

الرواية: دراسات ونصوص - عدد خاص

الأفلام

مجلة تعنى بالأدب الحديث - تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد

حكايات

حكايات

الحكايات

www.library4arab.com

مكتبة
مكتبة
مكتبة

www.library-tarab.com

العددان ١١-١٢

تشرين الثاني - كانون الأول

الاعلام

مجلة تعنى بالادب الحديث

تصدرها وزارة الثقافة والاعلام/دار الشؤون الثقافية العامة

♦ رئيس التحرير
د. علي جعفر العلاف

♦ سكرتير التحرير
حاتم الصكر

تصميم وتنفيذ سينا عطا

www.alarablib.com
www.garaj-lib.com
مكتبة الجادر



لاتعاد المواد لاصحابها سواء نشرت ام لم تنشر
يخضع تسلسل المواد لاعتبارات طباعية وفنية

• سعر المجلة •

لبنان	٣ ل.س	مصر	١٥٠ مليما
سورية	٣٠٠ ق.س	السودان	٣٠٠ ملهم
الأردن	٤٠٠ فلس	ليبيا	٥٠٠ درهم
السعودية	٦ ريالات	الجزائر	٦٠٠ ج.د
الكويت	٥٥٠ فلساً	تونس	٤٠٠ فلس
قطر	٦ ريالات	المغرب	٥٠٠ د.م
اليمن	٤٠٠ فلساً	الإمارات	٦ دراهم
البحرين	٥٤٠ فلساً	العربية	

• الاشتراكات •

داخل العراق
في الوطن العربي
خارج الوطن العربي
اربعة دنائير
ثمانية دنائير
اثنا عشر ديناراً او ما يعادلها بالدولار

www.ibrari-arab.com

المحتويات

في يوم الشهيد

٥ - الوهابيون الأكرمون

٦ - الشهيد في رواية الحرب

الأقلام

باسم عبد الحميد حمودي

■ الرواية : دراسات ونصوص

١٠ - الرواية والعصر

الأقلام

شجاع العاني

وليد أبو بكر

ياسين النصير

د. سعيد علوش

د. صبري حافظ

د. أفنان القاسم

د. صالح هويدي

د. عبد الملك مرتاض

ترجمة عباس العويني

عبد الله رضوان

د. نجم عبدالله كاظم

رمضان بسطاويسي

١١ - تطور البناء وأدواته في الرواية العراقية

٢٨ - فطام الذاكرة في روايات جبرا ابراهيم جبرا

٣٩ - الاستهلال الروائي : ديناميكية البدايات في النص الروائي

٥٦ - رواية الأطروحة والرواية المغربية

٦٩ - حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط

٨٦ - موسم الهجرة إلى الشمال : وهم العلاقة بين الشرق والغرب

١١١ - الطيبية والمعادل الرمزي في ميرamar

١٢٢ - الرواية جنساً أدبياً

١٤٠ - الصيغة والزمن في الرواية

١٤٩ - العاشق - البطل النموذج

١٥٩ - مقدمة لدراسة الرواية العراقية

١٧٤ - نظرية الرواية لدى لوكتاش

■ تجارب

١٨٠ - حكايتي مع القمر والاسوار

■ حوار

١٨٦ - فتحي غانم : الرواية والموقف الاجتماعي

ماجد السامرائي

■ نماذج

١٩٨ - السردي

يوسف الصائغ

٢١٧ - الحافات

محمود جنداري

٢٦١ - زيارة

احمد خلف

٢٦٩ - نجمة من تراب

غازي العبادي

٢٧٨ - الدرويش

عبد الخالق الركابي

٢٨٤ - العشاق

عائد خصيباك

٢٩٢ - أسلحة الليل - فيركور

ترجمة : بكر الحلو

■ رأي

٣١٦ - المسرح العراقي والرواية

حسب الله يحيى

٣١٨ - قراءة تودوروف لمائة عام من العزلة

ترجمة : علوط محمد

■ فهارس الأقلام

٣٢٠ - السنة الحادية والعشرون

اعداد : صلاح الأنصاري

الواهبون الأكرمون

منذ أن أقدم النظام الإيراني المجرم على اعدام عدد من الجنود العراقيين الأسرى؛ وهم عزل؛ وشعبنا في العراق؛ يتوقف عند هذه المناسبة ليؤكد مجدداً ما يتطلبه عليه هذا العمل الاجرامي من دلالات خطيرة تفضح النظام الهمجي المتخلف في إيران؛ وتثبت نزوعه الدائم الى العدوان والاستهانة بحقوق الانسان التي تقرها أبسط قواعد التعامل خلال الحرب والسلم..

وهذا النظام العميل الذي يصبر على مواصلة الحرب والعدوان على قطرنا المناضل منذ أكثر من ست سنوات؛ لم يتورع عن ارتكاب اشنع الأعمال البغيضة التي لم يكن آخرها القصف العشوائي بالصواريخ للمناطق السكنية في بغداد مما ادى الى استشهاد عدد من المواطنين اغلبيهم من الأطفال والنساء..

ونحن اذ نلتفت النظر الى هذه الأعمال التي باتت معروفة دولياً إنما نريد أن ننبه الى دور الأديب في التعبير عن شجب تلك السياسة العدوانية التي تشيع الاستهانة بالانسان وترمي به، كما هو حال شعوب إيران؛ في محرقة الموت دون طائل وبدعاوى عنصرية تستمد تبريراتها من أحلام هؤلاء الحكام الذين يلبسون السلطة في إيران مسخرين قواهم لمحاربة التقدم والتجديد واستمرار نسف الحياة. إن جريمة النظام الإيراني باعدام الأسرى - التي كررها هذا العام أيضاً - تزيدنا عزماً وإصراراً على دحر العدوان وإيقاف مطامع حكام إيران الجهلة..

كما أننا نتفج باجلال واكبار أمام ذكرى شهداء شعبنا وجيشنا البطل مستلهمين من تضحياتهم النبيلة روح العزم والتوثب لمواصلة الطريق الذي اختاروه: طريق العزة والكرامة من اجل وطننا وأمتنا؛ وانتصار مبادئ ثورتنا بقيادة الرئيس المناضل صدام حسين.

لنتعطر ذكرى الشهيد في يومه..

وليخلد الواهبون الأكرمون..

.. والنصر للعراق العظيم.

■ رئيس التحرير

الشهيد في رواية الحرب نماذج ودلالات

■ باسم عبد الحميد حمودي

■ يظل الاستشهاد زمن الحرب عالمًا خاصًا يمتلك صدمته الخاصة رغم كونه يستكمل صيغة اجتماعية بقدر ما تمتلك صيغتها العامة ورموزها الدافعة (الوطن - الأرض - الحرية - الكرامة).
ان ذلك العالم الخاص - العام في آن يمتلك سياته الدالة عليه، فالشهيد قدم أعلى مآلديه . . روحه فداء لكل الذرى ولكل المناقبات التي آمن بها والروائي يحاول التعبير عبر نسج عمله عن دلالات الاستشهاد فكيف تناول الروائي العراقي والعربي صورة الشهيد زمن حربنا العادلة؟
ان هذه المقالة لا تستطيع الاجابة تفصيلا عن السؤال ولكنها تحاول ان ترصد اهم التجارب الروائية في هذا الصدد.

■ جدلية الحياة والموت

الحياة جدل معروف ومألوف وربما غابت بعض تفاصيل هذا الجدل عن الانسان وسط اللجة ولكنه يستطيع ان يتوجس طريقه فيها اذا صمم واستطاع لكن الموت جزء من جدل غير مكشوف ولا مألوف، ذلك انه حالة لا يمر بها الانسان وهو يعيش حياته بل يتوقعها تحت صورة من الصور، اذ لا بد ان تنتهي الحياة بتلك النهاية غير المألوفة او المعروفة ومن ذلك فقد حاول عادل عبد الجبار في روايته (الرقص على اكتاف الموت) ان يصنع ذلك الجدل بين المؤلف وغير المؤلف عبر تأكيد على شخصيتين من شخوص روايته الكثيرة احداها خضير الذي استشهد ساعة معركة التحرير وثانيها شهاب الذي استطاع انقاذ جثة صديقه وحملها الى بغداد حيث دفنها وسط احتفال خاص ثم اخذ مكانه لدى امه وفعل ما اراد الشهيد ان يفعله طوال حياته. وهنا نجد ان الروائي قد حاول ان يؤكد على ديمومة العلاقة بين الموت والحياة، بين الميت - الشهيد - خضير والعائش - المنتصر - شهاب في وقت قدم فيه مشاهد اخرى عن استشهاد الملازم وادي واحمد الصل والعريف كاظم وغيرهم من الرجال الذين ما فكروا لحظة واحدة الا في اتمام واجبه البطولي كمقاتلين وكان الاستثناء في تلك الصورة اللامعة لامكانية الابدال والاحلال عبر شخصيتي شهاب وخضير.

■ اشكالية من نوع خاص

تطرح رواية عبد الجبار داود البصري القصيرة «موسيقى الطين» صورة اخرى للاستشهاد لا تتم وفق سياقات القتال الاعتيادية بل سنح اشكالياتها الخاصة من خلال خصوصية الشخصية التي استشهدت على يد (جمرة) حبيبة الشهيد. الشهيد حسون الاخرس يدخل (الببضة) عبر الاهوار مع الاعداء ويؤسر وهو مغتبط لاسره لانه ادى مهمته في ارض الاعداء وعاد معهم الى وطنه ولكن جمرة حبيبة المعلمة التي رافقته الى اوربا لمعالجته وهرب منها موها اياها

بخيائته لاتعرف الحقيقة، بل تشاهده امامها حيا وخائنا فتقتله ويستشهد على يديها دون ان تترك فرصة الافصاح، وبقدر ماتبدو الوقائع مثقلة بالغربة فان مثل ذلك يحدث في الحرب ولكن الموت هنا بيد ابنة الوطن بعد تنفيذ مهمة كبيرة يصنع اشكاله الخاص للطوفين، للشهيد المعذور وللمقاتلة المتقمة لذاتها ولوطنها.

ان هذا الاسلوب في تصوير صيغة الشهادة قد جرى بحثه في مقالة سألقة لنا بعنوان «في صورة الشهيد روائياً» نشرت في الاقلام وكانت المقالة قد تناولت بالبحث في الفقرة الخاصة بـ «الاستشهاد الاشكالي» رواية «موسيقى الطين» وروايتي نواف ابو الهيجاء «المغارة» وثمر معيوف «الرجل الذي هو أنا أكثر مني».

واذا كان اشكال الوقائع القومي قد دفع يوسف الطيراوي في «المغارة» لان يستشهد عند حدود العراق وهو ابن فلسطين فقد استشهد حمزة العراقي في لبنان وهو يدافع عن عرويته وكلاهما ادبا امانة الايمان بالوطن الكبير ينسق استشهاده واقعي تبدو مسألة قياس طبيعته لا تستحق الجدل ولكنها تؤثر صورة للغالبان القومي الذي يعم في هذه الارض والذي يعطي بحوية جهادية وهو يجابه شرادم وشلل الفئات والاثنيات المفترضة الموهومة المبنية على الزيف وتطويق العروبة دون جدوى.

«ان اشكال الحلم يغوص داخل تجربة ثامر معيوف حيث ينقل عامر عبد الحسين رفيقه الشهيد عبد الزهرة الى حيث اهل الشهيد لكنه في الطريق يقرأ مذكراته (وربما كانت مذكرات عامر كما يصرح الروائي حيناً تمهيداً للذروة الدرامية المبتغاة) ثم تتداخل المشاهد فيدخل عامر شارع وزقاق ودار اهله هو لا دار عبد الزهرة وقد تحرك الاهل والجيران نحو الجسد المضمخ بالطيب والشامخ بعلم الوطن فيما يقف عامر مراقباً: من الشهيد هنا. . عامر ام عبد الزهرة؟ لقد ادخل الروائي اشكاله الفني الخاص وترك القارئ عند باب هذه الرواية القصيرة الاخيرة في موقف يلفه الجرح لكنه يتسع للقول ان للاستشهاد قيمة الروحية العالية بالإضافة لجانبه البطولي المستمد من هذه القيمة وان عامراً وعبد الزهرة رمزان متداخلان لكن أساس الاستشهاد واحد وهو الوطن»^(١).

ان صورة عودة الشهيد الى البيت رسمتها قصص عديدة لم تعان اشكال البناء - الصدمة عبر التصوير الواقعي الافتراضي

■ تجارب عربية

إذا كانت تجربة «المغارة» قد اكبتت على المكتوب المادي للمشاركة العربية في حرب العرب ضد غزاة متخلفين فكرياً وحضارياً لا يستهدفون العراق وحده في اطروحاتهم (وليس العراق بقليل) بل الأرض العربية بكاملها فإن روايات أخرى كتبت باقلام عربية عاجلت موضوعة المعركة عامة وموضوعة الاستشهاد خاصة بصيغ تلتقي بذلك الاحساس القومي الواضح.

ان «زهرة فوق تلال الشيب» لصفوت عبد المجيد قد شهدت فشلاً متصلاً في البناء وفي الانعناج فهي تحوي من النوايا الطيبة أكثر من القدرة على المعالجة الروائية فيها شكلت روايتا يوسف يوسف «قلعة عباس كوشيا» واحمد قباني «الكرابي تهاجر شرقاً» تلك القدرة الجيدة على ادراك طبيعة العمل الروائي وعلى المعالجة الدرامية الجادة له.

وبقدر ما تقدم «قلعة عباس كوشيا» مجموعة عربية تقابل عند قلعة استشهد فيها الغزاة فما استطاعوا وسقط من الرجال ابوزينب حامل القاذفة الذي ثاروا له بالنصر ورد العدوان فانها تحمل داخلها ذلك البناء الفولكلوري للمقاومة العراقية ازاء الجار الشرقي مرتبطاً بالصورة العامة لاطماع توسعية في ارض العرب.

في «الكرابي تهاجر شرقاً» يتناول شهيدان هما فلاح وحسين ويودعهما الرجال بحزن ويستقبلهما الاهل بعواطف لكن مشكلة الرواية الاساس لاتتعلق بصورة الاستشهاد وحدها، فهي لم تؤكد عليها لذاتها بل سعيها وراء صورة اعم واشمل هي صورة الأرض العربية في ارتبها الى فلسطين الم، لبنان الى العراق حيث يختار المراء طريقاً واحداً هو طريق النضال الذي يؤكد عبره هويته دون تشويه بيان اولكلمات جوفاء، وإذا كان يجب قد صاع وسط احلام مريضة فإن آخرين - وهم الاشمل - قد اختاروا طريقهم متوجهين الى العراق الذي هاجرت اليه الكراكي هذه المرة لتجد في حياتها معنى وفي بطولتها تعبيراً عن ارادة، ويكون هنا للشهادة طعم آخر فهي لاتذهب دون جدوى بل تكون مؤشراً على حالة النهوض العربي الجديد الذي يتم عبر الكفاح البطولي على الأرض العراقية.

للحدث لكن صورة الاشكال تمنحها قصة لعلّي خيون بعنوان الحداد لايليق بالشهداء حيث يرسم القاص الحدث على اساس تلك العودة الصادقة لكن الذي منح حدث رواية معيوبة القصيرة حيويتها فنيا انها تطابق بين روحين وجسدين وتشكلهما ضمن اطار بنائي واحد يجعل القارئ أكثر احساساً بالتلوين المقصود لصورة الشهيد وقياس حالتها على اساس افتراضي اشمل من ان تكون حدثاً عادياً لكنه رمز دال على الاشمل الاعم.

■ الاستشهاد والحياة الأخرى

لا نضيف جديداً اذا قلنا ان صورة «عودة الشهيد» قد شكلت لدى العديد من الكتاب هاجساً خاصاً عبروا عنه في عديد من القصص القصيرة واعمال علي خيون. وعبد الستار ناصر نوقشت مراراً على هذا الاساس لكن محمد احمد العلي اختار هذه الموضوعية في روايته (الفردوس) و (أحزان مرمية) وأدار الحديث الروائين على اساس ذلك التطابق بين الزمن الحياتي وزمن الاستشهاد، فبالرغم من اختلاف الزمنين موضوعاً وتتابعها فإن الروائي لايفترض الامر كذلك عن ادراك مسبق باستحالة التواصل بين الزمنين، ذلك انه يرى في الاستشهاد حياة وفي الحياة استعداداً للاستشهاد، وقد عامل الروائي بطله حاتم في (قبل الفردوس) كإنسان حي وداخل فصول الرواية بتقاطع ذكي بين صورة الحياة وصورة، بين ارض المعركة وبيت الزوجية، بين التهيشة للتشيع وحوار الشهيد - قبل استشهاده - مع خاله في المعهى، بين جامع الفضل ومحاولة وبين تشييعه المهيب من ذات الجامع.

وقد استعان الروائي بالخال والزوجة والمختار والام والشخص الآخرين لتطويق الاحداث وللمها ومكابدة مسيرة الموت المختلطة بالحياة فيما كان في روايته التالية (أحزان مرمية) أكثر ميلاً للتوثيق التاريخي لصيغة الاستشهاد مع التأكيد على حيوية ذلك التواصل بين الحياة الدنيا والحياة الآخرة.

■ دلالات السلب

بنيت رواية حميد قاسم (بيان اول للطفولة) على الصورة الشعرية التي تسرب دراميتها من يد الروائي رغم مكنة الكاتب وقدرته على التلوين، ولكنه يفقد القدرة على السيطرة على جسد الرواية ويترك مشهد استشهاد (علي) ليدخل في استذكارات سوداوية وتوقيعات غير مبرمجة للنقلات الحديثة القليلة وبعكس هذا السياق الشعري تبدو تجربة الاستشهاد في رواية محمد عبد المجيد «كثير من العشق، قليل من الغضب» شاحبة الملامح فهي لم تستطع ان تؤثر الكثير لاهتمام الروائي بتقنية تكرار الاصوات داخل العمل الروائي وصولا لاستكمال الاحداث التي بنيت عدة مرات في الرواية العراقية على هذا الاساس.

لقد أضاع لروائي مشهد استشهاد منع ناقلا اياه بصيغة الاخبار في وقت تمتع فيه بصفحات متعددة تركت للعرض الثقافي غير الممتع وغير المقنع معاً، وهكذا تضع تجربة لدى قاسم بسبب الاصرار على الشعرية واخرى لدى عبد المجيد بسبب الاصرار على تقنية الاصوات والواقعية المفرطة الى درجة التسجيل.

■ نماذج ودلالات اخرى للإيجاب

لاستطيع هذه الدراسة القصيرة ان تستوعب وتحلل كل نتائج المعركة التي تناولت صورة الشهيد لكن الذي يهمني هنا ان تؤثر على مكنة روايات مثل بوابة البحر لرياض الاسدي وليل الخنادق لزيدان حمود وفوج الكبرياء لمحمد احمد العلي والكوميديا العدوانية لعائذ خصبك ورجل في ذاكرة الرجال لعبد عون الروضان والشمس لاتسافر لصلاح الانصاري وغيرها على اختلاف التقنيات والاساليب، والواضح ان تجربة كبيرة مثل تجربة الحرب النبيلة التي يخوضها عراق السلام والحضارة ضد رموز التخلف الخميني مهيأة لان تعطي دوما تجارب ونماذج حيوية تتمتع بالصدق وبالقدر المضافة على النجاح الدرامي، اذ ان صورة الشهيد تظل صورة مضخمة بتراب الوطن ويعطره وبجلال القضية التي استشهد من اجلها.

(١) مجلة الاقلام: في صورة الشهيد روايتا - العدد ١٢ سنة ١٩٨٥ ص ١٦.



الرواية.... والعصر

لا يمكن اعتبار المقارنة بين مجال الرواية والوسائل السمعية والبصرية مقارنة عادلة، لما تحمله واسطة كل منها، من الخصوصية والمزايا الفنية التي يعد توفرها ضرورياً.

من هنا فإن المنافسة أيضاً لا تغدو واردة أو معبرة عن واقع هذا الجنس الأدبي أوذاك.

نستطيع إذاً أن نبحت عن مستقبل الرواية، ليس خارجها، بل في ظروفها الخاصة واشتراطاتها وسياقها العام.

وهكذا سنجد أن الرواية اغتنت بالرؤى والأفكار وافادت من تقنيات العصر وما وصل اليه العقل البشري، فلم تعد الرواية سرداً ولا معماراً فنياً باذخاً او مجموعة عواطف وانفعالات تدرج في موضوع كبير.

لقد كفت الرواية عن تلك الاهتمامات واقتربت من الانسان بكونه فرداً داخل جماعة بشرية وراحت تستبطن أعماقه وتستجلي أحلامه ومخاوفه... وبذا اقتربت الرواية من قارئها. ولم يصدق الرهان الذي أطلقه المتشائمون حول غربة الرواية في عصر يتغير لصالح العلم والسرعة وإيقاعهما الخاص.

ان الرواية العربية تفتني اليوم بقمم وذرى من المبدعين الذين رقدوا مسيرتها رغم حداثة عهدنا بهذا الفن..

كما انها تتنوع وتزدهر بلاصوات الشابة التي تضيف الى مسيرتها وتعمق رؤيتها. وفي العالم أيضاً تتسع رقعة الرواية جغرافياً وفكرياً فتتعرف الى روايات أفريقية وأمريكية لاتينية لم تكن الى زمن قريب لنعرف - أو يعرف العالم عنها شيئاً. وبهذا الاحساس، والتقييم لدور الرواية في عصرنا، عمدت هيئة تحرير الاقلام الى اصدار هذا العدد الخاص بالرواية لتشمل دراساته تعريفاً بابرز الروائيين العرب وتعرف أيضاً بجوانب من القضايا الفنية للرواية وواقعها في اجزاء من عالمتنا. وسوف تسمح النماذج المنشورة من أعمال روائية عراقية باعطاء فكرة عن اتجاهات روايتنا الجديدة التي مدتها الواقع بغنى فكري وفني كبيرين. والأقلام تأمل أن تكون قد أسهمت بعددها هذا في خدمة الفن الروائي في وطننا.

■ الاقلام

تطور البناء وادواته في الرواية العراقية

■ شجاع العاني

في كتابه «صناعة الرواية»، عن بعض الموضوعات الاساسية في بناء الرواية: «هذه اذن هي إحدى مميزات الأسلوب، فإن المصطلح الفني هو غير ثابت ويثير الالتباس».

ثم يتساءل لبوك قائلاً: «كيف اعتدنا التمييز بين هذه الطوائف المتنوعة تماماً لعرض حقائق قصة من القصص؟ ويجب على سؤاله قائلاً: يصعب علي معرفة ذلك، ولكن الامر كما لو اننا لانملك اصطلاحات مقبولة لتعين الفرق بين الازرق والاحمر»^(١).

ان هذه الاشكالية، اعني اشكالية المصطلح، ناجمة اساساً عن اشكالية المنهج، فنحن في النقد القصصي لانجد اتفاقاً واضح حول معنى مصطلح الشكل او البناء ففي حين يؤكد لبوك على الشكل نخرج من قراءة كتابه بنتيجة مفادها، انه لم يستطع تحديد معنى هذا المصطلح بدقة، وانه حصر جل اهتمامه في ناحية واحدة من نواحي الشكل، وهي «وجهة النظر» وهو رغم اعتباره أياها أساس الأسلوب، وان «مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صيغة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر»، فانه من جهة أخرى، لا يستطيع إلا ان يعجب برواية تولستوى العظيمة «الحرب والسلام» رغم انه يقرر خلوها من وجهة النظر.

اما فورستر، فقد رأى ان للرواية شكلاً، هو شكل الحياة، واكتفى بأن تحدث عن اركان الرواية من حكاية وحبكة وشخصيات، عموماً بين الشخصية المستديرة والشخصية المسطحة، مضيفاً الى ذلك اركاناً أخرى كالنموذج والوزن او الايقاع. ولقد وجد فيها بعد، ان الشخصيات المسطحة التي عدها

غالباً ما يتكرر القول بأن الصعوبة التي نواجهها في النقد القصصي ناجمة عن ان الفن القصصي، فن مستحدث في أدبنا العربي، نشأ بفعل مؤثرات غربية، على عكس القصيدة الشعرية الذي نمتلك فيه تراثاً نقدياً، بفعل كونها ابرز الفنون في تراثنا الأدبي العربي.

على ان الصعوبة في النقد القصصي، لا تقتصر على نقدنا الأدبي حسب، بل تتجاوز الى النقد الغربي الحديث، ذلك الفن القصصي، هو ايضاً، فن حديث بالنسبة للثقافة والأدب الغربيين. ولعل ابرز اوجه الصعوبة التي يواجهها الناقد القصصي، هو افتقاره الى المصطلح الخاص والمفردات الخاصة التي يصف بها الناقد بناء او شكل القصة او الرواية.

إن جان ريكاردو يلتمس من القارئ لكتابه «قضايا الرواية الحديثة» الأناة في قراءة ابحاث كتابه، بأن يورد في صدره مقولة جورج بورخس، التعقيد الشديد في صناعة الرواية، وفقر المعجم الخاص بمصطلح بناء او صنعها وصعوبة «استخلاصها من النسيج الروائي».

ان بين يدي محلل المستند القانوني او الميثية مفردات خاصة، ولكلء الحرية في ان ينشئ مقاطع تكفي بذاتها. فاذا تصدى المحلل للرواية الطويلة اعوزته المصطلحات المكرسة لها، واعجزه ان يبتل لما يقرره من احكام بامثلة مقنعة مباشرة. ان برسي لبوك، الذي وضع نصب عينيه مسألة دراسة «الشكل» الروائي، معتبراً اياها المهمة الأساسية للناقد، يقرر ايضاً هذه الحقيقة، حين يقول

فورستر أحد العيوب في الرواية، سمة لازمة في نمط من الرواية، هو رواية «الشخصيات»، وإن الكثير من الشخصيات المسطحة، أو الثانية، هي ذات حيوية لا تقل عن حيوية الشخصيات المستديرة.

في نفس الوقت، اعتبر ادولفين موير، حديث فورستر عن النموذج والوزن، حديثاً يفتقر الى الرصانة العلمية. فالرواية، في رأيه، ليست سجادة ليكون لها نموذج، وليست لحناً ليكون لها ايقاع. وحقيقة انها ليست لحناً، هي حقيقة يقرها فورستر في بداية كتابه، متمنياً لو انها كانت كذلك.

أما ادوين موير، الذي تحدث في كتابه عن الرواية مستخدماً مصطلح «البناء» لا «الشكل»، فقد تحدث عن انواع من الرواية باعتبار العلاقات بين جوانبها الأساسية الحدث، الحبكة، الشخصيات، فوجدان ثمة ثلاثة انواع من الرواية: رواية يغلب عليها الحدث وما هو خيالي، وتكون الشخصيات فيها مجرد ادوات لخدمة الحدث، مما يترتب على ذلك ان تكون الحبكة في مثل هذه الرواية، التي يصطلح عليها (برواية الحدث)، ان تكون الحبكة صورة للربة لا للحياة. ونوع ثامن من الرواية، هو رواية الشخصيات وهي رواية تغلب فيها الشخصيات الاحداث وتكون الاحداث في خدمة الشخصيات مما يخلق تعسفاً في حبكةها، ونوع ثالث تتوازن في حبكة وتلتحم الشخصيات مع الاحداث، بحيث لا نجد فيها أبداً من الثغرات، اصطلاح عليه بـ «الرواية الدرامية». وقد وجد موير ان لكل من الانواع الثلاثة خصائصه بالنسبة للزمان والمكان.

أما الشكلانية، ومن بعدها الهيكلية أو البنيوية، فقد تحدثت عن بني. أو بنيت في كل عناصر الرواية، ولكنها اهتمت بالاساس بادبية الأدب، وبايجاد هياكل جوفاء هي بمثابة اللغة لدى دي سويسر، تخضع لها الاثار الأدبية الفردية، التي هي بمثابة الكلام لديه، وهي حين تلغي الانسان الخالق والمبدع، فانها تلغي ايضاً، الناقد وعملية التدقيق معاً. ان لدى كل النقاد الكلاسيكيين الذين تحدثنا عنهم انطباعات تقف جنباً الى جنب مع «عملية» النقد، فأراء لبوك في الحرب والسلام التي اعتبرها ملحميتين في آن واحد شبيهتين بالالفاظ والأوديسة.

هي اراء انطباعية تقف الى جانب الدراسة العلمية الرصينة

لرواية (مدام بوفادي) لفلوير، وحديث فورستر عن النموذج في روايته «تايبي» لآنتول فرانس، «السفراء» لهنري جيمس وكون النموذج فيها هو، نموذج الساعة الرملية، هو مجرد انطباع يلغيه ادوين موير قائلاً ان الرواية ليست سجادة ليكون لها نموذج وليست لحناً ليكون لها ايقاع، كما اسلفنا قبل قليل.

أما المدارس الشكلية والبنيوية الحديث، فهي ترتفع بمستوى العملية النقدية، الى مصاف العلوم الطبيعية. وأول انجازاتها في هذا الباب، هذا المعجم الاصطلاحي الدقيق الذي يجده الباحث والناقد فيه عوناً يضيء له بناء العمل الفني. ان الحبكة، على سبيل المثال لم تعد واحدة، بل أصبحت حيكات، وثمة حبكة سببية أو منطقية تقوم على العلة والمعلول، وثمة حبكة سيكولوجية تقوم على اساس الدوافع النفسية، وثمة حبكة تقوم على اساس من الطباع، وثمة حبكة فضائية كالحبكة التي نجدها في الأعمال والروايات الحديثة.

ان هذا المصطلح الدقيق، هو ما سيساعدنا في دراستنا لبناء الرواية العراقية وتطوره، دون ان نكون ملزمين بتطبيق المنهج البنيوي أو الشكلاني. ذلك ان النقد القصصي لدينا لم يستطع ان يرتفع الى مستوى علمي دقيق بفعل حاجته لهذا المعجم الاصطلاحي، فحين يقرر أحد الباحثين، ان «السرد» في رواية عراقية ما، هو «سرد بدائي» دون ان يبرز عناصر البداية هذه، فانه يظل في حدود النقد الانطباعي، وحين يشبه ناقد عربي (السرد) في موسم الهجرة الى الشمال بـ «سرداب مظلم الخ...» لأنه انها يلجأ الى التشبيه لأنه لا يمتلك المفردة والمصطلح الذي يصف نظام أو بناء السرد في هذه الرواية. ومن هنا تأتي أهمية البنيوية في اثراء نقدنا الحديث واغناء آفاقه.

ذلك، ان هذا النقد، وخاصة العراقي منه ما يزال اسير هذه الانطباعية، وماتزال حدوده، تلك المصطلحات التي وضعها كل من فورستر وادوين موير، وتبناها الدكتور «محسن طه بدر» في دراسته عن الرواية العربية في مصر، وحذا حذوه ابرز الباحثين لعراقيين الذين تناولوا هذا الموضوع.

لقد سقت هذه المقدمة، لأصل الى القول، بانني سأفقد من هذه المناهج مجتمعة، ومن مصطلحها، في محاولتي الموجزة هذه، لرصد مظاهر التطور في بناء الرواية العراقية، وفي أدوات هذا البناء.



■ ذو النون ايوب

اعتماد «مجنونان» على السرد المشهدي او الحوار ان تقترب من البناء المسرحي الى حد كبير.

ورغم ان السرد او الحكى، ومنذ أرسطو، هو الاداة التي تميز القصة عن المسرحية التي تعتمد التشخيص او التمثيل كأداة أولى، فان اعتماد الروايات المذكورة على عنصر الحوار او السرد المشهدي، لم يكن مجرد خطأ فني وقع فيه هؤلاء الكتاب، بقدر ما كان بنية اقترحها الواقع آنذاك.

فالتساؤلات والحلول المطروحة آنذاك - كانت ذات طبيعة بحيث تقترح الحوار الفكري كأداة أولى، فلقد وجد اولئك الكتاب الأوائل للرواية العراقية، والذين ينتمون الى اكثر فئات البرجوازية الصاعدة تقدمية ورغبة في التغيير السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وجدوا انفسهم امام مهمة طرح الافكار الجديدة امام تساؤلاتهم الاجتماعية والسياسية، بحيث يبدو واضحاً البون بين البنية التي حققها السيد في «جلال خالد» وبين رغباته في ان يكتب رواية تحليلية لعله أراد كتابتها متأثراً بتولستوي، الذي لخص له بعد صدور رواياته بسنوات قصة «البعث». ويبدو بهذا البون بين بنية «السرد المشهدي» الذي قامت عليه الرواية، وبين رغبة الكاتب، في ان بدت الاحداث التي اصطنعها السيد، كحب جلال خالد (السارة) اليهودية التي رافقته السفر في الباخرة الى الهند، ومرضه بعد عودته الى العراق، يبدو هذان الحدثان مفتعلين تماماً، وقد اعترف السيد

وبدءاً ساهم تلك المحاولات البدائية الاولى في الرواية العراقية، والتي تعد من قبيل رواية «الحدث» التي اصطلح على مثلتها في مصر الدكتور محسن طه بدر بـ «رواية التسلية والترفيه» وجاراه معظم الباحثين العراقيين الذين تصدوا لدراسة الرواية العراقية وأعني بهذه المحاولات، روايتي في سبيل الزواج ١٩٢١م ومصير الضعفاء، لمحمود السيد، وما سبقها من محاولات أخرى. لكنني مضطر الى التنويه، الى محاولة سليمان فيضي الموسومة بـ الرواية الايقاظية ١٩١٩م، التي خصص لها الباحث الدكتور عبدالاله احمد، فصلاً كاملاً من كتابه «نشأة القصة وتطورها في العراق» لا اعتقادنا ان هذه «التمثيلية» التي اعتمدت في بنائها، على ما اسماه او تولودفيج - وتبنى تسميته الشكلايون الروس - بـ «السرد المشهدي»^(١)، تركت أثراً في بناء الروايات التي اعقبها.

وذلك بان يدع الراوي الشخصيات تتكلم، ويقتصر عمله هو بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى انه يقتصر عملياً على الاشارات المتعلقة بالمشهد. اذ كان هذا المفهوم لا يميز بين بناء الرواية، وبناء المسرحية، ولقد اوضح الباحث عدنان بن ذريل، في مقال شبه له، نشر في مجلة الآداب، هذا اللبس في مصطلح (رواية) الذي كان سائداً، في بدايات النهضة العربية، وكيف انه يشمل القصة والتمثيل معاً^(٢)

ان اعتماد «السرد المشهدي» بدرجات متفاوتة، لا يقتصر على تلك الرواية الموجزة التي وضعها السيد عام ١٩٢٨م، مشيراً الى انها مجرد ملخص لرواية طويلة قد يكتبها فيما بعد، يحاول فيها «تحليل» نفسية بطل الرواية التي سميت باسمه «جلال خالد». هذا النمط من السرد سنجده في روايتين شهيرتين تلت «جلال خالد» في الصدور، هما «مجنونان ١٩٣٨» لعبد الحق فاضل، و «اليد والأرض والماء ١٩٤٨» لذو النون ايوب الى درجة بلغ معه

نفسه، بافتعال حادثة الحب وقال عنها، ان حذفها لن يضير الرواية بشيء.

ان هذا الافتعال نفسه، سيبدو في «اليد والأرض والماء ١٩٤٨» حين تقحم شخصية «سنية» على الموقف بشكل مفاجيء، وحين يضع المؤلف على لسان «سنية» من الافكار المجردة، مايجعل من الرواية، تقترب على حد تعبير الدكتور عبد الاله احمد من (الرواية التعليمية). وهو الامر الذي سنجده في رواية (مجنونان) التي سبقنا الباحث في الاشارة الى انها تنتمي الى (الادب الذهني)، وان الكاتب قد تأثر بافكار الكاتب المسرحي العربي «توفيق الحكيم» عن المرأة، ذلك ان بطل الرواية (صادق شكري) يردد نفس الآراء في فلسفة الحكيم عن المرأة والرجل.

ان اطلاق مصطلح التعليمية أو الذهنية على هذا النمط من الروايات، انما يتم باعتبار وعلى اساس هدف الكاتب لا على أساس (بيتها). وغالباً ما يكون الهدف المعلن والواعي - كما لمسنا لدى السيد - غير الهدف الذي ترشحه البنية، وعلى هذا الأساس يمكن ان نصلح على هذا النمط من الرواية بـ «الرواية الحوارية» رغم ان هذه الرواية من نمط رواية الصوت الواحد، وتفتقر الى الاصوات المتعددة، الذي يقدمها البناء الحوارى. وعلى هذا الاساس ايضاً فتميزها عن غيرها من الانماط الروائية الدرامية بوصفها الرواية الحوارية ذات الصوت الواحد، رغم ما يبدو في المصطلح من تناقض، ذلك ان اي حوار يفترض وجود صوتين على الأقل، لكن هذا التناقض لا يلبث ان يزول اذا ما علمنا، ان ثمة بنية سردية خالصة تحاول تقديم وطرح الأفكار بصوت الراوى ومن خلال الحكاية، كما هو الامر في رواية انيس زكي حسن «السجين» التي لا نجد من الحوار فيها أكثر من مشهدين قصيرين طوال الرواية. ورغم ان الراوى يقدم الأحداث بضمير الغائب، فإن السرد في مثل هذه البنية، يستحيل الى مونولوج طويل. وعلى العكس ذلك الرواية الحوارية التي يتم الحوار فيها بين صوتين، لكننا ندعوها برواية الصوت الواحد، لأنها تقدم على لسان البطل او الشخصيات الأخرى افكاراً ناجزة تماماً، وتفترض الصوت الثانى افتراضاً لتقديم هذه الافكار.

ان الكثير من المشاهد، في «جلال خالد» تقدم بشكل مسرحي، فهو على سبيل المثال يفتتح الجزء الثانى من قصته بهذه الصورة المسرحية: «بعد ستين. الساعة الرابعة مساءً. المكان حديقة الصالحية من الكرخ. وخالد جالس تحت ظلال الشجرة على حجر، ينظر الى الماء الكدر الضحل يجري في الساقية امامه في هدوء»^(٤). ان هذا المشهد وغيره، لا يشير الى الأسلوب المسرحي الذي كتبت به القصة حسب، بل الى بناء الزمان والمكان فيها. ولقد جاء استخدام السيد، لأسلوب الرسائل في القسم الثانى، منسجماً والأسلوب الدرامى، ففي الحالتين، لا يتيح الأسلوب ان تتحدث الشخصيات مباشرة الى القارىء، دون وساطة الراوى حسب، بل ويتيح السرد المشهدي الى ان تعطى الحظوة لتقديم الوقائع لا السرد.

ونحن اذا ما قرأنا «مجنونان» وجدنا الكثير من مثل هذه الاشارات المسرحية، التي يحيط بها الراوى حوار شخصياته. وقد لا نجد الكثير منها في رواية «اليد والأرض والماء»، لكن هذا لا يمنع من القول. ان الحوار كان العنصر الأول الذي لجأ اليه المؤلف، لتقديم وعرض افكار شخصياته.

ان الروايات التي اشرنا اليها، تشترك في سمات فنية كثيرة، غير «السرد المشهدي» الذي يميزها، وأهم هذه السمات، ان الروايات الثلاث تفتقر الى اية جمالية، في بناء المقطوعات والقصص، فكأنها لم تفد في ذلك حتى من الرواية الكلاسيكية التي يبدأ السرد فيها عادة من نقط في الحكاية تقع بعد البداية، وغالباً ما تكون هذه السنقطة قريبة من لحظة التآزم، ولقد جرت العادة في الرواية الكلاسيكية، على ان يقدم الكاتب افتتاحية تدور احداثها في الحاضر، ثم تقدم بعدها (خلاصة) للأحداث الماضية، يليها مشهد سردي. وقد لا تكون احداث الافتتاحية في الحاضر، بل قد تكون في الماضي البعيد، تليها «خلاصة» تلخص الأحداث التي تلتها، كما هو الامر في رواية فلوير «مدام بوفاري». فنحن في افتتاحية الراوى، نرى «شارل» التلميذ وهو يدخل صفّاً في مدرسة ابتدائية. يقدم الراوى بعد ذلك وضعاً لقبعة شارل وللارتباك الذي حلّ به بعد دخوله



■ فؤاد التكريلي

نظرة التهكم التي نظر بها حسام منذ البداية إلى إقدام ماجد على المشروع الزراعي، بكلمة، القصة لا تتحدث عن عزيمة اقدام ماجد حسب، بل وعن رومانسيته التي تجسدت في اقدامه على مشروعه الزراعي، والدخول في صراع شديد، مع ملاك الأرض والاقطاعيين الذين تدعمهم السلطة السياسية.

واذا ما تركنا السرد إلى السارد أو الراوي، وجدناه في الروايات الثلاث. الراوي «واسع المعرفة» الذي يمسك بالأحداث من الخلف، والذي يخرج في «جلال خالد» و«مجنونان» عن وظيفته السردية الأساسية إلى وظائف إيدولوجية وأخلاقية وتنبيهية. على أنه في كل هذه الأحوال لا يستطيع التنبؤ ولا يعرف شيئاً عن مستقبل شخصياته، ولذا اصطَلَحنا عليه بـ «واسع المعرفة» لا «كلي العلم» لاعتقادنا أن ثمة فرقاً بين المصطلحين والراويين. ومثال خروج الراوي على وظيفته السردية إلى وظيفة أخلاقية في جلال خالد، قول الراوي وهو يصف خطيب ساره: «وكان الفتى وجهه إلى القبح أمل، تعلوه سحابة من الغباوة، له شاربان كثيفان. أو ليس من الظلم أن تساق إلى هذا، الفتاة تلك الوديدة وداعة الحمل، الجميلة جمال التمثال نفخت فيه الروح، وجري في عروقه دم الحياة؟

ومثال خروج السارد إلى الوظيفة «التنبيهية» خروج السارد من ضمير الغائب، في «جلال خالد»، إلى ضمير المخاطب، ان التوجه

الصف. ثم يلي ذلك «خلاصة» يتحدث فيها الراوي، عن خلفية شارل وسني دراسته الطويلة، حتى اذ لنا المشهد التالي للخلاصة، قدم لنا شارل وهو طبيب وقد تزوج من زوجته الأولى.

اما الروايات الثلاث، التي نحن بصدد دراستها، فهي لا تقوم على مثل هذا البناء الكلاسيكي للسرد، بل ان السرد فيها يطابق القصة المتخيلة، أي ان مايسميه توماشفسكي «بالمبنى الحكائي». يتطابق تماماً، مع «المتن الحكائي».

«ان المتن الحكائي يمكن ان يعرض بطريقة عملية... حسب النظام السوقي والسيبي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث وأدخلتنا في العمل. في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعى مايتبعها من معلومات تعينها لنا»^(٥).

اما نظام بناء المقطوعات والقصص في هذه الروايات، فهو التوالي، وهو النظام الأكثر شيوعاً في الرواية العراقية، وتنفرد اثنتان من الروايات الثلاث باستخدام نظام التضمين إلى جانب نظام التوالي، ان «جلال خالد» تتضمن قصصاً ترد في رسائل احمد مجاهد. و. ك. س. وأهمها القصة التي يرويها احمد مجاهد، عن حادثه قتل، بسبب عادة الثأر القبلية في الريف العراقي.

اما في «اليد والأرض والماء» فنجد تضميناً طريفاً، لقصة قصيرة جداً، ترد على لسان الدكتور حسام ويعني بها المحامي ماجد بطل الرواية وتقول القصة عن ماجد: «انه كعادته اذا أراد امرأ مديده لتناوله وتروي أمه أنه رأى القمر وهو صغير، فاعجبه وطلب من أمه ان تناوله القمر، فحارت الأم ماذا تفعل، فرفع عقيرته بالبكاء، وبأزائل يبكي حتى احتالت عليه بان أتته بطنق فيه ماء، وقالت له: وهذا القمر» ونظر في الماء فرأى قمراً فعلاً فيه، وعندما كبر صار يحاول ان يحقق كل مايتمناه، ودون أن يهتم بالمصائب والمشاكل عند الاقدام على ذلك».

ويمكن اعتبار التضمين هنا نوعاً من «الأرصاء» اذا ما تذكرنا

الى القارئ مباشرة عن طريق هذا الضمير والالتفات من ضمير الغائب الذي يخاطب، هو الآخر القارئ ولكن بشكل غير مباشر وان هذا الخروج يشكل في نظرنا خروجاً على الوظيفة السردية الأساسية الى الوظيفة «التيهيبة»، وذلك شائع في رواية السيد.

اما في «مجنونان» فيمكن اعتبار تلك الاحاديث والتأملات في الحب والحياة، خروجاً عن الوظيفة الاساسية للراوي والسارد الى وظيفة «ابدولوجية». اما رواية ذو النون أيوب فان لهجة القص اكثر موضوعية، وساردها لا يكاد يخرج على وظيفته الاساسية.

وبفعل ان احداث «اليد والأرض والماء». تجري بعض اجزائها في منطقة زراعية، فإن المدى فيها اوسع من في الروايتين الآخرين اللتين تشتركان في ان احداثها تدور في اماكن ضيقة جداً، ان احداث جلال خالد تدور في جناح من الفندق الذي يقطنه جلال في الهند، او في ادارة الجريدة التي يحررها فيها سوامي، وقد تخرج عن ذلك الى الشارع، ولكن في كل الاحوال، لا يجد المكان ومكوناته اي اهتمام من جانب المؤلف، وكذلك الامر في رواية «مجنونان»، ان مادها يقتصر على الشارع الذي يستقل فيه صادق شكري وصفية «عربة» عن طريق مصادفة غريبة. اما المكان الذي تدور فيه مجمل احداث الرواية، فهو المكان الضيق كغرفة صادق او غرفة صفية او المقهى او البرلمان، او مكتب صديق صادق الذي نكتشف انه اخ لصفية.

وقد نجد وصفاً للمكان في رواية «اليد والأرض والماء»، ولكنه ايضاً وصف انتقائي لا استقصائي، وهو وصف «تصويري» بمعنى انه يسهم في تصوير الشخصية وابعادها الاجتماعية وانفسية، كهذا الوصف لغرفة ماجد الذي يفصح عن شخصية المثقف الذي ينتمي الى الفئات الفقيرة من البرجوازية: «غرفة الاستقبال في دار الاستاذ ماجد رحيم، هي غرفة المطالعة والمكتبة معاً، اما الاثاث فانني متين يجمع بين مزاي كثيرة، ليصلح لأغراض كثيرة، فبعضه للجلوس، وقسم منه يصلح للأغفاء والأضطجاع وتوزعت فوق الجدران صور فنية، اغلبها يمثل جمال

الجسد العاري، توزيعاً فيه ذوق فني، وفي ركن من الغرفة تمثال نصفي لفولتير قد اجلس فوق منضّة عالية»^(١). ومن الواضح ان فلسفة الاثاث الكامنة وراء هذا الوصف، هي فلسفة الرواية الواقعية التي تعتبر السكن امتداداً للسكان، وتوحد ما بين المسكن وسكانه. ومن الجدير بالذكر هنا، ان هذا الوصف لا يعقبه الراوي بآية شروح او تعليقات، كالذي نجده عادة في الرواية الواقعية. ان فلوير على سبيل المثال، يقدم وصفاً طويلاً لقبعة شارل، يبلغ فيه الدرجة الخامسة^(٢) من الوصف، ثم يعقب على ذلك، بعبارة موجزة تفسر هذا الوصف، وهي قوله ان قبعة شارل تعكس بلاهته.

ان من شأن الرواية الدرامية، ان تتطلب مكاناً ضيقاً، من شأنه ان يؤجج الصراع، وهذا البناء للمكان الضيق في الروايات، موضوع الدراسة، ينسجم والنزعة الدرامية الحوارية فيها، بكلمة ان بناء المكان، هو ايضاً، بناء مسرحي، ينسجم وبنية الرواية التي تعتمد، السرد المشهدي، اساساً في بنائها.

اما بناء المنظور في هذه الرواية، فيتميز ببساطته، ففي الوقت الذي تقتصر فيه هذه الروايات الى وجهة نظر الشخصيات واصواتها الحقيقية ويبدو فيه كل شيء من وجهة نظر الراوي واسع المعرفة، ويعبر عن كل شيء بصوته الخاص، تقوم بعض الشخصيات الأخرى، من خلال الحوار، الذي لا يقدم فيه كلام الشخصيات، وانما شأنه شأن السرد، يقدم فيه «بيان» الراوي او المؤلف.

أن جلالاً، الذي تنسجم خصائصه مع خصائص الرواية الدرامية، بأن يبدأ جاهلاً بأمور كثيرة، ثم ينتهي الى معرفتها، ينتهي بفعل حوار مع الشخصية الوطنية الثورية الهندية «سوامي» الى اعتناق افكار جديدة عن المرأة والمجتمع والطبقة العاملة والقومية والاشتراكية. ان جلالاً هذا يقوم بنفسه بنقد وتجريح افكاره القديمة وتعديلها، وهو أمر يمكن وصفه، بأنه ايسر بناء للمنظور في الرواية العراقية.

وعلى حين تقوم الشخصيتان الرئيسيتان «صادق وصفية» بنقد افكار بعضها فان «سنية» تقوم بنقد وتعديل آراء ماجد وغيره من

شخصيات الرواية، كما يقوم الدكتور حسام، بنقد ماجد وسلوكه بطريقة تحكيمية فحسام يتحدث عن ماجد بتهكم ، وسنية تقوم بتعديل الكثير من آراء ماجد وغيره، عن الوضع الاقتصادي، وعن المرأة والمجتمع الريفي والمديني.

وفي كل الاحوال، فان ايأ من الروايات هذه، لم تحفل «بوجهة نظر» الشخصية أو صوتها، ان وجهة نظر الراوي، الذي يقوم بالصياغة التعبيرية للسرد والوصف هي التي تحكم المنظور، بل ان الشخصيات جميعها تستوى في كلامها عندما تتحاور وتتكلم «ببسان» المؤلف، لا بكلامها ولمجتها الخاصة. ان سلباً الفلاح ليستوي مع المحامي ماجد (وسنية) المثقفة في أحاديثهم وحواراتهم في «اليد والأرض والماء».

بصدور «النخلة والجيران» ١٩٦٦ «التي اعتبرناها، في مقال لنا نفس العام، اول رواية عراقية فنية، واعتبرنا كاتبها غائب طعمه فرحان «الأب الشرعي» مثل هذه الرواية»^(٨)، وشاركنا هذا الرأي الزملاء النقاد والدارسون فاضل ثامر، وعبد الجبار عباس، والدكتور عبد الآله احمد بصدد هذه الرواية، حققت الرواية العراقية قفزة نوعية على صعيد الفن الروائي فم. العراق، ذلك إن كل الاعمال القصصية التي سبقت هذه الرواية، كانت قصصاً مطولة نسبياً، لم ترق إلى مستوى الرواية الجديدة بهذه التسمية.

ومن الواضح ان غائباً، كان ينوي كتابة رواية من نمط رواية الشخصيات، ولذلك لم يختار المكان أو الزمان عنواناً لروايته، على غرار زقاق المدق، وخان الخليلي. لتجيب محفوظ، بل اختار شريحة بشرية، هي سليمة الخيابة وجيرانها، عنواناً لروايته. ولعل الكاتب باختياره هذه الجماعة البشرية من فقراء ومسحوقى بغداد أبان الحرب العالمية الثانية، قد تأثر بالواقعية الأمريكية في الرواية، وبما تركته من أثر في نشوء الواقعية الإيطالية والألمانية.

حيث رفع الاهتمام بجماهيم المحرومين في المدن، والفلاحين بالريف، بكتاب الواقعية هذه، الى اختيار مجاميع بشرية كاملة كشخصيات للرواية، واشراك عدد من هذه المجاميع في رواية الأحداث، كما فعل ايتانو سيلونو، عندما اختار سكان قرية فونتاربا لبطولة روايته المساة باسم القرية، تاركاً لعائلة تتكون من أب

عجوز وأم وولد ان يرووا بالتناوب احداثها.

واول ما حققته هذه الرواية في بناء السرد، هو ان هذا السرد لم يعد مطابقاً للقصّة الخيالية، وان المبنى الحكائي لم يعد يعتمد نفس ترتيب الأحداث في المتن الحكائي. وليس معنى ذلك ان غائباً قد حقق طفره كبيرة في بناء السرد. اذ انه لم يتجاوز في حقيقة الامر البناء الكلاسيكي للسرد، فثمة افتتاحية تبدأ من اللحظة المأزومة في حياة الجماعة. حين يبدأ الحاج احمد اغا بتصفية «الطولة» تهيئاً لبيعها لتتحول فيما بعد الى معمل للسكاير، يعقب هذه الافتتاحية الكلاسيكية مشاهد سردية، ثم خلاصات عن خلفية بعض شخصياتها مبتدئاً بشخصية مصطفى الدلال. الذي يغري سليمة الخيابة بالاشتراك في فرن للصمون بدلاً من متاعبها في صنع الخبز وبيعه.

ان القص لم يعد أفقياً تماماً، كما كان الأمر في الرواية العراقية سابقاً، بل صار الحاضر في سرد القصّة يلتحم بالماضي، سواء عن طريق السرد التقليدي وتقنياته ام عن طريق المونولوج والتداعي. ان القفزة النوعية التي حققها بناء السرد لدى غائب تتعلق بالرؤية والراوي وبوجهة النظر، فلم تعد الأحداث تروى من وجهة نظر الراوي كلى العلم او واسع المعرفة حسب، بل صارت الشخصية تشارك الراوي رؤيته وصوته. ان شخصيات محدودة الوعي كشخصيات النخلة والجيران لم يكن بوسعهم ان يتحملوا عبء رواية الأحداث، دون راو موضوعي، ونحن في هذه الرواية، تارة نشارك في امتياز الراوي الذي يرى الاحداث من فوق، ويصوغ تعمه عن المشهد بلهجته واسلوبه الخاصين، وتارة نهبط الى وجهة نظر الشخصية وصوتها.

ان هذا الأسلوب في القمص هو جوهر الأسلوب في رواية فلوير مدام بوفاري، لكن هذه الرواية الأخيرة، تنفقر الى صوت الشخصية، الذي أصبح لدى غائب ركناً مهماً في بناء المنظور، ان صوت السارد يتشرب صوت الشخصية وهو يقص الأحداث «شافت الجسر الحديدي الذي لم يهتز ولم يتأرجح بها مثل جسر الكاظم، وكانت السيارات رايعه حاية، وشافت الصاحية وابو

حصان فيصل، وركبت سيارة ام العانة، ومرت بجادات عريضة وحدائق واسواق، واناس بعدد النمل، وكانت تحسب كل بيت مهيب جامعاً وكل حشد من الناس سوق هرج... واختلط عليها كل شيء، واصبح رأسها مثل «صندوق الولايات» ولا يقتصر هذا النهج التعبيري لدى الروائي على شخصية دون أخرى، فرؤية الشخصيات واصواتها ماثلة في السرد كما هما في الحوار. ان مرهوناً السائس، لا يرى نسيج عنكبوت على جدار غرفته بل «مخطان الشيطان». وسليمة الحبازة المتعبة التي تشبه حياتها، حياة نخلتها الوحيدة القائمة في الدار، تتلقى كل المياه المتسخة، سليمة هذه لا تجلس، ولانام، بل «تهبط». ان الفعل «انهبطت» يتكرر دائماً بدلاً من الفعل نامت او جلست او اضطجعت، ليحكي الحالة الجنسية والنفسية للشخصية.

وتعتمد النخلة والجيران على عنصر الحوار بدرجة عالية. ان شخصياتها في حوار دائم مع العالم الخارجي، وقد تحاور نفسها احياناً، عبر التداخي «غالباً، وعبر المونولوج أحياناً». لكن الشخصيات حتى وهي تحاور نفسها تحاور الآخر وتتصور صوتاً يحاورها.

ثانياً، ان رديفة، زوجة حمادي العم بنجي تحاور فارساً تتخيله ياتي لينفذها وأطفالها عندما يمرض حمادي العجوز، تحاوره بصوت عالٍ وكأنه صوت حقيقي، بحيث يسألها حمادي عن الإنسان الذي تتكلم معه، ومرهون السائس عندما لا يجد من يحدثه ويحاوره، يحاور هواجسه، تماماً كما يحاور ايفان كارما زوف الشيطان، ان مخاوف مرهون من المستقبل المظلم بعد بيع الخيول و«الطولة» يجعله يحاور هاجساً حول أماكانية وجود مشترك له نفسه! «وصمت لحظة وكأنه يفكر في الشاري، وخاطبه هاجس في داخله»^(٩).

- هم اكرو!

- منو

وسمع الهاجس يقول:

- الموت... احسن مشترى

- أيه ميخالف

وتبلغ الحدية في حوار مرهون لهاجسه، ان يرفع صوته متمرداً على شرطه الاجتماعي والبشري:

- وشمسوى لله حتى يطيني هيجي قسمة؟ سنيته؟

حجيت عليه؟

- (لا تفكر مرهون، لا تفكر) لا تكفر مرهون لا

تكفر

- والله أريد اكفر بلكت يصير براسي خير... ليش

حاج احمد غا مجان يكفر يومية؟

واذا ماعدنا الى القص أو السرد، وجدنا أن تضافر الأساليب سمة من سماته، اذ نشهد في الفصل الثامن عشر، انتقال الراوي من مكانة واحد وشخصية واحدة، الى أماكن وشخصيات متعددة، وهو الأسلوب الذي يدعى بالمونتاج المكاني، والذي استخدمه سارتر في «وقف التنفيذ» والذي يقوم على الانتقال في المكان، مع بقاء الزمان ثابتاً. ومن الواضح ان المؤلف، الذي يستخدم هو الأسلوب أيضاً في فصل من روايته «ظلال على النافذة» يهدف من ورائه الى منح القص أو السرد شيئاً من الحيوية يفتقر اليها الأسلوب الواحد.

ويمكن القول، ان صدور النخلة والجيران، كان يعني صدور أول رواية عراقية «متعددة الاصوات». ومع صدور هذه النمط من الرواية لم يعد بناء المنظور بناء بسيطاً، كما كان الأمر في رواية الحوار الفكري ذات الصوت الواحد، فدكتاتورية الراوي الذي يشهد الاحداث من فوق قد انتهت، واصبحت وجهة نظر الشخصيات واصواتها ماثلة في القص والحوار.

وفضلاً عن رؤى الشخصيات واصواتها الماثلة في رؤية وصوت الراوي، وفي الحوار والتداخي، تقف شخصية «صاحب ابو الباسيكولات، ركناً مهماً في منظور الراوي، فهذه الشخصية لا تنزعى معظم شخصيات الرواية، بل وتقوم بعملية نقد وتجريح وتعديل آراء ومواقف المحلة وخاصة مواقف وسلوك «حسين» بن زوج سليمة الذي بدد المال الذي ورثه عن أبيه وباع الدار مما أدى

الى تشريد سليمة نفسها. وحين يفقد حسين الدار وصديقه
ناضر، ويقتل الشقي أبين الحوله صاحباً، لا يجد حسين بسبب
وحشته الروحية، سوى ان يقتل محموداً بن الحوله انتقاماً
وثاراً لصاحب).

من الصعب القول ان النخلة والجيران، رواية شخصيات، كما
ان من الصعب وصفها بأنها رواية درامية، ذلك ان ملامح النوعين
مائلان فيها.

وعلى عكس ميخائيل باختين، الذي يرى ان جوهر الرؤية
الدرامية، هي رؤية للشخصية في المكان ويشير الى ان
دستوفسكي رأى تناقضات زمانه متجاوزة في المكان لا في الزمان،
يرى ادوين موير ان جوهر الرؤية الدرامية يكمن في كونها رؤية
للفرد في الزمان، على حين ان الرؤية في رواية الشخصيات، هي
رؤية للمجتمع في المكان، وينبع من هذا ويترتب عليه «ان العالم
الخيالي للرواية الدرامية يقع في «الزمان» وان العالم الخيالي لرواية
الشخصية يقع في «المكان». ففي الحالة الأولى باختصار، يقدم لنا
الكاتب تحديداً عابراً للمكان، وينتهي حديثه في نطاق «الزمان» وفي
الثانية، يفترض الزمان فيكون الحدث اطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً
ويعدل مرة بعد اخرى في نطاق المكان»^(١١).

ان الزمان والمكان يتدمجان في روايات غائب طعمه فرحان
كلها. ان معظم شخصياته تتحطم حياتها بفعل الزمان، بفعل
التغير، لكن هذا الأمر يظهر بصورة جلية من خلال المكان،
ويرتبط ذلك بظاهرة ان شخصياته تفقد أماكنها المألوفة بفعل الزمن
والتغير، ان مرهوناً ينشرد ويعيش على ما يقدمه المحسنون في
المساجد عندما تتحول «الطولة» الى معمل للسيكاير فيفقد عمله
ومأواه وسليمة تفقد مأواها لتسكن غرفة في دار لنفس السبب
ويطبل «المخاض» يغترب بفعل التغير الذي أدى الى اختفاء
محلته الذي قضى طفولته وشبابه فيها. ورب العائلة في «ظلال
تحت النافذة» يغترب حين تنتقل العائلة من دارها القديمة الى
دارها الجديدة.

ان الضاديين المكان الضيق والمكان المفتوح يظهر جلياً في رواية
غائب الأخيرة، وتبدو الأماكن الجديدة المفتوحة سبباً في ضياع

واغتراب شخصياته، على عكس الاماكن والازمنة القديمة الضيقة
والمألوفة لدى شخصياته.

«وفي النخلة والجيران» يظهر لأول مرة في الرواية العراقية،
مفهوم المكان الأليف. ان أحد الأسباب التي تدفع «حسين»
للقتل، هو ضياع داره، كما ان مرهوناً السائس يتحطم بفعل ضياع
مأواه الوضع الذي يكاد يسقط على رأسه «ونهض ماداً بصره عبر
«الطولة»... كانت الشمس تزحف باتجاه العربية، والخيول
ساكنة مسجلة الذبول، والحنفية ترسل بقبعقتها الأبدية... هذه
القطعة المستطيلة من الأرض، المسورة بصفائح نخره، المكشوفة
للحر والبرد، كانت مأواه. وشاهد أيامه الماضي، جاء اليها حين
كانت الحياة ربيعاً، «والطولة» في ساق عزها، وكان مثل سلطان
على ملكة»^(١٢).

أما وصف المكان ومكوناته، فما يزال انتقائياً مختزلاً، ورغم ان
رؤية الشخصية ماثلة في الوصف، إلا ان هذا الوصف يظل واقعياً
دون ان ان يتلون بانطباعات الشخصية «كانت الغرفة مريعة
الشكل، فيها سرير خشبي عار، وصندوق قديم قرب السرير عليه
«شطال» وكانت على الأرض مشربة، ونعال بني، وعلى الحائط
علقت دشدشه حيث أسمر، الى جانبها حزام عريض في مسار
آخر، وعرقجين، وفي الزوايا «مخطان الشيطان». وعلى الرغم من
ان وعي الشخصية ورؤيتها وصوتها ماثل في العبارة الأخيرة، فإنه
من الواضح ان هذا الوصف لا يتلون بعواطف الشخصية،
والأشياء لا تقدم من خلال عواطفها، بل ان عيني الراوي، هي
التي ترى وتصف.

وفي روايات غائب الإحقة ستيلبور فلسفة الكاتب للمكان
الأليف، وتصبح جدلية المكان البسيط - المكان الحديث قائمة الى
جانب جدلية المكان الضيق - المكان المفتوح ولقد اشرنا سابقاً الى
ان رب العائلة في «ظلال تحت النافذة» يغترب، بسبب انتقال
العائلة من دارها القديمة الى دارها الجديدة في حي حديث. ان
ادوات البناء القديمة ومواده، وما تخلق من نظام غير دقيق في
البناء، يسمح بظهور الكتلة بفراغ من شأنه ان ينشط الخيال
الشعري للإنسان، ان صوراً كثيراً كانت تخلقها مخيلة الأب،

عندما كان يأوي الى فراشه آخر الليل، فيرى الى السقف في الضوء الخافت اما سقف الدار الحديثه، السيمتري الدقيق، فهو بدقته وغياب الكتلة والفراغ فيه، لا يسمح بظهور هذه الصور، انه لا يعود عامل اخصاب للمخيلة كالسقف القديم، بل عامل عقم لها. كانت الستينات بمثابة سنوات الزلزال بالنسبة للرواية العربية، فقد شهدت تصدع السرد التقليدي والرؤية التقليدية. لقد كانت الشخصيات في الرواية العراقية، نهاية الحرب الثانية، بل وحتى صدور (اليد والارض والماء) كانت اشبه بالموضوعات والأشياء. ان شخصيات ذو النون في روايته هذه لا ذاكرة لها ولا تفكر بالماضي اطلاقاً، انها ليست ذواتاً بقدر ما هي موضوعات، حتى اذ صدرت النخلة والجيران اتيح للشخصية في الرواية ان تفكر بهذا الماضي وان تعود الى وراء، اصبحت الشخصية ذاتاً بشرية لا موضوعاً.

إلا ان الستينات شهدت ثورة على السرد في عمل روائي جرىء، هو مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ولم تعد الرواية مجرد حادثة تسرد ببطء حدثاً بعد حدث، وانما أصبحت مغامرة انسانية، تنسج للقصيدة والسنياريو.

ولكن هذا العمل بخروجه على التقاليد الروائية، نظرف لم يشمر اعمالاً روائية حادة سوى قصة يوسف الصائغ «المسافة»

وبعض الأعمال الرديئة «كشجرة الحديد» و «التعيس الذي رأى نفسه» إلا ان المؤثرات العالمية، والانجازات العربية في الرواية، تضافرت لتؤدي الى التغير والتطور في السبعينات، فكانت (سفينة جبراً) ^(١٩٧٠) ثم البحث عن وليد مسعود ^(١٩٧٨) و «ظلال على النافذة ١٩٧٩» و «الرجع البعيد ١٩٨٠»، هي ثمار هذا التغير، الذي لم يقتصر على نظام السرد اللفظي التقليدي، بل شمل الراوي والرؤية، لتولد رواية جديدة، نستطيع ان نصلطع عليها، باعتبار العنصر الغالب عليها «رواية الرؤى المتعددة».

هذه الرواية التي من أبرز سماتها التعددية، تعددية الرؤى، والاصوات، والقصص، والحوارات. ولم يعد الراوي واسع المعرفة، يتنازل أحياناً ليسمح بظهور وجهة نظر الشخصية او بعضاً من صوتها، بل أصبحت الشخصيات تشارك الراوي امتيازاته في القص، وتقديم الوقائع من خلال رؤاها الخاصة.

ومنذ بدايات القرن العشرين، شهدت الرواية الغربية مثل هذا التطور، فمحاولات اندريه جيد في «مزيفو النقود» و«كسلي في النغم المتوافق» فضلاً عن كتابات جيد وتأملاته النقدية، والتي تشير الى حلمه بكتابة رواية على غرار السمفونية الموسيقية، تستلهم تَن «الفوغ». هذه الجهود وغيرها أثمرت في تغيير السرد والرؤية التقليدية، وكما يقول البيريس، فقد «تغيرت الرواية اذن كمنظر يشاهد من الطائرة، حين حلت محل نقطة النظر الوحيدة، التي كانت تحدد راوى الرواية التقليدية، وجهات نظر متعددة» ويخبرنا البيريس، في كتابه الممتع «تاريخ الرواية الحديثة» ان جيد شرح فكرته لمرتان دوغار، اذ يذكر الأخير ان جيد اخذ ورقة بيضاء، ثم خط عليها خطأ مستقيماً، ثم تناول مصباحي وحرك النقطة المضئية منه ببطء من اول الخط الى اخره، وقال لي «هذه هي روايتك (باروا)، وهذه هي روايتك «اسرة تيبو»... اما انا فإليك كيف اريد ان اؤلف روايتي (مزيفو النقود) قلب الورقة ورسم عليها نصف دائرة كبيرة، ووضع المصباح في وسطها، واذا حركه في موضعه جعل يدير شعاعه على طول الخط المنحني، ممسكاً بالمصباح في نقطة المركز «هل فهمت ما اعني... انها نوعان من الجالية، اما انت فتعرض الاحداث عرض مؤرخ في تتبعها الزمني... وانت لا تروي قط حادثاً ماضياً من خلال حادث حاضر» ^(١٢).

ورغم ان «مزيفو النقود»، لم تكن رواية على درجة عالية من الاهمية، فان محاولات جيد، ستمر فيما بعد بجالية لورنس داريل في رابعيته «الاسكندرانية ١٩٥٠» و«جالية ميشيل بوتور في روايته (درجات ١٩٦٠». ان رواية داريل، هي الرواية النسبية، التي توازي على الصعيد الأدبي نسبية آينشتين في الفيزياء. ان أكثر من بعد للشخصيات سيطرة في الرواية، وسنرى كل شخصية من وجهة نظر وزوايا رؤى متعددة. انها رواية المرايا مختلفة العدسات، تقول جوستين، وهي جالسة امام المرايا المتعددة عند الخياطة، مخاطبة الراوي الايرلندي «انظر، خمس صور مختلفة للموضوع نفسه، لو كنت كاتبة لحاولت ان اظهر ابعاداً كثيرة للشخصية، شيئاً من النظرة ذات الأبعاد المختلفة، ولماذا لا يستطيع الناس ان يروا أكثر من منحني واحد، في وقت واحد» ^(١٣).

ان كلمات جوستين هذه، سنقرأها مع بعض التغيير، في مذكرات الدكتور فالح واوراق التي كتبها قبل انتحاره، في رواية (السفينه ١٩٧٠)^(١٤).

كما سنجد مصطلح المرايا يطلقه الراوي على الأسلوب الجديد في (البحث عن وليد مسعود ١٩٧٨). يقول الدكتور فالح، واصفاً أسلوب كافكا في وصفه للتجربة مرات عديدة: «هذا اقرب ما يمكن ان تكون الكلمات والافكار عليه من الكلايدو سكوب. تديره كل مرة شكلاً جديداً او حقيقة جديدة، العناصر هي نفسها، ولكن نسبها وعلاقاتها تتبدل وتتغير تبعاً لذلك التبدل»^(١٥).

نحن اذن امام سرد من نوع جديد، سرد دائري يشبه دورة اللوب يتقدم الى امام ثم يعود الى الخلف، مستعرضاً الماضي من خلال الحاضر، ومقدماً الاشياء والاحداث من وجهات نظر متعددة. ان ذكرى (فواز) الذي استشهد على يد الصهاينة في الأرض المحتلة، تندمج على نحو مدهش، في الحاضر الذي يحياه الراوي (وديع عساف)، والأمر كذلك فيما يخص ماضي «عصام السلطان» وعلاقته بـ «لمى» زوجة الدكتور فالح.

وعلى حين يقوم حسين جواد، بالرواية عن شخصيات «البحث عن وليد مسعود»، من منظورات مختلفة، تسهم الشخصيات الأخرى، كوليد مسعود نفسه، ومريم الصفار، وطارق رؤوف، وابراهيم الحاج نوفل، عرض الاحداث من خلال رؤيتها الخاصة. وينبغي هنا، ان نميز بين لونين من السرد. سرد تشترك في ادائه اكثر من شخصية، ولكنه سرد افقي، بمعنى ان شخصية ما تكمل ما بدأته شخصية أخرى وشخصية ثالثة تكمل ما قصته الشخصية الثانية، وهو السرد الذي نجده في رواية سبق ان تحدثنا عنها هي رواية ايناتو سيلونه «فونتمارا» وسرد آخر تؤديه أكثر من شخصية، ولكنه سرد منحنى، فيه نعود الى رؤية الاحداث السابقة. من وجهة نظر جديدة، مع احداث جديدة تضاف الى الاحداث القديمة لم تكن نعرفها من قبل، وهو الأسلوب الذي نجده في الرواية الاسكندرانية، وفي الصخب والعنف لفولكنر.

وبعد روايتي جبر المذكورتين آنفاً، تاتي روايتنا غائب طعمة فرحات (ظلال على المناقذة ١٩٧٩) وفؤاد التكري «الرجع

البعيد ١٩٨٠) في نفس الاتجاه، فعلى حين تسهم شخصيتان، في رواية احداث «ظلال» الى جانب الراوي واسع المعرفة، وفي الوقت الذي تكون فيه الشخصيات الشعبية البسيطة، من نصيب الراوي واسع المعرفة، تقوم شخصيتان مثقفتان بالرواية كل من منظورها الخاص، فالابن الاكبر المثقف، يكتب مذكراته، ليرينا احداث الماضي في ضوء الحاضر، على حين يقوم اخوه الاصغر، بتأليف مسرحية تسهم معه في التخطيط لها ومناقشة افكارها الفرقة التمثيلية التي يعمل معها، وتتحول هذه الفرقة في نهاية الرواية الى «جوقة» شبيهة بالجوقة في المسرح الاغريقي، تؤدي دورها في بناء منظور الرواية.

ولا يعني ذكرنا لجبرا أنه سبق غيره في كتابة (الرواية متعددة الرؤى) انه مبتدع هذا اللون في الرواية في الأدب العربي. ذلك ان (السفينه) صدرت بعد صدور روايات متعددة الرؤى، كرواية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله» عام ١٩٦٢ ورواية

«موسم الهجرة الى الشمال» ورواية نجيب محفوظ «ميرمار»، التي استقبلها النقد التقليدي بتحفظ، لأنه رأى فيها أكثر من قصة واحدة تتقاطع ولكنها لاتلتحم، والغريب في الأمر ان يكون الناقد العربي محمود امين العالم هو صاحب هذا الرأي لا غيره كما رأى الناقد صبري حافظ في عودة «عامر وجدي» الى الرواية ثانية في الفصل الأخير، إخلالاً بفنية الرواية.

واذا كان النقد العربي الحديث، قد استقبل (ميرمار)، بتحفظ فان الامر لم يكن كذلك مع «موسم الهجرة الى الشمال» التي حظيت باهتمام نقدي واسع، وكتبت حولها دراسات نقدية عديدة، وان اخفقت معظم هذه الدراسات في تشریح هذه الرواية الدرامية والحوارية بشكل مدهش، بسبب افتقار هذا النقد الى المصطلح النقدي الدقيق وقصور ادواته. ولقد اشرنا الى الناقد العربي محي الدين صبيح، الذي لجأ لكي يضىء بناء الرواية، التي تشبه السرد فيها، بالسرد المظلم، الذي يضيئه مصباح المؤلف: نقطه بعد نقطة، ولكن بدون النظام الافقي بل كيفما اتفق.

لقد ميز (يروب) أربعة نظم في بناء المقطوعات او القصص،

ولكنه لم يسمها، بل قدم رسوماً توضيحية لها، إلا أن البنون، اصطالحوا عليها، مصطلحات دقيقة. ان اشهر هذه النظم هي:

١ - التوالي أو التتابع

٢ - التداخل أو التناوب

٣ - التضمين

٤ - النضد أو النظم

ولقد بنى، الطيب صالح سرد روايته، بطريقة متميزة، يندر لها وجود في الرواية العربية، إذ استخدم نظام التداخل بين قصتين هما قصة مصطفى سعيد، وقصة الراوي، مع أستخدامه للنظام (المتحني). ان الراوي يلتقي مع سعيد، الذى يقرأ، بعد أن

يشمل، مقطوعة شعرية، من الشعر الأنكليزي، هي من أجمل ما قيل في الحرب وويلاتها، وحين يسأله الراوي عن طبيعة وكيفية معرفته بالمقطوعة وبالشعر، يبدأ مصطفى برواية مأساته، ولو ان سعيداً استمر في رواية قصته المأساوية، لاستحال بناء السرد الى نظام التضمين، وهو نظام عادي يفتقر الى الجمالية العالية التي عرفت بها الاحداث. ان الراوي يتوقف عن ذكر مارواه سعيد كاملاً، ونيارس قص الاحداث التي يشارك فيها، كما يشارك فيها مصطفى سعيد، وما ان يحل موقف في حياة الراوي يذكر بقصة سعيد، حتى يعود الراوي ليقدم لنا شيئاً من هذه القصة، دون ان يهتم بالمتن الحكائي او بنظام ظهورها الطبيعي، بل يختار من الاحداث ما يتفق والحاضر الذي يذكره بها، ثم يختفي مصطفى سعيد ويكف عن المشاركة في الاحداث

فلانعود نرى أحداث مأساته إلا من خلال الراوي، والشخصيات الأخرى التي يلتقي بها الراوي، فضلاً عن اوراقه ووثائقه والرسائل المتبادلة بينه وبين غيره، والتي تسهم هي أيضاً باضائه شخصية سعيد.

ونحن هنا اذن، لسنا أمام سرد متحني، وزمن نصف دائري حسب، بل ونحن أمام نمط من سرد مركب، ورواية مركبة.

لقد أشار توماشفسكي الى هذه الظاهرة في بناء السرد، حين ميز بين سرد موضوعي يكون فيه الراوي طلعاً على كل شئ، حتى الأفكار السرية للأبطال، وسرد ذاتي نرى فيه الأحداث من خلال

عيني الراوي أو «طرف مستمع» متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي او (المستمع) نفسه، «ويمكن للنظامين أيضاً، ان يختلطا، ففي السرد الموضوعي، يتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة، فنعرف بطريقة متتابعة، ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية، فيها بعد، ينتقل انتباهنا من هذه الشخصية الى أخرى، ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة، على مافعلته او سمعته هذه الشخصية، هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد، بمعنى: انه يكون أيضاً رواية»^(١٦). هذا النظام في السرد ليس جديداً اذن، فنحن نرى الأحداث من وجهة نظر الراوي الثاني، وهو راو ذاتي، يستخدم ضمير المتكلم، لكن ذلك اكسب هذا النموذج من

السرد، درجة عالية من الجمال، هو ان السرد الذي يقدمه البطل، هو سرد متحني غير أفقي، فاذا ما اضفنا الى ذلك نظام التداخل بين قصة الراوي وقصة سعيد، هذا النظام النادر في بناء الرواية او القصة العربية، حيث يروي الراوي حكايتين تتم في آن واحد، بطريقة التناوب، أدرنا مدى التركيب في سرد (موسم الهجرة) وما اكسبه هذا التركيب من حيالية عالية للسرد.

ولقد استطردت في الحديث عن نظام السرد في (موسم الهجرة) بسبب ان بعض الأعمال الروائية العراقية، تتضمن نوعاً من هذا التركيب - وأن لم يرتفع الى مستوى التركيب في «الموسم» - وهو ما ستعرض له، ففي القسم الأخير من قصة «نافذة بسعة الحلم (١٩٧٧) للركابي، يقتصر الراوي الموضوعي على الوصف من الخارج، ثم يترك للبطل وزوجته ان يرويا الاحداث بالتناوب. اما في الرواية العربية، فإن أبسط انواع هذا التركيب في السرد، نجده في «الاشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣» حيث يروي الياس نخلة قصة رواية ذاتية الى عبد السلام منصور، الراوي الموضوعي، الذي نتلقى المعلومات منه، لا من الراوي الذاتي مباشرة.

وتتميز «الرجع البعيد ١٩٨٠» للتركلي بينيتها السردية، عن كل الروايات التي سبق ان ذكرناها، فالى جانب وجهات نظر الشخصيات، الماثلة في سرد الراوي الموضوعي - تسهم بعض شخصيات الرواية في رواية الأحداث رواية ذاتية، مثل كريم، ومنيرة، هذا الى جانب التقديم والتأخير في رواية هذه الاحداث،

فضلاً عن المسافة الزمنية بين فصل وآخر، قد تصل الى بضعة أشهر أحياناً.

ان الفصل الأول من الرواية، يقدمه الراوي من خلال وجهة نظره مدحت، وزمناً فإن الفصل الثالث الذي يقع وفق النظام الزمني الطبيعي بعده مباشرة يجب ان يلي الفصل الأول إلا ان الفصل الذي يليه طباعياً هو الفصل الثاني، الذي يروي به (كريم) رواية ذاتية، ويتضمن قصة صديقة (فؤاد) التي يشبه بطلها بطل اقصوصه التكرلي «العيون الخضراء». وفي هذا الفصل، وعند الظهيرة يدخل كريم الغرفة التي تقيم فيها منيرة وأمها: ويجلس الى جانب على السرير، ثم تعرف من خلال الحديث ان «عدنان» قد جاء في الصباح لزيارة خالته منيرة، وتعلم أيضاً، ان والد فؤاد، قد جاء لمقابلة كريم لمعرفة ظروف موت ولده فؤاد، لكن كريماً سقط عند باب الدار. ان كل هذا يقع في الماضي القريب، لكننا نكتشف عند قراءتنا للفصل الثالث، ان كل هذه الاحداث، انها تقع في الفصل الثالث، الذي يروي بلغة «الحاضر»، عن التقديم والتأخير المعلن عنه في الرواية، اذ يتقدم الفصل الثالث عشر على الجزء الثاني من الفصل الثاني عشر.

اما المسافة الزمنية التي تفصل احداث الفصل الثاني، فلا نضع ايدينا عليها من خلال هذا التقديم والتأخير في فصول الرواية، بل ومن احاديث ام مدحت مع ابنتها، التي تذكر ان كريماً يخرج من الدار، ليطالع مع فؤاد، وتشير الأم الى ارتياحها لمراجعتها دروسهما بوقت مبكر وقبل بداية الامتحانات. فاذا ما أدركنا ان «كريم» يروي احداث الفصل الثاني، بان يذكر عودته عن الكلية، وقد طلبوا منه تقريراً طبياً يرر غيابه ومرضه، ليستطيع مواصلة الامتحانات في الدور الثاني، واذا ما عرفنا ان هذه الزيارة - ومن خلال اشارات معينة - تحت قبيل الامتحانات، ادر كنا الفترة الزمنية التي تفصل احداث الفصل الثاني عن احداث الفصل الأول

لقد اتاح لنا التقديم والتأخير، ان نرى بعض احداث الفصل الثاني، من خلال الرواية الذاتية: كريم، نراها مرة ثانية، في الفصل الثالث من خلال الراوي، الذي يقدم احداث الفصل من

وجهة نظر عمة مدحت.

وهو امر تنفرد به رواية «التكرلي» اذ ان الراوي الموضوعي يقدم احداث كل فصل من وجهة نظر واحدة لا غير، على حين يشارك هذا الراوي، منيرة في رواية احداث قصتها في الفصل التاسع من الرواية.

ان تقديم الاحداث المتأخرة زمنياً، على احداث تتقدم عليها زمنياً أمر عرفته رواية «تبار الوحي»، ومن الجدير ان نشير الى ان رواية الكاتب الأمريكي ولیم فولكنر «الصخب والعنف»^(١٤) تسلك مبنى حكاياً يقوم على تقديم ماحقة التأخير من الاحداث، بحيث يتناسب ذلك والفكرة الحديثة عن سيولة الزمن وديمومته، فعلى حين يروي بنجي الفصل الأول الذي تقع احداثه في ٧ نيسان ١٩٢٨ م.

يرويونتين الفصل الثاني الذي تقع أحداثه عام ١٩١٠ م.

ان الرواية متعددة الرؤى، هي رواية ذات طبيعة درامية، ومن شأنها ان تسمح لكل وجهات النظر بالظهور والتحاور، وهي رواية تتنكر لديكتاتورية الراوي - كلي العلم - وللفكر والاخلاق المطلقين، وهي رواية لشكلها وبنائها مضمونه الديموقراطي الذي يفترض ان الحقيقة نسبية وليست مطلقة، وهي متعددة، بتعدد وجهات النظر وطريقة النظر اليها، ومن هنا فإن الأهمية الكبيرة لهذه الرواية تنبع من بناء المنظور فيها.

ويحب الاعتراف هنا، بان هذه الامور هي من صنع المؤلف، الذي قد ينزلق في بناء منظوره الى نسف كل ما بناه عن طريق تعدد الرؤى.

ومن هنا تتأتى أهمية بناء المنظور في رواية «الرجع البعيد»، بناءً موضوعياً، في كل مستوياته الفكرية والاخلاقية والنفسية والتعبيرية.

فبالرغم من ان التكرلي لا يضمن صوت الراوي، صوت الشخصية، كما يفعل غائب، فإنه يحافظ على وجهة نظر الشخصية التي يروي الأحداث من خلال عينيها، ويقترب من صوت الشخصية الى حد بعيد وان لم يبلغها، وفي بناء الراوي لمنظوره الفكري يحافظ على موقف موضوعي، على عكس المنظور



د. عبدالله احمد

الاخلاقي، الذي ينتهي الى انحياز الكاتب الى المرأة المظلومة «منيرة» وهو موقف يقع على الفن من كل الاخلاقيات الاجتماعية التقليدية المتوارثة.

وعلى العكس من السرد، فإن صوت الشخصيات، يظهر بكل خصائصه الواقعية في كلام الشخصيات في الحوار، وفي بعض مونولوجاته، وبخاصة مونولوجات شخصية (حسين)، ولكنه في مونولوجات الشخصيات المثقفة والمسؤولة، يسلك نظاماً شبيهاً بنظام السرد. اذ يصوغ الراوي هذه المونولوجات بصوته الخاص القريب من صوت وأسلوب الشخصية، كما هو الامر مع مونولوجات مدحت، اكثر شخصيات الرواية أيجابية والتزاماً ومسؤولية. واذا كنا هنا، لا نريد دراسة المنظور، دراسة مستفيضة في كل جوانبه، وعلى كل مستوياته، فجدير بنا ان نشير الى مثل هذا البناء على المستوى النفسي. ان منيرة لا تكمل رواية الفصل التاسع، وتنتقل على سرد الحكاية، حين تقرب من واقعة السفاح، عندئذ يقوم الراوي الموضوعي باكمال رواية الاحداث، ومدحت، وهو يحاور نفسه في مونولوج مباشر، يتلأأ ايضاً في ذكر حادث السفاح والوضع الجسدي لمنيرة، حتى اذا تغلب على موقفه الاخلاقي الموروث عقلياً ونفسياً، ذكره دون وجل : «لو اخبرته... لو اخبرته. ضرب الأرض براحة يده اليمنى، المرأة العزيزة. الانثى الحبيبة. زوجة القلب لو اخبرته... لو اخبرته... هذا شيء جديد حقاً. ماذا لو اخبرته؟ الآن لن تخيفه هذه الكلمات او الفكرة التي تحتويها، سيعيدها ثانية وثالثة وبنفس الصياغة او بصياغة أخرى...»^(١٨)

ان هذه الدقة في بناء المنظور على المستوى النفسي يذكرنا بالتقانة من نفس النوع في النخلة والجيران، حين تتشاجر رديفة زوجة حادي مع خيرة زوجة رزوقي، فحين تسأل الأخيرة رديفة قائلة : الحان مالح؟ تجيب رديفة قائلة «مال رجلها أبو الجبير» ويتدخل الراوي يخبرنا بان المحذوف لا يجوز ذكره، حتى اذ شربت رديفة الويسكي مع من شربه خطأ في حفل خطوبة سليم، وثملت ذكرت رديفة المحذوف دون وجل.

