

عادل الأسطة

"أدباء عرب رافضون"

2007

الكتاب: أدباء عرب رافضون

المؤلف: د. عادل الأسطة

الغلاف: رمزي الطويل

الناشر: الرقيم (@Alraqami) / رام الله - فلسطين

www.alraqamia.com

تلفاكس: 00970 2 2972653

بريد الكتروني: info@alraqamia.com

الطبعة الأولى 2007

جميع الحقوق محفوظة

الرقيم (@Alraqami)

الوكيل الحصري والموزع للنسخة الإلكترونية

الفهرس:

- أحمد مطر وفن الإيجرام.
- أحمد مطر ونزعة جلد الذات.
- مظفر النواب: قراءة في قصيدة " المسلخ الدولي "
- مظفر النواب: إشكالات الأعمال الشعرية الكاملة.
- النواب وسعدي والرموز الفلسطينية.
- محمد الماغوط وفن الساتير واليسار.
- الطاهر وطار: قراءة جديدة لقصة قديمة.
- ممدوح عدوان: حدود الشعر في النص الروائي.
- ممدوح عدوان: حضور الواقع ... حدود الخيال.
- غالب هلسا: النص الموازي في البكاء على الأطلال.
- عبد الرحمن منيف وروايته " شرق المتوسط ":

1. وقفة على العتبة.

2. قراءة نقدية.

3. الشرق والغرب في الرواية.

- الياس خوري يالو

- أحلام مستغانم «عابر سرير»

- رجاء الصانع بنات الرياض

- زينب حفني - ملامح

تصدير

هذه دراسات ومقالات أنجزتها في السنوات الأخيرة مدفوعاً بعوامل عديدة منها ما يعود إلى رغبة ذاتية في التعريف بجنس أدبي أو بكتاب يكتب نصوصه التي يمكن أن تدرج تحت هذا الجنس، ومنها ما يعود إلى تلبية دعوة ما تصل من جامعة أو مؤسسة لأشراك في مؤتمر أو ندوة، ومنها ما يعود إلى ضرورة البحث لتعميق فكرة ما.

وقد يتساءل القارئ إن كنت مصيباً في جمعها في كتاب، وبخاصة أنها لا تدور حول فكرة واحدة، وأنها لا تقتصر على جنس أدبي معين، فهي تشمل شعراء وقصاصين وروائيين. وتساؤل القارئ هو تساؤلي شخصياً، فقد درجت في كتيبي الأخيرة على قصرها على موضوع واحد، أو على تناول نصوص تدرج ضمن جنس أدبي واحد.

لكن هناك مسوغات عديدة لما أقدم عليه، فهناك ما يجمع بين هذه الأسماء مختلفة الألوان والانتماء الحزبي، وهو ميلها إلى الرفض، وإن بنسب متفاوتة: رفض التسلط ورفض الخضوع ورفض الهزيمة، بل ورفض الحزب أحياناً. بالإضافة إلى هذا فهي أسماء أدبية عربية أحفل بها أهل فلسطين احتفالاً لافتاً. طبعت أعمال أحمد مطر ومظفر النواب والطاهر وطار كلها، وصدرت عن دور نشر عديدة هي دار صلاح الدين ودار الأسوار ودار الكاتب، وطبعت نصوص لغالب هلسا^٥ وعبد الرحمن منيف ومحمد الماغوط وممدوح عدوان وسعدي يوسف. وهكذا فهذه الأسماء معروفة جيداً للقارئ المناطق الفلسطينية. ولا أغفل مسوغاً ثالثاً يمسنى شخصياً، فقد قمت بتدريس نصوص هؤلاء في الجامعة على مدار سنوات عديدة، حتى غدت معروفة لخريجي كلية الآداب معرفة جيدة.

وأظن أن هذا الكتاب ذو قيمة أيضاً للقارئ العربي، حتى لو لم يضم سوى مقالين: هما: أحمد مطر وفن الإيجرام، ومحمد الماغوط وفن الساتير واليسار. وإذا كان الدكتور طه حسين نبه إلى فن الإيجرام في الأدب، في مقدمة كتابه "جنة الشوك"، وكتب نصوصاً نثرية تدرج تحت هذا

الفن، وإذا كان الدكتور فخري قسطندي كتب في مجلة فصول المصرية عن الدكتور طه حسين وفن الإيجرام، فإن مقالتي تنبه إلى هذا الفن من جديد، وتقدمه وتضيف إلى ما قاله الدكتوران. وأظن أن ما كتبتُه عن فن (الساتير) ومحمد الماغوط يعدّ جديداً، على الأقل هنا في الأرض المحتلة. أعرف أنني لست أول من يكتب عن الماغوط، فهناك عشرات المقالات التي أنجزت حول أدبه، ولكن تناول نص من كتابه " سأخون وطني "، ودراسته ضمن جنس أدبي، هو، في حدود إطلاعي، تناول جديد. وأمل أن أكون مخطئاً.

لن أستطرد في هذا التصدير، فالدراسات والمقالات تفصح عن نفسها، ولا أظن أن القارئ بحاجة إلى معلومات عن حياة هؤلاء الكتاب. إنهم أكبر من أن أعرف بهم وبانتهايم القومي. إنهم أدباء عربٍ معاصرون يكتبون لقارئٍ عربي بالدرجة الأولى. وأظن أن القارئ هذا ثمن نصوصهم عالياً.

2002 / 12 / 21

نابلس / فلسطين





فن (الأبجرام) في الأدب العربي أحمد مطر ولافتاته

هبيء لي، وأنا أدرس في جامعة النجاح الوطنية، أن أشرف على اطروحة (ماجستير) يعدها الطالب الغزي كمال غنيم تحت عنوان "عناصر الابداع الفني في شعر أحمد مطر". والشاعر، كما يعرف قراؤه، عراقي الأصل، وهو معروف في العالم العربي جيدا، وقد عرفناه هنا، في فلسطين، يوم كانت أشعاره تنشر على صفحات جريدة "الميثاق" التي صدرت في القدس منذ منتصف آذار 1980. وقرأنا أشعاره كاملة من خلال صدورها في دواوين حملت العناوين "لافتات" و "لافتات 2" و "لافتات 3" و "لافتات 4" و "لافتات 5" و "ما أصعب الكلام" و "إني المشنوق أعلاه" و "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول".

وقد بذل كمال غنيم، في دراسته، جهدا يشكر عليه ويحسب له، إذ اتصل بالشاعر وحصل منه على معلومات عديدة متنوعة منها ما يخص شخص الشاعر، ومنها ما يتصل بالدراسات التي كتبت عنه؛ وهي دراسات لم نطلع عليها، هنا، لصدورها في الشتات. وحلل الدارس اشعار الشاعر تحليلا جيدا، معتمدا، ابتداء، على كتاب "المفارقة" الذي ألفه د. سي. ميوميك، وأصدره ضمن سلسلة موسوعة المصطلح النقدي التي نقلها الى العربية الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.

ولقد نبهت الدارس، وأنا أصحح مسودات الرسالة، الى فن (الابجرام)، أملا أن يفيد، وهو يحمل أشعار الشاعر ويدرسها، منه؛ ذلك أنني، وأنا أقرأ دراسة عن هذا الفن للألماني (Otto Knorrich) نشرها في كتاب أعده وشارك فيه آخرون تحت عنوان ("der" Formen literatur) (Stuttgart 1981)، وجدت أن قصائد مطر تدرج تحت هذا الشكل الأدبي. وقد

أرسلت الدراسة الى كمال غنيم أملاً أن يفيد من الملاحظات التي دونتها على النسخة بخط يدي أو من خلال مساعدة شخص يجيد الألمانية يترجم له النص، أو من خلال البحث عن دراسة عن هذا الفن بالعربية أو بالانجليزية. ويبدو أن الاساتذة في جامعاتنا، من المتخصصين في الأدب الانجليزي، لم يعرفوا عن هذا الفن الكثير، ولعلمهم لم يلتفتوا اليه في اثناء دراستهم، اذ جل ما قالوه لي، حين سألتهم، أن ثمة تعريفاً يمكن الرجوع اليه في معجم المصطلحات الادبية، وانهم لم يطلعوا على دراسات متخصصة تناوله - أي فن (الابجرام). ولم يسعف معجم المصطلحات الادبية الذي أنجزه مجدي وهبة في التعريف بالابجرام، فما أورده عنه لم يتجاوز عبارة واحدة.

ولم يشر الدارس غنيم الى (الابجرام) اطلاقاً، ولعله لم يجد من يساعده في قراءة النص الالماني من ناحية، ومن يطلعه، في غزة، على بعض المقالات عن هذا الفن في العربية او الانجليزية من ناحية ثانية. وكان غاب عن ذهني تلك المقدمة التي صدر بها الدكتور طه حسين كتابه "جنة الشوك" (1945) وتلك الدراسة التي انجزها عن هذا الكتاب فخري قسطندي ونشرها في مجلة "فصول" المصرية (تموز وآب وأيلول 1983، العدد الخاص بالادب المقارن، ج 2، ص 81 وما بعدها، وعنوان الدراسة "فن الابجراما عند طه حسين : دراسة في جنة الشوك).

ولما قرأت رسالة الطالب قراءة ثانية فوجئت انه لم يشر، من قريب أو من بعيد، الى فن (الابجرام)، ودهشت لأن قارئ رسالته لم يذكره بضرورة الالتفات الى (الأبجرام) في أثناء دراسة شعر الشعراء. ولقد اتضح لي ان هذا الفن غير ذي حضور في أدبنا العربي المعاصر من ناحية، وأن ما أورده عنه مجدي وهبة لا يفي بالمطلوب ولا يسعف المسترشدين بمعجمه. وقد أعدت الرسالة الى الطالب أملاً أن يقرأ ما كتبه طه حسين وفخري قسطندي، وأن يقرأ أيضاً ملخص دراسة (Otto Knorrich) الذي كتبه له. وكنت اكتشفت، وانا في بون، في صيف 1996، أن دارسي الادب العربي من الالمان لم يعرفوا عن هذا الفن في أثناء دراستهم الادب العربي، فلقد التقيت طالبا المانيا يعد رسالة دكتوراة عن الادب الاسلامي المعاصر وأخبرني، حين سألته ان كان قرأ احمد مطر، أنه لم يسمع به، وأنه أيضاً لم يسمع عن فن (الأبجرام)، وازدادت دهشتي حين سألت عن فن (الأبجرام) استاذين فاضلين؛ احدهما ألماني متخصص في الادب العربي وثانيهما أردني متخصص في النقد العربي القديم، دون أن أتلقى منها جواباً.

وتطلعنا المقدمة التي كتبها د. طه حسين على طبيعة فن (الأبجرام) من ناحية، وعلى حضوره في الادب العربي من ناحية ثانية، ويقدم لنا الكاتب، في كتابه، نماذج منه في النشر لا في الشعر، على الرغم من أن الكاتب يقر بأن (الأبجرام) "نشأ منظوماً لا منشوراً" (ص 9).

يذكر طه حسين خصائص (الأبجرام) ويراهما على النحو التالي : انه شعر قصير، وهو يمتاز "بالتأنيق الشديد في اختيار الفاظه بحيث يرتفع عن الالفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد اليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وانما هو شيء بين ذلك لا يتبدل حتى يفهمه الناس جميعاً فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه الا المثقفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من

الشعراء"، وأن يكون معناه أثرا من آثار العقل والارادة والقلب"، و "أن المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحاد" و "أن من قوانينه الحرية المطلقة التي يتجاوز أصحابها حدود المؤلف من السنن والعادات والتقاليد، والتي تدفع اصحابها الى الافحاش في اللفظ والى الافحاش في المعنى...".

ويعلل الدكتور خصيصة القصر التي يمتاز بها (الأبجرام)، فيشير الى مكان نشأته ومكان كتابته والى ضرورة القصر "ليكون سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوارن على ألسنة الناس، يسير الاستجابة اذا دعاه المتحدث في بعض الحديث، أو الكاتب في بعض ما يكتب، أو المحاضر في بعض ما يحاضر، ثم ليكون مضحكا للسامعين والقارئین بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة، ثم ليكون بالغ الاثر آخر الأمر في نفوس الافراد والجماعات..." (ص 16)

ويلفت طه حسين الانظار الى نماذج من هذا الفن في الشعر العربي القديم هي تلك القصائد الساخرة التي نظمها في العصر العباسي كل من بشار وحماد ومطيع واصحابهم في البصرة والكوفة وبغداد، وان لم يدرجها دارسو الشعر تحت شكل (الابجرام) لأنهم لم يعرفوا هذه المفردة أصلا.

وأرى شخصيا ان احمد مطر هو أبرز شاعر عربي معاصر كتب قصائد تدرج تحت هذا الشكل الادبي، وليس بالضرورة ان يكون قد درس فن (الابجرام) أولا وكتب قصائده بناء على دراسته ثانيا.

وسوف أورد بعض خصائص هذا الفن، كما أوردها (Otto Knorrich) الألماني، وسأشير الى بعض الامثلة التي ضربها من خلال اطلاعه على الادب الالماني، لأبين، من ثم، بروز هذه الخصائص في شعر احمد مطر من ناحية، ولأظهر اوجه التشابه بين تجربته وتجربة (غوته) و (بريخت) (Knorrich) على ذكرهما، من ناحية يذهب (Knorrich) الى ان هذا الفن من أقدم الاجناس الادبية التي عرفت، وأنه كان ذا حضور منذ الاف السنين وما زال يعتنى به، وأنه - حسب أصله - يخص الاشكال القصصية القصيرة التي عرفت من قبل القرن الثامن قبل الميلاد، وان الدارسين يحسبونه - حسب شروطه العامة - على الاشكال الشعرية القصيرة. وقد عدّه بعضهم مقطوعة قصيرة ساخرة كانت تكتب على شواهد القبور وعلى هدايا اعياد الميلاد وعلى التماثيل وعلى الرسوم التذكارية وعلى المذبح في الكنيسة، وقد رأى فيه دارسوه رمزا أو اشارة او شعارا.

ويرى الدارس أن (الأبجرام) يمتاز بثلاث علامات هي :

أولا: يعتبر هذا الشكل - حسب أصله - قصيدة مناسبة غالبا ما تحتاج كتابتها الى علاقات سياسية غير هادئة، وتوظف اساسا للخصومة مع الاعداء في المشهد الثقافي، وتتخذ الخصومة طابع الهجاء. لقد كتبها (غوته) حين كان بعيدا عن المانيا، وتحديدًا حين كان وحيدا ومجبرا على الاقامة في البندقية ينتظر دوقة (فايمر). وسماه (لسنج) الجنس الثقافي الأجمل، ولكن ليس الانبل او الاكثر إثارة. ويعتبر (برتولد بريخت) من ابرز كتابه في العصر الحديث، وقد كتبه يوم كان مقيما، في المنفى، في السويد وفنلندا، ابان حكم هتلر، وكان الوضع، لبريخت، يومها صعبا ومحبطا وقاتلا.

ثانيا : ينتظم هذا الفن أصلا اشخاصا وموضوعات . ويصبح ، حين يعالج اشخاصا ، مهما من حيث هو سلاح في الخصومة الادبية او النزاع السياسي ، ويوظف ايضا للتسديد نحو شخصيات كوميدية مثل البخيل او الذي تخونه زوجته . وفيما يمس العلاقة المزدوجة بين الموضوع والدلالة ، فقد رأى (Lessing) ان قصائد المعنى تنقسم الى قسمين اولهما أنها تثير اهتمامنا حول موضوع ، وثانيهما أنها تفتح اعيننا على الهدف .

ثالثا : يتسم هذا الشكل الادبي بالقصر ، ويعود السبب في ذلك الى ضيق المساحة التي كان يكتب عليها ، وعليه فقد اصبح الاقتضاب ، فضيلة ومطلبا لهذا الجنس الادبي .

وتضاف الى الخصائص السابقة خصائص اخرى منها انه يمتاز بالوحدة والاقتصاد وأنه يقوم على الطرفة ، وانه يبني على المفاجأة .

وقد توقف هذا الفن في العصر الوسيط ، ولكنه نشط في عصر البعث ، والمجالات التي يكتسب فيها أهمية خاصة هي فترة الثورات والانقلابات وفترات الاصلاح .

وأرى ان ما ذكر سابقا عن خصائص هذا الفن وعن ظروف ازدهاره يتطابق وشعر احمد مطر والفترة التي يعيش فيها الشاعر . ثمة ظروف سياسية غير مستقرة في عالمنا العربي ، وثمة خصومة لهذا الشاعر ، في المشهد الثقافي ، مع الشعراء العرب المعاصرين ، والشاعر يعيش بعيدا عن العراق التي يختلف مع قيادتها ، مثله مثل (بريخت) الذي اختلف و (هتلر) ، وهو يكتبه في اشخاص ، كما تنتظم اشعاره موضوعات معينة ، وفوق هذا كله تمتاز لافتاته بالقصر ، فمنها ما لا يتجاوز اربعة أسطر ، الحجم الذي امتازت به قصائد (بريخت) التي كتبها في المنفى .

وإذا كان القصر قد فرض على هذا الشكل الادبي بسبب ضيق المكان الذي منح للشاعر القديم ، فان المساحة الضيقة التي خصصت ل احمد مطر وهو يعمل في صحف الكويت قد اجبرته ، ابتداء ، على كتابة لافتات قصيرة جدا . لقد خصص ، للشاعر كما أعرف ، مكانا ضيقا على الصفحة الاولى ، وكان عليه ان يلتزم بهذه المساحة . ولتأخذ المقطع التالي من لافتات احمد مطر الاولى لنرى مبلغ حجمها :

صرخت : لا

من شدة الالم

لكن صدى صوتي

خاف من الموت

فارتد لي : نعم (لافتات 1 ، ص 14)

ولنقارن حجم القصيدة السابقة بحجم هذه القصيدة التي اوردها (Knorrich) في دراسته :

للتوفان القصيدة الساخرة سهم

يصيب برأسه

للتوفان تكون سيفاً

يصيب بحده

وهي أحياناً أيضاً - هكذا أحبها اليونانيون -

لوحة صغيرة ، اشعاع مرسل

ليس للحرق وحسب، بل للاضاءة (أيضاً)

وأحسب ان احمد مطر قد اطلع على طبيعة هذا الفن، وهو ما يوضحه عنوان احدى اللافتات "عزاء على بطاقة تهنئة" (لافتات 1، ص 134).

وجل لافتات الشاعر كتبت لتهجو الحاكم العربي. ولتأخذ اللافتة التالية :

كلب والينا المعظم

عضني، اليوم، ومات !

فدعاني حارس الأمن لأعدم

بعدهما أثبت تقرير الوفاة

أن كلب السيد الوالي

تسمم . " (لافتات 2، ص 12)

أو اللافتة التالية :

"قال أبي :

في أي قطر عربي

إن أعلن الذكي عن ذكائه

فهو غبي" (لافتات 2، ص 76)

واللافتة هنا حكمة، إشارة، ويستطيع المرء ان يحفظها بسرعة وأن يستشهد بها في المواطن التي تدعو للاستشهاد بها.

ويمكن أن نقف عند لافتة "عقوبة ابليس" لنرى كيف وظفها الشاعر لإظهار خصومته مع بعض الشعراء في المشهد الثقافي. تنص اللافتة :

طمأن ابليس خليلته :
لا تنزعجي يا باريس .
إن عذابي غير بئيس .
ماذا يفعل بي ربي في تلك الدار ؟
هل يدخلني ربي ناراً ؟
أنا من نار !
هل يبلسني ؟
أنا إبليس !
قالت : دع عنك التدلّيس
أعرف ان هراءك هذا للتنفيس
هل يعجز ربك عن شيء ؟؟
ماذا لو علمك الذوق
وأعطاك براءة قديس
وحباك أرق احاسيس
ثم دعاك بلا انذار ..
أن تقرأ شعر أدونيس ؟

ويرى احمد مطر، وهو الشاعر الواضح شعره، في قراءة اشعار أدونيس الغامضة لعنة أقسى من لعنة ابليس الابدية التي كتبها الله عليه حين خلقه من نار، خلافا للآخرين، وحين جعله ابليسا يلعن منذ البدء حتى المنتهى. ويدرك ابليس انه يعاني اشد المعاناة، وأن ليس هناك عذاب اشد وأقسى مما نزل به، ولكن خليلته ترى أن هناك ما هو اشد واقسى، وأن ثمة لعنة العن من تلك اللعنة التي نزلت به وهي قراءة شعر أدونيس. فقد يمنح الله الذوق لابليس وقد يعفو عنه ويعطيه براءة قديس ويمنحه ارق الاحاسيس، لا لكي يغفر له وانما ليلعنه لعنة اشد، وهنا يتحقق عنصر المفاجأة - وهو من سمات (الأبجرام) - لتكون قراءة شعر ادونيس لعنة قاسية تفوق اللعنة الاولى .

وأرى أن كثيرا من خصائص فن (الابجرام) تتوفر في قصائد احمد مطر، وعليه فلا يعقل أن يدرس هذا الشاعر دون ان ترتبط قصائده بذكر فن (الابجرام) ، سواء اطلع الشاعر على خصائص هذا الفن، أم لم يطلع عليها، وسواء أكتب اشعاره بناء على ادراك لخصائص فن القصيدة القصيرة الساخرة أم لم يكتبها اعتمادا عليها.



أحمد مطر في لافتاته الجديدة إمعات في جلد الذات

لافتات رقم 7 هي آخر ما صدر للشاعر العراقي المقيم في لندن، وكانت صدرت في عام 1999، وأعيدت طباعتها هنا في الأرض المحتلة، خلال الأشهر الأخيرة.

ويلحظ من يتابع حضور الأدب العربي في فلسطين أن الشاعر أديب من أبرز الأدباء العرب الذين يعتني بتناجهم هنا، منذ بداية الثمانينات، بداية صعود اسم الشاعر في العالم العربي، وبخاصة في الكويت. ولعل ما يستحق أن يدرس، في أثناء دراسة الحركة الأدبية في فلسطين، هو الأسماء الأدبية العربية التي اهتم بها هنا على صعيد النشر وإعادة النشر، والتناول النقدي وإقبال القراء على أسماء أدبية بعينها دون غيرها، فمما لا شك فيه أن ثمة تأثيراً بارزاً للأدباء العرب المعتمى بهم بدا واضحا في نصوصنا وعلى حركتنا الثقافية.

ويمكن هنا أن يشار إلى أبرز الأسماء الأدبية العربية التي كان لها حضور في فضائنا الثقافي منذ أوساط السبعينات. اهتمت دار نشر صلاح الدين بنشر روايات الأديب الجزائري الطاهر وطار والأديب المصري يوسف القعيد وقصص الأديب السوري زكريا تامر، واهتمت دار نشر الأسوار بهذه الأسماء أيضاً وبأسماء أخرى مثل الكاتب السوري ممدوح عدوان، وصورت دور نشر أخرى، بالإضافة إلى دار نشر صلاح الدين، أعمال الشاعر العراقي مظفر النواب. ولاحظنا في التسعينات الاهتمام بأعمال الشاعر أحمد مطر، حيث صدرت لافتاته كلها مصورة، كما لاحظنا الاهتمام بروايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي. وربما يذكر المرء أسماء أخرى كان لبعض نصوصها حضور مثل السوري سعد الله ونوس، والسوري أيضاً محمد الماغوط، وبخاصة كتابه «سأخون وطني» الذي نشرت أكثر مقطوعاته على صفحات جريدة «الشعب» المقدسية.

وخلالاً لدور النشر الوطنية كانت بعض دور النشر التابعة لأحزاب إسرائيلية تهتم بكتابات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم.

وكانت أعمال بعض هذه الأسماء تستقبل استقبالاً لافتاً، وذكر علي الخليلي في بعض مقالاته في « الفجر » أنّ مجموعة « وتريات ليلية » لمظفر النواب كانت، في بداية الثمانينات، الأكثر مبيعا، حتى من أعمال الشهيد غسان كنفاني. وكنت قد أشرت إلى هذا في الفصل الأول من كتابي « الصوت والصدى: مظفر النواب وحضوره في فلسطين » (1999).

ويعد أحمد مطر، الآن، مثلاً جيداً للأدباء العرب الذين يقبل القراء على اقتناء أعمالهم، وبخاصة ذوو الفكر الإسلامي. وكان أحد طلبة جامعة النجاح الوطنية، وهو الطالب الغزي كمال غنيم، قد أعد رسالة ماجستير حول هذا الشاعر، اهتمت بها دار مدبولي في القاهرة، ونشرتها، وقد أقبل عليها القراء، وكانت الرسالة من الكتب الأكثر مبيعا في معرض القاهرة الدولي للكتاب، قبل ثلاث سنوات.

لافتات ٧:

ربما يتساءل المرء، ابتداءً، وهو يقرأ لافتات 7 إن كان الشاعر أضاف جديداً إلى لافتاته السابقة، وأظنني لا أبتعد عن الصواب حين أزعج أن شكل اللافتة في جديد أحمد مطر هو شكل اللافتة في لافتاته السابقة، وربما لا أعالي حين أقول: يلحظ المرء أن الشاعر يجيد ويرهق نفسه في كتابة لافتة يراعي فيها ما كان يراعيه في لافتاته السابقة: التركيز على المحسنات البديعية، وإبراز عنصر المفارقة التي هي شكل من أشكال السخرية والهجاء، الهجاء الذي يطبع أشعار الشاعر بعامه.

وربما أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك وأقول: إن من يبحث عن الشعرية في لافتات 7 فلن يعثر عليها، وبخاصة إذا كان من أنصار الشعر الذي يصدر عن الوجدان والقلب. إن أعمال العقل وإجهد الذهن والبحث عن المحسنات البديعية من جناس وطباق وتلاعب بدلالة المفردات تجعل من لافتة أحمد مطر قصيدة صنعة. وربما يدرك الشاعر هذا، وربما يصدر عن هذا لأن قصده تأليب الجمهور على ذاته وعلى حكاه، وهجاء الواقع العربي الذي يبدو لأحمد مطر واقعاً أسود، بل وواقعاً أسود جداً، لدرجة يتعثر من يحاول إصلاحه.

نزعة جلد الذات:

ما لفت نظري وأنا أقرأ لافتات 7 هو نزعة جلد الذات، وهذه ليست بجديدة في الأدب العربي أو في لافتات أحمد مطر نفسه. وربما يتذكر قارئ الأدب العربي بروز هذه النزعة في بعض قصائد نزار قباني بعد هزيمة عام 1967، وربما يتذكر القارئ بروزها أيضاً في رواية عبد الرحمن منيف « حين تركنا الجسر » (1976) التي لفتت انتباه الناقد اللبناني جورج طرابيشي فخصها بدراسة ظهرت في كتابه « رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى » (1981)، بل وربما يتذكر المرء أيضاً « وتريات ليلية » لمظفر النواب، هذا الذي قال:

« أعترف الآن أمام الصحراء،
بأني متبذل وبذيء وحزين كهزيمتكم
يا شرفاء مهزومين!
ويا حكماً مهزومين!
ويا جمهوراً مهزوماً! ما أوسخنا
ما أوسخنا! ما أوسخنا
ونكابر!!! ما أوسخنا
لا أسئني أحداً »

وإن كان النواب عاد واستثنى الذين قاتلوا، وهو ما يبدو في قصائده التي ظهرت في أعماله الكاملة، قصائده التي نظمها بعد كتابة هذه القصيدة، وبخاصة حين اقترب الشاعر من المقاومة الفلسطينية واللبنانية.

ولا أريد أن أستطرد في الكتابة عن النزعة المازوخية في كتابات أدباء آخرين، لأنني أخص في هذه المقالة الشاعر أحمد مطر. وكما ذكرت، ابتداءً فإن نزعة جلد الذات بدت في لافتات الشاعر السابقة، ومنها اللافتة التالية:

« قال أبي:
في أي قطر عربي
إن أعلن الذكي عن ذكائه
فهو غبي »

ويعثر المرء، وهو يقرأ لافتات 7، على لافتات مثل هذه، لافتات تنتقص من الذات العربية وتمعن في جلدتها، حتى أنها لتذكرنا برواية عبد الرحمن منيف الوارد ذكرها. ولمن لم يقرأ رواية منيف أقتبس من كتاب جورج طرابيشي الذي أورد جردة بعبارات جلد الذات، أقتبس العبارات التالية:

« أنا إنسان ملعون (ص 7) - زكي ندواي هش كالقصب (ص 9) - اسمع يا زكي، يا ذنب الأفعى (ص 15) ... أنت عود المزابل يا زكي (ص 16) - قلت لنفسي: انزل يا زكي... انزل كجرذ في الحفرة (ص 51) أيها الأحران اقتليني، أنا لست إلا كلباً ويجب أن أموت (ص 67) يجب أن تموت يا زكي الندواي ضرباً بالأحذية (ص 58) » (ص 20 و ص 21 من كتاب طرابيشي).

سوف أتوقف الآن أمام خمس لافتات من لافتات أحمد مطر، وردت أربع منها في لافتات 7 ونشرت الخامسة في صحيفة القبس الكويتية بتاريخ 2001/5/31، وقد حصلت على صورة منها من بعض المهتمين بالشاعر، لنلاحظ كيف تبدو النزعة المازوخية/ نزعة جلد الذات بارزة أفضل ما يكون.

عنوان اللافتة الأولى « غليان »، وفيها نجد أنفسنا أمام متكلم لعله الشاعر نفسه وأمام موقد على النار تنفخ بخاراً هائلاً بأننا المتكلم وبنبله. يخاطب الموقد أنا المتكلم قائلاً له: قم إلى شغلك واطركني لشغلي، ثم يفصح الموقد عن كرامته، فهو لا يوضع على النار إلا بعد أن يوضع أكله في بطنه. وفوق ذلك يرغي الموقد من حر ناره، وإذا ما طال استعاره فإنه يزيد، ثم إنه يطفئ غله بالزفرات، ويخاطب الموقد أنا المتكلم:

« أيها الجاهل قل لي:
هل لديكم عربي واحد
يفعل مثلي؟! » (ص 40).

والعرب، من وجهة نظر الموقد، كما أنطقه أحمد مطر، لا يثورون ولا يغضبون، بل إنهم لا يغيرون المنكر بقلوبهم، وذلك أضعف الإيمان.

وأظن أن أحمد مطر لا يعبر عن الواقع العربي، ولا يشتم العرب على هذه الشاكلة، وكأنه أول من يفعل ذلك. قال مظفر: تتحرك دكة غسل الموتى أما أنتم فلا تهتز لكم رقبة، وقال راشد حسين: تشتهي الثورة لحظات غضب، وقال... وقال... وأحمد مطر هنا يعيد أقوال هذين من خلال البحث عن صورة جديدة. ولعل الأهم من هذا هو: حقاً ألا يوجد عربي واحد يثور؟ سأؤجل الإجابة، فلافتات الشاعر تقول لنا ما أود قوله.

اللافتة الثانية عنوانها انتساب، ونصها:

« بعدما طارد الكلب
وأضناه التعب
وقف القط على الحائط
مفتول الشنب!
قال للفأرة: أجدادي أسود
قالت الفأرة: هل أنتم عرب » (ص 58)

ووضع العرب في مرتبة الحيوانات، بل وتفضيل الحيوانات على العرب، لوحظ في قصائد مظفر وفي رواية منيف. العرب هنا، مثل القط، يفتخرون بأجدادهم، ولا يفتخرون بذاتهم الحالية، ومطر قرأ بيت الشعر:

ليس الفتى من يقول كان أبي إن الفتى من يقول ها أنذا

بل إنه وظفه في لافتة من لافتاته، ولكن الأنا لا تفخر بذاتها بل تنتقص منها (ما أنا إلا فراغ) (ص 28) (أنا غبي/ وغبائي نفسه مثلي غبي) (ص 134).

وتشبه لافثة « انتساب » السابقة لافثة « دلال ». هنا يجري حوارٌ بين النملة والفيل، تطلب الأولى من الثاني طلبات عديدة فيسخر منها مستهزئاً بها، إذ كيف يطيع الفيل النملة الصغيرة، وهنا تخاطبه قائلة:

غيري أصغر ... / لكن طلبت أكثر مني
غيرك أكبر ... / لكن ليبي وهو ذليل
ويسألها الفيل عن الدليل على ذلك، فتجيب النملة:
« أكبر منك بلاد العرب
وأصغر مني إسرائيل » (ص 94 / ص 95)

والفيل كبير حجراً، ولكن عليه أن يلبي طلب النملة، والبلدان العربية كثيرة وإسرائيل واحدة، وقد لبي العرب طلبها وهم أذلاء.

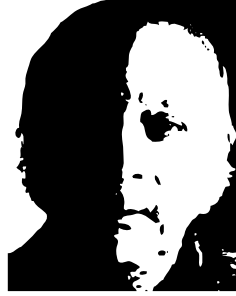
ولا يتعد أحمد مطر في لافثة « مذهب الرعاة » كثيراً عن اللافتتين السابقتين. هنا يجري الحوار بين الراعي والكبش، ويشبه العرب بالقطيع، بل إنه يطلب من الكبش أن يرضى أن يكون ضمن قطيع عربي. لنقرأ اللافثة:

- الكبش تظلم للراعي: / ما دمت تفكر في بيعي / فلماذا ترفض إشباعي؟
- قال له الراعي: ما الداعي؟ / كل رعاة بلادني مثلي / وأنا لا أشكو وأداعي. /
إحسب نفسك ضمن قطيع / عربي وأنا الإقطاعي.
والعرب هنا قطيع غنم لا أكثر.

ولئن كانت الثورة الفلسطينية في انطلاقتها، وكذلك المقاومة اللبنانية، هي التي جعلت مظفر النواب يتراجع عن شتمه الجميع: لا أستثني أحداً، ودفعته لأن يقول: ولست أبريء إلا الذي يحمل البندقية قلباً ويطوي عليها شغافه، فإن انتفاضة الأقصى هي التي دفعت أحمد مطر لأن يكتب في 31 / 5 / 2001 لافثة عنوانها « موجز الأنباء » ويقول فيها:

« وفيات اليوم: / لا قَلَّ ولا زاد العدد / نفس من كانوا مساءً / الأمس / أو في صبح
غد / مئتا مليون مَيّت / لا يزالون يسرون / بعشرين بلد / الموالييد: / سوى حزب الله
أو حزب حماس / لم يلد في أمة العرب / ولم يولد أحد ».

وليس من شك في أنه ليس أول من يقول هذا. لقد سبقه محمود درويش في بعض نصوصه، وربما سبقه آخرون أيضاً مثل نزار قباني. كتب درويش في مديح الظل العالي: كم كنت وحدك يا ابن أمي، وكتب: عرب وباعوا روحهم / عرب وضاعوا. ويخيل إلي أن الأدباء، ومنهم أحمد مطر، غالباً ما يلجأون إلى هذا في لحظات استرخاء الأمة وعدم تصديها إلى أعدائها، بل وغالباً ما تبرز نزعة جلد الذات في لحظات الهزائم.



مظفر النواب: ظاهرة الانفصال والاتصال قراءة في قصيدة: «المسلخ الدولي: باب أبواب الأبجدية»

يعرف الكثيرون مظفر النواب شاعر هجاء بالدرجة الأولى، يعرفونه شاعراً يدرج شعره تحت الشعر السياسي، شاعراً ينصب من نفسه قاضياً يحاكم الأنظمة العربية التي اختلف، لكونه كان ينتمي إلى الحزب الشيوعي العراقي الذي أعلن طلاقه منه، معها. وقليلون، ربما هم الذين يعرفون النواب شاعر خمر ووجد، شاعراً قرأ أبا نواس والخيام وتأثر بخمريات الأول ورباعيات الثاني، فكتب قصائد لا تقلد الاثنين، وإن ذكرت القارئ بقصائدهما. وكانت قصائده، مثل قصائده السياسية، نسيج وحده، وإذا كان عيب على محمود درويش، قبل أن يكتب « سرير الغربية » 1999 و « جدارية » 2000 « أنه ظل أسير الموضوع الفلسطيني »، فقد عيب على النواب، قبل إصدار أعماله الكاملة، أنه ظل أسير قصيدة الهجاء، حتى إذا ما قرأ المرء « رباعيات » و « وباللون الرمادي »، وقصائد قليلة أخرى، رأى أنه ليس أسير ظاهرة واحدة أو موضوع واحد.

لن أخوض في هذه المقالة في ظاهرة تعدد الموضوعات وتنوعها، ولن أدافع عن الاتهام الذي وُجه إلى النواب من أنه شاعر سياسي بالدرجة الأولى، ولن أقف أمام شاعريته لأقول إنه شاعر ظلمته السياسة حيث أهملت أشعاره ولم تلق اهتماماً في أثناء دراسة حركة الشعر العربي الحديث، لأن الدارسين لا يقتربون من شاعر، بسبب لمن يقترّب منه المشاكل مع الأنظمة التي هجاها النواب، وما أكثرها.

سوف أقف في هذه المقالة أمام قصيدة « المسلخ الدولي باب أبواب الأبجدية »، وتحديدًا أمام جانب واحد منها هو جانب انفصاله عن أهله واتصاله بهم، وهو جانب مهم جداً في أشعار الشاعر، وقد برز في غير قصيدة، وإن برز في هذه القصيدة بوضوح بين وهو هنا يختلف عنه في قصيدة « ثلاث أمنيات على أبواب السنة الجديدة »، لأنه في هذه يعلن عن انفصاله عن الحزب الشيوعي، ذلك لأن وجه الحزب لم يبق وجه الناس، وحين يصبح وجه الحزب وجهاً آخر، فلا

بدّ كما يقول النواب، من الطلاق، وهكذا طلق الحزب لأن القامات ارتفعت لحناً أُمياً دون أن يأتي العراق، مع ذلك فقد ظل النواب يوافي، عن بعد، رفاقه وإن لم يعد أحد منهم يذكره ووفاء النواب لرفاقه الذين اختلف معهم يوازيه وفاء آخر لأهله ونخلة أهله في «المسلخ الدولي»، وهذا يعبر عن أن الشاعر الذي انفصل عن الحزب، وانفصل أيضاً عن أهله، لم يستطع أن ينفصل عنهم انفصالياً نهائياً. لقد عاد، ولو لفظاً، ليتصل بهم، ويعبر لهم عن أنهم ما زالوا أهله.

ربما تحيلنا ظاهرة الانفصال والانصال هذه إلى مثيلاتها في الشعر العربي منذ الجاهلية، وربما تذكرنا بالشنفري وطرفة بن العبد والمقنع الكندي وأبي فراس الحمداني، وقد تذكر قراءة آخرين اطلعوا على قصائد عبّر فيها أصحابها عن تجارب مشابهة لتجربة النواب، قد تذكر القراء الآخرين بالقصائد التي قرأوها وبأصحابها.

أعلن الشنفري في لاميته المشهورة التي مطلعها:

فإني إلى قوم سواكم لأميلُ أقيموا بني أُمي صدور مطيكم

أعلن منذ بدء قصيدته عن نيته في هجر قومه إلى قوم آخرين، وقد فضل على قومه حيوانات الصحراء ومنها الذئب والضباع والنمور، ولأنه كان يدرك استحالة العيش مع هؤلاء، واستحالة قبول قبائل أخرى له، فقد ظل في نصه يعبر عن حنينه إلى قومه، وإن بالتلميح لا بالتصريح، بالصورة لا بالقول المباشر وهذا ما رآه دارسو شعره في قوله:

مزرأة تكلّي ترن وتعوّل إذا زل عنها السهم حنت كأنها

عاكساً الحقيقة، مسقطاً ما في نفسه على قبيلته، لأنه هو، لا هي، من يحتاج إليها في بيئة الصحراء التي لا ترحم، البيئة التي لا يستطيع الفرد فيها أن يعيش بمفرده، إذ لا بد من جماعة يدافع عنها وتدافع عنه، جماعة يحتاج إليها المرء أكثر مما يحتاج هي إليه، إلا في حالات نادرة كحالة عنتره، وحتى هذا كان يُلفظ أحياناً من القبيلة، ولم تكن تتذكره إلا في وقت الحروب، حتى إذا ما وضعت الحرب أوزارها وجدنا أباه يتنصل من وعوده له، تنصل عمه أيضاً من وعوده له يتزويجه عبلة، وهكذا كان عنتره يترك وحيداً، كما أفرد طرفة أفراد البعير الأجر.

ولئن كان الشنفري، يوم أهانته أخته من بني سلامان، قد أقسم أن يقتل من القبيلة مائة، وبرّ بقسمه، إذ ظل يغير عليهم ويقتل منهم، فإن المقنع الكندي لم يكن على شاكلته لقد أثر هذا مقابلة الإساءة التي تصدر من بني قومه بالإحسان، فإن أكلوا لحمه وفر لحمهم، وإن هدموا مجده بني لهم مجدداً، والمقنع الكندي هو الذي قال:

ديونسي في أشياء تكسبهم حمداً يطالبني في الدين قومي وإنما
وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجدداً فإن أكلوا لحمي وفرت لحومهم

ومظفر النواب في قصيدته « المسلخ الدولي » يذكرنا بهؤلاء الشعراء وتبدو قصيدته وقد جاءت من رحم هذه القصائد، وإن اختلف النواب في جوانب اختلافاً جزئياً.

تقع قصيدة « المسلخ الدولي » في عشر صفحات، تتكون الأولى من اثني عشر سطرًا شعرياً، والأخيرة من ثلاثة أسطر، فيما بقية الصفحات تتكون من خمسة عشر سطرًا لكل صفحة والقصيدة في أكثرها، على تفعيلة مفاعلتن، وعلى قافية اللام، لا تشذ عن ذلك إلا في الصفحة قبل الأخيرة.

يفتح مظفر قصيدته بقوله:

« تعلق فلهوى عللُ
وكاد لطيب منبعه يشفُ
صادف أنه ثملُ
فمأنع الخجلُ

ويذكرنا هذا الإيقاع، وتذكرنا هذه القافية بقصائد قديمة من الشعر العربي، يذكرنا هذا بلامية ذي الرمة التي منها:

يلوح كأنه خللُ
لمية موحشاً طللُ

وتقترب القصيدة، في بناء جملتها من قصيدة القطامي في بناء جملته، قصيدة القطامي التي مطلعها:

وإن بليت، وإن طالت بك الطولُ
إنا محيوك فاسلم أيها الطللُ

ولربما تذكرنا بعض أسطر النواب بأبيات أخرى، هي:

أو الكتاب الذي قد مسه بللُ
حتى تغير دهرٌ خائنٌ خيلُ
فهنّ كاللحلل الموشبي ظاهرها
ما يشتهي، ولأم المخطئ الهبلُ
كانت منازلٌ منا كنا نُحلُّ بها
والناس، من يلق خيراً قائلون له

ويجلبنا نصّ النواب أيضاً إلى شعراء قدامى آخرين فقوله مثلاً:

ونقل قلبه لكنهم كانوا هم الأولُ
فلم يعدل بنخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزلُ

يذكرنا هذا بقول أبي تمام في الحب الأول والمكان الأول يقول. أبو تمام:

ما الحب إلا للحبيب الأول
وحنينه أبداً لأول منزل
نقل فؤادك ما استطعت من الهوى
كم منزل في الأرض يألفه الفتى

ويجبلنا قوله:

أو التراب الربّ لا وسط ولا نحلُّ
فقلت يا أُمّي قضيتنا الدمار

إلى قول أبي فراس الحمداني:

لنا الصدر دون العالمين أو القبر
ونحن أناس لا توسط بيننا

ولربما كانت بعض الصور الشعرية في قصيدة مظفر النواب صوراً مكرورة لا جديد فيها، ولا غرو في ذلك، ما دام الشاعر قرأ التراث العربي واستوعبه، وما دام يعبر عن انتمائه لأُمته ولنخلة أهله، فهو ما دام كذلك فلماذا تختلف لغته وصوره وتشبيهاته إن قوله:

ذئاب كلّمها شمتت جريحاً بينها
أطالت من مخالبتها وصارت فيه تقتتلُ
بمذنبه كذلك كيف دعوى يسلم الحمل
وكيف يُقال إن الحكم للأعماد ينتقل

إن قوله هذا قادم من صلب التراث الشعري العربي، ولكنه لم يقصر ذلك على الجزيرة العربية أو أي مكان في العالم العربي، لقد رأى العالم كله، وفي قواه العظمى، ذئاباً استفردت بالجريح، أو بالشعب الضعيف. وكلمات ذئب، مخالب، مذنبه، حَمَل، أعماد (كلمات قادمة من زمن مضى، من الشعر العربي القديم، وإن ما زالت تستخدم. كأنّ مظفر الذي اختار لقصيدته عنوان «المسلخ الدولي» ما زال يرى في العالم غابة يأكل القوي فيها الضعيف وباب أبواب الأبجدية هو أن تكون قويا، وأن يكون الحكم للسيف لا للغمدة، وانتقال الحكم للأعماد موضع تساؤل فيه قدر من الاستهجان والاستغراب.

يفتح الشاعر قصيدته بأسطر شعرية مجرد فيها من ذاته ذاتاً يتحدث عنها وليس هذا الأسلوب بجديد في الشعر العربي. إنه الأسلوب الذي يغلب على السرد القصصي، لا على الشعر الغنائي الذي غالباً ما يصاغ بضمير الأنا. ونحن نعرف أساليب أخرى ظهرت في الشعر العربي القديم منها أسلوب الضمير الثاني، وهو ما يبدو في قول زهير:

خير البداية وسيد الحضرة
دع ذا وعد القول في هرم

وفي قول عمر بن أبي ربيعة

غداة غد أم رائح فمهجرُ
أمن آل نعم أنت غاد فمبكر
فتبلغ عذرا والمقالة نعذر
لحاجة نفس لم تقل في جوابها
ولا الحبل موصول ولا أنت تقصر
أهيم إلى نعم فلا الشمل جامع

ويستطيع المرء، إذا ما أمعن النظر في الضمائر وما كتب تحتها، أن يلحظ أن هذا التعبير في الضمائر ليس لعبة شكلية، إنه مرتبط بحالة الشاعر والموضوع الذي يتحدث عنه، إنه يعبر عن ذاته مستخدماً ضمير الهو حين يأتي على وحدته وحزنه وغربته، ولكنه حين يعود إلى واقعه ويتحدث عن هم عام، لا عن هم خاص، ينطق باسم المجموع، إنه ينتمي إلى القضية العامة التي تخص الشعب العربي، وحين يلحظ تكاسل الآخرين يجرد ذاته منهم ليشكل ذاتاً منفردة تخاطب الآخرين وتحثهم على الفعل. هنا يتحول أنا الشاعر إلى داعية ومحرض وكاشف لما هو عليه الواقع ولما عليه الآخرون. ترى الأنا ما لا يراه الآخرون، وتبصر ما لا يبصرون، وهكذا، في هذه اللحظة تنفصل عنهم، ولكنها لكونها تنتمي إليهم، تعود وتحدث باسم الكل، عبر ضمير النحن، التي تقف في نهاية القصيدة أمام الآخر اليهودي ومن يقف وراءه:

قضيتنا سلام بالسلاح
فثم سلّم حفرة، وسلامنا جبَلُ
وإن العنف باب الأجدية
في زمانٍ عهده دول.

ونستطيع أن نقف أمام أسطر دالة تبرز لنا كل ما سبق. يعبر الشاعر عن حزنه وغربته ووجده وألمه في غير موقع من القصيدة، من ذلك مثلاً:

وفيمّا كان في حُلْمٍ تقاطر حوله الحَجَلُ
وفاخر صحبُهُ في رحله الدنيا، وما وصلوا
ولما أيقظته الريح ضاقت في الشجى الحَيْلُ
فما يبكي، ولكن لو بكى يُرجى له أملُ
تفرّد صامتاً مرّاً، ومنه يقطر العسلُ

وحين يرى ذاته جزءاً من جماعة، ولكنها جماعة غير فاعلة، ويدرك أنه يملك مفاتيح الأمور والطريق الصحيح، يجرد من ذاته واعظاً، وينفصل عن الآخرين، وإن كان متصلاً بهم:

فإن لم تقدحوا ناراً، فكيف يراكم الأملُ
فإن قدحت، فكونوا تبها ستظل تشتعلُ
وحين يكون في الغربة بعيداً عن أهله، يتذكر هؤلاء:
تذكر أهله فطوى، فكابر دمه الخضيلُ
وعاتب صامتاً مرّاً، ومنه يقطر العسلُ

وعلى الرغم من جفاء الآخرين له وبعده عنهم إلا أنه يظل ينتمي إليهم:

فلا أحبابه يوماً بأحباب ولا سألوا
وما مسحواله دمعاً كما الأحباب بل عملوا
ونقل قلبه لكنهم كانوا هم الأوّل
فلم يعدل بنخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزل
وماؤهم الذي يروي وماء آخر بلل

لكأنّ مظفراً هنا يكرر، بعبارات مختلفة، ما قاله أحد الشعراء القدامى عن بغداد وساكنيها، وإن كان مظفر يتحدث عن العرب لا عن أهل بغداد وحسب:

مثلاً فحاولت شيئاً دون اليأس
سأفرتُ أبغي لبغداد وساكنها
عندي، وسكان بغداد هم الناس
هيهات بغداد الدنيا بأجمعها

ويتحدث مظفر باسم النحن، ويشير إلى الآخرين لهم، وهنا يبدو جزءاً من كل كان اختلف معه، ولكنه ينتمي إليه:

قضيتنا، وإن نفخوا الكلى، وشرارهم جَبِلُ
وصاغوا من قرارات، وإن نخلوا
لها درّب مضيء واحد ربّ
فلا لانت ولا عزى ولا هبل
قضيتنا لنا أرض قد اغتصبت وكنا عزلا
لا نعرف السوق البرجوازي في الدنيا
ولا ما تصنع الأموال والحيل
وطالبنا فكان قرار تقسيم
وطالبنا فصرنا لاجئين وخيمة جرباء تنتقل
النواب العراقي الفلسطيني: العربي

يقول مظفر:

وأمسكه هوى لبلاده ما بعده غزل
عراقي هواه، وميزة فينا الهوى خَبَلُ

وهو هنا، كما في قصائده، يعبر عن انتباهه للعراق، ولكن انتباهه لا يجعل منه عراقياً متعصباً للعراق، فالعراق جزء من الوطن العربي وهو على الرغم من تشرده إلا أنه وفي ولا يشعر بالخجل من بني قومه:

ورغم تشردي لا يعتريني بنخلة خجل^س
بلادي ما بها وسط، وأهلي ما بهم بخل^س

وليست النخلة مقتصرة على أرض العراق، وإن وجدت هناك بكثرة، إن النخلة غدت في الشعر العربي، قديمه وحديثه، رمزا للأمة العربية وهو ما بدا في قصائد أخرى للشاعر، منها « تريات ليلية »، يقول مظفر « النخلة أرض عربية » وإن كان تحدث عن نخيل العراق ولطالما هاجم دعاة القطرية « قالوا بالوحدة وأضافوا القطرية ذيلاً قبلياً ».

ولئن كان ذكر، في القصيدة، العراق مرة، فقد ذكر حيفا والقدس وفلسطين، وحين تحدث عن أهل هذه المدن والبلاد؛ فإنه يتحدث وكأنه واحد منهم، ولم يكن حديثه عن فلسطين وأهلها، وهو منهم، مقتصراً على هذه القصيدة، ولربما يجدر بنا أن ندرس صورة فلسطين في أشعار مظفر، وفلسطين له، كالعراق له لا فرق ولنلحظ كيف أنه يكتب عن أهل فلسطين:

وطالبنا فصرنا لاجئين وخيمة جرباء تنتقل^س
كم اغتصبت عروس من مخيمنا
وكم جعنا عرينا، كم خجلنا
ثم طالبنا، فلم نسمع، فكشّر نابه الخجل^س

إنه واحد من أهل فلسطين، وحين يطالب يطالب باعتباره واحداً من أصحابها، إنه ينتمي إلى اللاجئين ويرى نفسه واحداً من سكان المخيم، وفي موطن آخر يقول:

لقد أرضعت حبّ القدس
وائتلفت منابرها بقلبي
قبل أن تبكي التي أرضعتني، وهي تحكي

تماماً كما لو أن عشق الأرض يورث على رأي محمود درويش « والأرض تورث كاللغة » وأنا، وإن كنت لا أتفق وهذا حرفياً، إلا أنني أستطيع أن أتفهم ما الذي يرمي إليه مظفر ودرويش.

التعبير عن الانفصال والاتصال من خلال النص:

يعبر مظفر عن اتصاله بأهله، بعد انفصاله عنهم مراراً أنه مثل الشنفرى الذي أعلن عن انفصاله ثم سرعان ما عبر عن رغبته في الاتصال مراراً، ينفصل الشنفرى عن قومه، ويقرر أن يعيش وحيداً،

غير أنه لا يستطيع، وسرعان ما يبحث عن جماعة، وحين يدرك استحالة العيش مع الجماعة الجديدة، وهي الحيوانات الضارية، يبحث عن نصير جديد يجده في قلبه الشجاع وسيفه وقوسه، وحين يتأكد من أن هذه وحدها لا تكفي يبحث عن الصعاليك الآخرين، وقد عبر عن ذلك من خلال بحث الذئب عن ذئب أخرى تؤازره وتقف إلى جانبه يوم أخفق في الحصول على الطعام.

يعبر مظفر أيضاً عن انفصاله وما ألمَّ به، ويبيدي مثل الشنفري، رغبته في الاتصال.

يقول مظفر:

بذلت الروح حتى قيل يا مولاي يَبْتَدِلُ
وقد صار الفراق هوىً جديداً وهو متصل
فما أدري سلوت أم ابتدأت
تشابه الزعل
وقد عبّر عن الفكرة نفسها في قوله:
ونقل قلبه لكنهم كانوا هو الأوّل
وماؤهم الذي يروي وماء آخر بلل
فبعضي عاشق يصحو، وبعضي عاشق كهل
ورغم تشردي لا يعتريني بنخلة خجل
بلادي ما بها وسط وأهلي ما بهم بخل
ورغم تشردي لا يعتريني بدجلة خجل

ولعل أكبر دليل على اتصاله بقومه الذين انفصل عنهم يكمن في طريقة كتابته النص. لقد اختار مظفر، وما زال، الشكل الشعري الأقرب إلى القصيدة العربية لغة وأسلوباً. إن لغته لغة تراثية، ولا يخلو أسلوبه من الطباق والجناس ورد العجز على الصدر، وحسن تقسيم الجمل والتفعيلية والقافية والصورة والمجاز.



مظفر النواب : إشكالات الأعمال الشعرية الكاملة

يثير قارئ الأعمال الشعرية الكاملة لمظفر النواب العديد من الأسئلة حول طبعها التي صدرت، ابتداءً، في لندن، ثم أعيد نشرها، مصورة، في فلسطين المحتلة عام 1967 أولاً وفي فلسطين المحتلة عام 1948 ثانياً. وربما يثير قارئ اشعار النواب والمصغى إلى أشرطة قصائده التي يلقيها بصوته أسئلة أخرى تمس أشعاره في أماكن نشرها الأولى وفي طبعة الأعمال الكاملة أيضاً. ولئن كانت طبعة الأعمال الكاملة هي التي حثتني على كتابة هذه المقالة، فإن تتبعي لأشعاره، في مجموعاته المنفردة وفي أشرطته، جعلتني أشير إلى الاختلاف الذي ينبغي ألا يغيب عن ذهن دارسه، وهو اختلاف قد يدفعنا إلى معرفة السبب وراء التغيرات التي نلاحظها على القصيدة الواحدة في أماكن ظهورها المتعددة : الجريدة أو المجلة، الشريط، المجموعة المنفردة وطبعة الأعمال الشعرية الكاملة. وليس هناك من شك في أن تتبع صياغات القصيدة الواحدة منذ لحظة ظهورها مطبوعة حتى آخر شكل لها يبدو أمراً مغريباً، لأنه يثير العديد من التساؤلات حول أسباب هذا التغيير : أهو صادر عن الشاعر أم أنه صادر عن دار النشر؟ وما السبب وراء التغيير؟ وما الذي ينجم عنه. لقد توقفت شخصياً، في كتابي «الصوت والصدى» مظفر النواب وحضوره في فلسطين» (1999) أمام قصيدة «بحار البحارين» كما بدت في مجموعة «أربع قصائد» (1978) وكما بدت في الأعمال الشعرية الكاملة (1996)، ثم عدت وتوقفت أمام قصيدة «يوميات عرس الانتفاضة» في مجموعة «عرس الانتفاضة» (1990) وفي الأعمال الشعرية الكاملة (1996) ولاحظت الاختلاف بين الصيغتين، وما لم أنجزه، حتى اللحظة، هو إجراء مقارنة بين صيغة القصيدة الواحدة في مكان نشرها الأول - أعني الصحيفة أو المجلة - وفي صيغتها كما بدت في الأشرطة حيث يلقيها الشاعر بصوته.

