نضـــال الصـــالح

المغامـــرة الثانيـــة

- دراسات في الرواية العربية -

-

الاهـــــداء

إلى دلال
مرّة ثانية، ودائماً

نضال

**

هذه الدّراسات

تعاينُ هذه الدراسات تسعة نصوص روائية ينتمي كتّابها إلى أقطار عربيّة مختلفة، وإلى أجيال أدبيّة متعدّدة، وإلى تجارب إبداعية متفاوتة على أكثر من مستوى.

وباستثناء نصّ روائي واحد، هو "المغمورون" للدكتور عبد السلام العجيلي، الصادر سنة 1979، فإنّ النصوص الثمانية الباقية نصوص صادرة في العقد الأخير من القرن العشرين، وهي، في مجموعها، نصوص دالّة على تحوّلات الجنس الروائي العربي، وعلى القابليّات الكثيرة التي يتمتّع بها الأدب العربي لتمثّلِ إنجازات الآخر من جهة، وكفاءته في إبداع خصوصيّة روائية عربيّة من جهة ثانية.

وبعيداً عن تلك الثنائية الهشّة التي "تجنّس" الإبداع، فإنَّ أربعة ممّا يشكّل مصادر هذه الدراسات تثمّن المكانة التي أخذت المرأة العربية تحوزها في حقل الكتابة الروائية، وتتأبّى على الأطروحة القائلة بأنّ للأدب الذي تبدعه المرأة، بعامّة، هواجسه وشواغله الخاصّة.

***

وإذا كانت ثمة وظائف متعدّدة للأدب: المتعة، والتعليم، والمنفعة، والتطهير، والتحويل، والتعويض، والتوازن، والتنوير، والقوّة، و....، وإذا كانت ثمة اختلاف لهذه الوظائف بين مجتمع وآخر، ومنظومة فكرية وأخرى، فإنّ وظيفته الأساسية هي تحرير الإنسان من أغلال الواقع وما يتناسل فيه من أسئلة جارحة، ومريرة.

ولأنّ هذا التحرّر لا يتحقّق بمعزل عن الوعي بأنّ الأدب، والفنّ بعامّة، لا يساعد الإنسان "على تحمّل هذا الواقع فحسب، بل يزيده تصميماً على جعله أكثر إنسانيّة وأكثر جدارة بالجنس البشري"[1]، فإنّ هذا الوعي لا يتحقّق بدوره، إنْ لم تكن ثمّة نصوص إبداعيّة قادرة على "الارتقاء" بالقارئ من أرض الحكاية فيها إلى فضاءات الفنّ، وإنْ لم تقوَ على دفعه، خلال فعاليّة القراءة وبعدها، إلى التفكير بآليّات اشتغالها الجمالي، بالقدر الذي تثير لديه مايطلق عليه "برتولد بريخت": "رعشة الفهم"، فهم الواقع حوله من جهة، والرغبة في تغييره من جهة ثانية.

***

ضمن هذا الوعي بالوظيفة الأولى للنصّ الأدبيّ تُسائل هذه الدراسات كيفيّات الأداء الجمالي لمصادرها الروائية التسعة أكثر ممّا تسائل خطاباتها وأطروحاتها، فهي تنطلق، جميعاً، من المقولة النقديّة التي ترى أنّ أهميّة النصّ الإبداعيّ لا تكمن فيما يقوله هذا النصّ، بل في كيفيّة أو كيفيّات أدائه لهذا القول. أي فيما يحقّق مفهوم "الأدبيَّة"، التي عدَّتها السرديّات المعاصرة الفيصل بين انتماء النصّ إلى حقل الحكاية وانتمائه إلى حقل الفنّ. غير أنّ ذلك لا يعني أنّ ما تنتجه هذه الدراسات من قراءة محايثة للنصوص، تنتج، في الوقت نفسه، قطيعة مع ماهو خارج نصّي، فالعالَمْ الروائي، أو "الواقع الروائي هو إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجي وخبراته الجمّة المعاشة بالمنطق الخاصّ للخطاب الروائي".[2]

---

[1] - فيشر، إرنست. "ضرورة الفنّ". ص (56).

[2] - العالم، محمود أمين..."الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا".ص(14).

***

وبعد، فإنّ هذه الدراسات تنطلق من أن الممارسة النقدية مغامرة ثانية في حقل مغامرة أولى هي الممارسة الإبداعية، أي بوصفها نصاً ثانياً على نصّ أول. وهي، بهذا المعنى، لا تدّعي استيفاءها لمجمل الخصائص المضمونيّة والجمالية المميّزة للنصوص التي تشكّل مصادرها، كما لا تدّعي امتلاكها، وحدها، للحقيقة النقدية. ليس لأنّ هذه النصوص، كغيرها أيضاً من الإبداع الروائي العربيّ، تُتيح أكثر من قراءة، وعبر أكثر من منهج نقديّ، بل لأنه من الزعم تماماً القول بكفاءة أيّة فعالية نقدية في درس مكّونات النصّ كلّها، وفي دراسة كيفيّات تجلّيها وآليّات عملها داخل هذا النصّ.

***

المغمورون

نحو قراءة جديدة

المغمورون

جذورنا ضاربة في هذه الأرض مثل جذور الأشجار العتيقة، هل سمعت بشجرة تلمّ جذورها وتضعها على أكتافها وتمشي لكلمات تسمعها؟

□- مدخل إلى أدب العجيلي:

مع أواخر تمّوز من العام الفائت 1998، أو من هذا العام 1999، أكمل، أو سيكون قد أكمل الأديب السوري الدكتور عبد السلام العجيلي عقده الثامن من العمر[1]. منجزاً، على مدار نصف قرن تقريباً، أكثر من خمسة وعشرين مؤلّفاً بين الشعر، والقصّة القصيرة، والرواية، وأدب الرحلات، والمقال. وهو كمٌّ يؤكدُ أصالة الموهبة التي أفصحت عن نفسها بقوّة منذ أوّل قصيدة له ولم يكن قد تجاوز الرابعة عشرة من عمره.[2]

وخلال العقود الخمسة الماضية التي تمثّل أكثر مفاصل التاريخ العربي الحديث حرارة بالأحداث السياسية، والفكرية، والأدبية، وأكثرّها امتلاءً بالخيبات والهزائم والانكسارات، كان العجيلي ابناً باراً لمرحلته التاريخية– الجمالية. فقد تفتّح وعيه في وقت مبكّر من حياته على أحداث كبيرة كانت تهزّ النفس العربية، وتعصف بها، وتعمّق جراحاتها. كان من أسبابها: نكبة فلسطين، وعدم وعي الأنظمة السياسية العربية التي تسلّمت زمام السلطات في بلادها بعد الاستقلال مهامها الوطنية، والاجتماعية، والاقتصادية. وشَهِدَ ماكان يمور في قلب الحركة الثقافية العربية، آنذاك، من تيارات فكرية متصارعة، واتجاهات فنية متباينة.

---

[1] - يذكر العجيلي في حوار معه أنه من مواليد أواخر تموز سنة 1918 أو 1919.
- انظر مجموعة مؤلفين. "دراسات في أدب عبد السلام العجيلي".ص(11).

[2] انظر: المرجع السابق، ص (12).

بعضها، أو بعض ممثليها على نحوٍ أدقّ متمسّك بإنجازات الأسلاف، عازفٌ عن إنجازات الآخر أو مثاقفته، وآخرون لاهثون وراء إنجازات هذا الآخر والتماهي به واستنبات أطروحاته في تربة لم تكن مهيّأة لذلك.

ولم يكن العجيلي بمنأى عن ذلك كلّه، بل إنّ سيرته الذاتية تؤكّد أنه كان أكثر أبناء جيله الأدبي التصاقاً به. فقد التحق، وهو نائب في البرلمان عن مدينته الرقة، بصفوف جيش الإنقاذ للدفاع عن فلسطين إبّان الإعلان عن قرار التقسيم في 15 أيار 1948، وتسلّم سنة 1962 منصب وزير لثلاثة من أهم وزارات الدولة: الثقافة، فالخارجية، فالإعلام. وعلى الرغم من أنه هجر السياسة منذ ذلك الوقت، كممارسة فعلية كما يقول: فإنه لم يهجرها كمراقب ومتتبع ومفكر وكاتب[1]، مؤكداً ذلك من خلال نتاجه القصصي والروائي الذي جاء صدى غير مباشر لما هو سياسي، وتعبيراً عن الهزائم والخيبات التي لحقت بالوطن العربي وأبنائه في النصف الثاني من هذا القرن بخاصة.

وفي خضم التحوّلات الثقافية والصراعات الفكرية والجمالية، ظلّ يحفظ لنفسه وأدبه صوتهما الخاص، محاولاً "إنجاز استمرارية قصصية عربية لم تكن موجودة، أو على الأقلّ تدشين مثل هذه المحاولة في نوع أدبي هو، في الأساس، من إبداع الغرب الحديث".[2]

لقد كان نتاج العجيلي، الشعري والقصص والروائي، عربيّ الوجه واليد واللسان، لصيقاً بالشخصية القومية، ومعبّراً عن أسلوبية متجذرةٍ بتراثها ونابعةٍ منه ومجددةٍ له. إذْ لم يُعنَ، طوال حياته الأدبية بمحاكاة التجارب الحداثية، ولم ينبهر، كما انبهر الآخرون من أبناء جيله والأجيال التالية، بما صدَّرته الثقافة في الغرب من بنى فنية، وصياغات جمالية، وأساليب تعبير، إلى الثقافة العربية، بل حفظ لنتاجه انتماءه إلى التربة التي يصدر عنها ويتوجه إليها. لكنّه، في الوقت نفسه، لم يكن منبتَّ الصلة بتلك الإنجازات، بل اصطفى منها ما رآه معززاً لمقاصد الكتابة لديه، ومعززاً للتقاليد الحكائية العربية بآن.

مجموعة شعرية، ونحو عشر مجموعات قصصية، وخمسة أعمال روائية، وأكثر من عشر مؤلفات تنتمي نصوصها إلى فنّ المقال وأدب الرحلات والمذكرات، حصيلة العجيلي الأدبية حتى الآن، وهي حصيلة دالّة على العلاقة

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص (15).

[2] - مجلة "المعرفة" السورية. العدد 199، أيلول 1978. كلمة بدر الدين عرودكي في محاضرة العجيلي، "عرب اليوم والعودة إلى الينابيع"، في "الكوليج دي فرانس"، بباريس. ص (97).

الحميمة التي تشدّه إلى الأدب، والتي لم تستطع أن تسلبه محبته لمهنة الطب التي اختار ممارستها في مدينته النائية عن الأضواء، الرقة، منذ السنوات الأولى لتخرجه في جامعة دمشق سنة 1945. كما هي دالّة في الوقت نفسه على تعدد اشتغالاته الإبداعية في أكثر من جنس أدبي لم يتأتَ لغيره من أبناء جيله أن جمع بينها وأن أبدع فيها كلّها.

وعلى الرغم ممّا لحق بأدب العجيلي من أذى بعض الدراسات النقدية التي رأى أصحابها أن العجيلي "ضد التقدم"[1]، وأنه يقف "وعالمه القصصي في معسكر الإقطاع"[2]، وأنه "لم يسهم في تحليل بنية الصراعات الاجتماعية وتصادم مصالح الطبقات. [و] إن نظرته السياسية رومانسية للغاية، ذات منحى أخلاقي ودعوة إلى تماسك الصف الوطني، واهتمام فرداني تنبؤي بالحياة"[3]، فإن ذلك كلّه لم يثنه عن متابعة الكتابة، كتابة الأدب وليس إنتاج البيانات السياسية.

بدأ العجيلي شاعراً، وفي وقت مبكّر من حياته. إذ يشير في حوار معه إلى أنّه حين انقطع عن الدراسة، فيما بين العاشرة والرابعة عشرة تقريباً من العمر، بسبب مرضٍ ألّم به، كتب أوّل قصيدة له وأعطاها لأحد أصدقاء طفولته الذي كان يشارك عدداً من شباب الرقة آنذاك بتمثيل مسرحية ليلقيها كافتتاحية لها، فلقيت القصيدة استحسان الجمهور. ومهما يكن صحيحاً ما ذهب إليه العجيلي نفسه فيما بعد، أي في تقديمه لمجموعته الشعرية اليتيمة "الليالي والنجوم"1951، من أنه لا يطمع في أن يكون شاعراً كبيراً، ومن أن القصائد التي تضمنتها تلك المجموعة لا تكفي لتبني مجد شاعر حقّ، فإنها كما يصفها الشاعر شوقي بغدادي: "استطاعت أن تلبّي استجابة فنيّة متميزة لدى كاتب كبير وقصاص ملهم مثل عبد السلام العجيلي تؤكد أصالته كإنسان مبدع قادر على الإصغاء بصدق إلى صوته الداخلي، النقي، وأن يعكسه لنا بكل أمانة بعيداً عن التقليد الأعمى"[4].

وما لبث العجيلي أن انصرف عن كتابة الشعر إلى كتابة القصة القصيرة التي كانت "نومان" باكورة إنتاجه في هذا المجال، والتي مالبثت أن تتابعت لتشكّل أول مجموعة له بعنوان "بنت الساحرة" التي أنجزها سنة 1945، لكنها لم ترَ النور

---

[1] - ياسين، بوعلي. سليمان، نبيل. "الأدب والأيديولوجيا في سورية". ص (34).

[2] - الخطيب، محمد كامل."السهم والدائرة". ص(43).

[3] - عصمت، رياض. "الصوت والصدى". ص (44).

[4] - مجموعة مؤلفين."دراسات في أدب عبد السلام العجيلي".ص(180).

إلا بعد ثلاث سنوات تقريباً.

والعجيلي، في كلّ ما كتب من أعمال قصصية، قاصٌ له صوته الخاص المميّز له من مجمل الأصوات التي كانت تصوغ تجارب جيله من جهة والأجيال التالية له من جهة ثانية. ولعلّ من أهمّ مايميزه في هذا المجال هو إنتاجه قصّاً من أهمّ سماته "التفرد في الرؤية بعيداً عن المذهبية السياسية والفنية مع اهتمام خاص بالقضية الفلسطينية، والعناية باللغة الفصحى وإدخال المفردات والمعلومات العلمية، والحرص على صفة الغرابة... مع سيطرة الخرافة والقدر.. وتأكيد انتصارهما على العلم...(إلى) جانب البناء التقليدي... للقصة وخلفية التراث الأدبي والحكايات الشعبية القديمة"[1]، و"جمال اللغة وبساطتها وبالحرص على عنصر المتعة"[2]، ثم إنتاجه قصاً سابراً لأغوار النفس، قادراً على النفاذ إلى أعماقها واستكناه دواخلها، مطوّحاً بالحدود الزائفة بين الواقع والخيال، وعلى نحو يدفع قارئه إلى البحث عن مسوّغات وجوده "خارج أطر المرئيات المسطّحة أو ما وراء أنسجتها المباشرة"[3]. وبكفاءة حكائية نادرة دفعت كثيرين ممّن تناولوا أعماله القصصية على الرغم من تضادهم مع رؤاه إلى الواقع والفن إلى القول إنّ العجيلي "صوت خاص في القصة السورية القصيرة"[4]، و"راوية من الطراز الأول"، أو "راوية مدهش"، و"فنّان أصيل... يسعى دائماً نحو الأفضل، ويتلمّس في سعيه الجدّة والابتكار"[5].

* * *

(1) - أحمد محمد عطية. "فنّ الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة".ص (58).

(2) - المرجع السابق. ص(60).

(3) - مجموعة من المؤلفين. "دراسات في أدب عبد السلام العجيلي".ص(44).

(4) - أحمد محمد عطية. "فنّ الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة".ص(57).

(5) - مجموعة من مؤلفين. "دراسات في أدب عبد السلام العجيلي".ص: (46، 71، 89).

□ - عالم العجيلي الروائي، سمات عامة:

قدّم العجيلي، إلى الآن، خمسة أعمال روائية: "باسمة بين الدموع" 1958، ورواية بالاشتراك مع أنور قصيباتي قلّما تشير إليها الدراسات التي تصدّت للحديث عن تجربته الأدبية، هي: "ألوان الحب الثلاثة"1973، ثم رواية "قلوب على الأسلاك"، 1974، فـ "أزاهير تشرين المدماة"، 1977، وأخيراً[1] "المغمورون" 1979.

وقد عنيت هذه الأعمال الروائية، في أغلّبها الأعمّ، برصد أكثر مفاصل التاريخ العربي الحديث حرارة على المستويين القومي والقطري، فروايته الأولى "باسمة بين الدموع"، تعاين فساد الحياة السياسية في سورية في النصف الثاني من الخمسينيات، وتتصدى "قلوب على الأسلاك"، للحديث عن تجربة الوحدة بين سورية ومصر 1958-1961، وتعاود "ألوان الحب الثلاثة" الحديث عن هذه التجربة ولكن من موقع آخر، وتمجّد "أزاهير تشرين المدماة" ما أبداه المقاتل السوري من استبسال في حرب تشرين 1973، وتتبنّى "المغمورون" قضية الفلاحين الذين تمّ تهجيرهم إلى مناطق بعيدة عن قراهم وأراضيهم إبان بناء سد الفرات في سورية. وبهذا المعنى فإن أعمال العجيلي الروائية أشدّ ما تكون التصاقاً بالواقع، وحفاوة به. لكن مقاربة الروائي لهذا الواقع تقول ماهو سياسي عن طريق ماهو اجتماعي، وعلى نحو يمكن القول معه إن هذا الاجتماعي في روايات العجيلي هو ذلك السياسي وقد أسفر عن وجهه من خلال العلاقات الاجتماعية التي تقوم بين أبطاله الروائيين الذين يتجلّون في رواياته نماذج أدبية لما ينتجه الواقع الاجتماعي نفسه من علاقات بين أفراده.

وقد استطاع أكثر هذه الأعمال تحقيق مستوى فني دالّ على وعي العجيلي بخصائص الجنس الروائي، ومعبّر عن تملّكه لأدواته. فعلى الرغم مما تحتشد به رواية "باسمة بين الدموع" من مناقشات فكرية وسياسية وعلمية ومقاطع وصفية، فإن العجيلي كان "يمتلك ميزاناً معيناً لجميع عناصر الرواية وينسج خيوطها بهدوء الخبير العارف بما سوف تؤدي إليه كل حركة"[2]. ومع أن رواية "قلوب على الأسلاك"، كانت تلحّ على هجاء التجربة السياسية التي حاولت التصدي

---

[1] - كُتبت هذه الدراسة قبل صدور رواية العجيلي الأخيرة:"أرض السيّاد"، ط1.دار رياض الرّيس، لندن 1998.

[2] - الخطيب، د.حسام. "روايات تحت المجهر". ص (192)، وانظر أيضاً: النساج، د.سيّد حامد."بانوراما الرواية العربية الحديثة".ص(217).

لصياغتها فنياً، أي تجربة الوحدة، وتغصّ بما هو فائض على جسد النص الروائي بسبب ما يتردد فيها من حكايات وأشعار وأحاديث عن الفن، إلا أن المهارة الفنية لدى الروائي جنّبت الرواية التعبير الوعظي المباشر، ومكّنت مبدعها من تقديم "جملة من الشخصيات الروائية الناضجة التي جسّدت بعلاقاتها وصراعاتها ومواقفها جانباً هاماً من جوانب المرحلة التاريخية".[1] التي عنيت بها الرواية. وإذا كانت رواية "ألوان الحب الثلاثة"، قد عانت شيئاً من الضعف والتفكك في بنائها الفنّي، فإن مسوّغ ذلك صدورها عن كاتبين روائيين معاً يتجليان داخل النص على نحو ظاهر ومفارق تماماً. ومهما يكن من أمر دافع العجيلي إلى كتابة رواية "أزاهير تشرين المدماة"، أي استجابته لرغبة وزارة الثقافة في إنتاج شريط سينمائي يجسد بطولات حرب تشرين، الأمر الذي جعل الرواية أسيرة هاجس توثيقي أكثر منه إبداعياً، كما جعل شخصياتها "مسبقة الصنع، تامة الإنجاز"[2]، نمطية، فقد تمكّن العجيلي بسبب تملكّه أدوات الكتابة الروائية على نحو حاذق من أسر قارئه منذ مفتتح الرواية إلى آخرها محققاً بذلك نغمتي المتعة والفائدة بآن اللتين تمثلان أحد أهم وظائف الأدب[3].

ومهما يكن صحيحاً أنّ عالم العجيلي الروائي هو بعض الواقع، أو بعض قطاعاته الاجتماعية، وفي بعض تجلياته الاقتصادية والسياسية، فإنّ هذا الـ "بعض" يكنّي عن الـ "كل" الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، بل يلتقط منه ما يمثّل أكثر جوانبه بروزاً وتعبيراً عن المرحلة التاريخية التي يتصدى للحديث عنها أو معاينتها أو استكناه تحولاتها وآثارها.

ومن اللافت للنظر، أن مجمل العلاقات العاطفية في روايات العجيلي تنتهي إلى الإخفاق، كما في علاقة باسمة وسليمان في روايته الأولى "باسمة بين الدموع"، وأن مجمل هذه العلاقات أيضاً يقوم بين شخصيتين متمايزتين طبقياً واجتماعياً، وأن الطرف الآخر الذي يمثله الرجل غالباً ما يعمل في حقل السياسة. فباسمة، في رواية "باسمة بين الدموع"، سليلة طبقة ارستقراطية من دمشق، بينما سليمان من أصول فلاحية من قرى حلب وحزبي بارز. والشخصيات النسوية، في روايته الثانية "قلوب على الأسلاك"، صفية ونهاد وماجدة، اللواتي يقمن علاقات مع طارق عمران القادم إلى دمشق من أقصى الشمال في الريف ينتمين إلى

---

[1] - سليمان، نبيل. "الرواية السورية".ص(225).

[2] - الفيصل، سمر روحي. "ملامح في الرواية السورية".ص(401).

[3] - انظر: ويليك، رينيه. وارين، أوستن. "نظرية الأدب". ص (31).

الطبقة نفسها التي تنتمي إليها باسمة ، والأمر نفسه سيتجلّى في رواية "المغمورون"، حيث ندى الدمشقية، البرجوازية، وعثمان الفلاح المنتمي إلى الحزب الذي يقود الدولة.

***

تطمح هذه الدراسة إلى قراءة جديدة لرواية "المغمورون"[1] على مستويين: مضموني وفنّي. وإلى مساجلة ما سبقها من دراسات عنيت بالرواية نفسها، وحاولت قراءتها بمناهج نقدية خارجية، لا تنطلق من النص الروائي نفسه، بل مما هو سابق عليه.

ومن المفيد، بداية، الإشارة إلى أن ثمّة أكثرَ من عمل روائي سوري تصدّى لما حاولته "المغمورون" عبر مادتها الحكائية الخام، أي لما لحق بمنطقة الفرات السورية من تغييرات اجتماعية–اقتصادية قبل بناء السدّ وخلاله وبعده: "التحول الكبير" 1978 لمحمد إبراهيم العلي، و"النهر" 1979 للصحفي لجان الكسان، ثم "آن له أن ينصاع" 1980، لفارس زرزور فيما بعد. و"المغمورون"، وحدها، من مجمل هذه الروايات نجت من الوقوع في شرك المباشرة وتمجيد ما أنجزه مشروع النهر من تحوّلات على المستوى الاجتماعي–الاقتصادي. بل إنها العمل الروائي الوحيد الذي تصدّى للحديث عمّا ألحقته قرارات السلطة من أذى بحق الفلاحين الذين طالهم مشروع الغمر في السنوات التالية لبناء السد. الأمر الذي يؤكّد ما تواتر في نتاج العجيلي الروائي من تتبّع الكاتب لمثالب التجارب التي تشكّل مفاصل واضحة في التاريخ العربي المعاصر على المستويين القطري والقومي، والتي تنتج قرارات بمعزلٍ عن إرادة الجماعة.

***

[1] العجيلي، عبد السلام. "المغمورون". ط1. دار الشرق، بيروت 1979.

□ - أطروحات الخطاب في الرواية:

تنهض المادة الحكائية الخام في "المغمورون" على حاملين سرديين: يتجلّى الأول من خلال علاقة عثمان بندى اللذين يشكلان الشخصيتين المركزيتين في الرواية، ويتجلى الثاني من خلال علاقة أبناء منطقة الغمر بهاتين الشخصيتين من جهة، وبمشروع توطين الفلاحين الذين ستغمر مياه سدّ الفرات أراضيهم وبيوتهم من جهة ثانية. وعبر هذين الحاملين اللذين تتداخل مكوّنات كلٍ منهما بمكونات الآخر: بشراً، وعلاقاتٍ وأزمنةً، وأمكنةً، يتشكّل عالمٌ روائي يستمدُ مرجعيته الواقعية من تحوّلات المجتمع السوري في المرحلة التي رافقت مشروع بناء السدّ في النصف الأول من السبعينيات. والحاملان كلاهما يصوغان تلك التحوّلات بوصفها تجسيداً لقيم اجتماعية /معرفية/ سلطوية جديدة في هذا المجتمع، وتعبيراً ذا نزوع مثالي عن إمكان لقاء الطبقات الاجتماعية المتباينة على أكثر من مستوى.

ينهض الحامل الأول على ما تواتر في مجمل أعمال العجيلي الروائية على مستوى المادة الحكائية الخام، أي بناء هذه المادة على علاقة عاطفية، أو عقدة غرامية، تنتج فيما بعد أحداثاً تنأى عنها وترصد الواقع داخلها ومن خلالها. ففي "المغمورون" أيضاً ثمة علاقة حب تشكّل منطلق مادتها الحكائية الخام إلى ما يمور في قلب الواقع من أحداث اجتماعية وسياسية في مرحلة تاريخية محددة، هي مرحلة مابعد بناء سد الفرات بعامين. فالفتاة الدمشقية "ندى"، التي حصلت قسطاً وافراً من التعليم من جامعة بيروت والتي تعمل مهندسة في مشروع الغمر، تحب الفلاح "عثمان" الذي "لم يتعدّ في تعليمه مرحلة الدراسة الابتدائية وفي وظيفته أمانة تعاونية لجماعة من فلاحي مزرعة تجريبية"(19). ويسوّغ الراوي هذه العلاقة التي تبدو غير معللة اجتماعية ومعرفياً بمجموعة من الصفات المميزة لندى منذ طفولتها التي شهدت بدايات ميلها إلى التفرّد، ومحاولات خروجها عن المألوف. وكان من بواكير ذلك "تجاوزها رغبة أهلها في أن تتابع تعليمها العالي في إحدى كليات جامعة دمشق لتتخرج منها مدّرسة... أو محامية، أو طبيبة، وإصرارُها على أن تدرس السكرتارية وإدارة الأعمال في إحدى جامعات بيروت"(17)، ثمّ رفضُها، بعد تخرجها بدرجة الامتياز "العروض التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت، وفي العواصم الأوروبية التي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية"(18)، وإيثارُها العمل في بقعة نائية من بلادها، حيث "المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي النهر الكبير وفي بواديه المغبرة

الممتدة الأرجاء إلى أبعد الآفاق"(18)، أي مشروع سدّ الفرات.

ولأنّ ثمّة إحساساً مضمراً كان ينتاب كليهما، ندى وعثمان، بأنّ علاقة الحب التي وحدتهما، والتي بادرت ندى إلى الإفصاح عنها، ليس لها ما يعللها على المستويين الاجتماعي والمعرفي، فقد حرصا معاً على أن تظلّ هذه العلاقة طيّ قلبيهما. من جانب ندى بخاصة، التي عبرت عن إحساسها ذاك على نحوٍ غير مباشر بقولها لعثمان وهي تشرع في الكشف عن حبّها له: "عندي سؤال لك، لا أستطيع أن أوجهه إليك إلا في الظلام"(82)،والتي ما لبثت أن ثمنّت طلبه حين قال لها: "اسمعي ياندى. ماقلته أنتِ لي في هذا المساء، وما قلته أنا لك، لم يدر به إلاالليل وهذا السهل وحدائد اللاندروفر"(95) بقولها:"لن يعرف أحد بما دار بيننا"(96). وقد ظلّت تلك العلاقة خفية عن الآخرين. وإنْ كانوا يبدون شيئاً من التغامز والهمس حول لقاءاتهما وحواراتهما، حتى وقت متأخر من بدايتها، إلى ما بعد استسلام ندى لقبلات "أنيس"، شقيق صديقتها اللبنانية "حورية"،"برضى وتلذذ"(308) في حلب التي سافرا إليها زائرين بعد سفر عثمان إلى المنطقة الشرقية، حيث سارعت إلى إخبار والدي عثمان بعلاقتهما وعزمهما على الزواج. غير أن هذه العلاقة سرعان ما أصيبت بالذبول، وانتهت كما لو أنها لم تبدأ، حين أصرّ عثمان، بعد تردد، على اللحاق بجموع المغمورين إلى المحافظات الشرقية بعيداً عن أراضيهم ورغماً عنهم، رافضاً الإذعان لرغبة ندى بالسكن في قرية "الهدلانية" القريبة من المشروع، حيث كانا قد خططا لذلك أكثر من مرة!!..

ويقدّم الحامل الثاني علاقة أبناء منطقة الغمر بكل من عثمان وندى، عثمان بخاصة. ثم بمشروع توطينهم بعيداً عن قراهم قبل أن تغمر مياه السدّ أراضيهم وبيوتهم. كانت الحكومة قد بنت لهؤلاء قرى نموذجية ليست بعيدة عن المشروع، تقع على كتف فراش النهر في ضفة البحيرة، ليسكنوها ويمارسوا عملهم الزراعي من خلال تعاونيات فلاحية فيها، وكان عثمان، بوصفه أمينَ تعاونية لجماعةٍ من فلاحي مزرعة تجريبية، يحاول إقناعهم بالانتقال إلى منازل تلك القرى النموذجية للسكن فيها، بعد أن أبدى هؤلاء تشبثاً بأكواخهم الطينية وإصراراً على البقاء في أراضيهم ولو طالتهم مياه الغمر. كانوا يتساءلون: "كيف يتركون المساكن التي ولدوا فيها، والأرض التي فلحوها السنين الطوال بأيديهم ورووها بعرق جبينهم، إلى أرض جديدة لا تربطهم بها رابطة، ولو كانت مساكنهم الأولى على مرمى حجر؟!"، (111–112). وعلى نحو مباغت لعثمان ولمرافقيه الذين اجتمعوا بكبار المسؤولين في العاصمة يتمّ اتخاذ قرارات جديدة تقضي بأن لا يسكن هؤلاء

الفلاحون في تلك القرى النموذجية، وبأن يتم ترحيلهم إلى أماكن بعيدة، "إلى المحافظات الشرقية، وإلى المحافظة الثالثة منها على الحصر، وإلى أقصى بقاع تلك المحافظة. على حدود البلد"(150)، دون أن يقدّم أولئك المسؤولون تعليلاً لهذا القرارات. ولأنّ ثمّة لعنة، سبّة قديمة، كانت تلاحق عثمان بسبب كونه جالياً بعد أن قتل والده ابن عم له فقد كان عليه أن يواجه معارضات كثيرة من الفلاحين الذين كان يطوّف بقراهم لإقناعهم بالقرارات الجديدة، وكان هؤلاء يزدادون إصراراً على التمسك بأراضيهم. وعلى الرغم من التظاهرة التي قاموا بها أمام مبنى المديرية العامة للمشروع للتعبير عن متابعة رفضهم لتلك القرارات، فقد أذعنوا لها أخيراً. لجأوا إلى الدولة لتحميهم من ظلم الطبيعة والمجتمع فرمتهم بظلم أشد.

وعبر هذين الحاملين السرديين الرئيسيين تتناسل مجموعة من الحكايات الصغيرة التي تتضافر فيما بينها وتتداخل لتصب في المجرى العام للحكاية الأصل في الرواية، من أهمّها: حكاية جابر المبروك، والد عثمان، مع ابن عمّه خلف الذي قضى نحبه على يدي جابر لسببين كان أحدهما ذريعة للآخر. أعني تنازع جابر وابن عمّه على حب فتاة واحدة، هدلة، ثم تنازعهما على الدور في سقاية أغنامهما على البئر. وحكاية عثمان والفتاة التي أحبها وتقدّم لخطبتها لكن أهلها جابهوه بالرفض لأنه جالٍ: "لم ترفضني فتاتي التي رقتُ لها كما راقت لي، ولكن أهلها رفضوني. رفضني أولاد عمها الذي كان من حقهم أن تكون لواحد منهم، ورفضني أقاربها الأدنون والأبعدون لأني لستُ من العشيرة، عشيرتهم. أنا وأبي رجلان مفردان في هذه النواحي. نحن جماعة لا أصل لنا في هذه الديار. نحن جماعة جالون"(45). ثم حكاية أنيس وندى وعلاقتهما المسروقة على غفلة من الزمن ومن عثمان الذي كان يتفقد الأماكن التي سيرحّل إليها المغمورون في المحافظات الشرقية.

***

◘ - الدوال في الرواية أو المضمون السردي:

على الرغم من أن "المغمورون" تنتصر لعاطفة الحب، وتثمّن تجاوزها مواضعات الواقع الطبقية والمعرفية، فإنّها تنفي إمكان لقاء الطبقات ومصالحتها عبر هذه العاطفة وحدها فحسب. فهي تلحّ، في أكثر من موقع، على أن ثمّة فروقاً نفسية أكثر منها اجتماعية تعوّق هذا اللقاء، أو تحول دون اكتماله. وعلى نحوٍ غير مباشر تشي بأن زوال تلك الفروق مرهون بوعي حقيقي من جانب الطبقات الأكثر امتيازاً في المجتمع، وغير ذي صلة بتلبية انفعالات فردية خاصة.

الوعي المرتبط بالممارسة الحقة شرط الرواية لإنتاج مجتمع معافى طبقياً، ومن دون هذه الممارسة يظلّ الوعي أسير أوهامه، وذا تعبير عن نزوع مثالي ليس له ما يعززه على الصعيد العملي.

و"المغمورون" قبل ذلك، تمجّد ارتباط الفلاّح بأرضه، وترثي العلاقات الاجتماعية التقليدية الشائهة التي تضبط منظومة القيم في مجتمعه القبلي، وتهجو جور السلطات عليه واتخاذها قرارات غاشمة لا تلقي بالاً له. ولعلّ من أهمّ ما تتسم به، على مستوى الرؤيا، هو مساوقتها بين ظلم الطبيعة وظلم المجتمع من جهة وظلم الدولة من جهة ثانية.

كان الفلاّحون، قبل المشروع، يعانون وطأة الطبيعة وقسوتها، حين ينحبس عنهم ماء السماء تصبح حفنة الماء مساوية لحفنة الدم، وحين تفيضُ مياه النهر لا تبقي ولا تذر، وبدلاً من أن يوفّر المشروع لهم ما يقيهم تلك القسوة ويدفع عنهم غوائل الطبيعة، تسلبهم الحكومة انتماءهم، وتدفع بهم بعيداً عن أرضهم.

لقد أدت سطوة الطبيعة وقانونها المدمّر واحتباس الماء إلى أن يقتل جابر ابن عمّه خلف حينما نازعه دوره في سقاية الغنم على البئر. وقد أفصح جابر المبروك عن ذلك الظلم الفادح الذي كانت الطبيعة تمارسه بحق أولئك الفلاحين معللاً قتله لابن عمّه بقوله إنّ من قتله ليس هو، وإنما: "الشمس، والبئر، والعطش، والبادية"(29).

والرواية نفسها لاتكتفي بمعاينة ذلك الجور الذي تمارسه الطبيعة بحق الفلاحين، بل تعاين كذلك القيم والأعراف الاجتماعية/ القبلية الغاشمة فيما بين الفلاحين أنفسهم أيضاً، إذ يرفض أهل الفتاة التي راقت لعثمان وراق لها، كما قال لندى، زواجهما، لأنه لم يكن من عشيرتهم، ولأنه جالٍ. وبهذا المعنى. فإن ثمّة

أكثر من سلطة قامعة تتصدى الرواية لتعريتها: سلطة الطبيعة، وسلطة القيم الاجتماعية/ القبلية، اللتين تسلبان الفلاح حقّه في حياة كريمة، وسلطة الدولة التي استجار بها الفلاحون "لتنصفهم من الطبيعة، ومن المجتمع، فرفعت عنهم ظلمهما وأوقعتهم تحت ظلمها هي". (344). والرواية تردد، عبر أكثر من موقع في حركة السرد، انتصارها لهؤلاء الفلاحين وترصد في الوقت نفسه، وتهجو أيضاً آلية التفكير التي تحكم علاقة الدولة بهم، ويفصح عثمان عن ذلك بقوله لندى حين عاد من لقاء كبار المسؤولين في العاصمة، المعنيين بمشروع الغمر: "ما تقولينه صحيح. إلا أن الكبار لا يشعرون به. لهم قراراتهم التي لا يأخذوننا نحن في حساباتهم لها"(123)، وبقوله لعدد من الفلاحين الذين كانوا يتحدثون عن قرار تهجيرهم الظالم:"مَنْ نكون نحن في هذه الماكينة الكبيرة التي يسمونها الدولة..؟، نحن حدائد صغيرة، براغي أوأسلاك أو مسامير دقيقة وغليظة... قطع من المعدن لا بد للماكينة منها، وفي نفس الوقت لا قيمة لها ولا نفع إلا في مكانها من الآلة"(193).

كان عثمان يعلل نفسه، مبدياً حماسة فائقة في عمله، بأن يثأر مشروع النهر له ولأبيه من عدويهما: المجتمع والطبيعة. بمعنى أنه كان يدرك أن المشروع ليس فعلاً جيولوجياً يلجم جبروت النهر، بل فعلاً قيمياً قادراً على تعديل العلاقات الاجتماعية بين الفلاحين والانتقام لهم من الطبيعة التي ظلمتهم طوال حياتهم. كان ذلك هاجسه، ليس بسبب كونه جالياً، مخلوعاً وأسرته من القبيلة، بل بوصفه تجسيداً للقهر الذي تشيعه العلاقات القائمة في مجتمع الجزيرة السورية. ولم يكن عثمان وحده هو الذي يؤمّل نفسه بأن يطول التغيير كل شيء، بل إن ندى نفسها كانت تؤمل ذلك وكأنها كانت تريد أن تثبت لنفسها أن ما تؤمن به، وما ضحّت به من مغريات لفتاة ناجحة ومميزة مثلها، قابل للتحقق وليس محض أوهام مثالية أو يوتوبيا لا وجود لها على أرض الواقع.

تقف "المغمورون" إلى جانب الجماعة وتتبنى قضية نزوحها أو إرغامها على النزوح من أرضها إلى أماكن بعيدة عنها على الرغم من أن الخطاب الروائي فيها يبدو مهموماً بالحديث عن المفارقة الطبقية/ المعرفية بين شخصيتيها الرئيستين: عثمان، الفلاح، وندى المدينية. والرواية تفعل ذلك منذ صفحتها الأولى، أي منذ الإهداء الذي يتوجه به العجيلي "إلى الذين على رؤوسهم المغمورة بمياه السدّ بنيت أمجاد وازدهرت حظوط"، إذ يفصح هذا الإهداء عن هجاءٍ للقوى الانتهازية التي استثمرت ذلك المشروع لامتيازاتها الخاصة، غيرعابئة بحقوق الجماعة.

وبهذا المعنى، فإن "المغمورون" تدحض ماذهب إليه عدد من المشتغلين بنقد القصة القصيرة والرواية في سورية من أنّه ليس لدى العجيلي "التزام حقيقي لأنه ينظر إلى الأمور كافة من علٍ"[1]. فالرواية تعلي من شأن حركة التاريخ، وتحتفي بها، وتعبّر عنها كما تقضي بذلك دينامية التاريخ نفسه، وهي لا تفعل ذلك على نحوٍ يستدعي لنفسه ماهو خارج عليه، أي مما هو خارج على سياق هذه الحركة، بل على نحوٍ ينهض من داخل النص ذاته، بل من داخل البنية المعرفية/الطبقية لشخصياته.

ومهما يكن صحيحاً أنّ التاريخ في أدب العجيلي "تاريخ أفراد، وليس تاريخ جماهير أو طبقات"[2]، فإن هذه الرواية تنجز تاريخ جماعة، بل تاريخ "جماهير أو طبقات" بتعبير أولئك، حيث تهجس مادتها الحكائية الخام بقطاع اجتماعي ريفي تعرّض أبناؤه جميعاً لاقتلاعهم من أرضهم، ولنفيهم بعيداً عنها، معبّرة من خلال شخصيتيها الرئيستين، ندى وعثمان، عن ذوبان الفروق الطبقية وتلاشيها وعجزها أمام ما تجمعه العلاقات الإنسانية ويوحده الحب، ويباسقه الإيمان بالعمل من أجل الجماعة. لقد كانت ندى سليلة طبقة اجتماعية/ مدينية/ معرفية مفارقة تماماً لطبقة عثمان الفلاحية /الريفية/ التي لم تحصّل من المعرفة سوى القليل، لكن هذه الفروق بينهما لم تكن لتقوى على وضعهما في مواجهة طبقية بالمعنى الذي تحتفي به تلك "الأيديولوجية" وتقول بـ "حتمية" التنافر بين الطرفين. كان إيمانهما بالجماعة كافياً للقاء الطبقتين، ثمّ لتثمين الروحي في مواجهة المادي. ومهما يكن صحيحاً أيضاً أن "إبراز المستوى الشخصي مقصود لذاته (في الرواية)، لأن عملية التحوّل تتم... بشكل فردي لا جماعي".[3]، فإنّ الأكثر صحة هو أن هذا الفردي هو ذلك الجماعي، وقد تمّت "نمذجته" أدبياً.

---

(1) عصمت، رياض. "الصوت والصدى". ص(43)، ثم ما يلبث عصمت نفسه أن يقول بعد سطرين إن معالجة العجيلي "إنسانية وفكرية ملتزمة "!! ليعود إلى ترديد نغمته السابقة في صفحة تالية حين يرى أن العجيلي امتلك الصدق وافتقد الالتزام!!

(2) - ياسين، بوعلي. سليمان، نبيل. "الأدب والأيديولوجيا في سورية". ص(34).

(3) - مجلة "المعرفة" السورية. العدد 224. دراسة سمر روحي الفيصل: "تجربة الشكل الفني في روايات الفرات".ص(75).

□- الشخصيات:

تقدّم "المغمورون" شخصيتين مركزيتين فاعلتين في الحدث الروائي بنسب متفاوتة وبرؤى متغايرة. وثمّة نوعان من الشخصيات الثانوية: نوع يتسم بكونه جزءاً من الحكاية كما في شخصية جابر المبروك والد عثمان، وشخصية أنيس شقيق حورية، وآخر بكونه استكمالاً لها كما يمثله ما تبقى من شخصيات في الرواية التي ما إنْ تطل برأسها في عملية الحكي الروائي حتى تختفي فجأة، كخلف ابن عم جابر المبروك. وفريال وجورجيت ونبيلة العاملات في مشروع قرى الغمر ورفيقات ندى في جناح العازبات، والمهندس سليم خطيب جورجيت، الذي يعمل في المشروع أيضاً، ووالدي ندى، وآخرين.

ويترجّح هذان النوعان بين شخصيات فاعلة نسبياً كما في شخصية أنيس الذي استطاع أن يصدّع حب ندى لعثمان وأن يجعلها تستسلم لقبلاته "برضى وتلذذ"، وأخرى ساكنة لا تمارس أي فعالية في الحدث الروائي وتظل محافظة على خصائصها الانفعالية منذ ظهورها في الحدث حتى غيابها عنه، كما في شخصية جابر المبروك وهدلة وحورية وآخرين.

تستأثر شخصيتا ندى وعثمان بمساحة وفيرة من حركة السرد، ليس بوصفهما الشخصيتين المركزيتين في الرواية فحسب، بل بوصفهما تجسيداً لفعالية الحكي الرواي وأطروحاته. وغالباً ما يتمّ تقديم هاتين الشخصيتين من خلال أقوال الراوي عنهما وليس من خلال أفعالهما[1]. وكثيراً ما يعنى هذا الراوي بتقديم صفاتهما المادية كما يفعل مع مجمل شخصيات الرواية الأخرى.