لقد اشرنا الى ان بناء المنظور، مرهون بافكار ورغبات

الكاتب، وقد ينسف المؤلف كل ما بناه، في مثل هذه الرواية الحوارية، متعددة الرؤى، اذا ماتغلبت افكاره الأيدولوجية على فنه، ولم يستطع كبح عواطفه او نرجسيته، وهو ما يظهر - ولشد يد الأسف - في روايتي جبرا، فثمة تضخيم لبطلية، بحيث تبدو الشخصيات الأخرى مجرد ظلال لها، كما ان هذه الشخصيات - وكما لاحظ الناقد غالب هلسا بشأن شخصيات السفينة... تردد نفس الأفكار، ولها أهتمامات واحدة، وثقافة واحدة ذات مستوى واحد، (ان عصام السلطان) وهو يعلي من أهتمامه واعجابه بشخصية (وديع)، يبدو شخصية منهافته ازاء شخصية وديع عساف، وكذلك تبدو شخصيات «البحث عن وليد مسعود» الذي يضخمه المؤلف جداً على حساب الشخصيات الأخرى، في نفس الوقت الذي نجد فيه روح التهكم والسخرية وعدم التعاطف مع الشخصيات ذات الانتفاء الأيدولوجي الذي يتعارض مع انتفاء وليد.

وفي نفس الوقت الذي تتطور فيه الرواية العراقية، باتجاه التعددية في الرؤى، يستمر الاتجاه التقليدي المائل في رواية الصوت الواحد، في روايات كثيرة، ولعل القاص عبد الرحمن الربيعي، من ابرز كتاب هذا الاتجاه، واذا كانت النرجسية تستطيع ان تجد طريقها الى الرؤية متعددة الرؤى، كما هو الامر في روايات (جبرا)، فإن رواية الصوت الواحد، تعتبر تربة خصبة

لنمو مثل هذه النزعة.

أن وحدة الصوت الشديدة الكامنة، في معظم روايات نجيب محفوظ، في المرحلة (الفلسفية) كاللص والكلاب والطريق والشحاذ، لا تنزلق الى طغيان صوت ورؤية البطل على اصوات ورؤى الشخصيات الأخرى، رغم ان الكثير من الشخصيات الأخرى، لا تظهر في هذه الروايات، إلا من خلال البطل نفسه، فنبوية وعيش سدره، على سبيل المثال ليس لها اي حضور في الرواية وانما نتعرف عليهما من خلال الماضي الذي نجده ماثلاً في وهي سعيد مهران ولا يظهر رؤوف علوان إلا من خلال الحوار مع سعيد، حين يحاول الاخير سرقته، بعد ان نكون قد تعرفنا عليه من خلال سعيد، ان اياً من هذه الشخصيات (العائقة) للبطل، وكذلك الشخصيات (المساعدة) كنور وطرزان، لا يحجمون ويقدمون على انهم مجرد ظلال او مرايا للبطل الترجسي، ووجود هذه الشخصيات في الرواية، تابع من الضرورة النفسية. على حين تصبح الشخصيات في الرواية الترجسية مجرد عدسات مكبرة لشخصية البطل الترجسي، ولا يعتمد وجودها على الضرورات الفنية، بل على ما تؤديه للبطل من اشباع لرجسيته، وما يقال عن الشخصيات، يقال عن القصص او المقطوعات القصصية، التي تحشر بدعوى الكولاج والحداثة لمجرد ان البطل الترجسي ذو علاقة بهذه القصص، بحيث يمكن القول، انك تستطيع حذف الكثير من الشخصيات والكثير من الاحداث، في الرواية الترجسية، دون ان يؤثر عليها شيء، بل ان هذا الحذف من شأنه تنقيها من الشوائب الزائدة ويتبع كل ذلك، وينجم عنه، ان الصراع الدرامي في الرواية الترجسية، يفقد ملامحه، تماماً كما تفقد الشخصيات أصواتها وملامحها التي يصدر عليها الراوي الذي غالباً ما يكون هو البطل، ان اطراف الصراع في اللص والكلاب واضحة، اما في رواية مثل «خطوط الطول... خطوط العرض» فهو غائم وسديمي. وحين نسأل انفسنا من الذي يناضل البطل ضده؟ لا نجد أجابة واضحة وحاسمة على عكس ما نجده اذا ما سألنا أنفسنا بصدد سعيد مهران.

اشرنا الى ان رواية الصوت الواحد، التقليدي، لا تزال تشكل

اتجهاً ماثلاً في بناء الرواية القصصية، ان معظم اعمال موفق خضر، عادل عبد الجبار، عبد الأمير معله، عبد الخالق الركابي، تنتمي الى هذا الاتجاه، بل ان آخر رواية كتبها ذو النون ايوب «وعلى الأرض السلام» تنتمي الى هذا الاتجاه ايضاً.

وساقتصر، هنا، على مناقشة قصتي عبد الخالق الركابي، المطولتين نسبياً، نافذة بسعة الحلم ١٩٧٧ و «مكابدات عبد الله العاشق ١٩٨٢» لانها وان كانتا تنتميان الى رواية الصوت الواحد، فأنهما تمثلان نمطاً من رواية الكثافة الزمنية، والذي سادعوه مؤقتاً بـ «الرواية التسجيلية»، ولما في هاتين القصتين من محاولة لتحديث السرد وبنائه.

لقد اصطلحت على هذه الرواية بالتسجيلية، لكونها ترصد الاحداث بصورة تسجيلية لمدة محدودة جداً، قد تكون نهاراً او يومياً، او ساعات محدودة.

والقارئ في مثل هذه الرواية «... يوضع في حاضره أبعدي ومواز معاً، ومكثف وعابر لأنه في الواقع «معلق» وينعكس كل شيء في هذا الحاضر عن طريق استرجاعات وعودات سريعة الى الورا» على حد تعبير البيريس.

ولا نقول جديداً، اذا ما اشرنا، الى ان انجازات رواية تيار الوعي هي التي تدور أحداثها في سبع عشرة ساعة فقط مثال واضح لهذه الرواية. على ان الامر لا يقتصر على كتاب رواية التداخي، فثمة كتاب كثيرون اليوم يختارون لاجداث رواياتهم، زمناً مكثف وحدها بساعات، فرواية «طعام الوحوش» لفاهية كاشا و «الساعة العاشرة والنصف ليلاً في الصيف» لمرغريت دورا، و «معميلانو» لميشيل بوتور امثلة لرواية الكثافة الزمنية، والتي نجد امثلتها في الأدب العربي - وبخاصة قصص ومروايات صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» التي تمتد أحداثها لأيام، وصنع الله ابراهيم في «مالك الحزين» تعتمد الى زمن الواقع خلال زمنها المحدود بساعات بشكل تسجيلي فوتوغرافي متأثرة بذلك بالسنيما، حيث يعتمد الكثير من المخرجين اليوم الى انتاج افلام يتعاقب فيها الفيلم الروائي مع الفيلم التسجيلي.

على ان الاسترجاع او العودة الى وراء، لا تتم لدى الركابي، عن

طريق التداعي والمونولوج، وهو الامر المعروف في مثل هذا النمط من الروايات، بل عن طريق السرد التقليدي، وعلى لسان السرد او الراوي الموضوعي احياناً، والذي أحياناً أخرى.

ولقد اشرنا الى ان في الرواية العراقية نماذج للسرد المركب الذي وجدناه في رواية «موسم الهجرة الى الشمال» وان لم يبلغ هذا التركيب الجمالية التي بلغها زحقتها السرد في الموسم. ان القسم الأول «الصباح» يروي بضمير الغائب، وعن طريق الراوي الموضوعي - والرؤية في الغالب خارجية، تاذ نادراً ما يروي الراوي لدى الركابي من الداخل، ثم يليه القسم الثاني «الظهرة» الذي يروي احداثه، البطل نفسه، وضمير المتكلم، ثم يليه القسم الثالث «المساء» حيث تتم العودة الى الراوي الموضوعي الذي تصح رؤيته في هذا القسم رؤية هندسية، تبصر الخطوط والاشكال والزوايا بالدرجة الأولى.

ثم ينقطع الراوي، لنسمع حواراً بين البطل وزوجته التي تدفع بعربة التعويق التي يستقلها في نزهة. ولا يعود الراوي هذا الفصل. لكن نظام بناء الاحداث أو المقطوعات، يظل لدى القاص، نظام التابع، دون ان يحاول تطويره باتجاه التداخل او التناوب الذي يمكن ان يحقق جبالية اعلى، خاصة اذا ما اقترن بمبنى حكائي منحني لا افقي.

ان الامر نفسه يحدث، ولكن على صعيد السرد، الا الراوي او الرؤية في مكابدات عبد الله العاشق. فالقاص يضمن قصته قصة تروي حكاية عراف ظلمة أحد الاقطاعيين بان فقاً عينيه، فترك القرية وهاجر، ليعود وولده بعد عشرين عاماً، وينتقم من الشيخ، الذي ظلمه. ويروي عبد الله بطل القصة، القصة المضمنة، والراوي يقطع القصة المضمنة عند نهايتها، ورغم اننا لا نعرف النتيجة، فإنه يقطعها عند نقطة، لا يخفي معها على القارئ انها العراف سيثار من الشيخ الذي ظلمه، بحيث تصبح القصة (المضمنة) ارساداً لما سيحدث في القصة الكبيرة،

وتصبح الكبيرة (نرجسية)، تتمرر في القصة الصغيرة المضمنة. على ان الكاتب هنا ايضاً، لا يحاول ان يطور سرد الراوي وبناء المقطوعات باتجاه الداخل، بل يسلك بناء المقطوعات والقصاص نظام التوالي أو التابع والتضمن بطريقته التقليدية المعروفة.

من الطبيعي ان يجري التساؤل، عن سبب اعتبارنا هاتين القصتين من قصص الصوت الواحد. وفي جوانبنا على هذا الجانب، يمكن ايضاً بعض اخفاف القاص، رغم الجهود الحميدة، التي بذلها على صعيد البناء. ذلك ان صوت الراوي ورؤيته، في القصتين، لا صوت الشخصية ورؤيتها هما اللذان يظهران من خلال السرد. الذي يقوم بناؤه اساساً على التوازي بين مشهد من الحاضر، يقود الى خلاصة من الماضي. ان الراوي هو الذي يصوغ المشهد بلهجته وأسلوبه، دون ان يعير صوت الشخصية او رؤيتها اهتماماً. ان الحوار الطويل بني البطل وزوجته (جميلة) الذي يستحيل الى سرد ذاتي، لا يراعي رؤية وصوت الشخصيتين. ان (بيان) المؤلف، لاصوت الشخصية، هو مانسمعه على لسان الراوي.

لقد حاولت من خلال هذا العرض الموجز، ان اقف على اهم مظاهر تطور البناء وادواته في الرواية العراقية، عن طريق دراسة هذا التطور في أدوات معنية كالسرد والرؤية وبناء المنظور، ملمحاً أحياناً الى تطور مفهوم المكان وبنائه، في بعض الروايات العراقية، وقد اهملت ظاهرة بناء الزمان، مؤجلاً الخوض فيها الى بحث آخر. وفي كل هذه، اخترت نماذج روائية معدودة.

ولا يعني هذا اننا نسقط الروايات الأخرى، التي لم يتسع لها هذا البحث بسبب طبيعته. والتي نأمل ان تكون موضوعاً لدراسة أخرى، على هذا الطريق.

وعلى أية حال، فإن هذه الدراسة، ليست سوى محاولة، لا تزعم لنفسها الكمال.

- ١ - لبيبرسي لبوك: صنعة الرواية، ترجمة د. عبد الستار جواد ص ٦٩
- ٢ - ب. ايخنياوم: مقاله في نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلائين الروس ترجمة أبراهيم الخطيب ص ١٠٧
- ٣ - راجع: عبد الآله احمد صالح: نشأة القصة وتطورها في العراق.
- ٤ - محمود أحمد السيد: المجموعة الكاملة، اعداد وتقديم الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور عبد الآله أحمد ص ٣١٧
- ٥ - توماشفسكي نظرية الاغراض، نصوص الشكلايني الروسي ص ١٨٠
- ٦ - ذو النون أيوب: اليد والأرض والماء ط الثانية ص ٣٣
- ٧ - راجع في الوصف ودرجاته، كتاب جان ريكاردو «قضايا الرواية الحديثة» ترجمة صباح الجهم، دمشق ١٩٧٧، وكتاب سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب محفوظ بناء الرواية
- ٨ - شجاع مسلم العاني النخلة والجيران، دراسة نقدية، ملحق جريدة الجمهورية الأدبي العدد ٤٥ لسنة ١٩٦٦، واعيد نشر في العدد الخاص بالنقد الأدبي من مجلة الكلمة.
- ٩ - الرواية ص ٨٥ - ٨٦
- ١٠ - ادوين موير: بناء الرواية، ترجمة ابراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ص ٦٢
- ١١ - الرواية ص ٨٤
- ١٢ - د. م. البريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم ص ١٨٤ وينظر ايضاً كتاب اسعد محمد علي بين الأدب والموسيقى
- ١٣ - جوسين، لورنس دوريل، ترجمة سلمى خضراء الجبوسي ص ٣٢
- ١٤ - سبقنا في الاششارة الى ذلك الزميل الناقد عبد الجبار عباس، انظر الاقلام العدد ٥، ١٩٨٤
- ١٥ - الرواية، ط الأولى ص ٢١٨
- ١٦ - توماشفسكي: نفسه ص ١٨٩ - ١٩٠
- ١٧ - أشار الى تأثير الصخب والعنف في الرجوع البعيد وعبد الله نجيم كاظم، راجع مجلة الاقلام العدد ٤، نيسان ١٩٨٦
- ١٨ - الرواية ص ٣٠٤

في اعدادنا القادمة

■ قصائد

- مفكرة الايام السبعة - رشدي العامل
- تمارين لغوية - محمد جميل شلش
- قصائد - صلاح فائق
- شعراء معاصرون - مقدمة ومختارات - ترجمة د. ضياء نافع
- الفتى النهر والجنرال - إبراهيم نصر الله
- كلمات للموجه المراءغ - فاروق شوشة
- موسيقا لهدم البحر - خزعل الماجدي
- أغاني الحياة - قصائد من الأرتيك - ترجمة طراد الكبسي
- مكاشفة - منذر الجبوري

■ قصص

- السقوط - محمود جنداري
- قيام الجندي - محمود الورداني
- الدمية - حسن العاني
- في دغل العتمة - عبد الرزاق المطليبي
- سبيل المياه - لطيفة الدليمي
- قصص قصيرة جداً - محمود شقير
- علاقة - نجمان ياسين
- عين من دخان - وارد بدر السالم
- التاريخ الذهني - عبد الستار البيضاوي
- مع إيقاف التنفيذ - حسين عيد
- حكاية صديقين - مسرحية - محيي الدين زنكنة
- لقاء - نعمات البحيري
- الانشودة - أحمد المديني

فطام الذاكرة في روايات جبرا ابراهيم جبرا

■ وليد أبو بكر

■ في قصته القصيرة (عواطف قاتل أمه) يشير مارسيل بروست الى الذاكرة باعتبارها الكشف الحيوي عن الماضي^(١) أما في علم النفس فان مفهوم الذاكرة يتسع ليشمل ثلاثة أمور: العملية التي تتم بواسطتها استرجاع تجربة محددة من الماضي^(٢) وهذا النوع من المفهوم المنسج للذاكرة هو الذي يمكن اعتياده في تتبع ما تقدمه ذاكرة الكاتب الروائي جبرا ابراهيم جبرا، دون اهمال صفة «الكشف الحيوي» التي لا بد وان تلازم الفن الروائي الناجح، باعتباره الفن الاقرب الى صياغة تشبه الحياة.

بشكل خاص، لأنه يعتبر العودة هدفاً وطنياً أيضاً - اضافة الى حاجته النفسية اليها - لأن المنفي عن وطنه، لاتبقي له الا ذاكرته التي تربطه بهذا الوطن، وتتدخل باستمرار في أدبه، حين يتجه الى الوطن فتصبح مصدراً أساسياً له يغرف منه - حين يكون روائياً على وجه الخصوص - وهو يحاول أن يعيد بناء تجربته في شكل جديد، من خلال البناء الفني.

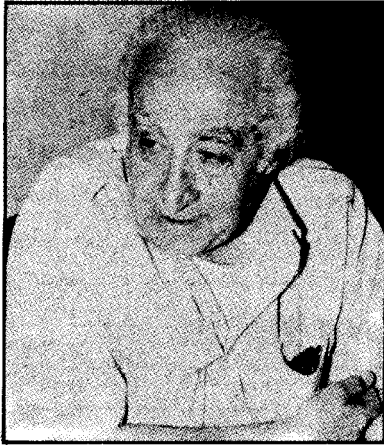
- ٢ -

هذا الاتجاه الى الاعتماد على الذاكرة، واضح تماماً عند جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منذ بداياته، لدرجة أن الذاكرة تبدو لها أساساً في روايته الأولى (صراخ في ليل طويل) التي كتبها قبل أن يفترق عن أرضه^(٣) لا في استعادة خبرتها أو تجربة الماضي من خلالها وحسب، وانما في مناقشة وجودها كفعل في الواقع فالرواية في مجملها تتحدث عن صراع يدور بين وجهتي نظر: الأولى تحاول أن تخلد الذاكرة من خلال الأبقاء على الماضي والثانية تحاول الغاء الذاكرة، من اجل معاشة الحاضر والتمسك به. وقد

وأول سؤال يواجهنا لدى قراءة روايات جبرا ابراهيم جبرا هو: لماذا يلجأ الكاتب الى الذاكرة بهذه الكثافة، لدرجة أن معظم شخصياته الروائية تنمو من خلال ذكرياتها^(٤) ولماذا تزداد الكثافة رواية بعد رواية؟

ولن يكون مفتاح الاجابة صعباً. ان الكاتب يتكئ باستمرار على الماضي^(٥) فيما يكتب لأنه يكتب عن شخصيات فلسطينية في المنفى وهي شخصيات اختزننها من تجربته التي عاشها، وخاصة في الطفولة في أرض اضطر أن يرحل عنها. والطفولة، كما هو معروف، هي أهم ما تخزنه الذاكرة من تجربة الماضي التي يمكن استرجاعها، خاصة عندما تتعرض هذه التجربة الى منع قسري من الامتداد في المكان ذاته.

هذا المنع القسري، يشبه الفطام القسري للذاكرة، وهو فطام يمنعها من أن تبقى متصلة، ويعرضها الى ما يمكن أن يعرف باسم (صدمة الفطام)^(٦) التي غالباً ما تجعل العودة الى هذا الجزء العزيز من الذاكرة، هدفاً ذاتياً، يعود اليه الانسان، ويعود اليه الكاتب



الكثير من خلال حديث زوجها^(١) وهو حديث ذاكرة أكثر منه حديث واقع.

- ٣ -

هذه الرواية كشفت عن اتجاه الكاتب للاستعانة بذاكرته فيما يكتب، حينما جعل الذاكرة حداً من حدود الصراع - الفكري على الأقل - لحسم الطريق الى المستقبل. وكانت الرواية، وهي تكتب داخل الأرض، توحى بما سيكون عليه طريق الكاتب بعد ذلك لكن الاحتلال جاء ليكسر انسياب التجربة أو اتصالها حين اضطر الكاتب للرحيل عن أرضه وبذلك حدث تغير في حدود الصراع، وامكانيات هذه الحدود. لقد تعرضت ذاكرة الكاتب لتغير في حدود الصراع، وامكانيات هذه الحدود. لقد تعرضت ذاكرة الكاتب لنوع من العظام القسري، الذي ألجأها الى أن تثبت عند الأحداث التي عاشتها حتى لحظة الانفصال عن الأرض واتخذت هذه الأحداث بعداً مختلفاً عما كان من الممكن أن تتخذه لو لم يحدث العظام لقد أصبحت هذه الأحداث أغلى ما تحتزنه الذاكرة، باعتبارها تجربة الطفولة من ناحية وباعتبارها مرتبطة بالأرض من ناحية أخرى. وقد زاد في أهمية هذه الأحداث واقع لا يرضي الكاتب، بكل تفاصيله ولا يقدم له الكثير من الأمل في المستقبل. ولذلك أصبحت الذاكرة أحد أسلحته في مواجهة هذا

حملت شخصية (عنایت) محور التمسك بالذاكرة، حينما أرادت أن تعيد لماضي أسرتها زهو، وذلك بتنظيمه وتسجيله، وهي المهمة العسبة التي اختارت لها (أمين) بينما كانت أختها (ركزان) تطمح في الحياة ذاتها، التي يمثلها الحاضر بكل ما فيه من مغريات حرمتها سيطرة الماضي منها. وقد كان (أمين) شاهد الصراع، وبدا الأمر بالنسبة له، وكأنه مجرد عمل، لأن الصراع لم يكن يهمه. لكن محصلة الرواية جاءت تشير الى أن هذا الصراع كان يدور داخله، فحين انتهى - بموت عنایت - تكشف الصراع الداخلي تماماً، فكان صراعاً بين ذاكرة تعذبه، وزمن مفتوح أمامه، يبدأ من اللحظة التي يعيشها. وحين أحرقت (ركزان) ذلك الماضي كله، عرف (أمين) أنها قد انقذته منه، كما أنقذت نفسها، فحسم بالغاء هذا الماضي - الذاكرة عندما طرد زوجته وحبيبته (سمية). التي انغرس حبها في ذاكرته، كما انغرس خيانتها أيضاً، حين غابت عنه عامين، دون سبب واضح، أو انذار، ثم عادت.

لقد فجرت (ركزان) تاريخ أسرة صار الواقع يرفضها الآن، وحين أرادت الاقتراب من (أمين)، رفض أن يربط نفسه بها، لأنها تتساوى مع (الآن) الذي تريد أن تلحق به، شهوة الى حياة تفلت منها. وجاء هذا الرفض لصالح المستقبل الذي يتطلع اليه، كما رفض عودة الماضي ممثلاً بزوجته (سمية) لأنه كان بالنسبة له خادماً.

ولم تكن الرواية خارج اطار هذا الجدل بين الذاكرة والمستقبل تغلخ من تعلق بالذاكرة، واعتماد عليها، حتى في مواجهة الواقع (الآن) الممكن (مما يشير الى فهم الكاتب المبكر، لهذا الزمن الحاضر (الآن) باعتباره زمناً متحولاً غير ثابت، يجري فيه الصراع من أجل المستقبل) لقد تعلق (أمين) بخيال (سمية) مثلاً، أكثر من تعلقه الحقيقي بها، فمرت عليه سستان كاملتان وهو يعاني هذا الخيال لم يفكر خلاهما لحظة واحدة بالطلاق وظل يمتنى لو كانت (سمية) معه.^(٢) وحين عادت، كواقع مجسد، أحس بأنها أفسدت عليه الخيال الجميل الذي ظل يعيش معه، بل أفسدت عليه كل شيء.^(٣) وحتى قبل هذا الموقف، لم تجسد الرواية شخصية (سمية) - ولا شخصيات الرواية الأخرى - بشكل واضح، فقد ظللنا نسمع عنها

الواقع، في كل أعماله التالية، وإن اتخذت في هذه المواجهة موقعاً يختلف جذرياً عما كان لها في روايته الأولى.

ولاشك أن اختيار الشكل الروائي من قبل الكاتب قد جاء كعامل مساعد في فتح المجال لاستلهم الذاكرة إلى أقصى حدودها الممكنة، فكل روايات الكاتب تروي بصيغة (الأنا) المفرد. وهي صيغة تختلط بالذكريات، بل هي مبررها الوحيد^(١١) أن رواية (صراخ في ليل طويل) عبارة عن سرد لذاكرة (أمين) التي تروي عن باقي الشخصيات من وجهة نظر هذه الذاكرة كما أن رواية (صبيادون في شارع ضيق) تقدم الأحداث من خلال شخصية (جميل فران)، وهو فلسطيني هاجر إلى بغداد بعد الهزيمة الأولى، وحمل معه ذكريات الماضي الصغيرة والكبيرة وأخذ يتعامل من خلالها، ويتوزع السرد على ألسنة عدد من الشخصيات في رواية (السفينة) ولكن المحور الأساسي في هذا السرد هو (وديع عساف)، الفلسطيني المهاجر إلى منا في العالم، والذي يحمل المزيد من ذكريات الأرض والطفولة كما يكون الفلسطيني (وليد مسعود) هو مركز الأحداث كلها، والانشغال في رواية (البحث عن وليد مسعود). وهو يحمل كماً جديداً من تجربة الماضي في ذاكرته، مع ملاحظة أن الشخصيتين الفلسطينيتين في آخر روايتين للكاتب. تملكان حيزاً من السرد أيضاً.

ولم تكن نوعية السرد هي العامل الذي يساعد الذاكرة في الشكل الروائي وحدها، فقد كان هناك عامل آخر، يتعلق بمحدودية الزمان أو المكان أيضاً. ففي رواية (صراخ في ليل طويل) لا يستغرق الحدث أكثر من ليلة واحدة، بينما تروى بقية الأحداث من خلال الذاكرة. وفي رواية (السفينة) تجري الأحداث في مكان واحد محصور، هو السفينة، وتروى بقيتها من خلال الذاكرة أيضاً، بينما تدور الذاكرة في رواية (البحث عن وليد مسعود) حول الشريط الذي تركه في سيارته قبل أن يختفي، وتتحول هذه الأحداث إلى ذكريات تحاول أن تفسر ما جاء في هذا الشريط، بهدف الوصول إلى كشف ما لاختفاء صاحبه الغامض. أما رواية (صبيادون في شارع ضيق) فقد تختلف قليلاً عن الروايات الأخرى، لأن الزمان والمكان يتوسعان فيها قليلاً، ولكنها تمهد

السييل إلى نشاط الذاكرة، حين تجعل من (جميل فران) شاهداً على ما يجري من أحداث. من داخلها، ومن خارجها، لأنه يحاول باستمرار أن يربط هذه الأحداث. لأول مرة في أعمال الكاتب، بلحظة فطام الذاكرة، لحظة الهزيمة، ولذلك تظل أحداث الهزيمة - خاصة - حاضرة في الرواية، حتى تتحول هذه الأحداث إلى رمز للهزيمة العربية الشاملة،^(١٢) وهو رمز مستمر وثابت في الرواية كلها، ومؤثر في التحولات التي تجري. باعتبارها بعض نتائج الهزيمة.

ولأن الذاكرة فاعل أساسي في بناء الرواية، فإن اختيار استرجاع أخبرتها في إطار تيار الوعي^(١٣) يصبح أمراً ضرورياً في أسلوب الكاتب. وهذا التيار يتدفق في أذهان الشخصيات الروائية، بشكل واضح، لأن هذه الشخصيات في غلبتها مثقفة، تملك الوعي والقدرة على التركيز والتأمل، حتى تستطيع الوصول إلى ما يمكن أن يسمى بحالة (الصراحة الإدراكية) وهي الحالة التي تعني التدفق، عند المبدعين. بعد الوصول إلى حالة الاستغراق الشامل^(١٤) التي يمكن أن تنسب دون تردد إلى الكاتب ذاته، وهو يتعامل مع مختلف شخصياته الروائية.

- ٤ -

لقد حسم الكاتب موقفه لصالح المستقبل في رواية (صراخ في ليل طويل)، في وقت كانت فيه عوامل الواقع المختلفة تسمح له بالتطلع إلى المستقبل. لكن هذه العوامل تغيرت بعد الهزيمة. وكان تغيرها مؤثراً على التطلع إلى المستقبل بالذات. حتى صار هذا المستقبل شديد الغموض، ويحتاج إلى كثير من العمل، في اتجاهات عديدة حتى يعود إلى الأمل به بعض صفاته. إن انكسار الحاضر قد غير النظرة إلى المستقبل تماماً، من تلك النظرة الرومانسية الخالصة، التي تتطلع إلى بزوغ فجر نقي، بعد غسل الواقع، بالحريق والمطر، إلى نظرة مأساوية واعية، تحاول أن تجد المستقبل من خلال الثقافة الواسعة التي يتميز بها الكاتب. لقد وجد الكاتب نفسه في مأزق حاد: فالماضي الذي حاول أن يتجاوزه في روايته الأولى. أصبح كل ما بقي له من ذاكرة في المنفى، والحاضر الذي يعيشه، هو سبب فطام الذاكرة القسري أما المستقبل

فقد أصبح أي حلم به غير واضح. ولأن الكاتب - كمنثقف كبير يعرف ان المستقبل لا بد وأن يولد من الحاضر، فقد استندت أعمال الرواية الى محورين أساسيين:

الأول هو تشريح الحاضر السني بكل أبعاده، في محاولة للكشف عن الأسباب التي أدت الى الهزيمة، والثاني هو الماضي الذي يعود اليه، بعد ان أصبح أثيراً وجميلاً في الذاكرة. فالذاكرة هي السند القوي والبريء الذي يربط الكاتب بأرضه. وطفولته، ولذلك ظلت خلفية واضحة لكل حديث عن الحاضر والمستقبل، حتى أصبح المستقبل في بعض الأوقات، وكأنه حنين الى الماضي، كما هو الحال في بعض كتابات الأرض المحتلة خاصة عند اميل حبيبي^(١٤)

ان فلسطين هي الواقع الحقيقي الذي تدور حوله روايات الكاتب، وفلسطين، بالنسبة له، هي ما اختزنته الذاكرة «أما حاضرة فليس سوى فاصلة بين الماضي والمستقبل»^(١٥) لذلك فإن محاكمة الروايات للواقع تبدو شديدة القسوة، خاصة وهي تحاول ان تشرحه اجتماعياً وفكرياً لتوضح الخلل فيه، وهو خلل يعرج الذاكرة التي تبرز أهميتها القصوى كأساس للمحاكمة، في السطر الأول من (البحث عن وليد مسعود): «تمنيت لو أن للذاكرة اكبراً يعيد اليها كل ما حدث، في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق»^(١٦)

لكن الذاكرة لا تستطيع أن تكون بهذا الشمول، وهذه الدقة، وهي ليست جاهزة، تجيء عندما تستدعي، وكما تستدعي والورق غير قادر على تصويرها بالألفاظ. ان الذاكرة عذاب وغالباً ما تلج مع تقدم العمر، حتى تتحول الى ما يشبه السادية التي تواجه كل متعة، خاصة حينما تستدعي لمواجهة عجز الواقع.

روايات جبرا ابراهيم جبرا تقوم على المواجهة بين الواقع والذاكرة. والواقع ليس ثابتاً. كما ان الذاكرة تجيء مجزأة بقدر ما يتلزمه المواجهة من ناحية، وبقدر طاقة الكاتب على الاسترجاع، في زمن الكتابة، من ناحية أخرى. لذلك توزعت الذاكرة على روايات الكاتب الثلاث الأخيرة توزيعاً

تصاعدياً حتى استطاعت أن تقدم كل تجربة الماضي التي أمكنت استعادتها وهو توزيع ازداد كثافة من رواية الى أخرى، مع تقدم العمر بالكاتب، وبعد الذاكرة عن لحظة الاحداث المسترجعة، وهو بعد يزيدها وضوحاً إضافة الى تصاعد التغير المأساوي في المجتمع، وهو تغير يبعد بالكاتب تدريجياً عن حلمه في اعادة اتصال الذاكرة، مما يجعل الحاحها أشد، ومحاولتها لفرض وقائعها أقوى.

لقد استطاعت الذاكرة في هذه الروايات أن تقدم صورة الماضي: تاريخاً شخصياً، وعاماً، وارتباطاً بالأرض والوقائع، وهي صورة، رغم نهايتها المأساوية، تبدو أكثر اشرقاً من صورة الواقع الذي يراد تغييره.

- ٥ -

في رواية (صيادون في شارع ضيق) هناك اتجاهان للذاكرة: الاتجاه الأول يرتبط بالمكان الذي اختزنته الذاكرة، والاتجاه الثاني يرتبط بالعلاقات التي تم بناؤها في ذلك المكان، والاتجاهان يلتقيان معاً في الرواية باستمرار لكن لقاءهما الحاسم ينطبع في الذاكرة على شكل لحظة مأساوية تكون دافعا لسلوك جميل فران كل الوقت.

وغالباً ما يتدخل الانعكاس الشرطي في استعادة الذاكرة لدى (جميل فران)، فبمجرد أن يدخل أية مدينة كبيرة، تعود اليه (القدس) لأنه، رغم كل المدن التي زارها، يعلن بوضوح: لقد نسيت كل أسفاري، وما عدت أذكر أية مدينة في العالم، سوى مدينة واحدة. مدينة واحدة أذكرها، أذكرها طيلة الوقت.^(١٧) وهذه المدينة - القدس - لا تكون مدينة مجردة، لأنها، قبل كل شيء رمز لوطن بكامله، وهو وطن له خصوصيته، لابعثباره وطن (جميل فران) وحسب، وانما بابعثباره وطناً يحمل قدسية تاريخية وواقعية، ولذلك فان الرمز يعني تجدد الوطن وحبه ايضاً، خاصة بسبب العدوان الذي يقع عليه، ويشوه صورته. ان القدس هي (بلدة) المسيح، رسول السلام لكن رسل الموت من الأعداء كانوا يظهرون على الروابي التي ظهرت منها الملائكة للرعاة

قبل ألفي سنة، لتتشد أغاني السلام والمسة للبشر. وهي، مع تاريخها العريق، والمقدس، تتجدد وتمتد بأيدي أبنائها، فبيت (جميل فران) كان جديداً أيام الغزو، على جبل (القطمون) في القدس الجديدة. ويطل على الريف لكنه لم يبق بيته بعد الاحتلال.

أما العلاقات، فهي تتخذ مركزها حول علاقة الحب التي عاشها (جميل فران) مع ابنة الجيران (ليلي شاهين) التي كانت تحمل الملامح: لعامة لأبنة القدس - ابنة فلسطين: شعر كستنائي طويل، وعينان عسلتان، وفم واسع، وبشرة بيضاء. وقد جاءت هذه العلاقة لتمثل تغيراً اجتماعياً، يرضى بالحب، ويريد له أن يكون شريعاً، لكن الظروف الجديدة، المتمثلة برسول الموت، لم تسمح لهذا الحب بأن يستمر في الواقع، فقد هدم الارها بيون الصهانية بيت الحبيبة على من فيه، وبقيت في ذاكرة (جميل فران) كيد مقطوعة من الرسغ، وخاتم الخطبة يحيط بأصبع المختصر. وظلت اليد، والوجه، واسم الحبيبة، تلح على ذاكرة (جميل فران) كلما فكر بأن يبارس في حياته أية بهجة، حتى تحول دماغه الى فراغ كبير بارد.

وهذه العلاقة لها دلالات أعمق: لقد اختلط جسد (ليلي) بالأرض التي دفنت تحتها مع انهيار البيت، وبذلك توحدت المرأة بالأرض^(١٨) توحداً سوف يستمر في روايات الكاتب كلها، تضميناً أو اعلاناً. كما أن لليد - بخاتمتها - دلالتها الأخرى، فهي تبدو منذ اللحظة الأولى، وخلال تكرار ظهورها في الرواية، وكأنها يد تستنجد بمن بقي - من محبي الأرض - للثأر لها من غزو رسل الموت.

وقد ظلت هذه الذكرى مزروعة في أعماق (جميل فران) وكأنها تلاحقه كمسيح يحمل صليبه أينما ذهب^(١٩) وصارت مهمته - في الرواية - أن يهرب من التعاسة، أو أن يناقشها كواقع لا بد من تجاوزه من أجل المستقبل: ليست تعاسة... هناك امكانيات للحياة والفعل. بل حتى التجربة الحسية. يجب أن تكون عندي الارادة لأن أصبح جزءاً من الحياة مرة ثانية.^(٢٠) انه يختار سلاح الارادة - الواعية - من أجل العودة الى الحياة.

وهو في هذا الاختيار مضطر لمواجهة ثلاث قضايا حتى يحقق مشروعه نحو المستقبل: القضية الأولى هي قضية الموت، الذي يتمثل بيد (ليلي) التي تمتد كلما اقترب من امرأة لدرجة انها تسقط بينه وبين حبيبته الجديدة (سلافة)، لتحول بينها. وهذه العلاقة تمثل مواجهة للقضية الثانية، وهي قضية المجتمع المتخلف الذي لا بد وأن يتغير، حتى يتم تجاوز الهزيمة وهي علاقة مركبة يعتبر نجاحها تحدياً لهذا المجتمع، وتغيراً له. ان (جميل فران) مسيحي فلسطيني، بينما حبيبته (سلافة) عراقية مسلمة. وهو في المتنفذ، بينما تمثل هي جزء من الطبقة العليا في مجتمعها وهي طبقة قدمتها الرواية في حالة انهيار من داخلها، لأن أحد امتداداتها يقتل ممثلاً - والد سلافة - ولأن إحدى امتداداتها تخرج عن نسق التقاليد الثابت الذي سارت عليه هذه الطبقة، فترفض الزواج المتفق عليه، وتحب من خارج طبقته. وقد كان نجاح هذه العلاقة مؤشراً الى وحدتين: الأولى عربية، والثانية دينية، مما جعل نهاية العلاقة بالزواج ايذاناً بمستقبل أفضل من خلال مواجهة تحديات التخلف والتعلق بالأوهام^(٢١). اضافة الى ما فيه من تحد للموت، من خلال مقاومة البد الميتة، لاستبدالها بديحة.

أما القضية الثالثة، فهي القضية التي لا يمكن ان تستبدل وانما يكون الاستبدال أو نقل الصراع، من أجلها بالتحديد انها قضية الأرض في الذاكرة وفي الواقع ايضاً فاذا كان الحب الجديد في حياة (جميل فران) يشر بمواجهة الهزيمة فان شوارع القدس التي تظل تنسرح كلها أمام عيني (جميل فران)^(٢٢) كل الوقت، هي - كأرض - العامل الثابت في معادلة الكاتب، واليها تنشد كل العوامل الأخرى، فيحدث فيها التغير. لذلك فان الاصرار على أن تكون للحب غلبة على الموت، يكون مرتبطاً بنقل الحبيبة الى حيث التوحد مع الأرض، وهو في (صيادون في شارع ضيق) نقل الى بعض ما تبقى من فلسطين، الى مخيمات اللاجئين^(٢٣) بعد أن يتم التغلب على عقبات الواقع وسيطرة الموت المتصلة.

الرواية اذن تخطو خطوة جديدة في طريق التطلع الى المستقبل. ولكنها خطوة تنطلق من واقع مختلف، ومن فهم مختلف لهذا الواقع، ولحاجات المستقبل المنشود، فالعقبات لم تعد اجتماعية

فقط، كذلك التي عمل على ادانتها في (صراخ في ليل طويل) حين حطم بقايا أسرة عريقة ورفض الاستمرار في علاقة مينة مع فئة جديدة صاعدة ولكنها عقبات اجتماعية وسياسية أكثر تعقيداً، تقودها طبقات تتحلل وتصنع موتها من داخلها، كمؤشر على أن على الزمن أن يتجاوزها ليبدأ من جديد. وهذا التجاوز، أرادته الكاتب لاهنا إلى حد كبير، حين أنهى بعض الطبقات، وحطم بعض التقاليد ووجد بعض الافطار والأديان من خلال الزواج.

لكن فعل الذاكرة في الرواية لم يقف عند هذا الحد: انه فعل حاضر على مساحة الرواية كلها يعمل على تذكير المجتمع - الواسع عربياً - بالقضية بالحجم الذي تستحقه لأكهزيمة - أولى - وحسب وأنسا كأنذار لما يمكن أن يجره ثبات الواقع من هزائم لاحقة وكاشعار بان حياة هذا المجتمع (العربي) رهينة بحياة القضية التي تفعل فعلها فيه تغييراً واضحاً وواسعاً، سواء أكان يقف معها فيعمل لمستقبلها ومستقبله، أو يقف ضدها فتتهار القوى التي تقف.

ان شوارع القدس التي لاتتقارن بأية شوارع في أية مدينة أخرى، ويد ليل - الحب الذي اغتيل - التي تسقط أمام لحظة الانشغال أو الهروب أو التعويض أو الغفلة هما - معا - المحرك الأساسي لكل أحداث الرواية، ولكل شخصياتها، وهي تستكشف الطريق من أجل مستقبل أفضل.

- ٦ -

لقد أشارت رواية (صنادون في شارع ضيق) الى ان الحب هو الوجه الآخر للأرض الفلسطينية، حين وحدت المرأة بالأرض حية وشهيدة هذا التوحد ازداد وضوحاً مع ازدياد عناء الذاكرة لدى الكاتب، ومع غنى تجربته الفنية، فجاءت روايته الثالثة (السفينة) لتكرس نفسها لهذا التوحد الى حد بعيد، اضافة الى ما تحمله من امتداد للعناصر الأخرى التي طرحتها الروايتان السابقتان.

في (السفينة) محاولة لتوحيد الزمان والمكان، وحصرهما بهدف انعاش الذاكرة. السفينة كمكان، خارج اطار الأمكنة، انها منفى حقيقي، يبدو فيها الفلسطيني (وديع عساف) معلقاً في الهواء، يحاول أن يتنفس هواء بلاده. انه يحب البحر المتوسط، ويركب

السفينة فيه لأنه بحر فلسطين بحر يافا وحيفا، وبحر هضاب القدس الغربية وقراها. «فانت اذا صعدت هضاب القدس ونظرت غرباً، لن تعرف أين تنتهي الأرض، وأين يبدأ البحر، وأين يلتقي الاثنان بالسماء... هذه الزرقة هي الشيء الوحيد الذي يلطف من غربتي، كأني بها اتصل بارضي من جديد»^(٢٥).

والرحلة كزمان، هي (الآن) الزمان فيها يكاد أن يتحول الى لحظة حوار، حتى وهي تتوزع على عدد محدود من الساعات. وتكتيف الزمان هذا يسمح للذاكرة بان تجول، بعيداً عن الواقع خالقة نوعاً من التناقض في شخصية (وديع عساف) الذي أصبح مع العمر، والتجربة، مبتلى بنوع من الجذ، يخشاه هو نفسه، فيحاول خداع نفسه بالضحك^(٢٦) من واقع متناقض كلياً، ينفيه عن أرضه من ناحية ويكافؤه عن ذلك بنجاح كبير في عمله التجاري من ناحية ثانية. وهذا التناقض في سمات الشخصية، وفي السلوك مرر داخل الرواية: ان (وديع عساف) دمث الاخلاق، طلق اللسان، يملك شخصية محببة الى من حوله ولكنه يخفي خلف المرح الظاهر ألماً وحرناً وبأساً وحقدًا. كما أنه يميل الى استخدام القوة، لأنها سلبت أرضه وشردت شعبه، وجعلته بعد أن شهد مصرع أعز أصدقائه يقتنع بأننا لا تواجه الا بالقوة. ان جرحه النازف على الدوام يجعل سلوكه مزيجاً بين الأسى والمرح، واللين والقسوة، والوطنية والتجارة، وكل ذلك ناتج عن ظروف حياته^(٢٧).

وقد جاءت الذاكرة في (السفينة) أكثر خصباً، واستطاع الكاتب أن يوظفها بنجاح، لدرجة أنها تقتحم الآخرين وتسكنهم بجبروتها،^(٢٨) لأنها لم تعد ذاكرة تستند الى ما هو مادي - من أرض وعلاقات - وحسب، وانما تجاوزت ذلك الى ما هو ثقافي - بالمعنى العام للثقافة - وخلقت بين المادي الذي توسعت فيه والثقافي نوعاً من التزاوج يكاد أن يصل حدود حلم يولد أمام كل موقف.

ان (وديع عساف) مثلاً، يحسد زميله الاسباني على السفينة لأنه عائد الى بلده، وكانعكاس لذلك يحلم: ليتني كنت مثله ذاهباً الى بلدي الذي لم يشطر أجزاءه سيف أحقق ليتني كنت مثله ذاهباً الى بلدي قادماً من بلد غريب، وفي جيبي حصى أسفاري فأحط

الرحال في البلدة، وآخذ الكيان مثله، وأبحث عن صديقين أو ثلاثة يعزفون على الآلات أخرى، ونؤلف جوقة موسيقية فنعرّف ويرقص الناس.^(٢٩)

ان الذكريات المادية تستمر في العودة الى (وديع عساف) وتظل القدس على رأسها باعتبارها أجمل مدينة في الدنيا^(٣٠) بتاريخها الخاص. وجغرافيتها المتميزة، ولكنها تأخذ امتداداً أكبر اتساعاً هذه المرة لأنه امتداد يرتبط بما هو جديد من الذكريات العزيزة التي بدأت تصبح ضبابية، فكان لابد من انعاشها حتى لا تغيب، أو تصبح موضع شك، أو تهتم بأنها من صنع الخيال، كما هو الحال مع الحسناء المحجبة، التي يعود اليه وجهها الجميل دائماً، وقد رفعت عنه الحجاب في غسق أشهب، بين القبور، فلا يدري هل كان فعلاً يلتقي هذه الحسناء، أم ان الأمر كله من مزاج الخيال.^(٣١)

(وديع عساف) يحس بأنه، مثل مدينته، مشطور، وكل حياته الواقعية، بكل صخبها العالي، لاتأخذ من ذاته الا شطراً واحداً، أما الشطر الثاني فهو للذاكرة التي يعيد من خلالها رسم القدس، وصور الرجال، والتي يستمر من خلالها في الركض في اتجاه الأرض، حتى يراها تحت قدميه، صلبة، يحبها، ويخاصمها، ويهجرها لشدة ما يحبها ويخاصمها، فيعود إليها.^(٣٢)

لكن هذه الأرض محاطة بالأسلاك الشائكة دونه، ولم تبق له هذه الأسلاك الا ذكريات الحواكير التي عايشها في طفولته، تطل عليه واعياً، وفي حلم اليقظة، وفي النوم: حياة ناعمة بعض الوقت، ومعرفة غير متكافئة في اللحظة الحاسمة، لا يحس بأنه قصر فيها، لأن واقعه هو الذي قصر.

لقد راقب (جميل فران) الحرب في رواية (صيادون في شارع ضيق)، دون أن يشارك فيها، مع أنه شاهد جثة حبيته تحت الانقاض، فعلقت في ذاكرته، أما (وديع عساف) فقد شارك في الحرب مشاركة فعلية، ولاحظ العجز في الواقع، وفقد صديقه أمام عينيه، فكانت التجربة أكثر حياة في ذاكرته، وصارت هذه التجربة المرتكز الأساسي الذي تدور حوله كل تصرفاته. وحين نحصى هذه التصرفات - واقعياً - على ظهر السفينة، وخارجها،

وفي الموانئ، فإنها تبدو كمحاولات للهروب من الذاكرة: ان الواقع، بالنسبة له، كفلسطيني، غير موجود، ولذلك فان تعامله، مع واقع الآخرين، يبدو غريباً، فيصبح (وديع عساف)، من وجهة نظر بعض الآخرين «مغروراً»، ثم لا يبدو غريباً أن يوصف بأنه «معتوه» من قبل من لا يعرفونه جيداً، بينما يوصف بأنه، «رجل هائل» من قبل من اقتربوا منه كثيراً.

مثل هذا التناقض في شخصية (وديع عساف) كما تراها الشخصيات الأخرى في الرواية، وكما أشار اليه لبعض من درسوا الرواية، يمكن أن يفسر، في صالح الكاتب، حين يرتبط بالانشطار الذي يعيشه (وديع عساف) بعد الانشطار الذي عاشه وطنه.

انه التوزع بين الواقع الذي يرفضه، والذاكرة التي يعيش فيها وهو انشطار يبحث عن مستقبل يعيد الى الذاكرة ما فطمت عنه. وقد تم التعبير عن هذا الانشطار في رواية (السفينة) بشكل أبلغ مما كان عليه في الرواية السابقة لأن الذكريات الثقافية استطاعت أن تعمق هذا الانشطار.

فقد عادت الى (وديع عساف) تلك الذكريات التي تقترب كثيراً من أجواء الصوفية التي تميز الأرض التي عاش فيها، في تاريخها القديم، الممتد الى واقعها الحاضر. وإذا كانت شخصية (وديع عساف) امتداداً لشخصية (جميل فران). فإنها تشكل امتداداً في الذاكرة قبل كل شيء يتحول الى امتداد في النسيات النفسية لكل شخصية بفعل تأثير هذه الذاكرة الحية، ويصبح بالتالي امتداداً أكثر عمقاً، لأنه صار أكثر احساساً بالزمن الذي يمضي، وهو يبعد الفلسطيني عن أرضه. في منافي لا يندمج فيها، سواء كان هذا الزمن فردياً، أو كان الزمن العربي ذاته.

لقد وضع (وديع عساف) أمامه هدفاً واضحاً هو العودة الى القدس - ما تبقى منها بعد الاحتلال الأول - والاستقرار فيها^(٣٣) مع المرأة التي يحبها، وهو هدف شبيه بما وضعه (جميل فران) الذي اختار المخيمات مستقراً له ولمن يحب، وبذلك تعود المرأة الى التوحد بالأرض من جديد، ولا يكون الحب حقيقياً، ومستمر، الا اذا ارتبط بالأرض ولذلك لم يستطع (وديع عساف) أن يحقق لنفسه

علاقة أخرى خارج هذا الشرط، لأنه كان يصاب بالشرود^(٣٤). وهو يراقص المرأة، عندما تتدخل ذاكرته المعذبة.

ان فلسطين بالنسبة لكل فلسطيني، هي الملجأ الأخير الذي يحتمي فيه، وإذا لم تجيء في الواقع، فان الذاكرة كفيفة بأن تأتي بها: سل الفلاح الذي يذكر تجرح قدميه على تلك الأرض، كأنه يذكر لذة حياته الوحيدة كأنه يقول ان حياته بعد أن أبعد عن أرضه ما عادت حياة^(٣٥).

وقد كان جزء من أرض فلسطين ممكناً كملجأ، قبل عام ١٩٦٧ فالى أين يستطيع (وليد مسعود) أن يلجأ بعد أن أخذ منه الواقع هذا الجزء؟

- ٧ -

ان عذاب الذاكرة في رواية (البحث عن وليد مسعود) لا يساويه الا عذاب البحث عن وسيلة لتغيير الواقع، من خلال الاحساس بالزمن الذي يجري فساهم في أن يجعل الذاكرة أكثر حياة. وهذه الرواية تقدم كاتبها في أقوى حالات التدفق. لقد كتبت الرواية بعد هزيمة ساحقة، أخذت ما تبقى من فلسطين معها، فهي لم تدعم فظام الذاكرة وحسب، وانما أرادت أن تخنق الحلم الذي استندت اليه الروايتان السابقتان، وهو حلم العودة الجزئية، فوضعت (وليد مسعود) في مواجهة واقع أشد سوءاً، وأبعد ما يكون عن التغيير الذي تمناه فلسطينيا الروايتين السابقتين، فخلقت بالتالي جرحاً جديداً في الذاكرة اشتد نزفه حتى بدا (وليد مسعود) مثل سجين في المنفى الكامل.

وليس غريباً أن يختار (وليد مسعود) اللامكان، مثلما اختاره (وديع مسعود)، ولكن اللامكان جاء أكثر تجريداً هذه المرة، وأكثر إيهاء انه لامكان - حقيقي - اختفى بعده، وجاء اختفاؤه بين الحدود العربية ليشير الى مسؤولية وجود هذه الحدود - كأشارة على التمزق - تجاه ما يحدث له، ولوطنه، انه يختفي في (اللاوطن)، وحين يلغي المكان فان الذاكرة وحدها تبقى له سنداً، وهي ذاكرة تربطه بالوطن الذي فقده، من خلال كل التفاصيل التي يمكن استرجاعها. وبذلك يصبح أي حلم بالمستقبل لا يستطيع أن يكون حلماً حقيقياً قابلاً لأن يعيش، أو يصدق أو يقدم أملاً، الا اذا كان

امتداداً لهذه الذاكرة وهذا الامتداد، يعني على وجه التحديد ارتداداً الى القوى الذاتية التي تبدأ من الفلسطيني، وتنتهي عنده، بعد أن فقد الفلسطيني ثقته بكل ما هو كائن على مساحة الوطن الكبير الذي تسلم مسؤولية قضيته لزمن طويل، فأنتهى بها الى أسوأ مصير، مما ولد لديه احساساً بأن عليه أن يستعيد زمام القضية.

هذا الاحساس يبدو في ظاهره نرجسياً، حيناً يرتبط بشخص (وليد مسعود) ولذلك وصفت هذه الشخصية بالنرجسية. كما وصف بها البناء الروائي كله وانسحب ذلك على الكاتب نفسه لأن الرواية تستند الى ذاكرته قبل كل شيء وتقدم بعض الملامح الشبيهة بحياته^(٣٦).

وهذه النظرة تظلم الرواية والكاتب، فمن ناحية لا يجوز النظر الى (وليد مسعود) كفرد، بل كنموذج لفئة تمثل قطاعاً كبيراً من الشعب العربي الفلسطيني في المنفى، وهو قطاع استطاع أن يحقق نجاحاً عملياً في حياته لكنه لم ينقطع عن التفكير في قضيته والعمل لها بالقدر الذي تتيحه ظروفه الشخصية والظروف العامة. ومن ناحية أخرى، لا يجوز أن ينظر الى الرواية بمعزل عن الظروف الموضوعية التي كتبت فيها، وخاصة ما يتعلق منها بأحاساس الفلسطيني بذاته، حيناً استطاع أن ينهض عبر ثورته المسلحة وسط ظروف الهزيمة التي أحبطت المجتمع العربي كله فجاء هذا النهوض كإضاءة وحيدة في ظلام الهزيمة الدامس. وقد جاءت الصورة العامة التي قدمها الكاتب للإنسان الفلسطيني وان اختلفت منها مطابقة تماماً لما أحس به الفلسطيني نفسه، بعد الهزيمة وتسلم زمام الأمور بنسبة لقضيته. وقد غذى المجتمع العربي هذه الصورة بشكل مطلق، لأسباب يسهل الوصول إليها، وتقف على رأسها حاجة العربي الى أي أمل يلوح، حتى لا يكون احساسه بالهزيمة تاماً، فبهذه الصورة وجد الفلسطيني والعربي ما يسند من احساس بالأمل في مواجهة الكثير من عناصر اليأس المدمرة.

وقد كان (وليد مسعود) نموذجاً صحيحاً لهذه الصورة الى حد بعيد، ولكنه لم يكن نموذجاً نرجسياً، أو أنانياً، لأن فيه من الصفات ما يناقض ذلك تماماً، كان (وليد مسعود) يملك احساساً

الأربعينات حتى عام النكسة. غياباً له أسبابه المتعددة التي تلتقي مع الاحتمالات السابقة أو تقترب منها، أو من بعضها؟ ألا يوحى - مثلاً - بأنه اختفاء يهدف إلى الاستعداد لمرحلة جديدة من النضال، يكون الفلسطيني في مقدمتها ويشغل العربي بها، حتى تصبح هماً أساسياً له؟ ألا يوحى - مثلاً - بأنه اختفاء مقصود لجلب لم يستطع أن يمنع الهزيمة، بهدف إفساح المجال لجلب جديد قادر على الاقتحام؟

مثل هذه الأسئلة تستطيع الذاكرة وحدها أن تجيب عليها في الرواية. والذاكرة هذه المرة يتسع مجالها: (وليد مسعود) كان في القدس في الأربعينات ولكن سيرة طفولته تروى من خلال مصدرين: ما تركه من هذه السيرة، وما رواه أحد أصدقاء والده عنه: انه فلسطيني رافض، من أبناء الجبال^(٣٨) بما عرف عنهم من صلابة وعناد، عاش في فلسطين طفولته، وتأمّل ما حوله بعمق مادة وثقافة واختار طريقه وتعذب كثيراً، حين هاجر، وحين اعتقل، وحين انهارت زوجته وحين استشهد ابنه، فكان كل ما عايشه بعد الطفولة عذاباً متصلاً فلم يكن غريباً أن تثبت ذاكرته عند طفولته يدور حولها ويتوقف عندها ولا يكاد يتخطاها^(٣٩) فهل كان (وليد مسعود) فلسطينياً نموذجياً؟^(٤٠)

كان، اذا رابطنا هذه الشخصية بمجموعة الظروف التي تحيط بها، واذا تذكرنا ان الوصف يعني النموذج المأخوذ من الواقع، لا النموذج التي تطرحه أية نظرية. الفلسطيني المناضل والواقع الذي يشكل شخصية (وليد مسعود) هو الواقع الذي نشأ فيه واليه ينتمي وعبر حدوده يتحرك انه واقع الفلسطيني المثقف الذي تستند معظم تجربته الى ما قرأ لا الى ما مارس والذي يستطيع أن يحاور أكثر مما يستطيع أن يقاتل ولذلك فانه ينظر الى القتال كبطولة حاملة ويتصور ان الانسان قادر عليه بمجرد أن يحزم أمره دون أن يكون لديه الاعداد أو حتى الاستعداد المادي. انه ثوري كلام قبل أن يكون ثوري فعل، وبذلك يمكن ان يفسر اختفاؤه كادائه له، عندما أحس بان الكلام وحده لم يعد يفيد، وان الدور للفعل وحده، ولكن هذا الاختفاء ترك وراءه ذاكرة مقيدة قد تكون سبباً في حدوث الاختفاء على شكل قتل لأن الأعداء وهم كثر يعرفون

بالذات وجبا لها وهذا الحب (من وجهة النظر النفسية، ليس أنانية على الإطلاق لأن الأنانية تنعكس كراهية على كل ما هو خارج عنها بينما كان (وليد مسعود) يفيض حبا على من حوله، ويتقبل الحب منهم أيضاً.

كانت صورة (وليد مسعود) انعكاساً صحيحاً لصورة الفلسطيني، من خلال علاقته الجديدة بقضيته اذن: انه يشغل من حوله كما تشغل القضية كل من حوفاً. ويؤثر في الناس كثيراً، كما تؤثر القضية على الأمة العربية. وحتى هذا الاحساس بالاهمية والقدرة والفاعلية بالنسبة له، لا يختلف كثيراً عما تستطيع القضية ذاتها أن تفعله في المجتمع العربي، وفي الفكر العربي، واقعياً، وعبر المقولات التي كانت ترد من فصائل المقاومة، في تلك الفترة من الزمن.

ان شخصية (وليد مسعود) في اطار الفئة التي ينتمي اليها هي شخصية واقعية ثم التقاطها من الصورة السائدة للفلسطيني المقاوم من هذا النمط، ولذلك جاء اختفاؤه الغامض من خلال احساس بضرورة هز المجتمع الذي يحيط به حتى لا يركن الى السكون، فيكون ضياع القضية نهائياً وهذا هو بالضبط ما فعلته حركة المقاومة حينئذ. لقد وجد (وليد مسعود) نفسه في منفى لا يرضى به بديلاً لوطنه، حتى لو تحول التراب فيه الى ذهب بين يديه، فكان بحاجة الى الاعلان عن هذا الموقف ليهز وعي الانسان العربي، بعد الفاجعة التي سقطت عليه، فوضعه أمام احساس كامل بالعجز. وهذا هو بالضبط ما فعلته حركة المقاومة الفلسطينية التي ولدت في ذلك الزمن.

لكن الثورة أعلنت عن ذاتها بوضوح. فلماذا كان اختفاء (وليد مسعود) وأين؟

ان فن جبرا ابراهيم جبرا يشير بوضوح الى اجابة السؤال الأول: لقد اختفى الشخص الواقعي ليفسح المجال لفعل الذاكرة. أما أين اختفى فان الرواية تكتفي بان تضع عدة احتمالات: فقد قيل انه عاد الى فلسطين المحتلة سرا^(٣٧) وقيل انه اختطف، وان جثته وجدت في لبنان، كما قيلت اشاعات أخرى. ألا يشبه هذا الاختفاء غياب الفلسطيني عن قضيته منذ أواخر

السؤال عن هو مؤهل لحمل مسؤولية الثورة (في هذا الزمن بالذات) لارواية الثورة ذاتها، وان حملت في طياتها كثيراً من الأسئلة الناقدة للاتجاهات التي كانت تسود، وعلى رأسها ذلك الاحساس بالعظمة بشكل غير موضوعي حتى وان غذته الظروف العربية في مجموعها لأنها كانت ظروف هزيمة مؤقتة وغير موضوعية أيضاً. وقد كانت في اختفاء (وليد مسعود) الغامض محاولة لأثارة القضية من جديد بشكل حاد، ومن جذورها الأساسية وعلى مستوى عربي الى حد كبير حتى تعود هذه القضية لتشغل الوطن العربي كما يجب أن تفعل، خاصة وأن الزمن يجري والجبل الذي عايش الأرض في طفولته يطمح قبل أن يختفي الى تقديم خبرة ذاكرته للأجيال التي تلي في المستقبل، فهذا المستقبل في مواجهة الواقع هو الذي تريده الرواية أن يعيد اتصال الذاكرة كما أرادت الروايات التي سبقتها ولذلك احتلت الذاكرة حيزاً كبيراً في هذه الرواية وقد تحتل حيزاً أكبر في أية رواية قادمة للكاتب، بحثاً يستكمل ما شطر منها، عندما شطرت الأرض واستكمالاً لتلك الصورة الرائعة للأرض وللحياة فيها، حتى نظل حافزاً للذين يأتون، ويعملون على استعادتها.

• الكويت

أن الكلام يغذي الفعل أو يقود اليه. وقد يكون الاختفاء انتحاراً عندما يقدم واحد في سن (وليد مسعود) على الفعل وهو غير قادر عليه. والاختفاء قبل كل ذلك، كان رد فعل لحدث معين - وان غذته أحداث سابقة - لأنه كان بهدف الانتقام لابنه مروان، الذي استشهد وهو يقوم بعملية فدائية، داخل الأراضي المحتلة.

يشكل (وليد مسعود) اذن، نمطاً نموذجياً لفئة من الفلسطينيين، فطمت ذاكرتهم، وحاولوا أن يصلوها من خلال هدف واضح هو تغيير الظروف: ظروفهم الشخصية وظروف الوطن العربي من حولهم وحتى ظروف العالم لكنهم فجعوا خلال المحاولة بأمرين: أولهما أن كل محاولات التغيير التي مارسوها انتهت الى مزيد من الانهيار والهزائم وثانيهما ان جيلاً جديداً قد ولد واختار طريقاً آخر يشكل نقیضاً للتجربة السابقة وهو نقیض قد يكون فاعلاً، مما يثير الكثير من الاحباط لدى هذه الفئة ويثير الحسد، كما يثير الاندفاع الى حد كبير، ويفرض على هذه الفئة أن تلحق بالجبل الجديد، أو تختفي تاركة له تجربتها - ممثلة في الذاكرة - ليفيد منها.

من هذا المنطلق تبدو رواية (البحث عن وليد مسعود) رواية

هوامش

(٥) د. مصطفى فهمي، سيكولوجية الطفولة والمراهقة، مكتبة مصر، القاهرة (٩) ص ٤٤. والحديث عن فظام الرضيع عند قبائل الشيلوك.

(٦) جبرا ابراهيم جبرا، صراخ في ليل طويل. من الثابت ان الرواية كتبت عام ١٩٤٦ لكن خلافاً يدور حول طبعتها الأولى فقد اعتبرت هذه الطبعة عام ١٩٥٥ عندما نشرت من قبل اتحاد الكتاب العرب في دمشق، الذي قدم الطبعة الثانية عام ١٩٧٤ وقد نشرت دار الآداب في بيروت الرواية عام ١٩٧٩ وأشارت الى أنها الطبعة الثانية كما أشارت الى أن الطبعة الأولى نشرت في القدس عام ١٩٤٦ (وطبعة دار

(١) مارسيل بروست، عواطف قاتل أمه، من كتاب (قصص عالمية قصيرة) ترجمة صادق باخان، مطبعة الأديب، بغداد ١٩٧٣ - ص ٧٢

(٢) جيمس شابلن، قاموس علم النفس (بالانجليزية) منشورات ديل، نيويورك ١٩٦٨ ص ٢٨٧ (مادة ذاكرة).
(٣) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ ص ١٥٩.

(٤) د. أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠ ص ٢٤٥

- (١٩) د. أحمد أبو مطر، مصدر سابق ص ٢٥٠
- (٢٠) صيادون في شارع ضيق ص ١٣٧
- (٢١) د. ابراهيم السعافين تطور الرواية العربية الحديثة
وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٠ ص ٣٣١
- (٢٢) صيادون في شارع ضيق ص ١٠٤
- (٢٣) المصدر السابق ص ٢٢٥ .
- (٢٤) الياس خوري، تجربة البحث عن أفق، مصدر
سابق ص ٧١ .
- (٢٥) جبرا ابراهيم جبرا، السفينة (ط ٢) دار الأداب
بيروت ١٩٧٩، ص ٢٣
- (٢٦) المصدر السابق ص ١٨٥
- (٢٧) د. واصف أبو الشباب، مصدر سابق ص ١٣٤
- (٢٨) فاروق وادي، مصدر سابق ص ١٥٣
- (٢٩) السفينة ص ٤٣
- (٣٠) المصدر السابق ص ١٧
- (٣١) المصدر السابق ص ٢١
- (٣٢) المصدر السابق ص ٨٢
- (٣٣) المصدر السابق ص ٢٣٦
- (٣٤) د. أحمد أبو مطر، مصدر سابق ص ٢٥٢
- (٣٥) السفينة ص ٢٣
- (٣٦) غالب هلسا، فصول في النقد، دار الحداثة، بيروت
١٩٨٤ ص (٥١ - ٨٧) .
- (٣٧) البحث عن وليد مسعود ص ١٣٩
- (٣٨) المصدر السابق ص ٣٤٧
- (٣٩) المصدر السابق ص ٣٤٨

الأدب هي التي تعتمد هذه الدراسة لكل روايات
الكاتب).

(٧) جبرا ابراهيم جبرا صراخ في ليل طويل (ط ٢) دار
الأدب بيروت ١٩٧٩ ص ٩٢ .

(٨) المصدر السابق ص ١٠١

(٩) د. واصف أبو الشباب صورة الفلسطيني في القصة
الفلسطينية المعاصرة، دار الطليعة بيروت ١٩٧٧ ص
١١٩ .

(١٠) الياس خوري، الذاكرة المفقودة مؤسسة الأبحاث
العربية، بيروت ١٩٨٢ ص ١٢٣

(١١) المصدر السابق ص ١٢٨

(١٢) صالح أبو أصبع، فلسطين في الرواية العربية،
منظمة التحرير الفلسطينية. مركز الأبحاث بيروت ١٩٧٥
ص ٢٢٨

(١٣) باتريشكار نغتون، التأمل (ترجمة اقبال أيوب) دار
الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ ص ١٧٩

(١٤) خاصة في (سداسية الأيام الستة) لوحة (الحب في
قليبي).

(١٥) الياس خوري. تجربة البحث عن أفق، منظمة

التحرير الفلسطينية. مركز الأبحاث. بيروت ١٩٧٤، ص ٦٩

(١٦) جبرا ابراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار
الأدب بيروت ١٩٧٨ ص ١١ .

(١٧) جبرا ابراهيم جبرا صيادون في شارع ضيق (ط ٢) دار
الأدب بيروت ١٩٨٠ ص ١٤ .

(١٨) فاروق وادي مصدر سابق ص ١٥٩

الاستهلال الروائي

ديناميكية البدايات في النص الروائي

■ ياسين النصير

ان الحافز الذي دفعني الى معالجة الاستهلال بصفة خاصة دون سواه من عناصر البناء الفني، هو جھلنا به وبامكاناته الهائلة التي يتيحها للكاتب وللناقد. فارسطو يصفه بـ: بدء الكلام. وعلى البداية ان تكون قوية شأنها شأن اية بداية في الخلق والابداع والعمل. وتصفها قواميس اللغة وكتب بلاغتها ببراعة الاستهلال، وما تتطلبه جملة من براعة لغوية وفكرية وبلاغية. وتصفه النقود الحديثة بشيء اشمل من هذا اذ تقول «ما من شيء يحدث في النص الادبي الادلة نواة في الاستهلال» وفي العامية والامثال نقول عنه «سدى الحايك». بمعنى اشمل: فالأستهلال من اهم العناصر البنائية في النص.

■ استهلالات الفن الروائي

تميل استهلالات^(١) الفن الروائي الى السعة والتنوع وغالباً ما يستغرق الفصل الاول منها كله او عدة فصول لانه يتعامل مع كلية العمل، وعليه ان يزرع النويات الصغيرة للافعال الكبيرة اللاحقة. وفيه يجد القاريء مسجاً اولياً لكل عناصر البناء من شخصيات وافكار واحداث. ولهذا النوع من الاستهلال بنية تتربك من تداخل فعلى الزمان والمكان، اي البناء الفني الذي يجيده الروائي وهو يرى احداثه تعيش لحظات حياتها. ويمتلك الاستهلال الروائي توازناً داخلياً ان فقدته الروائي اولم يحسن بناءه تخلخل العمل. وله كذلك قدرة على التركيز والايحاء والتأويل. لا يضعك الأستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا

يعوم كذلك حول العمل، وانما يمهّد لك الطريق الى اسرار العمل الداخلية. انه اشبه بمفتاح باب البيت الكبير. الا ان الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية انه يوجد في كل بناء فني كبير فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية. ذلك لان الصفة الروائية له، تعني تعدداً في اصواته وتشعباً في عناصره وبناءاته.

وللاستهلال الروائي عدة انواع، اهمها:

١ - الأستهلال الروائي الموسع.

ونختار له للتطبيق رواية الرجح البعيد لفؤاد التكرلي. تمتلك الرجح البعيد شروط الرواية الفنية الناجحة، فهي

الجيران، صلته الوحيدة بالعالم الخارجي الممر الطويل الذي يؤدي الى الباب الخارجي وما بين الممر واجزاء البيت الأخرى ثمة رحم طويل مظلم، تغتسل فيه كل الشخوص الداخلة عبره والخارجه منه.

ويعرفنا الاستهلال على نوعية الاحداث المركزية التي ستجري لاحقاً. مشكلة منيره ومديحه وحسين ومدحت وكريم وفؤاد والطفلة والمعائز، ولكل واحد منهم له موقعه الحداثي الخاص، ان نوى الأحداث قد عرضت امامنا بطريقة مكثفة، برقيه المحتوى ومركزية الفعل، لان المهمة الملقة على الاستهلال هنا ذات شقين الاول: ان الفصل الاستهلاكي هو فصل من فصول الرواية يحمل افكاره الخاصة به والمحددة والتي تمهد للدخول الى الفعل الذي يليه. اي انه حلقة من سلسلة متكاملة هي الرواية. فلا يظهر زائداً عليها او مقحماً بها. والثاني ان الفصل الاستهلاكي هو حضانة لافكار وبنى الفصول اللاحقة.

لذا فالاستهلال من اصعب الصفحات في اي عمل فني يراد له ان يكون جيداً. ويتطلب بناءؤه عناية خاصة. فالجملة فيه او الكلمة عليها ان تحمل معنيين اثنين: معنى عاماً يسبق الفصل ضمن فصول الرواية ومعنى خاصاً اعمق لانها ستحمل في احشائها ما يحدث في الفصول اللاحقة. فعندما نقرأ هذا السطر مثلاً على لسان كريم وهو يدخل البيت متأخراً، وبعد ان تشاهد امه الدم على ملابسه وتسأله عنه فيجيبها:

- دم. هذا دم فؤاد. دم فؤاد هذا يوم. - نجد لهذه الجملة معنيين: المعنى الاول هو ما يصل الى المخاطب مباشرة، ان حادث ما قد حدث لفؤاد وان فؤاداً هذا يعرفه الجميع صديقاً لكريم، ولذلك لم تفعل الام شيئاً ازاء الموقف الا انها اسكت ساقى كريم المرتجفتين دون ان تدري لماذا. والمعنى هذا اريد به اخبار الأم او زرع بذرة صغيرة لقضية فؤاد.

اما المعنى الثاني، فلا يتضح الآن، بل يتأخر الى فصول الرواية اللاحقة حيث نجد له قصة طويلة ولها مستويات فعل عديدة. لذلك لا نتعامل مع كلمات وجمل وعبارات الاستهلال

كلاسيكية البناء واقعية - رمزية الاحداث، ذات بنية داخلية متماسكة ومنضبطة المفصل، تعتمد على الحس الدرامي من خلال تعدد شخوصها المحورية. الا ان هذه الشخوص وهذا الحس مبني على تنامي حدث مركزي واحد وعلى بعد مكاني محدد مما يجعل كل مفصل الرواية تنطلق منه وتعود اليه.

يستغرق استهلال الرجوع البعيد ثماني عشرة صفحة من ٥ - ٢٢. وهو حجم الفصل الاول كله. وفي هذا الاستهلال الموسع قدم لنا الروائي كل الشخصيات التي ستأخذ دورها في الرواية لاحقاً - الا الثانويين الذين يظهرون كملحقين بالشخصيات الاساس - يعرفنا على مدحت وكريم وحسين ونورية وسناء والمعائز ومديحة. . ويتم تقديمهم من خلال الراوي الذي قدم لنا العمل شاهداً عليه ومشاركاً فيه، وخلال مسار فعل الحكيم نلمح السيطرة الكاملة على الشخوص وافكارهم انه استهلال، وفي الاستهلال لا يتضح الا صوت الروائي حتى ولو كانت الشخوص هي المتكلمة وقيمة ذلك تكمن في ان الروائي يبتدىء بتقديم العالم الخاص بحركة وافكار ومسارات الشخوص، انه يولد لنا فكرة البهجة المخضبة التي ستضج خلال السرد اللاحق، وعليه ان يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه.

هكذا يعرفنا الاستهلال على الزمن الخارجي للرواية من انه زمن ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨، وان هذا الزمن الخارجي يمارس ضغطاً اجتماعياً ونفسياً على الشخوص، وان كل واحد منهم عمل تصوراً خاصاً عنه، وما الصراعات اللاحقة التي تنشأ داخل البيت والاسرة التفاصيل واضحة لفكرة الصراع الاجتماعي - السياسي الخارجي وان الدور الذي مارسه هذا الوضع على تركيبة الاسرة جعل كل شخصية ذات سمات نفسية وفكرية متميزة بها عن الأخرى، بمعنى ان الزمن الداخلي للشخوص وللرواية تولد وتفرع من الزمن الخارجي.

ويعرفنا الاستهلال على المكان باعتباره العنصر الفاعل في الروايات الواقعية والرمزية، وان البيت البغدادي، ذا الجذور التاريخية والتراثية والتركيبية البنائية الخاصة هو المكان الذي ستجري فيه الاحداث ولذلك كان مكاناً مغلقاً لا نافذة فيه على



■ عبد الرحمن منيف ■

كانت افكاراً شاملة يجد الناقد فيها مستويات عديدة للتفلسف ويكتشف عن مستويات الفعل القلق في المجتمع . وان المجتمع مهما كتبنا عن احداثه، ومهما تكررت الاعمال عن ازمته المهمة يكون اكبر من الاحداث نفسها واكبر من الكتابة .

من الروايات الناجحة التي اعتمدت هذا النوع من الاستهلال النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان، الثلاثة لتجيب محفوظ شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف، المصاييح الزرق لحنا مين، اللاز للظاهر وطار

٢ - الاستهلال الروائي، المتعدد الأصوات

ويخص هذا اللون من الاستهلالات الاعمال الروائية التي تتوازي فيها الشخصيات او الاحداث . فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها . كل شخصية تروى كل الاحداث من وجهه نظرها تتمثل روايتها لها موقفها العام . كما يصاحب هذا الاستهلال الاعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية حيث يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية بمثابة تعدد لمستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فيأتي الماضي ليتداخل في الحاضر ويتقاطع معه . كما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات في الفن القصص

الافق مستويي الكلام . مستواه باعتباره جزءاً من علاقات الفصل، ومستواه الاخر باعتباره زراعة لانكار واحداث قادمة، ويقودنا هذا المعنى التحليلي الى اعتبار الاستهلال متعدد المستويات الدلالية، والا فان أي كلام فيه لا يحمل هذه المستويات هو كلام عادي ولا قيمة له .

الميزة الجوهرية للاستهلال الروائي الموسع، انه لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتد على شكل خيوط متشعبة الى مداخل الفصول الاخرى، ولذلك عمد فؤاد التكرلي الى بناء صليبي متصاعد الارقام . يتبدى بالفصل رقم ١، وينتهي بالفصلين رقم ١٢ - ١، ١٢ - ٢ . وما بينهما الفصل رقم (١٣) فيكون الفصلان ١٢ - ١، ١٢ - ٢، ككتفي الصليب بينما يكون الفصل (١٣) رأس الصليب . يمثل هذا البناء المقصود اضعف، ظلاً خاصاً ومأساوياً على الرواية . لذلك تجد فصولها بتبدىء إما بالحديث عن شخوص الرواية وإما بالحديث عن الاحداث، وبذلك يتناوب البناء بين تقديم الشخصية او تقديم الحدث . ثمانية فصول بتبدىء بالحديث عن الشخصيات وستة فصولاً بتبدىء عن الاحداث . وكل الاحداث راسخوخ قد جرى التنويه عنهم في الفصل الاستهلاكي .

يؤكد التكرلي في استهلاله الموسع هذا، ان الشكل البانورامي للبدايات يمكنه ان يستوعب نوى العمل كله . ويضع في الحسبان ان كل شخصية وكل حدث على درجة واحدة من الامة . وان البناء الفني الذي يبنى مفردات الاستهلال هو بناء تفرعي امتدادى . تنقاد ابعاده الى اهداف العمل ومقره . اي الى اجتهاد القراء في الاستيعاب والفهم .

وتؤكد قوة هذا اللون من الاستهلال في الاعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التاريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية، فالزمن النامي والمتصاعد وغير المتوقف والمبني على العلاقة الجدلية بين زمن المجتمع الكلي وزمن الشخوص، يكشف باستمرار عن صراعات دينة غائرة في اعماق الانسان والمجتمع . ويتطلب هذا اللون من الاستهلال افكاراً تحتمل الاجتهاد والرأي والرأي الآخر، وانه يحملها كما لو

وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية . فمثل هذه الروايات مطالبه ان تقدم للقارئ من خلال استهلاكها مختصراً عن محاورها الكلية وعن العمق النفس والاجتماعي لابطالها وعن التواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفني .

الاساس الجوهري في مثل هذا اللون من الروايات هو الكاتب نفسه ، فاذا كانت روايته حقبية وقف الكاتب خارج اطارها العام وجعل الشخص والاحداث تسرد ذاتها من خلال حجم المعلومات المتوفرة لديه . اما اذا كانت روايته حقيقية ؛ من الزمن الحاضر يكون الروائي احد ابطالها فتقل حياديته ويظهر كما لو كان العالم بكل تفاصيلها ، وقد تحمل شخصها سمة خصوصية إستقلالية داخلية . الا انها خاضعة لقوى وسلطان المؤلف المشارك .

من الروايات العراقية التي اعتمدت هذا اللون من الاستهلاك (خمسة اصوات) لغائب طعمة فرمان ، (الانهار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، ومن الاعمال العربية ، (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي مصطفى ، (ميرسار واولاد حارتنا) نجيب محفوظ ، ومن الاعمال العالمية (رباعية الاسكندرية) لداريل والقسم الاكبر من روايات دستوفسكي .

البنية الاساس لهذا اللون من الاستهلاك انه لا يختص بالفصل الاول فقط ، الا اذا كان الفصل الاول لا ينتمي لاي محور من محاور الرواية ولذلك نجده موزعاً على الفصول التي تبتدىء بها الاحداث او الشخص . فما دام بيت الرواية موزعاً الى احداث ، وشخص متكافئة ايضاً والى محور مركزي واحد يجمع الاحداث والشخص فالاستهلاك لا يظهر دفعة واحدة متكاملأ ، بل يتجزأ على فصول الرواية وان كان الفصل الاول منها له حصة الاسد .

والبنية العامة لهذا اللون من الاستهلاك ليست الانية الاستهلاك الموسع وقد جرى تشتيتها وتوزيعها على فصول الرواية ، وبذلك فقدت صفة البنية الداخلية الخاصة بالاستهلاك الموسع ، وحافظت على البنية العامة باعتبارها حاملة لنوى العمل .

ومثل هذا البناء الموزع يعكس الطابع الاجتماعي لدور الفرد

في المجتمع الطبقي والفشوي ، وان الرواية من هذا النوع تجاوز بين الشخص والاحداث ولا تداخلها ، والبنية العميقة لهذا البناء نجدها في المراحل الاولى للتشكيلات الاجتماعية الناهضة والمتفككة المصالح والاهداف فهي اقرب الى رواية الاسرة المتعددة الابناء والمختلفين في الاراء والاعمال . والمجتمعات التي تتوالد فيها مثل هذه البنى من الصعب البحث من داخلها عن هوية محورية واحدة بقدر ما يكون التعدد هو السمة الغالبة والجوهرية في علاقاتها وفي تراكيب بناءاتها .

يضعف في هذا اللون من الروايات المكان ويزداد الاهتمام بالزمان وتبني الكثير من التفاصيل داخل الذهن ويكثر فيه البناء العقلي المنضبط .

يؤكد غائب طعمة فرمان في «خمسة اصوات» هذه الطريقة في بناء الاستهلاك معتمداً على تناوب ظهور الشخصيات الخمس ، التي هي افكار خمس ، ويفرض التناوب في الظهور طريقة في تنابع المفردات فلا يقدمها الروائي دفعة واحدة وانما يؤجل قسماً منها الى مرحلة ظهور الشخصية . . . ومثل هذا البناء وان كان روائياً فهو بناء القصة القصيرة . اما النهاية لكل شخصية فليست الا نهاية جماعية ، هنا تفرض البنية الروائية على بنية القصة القصيرة شرطها الموضوعي اذ لا نهاية فردية لاية شخصية او حدث ، بل الكل يخضع لمنطق واحد . ولعله السبب الاساس الذي جعل غائباً يدخل صوتاً جماعياً آخر هو صوت المدينة والحياة العامة ، في الصوت السادس ، ومن خلال هذا الصوت وضع الافكار والهموم المشتركة للجميع وبخاصة تلك التي لا تسوى فردياً . غالباً ما يكون استهلاك الشخصية المفردة عبارة واحدة ، او جملة مكثفة .

فالاول في رواية غائب طعمة فرمان «خمسة اصوات» نجد استهلاكه محدداً ومركزاً :

«تقافضته الأرقعة مثل اخطبوط هائل» . . وهذه الجملة المكثفة توضح ميدان عمله اللاحق الذي يكشف عن صحفي مهتم بامور الناس ومشكلاتهم ، وانه يتسلم رسائلهم ليعرضها في الصحيفة اليومية ، وان هذه المشكلات هي انعكاس لوضع شعبي عام ،

ويعطي انطباعاً لأهمية الصحفي في مرحلة تجاوزت فيها الارادات والانتماءات وإن صوت العامة من الناس عندما يعرض يمثل صوتاً شعبياً عارماً. كما يوضح الاستهلال أن الألفة ليست إلا المسافات التي تنضج فيها الأفكار الشعبية.

ويوضح استهلال الشخصية الثانية، عملها وأفكارها وانتماءاتها.

«يمه إبراهيم، راح تروح اليوم لبيت عمك...». موضحاً عبر هذه الكلمات القصيرة الأواصر الأسرية التي تشده إلى الخلف، وإن الأم هنا هي المحتوى الاجتماعي له باعتباره كياناً عاطلاً عن الزواج أو عازفاً عنه وما بيت العم إلا امرأة تنتظره هناك، هذه الكلمات القليلة إذ تفصح عن ترابط داخل الفصل الخاص بإبراهيم إلا أنها توحى بما ستؤول إليه العلاقات الأسرية المضطربة لاحقاً. إن التكوين الاجتماعي لمرحلة ما كالمرحلة التي عاصرتها خمسة أصوات تفصح عن تنامي الأسر البرجوازية المسيطرة على المجتمع من خلال مد خيوطها الخفية إلى مواقع ما في مفاصل المجتمع. وإن هذه البنية ذات بعد ثقافي وحضاري وعليها لكي تبقى مستمرة أن تتواصل. الأم هنا، هي أكثر الشخصيات الثانوية احساساً بالانهيار.

ويشخص استهلال الشخصية الثالثة، الذي يأتي في الصفحة ص ٨٨ من الرواية طبيعة الفردانية المتميزة في الحياة.

