قراءة في روايات الدكتور عبد الرحمٰن منيف ـ ١

الدكتورة مؤمنة بشير العوف*

متى بدأ اهتمامي بالدكتور عبد الرحمن منيف؟ فكرة غائمة لا أستطيع تحديد تاريخها. منذ سنوات سمعتُ باسم الدكتور عبد الرحمن منيف، وكان يطالعني اسمه بين الفينة والفينة في الصفحات الثقافيّة التي تزخر بها الدوريّات اليوميّة والأسبوعيّة في العالم العربيّ وفي بيروت خاصّة. ولم أكن أعرف شيئًا عنه سوى اسمه. إلّا أنّ هذا الاسم ارتبط عندي بـ «مدن الملح»، وقد أعجبتني حينها هذه العبارة جدًّا باعتبارها عنوانًا لرواية. وكان يشغلني أحيانًا تفسيرها أو تأويل معناها، دون أن تتاح لي فرصة الاطّلاع على فحوى الكتاب أو حتّى رؤيته. ولكن الذي أذكره أنّ فكرة الكتابة عن صاحب هذا العنوان قد استهوتني جدًّا، لأنّ «مدن الملح» عبارة ذات حدّين، تحتمل المدح وتحتمل الذمّ. فإذا أردنا المديح، فالملح هو العنصر الوحيد الذي قد لا يطاله الفساد، بل، أكثر من ذلك، هو العنصر الأساسيّ للحماية من الفساد والعفونة والاضمحلال، وبالتالي هو أكثر الأشياء قدرةً على البقاء والاستمرار. وقد قال سيّدنا عيسى عليه السلام: «إذا فسد الملح فأيّ شيء يملّحه»، وإذا أردنا أن نخفّف من وطأة بعض المصائب والآلام التي تجيء وتروح، فإنّنا نقول: هي ملح الحياة الذي يعطيها طعمها الحقيقيّ. فالملح إذن عنصر أساسيّ في حياة الكائنات. أمّا إذا أردنا الذمّ، فإنّ

* باحثة في مركز الدراسات للعالم العربيّ المعاصر ـ جامعة القدّيس يوسف، بيروت.

للملح عيبًا وحيدًا في ما أظنّ، وهو أنّه سريع الذوبان، وأنّه لا يُحتمل وحده وبكميّةٍ كبيرة، بل يجب أن يخالط الأشياء بقدر محدود لا يزيد ولا ينقص.

خطرت لي هذه المعاني عن الملح، ودفعني الشوق إلى أن أعرف كيف يمكن أن تُبنى مدن الملح. من هنا كانت البداية. ولمّا كان من عادتي ألا آخذ الأشياء مبتورة أو منفصلة عمّا قبلها وما بعدها، فلم أسرع إلى قراءة «مدن الملح». وكنت أرقب فرصة تتيح لي تنظيم برنامج قراءة كاملة لأعمال الكاتب، إلى أن حدث في أثناء صيف ١٩٩٢ أن اجتمعت بصديق[1] وتطرّق الحديث بيننا إلى عبد الرحمن منيف، ودار عن الندوة التكريميّة التي عُقدت حول مؤلّفاته، وبحضوره شخصيًّا، ضمن نشاطات المعرض السنويّ السابع للكتاب (١٩٨٩) في قاعة مكتبة الأسد الوطنيّة في دمشق، وقد عرض التلفزيون السوري حينئذ مقتطفات من هذه الندوة. فنصحني هذا الصديق أن أقرأ كتابًا جديدًا لعبد الرحمن منيف بعنوان: الآن هنا أو شرق المتوسّط مرّة أُخرى، وبالفعل خرجت من عند الصديق مباشرة إلى المكتبة واشتريت هذا الكتاب من دمشق. وكان هذا المؤلَّف هو أوّل ما قرأته فعلاً لعبد الرحمن منيف. وقد بدأت بقراءته في دمشق وأتممتها في بيروت عند عودتي في أواخر أيلول من العام نفسه. وبعد ذلك اشتريت مجموعة عبد الرحمن منيف كاملة من معرض الكتاب العربيّ الأخير في بيروت. وبدأت القراءة. ولكنّها لم تكن متسلسلة بحسب تاريخ صدور الكتب. فقد بدأت بخماسيّة مدن الملح، ومن ثمّ عدت إلى البداية، مع أوّل رواية صدرت وهي: الأشجار واغتيال مرزوق. وكرّت السبحة صعدًا حتّى انتهيت من جميع رواياته بما فيها كتاب في الفكر السياسيّ بعنوان: الديمقراطيّة أوّلاً . . الديمقراطيّة دائمًا،

---

(١) هو السيد عبد القادر العيسى، وهو مفكّر سوري، له من المؤلّفات: مسائل التنظيم الثوري، دمشق ١٩٨٤، وكتاب: بحث في أزمة حركة التحرّر العربيّ، دمشق ١٩٨٥.

وكذلك الرواية المشتركة بينه وبين الكاتب الكبير جبرا إبراهيم جبرا وهي بعنوان: عالم بلا خرائط. وأتبعت ذلك بما كُتب عن الكاتب وقد صدر مجتمعًا في كتاب بعنوان: الكاتب والمنفى ـ همّوم وآفاق[٢] وكذلك كتاب: مدار للصحراء[٣]، وهو دراسة في روايات عبد الرحمن منيف.

أعترف بأنّ الخشية قد اعترتني، فماذا يمكن أن أضيف بعد كلّ هذا الذي كُتب عن الكاتب وكلّ الذي قاله هو نفسه في حواراته الصحفيّة؟ ولكن قلت لنفسي: يظلّ هناك دائمًا شيء من الخصوصيّة في كلّ مايمكن أن يُقال أو يُكتب، حتّى ولو كان، في بعض الأحيان، مكرّرًا، لأنّ الإنسان كماء النهر دائم الجريان ودائم التجدّد، مع أنّ عنصريه الأساسيّين لا يتغيّران.

فمَن هو عبد الرحمن منيف، وماذا أراد أن يقول ، ولماذا اختار الفنّ الروائيّ بالذات إطارًا لتجاربه الإبداعيّة ورؤيته وفلسفته في الحياة؟ هذا ما سأحاول أن أجيب عنه في هذا البحث.

* * *

يقول عبد الرحمن منيف: «في هذه الفترة، وعلى التحديد في نفس اليوم الذي وُقّع فيه أوّل امتياز بتروليّ بين العربيّة السعوديّة والشركات الأميركيّة، وبعد أن لم يعد أبي قادرًا على البقاء أكثر في دمشق، ارتحل أبي مرّة أخرى لأولد بعد شهور قليلة من رحيله في عمّان»[٤]. فالكاتب وُلد في عمّان عام ١٩٣٣.

والده من نجد في العربيّة السعوديّة، ووالدته من العراق، وهو

(٢) صدر في بيروت عن دار الفكر الجديد ـ ١٩٩٢ـ ٤٠٨ صفحات.

(٣) للناقد شاكر النابلسي ـ صدر عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٩١ ط ١ـ ٥٥٠ صفحة.

(٤) جاء ذلك في الامتنان الموزّع على بعض الأدباء العرب ليذكر في موسوعة الأدباء العرب المعاصرين. يشرف عليها الأب الدكتور روبرت كامبل ـ مركز الدراسات في العالم العربيّ المعاصر ـ جامعة القدّيس يوسف ـ بيروت.

أصغر أولاد أبيه، وكان أبوه دائم الترحال بحثًا عن الرزق، «على طريقة الكثيرين من عرب نجد، في مطلع هذا القرن. ووصل في رحلاته إلى البصرة وبغداد ودمشق، وبعد أن قامت الحدود وجوازات السفر وأنشئت الحكومات والممالك، أصبحت الحركة أصعب وأبطأ، وأصبحت مقيّدة بكثير من الشكليّات والاعتبارات، فاختصر جزءًا من رحلاته. وعندما تُوفّي الأب، شعر الطفل أنّ تغييرًا كبيرًا حدث في حياة العائلة، بما في ذلك ضرورة البقاء فترة من الزمن في عمّان.

إذن في عمّان وُلد عبد الرحمن منيف، وهناك عاش طفولته وتعلّم أوّل الأمر في الكتّاب مثل جميع أبناء جيله أو أكثرهم، ولأنّ الفترة التي عاشها ـ كما يقول في الاستبيان المذكور آنفًا، كانت فترة التغيرات الكبيرة والعاصفة، فقد كان لها تأثير كبير ومباشر في تكوينه. وبعد الانتهاء من المرحلة الثانويّة، انتقل الكاتب إلى بغداد ليلتحق بجامعتها؛ وقد حدث ذلك في فترة مهمّة من تاريخ العراق، مطلع الخمسينات. وفي هذه الفترة، تعرّف بأجواء وأفكار وأشخاص كثيرين، كما تعرّف بالتيّارات التي بدأت تغيّر فكر الجيل ـ اجتماعيًّا وسياسيًّا وفنيًّا. إلّا أنّه في تلك الفترة كان يكتفي بالمتابعة دون رغبة أو محاولة الكتابة، عدا المساهمة في النشاط العامّ الذي تغلب عليه الاهتمامات السياسيّة بالدرجة الأولى.

وقد استمرّ في نشاطه السياسيّ ذاك في أمكنة متعدّدة، إلى أن تأكّد له عدم جدوى العمل السياسيّ دون أساس فكريّ قويّ. وشعر بضرورة مساهمة وسائل التعبير الأخرى في دعم العمل السياسيّ. من هنا بدأ التحوّل عنده وآثر الانصراف إلى الأدب، وإلى الرواية بشكل خاصّ. وقد حدث ذلك في نهاية الستّينات وبعد خيبة أمل كبيرة بالمؤسّسات وبالنتائج التي تحقّقت.