يمثّل عثمان شخصية الفلاح المثقّف الذي يربط بين النظرية والممارسة على الرغم من أنه لم يحصل من المعرفة ما يجاوز مرحلة الدراسة الابتدائية. كان دائب القراءة في كتب "تبحث في التعاونيات الزراعية والتحويل الاشتراكي والتنمية الاقتصادية"(41–42)، بينما كان أقرانه "يتباهون بتأبط المجلات المصورة والجرائد، وأحياناً الكراسات الحزبية، يتصفحونها ويتظاهرون بقراءتها في المجتمعات" (42)، وقد كان في وسعه استغلال ثقة رؤسائه به لمصلحته الشخصية ولكسب المال أو الحصول على الترقيات، كما فعل بعض رفاقه الذين

---

[1] - بينما يذهب سمر روحي الفيصل إلى أن هاتين الشخصيتين مرسومتان من الداخل والخارج، ويرى أن ما عداهما من الشخصيات الأخرى جرى تصويرها من الخارج وحسب. انظر: المرجع السابق. ص (75).

تولوا في العاصمة وظائف تدرّ عليهم الربح وتوفر لهم الراحة. كان يقول: "أنا رفيق للفلاحين... الفلاحين الخشني الأيدي"(34). وكان مؤمناً بأن المشروع الذي يعمل به سينتقم له ولأبيه من عدويهما وعدويّ الفلاحين الآخرين: المجتمع والطبيعة، وبأن ثمة تعديلات كثيرة ستطرأ على حياة هؤلاء الفلاحين. وعلى الرغم من أن أحلامه تلك سرعان ما ذوّبتها قرارات الكبار في العاصمة، وعلى الرغم أيضاً من حبه الكبير لندى واستسلامه له مرة، فقد آثر التضحية به والالتحاق بجموع الفلاحين الذين سيتم ترحيلهم إلىحدود البلاد، معبّراً عن ذلك بقوله لحورية صديقة ندى:"أنا من هؤلاء الناس... حين ينتقلون أنتقل معهم. إنهم أهلي"(248).[1]وهو لم يكفّ، على امتداد علاقته بندى، عن التعبير بأن ثمّة جدراناً عالية تحول بينهما[2]، لكن حبّه لها لم يقوَ على النيل من إيمانه بجدوى ما يعمل وما يتوق إلى تحقيقه لصالحه ولصالح الجماعة التي يتبنى قضاياها ويدافع عنها، وإن كان ينفذ إرادات السلطةوقراراتها. والحقّ أن العجيلي قدأتقن رسم ملامح هذه الشخصية على المستوى النفسي، كما تمكّن من "نمذجتها" أدبياً وصياغتها فنّياً، وإنْ طغى الوصف الخارجي لها، كما فعل بمعظم الشخصيات الأخرى، على العناية بخصائصها الانفعالية.

وتجسّد شخصية ندى نموذجاً جهيراً للوعي الناقص، والمدجج بأوهام ممثليه عن لا طبقية المجتمع، والذي يحمل في داخله تناقضات كثيرة ما تلبث أن تسفر عن أقنعتها حين ترتطم بالحقيقة، أو حين تجد نفسها في مواجهة الاختيار بين ما تقول وما تفعل. لقد كانت علاقتها بعثمان تعبيراً عملياً عن رغبتها في التحدي، في المغايرة فحسب، ولم تكن صادرة عن وعي بجدوى ما تفعل، بل عن ضيق بقيم الطبقة التي تنتمي إليها، ضيق غير مزوّد بمرجعيات فكرية واقعية.

إنّ كل ما كانت تقدم عليه إنما كان يصدرعن محاولةٍ لتثبيت عنادها الذي اتسمت به شخصيتها في مرحلة الطفولة، والذي اكتسب صفة الميل إلى التفرد في مرحلة الشباب، والرغبة في الخروج عن المألوف في مرحلة الدراسة الجامعية والعمل فيما بعد. ويؤكّد ذلك إفصاحها بنفسها لعثمان عن رغبتها في الزواج منه

---

[1] وانظر أيضاً: ص (277) من الرواية، حيث يؤكّد عثمان من جديد قائلاً لندى:
"مادام جماعتي سيهجرون إلى هناك، فلابد أن أذهب معهم". كما يقول لها في موقع آخر حين تصر على زواجهما في قرية الهدلانية: "كم مرة تكلمنا في هذا؟ بين الناس والأرض، اخترت الناس... فضلت أن أكون مع الذين تركوا أرضهم، فألحق بهم إلى حيث يذهبون". ص(289).

[2] - انظر الصفحات: (32-95-101-252-273) من الرواية.

حين خُيّل لها أن حديثه عن الحدود بين آنسة مثلها وفلاح يلبس دشداشة ويضع على رأسه كوفية يضمر اتهاماً لها "بأنها غير مخلصة في جهدها الذي تبذله وغير صادقة في حبها لأولئك الناس"(65)، أي للفلاحين. ولذلك سرعان ما دهمها حلم بأن جابر المبروك، والدَ عثمان، جاءها خاطباً لابنه، فأحست حين استيقظت: "أن عثمان كان مصيباً عندما قال بأن ندى لا يمكنها أن تتخطى حدود طبقتها فتتزوج من فلاح! أزعجها إصابة عثمان في هذا، مثلما أزعجها معرفة هذا من نفسها"(73)، فسارعت لكي تثبت لنفسها مقدرتها على الإتيان بما لا يقوى عليه الآخرون، وبما يتضاد وأعراف المجتمع وتقاليده وقيمه في هذا المجال، إلى القول في اليوم التالي:"لماذا لا أتزوج منك أنت بالذات. أنت ياعثمان"(86)، عارضة عليه خطبتها إليه بنفسها.

لقد تخلّت ندى عن كثير من المغريات التي كان من الممكن لها أن تنالها، فبعد حصولها على درجة الامتياز من الجامعة "رفضت العروض التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت، وفي العواصم الأوربية التي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية، وهرولت إلى بقعة من بلادها نائية في الشمال، لتعمل في هذا المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي النهر الكبير وفي بواديه المغبرة الممتدة الأرجاء إلى أبعد الآفاق"(18). كانت تؤثر "العمل المنتج والمفيد للجماعة، ولو كان غريباً أو شاقاً على حياة الرفاه والترف الفردي"(18)، ولم تتردد في صحبة فلاح ابن فلاحين لم يجاوز تعليمه الابتدائي، ولم يكن أكثر من أمين تعاونية في مزرعة تجريبية.

لكن ذلك كلّه، ومعه ارتباطها بعثمان، لم يكن سوى تعبيرعن برمها وضيقها بقيم طبقتها، ويبدو أن إفصاحها عن حبها لعثمان لم يكن قائماً على وعي حقيقي بما تفعل، بل تجسيداً لميلها إلى التفرّد، وإلى التمرّد على مواضعات الطبقة التي تنحدر منها، ولذلك لم تبدي أي نوع من التشبث بتلك العلاقة التي انتهت دون مسوغات موضوعية كما لوأنها كانت تنتظر ذريعة، مهما كانت صغيرة، لتفصم علاقتها بعثمان، ولتعود إلى طبقتها التي تنتمي إليها، ولتلقي حكمتها التي دونتها ذات يوم: "كلّ امرأة مستعدة لأن تعطي نفسها... متى وجدت الرجل المناسب، في الظرف المناسب، في المكان المناسب"(237) وراء ظهرها.

والرواية تلحّ على تلك الفوارق التي تفصل بين الشخصيتين عبر أكثر من موقع من حركة السرد، من خلال ندى أحياناً، وعثمان أحياناً ثانية، ومن خلال الراوي أحياناً ثالثة. فقد كان عثمان منذ البداية لا يقوى على الجهر بميله إلى

ندى، وكان ثمة إحساس ينتابه بأنها من "طينة غير طينته. من طبقة أخرى"(32)، وعلى الرغم من مضي وقت على حب ندى له وحبّه لها، فإنه "لم يستطع التخلص من شعوره بأن هذه الفتاة تنتمي إلى عالمٍ شديد البعدِ عن عالمه"(252)، وكثيراً ما كان يقول لها حين كانت تعبّر عن تعلقها به: "هل هذا صحيح؟ أحب أن أصدق كلماتك يا ندى"(273).

وتعبّر ندى عن ذلك بما انتابها لحظة قال أنيس لها مبدياً خوفه من أن تنتهي الأمور بأخته حورية إلى ما انتهت ندى إليه في إقامتها بين الفلاحين، ومن أن تتزوج فلاحاً موشوم الصدغين من المنطقة: "تراجعت ندى.. كالمجفلة لما تلفظ به أنيس. من المؤكد أنه لم يسمع بعثمان ولا درى بعلاقتها به، إلا أن الوتر الحساس في نفسها أصيب مرة أخرى" (168). والراوي نفسه يشير إلى تلك الفوارق بالقول: "إن فروقاً كبيرة لا يمكن تجاهلها تجعل من قرانهما أمراً معقداً، صعوبةُ تحقيقه تفوق صعوبةَ تصديقه"(101).

لقد كان مناقضاً لطبائع الأشياء ولمواضعات الواقع وللقيم الاجتماعية الموروثة اختيار ندى، سليلة المجتمع المديني في عاصمتين: دمشق وبيروت، إيثارُها العمل في منطقة نائية من بلادها وفي ظروف معيشية قاسية على العمل في بيروت أو في عواصم أوروبة. غير أن مالم يكن كذلك هو تخلّيها عن ذلك كلّه عند أول سانحة وضعتها وعثمان أمام إرادتين متناقضتين، إرادتها في البقاء في "الهدلانية" وإرادته في اللحاق بركب المغمورين إلى أقصى الشمال الشرقي في سورية، إذ لم تكن أطروحاتها سوى أفكار سرعان ما تهشمت حين تمسّك عثمان بضرورة ربط نظرياته بالممارسة، وآثر النزوح مع الجماعة على حبّه لها.

وباستثناء شخصية أنيس، فإن مجمل ما تبقّى من شخصيات في الرواية يبدو استكمالاً، كما قدّمنا، لمكوّنات العالم الروائي. وهذه الشخصيات جميعاً لا تؤدي أي دور في تطوّر الأحداث، وهي جميعاً مرسومة من الخارج، أي من خلال صفاتها المادية فحسب. ومسوّغ ذلك أن العجيلي لا يسند إليها أي مهمة داخل الرواية، ولذلك لم يكن ثمة ما يعنيه، كما يبدو، في بيان خصائصها الانفعالية والكشف عن آليات التفكير لديها، وإذا كان بعض منها يحوز شيئاً من ذلك داخل حركة السرد، كما لدى بعض الشخصيات الفلاحية التي تبدي ارتباطاً بالأرض وتمسكاً بالمكان، فإنه لايعدو أكثر من كونه تجسيداً لأفكار سابقة على النص وليست منطلقة منه، والتي يتم التعبير عنها من خلال الأقوال وليس من خلال الأفعال. ويمكن أن نمثّل لذلك بشخصية الكهل الذي يعبّر عن تشبثه

بأرضه التي و لد فيها وقضى حياته فوق ترابها واكتوى بتقلبات نهرها بقوله: "أنا أوصيت أبنائي أن يحفروا قبري على شاطئ هذا النهر كي أقدر، حتى بعد الموت، أن أمد نظري من وراء التراب إلى مائه"(135)، وبما يقوله المختار لعثمان حين أبدت الحكومة إصرارها على تهجير الفلاحين إلى مناطق بعيدة: "ياعثمان يابن أخي، لا تلم الرجال إذا تمسكوا بالأرض التي تراها وتعرفها. هل ترى بيتي ذاك؟ أخليته أنا منذ عشرة أيام. منذ جاءنا الخبر منكم بأن زيادة في النهر مقبلة، وأنها ترفع البحيرة. علا الماء حوله وضيّق الطريق اليابسة إليه، وأنا منذ عشرة أيام أرجع إليه عند كل مغيب، أدور في نواحيه. ولولا الحياء لمسحت وجهي على حيطانه وقبلت تلك الحيطان بشفتي"(204-205).وإلى الحدّ الذي يمكن القول معه إن العجيلي يقدّم، في هذا المجال، ظلال شخصيات وليس شخصيات من لحم ودم، وشخصيات منجزة على نحوٍ سابق لفعالية الكتابة، ومعبرة عن حمولة فكرية أكثر منها تجسيداً لكيانات واقعية.

على حين تشغل شخصية اللبناني أنيس، أحد الشركاء في المؤسسة اللبنانية للتعهدات التي التزمت إنشاء الأقنية في إحدى مناطق الغمر، والذي قَدِمَ إلى المشروع لعقد صفقات تعهدات لصالح المؤسسة، بعضاً من اهتمام الروائي، حيث لا يكتفي بتقديم صفات أنيس الخارجية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى منظومة الوعي التي تحكم رؤيته للمشروع، والتي تتكشف في ردّه على ندى حين قالت له:"إذا كان هذا البلد لا يعجبك، فلماذا أنت فيه الآن؟... أجاب: سؤال وجيه. أنا فيه كي آخذ حصتي من المغانم التي توزع هنا. هنا بقرة تحلب، ومثل كثيرين غيري جئت حاملاً سطلي لأملأه من حليبها".(169).

وكما يبدو دخول "هيام" في رواية العجيلي الأولى "باسمة بين الدموع" في حياة بطلها "سليمان" باعثاً على تقوية العنصر العاطفي في الرواية،[1] تؤدي شخصية أنيس الدور نفسه في رواية "المغمورون" أيضاً، حيث لا تظهر هذه الشخصية إلا مع الثلث الأخير من الرواية، أي مع المواجهة التي تضع "ندى" في اختبار حقيقي لمشاعرها نحو عثمان من جهة، ولأطروحاتها من جهة ثانية.

وما تبقى من شخصيات في الرواية، أمثال: فريال، وجورجيت، وسليم، يبدو فائضاً على جسدها، وينفي مايذهب إليه سمر روحي الفيصل من أن القارئ "لا يجد في الرواية جزئية واحدة لا تخدم سير الحدث في حاضره أومستقبله"[2].

---

[1] - انظر: السعافين، د.إبراهيم."تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام".ص(327).

[2] - الفيصل، سمر روحي. "تجربة الشكل الفني في روايات الفرات". ص (73).

◻ - بناء الرواية:

تمتد المادة الحكائية في "المغمورون" على تسعة وعشرين فصلاً، يرتبط بعضها ببعض أحياناً، ويمثّل كلّ من بعضها الآخر وحدة مستقلة بنفسه. والفصول الخمسة الأولى منها تشكّل مهاداً لخصائص الشخصيات، بل إنها تختزل هذه الخصائص إلى الجوهري منها وإلى ما سيضيء فيما بعد أفعالها وردود أفعالها حيال الأحداث التي ستترى في السرد الروائي حثيثة أحياناً وبطيئة أحياناً ثانية بسبب ما يتردد في بعض المواقع من الرواية من فيوضات سردية وحوارية زائدة على جسد النص وعلى المتن الحكائي فيه، كحديث جابر المبروك عن الوشم على سبيل المثال. وإذا سلّم المرء بالعمل الإحصائي الذي أجراه سمر روحي الفيصل لتوزّع الفصول بين شخصيتي عثمان وندى، أي حينما رأى أن خمسة من فصول الرواية تبدو خاصة بندى وأبناء طبقتها وما يتعلّق بذلك، وسبعة منها تبدو خاصة بعثمان وأبناء طبقته وما يتعلّق بذلك، وأن ثمانية تقوم بمهمة الصلة بين الطبقتين[1]، فإن ذلك يضمر أن تسعة من فصول الرواية لا يؤدي أي مهمة بنائية في النص.

ما يذهب إليه الفيصل، في هذا المجال، لايبدو دقيقاً تماماً، فثمّة فصول ممّا لم يشر إلى دورها أو مكانتها في بناء الرواية تشكّل روابط بنائية بينها وبين ما سبقها من جهة، وبينها وبين ما سيليها من جهة ثانية. ويمكن أن نمثّل لذلك بالفصل الأول الذي ما إنْ ينتهي بتساؤل ندى ودهشتها من أن جابر المبروك قاتل حقاً حتى ترتدالأحداث في الثاني إلى طفولة ندى وشبابها وحتى ينتهي الفصل ذاته بذلك التساؤل والدهشة نفسيهما أيضاً، ليأتي الفصل الثالث إجابة وتعليلاً لفعل القتل.غير أن ذلك لا يعني أن فصول الرواية جميعها تقوم بهذه الوظيفة، أو أن ثمة روابط بينها كلّها، فبعض الفصول يشكّل كلّ منها وحدة حدثية /زمنية/ مكانية، يمكن أن تكوّن بنفسها نصاً قصصياً بالمعنى الدقيق للجنس القصصي. غير أنّ الفصول، في الأغلب الأعمّ، تخضع لمنطق السببية، حيث يكون الفصل السابق سبباً للاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه.

وفي محاولة، كما نقدّر، من العجيلي لتثبيت أسلوبية روائية خاصة به، وعلى النحو الذي اتسمت به رواياته السابقة، "باسمة بين الدموع"، بخاصة، يضع قارئه منذ مفتتح رواية "المغمورون"، أمام الخصائص المادية والنفسية الأكثر

---

[1] انظر: الفيصل، سمر روحي. "تجربة الرواية السورية".ص(67).

وضوحاً لشخصيتيه المركزيتين: ندى، وعثمان، وكثيراً ما يبدي حفاوة واضحة وجهيرة بهذه الخصائص التي تتحدد، في الأكثر الأعم، بما هو خارجي فحسب كما سلف في موقع سابق من هذه الدراسة. كما في وصفه لكل من جابر المبروك وهدلة زوجته:"كان... رجلاً ربعه أقرب إلى الطول، غليظ البدن، مدّور الوجه، مناقضاً في تكوينه تكوين زوجته الدقيقة الأعضاء"(11)، وكان له "جسمه الضخم، المستقيم على امتلائه، ووجهه المدور الذي ظل خلواً من التجاعيد، وعينان لنظرتهما تحت حاجبيه الكثين الأشيبين وميض الفولاذ"(21). وكما في وصفه لندى "عندما كبرت.. أصبحت شابة عبلة القد، قوامها فوق القصير ودون الطويل، حنطية البشرة في تورد، ذات شفتين حسنتي الارتسام على دقتهما"(16)، وفي وصفه لحورية صديقتها: "سمراء طويلة القامة، ذات شفتين رائعتي الاستدارة، عقصت شعرها الأسود الطويل وراء رأسها بشكل يبرز طول عنقها وحسن استدارته. وكانت تلبس صدراً مزهراً فوق تنورة كحلية مثناة، تنفرج ثناياها عند خطوطها فيبدو امتشاق قامتها ورشاقة تكوينها"(227). وقليلاً ما يعنى الوصف في الرواية بالخصائص النفسية أو المعرفية للشخصيات، كما في وصف الروائي لعثمان: "كان فتى واسع المعرفة في كل الأمورالتي تتعلق بالعمل، كما أن قدرته على استيعاب الجديد من المعرفة في كل شيء كانت أوسع"(19)، وفي وصفه لندى بأنها كانت "مع تحررها فتاة جادة لم يلحق بسمعتها شيء من اللغو"،(32). غير أن صفات الشخصيات وخصائصها النفسية كثيراً ما تتجلى من خلال أقوال الراوي عنها، وليس من خلال أفعالها. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن تلك الخصائص والصفات لا يتم تقديمها دفعة واحدة، بل عبر أكثر من موقع في حركة السرد الروائي.

ومن اللافت للنظر أن بعض الخصائص المادية لبعض الشخصيات يتم تكرارها في أكثر من موقع في حركة السرد، كما في وصف الراوي لـ "بنطلون" ندى "الضيّق في أعلاه، الواسع فيما دون الركبتين"(11). أو الذي "يلفّ جسدها دون الخصر إلى الركبتين، ويتسع دونهما فيغدو فضفاضاً"(225).

وكما يبدي الروائي حفاوة بوصف الشخصيات أو بالسطوح الخارجية لها على نحو أدق، فإنه يحتفي أيضاً بوصف الفضاءات المكانية التي تتحرك فيها هذه الشخصيات، كوصفه لمنزل جابر المبروك:" المنعزل، القائم على مرتفع من الأرض، والمبنية جدرانه باللبن النيئ والمسقوف بصفائح خشبية تسندها أعمدة من جذوع الغرب الملتوية"(10)، والذي يقوم على كتف مرتفع على سطح النهر،

بعيداً بعض الشيء عن بيوت قرية المزيونة الأخرى (انظر: ص20)، وهو منزل نظيف على تواضع بنائه وبساطة محتوياته من الآنية والأثاث (انظر: ص21).

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن "سيّارة اللاندروفر" تشكّل مكوّناً رئيسياً من مكوّنات العالم الروائي في "المغمورون". بل هي إحدى الشخصيات التي تمارس دوراً بارزاً في صياغة هذا العالم أو التمهيد له ومن ثمّ إنتاجه. ففيها تبدأ المواجهة الطبقية/ المعرفية بين ندى وعثمان، وفيها أيضاً تفصح ندى لعثمان عن حبّها له وعزمها على الزواج منه، وفيها أيضاً تتطوّر علاقتهما وتتنامى، متألقة أحياناً ومنكسرة أحياناً ثانية.

غير أن أهم ما تتسم به "المغمورون" على مستوى الوصف هو أنها تكاد تقدّم ثبتاً جغرافياً لمنطقة الغمر، فالروائي يبدي حفاوة واضحة بتعيين أسماء القرى التي تتحرك فيها شخصيات الروايةوأحداثها، كالمزيونة، والسيلة، والمويطر، وتلّ المرابغ، والسندانة.

***

□ - بنية الزمن:

لا تنتهك رواية "المغمورون" خطية الزمن بمعناه "الكرونولوجي"، فالزمن فيها زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث. بمعنى أنها رواية درامية حسب تصنيفات "أدوين موير" لأنواع الرواية في علاقتها بالزمن[1]، على الرغم مما تنتجه تقنية "الاسترجاع" فيها من تفتيت للتراتبية الزمنية.

تنهض التقنية المشار إليها آنفاً في الرواية على ما يسمّى بالسرد الاستذكاري "récit analaptique" الذي يشكّل أحد أهم الحوامل الجمالية للمبنى الحكائي، والذي غالباً ما يتجلّى على شكل مقاطع استرجاعية تحيل إلى أحداث سابقة لحاضر السرد، ومعبّرة عن ماضي الشخصيات الروائية المركزية بخاصة، وبعض الشخصيات الثانوية بعامة.

وهذه المقاطع جميعها تنتمي إلى ما يسميه "جينيت": "مِثْلية القصّة"، أي الاسترجاعات التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية"[2]، إذْ تضيء هذه الاسترجاعات ما يعزز مقاصد السرد في الحديث عن سطوة الطبيعة والمجتمع والواقع.

وغالباً أيضاً ما تتكئ تقنية السرد الاستذكاري إلى السرد التلخيصي "récit sommaire"، أي الذي "يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة"[3]، ثم إلى تقنية الحذف "ellipse" أي إلى ما يعبر عن ثغرات في التسلسل الزمني وما يتميز بإسقاطه مرحلة بكاملها من زمن القصّة[4]، والتي يتم تأشيرها على نحو محدد، كما في قول الراوي:"عاد عثمان من دمشق بعد ثلاثة أيام..."، (113)، أو "انتهت أيام الجولة السابعة وعاد عثمان"(141). وكثيراً ما يكون مدى المفارقة "La portée de l' anachronie" التي تنتجها السرود الاستذكارية في الرواية مترجحاً بين مسافات زمنية طويلة نسبياً وأخرى قصيرة، وبين قرائن محددة لـ "سعة" المفارقات الزمنية وأخرى غير محددة.

فالفصل الثاني من الرواية ينتج مفارقات زمنية ذات "مدى" طويل أحياناً، وقصير أحياناً أخرى، ثم "سعة" تتسم باختزالها الماضي إلى الجوهري منه تماماً،

---

[1] - بحراوي، حسن: "بنية الشكل الروائي. الفضاء ، الزمن، الشخصية". ص (108).

[2] - جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج".ص(62).

[3] - بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية".ص(120).

[4] - انظر: المرجع السابق. ص (120).

إذْ يرتد إلى ما انصرم من حياة ندى في منزل أسرتها في العاصمة، إلى طفولتها ثم شبابها، محدداً من خلال هاتين المرحلتين بعضاً من خصائصه النفسية، فقد عُرفت منذ طفولتها بعنادها "الذي تحوّل عندما شبّت إلى ميل إلى التفرد"(16). كانت "صبية جميلة مرحة، حلوة الكلام ببديهة سريعة، فكانت هذه الصفات تضفي على ما تقوله وتفعله عذوبة تغفر لها تجاوزها ماهومعتاد من لداتها، وتظهرها بمظهر البنت المبرزة ذات الشخصية القوية"(16)، ممّا كان يشفع لها "في النزوات التي كانت تخرج تصرفاتها، بين الحين والحين، عن مألوف تصرفات مثيلاتها في السنّ والثقافة والطبقة الاجتماعية"(17)، ومن ذلك "تجاوزها رغبة أهلها في أن تتابع تعليمها العالي في إحدى كليات جامعة دمشق لتتخرج منها[1] مدرّسة... أومحامية، أو طبيبة، وإصرارها على أن تدرس في فرع للسكرتارية وإدارة الأعمال في إحدى جامعات بيروت"(17). كما يرتد هذا الفصل إلى مرجعيات العلاقة المهنية التي جمعت بينها وبين عثمان، ثم مرجعيات العلاقة العاطفية التي ربطتهما معاً لفترة من الوقت.

وتحدث تقنية الاسترجاع تعطيلاً لحركة السرد، وتوقفها، وكثيراً ماتعود هذه الحركة إلى الحدث الذي انتهى إليه الأخير في موقع سابق منها، فما إن تعيّن هذه التقنية بعضاً من ماضي الشخصيات أو صفاتها، حتى تؤوب إلى النقطة التي تمّ تعطيل حركة السرد عندها، أوما إنْ يتم الكشف عن ذلك الماضي أو الصفات حتى ترتد حركة السرد إلى الحدث الذي انتهى إليه الفصل السابق من الرواية. ويمكن أن نمثّل لذلك بالفصول الثلاثة الأولى من الرواية، إذْ ما إن تبدي ندى دهشة لمعرفتها بأن جابراً، والد عثمان، جالٍ عن عشيرته بسبب ارتكابه جريمة قتل، مختتماً الروائي الفصل الأول بهذه الدهشة، وما إن تتم استعادة بعض من ماضي ندى وعثمان وخصائصهما المادية والنفسية عبر الفصل الثاني كلّه، حتى يبدأ الفصل الثالث من حيث انتهى إليه الأول، مرتدّاً إلى دهشة ندى، وباسطاً أمام القارئ مسوّغات القتل، ومن ثمّ الجلاء عن أرض العشيرة، وغالباً ما تنهض هذه التقنية على ما يصطلح عليه بـ "الاستراحة Pause" التي ينتجها الوصف عادة معطّلاً بذلك السيرورة الزمنية[2]، والتي تتجلّى داخل رواية "المغمورون" بوصفها فعالية الراوي، وليس بوصفها فعالية السرد. ولا تتجلّى هذه التقنية في فصول مستقلة فحسب من الرواية، بل إنها تتجلّى داخل الفصول

---

[1] كذا في الأصل، والصواب [فيها...].

[2] - انظر: لحمداني، د.حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي".ص(76).

أيضاً، لكنها في الحالين معاً تعنى بماضي الشخصيات التي يضيئها كما يضيء الواقع الذي تنتمي إليه وتتحرك داخل شرطه الاجتماعي– التاريخي– القيمي. وما إنْ تنجز تقنية الاسترجاع وظائفها حتى تتابع الأحداث سيرها الخطّي الذي يبدو وفياً للمنطق الفيزيقي للزمن.

ولا يتم تعطيل حركة السرد الروائي من خلال تقنية الاسترجاع وتقنية الوصف فحسب، بل إن ما يحتشد في بنية النصّ من حوارات بين الشخصيات، أي تقنية "المشهد Scéne" حيث يتطابق زمن السرد مع زمن القصّة المروية، يوقف تلك الحركة عند حدث بعينه، بل يرهنّه في لحظة محددة، ثم مايلبث أن يعاود السرد حركته من جديد. ومن اللافت للنظر أن هذه التقنية تبدو طاغية على ما عداها من تقنيات سردية، وإلى الحد الذي يمكن وصف الرواية معه بأنها رواية حوارية أكثر منها رواية سردية.

وتمارس تقنيتا المونولوج والحلم، اللتان تعطّلان حركة الزمن أيضاً، نوعاً من الكشف عن دواخل الشخصية، ونوعاً من التعرية غير المباشرة لها، وغير الدالة على موقف منها. كما في التداعيات التي تتابعت في رأس ندى لدى محاولتها النوم بعد عودتها وعثمان وصديقاتها في جناح العازبات من عرس قرية السيلة، أي بعد أن أطلق عثمان مقولته:"كل شيء له حدود... الآنسة تبذل كل طاقتها في خدمة الفلاحين، هذا شيء... أما أن تتزوج فلاحاً، فهذا شيء آخر"(65)، وكما في الحلم الذي أعقب أرقها، والذي رأت فيه: "أن الشيخ جابر جاءها خاطباً... جاء يخطبها لابنه عثمان أحست في المنام، بضيق يأخذ عليها منافسها وبمزيج من الفزع والنفور القريب من الاشمئزاز جعلاها تهرب من أمام الرجل العجوز في طريق تربة انتهت بها إلى قرية السيلة. وفجأة وجدت أمامها عثمان... تناهض ليأخذ بيدها وهو يبتسم. أما هي فمذ رأته صرخت فزعة وانطلقت هاربة"(71–72). ولذلك كان عليها، وهي التي اعتادت تجاوز المألوف، أن تعرض على عثمان الزواج منه لكنها فعلت ذلك في الظلام.

***

□- لغة الرواية:

تبدو اللغة في "المغمورون" وفية للمتواتر من تقاليد اللغة الأدبية من جهة، وللمتواتر في كتابات العجيلي نفسه من جهة ثانية، بمعنى أنها لاتنتهك قانون النثر ولا تكسر رتابته ولا تبدي انزياحاً عن المألوف فيه أو تمرداً عليه.

ولا تحدد لغة الحوار بين الشخصيات السويات المعرفية للأخيرة ووظائفها الاجتماعية، فمنطوق هذه الشخصيات هو لغة الروائي وليست لغات هذه الشخصيات، بمعنى أن القارئ لا يقف على تعدد لساني بالمعنى "الباختيني"، لذلك فليس ثمة تمايز بين لغة السرد ولغة الحوار اللتين ترتهنان إلى منظومة جمالية واحدة، هي لغة الراوي الذي يمارس حضوراً في مكوّنات الحكي الروائي وإنتاجاً لها وفق مشيئته، والذي لا "يموضع"، حسب تعبير "مارسيل بروست"، هذه اللغة في سياقاتها المعبّرة عن الشخصية الروائية والمجسّدة لها. ويمكن أن نمثّل لذلك بمنطوق جابر في حديثه لندى عن حياة الفلاحين قائلاً:"نحن أبناء بادية قفر، موحشة وجافة. حين كنت في عمرك كنت أسير الساعات في شمس القيظ المحرقة، على قدميّ، حتى أجد غديراً ماؤه كدر موحل، أو بئراً أنزل فيه عشرين باعاً حتى أفوز بجرعة ماء أبرّد بها لهاتي"(25).

غير أن هذه اللغة تنتج، على استحياء ظاهر، تعالقات نصية ذات صلة بالمأثورات الشعبية، أو بالأمثال الشعبية على نحو أدق، وذات وظيفة ذرائعية تبدي طموحاً واضحاً لتحرير اللغة من قبضة الروائي وجعلها لصيقة بلغة الواقع. وغالباً ما تكون هذه التعالقات وقفاً على أكثر الشخصيات حضوراً في الرواية، كقول عثمان لندى بعد عودته من العاصمة واجتماعه بالمسؤولين عن مشروع الغمر فيها:"الطاسة ضايعة هناك. عندنا مثل يقول: "مَنْ يعرف فطيم بسوق الغزل؟"(146)، وكقول المختار لعثمان الذي كان يحاول إقناع الفلاحين بالنزوح عن أراضيهم وقراهم:"ماذا عدا مما بدا حتى تحذفونا الآن مئات الكيلو مترات عن بيوتنا؟"(196)، وقول أنيس لندى حينما عبرت عن ضيقها بما سيحلّ بالفلاحين من تهجير: "أنت تعملين من الحبّة قبّة"(219). وغير خافٍ أن هذه التعالقات لا تشير إلى خصوصية لهجوية، بمعنى أنها لا تعبّر عن انتماء مستخدميها إلى المجتمع الفراتي الذي يستخدم أبناؤه لهجة تبدو خاصة بهم فحسب.

وتحقق لغة السرد وظيفتيها الإبلاغية والأدبية، غير أن الثانية تظلّ أسيرة

مواضعات البلاغة التقليدية، كما في وصف الراوي لمنظر الغروب: "بساط من المياه متسع. يلتمع في القريب بلمعة فضية، ويزرّق لونه كلّما ابتعد عن العين، وفي مداه القصيّ تنعكس صفحته تحت أشعة الشمس الغاربة بوهج ذهبي يبهر البصر"(202). واللغتان معاً، أي السرد والحوار، لا تنجوان من الوقوع في بعض الهنات الصرفية والنحوية، كعدم نصب اسم كأن، كما في قول حورية: "تتكلمين وكأن في الأمر سر"(243).

***

□- الرؤية السردية:

على الرغم من أن "التبئير"، في السرد بعامة، يتوزّع بين نوعين عادة: تبئير داخلي، يعني رواية الحكاية من خلال وعي شخصية ما، وآخر خارجي: يُقصَد به رواية هذه الحكاية من خلال ما تفعله الشخصيات وليس من خلال ما تفكّر فيه أو تراه[1]، فإنه –أي التبئير– في "المغمورون" يترجّح بين النوعين معاً، مع هيمنة واضحة للنوع الأول. أعني تقديم الحكاية من خلال وعي عثمان بها على الرغم من أن العجيلي لا يقدّم قرائن مباشرة في هذا المجال، ثم من خلال ما تفعله بعض الشخصيات، ندى بخاصة والحكومة بعامة.

وتمثّل صيغة الغائب التي يعدّها "ميشال بوتور": "أبسط الصيغ الأساسية للرواية"[2]، الحامل السردي الوحيد في الرواية، ويبسط الراوي العالم بكل شيء نفوذه الواضح على مجمل حركة السرد، ويستبد بها ويحدد مآل الشخصيات والأحداث بآن. وليس صحيحاً ما يذهب إليه أحدهم من أن العجيلي يتجنّب هذا النوع من الرواة، و"يترك للشخصية أن تتحدث عن نفسها من خلال حوارها مع الآخرين، أو من خلال سلوكها"[3]. فثمّة راوٍ واحد ينتج سرداً ولا ينتج أفعالاً، وهو يفصح عن حضوره على نحو جهير في أكثر من موقع، كما في قوله:" أعني أن الأفكار والأحاسيس، والأقوال والمشاهد، هي التي سببت الأرق لندى وأطارت من عينيها النعاس"(68)، حين انتابت ندى هواجس مؤرّقة ممّا قاله عثمان عن لا معقولية ارتباطها بفلاّح. وغالباً ما يبدو هذا الراوي أكبر من الشخصية الحكائية، "الرؤية من خلف Vision par derriére" حسب تصنيف "تودوروف Todorov"، لأنواع الرواة أو زوايا رؤية الراوي[4]، أو ما يسميه الشكلاني الروسي "توماتشفسكي Tomachevski": "السرد الموضوعي objectif"، لكنه في الوقت نفسه ليس بوصفه شخصية مساهمة في الأحداث، بل بوصفه شاهداً عليها، بمعنى أنه راوٍ خارج عن نطاق الحكي "Narrateur Heterodiegetique"، وهو في الحالات جميعها، راوٍ محايد، لا يفسّر الأحداث بل يصفها وصفاً موضوعياً تاركاً الحرية للقارئ لتفسير ما يروي له وليقوم بتأويله، لكنّه لا يبدو كذلك على امتداد حركة

---

(1) - انظر: جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". ص (26).

(2) - بوتور، ميشال. "بحوث في الرواية الجديدة".ص (63).

(3) - الفيصل، سمر روحي. "تجربة الشكل الفني في روايات الفرات".ص(74).

(4) - للتوسع، انظر: لحمداني، د.حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (47)، ومابعد.

السرد، إذْ ينطق بعض الشخصيات بلسانه ووعيه.

***

◘ - الخاتمة.

يتخلّى العجيلي في "المغمورون" عن بعض السمات التي طبعت نتاجه القصصي والروائي، منها تلك الحفاوة التي كان يبديها في هذا النتاج بالموروث الشعبي الخرافي، وبقضايا العلم وتضادها ومثيرات الواقع المناقضة له. لكنه يحتفظ لسرده هنا بالتحليل، والوصف، ورصانة العبارة، وجزالة الأسلوب[1]، وإذا كان الروائي قد أبدى حفاوة واضحة أيضاً بمهنة الطب التي يمارسها، فجاء عدد غير قليل من شخصيات قصصه ورواياته الرئيسية يمتهن مهنته أيضاً، كما في روايته "باسمة بين الدموع"، فإن "المغمورون" لا تفعل ذلك. وهي تتابع ما تجنّبه هذا النتاج من تقديم شخصيات نسوية إيجابية.

وعلى الرغم من أن هذه الرواية تبدو شديدة الوفاء للأعراف الجمالية التقليدية للفنّ الروائي، فإن هذه الأعراف هي أعراف العجيلي الجمالية التي ميّزت أدبه بعامّة، ونتاجه القصصي والروائي بخاصّة.

***

[1] - انظر: بن ذريل، عدنان: "أدب القصة في سورية".ص (212).

مدخل إلى الرّواية القطريّة

مدخل إلى الرّواية القطريّة

ينفرد المشهد الثقافي القطريّ بسمةٍ يكاد يبدو، من خلالها، نسيج وحده في الحركة الثّقافية العربيّة المعاصرة، وهي أنّ معظم النتاج القصصي، الصادر في هذا الجزء من الجغرافية العربية، ينتمي إلى ما يُصطلح عليه بالأدب النسويّ[1].

وتتجلّى هذه السمة على نحو أشدّ وضوحاً في حقل الكتابة الروائية، فباستثناء ما قدّمته الشقيقتان: دلال وشعاع خليفة، من نتاج إبداعيّ في هذا المجال، فإنّ الحركة الثقافية القطرية لم تشهد، إلى الآن على الأقلّ، صدور نصّ روائي لسواهما من الكتّاب القطريين.

تعدّ رواية دلال خليفة "أسطورة الإنسان والبحيرة"، الصادرة سنة 1993، أوّل عمل روائي في قطر[2] وقد تبع هذه الرواية، بعد شهر تقريباً، صدور عملين روائيين بآن لشقيقتها شعاع خليفة: "أحلام البحر القديمة" 1993، و"العبور إلى الحقيقة" 1993، تبعهما عمل ثالث لشعاع نفسها بعنوان "في انتظار الصافرة 1994، وما لبثت أن أصدرت دلال روايتين جديديتين، هما: "أشجار البراري البعيدة" 1994، و"مِنَ البحّار القديم إليك" 1995.

ومن اللافت للنظر أنّ هذه الأعمال الروائية الستة لا تشكّل إرهاصات لتجربة روائية وليدة، بقدر ما تبدو نصوصاً ذات صلة وثيقة بالجنس الروائي

---

[1] لتعليل الظاهرة: انظر كتابنا "تحوّلات الرّمل، الحكائي والجمالي في القصّة القصيرة في قطر" ط1. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 1999

[2] يذكر د. محمّد عبد الحكم عبد الباقي، في كتابه: "القصّة القصيرة في قطر. نشأتها، أعلامها، ملامحها الفنّية" ص(30)، أنّ الكاتب القطري يوسف عبد الله النعمة ذكر له أنّه أصدر رواية بعنوان "بقايا حبّي" سنة 1965 في بيروت. غير أنّ الرواية المشار إليها لا نسخة منها في مكتبة النعمة الخاصّة، ولا نسخة منها في أيّ مؤسسة ثقافية قطرية، ولم تشر إليها أيّة دراسة تتناول الأدب في قطر. وإذا صحّ ما نقله عبد الباقي عن النعمة، فإنّنا نرجّح أن يكون النصّ المذكور محاولة متواضعة في الكتابة الروائية، شأن مجمل نتاج النعمة القصصي، وليس رواية بالمعنى الفنيّ للمصطلح.

المتحرّر من أعباء المحاولات الروائية الأولى عادة. وبهذا المعنى، فإنّ المقولة التي ترى أنّ ظهور الأدب أو تطوّره في مجتمعٍ ما يرتبطان بحركة المجتمع نفسه، أي أنّ العطالة الثقافية أو نقيضها يمثّلان صورة الواقع الذي ينتجهما لا تبدو مقولة صحيحة دائماً، فثمّة نتاج ثقافي ممّيز صادر عن مجتمعات ما تزال توصف بفتوّتها الثقافيّة، وربّما بضمورها الثقافي أحياناً. ومن اللافت للنظر أكثر أنّ ريادة الشقيقتين دلال وشعاع تبدو كما لو أنّها قفزة في الفراغ، ذلك أنّ إبداعهما الروائي لم يكن مسبوقاً برصيد أدبيّ يخصّهما، أو بمحاولات أدبيّة تتّصل بالجنس الروائي أو تقترب منه، وإنْ تكن ثمّة محاولات، لدى دلال بخاصّة، في الشعر، والمسرح، والفنّ التشكيلي.

تطمح هذه الدراسة إلى مقاربة أكثر الخصائص المضمونية والفنيّة بروزاً في الأعمال الروائية الثلاثة الأولى في قطر: "أسطورة الإنسان والبحيرة"، و"أحلام البحر القديمة"، و"العبور إلى الحقيقة". ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ ما سيلي من إشارات إلى المحكي في الرواية الأولى لا يعني تلخيصاً لها، بل محاولة للكشف عمّا تنتجه الرواية من علاقات تفاعل نصّي مع الموروث السردي الشفاهي في الثقافة العربيّة، الذي أرهصت به مجموعة من الأعمال الروائية العربيّة منذ النصف الثاني من ستينيات هذا القرن، أي فيما تمخضّت الهزيمة الحزيرانية عنه من تحوّلات مثيرة على أكثر من مستوى، كان الإبداع، بأشكاله وأجناسه كافّة، الأكثر اكتواء بها، والأكثر تمثّلاً لها وتعبيراً عنها.