تثير طبعة الأعمال الشعرية الكاملة للنواب إشكالات عديدة أولها أن مصدرها أغفل وضع علامات الترقيم، وأغفل أيضاً إخراجها مشكّلة، وليس هناك من شك في أن هذا يصعب الأمر على القارئ المتخصص وغير المتخصص أيضاً، ولربما وجب على هذين الاستعانة بصوت الشاعر، وهو يقرأ قصائده، علماً بأن عليهما أن يكونا أحياناً حذرين، لأن الشاعر يخطئ القراء في بعض المواطن، وإن كان الخطأ قليلاً جداً، وعليهما أيضاً أن يحسنا الإصغاء إلى بعض المفردات التي قد نفهمها، بسبب طريقة نطق بعض الحروف، على غير ما أراده الشاعر. والشاعر، في أثناء القراءة، يقوم بحركات ما تعطي النص المقروء معنى مغايراً لما يفهمه المرء لو اعتمد على القراءة فقط. وتقدم لنا الأشرطة بعض المساعدة في فهم مغزى الشاعر، من ذلك مثلاً أنه حين يقرأ عبارة «ليس لأصبعي الوسطى في الليل أمان، وأدير عليها حكام الردة قاطبة» يقوم بإشارة تفصح عن مدلول الإصبع، وهذا ما قد لا يتيسر لبعض القراء، لأنهم يفهمون من دال الإصبع غير ما أفصحت عنه الإشارة، ومن ذلك أيضاً قوله «سيدتي»... / كيف يكون الإنسان شريفاً / وجهاز الأمن يمد يديه بكل مكان / والقادم أخطر...»، وأرى أن الجمهور الذي ضحك في الشريط ضحك لأنه لاحظ الشاعر يقرأ عبارة «بكل مكان» مصحوبة بإشارة من يده إلى مكان ما. لكأن مظهر هنا يؤكد مقولة التفكيكيين إن الكتابة كلام ناقص لا يكتمل إلا في أثناء القراءة وما يصاحب هذه من حركات وإشارات تحدد المعنى المقصود بالضبط.

على أن هذه الإشكالات ليست هي ما دفعني لكتابة هذه المقالة. ثمة إشكالية مهمة جداً هي ما ستفصح عنه السطور التالية :

ثمة مناهج نقدية عديدة لقراءة النص الأدبي، وقد أدرجها بعض النقاد ضمن منظومتين؛ منظومة تدرس النص الأدبي اعتماداً على ما هو خارج النص، ويقع ضمن هذه المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، ومنظومة تدرس النص الأدبي دون أن تستعين بما هو خارجه مكتفية به على أنه قائم بذاته، وأن الأدب، حتى يكون أدباً، وحتى يحقق أدبيته، لا بد وأن يستقل بذاته عما يحيط به، ويقع ضمن هذه المنظومة المنهج النبوي.

وما من شك في أن أشعار مظفر النواب يمكن أن تدرس وفق هذه المناهج، ولكنها، بناءً على ما نعرفه عن الشاعر، تفترض أن تدرس وفق المنهج الاجتماعي الماركسي، لأن الشاعر كان، ذات يوم، ماركسياً انضوى تحت لواء الحزب الشيوعي، ثم تخلّى عن عضويته فيه. ولربما أخذنا هنا بمقولة جورج طرابيشي التي صدر بها كتابه «الأدب من الداخل» :

« إنني لست من النقاد الذين يؤمنون بأسطورة المفتاح الذي يفتح الأقفال جميعاً. فلكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قفل، وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به. وأردأ نوع من النقاد هو ذلك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق وأيديولوجيا مسبقة. إن المناهج جميعاً يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمه، ولا يجوز البتة تحديد الأثر الأدبي على سرير (بروكست) - أي منهج جاهز مسبق. الأثر الأدبي هو الذي يعين للناقد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به.»

والاكتفاء بالأعمال الكاملة للنواب، دون أن يعود المرء إلى ما هو خارجها - أعني دون أن يستعين بمعلومات عن حياة الشاعر ونشاطه السياسي وتطوره الشعري وبدائياته الأدبية وإغفال اللحظة الزمنية لكتابة كل قصيدة، الاكتفاء بالأعمال الكاملة كما ظهرت في عام 1996 سوف يوقع الدارس في إشكالات وتناقضات عديدة يمكن أن توضحها الأمثلة التي سيتطرق إليها.

يشار، ابتداءً، إلى أن ناشر الطبعة الكاملة لأعمال النواب لم يرتب قصائده حسب الموضوعات، ولم يرتبها أيضاً حسب تسلسلها التاريخي، وفوق هذا فقد أغفل الزمن الكتابي وزمن النشر ومكانه، ولم يفصح عن أي من ذلك. لكأنه أراد أن يقدم نصه الشعري دون إضاءات، ولا شك أن هذا سيحول بين دراسة أشعاره والمنهج التاريخي أو الاجتماعي، اللهم إلا إذا أراد المسؤول عن النشر أن يرهق دارس النواب وأن يعيده إلى القصائد في صياغاتها الأولى في أماكن نشرها الأولى أيضاً. وإذا كان بعض محبي النواب يعرفون مناسبات قصائده وتاريخ كتابتها، فماذا عن دارسين آخرين وماذا عن قراء آخرين في أزمنة قادمة؟

وعلى العموم فإن طبعة الأعمال الشعرية الكاملة، في ترتيب قصائدها، كما ظهرت القصائد فيها تربك دارس أشعار النواب دراسة تعاقبية، أو دراسة يحاول الدارس فيها أن يتبين موقف النواب من قضايا بعينها، مثل قضية النواب والحزب الشيوعي، وقضية النواب والجمهور، وقضية النواب والمدينة، وبخاصة دمشق.

يفتح ناشر طبعة الأعمال الكاملة طبعته بقصيدة «ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة»، وفيها يفصح النواب عن علاقته بالحزب الشيوعي، وهي علاقة ما عادت علاقة اتصال. ينفصل الشاعر عن الحزب ولكنه يظل وفياً للرفاق، ويبيد أسباب انفصاله :

« حينما لم يبق وجه الحزب وجه الناس
قد تم الطلاق
حينما ترتفع القامات لحناً أعمياً
ثم لا يأتي العراق
كان قلبي يضطرب»

وانفصال الشاعر عن الحزب جاء في فترة لاحقة، فترة متأخرة، وكان الشاعر، في بداية حياته الشعرية، يهاجم أولئك الذين يستنكرون الحزب لأنه حزب الشعب. ومهاجمته أولئك الذين يستنكرون الحزب جاء على لسان أهلهم، كما في قصيدة «براءة» المكتوبة بالعامية العراقية. تقول الأم مخاطبة ابنها، مبينة نظرتها إلى الحزب :

« اللي ما مش ابه عده الحزب بوه الحزب بيته»
(الذي ليس أبوه عنده / الحزب أبوه / الحزب بيته)

وأيضاً :

تدري يا بني بكل براءة
كل شهيد من الشعب ينعاد دفنه
وخلي ايدك على شبيبي
واحلف بطاهر حلبيبي
قطرة قطرة
وبنظر عيني العميته
قلي ما ينهار اسمي انت أمي وذاك حزبي
وحزب أبوي المالواني وما لويته
قلي ما أهدم حزب بيدي بنيته»

والحزب، كما في النص، هو الأب والأم والبيت، وهو حزب الأب الذي ما لواه هو وما لوى هو الأب / الحزب، وكما يلحظ تصر الأم في طلبها على أن يقول لها الابن : لا أهدم حزباً بيدي بنيته.

والبراءة من الحزب ضرب من الخيانة. هذا ما تفصح عنه الأخت في «براءة»، والبراءة من الحزب براءة من الشعب، وبما ان المتبرئ من الحزب يتبرأ من الشعب، فإن الشعب يتبرأ منه أيضاً. هكذا تخاطب الأخت أخاها :

«مثل ما تبريت من شعبك تبرينا من اسمك
يا شعب هذا التشوفه موش اننا»

وقراءة القصيدتين، بناء على ما ورد في الأعمال الشعرية، قد تدفع المرء إلى التساؤل: أعاد النواب إلى الحزب من جديد بعد انفصاله عنه؟ ولكن الملم بزمن كتابة القصيدتين سرعان ما يعدل عن التساؤل السابق لأنه يدرك أن «براءة» أسبق في الكتابة من «ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة»، وكذلك يعدل عن التساؤل من يدرس النص دراسة تعتمد على ما هو خارجه - أعني دراسة النص اعتماداً على دراسة حياة الشاعر وعلاقته بالحزب الشيوعي وتطور هذه العلاقة منذ بدايتها حتى اللحظة الحالية.

المثال الثاني الذي يربك القارئ يكمن في علاقة أنا الشاعر / النواب بالجمهور.

كما لاحظنا في «ثلاث أمنيات...» بدت علاقة الشاعر بالناس علاقة إيجابية، ولقد ترك الحزب لأن وجه هذا لم يبق وجه الناس، وتبدو علاقة الشاعر بالناس وبالجمهير في كثير من القصائد علاقة ود واتصال، ولكنها في «وتريات ليلية»، التي هي من مرحلة السبعينات، ما كانت كذلك. وجاء

ترتيب الوتريات في الأعمال الكاملة خلافاً لترتيبها الكتابي - أعني إن زمن كتابتها زمن مبكر في حياة الشاعر الشعرية، ولكن ظهورها في الأعمال الشعرية جاء تالياً لكثير من القصائد التي كتبها في مرحلة الثمانينات والتسعينات. لقد ظهرت هذه في الوتريات في ص 450، وفيها يشتم النواب الجماهير والحكام ويشتم ذاته، ولو تتبعنا موقفه من الجماهير ومن ذاته في القصائد التي سبقت الوتريات في الظهور للاحتظنا أنه موقف إيجابي لا سلبي. يقول الشاعر في الوتريات :

« اعترف الآن أمام الصحراء
بأني مبتذل وبذيء وحزين
كهزيمتكم يا شرفاء مهزومين
ويا حكاماً مهزومين
ويا جمهوراً مهزوماً
ما أوسخنا ما أوسخنا ما أوسخنا ونكابر،
ما أوسخنا
لا أستثني أحداً »

وقد استثنى النواب، في القصائد التي سبقتها، الفدائي الذي يحمل الرصاص « ولست أبرئ إلا الذي يحمل البندقية قلباً ويطوى عليها شغافه » (ص 93 / 94)، كما استثنى ذاته في قصيدة « المسلخ الدولي » : « وكاد لطيب منبعه يشف / فمانع الخجل » (ص 83)، وخاطب، في كثير من القصائد، الجماهير خطاب من يثق بها ويكن لها الود، وهو خطاب يختلف عن ذلك الذي ظهر في وتريات ليلية. يقول النواب في أهله وعلاقته بهم :

« فلم يعدل ينخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزل
وماؤهم الذي يروي، وماء آخر بلبل » (ص 87)

وهكذا تبدو قراءة الأعمال الشعرية والاعتماد عليها في معالجة موقف الشاعر من الجماهير قراءة غير دقيقة، والقراءة التعاقبية التاريخية التي تتطلب الإلمام بزمن كتابة كل قصيدة هي التي تضع حداً لهذا الإرباك. كانت علاقة الشاعر بالشعب، يوم كان شيوعياً، علاقة ود متبادل، اختلفت يوم ترك الحزب والتزمت الجماهير الصمت في لحظات تاريخية، وعادت إلى ما كانت عليه لأسباب أخرى مختلفة غير تلك التي كانت في بداية حياته السياسية. قويت المقاومة واشتدت في منتصف السبعينات، وكذلك في التسعينات أيضاً، وغدا الشاعر إنساناً آخر ترك الزمن عليه بصماته، فما عاد قادراً على الرحيل والترحال، ولعله اكتشف قسوة الحياة في المنفى، حتى أصبح حلم العودة إلى الوطن واحدة من أهم أمنياته :

«أي الهى إن لي أمنية أن يسقط القمع بدار القلب
والمنفى يعودون إلى أوطانهم
ثم رجوعي»

قسوة حياة المنفى، وحياة الوحدة بعد أن ترك الحزب وما عاد أحد من الرفاق يذكره، وحنينه إلى بغداد هو الذي جعله يقول: «فنخلة أهله الأزل»، وهذا ما جعله يقول «فماؤهم الذي يروي، وماء آخر بلبل». كانت علاقته بالشعب علاقة اتصال، ثم غدت علاقة انفصال، لتعود، من جديد، علاقة اتصال، وما بين الاتصال الأول والاتصال الثاني عوالم مختلفة. ولا شك أن ترتيب القصائد، حسب تاريخ كتابتها، كان سيفصح لنا أكثر عن هذا.

المثال الثالث الذي يدعم ما ذهبت إليه يكمن في علاقة الشاعر بدمشق، وإن كان هذا يبدو في الأعمال الشعرية، حسب ترتيب القصائد، منسجماً مع علاقة الشاعر بالمدينة. أعني إن الشاعر الذي ذهب إلى المدينة باحثاً عما يفتقد إليه فلم يجده، ففجع من ثمّ وغادرها راثياً لحالها، إن الشاعر بعد انفصاله عن المدينة عاد إليها معبراً لها عن ندمه لما بدا منه، وقد جاءت قصيدته «باللون الرمادي» التي يعبر فيها عن حبه لدمشق وعن عودته إليها، جاءت تالية للقصيدة التي قالها فيها:

«أتيت الشام
أحمل قرط بغداد السبية
بين أيدي الفرس والغلمان
مجروحاً على فرس من النسب
قصدت المسجد الأموي
لم أعرثر على أحد من العرب
فقلت أرى يزيد
لعله ندم على قتل الحسين
وجدته ثملاً

وجيش الروم في حلب» (ص 537)

وهي قصيدة «عن السلطنة المتوكلية والدرأويش ودخول الفرس». يقول مظفر في «باللون الرمادي»:

دمشق عدت بلا حزني ولا فرحي
يقودني شبح مضمنى إلى شبح
ضيعت منك طريقاً كنت أعرفه
سكران مغمضة عيني من الطفح

دمشق عدت وقلبي كله قرح
وأين كان غريب غير ذي قرح
يا جنة مر فيها الله ذات ضحى
لعل فيها نواسياً على قدحي
فحار زيتونها ما بين خضرته
وخضرة الليل والكاسات والملح (ص 576)

ما ذهبت إليه، وأنا أكتب عن المثال الثاني، يمكن تكراره هنا. كان الشاعر، يوم دخل دمشق في المرة الأولى، هارباً من بغداد، وكان غارقاً في السياسة حتى أخص قدميه، ولما رأى أن الوضع لا يختلف كثيراً عما هو عليه في المكان الذي تركه قال: «قصدت الجامع الأموي/ لم أعر على أحد من العرب/ فرشت كرامتي البيضاء في خماره لليل/ صليت الشجى/ وقرأت فاتحة على الشهداء بالعبرية الفصحى»، وترك يومها دمشق ليقوم في أماكن عديدة، عربية وأوروبية، ومرت عليه، وهو في أوروبا، أحوال وأحوال عبر عنها في ثلاث أمنيات:

«وأثينا كلها في الشارع الشتوي
ترخي شعرها للنمش الفضي
ولالأشرطة الزرقاء واللذة
هل أخرج للشارع؟
من يعرفني؟»

وهو يدرك أنه في ذلك العالم غريب ووحيد وجائع، وهكذا عاد إلى دمشق مضنى يقوده شيخ مضنى إلى شيخ، عاد بلا أفراده وبلا أحزانه، عاد ليعترف بأنه حين ترك دمشق ضيع طريقاً منها كان يعرفه، عاد مصاباً بالأوجاع والأحزان والأمراض، عاد ليرى في دمشق التي لم يعثر فيها على أحد من العرب فقراً الفاتحة بالعبرية الفصحى، عاد إليها ليرى فيها جنة مرّ الله فيها ذات ضحى. وما يعبر عنه الشاعر، هنا، في قصيدة «باللون الرمادي» هو ما عبر عنه في قصيدة «المسلخ الدولي» التي جاء ترتيبها في الديوان في صفحاته الأولى (ص 83). وهكذا فإن إغفال اللحظة الزمنية لكتابة القصائد «المسلخ الدولي» و«عن السلطنة المتوكلية» و«باللون الرمادي» قد يوقعنا في إرباك ما لا يزول إلا إذا عرفنا متى كتبت كل واحدة بالضبط، أو لو كان ترتيب القصائد في الأعمال الشعرية حسب زمن كتابتها.

ذهبت، وأنا أكتب عن النواب، إلى أنه قابل لأن يقرأ وفق مناهج نقدية عديدة، وما زلت أقول ذلك، وإن كنت أدرك جيداً، بسبب قصائده ذات الطابع السياسي، أن المنهج الاجتماعي يبدو الأنسب لدراسة نصوصه معاً، وليست هذه الإشكالية هي الوحيدة التي تظهر للدارس وهو يقرأ أعمال النواب الكاملة، ثمة إشكاليات أخرى عديدة أبرزها عدم تشكيل قصائد الأعمال وعدم وضع الفواصل والنقاط وعلامات الترقيم الأخرى، بل وعدم التعريف ببعض المفردات الغريبة التي تبدو غير مألوفاً.



سعدى والنواب والرموز الفلسطينية تساؤلات حول الحذف والمتغيير

مدخل

يلاحظ من يتابع قصائد الشعراء العراقيين يوسف سعدى ومظفر النواب أنها خصّصا موضوع فلسطين بعشرات القصائد، وقد يذهب من لا يعرف جنسية الشعراء وموطن ولادتهما، إلى أنها قد يكونان فلسطينيين، وإن كانت بعض قصائدهما تعبر عن انتمائهما إلى العراق وعن صلتها الوثيقة به، على الرغم من أنها يقيمان منذ أمد طويل في المنفى.

وإذا كانت وزارة الثقافة الفلسطينية قد وزعت قصائد سعدى يوسف التي صدرت في كتاب عنوانه «الديوان الفلسطيني 1967-1993»، وقد صدر الكتاب في عمان، في عام 1996، عن اللجنة الشعبية الأدبية لدعم الانتفاضة، فإن منشورات حطين في القدس قد أصدرت كراسا لمظفر النواب تحت عنوان «عرس الانتفاضة»، وهكذا تيسر للقارئ في فلسطين قراءة قصائد هذين التي مسّت موضوع فلسطين.

ولئن كان هذان الشعراء حين أصدرتا أعمالهما الكاملة لم يتخليا عن مواقفهما، وادرجا أكثر ما كتبنا في الموضوع الفلسطيني، في طبعات الأعمال الكاملة، إلا أن من يتابع أشعارهما في مكان نشرها الأول، ويحاول أن يقرأها في طبعة الأعمال الكاملة، يلحظ بعض التغيير والحذف، وهذا يحدو بالدارس إلى البحث عن الأسباب وإلى إثارة التساؤلات التي دفعت بهذين الشعراء إلى التغيير أو إلى عدم إدراج بعض مقاطع في أعمالهما الكاملة.

أشير، ابتداءً، إلى أن ظاهرة الحذف والتغيير في الشعر هي ظاهرة قديمة معروفة في الشعر العربي، وقد كان بعض الشعراء لا يذيع قصائده إلا بعد أن تكتمل ويرضى هو عن مستواها، وعرف هؤلاء بأنهم أصحاب الصنعة وأصحاب الحوليات، حيث كانوا ينتظرون عامًا كاملاً، بعد البدء بكتابة القصيدة، ليقرؤوها على مسامح الآخرين، وقد قال أحد هؤلاء في ذلك.

ثقفها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل ما يتمثل

ولئن كان بعض الشعراء يفعلون هذا لكي يتم اكتمال النص، ولكي يخرج في أحلى زينة له، فإن التغيير كان يتم أحياناً من المصغين أو من الرواة أنفسهم، وهذا ما جعل للنص الواحد أحياناً، غير رواية، ويستطيع المرء أن ينظر في لامية العرب للشنفرى ليلاحظ صيغها العديدة، وهو ما فعله محمد بديع شريف الذي أصدر اللامية وشرحها وأورد في كتابه رواياتها العديدة.

ولم يختلف الأمر في العصر الحديث، إذ أخذ بعض الشعراء العرب المعاصرين مثل محمود درويش وأدونيس وسميح القاسم وفهد العسكر، أخذوا يعيدون النظر في قصائدهم ومجموعاتهم حين يعيدون طباعتها من جديد وقد التفت الدارسون إلى هذه الظاهرة وكتبوا فيها، ومن الدارسين يوسف نوفل وحاتم الصكر وأنا وربما هناك دارسون آخرون. تناول الأول قصيدة « اللبليل » لفهد العسكر، وتناول الثاني أدونيس، وذلك في كتابه « كتابة الذات: دراسات في وقائعية الشعر » 1994، وتناولت أنا محمود شقير ومحمود درويش، ولسوف تظهر دراستي في كتاب عنوانه « جدل الشعر والسياسية والذائقة: دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش ».

وليست ظاهرة الحذف والتغيير مقتصرة على الأدب العربي، فقد عرفها أيضاً الأدب العالمي، بل أن باريس، أم المذاهب والتيارات والصراعات الأدبية، عرفت منهجاً نقدياً اسمه المنهج التكويني في دراسة الأدب، وهو منهج يدرس النص الأدبي منذ لحظة تكونه في ذهن صاحبه حتى شكله الأخير، وقد درس بعض النقاد الفرنسيين نصوص القاص (بلزاك) اعتماداً على هذا المنهج.

ويعد هذا المنهج ذا صلة بمناهج نقدية أخرى منها المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي وعلم اللسانيات، إذ أن الحذف والتغيير والإضافة قد يكون لأسباب سياسية اجتماعية، وقد يكون لأسباب اقتصادية، كما قد يظهر لنا حالة الشاعر النفسية في أثناء الصياغة الأولى والصياغات التالية اللاحقة، كما قد يبرز لنا التشكيلات اللغوية للنص والتغييرات التي أجراها الأديب، إذ قد يكتشف خلالاً لغوياً هنا، وضعفاً تركيبياً هناك وتعبيراً فظاً في هذه الجملة وآخر مباشراً لا يليق بالنص.

قد يغير الكاتب مواقفه السياسية أو الفكرية، وهكذا قد يجد نفسه أمام كتابات تتعارض ومواقفه الجديدة، فيلجأ إلى حذف وتغيير. وقد يعرض عليه ناشر ما عرضاً ما ينشر له، من جديد، أعماله، ولكنه - أي الناشر - يطلب من الكاتب أن يحذف بعض العبارات حتى يتمكن من طباعة الكتاب وتوزيعه في أماكن عديدة - نستطيع مثلاً أن نعرف لماذا خلت طباعت أبي سلمى العديدة من قصيدة « لهب القصيدة »، أن إدراج القصيدة في الديوان، في زمن مضى، لن يجعل الديوان يُسَوَّق في العالم العربي، وهكذا سيجد الناشر آلاف النسخ في المخازن.

وقد ينظر الشاعر في الصياغة الأولى لنصه، فيجد أنه كان منفصلاً متسرّعاً، فيتخلص من العبارات التي تظهر عليها سمة الانفعال والتسرع. وقد ينظر في نضجه، إلى ما كتبه يوم كان شاباً يافعاً فيرى فيها كتبه حماقات يجدر أن يتخلص منها.

وقد يقرأ الكاتب مقالات النقاد ودراساتهم، وقد يتأثر بما كتبوا مقتنعاً بما ذهبوا إليه، فيأخذ برأيهم، وقد.. وقد.. وقد.. كان أدونيس يقول إنه يجري تعديلاً على قصائده، حين يعيد طباعة أعماله، لكي يمنح النص «مزيداً من التوهج.. من التعمق والتأصيل». فما هي الأسباب التي حدثت بسعدي يوسف ومظفر النواب إلى إجراء بعض التغييرات على بعض قصائدهما، وتحديدًا تلك التي مسّت رموزاً فلسطينية؟ إذا كانا هما، لا الناشر، من فعل ذلك.

سعدي يوسف

كتب سعدي يوسف في 25/1/1983 قصيدة عنوانها «إلى ياسر عرفات» نشرها ابتداءً، في مجلة «الكرمل» التي يرأس تحريرها الشاعر محمود درويش، وهي مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وكانت تصدر في قبرص، بعد أن صدرت أعدادها الأولى في بيروت، وواصلت صدورها، بعد عودة الشاعر درويش إلى رام الله، نشر، سعدي قصيدته في العدد السابع الذي خصص لنصوص تناولت تجربة المقاومة في حصار 1982، وأعاد نشرها في المجلد الثاني من أعماله الكاملة، الصادرة عن دار العودة في بيروت في 1/7/1988، وأدرجت ضمن المجموعة الخامسة في هذا المجلد «خذ وردة الثلج خذ القيروانية» تحت عنوان «الوردة»، وقد تصدرت المجموعة ولم يتخل سعدي عن القصيدة يوم اختار أعماله التي كتبها في القضية الفلسطينية، إذ أدرجها في الديوان الفلسطيني أيضاً تحت عنوان الوردة ونظراً لعدم توفر «خذ وردة الثلج، خذ القيروانية» في طبعته المنفصلة الأولى بين يدي، فإنني لا أدري العنوان الذي أدرجت القصيدة تحته، ويلحظ المرء أن سعدي في أعماله الكاملة وفي الديوان الفلسطيني ثبت تاريخ كتابة القصيدة، وهذا ما لم يظهر في مجلة «الكرمل»، والسؤال المهم هو: لماذا غير الشاعر العنوان واستبدله بآخر دون أن يشير إلى ذلك؟ ولماذا، مثلاً، حين اختار عنواناً جديداً لم يُبق على الإهداء الذي كان بمثابة العنوان؟ من المؤكد أن المرء يستطيع أن يقدم إجابات قد يلامس بعضها قصد الشاعر وقد يحمل بعضها الشاعر ما لم يكن يرمي إليه.

أيكون الشاعر رأى في العنوان الأول عنواناً غير شاعري، وأن عنوان الوردة ذو دلالة شاعرية؟ أيكون الشاعر الشيوعي أتر أن يعود إلى شيوعيته، وفضل ألا يمدح أشخاصاً بالاسم؟ (هذا إذا غضضنا الطرف عن شعراء مدحوا لينين وماركس ثم تخلوا عن قصائدهم مثل سميح القاسم). أيكون السبب وراء ذلك تغيير الشاعر موقفه من الأخ ياسر عرفات؟ وتبقى هذه مجرد تساؤلات والسؤال الذي يُثار الآن هو ما تأثير هذا التغيير على فهم النص؟

حين يقرأ النص، من خلال عنوانه الأول، يحدد القارئ المخاطب، ويعرف موقف الأول من الثاني، ومكانة الثاني لدى الأول. يبدو ياسر عرفات في النص موضع إعجاب سعدي يوسف، وهذا الإعجاب يصل إلى ما يصل إليه العشاق: إن الوردة التي أحبها سعدي ستظل بيدي ياسر عرفات، وكذلك الأغاني التي غناها مغني الطرقات/ الشاعر.

والوردة التي حاولها المخاطب/ سعدي يوسف، حاولها حتى بلغ مواقع الثوار سوف تبقى في يدي ياسر عرفات. ويبدو أبو عمار في النص ذا وردة تذوي لأن الرمال تدور حوله. الثورة هنا محاصرة بالثلوج، والأبناء هنا يضطربون في الآفاق، والسماء تضيق، وينتظر الشاعر من أبي عمار، وهو الملك المتوج بالشطية، أن يقول ما يقول. وأبو عمار، هكذا يراه أنا المتكلم، يخجىء تحت الجلد أشياء وأشياء، وينوي، إذا ما اسودت الآفاق، وإذا ما انقطعت به الطرقات، ينوي ما يلي:

تذهب للبداية من نهايتها
وتقول للعشاق: هذه وردتي الأولى
لنضفرها على خصلات قبلة
لندخل في النهاية

هذه الصورة التي يرسمها سعدي لياسر عرفات، تبدو من خلال العنوان الأول خاصة بياسر عرفات الذي صمد في بيروت، في صيف 1982، مع المقاتلين. ولكن الصورة، حين تغير العنوان، غدت لإنسان ثوري، قد يكون أبا عمار الذي قاتل في بيروت، وقد يكون أي مناضل يناضل لأجل الفقراء، والحق إن الأنت كانت محددة بشخص محدد ولكنها انتقلت من الخاص إلى العام.

وليس هناك من شك في أن قارئ النص الذي لا يعرف أن القصيدة كانت مهداة إلى ياسر عرفات سيبحث عن المخاطب، أما المخاطب فهو الشاعر، وقد يكون القارئ في لحظة تشابهه مع الشاعر، يوم كتب القصيدة إذا كان معجباً بإنسان ثوري.

حقاً إن ذكر تاريخ كتابة القصيدة يميلنا إلى أحداث الثمانينيات، وأن دارس الأدب دراسة اجتماعية سيبحث عن الشخص المقصود لأنه يدرك أن هناك محركاً للقول، إلا أن الشاعر في اختياره عنواناً آخر صعب ذلك على القارئ والدارس معاً؟ ولو لم يدرج نصه في الديوان الفلسطيني لقلنا أنه غير موقفه من أبي عمار، أما وقد أدرجه فإن قراءتها في الديوان الفلسطيني ستقول لنا إن المخاطب هنا هو الفلسطيني المكافح المناضل الذي لا يأس، وهو هنا أبو عمار في الثمانينيات، وهو هنا أي فدائي فلسطيني.

مظفر المنواب

تبدو أشعار مظفر المنواب أكثر الأشعار العربية الحديثة القابلة للقراءة قراءة تكوينية، وذلك لأسباب عديدة. لقد أصغى الناس إلى مظفر المنواب قبل أن يقرأوا أشعاره، وقد ألقى أشعاره في غير مكان، وكان في أثناء الإلقاء يغير ويبدل، وقد أعتد كثير من دارسيه على قصائده كما قرأها وسجلها على أشرطة (الكاسيت)، عدا أن غير جهة اجتهدت وطبعت له مجموعات شعرية، وقد أخرجتها، مثل الدارسين، كما أصغت إليها. وهكذا نجد غير جهة أسهمت في إخراج قصائده بصيغ عديدة: الشاعر وحالات الإلقاء، والدارس الذي اعتمد على النص مسموعاً كما هو الحال في دراسة عبد اللطيف عقل التي نشرها، في عام 1976، في مجلة البيادر، في رام الله، والناشر الذي أصغى إلى أشرطة الشاعر ففرغها ونشرها.

ولقد توقفت شخصياً في كتابي « الصوت والصدى: مظفر المنواب وحضوره في الأرض المحتلة » (نابلس 1999، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2000) أمام قصيدة «بحار البحارين» في صيغتها، صيغتها في مجموعة «أربع قصائد» الصادرة في رام الله عن دار العامل في عام 1977، وصيغتها في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الصادرة في لندن عن دار قنبر في عام 1997، وتصلح أكثر قصائد المنواب لأن تدرس وفق الطريقة التي درست بها القصيدة المذكورة، وربما لجأ الدارس أيضاً إلى توظيف الأشرطة التي يلقي فيها الشاعر قصائده ليلاحظ اختلافات أخرى.

ويتساءل المرء، وهو يقرأ أشعار مظفر المنواب في طبعاتها المختلفة، يتساءل عن تلك الطبقات التي اشرف هو شخصياً عليها، وتلك التي لم يشرف عليها، ولربما يخص بالسؤال الأعمال الكاملة الصادرة عام 1996. ومن كان تابع مجموعات الشاعر الصادرة من قبل، يلاحظ أن الأعمال الكاملة لا تضم قصائد ظهرت، من قبل، أو أنه يلاحظ أنها لم تظهر كاملة. ولسوف أقصر هنا على قصيدة واحدة هي قصيدة «عرس الانتفاضة» تاركاً أمر القصائد الأخرى لدارسين آخرين أو لدراسات لاحقة.

كما ذكرت، ابتداءً، صدرت «عرس الانتفاضة» عن منشورات حطين في القدس دون تاريخ. وقد تشكلت القصيدة التي أدرج تحت عنوانها المذكور مفردةً يومية، تشكلت من خمسة مقاطع هي:

1- كحل الأرض - دُفِنُوا أحياء في مدخل نابلس.

2- ربّ الحجر.

3- ناره.

4- التواطؤ.. «الشهيد أبو جهاد».

5- «وأغلق التحقيق».

أما في الأعمال الكاملة فقد كان عنوانها «يوميات عرس الانتفاضة»، وتكونت من المقطعين الأول والثاني، دون ترقيم فيما لم يظهر المقطع الثالث والمقطع الرابع والمقطع الخامس. وأشير إلى أن هناك خللاً في طبعة الأعمال الكاملة تمثل في تكرار قصيدة «إلى الضابط الشهيد ابن مصر العظيمة الذي فجر إحدى الطائرات الأمريكية ومزقته بعدئذ زخات الرصاص» حيث ظهرت هذه في الصفحة الثالثة والخمسين، ثم تكرر ظهورها في الصفحة الثانية والخمسين بعد الخمسةائة.

ويلاحظ المرء، وهو يقارن المقطعين الأول والثاني من «يوميات عرس الانتفاضة»، تغيراً في مواضع كثيرة، تغيراً واضحاً وضوحاً بارزاً، بالإضافة إلى عدم ظهور المقاطع الثلاثة الأخيرة التي طبعت في طبعة حطين/ القدس.

ويتمحور المقطع الثالث، كما المقطعان الأول والثاني، حول فتية الحجارة، إنه يتممها. أما المقطعان الرابع والخامس فيخصص مظفر النواب بهما الشهيد خليل الوزير «أب جهاد». ولو افترضنا جدلاً أن الشاعر تراجع عن موقفه من أبي جهاد، فإننا نتساءل: لماذا لم يدرج المقطع الثالث الذي يتم المقطعين الأول والثاني في طبعة الأعمال الكاملة؟

ونستطيع القول إن المقاطع الخمسة يتم بعضها بعضاً، فهي وإن كانت يوميات، إلا أن ثمة رابطاً بينها، حيث يستطيع المرء أن ينظر إليها على أنها قصيدة فيها قدر من التناسق.

يأتي مظفر في المقطع الأول على الحادثة المشهورة التي وقعت على مدخل مدينة نابلس في الانتفاضة الأولى، يوم حاول الجنود الإسرائيليون دفن شباب من قرية سالم أحياء. يحدد الشاعر المكان «الجريمة تمت بمدخل نابلس» ويبرز تصويره لليهود «ولد أفاعي الشتات» و«جموع الأفاعي الدميمة»، ويأتي أيضاً على فتية الحجارة «لهم حجر متقن فتية العرب»، ولا يغفل تحديد زمان حدوث الجريمة: «والدموع المباركة الزرق/ كانت تضيء البيوت/ أمام الغروب العظيم».

ويخاطب الشاعر، في المقطع الثاني، شباب الحجارة، ويبرز لهم صورة جميلة: «من أين هذي الرشاقة للقدر الضخم»، ويرى أنهم، بمقلاتهم يذللون ظهر الزمان، وأن لا شمس صرفاً كوجه ضارب الحجارة. إن رامى الحجارة يملك كل الجحيم وأيضاً كل حنان القمر. ورامى الحجارة يختلف عما عليه الوضع في العالم العربي. إنه النقيض للتردي والحضيض، وهو الثورة في زمن التأمير، هكذا يخاطب النواب فتية الحجارة ولنلاحظ:

لا تحقد
كما لوزة مرة في الأعلى
فهذي الزرائب مكتظة بالركوب على بعضنا
والحضيض له كل يوم
حضيض جديد
وثور بقرنٍ وحيدٍ
تدر عليه البلاد
وفي رأسه معمل السماد
أزم
أيقظ حجار الجحيم
تأمرهم ضد وعي الحجارة
لا يغتفر

وينحصر مظفر المقطع الثالث لفتى يعجن الخبز ويخبزه، إنه فتى الخبز، لقد قدح هذا النار للفرن من قلبه، وكانت رائحة الخبز تفتح باب اجتهاده، ومن هنا كان مزدهراً بالعجين. ولأنه كان مشغولاً بهموم الناس، فقد كان عليه أن يذهب في المساء للاجتماع المصغر للأرض، لكن:

رفض الخبز ينضج..!!
حين يأتي يهود الجريمة لا ينضج الخبز
يذوي العجين
تكف الخميرة
والكل ينضم للنار

وهكذا ينضم لنار أخرى غير نار الفرن، ويوقد ناراً أخرى غير نار الفرن، ولهذا مزقوا جسده، إلا ناره، هكذا يرى مظفر، سوف تبقى على كل خبز إلى ساعة الانتقام.. مهمته النار.. وهي تواصل من بعده».

ينحصر الشاعر المقطع الرابع من اليوميات لأبي جهاد، ويرسم مظفر صورة إيجابية، فأبو جهاد وإن كان في تونس، إلا أنه غير بعيد عن قلب الحدث، ففلسطين زهرته الخالدة، ولأنها كذلك فقد أفرغ أعداؤه في جسده غدرهم والرصاص. والأعداء كثر، إنهم يأتون من البحر، ولكن إحدى السفارات الأجنبية تساعدهم. وإذا كان الأعداء قتلوه فقد قتلوا غدهم، وفي الوقت نفسه أقاموا

غده، والعلاقة بين أبي جهاد وأطفال الانتفاضة علاقة تواصل، فعلى كل وجه لتلك الحجارة تضحك نظرتة الخالدة، ولنلاحظ تشابه الصورة نفسها في المقطعين الثالث والرابع، في المقطع الثالث يكون فتى الخبز على وجه الرغيف، وفي المقطع الرابع يكون وجه أبي جهاد على وجه الحجر.

وتبدو علاقة أنا المتكلم / النواب بابي جهاد من خلال القصيدة، علاقة حب وإعجاب. كان أبو جهاد، هكذا تقول القصيدة، يقف أمام التسويات، ومظفر في أشعاره يصر على هذا الموقف، ويركز على البندقية والقتال. بزور مظفر جثمان الشهيد أبي جهاد، فيرى عريناً مضرراً بالدماء ولنقرأ:

أمس زرت العرين المضرج بالدم
ما أكثر البصمات التي ترك المجرمون
ولكن من كسر الباب

مؤتمردولي
أرى بصمتي راحتيه على الباب
الله أكبر من قلة الفهم!!!

قاتلنا دولي
وثم اجتهاد وحيد
هو البندقية
والفقر ينهض رغم اجتهاداته
أمة واحدة

ويقود المقطع الرابع إلى المقطع الذي يليه. لقد قتلوا أبا جهاد ليكون قتله فائحة لمرحلة جديدة. ويأتي مظفر هنا، في المقطع الخامس، على الأطراف كلها التي أتى عليها في المقاطع الأربعة السابقة؛ يأتي على الجماهير التي لا تغلق الدم، ويأتي على السماسرة الدوليين وعلى مباغي الصغار، ويأتي على أبي جهاد ودمه، ويأتي على العدو الذي شخصه الشاعر جيداً. وكنا لاحظنا تصويره لكل طرف من هذه الأطراف. يقول مظفر:

لا نزال نتابع وجه المخطط
نمسك بعض ملامحه
تتداخل،
ثم تضيع...
كأن المخطط هذا عديد الوجوه
كثير التناقض
من زئبق ورمال بدون حدود

ولكن له ملمح لا يضيع
تقلبه في الصور
أنا شخصته،
ويشكل كثير البساطة...
لا شيء فيه يميزه
غير خوف الحجر

وهنا نعود ونتساءل كيف سقطت هذه المقاطع الثلاث من الأعمال الكاملة، ومن المسؤول عن سقوطها؟ لعل النواب نفسه يوضح لنا هذا، فالنواب ما زال يتغنى بفلسطين، ولم يسقط عشرات المقاطع التي أتى فيها على تأييده للثورة والمقاتلين، تماماً كما أنه لم يسقط قصيدته « مرثية لأنهار من الحبر الجميل » التي رثى فيها ناجي العلي من أعماله الكاملة.

ملاحظة: يبدو أن مظفر اطلع على هذه الكتابة، وأشار في مقابلة معه نشرت في الزمان اللندنية، في حزيران 2001، أنه ليس مسؤولاً عن طباعة أعماله الكاملة. وهكذا فالتغيير لا يعود إلى مظفر وإنما إلى الناشر.

المصادر

- 1- سعدي يوسف إلى ياسر عرفات، مجلة الكرمل (قبرص)، 1983، ع7.
- 2- سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، بيروت، 1988، مجلد2.
- 3- سعدي يوسف، الديوان الفلسطيني، 67-1993، عمان، 1996.
- 4- مظفر النواب، عرس الانتفاضة، القدس، دت.
- 5- مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة، لندن 1996.

المراجع

- 1- بيير-مارك دو بيازي، النقد التكويني (في باب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة رضوان ظاظا، الكويت 1997).
- 2- حاتم الصكر، كتابة الذات: دراسات في وقائعية الشعر، عمان، 1994.
- 3- يوسف نوفل، ديوان الشعر العربي، القاهرة، 1977.

محمد الماغوط وفن (الساتين) واليسار

قراءة في نص من كتاب « سخوت وطني »

ولد الكاتب السوري محمد الماغوط في السلمية في عام 1924، وانتمى إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي، وقد أدرج نفسه، بناءً على ظاهرة الأجناس الأدبية، تحت باب الشعر والكتابة المسرحية، وإن ذهب، في بعض المقابلات الأدبية التي أجريت معه في السنوات الأخيرة، إلى أنه لا يكثر كثيراً لإشكالية التجنيس، فما يهيمه هو أن يكتب نصاً ما يعبر فيه عن فكرة ما، وللتقاد، بعد ذلك، أن يصنفوا (مجلة العربي).

وحين يكتب عن نفسه، يعرف نفسه بأنه إنسان عادي جداً، وليس عنده سوى الحزن. إنه إنسان فقير ومحطم يبحث عن الحرية في هذا الوطن العربي فلا يجدها، لأن الوطن العربي، - والكلام له - يختلف عن بقاع العالم قاطبة، بسبب افتقاده الحرية وانتشار رجال المخابرات فيه. وهو لا يؤمن بشيء، فطول حياته يركض وراء الحب والصدقة والحرية وفلسطين والقادة والأحزاب والشعر والمسرح والصحافة، ولم يصل إلا إلى الشيخوخة.

ولمحمد الماغوط موقف عدائي من اليسار تفصح عنه الفقرة التالية الواردة على لسانه:

«الأحلام ميتة في عيني، ففي طفولتي حاولت أن أصير لحاماً ففشلت، لأنني كنت أكل أكثر مما أبيع. وحاولت أن أصير خياطاً ففشلت، لأنني كنت أغرز الإبر في لحم الزبون أكثر مما كنت أغرزها في ثيابه، وخاصة إذا كان تقديمياً (أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، ج2، 1158).

وتفصح الفقرة السابقة عن عدااء مبكر يكتنه للتقدميين، وقد عاد وهو في السادسة والخمسين ليكتب مهاجماً اليسار كله، فكيف أبرز صورة اليسار؟

سوف أقف في هذه المقالة أمام قطعة ظهرت في كتابه النثري «سأخون وطني» الذي صدر عن دار نشر رياض الريس في لندن، دون أن تظهر على النسخة سنة الطبعة الأولى التي أرحح أنها 1987. ويضم الكتاب مائة واثنين وثلاثين قطعة، تتراوح الواحدة ما بين ثلاث أو أربع صفحات تقريباً، ويقع الكتاب في أربع وسبعين وثلاثمائة صفحة من الحجم المتوسط. وقد قدم له الكاتب القصصي السوري أيضاً زكريا تامر، ومما ورد في المقدمة:

« محمد الماغوط أديب طريف، مثير للعجب، فهو قبل أن يخون، يؤلف كتاباً يكرسه للإنذار بأنه يعتزم أن يخون وطنه وفي زمان تتم فيه أفعال الخيانة سرّاً، فأبي وطن هو ذلك الذي سيخونه وعلناً ويفخر؟ الأوطان نوعان: أوطان مزورة وأوطان حقيقية. الأوطان المزورة أوطان الطغاة، والأوطان الحقيقية أوطان الناس الأحرار. أوطان الطغاة لا تمنح سوى القهر والذل والفاقة... ولذا فإن الولاء لها خيانة للإنسان» (ص9).

ولا أدري أين صنف النقاد العرب هذا الكتاب، وتحت أي جنس أدبي أدرجوه، وماذا كتبوا عنه. لقد كتب على الصفحة الرابعة، بالإنجليزية (Syria - Social and Customs)، ولم تظهر كلمة (Satire) التي تعني الأهجوّة: قطعة الهجاء، ولعلني لا أجنب الصواب حين أدرج مقطوعات هذا الكتاب تحت جنس ال (Satire) أو الهجاء اللاذع.

وأستطيع القول إنه من خلال دراستي في الجامعات العربية لم أدرس هذا الجنس الأدبي إطلاقاً، بل إنني لم أسمع به. وقد بحثت عنه في بعض كتب الأجناس الأدبية والمعاجم المتخصصة فلم أخرج منها بطائل. فلم يعالجه، على سبيل المثال، د. عز الدين إسمايل في كتابه «الأدب وفنونه» (ط1، 1955، ط8، 1983)، ولم يذكره د. نبيل راغب في كتابه «دليل الناقد الأدبي» (د.ت)، وإن لم تخني الذاكرة، فإن ما ورد عنه في كتاب مجدي وهبة «معجم المصطلحات الأدبية» لا يتجاوز الأسطر الثلاثة التي لا تشفي الغليل.

وال (Satire) - الهجاء اللاذع، كما يكتب عنها الألماني (Dietrich Weber) هو، من حيث التعبير، ضرب من الاستياء؛ استياء كاتبه من شيء يؤلمه في عالمه المحيط به. ويمكن أن يكون أكثر من مجرد رد فعل نفس حساسة. وقد يهدف كاتب قطعة الهجاء إلى تحسين الأخلاق، وقد يرمي إلى المشاركة السياسية. ويدعي الكاتب أنه يعرف أفضل، ويزعم أنه يريد تحقيق عدالة ذاتية، وفوق هذا فهو يرغب في الانتقام يقول (Lichtenberg):

« من المؤكد أن الهجاء اللاذع الأول أنجز رغبة في الثأر. لقد كانت القطعة تكتب من أجل تحسين (سلوك) الناس المجاورين لكاتب قطعة الهجاء. وكانت تستخدم ضد العيب لا ضد فاسد السلوك. إنها - أي قطعة الهجاء - ضرب من التفكير المهذب الملطف الداجن».

وما يرتبط مع الاستياء هو التهكم والعدوانية. يرغب صاحبها في الخصومة ويحركه الغضب المقدس. ولذلك فإن ما هو مفضل لكاتب هذا اللون من الكتابة الثرية هو التشنيع والفضح والتنديد والتقيح والتشهير.

وقطعة الـ (Satire)، من حيث هي تصور، هي موضوع يساوي في عين كاتبه وضعاً سيئاً. ولكن ما يهاجمه صاحبها ليس من الضروري أن يكون دائماً صحيحاً. إنها تبدو موضوعات صحيحة من وجهة نظره، وعليه فليس كاتبها يسير دائماً نحو الأمام، كما يفترض الناس العاديون بسرور، تماماً كما أن كاتبها لا يقف دائماً إلى جانب الشيء المعتقد أنه صحيح.

ومن كتاب الـ (Satire) من يدخل في قطعته آراءه الخاصة، وعلى القارئ، أن يختبر الكتابة وأن يقارن ما يقوله الكاتب بما يعرف حقيقة عن المهجور.

وموضوعات الـ (Satire) هي الوضاعة والتفاهة في الشخصية، والعرف والمؤسسات. ويبدو ضبط سوء الأوضاع التي تشكل مادة للهجاء أمراً صعباً. وما هو محب لكاتب قطعة الهجاء هو سوء الأوضاع القائمة التي غالباً ما تكون غير معروفة، فما يعريه الهجاء هو الفضائح السرية.

ويجب أن يفرق بين سوء الحال في التعابير - أي الآراء ووجهات النظر والتعاليم - وبين سوء الحال في طرق التعامل. فالأولى تنجز من خلال التنوير، فيم نحسم الثانية من خلال الكشف.

وقطعة الـ (Satire) من حيث هي نداء، هي كتابة من أجل أن يتعرف على سوء حال ما، والعمل ما أمكن من أجل إلغائه. إنها نص مقنع، أو كما يعبر في المصطلح المعاصر: هي دعوة للفعال. ولا تريد القطعة أن تناقش موضوعاً ما مهدوء، وهي لا توازن الجدل بالجدل. إنها تعتقد أنها جزء من نقاش، حتى عندما يحتفظ (بالحقيقة) بالكلمة الأخيرة.

وثمة أجناس أدبية تتشابه مع قطعة الـ (Satire) في أسلوبها، ولكن السؤال هو: ما الذي يجعل منها (ساتيرا)؟ تتميز قطعة الـ (Satire) جمالياً من خلال تشويهها موضوعها بطريقة المبالغة. إنها تطرح موضوعها طرْحاً مضحكاً، وتجعله موضع تندر بين الناس، وهي تضحك، بخاصة، أولئك الذين يتشابهون، في وجهة نظرهم للأشياء، مع وجهة نظر الكاتب لها.

وقطعة الـ (Satire) موجودة في كل مكان، وهي أيضاً موجودة في الآداب معظمها، وفي الأزمان كلها. ومنها ما يكون ذا نزعة تفاعلية، ومنها ما يكون ذا نزعة تشاؤمية. ومنها ما تنتهي قيمتها بانتهاؤ زمن كتابتها، ولكن منها ما يصمد أمام التاريخ، ويقرأ في أزمنة لاحقة. (هذه المعلومات مأخوذة من كتاب « أشكال الأدب » الصادر في ألمانيا، في شتوتجارت، 1981).

« يا شارع المضاب » نموذجاً:

يبدو أن محمد الماغوط كتب قطعته هذه في الثمانينات تحديداً، واعتماداً على ما تقوله المعطيات الداخلية، فإنه كتبها في عام 1980، ويدل على ذلك بقوله: « فمعنى ذلك أنه لن ينقضي العام الأول من الثمانينات إلا وأكون مثل « بول برينر » تماماً » (ص 54).

وكان الماغوط، في حينه، في السادسة والخمسين من عمره، وهذا يعني أنه ما زال عدواً للتقدميين. وتبدو القطعة قطعة هجاء، لاذع جداً لليسار، وتسير على النحو التالي:

« يعلن أنا المتكلم في النص عن موقفه من المظاهرات التي تجري في العالم العربي، ويفصح عن رفضه. ويأتي بعد ذلك على لقاءاته بأربعة رجال يساريين ينتمي كل واحد منهم إلى

فصيل يساري. ينتمي الأول إلى حزب شيوعي تابع للاتحاد السوفييتي، والثاني إلى جماعة ماوية، والثالث إلى التروتسكيين، والرابع إلى أقصى أقصى اليسار.

يعرض عليه الأول أن يذهب معه لحضور احتفال، فعنده حفلة تعارف، ولكنه يرفض. وحين يفترقان يقترب منه اليساري الماوي، فيعاتبه لأنه كان واقفاً مع يساري من جماعة موسكو، ويأخذ الماوي يشتم الأحزاب اليسارية التي تدور في فلك الاتحاد السوفييتي، ويحذر أنا المتكلم منها. وما إن يغادره حتى يقترب منه ناقد متطرف يفتحه بوقوفه مع واحد من جماعة ماو، ويبدأ بشتم الماويين. وما يكاد ينصرف حتى يجد أنا المتكلم نفسه مع مخرج من أقصى أقصى اليسار، ليأخذ هذا بشتم التروتسكيين، ويدعو المخرج أنا المتكلم إلى الانضمام إلى لجنة أدبية للدفاع عن حرية الكاتب العربي، واللجنة يسارية. وهنا يشتم أنا المتكلم اليسار ويخاطب المخرج قائلاً:

« أخخي... أمناو لي خبزاتي ودخاناتي كل يوم وصنديلين لولدي كل سنتين، وأنا ممنون شوارب ماركس ولينين وانجلز واسبارتاكوس » (ص 56).

ويبدو اليساريون في النص أفراداً يرفعون شعارات كبيرة لا يعملون على تحقيقها، وينشغلون بمهاجمة بعضهم بعضاً، ويبدو اليسار العربي يساراً إمعة، يساراً يعتمد على مقولات جاهزة ينقلها دون أن يفكر فيها.

لا يتكلم اليساريون جميعهم عن السلطة الغاشمة الظالمة، ولا يهاجمون الإمبريالية ومن يدور في فلكتها، لأنهم منشغلون بخلافات داخلية بينهم. ولا يعتمد اليساريون على رؤاهم وأفكارهم، وإنما يحمل كل واحد منهم كتاباً لمفكر أوروبي، غالباً ما يكون غريباً. يدعم الأول آراءه باعتداده على تعليق لكاتب تقدمي إنجليزي. ويعتمد الماوي على كتاب الشيوعي الفرنسي (ريجيس دويريه)، ويتكئ التروتسكي على مقابلة مع (مكسيم رودنسون) ليفضح أكاذيب الماويين. وفوق هذا كله فإن اليسار كله ليس سوى أفراد قليلين لهم رصيد بالعملة الأمريكية. وهذا ما بيديه أنا المتكلم حين يخاطب المخرج اليساري المتطرف:

« لجنة يسارية تنبت هكذا فجأة للدفاع عن الكاتب العربي. عن الفلاح العربي. عن الكندرجي العربي. لن أنتسب إليها قبل أن أعرف بالضبط كم عدد أعضائها وكم دولاراً رأسهاها » (ص 56).

هذه هي صورة اليسار كما برزت في قطعة شارع الضباب. فهل كان اليسار كما بدا آنفاً؟

كيف نتعامل مع هذا النص؟

في أثناء قراءة هذا النص لا بد من استرجاع خصائص فن الساتير. لقد ذهب دارسو هذا الفن إلى أنه ضرب من استياء كاتبه من شيء يؤلمه في عالمه المحيط به. وما يؤلم الماغوظ هنا هو سلوك أفراد اليسار

الذي لا يعجبه، لأنهم منشغلون ببعضهم، ولأنهم يرفعون شعارات كبيرة لا يعملون على تحقيقها. ولنلاحظ أيضاً أن الماغوط لم يعبر عن استيائه من أفراد معينين، وإنما هجا سلوكاً ما يسلكه يساريون. ويبدو الماغوط هنا كما لو أنه يعرف أفضل مما يعرفه اليساريون. إنه يريد تحقيق عدالة ذاتية. وعليه فليست المشكلة في العالم العربي في أي الفرق يحمل فكراً أصح. المشكلة تكمن في أننا نتكلم كثيراً ونفعل قليلاً، وما نريده هو الخبز والحياة الكريمة، لا الشعارات البراقة.

ولما كان الماغوط يعبر عن استيائه، فقد لجأ إلى التشنيع والفضح والتقييح والتشهير. شنع على اليسار الذي رفع شعار تحرير فلسطين، وأخذ يدعم مواقف الاتحاد السوفيتي في أفغانستان ونسبي فلسطين. وفضح اليسار الذي يدعو إلى الفعل وانتهى ثثاراً لا يمارس من الأفعال إلا شرب الفودكا وأكل لحم الغزال الذي يوجد في أعماق السهول الروسية، وشهر باليسار الذي يحمل أفكاراً أممية والذي يهاجم الرأسمالية ممثلة بأمريكا، في حين يكون رصيد أفراد بال دولار.

ولما كان كاتب الساتير يدعو إلى الفعل، فإن الماغوط هنا يطلب من اليساريين أن يكفوا عن تكرار الشعارات ورفعها، ليقدموا على تنفيذها. هكذا ينهي قطعه بضرورة توفير الغذاء والملابس لأفراد المجتمع الذين لا تطعمهم الشعارات ولا تستر أجسامهم.

وما من شك في أن الماغوط يباليغ في زعمه، ولا شك أيضاً في أنه يطرح موضوعه طرْحاً مضحكاً. ولنلاحظ بعض العبارات الدالة:

يخاطب أحد اليساريين أنا المتكلم، ويدعوه إلى التفاؤل، ويشره بأن فلسطين ستعود إلى أهلها بإرادة الشعوب وقواها التقدمية، فيرد عليه أنا المتكلم قائلاً: أليس هو الشعار المطروح منذ عام 1948 قبل الميلاد. ويحييه اليساري: نعم.