«أتريد الحقيقة؟ الحارس لفق هذه الحكاية...». وبطل لاستهلال هو الشاعر المتصعلك، والوحيد. والمدعي، والمغامر والنموذج الذي يجمع بين حب الحياة وحب الذات وما الفكر عنده إلا ممارسة يومية تتكرر بعض تفاصيلها المتجددة من الداخل. وخلاصة الاستهلال أن الشاعر يتخذ من مبنى الجريدة مسكناً له، وإن حارس الجريدة قد مسكه متلبساً بجرم ما... نقود أو مغامرة عاطفية، أو تسكع، أو سكر... وحالات من هذا النوع لا تفتح الأعلى شواهد لا تتكرر إلا من خلال الوعي بها، بمعنى أن يومية هذا النموذج وإن كانت متشابهة المفردات لكنها مليئة بالحكايات والقصص الصغيرة والكذب والصدق، والشعر الذي ينتج من خلالها لا يتخذ الهوية المتمرد التسكع، والوافض

لوجود الآخر.

والبعد الاجتماعي لهذا النمط من الشخصيات، إن المجتمعات النامية والحديثة تحمل في داخلها صورة الفرد الأوربي المغترب حتى ولو كان هذا الفرد لا يعرف تفاصيل الاغتراب. وبالتالي فالنموذج موجود كحقيقة اجتماعية تفرزها العلاقات الاقتصادية والسياسية كجزء من تركيبها المختلطة الانتاج. وحسناً فعل غائب طعمه في اختيار الشاعر حسين مردان نموذجاً لهذا النمط من الأفراد، حيث احتوى حياة وشعراً الكثير من خصائص المبدع المغترب اجتماعياً عن مجاليه وعن المجتمع.

يحدد استهلال الشخصية الرابعة والتي يظهر في ص ١٠٢ من الرواية طبيعة الشخصية الجديدة.

«مل المتطفل على التراب، فأطبق الكتاب وزفر متأففاً كانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنهار في اوله وليس عنده مراجعات».

توضح الأحداث اللاحقة لهذه الشخصية أن معاشة الواقع تتم عبر الكتب والقراءات، وإن الارتباط بالواقع وبمشكلاته هو ارتباط ثقافي له رغبة في الميل إلى المقارنات عندنا وعندهم، وله تطلع للتجديد يحب الرسم والألوان، ويميل إلى البرجزة وتعدد الحيوات اليومية، الفكر بلا تجديد موت، والمجتمع بلا أفكار مجتمع خاو، فلسفته تنبثق من خلال السعي لتطوير الموجود. والعمق الفكري لهذا النمط من الشخصيات يعكس مدى الحاجة إلى الثقافة في مجتمع يفرز في كل لحظة نمطاً جديداً من التجديد. وما الانتخابات البرلمانية إلا صور من صور هذا التجديد لذلك نجده يعاشرها ويعمل من أجل تطوير التجربة رغم إيمانه بفشلها لاحقاً.

ويوضح استهلال الشخصية الخامسة ص ١١٠. مدى النسبية في عرض الحقائق.

المهم أن اعرف أين عرفت

- عرفت، لا يمكن أن تخفي الحقيقة إلى الأبد».

والمشكلة التي يناقشها الأول والخامس، هي العلاقة التي

بناها الخامس مع احدى نساء المحلة. ومن داخل هذه العلاقة يطل الروائي على عمل جديده هو بريد الجريدة اليومي، ورسائل الناس، وحل مشكلاتهم ومن ثم الوقوع تحت طائلة التنصل من حل مشكلاته الأسرية الخاصة. واذ ينتقل الروائي بهذه الشخصية الى مرحلة الكشف عن احدى الحقائق الخفية، وهي ان المرأة هي زوجة احد الشخصيات الخمس، انما يكشف عن البنى المسحوقة في مجتمع مشوه الانتاج، مشوه العلاقات. وتقع معظم حروفه الانسانية تحت طائلة الكذب والخديعة وخشيه الافصاح والتستر على الممالك البيتية الصغيرة.

يمثل هذا البناء المتعاقب بني غائب روايته المتعددة الاصوات، كيان من الاعمدة المتجاورة وكيان من الرؤى المختلفة على المجتمع العراقي، ايان مرحلة من مراحل نهوضه الشعبي. فالاصوات الخمسة ليسوا الا افكارا خمس.

٣ - الاستهلال الروائي المحوري البنية

ويتحدد معنى هذا اللون من الاستهلالات بأن ثمة فكرة او محوراً واحداً يتكرر داخل الصفحات الاولى من العمل. فهو اما ان يكون حال معينه، او مكان، او موقف، او زمن ما وقد جرت معالجته من اوجه عدة ويضمن الاستهلال اشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية تم تتكرر في مقاطع عديدة من الرواية. لتؤكد قيمة محورية تغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالباً ما يحيط الغموض والابهام والتعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها. والروائي المتمرس لا يقصص في الفصول الاولى بالكثير عن جوانب هذه البنية، وانما يقدم اجزاء منها بالتتابع معتمداً البعدين المكاني والتاريخي وغالباً ما تكون هذه البنية محلية التكوين او من الافكار العامة التي عندما يجري التعامل معها يجد الروائي ان الكثيرين منا قد اشتركوا في صياغتها او على معرفة واضحة بها. ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة او جملة واضحة وانما في محاولة اقتناص لحظة تاريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية.

وقيمة هذا اللون من الاستهلالات تكمن في بعدها الاجتماعي والنفسي فعلى الصعيد الاجتماعي غالباً ما تكون موضوعات الروايات ذات بعد تاريخي صنعتها ايداء شعوب وعاملين توارثوا العمل والبناء فيه، فخلقوا تاريخية المكان من خلال شواهد واثار ومخلفات. وفي العمق من هذه الابعاد يخلق الانسان العامل فيها ميتولوجيا وثقافته واعرافه، ويعيد صياغة فلسفته ومبادئه حيث المواجهة المستمرة مع قوى كامنة في الممارسة نفسها مما تفرض لوناً من التحدي والصبر والمواصلة. ان تاريخ الامكن الكبيرة في حياة الشعوب يفصح عن توالي الاجيال على المكان نفسه كي يعيدوا صياغة انفسهم وتوارثهم.

وعلى الصعيد النفسي، تختفي باستمرار الفردية والآنية ويرز بدلاً منها الممارس الفعال والجماعي، وهذا لا يعني ضياع الافراد المهرة واصحاب القرارات وانما يتم حضورهم من خلال البعد الجماعي للصياغة والفعل العامين.

النموذج الروائي الاقرب الى مثل هذا اللون من الكتابات هو رواية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف ويلاحظ القارئ ان فصولاً عديدة يمكن ان تحسب استهلالاً لان الرواية نفسها ليست الا اجزاءً من روايات اخرى تعالج الموضوع ذاته - وقد صدر جزءها الثاني بعنوان التيه - . الا ان هذه الاستهلال الطويل نجده مركزاً في لفظة محورية واحدة ثم تتوالد هذه اللقطة عن تشعبات تؤكدتها وتتفرع منها.

«انه وادي العيون». يمثل هذه الجملة المكتفة بيتي منيف روايته. وادي العيون كلمة مبهة، غامضة، ومكان تجري عليه تحولات ديموغرافية وبشرية، وخلال فعل القصة نجده مكاناً تاريخياً تصنع حروفه من خلال عمل الناس فيه، فيتحول من مجهولية مطلقة الى معلومية مبنية على واقع ملموس. ونجد الروائي يعمد الى تكرار هذه الجملة ملحقاً بها شرحاً بسيطاً وكأنه يولد منها صوراً وحالات لمشاهد متنامية موسماً بها دائرة البؤرة لتشمل مساحات واقوماً وافكاراً وبنى فيقول:

«انه وادي العيون».

فجأة، وسط الصحراء القاسية العتيقة، تنشق هذه البقعة



■ ماركيز ■

الاحساس باهمية الفن الروائي لعكس هذه التطورات، يصبح هذا اللون من الروايات مهماً، واكثر من سواء استيعاباً لمرحلة هذه خصوصياتها، ويلاحظ القارئ ان الافكار التحولية الكبيرة لا تظهر في مثل هذه المراحل، ولذلك لا يعتمد الروائي على بطل فرد يمتلك قدرات سوبرمانية في التغيير بل يعتمد على البعد الجماعي، والموقف النامي عبر تراكم الخبرات فالمرحلة المعقدة كمرحلة مجتمعا العربي المعاصر، تتطلب اهتماماً بالنقاط المركزية التي تدفع به الى موقع متقدم. ان البطولة الفردية، والمواقف الرومانسية والآنية لا تخلق فناً روائياً جيداً ومهما، بقدر ما تخلق روايات قد تكون جيدة البناء الا انها متخلقة المهمات.

والملاحظة الجوهرية في الروايات ذات البنية المحورية، ان المكان فيها هو الأساس فكل الاحداث الجارية على المكان المحدد المعين - وادي العيون - السد - مقهى دبش... الخ، ذات نزعة تجديدية اي ان الفعل يسير من نقطة مظلمة قديمة الى نقطة مضيئة جديدة والزمن يمثل هذا اللون من الروايات هو الفاعل فهو زمان مكاني كما يدعو الى ذلك صموئيل اكسندر حيث الزمان هو المغير والزمان هو الفاعل ويظهر فعل الزمان هنا مؤشراً بالتغييرات الحادثة في المكان.

الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الارض اسقطت من السماء... لاحظ الثنائية: صحراء / بقعة خضراء، جفاف / ماء.

تم يكرر الجملة ذاتها «انه وادي العيون» تم يرفقها بصورة مشهديه جديدة موسماً من الصورة السابقة ومولداً لصورة جديدة هي نواة لما يلحقها من سرد. وهكذا يستمر الروائي الى ان يتأكد الاستهلال المحوري البنية في ذهن القارئ وفي شيء الرواية. يفيد الاستهلال المحوري الفكرة، الروايات ذات البنية الدائرية والروايات الحقيقية. فهو ا شبه ما يكون بالمغذي الفاعل لاجزاء الرواية وكذلك يصلح للروايات المتسلسلة او ذات الاجزاء والزمن في مثل هذا اللون من الاستهلالات منساق باستمرار من الحاضر الى المستقبل، انه مواكب لصناعة التواريخ الحديثة.

ومن الروايات التي استخدمت الفكرة المحورية البنية رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» حيث اصبح الشريط المسجل الذي تركه وليد في السيارة قبيل اختفائه فكرة محورية تغذي اوصال الرواية وتولد محاورها وفصولها وهكذا بقي الشريط ملازماً لكل فكرة ولكل شخصية حتى انتهاء الرواية.

ومن الروايات العراقية الناجحة التي اعتمدت استهلالاً محوري البنية رواية «القرابان» لغائب طعمة فرحان حيث اصبح مقهى دبش مكاناً لصياغة السياسيات الجديدة، وخلال الرواية نجد المقهى مولداً للاراء وللصراعات وللنوى الجديدة ومن ثم مولداً لذاته عندما إنشق الى مقهى جديد على الشط. ان الفكرة المحورية المولدة لا تقف عند حدود التكرار فقط، وانما تمتد في الحياة الاجتماعية لتصبح دلالة واسعة على حالات اوسع من فعل الرواية نفسها.

ومن الروايات العربية، (نجمة اغسطس) لصنع الله ابراهيم حيث تصبح فكرة بناء السد فكرة محورية تستوجب رحلة الذهاب والبقاء في موقع السد ثم رحلة العودة. ورواية (اللاز) للطاهر وطار، و (الياطر) لحنا مينة.

في المرحلة الحالية من تطور المجتمعات العربية. ومن تنامي

وغالباً ما تزأج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان. المفهوم الواقعي الخارجي على الذات، والمفهوم الرمزي الذي يتحول لاحقاً الى مفهوم فني، فوادي العيون، صحراء وكان وقن والفعل فيه هواضفء طابع رمزي متحول الى فن. كذلك السد في نجمة اغسطس يتحول من واقع معاش الى رمز تاريخي يمثل هذه الطاقة التحويلية للمكان يصبح الاستهلال ممتداً الى داخل العمل الفني وما جملة الاولى الاستهلالات صغيرة له. فالمكان الواقعي لا يكتمل دفعة واحدة بل يكتمل خلال العمل، وخلال مسيرته من النكرة الى المعرفة يفرض استهلالات صغيرة له، قد تتقدم الفصول وقد تنبث داخل العمل.

٤ - الاستهلال الروائي الحديث.

ونعني بهذا النوع من الاستهلالات تلك التي رافقت موجه التحديث في الرواية. فرواية الواقعية السحرية في ادب امريكا اللاتينية مثلاً تعتمد العمق الميثولوجي للشعب، والحكاية الأسطورية وقد اضفت عليها سمة المعاصرة. ورواية الواقعية الاشتراكية مثلاً تعتمد قوة الفعل الانساني المعاصر، مستمرة الأثر الروحي والمادي لحياة الشعب العامل وهو ينشئ كيانه الاجتماعي والفكري، معمه انجازاتها برؤية شاملة للعالم. والرواية الحديثة في اوربا تعتمد قوة الأشياء كجزء من مخيلة كاتب فقد الايمان بالانسان وبلغات العصر، وكافراز واقعي لضخامة الحضور التكنولوجي في حياة المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغربة امام الانتاج السلعي الاستهلاكي. وتعتمد الرواية الحديثة العربية، خاصة، على امكانية حركة الواقع السياسي والاجتماعي مستمرة الأثر الأدبي الحكائي منه والموروث اللغوي والتراث والتاريخ وقد اشبعت بناخ رمزي وواقعي.

وعموماً فالرواية الحديثة بكل ما تمتلكه من سبل تنوع اكتسبت خصوصيتها من خلال اشباعها بمناخ محلي التكوين والثقافة والرموز، وهو الذي مكنها من ان تختط لها طريقاً تختلف به عن

الرواية التقليدية والرومانسية التاريخية وقصص الحب والقصص البوليسية.

ويمكن اجمال مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة بما يلي: قوة الأشياء وحضورها الفاعل، العمق الميثولوجي للشعب، البعد الاسطوري للحياة المعاصرة، الشاعرية الغامضة في الاسلوب، وحدة الزمن الانساني، اعتماد الحسن التطوري في صياغة مشروعات الغد، الرؤية الشاملة للعالم، اضافة الى العمق الرمزي والكثافة الواقعية.

وتعكس طبيعة هذه الرواية تعقيدات العصر وتنوع ثقافته والامكانات الهائلة التي وفرتها حركة الشعوب الناهضة والطرق النضالية للطبقات الاجتماعية المختلفة وهي تجد نفسها في خضم حرب هائلة وغير معلنة. ان حركة الواقع العالمي تفرض سماتها وخصائصها على الابعاد المحلية فتجد صوتك اليومي البسيط وقد حمل انعكاسات تلك الحركة ودلالاته. وعبثاً تحصر نفسك في زاوية فاحداث العالم وحركة الواقع اليومي السريعة تفرض ثقتها الشاملة على كل ابعاد الحياة المعاصرة. حاولت الرواية الجديدة ان تلتقي بازمات الانسان وافكاره والمنعطفات الجديدة التي يمر بها كل موقف، ان متابعة الروائي لهذه الابعاد الجديدة يفترض امتلاكه حساسية مفرطة بحركة الأشياء وتغييرات الاجواء النفسية وسيطرة القوى الاقتصادية الغامضة والمبهمة على مدركات الانسان كما ان حركات التحرر ومواقف الانسان الثوري هنا او في اي بقعة يجد بها اصداء متناغمة مع المواقف الصغيرة إن الرواية الجديدة وهي تبني بيتها على خصوصية محلية انما تحاول البحث من خلال المحلية عن الخصائص الانسانية الشاملة، فمادام العالم صغيراً والكاتب فيه يتغذى باستمرار من ثقافته يحاول قدر الامكان ان يشيع مدنه وشخصيته المحلية بما يستجد في العالم وبما يغنى ويوسع من حقائقها الشاملة.

لاستهلالات الرواية الحديثة ميزة اسلوبية قد لانجدها في اية استهلالات اخرى هي ان الجملة المكتفية المعنى من الاستهلال تحمّل ضمناً وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الاخرى، لكنها تختلف عنها بنية وسباقاً. بمعنى ان الاستهلال الحديث

يبني كيانه من مستويات تعبيرية عديدة تتصاعد في رسم الصورة الكلية للاستهلال وفي الوقت نفس يدلل كل مستوى على كلية المعنى في الاستهلال.

وهذه الخصيصة الجوهرية نابعة من ان الروائي يشمل بنظرة واحدة عدة مستويات ويختار منها ما هو مشترك فيها. ان وحدة الانطباع التي يولدها الاستهلال الحديث لا تعني تكراراً لمعنى بعينه ولا تسابحاً لفكرة محورية وانما تنشأ من تزامم العناصر البنائية الواقعية والاسطورية، الرمزية والتخيلية لتتبلور في موقف مشترك هدفها. ان حادثة الرواية هي انها استوعبت متطلقات القرن العشرين من ضمانة الاحداث جعل من مفرداتها بما فيها مفردات الاستهلال مشبعة بحس المعاصرة. نقرأ استهلال «مائة عام من العزلة» لماركيز فنعثر على هذه المناخات. «... بعدد سنوات طويلة، وامام فصيل الاعداد. تذكر الكولونيل اوريانو بونديا...».

فالجمله الاولى من استهلال الرواية، تحمل عناصر بقية جمل الاستهلال حيث نجد فيها:

عمق الزمن / سنوات طويلة.

قوة السلطة / فصيل الاعداد

زمن الرواية / الحاضر / الماضي.

البطولة / الراوي / انا السارد.

ونأخذ العبارة الثانية من الاستهلال نفسه لنجدها محله بالدلالات ذاتها..

«... عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطعبه فيه ابوه، كي يتعرف الى الجليد. كانت ماكوندو يومئذ قرية من حوالي عشرين بيتاً من الغضار والقصب...».

عمق الزمن / عصر ذلك اليوم البعيد / متحوله عن سنوات طويلة

قوة السلطة / الأب / متحوله عن فصيل الاعداد

الماضي / الجليد / تراكم الزمن.

المكان / قرية ماكوندو الصغيرة / الماضي.

البطولة / انا السارد / الراوي.

وتنتفتح العبارة الماضية على المكان المحلي فتصفه وتحدد سماته البيئية. ولو اكملنا العبارة بما يليها نجدها:

«... بنيت على حافة جدول ينساب ماؤه الشفاف في مجرى

حجارة ملساء بيضاء كبيرة ما قبل التاريخ...».

وعناصر الجملة متكونة من الخصائص السابقة مع انفتاح على مواقع جديدة.

عمق الزمن / ما قبل التاريخ (سنوات طويلة - عصر ذلك اليوم البعيد).

الزمن الروائي / الجدول المائي. (متحوله عن الجليد - القرية).

المكان / الحجارة البيضاء الملساء / جليد اخردال على المكان الصلب. ما

تزال القرية هي المحور / ماض - حاضر.

البطولة الراوي / انا السارد. تبادل في مهمة السرد، هو تبادل في موقعية الزمن

/ الماضي - الحاضر..

عناصر البناء / مقارنة بين موقعين / زمانين، وبين فكرتين / هذين. وهنا

ينفتح الاستهلال على نوى العمل.

ولنستمر في اكمال الاستهلال...

«... كان العالم جديداً حتى ان الاشياء كانت بلا اسماء تشير اليها الأيدي كي تنصرف عليها. وكانت تجيء كل عام من اذار، عائلة غجرية باسمالها. فتزرع خيمتها قرب القرية وتعلن عن اختراعاتها الجديدة. في صخب «فريفرات» وطبول عارم. بدأ الفجر بأن اتو بالمغنطيس فقام غجري ضخم الجثة كث الذقن، يدها يدا دوري اذا دعي باسم ملكيادس لبي، قام امام الناس بعرض صاخب لما سماه باعجوبة علماء الكيمياء الثامنة من مقدونيا، ومر بالبيوت واحداً واحداً. وهو يجز وراه سبيكتين من معدن، وذهل الناس خوفاً لما رأوا القدور والمدائن والكلمات والمناقل، تتساقط من امكنتها والخشب يققض لان المسامير والبراغي جهدت عبثاً في ان تقتلع نفسه منه. كذلك الاشياء التي فقدت منذ عهد بعيد اخذت تظهر في الاماكن التي بحثوا عنها فيها اكثر ما بحثوا، ثم زحفت اشتائنا معريدة وراء جليد ملكياوس السحري، والفجري يصيح بلهجة تخرج من الحنجرة «للاشياء حياتها الخاصة بها، علينا ان نوقظ روحها: تلك هي المسألة».

وحين نبحث عن العناصر المشتركة نجدها ذاتها في الجمل السابقة من الاستهلال الا انها هذه المرة توسعت فانفتحت على عالم القرية / لأشياء الفجر / السحر . وفي مشهد درامي تجسدي يوضح المؤلف العناصر البنائية للرواية كلها :
العالم الجديد / اشياء بلا اسماء .

التجربة المعاش / مجيء الفجر المناوب / الاختراعات / حركة الاشياء / اهتزاز الواقع السابق للقرية باهتزاز تشكيلاتها / قوة الكيمياء / بدء دخول العنصر المادي اللا بشري في التغيير ، اضطراب قيم القرية القديمة / وخضوعها للتغيير المستمر في علاقاتها وكياناتها / تبديد القناعات القديمة / حركة في العقل / انفتاح على فعل الحاضر / تغير في طريقة السرد وتحول من الرواي المتكلم الى الراوي الوصف ودخول الفجر عفواً عن طريق السرد الحيادي / قلب موازين العالم الجديد بظهور ما اختفى من اشياء القرية / ظهور روح الاشياء وقوتها دلالة على الحركة المستمرة لفعل الحاضر ، اي الدخول في دائرة القص .
لقد قدم ماركيز جزءاً يسيراً من حياة امريكا اللاتينية وهي تستيقظ مجدداً بفعل قوى سحرية / واقعية . ميثولوجية / وسياسية : الاقتصاد المشوه / القوى البشرية العاطلة . فما كان من مكانه - القرية الصغيرة - الاوان احتوت امريكا اللاتينية كلها - تكثيف الدلالة - وجعل امريكا بمواجهة ذاتها والعالم .

ان قوة استهلال الرواية الحديثة يكمن في احتوائه على الرؤية الكلية لاشياء الاماكن المشبعة بميثولوجيا الناس . وكأنها رؤيا العالم المعاصر ، ولذلك تنهم الرواية الحديثة بابرار دلالة المكان / الزمان المعاصرين ولكنهما المتناقضين تناقضاً تضافرياً مع الماضي ، اي استمرارية النمو داخل هذين المتناقضين . ويتطلب هذا اللون من تحديث الفن الروائي سيطرة كاملة لقوى المخيلة ، فالاشياء في حركتها دلالة زمنية معاشه . ان ضخامة الموروث وحضوره الضاعل داخل السرد الروائي . يجعل لاشياء قوة ، بل حضوراً موازياً للبطل . ان عظمة الواقعية السحرية لادب امريكا اللاتينية تكمن في استحضارها للروح وللأشكال البدائية كقوى فاعلة في البناء الفني ، مع واقع قابل للتطور والنمو والاحتواء . ان

كل بدايات الخلق الاول كانت تعتمد الرغبات المتفارقة لتوحيدها في مخلوق فني جديد يحمل خصائص الكل وفي الوقت نفسه يتطور الى نوع جديد . فالرغبة في صياغة الافكار الفنية الجديدة ، رغبة كامنة في الاشياء ذاتها كقوى سحرية / ميثولوجية وقوى بشرية ذات ارادة . ان كل قرى العالم هي ماكوندو .
في استهلال رواية «الراوق» لعبد الخالق الركابي نجد العناصر البنائية ذاتها مع تخصيص للعنصر المحلي .
«نفث ذاكر القيم عن مخطوطة الراوق الغبار وفتحها على بابها الاول . .» .

من بدء هذا الاستهلال تمكن قوة الفن . ففيه معظم عناصر الاستهلال .

● عمق الزمن / هو الغبار / الماضي ،
● زمن الرواية / هو الباب الاول اي بدء التشكيلات الاسرية والاقتصادية / زمن حاضر .
المخطوطة / تدوين الاحداث وسجل الماضي المتوارث وهو مكان لحفظ التاريخ / انفتاح على الزمن المعاش .
البطل / تداخل الراوي / انا السارد .
السرد / وقوع القص بين فعلين : النفث / الفتح . اي الاستمرارية ونكمل الاستهلال بعجلة ثانية منه فنجدها حاوية للبعد ذاتها . . . فطالع البيتان :

حين انتهت صفوة الايام بالكدر
وكشر الشر لي عن ناجزٍ اشر
لاح النذير لنا نجماً له ذنب
تاريخه (كلم في صفحة القدر) .

والبيتان يؤرخان حسب قياس اقيام الحروف لعام ظهور المذهب هالي وما سببه هذا الظهور من احداث شؤم للقرية واهلها . وخصائص هذين البيتين هي نفس خصائص الجملة الاولى مع توسع فيها .

● عمق الزمن: المذهب هالي / المتحول عن الغبار / الماضي يحضر بكامل ثقله.

● زمن الرواية: الشر الايام الكدره / نهاية الايام الصافية. النذير هو النجم المذهب / التاريخ المرسوم / القدر، بروز قوة الاثر المدون / الصدق.

البطولة: انا السارد / الراوي.

المكان: القرية

الزمان: الحاضر / الماضي. قديم / حديث.

ونكمل استهلال الرواية المكثف فنجد ان ما تبقى منه ملحق بما سبق ومنفتح على ما يأتي.

«... فتذكر يوم تسلمه سدانة المزار عقب

موت القيم السابق. حينها اصبح في استطاعته

تصفح هذه المخطوطة بعد سنوات طوال كان

يحضر عليه سلفه خلالها مسها ففتحها لأول مرة

على هذين البيتين اللذين ارخ بها السيد نور

تاريخ ظهور النجم المذهب مبتدئاً بذلك كتابة

هذه الصفحات».

وتحتوي هذه العبارة على المفردات نفسها مع توسع فيها

وتعميق لها. مع بروز دور البطل، حيث التحرر تدريجياً من

الماضي، وخلاصة هو اعلان الابتداء / اي الدخول في

الحاضر / فتح السجل.

ومما لرواية الا تفصيل موسع لهذا الاستهلال المركز.

المشحون بالشاعرية، والمثولوجيا، والبعد الشعبي المحلي،

والمكتسب قيمته من ان صناعة هم ابناء الاجيال السابقة وان

القدرية لها وجود. وان الارض المشغولة الان باحداث هذه

الرواية، هي ارض عراقية، وعشيرة عراقية، ولشخصيات

عاصرت جانباً من احتلالات العراق، وبنت قيمها على صراعات

حادة ومباشرة مع قوى الاحتلال. وسيجد القارئ ان كل كلمة

من كلمات الاستهلال مولدة لمئات الكلمات اللاحقة. يكشف

الروائي عن عوالم خفية ومعلنة مدونة ومعايشة لجانب من

المجتمع العراقي كما يجرد القارئ ان كل شخصية من

شخصيات الرواية قد توالدت هي الاخرى، وانتشرت فعلاً

ووجوداً في عشرات البقاع لينشيء كل فرد بيته الروائي الخاص.

وما اختلافاً او اتفاقاً الا انعكاس لمسارات الحدث الاجتماعي

الاكبر على ارض عايشة السوانا من التجارب والممارسات

والحروب فكانت الوقائع تقرب من التاريخ دون ان تكون بديلاً

عنه، وتبتعد عن التاريخ دون ان تكون غريبة عنه، وتتفوق عليه

بوصفها صياغة فنية دون ان تحرفه او تفترض مسبباته. واذ يطوى

سفر الراوي صفحاته الاخيرة تكون الرواية قد جسدت حقيقة

تاريخية مصاغة بفن متميز وان ما استهل به الروائي ليس الا نافذة

على عمق الزمن المحلي المتأصل.

في استهلال «موسم الهجرة الى الشمال» للطبيب صالح. نجد

العناصر ذاتها مع تخصص على مكان معين هو اوربا / السودان.

الغرب / الشرق.

«عدت الى اهلي ياسادتي بعد غيبة طويلة، سبعة اعوام على

وجه التحديد كنت خلالها اتعلم في اوربا. تعلمت الكثير وغاب

عني الكثير، لكن تلك قصة اخرى، المهم انني عدت وبني شوق

عظيم الى اهلي في تلك القرية عند منحني النيل...».

عمق الزمن - سبعة اعوام

عمق المكان - اوربا

الزمن الروائي - الحاضر / الماضي.

الغياب / الحضور

تعلم الكثير / نسيان الكثير

انكلترا / قرية على النيل.

غرب / شرق

تقدم / تاخر

شمال / جنوب

انكلترا / السودان. (٥)

البطل - انا السارد / الراوي.

ويتخلص الموضوع بالصراع بين قيم الغرب وقيم الشرق.

(اوربا / اهلي). ويمكننا الاستشهاد بامثلة كثيرة (كالمشائل)

٥ - استهلالات الرواية القصيرة

تميل استهلالات الرواية القصيرة إلى الكثافة تبعاً لطبيعتها المركزية. ويتحدد حجم استهلالها بالفقرة الأولى، أو الأسطر الأولى منها. تكثف الرواية بفكرة محورية واحدة، وتكون أما تكرار للفظلة مركزية، أو نبرة تأكيدية لجوماً، أو تجسيد صورة مشهدة فاعلة. فالتركيز الشديد بالكلمات والتعبير عن اللحظات المتأزمة والميل إلى البوح الذاتي هي السمات الأساسية التي يسعى استهلال الرواية القصيرة إلى تأكيدها.

ويتضح أن الكثير من الروايات القصيرة لا تميل إلى استهلال مطول، لأنها لا تتعامل بنية الامع بطل محوري واحد، وحدت مركزي واحد، وإن بقية الشخص أو الأحداث الفرعية ملحقة بالمركز. كما تشجع هذه الاستهلالات بحس كوميدي أو تراجمي إذ لا فرق في المعالجة مما تتطلبه الشحنة الشعرية التي تحتوي من ذات المؤلف الشيء الكثير وغالباً ما تهتم هذه الاستهلالات بالتاريخ الشخصي للبطل.

وميزة استهلال الرواية القصيرة أنه يداخل بين الأزمنة. الماضي فيه قريب، والتجربة التي تجسدها الرواية لم تنته كلياً بعد. فهي أما معاشة في الحاضر، أو أنها انتهت لتوها، أو تحتوي التجربة على شيء أقل، أو موقف حاد انطوت تجربته الحسية لكنها ما تزال حية في الضمائر. واستهلال هذه الروايات يمتلك قدراً من الشعر ومن الترميز فيدخل في بنائها السرد مع المناخ الشعري، ولا بأس من الحوار لولا الخشية إلى أن يتحول بها إلى المسرح.

غالباً ما تجسد هذه الرواية جانباً من السيرة الذاتية للمؤلف، فهي تلتصق بالتجربة الذاتية لاحتوائها على أجواء نفسية خاصة، ولاستهلالها إمكانية التحرك بين الشعر والقصة القصيرة والرواية، وهي في أفضل نماذجها الوجه الأكثر بروزاً لظاهرة المعالجة الفكرية لمشكلات مجتمع متحول، مجتمع مريض بآزمات للأفراد فيها دور بارز. وفي أدبنا العراقي كونت الرواية القصيرة انعطافاً بارزاً في

لاميل حبيبي (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم. (الأيام السبعة) لعبد الحكيم قاسم. والمسألة أن كتابنا في مرحلة التحولات الكبيرة لا يبرز إلا المكان والزمان، الواقع والتاريخ، التجربة المعاشة والماضي. وإن البطل شخصية مثقفة تمتلك موقفاً من الحياة ولها رؤية. وقد رافق هذا الاستهلال موجه التحديث للأساليب الفنية، وبخاصة الثرية والشعرية عند ما بدأت تحمل مشكلات الواقع العربي المضطرب. فالتغيرات التي أحدثها التجديد الفني للأساليب طورت مشكلة المضمون، فكان الكتاب يسعون إلى الموضوعات ذات البنية الدرامية الكبيرة: التغيرات السريعة في الواقع العربي، الهجمة الاستعمارية، الغاء الشخصية الوطنية، سيطرة رأسه لمال، عندها عمدوا إلى توسيع رقعة القص واشركوا المتكلم والراوي أي وسعوا من متبلي... رسالة النص. وحول الصوت الفردي المحدود التجربة، إلى صوت شعبي غني بالموثوث مهيباً له لأن يصبح صوت المرحلة أو المواقف. فما كان من الروائي إلا أن غير من زاوية معالجته للواقع بما يخدم الحداثة الأسلوبية.

إن منحى الحداثة في هذه الاستهلالات هوردم الهوية بين الاجناس الأدبية. فيدخل المناخ الشعري بين الرواية وتحمل الرواية مستويات الفن المسرحي من متلوج وديالوج وتعدد اصوات، وتحتوي الرواية قصصاً قصيرة على طريقة التضمين والتوازي. ودخلت الرواية الحياة الشعبية لتعايش مع ميثولوجيتها وعاداتها وسحر وبساطة الشخصيات وشيوع الاسرار، وتحول خلال هذه المعاشة الفن من فن يقال إلى فن يعيش فاشترك في صياغته جميع الناس بعدما كان محروماً على طبقات اجتماعية عريضة. هذا التحول في منحى الرواية الحديثة جعل استهلالها أكثر انفتاحاً على المواقع الجديدة وأكثر تحرراً من قيود الراوي أو المتكلم. فاحتوت مفردات -ني تجديدهات- بنائية خاصة بها وخاصة بالرواية. فتممقت الايحائية، واستوعبت مبادئ الجدل الكلية التي تسيطر على ابعاد الرواية. لذلك استوجب الاستهلال الحديث اكتمال المعرفة بالعمل كله قبل بدء الكلمة الأولى منه.

التأليف الروائي لانها الفن الاكثر تلاؤماً مع طبيعة المؤلف عندنا اذ غالباً ما يتحرر البناء من الشكل القصصي القصير .

وتعد الروايات التي الفت في مثل هذه الحجوم من اكثر الروايات العراقية التصاقاً بالتجربة الاجتماعية وبالأجواء السياسية، وبالقابلية التأليفية عندنا، ونعتبر مرحلة شيوع ظاهرة الرواية القصيرة في ادبنا مرحلة مهمة واساسية فما بعدها لا ينتج الا الروايات الطويلة ذات البنى المتعددة، والتي بمقدورها قياس الاوضاع الاجتماعية الاكثر تحذراً وتشعباً، ومع ذلك تجد ان روايات طويلة لغائب طعمه ولغفاد التكرلي ولعبد الخالق الركابي ولجاسم الهاشمي ولعبد الرحمن الربيعي، قد نجحت في قلبها الفني الا انها محددة وقليلة العدد .

في ضوء ذلك، يكون استهلال الرواية القصيرة عندنا من انجح الاستهلالات فنياً وفكرياً لانه يتلاءم تماماً وطبيعة ومزاج وقابلية المؤلف الروائي كما يتلاءم وطبيعة التشكيلات الاجتماعية للاحداث إن قراءة متمعنة في الفكر الاجتماعي نجد الميل فيها الى الاحداث القصيرة المعتمدة على زمن محدود وعلى قابلية افراد معينين . وتعود هذه الطبيعة الى الضعف الفلسفي والفكري الذي يربط حدث ما باخر، او منتج ما باخر، او ظاهرة ما بظاهرة اخرى، ان الطريقة الفردية، المتقطعة، والاسلوب الانتاجي الاحادي هو الاكثر تسيداً في التربية الفكرية وفي الممارسة العملية . لذلك لا يفلح لاستيعاب هذه المنهجية الفكرية والعملية الا الاساليب الفنية ذات البنية المكثفة، والاسلوبية الرامزه او الواقعية المباشرة ولا غرابة ان يمتاز انتاج ادبائنا الثقافي بشيوع ظاهرة الشعر الغنائي بدلاً من القصيدة الملحمية والمركبة، واللوحة التشكيلية المفردة بدلاً من اللوحات ذات الموضوع الواحد، والقصة القصيرة بدلاً من الرواية والمسرحية ذات المشاهد بدلاً من المسرحية ذات الفصول، والمقالة النقدية بدلاً من الدراسة المحددة بموضوع .

* * *

نقرأ استهلال الرواية «آلام السيد معروف» لغائب طعمه فرمان فنجد استهلالاً مكثفاً متحموراً حول كلمة «الغروب» لتصبح

دلالة واسعة للرواية كلها . واستهلال الرواية القصيرة، قد يكفي للدلالة عليه كلمة محورية او مقطعاً منها . نقرأ .

«الغروب فتنته لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة اخرى . . .» . ولقطة الغروب التي تأتي في حال جر، دلالة راسخة في بناء الرواية وفي شخصيتها «السيد معروف» والسيد معروف، (العلم والمعرف) دلالة هو الآخر على نمط من الناس لهم ماض وتاريخ وصوت وحضور دائم وممارسة وفعل لا يجهله احد . اما الفتنة، فهي النشوة الراسخة المجربة، وترتبط مكانياً بالسيد معروف وزمانياً بالغروب . ولذلك لا تعادلها اية فتنة اخرى .

وتنفرش الرواية موضحة دلالات الغروب على مختلف المستويات : فحضور الغروب يعني غياب الأمل المشرق، الرواية تنتهي بموت السيد معروف وتفتح ثنائية الغروب - السيد معروف / الشروق - الآخرون . . على مستويات دلالية مختلفة .

● قدوم الليل - انحسار النهار

● تأكيد الافول - محوراً

● ثقل السنين - تقدم

بالعمر، غير متزوج

ضخامة التجربة .

● تجربة سياسية، وممارسة

جماهيرية، وحضور في حقول

المعرفة الادبية، والنمساك

بالموروث الثقافي القرآن والشعر .

● وجود الأمل

● البحث عما هو آتي . وسريع .

● حضور الشباب - والالفة - وتكوين الأسرة

لدى الآخرين .

● لا تجربة، وليس ضمن ممارسة، وقلة

الاطلاع الادبي، والعيش بكلمات الحاضر

والسيد معروف يتوازن معها فيحصل بالغروب الى نهايته وخلال مساره معه لا يتحدث الا سجعاً والسجع غروب النثر الجيد ولا يتحدث الا وبمعية اقواله ايات من الذكر الحكيم وقد حرف بعضها وقد اشغفت بالأمثال وعندما يتوخى الدقة في مجتمع لا دقة له، وفي وظيفة تتكرر افعالها اليومية، نجده لا يمتلك الا لونها واحداً من الفعل هو تكرار الخبرة المحددة في العمل. ومن خلال هذه الخبرة يكون وجوده.

لقد قدم غائب طعمة فرمان في هذه الرواية القصيرة صوت انساني عراقي معذب فرضت السنون عليه وضعاً صعباً وسحقته الأيام بتكراراتها المملة. فهو خلاصة لجيل غارب لم تبق منه الا سماء وبعض الامكنة والقليل جداً من الاقوال القديمة النبرية. فما كان من استهلالها الا ان لخص كل هذا المناخ بكلمة واحدة هي «الغروب».

في رواية «السوم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي يتأكد الاستهلال ذاته مع تنويعات نفسية خاصة.

«تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض...» يؤكد الاستهلال على الشارع، وهو المعادل الموضوعي للحرية فهو مكان مشاع للهواء النقي، واللامسؤولية ويقرن الشارع بالوظيفة المضادة للسجن العمل الملء حرية، والشارع مكان تختلط فيه الارادات المتشابهة. السجن مضاد له، اي المكان الضيق مضاد للسعة. ولأن كريم الناصري حوصر بسبعة اشهر في السجن يصبح الشارع حرية له، نظافة وظيفية ونساء والوان ورسم وكتابة الشعر والقصة وعدد من الصداقات وملابس نظيفة وكلمات عامة. وضمناً فكريم الناصري وحد ارادته مع من هم في الشارع، تتشابه معهم وتشمم الهواء الذي يشمون، وبذلك فقد امكانية ان يحوي على موقف لان الشارع هو تعر وكشف لاسيما وانه يرد مشمساً ومضيئاً وملئاً بالهواء النقي.

المسار العام للرواية يؤكد هذا الاضطراب ان يتحول كريم الناصري من الموقف الذي ادخل بسببه السجن الى اللاموقف الذي يسبح في الشارع. وما الرواية الا سرد هذا التناقض الذي ظهر مقبولا لجيل محدد من المثقفين يومذاك الذين قابضوا الغرف

فالغروب لدى السيد معروف، هو موروث وتجربة وحضور مادي ثقافي وانساني واضح. وما هو يواجه الآن الغاء لكل هذا من خلال شخصيته الآلية الى القدم فالغروب خلاصة لنهار طويل، وابتداء لليل قادم. او هو نافذة من شطرين: أحدهما مغلقة وخلفه نهار والاخر مفتوح وامامه ليل. وكلا الوضعين يخلق ظلام السنين وآلام الروح. السيد معروف تجاوز الآن العمر به مراحل. وحيد لان وجه له ولا اصدقاء، له ام واخت بدأت تنفرا من حياته المكروه. كل ما يمتلكه وضوحاً ذاتي بمقابل مجتمع مضطرب القيم. له تجربة سياسية محبطة لم يبق منها الا الاسماء وبعض المفردات والوجوه، له علاقة حب قديمة تعاوده ذكرى غاربة. لا يمتلك من تاريخه غير تجربته من العمل، كاتب طابعة، وموظف ارشيف واعمال موشومه بثقافة قديمة كلها كلمات قرآنية واقوال مأثورة واشعار ونثر مسجوع. يندب اضطراب قيم المجتمع واختلاله، فهو اذ يغرب لا يرى الا مجتمعاً غارباً، جسده المنهك يحمل عاهة الرقبة الطويلة دلالة على الحصانة وسداد الرأي. عيناه ينظاره حيث الواقع اصبح قائماً لا يرى الا من خلال نظارة كاشفة. اقدامه لا تعرف الا الاماكن التي يجلس فيها من تقارب معه في التجربة والسن، وغالباً ما تكون مقاعده تطل على شط وخلفه شمس غاربة. اماكنه مشبعة بدلالة الغروب كذلك ملابسه وهياته ومشيته واحاديثه. ذاكرته الموشومة لم تعد كما كانت نشطة تلاحق الاحداث، بل اصبحت راكدة خامدة جرت عليه يومذاك ويلات الملاحقة والمطاردة، وما هو الآن لا يحمل من تلك التجارب الا ذكرى أفلة متعبه. هو الآن بفعلها ملاحق غالباً ما يوجه اليه كتاب تنبيه او تنبيه او تنبيه من النوع الذي يذكره بالعجز والتخلف. قطار الأيام الفاتت على جسده وذاكرته. لم تنهض اية كلمات حتى كلمات الفتاة التي حيتته صدفة. كل ما في السيد معروف مشتق من الغروب.

في الغروب تكتمل دورة الزمن اذ لا تروق بعده فهو سحر الديمومة وفتنة الافق وهو مطال الرجال، وله عناد السنين لا يتكرر الا ويخلفه ظلام. والتجربة المعاشة فيه مشرفة على النهاية. ويتوزع الغروب دلالة على مفاسل الرواية القصيرة كلها:

- السجون بالشارع والوظائف والعلاقات العامة .

تؤكد استهلاالات الرواية القصيرة على شاعرية المكان فتحدهد وتوسمه بتجربة وتعمق فيه الهوية الاجتماعية والقصة العراقية قد بنت الكثير من بيوتها في السجن والاماكن الضيقة المحصورة فكانت بذلك امينة امانة تاريخية لمراحلها . رواية (المسافة) ليوسف الصائغ ، (رجل الاسوار الستة) لعبدالاله عبدالرزاق (المستنقعات الضوئية) لاسماعيل فهد اسماعيل .

نقرأ استهلال القلعة الخامسة فنجد محلاً بشاعرية المكان . «داخل الشاحنة التفت الى الشرطي الذي يجلس لصقى وسألني من سخرية نكتوبة : هل انت منهم»

ومفردات الاستهلال هي خاصة مكثفة للرواية كلها فالشاحنة مثلاً المكان المغلق صورة مصغرة للسجن ، ان تكن سجناً متحولاً وتولد من الشاحنة السجن مفردات كثيرة الغرف ، العزل ، القلعة ، ووراء هذه الامكنة تكمن ازمة معاشه لكل لقطة منها تجربة ، وكل تجربة هي معاشة في المكان . وخلال الرواية لم نجد اي مكان منها مكان مصالحة او اتفاقات بل كل الامكنة استرجاع لزمان ولحدث . مليئة بالقلق لانها ترتبط بالماضي وتحيا في الحاضر ، ومشبعة بالخوف لانها تحضر في ذاكرة ساكنيها تجارباً من نوع خاص . وخصوصية مثل هذه الامكنة لا تنتمي لاحد من ساكنيها الكل يعيشها رافضاً لها .

ومع الشاحنة نجد لقطة الشرطي ، والشرطي هنا رمز السلطة يعمل بارادة الآخر ومادته السجن والتعذيب ولغته لغة الدولة لغة الشارع التي تدفع البعض الى الانزواء او العزلة . والرمز في الرواية كان حاضراً ابتداء من القاء القبض على البطل حتى نهاية الرواية ، وتتوالد منه مفردات هي هيات زمانيه ومكانيه . المحققون ، الحكام ، المخبرون ، المتخاذلون من السجناء وغالباً ما يحيط هؤلاء السجن بسياج اخر غير سياجه الطبيعي . والرواية توازي الى حد مدهل بين حضور هؤلاء وحضور المسجونين فعلاً وقوة .

وثمة مفردة ثالثة ترد في الاستهلال هي الانا الشخصية

المحورية التي اعتمدتها الرواية ، شخصية البطل الذي اقتيد خطساً فاصبح داخل السجن واحداً منهم بل وقائداً لهم والفردية احياناً تصبح بطولة مشاعة للناس ، ونجده محدداً بطرفين ، الوطني في عرف اصدقائه وغير الوطني في عرف السلطات . وحضور هذا التناقض داخل السجن وخارجه جعل من هذه الشخصية مكتنزة حية .

اما «هل انت منهم» التي ترد بصيغة سؤال من الشرطي . فهي المركب الاجتماعي للهوية العامة وتأخذ الـ «منهم» داخل الرواية مسارات مختلفة فللبطل اصدقاء متشابهون معه وله اصدقاء مختلفون ولذلك تجد الـ «منهم» على لسان الشرطي انهاً بينما هي داخل السجن موقفاً . وفي اخر الرواية يتوحد الانا مع «المنهم» ويصبحون الكل تطبيقاً لمقولة الشرطي في استهلال الرواية .

فالعينات الاجتماعية لا تتوحد اهدافها الا من خلال الممارسة الفعلية والسجناء المختلفون ، موحّدو المكان والزمان والضغوط الخارجية التي تجعل منهم هوية واحدة . لذلك لا يصبح السجن او اي مكان مغلق الا محطة مؤقتة تتأجل فيها الخلافات هكذا انفتحت رواية اخرى هي رواية «المسافة» ليوسف الصائغ على مثل هذا الفهم .

في مثل هذا اللون من الروايات لا يتركز فعلها الكلي الا على محوري البطل والمكان . ولذلك تفشل الاستهلاالات ان خلت من هذين المحورين .

في رواية صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» نجد الاستهلال بجسد محورها الاساس ، وهو العيش بعد الخروج من السجن . ثم العودة بفعل القص الى ايام السجن . نقرأ استهلالها الاتي .

«قال الضابط : ما هو عنوانك ؟ قلت : ليس لي عنوان . وتطلع الي من دهشة : الى اين اذن ستذهب او اين ستقيم ؟ قلت : لا اعرف . ليس لي احد . قال الضابط : لا تستطيع ان اتركك تذهب هكذا . قلت : لقد كنت اعيش بمفردتي . قال : لابد ان نعرف مكانك لنذهب اليك كل ليلة . ليذهب معك عسكري وهكذا خرجنا الى الشارع انا والعسكري .»

المحسوسة لاشياء الواقع ان اهتم صنع ابراهيم وسواه من كتاب الرواية الجديدة فهما اكثر معاصرة لمعنى الواقعية من خلال تغليب المألوف واليومي والناذر والثانوي^١ على الاساسي والمباشر وقد عكس هذا المنحى الطليعة الفكرية لنوعية الابطال اولئك الذين جاءوا من عامة الناس وحاولوا احتلال مواقعهم الطليعية في حلقة الصراع الاجتماعي . لعل قيمة «تلك الراحة» هي طريقة السرد الذي نقل لنا بشاعرية جميلة فعل الاشياء المألوفة في العين وفي الذاكرة .

ويميل احمد خلف في «الخراب الجميل» الى اعتماد الاستهلال الحواري ، انه لا يدخل بيت الرواية الا وهو يحاور الأثنين معاً ، البطل وذاته او زوجته ، والامر لا يعدو في هذه الحال الحاد ، وانها اذ تبتدىء هكذا فما قبلها كان قد ابتدأ من زمن . لعل كلمة الخراب التي اشار اليها في الصفحة الاولى هي الكلمة الأكثر اشباعاً فيما يلي من الصفحات كما انها الكلمة الوحيدة التي تشير الى ماض ما . ضمن هذه الجدلية المراوحة بين زمنين لا يمسك من استهلال الخراب الجميل سوى بدايته .

يا الهي كأني اعرف ماذا سيحل بينهما من خراب لماذا يقرن حياته بامرأة ذات سمعة سيئة لماذا؟؟ .

ويغذي احمد خلف كلمة الخراب بكلمات متشابهة : التحطم ، الطرد ، السمعة السيئة ، الكراهية الحب المضطرب العلاقة . . الخ . وضمننا يؤكد ان قاموسه في هذه الرواية قد اكتشفه من البداية ان الكلمة المحورية التي تصلح استهلالاً من نصيب القصة القصيرة اكثر من الرواية .

لم يعد للمكان سيطرة في رواية احمد خلف . فقد سيطر عليها المنهج الذهني في البناء ، وهو منهج المحاور ، فبدا المكان الذي هو اساس في مثل هذه الروايات معلقاً ولا هوية له . وهذا هو ما جعلها رواية تنتمي الى الافكار اكثر منها الى الواقعية .

من رواية اللعبة ليعوسف الصائغ ، نلمس المنحى ذاته ، ثمة محاورة في التلفون بين اثنين ، زوج وزوجته ، ولم يدخل المكان في تركيب الرواية الا لاحقاً ، عندما تحولت غرف البيت سجنًا للزوجة وغرفة العيادة الى حربة . والاستهلال الحواري قد لا

المكان هو محور الرواية ، ليس لانه المحيط الذي يعيش الحركة الفاعلة للبطل وانما شروطه الموضوعية التي تتحكم بمسار القصة . فالبطل هنا خارج لتوه من السجن وموضوع تحت المراقبة انه يدخل بيته ولكنه ما يزال مشدداً الى السجن . الزمن في مثل هذه الحال محسوس ومعاش ، فالحرية التي هي غايته تصبح مقاسة بافعال السلطة ضده وخلال مسار الرواية لا تجد الا مكانين قلفين .

في قصة موسى كريدي الطويلة «غرف نصف مضاءة» نموذج للاستهلال الناجح ثقرأ منه .

« . . ينتفسان ببطء طوال الفترة ، كانا هرمين مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة » .

وكل مفردة من هذا الاستهلال هي خلاصة لمقاطع وحالات وصور القصة كلها .

التنفس ببطء ، مواصلة زمنية للحياة .

الفترة ، الوقت المعاش .

الهرم ، الماضي والتاريخ

مرابطين ، العلاقات الداخلية التي يولدها وجد هذين الشخصين الهرمين في الغرفة .

غرفة نصف مضاءة : الواقع المادي والنفس لحياة البطل وحياة الناس وهو مكان مشبع بالظلمة وبالصوء ، الشباب والكهولة الماضي والحاضر ، ويمثل هذا المكان الناجح يستطيع القاص ان يلدك على عمق التجربة .

الحركة الموضحة هي الفعل الحركي للشخصيات ونجدها متولدة عن صوراً حبابية اخرى ، قلق البطل ، وملاحقته والموت المحيط به ، والشوارع والمقاهي التي تضيق عليه انفاسه ، ثم احباط سفره الى الخارج . . هذه الاجواء تجسّد لفعل الحركية الموضحة داخل غرفة - مجتمع - نصف مضاءة .

قبل الرواية القصيرة الى تحويل مدركات الواقع البسيطة الى فعل مرئى ومحسوس لان الواقعية كمنهاج فكري تدفع بالرواية الى ان تبني كيانها على ارض معروفة ومجربة ولها ماض وامكاناتها الحاضرة مختبرة وكان من حصيلة هذه المعاشة

يوفق الكاتب به دائماً الا اذا كان على شيء من الفهم الدرامي لطبيعة الموضوع . ولكتا الروايتين فيهما من ملمح الدراما الشيء الكثير .

في «ناسوس» رواية من محي الدين زنگنه ثمة مزاجية بين الذهن والمكان . لقد اقتصر استهلاله على هذه المزاجية فتحدث عن القفص والبيت الضيق والمكان الذي يغلق واقع الاسرة ، ثم التلفون النافذة على الخارج . ثم بعد استهلال قصير يعود الى الحوار وكأنه بذلك يؤكد شرطاً فنياً كان قد ابتدأ به قبل الان . هذه النقلة الزمنية والمزاجية بين الماضي القريب والحاضر ، قد لا تنجح الا على يد كاتب مجيد ، في ناسوس انهض زنگنه رؤيته على شيء من عمق التجربة ، فالبطل صديق له ، وصديق يترجم لحظات معينة من حياته افكاراً . ان زنگنه هنا لا يتخيل ولا يعيش في الفكرة بقدر ما يوصف لنا ما حدث فعلاً . لذلك جاء استهلاله قريباً بين حضور المكان وحضور المحاوره فيه .

في المسافة ليوسف الصائغ . يتكرر الاستهلال الحواري وهو غالباً ما يعكس الازمات النفسية ويجعل من الذات محوراً أساسياً لها ، وبالطبع ستسيطر الافكار اكثر من سواها على الرواية .

وفي «ضباب في الظهيرة» نجد المنحى ذاته في الاستهلال ماعدا الحوار ، اي سيطرة الذهن والتركيز على مفردة الاحساس بالخطر على معظم مفردات الاستهلال ويعكس الطريقة الفنية التي كان الستينيون يعالجون بها موضوعاتهم القصصية ، وهي بالضرورة احدى ملامح الخوف الكبرى التي سيطرت على اجواء قصص تلك المرحلة . والقلة منهم من حاول ان يرسى خوفه وقلقه على ارض واقعية واضحة .

ففي رواية . تلك الشمس كنت احبها لعبدالستار ناصر ، نجد

الاستهلال يركز على محوري البطل المفرد القلق وعلى المكان ، ازقة بغداد ومحلاتها .

«هنا كان الموت والخوف والقهر وشيء مثل البكاء ، تلك مسألة غريبة . تلمسها رجال الرزاق دونما اثر ، من تراه يطرق باب الموت ؟ انفاس مثل الشهيقة تهدأ وانفاس مثل الهمس . . . كنا في الصيف ، حلقات من الرجال موكرمه على جدار بغداد تنن من شبق مريض . . .» .

ورغم الكلمات العائمة وغير القصصية التي اشبع القاص بها استهلاله الا انه نجح في تحديد موضوعه فالرواية كلها حديث عن الازقة والرجال ، ولا يكاد فعل من فصولها لا يتبدى وبجملة فيها مثل هذه المزاجية فاني استهلاله على تصور متكامل عن الفعل والمكان .

قد لا يكون المكان لوحده كافياً لتحديد سمة الاستهلال الناجح فثمة روايات مشبعة بوصف جزئيات المكان ، وبشيء من تاريخيته وجغرافيته كما فعل محمود احمد السيد في روايته القصيرة «في سبيل الزواج» حيث بنى استهلالها على وصف عام لمدينة بوبي وجغرافيتها وحياتها . وارتباطها بالهند والمشكلات التي تعاني منها . ثم نجد داخل الرواية اي اثر واضح ومهم لمثل هذا الاستهلال فيما يعني ان المنهج الطبيعي الوصفي اذا ما سيطر على البصر والذاكرة فتح المجال لان يكتفي القاص به ولا يعود اليه . لا ينتجج الاستهلال الا متى ما كانت الحاجة الى مفرداته وافكاره مستمرة داخل العمل عندئذ يبنى كيانه اللغوي والمعرفي على شيء من تاريخية العلاقات الداخلية للنص لا تاريخية المكان العامة او جغرافيته .

هامش

- هذا الفصل هو الثالث من كتاب منجز بعنوان (الاستهلال : ديناميكية البداية في النص الأدبي) ناقشت فيه الاستهلال في معظم الفنون الأدبية والفنية من ملاحم وحكايات شعبية ورواية وقصة قصيرة ومسرحية وشعر .

رواية الأطروحة والرواية المغربية

■ د. سعيد علوش

من غيرها، ربما.
من هذا المنظور الاختزالي، نساءل عن الأطروحة الأساسية وأو
الأطروحات الأساسية في الرواية المغربية؟
ان القراءة الأولية للرواية المغربية - خلال الستينات
والسبعينات، وربما الثمانينات - لتكشف عن الأطروحات
الاساسية التالية:

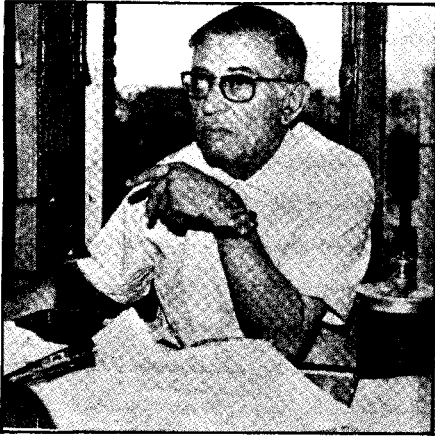
- ١ - الأطروحة المعرفية.
- ٢ - الأطروحة الوطنية.
- ٣ - الأطروحة الشخصية.
- ٤ - الأطروحة العلمية.
- ٥ - الأطروحة التاريخية.
- ٦ - الأطروحة الذاتية.

من ثمة، نقترح في مقاربتنا، مستويين من المعالجة: الأول
وهذه تعريفية بـ رواية الأطروحة والثاني وهده تطبيقية، على أننا
سنقتصر على نموذج واحد هو الأطروحة المعرفية، ومن خلال
رواية واحدة كذلك. لنعود إلى الباقي في كتابات أخرى.

يظهر أن كتاب (رواية الأطروحة) لسوزان روبان سليمان، الذي
ظهر باللغتين (الفرنسية والأمريكية) سنة ١٩٨٣ - والذي ستظهر
طبعته العربية من ترجمتنا خلال هذه السنة - قد قلب الكثير من
المعادلات الأدبية، فيما يخص سلطة التخيل، وتعري نظرية
رواية الأطروحة، المفهوم المائع، لقراءة اللذة والمنفعة.
كاساس متأصل في كل العلاقات التي نقيمها مع الرواية، بصفة
خاصة، والأدب بشكل عام. من ثمة، لم يعد للرواية - مهما
كانت درجتها الواقعية القصوى - مجالاً للتستر وراء بنيتها
الشاعرية، أو إذا شئنا وراء بنية الالتباس، لأن أي تأويل للعالم
ينزع بالضرورة إلى بلاغة الاقتناع.

وقد اخترنا استعمال بلاغة الاقتناع، كما قد نختار بلاغة
التكرار، تلافياً لاستعمال بول نيزان لما يطلق عليه «الدعاية» أو
«فعالية الدعاية»، التي تمتلك قدرة إيهامية، على توجيه «القاري»
المتوهم «نحو معنى»، الكاتب المتوهم.

ان رواية الأطروحة لتساءل مع رولان بارت، عن جدوى فن
للاقتناع، أو فن للايهام الثقافي، مادامت الأعمال التخيلية، كيفما
كانت. فحالتها الشاعرية، هي التي تحرك الشعور السياسي، أكثر



■ سارتر

■ المستوى الأول: رواية الاطروحة، بين الاصطلاح والمفهوم

يضع التعريف الحدسي لرواية - الاطروحة، نفسه، في تصنيف أقرب الى الرواية الواقعية، في نزوعها نحو الاحتمالية والتمثيلية.

من هنا، تأتي اذن احالة رواية - الاطروحة على مقول مكّون من موضوع ومحمول، يقبل الصدق والكذب لذاته، كما يقبل ان يكون موضوعاً للبرهنة، في المستوى الاول، كما يقبل ان يكون موضوعاً لرسالة، تعالج تيماً خاصاً، في المستوى الثاني. وبذلك تنزع رواية الاطروحة الى السرد التفصيلي، على غرار ماتوهم به الرواية العلمية في توظيفها لمعطيات الحدس والايهام.

غير ان شبه - الخصوصية، الذي يساورنا لاول وهلة، هو قبول رواية، الاطروحة لشحنها بتعاليم تنزع إلى توضيح حقيقة عقائدية: سياسية / فلسفية / علمية / دينية. وتصبح هذه التعاليم العقائدية، بؤرة تعكس مفهوم الاطروحة في الرواية.

ويتضح بما لا يدع مجالاً للشك أن هذا التعريف العام، لا ينقل من قبضة المضمونية، التي تتبادر إلى ذهن القارئ، بشكل تلقائي، حين تستلقت انتباهه إلى نمط معين من أنماط الرواية، والذي يخوض فيه القارئ بشكل تلقائي. حيث يمكن ان نلاحظ، ان التعريف لا يفترض حكم القيمة، فيما يخص ميزة النوع الروائي، مادام اصطلاح الاطروحة ينزع الى الوصفية والايهامية، بمحاولة الابتعاد عن التقييمية.

ومع كل هذا، فلا يمكن الاقرار بظهور الاطروحة الروائية، بدرجة واحدة، اذ تتفاوت هذه الدرجات - من رواية إلى أخرى - بمدى هيمنة أطروحاتها، ومبالغة بعض الروايات في طرح أطروحاتها، أكثر من غيرها، كيفما كان توازي تيمات الرواية.

نلاحظ إذن، ان اصطلاح الاطروحة يحمل في استعماله العام مفهوماً سلبياً، يحيل، على الانتاج الدعائي والاشهاري للتعاليم العقائدية، ويعد هذا الانتاج أبعد النشاطات عن الفن المقبول. من ثمة كانت رواية الاطروحة رواية غريبة ودعائية. وغير اشكالية

في بعض الحالات، لانها تنحو إلى إثارة الانفعالات، مما يحول بينها وبين حظوتها بشكل وثابت. الشيء الذي يضطر معه الروائي والفنان عموماً إلى تحاشيها، تجنباً للمزلق والمتاهات، التي يصبح دور الروائي فيها، مجرد ناطق - رسمي باسم عقيدة أو اتجاه، يخاطر من خلاله بالسقوط في المباشرة والسطحية، لان توضيح اطروحة ما، وكيفما كانت قوتها، يعتبر حماقة جميلة. تستدعي ضرورة التمييز بينها، وبين أدب - الافكار، لامتلاك هذا الأخير لشرعية، على الأقل، وهي شرعية، شبه - ضرورية في ممارسة الادب عند توفيق الحكيم مثلاً، وخاصة في اعمال مسرحه التجريدي.

فلا غرابة إذن، إن جاء تعريف ج. ب. سارتر لادب الالتزام كأدب يتعارض وأدب الاطروحة، وهو تعريف لا يحول بين الكاتب وبين ان يدرس عمله (طفولة رئيس) كعمل اطروحي، في كتاب سليمان روبان سوزان.

كما يتوجه الاتهام الاساسي في رواية - الاطروحة إلى رغبة هذه الأخيرة، ورغبتها الملحة في «اثبات» شيء ما، والتأكيد عليه، باعتبار ان هذا النمط الروائي يفقد الى الاخلاص للواقع، فبدل ان يتأسس على ملاحظات، غير تجزئية للواقع، فهو يعطي صورة مشوهة عن هذا الواقع، مراعيها في تكوينها، انتاج بغية

النبات، على حساب بنية التحول، حيث يضطر الروائي إلى اختلاق شخصيات وتلفيق مواقف، واجتزاء ملاحظات، مما يدفع به إلى الخوض في الاحكام الخاطئة، خدمة منه للأفكار والولاءات السياسية او الايديولوجية للقاريء.

يتبين، بما لا يدع مجالاً للشك، بان نعت رواية ما، برواية - اطروحة، يكاد يقف في إحالته على جانب أحادي، من نعتها، السلبي، مستمداً مقومات ذلك، من وسائل التأويل والتقييم العقائدية.

وللافتلات من هذا التعريف السلبي، يمكن الذهاب الى أبعد حد في القول، وادراج كل الروايات، وكل الاعمال التخيلية - بالمعنى الواسع للاصطلاح، بما في ذلك الاعمال الدرامية والغنائية والملحمية - في الاعمال القابلة لقراءة اطروحية، في حدود إمكانية دائمة الاستخلاص عبرة، ذات نزوع عام، حيث يلصق اطلاق الاطروحة على كل تأكيد عام، يعرض له انتاج ما، سواء تعلق الامر باحتوائه أو تأمله لملاحظات حول العالم والفن والانسان.

ونستخلص من الاشارات السابقة، تواجد مفهوم الاطروحة، في كل شيء دال، كما يمكن نفيها عن كل شيء، اطلاقاً. وفي هذه الحالة، لا يبقى هناك من دافع. لمحاولة تعريف رواية الاطروحة. لان مفهوم النوع، يقتضي وجود بعض الخصوصيات الـ سرية، بين النصوص، وكذا بعض انماط القراءات، التي تطبق على كل النصوص.

من ثمة، تصبح الاطروحة في الرواية، بمثابة سلطة ايهاام نصية، تعمل كصنادي لسلطة خارجية، تستغل انتقالية الكودات وتناسخها، لابعاد الغموض، وتحديد امكانية التأويل المسموح به لقاريء النص. وتندرج رواية الاطروحة، بذلك، في قواعدية، تطمح لاتصير قانوناً، او مشروع قانون، ينتظر فرصة تحقيقه وشرعيته.

وكيفما كانت درجة رجعية او ثورية رواية - الاطروحة، فهي تدافع - من موقعها اليميني أو اليساري - عما هو موجود، أو تدعو إلى تحطيمه. حيث تقوم كنوع سلطوي للغاية. على عناصر

سيكولوجية انسانية عامة، تبرز من خلال: التاكيد/ الانبات الوحيدة، معززة بذلك الحقائق والقيم المطلقة، متعاملة مع القاريء تعاملًا قوياً، يحمل إلى هذا القاريء، في مقابل ذلك طمأنة ابوية.

وعلى الرغم من هذه الاحالات الى سلبية الاطروحة، فهي تعلن عن انتمائها واندرجها في الرواية الواقعية، مما يمنحها أهمية خاصة، لانتخول من اشكال منهجي، فإذا اعتبرنا الرواية الواقعية، نوعاً، فهل يمكن القول، بان رواية، الاطروحة بنزوعها الاستقلالي، هي نوع كذلك، او هي خاصية من خاصيات النوع الواقعي، الذي ذهب بعيداً في تفرد الى حد استغلاله النمطي.

ويدفعنا التساؤل عن تداخل الاطروحي بالواقعي، إلى دراسة الاطروحة من منظور نظري متميز، أي من منطلقات انتمائها الى نوع محدد، بشكل مخالف، اي كحكاية تعليمية / كثنائية / فلسفية / حكمية، تدل معها رواية - الاطروحة، على طبقة من النصوص المتقدمة، الا ان ما يتعرض هذا الافتراض، هو عدم دراسة الطبقة، لحد الان، كنوع مقبول، الشيء الذي يغري بانجاز هذا المشروع لانه القمين بمنح امكانيات جديدة للوظيفتين الشعاعية والتفسيرية للأنواع، مما يساعد الناقد كذلك، خلال انشغاله بالقراءة للاعمال الفردية.

تنزع اذن، رواية الاطروحة، الى توضيح عقائدية احتجاجية - ربما - مما يوقعها في سلبية الوظيفة الدعائية، ويوقف امتدادها في ظرفية تحصرها في بنية وقوالب جاهزة.

واذا كانت رواية - الاطروحة، تتقاطع وادب - الافكار / ادب - المضامين / ادب - الالتزام، فهي لاتلتقي مع هذه الاداب نهائياً، وذلك لنزوعها الملحمي، الى التاكيد والانبات، عبر اجتزاء الملاحظات، واستصدار الاحكام المسبقة، خدمة لولاءاتها الايديولوجية، ومواقف المزايدات على الواقع.

وتصبح رواية الاطروحة - عبر ممارستها النصية بنية لسلطة رمزية، تعمل على التوجيه والتلقين طامحة إلى بلوغ صلاحية القانون القائم. او المنتظر التحقق، استجابة لسيكولوجية انسانية

عامة، تتبنى انطولوجية خاصة، في التأكيد على الحقائق والقيم المطلقة، في شكل أمثلة، يعمل النص الابداعي فيها، وهو يعني كامل الوعي، بان ميدانه يقوم على دروس اخرى، هي أقرب الى المباشرة منها الى الشاعرية.

أ - السياق التاريخي لرواية - الاطروحة

يمكننا استعراض بعض التقاليد الادبية والثقافية، وكذا بعض تحقيقات تاريخ رواية - الاطروحة العربية عامة، والمغربية بصفة خاصة. وذلك من خلال افتراضا ارتباط وازدهار النوع داخل سياق تاريخ وطني وهوية قومية، تتسم باحتداد الممارك الايديولوجية والاجتماعية الشيء الذي يلزم الروائي - اجتماعيا وثقافيا - بخوض هذه الممارك بوعي أو بدونه. ويستدعي الحديث عن السياق التاريخي لرواية الاطروحة، من هنا، التساؤل عن دلالة الواقع النثري، الذي تخوض فيه هذه الاطروحة!

ويمكن القول بان ظهور الوعي الوطني بالعالم المعاصر، أفرز انتاجات نثرية - تاريخية، تؤكد اساسا على وقائع بعينها، تحتل فيها الذات التاريخية والوعي الحضاري حجما كبيرا.

وتستمد رواية - الاطروحة، بذلك، صورها، من هذه المرحلة التاريخية، بالذات، باسم نوع من الواقعية، او الشبه واقعية، في التحام مع الوعي السائد، واستلهام للسرد الحكائي، كمحور أساسي لهذا الانتاج، وكعلامة على واقعية تستلهم مخيلة السياسي والاجتماعي، وتستجيب لذوق القارئ المتوهم، في الاقبال على تدفق الخبر الروائي، الذي يستثمر الرصيد الثقافي لهذا القارئ، وعواطفه الوطنية والقومية بالاساس.

لقد ساعد ترسخ الصور الخاطئة لمفهوم الواقع الواحد والواقعية الفريدة، على اقرار تبعية رواية - الاطروحة، لكثير من الاشكال التعليمية والاخلاقية، التي تنازلت عن مراعاة حدود الانواع والقوالب، لصالح تقنية النوع.

لماذا نفتتح اليوم اذن، دراسة هذا النوع من رواية - الاطروحة، وهو يكاد ينافي عناصر الحداثة، بتبنيته للمنظورات

التلقينية والعقائدية، بل والمونولوجية؟

ونكاد نجيب هنا، بكون رواية - الاطروحة، تعتبر تظاهرة واضحة لدوافع واقعية ونموذجية، يستحيل على هذا النوع الروائي التخلص منها، كأصل وجوهر لروايتها، التي استمرت على هذا المنوال الى يومنا هذا، مادامت قوانين البنية الروائية تقوم على سلطة الامر والتلقين والمعرفة.

وتكمن اهمية رواية الاطروحة في نزوعها عن المغامرة، فعلى حين يبحث النص الروائي المعاصر عن التفجر وتعدد المعاني عند فيليب سولر ورواد الرواية الجديدة، نجد رواية الاطروحة تحتفظ بالمعنى الواحد والسياس المطلق.

ومع ان النص الروائي المعاصر لا يطرح نفسه كبديل راديكالي للرواية الواقعية، فإن رواية الاطروحة تحتفظ لنفسها، بحالة محددة جدا، وغالبا ما تعزز ملامح هذا النص الروائي الاكثر تميزاً.

ويكشف الاستقراء المتمعن لواقع الرواية المغربية والعربية عن نزوع كثير من الانتاجات إلى استلهام بطولات شخصيات تاريخية محلية، وجدت بالفعل، أو وصف وقائع تاريخية، تأكيد ترسخها بالوجدان القومي او الوطني العام لتظهر في روايات عقائدية: سياسية/ دينية/ فلسفية/ في تجارب أخرى.

لذلك، نجد محاولات عديدة لابرار قواعد سرد رواية - الاطروحة، من بداية سجع الكمان الى كتاب هنري جيمس، في احالات على اعتبارات فلسفية وجمالية متنوعة، غير ان رواية - الاطروحة تتعدى هذه القواعد، لتظهر في شكل رواية منقسمة على نفسها، وموزعة بين الروائي والاطروحي.

فحين يدرك تأكيد الرواية الواقعية لموهبتها في نقل تعقيدات وكشافة تمثيليتها للحياة اليومية، تجد رواية الاطروحة نفسها على عكس ذلك، امام ضرورة تبسيط وتسويد تمثيليتها، إذا كانت تريد بالفعل تلبية رغبها في الوضوح.

ومن قبيل البديهيات الاشارة الى ان تحقيق الوظيفتين: التيسيطية والتسويدية، يتم غالبا في الانواع الادبية الكنائية والميثية، أكثر مما يجد تحققه في الانواع الواقعية، او في رواية

يقودنا الجواب، الى اشكالية تتجاوز بكثير حيز رواية الاطروحة، حيث تصبح دراستها، ذات دلالة خاصة، على عمق وشائج النوع بالاشكال السردية الموازية والمقارنة.

من ثمة. استهدفت رواية الاطروحة الواقع المعيش، لا الواقع الذي يجب ان يعاش، واستلهم الموجود، لا الذي يجب أن يوجد، ومع كل هذا فلا تعتمد هذه الرواية الواقع العشوائي والخام، وانما تختار واقعا، تختلف وسائل تقييمه، واضعة هذا الواقع كأصل لكتابتها، وهو في نفس الوقت الواقع الذي ثم تشكله في الكتابات التاريخية، كقانون استكشاف الصور المكررة، عبر مجموعة من الاحالات التاريخية والاجتماعية لتوطيد علائق الماضي بالحاضر، لان رواية الاطروحة لاتعيش في عالم مطلق، بعيدا عن عالما، بل تنتج كهاجس للتأكيد على صحة المقول وحقيقته، بالالتجاء إلى الحيل السردية المكشوفة، على سبيل الاحتجاج، واعطاء تفاصيل، تشتمل المعاداة/ الطقوس/ الفضاءات، في ابتعاد تام عن الغموض، واقترب من هدهدة الحس المشترك في التاريخ القومي والهوية الجماعية. نخلص اذن، إلى ازدهار رواية الاطروحة. من خلال ارتباطها بسياق تاريخي وطني، مليء بالصراعات الايديولوجية، التي تلزم كل روائي بالخوض فيها، والا كيف يمكن تفسير تدخلات عبد الرحمن منيف وعبد الرحمن مجيد الربيعي، واعلانهما عن كتابة الرواية السياسية؟

ويظهر من خلال كل هذا، ارتباط رواية، الاطروحة بوظائف تلقينية وعقائدية ومونولوجية وهي وظائف تمتلك سلطة انتاج الامر والتلقين والمعرفة نازعة باستمرار نحو احادية المعنى في معاكسة لتفجر النص في الرواية المعاصرة.

وهكذا تعتمد رواية الاطروحة مقاربات تبسيطية وتسريدية تمثيليتها، تلبية لرغبة جامحة في التوضيح، متخفية في ذلك العوائق التي تحول دون بلوغ أهدافها، والتمثلة في تمكر نوعها واهتزازه وتوزعه بين الرغبات المتناقضة، عدا الوعي السيء بحجمها الحقيقي.



■ عبد المجيد
بن جلون

الاطروحة بالذات.

وهكذا يحكم التوضيح السابق على رواية الاطروحة باستحالة بلوغ هدفها، لعدم صفاء نوعها، وعدم استقراره، وتوزع النوع بين رغبات متناقضة ووعي سيء، يفقد إلى إصابة الغاية، التي يخطط لبلوغها.

وتدفعنا هذه الاشكالية، التي تخوضها رواية الاطروحة الى التساؤل: الا يمثل هذا النوع بخلله، احدي تظاهرات حدثائنا؟ فتموضع النوع في عمق جدل الهوية، يدفع الى تحليل بنياته التعبيرية، التي تقوم على مبدأ تعبيري نمطي، حيث يمثل الشكل «الضعيف» تعليميا، والشكل «القوي» حجة، وحيث تتجدد رواية الاطروحة طبقا للحدث التعبيري، الذي عليها أن تنتجه، بحسب عقيدة نثرية روائية اقناعية. يحكم انتمائها الى حقل بلاغي، بكل معاني الكلمة (اي الى البلاغة كفن للاقناع)، مما يجعل رواية الاطروحة تشترك مع باقي الانواع الروائية، في كونها تستهدف النص السردى الذي يحكي الرواية.

وعند هذا الحد، نتساءل كيف يمكن لرواية الاطروحة أن تصبح محركا لمعنى أحادي الحد؟ وكيف يتواجد هذا المعنى في قلب المعارك الوطنية والقومية والايديولوجية؟

ب - بلاغة التكرار في رواية الاطروحة

تأسس بلاغة التكرار في رواية الاطروحة على خطاب يكشف عن معناه مسبقا، وتستهدف بذلك تحقيق تواصل اضافي، على غرار التكرار في اللسانيات والاعلاميات.

ويختزل خطاب التكرار في رواية الاطروحة، نظام التواصل في كمية الاخبار الروائية المنقولة ليتفرغ إلى تنمية امكانية التلقي الجيد للخبر المروي. عاملا بذلك على رفع الابهام عن المعنى المكشوف عنه. ومحققا من خلال ذلك فهمه من طرف القارئ المتوهم.

وهكذا يكشف النص من خلال بلاغة التكرار عن شبه خطاب يسد اغسوجي، يفتش فيه الخبر الروائي، بشكل تدريجي واستدراكي، يخطر معه الروائي، إلى استدعاء اسماء الامكنة، التي اسلف القول فيها، لكي يعود اليها بطريقة تذكيرية، ينمو فيها الخبر الروائي، عبر التفاصيل الاضافية، وربما الزائدة.

يلاحظ من هنا، بان بلاغة التكرار في رواية - الاطروحة. تقوم على توليد خطاب التكرار، على كل مستويات النص الروائي، لان هذا التوليد يعمل على تقليل نقائص النص الروائي، وتسهيل قراءته بصيغة الجمع، بحيث تصبح الممارسة السوسيو-روائية، نوعا من التلقين، وشرطا للاستمرارية، وآلية لغوية لاحتلال «نحن» خطاب التكرار في «أنا» القارئ المتوهم. وتقتصر بلاغة التكرار من ثمة، ميكانيزمات للافتراض، وطقوسية للتردادات، لاتتوقف عن انتاج المحاكاة، والروتين والعادة، وبتعبير آخر، يعتبر خطاب التكرار الروائي تكرارا سيكولوجيا لسلطة ثقافية مجتمعة، تسمح باعادة، انتاج الاساليب، وتوسيع مجالاتها. وتكاد بلاغة التكرار لا تختص برواية - الاطروحة وحدها، بل تطبع كل انواع النصوص التي يطلق عليها بارث: النصوص «المقروءة» وعلى الخصوص نص رواية الاطروحة.

لهذا يتكون المعنى في هذا النوع الروائي شيئا فشيئا، إذ كلما تقدمنا في القراءة، تعددت بلاغة التكرار، وتحدد المعنى الروائي ليفضي إلى احادية المعنى، لما تلعبه في ذلك قوة الاضطرابات

السردية، وعلى كل مستويات الرواية.

واذا كانت بلاغة التكرار في رواية الاطروحة تشتمل على درجات عالية من التكرار، فهي تفضل بعض انماط التكرار، بل وتعطيها تيمات شكلية، بطريقة خاصة، وبتعبير آخر، تقوم رواية الاطروحة، باستثمار سيميائي لخطاب التكرارات الشكلية الخاصة بها، عبر ثلاثة مستويات:

١ - درجة التكرار: ويمكن تحديد درجة انسجام بلاغة التكرار في النص الروائي بقدر انقضاء تناقضه الداخلي، وقلة عناصر تعارضه وارتفاع درجة انسجامه، مع ما يمكن أن يسببه تحقق ذلك من أثر سلبي على النص الروائي «الذي يفترض في كل تواصل أدبي، وفي أي وجود نصي، الاحتفاظ بالاخبار «المقولة سابقا» وادخال اخبار جديدة.

٢ - انماط التكرار: كلما وجدت انماط مختلفة، لبلاغة التكرار، ازدادت درجة التكرار للحد الذي تظهر معه انماط التكرار بديهيّة، في رواية الاطروحة، وبدونها لا يمكن الحديث عن أطروحة. من ثمة، يمكن تمييز خمسة انماط تكرارية، بعضها اختياري، بينما يكون بعضها الآخر، جزءا من قواعد النوع، كالتالي:

- الراوي الكامل المعرفة
- المؤول المقبول او الناطق الرسمي.
- جموع الشخصيات، الناطقة بتمثيليتها.
- السارد والشخصيات معا.
- تركيب من السارد والشخصيات.

٣ - طريقة المزج: وتتميز رواية الاطروحة عن الانواع الواقعية «الحادة» بنزوعها المستمر الى مزج الملامح الثقافية المعروفة. بملامح ذات خصوصية ايديولوجية، اذ تعتبر طريقة المزج هاته، من الطرق الشائعة في ادب الدعاية الرسمية، الا انها نزع تلتصق كذلك برواية الاطروحة.

ويمكن التاكيد بان مستويات بلاغة التكرار في الرواية، لاتنتج أية مفاجأة، لتتبعها قواعد القراءة والانسجام الشكلي والسيميائي، وهذا ما يفسر قلة أهمية الانواع الروائية، ذات «التعبير الجاهز» في نموذج الرواية البوليسية، لمبالغتها في

التكرار واتباع قوالب النوع دون إبداع.

كما ان تعتمد السابق في خطاب رواية الاطروحة، يخلق استثناسا بالنوع لدى القارئ، ويولد اغراءه لهواة النوع، كما يحول دون اكتساب رواية - الاطروحة لدرجة ادبية «جادة». ويستخلص من هذا النقاش، تمثيل رواية - الاطروحة لاستجابة الى رغبة وحدة النص الروائي، بفرضها لقراءة احادية على القارئ، وهو فرض اراهبي، الى حد ما، مما يحول دون نجاح النص الروائي المعاصر من جهة، ورواية الاطروحة من جهة ثانية، في بلوغ هدفها، على الرغم من رغبتها الملححة في الوصول الى «القراءة» المحضة.

تكشف كل رواية اطروحة إذن عن بلاغة تكرارية، ذات معنى واحد، يستهدف التواصل الاضافي. ومع ان خطاب التكرار يختزل كل نظام تواصل في كمية معلومات، فهو ينمي، في مقابل ذلك، امكانية التلقي الادبي، الذي انضج عند طه حسين، وشوقي ضيف على مستوى تاريخ الادب، وعند نجيب محفوظ على مستوى الرواية والقصص القصيرة عند اميل حبيبي.

لقد وجدت رواية الاطروحة في فرنسا ارضا خصبة اظهرت فيها واندرجت تحتها روايات (المجثون) لباريس و(المريد) و(المرحلة) ليورجي و(حقيقة) لزولا و(العالم الواقعي) و(الاحياء الجميلة) لاراكون، و(زمن الاحتقار) و(الامل) لمارلو و(جيل) لديرولديرو و(عقدة الافاعي) لموريك، و(عدن العربية) لنيزان.

ان الاسماء السابقة، تجعلنا نغير رأينا في رواية الاطروحة لانها مزلق ضروري لكل مستويات الكتابة، التي تكمن فائدتها اليوم في نظر سوزان روبان سليمان في:

«كونها تمثل نزوعا مضادا: فعلى حين يبحث النص العصري عن التشظي وتعدد المعنى، تستهدف رواية - الاطروحة المعنى الاحادي، والانفلاق المطلق، فاذا كان الاول يعلن عن نفسه كنفي جذري للرواية الواقعية فإن رواية الاطروحة، تبدو بالنسبة اليه، من فرط تشدد ملامحها الاكثر تميزا، اقصى حدود الحالة، الا أن هناك ما هو أكثر من ذلك، إذ يمكن ان ينظر الى رواية

الاطروحة ايضا كنوع منقسم على نفسه، وموزع بين «الرواية» و«الاطروحة» حيث تعلن الرواية الواقعية، عن ميلها الى الحفاظ على تعقد الحياة اليومية وكثافتها قبل كل شيء، بينما تجد رواية - الاطروحة، نفسها امام ضرورة تبسيط وتخطيط تمثيلاتها، من اجل حاجاتها البرهانية.

ويجد في هذه الحالة، كل من التبسيط والخطيط مكانهما في الانواع المرموزة او الاسطورية، أكثر منها في الانواع الواقعية، وبذلك يحكم على رواية الاطروحة، بفقدان هدفها، بطريقة أو باخرى. وانطلاقا من كون رواية الاطروحة، نوعا «ملوثا». يتوزع بين رغبات متناقضة، وينحصر حتما في وضع من النقص ومن الوعي الخاطيء، الانقول بان رواية الاطروحة، هي احدي رموز حداثتنا، بل واحدة من تجلياتها؟» (ص ٣٣).

■ المستوى الثاني: الاطروحات الاساسية في الرواية المغربية

أ - الاطروحة المعرفية

«لو كنت أعرف شيئا عن الافلاك والابرار وطوال الكواكب لما نفعني في معرفة هل اليوم الذي ولدت فيه كان يوم نحس» ذلك انني لا أجهل هذه الاشياء فحسب ولكنني أجهل اليوم الذي ولدت فيه. وماذا يفيد الانسان أن يعرف الساعة واليوم والشهر والسنة التي ولد فيها مادامت السنون التي يقضيها في الحياة مجهولة».