***

◘ -أسطورة الإنسان والبحيرة:

تنطلق المادّة الحكائيّة الخام، في الرواية المشار إليها آنفاً، من موقع جغرافي متخيّل تسمّيه الكاتبة: "مدينة السديمة"، تقع بالقرب منها بحيرة تشيع حولها أسطورة تقول: "إنّ من ينظر إلى البحيرة لا يرى صورته وإنّما صورة الحيوان الذي يشبهه في طبعه وصفاته"(15). وعلى الرغم من أنّ "مختار"، الشخصيّة الرئيسية في الرّواية، كان يعدّ تلك الشائعة "أسخف من أن تصدّق"، ولذلك لم يفكّر يوماً، طوال السنوات السبع التي مضت على قدومه من قريته إلى المدينة، في الوقوف أمام البحيرة والاكتفاء بالنظر إليها واستنشاق الهواء الطلق حولها. على الرغم من ذلك، فقد وجد نفسه مدفوعاً، ذات يوم، وقد تعالى بكاء طفلة قربها لأنّها، كما روت له، رأت نفسها في صفحة الماء دجاجة، إلى العودة معها إلى البحيرة ليثبت لها خطأ ما رأته، لكنّه ما كاد ينظر إلى الماء حتى بوغت برؤية وجهه منعكساً على سطح البحيرة في هيئة أسد "بكل سماته.. بكلّ عظمته.. ينظر إلى الأعلى بشموخ وفخر"(15)، فلم يكن منه إلاّ أن أخبر سلمى التي تحبّه، والتي كان قد صدّ عنها لأشهر، كما أخبر أصدقاءه: عمرو، وآدم، وهيثم، ودريد. ومع أنّ هؤلاء الأصدقاء حاولوا ثنيه عن الاهتمام بما رأى، إلا أنّه كان قد عزم على أمر، على أن يكون هو ملك البلاد "اشترى سرّاً كتباً في التاريخ وأخذ يقرأها في الليل.. يطلّع فيها على سير الملوك ويتعلّم منهم تنظيم شؤون البلاد وقيادة الرعيّة"(20)، محاولاً بذلك تعزيز الصورة التي رآها لنفسه في البحيرة، وسرعان ما انفرد بآدم "وأطلعه على سرّه الكبير الذي بات يؤرّقه ويهمّه في الليل والنهار"(21)، وحين وافقه آدم على مساندته، مهما كانت الظروف، أسند إليه "مهمّة التلويح بهذا الأمر لدريد وهيثم ليستشفّ منهما موقفهما.. وحذّره من مفاتحة عمرو"(21). وما لبث الأربعة، مختار وآدم وهيثم ودريد، أن أعدّوا خطّة للإطاحة بالملك، ولمّا أبى عمرو مشاركتهم، فيما هم عازمون عليه، سَجَنَه مختار في مكان مهجور إلى أن يُتمّ تنفيذ الخطّة، واتصل آدم بسفيان، مستشار الملك سابقاً، الذي تمّ إقصاؤه عن السلطة لسبب لم يفصح لأحد عنه، وما إنّ انقضت شهور ستة على بدء المؤامرة حتى سقط الملك قتيلاً بسيف مختار، وقضى دريد نحبه في المعركة التي نشبت مع حرّاس القصر، وأصبح مختار "ملكاً فجأة بعد أن غافل الناس والزمن وزحف إلى العرش من شقّ من شقوق بوّابة القصر الملكي الخلفيّة، ثمّ غافل أواصر الصداقة التي تربط بينه وبين عمرو فوضعه في السجن"(69).

وعلى الرغم من مضي سنواتٍ ستٍ على سلب مختار للسلطة دون أن

تتعرّض الأخيرة لهزّة ما، وعلى الرغم من المحاولات الكثيرة التي أبداها للاستفادة من أخطاء الملك المقتول، التي دفعت بعض الجند إلى مشاركته الانقضاض على الملك، على الرغم من ذلك كلّه، فقد وجد مختار نفسه أخيراً في مواجهة "انقلاب" قادته مجموعة من الشباب الثائرين على ممارسات الملك الجديدة، وباشتراك سفيان، مستشاره الجديد.

غير أنّ مختاراً تمكّن من البطش بالانقلابيين، لكنّه لم يتمكّن من البطش بما أخذ يستعر في نفسه من قلق، وحين ضاقت به الأحوال من جديد اقترحت عليه سلمى، زوجته، أن يعاود النظر في البحيرة علّ صورته تمدّه بقوّة جديدة تهيّئ له الإمساك بزمام السلطة وإحكام قبضته عليها. ولمّا فعل "رأى انعكاسه على سطح البحيرة على هيئة حيّة"(119)، ثمّ عاود النظر بعد سنتين تقريباً، فهاله أن رأى هرّاً، فعزم على ردم البحيرة، التي "لم يجرؤ أحد على أن يفكّر في ردمها قبل ذلك"(211)، بوصفها رمزاً لتراث المدينة، كما عبّر عمرو السجين عن ذلك، وعلى الرغم من أنّ مختاراً نفّذ إرادته وأنّ البحيرة قد تحوّلت إلى تراب، فإنّها "لم تختف من أذهان الناس لأنّ الملك مختار لم يأمر بردم صورتها وذكراها في عقول الناس، لذلك فقد بقيت في مخيّلة كثير منهم توهم من توهم وتغري مَن تغري مصوّرة لهم أنفسهم بأشكال غريبة تجعلهم يفعلون أشياء أغرب، حتى يُغضب ما يفعلونه أناساً آخرين فيقاومونهم بشراسة. ومنذ ذلك اليوم والوهم يتناوب مع الغضب نداءَ الناس فيجدان دائماً مَن يلبّي النداء إلى يومنا هذا"(213).

***

تُعنى "أسطورة الإنسان والبحيرة" كما هو واضح، بتعرية بعض الأنظمة السياسية العربيّة التي تستبدُ بحركة الراهن العربي، وتلهث وراء امتيازاتها الخاصّة بها فحسب. وتستجلي، في الوقت نفسه، مكوّنات الوعي الشعبي الذي أفرز تلك الأنظمة، وصفّد الواقع العربي بأغلال الخنوع لإرادة الحاكم الفرد، ونأى به عمّا يصطخب في المجتمعات الليبرالية من حراك اجتماعي وسياسي وثقافي.

ومع أنّ ثمّة جزئيات في تضاعيف السرد الروائي تقدّم عدداً من القرائن الدالّة، غير المباشرة على أنّ الأحداث والشخصيّات في الرواية تحيل إلى جغرافية عربية تكاد تكون محدّدة[1] إلا أنّ الكاتبة سرعان ما تقوّض أي محاولة يمكن أن

---

[1] في حوار أجريته مع الروائية، في الدّوحة، أفصحت لي عن مرجعيّة المادّة الحكائية الخامّ لنصّها الروائي، أي عن الفضاء الجغرافي له، الذي ينتمي إلى منطقة المغرب العربي، لكنّها آثرت الا

يبديها القارئ لتحديد تلك الجغرافية، رغبة منها، كما يبدو، في تعميم "الصورة الكاريكاتورية" السوداء لعالَمها الروائي على معظم الأنظمة السياسية العربيّة، وعلى أكثر من مرحلة تاريخيّة، لكأنّ مدينة "السديمة"، التي اختارتها الكاتبة مسرحاً تتحرّك فيه وعليه أحداث الرواية وشخصيّاتها يمكن أن تكون أيّة مدينة عربيّة، كما يمكن للمرحلة التاريخية التي تحدّد الإطار الزماني لتلك الأحداث أن تكون أيّة مرحلة من التاريخ العربيّ. وبالمعنى نفسه، فإنّ مجتمع الرواية يمكن أن يكون أيّ مجتمع عربي محكوم عليه بالإذعان لإرادة فرد فقط. وإذا كان التعميم في أيّ عمل فنّي يفقد هذا العمل خصيصة الانتماء إلى بيئة بعينها، أو إلى مرحلة بعينها أيضاً، أي ما يجعل منه أدباً، مفتقداً للخصوصية والأصالة، فإنّه في هذه الرواية يبدو قناعاً مكّن الكاتبة من القول إنّ حالة العطب المدمّر، التي يعانيها الناس في مجتمعها الروائي، هي بعض ذلك العطب الذي يتمدّد في أجزاء كثيرة من الجغرافية العربية.

***

تحتفظ "أسطورة الإنسان والبحيرة" لنفسها، على مستوى البنية الروائية، بتقاليد الحكاية الشعبية والسرود الشفاهية، بل بتقاليد الحكاية الخرافية بتعبير "فلاديمير بروب V.Propp"، حيث يتكوّن المحكي في الرواية من مجموعة من الثوابت/ الوظائف التي يمكن حصرها فيما يلي: "المعتدي أو الشرّير Agresseur ou méchant، كما يتجلّى في شخصيّة مختار، و"الواهب Donateur"، كما تمثّله البحيرة، و"المساعد Auxiliaire"، كما يتجلّى في شخصيات آدم وهيثم ودريد، و"الباعث Mandateur"، كما تعبّر عنه صورة مختار في البحيرة، و"البطل Héros"، كما في شخصيات الشباب المتمرّدين على سلطة مختار، وعلى الرغم من أنّ الكاتبة تبدي حفاوة بصفات شخصياتها وخصائصهم الذاتية أحياناً، فإنّ ما يصوغ هذه الشخصيات داخل الرواية هو أفعالها ونوعيّة هذه الأفعال، وليس تلك الصفات والخصائص.

لقد حاولت دلال خليفة تعرية آليات الوعي لدى عدد من الأنظمة الاستبدادية في الراهن العربيّ، تلك التي وصلت إلى سدّة السلطة عبر بحر من الدّماء، أو عبر بحر من الأوهام، واختارت للتعبير عن ذلك شكلاً فنّياً موازياً للشكل الشفوي في موروثنا السردي العربي، الذي يتجلّى على نحو أمثل في السير الشعبية

أشير إليها في دراستي للرواية، وأن يحاول القرّاء تعرّفها من خلال النصّ نفسه، أو إسقاطها على ما يرونه مطابقاً في الجغرافية السياسية العربيّة.

وقصص ألف ليلة وليلة، ووصفته، في مقدّمتها للرواية، بأنّه إعادة إنتاج لأشكال قديمة في الأدب، كانت، كما ترى، "توظّف الخيال بشكل أكبر وتستعين بالخوارق في التعبير عن الفكرة الأدبيّة"(3). ومع أنّ بنية الشكل الفنّي تبدو وثيقة الصلة بتعريف "بروب" للحكاية الخرافيّة، إلا أنّها تفارقها من جهة انتهاء الحكاية إلى حلّ، حيث تشرع الرواية نهايتها على احتمالات متعددة، وإنْ بدا أنّ ثمّة محاولات لتحرير البنية السردية من أغلال الحكاية ولتقريبها من حقل الكتابة الروائية. وغالباً ما يتمّ صوغ ذلك من خلال راو مفارق لمرويّه، أي راو يروي حكاية لا تنتسب إليه، شأن معظم المرويّات السردية الشفاهية العربية التي يطغى عليها الراوي الخارج عن نطاق الحكي. ولعلّ ذلك ما يفسّر ضمور تقنية الوصف، كما يفسّر اكتفاء الكاتبة بمعاينة السطوح الخارجية لشخصياتها الروائية التي تتّسم، في أغلبها الأعمّ، بثباتها الانفعالي من بداية الرواية إلى نهايتها، والتي لا يتمّ التعبير عن خصائصها النفسية دفعة واحدة، بل عبر مواقع متعدّدة من حركة السرد.

وإذا كانت شخصية مختار تشكّل محور العملية السردية، وتستقطب إلى مركزها مجمل فعاليات التخييل الروائي، فإنّ معظم الشخصيات الرئيسية الأخرى يبدو استكمالاً للحكاية وليس جزءاً منها. وتتّصف حركة السرد برتابة إيقاعها، وبامتلائها بفيوضات حكائية زائدة على النصّ، ولا تؤدّي دوراً في صيرورة الأحداث والشخصيّات.

***

لا تلتفت دلال خليفة إلى تقنيات الكتابة الروائية المعاصرة كثيراً، ولا تُعنى بإعادة تنضيد الحكاية على نحوٍ مفارق لقوانين السرد التراتبي، إذ ترتهن حركة السرد برّمتها إلى تقنية بنائية تقليدية محكومة بمنطق السببية، وإلى منظومة لغوية تطغى عليها السمة الإبلاغية، ويضمر فيها التخييل ضموراً واضحاً. غير أنّه من المهمّ الإشارة إلى ما تتّسم به أسماء بعض مكوّنات العالَم الروائي من حمولة دلالية، كالسديمة ومختار بخاصّة، أي بما يشير إلى أنّ المكان الجغرافي الذي تتحرّك فيه الشخصيات والأحداث فضاء عائم، لا يمكن القبض عليه في الواقع الموضوعي، وإلى أنّ إرادة مختار في التغيير هي إرادة ميتا واقعيّة، على النحو الذي جسدته له صورته في البحيرة.

***

◻ -أحلام البحر القديمة:

إذا كانت الرواية السابقة قد عاينت الواقع من وجهة نظر ذهنية، فإنّ رواية شعاع خليفة "أحلام البحر القديمة" تعاين هذا الواقع من وجهة نظر نقيضة هي الواقع نفسه، وهذا الأخير هو تاريخ قطر الحديث الممتدّ ما بين بداية الستينيات والسنة الأولى من التسعينيات. وقد أشارت الكاتبة إلى هذه السمة الواقعية التي ينطلق منها متخيّلها الروائي في معرض تصديرها للرواية بالقول إنّ "أحلام البحر القديمة" تعطي "صورة عن الحياة القديمة بما فيها من معاناة وأخرى عن الحياة الحديثة بما فيها من أمن واستقرار ورفاهية"(4)، وحدّدت في الوقت نفسه الفضاء الجغرافي لهذا المتخيّل الروائي بمدينتي: "الخور"، التي تستأثر بالنصف الأوّل من المتن الحكائي، و"الدوحة" التي تغطّي نصفه الآخر.

ومع أنّ الكاتبة نبّهت، في التصدير نفسه، إلى أنّ شخصيات الرواية والمشاريع التي قاموا بها وهميّة، إلا أنّ هذين المكوّنين الأساسيين من مكوّنات المادة الحكائية، الشخصيّات والأحداث، يحيلان إلى فضاء واقعيّ، هو تلك التحوّلات الاقتصادية المتسارعة التي شهدتها منطقة الخليج العربي بعامّة خلال العقود الثلاثة الماضية، والتي كان لها دورها المؤثّر والبارز في تحوّلات البنية الاجتماعية، والوعي الاجتماعي، الخليجيين.

ولا تتحدّد الواقعيّة، هنا، بمرجعيّة الأمكنة والأزمنة والشخصيّات إلى الراهن حقاً في التاريخ القطري الحديث فحسب، بل بالمعطى الدلالي لهذا كلّه خلال المرحلة الممتدّة ممّا قبل اكتشاف النفط بسنوات قليلة وخلاله وبعده. ولعلّ من أهمّ ما يلفت الانتباه في هذا المجال هو تلك الحفاوة الفائقة التي تبديها الكاتبة بالمفاصل الكبرى من تاريخ المنطقة، وعلى نحو أدقّ بالوثائق الرسمية عن هذا التاريخ[1] التي كانت تطلّ بين موقع وآخر من حركة السرد مشفوعة بلغة الأرقام، حتى لينحرف النصّ، أحياناً، عن حقل الكتابة الروائية، ويدخل في حقل الكتابة التاريخية.

غير أنّه من الإنصاف القول إن ثمّة ما يستحق الإشادة به في هذا المجال،

---

[1] انظر، على سبيل المثال، الصفحات التالية من الرواية: في ص(28) حول أثر نقص المياه في قطر إبّان الحرب العالمية الثانية، إذ تورد الكاتبة أعداداً من الذين طالهم هذا الأثر وما يتصل بنتائجه على نحو إخباري. وفي ص(85) عن اكتشاف النفط في قطر. وفي ص(103) عن أثر العائدات النفطية في الحياة الاقتصادية القطرية. وفي ص (108) عن استقلال قطر. وفي ص(179) عن الغزو العراقي للكويت، ثمّ عن التحرير وقوّات التحالف، وغير ذلك.

أعني ما يقوم به النصّ من توثيق لحياة القطريين، وعملهم بحرفة الغوص بخاصّة في المرحلة السابقة لاكتشاف النفط واستثماره، أي قبل أن ترفل منطقة الخليج العربي بما أطلقت عليه الكاتبة في مقدّمة الرواية أمناً واستقراراً ورفاهية.

فالقارئ يتعرّف، في الرواية، إلى أسماء السفن التي كان البحّارة الخليجيون يستخدمونها في رحلاتهم البحرية للغوص على اللؤلؤ، من مثل: "البتيل"، و"البوم"، و"الشوعي"، وإلى وظائف هؤلاء البحّارة في مهنة الغوص، كـ "النوخذة"، و"التبّاب"، و"النّهام"، و"الغيص"، و... ثمّ إلى أسماء الأسماك وأماكن توافرها وأوقات صيدها، وقبل ذلك كلّه إلى الكثير من طقوس الحياة الاجتماعية القطرية التي تحتفي الرواية بتوثيقها، والتي تكاد تندثر ويطويها عصر النفط في لجّة النسيان.

***

يرتهن الشكل الفنّي، في "أحلام البحر القديمة"، إلى تقاليد الجنس الروائي، فحركة السرد تبدو بطيئة لاهثة، ومتقطّعة أحياناً، ومع أنّها ما تلبث أن تتسارع في النصف الثاني من الرواية، أي مع هجرة الشخصيتين الرئيسيتين: شيخة ونورة، من الخور إلى الدوحة، إلا أنّها تظلّ أسيرة المنطق الجمالي الذي ارتضته الكاتبة لنصّها في نصفه الأوّل، الأمر الذي قد يعلّل استبداد صوت الرّاوي الكلّي المعرفة، بدواخل الشخصيّات وبردود أفعالها المتوقّعة حيال ما كانت ترتطم به من أحداث، والكاتبة تقدّم منذ الصفحات الأولى للرواية السمات المميّزة لهذه الشخصيّات على نحو يكاد يكون جامعاً مانعاً لخصائصها النفسيّة، ودالاً على ملازمتها لحالة انفعالية واحدة على امتداد الرواية مهما كان الشرط الحياتي الذي يحيط بها، أو الذي يحول دون تحقيق ما تطمح إليه، ومع أنّ بعضاً منها يبدي انزياحاً عن مؤرّقاته الأولى، كالأب الذي يتخلّى عن مقتنياته البحرية العزيزة عليه، إلا أنّ ذلك لا يعني تحوّلاً في الوعي لديها، بقدر ما يبدو خضوعاً لتحوّلات الواقع.

على أنّ ما يسم الرواية بانتمائها إلى تقاليد الجنس الروائي لا يعني انتماء مكوّنات النصّ جميعها إلى هذه التقاليد، فإذا كانت الرواية التقليدية توصف ببلاغتها الإنشائية عادة، فإنّ المعجم اللغوي في "أحلام البحر القديمة" يدير ظهره لتلك البلاغة، وينجز لغة شديدة الصلة بلغة وسائل الإعلام الثقافي العامّة، دون أن يعدم المتلقّي بعض التخييل الاستعاري في مواقع بعينها من الرواية، وبخاصّة فيما تصوّره الكاتبة من طقوس الغوص على اللؤلؤ ومشاعر البحّارة وذويهم خلال تلك الرحلات القاسية والطويلة التي كان هؤلاء البحّارة يقضونها في عرض البحر. ومن اللافت للنظر، بل من المثير، ما تعانيه اللغة من أورام على المستوى

النحوي، الذي لا يبدو خاصّاً بها فحسب، بل يمتدّ ليشمل معظم النثر الفنّي في المشهد الثقافي القطري[1]. على أنّ ذلك لا يعني سلباً لقيمة الرواية التي تعدُّ، بحقّ، خطوة في الطريق الشاقّ الذي بدأته الكاتبة مع شقيقتها للتأسيس لحركة روائية تطمح إلى حيازة المكانة اللائقة بها من مثيلاتها في الجغرافية الثقافية العربية.

***

[1] للتوسّع، انظر: "تحوّلات الرّمل، الحكائي والجمالي في القصّة القصيرة في قطر".

◘ -العبور إلى الحقيقة:

تتخلّى شعاع خليفة في روايتها الثانية "العبور إلى الحقيقة" عن الكتابة الواقعيّة التي اتّسمت بها روايتها البكر "أحلام البحر القديمة"، لتختار الكتابة في حقل الرواية الوعظية. وعلى الرّغم من أنّ الكاتبة تمتح مادة هذه الرواية من الواقع القطري في المرحلة التالية لاكتشاف النفط، فإنّها سرعان ما تنحرف بهذا الواقع إلى البحث في قيمة اعتقادية تتّصل بما هو إيمانيّ، وتدعو في تضاعيفها إلى الانصراف عن مباهج الدنيا الخادعة والطارئة إلى ما يعد بحياة آخرة مطمئنة. وبهذا المعنى، فإنّ "الحقيقة" ليست سوى الذات الإلهية التي يتحقّق الكشف بالاقتراب منها، وتعمى الذات الإنسانية بالنأي عنها. وإذا كان ثمّة من صلة للرواية بالواقع، فإنّها لا تعدو كونها حاضناً سردياً لتقديم وجبة من المواعظ التي تجعل الرواية برمّتها نصّاً تأمليّاً في معنى الحياة والوجود.

إنّ عاهة العمى التي عاناها بطل الرواية ليست، حسب الكاتبة، سوى اختبار من السماء التي جحدها هذا البطل، الذي كان قد حقّق تفوّقاً علميّاً خلال دراسته للطبّ في إحدى الجامعات الأمريكية، لكنّه ما لبث أن وجد نفسه غائصاً حتى ذروة رأسه في مباهج الغرب الزائفة التي حملها معه إلى مجتمعه القطري، والتي انتهت به إلى تلك الأطروحة القائلة إنّ الحياة عرَض زائل، وإنّ الآخرة خيرٌ وأبقى.

غير أنّ ذلك لا يعني أنّ الكاتبة تدعو إلى الزهد في الحياة، بقدر ما تبدو معنيّة بتعرية القيم التي أنتجتها المرحلة التالية لاكتشاف النفط في بلادها، وبهذا المعنى، فإنّ أسئلة الشخصية الرئيسية في الرواية ليست سوى أسئلة الواقع الذي تنتمي إليه، والذي أدّت التحوّلات المتسارعة فيه إلى الانحراف عن قيم الحقّ والخير والجمال، وهي الأسئلة التي أرّقت العقل البشري منذ وعى الإنسان نفسه، وما تزال.

إنّ طغيان التأمّلي على الواقعي في الرواية جعل الأخيرة تحتشد بالكثير من الاستطالات الزائدة على جسد النصّ، وأصابها بالترهّل في مواقع بعينها من حركة السرد الروائي، وإلى الحدّ الذي يمكن القول معه إنّ ما هو تأمّلي في الرواية، الذي يبدو سابقاً على عملية التخييل، كان له وقعه السلبيّ في بناء الرواية على المستوى الفنّي، المتأخّر بوضوح تامّ عمّا اتّسم به هذا المستوى في رواية الكاتبة الأولى من اشتغالات دالّة على تملّك الكاتبة لتقنيات الجنس الروائي، وإنْ بمعناها

التقليدي. وكما تغصّ الرواية الأولى بالأخطاء اللغوية المثيرة، فإنّ هذه الرواية "تقترف" الإثم نفسه، وتعبّر عن استعجال واضح في دفعها إلى النشر.

***

سـمـاء بلون الياقـوت

شـعريّة السـّرد

باستثناء أعمال "عبقريّ الرّواية العربيّة": "الطيّب صالح" فإنّ المشهد الثقافي العربيّ يبدو على قطيعة معرفيّة تكاد تكون تامّة بالتجربة الروائية السودانية.

وإذا كانت هذه القطيعة تعبيراً عن بؤس الحركة الثقافية العربية الآيلة إلى السقوط في مستنقع التجزئة التي تفتك بالجسد العربيّ على أكثر من مستوى، فإنّ الخطاب النقدي العربيّ المعني بهذا الجنس الأدبيّ، الرواية، يبدو هو الآخر عاجزاً عن تطهير هذا الجسد من ثآليل القطرية التي تتسرطن في خلاياه، فهو أسير المواضعات السياسية التي تعزل الأقطار العربيّة بعضها عن بعض، وتكرّس حالات التقوقع والعزلة عن الآخر العربيّ من جهة، وأسير السياسات الإعلامية القطرية من جهة ثانية.

إنّ التجربة الروائية السودانية لا تقلّ أهمية عن مثيلاتها في الأقطار العربية الأخرى[1]، وربّما استطاعت، في جزء منها، أن تقدّم إنجازات رهيفة على المستويين المضموني والفنيّ، إلى الحدّ الذي يكاد يفوق أحياناً ما يطالعه المتابع من كتابات في هذا الجنس الأدبيّ في أكثر من قطر عربيّ. وعلى الرغم من تلك المكانة الباسقة التي يتمتّع بها "عبقري الرواية العربية" ، بين أقرانه من الروائيين العرب، وعلى الرغم أيضاً من تلك الإنجازات المهمّة التي قدّمها في حقل الإبداع الروائي العربيّ، فثمّة أصوات روائية سودانية تبدو جديرة بالاهتمام، وهي أصوات لا تقلّ أهمية عن مواطنها الطيّب صالح، وربّما تتقدّم

(1) يورد الدكتور سيّد حامد النسّاج في كتابه "بانوراما الرواية العربية"، عدداً من الأسماء والتجارب الروائية في المشهد الثقافي السوداني منذ نهاية الأربعينيات، أي منذ الرواية السودانية البكْر "تاجوج" لعثمان محمّد هاشم، الصادرة سنة 1948. وباستثناء هذا الجهد الثقافي، فيما نعلم، فإنّ الرواية السودانية لم تلق حظّها من التقويم والمتابعة، وما تزال، في أغلبها الأعمّ، رهينة المراجعات النقدية المتناثرة في الصحف والدوريّات العربية.

عليه فيما يتصل بتقنيات السرد وصياغاته الحداثية، لكنّها لم تنل حقّها من التقدير لأسباب كثيرة ينوء بها المقام.

قد تبدو هذه المقدّمة طويلة نسبياً لمقاربة صوتٍ روائي سوداني جديد، هو أمير تاج السرّ، الذي بدأ شاعراً، ثمّ انتهى إلى كتابة الرواية منذ أواخر الثمانينيات، والذي قدّم، إلى الآن، عملين روائيين، هما: "كرمكول، أو الحصانة القروية"[1]، و"سماء بلون الياقوت"[2]، اللذين يمتلكان أكثر من قرينة دالّة على وعي الروائي بأدوات الرواية المعاصرة، والمتحرّرة من قبضة التقاليد السردية التي ظلّت تطبع الخطاب الروائي العربي لفترة طويلة نسبياً من الزمن. وعلى الرغم من أنّ الرواية الأولى لا تحقق لنفسها ما يميزها كثيراً من الأعمال الروائية العربية الصادرة في عقد الثمانينات الأكثر بروزاً في ملامح التجريب الروائي العربي، فإنّ الرواية الثانية تبدو شهادة طيّبة على تطوّر تقنيات السرد الروائي ومكوّنات خطابه لدى أمير تاج السرّ، وعلى ما يؤهلها لحيازة مكانة لافتة للنظر بين النتاج الروائي العربي الصادر في عقد التسعينيات.

***

لا تُسلِمُ "سماء بلون الياقوت" مادّتها الحكائية للمتلقّي من القراءة الأولى، بل لعلّها لا تُسْلِم هذه المادّة قطّ لمتلق ذي سويّة معرفيّة قاصرة بأشكال السرد الحداثية، فالروائي يصوغ ما هو حكائي وفق منطق جمالي متمرّد على ما تواتر في الرواية العربيّة من سرود تقليدية شديدة الوفاء لما هو شفاهي. فليس في الرواية حكاية بالمعنى الذي تواضعت عليه الذائقة الجمعيّة العربيّة من تقاليد في هذا المجال، والبحث عن حكاية فيها يبدو نوعاً من المغامرة التي تلوي عنق النصّ وتخضعه لرؤية خاصّة بمستقبلِه فحسب، ويغيّب، عن سوء تقدير، تعدّد المستويات الدلالية التي تثيرها المفارقات المعرفيّة بين جمهور القرّاء.

تُعاين الرواية واقعاً اجتماعياً لقرية سودانية، تختلط الشخصيات النبيلة فيها بنقيضها، كما تختلط قيم الحقّ والخير والجمال بقيم السلب والانتهاك والأنانية. ومن اللافت للنظر أنّ الروائي لا يقدّم هذا الواقع على نحو مباشر، بل على نحوٍ يستدعي التأمّل في بنى الشخصيات وحركيّة الأحداث، ومن ثمّ إعادة صوغ ذلك وفق رؤية القارئ ومخزونه المعرفي. وبهذا المعنى، فإنّ استكناه هذا الواقع يتطلّب الغوص على كلّ مفردة في النصّ، والوعي بظلال الكلمات وليس بالكلمات

---

[1] منشورات دار الغد، القاهرة 1988.

[2] منشورات دار ازمنة، عمّان 1996.

نفسها، بسبب رهافة اللغة ومنظومة السرد المركّبة التي ينتجها الروائي ويحاول من خلالهما بناء متخيَّله السردي والفضاءات التي تتحرّك فيها الشخصيات والأحداث معاً.

في مجتمع الرواية عددٌ وفير من الشخصيات التي تلتقي أحياناً وتفترق أحياناً كثيرة. بعضها خانعٌ لإرادة الواقع حوله، وبعضها متمرّد عليه. وعلى الرغم من أنّ شخصيّة "سعد الأرباب" تستأثر بحركة السرد الروائي، وتستقطب إلى مركزها معظم الشخصيات الأخرى، فإنّها في الوقت نفسه لا تحجب ما تتمتّع به هذه الشخصيّات من سمات مميّزة لها، وربّما مغايرة ومفارقة لقيم الجماعة التي تلتقي على المكانة العالية التي اختصّها "سعد الأرباب" لنفسه.

ومن المهمّ الإشارة، في هذا المجال، إلى أنّ هذه الشخصية تمثّل، بشكلٍ ما، نموذجاً إنسانياً كثير الشيوع في المجتمع العربي، لكنّها تمتلك، في الوقت نفسه، نكهتها التخييلية الخاصّة: "كان أبا القرية وأمّها، أخاها وأختها، جدّها وجدّتها وأحفادها.. وجهه قديم كأنّه ورثه عن جدّه، عيناه كبيرتان كأنّهما ولدتا قبله بعدّة أعوام، طريقتهُ مميّزة في النقش على لحم القرية وخياطة جروحها.. حكمته تزدري لغة الطبّ والصيدلة، وجهود الأشعّة والمختبرات"(9).

لقد كان سعد الأرباب موضع إعجاب أهل القرية وحفاوتهم الدائمة، وتقديرهم أيضاً. كانوا يعودون إليه في كلّ صغيرة وكبيرة، وكان قادراً على تلبية احتياجاتهم جميعاً، كما لو أنّه مزوّد بقوّة سحرية قادرة على اجتراح المعجزات، كانوا يرجونه أن يحدّد لهم المكان الذي يستطيعون أن يجدوا فيه ماء، فيحفرون المكان، فينبجس الماء. يصف لهم ما يدفع عنهم العلل والأمراض، فيشفون على يديه. يلجؤون إليه عندما يتعرّض أحدهم لضائقة، فيجدون الفرج لديه.

ومهما يكن صحيحاً ما يذهب إليه "ميخائيل باختين"، في معرض حديثه عن الشخصية الأدبيّة، أي فيما يتصل برؤيته للسمات الواجب توفرها في الشخصية الروائية التي تستلزم فعاليات التخييل الإبداعي تقديمها ليس كشخصية مكتملة وثابتة، وإنّما كشخصية قيد التطوّر وتربية الحياة[1]، ومهما يكن صحيحاً أيضاً من أنّ أمير تاج السرّ قد صاغ شخصية سعد وفق الجزء الأوّل من أطروحة "باختين"، فإنّ هذه الشخصية تبدو نتاج الوعي العربي الذي يتصف بتقديسه للفرد، وطموحه الدائم إلى مثال إنساني يجسّد له طريق الخلاص من الانكسارات والهزائم

[1] للتوسّع، انظر: باختين، ميخائيل. "الملحمة والرواية". ص(28).

التي تعصف به.

ولعلّ من أكثر السمات المميّزة لهذه الشخصية ولغيرها من شخصيات الرواية هو أننا نسمع وقع خطاها داخل النصّ، لكنّنا لا نتمكّن من الإمساك بأفعالها، فالروائي يبدو مولعاً كثيراً بوصف أفعال شخصياته بدلاً من تقديمه هذه الأفعال نفسها، وبدلاً من أن يكون هذا الوصف نتاجاً للمعنى، وليس سابقاً عليه. غير أنّ الروائي لا يقدّم صفات شخصياته دفعة واحدة، بل يقوم بالكشف عنها بين موقع وآخر من حركة السرد.

وثمة، في "سماء بلون الياقوت"، شخصيّات نسوية، تحوز مساحة وفيرة نسبياً من بنية السرد، وتمتلك حمولات دلالية لافتة للنظر، ودالّة على كونها نماذج إنسانية ممتلئة، فـ "فطّومة بنت الكرد" تجهر بحبّها لـ "سعد"، على الرغم من المحاولات الكثيرة التي أرادت ثنيها عن ذلك، ثمّ تقضي شهيدة الصمت الذي فتك بها بعد انصياعها لإرادة الجماعة المستلَبة والمغلولة إلى أعراف اجتماعية رثّة. كانت أوّل مَن "تجرّأ" على "أبوّة" سعد الأرباب: "اختلقت فتى أحلام فذّ[1]، سقته بعشق متخيّل، حتّى عميت بصيرتها.. ورّطت قلبها الفقير في الخفقان"(10). وتتجلّى السمة نفسها في شخصيّة "روضة بنت البدين"، التي ظلّت مخلصة لذكرى زوجها المتوفّى "خير السيّد ودّ شاطر"، والتي رفضت كلّ مَن تقدّم إليها: "وحدها كان حزنها فارعاً.. اضطرّت إلى الاستعانة بحنظل الجبال"(30)، لكي تردّ المتدفّقين على بابها.

وإذا كان أمير تاج السرّ معنياً، في الأغلب الأعمّ، بإنتاج صفات لمكوّنات عالمه الروائي، فإنّ هذه السمة تبدو على قطيعة جمالية مع بنية الشكل الفنّي الذي ارتضاه لنصّه، أي الشكل الذي يدير ظهره لتقنيات السرد التقليدي، المثقلة، عادةً بالوصف السابق للمعنى، دون أن يعني ذلك انتقاصاً من جماليات الأداء اللغوي، التي تمثّل إضافة بحقٍّ إلى المشهد الروائي العربيّ، وإنْ كنّا نعثر على سوابق لها في نتاج السوري حيدر حيدر والمصري إدوار الخرّاط بخاصّة، إذ يبدع الروائي لغةً موّارة بالحركة، ممتلئة بما يعبّر عن وعيه بمعنى التخييل الذي يمنح النصّ "أدبيّته"، حيث تتجاوز اللغة دلالاتها المعجميّة، ويتمّ تخصيبها بصور فنّية تحيل إلى الكثير من خصائص الشعر. ولعلّ المقبوس التالي، الذي يصف الروائي فيه رعشة الحبّ التي أشعلت خير السيّد ودّ شاطر أمام الروضة بنت البدين، يقدّم مثالاً معبراً عن هذه السمة التي تطبع مجمل فعاليات التخييل اللغوي

[1] كذا في الأصل، والصواب: "فذاً" بوصفها نعتاً للفتى.

في الرواية: "في أحد الأيّام، كانت الرعشة المقيمة في دمه قد فقست.. ظلّت تنقر في دمه حتّى تثقّب.. في أوّل ليلة لزواجه منها، اكتشف أنّ الصباح ينبع من عينيها، والليل أيضاً، اكتشف أن شعرها لو مشّطته لغطّاها وحدها، ولو أطلقته لغطّاهما معاً"(27).

إنّ اللغة، في "سماء بلون الياقوت"، تتجاوز المالوف، بل هي تحطّم قوانين الواقع الموضوعي، وتحيله إلى "عالَم ساحر.. تتحرّك فيه الشخوص والأشياء بوصفها رموزاً لما يجري في عالَم الواقع"[1].

"سماء بلون الياقوت" رواية سودانية بامتياز، إذْ تتناسل فيها مفردات المجتمع والبيئة السودانيين تناسلاً دالاً على رغبة ظاهرة لدى أمير تاج السرّ بكتابة نصّ روائي معبّر عن انتمائه إلى فضاء جغرافي /اجتماعي محدّد. ولا يتجلّى ذلك من خلال ما يتردّد في تضاعيف الرواية من حوارات ذات صلة واضحة بالمنطوق الشعبيّ في السودان فحسب، بل من خلال ما يتردّد من مفردات تكاد تبدو خاصّة تماماً بالفضاء المشار إليه آنفاً، من مثل: النمتي، شلوخها، الطلس، الدفيق، التركين.. غير أنّ كثيراً من تلك المفردات يعوّق عمليّات التلقّي لدى القارئ العربيّ، الذي يقف عاجزاً عن وعي ما تحيل إليه، وبخاصّة بسبب ورود الكثير منها في سياقات سردية غير ذات دلالة.

إنّ حفاوة الروائي بما يعبّر عن روح البيئة التي تتحرّك فيها أحداث عالَمه الروائي وشخصياته تذكّر بإنجازات الرواية الإفريقية بعامّة، والرواية الأمريكية اللاتينية بخاصّة، اللتين اكتسبتا مكانة مهمة في المشهد الروائي العالمي، واللتين عزّزتا القول إنّ المحلّية طريق إلى العالمية، وإنّ تصوير الواقع، بل الغوص على هويته المميّزة له، ومن ثمّ امتلاكه معرفيّاً وجماليّاً، يمنح ذلك كلّه ما يجعل من النصّ وثيقة تاريخية /اجتماعية تتجاوز ما هو رسميّ إلى ما هو شعبيّ. ومن المفيد الإشارة، هنا، إلى ذلك الدور المهمّ الذي تؤدّيه الأهازيج والأغاني الشعبيّة المتناثرة بين أكثر من موقع في الرواية، والتي نرجّح أن تكون من صنيع الروائي نفسه، والتي تشبه، إلى حدّ كبير ما تقوم به الجوقة في الملاحم الإغريقية، وإلى دورها في اختزال الأحداث والمواقف التي تصوغ ردود أفعال الشخصيّات أمام ما يكبح جموحها للامتلاء بالحياة وممارسة وجودها وشرطها الإنسانيين إلى أشدّ دلالاتها كثافة.

---

[1] إبراهيم، د. نبيلة "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية" ص20

وعلى الرغم من أنّ الرواية لا تسلم من الوقوع في شرك الأخطاء اللغوية، فإنّها تبدو جديرة بعدّها إضافة مهمّة إلى تجربة كاتبها من جهة، وإلى التجربة الروائية السودانية والعربيّة من جهة ثانية، وإذا كان ثمّة ما يمكن أن يُقال أخيراً، فهو أنّ المشهد الروائي العربيّ يكسب، من خلال هذه الرواية، صوتاً إبداعياً جديداً قادراً على الدخول بقوّة إلى قائمة الروائيين العرب الذين يصنعون مجد الرواية العربية المعاصرة.

***

قبل الرحّيل

السـّيري والـرّوائي

قـــبل الرّحـــيل

توفّر تجربة الكاتب الفلسطيني يوسف جاد الحقّ، على المستويين السيري والأدبي، ما يمكّن صاحبها، كما يبدو، من الانتقال إلى حقل الرواية، بل من إنجاز نصّ روائي فلسطيني بالمعنى المميّز تماماً للتجربة الروائية الفلسطينية.

فعلى المستوى الأوّل، يمتلك الكاتب جاد الحقّ مخزوناً معرفياً واقعياً بأكثر المفاصل التاريخية حرارةً وقسوةً في الصراع الفلسطيني –الصهيوني، حيث شهدت طفولته ووعيه المبكّر في قريته الفلسطينية "يبنا" ذروة ذلك الصراع في سنوات الأربعينيات، وهو، على المستوى الثاني، يمارس الكتابة في أكثر من جنس أدبي: القصّة القصيرة، والمسرحية، والشعر، منذ مطلع عقد الستينيات، أي منذ صدور مجموعته القصصية الأولى "أشرقت الشمس"1961.

وعلى الرغم من أن المستويين معاً لا يقنعان النقد بشرعية الممارسة الروائية، فإنهما في رواية الكاتب الأولى "قبل الرحيل"[1] يبدوان كافيين لإطلاق صفة الجنس الروائي على صنيع الكاتب في هذا المجال، وإنْ كان هذا الصنيع شديد الوفاء للأعراف الجمالية التقليدية للرواية العربية.

تمثّل الرواية المشار إليها آنفاً، على المستوى الحكائي، امتداداً لأعمال روائية فلسطينية سابقة، منها: "حفنة رمال" 1965 لناصر الدين النشاشيبي، والجزء الأول من ثلاثية فلسطين لنبيل خوري "حارة النصارى" 1969، ورواية هيام رمزي الدردنجي "إلى اللقاء في يافا" 1970، و"سنوات العذاب" 1970 لهارون هاشم رشيد، و"الدم والتراب" 1971 لعطية عبد الله عطية، و"أيّام الحبّ والموت" 1973 لرشاد أبو شاور..، التي يهجس جميعها برصد حركة الصراع الفلسطيني –الصهيوني في الفترة الواقعة ما بين بداية الانتداب البريطاني على فلسطين سنة

[1] جاد الحقّ، يوسف. "قبل الرحيل" ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1997.

1920 والنكبة سنة 1948، ويُعنى، جميعها أيضاً، بتصوير وطأة الظروف المعيشية– الكفاحية التي عاناها الفلسطينيون في تلك الفترة وهم يواجهون المنظمات الصهيونية الإرهابية في سعيها المحموم لابتلاع المزيد من الأرض الفلسطينية، ودفع أبنائها إلى النّزوح عنها. وما تضيفه الرواية، في هذا المجال، يتمثّل في رصدها لذلك كلّه من موقع آخر في الجغرافية الفلسطينية. وعلى الرغم من أن هذا الموقع، قرية "يبنا"، يشكّل مركز الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه أحداث الرواية وشخصياتها، فإنه يتجاوز نفسه إلى معظم تلك الجغرافية، وإلى الحدّ الذي يمكن القول معه إن الرواية تقدّم ثَبَتاً يكاد يكون جامعاً لأكثر الأرض الفلسطينية: قرىً، ومدناً، وشوارع، وأحياء، وطبيعة، قبل أن تنجز الحركة الصهيونية أهدافها في تغيير معالمها، وإبادة الكثير منها، وإطلاق أسماء عبرية – توراتية عليها بدلاً من أسمائها العربية، رغبة من الكاتب، كما نرى، في تثبيت الحقائق الجغرافية– التاريخية في الذاكرة العربية بعامة، والفلسطينية بخاصّة.

***

لا تُعنى هذه الدراسة بالمستوى المشار إليه آنفاً، أي بالمستوى الحكائي، بل تحاول استقراء أهمّ الخصائص المميزة لثلاث من مكوّنات الخطاب في الرواية: "الزمن"، أي تجليات تزمين القصّة، و"الصيغة"، أي أنماط السرد التي تصوغ المادة الحكائية الخام، وأخيراً "الرؤية السردية" التي تحدد موقع الراوي من عملية السرد بمعنى طموحها، أو طموح منتجها على نحوٍ أدقّ، إلى استكناه "أدبية La Littèraritè الرواية.

***

تجمع رواية "قبل الرحيل" بين شكلين للكتابة السردية: الكتابة السيرية، والكتابة التاريخية. تتجلّى الأولى من خلال الفضاء المكاني المركزي في الرواية، الذي ينتمي إليه الكاتب ويصدر عنه فيها، ثم من خلال تلك الجزئيات والتفاصيل التي يقدّمها له، والتي تؤكّد خبرته الواقعية به. غير أنّ ما هو سيري /ذاتي، هنا، سرعان ما يتحوّل ليصبح سيرياً/ جمعياً، يعني بشكلٍ ما سيرة فلسطين كلّها: بشراً، وأمكنة، ووقائع، بل سيرة الأربعينيات على المستويين الفلسطيني– البريطاني /الصهيوني/ العالمي. بمعنى أن السيرة تتجاوز "أنا" الراوي /الروائي لتندغم بـ "الآخر" –الـ "نحن" الفلسطيني من جهة، والـ "هو" البريطاني– الصهيوني من جهة ثانية.

وإذا كان ثمّة شكلان للكتابة السيرية: "الذكريات Souvenirs" التي يجهد

الكاتب في مطابقتها للواقع عادةً، و"التذكارات Mèmoires" التي يعيد فيها صياغة تلك الذكريات، ويحققها، ويجادلها في آن، فإن السيرة في رواية "قبل الرحيل" تنتمي إلى الشكل الأول، إذْ تحتفظ لنفسها بواقعية ما جرى، وبما ظلّ عالقاً بذاكرة الكاتب من وقائع، وأحداث، وشخصيات، قبل النّزوح.

