراجيل/ الشاي)، ومن خلال لغة الحكي الشعبي.

يشتغل هذا النص في إطار السخرية، فـ "غيث" ينهض داخل المقهى الشعبي ويقلد السارد الشعبي في روايته للأقاصيص، والزمن العربي هو زمن هزيمة الحرب مع إسرائيل، كما أنه من زيارة فريق الطلاب إلى الأردن لتقديم المساعدات للاجئين، ومن هنا يظهر التناقض بين لغة الزير التي تعبر عن شجاعة فانتازية وبين زمن الهزيمة.

يشتغل هذا النص الخارجي داخل وظيفتين: إحداهما تقابل بين أقاصيص الوهم وبين أقاصيص الحقيقة، أي بين وهم البطولة وبين هزيمة العرب، والثانية هي وظيفة التأكيد على وعي "رمزي"

وإحساسه بالخيبة والسخرية من أقاصيص الوهم العربي في زمن الهزيمة.

الإنتاج والتحويل

تمارس الرواية كثيرًا من مظاهر التحويل للنصوص الخارجية التي تستحضرها من أزمنة وعصور ثقافية مختلفة، ومن حقول معرفية مختلفة أيضًا، فتجعلها تخرج من أزمنتها وتأتي إلى زمن النص الأساسي (حرب يونية ١٩٦٧: هزيمة العربي ونفي الفلسطيني).

التحويل يعتمد على إدخال هذه النصوص في زمن الرواية، حيث يصبح "الهولندي الطائر" واقعًا يخرج من الأسطورة، ومن أبيرا "فاغنر"، ليدخل حالة الفلسطيني المنفي عن الأرض والوطن، كما يستحضر النص الأساسي مطهر "دانتي" من الكوميديا الإلهية ليصبح تعبيرًا عن عبور العربي لمرحلة دقيقة وخطيرة من تاريخه وحياته الخاصة، أما النص التوراتي، وهو يتحدث عن أسطورة خلق العالم كما يرويها سفر التكوين، فإنه يدخل في زمن الرواية ويصبح التكوين هنا دلالة على إعادة خلق العربي من العطش والظلام، ومن المحنة التي يعانيها داخل فضاء الحرب، وبذلك تصبح قصة "شكيم بن حمور الحوي" مع "يعقوب" خارج زمنها القديم ودلالتها على أحداث ماضوية، لتدل على ما يقع بين إسرائيل والفلسطينيين.

إلا أن مفهوم التحويل لم يشمل النص المتعلق بأخبار الصحف والإذاعات، فهذا النص الخارجي يرتبط بالمواكبة التسجيلية للأحداث، وتغذيه وقائع الحرب بمواد من خارج المحكي، هى التي تسنده وتقويه، بينما يتم خرق وتحويل باقي النصوص الأخرى، التي تخرج من زمنها وتداخل زمن الأحداث والشخصيات، فحكاية الضبع والعروس، التي هى في الأصل، من إنتاج الخيال الشعبي، تصبح دالة على مكابدات الفلسطيني مع إسرائيل، مموقعة داخل زمن الرواية، مسايرة لمعناها ودلالتها: (الرب مضبوعون)، وكذلك أشعار "إليوت" و "ديلان توماس" بما تحمله من أمل ويأس، فهى تخرج من زمني الشاعرين وعصريهما ومن السباق التاريخي والاجتماعي المنتج للقول الشعري، لتصبح متزامنة مع الحرب بتفاصيلها اليومية، وأيضًا فإن نص "ألف ليلة وليلة" ونص "حكاية الزير سالم"، يأتيان من زمن الحكاية الغامض، إلى زمن الرواية المحدد.

وكخلاصة، فإننا نلاحظ أنبناء الرواية على تشكيلات نصية هى التي تتكون من النص الأساسي ومن النصوص الخارجية، التي تم احتواؤها واختراقها وتحويلها، داخل الكتابة الروائية التي اعتمدت ديناميتها النصية على تعدد النصوص، مما دفع بالرواية إلى إعادة إنتاجها لتنسجم داخل وحدة دلالية، وفي اتجاه بناء شكل روائي

جديد قائم على تفجير خطية السرد وتحقيق شحنة الدلالات والمعاني.