رواية (في الطفولة)

اخترنا الحديث عن الاطروحة المعرفية في الرواية المغربية، من خلال نموذج (في الطفولة) لعبد المجيد بن جلون، بحكم انها من اولى الروايات الرائدة من جهة، ولان اغلب الذين تعرضوا اليها، لحد الان، صنفوها في اطار الروايات الاوتوبوغرافية، ولم تخرج عن ذلك، مع امكانياتها التخيلية والفنية التي اغمطت، لاسباب تعود إلى قضية الاطروحة ذاتها. لذلك نقترح معالجة الرواية، كالتالي:

١ - التصور العام للاطروحة المعرفية

٢ - قنوات الاطروحة المعرفية

٣ - أبعاد الرؤية المعرفية.

ولتكوين تصور عام عن الاطروحة المعرفية، في رواية عبد المجيد بن جلون، تعترضنا اشكالية اساسية تقوم على نوع من التداخل بين المضموني والاطروحي في الرواية، وفي مجال التمييز بينهما لا بد من الالتجاء الى التعريف الاصطلاحي في علم الادب.

فالاطروحة هي: ١ - دعوى ما، يقوم عليها الانتاج الادبي، في شكل مضمون.

٢ - تعتمد الاطروحة على الدفاع عن قيم مجتمع ما في فترة معينة
٣ - تقوم الاطروحة على تصور متكامل للمادة التي تخوض فيها.
٤ - تؤول الاطروحة إلى حالة خاصة لمقاربة عامة، يتطرق الفاعل بواسطتها الى المعرفة.

اما المعرفة، فهي: ١ - تواصل ينقل خبراً من لحظة تعبير إلى أخرى.

٢ - تقدم الينا المعرفة، عبارة عن موضوع سيار، نتحدث عنه في حضوره وغيابه.

٣ - تظهر معرفة العمل عبارة عن كفاءة إدراكية لتنظيم البرمجة السردية.

٤ - تضمن معرفة الكائن ومعرفة الموضوع ميزة نمطية لهذه المعرفة في شكل كفاءة إستيمية.

يتبين إذن، من خلال التعريفين، تميز الاطروحة المعرفية عن المضمون المعرفي، مع أنها لاتعادييه. من هنا. ننتقل من التعريفين، كإطارين منهجين لمواجهة بمادة التصور عند عبد المجيد بن جلون الذي نستخلص مسار رحلته المعرفية، من خلال قراءة عمودية للرواية، حيث ان التصور المعرفي، لم يأت في شكل منظومة نسقية، داخل فصل او فصول متتابعة، من الرواية، بل جاء منشوراً، في شكل خواطر وملاحظات واعتقادات

(شاهد العصر)، أي عبر معاينة ومعايشة لفترة تاريخية تمتد من

الثلاثينات من هذا القرن الى حدود الخمسينات.

فكيف تتوالد الاطروحة المعرفية عند الروائي؟

للإجابة عن هذه المسألة، لا بد من ملاحقة الجواب، لخطاطة تكونت لدينا عن هذه المعرفة. من خلال قراءة تفكيكية للعمل، جعلتنا نقف على الخطاطة المعرفية التالية:

الغرفة:

السينما

المسرح

الحديقة العامة

حديقة الحيوانات

اللعب:

المدرسة الانجليزية

المدرسة العربية والفرنسية

جامعة القرويين

جامعة القاهرة

القراءات الحرة:

الابداع

الغرفة

يلاحظ من خلال الخطاطة، انه كان من الاولى بنا، رسم رحلة الروائي في شكل دائرة هوموتيتكية، بدل جعلها معرفة افقية، مادامت تفتتح على الغرفة، وتنتهي بها، وتكاد الغرفة، تحت الحاح الاوصاف السردية، التي خصها الروائي بها تكون رحماً للولادة والتأمل الانطولوجي، في العودة الى هذا الرحم الرومانسي، الذي يختزل العالم إلى معرفة أدبية لمبدع روائي. وإذا كان لا بد من مساهرة اضطرابية للخطاطة الافقية، مع اننا نقترح قراءة عمودية، فلاننا نتحدث من موقع (التصور العام للاطروحة)، ولان الافقية هاته، تحدد الفضاء المعرفي لروائي الأوتويوغرافيا، ونشد هنا على هذا التعت الأخير، لان هذا

الروايات المسليات .

فليست القضية مجرد تلذذ بحزنيات الزمن المنسي، بل انها تخطيط لمشروع ابداعي، في اطار لعبة محددة، يلعبها الروائي، ويطلق عليها الناقد (الميثاق الاوتوبيوغرافي)، وهو ميثاق يحكم علاقته بالنوع الروائي من جهة وبالقارئ المتوهم من جهة ثانية. من هذه الزاوية، يجد ضمير المتكلم عند السارد الكامل المعرفة دوره في ميثاق اللعب، كما يعلن عن ذلك الطفل - البطل: «كنت اللعب ببعض اللعب وحيدا في الغرفة. . . وكانت هذه القضبان طويلة مشعبة، تشغل أرض الغرفة، كلها» (ص ١٣).

فاللعب هذا تعرف على لعب عالم الكبار من خلال حركة التواصل لقطار الصغار، تمهيداً للدخول في اللعبة (لعبة الكبار)، ومن نفس منفذ تواصل القطار، يستمر تطور السرد في الانفتاح: «حتى اذا ماركبنا قطار الترام، انصرفنا أنا الى نافذته اتامل المدينة، التي تزداد حركة ونشاطا، كلما توغلنا في شوارع الاسواق والعمل. . . فلم تكن العين تقع إلا على حركة دائبة، متزايدة تغريني بأن أتحرّك واعمل، ولكنني لم أكن أعرف، ماذا يمكن ان ازال» (ص ٤٧).

ويؤكد طفل السارد، في اطار نفس الميثاق الاوتوبيوغرافي، على نفس الاشكال: «. . . هنا عقبة صغيرة كنت احسب لها الف حساب، تلك هي محطة القطار، لقد كنت اكرهها كرها شديدا، إذ لم أكن اطيع النظر الى القاطرة، وهي تدخل المحطة» (ص ٥١).

وفي الفصل الرابع عشر، اثر زيارة للمغرب، وسفرة من انجلترا، يتحدث الطفل - البطل: «وانطلق بنا القطار ينهب قضبان الحديد، وهو يفر ويصرخ، كما لو كان قد انشرح لانه أسرنا» (ص ٩٧) وخلال العودة النهائية الى المغرب من انجلترا، لاتتغير صورة القطار، بل يتلازم بمحطته في الذهن بنفس الايحاء: «نعم محطة القطار، هذه الناية الضخمة، التي طالما أرعبني الدخول اليها. . . رأيت عشرات من القطر تزفر وتصفر وتصرخ. . .»

النوع قد يوهم للوهلة الاولى بتعارضه مع رواية الاطروحة، إذ غالبا مايوهم بنوع من القطعية. وهو طرح نسجل غيابه، لافقط على مستوى معالجات النقاد لرواية (في الطفولة)، بل بالنسبة لدارسي رواية الاطروحة، بمن فيهم سوزان روبان سليمان، التي تعتبر دراستها المتميزة اهم انجاز لحد الان في حقل النوع. ولا نعتقد ان تركيز عبدالمجيد بن جلون على الغرفة - بطريقة واعية اولاً واعية - كان اعتباطيا أو عابراً إذ لو كان كذلك لما جاء هذا الاحتفاء بغضاء الغرفة. . . عبر فصول الرواية تقديسا لمواقفها في فضاء الرواية، فغرفة البطل في انجلترا أو في المغرب هي رحم ولادة لتصوّر معرفي، يتوزع بين هندسة (المنزل الجديد) (الصغير العزف) (المنزل الغامض القديم)، حيث لاتغير جغرافية الفضاء عبر انتقالات البطل من اوربا الى افريقيا جوه (الغرفة) التي تقع في حيز منعزل من البيت، إذ تكاد تكون هذه فضاء ميثاق، لا يقع لا في الارض ولا في السماء حتى وان البطل يعلن عن انفتاحه على عوالم خارجية: «سرعان ماترعرعت وبدأت الحياة تفتح أمامي، فلم تعد محدودة في بضع غرف» (ص ١٩).

والحق انه اعلان ينفي مايؤكد، فسيمائية الغرفة هي سيميائية العلاقات التي تربط الانا المعارف بفضاء المعرفة والمحيط، الذي يدور فيه.

ولتوضيح هذه الاشكالية اعتمدنا على جرد اسلوبي ومعجمي، ورغم عملية التفكيك هاته، وهو تفكيك جزئي، توخينا منه وضع تيمة الغرفة في اطار البحث التيمي - كما حدده جان بيير ريتشار

وما دفعنا إلى ان نجعل من الغرفة مركزا. بل ورحما للاطروحة المعرفية، هو اهتمام الروائي الزائد بهذا الفضاء المغلق، وهو يحكي الطفولة، بعد ان تحقق له البعد المعرفي والبعد الزمني الكافيين، فهو ليس طفلا يتحدث عن الطفولة من منظور الطفولة المحضة، كما أنه ليس مجرد شخص يريد ان يتذكر طفولته الفرويدية في كبره، بل هو الكاتب الروائي المثقف، الذي ينشأ ماضيا بعيدا عن سذاجة حكايات الجدات

وخلال استعداد نفس البطل للسفر الى مصر من المغرب، وهو في سن الشباب تستعد نفس الصورة: «وفجأة تردد في سكون الليل صفير... ثم بدا بعد ذلك دخان ابيض في سحنة الليل، تتخلله شرارات حمراء، فتردد في قلبي صفير مثل الصفير، وتطايرت شرارات مثل الشرارات، فقد تبينت في الظلام الحالك شبح القاطرة، وهي تزفر لتكبح من جماحها، حتى تتمكن من الوقوف عند المحطة» (١٧٦ / ١٧٧).

نلاحظ كيف تتحول لعبة القطار في الغرفة من لعبة فردية لطفل يتعرف من خلالها على عالم الكبار، الى لعبة كبار، لايتخلصون فيها من روايب تعرفهم على اللعبة الاولى، فحين تشغل قضبان القطار أرض الغرفة، عند الطفل - الموضوع، نجدها عند الطفل - الفاعل تتحول إلى نوع من الكراهية والاحساس بالاسر والرب، لانها لعبة كبار.

فبعد ان كانت لعبة المعرفة في الغرفة تقتصر على نوع من التسلية، اصبحت تجربة حياتية تلقي بصاحبها خارج الغرفة - الرحم - الرومانسي، الذي يستلذ اختزال حركية العالم، في ميكانيزمات رمزية تجريدية، تعتمد تواصلًا سحريا.

تمنحنا القراءة الافقية والعمودية معا، تعارضا بين الغرفة - الرحم، والقطار، المعرفة، وهو تعارض بين معرفتين، معرفة جاهزة، توضع في غرفة الطفل ورهن اشارته، ومعرفة حياتية تكاد تلخصها الرواية في خطاب تقريريري يخرج فيها الروائي عن الروائية، ليتطرق مباشرة إلى القضية، كعلامة من علامات رواية الاطروحة، كالتالي:

«ولو فرضنا ان امراء عرف من الحياة حقيقة واحدة او حقيقتين، لوجد كل ما يصادفه من مشاكل يسيرة الحل، ولكن كلما كثرت الحقائق في رؤوسنا وكلما تعرفنا الى الاف التفاصيل التي تكمن خلف كل حقيقة منها، كثر تردنا قبل ان نصدر حكما من الاحكام بل ربما عجزنا عن اصدار حكم من الاحكام.

يضاف الى ذلك ان قلة التجارب في الحياة تجعل الحلول في متناول اليد حتى إذا ما تقدمت بنا السن، وكثرت تجاربنا، بدأت تلك الحلول تنأى وتبعد عن متناول أيدينا، وبذلك نصبح في

تفكير أعمق وادق قبل الحكم على ما يحيط بنا» (٣٣٦ / ٣٣٧). انه صوت السارد (الكامل المعرفة) والذي يخرج من نهاية الرواية ليعلم عن التعليق والتأويل الذي على القاريء المتهم ان يأخذ به، كخلاصة للتفاصيل والادوار والمشاهد التي لم تكن سوى ذريعة للكاتب الاطروحي.

ويظهر من استثمارنا للنص الابداعي، في تأويله وتعليقه - خارج الاسقاطات - نزعة توليدية تيمية لاطروحة المعرفة، عبر بلاغة التكرار، التي لا تقدم لنا المعرفة دفعة واحدة، ولكنها تتدرج بنا عبر بلاغة نوع من التكرار الاسلوبي، وقوالب مستنسخات رومانسية، تقترح ولوجها عبر المقاطع الصغرى التالية: - ونكتفي بالاشارة الى الصفحات بدل المقاطع اختصارا -:

(٨ / ٩ / ١٠ / ١٣ / ١٤ / ١٥ / ١٦ / ١٧ / ١٩ / ٢٧ / ٢٨ / ٢٩ / ٣٠ / ٣١ / ٣٥ / ٣٧ / ٣٨ / ٤٦ / ٥٧ / ٦٠ / ٦١ / ٧٨ / ٧٩ / ٨٠ / ٨٥ / ٨٦ / ٧٨ / ٨٨ / ٨٩ / ٩٠ / ٩٣ / ٩٤ / ٩٥ / ١٠٠ / ١٠١ / ١٠٦ / ١١٣ / ١١٧ / ١٣٤ / ١٤٧ / ١٦٧ / ١٧١ / ١٧٢ / ١٨١ / ١٨٢ / ١٨٦ / ١٨٦ / ١٩٠ / ١٩٤ / ١٩٤ / ٢٢٣ / ٢٢٤ / ٢٢٧ / ٢٢٨ / ٢٧٣ / ٢٨٠ / ٢٩٧ / ٤٢٠ / ٣٢١ / ٣٢٣ / ٣٢٥ / ٣٢٨ / ٣٩٩ / ٣٣٢ / ٣٣٥ / ٣٣٧) (الرواية).

ونقصد بالمقاطع الصغرى، هنا، كل الوحدات المعجمية والسميائية التي تكون (الغرفة) نواتها الاساسية. ولن يختار القاريء العادي ولا القاريء المتميز، ولا القاريء المتهم، هنا امام القراءة الافقية او العكسية القراءة العمودية او الدائرية لليم الغرفة. هذا الرحم الرومانسي الذي يشهد الولادة والابداع معا. وربما ظهر من خلال هذا المبالغ في ملاحقة تفاصيل لا اهمية لها، وبالبسيط فلأنها تفاصيل فهي تهمننا اكثر، لانها تمنحنا صورة عن غرفة البطل، ونكاد نقول عن (الغرفة السوداء) في آلة التصوير وفي الفن الفوتوغرافي كما تعرض اليه رولان بارث في آخر دروسه بالكوليج دوفرانس، والتي صدرت في كتاب مستقل بعد ذلك.

لامعاكسين . *

من ثمة ، لا يخفي ساكن (الغرفة السوداء) معرفته ، بل تصبح هذه المعرفة مصدر من مصادر قوته ونخبوته وريادته ، فحين تتحول الغرفة التي يخصها الاب بالابن الى «صومعة / برج من بروج العاج / غرفة منعزلة / في اعلا مكان» يقضي فيها البطل الرومانسي جل أوقاته ، فإن هذه (الغرفة السوداء) - (الغرفة البيضاء) - تغلف بالقداسة والتهويل الرومانسي .

ان الروائي يدعونا الى غرفته السحرية بديلا عن العالم : «عال معي الى غرفتي ، التي قلت عنها انها كانت بمثابة صومعة او برج من بروج العاج ، فلقد ارتبطت فترة من حياتي بهذه الغرفة ، بصفة لا يصح معها أن نعبّر بها دون ان نقف عندها .

كنت أميل ميلا شديداً إلى الانفراد واعزف عن الضجيج والجلبة في هذه الفترة التي اتحدث عنها ، ولذلك ، فانه ما كاد يستقر بنا المقام في المنزل الاخير ، حتى خصص والذي غرفة منعزلة كانت تقع وحدها في اعلا مكان فيه ، وكان اغتباطي عظيما بها ، بحيث كنت أقضي فيها وقتا طويلا . » (٢٢٣) .

ففي هذه (الغرفة السوداء) بالاصطلاح الفوتوغرافي او (الغرفة - الرحم) بالمفهوم التكويني ، يأتي الطفل - البطل بصور من حي بن يقظان وروباسون كروزوي وج . ج . روسو ، مفترضا في ذلك حوارية بين الذات العارفة والاشياء المعروفة - مسبقا ، في شبه تذكير بنوع من المفولات الانطولوجية التي لاتني عن تكرار (اننا نتعرف لنعرف ، ونلتقن لنلتقن) ، وهذا الفهم وحده ، هو ما يبرر مشروع الاطروحة المعرفية ، التي يخوضها البطل الكامل المعرفة والسارد المكمل للمعرفة والمعلق عليها ، عبر مجال محدود لفضاء يمثل قناة الرؤية ، التي تنسج داخلها اغلب خيوط المعرفة .

وتطلعنا مقارنة بسيطة بين غرفة الطفل وغرفة الشاب ، على علائق يستحيل تجاهلها لتحليل دلالة فضاء الغرفة في الرواية ، ا تظهر كيفية تنامي تصور الغرفة لاعلى مستوى الفارق الزمني الذي يفعل بين طفل الصفحة (١٣) من الرواية وشاب الصفحة (٢٢٣) من نفس الرواية . بل وعلى مستوى سرد الاحداث وتدرجها من البسيط نحو البسيط والمعقدة .

و(الغرفة السوداء) عند عبدالمجيد بن جلون ، هي غرفة نتعرف فيها على تعرف البطل ، لانها تشهد موت الاخت / الام / الجد / زهراء . . الخ . الا ان هذا التعرف لا يقدم مجرداً ، بل هو تعرف أطروحي يستهدف الروائي من خلاله بلوغ هدف واحد ، في نهاية الرواية ، اي حين سينقطع الحديث عن جميع غرف الاخرين ، وتصبح غرفة البطل - السارد في الرواية هي الغرفة الوحيدة ، لانتاج تصورات عن العالم ، اي للكتابة الروائية .

وهي كتابة تختزل كل ادراك ، وتحوله الى شكل رمزي ، لسلطة مجهولة ، هي سلطة الابداع ، التي تصبح وحدها المحور الذي يدور حوله الكون ، فهي سلطة سحرية ، تمكن البطل من تحقيق بطولته ، مادام يحمل رأسا مثقلا بالتجارب والمعارف ، فهو لا يحكي مجرد طفولة طفل بل يتجاوزها الى كيفية استذكارها ، عند مثقف النخبة الوطنية ، اي انها استرجاعات تخضع لوصاية ادبية وثقافية ، من جهة ، ووصاية كاتب الرواية وكاتب الميثاق الاوتوبيوغرافي وعبر الرحلة المعرفية لتعرفات .

١ - تعرف ساذج : بالغرفة / السينما / المسرح / الحديقة العامة / حديقة الحيوانات / اللعب .

٢ - تعرف تحويلي : المدارس (الانجليزية / العربية / الفرنسية) الجامعي (القرويين / القاهرة)

٢ - تعرف انتاجي : القراءة الحرة / الابداعات / الشهرة .

فبداية الرحلة المعرفية بالغرفة وانتهائها بالغرفة ، له اكثر من دلالة ، لان (الغرفة السوداء) لرواية (في الطفولة) ، هي غرفة تسجيل للمعارف والخبرات ، وهي لاتحتاج الى العالم الخارجي ، الا بمقدار احتياجها الى نفاذ الضوء اليها - في الة التصوير وفي الواقع - عند كل حصول لمعرفة ما ، لذلك فعلاقتها بالعالم الخارجي هي علائق الامتلاء والانتشاء ، بنسب محدودة من الاشعة والاضواء التي لايمكن بدونها التقاط الاضواء والصور الشمسية للعالم وتكوين تصور عنه ، لان ما تتلقفه (الغرفة السوداء) في آلة تصوير الروائي هي مواقفه المعرفية ومكونات هذه المعرفة ، عبر تجارب الاخرين ، واختزالاتها ، حيث يصبح البطل والسارد فاعلين اساسيين وكل الشخصيات والفضاءات والازمنة مساعدين

يقول البطل: «فيا حبذا لو كان في استطاعتي اليوم أن أرجع إلى حيطان غرفتي وأغرق معها في ضحك صاحب طويل متصل، على الغلام الذي أصبح في طرفه عين وقبل أن يبلغ الحلم من كبار الكتاب» (٣٣١).

ب - قنوات الاطروحة المعرفية

نقصد بالقنوات، وسائل التواصل التي وظفها الروائي للايهام بالاطروحة المعرفية، وهي تظهر في رواية (في الطفولة) كقنوات تقليدية، تعكس تلك التي كانت متواجدة، خلال فترة (شاهد العصر) والتي يعلن عنها البطل الفاعل تارة والسارد الكامل المعرفة تارة أخرى. حيث يتم اطلاع القاريء المتوهم على قدرة الاستيعاب الذاتية، ورسم منقطعات استعصاء الدرس المعرفي، واستغلافه، بل ولاحداثه.

فالقنوات المعرفية، تكاد تكون حقولاً دائرية مغلقة، لأنها تتداخل فيما بينها، لتجعل من العالم الرمزي عالماً متعباً، لاتلج غير النخبة الثقافية، على المستوى التاريخي، وسوى السخرية الروائية على المستوى التخيلي.

ومن خلال القراءة الأفقية للرواية، يمنحنا النص تيمات أساسية، تتحكم كل واحدة منها في قناة معرفية كالتالي:

اللغة - العلم - القرآن - الفقه - التوحيد - القصص - الوطنية - الادب - الابداع

وهكذا نميز في القنوات المعرفية:

- ١ - قنوات معرفية تقليدية
- ٢ - قنوات معرفية تحديثية
- ٣ - قنوات معرفية تواصلية

ويمنحنا الروائي من خلال وسائط القنوات التقليدية، نظرة بانسروامية، عن معارف عصره المهيمنة خلال الثلاثينات / الأربعينات / الخمسينات. من ثمة ولايسقط السارد الكامل المعرفة في النقل المباشر لهاته المعارف، فهو يعتمد على النقل

شبه - الساخر، عبرانا (شاهد العصر)، الواعي بالمعارف السائدة، وماعليه ان تكونه المعارف المضادة - التحديثية / والتواصلية.

ويلخص لنا البطل الفاعل هاته الوضعية، حين يدفع للاختيار: «واستقر الرأي بعد ذلك إلى ان هنالك علماً لا يزال متخلفاً فيه تخلفاً مخجلاً هو علم الادب، فلماذا لا أضرب صفحاً عن كل العلوم الاخرى واتوفر على دراسة هذا العالم الجديد» (٢٠ - ٣١٩)، كما يحسم في الاختيار ليتبني الى الاقرار: «ولكن الادب استهواني أنا اكثر من الوطنية» (٣٢٠) فيظهر ان الاشارة الى القنوات كان مجرد إثارة نعرف مسبقاً ان البطل حدد من بينها اختياره مادام هو كاتب القصائد والمقالات والمثقف، وباصطلاح الميثاق الاوتوبيوغرافي مادام هو كاتب الرواية. لان المطابقة هنا تصبح تحصيل حاصل، فالروائي لم يكتب في نوع حديث الا علامة على حداثة، واية حداثة؟

ج - أبعاد الرؤية المعرفية

لاتقتصر ابعاد الرؤية المعرفية، في رواية الاطروحة على التأكيد واثبات المعنى الواحد، في شكل ترويج لما هو موجود، بل تقترح نظاماً من القيم الواضحة، حيث يصرح السارد الكامل قيمة خطيرة وخطيرة جداً بالنسبة لما أحدثه من أثر في كاتبه، سواء بالنسبة لنفسه أو بالنسبة لمن كانت تربطه بهم اسباب او بعض اسباب» (٣٣٢)

ويظهر من خلال شاهد السارد الكامل المعرفة، كيف تلعب المعرفة دوراً أساسياً في تمييز الحقيقي من الخاطيء والسر من الحيز، يتدخل (انا) البطل لكي يعزم على هذا الحقيقي: «اعرض مقالتي في خيلاء على من يعرف القراءة ومن لا يعرفها، ولكنني قدرتها (الحقيقة) بعد ذلك حينما برحت المنزل، وقابلت بعض من اعرف ومن لا اعرف، من المعنيين بقراءة المجلات» (٣٣٢).

ويضيف هذا البطل الكامل المعرفة بشكل مباشر: فأحكامي

صارمة اذن، وسكوتي عن هؤلاء الناس في المقال، الذي كتبه
سوف يحذف اسماءهم من سجل الادباء» (٣٣٣).

ولكي ينتهي البطل - الفاعل عند تقرير نهائي للحقيقة الظالمة،
فهو يحيل القاريء على سوابق تاريخية، تدعم موقفه: «وعزيت
نفسي بما لقيه طه حسين بسبب كتاب «في الشعر الجاهلي»
(٣٣٣).

فالبطل الروائي، لا يقلل قيمة عن الإبطال الفعليين، بل
لا يخفف من بلواه سوى تكرارية الحوادث: «ومن يدري فقد يثو-
في وجهي ذلك المقال مرة أخرى أوفي وجه أحد ابنائي واحفادي»
وكما تعمل ابعاد الرؤية المعرفية في رواية الاطروحة على تأكيد
وتحليل الحكمة من المعرفة، نجد البطل يعلن تلذذه بانجاز
الكبير: «استسلمت لحياتي الجديدة مسلما قيادة نفسي للتمتع
بهذه الانطلاقات الادبية الاولى شديدة الولوع بالعالم الخيالي،
الذي فتحت لي ابوابه على مصراعيها مبهجا بما اكتشفته من تودد
الروح، لتشيعة بالجمال والمثل العليا والحقائق الواهجة»
(٣٣٩)

وليست معرفة (انا) المبدع من الخارج غاية رواية الاطروحة،
بل هي مجرد نتيجة: فكتساب البطل لمعرفة «الحقيقة»
الموضوعية والشمولية، هي مايسهل اكتشافه لـ «جوهره الخاص»
فالانتماء الى عقيدة معرفية، يضمن شرعية الكائن، كما ان تحدد
الكائن لا يتم الا بمقدار انتمائه الى هذه العقيدة المعرفية.

وتزودنا الاطروحة المعرفية لرواية (في الطفولة) بوجهة نظر في
هذا المجال، حيث يتوصل البطل إلى معرفة تحوله، كما ان
تحوله ماهر الا توطئة لفعل الابداع، اذ يتم فعل الابداع هذا
داخل مجموعة تتقاسم نفس المعرفة أي قيمة وامتيان البطل.
كما يتم احراز المعرفة عبر تجربة (شاهد العصر)، حيث
يكون العنصر الثابت هو الخبرة، التي ينتج البطل بالطبع في
اكتسابها وتعلم المثالي والايجابي فيها.

ولا تعتبر الاطروحة المعرفية لـ (في الطفولة) النوع السردى
الوحيد، الذي يحقق بنية نزاعية متضادة، لكل الروايات تمتلك
بطلا يبحث عن العدالة، وينزع الى تصحيح الاخطاء المعرفية.
وهكذا يتحدد بطل رواية الاطروحة المعرفية، كمدافع عن
قيم معرفية، تتميز ملامحها الاساسية من خلال:

١ - امتلاك البطل لقيم معرفية «حسنة» وهي التي انتهت به الى
النجاح المحقق.

٢ - الانتماء الى جماعة، ونخبة، يمتزج بها الى حد ما.

٣ - دفاع البطل المستमित، عن انجاز القيم المعرفية «الحسنة»
فهو دائما على حق.

٤ - الثبات في تبني القيم المعرفية الحديثة، في مواجهة المعارض
لها.

٥ - التوجه الى القاريء المتوهم كناطق رسمي باسم الوطر
والجماعة، أي المغرب.

الرباط - المغرب ١٦ / ١

حول «محطة السكة الحديد»

لأدوار الخراط

الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية

■ د. صبري حافظ

(١) تمهيد:

لا شك في أن الكاتب المصري إدوار الخراط قد فرض نفسه على واقع الأدب العربي المعاصر كصوت متميز الرؤية متفرد اللغة من الاصوات الرائدة التي تسعى بدأب ووعي ومثابرة الى تأصيل وترسيخ ماسميته في دراسة سابقة بقواعد الأحالة الجديدة التي تختص عليها الحساسية الأدبية والفنية الحديثة، وهي الحساسية التي دفعت الأدب العربي الى المغامرة في اصقاع فنية ومضمونية جديدة، وساهمت في انضاجه وارهاف أدواته وتعميق رؤيته. ولا غرو، فإدوار الخراط من رواد هذه الحساسية الجديدة الأوائل، ومن أكثر كتابها حرصاً على نقائها واستمرارها وتوطيد أركانها، وتنقية ملامحها مما يعلق بها من شوائب التخليط، وأوشاب التدليس، وأوضار التزييف والتمويه على حقيقتها البارزة المتألقة الآن بعد صراع طويل مع مواضع الحساسية القديمة التي تخثرت رؤاها وتميعت إنجازاتها بعد أن تجاوزها الواقع والفن على السواء.

وقد كان أدوار الخراط على وعي بتخلق هذه الحساسية الأدبية الجديدة منذ أن بدأت أجنحتها الأولى في التشكل في أواخر الأربعينيات، إذ تواتق هذا التخلق مع بداية إشتغاله بالكتابة، وساهمت كتاباته منذ بواكيرها الأولى في بلورة قسرات ادب هذه الحساسية الجديدة إبتداء من مجموعته الأولى (حيطان عالية) وحتى أحدث أعماله (محطة السكة الحديد) مروراً بمجموعته

الهامتين (ساعات الكبرياء) واختناقات العشق والصبح) وروايته التمييزين (رامة والتنين) (والزمن الآخر). ومن هنا فليس غريباً أن يطرح أحدث أعماله (محطة السكة الحديد) مجموعة من القضايا الأدبية الشائعة التي يتعلق بعضها بموقع هذا النص الجديد في عالم الخراط الأدبي، ويتصل بعضها الآخر بواقع تلك الحساسية الأدبية الجديدة، وبتشوفها المستمر لتوسيع أفقها، واستيعاب متغيرات الواقع الادبي والحضاري على السواء.

والواقع انه ليس ثمة فارق كبير بين هذين النوعين من القضايا، لأن عالم أدوار الخراط برمته ينحصر في قلب ساحة الحساسية الجديدة وتتفاعل مكوناتها بشكل مستمر مع مختلف قسراتها. ولذلك فإن القضايا المتعلقة بموقع هذا النص في عالم أدوار الخراط تتصل في الوقت نفسه بموقع هذا النص، داخل واقع الحساسية الجديدة ودوره في بلورة بعض ملامحها. إذ يجد من يعرف عالم أدوار الخراط القصصي أن النصوص الثلاثة الأولى في (محطة السكة الحديد) قد سبق لها أن ظهرت باعتبارها أقاصيص في مجموعات أدوار الخراط القصصية الثلاث: (حيطان عالية) و(ساعات الكبرياء) و(اختناقات العشق والصبح) على التوالي. وقد ضمّ إدوار الخراط الى تلك النصوص الثلاثة التي سبق له أن نشرها في هذه المجموعات بنفس العنوان (محطة السكة الحديد) نصين آخرين اعطاهما رقم (٤) ورقم (٥) على الترتيب.

الحديثة . ولكنها اقرب الى شكل الحلقة الأقصوية ذات النصوص المستقلة بنائياً والمتكاملة من حيث الرؤية والعالم والمكان .

وقد ظهرت هذه الحلقات الأقصوية لدى عدد لا بأس به من كتاب الاقصوية الغربية ودرسها انجرام في كتابه القيم (الحلقات الاقصوية في القرن العشرين) . ولكنها لم تظهر في الادب العربي الحديث إلا مؤخراً لدى محمد مستجاب في مصر ، وهامي تطل علينا من عمل الخراط الاخير (محطة السكة الحديد) يربط بينها المكان اكثر مما تربط بينها الشخصيات وان لم تفتقر حلقة ادوار الاقصوية في هذا العمل الى رابط الشخصيات كذلك .

غير ان رابطة المكان هي الرابطة الهامة والتي يبرزها عنوان هذه النصوص القصصية التي ظهرت تباعاً تحت نفس العنوان في محاولة متعمدة لأضفاء اهمية خاصة على الموقع الذي تدور فيه الأحداث وتحمله بمجموعة من الدلالات التي تخرج به عن مجرد الحدود الجغرافية للمكان ، وتدفع به الى آفاق جديدة من المعاني . وقبل ان تتناول دلالات محطة السكة الحديد في هذه النصوص القصصية وتغير هذه الدلالات وتحوّلها وأيضاً تكاملها من نص الى آخر ، لابد من الاشارة أولاً الى ان التركيز على المكان من الاستراتيجيات النصية الهامة التي تلجأ اليها الكتابات الجديدة في الالوان الأخيرة . اذ نجد هذا الاتجاه قد تبلور في اكثر من عمل من الاعمال التي تنتسب الى كتابات الحساسية الجديدة مثل المقهى (الزجاجي) لمحمد البساطي و(قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم و(مالك الحزين) لابراهيم أصلان و(بيروت . . بيروت) لصنع الله ابراهيم وغيرها .

والواقع ان هناك علاقة واضحة بين الاهتمام بالمكان في الادب المصري المعاصر وبين سرعة التغير الحضاري الذي ينهش الواقع المصري ويشوّهه . بصورة يوشك معها العالم ان ينقلب من بين يدي الكاتب بسرعة غير منطقية وغير عادية تدفعه الى التشبث بالمكان ، وكأنه يستخدم الكتابة باعتبارها طقساً او تعزيباً من التعازيم السحرية القادرة على استرداد المكان او انتزاعه من قبضة التشتت والضباب . او كأن الادب يحاول ان يخلق رواسي جديدة

وتطرح هذه المسألة اشكالية تصنيف هذا النص الجديد ذي الفصول الخمسة .

أهي مجموعة قصصية تنتمي الى مايعرف في تاريخ الاقصوية بالحلقات أو الاقاصيص ذات العالم الواحد؟ ، ام هي رواية؟ كما تحاول كلمة التعريف المطبوعة على ظهر الكتاب - والتي يبدو ان الخراط نفسه هو الذي كتبها ، أو على الأقل ساهم في كتابتها - ان توحي لنا .

وهذه المسألة نفسها : مسألة اندياح الحدود الفاصلة بين أشكال الكتابة المتعارف عليها هي احدى سمات الحساسية الجديدة التي تحاول ان تقبض على تفاصيل عالم يتميز بالتحول المستمر والسيولة الدائمة . وهي محاولة أسفرت عن خروج النص الادبي على الحدود التي صيغت في ظل الحساسية القديمة والتي فصلت بشكل حاسم بين مختلف الاجناس أو الأشكال الادبية . ومن هذا اخذت كلمة النص في الشبوع عند تناول النقد لأعمال الحساسية الجديدة باعتبارها بديلاً مقبولاً للمصطلحات السابقة التي انحدرت من نظرية الاجناس أو الاشكال الادبية مثل القصيدة والاقصودة والرواية . فقد استعملت بعض الاستراتيجيات التعبيرية لهذه الاشكال الثلاثة بصورة أصبح معها من العسير على النقد إدراجها تحت شكل منها دون بقية الأشكال الأخرى .

ومع ذلك فإن تسمية هذا العمل الادبي الجديد نفسه باسم «رواية» هو الذي يطرح على الناقد تلك الاشكالية . وقد وددت لو أثر الخراط ان يدعو (محطة السكة الحديد) بنصوص مكانية كما يفعل مع النصوص التي ينشرها مؤخراً تحت عنوان (ترابها زعفران : نصوص اسكندرية) . لان تسمية هذا العمل بالرواية - هو الى الطبيعة الاقصوية أقرب - يجلب اليه مجموعة من المقاييس والافتراضات المسبقة التي مايثلث العمل نفسه ان يدهدها او يدفع قارئه الى التخلص منها اثناء رحلة القراءة . اذ تفتقر (محطة السكة الحديد) الى مقومات الرواية التقليدية منها او

يطرح الثابت في مواجهة المتحول أو المتشوه الذي يؤدي الى التغيير السريع بهويته وشخصيته. فالمكان يتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبي الذي يساعد «الأنا» على التعرف على ذاتها ويساهم في حمايتها من عواصف التشتت والضيايق التي توشك عملية التغيير - أو بالأحرى التشويه - ان تطيح بها بلا هوادة.

وقد ادرك الكاتب العربي القديم الشيخ أبو علي المرزوقي الأصبهاني في كتابه الهام (الازمنة والامكنة) الذي فرغ من كتابته عام ٤٥٣ هـ حقيقة ان المكان جوهرى وليس عرضياً عندما قال: «وقد توهم قوم ان الخلاء هو المكان وأن الدهر هو الزمان. وليس الامر كذلك باطلاق. بل الخلاء هو البعد الذي خلا منه الجسم ويمكن ان يكون فيه الجسم. وأما المكان فالسطح المشترك بين الخاوي والمحوي، وأما الزمان فهو ما قدرته الحركة من الزمان الذي هو المدة غير المقدرة. فهو معنى الزمان والمكان المضافين الى المطلقين. وظنوا انها هما. والبون بينها بعيداً جداً. لان المكان المضاف هو مكان هذا المتمكن، وأن لم يكن متمكن لم يكن مكان. والزمان المقدر بالحركة يبطل أيضاً ببطلان المتحرك، ويوجد وجوده اذ هو مقدر حركته. فأما المكان باطلاق فهو المكان الذي يكون فيه الجسم وأن لم يكن. والزمان المطلق هو المدة قدرت او لم تقدر. وليست الحركة فاعلة المدة بل مقدرتها. ولا المتمكن فاعل المكان بل الحال فيه. قال: فقد تبين انها ليسا عرضين بل جوهرين. لأن الخلاء ليس قائماً بالجسم، لأنه لو كان قائماً به لبطل ببطلانه، كما يبطل التربع ببطلان المربع»^(١).

بهذه الكلمات المضيفة من كتاب (الازمنة والامكنة) والتي مضى على كتابتها ما يقرب من عشرة قرون هجرية يكشف المرزوقي عن جوهرية المكان، وعن جدلية العلاقة بين المكان والمتمكن، أو بالأحرى المكان والانسان. هذه الجدلية تصل الى حد التوحيد في بعض الاحيان، هي التي تفسر لنا آليات حماية المكان للأنا أثناء احتدام عملية التغيير وانفلاتها من إسار المنطق. وهي التي تساعد على فهم الحقيقة، أو بالأحرى سر اهتمام أدب الحساسية الجديد بالمكان من منطلق جديد. فقد اهتم الادب طوال تاريخه بالمكان، لأن الانسان دائماً ما يوجد في المكان، ولأن الاحداث دائماً ما تدور في مكان ما. لكن اهتمام الادب العربي الحديث بالمكان قبل تغيير قواعد الاحالة التي أشرت اليها من قبل، كان اهتماماً بموقع

الحدث من زاوية أنه مجرد حيز للوجود او مسرح لوقوع الاحداث. والتعامل مع المكان من هذا المنطلق ينطوي في حقيقته على ثابوته. ولا يكشف عن اهم عناصر مفهوم المكان عند المرزوز في: وهو عنصر الثبات والاستمرار والأزلية. او بمعنى آخر جوهرية المكان بغض النظر عن موقف المتمكن منه او الذي يحل فيه.

بين الزمان والمكان:

واذا كان الانسان قد انشغل كثيراً بقضية الزمن على الصعيدين الفلسفي والادبي على السواء، فإنه لم يول المكان نفس العناية التي وجهها لقضية الزمان. لان هناك عدداً كبيراً من الاعمال الأدبية التي اهتمت باستقصاء علاقة الانسان بالزمن وحاولت استرجاعه أو توظيف الأدب للأمسك بسرياته الذي يتفلسف من بين يدي الانسان آخذاً معه ذكرياته وماضيه وشرائح من حياته. أما الأعمال التي حاولت أن تفعل نفس الشيء بالنسبة للمكان فإنها قليلة الى اقصى حد. ولذلك ازدهر الوعي النقدي بأهمية الزمن في العمل الادبي، وتشعب الاهتمام بشتى الأساليب الفنية الرامية الى اعادة ترتيبه أو استرجاعه أو تذويب منطق تلاحقه بدءاً من الفلاش باك وحتى تيار الوعي. بينما كان الوعي بدور المكان في انجازات النقد الادبي غائماً ولا أقول معدوماً. بالرغم من ان الناقد الأدبي الأول «ارسطو» جعل لوحدة المكان الاهمية التي أولاها لوحده الزمان في كتابه النقدي الرائد (فن الشعر).

وحتى المرزوقي نفسه فقد فعل نفس الشيء في كتابه الهام (الازمنة والامكنة) والذي يقع في جزأين كبيرين طبعاً في الهند، وأرجو ان يقيض لها من يعيد طبعها، بتحقيق جيد، في احد اقطار الوطن العربي. اذ قام المرزوقي في هذا الكتاب الموسوعي الذي يتسم بالطبيعة الشمولية لكتب التراث العربي، حيث يمتزج فيه الأدب باللغة بالنحو بالفلسفة، قام باعطاء المكان نفس الأهمية التي أولاها للزمان في عنوان كتابه وإن أخره عليه في الترتيب، ولكنه كرس بعد ذلك معظم كتابه لقضايا الزمن وتحولات الازمنة. ولم يول المكان الا قدراً محدوداً من الاهتمام كان جله اثناء معالجته المضيفة للعلاقات الفاعلة بين الزمان والمكان وللتحولات التي تنتاب مفهومنا للمكان بتغيير زمان الرؤية وتبدله.

بديلاً للذاكرة التاريخية المتقدمة أو التي ميعتها الاحداث وعمليات التزييف والتحوير النقدي المستمر. اذ تصبح الغرف العديدة التي عاش فيها البطل شارات وعلامات على واقع اجتماعي وثقافي، وعلى حالات نفسية ومزاجية، وعلى احداث شخصية وسياسية معاً.

ويصبح التحول في المكان نوعاً من التحول في الزمان وفي التجربة الانسانية على السواء. وتطرح الغرف بعواملها الضيقة ومساحاتها المحدودة والمغلقة على البطل، تطرح نفسها كبديل للعالم المفتوح الذي يحلم به البطل أو الذي يسعى للتفاعل معه وكنقيض لهذا العالم معاً. وتصبح تلك الغرف المقبضة المزهقة للروح تجسداً مكانياً واضحاً لكل معانيات بطلها وصواته المحيطة، وقصفاً لا يكاد يفلت منه، حتى يدفعه العالم إلى الرجوع اليه من جديد.

اما (المقهى الزجاجي) لمحمد البساطي فانها تشترك مع (مالك الحزين) في تناولها للمكان كمرتكز يحمي الشخصية من عوادي الزمان، ولكنها تختلف عنها من حيث انها تقدم لنا هذا المكان كما تراه الشخصيات التي تطمح إلى اختراق اسواره التي تبدو لها وكأنها اسوار فولاذية يستحيل عليها اختراقها. ولهذا يبدو المكان في (المقهى الزجاجي) كحصن يحمي من بداخله، ويمنع في الوقت نفسه من هم خارجه من اختراق أسواره التي ترد عنها الدخلاء بصلاية، مع انها مصنوعة من زجاج هش شفاف. ومن هنا يؤكد هذا المكان حدوده، من خلال محاولته العمدية لتغيب هذه الحدود أو لتحويلها إلى زجاج شفاف يسمح بقدر من التواصل البصري، ولكنه يمنع كل سبل الاتصال السلمي والمكان معاً.

(٤) هوية منطق النصّ المكاني:

لكن ادوار الخراط لا يستخدم أياً من تلك الاساليب في كتابه الجديد (محطة السكة الحديد) وإن انتمى استخدامه المغاير للمكان إلى تلك المنطلقات من حيث المبدأ. لأن استخدام «المحطة» في هذا العمل يخلق من المكان معادلاً فضائياً لحالة من الوجود، ولنمط من الرؤية، ولتجربة من اثرى التجارب الانسانية، وهي تجربة مواجهة العالم الخارجي المفروضة على الانسان كجزء أساسي من تجربة الحياة نفسها.

ويبدو ان مسألة اهتمام الانسان الكبير بالزمان، وسعيه لفهم جريانه الذي لا يتوقف، وعدم تقصيه لقضايا المكان بنفس الكثافة والتركيز، تنطوي على ضمني ببات المكان واستقراره. وتشير إلى أنه لم يطرح على الانسان غير قدر ضئيل من الأسئلة المحيرة. ولأعني هنا الجانب الجغرافي للمكان، فقد انفرد هذا بفرع كامل من فروع المعارف الانسانية، وهو الجغرافيا، ولكنني اشير هنا إلى الجانب الادبي والفلسفي من هذه المعالجة، لأن الاهتمام بالزمان باعتباره تاريخياً غير تناوله كقضية فلسفية وأدبية. ومعالجة فوكن او بروست او جويس له ليست هي بأي حال معالجة المؤرخ او حتى كاتب الرواية التاريخية.

والواقع ان تسليم الانسان باستقرار المكان وثباته، ووعيه بديمومته النسبية واستمراره، من القضايا الاساسية التي تكسب لجوء أدب الحساسية الجديدة إلى التركيز على اهمية المكان بعداً شديداً للثراء والخصوصية. لأن هذا الادب لا يتعامل مع المكان باعتباره موقفاً للحدث، أو ظاهراً له، أو حتى بعداً جغرافياً للشخصيات فيه، وإنما يتناوله كجوهر. كمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة. بالصورة التي يصبح معها المكان هو البطل الرئيسي للعمل، أو الموضوع الأساسي للمعالجة؛ وتكتسب معها علاقته بالشخصيات أبعاداً فنية فلسفية جديدة؛ ويتحول المكان إلى عنصر ايجابي فاعل يضيف على الشخصيات مجموعة من الدلالات والايحاءات الجديدة.

إذ تلجأ معظم هذه الكتابات الجديدة إلى الاهتمام بالمكان بطريقة مغايرة، وشديدة الخصوصية، يصبح فيها المكان محوراً للسيطرة على الزمان، ومركزاً تتمكن منه الشخصيات من السيطرة على، أو على الأقل التعامل مع، وقائع العالم الذي تزداد معدلات تغيره، أو بالأحرى تدهوره، بشكل مطرد. كما يتحول المكان - في بعض الاحيان - إلى كُنْ وملجأ تبرع إليه الشخصيات لتحتمي بتضاريسه الأليقة، والتي استطاعت بقدرتها الساحرة الحفاظ على مواضع العالم القديم الذي هوى تحت مطارق التغير، حتى بقي تلك الشخصيات المهشة نفسها به وفي فيئه من زحف أليات التشويه المدمرة. وهذا هو مانجده في (مالك الحزين) لآبراهيم اصلاص مثلاً.^(٧)

اما (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم فإنها تجعل المكان

(٥) المحطة كمتاهة . . ولحظة الميلاد:

لكن المحطة النصّية - اي التي تجسدها لنا تلك النصوص الخمسة - مغايرة لتلك المحطة الأم ومفارقة لها الى حد كبير. انها المحطة وقد أخذت من خلال آليات التناير التي تميز العمل الفني عن أي نصّ نشري آخر يصف المحطة تؤسس هوية جديدة ودلالات مختلفة، وإبهاءات توسع من افقها، وتضفي عليها طاقة تعبيرية تفوق طاقة أية محطة. انها المحطة بأداة التعريف. المحطة التي تنطوي على كل المحطات الواقعية والرمزية التي مررنا بها. انها المحطة وقد تحول فضاءها الواسع المسقوف الى فضاء الوجود ذاته، وسقفها الى سائه وحده الذي لا يمكن تجاوزه واختراقه.

واذا عدنا الى استعارة الميلاد والهواء والصراخ التي ذكرتها من قبل، وبدأنا معها الدخول الى عالم هذا النصّ، سنجد ان النصّ نفسه يدفع بانسانه الى فضاء العالم في عملية مشابهة لعملية الميلاد منذ سطره الأولى التي تواجه فيها دقائق القطار الرتيبة وقدرتها المنومة المتخمة للروح والمغنية للعقل والحواس. وهي لحظة تنويم تمتزج بلحظة يقظة من نوم - واليقظة هي ميلاد ما بعد ميتة النوم الصغرى - وبفتح النافذة وهبوب ربح الاسكندرية - نسمة الهواء الاولى - ثم يتحول النصّ الأول كله بعد ذلك الى معادلة تجسيد الصرخة. صرخة الزج بالانسان في متاهة العالم.

وعلى امتداد هذه الصرخة نتعرف على جرثومة التلوث، وعلى شتى الأخطار التي تهدد الانسان عقب لحظة الميلاد، والتي يجسدها النصّ من خلال الانفصال أو بالأحرى الأنفصام عن الام وفقدانها في فضاء المحطة الواسع المشحون بالأخطار.

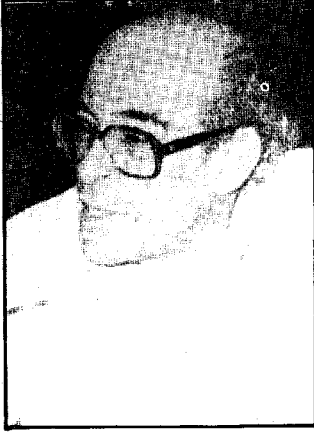
بل ان الاخطار ماتلبث ان تسفر عن نفسها حتى قبل لحظة الوصول الى المحطة، من خلال الضوء المصفر المترب الذي يسقط في العربة المزدهمة، ومن خلال الجو الثقيل المبهط الذي يزيده وجود العسكري ثقلا وفظافة. كما ان مسألة الميلاد ماتلبث هي الأخرى ان تتأكد من خلال صورة الطفل الرضيع الذي يرضع بزامه الناشف، ومن خلال توحد البطل مع هذا الطفل المهيض، إذ تنداح في نفسه رغبة في أن يعطي من نفسه هذه العلقه الانسانية الصغيرة التي ماتنى تتطلب الحياة. رغبة حنانه كأن نفسه قد ذابت

فالزج بالانسان في العالم الخارجي هو الفعل الأول للوجود. وهو المعادل الاجتماعي للميلاد باعتباره هو الآخر خروجاً من كن الرحم الرحيم الى فضاء العالم الخارجي القاسي الذي يدفع بهوائه فجأة الى رتي الطفل فيصرخ. ثم يجعل من هذا الهواء، الملوّث - لاعلى الصعيد الكيميائي وحده وإنه على الصعيد الفلسفي كذلك - شرطاً أساسياً من شروط وجود الحياة. . من شروط وجود الانسان في العالم، فيستمر بذلك صراخه الذي نتعرف على مجموعة من تنويعاته وقد ترددت أصدائها في فضاء (محطة السكة الحديد) المكان والنصّ معاً.

وحتى نتعرف على حقيقة استخدام إدوار الخراط للمكان وبلورته لتلك التجربة الهامة، لابد لنا من الاقتراب من نصوصه القصصية الخمسة التي يتكون منها هذا العمل بغية الكشف عن البنية التي تنص عليها تلك النصوص، وتبين طبيعة العلاقة بينها، واستنباط العناصر المحددة لمنطق هذه العلاقة، والفاعلة في تشكيل تلك البنية. فبهذا الاقتراب النقدي وحده نستطيع ان نتعرف على الأسلوب التي تحولت به المحطة كفضاء خارجي، وكمكان واقعي إلى متاهة تجسد تجربة التيه المعاصرة التي يعيشها الانسان المصري في هذه المرحلة من ناحية، وإلى معادل فني متخيل لتجربة الانسان في مواجهة العالم الخارجي، أو بالأحرى لتجربة الوجود وذلك من خلال الانفصام الذي يحققه الفن بين الاصل الواقعي الذي استلمه وبين المبدع المتخيل الذي بلوره العمل الفني.

فالمحطة التي يقدمها لنا إدوار الخراط في كتابه الجديد ذاك هي نتاج عمل دؤوب استمر لثلاثين عاماً واستهدف فصل المحطة النصّية عن المحطة الواقعية التي نعرفها جميعاً. وهو عمل دؤوب يتسم في المحل الاول بمحاولة إخفاء مافيه من عمل ودأب. ولذلك تبدو لنا محطة إدوار الخراط لأول وهلة وكأنها محطة حقيقية. فهي بحق محطة حقيقية ولكنها وهمية ايضاً، وجدليات الوهم - الحقيقة من العوامل الاساسية الفاعلة في صياغتها.

وتشبه تلك المحطة التي يجسدها لنا النصّ المحطة الحقيقية حتى اننا نستطيع القول ان نموذج المحطة الأساسي المتكرر في هذا النص يعتمد اساساً على «محطة مصر» بمدينة الاسكندرية. ويطعم هذه المحطة الاساسية بامشاج مستعارة من محطات اصغر من المحطات المنتثرة حول تلك المحطة الاساسية الأم بمنطقة الاسكندرية.



■ ادوار الخراط

لا يعرف قوانينه ولايلم بخرائطه.

ولذلك فان مخاض الميلاد في ساحة المحطة يتجسد في هذا النص من خلال عمليتين أساسيتين: أولهما هي تحويل المحطة الى متاهة ذات سراديب وأنفاق لايعرف خرائطها ولاسبيل أمامه الى التعرف على منافذها. وثانيهما هي عملية تخلق ملامح الخطر الغامض الذي يترصد به في كل موقع. فاذا كان الزحام يولد في اغوار البطل احساساً باليتم والوحدة، فان الفراغ ينطوي هو الآخر على خطر أشد هولاً من خطر الضياع والوحدة «وفجأة امتلأ عليه هذا العالم في فراغه. واحس شيئاً وراءه. . حضوراً يترصد به من خلقه لاشك. . وينتظر حتى يوقع به، حتى يطبق عليه. . ولايستطيع، بل لايجد أدنى قوة على رد بصره الى الخلف. والسلم خلفه خاو عريض مرتفع صاعد الى اعلى. تنزل منه رياح الخوف. وهو موقن بأنه مراقب، بأنه واقع في قبضة بصر ذي نوايا. ولايستطيع أن يخرج من هذه الشبكة غير المريبة»^(٥).

وحتى يرهف النص من حدة هاتين العمليتين فإنه يوقف الزمن اثناءهما ويعلق سربانتيه وتدفعه عن طريق استخدام رمز الساعات المتوقفة. «فالمحطة كلها ساكنة نائمة. وقد هدأت فيها الحركة هدوءاً غريباً. ساعاتها تحدد اليه بعقاربها التي توقفت. والأسوار الحديدية القصيرة التي تحيط به»^(٦). وهكذا يبدو هذا الحصار الذي تواطأ على احكامه حول البطل الصمت وتوقف الزمن نهائياً

في وسط هذا الجمع من الناس؛ ص ٥، ومن خلال وصفه للأم الذي ستردد اصداؤه فيها بعد عندما يصف لنا البطل امه هو. واخيراً من خلال الموازنة التي يعقدها النص بين عربة القطار المزدهمة التي امتلأت بزهوة الكثافة الانسانية، وبين الرحم الذي مايلبث ان يخرج محتواه عندما تنتهي الرحلة وتبلغ مداها. ومن خلال الموازنة بين لغط الوصول وفوضاء وبين طقوس الميلاد التي يحيطها اللغظ والألم والزعيق.

وينطوي هذا النص الاول على الكثير من صور الميلاد واستعاراته. خاصة بعد ان اكتملت الرحلة وجاءت لحظة الخروج: الخروج الى العالم. اذ نقرأ في هذا النص «واحس به نفسه محبوساً، مخنوقاً، مضيقاً عليه. يجب ان يفلت إذن. يجب ان يخرج. يجب أن ينطلق من بين هذه القضبان. يجب ان ينتزع نفسه من تحت هذا السقف الزجاجي، ومن نظرات هذه الساعات الواقة. يجب ان يخلص نفسه. أن يخرج من الباب»^(٧).

هكذا يتحول فضاء المحطة الى معادل للرحم، وللحظة المخاض، لتوترات الميلاد وتملصات الانفلات من اسار لحظة التوقف ما بين انتهاء مرحلة الحمل وبدء مرحلة جديدة، مرحلة الميلاد، والبحث عن المخرج والباب، ومواجهة هذا العالم الجديد لذلك ليس غريباً أن يعقب تخبط لحظة الميلاد تلك الأحساس بالدهشة والمفاجأة والضياع، ومعاناة تجربة الانفصام عن الام من حيث «تقبض حلقة من المفاجأة والخوف.

لقد ضاع. تاه. وهو لايجد أمه الى جانبته. لقد فقدتها في الزحمة. والناس يخرجون متتابعين. سيل لاينقطع من الناس الغرباء. وهو وحيد صغير لايعرف الطريق»^(٨).

فلحظة الميلاد تنطوي على جانبي المفاجأة والخوف. لأنها خروج من حميمة الرحم وحايته الكلية الى قفر التيه والضياع. . حيث الزحام الذي يتدفق فيه سيل لاينقطع من الناس هو بالدرجة الاولى زحام الغرباء، الزحام الذي دعاه أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته الجميلة «هذا الزحام لأحد» والزحام هنا هو التعبير الحديث عن القفر والخواء. وهو تقيض الوحدة الذي يؤكدها ويرسخ احساس البطل بها.

فهو وحيد صغير، والصغير هنا مادي ومعنوي معاً، صغير الحجم، وصغير الجهل وعدم ومعرفة الطريق في مواجهة عالم جديد

او ابدياً . وتزداد حدته اذا علمنا ان البطل قد ضيع تذكرة الخروج، او انه ، « قد تيقن دفعة واحدة ان ليس لديه هذه التذكرة »^(٧). هذا اليقين المبالغ يدهم البطل ليثري عدم احتياز التذكرة . . تذكرة العبور . . تذكرة الخروج، او بالاحرى شهادة الميلاد. الوثيقة الأولى التي تعلن وجوده وتسمح له بأن يواجه العالم الخارجي.

لكن البطل الذي تدهمه حقيقة عدم احتياز التذكرة لايسلم بقوانين العالم الذي جاء اليه منذ لحظة الميلاد. لأن جوهر الميلاد هنا هو الرفض، رفض المنطق السائد. المنطق الذي لايهتم بالأنسان، ولكن كل مايهمة هو ان ينصاع هذا الانسان لقوانينه.

« وهذه الوجوه الخشنة الغليظة القريبة تحدد اليه بعيونها الجاحظة، وغضونها الجافة السمراء. وكلهم لم يحلقوا ذقونهم هذه الشائكة. هذه الوجوه لايهمها من هو. ولا تعرفه. ولا يعنىها شيء الا أن تنال التذكرة »^(٨) فالعالم الخارجي هنا لايهتم بهوية البطل ولا يعرفه. كل مايريد منه هو تقديم تذكرة انصياعه لقوانينه. ولكن البطل يرفض التسليم بمنطق هذا العالم منذ اللحظة الأولى . . ويصرخ احتجاجاً عليه « يصرخ . ولا يعرف هل يسمع صرخته أحد. بين كل هؤلاء الناس »^(٩).

فهذه الصرخة الطويلة الدالة التي ينتهي بها النص الأول هي صرخة الميلاد الحقيقي، حتى ولو كانت محاطة بالشك في مدى سماع الناس لها واستجابتهم اليها. لأنها صرخة المطالبة بالوجود الانساني الحق. « فهو يصرخ بملء روجه المتطلبة جها المفقود. يدعو بدأ تمتد اليه بالأمن والألفة. يصرخ منادياً من وحشة الضياع المفسر الذي يحيط به في امتدادات معتمة لا آخر لها. . ولا يفتأ ينادي »^(١٠). فسيبل الوجود الوحيد هو الاصرار على هذه المناداة، حتى لو لم يسمعها احد. هو التشوق الذي لا يكل الى الحب المفقود والأمن والألفة. وهو السعي الدائم الى الانفلات من وحشة الضياع وقبضة العتمة الخائفة.

(٦) بنية الدوائر المتداخلة:

إذا انتقلنا الى النص الثاني سنجد انه يؤكد لنا منطق البنية الأساسية التي ينهض عليها النص الأول، ويعتمد على منهجها في خلق موازاة بين التجربة العيانية، وتجربة رمزية أو متخيلة أخرى

تتخلق تحت قشرة المعالجة، ومن وراء سطح الجزئيات التي توهمنا بواقعيتهما. كما سنجد أيضاً أنه يطرح علينا مع بقية النصوص الخمسة التي يتكون منها العمل كله.

فكل نص من هذه النصوص الخمسة له استقلاله البنائي الذي يمكننا من قراءته والتعامل معه في غياب بقية النصوص الأخرى. فهكذا نشرت النصوص الثلاثة إولى على الأقل، اي كأقاصيص مستقلة في مجموعات تضم نصوصاً أخرى لاعلاقة لها بتلك النصوص.

وبرغم هذا الاستقلال - الكلي النسبي وهو مايفني عنها صفة الرواية - نجد ان هناك علاقة تداخل وتفاعل بين تلك النصوص الخمسة تنهض على ماؤد ان أدعوه ببناء الدوائر المتداخلة، كالدوائر التي يحدها اسقاط حصة في سطل ماء راكد، اذ تنطوي كل دائرة واسعة على الدوائر الصغيرة التي تتخلق في داخلها. وكلما انبثقت دائرة صغيرة أخرى في المركز، اتسعت الدائرة الخارجية بقدره اندياح حدود الدائرة الجديدة وتوسيعها لمحيط الدائرة الأسبق. وماتلبث ان تنبثق دائرة ثالثة في المركز فتدفع حدود الدائرة الملاصقة لها للاتساع الذي مايفتا يدفع حدود الدائرة الخارجية وهكذا، في عملية توليد مستمرة تدع فيها الدائرة الداخلية الدوائر الخارجية وتنداح فيها بشكل عضوي وحركي وجدلي معاً.

وتفسر لنا الطريقة التي بنا بها هذا الكتاب من نص واحد في مجموعة (حيطان عالية) الى نص آخر في (ساعات الكبرياء) ثم نص ثالث فرباع فخامس طبيعة بناء الدوائر المتداخلة ذاك. لأن النص الثاني بدأ باعتباره تكملة للنص الأول، ولكن كتنويع آخر يعي بتفاعله مع النص الأول ضرورة اختلافه عنه دون ان يحس بأن ثمة التزاماً ازاءه غير التزام التباين والمغايرة. صحيح أنه اتخذ لنفسه نفس العنوان، وأشار من حيث الترقيم الى انه محطة أخرى ثانية ولكنها ليست بالضرورة تالية. فربما تكون محطة جاءت بعد عدة محطات مفقودة، او لم يتوقف عندها قطار التأليف بمنطقه الاختياري المعقد.

غير ان تجاور النصوص في كتاب واحد، وعرضها على القارئ هذه المرة باعتبارها حلقات او محطات متتابعة هو الذي يفرض على الناقد ان يبحث عن طبيعة العلاقة التي تتخلق بين تلك النصوص بسبب هذا التجاور، وبسبب الحيلة النصية التي توحى بأن هذه

النصوص الخمسة المرقمة في تتابع متوال، وكأنها في فصول نص واحد، هي عمل واحد متتابع الحلقات. بينما هي في الواقع، وكما سيكتشف لنا من خلال التحليل، محطات متناثرة على رحلة المواجهة مع العالم الخارجي بعد لحظة الميلاد، وهي محطات متناثرة لأنها لا تخضع للترتيب المكاني أو الزماني، بل لاتعترف بهما في تناولها الحساس لشتى أبعاد هذه التجربة المواجهة التي تمتد على ساحة التاريخ المصري منذ سنوات الحرب العالمية الثانية، وحتى سنوات عصر الانفتاح الكتيب.

فبعد ان قدم لنا النص الأول في هذا العمل لحظة الوصول الى المحطة باعتبارها معادلاً مكانياً للحظة الميلاد وبداية رحلة الإنسان لاستشراف العالم المشحون بالخطر، ولتحقيق ذاته في هذا العالم، يقدم لنا النص الثاني إحدى المحطات الهامة على طريق هذه المواجهة. ومن البداية نلاحظ ان ادوار الخراط قد اختار المحطة في هذه النصوص جميعاً - باعتبارها تجسيدا للواقع الخارجي، او للخارج باعتباره نقباً للدخول على الصعيدين النفسي والفلسفي معاً.

والخارج هنا ليس أي خارج، ولكنه خارج من نوع بالغ التحديد، واضح القسائم، ينحت ملامحه وتضاريسه من تجربة الانسان المصري فيما بين الحرب العالمية الثانية ومرحلة الانفتاح الكتيبة. ولتجسيد هذا الخارج يختار أدوار الخراط المحطة بالذات. لأن الخارج قد يكون عالماً مشيراً للألفة - كالغابة او الحقل - وقد يكون بقعة موقظة لطاقت الخيال - كالشهد الطبيعي الساحر - او مشيرة للذكريات - كالوقوف على الأطلال - او باعثة للتواريخ القديمة - كالآثار الدارسة - او محركاً لغرائز الخطر والخوف - كالبحر الهائج في العاصفة.^(١١)

(٧) الباب الموصل والوجود المستلب:

لكن المكان الذي اختاره الخراط هنا هو المحطة التي نتعرف عليها منذ النص الأول باعتبارها متاهة متشابكة الانفاق والسراديب، وشبكة لا يستطيع البطل الانفلات من شرائها المحكمة. ولذلك فإن الخارج الذي اختاره الخراط هنا هو معادل الوحشة والوحدة والضيق. وهو كموقع يتميز أساساً بعرضيته. إنه يدع كل من يفد اليه، ويطرده عن ساحته. لأنها مجرد محطة، مأن

تخط الرحال بها حتى تبارحها من جديد. وعرضيتها هنا تشير بوضوح قاطع إلى عرضية الوجود نفسه. وتؤكد هذا المعنى الإشارة المستمرة الى وجود الباب، باب المحطة، دون استخدامه معاً. فالباب يلتخص عالماً بأكمله من الرؤى والافكار والاحلام^(١٢) انه يشير الى ان المحطة مجرد محطة مؤقتة مايلت ان يفضي الى الخارج - عبر هذا الباب المفتوح والمغلق معاً.

والذي يصفه النص - في واسطة العقد - كذلك: «كنت اعرف أن الباب هناك تحت ممر واسع ومرتفع ودائري العقد والهواء فيه نظيف. في وسط جدار المحطة الداخلي السامق العريض الأحجار. وأنه مغلق الضلفتين، ومصنوع من الحديد الرقيق المشغول اطرافه المدببة على شكل السهام المرشوقة في اعلاه، مطلية بالذهب، ولا يفتح إلا عندما يأتي الملك في قطاره الأبيض ذي الشرفات المزركشة».^(١٣)

فالباب هنا استمرار - عند اغلاقه - لجدار المحطة السامق العريض الاحجار، ولكنه في الوقت نفسه - وبفعل حديده الرقيق المشغول - انقطاع في هذا الجدار - الحصار.

وانفتاح الباب هو معادل لانفتاح العالم امام البطل، اما انغلاقه فهو رمز للحصار والحبوط.

وقد تركنا بطلنا في لحظة الميلاد وقد انسد أمامه باب الخروج لأن لا يملك المفتاح السحري لهذا الباب - أي التذكرة. وسنواجهه لأن جديد في النص الثاني «وقد وجد لنفسه طريقاً من كسر في السور» فإذا نفذ من كسر في السور خرج مباشرة الى الشارع الطويل المهجور الهاديء، بجانب المحطة».^(١٤) والخروج من هذا الكسر الذي وجده في السور يشير الى لامشروعية عملية الخروج برمتها. ويمهد لما سيتعرض له هذا الوجود المسروق من مشاكل واخطار.

ويعمل البطل لنفسه مزايا هذا الوجود المستلب والخروج من فتحة السور لأبأنه الوجود الوحيد المتاح في مواجهة آيات القيم والأبواب الموصدة، ولكن بأنه افضل من الخروج الشرعي من الباب «بدلاً من اللغة الطويلة من باب الخروج، دقيقتين ويخلص».^(١٥)

لاحظ هنا قفل الموضوع بهذه «الدقيقتين ويخلص» ذات الدلالات المتعددة، والتي يشير معناها السطحي الى مزايا اختصار الرحلة بينما توحي - على المستوى الاعمق - بأن التسلل من الاسوار يتحقق

على حساب رحلة الوجود ذاتها، ويحولها إلى مجرد لحظة قصيرة مستلبة.

كما يؤذن هذا المنطق التبريري بعملية الانشطار داخل ذات البطل والتي ستعرف على بعض تبادلاتها فيما بعد.

ويطرح هذا الباب الموصل في وجه البطل، والمفتوح أمامه في نفس الوقت جدلية المفتوح - المغلق في هذا العمل وهي جدلية موازية لجدلية الداخل - الخارج فيه والتي تبدى لنا من خلال مختلف محطاته. ففي المحطة الثانية - وهي المحطة التي وجد فيها منفذ غير الشرعي إلى العالم - نتعرف على جانب من تجربة هذا البطل في العالم الخارجي. ولأننا تجاوزنا مرحلة الميلاد في هذا النص فإن القطار يتحول تحت معالجة الكاتب الفنية إلى معادل للكون، ووعاء للوجود. . لاحظ وصفه له الآن - لأكفوة نموّة كما كان في النص الأول - ولكن كمقر ومحيط «المصاييح في السقف عيون حافظه. زرقاء متورمة منطفئة، تسيل نورها الشحيح على النباتات الانسانية المصوّحة، تحت جفاف الرمل الكابي، في حبس مشتل ساخن معدني يصفق بندق مشابر عنيد»^(١٦). لقد تحول القطار إلى مجرد كونيّة ذات كواكب تريق ضوءها على مخلوقات صوّحها الحصار.

كما اننا نشعر من السطور الاولى لهذا النص بأن القطار قد تحول إلى معادل لرحلة الحياة نفسها «كانت دقائق القطار قد انجمت نفسه. كل شيء قد انحصر الآن في هذه العربة التي تهدر وتهتز»^(١٧). وفي هذا المعادل الفني نكتسب الاشياء والاحداث والوقائع دلالات مغايرة لدلالاتها الواقعية. اذ يصبح الترامق بالنظرات تلخيصاً لمعالم الرغبة والشبق واحتلامات الشهوة وسورات الرغبات المحبطة كما تشير النقلة من الطفل الضئيل التائه في فضاء المحطة إلى العاشق المتميز الفخور بحقيبة شركة الطيران الموسومة بحروف لاتينية تنم عن علوهمته^(١٨). تشير هذه النقلة إلى مرور مرحلة كاملة من العمر ستعرف على بعض أمشاجها وقد تآثرت على امتداد النصوص الأخرى أو حفرّت أخاديدها في طوايا الذاكرة، وأطلت عبر تداعياتها المختلفة المبثوثة بمهارة في طوايا لحظة المواجهة.

وبمرور هذه المرحلة الكاملة من العمر ويعثور البطل على مخرجه الجسائي من سور المحطة ندلف معه إلى عوالم جديدة من

التجربة الانسانية، تتحول فيها دلالات التخطيط والجري في فضاء المحطة السابقتين إلى ماضٍ سحيق، فالجري هنا ليس هرباً من المحطة ولكنه توجه إليها لانتزاع خاتمه المفقود منها. لكن الغريب انه برغم تبدّل هدف الجري، فإنه يبدو ان للمحطة قدرة طاغية على تشتيت القصد، وعلى فرض حالة من البلبلة والارتباك وفقدان الاتجاه على البطل. فنجد انه يتخبط في جريه المقصود، نفس تحبته في جريه هرباً واحساساً بالضيق. وكأن معرفة الهدف والقصد تنطوي على ورطة افدح من تلك التي تطل علينا من فقدانه. لأن النص الثاني ينتهي بتخبط البطل في اشلاء آدمية وتمثره بجثث مضرجة بدمائها وقد هرسها عجالات القضبان. جثث يعثر بينها على اجداث أخواته وحتى على جثته هوشخياً بصورة مثلاً البطل احساساً بالذنب والأدانة

ويكتسب هذا الاحساس الذي ينتهي به النص الثاني دلالة اذا ما عدا إلى التعرف على جدليات الوهم والحقيقة في هذا النص. واذا ما أخذنا في الاعتبار محاولة النص نفسه التخفيف من هول هذه النهاية باستخدام أسلوب الإنكار.

«لم يحدث. لم يحدث شيء من هذا كله»^(١٩) الذي يأتي مباشرة بعد سرد تفاصيل فانتازيا النهاية الكابوسية حتى يخفف من وطأتها، ومن «روع التلاصق بالاجساد الميتة. اجساد المحارم الميتة»^(٢٠). لكن محاولة التخفيف عن النفس لافلح، أو لاستمر لوقت طويل. ففي «عمق يقينه. في غور بعيد مقبوع في دخيلته صوت صغير لإسكات له: نعم، نعم. نعم. حدث»^(٢١).

فإنكار الحدوث وتأكيده هو الذي يكشف لنا عن طبيعة آليات الوهم - الحقيقية. . انكار الواقع وتشهيه خلق واقع بديل، أو الاذعان لهذا الواقع والاعتراف بمواضعاته الفظة القاتلة؛ فقد قتلت البطل حياً وجعلته يتعثر في مخاض من الاجداث الميتة - الحية التي هرسها عجالات الحياة الذاهبة الآلية بلا رحمة.

(٨) المحطة كمخاضة. . وانمحاه الزمن:

ويتحول تخبط البطل في تلك المخاضة الغريبة في نهاية النص الثاني إلى رؤيا من نوع غريب، إلى كابوس ممتد ابدى لا تتخلق فيه متاهة المحطة من الممرات والانفاق والسراديب وحدها، وانما من هذه الاجداث الحية التي تمتليء بها ساحتها ويعتمر بها العالم «بقايا

اجسام غضة من غير سوء. كان فيها، مازالت، روحاً محبوسة لا تريم، لا تنهزم. أنفاساً تتردد في عمق خفي لا ينال. تنتظر. فيها مازات حياة قاسية باردة لا تطلب بشيء، لا تريد شيئاً، لكنها صارمة عبوس. لا ترح مقامها المثلوج. ستظل تعممه ابد الدهر، تحت المعجلات، وفي خواء الليل على السواء. متجهمة في إسارها الذي لا ينفك، بادانة لأبره منها، ولا تقويم لها»^(٢٢).

بهذه الرؤيا القاتمة - كروى رسل اليأس والفجعية - تنتهي رحلة البحث عن الخاتم المفقود، رحلة العودة القصدية الى ساحة المحطة ومتاهة الوجود. تنتهي دون العثور على الخاتم ودون تحقق القصد، لأن الرحلة في هذا العالم لا هدف لها الا ممارسة الترحال نفسه. ولأن الانسان ما يلبث أن يزج بنفسه في فخ بعد الآخر، فمحاولته للتخلص من الشرك هي التي تحكم شبكة الشرك عليه، وهي التي توغل به في قلب المتاهة التي لا فكك من احابيلها. فالوجود نفسه هو هذا الفخ الذي لا فكك منه، والعالم هو هذه المتاهة المدوّخة التي تشتت الانسان وتسم جل جهوده بالعبث والفجعية.

ولهذا كان من الطبيعي أن يبدأ النصّ الثالث بالمرآة بين انغلاق الفخ - العالم على البطل وحصاره فيه، وبين الخواء والظلمة الموحيان بعبث الحياة ومأساويتها.

اذ يبدأ النصّ بالمحطة الخالية وكان الزحام الخاوي قد اصبح بالفعل خواء محضاً، يرزح فوقه ليل لا ينجاب «ونجوم ثابتة صغيرة لن تذوب في اي فجر»^(٢٣). وها هو البطل يشعر بأن هذا الخواء قدره الذي لا فكك منه ومع هذا لا يني يطرح على نفسه هذا السؤال المؤرق «أسأل نفسي: لماذا هذا الخواء في هذا العالم الذي ليس لي غيره، ولا اعرف كيف أخرج منه. لا اعرف أين الباب. أعرف لأبد أن يكون هناك، ولكنني لأعرف طريقاً اليه. أي طريق»^(٢٤).

لقد تيقن البطل في هذا التساؤل الفاجع من ان العالم قد اصبح قفصاً محكم الاغلاق عليه. وهو ضعيف إزاء هذا العالم لأنه لا يعرف الطريق إلى بابه، وعدم معرفة طريق الباب هنا هي المعادل للمعجز عن سبر غور الوجود أو كشف منطقته. ويزداد هذا الجهل حدة بانمحاء الزمن هذه المرة وليس يتوقف كما كان الحال من قبل. فالساعات الكبيرة مسحوة وليس فيها عقارب. ومع ان البطل يدرك أنه لا بد أن يكون ثمة باب، وأن عليه أن يجد الشباك الذي

يقطع منه تذكرته حتى يستطيع الخروج من هذا الباب حالماً بجده، فإن شبائيك التذاكر حوله «من وراء قضبانها الوثيقة المتقاربة، منيرة ولكن مغلقة، ليس فيها وجه، ليس فيها أمل، والوقت يفوت»^(٢٥).

ومع ان الزمن قد انطلمست معالمه وانمحي، فإن احساس البطل الفاجع بمرور الوقت واضح وحادّ معاً. يجسده إحتواء هذا النصّ - على عكس النصين السابقين - لمجموعة من القرائن التاريخية التي تشي بانصرام الزمن، واكتظاظه بتداعيات الذكريات التي تقصص لنا عن تواريخ البطل القديمة. فهناك اشارة الى زيارة الملك إلى الاسكندرية، واخرى الى بلوكات الجيش البريطاني وموسيقى القرى الاسكتلندية، وثالثة الى مشاركة البطل في مظاهرات الطلبة في الاربعينات، وإلى حرب فلسطين الفاجعة.

وهناك ايضاً عودة الى حلم البطل أيام الدراسة وفي سنوات الطلب بأن يسافر في العالم، وأن يصبح طالب بعثة كما سافر رفاعة رافع الطهطاوي. وعودة الى ايام الحرب العالمية الثانية وتأسيس وزارة التموين وبطاقات التموين، وإلى ذكريات إصابة أخته بمرض النيفود وموتها به.

وإذا علمنا ان منطق العودة الى هذه الذكريات وإلى تلك التواريخ القديمة هو مرحلة الانفتاح التي تشهد عليها «اسماء شركات وبنوك إيرانية وسعودية مصرية مشتركة، ونوايا مصانع لأجهزة التكيف، وثلاجات للخضر والدواجن. ومناطق حرة للتصدير والتوريد»^(٢٦). وأن البطل قد تجاوز مرحلة المراهقة ودخل في اطوار الكهولة وإنخرط في زمرة ابناء الطبقات المسورة التي تركب الدبزل المكيف، أدركنا أن هذا النصّ الثالث - وهو واسطة العقد في هذه الحلقة الاقصوية - يسعى الى تغطية كل المساحة الزمنية التي يستغرقها هذا العمل القصصي. ويتحرك بنا على مرحلة الوجود في العالم الخاص ذي القسائم المصرية الواضحة.

(٩) طبيعة البنية الزمانية والمنطق:

ومع ان منطق النصّ الانتقائي في التعامل مع الزمن، وتحركه يسير فيه دون مراعاة تسلسله التاريخي، لا يتيح لنا رؤية التغيرات

التي يحدثها مرّ الزمن بشكل تقليدي، فإن أسلوب السرد المتميز، وقدرة القاصّ المدهشة على الوصف، الذي يكشف لنا عن ان وراءه عين مراقب خبير، دقيق الملاحظة، قادر على التقاط الجزئيات الدالة المثقلة بالايحاءات، واستنطاقها بالعديد من الدلالات، وإرهاف قدرتها على خلق المعنى، ينبون عن التسلسل التاريخي في الكشف عن اثر الزمن وتجسيد قدرته على التغيير. وسألتقط هنا مثلاً واحداً من عشرات الامثلة التي يكتظ بها هذا النصّ القصصي الجميل.

ففي النصّ الثالث الذي ينطلق من ذروة التطور الزمني في هذا العمل ومن آخر مراحل - مرحلة الانفتاح - نجد ان القاصّ قد استبدل عربة الديزل المكيف وركابها من اواسط كبار الموظفين وضباط الجيش الشبان والسماسرة والمقاولين ورجال الوكالات بعربة الدرجة الثالثة وركاب «الترسو» وزحام ابناء قاع المجتمع المصري والباغة الجائلين والجنود والمجندين والتلاميذ وغيرهم من معذبي الارض وغيرهم من الذين نجد صورتهم بوضوح في بقية النصوص الاربعة التي تدور من حيث الزمن في فترات سابقة على تلك التي يشير اليها النصّ الثالث. ومن هنا فإن البناء الزمني لنصوص هذا العمل الخمسة يضع الذروة الزمنية في المنتصف وليس في النهاية. صحيح أن النصّ الخامس يتعامل هو الآخر من الحاضر، ولكن حضور الماضي فيه اكثر توهجاً من الاشارات القليلة الموجزة إلى الحاضر. والتي لاتهدف إلى وضع النصّ في الحاضر بقدر ماتسعى الى التذكير به،

والى الاشارة إلى دائرية العمل واستيعابه لدورة الزمن الكليّ فيه. وإذا ما عدنا الى أسلوب هذا العمل في تجسيد تغير الزمن سنجد أن أئى مقارنة بين وصف ركاب الدرجة الثالثة في النصوص الاربعة وركاب الديزل المكيف في النصّ الثالث - وهي مقارنة تنطوي على دروس بالغة الأهمية في التعامل مع النصّ القصصي وتوظيف الوصف فيه - لا تكشف لنا عن تغير وضع البطل أو الراوي الاجتماعي والنفسى على مدار هذه العقود فحسب، ولكنها تشير في الوقت نفسه إلى تغير خريطة الواقع الاجتماعي الذي يتعامل معه، وترصد هذه التغيرات بدقة متناهية. ومن أهم صفات الوصف القصصي في هذا النصّ هي التواءم بين اللغة والحالة التي تجسدها دون التضحية بوحدة المنظور، أو باتساق الموقف الأيديولوجي

منه. ذلك لأن الوصف القصصي لا يتم في فراغ ولا ينطلق من فراغ، ولكنه يتم ضمن سياق، وينطلق من منظور فكري يسيطر على طبيعة الرؤية التي ينطوي عليها العمل ككل، والتي تشمل شتى جزئياته. وتتغلغل في كل تفاصيله.

فإذا كان المنظور الذي يصف به هذا العمل ركاب «الترسو» وعالمهم الخشن اللفظ القاسي، المليء بالعواطف، المشحون بالحياة، المتدفق بالشهوات العارمة، فإن منظور وصفه لركاب الديزل المكيف مغاير تماماً لهذا المنظور، ولكنها المغايرة التي تتطلبها وحدة المنظور ويفرضها إتساقه الضروري. فبينما ينطلق وصف ركاب «الترسو» من التوحد معهم، يفرض هذا التوحد نفسه الانفصال عن ركاب الديزل المكيف، ومراقبتهم من الخارج، ومن منظور من يدرك أنه ليس منهم، من يراقبهم من الخارج ويكشف عن علامات الموت المرسومة على سحنهم والمتبدية في حركاتهم والتي لا يفلح المكيحاج أو محاولات التستر عليها في اخفائها عن عين المراقب المنفصل عن المشهد، والمعادي قليلاً له، وهو عداة يتسق مع الحب الذي يشي به وصف ركاب «الترسو». ومع أن الراوي لم يقل لنا ابداً أنه مع ركاب «الترسو» فإنه يصير - على الاقل - على أن يقول لنا أنه ليس مع ركاب الديزل. «وقلت لنفسي لا، لا يهتموني. لست منهم. وأعرف أنني لا أختلف عنهم في شيء. ولعلمهم يعرفون أنني معهم. وقلت لنفسي لا. لست منهم. لست أنا»^(٢٧)

ويشير هذا المقتطف إلى أن الراوي يدرك وجود مفارقة بين موقفه وموضعه، فهو لا ينتمي من ناحية الموقف إلى عالم ركاب الديزل وإن كان موجوداً معهم - من حيث الموضع - في نفس العربة. ولهذا كان إحساسه بالاختناق داخل هذه العربة المقفلة، ورغبته العبيثة في فتح شبابيكها الموصدة باحكام تجسداً لحالة الانقسام على الذات التي لمحتنا بعض أعراضها من قبل، والتي نلمسها كذلك في هذا المقتطف الذي ينكرهم في لغة تنطوي على بذرة هذا التناقض وعلى بعض ملامح ذلك الانشطار، ومن هنا كان ما بها من تكرار وتعتثر لغوي يجسد حالة التعتثر النفسي ذاتها بخلق معادها اللغوي. فليس معقولاً أن يعبر هذا الانسان المنقسم على ذاته عن نفسه بطلاقة، وهي شيء غير الذرابة. وتكشف لنا وحدة المنظور عن جانب آخر لا يقل عن موضوع

الموقف أهمية، وهو وحدة الحالة الشعورية التي تنطوي بدورها على وحدة الموقف الوجودي والفلسفي في هذا العمل القصصي. إذ يؤدي إنفصال الراوي عن ركاب الدبزل المكيف إلى محاولته اليائسة للانفلات من حصاره الخائق، وهي المرة الأولى التي يحس فيها بالاختناق في القطار الذي حوله هؤلاء الركاب الميتين - الأحياء إلى إمتداد لساحة المحطة المبهظة. وأصبحوا إمتداد لقوى المطاردة والمراقبة. ومن هنا ينبثق في داخله هذا التساؤل «هل يمنعونني من النزول عندما تأتي محطتي؟ وما محطتي؟. هل يعرفون إنني ليس معي تذكر، يعني إنه لا مكان لي هنا، في حقيقة الأمر»^(٢٨) ويؤكد عدم احتيازه للتذكرة مسألة الوجود المسروق الذي تسلل من فتحة السور. بينما يشير عدم معرفة المحطة، وتحول الركاب إلى حائل بينه وبين النزول إلى حالة الحصار والمطاردة التي تسري في شتى أرجاء هذا العالم القصصي فتسم كل شيء فيه بالشك وعدم اليقين.