وتتجلّى الكتابة التاريخية من خلال تلك المؤشرات الزمنية الكثيرة التي تتدافع بغزارة بين تضاعيف السرد الروائي مشفوعة بالأرقام، والأسماء، والتواريخ على نحو يقوّض "أدبية" الرواية في أكثر من موقع، وهي مؤشرات لا تتجاوز كونها تثبيتاً للتاريخ بمعناه الرسمي. ويمكن أن نمثّل لذلك بالمقطعين التاليين، يعبّر كلاهما عن بعض وقائع الحرب العالمية الثانية بعامة، وعن الخسائر التي مُنيَ بها الألمان بخاصّة: "كان ذلك ابتهاجاً للنتائج التي أسفرت عنها معارك "ستالينغراد" وهي ساحقة للقوات الألمانية، وخسائر فادحة في صفوفها. فهذا الذي هُزم هو الجيش السادس الذي استسلم تسعون ألفاً من جنوده، من بينهم أربعة وعشرون جنرالاً" (173) "أمام زحف قوّات الحلفاء بقيادة الجنرال الأمريكي "أيزنهاور" والماريشال البريطاني "مونتغمري" تقول الجرائد والإذاعات.. إنّ الألمان خسروا مائة وعشرين ألف رجل، وستمائة طائرة، وسبعمائة دبابة"(215).

◻ -تجليات تزمين الزمن في الرواية:

تؤشّر رواية "قبل الرحيل" حدّي الزمن اللذين تتحرّك بينهما وخلالهما الأحداث على نحوٍ صريح ومؤكّد لتلك الحفاوة الواضحة التي يبديها الكاتب بالمؤشرات الزمنية الدالّة على حركة هذه الأحداث وتطوّرها وموقعها من تاريخ القضية الفلسطينية. يتمّ التعبير عن الأول من خلال إجابة الأستاذ عبد الخالق على أسئلة تلاميذه حول الانكليز والثورة بقوله: "الإنكليز احتلوا بلادنا منذ نيّف وعشرين سنة"(45)، بمعنى أن أحداث الرواية تبدأ مع مطلع الأربعينيات، ويتمّ التعبير عن الحدّ الثاني من خلال قول الراوي في خاتمة الرواية: "أمّا وقد دخلت الجيوش العربية إلى فلسطين في الموعد المضروب لدخولها، الخامس عشر من أيار، فقد اطمأنت القلوب الوجلة، وهجعت النفوس المضطربة" (302). وتأسيساً على هذين الحدّين، فإنّ زمن القصّة في الرواية يمتد على ثماني سنوات تقريباً، هي السنوات الأكثر بروزاً في تاريخ القضية، والأكثر قسوة وانكسارات وخيبات في الواقع الفلسطيني. غير أنّ زمن الخطاب يوغل فيما قبل الأربعينيات، يمتد إلى النصف الثاني من عشرينيات القرن المنصرم، وبخاصّة إلى وعد بلفور في الثاني من تشرين الثاني 1917، الذي أسفر عن أطماع الحركة الصهيونية بأرض فلسطين عبر حاضنتها الأولى بريطانية.

ومن خلال هذين الحدّين يتم تنضيد الأحداث على نحوٍ تراتبي يظلّ وفياً للمنطق الخطّي للزمن، متوسلاً الكاتب إلى ذلك بتقنية الفصول التي تشكّل في مجموعها تسعة وستين فصلاً، لا يشير كلٌ منها إلى وحدة حدثية /زمنية مستقلة بنفسها، أو ما يعبّر عن خصيصة بعينها. غير أن ثمة علاقة بين توزّع هذه الفصول وعمر الشخصية الرئيسية "أمين" من جهة، وبينهما وتطوّر الأحداث، وتراكمها، وتسارعها من جهة ثانية. فعلى حين تعاين الفصول التسعة عشرة الأولى ثلاث سنوات من عمر "أمين" يعاين خمسة وعشرون فصلاً 20–45 ثلاث سنوات أخرى، بينما يكتفي ثلاثة وعشرون فصلاً 46–69 برصد سنتين فحسب، الأمر الذي يعبّر على نحو مضمر عن كمّ الأحداث وحرارتها كلّما اقتربت من النكبة.

وغالباً ما يتمّ تزمين الخطاب من خلال تقنيتين: "الاسترجاع Retrospection"، و"الاستباق Anticipation" اللتين تحاولان انتهاك خطّية زمن القصّة وتراتبيته المهيمنة وكونه مادةً خاماً، لتنتجا زمن الرواية الخاص بها، وإذا كان من أهمّ وظائف الأولى إضاءة سوابق شخصية تمّ إدخالها حديثاً إلى السرد أو استعادة

ماضي شخصية غابت عنه لوقت[1]، فإن مجمل الاسترجاعات في "قبل الرحيل" يؤدي هذه الوظيفة، وهي، في مجملها أيضاً، استرجاعات داخلية يدعوها "جيرار جينيت G.Genette": "مِثْليّة القصّة"، أي: "التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية"[2]. وكثيراً ما تنهض هذه الاسترجاعات على الصيغة التقليدية لاستعادة الماضي أو ترهينه، أي على صيغة الفعل "تذكّرَ" واشتقاقاته. ولعلّه من المفيد هنا الإشارة إلى أن لكل استرجاع "مدى Amplitude" طويلاً نسبياً من الناحية الزمنية، أي ما يحدد المسافة الفاصلة بين الحدث المستعاد أو ماضي الشخصية واللحظة الحاضرة، على حين تبدو "سعة protèe" الاسترجاع التي تستغرقها تلك المسافة نقيض ذلك. والسمتان كلتاهما، مدى الاسترجاع وسعته، يختزلان الكثير من خصائص الحدث أو الشخصية، كما في تذكّر "أمين" لما كان يسمعه من روايات عن الضابط البريطاني "الكولونيل وينجت"، وكما في استدعائه لماضي الوسيط اللبناني الذي كان يغري الناس ببيع أراضيهم ثمّ يدفع بها إلى موكّله اليهودي، والذي ما لبث أن لقي حتفه على أيدي ثلاثة من أبناء القرية.

وتتسم تقنية "الاستباق" باتكائها إلى تقنية أخرى، تقنية "الحلم"، الذي ينهض داخل السرد بمهمّة التمهيد لأحداث تالية، أو بمهمّة الإعلان عنها، وتجد هذه السمة أكمل تمثيل لها في أحلام الأم بخاصة، في الحلم الذي رأت فيه أبا صفية يتقدّم منها "بعينيه الحادتين.. يحاول أن يبتسم لها. لكن ابتسامته مخيفة. هذه أنياب ذئب. يقترب أكثر. يمسد شعرها براحة كفه الثقيلة فتصدمه.."(178)، والذي سرعان ما تحوّل إلى حقيقة حينما أرغمت الظروف المعيشية الضاغطة هذه الأم على زواجها منه، ثمّ في الحلم الذي رأته قبل ليلةٍ من عودة ابنها سعيد، إذ لم يكن كيس الدقيق الذي بشّرها الطارق بأنه في الطريق إليها سوى سعيد الذي طرق الباب في عصر اليوم التالي.

وكما تنازع الأحلام تقنية "الاستباق" وظيفتها التنويرية في السرد، معبّرة عن حدس أو ما يشبه النبوءة لدى الأم، فإنها لدى الراوي تقوم بوظيفة تطهيرية، كاشفة عن رغبات مضمرة أحياناً، ومعرّية حقائق تم تشويهها أحياناً ثانية. ويمكن أن نمثّل للمستوى الأول بما رآه الراوي وهو يحاول وأخواه قذف الخال رمضان الذي كان يعزز رغبة الأب /الجدّ في تزويج الأم تجنّباً لألسنة الناس التي ستلوك سمعتها بعد وفاة زوجها وهي ما تزال صبية: "جدي يهيم في صحراء قاحلة.. في

---

[1] انظر: جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج" ص(61)

[2] المرجع السابق. ص(62)

بيداء مترامية الأطراف خالية من البشر.. يبحث عن ولده الضائع رمضان.. أنا وأخواي نقذف برمضان في جب ذي قرار سحيق.. أناس كثيرون يهرولون نحو الجد، ونحن معهم.. ثم نسبقهم.. ننبئ جدي بأن ولده الأثير أكله الذئب ونحن عنه غافلون! يلوح جدي بكلتا يديه مستنكراً.. ألا إنكم لكاذبون.."(107). وغير خافٍ ما يبديه هذا الحلم من استفادة واضحة من قصة يوسف والذئب، بمعنى أنه ينتج تعالقاً نصّياً معها دون أن يذكرها، لكنه في الوقت نفسه يبدي انزياحاً عنها، تفارق صورةَ رمضان معه صورةَ يوسف كما قدّمها النصّ القرآني الكريم، أعني صورةَ يوسف وهو في غيابه الجبّ لذنب لم يقترفه، وصورةَ رمضان بوصفه قوّة سالبة ومدمّرة للأسرة.

ويتبدّى المستوى الثاني، أي ما يقوم به الحلم من دور تطهيري يعرّي الحقيقة التي تمّ تشويهها، من خلال ما رآه الراوي في حلمه وهو في مدينة الخليل، حيث تفضح مقولات الشيخ مزاعم اليهود وادعاءاتهم في "حقّ" تاريخي لهم في مقام إبراهيم، ويثمن الكفاح والمعرفة بوصفهما الطريق الوحيد لاستعادة الأرض، وليس الشيخ هذا سوى إبراهيم الخليل نفسه: "حفلت ليلتي بالرؤى والأحلام. شيخ وقور لا سبيل إلى وصفه. كأنما هو قادم من أعماق التاريخ، يحمل في يده مصباحاً يشع نوراً باهراً. يقول بلهجة استنكار: يزعمون انتماءهم لي وهم ليسوا كذلك. أنا مشرقيّ ومقامي هنا، منذ فجر التاريخ، وهم جاءوا بالأمس من بقاع في مغرب الشمس. سبقت أصل وجودهم بألف سنة فكيف يدّعون قرابتي. أنتم أبنائي والأرض لكم. يصمت الشيخ قبل أن يهديني المصباح، وهو يشير لي بيده صوب الشمال. ألتفت إلى حيث يشير، فأرى قبّة الصخرة ومآذن الأقصى تسربلها ظلمة حالكة. ولكن مصباح الشيخ، ومن هذا البعد السحيق ينشر الضياء عليها وعلى ما حولها. ثم يقول وهو يقدم لي المصباح بيد وسيفاً باليد الأخرى: هذا هو الطريق إليها!"(154).

غير أنّ هذه المفارقات السردية "Anachronies Narratives" التي ينتجها تخطيب الزمن في الرواية، لا يخلّص الأخير من تراتيبته وخطّيته المهيمنة، لكنّه يعبّر بشكلٍ ما عن رغبة الكاتب بالتقاط أكثر الأحداث دلالة في تحوّلات الصراع الفلسطيني –الصهيوني وتطوّراته، وأكثر مفاصله حرارة في عقد الأربعينيات. ولا تتمّ تلك المفارقات من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق فحسب، بل من خلال فعالية "الوصف" الذي يتدافع بكثرة في تضاعيف السرد معطّلاً حركة الزمن، وموقفاً نموّه، والذي يترجح بين وظيفتين: تزينية ودلائلية، حسب تمييز

"جينيت"[1]، ويحدد المعنى حسب تصنيف "ريكاردو Ricardou" للصلات التي تقوم بين الوصف والمعنى[2]وهو، في أغلبه الأعم، أداة لصياغة صورة المكان، حيث "يراوح الزمن في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته"[3]، ويمكن أن نمثل لهذه السمات جميعا التي تميز فعالية "الوصف" بالفصل الأول الذي يمكن عدّه مهاداً للفضاء المكاني المركزي، والذي يستجمع لنفسه معظم خصائص الوصف في الرواية: "تقع قريتنا فوق رابية تتوسط سهلاً فسيح الأرجاء، يحيط بها من كل جانب، يكتظ بالكروم وبيارات البرتقال، كما تنتشر في بعض جنباته حقول القمح وبساتين الفاكهة من كل نوع ولون.. تشغل المباني، متباينة الأشكال، سفوح الرابية.. وعند القمّة يقوم مسجد القرية الأثري.. وتكتنف المسجد ساحة فسيحة.. تتشعب أزقة القرية الضيقة المتعرجة بين بيوت عتيقة.."(5).

***

[1] انظر: بارت، رولان "النقد البنيوي للحكاية" ص(111)

[2] انظر: ريكاردو، جان "قضايا الرواية الحديثة" ص(165) وما بعد.

[3] بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية" ص(165)

❑-الصيغة السردية:

يُقصَد بالصيغة السردية أنماط ممارسة السرد، أو الأساليب التي يتوسل بها الراوي لحكاية القصّة، أو أشكال تنضيد هذه الحكاية داخل النصّ. ولعلّ من أهمّ ما تتسم به رواية "قبل الرحيل"، في هذا المجال، هو انتماؤها إلى "الحكاية الخالصة"، أي الحكاية التي تطابق بين ذات الراوي وذات الروائي، ثمّ ترجّح هذه الصيغة بين أسلوبين: أسلوب "العرض Représentation" الذي يعني سرد الأحداث والأقوال، و"المشهد Scène" الذي تنتجه حواريات الشخصيات فيما بينها، اللذين يرتهنان، في الحالين معاً، إلى صوت الراوي الذي يوجّه الحكاية، ويصوغ الأحداث والأقوال ومنطوق الشخصيات وفق رؤياه ووعيه ومقاصد الكتابة لديه. ولئن كان قول اكثر ما يمكن بأقل ما يمكن واحداً من أهمّ وظائف العرض، فإنّ الأخير في "قبل الرحيل" يقول كلّ ما يمكن، الأمر الذي يعزز ما ذهبنا إليه في مطلع الدراسة من أن الكتابة السيرية تتكئ إلى منطق الذكريات، وليس إلى منطق التذكارات، الذي يعبر عن نفسه من خلال تلك الجزئيات والتفاصيل التي تتمدد باسطة حضورها اللافت للنظر في أكثر من موقع من الرواية، ومن خلال عددٍ من الشخصيات التي ما إنْ يتم الإعلان عن حضور الكثير منها حتى تختفي فجأة ولا يعود لها شأن فيما تبقى من حركة السرد، كشيخ الكتّاب عبد الكريم ومعاونه أسعد، وأم عدنان، وعدلة الشامية، وغيرهم.

ومجمل الأحداث في الرواية يتم تقديمها من خلال "العرض" الذي يكتفي، في أغلبه الأعم، بإنتاج سرد محددٍ لخصائص المسرود وزاهدٍ في تخصيب فعالية التلقي أو تعددية المعنى، وقليلاً ما تتمّ الإشارة إلى بعض هذه الأحداث من خلال المشاهد الحوارية، ومعظم ما تتم الإشارة إليه من أحداث في هذه المشاهد يتعلّق بما هو سابق على لحظة الحوار، المفارق دائماً لما يسميه "بروست": "اللغة الموضّعة"، أي ما يمنح الشخصيات استقلالها اللغوي[1]، حيث يبسط وعي الراوي بالأحداث نفوذه، على وعي غيره من الشخصيات بعضها مع بعض وكأنه صادر عن شخصية واحدة، كما في حوار الجارات حين سمعن أصوات رصاص الإنكليز وصياح صبية يتراكضون عبر الأزقة: "خُمنت إحداهن قائلة: ربما كان ذلك بسبب نسف الثوار للخط الحديدي بالأمس على مقربة من القرية. عقبت أخرى بسخرية: ومتى كان هؤلاء ينتظرون سبباً يبرر ارتكاب الجريمة التي يريدون.. تدخلت ثالثة:

---

[1] جينيت جيرار: "خطاب الحكاية، بحث في المنهج" ص(195)

إذا كان الأمر كذلك.. فلسوف تأتي اليوم الانذارات بالعقوبات الجماعية التي ابتكروها. سيفرضون علينا عقوبات فادحة.."(12).

والنمطان معاً، العرض والمشهد، يحكيان أكثر ممّا يؤولان، بمعنى أنهما يشكّلان مكوّنين من مكوّنات الفعل السردي الذي يتبدى من خلالهما لصيقاً بالحكاية ومطابقاً لها، حيث تنجز الأحداث نفسها بوصفها ماضياً تمّ وانتهى، عبر أقوال الراوي عنها، وليس عبر أفعال الشخصيات التي تظل محافظة على خصائصها الانفعالية منذ مفتتح النص إلى منتهاه، على الرغم من أنّ الأحداث التي تمور حولها وفيها شديدة الوطأة عليها، ويبدو بعضها كافياً لتعديل هذه الخصائص فيها. ولكي لا يظل هذا التفكيك للنمطين معلّقاً في الفراغ، فإننا نمثّل له بشخصية الراوي/ البطل التي يتم تقديمها من خلال حاضر الكتابة وليس من خلال الشرطين النفسي والمعرفي للشخصية الرّوائية، وقرينة ذلك علاقة الأخيرة بالفتاتين اليهودتين "ريبا" و"سارة" في "معسكر قطرة" التي تشي بالممايزة بين اليهود الغربيين ويهود المشرق، أي "الاشكنازيون" و"السفارديون"، ثم علاقتُها ووعيُها الساكنان بالأحداث حولها على امتداد الراوية، بمعنى صدورهما، العلاقة والوعي، عن خصيصة استقبالية لهذه الأحداث، وليس عن خصيصة فاعلة فيها. ومسوّغ ذلك، كما نرى، إلحاح الكاتب على هذه الأحداث أكثر من اهتمامه بتطوّر الشخصيات، ونموّها ومحاولة استكناه دواخلها.

وبعامة، فإنّ "العرض"، في الرواية، يبدو معنياً بتتبع كيفيات ردود أفعال الشخصيات حيال الحدث الذي يعنيها على المستوى الخاص من جهة، وقضية الصراع مع العدو على المستوى العام من جهة ثانية. ومن المهم التنويه، هنا، بحرص الروائي على تقديم مختلف قطاعات المجتمع في المرحلة التي ترصدها الرواية، أي بما يعبّر عن أشكال تعامل هذه القطاعات مع تلك القضية، ثم أشكال تجلّي الشخصية اليهودية وأنماطها ووظائفها فيما يخصّ القضية نفسها. على النحو الذي تمثّله شخصية محمد الشريف /شلومو بن مزراحي الذي أدى الدور المنوط به على أكمل وجه، يحقق للمنظمات الصهيونية التي تنتمي إليها تنفيذ مخططاتها في الاستيلاء على مزيد من الأرض الفلسطينية، وفي إقامة دولة يهودية عليها. فكما تقدّم الرواية فلسطينيين مهمومين بهذا الصراع، ومكتوين بأواره، على النحو الذي يتمثّل في شخصية الأستاذ عبد الخالق، والعم عبد الغني، وإسماعيل العطّار، والشيخ محمد أبو العينين، فثمة فلسطينيون يبدون بمعزل عن الأحداث كآل الجمل بعامة.

◘ -الرؤية السردية/ وجهة النظر:

تتم عملية السرد في "قبل الرحيل" من خلال ما يسمّى "التبئير الداخلي"، أي تبئير الحكاية من خلال وعي شخصية محددة هي شخصية البطل /السارد[1]. وتأسيساً على ما تنتجه هذه العملية من راو مشارك في الحكاية ويقوم بالحكي أيضاً، فإن المستوى السردي ينتمي إلى السرد الذاتي، وينتمي الراوي إلى "المتماثل حكائياً" بتعبير "جينيت" أو "جواني الحكي" بتعبير "لينفلت"، أي الراوي القابع داخل السرد، الذي يبدي كفاءة عالية في الوصول إلى كل شيء، وفي إدراك ما يدور في دواخل الشخصيات الأخرى.

وإذا كانت مهمّة الروائي إيهام قارئه بابتعاده عن روايته، وإذا كان النقد قد عدّ هذا الإيهام معياراً للحكم على الجودة الفنية للرواية[2]، فإن ما تنتجه الرؤية السردية في الرواية من مطابقة بين ذات الروائي وذات الراوي، أي ممّا سمّاه "واين بوث W.Booth": "الأنا الثانية للكاتب أو الكاتب الضمني"[3]، أو ما أطلق عليه عبد الله إبراهيم اسم "الكاتب المصاحب"[4]، الذي يحلّ في ذات الشخصية الرئيسية "أمين"، الذي يقوم بإنتاج سرد ذاتي خالص، بمعنى أنه "يموقع" بناء النص من خلال رؤياه ووعيه فحسب، يجعل الرواية، على مستوى التبئير، أسيرة صوت واحد ذي خصيصة "أوتوقراطية" إذا جاز التعبير حيث يبدي الكاتب سيطرة مطلقة على كائنات عالمه الروائي، ولا ينتج نصّاً مستقلاً عنه، ولا شخصيات يمتلك كلّ منها رؤياه للأحداث ولغيره من الشخصيات، فهو يرصد حركة شخصياته في المكان، كما يرصد حركتها في الزمان منذ الصفحات الأولى للرواية حتى نهايتها، ولا يكتفي بذلك، بل يروح يلاحق أفكارها، وأحلامها، وتاريخها، وعلاقاتها، دون أن يدع شيئاً يفلت من قبضتيه مهما كان صغيراً"[5].

وبتتبع بناء الرؤية السردية أو المنظور الروائي في الرواية، يبدو المنظور الأيديولوجي، أي "منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً" بتعريف "أوسبنسكي"[6] مهيمناً على ما عداه من المنظورات الأخرى: النفسية والتعبيرية، حيث يعلّق الراوي

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص(26)

(2) انظر: الفيصل. د. سمر روحي "بناء الرواية السورية" ص(28)

(3) مجموعة مؤلفين. "نظريات السرد من وجهة النظر إلى التبئير" ص(41)

(4) إبراهيم، عبد الله "المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة" ص(119).

(5) انظر: الفيصل د. سمر روحي. "بناء الرواية السورية" ص(44)

(6) قاسم، د. سيزا أحمد. "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ". ص (134).

على الأحداث والشخصيات مصنّفاً إياها في طبقات، ويخضعها في الوقت نفسه لوجهة نظره، ومن غير أن يمنحها فرصة وجودها المستقل أو التعبير عن خصائصها الانفعالية ورؤياها للعالم بنفسها.

ويتسم خطاب الرواية بأنه خطاب مغلق، حيث لا تناقض بين بنية الحكي الروائي وبنية خطابه، تثميناً لهاجس الكاتب وإلحاحه على إنتاج نص يطابق بين مكوّنات الحكي ومغزاه، أي حفاوته بمقاصد الكتابة التي تتحدّد هنا، بتصوير ما تعرّضت له الأرض الفلسطينية من استعمار استيطاني مدجج بمزاعم دينية وتاريخية لا تمتلك قرينة ما تعززها على المستويين بآن، وما تعرّض له أصحاب هذه الأرض من إبادة، ونفي، وتشريد، وما كانوا يبدونه من مقاومة للتشبّث بها والدفاع عنها.

***

"قبل الرحيل" رواية فلسطينية بالمعنى التام للمصطلح، وهي تحدد هوّيتها وانتماءها إلى التجربة الروائية الفلسطينية، ثم إلى تقاليد الرواية العربية وأعرافها الجمالية الكلاسيكية بامتياز، وعلى النحو الذي يؤدي غاياتها دونما تجريب أو اتكاء إلى تقنيات الرواية الحداثية، دون أن يسلبها ذلك شيئاً من خصائص الجنس الروائي الذي تنتمي إليه، فالتجريب ليس خصيصة إيجابية دائماً، كما أن التقليد ليس مثلبة دائماً.

***

جسر بنات يعقوب

آليّات التشكيل السّردي

جسر بنات يعقوب

يمتلك نتاج القاصّ والروائي الفلسطيني حسن حميد، المتتابع منذ مطلع الثمانينيات إلى الآن، أكثر من دلالة على دأب حقيقي، وموهبة إبداعية راسخة، وإيمان واضح بجدوى الكلمة في عصر يدير ظهره لكلّ ما هو بهيّ، وناصع، وإنسانيّ.

ولئن كانت هذه السمات كلّها: الدأب، والإيمان، والموهبة، أكّدت عبر عقدين تقريباً أصالة الهاجس الثقافي لديه، وعزّزت مكانته في المشهد الثقافي العربي، ليس بوصفه أحد أكثر أبناء جيله الأدبي، الثمانينيات، حضوراً فحسب، بل بوصفه أكثرهم متابعة وتطويراً لأدواته الفنّية، فإنّ روايته الأخيرة "جسر بنات يعقوب"[1] تضيف إلى تلك القائمة من السمات المميّزة لتجربته سمة جديدة، هي ذلك القلق الجمالي المعبّر عن طموحه لكتابة إبداعية تقول مؤرّقاتها المضمونية عبر صيغ فنّية حداثية.

تحاول هذه المقاربة تفكيك بنية الشكل الفنّي في الرواية المشار إليها آنفاً، ثم إعادة تركيبها من جديد لتتبيّن آليات اشتغال هذا الشكل على المتن الحكائي فيها، وكيفيات أدائه الجمالي له. كما تحاول موضعتها من مثيلاتها في المشهد الروائي العربي المعاصر، الفلسطيني بخاصّة، بسبب طبيعة خطابها من جهة، وانتماء كاتبها من جهة ثانية. ومهما يكن صحيحاً ما يذهب إليه "بيرسي لوبوك Percy Lubbok" من "أنّ أيّ محاولة لتفكيك عناصر الرواية تؤدّي إلى إتلاف الحياة فيها"[2]، فإنّ هذه المقاربة، التي تنطلق من الاقتراحات التي قدّمتها السرديات لتحليل الخطاب الروائي، تفكك مكوّنات هذا الخطاب في الرواية لتعيد تنضيدها من جديد، أو لتعيد "بَنْيَنَة" هذا الخطاب، بغية اكتشاف مقاصده الظاهرة والمضمرة بآن.

---

[1] حميد، حسن. "جسر بنات يعقوب". ط1 اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996.

[2] لوبوك، بيرسي. "صنعة الرواية". ص(31).

◘ - أطروحات الخطاب ودلالاته:

يُعنى الخطاب المركزي في رواية "جسر بنات يعقوب" بتقويض الرواية التوراتية لعلاقة اليهود بأرض فلسطين، وعبر هذا الخطاب المركزي، ومن خلاله، تتشكّل خطابات ثانوية تقوم بتعرية الأساليب التي مارستها طلائع الهجرات اليهودية الاستيطانية من أجل تثبيت مزاعم الحقّ الديني/ التاريخي على أرض الواقع. والرواية تفعل ذلك منذ استهلالها، أي منذ "إشارة لا بدّ منها"، حيث يجهر الروائي بأن المحكي في الرواية يُعنى برصد "تاريخ حياة المهاجر يعقوب وبناته وأخبارهم". غير أنّ ما هو تاريخي في الرواية لا يعدو كونه تخييلاً أكثر منه تاريخاً، لأنّ المادة الحكائية لا تُقدَّم بوصفها كتابة في التاريخ، بل بوصفها نصّاً إبداعياً يستجمع لنفسه مقوّمات الجنس الروائي وخصائصه الجمالية. وبهذا المعنى، فإنّ الرواية تتوسل الفنّ لتصويب أكاذيب الرواية التوراتية وأضاليلها، وتقول ما هو تاريخي حقّاً، حيث تدفع بتلك الرواية، أي الرواية التوراتية، إلى الوقوف على قدميها بدلاً من وقوفها على رأسها.

ولعلّ مِن أهمّ ما تطمح الرواية إلى تثبيته في الذاكرة هو تلك السمات المميّزة للشخصية اليهودية عبر التاريخ، وفضح الأساليب التي لجأت إليها هذه الشخصية، وما تزال، في تحويل أوهامها عن أرض الميعاد من فضاء الأكذوبة إلى فضاء الحقيقة، على النحو الذي يتبدّى في شخصيتي: يعقوب، الشخصية الرئيسية، وسليمان عطّارة الذي سبق الأوّل إلى الاستيطان في قرية الشماصنة، الفضاء الجغرافي الذي يتحرّك فيه معظم أحداث الرواية. فقد زعم يعقوب، حين سأله شاهين، إنْ "كان ضيفاً، أو مهاجراً، أو رحّالة، أو مطروداً، أو طالب علم" (102)، أنّه "حارس الجسر وضامنه.. بموجب صكّ الحراسة والضمانة الممنوح له من السلطان" (102)،. وكان، قبل محاولة الاستيطان في القرية التي جاءها غازياً، لا يكفّ عن دفع زوجته "راحيل" إلى الرجال "من أجل أن تأخذ منهم القليل القليل من المال ليسدّد.. ديونه" (142)، ثمّ عن دفع إحدى بناته الثلاث إلى سليمان عطّارة، كي يكون له نصيب في أملاكه، وقبل ذلك عن دفع ابنته البكر "نانا" إلى ذلك الرجل الغني الذي هربت معه، وكان يعقوب يتردّد عليها يومياً "ليأخذ ما تصل إليه يداها من أشياء ثمينة، وأموال ظاهرة. كانت نانا بالنسبة ليعقوب منجماً"(238).

ولم يكن سليمان عطّارة، سلفه في محاولة الاستيطان، أقلّ منه شأناً فيما يمكّنه من الاستيلاء على أملاك الآخرين وحيازتها لنفسه، إذْ أخفى عن أهل القرية

دينه، وكان ينصرف إليه حين يعتزلهم ويخلو لنفسه. عمل حمّالاً في مواسم الزيتون لدى عبّاس الشهواني، صاحب معصرة الزيت في القرية، وتمكّن من خلال أجرته التي تراكمت في عنق عبّاس أن يناصف الأخير في ملكية المعصرة، كما تمكّن، فيما بعد، من شراء أرض مجاورة لها، ثمّ من شراء المعصرة كلّها، وكانت "وردة"، ابنته، سبيله إلى كلّ ما حقّقه، ولذلك فقد بكاها كثيراً حين اختفت من القرية: "لأنّها لم تستطع فتح جميع القرى وأخذ مفاتيحها وتسليمها له" (200)، ويعاتب يعقوب، حين عبّر الأخير عن إحساسه بالغربة في القرية، قائلاً: "فكيسك حين يمتلئ سيهابك الناس.. كيسك، يا يعقوب، هو الذي سيجوز بك الجدار العالي" (236).

بالمعنى الذي تقدّم، فإنّ الكذب، والجنس، والمال، هي الأثافيّ الثلاثة التي تشكّل حوامل منظومة الوعي لدى الشخصية اليهودية، كما تقدّمها الرواية وكما يقولها مجمل أنواع الخطابات الراصدة لطبائع هذه الشخصية وحراكها: السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي. والرواية لا تخفي، في هذا المجال، رؤيتها لطبيعة الاستيطان وموقفها منه، فعبر أكثر من موقع من حركة السرد الروائي تتمّ الإشارة إلى حقيقة هذا الاستيطان وكونه طارئاً على الجغرافية الفلسطينية، وليس جزءاً من تاريخها، حيث تلتهم مزاعم يعقوب نفسها بنفسها حين تسأله ابنته الكبرى، جوديت، عن "أسماء بعض الأشجار والنباتات، والتلال، والينابيع. ورجوم الحجارة، والصخور التي مرّوا بها، وعن أسماء بعض القرى البعيدة البادية لهما، ويعقوب لا يجيب. يتمتم ويبتلع ماء أنفه، ثمّ يهمهم، وكأنّه يهدئ نفسه ويريّثها، وابنته لا تسمع منه إلا قوله المتواصل: سنعرف كلّ شيء مع الأيّام يا ابنتي. انتظري، ولا ترهقي والدك بالأسئلة. وبدل أن تهدأ ابنته وتكفّ عن الأسئلة، تطارده بقولها الذي كاد يفلقه: وكيف لا تعرف أسماء الأمكنة والنباتات والأشجار يا أبي، وهي لنا؟" (160– 161)، الأمر الذي يدفع الأرض، التي تتشكّل من تلك المفردات المجهولة، إلى لفظها يعقوب وأبناء جلدته من المهاجرين مهما طال بهم المقام: "لاحظ يعقوب أنّ قدميه لا تتركان أثراً في الدرب، كما أنّ قدميّ سليمان عطّارة لا تتركان أثراً أيضاً، في حين تظهر أقدام أناس آخرين سبق وأن مرّوا في الدرب" (234– 235). غير أنّ الرواية، في الوقت نفسه، لا تسقط في شرك تمجيد الأنا، ولا تعلي من شأنها رغبة في تقزيم الآخر وفضح انتهاكاته لقيم الحقّ، والخير، والجمال. بمعنى أنّها لا تنفي عن هذه الأنا انتماءها إلى الطبيعة الإنسانية المختلطة قيمياً والمعبّرة عن اختلاطات الواقع نفسه بما فيه من ثنائيات

الخير والشرّ، والحبّ والبغضاء، والصدق، والكذب، و.. فأبناء "الشماصنة" لا يبدون، في الرواية، أنقياء، وملائكة، وقدّيسين، بل مطلقي الصلة بتلك الطبيعة، فـ "ماريّا" تمنح جسدها لدعّاس، وتحمل منه سفاحاً، وعاشت مرجانة "حياتها بالطول والعرض.. عرفت المتع كلّها، والبيوت كلّها"(80)، وكان "رحمون" يوزّع ذكورته على عددٍ من نساء القرية والقرى المجاورة.

ولئن كانت "أيديولوجية الخطاب الروائي أيديولوجية محايثة باطنية نابعة من بنيته الداخلية"[1]، فإنّ ما تتّسم به "جسر بنات يعقوب"، في هذا المجال، هو جهارتها، في موقعين على الأقلّ، بالأطروحة المتواترة كثيراً في أدبيّات الخطاب الفلسطيني المعني بالقضية الفلسطينية، والقائلة إنّ ما آلت ملكيته من الأرض الفلسطينية للمستوطنين اليهود كان عن طريق غير الفلسطينيين الذين كانوا يقيمون، آنذاك، في فلسطين، فالمعصرة، والأرض المجاورة لها، اللتان اشتراهما اليهودي سليمان عطّارة، باعهما له عبّاس الشهواني، الذي "مضى.. تاركاً القرية نهائياً إلى أهله في لبنان"(190)، والطاحونة التي اشتراها سليمان أيضاً، باعها له أحد أكراد الشام، ورحمون الذي عاضد يعقوب في بيع الأوهام لأهل القرية، لم يكن من أبناء القرية أيضاً، إذ "ما مِنْ أحدٍ يعرف من أين جاء رحمون! ومَن الذي سمّاه رحمون" (116).

***

[1] العالم، محمود أمين. سليمان، نبيل. العيد، يمنى. "الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا". ص(16).

◘ - أشكال التعالق النصّي:

تنتج رواية "جسر بنات يعقوب" تناصّات متعدّدة، تُدَاخِلُ ما بين النصّ المبدَع وبنيات نصّية سابقة عليه، إذْ يتكئ الكثير من جزئيات المحكي في الرواية إلى الكثير من جزئيات المحكي في التوراة، في سفر التكوين بخاصّة. ومن تلك الجزئيات ما فعله يعقوب وبناته لدى وصولهم إلى الجسر القريب من قرية الشماصنة، على النحو الذي يذكّر بصنيع أبرام، إبراهيم فيما بعد، حين لبّى دعوة الربّ، فانتقل من "حاران" إلى أرض كنعان، كما يذكر الإصحاح الثاني عشر من "سفر التكوين"، في "العهد القديم". ومنها رغبة يعقوب في تقديم إحدى بناته الثلاث أضحية للربّ، كما أراد أبرام/ إبراهيم التضحية بابنه اسحق. ومنها أيضاً ما زعمه يعقوب من أنّ زوجته هي أخته أمام الحلاق الأرمني، على النحو الذي زعمه إبراهيم بزوجته ساراي/ سارة، عندما دخل مصر، حيث قال لها: "قولي إنّك أختي ليكون لي خيرٌ بسببك"، وعندما انتقل إلى أرض الجنوب أيضاً، كما يذكر الإصحاح نفسه، وغير ذلك.

ولا تتحدّد التناصات، في الرواية، بما أشرنا إليه آنفاً، بل تتجاوزها إلى إنتاجات نصيّة لغوية تبدو لصيقة بأساليب السرد في العهد القديم، كما في تلك الوريقات الصفراء التي أخرجها يعقوب من صدره وأخذ يقرأ فيها بصوت عال: "يصادفك في حياتك صخور، وأشواك، ودروب ملتوية، وتمضي بلا أخ أو أب، لكنّ الربّ سيساعدك، وقد وصلت النفس إلى هجيرها ويأسها. فلا تقنط، فمن بطون الأشواك يخرج لك طعاماً طيباً، والدروب الملتوية تصل بك إلى ما تودّ وتشتهي، ومن الناس يسخر لك أخوة وآباء، ومن صلبك يعطيك المعونة والإنس، وعلى الصخور تقف لتبدو، وقد فاقت قامتك قامات الناس، فلا تقنط. وحين تضيق بك الجهات هزّ الجبل الذي يربطك بالربّ يستجب لك، فيمسح دمعك وجرحك، ويشدّ جناحك وخطوك، وينجدك بما تودّ وتشتهي!!"(101).

وإذا كانت الرواية في مجملها تبدي تناصّاً منزاحاً مع سفر التكوين في العهد القديم، فإنّها في الوقت نفسه تنتج تناصات مع العهد الجديد، على مستويين بآن: حكائي، وتعبيري. يتجلّى الأوّل في اتكّاء الروائي إلى قصّة ميلاد السيّد المسيح في تخييله لميلاد الراهب حنّا، ويتجلّى الثاني في استدعائه لبعض نصوص العهد الجديد، أي فيما يسمّيه "كريزنسكي": "المصاحبات الأدبية Paralittératures"، أو "التضمين" بتعبير سيزا قاسم، كما في قول الراهب القصير الذي قدّم حنا للراهبات الثلاث: "خالطوا الناس، ففي الناس المسرّة، وعلى الأرض السلام"(19)، ثمّ مع

أكثر من محكي في التراث السردي العربي، كقصّة "حي بن يقظان" لابن طفيل، كما في إرضاع الغزالة لحنّا.

***

□ - ثنائية الواقعي والميتا واقعي:

بقدر ما تبدو "جسر بنات يعقوب" مشدودة إلى قوانين الواقع الموضوعي، بقدر ما تبدو بمنأى عنها، منتجة، وفي أكثر من موقع من حركة السرد، عوالم ما فوق واقعيّة: أسطورية أحياناً، وعجائبية أحياناً ثانية، وغرائبية أحياناً ثالثة. فحنّا يولَد لأبوين عجوزين، تقرّبا إلى بعضهما بعضاً مرّات ومرّات لكي يمنّ الله عليهما بمن يقوم على شيخوختهما في قادم الأيّام، وبعد أن ظلت محاولاتهما "محاولات، والرجاءات ظلّت عالقة، والطفل قرّة العين لم يأتِ"(22)، وكاد الحلم ينطفئ، استيقظا ذات صباح مبكّر على بكاء طفل صغير: "كانت فرحة المرأة العجوز لا تصدّق، وكان رجلها العجوز مذهولاً، يسألها بإلحاح، ويهزّها بفرح: (أهو.. لكِ)!! ولا تجيب المرأة العجوز، بل ترفع لحافها المبلول، عن فراشها المبلول.. وترتعش شفتا الرجل، وتضطرب يداه، ويهيج وقد أخذته نشوة الحلم، فبدلاً من أن يساعد زوجته على الخلاص من سوائلها.. يقف ويشرع في رقص جنوني.. وبينما هما كذلك، دُفعَ بابهما الخشبيّ، فصرّ صريراً قصيراً ثمّ أُغلِقَ مرّة ثانية، ثمّ اندفع مرّة أخرى وصرّ، ثمّ انغلق، وحين تقدّم الرجل العجوز منه، وفتحه راعه ما وجد، فقد كانت غزالة بيضاء تميل إلى الشقرة واقفة في الباب، وقد تدلّت أثداؤها وامتلأت، وما إنْ واجهها حتى ركعت الغزالة على الأرض، ومالت بجسدها فوق أثدائها، فسالَ الحليب وجرى فوق الأرض. ورأى قربها عدّة دجاجات، وبضعة خراف، وفرساً بيضاء، وعربة، وعدّة أكياس"
(25– 27).

وتتجلّى السمة نفسها في نهاية بديعة وزوجها في قاع الغدير: " لم يدر أيّ منهما مَن قاد الآخر نحو الغدير، ومَن ارتمى أولاً في حضن الماء.. ومَن منهما بدأ يشدّ الآخر نحو قاع الغدير، نحو الأسفل، نحو الوداع. كما لم يدر أيّ منهما مَن ابتلع الماء أوّلاً، أو مَن غرق أوّلاً، فقد طفا الاثنان بعد وقت قصير فوق وجه الماء بلا أنفاس، وقد تعانقا ذراعاً بذراع، داخل سرير الماء اللدن المسيّج بالخضرة الوارفة"(40).

على أنّ أكثر تجلّيات العجيب في الرواية ما تنتجه الرواية نفسها من تجسيد لشخصية العجوز التي برزت، أوّل مرّة، ليعقوب وابنته الكبرى جوديت من منتصف منعطف تظلله الأشجار، وعتابها له لتضحيته بحماره للربّ، بدلاً من أن يفعل ذلك بعضوٍ من أعضائه: "وقعا حين صرخت بهما امرأة عجوز، طويلة القامة، نحيلة كعود الخيزران، تتوكأ على عصا أطول منها، ثيابها سوداء،

ووجهها طويل ناشف، وشعرها الأبيض منفوش كجزة صوف.. استدارا نحوها منكمشين كأنّهما ينظران إلى نبت شيطاني خرج إلى الدنيا في التوّ والحال" (163– 164)، ثمّ تبدّيها في هيئات، وصور، وأساليب مفارقة لقوانين الواقع الموضوعي.

***

◘ - بنية الشكل الروائي:

يتكوّن المتن الحكائي في الرواية من قسمين رئيسيين: ملحق، ومتن. يبدوان متضادين على المستوى الحكائي، بمعنى أنّ كلاً منهما يشكّل نصّاً روائياً مستقلاً بنفسه، لكنّهما متعاضدان على مستوى الأطروحة المركزية في الرواية، أو هاجس الخطاب فيها. ويتكوّن الملحق، بدوره، من ثلاثة أجزاء: الدير والرهبان، وحنّا.. المُحرَم المرّ، والراهبات، ويتضمّن الجزء الثالث ثلاثة أجزاء فرعية، يحيل كل منها إلى واحدة من الرهبان/ الراهبات الثلاث: ماريّا، وصفيّة، ومرجانة. وينتهي كلّ جزء من هذه الأجزاء الفرعية بأكثر من اعتراف، وبأكثر من تذييل: ثلاثة اعترافات، وثلاثة تذييلات في الجزءين الأول والثاني، واعترافين وتذييلين في الثالث. وينتهي الملحق كلّه بثلاثة هوامش.

ينصرف الجزء الأوّل، الدير والرهبان، إلى التعريف بالوسط الجغرافي الذي ينهض الدير فيه، وبمكّوناته على مستويي البناء والمحتويات، ثمّ التعريف بالبشر الذين يعيشون داخله: الوكيل/ الراهب، والراهبات الثلاث، وبوظائف الوكيل، وبكيفية مقدمه إلى الدير ولقائه بهؤلاء الراهبات. ويعرّف الجزء الثاني، حنّا.. المُحرَم المرّ، بماضي ذلك الوكيل، منذ ولادته الأسطورية لأبوين عجوزين، إلى حبّه المنكسر لبديعة، إلى اختياره الترهّب والخدمة في الدير بعد الغياب، الأسطوري أيضاً، لبديعة وزوجها، في الغدير. ويستكمل الجزء الثالث سيرة حياة الراهبات الثلاث، مسترجعاً ماضي كل منهن، وقصص إخفاقاتهن: ماريّا مع دعّاس، وصفية بعد وفاة العجوز، ومرجانة مع برهومة، التي دفعتهن، كالوكيل، إلى اللجوء إلى الدير. وتقدّم الهوامش الثلاثة التي ينتهي بها الملحق، والتي كتبها الجدّ، ما تداوله أهل القرية حول يعقوب وبناته، معزّزة بذلك ما سبق في "إشارة لابدّ منها"، من أنّ الملحق "تمهيد لأحداث ستأتي، ومفاجآت ستحدث، وأحلام ورغبات يساهرها الناس، لكي تصير واقعاً"(8).