يقول الكاتب الكبير عبد الرحمن منيف: «منذ إنجاز روايتي الأولى الأشجار واغتيال مرزوق في ربيع عام ١٩٧١، تأكّد لي أنني اكتشفت

طريقي، وأنّي في هذا الطريق أستطيع أن أسهم في تغيير المجتمع، وجعله أكثر إنسانيّة وحرّيّة وعدالة. ومنذ ذلك التاريخ وحتّى الآن، أجد أنّ الرواية عالمي الحقيقيّ، وأنّي عن طريق هذه الوسيلة يمكن أن أحارب القسوة والهمجيّة والتخلّف وأبشّر بعالم أفضل، وبحياة غنيّة تستحقّ أن تعاش، خاصّة بالنسبة للأجيال القادمة. ومن أجل ذلك ارتحلت إلى أماكن عديدة ولا أزال أرتحل من أجل أن تقال الكلمة النظيفة والصادقة والبعيدة عن اغراءات السهولة والسلطة، ومن أجل أن تكون طليقة من كلّ قيد»(٥).

وقد كان ترحال الكاتب متنوّعًا، فهو بين أمكنة متعدّدة (الأردنّ وسورية ويوغوسلافيا ولبنان وفرنسا). وكانت إقامته في كلّ من هذه الأمكنة تطول أو تقصر بحسب الظروف. ويبدو أنّه بدأ درس الحقوق في جامعة بغداد، إلّا أنّه واصلها في القاهرة، وبعد ذلك في بلغراد حيث نال دكتوراه في العلوم الاقتصاديّة، إختصاص: إقتصاديّات النفط/ الأسعار والأسواق.

وقد تنقّل أيضًا في عدّة مجالات عمل، فكان موظّفًا في الشركة السوريّة للنفط ثمّ صحافيًّا في بيروت والعراق وبعد ذلك في فرنسا، إلى أن حطّ رحاله في دمشق منذ عام ١٩٨٦ حتّى الآن. فهو نجديّ الأب، عراقيّ الأمّ، أردنيّ المولد، دمشقيّ الإقامة. سعوديّ الجنسيّة، ويمنيّ جواز السفر. ولعلّ ذلك يفسّر عدم شعوره بالانتماء إلى أرض معيّنة، ويفسّر أيضًا شعوره بالغربة، بالإضافة إلى أسباب أخرى موضوعيّة تتعلّق بالأوضاع السائدة في العالم العربيّ وفي معظم دول العالم الثالث وأميركا اللاتينيّة، وقد عبّر الكاتب عن ذلك في مقابلة صحفيّة أجرتها صحيفة الفارديان البريطانيّة مع عدد من الكتّاب العالميّين، ونُشرت بشكل متواصل لعدّة أسابيع، وقد نقلت ملخّصًا عنها مجلّة العالم الصادرة في لندن. جاء في قول عبد الرحمن منيف: «فإذا كان للوطن صورة مستقرّة

(٥) أنظر المصدر السابق، المذكور في الحاشية رقم ٤ .

في معظم البلاد، فإنّ هذه الصورة في البلاد العربيّة غائمة وأقرب إلى الهشاشة، لأنّه ليس هناك تطابق بين الدولة والوطن، ولأنّ الطموحات تختلف عن الصيغ القائمة والمفروضة، ولأنّ الوطن الذي يمنح الشخصيّة والجنسيّة والكرامة في الأماكن الأخرى يتلخّص هنا في الدولة التي تقتصر مهمّتها على القمع وجباية الضرائب وربّما لا شيء آخر». فهناك إحساس بالغربة داخل الوطن، لكنّ الاغتراب عنه ليس الحلّ. الوطن في رأيي منيف هو «العلاقات بين البشر، أيّة علاقات تجعلك تشعر بالدفء والحبّ» وكما يقول أحد شخوص رواياته: «إنّك في الأماكن الأخرى غريب، زائد، أمّا هنا فإنّ كلّ ما تفعله ينبع من القلب ويصبّ في قلوب الآخرين»(٦).

ولاحظت أنّ شعور الغربة هذا يطبع أعمال الكاتب الروائيّة، إلى حدّ ما، بالكراهية، وأعتذر عن هذا الانطباع الذي تولّد لديّ. فالذي يقرأ رواياته يشعر أنّ الكاتب لا يحبّ الأشياء التي يتحدّث عنها بشكل عام، ويشعر في الوقت نفسه أنّه ليس متطرّفًا في الكراهية، بل هو أقرب إلى الحياد، يشعر القارئ أنّ هذه الكراهية مبرَّرة إلى حدّ ما. فالصور التي يستعملها، والعباراتِ التي يطلقها، تناسب دائمًا الموضوع الذي يتناوله، أيّ أنّها، كما يقال في علم البلاغة العربيّة، تراعي مقتضى الحال. وهذا هو الذي يحيّر القارئ، ويحيّرني على وجه الخصوص. فأتساءل أليس هناك شيء واحد إيجابي أو جميل يمكن المرء أن يتحدّث عنه، أليس في البلاد الواقعة في شرق المتوسّط شيء يُفرح العين أو يبعث البهجة في القلب؟ للإجابة على ذلك سأستقرئ أعماله كلًّا على حدة. وسيكون عملي أقرب إلى الانطباعات الشخصيّة، مع ما يقتضيها من التعليل النقديّ الذي يتناول بناء الرواية الهندسيّ ولغتها وعنصرَي الزمان والمكان وعددًا من الشخصيّات الروائيّة.

✡ ✡ ✡

(٦) أنظر: مجلّة العالم، العدد ٤٣٩ـ ١١ تمّوز ١٩٩٢، ص: ٥٠ .

بلغ نتاج عبد الرحمن منيف الروائيّ حتّى كتابة هذه السطور، نيسان/ ١٩٩٣، ثلاث عشرة رواية، بما فيها رواية مشتركة مع الكاتب الكبير جبرا إبراهيم جبرا: عالم بلا خرائط، مجموع صفحاتها ٤٤٥٩ صفحة. كتبها طوال عشرين عامًا بين ١٩٧١ و١٩٩١. والروايات بحسب تاريخ إصدارها في طبعتها الأولى[٧]، إذ إنّ بعض الكتب قد طُبع عدّة مرّات، هي:

١ ـ الأشجار واغتيال مرزوق (١٩٧٣ـ بيروت)
٢ ـ قصّة حبّ مجوسيّة (١٩٧٤ـ بيروت)
٣ ـ شرق المتوسّط (١٩٧٥ـ بيروت)
٤ ـ حين تركنا الجسر (١٩٧٦ـ بيروت)
٥ ـ التيهايات (١٩٧٧ـ بيروت)
٦ ـ سباق المسافات الطويلة (١٩٧٩ـ بيروت)
٧ ـ عالم بلا خرائط (١٩٨٢ـ بيروت)
* ـ خماسيّة مدن الملح:
٨ ـ التيه (١٩٨٤ـ بيروت)
٩ ـ الأخدود (١٩٨٥ـ بيروت)
١٠ـ تقاسيم الليل والنهار (١٩٨٩ـ بيروت)
١١ـ المُنْبَتّ (١٩٨٩ـ بيروت)
١٢ـ بادية الظلمات (١٩٨٩ـ بيروت)
١٣ـ الآن هنا . . أو شرق المتوسّط مرّة أخرى (١٩٩١ـ بيروت)

تنقسم الروايات في رأيي إلى أربع فئات، كلّ فئة يجمعها قاسم مشترك يتعلّق بالموضوع بشكل رئيسيّ، وقد يكون هناك بعض الظواهر

(٧) رجعت، في إثبات تاريخ صدور الطبعات الأولى للروايات المذكورة، إلى الاستبيان المكتوب بخطّ المؤلّف، والمقدَّم إلى مركز الدراسات في العالم العربيّ المعاصر ـ جامعة القدّيس يوسف في بيروت، وهو مذكور حتّى عام ١٩٨٤. أمّا الروايات التي بعد هذا التاريخ فقد رجعت إلى طبعاتها الأولى نفسها. لقد ورد تاريخ الطبعات الأولى أيضًا في كتاب: الكاتب والمنفى، ص ٤٠١ .

الأسلوبيّة التي تختلف بين فئة وفئة، اختلافًا طفيفًا.

سأتناول كلًّا من الفئات الأربع بحسب التسلسل الزمنيّ داخل كلّ فئة. الفئة الأولى تضمّ روايتين: **الأشجار واغتيال مرزوق** و **حين تركنا الجسر**. والفئة الثانية تضمّ روايتين: **قصّة حبّ مجوسيّة** و **عالم بلا خرائط**. والفئة الثالثة تضمّ روايتين أيضًا: **شرق المتوسّط** و **الآن هنا .. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**. والفئة الرابعة تضمّ ثلاثة أعمال روائيّة: **النهايات** و **سباق المسافات الطويلة** و**خماسيّة مدن الملح**.

* * *

قد ينطوي التقسيم الآنف الذكر على بعض التعسّف في نظر بعض النقّاد الذين يرون أعمال الكاتب، أيّ كاتب، كلًّا لا يتجزّأ، وقد يكون في نظر نقّاد آخرين غير صحيح، باعتبار أنّ كلّ عمل من أعمال الكاتب له خصوصيّته المحدّدة والمميّزة له من سواه، بحيث إنّ كلّ عمل يشكّل عالمًا قائمًا بذاته. في الحقيقة، إنّ الدافع وراء هذا التقسيم هو تسهيل عمليّة درس كلّ فئة. فالفئة الأولى تدور حول الحرب العربيّة الإسرائيليّة التي عُرفت بنكسة حزيران. والفئة الثانية موضوعها الحبّ. والفئة الثالثة تتناول قصّة السجناء السياسيّين في دول شرق المتوسّط قاطبة دون تفريق بين يمين ويسار. والفئة الرابعة تتناول تاريخ التحوّل في شبه جزيرة العرب وتشابك هذا التحوّل بين الشرق والغرب، كما تتناول التاريخ الشخصيّ لبعض حكّام شبه الجزيرة العربيّة.