وفي مواجهة هذا الشك وعدم اليقين الذي يعاني منه البطل يقدم لنا النصّ يقيناً مكانياً صارماً - في النصّ الرابع - بصلابة المحطة ورسوخها مهما تباينت صورها. ففي تنويعات المحطات الاقليمية الصغيرة المتناثرة حول المحطة الأم - محطة مصر بإسكندرية - في محطات العصافرة والضبعة وأبو قير وحتى مرسى مطروح نحس بحضور المحطة الأم وبوجودها الراسخ رغم اختلاف التضاريس وتغير جغرافيا المكان. ذلك لأن تغير الموقع لا يؤثر في طبيعة المواجهة، ولا يبدل القوانين تصوغ التي مسارها. فالصراع في هذا العالم القصصي ينهض على دور الذات في تخليق ملامحه وفي إدانة نفسها من خلاله. وهذا ما يدركه البطل، بل ويصرح به وقد أطبقت عليه غيلان القاطرات الحديدية وطوقته وسدّدت عليه منافذ الحرب «أنا الذي دفعت بنفسي إلى هذه البؤرة التي لا خلاص منها، وكأنني أنا الذي دعوت هذه القاطرات التي تقتحم على العالم... فإذا لم أستطع أن أحطم الحصار، كيف أثبت له؟ وكيف أخرج؟ وهل أنا الذي جئت بنفسى فعلاً إلى هذه الوحدة التي تضيق عليّ، بقوتها المادامة المتفجرة»^(٢٩).

(١٠) الشك واليقين: الوهم والحقيقة:

هاهو الشك مرة أخرى يتردد كأيقاع منتظم طوال هذا العمل، الذي ما أن تولد لحظة يقين في ساحته حتى تنتفض عليها معاول

الشك المدمرة. فما أن يدين نفسه حتى يسارع بتبرئتها، وما أن يتيقن من سر مأساته حتى ينفي عن نفسه مشاركته فيها أو المساهمة في صياغتها. والشك في هذا النصّ قرين إستراتيجيات بلورة الذات المنقسمة على نفسها، وتجسيد حالة الانشطار التي يعاني منها البطل في واقع يشعر فيه بالاعتراب الوجودي عن مواضعه الجائرة. والشك في الوقت نفسه وجه من وجوه جدليات الوهم - الحقيقة، والتمثيل - الواقعي، والحلم - الواقع التي ينهض عليها بناء هذا العمل القصصي. وهذه الجدليات الثلاث ليست مترادفات لتسمية شيء واحد، ولكنها ثلاث جدليات مختلفة ومتضاربة تساهم جميعاً في صياغة علاقة هذا النصّ المعقدة بالواقع الذي يصدر عنه ويطمح إلى التأثير في.

الجدلية الأولى تتعلق بحركة الشخصية الرئيسية في هذا العمل بين تصوراتها المختلفة عن الواقع، بين ما تنوّمه وما تكشف عنه حركتها في الواقع من ناحية، وبين تقدير الشخصية لدورها وطبيعة تفاعلها مع الواقع المحيط بها، وتقدير القاريء لنفس الموضوع إذ يراه من منظور مغاير تصوغه عملية الكتابة ذاتها وحركتها المستمرة بين التمثيل الذي لا يعترف بحدود الواقع ومواضعه والواقعي الذي ينحو باستمرار إلى فرض حدوده وقوانينه على هذا التمثيل والحدّ من جموحه وانطلاقه. أما الجدلية الثالثة فإنها تنهض على عملية التفاعل المستمرة بين أحلام النوم وأحلام اليقظة معاً بما في ذلك تداعيات الماضي وبين جزئيات الواقع التي تقتحم على البطل أحلامه وذاكراته وتبرها دونها رحمة.

وقد تضافرت هذه الجدليات الثلاث في صياغة عالم النصّ الخامس، أو المحطة الأخيرة في هذه المحطات المتلاحقة. وهي المحطة التي تتوقف فيها كثيراً إزاء أصل البطل - الراوي وفصله، ونعرف تفاصيل أسرته وأصوله القروية في الطرانة - قرية جدته - ونتعرف على أمه وعلى أخته عائدة ولويزة، وحتى على أرساني أفندي - خال أمه - وابنه برسوم. صحيح إننا شاهدنا في النصوص السابقة لمحات سريعة موجزة لوالده والدة وأخته، وتعرفنا على موت أخته لويزة بالتيفود في نهاية النص الثالث، وعلى بعض ملامح علاقته بتلك الاخت التي تشي باباءات إلى العلاقة بالأخت في المورثين الشعبي والمصري الفرعوني معاً. لكننا لم نشهد في أي من النصوص الأربعة السابقة تجميعاً لكل هذه الجزئيات بنفس طريقة الحشر المركز تلك.

فالنص الخامس مكتوب - في تصوري - من منطلق مغاير لمنطلق النصوص السابقة عليه - وعلى الأخص النصوص الثلاثة الأولى . إنه مكتوب من وعي الرغبة في لم شتات تلك النصوص وعقد صلة بينها، وهذا تتجمع في ساحتها ندف من الجزئيات والأحداث التي دارت في النصوص السابقة، وتكثر به الاشارات التي توميء بطريقة واضحة إلى النصوص السابقة عليه، وتعتمد فيه الذكريات أن تكمل الاحداث التي وردت من قبل مبتورة أو مقتطعة، وأن تذكر المبررات - كحادثة الوقوع تحت عجلات القطار - لمخاوف البطل القيمة من القطار، ولفانتازيا الدم والأوصال الممزقة التي شاهداها من قبل . كما أنه على الصعيد الزمني كذلك بؤرة لتجميع كل التواريخ القديمة فيه إشارة الى سنوات الحرب العالمية الثانية وأخرى إلى حرب ١٩٦٧ وثالثة الى حرب الاستنزاف، ورابعة إلى الحاضر وخامسة إلى سنوات الطلب والطفولة وهكذا.

وهو على الصعيد الموضوعي كذلك محاولة لتجميع التيمات التي وردت في مختلف النصوص السابقة عليه، تجميعها من منطلق صهرها معاً في وعاء جديد يرر محاولة الكاتب إطلاق اسم الرواية على العمل، أو اضافة وحدة متممة على عناصر هذا العمل التي تبدو وكأنها متنافرة، بينما هناك وحدة بالفعل هي الوحدة المكانية والوحدة الموقفية التي تتجاوز من ناحية الفاعلية والتأثير هذه الوحدة العمودية المقحمة . ففي ساحة هذا النص الأخير تتجمع تيمات الاحتلال والمقاومة الغاضبة له، والشبق التي يتفزز تحت أردية الاحباط، وذكريات الطفولة التي تضفي نوعاً من الألفة على هذا العالم الموحش القاسي، وحادثة القطار الذي أوشك أن يدمره هو وحبيبته، وإطار الرحلة التي تطلّ فيها الاسكندرية وبحرها باعتبارهما الهدف والغاية . فرحلات هذه النصوص جميعاً تقصد التوجه إلى الاسكندرية لا الاياب منها . ويحيط النص كل هذه التيمات باطار صوفي يلفها جميعاً، كما يطعم هذا الاطار بنغمة متفائلة من خلال ظهور النجاة كعنصر جديد يتعارض مع المناخ العام للتجربة ككل، وتبدو وكأنها مفروضة عليها من خارجها.

خاصة وأن نهاية هذا النص بمشهد الانقراض، ورؤيا قصة التحطيط، ومقدمة القطار المدفونة بأكملها في الرمل، واستبدال فضاء البحر الواسع العريض بالمحطة المقبضة، والهوة المحفورة

الفاغرة فاتها تحت قدمي البطل وقد صحبته حبيبته هذه المرة، كل هذه الأشياء جميعاً تتعارض مع حس النجاة، وإن كانت تتسق مع عملية الشك التي تحيط انشطار البطل وإنقسامه على ذاته، ومع مناخ الاختلاط والتشوش المشحون بالمخاوف والاستهبات الغامضة والذي يسري كالدماغ في شتى عروق نصوص هذا العمل الخمسة .

فهذا المناخ هو العنصر المحدد لرؤية العمل والمفسر لبنيته معاً، وهو الذي يكسب «محطة السكة الحديد» كمكان قدرتها على أن تتحول في هذا النص إلى معادل لفضاء العالم ولتجربة الوجود فيه . وهو الذي يفسر لنا هذا التكرار المستمر لصور الضياع والفقد في هذا العمل، وذلك الاخلاص على عرض مشاهد الاهانة الجارحة المستمرة فيه . وفي هذا المناخ تبدو عملية الانقسام على الذات من استراتيجيات هذا النص الأساسية . فالنص مقدم لنا بالضمير الأول، وهو نص البطل أو الراوي الذي يحتل وحده مكان الصدارة ويستولي وحده على منظور الرؤية . إذ لا تطمح هذه النصوص جميعها إلى أن تقدم إلينا أي شخصية أخرى عداه . وكل الشخصيات، أو بالأحرى ندف وأمشاج الشخصيات الأخرى، ليس لها أي وجود مستقل خارجه، ولا تطل على النص إلا بقدر مساهمتها في إضاءة جانب من جوانب شخصية الراوي - الأنا المسيطرة على العالم والفاعلة فيه

(١١) الأنا الفردية والذات الحوارية :

وحتى تكتسب هذه الأنا الفردية بعداً اجتماعياً ينقذها من أن تكون مجرد حالة فردية خاصة، ويحولها إلى تلخيص للنحن، أو بالأحرى للجانب الحساس المرهف في النحن الجمعية، يعمد النص إلى استراتيجية تقديم الذات في إنشطارها على نفسها، وتحويلها من ذات فردية - منولوجية إلى ذات حوارية - ديالوجية تنقسم على نفسها لتتقدم الصورة ونقيضها بطريقة تدعم مناخ الاختلاط والغموض من ناحية، ولكنها تزيل - من ناحية أخرى - شبهة التناقض عن مجال الرؤية، لأن النقيض هنا يستخدم كأداة وتعميق دلالات الموقف في هذا العمل القصصي الجميل . بصورة استطعنا معها أن نرى من وراء تخبط بطلها الفرد في فضاء المحطة رؤية لتعثر الانسان المصري المعاصر في شبكة الواقع الذي يزداد تعقيداً والغازاً .

أفقي لا مركز له، على العكس من عالم البيت الذي يتميز بطبيعته الرأسية كمبنى وكعلاقات.

وهناك بعد آخر يتعلق بهذا المحور . وهو بعد الزمن . فالداخل يتسم بقدر كبير من الثبات والديمومة، لا على صعيد الأشياء وحدها، وإنما على مستوى العلاقات أيضاً. أما الخارج فإنه يتصف بالعرضية والحركة. فعلاقات البطل بإناسه تتغير بشكل مستمر، ويتسم هذا التغير بعدم معرفة موقعه - أي البطل - في خريطة علاقات التراتب الهرمية في هذا الخارج المشحون بالتربص والمخاوف والنوايا المبيتة ضده. ولأن على البطل أن يتحرك في الخارج باستمرار فإن هذه الحركة تنطوي على إستبدال مجهول بمجهول آخر، وعلى الانتقال من خطر متربص إلى خطر أشد تربصاً وفتكاً.

(١٢) محور الشخصيات . . وهرمية العلاقات :

وإذا إنتقلنا إلى المحور الآخر: محور الشخصيات سنجد أن علاقات التراتب الهرمية تتم في هذا المحور في نوع من التوازي مع المحور الأول. فالتوازي والتقابل أو أحياناً التعارض هما النسقان اللذان يحكمان بنية المبنى القصصي في هذه النصوص. فعلاقات البطل بالشخصيات تتم على محورين أولهما محور رأسي ينتظم كل علاقات التراتب الهرمية التي يتحدّد وفقاً لها وضعه داخل أسرته، ويثي في الوقت نفسه تصوره عن خريطة العالم الخارجي و انطوائها على سلم للقيم والعلاقات الهرمية المشابهة. وهو التصور الذي يؤدي عدم تحقيقه في الواقع إلى بعض ما يعاني منه البطل من آلام. أما ثانيهما فهو محور أفقي تنتفي منه علاقات التراتب وينوب عنها نوع من الاستقطاب الذي ينقسم فيه العالم إلى أغلبية معادية مريبة متهمّة متربصة به من ناحية وهو أقلية معه من ناحية أخرى.

ويحتل الأب أعلى مراتب السلم الهرمي في المحور الرأسي. ولا غرو فهو يطلّ علينا وقد إرتبط في ذهن البطل بالحماية وبمشهد ظهور الملك المحاط بالعديد من الطقوس والمراسيم. ويشير هذا الارتباط إلى نوع من التوحيد بين الأب والملك، أعلى مصدر للسلطة والأبهة والقوة. وإذا كان ظهور الملك في ساحة المحطة بهالة من الطقوس والمراسيم فإن ظهور الأب في أفق النصّ - وفي المركز تماماً منه، إذ يظهر في منتصف النصّ الثالث - محاط هو

وحتى تجهز على بعض هذا التعقيد والالغاز سنحاول رسم خريطة لطبيعة العلاقات التي تنهض عليها تجربة البطل - الراوي في العالم عبر هذه النصوص الخمسة كما تبدى من خلال بنية العمل الأساسية. وتنهض خريطة العلاقات تلك على محورين: أولهما هو المحور المكاني الذي تبرز في ساحته مجموعة أساسية من التناقضات بين الداخل - والخارج. وثانيهما هو محور الشخصيات الذي تتجسد عبره قسّمات شخصية الراوي من خلال خريطة علاقاته المعقدة بذويه وبالعالم الخارجي معاً. ويتبلور هذان المحوران عبر علاقة أساسية هامة بين ما نسميه بمنى العيد باللغة الجنسية واللغة السياسية وعلاقة المقموع الجنسي بالمقموع السياسي.

ولنبداً بالمحور الأول، لأنه المحور الذي تفرضه طبيعة العنوان المكانية. وعلى هذا المحور تتوزع تجربة البطل بين الداخل: البيت والخارج: المحطة. فالداخل يمثل الحياة والألفة والأمان والفهم، وأهم من هذا كله اليقين والاحساس بالتمكن والسيطرة. ففي كن البيت نشاهد البطل محاطاً بذويه، وبأشياءه، وحاجياته. وفي كن البيت أيضاً نجد أنه مركز العالم، ليس فقط لأنه الذكر الوحيد في عالم من الإناث: أمه وأخته أولاً، ثم لندة ورحمة في بلدة جدته، ثم حبيبته - أو زوجته لا ندرى - أخيراً. ولكن أيضاً لأنه يعرف كل ما يدور في هذا العالم، والمعرفة قوة مولدة للاطمئنان. وفي البيت أيضاً يحس بمشروعته، ويعرف مكانه في علاقات التراتب الهرمية التي تظهر في ساحته.

أما في العالم الخارجي: في تلك المحطة - المناهة فإنه يفقد هذا جميعه، بل ويفقد حتى مختلف الأواصر التي تشده إلى أبناء أسرته. ومن هنا يفقد أمه في النصّ الأول، وتزيحه كلمات الجندي البريطاني الجارحة لأخته بالقطار عن مكانته كذكر العائلة ورأسها. ولا غرو فقد جاء هذا التهديد من ذكر آخر معادٍ وغريب. وحتى مناقشات البنت الأخرى به ما تلبث برغم لينها وحسن قصدها أن تثير مخاوفه وتوقظ غريزة الدفاع عن النفس فيه، وهي غريزة تنبثق أساساً عند الاحساس بالخطر. وحتى إذا لم يتعامل مع أي شخص خارجي، فإن الخارج نفسه معاد بمجرد خارجيته. ففيه يحس الإنسان بعرضيته، ولا يعرف به حقيقة وضعه أو مكانته. فالمحطة - تجسيد الخارج في هذا النصّ - عالم

الأخر بطوقسه الخاصة. إذ يقبض على يد البطل بقوة وهما يخرجان في الزحام - والزحام بالنسبة للبطل معادٍ وخائفٌ ومليء بالاسترابات - فيحميه بهذه القبضة القوية من المخاوف والضياع، كما يحيطه برائحته الأليفة التي تشكل سداً منيعاً بين البطل والعالم الخارجي المخوف. تلك الرائحة الحريفة التي تنبعث «من معطفه وسجائره ورجولته، وهو يمسك بعصاه الرفيعة السوداء الحديدية الكعب ذات المقبض الأبيض المحفور بزخرفة عرفت عندما كبرت أنها إسمه «قلته فلنس» من العاج المخروم»^(٣٠) والأب كما ترى يحمل عصاً تؤشك من وصفه لها أن تكون صولجاناً. خاصة إذا ما عرفنا أن مقبضها الأبيض المحفور بزخرفة عاجية ليس إلا نوعاً من التهاويل والزخارف السحرية في نظر الطفل الذي لا يستطيع القراءة، والذي لم يعرف - إلا بعد ذلك بأمد طويل - أنها اسمه. وحتى بعدما عرف فإن ربط إسم الأب بالصولجان يهدف إلى تأكيد مكانته الفريدة على قمة علاقات القوى الهرمية في هذا العالم.

وإذا ما وضعنا هذا المشهد الذي يرسخ مكانة الأب وقوته في مقابل مشهد النص الأول الذي تاه فيه الابن وفقد أمه أدركنا شساعة الفارق بين مكانة كل منهما في عالم البطل. فالانفصال عن الأم منذ لحظة الميلاد تجربة قاسية حقاً، ولكنها تجربة ضرورية إذا ما أراد الابن - الذكر تأكيد رجولته وإستئناف دوره كبديل للأب في عالم الأسرة المحدود. ولقد شهدنا في مواقف عديدة كيف يؤكد البطل هذه الرجولة - السلطة في تعامله مع أخته، وكيف يحاول أن يكون مصدرًا للأمن والحماية بالنسبة لها. ولا حظنا أيضاً إنه لم ينجح كلية في أداء هذا الدور سواء في مشهد القطار الذي يهين فيه الجندي البريطاني أخته، أو في مشهد العودة إلى البيت حيث حملت الأخت «القفة» الثقيلة. وقد أورثه إحساسه بالاخفاق في هذا الدور شعوراً واضحاً بالذنب. وساهم في زعزعة ثقته بنفسه وتعميق إحساسه بالضياع، وهذا ما يبدو في أجلى صوره عندما يتعامل البطل مع العالم الخارجي.

فالعالم الخارجي مليء برصفاء البطل الذين يتحولون بالندرج إلى أعداء له. وعلاقات العداء تفرض الندبة وبالتالي التساوي من حيث المكانة على محور أفقي تتحول فيه علاقات التراتب الهرمية إلى علاقات صراعية حادة، وإن كانت مكبوتة ومخافتة ومتسترة في كثير من الأحيان. وكان من المحتمل أن تتحول علاقات الندبة على

المحور الأفقي إلى أواصر أخاء وترباط وألفة، ولكن طبيعة البطل غير الديمقراطية، وإيمانه العميق بأهمية السلطة الأبوية أو بالأحرى الطبيعة الأبوية للمجتمع هي التي تنقص عليه حياته حينما يستبدل النص بمحور العلاقات الرأسية محوراً أفقياً لا يعرف فيه البطل حقيقة وضعه أو مكانته. فالبطل - كما نلاحظ في أكثر من موقف - مولع بالتميز عن الذين يحيطون به، سواء أكانوا من ركاب الدرجة الثالثة أو من ركاب السديزل المكيف. وهو تميز لا نلمسه في الوصف الدقيق لبقية الركاب فحسب، والذي ينطوي على نوع من الاستعلاء عليهم في بعض الأحيان، ولكن يصرح به النص أكثر من مرة في محاولته لتأكيد اختلاف البطل وانفصاله - وأحياناً انفصامه - عن بقية الركاب.

(١٣) إنشطار الذات. . والرؤى المقموعة:

وإذا كان مثل هذا الاستعلاء مجسجاً فإن النص يستخدم استراتيجيات انشطار الذات للتخفيف من حدته من ناحية، ويستغل إشتعال حدة العداء بين البطل والآخرين في توطيد مشروعيته من ناحية أخرى. إستمع إلى هذا المقتطف الذي تتحقق فيه هذه الثنائية في وصفه لركاب القطار «أسترق النظر إلى الركاب الصامتين، كل منهم وحده أيضاً. حتى الأزواج والرفقاء، متفارقين. وأعرف أنهم يسترقون النظر، في أعينهم إتهام غير معلن، مترصد، هل ينتظرون اللحظة التي يفحصون فيها عن شيء كالاثم قد إقترفته، لا أعرف ما كنهه، لكنني أعرف أنه هناك؟ وأفاجيء نفسي بالسخرية من نفسي: تظن نفسك من أصحاب الأثام. وتظن ذلك بطولة مقلوبة على وجهها من غير شريك، والشركة في الاثم لا هي تبرئك ولا هي تمجذك.»^(٣١)

في هذا المقتطف يتجاور هذان الأسلوبان المتناقضان: انشطار الذات والسخرية من النفس، ووضع الأدانة في مقابل المجد لا العادية من ناحية، والاستعلاء على الآخرين في الجملة التالية مباشرة لهذا المقتطف «وقلت لنفسي ليس بين هؤلاء الذين يركبون معي من يثير الاهتمام»^(٣٢) وحتى في المقتطف نفسه حيث تتخلق ملاسح العداء، فهو يكشف خواءهم ووحدتهم وإفتراق الرفقاء منهم، أما هم فإنهم يترصدونه وفي أعينهم إتهام غير معلن، يترصدون به انتظاراً للحظة التي يدينونه فيها بإقتراف إثم ما لا

يعرف كنهه ولكنه موقن من وجوده. ومن هنا كان التناثر وانعدام الاتساق والضياح من السمات الأساسية التي تصف تجربة البطل في العالم الخارجي لأن علاقته باناسه تفتقر إلى وضوح المكانات والأدوار التي يتميز بها سلم علاقات القوى ذات الطبيعة الهرمية، ولأنهم وهذا هو الأهم لا يعترفون بتميزه عنهم، كما أنه - أي البطل - غير مستعد للاعتراف بتساويهم معه.

وينطوي الخلل في علاقات البطل بالواقع الخارجي على طبيعة سياسية وإن كان النص يسعى إلى تناول هذا الجانب السياسي من خلال مجموعة من البدائل التي تهتم بالتركيز على العنصر الوجودي وتنويعاته الشبقية، وابتزاز السعي إلى معرفة الذات كهم قائم وملح في خلفية هذه المحطات الخمس. وتكشف لنا كل من اللغتين الشبقية والوجودية تفاصيل هذا الجانب السياسي لأن اللغة الشبقية «هي لغة الحب والموت. لغة اللجوء إلى ممارسة الحب/الجنس. لغة الانكفاء إلى الماضي وإلى أحضان المرأة الأم، والمرأة العطف والحماية والتعويض عن القمع السلطوي. إذ تخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي، والاضطهاد الفكري، كما تلوح به وتحاول أن تقول وتصور لغة سياسية. تتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية. تقول إحداهما الأخرى وتخفيها. وتبدو حركتها هذه صراعاً بين الموت والحياة، بين القبول والرفض، بين القمع والتحرر. إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعته، فيبدو العالم الروائي أو القصصي الوهمي حقيقياً. وهو في تبديه هذا مغادر لعالم الواقع دون انفصال عنه، ومغادر لعالم المتخيل دون خيانة له»^(٣٣)

وهذا هو أيضاً الحال مع اللغة الوجودية، لغة بحث الإنسان عن ذاته وسعيه لأدراك كنه هذه الذات والتعرف على حقيقة موقفها من العالم. وهي كلغة بحث تتقاطع مع اللغة الأساسية، كما أنها تتقاطع مع اللغة الشبقية - وأفضل بالنسبة لهذا النص استعمال مصطلح الشبقية بدلاً من الجنسية الذي استعمله يميني العبد - من حيث كونها لغة سعي إلى التحقق. وإذا كانت اللغتان كلتاهما تكشفان عن طبيعة المقموع السياسي فإنها تتقابلان حيث نجد أن اللغة الشبقية مرتبطة بعالم الداخل، وهو أيضاً عالم المرأة، وعالم الحلم، بينما تربط لغة التساؤلات الوجودية المتناغة بعالم الخارج، عالم الوسواس والشكوك والاسترابات الغامضة. لتؤكدنا من خلال

هذا التقابل أهمية التوازي كعنصر بنائي في هذا العمل. ومع ذلك فإن اللغتان معاً تتصافران مع عشرات الجزئيات التاريخية والسياسية المبثوثة في ثنايا النصوص الخمسة للكشف عن أن موضوعات الواقع السياسي ذي الطبيعة القمعية قد تركت بصماتها الواضحة على روح البطل وبرؤيته ووجدانه معاً. بصورة نكتشف معها مدى ثراء هذا العمل وخصوبته، ومدى تعقيدته وكثافته وتقاطع مختلف مستويات المعنى المتعددة والمترابطة فيه.

■ القاهرة

■ هوامش

- (١) الشيخ أبو علي المرزوقي الأصفهاني (كتاب الأزمة والأسكنة) ج ١، مطبعة دائرة المعارف، حيدر آباد، الهند. عام ١٣٣٢ هـ، ص ١٤٩
- (٢) راجع دراستنا الضافية لهذه الرواية بعنوان «الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية» بمجلة (فضول) العدد الرابع (يوليو - سبتمبر) ١٩٨٤.
- (٣) ادوار الخراط (محطة السكة الحديد) بسلسلة «مختارات فضول» القاهرة،

في أعيننا القادمة

دراسات

- صموئيل بيكيت - علي الحلبي
منعم فرات رائداً - نوري الراوي
الاصول الأولى للمسرحية قميبيز -
د. إبراهيم حسين القيومي
زمن فلسطيني وشاعر فلسطيني - وليد أبو بكر
البناء الفني في شعر حجازي - محمد صابر عبيد
الشعر والسحر - خزعل الماجدي
بلوغرافية نازك الملائكة - عبد الرضا علي
حوار مع أديب صعب - كامل عويد

كتاب العدد:

- ماويو والساحر - رواية توماس مان
- ترجمة فلاح رحيم
□ قصائد من الأرنيك
- ترجمة وتقديم طراد الكبيسي
□ نصوص شعرية لحان كوككو
- ترجمة وتقديم حسونة المصباحي

الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥ ص ١٣

(٤) محطة السكة الحديد، ص ١٦

(٥) المرجع السابق، ص ٩

(٦) المرجع السابق، ص ١٢

(٧) المرجع السابق، ص ١٣

(٨) المرجع السابق، ص ١٤

(٩) المرجع السابق، ص ١٨

(١٠) المرجع السابق، ص ١٧، ١٨

(١١) المزيد من التفاصيل حول جدلية الخارج الداخل في العمل الأدبي راجع

Gaston Bachelard,

The poetics of space, (Boston, Beacon Press, 1964) pp. 211-231

(١٢) المزيد من التفاصيل عن الباب كاستعارة مكانية راجع، المرجع السابق،

ص ٢٢٢

(١٣) محطة السكة الحديد، ص ٤٥

(١٤) المرجع السابق، ص ٣٣

(١٥) المرجع السابق، ص ٣٣

(١٦) المرجع السابق، ص ٢٣

(١٧) المرجع السابق، ص ١٩

(١٨) راجع، محطة السكة الحديد، ص ٣١

(١٩) المرجع السابق، ص ٣٩

(٢٠) المرجع السابق، ص ٣٩

(٢١) المرجع السابق، ص ٣٩

(٢٢) المرجع السابق، ص ٤١

(٢٣) المرجع السابق، ص ٤٣

(٢٤) المرجع السابق، ص ٤٣

(٢٥) المرجع السابق، ص ٤٤

(٢٦) المرجع السابق، ص ٥٦

(٢٧) المرجع السابق، ص ٥٣

(٢٨) المرجع السابق، ص ٥٤

(٢٩) المرجع السابق، ص ٧٩

(٣٠) المرجع السابق، ص ٤٦

(٣١) المرجع السابق، ص ٥٢

(٣٢) المرجع السابق، ص ٥٢

(٣٣) د. حكمت صياغ الخطيب «بمنى العيد»، (في معرفة النص)، بيروت،

منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣، ص ١٨٥.

موسم الهجرة الى الشمال او وهم العلاقة بين الشرق والغرب

■ د. افنان القاسم

■ يقول الطيب صالح في ندوة عن روايته «موسم الهجرة الى الشمال»: «كانت تدور في ذهني أيضاً فكرة العلاقة الوهمية بين عالما العربي الاسلامي وبين الحضارة الغربية الأوروبية على وجه التحديد. ان هذه العلاقة تبدو لي من خلال مطالعاتي ودراساتي، علاقة قائمة على أوهام من جانبا ومن جانبهم. والوهم يتعلق بمفهومنا عن أنفسنا أولاً ثم ما نظن في علاقتنا بهم، ثم نظرتهم البنا من ناحية وهمية»^(١).

«الشرق والغرب» التي هي علاقة سياسية واجتماعية وجمالية معقدة تتجاوز الشرق أو الغرب كموقع جغرافي أو كتلة متراسة من البشر لا يجمعنا من رابط الا الدين: الاسلام في حالة الشرق، والمسيحية في حالة الغرب. أو بكلمات أخرى ما يرمز اليه الشرق من حضارة خاصة وإن بدا متطوراً ومتحضراً. وبالطبع، يسمي الكاتب هذا بالعلاقة الوهمية، ويحاول ان يردّها الى «حقيقتها»، فكيف فعل؟ وكيف كانت نقیضة العلاقة الوهمية، اي العلاقة الحقيقية بين الشرق والغرب في رأيه؟ سنجيب على ذلك من خلال الأبعاد الثلاثة الواهمة، مثلما سبق أن ذكرنا، والتي يحددها الكاتب بنفسه، أي:

- ١ - المفهوم عن النفس أو الذات.
- ٢ - المفهوم عن الغرب.
- ٣ - مفهوم الغرب عن الشرق.

بهذا القول، يحدد الطيب صالح الهدف الكامن وراء مشروعه الروائي، ألا وهو: العلاقة بين العالم العربي الاسلامي والحضارة الغربية، والتي هي علاقة واهمة - حسبما يقول - ذات ثلاثة أبعاد:

- ١ - مفهومنا عن أنفسنا.
- ٢ - مفهومنا عنهم (أي الغربيين).
- ٣ - مفهومهم عنا.

ومنذ البداية نلاحظ «التعميم» الكامن في لغة الطيب صالح وفكره، عندما اعتبر العالم الاسلامي كلاً واحداً لا يتجزأ، و«نحن» كضمير متكلم في صيغة الجمع مرادفاً بل وبدلياً لهذا العالم، مقابل الحضارة الغربية او الغرب ككل واحد غير قابل للتجزئة أيضاً. بينما كل المؤشرات في الرواية ستعلن بشكل «فاضح» عن الفكر البورجوازي الصغير للكاتب ورؤيته الاحادية الجانب - وإن جرى التعبير عن هذه الرؤية بصيغة «الجمع» - وكذلك عجز أدواته الفنية عن استيعاب حقيقة العلاقة القائمة بين



الطيب صالح

إن غاية الراوي ليست نقض الصورتين (البرد والشمس، لندن والقرية، الغرب والأهل) ولكن الاتيان بتوازيات لغوية وفكرية ونفسية تدعم احداها الاخرى، ومن وراء كل هذا هم واحد يطارده: «متانة» العلاقة مع الاهل أو ما يسميه هو «بالعشيرة» ص ٥ انه ينظر الى العشيرة من موقعها داخله ولا نقل من موقعه داخلها حتى ولو ذهب الى آخر الدنيا (لندن هنا): «تعودت أذناي أصواتهم، وألفت عيناى أشكالهم من كثرة ما فكرت فيهم في الغيبة، قام بيني وبينهم شيء مثل الضباب، أول وهلة رأيتهم، لكن الضباب راح، واستيقظت ثاني يوم وصولي في فراشي الذي أعرفه في الغرفة التي تشهد جدرانها على ترهات حياتي في طفولتها ومطلع شبابه، وأرخت أذني للريح «ص ٥ إن الخطاب هنا يدعم صيغة الأنا أذناي، عيناى، فكرت فيهم، رأيتهم، استيقظت، وصولي، فراشي حياتي، أذني، الخ، «ويقلب واقع العلاقة مع الاهل من علاقة «طبيعية» الى علاقة غير طبيعية من خلال أو من داخل الأنا، فتصبح للأنا صفة لا إنسانية، بل صفة ميتافيزيقية عندما تخرج الى الطبيعة» وأرخت أذني للريح «ص ٥ فتجدها دوماً من خلالها: «ذاك لعمرى صوت أعرفه، له في بلدنا وشوشة مرحة: صوت الريح وهي تمر بالنخل، وهي تمر بحقول القمح» ص ٥ - ٦ الصورة جميلة، ولكنها خاضعة

في أولى صفحات الرواية يعود الراوي الى قريته في السودان تلك القرية الصغيرة عند منحني النيل^(١) (ص ٥) بعدغية طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كان خلالها يتعلم في أوروبا (ص ٥) وكان خلالها يتعلم في لندن. وهو يبدأ حديثه بـ «عدت الى أهلي ياسادتي...» (ص ٥)، ليبرز كنه العلاقة مع الاهل الذين هم هنا بمثابة «النفس» أي الأجزاء الى قلبه مهما طالت غربته: «سبعة أعوام وأنا أحن اليهم وأحلم بهم» (ص ٥) وهذه إشارة أخلاقية أولى «لتأمل» العلاقة بين الأهل والأبناء، واعترافاً من الأبناء بفضل الآباء «الدائم» عليهم، ومن ناحية أخرى، ليقيم توازياً بين «أهله» و«ساده» الذين هم بالافتراض هنا، الغربيون أو الانجليز ويمكن ان يكون السادة هم القراء في لغة التأدب ولكن لهذا دلالة أخرى^(*) - وليصل عن طريق التوازي الى توازن بين الطرفين، سواء أكان ذلك على المستوى اللغوي بين مروي اليهم، أو على المستوى الاجتماعي بين «غربيين وشرقيين»، وهذا التوازن البنيوي بين الطرفين سلاحظ ديمومته على طول الرواية.

إذن، الغربية، أو ما نفضل تسميته بالأغتراب، لم يفعل فعله السلبي في الراوي رغم طول السنين، بل زاده «شوقاً عظيماً» (ص ٥) الى أهله، وزادهم، عم أيضاً، شوقاً عظيماً اليه: «فرحوا به وضجوا حوله» (ص ٥) وهذه اشارة للأخلاقية التي سبق لنا وذكرناها من طرف الأهل الذين ييقون على حب أبنائهم وإن هجرهم. إن التأكيد على متانة العلاقة بين الأهل والأبناء يأخذ شكلاً ثابتاً وخالداً، عندما يتحول الأغتراب عن العالم الجديد (لندن) الى صورة من «الثلج يذوب في السدخيلة» (ص ٥) الى «بلاد تموت من البرد حitanها» (ص ٥) يقول الراوي واصفاً لحظة اللقاء مع الأهل: «ذاك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زماناً في بلاد «تموت من البرد حitanها» (ص ٥). ويرسم صورة موازية لعالمه «فكانه مقرر وطلعت عليه الشمس «ص ٥. وبين البرد والشمس سيقم تركيباً دلاليّاً سبق ودعوانه، بالتوازن البنيوي للرواية.

لمتطلبات الأنا، أنا الراوي، الذي يقرر عندما يقول «أسمع» ص ٥ - أي دوماً من خلاله - هديل أحد الطيور، و «أرى» ص ٦ - أي دوماً من خلاله النخلة القائمة في فناء دار «نا» ص ٦ : «أن الحياة لا تزال بخير» ص ٦. ثم يمر على علاقته بالعائلة حينما «تجيئه أمه تحمل الشاي، ويفرغ أبوه من صلاته وأوراده فيجيء وتجيء أخته، ويجيء أخواه... الخ» ص، فيؤكد بكثير من القدرة والطوباوة: «نعم، الحياة طيبة، والدنيا كحالها لم تتغير» ص ٦.

اذن يسعى الراوي من خلال صور متعددة للعلاقة ما بينه والأهل، أو ما بينه والعشيرة، أو ما بينه والأرض، أو ما بينه والعائلة، لتأكيد صيغة لعلاقة مثالية لولاها لما كانت الحياة «طيبة»، والدنيا «أطيب»^(١) حتى أنه يقيم حكماً بثبات حول الدنيا عندما يقول «لم تتغير»، ودوماً من خلال «الطيبة» أو مترادفاتهما، في معناها الإيجابي الأخلاقي الأحادي الجانب، وأن حدود الدنيا هي تلك القرية السودانية المنعزلة الصغيرة عند منحى النيل، دون أن يقصد، بشكل مباشر أو غير مباشر، فليس في النص ما يشير... لا وليس في قصد الراوي أيضاً ما يشير إلى نقض الحال في لندن، فالدنيا هناك كالدنيا هنا، أما إذا صارت دنيا أخرى فستكون لأهلها ايجابية، وهي لهذا السبب، تبرر وجودها.

ولكن، ما يخلخل من الصورة الساكنة لعلاقة الأهل مع الذات، وقد كنا على وشك القول، لعلاقة الذات مع الذات، ففي الحالة القائمة انطباقات «عاطفية» من داخل الأنا لا غير، ما يخلخل من السكونية القائمة «فجأة» ص ٦ - مثلما يقول الراوي - حضور رجل «غريب» ص ٦ عن مجتمع القرية المتجانس:

«فجأة تذكرت وجهها راينه بين المستقبلين لم أعرفه، سألتهم عنه، ووصفته لهم. رجل ربة القامة في نحو الخمسين أو يزيد قليلا شعر رأسه كثيف مبيض، ليست له لحية، وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال في البلد، رجل ويسم» ص ٦.

رجل لا يعرفه الراوي، ربة القامة، في نحو الخمسين أو يزيد، شعر رأسه كثيف ومبيض، ليست له لحية، له شارب ولكن

أصغر من شوارب الرجال في البلد، وهو، فوق هذا، وسيم، وهذه ليست أيضاً من صفات الرجال في البلد، كل هذه صفات لعنصر دخيل على عالم القرية، يثير التساؤل، وفي الوقت نفسه، يثير الالتفاف من حول «العشيرة»، انه عنصر منفرد ومدعم ذو فعلىن في آن واحد، ولكن الراوي لن يلبث أن يحصل على كل المسوغات التي تصل الى اندماج في عالم القرية المتجانس: «وقال أبي ان مصطفى ليس من اهل البلد» ص ٦، وفي الحال يستتبع الحديث قائلاً: «لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوج بنت محمود...» ص ٦ أي لا مكان في ذاك الفضاء الخاص الا لمن له صفات الأهل وإن كانوا لا يعلمون عنه الكثير» ص ٦ فعلىه: أن يكون «في حالة» ص ٦ أي على بركات الله لا يؤذي أحداً، ولا يؤذي أحد!

سنعود الى شخصية مصطفى سعيد، الشخصية الاساسية في الرواية، لنلقي الضوء على بنيتها الفنية مفصلين كل مستوياتها، ولكننا أردنا أن نستخلص ما أراد الراوي استخلاصه تحت فعل «المفهوم عن الذات» أن هذه الذات هي ذات طيبة طوباوية تقوم في طلب «العشيرة» بعد أن تصبح «العشيرة» مرآة لها، كالنخلة «الضاربة في الأرض» ص ٦ «مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف» ص ٦، ووجود مصطفى سعيد الغريب، في القرية، هو عودة الى الاصل، الى الجذور، الى الهدف، وهو، في الوقت ذاته، وهذا هو الأهم، استيعاب للآخر، وهنا نعود الى استعمال مصطلح التجانس في مجتمع القرية المنعزل والبدائي في صورته وعلاقته.

■ المفهوم عن الغرب ■

لقد كان قصد الراوي أن يقدم صورة «إيجابية» لعالم القرية، وكانت هذه أيضاً واحدة من «النوايا» الحسنة للطبيب صالح، لكنه يوقع نفسه والعالم المعبر عنه في مأزق تصوره البورجوازي الصغير الذي يفضح من خلال القراءة النقدية المباشرة ما ليس مباشراً - وليس العكس مثلما يدعي بعض النقاد - الهم الفني لديه، ألا وهو رفع الوهم عن «العلاقة مع النفس»، عن طريق أخلاقي احادي الجانب، ليسقط في وهم «العلاقة مع النص» التي

نبرز قيما عامة يمكن أن تكون لكل الناس، مسلمين كانوا أم بوذنين، ولكل الأجناس انجليزاً كانوا أم سوادنيين، وليست حكراً على أحد. وفي تعميم القيم، من ناحية أخرى، تثبيت «للوهم»، واغناء نوع من التساؤلات «الواهمة» عن الآخر، الغربيين هنا، مثل:

«هل الناس مثلنا أم يختلفون عنا؟ هل المعيشة غالية أو رخيصة؟ ماذا يفعل الناس في الشتاء؟ يقولون إن النساء سافرات يرقصن علانية مع الرجال... هل صحيح أنهم لا يتزوجون، ولكن الرجل منهم يعيش مع المرأة بالحرمان؟» ص ٧.

حقاً «يدهشهم» ص ٧ الراوي حينما لهم «إن الأوروبيين، اذا استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تماما، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والاصول، لهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون» ص ٧ ولكنه يقدم وصفاً عاماً دوماً لحالة يمكن أن تكون لكل الناس، ولكل الاجناس، مثلما سبق وقلنا، وما «الدهشة» هنا إلا لأن أهل القرية لم يزوروا لندن، وفي الزيارة قراءة، اذا عكسنا المثل المعروف، فتزول الالهوام التي يحاول الراوي الحد منها. أي في التجربة المباشرة تطبيق العوالم، ولا تبقى ما بينها إلا «فوارق ضئيلة». وهذه الفوارق تنتهي بدورها عندما يسأله أحدهم: «هل بينهم مزارعون؟» ص ٧٥، ليجيب: «نعم بينهم مزارعون، وبينهم كل شيء». منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم، مثلنا تماما» ص ٧. نلاحظ أنه يقول: «مثلنا تماما»، وهذا ما يلغي تماما «خصوصية» الخطاب الاخلاقي المستعمل: «أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكني مثل تلك النحلة مخلوق له أصل، له جذور، له هدف» ص ٦، لم تعد هناك «خصوصية»، واذا بقي هناك شيء منها، فهو قائم في العرف الاخلاقي الذي لا ينقض أو يلغي، بل يوافق ويمائل.

ونلاحظ حالا أننا لسنا ضد أن يكون الانجليزي كالسوداني مخلوقا له أمل، وله جذور، وله هدف، ولكننا لا نقبل بالتوازي الاخلاقي العام والضبابي ما بينهما، اذ يجب التحديد الطبقي في كلتا الحالتين، ولا نقبل، من ناحية أخرى، أن توظف الصورة «ولكني مثل تلك النحلة، مخلوق له أصل له جذور، له هدف»

ص ٦، كحالة معنوية تنتفي بعد عدة سطور، ففي النفي انتفاء للعلاقة مع النفس التي هي هدف فني أساسي للنص وسقوط في الوهم، مرة اخرى، من جديد.

ورغم «ذكاء» أهل القرية، ص ٧، إلا ان الراوي يؤثر ألا يقول لهم ما يفكر فيه عن الغربيين مبرا ذلك بـ «خوفه، من غروره، الا يفهمون» ص ٧. لنقرأ ما يقوله الراوي في الغربيين، بعد ان كَوْن من ذلك فلسفته الخاصة:

«مثلنا تماما. يولدون ويموتون، وفي الرحلة من المهد الى اللحد يحلمون أحلاما بعضها يصدق وبعضها يخيب، يخافون من المجهول، وينشدون الحب، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد. فهم أقوياء وبينهم مستضعفون بعضهم أعطتهم الحياة أكثر مما يستحق بعضهم حرمة الحياة. لكن الفروق تضيق، وأغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء» ص ٧.

انها صفات عامة وقضاضة، المصطنع الكلاسيكي: مستضعفون ضعفاء أقوياء، أعطته الحياة، حرمة الحياة، يستحق... الخ، بدلي بحركة ميكانيكية لتلغي فيها الديناميكية النقضية عندما يقول: أغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء! وكل هذا من شأن «الحياة» أو «القدر» أو «المجهول» الذي يعطي أولا يعطي (١) مع الغياب الكامل للمفهوم العلمي للاستغلال. هل هذه فلسفة صعبة على اناس القرية «البسطاء»؟ وهل تحتاج الى من هو ذكي أو مغرور ليفهما؟ انها تنهل من نفس الواقع «البسيط» لأهل القرية، وتحاول بشتى الطرق أن لا تكسر اطاره حتى ولو تكلمت عن عالم آخر مختلف، أو هكذا يبدو، في طقوسه وعاداته.

وتخاف بنت مجذوب، إحدى شخصيات الرواية، «أن يعود (الراوي) اليهم بنصرانية غلفاء» ص ٨، وهو، بالفعل، لا يعود اليهم بتلك «النصرانية الغلفاء» أي انه رغم موقفه المدافع «عنهم» (الغربيين) الا انه يبقى «شرقيا».

■ الحقيقة مطلقة والأحاساس الحقيقي بالتاريخ غائب ■

وليدخلنا الراوي في مسألة العلاقة الواهمة بين الشرق والغرب، يأتيها بصورة لمصطفى سعيد الذي يمثل هذه العلاقة

يقدم الراوي مصطفى سعيد على أساس انه «مزيج غريب من القوة والضعف» ص ١١ لنتلاحظ أنه مزيج من حالتين نفسييتين، أي انه مجبول من معدنين متوافقين، وإذا ابتعدنا أكثر في دلالات هذه الشخصية فككرة أو كرمز، نقول إنها عبارة عن تركيب «لشرق وغرب» أو «لقلب وعقل»، مثلما سنرى بالتفصيل في فصل قادم، ألبسهما المؤلف ثوباً واحداً. ان غربته عن البلد ابي عن تلك القرية المعزولة على ضفاف النيل - ولهذا مدلولات ليس فقط انه ات من الخرطوم بل هو ات ايضا من لندن، اي هو الانجليزي، أو الغربي، عندما يعتبر غريباً - نقول ان غربته عن البلد لا تصبح عائقاً أمام إقامته في البلد عندما «لا يبدو منه شيء منفر، وانه يحضر صلاة الجمعة في المسجد بانتظام، وانه يسارع بذراعه وقدمه في الافراح والاتراح» ص ١٠ أي ان في شخصية مصطفى سعيد تزاوجاً بين الغريب والقريب، وهو غريب حقاً لكنه يمارس طقوس أهل البلد وعاداتهم. يزور الراوي وقت القيلولة، أي في وقت غير مناسب، كأهل البلد الذين «يزورونك ظهراً كان أو عصراً، لا يهمهم أن يقدموا المعاذير» ص ٨٨.

ولكنه يأخذ - على طريقة الانجليز - بالأعتذار «بأدب جم» ص ١١ «انه رجل وسيم... (لكنه) أقرب الى الجمال منه الى الوسامة» ص ١١ يتحدث بهدوء، لكن صوته واضح قاطع «ص ١١ حين يسكن وجهه يقوى، وحين يضحك يغلب الضعف على القوة» ص ١١ - ١٢ ونظرت الى ذراعيه، فكانتا قويتين، عروقهما نافرة، لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة، حين يصل النظر اليهما، بعد تأمل الذراع واليد، تحس بغته كأنك انحدرت من الجبل الى الوادي ص ١٢. الخ.

إنه مزيج بين صورتين، بين حالتين، وبين موقعين، وفي

الواهمة، مثلما سنرى، وهو يستمع في صمت، يتنسم أحياناً، ابتسامة اذكر الآن أنها كانت غامضة مثل شخص يحدث نفسه ص ٨، وفي الحديث الى افضاء للذات نحو غرض ازالة الوهم وفهم «الحقيقة»، «الحقيقة» مثلما ظهرت في النص، الحقيقة الخاضعة للتصور البورجوازي الصغير للعالم، وإن اخذت في البنية السردية للرواية شكل الحقيقة المطلقة.

«وكانت تخطر في ذهني أحياناً افكار غريبة، كنت افكر، وأنا أرى الشاطيء يضيق في مكان، ويتسع في مكان، أن ذلك شأن الحياة، تعطي بيد، وتأخذ باليد الاخرى، لكن لعلي أدركت ذلك فيما بعد. أنا الآن على أي حال، ادرك هذه الحكمة، لكن بذهني فقط، اذ أن عضلاتي تحت جلدي مرنة مطواعة، وقلبي متفائل. انني أريد ان آخذ حقي من الحياة عتوة، اريد أن أعطي بسخاء، أريد ان يفيض الحب من قلبي فينبع ويشمر. ثمة آفاق كثيرة لايد ان تزار ثمة ثمار يجب أن تقطف، كتب كثيرة تقرأ، وصفحات بيضاء في سجل العمر ساكتب فيها جملاً واضحة بخط جرى...» ص ٩.

ولكنه لا يفعل شيئاً من هذا، فلا معنى للتفائل، ولا معنى للمحب، ولا معنى لكل هذه المشاريع، بل الغالب في الامر هو القدرية والتصالح والعبث ايضا. وتأتي إشارات عن احساسه «بالاستقرار» ص ٩، وانه «مهم» ص ٩، وانه «مستمر ومتكامل» ص ٩ بطريقة انشائية على المستوى اللغوي، اما على المستوى الدلالي، فهي أقرب الى الأماني العابرة منها الى العلاقات في جدها مع الحاضر، وحتى علاقته بجده، أي بالماضي، فهي علاقة مستقيمة، علاقة خام رغم عمقها: «وأذهب الى جدي، فيحدثني عن الحياة قبل أربعين عاماً، قبل خمسين عاماً، لا بل ثمانين فيقوي احساسه بالأمن» ص ٩ الأمن هنا كمرادف للعلاقة المستقيمة العميقة مع الماضي دون تناقضات أو وثبات، مما يؤدي بنا الى الاستخلاص التالي: الا وهو غياب الأحساس الحقيقي بالتاريخ والوعي به.

التأرجح ما بينهما ينهل معناه، فيستمر، ويمضي الى الأمام، أو أنه يمضي الى الوراء، فهو سيختفي في آخر المطاف.

٢ - السمة اللاعادية

تبدأ السمة اللاعادية لمصطفى سعيد عندما يربط صورته بصورة الجد: «جداك ذاك رجل. ذاك رجل. تسعون عاما وقامته متصبه، ونظرة حاد، وكل سن في فمه يقفز فوق الحمار خفيفا، ويمشي من بيته للمسجد في الفجر. هاه ذاك!» (ص ١٣ - ١٤) وذلك لحظة أن يقول للراوي الذي يستوضحه عن أصله وفصله «جداك يعرف السر» ص ١٤ ونحن سنعرفه، فيما بعد، أن السر كامن في أن «يعيش المرء ويموت ببساطة» ص ٤٥ بكل هذا التبسيط الساذج، ولكن تأكيد الغموض هنا يثير التساؤل، ويدعم السمة اللاعادية لمصطفى سعيد الذي يضفي على نفسه صورة غيبية: «وركبت الباخرة، وأنا لا أعلم وجهتي، ولما رست في هذا البلد، أعجبني هيتها. وهجس هاجس في قلبي هذا هو المكان» ص ١٤ انه هاجس نبوي، كما سنرى، اذ يلبث أن يقول: «وهكذا كان، كما ترى» ص ١٤، اي أن ما هجس به قد تحقق، فيعلو عن القوم، وينصب نفسه قدراً اذ يقول: «لم يخب ظني في البلد ولا أهله ص ١٤».

٣ - يقيم القانون

في لجنة المشروع الزراعي يقيم مصطفى سعيد القانون، ويحظى بطاعة الآخرين له. ففي أمر الذين «يفتحون الماء في حقولهم قبل الموعد المحدد لهم» ص ١٦ حتى ولو كان «منهم من هو عضو في اللجنة» يفرض مصطفى سعيد «الخضوع للنظام... والا اختلطت الأمور وسادت الفوضى، وأن على اعضاء اللجنة خاصة ان يكونوا قدوة لغيرهم، فاذا خالفوا القانون عوقبوا بكبقة الناس. ولما فرغ من كلامه هز أغلب اعضاء اللجنة رؤوسهم استحسانا، وصمت من عناهم الكلام» ص ١٦. الاستشهاد السابق يوضح موقع ومكانة وشخصية مصطفى سعيد على مجتمع القرية. ولناحظ حالاً أن هذا المجتمع قد قدم في الرواية على مستوى الطبقة العليا من عمدة وتاجر وأعضاء

لجنة من أولي الامور وباقي «الميسورين في البلد» ص ١٥ فمن يقيم القانون، وهذا حال مصطفى سعيد، عليه ان يكون شخصاً ذا جدارة، شخصاً من «عجينة أخرى» ص ١٦ كما يقول الراوي.

٤ - يقرأ شعراً انكليزياً

وهذه أول إشارة واضحة عن صورة الانكليزي في مصطفى سعيد، وذلك عندما يسكر، فيخلص من صورة السوداني ليتلو شعراً انكليزياً ص ١٧. وقدرته أو لا عاديته تظهر لحظة ان يغيب من هم معه في الغرفة: «كأننا نحن الرجال المجتمعين في تلك الغرفة لم نكن حقيقة، كنا وهماً من الالهام» ص ١٨، انه يخفي صورة السوداني لحظة ان يتقمص صورة الانكليزي، فتصبح وهماً، أي انه بالوهم يخفي الحقيقة - لنلاحظ أننا نقول يخفي ولا نقول يلغي - أما الراوي فبالحقيقة يحاول أن «يلغي» الوهم، وذلك عندما يلاحق مصطفى سعيد قائلاً: «من الواضح انك شخص آخر غير ما تزعم. من الخير أن تقول لي الحقيقة» ص ١٩ لتبدأ لعبة الوهم والحقيقة القائمة على ذات المبدأ: مبدأ التوازن والتمازج والتوافق، وإن حصل إخفاء أو الغاء صورة للآخرين فهو الغاء ميكانيكي يفضي دوماً الى الموقف الأخلاقي والأحادي من وهم العلاقة بين نقيضين قابلين للتطبيق والتماثل.

■ صورتان أحاديتان للعقل والقلب ■

مصطفى سعيد شخصية مرسومة بدقة آلة ميكانيكية أعمل فيها الكاتب «العقل» بعيداً عن أية «عاطفة». انها تشخيص «للعقل» كما يتصوره الكاتب، ولا نقول شخصية عقلانية، تشخيص «للعقل» أو «للحضارة» كما يتوهمها الطيب صالح، وهي صورة مدانة من طرف، فهي تمثيل للوهم حسبما يزعم. وكذلك فإننا سنلمس في مصطفى سعيد، قبل عودته (أو توبته) الى القرية كبديل فضائي مقترض، صورة للقلب ايضاً واهمة حسب الكاتب.

وسيقدم مصطفى سعيد في هذه الرحلة التي ستبدأ من قريته الى المدرسة بالقاهرة فلندن كصورة واهمة للقلب، أو للعاطفة، كصورة زائفة للشرف كما يراها الطيب صالح في حالة مصطفى

سعيد، وعلى أساس انه علاقة اجتماعية لا عادية مثلما سبق لنا وقلنا - لأن العادي سيبقى غائباً حتى العودة الى نقطة المنطلق، اي الى القرية، كمكان لا بد من الرجوع اليه لأقامة التوازن بين الصورتين في وضع القرية الملائم، أو اللاوهم، كما تدعي الرواية. اذن لا يوجد الغاء لأحدى الصورتين على حساب الأخرى عندما تكونان واهمتين او غير واهمتين، ولن نقول حقيقتين، لأن في كليهما، وفي وضعيهما المختلفين، لا تخرج من اطار الوهم حسبنا نزعهم، وحسبما سنرى في تحليلنا القادم، وستقف في حالة مصطفى سعيد، خلال رحلته بعيداً عن القرية، على تأكيد الوهم (العقل) بالوهم (القلب)، لأن الحقيقة هنا، منذ البداية، ملفية. هذا، وقد رأينا عند عودته الى القرية واستقراره فيها، انه يتراوح بين الصورتين، فيحصل اخفاء مؤقت لأحدهما على حساب الأخرى دون ان تنعدم كثيراً في المعرفة العلمية الحقيقية، لا الحقيقة كما يعرفها الكاتب.

اذن، طالما نحن في حالة من الوهم فلا بد من قلب العلاقة، واضفاء من السمات والتفاصيل ما هو لا طبيعي ولا عادي أو فوق طبيعي وفوق عادي لصاحب تلك الحالة، فيلجأ الراوي، الذي هو في الفصل الثاني مصطفى سعيد نفسه، الى التهويل، وهذا دور الحديث بصيغة ضمير المتكلم في النص، اذ يقول: «نشأت يتيماً... مات ابي قبل أن أولد ببضعة أشهر... لم يكن لي اخوة... لم تكن الحياة عسيرة علي وعلى أمي... لم يكن لنا أهل... لعلني كنت مخلوقاً غريباً... ليس ثمة احد يأمرني أو ينهاني... انني مختلف... لست كبقية الأطفال في سني، لا أتأثر بشيء، لا ابكي اذا ضربت، لا أفرح اذا أثنى علي المدرس في الفصل، لا أتألم لما يتألم له الباقون. كنت مثل شيء مكور من المطاط تلقيه في الماء، فلا يتبل، ترميه على الأرض، فيقفز... الخ» ص ٢٣ - ٢٤.

حتى الآن لدينا وصف لا عادي لنشأة البطل وشخصه ونفسه الاعادية عندما كان صغيراً، وكل هذا يدل على تفرده، انه التضاد أو الضد أو اللاحقيقة، ولكن الوصف ينمو ويحتدم عندما يصير كبيراً، وذلك لتطویر ما هو لا عادي فيه عندما يجري التركيز على

طاقات مصطفى سعيد القاطعة وقدرة عقله العجيبة: «المهم أنني انصرفت بكل طاقاتي لتلك الحياة الجديدة، وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم. أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني. ما ألبث أن أركز عقلي في مشكلة الحساب حتى تنفتح لي مغالقتها، تذوب بين يدي كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء. تعلمت الكتابة في اسبوعين، وانطلقت بعد ذلك لا ألوي على شيء. عقلي كأنه مدية حادة تقطع في برودة وفعالية.» ص ٢٦.

ان الاستعارة الأخيرة التي تتكرر في أكثر من موقع في الحقل السردی: «عقلي كأنه مدية حادة، تقطع في برودة وفعالية»، لهي جد معبرة دلاليًا عن هذه الشخصية التي لا يقف أمامها عائق: تقطع العلم في برود وفعالية وإعجاز كالإنسان الآلي الذي يهضم ويستوعب عن طريق الأزرار كل ما هو معقد، كل شيء: «كان المعلمون ينظرون اليّ كأنني معجزة، وبدأ التلاميذ يطلبون ودي. لكنني كنت مشغولاً بهذه الآلة العجيبة التي أتيحت لي. وكنت بارداً كحقل جليد لا يوجد في العالم شيء يهزني.» ص ٢٦.

ان صورة «العقل» ذات بعد واحد، فهي مقدمة كصورة «باردة» هنا، وبشكل نقيض لصورة القلب «الدافئة»، أو هي مزدوجة وصورة للقلب أيضاً «باردة»: كنت بارداً كحقل جليد، لا يوجد في العالم شيء يهزني! وفوق هذا كله، فهي مقدمة من داخل الاطار الغربي، كصورة للعقل الغربي في «بلاد تموت من البرد حيتانها» رغم ان مصطفى سعيد، في تلك المرحلة المبكرة، لم يغادر السودان بعد الى القاهرة.

لقد طرحت الرواية «العلم» الذي هو مادة للعقل، على أساس انه للغرب منذ البداية: «أول عهدنا بالمدارس أذكر الآن الناس كانوا غير راغبين فيها. كانت الحكومة تبعث أعوانها يجوبون البلاد والأحياء فيخفي الناس أبناءهم. كانوا يظنونها شرّاً عظيماً جاءهم مع جيوش الاحتلال.» ص ٢٤ على أساس أن العلم مرادف للاحتلال ايضاً، هناك إنفصام حقا بين عقل المستعمرين (بالكسر) وقلب المستعمرين (بالفتح)، وإذا ما نهج مصطفى

سعيد نهج الغرب، أي نهج عقلهم كان غريباً عن قلبه، لهذا جاءت صورته عن القلب والعقل زائفتين. وعلى هذا النحو، أخذت الاستعارات المشخصة للعقل، في حالة مصطفى سعيد، سمات وطبيعة أهل الغرب: أي أن مصطفى سعيد العربي الافريقي السوداني المسلم الأسود قد غرب: أي نزعته عنه هويته، فصار مصطفى سعيد الرجل الأسود ذا العقل الأبيض الفاطح كحد السكين، مثلما يقول النص: «طويت المرحلة الاولى في عامين وفي المدرسة الوسطى اكتشفت أغازاً أخرى، منها اللغة الانجليزية. فمضى عقلي بعض ويقطع كأسنان محراث. الكلمات والجمل تتراى لي كأنها معادلات رياضية، والجبر والهندسة كأنما أبيات شعر. العالم الواسع أراه في دروس الجغرافيا كأنه رقعة شطرنج.» ص ٢٦.

مرتبة من التطور حاسمة كانت بحله لغز اللغة الانجليزية، هنا تفتح للبطل آفاق جديدة من الاعجاز: «وبعد ثلاثة أعوام، قال لي ناظر المدرسة، وكان انجليزياً: هذه البلد لا تتسع لذهنك فاسافر إذهب الى مصر أو لبنان أو إنجلترا.» ص ٢٦ فيذهب الى مصر عن طريق منحة دراسية، ولدى مستر ومسر ووبنسن الانكليزيين.

لنلاحظ أن مصر كانت مكاناً وسيطاً بين السودان وإنجلترا في رحلة «العقل» لمصطفى سعيد، ولكن الانكليز كأصحاب لهذا العقل، هم دوماً الذين كانوا من ورائه، لقد كانوا له دون وسيط، وقد دفعوه حتى القمة، ولكن صورة «القلب» الباردة ظلت ملازمة اياه، فلم يكن يحس تجاههم بأي احساس بالجميل، كانت مساعداتهم كأنها واجب يقومون به نحوه.» ص ٢٧.

ان توازي الصورتين مستمر، وهو توازن بنيوي في الشخصية وفي الرواية. اذ تقوم العلاقات ببعد واحد، ويتطور العقل ببعد واحد وكذلك القلب الذي سيعجز عن الدق لشدة الجليد، ان صورة القلب هنا عبارة عن قناع كثيف: «حين أرجع بذاكرتي الآن أراها (يرى أمه) بوضوح، شفتاها الرقيقتان مطبقتان في حزم، وعلى وجهها شيء مثل القناع لا أدري، قناع كثيف كأن وجهها صفحة بحر هل تفهم! ليس له لون واحد بل ألوان متعددة، تظهر وتغيب وتتمازج.» ص ٢٣.

أي دون هوية، في حالة زائفة، ودون استقرار وإذا ما مضت بالقلب لحظمة صوفية، ففي الحلم: «تسكنت في شوارع القاهرة، وزرت الأوبرا، ودخلت المسرح، وقطعت النيل سابحاً ذات مرة. لم يحدث شيء إطلاقاً سوى ان القربة زادت انتفاخاً، وتوترت القوس. سينطلق السهم نحو أفاق أخرى مجهولة. وأنظر الى دخان القطار يتلاشى حيث تهب به الريح في غلالة الضباب المنتشرة في الوديان. وأخذتني سنة النوم، وحملت أنني أصلي وحدي في جامع القلعة كان المسجد مضاء بألاف الشمعدانات والرخام الاحمر يتوهج وأنا وحدي أصلي.» ص ٣٢

وإذا ما مضت بالقلب لحظة انسانية ففي الذكرى: «كان ذلك وداعنا (بين مصطفى سعيد وأمه) لا دموع ولا قبل ولا وضوء. مخلوقان سارا شطراً من الطريق معاً، ثم سلك كل منهما سبيله. وكان ذلك بعد سنوات طويلة وتجارب عدة، تذكرت تلك اللحظة، وبكيت. أما الآن فإنني لم أشعر بشيء على الاطلاق.» ص ٢٧.

هي صورة مجترعة لميدسو كامو في رواية الغريب، وسرني أن شخصية مصطفى سعيد شخصية عبثية من بنات أفكار الوجودية التي اكتسحت الأسواق في سنوات الستين، أي أنها شخصية على موضوعة ذلك العصر الذي التهم فيه العالم العربي لحد التقيؤ الكثير مما هب ودب من ترجمات مستوردة.

■ مفهوم الغرب عن الشرق ■

في البنية الفنية لمصطفى سعيد صورتان زائفتان للعقل والقلب حسبما يراهما الكاتب، صورة العقل الممثلة لمفهوما (التعميم للطيب صالح) الزائف عن الغرب، وصورة القلب الممثلة لمفهوما (التعميم أيضاً للطيب صالح) الزائف عن النفس، أو لمفهوم الغرب الزائف عنا (التعميم أيضاً للطيب صالح) من خلال شخصية مصطفى سعيد.

١ - المفهوم «الزائف» للغرب عن الشرق

يقول لمصطفى سعيد من أخذه للمدرسة: «حين تكبر، وتخرج من المدرسة، وتعين موظفاً في الحكومة تلبس قبة كهذه» ص ٢٤ - ٢٥ ليس فقط المدرسة التي هي مرادف للعقل

الغربي تؤدي إلى السلطة في عهد الأندلس، بل وسأخذ المتخرج منها شكل أصحابها الانجليز بارتدائه قبعة على شاكلتهم، ويقول له ناظر المدرسة، وكان انكليزياً: «هذه البلد لا تتسع للذهنك، فسافر» ص ٢٦ الانكليز دوماً من يقيمون قوة عقله حسب معاييرهم لا معايير البلد التي تداني إلى مستوى أقل بكثير من المستوى الذهني لمصطفى سعيد. ونسوق مثلاً ثالثاً عندما كان مصطفى سعيد في القطار إلى القاهرة، وقال له أحد الرهبان كممثل للمسيحية وبالتالي للغرب: «انك تتحدث اللغة الانكليزية بطلاقة مذهلة». ص ٢٨ وهذا مديح يحوي الدهشة والأعجاب لا يمكن التعبير عنه مجاناً.

هو هنا عبارة عن الصورة التي يراها الانكليز، وهي تعبير عن حالة خاصة، عن حالة شاذة، هي حالة مصطفى سعيد الذي لا تتسع البلد لذهنه وأعجازه، لهذا، كانت صورة زائفة في رأس الغرب عن الفرد، وذلك على المستوى الشخصي لمصطفى سعيد.

أما عندما يصبح مصطفى سعيد صورة عامة للشرق، وهي دوماً من دافع مفهوم الغرب «عنا»، فهي أيضاً زائفة ولكن ما يجدر ملاحظته، أن الغرب، في المستويين الخاص والعام يبقى «مسحوراً» بالشرق، ومشدوداً به، وما تريد أن تخلص إليه الرواية، أن انشاده هذا هو غير حقيقي، وبالتالي، فإن مفهومه عن الشرق هو غير حقيقي أيضاً. ولنعط مثلاً على ذلك في علاقة مصطفى سعيد بأن همنند: «كانت صيداً سهلاً لقيتها وهي دون العشرين، تدرس اللغات الشرقية في أكسفورد، كانت حبة، وجهها ذكي مرح وعيناها تبرقان بحب الاستطلاع. رأيتي فرأت شفقاً داكناً كفجر كاذب. كانت عكسي تحن إلى مناخات استوائية، وشموس قاسية، وأفاق أرجوانية، كنت في عينيها رمزاً لكل هذا الحنين». ص ٣٤.

الشرق أو مصطفى سعيد هنا هو صورة «لفجر كاذب» ولكن آن همنند تسعى من وراء الصورة الكاذبة إلى أن تنتحر وهذه إشارة هامة لزيغ العلاقة.

ولنعط مثلاً ثانياً على ذلك في علاقة مصطفى سعيد بشيلا

غرينود: «خادمة في مطعم في سوهو بسيطة حلوة الميسم، حلوة الحديث. أهلها قريون من ضواحي هل. أغربتها بالهدايا والكلام المعسول، والنظرة التي ترى الشيء، فلا تخطئه. جذبها عالمي الجديد عليها. دوختها رائحة الصندل المحروق والند، ووقفت وقتاً تضحك لخيالها في المرأة، وتعبث بعقد العاج الذي وضعته كأنشطة حول جيدها الجميل». ص ٣٨.

لنلاحظ أن مصطفى سعيد في حالة أن همنند قد استعمل الصورة المشدود إليها الغرب في الشرق لغاية في صدره، ألا وهي اصطيداء فتاة دون أن يهتم بالنتائج: الانتحار هنا. كما وأنه في حالة شيلا غرينود، قد لجأ إلى نفس الطريقة وتحت نفس الصورة لعالمه «الجديد عليها»، دون أن يبالي بالنتائج عندما يقول: «دخلت غرفة نومي بتولا بكراً، وخرجت منها تحمل جرثوم المرض في دمها. ماتت دون أن تنبس ببنت شفة». ص ٣٨.

ولنلاحظ أيضاً «طهارة» الفاتنتين الغربيتين أمام «غول النساء الشرقي» الذي هو «جنوب يحن إلى الشمال والصقيع» ص ٣٤، ولكن في حنينه جنون الشرق ربما، وجنون الشخص، وجنون الفكر، انه يقدم على علاقاته دون وازع من ضمير، وهذا امتداد لصورة القلب «الباردة».

ونعطي مثلاً ثالثاً على ذلك في علاقة مصطفى سعيد بإيزا بيلا سيمور، وفي هذه العلاقة التي قامت، كالعادة، حسبما «يصور مصطفى سعيد الأشياء بشكل غريب» ص ٤٢: «أجل، بيتنا على ضفة النيل تماماً بحيث أنني كنت إذا استيقظت على فراشي ليلاً، أخرج يدي من النافذة، وأداعب ماء النيل حتى يغلبني النوم» ص ٤٣ وستصل العلاقة بإيزا بيلا سيمور «الطاهرة» مثل سابقتها إلى الانتحار.

إذن فهي غرابة الصورة التي تشد الغرب في الحالات الثلاث السابقة إلى الشرق، وهي صورة مرافقة «بعطف مسيحي» ص ٤١ تجاه «مخلوق بدائي عادي» ص ٤١، أما في الحالة الرابعة، حالة جين مورس، فهي مضادة لما سبق، ليس هناك عطف مسيحي بل صلف وحقد وبرود، بعد أن تنقلب «الطهارة» إلى «دنس» و

«تمهر». ومن ناحية مصطفى سعيد، فعجز وتعب واستلام، جين مورس تنظر اليه مثل «ثور همجي لا يكل من الطراد» ص ٣٧، «آلة صماء» ص ٣٢. وهو ينظر اليها مثل سراب لمع في صحراء» ص ٣٣، أي في حالة ما أن يبلغ عقل الغرب ويتحضر فيغدو آلة صماء، وستظل البدائية في حالته باقية سواء أكان العطف هو المكرس نحوه أو الكره، وهو سيرتبط بعلاقة مع امرأة على أساس أنه «الحقيقة» وهي السراب (انظروا كيف تنقلب الأدوار) ولكن، في هذه المرة، من موقع العاجز والمقهور. لهذا، تموت جين مورس قتلاً بخنجر مصطفى سعيد دون أن تنتحر كالأخريات. إنه في هذا الفصل، لا يسعى وراء وضع حد للعلاقة الزائفة القائمة، ولكن ليثبت «رجولته»، وهذه سمة للشرقي مستهلكة، وليحاول ان يرد عليه، بالتالي، دون أن ينجح، الشعور بالكرامة. هو يقتلها «اعتذاراً» لأكذوبة حياته ص ٣٣ مثلما يقول، لكنه لا يحدد معنى حياته، حتى بعد عودته الى القرية.

٢ - المفهوم «الحقيقي» للغرب عن الشرق

تحاول الرواية أن تطرح بدائل ما هو واهم في العلاقة ما بين الشرق والغرب، وعلى مستوى مفهوم الغرب عن الشرق، وذلك من خلال العلاقة القائمة ما بين مصطفى سعيد من جهة ومسر روبنسن من جهة ثانية، الانكليزيين اللذين استقيلا في القاهرة، وعنيا بأمره في المدرسة وفي الشارع وفي البيت، الى أن غادر القاهرة الى لندن.

على المستوى الخاص هناك شعور صادق من طرف الانكليزيين (أو الغرب) تجاه مصطفى سعيد، حتى ان مصطفى سعيد يقول عن مسر روبنسن إنها: «تضحك بمرح، وتحنو عليّ كما نحنوأم على ابنها» ص ٣٠. إن سمة «المرح» واحدة عند مسر روبنسن وأن همند، وكذلك «الحنان» ورد فعل مصطفى سعيد تجاه الاثنين هو أيضاً واحد، اذ كانت «الشهوة» هي ما يشعر بها تجاه أن همند أو تجاه «أمه» مسر روبنسن. في حالة مسر روبنسن العاطفة فطرية وعفوية وأكثر صدقاً وأخلاقية، على الأقل، لم تتحول مسر روبنسن الى عاهرة في فراش مصطفى سعيد كأن همند، وعندما حكموا على مصطفى سعيد في الأولد

بيلي بالسجن سبع سنوات «لم يجد صدرأ غير صدرها يسند رأسه عليه». ص ٢٩.

إنها صورة نجمية لقلب الغرب تجاه الشرق ستتحول على المستوى العام، الى وصال والتحام بين القلبين عندما تصبح مسر روبنسن القاهرة أوهي: «... وأحسست كأن القاهرة، ذلك الجبل الكبير الذي حملني اليه بعيري، امرأة اوربية، مثل مسر روبنسن تماماً، تطوقني ذراعها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي، كان لون عينيها كلون القاهرة في ذهني، رمادياً، أخضر يتحول بالليل الى وميض كوميض اليراعة». ص ٢٩.

يقول «كوميض اليراعة»، كمرادف للعلم، وبالتالي العقل، بينما كل الوقت، تحاول مسر روبنسن أن تبعده عما هو «جاذب»، أن تبعده عن عقله: «أنت يامستر سعيد إنسان خال تماماً من المرح» ص ٢٩ وتقول أيضاً: «ألا تستطيع ان تنسى عقلك أبداً؟» ص ٢٩.

وكان ذلك شرط لحقيقة الشرق، «لانسجام» ص ٣٠ مسر روبنسن مع القاهرة ولكي «يحسن مسر روبنسن اللغة العربية ويعني بالفكر الاسلامي والعمارة الاسلامية» ص ٢٩، كل هذه اهتمامات لها طابع الشعر والزهد والتصوف اي طابعه «القلب» حسب المعنى المستعمل في الرواية، ولكنها أحادية، اذ مقابل التآلف والالتفاف الغربي - ما ترمز اليه شخصيتا مسر ومسر روبنسن - مع وحول الشرق، الا أن هذا الشرق في شخصية مصطفى سعيد، «لم يحفل بالحب الذي اسبغا عليه» ص ٣٠، فلا بد بالتالي، من انكسار للعلاقة ولو ظاهرياً، اذ لا يلبث مصطفى سعيد أن يغادر القاهرة دون أن يحزن أو ان يلوي على شيء «كان كل همه أن يصل الى لندن، جبلاً آخر اكبر من القاهرة لا يدري كم ليلة يمكث عنده». ص ٣٠ كل طموحه أن يصعد جبلاً أكبر من الآخر مطارداً دوماً بإحساس عدم الشعور بالمعروف، والتطواف في الوهم، وعدم الاستقرار، وحتى في عالم الشعر والموسيقى الغربي ص ٣٩، وهو هنا مقدم كصورة ايجابية للغرب، نجده لا يشعر بشيء، اذ يقول: «ثلاثون عاما وأنا جزء من كل هذا، أعيش فيه، ولا أحس جماله

الحقيقي...» ص ٤٠ يقول لا أحس ولا يقول لا أريد، لأن لا ارادة له في الحقيقة انه من صنع غيره مثلما سنرى في الفصل القادم.

■ «أنا لست عطيلًا! أنا أكذوبة» ■

خلال محاكمة مصطفى سعيد بتطور مفهوم الغرب عن الشرق، اذ لدينا هنا المفهوم الرسمي، متمثلاً برأين، الرأي الأول للمدعي العمومي السير آرثر هغنز، والذي هو «عقل مربع» ص ٣٥، وهو من تعلم مصطفى القانون على يديه في جامعة أكسفورد، والرأي الثاني للبروفسور ماكسول فستركين، وهو ايضا أستاذ لمصطفى سعيد، الأول كان ضده، والثاني كان معه. الأول أعطاه صورة «مريعة لرجل ذئب» ص ٣٦ والثاني جعل منه «عقلًا عبقرياً دفعته الظروف الى القتل» ص ٣٦ انهما رأيان رسميان مختلفان ومعبّران في آن واحد عن صورتين للشرق كليهما أكذوبة:

«هذا المصطفى سعيد لا وجود له. انه وهم، أكذوبة. وأنا اطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة». ص ٣٦ هذا ما كان يريد مصطفى سعيد أن يصرخ به في قاعة المحاكمة دون ان يفعل. ولهذا دلالات عديدة، منها: استمراراً لأكذوبة يتوقف على صانعها الذي هو العقل الغربي (أساتذة مصطفى سعيد في أكسفورد) لهذا، لم يقتل الأكذوبة فيه، عندما قتل جين مورس، بل جاء فعله «اعتذاراً». الأكذوبة تستمر طالما هي من صنع العقل الغربي التي جعلها على صورته «عبقريّة» وإذا ما اختلفت الآراء في شأنها، فلأنها خرجت عن اللاعادي الرسمي الى القتل الذي هو فعل لا عادي غير رسمي وبربري بعيد عما هو «حضاري». وللخروج من المأزق «حول بروفسور فستركين المحاكمة الى صراع بين عالمين كان (مصطفى سعيد) احدي ضحايا ص ٣٧ انهما عالم العقل وعالم القلب، وليس عالم التحضر وعالم التخلف مثلما يوحي النص اليه للوهلة الأولى اي نقل المحاكمة الى مستوى غير حقيقي، مستوى كاذب لا نفاذ الأكذوبة. وكذلك في ان يصبح مصطفى سعيد الضحية تعميق اكثر للأكذوبة لهذا، يصرخ مصطفى سعيد دوماً

في سره: «أنا لست عطيلًا أنا أكذوبة: لماذا لا تحكمون بشنقي، فتقتلون الأكذوبة!» ص ٣٧ يصرخ في سره لأنه يعرف أن لا فائدة من الصراخ علانية اذ سيجد له العقل الغربي مخرجاً، وهو يصرخ في سره ايضا لأنه يريد ان يكون عطيلًا، فلا يستطيع، حقاً هو قاتل ديدمونة (جين مورس) لكنه ليس قاتل نفسه، ولا يمكنه ان يكون قاتل نفسه، انه نفسه المستمر بارادة أخرى بارادة تصبح قدرية بالنسبة له، فيوقع (هو أو الطيب صالح) المأساة في نمطها الكلاسيكي الميلودرامي، ولا نقول في نمطها الكلاسيكي الشيكسيري، التي هي نقض لواقع وتضييق لعلاقة اجتماعية هي في أساسها معقدة حتى أن «العقل»، في حالة مصطفى سعيد، يأخذ منحى «القلب»، اي ان هناك انقلاباً للأدوار لا غير. وهناك ايضا انقلاب للتراجيديا: «غرفة نومي صارت ساحة حرب، فراشي كان قطعة من الجحيم، أمسكها فكأنني أمسك سحابة، كأنني أضاجع شباباً، كأنني امتطي نشيداً عسكرياً بروسياً. وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها، أفضي الليل ساهراً، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الأبتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى» ص ٣٧.

وانقلاب للأسطورة: «كأنني شهر يارقيق، تشتريه في السوق بدينار صاير شهر زاد متسولة في أنقاض مدينة قتلها الطاعون» ص ٣٧.

وانقلاب للواقع: «كنت أعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار، وبالليل أوصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب» ص ٣٧.

ولنلاحظ أننا نقول انقلاب للتراجيديا وانقلاب للأسطورة وانقلاب للواقع، ولا نقول انقلاب في التراجيديا وانقلاب في الأسطورة وانقلاب في الواقع، لأن الحدث الجاري يجري على الهامش، وعلى مستوى التشبيه، أي في حقل اللغة التي لا تعكس الواقع لتبنيه بقدر ما «تفتته»^(٥). ولا تلبث شخصية مصطفى سعيد أن تصبح واحدة من شخصيات الأفلام الأمريكية المدعوة بـ «السيانس فيكسيون»: رأينا الجنود يعودون، يملؤهم الذعر، من حرب الخنادق والقمل والوباء. رأيهم يزرعون بذور

■ الراوي كيف يرى العالم؟ ■

هل هو نقيض م. س. أم مكمله أم صورة عنه؟

بعد أن يعلن الراوي عن غرق م. س. مع أنه «يجيد السباحة» ص ٤٩، أي أنه يشككنا في غرقه، ونحسب انه اختفى كي يذهب الى «جبل آخر» ص ٢٨، حسب تعبير م. س. نفسه، كي يحط عنه الرحال^(١) ويبدأ فصلاً آخر من مغامراته غير العادية، وبعد أن يقرن الراوي غياب م. س. بـ «ليلة قانضة من ليالي شهر يوليو» ص ٤٩، أي في الصيف الساخن بينما هو «جنوب يحن الى الشمال والصقيع» ص ٣٤، ومن هنا دافع الغرابة، وبفيضان النيل «وكان النيل قد فاض ذلك العام احد فيضاناته التي تحدث مرة كل عشرين أو ثلاثين عاماً» ص ٤٩ ومن هنا ايضا دافع اللاعادية، حيث تصبح هذه الفيضانات «أساطير يحدث بها الآباء أبناءهم» ص ٤٩ ليصبح م. س. في قريته - وليس في لندن - التعبير عن كل هذا، وليأتي اختفاؤه ليدعم اللاعادية في أمر من ذاكرة أهل القرية وخيالهم التي لا تتأخر عن اسباغ نهاية أو بداية لكل هذا عندما «أخلدوا الى الرأي انه لا بد قد قامت غرقاً، وأن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي يغص بها الماء في تلك المنطقة» ص ٥٠ علماً بأن هناك «جشاً حملها الموج الى الشاطيء... لم تكن بينها جثة مصطفى سعيد» ص ٥٠ أي ان التماسيح قد اختارت الجثة الى أسنانها، الا وهي جثة م. س. هي دون غيرها، وبالفراية! هنا، يؤكد الراوي على اختفاء لا عادي، وموت لا عادي، ورأي لأهل القرية لا عادي، لتأكيد أن: «مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقاً، وأنه فعلاً أكذوبة أو طيف أو حلم أو كابوس ألم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خائفة، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه.» ص ٥٠، وهو رأي للراوي لا عادي؛ لأن م. س. وحسب النص، لم يفعل ما هو مشين للقرية، إذن لماذا يصيح كابوساً لها؟ إن الراوي من خلال كل هذه الارهاسات، التي هي شخصية لديه، يريد أن يجيب على السؤال التالي: «هل كان من المحتمل أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد؟ قال انه أكذوبة فهل أنا أيضاً أكذوبة؟»

الحرب القادمة في معاهدة فرساي، ورأيت لويد جورج يضع أسس دولة الرفاهية العامة. وانقلبت المدينة الى امرأة عجيبة، لا رموز ونداءات غامضة، ضربت اليها أكباد الابل، وكاد يقتلني في طلابها الشوق، غرفة نومي ينبوع حزن، جرثوم مرض فتاك. العدوى أصابتهم منذ الف عالم، لكنني هيجت كوامن الداء حتى استفحل وقتل» ص ٣٨.

هذه شخصية سوريمانية حقاً تحت قشيب من الكلمات «بارع» التركيب، شخصية مريضة وباعثة للمرض في أن واحد، سادية ومازوشية في آن واحد، قوية وعاجزة في آن واحد، شخصية هي حقاً غير حقيقية، من وهم ولكن، هل تصل بنا الى الحقيقة، الى حقيقة العلاقات الاجتماعية في المدينة حسب المصطلح الفلسفي القديم؟ الى حقيقة العلاقات بين المدينة والهجمية: «مدينة ضربت اليها أكاد الابل»؟ نحن لا نفق على شيء، وانما على أن «الحكمة القرية المنال، تخرج من أفواه البسطاء، هي كل أملنا في الخلاص. الشجرة تنمو ببساطة، وجدك عاش وسيموت ببساطة، ذلك هو السر.» ص ٥٤ أين هو ذلك السرفي حقيقة الصراع الاجتماعي والذي يلقي في طيات مصطلح أخلاقي فضفاض وعام كمصطلح «البساطة»؟ ونحن بإمكاننا أن ندحض «بساطة الجدة» هذه عندما نعلم أنه سافر في شبابه الى مصر، وجمع المال، وعاد ليشري أرضاً، ويبنى بيتاً، ويزرع شجراً بكده وتعبه لا «البساطة» بل في كد وكدح الجد سر «البساطة»^(*)

(*) ولا يكتفي الراوي بنقلنا الى قيم منزوعة من جذورها المادي الصراع الجدلي، بل ويجعل المستقبل متوقف على عالم طوبىاوى في زمن لن يأتي: «ولكن الى ان يرث المستضعفون الأرض، وتسرح الجيوش، ويرعى الحمل أمنا بجوار الذئب، ويلعب الصبي كرة الماء مع التماسيح في النهر، الى ان يأتي زمان السعادة والحب هذا، سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية» ص ٤٥.

حقاً مصطفى سعيد عبارة عن «طريقة ملتوية» لعلاقة اجتماعية لا يوجد فيها ما يربطه بعطيل، إنه أكذوبة.

ص ٥٢، لندخل عن طريق مباشر، في كنهه تصويره الأخلاقي الأحادي للعالم، ولنتكشف تأرجحه بين صورة نقض ساذجة ل م. س. أو منطقية.