ويتكوّن القسم الثاني، الذي يشكّل متن الرواية، من ثلاثة عشر كتاباً: الأضحية الأولى، والأضحية الثانية، والعافية، والقريب، والحمّام، والجدار، والمناحة، والموافقة، ويوم الرضا والوقيدة، والحكيم يعقوب، وموت يعقوب، والأجنّة. يتضمّن كلٌّ منها حاشية واحدة. وباستثناء الكتاب الثاني عشر، فإنّ كلاً من الكتب الباقية يتضمّن تفصيلاً صغيراً. ووحده الكتاب الثاني، الأضحية الثانية، يتضمّن تفصيلاً صغيراً جداً، وتعليقاً صغيراً أيضاً، وتذييلاً ختامياً. ووحده أيضاً يتضمّن الكتاب الرابع، القريب، هامشاً، ويتضمّن أحد عشر كتاباً تفصيلاً آخر أو

أخيراً، وثمة عشرة كتب، يتضمّن كلٌ منهما تذييلاً أو أكثر، وتحت مسمّيات مختلفة: تذييل، وتذييل ختامي، وتذييل أخير، وتذييل أوّل.

وبمعاينة الخطاطة التي تشخّص بنية الملحق، يخلص المرء إلى طموح هذه البنية لتحطيم خطّية الحكي، أي رغبتها في تجاوز أنماط السرد التقليدية، وعبر أكثر من صيغة سردية تتقاطع فيما بينها أحياناً، ويستقلّ كلٌ منها بنفسه أحياناً ثانية. وتتجلّى السمة نفسها في بنية الشكل الروائي فيما يمثّل متن الرواية أيضاً، أي في الكتب الثلاثة عشرة التي يمتدّ عليها هذا المتن، وإنْ تقنّعت ملحقات كلّ كتاب بأسماء جديدة: حاشية، أو تفصيل، أو تذييل، أو تعليق، أو هامش.

وبالمعنى الذي تشير إليه مكوّنات كلّ من القسمين، فإنّ بنية الشكل الروائي في "جسر بنات يعقوب" أشبه ما تكون بمنمنمات تتضافر معاً لإعادة صوغ المادّة الحكائية الخام، دون أن تنصاع هذه البنية إلى منظومة فنّية واحدة، إذ ما إنْ تجد نفسها في مواجهة صيغة جمالية مهيمنة، حتى تبدي محاولة للتحرّر منها. غير أنّ هذه المحاولة لا تعلّل نفسها على نحوٍ كافٍ دائماً، فثمة تذييلات ختامية أو أخيرة دون أن تكون مسبوقة بتذييلات أولى من جهة، وثمّة تسميات، كتعليق صغير، وهامش، لا تخرج على كونها تفصيلات، أو تذييلات، تقنّعت بأسماء مغايرة من جهة ثانية.

ومن المفيد الإشارة، هنا، إلى ما يمارسه الرقم ثلاثة من نفوذ واضح في بنية الشكل الروائي، وفي القسمين معاً: الملحق، والمتن. وغير خافٍ أنّ ثمّة صلة بين هذا الرقم والأقانيم الثلاثة في الديانة المسيحية، وقيامة المسيح من بين الأموات في اليوم الثالث و"ثلاثاء الرفاع" أو الاعتراف، وبين الأخير وما تقدّمه كل من ماريّا ومرجانة في الملحق/ التمهيد من ثلاثة اعترافات، ثمّ بين العدد ثلاثة عشر وما وقرَ في الذاكرة الجمعية من دلالة له على الشؤم والتطيّر.

□ - لواحق النصّ:

تتّسم "جسر بنات يعقوب" بإنتاجها لواحق بالمتن الحكائي فيها، في الملحق وفي الكتب الثلاثة عشر بآن. اعترافات وتذييلات وهوامش في الملحق، وتفصيلات: صغير، وصغير جداً، وآخر، وأخير، وتعليق صغير، وتذييلات: أوّل، وأخير، وختامي، وهامش. وإذا كان ثمّة ما يوحّد بين وظائف هذه اللواحق جميعها، أي قيامها باستكمال المتن الحكائي، فإنّ ثمّة، أيضاً، ما يجعل لكلّ منها سماته وخصائصه المميزة، وما يمنحه بعض الوظائف الإضافية للوظيفة الأصل.

فالاعترافات، في الملحق، تقوم بسدّ فجوات في الحكاية، بمعنى أنّها تقوم باسترجاع ما مضى من حيوات الشخصيات قبل استقرارها في الدير أحياناً، وما مضى من حياتها بعد استقرارها فيه أحياناً ثانية، أي فيما ينأى بلحظة السرد إلى سوابق زمنية عليها. غير أنّ ما يصوغ بعض الاعترافات ليس الشخصيات نفسها التي تضيء هذه الاعترافات ماضيها، بل غيرها من الشخصيات، كما في "اعتراف أوّلي" في حكاية "ماريّا"، وهي بهذا المعنى لا تدخل في إطار الاعتراف، لأنّ من أهمّ خصائص الأخير أن تؤدّيه الشخصية نفسها.

وإذا كان ما يصوغ بعض الاعترافات ليس الشخصيات نفسها، فإنّ مجمل التذييلات تتم صياغته من لدن الراوي، الذي يقوم بترميم المسكوت عنه في الحكايا الأصل وفي الاعترافات. غير أنّ التذييلات لا تُعنى بسيرة الشخصية نفسها فحسب، بل تمتدّ إلى غيرها من الشخصيات الأخرى، كما في "تذييل 3" من "ماريّا"، الذي يضيء بعضاً من سلوك الراهب حنّا في الدير، على الرغم من أنّ التذييل يبدو معنياً بماريّا. وكما تقوم التذييلات بعمليات استرجاع لما مضى من حيوات الشخصيات، فإنّها، في الوقت نفسه، تقوم بعمليات استباق لبعضها الآخر، بل إنّها ترهص ببعض خصائص هذه الشخصيات، كما في "تذييل 3" أيضاً، من "ماريّا"، الذي يقدّم اختزالاً دالاً على ما دفع الراهبتين: صفيّة ومرجانة، إلى الدير: "واحدة تنظر إليه بشهوة لم تتوارَ بعد، وأخرى تنظر إليه لتنسى، وثالثة تنظر إليه لتتذكر ما حرمت نفسها منه طواعية"(63). على أنّ تقسيم الروائي لأكثر من اعتراف في الجزء الواحد من أجزاء الملحق لا يبدو معللاً جمالياً على نحوٍ كافٍ، فاعتراف آخر في حكاية صفية يبدو استكمالاً لاعتراف أوّل وامتداداً له، بمعنى أنّه لا يشكّل وحدة حدثية مستقلّة بنفسها، ومميزة من سابقتها، والسمة نفسها تتجلّى في بعض التذييلات أيضاً، كما في التذييل الثاني من حكاية صفية، وكما في مثيله في حكاية مرجانة.

ومن أهمّ ما تّتسم به "الهوامش" هو جهارتها بالوظيفة التي تؤدّيها: "هذه تعليقات بقلم جدّي، على ما حدث في الدير، وعلاقته بيعقوب وبناته"(89)، واستقلال كلّ منها بحدثٍ بعينه، وجهارتها، أيضاً، بأكثر السمات بروزاً في الشخصية اليهودية عبر التاريخ، كما في الهامش الأوّل الذي يقرّر على نحوٍ سابق للمتن "أن رأس مال يعقوب وكرامته هما بناته"(90)، وكما في الهامش الثاني الذي يصف يعقوب بالقول إنه "لا يحبّ الارتباط بالأمكنة مهما طال فيها، فيعقوب وأمثاله، وما إن يُخلَق الواحد منهم حتى تُخلَق معه جرثومة حبّ التنقّل من مكان إلى آخر، وحبّ العزلة والانطواء، لأنّ الآخرين مثل الضوء يكشفون أعماقه ودواخله، وغاياته الرخيصة"(91). وبهذا المعنى، فإنّ الرواية تُسْلِمُ مقاصدها للقارئ قبل أن تبدأ الحكاية.

ومجمل الحواشي والتفصيلات والتذييلات في الكتب الثلاثة عشر معاً. وهامش الكتاب الرابع، ينهض بمهمّة أداء ثلاث وظائف أساسية: التعريف بالشخصيات التي كان، أو سيكون، لها دورٌ في الأحداث، وإضاءة الحذوف السردية، واسترجاع أحداث سابقة على لحظة السرد. ويمكن أن نمثّل للوظيفة الأولى بالحاشية الأولى التي تعرّف بـ "رحمون"، الذي سيكون له دورٌ مهمْ في حياة بنات يعقوب اللاحقة، وللوظيفة الثانية بالحاشية الثانية التي تسدّ ثغرة واضحة في سيرورة الأحداث، أي فيما تضيئه من حياة زوجة يعقوب المتوفاة والمسكوت عنها فيما سبق من السرد، وللثالثة بالحاشية الثالثة التي ترتدُّ إلى لقاء يعقوب وابنته جوديت بالعجوز في طريقهما من القرية إلى البيت. ومن المهمّ الإشارة، هنا، إلى أنّ عدداً من الحواشي لا يستقل بوظيفة بعينها من مفتتح الحاشية إلى خاتمتها، فثمّة حواشٍ تستجمع لنفسها الوظائف الثلاث معاً، كما في الحاشية السادسة التي تعرّف بنانا، ابنة سليمان عطّارة، وتملأ فجوات في منطق القصّة، وتقوم بعملية استرجاع لأحداث سابقة، أي لعلاقة نانا بأيوب وكيل أعمال زوجها.

غير أنّ عدداً غير قليل من التفصيلات، والتذييلات، لا يقدّم المسوّغات الجمالية الكافية دلالياً على كونه أجزاء منفصلة عن المتون، فالكثير من تلك التفصيلات والتذييلات يبدو، كبعض الاعترافات في الملحق، استكمالاً للمتون السابقة عليه، وامتداداً لها. إنّه يتابع ما انقطع من الحكاية، ولا يشكّل بنفسه وحدة حكائية مستقلّة بنفسها، ومميّزة من الحكاية الأصل.

ويمكن أن نمثّل لذلك بـ"تفصيل صغير جدّاً"، و"تفصيل صغير أيضاً"، من

الكتاب الثاني، الأضحية2، اللذين يتابعان حكاية بنات يعقوب مع رحمون، وكيفية بذلهن أجسادهن، على التتابع، له في النهر، واللذين يتمّمان المحكي في الحاشية السابقة عليهما.

◻ - الشخصيات:

تقدّم رواية "جسر بنات يعقوب" أكثر من تقسيم ثنائي للشخصيات الحكائية فيها: مضمرة وظاهرة، ورئيسية وثانوية، وفاعلة وساكنة. تنتمي شخصيتا الجدّ وحفيده إلى الطرف الأول من الثنائية الأولى، وينتمي مجمل شخصيات الرواية، في الملحق والمتن معاً، إلى طرفها الثاني. شخصية الجدّ التي تكفلت بتدوين سيرة يعقوب وبناته، أو التي حفظت تلك السيرة من الضياع. وشخصية الحفيد التي تكفّلت بإيقاظ تلك السيرة من سباتها الطويل. وتتجلّى سمة الإضمار في هاتين الشخصيتين في أنّه على الرغم من اختفائهما من النصّ فيما بعد "إشارة لابدّ منها"، بسبب كونهما شخصيتين خارجتين عن نطاق الحكي، أي ليستا جزءاً منه، فإنّ كليهما يبدو حاضراً على امتداد النصّ. ليس من خلال صوغ الجدّ لمجمل الحكاية وتعليقاته عليها في كلّ من "هوامش" الملحق وفي "حواشي" المتن، وليس من خلال إيهام الحفيد بعدم تصرّفه في السيرة التي دوّنها جدّه فحسب، بل من خلال توجيههما الحكاية من وراء ستار.

ومجمل الشخصيات في الرواية هي مجموع صفاتها في النصّ فحسب، بمعنى أنّها لا تتيح للقارئ الإسهام برصيده المعرفي وتصوّراته القبلية لإنجاز صور مغايرة عمّا ينتجه النصّ من هذه الصفات. أي أنّها لا تمكنه من إعادة تركيبها من جديد، بسبب الحفاوة الشديدة التي يبديها الراوي بخصائصها المادّية والمعنوية على نحوٍ جامعٍ مانع. وإذا سلّم المرء بما تراه البنيويات من أنّ الشخصية، في الحكي بعامّة، بمثابة "دليل Signe" له وجهان: أحدهما "دالّ signifiant"، والآخر "مدلول signifié". دالّ من حيث إنّها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخّص هوّيتها، ومدلول من حيث مجموع ما يقال عنها بوساطة جُمَل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها[1]، فإنّ معظم الشخصيات في "جسر بنات يعقوب"، من حيث كونها مدلولاً، يتمّ تقديم صفاتها، أو صفات أكثرها في الأغلب الأعمّ، بوساطة ما يُقال عنها، وليس بوساطة أفعالها. بمعنى أنّ القارئ يتعرّف إلى هذه الشخصيات من خلال حكاية الأقوال عنها وليس من خلال حكاية الأحداث.

وثمّة إيقاع بنائي ينتظم معظم فعاليات التخييل المجّسدة لمعظم الشخصيات في الرواية، أعني خضوع هذه الفعاليات لتقنية بنائية تكاد تكون مهيمنة، وحاضنة

---

[1] انظر لحمداني، د. حميد "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ص(51).

لمجمل كيفيات صوغ الشخصية الروائية لغوياً، ويتجلّى هذا الإيقاع من خلال منظورات سردية عدّة، من أهمّها تقديم الصفات المادية والخصائص النفسية لكلّ شخصية، ومن خلال عيني الراوي، الذي يتكفّل، في كثير من الأحيان، بمهمّة الوصف، وعبر أكثر من موقعٍ من حركة السرد، ومختزلاً، أحياناً، بعض الشخصيات إلى صفة فيها فحسب، بمعنى أنّه لا يسمّيها، كالراهب القصير، والأخت الكبرى، والأمّ القصيرة. ومقدّماً، في الأغلب الأعمّ، ما هو مادّي على ما هو نفسي، ومؤخّراً اسم الشخصية إلى مرحلة متأخرة نسبياً من بداية الوصف، أي إلى ما بعد فراغه من تقديم الكثير من الصفات، التي قد تتكرّر أحياناً بين موقع وآخر من الرواية.

وثمة الكثير ممّا يوحّد بين شخصيات الملحق، وممّا يجعلها رهينة سماتٍ وخصائص واحدة، حيث تضنّ السماء على والدي حنّا العجوزين، والديه الافتراضيين، بالولد، وكذا تفعل ببديعة التي أحبّها حنّا وهام بها، وبزوجها. وكما تهيم ماريّا حبّاً بدعّاس، وتمنحه جسدها، وتنتقل بين أكثر من دير حتى تستقرّ أخيراً في الدير الذي جمعها بصفية ومرجانة، فإنّ مرجانة، أيضاً، تهيم حبّاً ببرهومة، وتمنحه جسدها وتنتقل بين أكثر من دير حتّى تستقرّ أخيراً في الدير الذي جمعها بماريّا وصفيّة، وكما كانت صفيّة مولعة بالرسم، فإنّ مرجانة كان لها ولعها هي الأخرى بالنباتات وصناعة دمى للحيوانات. وبهذا المعنى، فإنّ عدداً من شخصيات الملحق يبدو موحّد الأصول، كما يبدو موحّد المصائر أيضاً. وإذا كان كلّ من "ماريّا" و"مرجانة" يشترك في لهاثه وراء شهوة الجسد، وفي انتظاره المرير والطويل لمن أحبّ، فإنّ "دعّاس" و"برهومة" يشتركان في خصيصة عدم الوفاء، إذْ ما إنْ يحقّق كلّ منهما وطره من الفتاة التي أحبّته، حتى يفرّ هارباً عنها، مخلّفاً إيّاها نهباً لانتظار زائف.

ومن اللافت للنظر أنّ مجمل شخصيات الدير: حنّا، وماريّا، ومرجانة، منبتّ الصلة بالواقع الخارجيّ، بمعنى أنّه ليس ثمّة امتداد له خارج الدير، فـ "حنا" ابن لإرادة ميتا واقعيّة، لا أبّ ولا أمّ له، يفقد أبويه المختارين من لدن تلك الإرادة ليكون ولدهما قبل إقامته في الدير، و"ماريّا" ابنة وحيدة لامرأة عجوز سرعان ما غادرت الحياة، وسرعان أيضاً ما فقدت ماريّا نفسها ابنها الذي حملته سفاحاً من دعّاس لدى سقوطه في قدر من الحليب المغلي، وتفقد "صفيّة" وهي طفلة والديها في رحلة بحرية نجت منها وحدها، ثمّ تفقد ذلك الرجل العجوز الذي تبنّى رعايتها، والذي ما لبث أن فارق الحياة ولم تكن قد تجاوزت الرابعة والخامسة من العمر.

وإذا كان ثمّة ما يوحّد بين هذه الشخصيات على المستوى المشار إليه آنفاً، فإنّ ثمة ما يوحّدها على المستوى العاطفي أيضاً، فهي صرعى علاقات عاطفية باطشة، دفعتها إلى استكمال حيواتها في الدير. بمعنى أنّ لجوءها إليه لم يكن بدافع إيمانيّ، بل بدافع هروبي، الأمر الذي قد يقوّض قناعة المتلقّي في كونها الصورة النقيضة/ المواجهة والفاضحة لممارسات يعقوب وبناته، أي فيما يشير إليه الهامش الثالث من الملحق من تعليم الراهبات الثلاث في الدير للأطفال، ونشاط مرجانة في الكشف عن فوائد الأعشاب ودورها في شفاء الكثير من الأمراض، ومن اجتماعهن، أي الراهبات، بالنساء اللواتي كنّ يترددن على يعقوب من أجل أن يباري أرحامهن بضروب من الوهم، والسحر، والشعوذة، وفضحهن طلاسم الأوراق التي كان يكتبها لهن.

ولا تتحدّد هذه السمة في كثير من شخصيات الملحق، بل تمتدّ لتشمل عدداً من شخصيات المتن أيضاً، كـ "رحمون" الذي أحبّ "غزالة" فهجرته، وذهبت مع أحد الصيادين الذين مرّوا بالقرية، وعبّاس الشهواني الذي جعله حبّه لوردة يركع أمام مطالب أبيها المحمومة للسطو على ما يملكه كلّه، والذي دفعه، في النهاية، إلى العودة إلى موطنه لبنان، وكـ"نانا"، ابنة يعقوب، التي هربت مع رجل غنّي، ثمّ بذلت جسدها لوكيل أعماله، أيّوب، فكانت نهايتها القتل، وأيّوب، بين أكوام القشّ، حيث كانا يمارسان اللذّة المحرّمة.

إنّ مجمل العلاقات الجسدية بين كثير من شخصيات الرواية، ليس اليهودية فحسب، علاقات آثمة، وخارجة عن الأعراف، فماريّا تمنح جسدها لدعّاس دون رباط شرعي، وكذا تفعل مرجانة مع برهومة، وزوجة يعقوب مع الحلاق ومع غيره من الرجال، ونانا، ابنته، مع أيّوب، وكيل أعمال زوجها، ثمّ بناته الثلاث: جوديت، وميمونة، ودينة، مع رحمون، في النهر أولاً، وفيما أطلقن عليه "حمّام بنات يعقوب" ثانياً، وأخيراً وردة، ابنة سليمان عطّارة، مع عبّاس الشهواني.

ومن اللافت للنظر أيضاً أنّ الشخصيات الفاعلة في المتن، يعقوب وبناته، تؤدّي أدوارها ووظائفها، وتحقّق أهدافها، بمعزل تامّ عن الوسط الذي غزته، أي عن قرية الشماصنة، بمعنى أنّ المتلقّي لا يقف، في النصّ كلّه، على شخصيات معوّقة، وجل ما يبديه أهل القرية هو استسلامهم لشعوذات يعقوب وأكاذيبه. إنّ الرواية تصوّر هؤلاء سذجاً، ولا يعنيهم من يعقوب سوى ما يبيعهم من أوهام.

***

◻ - المنظور الروائي:

يصوغ المرويّ، في "جسر بنات يعقوب"، راو خارج عن نطاق الحكي Narrateur Hétérodiégétique، أي راو مفارق لمرويّه بتعبير عبد الله إبراهيم، فهو ليس شخصية من شخصيات القصّة التي يرويها، ولم يكن شاهداً عليها. وهو راو عالم بكلّ شيء، أي أنّه ينتمي إلى ما يسميه بويون: "الرؤية من خلف Vision par derrière" أو الراوي أكبر من الشخصية باصطلاح "تودوروف"، حيث يعلم الراوي "أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر ممّا تعلمه أي شخصية من الشخصيات"[1]، وحيث ينتمي المنظور الروائي إلى ما يصطلح "جينيت" على تسميته بـ "التبئير الخارجي"[2]، بمعنى أنه يتمّ تبئير الحكاية على شخصيةما وليس من خلالها، أي على شخصية يعقوب، التي تستقطب إلى محرقها السردي مجمل فعاليات التخييل في الرواية، وعبر مستويين سرديين: ما تفعله هذه الشخصية، وما تفكر فيه.

ويمكن التمييز، في هذا المجال، بين راويين أساسيين: الراوي/ الروائي، الذي يوهم منذ مفتتح الرواية بأنّ لا فضيلة له في صوغ مرويّه سوى نقله من حال الغياب إلى حال الحضور، فالمروي "كتاب، فيه مجموعة كتب" وصله بالتوارث عن ثلاثة عشر جد من أجداده. غير أنّ هذا الإيهام لا يخفي في الوقت نفسه مقاصد ذلك المرويّ والغاية من إنتاجه، بل إعادة إنتاجه، إذ يكشف في "إشارة لابدّ منها" عن أنّ الكتاب يتضمّن "تاريخ حياة المهاجر يعقوب وبناته وأخبارهم، وقد عاشوا بجوار الجسر العتيق المبني على نهر الأردن، والذي عُرف فيما بعد بجسر بنات يعقوب"(7)، والذي سرعان ما يختفي ليفسح المجال لظهور راو آخر يتكفّل بصوغ القصّة بأكملها، منتجاً داخل حركة السرد في الملحق فحسب، رواة ثانويين: راهب الدير، وماريّا، وصفيّة، ومرجانة، هم شخصيات داخلة في نطاق المحكي، أي رواة متماهون بمرويّهم، بتعبير عبد الله إبراهيم أيضاً، يقومون بعملية ترميم للمسكوت عنه في المحكي، أو بعملية سدّ الثغرات الحكائية فيه، ممّا يشي بانتماء الرواية إلى الرواية البولفونية roman potyphonique، أي الرواية المتعددة الأصوات، وممّا يعني أنّ كيفيات الأداء الجمالي لذلك المحكي تحدث قطيعة مع أساليب السرد في الزمن الذي تمّ إنتاج هذا المحكي فيه، وهو ما يؤشّر إليه الراوي/ الروائي بقوله: " هذا كتاب، فيه مجموعة كتب، وصل إليّ بالتوارث عن ثلاثة عشر جدًّاً من أجدادي، وقد عثروا عليه في خزانة كتب جدّنا الرابع عشر

---

[1] جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". ص(201).

[2] المرجع السابق. ص(26).

العلامة المقدسي المعروف إلياس الشمنذوري، الذي عاش في مدينة القدس في بداية القرن الثالث عشر ميلادي أيام المماليك"(7). وبهذا المعنى، فإنّ الروائي يحاول "عصرنة" مرويّه، فيحدث بذلك تلك القطيعة ما بين تقنية المنظور الروائي زمن إنتاج المحكي وتقنية، بل تقنيات، المنظور الروائي المعاصرة.

ومهما يكن صحيحاً أنّ في تراثنا السردي العربي ما يشير إلى حمولة فنيّة شبيهة بما تنتجه "جسر بنات يعقوب"، في هذا المجال، أي فيما يتصل بتقنية تعدّد الأصوات، فإنّ الرواية لا تصوغ هذه التقنية وفق المنطق الجمالي لذلك التراث، بل وفق إنجازات السرد الحداثية، المغايرة لمنظورات الرؤية التراثية.

***

□ - الإيقاع الزمني:

يرتدّ زمن إنتاج المحكي في الرواية إلى ما قبل الألف الثالثة للميلاد، ويتمّ تأشير هذا الحدّ الزمني على نحوٍ ظاهر في مقدّمة الرواية، غير أنّ الأخيرة لا تؤشّر زمن المحكي، أي الزمن الذي تستغرقه حكاية يعقوب وبناته نفسها.

ويشكّل الاسترجاع أحد أهمّ التقنيات التي تصوغ الإيقاع الزمني في الرواية، وأحد أهمّ ما تنتجه المفارقات السردية من انتهاكات لخطّية الزمن وتراتبيته في الواقع الموضوعي، أي للمعنى "الكرونولوجي chronologie" للزمن، وهي تشغل مساحة وفيرة من حركة السرد الروائي، بل إنّها تبدو أحياناً المنظومة الفنّية المهيمنة على تقنية الإيقاع الزمني، ليس بسبب إعادة صوغ النصّ لحكاية بعيدة نسبياً في الزمن فحسب، بل بسبب ترهين هذه الحكاية من خلال صيغة الماضي دائماً، واتكائها، في الأغلب الأعمّ إلى أكثر الصيغ شيوعاً، أي صيغة الفعل "كان" بصيغه المختلفة. وإذا كانت الرواية كلّها استرجاعاً لأحداث ماضية على لحظة السرد، أو على اللحظة التي تمّ فيها إنتاج المحكي، أو تدوينه من لدن الجدّ إلياس الشمنذوري أولاً، ثمّ من لدن الحفيد ثانياً، فإنّ ثمّة استرجاعين أساسيين: استرجاع يقوم به الجد، الراوي الأساس ومدوّن الحكاية، واسترجاع يقوم به الحفيد، ناقل المدوّنة من حال السكون إلى حال التحقّق. ولعلّ المدونة بكاملها، في الحالين معاً، رمز للتاريخ الفلسطيني المستغرق في هجعته طويلاً أمام طيش الرواية التوراتية التي تمّ تسييسها فيما بعد.

وأكثر ما تتجلّى هذه التقنية في الملحق بخاصّة، وقليلاً ما تتجلّى في المتن، حيث تتوقّف حركة السرد عند نقطة بعينها، لترتدّ إلى الماضي، محاولة سبر ما انصرم من حيوات سكّان الدير قبل استقرارهم فيه، وعبر قسمي الملحق: الثاني والثالث، "حنّا.. المُحرَم المرّ" و"الراهبات"، اللذين يؤدّيان وظيفة أساسية، هي الكشف عمّا انصرم من حيوات كلّ من حنّا، وماريّا، وصفيّة، ومرجانة، قبل اختيارهم الإقامة في الدير. ومن المفيد الإشارة، في هذا المجال، إلى أنّ كلّ استرجاع، في القسمين معاً، يتضمّن داخله استرجاعات ثانوية، تؤدّيها الاعترافات والتذييلات، التي تسدّ فجوات المحكي في الاسترجاع الأصل، كما في "اعتراف أوّلي"، في الجزء المعني بـ "ماريّا"، الذي يكشف عن حمل ماريّا سفاحاً لطفل من دعّاس "ولدته بالسرّ، وأعطته بعد عامين من رضاعته لامرأة عجوز في إحدى القرى لتربيّه.. لكنّ العجوز لم تهتمّ كثيراً.. فوقع الطفل في قدر للحليب.. ومات"(52). وبالمعنى الذي تقدّم، فإنّ تقنية الاسترجاع في "جسر بنات يعقوب"

تتمّ عبر أكثر من صيغة سردية، عبر المتون أحياناً، وعبر الاعترافات أحياناً ثانية، وعبر التذييلات أحياناً ثالثة.

ولعلّ من أهمّ ما تتّسم به تقنية الاسترجاع هو إنتاجها "أمداء Portées"[1] واسعة، تمتد من بداية طفولة كلّ من هؤلاء، إلى إخفاقاتهم في الحبّ والحياة، إلى ما بعد استقرارهم في الدير. ويمكن أن نمثّل لذلك بالجزء الثاني من الملحق، حنّا.. المُحرَم المرّ، الذي تستعيد فيه تقنية الاسترجاع الولادة الأسطورية لحنّا، وإرضاع الغزالة له، وحبّه لبديعة المتزوّجة، ثمّ اختياره الإقامة في الدير، وإلى أنّ وظيفة معظم الاسترجاعات في الرواية أساسية في النصّ، وليست إخبارية فحسب، بمعنى أنّها لا تكتفي بسدّ الفجوات الحكائية، بل تتجاوزها إلى ما يمكّن الروائي من الغوص على دواخل شخصياته، والكشف عن منظومة الوعي لديها. ومن المفيد الإشارة في هذا المجال، إلى أنّ ثمّة وظيفة واحدة للاسترجاعات جميعها، تتحدّد بالكشف عن الظروف الحياتية والعاطفية التي انتهت بهذه الشخصيات إلى الدير.

وما ينهض بهذه التقنية، وما يعبّر عنها، في الكتب الثلاثة عشر، هو مجمل فعاليات العملية السردية، أي فيما يشكّل متون الكتب ولواحقها بآن، والتي تتبدّى، في الاثنين معاً، استرجاعات داخلية، ومِثْليّة القصة أحياناً، وغيريتها أحياناً ثانية، وتكميلية أحياناً، وتكرارية أحياناً ثانية، فهي تتناول خطّ الحكاية الأصل، وغالباً ما يكون حقلها الزمني متضمّناً في حقل هذه في الحكاية، وهي تقوم بعملية سدّ للثغرات الحكاية مرّاتٍ، وتعيد الحكاية على أعقابها مرّاتٍ أخرى. ويمكن أن نمثل لذلك بالكتاب الرابع، القريب، الذي تتمّ في متنه عملية استرجاع ما مضى من حياة سليمان عطّارة في القرية، أي الأساليب التي مكّنته من الاستيلاء على المعصرة التي بدأ فيها حمّالاً، ثمّ على أجزاء من الأرض القريبة منها، كما تتمّ في حاشيته عملية استرجاع لما مضى من حياة وردة، ابنة سليمان، التي كانت أداته إلى عبّاس الشهواني، صاحب المعصرة، وعلى النحو الذي تؤدّيه لواحق الكتاب الأخرى، أي: تفصيل صغير، وهامش، وتذييل أخير.

***

[1] جمع: مدى، ويعني المسافة الزمنية الفاصلة بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقّعة.

◘ - الوصف:

يستأثر الوصف بمساحة وفيرة من حركة السرد في رواية "جسر بنات يعقوب"، وهو لا يبدو وقفاً على الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات، في الملحق والمتن معاً، بل يمتّد ليشمل مجمل مكوّنات العالم الروائي: شخصياتٍ، وجماداتٍ، وحيواناتٍ، الموصوفة باستفاضة ظاهرة، وعلى نحوٍ تبدو الرواية معه مجموعة من الوحدات الوصفية، التي تتجاور تجاوراً بيّناً، إذ ما إنْ ينتهي وصف حتى يبدأ ثان، وما إنْ ينتهي الثاني، حتى يبدأ ثالث، وهكذا..

ما مِنْ شيء في "جسر بنات يعقوب" يفلت من إسار الوصف، أو من قبضة الروائي الذي يبدي ولعاً واضحاً بتقديم مكوّنات عالمه الروائي على نحو يكاد يكون جامعاً مانعاً، ومعبّراً عن رغبة واضحة في استثمار فعاليات التخييل الإبداعي جميعها لتقديم ما يشبه ببليوغرافيا جغرافية /مشهدية/ حركية/ تشخيصية لتلك المكوّنات، كما لو أنّ النصّ قد صيغ ليكون عملاً درامياً، يختزل مهمّات غير الروائي، ويحدّد آليات تشكيله الدرامي كما ينجزها هذا الروائي، وعلى نحوٍ لصيق بصنيع "مارسيل بروست" في روايته الذائعة "البحث عن الزمن الضائع"، معطّلاً بذلك حركة السرد، وموقفاً نموّها عند نقطة بعينها.

وغالباً ما يتقدّم الوصف مجمل فعاليات الحكي، ويتصدّرها، ويرهص بها، ويتردّد بسماته نفسها في أكثر من موقع من الرواية. ومن أهمّ ما يميّز وصف الشخصيات تقديم الصفات المادية لهذه الشخصيات على صفاتها النفسية، وتوزيعها بين أكثر من موقع في النصّ، وتكرار بعضها، كما في وصف حنّا بأنّه "كان.. شاباً جميلاً وسيماً. قوّته كبيرة" (14)، وفي أنّه كان "جميلاً، قويّاً، ساحر الهيئة"(18).

وكثيراً ما ينتمي الوصف في الرواية، إلى ما يسمّيه الشكلاني الروسي "توماشفسكي Tomacheveski": "الحوافز القارّة"، أو "الحوافز الثانوية"[1]، التي لا تغيّر شيئاً في وضعيّة الحكي، إنّما يقتصر دورها على التمهيد لتغيير هذه الوضعيّة.

ولعله من المهمّ الإشارة، هنا، إلى تلك الحفاوة التي يبديها الروائي فيما يتعلّق بأسماء مئات من الأشجار، والحشائش، والزهور، حتّى لتتحوّل الرواية في مواقع

---

[1] يميّز توماشفسكي بين أربعة أنواع من الحوافز Les motifs في عملية السرد. للتوسع، انظر: محموعة مؤلّفين. "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس". ص (179) وما بعد.

بعينها منها، إلى معجم للطبيعة، لكأنّما ثمّة رغبة لدى الروائي في توثيق مفردات الجغرافية الفلسطينية التي تكاد تمّحي من الذاكرة بسبب ممارسات الاحتلال المحمومة لتغيير معالمها وإطلاق أسماء عبرية أو توراتية عليها.

***

◻ - الفضاء الحكائي

1- الفضاء الجغرافي Léspace géographique:

يتشكّل الفضاء الجغرافي في رواية "جسر بنات يعقوب" من مجموعة من الثنائيات الضدّية، أو التقاطبات، أو "الأزواج المتقابلة Les Dichotomies" بتعبير "شتراوس"، يُنتج كلّ منها بنفسه علاقات تعارض ومغايرة، تعزّز على نحو غير مباشر، الخطاب المركزي في الرواية، أي شاغلها الأساس في تعرية مزاعم الحق التاريخي/ التوراتي لحركة الاستيطان الصهيوني في أرض فلسطين. فثمة مكانان رئيسيان: دير الراهبات، وخان يعقوب، متعارضان على مستويين: مادّي ومعنوي. يتمثّل الأوّل في التضاد بين انتماء الدير إلى الجغرافية والتاريخ الفلسطينيين، أي أصالته من جهة، وموقعه في أعالي جبل تحيط به طبيعة عذراء كأنّها طالعة لتوّها من بدء الخليقة من جهة ثانية، وما يعبّر عنه الخان من تضاد مع تلك السمتين المميزتين للدير، أي زيف انتمائه إلى الجغرافية والتاريخ الفلسطينيين من جهة، وامتلائه بالحيوانات، والخيول، والبغال، والأسنان الخربة، و.. من جهة ثانية. ويتمثّل الثاني، أي التضاد بين المكانين على المستوى المعنوي، في كون الدير مكاناً لحيازة "رضا الله، ومحبّة الناس ومساعدتهم دونما غاية، أو شهوة، أو مآرب"(44)، وفي كون الخان، نقيضه، مكاناً للشعوذة، والرقى، والبغاء.

بالمعنى الذي تقدّم، فإن الفضاء الجغرافي يشكّل أحد أهمّ الحوامل التي يقوم بها وعليها خطاب الرواية، كما يمثّل أحد أهمّ العناصر الفاعلة في مغامرة السرد، ومكوّناً أساسياً من مكونات هذه المغامرة. ولعلّ من أهمّ ما يميّز هذه المغامرة في هذا المجال هو الحفاوة التي يبديها الروائي بتقديم صفات المكان، بمعنى أنّه يتكفّل بقول كلّ ما يريد، لكنّ هذه الصفات، في الوقت نفسه، تسهم في تكوين المعنى داخل الرواية، وتجادل خطابها، وتعززه، وتسعى إلى تثبيته. ويؤكّد ذلك ما يحوزه خان يعقوب من مساحة وفيرة من حركة السرد، تثميناً لذلك الخطاب،

ورغبة من الروائي في بسط جزئيات الأكذوبة التي نهض الخان على أساسها. ومن المهمّ الإشارة، هنا، إلى أنّ ثمّة منظومة جمالية مهيمنة في عملية صوغ الفضاءات الجغرافية في الرواية، إذ يتصدّر وصف هذه الفضاءات معظم الأجزاء المكوّنة للرواية، وكلّما انتقل الراوي إلى مكان جديد قدّم معلومات جديدة عنه، على النحو الذي يذكّر بصنيع الروائيين الفرنسيين: بلزاك Balzac، وفلوبير flaubert، في الكثير من أعمالهما الروائية. وعلى الرغم من أنّ هذه السمة تميز معظم الروايات الواقعية عادةً، فإنّ "جسر بنات يعقوب" توهم بواقعيتها، وتبتكر واقعها الروائي، فتتحرّر من سطوة قوانين الواقع الموضوعية، وتنتج قوانينها، دون أن تنفي صلتها، أو صلاتها، بالواقع.

2- الفضاء النصّي: espace textuel

أي: "الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها.. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية،.. وغيرها"[1]. ولعلّ من أهمّ ما تتّسم به رواية "جسر بنات يعقوب"، بل ما تتميز به من كثير من الأعمال الروائية العربية، هو عنايتها بهذا الفضاء. فالرواية، في هذا المجال، تنتج بياضات كثيرة، دالّة على سقوط أجزاء من المتن الروائي، وضياعه، بفعل عوامل متعدّدة تتمّ الإشارة إليها في أكثر من موقع من الرواية. وعلى الرغم من أنّ هذا النوع من الفضاءات يمثّل فعالية زخرفية في كثير من الأعمال الإبداعية، فإنّه في هذه الرواية يندغم بمنطق الحكاية في النصّ، أي بمنطق كون المرويّ مخطوطاً قديماً تمّ توارثه عبر أجيال متعدّدة، ولم يسلم من أذى الطبيعة وصروف الدهر، التي أتت على أجزاء منه، وضيّعت كثيراً من متونه، والتهمت حاشية وذيولاً وتفصيلات برمّتها من كتابه الثاني عشر. وأكثر تجلّيات الفضاء النصّي في الرواية ظهوراً، وأكثرها لفتاً للنظر، تقنية الكتابة العمودية التي تشغل الجانب الأيسر من الصفحة، والتي تفسح المجال لبروز فراغات بيضاء، دالّة بشكلٍ ما على حذوف من الأصل، لكأنّما كلّ ما تبقّى من هذا الأصل هو ما تتضمنه تلك الكتابة العمودية فحسب.

* * *

[1] لحمداني، د. حميد "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ص(55).

◘- اللغة:

تمور لغة السرد، في رواية "جسر بنات يعقوب"، باستعارات ومجازات ذات صلة واضحة بلغة الشعر الحديث، وأبنيته، وتراكيبه، وفعاليات التخييل فيه، وتتابع ما تواتر في نتاج حسن حميد، القصصي والروائي، من حفاوة واضحة بإيقاع الجملة السردية، القصيرة، والمكثّفة، واللاهثة، التي استطاعت أن تشكّل معجمها الخاصّ عبر مجموعاته القصصية التسع، وروايتيه السابقتين، والتي تتجلّى، هنا بوصفها امتداداً لهذا المعجم، واستكمالاً لمشروع منتجه في هذا المجال، الذي يشير، عبر كثير من القرائن الدالّة، على مستوى بناء الجملة السردية، وصياغاتها الجمالية، وأساليب تشكيلها: البنائية، والصرفية، والاستعارية، إلى خصوصية أسلوبية مميّزة، ومعبّرة عن صوت خاصّ، مغاير لتجارب جيل الثمانينيات الذي ينتمي إليه الروائي من جهة، وللمتواتر في الحركة الثقافية العربية المعاصرة من جهة ثانية.

ولعلّ من أكثر خصائص هذا المعجم بروزاً إيثار الروائي لاشتقاقات صرفية بعينها، تبدو كثيرة الحضور في مواقع متعددة من الرواية، كإلحاق ألف المشاركة، المعلّلة أحياناً وغير المعللة أحياناً ثانية، بكثير من الأفعال:

يتخافت، يواقف، يرامق، يتراجف..، ولمفردة بعينها، تبسط نفوذاً واضحاً على مجمل فعاليات الوصف في الرواية، أعني مفردة "بادٍ"، باشتقاقاتها المختلفة أيضاً.

غير أنّ اللغة، في الحالات جميعاً، تغلّ نفسها إلى منظومة فنّية واحدة من مفتتح النصّ إلى منتهاه، بمعنى ارتهانها لتشكيل جمالي واحد، عبر أصوات الرواة جميعهم، وعبر حركتي السرد والحوار معاً، فليس ثمّة مباينة بين لغة الراوي الأساسي ولغات الرواة الثانويين من جهة، وبين لغتي السرد والحوار من جهة ثانية، وهي، قبل ذلك كلّه، لا تقنع المتلقّي بصدورها عن بيئة ثقافية كالتي يحيل عليها زمن إنتاج المحكي، أي زمن تدوين السيرة، ذلك أنّها تبدو نتاج بيئة ثقافية معاصرة، ومنقطعة تماماً عن أساليب التشكيل اللغوي قبل أكثر من ثلاثة عشر قرناً، وبخاصّة إذا سلّم المرء بما يذهب إليه الروائي، في "إشارة لابدّ منها"، من أنّه لم يحذف حرفاً واحداً من السيرة، كما لم يضف إليها حرفاً واحداً أيضاً، بمعنى أنّه اكتفى بنقلها كما وردت في الكتاب، أو الكتب، التي تضمّنتها، الأمر الذي يعزّز ما أشرنا إليه آنفاً فيما يتصل بتقنية تعدّد الأصوات، المفارقة لهيمنة الراوي الواحد، كما تقدّمه مدوّنات تلك المرحلة التي تمّ إنتاج المحكي فيها.

ومن اللافت للنظر أن الرواية لا تسلم من أذى الأخطاء اللغوية على المستويات: الأسلوبية، والصرفية، والنحوية، والطباعية[1]، المثيرة لكثير من الأسئلة، منها: صدور هذه الأخطاء عن مختصّ في اللغة، وكاتب له تجربته الأدبية الطويلة نسبياً، ومنها أيضاً مسوّغات دفع الرواية إلى النشر دونما تدقيق في شكلها النهائي، وعدم اهتمام الدراسات التي تناولتها بالإشارة إليها.