خاتمة

شاغل هذه الدراسة، هو ثلاث روايات عربية صدرت في فترة غير متقاربة، بين ١٩٦٩، ١٩٨٩، وهو يعني شيئًا أبعد من انتمائها إلى زمن صدورها، أو انتماء كتابها إلى لبنان وسورية، بل يعني انحيازها إلى تأسيس لحظات أساسية في المشهد الروائي العربي الحديث، بتملكها لعوالم تبدو من خلال المحكي زاخرة بالشهادة على تصدع الجسم العربي، وتصدعات الذات العربية، وهو ما يوازيه نوع من تفجير نمطية السرد الروائي العربي تقليدي النزوع نحو بناء الأشكال، ومظاهر التنويع في هذا البناء، مما نتج عنه تشكيل جديد للخطاب الروائي، هو ما تقدمه الرواية في صوغها التعبيري والجمالي وبنائها الخاص للعالم، في صورة تبدو وكأنها تبحث عن شكل ملائم جاهز، يستوعب تجليات الواقع، وأزمات الذات ومجتمع الذات، وأزمات الكتابة نفسها، فالروايات الثلاث، المحللة في هذا الكتاب، قد استدعت وجودها الخاص داخل تشكيل مغامرة الكتابة الروائية، وما يمكن أن تسير فيه هذه المغامرة من محاولة للقبض على جراح الذات التي هى جراح مجتمع متحول يواجه تخلفه الداخلي كما يواجه أعداءه المجهزين عليه من الخارج.

إن ما تواجهه النصوص الروائية الثلاثة المحللة في هذا الكتاب، ليس هو معضلة الواقع الاجتماعي والسياسي وحسب، وإنما هو البحث عن طرائق الكآبة التي تبدو بأدواتها وأشكالها هى الأنسب للتعبير عنه، والقبض عن بعض تجلياته، لذلك تحضر أهمية الشكل الروائي في التعبير عن عوالم الواقع الزاخرة بالأحداث والمواقف والتجليات، وتحضر الكتابة التي من شأنها أن تعيد صياغة ملامح الواقع، وهى تشهد على انهياراته وتصدعاته.

في هذه الحالة، المتموجة بين احتواء الرواية لمظاهر الواقع، وبين طرائق صوغها لملامحه، تغمر الكتابة الروائية في الروايات الثلاث بالسعي وراء تملك خصوصيتها الأدبية، من خلال ما يهيمن عليها من مكونات نصية، وحيث لاحظنا أن "الوجوه البيضاء"، قد اشتغلت على بنائها السردي، كما استغلت "الزمن الموحش" على بنيتها الفضائية، واشتغلت "عودة الطائر إلى البحر" على الاشتغال التناصي، وهو ما جعل هذه النماذج على تنوع طرائقها في الكتابة، تتجه نحو مغامرة الكتابة الروائية، بالبحث عن خصوصيتها في تشكيل العالم وتشكيل طرائق التعبير عنه، الفنية والجمالية.

النصوص الروائية الثلاثة المحللة في هذا الكتاب، ونصوص روائية أخرى تواقتت معها في الصدور، أو جاءت بعدها، استنهضت وعيًا روائيًا جديدًا بماهية الكتابة الروائية، وتملكها للخصائص

والسمات التكوينية التي أنجزت من خلالها وجودها الفني والجمالي، وتنويعها في بناء الاشكال، واقترابها من لحظات تاريخية معبرة عن الواقع العربي.

دراستنا للسرد والوصف والفضاء في الروايات الثلاثة، وإن استفادت من مراجع نقدية وآليات للتحليل، فهى قد ظلت واعية بخصوصية النصوص المحللة، وبقيمها الجمالية، وطرائق انتاجها لنصيتها، فمن خلال البنية السردية لـــ "الوجوه البيضاء" تبدت لنا تقنية "وجهة النظر"، وتداول الشخصيات لوظيفة السرد، واشتغال التكرار في بناء الأحداث ولحم التفاصيل ومن خلال "الزمن الموحش" لاحظنا طرائق انفتاح الفضاء الروائي وتنسيله للأماكن التي تحتويها الرواية، وهو ما يوسع من دائرة الفضاء الروائي، ومن خلال "عودة الطائر إلى البحر"، تكشف لنا حضور الاشتغال التناصي، فقد استجلينا شبكات الرواية النصية، وطرائق امتصاص حكاياتها الأساسية لمحكيات ونصوص لها انتماءاتها المتعددة لمرجعيات متعددة، وكيف نظمت الرواية علاقة التناص الأساسي بالنصوص الخارجية التي تم امتصاصها وتحويلها واختراقها لتصبح متصادية مع المعاني والدلالات التي أرادتها الرواية لها.

لذلك تبقى هذه الأعمال الروائية الثلاثة، إلى جانب أعمال روائية عربية أخرى، مؤسسة لوعي جديد بماهية الكتابة الروائية

العربية، وخصوصيتها الروائية، وبانفتاحها على جراح الذات وجراح مجتمع الذات.

الفهرس

مقدمة ٥

الفصل الاول: السرد في "الوجوه البيضاء" لإلياس خوري ١٥

الفصل الثانى: الفضاء في "الزمن الموحش" لحيدر حيدر ٨١

الفصل الثالث: التناص في "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات.. ١٢٧

خاتمة ١٨٧