■ صورة نقض ساذجة لمصطفى سعيد ■

بينما كان «الشمال» ل م. س. يمثل «البلاد التي تموت من البرد حيطانها» أو «السراب البارد» مثلما نفضل القول، يصبح «الشمال» في حالة الراوي شمالاً لا تأتي منه النسمات المنعشة المزيجة من رائحة الأرض والشجر: «... فمضيت أتسكع في شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهي نسمات الليل الباردة التي تهب من الشمال محملة بالندى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائم ورائحة الأرض التي رويت لتوها بالماء بعد ظمأ أيام، ورائحة فتاديل الذرة في منتصف نضجها، عبير أشجار الليمون» ص ٥٠ - ٥١.

صحيح إن أزقة البلد الضيقة المتعرجة تذكر بأزقة لندن، واختلاط الروائح فيها، وإن اختلفت، وهي ذاتها في العاصمة الانكليزية، أي أن هناك صورة كلاسيكية واحدة لمكانين مختلفين، لكن الموقف منها هو الأهم، والموقف، في حالة الراوي، هو موقف دوماً أخلاقي أحادي، أمام الموقف اللاأخلاقي والاحادي دوماً ل م. س. فها هو عندما «يمر ببيت ود الرئيس... يسمع زوجته تصرخ باللذة ويحس بالخجل لأنه اطلع على أمر لم يكن من حقه أن يطلع عليه.» ص ٥١ وكذلك «لم يكن يحق له أن يظل يقظاً يتسكع في شوارع البلد، وبقيّة الناس في أسرّتهم.» ص ٥١.

إنه ينطلق من موقف يبدو معارضاً لمعادات أهل البلد وتقاليدهم (تسكعه، سماعه لصراخ اللذة، يقظته في الليل دون الناس) ولكنه يجمل من هذه المعادات والتقاليد أثرها الأخلاقي عليه، فينوء بحملها، لينتهي التعارض بين موقفه منها وموقفه فيها، بينما ظل عليها م. س. خارجاً، حتى ما بعد عودته، وهذا ما يفسر اختفائه.

ويربط الراوي إحساسه بالخجل الذي «اعتراه حين سمع مناعاة ود الرئيس مع زوجته... (ب) تلك الصورة التي رسمها

مصطفى سعيد... فخذان بوضاوان مفتوحتان» ص ٥٢، أي أن تلك صورة «رذيلة» ل م. س.، وما حدث للراوي كان صدفة. ومن ناحية أخرى، يحاول أن يظهر نفسه مرتبطاً بجدّه ارتباطاً كلياً، وهذا هو المستوى الأعظم الأخلاقي، على عكس م. س. الذي يرى السر في «البساطة» وذلك عندما «يصل عند بيت جدّه، فيسمعه يتلو أوارده استعداداً لصلاة الصبح. الأيتام أبداً؟ صوت جدي يصل، كان آخر صوت أسمعته قبل أن أنام، وأول صوت أسمعته حين استيقظ!» ص ٥٢، بمعنى أنه هو أيضاً، كجدّه، «لا ينام أبداً»، وإلا كيف عرف بذلك؟

ويتعد الراوي في موقفه الأخلاقي الأحادي أكثر عندما يقول عن جدّه: «وهو على هذه الحال لا أدري كم من السنين، كأنه شيء ثابت وسط عالم متحرك» ص ٥٢، أي أنه الضمير أو هو البصيرة الشاقبة (نريد القول الشابة)، حتى أن البلد يصبح له صورة: (البلد الآن ليس معلقاً بين السماء والأرض، ولكنه ثابت، البيوت ثابتة) ص ٥٢. أي بعد لأرتباط البلد بشيء (معلقة بين السماء والأرض) تثبت» كالضمير الذي لا يتزعزع، فينتقلنا بذلك من موقف لا حقيقي إلى موقف لا حقيقي آخر، وكل ذلك ليسالغ من «أصالة» البلد، ومن «أصالته» مقابل «عدم أصالة» م. س.، وخاصة عندما يتساءل: «قال إنه أكذوبة، فهل أنا أيضاً أكذوبة؟» ص ٥٢. ليجيب الجواب «القاطع»: «أنتي من هنا» ص ٥٢. وإذا ما اعترف دون أن يقصد بأنه «عاش معهم على السطح، لا يحبهم ولا يكرههم» ص ٥٢، نجده يضيف بشكل «قاطع» أيضاً: «كنت أطوي ضلوعي على هذه القرية الصغيرة أراها بعين خيالي أينما التفت» ص ٥٢ - ٥٣. وليقول لنا إذا ما رآها م. س. أيضاً بعين خياله، إنه رآها على طريقته التي تختلف عنه، والمقصود بالطبع، تأكيد الاختلاف،

ومن متعلق الاختلاف بين الراوي وم. س. تبدأ جملة من التبريرات:

١ - منطق التبريرات فيما يخص غربته عن القرية:

وأحياناً في أشهر الصيف في لندن، إثر محطة مطر، كنت أشم رائحتها. في لحظات خاطفة قبيل المغيب كنت

أراها، في أخريات الليل، كانت الأصوات الأجنبية تصل
إلى أذني كأنها أصوات أهلي هنا. ص ٥٣

٢ - منطق التبرير فيما يخص دراسته :

«صحيح أنني درست الشعر، بيد أن هذا لا يعني شيئاً.
كان من الممكن أن أدرس الهندسة أو الزراعة أو الطب،
كلها وسائل لكسب العيش.» ص ٥٣.

٣ - منطق التبرير فيما يخص أصله وفصله :

«الوجه هناك، كنت أتخيلها، قمحية أو سوداء، فتبدو
وجوهاً لقوم أعرفهم، هناك مثل هنا، ليس أحسن ولا
أسوأ. ولكنني من هنا، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا
نبئت في دارنا، ولم تبت في دار غيرها.» ص ٥٣.

٤ - منطق التبرير فيما يخص الاستعمار ومصيره :

«وكونهم جاؤوا إلى ديارنا، لا أدري لماذا، هل معنى
ذلك أن نسمع حاضرننا ومستقبلنا؟ إنهم سيخرجون من
بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ
من بلاد كثيرة.» ص ٥٣.

والمرعب للأمر، في هذه الفقرة الأخيرة، أنه «لا يدري
لماذا جاء المستعمرون إلى بلاد.»

وأنه يرمي هاجس الحرية، الذي هو هاجس حياتي وتاريخي
على تبة التساؤل الساذج والتاريخي: «هل معنى ذلك أن
نسمع حاضرننا ومستقبلنا؟ ويؤكد في خروج المستعمرين تلك
الحنمية، ولكن «القدريّة»، أي، معناه، لنرضى بهم، وبمصيرنا
البائس الحالي، لأنهم في الغد، وبقدرة قادر، سيخرجون
(كذا)، من خلال منطق لا تاريخي، ووعي مثالي للعلاقة المعقدة
القائمة بين مستعمر (بالكسر) ومستعمر (بالفتح)، بين مستغل
(بالكسر) ومستغل (بالفتح)، بين قاصع ومقموع، حيث يتحول
التاريخ إلى تسوية أرث ما بين طرفين دون إحساس بالذنب ولا
بالجميل: «سكك الحديد والبواخر والمستشفيات والمصانع
والمدارس ستكون لنا، وستحدث لغتهم دون إحساس بالذنب
ولا إحساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإن كنا
أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا.» ص ٥٣.

أنه منطق سكوني (سنكون كما نحن) يرى «أننا إذا كنا أكاذيب
فمن صنع يدنا» (التعميم البورجوازي الصغير للطبيب صالح) أي
اللقاء كل شيء على تبة الذات لا الوسط والظروف السياسية
والشروط الاجتماعية الموضوعية التي هي الحاسمة في تشكيل
النفس و«صنعها». ليست مرحلة من مراحل وعي الراوي، مثلما
يمكن أن يتصور البعض، بل هي حالة ثبات للأوعي حتى آخر
الرواية.

■ الصورة المنطقية ■

تنطبق صورة م. س. على صورة الراوي من وقت لآخر ويعبر
الراوي عن ذلك بالقول التالي «مات مصطفى سعيد منذ عامين،
ولكنني ما أفأ أقابله من حين لآخر، لقد عشت خمسة وعشرين
عاماً، وأنا لم أسمع به: ولم أر، ثم، فجأة أجده في مكان لا
يوجد فيه أمثاله وإذا بمصطفى سعيد رغم ارادتي، جزء من
عالمي، فكرة في ذهني، طيف لا يريد أن يمضي في حال
سبيله.» ص ٥٣ - ٥٤.

أذن اللقاء، هنا انطباق، ف م. س. يشكل جزءاً من عالم
الراوي وذهنه رغم ارادته، أي أن الراوي عبارة عن حقل مفتوح ل
م. س. ويأخذ اللقاء هنا شكل المطاردة، كالقرية للراوي عندما
كان في لندن، أنه هاجس نفسي عميق، وفي الوقت ذاته، عالم
قائم، أي أن انتحار م. س. أو غرقه غير حقيقيين.

ويحاول الراوي أن يخرج من الانطباق، ومقصده التضاد،
فيسقط في الشك: «وإذا إحساس بعيد بالخوف بأنه من الجائز إلا
تكون البساطة هي كل شيء. مصطفى سعيد قال إن جدي يعرف
السر. الشجرة تنمو ببساطة، وجدك عاش، وسيموت ببساطة.
هكذا، لكن هب أنه كان يسخر من بساطتي؟» ص ٥٤.

أنه يعتبر نفسه «بسيطاً» ولكنه ليس واثقاً، إذ يقول «من الجائز
ألا تكون البساطة هي كل شيء»، وهذا جيد، ثم لا يلبث أن يلغي
الشك، ويدخل في السكون من جديد عن طريق صورة مكرورة
ل م. س. يرسمها للراوي موظف متقاعد يلتقي في القطر،
صورة «غير عادية» ص ٥٥ عن م. س. «النابضة» ص ٥٥

«المعجزة» ص ٥٥ الذي له فعل السحر على الأشياء والناس والزمن، شخصية فوق الطبيعة وفوق العلم.

إن ولع الراوي بكل ما له علاقة ب م. س. وإصغاه الشديد للحكايا التي عنه بدخلاته في صورته، فيسمى الى مكان فيها مريح متحولاً الى جزء منها: «وصمت الرجل برهة، فأحسست برغبة شديدة أن أقول إنني أعرف مصطفى سعيد، وإن الظروف ألقت بي في طريقة، فقص عليّ، ذات ليلة مظلمة قاتمة، قصة حياته، وإنه قضى آخر أيامه في قرية مغمورة الذكر عند منحني النيل، وإنه مات غرقاً، وربما انتحاراً، وجعلني أنا دون سائر الناس وصياً على ولديه!» ص ٥٦.

لنلاحظ الجملة الأخيرة، «وجعلني أنا دون سائر الناس وصياً على ولديه» لنؤكد الأهمية التي يسبغها الراوي لنفسه من موقعه في داخل صورة م. س. وبينما هو هنا جزء من عالم م. س. كان م. س. في بداية هذا الفصل جزءاً من عالم الراوي، أي أنه يعد هناك انطباعاً لصورتين ولعالمين بل هناك صورة لشخص واحد ولعالم واحد. وسؤال الشاب السوداني الذي يحاضر في الجامعة له حين أزال الراوي الصورة الزائفة التي رسمها ل م. س. «هل أنت ابنه؟» ص ٦٠. هذا السؤال يؤكد الانطباق بين الشخصين، حتى ولو بقي التعبير عن ذلك دون تفسير: «وفي الخرطومك أيضاً عرض لي طيف مصطفى سعيد، بعد محادثتي مع المأمور المتقاعد بأقل من شهر، كأنه جن اطلق من سجنه سيظل، يعد ذلك، يوسوس في آذان البشر ليقول ماذا؟ لا أدري.» ص ٥٨. بالطبع، لن يدري!

ورغم ذهابه الى الطبيعة، الى الحقيقة: «وتذكرت أيضاً أنني حين خرجت من بيت مصطفى سعيد تلك الليلة، كان القمر الماحق قد ارتفع مقدار قامة الرجل في الأفق الشرقي...» ص ٥٨، أي رغم خروجه من الصورة فهو لا يستطيع ان يخلص من أثر «الوهم» المعادل ل م. س. عليه: «... كان القمر الماحق قد ارتفع مقدار قامة الرجل في الأفق الشرقي، وأنني قلت في نفسي إن القمر مقلّم الأظافر. لا أدري لماذا خيل لي أن القمر مقلّم الأظافر؟» ص ٥٨.

هو لا يدري لمطاردة الوهم له، والمعبر عنه بصورة القمر اللاعادية السابقة.

وينطبق الراوي وم. س. من خلال اكتمال الصورة، مرة أخرى، عندما «يتذكر ما قاله (م. س.) إن القاضي قبل ان يصدر عليه الحكم في الأولد يبلي قال له: «انك يامستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمي، رجل غبي! إن في تكوينك الروحي بقعة مظلمة، لذلك فانك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس: طاقة الحب» ص ٥٨.

فالتفوق العلمي ل م. س. مكتمل بطاقة الحب لدى الراوي، وما «نقض» غياب م. س. بذكاء الراوي، أو البقعة المظلمة في تكوين الأولد الروحي بالبقعة المضئية في تكوين الثاني الروحي هذا «النقض» هو التعبير عن الوصول الى «نقاء» الصورة وانطباع أبعادها، فكأنها بعد واحد خارج حدود الزمان والمكان، تصبح الأشياء فيها غير حقيقية، والناس كلهم، وليس الراوي فقط صورة ل م. س.: «هكذا في لحظة خارج حدود الزمان والمكان، تبدو له الأشياء، هو الآخر، غير حقيقية. يبدو له كل شيء محتملاً. هو ايضا قد يكون ابن مصطفى سعيد، أو أخاه أو ابن عمه.» ص ٦٠.

■ نمطان من التفكير البورجوازي ■

يحاول الراوي، من خلال مسألة الاختلاف والانطباق، أن يأتي بنمطين من التفكير، محورهما، بالطبع، م. س. أحدهما لسوداني وآخر لأنكليزي، معتبراً أنهما «كانا يقولان كلاماً مثل هذا ويضحكان على مرمرى حجر من خط الاستواء، تفصل بينهما هوة تاريخية ليس لها قرار» ص ٦٤.

فالاستشهاد السابق، وإن أوحى «برفع الكلفة» بين السوداني الأسود والانكليزي الأبيض، وبالموقع الواحد، اي بالانطباق من ناحية، ثم بالاختلاف من ناحية ثانية، عندما قال «تفصل بينهما هوة تاريخية ليس لها قرار» ففي الواقع، ليست هناك أدنى هوة تفصل بين الاثنين المعبرين عن نمطين من التفكير البورجوازي الواحد.

يعطي «السوداني» صورة زائفة ل م . س . ودوماً من خلال لغة التهويل السائدة :

«مصطفى سعيد كان أول سوداني تزوج انكليزية، بل انه كان أول سوداني تزوج أوربية إطلاقاً. أظن انكم لم تسمعا به، فقد نزع منذ زمن، تزوج في انكلترا، وتجنس بالجنسية الانكليزية. غريب أن أحداً هنا لا يذكره، مع أنه قام بدور خطير في مؤتمرات الانكليز في السودان في أواخر الثلاثينات. انه أخلص أعوانهم. وقد استخدمته وزارة الخارجية البريطانية في سفارات مربية في الشرق الأوسط. وكان من سكرتيري المؤتمر الذي انعقد في لندن سنة ١٩٣٦. انه الآن مليونير، ويعيش كاللوردات في الريف الانكليزي.» ص ٥٩.

ينفي الراوي، بالطبع، هذه الصورة الزائفة، عندما يرسم صورة م . س . في القرية، ولكن الأهم من هذا ما يقوله «الانكليزي» فيه : «وهنا تدخل الرجل الانكليزي، وقال انه لا يدري صحة ما قيل عن الدور الذي لعبه مصطفى سعيد في مؤتمرات السياسة الانكليزية في السودان. الذي يعلله أن مصطفى سعيد لم يكن اقتصادياً يركن اليه.» ص ٦١

صحيح هناك «اختلاف» بين الرأي الأول والرأي الثاني، بينما هناك «انطباق» عندما تنتقل من صورة للسياسة زائفة ل م . س . (رسمها السوداني) الى صورة للاقتصاد زائفة ل م . س . (رسمها الانكليزي) : «كان ينتمي الى مدرسة الاقتصاديين الفابيانيين الذين يختفون وراء ستار التعميم هروباً من مواجهة الحقائق المدعمة بالأرقام» ص ٦١.

ومقابل الصورة الاجتماعية الزائفة ل م . س . (رسمها السوداني) من عين السوداني للانكليزي : «أول سوداني تزوج انكليزية... الخ ص ٥٩.

لدينا صورة اجتماعية اخرى زائفة لنفس الشخصية (رسمها الانكليزي) ولكن من عين الانكليزي للسوداني : «يظهر أنه زير النساء. خلق اسطورة من نوع ما. الرجل الأسود الوسيم المدلل في الأوساط البوهيمية. كان، كما يبدو، واجهة يعرضها افراد

الطبقة الأسيقراطية الذين كانوا في العشرينات وأوائل الثلاثينات يتظاهرون بالتححرر. يقال إنه كان صديقاً للورد فلان ولورد علان. وكان ايضا من الأثريين عند اليسار الانكليزي... الخ» ص ٦٢.

الخلط في الصورة واضح هنا. ف م . س . عبارة عن خطوط متقاطعة بين البوهيمي والأرستقراطي واليساري واليميني، وهو في كل هذا كان «واجهه للتححرر» لا غير.

ويتحول اي الانكليزي، من حول م . س . «لوانه تفرغ للعلم لوجد اصدقاء حقيقين من جميع الأجناس، ولكتم قد سمعتم به هنا. كان قطعاً سيعود، وينفع بعلمه هذا البلد الذي تتحكم فيه الخرافات» ص ٦٢، الى رأي حول البلد وأهله : «ها أنتم تؤمنون بخرافات من نوع جديد، خرافة التصنيع، خرافة التأميم، الوحدة العربية، خرافة الوحدة الأفريقية. إنكم كالأطفال تؤمنون ان في جوف الأرض كنزاً ستحصلون عليه بمعجزة ستحلون جميع مشاكلكم، وتقيمون فردوساً. أوهام. أحلام بقطعة. عن طريق الحقائق والأرقام والاحصائيات، يمكن أن تقبلوا واقعكم، وتعيشوا معه، وتحاولوا التغيير في حدود طاقاتكم.» ص ٩٢ - ٦٣.

أولاً عدا عن الخلط بين ما هو خرافات وأوهام وظلاسم وبين ما هو آمال قومية ومطامح سياسية واجتماعية هناك دعوة لا علمية رغم أن القائل يدعو الى التفرغ للعلم - الى ما يسميه ب «الحقائق والأرقام والاحصائيات»، وهو يريد أن يقول للسودانيين : كونوا واقعيين وارضوا بما أنتم فيه من «خراء»، وبما يمكنكم فعله «في حدود طاقاتكم» التي هي محدودة في الاساس^(١) وبالطبع سينبني لسوداني، بنفس الطريقة واللغة، منفذاً آراء الانكليزي، بينما خلد الراوي الى أفكاره قائلاً ما جدوى النقاش؟ هذا الرجل - شارد - هو الآخر متعصب. كل أحد متعصب بطريقة أو أخرى.

لعلنا نؤمن بالخرافات التي ذكرها، ولكنه يؤمن بخرافة - يدة، خرافة عمرية، هي خرافة الاحصائيات. ص ٦٣. وهكذا ينقلب تحليل العلاقات بين مستعمر ومستعمر، بين

مستغل ومستغل، بين قوي وضعيف، الى نوع من «التعصب» والى تلاعب بالكلمات وأي كلام كان، وبدلاً من تحديد العوامل الاقتصادية من خلال بنية الإنتاج وتطور العلاقات المنتجة فيها: اقطاعية أو رأسمالية أو شبه رأسمالية أو رأسمالية هجينة سائدة سواء أكانت سودانية أو انكليزية أو هندية أو تركمانية أو «قردية»، نجدنا نسقط في التعميم، والمنطق السلاطمي، والتصور الأخلاقي للاقتصاد السياسي والاختلاف في الانطباق، وكل ذلك على مستوى الحشو وثرثرة «المثقفين» فيما بينهم، مع غياب كامل للصراع الطبقي (الاجتماعي منه والوطني) ومتور التاريخ وميعار تطوره الوحيد.

■ الثنائية الأخلاقية المهيمنة ■

من منطلق هذا التقسيم المثالي: شرق / غرب، خير / شر، صالح / طالح، طيب / سيء، أو التوفيق المثالي بين شرق وغرب، خير وشر، صالح، وطالح، طيب وسيء... الخ، يأخذ الراوي بعرض فلسفته عن الكون والحياة: «الدنيا تسير باختياراتنا أو رغم أنوفنا» ص ٦٥ «وأنا كملايين البشر، أسير، أتحرك بحكم العادة في الغالب في قافلة طويلة تصعد وتنزل، تحط وترحل. والحياة في هذه القافلة ليست كلها شراً.» ص ٦٥ إذن، هناك عملية «صعود ونزول» أو تحرك بينهما وفق العادة فحسب، أي بشكل ميكانيكي، وفي قافلة طويلة ليست الحياة فيها لا شراً كاملاً ولا خيراً كاملاً هي جمع بين الاثنين حتى وإن انقسمت ما بينهما. هناك من يختار وهناك من لا يختار، وإذا اختار ف: «بعضنا يصلي جماعة وراء الشيخ، وبعضنا يتحلق بقرصون ويغنون ويصفقون» ص ٦٥ - ٦٦. أي ما بين مؤمن وفاحش!

وتصبح للطبيعة الصفة الأخلاقية الثنائية المهيمنة: أسود وأبيض «وحين يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود نقول... الخ» ص ٦٦ حر وبرد أو فجر وليل: «أشباح الليل تتبخر مع الفجر، وحمل النهار تبرد مع نسيم الليل» ص ٦٦ جنوب وشمال أو غرب وشرق: «النهر بعد أن كان يجري من الجنوب الى الشمال ينحني فجأة في زاوية تكاد تكون مستقيمة، ويجري من الغرب الى الشرق.» ص ٦٦... الخ.

أما عن م. س. فالثنائية الأخلاقية تلاحقه من داخل الصفة الميتافيزيقية التي له، هو كلي الوجود - مثلما رأينا - وذلك عندما أمكنه ان يصبح في أي مكان وفي أي واحد من البشر، ومع هذا، يحاول الراوي أن ينفيه من فكره: «لكن أرجو ألا يتبادر الى أذهانكم، ياسادتي، أن مصطفى سعيد أصبح هوساً يلازمي في حلي وترحالي» ص ٦٥ هو ينفيه من فكره أو في فكره، ولكنه يبقى موجوداً في مكان آخر داخل هذا الفكر أو خارجه.

وهو كلي العلم رغم غيابه: «انني أترك زوجتي وولدي وكل مالي من متاع الدنيا في ذمتك، وأنا أعلم أنك ستكون أميناً على كل شيء.» ص ٦٩ إنه يعلم كل شيء مسبقاً، وهو كامن في المستقبل مع أنه صار ماضياً، إذ أنه، حسب أهل القرية، مات غرقاً، وما طلب الى الراوي الاهتمام بزوجته وولديه الا محض شكليات، أولاً لأن الراوي وم. س. كليهما واحد، وثانياً لأن ما يقوله م. س. سوف يقع: لا يريد لولديه أن يسافرا مثلما فعل، وأن ينشأ نشأة غير عادية مثل نشأته هو للعادية: «جنههما مشقة السفر، وساعدهما أن ينشأ نشأة عادية، ويعملا عملاً مفيداً» ص ٦٩، وعندما نتساءل كيف؟ لا بد أن يأتي الجواب المثالي التالي: «إذا ينشأ مشيعين بهواء هذا البلد ورواحه وألوانه وتاريخه ووجوه أهله وذكريات فيضاناته وحصاداته... الخ» ص ٧٠، وكان كل من سافر سيتنكر لكل هذا، وكان كل هذا هو شرط للنشأة «العادية». إنها فكرة مكرورة على طول الرواية تؤرق الراوي، وتبعث على الأرق صورة ثنائية للعادي واللاعادي للثناء والبطولة ص ٧٠، للبقاء والذهاب، ص ٧٠ للرحيل والاستقرار: «ذاك النداء البعيد لا يزال يتردد في أذني، وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه» ص ٧٠.

ومن موقع «الكلي العلم» يقول م. س.: «انني أعرف بعقلي ما يجب فعله، الأمر الذي جربته في هذه القرية، مع هؤلاء القوم السعداء.» ص ٧١ هل حقاً هم سعداء؟ هؤلاء القوم من أهل القرية البائسة المنعزلة على ضفة النيل؟ وكيف هم سعداء؟ وما معنى السعادة هنا؟ هذه الفكرة التي كان يرددها المستعمرون والتي تقول: أتركوهم في حالهم الذي اعتادوه، أي في يؤسهم،

يقول الراوي عن م. س.: «مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات في المسجد بانتظام. لماذا كان يبالي في تمثيل ذلك الدور المضحك؟» ص ٦٨، ونحن نرى أن الراوي يلقي على م. س. بكل ارهاصات المذنب «سلباء» أو «ايجاباء» ويجعل منه دمية متحركة أو حجراً في لعبة شطرنج يقوده كما يشاء ويرضى. صحيح، هو يلعب لعبة التشويق البوليسية، على طريقة أجانا كريستي عندما يتساءل وحده ثم يجيب وحده أيضاً دون أن يطلب إليه أحد ذلك: «هل جاء الى هذه القرية النائية يطلب راحة البال؟ لعل الأجابة في تلك الغرفة المستطيلة ذات النوافذ الخضراء. ماذا اتوقع؟ هل أتوقع أن أجده جالساً على كرسي وحده في الظلام؟ أم اتوقع أن أجده معلقاً من رقبته بحبل يتدل من السقف؟ والرسالة التي تركها في ظرف مختم بالشمع الأحمر متى كتبها؟» ص ٦٨ - ٦٩.

طريقة أجانا كريستي التي يقلدها الراوي هي المضحكة، وليس دور م. س. مثلاً يدعي الراوي، لأن م. س. لا يسعى الى دور مضحك في حياته، وإن كان هذا الدور ميكانيكياً، فالنهاية التي اختارها، ألا وهي الاختفاء الملعون، هي نهاية تراجيدية، وليست ميلودرامية، مثلاً يدعي الراوي مرة أخرى: «إذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية، فإنه يكون قد قام بأعظم عمل ميلودرامي في رواية حياته» ص ٧١.

إن لهذا الاختفاء الملعون، أو الرحيل المفاجيء معنى حياتياً في هذه الشخصية، معنى تراجيدياً في الحدث الأخير، وما هو ميلودرامي هنا: الصورة التي يرسمها الراوي عن الرحيل، وليس الرحيل ذاته الصورة الواحدة في صورتها الاثنتين (١) جنوباً (٢) وشمالاً: (١) «وإذا كان الاحتمال الآخر هو الصحيح، فإن الطبيعة تكون قد مضت عليه بالنهاية التي كان يريدنا لنفسه. تموز. عز الصيف في شهر يوليو العتيذ. النهر اللامبالي فاض كما لم يقض منذ ثلاثين عاماً. الظلام يصهر عناصر الطبيعة جميعاً في عنصر واحد محايد، أقدم من النهر ذاته، وأقل منه اكتراناً، هكذا يجب أن تكون نهاية هذا البطل». ص ٢١ (٢) «إنها هل هي فعلاً.

فهم لا حاجة «للتقدم»، انهم سعداء في هذا الوضع، «والحضارة» سوف تقلقهم وتقض من مضاجعهم! وهذه هي الفكرة التي دافع عنها توفيق الحكيم في كل انتاجاته فيما يخص «الفلاح الفرعوني السعيد»! وأين هم الفلاحون في «موسم الهجرة الى الشمال»؟ يراهم الراوي من بعيد كرحالة أو كسائح في باخرة تمخر الماء: «الرجال صدورهم عارية، يلبسون سراويل طويلة، يقطعون أو يزرعون حين تمر بهم الباخرة كقلعة عائمة وسط النيل، يرفعون قماصاتهم ويلتفتون اليها برهة ثم يعودون الى ما كانوا فيه». ص ٦٦ الباخرة كقلعة، وهو متحصن فيها، وهم كبشر سريعي العطب^(١) صورة عابرة، وربما الصورة الوحيدة في الرواية ومن موقفه الأخلاقي الأحادي يتساءل: «هل هؤلاء الناس الذين يطلق عليهم «الفلاحون» في الكتب؟ لو قلت لجدي إن الثورات تصنع باسمه، والحكومات تقوم وتقع من أجله لضحك» ص ٦٨ أولاً جد الراوي ليس في الفلاحين الذين تصنع الثورات بأسمهم، انه يحتل ما نسميه بالبورجوازية الفلاحية الصغيرة أو المتوسطة، والتي حسب موقعه الطبقي، لها مصلحة في ترك الأمور على عواهنها: «كل الذي يفلحون فيه يجبنون ليناً مرة كل عامين أو ثلاثة بجسائيرهم ولواربيهم ولافتاتهم يعيش فلان ويسقط علان. كنا مرتاحين أيام الانكليز من هذه الدوشة» ص ٦٨ بينما الانتخابات تعبر عن الديمقراطية. على الأقل، هو لا يفضح «ديمقراطية الأنظمة المشرقية ثانياً: الراوي لا يحدد عند نقده بل بعمم: «وبالفعل يمر بنا جمع من الناس لوري قديم وهم يهتفون: عاش الحزب الوطني الديمقراطي الاشتراكي!»^(٢) هل هؤلاء الناس الذين يطلق عليهم «الفلاحون» في الكتب؟» ص ٦٨ التعميم هنا واضح فتذهب معاني «كالثورة» و «الديمقراطية» و «الاشتراكية» هباء. صحيح هناك اشتراكيون زائفون، ولكن هناك اشتراكيون حقيقيون، والنص لا يحدد الفرق بينهما، حتى أنه لا يحدد معنى «الحكومة» منحى وبرنامجاً، واتجاهاً، فيرمي الجميع في سلة واحدة، وكل هذا من دافع تلك الثنائية الأخلاقية المثالية المهيمنة.

النهاية التي كان يبحث عنها؟ لعله كان يريد بها في الشمال، الشمال الأقصى، في ليلة جليدية عاصفة، تحت سماء لا نجوم لها، بين قوم لا يعينهم أمره، نهاية الغزاة الفاتحين..» ص ٧١

ويربط الراوي غياب أو اختفاء أو هرب أو رحيل أو مقتل أو موت (كل هذه الاحتمالات البوليسية) يربطها بلحظة عدم الحكم على م. س. بالموت حين محاكمته، هذه اللحظة التي اعتبرها مؤامرة ضده من طرف: «المحلفون والشهود والمحامون والقضاة» ص ٧١ ليحرموه من «لذة» الموت التي لقيها أخيراً في النيل! وكان موقف الكولونيل همد، والد إن همد التي انتحرت بسبب م. س. أي الممثل للكونلونالية العسكرية، موقفاً مجسداً لمؤامرة العفو عنه تلك، عندما لم يعجزم في أن م. س. قد كان سبباً في انتحار ابنته، فأخذ صورة العدل من ناحية: «هذا هو العدل وأصول اللعب كقوانين الحرب والحياد في الحرب، هذه هي القوة التي تلبس قناع الرحمة» ص ٧٧ وأخذ صورة الخير من ناحية ثانية: «حتى الكولونيل همد الذي كنت أتوسم فيه الخير، ذكر زيارتي لهم في لفربول، وانتي تركت في نفسه أثراً حسناً..» ص ٧٢ بينما المعنى الضمني «للخير» هنا هو «الشر»، فقد كان م. س. يطمع في أن يدينه، وبالتالي، أن يكون الحكم عليه بالموت. وفيما يخص «عدالة» الكولونيل، فهو لم يكن في قصده ذلك، ولكن الراوي الذي يفرض على القارئ وجهة نظره.

إنه يفرض على القارئ وجهات نظره (بصيغة الجمع) وتوجهاته (بصيغة الجمع أيضاً)، فهذا هو بعد كل ما رواه عن م. س. يحاول أن ينفي ملاحظته له، وبالتالي ملاحظته للقارئ: «إنما أنا لم أجيء الى هنا لأفكر في مصطفى سعيد» ص ٣، أيضاً حك على القارئ الى هذه الدرجة، أم يظنه حجر شطرنج ك م. س. بين أصابعه؟ وما هو بعد كل الرموز «الايجابية» التي ألصقها بالقرية وأهلها، في محاولة منه لأزالة الوهم عن النفس، يسقط في الوهم، ويسقط القارئ معه: «هنا تبدأ أشياء، وتنتهي أشياء، ومنطقة صغيرة من هواء بارد رطب يأتي من ناحية النهر، وسط هجير الصحراء، كأنه نصف حقيقة وسط عالم مليء بالكاذيب.. أصوات الناس والطيور ليوانات تنتهي ضعيفة الى الأذن كأنها وسواس، وطقطقة مكنة

الماء المنتظم تقوي الأحساس بالمستحيل..» ص ٧٣.

ولكن لا بد من مخرج أمام الاحساس بالمستحيل، الاحساس بالوهم الذي هو م. س. ذاته كإحساس ملازم للراوي، ودور منشط أو مشبط للوهم، لا بد من مخرج عن طريق صورة كلاسيكية للنهر الذي يعني الحياة: «والنهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية، يجري نحو الشمال، لا يلوي على شيء قد يعترضه جبل، فيتجه شرقاً، وقد تصادفه وهدة من الأرض، فيتجه غرباً، ولكنه إن عاجلاً أو آجلاً يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر الى الشمال..» ص ٧٣.

صحيح ان النهر هنا كصورة كلاسيكية هو الحياة، ولكن دلالاته مصطنعة يحكمها دوماً الموقف الأخلاقي المثالي الأحادي من العلاقة شرق - غرب - ثم حتمية التوجه نحو الشمال.

■ مقارنة بين «القديم» و«الجديد» ■

يعود الراوي، دون كلل، الى مقارنات مثالية بين «القديم» و«الجديد»، بين «الأصيل» و«الدخيل» ليس لنقض «القديم» في الحالة الأولى بل لتأكيد، ولا لنقض «الدخيل» في الحالة الثانية بل لتأكيد أيضاً وبين «الدخيل» و«القديم» يقيم معادلته: «الدنيا لم تتغير بالقدر الذي تظنه، تغيرت أشياء، ظلمات الماء بدل السواقي، محارث من حديد بدل محارث الخشب. أصبحتا نرسل بناتنا للمدارس. راديوها. أوتومبيلات. تعلمنا شرب الويسكي والبيرة بدل العرقى والمريسة، لكن كل شيء كما كان، ص ١٠٣.

إذن، الشكل فقط الذي تغير، أما الجوهر، فبقي على حاله. وربما كان في الأمر شيء من الحقيقة، لكن الراوي لا يبحث عن الأسباب، بقدر ما هو مأخوذ بالمسوغات، ولصالح «القديم» المتمثل في جده، وفي كل ما يعود اليه: «وقفت عند باب دار جدي في الصباح، باب ضخم عتيق من خشب الحراز، لاشك انه استوعب حطب شجرة كاملة، صنعة ود البصير... ولكنه لم يعد يصنع مثل باب بيت جدي، بعد أن اكتشفت الأجيال اللاحقة من أهل البلد أبواب خشب الزان وأبواب الحديد، يجلبونها من أم درمان» ص ٧٤.

«وكان اذا غضب من أحد أحفاده ضربه بها (بالمسبحة) على رأسه، يقول إن ذلك يطرد الشيطان» ص ٧٧.

ويصل الراوي الى هذه الخاتمة الاولى: «وهذه الأشياء جميعا مثل غرف داره، والنخل في حقله، لها تاريخ قصه عليّ جدي مرارا وتكرارا، في كل مرة يحذف شيئا ويضيف شيئا» ص ٧٧ وهو في نيته أن يعطي أهمية لتاريخ القرية من سلال جده بينما يقدم تاريخه خاصا لجده، تاريخه «فريدا» ص ٧٧ «لكيان عتيق» ص ٧٧ وجد وقت وجدت الأرض (١) أي لا تاريخا.

ويصل الراوي الى هذه الخاتمة الثانية: «نحن بمقاييس العالم الصناعي الأوربي، فلاحون فقراء، ولكنني حين اعانق جدي أحس بالغنى كأنني نعمة من دقات قلب الكون» ص ٧٧.

- ١ - في «نحن» وكذلك في «هم» (مقاييس العالم الصناعي الاوربي) تعميم، وديباغوجية، وسكونية، وغيا ذهني للراوي.
- ٢ - بأي حق يتكلم عن الفلاحين الفقراء ويعتبر نفسه واحدا منهم، وهو الموظف الكبير في الحكومة؟ وهو، ايضا، لا موقفا ولا ممارسة معهم أو منهم.
- ٣ - ومن عملية التسويغ المتبعة، في حالة جده، يريد القول ان كل غنى جده هذا لا شيء أمام «العالم الصناعي الاوربي» إذن، هو، بالنسبة الى ذلك العالم «فقير» ماديا، أما روحيا فهو «غني» أغنى من الأوربيين أنفسهم، وهذا ما يفسر إحساس الراوي بالغنى عند معا نفته لجده.

ويصل الراوي الى هذه الخاتمة الثالثة: انه (الجدة) ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع في أرض منت عليها الطبيعة بالماء والخصب، ولكنه كشجيرات السبال في صحاري السودان، سمكة اللحي، حادة الأشواك، تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة. وهذا وجه العجب! إنه عاش أصيلا رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام» ص ٧٧ أولا هذا التعبير «فساد الحكام» يتكرر في أكثر من موضع بمعناه الأخلاقي و «كفك عتب» لا غير، لأن المسألة ليست مطروحة على أساس الصراع الاجتماعي، ولكن صراعا ميثافيزيقيا واهما يأخذ فيه «الحكام» مكانا الى جانب الطاعون والمجاعات والحروب بمعناها التجريدي وبنفس طريقة التهويل التي عرض فيها م. س. يعرض جده وكيان جده في حالة م. س. قدح، وفي حالة الجدة مدح، وفي

في الاستشهاد السابق مقارنة بين باب الجدة المصنوع من خشب الحراز الغالي والذي يندر وجوده وبين الأبواب المصنوعة من خشب الزان وأبواب الحديد الرخيصة و «الحديثة»، لتأكيد علاقة الجدة بها هو غالي وأصيل من الشجر، وبالتالي لتثمين علاقته بالأرض حيث تشكل داره جزءا منها: «هذه الدار الكبيرة ليست من الحجر ولا من الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفسه الذي يزرع فيه القمح، قائمة على اطراف الحقل تماما تكون امتدادا له» ص ٧٥.

إن أشياء الجدة، أو بالأحرى ما يمتلكه الجدة، ومصطلح الامتلاك في محله بعد أن تبرجس وبنى داره «لها غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها لصق بعض في أوقات مختلفة، إما حسب الحاجة إليها أو لأن جدي توفر له شيء من المال لم يجد وسيلة أخرى ينفقه فيها» ص ٧٥. إن أشياء الجدة تصبح ميزانا للغرور أو التواضع: «ارتفاع السرير عن الأرض، في زعم جدي، من الغرور، وقصره من التواضع» ص ٧٥. تصبح استمرارا لحركة قديمة: «تخلت جدي جالسا على فروة صلاته، وفي يده مسبحة من خشب المندل، تدور في حركة دائبة كقواريس الساقية» ص ٧٥ تصبح ترمومتورا ضد الطقس: «دار مناهة، باردة في الصيف دافئة في الشتاء» ص ٧٦ تصبح إعجازا ضد الزمن «إذا نظرت إليها (الى دار الجدة) من الخارج، دون عطف، أحسست بها كيانا هشا لن يقوي على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشيء كالمعجزة.» ص ٧٦ وتكرر الاسطوانة دائما في ارتباط الجدة وداره بالحقل: «هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل...» ص ٧٦ ولكن الزمن هنا يقف، لأنه متوقف على شخصية «الطل الأوحدة»، فنحن لا نراه كمعلاقة اجتماعية، ولا في علاقاته مع غيره من الفلاحين، اننا نراه كمعلاقة ميثافيزيقية كمحالة فريدة، ومن خلال علاقاته مع عدد من الفلاحين المترجزين و «المهوسين» مثلما سنرى.

وتصبح أشياء الجدة ميزانا بين التشف والترف: «رائحة تذكرني بتشف جدي في العيش، وترفه في لوازم صلاته» ص ٧٦ تصبح فخارا ومدعاة للزهو: «وهو يفتخر خاصة بمسبحة لانها من خشب الصندل ويداعب حباتها، ويمسح بها وجهه، ويستنشق رائحتها.» ص ٦، تصبح تميمة يطرد بها الشيطان

مقصده اعطاء البديل، ولكنه لا يعطي البديل بقدر ما يعطي التسويغ، وفي التسويغ بعض المفارقات «العجيبة». ان وجه العجب - عبارة محببة للراوي - في صورة الجسد المكرورة عن «الخبر»، فنحن لا نرى فيه الا ما هو «ايجابي»، ومدعاة ذلك الموقف الذاتاني والأناني للراوي، والقائم على «الزهو»، زهو يأخذ بعدا شوفينيا أحيانا، أو عنصريا أحيانا أخرى.

■ الجنس «العربي» ■

يعطي الراوي صورة تقليدية «للعربي المتكاح»، وهو يقدمها بتلذذ واضح، رغم محاولته الميكانيكية - كما هي العادة - لتقصها بصورة تقليدية أخرى «للعربي النقي». الأولى عبرت عنها شخصية ود الرئيس، والثانية شخصية الجسد، وفي كلتا الحالتين بقيت المرأة «جارية» للرجل لا حقوق لها. إن لمن المفترض أن يكون هذا وضع المرأة السائد في المرحلة المعبر عنها فنيا، لكن كل محاولات الراوي في «الدفاع عنها» تذهب سدى، لأنها تبقى رهن عادات وتقاليدها المرحلة، بل وجزءا منها.

الصورة الأولى «للعربي المتكاح» في حكاية ود الرئيس هذه: «وبعد، يا حاج أحمد (الجسد) أركبت البنت أمامي على الحمار، وهي تفلقص، وتتلوى، وبالقوة جردتها من جميع ثيابها حتى أصبحت عارية كما ولدتها أمها، كانت فرخة عذيلة من جوارى بحري بلغت توها. النهدي يا حاج أحمد كأنه طينجة، والكفل اذا طوقته بذراعيك لا تصل حده. وكانت مدهنة ومدلكة جلدها يلمع في ضوء القمر، وعطرها يدوخ العقل، ونزلت بها الى منطقة رملية وسط الذرة، ولما قمت عليها... الخ» ص ٧٨.

ويتابع الراوي وصفه لود الرئيس: «وواضح أن ود الرئيس يدرك ذلك، وقد سمعت أنه كان في شبابه لية في الحسن، وأن قلوب الفتيات كانت تخفق بحبه قبلي وبحري، أعلى النهر وأسفله. كان كثير الزواج والطلاق، لا بعنيه في المرأة أنها امرأة، يأخذهن حيثما اتفق، ويجيب اذا سئل: الفحل غير عواف.» ص ٨٢.

طبعاء الرجل هو الأجمل، وهو من تخفق قلوب الفتيات بحبه، وكل الفتيات في كل مكان، وليس العكس، وهو يأخذ المرأة كموضوع نكاح فقط، ليبدو الجنس كمترادف للفحولة. وإذا كان هناك نقد لهذا، فهو خارجي، لأن الراوي يبدو متعاطفا مع ود الرئيس، حتى وإن لم يكن متفقا معه.

والمرأة كموضوع نكاح تبدو مجسدة في شخصية بنت مجذوب، التي يتعاطف معها الراوي أيضا الى حد الإعجاب، وذلك عندما يجعلها تقول متلذذا: هو لا متلذذة هي: «علي الطلاق يا حاج أحمد كنت حين يرقد زوجي بين فخذي أصرخ صراخا، تحفل منه البهائم المربوطة في مرايحها في الساقية... علي الطلاق، كان عنده شيء مثل الودت حين يدخله في أحشائي لا أجد ارضا، تسعني. كان يرفع رجلي بعد صلاة العشاء، وأظل مشبوحة حتى يؤذن اذان الفجر. وكان حين تأتبه الحالة يشخر كالثور حين يذبح... الخ» ص ٧٩ - ٨٠.

وإذا كان هناك إحساس بأن المرأة لها دور في عملية الجنس (كنت حين يرقد زوجي بين فخذي أصرخ صراخا...)، فهو دور لمتعة الرجل ولذته لا غير (يشخر كالثور حين يذبح)، أي أنها شيء للاستهلاك، موضوع نكاح لا يستقبل فقط، بل ويعطي ضمن شروط الاستقبال: هيمنة الرجل، وقدرته وطاقته، واستعباده.

الصورة المقابلة للعربي المتكاح، الصورة الملوثة لأصحاب «الأرض» هي صورة العربي النقي، أو صورة الطهارة لأصحاب «الجنة» وهو الجسد هنا: «حاج أحمد هذا طول اليوم في صلاة وتسبيح كأن الجنة خلقت له وحده» ص ٨١.

يقول الجسد: «الحق لله إنني كدت أتزوج في مصر. المصريون ناس طيبون، ويحفظون العشرة، والمرأة المصرية تعرف قيمة الرجل. تعرفت برجل تقي في بولاق كنا نلتقي دائما في صلاة الفجر في مسجد أبو العلاء. دخلت بيته، وتعرفت على أهله. كان أبو بنات، عنده ست بنات كل واحدة تقول للقمر قوم وأنا أقعد محلك. بعد مدة قال لي: ياسوداني أنت رجل متدين وتحفظ العشرة خليني أزوجك بنتا من بناتي. الحق لله ياود الرئيس نفسي

مالت الى البنت الكبيرة. لكن بعدها بقليل جاني تلغراف بوفاة المرحومة أمي فسافرت في الساعة والحين». ص ٨٦.

هو طبيب والناس في مصر أيضا طبيون، هو تقي ولا يتعرف الا على الأتقياء ومكان التعارف هو المسجد، وفوق هذا، في صلاة الفجر، حتى ولو كان الطقس بارداً والنوم أجمل من الصلاة، وهو جميل ولا يستأهل الا من هي في مقامه من البنات كالقمر في جبالها، ويأتيه أبوها - وهذا ضد القاعدة - يعرض عليه الزواج من ابنته بدلا من أن يطلبها هو، ولكنه من دافع مثاليته «العظمى» يترك الناس الطبيون في مصر، وفناة كالقمر، ومصاهرة الأتقياء، أي يترك ما هو مثالي الى ما هو أعظم مثالية عندما يستلم برقية تعلمه بوفاة أمه، فأمه هي الأغلى: وهو فاضل أمه «الفاضلة» ص ٨٦.

صورة النقاء هنا المشبعة بالنجعية والميلودرامية ليست كاملة، اذ يقول الجد لود الرئيس: «أظنك كنت رجعت ومعك امرأة. هذا هو كل همك انا رجعت، ومعني المال، فاشترت الأرض، وعمرت الساقية، وظهرت أولادي» ص ٨٥ لأن قوة المال تعكرها، وهذه «الفلسفة» البديلة لأحدى الشخصيات، شخصية بكري، الواقعة الى جانب الجد ضد ود الرئيس، «انت ياود الرئيس مجنون رجل كبير لكن ما عندك فهم، النسوان نسوان في مصر أو السودان أو العراق أو واق البواق. السوداء والبيضاء والحمراء كلهن سواسية». ص ٨٦.

وهنا تفشل مهمة الراوي في عرضه للصورة النقية المتمثلة بالجد «الطاهر» مقابل الصورة الملوثة المتمثلة بود الرئيس «الفاسق» ويغطي فشله عن طريق قدرته السردية ككلي العلم عندما لا يساوي فقط ما بينهم، بل ويحدث مستقبل البشرية معطيا لنفسه من الأهمية - كالعادة - الشيء الكثير: «ونظرت اليهم، ثلاثة شيوخ وامرأة شيوخ، ضحكوا برهة على حافة القبر، وفي غدير حلون. غدا يصير الحفيد أباء والاب جداء، وتستمر القافلة.» ص ٨٨ ويقول ود الرئيس هذا: «أستغفر الله العظيم. أيام نقضها على وجه الأرض، وبعدها ربنا يفعل فينا ما يشاء.» ص ٨٨ يقارن الجنس بالغيب، ويصبح الجنس وحده الحقيقي، القدر الأرضي! ويحاول الراوي في علاقته مع حسنة بنت محمود زوجة م.

س. أن يستمر هو بصورة العربي النقي صورة الجد (الفصل السادس) مقابل صورة العربي المنكاح، صورة ود الرئيس، الذي يتزوج من حسنة عنوة، فتقتله، وتقتل نفسها. ومن المفترض أنه، بذلك، يريد أن يصل الى تأكيد هيمنة «الشر» على «الخير» في العالم، وفي هذا نقد لصورة النقاء في الجنس على أنها عاجزة ويجدر تغييرها أو تمزيقها؟ وربما، على العكس يريد القول ان حسنة هي صورة مزدوجة للجنس الشرقي والغربي: «اتحدثت الصورتان في ذهني... فخذان بيضاوتان مفتوحتان في لندن، وامرأة تثن تحت ود الرئيس الكهل.» ص ٩٠.

«امرأة نبيلة الوقفة أجنبية الحسن.» ص ٩٢ وهي، بالتالي شيء ليس موجودا حقيقة» ص ٩٢ مثل زوجها م. س. لأنها أكذوبة، رغم أنها أكذوبة خيرة، قضي عليها بالموت اما الحقيقة الخيرة، وهي الجد ومعه الراوي، فهي الباقية.^(١)

ويحاول الراوي ان يرد الأكذوبة، في واقعة أخرى الى حقيقتها، عندما يعود في ذاكرته الى م. س. أثناء محاكمته، ويجعله يقول: «أنا لست عطيلًا، عطيل كان أكذوبة.» ص ٣٧ أي أنه يعكس الأدوار فيأتي م. س. الانكليز غازياء: «انني جتكم غازياء في عقر داركم» ص ٩٨ بينما، في الحقيقة، العكس هو الصحيح، لكن قلب الحقيقة فيه وصول بالجنس المنكاحي على الطريقة العربية الى التفسير السياسي التالي: إنني أنا الراكب الحقيقي وإن كنت المركوب: اي أنني مستعمر لكم - على طريقتي التي هي جنسية - متصليا أنتم مستعمرون لي - على طريقتكم التي هي سياسية - ونحن لا نجد في ذلك الا مقامرة لغوية فقط لا غير.

الذي يهمنا في هذا الباب هو الموقف من المرأة: «النسوان نسوان» ص ٨٦ «المرأة يلزم لها الستر» ص ٨٩ «وحين ترقد على البرش الأحمر بعد صلاة العشاء، وتفتح فخذها، يشعر الرجل كأنه أبو زيد الهلالي» ص ٨٤ المرأة - الموضوع - الشيء - المتعة في عوالم الرجل أبي زيد الهلالي. حقاً الجنس أمر ضروري للمرأة والرجل في ان واحد، ولكننا نراه كحاجة انسانية، كدفع، كأحاساس بوجود الآخر، كأخذ وعطاء بالتساوي كحب متبادل، وطفولة بالغة، ومداعبات ساخنة. وفي العملية الجنسية وصول، وتجدد ومتعة متعددة الجوانب، وليس الانتهاء، والأهتراء، والقمع

البطريركي، والأغتراب في الجسد وعن الآخر.

■ حول الفصل الأخير ■

من الملاحظ أننا قمنا بتحليل موضوعاتي (من موضوعة) - وإذا قلنا نصي، فنحن لا نفصل النص عن الموضوعات التي يحبل بها - للستة فصول الأولى من الفصول العشرة التي تحتويها الرواية، ولا أظننا سنقول أكثر مما قلناه بسبب الأفكار المكررة التي لا من وظيفة لها أن تتشكل باختلاف دائم اعتمده السرد للتطويل فقط، وليس للتعقيق أو التطوير أو حتى التشويق بعد أن قذف الراوي بكل أوراقه على طاولة القارئ، منذ الصفحات الأولى فما بقي إلا التلاعب اللغوي والمهارة الفنيان.

وفيما يخص الفصل الأخير، حين يدخل الراوي النهر، ولا يريد الغرق أو الاختفاء على طريقة م. س. حيث يكمن في هذا البعد التراجيدي، يقول: «طول حياتي لم أختر ولم أقرر. انني أقرر الآن انني أختار الحياة.» ص ١٧٠ انه لا يختار الحياة بمعناها الصراع والانساني الشمولي، ولكنه يختار - اذا حقا - اختار - حياته كبورجوازي صغير دوماً: «سأحيا لأن ثمة ٢٨ مليوناً قليلين أحب أن ابقى معهم أطول وقت ممكن، ولأن علي واجباً. يجب أن أؤديها.» ص ١٧٠ الناس القليلون الذين يحبهم منهم جده ومحجوب، الأول يعبر عن «الأصالة» الساكنة للبورجوازية الصغيرة في ماضيها السحيق، والثاني يعبر عن «الحداثة» بواقع عاجز أو مستديم، اما واجبات الراوي، فهي تجاه عمله كمفتش لدى السلطة أو تجاه ولدي م. س. وأولاده الذين سيكبرون على شاكلة آبائهم وإن اختلفت أشكالهم.

ان اختياره - اذا اختار حقا - للحياة التي «لا يعنيه ان كان لها معنى أو لم يكن لها معنى» ص ١٧١ هو اختيار عبثي، مدفوعي، ارتجالي، لأنه كاد أن يفرق أراد العيش، «يحيا بالقوة والمكر» ص ١٧١، وهذا هو موقف موقف مبدئي للبورجوازي الصغير المتشبث برباط عقده والأناني، ولا يوجد رمز لهذا لا أقرب ولا أبعد من أنسوف النقاد البورجوازيين الصغار الذين يريدون أن يوحوا بذلك دون أن ينجحوا، فمشاريع الراوي المستقبلية كلها شخصية، وما يسميه «بقرار الاختيار» ص ١٧٠ كان مدفوعاً اليه

والذي يهمننا في هذا الباب أيضاً موقف الراوي من هذا العالم البطريركي ومدى تحالفه، أو على الأقل، تعاطفه مع المرأة. انه سلمي تجاهها: «لكنني الآن أسمع صوته واحداً فقط، صوت بكائها الممض (حسنة الشابة تبكي لأنها لا تريد الزواج من ود الرئيس الكهل - نقول هذا تبسيطاً لأن الأمر أعمق) ولم أفعّل شيئاً. جلست حيث أنا بلا حراك، وتركتها تبكي وحدها لليل حتى سكنت.» ص ٩٨ وفي مكان آخر، ينتقد وضع المرأة في عالم الرجل «لكن ود الرئيس الذي يبذل النساء، كما يبذل الحمير... الخ» ص ٩٩ يقارن النساء بالحمير حقاً بلهجة مرة، ولكنه لا يقف في موقف الدفاع عنها، انه لا يتضامن مع حسنة بالفعل. وبدلاً من أن يقوم «بشورة» ضد الأمر الواقع، يقوم أصحاب الامر «بالشورة» على طريقتهم، فحين يمتنع الجنس لديهم، تقوم «الثورة»: «بغته تدفق من ود الرئيس غضب جنوني لم أكن أظن أنه من طبيعة. ثار ثورة عارمة، وقال شيئاً... الخ» ص ١٠٠. وعند انهزاميته يفسر ذلك بالواجب: «أهل البلد كلهم يلهجون بحمدك، لأنك تقوم بالواجب نحو أولاد مصطفى سعيد، رحمه الله، خير قيام» ص ١٠٢ يقول نحو الأولاد ولا يقول نحو حسنة، نحو المرأة، رغم أن «الواجب» هنا يشملها. ولماذا كل هذا؟ «أنت تعرف نظام الحياة هنا. المرأة للرجل، والرجل رجل حتى لو بلغ أزل العمر.» ص ١٠٢.

وما يشد الراوي بالمرأة هو عطرها والفانترزم حولها: «وأحسست بعطرها ليلة أمس، وتذكرت الأفكار التي نبتت في رأسي بشأنها في الظلام.» ص ١٠٧ وعندما يشار اليه بإنفاذها من ورطة مصيرية بالزواج منها يرفض، ويعتبر ذلك «مزحاً» ص ١٠٦ بينما يفسر حبه لها بأنه «ليس معصوماً من جرثومة العدوى التي ينتزى بها جسم الكون» ص ١٠٧ فالاستعارة هنا «جرثومة العدوى» تشير الى الحب، ونحن نتساءل، هل الكون مريض بالحب أم أن الحب هو التعبير عن انسانيته؟

بسبب دوامات النهر الأقوى، أي انه لم يختَر الحياة حقيقة، وإنما لحوفه من الموت، ولقلقه، ولرعبه ولتشبته بالحياة التي اختيرت له، يصرخ: «كأنه مثل هزلي يصيح في مسرح: النجدة! النجدة!». ص ١٧١، فإذا كان المنفرجون من البورجوازيين الصغار أو الكبار، فهم سيمدون له يد العون حتّى لأنقاذه، وإذا كانوا من الأشقياء المسحوقين، فسنعمل على أن يعوا حقيقته الزائفة، ليفرق، وهم يقهقهون، «فالمثل الهزلي» لا يكتب له النجاح إلا إذا ما أثار الضحك.

خاتمة

١ - نريد أولاً وقبل كل شيء أن نؤكد، مرة أخرى، التباين بين شخصية الطبيب صالح وشخصية الراوي أو شخصية مصطفى سعيد، وإن كانت الشخصيتان الأخيرتان اتجاهاً للطبيب صالح، فهذا إنتاج للبنية الفكرية التي ينتمي إليها الطبيب صالح الروائي وليس الطبيب صالح في شخص ذاته، الطبيب صالح الصديق، ولا الطبيب صالح «العبري» - مثلاً يدعي الكتاب السريع الذي كتب عنه - وإذا كان «عبرياً»، فهو عبري في نظر من يراه كذلك، وإذا كان «عبرياً» للرواية، فللرواية البورجوازية لا «العربية» كما هو دأب البورجوازيين على الاشعار والتعميم. إن البنية الطبقيّة التي ينتمي إليها الطبيب صالح هي بنية فكر وعقل البورجوازية العربية عند صعودها، من مواقع أخلاقية واجتماعية إصلاحية، كانت في زمنها تمثل خطوة متقدمة عما سبقها في عهد كان السودان والعالم العربي يختنق في قبضة الاقطاعية والبورجوازية الكبيرة - أو في قبضة جزء منها - بالتحالف مع الاستعمار، لهذا السبب، يبقى الطبيب صالح عنصراً وطنياً، وليس «ابناً للغرب»، مثلاً يمكن أن يخيل للبعض فنواياه الحسنة أكيدة، ولكن النوايا شيء، والواقع المتغير والمتطور وكذلك قوانينه شيء آخر، والوقوف على تغير الواقع وتطوره، أي الوعي به، هو الأساس. إن الوعي الحقيقي بواقع المجتمعات العربية وبعلاقاتها بالمجتمعات الغربية لم يكن في زمن الرواية - إلا وعياً «اخلاقياً أحاديّاً»، وعياً مثاليّاً متقدماً في زمانه، متخلفاً في زماننا، وقد انكشف عجز البورجوازية

الصغيرة في الأوقات العصيبة التي مرت فيها حركة التحرر الوطني والاجتماعي العربية، وانفضحت «برامجها» وبعد حرب لبنان وحصار بيروت ١٩٨٢ صار من الضرورة التاريخية اقصاؤها عن القيام بدور القيادة. إذن، يمكن ان تكون المادة السردية متقدمة أو متخلفة بالنسبة لزمناها، ولكن مقياس هذا التقدم أو ذلك التخلف هو دوماً ادواتنا النقدية ورؤيتنا نحن العلمية للعالم التي تفصح رؤية النص أو تتكامل - ولا تنهاى - معها، وفي كلتا الحالتين الهدف هو التعميق.

٢ - لقد كان نقدنا المباشر للرواية اعتماداً منا على اللامباشر فيها، أي أننا نقول مباشرة ما يقوله الكاتب لا مباشرة باحثين في النص تحت اضواء الرؤية العلمية للعالم. وبما أن النص يحتوي على رؤية للعالم أخرى بورجوازية، جاء نقدنا له نقضاً، فابتعدنا عما يسمى «بالتأهي» بين النقد ومادته، أي النقد الوصفي السكوني السائد، ورفضنا التأويل المقتحم للنص من فوق، وقمنا بالتفسير البنيوي التحتي، أي التعامل مع النص على أساس الثالوث العلمي المعروف: طريقة - نقبضة - حصيلة، والذي يقبل بالتأويل في بعض الحالات على أساس ان يكون جزءاً من التحليل العام ومدعماً له لا دخيلاً عليه، ولم نقم بالتفسير السكوني الوصفي الذي يقول مباشرة ما يقوله مباشرة، والذي يسقط فيه التقاد البورجوازيون الصغار ولم نسقط في الشطحات والتنظيرات والفلسفات، أو في خطأ يعنى العيد في مقالتها عن «موسم الهجرة الى الشمال» في العدد الثالث / الرابع من مجلة الطريق ١٩٨١، التي تقول فيها ما تريده هي لا ما يريد النص ان يقوله فالكاتبة تلصق تصورها على تصور الطبيب صالح - حسباً تقول - وتجعل من شخصيات الكاتب شخصيات «واعية لزمناها سواء» أكان هذا الزمن «سليماً» في حالة الراوي، أو «إيجابياً» في حالة مصطفى سعيد، وما يقصده الطبيب صالح، بل ولا تستطيع ببنته الفكرية البورجوازية الا ان تنتج وبشكل أحادي العكس تماماً - هذا ما نسميه بالتدخل الفوقي للنقاد الذي يقول ما يريد أن يقوله هو - فالراوي لدى الطبيب صالح حالة «إيجابية» «حقيقية» معارضة للحالة «السلبية» «الوهمية» التي هي مصطفى سعيد (في ص ١١٢

تصل العيد الى ان اللاغريب - اي الراوي - هو الوهمي والغريب هو الحقيقي وفي كلا الأمرين الحقيقة تبقى غائبة، لأن الحقيقة المقدمة

هي حقيقة البورجوازية الصغيرة الزائفة، ولأن الراوي ومصطفى سعيد خارج «الفضاء الروائي» - مثلما تسمى ذلك الناقدة - هما وهمان للبورجوازية الصغيرة يكمل أحدهما الآخر ولا ينقضه. ولهذا السبب، يبقى السرد الروائي عاجزا عن انتاج دلالاته ذات الجذور في الواقع الموضوعي القائم.

«ووعي» الشخصيات هنا، الذي هو وعي بورجوازي صغير للعالم، لا يصبح وعيا تاريخيا سليما - نلح على مصطلح التاريخي السليبي - الا اذا جرى نقضه من خلال عملية تفضح بنية فنية، وبالتالي إجتماعية عاجزة، وتكشف عن افاق جديدة، سيتأكد فيها الوعي التاريخي الايجابي الحقيقي. إن المسألة ليست في «تملك الوطن» ص ٩٨ يا بمعنى العيد، ولكن في كيفية التملك الذي هو هنا تملك ميلودرامي لا «مأسوي» ص ١٠٥ في حركة أحادية لا «حركة صراع» ص ١٠٥ دون «دينامية» ص ١٠٥ في العمل الروائي بقدر ما فيه من ميكانيكية و «نمو» ص ١٠٥ الى الورا. إن العيد تقوم بتحليل المباشر في النص وتبتلع، عند استعمالها لمصطلحي «شرق» و «غرب» بكل التعميم والتعليم اللذين يحملانها، كل أوهام الطبيب صالح، وهي أن أكدت على

«زمن لا تاريخي» ص ١٠٨، وهذا صحيح، فهي تجعله طرفا. في صراع «دينامي» هو غير موجود أساسا، أي أنها لا تفصل بين موقف النص من التاريخ، وموقفها هي من التاريخ، وما استنتاجاتها (ص ١٢٢) إلا استنتاجات يميني العيد الشخصية تلصقها بالطبيب صالح وعيا، وممارسة كتابية.

٣ - أخيرا نريد أن نؤكد، مرة أخرى، أنه اذا ما اعتبرت هذه الرواية «رائعة» فهي «رائعة» من «روائع» الأدب البورجوازي الصغير، الأدب الذي ينتمي اليه خارج الأطار العربي سارتر وكامو وجيد وكافكا وآخرون من أساطين الرواية البورجوازية. وما كان نقدنا، الذي نعترف أنه لم يكن مكتملا، بالتحليل الشكلي وبمسألتي الزمان والمكان، ما جاء نقدنا الا لنقص مثل هذا النوع من المضامين الروائية لصالح المضامين الشعبية الواعية أو البورجوازية الواعية، ونجدنا نشدد في كلتا الحالتين، شعبية أكانت أم بورجوازية، على مصطلح الوعي، والوعي العلمي، الحقيقي لا المشوه أو الدوغمائي أو الزائف، حتى نعطي رواية ناجحة، ولن تكون بالفعل ناجحة، إلا إذا كان الروائي متمكنا من استعمال أدواته الفنية التي لا بد أن تكون في مستوى عال من التقدم والنضوج: نضوج للرواية كنوع أدبي كوني عام، يتجاوز أطر المحلية المقيدة، ذي مضمون خاص إنساني عميق.

الهوامش

(*) (*) (*) سوف ندعو الجدل في فصل قادم بالبورجوازي الصغير أو البورجوازي المتوسط، وهذا لا ينفي عنه سمة الكدح أو الكد قبل وصوله الى هذا الموقع.

(*) (*) (*) (*) ابتداء هنا سنقتصر استعمالنا لمصطفى سعيد على الحرف الاول من اسمه (م. س.)، ونحن، بذلك، نؤكد ناحيتين: اختزال هذه الشخصية اللاحقية، ثم تأكيد نقضها لنقض الكاتب لها، وبقيتها في عالم الوهم، وإبقائها لعالم الوهم، وذلك عندما اعتبرها وهما للعلاقة القائمة بين الشرق والغرب، وحاول ازالتهما «عرض» «تظهير» العلاقة، بينما هي قد أبرزتهما «ملونة» في بنيتها، في تكوينها، وفي طريقة «التوفيق» السياسي والاجتماعي المعبرة عنها.

(*) (*) (*) (*) في صفحة ٦٨ يسخر من هذا الحزب، وفي صفحة ١٠١ يمتدحها في صفحة ٦٨ يسميه لـ «الحزب الوطني الديمقراطي الاشتراكي»، وفي صفحة ١٠١ يسميه بـ «الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي»، أي انه يقدم ويؤخر بين ديمقراطي واشتراكي دون اهتمام أو تدقيق. ولهذا دلالة لعلاقة الطبيب صالح «المهشة» بالسياسة، دون ان تعتقد أن في المسألة خطا مطيعا. محتملا.

(١) ندوة اشتركت فيها الطبيب صالح، محي الدين صبحي، خلدون الشمعة: الطبيب صالح روايتا وناقدا، مجلة الموقف الأدبي، عدد ٤ - ٥، دمشق ١٩٧٣، ص ٥٣.

(٢) الطبيب صالح: موسم الهجرة الى الشمال، الطبعة الثالثة عشرة، دار العودة، بيروت ١٩٨١.

(٣) هناك احتمال ثالث: «سأدته» هم أولئك الذين يجعلون من العلاقة وهما، سواء أكانوا عربا أم انكليز، وهم أولو الأمر. مع ملاحظة أن المقصود هنا الراوي كإحدى شخصيات الرواية، وليس الطبيب صالح.

(*) (*) (*) (*) يخاطب مصطفى سعيد نفسه بـ «يا مسطر مصطفى سعيد...» ص ٤٣ كأنه إنسان آخر. أنه يكذب عن «وعي»، يزيغ نفسه عن «وعي»، ونحن نستعمل كلمة «وعي» بمعناها التبسيطي الساذج لأن الوعي في حالة مصطفى سعيد غير موجود، أنه حالة غير تاريخية في زيفها، وعند محاولة نقضها للزيف، لأن في المحاولة تأكيد لحالة تاريخية أسيرة لعلاقة العجز والقوة بين قطين تجمعها ارادة مباشرة.

(*) (*) (*) (*) وهذا موقف مبني في الكتابة للطبيب صالح عبر عنه في ندوة السوربون معه. أنظر: الطبيب صالح: نفتيت العالم لميسى السعيد، مجلة الكرمل، عدد ٩، قبرص ١٩٨٣.



الطبيعة والمعادل الرمزي في «ميرامار»

■ د. صالح هويدي

العصر بصله، مما أفقده دوره في معترك الحياة واضطره الى الفرار الى معقله الأخير ناشداً الهدوء والطمأنينة.

ولابد لشخصية متعبة وطاغية في السن مثل (عامر وجدي) من أن ترى في ملاذها هذا - أول وهلة - مرفأً هادئاً يضمن لها الراحة ويذهب عنها المتاعب:

«الاسكندرية أخيراً.

الأسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء»^(*)، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع [...] كلحت الجدران المقتشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة. وأطلت بجماجم بنيانها على اللسان المغروس في البحر الأبيض يجلل جنباته التخيل وأشجار البلع، ثم يمتد حتى طرف قصي حيث تفرقع في المواسم بنادق الصيد. والهواء المنعش القوي يكاد يقوِّض قامتي النحيلة المقوسة، ولا مقاومة جديّة كالأيام الخالية»^(١).

تتجلى الطبيعة هنا في عيني (عامر وجدي) في شكل صور شاعرية كاشفة عن ذلك الشوق الذي يحمله بين جنبيه للاسكندرية وبشكل تكشف عنه تلك التشبيهات الحاملة لصور الطبيعة كما تكشف عنه تلك اللغة الرائقة والمفردات الممتقاة.

كانت العوامة في «ثرثرة فوق النيل» في اهتزازها الدائم على سطح النيل خير معبر عن قلق شخص الرواية المشلولة المحبطة، تلك الشخص التي قذفت بهم حركة المجتمع خارج مسرح الفعل الانساني.

ونحن هنا نجد نجيب محفوظ يواصل ذات النهج حين يتخذ من بنسيون «ميرامار» الضيق المحدود^(*)، وسيلة للتعبير عن الدور الهامشي الذي انتهت اليه جل حياة شخص هذه الرواية بعد أن فقدوا القدرة على الفعل الايجابي المؤثر في مسيرة المجتمع الجديد. حتى ل يبدو (البنسيون)، كما كانت العوامة من قبل، أشبه ما يكون بالمتنفي الاختياري لشخص الرواية المنظورين على أزماتهم الذاتية وذكريات الماضي القريب، على اختلاف درجة تأزم كل من تلك الشخصيات.

والجديد في هذه الرواية أن صورة الطبيعة فيها تتخذ شكل لوحات منفصلة متنوعة، تعبر كل منها عن دخيلة كل شخصية من شخصياتها الرئيسية في الرواية واختلافها من حيث مكوناتها النفسية ومواقفها السلوكية.

من هنا فقد غدت الطبيعة خلفية مهمة في الكشف عن اغوار تلك الشخصيات وتعميق مواقفها ورؤاها. فهي هو (عامر وجدي) الصحفي الوفدي القديم وصاحب الماضي السياسي، هاهو يعود الى متقسط رأسه (الاسكندرية) ليقضي بقية حياته بعد أن تنكر له جيله البدي رأى في أسلوبيه الصحفي مظهرأ رجعيأ لا يمت لروح

ان لغة الوصف التي يقدمها لنا عامر وجدي لا تتميز عن لغة باقي الشخصيات الروائية بشاعريتها وعذوبتها فحسب وانما هي فضلاً عن هذا قد جاءت في شكل أسلوب متميز برصانته وديباجته المتلائمة مع هذه الشخصية التي انتهت مهمتها مع انتهاء زمن البلاغة^(١).

وتأتي صورة «الجدران المقشرة الكالحة من طول ما استكنت بها الرطوبة» في شكل معادل فني وذلك بغية التعبير عن التغير الذي طرأ على ذات عامر وجدي بحيث جعل منه بنياناً قديماً لم يعد ملائماً لواقع المجتمع الجديد. كما يأتي وصف الهواء القوي الذي لا يحتمله بناء قامته للتعبير عن هذا العجز الذي لحقه «فهذه الصورة الحسية تجسد لنا الوهن الذي دب في كيان عامر وجدي وفي كيان المجتمع القديم في نفس الوقت، بحيث أصبح غير قادر على مقاومة رياح التغيير»^(٢).

ويكتسب موقع حجرة (عامر وجدي) وجوها العام دلالات رمزية مهمة في التعبير عن الحال التي آلت اليها ذات الشخصية. ففي الوقت الذي تقيم فيه شخصيات الرواية الشابة؛ حسني علام، سرحان البحيري، منصور باهي في الجناح المطل على البحر، نجد عامر وجدي وقد اختيرت له غرفة «في الجناح البعيد عن البحر»^(٣). وذلك للتعبير عن الوهن الذي حل به في مقابل حركة الشباب ونشاطهم الدائب الذي جاءت صورة البحر القريبة منهم لتعميقه والايحاء به. كما يشترك جو الحجرة القائم في تعميق احساسنا بحال العجز هذه، حيث نجد جوها وهو «يسبح في مغيب دائم»^(٤).

ولعل ما يؤكد أسلوب نجيب محفوظ الرامز هذا، اقامة عامر وجدي - في العهد السابق لأفول نجمه - في حجرات تختلف في أجوائها ولونها عن حجراته الحالية، فقد أقام في الحجرات كلها «الوردية والبنفسجية والسماوية وكانت جميعها خالية. في كل عام أقمت صيفاً أو أكثر في زمن مضى»^(٥).

إن هذا النهج الذي اعتمده نجيب محفوظ والقائم على اتخاذ الطبيعة معادلاً لذات الشخصيات الروائية ومشاعرهم الذاتية، هذا النهج يمثل لدى المؤلف أسلوباً فنياً يسهم في اغناء البناء الدرامي

للعمل الروائي. وذلك باعتماده التلميح والايحاء بدل التقرير والشرح. من هنا فهو أسلوب فني يحسب للمؤلف ولا يصح لنا - على ما أرى - اعتباره نوعاً من القسر أو التعسف كما ذهب الى ذلك أحد النقاد المعروفين^(٦)، آخذاً على المؤلف طريقة رسم وتحديد إقامة الشخصيات في حجرات البنسيون التي مر ذكرها.

ومما يجدر ملاحظته أن الطبيعة المرافقة لشخصيات الرواية جميعاً وعامر وجدي على وجه الخصوص - خلال اقامته في البنسيون - ان هذه الطبيعة تتخذ صورة متجهمّة وإيقاعاً حاداً، سريعاً متمثلاً في هطول المطر وصوت الريح وقصف الرعد. وكأننا بالطبيعة وقد صممت - هي الأخرى - على محاصرة تلك الشخصيات في منفاها الأخير هذا - ولكنها (الطبيعة) بعد هذا تختلف في شكل ايحائها وفي ردود فعل كل شخصية تجاهها. فهي بالنسبة لعامر وجدي، مخيفة موحية بالشجن، مما جعله يبدو لنا ممعناً في اعتكافه حول ذاته، لا تذاً بحجراته، ناشداً الهدوء ومحتمياً بها من تلك الغضبة الكونية التي بدت وكأنها نغمة الرواية وإيقاعها الرئيس:

«غادرت البنسيون عقب ايام حست فيها داخله لشدّة البرد وثورة الرياح وإنهلال المطر. كانت أياماً نظيفة فانطوينا على انفسنا في الحجرات، ولكن لم يكف الجو عن مهاجمتنا في قواقعنا، لطمت المياه النوافذ، وزلزلت الجدران بصواعق الرعد، [...] مضيت أقرأ سورة الرحمن الحبيبة الى قلبي مذ كنت في الأزهر. كنت غائصاً في مقعد كبير طارحاً قدمي على وسادة. هطل المطر بغزارة فارتفع رنيته فوق درجات السلم المعدني في المنور (...) الوقت بعد العصر. والمطر ينهل بشدة، والغيوم تريق في الحجرة ظلمة كالليل. ضغطت على زر الاباجورة حين لمع برق خاطف نضح به الشيش، وهزم الرعد»^(٧).

وهاهو ذات الايقاع يبرز ثانية في وقت كان يجلس فيه عامر وجدي مع طلبة مرزوق، رفيقه وابن جيله الذي يلخص أزمته: «كنا نجلس في المدخل وحدنا ولا أنيس لنا إلا صوت هطول المطر»^(٨).

ويلزم جو الطبيعة هذا عامر وجدي حتى الفصل الأخير من الرواية إذ يرسم لنا تلك الصورة قائلاً:

«وجدت نفسي وحيداً، ولا أنيس لي إلا عواء ريح عاتية»^(١١). وهكذا تتبدى الاسكندرية في هذه المظاهر الموحية بالوحشة والشجن، هذه المظاهر التي لا يملك عجوزنا إزاءها إلا متعة الاحتماء منها بحجرته الصامتة الغائمة

«واني لأعرفك يا اسكندرية الشتاء. تخلين ميادينك

وشوارعك مع المغيب فيمرح فيها الهواء والمطر والوحشة، وتعمر حجراتك بالمناجاة والسر»^(١٢).

وتأتي الطبيعة المستخدمة الايقاع لتشكل معادلاً رمزياً لذات عامر وجدي الفاترة المحتمة اثر محاولة (طلبة مرزوق) استدراج (زهرة) والنيل منها. وهي لوحة تهتم بالتركيز على الأفعال الدالة على رد الفعل العنيف المكبوت لدى عامر وجدي، المحب لزهرة والحاني عليها:

«كفي يازهرة، الرجل كبير، اكبر من والدك، ليس إلا سوء تفاهم، قومي فاغسلي وجهك وانسي الأمر كله..

جلسنا على كنبه الأبنوس وحدنا. الهواء يصرخ في الخارج والنوافذ تصطك. غسانا صمت ثقيل مرهق...»^(١٣).

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فنحن نجد أن حرص عامر وجدي على (زهرة) وخوفه عليها، نجد هذه المشاعر تصل لدى عامر وجدي الى حد تبدو الطبيعة فيه في صورة متجهمة على لسان (ماريانا) مما جعل من الطبيعة مرهصاً بنذر السوء تلك:

«في المدخل وحدنا وقد جلست تحت العذراء تعكس عيناها الزرقاوان نظرة مثقلة بالفكر. وكان المطر يهطل بلا توقف منذ الظهر والسحب تنتابها نوبات رعدية متفجرة قالت المدام:

- مسيو عامر، إني أشم رائحة غريبة!

رمقتها بحذر فقالت باستياء:

- زهرة

- ثم بعد وقفة قصيرة:

- وسرحان البحيري!»^(١٤).

إن هذا الحنو وذلك الحنان الذي اختص به عامر وجدي زهرة هو ما جعل صورة الطبيعة تتخذ في عيني المعجوز شكلاً موحشاً

كثيراً عقب خيبة زهرة في حبها وانكسارها في خاتمة الرواية:

«وجدت نفسي وحيداً، لا أنيس لي إلا عواء ريح عاتية.

ناديت زهرة. ثلاث مرات ناديتها قبل أن تظهر من وراء البارفان.

وقفت تعلوها مظاهر الحزن والهزيمة والانكسار حتى خيل إلى أنها ضلّت واحد ودبت»^(١٥).

إن المرات القليلة التي تبدو فيها الطبيعة وقد اختلف شكلها وتخفف ايقاعها بالنسبة لعامر وجدي، إن مرات الاختلاف هذه إنما تنحصر فقط في المرة أو المرتين التي غادر فيها عامر وجدي البنيون:

«لم يكن بالبالما إلا أحاد. مضى طلبة مرزوق ينظر الى ماء النيل الساكن في ترعة المحمودية على حين مددت ساقى واستلقيت على مسند الكرسي كأنما اضطجع تحت شعاع الشمس النقي الدافئ. هاجرنا الى أطراف الاسكندرية المزدهمة بالبنائيات والازهار، التي تنعم أيام الصحو بالدفء والسلام، فأوينا الى ركن من العجينة عامر بالبركات»^(١٦).

وإذا كان (طلبة مرزوق)، الاقطاعي الموضوع تحت الحراسة هذا يشكل بانتمائيه الطبقي موقفاً سلبياً، بوقوفه عقبه في وجه التغيير الاجتماعي الجديد عقب الثورة، إذا كان طلبة كذلك فإن موقف عامر وجدي، صاحب الماضي النظيف، يختلف عنه، فأزمته تنحصر في انتهاء دوره في معترك الحياة بعد أن غدا عاجزاً عن تحقيق المواءمة بينه وبين متغيرات المجتمع الجديد.

من هنا فإن باب الأمل لا بد أن يبقى مفتوحاً أمام عامر وجدي في الوقت الذي لا يكون ثمة أمل في احراز موقع جديد لطلبة في حاضر المجتمع الجديد.

لقد استطاع نجيب محفوظ من خلال الاشارات الرمزية العديدة الأحياء بهذا المعنى. من ذلك تلك الصورة لماء النيل التي طالعت طلبة مرزوق منذ قليل وبدا فيها ماء النيل ساكناً في عينيه، في حين أننا نجد أمواج البحر وهي تتبدى في انسيابها وحركتها في عيني عامر:

«ولما غادرت البنيون استقبلني الوجه الآخر

للاسكندرية، الذي أفرخ غضبه، وثاب الى وداعته،

تلقيت الشماع الذهبي المغسول بامتنان، نظرت الى
الامواج وهي تتابع في براءة على حين نقش السماء
بسحاب صغيرة متهافة كالأنفاس المترددة»^(١٧)

ليس هذا فحسب، بل اننا لنجد نجيب محفوظ يجعل من
الطبيعة التي تطالع عامر وجدي وقت وصوله الى الاسكندرية
يجعلها تتخذ صورة مناقضة تماماً لصورتها في عيني طلبة مرزوق
عقب وصوله. ففي الوقت الذي رأينا فيه عامر وجدي يستقبل جو
الاسكندرية بذلك الوله والحنين بعد ان تكشف له في تلك
الصورة الشاعرية. في مقابل ذلك نجد أن كل المظاهر التي
رافقت وصول طلبة الى البنسيون لم تكن لتوحي بأية بارقة أمل أو
اشراق استبشار، فلقد كانت السماء ملفعة بالغيوم، هادرة بالرعد
والامطار، فضلاً عن وصوله مساء، وفي وقت كانت حجرات
البنسيون فيه تسبح في ظلمة كالليل يتخاطفها البرق بين الحين
والآخر:

«ضيف أم نزيل جديد؟ صوت ماريانا يرحب بحرارة
لا تليق الا بصديق حميم. ترى من القادم. الوقت بعد
العصر بقليل والمطر ينهل بشدة، والغيوم تريق في الحجرة
ظلمة كالليل. ضغطت على زر الاباجورة حين لمع برق
خاطف نضح به الشيش، وهزم الرعد.»^(١٨)

وتتخذ الطبيعة المواكبة لـ«حسني علام» شكلاً مختلفاً عنها
لدى عامر وجدي. فحسني علام الشاب الثري، الممثل لبقايا
الاقطاع والمهاجر من طنطا الى الاسكندرية، هذا الشاب يحمل
ذاتاً قلقة متهدمة وخالية من أيما هدف سوى استغلال كل لحظة
من أجل اقتناص المتع الحسية:

«لا ولاء عندي لشيء. سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء
لشيء. لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب. لا أعرف ديني إلا
أن الله غفور رحيم»^(١٩)

وتتمثل أزمة (حسني علام) في خيبته في
الحصول على شهادة، مما خلق عنده عقدة ازاء
المتقنين وأصحاب الشهادات، كما تتمثل في
رفض قريبته «ذات العين الزرقاء» له بقولها:

«غير مثقف، والمائة فدان على كف
عفرية»، فضلاً عن انحداره من الطبقة
الاقطاعية التي قذفت به «الى الماء والقارب يميل
الى الفرق...»^(٢٠)

ان هذه الذات القلقة المتلاطمة بمشاعر
الحقد والاختناق، هذه الذات هي التي جعلت
الطبيعة في عينه تبدو في صورة حافلة بمعطيات
الثورة والغضب والقناتمة.

«فريكيكو... لا تلمني وجه البحر أسود محتقن
بزرقه. يتميز غيظاً. يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه في
اختناق. يغلي بغضب أبدي لا متنفس له. ثورة لم لا كي
تؤدبكم وتفكرم وتمرغ انوفكم في التراب [...] البحر
يمتد نحى مباشرة كأنما أراه من سفينة. وهو يترامى حتى
قلعة قايتباي محصوراً بين سياج الكورنيش وذراع حجرى
يضرب في الماء كالغول. بينهما يختنق البحر. يتلاطم
موجه في تناقل وهو كظيم. بوجه أسود ضارب للزرقه منذر
بالغضب. يضطرم بياضن محتشوباً سرار الموت
ونفائاته.»^(٢١)

تبدو الطبيعة في هذه اللوحة خير معبر عن
ذات حسني علام، بل انها لا تعدو أن تكون
صورة دقيقة لأعماق ذاته المأزومة. فلغة
التصوير هنا، خلافاً للغة عامر وجدي، الهادئة
المنسابة، هذه اللغة تدهمنا بايقاعها الحاد
السرير وعباراتها الباترة اللاهثة القصيرة. كذلك
نجد ألوان الصورة القائمة تشترك جميعاً من أجل
اشاعة جو القناتمة والتجهم الموحى بدخيلة
الشخصية على هذا النحو!