وواضح هنا أن الماغوط يسخر من هذا اليساري، فلم تكن فلسطين سنة 1948 قبل الميلاد محتلة، ولم يرفع هذا الشعار إلا سنة 1948 بعد الميلاد. وإذا كان على القارئ أن يفحص ما يرد من معلومات في قطعة (الساتير) وما يعرف في الواقع، فإنه يجدر القول إن اليساريين ليسوا جاهلين إلى هذه الدرجة، بل إن أعضاءهم، إلى فترة قريبة، ومنذ الخمسينيات من القرن العشرين، كانوا الأكثر ثقافة من كثيرين من أفراد المجتمع العربي. وهذا مثال واحد فقط. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن المرء حين يعود إلى تاريخ اليسار في المنطقة العربية ويدرسه يعرف أن اليسار دفع ثمناً باهظاً في الخمسينيات والستينيات، بل وفي السبعينيات، ولم يكن دائماً على الصورة التي برزت في نص الماغوط، وإن كانت هذه الصورة ظهرت في فترة معينة، لعلها الفترة التي كتب فيها الماغوط نصه. ثمة أحزاب يسارية وفصائل يسارية قاومت الظلم ممثلاً في بعض الأنظمة العربية وفي الاحتلال الإسرائيلي وفقدت خيرة كوادرها وهي تناضل، لا وهي تثرثر.

والخلاصة أن الصورة التي أبرزها الماغوط للييسار، في قطعه هذه، ينبغي أن ينظر إليها في ضوء ما كانت عليه الأوضاع حين كتب الماغوط نصه، وفي ما كان عليه الماغوط نفسه من اليسار، وفوق هذا كله، وهذا هو الأهم، وفق الجنس الأدبي الذي عبر الماغوط، من خلاله، عن موقفه من اليسار.

قراءة جديدة لقصة قديمة

المطاهر وطار في « اشتراكي حتى الموت »

أتناول في هذه المقالة قصة قصيرة للكاتب الجزائري « الطاهر وطار » من مجموعته القصصية « الشهداء يعودون هذا الأسبوع » التي صدرت لها طبعة، هنا في القدس، في آب 1978، عن منشورات صلاح الدين.

والطاهر وطار كاتب من مواليد عام 1936، في الجزائر، وقد عرفناه، في فلسطين، جيداً، من خلال إعادة إصدار أعماله عن دار نشر صلاح الدين وعن دار الأسوار في عكا، وعن منشورات الكاتب في رام الله. أعادت الأولى إصدار المجموعة القصصية الوارد ذكرها أعلاه، كما أعادت إصدار روايته « اللاز » و « عرس بغل »، وأعدت الأسوار إصدار « الزلزال »، فيما أعادت دار الكاتب إصدار مجموعته القصصية « الطعنات »، وأصدرت دور نشر أخرى له « الحوات والقصر » و « تجربة في العشق »، وللطاهر وطار، عدا الأعمال المذكورة، روايات منها « الشمعة والدهاليز » ومسرحيات منها « الهارب ».

وهكذا يعد الكاتب صوتاً من الأصوات الأدبية العربية التي احتفلت بها الأراضي الفلسطينية، وقد تناول بعض النقاد والقراء كتابات هذه الأصوات، من خلال قراءة النصوص ومناقشتها والكتابة عنها في الصحف والمجلات، ولا شك أنها تركت أثرها على نصوص كتابنا، وكنت، شخصياً، قد تناولت تأثير مظفر النواب على الحركة الشعرية في فلسطين، في كتابي « الصوت والصدى: مظفر النواب وحضوره في فلسطين » (1999).

لن أستطرد، هنا، في الحديث عن أسباب استقبال الطاهر وطار هنا، ولن آتي أيضاً على الأسماء الأخرى التي كان لها الاستقبال نفسه، فذلك يحتاج إلى دراسة مفصلة ربما ينجزها أكاديمي يرغب في الحصول على درجة علمية. ولن أكتب عن حياة الطاهر وطار أيضاً، إذ يمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب « أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية » (1996). ليقراً فيه ما كتبه الكاتب عن حياته. وليس هذان الأمران: استقبال أعماله في الأرض المحتلة وحياته هما ما حثاني على كتابة هذه المقالة، فما دفعني إلى إنجازها مقولة من مقولات أصحاب نظرية التلقي، بالإضافة إلى تدريس القصة في قسم اللغة العربية. أما مقولة أصحاب نظرية التلقي فهي: إن قراءة نص واحد، من القارئ نفسه، في زمنين مختلفين، قد تؤدي إلى كتابتين مختلفتين.

وكنت قرأت القصة وكتبت عنها في 23 / 2 / 1979، ونشرت ما كتبت في جريدة الفجر المقدسية، ولم أعد أذكر ما كتبت. كتبتُ عنها في وقت لم أكن سمعت فيه بمقولات نظرية التلقي، ولم أكن أيضاً قرأت قراءات نظرية سوف أفيد منها الآن، لأنني قرأتها بعد كتابتي الأولى.

وليست هذه الكتابة الأولى التي أفيد فيها من مقولة نظرية التلقي، فلقد أنجزت العديد من المقالات التي تناولت فيها نصوصاً كنت تناولتها قبل سنوات طويلة؛ تناولت مطولة عبد اللطيف عقل « الحسن بن زريق ما زال يرحل » وقصة يحيى يخلف « تلك المرأة الوردية » وقصيدة مظفر النواب « عروس السفائن » وقصيدة محمود درويش « رحلة المتنبي إلى مصر »، ولاحظت اختلاف كتابتي الثانية عن الأولى، ولاحظت الفرق الواضح الذي يعود إلى اكتساب مهارات نقدية جديدة، وسعة أفق، ودربة ومران على الكتابة، حتى أنني أخذت أعيد مقولة أديب عربي: ما نظر كاتب فيما كتب إلا قال: لو أنني أضفت كذا وحذفت كذا ... الخ.

المعنونات وتعدد مدلوله:

أول ما يتوقف المرء أمامه وهو يقرأ القصة هو العنوان. والالتفات إلى العنوان وقراءته ودراسته ظاهرة نقدية برزت في نقدنا العربي المعاصر في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينيات، على صعيدي التنظير والتطبيق. ولا أظن أنني التفت إليه وأنا أعالج القصة في نهاية السبعينيات.

وتقول لنا القراءة الأولى إننا سنقرأ عن إنسان يعتنق الفكر الاشتراكي، إنسان يؤمن بهذا الفكر ويدافع عنه دفاع المستميت، وأنه لن يتخلى عن قناعته التي سيظل يعتنقها حتى وفاته أو استشهاده في سبيلها. هذا ما تقوله القراءة، وبما أن الكتابة كلام ناقص كما يقول (ديريدا) وأصحاب التفكيكية، فلا بد أن قراءة الكاتب لقصته سوف تؤكد ما ذهبنا إليه، أو أنها ستنتفيه لأنها سوف تعطي، من خلال اللهجة أو حركة العينين، معنى مغايراً.

ولأننا لم نستمع إلى الكاتب يقرأ قصته، فما علينا إلا الإفادة، من جديد، من خصيصة أخرى من خصائص التفكيكية، ألا وهي خصيصة « الإرجاء »، وعليه فنحن مضطرون لتأجيل المعنى حتى نفرغ من قراءة القصة، ولا شك أننا سنتوصل إلى مدلول آخر للعنوان هو نقيض المدلول الذي قالته القراءة الأولى.

إننا، في القصة، أمام شخص مثقف، درس الهندسة، وناضل في حرب الاستقلال، ولكنه، بعد عامين من الاستقلال، غدا موظفاً يقبض راتباً ممتازاً، وقد بدأ سلوكه يناقض أفكاره، وتنتهي القصة بموته، بحادث سير. وهكذا لم يكن موته دفاعاً عن فكره، تماماً كما أنه لم يمت وهو يطبق في حياته ما يؤمن به نظرياً. لقد بدأ يتخلى رويداً رويداً عن قناعاته، لاجئاً، باستمرار، إلى تبرير ما يقدم عليه من سلوك يناقض الفكر الذي اقتنع به إلى حين.

تنتهي القصة بالأسطر التالية:

« وأسلم هو النفس الأخير، دون أن يجد الفرصة ليعلق على الحادث أو ليبرر ما قد يكون ارتكبه من خطأ » (ص 80) والمفردتان المهمتان هما الفعلان: يعلق ويبرر، فنحن نصغي، في القصة، إلى هذا الاشتراكي كثيراً: يعلق على ما يرى، ويبرر ما يقوم به من تصرفات تتنافى وقناعاته وفهمه للاشتراكية.

وأقول إننا نصغي إليه كثيراً، لأننا في القصة لسنا أمام صوت واحد. هناك صوتان محوريان، وهناك أصوات عديدة عابرة. أما الصوتان المحوريان فهما صوت السارد وصوت الشخصية، وتكاد تكون هذه أكثر حضوراً. وأما الأصوات العابرة فهي صوت المذيع وأصوات الباعة الذين يبيعونه. والقصة، عموماً، يحضر فيها الضميران الثالث - صوت السارد - والأول - صوت الشخصية. لنلاحظ مثلاً المقطع الأول من القصة:

« سواها برفق أمام المنزل، ومد يده إلى المذيع يغلقه، ثم نزل وبصره معلق إلى الطوار... [بعيدة بعض الشيء، ولكن لا يهم، أربعون سنتماً، ذاكم هو البعد القانوني، الطريق عريض والحركة قليلة فيه. لحسن الحظ أن الحركة قليلة ها هنا]. أغلق الباب وتأملها، كما لو أنها تحفة من التحف النادرة... [اللون الأسود رغم أنه رسمي، فإنه أكثر الألوان جدية وقاراً. رائعة. رائعة. رائعة ستطير فرحاً عندما تراها. لن أعلمها بها حتى اللحظة الأخيرة] (ص 69).

إننا إذن أمام سارد يقص عن الشخصية « سواها برفق ... » وأمام شخصية تقص عن ذاتها « لن أعلمها بها حتى اللحظة الأخيرة »، وما بين هاتين العبارتين عبارات يمكن أن نعزو بعضها إلى أي من الساردين. ولكننا سنصغي إلى الأنا كثيراً، وهي أنا الشخصية، لا أنا السارد أو الكاتب الطاهر وطار، وسنرى ما يعزز أهمية الفعلين: يعلق ويبرر. دائماً يعلق أنا الشخصية على ما يرى، ودائماً يبرر سلوكه الذي يتناقض وفكره، ولعل الفعل يبرر هو الأهم. لنربعض سلوكات أنا الشخصية / الاشتراكي التي تتناقض وأفكاره، ولنلاحظ أيضاً عباراته التي تبرر ما أقدم عليه من تراجعات: يقول أنا الاشتراكي:

« في البدء قررت أن لا أتزوج، لثلاث تفتت حماسه النضال عندي. كان إيماني قوياً بأن المناضل الاشتراكي، مثل الجندي المحارب. يجب أن يكون ... متخلصاً من كل ما يمكن أن يعوقه في مسيرته، عدا سلاحه وذخيرته، حتى تنتهي المعركة، حتى يتم له النصر النهائي ». (ص 70)

لكنه، بعد سنتين من الاستقلال، وقع في الفخ. لقد تزوج، وبدأ هنا يتحدث عن المرأة التي تزوجها: لم تكن مثله تماماً فكرياً، وهذا أول تراجع، ولكنه قرر أن يخوض النضال في بيته إلى جانب خوضه في مجالات الحياة الأخرى. ويعني هذا أنه سيتقنها لترتفع إلى مستواه. ولكن ما الذي يحدث؟ عوضاً عن تثقيفها وإقناعها بما يؤمن هو به، نجده هو يخضع لرغباتها: بدلاً من أن يرسلها إلى مستشفى عام، لعامة الشعب، لكي تضع مولودها يرسلها إلى عيادة خاصة، بناءً على رغبتها هي. ولا يكتفي بذلك، إنه يبرر ما أقدم عليه معاً:

« حاولت إقناعها بالولادة في المستشفى وسط الشعب، فرفضت مؤكدة أن هذه المشاكل شكلية إن لم تكن ديموغرافية ».

« كانت تعاني، فلم أشأ إرهاباً أعصابها، وتراجعت، في الحق، خطوة إلى الخلف، وحملتها إلى العيادة: (ص 71).

« معها الحق في تفضيل العيادة عن المستشفى. هناك أهدأ وأدفاً » (ص 76).

يتراجع أنا المتكلم أيضاً عن أمور عدة: كان قرر، بعد أن تزوج ألا ينجب، لأن كثيراً من المناضلين انحرفوا أربعين بالمائة بعد الزواج، وأتموا الباقي بعد إنجاب المولود الأول. ولكنه ينجب، بعد سبع سنوات، مولوده الأول. ويلجأ أيضاً إلى التبرير:

« عندما استمر الخمول، وطالت الحمى، فلا شفاء ولا موت، لا نضال محتدم، ولا استسلام بئس، تمنيئت أطفالاً، يملأون حياتي، ويفرغون جيبتي، وإلا تكدست الأموال عندي، ووقعت في الفخ الرأسمالي الكبير: الانضمام إلى عالم الاستغلال، أو الارتقاء في أحضان الانحلال ... السكر والفسق وجمع التحف: (ص 71).

وحين يشتري سيارة، يشتريها سيارة جديدة صنعت في فرنسا، وحين يسوقها ويرى مواطنين كادحين لا يقلهم فيها. ويبرر شراءه السيارة من مصانع الرأسمالية، كما يبرر أيضاً لماذا لا يقل العمال والفلاحين فيها. ويستطيع المرء أن يسوق هذه التبريرات، فهي واضحة في القصة، ويمكن للقارئ أن يعود إليها هناك، حتى لا يُعاد هنا كتابة القصة ثانية. والسلوك الأخير الذي يقوم به ويبرره أنه يشتري من البائعين بضاعة، وهو يعرف أنها بضاعة مسروقة. أما لماذا؟ فلأن الحياة في

المجتمع الرأسمالي، كلها، سرقة: « في المجتمع الرأسمالي كل الحياة سرقة » (ص 77). وأن يسرقوا ويأكلوا « أفضل من يبيتوا جوعاً » (ص 78). « وليس من باب الإحسان أن أشتري منهم. لن تكون هناك يد سفلى ويد عليا ». هناك معاملة. بيع وشراء. بضاعة ونقود. لن يقولوا أن برجوازيًا تصدق علينا أو أحسن إلينا، إنما برجوازي نهم فرضت بطنه الكبيرة أن يشتري منا. استغللناه وبعنا له بثمان مرتفع » (ص 78).

وهكذا يقول لنا جسد النص كلاماً مغايراً لما يقوله العنوان حين يقرأ حروفاً في كتاب، للوهلة الأولى قبل قراءة المتن. وهكذا يلخص السطران الأخيران في القصة، السطران اللذان يحتويان على الفعل « يعلق » و « يبرر » طبيعة هذا الاشتراكي: التراجع عن الفكر وتبرير هذا التراجع.

ولئن كانت القصة انتهت بموت الشخصية جسدياً، فإنها - أي الشخصية - بدت ميتة موتاً فكرياً منذ الصفحة الأولى للقصة. وسواء أ مات بطل القصة بحادث سير أم لم يموت، فإنه، ولا شك، ميت منذ بدأ يتراجع عن قناعاته سلوكياً ويصر عليها لفظياً. ولا أدري إن كان هناك ثمة ضرورة لقتله بحادث سير.

اللغة والمخاطب:

لغة الطاهر وطار في قصته هي لغة الكتاب الواقعيين، وهو كاتب واقعي في كثير من رواياته، بل إنه كان يكتب وهو واقع تحت تأثير الواقعية الاشتراكية، وقد صرح بذلك غير مرة. ورد في تعريفه بذاته:

« يكتب في المواضيع السياسية والعقائدية الحساسة من منظوره الأيديولوجي، ويقول عنه زملاؤه: جريء إلى حد التهور، وإلى حد يصعب معه استعراض ما يكتب في مقالات تنشر على العموم.

ويعلق الطاهر بسخرية بأنه لا يعكس في كتاباته إلا ما يعايشه يومياً وطوال السنة في الاجتماعات التي يعقدها أو يشارك فيها، وما يجري داخل الحزب ومنظاته من نقاش ... » (ص 1372 من كتاب أعلام الأدب العربي المعاصر).

ويختتم الكلمة التي صدر بها روايته « الزلزال » قائلاً:

« وأختم كلمتي هذه، المضطربة، لأنها مرتجلة، بالقول، إن الأدب الاشتراكي، والبطل الاشتراكي، لم يولد في الجزائر، كما أشار إلى ذلك المرحوم جاك سنالك، إلا في الأدب المكتوب باللغة العربية. وإنني كواحد من كتاب اللغة العربية، أفتخر بهذا وأعتز به».

وتبدو اللغة لقارئ العربية في غير الجزائر مألوفة وغير غريبة، إلا بعض الكلمات مثل (بوفاريك) و (طامسون) وما شابه، ويتضح بعضها من خلال السياق.

غير أن ما يلفت النظر في القصة ورود بعض المفردات غير العربية مثل (الكومبرادور) و (بيروقراطي) و (برجوازي) و (ليبرالي)، وهي مفردات تبقى على حالها ولا تعرب من كاتب يفخر بأنه من كتاب العربية. وربما يبدو ذلك مستساغاً ومبرراً لأن بطل القصة ليس بالضرورة إطلافاً الطاهر وطار.

ولعل الأهم مما سبق هو لغة الخطاب. تحفل القصة بخطاب عقيدي (أيديولوجي)، ولا عجب في ذلك، لأن بطلها شخص مثقف ثقافة عقيدية (أيديولوجية)، ولئن بدت القصة عادية للقارئ المثقف ماركسية، فإنها ستبدو عبثاً على القراء الذين لم يقرأوا الماركسية. إن الخطاب الذي امتلأت به القصة كان مألوفاً وسائداً زمن كتابتها وزمن جريان أحداثها - أعني في الستينيات وفي السبعينيات - ولكنه ما عاد، كما كان، الآن. وألحظ شخصياً هذا وأنا أدرس القصة الآن، خلافاً لما كنت ألحظه وأنا أدرسها في بداية الثمانينيات.

قصة فكرة:

لئن كانت القصة القصيرة تتمركز حول حدث أو شخصية أو فكرة فإن القصة هذه قصة فكرة بالدرجة الأولى، لا قصة حدث أو قصة شخصية. ولعل الطاهر وطار وهو يكتبها ما كان يريد التركيز على شخص بعينه قدر ما أراد أن يكتب عن أشخاص يمثلون ظاهرة، ومن هنا غاب عن الشخصية ما يميزها ويجعل منها نموذجاً. ولئن كانت القصة القصيرة تمتاز بمبدأ «وحدة الانطباع»، وهذا ما أقره أبرز كاتب لها يوم نشأتها، وأبرز منظر لها، وهو (إدجار ألن بو)، فإن الانطباع الذي يخرج به المرء لا يتمحور حول شخصية ما معينة. إنه يتركز على مبدأ، على فكرة هي «قول الشيء وممارسة نقيضه» ومن يفعل ذلك فهو هالك لا محالة. ومن هنا يمكن القول إن القصة قصة فكرة بالدرجة الأولى، وإن مبدأ وحدة الانطباع متحقق فيها أيضاً.

نقد المواقع الجزائرية:

يتحدد في هذه القصة زمن جريانها: سنتان بعد استقلال الجزائر. ويتحدد فيها أيضاً مكانها: الجزائر. ثمة إشارات إلى أسماء أماكن معينة يعرفها ابن الجزائر، ويعرف الكاتب بها القارئ، وذلك من خلال الهوامش، فحين يذكر منطقة «الشرية» يورد في الهامش: مركز سياحي جبلي يبعد من العاصمة بحوالي 60 كم».

وعليه فإن النقد الذي يوجه، في القصة، إلى بعض الفئات هو نقد موجه إلى فئات جزائرية. وينتشر هذا النقد في غير مكان. حين تبرر الشخصية شراءها السيارة، تنتقد ما يقوم به بعض الموظفين في مؤسسات الدولة، لنلاحظ المقطع التالي:

« لم يعد أحد يدري بين أيدي من ستقعين، أبن أيدي رأسالي منتفخ البطن، يركض بك صباح مساء وراء أعماله، ليرهق مستغليه أكثر، ويسرق ثروات الشعب أكثر، أم بين يدي بيروقراطي متفسخ، يتركك لزوجته تمارس بك عهرها، ولبناته يلجن بك المراقص على الشواطئ وفي المرتفعات، بينما يستغل هو سيارة إدارته أو مؤسسته مع بنزينها ومع سائقها، ويحاول قدر الإمكان قتلها بسرعة أكبر، حتى تغير له بأخر طراز ... » (ص 72).

ويبرز نقد الواقع هذا في أماكن أخرى من القصة، من ذلك مثلاً حين يقارن بين العاصمة والقرية، فالقرية معلقة في إجحاف بين العاصمة وبين (بوفاريك). لا تكبر ولا تنتقص. لا تتقدم ولا تتأخر. مضطهدة. (ص 77).

ولعل قارئ رواية أحلام مستغانمي «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» يعرف أن الطاهر وطار لم يكن الوحيد الذي ينقد الواقع في الجزائر. إننا في روايتها المذكورة نقرأ نقداً قاسياً للذات الجزائرية.

كلمة أخيرة:

تذكر قصة الطاهر وطار قارئ الأدب الفلسطيني بقصة المرحوم نجاتي صدقي «الشيوعي المليونير» (1963)، فهل كان الطاهر وطار قرأ هذه القصة؟ ربما نعم، وربما لا، ولكن القصتين تأتيان على التناقض بين الشعار والممارسة.



ممدوح عدوان وحضور الشعر في روايته المشاعرروائياً

حين يقرأ المرء نص الشاعر العربي السوري ممدوح عدوان فإنه يتوقف أمام ظاهرة لافتة تدفعه إلى مساءلتها، وهذه الظاهرة هي حضور الشعر في النص الروائي.

ولئن كانت الرواية العربية، منذ نشأتها، عرفت هذه الظاهرة، فإن ما يدعو المرء إلى مساءلتها، وهو يقرأ رواية عدوان « أعدائي » أنها تبرز في نص روائي كتبه شاعر.

وليس عدوان أول شاعر عربي يكتب نصاً روائياً، فهناك شعراء آخرون سبقوه منهم في الأدب العربي الفلسطيني، على سبيل المثال، سميح القاسم وعلي الخليلي وزكريا محمد. ولكن عدوان، وهذا هو المهم، يوظف في نصه الشعري، الشعر العربي والعالمي، الفصيح وغير الفصيح، وهذا ما لم نلاحظه، أيضاً على سبيل المثال، في نصوص القاسم والخليلي ومحمد.

وكان السؤال الذي أثيره وأنا أقرأ نصاً روائياً يكتبه شاعر هو: هل انعكست لغة الشعر على النص الروائي؟ وهل هذه هي الفضيلة الأولى للنص الروائي الذي يكتبه شاعر؟ وهذا بدوره قد يثير أسئلة أخرى مثل: ما هي لغة الشاعر أصلاً؟ ثمّة شعراء، وثمرّة مستويات لغوية تميزهم عن بعضهم البعض.

هناك شعراء يكتبون بلغة تقترب من لغة الحياة اليومية، لا لأنهم لا يمتلكون اللغة الفصيحة التراثية، وإنما لإيمانهم بأن أفضل الشعر ما كان في لغته قريباً من لغة الحياة اليومية، وكان إبراهيم طوقان من أبرز من آمنوا بهذه المقولة وكتبوا انطلاقاً منها. وهناك شعراء يكتبون على غرار الشعراء السابقين؛ جاهليين وإسلاميين وعباسيين، لأنهم ينظرون إلى شعراء تلك الفترات على أنهم آباء

الشعر، وعلى الشعراء اللاحقين أن يتبعوا خطاهم لغة وأسلوباً وطريقة، وأنصار الكلاسيكية يقدرّون هذا النهج الإبتاعي ويجلّونه ويجلّونه، وهكذا تكون لغة أشعارهم قادمة من الماضي وغير قريبة من لغة واقعهم المعيش. ويمكن هنا أن نذكر أسماء مثل محمد مهدي الجواهري وعبد الله البردوني وعبد الكريم الكرمي. وهناك شعراء يجنحون نحو لغة المجاز جنوباً لافتا. حقاً إن المجاز حاضر في الشعر العربي منذ امرئ القيس حتى الآن، إلا أن هؤلاء الشعراء يكثرّون منه لدرجة أنه يغدو جزءاً من سمة الغموض، ومن هؤلاء أدونيس ومحمود درويش. تبدو لغة الأخير عادية ومألوفة وقريبة من لغة الواقع، من حيث المفردات التي يكررها، ولكنها، لاستخدام المفردات في غير ما وضعت له في القاموس، لانزياح المفردات عن معناها القاموسي، تبدو لغة مجاز بامتياز.

يتبع هذه التساؤلات تساؤلات أخرى مثل: هل يحضر نص الشاعر الشعري في نصه أم أنه - أي الكاتب - يستحضر نصوص غيره؟ وهل يبدو الاستشهاد نشازاً « وصادراً » عن رغبة في إظهار قدرة الشاعر على الإلمام بالشعر أم أنه يبدو منسجماً والشخصية التي نطقت به والموقف الذي تطلب قول الشعر؟

كان كتاب الرواية العربية في نهاية القرن التاسع عشر و مترجموها - أي الرواية - يكثرّون من الاستشهاد بالشعر، ويدخلونه في الروايات المترجمة، مما يعني أنهم يقحمون نصوص الرواية غير العربية أصلاً بأشعار عربية. ونص عدوان يحفل، كما سنرى، بأشعار عربية وأخرى مترجمة، تماماً كما أنه يحفل بشخصيات عربية وأخرى غير عربية، وحضور الشعر العربي وغير العربي، في روايته، لا يبدو نشازاً. هكذا أرى على أية حال.

مدوح عدوان شاعر في المقام الأول، وكاتب مسرحي في المقام الثاني، ومترجم في المقام الثالث، وغداً كاتباً روائياً. وقد ترجم كتاباً مهماً في الشعر هو كتاب (أوكتافيو باث) « الشعر ونهاية القرن » (1998). والنصوص الشعرية التي حضرت في روايته ليست من كتابته هو. إنها أشعار تعود إلى آخرين، ولم يكن، وليس هذا، على أية حال، بمستغرب، فالزمن الروائي يعود إلى الفترة ما بين 1914 - 1918، ولم يكن، يومها، الشاعر الذي ولد عام 1941 شاهداً على تلك الفترة، على الرغم من أنه، كما يقول، أسقط بعض تجاربه على بعض شخصوه.

حضور الشاعر في النص الروائي:

يلحظ قارئ الرواية حضوراً بارزاً للشعر في الرواية يمكن رصده، شكلياً، على النحو التالي:

- 1- حضور الشعر الشعبي والشعر الفصيح.
- 2- حضور الشعر غير العربي/ نصوص شعرية مترجمة.
- 3- حضور الشاعر شخصية من شخصيات العمل الروائي.

ويمكن تبيان ذلك كالتالي:

١- حضور المشعر الشعبي والمشعر الفصيح.

أ. الشعر الشعبي:

يحضر الشعر الشعبي مستقى من السيرة الشعبية التراثية ومن قصائد قائلها شعراء عاشوا في الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية.

يتكيء النص اتكاءً واضحاً على تغريبة بني هلال، وترد أبيات منها في فصول عديدة؛ تارة يصدر بها الفصل، وتارة تكون مقطعاً من مقاطع الفصل، وثالثة ينتهي بها الفصل. ترد أسطر شعرية من التغريبة على النحو التالي:

- الفصل الأول: يفتح مقطعه الأول بثلاثة أبيات.
- الفصل الرابع: يكون مقطعه الأول مشكلاً من خمسة أبيات.
- الفصل السابع: يتشكل مقطعه الأول من أربعة أبيات.
- الفصل التاسع: يحضر بيتان من السيرة في نهاية المقطع السابع.
- الفصل الثامن عشر: يتكون المقطع الأول من أربعة أبيات.
- الفصل 21: يبدأ المقطع الأول بأربعة أبيات هي جزء منه.
- الفصل 29: ترد أربعة أبيات في المقطع الثامن.
- الفصل 31: يتشكل المقطع الأول من خمسة أبيات.
- الفصل 33: يتكون المقطع الأول منه من نثر من التغريبة.

وهكذا نلاحظ شكلين من أشكال التناص: التناص الشعري، وهو الأكثر، والتناص النثري، وهذا قليل. نلاحظ أن التناص الشعري يتصدر تارة الفصل، وقد يشكل مقطعاً مستقلاً بذاته منه، وقد يتخلف الشعر ليكون في نهاية الفصل.

إلى جانب الاتكاء على السيرة يعتمد الكاتب على قصائد شعرية معاصرة، وعلى مقطوعات غنائية، وتحضر على النحو التالي:

- يحضر في الفصل الخامس مقاطع من أغان وطنية شعبية بالإضافة إلى مقاطع من قصيدة شاعر شعبي اسمه أحمد العلي، ومقطع من قرادية الشيخ كامل يوسف الخطيب.
- يرد في الفصل العاشر سطر شعري غنائي، في مقطع رقم (5).
- يرد في الفصل السادس عشر ثلاثة أسطر من قصيدة ماضي أبو حديقة، بالإضافة إلى سطر شعري من قصيدة أحمد العلي.

- يرد في الفصل 21 بيت شعر غنائي.
- يرد في الفصل 27 مقطع من الشعر يغنيه مُغَن.
- يرد في الفصل 30 بيتان من قصيدة أحمد العليّ.
- يرد في الفصل 33 مقطع شعر يغنيه مُغَن، يشكل المقطع الخامس كله.

ب. توظيف الشعر العربي الفصيح.

لا تخلو الرواية من الشعر العربي الفصيح، وقد كان هذا حاضراً في النص على النحو التالي:

- الفصل 5 : بيتان من قصيدة لمعروف الرصافي، وبيت ثالث.
- الفصل 7 : بيت شعري لشاعر لم يذكر اسمه.
- الفصل 13 : خمسة أبيات من قصيدة فارس الخوري يرثي فيها الشهداء.
- الفصل 19 : خمسة أبيات من قصيدة لأحمد شوقي يسخر فيها من الرقيب الصحفي.
- الفصل 22 : قصيدة محمد جابر آل صفا.
- الفصل 31 : بيت شعري لشاعر غير معروف.

٢- المشعر المترجم:

يرد في الرواية نصان شعريان مترجمان على النحو التالي:

- الفصل 5: ترد قصيدة للشاعر (بايرون) يتعاطف فيها مع اليهود.
- الفصل 14: ترد قصيدة لشاعر اسمه (لوسيان سيوتو)، وهي أفضل قصيدة قالها صحفي، وهي قصيدة عرفان بالجميل باسم اليهود.
- 3 حضور شخصية الشاعر في النص، وهناك شاعران يهوديان، أحدهما يبدو حضوره لافتاً، وموضوع إعجاب خلافاً للآخر.

توظيف الشعر وشخصية الشاعر:

يظل الكلام السابق كلاماً وصفيّاً يمكن أن ينجزه أي قارئ، للرواية. إنه مجرد عمل إحصائي وصفي ليس أكثر، ولعل ما هو أهم من الوصف هو تبيان صلة النص الشعري المضمن بالنص الروائي ككل. وهذا ما سأحاول إنجازه.

تركز الأبيات التي يتضمنها النص على إبراز الصراع بين دياب بن غانم والزيناتي خليفة، ولا يبدو فك مغاليتك النص أمراً مبركاً. إن الرمز هنا لا ينجح إلى الغموض، لأن المتن الروائي يفتح في غير موطن مَنْ هو المعادل الفني لدياب ومَنْ هو المعادل الفني للزيناتي خليفة.

في الإهداء يركز ممدوح عدوان على شخصين هما العربي واليهودي، وفي المتن ما يشير إلى أن هذين هما عارف الإبراهيم ابن مدينة نابلس وهو ضابط في شرطة العدلية في الدولة العثمانية، و (أتر ليفي) وهو يهودي يعمل جاسوساً لصالح بريطانيا التي ستقف إلى جانب الحركة الصهيونية من أجل أن تنجز هذه دولتها. ويكون، على مدار الرواية، حضور لهاتين الشخصيتين. يلاحق الأول الثاني ويتفنن الثاني في الخروج من المأزق التي يضعه فيها الأول.

يورد السارد في (ص 443) حديثاً عن عارف الإبراهيم ولقائه مع خضرة والدة (أتر ليفي)، ويربط بين خضرة وخضرة في السيرة الشعبية، ويورد على لسان عارف التساؤل التالي: كيف خطر هؤلاء الدرك الملاعين أن يسموها خضرة دياب؟

ويتابع السارد:

« وتدفتت الأبيات التي تلائم موقفه الآن، كأنه سيقول للزينات خليفة، - أي لـ (أتر ليفي) حين يراه:

لي ثار عندك يا زينات خليفة
وقد صار في قومي بكا وتنويح

وتطلب مني يا زينات أصالحك
أنا والنبي بين الرجال فصيح

فمن يعتق الحية يضره سمها
ويضحى فؤادك بالسموم طريح

وأنا لك منطاح يا زينات خليفة
على سرج خضرة ثم فيك أصيح

إن طلب الزينات من دياب أن يصالحه، يقابله في الرواية، إذن، طلب (أتر ليفي) من عارف الإبراهيم أن يصالحه، وهكذا يرى عارف في (أتر)، كما كان يرى دياب في الزينات، حبة لا ينبغي عتقها، بل لا بد من ملاحقتها والقضاء عليها.

ويمكن القول، في أثناء الحديث عن شكل التناص ما بين السيرة والنص الروائي، إنه تناص جزئي يختار الروائي من السيرة ما يتناسب وفكرة الرواية، وقد يتطابق ما يرد في الأبيات السيرية وما يجري

في الرواية من أحداث - تطابق ملاحقة دياب للزيناتي وملاحقة عارف الإبراهيم لـ (أتر ليفي)
(- وقد يتعارض، فعارف يمجّد الخضر في السيرة ويرى أن خضر أم (أتر) مختلفة عن خضر
في السيرة، وهو يستغرب كيف تنعت أم (أتر) بالخضر.

لو توقفنا أمام الأبيات الثلاثة الأولى التي صدر بها السارد المقطع الأول من الفصل الأول وقارنا ما
تقوله بما يقوله الفصل الأول أو المقطع الأول فماذا نلاحظ؟:

الأبيات الثلاثة هي:

يقول الفتى الزغبى دياب بن غانم
ونيران قلبى زایدات لهوب

مشيت وقلت أوصل للأهل غانم
سعيت وبس ما لقيت دروب

أريد أبكى وأنا فعل الضراغيم أتشهد وأحكي

يبدو دياب هنا قلقاً حائراً قلبه يشتعل، لقد مشى آملاً أن يصل لأهله غانماً، وسعى لكنه لم يلق
دروباً، ووصل به الأمر أنه أراد أن يبكي، ولكنه رجل وبكاء الرجال، من منطلق ثقافة مجتمع
ذكوري نشأ فيه، عيب، وهكذا تنهد وحكي.

لم يصل عارف الإبراهيم، في نهاية الرواية، لأهله غانماً، بل إنه لم يصل إليهم. لقد فقد ابنه إبراهيم.
وسعى لإلقاء القبض على (أتر ليفي) ونجح في ذلك، ولكن الآخرين أفرجوا عنه. ولأنه لاحظ
الأمر وما وصلت إليه في نهاية الحكم العثماني، حيث اختل الميزان لما هو في غير صالح ما يصبو
إليه، فقد أخذ يتنهد ويحكي. يتبع الأبيات الثلاثة هذه الفقرة التالية التي فيها يتنهد عارف ويحكي
ويعبر فيها عما وصلت إليه الأمور:

« ملعون أبو هذه الدنيا، ملعون أبو هذا العمر الخراء، نظل طول عمرنا في الذنب. دائماً إلى الوراء.
مثل بعر الجمال. مثل فلو الجحاش. يبدأ كركوراً مثل الغزال وينتهي حمراً بأذنين مرخيتين
وعينين بليديتين. أنا؟ أنا عارف الإبراهيم أصل إلى هذه المواصيل؟ أصير مضحكة؟ » (ص 13).

هذه الأسطر تعبير عن حالة قلق تلم بعارف. إنها خارجة من قلبه الذي تشتعل فيه النيران ويزداد
لهيباً. لكن السؤال الذي يثار هو: لماذا اختار ممدوح عدوان دياب بن غانم معادلاً لعارف الإبراهيم؟
يتوصل د. محمد رجب النجار وهو يدرس السير الشعبية العربية إلى التالي حول السيرة الهلالية

وشخصية دياب بن غانم:

أولاً : إنها تحكي الصراع القبلي - لا القومي - أو تصدر عن عصبية جاهلية.
ثانياً : إن جوهر الصراع الملحمي فيها داخلي لا خارجي، والأطراف المتصارعة فيها أطراف عربية إسلامية.

ثالثاً : ثم إذا نظرنا إليها بمقياس البطولة الحربية القائمة على السيف، هالنا أن أبا زيد الملحمي في السيرة، لا تعقد له البطولة العسكرية في أشهر حلقاتها، وهي « التغريبة » بل تكون من نصيب دياب بن غانم أبعد الأبطال عن تعاطف القاص والجمهور ... وبسيف أبي زيد يتم حسم المعارك الداخلية جميعاً.

رابعاً : سوف نرى أن الزيناتي خليفة أكبر خصوم الهلالية على الإطلاق والذي لقي مصرعه بحربة دياب بن غانم لم يكن ليستحق تلك النهاية الأسيفة باعتراف الجموع الهلالية كلها فيكونه جميعاً وقد شادوا له قدراً عظيماً إحياءً لذكراه وتكريماً بمشواه، ولم يكن المبدع الشعبي يصدر في ذلك من نخوة تمليها خلائق الفروسية مثلاً، بل حدث ذلك إيماناً منه بأن الزيناتي عاش بطلاً ومات شهيداً بكل ما تعنيه الشهادة في الإسلام وفي المجتمع الشعبي على السواء ... » (انظر: مجلة « جذور » السعودية، ع5، آذار 2001، ص 189 وما بعدها).

قبل أن أجيب عن السؤال أود القول إن ما توصل إليه د. النجار يثير العديد من الأسئلة حول توظيف عدوان السيرة الهلالية:

- هل رأى عدوان أن الصراع بين العرب واليهود ما بين 1914 و 1918 صراعاً قبلياً لا قومياً، لأن بعض اليهود كانوا من رعايا الدولة العثمانية وسكانها!
- هل رأى في ملاحقة عارف لـ (ألتز) وتعصب الأول للدولة العثمانية ضرباً من العصبية الجاهلية؟
- هل نجح عدوان في جعل (ألتز) معادلاً للزيناتي؟ إن القارئ العربي لن يتعاطف بأي حال من الأحوال مع (ألتز) كما تعاطف مع الزيناتي، ولن يبكي (ألتز) كما بكى الجمهور الزيناتي.

وأظن أن عدوان نفسه لا يتعاطف مع عارف قدر ما يرثي حالته، لأن عدوان نفسه جعل إبراهيم بن عارف يتمرد على أبيه، ويكون تعاطفه - هكذا أرى - مع إبراهيم والثورة العربية التي بدأت تتمرد على ما وصلت إليه الأحوال في نهاية الحكم العثماني، وهي أحوال لم تعجب أصلاً عارف نفسه كما لاحظنا. وهذا ما يعبر عنه على أية حال المقطع الشري الأخير في الرواية. يرد في الفصل الأخير مقطعان الثاني منها يأتي على لقاء عارف و (ألتز) وقد أفرج عنه الأخير وينتهي بتحسر عارف وتذكره دياب بن غانم وما وصل إليه أمر عارف الذي هو مطابق لما وصل إليه دياب. أما المقطع الأول فنصه:

« آخ يا دياب بن غانم.

كان دياب سبعا من سباع الغاب. يضع يده على ظهر الفرس فتصل إلى الأرض. يضرب ركبته على خاصر تيتها فتنطق أضلاعها. حين كان يقف لبيول، كان بوله يحفر في الأرض جورة عمقها بطول الرجل أو أطول. كيف سيتمكنون من قتل فارس كهذا؟ ومن يجرؤ على الوقوف في وجهه أو مواجهته؟ قرروا انتظار عجزة وراحوا يراقبون بوله. وحين جاء أحدهم ليقول له إن جورة البول لم تعقد أكثر من متر عرفوا أن التراجع قد بدأ.

متر .. شبر .. فتر .. حط أصبع .. ثم انخفاض بسيط مثل الفسوة في الرماد ... ثم صار بوله يسبح على الأرض دون أن يحفر فيها.
عند ذلك صار قتله سهلاً.
أو صار قتله غير ضروري لأنه قد مات.
آخ يا دياب بن غانم . (ص 503)

هل هي حسرة على دياب بن غانم وحسب، أم حسرة على الدولة العثمانية وما آلت إليه، أم هي حسرة عارف الإبراهيم على نفسه وقد آل إلى ما آل إليه دياب وإلى ما آلت إليه الدولة العثمانية، أم هي حسرة على الثلاثة معاً لأن نهايتهم تشابهت؟
يمكن الوقوف أمام مقطع شعري آخر وتبيان دلالاته. يُفتتح الفصل الثالث والثلاثون بأبيات من السيرة تشكل المقطع الأول، وهي:

يقول أبو سعدي الزيناتي خليفة: لي
عزم أمضى من رهيف حسام

ولي همة تعلقو على كل ماجد
ودايم على خيل العدا حجام

وهندي بلاد العرب ألف مدينة
غير الذين هم ناصبين خيام

جاؤوا جميعاً طاعين لكلمتي
غصيبة وقهراً قد أتوا إرغام

فأين تروحوا يا عرب وتسالموا
اليوم تغدون في الفلاة هزام

يتكلم هنا الزيناتي خليفة ويعبر عن انتصاره على العرب الذين تشرذموا، وجاءوا له طائعين. كأنما الذي يتكلم هو (أتر ليفي)، وكأنه أيضاً حكام إسرائيل وقد حققت ما طمحت إليه. يدعم الكلام السابق ما يرد في المقطع الثاني من الفصل نفسه. يستحضر عدوان الإصحاح الثالث والثلاثين من سفر العدد، وهو:

« وكلم الرب موسى في عربات موآب على أردن أريحا قائلاً: كَلِّم بني إسرائيل وقل لهم إنكم عابرون الأردن إلى أرض كنعان. فتطردون كل سكان الأرض من أيامكم وتمحون تصاويرهم وتبيدون كل أصنامهم المسبوكة وتخربون جميع مرتفعاتهم. تملكون الأرض وتسكنون فيها لأنني قد أعطيتكم الأرض لكي تملكوها».

كأنما يستعير عدوان هذا الكلام ليقول إن ما قيل تحقق. ينتصر (أتر ليفي) وينهزم عارف إبراهيم، وتحقق دولة إسرائيل ما طمح إليه أنبياء الصهيونية: أقامت دولتها وهجرت قسماً منا وغيرت أسماء مدننا ومحت معالم قرانا وقطعت أشجار زيتوننا.

وخلافاً لما توصل إليه د. النجار فإن المرء وهو يمعن النظر في أبيات السيرة المتضمنة يلحظ تعاطف الجمهور مع دياب، فهل اعتمد عدوان على نص آخر للسيرة غير الذي اعتمد عليه النجار؟ لنر مثلاً ما يرد في هذه الأبيات التي شكلت المقطع الأول من الفصل السابع:

ألا يا دياب الخيل أسرع نحونا
واقتل خليفة يا أمير غصيب

دعوك الإمارة يا دياب جميعهم
دعوك العذارى يا ديابي جيب

وإن كان ما تقتل خليفة برمحك

تري البيض تلفظ كلام معيب

وتبقى الهلاليات جميعاً مع العدا
يروحوا سبايا لكل نذل رهيب

هنا يمكن أن نتوقف أمام الأغاني الشعبية والشعر الشعبي الذي شاع في الفترة التي يكتب عنها عدوان. تتكرر أسطر من أغانٍ شعبية في خمسة مواطن. تتكرر على ألسنة المتظاهرين، وعلى لسان

جمال باشا، وعلى لسان اليهودي نعمان بلكند - وتكون باللهجة العراقية - وعلى لسان المغني الشعبي .
يردد العرب، وهم يشندون الاستقلال، يرددون في المظاهرات البيتين التاليين وهما يفصحان عن
مضمونها:

عيشة بذلة ما منحبا
منتطاهر ما منتخبا

يا منال الاسـتقلال
يا بنرحل على أوروبا (ص 86)

ويتكرر السطر التالي على لسان جمال باشا وهو في حالة سكر:

بدك تسكر وتغني
اشرب من عرق يني (ص 175)

والعرق هذا عرق تركي يراه جمال باشا أحسن عرق في الدنيا. وأما نعمان بلكند اليهودي ، فإنه
يتحاور وعارف إبراهيم حول اسمه - اسم نعمان - ويتم الربط بين الاسم والحاكم العربي النعمان
بن ماء السماء، وحينها يغني نعمان البيت التالي بلهجة عراقية:

نخل السماوة يقول طرنتي سمرة
سلف وكرب ضليت ما بيبي تمره (ص 326)

ويعلو صوت المغني الشعبي يغني في مواطن عديدة. يغني أغاني تمجد انتصارات الدولة العلية في
جناق قلعة والكوت (ص 395، 396 و 397) وفيها يمدح جمال باشا ويشجعه على دخول مصر -
ويعلو أيضاً صوته في نهاية الرواية. يطلب عارف الإبراهيم من المغني، في المقطع الأخير من الفصل
الثالث والثلاثين، أن يغني موالاً بدلاً من أن يقرأ من التغريبة. ويغني المغني أبياتاً ذات دلالة يرثي
فيها قائلها ما آلت إليه الأمور حيث أعمى حب الذهب بعض البشر الذين ما عاد المغني يعتمد
عليهم لأنهم طغوا وغرروا بالناس. (ص 501).

يتكرر الشعر الشعبي على لسان شباب متعلمين لا يحفظون الشعر الفصيح وحسب، بل يحفظون
قصائد شعراء شعبيين هم أحمد العلي والشيخ كامل يوسف الخطيب وماضي أبو حذيفة. يحضر هذا
الشعر في حالات السكر، حيث يستحضر السكران وما يتناسب والحالة التي هو عليها، وقد يستحضر
أيضاً من الشعر الشعبي ما يعبر عن حالة مغايرة لما هم عليها. كأن تفصح عن النقيض، فإذا كانوا

الآن يأكلون ويشربون، فقد مرت أيام جوع أكل الناس فيها الحشائش، وإذا كانوا الآن في حالة سكر وسرور، فقد تغدو الأيام القادمة قاسية وصعبة، لأن اليهود سيقومون وطنهم على أراضي العرب. سميح وإبراهيم شابان عربيان ينضويان تحت لواء الثورة العربية الكبرى وينقمان على الأتراك، ولكنها أحياناً يغتنام لحظات هاربة فيقبلان على الحياة ويشربان الخمر، وفي هذه الأثناء يستحضر سميح قصيدة أحمد العلي:

وسحبته من بين عشرا تليت
تشبه سفينة ببحر وافق هواها

حطيت سرجاع الظهر شدت
حتى التصق بالعون ظهراً بحشاها

وسقيت باسم الله، بظها تليت
نفرت نفيير الطبي تطلب رباها (ص 86)

و حين يستخف به الطرب يقوم إلى الرقص وهو يردد قرآدية الشيخ كامل يوسف الخطيب:

شو بيدريني وشو بيدريك
منرجع لسفر برليك

منرجع للجوع وللقل
وأكل الهوا والتحريك

منرجع لأكل القرّة
والهندوبة هالمرة

ما بتعرف أكلن ع الحل
شولو حده بيغديك (ص 86)

وتبدأ حرقه بالتصاعد في النفوس، فيحس الشاربون وكأنهم يسرقون هذه الفرحة، ويقفزون في القراية فوراً إلى قول الخطيب:

لا تقول ظلموني وظلموك
وما علموني ولا علموك

الما ييظلم، حاله ييضل
مقنبر عرفه مثل الديك

بكره بيحي عزرائيل

بيشوفك مع إســــــــــــرائيل

بيقل لك من هوني فل
يا صباح الشــــــــــــحار تطليك

وينك عــــــــــــن أهل كتابك
لأهل التلمود شــــــــــــوجابك

ويلك ما شبعت من الذل
الله يفجع أمك فيك (ص 87)

ويعقب السارد عما تفعله هذه الأسطر في النفوس وما تثيره من نقاش قائلاً:

« فتهمد النفوس من جديد. ويبدأ الحوار السياسي منطلقاً من الدهشة الدائمة لدى الجميع لوجود هذا الوعي السياسي بخطر اليهود عند فلاح في الجبال قرب اللاذقية، بينما المثقفون والمناضلون تمر عليهم لعبة الماسونية التي يتخفى وراءها اليهود ». (ص 87)

ويرى إبراهيم، والقدس تسلم للإنجليز، ما آل إليه العرب، فيتذكر قصيدة أحمد العلي. يتذكر السطر الذي مجد العرب يوم كانوا منتصرين:

أولاد يعرب هالفروع الزكية

زاحوا الثريا وجلسون بمكاننا (ص 460)

ولكنهم الآن، وفلسطين تضيع، ما عادوا كما كانوا:

كُنَّا نَسِيلُ السِّيفِ عَ أَنْفِ الْبَرِيَّةِ

قمنا جريناه وقطعنا يدانا (ص 460)

وتتكرر في موطن ثالث أبيات للشاعر ماضي أبو حذيفة. يتحاور إبراهيم وسميح، ويظل الثاني يكرر قصيدة أحمد العلي، فيثور الأول لأن سميحاً يكرر القصيدة دائماً، ويطلب من سميح أن يصغي إلى الأبيات الثلاثة التالية لماضي، وهو من حوران:

يا وئتي وئنت طعينا بعودي

بأقصى ضميري جايد مطرق الزان

تحذروا ياناس حكمننا صاير يهودي

تحذروا يا ناس ترى الدهر خوان

واويل سباع البرهي والأسودي

ن كان حكم بها الحصيني مع سرب ويوان (ص 260)

المشعر العربي المفصيح:

ترد نماذج من الشعر العربي الفصيح في سبعة مواطن، وأكثر الأشعار تعود إلى شعراء الفترة التي تدور حولها أحداث الرواية أو قبلها بقليل. ولعل ما هو مهم في أثناء تناول هذه الأشعار هو التنظير للشعر أو اقتران الشعر بعبارات مهمة تمهد له وتفصح عن مكانة الشعر والشاعر. لنلاحظ الفقرة التالية التي ترد في ص 86، وصاحبها هو السارد، وأظن أن ممدوح عدوان يقف وراءه، وبالتالي فهي تظهر رأي عدوان في الشعر:

« ولكن بأشعار كهذه بدأ الوعي يتفتح على مكافحة الظلم والإرهاب وبدأ الاستمتاع باللغة العربية التي صارت رمزاً للتأكيد الهوية وإعلان العصيان. والعصيان يبدأ بالشعر.

ومع الشعر يبدأ البحث الذي يقود خطوات الشباب إلى بعض المجالس في المنازل والجوامع والتكية والمقاهي، ليلتقطوا نبض الاحتجاج لدى الناس، ثم يذهبون إلى بيوتهم ليضخموه وليعطيهم الإحساس بالراحة: الناس غير مستكينين والثورة قادمة. ونحن على صلة بها. مع الشعر تم تلفظ الشعارات التحررية: شعارات الثورة الفرنسية، شعارات الماسونية، شعارات الاتحاديين أنفسهم قبل أن تظهر أنيابهم الطورانية... ».

وهكذا يفهم أن للشعر دوراً في الثورة وتفتح الوعي، وأن الشاعر يعبر عن أحاسيس الناس

وتطلعاتهم. حين يسمع نادر ذات يوم قصيدة لمعروف الرصافي يحسّ الجميع بأنهم قد عثروا على كنز، هكذا يقول السارد، ويردد نادر وسميح وإبراهيم بعض أبيات هذه القصيدة أمام زملائهم. بل إن الضباط العرب في الجيش العثماني، ممن هم على صلة بالعرب الراغبين في الاستقلال عن الدولة العثمانية، يبدون إعجابهم الشديد ببيت الرصافي:

عجبت لقوم يخضعون لدولة
يسوسهم بالموبقات عبيدها

وأعجب من ذا أنهم يرهبونها
وأموالها منهم ومنهم جنودها

والعبارة الدالة هي عبارة السارد « أحسوا أنهم قد عثروا على كنز ».

وسنجد المتعلمين العرب يميزون بين شعر وشعر؛ بين شعر الغزل وشعر الثورة، فإذا كان ترداد الأول يحتاج إلى باعث، فإن ترداد شعر الثورة لا يحتاج إلى ذلك. (ص 91) وسيحضر شعر الرصافي ثانية لأنه يعبر عن أحوال الأمة العربية تحت الحكم التركي. ثمّة حياة يائسة يجياها الشباب المتعلم لم يتعودوا عليها، خلافاً لمن تعود بؤسها ونعيمها، وهنا يجد أحد الشباب نفسه يردد بيت الرصافي:

تعود كل بؤسها ونعيمها
وعشنا على بؤس ولم نتعود

وسيكون كلام الشاعر كلاماً شبيهاً بالكلام المقدس. كأنه نص غير قابل للتشكيك فيه، وعلى الآخرين أن يقبلوا ما يقوله الشاعر، لأنه ذو مكانة مقدسة. يتحاور عارف إبراهيم وعبد السلام العبداني - وكلاهما ضابط في الجيش العثماني، يخلص الأول له ويرغب الثاني في استقلال العرب - ويحاول كل منهما إقناع الآخر برأيه. هنا يستشهد عبد السلام بقول شاعر ما، ولكن بعد أن يمهد للبيت بالعبارة الدالة « ألم تسمع ماذا قال الشاعر؟ ويسوق البيت الثاني:

أقداركم في عيون الترك نازلة
وحقكم بين أيدي الترك معتصب

وندرك أهمية هذه العبارة حين يكون رد عارف على النحو التالي:

« - كفى. كفى. لم أعد أريد أن أسمع المزيد » (ص 124). كأن قول الشاعر هو قول جهيزة التي قطعت قول كل خطيب. كأن قول الشاعر قول مقدس ما بعده قول.

ويصبح نشر جريدة ما أحياناً شعرية ساخرة دالة سبباً في إغلاق الجريدة. كأن الشعر سلاح فتاك فاعل تخافه القوة الغاشمة. يشدد الأتراك الرقابة على الصحف، فينشر صاحب جريدة أبيات أحمد شوقي التي يسخر فيها من الرقيب، وهي:

لنا رقيب كان ما أثقله
الحمد لله الذي رحله

لو دام للصحف ودامت له
لم تنج منه الصحف المنزلة

لو خال « باسم الله » في مصحف
تغضب « تحسناً » محاً البسمة

إن تذكر الخنجر لفظاً تصب
من شدة الذعر به مقتله

جرائد الترك على عهده

كانت بلا شأن ولا منزلة (ص 309)

ويأتي الأتراك إلى مبنى الجريدة ويعتقلون رئيس تحريرها ويغلقون مكاتبها. تتكرر قصة تشبه هذه في الرواية. يعيد نجيب نصار نشر قصيدة محمد جابر آل صفا المنشورة منذ المؤتمر السوري في باريس، حين يحتج أهالي أرض في غور بيسان على مصادرة اليهود أراضيهم دون أن يلتفت إلى قضيتهم المسؤولين. وتكون النتيجة أن يسجن نجيب نصار. ونص الأبيات:

إذا جئت القرى ألفت فيها
وطيس الجور يتقد اتقادا

ترى فيها نساءً حاسرات
جياح الجوف لا يلقين زاداً

أناديكم فهل منكم محجب
ولكن لا حياة لمن يُنادى

بكيت دماً على الأوطان لما
رأيت الجور فيها قد تهادى (ص 348)

ويستحضر بيت الشعر الشائع:
ومن ملك البلاد بغير حرب

يُستحضر حين يتحدث عارف لـ (ألتر) عن بيع إقطاعي فلسطين الأراضي لليهود. ثمة مقطوعة شعرية أخرى ترد في الرواية هي من قصيدة الشاعر فارس الخوري قالها في رثاء الثوار العرب الذين أعدمهم الأتراك، وقد وردت على لسان إبراهيم وهو في السجن يعيش بين ثوار عرب مرشحين أيضاً للإعدام. (ص 208)

المشعر المترجم:

لا تخلو الرواية من أشعار عالمية أيضاً، إذ يقرأ المرء نصين شعريين مترجمين يرد الأول منهما عن لسان إبراهيم الذي يقول عنه السارد: « كان هذا إبراهيم الذي يستمتع باستعراض ما لديه من معلومات مأخوذة من الأدب تحديداً، واستعراض قدرته الفائقة على الحفظ » (ص 88).