***

[1] من أمثلة ذلك، على المستوى الأسلوبيّ، استخدام الروائي تركيب "ليس إلا" (104)، وصوابها: ليس غير. وقوله: "كان القلق والخوف من المستقبل هما من يؤرّق حياتها"(47)، والصواب "هما من يؤرّقان"، وقوله: "فاضطرت أن " (82).. والصواب: "اضطرت إلى أن"، وقوله: "واستحثهن على الانتهاء سريعاً لأنهم لم ينتهوا"(99)، والصواب: "لأنهن لم ينتهين". ومن أمثلته على المستوى الصرفي، "كاسات" (12 مكرر)، وصوابها: أكؤوس، أو كؤوس. و"طيلة" (54، 183، 283، 292، 334، 338، 343، 359 مكرر)، والصواب: "طوال"، و"الأيام القابلة" (100)، والصواب: "المقبلة". و"أعاقت" (300)، والصواب: عوّقت. وعلى المستوى النحوي، يمكن أن نشير إلى الأخطاء التالية: "فيه حنّا جمرة للخطايا، ووكراً للثعابين" (62)، والصواب: "وكرٌ"، و"كانت صفية في مشاوير يوم الأحد، جذلى، ضحوك" (65، 66)، والصواب "ضحوكاً"، و"بدا الجسدان.. كأنّهما جسداً بشرياً واحداً، شيئاً له بكورته" (150)، والصواب: "كأنهما جسدٌ بشري واحدٌ، شيءٌ.." و"يعقوب خلفه فرحاً" (172)، والصواب "فرحٌ"، و"حيث الدرب.. ملكاً للسلطان" (207)، والصواب "ملكٌ"، و"لم يحدث شيئاً" (242)، والصواب "شيء"، و"بأنّ الصفحتين متباعدتين" (333)، والصواب: "متباعدتان". وعلى مستوى الأخطاء الطباعية، تمكن الإشارة إلى "نبت"(15)، وصوابها: "نبتت"، و"لم يكتب انفعاله" (160)، والصواب "يكبت"، و"مازالت لا آكلُ" (184)، والصواب "مازلتُ"، و"لهم جاهم" (188)، والصواب "جاههم".

❑- تركيب:

"جسر بنات يعقوب" منعطف إبداعي واضح في تجربة حسن حميد الأدبية، وهي منعطف واضح أيضاً في التجربة الروائية الفلسطينية، ولعلّها أوّل رواية فلسطينية "تؤرّخ" للاستيطان اليهودي في أرض فلسطين منذ طلائعه الأولى، بمعنى أنّها أوّل رواية تتوغّل عميقاً في تاريخ القضية الفلسطينية، وترصد إرهاصات ذلك الاستيطان، وأوهامه التوراتية، وأضاليله، وأساليب ممارسات المستوطنين الأوائل في الاستيلاء على أرض فلسطين، وتمكنهم من إطلاق أسماء بديلة لحقائق التاريخ والجغرافية الفلسطينيْين، رغبةً في تثبيت أكاذيب الرواية التوراتية المقلوبة التي تقرّ بغربة أولئك المستوطنين عن تلك الأرض منذ أيّام إبراهيم: "أعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك كلّ أرض كنعان ملكاً أبدياً".

وعلى الرغم ممّا يتّسم به الشكل الفنّي فيها من قصديات بنائية، فإنّ هذا الشكل يؤكد كفاءة الجنس الروائي في استيعاب مختلف أشكال التجريب، الذي يبدو في "جسر بنات يعقوب" محاولة واضحة للبحث عن صياغات سردية مغايرة للسائد والقارّ في التجربة الروائية العربية. ومهما يكن حظّها من النجاح في هذا المجال، فيكفيها، بل يكفي مبدعها، هذه المحاولة وحدها فحسب.

***

مجـــاز العشـــق

أسئلة المقدّس والمدنس

يرى بو علي ياسين، في كتابه: "الثالوث المحرّم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي"، أنّ ثمّة محرّميْن في مجتمعنا: "لا يجوز التحدّث عنهما نقدياً إلا مع الأصحاب وبشكل مزاح، ولا تجوز دراستهما علمياً تحت طائلة عدم النشر أو المصادرة أو الملاحقة القضائية.. المحرّمان هما: الدين والجنس"[1]، وأنّ ثمّة ثلاث سلطات تعارض مثل هذا النوع من الدراسات: سلطة المجتمع، وسلطة الدولة، وسلطة رجال الدين.

وفيما بعد تتبّعه لنشأة الدين، ثمّ تصنيفه الأديان بحسب تسلسلها التاريخي الحضاري إلى أديان بدائية أو شبه أديان، وأديان أثنية (أقوامية)، وأديان إقليمية (إمبراطورية)، وأديان كونية (سماوية)، يخلص إلى القول:

"ليس من مصلحة الطبقات الحاكمة المالكة دراسة الدين موضوعياً. ليس من مصلحتها تنوير.. الناس"[2]. ولدى تصديره للحديث عن المحرّم الجنسي، يرى أنّ مجتمع الطبقات والمؤسسات التسلّطية تسخّر الدين لإنتاج تعاليم قسرية يكون الاغتراب الجنسي أحد أهمّ مصادرها لتلبية حاجات تلك الطبقات والمؤسسات، ولتمكينها من اعتلاء القوى المحرّكة للواقع، والفاعلة فيه[3].

***

مهما يكن نصيب أطروحات ياسين السابقة من الخطأ أو الصواب، فإنّها تشير إلى وجود ثلاث سلطات تتعاضد فيما بينها للحفاظ على امتيازاتها الخاصّة في المجتمع: سياسية/ استبدادية، ودينية/ سكونية، واجتماعية/ طبقية. وهي

---

[1] ياسين، بو علي. "الثالوث المحرّم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي". ص (16).

[2] المرجع السابق. ص (45).

[3] انظر: المرجع السابق. ص (48).

سلطات ليست خاصّة بالمجتمعات العربية، بل إنّها تمتدّ لتشمل عدداً غير قليل من المجتمعات، عبر عصور التاريخ المختلفة، وعلى المستويات الثلاثة التي تنبثق تلك السلطات من خلالها: السياسي، والديني، والاجتماعي.

ويمكن تلمّس بعض مظاهر هذا الشمول في أطروحات النظرية الخلقية، التي بدأت بالظهور منذ أيام الإغريق على يدي أفلاطون، والتي توجب على الأدب "أن يخضع لسيطرة خارجية: من الدين أو القانون أو الحسّ الخلقي للجماعة"[1]، فالأدب "قدوة.. يزوّدنا بأمثلة عن الفضائل يجب أن نضارعها، وأمثلة عن الرذائل يجب أن نجانبها"[2].

والسمة نفسها تتجلّى لدى البحث عن علاقة الأدب بالمقدّس السياسي، إذ يقدم تاريخ عددٍ من المجتمعات أكثر من مثال على أنّ "تأثير الطغيان السياسي في خنق الفنّ حادثٌ بيّن عبر حقب التاريخ.. بل إنّ أكثر (القادة) إخلاصاً للفنّ لم يقاوم رغبة تقييد هذا الفنّ فور أن يظهر له [أنّه] يسعى إلى مسّ امتيازاته مسّاً رفيقاً"[3].

بالمعنى الذي سبق، فإنّ المقدسات الثلاثة، الاستبدادي، والسكوني، والطبقي منها، أيديولوجية قمعيّة تسلب الآخر حقّه في الاختلاف، والمغايرة، والتأويل. والتي تريد أن تكون، في المجتمعات التي تسعى إلى فرض هيمنتها عليها، بمثابة "العقل المكوِّن La raison constituante "، باستعمال مغاير لمّا قدمه لالاند Laland" لهذا المصطلح[4]، كما تسعى إلى أن يكون "العقل المكوَّن La raison constituèe" من منتوجاتها، فلا يصدر عنه شيء إلا ويكون مطابقاً للعقل المكوَّن. وتأسيساً على ذلك، فإنَّ أيّ خروج على أعراف "العقل المكوِّن" يُعدّ انتهاكاً لهذه الأعراف، وتطاولاً عليها، ومحاولة لخلخلة القيم التي يسعى إلى تثبيتها، والتي تحفظ للسلطات الممثلة له امتيازاتها الخاصة.

***

تستهدف هذه الدراسة إثارة الأسئلة حول علاقة الرواية العربية بالمقدَّسات الثلاثة، وأشكال انتهاك هذه الرواية لكلّ منها، وآليات التعبير عن نقيضها، أي: المدنّس. وكيفيات تجلّي الأخير داخل النصوص الروائية، ثم موقعه من شواغل

---

(1) هو، غراهام. "مقالة في النقد". ص (18).

(2) المرجع السابق، ص (48).

(3) لالو، شارل. "الفن والحياة الاجتماعية". ص (210-211).

(4) انظر: الجابري، د. محمد عابد. "تكوين العقل العربي". ص (15).

هذه الرواية، وهواجسها، وأشكال مقاربتها للراهن حولها. وسنمثّل لذلك برواية الروائي السوري نبيل سليمان الصادرة مؤخّراً: "مجاز العشق"[1]. ومن المهمّ أن نشير إلى أنّ المقدّس، في الأدب بعامةً، لا يتحدّد بما هو سياسي، وديني، واجتماعي. بل يتجاوز هذا كلّه إلى المقدّس الفنّي، أو إلى الأعراف الجمالية التقليدية التي تمّ التواضع عليها طويلاً، والتي يرى كثير من ممثليها والمتعصبين لها أنّ أي تمرّد عليها يعني عقوقاً بإنجازات الأسلاف، وتحللاً من الإرث المميز للشخصية القومية، وقطيعة مع الهوية، وانقضاضاً عليها، وتغريباً لها.

***

في المشهد الروائي العربي الحديث نصوص روائية كثيرة تبدي تمرّداً على المقدّسات الثلاثة، ومن نماذج ذلك: روايتا "التفكك"، و "معركة الزقاق" للجزائري رشيد بوجدرة، ورواية "تلك الرائحة" للمصري صنع الله إبراهيم، و "هابيل" للجزائري محمّد ديب، وروايتا الجزائري أيضاً واسيني الأعرج: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، و "مصرع أحلام مريم الوديعة"، ورواية "الخبز الحافي" للمغربي محمّد شكري، والجزء الثاني من رواية السوري خيري الذهبي "التحوّلات"، وأكثر من نصّ للفلسطيني غالب هلسا: "الضحك"، و "الخماسين"، و "ثلاثة وجوه لبغداد"، و "السؤال" ورواية "حبل السرّة" للعراقية سميرة المانع، ورواية "الخلعاء" لخليل النعيمي، وغير ذلك كثير.

وعلى الرغم من أنّ هذه النصوص جميعها، وغيرها، ممّا لم يبد انصياعاً للمقدّسات الثلاثة، تشكل ظاهرة بالمعنى الدقيق للمصطلح، وعلى الرغم من المغامرات الكثيرة التي أبداها الجنس الروائي العربي في اطّراحه للمقدّس وكتابته للمدنّس، وفي حفره في طبقات التاريخ الديني والاجتماعي والسياسي، فإنّ ثمّة رقيباً، على المستويين الداخلي والخارجي، ما يزال يحول بين كثير من الروائيين العرب وتلك المقدّسات. ولعلّ ذلك ما دفع صنع الله إبراهيم، في شهادة له، إلى القول: "لقد قامت الكتابة العربية بمغامرات شتى، وقدّمت لنا عدداً غير قليل من الإبداعات المتميزة. لكن من الإنصاف أن نعترف بأنّ دروباً كثيرة لم تُطرق بعد. وأنّ طائر الخيال ما زال عاجزاً عن التحليق عالياً في مواجهة الأسوار التي تحصنّت خلفها السلطة الدينية والسياسية، وما زالت التجربة الجنسية، أكثر التجارب حميمية وتفرّداً وتعقيداً، بمنأى عن التناول"[2].

---

[1] سليمان، نبيل، "مجاز العشق" ط1. دار الحوار، اللاذقية 1998.

[2] مجموعة روائيين. "ملتقى الروائيين العرب الأول" . ص (20).

***

تُعدّ أعمال الروائي السوري نبيل سليمان أحد أكثر الأعمال الروائية العربية مناوشة للمقدّسات الثلاثة، الأمر الذي عرّض عدداً من تلك الأعمال للمنع من التداول، وعدداً آخر لامتناع الرقيب عن الموافقة على طباعته، وثالثاً للمصادرة. ومن ذلك ما أشار إليه سليمان في مداخلة له بعنوان: "الأدب والحرام"، في ندوة "المركز والهامش في الثقافة العربية" التي عُقدت في كلّية الآداب، صفاقس/ تونس، نيسان 1993، من أنّه تلقى خلال معرض القاهرة الدولي للكتاب سنة 1993، هاتفاً بمنع روايته "مدارات الشرق" ، بجزأيها: الأشرعة، والتيجان، من البيع، وأنّ الجزأين نفسيهما كانا قد مُنعا في معرض الكويت الدولي للكتاب قبل شهرين من ذلك التاريخ، وأنّ الرقيبة في معرض الشارقة الدولي للكتاب الذي عُقد قبل شهر من معرض الكويت، أمرت بنزع عشر صفحات من رواية "بنات نعش"، الجزء الثاني من "مدارات الشرق"، وكان سبب ذلك كلّه: "البذاءة"[1].

***

يرتدّ صراع نبيل سليمان مع الرقيب: السياسي، والديني، والاجتماعي، كما يشير إلى ذلك في أكثر من حوار معه وشهادة له، إلى روايته البكر "ينداح الطوفان" 1970 التي أزاحت قشرة الوهم عن المقدّسين السياسي والاجتماعي، والتي أرغمه ما بدا من مطابقة بين شخصيتين فيها، رجل وامرأة، من قريته على التواري عن القرية لعدّة أعوام، ثمّ مع روايته الثانية "السجن" 1972 التي رفضت الرقابة الموافقة على طباعتها، ممّا دفعه إلى نشرها في بيروت، ثمّ إلى تجنّب الحديث عن النسوية في المقررات الدينية في كتابه "النسوية في الكتاب المدرسي السوري" 1978. وبسبب تعرية روايتيه: "جرماتي، أو ملفّ البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب" 1977، و "المسلّة" 1980، لـ "العسكرتاريا" اضطرّ إلى نشرهما في القاهرة. ولم تكن روايته "أطياف العرش" 1995، التي سبقت روايته الأخيرة "مجاز العشق" أقلّ "حظّاً" في هذا المجال.

***

يتابع نبيل سليمان في روايته الأخيرة "مجاز العشق" ما تواضعت عليه تجربته الروائية من تمردّ على المحرّمات واختراقها، محققاً بذلك تأكيداً جديداً على احتقانه تجاه المحرّمات العربية، ورغبته في نكئها، وعدم انصياعه لضغط ما هو

---

[1] انظر: سليمان، نبيل. **"فتنة السرد والنقد"**. ص (12) وما بعد.

خارج نصّي، كما يقول في شهادة له[1]، ومتابعاً حفاوته بالمسكوت عنه، ومثبّتاً، في الوقت نفسه، ما أشار إليه "إرفينغ بوخن" بقوله: ليس للرواية "موضوع أقدس أو أدنس من أن تعالجه"[2]. ثم من مناوئة هذه التجربة للمقدّس الفنّي، وبحث منتجها عن أساليب تعبير وتقنيات جديدة.

□ - مدخل إلى الرواية:

على الرغم من أنّ ثمّة خطاباً مركزياً في "مجاز العشق"، هو ما يستبدّ بالتسعينيات من صراعات أرهصت بها رباعيته "مدارات الشرق" حول مصادر المياه، ومظانّ هذا الصراع، وما قد يتمخّض المستقبل عنه بشأنها، فإنّ ثمّة خطابات تعضّد هذا الخطاب المركزي، وتدفع به إلى الواجهة، وتعبّر عن حركته. منها: النضال الوطني الفلسطيني الذي انتهى إلى اتفاق أوسلو، وحربا الخليج الأولى والثانية، والمعارضة العراقية في الشتات، وقصف الآمنين العراقيين في الملاجئ، والرأسمالية الجديدة التي أنتجها قانون الاستثمار، والفساد الإداري، وإرادة السلام ومعناه، ومفهوم التطبيع مع الإسرائيليين. وعبر ذلك كلّه، ومن خلاله، معنى المقدّس والمدنّس وذهنية التحريم في الواقع العربي.

تقدّم الرواية أربع شخصيات مركزية: فؤاد صالح، وفاتن طرّوف، وصبا العارف، وشهاب الوزير. يقوم فيما بينها جميعاً علاقات لقاء وتنافر، اتفاق واختلاف، وعلى الرغم من أنّ لكلّ منها هواجسه على المستويين الشخصي والجمعي، فإنّها جميعاً تلتقي في عدم انصياعها لأعراف الواقع وقوانينه، وتبدي تمرّداً عليها، وتنتج أعرافها وقوانينها الخاصّة.

*- المقدّس الديني/ الاجتماعي:

المقدّس الاجتماعي مجموعة من الفعاليات والقيم التي تحصّن المجتمع ضد موروثه الأخلاقي، وغالباً ما يكون هذا المقدّس مرتبطاً بالمقدّس الديني وبالامتيازات الطبقية التي لا تكفّ عن استخدام القيم الدينية غطاء أيديولوجياً لأطروحاتها، وقوانينها، وأعرافها الوضعية.

ولعلّ الشاعر نزار قباني من أوائل الأدباء العرب الذين أرهصوا بكتابة مناوئة لهذا النوع من المقدّسات، ولعلّ من أكثر أطروحاته إثارة للانتباه في هذا

---

[1] انظر: سليمان نبيل. "بمثابة البيان الروائي". ص (101). ص (105).

[2] هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (147).

المجال هو مطابقته بين الثورة بمعنييها السياسي والاجتماعي.

فالجنس، في رأيه: "واحدٌ من همومنا الكبيرة، بل هو أكبر همومنا على الإطلاق، ولن يكون هناك تعبير حقيقي إذا بقي الورم الجنسي ينبش حياتنا وجماجمنا"[1].

وقد تنّبه د. عبد المحسن طه بدر، في معرض مقاربته لأطروحة قبّاني السابقة، إلى أنّ ليس كلّ إنتاج أدبي يناوئ ذلك المقدّس فعالية ثورية، فالأدب الذي يُعنى بتصوير المدنّس الاجتماعي، بل أدب الأحلام الجنسية والمغامرات بتعبيره، يزيّف الواقع، ويتملّق القيم الحبيسة لبعض الفئات الاجتماعية، وأنّه لا يقلّ سوءاً عن الأدب الدعائي[2]، أي: الأدب الذي يتملّق السلطان السياسي.

تتابع "مجاز العشق" ما دأب عليه نتاج نبيل سليمان الروائي فيما يتصل بتقويض بعض شخصيات هذا النتاج للقارّ من القيم الدينية/ الاجتماعية. وغالباً ما تتجلّى هذه الفعالية في الرواية من خلال مستويين: مستوى العلاقات التي تقوم بين أكثر شخصياتها المركزية، أي فيما يعبّر عن المحرّم الجنسي. ثمّ مستوى التعبير اللغوي الذي يقدّم عدداً من المفردات الخادشة للحياء.

يتشكّل المحرّم الجنسي، في الرواية، بين كلّ من الفلسطينية فاتن طرّوف والفلسطيني غسّان الوهبة، ثمّ بين فاتن طروف نفسها والسوري فؤاد صالح، فبين السورية صبا العارف وأبو كريم العراقي، ثمّ بين صبا نفسها وفؤاد صالح. بمعنى أنّ كلاً من الشخصيتين النسويتين المركزيتين في الرواية ينجز محرّماً جنسياً مع شخصيتين ذكوريتين. وإذا كانت الرواية تقدّم مسوّغات لهذا المحرّم بين كلّ من فؤاد وفاتن وصبا، أي مسوّغات الهزائم التي مُنَي بها جميعهم، فإنّها لا تقدّم تعليلاً له بين صبا وغسان.

غير أنّ هذه الشخصيات التي تنتهك المقدّسين: الديني والاجتماعي، لا تمارس ذلك بوصفه مدنّساً، بل بوصفه جزءاً من منظومة الوعي التي تصدر عنها هذه الشخصيات. ولذلك فلم يكن ثمة ما يضير فاتن حين علمت بالعلاقة الجسدية بين فؤاد وصبا، بعد عودتها من قبرص وكانت قبل سفرها إليها على علاقة به، إذ قالت له: "أنت حرّ بجسدك وأنا حرّة بجسدي"(130). وقد كشف فؤاد عن تلك المنظومة بقوله متسائلاً، ثمّ مقرراً: "الملكية في كلّ شيء؟ اتركوا الجسد في

---

[1] نقلاً عن: د. عبد المحسن طه بدر. "حول الأدب والواقع". من محاضرة ألقاها الشاعر في الجامعة الأميركية ببيروت أواخر الستينيات. ص (124).

[2] المرجع السابق، ص (37).

حاله"(130)، وبقوله أيضاً: "ما دام الرضا والقبول حاصلاً فلا ضرر ولا ضرار"[1](130). ويعزّز ذلك تسمية فؤاد للمحرّم الجنسي الذي تمّ بينه وبين صبا في الزبداني "عرساً". لكنّ هذه الشخصيات، في الوقت نفسه، تقرّ، في أعماقها، أنّ ما يقوم بينها من علاقات جسدية مدنّس يستوجب التستّر عليه. إذ ما إن يدخل الصغير يمان، ابن فاتن، قادماً من منزل أم فادي، بينما كانت أمّه بين ذراعي فؤاد، حتى يُهرع الأخير إلى المطبخ ليختفي فيه، وما إنْ يستسلم يمان للنوم حتى تأمر فاتن فؤاداً قائلة: "اظهر وبانْ عليك الأمان"(52).

وينتاب صبا هلع حينما يُقرع باب غرفتها وفؤاد عارٍ على السرير في الفندق الذي جمعهما خلال ندوة عمّان. ومن اللافت للنظر أنّ العلاقات الجنسية بين كلّ من فؤاد وفاتن، وفؤاد وصبا، والتي تنضوي تحت المحرّمين:
الديني والاجتماعي، لا تقوم على ممهدات عاطفية، بقدر ما تبدو نتاجاً لإحساس الثلاثة بهزائمهم كما أشرنا إلى ذلك آنفاً، لكأنّ الجنسَ جسرُ خلاص من ذلك الإحساس الفادح بوطأة الواقع، ورطانته، وجحيم أسئلته، أو لكأنّه محاولة لتخصيب الذات بقوّة تمكنّها من احتمال تلك الإنكسارات والهزائم التي تعانيها على أكثر من مستوى، والتي تبدأ من الذات نفسها وتنتهي بما هو جمعي.

ومن المهمّ، هنا، الإشارة إلى أنّه مهما يبلغ شأو المدنّس في هذه الرواية، وفي هذا المجال، فإنّه لا يبدو مقدّساً، بمعنى أنّه يكتفي باختراقه الأخير، وبانتهاكه، لكنّه لا يزعم مشروعية وجوده وحده، ولا يدّعي كونه بديلاً له. ومن المهمّ، أيضاً، الإشارة إلى أنّ هذا المدنّس في الرواية هو نتاج شخصياتها المركزية، وطبائعهم، ورؤاهم للواقع حولهم، وليس بوصفه خطاباً فيها.

يمثل فؤاد صالح أكثر الشخصيات المركزية الأربعة في الرواية تعبيراً عن انتهاك هذه الشخصيات للمقدّسين معاً: الديني، والاجتماعي. فعلى الرغم من مؤرّقاته الكثيرة والكبيرة، فقد كان ثمّة هاجس يستبدّ به، ويلاحقه، هو حرية الجسد، والرغبة في ممارسة هذه الحرية دون قيود، والتعبير عنها دون تردد، فما إنْ تهجره نوال الشيخ لاكتشافها أنّها كذبة، ووهمٌ، وغلطة في حياته، كرسالتيه في الرشوة والبكارة، وكلّ ما كتب وترجم، كما قالت له، حتى ينصرف إلى فاتن. معبّراً، في أوّل لقاء بينهما، عن هاجسه ذاك بقوله: "كنتُ أعطّر صدرَ نوال وأتشمّم: بصراحة؟ ما مِنْ رابية ولا وهدة لم أعطّرها ولم أتشممها: اسألي نوال: ولا قلّك؟

---

[1] غير خافٍ هنا ما ينتجه قول فؤاد من انزياح عن القاعدة الفقهية المعروفة، والمتعلّقة بآداب المعاملات والسلوك.

بكرة بتشوفي" (35). وما إنْ يلتقي صبا العارف، أوّل مرّة أيضاً، ولم يكن قد مرّ وقت على مضاجعته لفاتن، ولم يزل على علاقة معها، حتى يتشّهى صبا مفكرّاً في تكوينها الجسدي فحسب: "تجرّأتُ على النظر إلى ظهرها: نحيلة: انزمّتْ شفتاي وتجرأتُ على النظر إلى عجيزتها: ضامرة بسّ حلوة: ابتسمتُ وتفحّصتُ ساقيها: حمشاوان: قرّرتُ أن أتفحص صدرها عندما تعود"(59). وجلّ ما كان يفكّر فيه، حينما عزم على زيارتها في مكتب القدس للخدمة الثقافية، هو أن يحمل إليها كتاب "مباريات الحريري بين فضل وعيب البكر والثيّب"(62). وقبل أن يطلع فجر اليوم التالي الذي سيشهد سفر فاتن كان وصبا معاً في الفراش. ولم يكن ثمّة ما يثير اهتمامه، في خضمّ ندوة عمّان. سوى استراق النظر إلى سمراء كانت تجلس مقابلة له، وسوى طلبه إلى صبا قائلاً: "فوتي بدّلي ثيابك واطلبي من الاستقبال ما حدا يتصل بغرفتك: وبعدين شرّفي"(182). وحين تحدّثه، أي صبا، عن الحلم الذي رأت فيه أنها تمسك قلماً وتنفضه لتكتب به على دفتر بحجم الكفّ، يفسّر الحلم دونما تردد بقوله: "القلم في الحلم هو الذكر والمداد نطفته وما يُكتب فيه منكوحه"(183). ثمّ، وفي حمأة الحوار الذي يدور بينه وبين نمرود وملكا الإسرائيليين حول السلام في ختام ندوة عمّان، وفيما تبدي روضة رغبتها في إنهاء الحوار قائلة: "– ما خلصنا أستاذ فؤاد؟– ولا عمرنا راح نخلص يا مدام: قال وعيناه تتملّيان ساقي ملكا وتهمّان بالصعود: لكنّ صبا ضبطتهما فلكزته مؤنّبة: –استحي يا بتاع السلام: وتابعت سيرها أمامه فحجبت ملكا: وراحت عيناه تغيمان في إيقاع هذه الألية وتلك الألية اللتين تتقدّمانه" (200). وعندما تخلّصت صبا من بذرة الخطيئة، وقررت النأي، بل التنائي عنه، لم يكن ثمّة ما يرعبه سوى "أن ينتهي الجنس بيننا وتبقى صداقة"(221). ولم يكن قد مضى وقت على تنائي صبا عنه، حتى عبّر عن تشهيه لساقي مها اللتين شغلتاه عن معرض الفنّان الفرنسي الذي كان يزوره برفقتها.

تلك هي أكثر هواجس فؤاد صالح بروزاً في الرواية، حتى إنّها لتضارع هواجسه في كتابة رواية حداثية تتضمّن تاريخ الخليقة. وهي هواجس دالّة على برمه ونفوره من المحرّم الديني/ الاجتماعي، حتى في لغته اليومية التي تنّبهت إليها فاتن حين وصفته لصبا بقولها: "كلمة من الشرق وكلمة من الغرب: المهمّ تكون كلمة وسخة"(97).

أمّا فاتن طرّوف، الفلسطينية التي "وهبت للسياسة ولفلسطين عشرين سنة"(34) من حياتها، وهي تقود المظاهرات وتوزّع المنشورات عندما كانت طالبة

في جامعة القاهرة، ثمّ وهي تشارك في النضال الوطني الفلسطيني في بيروت، والتي تزوّجت أنيس أسعد أحد قياديي الجبهة التي انضمّت إليها، وأنجبت منه طفلهما الوحيد يمان، فإنّها هي الأخرى، كفؤاد، تطلق جسدها على هواه، وتعتقه من أسر المحرّميْن، وتؤمن، كفؤاد أيضاً، بأنّ له، أي: الجسد، حرّيته التي لا يحقّ لصاحبه أو لغيره المصادرة عليه، ولم يكن قولها لفؤاد حين علمت بعلاقته الجسدية بصبا: "أنت حرّ بجسدك وأنا حرّة بجسدي"(130) سوى غيض من فيض ممارساتها لتلك الحرية. ففي بيروت، وخلال عملها في صفوف المقاومة الفلسطينية، كانت توزّع جسدها بين رفيقيها في النضال: زوجها أنيس أسعد، وغسّان الوهبة: القائد العسكري للجبهة. وبعد أن قبضت حصّتها من تركة الجبهة، واختارت الإقامة في دمشق، بينما اختار أنيس وغسان اللحاق بركب ياسر عرفات إلى غزّة، وافتتحت بتلك التركة "بوتيك" وشغّلت شباب المخيّم في التهريب، منحته لفؤاد صالح، قائلة له بينما كانا يمارسان المحرّم الجنسي وفؤاد لا يتجاوز حدوداً بعينها من جسدها: "أنا أقسمُ لك (أي: جسدها) ولغسّان الوهبة وأنيس أسعد ولغيره وغيره: انزل"(51). وكانت لا تني تردّد: "إذا كُثرَ الزنا كثر المطر"(51).

ولم تكن صديقتها السورية صبا العارف، التي تعرّفت إليها "حين كانت منظمة التحرير تصول وتجول في بيروت"(42)، أقلّ منها شأنا في هذا المجال. لقد أحبّت صبا، ابنة الرقّة، قبل أن تكمل دراستها الثانوية، مازناً، وتزوجته، ثمّ انتقلت معه إلى بيروت، حيث استشهد خلال الاجتياح الإسرائيلي، فقام "الختيار" بنفسه بتعزيتها. ترمّلت قبل أن تتمّ الثلاثين، فانتقلت للإقامة في دمشق في بيت أهلها الذين ضيّقوا عليها، إذ لم تكن تستطيع إطالة سهرها خارج البيت دون أن تستأذن: من أبيها أولاً، فأمّها، فأحد شقيقيها: نزار أو سالم.

بعد استشهاد مازن، باعت البيت الذي ورثته عنه، وقبضت تعويضاً زهيداً عن سنوات خدمتها في الهيئة المركزية للرقابة والتفتيش بعد استقرارها في دمشق، ورفضت خلال ذلك الإغراءات الكثيرة التي قُدّمت لها لكي تطوي ملفّ شهاب الوزير المثخن بالتجاوزات. ثمّ شاركت، بما قبضته من ثمن البيت وتعويضها في الهيئة، فاتناً في افتتاح مكتب القدس للخدمة الثقافية، وما لبثت أن تعرّفت، في منزل فاتن، إلى فؤاد صالح، وسرعان ما دخلت علاقتهما في إطار المحرّم الجنسي، بعد أن كان المعارض العراقي أبو كريم يحاول ذلك، وسرعان ما حملت من فؤاد سفاحاً.

وكذا كان شهاب الوزير، صديق فؤاد صالح وغريم صبا العارف، الذي لم يكن يعنيه خلال لقاءاته بفؤاد سوى الحديث عن المرأة، المرأة التي تملأ الحضن، كما قال لفؤاد وهو يصف له فاتن طروف: "هذه هي فاتن طروف: يا أخي امرأة مثقّفة وتملأ الحضن"(21). وعلى الرغم من لهاثه وراء الصفقات التجارية، في أيّ موقعٍ كان، وبأي وسيلة كانت، فقد كان الأهمّ، في رأيه، وهو يحدّث فؤاداً عن زيارته للحسكة والقامشلي اللتين سافر إليهما لعقد صفقة مشروع جديد لحسابه، ليس فنادقهما التي ذكّرته بفنادق المرجة قبل ثلاثين سنة فحسب: بل: "أين تختفي النساء في تلك الديرة؟"(77). وحين همّ بالسفر إلى موسكو لعقد صفقة جديدة كان أقصى ما يفكّر فيه، بالنسبة إلى فؤاد، هو أن يعرض عليه إحضار عشر عذراوات، وعندما عاد من موسكو، كان كلّ ما قاله لفؤاد هو: "راحت عليك هدية موسكو: بنت باكر بتاخد العقل: يا دوب ستعشر سنة، ومعها أختها"(152).

وتتجلّى السمة نفسها في بعض الشخصيات الفائضة على جسد الرواية، كوحيدة ومعين اللذين لا يتبدّيان داخل السرد الروائي إلا عبر الوصفين التاليين: "شهقة تفلت الضحكة: من تكون سوى وحيدة ومعين يغرس أصابعه في إليتها" (47)، "الدرج يتعثّر بخطى وحيدة مثل إليتها التي تتعثّر بأصابع معين"(129).

***

لا يُقدم المحرّم الجنسي، في الرواية، عبر أوصاف غرافية Graphie. وبهذا المعنى، فإنّ مجاز العشق بعيدة عن الإثارة، إذ تصوّر علاقة توحّد لا علاقة عهر. وبهذا المعنى أيضاً، فإنّ ما يشخّص ذلك المحرّم على المستوى اللغوي أقصى ما يكون عن "البورنوغرافية Pornographie" ، أي: الكتابة المتعهرة، وألصق ما يكون بالـ "إيروغرافية Erographie" ، أي: الكتابة الممجدة للجسد. وإذا جازت المقارنة بين نصّ روائي وآخر، فإنّ المحرّم الجنسي في "مجاز العشق" يطابق مثيله في رواية المصري إدوار الخراط "رامة والتنين"، حيث ثمّة "محاولة لإعلاء المواجهات.. الجسدية إلى مستوى الشعر، وإلى مستوى التصوّف، وإلى مستوى الفلسفة"[1]. ولعلّ المقبوسين التاليين الذين يصوّران على التتابع اللقاء الجسدي بين فؤاد صالح وفاتن طروف، ثمّ بينه وبين صبا العارف، يؤكّدان ذلك:

"كانت الشهوة تتأثّم والنبيذ يدفن فؤاد في الحضن الرؤوم والوجه الطفولي

---

[1] مجموعة مؤلفين. "الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ص (186).

يلثمه ويلحسه ويتشممه: الآن تلتهمه شفتان مكتنزتان وقاسيتان وهو ينشال من كرسي أو كنبة إلى السجّادة أو السرير.. الساقان العبلتان الناعمتان تلتفّان على عنق تتمعّج: فؤاد يساقط على الحلمتين الناشبتين: فاتن تترقرق"(51).

"بابٌ يحكم انغلاقه: بابٌ يشرع على بياض يتشرّب بزهوة جسد: ضوء نشوان مثل السرير والعيون المتعانقة: صدر فؤاد يجلو لمّة من الشعر الكثّ وسرّة كبيرة وكتفين حائرين: ثمّ تنحني قبلة على زاوية لشفتيها..

تلاعبَ الضبابُ بالضوء الذي تلاعب بالغيمة التي تلاعبت بالسرير الذي نضا عن صبا قميص النوم الرافل بالبياض ونضا عن فؤاد ورقة التوت: تهجّى الجسدان لغة جديدة.. هما الآن آهةٌ ومواءٌ وفحيحٌ وعواءٌ وزقزقةٌ وحفيف أوراق: مرضعة جاهلة ورضيع جاهل: وجعٌ وعراكٌ وفضولٌ وحبور: حقائقُ وأخيلةٌ مثل وحشٍ وإنسانٍ وزلزلة وخلود وشهقة تتفجّر ماء" (155).

*- المقدّس السياسي:

تمارس نصوص نبيل سليمان الروائية، في أغلبها الأعمّ، نوعاً من المباينة بين خطاب الأنظمة السياسية العربية وخطاباتها، كما في رواياته: "السجن"، و "جرماتي"، و "المسلّة" على سبيل المثال، وعلى الرغم من تصدّي "مجاز العشق" لمفصل حساس من التاريخ العربي المعاصر، استطاع أن يبدي سوءات كثير من الأنظمة والقوى السياسية العربية، أعني ما أنتجته اتفاقات السلام، منذ أوسلو، إلى وادي عربة، إلى التمثيل التجاري، إلى العلاقات الدبلوماسية، إلى اللقاءات الثقافية، فإنّ الرواية لا تبدي انتهاكاً للمقدّس السياسي، لأنّ ما يتردّد فيها من خطابات في هذا المجال لا يجاوز خطاب الأنظمة السياسية التي أبدت معارضتها لتلك الاتفاقات والعلاقات، ومنها النظام السياسي للبلد الذي ينتمي إليه فؤاد صالح. وما يقوله شهاب الوزير لفؤاد عندما يعرّي الأخير انتهاكه للقوانين: "تريدون أن تطبّقوا قوانين السلطة التي تعارضونها"(166)، ملمّحاً بذلك إلى مدنّس سياسي لدى فؤاد ليس له ما يعزّزه، بل ليس ثمّة ما يشير إليه، من بداية الرواية إلى خاتمتها. حتى ليمكن القول إنّ مجمل ما يتردّد في تضاعيف السرد من اشتغالات فؤاد بمستقبل الصراع حول مصادر المياه لا يقدّم أي قرينة دالّة على أيّة مفارقة بين خطاب فؤاد وخطاب النظام السياسي لذلك البلد في هذا المجال. وما امتعاضه من قول الإسرائيلي نمرود[1]للدكتور خليل على هامش ندوة عمّان

[1] يهودي إسرائيلي من أصل سوري، من حلب، كما يقول لفؤاد صالح. انظر: ص(195) من الرواية.

وهو يبدي خشيته من أن يكون ضيفاه: فؤاد وصبا، يكرهان اليهود، وردّه: "متى تكفّون عن التلويح بهذه الفزّاعة؟ قبل قليل كنتُ أحدّث صبا عن صديقة يهودية في باريس"(193)، سوى تثبيت لخطاب ذلك النظام الذي يردّد أنّ الصراع مع إسرائيل ليس دينياً، الأمر الذي أكدته صبا في قولها: "اطمئن أستاذ نمرود: لا أحد منّا يكره اليهودي لأنه يهودي"(193)، ثمّ عززته برفضها التطبيع مع وجود الاحتلال، وبتعبيرها عن مفهومها للسلام بالقول: "أن يرتفع عن إسرائيل غطاء المال والسلاح: أمريكي أو غير أمريكي.. أن يعود.. الجولان ويتحرّر جنوب لبنان.. أن يعود ملايين الفلسطينيين من الشتات إلى ما كان لهم"(197). وعلى الرغم من أنّ فؤاداً يبدي تطوّراً في مفهومه للسلام بقوله: "السلام يعني لي الآن أقلّ قدر ممكن من العدل: دولة إسرائيل ودولة فلسطين" (199)، فإنّ ذلك لا يعني انتقالاً لديه من المقدّس السياسي إلى نقيضه المدنّس.

*- المقدّس الفنّي:

لا تقلّ سلطة النقد، بل بعض ممارسات النقدية، استبداداً عن السلطات الثلاث المشار إليها آنفاً، بل إنّها تمثّل ذروة القمع التي تدفع الإبداع معه إلى أن يستقيل، ويكفّ عن التجريب، والبحث، والابتكار.

وبمعزلٍ عن أطروحات نبيل سليمان في حقل النقد، فإنّ تطبيقاته الإبداعية التي تأبى الانصياع للمحرّمات الثلاثة، تأبى الانصياع للساكن، والقارّ، والمتواتر من الأعراف الجمالية أيضاً. ومسوّغ ذلك كلّه ولعه، منذ أوّل عمل روائي له، بالمغايرة التي عبّر عنها في أكثر حواراته وشهاداته، والتي يتمّ التعبير عنها في "مجاز العشق" على لسان فؤاد صالح من خلال الصيغ التالية: "ليس لرواية أن تماثل رواية"(15)، و "ما مِنْ حُبيبة تماثل حبيبة"(17)، و "ليس لكتابة أن تماثل كتابة"(17)، و "ما مِنْ ندفة مثل ندفة"(45)، و "ما مِنْ رملة تشبه رملة"(69)، و "ليس من جزيء يشبه جزيئاً"(123).

***

□ - معنى "المجاز" في الرواية:

دأبت المؤلفات كافّة، بأشكالها الأدبية، والفكرية، والسياسية، و.. على تسمية ما تتضمنّه بإحدى العناوين التالية: فهرس، أو محتوى، أو مسرد، أو..، وقلّما يعثر المرء على ما ارتضى سليمان تسميته "دليل". ولعلّ أوّل مظاهر المجاز في الرواية، ليس على مستوى المتن الحكائي فحسب، بل على مستوى المبنى أيضاً،

إلصاق كاف التشبيه بأقسام هذا الدليل الثلاثة: كالمقدّمات، وكالمتون، وكالخواتيم. لكأنّ هذه الأقسام الثلاثة تثمينٌ لفعل المشابهة بين العشق ومجازه، فالمقدّمات مجاز مقدّمات، والمتون مجاز متون، والخواتيم مجاز خواتيم، بمعنى أنّها محاكيات لوقائع، وليست وقائع، لأنّ الأصول التي تصدر عنها ليست سوى ظلال للحقيقة المسرفة في نأيها عن الإنساني الذي يتفتت تحت معاول الواقع، الأمر الذي تؤكدّه أقوال فؤاد صالح في خاتمة الرواية بقوله لصبا: "ما بقي يا صبا غير أشلاء رواية"(226)، كما تؤكّده صبا بقولها: "ما بقي يا فؤاد غير أشلاء عشق"(226). وتأسيساً على ذلك، فإنّ الرواية لا تصوغ محاكاة المحاكاة فحسب، بل تدفع بها إلى الواجهة من الفعل الإبداعي، دون أن يعني ذلك تشويهاً للأصل، بل تثبيتاً له، ومحاولة لتعريته، والجهر به.

وتقدّم "كالخواتيم"، التي تكتفي بعنوانها فحسب دونما متنٍ ما، أكثر من قرينة دالة على وعي الروائي بإنجازات النقد الحداثية باتجاهاتها ومدارسها كافّة، أي بما أنتجته في حقل نظرية القارئ وفعّاليات التلقّي.فسليمان لا يقدّم خواتيم لمادته الحكائية في الرواية، بل يدع قارئه ينجز بنفسه الخواتيم التي تتسق وآليات استقباله لهذه المادة، وكيفيات وعيه بمقاصد الرسالة فيها، مثمناً بذلك ما تذهب إليه "كامينسكي" من أنّ الكاتب "الذي ينظر إلى الحياة على أنّها فوضى وبلا ترتيب، فإنّ الشكل المفتوح في الرواية أنسب له"[1].

في الاستهلال الأوّل، "عابرة"، تصبح الرواية جلجامش العصر، وسيّدة الحكمة القادرة على، أو الراغبة في، النفاذ إلى الأسرار، والكاشفة عن المضمر، أو عمّا يبدو وقفاً على الآلهة الجدد الذين يصوغون الراهن، بل يعيدون "تكوين"ـه، و "خلق"ـه كما يحلو لهم، ووفق إراداتهم. مبدياً الاستهلال، في الوقت نفسه، انزياحاً أسلوبياً عن ملحمة جلجامش، ومساوقاً بين المرأة والرجل بوصفهما باصرتين لا تتمّ الرؤية والرؤيا بأحدهما دون الآخر: "خذ/ خذي.. اتلُ/ اتلي"(11)، ومؤسساً لفعل روائي يبدو شاهداً على الراهن وشهيده في آن، بل قربانه الفادي والمخلّص ممّا يتمدّد في هذا الراهن من خراب، وممّا يدمّره، وما يبقي طاغوت الطوفان قائماً فيه. وهذا الاستهلال يستردّ للعصر الأمومي معنى الجليل فيه، إذْ تبدو الأنثى /الرواية/ المؤهلة وحدها لترميم ما صدّعه الطوفان. فالرواية هي، في الوقت نفسه، فاتن طروف وصبا العارف اللتان رأتا كلّ شيء، واكتوتا بكلّ شيء. أمّا الاستهلال الثاني. "عابر"، فهو فؤاد صالح، الأقنوم الآخر

---

[1] هالبرين، جون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (327).

الذي يكتمل به، وبالجنس، الأقنوم الثالث، معنى الحياة.

ومن المهمّ الإشارة، هنا، إلى تلك المفارقة بين صيغتي فعل الرؤية في كلّ من الاستهلالين، وتقديم استهلال عابرة على استهلال عابر. إذْ يرتهن الفعل في الأول إلى صيغة المضارع: "هي التي ترى"، بينما يرتهن الثاني إلى صيغة الماضي: "هو الذي رأى" بمعنى صدور الأول عن الحاضر، عن جنون التسعينيات كما تقول الرواية، وصدور الثاني عن ماضٍ تمّ وانتهى، لكأنّ الروائي، ربّما دون قصد، يثمّن كفاءة الأنثى في معاينة الراهن، أي أنّه يسترد للأنوثة عصرها الذهبي/ الأمومي. ومن المهمّ، أيضاً، الإشارة إلى ما تتّسم به بنية الشكل الروائي من انفتاح نهاية النصّ على بدايته، حيث تنتهي الرواية بما يسميّه سليمان "عابران"، لكأنّما الأشياء: بشراً، وقيماً، وعلاقاتٍ، تدور في حلقة مفرغة.