* * *

الفئة الأولى:

١ـ الأشجار واغتيال مرزوق[٨]

من خلال هذه الرواية كانت الإطلالة الروائيّة الأولى لعبد الرحمن منيف على القارئ والناقد العربيّ. وقد بدت من الوهلة الأولى إطلالة

(٨) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط ٧ ـ ١٩٩٢.

قويّة راسخة، وواعدة جدًّا. استطاع منذ البداية أن يكتشف الدائرة المضيئة في وعي القارئ واستطاع أن يحترم هذا الوعي دون مجاملة أو محاباة. لقد اعتمد أسلوب الهندسة الروائيّة الحديثة، بما فيها من تنافر وتناثر في الزمان والمكان، فلا يسع القارئ أمام كلّ ذلك إلّا أن يعيد ترتيب هذه الأشياء في ذهنه ليخلص إلى «الحدّوتة» التي بُنيتِ الرواية على أساسها. فالرواية التي استُهلّت بمقدّمة بقلم الروائيّ الراحل صدقي إسماعيل تتألّف من ثلاثة أقسام، وتمتدّ على مساحة ٣٨٧ صفحة من القطع المتوسّط. القسم الأوّل يتألّف من عشرين فصلًا (ص ص: ١٧ـ ١٧٤)، والقسم الثاني يتألّف من اثنين وعشرين فصلًا (ص ص: ١٧٧ـ ٣٣٢)، والقسم الثالث عبارة عن يوميّات مؤرّخة باليوم والشهر (ص ص ٣٣٣ـ ٣٧٢)، من تاريخ ٧ تشرين الثاني حتّى ٦ أيّار، أي أنّها تحكي حوادث أو انطباعات الراوي/ البطل مدّة ستّة أشهر.

وقد اعتمد الكاتب في عمله الروائي هذه الأرقام، أي أنّه حدَّد لكلّ فصل رقمًا داخل القسم الواحد. وفصوله قصيرة إلى حدٍّ ما، يتراوح طولها بين ٣ـ ١٧ صفحة للفصل الواحد، وقصر الفصول يأتي متناسبًا مع طول الرواية النسبي، وهو يساعد القارئ على التقاط أنفاسه بين الفصل والفصل، لا سيّما وأنّ القارئ عادة ينشد الاسترخاء والمتعة في القراءة إلى جانب الركض الذهنيّ في ملاحقة النمنمة الفنّيّة، والرموز الفكريّة، والسعي لمعرفة ما وراء السطور.

وإذا كانت الرواية الحديثة لا تقيم وزنًا كبيرًا «للحدّوتة» بل في بعض الروايات الحديثة قد لا نجد أيّة حدّوتة على الإطلاق، فإنّ روايات عبد الرحمن منيف كلّها لا تخلو من هذه «الحدّوتة»، والشيء المختلف عنده هو أنّ القارئ عليه أن يُعمل ذهنه وبعناء أحيانًا لكي يصل إليها.

الرواية تحكي قصّة منصور عبد السلام، أستاذ التاريخ المعاصر، وهو مدرّس سابق في الجامعة ـ كلّيّة الآداب ـ قسم التاريخ، في مدينة «الطيبة»، وهي مدينة خياليّة قد تنطبق على أيّة مدينة عربيّة. أُجبر على

الاستقالة ومن ثمّ سُدّت في وجهه سبل العمل في أيّ مجال آخر. تجاوز الخامسة والثلاثين، يدخّن، يشرب، يقرأ كثيرًا، له عدد من الأصدقاء، غير متزوّج[٩] وهو يعاني من الكآبة التي حلّت بالشعب العربيّ بعد الهزيمة (هزيمة حزيران ١٩٦٧). فالكاتب لا يذكر أيّ تاريخ ولا اسم أيّ شعب ولا اسم بلد معروف، بل يقول كلامًا عامًّا مثل: بلادنا، وعندنا، وهلمّ جرًّا، وأزمة هذه الشخصيّة تكمن في أنّها كانت مضطرّة إلى تزييف الأشياء، وإلى قول ما تراه حقيقة بأسلوب رمزيّ. ويصوّر الراوي نفسه فيقول: «أصبحت أرتدّ إلى داخلي مثل أرنب أعور، أرتّب الأفكار التي أريد قولها، وأختار كلمات ملساء مثل حجارة القبور. هكذا تحوّلت إلى فأر أعور ينظر إلى الأشياء بالعين المطفأة»[١٠].

والوضع المادّي الذي آل إليه أستاذ التاريخ يضطرّه إلى ترك البلد والقبول بوظيفة مترجم في بعثة آثار. ويصف الراوي البطل معاناته للحصول على جواز السفر والسماح له من ثمّ بالمغادرة. ونلاحظ هنا أنّ المؤلّف قد وُفّق بين موضوع الرواية ككلّ واختيار عمل البطل الرئيسيّ فيها. يشاركه في البطولة الياس نخله الذي التقاه في القطار بعد السماح له بالمغادرة. والياس هذا هو تاجر متجوّل وحكيم يفلسف حياته على نحو خاص. كلا الرجلين يتناوبان على السرد. في القسم الأوّل من الرواية، يتولّى القصّ الياس نخله، فيروي قصّة حياته كاملة، وقصّة اقتنائه بالأشجار، وذلك خلال دردشة مع رفيق السفر منصور عبد السلام، فتتحوّل رحلة القطار هذه من الجنوب إلى الشمال ومن الصحراء إلى البحر، تتحوّل إلى رحلة رمزيّة مكثّفة. فالأفعال التي تقع في أزمنة عاديّة تتحوّل في النسيج الروائي إلى أزمنة غير عاديّة. فالإنسان في هذه الرواية، وهو الياس نخله، مشحون بالضيق ويريد أن يعترف ويقول كلّ شيء دفعة واحدة لينجو ويتطهّر. لذلك جاءت الأزمنة غير عاديّة وغير

---

(٩) الأشجار واغتيال مرزوق: ص ٢٧٤ .

(١٠) ن. م: ص ٣٠٦ .

منطقيّة، وإلّا لتسبّبت بشرخ فنّي للرواية، ذلك لأنّ مدّة السفر بالقطار غير كافية على المستوى الفنّي لقصّ كلّ هذه الأحداث على لسان البطلين.

منصور عبد السلام يتولّى القصّ في القسم الثاني من الرواية، فنعرف من خلال سرده كيف كان يسمع الأشياء أوّل مرّة: «السياسة التي يتحدّث عنها خالي تعني المظاهرة، إذن المظاهرة هي السياسة، وطلّقت عالم الصغار وبدأت دودة الرفض تنمو في داخلي حتّى أصبحتْ مثل ثعبان يلتفّ عليّ ويخنقني»[١١].

كما نعرف معاناته عندما تُوجّه إليه الأسئلة من طلّابه في صفّ التاريخ المعاصر ويرفض الإجابة عن أيّة أسئلة: «رغم أنّ هذا يسبّب لي آلامًا عضويّة تفوق طاقة الإنسان على الاحتمال، لماذا هُزمنا أوّل مرّة وكانت لدينا جيوش، وكانوا هم عصابات، لماذا هُزمنا للمرّة الثانية، وكانت لدينا جيوش وعصابات وليس لديهم إلّا جيوش؟ ماذا أقول؟ هل أصرخ؟ هل أتعرّى، هل أقذف نفسي من النافذة؟»[١٢].

وليس في الرواية قرينة تدلّ على مَن يعود ضمير المتكلّم في «هُزمنا»، ولا ضمير الغائب في «هم».

إنّ منصور عبد السلام ينتقد جيل الثورة بوجهٍ عام دون تحديد، ويصفه «بالجيل الخائب»، الجيل الذي يتأمّل الحيَاة دون ضجّة أو شكوى، كما يقول ليرمنتوف، ولكنّه، حين يتأمّل، سيفهم أنّ الحياة ليست سوى مزاح ثقيل، مزاح مبتذل بليد، ولعب أخرق بالألفاظ»[١٣].

وفي القسم الثالث، وهو بعنوان: يوميّات، يتحدّث منصور عن رفاقه في بعثة الآثار، وهم ثلاثة عشر رجلًا «لا توجد رائحة لامرأة في مساحة نصف قطرها خمسة عشر كيلومترًا»[١٤]، وهم أوروبيّون، وهناك

(١١) الأشجار واغتيال مرزوق: ص ٢١٠ .
(١٢) ن. م: ص ٣١٠ .
(١٣) ن. م: ص ٣١٨ .
(١٤) ن. م: ص ٣٢٤ .

بعض العمّال المحليّين. وخلال عمله مع البعثة في موقع التنقيب، يقرأ في الصحف أنّ صديقه مرزوقًا قد قُتل أو بالأحرى وُجد مقتولاً . . «وهل وحده الذي قُتل؟ ألم يقتلوا غيره؟»

«الوطن هذا الوشاح الأسود، الذي يلبسه كلّ الناس، يلبسونه في الليل والنهار وهم نائمون، وهم يأكلون. إلى متى تبقى كذلك أيّها الوطن؟»[١٥].

الذي تبادر إلى ذهني وأنا أقرأ هذه العبارة هو أنّ الوطن في روايات منيف كلّها يبدو هكذا وشاحًا أسود يلبسه كلّ الناس. والواقع أنّ الوطن هو غير هذا تمامًا، ولو كان الكاتب يشعر بالانتماء إلى وطن معيَّن، لما جاءت صورة الوطن عنده بكلّ هذا التجهّم. لن أتوقّف عند هذه النقطة طويلاً لأنّنا ما زلنا مع الكاتب في بداياته.

واللافت هنا هو قضيّة مرزوق الذي قُتل والذي جعله الكاتب عنوانًا للرواية. بينما لا يأتي ذكره إلاّ في الصفحات الأخيرة وبشكل فج، يوحي بأنّ الرواية قد كُتبت من أجله. والأفضل في رأيي لو أنّ قصّة مرزوق هذا لم تُذكر قط. وكذلك لو أنّ اسمه لم يرد في العنوان ولم يولَ هذه الأهميّة المتأخّرة والموجزة، لأتى بناء الرواية أقرب إلى الإقناع الفنّي. فقد بدا مقحمًا على العمل ككلّ، وما تسمّيه الرواية باسمه إلاّ وسيلة غير مجدية لتلافي هذا الشرخ الفنّي.