وجه البحر الاسود محتقن بزرقه / بوجه أسود
ضارب للزرقه وعلى ذات النحوياتي تواتر الصور
والشبهات والصفات:

وتزدحم الصورة بصيغ الفعل واشتقاقاته الحادة الايقاع والدالة
على احتدام الحركة والصراع الداخلي وكأننا بذات سرحان وقد
تحولت الى مرجل يغلي بما فيه:
يتميز / يكظم / تتلاطم / يغلي / تؤدبكم

تفكر كم / تمرغ أنوفكم / يضرب / يختنق / يتلاطم / يضطرم

هذه المفردات اللغوية والمتفجرة تشكل معجماً خاصاً يعبر أحسن تعبير عن شاعر البطل وتركيبته النفسية الخاصة.

ويترتب على سرعة إيقاع الصورة هذا أن موقف حسني علام هنا يبدو أبعد ما يكون عن تأمل الطبيعة، فنحن لا نجد لظلالها أي أثر في نفسه، فمظاهرها لا تعدو كونها لقطات وألوان زينة مختلفة سريعة، تتخاطف أمام ناظريه من خلال انطلاقته المجنونة، مع ملاحظة كثرة الأفعال في الصورة وازدحامها:

«السيارة تطير فوق أرض الشوارع السنجابي،
المصابيح وأشجار الكافور تركض في الاتجاه المضاد.
السرعة الانسيابية تنعش القلب فتنتفض عنه الخمول
والملال. ويزمر الهواء ويرعش الأغصان فتشتت في
انتشارت جنونية. أوتهمر المطر فيغسل الزرع فتضيء
بخضرة متأقنة. من قاتبيبي إلى أبي قير، من بحري حتى
السيوف، البطن والأطراف، وكل أرض مهعدة: أهيم
فوقها بسيارتي. والوقت يمر ولا خطوة جديده أخطوها
لتحقيق المشروع.»^(٢٢)

إن هذا التعلق المحموم بالسرعة لدى حسني علام إنما يقوم على احساسه بانعدام حركة ذاته التي انتهت به إلى الخمول والملال من جهة كما يقوم على احساسه باختزال عنصر الزمن المتمثل في سكوت العالم وتوقف حركة الكون. فما الليل والنهار عند هذه الشخصية سوى حركة رتيبة تتتابع في اصرار غبي:

«ما أضيق الاسكندرية في عيني سيارة مجنونة. أئي
أمرق فيها كالهواء ولكنها انقلبت علية سردين. الليل يتبع
النهار في اصرار غبي ولكن لا شيء يحدث على الاطلاق.
ورغم أن السماء تنزين كل يوم برداء. والطقس كالبهلوان
لا يمكن التنبؤ بحركته التالية والنساء يقبلن في ألوان لا
حصر لها، فلا شيء يحدث على الاطلاق. الكون في
الحقيقة قد مات وما هذه الحركات الا الانتفاضات الاخيرة
التي تند عن الجثة قبل السكون الابدي.»^(٢٣)

من هنا وجدنا حسني علام يضيق بصورة الطبيعة الجميلة الصافية وإيقاعها الهادي إلى الحد الذي تثير فيه أعصابه. ولا يعود له اتزان إلا عقب محاولته الانطلاق بأقصى سرعة:

«راحت السيارة تجوب الشوارع والاحياء. في جو
صاف هادي. معتدل لدرجة أثارت أعصابي. ولكي استمتع
بأكبر قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت إلى الطريق
الصحراوي فانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين كم. مقدار
ساعة، ثم رجعت بنفس السرعة.»^(٢٤)

وخلافاً لعامر وجدي المعجوز اللانذ بحجرته، ناشداً الهدوء والمحتمي بالنسيون من مظاهر الغضبية الكونية، نجد حسني علام الشاب ذا النفس الراكدة يهرع إلى الطبيعة، مانحاً نفسه إياها في محاولة لتحريك قاع ذاته واذهاب الملل والركود عنها، فحسني علام هنا يجد في صخب الكون وهياجه متعة يمارس تحت ظلها نشاطاته وملذاته المتعددة.

وهنا مشهد يستحق منا وقفة لما له من دلالة مهمة في الكشف عن موقف حسني علام المتفرد تجاه الطبيعة. ويصور هذا المشهد محاولة يائسة لهذه الشخصية في اقتناص المتعة وذلك بممارسة الحب في جو يهدر بالرعد وبانهمار المطر وبشكل تشارك فيه الشخصية الطبيعة الحية في تحقيق الفعل المادي^(٢٥) يصور المشهد حسني علام في سيارته، في الطريق الزراعي إلى أبي قير وهو يتبادل الحب مع فتاة التقطها، مجردين من كل ما يفصلهما عن الطبيعة:

«أما فؤادة سيدي جابر فأهدت إلي فتاة رائعة من أم
إيطالية واب سوري فاصررت على دعوتها إلى سيارتي
حذرتني من الغيوم المنشرة بالمطر فقلت لها اني اتمنى أن
يهطل المطر وفي الطريق الزراعي إلى أبي قير هطل المطر
واختفى البشر فاحكمت اغلاق النوافذ ورحت أنظر إلى
الماء المنسكب والأشجار الراقصة والخلاء النقي الذي لا
نهاية له وقد دعرت الجميلة وقالت هذا جنون فقلت لها
تصوري مخلوقين مثلنا عاريين تماماً في سيارة وأمين رغم
ذلك من أي تطفل يتبادلان القبل على انفجارات الرعد
ووميض البرق وانهمال المطر فقالت انه المحال فقلت ألا
تودين أن تخرجي اللسان للعالم ومن عليها وأنت في حماية
هذه الغضبية الكونية فقالت محال.. محال.. فقلت ولكنه
سيحقق بعد ثوان وشربت من فوهة الزجاجية وكلما جمعت
الرعد استحثته على المزيد وتوسلت إلى السماء أن تفرغ
مدخرها من الماء فقالت الجميلة قد تتمتع السيارة فقلت
لها أمين.. أمين.. فقالت وقد يدركنا الظلام فقلت ولبدم

الى الأبد فقالت انك مجنون... مجنون فصحت بأعلى صوتي:

فريكيكو... لا تلمني... (٢٥)

فهذه الشخصية تشعر بالأمان طالما أحكمت نوافذ السيارة، وطالما بدا الخلاء مترامياً خالياً من البشر أمامها «فالريح التي تعصف والمطر الذي ينهمر والسماء التي تبرق لا تدخل في روعة الهواجس والمخاوف أو تستثير في ذاته التفكير بل تدفع بحياته الداخلية الى فوق فتضغط قدماء بجنون لتندفع السيارة مجنونة حاملة فورته التي لا تتحطم الا في ماخور ودار بغاء» (٢٦).
لقد تقطعت الوشائج التي تربط هذه الشخصية المحبطة بسائر الناس ولم يبق لها الا هذا العالم المادي الذي يكشف عن احساسه المأساوي المتمثل في الرغبة في التعلق به والاتصال بهذا العالم اتصالاً كلياً ومباشراً.

لقد استطاع المؤلف توظيف مختلف الاشارات والمظاهر المرافقة للمشهد من أجل إبراز الصورة وتعميق دلالتها في ذهن القارئ. فقد «واكب تجميع عناصر الطبيعة في هذا المشهد، [...] أسلوب لغوي مصفى، واختيار خاص للمعجم والعبارات وإيقاع سريع يتناسب مع سرعة هذا المشهد، ومع سرعة الصورة التي يرسمها نجيب محفوظ لحسن علام في «ميرamar» كلها.
وأرجو أن يلاحظ القارئ أن علامات الترقيم تختفي كلية من هذا المشهد، هذا اذا استثنينا مجموعة من النقط المتجاورة التي يصعب اعتبارها من علامات الترقيم.

ولقد ساعد ذلك كله في صياغة هذا المشهد بطريقة سريعة تصوره وكأنه دفقة طبيعية واحدة، يراد لها أن تنزل بشدة، ومرة واحدة، الى حيث تستقر في قاع شعور القارئ...» (٢٧).

واذا كانت التركيبة النفسية المختلفة وراء ذلك التباين في صورة الطبيعة لدى كل من حسني علام وعامر وجدي واختلاف موقف كل منهما ازاءها، ذلك الموقف الذي وصل حداً جعل صورة الطبيعة عند هاتين الشخصيتين تبدولنا في شكل تضاد، اذا كان ذلك هو سبب الاختلاف بينهما، فاننا لا بد من أن نجد صوراً أخرى للطبيعة لدى شخصوس الرواية الأخرى. وهذا ما تحقق بالفعل عند «سرحان البحيري» ثالث شخصيات الرواية.

وسرحان البحيري هذا، شاب من أصل ريفي، ركب مد

الثورة الجديد وتحمس لها ودافع عن اشتراكيتهما دونما ايمان حقيقي بشيء سوى تحقيق أهداف وصولية، جعلت منه عضواً في الاتحاد الاشتراكي ووكيلاً لحسابات إحدى الشركات التي يعمل فيها.

ولم تقتصر التطلعات النفعية لدى سرحان البحيري على المجال السياسي وحده، بل امتدت الى أبعد من ذلك لتنسحب على مختلف تطلعاته الفكرية وأنشطته الاجتماعية مبلورة لنا نمطاً وصولياً يقوم على حالة من الانفصام بين الفكر النظري والممارسة الفعلية. فلم يكن حب سرحان البحيري لزهرة سوى رغبة في امتلاك جمالها الرفي الخلاب وقوة جسدها النضر المثير. لذا نراه سرعان ما يفكر في تركها والزواج من (عليه)، المدرسة التي بهرته براتها وبامتلاك والديها لعمارة متوسطة. وهذا التفكير النفعي نفسه هو ما جعله يمد جسور الصداقة بينه وبين منصور باهي، بعد أن رأى في أخيه (ضابط البوليس) شخصاً يمكن الاستعانة به في حل مشكلاته. كما نراه يقيم علاقته مع حسني علام (خصمه الطبقي) على الاساس ذاته:

«أنا قد اكسره فكرة طبقية ولكنني أفتن بأي شخص منها اذا ساقطني الظروف الممتازة الى صحبته» (٢٨).

وعلى هذا النحو تتشكل شخصية سرحان البحيري؛ شاب تخلو حياته من العقد والاحباطات النفسية التي شهدناها عند حسني علام، كما انها تختلف عن الدور الهامشي الذي انتهت اليه حياة الصحفي العجوز. فنحن نراه على الدوام مقتنصاً للمتعة لاهناً وراءها.

ولا بد لشخصية يتحقق لها هذا القدر من الاستقرار والطمأنينة من أن ترى الطبيعة في صورة جميلة وهادئة؛

«قلي يستعيد براءته وفنونه. مثل هذا الصباح المشرق. مثل زرق البحر الصافية. مثل هذا الدفء المبارك. وحب الحياة يتردد مع أنفاسي، يجري مع ربيقي، ينعش روحي بشرح وفهم» (٢٩).

وكثيراً ما تقترن صورة الطبيعة الرائقة في عيني سرحان بقاء هذه الشخصية بزهرة:

«كنت خارجاً من سينما ستراند عندما رأيت الفلاحة
الحلوة . كانت قادمة من شارع صافية زغلول بصحبة عجوز
يونانية . رائقة السمرة ساحرة النظرة ريانة الشباب . كان
الطوار مكتظاً بالخلق ، والهواء يهب منعشاً حاملاً رائحة
البحر . وهالة ضخمة من الفطن المندوف تغشي القبة
فنفضي على الجولونا أبيض ناعساً كيهجة الرضى»^(٣٠)

ونحن نجد الطبيعة المقترنة ببقاء سرحان بزهرة في كثير من
الاحيان ، نجدها وقد تضمنت معطيات حسية تمثلت في تلك
الاشارات الجنسية التي أريد لها تعميق احساسنا بطبيعة العلاقة
التي جمعت بين هاتين الشخصيتين :
«وهواء الخريف يلفحني بدسامته الجنسية . وعياني ترنوا
الى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة . طوبى للأرض التي غدت
وجتيك ونهديك .»^(٣١)

كما نجد صورة الطبيعة لدى سرحان تكتسب أحيانا ملامح
الريف ومظاهره البسيطة ، تلك الملامح التي تطفو على سطح
وعيه كاشفة عن مخزونه لتلك الصور والعلاقات ومؤكدة منشأة
الريفي :

«تعرضنا في طريق الكورنيش لدفقات هواء الخريف
المشعشع الوائي الغارب ، وهي تتقدمني في مشية عسكرية
سريعة حتى انعطفت فيما وراء عمارة الميرامار . التفتت
ناحيتي وهي تمرق الى مدخل العمارة فتلقيت نظرة عسلية
محايدة :

وتذكرت موسم جنى الفطن في قربتنا .»^(٣٢)

وهو حين يصف شعور الارتياح الذي خلفه في نفسه لقاءه
بزهرة يكشف عن المعطيات ذاتها :
«وشاع في نفسي سرور كالسائل العذب الذي يخالط الريق
بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوه من الأرض
الخضراء»^(٣٣)
ولا تغير الطبيعة من سمتها هذا في عيني سرحان الا في بعض
الحوادث التي داهمت حياته وفي أثناء الانفعالات النفسية التي
شهدتها فترة اقامته الاخيرة في البنيون . من ذلك تلك الصورة
التي طالعت سرحان البحيري وهو يجلس مع اسرة عليه .

لقد كشفت تلك الجلسة التي ضمنه وأسرة عليه عن نفس
متمللمة غير مقتنعة بفكرة الاقتران بعليه ، رغم محاولاته العائنة
في اقناع النفس بذلك ، مما جعل تلك اللوحة خلفية ناجحة في
التعبير عن القلق والتجهم النفسي الذي داهمه وضاعف من
شعوره باقتلاع طمأنينة روحه :

وقد دعاني السيد محمد والد عليّ للغداء فلبيت الدعوة .
ودعوت الاسرة في نهاية الاسبوع للعشاء في باستوريدس .
انقلب الجواب بعد ان استقر بنا المجلس فصفرت الريح واتهم
المطر . ومضيت أفنّع نفسي طوال الوقت بأن عليه فتاة ممتازة وأنها
تمد بزواج موفق [. . .] واشتدت العاصفة في الخارج حتى خيل
الي انها ستقلع المدينة الجميلة من جذورها فتضاعف شعورنا
بنغمة الدفء والأمان في الداخل»^(٣٤)

ومثل ذلك هذه اللوحة التي تضافرت فيها معطيات السمع
والرؤية فجاءت حادة الايقاع متجهمة الصورة وذلك لاختاذاها دور
المرهص بقرب تقطع الوشائج بينه وبين زهرة . ذلك الموقف
الذي بدأ حين وضعت زهرة على دربه أولى خطواتها عقب تلك
اللوحة مباشرة لتقول له (لا) :

«صوت الريح ينطلق في الخارج كرعد متصل . وجو
الحجرة يقطر عصاراة المساء رغم أن النهار لم يشارف
الأصيل بعد ، فنخيلت الغيوم المتراكمة في السماء
وتخيلت جبال الأمواج»^(٣٥)

من الواضح جدا ان هذه اللوحة ليست سوى صورة لاعماق
سرحان التي تسلفت اليها المخاوف ، فجو الحجرة يقطر عتمة
رغم أن الأصيل لم يحن وقته بعد . ويزيد سرحان البحيري من
قتامة اللوحة بتخيله لتراكم الغيوم .

وتواكب هذه النغمة أكثر أحداث الرواية تأزماً في حياة
سرحان ، وتريده به ذلك الحدث المتمثل في طرد صاحبة البنيون
له من بنسبونها الذي يقيم فيه . حيث يواكب خروجه منه جو تظلمه
قطعات السحب ودفقات الهواء البارد وذلك للتعبير عن مشاعر
هذه الشخصية ازاء حدث كهذا :
«وبصراحة وقحة قالت لي متحدية :

- ابحث لك عن مسكن آخر!

[.....]

وغادرت البنسيون فهمت على وجهي طويلاً تحت سماء ملبدة بالغيوم متعرضاً لدفقات متواصلة من الهواء البارد»^(٣٦).

أما الشخصية الأخرى التي يبدو لها موقف واضح ومميز من الطبيعة في هذه الرواية، فهي شخصية (منصور باهي).

ومنصور باهي، مذيع تقدمي التفكير، أبرز ما يميزه خصلتان، أولاهما: انطوائيته. «تملكني الانطواء حيال الغرباء»^(٣٧).

وثانيتهما: تردده. «إنك تبدو متردداً فيسهل إساءة فهمك»^(٣٨).

وقد أوردت هذا التردد شخصية منصور ضعفاً تمثل في عجزه عن اتخاذ القرار الحاسم، مما أدى به إلى الانتكاسة في أخطر تجربتين شهدتهما حياته وسبباً له عقدة نغصت عليه صفوه بعد أن ظل خاضعاً لها طوال الرواية.

لقد بدا لنا منصور معذباً مؤرق الضمير، يئن تحت وطأة (الخيانة) التي جعلته دائم الادانة لنفسه، في يقظته وخياله، ليله ونهاره، حتى غدت حياته جحيماً لا يطاق:

«أن تؤمن وتعجز عن العمل فذاك هو الجحيم»^(٣٩).

أما خيانة منصور باهي فمزدوجة؛ بدأت حين تخلى عن تنظيمه السياسي بتأثير من أخيه (ضابط البوليس) حيث تسببت في دخول صحبه السجن، وبينهم (فوزي)، أستاذه ومنظمه السياسي.

ولم يقف الأمر بمنصور عند هذا الحد، بل راح يبني علاقة مع (دريه)، زوجة فوزي والمرأة التي أحبها من قبل، وذلك عقب دخول الأخير السجن.

وقد وعد منصور درية بالزواج، ولكنها وبعد أن طالبت زوجها السجن بالحرية وأصبحت في حل من أمرها، نجده يتخلى عن وعده، تاركاً إياها لليأس والتدم:

«انتي جاسوس، انني هربت في الوقت المناسب، ثم تسللت الى بيت الصديق القديم!»^(٤٠).

من هنا، فقد وجدنا الطبيعة المواكبة لـ(منصور باهي) تبدو

ناثرة هادرة وكأنها بهذا معادل لذاته المحتدمة وهواجسه السوداء التي لا تفارقه. وكأن هدير الموج الذي يتكرر في تلك الصورة، كأنه صدى قاع ذاته الصاخب:

«الريح تسفع النوافذ بوابل المطر. هدير الامواج يقتحم أعماقي. لم أشعر بدخول زهرة حتى وضعت قذح الشاي على الترابيزة أمامي. رجبت بها لتنتلني من أفكاري السوداء»^(٤١).

«فالطبيعة هنا لا تقدم في صورة منفصلة عن الشخصية، فهي فضلاً عن كونها وسيلة للكشف عن ذات الشخصية فانها تمارس تأثيراً في ذات منصور الخاوية. وهو تأثير يبدو الاحساس به مباشراً لدى الشخصية حين تقول:

«هدير الامواج يقتحم أعماقي».

حتى المواقف التي تبدو الشخصية فيها طبيعية وذات استعداد للفرح والرضا، حتى في هذه المواقف نجد الطبيعة تبدو في شكل تضاد، سرعان ما تؤثر فيها (في الشخصية) معيدة إياها الى واقع الحزن والكآبة:

«وضحكت زهرة أيضاً فسمعت ضحكتها لأول مرة فانجابت عني الهموم الى حين. وأعقب ذلك دقائق صمت فتجلى صوت الهواء وهو يدوي في الخارج ويلطم الجدران فتصطك النوافذ المغلقة. وعادوني القلق والكآبة»^(٤٢).

ولا تفلح الطبيعة الصافية الجميلة نفسها في انتشاله من مستنقع ذاته الأس وحزنه المقيم. فلقد فقد الهواء نقاءه بعد أن تسمم بعفونة ذاته الممزقة:

«وقفت في الشرفة وحيداً. ترامى البحر تحتي الى غير نهاية، ينسبط في زرقة صافية بديعة، وتلعب أمواجه الهادئة بلاليء الشمس. غمرتني ريح خفيفة في ملاطفة منعشة ولم يكن في السماء الا سحببات رقيقة متفرقة. كاد يغلبني الحزن»^(٤٣).

وليس غريباً على منصور ملازمته للحزن والكآبة في اكثر اوقات الطبيعة تجلياً وصفاء بعد أن وصل به الأمر حداً بات يشعر فيه أن «العفن يجري مع الهواء ولعله يصدر أصلاً من ذاتي أنا»^(٤٤).

فشخصية منصور، شخصية المثقف المدرك لأزمته المدين

لذاته، وليست هي شخصية حسني علام (اللامبالي) أو سرحان البحيري (الوصولي).

من هنا نجد مواقف (زهرة) الجادة المليئة بالثقة والرفعة والداعية الى الاكبار، نجد هذه المواقف تخلق لدى منصور حالة الرضا التي سرعان ما تجد تجسيدها في صورة الطبيعة المتصدعة في نظره.

فها هو يرسم صورة لذاته وللطبيعة من حوله بعد أن يسمع من زهرة خير تصميمها على التعلم:

- نعم .. ولكن ماذا جعلك تفكرين فيه؟

- قلت لن أبقى جاهلة الى الأبد، ثم ان لي غرضاً آخر!

- غرض آخر؟

- نعم .. ساتعلم مهنة!

رمقتها باكبار وسعادة وهتفت!

- رائع .. رائع .. رائع يازهرة ..

لبث متفعلاً بالسعادة والاكبار وأنا منفرد بنفسي يتتابع في دفعات مدوية متقطعة راطناً بلغته المجهولة. ثم مضى الانفعال يهدأ وينخفض ويبرد حتى انداح في مستنقع من ماء أسن يغشاه زبد الكآبة. ان الصعود يذكر بالهبوط، والقوة بالضعف، والبراءة بالعفن، والأمل بالأس.^(٤٥)

ان الطبيعة هنا قد اصبحت جزءاً من الشخصية وتداخلت فيها فلم تعد ثمة حدود واضحة بينها وبين الذات بعد أن اختلطت صورة الوصف - ذات الايقاع الصاعد - بهبوط الانفعال الذي يستعير له في وصفه اياه معطيات الصورة الصورة الطبيعية.

«يتتابع في دفعات مدوية متقطعة راطناً بلغته المجهولة ثم مضى الانفعال يهدأ وينخفض ويبرد حتى انداح في مستنقع من ماء أسن يغشاه زبد الكآبة»^(٤٦)

ومثل هذا اعجابه بموقف ثان به (زهرة) ذلك الاعجاب الذي جعل صورة العالم الخارجي تغيب عن عينيه ثم تختفي من بعد أن كانت القطرات تساب على زجاج النافذة في جمال وعذوبه.

«ان قلبها الابيض يشعر بمودتي واحترامي واعجابي وكنت بذلك سعيداً». وتساقط رذاذ، فانساب قطراته على الزجاج فاهتزت صورة العالم الخارجي.

- ولكنك لن تسلمي من الألسنة.

فقالت باستهانة:

- انه خير مما هربت منه:

اعجبت بها لحد الاكبار ولكن اشجنتني وحدتها غير انها كانت تقف مليئة بالثقة كمعدن غير قابل للكسر. وكان الرذاذ قد نقش الزجاج بالغيش فاخفى العالم أو كاد^(٤٧).

ونراه يتمنى في موقف آخر يبدو فيه وهو يتخيل صورة بينه وبين استاذة

بعد ان استبد به الانفعال جراء التلميح له بأخيه الذي كان وراء تخليه عنهم، نراه يتمنى في تلك اللحظة أن يقلب رذاذ المطر الى انهلال يحقق له رغبته في اختفاء جنس البشر كافة ساعتها:

«لست قاصراً ..

فضحك قائلاً:

- أغضبتني؟ .. معذرة ..

توترت أعصابي .. درية .. وتساقط رذاذ فتمنيت أن ينهل المطر ليخلو الميدان من البشر»^(٤٨)

وهكذا تستقر الخيانة في مركز وعي منصور ولا تلبث أن تطفو بين الحين والآخر، ضاغطة على وعيه ومسلطة سياط العذاب الذي ترسب في قاع ذاته مفسداً عليه متعة وسرور. فها هو يجلس مع (دريه) تحت شجرة كافور، في احدي (الكازينوهات) وفي جو رائق مغر يتلاءم وحالة اللقاء الذي يضمهما ولكننا نجد صورة الطبيعة الجميلة وقد تبدلت ألوانها وتغير إيقاعها حين تطور مجرى الحديث بينهما الى مرحلة من التأزم كاشفاً عن جوهر مأساتهما. حينئذ يتكشف لهما النيل في لونه الداكن، لا في زرقة الشفافة، وتنتهي حركة الامواج الى حالة أشبه بالسكون، فكان الطبيعة وقد غدت هنا وسيلة رمزية للتعبير عن انطفاء بريق الأمل في عينيها وتوقف نبض الحياة في قلبيها:

«اخترنا مجلسنا تحت شجرة كافور بكازينو الشاطيء .. وكانت الشمس المائلة عن السمات تريق علينا شعاعها الدافيء فتذيب برد القاهرة القارص»^(٤٩)

«اننا نتمزق بلا سبب حقيقي، وذلك جوهر المأساة .. ونظرنا

الى النيل بلونه الرصاصي وامواجه شبه الساكنة. »^(٥٠)

لقد خلقت مواقف منصور باهي، غير الصحيحة وبخاصة موقف المتخاذل وغير الشجاع مع ذرية، خلقت هذه المواقف له حالة من السخط على كل ما هو جميل. فقد بانت روحه الخاوية القلقة، عاجزة عن التوافق مع حالة الانسجام والصفاء التي تنتظم صورة العالم الخارجي، في وقت كان أحوج ما يكون فيه الى صورة تحاكي حالته النفسية في افتقادها للتوازن:

«البحر يترامى تحت سطح أملس الزرقة فأين العاصفة الهوجاء؟ والشمس تهوي الى الغيب مرسله شعاعاً ماسياً يلتحم بأهداب السحاب فأين جبال الغيوم؟ والهواء يلعب سعف النخيل في غابة السلسلة بمداعبات شفافة رقيقة فأين الرياح الهوج المزلزلة»^(٥١)

ويبلغ به الضيق بصور الطبيعة الهادئة التي تطالعه، حداً يجعله يمتنى تحطيم كل ما هو ثمين، أو حدوث زلزال شامل يعيد الى الاشياء توازنها المفقود. وهو موقف يعبر عن تلك الثورة التي تجتاح ذاته بعد أن بلغت ذروتها:

«كانت سحب مقاربة الألوان تركض بسرعة ملحوظة وهي دانية، والهواء يهب في دفعات منعشة. سرت والكورنيش متحدياً وقد ارتفع الماء وتطاير رشاشه الى الطريق. وقلت لو أنني كنت أملك أشياء ثمينة لحطمتها. وقلت إن التوازن لن يرجع الى الأشياء إلا بزلزال شامل.»^(٥٢)

ان رغبة في حياة جديدة نظيفة تبدو واضحة لدى منصور باهي، لكن احساسه بتدنيس روحه ووقوعها في براثن الخيانة هو ما يحول دون تحقيق هذه الرغبة لديه.

من هنا كان التفكير الدائم في إعادة بناء ذات هذه الشخصية المعتلة عن طريق التغيير الشامل لها والانقلاب عليها، كان هذا التفكير يستقطب اهتمام منصور الدائم.

ولكننا لا نجد نجيب محفوظ يكشف لنا عن تلك الرغبة الجامحة وبشكل تغدو الطبيعة فيه معادلاً فنياً لذات منصور على هذا النحو البارع:

«يعجني جو الاسكندرية.. لا في صفاته واشعاعاته الذهبية الدافئة.. ولكن في غضبائه الموسمية.. عندما تتراكم السحب وتتعقد جبال الغيوم. ويكتسي لون الصباح المشرق بدكنة الغميب.. ويمتلئ رواق السماء بلحظة صمت مريب.. ثم تنهادر دفقة هواء فتجوب الفراغ كنذير أو كمنحة الخطيب.. عند ذاك يتمايل غصن أو ينحسر ذيل.. وتتتابع الدفقات ثم تنقص الريح ثلثة بالجنون ويدوي عزيفها في الآفاق.. ويجلجل الهدير ويعلو الزبد حتى حافة الطريق.. ويجتمع الرعد حاملاً نشوات فائرة من عالم مجهول.. وتندلع شرارات البرق فتخطف الأبصار وتكهرب القلوب.. وينهل المطر في هوس فيض الأرض والسماء في عناق ندي.. عند ذاك تختلط عناصر الكون وتموج وتتلاطم أخلاصها كأنما يعاد الخلق من جديد.. وعند ذاك فقط يحلو الصفاء ويطيب.. اذا انقضت الظلمات.. واسفرت الاسكندرية عن وجه مغسول.. وخضرة يانعة.. وطرقات متألفة.. ونسائم نقية.. وشعاع دافئ.. وصحوة ناعمة.. عايشة العاصفة من وراء الزجاج.. حتى نعمت بالصفاء. شيء حدثني بأن تلك الدراما انما تحكي اسطورة مطمورة في قلبي.. وتخط طريقاً مازال غامض الهدف.. أو تضرب موعداً في غمغمة لم تفهم»^(٥٣)

وهكذا يتعمق احساسنا بذات الشخصية وتكشف لنا ملامحها بشكل اكثر وضوحاً من ذي قبل. فمنصور باهي لا يرفض الجمال والانسجام لمجرد الرغبة في الرفض، فهو يحمل ذاتاً تواقاً الى الصفاء، والاخضرار والدفاء والتألق والنعومة والنقاء. لكنه مادام يحمل تلك النفس الملوثة، فلا سبيل الى تحقيق هذا العناق الندي الذي لا يرجوه الا عقب حدوث تلك الزلزلة التي بها.. «تختلط عناصر الكون وتموج وتتلاطم أخلاصها كأنما يعاد الخلق من جديد.. [حينئذ] فقط يحلو الصفاء ويطيب».

ان ذاته الراكدة احوح ما تكون الى تلك الحركة التي يتمايل فيها الغصن الساكن وينحسر الثوب الذي يرين على نفسه وقلبه جميعاً. حينذاك تتحقق له الدراما الكونية التي «تحكي أسطورة مطمورة في قلبي».

وإذا كان من العسير على دارس رواية (ميرامار) تحديد أسرار ثراء هذه الرواية وجمالها، إذا كان ذلك أمراً عسيراً فأننا قد لا نبعد عن الصواب إذا قلنا أن أبرز أسباب هذا الثراء إنما يتمثل في تلك الرؤية المختلفة للطبيعة والتي تحملها كل شخصية من الشخصيات التي عرضنا لها وبشكل بدت فيه «أحاسيس الشخص المختارين من قبل الروائي مقترنة بالمكان ومتوافقة مع الجو»^(٥٤) «فكل رؤية تبدو مشروطة بالموقف السلوكي والظروف الاجتماعية وتجارب الحياة الزمنية لكل شخصية من شخصيات الرواية».

هوامش

- * ذهب إلى شيء من هذا سليمان الشطي في كتابه (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ).
- (*) لاحظ تشبيه عامر وجدي جو الاسكندرية بـ «نفثة السحاب» مما يجعل من هذه الصورة وكأنها زفرة النفس المتعبة.
- (١) ميرامار: ص ٨٧، دار مصر للطباعة، ط ٤، القاهرة ١٩٧٦.
- (٢) الرمز والرمزية: ص ٣٧٨.
- (٣) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: ص ٣٣٧.
- (٤) ميرامار ص ١٢.
- (٥) المصدر نفسه: ص ١٢.
- (٦) نفسه: ص ١٢.
- (٧) ذهب إلى هذا الرأي الناقد الأستاذ (صبري حافظ) في مقاله (ميرامار.. تراجمها السقوط والضباب) مج المجلة، ع ١٢٦، حزيران/ ١٩٦٧.
- (٨) ميرامار: ص ٧٦.
- (٩) المصدر نفسه: ص ٢٧.
- (١٠) نفسه: ص ٧٢.
- (١١) نفسه: ص ٢٧١.
- (١٢) نفسه: ص ١٤.
- (١٣) نفسه: ص ٤٦.
- (١٤) نفسه: ص ٥٨-٥٩.
- (١٥) نفسه: ص ٢٧١.
- (١٦) نفسه: ص ٣١.
- (١٧) نفسه: ص ٧٦.
- (١٨) نفسه: ص ٢٧.

- (١٩) نفسه: ص ١٠٩.
- (٢٠) نفسه: ص ١٠٩.
- (٢١) نفسه: ص ٨٨-٨٧.
- (٢٢) نفسه: ص ١١٢.
- (٢٣) نفسه: ص ١٢٢.
- (٢٤) نفسه: ص ١١٤.
- *** أنظر في تفصيل دلالة هذا المشهد وربطه بفلسفة الكاتب واتجاهات بعض الروائيين الأوربيين كتاب الدكتور محمود الربيعي (قراءة الرواية - نماذج من نجيب محفوظ)، دار المعارف بمصر، ط ٢١٤، ١٩٧٤.
- (٢٥) ميرامار: ص ١١٢-١١٣.
- (٢٦) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة: محسن جاسم الموسوي، ص ٢٤٥، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة الكتب الحديثة، (٨٩)/ ١٩٧٥.
- (٢٧) قراءة الرواية: ص ١٦٠.
- (٢٨) ميرامار: ص ٢٢١.
- (٢٩) نفسه: ص ٢١٨.
- (٣٠) نفسه: ص ٢١٢.
- (٣١) نفسه: ص ٢٠٣.
- (٣٢) نفسه: ص ٢٠٤.
- (٣٣) نفسه: ص ٢١٢.
- (٣٤) نفسه: ص ٢٤٧.
- (٣٥) نفسه: ص ٢٣٥.
- (٣٦) نفسه: ص ٢٥٦.
- (٣٧) نفسه: ص ٣٩.
- (٣٨) نفسه: ص ٤٠.
- (٤١) نفسه: ص ١٧٦.
- (٤٢) نفسه: ص ١٦٢.
- (٤٣) نفسه: ص ١٤١.
- (٤٤) نفسه: ص ١٤٠.
- (٤٥) نفسه: ص ١٦٨.
- (٤٦) نفسه: ص ١٤٦.
- (٤٧) نفسه: ص ١٥٢.
- (٤٨) نفسه: ص ١٤٥.
- (٤٩) نفسه: ص ١٦٨.
- (٥٠) نفسه: ص ١٧٠.
- (٥١) نفسه: ص ١٩٠.
- (٥٢) نفسه: ص ١٧٢.
- (٥٣) نفسه: ص ١٨٢-١٨٣.
- (٥٤) الموقف الثوري في الرواية العربية: ص ٢٤١.

الرواية جنساً أدبياً

■ د. عبدالملك مرتاض

■ لانعرف أحدا من الدارسين العرب الى يومنا هذا، وذلك حسب ما في حدود علمنا على الأقل، (الا ما كان من امر الدكتور عز الدين اسماعيل الذي حاول ان يتحدث عن الانواع الادبية، كما سماها، فتحدث باقتضاب عن الفن القصصي، والفن المسرحي، والشعر، والنقد الادبي. وعلى انه لم يعر المقالة، ولا الرواية ما هما له أهل من العناية)^(١) تناول الأجناس الأدبية جملة، ودرس الخصائص المميزة لها، واضعا لكل منها الحدود والمعالم والتعريفات. وغالباً مانلفي هذه الجهود تقف نفسها على موضوعات موحدة كأن يكون الحديث قائما حول القصة على حدة، او الشعر على حدة، او الرواية على حدة، وهلم جرا.

فشيئاً، عما كان له من سيادة مطلقة) بل شغل هذا الجنس الادبي حيزاً شائعاً في الزمن والاهتمام؛ فكان هو الادب الحق، وما عداه لا يعدو أن يكون شيئاً يصب في روافده، او ينبع من مدافعه. من أجل كل ذلك ألفينا معظم الدراسات النقدية المبكرة في تاريخ الفكر العربي تعنى أساساً بالشعر لا بالنثر، أمثال ابن قتيبة في «الشعر والشعراء»، ومحمد بن سلام في «طبقات الشعراء» وقدامة بن جعفر في «نقد الشعر»، والحسن بن بشر الأمدي في «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» وأبي الحسن علي الجرجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه» وأبي عبدالله محمد بن عمران المزرباني في «معجم الشعراء»، «الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، الى سوى ذلك من الامهات الادبية التي ظهرت في صباح التاريخ العربي الحافل.

والادب العربي كأصنائه من الآداب الانسانية الكبرى عرف كل، أو جل، ما عرفت هذه الآداب من الأجناس. بل ألفينا الادب العربي يتفرد ببعض الاجناس التي لا توجد الا فيه كجنس المقامة مثلاً.

وقد عرف الادب العربي جنس الشعر أول ما عرف (ونحن هنا لا نريد أن نلج في حلقة مفرغة من التفكير القائم على مجرد الافتراض والتخمين، كأن يقول قائل: وما أدراك ان لا تكون هناك جنس اخر ادبي ظهر قبل الشعر العربي ثم درس؟ وان ذلك ليقصيه من الاحتمال الحال التي ألفينا عليها النثر قبل الاسلام بحيث لم يتبوأ هذا القطب الادبي مكانته الممتازة الا بعد ظهور الاسلام ويفضله، وذلك بما جد من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال؛ فكان لا مناص من ان ينزل الشعر للنثر شيئاً

■ الرواية - دراسات ونصوص .

والذي نلاحظ ان معظم الآثار الشعرية، إلا ما اتصل بالتراث النبوي، مسجوعة، موقعة، تقوم على الزواج والانتلاف. فكان اولئك الرواة انما كانوا يعاملون هذه الآثار الشعرية معاملتهم للآثار الشعرية، حذو النعل بالنعل. وحتى النماذج الشعرية، المرتاب في صحتها، والتي وصلتنا من عهد الجاهلية تتميز خصائصها بالزواج، والسجع، وقصر الجمل، كالنص الذي روى الرواة أن قس بن ساعدة الايادي هو قائله. فكان الايقاع كان هو القياس الذي بفضلها ومن اجله جميعاً يروى الرواة أنصاً مشثوراً. والعلة في كل ذلك تكمن في أن الآثار المسجوعة الموقعة، تيسر سيرورتها بين الناس، ويسهل على حافظاتهم التقاطها.

ولعل اعظم الاجناس الادبية الشعرية في الادب العربي شأناً، وأطولها عمراً، وأقدرها على القيام في وجه الشعر طوال ما يدنومن عشرة قرون انما هو جنس المقامة. فلو حفظت كل النصوص المقامية، ثم طبعت، لشكلت تراثاً نثرياً ضخماً. وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع فقد بقيت نسبياً ضخمة متغازرة. ونهايك أن عدد كتاب المقامة جاوز المائة، وأدناهم خلف بضع مقامات؛ من حيث يزعم بعض المؤرخين بأن، بديع الزمان الهمداني وحده خلف اربعمائة مقامة لم يصلنا نحن منها الا خمسون⁽³⁾.

وقد ظل جنس المقامة قائماً بتقاليد الادبية واصوله الفنية من لدن الهمداني الى المويليحي، بل الى الابراهيمي. واذا تأملت هذا الجنس الادبي، الفيتة هو الجنس الادبي النثرى الوحيد الذي يمثل وجه الابداع الراقي في العربية بحق، او الابداع المعترف بأديته أكثرين أدباء العربية الغابرين على الأقل، لأن الآثار الشعرية الاخيرة اما تأليف علمي خالص، واما تأليف تاريخي خالص، واما تأليف فلسفي خالص، واما تأليف ديني خالص، وهلم جرا. وبعبارة قد تكون أوضح، هو نثر تعليمي او أكاديمي. فكان الذي يقابل الشعر العربي، في رأينا على الأقل، انما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر. فالمقامة هي الجنس الادبي المعادل، في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر. وهما على كل حال حتماً أكبر الاجناس الادبية العربية الى بداية هذا القرن.

ولعل اول من حاول ان يعنى بالشربعض العناية اوكلها، الى جانب عنايته، بالطبع، بالشعر، هو أبو عثمان الجاحظ في كتابيه البيان والتبيين و«الحيوان» حيث أورد نصوصاً كثيرة من روائع الادب المشثور. ولولا ذلك الجهد، في تقديرنا، لكان ضاع منا أدب نثري كثير. فهو اذن من أوائل من عني بالأدب شعره ونثره في تاريخ الأدب العربي.

وواضح ان مثل هذا الصنيع كان نشأ عن قيام الأدب العربي المبكر على الرواية اكثر من التدوين حيث كان لكل شاعر معروف رواية يستظهر شعره ويروج له في الاسواق والنواصي الادبية. ونستطيع ان نمثل هؤلاء الرواة، لا الروائيين بالطبع، في عكاظ والمريد تمثلاً يذكر ولا ينكر. ونشأ عن هذا تلك الملاحظة النقدية التي كانت شائعة على عهد ابن رشيقي المسلي المعروف بالقيرواني والمتمثلة في أن «ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره⁽⁴⁾؛ لأن الموزون يحكم خضوعه للايقاع والقافية كان أيسر رواية، وأقدر سيورة، وأقوى بقاء؛ فحذف معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي مشثور، حتماً، ضخم. ذلك بأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة. ولم يحفظ لنا الرواة الا الآثار الشعرية التي ارتبطت بمواقف خالدة لا يجوز ان تنسى او تهمل، ارتبطت بشخصيات مقدسة، او مواقف تاريخية ذات شأن، كأحاديث النبي عليه السلام وخطبه، وكثير من خطب الصحابة واقوالهم. وعلى ان الذي بلغنا من هذه الآثار المروية لم يكده يسلم من الاختلاف في الرواية. ولقد نلاحظ هذه الظاهرة في الأحاديث النبوية نفسها. أما الذي وصلنا من آثار الصحابة فكثير منه مبالغ فيه كالتنصوص الشعرية التي جمعها الشريف أبو الحسن محمد الرضي بن الحسن الموسوي عازيها الى علي بن ابي طالب؛ فان كثيراً منها، حتماً، مبدوس عليه. فإذا استثنينا من هذه النصوص ما روت كتب أخرى كاللسان والتبيين لأبي عثمان، وما كان متلائماً مع روح أسلوب الإمام علي، وقد كان ظاهرة خطابية عجيبة، فسائرهم مولد مصنوع.

وحده. بل ان ذلك هو الأولى بسلامة المنهج، وسلامة الخطى ثم اذا استثنينا جنس المقامة الذي يمكن ان تنضوي تحته، هو ايضاً، بعض الأنواع الأدبية الداخلية، فإن باقي الأجناس الأدبية القديمة لاتعد ذات شأن كبير. ولعل أهمها، بعد هذين، شأنًا، انما هو جنس الرسالة، او ما كان يطلق عليه فن الترسل. اذا لايجوز ان نزع بأن الادب العربي عرف الأجناس الأدبية الاخراة، والتي تشيع في الآداب الانسانية الكبرى المعاصرة التي لم تك، كما قررنا منذ حين، الا ثمرة من ثمرات الاتصال الحضاري بيننا وبين الغربيين. اذا ان هؤلاء انفسهم لم يعرفوا هذه الأجناس الأدبية الجديدة الآ في العهود المتاخرة.

فنحن اذن نؤثر اصطناع الجنس عنواناً قاعدياً لضرب الادب الذي نريد الحديث عنه من حيث تبقى على النوع (وذلك بناء على ملاحظة ابن منظور الدقيقة التي ترى بأن (الجنس اعم من النوع) لاتخاذ عنواناً فرعياً، اي مجرد استمرار للجنس الام، او نموعبر الجنس. ولنضرب مثلاً اخر بالرواية بعد ان كنا ضربنا مثلاً بالشعر، فانه يمكننا اعتبار الرواية، في اصل مفهومها العام، اي من حيث هي، جنساً أدبياً، اما الرواية التاريخية، او البوليسية، او الجنسية، او التحسسية، فانما نعدّها نوعاً أدبياً لاجنساً أدبياً، اذ انما هي مندرجة في اطار المفهوم العام لجنس الرواية فذلك، اذن، ذلك.

وليس لنا في هذا الحديث سبيل الا على جنس الرواية الذي أمسى موضحة التعبير الأولى في اسواق الادب ونواديه الكبرى شرقاً وغرباً. كما اصبح لهذا الجنس في الادب العربي المعاصر شأن لاتطمع في الحظّة به الاجناس الادبية الاخرى التي على جدتها، وهي كالمقالة، والقصة، والمسرحية، والنقد الادبي، كأنها بالقياس الى جنس الرواية: اما تعتبر في مهدها واما في لحدّها. ولكن:

ما الرواية

والحق اننا بدون خجل ولاتردد نبادر الى الاجابة عن هذا السؤال بعدم القدرة على الاجابة عنه. ذلك بأن الاجابة عنه تقتضي تدبيح مجلد ضخم يتناول تفاصيل هذا الجنس الادبي في

وقد عرف الادب العربي تطوراً مدهشاً بحيث ماعرفه من هذا التطور في ظرف قرن واحد او نحوه من عمره، لم يعرفه طوال عمره الممتد على ستة عشر قرناً. ولعل ذلك انما كان بحكم التطور التكنولوجي الذي عرفته أوروبا وأمريكا الشمالية فهبت على الوطن العربي منه ريح، بعضها نافع مفيد، وبعضها ضار مؤذ. ولكن النافع من ثمار هذا التطور افضى الى ظهور تقاليد جديدة، هي في حقيقتها تقليدات لا تقاليد، وأصبحت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة جميعاً، فبعد ان كان الغربيون أخذوا منا كثيراً من التقاليد العلمية والسلوكات الحضارية، انقلبت الموازين، فأصبحنا نحن هم المقلدين: فاذا المظاهر المتعلقة بأبهة الدولة وتنظيماتها السياسية والادارية والتشريعية والبيداغوجية والثقافة والعلمية تقوم كلها او جلّها على النظام الغربي صراحة. فهو صورة مطابقة لأصل ما هناك.

الجنس الأدبي، أم النوع الأدبي؟

وكان لا مناص، في ظل هذه الحركة الحضارية الجديدة، ورغبة في مواكبة هذه الموجة الغربية العارمة - من أن يعرف الأدب العربي أجناساً أدبية جديدة لم تك فيه بشكل صريح، او مطرد، من ذي قبل. فاذا استثنينا من قديمه جنس الشعر الذي يمكن ان تندرج تحته عدة انواع أخرى (ولا أوتر مصطلح «الغرض» الذي كان بعض الناس يصطنعه، لأنه لا يكاد يعني شيئاً ذا بال في هذا المقام. ومثله الفن المصطنع هو ايضاً لبعض هذا المعنى. وأنما أوتر اصطناع الجنس والنوع. اما لما ذا اصطنعناهما معاً فمن اجل التمييز بين معنيين مختلفين: فقد ألفينا ابن منظور يقرر بأن الجنس اعم من النوع. وهو مذهب اغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه انواع كشأن الشعر الذي ان كان هو في حد ذاته جنساً، فان المسارات التي عرفها عبر تطوره وتشعب موضوعاته وأشكاله جميعها هي في حقيقتها (أنواع) وذلك كالهجاء، والرائاء، والمدح، والوصف، والغزل، إذ ليس يستنكر ان يتناول متناول من النقاد نوعاً بعينه مقتصرأ عليه، مجتزأ به

اما الأدباء العرب فقد كانوا الى زهاء سنة ثلاثين من هذا القرن يصطنعون لفظ «رواية» لجنس المسرحية كما يلاحظ ذلك في كتابات عبدالعزيز البشري الذي نجده يقول: وأخيراً تقدم أمير الشعراء احمد شوقي فنظم روايتين:

كليوبترا، وعنترة^(١) وقد كرر البشري لفظ «الرواية» بمفهوم المسرحية ست مرات في مقالة أدبية نشرها سنة ثلاثين من هذا القرن، كما اسلفنا القال^(٢).

وكان الشيخ اذا اراد الإشارة الى مفهوم القصة قال مثلاً: «رواية قصصية»^(٣).

ومثل هذا السلوك يرينا كيف كانت اللغة الادبية حائرة في العثور على المصطلح الأدبي الملائم. وكان هذا المصطلح يشي بين الأدباء الجزائريين الى قيام ثورة التحرير في سنة اربع وخمسين من هذا القرن حيث كانوا يطلقون على كل مسرحية رواية، من حيث لم توجد الرواية باللغة العربية في الجزائر قبل هذا التاريخ، إلا ما كان من امر غادة ام القرى لاحمد رضا حوحو التي ظهرت في سنة سبع وأربعين من هذا القرن. وعلى ان المؤلف نفسه أطلق على هذا العمل، في اهدائه، مصطلح «قصة» واستراح^(٤).

فلماذا اذن أطلق الادباء العرب ونفترض ان يكون الأمر عادياً الى نقادهم، مصطلح «رواية» على كل عمل سردي مطول نسبياً، معقد التركيب والبناء، والقائم على تقنيات معلومة؟ ثم من هو أول من اصطنع هذا المصطلح فاطلقه صراحة على هذا الجنس الأدبي؟ وإذا كان الجواب عن السؤال الثاني يمكن بمجرد البحث التاريخي في تطور هذا المصطلح، فان الأجابة عن السؤال الأول تبدو معقدة ويكتنفها الضباب من جميع أقطارها، لأن الأمر في شأنها سيقوم على افتراض الفروض وسوق الاحتمالات أكثر مما يقوم على أي شيء آخر. ويبدو، اذن، انهم جاوزوا بهذا المصطلح من المسرحية التي كانت تقوم في بداية امرها على الشعر مطلقاً، كما هو شأنها في عصورها الذهبية، ثم على الشعر أكثر من النثر كما هو شأنها لدى نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن؛ وذلك باعتبار ان الرواية كانت تطلق على حرفة من يستظهر شعر شاعر او

مساره وبنيته وأنواعه. بيد اننا نجتري ببعض الاجابة التي لاترضينا نحن قبل عدم ارضائها القارىء. ولكن لامناص من الخوض في ذلك طالما تجنب كثير من النقاد ومؤرخي الأدب العربي الحديث التعرض له.

ان الاصل في مادة روى في وضع العربية، هو جريان الماء، او وجوده بغزارة او ظهوره تحت اي شكل، او نقله من حال الى اخرى، او انتقاله من حالة الأصل، الى حال ثانية. . من اجل ذلك الفينا هم يطلقون على المزادة الرواية، لأن الناس منها يربوون بالماء، ثم على البعير الناقل للماء، لعلاقته بهذا الماء. كما اطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو ايضاً، الرواية. ثم نقلوا هذا المعنى الى ناقل الشعر فاطلقوا عليه رواية لوجود علاقة النقل أولاً، ثم لوجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي بسماع الشعر واستظهاره، والارتواء المادي الذي هو العبء في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ ويقمعه قمعاً. فالارتواء اذن يقع من مادتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح اليهما شديدة. وانما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراء كان أعزّ شئ. فيها هو الماء، ثم الشعر، وواضح ان اصل معنى «الرواية» في العربية القديمة انما هو الاستظهار^(٥).

ولكننا الى الآن لم نقترّب من الاجابة عن السؤال الذي كنا طرحناه: مامعنى الرواية؟ ثم ما علاقة المعنى الأصل (وهو هذا الذي حاولنا الحديث عنه في السطور السابقة) بالمعنى المنقول اليه؟

اما الموسوعة العربية الميسرة فقد انتقلت الى الحديث مباشرة عن تاريخ الرواية في الغرب دون أن تجشم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ، ولا في امر اشتقاقه وتطوره شأن الموسوعات العلمية الاكاديمية. فقد كتفت نفسها عناء البحث اذن، فكفت قراءها خير المعرفة. ولم يأت ناصر الحانفي شيئاً غير هذا حين أهمل أهمالاً كلياً الحديث عن الرواية في كتابه «المصطلح في الآداب الغربي»: «فهل مصطلح الرواية مما لا يلج في المصطلحات الادبية العربية؟»

اشعار شعراء كثر، كما اطلق ذلك علماء الحديث على مستظهر النصوص الدينية التي ثبتت نسبتها الى الرسول عليه السلام؛ مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والاخبار. فكان الرواية كانت عبارة، بعد الذي كنا رأينا من أمر اشتقاقها واصول استعمالها الأولى، عن «المسرحية الشعرية» التي اتخذت من بعد ذلك اسم المسرحية وتخلت عن لفظ الرواية لهذا الجنس الأدبي الجديد الذي على الرغم من انه عرف في الادب العربي منذ القديم تحت بعض الاشكال السردية دون التسمي، طبعاً، باسم «الرواية» التي هي من مفاهيم القرن العشرين بالقياس الى الأدب العربي؛ اما بالقياس الى المعاجم العربية فأنها الى يومنا هذا لم تلج اليها من اي باب. فلا يزال لويس معلوف ينقل بالحرف، حول هذه المادة في معجمه، المنجم، ما كان كتب عنها منذ قرون بعيدة. اجل ذلك فان هذه المعاجم لاتزال تقتصر على اعتبار الرواية مصدراً لروي الحديث او الشعر او اللغة بمعنى نقله، دون أن تتكرم، او تتجشم، فتربط المعنى القديم بالمعنى الجديد الذي هو نقل الروائي، لا الراوية، لحديث مقصوص، او محكي، تحت شكل أدبي يرتدي اودية فنية تقوم على الحركة والسرد والوصف المشوق ووجود شخصيات تتصارع فيما بينها لتنتهي الى غاية معلومة يرسمها لها الروائي، اقول:

- ومن تلك الأشكال قصة حي بن يقظان لأبن طفيل التي هي رواية لا ينقصها شيء، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري التي هي رواية مبكرة في الادب العربي -^(١٦) فانه لم يعرف على النحو الذي عرف عليه في الغرب الآ في هذا القرن. ولعل أول محاولة تندرج، في هذا الباب، بين القديم والحديث ابداع محمد المويحي المعروف تحت عنوان: «عيسى بن هشام».

والغريب ان المفهوم الاول للرواية في اللغة الفرنسية (ROMAN) كان هو ايضاً يعني عملاً خيالياً سردياً شعرياً^(١٧) قبل ان يتحول هذا المفهوم في القرن السادس عشر الى ابداع خيالي نثري، طويل نسبياً، يقوم على رسم شخصيات ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصي مصيرها، ووصف مغامراتها^(١٨). وكان الرواية في عصرنا الحاضر هي النثر الفني بمعناه الدقيق

والواسع معاً، ف لغة الرواية المشورة يجب ان تكون اللغة السائرة بين الناس، لغة التوصل التي ان لم تك لغة الناس جميعاً، فلا أقل من ان تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم. فكانها لغة نصفها عالم، ونصفها الاخر شعبي: كأنها اللغة الأكثر شيوعاً، والاعم استعمالاً بين المثقفين وأوساط المثقفين.

والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل القواعد، متشعب الأصول. وهي كما عرفها بعض الغربيين: «جنس سردي منثور»^(١٩).

واذا كانت الرواية سرداً خالصاً فان هذا السرد انما يقوم على حكاية خيالية فحة. والحق ان الرواية ليست قبل كل شيء الأ جنساً كان قائماً من قبل، وكان متمثلاً في الملحمة^(٢٠)، والشعر الغنائي، والادب الشفوي ذي الطبيعة السردية. من اجل ذلك نلغي الرواية تتخذ لغة سهلة الفهم نسبياً، بحيث لا تسمو الى لغة العلماء. ولكن لا ينبغي ان يعتقد معتقد انا نريد الى الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم اليه؛ فقد كان تحولها من الحال البسيطة والساذجة بل الغامضة الى حال الجنس الادبي الراقي بطيئاً، على الرغم من تعدد مظاهر هذا الجنس الذي آلت اليه^(٢١).

ومن الواضح ان جنس الرواية لم يعترف به المفكرون والفلاسفة القدماء لعدم وضوح ملامحه وبنيتها في تلك العصور الموهلة في القدم حيث نلغي أرسطولا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته النقدية، وانما وقفها خصوصاً على الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة. ولعل الفيلسوف هيجل هو أول من اختص الرواية بشيء من العناية فتحدث عنها في علم جماله.

وكانت الرواية تقوم في أول الأمر على مواجهة واقع الرغبة بحقيقة الحب^(٢٢).

ويعرف هيجل الرواية اثناء القرن الثامن عشر بأنها. ملحمة حديثة بورجوازية، تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية^(٢٣) ونلاحظ ان تعريف هيجل الذي يقدم الرواية على انها ملحمة بورجوازية حديثة يجاربه فيه المفكر المجري جورج لوكاكس الذي نراه يعقد فصلاً في كتابه «نظرية

الرواية» يقرن فيه بين الملحمة والرواية.

ونحن في الحقيقة لا تعيننا التعريفات الفلسفية المتسلطة على الأدب كثيراً؛ وإنما الذي يعيننا كل العناية هذا القرن بين جنسين أدبيين إذا كانا في فجر التاريخ البشري متفقين بعض الاتفاق (البطل العظيم الذي يقود التاريخ ويؤثر في مساره) فأنهما الآن أبعد ما يكونان عن بعضهما بعض.

فالأولى: أن الملحمة جنس أدبي لم يعد قائماً إلا على أنه تراث أدبي إنساني؛ جنس كان بالأمس ولم يعد اليوم أحد يمارسه لأن معطيات التاريخ والحضارة والسياسة والثقافة والفن تغيرت رأساً على عقب.

والثانية: أن الخصائص التي تجمع بين الرواية التاريخية (والتيها في أغلب الظن يذهب تعريف هيجل ولوكاس) والملحمة لم تعد قائمة حيث أن بنية الرواية تطورت تطوراً مدهلاً بحيث أصبحت تدمر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدسانه، وتجريان الحدث حوله، وتفجران الصراع من أجله؛ وأصبحت تعول أساساً على اللغة الفنية، وتتكرر لباقي معظم المكونات التقليدية الأخرى.

واذن، فإن تعريف هيجل لا يتلاءم اليوم مع ما ينبغي أن تكون عليه الرواية المعاصرة التي تطمح إلى أن تتبوأ صدارة الانتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى بل لم يعد هذا الطموح مجرد أمل طائر، وإنما تحقق في النصف الثاني من هذا القرن حيث لا نلغي جنساً أدبياً أحظى من القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية. وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيراً من الأبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية مما يجعل أفكار الكاتب تصل القراء من أكثر من طريق، وترد عليه في عقر ديارهم من أكثر من وسيلة إعلامية.

فنحن إذا تأملنا الآثار الروائية العربية في مصر مثلاً، وذلك حيث حركة التمثيل على أخصب ما تكون، فإن معظم ما كتب يوسف السباعي، ونجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ومحمود تيمور، وطه حسين وسواهم من كتاب مصر الروائيين قد حول إلى أفلام، بل إلى مسلسلات. وهذا الصنيع لا يطمع فيه

الشعر، ولا المقالة، ولا النقد، ولا حتى القصة التي ظلت تتطور على هامش الرواية في استحياء.

والرواية من حيث هي جنس أدبي راق ذات بنية معقدة تتلاحم فيما بينها لتشكيل لدى نهاية المطاف شكلاً من أشكال هذا الجنس الحظي. فالأفكار والألفاظ فكل الكتابات، هما المادة الأولى. ولكن هذين العنصرين عامين نلغيهما في كل الكتابات. من أجل كل ذلك نجد جنس الرواية لا يجتريء بذلك، من حيث هو ذو طبيعة سردية خالصة، وإنما ينشد عنصر السرد. ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي طريقة ألف ليلة وليلة، وكليية ودمنة، والمقامات بوجه عام؛ وجديدة كاصطناع المخاطب، أو الف العبارة، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والحوار الخلفي... أما البطل فحدث ولا حرج. وكان البطل هو المكون الأول للعمل السردى لدى الروائيين التقليديين. ولكن هذا العنصر من بنية الرواية ضعف في الرواية الجديدة حتى أوشك أن يختفي نهائياً. أما اللغة الفنية في حد ذاتها فقد عرفت، هي أيضاً، تطوراً مدهلاً لم يكن يخطر لبالزك، ولا لأصحاب الزاك على بال. أما الحكمة واحترام التسلسل الزمني فلم يعودوا شيئاً ضرورياً في بنية الرواية المعاصرة التي تحرص على تدمير الزمن وتمطيته وتمزيقه وتبديده قبلاً وبعداً، كما نلغيها تحرص على تدمير البطل بإذائه قصداً، ومضايقته والحد من غلوائه، والتشكيك في امره، عمداً. فإذا اللغة الفنية، نتيجة لذلك، هي البنية الأولى للرواية المعاصرة قبل أي مكون آخر.

الرواية والتاريخ

لامتناس من قول كلمة حول هذه القضية إذ على الرغم من أننا نعد النتاج الأدبي الخالص، ومنه النتاج الروائي، مجرد أدب حقيقته اللغة الفنية، أو الخطاب، ولا شيء من الحقيقة خارج هذا الخطاب، فإننا حين نكتب للتاريخ نذكر بأن الرواية قبل أن تصل إلى ما وصلت إليه الآن من وضع دفع بها إلى إنكار التاريخ، والإنسان، والمكان (الرواية الجديدة) كانت متزاوجة مع التاريخ،

تنشد العلاقة الحميمة بينها وبينه ؛ ولعلها كانت مجرد مرحلة كانت الرواية لا تزال كأنها غير موقنة بقوتها الفنية، وسلطانها الأدبي العظيم ؛ فنجدها تعوّل كثيراً على أحداث التاريخ اما بصورة مباشرة، وإما بابهام القراء بأن ما حدث فعلاً وقع في التاريخ، وأن الشخصيات المرسومة حقاً هي اشخاص حيوا ورزقوا؛ مما دفع ببالزك الى عد الرواية حليفاً للتاريخ^(١٨)، ولكن فولكنير لم يلبث ان عارض هذا المذهب فاعتبر جنس الرواية ابطالاً حتمياً لمسار التاريخ^(١٩).

ولكن على الرغم من مقولة فولكنير الذي كان يرمي الى معارضة الرواية التاريخية التي تجعل من البطل كل شيء في العمل السردى تشبيهاً له بسلطان الفرد الذي كان يؤثر في الأحداث وحده، (والرغد هنا عظماء الناس وحدهم) . . . فإن الأعمال الروائية، والسردية بوجه عام، لاتتناقض مع الحقيقة التاريخية ؛ وإنما العيب كل العيب ان نتكلف نشدان التاريخ في الرواية بشكل يزدجي بعض الروائيين والنقاد التقليديين معاً، الى عد الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وشاهدًا صادقاً من شهود العصر. . . فكما ان المؤرخ لا يستطيع، في اطوار معينة، الأفلات من تهمة الانحياز، او النسيان، او الغلط، او التعصب، او الجهل، او من كل ذلك جميعاً، فاذا كتاباته التاريخية قد لاتمثل شيئاً من الحقيقة الا بقدر حقيقة مايفكر وما يرى هو شخصياً، فكذلك الروائي الذي يتخذ من شخصياته التي هي في حقيقتها كائنات من ورق^(٢٠) ابطالاً يعتزون الى التاريخ بالتأثير في مجراه. فكأي من روائي حاول ان يرسم فترة من التاريخ، اي شخصية من شخصيات التاريخ، او يطمع في تخليد بيئة من البيئات، فجاء بغير الحقيقة، ولم يعبر إلا عن ايديولوجيته او آرائه دون ان يكون بالضرورة قد عبر عن تلك الفترة او تلك البيئة إلا في اطار ادبي خالص، اي من وجهة نظر فنية خالصة. ولو افترضنا في بعض هذا الاعمال الروائية التي كانت تسم نفسها بالتاريخية، تجردها من الفن ؛ فقد ينشأ عن هذا الافتراض تجردها من الفنية والتاريخية جميعاً. ذلك بأننا لارى ضرورة أن يصبح الكاتب الروائي ناطقاً رسمياً، كما يقول الساسة، باسم الشعب الذي

يكتب عنه، او المجتمع الذي ينتمي اليه؛ فذلك اطواراً، امر لاسلطان له عليه، ولا طاقة له به؛ وإنما المذمة كل المذمة ان ينشد الناقد او مؤرخ الأدب، الحقيقة التاريخية في العمل الروائي القح».

ذلك، ولقد ازدهر هذا النوع من الرواية اثناء القرن السادس عشر، وذلك كمعظم الأنواع السردية الاخرى في الأبن الذي كانت السلطة السياسية آلت فيه الى البورجوازية، مع العلم أن التاريخ لم يعالج، في اوربا على انه علم من العلوم الانسانية إلا خلال القرن الثامن عشر^(٢١) على الرغم من ان ابن خلدون كان حاول ان يضع أسساً لعلم التاريخ وفلسفته، كما اجتهد في وضع الأسس لعلم الاجتماع. فقد يكون اول مؤرخ انساني رفض التقليد صراحة، وعلل الظواهر، وبين الأسباب، وأطنب في التحليل، ولا سيما في المقدمة التي رفعته الى مصاف المفكرين الانسانيين الخالدين.

ولكن مع اندلاع الثورة الفرنسية شعر القائمون بها بأنهم هم حقاً أصحاب التاريخ، فتغيرت الرؤية التقليدية في اوربا الى هذا التاريخ.

ولعل بعض هذه المفاهيم والافكار هي التي ستعرض لها الرواية التاريخية، حيث سنلغيها نركز على معالجة علاقة فرد ما بالقياس الى التاريخ حيث ان الحركية الاجتماعية، وتضارع الطبقات، شعوباً وأدياناً، هي التي تفضي الى - وذلك برفع جماعة، ووضع جماعة، ودفع جماعة اخرى الى كراسي السلطة - انشاء أوضاع درامية متناهية. وقد كان ولتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) الذي عرف شهرة عالمية بفضل اعماله الروائية ذات النكهة التاريخية هو منسئ هذا النوع الادبي. ويعود ذلك الى سنة ١٨١٤ حين ظهر له رواية (Waveley). ولقد أثرت اعماله الروائية تأثيراً واضحاً في الحركة الرومانتيكية.

وبتركيب ولتر سكوت للوحات فريدة مع مجازات سردية غير مسهية، استطاع أن يعري فوق الخشبة ارداحاً بارزة من تاريخ الشعب الايكوسي. وقد اتخذ من الاطال الساردين شخصيات شاهدة عيان، وبحيث لاتكون ملتزمة الى أقصى الحدود، مما

أتاح لهذه الشخصيات أن تتحدث بحياد من وجهة، وإن تكون صلة وصل بين الساسة والموسمين، أو الكبار والصغار، من وجهة أخرى.

وكان من العسير على الرواية أثناء القرن التاسع عشر الجنوح عن هذا المسار الذي كان ولتر سكوت ساره. ولعل الروائيين الأوربيين كانوا لا يبرحون منبهرين بالنجاح الأدبي الخارق الذي كان وقع لشيخ الرواية التاريخية فهموا بالمضي على محبته طمعاً في تلك الشهرة. من أجل ذلك لم يكذب يخطيء واحد منهم أن يعالج موضوعات تاريخية بوجه أو بآخر، فنلقي بالزرك يكتب (Les Chouans)؛ وفييني يكتب (Cing-Mars)، ووسطانديل يكتب «يوميات إيطالية»؛ وفكتور هيجو يكتب «سيدة باريس»، و«الرجل الضاحك»، و«ثلاثة وتسعين»؛ وفلووير يكتب سالامبو؛ وقوتني يكتب. رواية المومياء؛ وإميل زولا يكتب «فتح بلاسانس»، و«تحطم الجليد»؛ وأنا طول فرانس يكتب. الآلهة العطاش ولعل نموذجاً واحداً للكتابات الروائية التاريخية كاف على الشهادة بأن هذا النوع كان مزدهراً في كل بلد كان الأدب فيه مزدهراً بوجوده؛ ونقصه به طولوسطي في راعته الشهيرة: «الحرب والسلام».

وواضح أن التصورات التي كان يصورها كتاب الرواية التاريخية تختلف من روائي إلى آخر؛ فبينما نلقي مثلاً فكتور هيجو يتخذ من «الرجل الضاحك»، أو «ثلاثة وتسعين» مجالاً واسعاً خصيصاً معاً لتأويل الوقائع، وبسط الأيديولوجيات، وعرض الرموز والأساطير؛ بل نلقيه يتخذ منها إطاراً خيالياً منه يتفجر معنى الظاهرة الثورية، نلقي فييني (Vigny) في (Cing-Mars) يصطنع التاريخ في سياق آخر:

حيث نراه يرسم ببراعة تزدى الطبقة الأرستقراطية الفرنسية إلى أسفل الحضيض، وحينها العارم إلى القيم القطاعية.

وإنما ازدهرت الرواية التاريخية حتى بلغت الأوج الذي لم تبلغه من قبل قط لأنها حاولت تحليل الأحداث التاريخية والاجتماعية بشكل خصب ومثير، ثم لأنها كانت في زمن كان الناس لا يزالون يعتقدون فيه بقيمة سلطان الفرد على التاريخ. من أجل ذلك الفينا الرواية التاريخية تدرج شخصيات قميئة بتمثيل

الوطن وروح العصر، والخصائص الشعبية، والطبقات الاجتماعية لهذا العصر، مع تميز هذه الشخصيات بالقدرة على التأثير في الأحداث، والتحكم في سير التاريخ.

وقد تغير الوضع الأدبي للرواية التاريخية بمجرد اشتداد الصراع الطبقي في فرنسا، فقد ترنحت المثالية والتفاؤل التقدمي فجأة. ذلك بأن فلوير حين كتب سالامبو في سنة ١٨٦٢ كان أول من جعل من الطبقات كتلة شعبية، وقوة محركة ذات بال. ولعله أن يكون هو أول من زعزع عرش الرواية التاريخية التي كانت تركز على وصف الفرد وامتيازه عبر أحداث التاريخ باقداًه على قلب الطرح الأيديولوجي للمادة الروائية.

ولأنزال الرواية تمضي في اتجاهات مختلفة إلى أن أمست أرادها، على عهدنا الراهن، تنامي في خطوط متنافرة: فهي إما أن تسرد مغامرة أفراد معزولين مطحونين معاً نتيجة لتشنجات التاريخ؛ وتتجلى ذلك خصوصاً في الإبداعات الروائية المستوحاة من حروب القرن العشرين؛ وأما أن تعمل على الدعوة إلى التفكير في أمر مسار التاريخ نفسه كشأن ما نلاحظ في رواية «الأسبوع المقدس» لاراقون؛ وأما أن تجيء قصداً إلى تفجير مفهوم الشخصية الاحادية البعد الذي يعود إلى التاريخ، وتتجلى هذه السيرة الفنية خصوصاً في الإبداعات الروائية لجون دوفس باصوص^(٢٢)

وإذا كانت الرواية التقليدية تحترم التاريخ وتمجده، وتقديس الزمن وتحترمه، بحيث تراها تخضع لتسلسله الطبيعي؛ كما تميز برسم ملامح البطل بحكم حقيقة وجوده؛ ثم بحكم أن التاريخ زمان، ومكان، وإنسان... فإن الرواية الجديدة، ومعها النزعة النقدية البنيوية ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه، محاولة التملص منه بالعبث به، والتبيل منه، والتشكيك في أمره، بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، وتأخير حيث يجب أن يقدم، وبالهروب من وطائه تحت أشكال مختلفة من السرد. وقد نشأ عن رفض الزمن، واحترام تسلسله على الأقل في صورته التقليدية أو المألوفة، رفض للتاريخ أيضاً تحت أشكال فنية مختلفة.

وقد يبدو هذا التصور للرواية جديداً نسبياً، وذلك اذا راعينا ان هذا المذهب من الرؤية يتصورها على انها جملة من النصوص الادبية توحيدها علاقات معقدة مركبة هي بمثابة مظهر من مظاهر المجتمع والثقافة. وكذلك أمست الشخصية الروائية لاشيء غير ماتقول، او لاشيء غير مايكتب عنها في النص الابداعي السردى.^(٢٧)

الرواية والمجتمع

يرى رولان بارت بأن الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع^(٢٨)، وانها تبدو وكأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان. فهي الجنس الادبي الذي يعبر بامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وينوع من رؤية العالم الذي يجره معه، ويحتويه في داخله. ومن الآلة على ان الرواية تعد طرازاً من طرز التعبير الاجتماعي المحتذى به أن كثيراً من الروائيين نالوا جائزة نوبل، وآخر من نال منهم هذه الجائزة التخليدية العالمية الروائي الفرنسي كلود سيمون. كما ان الجوائز الأدبية التي لاتبرح المؤسسات او الهيئات تقدمها الى كتاب هذا الجنس الادبي تشجع على كتابة الرواية وتروج لها. فقد أصبحت الرواية تملأ حيزاً متميزاً في سوق الكتاب. واذن، فهل الأدب المعاصر الحق هو جنس الرواية؟ لا ريب ان المبدع حين يديج عملاً روائياً إنما يكون وراء البحث عن الولوج الى لغة الادب والغطس فيها. وقد تطور مفهوم ما يطلق عليه ميشال زيرافا «المؤسسة الروائية»^(٢٩) بتواز مع التطور الصناعي والرأسمالية.

لقد طابق مايسمى بـ «المؤسسة الروائية» المظاهر الثقافية للامبريالية الغربية حيث ان الامم التي برعت في تقليد الغرب اما طوعاً كاليابان، واما تحت معطيات الاستعمار وتسلبه كالعالمين الاسلامي والعربي - آثرت الطرق التقليدية لطريقة الحكيم. وواضح ان ذلك كان ضرباً من التأثير المباشر بالمدارس الأوروبية عموماً، وبالواقعية البالزاقية، وبالطبيعية الزلولية خصوصاً.

ولكن ممارسة الكتابة الروائية سواء عليها أكانت باللغات الوطنية أم باللغتين الانجليزية والفرنسية في العالم الذي كان واقعاً تحت التسلب الاستعماري، أفضت الى نتيجة مناوئة للاستعمار

ومهما يكن من الأمر، فان الروائي لا يكتب تاريخاً وما ينبغي له، وانما تراه يلحّم شيئاً يحمل طابع التاريخية الروائية؛ ذلك بأن الابداع الروائي انما يقوم بالضرورة على فكرة من التاريخ، ويتمثل حتماً مظهراً من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات، والأشياء، والأفكار؛ ولا سيما ما يحدث لرواية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي^(٣٠).

والحق ان الرجوع الى الوراء في تمثل الزمن، كما لاحظ فكتور هيجو نفسه، هو احد حقوق الكاتب الروائي؛ ولكن الامر حين يعود الى رواية لفولكنير، او الآن روب قريي او ميشال بيطور، او ناطالي صاروط... فلعينا ان نبذل جهداً اضافياً من اجل تمثل التسلسل الزمني^(٣١).

ولكن ما هي العلاقات، كما يتساءل ميشال زيرافا، بين الاحداث الاجتماعية والثقافية التي تقوم عليها الرواية من وجهة وتقنيات الكتابة التي يؤثرها روائي ما فيصطنعها من اجل ان يبعث في القارئ حكماً يكون مرجعه مبدأ لا يقوم على الواقع، ولكن على الجمال، على ان يلامس الثاني الاول، من وجهة أخرى؟^(٣٢)

وان الاجابة عن هذا السؤال الكبير قد يفضي بنا في الحقيقة الى التساؤل تارة أخرى: هل يكون من الامثل لدارس الرواية ان يكون أولاً وقبل كل شيء عالم اجتماع، ونفسانياً، ومؤرخاً، واقتصادياً، قبل ان يكون عالم جمال؛ او يتطلع، على نقيض كل هذا، الى اعتبار الابداع المكتوب، مركباً حسب نظام معلوم أولاً، ثم من بعد ذلك العمل على استكشاف مضامين عبر النص المسطور؟ ولعل السؤال الثاني هو الجدير بالاجابة، اذ على الرغم من ان للرواية وجوهاً لا تحصى، وأشكالاً لا تعد، فانها مع ذلك تتجسد تحت شكل كتاب، وان من اسسها التي لاتبدل لها ولا تغيير انها ظاهرة لسرد حكاية متخيلة قابلة للتحول، وقادرة على الاختلاف والتغير الى غير حد، مفضية الى تسلسل المجموعات، او الى تتابع البنى الفنية؛ اي الى مجموعات تكون عناصرها مرتبطاً بعضها ببعض بحيث تشكل في آخر المطاف عملاً أدبياً كلياً منسجماً^(٣٣).

حيث أمست الرواية وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمرة، وأداة من أدوات التعبير المتميز عن مصالح هذه الشعوب. وبهذه السيرة أصبحت الرواية اعمق مدلولاً، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية اذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف وتهذيب الطابع (دون ان تكون بالضرورة مما يندرج في الأدب التعليمي كجنس المقامة الذي نستثني منه مقامات المهمداني، وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة في الغالب بالعمق والأصالة الفكرية. وكذلك نلقي الطابع الموسوعي هو الذي يسم كثيراً من الابداعات الروائية الكبيرة كما هو الشأن لدى ميكائيل دي سرفانتيس (١٥٤٧-١٦١٦)، وجان جاك روسو، وبالزك، وزولا، وسواهم من كبار الروائيين الأوائل حيث لم يقتصر الأمر لدى هؤلاء على عكس الواقع الاجتماعي المعقد الفضفاض فحسب، وإنما جاوزها الى تثقيف القارئ في مجال حقوق المعرفة الإنسانية^(٣١).

إنما هل حافظت الرواية على هذه الامتيازات التي بوأتها منزلة جعلت القراء لا يلتمسون فيها اللذة والمتاع فحسب، وإنما الفلسفة والتاريخ والرياضة الذهنية (الرواية الجديدة خصوصاً) وتربية الذوق الرفيع؟ إن هذه السيرة في حقيقة الأمر لم تدم طويلاً، فما هو إلا ان يظهر دوستوفسكي وبروست، وفولكنير، وجويس... وما هم الا ان يقلبوا الموازين فيغيروا من تلك السيرة تغييراً يكاد يكون مطلقاً حيث تصبح الرواية جنساً مضاداً لمفاهيم جنس الأمس. فقد رفض امثال هؤلاء ان يوصف الأشخاص عبر جنس الرواية بحيث يتلاءمون مع المقاييس السائدة في مجتمع ما. وعلى الرغم من ان الرواية ظلت محافظة على صفة الشمولية الثقافية، فإن ذلك إنما كان من اجل تمجيد ثقافة حقيقية، حية، تحس، وتلمس. ومثل هذا يجعل الرؤية الثانية مناقضة للأولى التي كانت تلبس تلك الثقافة الرسمية الملطخة بمذمات التزمت وانعدام المرونة، والقمع، وبرودة التوجيه. بل اننا ألفينا جويس ينكر على الرواية ان تكون صورة خلفية او امامية للمجتمع، او وسيلة من وسائل الثقافة التاريخية، وكان يرى ان الروائي المجدد بهجمه على هذه المؤسسة الادبية

وتدميرها، او محاولة تدميرها على الأقل، إنما يكون كالرسم الأصلي الذي لا تبرز شخصيته المتفردة، وعبقريته الفنية المتميزة الا اذا دمر القواعد التقليدية وأنشأ على انقاضها البالية فناً جديداً^(٣٢).

بنية الرواية

تشكل الرؤية الى العالم احدى البنى الجوهرية للرواية^(٣٣). وإن كل تحليل بنيوي هو بالضرورة تحليل دلالي غايته كشف العلاقات الضرورية القائمة بين الشكل والمضمون. وكان جورج لوكاس يرى ان الشكل هو الشخصية، في اعتباراتها وأبعادها الفنية؛ فهي التي تكشف النقاب للقارئ عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمع من المجتمعات. فالبنوية التي كان لوكاس يتصورها في كتابه «نظرية الرواية»^(٣٤) لم تك في حقيقتها إلا اجتماعية تاريخية وفلسفية. على حين ان المناهج البنوية (واصطنعت الجمع قصداً، لأنني أرى بأن كل ناقد كبير لا يستطيع ان يتفق مع اخرين ولو جمعتهم مدرسة ادبية واحدة) المختلفة التي تطبق على الادب هذا العهد (ولا سيما ما يتصل بالاعمال السردية) تحدد وضعه في مستوى اللغة الفنية (الخطاب)؛ سواء فيما يعود الى معناها الضيق (اذ يلجأ البنيوي في هذه الحال الى استلهاهم المفاهيم والمناهج الخاصة بالالسنية البنوية)، أم الى معناها الواسع وذلك حين يعتمد المحلل الى دراسة كيفية حدوث الوقائع الاجتماعية والنفسية، والايديولوجية، والثقافية التي تراها في الحقيقة تتحدث عن نفسها عبر النص الادبي الموضوع تحت المجهر البنيوي.

ذلك بأن اعتبار رواية من الروايات مجرد شيء نصي لا يفضي بالضرورة الى أن يشكل العمل الروائي فيه صورة مافحسب، وإنما يعد مظهراً من مظاهر تشغيل اللغة. ان الدراسة النصية تتيح لنا ان نعرف كيف وقع نسج... الابداع وكيف ركب، ثم ماهو الدور الذي يلعبه عبر ذلك، النص الروائي مثلاً؟ وما هي المظاهر الثابتة التي تقضي الى تنظيم العمل السردى؟ أى كيف تبنى الرواية؟ كما ان اعتبار النص وحده الجدير بالدراسة يفضي الى المقارنة

أثر المدرسة الأمريكية في تطور الرواية

إن من غير الممكن التحدث عن تطور الرواية في العالم دون المعاج إلى المدرسة الأمريكية للنظر في أثرها المذهل في هذا التطور. ومن أهم الأنواع الروائية التي أنشأت هذه المدرسة «السلسلة السوداء»، و«رواية التجسس». وقد ازدهرت تلك المدرسة الروائية في السنوات التي عقيت الحرب العالمية الأولى ازدهاراً عظيماً النفاق. ولعل أهم ما يميز هذه المدرسة ذلك الأسلوب الجديد في السرد الذي لم يكن من قبل معهوداً في الرواية الأوروبية. ووضح أن الروائيين الأمريكيين الشباب الذين كانوا متأثرين، حسب رأي الناقدة الفرنسية جوليت رابي^(٣٥)، باستكشاف أوربا، ونتائج الحرب العالمية الأولى نفخوا في جنس الرواية نفساً جديداً.

وكان يطلق على هؤلاء الروائيين الجدد. الجيل الضائع ومن أبرز هؤلاء جون دوس باصوص، وجيرترود ستاين (Gertrud Stein)، وكالدويل (Caldwell)، وأرنست هيمينغواي (E Hemingway)، وفيتزجيرالد (Fitzgerald). ولم يستكف هؤلاء الروائيون من ادخال التقنيات السينمائية إلى إبداعاتهم السردية. وقد أطلق النقاد على هذه الحركة «المدرسة البيهافورية» (نسبة إلى اللفظ الانجليزي (Behaviour) ومعناه السلوك والسير) التي كانت غايتها وصف العواطف بواسطة وصف السلوك والحركات، والمواقف حتى في حال بدوها بدونما دلالة أو معنى، والتركيز على الصفات والعناصر التي تتيح للقارئ انطلاقاً منها أن يعيد بناء الشخصية الحقيقية للأبطال الذين يصادفهم عبر الأبداع الروائي.

لقد غير الروائي لأول مرة من سيرته الأدبية - وهو الذي كان إلى ذلك الأبن، وفي معظم الأطوار يلبس الذاتية بالموضوعية - فتجرد تجرداً كاملاً من الذاتية. أما حين كان يضطر إلى وصف عواطفه الخاصة به، فقد أصبح يأتي ذلك من الخارج أو يحاول، كأنه مجرد ملاحظ أجنبي. وهذه الطريقة السردية أصبحت تعرف فيما بعد تحت عبارة «تقنية السرد الموضوعي على الطريقة الأمريكية». وإنها التقنية التي نلاحظها لدى أكبر الروائيين الأمريكيين على ذلك العهد، ومن بينهم أرنست هيمينغواي،

بين الكتابة الروائية والظواهر السردية الأخرى، ولا سيما الأعمال السردية الخرافية، وذلك شأن ماء كلود ليفي سطرورس، ثم إلى عزل مكونات جوهر النص الذي لحمته اللغة الفنية المشكلة للخطاب. وهذه الأمور تعد بمثابة التشبيك غير كثافة الرواية وعمقها وسطحها^(٣٤).

ويعد الاختلاف الذي تقيمه الألسنية البنيوية شرطاً ثابتاً للتمييز بين التعبير من حيث هو جمالية، والمضمون من حيث هو أفكار شيئاً مفيداً لدراسة الرواية التي تأليف مركب معقد، مضامينه الاجتماعية والنفسية والثقافية كثيرة التنوع في مألوف العادة (وهي نتيجة لتنوعها وتشعبها تشغل عدة مستويات) والتي تكون طرز التعبير فيها، من حيث هي نص واحد، لاتقل تنوعية وتعددية.

وبالانصباب على دراسة النص الروائي وحدة، من حيث هو مظهر من المظاهر الدلالية للرواية، أي دراسة العلاقة بين الشكل ومضامينه، يبدو هذا المذهب كأنه عاق للتاريخ الحقيقي لجنس الرواية. إذ أول ما يلاحظ الملاحظ هو غياب العناية في مثل هذا المذهب بالشخصية التي طالما عدت بمثابة العمود الفقري للجسم في أكبر الأعمال الروائية إلى بداية القرن العشرين. وهو ذاك. فالبنوية ترفض الشخصية على أساس أنها قطب في العمل الروائي.

والحق أن معظم الروائيين أصبحوا يربون في أمر هذا الشبح الوهمي، أو الشخصية، داخل العمل السرد، وإذا كان من الممكن إقامة دراسة الرواية على الشخصية فيما قبل القرن العشرين، فإن القيام ببعض ذلك بالقياس إلى الإبداعات الروائية المعاصرة يعد أمراً غير مقبول. ولو حاولنا ذلك وجئنا نطبقه على بعض الأعمال الروائية الجديدة لما انتبهنا إلى أي نتيجة تذكر. إذ لم تكن الشخصية في الرواية الآن عنصراً من العناصر الشكلية والتقنية معاً للغة الفنية الروائية (الخطاب في الرواية)، مثلها مثل الوصف، والسرد، والمونولوج، والحوار، والتعامل مع الحيز والزمن.