وإذا كان عدوان قال في المقابلة التي أجراها معه فيصل دراج إنه أسقط بعض تجاربه على إبراهيم، فإنه يحق لنا أن نقول إن عدوان الشاعر والمترجم، بوعي أو دون وعي، يستعرض أيضاً ما لديه من معلومات مأخوذة من الشعر.

والمقطع الأول من الشعر المترجم يرد في أثناء حوار إبراهيم وصحبه عن اليهود والماسونية ودعم الأوروبيين، منذ أيام نابليون، لحق اليهود في فلسطين. وليس نابليون وحده هو الذي أيد فكرة أن فلسطين هي أرض إسرائيل، بل « حتى الشاعر (بايرون) تعاطف معهم وكتب عنهم - أي عن اليهود شعراً. ويورد إبراهيم المقطع التالي لـ (بايرون):

« للقيامه عشها

وللتعلب كهفه

ولكل شعب أرضه

إلا اليهودي فليس عنده غير قبره»

و

« اطلع أيها الإله العظيم ودع قدرتك تتجلى

وأرسل أشعتها مضيئة ودافئة على أبناء يعقوب

وأعد فلولهم التائهة إلى أرضهم الموعودة هناك

واهدهم لكي يذهبوا إلى فلسطين فهي وطنهم » (ص 88)

النص الشعري المترجم الثاني هو لشاعر اسمه (لوسيان سيوتو)، وقد قاله هذا، وهو صحفي كان في (سالونيك)، عرفانا بالجميل باسم اليهود بمدح فيه سلاطين الدولة العلية التي آوت اليهود بعد طردهم من الأندلس. يحضر النصّ اليهودي (آرون رونسون) ويطلب من صحيفة (ها أشدوت) أن تعيد نشره، ويحتفظ بنسخة في جيبه حتى يقرأها على جمال باشا حين يقابل معتقلاً لعله - أي جمال - يفرج عنه. وفي لحظة اللقاء، وكان جمال يشرب الخمر، يخرج (آرون) الصحيفة ويقرأ القصيدة، ومنها:

حين كان المنبوذون الأبديون، على سفن مثقلة
بحمولتها الحزينة، يتجولون من بحر إلى بحر
طالبين الملجأ بصرخات مريرة
كانت الشعوب التي تراهم وهم يعبرون
تصرخ بهم: ظلوا بعيدين

وحين وصل أولئك الذين كانوا يلعنون بالأمس
إلى اسطمبول تعساء ومعوزين
سمعوا لأول مرة كلمات: «أنتم أيها
المنبوذون، أهلاً بكم» (ص 226/225)

ولكن جمال باشا الذي يبدو في الرواية مثقفاً يسخر من (آرون)، لأن الشكر في القصيدة هو للسلاطين الذين يقف جمال باشا والاتحاديون ضدهم. ويعقب جمال باشا:

«كنت أظنك ذكياً يا آرون... بهذا تريد أن تسليني وأنا أسكر؟ لم يبق إلا أن تقرأ عليّ المدائح للسلطان عبد الحميد» (ص 227).

بروز شخصية الشاعر:

لا يكتفي بمدوح عدوان بتصدير بعض فصول روايته بأبيات شعر من السيرة، لاجئاً إلى ما يعرف في البلاغة بالتضمين، ولا يكتفي بإبراز نماذج بشرية تحب الشعر و تحفظه وتستشهد به، ولا يكتفي أيضاً بالتنظير لأهمية الشعر، وإنما يلجأ إلى اختيار شخصية شاعر لتكون نموذجاً روائياً له حضوره البارز في النص الروائي، بل إنه يختار أكثر من شاعر ليميز بين شاعر وشاعر، كما كانت العرب تقسم الشعراء إلى شاعر وشويعر وشعور، حقاً إن التمييز بين شاعر وشاعر يرد على لسان الشخصيات الروائية، إلا أنه في النهاية يصدر أيضاً عن عدوان نفسه الذي يدرك أن ثمة فارقاً بين شاعر وشاعر.

تعرض الرواية نموذجين يهوديين يقولان الشعر، يكون أحدهما موضع إعجاب والثاني لا ينال من التقدير ما يناله الأول، وحين يميز بين الأول والثاني من خلال التساؤل التالي:

- أنت شاعر وأفشالوم شاعر؟ (ص 400)

نجد ليوفا يجب:

« أنا خراء، انبسطت؟ شاعر خراء. أليس هناك شاعر رومانسي وشاعر كلاسيكي وشاعر خراء؟ أنا شاعر خراء. أنا لا أريد أن أموت، ولا أريد أن أقضي بقية عمري في السجن. أريد أن أعيش وأسكر وأعشق البنات وأكتب الشعر ». (ص 400)

فما هي الصورة التي رسمها عدوان للشاعر الأول؟

اختار عدوان يهودياً ليكون شاعراً، وهو أفسالوم. ونحن عرفنا في الأدب العربي القديم شعراء يهوداً أبرزهم الشاعر السموأل الذي ضرب به المثل بالوفاء « أوفى من السموأل »، ولم يلجأ إلى تغيير هذه الصورة للسموأل بن عاديا، إلا إبراهيم طوقان الذي كتب مقالة يرفض فيها أن يكون السموأل وفياً، ورأى طوقان أن السموأل ضحى بابنه لأن حب المال أقوى، لدى اليهود، من غريزة الأبوة. طبعاً علينا ألا نغض النظر عن الفترة التي كتب فيها طوقان مقالته، وهي فترة اشتد فيها الصراع بين أهل فلسطين واليهود، وشوه كل طرف الآخر. ولكننا، في حدود ما أعرف، لم نكتب في نصوصنا الروائية الحديثة عن شاعر يهودي نموذجاً يهودياً. وهذا ما أنجزه ممدوح عدوان. لنقرأ الفقرة التالية التي تتحدث فيها رفقة عن الشاعر (افشالوم) ولنلاحظ ما هي الصورة التي تبرز، من خلالها، للشاعر:

« شاب مثل الزهرة. متعلم وفهمان وحلو. ما عرفه أحد إلا أحبه. حتى العرب أحبه لأنه خيال ولأنه يحفظ القرآن، ويحكي العربية، ويغني أغاني البدو، ولأنه يعرف كيف يكتشف الشعر في كل شيء. قال لي مرة إن أباه سخر منه عندما قال له: أنت شاعر يا أبي، ولكنه ظل مصراً على أن أباه شاعر.

كان يقول: وهل بذهب إلى الخضيرة التي كلها مستنقعات ويعمل على تحفيفها ليستصلح الأرض فيها لولا أنه شاعر؟ قال له آرون: أبوك يجب الأرض لأنه صهيوني بدمه. ويدافع أفسالوم: لكنه يحبها محبة الشعراء. أتعرف يا آرون ماذا قال لي حين سألته لماذا يجيء ويتعذب في هذه المستنقعات؟ قال لي: إذا مرضت أملك تركها أم تداويها؟ قلت له: أداويها. قال: وهذه الأرض مريضة بالمستنقعات، ويجب أن يداويها. صار يعطيها دواء لا يخطر لأحد. وزرع أشجار الكينيا ليحفف المستنقعات ». (ص 39)

الشاعر متعلم وفهمان وحلو ومحبوب ومرتبط بالأرض، تحبه النساء ويعرين أمامه كل شيء:

أجسادهن وما في داخلهن. هذا ما تقوله سارة لأفشالوم التي تحون زوجها حاييم ولا تشعر أنها خائنة، بل إنها حين تنام مع زوجها، لا مع الشاعر الذي تحب، تشعر أنها تحون الشاعر. والشاعر يجب أن يجلس ويشرب ويقراً ولا يجب الذهاب إلى المقهى لأنه لا يجب الأجواء الرخيصة. إنه يسعى لعزة شعبه. والشاعر كما تصفه سارة المرأة التي تحبه:

« مثل الريح. يطوح بها هنا وهناك تارة على الأرض، ويقذف بها تارة أخرى إلى الغيوم. يجعلها ترغب في أن تكون حورية أحلام تارة ومقاتلة بندقية تارة أخرى. أما هو فيظل هادئاً وغامضاً مثل البحر الذي يتجاهل أنه دمر مدناً وأغرق سفناً ». (ص 144)

وأظن هذه الكلمات التي ترسم صورة للشاعر حتى لو كان يهودياً هي تخيل ممدوح عدوان لتخيل المرأة للشاعر. صحيح أنها صادرة عن سارة لكن السؤال هو: من الذي كان مع سارة أو مع رفقة وأصغى إلى الوصف ونقله إلى عدوان؟

ولكن (أفشالوم) الشاعر اليهودي ينتمي إلى منظمة (نيلى) التي تتجسس لصالح الإنجليز حتى يُساعد هؤلاء اليهود من أجل بناء وطن قومي لليهود. إن (أفشالوم) صديق لـ (أرون رونسون) وهو لا يقترب من أختي هذا، وهما سارة ورفقة، لأنه لا يريد أن يجون صديقه. كأن الشاعر لا يجون صديقه.

المخلاصة

كان الشعر بأشكاله العديدة والمنوعة، فصيحاً وشعبياً و مترجماً، حاضراً حضوراً لافتاً في رواية ممدوح عدوان، وليس هذا أمراً جديداً في الرواية العربية، فقد استحضرت الشعر في روايات إميل حبيبي، واستحضرت أيضاً في رواية غائب طعمه فرمان « آلام السيد معروف »، وفي روايات أخرى سبقت هذه وتلتها.

وغالباً ما كان استحضار الشعر يتلاءم وقصد السارد، ومن ورائه المؤلف، أو وقصد الشخصيات التي تستحضره. رأى عدوان في الشخصية الرئيسية عارف الإبراهيم شخصية تحن إلى الماضي التي هي نبت لمعطياته، ومن هنا أكثر من شعر سيرة تغريبة بني هلال التي أسهمت في تكوين ثقافة جيل. ولما كتب عن جيل جديد تعلم في المدارس وأراد أن ينعتق من الماضي، وكانت هناك أصوات شعرية عربية تدعو إلى هذا الانعتاق، فقد ترك عدوان أبناء هذا الجيل تردد الأشعار الجديدة التي تعبر عن طموحاتها، بغض النظر عن طبيعة الشعر أكان فصيحاً أم شعراً شعبياً. والشيء نفسه يمكن قوله عن الشخصيات اليهودية، لقد اختارت هذه نماذج شعرية لتعيد نشرها أو لتقرأها أمام المسؤولين، عل الأشعار تسهم في حل مشكلتها.

وهذا الحضور المكثف للشعر رافقه حضور شخصية الشاعر في النص الروائي، والشاعر هنا يجب الأرض ويلتزم بقضية شعبه حتى لو أدى هذا إلى الانخراط في منظمة تجسس، كما أن الشاعر موضع حب المرأة وإعجابها، وإن لم يغيب عن ذهن عدوان التمييز بين شاعر وشويعر.

ولعل عدوان، وهو يكتب نصه، أراد أن يعزز مكانة الشعر. لم لا وهو شاعر بالدرجة الأولى، شاعر



رواية ممدوح عدوان «أعدائي»

حدود الواقع... حدود الخيال

تفتح رواية الكاتب السوري ممدوح عدوان شهية قارئها الناقد تحديداً إلى مساءلة حدود الواقع وحدود الخيال فيها، ويسهم في فتح الشهية هذه إقرار المؤلف، في بعض المقابلات التي أجريت معه، إلى أنه كان يسقط بعض تجاربه المعيشة على بعض شخوص روايته.

ولئن كان الزمن الروائي يغور في التاريخ، ويتعد عن الزمن الكتابي حوالي ستين عاماً، فإن الزمن المعيشي لممدوح عدوان بعيد أيضاً عن الزمن الروائي.

تجري أحداث الرواية ما بين 1914 و 1918، وهذا هو زمنها الروائي، وصدرت عام 2000، وهذا هو زمن النشر، وأظن أن عدوان كتبها في تسعينيات القرن العشرين، وهذا هو الزمن الكتابي، وأما عدوان فقد ولد عام 1941 وما زال حياً يرزق، واعترافه بأنه أسقط بعض تجاربه المعيشة على شخوصه - يجعلنا نقول إن ما مر به عدوان نفسه في الستينيات أسقطه على شخصية إبراهيم وما مرت به بين 1914 و 1918.

ويتساءل المرء، وهو يقرأ الرواية، إن كان كثير مما ورد على لسان شخوصها، ورد على لسانهم في الواقع أم أن عدوان هو الذي أنطقهم به. ويمكن هنا التمثيل بما أوردته نهال حامد على لسانها. ونهال حامد هذه امرأة سورية زوجها ضابط سوري في الجيش العثماني قتل غدرًا فقررت أن تنتقم له، وقررت أن توظف جسدها لأجل أن تصل إلى ما تريد. وهكذا، ربما للمرة الأولى في الرواية العربية، يقرأ المرء عن نموذج نسوي عربي ما قرأه عن النماذج النسوية اليهودية التي تكرر حضورها

في الرفض ايقال لوروتيلند نص محمد عزة دروزة « الملوك والسمسار » (1935) ونص برهان الدين العبوشي « وطن الشهيد » (1946) - وهذا نص مسرحي - ولا يقرأ المرء عن هذا النموذج النسوي العربي في حضوره روائياً وحسب، وإنما يقرأ ما يقوله هذا النموذج. تقول نهال حامد:

« اليهود يستخدمون نساءهم وأموالهم لتحقيق أغراضهم. لماذا يقف الأمر عائناً أمامنا؟ نستطيع أن نستخدم الأسلحة ذاتها ... » وتواصل نهال كلامها:

« وبجسدي هذا الذي يشتهونه ويحتقرونه أحقق أكثر مما يحققون بمسدساتهم وشواربهم ما شأنكم أنتم بجسدي؟ الشرف؟ هل سألت أحدكم لماذا يكذب وينافق ويسرق ويرتشي وهو يؤدي مهمته؟ أليس هذا كله متنافياً مع الشرف؟ ولكن الواجب يدعوكم إلى أن تتغاضوا عن هذا الحيز الضيق عن الشرف من أجل استمرار الشغل. حسن، وأنا أرى أن الواجب يدعوني إلى التخلي عن ذلك الجانب من الشرف من أجل الهدف المنشود. نعم إنه الحيز الضيق ذاته الذي تروونه أكثر اتساعاً مما ينبغي » (ص 65).

والسؤال الذي يثيره المرء وهو يقرأ هذا على لسان نهال حامد هو: هل كانت ثمة امرأة عربية ما بين 1914 و 1918 تسلك سلوك نهال ولديها القدرة على التفوه بمضمون الفقرة السابقة؟ والسؤال الذي يتبع هذا السؤال هو: هل كان رجال العرب أنفسهم، والمتقفون تحديداً، يثرون قضية الشرف القومي والشرف الشخصي؟ وهي قضية أخذت تثار، ربما، منذ خمسين عاماً ليس أكثر. وربما لم يثرها إلا مفكرون قليلون حوربت أفكارهم، بل وربما لم نقرأها إلا في كتابات د. حلیم بركات و د. صادق جلال العظم، في كتاب الأول « المجتمع العربي المعاصر » وكتاب الثاني « النقد الذاتي بعد الهزيمة ».

ليس إقرار بمدوح عدوان واعترافه بأنه أسقط بعض تجاربه على بعض شخوصه (الكرمل، ع 68، 2001)، وليست شخصية نهال حامد وأقوالها وحسب هما ما يدفعان المرء إلى مساءلة حدود الواقع وحدود الخيال في الرواية. هناك مواطن كثيرة جداً تدفع القارئ، الناقد إلى التوقف أمامها ومساءلة ما ورد فيها. أكان حدث في حينه أم أن الكاتب أسقط رؤاه وما يشاهده في بيئته وواقعه على تلك الفترة.

وأنا أكتب عن صورة اليهود في الرواية قلت إن ما ورد في الرواية من شخصيات وأقوال يحتاج إلى دراسة مفصلة لمعرفة إن كانت الأقوال صادرة عن الشخصيات أم عن المؤلف، وبخاصة أن كثيراً من الأقوال قرأها المرء في نماذج روائية عربية وعبرية وأوروبية أنجزت بعد الفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث الرواية. ومن يقارن صورة اليهود فيها بالصورة التي رسمت لهم في الأدب العربي المنجز حتى عام 1914، يلحظ تطابق الصورة جزئياً، في حين أن كثيراً من الصفات التي ألصقت بهم في رواية عدوان، أنجزت بعد عام 1914. وللتدليل على ذلك يمكن الإحالة إلى دراسة د. محمد باكير علوان « اليهود في الأدب العربي بين عامي 1830-1914، وهي دراسة نشرت بالإنجليزية عام 1978، في مجلة العربية. ويخلص المرء، بعد قراءة هذه الدراسة، إلى أن اليهود وصفوا في النصوص الأدبية العربية بالمكر والبخل والخبث وحب المال والخديعة ليس أكثر.

ثمة جانب آخر يمكن أن يتوقف أمامه المرء لمساءلة دور الخيال في الرواية، وإسقاط تجارب معيشة وأجواء معاصرة على شخوص الرواية وأجواء تلك الفترة. وأستطيع هنا أن آتي بأمثلة عديدة، ولكنني سأكتفي بمثال واحد.

يستحضر النص الشعري في الرواية استحضاراً لافتاً، ويبدو ولع بعض شخوص الرواية بالشعر وترداده لافتاً أيضاً. يقابل حضور النص الشعري في الرواية حضوره في حياة أهل قرية ممدوح عدوان، ويقابل ولع بعض شخوص الرواية بالشعر والسيرة الشعبية ولع ممدوح عدوان نفسه بالشعر وبالسيرة الشعبية. وتسعنا النصوص الفوقية الموازية في تعزيز ما نذهب إليه. ويجدر هنا التوقف أمام المقابلة التي أجراها فيصل دراج مع ممدوح عدوان ونشرها في الكرمل (ع 68 / 2001).

يتحدث ممدوح عدوان عن الشعر وأجواء قريته ويعلمنا عن أهل القرية ومزجهم الغناء بالسكر بالشعر، ويذهب إلى أن العرق الذي لا يخلو منه بيت هو المسؤول، ربما، عن التعلق بالشعر والعتابا والقصيد والغناء والنكات. ولا يرتبط الشعر بالمناسبات، إذ يكفي مجيء الشاعر لتنعقد السهرة في أي بيت يستضيفه. ويحدد طبيعة الشعر الذي يقال، فالمدائح نادرة لأنها من اختصاص الشعراء المحترفين، أو ارتجال أي كان لمجاملة ضيف أو رجل محترم ووجهه. والشعر الحاضر هو شعر الغزل وبعض الموضوعات الدينية، وثمة تغني بالقيم الفروسية، وترداد أشعار تعود إلى الأدب العربي القديم، وتملاً القيم البدوية الأغاني، ولا يفوت عدوان الحديث عن السيرة الشعبية وحضورها، وكان في طفولته يقرأ مقاطع منها بصوت مرتفع أمام من هم أكبر منه سناً، بناءً على طلبهم.

ويستطرد عدوان في حديثه عن الشعر وعلاقته هو به. يذكر مثلاً أن الأساتذة البعثيين المتطوعين كانوا يشتعلون حماساً، وكانوا يجعلون الطلبة يخرجون في مظاهرات سياسية، ويلقون عليهم قصائد تكون حماسية في أغلبها من نظمهم.

ويكتشف فيما بعد أن الشعر يمكن أن يكون مادة سياسية، وعليه فقد توجه اهتمامه إلى أن يكتب شعراً للتنديد بالظلم الاجتماعي.

وإذا ما نظرنا في الشعر وحضوره في روايته « أعدائي » قلنا إن عدوان لم يخرج في توظيفه الشعر في الرواية عن الخطوط الرئيسة لما قاله. وكنز:

يستخف الطرف ببعض شخصيات الرواية، ويقوم هؤلاء إلى الرقص، ويرددون مقاطع شعرية (ص 86)، وحين يسكر جمال باشا نفسه يستخفه الطرب فيأخذ يكرر:

بدك تسكر وتغني

اشرب من عرق يني (175)

وإذا كان أهل قرية عدوان، كما قال في المقالة، يغنون، أحياناً، أغاني قريبة من اللهجة الواقعية، فإننا نجدته يترك نعمان بلكند، وهو يهودي، يتركه في الرواية، يغني بلهجة عراقية:

نخل السماوة يقول طرنتي سمرة

سلف وكرب فليت ما بي تمر

ولا تخلو الرواية أيضاً من أشعار الغزل والأشعار التي تتغنى بقيم الفروسية، الأشعار التي تملأها القيم البدوية. كان سميح، وهو شخصية عربية من شخصيات الرواية، ينهي السكره دائماً بالغناء، فإذا استيقظت الفروسية والبدواة غنى من قصيدة أحمد العلي. ولنلاحظ عبارة « إذا استيقظت الفروسية والبدواة » التي يوردها السارد في الرواية. إنها قريبة من كلام عدوان في المقابلة، ولعلي لا أخطئ حين أوجد بين عدوان والسارد الذي يبدو سارداً كلي المعرفة وحاضراً في الزمن الروائي، خلافاً لعدوان. لِنَرَ الأبيات التي ترد في الرواية:

وسحبته من بين عشر تليت	تشبه سفينة ببحر وافق هواها
حطيت سرجاً عَ الظهر شديد	حتى التصق بالصوت ظهراً بحشاها
وسميت باسم الله، يظهر تعليت	نفرت نفير الظبي تطلب رباها

أما حضور السيرة الشعبية التي كانت حاضرة في قرية عدوان، فيبدو في الرواية في مواطن عديدة. ويماثل عدوان بين بطله عارف الإبراهيم ودياب بن غانم، كما يماثل بين (أتر ليفي) و الزيناتي خليفة ويصبح أي ذكر لدياب أو أي أبيات ينطق دياب فيها، ذكراً لعارف، وما تعبر عنه الأبيات التي ينطق الأول فيها يعبر في الوقت ذاته عن عارف. تحضر أشعار من السيرة الهلالية في الفصول: 1، 4، 7، 9، 18، 21، 29، 31، 33، 34.

وكما كان الأساتذة البعثيون يلقون، في المظاهرات، قصائد من مدحهم، نقرأ في الرواية أشعاراً شعبية يغنيها المتظاهرون. من ذلك ما يرد في ص 86، حين يردد الناس، أيام حكم الأتراك، السطرين التاليين:

عيشه بذلة ما منحباً	منتظاهر ما منتخبا
يا مَنال الاستقلال	يا منرحل ع أوروبا

وإذا كان عدوان نفسه اكتشف، فيما بعد، أن الشعر يمكن أن يكون مادة سياسية، وتوجه اهتمامه إلى أن يكتب شعراً يندد بالظلم الاجتماعي، فإنه يسوق لنا في الرواية ناذج شعرية قالها أصحابها منذرين بالظلم السياسي والاجتماعي. ويبدو هذا واضحاً في مواطن عديدة. يسوق عدوان، على لسان بعض شخوصه، بيتي الرصافي:

عجبت لقوم يخضعون لدولة	يسوسهم بالموبقات عبيدها
وأعجب من ذا أنهم يرهبونها	وأموالهم منهم ومنهم جنودها (ص 85)

ويسوق أيضاً قول الشاعر:

أقداركم في عيون الترك نازلة	وحقكم بين أيدي الترك مغتصب (ص 124)
-----------------------------	------------------------------------

ولا يغفل أبيات شوقي في حملته على الرقيب الصحافي حين تشتد الرقابة العثمانية على الصحافة في فلسطين. وحين تصادر أراضي أهل غور بيسان من اليهود، ويشتكى الأهالي دون أن يجدوا من السلطة العثمانية آذاناً صاغية ينشر نجيب نصار أبياتاً تؤدى إلى سجنه وإغلاق جريدته، ويورد عدوان هذه الأبيات وهي:

إذا جئت القرى ألفت فيها
وطيس الجور يتقد اتقادا
ترى فيها نساءً حاسرات
جياح الجوف لا يلقين زادا
أناديكم فهل منكم مجيب
ولكن لا حياة لمن يُنادى
بكيث وما على الأوطان لما
رأيت الجور فيها قد تمدى

وواضح أنها أشعار يندد قائلوها فيها، ومن يعيدون تكرارها ونشرها أيضاً، بالظلم السياسي والظلم الاجتماعي.

من المؤكد أن المرء يمكن أن يبحث عن حدود الواقع وحدود الخيال في الرواية، وهو يعالج قضايا وظواهر أخرى. يمكن على سبيل المثال أن ينظر في مواطن البداية في الرواية، وهي كثيرة، وأن يقارن هذا مع ما قاله عدوان، في المقابلة، عن أهل قريته من أن الضحك سمة من سمات حياة القرية، وأن النكت لا تخلو في كثير من الأحيان من بذاءة أو تطاول على المقدس.

وقد يقول لنا ممدوح عدوان ما قاله عن التاريخ وحضوره وعلاقته به:

« حين تعيش في هذا الجو وتكبر فيه ومهما بلغت درجة رفضك له أو لبعض ما فيه، ستكتشف لاحقاً أن التاريخ (تاريخ صدر الإسلام وبداية الخلافة الأموية) كان يعيش معك، أو أنك كنت تعيش فيه. إن التاريخ لا يعود هنا معلومات في كتب، بل هو حياة » (ص 201).

وقد يقول إن الزمن الكتابي أو المعيشي هو امتداد للزمن الروائي، وأن ما كان يحدث في القرية في عام 1914 ما زال يحدث الآن، وبالتالي فإن ما تنظنه خيالاً ليس إلا واقعاً. قد يقول هذا وربما يكون معه الحق، ولكن المرء، وهو يقرأ الرواية، يلحظ حضور الروائي وراء كثير من الأقوال التي تنطق بها الشخصوس. وربما يقف دارسون آخرون أمام تلك الأقوال ويسائلونها.



غالب هلسا: النص الموازي في رواية «البكاء على الأطلال»

دراسة في العناوين الرئيسة والعناوين الفرعية وصلة هذه كلها بالجسد الروائي

في تقديمه لكتاب غالب هلسا «أدباء علموني ... أدباء عرفتهم» يكتب ناهض حتر: «إن شخصية غالب هلسا الفذة ومواهبه العديدة ... لا تظهر في مكان واحد، كما تظهر هنا، وهو ما يجعل قراءة هذا الكتاب مدخلاً ضرورياً للاقترب من هذا العملاق العربي ...» (1) ويضيف: «كذلك فإن في الكتاب منجماً للأفكار الأدبية الجديدة الحرة التي لا بد أن تثير في عقول الأدباء الشباب حشداً من الأمثلة الكبرى وشهية البحث عن أدب جديد» (2).

ومن يقرأ الفصل الأول من الكتاب، وعنوانه «الزير سالم» يأخذ بصحة ما ذهب إليه حتر حين يقرأ رواية «البكاء على الأطلال»، وأرى أن الفصل الأول أفضل مدخل لقراءة الرواية. يقول هلسا: «كان سكان قريتنا ينقسمون إلى قبيلتين كبيرتين: قبيلة إسلامية وأخرى مسيحية. قبيلة العوازم الإسلامية كانت تنقسم إلى قبائل أصغر حجماً. وفي الفترة التي كنت أقرأ فيها سيرة الزير سالم كان هنالك خلاف ومعارك محدودة - بالحجارة والعصي - بين قبيلتين من قبائل العوازم. ورغم أن المعارك كانت تتم بين راجلين لا فرسان، ولم تستخدم فيها السيوف، ولم يقع فيها قتلى، ولكنني رأيت فيها صورةً لحرب البسوس» (3). ويضيف:

«قبل أن أقرأ الحكاية كنت أصدر حكماً على الناس من خلال حضورهم الآني. أما بعد ذلك فكانت أراهم عبر تاريخهم ... ينتج عن ذلك أن الناس - لي - دمجوا في تاريخ القرية وفي الأساطير القديمة» (4).

ويذهب إلى ما هو أكثر من ذلك فيكتب:

« سيرة الزير سالم أصبحت عندي بؤرة النقاط لمجموعة من الشخصيات الأدبية ومفتاحاً لفهمها، كما كانت دليلاً في الأدب اليوناني. إن تلك الرغبة في الانتقام التي تعيش مع الشاب - الزير سالم - حتى موته، ومع الطفل يكبر ويقوى ساعده، وينتقم لأبيه كليب، رأيتها في مقتل (أغاممنون) وانتقام (أورست) و (ميديا). الأغلب أن هذه الأساطير اليونانية نشأت في ظرف اجتماعي شبيه بالظرف الذي دارت فيه حرب البسوس» (5).

إن ما يراه غالب هلسا هو ما كان يقوم به سارده وبطله خالد في « البكاء على الأطلال»، وهو ما قامت به أيضاً عزة حين رأت نفسها في المرأة المصرية الفرعونية منذ سبعة آلاف عام.

لا أدري إن كان ثمة دراسة أنجزت، من قبل، تناول صاحبها فيها العنوان في روايات غالب هلسا بعامة أو في روايته « البكاء على الأطلال» بخاصة. والدراسات والمقالات التي قرأتها عن الروائي وأدبه (6)، وهي غيضة من فيض، وسأشير إليها في نهاية الدراسة، حثتني على الكتابة تحت العنوان المدرج، علني أقدم قراءة جديدة لعمل من أعمال الروائي. وكنت أرغب في أن أكتب عن عنوان رواية الخماسين أيضاً (7)، ولكنني عزفت عن ذلك، لأنني رأيت أن رواية « البكاء على الأطلال» تكفي لأن أقدم دراسة مستقلة عنها. وحين قرأت كتاب الدكتور بسام قطوس « سيمياء العنوان» (8) لاحظت أنه أشار إلى الرواية، ولكنه لم يخصص لها جزءاً خاصاً ليدرس عنوانها بالتفصيل، ولاحظت أيضاً أنه لم يُجَلِّ القارئ إلى دراسات أخرى تناولت العنوان في هذه الرواية. يكتب د. بسام عن الرواية ما يلي:

«وينجدل الزمان بالمكان في كثير من عنونة الرواية العربية كما عند غالب هلسا في «البكاء على الأطلال» أو عند جمال ناجي في «الطريق إلى بلحارث» أو عند حنا مينه في «القطاف» (9).

وهكذا يلتفت إلى هذه الرواية، دون غيرها، من روايات هلسا، ولكن كما ذكرت، دون أن يخوض فيها بالتفصيل.

سأقدم في هذه الدراسة قراءة مفصلة للعنوان الرئيس، وسأتناول العناوين الفرعية، وسأحاول أن أربط بين العنوان الرئيس وما يدرج من كتابة سردية تحت العناوين الفرعية، بعد أن أعالج العناوين الفرعية وصلتها بالكتابة السردية التي تليها، علني أتوصل إلى غير ما يبدو عليه ظاهر العناوين الفرعية والعنوان الرئيس وصلة هذه ببعضها، إذ تبدو صلة مفككة، تبدو أجزاء الرواية وكأن لا رابط بينها، وكأنها الرواية شتات موضوعات جمعتها دفناً كتاب. إن المرء حين يلقي نظرة أولى على عنوان الرواية الرئيس وعناوينها الفرعية سيتساءل عن الصلة بين عناوين مثل «الوقوف على الأطلال» و« جملة اعتراضية» و« الرعب وراء الباب» و« البحث عن جمال الدين الأفغاني».

ولكنه حين يقرأ النص قراءة ثانية وثالثة، حين يسأل نفسه من جديد عن الصلة بين هذه العناوين، قد يجد بينها رابطاً وصلته، وأن الرواية ليست مجرد موضوعات شتية جمعها غلاف كتاب.

لقد قرأت، شخصياً، هذه الرواية، قبل عشرين عاماً، ولم أكن ألتفت إلى ما ألفت إليه الآن، وأظن أنني، يومها، تساءلت عما يربط بين أجزاء هذه الرواية غير ساردها الذي يقص عن بطلها خالد الذي أظن أنه هو غالب (10)، خالد الذي لا يذكر اسمه إلا في ص 175 - أي قبل نهاية الرواية بصفحات قليلة. وقد توقف قارئون كثر (11) أمام ظاهرة حضور غالب في رواياته وصلته هذه بعضها ببعض، وإن كان توقفهم توقفاً عابراً. وأظن أن إنجاز دراسة حول إشكالية المؤلف والراوي والبطل في روايات غالب هلسا جدية بأن تنجز إن لم تكن أنجزت فعلاً.

قراءة بدئية للعنوان الرئيس:

يقرأ المرء على غلاف الطبعة الأولى للرواية اسم المؤلف والعنوان الرئيس وكلمة «رواية» التي تحدد جنس الكتاب، ويقرأ أيضاً اسم دار النشر (12).

ولولا كلمة «رواية» التي أدرجها المؤلف أو الناشر، لربما انصرف ذهن القارئ إلى أنه سيقراً دراسة يتناول صاحبها فيها ظاهرة الوقوف على الأطلال في القصيدة العربية. حقاً إن غالب هلسا رواي بالدرجة الأولى، ولكنه أيضاً ناقد كتب دراسات نقدية عديدة تناول في قسم منها الشعر الجاهلي (13). وإذا كانت كلمة رواية صرفت الذهن عن أن الكتاب ليس دراسة علمية لظاهرة أدبية فإن تصدير الكاتب روايته بمقتطفات من معلقة امرئ القيس سيوقعه من جديد في حيرة جديدة. يصدر هلسا روايته بالأبيات التالية من معلقة امرئ القيس:

كأني غداة البين يوم تحملوا	لدى سممرات الحي ناقف حنظل
وإن شَفائي عبرة مُهراقة	فهل عند رسم دارس من معول
كدأبك من أم الحويرث قبلها	وجارتها أم الرباب بمأسول
إذا قامتا تَضوع المسك منهما	نسِيم الصبا جاءت برياً القرنفل
وواد كجوف العير قفر قطعته	به الذئب يعوي كالخليع المعيل
فقلت له لما عوى أن شاننا	قليل الغني إن كنت لما تمّـول
كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته	ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

وهي الأبيات 4 و6 و7 و8 و9 و50 و51 كما وردت في شرح المعلقات السبع للزوزني (14) وشرحها:

- كأني عند سممرات الحي يوم رحيلهم ناقف حنظل / وقفت بعد رحيلهم في حيرة وقفة جاني الحنظلة ينقها بظفره يستخرج منها حبها.

- ولا طائل في البكاء في هذا الموضع، لأنه لا يرد حبيباً ولا يجدي على صاحبه بخير، أو لا أحد يعول عليه بخير.

- عادتك في حب هذه عاداتك من تينك - أي قلة حظك من وصال هذه ومعاناتك الوجد بها كقلة حظك من وصالها ومعاناتك الوجد بها.

- إذا قامت أم الحويرث وأم الرباب فاحت ريح المسك منهما كنسيم الصبا إذا جاءت بعرف القرنفل ونشره.

- ورب واد يشبه وادي الحمار في الخلاء، من النبات والإنس أو يشبه بطن الحمار... طوبته سيراً وقطعته، وكان الذئب يعوي فيه من فرط الجوع كالمقامر الذي كثر عياله ويطلبه عياله بالنفقة وهو يصيح بهم ويخاصمهم إذ لا يجد ما يرضيهم به.

- إن شأننا أننا نطلب الغنى طويلاً ثم لا نظفر به إن كنت قليل المال كما كنت قليل المال.

- كل واحد منا إذا ظفر بشيء فوّته على نفسه، أي إذا ملك شيئاً أنفقه وبذره، ثم قال: ومن سعى سعياً وسعيك افتقر وعاش مهزول العيش.

ويتساءل المرء، ابتداءً: لماذا صدر هلسا روايته بهذه الأبيات دون غيرها؟ وهل تعد معادلاً فنياً لخالد بطل الرواية وعلاقته بالنسوة اللاتي تعددن، وكان له - أي لخالد - علاقات مع بعضهن. هل خالد هو امرؤ القيس المعاصر؟ وهل رأى هلسا في ما يبدو عليه امرؤ القيس، في هذه الأبيات، صورة لما يبدو عليه خالد في الرواية.

من الذين رحلوا وتركوا خالداً في حيرة؟ وما جدوى بكائه؟ وهل سيرد بكاؤه الخير له؟ وما حظّه مع هذه وتلك؟ وهل حظّه مع الأخريات كحظّه مع الأولى؟ وكيف ينظر خالد إلى رائحة هذه وتلك؟ ثم من هو الذئب في الرواية؟ هل السارد هو امرؤ القيس وخالد هو الذئب؟ وإذا كان السارد وخالد في الرواية شخصاً واحداً، فهل يُعدُّ امرؤ القيس والذئب شخصاً واحداً؟ وهل مجرد امرؤ القيس من شخصه ذنباً يخاطبه؟ وما الذي يطلبه خالد ولا يظفر به؟ وما الذي يظفر به ثم سرعان ما يفوته على نفسه ليفتقر ولكي يعيش مهزول العيش؟ هل هو علاقته بالمرأة التي يتعرف إليها ثم سرعان ما يفترقان، كما افتقرت عزة عنه ثلاث سنوات لتعود وتلتقي به وليفترقا من جديد؟ إن بكاء امرؤ القيس على الأطلال يوازيه، كما سيتضح، بكاء كثيرين في الرواية على ماضيهم. ولعل ما يجدر ذكره هنا هو سبب البكاء على الأطلال.

ثمة رأي لابن قتيبة يفصح فيه عن سبب الوقوف على الأطلال وبكائها، وقد التفت إليه دارسون كثيرون، ومنهم - مما هو متناول بين يدي - د. عبد المالك مرتاض في دراسته « بنية الطليلات في المعلقات (قراءة أنثروبولوجية سيميائية لطليلية امرئ القيس) » (15) يرد في دراسة مرتاض:

« وإذا فقدت به النقاد القدماء لعلّة ابتداء مقصدي القصائد بذكر الديار، ووصف الدمن، والوقوف على الربوع ليكون لديها، ويشكون تحمّل أهلها عنها، ومزايلة

الأحبة إياها فيذكرون الأيام الخوالي، والأزمان المواضي، وما كانوا نعموا به فيها من اللحظات السعيدات، مع الحبيبات الواقفات: إما بالنظرات والرتوات، وإما بتبادل أسقاط الحديث، وإما بنيل أكثر من ذلك منهن ... يذكرون كل ذلك فتذرف منهم العيون تذرّافاً، وتميم بهم الصبابة، وترتعش في أعماقهم العواطف، وتلتعج في قلوبهم المشاعر، فينهال عليهم الشعر الجميل انهياً، كما تنهال من أعينهم الدموع الغزار حتى تبيل محاملهم» (16).

ولسوف يتضح وأنا أعالج العناوين الفرعية وصلتها بما أدرج تحتها إن كان هناك ثمة صلة بين الأبيات التي صدر بها هلسا روايته وأبطال روايته، وستظل عبارات « فيذكرون الأيام الخوالي، والأزمان المواضي، وما كانوا نعموا به فيها من اللحظات السعيدات ... » ذات حضور دائم، وسيحضر الفعل تذكّر ويتذكر في جسد الرواية حضوراً لافتاً.

ولئن كان « البكاء على الأطلال»، مقترناً بالأبيات السبعة من معلقة امرئ القيس، يذكر القاريء المطلع على الشعر الجاهلي بظاهرة الوقوف على الأطلال واقتداء اللاحق بالسابق بهذه الظاهرة، فإنه أيضاً يذكره بموقف أبي نواس من ظاهرة البكاء على الأطلال. وكان أبو نواس، في كثير من قصائده، يهجو أولئك الذين يقفون على الأطلال ويعتبرهم أشقياء، وكان ينصحهم بالالتفات إلى الحياة المعاصرة بما تحتوي عليه من خمر وخبز ونضارة. وسيتذكر قاريء الرواية، وهو يقرب صفحاتها، ويقرأ عن خالد وصديقاته، أبا نواس مراراً حتى ليظن المرء أن خالداً نصير لأبي نواس لا لامرئ القيس، وحتى ليذهب إلى أن غالب هلسا وجب أن يصدر روايته بأبيات من أشعار أبي نواس أيضاً. ثمة حنين إلى الماضي، ولكن ثمة انغماس في الحاضر. ثمة تذكّر لامرأة ما، وثمة إقبال لافت لشرب (البراندي)، وما بين هذين يبدو خالد/ غالب موزعاً على ماضٍ وحاضر. إنه مثل امرئ القيس في حنينه إلى الماضي، ولكنه أيضاً مثل أبي نواس في الانغماس بملذات الحياة المتاحة له.

جسد المنص:

تتكون الرواية من أربعة أجزاء، يتكون كل جزء من عدة أقسام، ويمكن تبيان ذلك على النحو التالي:

اقراءة في العناوين الداخلية وصلتها بالعنوان الرئيس:

الجزء الأول:

يتكون الجزء الأول، كما لاحظنا، من أربعة عناوين. نقرأ تحت العنوان الأول « إيقاع المهباش » لسارد غير محدد الهوية، ويبدو كلي المعرفة، عن شخص لا يحدد اسمه يزور بيت صديق متزوج من سلمى وله طفلة اسمها كوثر، ويبدو الصديق والشخص مثقفين لهما ذوق فني ويهتمان بالسياسة، ويبدو الشخص أكثر ذوقاً من صديقه، يتضح هذا من خلال تدخل الشخص في ترتيب لوحات

الفن التشكيلي في البيت. ويلعب الشخص الطفلة كوتر، يدق لها على الطاولة فتتأيل، فيما لا يعجب هذا الأب، وتبول الطفلة على نفسها فتبلل الشخص الزائر.

يسترجع الشخص الزائر، وهو في البيت، طفولته في قريته وما حدث معه ذات مرة. ولكنه قبل هذا يحن إلى ماض بعيد، ماضيه، وتتكرر كلمة الذكرى في الصفحتين الأولى والثانية من هذا المقطع مراراً:

« تصحو الذكرى » و « توغل في الذكرى » و « انكشف الغطاء عن بئر الذكريات » و « إنه الآن يمتح الذكرى متقصداً » و « تسارع الإيقاع، محاوراً، مبتعثاً صور الماضي البعيد » و « أصبحت الذكرى مجرد مساحات من الأرض البيضاء المشمسة * (ص 8 و ص 9)

يذكره هذا الجو الأسري بأسرته، ويذكره مشهد الأم وهي تغير ملابس طفلتها، بعد أن بالت على نفسها، بما حدث معه في الطفولة:

« طعنة حادة كوميض البرق اندفعت من الماضي واخترقت اللحظة، ثم اختفت، اختلج بها قلبه فأوجعته، وجه أمه أطل من زاوية الحجرة الخارجية وأخذت تعبر الحوش... » (ص 10).

« وتذكر فجأة وهو يعبر بين جمع النساء ليصل إلى أمه ويأخذ منها المفتاح، وتمد المرأة الشابة يدها وتجذب بنتلون البيجاما إلى أسفل، معرية إياه أمام جمعهن قالت الشابة: انظرن، ها هو قد أصبح رجلاً » وصاحت امرأة أخرى متظاهرة بالغضب: « هل أعجبك الوقوف بيننا وأنت هكذا، هيا امضي ». (ص 16)

كأنه هنا، من خلال الذاكرة، يقف على الأطلال ويتذكر الأحبة، يتذكر أمه ونساء القرية وإيقاع المهاش فيها، وربما جاز لنا أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ونقول إنه يرى نفسه امتداداً لامريء القيس، وإذا كان الأخير في معلقته قال:

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته

ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

فإن خالداً الذي كان له أم أفاتها وغدت أحواله في الغربية صعبة وقاسية. وكما يتذكر امرؤ القيس النسوة وعطرن، يتذكر خالد نسوة القرية وعطرن أيضاً، بل ويتذكر أيضاً سهيل الخيول الأصيلة وهي تدق الأرض بأقدامها واقفة في الحوش الواسع المسور (ص 8)، لكان أجواء قرية خالد لا تختلف عن أجواء امرئ القيس. وقبل أن ينتهي هذا القسم بأربعة أسطر نقراً:

« كانت الطريزة الخشبية - السوداء على يساره، وعلى الفور، وعيناه على الطفلة أخذ يدق الإيقاع. كانت لوعة الذكرى تعصر قلبه » (ص 20).

يقود هذا القسم إلى القسم الثاني « أغنية العبيط »، وتكون هذه الأغنية هي الذكرى التي تعصر قلبه - قلب خالد. يتذكر هنا خالد أجواء قرينته أيام الأعراس. يتذكر أمه وطفولته والديوان والرجال والأبله عطوة - لعله هو - ترسل إليه أمه حين يختفي ليعود إليها، يخفي رأسه إلى الأمام ويحبط الأرض بقدمه اليمنى مؤقّتا حركة جسده مع دقائق المهباش، وهو يقول: « جرن عمي أبو رحل يقول: بياع البيارق طل، بياق البيارق طل، بياع البيارق طل » (ص 24).

هذه هي أغنية العبيط.

هنا يمكن أن نلاحظ صلة هذا القسم بالذي سبقه. كان وهو في البيت يدق على الطرابيزة، وكانت الطفلة كوثر ترقص. ويوم كان في القرية سمع إيقاع المهباش وكان الطفل / الأبله / العبيط يرقص. لكان القسم الثاني هو أطلال خالد التي يبكي عليها يوم غدا كبيراً. ثمّة حركة تذكر بحركة، وثمّة رقص يذكر برقص، وثمّة طفلة تذكر بطفل، بل وثمّة ضحك يذكر بضحك، فمقابل ضحك سلمى أم الطفلة نقرأ عن ضحك المرأة الجميلة ثرية (ص 24).

يدرج القسم الثالث من الجزء الأول تحت عنوان « رثاء عائشة بنت طلحة »، وأول ما يثيره الدارس من تساؤلات هو ما صلة عائشة بنت طلحة بما يقصه خالد الذي يقيم في القاهرة، في فترة تبدو غير محددة زمنياً بالضبط ولا نعرف الزمن الروائي إلا من خلال ورود أسماء مثل (نيكسون) الرئيس الأمريكي. هنا نصغي إلى صوت خالد نفسه، ولا نقرأ كلام الراوي عنه، وهذا تحول في السرد يتكرر في القسم الثاني من الجزء الرابع « عزة تتحدث ».

يفتح هذا القسم بالأسطر التالية:

نمت، وأنا مفعم بعائشة بنت طلحة، قرأت عنها في كتاب الأغاني، وفكرت وحلمت بها كثيراً قبل أن أنام».

و

« في الليل نبهني رعب أصم لا مصدر له. صحوت، وعلى التوت تذكرت أن عائشة لم يعد لها وجود. لقد تحول ذلك الجسد الباذخ المتوقد بالحويوة والرغبة والحب إلى تراب وعظام نخرة هشة ...» (ص 25).

لكان ثمّة علاقة بينه وبين عائشة انتهت بالفقدان، وهذا ما جعله يرثيها ويقف على أطلالها. هنا يمكن أن نلاحظ الصلة بين ما يرد تحت عنوان هذا القسم وعنوان الرواية ولكننا أيضاً يمكن أن نلاحظ ما هو أكثر من ذلك. يورد أنا المتكلم / خالد قصة عائشة بنت طلحة وغيرها مع الرجال في زمنها، ويأتي على جمال هذه وفحولة زوجها في الفراش، ويذكر قصة ضرته رملة بنت عبد الله بن خلف، وتمشهي الأخيرة جسد عائشة، ومع أنها دفعت ألفي درهم لجارية عائشة حتى مكنتها

الجارية من رؤية جسد عائشة، إلا أنها تمت لو أنها دفعت أربعة آلاف درهم ولم تره - أي جسد عائشة - فقد ذكرها جسد عائشة بما هي عليه من شيخوخة حتى قالت: « ماذا أبقت الأيام مني؛ وأخذت تقاوم عامل الفناء بكل وسيلة، ولكنها وهي ترى جسد عائشة الفاره، وتلك الأثونة العارمة الممنوحة لزوجها أدركت أنه لم يبق لها أمل. وينتهي هذا المقطع بالسطرين: « لقد أصبحت مع الموت في مواجهة مباشرة، فأطلقت صرختها البائسة: لوددت أني لم أرها» (ص 32).

إن هذه الصرخة هي من باب الوقوف على الأطلال وبكاء الأحبة / بكاء الجسد.

وربما يتساءل الناقد وهو يقرأ هذا القسم والقسم الذي يليه إن كان غالب هلسا ملماً، وهو يكتب نصه، بخصائص النص المكتوب، وهو، كما ورد تعريفه في « دليل الناقد الأدبي (17) » نص مفتوح ما بعد حدائي، كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه ويتوجه. وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة ... ومن سياته أنه يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ومن لغات ثقافية متباينة ... ».

ويبدو القسم الرابع قابلاً لتأويلات عديدة، ويبدو وكأنه لا صلة له بالرواية إلا من خلال تذكر الراوي قصة الراسبي التي تبدو مثلاً يتطلع إليه المثقف المعاصر (18). تختلط في هذا القسم الأزمنة، زمن الراسبي، وزمن الراوي / المروي عنه إذا ذهبنا إلى أنها شخص واحد.

أبو الوازع الراسبي مفكر من مفكري الخوارج يدرك أن لا بد من حمل السلاح لتحقيق العدل ويسخر منه الصيقل الذي يحارب مع الخوارج لكي يعيش على الرغم من عدم قناعته بما يقدمون عليه، ويقتل الراسبي الصيقل الذي لا يظن أن المفكر يمكن أن يقتل. ويسلك نافع بن الأزرق الذي كان ينظر ولا يفعل، يسلك سلوك الراسبي فيحارب ويموت. إن القصة يلخصها العنوان « الراسبي يشتري الجنة»، ولكن السؤال الذي يلح على القارئ هو: ما صلة هذا القسم بعنوان الرواية؟ هل يدعو الراوي أو البطل إلى ضرورة أن يسلك المثقف المعاصر مسلك الراسبي ونافع بن الأزرق، وألا يظل موضع سخرية من المقاتلين الذين يرون أن المثقف حين يحمل سلاحاً يبدو منظره مضحكاً؟ إذ ما الذي سيفعله بهذا السلاح؟ هل كان غالب هلسا يرى في الواقع شخصاً على شاكلة الراسبي ونافع؟ هل كان هذان قناعين ليس أكثر؟ إن الدليل على هذا يبدو واضحاً في العبارات التي ترد على لسان السارد، حيث يسقط هذا كلمات معاصرة على سلوك الراسبي وابن الأزرق، وهو ما يبدو، على سبيل المثال، في قول السارد:

« كيف يعالج المثقف ذلك الخلاف القديم بين النظر والعمل، بين الكلمة والفعل » (ص 34) و « وأدرك - نافع بن الأزرق الأكذوبة التي تتخفى وراءها » خدعة اللحظة المناسبة « فاستبدل بلسانه صامراً وقامت حرب الطبقات » (ص 36). إن عبارة حرب الطبقات عبارة معاصرة، ولا أظن أن المؤرخين القدامى استخدموها، ولا أظن أن نافع بن الأزرق والراسبي كانا يمهدان لحرب طبقات، ولربما يمكن التساؤل: هل وقفة هلسا أمام قصة الراسبي ونافع بن الأزرق هي ضرب من الوقوف على أطلال الماضي، على فكر الماضي؟ وسنلاحظ أن الراوي يعود في صفحة 140 من

الرواية ليذكر الراسبي .

الجزء الثاني

يفتح الجزء الثاني بعنوان فرعي هو الوقوف على الأطلال، ويبدو ذا صلة واضحة بالعنوان الرئيس للرواية. إن الوقوف على الأطلال قد يؤدي إلى البكاء، وهو ما سنلاحظه في القسم الثاني حيث العنوان هو البكاء على الأطلال الذي هو عنوان الرواية الرئيس، كما أشرت غير مرة.

ويثير المرء وهو يقرأ العنوان أسئلة عديدة أولها: من هو الذي يقف على الأطلال هنا؟ وبخاصة أن القسمين الثاني والثالث من الجزء الأول، كما لاحظنا، يدوران حول شخصيات تاريخية منتزعة من الماضي البعيد حيث كانت عادة الوقوف على الأطلال في الشعر ما زالت قائمة. هل الذي يقف على الأطلال هنا هو شاعر جاهلي أم شاعر إسلامي أم شاعر أموي، أم أنه شاعر عباسي يقف على الأطلال ليسخر من الذين وقفوا عليها؟ ومن الأسئلة التي يمكن أن تثار أيضاً السؤال التالي: هل سأقرأ رياً عن ظاهرة الوقوف على الأطلال، كما قرأت قبل قليل عن عائشة بنت طلحة والراسبي؟

يجيب جسد النص عن الأسئلة، ويزيل اللبس الذي قد يتشكل من القراءة الأولى، وحين يشرع المرء في القراءة يقرأ لسارد يروي عن آخر يقيم في مصر، ويتذكر هذا الأخير، وهو خالد طبعاً، ما حدث له في طفولته مع الراعية البدوية. إنه في مصر يقف على أطلاله الخاصة. ويتكرر الفعل يتذكر هنا، كما في الرواية، مراراً:

« يستعيد ما حدث مع الفتاة البدوية، يصوغه من جديد محولاً إياه إلى حلم يقظة ». (ص 46).

يتجدد حلم اليقظة وقد أخذ مساراً ثابتاً. إن زمن اللقاء الذي لم يتم مع الفتاة البدوية سيظل دائماً يجد منفذاً إلى أحلام اليقظة » (ص 46).

وقبل هذه:

« يتذكر الآن بدهشة أن وجهها كان غامضاً، رغم أنها كانت تنفجر بين آن وآخر بالضحك، ثم ألقت بالعصا بعيداً وأحاطت جسده بذراعين قويتين، وأخذت تضغط ثم قبلته ... » (ص 45).

وليس استرجاع الطفولة مقتصرًا على علاقته بالفتاة البدوية، إنه، في وحدته الحالية، يسترجع أجواء القرية، ويساعده على هذا شرب الروم وتناول القهوة التي تذكره بالقهوة في قريته:

« الروم يفتح مسارب مغلقة في صدره وطعم القهوة عتيق أليف. انفعاله تحول إلى إيقاع ... كان ذلك الإيقاع القديم. تعود إليه الدار ومجلس الرجال (حكايات الفرسان

والحب والأشعار ولحن الربابة وأصوات النساء ثرية منغومة (حكايات الرعب:
الأشباح والأرواح الشريرة ونذر الموت). (ص 44).

وهنا، وهو يغلي القهوة في منزله، يتذكر، وهو يرى فقائيع الماء، أبا نواس وأشعاره. ونعرف جيداً
أن أبا نواس شاعر اقترن اسمه بشرب الخمر والسخرية من الذين يقفون على الأطلال.

يقود عنوان « الوقوف على الأطلال » إلى العنوان الرئيس « البكاء على الأطلال ». ويوضح هذا
العنوان ما لم يفصح عنه العنوان الأول بجلاء. إن الوقوف على الأطلال لا يبعث السعادة لدى
الواقف عليها، وإنما يسبب له البكاء. وفي نهاية : البكاء على الأطلال يقول خالد: « لم يعد هذا
العالم عالمي ». ثمة فقدان وثمة خسارة والسؤال هو: لماذا لم يعد هذا العالم عالمه؟

نقرأ تحت هذا العنوان عن خالد وعلاقته بعزة ونادية. وكان عرف الثانية قبل أن يعرف الأولى،
وكلتاها مثقفتان. وكلتاها يمارس الحب معهما، ولكن ثمة فرق بينهما، فعزة تمنحه الجسد ولا تمنحه
المودة والحنان، وكانت نادية تمنحه هذين، ويحاول باستمرار أن يشرح لعزة أن الحب ليس الجنس
فقط إنه أيضاً المودة والحنان. وعالم عزة هذا يذكره دائماً بنادية التي كان عرفها في الخمسينات.