على كلّ حال، الأهمّ في هذه الرواية ككلّ هو اللغة بكلّ ما تعنيه هذه الكلمة من معنى مفردات وجملاً، صورًا وأخيلة، ومعاني كلّيّة وجزئيّة، وهذا النفَس الشعريّ والعلميّ في آن واحد، وهذا الثراء الروحيّ والموسيقى الداخليّة.

والكاتب في هذه الرواية يجسّد أهمّ الأمور التي تعالجها الرواية الحديثة، وهي نقل الانطباع الشخصيّ المباشر وتحويله إلى نمط يتجاوز

(١٥) الأشجار واغتيال مرزوق: ص ٣٤٨ .

ما هو فردي وذاتي. وهذا ما نلمسه أكثر وضوحًا في رواية الكاتب التالية في هذه الفئة وهي:

حين تركنا الجسر[١٦]

كُتبت هذه الرواية، كما يبدو، من وحي الهزيمة أيضًا، ولكن بأسلوب رمزيّ جدًّا. وبجهد جهيد يستطيع القارئ أن يستشفّ هذا الغرض من الرواية. إنّ البؤرة المركزيّة للرواية أو الدافع للكتابة هو تصوير الخيبة التي سبّبتها هزيمة ١٩٦٧. إلّا أنّ كلمة الحرب أو اسم أيّ بلد أو مدينة لا يرد ذكره في الرواية إطلاقًا، سوى بحيرة الحولة التي ورد ذكرها في الصفحة ١٦٨ على لسان الشيخ حسن حين يقول: «من اليوم الذي طارت فيه الحولة، حُرمت صيد البطّ».

حين تركنا الجسر رواية تحكي قصّة الهزيمة، أو بالأحرى المشاعر التي خلّفتها الهزيمة. بطلها زكي نذّاوي وكلبه وردان. وزكي هذا هو جندي مولع بالصيد. وترد من خلال زكي هذا أسماء رفاق له وهم رئيف وحامد وذياب وأحمد ورمزي، وكذلك يرد ذكر أبي زكي وأمّه، وكلّها من خلال زكي.

حركة القصّ سريعة وسلسة، والصور مبتكرة. صور تستولد في النفس الشعور بالأسى الحنون، وتستولد الشعور بالغنى، كقوله في وصف مشهد صيد فاشل:

«تناثرت حبّات الخردق في الريح مثل ضلفات احتفالية لوداع المسافرين»[١٧].

إنّ عمليّة الصيد ووصف البطّة ومناجاتها، ومناجاة الكلب وردان أيضًا، التي يمارسها زكي نذّاوي في هذه الرواية تذكّرنا بزكريّا المرسنلي في رواية الباطر لحنّا مينه، وتذكّرنا العلاقة الحميمة بين البطّة وزكي

(١٦) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط ٥ ـ ١٩٩٠.
(١٧) حين تركنا الجسر: ص ١٤.

ندّاوي بتلك العلاقة التي كانت بين زكريّا والسمكة.

في رواية حين تركنا الجسر نميّز ثلاثة محاور: محور زكي النّدّاوي / الكلب وردان ومحور زكي النّدّاوي / وأبيه، ومحور زكي النّدّاوي / ورفاق الجسر.

الصور التي تتقاطع ويتداخل بعضها في بعض هي: ١ـ صور صراع زكي الباطني في سبيل صيد البطّة والتي يسمّيها تارة الزانية وتارة الملكة، وذلك في حواره مع الصيّاد، وحواره مع الكلب وردان. ٢ـ صور من حياة أبي زكي / مواقفه من زكي / مواقفه من الحياة / تعلّقه بالطيور / الحكمة التي ينطق بها ويتعلّمها منه الصبي زكي، وأخيرًا موت الأب. ٣ـ صور عمليّة بناء الجسر وهرب الرفاق قبل نسفه، وعمليّة نسف الجسر الفاشلة، وهرب الرفاق الموكّلين بنسفه وندمهم على تركه قبل نسفه.

فالجسر رمز العبور، كانوا يريدون نصبه بعد بنائه ليعبروا فوقه النهر إلى الضفّة الثانية[١٨]، ولكن لم تأت الأوامر بعبور الجسر وكانت الخيبة وكانت الهزيمة.

إنّ هذه الرواية هي رواية مازوكيّة يتقم فيها زكي ندّاوي من نفسه، وهو يمثّل الشعب العربيّ المهزوم، والشتائم التي يكيلها لنفسه حتّى إنّه يرى الكلب وردان أشرف منه ولديه إصرار أكثر منه. وقد أحصيت لفظة «البصاق» وما في معناها فوجدت أنّها وردت في ٢١ موضعًا في رواية يبلغ عدد صفحاتها ٢١٥ صفحة وفيها ١٨ فصلًا.

وبعد فإنّ زكي ندّاوي هذا يكلّم الأشجار والحجارة، يكلّم النهر والجسر، ويعتبر وردان صديقه الوحيد، وينتظر[١٩].

كان زكي ندّاوي ينتظر، ولكنّ انتظاره لم يكن انتظارًا سلبيًّا، إنّه يسعى لصيد البطّة / الزانية / الملكة، هذا الأمل الذي أخذ عليه

---

(١٨) ن. م: ص ١٢٤ .

(١٩) حين تركنا الجسر: ص ١٨٩ .

مشاعره، إنّه يريدها ويخطّط ويشقّ على نفسه، وفي سعيه هذا يذكّرنا بقصّة الشيخ والبحر لأرنست همنجواي، وإصرار الشيخ على تحقيق الوصول إلى صيده ذاك حتّى ولو كان هيكلاً عظميًّا مجرّدًا، لأنّ المتعة تتحقّق في السعي أكثر ممّا تتحقّق في الوصول. يقول زكي ندّاوي: «رأيتها في ضوء القمر .. كانت أقبح بومة تراها العين، كانت باردة وميّتة»[٢٠].

يستغرق وصف صيد البطّة الفصل السابع عشر بأكمله (ص ص ١٨٣ـ ٢٠٥) وفيه تتقاطع صور الكرّ والفرّ في عمليّة الصيد هذه، مع صور المرابطين على الجسر. يقول الكاتب: «صرخت برعب أخرس ـ حالة الامتلاك الحقيقيّة. ما أقوى الإنسان وما أشدّ ضعفه، كانت المسافة الباقية حتّى تتملّكها يداي صغيرة متلاشية في لحظة المواجهة الحقيقيّة انتفضتْ، كان انتفاضها زمجرة مرعبة، أمّا شخيرها فقد بدا لي أقسى من الأوامر التي أُطلقت في وجوهنا برخاوة مميتة: انسحاب غير منظّم، على كلّ واحد أن يدبّر نفسه»[٢١].

* * *

الفئة الثانية

الفئة الثانية من التقسيم المعتمد يضمّ عملين روائيّين، الأوّل: قصّة حبّ مجوسيّة[٢٢] والثاني: عالم بلا خرائط[٢٣].

في رواية قصّة حبّ مجوسيّة يتوجّه الكاتب مخاطبًا الجمهور على طريقة «الحكواتي» وهو أسلوب يتردّد كثيرًا في روايات عبد الرحمن

(٢٠) ن. م: ص ٢٠٥ .
(٢١) ن. م: ص ٢٠٠ .
(٢٢) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط ٥ ـ ١٩٩٠ .
(٢٣) رواية مشتركة مع جبرا إبراهيم جبرا ـ صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ـ ط ٢ ـ ١٩٩٢ ـ بيروت.

منيف، إلّا أنّه يبدو أكثر بروزًا في أحدث رواياته: الآن هنا . . أو شرق المتوسّط مرّة أخرى. ورواية الحبّ المجوسيّة هذه هي قصّة حبّ عابرة كتلك التي تحصل في الرحلات السياحيّة. تبدأ في أوّل الرحلة وتنتهي في آخرها، وغالبًا ما تكون هذه القصص عفيفة ظاهرة، وأقرب إلى الحبّ العذريّ، وهي بمعنى آخر قصيدة شعريّة، أو بالأحرى سوناتا، أغنية صغيرة، فيها «حدّوتة» صغيرة، عبارة عن مقدّمة ومتن وخاتمة، وعدد قليل من الصفحات، قياسًا بغيرها من مطوّلات عبد الرحمن منيف.

إنّها قصّة طالب جامعيّ في مدينة غربية، تحكي علاقته بالحبّ والنساء. شخصيّة الراوي / البطل تذكّرنا بشخصيّة محمّد الفرّان، في حرّان، إحدى مدن الملح، الذي أُغرم حتّى الهوس بسائحة أميركيّة جاءت على الباخرة، وخُيّل إليه أنّها نظرت إليه وابتسمت، فأحبّها واعتقد أنّها أحبّته أيضًا، وأنّها ستعود ليتزوّجها، وسيطر ذكرها على تفكيره مدّة طويلة.

إنّ ليليان التي أحبّها الطالب الجامعيّ في القصّة المجوسيّة هي هذا الشخص / الرمز الذي في الأعماق، نحسّه في دمائنا، نراه ولا نراه، يتراءى لنا كالومض الخاطف. هذا الشخص يتردّد في شخصيّات متعدّدة عند عبد الرحمن منيف، كشخصيّة متعب الهذال مثلًا. إنّ شخصيّة ليليان هي هذا الشيء الهارب دائمًا، وهي ترمز إلى هذا الحنين الأبديّ، الحنين إلى شيء ما، إلى مكان ما، شيء ننتظره دائمًا ولا يأتي. وقصّة هذه الليليان تؤكّد أنّ الأرواح جنود مجنّدة ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف.