تتعاضد عناوين "كالمتون" مع متونها تعاضداً لافتاً للنظر، كما في "صخرة"، التي يبدو الكومبيوتر فيها كائناً صلداً، كائناً متصخراً، لا يسلم قياده لفؤاد وهو في خضمّ حمأته لكتابة الرواية، ومفارقاً في الوقت نفسه لصخرة القدس التي يفتتها الوحش الإسرائيلي، بتعبير فؤاد على لسان سليمان بن داود، لبناء المزيد من المستوطنات.

***

□ - علاقات التفاعل النصيّ:

تستدعي "مجاز العشق" إلى محرقها السردي عدداً من خصائص نصوص سابقة عليها، بمعنى أنّها تنتج تعالقات نصيّة معها: تداولية، ومعرفية، وسوسيو–ثقافية، وتاريخية بآن. ويمكن تمييز نوعين من هذه التعالقات: تعالقات نصية خارجية، عامّة بتعبير "لوسيان ديلنباخ"[1]، ينتجها حضور نصوص سابقة ليست للروائي في الرواية، وأخرى داخلية، مقيّدة بتعبير "ديلنباخ" أيضاً، تعيد إنتاج نصوص سابقة للروائي.

تتجلّى الأولى من خلال النصوص القرآنية، والنبوية، والإخباريات، والوثائق التاريخية، والأساطير، والملاحم، والأمثال الشعبية، والأغاني، التي تتبدّى داخل النصّ، في أغلبها الأعمّ، بوصفها "مُناصّات" Partextualite بسبب احتفاظها بأصولها النصيّة. وتتحقّق الثانية من خلال حضور أكثر مؤرّقات الكتابة التي

---

[1] للتوسّع، انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النصّ الروائي، النص. السياق". ص (94) وما بعد.

ميزت معظم نتاج سليمان الروائي، أعني تمرّد معظم هذا النتاج على المنجز الفنّي، إذ تنتج معمارية النصّ قطيعة جمالية مع تقاليد الجنس الروائي، وتنتهك أعرافه الجمالية الكلاسيكية، وتنتمي إلى ما يصطلح إدوار الخراط على تسميته بـ "الكتابة عبر النوعية"[1]، حيث تمحّي تلك الحدود الزائفة بين الأنواع الأدبية، وحيث يقوم النصّ بالربط "بين عناصر شديدة في اختلافها، شديدة في تنافرها، بعيدة في تماثلها، بعيدة في تجانسها، مفاجئة في وجودها فيه، مفاجئة في ركونها إليه"[2].

تتشكّل المناصات، في الرواية، من: الأساطير، والملاحم، والآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، ونصوص من العهدين القديم والجديد، والإخباريات، والوثائق التاريخية، والأمثال الشعبية، والأغاني، وبعض الشعر التي تشغل، في مجموعها، أكثر من نصف الرواية تقريباً، كما تشكّل حاملاً أساسياً من حوامل خطابها. ولولا الكفاءة الواضحة، والمعبّرة عن وعي سليمان بإمكانات الجنس الروائي، لبدت نافرة في تضاعيف السرد، إذ يتمّ توظيفها لتثمير مقاصد الخطاب، ووضعها في سياقها السردي المناسب، وتنضيدها داخله على نحوٍ دالّ، منجزاً بذلك بحقّ ما يسميّه "كتابة الفسيفساء"[3]، ويعلّل، بحق أيضاً، ما يذهب إليه فؤاد صالح من أنّ الرواية: "أسطورة وبحث"(91)، كما يعلل ما يتدافع في الرواية، على نحوٍ مثير للانتباه، من إشارات إلى ثقل المخزون المعرفي الذي يتمتّع به الراوي/ الروائي، والذي يتجلّى من خلال ذلك الحشد الهائل من أسماء بعض المؤلفات الأدبية والنقدية، وأسماء روائيين، وثوريين، ونقّاد، ونباتات، وعطور، وإكسسوارات نساء، وأمكنة، ومطربين، لا يقلّ حضورها داخل الرواية عن حضور تلك المناصات، وإنْ لم يخلُ ذلك من حسّ تهكميّ أحياناً، كما في قول الراوي وهو يصف إحساس فؤاد عندما أرغمه المطر الغزير على البقاء في غرفته: "أغرق المطرُ المدينة طوال النهار وحبس فؤاد صالح أمام الكومبيوتر: يخاتل لذّة الكتابة مشنّعاً على رولان بارت وينشد حبّاً تحت المطر مشنّعاً على نجيب محفوظ"(17)، وكما في قوله حينما أرغمه الثلج على ذلك أيضاً: "البحر الميت نفسه يكاد يغدو صحراء من الملح: ادعُ عبد الرحمن منيف حتى يتحفنا بخمسة مجلدات جديدة"(46).

وأكثر المناصات، الأساطيرية بخاصة، يؤدّي وظيفتين في آن: تنويرية

---

[1] الخرّاط، إدوار، "الكتابة عبر النوعية". ص (18).

[2] عيّاشي، منذر. "الكتابة الثانية وفاتحة المتعة". ص (18).

[3] انظر: سليمان نبيل. "بمثابة البيان الروائي". ص (109).

وتطهيرية. تتمّ الأولى عبر مستويين: معرفي، يعكس اشتغال فؤاد صالح على مادته التي يعدّها عن حرب/ حروب المياه القادمة، ومستوى تاريخي، يعكس تطور العلاقة بين الماء والوجود وحركة الكون والحياة. وتتجلّى الثانية، أي الوظيفة التطهيرية، من خلال معاضدة تلك المناصات للمادة الحكائية الخام التي تهجس، كما قدّمنا، بمعاينة تحولاّت التسعينيات بوصفها معادلاً موضوعياً لمعادل موضوعي آخر هو حال العماء الذي أنتجته اتفاقات السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، والذي انتهى بعدد من رموز المقاومة، كما في شخصية فاتن طروف بخاصة، إلى ذلك التيه: "شلعة مع ياسر عرفات وشلعة ضدّه: شلعة مع أمثولات الطالبة في جامعة القاهرة وشلعة مع الواقع المهلوس من أقاصي الأرض إلى أقاصي السماء"(41). ويمكن أن نمثّل للوظيفة التطهيرية بما تستحضره الرواية من روايات حول بدء الخليقة: رواية السنّة، ثمّ رواية الشيعة، فروايات الإخباريين، فأساطير التكوين البابلية والسومرية والآكادية والتوراتية، فرواية القرآن الكريم لقصة الطوفان: "لّما كذّبوا الرسل أغرقناهم جميعاً وجعلناهم للناس آية وأعددنا للظالمين عذاباً أليماً"، لتنطلق حشرجة فاتن وفؤاد وصبا مثخنة بالقهر، والألم، والمرارة: "صاحت فاتن وذراعاها تشقّان ثوبها والفضاء: أنا لم أكذّب رسولاً وما ظلمتُ أحداً: فؤاد: أنتَ لم تفعل: صبا: أنتِ لم تفعلي: يا نوح: يا ربّ: أنا فلسطينية: هل هذا هو ذنبي؟: توحدت صيحة فاتن بصيحة صبا وصيحة فؤاد: يا نوح: يا ربّ: نحن عرب: هل هذا هو ذنبنا؟"(122).

***

□ - بعض مظاهر التجريب:

لا يتحدّد التجريب الذي تقوم به "مجاز العشق" بما أشرنا إليه آنفاً فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى إهمال الروائي لعلامات الترقيم، وحفاوته بالنقطتين المتعامدتين (:) أيضاً، اللتين تمّ التواضع على القول بأنّهما تُستخدمان للتنبيه عمّا سيُقال من الكلام، كالقول، والشرح، والتفصيل، واللتين تثمّنان تلك المواضعة بما ينتجه النصّ من سرد حارٌ، لاهث، مثير للاهتمام بما سيلي من أحداث أكثر من إثارته لما سبقه. وكما يجهر الراوي/ الروائي بهاجس المغايرة فيما يتصلّ بشأن التمايز بين الأشياء جميعها:

الروايات، والحُبيبات، والكتابات، والنُّدف، والرمال، والجزئيات. فإنّه يجهر كذلك بشأن هذه العلامة، وبوظيفتها، وبصنيع من سبقه. يقول لصبا: "لا تتركيني

وحدي: حتى النقطة تشغلني يا صبا فكيف بالمستقبل؟ انظري إلى هاتين النقطتين (:) أبواب مفتوحة: اسألي غوتيسيلو يا عزيزتي وانظري إلى هذا السعي المحموم كي تتقوّض الذاكرة"(125).

***

◻ - أشكال تخطيب الزمن:

يتمّ تنضيد الأحداث في "مجاز العشق" على نحو غير مرتّب كرونولوجياً، وكذا بقية عناصر مضمون الحكي التي غالباً ما تبدو مصفّاة من خلال زوايا الرؤية أو التبئير التي تنتجها تحوّلات ضمائر الخطاب بين أكثر من موقع: الغائب، والمتكلّم، والمخاطب، والتي تسلب زمن القصّة خطّيته وكونه مادة خاماً، وتحوّل التجربة الواقعية لفعل الحكي من كونها تعبيراً عن ذات الراوي إلى كونها تعبيراً عمّا هو جمّعي.

وبملاحظة مكوّنات تقنية اللعب بالزمن، أي: المفارقات السردية التي ينجزها فعل التخييل في الرواية، وأشكال تجلّيها في المتن الروائي، يخلص المرء إلى تثبيت ما أشرنا إليه آنفاً من انفتاح النصّ على ما هو خارج نصّي، أي على ما يستبدل بالنصّ المتصلّ نصّاً متوجهاً، وعلى ما يحوّل هذا النصّ من الذات إلى الموضوع، حسب "بول ريكور"[1]حتى، ليمكن القول إنّ الحمولة الدلالية لما هو خارج نصيّ تبدو أكثر من مثيلتها لما هو في النصّ نفسه.

يتمّ تخطيب الزمن في الرواية من خلال تقنيتين رئيستين: الاسترجاع غالباً، والاستباق أحياناً، وإذا كانت وظيفة الاسترجاع في الروايات التقليدية ملء الفجوات في حياة الشخصيات المحورية "ووظيفتها إخبارية وليست أساسية إلا بدرجة ثانوية في السياقات التي تأتي فيها"[2]، فإنّ ما تؤديه هذه التقنية في "مجاز العشق" من دور في الكشف عن مسوّغات القهر الذي يعانيه كل من: فؤاد صالح، وفاتن طروف، وصبا العارف، ثمّ مرجعيات الفعل الذي تنتجه هذه الشخصيات في الراهن، يجعل من الرواية نصّاً حداثياً بامتياز.

***

---

[1] للتوسّع، انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النصّ الروائي". ص (45).

[2] المرجع السابق: ص (93).

❑- تجليّات اللغة:

تحقّق لغة السرد في "مجاز العشق" الوظائف الثلاث للغة الإبداع كما قدّم "هاليداي" تصوّراً لها في كتابيه: "الانسجام"، و "اللغة كسيموطيقا اجتماعية". الوظيفة التجريبية Ideational ، أي: تمثيل التجربة التي يعيشها المتكلّم في سياق ثقافي واجتماعي معيّن. والتواصلية Interpersonal ، أي: تحديد زاوية المتكلّم ووضعه وأحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله لشيء ما في علاقته مع مخاطبه. والنصيّة Textuual، أي: الأصول التي تتركّب منها لغة الإبداع[1]. لكنّ الرواية، في الوقت نفسه، لا تنجز هذه الوظائف الثلاث بقدرٍ متساوٍ، إذ تطغى الأولى، التجريبية، مؤكّدة ما نذهب إليه من أنّ ثمة مماهاة بين ذات الراوي وذات الروائي.

اللغة، في "مجاز العشق" لغات. تتصادى، وتتجادل. تتكاثف. وتتشتت، منتهكة نحو اللغة قليلاً، وفصاحتها كثيراً، ومديرةً ظهرها لأعراف المكتوب، ومعبّرة عن حفاوة شديدة بالمنطوق. وإذا سلّم المرء بأنّ هذا المنطوق يجادل الواقع، ويحاول محاكاته، ويطمح إلى تثبيته أدبياً، فإنّ ذلك كلّه لا يبدو معللاً جمالياً داخل النصّ، ذلك أن تعددية الأصوات، أي ما يشي بانتماء مجاز العشق إلى الرواية البولفونية La Roman Polyphonique ، توهم بـ "دمقرطة" المكتوب، لكنّها لا تحققه. فصوت الراوي لا يغاير أصوات الشخصيات الأخرى، بل إنّه يمركز هذه الأصوات في صيغه الأسلوبية دائماً.

وإذا كان التغيير في اللغة، في أي نوع أدبي، ينطوي "على تغيير في الإدراك والقيم كليهما، وبالتالي، تغيير في أشكال التخييل"[2]. فإنّ هذا التغيير، بل التحوّل من الفصيح إلى المنطوق، ومن الثاني إلى الأول، في الرواية، لا يمتلك مسوّغاته. بل إنّ ما يبدعه الفصيح من انزياحات لغوية، وانتهاكات خلاقة للمنجز البلاغي، حيث تنفجّر اللغة، وتمور، وتشير إلى ذاتها فحسب، وتنفيها في الوقت نفسه، يبدو على قطيعة تامة مع المتداول من لغة الحوار اليومي التي تتناسل داخل الرواية على نحوٍ لافت للنظر، وتقاسم الفصيح حضوره في منطوق الشخصية الواحدة.

وتنتج لغة السرد، أحياناً، ما يُسمّى بـ "تقنية المحارفة أو الإصاتة أي

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص (17).

[2] هالبرين، جون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (346).

استخدام الحرف بشكل متكرّر"[1]، التي أرهصت بها تجربة القاصّ والروائي المصري إدوار الخراط في مجموعته القصصية "حيطان عالية"، وعمّقتها روايته "رامة والتنين". ويمكن أن نمثّل لذلك بالمقبوس التالي الذي يتكرّر فيه حرف الميم مع إبدال للهمزة وتنويع في صيغ: العدد، والجنس، والنسبة، في مفردة "الماء"، منتجة: التكرار والإبدال والتنويع، إيقاعاً دالاً على بلوغ فؤاد صالح ذروة ظمئه إلى الأنثى: "ماء بل ماه بل ماءة: أمواه بل أمواء بل مياه: مائي ومائيّ وما هيّ: ميّهةً كنتِ يا صبا ومائيةً والموهةَ وأنا أذوب: امرأة روايةً وأنا سأكتب"(99).

***

❑- تركيب:

تثير "مجاز العشق" أسئلة كثيرة حول علاقة الراوي بالروائي، وعلاقة الأخير بشخصياته. بمعنى: هل فؤاد صالح هو نبيل سليمان أو أشتات منه؟ ثمّ ما حجم السيري في الرواية؟ وما حجم التخييل في هذا السيري؟. لقد سبق لسليمان أن زجّ بنفسه ككاتب بين شخصياته الروائية في أكثر من نصّ روائي له، في "ثلج الصيف"، و "المسلّة"، كما أشار إلى ذلك بنفسه في مداخلة له بعنوان "الرواية والذات"[2]. وفي "مجاز العشق" أكثر من قرينة في المتن الحكائي تؤكّد ذلك، وتنقضه في آن، على الرغم من أنّ الراوي فيها لا يحمل اسمه، كما في روايته "المسلّة"، ولعلّ مصطلح "السيروي" ألصق بالرواية، وأكثر اتساقاً مع هذا المتن، ذلك أنّ حجم التخييل يبدو أكبر من حجم السيرة، ومنزاحاً عنها، وملتقطاً منها ما يعني إيهامها بالواقع.

وثمّة عدد غير قليل من الشخصيات يبدو فائضاً على جسد الرواية، ونافلاً في عملية السرد، كوحيدة ومعين، ومحمّد، وغادة وباسل، إذ ما إنْ تطلّ هذه الشخصيات برأسها في موقع ما من الرواية حتى تختفي تماماً. والسمة نفسها تتجلّى في عدد من أقسام "كالمتون" كما في: "يمان" الذي لا يؤدي دوراً في حركة الأحداث وتطوّرها، ولا يقدّم أي إضافة لمكوّنات الحكي الروائي. وعلى الرغم من مرافقة غادة وباسل لفؤاد وصبا إلى ندوة عمّان، فإنّهما لا يظهران قطّ في الأجزاء الثلاثة التي تقارب الأحداث الواقعة منذ وصول الجميع إلى عمّان حتى عودتهم إلى دمشق: "بالعبري"، و "زيطة وزمبليطة"، و "أمّ قيس".

---

[1] الخرّاط، إدوار. "الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية". ص (30).

[2] سليمان، نبيل، "بمثابة البيان الروائي". ص (100).

وباستثناء شخصية شهاب الوزير، فإنّ الشخصيات المركزية الأخرى في الرواية شخصيات مهزومة، وهي تحتفظ بخصائصها الانفعالية من بداية الرواية إلى نهايتها. وبهذا المعنى، فإنّ الرواية نموذج جهير لعطالة المثقّف العربي الذي يكتفي بالتعبير عن برمه وضيقه بالواقع حوله دون أن يسهم، أو يحاول الإسهام، في تعريته، والكشف عن مكوّنات قصوره، وضعفه، وتخلّفه. إننا نتعرّف في الرواية إلى ظلال شخصيات مثقّفة وليس إلى مثقفين، ظلال مثقفين تهجس بمثيرات الراهن حولها، وتنصاع له، ولا تبدي تمرّداً عليه.

"مجاز العشق" نصّ منفتح على المستويين الكتابي والدلالي، يقدّم أكثر من قرينة دالّة على كونه علامة فارقة، ومهمّة، في تجربة نبيل سليمان من جهة، وفي المشهد الروائي العربي من جهة ثانية، لكنّه في حمأة بحثه عن إجابات لما تثيره تحوّلات التسعينيات من أسئلة جارحة، وفي خضمّ قراءته ونقده لهذه التحوّلات، يقدّم رؤية شديدة القتام للراهن العربي، بل رؤية فجائعية إن جاز التعبير، فكلّ شيء، ليس فؤاد صالح ورسالتيه وفي كلّ ما كتب وما ترجم فحسب، أكاذيب، وأوهام، وغلطات، كلّ شيء مثخن بالسواد، طريد إرادات غاشمة، وحبيس انكسارات وهزائم باطشة، ومحاصر بالرعب ممّا يتربّص بالمستقبل من دمار.

***

البـــَدَد

مرثيـّـة روائيــة فلســـطينيّـة

البَدَد

"جنون.. جنون. موت ودمّ وعهر.. رهانات وقمار، كوكائين ومسامير الحشيش في السجائر.. دروعٌ تشطر المخيّم.. والناس بعسل الكلام والأخضر الأمريكي نائمون.

الأخ عدوّ أخيه، والأم لا تسأل عن غياب ابنها الذي قد يطول شهوراً، ما دام الأخضر يهلّ في يدها أوّل كل شهر.

الكلّ يتلمّس فرو الثعالب، يتبارك به، كما يتبارك بجبّة أبي جاد الله.. لكأنّ الربّ أطلق لعنته على المخيّم، فاحترق سكّانه، وذبلت الكرمة. صار الفرح مرّاً، وانتفى الأمان.

شرخٌ في الروح، وشرخٌ في البحر، وشرخٌ في الحليب، وتصير المنافي الجديدة الملاذ.. والبحر الذي لا ظلّ له يعجز عن إطفاء جحيم المخيّم".

يكثّف المقطع السابق، الطويل نسبياً، من رواية "البَدَد"[1]، أكثر شواغل المحكي وهواجسه في النصّ الروائي البكر للكاتبة الفلسطينية نعمة خالد.. ويفصح، أو يكاد، عن بعضٍ من القتام الذي يبسط ظلاله الداكنة على أكثر مكوّنات العالم الروائي، وإلى حدّ تبدو الرواية معه أشبه ما تكون بمرثيّة دامية لفلسطين، فيما قبل اتفاقات السلام، وخلالها، وبعدها.

وعلى الرّغم من أنّ الرواية تبدو معنية بهجاء ما انتهت إليه المقاومة من السقوط بين قبضتيّ قيادات رعناء، سلبت لنفسها ما يمكّنها، وحدها، من صياغة مستقبل فلسطين على أشلاء أبنائها، وفي مرحلةٍ بعينها من التاريخ الفلسطينيّ الحديث، فإنّها، في الوقت نفسه، تبدو معنيّة برصد هزائم المثقف الفلسطيني، وانكساراته، وارتطاماته المريرة والسالبة لإرادته في المقاومة والانتماء، وعبر نماذج إنسانية ونضالية مختلطة ومتباينة على المستويين القيَميّ والوطنيّ، وفي جغرافية

[1] خالد، نعمة، "البدد". ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1999.

تمثّل تعبيراً جارحاً عن أكثر فضاءات الشتات الفلسطيني استلاباً، وأكثرها قسوة، أي فضاء المخيّم.

***

تتوزّع أحداث الرواية بين ثلاثة فضاءات مكانية رئيسية: موسكو، حيث ثمّة مجموعة من الشباب الفلسطينيّ الذين يتلّقون تعليمهم الجامعيّ: سراب، وخليل الحطّيني، ومحمود الرمحي، وسلوى الهانئ، وإياد، ومريم. ثمّ مخيّم عين الحلوة في لبنان، حيث هؤلاء الشباب أنفسهم بعد عودتهم من موسكو، والحاج أبو نزيهة، المقاول والقيادي، وأبو عارف عمّ سراب، زوج أمّها، وأم سعد، أمّها، وسعد، أخوها، وعصام اللوح، أحد قياديي المقاومة، والأفندي، ذروة الهرم السلطوي فيها، وغيرهم. وأخيراً السفينة، حيث يلتقي خليل الحطّيني سراباً مصادفة.

ومع أنّ الرواية تقدّم نماذج إنسانية مختلطة قيمياً ووطنياً، إلا أنّها تقسم شخصياتها الرئيسية إلى معسكرين متضادين: معسكر المنتمين إلى قضيّتهم الوطنية، والقابضين بنواجذهم عليها: سراب، وإياد، ونعيم، ومريم. ثمّ معسكر الأدعياء، المنصرفين إلى تثمير امتيازاتهم القيادية، أو الخاصّة، والأبواق الناطقة بلسان حال قيادات مهمومة بمصالحها الفرديّة: الحاج أبو نزيهة، وعصام اللوح، والأفندي، وسلوى الهانئ، وسعد. وبين هذين المعسكرين يترجّح كلّ من شخصيتيّ: محمود الرمحي، وخليل الحطّيني.

ومن اللافت للنظر تلك القصديّات الواضحة في تشكيل بعض هذه الشخصيات وفق إرادة ناجزة، وربّما بدت سابقة على عمليّة الكتابة، كما في صوغ الروائية للشخصيات القيادية، جميعها، وللشخصيات الدينية، جميعها أيضاً، التي تبدو، معاً ودائماً، من مفتتح النصّ إلى منتهاه، شخصيات مثخنة بالمباءات، ومدجّجة بانتهاكها لقيم الثورة، وظلامية.

ففصائل المقاومة، جميعها، في الرواية "لا شغل لها إلا خلافاتها فيما بينها"(43)، يغصّ قياديّوها، حتّى ذرا رؤوسهم بالنقائص والمخازي. جميعهم "بصمجيّة وحملة أختام"، ومقاولون، وسفّاحون. فالحاج أبو نزيهة يجمع بين عمل المقاولات والبناء والسياسة. له حراسات حوله كيفما تحرّك، و "شبح" تسبق الريح، وتهفهف من عباءته روائح باريسية نفّاذة، ومن لا يتمكّن من شرائه "تنهار عليه عضاضة أو يقع على رأسه كيس إسمنت"(51). يشيد أبنية آيلة للسقوط بالضرورة، و "يصفّي" منظّمي حلقات التثقيف ومكافحة المخدّرات في المخيّمات، والمغرّدين خارج سربه، ثمّ يشتري المهندس خليل الحطّيني زوجاً لابنته الوحيدة،

وصائناً لممارساته مقابل حفنة من المال. كان يضيره محاضرات التوعية الصحيّة والاجتماعية التي كانت تقوم بها سراب بين أبناء المخيّمات، ورغبتها في أن تكون ثمّة بُعْد قومي للانتفاضة، "واحنا اللي عملنا المستحيل ودفعنا دمّ غالي علشان يصير قرارنا من راسنا" (52–53). البُعد القومي، في تقديره، هو أنّ يقدّم العرب شهداء للقضية، وأن يدعموا الانتفاضة فحسب، "لكن يكونوا صحاب قرار وشور لأ وستّين لا"(53). ومنذ أوّل غارة على الجنوب اللبناني "فركها، وترك المخيّمات تواجه مصيرها بأهلها العُزّل"(69).

وعلى النحو نفسه تتجلّى شخصيّة القيادي عصام اللوح، ظلّ الأفندي في المخيّم، وأداته الباطشة في تصفية الخارجين على إرادته. صاحب الأرصدة الخاصّة في مصارف أوروبة، و "رجال" مثل النمل. توعّد "سراب" المنصرفة عنه إلى محمود، بأن لا يترك لها مسامراً سوى الأرق، لكي يرغمها على الإذعان لرغبته، فدفع رجاله إلى اختطاف أخيها سعد، كما دفعهم إلى اختطاف نعيم لأنّه كان يقضّ بريشته ووتره مضاجع القيادات.

أمّا "الأفندي" فكان إذا ما "حليت بعينه صبيّة، هاتوها، وعيني عينك، قدّام أهلها بيمسخوها، وبالآخر ظرف صغير وشويّة عملة حتى يخرس اللسان، وإنْ أرضته تصير كادراً، وقد تسكن فيلا، وتأخذ سيّارة، تحكم وترسم ويصبح لأهلها صولة وجولة"(76). "اغتال سمير الذي كان يحقّق بشأن شبكة الموساد حين كشفت التحقيقات سائقه المتورّط مع الشبكة.. و .. قتل السائق أيضاً"(176).

والخصائص نفسها المميّزة لتلك الشخصيات القيادية تتبدّى لدى الشخصيّات الدينية أيضاً، التي يتجلّى، جميعها أيضاً، على امتداد الرواية شخصيّات ظلاميّة، وتابعة للقيادة السياسية، وأدوات لها. فالشيخ أبو جاد الله الذي كان يكتب تمائم لنساء المخيّم والمخيّمات الأخرى، ويدّعي مقدرته في فكّ عقدهن، فتنهمر النساء على بيته طالبات بركاته، كان، في الوقت نفسه، سريع التلبية لإرادة تلك القيادة، إذ لا يكتفي بالاعتراض على تصوير إياد لنساء عاريات قائلاً له: "هو المخيّم ناقصه دعارة" (70)، بل يعبّر عن عزمه على إغلاق النادي، ثمّ، فيما بعد، يقلبه مع "زلمه"، رأساً على عقب، لأنّ مريم كانت تحاضر عن آثار فوضى الجنس، وأخطار الزواج المبكّر، معتبراً ذلك دعوة إلى الفسق والكفر.

وكذا تبدو شخصيّة الشيخ طه الذي كان "يتحكّم بأمّه وأبيه وإخوته"(98)، والذي، حين انتعلت أخته سماح "شحّاطته"، جنّ جنونه "وهات يا سباب وهات يا ضرب. قال شو؟ تزني سماح بأخيها إنْ لبست شحاطته" (98).

ولا تتحدّد قصديّات الخطاب الروائي، أي أطروحات الرواية، بما أشرنا إليه آنفاً فحسب، بل تمتدّ إلى القوى الوطنية المجاورة للثورة الفلسطينية في خضمّ مواجهتها لما تلا الاجتياح من أحداث، فعلى الرغم من أنّ "أبو عارف" عمّ سراب، يشير، في حديثه معها، إلى أنّ النادي الذي أنشأه أولئك الشباب العائدون من موسكو، والممتلئون إيماناً بقضيّة وطنهم، يستضيف ناصرياً مرة، واتحادياً اشتراكياً مرة ثانية، وشيوعياً ثالثة، فإنّ الرواية تمجّد الحزب الشيوعي اللبناني، ممثّلاً بـ "ريمون"، وحده، من بين مجمل القوى الوطنية اللبنانية التي كانت تعاضد المقاومة الفلسطينية، وتعزّز شرعية وجودها على الأرض اللبنانية، في المرحلة التي تتناولها الرواية.

***

وكما تتوزّع الشخصيات الرئيسية، في "البدد"، بين معسكرين متضادين، فإنّها، في الوقت نفسه، تتوزّع أيضاً بين مستويين رئيسيين: مستوى سكوني Statiques، أي ما يعبّر عن ثبات الشخصية على امتداد النصّ، وآخر دينامي Dynamiques، أي ما يشير إلى تحوّلات الشخصيّة، وتعديل مواقفها، وآرائها، وانتماءاتها.

ينتمي إلى المستوى الأوّل مجمل الشخصيّات القيادية، والدينية، وكلّ من: سراب، وإياد، ونعيم، ومريم، وسلوى الهانئ، وعفاف، وسعد، وأبو عارف، وأمّ سعد. وينتمي إلى الثاني شخصّيتان فحسب، هما: محمود الرمحي، وخليل الحطّيني، ورمزي أحد "رجال" اللوح قبل أن يتحوّل إلى معسكر سراب وزملائها. وتشكّل شخصيّة سراب محور العملية السرديّة، وأداتها للتعبير عن أطروحات الرواية. ليس لأنّها تحوز المساحة الأوفر من حركة السرد الروائي، بل لأنّها تبدو أكثر الشخصيات المركزيّة كفاءة في تمثّل هذه الحركة، وفيما تنتجه من ديالكتيك بينها وبين الأحداث، وهي تنتمي إلى ما يسميّه "سوريو" بـ "القوّة التيماطيقية"، أي الشخصيّة التي "تعطي للحدث انطلاقته الديناميّة"[1].

ومن المهمّ الإشارة، هنا، إلى تلك الكثافة النفسيّة التي تتمتّع بها هذه الشخصية في الرواية، حتّى ليمكن عدّها نموذجاً أدبيّاً بامتياز. لقد فتحت سراب عينيها على الخراب الفلسطيني وهي ابنة ثماني سنوات. فقدت أباها بفعل رصاصة، غير طائشة، حين كانت تعود حاملة معه أكياس إسمنت من ورشة بناء

[1] بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي". ص (219).

لتعدّها الأسرة ظروفاً ورقية للخضار، ولتقتات بعائداتها البخسة. كانت تمور إيماناً بعدالة قضيّة شعبها ووطنها، وتشتعل ثقةً بانتصار هذه القضيّة، وتهجس بما يترصّد أبناء شعبها من ضياع جديد. ففي خضمّ الرغبة الفائضة لدى أصدقائها في قضاء سهرة بعيدة عن السياسة والسياسيين تجأر: "بصراحة أوضاع الجنوب ولبنان كلّه على كفّ عفريت..السؤال الذي يلحّ الآن: ما حال المخيّمات إذا وقعت الواقعة؟ لا ملاجئ، ولا تحصينات، والمتاريس فقط أمام مكاتب المقاومة" (43). ولذلك فقد اختارت، منذ عودتها من موسكو، إيقاظ أعين الناس في حارات المخيّم، والمخيّمات الأخرى، على ما يتهدّدهم. كانت تقيم محاضرات صحية واجتماعية، وتخطب بـ "الغلابة"، وتطالب ببُعد قومي للانتفاضة، وعلى الرغم من أنّه كان من الممكن لها أن تنال امتيازات كثيرة، لو أذعنت قليلاً لإرادات الكبار، كما قالت لها سلوى الهانئ ممازحة، فقد ظلّت مصرّة على ألا تكون إلا كما ارتضت لنفسها: "أنا لا أطمح أن أكون إلا سراب، لن أبتعد عن السكن وطلابه"(45). وحين بدا لها أنّ تقويض الخراب لا يتمّ بغير تدميره من الداخل، اختارت أن تقدّم نفسها قرباناً للقضية، وتزوّجت عصام اللوح لتنبش ممارساته الضارّة بالثوّرة والثوّار، دون أن يعني هذا تحوّلاً في شخصيّة سراب، بقدر ما يعني مزيداً من الثبات، لأنّه كان يستهدف ما يعني المقاومة، وليس ما يعنيها.

وعلى النقيض من ذلك تتبدّى شخصيّة سلوى الهانئ الطالبة الموفدة من قيادة "فتح" للدراسة في موسكو، وإحدى كوادرها، والتي كانت تعيش هناك كما يعيش الطلبة الخليجيون. كان لها قصر وسط غابة، و "وسيّارة وأفخم أكل"(44)، ومرتّب شهري يكفيها لتعيش مرتاحة ويهيّئ لها تقديم "الويسكي والفودكا والشمبانيا، وبكؤوس كريستالية شتّى" (42)، ولذلك كانت تردّد: "مَنْ يشكّ في قدرة القيادة على الصمود"(44). ولم يكن يضيرها الكذب على محمود الرمحي الذي ظلّ يبادل "سراب" الحبّ لأكثر من عشرين سنة، حين كان يستعدّ للعودة إلى موسكو لإنجاز دراسات عليا بطلب من القيادة، إذ قالت له إن عصام اللوح يتردّد على سراب في المعمل، ثمّ تزوجّته بعد أن استطاعت القيادة استمالته إليها.

وإذا كانت هاتان الشخصيّتان: سراب وسلوى، تتّصفان بالثبات والضدّية بآن، فإنّ شخصيّتي محمود الرمحي وخليل الحطّيني تتّصفان بالتحوّل والاتّفاق بآن أيضاً، أي بتحوّلهما من معسكر إلى آخر من جهة، وبخنوعهما لمغريات القيادة من جهة ثانية. فمنذ ولدت سراب، قال أبو محمود: "على بركة الله، هالبنت يا أبو سعد لولدنا محمود إن الله مدّ بعمرهم وعمرنا"(60)، وكان هذا الاتفاق بين الرجلين

نبوءة، كما يبدو، بما سينشب من حبّ بين محمود وسراب في المخيّم أولاً، وفي موسكو حيث تابعا الدراسة ثانياً. وقد عزّز هذا الحبّ إيمانهما معاً بقضيّتهما الوطنيّة. كان يقول لها: "أنتِ المرأة التي أحلم أن أبدع معها أكواناً"(62)، وكانت تقول له: "سأمشط أرصفة دروبك بشوقي، أغسلك بغنائي، وببحّة ناي، وأنت تكحّل أهدابي بإيابك وقبلاتك"(62). عملا معاً في المعمل الذي أعدّاه مع زملائهما العائدين من موسكو لابتكار مادّة متفجّرة قادرة على تدمير مصانع الصواريخ لدى الإسرائيليين، وكان محمود لا يقلّ عن سراب حماسة، لكنّ ما إنْ بدأت المواجهة مع القوى المعوّقة لنشاطات الشباب تبدأ، حتى آثر العودة إلى موسكو ليكمل تحصيله العالي، معللاً ذلك بقوله: "هذا تخصص يا سراب، وأنت تدركين عائده على شغلنا في المعمل. سنة واحدة وبسّ.. أريد أن أرجع وأرى مشروعنا قد تصلّب عوده"(78)، لكنّه لم يعد، آثر البقاء هناك، مستسلماً لإغراء الراتب الذي عرضته عليه إحدى الشركات، ومطوّحاً بحبّه وأحلامه مع سراب إلى الجحيم، وبتدبير من قيادة المقاومة التي تمكّنت من تدجينه، وإقصائه عن المعسكر الذي ظلّ ينتمي إليه لفترة غير قصيرة من حياته.

وقريباً من ذلك تبدو شخصيّة خليل الحطّيني الذي كان يدرس الهندسة مع سراب، في جامعة لومومبا، في موسكو، والذي كان يكتب قصائد، ويرسلها إليها من غير أن يمهرها باسمه، ولذلك كان يوصف بالعاشق المجهول، لكنّه ما إنْ عاد من الدراسة وبدأ العمل في مشاريع القيادي والمقاول الحاج أبي نزيهة، حتّى استسلم لإرادة الحاج في تزويجه ابنته، مقابل ربع مليون دولار هدية ليضعه في حساب نزيهة. وليتحوّل، كما وصفته سراب، إلى "إلى أعمى وأخرس، وظلّ مشوّه للحاج"(21).

***

ولعلّ من أهمّ ما تتّسم به الرواية في هذا المجال، أي في كيفيّات تعبيرها الجمالي عن بنى الشخصيات النفسية، هو أنّها تُسْلِم بعضاً من مادّتها الحكائية الخام للمتلقّي قبل أن يبدأ الخطاب الروائي بتفكيك هذه المادة وإعادة بنائها من جديد، فكثير من خصائص الشخصيّات الرئيسية وسماتها الانفعالية يتجلّى منذ مفتتح النصّ، بل إنّ الرواية تحدّد على نحوٍ سابق للمتن، الكثير من تلك الخصائص والسمات وقرائن ذلك كثيرة في الرواية، منها الحوار الذي يدور بين سراب وموظّف الجوازات في الميناء، والذي يضع القارئ وجهاً لوجه أمام شخصية شديدة الاعتداد بنفسها، وجادّة، ولا استعداد لديها لتزجية الوقت فيما لا معنى له،

ولا فائدة، وهو يتصدّر الصفحات الأولى من الرواية: "الموظّف يقلّب الجواز، يوائم ما بين الصورة وبينها.. ثمّ يسأل: سراب؟. ماذا قرأتَ في الجواز؟" (15). ومنها، أيضاً، مناجاة سراب لنفسها: "أيّة خديعة كانت؟ لماذا لا يستطيع المرء أن يميّز تخوم الحقيقة؟"(32) إذ تكشف هذه المناجاة عمّا ستؤول إليه علاقة سراب بمحمود، قبل أن يتوغّل القارئ بعيداً في النصّ. ومنها ما تقوله سراب لمحمود حين كانا مع خليل وإياد وسلوى يصخبون بالحديث عن احتمالات مواجهة المقاومة للاجتياح، وهم في موسكو: "أنت لا ترى في المرآة إلا وجهك يا محمود، ولا تسمع إلا صوتك"(43).

ويمكن عدّ هذه الاستباقات، التي لاصلة لها بأشكال تخطيب الزمن بالمعنى النقدي، حوافز تأليفيّة compositionnelle ، بتعبير الشكلاني الروسي "توماتشفسكي"، والتي تتجلّى، أيضاً، في وصف الروائية لسلوى الهانئ التي كانت تصبغ شعرها باللون الذهبي، وأرنبة أنفها مصابة بالقرف، إذ يؤسس هذا الوصف لشخصية ما تلبث أن تفصح عن طبائعها المطابقة لتلك الصفات.

***

ومن المهمّ الإشارة إلى تنوّع الأساليب التي يتمّ بها تقديم خصائص الشخصيات وصفاتها الانفعاليّة، عبر الشخصيات نفسها أحياناً، وعبر غيرها من الشخصيّات الأخرى أحياناً ثانية، وعلى نحوٍ غير مباشر أحياناً ثالثة، كما في شخصية سلوى الهانئ، أحد كوادر القيادة الموفدة إلى موسكو للدراسة، حيث يضمر المقبوس التالي، الذي يصف فيه محمود الرمحي شخصية الأفندي وممارساته، كيف أصبحت سلوى تلك كادراً: "الأفندي حليت بعينه صبيّة، هاتوها، وعيني عينك، قدّام أهلها بيمسخوها، وبالآخر ظرف صغير وشويّة عملة حتى يخرس اللسان، وإنْ أرضته تصير كادراً، وقد تسكن فيلا، وتأخذ سيّارة"(76).

وثمّة شخصيات تتجلّى بوصفها ظلال شخصيات أكثر منها نماذج روائية، بمعنى أنّنا نحسّ بوقع خطاها داخل الرواية لكننا لا نراها إلا بوصفها استكمالاً لمقاصد الخطاب، وللتعبير عن خصائص غيرها من الشخصيات، كنزيهة، والشيخ طه، وربحي، وأبي سليم الدكنجي، وأبي سمير السكافي، وأبي فهد، وآخرين. والتي تنتمي إلى ما يسميّه "إي. م. فورستر": "الخيط الرابط Ficelle" ، أي الشخصيات التي لا دور لها في الأحداث سوى كونها استكمالاً لمكّونات العالم الروائي. وثمة، أيضاً، شخصيّات ما إنْ تطل برأسها في الصفحات الأولى من الرواية، حتى تختفي فيما تبقى من الصفحات، إلى أن تعاود الظهور في

خاتمتها، معزّزةً بذلك دائرية الشكل الروائي. كخليل الحطّيني الذي يظهر في مقدّمة الرواية وفي خاتمتها فحسب، والذي يغيب تماماً في المتن الحكائي، أي في الجزء المعنون بـ "خبط المخيّم" من الرواية.

***

◻ - تبئير الحكاية:

لا تتمّ صياغة المرويّ، في "البَدَد"، عبر راوٍ واحد، بل عبر أكثر من راوٍ، ومن خلال أكثر من صيغة خطاب سرديّ، الغائب أحياناً، والمتكلّم أحياناً ثانية، والمخاطب أحياناً ثالثة. وأكثر ما تتجلّى هذه السمة المميّزة لفعاليات صوغ الحكاية في الأجزاء الأولى من الرواية، في "المدخل أو الخاتمة"، و "ذكريات خليل الحطّيني"، كثيراً، وفي "السفينة أو خبط البدايات" قليلاً. غير أنّ هذه التعددية لا تعبّر عن أيّة مباينة بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات من جهة، وبين أصوات الشخصيات نفسها من جهة ثانية، ذلك أنّ ثمّة منظومة لغوية مهيمنة على مجمل حركة السرد الروائي، تنتجها الأنا الثانية للكاتبة في الأغلب الأعمّ من الرواية، ويمكن أن نمثّل لذلك بالمقبوسين التاليين من الرواية، اللذين تتجلّى فيهما معاً بنية أسلوبية واحدة. يصوغ الأوّل صوت خليل الحطّيني عبر ضمير المتكلّم: "كانت سراب تتفحص لوحة جدارية كبيرة تقابل موقد الحطب: خيول بريّة جامحة تستبق ظلّها، وأنا أندسّ لأعتلي الحصان الأشهب، فارساً أتخلّق بين غموض الرؤيا وخصوبة المطر.. أهندس المسافة نحو هالات سراب، وهي مسعورة بالشهوة.. تظفر شهوتها حليباً، والحليب يتفصد حمائم"(42)، ويصوغ الثاني صوت الراوي عبر ضمير الغائب: "كانت تتهادى بين الحضور، تجمع الشعر الكستنائي الطويل بيدها، ثمّ تقذفه خلفاً، فيتناثر خصلات طريّة. كانت تغرغر بضحكتها، وتغمز لمحمود الذي يرسل قبلة في الهواء"(46).

***

◻ - مرجعيّات الرموز:

تتيح رواية "البدد" إحالة عدد من جزئيات المحكي فيها إلى رموز:

منها، بل من أهمّها، شخصيّة سراب، التي يمكن عدّها رمزاً لفلسطين، التي تظلّ صامدة مهما عقّها أبناؤها وتنكّروا لها، وجحدوا بها. لقد هام خليل الحطّيني بسراب، كما هام بها محمود الرمحي، لكنّ الاثنين معاً ما لبثا أن انصرفا عنها،

وتركاها نهباً لقادة طامعين في جسدها فحسب، وما تعلّق سراب باللون الأزرق: معطفها أزرق، وفي لوحاتها ثمّة دائماً نوافذ مغلقة بخيوط زرقاء، سوى تثمين لرمزّيتها داخل الرواية، إذ يشكّل هذا اللون نوعاً من التعبير عن الأمل في أن تتحرّر ممّا يسلبها انتماءها، ويغلّها إلى ما ليس منها، وفي أن تستعيد هويّتها المشرعة على فضاءات الحقيقة.