وتبدو نادية أكثر جرأة من عزة. حين يسير مع عزة طالبة الأدب الإنجليزي ويقترب المساء تتركه
ولا تدعوه إلى منزلها، أما نادية فكانت أكثر جرأة، وكانت تدعوه إلى بيتها، وهذه كانت أكثر صمتاً،
في حين أن عزة تبدو ثرثرة.

ويتذكر خالد هنا معارك قناة السويس عام 1956: يحاول أن يستعيد إحساسه بالواقع ولكنه
ينفلت منه، يتسرب الميدان وحشد الطلبة إلى ذلك المعسكر البعيد في منطقة القنال. « هل يعود للحياة
بعد ذلك الموات الطويل؟ » (ص 51). إنه هنا يتذكر، بعد مرور عشر سنوات على الأحداث،
عالم النشاط والفعل والمقاومة، وهو عالم يغاير عالمه اليوم حيث يبدو عالم اليوم عالم موات طويل.
وسنجد الفعل « يتذكر » أو « يفكر في » يتكرر هنا مراراً. إن الذكرى حاضرة حضوراً لافتاً، ولأن
الماضي يبدو في نظره أجمل من الحاضر نجده يبكي ماضيه الذي هو أطلاله.

هل يختلف تذكر خالد نادية عن تذكر امريء القيس أم الحويرث؟

يفتح القسم الثالث « الشعور بالذنب » بعبارة ويحاول ألا يتذكر ذلك، ولكنه يلح عليه « (ص
57). وما يتذكره يولد لديه الشعور بالذنب. يتذكر ابتداءً رحمة التي عاشت معه في شقته دون
زواج، وكانت عرفت رجالاً، من قبل، لكنها ارتاحت إليه ووافقت على أن تكون علاقتها حرة
دون رابط شرعي. وكانت هذه التي علمها قراءة الروايات البوليسية لا تحب أصدقاءه الذين
يزورونه في شقته، لأنهم - كما تقول هي - لا يحاولون إشراكها في نقاشاتهم، في حين، كما يقول
السارد، كانوا يحاولون ذلك. وتكون علاقته بها علاقة جنسية، على الرغم من أعماله. وتغضب
رحمة منه ذات يوم وتغادر شقته، ويراهما بعد فترة، وقد تحولت إلى مومس تقريباً. هنا يشعر بالذنب.

« كان يحكي قصة رحمة لكثيرين ويصغي لتعليقاتهم بشغف، ساعياً لإزالة شعوره بالذنب نحوها، وإذا بشيء يحدث أحلّ حباً جديداً في قلبه وأزال كل أثر لرحمة » (ص 71).

وتكون قصة رحمة التي رواها لعزة فاتحة علاقة جديدة مع هذه. تحت هذا العنوان نقرأ أيضاً عن علاقة المروي عنه / خالد بامرأة ثانية أقامت فترة في لبنان مع رجل خدعت به، وتحولت إلى مومس فاضلة - وهذه الفكرة شغلت تفكير غالب هلسا وكتب دراسة عنها نشرها في أحد كتبه - (19)، وتحن هذه المرأة، وهي معه، تحن إلى لبنان. يغدو لبنان فردوساً مفقوداً تتمنى أن تعود إليه. وهي تصنع الشاي في الشقة، على البوتوغاز، تتذكر الشاي وهي تصنعه، في لبنان، على الحطب:

« تتذكر ذلك البيت ونار الحطب والعاصفة والثلج. ترغب بجنون أن تعود إلى ذلك المكان، تريد أن تعود إلى ذلك، سوف تفعل ذلك بيقيناً، ليس مع ذلك الآخر، ولكن معه هو » (ص 75).

وأما المروي عنه الذي تقيم في شقته وحيداً فيتذكر هذه المرأة: « كانت تستطيع أن تحلم كطفلة. يتذكر الآن، وهو يتلوى على السرير بشوق محبول إليها، يتذكرها جالسة على طرف الكنبه في شقته، وقد تركزت عيناه على ركبتيها العاريتين، يتذكر الخجل والإرباك... » (ص 74).

ويبدو أن تتبع كل قسم من أقسام الرواية وتبيان صلة السرد الذي يندرج تحته به وصلة هذا بالعنوان الرئيس، يبدو استطراداً، ولكن يمكن الوقوف بإيجاز أمام ثلاثة عناوين فرعية وتبيان صلتها بالنص:

1- البحث عن جمال الدين الأفغاني.

2- جملة اعتراضية

3- عزة تتحدث.

الجزء الثالث:

يرد ذكر اسم جمال الدين الأفغاني في العناوين الفرعية ثلاث مرات في الجزء الثالث « البحث عن » و « مواصلة البحث عن » و « لقاء مع... »، وربما يثير المرء هنا السؤال الذي أثاره وهو يقرأ مقطعي « رثاء عائشة بنت طلحة و « الراسبي يشتري الجنة » وهو: ما صلة جمال الدين الأفغاني بالرواية التي تتحدث عن مثقف معاصر يعيش في قرن غير القرن الذي عاش فيه جمال الدين الأفغاني » (20).

يطلق اسم جمال الدين الأفغاني على مقهى من مقاهي مدينة القاهرة. ويتساءل القاريء عن السبب الذي يدفع خالداً للبحث عن الأفغاني، علماً بأن هذا ميت إلا في الكتب، وبالتالي فإن البحث عنه حياً يبدو مستحيلًا إلا إذا كان هناك شخص آخر اسمه جمال الدين الأفغاني ما زال على قيد الحياة.

حين يغادر خالد باحثاً عن الأفغاني يكون في بيت صديق يعامل طفلته كوثر معاملة مهينة. فهل

بحث عن الأفغاني لأنه شكل ظاهرة متقدمة في مجتمع متخلف؟

يتصور خالد، وهو في المقهى، الأفغاني يخاطب المصريين ليحرضهم على واقعهم: «إلى متى تظلون نيماً أيها المصريون! انهضوا من سباتكم الثقيل الكئيب الذي استمر عشرات القرون» (ص 140).

جمال المفكر يرسم له المصريون في المقهى الصورة التالية: «الرجل العجوز يتذكر بالطبع سي جمال الدين الأفغاني، طبعاً يتذكره يشرب في الليلة زجاجة ويسكي كاملة ويأكل خمسين عصفوراً مشوياً، ثم يتعشى بعد ذلك. قبل أن ينصرف يضع في يده خمسة وعشرين قرشاً، ربع جنيه عندما كانت العشر بيضات بقرش تعريفة. كان - رحمه الله - راجل فنجري» (ص 139).

وتجلس على المقهى نفسه، مقهى جمال الدين الأفغاني، امرأة يغازها الآخرون، ويتبادلون معها النكات البذيئة، وترد على عباراتهم بأخرى أبداً منها. غدا الأفغاني أطلاقاً، ماضياً يحن المرء إليه، وبخاصة المثقف الجاد خالد، غدا الأفغاني أطلاقاً أمام الواقع البائس. وحين يرى خالد هذا يغيب عن الشارع «يعلو ويعلو ويتعد» (ص 146).

يزور خالد المقهى ثانية، ويجلس ويرى «الפורان الفوضوي لعالم معقد أشد التعقيد، فيتولاه حسُّ فاجع بالعبثية وفقدان المعنى. كان له هو إيقاع مختلف، إيقاع بسيط..... لذا اشتاق إلى ماضٍ من قريته جعلته الذكرى ذهيباً، وإلى ماضٍ تعرف عليه من كتب التاريخ... اشتاق إلى عالم لأنه أصبح ذكريات قديمة، شاحبة، مستسلمة..» (ص 166).

هكذا يدفعه الحاضر الذي لا ينسجم فيه إلى تذكر عالم الطفولة البسيط، كما يجعله يتذكر ماضياً عرفه من خلال الكتب، هو ماضٍ جمال الدين الأفغاني الذي قرأ عنه، وهو جالس مع عزة - يتذكر جلسته - يضحك ثم:

«يكنتم ضحكته، فالشيخ جمال الدين هنالك، جالساً خلف باب المقهى الزجاجي، محاطاً بمجموعة من المطربشين المعممين. الجميع صامتون، ساكتون كأنهم تماثيل» (ص 168).

وتبدو صورة جمال الدين وتلامذته مغايرة كلياً لما يراه خالد الآن. يتكلم جمال ويصمت الآخرون يصغون، أما المكان الآن ففيه فوران فوضوي لعالم معقد. ويحاول خالد أن يجعل عينيه تلتقيان بعيني واحد من جماعة جمال الدين فيفشل، فالوقت لم يحن بعد للانضمام إليهم. إلا أنه حين يهدأ الليل يكون ذلك مناسباً تماماً. (ص 168) وتخطبه المرأة التي يلتقي بها في المقهى.

«- نم يا ابني نم. لم تكد تعيش. جف ماء الحياة منك. أنت جيفة تعيش على الذكرى. لم تكد تذوق طعم التجربة الحقيقية» (ص 171).

هل البكاء على الأطلال، إذن، ظاهرة لها وجهان: إيجابي وسلبي؟ وهل يذكرنا العنوان بامرئ

القيس وأبي نواس معاً؟ وقف الأول على الأطلال وذم الثاني هذه العادة. يقف خالد على الأطلال، ويتذكر جمال الدين، وتنعى المرأة حالته لأنه لم يكد يتذوق طعم التجربة الحقيقية. لكأن خالدًا امتدادًا لامريء القيس والمرأة امتداد لأبي نواس. وكما ذكرت فإن البحث عن جمال الدين الأفغاني المفكر في عام 1966 يبدو أمراً مستحيلاً إلا إذا أراد أن يبحث عنه في الكتب، وسيبدو اللقاء معه مستحيلاً إلا من خلال الخيال.

يتكرر عنوان « جملة اعتراضية » مرة في الجزء الثاني، ومرة في الجزء الثالث، ومرة في الجزء الرابع. وأول ما يتبادر إلى الذهن، حين يقرأ المرء العنوان منفصلاً عن الرواية، هو أن القاريء أمام فصل من فصول النحو. فالجملة الاعتراضية لا محل لها من الإعراب، ونحن عرفناها من خلال كتب النحو. ولكن ذهن القاريء سرعان ما ينصرف عن هذا حين يقرأ ما أدرج تحت العنوان.

يسرد الراوي هنا ما حدث مع خالد وهو جالس في صالة فندق شبرد. تدخل امرأة تبدو لافته، وينظر إليها خالد ويقيمان معا علاقة عابرة. يرى المرأة في المرة الأولى جميلة، ولا يراها كذلك في المرة الثانية. يراها في المرة الثانية امرأة عادية. تكون هذه المرأة علي علاقة مع رجل، ولا تكون العلاقة ودية، ولهذا تفكر في إنهاؤها. ولا يختلف حال خالد. هو أيضاً يقيم علاقة مع امرأة يفكر في إنهاؤها. ويكون اللقاء بينهما عابراً، فكأنه جملة اعتراضية في حياة كل منهما.

إن هذا اللقاء لخالد « مثل حبه لعزة، وقبله الفتاة البدوية، ومشهد الإعدام في سجن عمان المركزي، ومثلما تعيش في داخله شخصيات أبي الوازع الراسبي، ناتاشا (الحرب والسلام)، سوان (البحث عن الزمن الضائع) ... » (ص 113).

كان حبه لعزة عابراً، وكانت قبلته للفتاة البدوية عابرة، وكذلك كان مشهد الإعدام في سجن عمان المركزي مشهداً عابراً... الخ. هذه كلها كانت في حياته مثل الجمل الاعتراضية التي غالباً ما تكون عابرة. ومثل هذه كلها كانت المرأة التي التقى بها في صالة فندق شبرد. ويدرك القاريء أن المقصود بالعنوان « جملة اعتراضية » ليس مدلولها النحوي. إنه أحداث عابرة مؤثرة (21).

المجزء الرابع:

يوحى عنوان « عزة تتحدث - بانطباع أننا سنقرأ كلام عزة ونصغي إلى صوتها، وهذا ما يكون. لا يعتمد واضح العنوان إلى الإيهام، ويكون الكلام هنا لعزة لا للسارد الذي يظل مهمناً على السرد، باستثناء القسم الثالث من الجزء الأول، حيث يتم السرد عبر الضمير الأول، لا عبر الضمير الثالث كما هو الحال في الرواية كلها. ولكن إذا ذهبنا إلى أن الراوي والمروي عنه هما شخص واحد، عرفنا أن تغير أسلوب السرد لا يتم حقيقة إلا في المقطع الأخير « عزة تتحدث ». وإن لاحظ المرء أن تغيراً طفيفاً بدا في المقطع الخامس من الجزء الثاني « جملة اعتراضية »، إذ يوجه السارد الخطاب لمروي له، ونجد أنفسنا هنا أمام مخاطب ومخاطب.

تقص عزة عن علاقتها بأبها وأخيها عادل والحالة المرضية التي ألمت بها. وتخبّرنا عن دراستها ورسالة الماجستير التي تعدها عن (جراهام جرين). تغادر عزة منزلها إلى الكازينو، وهناك تلتقي بخالد بعد انقطاع ثلاث سنوات. في المنزل يفتح خالد غطاء الحلة فيفتح غطاء الماضي. ويعودان إلى سابق عهدهما. يتطارحان الغرام ثم تغادر إلى منزلها وهناك تذهب مع أخيها عادل إلى بيت صديقه عواطف. تتأمل عزة جسد عواطف، فيتوقف الزمن و «تعيد الشباب والذكريات والماضي كله» (ص 210).

تقول عزة:

من المستحيل ألا أتذكر سبعة آلاف عام تصب في هذا الجسد كل جمال الأثني وتاريخها السري العريق». (ص 210) وتتذكر تمثال الملكة تي، وهي تجلس بجوار زوجها، وقد مالت بردفيها نحوه في إغواء لعبوب... وتعلم أن هذا الجسد الشامخ الفاجر يخفي صلابة ابنة الشعب التي شقت طريقها نحو القمة بمجهود خارق، ويخفي أعظم مبادئ الإنسانية التي لقتها لابنها أختاتون، ومن بعد ذلك أغوته وجعلته يتزوجها ويهجر نفرتيتي «وتعقب عزة: «وأصرخ بها دون صوت» وأنا أيضاً، وأنا أيضاً» (ص 210)، وتتحول الصرخة إلى كلمات تملؤها بالاعتداد: «وأنا أيضاً وارثة ذلك التاريخ العريق والأرض» (ص 210). ويذكرنا هذا بما كتبه هلسا حين رأى في ابن كليب امتداداً لما في الأسطورة الإغريقية.

ربط خالد ابن البادية بين طفولته وما جرى معه وما جرى مع امريء القيس، وعزة ابنة مصر تربط بين جسدها والملكة التي عاشت منذ سبعة آلاف عام. لكأن ثمة ما هو مشترك بين خالد وعزة، بل بينه وبين شخصيات أخرى في الرواية. كل واحد يحن إلى الماضي ويبكي عليه. وربما يربط قاريء الطبعة الأولى للرواية بين ما تقوله عزة وصورة الغلاف التي تبدو وجه تمثال مصري فرعونى.

الملاحظة:

يلحظ قاريء الرواية أن خالداً الشخصية الرئيسة يبكي دائماً ماضيه ويحن إليه، ولا يقتصر هذا عليه فأكثر شخصياته، إلا ما ندر، يحن إلى ماضٍ مفقود ويبكي عليه. ولا يقتصر هذا على الشخصيات المعاصرة، فرملة حين ترى جسد عائشة بنت طلحة تتذكر جسدها وهي شابة وثرية. وإذا كان لويس أراغون قال لكل واحد غرناطته التي يبكي عليها، فإن قاريء الرواية يخرج بانطباع مماثل للانطباع الذي شكله أراغون، وهو لكل شخصية من شخصيات الرواية أطلالها التي تبكي عليها. ولعل المرء وهو ينتهي من قراءة الرواية يخرج بانطباع مغاير للانطباع الذي يخرج به حين يلقى نظرة أولى عابرة على عناوينها الفرعية. ولئن كانت النظرة الأولى تدفع المرء إلى التساؤل إن كان هناك صلة بين هذه العناوين، فإن القراءة الفاحصة تقول له غير ما تقوله القراءة الأولى، وهكذا فإن الرواية ليست فصولاً لا رابط بينها. ثمة خيط خفي يكتشفه المرء يربط بين فصول هذه الرواية، ويكون العنوان «البكاء على الأطلال» هو الملخص للأفكار التي اندرجت تحت العناوين الفرعية.

الهوامش

- 1- غالب هلسا ، أدباء علموني... أدباء عرفتهم، (جمع وتحقيق ناهض حتر)، بيروت، 1996 .
- 2- السابق، ص 8 .
- 3- السابق، ص 11 .
- 4- السابق، ص 12 .
- 5- السابق، ص 14 .
- 6- انظر مجلة فصول، زمن الرواية، ج2، ربيع 1993، ص 203 وما بعدها. وانظر :
- د.إبراهيم خليل، الرواية في الأردن في ربيع قرن 1968-1993، عمان، 1994. ص134 .
- د.إبراهيم السعافين، تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية، عمان، 1996 .
- نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، عمان 1996. ص 45 .
- 7- كنت نويت أن أكتب عن رواية الخماسين أيضا. (رسالة إلى الكاتب جمال ناجي رئيس رابطة الكتاب الأردنيين بتاريخ 2002/10/16).
- 8- د.بسام قطوس، سيمياء، العنوان، عمان، 2002 .
- 9- السابق، ص 142 .
- 10- أشار إدوارد الخراط إلى هذا مراراً. أنظر « ثلاثة وجوه لغلب هلسا »، فصول، ربيع 1993 .
- 11- انظر ملاحظة 10، ونزيه أبو نضال ص 45 وما بعدها.
- 12- اعتمد على الطبعة الأولى الصادرة عن دار ابن خلدون/ بيروت، والإشارة إلى الصفحات في متن الدراسة تعتمد على هذه الطبعة.
- 13- انظر دراسة على جعفر العلاق، فصول، ربيع 1993. ص 269 .
- 14- الزوزوني، شرح المعلقات السبع، بيروت وعمان، 1972. ط2 .
- 15- انظر مجلة العلوم الإنسانية الصادرة عن كلية الآداب / جامعة البحرين، ع1، شتاء 1998، ص 229 وما بعدها.
- 16- السابق، ص 230 .
- 17- انظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، بيروت، 2000، ص 182 .
- 18- أقصد هنا غالب هلسا نفسه، ففي المقالات التي نشرت عنه في فصول إشارات إلى أن غالب كان يدعو إلى حمل السلاح والمقاومة المسلحة.
- 19- انظر كتاب غالب هلسا « قراءات في أعمال يوسف الصايغ وآخرين، بيروت، دار ابن رشد، د.ت، ص 165 وما بعدها.
- 20- عاش جمال الدين الأفغاني بين 1838 و1897، وإذا افترضنا جدلاً أن خالدًا كان يذهب إلى المقهى في عام 1966، فإن عمر المعجوز الذي قال هذا الكلام يزيد عن الستين عاماً، وإذا عرفنا أن إقامة جمال الدين الكبرى في مصر امتدت بين 1871 و1879، أدركنا أن عمر المعجوز يربو على الثمانين عاماً، وسيرد كلام المعجوز في متن الدراسة.
- 21- ربما يجدر هنا التوقف أمام ص 194 من الرواية، حيث تخبرنا عزة أنها أخذت تكثر في حديثها من الحمل الإعتراضية، وغدت هذه حالة تلازمها، فهل تأثر الكاتب ببطلته وهذا كانت ثلاثة عناوين من العناوين الفرعية، في الرواية، تحمل عنوان « جملة اعتراضيه



شرق المتوسط : العنوان والنص المحيط والفوقي

يختار عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» عنواناً للرواية التي كتبها عام 1972 ونشرها في طبعتها الأولى عام 1975 ، وعاد عام 1999 ليكتب لطبعتها الثانية عشرة مقدمة تحت عنوان «تقديم متأخر ولكنه ضروري» ، وفي المقدمة يأتي على موضوع السجن السياسي في الرواية العربية المعاصرة ، كما أنه يأتي على قضية المكان في روايته وتأثير تحديده وعدم تحديده على انتشار الرواية في البلدان العربية .

وكان المؤلف ، في الحوارات التي أجريت معه من قبل ، قد أتى على هذا الجانب ، وهو ما بدا في الحوار الذي أجرته معه سلوى النعيمي ونشرته في مجلة «الكرمل» عام 1983 وأعاد المؤلف نشره في كتاب «الكاتب والمنفى» (1992) .

ولا أدري إن كان عبد الرحمن منيف اطلع على الدراسات التي كتبت عن الرواية ، وحاول مؤلفوها فيها تحديد بلد عربي معين ، اعتماداً على قراءة دقيقة جداً للنص من حيث إقلاع السفينة وبعض المفردات التي يكثر استخدامها في هذا القطر العربي دون غيره ، والإشارة إلى بحيرة فيها يعيش السمك ، ليعود - أي المؤلف - ويبرز مقصده يوم ألف الرواية ، وليؤكد أن ما رمى إليه غير ما تقوله بعض القراءات ، وإن كانت هذه دقيقة ، فهو يكتب في التقديم : «-أي أن شرق المتوسط ، مع أنه لا يسمي مكاناً بذاته لكنه يعني كل دولة تحديداً» (ص 8) .

ويفصح العنوان ، بغض النظر عن القراءات ، أن منيفاً يرمي ، ابتداءً ، إلى الكتابة عن شرق المتوسط لا عن بلد محدد فيه . ويأتي النص ليؤكد هذا ، ولكنه يفصح عن جانب آخر لم يكشفه العنوان وهو غرب المتوسط . وخلافاً للطيب صالح لا يقسم منيف العالم إلى شمال وجنوب ، وإنما

إلى شرق وغرب ، مثله مثل توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» .

وتبرز ثنائية الشرق والغرب في الرواية بوضوح ، وما يحضر في ذهن منيف يحضر أيضاً في ذهن بطله رجب إسماعيل ، هذا الذي لم يخاطب بلداً بعينه ، وإنما ظل خطابه موجهاً إلى الشرق ؛ شرق المتوسط ، ولكنه يختلف عن منيف في أنه يخاطب أهل غرب المتوسط وهو يتحدث عن الشرق . ولهذا الاختلاف ما يبرره ، فحسد الرواية يقع في مائة وست وسبعين صفحة ، يتكلم رجب في مائة صفحة منها تقريباً ، أما عنوان النص فلا يمكن المؤلف من قول ما يريد لأن المؤلف لا يمتلك سوى صفحة واحدة أو أكثر قليلاً .

وعبارة «شرق المتوسط» تحيل الذهن إلى كل ما في شرق المتوسط ، ماضياً وحاضراً . إنها عبارة تخزن الكثير الكثير ، ولا يتحدد معناها الذي يرمي إليه صاحب النص إلا بعد قراءة النص كله ، وهكذا يفهم القارئ ، بعد الانتهاء من صفحات الرواية ، أن المؤلف يتحدث عن شرق المتوسط بعد الحرب العالمية الثانية وعن علاقة الحاكم بالمعارضة السياسية أساساً ، وإن كان يأتي على وضع المرأة وعلاقتها بالرجل وعلى الفارق ما بين دول غرب المتوسط ودول شرقه في التعامل مع المعارض السياسي والموقف من الفن والثقافة .

ويصدر منيف روايته بمواد من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ، وهذه المواد هي : الأولى والثانية والثالثة والخامسة والعاشر والثانية عشرة والرابعة عشرة . وتبدو هذه المواد غير ذات جدوى حين يقرأها المرء دون أن يقرأ الرواية . وربما يقول قارئها : هذا كلام جميل ، وسوف يختلف موقفه منها باختلاف البلد الذي يقيم فيه ومدى التزامه بها ، كما أنه يختلف من قارئ لآخر بناء على مكانة هذا في البلد الذي يقيم فيه ، وبناء أيضاً على تجربته الخاصة . ويدرك المرء ، بعد أن ينتهي من قراءة الرواية ، أن تصدير الكاتب روايته بهذه المواد لم يكن تصديراً عابثاً غير ذي دلالة ، لكأن منيفاً يقول إن ما ينص عليه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان شيء وما يجري في شرق المتوسط شيء آخر ، وإن ما توقع عليه دول شرق المتوسط ، إذا وقعت ، لا تلتزم به ، وأن ما تفعله لا يتناسب إطلاقاً وما ورد في الإعلان . حقاً إن هناك دولاً أخرى في هذا العالم تفعل ما تفعله دول شرق المتوسط ، وأن هذه ليست الاستثناء الوحيد ، ولكن المرء غالباً ما يهتم ، أول ما يهتم به ، بمحيطه ثم بعد ذلك يلتفت إلى المحيط الأوسع .

وليس هناك من شك في أن قارئ الرواية سرعان ما يعود إلى تلك المواد ليقارن ما بين النصوص والواقع ، وليرى مقدار الهوة .

تنص المادة الأولى أن الناس يولدون أحراراً متساوين في الكرامة والحقوق ، وأن عليهم أن يعاملوا بعضهم بعضاً بروح الإخاء . ويتعامل الناس ، في شرق المتوسط ، كما تصور الرواية ، مع بعضهم البعض بروح السيد والعبد ، الحاكم والمحكوم ، السجين والسجان . والذي يسير في ركب السلطة يحصل على ما يريد ، ومن رأى عقله وضميره غير ما يراه السلطان يعاقب ، ولا تكون الجنة مأواه . إنه المارق الذي سيسئق أمام الدنيا قاطبة ، على رأي مظفر النواب .

وتنص المادة الثانية على أن لكل إنسان حق التمتع بكافة الحقوق والحريات الواردة في الإعلان ، دون أي تمييز بسبب العنصر أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الرأي السياسي أو أي رأي آخر . ولما كانت «شرق المتوسط» تصور علاقة النظام بالمعارض السياسي ، فإن ما يهمننا هنا هو كيف يتعامل الحاكم مع المعارض السياسي . يسجن العشرات لمجرد أنهم ذوو رأي سياسي مغاير ، ويقضون وردة شبابهم في السجون ، ولا يخرجون إلا حين يقتلون أو حين يرضخون للنظام . وجريمة رجب الشخصية الرئيسة في الرواية أنه كان ذا رأي سياسي مغاير ، وأنه كان يقرأ الكتب الممنوعة . إنه لم ينضم لتنظيم مسلح ، ولم يقتل أحداً ، ولا نادى برفع السلاح ، ولا يكتفي السجن بهذا ، إنه يسخر من بعض المتدينين ويعذبهم ويشدهم من لحاهم .

وببساطة فإن كل مادة من هذه المواد ليست ، في شرق المتوسط ، سوى حبر على ورق . يعامل المعارضون السياسيون معاملات قاسية ووحشية وحاطة بالكرامة ، ولا يأمنون على أنفسهم ولا على أقربائهم ، ولا ينظر في قضاياهم نظرة نزيهة ، ويعرضون للتدخل التعسفي في حياتهم الخاصة وفي أسرهم وتفتش رسائلهم ، وحين يلجأون إلى بلاد أخرى هرباً من الاضطهاد يلاحق أفراد عائلتهم . هكذا لم ينظر في قضية رجب نظرة نزيهة ، وهكذا اعتقلوا زوج أخته أنيسة وشتماها من قبل أمه وضربوها ، وحين ذهب ، إلى باريس إلى العلاج ، أرسلوا إليه حتى يعود وهددوه بأنهم سيلاحقونه وسيلاحقون زوج أخته .

ويدرك القارئ ببساطة أن هذا التصدير لم يكن عبثاً ، ولم يكن أيضاً اختيار الكاتب الأسطر الشعرية التالية للشاعر التشيلي (بابلو نيرودا) اختياراً عشوائياً . يرد في الصفحة السادسة من الرواية الأسطر التالية للشاعر المذكور :

«لتلمس جفوني كل هذه ... حتى تعرفها

حتى تتجرح

وليحفظ دمي بنكهة الظل الذي

لا يستطيع السماح بالنسيان»

و(بابلو نيرودا) شاعر ولد عام 1904 وتوفي عام 1973 ، وتقول لنا سيرة حياته أنه وقف باستمرار إلى جانب المضطهدين ضد الطغاة . لقد كتب ديوانه «إسبانيا في القلب» تحت وطأة أحداث الردة الفرنكوية في 18 تموز من عام 1936 ، العام الذي قتل فيه الشاعر الإسباني الشهير (لوركا) ، وكان نيرودا تعرف إليه في (مدريد) . وقد تعرض ، وهو في المكسيك ، إلى اعتداء من جماعة نازية ، وعلى الرغم من تعاطف الجماهير معه إلا أنه اضطر لمغادرة المكسيك ، وفي مسيرة حياته صدر أكثر من أمر بإبعاده عن البلاد التي كان يزورها مثل فرنسا وإيطاليا ، وقد احتل في آخر أيامه موقعه في نضال شعبه ، ومشاركة منه في هذا النضال نشر «تحريض على قتل النكسونية ومديح للثورة التشيلية» الذي سرعان ما ترجم إلى جميع لغات العالم تقريباً .

حقاً لقد لمست جفون (نيرودا) كل هذه، وتعرفت إليها، وتجرحت بسببها، ولقد احتفظ دمه بنكهة الظل الذي لا يستطيع السماح بالنسيان. وملامسة (نيرودا) الأشياء وتأثره بها واحتفاظه بنكهة الظل دفعاه لأن يكتب قصائد عن العمال ولهم، وعن الفقر وشروبه، وعن الثورات والشعراء الذين قتلوا، ومن خلال كتابته شهد على عصره ورسم صورة الطغاة. وحين يصدر عبد الرحمن منيف نصه الروائي بهذه الأسطر الدالة لهذا الشاعر الإنساني فإننا ينحاز إليه ويترسم خطاه. إنه هو أيضاً يريد أن يحتفظ بنكهة الظل الذي لا يستطيع السماح بالنسيان. وهو يريد أن يرسم صورة لواقع الظلم في «شرق المتوسط» حتى يقول للأجيال اللاحقة هذا ما كان عليه «شرق المتوسط» بعد الحرب العالمية الثانية في ظل الحكم الوطني، وحتى يفضح الأنظمة القمعية التي تسجن المعارضين السياسيين. وعبد الرحمن منيف هنا ينجز ما لم ينجزه بطل روايته. إن رجب الذي سجن بسبب آرائه السياسية، وعذب أربع سنوات ضعف فيها جسمه وأصيب بالروماتيزم، يحاول أن يكتب، لأن من يكتب حكايته لا يسمح بالنسيان، ولكنه لا يفعل، فالوقت يجونه والنظام الحاكم يلاحقه في البلاد التي سافر إليها ليتعالج، وهو يدرك أن الكلمة لا تستطيع إنقاذ سجين يتعذب، وما لم يقم به لهذه الأسباب ينجزه عبد الرحمن منيف، هذا الذي يغدو مثل (بابلو نيرودا)، هذا الذي يكتب في تقديمه المتأخر لروايته:

«الرسالة الصغيرة التي أردتها «شرق المتوسط» أن يكون على هذه الأرض شعب حر، لأن في حال وجود الحرية يمكن أن ينام الحاكم والمحكوم ملء الجفون. أما إذا كان الحاكم وحده «حراً»، فإن دولاب الزمن لا يتوقف عن الدوران، وقد يجد نفسه من افتراض أنه مالك القوة والحرية أكثر الناس ضعفاً وعبودية، ولن يفيد الندم إن جاء متأخراً» (ص 16، ط 12).

المنصوص الفوقية:

يتساءل عبد الرحمن منيف في تقديمه: «هل لا تزال «شرق المتوسط» صالحة وقادرة، بعد ربع قرن، على محاوره العقول والضمائر، هنا... والآن؟»

إنه سؤال التحدي»

وسؤاله هذا يميلنا إلى رأيه نفسه في المقدمة هذه، وإلى إشارته إلى الجزء الثاني من الرواية «الآن هنا... أو شرق المتوسط مرة أخرى» (1991):

«وإذا كانت «شرق المتوسط» لم تقل كل ما يجب، للأسباب التي ذكرت في البداية، ولأن السجن السياسي لم يوف حقه، فقد كانت الضرورة تقتضي العودة إلى هذا العالم الكئيب والقاسي، فكانت رواية ثانية، هي «الآن... هنا... أو شرق المتوسط مرة أخرى». ومع ذلك لا يزال الموضوع بحاجة إلى مساهمات الكثيرين، لأن عار السجن السياسي أكبر عار عربي معاصر...» (ص 14).

وقد أخذت أدرس هذه الرواية لطلبة الجامعة منذ تسع سنوات تقريباً ، وقبل أن أدرسها أخذت أبحث عن نص فلسطيني يصور تجربة السجن في ظل الاحتلال ، فما وجدت نصاً واضحاً نضوج نص «شرق المتوسط» ، وأحالي هذا إلى سؤال أثرته ، ذات يوم ، بعد قراءتي رواية منيف «الأشجار واغتيال مرزوق» وهو : لماذا لم يكتب أحد روائيينا نصاً فنياً واضحاً نضوج نص منيف ؟ لقد عبر منيف في «الأشجار ...» عن علاقة الإنسان بالأرض والأشجار تعبيراً لم أقرأ مثله في نصوصنا الأدبية على الرغم من الكم الهائل الذي أنجزناه حول الأرض ، ويمكن قول الشيء نفسه عن كتابة أدبائنا عن تجربة السجن ، فعلى الرغم من استمرار هذه التجربة ، تحت الاحتلال ، ثلاثين عاماً ، إلا أننا ، حتى الآن ، لم ننجز نصاً واضحاً .

وتعد «شرق المتوسط» رواية ناضجة فنياً ، وقد حظيت بالعديد من الدراسات والمراجعات التي تجدر الإشارة إليها ، وأبرزها دراسة الناقد جورج طرابيشي «عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة» التي ظهرت في كتابه «الأدب من الداخل» (1978) . ويرى طرابيشي في الرواية ، على صعيد الوجدان الفردي ، رواية تؤرخ لشخص نكرة في التاريخ ، شخص مثقف دخل السجن من أجل فكرة وكان في صموده وسقوطه معاً عظيماً بعظمة الفكرة التي شهد لها واستشهد من أجلها ، (ص 54) ، وعلى صعيد الوجدان الجمعي رواية تؤرخ لما كان بطلها . العصر العربي في أحد وجوهه ، عصر الاعتقال وهاجس الاعتقال . عصر التعذيب وانتظار التعذيب . والرواية تؤرخ لجو ، لمناخ ، لمصير . ويحلل الناقد عقدة الرجولة تحليلاً معمقاً .

وأنجز الدكتور سمر روجي الفيصل كتاباً عنوانه «السجن السياسي في الرواية العربية» (1981) ، وقد درس الرواية وهو يدرس روايات السجن السياسي ، وخصها بالصفحات (102-110) و (204 - 210) و (244 - 247) (ط2/1994) ، وفيها درس موضوع الرواية وبنائها ولغتها . وما من شك في أن عدم اطلاع بعض الدارسين على هذه الدراسة أوقع دراساتهم في تكرار جزئي كان يمكن تلافيه .

وقد أتى على الرواية د. محسن الموسوي في كتابه «الرواية العربية : النشأة والتحول» (ط1/1982 و ط2/1988) فكتب ثماني صفحات تحت عنوان «بصمات عبد الرحمن منيف في شرق المتوسط (ص 211 - ص 218 من ط2) ، ولاحظ أن المخطط الذي اقترحه رجب إسماعيل بطل الرواية للرواية التي فكر في كتابتها هو من بصمات المؤلف ، ورأى الموسوي أن أسلوب الرواية جديد مقارنة بالتجارب الروائية التقليدية . وذهب إلى أن نجاح الرواية يتأتى من قوة الصدق فيها مطروحاً بموضوعية هادئة هيأتها الأزمات العديدة والأصوات المتباينة...» (ص 217) .

ولم يغفل شاعر النابلسي في كتابه «مدار الصحراء...» (1991) دراستها ، خلافاً للدكتور أحمد جاسم الحميدي في كتابه «البطل الملحمي في روايات منيف» (1987) الذي لم يتعرض لها ، لقد درس النابلسي روايات منيف الصادرة حتى تاريخ صدور كتابه ، وأتى على الرواية مراراً ، وعلى الرغم من قيمة دراسته إلا أن هناك أخطاءً معينة تجدر الإشارة إليها ، وبخاصة أن النابلسي يطلب

من القراء ، باستمرار ، أن يكتبوا له في حالة وجود رؤى ما أو خلل ما في دراسته . يورد النابلسي في ص 76 أن سارد الرواية هو رجب ، ولا يشير إلى أنيسة ساردة ، ويقع في ص 128 في خطأ وهو يشير إلى بداية الرواية حيث لا يشير إلى البداية الصحيحة وهي « أشيلوس تهتز ... » ، ويذكر أن منيفاً ذكر مدينتي باريس ومرسيليا في النهايات ، وذلك في ص 237 ، وليس هذا صحيحاً فقد ورد ذكرهما في « شرق المتوسط » ، ويورد أن رجباً كان متزوجاً وأن زوجته تركته ، وليس هذا أيضاً صحيحاً ، فلم يكن رجب متزوجاً ولم يكن خاطباً (ص 420 و ص 517) .

وقد خصص لها الدكتور علي الراعي في كتابه « الرواية في الوطن العربي : نماذج مختارة » (1991) سبع صفحات (ص 457 - ص 463) واكتفى بعرضها دون أن يتحدث عن بنائها ، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن د. الراعي كان يكتب وفي ذهنه قارئ مجلدة وهذا ليس متخصصاً دائماً ، ونحن نعرف أن د. الراعي كان ينشر في « المصور » التي يقرأها جمهور عريض من القراء . ورأى فيها « رواية شجاعة ، مرهفة الحس ، تحب الإنسان حتى الجنون ، وتتفجع لمصيره حين تصادر حرите وسعاده وفرحه وجسمه وشرفه . تمجد الإنسان حين يصمد ، وتحذب عليه حين يسقط ، وتوضح شقاءه مظلوماً أو ظالماً » (ص 463) .

وقد تناولها مع جزئها الثاني الأستاذ الناقد محمود أمين العالم . وكتب تحت عنوان « قراءة لروايتي « شرق المتوسط » و « الآن ... هنا » أو شرق المتوسط مرة أخرى » : من أنا السقوط إلى نحن التحدي والتغيير » ، وقد نشرت قراءته في مجلدة « الكاتب » المقدسية في تشرين أول من عام 1993 ، وليس هنالك شك في أنها كانت نشرت قبل ذلك ، في مكان آخر . وأشار العالم إلى قضايا مهمة مثل منيف والسياسة ، وتصدير الرواية والغرب ، ولكنه لم يتوسع في هذه الجوانب ، وقد خانه التقصي وهو يأتي على زمن نشر الرواية وكتابتها والمدة التي أنفقها رجب في السجن ، ويبدو أنه لم يدقق في التواريخ جيداً ، فهو حين يقارن بين « شرق المتوسط » و « شرق المتوسط مرة أخرى » يرى أن المدة الزمنية بينهما أربعة عشر عاماً ، ويشير إلى أن الأولى صدرت عام 1977 ، كما يذكر أن رجباً أنفق في السجن أحد عشر عاماً . لقد كتب منيف روايته عام 1972 ، وأورد هذا في نهاية الرواية ، وصدرت طبعته الأولى عام 1975 ، ولم ينفق رجب من المدة التي حكم عليه بها ، وهي أحد عشر عاماً ، سوى أربع سنوات تزيد قليلاً .

وكنت أنجزت عام 1994 دراسة لأركان الرواية ونشرتها على صفحات الكاتب المقدسية ، قبل أن أنشرها في كراس وفي كتاب عام 1995 ، ثم أتبعته بمقالة تتناول ثنائية الشرق والغرب نشرتها في جريدة « الأيام » الصادرة في رام الله بتاريخ 12/5/1996 .

وأصدر عبد الحميد محادين ، عام 1999 ، كتاباً عنوانه « التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ولم يأت صاحبه فيه على الدراسات السابقة التي أنجزت عن الرواية . وهذا الإغفال الكلي للدراسات يفتح الباب لمناقشة ظاهرة تجاوز الجهود السابقة في دراسة نص ما أو ظاهرة ما أو قضية ما . حقاً إن نظرية التلقي التي نقلت مركز الثقل إلى القارئ تميز هذا ، لأن كل قارئ يختلف في

ثقافته عن الآخر ، إلا أن الأمر يجب ألا يلقي على عواهنه ، ولا أريد هنا أن أكرر ما ذهبت إليه في مقالتي الطويلة «تشابه التجربة ... تشابه الكتابة» ، ولكنني أوجز رأيي :

إن إعادة الكتابة حول نص ما تعني تطبيق منهج جديد أو التوسع فيما كتب أو نقض رؤية من كتب ، وأية كتابة لا تحقق هذا تعد ضرباً من التكرار الذي لا لزوم له ، وهو ما نراه في كثير من الدراسات . ويبدو الأمر في العالم العربي مشكلة ، وذلك لعدم جدية بعض الباحثين ، أو لإغفالهم المتعمد لبعض الدراسات حتى لا يقال إنهم نسخوا دراسات غيرهم أو منهج غيرهم ، ولعل المرء يتساءل وهو يقرأ كتاب محادين عن السبب الذي حدا به إلى ذلك . حقاً إن المؤلف قد يعيدني إلى دراستي «اليهود في الأدب الفلسطيني ما بين 13 و 1987» ويذكرني بدراسة حمودة زلوم ، وهي دراسة موجزة تفتقد إلى المنهج الصحيح في تناول هذا الموضوع ، وما أنجزته كان ضمن منهج مختلف كلياً ، منهج لا يجزئ النص وإنما يدرسه جملة .

لقد عالج عبد الحميد محادين قضايا روائية في «شرق المتوسط» هي الراوي والرؤية وأنماط السرد ، والزمن والإيقاع ، والفضاء ، والأسلوب ، وهي قضايا وظواهر عالجتها الدراسات السابقة ، والجديد الذي فعله ، إلى حد ما ، فدراسة النابلسي لم تخل منه ، هو أنه درس الظاهرة في «شرق المتوسط» وفي رواية أخرى من روايات منيف ، واختلفت الرواية في كل ظاهرة .

وما من شك في أن هذه المراجعات تثري النص وتغنيه ، وما من شك أيضاً في أن «شرق المتوسط» رواية تستحق الوقوف أمامها ، ويعد تدريسها في الجامعة خطوة متقدمة لم تنجز ، في حدود علمي ، من قبل ، لأن الرواية التي ترجمت في التسعينات إلى الإنجليزية والألمانية ما كانت منتشرة ، بسهولة ، في العالم العربي ، وهذا ما توقفت أمامه الكاتب في تقديمه المشار إليه . حقاً كيف يمكن أن يدرسها أستاذ جامعي في العالم العربي دون أن يتعرض لما تعرض له رجب أو الكاتب في رواية منيف «عالم بلا خرائط» ، هذا الكاتب الذي كتب عن نص قديم فيه نقد للحاكم ، فرفض صاحب الجريدة نشر نصه لأنه رأى فيه نصاً ذا دلالة رمزية .

المراجع

- 1- أحمد جاسم الموسوي ، البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف ، دمشق ، 1987 .
- 2- بابلو نيرودا ، من شعر بابلو نيرودا ، تعريب حسن حمادة ، بيروت ، 1979 ط 2 .
- 3- جورج طرابيشي ، الأدب من الداخل ، بيروت ، 1978 .
- 4- سمر روجي الفيصل ، السجن السياسي في الرواية العربية ، (د.م) جروس برس ، 1994 ط 2 .
- 5- شاكر النابلسي ، مدار الصحراء : دراسة في أدب عبد الرحمن منيف ، بيروت ، 1991 .
- 6- عادل الأسطة ، قراءة نقدية في رواية «شرق المتوسط» ، نابلس 1995 .
- 7- عبد الحميد محادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، بيروت 1999 .
- 8- عبد الرحمن منيف ، شرق المتوسط ، بيروت 1999 ، ط 12 .
- 9- علي الراعي ، الرواية في الوطن العربي ، نهاج مختارة ، القاهرة ، 1991 .
- 10- محمود أمين العالم ، من أنا السقوط إلى نحن التحدي والتغيير ، مجلة «الكاتب» المقدسية ، العدد 153 ، تشرين أول 1993 .
- 11- محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية : النشأة والتحول ، بيروت 1988 ط 2 .



الشرق والغرب في رواية عبد الرحمن منيف

« شرق المتوسط »

لم يهيا لي الاطلاع على الدراسات كلها التي تناولت نصوص عبد الرحمن منيف الروائية، تماما كما لم تسنح لي الظروف بقراءة الدراسات التي أتى مؤلفوها فيها على ثنائية الشرق والغرب في الرواية العربية، أو على جانب واحد منها - أعني جانب الشرق أو جانب الغرب.

ولقد لفت هذا الموضوع نظر دارسين كثير، فكتب فيه دارسون أوروبيون مثل (روتراود فيلاندرت) الأستاذة في جامعة (بامبرغ) في ألمانيا، والأستاذ خليل الشيخ المدرس في جامعة اليرموك، والناقد اللبناني جورج طرابيشي. ولم يأت أثنان من هؤلاء على معالجة رواية «شرق المتوسط»، ولم أطلع على دراسة الشيخ لأعرف ان كان أتى عليها. وقد يكون السبب في اهمالها عائدا الى أن رجبا وأنيسة، وهما الشخصيتان اللتان تقصان، لم يأتيا على وصف الغرب الاماما، واذا ما أجرينا عملية حسابية فسنلاحظ أن ذكر الغرب لم يتجاوز خمس صفحات من صفحات الرواية البالغة مائة وستا وسبعين صفحة.

ولم يلتفت الدارسون الذين تناولوا رواية «شرق المتوسط»، وهم كثير ومنهم محمود أمين العالم وجورج طرابيشي وكاتب هذه المقالة وعلي الراعي، الى الكتابة عن هذه الثنائية كتابة فيها قدر من التفصيل، ولا أعرف ان كانت ثمة دراسات ركزت عليها. وسوف أقف، في هذه المقالة، أمامها، وذلك لاعتقادي انها - أي ثنائية الشرق والغرب - عولجت من منظور مغاير كليا لكثير من الروايات التي عالج مؤلفوها فيها صورة الغرب وصورة الشرق، مثل رواية «عصفور من الشرق» (1937) وقصة «قنديل ام هاشم» (1944) ورواية «الحي اللاتيني» (1953) ورواية «موسم الهجرة الى الشمال» (1966).

لقد اختار الحكيم انسانا مثقفا هو الحكيم نفسه، ودارت احداث الرواية في باريس، في الثلاثينات من هذا القرن، ولم يأت، الالماما، على ذكر الاوروبي بوصفه مستعمرا. وكتب يحيى حقي قصته عن طالب يخفق في الحصول على مقعد جامعي في بلاده، فيسافر، بناء على ذلك، الى اوروبا ليتخصص في طب العيون، وتتشابه هذه القصة مع رواية منيف في انها تقص عن الشرق وتخلفه اجتماعيا اكثر بكثير مما تقص عن الغرب الذي لا نعرف عنه الا من خلال استرجاع اسماعيل، وهو عائد الى بلاده على ظهر السفينة، لحياته في لندن. ويقص سهيل ادريس ايضا عن مثقف لبناني يسافر الى باريس للحصول على شهادة الدكتوراة في الادب العربي يشجعه على ذلك رغبة ملحة للالتقاء بالمرأة التقاء بعيدا عن الرقابة الاجتماعية، ويتشابه الى حد ما مع بطل الطيب صالح الذي يحصل من لندن على شهادة الدكتوراة، وان اختلفا اختلافا بينا، حيث يتذكر مصطفى سعيد ما فعله المستعمرون في بلاده السودان بخاصة والشرق بعامة.

لقد أقام ابطال هذه الروايات في الغرب مدة طويلة تراوحت بين عام وسبعة، خبروا فيها حياة الغرب فتعرفوا على النساء وعاشروهن، وزاروا المحاضرات والتقوا بالاساتذة وساروا في الشوارع وشاهدوا المسرحيات. ولم تكن حياتهم في الشرق، اذا ما قيست بتجربة رجب اسماعيل في «شرق المتوسط»، صعبة مريرة لدرجة لا تتصور. ولقد عاد هؤلاء الى بلادهم وانسجموا مع مجتمعهم، حتى لتبدو ثورة بعضهم على الشرق ثورة الشاب المحروم جنسيا حتى اذا ما روى ظمأه وغليله بدا له الشرق مجتمعا عاديا غير متخلف.

يختار منيف في روايته شخصية مغايرة لشخصيات الروايات المذكورة. فرجب لا يذهب الى الغرب من أجل اتمام تعليمه او ارواء ظمأه الجنسي، وإنما من أجل ان يتعالج هناك بعد أن أصيب، وهو في السجن، بالروماتيزم. وينفق هناك ثلاثة شهور يتعالج فيها، دون أن ينسى النظام رجبا، فيرسل في طلبه، ويعود ليووجه مصيره، ولتواصل رحلة العذاب حتى يلقي حتفه.

يخضر الشرق في الرواية حضور تجربة رجب في السجن، تماما كما يخضر الغرب حضور رجب في الغرب. وكما ذكرت ابتداء فان قص رجب وأنيسه عن الشرق يحتل المساحة الأكبر. ثمة تواز بين مساحة الكلام والفترة الزمنية التي ينفقها رجب في كلا العالمين. وعلى الرغم من أن «شرق المتوسط» ليست اولى نصوص منيف التي تأتي على هذه الثنائية - اذ بدت في رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» (1973) ووقف عندها جورج طرابيشي في كتابه «شرق وغرب، رجولة وانوثة» (1977) وقفة سريعة عابرة عبور حضور الغرب فيها ايضا - إلا أنها كتبت عنها بطريقة مغايرة الى حد ما. لقد كتب منيف «الأشجار...» عام 1971 وكتب «شرق المتوسط» عام 1972، وهكذا لا يبدو ثمة فارق زمني كتابي كبير، وانعكس هذا بدوره على النغمة العامة للروايتين، بخاصة فيما يتعلق بنظرة بطل الروايتين للشرق والغرب. لقد كتبت في 28/4/1987 مقالة نشرتها في جريدة «الشعب» المقدسية، وذهبت فيها الى ان زكي النداوي في «حين تركنا الجسر» ومنصور عبد السلام في «الأشجار واغتيال مرزوق» قد خرجا من معطف رجب اسماعيل، وان كانت «شرق المتوسط» نشرت متأخرة عن «الاشجار...». ويخيل الى ان منيف كان يفكر في الروايتين في آن واحد، حتى اذا ما فرغ من تدوين الاولى بدأ، مباشرة، بكتابة الثانية.

يتجسد الكلام الذي يرد على لسان منصور فعليا في رواية «شرق المتوسط» وتبدو عبارته، وهو يخاطب الاوروبيين الذين يعمل معهم، : «الشرق موطن الاحتمال. لقد تحول الشرق الى حمار» (340) ورد راؤول عليه: «اذهب انت وشرقك الى الجحيم ، أليس عندك سوى هذه القصص المملة، تردها دون تعب « السجن، التعذيب، البطالة، الاضطهاد، لقد سمعنا هذه القصص في كل الليالي، منذ أربعة شهور وحتى الان، واللييلة نريد أن نتذكر نحن « باريس ، باريس الملونة التي تضح بالضحكات والقبل، باريس النساء. كل امرأة تعادل شرقك كله ! «تبدو عبارة منصور ملخصا لرواية «شرق المتوسط» التي استطردت في وصف الشرق المتحول الى حمار، وفيها يقرأ المرء بالتفصيل عن السجن والتعذيب والاضطهاد، وفيها ايضا يقرأ بإيجاز عن باريس.

حقا ان منصور عبد السلام يعاني وهو في الشرق مثله مثل رجب اسماعيل، وانها يتشابهان ايضا في موقفهما من الشرق ومن الغرب، الا ان رحلتها كانت معكوسة. عاد الاول الى الشرق بعد ان انهى دراسته في الغرب، وهو هنا يتشابه وابطال الروايات المذكورة آنفا، عاد ليكتشف بؤس الشرق ودكتاتورية حكاه، أما رجب فقد ذهب الى الغرب بعد ان رأى وخبر وانفق خمس سنوات من عمره في السجون لاقى، خلالها، من التعذيب أقساه وأوحشه. ولقد بدا الشرق لكليهما ذا بعد واحد: الشرق القمعي، وخلافا له بدا لها الغرب: عالم الحرية.

تختلف «شرق المتوسط» اذن عن الروايات السابقة في منظور بطلها الذي كان ذا موقع فكري وسياسي مغاير، وبناء عليه عاش تجربة مغايرة لم يمر بها اي بطل غيره. ويختلف عنهم ايضا في انه كان ضحية لانظمة الاستقلال الشكلي، فليس في الرواية ما يشير الى استعمار اوروبي لاقطار شرق المتوسط. وهكذا، مدفوعا بتجربة السجن وتجربة قصيرة جدا أنفقها في الغرب، تجربة لم يخبر فيها الغرب خبرة كافية، يقارن بين هذين العالمين.

ولا يحتاج المرء، حتى يظهر صورة الشرق، الى الكتابة عنها بالتفصيل، اذ ليس افضل من قراءة الرواية لرؤية تلك الصورة الموحشة المرعبة لدرجة الغثيان، الشرق الذي «لا يلد الا المسوخ والجراء»، الشرق الذي يبدو فيه الانسان «أرخص الاشياء، أعقاب السجائر أعلى منه». ويبدو الشرق عموما مجسدا في السجن والسجين، الجلاد والضحية، السادي واللعوبة. وخلافا له يبدو الغرب.

يخبر رجب الغرب، ابتداء ، وهو على ظهر السفينة التي نقله الى الغرب، حيث يقابل نماذج اوربية تقص عليه احيانا عن رحلتها، ومن ضمن النماذج امرأة «لها وجه الاطفال وجرأتهم، وفيها عنادهم» (82)، وتجاوز هذه بأدب جم، فيعرف انها مسافرة الى بريطانيا، وانها طالبة، ولا يقطع حوارهما سوى رجل ينضم اليهما ليبيدي رأيه في الطليان الذين «اذا رأوا واحدا لا يعرف لغتهم سرقوه، ضحكوا عليه... انهم خبتاء» (83).

ويبصر رجب ، على ظهر السفينة ايضا، امرأة سويدية تحمل، من شاطئ المتوسط الشرقي، ثلاثة كناريات صفراء في قفص كبير، وتبتسم المرأة له حين تراه ينظر، بدهشة، الى طيورها ، فيما بدأ هو يقارن بين سلوك الانسان في «شرق المتوسط» وسلوكه في غربه: «أشيلوس، هل تقولين لهذه

السويدية التي تنام الان في فراش دافئ وتحلم بطيورها، إني أكره كل الطيور، وان نظرات الأمس كانت تشفيا ملعونا؟ هل تقولين لها يا أشيلوس؟»

«كنت اتمزق من الام، كنت اريد ان أبكي، رأيتها ما تزال تقفز، هل كانت تقفز من الخوف، من الفرح؟ كانت تقفز، تغرد... نوري (وهو السجان) يحب طيوره، يطعمها بيديه..» (ص 97).

ثمة عالمان متغيران، عالمان مختلفان اختلافا كبيرا. وكلما رأى رجب شيئا من عالم الغرب تذكر نقيضه في الشرق، حتى ليبدو الشرق شرا مطلقا والغرب خيرا مطلقا. «شاطيء المتوسط لا يلد الا المسوخ والجراء... سيظل ذاك الشاطيء يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء، وحتى لو وصلت أعدادهم الى الآلاف، فستظل جراء تعوي في السرايب، أو تموت في المزابل، لأنها تريد ذلك» (100). يتذكر رجب هذه الصورة للشرق، وحين يبصر الناس في الغرب يستغرب «كيف يضحك الناس، كيف يقفزون على رؤوس اصابعهم كأنهم الطيور الفرحة. المسنون.. الایموتون هنا؟ كل واحد منهم، يحمل فوق كتفه مئات السنين. يحملها بقوة متباهية، ويسير بها وسط الثلوج والزحام، بلا خوف. وأنت يا بلاد الشاطيء الشرقي، بدءا من ضفاف البحر وحتى أعماق الصحراء، لماذا لا تتركين بشرک يصلون الى سن الشيخوخة؟» (140).