القصّة بشكل عامّ تصوّر مشاعر إنسان يتعلّق بامرأة محرّمة عليه، زوجة غيره، وفيها يناشد القدّيسين والآباء الكبار أن لا يحاسبوه ولا يطبّقوا عليه الوصيّة التي تقول: لا تشته امرأة غيرك.

وكلمة «مجوسيّة»، التي جاءت في العنوان، ليست كما قال شاكر

النابلسي[٢٤] من أنّها ترمز إلى الشبق والعطش الجنسيّ المتفلّت من عقال أي تقليد محافظ. إنّها، كما أرى، تشير إلى معنى التحريم، لأنّ المجوس يجيزون زواج المحارم، فالأب يتزوّج ابنته والأخ أخته، وهلمّ جرًّا. وهنا في هذه الرواية كان البطل ينظر إلى امرأة متزوّجة، وهو، لفرط عفّته وطهره، يشعر بأنّ مجرّد تفكيره بامرأة متزوّجة هو شيء محرّم فيشبّه نفسه بالمجوس. والدليل على ذلك كثرة الإشارات الدينيّة واللادينيّة التي ترد على لسان شخصيّات الرواية في مواضع متعدّدة، منها مثلًا: «قلت لنفسي بصوت لا أكاد أسمعه: أيّها الربّ الذي يرتكز على يد واحدة... وينظر إلى البشر التعساء، لماذا تركت كلّ شيء يسير في الدرب الخطرة؟ وتصوّرت الربّ نائمًا.. وفي لحظة أخرى تصوّرته ضجرًا، وأردته أن يتكلّم، لكنّه لم يفعل»[٢٥].

وفي موضع آخر يقول: «لكنّ شهوة النسيان التي تمنّيتها أصبحت مثل ذاكرة الله: واسعة، هاربة، ودائمًا يغادرها الألم»[٢٦].

وفي موضع آخر يقول: «قالت راداميلا وهي تتركني: ـ احمل معك التوراة مرّة أخرى واقرأ على قبور القرية المجاورة»[٢٧].

ويقول أيضاً: «وحتّى الذي في السماء يستند على يد ويعبث باليد الأخرى، ولا يعرف الآلام التي يعاني منها الحزانى. وإذا كان يعرف، فلماذا خلق هذا المقدار من الحزن»[٢٨]؟

اللافت في أسلوب الكاتب هو التفاني والإخلاص في ما يكتب، هذا التفاني الصوفي. إنّه يهب نفسه كاملةً لموضوعه، وللغة، ولكلّ ما يجعل عمله غايةً في الإتقان. إنّه مزيج من الإنشاء الأدبيّ والدراما.

(٢٤) مدار الصحراء: ص ٥٨ .
(٢٥) قصّة حبّ مجوسيّة: ص ٢٢ .
(٢٦) ن. م: ص ٢٣ .
(٢٧) ن. م: ص ٢٧ .
(٢٨) ن. م: ص ٣٢ .

لغته راقية جدًّا في هذه الرواية، ليس فيها كلمة نابية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ليس فيها كلمة بأيّة لغة محكيّة، كلّها كلمات فصيحة، ربّما لأنّ الشخصيّات كلّهم ليسوا عربًا إلّا الراوي، لذلك فمن غير المعقول استنطاقهم بأيّة لغة محكيّة. هنا الموضوع يفرض أداة التعبير. والقصّة بشكل عامّ تحتوي الكثير من الثرثرة الجميلة، إلّا أنّ ما ورد في الصفحات من ١١٠ـ ١١٦ بدا وكأنّه ثرثرة أراد الكاتب بها تمرين قلمه، وقد وجدتها مملّة بعض الشيء.

الظاهرة اللافتة في تعامل عبد الرحمن منيف مع الزمن في رواياته هي هذه الضبابيّة، وتتجلّى في عبارات مثل: في وقت ما لا أدري متى، في لحظة ما لا أدري أيّة لحظة.. وهذه العبارات الضبابيّة تتوالى في كلّ روايات منيف منذ قصّة حبّ مجوسيّة حتّى الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى.

✡ ✡ ✡

سأنتقل الآن إلى الرواية الثانية في هذه الفئة وهي عالم بلا خرائط، مع الرغبة في تجاوز ما يعتبره بعض النقّاد إشكالاً. هل يجب أن تُدرس باعتبارها من أعمال جبرا إبراهيم جبرا، أم هي من أعمال عبد الرحمن منيف. في رأيي يمكننا أن نفعل ذلك سواء كان هذا أم ذاك، وكلّ في سياق بقيّة أعماله، على اعتبار أنّها عمل متناسق له خصائصه الفنّيّة المتكاملة.

ماذا تقول رواية عالم بلا خرائط؟

في تأليف رواية عالم بلا خرائط، بدأ الكاتب استعمال أسلوب المسرح التجريبيّ الذي أوّل ما عرفناه في منطقتنا مع سعدالله ونّوس[٢٩]

(٢٩) كاتب مسرحيّ سوري معاصر، له مسرحيّات متعدّدة أوّلها: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، وآخرها وأشهرها: الملك هو الملك، وقد قُدّمت على خشبات المسرح في عدّة عواصم عربيّة (دمشق، القاهرة، تونس) وبنجاح كبير، ونُفّذت من قِبَل مخرجين وفِرق محلّيّة في كلّ عاصمة.

ويقتضي إشراك الجمهور في اللعبة المسرحيّة، سواء بتبادل الحوار أم بتغيير الديكورات على المسرح أمام الجمهور والأنوار مضاءة والستارة مرفوعة. وكذلك باستعمال أسلوب مسرح الحكواتي. هذا الأسلوب اتّبعه مؤلّفا الرواية روحًا لا نصًّا، إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير القانونيّ. فالمؤلّف يتحوّل علنًا من موقف إلى موقف، يحلّل ويقلّب الوجوه، ويتكلّم مخاطبًا القارئ كما لو أنّه يخاطب الجمهور الذي يجلس أمامه أو حوله في الصالة.

تتألّف الرواية من ٤٣ فصلاً وملحق في ستّ صفحات. والفصول معنونة بأرقامها فقط.

الرواية تبدأ من النهاية، وهي مقتل نجوى العامري، وهي رواية مركّبة لها عدّة مستويات. وقد نضطرّ إلى الانتظار حتّى الصفحات الأخيرة حتّى نجد بعض المفاتيح الإضافيّة. تتمثّل شخصيّاتها / الرموز في بطلها الأوّل علاء الدين نجيب سلّوم، وهو روائي كتب روايتين ويستعدّ لإصدار الثالثة. نتعرّف من خلاله بهموم الكتابة الروائيّة. ويطرح على نفسه سؤالاً هو: أين يمكن أن يجد مكانه في هذه الأيّام الصعبة، والعواصف على الأبواب، وهل سأكون جديرًا بالمستقبل؟»[٣٠].

والمستوى الثاني تمثّله شخصيّة الخال حسام رغد، وهو دلالة على انهيار طبقة بكاملها من الثوريّين، وبداية صعود طبقة جديدة، تغيّر المجتمع وتطرح قضيّة الحرّيّات العامّة والحقوق المدنيّة.

والمستوى الثالث، ولعلّه المستوى الرئيسيّ في الرواية، هو موضوع القضيّة الفلسطينيّة، وكلّ ما حصل منذ ١٩٤٨ وحتّى عام ١٩٨٢، والذي كان عبارة عن مجموعة هزائم.

وقد تشابكت هذه المستويات من خلال قصّة عاطفيّة بين علاء الدين نجيب سلّوم ونجوى العامري، ومقتلها، لتضيف عنصرَي الدراما

(٣٠) عالم بلا خرائط: ص ٣٨٣.

والتشويق على أحداث الرواية، وهي بدورها توفّر للرواية «العنصر الحيكائيّ» ذلك العنصر الذي لا يزال، إلى حدّ كبير، يشدّ القارئ الذي يقرأ لكي يتسلّى.

يبقى هناك مسألتان في هذه الرواية. المسألة الأولى هي مسألة الزمن، فالكاتب أو الكاتبان يصرّان على اعتبار الزمن الروائيّ مختلفًا عن زمن الناس الآخرين. والزمن حتّى لو كان ماضيًا، فإنّه يمتلك فعّاليّة مستمرّة. وتأثيره لا يزال قائمًا. ولعلّ فلسفة «الزمن الماضي الروائيّ» تكمن في أنّه يُضفي «وهم الحقيقة» على أيّ عمل روائيّ. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه يقدّم صورة عن خيبة قد حصلت وهي بحاجة إلى مراجعة وإعادة نظر، وذلك قد لا يكون تشاؤمًا ولكنّه تحريض مستمرّ.

على كلّ حال فإنّ رواية عالم بلا خرائط تذكّر بعض التواريخ المحدّدة (عام ١٩٦٧ وصيف ١٩٦٨)، أيّ عام الهزيمة وما تلاها (ربّما ذلك بتأثير الكاتب الآخر للرواية) في حين أنّ روايات منيف السابقة واللاحقة لا وجود فيها لتحديد السنوات أو الأمكنة. حتّى في الرواية التي تبدو أنّها كُتبت بتأثير النكسة أو الهزيمة، وهي حين تركنا الجسر، فلا نجد أيّ تحديد للمكان ولا للزمان.

وعندي أنّ رغبة الكاتب في إضفاء صفة «الروائيّة» على أعماله تبدو، بوجه ما، متطرّفة، لأنّ ذكر سنوات وأمكنة محدّدة بأسمائها لا ينفي هذه الصفة الروائيّة، ولا يُخرج الرواية عن المسار الإنسانيّ العامّ.

وأمّا المسألة الثانية فهي مسألة اللغة. فاللغة عند الكاتب ليست مسألة شكليّة تتعلّق بالألفاظ والحروف، بل هي عمل بالعمق. إنّها نوع من الموسيقى اللغويّة، قادرة على التوصيل والتوليد والصدق، وفيها قدر كبير من الرشاقة والمرونة، وفيها أيضًا كثير من الظلال والإيحاءات، وهي لغة فصحى، ولكنّ لديها هامشًا تتحرّك فيه وعندها القدرة على اكتساب الظلال التي نجدها في الكثير من المفردات العاميّة.