ومِن ذلك عِنّة عصام، التي تبدو، كما نرى، تعبيراً عن عنّة تلك القيادات التي لا تنجب سوى الأوهام والأضاليل. كما تبدو رمزاً دالاً على عدم إمكان اللقاء بين فلسطين/ سراب وذلك النوع من القيادات التي يمثّلها عصام: "أقسم لكِ لا عيبَ فيّ. الطبيب أكّد لي يا سراب، لكن ما إنْ أقترب منك حتى أصاب بالعجز، ساعديني يا سراب أرجوك"(156). ثمّ عدم إنجاب نزيهة من خليل، الذي يضمر، كما نرى، تعبيراً آخر عن عنّة امتداد تلك القيادات، وليس القيادات وحدها فحسب.

***

◘ - بنية الشكل الروائي:

يتمّ صوغ المحكي، في "البدَد"، من خلال ستة أقسام رئيسية: "المدخل أو الخاتمة"، و "السفينة أو خبط البدايات"، و "ذكريات خليل الحطّيني، و "ذكريات سراب"، و "خبط المخيّم"، وأخيراً "السفينة أو خبط النهايات". وباستثناء "المدخل أو الخاتمة"، الذي يتكوّن من ثلاثة مقاطع، يحمل كلّ منها عنواناً: "أو هم"، " أو هنّ"، "أو المخيم"، فإنّ الأقسام الخمسة الباقية يتشكّل من عدد من المقاطع المتتابعة رقميّاً: اثنا عشر مقطعاً في "السفينة أو خبط البدايات"، وستة مقاطع في "ذكريات خليل الحطيني"، وسبعة في "ذكريات سراب"، وثمانية وأربعون في "خبط المخيّم"، وخمسة في "السفينة أو الخاتمة". ولئن كان معظم هذه التقسيمات لا يحيل إلى دلالة بعينها، فإنّ له دلالته في "المدخل أو الخاتمة" بخاصّة، إذ تستجمع الأداة "أو" لنفسها ثلاثة معان، الإباحة، والتخيير، والاشتراك في الحكم، من نحو اثني عشر معنى عدّها النحويون العرب لها.

وغالباً ما يكشف ضمير الخطاب السردي، الذي يصوغ المحكي في كلّ مقطع من المقاطع الثلاثة في هذا "المدخل أو الخاتمة"، عن المُضمرَ قبل الأداة. فضمير المخاطب في القسم المعنون بـ "أو هم" يفيد بأنَّ المسبوق بالأداة هو الضمير "أنتَ"، أي بما يعني: "أنتَ أو هم"، وبأنّه في "أو هنّ" الضمير "أنتِ"،

أي: "أنتِ أو هنّ"، وهو الشتات في "أو المخيّم"، أي: "الشتات أو المخيّم". وبهذا المعنى، فإنّ ثمّة ما يشي بتعميم مكوّنات العالم الروائي على مجمل الواقع الفلسطيني، فضاءاتٍ وشخصيات حتى لتصبح سراب، ومحمود، وإياد، وسلوى، وعصام اللوح، ونعيم، وأبو عارف، وسعد، وخليل، وعفاف، ونزيهة، والحاج أبو نزيهة، و..، ومخيّم عين الحلوة، حيث الفضاء الجغرافي الأساسي في الرواية، كلّ مايصطخب في الراهن الفلسطيني من نماذج إنسانية ونضالية مختلطة، ومن فضاءات غاشمة تزيد الشتات شتاتاً.

وربّما كان لتقسيم "خبط المخيّم" إلى ثمانية وأربعين مقطعاً دلالته أيضاً على مستوى الخطاب في الرواية، إذ يحيل هذا الرقم إلى عام النكبة، لكأنّ ماينتجه الراهن الفلسطيني لايقلّ مرارةً وقسوة عمّا أودى بأبناء فلسطين والأرض الفلسطينية إلى التشتت والضياع، هذه المرّة، بفعل هؤلاء الأبناء أنفسهم، بل بفعل تلك القيادات التي أسلمت المنتمين منهم، والمتشبّثين بقضيتهم، والمؤمنين بعدالتها وبانتصار هذه العدالة، إلى صحراء الخديعة.

***

*-تجليّات تزمين الحكاية:

يتكوّن المحكي، في "البَدَد"، من نثارات حكائية تتضافر فيما بينها وتتعاضد لتصوغ حكاية الرواية، وليس من حكاية ممتدّة تبدأ من نقطة بعينها وتنتهي إلى نقطة بعينها أيضاً. بمعنى أنه لايتمّ تقديم المحكي وفق تراتبية زمنية، أي وفق التسلسل الزمني للأحداث، بل وفق مايعرف بمنطق "التداخل Interférdnce" الذي يقوّض خطيّة الزمن. حيث يتمّ تخطيب الحكاية من لحظة توجّه سراب إلى موطنها فلسطين، ثمّ تعود حركة السرد على أعقابها لتسبر مسوّغات ذلك التوجّه ودوافعه، وتنتهي بارتطام سراب بالصحراء الفاصلة بين مصر وفلسطين. وتأسيساً على ذلك، فإنّ الشكل الفنّي في الرواية يبدو دائرياً، لكنّه ليس مغلقاً.

يمتدّ زمن المحكي، في رواية "البَدَد" من طفولة سراب، أي منذ كانت في الثامنة من عمرها حيث فقدت أباها، حتى إلى مابعد أكثر من سنتين ونصف من إتمامها تحصيلها العلمي في جامعة "لومومبا" في موسكو. ويتمّ تأشير الحدود الزمنية الدالة على ذلك على نحوٍ جهير في الرواية. الأوّل لدى تذكّرها مقتل أبيها وهي في الثامنة، والثاني من خلال إشارتها إلى مضيّ سنة ونصف على سفر محمود لإتمام تحصيله العلمي العالي، والثالث من خلال إشارتها إلى بقائها سنة

تقريباً في اليونان، بعد فرارها من المخيّم.

وبهذا المعنى، فإنّ الزمن الواقعيّ في الرواية يمتدّ على نحو عشرين عاماً تقريباً، بينما لايتجاوز زمن المحكي نحو ثلاث عشرة سنة، أي فيما بين دراسة سراب في موسكو مطلع الثمانينيات، قبل الاجتياح الإسرائيلي للبنان والمخيّمات الفلسطينية وفيما بعد اتفاقات أوسلو. وإذا كانت الرواية قد أشّرت حدود الزمن الواقعي على نحوٍ واضح، فإنّها تكتفي بالإيماءة إلى حدّي الزمن الروائي، إذ تكتفي بالإيماءة إلى الأوّل من خلال قول سراب لمحمود حين وصفها بالتخريف وبعدم جرأة إسرائيل على اجتياح الجنوب: "وهل خافت عام 1978" (43)، كما تكتفي بالإيماءة إلى الثاني، في خاتمة الرواية، من خلال مجموعة من الجزئيات الحكائية، من أهمّها محاولة سراب العبور إلى غزّة، الدالّة على مابعد اتفاقات أوسلو.

وبهذا المعنى أيضاً، فإنّ الرواية لاتلتقط من الزمن الواقعي سوى ما يعزّز فعاليات التخييل في الزمن الروائي، حيث لايتعرّف القارئ ممّا قبل الأخير سوى جزئيتين حكايتين فحسب، مقتل والد سراب من جهة برصاصة قيل إنها طائشة، وقراءة فاتحة زواج محمود من سراب من جهة ثانية. وغير خافٍ ماتبديه هاتان الجزئيتان من محاولة شدّ أزر الأطروحة المركزية في الرواية، إذ تشير الأولى إلى إرهاصات الخراب في الواقع الفلسطيني، وتعبّر الثانية عن بعض من القيم القارّة في الوعي الاجتماعي الفلسطيني.

وتأسيساً على ماتقدّمه فعاليات تخطيب الزمن، فإنه ثمّة ثلاث فجوات حكائية رئيسية في الرواية، تتمّ الإشارة إليها على نحوٍ صريح أحياناً: عشر سنوات تقريباً قبل سفر سراب إلى موسكو لتلقّي تعليمها الجامعيّ، هي الفترة الفاصلة مابين بلوغها الثامنة من العمر وبداية هذا السفر، ثمّ سنة ونصف هي الفترة التي قضاها محمود الرمحي بعيداً عن سراب، لإكمال تحصيله العلمي العالي، وأخيراً السنة التي قضتها سراب في اليونان. وبهذا المعنى، فإنّ ثمّة حذوفاً جهيرة في "البدد"، أو مايصطلح على تسميته في السرديات بـ "القطع Léllipse"، أي تجاوز بعض المراحل من القصّة.

وتعضّد فعاليات تخطيب الزمن مايتمدّد في الرواية من ملاحقة محمومة لالتقاط مايشير إلى الخراب الفلسطيني، إذ يجهر السرد، منذ الصفحة الأولى، بأنّ المحكي داخل الرواية ليس سوى نصف الحقيقة، بل نصف الزمن بتعبير سراب نفسها: "على نصف زمن أو على آخره تفتح درباً بلا مسافة، على نصف زمن أو

على أوّله يزخّ الفضاء"(9)، كما لو أنّ ثمّة مباءات أخرى مسكوت عنها في الرواية.

وعلى الرغم من أنّ النصّ برمّته يبدو استرجاعاً لأحداث سابقة على لحظة التخييل الروائي، حيث يحفّز اللقاء بين سراب وخليل على هذا الاسترجاع، ويشكّل منطلقاً له، فإنّه قلّما يعثر المرء داخل النص على استرجاعات ثانوية. وإذا كان ثمّة استرجاعات من هذا النوع في الرواية، فإنّها تبدو، في أغلبها الأعمّ، قصدية تماماً، إذ تثمّن الخطاب المركزي في الرواية، وتدفع به إلى الواجهة، وتؤكّده. ومن ذلك مثلاً الارتداد بحركة السرد إلى وقائع بعينها من حيوات بعض الشخصيات، القيادية بخاصّة، لتعريتها، وفضحها، وتثمير حالات هجائها داخل النصّ.

وتمارس تقنية الحلم، أحلام اليقظة بخاصّة، دوراً في ترهين حركة السرد في نقطة زمنية محدّدة، وتكشف، في الوقت نفسه، عن كثير من هواجس الشخصيات الروائية، كما تقوم، عبر هذه الهواجس، بتعرية غيرها من الشخصيات، وبالكشف عن مسوّغات استسلامها لإرادات الكبار، أو إرغامها على هذا الاستسلام.

***

*-التعالق النصّي (Transtexttualité).

تتناصّ "البَدَد"، في بعض من جزئيات المحكي فيها، مع نصوص روائية فلسطينية سابقة عليها: مع رواية رشاد أبو شاور "البكاء على صدر الحبيب"، 1974، التي تعدّ أوّل عمل روائي فلسطيني يتصدّى لتعرية ممارسات القيادات الفلسطينية، ويفضح خطاباتها الزائفة[1]. ثمّ مع رواية جبرا إبراهيم جبرا: "السفينة"، فالسفينة في رواية جبرا تشكّل منطلق التخييل الروائي، كما تشكّل متكأ مكانيّاً لاستعادة ذكرى علاقة سابقة لم يقيّض لها الاكتمال بسبب معوّقات كثيرة، أي علاقة عصام السلمان بلمى عبد الغني، وكذا تبدو السفينة في "البَدَد" منطلقاً لبناء العالم الروائي، وفيها يلتقي خليل الحطّيني بسراب مصادفة أيضاً، فتدمى ذاكرة خليل بحبّه المخفق لسراب. يقول خليل، في "البَدَد" حين التقى "سراب" مصادفة في السفينة: "أيّة مصادفة تلك التي وضعت السيّدة المشتهاة في دربي؟" (17)، ويقول عصام السلمان، في "السفينة"، حين التقى لمى عبد الغني: "وماكنت لا أعرف أنّ لمى نفسها.. ستكون أيضاً هنا"(5). وأخيراً مع رواية غسان كنفاني: "أمّ

---

[1] للتوسّع، انظر: أبو الشباب، د.واصف "صورة الفلسطيني في القصّة الفلسطينية المعاصرة". ص(54) ومابعد.

سعد"، ولكن على نحو مقلوب، يرثي مآل المخيّم الفلسطيني الذي أنبت "أم سعد"، في رواية كنفاني، المرأة الطالعة من رحم المخيّم قوّة، وعزيمة، ومضاء، والتي أنجبت الفدائي "سعد"، المؤمن بقضيّة وطنه، إلى نقيضه في مخيّم عين الحلوة الذي أنبت "أم سعد"، والدة سراب، الخانعة لإرادة الواقع حولها، والمهمومة بما لاصلة له البتّة بتلك القضيّة، و"سعد"، ابنها، المفارق تماماً لـ "سعد" كنفاني، حيث يشي بماهر الذي كان معتقلاً معه في معسكر "أنصار"، ويعدّ كميناً لريمون وزوجته أنطوانيت التي اشتهاها أبو العينين، ثمّ يختطف سامية لأبي العينين أيضاً، ويشتغل بالعملة الزائفة، وفي أوكار القمار، ولم يكن ولاؤه المطلق لعصام اللوح لينقذه من محاولة اختطاف الأخير له، ليرغم أخته على زواجها منه.

وتستدعي الرواية إلى محرقها السردي عدداً غير قليل من نصوص حكائية شعبية، وشعرية وغنائية، كحكاية الشاطر حسن، التي روتها العجوز هندومة لسراب ومحمود وإياد وعفاف حين كانوا صغاراً، والتي ترد في تضاعيف "ذكريات سراب" معبّرة عمّا يتناسل في الراهن الفلسطيني من خراب: "لو أنّ هندومة تعيش اليوم، لأعادت صياغة حكاياها من جديد. لن تتحدّث عن غولة واحدة، بل عن جيش من الغيلان" (59). وتفصح تلك التعالقات النصّية جميعها عن محاولات استثمار واضحة تحيل المحكي في الرواية إلى أكثر مرجعيّاته الواقعيّة إثارة، إلى أكثرها دفئاً وحميمية أحياناً، وأكثرها قسوة واستلاباً أحياناً ثانية، والتي تتردّد بين أكثر من موقع في حركة السرد تعبيراً عن محاولات سراب تطهير ماعلق بروحها من صدا الآخر، أي ممّا أبداه هذا الأخير من جحود بحقّ نفسها من جهة، وبحقّ قضيّته الوطنية من جهة أخرى.

***

*-الفضاء الحكائي:

ثمّة، في "البَدَد"، ثلاثة فضاءات مكانية رئيسية، كما أشرنا إلى ذلك في موقع سابق من الدراسة، موسكو، والمخيّم، والسفينة. غير أنّ هذه الفضاءات الثلاثة لاتمارس دوراً في شعريّة الرواية على النحو الذي يؤدّيه فضاءان آخران، هما: الصحراء والبحر. وعلى الرغم من أنّ كليهما لايحوز سوى مساحة ضئيلة من النصّ، فإنّهما يمثّلان أحد أهمّ الحوامل الجمالية للخطاب الروائي، بالمعنى الدلالي للخطاب وليس بمعناه الفنّي، أي بما يشير إلى حمولة رمزية فيّاضة بحالات التقاطب فيما بين مكوّناتها من جهة، وبحالات التعاضد من جهة ثانية، وبما يجعل منهما فضاء دلالياً "Espace semantique" بامتياز.

الصحراء والبحر فضاءان متضادّان واقعيّان ودلاليّاً في الرواية، يحيل كلّ منهما إلى نقيض مايحيل إليه الآخر. ولئن كان هذا التضاد يحمل في أحشائه تعبيراً عن ازدواجية الموقف فيما يتّصل بالتعبير عن علاقة أبناء فلسطين بقضيّة وطنهم، فإنّه، في الوقت نفسه، يحيل إلى فعالية بنائية مضمرة داخل النصّ. أعني مايمارسه مفهوم التقاطب من دور في الرواية على مستويي المتن والمبنى الحكائيين بآن، حيث معسكر المؤمنين بتلك القضيّة في مواجهة معسكر المتاجرين بها واللاهثين وراء امتيازاتهم الخاصّة، وحيث تحوّل بعض الشخصيّات من معسكر إلى آخر، كما في شخصيّتي خليل الحطّيني ومحمود الرمحي، وحيث التعارض النصّي بين كلّ من "سعد" غسان كنفاني و "سعد" البدد من جهة، و "أم سعد" كنفاني و "أم سعد" البدد من جهة ثانية، ثمّ بين الصحراء بوصفها قوّة سالبة ودالّة على التيه والضياع، والبحر بوصفه قوّة خالقة ودالّة على الحياة.

كان محمود الرمحي يرى في اسم "سراب" تعبيراً شاعرياً وجميلاً "ينساب كنغم، لكنّه مخيف، لأنّه الخديعة والوهم" (61)، وكانت "سراب" ترى في "الأمل الذي يحدو تائهاً في الصحراء هدّه العطش، فيلوح له السراب، ويغذّ الخطى[1]، ويظلّ السراب يدفعه إلى أن يجد مخرجاً"(61). ولذلك فقد كانت مفردة "الصحراء" هي المفردة الأثيرة إلى نفسها دائماً. كانت تردّد قائلة: "أنا امرأة الصحراء"، بدويّة المنشأ، لذا لا أحبّ للوحتي إلا أن تسير حرّة كالرّيح في الصحراء"(47)، لكأنّ ثمّة نبوءة كانت تناوش روحها بأنّها ستنتهي يوماً إلى صحراء واقعيّة، صحراء زرقاء تحمل في داخلها بذور فنائها بنفسها: "سراب تهيم في هذه الصحراء الزرقاء، مشرعة أنحاء جسدها لريح الصباح الباردة"(17). ولعل مفردتيّ: الرّيح، والرّياح، في المقبوسين السابقين، تعنيان، فيما تعنيان، أنّ ثمّة قوّة داخليّة، أو أنّ ثمّة إيماناً عارماً بانتصار الأمل على الوهم. الأمر الذي يعزّز حضور الثنائيات في الرواية، ويعلي من شأنها في المتن والمبنى معاً.

وعلى الرغم من أنّ البحر يشكّل فضاء طارئاً في النصّ، فإنّه يثمّر مفهوم التقاطب داخل الرواية، إذ يمثّل نوعاً من الخلاص من آثام الخراب الذي يفتك بالجسد الفلسطيني، ونوعاً من التطهير لشخصيّة خليل الحطّيني بخاصّة، الذي ما إنْ وجد نفسه في مواجهة سراب في السفينة، حتى تدافعت في داخله رغبة جارفة للتحرّر ممّا لحق بروحه من دمار حينما آثر الأخضر الأمريكي على وجيب القصائد التي وجيب القصائد التي كان يكتبها لسراب.

---

[1] كذا في الأصل، والصواب: "الخُطا".

ولئن كان البدد هو السمة المميزة لمصائر الشخصيات المنتمية، فإنّ القتام هو السمة المميزة للبنية المجتمعيّة في فضاء المخيّم، حيث يتحرّك معظم الشخصيّات والأحداث، مؤكّدة الرواية، من خلال ذلك، رؤيتها القاتمة للواقع الفلسطيني، على المستويين الفردي والجمعي، وعلى المستويين القيمي والنضالي. فـ "الكلّ ضرير، وحواري المخيّم أدغال" (92)، تحتشد بما ينأى بناسها عن قضيتهم الأساس، ويفتّتها، ويثخنها بالجراح، ويجعلها أسيرة وعي اجتماعي موبوء بتصنيفاته الجغرافيّة، وذي دلالة على قيم رثّة. إذْ تنشب بين حارة "الصفافرة" وحارة "اللوابنة" معركة ضروس بسبب "قليل من هباب الفحم طار من حمام أبي خالد الصفوري على غسيل زوجة أبي نديم اللوباني، ولّع المخيّم وماكان ليهدأ لولا حكم الله" (75).

***

*- جماليّات الأداء اللغوي:

تمثّل لغة "البَدَد" نموذجاً بيّناً للمطابقة بين خطاب النصّ وأسلوبيته على المستويين المعجمي والدلالي، بل بين شواغله والمعجم اللغوي الذي يصوغ تلك الشواغل، ويحاول التعبير عنها، إذ يحتشد هذا المعجم في الرواية بمفردات تطابق بين الدوال ومدلولاتها، ويغصّ بما يعمّم حال القتام على مكوّنات العالم الروائي برمّتها، فبين موقع وآخر من حركة السرد، تمدّ مجموعة من المفردات ألسنتها الناريّة لتزيد إحساس المتلقّي بكمّ الدمار الباطش بتلك المكوّنات ضراماً: (أضغاث، خديعة، فتات، نهب، عواء، وهم، تورّم، شظايا، ريح، يفحّ، خفافيش، الثعالب، أفول، ندوب، عفن، فاجعات، الآسنة، نتن، مسوخ....).

وإذا كان مايميّز الشعر، عادة، هو البناء الاستعاريّ، أي ماينهض داخل هذا البناء من علاقات مشابهة بين الأشياء، فإنّ لغة السرد في "البَدَد" تبدو شديدة الحفاوة بإنتاج استعارات لافتة للنظر، تقول وقْع الحدث على الشخصيات، أكثر مما تقول الحدث نفسه. غير أن هذه السمة في الرواية لا تجعل الأخيرة رواية شعرية بالمعنى الذي أسّس له "جاك– إيف تاديه" في مقاربته لخصائص السرد الشعري، أو القصّة الشعرية بتحديده[1]، فالخطاب في الرواية شديد التجانس، وليس ثمة فضاءات نصيّة، كما أنه ليس ثمّة انتهاكات كثيرة لخطّية الزمن، وبخاصّة في "خبط المخيّم". ومن المهمّ الإشارة، هنا، إلى أنّ ماهو استعاريّ في "البَدَد"، أي مايشير إليه

---

[1] للتوسّع، انظر: سلميان، نبيل. "فتنة السرد والنقد". الفصل الرابع: "شعريّة السرد وسرديّة الشعر". ص(94) ومابعد.

إدوار الخرّاط في كلمة الغلاف من اغتذاء جسد الرواية من الشعر، ومن محاولة شعرنة السرد، لايتجلّى في الرواية برمّتها، بل في الصفحات الأولى منها، إذ سرعان ما تغيم هذه المحاولة، مفسحة المجال لحضور السرد.

وعلى الرغم من تنوّع أصوات الرواة داخل النصّ، فإنّ هذا التنوّع لايحيل إلى مستويات تعبير لغوي متباينة، ولايعكس السويّات المعرفيّة والوظائف الاجتماعية للشخصيّات، حيث لامفارقة، مثلاً، بين لغة سراب الفنّانة التشكيلية ولغة خليل الحطّيني، المهندس، ومقاول البناء. وغالباً ما تنأى لغة السرد بنفسها عن قيم التعبير العربي، إذ يتقدم فيها القول على قائله وهيئة قوله، على النحو الذي أشاعته الترجمات عن آداب الشعوب إلى العربية، وتشكو هذه اللغة بعضاً من الهنات النحوية، والصرفية، والأسلوبية، والطباعيّة[1].

ومن اللافت للنظر ترجّح منطوق الشخصيات بين مستويين تعبيرين متضادين: فصيح وعامّيّ، ولدى الشخصية الواحدة، دون أن يكون هذا التضاد معللاً موضوعياً وفنياً، حيث لاتحيل "الخلطة" التعبيرية إلى دلالة ما، وتنأى بنفسها عن مفهوم "الأسلبة STYLISATION"، بالمعنى الباختيني، أو عن مفهوم "الميتاسيميوطيقية MÉTASEMIOTIQUE"، بتعبير "امبرتو إيكو"، أي ما يعبّر عن تنوّع اللغات الاجتماعيّة، واختلاف الأصوات الفرديّة التي تتصادى داخل اللغة[2].

ويمكن أن تمثّل لذلك التضاد بهذا المقطع من قول سراب، وهي تستدعي إلى ذاكرتها طفولتها في المخيّم مع محمود، في مطعم وكالة الغوث: "يومها قلت: خذي تفّاحتي وأعطني تفاحتك، ورفضت لأنّ تفاحتي أكبر، لكنّك أصرّيت وقلت: إذا كنتِ زعلانة لأنّها أكبر خذي عضّة، بسّ أنا حابب تاخدي التفّاحة الملوّنة بالأحمر، هاي لبنت حلوة مثلك. في حين راح الأولاد يعايروني: "ياعيبو حبيبة محمود" بكيت وشتمتك وشتمتهم"(61).

ويتجلّى ذلك التضادّ على نحو أشدّ في صوغ الروائية للاسم "أب" وفق المنطوق المتداول مرّة، ووفق الفصيح مرّة أخرى: "مسكينة سماح غلطت ولبست

---

(1) كقول الروائية: "فتنمّ عن" (15)، والصواب: "فتنمّ على". وقولها: "وتأتيني نزيهة عروس"(51). والصواب: "عروساً"، وقولها: "أصرّيت" (61)، والصواب: "أضررت"، وكزيادة ألف المشاركة في أفعال تكتفي بنفسها، كما في "يداهمه" (16)، والصواب: "يدهمه"، وكقولها: "كانت سراب هيكل يتمزّق" (150)، والصواب: "هيكلاً". و "الفرشاة والأصابع لاتأتيان" (101)، والصواب: "لاتأتي". والمعاقين (111)، والصواب: "المعوّقين".

(2) انظر: باختين، ميخائيل. "الخطاب الروائي". ص(40).

شحّاطة أخوها. جنّ جنون الشيخ طه، وهات ياسباب وهات يا ضرب. قال شو؟ تزني سماح بأخيها إنْ لبست شحاطة"(98)، على حين لاتفعل الروائية ذلك عدما يتطلّب الأمر تفصيح الاسم ليطابق البنية الأسلوبية لمنطوق الشخصيّة، كما في قول سراب لخليل الحطّيني: "الشيء الوحيد الذي أفلحت فيه هو الفرصة التي حوّلتك إلى أعمى وأخرس، وظلّ مشوّه للحاج أبو نزيهة" (21)[1].

***

[1] وأمثلة هذه المفارقة كثيرة في الرواية، نذكر منها المثال التالي: تقول أمّ محمود مبدية استياءها من زواج ابنها من سراب: "يا عمّي الله غضب علينا وقرينا فاتحة مع أبي سعد بسّ الرجل مات، وأنا مش لازم أظلّ مربوط بالوعد"(90).

◘ -خاتمة:

يشير مجمل مكوّنات المحكي، مادّة وبنية، إلى أنّه ليس ثمّة وحدة ضائعة في الرواية، وإلى أنّه ليس ثمّة شيء فائض على جسد النصّ، ذلك أنّ لكلّ شيء وظيفته ودلالته، حيث تتضافر هذه المكوّنات وتتآزر فيما بينها لتصوغ أطروحات الرواية وخطابها دونما فيوضات حكائية أو حوافز قارّة لاتضيف شيئاً إلى النصّ على مستويي المتن والمبنى معاً. وعلى الرغم ممّا يعتور الرواية من هنات تنوء بها الأعمال الأولى عادةً، فإنّ الرواية تقدّم أكثر من دلالة على تمكّن نعمة خالد من أدوات الجنس الروائي، ووعيها بأكثر خصائصه الجماليّة وتقنياته الحداثية، ثمّ على ولادة صوت روائي ستكون له مكانته المهمّة في المشهد الروائي الفلسطيني بخاصّة، والعربيّ بعامّة، وبعيداً عن تذكير الإبداع أو تأنيثه.

"البَدَد" نصّ روائي بالمعنى التامّ لفنّ الرواية، بل بالمعنى التامّ لإنجازات هذا الفنّ المعاصرة، وهو جديرٌ بعدّه إضافة لافتة للنظر للمكتبة الروائية العربيّة، التي تمتلك، منذ منتصف السبعينيات تقريباً، ما يؤكّد القابليات الكثيرة للأدب العربيّ على تمثّل إنجازات الآخر، وإعادة صوغها من جديد، ووفق مايمكن أن نطلق عليه خصوصية روائية عربيّة، لاتقلّ شأناً عمّا يصدّره لنا الآخر من إبداعات في هذا المجال، وعمّا يعبّر عن انتمائه إلى بيئة وتاريخ محدّدين.

***

تاج السرّ، أمير

مواليد : السودان 1959. إجازة في الطبّ البشري من جامعة القاهرة، ويعمل الآن في مستشفيات دولة قطر. بدأ شاعراً، ثمّ انتقل إلى كتابة الرواية. صدر له:

1988 – "كرمكول أو الحصانة القروية". دار الغد، القاهرة.
1996 – "سماء بلون الياقوت". دار أزمنة، عمّان.
1998 – "نار الزغاريد". دار شرقيّات، القاهرة.

***

جاد الحق، يوسف

مواليد قرية "يبنا" /جنوبي مدينة يافا الفلسطينية سنة 1930. نزح عن قريته بعد نكبة فلسطين سنة 1948 إلى سورية، وهو يقيم في دمشق الآن. يحمل الإجازة في اللغة الإنكليزية وآدابها من جامعة دمشق، وقد بدأ الكتابة والنشر منذ مطلع الخمسينيات. عضو في عدد من المؤسسات الثقافية العربية. يمارس الكتابة القصصية والمسرحية والروائية والسياسية. صدر له:

في القصة القصيرة:

1961– "أشرقت الشمس". دار ممفيس، القاهرة.
1965– "النافذة المغلقة". مطبعة طربين، دمشق.
1969– "سنلتقي ذات يوم". وزارة الثقافة، القاهرة.
1990– "الطريق إليها". دار الجليل، دمشق.
1994– "الأرض ترفض الجثث". دار الجليل، دمشق.

1997- "وأقبل الخريف". وزارة الثقافة، دمشق.

في المسرح:

1967- "المصير". دار أطلس، دمشق.
1998- "المحاكمة". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

في السياسة:

1965- "أضواء على المؤامرة الكبرى". م،ت،ف. دمشق.

***

حميد، حسن

مواليد: أكراد البقارة (صفد/فلسطين) 1955، ويقيم في دمشق. إجازة في الفلسفة وعلم الاجتماع، ودبلوم الدراسات العليا، ودبلوم التربية من جامعة دمشق، وإجازة في اللغة العربية من بيروت، عمل معلّماً، ويعمل الآن في الصحافة الثقافية. عضو اتحاد الكتّاب العرب، جمعيّة القصّة. قاصّ، وروائي، وباحث. صدر له:

1983- "اثنا عشر برجاً لبرج البراجنة". دائرة الإعلام والثقافة الفلسطينية، دمشق.
1985- "ممارسات زيد الغائي المحروم". مطبعة الهندي، دمشق.
1986- "زعفران والمداسات المعتمة". دار طلاس، دمشق.
1987- "دوي الموتى". وزارة الثقافة، دمشق.
1988- "طار الحمام". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
1989- "أحزان شاغال الساخنة". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
1990- "قرنفل أحمر لأجلها". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
1992- "مطر وأحزان.. وفراش ملوّن". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
1995- "هنالك قرب شجر الصفصاف". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

في الرواية:

1988- "السواد، الخروج من البقارة". دار الأهالي، دمشق.
1992- "تعالي نطيّر أوراق الخريف". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
1996- "جسر بنات يعقوب". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

في الدراسات:

1996- "ألف ليلة وليلة. شهوة الكلام، شهوة الجسد". دار ماجدة، دمشق.

***

خالد، نعمة

مواليد: عين زيوان /القنيطرة 1959 من أصل فلسطيني. إجازة في الحقوق من جامعة دمشق. عضو اللجنة المركزية لجبهة التحرير الفلسطينية، مسؤولة مكتب المرأة، وتعمل الآن في الصحافة الثقافية، قاصّة، وروائية، صدر لها:

1992- "المواجهة". دار الحصاد، دمشق.
1996- "وحشة الجسد". دار الحوار، اللاذقية.
1999- "البدد". دار الحوار، اللاذقية.

***

خليفة، دلال

مواليد: الدوحة/قطر، ماجستير في اللغة الإنكليزية من جامعات بريطانية. تعمل في مديرية الرقابة في إعلام دولة قطر. تمارس الفنّ التشكيلي، والكتابة المسرحية، والشعرية، والروائية، وأدب الأطفال. صدر لها:

1986- "WORDS IN BLOOM". شعر للأطفال. الدوحة.
1992- "إنسان في حيّز الوجود". مسرحيّات قصيرة. الدوحة.
1992- "كتاب الدّمى". نصوص ورسوم للأطفال. الدوحة.
1993- "أسطورة الإنسان والبحيرة". رواية. دار العلوم، الدوحة.
1994- "أشجار البراري البعيدة". رواية. دار العلوم، الدوحة.
1995- "مِنَ البحّار القديم إليك". رواية. دار العلوم، الدوحة.

***

خليفة، شعاع

مواليد: الدوحة/قطر. إجازة في التربية، وتعمل في حقل التعليم. تكتب الرواية، وصدر لها في هذا المجال:

1993- "أحلام البحر القديمة". دار العلوم، الدوحة.
1993- "العبور إلى الحقيقة". دار العلوم، الدوحة.
1994- "في انتظار الصافرة". دار العلوم، الدوحة.

***

سليمان، نبيل

مواليد: برج صافيتا 1945. إجازة في اللغة العربية من جامعة دمشق. روائي، وناقد، وباحث، وصاحب دار الحوار للنشر في اللاذقية. عضو اتحاد الكتاب العرب، جمعيّة النقد الأدبي. تُرجمت بعض أعماله إلى اللغتين الروسية والإسبانية، وكُتِبَ حول تجربته الروائية عدد من المؤلّفات المستقلّة. شارك في عدد كبير من الندوات والمهرجانات الثقافية العربية، وقدّم فيها مداخلات نقدية وشهادات صدرت له المؤلّفات التالية:

1970- "ينداح الطوفان". دار الأجيال، دمشق.
1972- "السجن". دار الفارابي، بيروت.
1973- "ثلج الصيف". دمشق.
1977- "جرماتي". دار الثقافة الجديدة، القاهرة.
1980- "المسلّة". بيروت.
1985- "هزائم مبكرة". اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
1988- "قيس يبكي". دار الحوار، اللاذقية.
1990- "مدارات الشرق، الأشرعة". دار الحوار، اللاذقية.
1990- "مدارات الشرق، بنات نعش". دار الحوار، اللاذقية.
1993- "مدارات الشرق، التيجان". دار الحوار، اللاذقية.
1993- "مدارات الشرق، الشقائق". دار الحوار، اللاذقية.
1995- "أطياف العرش". دار شرقيّات، القاهرة.
1998- "مجاز العشق". دار الحوار، اللاذقية.

في النقد:

1974- "الأدب والأيديولوجيا في سورية". بالاشتراك مع بوعلي ياسين. دار ابن خلدون، بيروت.
1979- "النقد الأدبي في سورية". بيروت.
1979- "معارك ثقافية في سورية". بالاشتراك مع بوعلي ياسين ومحمد كامل الخطيب. بيروت.
1983- "الرواية السورية". وزارة الثقافة، دمشق.
1983- "مساهمة في نقد النقد الأدبي". بيروت.
1985- "وعي الذات والعالم". دار الحوار، اللاذقية.
1985- "أسئلة الواقعية والالتزام". دار الحوار، اللاذقية.

1986- "الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية". بالاشتراك مع محمود أمين العالم ويمنى العيد. دار الحوار، اللاذقية.
1989- "في الإبداع والنقد". دار الحوار، اللاذقية.
1994- "فتنة اسرد والنقد". دار الحوار، اللاذقية.
1996- "سيرة القارئ". دار الحوار، اللاذقية.
1995- "حوارات وشهادات". دار الحوار، اللاذقية.
1998- "بمثابة البيان الروائي". دار الحوار، اللاذقية.

في الدراسات:

1978- "النسوية في الكتاب المدرسي السوري". وزارة الثقافة، دمشق.
1980- "الماركسية والتراث العربي الإسلامي". بالاشتراك مع بوعلي ياسين. بيروت.
1996- "الثقافة بين الظلامية والسلام".

***

العجيلي، عبد السلام

مواليد: الرقة سنة 1918 أو 1919. تلقّى تعليمه فيها ثم في تجهيز حلب، وتخرج في جامعة دمشق سنة 1945 طبيباً، ومنذ تلك السنة وهو مايزال يمارس مهنة الطب. أصبح سنة 1947 نائباً عن الرقة في البرلمان، وتسلّم سنة 1962 منصب وزير لكل من: الثقافة، فالخارجية، فالإعلام. بدأ الكتابة والنشر منذ كان طالباً في المرحلة الثانوية في تجهيز حلب سنة 1940. صدر له أكثر من خمسة وعشرين كتاباً:

في الشعر:

1951- "الليالي والنجوم". بيروت.

في القصّة القصيرة:

1948- "بنت الساحرة". دار مجلة الأديب، بيروت.
1951- "ساعة الملازم". دار العلم للملايين، بيروت.
1956- "قناديل إشبيلية". دار الآداب، بيروت.
1959- "الحب والنفس". دار الآداب، بيروت.
1960- "رصيف العذراء السوداء". دار الطليعة، بيروت.

1960- "الخائن". دار الطليعة، بيروت.
1965- "الخيل والنساء". دار الآداب، بيروت.
1971- "فارس مدينة القنطرة". دار الآداب، بيروت.
1972- "حكاية مجانين". دار العودة، بيروت.
1979- "الحب الحزين". دار الشرق، بيروت.
ومجموعات أخرى:

في الرواية:

1958- "باسمة بين الدموع". المكتب التجاري، بيروت.
1974- "قلوب على الأسلاك". الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت.
1973- "ألوان الحب الثلاثة". بالاشتراك مع أنور قصبياتي. دار العودة، بيروت. دار الكندي، دمشق.
1977- "أزاهير تشرين المدماة". وزارة الثقافة، دمشق.
1979- "المغمورون". دار الشرق، بيروت.
1998- "أرض السيّاد". دار رياض الريّس، لندن.

وله أكثر من عشرة مؤلفات موزعة بين المقال وأدب الرحلات والمذكرات.

***

المصادر والمراجع

❑- المصادر: [1] ( )

العجيلي، عبد السلام : "المغمورون" ط1. دار الشرق، بيروت 1979.

خليفة، دلال : "أسطورة الإنسان والبحيرة". ط1. مؤسسة دار العلوم، الدوحة 1993.

خليفة، شعاع : "أحلام البحر القديمة". ط1. مؤسسة دار العلوم، الدوحة 1993.

خليفة، شعاع : "العبور إلى الحقيقة". ط1. مؤسسة دار العلوم، الدوحة 1993.

تاج السرّ، أمير : "سماء بلون الياقوت". ط1. دار أزمنة، عمّان 1996.

حميد، حسن : "جسر بنات يعقوب". ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996.

جاد الحقّ، يوسف : "قبل الرحيل". ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.

سليمان، نبيل : "مجاز العشق". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1998.

خالد، نعمة : "البَدَد". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1999.

* * *

❑-المراجع:

إبراهيم، د.نبيلة . "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية". ط1. مكتبة غريب، القاهرة 1978.

باختين، ميخائيل : "الملحمة والرواية". ترجمة: جمال شحيّد. ط1. معهد الإنماء العربي، بيروت 1982.

باختين، ميخائيل : "الخطاب الروائي". ترجمة: محمّد برادة. ط1. دار الفكر، القاهرة 1987.

بحراوي، حسن : "بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء 1990.

بدر، د.عبد المحسن طه : "حول الأدب والواقع". ط2. دار المعارف، القاهرة 1981.

---

[1] المصادر مرتّبة حسب تاريخ صدورها.

بوتور، ميشال : "بحوث في الرواية الجديدة". ترجمة: فريد أنطونيوس. ط2. دار عويدات، بيروت 1982.

الجابري، د.محمد عابد : "تكوين العقل العربي". ط5. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1991.

جينيت، جيرار : "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. ط2. المجلس الأعلى للثقافة، المغرب 1997.

الخرّاط، إدوار : "الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية". ط1. دار الآداب، بيروت 1993.

الخرّاط، إدوار : "الكتابة عبر النوعية". ط1. دار شرقيّات، القاهرة 1994.

الخطيب، د.حسام : "روايات تحت المجهر". ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983.

الخطيب، محمد كامل : "السهم والدائرة، مقدمة في القصة القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات". ط1. دار الفارابي، بيروت 1979.

السعافين، د.إبراهيم : "تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870–1967" ط2. دار المناهل، بيروت 1987.

سليمان، نبيل : "الرواية السورية". ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1982.

سليمان، نبيل : "فتنة السرد والنقد". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1994.

سليمان، نبيل : "بمثابة البيان الروائي". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1998.

العالم، محمود أمين وآخرون: "الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1986.

عصمت، رياض : "الصوت والصدى، دراسة في القصة السورية الحديثة". ط1. دار الطليعة، بيروت 1979.

عطية، أحمد محمد : "فنّ الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة". ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977.

عيّاشي، منذر : "الكتابة الثانية وفاتحة المتعة". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء 1998.

فيشير، إرنست : "ضرورة الفنّ". ترجمة: ميشال سليمان. ط1. دار الحقيقة، بيروت، د،ت.

الفيصل، سمر روحي : "ملامح في الرواية السورية". ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979.

الفيصل، سمر روحي : "تجربة الرواية السورية". ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1985.

لالو، شارل : "الفن والحياة الاجتماعية". تعريب: د.عادل العوا. ط1. دار الأنوار، بيروت 1966.

لحمداني، د.حميد : "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء 1991.

لوبوك، بيرسي : "صنعة الرواية". ترجمة: عبد الستار جواد. ط1. دار الرشيد، بغداد 1981.

مجموعة روائيين : "ملتقى الروائيين العرب الأول". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1993.

مجموعة مؤلفين : "نظريات السرد من وجهة النظر إلى التبشير". ترجمة: ناجي مصطفى. ط1. منشورات الحوار، الدار البيضاء 1989.

مجموعة مؤلفين : "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس". ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء 1983.

مجموعة مؤلفين : "دراسات في أدب عبد السلام العجيلي". تحرير: إبراهيم الجوادي. ط1. دار الأهالي، دمشق. د،ت.

مجموعة مؤلفين : "الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ط1. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1987.

النساج، د.سيد حامد : "بانوراما الرواية العربية الحديثة". ط2. دار غريب، القاهرة 1985.

هالبرين، جون وآخرون : "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ترجمة: محيي الدين صبحي. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1981.

هو، غراهام : "مقالة في النقد". ترجمة: محيي الدين صبحي. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1973.

ويليك، رينيه- وارين أوستن: "نظرية الأدب". ترجمة: محيي الدين صبحي. مراجعة: د.حسام الخطيب. ط3. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985.

ياسين، بوعلي : "الثالوث المحرّم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي". ط6. دار الكنوز الأدبية، بيروت 1996.

ياسين، بوعلي. سليمان نبيل.: "الأدب والأيديولوجيا في سورية 1967-1973". ط1. دار ابن خلدون، بيروت 1974.

يقطين، سعيد : "انفتاح النصّ الروائي. النصّ، السياق". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء 1989.

وأعداد متفرّقة من مجلّة المعرفة السورية.

* * *

المحتويات

الاهـــــــداء 3
هذه الدّراسات 4
المغمورون 7
نحو قراءة جديدة 7
المغمورون 9
مدخل إلى الرّواية القطريّة 38
مدخل إلى الرّواية القطريّة 40
ســـماء بلون الياقـــوت 51
شـــــعريّة الســـرّد 51
سماء بلون الياقوت 53
قبل الرحّيل 59
الســـيّري والـــرّوائي 59
قـــبل الرّحـــيل 61
جسر بنات يعقوب 72
آليّات التشكيل السّردي 72
جسر بنات يعقوب 73
مجـــاز العشّـــق 99
أسئلة المقدّس والمدنس 99
مجاز العشق 101
البـــدَد 121
مرثيـــّة روائيـــة فلســـطينيّـــة 121
البَدَد 123
معجم الروائيين 141
تاج السرّ، أمير 141
جاد الحق، يوسف 141
حميد، حسن 142
خالد، نعمة 143
خليفة، دلال 143
خليفة، شعاع 143
سليمان، نبيل 144
العجيلي، عبد السلام 145
المصادر والمراجع 147
صـــدر للكاتب: ..... **خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**