يرى رجب أناسا فرحين، يراهم على ظهر السفينة وفي مرسيليا وفي باريس، ويرى أمورا اعجب: «الأحزاب لها مراكز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح. يدخلها الناس دون خوف. يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلمون في الشارع، وبصوت عال.. أما الجرائد فانها تنشر كل شيء.. الأفكار وحوادث القتل والطرق الحديثة في العلاقات الجنسية.. والناس يقرأون.. أما الكتب فلا بد أن الانسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها، لكثرتها.

على ضفاف السين آلاف الكتب، ملايين الكتب.. كانت عيوني تمر على العناوين، وما تكاد تستقر على عنوان حتى أرتجف، أتلفت، لا أريد أن يراني أحد» (155).

ويبدو السؤال: لماذا تنتاب رجب هذه الحالة؟ ذا جواب واضح. إنه يرد على لسان رجب نفسه: «وجدنا لدى تفتيش بيت الموقوف «الأدوات الجرمية المرفقة... ويذكرون اسماء الكتب..» ويخاطب رجب اهل باريس: «آه يا أهل باريس، لو جئتم بكتبكم الى شاطيء المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجن. سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، واحذروا اكثر ان تفكروا في الاحزاب، لأن اية كلمة تجد من يلتقطها ويجعلها مؤامرة وتخريبا، وتدفعون ثمن كلمات حياتكم كلها في السجن الصحراوية، وهناك تصابون بالسل والتيفوس وتموتون» (155).

هذان العالمان المتباينان كليا يدفعان رجب الى التساؤل: «ولكن باريس التي أراها، هل ولدت هكذا؟» (ص 156) ولا يترك لنا الاجابة عن هذا السؤال. يسترجع رجب ماضي باريس ويبين وجهها الاخر في ذلك الماضي: «باريس المشانق والمقاصل والحصار، باريس المقاومة، باريس الشهداء، هي التي صنعت الحرية». وهنا يصاب رجب بنزعة مازوخية مثل تلك التي أصيب بها زكي النداوي

الشخصية المحورية في رواية «حين تركنا الجسر». ويقابل رجب بينه وبين الطبيب الذي يعالجه، الدكتور (فالي)، وهو الشخصية الثانوية في الرواية، ولكن الشخصية الأوروبية الوحيدة التي لها اسم، ويشعر رجب بالضآلة وهو يتعرف على ماضي الدكتور ونضاله، غير ان هذا يواسيه ويشجعه ويشعر معه: «أقدر الصعوبات التي واجهتها، لكن اعتبرك رجلاً.. والرجال لا يسقطون. يجب ان تعرف أني الوحيد الذي بقيت من عائلتي. قتلوا اثنين من اخوتي، قتلوا أمي، ثم قتلوا زوجتي، كنت أسيراً و فررت. منذ اللحظة التي وصلت البندقية فيها ليدي، وحتى نهاية الحرب، لم أتركها».

ومع أن الدكتور فالي، كما تقول الرواية عموماً، ليس حالة أوروبية وحسب، إلا أن نعمة الخطاب توحى لنا وكأنه كذلك. ثمة شخصية عربية توازيه هي شخصية هادي، ولكن رجب، وهو في الغرب، لا يستحضر، وبالتحديد حين يتحدث والدكتور فالي، هادياً.

ثمة صورة هامشية أخرى لكلا العالمين؛ عالم الغرب وعالم الشرق في الرواية، تكاد تغيب أمام الصورة الرئيسة الأساسية التي تعلق بذهن قارئ الرواية، وهي الصورة التي تبدو من خلال الحوار الذي يجري بين الفنان المهاجر عبد الغفور ورجب. وهذه الصورة ليست بغريبة إطلاقاً عن تلك الصورة التي بدت في رواية الحكيم «عصفور من الشرق» ورواية سهيل ادريس «الحي اللاتيني». انها صورة الغرب الحضاري مقابل الشرق المتخلف.

يدرس عبد الغفور ، في مرسيليا، الفنون الجميلة منذ ثلاث سنوات، يسافر، خلالها، الى باريس ، مرة واحدة. ويكره عبد الغفور السياسة ولا يجب ان يتحدث فيها، وليست له اية صلة بالطلبة العرب في اوروبا، ويفضل ان يقضي وقته كله في المعهد، ثم بالمتاحف، وما يتبقى لديه من وقت يقضيه مع النساء» (ص 161)، وحين يتحاور ورجبا عن الفن التشكيلي يشير الى لوحة بيكاسو ويقول مخاطباً رجباً :

- «أتعرف، لو أن رساما عندما رسم هذه اللوحة لضربوه بالحجارة! أتعرف لماذا؟
لا

- لأن الحضارة سلم ليس له نهاية، ويجب على الشعوب ان تبدأ من أول السلم، وشعبنا لم يكتشف بعد السلم ولم يسمع بشيء اسمه حضارة، لذلك فان كل محاولة لاقتناعه بغير ذلك .. خطأ ..» (161).

ويبدو هذا الحوار القصير غير شاذ، فقد جرى في الغرب ، وهو عموماً جاء ليدعم الصورة الاساس الرئيسية، وما كان ليحتل مساحة في الرواية لو لم يزر رجب الغرب، مثله مثل صورة الغرب التي بدت أيضاً مقنعة فنياً لا صورة مقحمة على الرواية التي اختار لها مؤلفها عنوان «شرق المتوسط» اذ كان قصده أن يكتب عن شرق المتوسط لا عن غربه، وربما لهذا السبب تحديداً، لم يلتفت الدارسون الى تناول هذه الثنائية في دراساتهم التي عالجت ثنائية الشرق والغرب في الرواية العربية.



قراءة نقدية في رواية «شرق المتوسط»

يتناول عبد الرحمن منيف في روايته «شرق المتوسط» (1975 ط1) موضوعا ذا حضور لافت في المنطقة العربية، وبخاصة في العقود الأخيرة من هذا القرن.

وليست الرواية رواية شخصية أو رواية فكرة بقدر ما هي رواية موضوع هو موضوع السجن. حقا ان شخصية رجب تعيش مع المرء طويلا، بعد أن يفرغ من قراءة الرواية، حتى ليزعم البعض، ومعهم بعض حق في ذلك، أن الرواية رواية شخصية أيضا، غير أنني، شخصيا، لا أذهب هذا المذهب، فهي تركز على فترة من حياة رجب، وبالتحديد السنوات الخمس التي أنفقها في سبعة سجون في شرق المتوسط، عانى خلالها ما عانى حيث يبدو أي وصف لمعاناته اعتمادا على الرواية، ما لم يقرأ النص الأصلي، قاصرا عن بلوغ الهدف مهما كان الواصف بارعا.

وإذا كان العنوان، أساسا، يقتصر على بقعة جغرافية معينة فإنه يفترض الطرف المقابل له: وهو غرب المتوسط الذي نعرف عنه من خلال النص، وبالتحديد من خلال ما يقصه علينا رجب اسماعيل ابتداء من اللحظة الأولى التي يقف فيها على ظهر الباخرة التي نقله الى المغرب ليتعالج هناك من الروماتيزوم الذي أصابه وهو في سراديب سجون شرق المتوسط.

موضوع القمع، اذن، وما يتفرع عنه هو الموضوع الرئيسي في الرواية، ولكنه ليس الوحيد، فالرواية، من خلال شخصيتي رجب وأنيسة، تأتي على جوانب أخرى أبرزها الجانب الاجتماعي، وتحديدًا ما يتعلق بوضع المرأة في العالم العربي، وموضوع الشرق والغرب. وتقوم الرواية على ثنائيات عديدة أبرزها: السجن والسجين، الماضي والحاضر، والرجل والمرأة، والواقع والحلم، والشرق والغرب أو عالم القمع وعالم الحرية، الشرق الذي، كما يقول رجب، «لا يلد الا المسوخ والجراء (ص100) الشرق الذي يتمنى رجب «لو ظل... بركة» للتماسيح ولو ظلت الكهرباء بعيدة.. لكن جاءت هذه اللعنة لكي تقتل البشر». أما الغرب فيصفه على النحو التالي: «الأحزاب لها مراكز مكتوبة

عليها الأساء بوضوح. يدخلها الناس دون خوف. يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلمون في الشارع، وبصوت عالٍ..... أما الكتب فلا بد أن الانسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها لكثرتها! «(ص155) ويتابع رجب متحدثا عن الشرق: «وجدنا لدى تفتيش بيت الموقوف، الأدوات الجرمية المرفقة..» ويذكرون أساء الكتب. آه يا أهل باريس، لو جئتم بكتبكم الى شاطئ المتوسط الشرقي، لقصيتم حياتكم كلها في السجن (ص 155).

وتسير الرواية التي تشكلت من ستة فصول (ف 1، 28، ص 2، ف 2، 40، ص 3، ف 28، ص 4، ف 32، ص 5، ف 30، ص 6، ف 6، ص 6، على النحو التالي :

1- نصغي في هذا الفصل الى رجب وهو على ظهر الباخرة حيث تعود به الذاكرة الى حياة السجن : يتذكر لحظة ضعفه وتساقطه وخروجه ، ويمعن في تذكره ، فيصف ما كان يعانيه وهو داخل جدران السجن ويتحدث عن العلاقات التي كانت تسود بين السجناء الذين كانوا فيما بينهم ، مختلفين فمنهم المناضل الصلب ومنهم الخائن منذ اللحظة الاولى ، ومنهم الصامد إلى حين ، يتذكر السجن السادي ، ويتذكر أيضا حالته التي المت به بعد خروجه من السجن وذهابه الى بيت أخته أنيسه والحوار الذي دار بينه وبين أخته عن أمه وهدى .

2- نصغي في هذا الفصل الى أنيسه التي تصف كيف أنفق رجب ليلته الاولى ، وتعود الى الوراء قليلا فتذكر أمها وسؤال رجب عنها ورغبته في معرفة كل شيء عنها . وتقص أنيسه على رجب الكثير عن الأم : موتها ومشاركتها في المظاهرات وبحثها عن ابنها، بعد اعتقاله، بحثا مضنيا. كما تأتي أنيسه على ذكر هدى الفتاة التي أحبها رجب قبل سجنه، وتصف تغير رجب بعد خروجه، رجب الذي كان يكتب الشعر قبل اعتقاله، رجب الصامد الذي أخذ يحدثها عن حياة السجن وبكاء الرجال.

3- يعاود رجب، وهو أيضا على ظهر السفينة، الحديث: يحاطب السفينة ويطلب منها أن تبعد عن شرق المتوسط حتى ينسى ما ألم به، وينظر الى الناس الفرحين يغنون دون أن يستطيع مشاركتهم. وتعود به الذاكرة الى عالم السجن وحالة الصمت الذي كان يلجأ اليه ليقهر السجن القاسي، السجن الذي يستخدم أساليب عديدة ليقتل السجناء بلا رحمة. يتذكر رجب هاديا المناضل وناجيا المتساقط، كما يتذكر القبو الذي زجوه فيه وحيدا فأخذ يحدث النملة حتى لا يصاب الجنون، وينتهي هذا الفصل بتذكره لحظة سقوطه الذي يبرره بضعف جسده.

4- تقص، في هذا الفصل، أنيسه بعد أن أصبح رجب بعيدا عنها. تصف ما ألم بزوجها حامد الذي كفل أخاها، وتحدث باطناب عن علاقة رجب بهدى، فنعرف شيئا عن واقع الفتاة في مجتمع شرق المتوسط الأبوي الذي لا يترك للفتاة هامشا من الحرية يتمثل في اختيار شريك حياتها.

وتوضح أنيسه أن رجباً وهدى عالمان مختلفان كلياً. كما تأتي على ذكر الرسائل التي تسلمتها من رجب؛ الرسائل التي توضح من خلال ما فيها وما تستثيره في ذهن هدى شكل العلاقة بين رجب وأمه، أمه التي ضحت بعد وفاة أبيه بحياتها حتى تربي أنيسه ورجب، وتأتي أنيسه على بداية اهتمام رجب بالسياسة والقراءة، وتسرد الممارسات التي تلجأ إليها السلطات التي اعتقلت زوجها حامدا حتى يعود رجب من الخارج.

5 - يقص رجب، وهو في أوروبا، فيقارن بين الشرق وأوروبا، ويصف حالته النفسية وهو هناك: يجد رجب تفهما من الطبيب فالي وسخرية من الطلبة العرب الذين رأوا فيه متساقطا، ويقرر مواصلة النضال، من خلال الكلمة، لذا يفكر في كتابة رواية عن هادي، غير أنه يتراجع إذ لا يحق لمتساقط أن يكتب عن مناضل، وتستبد به حالة مازوخية حتى أنه يفكر في الانتحار. وتبدو ثنائية الشرق-الغرب في هذا الفصل أوضح ما تكون.

6 - تقص أنيسة في هذا الفصل، بعد ستة عشر شهرا من موت رجب واعتقال حامد، عن موت رجب واعتقال زوجها الذي ما زال، حتى لحظة السرد، في السجن. وتفكر في سلوكها في أثناء حياة رجب وبعد مماته لتكتشف أنها أخطأت دائما: أخطأت حيث بعثت لرجب كي يعود، وأخطأت يوم منعت ابنها عادلا من تعبئة الزجاجاة والقائما. وتقرر أنيسة أن تتبع خطى رجب وترى أن عليها أن تدفع الأمور الى نهاياتها عل شيئا ما يقع.

وسوف أتناول الآن، بشيء من التفصيل، أهم مكونات العمل الروائي وهي عنصر الزمن، وعنصر المكان وعنصر اللغة وعنصر اللغة والأسلوب المستخدم في الرواية وبعض القضايا التي أراها مهمة، وسوف أشير في النهاية الى بعض الدراسات التي تناولت هذه الرواية حتى يرجع اليها، لأنها تتناول بالتفصيل جوانب أخرى لم أقف عندها إلا لماما.

عنصر الزمن في الرواية:

صدرت الطبعة الأولى من الرواية (زمن النشر) عام 1975 م. وكان عبد الرحمن منيف قد فرغ من كتابتها، دون أن يذكر متى بدأ في ذلك، في ربيع 1972 / (الزمن الكتابي). وليس هناك، في الرواية التي استغرق سرد أحداثها، منذ كان رجب على ظهر السفينة التي أفلعت من بيروت مغادرا، حتى اللحظة التي فرغت فيها أنيسة من قص الفصل السادس وتحدثت فيه عن اعتقال زوجها حامد بعد عودة رجب بأسبوعين حيث أنفق هذا ثلاثة أشهر في الغرب كما أنفق حامد في المعتقل، وما زال، ستة عشر شهرا، ليس هناك في الرواية التي استغرق سرد أحداثها (زمن السرد) تسعة عشر شهرا، حيث سرد رجب الفصلين الأول والثالث في ثمانية أيام، هي الأيام التي كان فيها على ظهر الباخرة، وسرد الفصل الخامس قبل عودته، من جديد، أي بعد ثلاثة أشهر من خروجه من السجن، أما أنيسة فقد سردت فصولها الثلاثة خلال 19 شهرا، ليس هناك ما يشير الى تاريخ محدد عاش فيه رجب. بمعنى آخر اننا لا نستطيع تحديد تاريخ معين لحياة رجب وما ألم بها (الزمن الروائي)، وان كانت هناك بعض أدلة توضح أن ذلك تم بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا ما نلمحه بوضوح في الفصل الخامس من الرواية، من خلال الحديث الذي تم بين رجب والدكتور فالي في باريس. وكان الأخير شارك في مقاومة الاحتلال النازي لبلاده، وبناء على ذلك نستطيع القول ان أحداث الرواية تجري في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن (الزمن الروائي).

وخلافا لما هو الأمر عليه في الحكاية لا يسير الزمن، هنا، سيرا تقليديا. وهكذا لا نقرأ، على التوالي، عن طفولة رجب فشبابه فدراسته الجامعية فسجنه فخروجه من السجن فسفره فعودته فموته. اننا نتعرف على رجب وهو على ظهر السفينة، أي منذ لحظة سفره، ويسير الزمن بعد ذلك سيرا غير منتظم. تطلع السفينة لمدة ثمانية أيام فيعود بنا رجب خلاها الى ماضيه في السجن وما قبل السجن،

ويجري مقارنة بين ما يشاهده وهو على ظهرها وبين ما شاهده وعانى منه من قبل. ويبدأ الفصل الثاني من الرواية، الفصل الذي تصبح فيه أنيسة ساردا من لحظة أسبق من اللحظة التي بدأ فيها الفصل الأول، تسرد أنيسة لنا عن الحوار الذي دار بينها وبين أخيها بعد خروجه من السجن وحتى لحظة سفره، ويعودا معا بذاكرتهما الى الوراء فتقص عليه شيئا عن موت أمه وشيئا عن هدى.

وعلى الرغم من أن الرواية تأتي على ذكر طفولة رجب وشبابه الا أنها توجز ولا تنطب، فنحن لا نعرف الا أقل القليل عن الفترة التي أنفقها وهو في الجامعة حيث تختصر فترة السنوات الأربعة بعبارة أو عبارتين. وهنا نذهب الى القول: ان الزمن الروائي لا يتطابق والزمن الواقعي، فثمة اقتصاد واضح يختصر فيه الزمن الذي أنفق فيه رجب من عمره سنوات عديدة.

ويمكن لنا تتبع الصفحات الخمس الأولى من الفصل الأول لملاحظة حركة الزمن في الرواية:

يبدأ الفصل الأول ورجب على ظهر السفينة وهي تنطلق، ولكنه لا يصف لنا ما يحدث معه منذ هذه اللحظة، وانما يعود بنا الى الوراء ليتحدث عن لحظة خروجه من السجن فما قبل، وهكذا لا يسير الزمن سيرا تصاعديا، وسوف أوجز حركة الحدث على النحو التالي:

- 1- أشيلوس تهتز، تترجرج، تتعد بحركة ثقيلة ... (ص 7).
- 2- كان يوم الاربعاء 17 تشرين الأول (يوم خروجه من السجن) (ص 7+8).
- 3- يتذكر ما قاله له، في ذلك اليوم، طبيب العيادة (ص 8+9 ص 9).
- 4- يتذكر ما حدث معه يوم الثلاثاء مساء 16 تشرين أول (ص 9).
- 5- يتذكر ما حدث معه صباح الاربعاء 17 تشرين أول (ص 11).
- 6- يسترجع لحظة خروجه من السجن وذهابه الى المنزل (ص 11+12).
- 7- تذكر مزدوج: وهو في البيت يتذكر أيام السجن (ص 13).

ويمكن رسم المخطط التالي لهذه الصفحات:

وهكذا يبدأ الزمن من لحظة آنية ثم يرتد الى لحظة: أسبق منها، ويعود الى اللحظة التي هو فيها الآن، أي وهو على ظهر السفينة، اللحظة التي تسير الى الأمام مع تقدم الرحلة، لتتعرف فيما بعد عما ألم برجب بعد سفره حتى نصل الى نهاية زمن السرد الذي أشرت اليه من قبل، وبالتالي فان المخطط السابق يتغير ليتجاوز 20/10 بتسعة عشر شهرا.

عنصر المكات في الرواية:

ليس في الرواية، عدا عنوانها الذي يتكرر في صفحات الرواية على لسان رجب، ما يشير الى مكان محدد في شرق المتوسط، وان كان يشير الى بلدان محددة في غربه: اليونان واطاليا وباريس.

ويبدو أن منيفا أراد أن يكتب عن شرق المتوسط كله، وكأنه لا يرى كبير فرق بين بلدانه كلها على

اختلاف نظمها السياسية، ولعله أيضا رمى، من وراء ذلك، الى أن الرواية، حين لا تأتي على ذكر بلد بعينه، لا تصادر، فتوزع في غير بلد وقد يكون هناك سبب آخر يتمثل في أن منيفا نفسه لا يلقى، حين يسافر من بلد الى آخر، من المضايقات ما يمكن أن يلقاه لو عيّن اسم بلدا ما.

ويمكن للمرء، على أية حال، وبناء على بعض ما يرد في الرواية أن يحدد هذا البلد الذي فيها أرى لا يتجاوز واحدا من ثلاثة هي العراق وسوريا والأردن، وان كانت الدولة الأخيرة مستبعدة روائيا لا واقعا. يرد في الرواية أن رجبا وهو طفل كان يذهب مع خاله ليصطاد، في بحيرة، سمكا (ص 99) وليست في الأردن بحيرة، ولكن تجربة رجب لا تختلف عن تجربة يعقوب زيادين في سيرته الذاتية «البديات» () . وتقلع السفينة التي أقلت رجبا من بيروت، ولهذا دلالة أيضا. ومما يرجح أيضا أن يكون المكان الذي عاش فيه رجب واحدة من تلك الدول ورود بعض المفردات والأسماء والعبارات التي تتكرر فيها، من ذلك: الأعما، راجي، «ولك مر علي مثلك»، «أمك فاتحة مناحة»، «اسمع يا أحول والله لأرجعك ... أمك».

ونستبعد أن يكون المكان مصرا، فرجب حين يكون في أثينا يكتب، لأخته أنيسة، رسالة يرد فيها: «صادفت عددا من الناس يتكلمون اللغة العربية، يتكلمونها بلهجة مصرية لذيدة» (ص 107).

وعلى العموم فإن رجبا يقص علينا الفصلين الأول والثالث وهو على ظهر السفينة التي تمخر عباب البحر المتوسط متجهة نحو غربه، المكان الذي يقص، وهو فيه، الفصل الخامس.

عنصر اللغة:

يلحظ القارئ للرواية أنّ هناك مستوى لغويا واحدا يسود في الرواية، منذ مبتدأها حتى منتهاها، بغض النظر عن اختلاف الشخصيات وثقافة ووعيا، وبما أنّ السارد في الرواية شخصيتان أساسيتان فلا يستطيع الدارس أن يميز بين لغة سارد قد يكون هو الكاتب نفسه، اذ ليس في الرواية ما يشير الى غير ذلك، ولغة شخصية تتناسب ومستواها الثقافي. ولو زعمنا، افتراضا، أن رجبا، في الرواية، لا يقل ثقافة عن عبد الرحمن منيف الكاتب، وذهبنا الى أن هناك تناسبا بين لغته، في الواقع، كتابة ولغة منيف، فكيف تكون لغة أنيسة وبقية الشخصيات ممن نالوا حظا أقل، من رجب، تعليما ومطالعة، كيف تكون لغتهم مساوية للغة رجب ان تلم تكن لغة الكاتب نفسه.

يرد في الرواية ما يلي:

وعندما بدأ يقرأ، بدا مجنونا، كأنه اكتشف القراءة صدفة، واكتشفها وحده دون مساعدة أحد.

بدأ يقرأ دون توقف، وكلمات أمي، وهي تلح عليه أن يقوم ليأكل، أو أن يتوقف عن القراءة بعد أن صاح الديك ولم يبق أحد ساهرا، كانت كلماتها تذهب هباء .. ولم يكن يستجيب الا اذا خانه السهر أو انتهى الكتاب.

كان اذا انتهى من قراءة الروايات التي تسميها أمي روايات اللصوص وقطاع الطرق، يلقيها بعيدا، وكأنه يتخلص من عار أو من شيء كرهه، ويقول لي بصوت حالم:

- أنيسة .. هذه الرواية رائعة ويجب أن تقرأيها!

- ولماذا رميتها بهذا الشكل؟

- لأنها جيدة ولا أطيق أن تظل بين يدي!

- لماذا؟

.....

ويمضي اليوم الاول، ولا أقرأ الا صفحة أو صفحتين، فاذا سألني أقول له: لم يبق الا صفحات قليلة .. ويبدأ يسألني .. وأخجل لانني لا أفهم شيئا مما يتحدث عنه... (ص 124، ص 25).

حقا ان المرء لا يفاجأ بهذا المستوى اللغوي المتميز عند رجب لاسباب واضحة منها ما بدا في النص السابق ومنها أن رجبا خريج جامعي وهو فوق هذا وذاك واحد من جيل الخمسينيات والستينيات هذا الجيل الذي كانت المطالعة خصيصة بارزة من الخصائص التي تمتع بها وامتاز فيها عن الاجيال اللاحقة . ولكن المرء يفاجأ بالمستوى اللغوي الذي يميز لغة أنيسة وغيرها . وما من شك في أن الكاتب نفسه هو الذي يتدخل هنا فيعيد صياغة عبارات شخوصه، كما أنه، أحيانا ينطقهم بما يفكر هو فيه، ولنقرأ النص التالي لنلاحظ ذلك :

« تنحج حامد ليشعرنا أنه اقترب . كان يحس بغريزته أن لحظات مثل هذه تجعلنا أقرب الى الحلم، وكان يحرص أن يترك لنا الاستمتاع أو العذاب، دون أن يتدخل .. ان الرجل الغريب، أيا كان زوجا أو صديقا، تبقى بينه وبين الايام البعيدة سدود من الغيوم السوداء، الايام التي كونت طفولتنا وحياتنا الاولى، ولا يستطيع أن يحترقها الا بعد فترة طويلة من الحياة المشتركة أو العذاب، حتى اذا صارت ماضيا، اتسعت آفاق الرؤية وبانت الحياة كلها وكأنها مقاطع من الحجارة الصلبة المتداخلة (ص 74).

ويتناسب الكلام السابق وثقافة رجب أو الكاتب أكثر مما يتناسب وشخصيته أنيسة التي لم تكن، كما لاحظنا في النص السابق، تفهم شيئا مما يتحدث عنه رجب .

ولا تختلف لغة الحوار، الا قليلا، عن المستوى اللغوي السابق، فما يرد على لسان الام التي لم تتلحظ من التعليم لا يختلف عما يرد على لسان رجب أو السجان .

ومما سبق يمكن القول ان اللغة في الرواية لم تدون على الورق، كما نطقها شخوصها في الواقع وانما دونت بعد أن تدخل الكاتب في صياغتها وفيما هو أبعد من الصياغة، وأعني بذلك انطاق بعض

الشخص بأكبر مما ينطقون ، وتبقى اللغة على أية حال ، متينة قوية متوترة يشعر المرء وهو يقرأها ، وكأن نبض ناطقها يسري فيها ويتنقل ، من ثم ، إلى قارئها لتشددهم اللغة نحو الرواية شدا بينا واضحا .

المشخص في الرواية:

تعدد الشخص في الرواية وتنقسم إلى رئيسة وأخرى ثانوية . ورجب هو الشخصية الرئيسة التي تظل محور الرواية حين تسرد عن ذاتها وحين تسرد أنيسة عنها ، غير أنّ هناك شخصيات أخرى ذات حضور فاعل أهمها أنيسة وأم رجب إذ يمكن اعتبارهما شخصيتين رئيسيتين . فالأم تظل حاضرة وهي ميتة ، وتصبح أنيسة بعد موت أمها أما ثانياً لرجب ، فهي تقص علينا الكثير الكثير عن رجب وعلاقته بها وبالأخوين . وكما يسرد رجب فصولاً ثلاثة تسرد هي أيضاً فصولاً ثلاثة تساوى حجماً ، باستثناء الفصل الأخير ، مع الفصول التي يسردها رجب .

وهناك شخصيات ثانوية كثيرة العدد نعرف عنها من رجب وأنيسة ، هناك رفاق رجب في التنظيم ، وهناك السجان والدكتور فالي وعبد الغفور ، وهناك هدى وحامد زوج أنيسة وعادل ابنها وليلى ابنتها ، وهناك أسعد الأخ الأكبر لرجب ... الخ . ولا يعلق من الشخصيات هذه كلها ، بعد قراءة الرواية ، إلا شخصية رجب وأمّه وأنيسة وهدى وصوت السجان بشكل عام .

وتنقسم هذه الشخصيات إلى نامية (دائرية) وثابتة (مسطحة) ويقصد بالشخصية النامية تلك التي تتطور مع تطور الأحداث وجريانها حيث لا تبقى على حال واحدة ، أما الشخصية الثابتة فهي تلك التي تظل على موقفها منذ بداية الرواية حتى نهايتها .

وشخصيات شرق المتوسط في معظمها ، شخصيات نامية : رجب والام وأنيسة وحامد وبعض السجناء وهدى . وخلافاً لهذه الشخصيات تكون شخصيات السجان وأسعد ثابتة .

يبدأ رجب مناظلاً ويسجن فيصمد أولاً ثم يضعف فيوقع على ورقة يستنكر فيها ماضيه ، ولكنه يعود ، من جديد ليواصل النضال . وتطلب الام من ابنها قبل سجنه ألا يقرب من السياسة ، ولكنها ، عندما يسجن تطلب منه أن يكون رجلاً وأن يصمد حتى النهاية ، خلافاً لأنيسة التي كانت تدفع به إلى السقوط ، من خلال ما تقصه عليه عن العالم الخارجي ، ولكنها في النهاية تتبع طريقته وترى أن عليها أن تدفع الأمور إلى نهايتها ويمكن قول الشيء نفسه عن حامد . ويبقى السجان على حاله منذ بداية الرواية حتى نهايتها ، ويظل أسعد ، على الرغم مما ألم بأخيه وأمّه وأخته ، بعيداً عن العائلة .

وفي الرواية شخصيات نمطية وأخرى نموذجية ، والشخصية النمطية هي الشخصية التي لا ملامح محددة لها ، فليس لها سماتها الخاصة أو تجربتها المتميزة التي تختلف عن سمات غيرها وتجربتها . إنها الشخصية التي تعبر عن فئة تنتمي إليها أكثر مما تعبر عن ذاتها الفردية داخل هذه الفئة ، وببساطة فهي تلك الشخصية التي تعبر عن رؤية الكاتب لطبقها أكثر مما تعبر عن رؤيته لها فرداً إنسانياً له خصوصيته ، وغالباً ما تكون هذه شخصية مسطحة جامدة تبرز في كتابات أولئك الذين

يحملون رؤى مسبقة عن الكون والناس ، رؤى يعتقدون بثباتها وصحتها دون غيرها (المتدينون المتعصبون والماركسيون الجامدون والقوميون المغالون في قوميتهم) . وعلى عكس هذه تكون الشخصية النموذجية ، هذه التي لها سماتها الفردية وتجربتها الخاصة المختلفة عن تجارب غيرها داخل الفئة نفسها أو العائلة نفسها .

ولتوضيح ما سبق يمكن التذليل ، من الرواية، على ذلك : هناك سجناء هم رفاق درب ، وهناك غير سجناء ، وهناك غير امرأة : الام والحبيبة والاخت ، وهناك الاخوة داخل العائلة نفسها . والشخصية النمطية الوحيدة التي تطلعننا في الرواية هي شخصية السجنان ، فلا نلاحظ أن هناك تباينا بين سجان وآخر ، كأن يكون أحد السجنان قاسيا والآخر أقل قسوة ، وغالبا ما تنسحب هذه الصفة (القسوة) على شخصيات السجنان في الرواية العربية . أما السجناء فيختلفون فيما بينهم : هناك المناضل الصلب (هادي) وهناك المناضل الذي يتساقط مع الزمن (رجب) وهناك المناضل الخائن منذ اللحظة الاولى (سعد الدين) كما تطلعننا في الرواية غير صورة للام : أم رجب الصابرة المناضلة التي تحث ابنتها على الصمود ، وأم السجن التي حين تلتقي بابنتها تأخذ بالبكاء والعويل فتساهم باضعافه واسقاطه (ص 54) وأنيسة نفسها التي لها غير موقف في الرواية : لقد أسهمت في اضعاف رجب ، ولكنها بعد موته أخذت تسير على خطاه. وليس أفراد عائلة رجب على الشاكلة نفسها ، ففي الوقت الذي يناضل فيه رجب سياسيا يتخلى عنه أخوه أسعد لانه اختار هذا الطريق .

- بنية الرواية :-

يفكر رجب في كتابة رواية ويعيش هذا الهاجس ، وبخاصة أنه في لحظات معينة من عمره يؤمن بأن الكلمة سلاح يمكن للمرء أن يحارب بواسطتها (146) ولكنه ، في آخر أيام حياته، بعد التعذيب الرهيب الذي ذاقه على أيدي الجلاد ، يفكر في تمزيق أوراقه وعدم نشرها ، فالسجان في شرق المتوسط ، ليس قاسيا وحسب ، انه شخص سادي : « لما أعطاني عبد الغفور الاوراق ، طويتها بعد أن ألقيت عليها نظرة سريعة ، ماتت في نفسي رغبة الكتابة .. اذا أتيح لي أن أكتب فسوف أفعل ، ولكن يبدو أن الوقت الآن أصبح متأخرا .. وكلمات الارض كلها لن تستطيع انقاذ سجين يتعذب .» (166ص) « لكن كما قال لي حامد ، وكما قال لي عادل الحكيم ، ما فائدة الكلمة ؟ من سيقراها ؟ حتى ولو قرئت فما تأثيرها ؟ لم تعد الكلمات كائنا حيا قادرا على أن يفعل شيئا .. والان وأنا أعود استغرب تلك اللحظات المرعبة ، التي تدفعني بقوة للأن أكتب ، أتصور أن الكتابة كفارة .. ولكن .. سأصمت .. سأضع الاوراق في مكانها ، وسأعود الى الوطن » . (169ص ، 170ص) .

ولم يكتب رجب وانما كتب عبد الرحمن منيف . فكيف تخيل شكل الرواية التي كان يحمل بكتابتها ؟ وهل من تشابه بين أسلوبها وأسلوب رواية « شرق المتوسط » ؟

يفكر رجب في الكتابة ويتساءل لمن يكتب ومتى ؟ وهو يريد أن يكتب أشعارا وروايات ، فلديه تصور ما عن الشعر (134ص) والشئ ذاته بخصوص الرواية : « الشئ الذي لم أستطع أن

أتوصل اليه الان ، كيف يجب أن تكون الرواية . أريدها أن تكون جديدة بكل شىء : أن يكتبها أكثر من واحد ، وفيها أكثر من مستوى ، وأن تتحدث عن أمور هامة والأفضل مزعجة .. وأخيرا ألا يكون لها زمن ..» (134 ص).

ويتابع مخاطبا أنيسة :

« اسمعي : أريد أن نكتب معا رواية بل وأريد أن يكتب الصغار . لو كتب عادل بعض الاشياء وتركتها على بساطتها وصدقها ، ولو كتب حامد ...» (134 ص) .

« وحتى لا نضيع في دوامة قد لا نخرج منها ، فمن الضروري أن نحدد موضوعا ونكتب فيه . التعذيب مثلا، كيف تتصورين الموضوع؟ كيف يتصوره انسان من الخارج؟ وليس أي انسان، انسان له علاقة بشكل ما، في مستوى ما» (ص 135).

«طبيعي يجب أن يكون للموضوع امتدادات كثيرة ومتباينة: الذكرى، الأحاسيس، العلاقات وغير ذلك. وطبيعي أيضا أن ننظر من زوايا مختلفة. هذه الزوايا المختلفة ضرورية لكي نرى الشيء من جميع جوانبه، فاذا ارتبط الموضوع أيضا بالأزمان العديدة، أصبح شيئا جديدا. مثلا: كيف يتصور عادل، وكيف يتصرف، وماذا يتفرع عن ذلك؟ وحامد وأنت وأنا. اذا نجحنا في أن نحاصر موضوعا معيناً، من هذه الزوايا، يمكن أن يكون موضوعا ناجحا، لست متأكدا ولكن هذا ما أتصوره، أو بالأحرى ما أطمح اليه». (ص 135).

«... لو كانت أمي موجودة لاستطاعت أن تقول شيئا مهما ولكن الموضوع في النهاية مجنوننا ورائعا». (ص 135).

«الكتابة هل تحتاج اي انفعالات؟ الى غضب؟ ليس ضروريا أن أسأل الدكتور فالي لأن المحاولات التي قمت بها حتى الآن أدت الى نتيجة واحدة: سبيل من الانفعالات الحاقدة والغاضبة.. ولا صفحة واحدة من الكتابة التي أطمح اليها..» (ص 155).

«حامد لم يكتب لي شيئا، سوى كلمة كبيرة في منتصف صفحة بيضاء.. كتب: الكلمة آخر سلاح يمكن أن ألقا اليه..»

وعادل .. ماذا تتصورين أن عادل كتب اليّ؟ كتب رسالة قصيرة، قال فيها: انه لم يسمع بقائد انتصر بالكلمة.. السيف وحده هو الذي يحقق النصر، هكذا قال لهم معلم التاريخ عندما حاول أن يسأله

بمكر لكي يستعين باجابته في الكتابة الي)» (ص 168، 169).

«أنت يا أنيسة كتبت أكثر مما قدرت وأكثر مما ينبغي. فتحت لي جروحا كانت قد انطفأت، منذ وقت طويل. استغربت كيف تتذكرين حوادث، تبدو لي صغيرة متوارية، بحيث يعجز الانسان عن تذكرها» (169).

«لو كان رجب حيا لكتب لكم رواية أو شيئا آخر تستمتعون وأنتم تقرأونه. لكن رجب رحل منذ وقت بعيد، ولا أجد الآن تكريرا لذكراه إلا أن أهرّب الأوراق التي عاد بها الي وراء الحدود وأنشرها كما هي» (171).

فهل تختلف الرواية التي قرأناها، بنية، عن المخطط الذي اقترحه رجب؟ وهل يكون رجب سوى قناع منيف اختفى وراءه؟

لا ينكر منيف أن الكاتب الروائي لا بد وأن يختفي، أحيانا، وراء شخصياته.

فهو يقول: «الرواية وعلاقتها مع الرواية علاقة شديدة التعقيد، بمعنى أن الكاتب يخلق عددا غير محدود من الشخصيات لكن يحملها مقدارا متفاوتا من آرائه وقناعاته. وهذه الآراء والقناعات ليست بالضرورة تلك التي يرويها البطل أو تتصل بالبطولة الخارقة أو الحكمة. قد تقال على لسان المعتوهين أو الشخصيات الثانوية، وقد تقال رمزا أو بسرعة» (الكاتب والمنفى، ص 194 وانظر الصفحات 192، 193، 194).

ويمكن، بناء على ما سبق، أن نربط بين رجب ومنيف ولنا أيضا غير دليل:

- شارك رجب في النشاط السياسي وكان عضوا في خلية، وهذا ما فعله منيف نفسه فقد كان مستغرقا في السياسة والعمل السياسي «ولكن رأيت أن هذا كله خدعة كبيرة» (الكاتب والمنفى، ص 163).

- كان رجب يفكر في كتابة الأشعار: «يبدو لي أن الشعر لا يمكن أن يكتبه إلا انسان واحد، لأنه سيل من الأحاسيس الداخلية، في لحظات هاربة، فاذا لم يستطع الانسان السيطرة على هذه اللحظات توارت وانتهدت. هذا ما توصلت اليه» (ص 134، الرواية). ويرد منيف على سؤال سلوى النعيمي: ألم تكتب الشعر؟ قائلا: «لا، ولكننا كنا نجتمع، شلة من الشباب، لنظم الشعر في هجاء الأساتذة والسلطة. وأحيانا لكتابة قصيدة بذيئة» (الكاتب والمنفى، ص 162).

- لا يختلف موضوع رواية «شرق المتوسط» عن الموضوع الذي فُكر فيه رجب موضوعا لروايته، والشيء نفسه يمكن قوله عن فكرة الزمن في الرواية وجدة موضوعها وطريقة كتابتها. فلقد كان الزمن في «شرق المتوسط» غير محدد، كما شاركت أنيسة، الى جانب رجب، في سرد أحداثها وكتب كل من حامد وعادل بعض الرسائل.

-حقان رجب مات قبل أن يحقق المشروع الروائي، غير أن أنيسة، بعد وفاته، لم تلتزم بوصيته، فقد هربت أوراقه الى الخارج لتنتشر وراء الحدود، عدا أنها، في الرواية، سردت أكثر مما تقدر عليه.

-ولم يكن لأنيس تجربة في الاعتقال، وانما كانت على صلة بأخيها وزوجها من بعد، وبالتالي فقد لامست الموضوع من الخارج، كما لامسه رجب من الداخل.

-تشكل الرسالة في «شرق المتوسط» جزءاً من بنية الرواية، وكان رجب يفكر في هذا، فقد طلب من أخته أن تكتب له رداعلى رسائله، كما طلب منها أن تحت حامداو عادلا على الكتابة، وهذا ما فعلاه.

-لقد تجاوز عادل في الرواية، وكذلك والده حامد، حدود الكتابة وحققا واقعا ما آمنأ به فكريا. فعادل لم يسمع أن هناك قائدا انتصر بالكلمة وانما بالسيف، وهذا ما يقدم عليه في نهاية الرواية، اذ يعبىء زجاجة ليقدفها على السجن.

وختاماً فليس هناك، حين يريد المرء أن يتحدث عن بنية الرواية في شرق المتوسط، أفضل من أن يستعير ما كان رجب نفسه يخطط له، حين فكر في كتابة الرواية ليتحدث عن بنية الرواية التي كتبها عبد الرحمن منيف، هذه الرواية التي فيها جدّة في الأسلوب وفي الموضوع وهكذا حقق منيف ما كان حلم به رجب: لقد فضح أنظمة القمع وكتب رواية جديدة تعتمد المواصفات التي حلم رجب بها.

ملاحظات:

- 1- كتبت حول الرواية العديد من الدراسات وقد اطلعت على التالي منها:
 (1) د. علي الراعي، الرواية في الوطن العربي: نماذج مختاره، القاهرة 1991. (ص -457 ص 463).
 - (2) جورج طرابيشي، الادب من الداخل، بيروت 1978. (ص 51 - ص 79). وكنت قرأت، من قبل، مقالة كتبها د. كمال ابو ديب ونشرها في مجلة الناقد الصادرة في لندن (عام 1991/90). كما أذكر أن د. سمر روجي الفيصل كتب عنها في كتابه «أدب السجنون في العالم العربي»، وهناك دراسة عن عبد الرحمن منيف، لم يتيسر لي الاطلاع عليها، كتبها شاكر النابلسي.
 - 2 - يمكن الاستعانة أيضا بكتاب أعده الناقد محمد دكروب تحت عنوان «الكاتب والمنفى: عبد الرحمن منيف، دار الفكر الجديد، لبنان 1992. وهو مجموعة مقالات كتبها منيف ومقابلات أجريت معه: ويأتي فيها على ذكر رواية «شرق المتوسط»:
 مثلا حول المكان في الرواية يقول منيف: (ص 167)
- «إنّ عدم تحديد المكان .. لم يكن هروبا، ولكن تشابه الوضع في البلاد العربية، من حيث سجونها والتعذيب فيها، يحوّل كل تعميم الى تخصيص، لأن كل بلد عربي معني بالموضوع. وكثيرون حاولوا اقناعي بأن حوادث الرواية جرت في المغرب العربي بالذات ولم تجر في مشرقه، وأن تسميتها «شرق المتوسط» محاولة هرب من تسمية الأشياء بأسمائها، أو الأماكن بأسمائها».
- «وشرق المتوسط هو كل بلد عربي ... التحديد الزائد لا يعني التحديد الحقيقي، وعدم التحديد لا يعني عدم التسمية. وفهمي أنا للمكان قد يكون ضمن رؤية مختلفة عن بعض الكتاب الآخرين». (ص 167).



الياس خوري يواصل لعبه الروائي

قراءة في روايته الجديدة « يالو »

يواصل الروائي اللبناني الياس خوري، في روايته « يالو » (2002) مشروعه الروائي الذي أقصى فيه الناقد الذي عرفناه من خلال كتبه النقدية العديدة وأبرزها « تجربة البحث عن أفق » (1974) و « دراسات في نقد الشعر » (1976) و « الذاكرة المفقودة » (1982) و « زمن الاحتلال » (1984).

ويواصل أيضاً لعبه الروائي، ويكتب رواية الحداثة التي أهم سماتها، كما يكتب حليم بركات في كتابه « المجتمع العربي في القرن العشرين » (2000)، أنها:

« رواية تحررية تجمع بين الجد واللعب الفني، فيندمج فيها الشكل والمضمون، والمضمون بالشكل وقد يلتقيان أو لا يلتقيان بحسب سياق الكتابة نفسها ورغبة الكاتب » وأنها رواية في مثلها « يتخبط الإنسان بين أمواج الحيرة والتساؤلات » (ص 799).

وكان الكاتب قد بدأ هذه اللعبة في روايته «- والكثير من الإرجاء في الواقع - قبل إغلاق حبكة ما، فرعية أم مركزية. وليس بغير دلالة شكلية صريحة، لعلها تأخذ أيضاً هيئة المفتاح الأسلوبى إلى العمل، أن خوري يبدأ 11 فصلاً من اصل 16 بعبارة ماثلة واحدة هي « هكذا بدأت الحكاية » أو « بدأت الحكاية هكذا ». (الطريق، ع1، سنة 60، 2001، ص 125).

ولا يشذ الياس في شكل القصة عن مألوف التراث العربي والعالمي، يكتب فخري صالح عن «باب الشمس»: تعيد «باب الشمس» قراءة تاريخ فلسطين من خلال سرد حكايتهم التي تتناسل مع بعضها بعضاً على طريقة «ألف ليلة وليلة». حكاية تطلع من حكاية إلى أن نصل في النهاية إلى

لحظة التحام الراوي بمن يروي عنه وله، خصوصاً أن الراوي في هذا الرواية الكبيرة هو جزء من الحكاية نفسها يروي للأخر ولنفسه وكأنه شهرزاد التي فيما هي تروي لشهريار حكاياتها الكثيرة التي تتوالد كل ليلة تتذكر حكايتها هي وتتساءل عن مصيرها الشخصي عندما تنتهي الحكايات ويتصب الموت المهدد في النهاية» (الطريق، ع1، سنة 60، 2001، ص 136).

ويربط صالح بين الرواية هذه ورواية الكاتب العالمي (إيزابيل الليندي) وهي رواية (باولا)، إذ يستعير الياس خوري منها التقنية، وفي (باولا) «تقوم الأم بالحديث مع ابنتها الذاهبة في غيبوبة عميقة بغرض انتشالها من أرض الموت»، وهو الأمر الذي يفعله الياس خوري في جعله الطبيب-الممرض خليل يحكي مع يونس المصاب بغيبوبة عميقة عله يعيده من أرض الموت كذلك» (الطريق، ص 139).

ولعل اللعب الروائي يبدو، أيضاً واضحاً في «يالو» (2002) مع أن الياس خوري غير حاضر فيها، مثل حضوره في رواية مملكة الغرباء، ومع أن بطلها ليس كاتباً روائياً، وإن أدرج البطل نفسه فيها، ذات مرة، على أنه مثقف. و «يالو» ليس كاتباً روائياً، ولا دارساً للحكاية، كما هو حال الراوي في مملكة الغرباء. «إنه هنا يكتب ما يطلب منه المحقق أن يكتبه، بعد أن اعتقل ووجهت إليه بعض الاتهامات التي أهمها أنه منتم إلى عصابة لها صلة بالمتفجرات، وهو ما لم يكن أصلاً عليه. إن «يالو» يذكر قارئ روايات (فرانز كافكا) بـ (يوسف. ك) بطل رواية «القضية»، وكما سبق هذا إلى المحاكمة بسبب امرأة ما، دون أن يكون مذنباً، يساق يالو إلى المخفر، بسبب إساءة المرأة التي أحبها له. ويبدو يالو وجهاً آخر ليوسف. ك. ويكتب يالو قصته مراراً، يكتبها بناءً على طلب المحقق، وهكذا نقرأ ثلاث صياغات كتبها:

تقع الصياغة الأولى ما بين ص 179 و ص 187، وهنا يتغير إيقاع السرد، إذ يستخدم الضمير الأول، خلافاً للصفحات السابقة حيث يستخدم الضمير الثالث، وتقع الصياغة الثانية ما بين ص 205 و ص 219، وتقع الصياغة الثالثة بين ص 261 و ص 269، وفي هذه الأخيرة نجبرنا يالو أنه مثقف. وتظهر هذه الصياغات جانباً من اللعب الروائي، ويرد هذا أيضاً على لسان المحقق حين يخاطب دانيال / يالو حول هذا:

«أنت يا كلب مفكر حالك ذكي وفيك تلعب فينا، نحن أعطيناك أوراق منشان تكتب الحقيقة مش منشان تُولف قصص، وتتهم الناس وتخرب بيوت العالم...» (ص 273).

غير أن اللعب الروائي يبدو أوضح ما يكون منذ الصفحات 287 وما بعدها. هنا يقص دانيال عن يالو الذي كانه. دانيال هو يالو، ولكن دانيال هنا يقص عن يالو الذي كان يقص عن ذاته، وكان السارد يقص عنه. لقد انتهى يالو بانتهاج الحرب، وعاد دانيال، ولكن دانيال غير قادر على أن ينسى يالو. هنا نقرأ عن يالو الذي يخرج من دانيال، ودانيال هو الذي يقص، ولكن يالو يبرز أحياناً، وهنا نقرأ عن الاثنين. يكتب دانيال مخاطباً المحقق:

« أعتقد ياسيدي أنني شرحت الظروف التي دفعت بيالو إلى ارتكاب أخطائه وجرائمه. والآن سوف أحاول كتابة الحكاية كلها من الأول إلى الآخر. اعتبروني صوتي الذي فقد منذ جلوسه على عرشه» (ص 298). والجلوس على العرش، هنا، هو الجلوس على القنينة في السجن، الجلوس على الخازوق.

ولا يكتب دانيال من أجله، وإنما يكتب من أجل يالو وأمه. (ص 378). هنا يبدو وكأننا أمام اثنين مختلفين، مع أن دانيال هو يالو نفسه. ولعل الياس خوري، في مواطن عديدة من الرواية ينطق دانيال/ يالو بما ينطق به هو شخصياً. ثمة ما يشير إلى نظريات نقدية حديثة لا يلم بها إلا أكاديمي أو مثقف، أكاديمي يدرس النقد الحديث أو مثقف مطلع على النظريات النقدية الحديثة. بل إن المحقق يبدو ملماً بنظرية التلقي. لنقرأ هذه الفقرة التي ترد على لسان المحقق:

« عم تفهم كيف لازم تكتب»

....

« اسمع يا كلب، عندي هون كل قصص يللي اعتديت عليهم واغتصبتهم وسرقتهم، بس القصص فيها فراغات، بدني ياك تعبي الفراغات. يعني تكتب شو صار لمن الزلثة أغمي عليه. فهمت؟» (ص 282).

وما يرد في ص 304، لا يمكن أن يصدر إلا عن شخص درس التأويل والتفكيك وقرأ (جاك دريدا). إن ما يرد في هذه الصفحة عن قراءة المححو نابع، كما أرى، من قراءات الياس خوري للتفكيكية ونظريات نقدية حديثة أخرى.

« جده قال وهو يروي عن المذبحة التي جرت في طور عابدين، إنه تعلم قراءة المححو. لازم نتعلم نقرأ الكلمات المحمية، هيدي هي قصتنا، نحن شعب حكايته انمحت ولغته انمحت، وإذا ما تعلم يقرأ المححو بضيع كل شيء» (ص 304).

وتتكرر في النص الروائي عبارات وأسئلة أرى أن مصدرها الياس خوري نفسه لا شخوصه:

« لأنك لا تستطيع أن تروي الحكاية نفسها مرتين» (ص 364) « وإذا لم أجد نهاية القصة فكيف أكتب» (ص 379).

« كيف يكتب وماذا؟» (ص 235).

« لم تكن غابي قادرة على أن تصف للرجل علامات خوفها من الليل، لا لأنها لا تعرف أن تحكي، بل لأن الحكوي لا يأتي إذا لم يكن الآخر مستعداً لساعه» (ص 249).

« حتى جرجي زيدان الذي قرأ يالو كل رواياته عن تاريخ العرب، اضطر أن يكتب مليون صفحة عن الآخرين، ثم حين كتب مذكراته، لم يكتب شيئاً » (ص 257).

« كتب أولاً أن الإنسان لا يستطيع أن يكتب حياته، وعليه أن يختار بين أن يعيش أو يكتب » (ص 258).

وتحيلنا عبارة يالو « إن جميع الأفكار مسروقة » (ص 259) إلى نظرية السرقات ومقولات التناص. وربما تحيلنا هذه إلى رواية الياس خوري السابقة وإلى بعض المقابلات التي أجريت معه، وإلى بعض مقالاته النقدية.

قراءة في المنص المحيط:

عنوان الرواية هو يالو، ويالو هو الشخصية المحورية التي من خلالها نقرأ عن الحرب الأهلية اللبنانية، وهي مادة أكثر روايات الياس خوري، وقد لاحظ هذا حلليم بركات فكتب:

« إن الياس خوري حصد قمع الحرب الأهلية اللبنانية وطحنه وعجنه وخبزه، ولم يأكله ساخنًا ربما كي يظل يسرد علينا حكاياته باللجوء إلى لعبة فنية قديمة تتوالد بها الحكاية من حكاية من دون نهاية ومن دون أن نكتشف العلاقة العضوية في ما بينها سوى من خلال التجريب الفني ومن خلال المناخ النفسي الذي خيم على الكاتب ومخلوقاته من الرواة ». (المجتمع العربي، 2000، ص 804).

ولم يجب توقع حلليم بركات، فيالو أنجزت بعد دراسته، وفي يالو يواصل خوري الكتابة عن الحرب اللبنانية، وتحديدًا عن شخصية شاركت في هذه الحرب. ولد يالو ولم يعرف أباه الذي ترك أمه بعد عام وهاجر، وهكذا عاش يالو مع جده لأمه ومع أمه، فكان جدّه أباه وأمّه أخته. وكانت أمه على علاقة مع الخياط الياس الشامي الذي يمكن أن يكون والده. ويالو هو دانيال جلعو ابن جورج جلعو. ويالو لقبه. ولد يالو في بيروت سنة 1961، والتحق عام 1979 بالقوات اللبنانية، وبقي مقاتلاً حتى عام 1989. أخذ صديقه طوني عتيق إلى باريس وتخلّى عنه هناك، وعاش متشرداً حتى التحق بالمحامي ميشال سلوم الذ أعاده إلى لبنان ليعمل حارساً في منزله. وميشال تاجر سلاح كثير السفر، وفي أثناء غيابه يقيم يالو علاقة مع زوجة ميشال رنده. وفي أثناء حراسته (الفيلا) يراقب يالو العشاق الذين يأتون إلى الحرج ليمارسوا الجنس، وهنا يهددهم، فيسرق أموالهم ويزني بالنساء، وذات مرة يتعرف على شيرين فيحبها ويقرر الزواج منها، ولكنها تقوده إلى الشرطة، وفي الشرطة يتهم بأنه على علاقة مع عصابة متفجرات، دون أن يكون هذا صحيحاً، ولكنه بسبب التعذيب، يقر بذلك.

وتبدو القصة قصة طريفة، بخاصة في نهاية الرواية (ص 364-367)، حيث تكتشف عصابة المتفجرات، ولا يكون يالو منها، وهنا نصغي إلى الضابط يخاطب يالو:

« ما تأخذنا يا مسيو يالو، ما تأخذنا، عذبنك معنا، قصتك سخيفة وما بتستاهل، اكتشفنا عصابة المتفجرات واعترفوا بكل شي، وأنت ما إلك علاقة. انت مجرد واحد عرس. ليش تذاكيت علينا وكتبت قصص ما إلها نهاية، وهيدا يلبي خللينا نشك فيك، بينما أنت أهبل. أنت مجرد عرس وتافه، وتمتمك يلبي راح تتحاكم عليها هي السرقة والتعريس بنسوان العالم بحرش بلونه. منشان هيك ما كان في لزوم لكل هالا اعترافات ». (367)

ولكن متى يتم ذلك؟ يتم ذلك بعد أن يعذب تعذيباً رهيباً يضطر بسببه إلى الاعتراف بما لم يرتكب. ويقرأ المرء في الرواية صفحات عن التعذيب في السجون تذكره بما قرأه في روايات السجون والسير الذاتية التي كتبها سجناء عرب مروا بالتجربة. (على سبيل المثال ص 121-125).

ويالو هو الأساس، ولكن ثمة قصص أخرى تشبه قصته وأهمها قصة ألكسي. إنه مثل يالو ضحية الحرب الأهلية اللبنانية. (ص 134-153). « الحيوانات صارت أحسن منا » (ص 145).

لوحة الغلاف:

يكتب اسم الياس خوري أعلى يمين صفحة الغلاف، يكتب باللون الأسود تماماً كما كتب عنوان الرواية الذي توسط لوحة الغلاف، وإن بدا العنوان ذا حجم أكبر، وهذا له دلالة على أكثر من صعيد، من ذلك أن الياس خوري، كما لاحظنا، لا يكون، مثل غالب هلوسة، محور رواياته. إنه يكتب عن الآخرين، وحين يفعل هذا يفعل هذا بوعي. إنه ينظر لهذا، وهو ما بدا لنا في المقابلة التي أجراها معه سامر أبو هواش، وهو ما يبدو لنا أيضاً حين نقرأ رواياته، فأغلبها لا تتمحور حول شخصيته، وقليلة هي الروايات التي بدا فيها الياس شخصية من شخصيات رواياته، وهو ما نلاحظه في « مملكة الغرباء ».