وآخر ما يلفت نظري في هذه الرواية هو وجود بوادر تصالح بين الكاتب وفكرة الدين والتديّن: سواء في الحوارات التي تدور على ألسنة شخصيّاته الرئيسيّة والفرعيّة (وعددها حوالى عشرين شخصيّة) أو في السرد، كما أنّ هناك جنوحًا نحو الإيمان بالتنبّؤات والحيرة تجاهها والعزوف عن نعت أصحابها بالبله والجنون[٣١]، وكما أنّ في الرواية شخصًا غائبًا أبدًا وآخر يقضي العمر تائهًا ذاهلاً عن نفسه يسأل عنه، وهي المجنونة التي تسأل عن ياسين[٣٢]، وهي تذكّرنا بأمّ الخوش في التيه، أوّل أجزاء مدن الملح.

* * *

الفئة الثالثة

تضمّ الفئة الثالثة في التقسيم الذي اعتمدناه عملين روائيّين، الأوّل: شرق المتوسّط[٣٣] والثاني: الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى[٣٤].

الرواية الأولى كُتبت عام ١٩٧٢ وتقع في ١٧٦ صفحة من القطع المتوسّط، والرواية الثانية انتهت في شتاء ١٩٩١، وتقع في ٥٣٦ صفحة من القطع المتوسّط أيضًا. والقاسم المشترك بينهما هو الموضوع، كما ذكرت سابقًا، وهو يحكي قصّة السجناء السياسيّين في شرق المتوسّط دون تفريق بين يمين ويسار، ولكنّ المعالجة الروائيّة تختلف بين الرواية الأولى وشقيقتها الكبرى. فالرواية الأولى تحكي عن السجناء ومعاناتهم داخل السجن وخارجه، وكذلك معاناة مَن يحيط بهم من الأهل والأصدقاء معهم وبسببهم. أمّا الرواية الثانية فتحكي عن حياة السجناء

---

(٣١) عالم بلا خرائط: ص: ١٠٥ نبوءات العمّة نصرت.
(٣٢) ن. م: ص ٣٤١.
(٣٣) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط ٨ ـ ١٩٩١ .
(٣٤) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٩١ .

داخل السجن فقط كأنّهم مقطوعون من شجرة، لا أمل لهم ولا حياة خارج السجن.

نبدأ برواية شرق المتوسّط باعتبارها السابقة في التأليف زمنيًّا. فهذه الرواية كُتبت سنة ١٩٧٢ وقرأتها في طبعتها الثامنة الصادرة عام ١٩٩١. الزمن الآتي فيها يمتدّ حوالى ثلاثة أشهر، تبدأ عندما يغادر رجب إسماعيل، بطل الرواية، الشاطئ الشرقيّ على الباخرة أشيلوس اليونانيّة، ويمخر عبر المتوسّط ليصل إلى الشاطئ الغربيّ في فرنسا، وذلك للعلاج بعد خروجه من السجن. وتنتهي عند عودته على الباخرة نفسها. وبين التاريخين، تمتدّ حياة رجب إسماعيل ذي الثلاثين ربيعًا، وحياة أخته أنيسة، إذ إنّه، من خلال ستّة فصول متفاوتة بالطول، تأتي حركة القصّ بالتناوب، فصل له وفصل لأخته، لتحكي قصّة رجب إسماعيل الذي فقد بصره ومات بعد ثلاثة أيّام من مغادرته السجن.

مخطّط الرواية يتألّف من مقدّمة تتضمّن نصّ الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان، وبعد ذلك أربعة أبيات من الشعر لبابلو نيرودا. ويبتدئ الفصل الأوّل (ص ص ٧ـ ٣٥) برحيل أشيلوس، باخرة الركّاب اليونانيّة. يصف فيه رجب إسماعيل مشاعره بعد أن قضى في السجن خمس سنوات لأسباب سياسيّة، وخلّف وراءه ذكريات أمّ ماتت في أثناء سجنه، وذكريات السجن، وذكريات عائلته المؤلّفة من أخته أنيسة وزوجها حامد وأولادهما الأربعة، وأيضًا ذكريات هدى حبيبته التي كان سيتزوّجها، ولكن لظروف سجنه وطول الإقامة فيه تزوّجت غيره، ويصف الأيّام القليلة التي قضاها في بيت أخته قبل الرحيل على ظهر أشيلوس.

وفي الفصل الثاني (ص ص ٣٦ـ ٧٧) تصبح أنيسة هي الراوي، وتحكي عن الأشياء نفسها من زاويتها هي ومن خلال مشاعرها الخاصّة وفهمها لما يحدث، ونلاحظ هنا كيف تختلف النظرة إلى الأمر الواحد بين شخص وشخص.

والفصل الثالث (ص ص ٧٨ـ ١٠٦) يضمّ مناجاة للباخرة أشيلوس، مناجاة من قلب رجب المفعم بالأسى. وهذه المناجاة تذكّرنا بأشعار العرب القدماء عندما يناجون مطاياهم ويصفونها. فهي وسيلتهم للرحيل وللحرّيّة. يناجيها رجب كأنّها كتلة من الأعصاب واللحم والدم. فهي تتجسّد وتتزف.. تغنّي وتتوقّف عن الغناء. هكذا أشيلوس، ذلك الكائن المعدنيّ، يتحوّل بين يدي الكاتب إلى كائن من لحم ودم وأعصاب متوفّزة.

في الفصل الرابع (ص ص ١٠٧ـ ١٣٩) تعود أنيسة لتولي القصّ، فتتحدّث عن قلقها بعد سفر أخيها وانتظارها لرسائله وتعلّقه بأمّه، وتتحدّث عن طفولتها وطفولته وكيف تركت المدرسة لتساعد أمّها في الخياطة كي تربّيا رجبًا وتصرفا على تعليمه، وكيف كانتا تعاملانه بدلال وتنتظرانه حتّى يكبر وتعلّقان عليه الآمال.

وفي الفصل الخامس (ص ص ١٤٠ـ ١٧٠) يعود رجب ليأخذ دور الراوي مرّة أخرى، فيتحدّث عن إقامته في مرسيليا وتعاطف الأطبّاء معه، وعلمهم بأنّه كان سجينًا سياسيًّا وقول أحدهم للآخر: هذا واحد من شعب سجين.

وفي الفصل السادس (ص ص ١٧١ـ ١٧٦) تعود أنيسة لتختم الرواية فتتحدّث عن عودة رجب وموته ورغبتها في نشر أوراقه كما هي. وقد كانت عودته إلى البلاد ومن ثمّ إلى السجن في محاولة منه لتطهير نفسه من الشعور بالذنب، لأنّه خرج من السجن في المرّة الأولى وسُمح له بالسفر بعد توقيعه على الإقرار بذنبه والاعتراف على رفاقه.

أبرز ما يميّز أسلوب هذه الرواية هو المزاوجة ذات الايحاء المكثّف. فالمؤلّف يزاوج بين الرعب الذي يخلّفه صوت الباخرة إذا توقّف في منتصف البحر والرعب الذي يخلّفه صمت السجين في نفوس سجّانيه، فكلاهما رعب قاتل ومميت. يقول رجب: «هذا القدر من الحرّيّة فوق أشيلوس الهادرة في الليل والنهار يكفيني زادًا لسنين.

أشيلوس يا صديقتي.. يا صديقتي، أنت لم تري السجن، لو رأيته يومًا لتغيّر صوتك. كانوا يريدون صوتًا، مجرّد صوت، يصرخون: قُلْ كلمة يا ابن القحبة.. وأصمت لا أقول شيئًا ويضربون.. لو عرفت السجن يا أشيلوس لتعلّمت كيف تصمتين، لو توقّف صوتك دفعة واحدة فإنّ الرعب سيشلّهم، سيموتون»[٣٥].

المزاوجة أيضًا بين الكلمات والدخان. يقول رجب عن بداية العمل السياسيّ: «بدأت المسألة أوّل الأمر في الهواء، تترافق الكلمات مع الشتائم والضحكات.. ثمّ أصبحت الكلمات لا تقال إلّا في الغرف المغلقة المليئة بالدخان. كانت كلمات تمتلئ بمقدار مجنون من الثقة والدخان»[٣٦].

والمزاوجة تنسحب أيضًا على الحفلات الراقصة وغير الراقصة. على ظهر الباخرة أشيلوس وحفلات التعذيب في السجن.

ومن الميزات الأسلوبيّة أيضًا الانتقال من موضوع إلى موضوع بطريق التداعي. فالكاتب، بعد مناجاة الباخرة، يتنقل إلى وصف أيّام السجن من اليوم الأوّل بكلّ التفاصيل، مهما دقّت وبدت هامشيّة. وذلك بعد مقدّمة صغيرة توحي بأنّه يتحدّث إلى الباخرة. ويتداخل السرد مع الحوارات المتقطّعة بين السجين والسجّانين، وبين الرفاق قبل السجن، وأيضًا بين رجب والباخرة. يجري ذلك كلّه بالتناوب، وبطريقة تجعل وعي القارئ في تيقّظ مستمرّ لكي يلتقط هذه الانتقالات بين الأزمنة والأمكنة والأشخاص والأشياء. وهو على كلّ حال، أي القارئ، لا يتعب كثيرًا في التعرّف إلى أبطال كلّ حوار، إذا كان قارئًا مدرّبًا.

ولمّا كانت هذه الرواية هي الثالثة للمؤلّف، أي أنّه كان في بداياته، فهو يضمّنها آراءه في الطريقة التي يجب أن تكتب بها الرواية.

---

(٣٥) شرق المتوسّط: ص ٨٠.
(٣٦) ن. م: ص ٩٨ - ٩٩.