ويحدد الكاتب جنس عمله الكتابي، فيكتب لفظاً رواية أعلى صفحة الغلاف، جهة اليسار، يكتبها باللون الأبيض، وتبدو اللفظة كما لو أنها تتوسط شاشة تلفاز.

وقد صمم الغلاف من نجاح طاهر التي يبدو أنها قرأت الرواية واختارت صفحة مكتوبة بخط يد لتكون لوحة الغلاف، وهذا الاختيار له صلة بالنص. ويبدو أن الفنانة قرأت الرواية، وتوقفت أمام ص 378 و 379، وفي هاتين نقرأ عن معاناة يالو في السجن، هذا الذي لم يجد من يزوره ويحضر له بعض الأغراض، فأشفق عليه أحد حراس السجن، وأحضر له ما طلبه منه: عشرين ورقة بيضاء وقلم حبر ناشف، ولم يتمكن من إحضار المزيد ليالو:

« قررت أن أكتب قصة حياتي من جديد بخط صغير، بحيث تكون الكلمات مثل النمل، لا يستطيع

أحد قراءتها. لا أريد أن يقرأ أحد سواي هذه القصة. رأيت بعيني هاتين كيف داس المحقق على أوراقه، قرأ بحذائه وأغرق الأوراق في مياه مبتذلة وبتنته الرائحة. لا تزال هذه الرائحة في أنفي، تختلط برائحة عرق الرجال وبولهم، مما يمنعي من التذكر. أريد أن أتذكر كل شيء. أحاول فأرى كل شيء أسود على أبيض، لكنني لا أستطيع أن أقرأ. كأنني أقرأ في منام. أرى حروفاً لا أستطيع فك رموزها. سوف أكتب على هذه الأوراق كلمات صغيرة، بحيث أضع في السطر الواحد صفحة كاملة».

ويتوسط اسم يالو صفحة من هذه الصفحات التي قد تكون بخط يالو وقد لا تكون، لأن التصدير الذي توسط الصفحة الخامسة يقول شيئاً مهماً. وقبل أن آتي على هذا التصدير أتساءل لماذا كان اسم يالو واسم الياس خوري باللون الأسود. قد نجد تبريراً لأن تكون لفظة رواية باللون الأبيض، ولكننا نرى في يالو ضحية الواقع، وأما الياس خوري فلم يفعل سوى أن كتب رواية الحرب اللبنانية في تناوله جانباً منها، فهل هو أسود لأنه فعل ذلك، وهل يالو أيضاً أسود؟ ويالو، كما أرى، ليس سوى نتاج واقعه، وكما ذكرت فهو ليس سوى وجه آخر لـ (يوسف ك) في رواية (كافكا). ليس يالو المسؤول عن الحرب. إنه نتاج لواقع يغوص بجذوره إلى مذابح شهداء لبنان منذ 1860، وتأتي الرواية على هذا، وهي كأنها تريد أن تقول إن ما نقوم به من أعمال ليس سوى صدى للاوعينا. إننا نكرر في الواقع ما شهدته الماضي وما قام به الأسلاف.

ولعل قراءة صفحة مما يكتبه الياس خوري بخط يده تمكنتنا من المقارنة بين خط لوحة الغلاف وخط المؤلف، لنرى إن كان يالو شخصية مخترعة، وأن الذي كان يكتب هو الياس خوري لا يالو. يكتب الياس عن يالو وأمثاله، ولكنه عبر اللعب الروائي، ينفي أن يكون هو وراء يالو ويؤكد، ينفي ذلك ويؤكد في مكانين الأول في التصدير، والثاني في الرواية نفسها، وتحديدًا في ص 369 وما بعدها.

يصدر الكاتب روايته بالأسطر التالية:

« الأحداث والشخصيات والأماكن والأسماء في هذه الرواية هي من خلق الخيال. وإذا وجد أي شبه بين اشخاصها وأسمائهم وبين أناس حقيقيين، أو بين أماكنها وأحداثها وأماكن وأحداث حقيقية، فلن يكون ذلك إلا محض صدفة، ومن غرائب الخيال، وخالياً من أي قصد». (ص5)

وبفعل الكاتب هذا درءاً لأية إشكالات قد تقع وتمسه، وبخاصة أنه يذكر أسماء أماكن حقيقية قد تكون شهدت ما جرى في الرواية. ولكن الكاتب الذي فعل هذا يعود ويذكر في الرواية نصاً يوحي للقارئ وكأن الرواية حقيقية، وكأن شخصية دانيال/ يالو حقيقية. يرد في الرواية نص الحكم الذي ورد بشأن يالو، ويتخيل المرء أنه يقرأ حكماً حقيقياً، ولأقتبس:

حكم

باسم الشعب اللبناني

إن محكمة الجنايات في جبل لبنان، المؤلفة من الرئيس المنتدب غسان دياب والمستشارين نديم جحا ونقولا عبد النور. بعد اطلاعها على مضبطة الاتهام عدد 223 / بتاريخ 18 / 3 / 94، وبناء على ادعاء النيابة الاستشارية في جبل لبنان عدد 9355 تاريخ 2 / 8 / 93 وعلى أوراق الدعوة كافة.

تبين أنه أحيل أمام هذه المحكمة، المتهم:

دانيال هابيل أبيض، المعروف باسم يالو، والدته ماري، مواليد 1961 بيروت، لبناني. أوقف وجاهياً بتاريخ 8-6-92، ولا يزال موقوفاً ليحاكم بمقتضى أحكام المواد 640 / 693 عقوبات، و 639 عقوبات، لإقدامه في محلة بلونة، وبتاريخ لم يمر عليه الزمن على ارتكاب عدة عمليات سلب واغتصاب ليلًا وبقوة السلاح...».

غواية الكتابة:

يصدر الكاتب أيضاً روايته بالأسطر الشعرية التالية من جدارية محمود درويش:

ومثلما سار المسيح على البحيرة

سرت في رؤياي

لكنني نزلت عن الصليب

لأنني أخشى العلو

ولا أبشر بالقيامة...»

وقبل أن نناقش فكرة الالتزام وعدمه لدى الياس خوري لا بد من ربط هذه الأسطر ببعض صفحات من الرواية، وبـ (أنا) صاحبها. إن أنا المتكلم هنا هي أنا محمود درويش، وفيها يعلن أنه سار في رؤياه مثلما سار المسيح على البحيرة. هنا ثمة تشابه بين الشاعر والمسيح، ولكن درويش لا يواصل طريق المسيح لأنه يخشى العلو، وهو أيضاً لا يبشر بالقيامة.

ولعل ما يهمنا هنا هو المغزى لا المعنى. لقد ناقشت هذا في كتابي « أرض القصيدة: جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره » (رام الله، 2001، ص 59-76). ولا بأس من توضيح هذا هنا.

ربط بعض الدارسين بين الشاعر والفيلسوف والنبى، ورأوا أن مهمة هؤلاء هي إصلاح العالم، الأول من خلال الكلمات، والثاني من خلال العقل، والثالث من خلال الفعل. وكان درويش في بداية حياته الشعرية يرمي إلى إصلاح العالم. كان أدبياً حزيباً ملتزماً بمبادئ الحزب، ثم ترك الحزب وما عاد يرى في الكلمات قدرة على تغيير الواقع، واكتشف أن لا جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات في تغيير صاحبها، وهذا ما دفعه إلى قول المقطع السابق. لقد نزل عن الصليب، وما عاد

يبشر بالقيامة. وهكذا افترق في طريقه عن المسيح/ الدلالة. والآن ماذا عن يالو؟

يقول السارد في ص 93: « غير أن الحرب أسالت الكلمات كما أسالت الدم. الدم يسيل، ولم يعد الناس يصدقون شيئاً، لا الدم ولا الكلمات. » هذا فيما يمس موقف الناس من الكلمات، ولكن يالو، وهو يجيب المحقق، يعترف بأنه قال لشيرين إنه يستطيع المشي على وجه الماء:

« نعم، قتلها إني بقدر إمشي على وجه المي، مثل المسيح » (ص 69). وقد فعل ذلك وما غرق. هنا يالو مثل المسيح.

وبعد السارد، دانيال هنا، يعد أنه سوف يروي حكايات يالو بالتفصيل ويوضح السبب الذي يدفعه إلى هذا « فأنا أريد لهذه الحكاية أن تكون عبرة لمن يعتبر » (ص 317)، والخبر الذي يكتب به هو روحه. هنا يبدو السارد معلماً يريد إصلاح العالم، مثله مثل الشاعر الملتزم، مثل الفيلسوف الذي يريد إصلاح العالم، مثل النبي الذي يرمي إلى تغيير العالم.

وتغدو القصة التي كتبها يالو غير ذات جدوى. لقد اكتشف المحقق العصابة ولم يكن ليالو صلة بها، ومن هنا لم يطلبها منه، خلافاً لما توقعه يالو. وهنا نقرأ

« رأيت بقع الماء المنتشرة على الأرض وشممت الرائحة العفنة التي تملأ المكان، فشعرت أنه يجب أن أعود إلى فوق.

ما كان يجب أن أصدقهم وأنزل عن عرشي » (ص 364). ويغدو يالو « واحد عرس » كتب قصصاً ليس لها نهاية، ولهذا شكوا فيه وورط نفسه، لم تنقذه قصصه ولم تنقذ غيره. لقد أوقعته في ورطة وأجلسته على الخازوق.

هنا تنتقل إلى الكتابة عن موقف الياس خوري نفسه من جدوى الحكاية. هل رأى أن درويش في أسطره يعبر عما توصل إليه هو نفسه؟ لقد أثار الياس أسئلة عديدة عن الكتابة، وهو ما يبرز بوضوح في « مملكة الغرباء ». في هذه نقرأ عبارات كثيرة مثل:

« حاولت أن ألعب معها لعبة أخبار الحكايات التي تعرفها » (ص 11).

« عمّ أكتب » (ص 12).

« لماذا أروي » (ص 13).

« واليوم لم يعد القول يعني شيئاً » (ص 13).

« الحقيقة أنني قلت لها بأننا سنغير العالم » (ص 13).

« أنا لم أغيره، أنا رأيته » (ص 13).

« الأبطال يموتون، وأما نحن فنروي حكاياتهم » (ص 14).

« نحن نخون الموتى بشكل دائم، الكتابة عنهم هي ذروة خيانتهم » (ص 22).

وتكفي هذه العبارات من الرواية لكي تقول لنا إن الياس خوري، الحاضر بشخصه في هذه الرواية، يرى سرد الحكايات لعبة، وإنه يتساءل لماذا يروي، وإنه لم يغير العالم بعد أن كان يريد تغييره. وإذا كان الكلام السابق ورد في رواية ما، وإذا كان الدارسون الذين اقتبسنا بعض آرائهم يرون أن الياس شغوف بفن الحكاية، فماذا يقول نفسه حول هذا؟ هنا نعود إلى المقابلة التي أجراها معه سامر أبو هوش لنرى رأيه في الفن الروائي والأدب الملتزم.

يسأله سامر عن الخيوط التي تجمع شغله كله في الكتابة الروائية فيجيب:

« ربما أظن أن هناك عدة خيوط لكن أبرز خيطين هما الأول طريقة السرد، أي كيف تبنى الرواية..... الخيط الثاني هو العلاقة بالمضمون والمعنى، العلاقة بالموت انطلاقاً من التفكير بالحياة اليومية». (الطريق، ع1، 2001، ص148)

وهكذا نراه يقدم طريقة السرد - أي كيف تبنى الحكاية / الرواية، على المضمون، وإن أشار إلى علاقة الشكل بالمضمون. لكأن الكاتب يؤمن، مثل البنيويين، بأولوية الشكل، ولا يذهب إلى ما يذهب إليه أصحاب المنهج الاجتماعي، حين يقرون بأولوية المحتوى، وإن أخذوا يربطون بين الشكل والمضمون ولا يفصلون بينهما.

وحين يروي الياس خوري حكايته عن الحرب لا يرى أنها الحكاية الوحيدة، إنها رواية من روايات. إنه لا يهتم أن تكون لنا ذاكرة واحدة « أحدهم قال لي مرة إنني كتبت رؤيتي الخاصة للحرب، قلت له لا بأس اكتب رؤيتك أنت، فأنا غير معني بالحكاية الواحدة والصيغة النهائية » (الطريق، ص 149)؛ ولهذا نجده يروي الحكاية مرات عديدة، وهذا ما لاحظناه في « يالو ». ووجهة نظره هذه لا تتفق مع وجهات نظر ماركسيين كثر كانوا يرون أن رواياتهم هي الرواية الصادقة الوحيدة، وأن خطابهم هو الخطاب الصادق الوحيد. ويقودنا هذا إلى رأي خوري في الأدب الملتزم.

لم ينتم الياس إلى حزب سياسي يساري، وهو ليس من عائلة يسارية؟ إنه ابن عائلة لبنانية عادية، اتجه إلى المقاومة وإلى حركة فتح التي تتسع لكل الأفكار سواء كانت قومية أم إسلامية أم يسارية. وفي فتح كان جزءاً من مجموعة يسارية، وإن لم يكن يسارياً تماماً. (انظر: الطريق، ص 144، 145). وحين كتب الأدب لم يكتب أدباً ملتزماً، وأول كتبه « عن علاقات الدائرة » (1975) لا علاقة له بالأدب السياسي، أما « الجبل الصغير » فقد استاء منها أصحابه لأنهم وجدوها عملاً غير ملتزم. (انظر: الطريق، ص 145). ويقر هو الذي يرفض تسمية الأدب الملتزم، يقر أن أدبه ليس ملتزماً، وكانت إحدى مفاجآته حين قرأ (نيرودا) و (ناظم حكمت)، لكن أدبائه « سواء، هنا أو في العالم لم يكونوا أدباء الواقعية الاشتراكية » ومن هنا أحب مجلة شعر « وحفظ نتاجات شعرائها ». (الطريق، ص 145). ويذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فيقول عن الأدب الملتزم:

« الأدب الملتزم كما قدم نفسه لا أحبه، أي الأدب المرتبط بالواقعية الاشتراكية، ببساطة لأنه ليس أدباً، لأن الأدب ليس لديه رسالة، أنا أكتب المقال السياسي كمواطن وهذا الرأي أكتبه كاملاً لكن

الأدب شيء آخر، الأدب ليس رأياً، بل حالة، الأدب يجتزم في قلبك وروحك ونفسك على نحو أعقد من الرأي، وإلا كان مجرد رأي يموت. بهذا المعنى اللحظة الأدبية هي حالة تتضمن عناصر معقدة ومتناقضة لا يمكن تلخيصها بموقف في خدمة شيء ما، الأدب لا يخدم شيئاً، الأدب يخدم نفسه، يخدم المعرفة الإنسانية بشكل عام». (الطريق، ص 149).

هكذا الأدب في رأيه، وهو لا يرى عملاً أدبياً بلا هاجس شكلي بنائي. وروايته «الجبل الصغير» كان فيها هم شكلي، وهي، كما يقول إدوارد سعيد، أول نص «ما بعد حديثي» عوي. (الطريق، 148/150).

ترى هل أخطأ محمود درويش حين قال مرة عن علاقته بالياس خوري إنه توأم روحه. إن ما يقوله الياس خوري عن الأدب يذكرنا بأراء درويش في الثمانينات وفي التسعينات، في الشعر. كلاهما يركز على أدبية الأدب، وإن ير أن الأدب الذي لا يحمل بعداً معرفياً وقضية يتكئ عليها ليس أدباً، ولكن أهم ما في الأدب أنه بناء. عبر الأول في شعره عن قضية فلسطين فرفعها، وعبر الثاني عن لبنان في السبعينيات من القرن العشرين وما بعدها ليكتب أدباً عن مكان لم يخبر أحد قصصه بعد، «ذلك أن الأدب الكلاسيكي [اللبناني] يعني توفيق يوسف عواد ومارون عبود ويوسف حبشي الأشقر لاحقاً (قبل eIV)

ولد الياس خوري في بيروت عام 1948، عام النكبة، ونتج تضامنه مع القضية الفلسطينية عن هزيمة 1976، وغدا إثرها فدائياً وذهب إلى الأردن ليلتحق بقواعد المقاومة هناك، ولم ينتم الياس إلى حزب سياسي يساري، كما أنه ليس من عائلة يسارية. إنه ابن عائلة عادية، ولهذا فقد اتجه إلى المقاومة وإلى أكثر محلٍ يتسع لكل الأفكار فيها، وهكذا انتمى إلى منظمة فتح التي كانت تتسع للفرد سواء كان قومياً أم إسلامياً أم يسارياً. وكان هو جزءاً من مجموعة يسارية في فتح، وإن لم يكن يسارياً تماماً. وترى تربية مسيحية عميقة، وأدرك ما يعنيه الظلم، وربط الشعب الفلسطيني بالمسيح وعذباته، ولكن ما أثر فيه أكثر، كما يظن، هو مناخ الحركة الثورية اليسارية التي اجتاحت العالم في الستينات.

وقد كتب الياس العديد من الروايات والقصص القصيرة، وحاز على جائزة دولة فلسطين للرواية، وذلك عن روايته «باب الشمس» (1998)، وربما عرف كاتباً على مستوى عريض من خلال نشر روايته «مملكة الغرباء» الصادرة عام 1993، في سلسلة كتاب في جريدة، وإن كان معروفاً على مستوى عربي من خلال دراساته ورواياته وترجماته وإشرافه على سلسلة ذاكرة الشعوب التي صدرت في بيروت عن دار مؤسسة الأبحاث العربية. وغدا معروفاً لقراء في دول أوروبية، من خلال ترجمة بعض أعماله إلى لغاتها، فقد ترجمت بعض رواياته إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والسويدية. وفوق هذا كله، فقد درّس في جامعتي (كولومبيا) و (نيويورك) كما درس في الجامعتين اللبنانية والأمريكية في بيروت.

الياس خوري إذن كاتب لبناني من أسرة عادية، تربي تربية دينية مسيحية عميقة، وتفتح على هزيمة 1967، وكره الظلم، وتأثر بالأفكار الماركسية، وانتظم إلى فصيل فلسطيني هو حركة فتح. ولعل هذا كله يعطي تصوره عن مرايا الذات والآخر في نصوصه، حتى قبل أن يقرأ المرء رواياته نفسها. سوف أتوقف هنا أمام قصته الطويلة «مملكة الغرباء» لأبرز صورة اليهود كما بدت فيها. ثم سأعود وأكتب عن صورتهم في رواية «باب الشمس».

إذا بحثنا عن الياس خوري في روايته فسنجده حاضراً حتى دون أن يذكر اسمه، إننا في الرواية نقرأ عن فدائي لبناني يذهب إلى الأردن، يعد أطروحة دكتوراة عن الحكايات الشعبية، يقيم في أمريكا لفترة، ويكتب الرواية، ويلتقي بسلمان رشدي، ويؤرقه - أي الياس - الشكل الروائي، ويذكر اسم روايتين له «الجليل الصغير» (ص 22) و «وجوه بيضاء» (ص 28)، وينطق بأراء نقدية في المقابلات

التي أجريت معه، قريبة من آرائه النقدية في الرواية. من ذلك مثلاً ما قاله، في المقابلة التي أجراها معه سامر أبو هوش، عن اختلاف ادبه عن أدب مارون عبود، وما ورد في « مملكة الغرباء »، وهو:

« لماذا لم تُروَ هذه الحكايات أو ما يشبهها من قبل؟ لماذا لا نجد في كل نصوص مارون عبود حكاية تشبه حكايات الدكتور لطفي بركات؟ والحكاية لم أولفها أنا، مثل رشدي الذي لم يؤلف حكاية الملاءة، ومثل نجيب محفوظ الذي لم يؤلف حكاية السيد أحمد عد الجواد. الحكايات موجودة، روتها مريم أو رويتها أنا، لا فرق (ص 103).

كيف سينتصوّر خوري الياس شخصياً، إذن، اليهودي؟ وكيف سيكتب عنه؟ هل ستختلف صورة اليهودي في نظره عن صورة اليهودي لدى مثقف لبناني، مسيحي التربة، مُنفتح على الأفكار الماركسية، عاش في الغرب والتقى هناك، في الجامعة أو في المراكز الثقافية، اليهود، وكان التقى بمتنفين فلسطينيين يساريين وعمل معهم وتأثر بهم تأثراً كبيراً. هل سيختلف تصوره لليهود عن تصور محمود درويش مثلاً؟ يتطابق، كما لاحظنا، الراوي الرئيس في الرواية مع الياس خوري، ولعلنا حين نقرأ رأي الراوي في اليهود، نقرأ رأي الكاتب نفسه. لا فرق.

يلتقي الراوي، وهو في أمريكا، بطالب إسرائيلي هو (إميل آرايف) يعيش في نيويورك، ويريان معاً فيلماً قصيراً أخرجه أحد أصدقاء إميل عن « كندا بارك » في القدس - أي عن القرى الثلاث عمواس وبيت نوبا ويالو التي دمرها الإسرائيليون فور احتلالهم الضفة الغربية عام 1967، وحولوها إلى « كندا بارك »، من أجل توسيع مدينة القدس ». (ص 28).

وغالباً ما ينعت الراوي إميل بأنه صديقه. وغالباً ما تجمع بينها الحكايات حيث يصغي كل واحد منهما إلى حكاية الآخر. هنا نقرأ عن اليهودي الأوروبي الذي هرب والده من بولونيا إلى فلسطين لينجو من مذابح الإبادة.

كان إلبير والد إميل يسير في أحد شوارع صوفيا، وكان أخوه في سيارة الاعتقال، ولما رأى المعتقل أخاه في الشارع أخذ يصرخ، دون أن يدري إلبير سبب صراخ أخيه:

« هل كان أخي يريد قتلي، أم كان خائفاً، والخوف يستطيع أن يجعل الإنسان يفعل كل شيء؟ » (ص 31) أم أنه أراد أن يحذر أخاه.

ولم يكن إلبير يرغب في البقاء في فلسطين التي وصل إليها عن طريق الوكالة اليهودية. أراد الذهاب إلى سويسرا، ولكنه وصل إلى تل أبيب، وهناك التقى بزوجته، وهي فتاة روسية الأصل ولدت في فلسطين، وبقي معها.

وخلالاً لوالده، مهاجر إميل إلى نيويورك، وذلك عندما رأى العدالة المستحيلة في إسرائيل. خدم في الجيش خلال حرب 1973، ثم انتقل للعمل في قطاع غزة. وهناك قرر الهجرة إلى أمريكا. في غزة

رأى الكهل يمشي جاثياً على ركبتيه ويديه ويتراجع إلى الخلف خوف أن تطلق النار على ظهره:

« الهجرة كانت بسبب غزة. هناك أمام مخيم « الشاطيء » تمّ تجميع كل الذكور، من عمر 14 سنة حتى 70 سنة. بعد أن وقف ست ساعات تحت شمس آب الحارقة، مع المئات من الرجال، طلب الرجل الكهل بالذهاب إلى الخلاء كي يقضي حاجته. اذن له إميل الذي كان مجنناً في العشرين من عمره، خرج الرجل من الصف، وبدأ يمشي بتلك الطريقة المخيفة، جثا على ركبتيه، يدها على الأرض، وتحرك إلى الوراء، مخافة أن يطلقوا عليه النار في ظهره ». (ص 114).

وتذكر حكاية إميل قارئ الأدب العربي بقصيدة محمود درويش « جندي يحلم بالزنايق البيضاء » (1967). يرغب الجندي في الرحيل لأنه لا يرغب في مواصلة القتل. لقد جاء لكي يحيا مطالع الشمس لا مغربها. إنه يريد أن يشرب قهوة أمه، ويعود آمناً في المساء. وتذكر حكاية هجرته وسببها، تذكر المرء بما أقدمت عليه المحامية الإسرائيلية المشهورة (فيلتسيا لانجر). قالت إنها هاجرت من إسرائيل، لأنها لم تستطع مواصلة عملها وتحقيق العدالة في بلادها.

(إميل آزايف) ووالده (إلبير)، إذن، نموذجان موجودان في الواقع، وموجودان في النصوص الأدبية. يذكر ما حدث مع (إلبير)، يذكر المرء بما حدث مع (ايفرات كوشن) و (ميرمام) في رواية غسان كنفاني « عائد إلى حيفا » (1969). يأتي هذان إلى فلسطين عن طريق الوكالة اليهودية، ويفاجآن بأنها ليست أرضاً بلا شعب، ولكنها حين يحصلان على المنزل وعلى ابن يتبينانه، يبقيان في فلسطين، ولا يتركانها.

اليهودي العربي الحاضر في الرواية هو وديع السخن. ووديع هذا يهودي لبناني أباً عن جد. يتكلم العربية، واسمه اسم عربي، وهو غير معزول عن عرب لبنان. إنه مضارب تجاري، وله شركة يتقاسمها مع اسكندر نفاع المسيحي اللبناني. وتتزوج ابنته راحيل من مسلم وتبقى في لبنان ولا تغادرها إلا حين تشتعل الحرب الأهلية. هنا تقرر الذهاب إلى باريس لتلتحق بابنتها أندريه هناك.

ولا يغادر وديع السخن لبنان إلى فلسطين/ إسرائيل لأنه يريد أن يغدو إسرائيلياً، تماماً كما أنه لا يغادر لبنان لأنه يشعر أنها ليست وطنه وأن وطنه هو الدولة الجديدة. ولا يغادرها أيضاً بسبب مشكلة مع ابن شريكه الذي تحول إلى شريكه وصديقه ومثل ابنه وأعز، كما كان يقول:

« مشكلته كانت ابنه موسى. موسى كان يبحث عن البداية، بداية الحياة وبداية الحرية. الحرية الشخصية، الحرية مع النساء، الحرية من بيروت، الحرية من التقاليد اليهودية الصارمة التي كانت سائدة في البيت، والحرية من الاب. وكان الوالد يوافق ابنه على ضرورة « العودة » وعلى كل شيء، ولكنه لم يكن يريد أن يذهب لأنه لم يكن يستطيع. كان كما قال له ابنه مرة ينتظر الموت ولا شيء آخر. » (109)

ويغادر وديع لبنان عام 1959 إلى فلسطين، ولكنه غادرها حين غادرها ابنه، وحين غادرها زوجته، صار بيته فارغاً، ولم يعد يطبق الحياة، فباع كل شيء ورحل، ولم يترك في بيروت سوى ابنته راحيل المتزوجة من مسلم. ويموت وديع السخن في تل أبيب، يموت بعد وصوله بثلاث سنوات:

« لم يحتمل أن يصبح لا شيء، مجرد إنسان متقاعد » (ص 108).

وربما يسترجع المرء، وهو يقرأ قصة وديع السخن هنا، أعمالاً أدبية عربية وفلسطينية عديدة تحدث كتابها فيها عن اليهود العرب الذين هاجروا إلى فلسطين/إسرائيل. ولعل النموذج الأقرب هو ثلاثية نبيل خوري المعروفة باسم ثلاثية فلسطين « حارة النصارى » (1969) و « الرحيل » (1974) و « القناع » (1974). وفي الجزء الأخير نعر على اليهودي اللبناني (راؤول) الذي ترك بيروت بعد العدوان الثلاثي على مصر، مهاجراً إلى إسرائيل. « تركت لبنان لأنني يهودي، واخترت إسرائيل لأنها وطن اليهود » « بعد حرب السويس شعرت فجأة بأنني غريب في لبنان، مرفوض، لقد رفضني مجتمعكم ... أصبحت وحيداً ... ».

ويخلص أحمد أبو مطر في كتابه « الرواية في الأدب الفلسطيني » (بيروت، 1980)، وهو يعالج الرواية إلى أن الحوار بين كمال الفلسطيني وراؤول اليهودي يكشف الأسباب التالية للهجرة:

أ- لم يتعرض راؤول لأي اضطهاد في لبنان. بل بالعكس، إذ كان الشخصية المحببة لكل رواد الإكسلسيور. ووالداه ما يزالان يعيشان في بيروت.

ب- إن هجرته إلى إسرائيل كانت نتيجة وقوعه تحت تأثير الدعاية الصهيونية القائلة بأن « إسرائيل « وطن لليهود من كل أنحاء العالم.

ج- إن وجوده في إسرائيل، غير كثيراً من آرائه، وجعله مقتنعاً بمفاهيم لا يختلف اثنان على خطئها، في حين يراها هو عين المنطق والصواب « (366).

طبعا، اختلاف بين هجرة وهجرة، ولكن اليهودي اللبناني، من الجيل الجديد، يغادر لبنان إلى إسرائيل.

في رواية « مملكة الغرباء » يميز الياس خوري بين اليهودي والإسرائيلي. حين يكتب عن وديع السخن يكتب عن لبناني يهودي الديانة، وحين يكتب عن يهود أوروبا يكتب عن يهودي بولوني، على سبيل المثال، ولكنه حين يكتب عن ولدوا في إسرائيل يكتب عن إسرائيلي:

« لست أدري لماذا تذكرت وديع السخن حين التقيت إميل أزييف. كان إميل هو أول رجل إسرائيلي التقيته في حياتي ». (ص 27).

ومرة أخرى إذا وحدنا بين الياس خوري وأنا السارد في هذه الرواية، لا بد لنا من وقفة أمام هذين السطرين. وكان ذلك في عام 1981.

« نيويورك 1981 ».

الحرب الأهلية في لبنان تحولت إلى وجوه بيضاء، وأنا في نيويورك أعد بحثاً أكاديمياً عن الحكايات الشعبية الفلسطينية، وأبحث عن شخصية جرجي الراهب.

في مكتبة جامعة كولومبيا، التقيت إميل. كان أسمر، كَثَّ اللحية، يتكلم الأمريكية بلهجة شرقية.... «(ص 28).

والسؤال الذي نثيره هو هل يقصر الياس خوري لفضة إسرائيلي على يهود دولة إسرائيل؟ وماذا عن العرب المسلمين والمسيحيين الذين يعيشون في الدولة ويحملون جنسيتها؟

كان الياس خوري، حسب ما أعرف، قبل أن يقابل (إميل ايزايف) قد التقى وإميل حبيبي، وحاوره هو ومحمود درويش، ونشرا المقابلة في مجلة الكرمل، في العام نفسه، فكيف نظر الياس خوري إلى إميل حبيبي الذي استلم، فيما بعد، جائزة الدولة الإسرائيلية؟ وربما تعيدنا عبارة الراوي « كان إميل (ايزايف) هو أول رجل إسرائيلي التقيته في حياتي » ربما تعيدنا إلى سؤال الهوية.

اليهودي غريب من الغرباء في مملكة الغرباء:

السؤال الذي يثيره المرء، وهو يبحث عن صورة اليهودي في رواية « مملكة الغرباء » هو: هل ثمة ملامح خاصة لليهود في الرواية، أم أنهم بشر مثل بقية البشر، وغرباء مثل غرباء كثيرين في هذا العالم الذي هو مملكة للغرباء؟

عنوان الرواية هو « مملكة الغرباء »، ولا تجري أحداث الرواية في لبنان وحسب، حتى نقول إن لبنان فقط هي مملكة الغرباء. إيلير ايزايف كان غربياً في بولونيا، ووديع السخن، حين هاجر إلى إسرائيل، غداً فيها غريباً. العالم كله إذن هو مملكة الغرباء، والغرباء ليسوا لليهود فقط، وحين نبحث، في الرواية، عن الحكايات الرئيسة وشخصياتها سنجد أنهم جميعاً غرباء، واليهود جزء من الشخصوس، ولنلحظ:

- وداد الشركسية كانت فتاة لا تتجاوز الثالثة عشرة حين اشتراها اسكندر نفاع عام 1920 من التجار وقطاع الطرق، جيء بها من بلادها، وظلت في لبنان وماتت مجنونة.
 - فيصل الفلسطيني يقيم في مخيمات لبنان، ويحلم بالرجوع إلى فلسطين، شاهد مجازر صبرا وشاتيلا، وكان يبحث عن طريقة للذهاب إلى فلسطين، وجاءته هذه عام 1987 على شكل طليقة في الرأس، وقبر في جامع.
 - جرجي الراهب غادر قريته وهو في الثامنة عشرة ليصبح راهباً في جمعية القبر المقدس، بدل أن يرتقي في المراتب الروحية ويصبح مطراناً، كما كان يحلم، عاش كئيباً ووحيداً ومضطهداً. « إدارة الدير أكثرية رهبانه كانوا من اليونانيين الذين يكرهون العرب » (ص 67).
- وهؤلاء، وغيرهم، كما نلحظ، لا تختلف حكايتهم عن حكاية اليهود. بل إن خوري يذهب إلى ما

هو أبعد من ذلك. فالمسيح هو الغريب الوحيد، ويراه السارد اليوم - أي في سنة 1991 - في نهاية القرن المتوحش الذي بدأ بمذبحة وانتهى بجريمة، يراه وحده بيننا ومصلوباً ويمشي على وجه الماء:

« إنه الغريب الوحيد.

غريب في مملكة الغرباء التي حاول تأسيسها، هكذا كانت تعتقد الشركسية البيضاء
»(ص 38).

المسيح غريب بين قومه، بين اليهود، ومثل غربته كانت غربة ووديع السخن الذي مات
في تل أبيب بين اليهود.
غير أن الياس خوري قارئ للثقافة العربية أيضاً، ومن هنا نجد سارده يذكر البيتين
المهمين:

أجارتنا إن المزار قريب وإني مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب

ومن قرأ أبا حيان التوحيدي يتذكر النص الذي كتبه عن الغربة، يتذكره وهو يقرأ « مملكة الغرباء »
تذكراً جيداً. وربما يتذكر المرء، وهو يقرأ التوحيدي والياس خوري، جدارية محمود درويش. أهي
غربة المثقف في هذا العالم؟ ولكن الغرباء في الرواية ليسوا من المثقفين.

هذه هي نظرة الياس خوري للإنسان، ولليهود، في هذه الرواية التي هي ليست الرواية الوحيدة
التي يأتي فيها على الكتابة عن اليهود، فقد عاد وكتب عنهم في روايته « باب الشمس ». وهذا ما
سنلاحظه.

ثانياً: في رواية « باب الشمس »:

مصادر الكتابة:

إذا كان الياس خوري في « مملكة الغرباء » كتب عن يهودي التقاه في أمريكا، وكتب عن يهود لبنان
الذين هاجر قسم منهم إلى إسرائيل، وقسم آخر إلى باريس، فإنه في « باب الشمس » (1998)
يكتب عن يهود لبنانيين وعراقيين وألمان ويمنيين. ومصادر الكتابة عن اليهود هنا ليس التجربة
المعيشة وحسب، بل ما يقوله اللاجئون الفلسطينيون في لبنان، وما يقوله المؤلفون الإسرائيليون.
هنا ثمة انفتاح على مصادر أخرى غير تلك التي لاحظناها في « مملكة الغرباء » (1993). ويفصح
الكاتب عنها في الصفحة الأخيرة من الرواية، إذ يشير إلى ثلاثة هي:

أولاً : سكان مخيمات برج البراجنة وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة.
 ثانياً : شخوص يحددهم بالاسم، وهم سعيد صالح عبد الهادي وسامية عيسى وآمنة جبريل
 وعرب لطفي وافتكار النابلسي وعبد سرحان وجاكلين جريصاتي.
 ثالثاً: نصوص لكتاب عرب ويهود، ومن الآخرين (آمنون كابلوك) و (بن غوريون) في
 مذكراته، و(توم سيغف) و (بني موريس). ويرد اسم الأول وكتابه « الدماغ الحديدي »
 في النص الروائي.

ولا يكون الياس خوري نفسه حاضراً في روايته هذه، فهو ليس الراوي ولا المروي عليه الذي كان
 مصدر روايات عديدة قصصها على الراوي قبل أن يغدو راوياً، ويتحول إلى مروي عليه، تماماً كما
 تحول المروي عليه إلى راو. كان يونس هو الذي يروي على د. خليل، ولما مرض يونس، وعني به
 د. خليل في المستشفى، أخذ يروي عليه رواياته التي رواها له من قبل. ولكن هناك من كان يروي
 حكايته وتجربته التي أعاد د. خليل روايتها. وقارئ أعمال الكاتب كلها، يدرك أن الياس خوري
 الذي كتب الرواية، كان - بوعي أو دون وعي - يتسلل إليها وإلى عقل شخوصه ليثبت بعض آرائه
 ومفاهيمه وقناعاته، حتى ليتمكن القول إن بعض الشخوص في نظرهم لليهودي وللفلسطيني
 كانوا ينطقون بما ينطق به الكاتب نفسه، وإن كانوا مثقفين نوعاً ما. وما يعزز ذلك أن روايات
 الكاتب لا تحفل بتفاصيل خارجي وحسب، بل ثمة تناص داخلي واضح فيها على غير سعيد، بل
 وثمة أفكار وآراء يكررها الراوي الذي يبدو مختلفاً من رواية إلى أخرى. إن راوي « مملكة الغرباء
 » لبناني مثقف، إنه دارس. وراوي « باب الشمس » طبيب مثقف وهو فلسطيني، وراوي « يالو »
 مسيحي لبناني، يقاتل في صفوف الكتائب. ومع ذلك تؤرق الثلاثة فكرة القصة وسرد الحكاية وأهمية
 ذلك. ثمة آراء وأفكار يقرؤها المرء في الروايات الثلاثة تقول إن مصدرها واحد هو الياس خوري.

ما يهمننا هنا على أية حال هو صورة اليهود في الرواية؟ من هم اليهود الذين كتب عنهم، وهل
 اختلفت الكتابة عنهم عنها في الرواية السابقة؟ بل وهل اختلفت الكتابة عنهم عنها في الأدب
 العربي؟

اليهودي مجرداً من ملامحه:

تطالعنا، في الرواية، في صفحات عديدة، فقرات عديدة يصف راويها ما فعله اليهود بأهل فلسطين
 عام 1948، وما بعدها. وغالباً ما يبدو اليهودي هنا قاسياً فظاً بلا رحمة. إنه يقتل الفلسطينيين أفراداً
 وجماعات. إنه هنا الجندي أو الضابط في فترة بناء الدولة الإسرائيلية. ولكننا لا نعدم، هنا أو هناك،
 إشارات إلى محامية إسرائيلية تدافع عن فلسطيني ما. يمكن اقتباس الفقرة التالية لملاحظة ذلك:

« تقدم ضابط شاب من يوسف وصفعه على وجهه، ثم سحب مسدسه، وأطلق النار على رأسه،
 فأنفجر دماغه وتناثر على الأرض، ولم يتحرك أحد منا، حتى زوجته بقيت راکعة ولم تتحرك. ثم
 اختار الجنود حوالي أربعين شاباً وساقوهم أمامهم، وحين اختفوا عن الأنظار سمعنا إطلاق نار.

قتلوا الشباب، ثم ساقونا كالغنم إلى الجهة الغربية من القرية، وأمرونا بمغادرتها، وبدأوا بإطلاق النار فوق رؤوسنا.

ركضنا في اتجاه وادي الكرار، حيث تجمعنا في أسفله، قبل أن نسير في اتجاه قرية شعب (ص 176).

هذه الكتابة عن اليهود تتكرر في الصفحات 195/196/214/227/234، وفي صفحات أخرى، وقد وردت في روايات عربية وفلسطينية كثيرة، حتى يمكن القول: إنه ما من كاتب روائي عربي كتب عن الصراع العربي / الإسرائيلي إلا وأبرزها في كتابته. والشيء نفسه يمكن قوله عن النموذج الاستثنائي - أي المحامي اليهودي الذي يدافع عن العرب. لقد كتب كثيرون عن (فيلتسيا لانغر) و (ليئه تسيمل) وهما محاميتان دافعتا عن الفلسطينيين.

اليهودي محدد الصفات والملامح:

يخضر اليهود في الرواية، أيضاً بأسمائهم، وينتمي هؤلاء إلى غير مكان. ترد أسماء أصلان درزية وسعيد لاوي وسيمون أصلان درزية، وهم من لبنان، ومثلهم الحاخام يعقوب ألفية، وإيللا دويك. ويرد اسم سليم نيسان، وهو حلبي الأصل، كما يرد اسم سارة ريمسكي، وهي مهاجرة من ألمانيا.

إيللا دويك هي أول نموذج يطالعنا، وهي يهودية لبنانية تركت بيروت وأقامت في بيت أم حسن في الكويكات، وأم حسن لاجئة فلسطينية تقيم في بيروت. تزور هذه قريتها، وهناك تلتقي بـ إيللا. كلتا المرأتين تندب حظها وما آل إليه مصيرها. وتتعاطف اليهودية اللبنانية مع الفلسطينية اللاجئة وتسمح لها بأن تأخذ إبريق الفخار الذي يخصها. ويذكر مشهد العودة للقاء، بمشهد عودة سعيد . س إلى حيفا في رواية كنفاني « عائد إلى حيفا ».

إيللا دويك يهودية لبنانية من بيروت من وادي أبو جميل حي اليهود، هجروها إلى فلسطين وهي ابنة اثنتي عشرة سنة، وما زالت تحن إلى هناك، وتريد العودة والعيش في بيروت. وحين تبصر دموع أم حسن التي تريد، بدورها، العودة إلى بيتها، رافضة إقامتها في بيروت، تخاطبها:

« أنا يللي بدني أبكي، قومي روعي، قومي يا أختي روعي، ردي لي بيروت، وخدي كل
ها لأرض المقطوعة » (ص 109).

لم تشعر إيللا في إسرائيل بالاندماج. كانت في بداية وجودها تشعر بالغرابة، وكانت تحاول أن تصبح جزءاً من هؤلاء الذين لا تعرفهم - أي من اليهود الغربيين. ومن حيث هي يهودية شرقية، لبنانية بالتحديد، كانت تعاني مما عانى منه اليهود العرب الذي هجروا إلى إسرائيل. وقد وصف السارد معاناتهم، وهنا يمكن القول إن هذا الوصف لا يشذ عما ورد في روايات كتبها يهود شوقيون عن المعبروت، ومن هؤلاء سامي ميخائيل وشمعون بلاص. نقرأ المقطع التالي عن حياة اليهود الشرقيين في المعبروت:

« أخبرتها كيف عاشت في « المعبروت » حيث كانوا يرشون اليهود الشرقيين بالمبيدات كأنهم حيوانات، قبل إدخالهم البراكات الحجرية، وأنها بكت حين أجبروها على خلع ثيابها. اقتربت منها تلك المرأة الشقراء، وهي تحمل آلة الرش الأسطوانية الطويلة، ورشتها بلا رحمة في كل أنحاء جسمها. وأن والدها الخمسيني صار يعوي حين أمره بخلع طربوشه... » (112).

ولم تخل أعمال فلسطينية كثيرة من تصوير معاناة اليهود العرب في دولة إسرائيل. وأشير هنا إلى قصة غريب عسقلاني « الجوع »، ولعلها من أبرز الأمثلة على ذلك.

اليهود اللبنانيون الآخرون الذين يأتي الراوي على ذكرهم هما أصلان درزية وسعيد لاوي، والحاخام يعقوب ألفتية. كان أصلان وسعيد يملكان في بيروت معمل تنك يعمل فيه حوالي عشرين عربياً معظمهم من المسيحيين اللبنانيين. يحب أصلان العمال ويعاشرهم حتى إنه دعا والد الراوي إلى بيته في وادي أبو جميل. ويختلف عنه سعيد الذي يلبس الثياب الفرنجية، فقد كان متشدداً مع العمال، يحسم لهم من أجورهم إذا تأخر أحدهم عن العمل دقائق معدودة. وأما الحاخام يعقوب فبدا شاذاً. لقد ارتبط بعلاقة شاذة مع سبعة شبان وأغرم بيوناني كان يستبقه الليل في فراشه، رغم معارضة زوجته التي ترفض الخطيئة، وهذه لم تعد تقوى على البقاء في بيروت، ولكنها أيضاً لا تملك الشجاعة على الهجرة إلى أرض إسرائيل، إذ ماذا ستقول لليهود هناك عن زوجها الذي قتل في سرير الزنا واللواط.

وكما استقبلت ايللا دويك أم حسن، يستقبل يهود لبنان الذين هاجروا إلى إسرائيل، يستقبلون اللبنانيين حين يزورون إسرائيل. يزور بعض هؤلاء إسرائيل، وهناك يلتقون بأل درزية الذين هاجروا عام 1958، ويستقبلونهم.

ويتذكر المرء وهو يقرأ عن سليم في علاقته مع العرب، يتذكر أم سارة في رواية أفنان القاسم « الباشا »، فهذه كانت فلسطينية وعلى علاقة ودية مع بقية سكان القرية.

ويقرأ المرء في الرواية عن اليهود القادمين من اليمن، ولكنه لا يجد نموذجاً مجسداً يمكن أن يتوقف أمامه. وهنا يمكن الإتيان على النماذج اليهودية غير العربية.

أشير ابتداءً إلى كاترين الفرنسية، وهذه ممثلة فرنسية جاءت إلى لبنان، وقد زارت إسرائيل وهي في الثالثة عشرة، وعاشت هناك في كيبوتز في الشمال، ثلاثة أشهر. ذهبت إلى إسرائيل تعاطفاً مع اليهود بسبب (الهولوكست)، وكانت ترى أن الجميع مسؤول عن ذبح اليهود. وكاترين هذه هي ابنة لامرأة كاثوليكية، وأمها ابنة لامرأة يهودية اعتنقت المسيحية خوفاً من الذبح بسبب يهوديتها. وحين ترى اليهود يقتلون الفلسطينيين تستغرب، وعندما تقرأ كتاب (أمنون كابلوك) «الدماع الحديدي» تتوقف أمام فقرة يشير فيها المؤلف إلى أن تسع نساء يهوديات قتلن في مذبح شاتيل. كن هؤلاء متزوجات من فلسطينيين قبل عام 1948، وهاجروا عام النكبة مع أزواجهن. وتتوصل كاترين هذه إلى أن اليهود حين يقتلون الفلسطينيين يقتلون أنفسهم. وتقرر أن تقول هذا لليهود.

ولعل النموذج اليهودي المهم هو (سارة ريمسكي). وهذه فتاة يهودية ألمانية، هاجرت إلى فلسطين مع أهلها، قبل عام 1948 وعاشت في القدس صعوبات المهاجرين الألمان الذين كانوا عاجزين عن التأقلم مع (اليشوف) اليهودي وقيمه ولغته. ودرست سارة الأدب في الجامعة، وتعرفت،

في أثناء ذهابها وإيائها، بشاب فلسطيني يقيم في القدس، ويعمل في دكان والده التاجر. ولما أحبا بعضهما، وكانت هناك عواتق أمام الزواج، اضطرا، بعد أن تزوجا، إلى الذهاب إلى غزة ليقيا فيها وليعملا في بيارات البرتقال، وسرعان ما تأقلمت سارة مع وضعها الجديد، بل واعتنقت الإسلام، غير آبهة بمحاولات أهلها قتلها. وتخلف سارة أولاداً وتربيهم تربية إسلامية، ولا تبوح لهم بسرها إلا مع اقتراب حرب 1967 وحدثها، ومع ذلك:

« قالت الأم إنها فلسطينية وهذا خيارها. ولكن يجب أن تعرفوا « نخطب أبناءها » فاليهود يحتلون غزة اليوم، ولن يخرجوا منها ». (ص 437). قالت هذا بعد أن باحت لهم بالسِر: « أنا لست عربية ولا مسلمة، أنا يهودية » (ص 430).

أحد أبنائها، وهو جمال - وأطلق عليه جمال الليبي - مقاتل مع الثورة. قاتل في حرب بيروت 1982 وأصيب. وكان جمال درس الهندسة في القاهرة، وتحول مع حركة القوميين العرب إلى ما سمي الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، أحد أبنائها، وهو جمال، يزور بيت خاله اليهودي ويتحاور معه، ولكن خاله لا يرحب به ترحيباً حاراً، خلافاً لابنته ليا التي تصادقه وتذهب معه إلى تل أبيب. ويبدو والد ليا متعالياً على العرب، فحين يخبره جمال أنه يدرس الهندسة في مصر يسأله:

« وهل يعرفون تعليم الهندسة هناك » (ص 434).

بل وي طرح أطروحات صهيونية فيسأل جمالاً: لماذا لا يندمج الفلسطينيون مع العرب. ويبيدي جمال رأيه في أمه. يسجن بسبب مقاومته الاحتلال وتزوره أمه وهو في السجن ويقول عنها ما يلي:

« أنت لا تعرف أمي، والله لم يكن بإمكان أحد أن يعرف أنها إسرائيلية أو يهودية. كانت فلسطينية أكثر منا جميعاً، أبي ظل يتحدث بلهجته المقدسية، أما هي فصارت غزاوية، تحب الفلفل وتأكل السلطة دون زيت الزيتون... » (ص 437).

اليهودية الألمانية لا تندمج مع اليهود، ولكنها حين أحبت عربياً تخلت عن أهلها وأحبت، بل وعاشت معه في غزة. ولكنها تظل نحن إلى برلين. وحين مرضت لم ترد العلاج، حين أراد زوجها أن يعالجها. قالت: لا يوجد علاج، أريد أن أدفن هناك » (ص 438)، ويأخذها زوجها الفلسطيني إلى برلين فتستعيد لأيام صحتها، وتبدو كما لو أنها طفلة، ولكنها تموت بعد ثلاثة أيام.

وقارئ الروايات العربية - ومن ضمنها الفلسطينية - يقرأ عن نماذج يهودية على هذه الشاكلة. وربما يتذكر المرء رواية ناصر الدين النشاشيبي « حبات البرتقال » (1964)، إذ تحب فيها مريم الشاب الفلسطيني سابا، وترفض الهجرة إلى فلسطين إطاعة لأوامر الوكالة اليهودية، ولا تفعل ذلك إلا حين يُسفر سابا إلى فلسطين. حينئذ تضطر أن تطيع أوامر الوكالة اليهودية لكي تسافر إلى

فلسطين بحثاً عن سابا. بل وربما يتذكر المرء رواية يحيى يخلف « نهر يستحم في البحيرة » (1997)، وكما نلاحظ فقد كتبت في فترة قريبة من فترة كتابة « باب الشمس » (1998). في رواية يخلف نقرأ عن (بيرتا) اليهودية التي أحبت فارس الفارس، قبل عام 1948، وعاشت معه، بل وحين حدثت النكبة واضطر للهجرة هاجرت معه لتعيش في مخيم عين الحلوة. ولم تعد إلى فلسطين/ إسرائيل إلا حين هجرتها المباحث اللبنانية التي ظنت أنها جاسوسة إسرائيلية، فأعادتها من ثم إلى رجال الصليب الأحمر، ليسلمها بدوره إلى السلطات الإسرائيلية.

أقوال دالمة، ونعوت شائعة:

أولاً: اليهود بدأوا يصيرون مثل العرب

بيدي د. خليل، وهو في المشفى، رأياً في اليهود. ويتمثل في الفقرة التالية:

« ما أصغر عقل اليهود، ما هذا الشعر السخيف الذي يرفعونه، القدس عاصمة أبدية لدولة إسرائيل. كل واحد يتكلم عن الأبد يخرج من التاريخ والآن يأتون ويقولون إن القدس عاصمة أبدية، شو هالحكي الخرا، كلام تافه، وهذا يعني أنهم بدأوا يصيرون مثلنا، أي قابلين للهزائم. (ص 128)

ود. خليل مقاتل، وغدا ممرضاً، ودرس في الصين، وتثقف وغدت له أيديولوجية ما. وكلامه يردده كثيرون من المثقفين الذين ما عادوا يؤمنون بمقولات كانوا هم أنفسهم يكررونها، وبخاصة بعد انهيار الاتحاد السوفيتي الذي كان الاشتراكيون فيه يتحدثون عن حتمية تاريخية، وعن انتصار مؤكد للطبقة العاملة.

ثانياً: اليهود يعمرون الأرض:

يزور اللبناني نصري فلسطين ليتدرب هناك مع القوات الإسرائيلية، ويعود، من ثم، إلى لبنان ليقاوم الفلسطينيين، ويعجب هذا بما رآه هناك، ويخاطب أحد الفلسطينيين بالعبارات التالية:

« أنا أعرفها، والله بلادكم جميلة، تشبه لبنان كثيراً. لكن اليهود رتبوها ونظموها. ترتيب مذهل، حدائق وماء وبرك سباحة كأنك في أوروبا ». (ص 269)

ويرى هذا اللبناني أن اليهود يحبون الأشجار، وبخاصة أشجار الصنوبر والنخيل، ولكنهم لا يحبون أشجار الزيتون. وتكرر هذه العبارة، في الرواية، ثانية (ص 507).

ويذكرنا رأي اللبناني نصري بما ورد في رواية غسان كنفاني « عائد إلى حيفا » (1969). يزور سعيد. س. وزوجته صفية حيفا، بعد هزيمة 1967، وفي أثناء زيارتهما وحوارهما يأتيان على ما يقول الفلسطينيون عما فعله اليهود بفلسطين، وإعجاب بعض الفلسطينيين بإنجازات اليهود. وهنا أيضاً ثمة إقرار بما يقوله الإسرائيليون وما كتبوه في نصوصهم الروائية، وبخاصة رواية (هرزل) « أرض قديمة جديدة » (1903).

ثالثاً: اليهود يغدون أخلاقيين:

من ضمن الحكايات الرئيسية في الرواية حكاية نهيلة وزوجها يونس. وكان هذان متزوجين، كانت المرأة تقيم في فلسطين ويونس يقيم في لبنان، وكان يتسلل إلى قريته ويعاشر زوجته، وكانت تحبل منه وتلد، وكان الإسرائيليون يستغربون من ولادتها المتكررة، وحين كانت تذهب لتسجل الأولاد كان اليهود يسألون عن الأب، ولكي لا تخبرهم عن زوجها الفدائي المناضل، اضطرت أن تعترف بأنها شرموطة، ولهذا تلد. وهنا يخاطبها الضابط قائلاً:

« وعمك الشيخ المحترم، كيف يقبل أن تعيش تحت سقف بيته امرأة عاطلة » (ص 289).
وهنا تخاطبهم ضاحكة:

« مُجبل! سرقتم البلاد وطردهم أهلها، وتأتون لتعطوني دروساً في الأخلاق. يا سيدي نحن أحرار، ولا يحق لأحد أن يسألني عن حياتي الجنسية » (ص 289).

وهنا يبرز رأي د. خليل في سلوك نهيلة: « امرأة لبست العار، كي تحمي حياتك، وتغطي بك بشرف الحب » - أي كي تحمي زوجها يونس « (ص 290) ما تقوله نهيلة لفظاً، تمارسه نهال في رواية ممدوح عدوان « أعدائي » (2000) فعلاً. إنها تضحى بجسدها لفضح مؤامرات اليهود.

رابعاً: المقارنة بين يهود ويهود:

يخاطب الراوي [د. خليل] المروي عليه [يونس] عن موقف أهل فلسطين من قتل اليهود على يد النازيين، إبان الحرب العالمية الثانية. هنا نلمح من الأقوال أن أهل فلسطين لم يكونوا يعون ما يجري في أوروبا، وهنا نلاحظ تعاطفاً مع اليهود الذين ماتوا. ويغدو اليهود الذين قتلهم الوحش النازي يشبهون الفلسطينيين، ولكن اليهود في إسرائيل لا يشبهون أولئك الذين ماتوا في معسكرات التعذيب. ثمة تبادل أدوار، وثمة تذكر لسطر محمود درويش الشعري: ضحية قتلت ضحيتها، وصارت لي هويتها.

يخاطب الراوي المروي عليه قائلاً:

« ولكن قل لي، ألم تروا في وجوه هؤلاء الذين سيقوا إلى الذبح شيئاً يشبه وجوهكم » (ص 291).

ويتابع:

« أنا لا أريد أن أعظ الآن، رغم أنني أعظ، فالمستوطنون الذين أسسوا « الكوئانيات » والمستعمرات، والذين يؤسسونها اليوم في القدس والضفة الغربية وغزة، لا يشبهون أولئك الذين ماتوا. المستوطنون كانوا جنوداً قادرين على قتلنا، كما قتلونا بالفعل، وكما سيقتلون أنفسهم أيضاً.