وعلى لسان رجب في رسالة منه لأخته أنيسة، نعرف رأي المؤلّف، إن جاز التعبير، في الرواية وكيف يجب أن تكون: «أريدها أن تكون جديدة بكلّ شيء، أن يكتبها أكثر من واحد وفيها أكثر من مستوى، أن يتحدّث فيها عن أمور هامّة، والأفضل أن تكون مزعجة.. وأخيرًا أن لا يكون لها زمن»(٣٧).

لقد لفت نظري، فيما يتعلّق باللغة / الألفاظ على وجه الخصوص، أنّ الكاتب، إذا اعترضته في أثناء السرد أو الحوار كلمة قبيحة أو نابية، فإنّه يلجأ إلى ذكر أوّل حرف منها فقط، ويذكر في الهامش، في ما يشبه الاعتذار، أنّ المحذوف هو كلمة قبيحة. ولكنّه في ورواياته اللاحقة وخاصّة الشقيقة الكبرى لشرق المتوسّط، أصبح الكاتب يذكر الكلمات القبيحة ويذكر الأشياء بمسمّياتها الحقيقيّة حتّى الشتائم، كأن لا يتورّع عن ذكر الكلمات النابية التي تتردّد على أفواه الناس من كلّ الطبقات.

كلمة أخيرة تتعلّق برواية شرق المتوسّط وتمهّد للدخول في الرواية الثانية: الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى.

إنّ الكاتب في حديثه عن التعذيب في السجون يبدو كاتبًا قادرًا على الوصف. وأسلوبه سلس ومشوّق، والصور والأخيلة وخاصّة تشبيه المادّيّ بالمعنويّ كلّها ميزات تنبئ بمقدرة غير عاديّة. ولكن، في النهاية، كلّ ما يُروى يبدو وكأنّه تقرير سياسيّ ذو اتّجاه واحد، أي أنّ كاتب التقرير يحاول أن يُسمع رؤساءه ما يريدون سماعه. والمفروض بالعمل الروائي أن يرتفع إلى المستوى الإنسانيّ العامّ. فكما أنّ الرواية تحكي عن السجين وتدخل إلى أعماقه وتكشف دوافعه، فيجب أن تحكي عن السجّان وعن أعماقه وعن دوافعه، وعن شروط اللعبة التي يدور في فلكها.

(٣٧) ن. م: ص ١٣٤.

عندما قرأت الآن هنا . . أو شرق المتوسّط مرّة أخرى، أحببتها جدًّا وتأثّرت كثيرًا. وعندما أغلقت دفّة الكتاب الأخيرة كانت الدموع تغطّي وجهي. ومع ذلك فقد أحسست، رغم كلّ هذا التأثّر، أنّ الرواية كعمل فنّي ناقصة. هناك فجوة هائلة يجب ردمها. ولم أستطع أن ألتقط العيب الذي خلق هذه الفجوة إلّا بعد أن قرأت الجزئين الأوّل والثاني من مدن الملح، وعدت إلى رواية شرق المتوسّط. عندها خطر لي التعليل، تعليل الشعور بأنّ الرواية ناقصة. والتعليل هو أنّ الحكّام والقيّمين على الأمور في الشاطئ الشرقيّ للمتوسّط هم من أبناء هذه المنطقة، وكما تكونون يولّى عليكم. فما هي شروط اللعبة التي يدورون في فلكها وكيف الدخول إلى عالمهم بحياد دون تحامل ولا سخريّة؟ تلك هي المسألة. لكي يكون العمل الروائيّ متكاملًا، ولكي يكون بلا زمن، كما يقول رجب إسماعيل، ولكي يكون موجّهًا إلى الإنسان في كلّ مكان وزمان، يجب أن نحكي عن كلّ إنسان بحياد، أن نراه من الداخل، كيف يفكّر، وما هي ظروفه. في هذا المجال، أعتقد أنّ سعدالله ونّوس قد قارب هذه الناحية في تعاطيه المسرح السياسيّ. لقد تنبّه إلى الفكرة وكتب روائعه الملك هو الملك، والقيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر.

أمّا أن نكتب عن التعذيب فقط، وتسرف الرواية في وصف التفاصيل، ولو بأسلوب راقٍ ومتقن جدًّا، فهو موضوع الإثارة لا يختلف كثيرًا عن روايات العنف والجنس. وأمّا وصف آثار التعذيب الجسدي، فإنّ جسم الإنسان، في بعض الأمراض التي تأتي هكذا من الله، يتضرّر بأكثر ممّا يحدث في أثناء التعذيب.

على كلّ حال، فإنّ للجسد فلسفة مقدّسة يعرض لها المؤلّف في روايته الآن هنا . . أو شرق المتوسّط مرّة أخرى، بطريقة مقنعة إلى حدّ ما. وذلك من خلال التحاور بين أبطاله، وفي أكثر من موضع[٣٨]. عقاد

(٣٨) أنظر: الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى: الصفحات ٨١، ٨٢، ٢٠٠، ٢١٣، ٢١٧.

هذه الفلسفة هو أنّ هناك تلازمًا بين روح الإنسان وجسده، صلة الإنسان بهذا العالم وبالحياة هي من خلال هذا الجسد، وعندما يُهان الجسد، تُهان الحياة وتُهان الروح ويُهان الإنسان. ولعلّ ذلك ما يقصد إليه الحديث الشريف: «فإنّ لجسدك عليك حقًّا»[٣٩].

* * *

أجد من الصعوبة بمكان أن أركن الموضوعات التي تناولها عبد الرحمن منيف في رواياته جانبًا، تلك الموضوعات التي تخترق الجلد والعظم وتتغلغل في مجرى الدم لكي تصبح الرئة التي نتنفّس منها، والقلب الذي ينبض فينا، بل لتصبح الحياة التي نحياها والتعاسة والشقاء الذي قد يدمّرنا. نعم أعترف أنّني بصعوبة بالغة قد أستطيع أن أركنها جانبًا لكي أنظر إلى الأسلوب والطريقة والأدوات التي استعملها الكاتب لكي يوصلها إلينا.

عند قراءتي هذه الرواية، تبادر إلى ذهني مجموعة من الأسئلة، تدور حول: لماذا نكتب، وما الهدف من الكتابة؟ هل هي لتفريغ شحنة الغضب الذي نشعر به تجاه بعض الناس وقوانين المجتمع؟ هل هي لإضفاء المتعة والشعور بالسعادة؟ أم هي لمنح الحلم أو القدرة على الحلم للقارئ والناس من حولنا، لا سيّما وأنّ الحلم هو جنين الواقع.

إذا أردنا أن نجيب عن كلّ ما تقدّم بالطريقة التي أجاب بها المؤلّف في كثير من الحوارات التي أجريت معه ووردت في كتاب الكاتب والمنفى، فإنّنا سنجد كلمات كبيرة وشعارات برّاقة تتناول تغيير الواقع وإعادة كتابة التاريخ وخلق إنسان جديد وما إلى ذلك. وأنا إذ أوافق الكاتب على «أنّ الهدف العامّ للأدب هو أن يوقظ إحساس البشر وأن ينمّي فيهم ذوقًا إضافيًا لمعرفة الخير والشر ولمعرفة الجمال وبالتالي العدالة» (ص ١٨٤)، أضيف سببًا آخر أعتقده وجيهًا وعمليًا وواقعيًا جدًا وذاتيًا بالدرجة الأولى، وهو أنّ الكتابة هي طريقة حياة ورغبة في تحقيق

(٣٩) الحديث رواه البخاري ومسلم والنسائي.

الذات. إنّها، ببساطة، العمل الذي يجد المرء نفسه فيه. وصادف هنا أنّ هذا المرء هو كاتب والعمل هو الكتابة. وصادف أنّ هذا الكاتب هو كاتب موهوب ومتمكّن من أدواته. والإتقان هو الأساس في أيّ عمل وهو الذي يفرض احترام الناس لهذا العمل واحترامهم لصاحبه.

سأحاول أن أتحدّث عن رؤيتي الخاصّة لرواية الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى. فهي تتألّف من ثلاثة أقسام: القسم الأوّل بعنوان: الدهليز، ويمتدّ من ص ص ٧ـ إلى ص ص ١٤٤، وهو عبارة عن لحظة مشتركة بين طالع العريفي سجين موران، وعادل الخالدي سجين عمورية، وهما منطقتان، لا على التعيين، في شرق المتوسّط تختلفان من الناحية الإيديولوجيّة. وقد اجتمعا معًا للعلاج في مستشفى براغ. والقسم الثاني بعنوان: حرائق الحضور والغياب، ويمتدّ من ص ص ١٤٧ـ إلى ص ص ٢٩٨، ويضمّ أوراق طالع العريفي التي تركها بعد موته، يصف فيها معاناته في السجن. والقسم الثالث بعنوان: هوامش الأيّام الحزينة، ويمتدّ من ص ص ٣٠١ـ إلى ص ص ٥٣١ وفيه يصف عادل الخالدي حياته داخل سجن، بل سجون عمورية التي تنقّل بينها جميعًا إلى أن خرج إلى مستشفى براغ وسافر إلى فرنسا ليعمل مصحّحًا في إحدى المجلّات النسائيّة.

إنّ كلمة الرواية قيلت على لسان الحاج مصطفى، أحد السجناء في السجن المركزي في عمورية، ذلك السجين الذي رافقه سوء الطالع، فكان سجنه خطأ، واستمرّ الخطأ، ولم يعد بالإمكان، وليس هناك رغبة، أن يصحّح هذا الخطأ، وصار السجين أقرب إلى معتوه. قال فيه أحد السجناء إنّه رآه يضع أذنه على الجدار باهتمام ويتنصّت، وما كاد يرى الطبيب يمرّ حتّى طلب منه أن يفعل مثله. استجاب الطبيب، وبعد قليل التفت إليه وقال: لم أسمع شيئًا يا حاج. فردّ عليه الحاج مصطفى: هذا الصمت ما يحيّرني ويحزنني يا حكيم؟[٤٠].

(٤٠) الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى: ٤٧٥ .