أما الذين ماتوا، فيشبهون نهيلة وأم حسن «(ص 291).

ونهيلة وأم حسن عانتا الكثير الكثير جراء قيام دولة إسرائيل. إنها الضحية الجديدة للجلاد الجديد الذين كان أهلهم ضحية.

وتتكرر، في الرواية، إشارات إلى عذاب اليهود الذين غدوا مضرب مثل حين يتحدث عن معذبين جدد، ويغدو أهل فلسطين يهود اليهود:

« نحن يهود اليهود، والآن سوف نرى ماذا سيفعل اليهود بيهودهم »(ص 372) - أي اليهود بالفلسطينيين. ومن قرأ مظفر النواب قرأ هذه الفكرة. يقول مظفر:

« سنصبح نحن يهود التاريخ، ونعوي في الصحراء بلاء مأوى ». ولن يكون مصير الجلاد الجديد مختلفاً عن مصير جلادين سابقين. يرد في الرواية المقطع التالي:

« قلت للمحقق إنهم مثل قلعة صليبية معزولة مصيرها الذوبان. قلت له إننا دفعنا كل الثمن وتحطمتنا. أوصلتمونا إلى القاع، وبعد القاع لا شيء، ستتحدرن معنا، وسنأخذكم إلى قاعنا، وستذوقون طعم النار التي تحرقنا »(ص 399).

وما يرد على لسان نهيلة الفلسطينية الباقية، يقوله فلسطينون كثيرون. لم يبق لنا ما سنخسره. ويتذكر بعض الكتاب الفلسطينيين ما آل إليه مصير شمشون في غزة قبل آلاف الأعوام، وأبرز هؤلاء الشاعر معين بيسسو في مسرحيته « شمشون ودليلة ». لكأن المحقق شمشون ونهيلة دليلية.

خامساً: اليهود منغلقتون:

على الرغم من أن الرواية تشير إلى يهوديات عشن مع العرب، ومع يهود عرب لم يكونوا منغلقتين، مثل أصلان درزية وابنه سيمون، إلا أن ما يرد على لسان نهيلة، وهي تتحدث عن واقع العرب تحت الحكم الإسرائيلي، يشير إلى أن اليهود منغلقتون.

وهذا الوصف لهم ورد في أعمال أدبية فلسطينية، مثل قصة سميح القاسم « الصورة الأخيرة في الألبوم ». لكن تلك الأعمال لم تكن تخلو أيضاً من ذكر نماذج يهودية ترفض الانغلاق.

يرد على لسان نهيلة الفقرة التالية:

« هم لا يريدوننا أن ننسى لغتنا وديننا، لأنهم لا يريدوننا أن نصير مثلهم »(ص 406).

ويرد أيضاً:

« قلت لك إنها مشكلتهم، أي مشكلة اليهود، فنحن لا نستطيع التخلي عن لغتنا لأنهم لا يريدون ذلك. يريدون لنا أن نبقي عرباً، وأن لا نندمج. لا تخف. إنهم مجتمع طائفي مغلق، حتى لو أردنا فلن يسمحوا لنا بذلك »(ص 407).

وربما يغني إصرار اليهود، في الفترة الأخيرة، على ضرورة أن تكون إسرائيل دولة لليهود، ربما يغني عن أي تعليق.

هذه هي الكتابة عن اليهود في الرواية التي هي رواية فلسطين، على الرغم من أن كاتبها هو إلياس خوري اللبناني المولد. ولعلها تبدو صورة غير مبالغ فيها، ولعل الكاتب لم يكرر الصفات التقليدية المنقولة عن اليهود. لم يكتب عن يهودي يحب المال يشبه (شاپلوك)، ولم يرسم صورة واحدة لليهودي: الجندي القاتل. لقد كتب عن هذا، ولكنه كتب أيضاً عن يهود ضحايا، عانوا ما يعاني منه الفلسطيني. وهو، يكتب، يقر بأنه جمع حكايات أهل فلسطين، وبالتالي فإن مصدر الصورة كما لاحظنا متعدد.



« عابر سرير » للجزائرية أحلام مستغانمي: هل هي فيلم جنسي؟

« عابر سرير » (2003) للروائية أحلام مستغانمي هي الجزء الثالث من مشروعها الروائي الذي كان جزؤه الأول هو رواية « ذاكرة الجسد » (1993) وجزؤه الثاني هو « فوضى الحواس » (1998). وغدت الكاتبة من خلال هذه الأجزاء أدبية معروفة على مستوى الوطن العربي وأكثر، وقد حظيت عام 1998 على جائزة نجيب محفوظ للرواية، وترجمت أعمالها إلى العديد من اللغات العالمية.

وتواصل الكاتبة في روايتها الجديدة لعبها الروائي الذي بدا واضحاً في الجزءين الأول والثاني، هذا اللعب الذي، ربما، سبب لها مشاكل كثيرة أبرزها ادعاء بعض الأدباء بأن الشاعر سعدي يوسف هو الذي كتب لها ذاكرة الجسد. ففي هذه، خلافاً لفوضى الحواس، نصغي إلى صوت رجل يخاطب امرأة، ويبدو هذا هو المؤلف للرواية. إنه، حسب مصطلحات نقد الرواية، المؤلف الضمني، فيما أحلام مستغانمي هي المؤلف الحقيقي / علماً بأن المرسل إليه - أي المخاطب (بفتح العين) - هو امرأة تكتب الرواية ولها رواية منجزة. هذا ما يقول المتن الروائي. وتغدو هذه المرأة، في « فوضى الحواس »، هي المرسل. إنها الراوية التي تروي عبر الضمير الأول / أنا المتكلم. لقد تحولت من مروي عليه، في الجزء الأول، إلى راوية في الجزء الثاني، وواصلت الإشارة إلى أنها كاتبة قصة ورواية. وتعود الكاتبة في « عابر سرير » إلى أسلوبها في الجزء الأول، حيث تلجأ إلى أسلوب المخاطب (بكسر العين) المخاطب (بفتح العين)، وتنوع، كما في الجزء الأول في الأسلوب. كان الرسام خالد بن طوبال هو الذي يروي في الجزء الأول، وكانت حياة / أحلام هي المخاطبة / المرسل إليه الرئيس. وغدا الصحفي خالد بن طوبال - انتحل الصحفي اسم الرسام ليذيل مقالاته باسمه - هو المرسل، وحياة / أحلام نفسها هي المرسل إليه الرئيس / المخاطب الرئيس. وثمة ما هو مشترك بين الرسام والصحفي ذكرته حياة / أحلام في « فوضى الحواس » حين قالت:

« أتذكر أنني لم أره يوماً يستعمل معي إلا يده اليمنى. يدهلني هذا الاكتشاف المتأخر والذي يعيدني إلى ذلك البطل في روايتي ». (ص 269)

و:

« أن تذهب إلى موعد حب، وإذا بك مع شخص خارج توأ من كتابك، يحمل الاسم نفسه، والتشويه الجسدي، نفسه لأحد أبطالك، وأن تبقى برغم ذلك على اشتهاك نفسه له، لا بد أن يترك في نفسك كثيراً من فوضى المشاعر... وفوضى الأسئلة، خاصة عندما ترى اسمه، كما اخترعته أنت، وأجهدت نفسك للعثور عليه، قد غادر كتابك، وأصبح مكتوباً، أسفل مقال صحافي على جريدة....

ما يدهشني هو كون هذا الرجل يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة، وكأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية. من نسخة واحدة». (ص 272 / 273)

وما هو مشترك بين بطلي الجزء الأول والثالث، عدا أن كليهما يحب حياة / أحلام الكاتبة الضمنية / رمز المدينة قسنطينة / ورمز الجزائر التي تتزوج من جنرال / حيث يحكمها العسكر، ما هو مشترك بينهما أن الأول شارك في حرب التحرير وبترت ذراعه، وغادر إلى فرنسا ليقيم فيها، وأن الثاني الذي عاش في عهد الاستقلال غدا صحافياً وأعطبت ذراعه بسبب مقالاته التي ينشرها. وقد انتحل هذا الثاني اسم الأول بعد أن قرأ قصة الأول في الرواية.

كلاهما خالد بن طوبال. وخالد بن طوبال أيضاً هو بطل قصة مالك حداد، تشير إليها الروائية، وتوضح المصير المزعج لها، لكنها تريد من خلال ذلك أن تكتب عن الجزائر التي تقتل أبناءها. أحب الرسام حياة، ولكنها تزوجت من ضابط، وهربت وريدة، في نص مالك حداد، مع ضابط فرنسي متخلى عن زوجها خالد الذي قاوم من أجلها، فمات منتحراً.

ويكون بينهما ما هو أكثر من ذلك. يزور الصحفي خالد باريس ليستلم جائزة على صورة كان التقطها لكلب، وهناك يزور معرضاً لخالد بن طوبال الذي يمنحه الاسم زيان، ويكون زيان في المشفى. وفي المعرض يتعرف على الفرنسية فرانسواز التي يقيم لديها الرسام، حيث يستأجر غرفة في منزلها. ويكون أيضاً أن يرغب الصحفي في التعرف إلى الرسام، ويتم له هذا، وما يتم له أيضاً أن الفرنسية فرانسواز ترحب به ليقيم في غرفة خالد / زيان، وعلى سريره يقيم، ويقيم أيضاً على سريره علاقة غرامية مع حياة التي تزور باريس مع أمها، لكي تلتقيا بناصر أخيها، حيث هرب هذا إلى ألمانيا خوفاً من ملاحقة السلطة له بتهمة الإرهاب، إذ أنه غدا مسلماً متطرفاً. ويموت الرسام، ويستلم الصحفي، الذي ذهب لاستلام جائزة، جثمانه ويعود به إلى الجزائر التي كان ناضل من أجلها.

دلالة العنوايت:

أشير ابتداءً إلى أن روايات أحلام مستغانمي مقروءة جيداً في الوطن العربي، ولقد طبعت « ذاكرة الجسد » حتى اللحظة ست عشرة طبعة. ومع أن الروائية هي التي نشرت جزءها الثالث عن منشورات أحلام مستغانمي، خلافاً للجزئين الأول والثاني حيث صدرتا عن دار الآداب، إلا أن ناشري الأرض المحتلة لم يأخذوا بما ورد في الصفحات الداخلية: « جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر ». وهكذا صدرت غير طبعة من الرواية.

والذي يدفعني هنا إلى مساءلة العنوان والوقوف أمامه ليس دافعاً ذاتياً، أو رغبة في قراءة النص قراءة سيميائية كما أفعل أحياناً. ما يدفعني إلى ذلك حوار جرى بيني وبين بعض أصدقائي الذين نقلوا لي رأي قارئ في الرواية، وهو إن الرواية فيلم جنسي. وهي ليست كذلك وإن كان العنوان ولوحة الغلاف يوحيان بأن الجنس هو موضوع الرواية. فالعنوان هو عابر سرير، لا عابر سبيل - وكانت الروائية صدرت روايتها بقول لاميل زولا هو: « عابرة سبيل هي الحقيقة ...

ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها » -

وهناك، في العربية، قصص وروايات كان عنوانها « عابر سبيل » أو « عابرو سبيل »، والانزياح هنا هو في كلمة سبيل التي غدت عابر سرير، وقد تصدر صفحة الغلاف سرير لشخصين، وهذا قد يمنح الرواية دلالة ما، دلالة أن موضوعها هو الحب. ولطالما تكررت كلمة سرير في الجزء الثاني من الرواية. من ذلك مثلاً ما يرد في ص 97 من « فوضى الحواس » حين تتحدث عن زوجها الضابط وعلاقتها به وحياتها في السرير وماذا يعني السرير لها وله:

« دوماً كان ضابطاً يحب الانتصارات السريعة حتى في سريريه وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات إنذار .. ولا تليها سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضاً».

« في النهاية، الرجال الذين خلقوا الكرسي، لم يخلقوا بالضرورة لسرير، والذين يبهرونا بشبابهم ليسوا الذين يبهرونا بدونها».

وتتكرر كلمة سرير وعابر سرير في الجزء الثالث تكراراً لافتاً. تتكرر في صفحات ويكون تكرارها ذا دلالة، وهذه الصفحات هي 223-227 / 231 / 243 / 249 / 284.

والسرير هو سرير المشفى، والسرير هو السرير الذي ينام عليه الكاتب الصحفي وحياتياً معاً. ويكون لقاءهما عابراً. هي متزوجة من الضابط، وهو متزوج من امرأة أخرى، ولا ينظران إلى المؤسسة الزوجية نظرة تقدير، وهكذا لا يانعان من اللقاء العابر.

يقول المخاطب / السارد / الصحفي في أثناء اللقاء:

« يوم ماكر يتربص بسعادة تتأهب لم تغسل وجهها بعد. سرير غير مرتب لليلة حب لم تكن. عبور خاطف لرائحتها على مخدع امرأة أخرى» (ص 226).

وحين يزور الصحفي خالد الرسام في المشفى ثانية يتذكر ما كان الرسام قاله له في أثناء الزيارة الأولى:

« قد لا تجدني في هذه الغرفة، قد أنقل إلى جناح آخر » قبل أن يعلق مازحاً « أنا هنا عابر سرير» (ص 231).

وربما لا يحضر الجنس في الرواية حضوراً بارزاً حتى نقول إنها -أي الرواية- فيلم جنسي. حقاً إنه حاضر ولكن ليس لدرجة تجعل الرواية رواية جنسية رخيصة. ومن يقرأ روايات الكاتبة الثلاثة سيلحظ أنها تحفل بأبعاد معرفية تثري قارئها. ثمة أبعاد معرفية روائية، وأخرى تتعلق بفن الرسم، وثالثة بتاريخ الجزائر الحديث منذ خمسينيات القرن العشرين، ورابعة بمعلومات عن الأدب الجزائري المعاصر من مالك حداد حتى كاتب ياسين، وخامسة عن تضايف البعد الوطني بالبعد القومي، وسادسة عن حياة المنفى وباريس. وسيجد القارئ نفسه مثقلاً بكم هائل من النصوص الأدبية العالمية التي توظفها الروائية أحياناً لخدمة مرامها.

ولعله يصدق أن نقول عن هذه الرواية ما قالته د. بثينة شعبان في كتابها « 100 عام من الرواية النسائية العربية » (1999) عن رواية «ذاكرة الجسد»:

« في أمور اللغة والاستشهاد والاستقلال والإخلاص والأمانة المتعلقة بالبلاد، تستغرق المؤلفة في إعادة تقييم شاملة تتساءل عن مواقف وقيم موروثه قديمة تمر بلا سؤال من جيل إلى آخر. وهي بعملها هذا تعيد كتابة تاريخ الثورة الجزائرية والعقود الثلاثة التالية للاستقلال، وتكتب من منظور مستقل دون أي إلزام، ولا تريد كسب أي شيء سوى تصوير ما حدث بالقدر الممكن من الدقة والصدق، لتنتقل هذه المعرفة إلى الجيل الآتي دون تزييف أو مبالغات، وذاكرة الجسد هي ذاكرة الذين دفعوا أرواحهم وأعضاءهم الجسدية من أجل استقلال الجزائر» (ص 198).

حول الأسلوب:

الأسلوب الذي توظفه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها هو أسلوب متعدد متنوع، ويغلب عليه في الجزئين الأول والثالث أسلوب الضمير الثاني، فيما يُصاغ الجزء الثاني عبر الضمير الأول. وأسلوب الضمير الثاني: الأنا / أنت لم يستخدم في الرواية بكثرة. وقد توقف أمامه عبد المالك مرتاض في كتابه « في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد » (1998) وعالجه في صفحات عديدة (ص 189-197)، وأشار إلى أنه لا يشكل شيئاً لافتاً ومدهشاً، كما يذهب الفرنسيون حين يزعمون أنه من ابتكارهم، وإلى أنه يشكل شيئاً لافتاً. وقد أتى مرتاض على رأي الدارسة (فرانسواز غيون) التي

ذهبت إلى أن بلزك هو أول من استخدمه في رواية « الزنقة في الوادي »، وعلى ما يزعمه الروائي الفرنسي (ميشال بيطور)، حيث يرى أنه وظفه بطريقة منهجية، في روايته « العدول » أو « التحوير ».

ويذهب مرتاض إلى أن العرب وظفوا هذا الأسلوب في « ألف ليلة وليلة »، ويخلص إلى أنه الأقل وروداً أولاً، ثم على رأي الفرنسيين الأحداث نشأة آخرًا، وأنه « ليس معجزة سردية، وإنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية » (ص 195)، ويرى مرتاض، خلافاً لمنظرين كثر حول الأسلوب في الرواية، حيث يرى أن الأمر ليس لعبة شكلية، يرى مرتاض أن هذا الأسلوب يشكل شيئاً فقط من باب إثارة الجديده ومن باب التطلع إلى الترحيب بالاجتهاد والخروج عن المألوف في صورته الأرقى. (ص 196)، ولكن -والكلام لمرتاض- المروحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية، لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية» (ص 197).

غير أن دارسين آخرين لا يذهبون مذهب مرتاض. ولو كانت القضية قضية شكلية لما أوالها الدارسون هذه العناية اللافتة.

وعموماً فإن أسلوب المرسل / المرسل إليه أو المخاطب المخاطب معروف في النصوص الشعرية. معروف في القرآن، ومعروف في الرسائل التي تغلب عليها هذه الصيغة. دائماً كان هناك، في الرسائل طرفان؛ كاتب ومكتوب إليه. من -إلى. وكان هذا الأسلوب برز في الرواية العالمية (آلام فتر لغوتة) و (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي)، وربما وجب علينا هنا أن نميز، داخل النص الروائي، بين كاتب رسائل ومتكلم، لأن الذي يكتب غير الذي يتكلم. ولربما يجب علينا، ونحن نقرأ روايات صيغت بهذا الأسلوب، أن ننظر في المرسل والمرسل / المخاطب والمخاطب، وهكذا نستطيع أن نميز بين نص روائي وآخر. والسؤال هو: هل أفادت أحلام مستغانمي، وهي تكتب روايتها، من الأدب الفرنسي، حيث درست الدكتوراة في باريس، أم أنها أفادت من الأدب العربي، أم أنها ابتكرت هذا الأسلوب وحدها؟

في الجزء الأول من الرواية -أعني في ذاكرة الجسد- إشارات عديدة إلى أن خالد بن طوبال كتب رسائل قبل أن يكتب الكتاب. في ص 11 نقرأ:

« كان يمكن أن أقول أي شيء ... »

ففي النهاية، ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة .. لنعلن نشرتنا النفسية، لمن يهمهم أمرنا».

وفي ص 218 من الكتاب نفسه نقرأ:

« كم من الرسائل كتبت لك .. هل يمكن لكاتبة أن تقاوم الكلمات »

« تراني بدأت يومها أكتب كتابي هذا دون أن أدري، بعد أن أنتقل عشقي لك إلى هذه اللغة التي كنت أكتب بها رسائل لأول مرة... ».

إنه يكتب حياة ويوح لها كما راح (بول ايلوار) يكتب للمرأة التي أحبها أجمل الرسائل وأجمل الأشعار. (ص 219)

وإذا كان الأسلوب هو أسلوب رسائل، فلا جديد فيما تكتبه أحلام مستغانمي من حيث الأسلوب. ولكنني أظن أن هذه الرواية، وروايات أخرى مثل رواياتي، ورواية إلياس خوري « باب الشمس » (1998) ورواية يوسف العيلة « غزل الذاكرة » (2000) ستشكل نصوصاً مهمة لدراسة الأسلوب في الرواية العربية، حين يدرس ضمير المخاطب في الرواية، أو الضمير الثاني. وبغض النظر عن هذه القضية، فإن المرء وهو يقرأ « ذاكرة الجسد » و « عابر سرير » يجد نفسه يقرأ ما كتبه نزار قباني حول الجزء الأول:

« روايتها دوختني، وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش وإنساني، وشهواني... وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحداً طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بمطار الشجر... لما ترددت لحظة واحدة... » (عن الغلاف).

المكاتب المضمين وتقمص شخصية المرء:

ثمة في الرواية إشارات إلى كاتبة روائية، وثمة أيضاً ما يشير إلى أن المخاطب / المرسل، هو كاتب أيضاً. وقد يقوم المرء، بعد أن يطلع على حياة المؤلفة، بإجراء مقارنة بين المؤلفة والمؤلفة الضمنية. ويمدنا الجزء الثاني والثالث بإحالات كثيرة إلى « ذاكرة الجسد » بل ثمة تناص واضح جداً ما بين أجزاء الرواية، وهو ما يسميه النقاد التناص الداخلي، وهناك في المقابل تناص خارجي مع روايات عربية وأخرى غير عربية.

وربما يتذكر المرء، وهو يقرأ الروايات الثلاثة، رواية نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل»، ومشروع الصحفية سمارة بهجت التي ترغب في أن تكتب مسرحية عن شخص الرواية، بل وربما يتذكر أيضاً جبرا إبراهيم جبرا ورواية «يوميات سراب عفان». هنا ثمة تلاعب روائي واضح. ثمة نص يعتمد على نص أو نصوص للمؤلف.

الصحفي خالد بن طوبال في الجزء الثالث «عابر سرير» يأتي على ذكر روايتها «فوضى الحواس» و « ذاكرة الجسد » ويشير إلى أسلوبها في الكتابة:

«وهي التي كالأنظمة العربية، تحترف توثيق جرائمها، واستنطاق ضحاياها في كتاب. كيف لها ألا تجعلني مفضوحاً بالنسبة إليه، بقدر ما كان هو في « ذاكرة الجسد »، وإذا بواحدنا يعرف عن الآخر كل شيء، جاهلاً فقط علم الآخر بذلك» (ص 246).

ولربما يسأل المرء نفسه: لماذا لجأت أحلام مستغانمي إلى راو؟ لماذا تركت الرجل يخاطب المرأة ولم تجعل امرأة تخاطب رجلاً؟ [كان يخطر ببالي وأنا أقرأ الرواية الكتابة عن أسباب اتهامها بأنها لم تكتب روايتها]. ويبدو أنها تسللت إلى نفسية الرجل وكتبت عنها بجرأة أكثر مما يكتب عن ذاته. ولربما يتوقف المرء أمام الصفحات 86-89 ليلحظ أنها تكتب كلاماً قد لا يكتبه كاتب ذكر، وهي بذلك مثل نوال السعداوي وغادة السمان في بعض كتابتهما، وربما يتذكر قارئ رواية الحرب اللبنانية رواية نجوى بركات « يا سلام » (1999)، وحين يقارن المرء ما ورد في « عابر سرير » و « يا سلام » بما ورد في « يالو » (2002) لإلياس خوري يلحظ أن نص المرأة العربية يمتلك جرأة كبيرة أيضاً في الخوض في تابو « الجنس ».

الكاتبة الروائية داخل الرواية، كما يصفها البطل الروائي « امرأة لها علاقة بالتقمص. تتقمص نساءً من أقصى العفة إلى أقصى الفسق، من أقصى البراءة إلى أقصى الإجرام » (ص 189) غير أن ما هو مذهل أكثر هو تقمصها الرجال والكتابة عنهم.

في « ذاكرة الجسد » قال الرسام خالد بن طوبال عن إحدى لوحاته:

« وهذه اللوحة لا تعني شيئاً بالنسبة لي. إنها امرأة عابرة، في مدينة عابرة » (ص 165).

والسؤال هو: هل كانت أحلام مستغانمي تخطط لكتابة « سرير عابر » وهي تكتب « ذاكرة الجسد »؟ وأياً كانت الإجابة فنحن أمام رواية ممتعة وروائية تمتلك لغتها، وتبدو مولعة بالتجريب واللعب الروائي. وإن كان من ملاحظة أخيرة فهي: حبذا لو راجعت الروائية نصها الأخير قبل طباعته، فهو لا يخلو من أخطاء مطبعية ونحوية، ويبدو أن هذا هو مأسأتنا جميعاً، إذ قلما يخلو كتاب من كتبنا من هذا أو بعضه.



بنات الرياض لرجاء الصانع:

ملاحظات قراءة أولى

نختار رجاء الصانع لروايتها الأولى عنوان « بنات الرياض »، فالرواية تتحدث عن أربع فتيات من مدينة الرياض هن: قمره وسديم ولميس وميشيل. وقد فكرت الكاتبة ملياً في العنوان المناسب لما كتبه خلال الفترة ما بين 2004/2/13 إلى 2005/12/11 (الزمن الكتابي)، واقترحت عناوين عديدة، غير أنها آثرت في النهاية عنواناً آخر غير التي اقترحتها.

وإذا كان العنوان يقول شيئاً، فإنه يخفي أشياء يقولها المتن الروائي. فإذا كان أبرز مفردة بنات وأخفى مفردة شباب، فإننا في الرواية نقرأ عن هؤلاء وهؤلاء، ما يعني أن فتيات المدينة لسن المحور الرئيس في الرواية بمفردهن، وما يعني أيضاً أنهن لسن شاذات، يقمن في عالم منعزل عن عالم الرجال، فالرجال لهم حضورهم الكبير في أذهان بنات الرياض اللاتي يبحثن عن علاقة أنثوية ذكرية، لا عن علاقة أنثوية أنثوية قد يقولها العنوان ابتداءً، لأنه لم يأت على شباب الرياض.

ولن يقرأ المرء كلاماً عن البنات وعالمهن بعيداً عن عالم الرجال. تماماً كما أنه لن يقرأ عن عالم مدينة الرياض فقط، فهذا العالم موصول بباقي مدن السعودية ومناطقها، كما أنه موصول بعوالم أخرى تبدأ بدول الخليج وتمر بلبنان ولا تنتهي بلندن، إنه يمتد إلى أمريكا حيث تدرس ميشيل التي هي أصلاً من أم أمريكية.

وربما كانت الرسالة رقم 48 المكتوبة بـ 2005/2/4، ربما كانت أشبه بخلاصة فكرة الرواية، إذ تعطيني صورة عن طبيعة المجتمع السعودي الذي تعيش فيه الفتيات الأربعة، ويعيش فيه أيضاً

الرجال السعوديون، والعلاقة بين الشباب والشابات وإلى أين تسير. المجتمع، كما تقول (ميشيل) مريض. وهذا ما يبدو في الفقرتين التاليتين:

« تأكدي يا سديم أن فراس وفيصل رغم الفارق الكبير في السن بينهما، لكن اثنينهم من طينة واحدة، سلبية وضعف واتباع للعادات والتقاليد المتخلفة حتى إن استنكرتها عقولهم المنورة، هاذي هي الطينة اللي خلق منها شباب هذا المجتمع للأسف. هذولي مجرد أحجار شطرنج يحركها أهاليهم، ويفوز في اللعبة اللي أهله أقوى».

9

« أنا كان ممكن أتحدى كل العالم لو كان حبيبي من غير هذا المجتمع الفاسد اللي يربي أبناءه على (الكونترا دكشنر والدوبيل ستاندر دز)، التناقضات وازدواجية المعايير مثل ما يقولون. المجتمع اللي يطلق فيه الواحد زوجته لأنها ما تجاوبت معه بالشكل اللي يثيره في الفراش بينما يطلق الثاني زوجته لأنها ما أخفت عنه تجارها معه وما تصنعت البراءة والاشمئزاز» (ص 306).

وما من شك في أننا هنا نصغي إلى صوت أنثوي، تماماً كما أننا في الرواية كلها نصغي إلى كاتبة تقص عن بطلات لها صلة بهن كما سنرى. وإن كانت تبدو متحررة نوعاً ما، وإلى حد ما، من الآراء المسبقة الثابتة حول عالم الرجال وعالم النساء على السواء. ويتضح لنا موقفها من الآخر في الرسالة رقم 39. إنها تروي قصة كما حدثت، فهي لا تعمم، لأنها ترى في كل منطقة أصنافاً متنوعة من الناس. (ص 242)، وهو ما تعززه الرواية في ص (267)، حين تتحدث عن شباب نجد وشباب الرياض والفرق بينهم.

سؤال المسالمة:

من خلال المراجعات التي قرأتها عن الرواية، وهي قليلة، أشاد الكتاب بأسلوب الرواية وتأثره بمعطيات التكنولوجيا الحديثة، هذه التي فرضت نفسها، وأثرت بدورها على أسلوب الكتابة. فتوظيف تقنية الانترنت لكتابة رواية، ما كان يمكن أن يتم قبل اكتشافه وشيوعه، وبالتالي فقد يرى بعض دارسي الرواية أنها جديدة كل الجدة في أسلوبها. وقد يكون هذا صحيحاً، لكن ما يجعلنا نقول أنه ليس أسلوباً لم يكن له نظير من قبل كلياً، هو أن الرواية تذكرنا، حين نقرأها، بنصوص روائية وقصصية سابقة في أدبنا العربي.

سيتذكر قارئ هذه الرواية رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (1974)، وسيتذكر أيضاً قصة أكرم هنية «وقائع موت المواطنة مني. ل.» (1980). يكتب إميل حبيبي روايته على شكل رسائل: «يرغب المحترم الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة، أن

يبلغكم بأنها كانت ترد عليه مدموغة في بريد عكا «(ص196). والرواية كلها تتكون من (45) خمس وأربعين رسالة (20+13+12)، وتتكون رواية رجاء الصانع من (50) خمسين رسالة. وإذا كانت رسائل إميل حبيبي مكتوبة بخط اليد، وتصل إلى أنا الكاتب من سعيد أبي النحس المتشائل: « كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل قال «، فإن رسائل رجاء الصانع تكتب بواسطة جهاز (الكمبيوتر) وتعمم، لا من خلال البريد كما هو شأن رسائل إميل، وإنما من خلال الشبكة العنكبوتية (الانترنت). وإذا كان إميل حبيبي لم يعرف ردود القراء إزاء رسائله إلا بعد نشرها في كتاب، حيث قرأ مراجعات لها كتبها نقاد متخصصون في الأغلب، فإن رجاء الصانع كانت كلما كتبت رسالة (إيميلاً) عرفت ردود فعل القراء، نقاداً وعاديين، وأسهم هذه بدوره في توجيه الرواية وجهة ربه لم تخطط لها من قبل. وربما تعد هذه الرواية، بحق، من أفضل الروايات التي تحقق مقولة مشاركة القارئ في كتابة النص. وفي غير مرة، بل وفي بداية كل (إيميل) تجد الكاتبة تشير إلى استقبال القراء لـ (الإيميل) السابق، وتتفاعل هي بدورها معه، ما يجعل آراء القراء ذات تأثير واضح على سيرورة الكتابة. في بنات الرياض نحن لسنا فقط أمام كاتب ونص ومنتق سلمي، ولسنا أيضاً أمام نص ومنتق، وإنما نحن أمام مؤلف ونص وقارئ، يؤثر الأخير في الأول، كما يؤثر الأول في الأخير، وهذا التفاعل ما بين الأول والأخير يؤثر، بدوره على النص، وهكذا يكون النص نتاجاً لتفاعل طرفين. ولا يعني هذا أن النص لم يكن مؤثراً، فتأثيره على القارئ هو الذي جعل الأخير يشارك في العملية الإبداعية. وسيكون لنص « بنات الرياض » تأثير واضح في المقولات النقدية.

وربما يجب الإشارة إلى تشابه ثان بين الرواية ورواية إميل حبيبي، يكمن في ظاهرة التناص. وإذا كان بعض الدارسين رأوا، وهم يدرسون إميل ونصوصه، أنه صاحب التناص المتطرف في الفن الروائي العربي، فإن الشيء نفسه يمكن نعت رواية « بنات الرياض » به. نحن أمام نص يحفل بشكل بارز بنصوص الآخرين. ما من (إيميل) تقريباً من (الإيميلات) الخمسين إلا ويحفل بنص كاتب آخر، سواء في التصدير أو المتن. ولا يبدو هذا الاحتفال بنصوص الآخرين تزييناً شكلياً. إن نص الكاتبة يقول الفكرة التي تقولها العبارة المقتبسة، فهذه توجز ما تريد الكاتبة أن تقوله في رسالتها (إيميلها). وإذا كان عنوان النص الكلاسيكي يلخص ما يقوله النص، فإننا، في « بنات الرياض »، أمام نصوص مستحضرة تلخص ما تريد الكاتبة أن تقوله فيما ستكتبه. العنوان للإيميل / الرسالة هو ما تدرجه الكاتبة أمام كلمة Subject، والتصدير هو العبارة أو المقطع الشعري أو الثري الذي تبدأ به الكاتبة. هنا أيضاً نجد الشيء لدى إميل حبيبي تقريباً مع اختلاف، فهذا يضع لكل رسالة عنواناً يلخص به نص الرسالة، وقد يصدر الكتاب بمقاطع شعرية، وإذا لم يصدره أورد الشعر أو المثل أو النص الثري في متن الرسالة. وتستحق ظاهرة التناص في الرواية دراسة مفصلة.

وكما أشرت فإن قارئ الرواية سيتذكر قصة أكرم هنية « وقائع موت المواطنة منى . ل من «زاويتين: الأسلوب والفكرة. لقد أفاد أكرم هنية في إنجاز قصته من عمله صحفياً، كما أفادت رجاء الصانع من (الانترنت). وكان أكرم هنية عالج فكرة الشباب المتعلم الذي يتخلى عن مبادئه ويخضع لقوة العادات

والتقاليد وقسوة الواقع، وثبات الفتاة على مبادئها. وتكاد فكرة « بنات الرياض » لا تختلف كثيراً. الفتاة تدفع ثمننا باهظاً، لأنها تقيم علاقة مع رجل يخضع للعادات والتقاليد، ويتخلى عن اختياره، لأنه لا يريد إغضاب الوالدين أو ما شابه، وعلى الفتاة أن تدفع الثمن، وهو ما نلاحظه في الرواية. ثمة غير فتاة أبرزهن (سديم) تدفع ثمننا لشباب معطوبين يخضعون لعادات المجتمع وتقاليدته. وإذا ما أتينا على الزمن في الرواية لاحظناه محددًا تقريباً. الزمن الكتابي والزمن الروائي. كل (إيميل) - رسالة - لها تاريخها. تبدأ الرواية بالتاريخ 2004 / 12 / 13 وتنتهي بالتاريخ 2005 / 2 / 11 وفي هذا اليوم نكتب رجاء / الكاتبة (إيميلين)، ولا أدري إن كان ثمة خطأ في التاريخ، وهناك خطأ أظنه مطبعياً في الإيميل رقم 44، فالتاريخ الظاهر 2004 / 1 / 7 والصواب هو 2005 / 1 / 7، وما بين 2004 / 12 / 13 و 2005 / 2 / 11 تكتب الكاتبة أسبوعياً، تنقطع خلال هذا الفترة لمدة شهر تقريباً هو شهر رمضان، وهكذا فإن الزمن الكتابي في الرواية هو المدة التي تنفقها كاتبة الرسائل أسبوعياً على مدار واحد وخمسين أسبوعاً، - أي حوالي واحد وخمسين ساعة. أما الزمن الروائي فتذكره الكاتبة فيما تكتب - حوالي ست سنوات من حياة البنات الأربعة، هي سنوات دراستهن في المدرسة الثانوية ودخولهن إلى الجامعة وتخرجهن منها، فالرواية في نهايتها تأتي على حفل التخرج.

سؤال اللغة:

وربما ما يلفت النظر في أثناء قراءة الرواية هو لغتها. نحن أمام مستويات لغوية عديدة، بل أمام لغات عديدة تقريباً. هناك اللغة العربية الفصيحة، وهي لغة السرد، ولكن هذا اللغة ليست اللغة العربية الفصيحة تماماً، إذ تخللها عبارات إنجليزية مكتوبة بحروف عربية، وحتى لا يرى بعض الدارسين مأخذاً على الكاتبة نجدها، داخل روايتها، تبرز هذا الإكثار من العبارات الإنجليزية.

« أعجبت ميشيل بالقصة كثيراً وأثنت على طريقتي في السرد وكانت تساعدني باستمرار على تذكر الأحداث التي تغيب عن ذهني وتصحح لي النقاط التي أذكرها بشكل خاطئ غير واضح، مع أنها لم تكن تفهم بعض كلماتي الفصحى وتطلب مني أن أزيد من استخدامي اللغة الإنجليزية على الأقل في الإيميلات التي تتحدث عنها حتى تتمكن من فهمها بشكل جيد، وقد فعلت ذلك من أجلها» (ص 317).

وهذا الفقرة تصحح لنا عن أشياء مهمة فيما يخص اللغة، وإن أفصحت لنا أيضاً عن أشياء أخرى تخص السرد، وتخص الكتابة الروائية بشكل عام ومشاركة الشخص فيها.

ما قالته ميشيل عن بعض المفردات وعدم فهمها سيقوله أيضاً قراء عرب لا يعرفون اللهجة السعودية ولا يلمون في الوقت نفسه بلغة الطبقة الأرستقراطية التي تسافر إلى أوروبا كثيراً وتعامل مع السلع الأوروبية. أنا واحد من القراء وضعت إشارات لابس بها إزاء مفردات بالعامية السعودية وأخرى مكتوبة بحروف عربية لأنني لم أفهمها. والكاتبة تدرك هذا من خلال شخصية (ميشيل)،

بل وتدرك أن أبطالها حين يصغون إلى عبارات ترد باللهجة العراقية لا يفهمونها.

نلاحظ نموذجين لغويين من النص:

« بونسوار لإلكون، مين بتتوأعوا تكون الشخصسي المجهولي؟ أمرّة يما سدديم يا لميس؟
احزرروا وبتربحوا تزكرتين مع إكامي ببيروت تتجوا تحضرونا بحفلة البرايم »
(ص 44).

9

« شت أب!! يو بتش! يو تيك ماي هزبند آند يو توك!! (الترجمة لغير الناطقين
بالفرنزويلية: جعلتس اللي ماني بقايلة! بعد لتس عين تحتسين بعد ما خذيتي رجلي؟!
يو مانزيف!! (يا خطافة الرجالة بس بالإنجليزي) قسم بالله آي ول كول يو! (أنا
أوريتس يا حيوانة!! والله لأخلص عليك، وأظن الباقي واضح!) (ص 99).

مرة توضح الكاتبة المقصود ببعض العبارة، وثانية لا تفعل ذلك. مرة تقول لنا كيف تقرأ الكلمات ذات اللهجة، وثانية لا تفعل. مرة تضع المعني العربي مقابل المفردة الواردة باللهجة السعودية، وثانية لا تفعل، وأظن أن بعض القراء سيجدون بعض الإرباك في فهم بعض العبارات، وأن القارئ غير السعودي أو الخليجي سيضع إشارات كثيرة أمام مفردات كثيرة. وربما تذكر قارئ الرواية العربية، وهو يقرأ بنات الرياض، رواية الطيب صالح الروائي العربي السوداني « بندرشاه: ضو البيت » ففي هذه إغراق في اللهجة السودانية أيضاً.

المسرد:

لما كان هناك تواصل بين كاتبة (الإيميلات) - الرسائل - وقرائها، فإن هؤلاء الذين يقرأون كلاماً ربما بدا غير مستساغ وخطيراً أيضاً، فإنهم يسألونها عن مصدر معلوماتها. وهذا يفتح أمامنا المجال للحديث عن السارد وأنواعه، فالسارد كلي المعرفة غير السارد المشارك وغير السارد الكاميرا أو السارد غير الحاضر. يبدو الأول، كما يقول نقاد الرواية، غير مقنع، لأنه يقص ما يعرف وأكثر مما يعرف دون مسوغ عقلي منطقي، ويراه بعض النقاد أسوأ أنواع الرواة لهذا.

ويختلف عنه السارد المشارك الذي يروي من الداخل بمقدار ما يعرف ويشعر به، تماماً كما يختلف عنه السارد / الكاميرا / المحايد، هذا الذي لا يروي إلا ما يرى وما يسمع وما يتكلم به، ويبقى السارد الرابع الذي يروي ما يرويه الآخرون وما يسمعه منهم، ويظل الصدق والكذب فيما يروي على عهدة الراوي أو الرواة، وليس المطلوب منه أن يقنع، لأنه يكثر من عبارات قالوا، شاع، روي، حدّث فلان.

وفي الرواية التي يشارك القراء في توجيهها، حيث ترسل كاتبة الإيميلات الإيميل وتنتظر ردود

أفعال القراء، فتقرأها وتعقب عليها، في الرواية التي يتساءل فيها بعض القراء إن كانت الكاتبة (كاتبة الإيميلات) تحتفي خلف هذه الشخصية أو تلك، يسألها بعض القراء عن مصدر معلوماتها، حتى يتقوا بكلامها. يرد في (الإيميل) رقم 41 ما يلي:

« كتب لي كثيرون يستفسرون عن الدفتر السماوي لسديم الذي ذكرته في الإيميل السابق، بعضهم يتساءل كيف قرأت ما كتبت سديم « أرادوا أن يضيفوا: إن لم تكوني سديم نفسها، لكن الذوق منعهم من ذلك! « والبعض الآخر متحمس لمعرفة المزيد مما كتبت في هذا الدفتر.

يا لفضولنا القاتل! يود البعض لو يقرأ بعض الفضائح الشخصية! أوكي، للملايف (مثلي) سأقرأ لكم ومعكم المزيد من خواطر سديم التي دونتها في دفترها السماوي، وللتحريرين (الغيثيين) أقول: أنتم مستقعدين لي؟ ما حد قال لكم تقرون إيميلاتي إذا كان عندكم شك بكلامي! ... » (ص 253 / 254).

كأنها تستحضر هنا لنا ما يقوله نقاد الرواية في الراوي كلي المعرفة، هذا الراوي غير المقنع في كثير مما يقول، لأنه لا يكون حاضراً دائماً في كل مكان وكل زمان، ولا يقنعنا في كيفية حصوله على المعلومات التي يقصها، وكثيراً ما يكون غير مقنع. وإذا ما أردنا إعمال عقلنا فيما نقرأه من معلوماته تركنا الرواية جانباً. لكن الذي يدفعنا إلى مواصلة قراءة روايات كثيرة يكون السارد / الراوي فيها كلي المعرفة هو ثقتنا بالكاتب، فإذا ما زالت هذه ما عاد هناك مبرر للقراءة.

هنا تطرح الكاتبة الأمر نفسه: إما أن تثقوا بي وإلا فاتركوا (الإيميل) وانصرفوا إلى شأن آخر:

« ما دام فيه ناس مصدقة ليش نقطع وناستها؟ يعني لا ترحمون ولا تخلون رحمة ربنا تنزل؟ طيب وش رايكم أن غزلتي الفسفورية سرقت الدفتر من غرفة سديم وهي نايمة وطارت وحطته عندي، سويت له كوبي وعطيته لغزالي ترجهه .. هاه؟ عندكم شي؟ حد شريكي؟ اللي مو مصدق يصطفل، والغرفة لها أربعة جدران » (ص 254).

لكن الكاتبة التي أجازت لنفسها، عبر خدعة روائية، أن توضح لنا كيف تحصل على معلوماتها، وإن كان هذا غير مقنع لكثيرين من أصحاب العقل، وإن كان يقنع من يؤمنون بالخرافات والخيال، تعود لتخبرنا بالضبط كيف حصلت على هذا الدفتر.

في الفصل الأخير الذي عنوانه بيني وبينكم تفصح لنا عن رأي بطلاتها فيما كتبت عنهن، وفيه أيضاً تأتي على تصويرها لعواملهن الداخلية، وتأتي على قصة دفتر سديم:

« سديم لم تفصح لي عن مشاعرها الحقيقية في بداية الأمر، حتى ظننت أنني قد خسرتها بعدما أوردت قصتها في إيميلاتها، لكنها فاجأتني في أحد الأيام بعد إيميلي التاسع والثلاثين بهدية

ثمينة، هي دفترها السهاوي الذي لم أكن لأعرف عنه لولا أن أهدتني إياه قبل عقد قرانها على ابن خالتها لأحتفظ به، ولأنقل فيه مشاعرها كما كانت تسطرها في تلك الحقبة المؤلمة من حياتها.» (ص 318)

تحديد الجنس الأدبي:

كنت ذهبت ابتداءً إلى تأثر الكاتبة برواية إميل حبيبي المتشائل، وإلى أن هناك شبهاً بين الروائيتين أسلوباً مع اختلاف.

تنهيه الكاتبة روايتها بفقرات منها:

« لقد قررت أخيراً أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح علي الكثيرون، لكنني أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعضوية وصدق.»

وأرى أن هذه العبارات لا تختلف عن تلك التي وردت في نهاية رواية « المتشائل »: « يرغب المحترم الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة أن...».

ثمة رسائل شكلت رواية. هناك كاتب واحد للرسائل، وهناك مخاطب / مخاطبون حاضر / ون في ذهن المرسل، وهناك وحدة موضوع، وهناك تناص، وكل يروي قضية شعبه. ولا ضير أن تكون الكاتبة تأثرت بإميل حبيبي من حيث الشكل، وربما بأكرم هنية حيث الكتابة عن أزمة المرأة في المجتمع العربي المعاصر، لا ضير في ذلك، وما من شك في أن « بنات الرياض » عمل أدبي ممتع أنجزته أديبة بارعة أهم ما يميزها خفة دمها التي تلحظ في كثير من سطور الرواية. أنا أنصح القارئ بأن لا يتردد في قراءة هذا العمل الأدبي الممتع الساحر حقاً.



ملاحم لزینب حفنی:

خوف فی المتابوات (المحرمات)

فی عام واحد صدرت طبعات ثلاثة من رواية الأدبية السعودية زینب حفنی، عدا طبعة الأرض المحتلة (فلسطين) التي هي صورة عن الطبعة الثالثة الصادرة عن دار الساقی (لندن) (2006).

وسنكون نحن، قراء الأرض المحتلة، قرأنا فی هذا العام، ثلاث روايات سعودية هي « الحزام » لأحمد أبو دهمان، و « بنات الرياض » لرجاء الصانع، وأخيراً « ملاحم » لزینب حفنی. هذا إذا غضضنا الطرف عن روايات الكاتب النجدي، كما يجب هو أن ينعت نفسه، عبد الرحمن منیف الذي صدرت له بعد موته روايته الأولى التي لم يرغب فی نشرها فی حياته، وهي « أم النذور ».

وربما نكون انقطعنا عن أدب الجزيرة العربية منذ فترة طويلة، ولم نعرف عن أحوالها، إلا من خلال النصوص التي يكتبها أدباء عرب أقاموا فیها، ثم غادروها، وكتبوا عن تجاربهم هناك. نذكر على سبيل المثال رواية يحيى يخلف « نجران تحت الصفر »، ورواية جمال ناجی « الطريق إلى بلحارث »، ورواية إبراهيم نصر الله « براري الحمى ». وهي روايات تظهر قسوة الحياة فی شبه الجزيرة العربية أو فی صحراء المملكة العربية السعودية، حيث عمل هؤلاء الكتاب، لفترة قصيرة، معلمين فی قرى نائية. وتختلف عن رواياتهم روايات كتاب لم يقيموا، فی القرى، وإنما أقاموا فی المدن، وإن لم يحدد هؤلاء الأماكن بالضبط، كما هو حال لیلی الأطرش فی « امرأة للفصول الخمسة ».

وقد تكون الصورة التي أبرزها الأدباء العرب سلبية إلى حد كبير، وربما اتهم بعضهم بعدم الوفاء للدولة التي رحبت به. وقد يكون السبب عائداً إلى اختلاف العادات والتقاليد، وقد يكون أيضاً

طبيعة المكان الذي ذهب الكتاب إليه، المكان القاسي الذي قرأنا عنه في الشعر الجاهلي، في لامية العرب وشعر الشعراء الصعاليك والخطيئة أيضاً.

وتختلف الصورة التي قدمها أبناء المكان، مثل أحمد أبو دهمان، فبطل روايته هو ابن القرية، لا الوافد إليها من مكان آخر، قد تكون ظروف الحياة فيه أقل قسوة. وربما احتاج المرء إلى قراءة مزيد من النثر القصصي السعودي، ليرى الفارق بين ما يكتبه الذاهبون من العرب إليها - إلى السعودية، وبين ما يكتبه العرب السعوديون الذين ألفوا المكان، لأنهم نشأوا فيه، ولأن عاداتهم وتقاليدهم تبدو لهم غير ما تبدو لآخرين لهم عادات وتقاليد مختلفة. إن إنجاز دراسة، في هذا الموضوع، ستبدو مثمرة، ولعل طالب دراسات عليا يخوض فيه.

وأول ما يلفت النظر، قبل أن يدلف القارئ إلى صفحات الرواية، هو صدور ثلاث طبعات لكاتبة لها باع في كتابة المقال أكثر مما لها باع في عالم الرواية، في عام واحد، وبخاصة في العالم العربي الذي نادراً ما شهد طباعة عمل واحد، في عام واحد، غير طبعة، حتى لأدباء مشهورين مثل نجيب محفوظ ومحمود درويش. الطاهر وطار، على سبيل المثال، أديب جزائري مشهور ومعروف في المشرق العربي وفي المغرب العربي، وهو كاتب جاد ورسين، ومع ذلك فإن الطبعة الثانية من أية رواية من رواياته قد تصدر بعد عام أو عامين أو ثلاثة من صدور طبعتها الأولى. وربما، إذا ما أنجز عملاً جديداً، ربما لم يحالفه الحظ في نشره فوراً. في الأعوام الأخيرة شكنا من ذلك.

زينب حفني في هذا الجانب محفوظة، حظها حظ أحلام مستغانمي الأدبية الجزائرية، فهل يعود السبب إلى تميز روايتها جمالياً أم إلى أنها خاضت في المحرمات؟

لا شك أن أحلام مستغانمي قدمت عملاً مميزاً، من ناحية جمالية وأسلوبية، عدا جرأتها في الكتابة، فقليلة هي الأعمال الروائية التي وظف فيها أصحابها الضمير الثاني: الأنا / أنت، سواء تطابق هذان أم اختلفا، وكان المرسل غير المرسل إليه. إنها أعمال تعد على أصابع اليدين على أية حال. فهل جددت زينب حفني في أسلوب الرواية العربية؟

قد تكون رجاء الصانع، في هذا الجانب _ أعني التجديد في الأسلوب - أوفر حظاً بكثير من زينب حفني، فرجاء التي تذكرنا روايتها برواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (1974)، من حيث أسلوب الرسائل، أفادت من التكنولوجيا الحديثة، وبذلك تكون تشابهت مع المتشائل واختلفت معها في الوقت نفسه. تشابهت معها في الأسلوب، واختلفت معها في أن مرسل الرسائل كان يتفاعل مع قرائها، ويقرأ ردود أفعالهم - وإن كان ذلك لعباً فنياً - وبيننا رسائله اللاحقة عليها، وهذا لم يتوفر لإميل، ربما لعدم توفر تقنية (الانترنت) زمن كتب روايته.

وإذا ما نظر المرء في أسلوب رواية زينب حفني، وبحث عن شبيه له في روايات عربية سابقة، فلا شك أنه واجد روايات كثيرة صيغت بهذا الأسلوب: تعدد الرواة. في «ملاحح» نحن أمام أكثر من راو يروي روايته، ييوح باعتراقاته. أمام ثريا وحسين وهند، وسيكون النصيب الأوفر لثريا.

لقد عرفت الرواية العربية رواية وجهات النظر وتعدد الرواة على يد نجيب محفوظ ويوسف القعيد وآخرين. وهكذا يمكن القول إن الجدة في الأسلوب ليست هي السبب في طباعة « ملامح » ثلاث طبعات في عام واحد. إذن أين يكمن السبب؟

ربما يعود السبب في ذلك إلى أن الكاتبة خاضت في المحرمات. لقد لامست موضوعات حساسة، ربما لم تلامس من قبل، من كاتب سعودي، وأرادت الكاتبة أن تجعل من روايتها عملاً أدبياً لا يقل، في جانب الاعترافات، عن اعترافات (جان جاك روسو). وليس عيباً أن صدرت الفصل الأول بمقطع من اعترافات هذا الأخير، وجعلت أبطاها يسيرون على خطاه. ستقص ثريا بجرأة نادرة، ربما لم نجد لها مثيلاً، إلا في « الخبز الحافي » لمحمد شكري، وفي « الرواية » لنوال السعداوي، وفي « يا سلام » لنجوى بركات.

إن بعض الصور التي قدمتها حفني للرجل مألوفة في الرواية العربية، وإن كانت قليلة، فحسين الديوث لا يختلف كثيراً عن محجوب عبد الدايم في « القاهرة الجديدة » لنجيب محفوظ، وربما لا يختلف كثيراً عن مثيله في رواية ليلي الأطرش « امرأة للفصول الخمسة ». وربما يكمن الفارق، بين زينب وليلي في أن الأولى هي ابنة السعودية، خلافاً للثانية. قد يكون السعوديون سمعوا الكثير من العرب الذين ذهبوا إلى هناك، بخاصة بعد مغادرتهم، عن وصفهم بكذا وكذا. ولكن أن يصدر الاتهام عن سعوديين، يصفون المجتمع السعودي بكذا وكذا، فهذا ربما ما يبدو صادماً.

ولكن السؤال الذي يثار هنا هو: هل تسيء زينب حفني للمجتمع السعودي؟ ويتبع هذا السؤال سؤال آخر: هل تريد الكاتبة الدعوة لقيم جديدة أم أنها تريد ترسيخ القيم القديمة وتعزيزها؟

إن كانت هناك إساءة فلا تكمن، فيما أرى، في أنها كتبت عن ديوث سعودي، وفاجرة، أو مثلية. عن شخص، في سبيل تحقيق ما يطمحون إليه، يدوسون على القيم جميعاً، ويتخلون عنها. [حسين يريد أن يغدو غنياً، فلا يمانع في أن تمارس زوجته الجنس مع المسؤول عنه، حتى يسهم هذا في ترقيته، ومن ثم يصل حسين إلى أعلى وأعلى، وهذا ما تم له]. فربما يكون مثل هؤلاء موجودين. ربما. ولكن لا أظن أنهم هم النموذج الأبرز. حقا إن الرواية تأتي على نماذج مغايرة، محافظة وسعيدة وقنوعة، لا تصل إلى ما وصل إليه حسين، أو ما وصلت إليه ثريا، فوالد هذه ووالدها شرفاء. فقراء ولكنهم قنوعون، ولا يسلكون، في سبيل التخلص من الفقر، مسالك تدفعهم إلى الرذيلة. ولكن الرواية تبرز، أكثر من هؤلاء، حسيناً وثرياً. هذان هما اللذان يتحدثان ومثلها هندا؟ وربما يكون قصد الكاتبة يكمن في نهاية الرواية، فثريا، كأنها من خلال اعترافها، توحى لنا بأنها أخطأت، وتمت لو نهجت نهج أمها، وسارت على الصراط المستقيم. وربما ما يعزز هذا الإهداء الذي مهتت به الكاتبة روايتها: « إلى كل نفس فقدت ملامحها »، كأن الكاتبة هنا تقول هؤلاء: اتعظوا، ولا تفقدوا ملامحكم. كونوا أنتم حتى تعيشوا هادئ البال، ولا تفكروا في أن تكونوا غيركم، لأنكم إن فعلتم هذا فسيكون مصيركم مصير ثريا وحسين: الوحدة والوحشة والموت بعيداً عن الأهل والأحباب. ولعل زينب حفني تدعو إلى ترسيخ القيم القديمة أو بعضها على الأقل. وهي لا شك تحارب مفاهيم بالية.

إنّ ما آلت إليه هند، هذه التي رفض إخوتها أن يزوجوها، حتى لا تذهب ثروتها إلى غيرهم، فتحوّلت إلى مثلية، إنّ ما آلت إليه هند هو مما تحاربه زينب حفني. لا شك في ذلك، فمآل هذه الشابة، حرصاً على المال، هو مما يحاربه الدين والعقل والحس الإنساني. وهكذا فإنّ هندا المثلية ضحية العادات والتقاليد والأثرة وحب المال.

وعلى العموم يمكن القول إنّ « ملامح » تضاف إلى روايات عديدة أنجزها روائيون وروائيات عرب معاصرون، خاضوا فيها بجرأة - أنا أحسد لهم عليها، لأنني أبدو غير جريء قياساً لهم - خاضوا فيها بجرأة في موضوعات كانت تمس، ربّما، مساً، وتلامس ملامسة، - علماً بأنّ قارئني تراثنا يكررون دائماً أنّ أسلافنا كانوا أجراً منا بكثير - تلامس ملامسة محرّمات الجنس والطبقة والدين. و « ملامح » واحدة من هذه الروايات التي أظن أنّ تدريسيها في الجامعات غير ممكن.