الصمت إزاء كلّ ما يحدث. . هذا هو السؤال. يقول عادل الخالدي: «ولا أريد أن أبتزّكم لأستدرّ عواطف الشفقة عندكم، فأنا بمقدار ما أكره السجن أكره الشفقة، لأنّ هذه العاطفة ثمّ الخوف الذي يليها من الأسباب التي جعلت السجن يستمرّ حتّى الآن. . فواحدكم بعد أن يحزن، وقد يذرف الدموع، يضع رأسه على الوسادة وينام متوهمًا أنّه أدّى واجبه وأنّه نجا. وقد يشعر بالسعادة التي تصل إلى درجة الغيطة لأنّه لم يكن الضحيّة»[٤١].

الصمت وذرف الدموع هذا هما ردّ الفعل الأقصى. السؤال الآن هو أيّ نوع من ردّات الفعل يتوقّعها عادل الخالدي. . . إنّ المشكلة، كما قال طالع العريفي «بدأت حين ارتضينا، وخلال فترة طويلة، أن نكون مجرّد محرّضين على العنف من أيّة جهة جاء وتجاه أيّ كان. فعندما ضُرب غيرنا، وكنّا نعتبرهم آنذاك خصومنا، احمرّت أيدينا لكثرة التصفيق، وبحّت أصواتنا من مظاهرات التأييد، ولم نترك حائطًا إلّا وجعلناه سجلًّا لأمجادنا وتاريخنا، وأيضًا سجلًّا لأمجاد الطغاة، وعندما بدأ ضربنا فقد تخلّى الناس عنّا، لأنّنا تخلّينا من قبل عن الناس، وتوارى قادتنا وسافروا وترك الصغار ليسدّدوا الفواتير المستحقّة، تمامًا كما يترك الخدم بعد انتهاء الحفلة من أجل جمع البقايا والنفايات»[٤٢].

فالكاتب، في ما أورده على لسان طالع العريفي، يدعو إلى الديمقراطيّة، لنا وللآخرين على حدّ سواء. وإن كانت الديمقراطيّة، في رأيي، لا تستطيع أن تؤمّن العدل الحقيقيّ، ولا أن تقضي على تشوّهات العالم، حتّى العالم المتقدّم ظاهريًّا، فلا أعتقد أنّ الديمقراطيّة استطاعت توفير العدل الحقيقيّ، وذلك حديث يطول. . .

وفي رأيي، من المستحسن أن نتعامل مع كلّ تشوّهات العالم كما نتعامل مع الموت والمرض العضال. . أشياء موجودة ومستمرّة ولا

(٤١) ن. م: ص ٤٧٣ .
(٤٢) الآن هنا: ص ١١٣ .

يمكن التغلّب عليها نهائيًّا، قد نستطيع التخفيف من تأثيرها ولكن لا يمكن القضاء عليها. فمريض سرطان الدم أو الهوتشكين يتحمّل آلامًا تستعصي على الوصف. فالمريض يعاني منها هو شخصيًّا وكذلك مَن حوله، وصورة جسده قبل الموت لا تقلّ تشوّهًا عن صورة جد السجين السياسيّ الذي خرج من تحت يدي أبي مهنَّد..

لعلّ هذه الرواية تساعد في أن يتّجه الإنسان لتخفيف آلام الإنسان، فإنّ الحياة مليئة بالكوارث الطبيعيّة، والحياة كفيلة بفعل ما لا تفعله العداوات السياسيّة، ولكنّ هذه الرواية لا تحكي فقط عذاب الجسد، بل عذاب الروح أيضًا، وهذا ما يوليها هذا القدر من التأثير.

كما قلت سابقًا، لم أستطع أن أركن موضوع هذه الرواية جانبًا لأتحدّث عن الأدوات. لعلّ ذلك يعود إلى أنّ الموضوع غنيّ بالتفاصيل الصغيرة التي قدّمت بتقنيّة عالية جدًّا ومتنوّعة جدًّا ومتناسقة في الوقت نفسه مع الموضوع. لقد توفّرت «الحدّوتة»، وقد لخّصتها في مطلع هذا الحديث عن الرواية. كما توفّرت المواقف الدراميّة والمناجآت. وكذلك تعدّد الشخصيّات وتنوّعها وغناها الداخليّ ووضوحها، أي أنّ القارئ يشعر بكلّ شخصيّة وكأنّها كتلة حقيقيّة من اللحم والدم والأعصاب.

الكوميديا السوداء تنطبق على كثير من الوصف الذي تناول فيه الكاتب أماكن وأشخاصًا وأوضاعًا في غاية القبح والبشاعة والألم. تناولها بطريقة مرحة كقوله مثلاً: «السجن المركزي في عمّورية عالم من الصمت والعجب والجنون، وهو أشبه ما يكون بمركب كولومبس أو سفينة نوح»[٤٣].

وبالأسلوب المرح أيضًا المضحك المبكي في الوقت نفسه، يصف الكاتب شروع آمر السجن بالتعذيب بأنّه سيبدأ بمداعبة السجين. ومن ذلك قوله أيضًا: «يجب أن أعترف أنّني شديد البساطة، كنت أتصوّر

(٤٣) الآن هنا: ص ٣٠٦ وانظر أيضاً ص ٣٦٨ - ٣٦٩ .

أنّهم يريدون أن يعطّروا المكان أكثر ممّا فيه من العطر (يقصد رائحة البول وغيره). ومن الأوصاف التي يستعملها، قوله عن أبي سمير آمر السجن المركزيّ: «الشيء الوحيد الذي يوازي هذا الطيف الجسديّ والحركة العصبيّة: الصوت. كان صوته خشنًا أبحّا مليئًا بالخدوش، حتّى يبدو وكأنّه مجموعة أصوات لم يُحسن جمعها وتنسيقها، وقد أعطي كما تعطى جوائز الترضية مطلع كلّ عام جديد»(٤٤).

من الظواهر الأسلوبيّة أيضًا السخريّة، وهي تأتي أحيانًا غير مبرّرة، كسخريّته المتعسّفة من العباءة العربيّة وذلك حين يقول: «يبدو أنّ إرتداءنا العباءة لم يذهب عبثًا، فقد ترك آثارًا عميقة، ولا أريد أن أقول: لا تنمحي. يظهر ذلك في العقل والسلوك، في هشاشة الفكر ورخاوته، وفي الخفاء الذي يميّز الكثير من التصرّفات... دون أن يكون هناك أيّ ردّ فعل؟ دون أن يجرؤ الناس على الشكوى والاحتجاج، إذا لم أقل: لِمَ لا يثورون»(٤٥).

كلّ هذه الصفات يستنبطها الكاتب من ارتداء العباءة العربيّة.

من الظواهر الأسلوبيّة التي اتّبعها المؤلّف التضمين، لا سيّما النصوص الشعريّة، سواء لشعراء أجانب محدثين أو من الشعر العربيّ القديم..

أمّا اللغة فإنّها لم تشكّل أيّ عائق. ففي السرد يُستعمل الفصحى الوسطى المبسّطة، وفي الحوار يستعمل اللغة المحكيّة، وهي تدلّ على معرفة الكاتب باللهجات. ويستطيع القارئ أن يميّز بوضوح لهجة بلاد الشام، كما يستطيع تمييز لهجة شبه الجزيرة. سواء من حيث الأمثال الشعبيّة المستعملة، أو باستعمال مفردات وعبارات معيّنة تدلّ دلالة واضحة على المنطقة التي تستعملها. وتتفاوت مستويات الحوار بحسب الأشخاص المتحاورين.

---

(٤٤) ن. م: ص ٣٢٦.

(٤٥) ن. م: ص ٣٠٧.

الشيء اللافت في ما يتعلّق بهذه الشخصيّات هو أنّنا لا نعرف شيئًا عن حياتهم خارج السجن، ولا حتّى عن سبب محدّد لسجنهم وتعذيبهم. ولا نعرف هل هذا الذي يدافعون عنه يستحقّ كلّ هذا العناء وهذا التحمّل، أي أنّ القارئ لا يشعر بجدوى هذه التضحية والعناد الذي يمارسه السجين تجاه سجّانه. ليس هناك قيمة معيّنة أو مبدأ. فالحياة داخل السجن، بعد أن يطول الزمن، ويتفاقم الصراع بين السجناء أنفسهم، سواء كانوا سياسيّين أو أولئك الذين سُجِنوا لقضايا مدنيّة، تصبح مثل الحياة في أيّ مجتمع فقير يعيش في ظروف طبيعيّة ومعيشيّة متخلّفة وبدائيّة. ينشأ القتال من أجل حاجات الحياة الأساسيّة: الأكل والنوم والعمل والراحة.

فالقارئ لا يسعه إلّا أن يردّد بينه وبين نفسه: ليس السجن السياسيّ هو المهمّ، بل السجن الاجتماعيّ الكبير أيضًا، الذي تسوده شريعة الغاب. القويّ يأكل الضعيف والغنيّ يستغلّ الفقير، والذكيّ يستغلّ الأهبل، وإلى ما هنالك، والإنسان يضطرّ إلى أن يتكيّف مع الحياة وظروفها، والسجن هو جزء من الحياة، كما هي الحرب، وكما هو أيّ شيء آخر في هذه الحياة بحلوّها ومرّها. وقد يخلص القارئ إلى القول إنّ أعمال الكتّاب والفنّانين ما هي إلّا «فشّة خلق»، وهي تعبير عن الذات، وربّما هي لأنّهم لا يحسنون صنع شيء آخر.

لا أستطيع أن أقول إنّني غطّيت هذه الرواية كما تستحقّ، لأنّ فيها الكثير من النمنمة الفنّيّة، وإشارات جمّة تدلّ على الوعي التاريخيّ، وفيها الكثير من وسائل التحريض بشكل لا ينفع معه إلّا قراءة الرواية من الدفّة إلى الدفّة، ليستكمل القارئ المتعة والفائدة، وقد يكون لكلّ قارئ انطباع مختلف ورؤية مختلفة.

* * *

(للمقال صلة في العدد المقبل)