وجون دوص باصوص، كما نلفيها تتجلى في اعمال روائي «السلسلة السوداء»

وقد عكست تلك الكتابات الروائية الجديدة صورة امريكا الضالة المقبلة على أزمة سنة تسع وعشرين وتسعمائة وألف الاقتصادية. ومن خلال تلك الكتابات يتجلى لنا بأن أولئك الروائيين كانوا حراساً على التقنيات الجديدة التي لم تك أقل تأثيراً ولا جودة مما عرف من بعد تحت اسم «الرواية الجديدة» التي لولا تلك الحركة الروائية المبكرة لما عرفت هذه وجوداً.

والرواية الامريكية الجديدة (١٩٣٠ - ١٩٣٠) بمهاجرتها للبنية الروائية التقليدية التسلسل الزمني، استطاعت ان تفجر الزمن والحيز، وتضع بناء قائماً على التزامن كما نلاحظ ذلك في رواية جون دوص باصوص والتي عنوانها:

(Manhattantransfer). وهذه المدرسة ذاتها هي التي أفضت الى اصطناع المناجاة الذاتية الداخلية (demonologie interieur) كما نلاحظ ذلك في اعمال وليم هاريزون كثير مثل «بينما أحضر»، و«الضجيج والخوف». وقد طاهر هذه الحركة على الازدهار طغيان النزعة الفردية التي قلبت العلوم الانسانية والفن والأدب رأساً على عقب. ان الروائي (فولكنيس) في مثل هذه الاعمال أمام جريان التفكير طبق مايدور بخلد الشخصية عبر لغة فنية داخلية. وعلى الرغم من ان هذه الموضوعية لم تك اولا وقبل كل شيء الا موضوعية أدبية، فان اثرها مع ذلك كان عظيماً حيث فتحت الباب امام السلوك العلمي الخالص في التعامل الابداعي. لقد أصبح القارئ، بواسطة سلوك من التفكير يشبه العملية الجراحية المستأصلة، يلاحظ وحده تطور الظواهر القائمة في وعي الشخصية او في نصف وعيها (Lesubconscient) ^(٣٦). انه بفضل الرؤية الفنية الجديدة، أصبح السرد الروائي محرراً، بصورة نهائية اوشبه نهائية، من كثير من المظاهر البلاغية المعقدة التي كانت تزدان بها رواية التحليل.

واذا أضفنا الى الرواية «الادبية» رواية «السلسلة السوداء» التي كانت في حقيقتها تطوراً للرواية البوليسية، والتي راجت بشكل مثير، وانتشرت على نحو مدهل. وهذا النوع الروائي هو ذاته كان

نشأ إبان الأزمة الاقتصادية الامريكية لسنة ١٩٢٩. واذا كانت غاية مضمون هذه السلسلة هي التسلية أساساً، فان ذلك لم يحظره من أن يعكس عكساً المجتمع الامريكي المتشائم، المتسم خصوصاً على ذلك العهد بالتعفن المعمم، والتهريب والتزييف، وكل ماهو غير مشروع. فهي من هذا المنظور تحمل تناقضاً مريعاً بين المضمون المعالج، والهدف المسطر. وهذا، بالطبع، تناقض.

والتناقض الثاني ان الصفة التجارية الخالصة لهذا النوع الروائي - السلسلة السوداء - التي كانت تصف نفسها بالشعبية بحكم سعرها الرخيص (وقد يعود ذلك الى العدد الهائل من النسخ المطبوعة من كل عنوان من عناوينها)، وتعدد مراكز البيع - لم يحررها ذلك من ان يكون السواد الأعظم (٩٠٪) من قرائها هم من المثقفين والمفكرين والطلاب.

والتناقض الثالث ان الصفة الامريكية الخالصة لهذا النوع الروائي لم تمنعه، هي أيضاً، من الانتشار خارج امريكا. ولعل اول من روج له بنجاح باهر هو الكاتب الانجليزي جيمس هيدلاي تشاز (James Hadley tchas) الذي استطاع ان يطبع هذا النوع الادبي بفضل ما أوتيته من موهبة فذة جعلته يجمع في مضمون أعماله الروائية بين هول الشراسة، وجمال العاطفة مضموناً؛ وبين صرامة العقدة، وروعة الحوار شكلاً ^(٣٧).

وعلى ان هذا النوع الادبي بفضل رواجه العريض في امريكا ثم في بريطانيا، وبعد تبين الأرباح التي يدرها على دور النشر المحتضنة له، لم يلبث أن انتشر في فرنسا ايضاً وذلك سنة ثمان وأربعين وتسعمائة وألف حيث أصبحت دار قاليمار (Gallimard) يباريس تنشر ستة عناوين في الشهر. وواضح أن أدب «السلسلة السوداء» (ان صح أن نطلق عليه أدباً حقاً، وهو أدب روائي ولو من باب التجاوز) أدر الاداب ربحاً على ناشره.

رواية التجسس

وعلى انه يجب التمييز بين رواية التجسس، والرواية البوليسية حيث ما اكثر مايقع اللبس بينهما على الرغم من الاختلاف الجوهرى بين النوعين، سواء فيما يعود الى الموضوعات

المتحركة التي تقدم غذاءً مسلياً إلى الأطفال. فإن قراء هذا النوع الأدبي أطفال كبار. إذ يعد الإيمان بتفاهة ما تنهض به تلك الشخصيات المثالية، ولا سيما تصديق السمات - وهي مثالية مغرقة - التي تقدم بها إلى القراء، استسلاماً ساذجاً إلى حكم الخرافة، وخضوعاً أعمى لسلطان الشعوذة الخيالية.

فهل هذه الشخصيات في مفهومها العدواني تعد استمراراً للمرتزقة الذين يسلطهم بعض الغربيين على المستضعفين في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ابتغاء المبالغة في اذلالهم وطأطأة رؤوسهم بحيث لا ترتفع ابداً؟ سيظل النقاش حول انية هذه الكائنات الورقية التي تمثل في الحقيقة عالماً يحلم به جبابرة الغربيين، قائماً...

ومثل هذه الأمور مما يعني القارئ الغربي الذي تراه مشرباً إلى معرفة الحقيقة بوجهه أو بآخر. وإذا كان من العسير عليه معرفتها كما هي، فلا أقل من يسلك إليها سبيلاً تتمثل في أدب المغامرات التجسسية التي تقدم الشخصية المتجسّسة لصالح أمته أو فائدة وطنه في صورة تشبه الكمال المطلق، حيث نلقي لها من القدرة الفائقة على مجاوزة الصعاب، والتخلص اللبق من المواقف الحرجة؛ ما يجعلها ذات صفات لا تصادفها في شخصيات الأنواع الأدبية السردية الأخرى، فهي تشبه شخصيات الملاحم من بعض الوجوه.

ولا ريب أن الذي اذكى من شأن هذا النوع الأدبي المنتمي إلى جنس الرواية، ما أفضت إليه العلاقات بين الدول الأوروبية من السوء، حيث انتهت إلى شن حربين عالميتين على بعضها بعض في ظرف يقل عن ربع قرن.

فبعض الحقائق التاريخية غدت أحيلاً كتاب هذا النوع الأدبي فراخوا يبدعون في أدب استهلاكي لا غاية من وراء كتابته إلا الربح والتسلية.

ويبدو أن رواية التجسس جاءت لتعوض لدى الغربيين الرواية العسكرية، أو الرواية ذات النزعة الاستعمارية التي كانت تصف مغامرات الغربيين لدى احتلالهم لأراضي شعوب أخرى، من قارات أخرى، لا يعرفونها من قبل.

المعالجة، أم إلى البنية السائدة. وواضح أن رواية التجسس فاقت غريمتها فانتشرت في أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية بشكل مذهل؛ بحيث قد يباع أكثر من مليون نسخة في فرنسا كل شهر (وذلك سنة سبعين من هذا القرن)، من أدب رواية التجسس، وهو رقماً مدهش حقاً.

ولكن ما شأن هذا الأدب التجسسي؟ ولم استطاع أن ينتشر بهذه الكيفية المذهلة بين الناس؟ ثم كيف ينظر القراء، أو القراء النقاد، إلى شخصيات هذا النوع الأدبي؟ وهل هم أبطال كرام شأنهم شأن أبطال الرواية النبيلة المضمون كالرواية الوطنية مثلاً؟ أم لا يعدون أن يكونوا شخصيات منبوذة، مزدرة، تمارس الكذب، وترتدي سربال النفاق، وتلعب لعبة مزدوجة؟ أي هل لهذه الشخصيات المتجسّسة وجهان اثنان: ظاهر وهو الكذب والخداع، وباطن وهو الصحيح؟ أن الخير الظاهر، ليس في حقيقته، إلا رداء يوارى وراءه شراً مستطيراً، وهولاً طويلاً.

أن شخصية المتجسس تتسم بصفات ادناها الخيانة والشراسة مما يجعلها لا تستطيع التمتع بحق الانتماء إلى شخصيات الرواية ذات المضمون النبيل ذلك أن التجسس من الأمور التي لا تزال إلى يومنا هذا على الأقل تمارس تحت جنح الخفاء والتستر، على أساس أنها شيء غير مشروع دولياً وأخلاقياً. فلا فرق بين متجسس ومختلس. ومن جعل نفسه بطلاً جاسوساً فلا ينبغي له أن ينتظر من الناس، غير الذين نصبوه جاسوساً، الاحترام والتقدير.

أن هذه الكائنات (الشخصيات التجسسية) توصف في الروايات التجسسية الغربية على أنها تتسم بالقدرة الخارقة في القوة الجسمية والشجاعة النادرة، والضراوة الجهنمية إذا اقتضت الحال ذلك. بالإضافة إلى ذكاء في الجنان، وحدة في الفؤاد، وامتياز في الشخصية، وقدرة عجيبة على الأفلات من المواقف الحرجة. فهذه الشخصيات لا تكون، في أغلب اطوارها، إلا على هذا النحو؛ فهل كان خالقوها يشرّبون بها إلى غايات تكون فيها كائنات عليا لا جود لها في عالم الواقع الإنساني الضعيف القاصر. أنهم في سلوكهم ذاك يضارعون مصممي اشرطة الرسوم

فلما انتهى عهد الاستعمار، واستيقظت الشعوب المستضعفة، عجز خيال الغربيين عن ان يسرح الآ في هذه المستنقعات التجسسية التي أولجوا في مجاهلها الشخصيات النسوية بوجه مثير. ولعل من اكبر كتاب رواية التجسس في فرنسا مثلاً جوستاف لوروج (Gustave Lerouge) الذي دبج من ضمن مادبج، حرب الأشباح (do guerre des vampires)؛ وبيير نور (Pierre Nord) الذي من اهم ماكتب القافلة السادسة وجواز سفر من اجل الابدية (PassePort Pour l'eternite) وجان بومار الذي كتب «السمة الصينية»، والقطار المصنف.

ومن بين الكتاب الانجليز الذين عالجوا رواية التجسس نذكر (Peter Cheney) الذي دبج «الصيبة ذات الاخضر الرمادي»، وهذا الرجل خطير؛ واريك امبلير الذي كتب خصوصاً قناع ديمتريوس (Le Marque Dimitrios) ⁽³⁸⁾ يبقى ان نقرر بأن رواية التجسس انما قامت على أنقاض الرواية الحربية التي أن لنا أن نختصها ببعض الحديث.

الرواية الحربية

يعد هذا النوع من الرواية من اشهر الانواع في الأدب العربي واكثره انتشاراً حيث فرضته الأوضاع التاريخية التي أفضت، بضرارة وشراسة، الى وقوع معظم البلدان العربية تحت القبضة الاستعمارية الحديدية. ولما استيقظت بعض هذه الشعوب ولا سيما الجزائر، وتونس، وسورية، والمغرب فأعلنت الحرب على الاستعمار الفرنسي، ومصر التي أعلنت النضال على الاستعمار الإنجليزي، وليبيا التي ناوت الاستعمار الإيطالي - ثم نالت هذه الشعوب حريتها أو قل أنها افكتتها غالباً، أفضى ذلك الى بث الوعي الخيالي في اذهان الكتاب العرب الذين راحوا يدبجون اعمالاً روائية تخلد نضال هذه الشعوب. والحق ان هذه السيرة تصدق على جميع الشعوب التي ناضلت من أجل التحرر السياسي من قبضة الاستعمار الجاثم عليها كالشيطان المارد، ثم كان لها كتاب يكتبون، وأدباء يدعون.

من اجل ذلك نميل الى اعتبار شخصيات هذا النوع من الرواية على انها استمرار للشخصيات النبيلة، لانها تتمتع بصفات خيرة

كالنزعة النضالية، وكنشدان الحرية، واذن نبذ الظلم، ورفض الباطل. فهذا النوع من الرواية يعالج بوجه عام رفض الشعوب للظلم الذي صدرته اوربا اليها وفرضته بقوة السلاح. ورفض الظل هو اعلى صفات الانسان حين يمجّد الحرية فيموت من اجلها. ولا سواء من تتسم صفاته برفض الظلم والاستعباد، ومن تتسم صفاته بحب القهر والنهر والشر. وواضح انني هنا افكر في الرواية الاستعمارية التي كانت تمجد بشكل صريح او بشكل ملمح احتلال الاوربيين للمستضعفين. والذي يلاحظ عادة في شخصيات الرواية الوطنية او الحربية انها كلها، او معظمها، تتسم بصفات التضحية الخارقة، وحب التفاني في خدمة الوطن، مما يجعلها تستأثر بحب القراء النزهاء، او القراء الوطنيين، او القراء المجدين للحرية، وتثير، في الألبان ذاته، حفيظة الأعداء. فهي شخصيات، من هذا الوجه، تناقض شخصيات رواية التجسس التي هي في رأينا ذات طبيعة شريرة تنتمي الى منظمات سرية اراهابية لا يعني سلوكها وتفكيرها وأهدافها الحقيقية الا ممارسة العدوان سراً ما امكن، وعملانية ان أفترض امرها ويرح خفاؤه. وشتان بين شخصيات قصارها تحرير الوطن والانسان من رجس الاستعباد، وشخصيات غايتها التجسس على احوال الناس، والبحث عن كشف عوراتهم، والانسداس لهم في كل ممكن، والتلبس من حولهم بكل حال.

ولقد قلنا: ان هذا النوع من الرواية ازدهر ازدهاراً مقبولاً في كثير، من البلدان العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة.

واذا كان هذا النوع لم يزدهر ازدهار الموضوعات السياسية والاجتماعية الخالصة، فيما نفترض من تأخر الكتاب، في كثير من الأطوار، عن معاشة الاحداث ومواكبتها متفاعلة، فاذا انت تراهم، لعل اولاً أخرى، لا يكادون يتحدثون عن هذه الوقائع الا بعد ذهابها وانقضائها. وكثيراً مايفضي مثل هذا السلوك الذي يكون اجبارياً في كثير من المواقف الى نسيان بعض هذه الاحداث الحربية والاستعاضة عنها بوصف الوضع الاجتماعي او الوضع الايديولوجي، وهي السيرة التي تتجلى، مثلاً، في بعض روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي «القمر والأسوار»، و«الوشم»،

و«الانهار» و«الزلازل» للطاهر وطار، و«ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ، و«زينب» لمحمد حسين هيكل. فمثل هذه الابداعات الروائية، ولم نذكرها إلا مثلاً مما حضرنا في الذهن، انما تعالج التحولات الاجتماعية في العراق والجزائر ومصر. وواضح ان الكتاب العرب لو أنصفوا شعوبهم وما كافحت، في كل الاحوال، لأخرجوا مئات الروايات في هذا النوع الادبي.

ونحن نعلم أثناء ذلك بأن الرواية الحربية هي رواية مناضلة، واذن فهي من صميم الادب السياسي الذي ليس هو إلا ثمرة العمل العسكري. وكما يجوز أن تكون الرواية الحربية ذات ابعاد نبيلة، وغايات شريفة، تشرّب الى تحرير الشعب من الاستعباد الاستعماري، او الاضطهاد الذي تصبه النظم الاقطاعية والديكتاتورية على هذا الشعب المحرر من الناحية السياسية شكلياً، يمكن ان تكون ذات ابعاد عنصرية او استعمارية شأن مانلفي في بعض النماذج من الرواية الحربية الاوربية الممجة للفتوح الاستعمارية، والمزكية للقهق، والمباركة للاضطهاد والسطو والعدوان.

والشخصيات المحورية في الرواية الحربية تكون اساساً عسكرية اما تحت الشكل الرسمي، كشخصيات الجنود والضباط والجيوش بما ينشأ عنها من اصطناع السلاح، وخوض المعارك، وتدبير الحروب؛ واما تحت اشكال اخرى كأن تكون الشخصية فدائية، او شرطياً سرياً، او مكلفاً بمهمة حربية ذات خطر عظيم. وتسعى شخصيات هذا النوع من الرواية، بكل ما تملك، من اجل انتصار الوطن ومجده، واعلاء كلمة شعبه. فالأيديولوجية التي تحملها شخصية الرواية الحربية لا تكاد تغير ولا تتبدل، والانتصار لدى نهاية المطاف هو الخاصية البارزة التي تتوج نهايات هذا النوع الادبي.

وتتسم بنية الرواية العسكرية بنمطية لا تكاد تحيد عنها حيث لا مناص من ان نتحدث عن مواجهة العدو، والتأهب للموت في ساح الوغى، والاستعداد للأنتقاء مع الخونة وانتقام منهم، وهلم جرا...

كل ذلك ونحن نشعر بأننا لم نكد نقول شيئاً حول هذا الموضوع الضخم الذي لا تجزؤه الا المجلدات، فنحن قد فاتنا أن نتحدث عن المذاهب الفنية عبر هذا الجنس الادبي، ولا سيما الواقعية، والواقعية الاشتراكية، والرمزية، والسريالية، كما فاتنا ان نتحدث عن المذاهب الفنية عبر هذا الجنس الادبي، ولا سيما الواقعية، والواقعية الاشتراكية، والرمزية، والسريالية؛ كما فاتنا ان نتحدث عن انواع روائية اخرى كرواية الوثائق، والرواية المسلسلة، والرواية الغرامية، ورواية الطفل، والرواية النفسية، وما لا يكاد يحصى من انواع هذا الجنس الذي أمسى اميراً للجناس الادبية الاخرى: لا تنازعه هذه الامارة، ولا تطمع في ان تنافسه تبوأ المكانة التي يتربع عليها.

ثم نحن لم نكد نتحدث عن هذا الجنس الا بمفهومه الكلاسيكي؛ من حيث كان يجب علينا ان نتحدث عن شكله الجديد الذي يرفض كل الاشكال السردية التقليدية التي كانت تقوم على تمجيد الشخصية والألحاح في وصفها، والاطناب في ابراز ملامحها، وذلك ابتغاء ايهام القارئ بوجودها تاريخياً؛ من حيث لا وجود لها، في حقيقة الامر، الا بين الالفاظ المشكلة للحملة الخطاب.

فقد انتهت اذن رواية البطل الى الابد. وهل يجوز ان تكون مكانة لرواية الفرد داخل مجتمع لا يعري ان يطحن هذا الفرد طحناً؛ او لرواية المجموعة الراكضة في عالم لا يتحرك؟ فقد نشأ عن الضجر والخيبة حاجة شديدة الى قلب صفحة الماضي (٣٩).

لقد كان الشائع لدى الروائيين التقليديين ان يرسموا ملامح شخصيات متفردة كما هو شأن بالزك الذي نجح في خلق شخصية الأب قوريو، ودوستويفسكي الذي برع في رسم شخصيات الاخوة كارامازوف، وفلوبير الذي طالعنا بشخصية السيدة بوفاري، وهلم جرا. فكأن غاية اولئك الروائيين لم تكن تعدوا إضافة بعض الصور العصرية الى رواق اللوحات التي يتشكل منها التاريخ الادبي.

كان التقليديون من الروائيين يصرون على اعتبار البطل شخصاً لا شخصية، له اسم بل له اسمان اثنان، بل له عائلة ينتمي اليها،

بل له ارث ينشده، بل له مهنة يعرف بها، بل أثناء ذلك نجد له مالا وعقاراً. وفوق كل ذلك لا مناص من ان يكون له طبع يتميز به، ووجه يعكس بالضرورة هذا الطبع، ثم ماض يتقلب فيه هذا وذاك جميعاً. وان طبعه هذا هو الذي كان يملئ طبيعة حركته داخل الابداع الروائي بحيث تتلامح حتماً مع كل حدث. ثم ان طبعه هذا، هو الذي كان يتيح للقارئ الحكم له او عليه، كما كان يوحي اليه بأن يمقته ويشناه، اويقه ويشفق عليه^(٢٠).

ان هذه الرؤية النقدية اصبحت في حكم الماضي الدابر، والامس الغابر، وانها بالضرورة لتعارض مع الرؤية النقدية المعاصرة. والآن فكم قارئ يذكر اسم الراوية في «الغنيان» لجان بول سارتر، أو في «الاجنبي» لألبير كامو؟ الا ان رواية البطل أمست تنتمي بحتمية الى الماضي، حيث كانت تطبع زمانها المتميز ببلوغ الفرد فيه قمة القيمة^(٢١).

وان الذي روج لرواية البطل لاضطهاد الملوك والجبابرة على الشعوب، وتسلب الافراد الاقوياء على الجماعات التي لم تكن تشل، في معظم الاحوال طبقات يجمعها أمر واحد، وفلسفة واحدة، فكان ذلك الأدب الروائي يعكس عظمة ذلك الفرد الجبار، وسلطانه المبسوط، وتأثيره البالغ، في مجتمعات لم تكن تكاد تؤمن إلا بالفرد من حيث هو قائد محنك، اودكتاتور متسلط، او جبار مدمر... فلما تغير الزمن، وتبدلت الاحوال، فاصبحت الشعوب تسعى بكل ما أوتيت من عزم يكمن في طموحها، وقوة تنجس في وحدتها - من أجل ان تسمع كلمتها من حيث جماعة منظمة في حزب واحد، او تجمعها آيدولوجية واحدة، كالحرية في مظاهرها المختلفة، وكنشادان العيش الرغد في مستوياته الراقية، وكالتماس الرخاء والرفاهية في اشكالهما الهنيئة المريثة... غدا الحديث في الرواية عن قيمة الفرد منفصلاً عن الجماعة امراً مذموماً. وواضح ان مثل هذه الرؤية الفنية لا تعدم اليوم في سوق الأدب اشباعاً، ولكن لا ينبغي ان يخادعنا مثل هؤلاء الاشياء المتعلقين بأسباب الماضي الواهية؛ فكأننا بهم يضارعون من ينبغي بالنظام الملكي عن النظام الجمهوري بديلاً. والا فما القول في جنس ادبي يتعصر للفرد

الضعيف، مهما يبدو جلدأ قوياً، على الجمهور العريض؟ من أجل كل ذلك تطلعت الرواية الى التخلص من ذلك السريال البطلي السائد، والبحث عن اشكال فنية وتقنية اخرى للبناء الروائي؛ فبادرت الى خوض غمار تجربة رواية الحديث التي هي ايضا لم تعمرو طويلاً بحكم ان الاحداث، ولرأى الشعوب هي التي تكون وراءها حتماً، الا انها قد تكون اولج في مجال التاريخ الخالص منها في مجال الادب المحض. وقد أصبحت مدرسة الرواية الجديدة (ومعها الحركة النقدية الجديدة بما فيها الاتجاهان البنوي والأسني) تنجح نحو العمل باللغة وحدها داخل الابداع من حيث هو، والابداع الروائي خصوصاً. ذلك بأن الحقيقة الادبية، اذا صح أن نطلق عليها بعض ذلك، لا تعدو ان تكون أدبية قبل كل شيء، وان الحقيقة والزيف والجمال والقبح لا تكون الا في أسفار التاريخ؛ وانه لا شيء خارج اللغة الفنية، او الخطاط، من الحقائق، وأن اعتبار البطل عنصراً جوهرياً في الابداع الروائي خرافة؛ اذ لم يعد اليوم الا مجرد دعامة ضمن شبكة من القيم والعناصر الاخرى التي تقضي الى تشكيل النص النهائي للعمل الابداعي الذي هونص قبل كل شيء؛ اي أدب خيالي قبل كل شيء.

ولا أحسب ان هذه الحركة الجديدة تجرؤ على الذهاب الى تجريد الادب عموماً، والادب الروائي خصوصاً، من الوظيفة الاجتماعية، وانما النشاط هو تجريد هذا الادب من الوظيفة الجمالية، والصفة الأسنية الخالصة التي من حقه وواجبه الاتسام بها.

وعلى أنا لا ينبغي ان نندرج الى الحديث عن خصائص الرواية الجديدة ومسارها الصعب، ولا عقد مقارنة بينها وبين الرواية التقليدية، فذاك حديث اخر سيكون له حيز في كتاباتنا، في غير هذا الفصل. وانما حسينا، ونحن نهم بنفض اليد من هذا الحديث، ان نقرر بأنه كان للرواية الفضل كل الفضل في تطور كثير من الاجناس الادبية الاخرى، كما كانت علة في اقبال بعض هذه الاجناس في اللحد؛ حيث نلغي القصة القصيرة - بعد الذي كان من امر محاولة العرب في انشائها تحت شكل «المقامة، وهو

الجنس الذي ظل سائداً في الادب العربي زهاء عشرة قرون، بل متجاوزة الى لغات اخرى كاللغة العبرانية التي ألفينا بعض الكتاب اليهود يديجون مقامات على نسج الخصائص الفنية لهذا الجنس الأدبي العربي تنشأ ربيبة للرواية تستمد منها دون ان تكون مثلها، وتستخدم شخصياتها دون ارتداء السربال الفخم الذي نجدها ترتديه عبر جنس الرواية. ثم نجد هذه الرواية، شيئاً فشيئاً، تفضي، بقوة انتشارها وطغيانها في السوق الادبية، الى الاضعاف من شأن المقالة الأدبية التي ظل طه حسين، ومحمد البشير الابراهيمي، والعقاد، والمازني، والزيات، والرافعي، وعبدالعزیز البشري، ومن لا يحصون من كبار المقاليين العرب الذي روجوا لهذا الجنس طوال النصف الأول من هذا القرن فجعلوا منه جنساً ذائعاً، وطعاماً سائغاً. فيقدر ما ألفينا القصة القصيرة تتطور الى الامام فتراً، وجدنا المقالة الادبية تتقهقر الى الوراء شبراً. ثم بقدر ما وجدنا الرواية تتكسر في النوادي الادبية اختيالا وازدهاء، وجدنا الشعر يزداد في الاسواق الادبية تدهوراً واضطراباً. فتطور الاجناس الادبية الجديدة لم يفض في الحقيقة الا الى دهورة اوقهقرة اجناس أدبية أخرى من حيث لا يشعر احد، بل من حيث لم يكن ينبغي أي أديب ولا ناقد ذلك.

ان جنس الرواية: من بالزك الى زولا، ومن زولا الى بروس، ومن جيد الى كامبي، ومن سارتر الى ديب، ومن قريبي الى صارو، ومن بيطور الى بكيت الى كلود سيمون؛ ثم من دوسطوييفسكي الى كافكا، ومن جيمس جويس وجون دوس باصوص الى فولكنير، ثم من هيكل الى محفوظ، ومن حنامينه الى رشيد بوجده، ومن لا يحصون الى من لا يعدون؛ قد تغير وتطور الى حد بعيد. لقد تغير هذا الجنس الأدبي في موضوعاته، وطرقه، ورسم ملامحه، اي في بنيت العامة. وما تغيرت الأشكال السردية لجنس الرواية في حقيقة الأمر، الأتبعاً للتحويلات الحضارية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المذهلة التي استطاعت ان تغير من مسيرة التاريخ، أي تبدل من وجه العالم - ثم تبعاً للتطورات الجذرية التي طرأت على فنون اخرى ذات صلة بجنس الرواية كالسينما مثلاً. ومثل ذلك لا ينطبق على الرواية في

فرنسا وحدها، وانما ينطبق عليها في العالم كله: من الاتحاد السوفياتي الى الولايات المتحدة الامريكية، ومن المانيا الى اليابان، ومن مشرق الوطن العربي الى مغربه.

وبعد، فانا لنضع المزيد من هذا الفصل ونحن نشعر بالخيبة اذ قصرنا عن استيفائه حقه من الاستقراء والعمق؛ كما نشعر بأن كثيراً مما طرحناه، من آراء، وما سقناه من قضايا عبر هذه الصفحات، ليس الا وجهات نظر ترتجي ان يذكر حولها النقاش، ويضطرم عبرها الجدل.

وهران، في ١١/٦/١٩٨٥

احالات

- ١ - عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٨.
- ٢ - ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٦٣.
- ٣ - عبدالمك مرتاض، فن المقامات في الادب العربي، ص. ١٦٠ وما بعدها، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠.
- ٤ - ابن منظور، لسان العرب (جنس).
- ٥ - م. س. (دوى).
- ٦ - عبدالعزیز البشري، المختار، ٤٧/١.
- ٧ - نشرت مقالة البشري في جريدة «المساء» القاهرية الصادرة في ١٢/٢٤/١٩٣٠.
- ٨ - البشري، م. م. س. ٤٣.
- ٩ - حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليبي، تونس ١٩٤٧.
- عبدالمك مرتاض، القصة في الادب العربي القديم، ص ٢٤٥ - ٢٩٤.
- 11- P.ROBERT, Dictionnaires de la Langue francaise, (rroman).
- 12- ID.
- 13- M. Zérafia, Litteratuneer genres littéraires, P.8f.
- 14- يميز لوكاكس في الفصل الثالث من القسم الاول من كتابه «نظرية الرواية» بين الرواية والملحمة. ومما يجمعهما، اشتراكهما في الاعتماد على البطل الفردي وإبراز ملامحه، والاطناب في وصف قيمته (الرواية التاريخية

- القصة، والملحمة، والتراجيديا، والقصيدة الغزلية. وقد كان لهذا الكتاب شأن أي شأن في مسار الفكر الاوربي في الربع الاول من هذا القرن.
- 34- G. Lukács, op. cit, p. 101.
- 35- La Littérature, p.387.
- 36- ID. P.388.
- 37- ID. p. 389et 390.
- 38- ID. P.406-410.
- 39- Ltureon Thoorens, Une nourelle Littérature, in Lo Littéas Lene, p. 247.
- 40- A.R. Grillet, Pour un nouveau rwnau, p.27.
- 41- ID.
- Barthes "Roland",**
- Le Degré Zéro de l'écriture, Points- Paris 1972.**
- Bessière "Jean" et Outres, Littérature et genres littéraires, Larousse, Paris 1978.
- Lentre culturel de Lerisy-la-Solle, Nouveau roman '2t', Paris, cot. 1018, 1972.
- Ducrot et todorv, Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langue, Seuil, Paris, 1972.
- Encyclopaedia Universalis, Trauce, SA, 1980.
- Grillet 'Alain Robbe', Pour un nouveau roman, Minuit, 1963. Gros 'Bernord' et autres, La littérature, CEPL, Paris, 1970.
- Lukács "Georges", théorie du roman 'traduit de l'allemand pas Jean lairevoyé', Editions Gonthier, St Amand, 1979.
- Bofert "Paul", Dictionnaire alphabetique et auanagique de la langue française, sté du mouveau littré, Paris, 1976.
- Sarraute "vathalie", L'dére du soutçon, Gallimard, Paris 1956.
- Tortel "Jean" La littérature, Seghers Paris, 1971.
- خصوصاً، والتقليدية عموماً). وواضح ان مثل هذه النظرية لم تعد منطقية على الرواية الحديثة.
- 15- M. Zéroffa, op. cit, p. 88.
- 16- ID. p. 89.
- 17- ID.
- 18- ID p.92.
- 19- ID.
- 20- O.Ducrofet T. TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage, p. 286.
- 21- Encyclopaedia Liniversaalis, r.20, p. 1814.
- 22- ID. p.1814-1815.
- 23- IDD.
- 24- M. Zeraffa, op. cit, p.96.
- 25- ID. p.97.
- 26- ID. I
- 27- ID. p.98.
- 28- R. Barthes, Le Degré Zéro de Lecriture, p.zjet Suir.
- 29- M. Zéraaffa, op. cit, p.120.
- 30- ID., 121.
- 31- ID.
- 32- G. Lukács, La Théorie du roman, in Littérature er genres littéraires, p.100.
- 33- ظهر هذا الكتاب سنة ١٩٢٠ باللغة الالمانية. وقد أين جورج لوكاكس، وهو كاتب وفيلسوف مجرى أن يعيد طبعه الأ في ١٩٦٢. ولم يترجم هذا الكتاب الى اللغة الفرنسية إلا مؤخراً. وهو يعالج اشكالية الادب الاخلاقي في علاقاته مع المجتمع والحضارة. والحق ان لوكاكس لم يقتصر تنظيره على الرواية (من وجهة نظر فلسفية قبل كل شيء فحسب)، وانما يجاوزها الى

الصيغة والزمن في الرواية

■ جورج واتسن

■ ترجمة عباس العويني

ساعة في الرواية تتحرك عقاربها للامام، بهما رغب الروائي في ان يرى العكس. ودعوى فورستر هنا لا يمكن اهمالها لكونها تاريخية:

«قد يكره المؤلف ساعته. حاولت اميلي برونتي اخفاءها في مرتفعات وذرف، وقلبيها ستيرن في ترسترام شاندي رأساً على عقب. واستمر بروست، الذي مايزال الاكثر براعة بتغيير حركة عقاربها... ان كل تلك الادوات devices شرعية، لكن لم يتعارض اي منها مع فرضيتنا: اساس الرواية قصة، والقصة حوادث مُسَرَّدة ومرتبطة وفق تسلسل زمني (الفصل الثاني).

ومن الصعب ان نتخيل كيف سيبدو التعارض لو لم تتعارض تلك الأمثلة الثلاثة مع بعضها. فقد اخترعت اميلي برونتي المخطط الأكثر احكاماً في روايتها الوحيدة، من خلال سرد بضمير المتكلم الواحد، المبني داخل ثان، وكان الاحكام الاكثر دقة في تحديد التواريخ، الذي ابتدأ ب1801، بحيث نجح الناشرون في تثبيت سنوات ميلاد وزواج وموت الشخصوص الرئيسة في الرواية: كاترين اريرنشو، مثلاً، ولدت في صيف ١٧٦٥، وماتت في ٢٠ آذار ١٧٨٤، وما شابه، وكذلك الحوادث الرئيسة في الرواية والتي تحدثت قبل ستين عاماً واكثر، قبل ان تظهر الرواية في ١٨٤٧، رغم ان القصة تتحدث حتى ١٨٠١، لتنتهى من حيث بدأت.

من بين كل المضامين، كما علّق صامويل جنسن مرة، يكون الزمن «اكثر الاشياء خضوعاً للخيال».

قد يعتقد الروائي نفسه سيداً له، اذن، وليس عبداً له البته. ورغم انه لا يكون حراً يفعل مايشاء بنظام زمنه، لكن يبدو من المؤكد انه ليس مقيداً بعمل شيء واحد فقط: ان يترك الحدث يتحرك بثبات للأمام. ووُلد الانعتاق من ذلك العقد المقيد قبل ان تولد الرواية، في الملحمة والرومانس، وفي الرواية ذاتها حين اعلنه فيلدنغ اولاً، واستثمره ستيرن Sterne.

ومن الغريب، بعد ذلك، ان يتحدث النقاد المعاصرون عن التسلسل الزمني Chronology في الادب الروائي باعتباره تقليداً: مفترضين ان عدة روايات مبكرة، كالملاحم قبلها، تبدأ من وسط الأشياء in Mediasres او بخط متعرج ومعقد كما لدى بروست Proust، ويوحي الافتراض اهمالاً لما يكون عليه التقليد الروائي. ومن الغريب ايضاً، ان اياً من الروائيين كان قد رأى الرواية محددة بالزمن بمعناه المقيد او المتواتر أبداً. لكن بدا الشعور بمثل هذا التقييد قوياً في هذا القرن، اكثر مما كان عليه في القرون السابقة. ولم تقف تجربة ستيرن في تقديمه للارتجاع الفني عن كونها غريبة بعد قرنين من الزمان: ولو كانت كذلك، فانها تبدو اكثر غرابة عن السابق. وهرع الروائيون منذ الحرب العالمية الاولى في ممارسة الحرية ولو لئاماً. يقول إ.م. فورستر في ميزاته الرواية Aspects of the Novel (1927) من ان هناك دائماً

مشهد غير طبيعي نفسه . فلا تدخر وسعاً او ورقاً في ان تكشفه باسهاب لقرائنا؛ لكن لو مرت السنوات دون ترك اي اثر، فاننا لا نخشى الصلح في تاريخنا، بل سنسارع بتقصي مسائل النتائج، وطرح الفترات الزمنية جانباً تماماً . . . (II, I)»

ذلك الفهم الجيد الحاد نقدياً يكون اكثر تحرراً من جيمز او فورستر، وما ذكره لـ «التاريخ» الا لأنه يمتلك درجة من السطوة: فطالما ان التاريخ غير مرتب زمنياً بشكل متساو، فلا يتطلب سبب الاحتمال من الروائي ان يكون كذلك. فالزمن الذي يتطلبه للقراءة لا يقارن بالزمن الذي ينقضي في السرد، فيما اذا كان في نفس الفترة التي حدثت فيها، او حتى في ذلك التسلسل؟ من المؤكد ان تاسيتوس Tacitus وكلا ريندون Clarendon لم يتصرفا بذلك الاسلوب، ولا حتى غبن Gibbon وماكولي Macaulay.

ان تاريخ الرواية، بعدئذ، ومن نواح متعددة، احد الحريات المفقودة، رغم انها ليست بالمفقودة، رغم انها ليست بالمفقودة تماماً او على الدوام. وخطت الرواية الاوربية منذ سكوت Scott بعيداً عن الترتيب الزمني في احوال أقل، وكما يبدو محتملاً من سابقتها. ولم تخصص نفسها حديثاً للحكاية النموذجية التي احبها سرفانتس وفيلنغ، مثلاً، لتسرداها في النهاية شخصية خارج دائرة الزمن الرئيس. انها لم تحتك بمفهوم القارئ عن الزمن كما فعلت روايات الرسائل التي تضمنت عدة شخصيات متراسلة، كما في كلاريسا Clarissa او علاقات خطيرة Les Liaisons Dangereuses، التي تتطلب نوعاً من التركيز الذي يصعب على القارئ الفكتوري او القرن عشريني ان يعيده للادب. فلقد وضعت الزمن احياناً، وبشكل مرعب، ارتداداً، ثم للامام، ثم ارتداداً ثانية، كما جازف ستيرن مرة. وفي هذا المضمار تصبح ترسترام شاندي تجربة اكثر راديكالية من كتابات بروست أو وليم فوكنر.

وخلال عقود القرن التاسع عشر الاولى، بلغت الرواية موقعها الراسخ ومدى من الآمال المشتركة بين المؤلف والقارئ غلب عليه طابع الرصانة اكثر من طابع الهزل، ولم تتقبل بالتأكيد الهزل لذاته. وكان عدم اهتمام ديكنز لذلك النوع، مثله مثل ثاكيري وترلوب وجورج اليوت راثعاً، ماعدا البيت المنعزل Bleak

وكل ماتقدم يرجع الى القرن التاسع عشر؛ اما روايتي القرن الثامن عشر فيبدون اقل تساوقاً في الفصوص في التفاصيل، وكان بإمكانهم ان يتحدوا الاحتمال. حتى درجة المحال: ف رسائل بيروية Mmede Lettres Péruviennes (1746) لمدام دي غرافني Mme de Grafigny، مثلاً، تبدأ بغزو اسبانيا لبيرو في بداية القرن السادس عشر، وتنتهي في باريس القرن الثامن عشر، وب نفس الشخص. الا ان مرتفعات وذرنغ لا تضع مثل ذلك الجهد بالتهديد. وبينما تكون «مرتبة وفق تدرج زمني» فان ترسترام شاندي على التقيض منها تماماً: فالحوادث غير متسلسلة على الاطلاق.

الا ان الرواية سمحت منذ ذلك الحين لان تكون مرتبطة بالزمن ولم يتقدم اعتناقها طوال قرنين واكثر، الا ان حريات العمل التي وافق عليها القرن الثامن عشر، او على الاقل مارسها بسهولة، قد قبلت على مضض في هذا القرن، واعتبرت كموضوع من اجل التعليق النقدي المثار. وكان من الجائز ان تبدو عدة ادوات زمنية في الرومانس الفرنسي الحديث French nouveau roman نوعاً ما اعتيادية بنظر صامويل جنسن معاصر، والذي قد يجد بنفس المقياس معاناة هنري جيمز Henry James حول السؤال صعب الادراك «مسألة الزمن الأبدية» كما يدعوه جيمز في مقدمته لـ رودريك هدسن Roderick Hudson (1907).

دائماً حاضر الوجود ودائماً مرعب؛ دائماً يلح على تأثير الانقضاء الكبير والمرو، او «الرجوع المظلم والهاوية» وعلاقته بالحقيقة؛ وعلى تأثير الانقضاظ والبناء والشكل وعلاقتهم بالترتيب الادبي. انه بالحقيقة عمل يربح لا احد سوى القلوب الاكثر صلابة لتصل حد الاسقاط المذل والنشوء.

ولكن لم يكن جيل جيمز الا تل خُلدي قياساً لفيلدنغ، الذي رأى نفسه في توم جونز Tom Jones كمؤسس لمقاطعة جديدة في الكتابة، ولذلك السبب وحده دكتاتورها الشرعي. والرواية، كما اعلن هناك، تتحرك دون الزام للامام وبلا كلل وكأنها مركبة السفر، «التي تتخذ مسارها بشتاء سواء كانت فارغة او غاضبة بالركاب». ومثل الملحمة التي انبثقت عنها زعماء، ومثل الكتابات التاريخية، فانها تخلق تمايزات ذكية.

وان هدفنا، و خلال الصفحات التالية، ان نتبع طريقة معاكسة. فعندما يقدم

العشرين عن كل، او حتى الجزء الاكبر، من تضرع ريتشاردسون Richardson في ان يتظاهر في كل لحظة من ان الاداب لم تكتب اية رواية، حسب معرفتي، بصيغة المستقبل، رغم ان الخيال العلمي يتحدث عن زمن مستقبلي. ويمكننا ان نقسم الصيغ الرئيسية في الرواية الى ثلاثة اقسام: الماضي، المضارع، ومزيج من الصيغتين:

١- الماضي: يشير الى ان القصة قد حُكِيت، فيما اذا كانت واقعية او خيالية، وتوحي، تحت اية ظلال من الاقتناع، من ان حوادثها قد حدثت فعلاً او قد تكون شبيهة لها. وربما تحتل اكثر من تسعة اعشار الادب الروائي، بمعزل عن الحوار. انها تغطي، وربما بسبب الحاجة، الجزء الاعظم من رواية المذكرات، والفكثريات ومقلداتها المتأخرة، عدا ان:

آ- نهايات مثل هذه الروايات قد تجذبنا اخيراً نحو المضارع «وهنا لم اعد عازماً على ارهاق نفسي» كما تنتهي روبنسون كروزو، «كروزو»، «انتي اتهيا لسفرة اطول من هذه كلها...» والراوي يستعد لملاقاة الموت، و... .

ب- المؤلف او «المحرر» قد يتدخل بنفسه، بصيغة المضارع. بصيغة الماضي، اذ انها تهتم بالحوادث التي حدثت قريباً. اما رواية الشخص الثالث ومنذ ١٨٠٠ فقد كتبت بصيغة الماضي، كما لو انها باسلافها في الملحمة والرومانس، اضافة لرواية المذكرات والرسائل، وعلى العموم تكون عرضة لاستثناءات جاء ذكرها مسبقاً: الحوار، النهايات وتدخل صوت المؤلف العرضي. وبين الاسقاط العارض للمضارع الآن تأثيراً خاصاً وغالباً ما يكون تهكيمياً. الا ان استخدام الاسلوب غير المباشر الحر Style indirect Libre قد يؤدي الى بعض الازباكيات هنا: يطلب من القاريء احياناً، وليس على الدوام، ان يترجم الماضي، الى حد ما، الى المضارع، تذكر فرجينيا وولف على لسان السيدة دالواي بالطبع كان سيحضر الى حفلتها الليلة. «حيث ربطت «كان» و«الليلة» مع انهما يتناقضان وقواعد اللغة باستثناء الاسلوب غير المباشر الحر

٢- المضارع يظهر أن دامون رينيون Damon Runyon الكاتب

House. وما عدم الاهتمام الاميزة للضمان، للحذر التام، للرواية الفكتورية العظيمة، التي أرسيت قواعدها في عالم مألوف حيث التجربة الرسمية تفلق بحق شيئاً ما ثميناً لدى المؤلف والقاريء على حد سواء. فمثل تلك الروائع الكلاسية تبقى بمفهوم الثبات الخالد، والتي ربما تكون رواية ثاكيري هنري ازمووند Henry Esmond الالهام الاكثر كمالاً، وقد يربك ذلك المفهوم او حتى يتناثر متى ما اصطدم بعنصر الزمن المشوش. ان هذا لشيء غال، او حتى ولوائه أحمد جذوة التجربة الادبية المتقدمة. وسأل كارليل Carlyle في مذكراته في ١٨٣٥ «لماذا يكون الماضي بهذا السحر؟» فيرجع صدى جوابه بشكل مقنع: «لقد اجتث عنصر الخوف منه، هذا كل مافي الأمر. في حين ان المضارع والمستقبل خطران جداً.»

الصيغة Tense

لماذا تميل اغلب الروايات في ان تكتب بصيغة الماضي؟ ولماذا يميل النقاد او القراء الى نقله الى صيغة المضارع متى ما ارادوا ان يعيدوا سرد حبكة الرواية او أي جزء منها؟ ان اسهل جواب لمثل هذه الأسئلة يكمن في اننا تقليدياً نربط صيغة الماضي بسرد القصة، وصيغة المضارع بالتحليل. ففي المحادثة الاعتيادية، مما يجدر بالملاحظة، تكون الحكايات عادة بصيغة الماضي، حتى وان تعرض كشيء خيالي Fictitious: كان انكليزي واسكتلندي وايرلندي يسيرون في احد شوارع... .

ويكون مصطلحنا «المضارع» و«الماضي» جزئياً اسمين مغلوطين: اذ ان هاتين الصيغتين ترمزان الى شيء وليستا نقطتين في ميزان الزمن. الا انهما ليستا اسمين مغلوطين تماماً. ومازلنا نقدم الترحاب المؤقت للدعاء التاريخي، حتى في اكثر الاشكال الأدبية وحشية. ويمكن للقااص ان يعلن: «هذا حقيقي» قبل ان يبدأ حكايته، وعادة دون اي أمل في الاقتناع، او ان يبدأ بـ«حدث شيء غريب بينما كنت في طريقي الى هنا...» ويبدو التقليد، مهما يكن غير قابل للتصديق، اعادة طمأنة. ولم يتخل القرن

من المؤلف والمحرر المديهما دون اي خلط متداخل ؛ او كما في فرانكشتاين لماري شيللي . ومثال معاصر مماثل بيرز في رواية فوكر وأنا احتضر (1930) AS g Lay Dying

الزمن

ماهو الزمن الذي تصفه الرواية الكلاسية؟ سأخذ بنظر الاعتبار المضارع والماضي والزمن المتذكر Time Remembered هنا، الدوس هكسلي عالم جديد جريء (1932) Brave New World ورواية انفس ولنس Angus Wilson الشيخ في حديقة الحيوان (1961) The old man at the zoo ، يعوزهما حياة التواصل قبل القرن الحالي.

١- الزمن المضارع ، او القريب من الحاضر بحيث انه لا يؤدي الى اختلاف نوعي والحياة المعاشة . ويلخص الى حد الكمال عنوان رواية ترولوب كيف نحيا الآن (1875) The way we live Now دعاوى هذا الصنف من الادب .

قد يعتقد البعض تقدمة قوية لسطوة صيغة الماضي ، بكونها متمسكة بالسرد ، بحيث ان مثل هذه الروايات تحافظ عليها بتساوق لا يقل عن الروايات التاريخية . وانه لأمر اسهل ، واقل براعة ، ان ترى صيغة تلك الروايات وكأنها المرادف الادبي للثرثرة . ومن الطبيعي ان يستخدم احدا صيغة الماضي ، في الحياة ، لكي يصف شيئاً ما حدث في ساعة ما من الاسبوع الفائت . فكل روايات جين اوستن الست تقنع ضمن هذا التصنيف ، كما حصل في الجزء الاغلب من ادب القرن الثامن عشر المحصور بين رواية سكوت Waverley والحرب العالمية الاولى ، او بين ١٨١٤ و١٩١٤ يفقد الزمن المضارع هيئته .

لم تبلغ متطلبات الدقة Accuracy ، وكما يفترض ان تكون ، سموها كما بلغت في الزمن المضارع ، ولم يكن اصعب منه في المواجهة . وربما يكون ذلك الجدل ، الانعكاس ، مغرياً أكثر من كونه مقتنعاً . فهل نعرف حقاً ازماتنا الخاصة ، لهذا الغرض ، افضل مما نعرف المصور الماضية؟ وهذا الادعاء بحاجة الى الاسناد من خلال التطبيق العملي . مهما يؤتى القارىء من معرفة

الوحيد الذي وظف صيغة المضارع في ادبه ، كما في رواية اشخاص ودمى (1932) Guys and Dolls ؛ الا ان ثمة امثلة في مواضع اخرى : في التكيف (1957) la Modification لميشيل بوتو Michel ، والتي تمتلك تفرداً اضافياً في استخدام ضمير المخاطب Vous . ومن الغريب حقاً ، فان صيغة المضارع لا تكون عادة السمة الأهم في روايات تيار الوعي . ورواية جويس صورة الفنان (1916) Portrait of the Artist سيرة ذاتية كتبت بضمير الغائب ، وبصيغة الماضي ، المبررة من ان الرواية عبارة عن تداعيات افكار لحوادث صارت ؛ ورواية يوليسيس (1922) Ulysses ايضا تأطرت بزمن الماضي ، وكذلك رابعة بروس .

وباستبعاد الحوار وصوت المؤلف ، تكون صيغة المضارع استثنائية في الرواية ، ولا تخضع لتقليد متواصل . ولا يعزى السبب لكونها جد أساسية ، بل لانها ، وبشكل ملفت للنظر ، ليست جوهرية ابداً . انها ك هاملت وهي تعرض بثوب معاصر : يكف المشاهد عن متابعتها في الحال .

٣- المزج الصيغي كما في رواية مالكوم براديري Malcolm Bradbury رجل التاريخ (1975) The History Man التي تسرد في اغلبها بصيغة المضارع ، لكن مع ولوج حوادث بصيغة الماضي هنا وهناك لتكشف عن اشياء حدثت بوقت اسبق من السرد الرئيس . وتكنيك الارتجاع الفني Flashback مثال بسيط لذلك المزج . وامثلة اخرى تكون ذات تفصيل واف . فرواية ديكنز Bleak (1853) House اثر ادبي انكليزي من الطراز الأول ، لكنها اكثر الأمثلة شجاعة وأصالة : سرد بضمير المتكلم على لسان بطلتها بصيغة الماضي ، وهي تعيد حكاية خبراتها - ترصعها فصول كتبت بصيغة المضارع ، بأسلوب نبؤي مستمد من الثورة الفرنسية (1837) French Revolution لكارليل ، حيث الحوادث ترصد بالكامل وكأنها قد كتبت من قبل مؤرخ .

وكان من الممكن ان يعطي اقرب مصدر لتلك الأداة الجريئة الماعاة لمثل هذه الفكرة : رواية المذكرات المتأخرة ذات المزج الصيغي : كما في رواية جيمز هوغ James Hogg اعترافات مذنب مبرراً (1824) Confessions of a Justified Sinner ، حيث يقدم كل

بالعالم الذي يعيشه، قد يجد نفسه بحق جاهلاً به، بالمعنى البسيط حينما يواجه بمشكلات التكيف السليم معه؛ في حين ان جهله بقرطاجة فلوبيس القديمة، وفلورنسا جورج اليوت قد يضايقه قليلاً. كم نعرف حقاً عن المهن الأخرى في عصرنا الحالي وفي بلادنا، او عن مناطق أخرى في امتنا؟ يخضع الروائي الاجتماعي، دون الروائيين الآخرين، الى طلب الدقة. الا ان ذلك الطلب الحاحي أكثر في روايات العصر الحاضر.

يواجه الزمن المضارع، رغم كل ذلك، الروائي بمطلب التمايزات الاستثنائية الحادة. وهناك مساحات من الحكم الى حد بعيد ضمن الملكية العامة هنا، فما عليه الا ان يصحح الوضع. وكل ما يخص مملكة السلوك، حيث الاستجابة للإساءة او الكلمة قضية مدرجة بشكل رائع، وقابلة للتغيير سنة بعد أخرى، بحيث ان الكاتب الروائي يحتاج أحياناً الى تقديم اوراق اعتماده لقاريء، يتمتع بقبالية اعطاء الحكم الى حد سواء. كتبت جين اوستن في ١٨١٦، في اعلانها الاستهلاكي لـ دير نورثانغر Northanger Abbey: «انجز هذا العمل الصغير في سنة ١٨٠٣. وكان من المفترض ان ينشر قريباً؛ لكن عدم ظهوره يؤول الى ان بعض الملاحظات تكون ضرورية فيما يخص تلك الاجزاء من العمل والتي جعلتها السنوات الثلاث عشرة بالمقارنة مهمة: ثلاث عشرة سنة فترة ليست بالطويلة لتمييز بحوادثها الكبيرة. الا ان انكلترا في عام ١٨٠٣ قد دخلت الحرب ثانية ضد فرنسا النابليونية، وبحلول ١٨١٦ حل السلام، وتغير شيء ما ذواهمية في السلوك البشري ايضاً: «خلال تلك الحقبة، مرت الاماكن، والسلوكيات والكتب والافكار بمتغيرات كبيرة نسبياً». وبين اعتذارها لدعوتها في تاريخ المضارع الميل في ان يكون تحليلياً عن قصد.

اما في العصر الفكتوري كان مألوفاً لناقد ان يؤلب روائياً ضد آخر كتسجيل دقيق اكثر للزمنة الحاضرة. وكومورخ تدمر جيمز برايس James Bryce في كتابه دراسات في البايوغرافيا المعاصرة Studies in Contemporary Biography (1903) من ان مفهوم ديكنز لوجود الطبقة المتوسطة الدنيا في لندن فشل في

التطور منذ الثلاثينات من القرن التاسع عشر، عندما كان مراسلاً شاباً، ومن ان القرن العشرين سيكون الزمن الأكثر ملاءمة لدراسة تولوب لكي تفهم انكلترا خمسينات او ستينات القرن التاسع عشر؛ اضافة الى ان الحياة قد تغيرت ثانية منذ ذلك الحين.

٢- الزمن الماضي، او الزمن التاريخي. فالتاريخ قضية وثائق، وينموجوعياً من تلك النقطة في الزمن القريب حيث يكف التذكر ونقل الكلام في ان يكونا مهمين. وثمة منطقة حدودية ممتعة هنا، حيث يستقرىء المؤرخ او الأثاري ما بقي من عصر مندثر ليملاً معرفته بالعالم الذي تعرف عليه من خلال المخطوطات والكتب. يصف سكوت، اثناء شروعه في دراسة الادب التاريخي لاوروبا القرن التاسع عشر من ويفرلي، في هامش، كيف انه التقى بالستيوارتين Jacobites في شبابه، وسمعه يتحدثون عن الخمسة والاربعين «من أولئك الذين كانوا ممثلين»، في تلك الثورة، رغم ان تلك الحادثة قد حدثت قبل ربع قرن من مولده في ١٧١١: «بالحقيقة، ان الاجزاء الأكثر رومانتيكية في هذا السرد هي بالضبط تلك التي تمتلك لروايات ويفرلي في ١٨٢٩، وقيل ثلاث سنوات من موته:

«لقد زرت الاراضي المرتفعة في الوقت الذي كانت فيه امكانية الوصول اليها ليست باليسيرة، وان زيارتها غير مرغوبة، عكس ماهي عليه في السنوات المتأخرة، ولقد تعرفت بعدد غير قليل من المحاربين القدماء له ١٧٤٥...»

لكن مع رغبته في الوثائق، فان موقف سكوت للدقة التاريخية قد يكون فروسياً، وخصوصاً حينما يواجه تحدياً ما. وفي مقدمته لـ ايفانهو Ivanhoe (1820) التي وصفت انكلترا القرن الثاني عشر، يقول «ان الاساليب، كما لو كان يكتب الحوار بالانغلو سكسونية او بالفرنسية النورماندية أو ان يستخدم الحرف الاسود كما فعل كالكستون. وفي ملاحظة مأكرة لطبعة تالية ينقل مطراً ملاحظة صديقه الروائي القوطي «القس» لويس Lewis حين جعل خادمه اسود فقط لسبب من التناقض الفني: «لو استطاع ان يستخلص فائدة مشابهة فيجعل من بطلته زرقاء، لغدت زرقاء بالفعل» وفي

كينيلورث KenilWorth (1821)، بالمثل، يُقدم شكسبير (الفصل ١٧) كممثل وشاعرٍ ناضج لحوادث ١٥٧٥، عندما، كما كان يجب ان يعرف، كان شكسبير في الحادية عشرة من عمره.

الا ان مثل هذا التجاهل الفاضح للتفاصيل ليس بحاجة الى طمر واغراق انتصارات سكوت مبدعاً تاريخياً. ويمكن ابداعه في اقتناصه الشخصية كدلالة للمكان والزمان. ان شخصية «الفارس Chevalier او تشارلي، في الجزء الاربعين من ويفرلي، حيث بأسر الامير الشاب السلامع في حفلة راقصة في هولير ودهاوس البطل الهانوفري الشاب «غير المعتاد على اسلوب التخاطب والسلوك في البلاط السامي» - كل ذلك ضرب من الخيال

يتقل تدوين التاريخ historiogeaphy اضافة للادب خلال المرحلة القامة. «ليس هناك من ضرورة لسيد المناسبات ان يقدم ويفرلي لستيورات»، كما يقول الفارس، وهو يمد يده، ثم يتابع بكلمات تجعل من ويفرلي يجثو على ركبتيه:

«لو... يصير السيد ويفرلي على احتضان سبب لا يدعمه سوى العدل فيه، ويناصر اميراً يرمي بنفسه امام عواطف تابعيه من الناس، ليستعيدوا عرش اسلافه النبلاء والسادة سيجد الارتباط بهم ذا قيمة لا تضاهي وستتبع سيده قد يكون سيء الحظ لكن، كما اؤمن لن يكون ناكراً للجميل.»

ويعرف القارئ ان الشيفالييه لم يستعد العرش، ولم يفن دونه، بحيث ان المشهد يغدو كفعل متوازن للاخلاص الى آل هانوفر، كتبويق رومانتيكي لسبب مفقود. ويرى سكوت بنفسه، وهو الهانوفري والتوحيدي، كرم المنتصر. الا ان روايتا واحداً، في عموم اوربا، لم ينجح في تقطير جوهر حضارة وسبب داخل الشخصية، او وسم ذلك السبب بكلام مناسب، قبل هذا الكتاب. وكتب بلزاك متحمساً الى هبة سيده بتحويل العام الى الخاص *Particulariser des généralités*، على النقيض من عدة مقلدين له، ما فعلوا سوى ان يطلقوا التعميم حول جزء تفصيلي مفرد.

تعتبر الرواية التاريخية نوعاً من الرواية أولاً، ونوعاً من التاريخ يأتي بالمقام التالي. وعندما تبلغ الرواية ذروتها التاريخية، تبدأ بالتحدث عن الأبطال والحوادث والخلفيات التي تسجل في التاريخ، كما في رواية روبرت غريفز Robert Greeves، أنا، كلوديوس Claudius I (1834) - الظاهرة التي تعد نوعاً ما حدثته. او انها قد ترسم حوادث خيالية لخلفيات حقيقية، ذات تلميحات، او شيء اكثر من التلميحات، وحتى سكوت وثاكري. (فقصة مدام دي لا فاييت

La princesse de Clèves [1678] خيالية، رغم ان معرفتها بفرنسا القرن السادس عشر كانت حقيقية؛ اما روايات ويفرلي فتمزج الشخصيات التاريخية مثل الأمير تشارلز ستيوارت مع آخرين من نسج الخيال، مثل شخصية الكابتن ويفرلي.) او انها تستطيع، ببعدها الروائي، ان تستخدم التاريخ فقط كستارة خلفية وتتنحى عن الشخصيات التاريخية، كما تفعل جورجيت هايير Georgette Heyer في رواياتها الرومانتيكية في القرن الثامن عشر.

وتأتي ثمة تعاقبات. الا ان النقطة التي تكون بمكان اقرب منه الى الوسط، كما لدى سكوت، هي التي تكون النقطة الاكثر استراتيجية هنا، حيث تكون عدة شخوص تاريخية بالمعنى الواضح، واخرى رمزية: تحمل، مثل الكابتن ويفرلي، عبء الخيار التاريخي الكامن في عقولهم وتصرفاتهم.

مع ذلك فان الرواية التاريخية ماتزال نوعاً من التاريخ، اضافة لكونها نوعاً من الرواية، وعانت اجمل صروحها حتماً من تقديم التاريخ ذاته.

لا أحد الان يقرأ ويفرلي لكي يتحدث عن الخمسة والاربعين. وعاش ذلك النمط الادبي فترة قصيرة، ويبدو الان لنا قصيصاً جداً، على الاقل في انكسار، بحيث يصعب ان تحضى بمعنى هدفه الذهني ثانية. وكشكل سائد فقد استغرق الفترة بين ظهور ويفرلي حتى هنري ازموند لثاكري التي، وهي في تقليدها المحاكي *Pastiche* - المقيّد، قدمت مثلاً راقياً لا يضاهي من ١٨١٤ وحتى ١٨٥٢. ومن دعاة هذا النمط الشانويين، في انكلترا، هاريسون آينزورث Harrison Ainsworth وبولوير لايتون

Bulwer Lytton ؛ اما عالمياً ، فقد مثله مانزوني Manzoni وفلوبير Flaubert في Salammbô وتولستوي Tolstoy في الحرب والسلام . وعند التحدث عن القرن العشرين فان انصاره ، رغم عددهم الكبير ، الا انهم لم يرقوا الى مصاف الروائيين الكبار ، مع ان هناك روائع قليلة مثل مذكرات اوريان Memoires (1951) d'Hadrien لمارغريت يوسنيار Marguerite Yourconar او IL (1958) guttopardo للامبيدوزا Lampedusa . والمشكلة هي اننا لم نعد نرجع الى الرواية لكي نتعلم التأريخ ذلك أننا لم نعد نصديق سكوت عندما يقول بان الرومانس يستمد اسسه من الواقع ، واننا لم نعد نعتقد ان ذلك الادعاء كافياً .

٣- الزمن المتذكر ، عبارة تذكرونا بيروست ، ومملكته ، رغم انه يدعوه بالمفقود . يقع الزمن المتذكر بين المضارع والتاريخي . انه ما نتذكره لانفسنا ؛ او ما نتذكر من اباؤنا واجدادنا ، او معاصريهم وهم يتحدثون عنهم عندما كنا نحن صغارا . انها تخوم مقاطعات جورج اليوت G. Elid في Adam Bede و Silas Marner و Middlemarch التي كتبها في بداية القرن الذي عاشت فيه ؛ ورغم انه لم يسد بوضوح في عالم ديكنز ، الا اننا نفترض ان تكون ارضه الخصيب عنده ، طالما ان ذهنه يتجه نحو لكن دون ان يتركه يسرح في الافياء دون هيمنة وتوجيه .

تلك هي اغلب النقاط الفكتورية عن الزمن . فقد حدها سكوت ؛ ودخلتها ماريا ايجورث Maria Edgeworth في قلعة في قلعة راكرينت Rackrent Castle (1800) ، ذات الخلفية التي تعود الى الايام الكثيرة قبل استقلال ايرلندا في ١٧٨٢ . لكن حينها كانت تلك الرواية القصيرة وكأنها قد صممت اساساً لأولئك الذين يعرفون القليل او لا شيء عن ايرلندا الريفية في اية حقبة تاريخية ، بحيث انها لا تمتلك الميزة الرئيسة للخبرة المشتركة التي تمنح لأوراق بيكويك The Pickwick (1837) Papers او آدم بيد . وعلاوة على كل ما تقدم فان الزمن المتذكر تجربة في الحنين الى الماضي nostalgia تستهل شارلوت برونتي شيرلي Shirley (1849) باقصاء السنوات «المتأخرة» و«الحاضرة» باعتبارها مغبرة ، «مسفوعة ، حارة ومجدبة» ، وتعلن : «سترجع

الى بداية هذا القرن» . وفي فقرتها الاولى تقترح آدم بيد سنة ١٧٩٩ كبداية لها . وتصف بيكويك انكلترا ايام مركبات السفر التي تجرها الجياد في طفولة ديكنز ، وهو في الخامسة عشرة من عمره ، والتي تعود الى ما قبل ١٨٣٠ ؛ وتأرخ بدايتها على نحو بات في ١٨٢٧ ، وتعود ذكرياته المناسبة دون كوابح الى العشرينات من القرن التاسع عشر ، انكلترا ما قبل الفكتورية ، فكتب روايتين تاريخيتين Barnaby Rudge و Tale of Two Cities . قصة مدينتين ؛ وان تعامله مع الزمن المضارع ، كما في صديقنا المشترك One Mutual Friend يوحي احياناً ان شاطر برونتي الرأي في كونه أغبر ومجديبا . ويذكر بكثير من التوق الى الماضي في الامال الكبيرة .

Great Expectations (الفصل ٤٦) : «كان ذلك جسر لندن العتيق في تلك الأيام» ، وبهذا يدعو ديكنز القارئ لكي يتذكر ذلك الجسر الذي حل محله آخر في نهاية العشرينات من القرن التاسع عشر . اما رواية ثاكير Vanity Fair فقد وقفت قريباً من الواقع الذي كانت تصفه :

ففي ١٨٤٨ كان هناك العديد من القراء الذين يتذكرون واثروا وعدد كبير آخر يتذكر انه سمع الحديث عنها . وثلاثون عاماً تكفي لكي تجعل من الزمن متذكراً .

بلغ الزمن المتذكر أوجه في منتصف العصر الفكتوري ، باستثناء ترولوب ، الذي بدءاً من نجاح روايته الوصي The Warden في ١٨٥٥ ، فضل الزمن المضارع . الا ان جورج اليوت تفضل الزمن المتذكر ، لكن دون اصرار ، وكتب توماس هاردي T. Hardy بشكل رئيس ضمنه ، وغالباً ما استخدم رواياته في نقل المعلومات بنوع مالوف واحياناً يمكن تصديقه مثل ابيزودا بيع الزوجة في الفصل الاول من رواية عمدة كاستربرج The Mayor of Gasterbridge الا ان عنصر التذكر المشترك ، المبعد مكانياً ، يبدو اضعف هنا . ومع روايته الاخيرة جود الغامضة Jude the Obscure (1896) فقد تحرك الى المضارع .

اما مع جويس وپروست ، في القرن الجديد ، فان الرواية تقع ضمن اطار الذاكرة ، وربما يكون تيار الوعي Stream of

التأمل الهادئ للذاكرة هو الذي يهمننا هنا. ففي رسالة لجورج اليوت تتحدث فيها طويلاً عن هيمنة فكرة «الجرثومة» في آدم بيد على ذهنها، حادثة حقيقية لمقتل صبي قروي «لسنين وستين، كالجرثومة الميتة، حتى تراكم الزمن ليجعل من عقلي منبتاً تستطيع ان تتكاثر فيه وتعشش. (٦ تشرين الاول ١٨٥٩).

الزمن الذهني Mental Time

بما ان الزمن يخضع للخيال، فقد يظن انه مطواع بيد الروائي ايضاً، لكن يقتنع اغلب الروائيين بكونهم عبيداً طبيعين له. ومن الغرب انهم فرضوا ارادتهم لكن لماساً. فقوة القصة مازال تحس وكأنها متسلسلة زمنياً، وما زال القراء يطلبون التطور، مفضلين الرواية ان تشير بثبات للامام بدلاً من ان تأخذ طرقاً ملتوية او متعرجة.

ولحد اليوم، تبقى الروايات مسألة شيء يعقبه آخر، كالحياة ذاتها. الا ان بعض الروائيين رأوا ان الزمن الذهني الذي يسيطر على افكارنا هو ليس بذاك الذي يقاس بالساعة. فأية تجربة جديدة، كالسفر، تمدد الزمن. وان الاستحواذ obsession يمكن ان يسحب احداثاً خارج حدود الزمن تماماً، للحظات او ساعات، كلما ترابطت الافكار بنماذج اكثر تعقيداً، واقل وعياً، من الشكلي formal او العقلاني rational، ويمكن ان يدرس ذلك المنظور في مقالة Essay لوك (١٦٩٠) والذي سماه ستيرن في ترسترام شاندي Tristram shandy بأعجاب «كتاب تاريخ... لما يجري في عقل الانسان» (١١، ٢)، ولقد حدث هذا في الرواية نفسها، حيث ينتظر والد ترسترام وولتر شاندي (١١ و١٨) اما العم توبي، رجل الهوايات «الا انها تبدو دهرأ» (١٨ و١١)، اما العم توبي، رجل الهوايات، فلم يسترد حسه العادي بالزمن حتى يقع في حب الارملة وادمان.

وتبرز الامثلة الاكثر استخداماً للزمن الذهني في الادب الروائي لدى جويس وفرجينيا وولف Virginia Woolf حيث تسود الافعال الذهنية على الفيزيائية. الا ان الافعال الذهنية تفقد الكثير من قدرتها على التمييز عندما يتوقف تحكم الواقع الاعمال

consciousness افضل تكتيك للتعبير عن المرحلة النهائية للزمن المتذكر. لكن في ظل هذه الظروف فان المتطلبات المرتكزة على قوة التذكر الخصوصية اصبحت كاملة بحيث تنتهي بالنكران الزهدي للذات: هروب نحووعي اللغة، في حالة جويس، مع الاخيرة من البحث عن الزمن المفقود Ala (1927-1913) Ala recherche du temps perdu مع تعليم ووردزورثي من ان الذاكرة عاجزة ابداً، طالما ان المتذكر هو دائماً مخلوق يحاول ان يتذكر غير الصبا: اذ يعلق «نحن نحتل مكاناً في الزمن مزيداً دائماً» مقارناً نفسه باكتئاب فضولي بانسان يقف على طولتين خشبيتين عاليتين جداً بحيث انه قلما يرى الارض تحته: «انني من الضعف بحيث لا يمكنني ان الحق بماض ناء. عني تماماً». وعندما يضع كلمة Temps (الزمن) بالحرف الكبير، فانه يرمي الشكوك من فائدته التقليدية Traditional instrumentality باعتباره شيئاً يستطيع الروائي من خلاله ان يبحر بسهولة، مسترداً ذاته كما كان ذات مرة. ان زمن بروسست مفقود (Perdu)، ولا يجدي البحث او اعادة البحث عنه نفعاً رغم انه يكشف عن الكثير بمجرد المحاولة.

ويخبر الزمن المتذكر في الادب الكلاسي، ثم، يغنى بسبب من الافراط. تتمثل الامثلة الاكثر حداثة بنماذج ذات طموح اقل: ثلاثية افيلين ووالتي تتحدث عن الحرب العالمية الثانية سيف الشرف Sword of Honour (1961-1952)، او ثلاثية ريتشارد هيو Richard Hughe غير المنتهية المأزق البشري التي صدرت منها الآن روايتان طويلتان: الثعلب في الغرفة العلوية The (1961) Fox in the Attic، التي صدرت منها الان والراعية الخشبية (1973) The Wooden Shepherdess التي تحكي سنوات القرن العشرين الاولى. وبالمقارنة مع الاهتمام المتعاطف مع الفكتوريين بحياة ابائهم وثقافتهم الريفية الألفة، فان كل ذلك يبدو شاحباً وغير ذي تأثير. ومنحت الثورة الصناعية فرصة مثالية للزمن المتذكر، عندما تستبقي الذاكرة حادثة ما، او تلميحاً عن نظام اجتماعي مايزال قريباً في الزمن الا انه مختلف تماماً عن الحاضر. ان

أو أن تتوقف حتى في محاولة التحكم بها . وقد يكون ذلك من بين الأسباب التي دعت تيار الوعي الى افقاره وإماتته بفترة وجيزة دون تعزيز أو تبجيل للحس الذهني . وازدهر - الزمن الذهني - لربع قرن من الزمان تحدد بظهور رواية بروسث الأولى في ١٩١٣ وحتى آخر روايات وولف وجويس في الثلاثينات .

ولئن يشعر احدنا انه آخر الزمن ، او داخل زمنه الخاص ، فثمة حاجة الى زمن حقيقي لكي يكون خارجاً عنه . ذلك هو الذي يجعل السيد دوريت ، لدي ديكنز ، شخصية لا تنسى ومستدرة للعطف ابداً ، فهو غني وحر الا انه واع بسجن حياته ، او الدكتور مانيت في قصة مدينتين ، الذي قضى ثمانية عشر عاماً في الباستيل ، الا انه ما يزال يرجع الى اداء العمل الجزائي في ترقيع الاحذية ، رغم الحرية التي كان يمارسها في لندن . ويشرح

لصديقته الحميمة ، مشاطراً سلامة استخدام الضمير الغائب في تفسيره لاعراضه المرضية الخاصة :

«اعتقد ان هناك انبعاثاً قوياً وغريباً لتيار الافكار والتذكر والذي كان السبب الاول للمرض . واعتقد ايضاً ان بعض الارتباطات الحادة للطبيعة الاكثر بعثاً عن الكرب قد عادت الى الذاكرة . ويحتمل وجود ترسبات فظيعة في ذهنه ، بحيث ان تلك الارتباطات تنهمر - مثلاً ، تحت ظروف معينة - او في مناسبة معينة . . . » (١٩ و ١١)

دون اية قوة تذكر لما حدث خلال فترة الانتكاس . ان الفكرة القائلة من ان الرجال يستطيعون خلق زمنهم الخاص امر شائع بالنسبة الى ديكنز ، كما لدى ستيرن من قبله . لكن الامر لا يدعو الى الفرح . ان عبودية الساعة لأفضل بكثير من قوة الذاكرة القاسية واللاعقلانية المتسلطة فوق رقاب ضحاياها وعبوديتها

ملف خاص عن المسرح

سيضم العدد الثالث - آذار ١٩٨٧ - من مجلتنا ، محوراً خاصاً عن المسرح ؛ يشمل الدراسات المخصصة للاتجاهات الحديثة في المسرح وقضايا التأليف والافخراج والأعداد المسرحي إلى جانب عدد من النصوص المسرحية المؤلفة والمترجمة . . . والمتابعات عن جديد المسرح العراقي والعربي والعالمي و(الاقلام) تدعو الكتاب الكرام لموافاتها بمقالاتهم ونصوصهم ؛ أملنا أن تصل المواد في موعد لا يتجاوز منتصف كانون الأول / ٨٧ .

ال

العاشق: البطل النموذج

■ عبدالله رضوان

للأضافة والنهاء، وذلك في مجمل عطائه (ماتبقى لكم) - (رجال في الشمس) - (أم سعد) - (عائد الى חיפה) .. كلها روايات مفتوحة، لأنها تنبثق أساساً من واقع فلسطيني مفتوح بدوره، ولأن غسان كان مرتبطاً - في كتابته كما في حياته - بهذا الواقع الفلسطيني الذي لم يصل بعد الى نهايته، الى حلمه، وانما مازال في بداياته التضالية. من هنا فإن عدم اكتمال النهايات في هذه الأعمال الثلاثة، لا يعيق دراستها ولا يقلل من أهميتها.

في دراسة الرواية سأميل الى متابعة ثلاثة محاور رئيسية:

أولاً: النمذجة الفنية «العاشق» وقدرة الفنان على تشكيل نموذجة الفني - الواقعي

ثانياً: الترجمة الملحمي - ومحاولة الفنان خلق حالة من التماهي بين بطله والطبيعة بمعطياتها.

ثالثاً: في البنية الفنية للنص وخصائصه الروائية.

١ - النموذج الفني:

في الجانب الأول أشير الى تميز شخصية «العاشق» بين مختلف الشخصيات الروائية التي طرحها غسان في أعماله، ولعل الشخصية الأخرى المنافسة للعاشق في عطاء غسان الروائي هي شخصية (أم سعد) ببساطتها وقدرتها على النفاذ الى أدق واعمق خصوصيات الحس الفلسطيني - البسيط.

العاشق شخصية تحاول امتلاك مراحلها التاريخية، وتنبج في ذلك الى درجة طيبة. من هنا لانعجب من ميل الروائي فيها الى

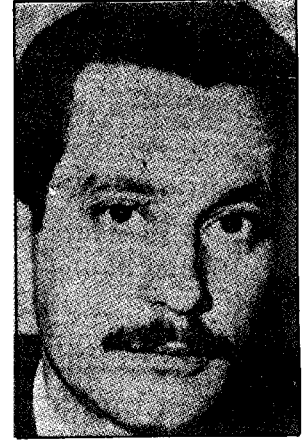
أن الكتابة عن أي عمل من اعمال المبدع والمناضل الفلسطيني - غسان كنفاني - تحوي دائماً قدراً من المغامرة، لماذا؟ لأن غسان من الفنانين القلائل الذين يمتلكون القدرة على خلق حالة من التحدي لدى دارسه، أنه يمتلك قدراً وافراً من تشوف الفنان وقدرته على استتار واقعه المعيشي والفني معاً، وهو الى جانب ذلك لم يعط فناً معزولاً عن ممارسة، وأنسا كتب بحياته فنه قبل أن يكتبه بيده وقلمه. من هنا تجي المغامرة ومن هنا تكون الدراسة على الدوام أقل في جدواها وفعاليتها مما أعطاها لنا هذا الفنان العظيم هذا الجزء الذي أقدمه في مقالتي هذه، دراسة نقدية، لأحدى روايات غسان كنفاني الذي لم يتح له كفتان أن ينجزها، أقصد بذلك رواية (العاشق) كمثال على رواياته التي لم تنجز وهي: «العاشق - الأعمى والأطرش - برقوق نيسان - ويجي توجهي لدراسة هذا العمل غير المكتمل لأكثر من سبب، وأهم هذه الأسباب أن هذا العمل وأن بدا غير مكتمل في بنائه الروائي يبقى قادراً على إيصال ما يريد، موضحاً تمكن غسان الروائي وقدرته على التجديد في بنيتها الروائية، وصولاً الى قارئه بسهولة ويسر، مختاراً نأذجه من حركة الواقع العينية، مع مقدرة متطورة لدفع هذه النأذج في حياتها الفنية لتصبح قابلة للتعميم، ولتمثيل واقع موضوعي .. أي أنها تستحق فعلاً - النموذج - الأدبي - ثم أن عدم اكتمال الرواية وأن كان يطل شيئاً في بنيتها، فإن عدم الاكتمال يبقى جزءاً من خاصية البنية الروائية لدى غسان، الذي أعطى روايات مفتوحة النهايات، قابلة

الرواية سواء كانت فرساً، أم حصاناً. لنحاول متابعة المستوى الأول بتفاصيله الصغيرة (ذلك أن المستوى الثاني والثالث يتداخلان مع المحور الثاني في هذه الدراسة، وهذا ما ستوسع فيه لاحقاً) هذه المتابعة ستمتلكها ليس من خلال تدخل الروائي، فغسان تعتمد أن يختفي وراء شخصه دون أن يتدخل مباشرة، وانما يدفعها جميعاً نحو بؤرة الصراع، ومركز البؤرة هو العاشق لذا لانعجب من هذا الأكتاف في وصف العاشق على لسان معظم شخصيات الرواية - لنكتطف بعض هذه الصفات:

★ وجهة نظر الشيخ سلمان في العاشق: (كان رجلاً صلباً، وقد رأيت عضلاته تحت قمبازه الرقيق تتكور مشدودة وهو يحني قامته الطويلة فوق النار. يشبه الحصان الفتى) - ١ - لاحظ دقة اختيار المفردات في دلالاتها، ودقة الوصف الخارجي - ★ وصف رئيس العمال في أقطاعية الشيخ سلمان:

(رأيت في عيني العاشق ومضاً مخيفاً... أنه نوع من الرجال بنيت فجأة أمامك، فأذا بك غير قادر على نسيانه، وبدل أن يتجه مثل كل الناس الى الأشياء، تتجه اليه الأشياء من تلقائها) - ٢ - لاحظ دقة وصف العاشق كحالة أنسانية في علاقاتها مع العالم ممثلاً بأشياءه - الأشياء هي التي تأتي إليه، وهو صاحب الوميض الهائل والخاص في العيتين هنا. وصف للحالة والحضور الشخصية.

* وتتابع وصف العاشق كحالة خاصة من الشخصيات التي يتعامل معها، فهي هو الشيخ عباس يصفه (احسست وأنا أنظر اليه... أنني أمام رجل خاص، اجل، هذه هي الكلمة، رجل خاص لست تستطيع أن تعرف عنه أكثر من أحاساسك به) - ٣ - لاحظ ما يضيفه هذا الوصف من غموض على الشخصية، هذا الغموض والخصوصية يتركز كذلك في وصف رئيس عمال الحاج عباس لحسين (وحسين هو العاشق كما سنوضح) - (لقد شاهدت في حياتي عدداً قليلاً من الرجال يجترعون الدخان بهذه اللذة، وكان حسين منهم، ولا شك أنه اشتهى هذه اللسافة منذ ولد، وربما جاء الى هنا ليضع دخانها في صدره ويمضي) - ٤ - لاحظ فريدة حسين، تميزه، تعلقه باليومي والمباشر، غموضه(*) - وأفضل الصفات التي يجدها قد أمسكت شخصية



غسان كنفاني

التركيز على الفردي في البطل، بحيث تسمح لنا الرواية بمتابعة هذا الفردي في ألق خصوصياته ضمن مستويات ثلاثة:

الأول: عبر متابعة شخصية الفردي - من خلال التركيز على صفاته الخلقية - تقاطيع الوجه - القوة - الطيبة - الذكاء الحاد - القدرة على التعامل مع الحدث وتجييره لصالحه، مع الحفاظ على النسق الروائي في تطوره الطبيعي.

الثاني: عبر متابعة شخصية الفردي - الثائر أذ لاوجود في النص لرفاق هذا العاشق، بمعنى أن ثورته فردية، الواحد في مواجهة الآخر، هذه الفردية - التمرد الفردي - أعطى الشخصية بعداً ملمحياً.

والملمحة في أساسها تقوم على مواجهة الأنا لقوى الطبيعة - ضمن الرؤية الأرسطية للملمحة، ثم أصبحت هذه المواجهة مع الواقع الأنساني نفسه ممثلاً بقوى القمع فيه

أنظر مسرحيات أبسن - هذا البعد نجده يبرز بحدة ليس فقط من خلال هذا التمرد الفردي وأنها من خلال المستوى الثالث كذلك وهو كيفية تعامل البطل مع القدر والأشياء.

وأنا هنا أقصد المزج بين المتمرد - الثائر - في تهايه مع الطبيعة بمعطياتها خاصة، وبين حيوانات هذه الطبيعة وهي الخيل في

العاشق بدقة، هي ما أستطاعت زينب ربيبة الشيخ عباس أن تحده حين قالت: (.. حين فوجئت بعيني السودان تنظران الي، لم أجد شيئاً أقوله غير أسمى، كان شاباً في أواسط العشرين، أن كنت احسن تقدير الأعمار، صلباً، طويلاً، له كفان كبيرتان تلفتان الأنظار، أنهما تذكران بالحائط، (لاحظ دقة الدلالة، الحائط في القرية نقطة أستناد، والرجل بالنسبة للمرأة نقطة أستناد وحماية كذلك) وكان قميصه الفضّي ممزقاً ومفتوحاً عن صدر أسمر، مشدود العضلات، وكانت عنقه مشعرة وقوية، تحت ثمن تكاد تكون مربعة كحجر محطم سقط هناك بالصدفة، ونبت عليه طحلب أسود شرس قصير) - ٥ - لاحظ حس الرحولة والقوة، الوضع غير العادي في هذا التكوين الانموزجي.

أضافة لكل ما سبق فهو صلب حتى الجنون، ذلك أنه حين يخدعه رماد النار فيدخل حقل الجمر، لا يهرب، ولا يتراجع، وأنما يتابعه حتى نهايته متحملاً هسيس الدم واللحم فوق النار، ومن هنا سمي بالعاشق، لماذا، لأن (نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي يدوس عليها، ولذلك لم يحس بها، أنه عاشق) - ٦ - أذن فنحن امام شخصية أنموزجية غير عادية، ومع ذلك فهي بسيطة، وعادية في علاقاتها الأنسانية - صلابة متناهية، طول فارغ، تهور دائم، عراك مستمر مع المستعمر الأنجليزي عينا سوداوان - مربوع الوجه، كث الشعر، محب للأرض، متصل بعلاقات شبه صوفيه مع معطيات الطبيعة - الفرس - هذا هو العاشق، وهذه هي قدرة المبدع غسان في خلق انموزجه من خلال التركيز على الذاتي في الشخصية. . وفي معظم عطاء غسان (باستثناء أم سعد طبعاً) لم نجد شخصية مثل العاشق في تحديد خصوصيتها، ذاتيتها، وفي مقدرتها على تشخيص الأنموزج الفردي الثائر، ضد حالة القمع السائدة، في فترة تاريخية معينة تمثلت في فترة الاستعمار الأنجليزي

لفلسطين، هذا ينقلنا من دائرة الذاتي الى الموضوعي وتلاحمهما معاً، (فالعاشق) تعرّفنا عليه الرواية في سبعة فصول، اخرها لا يتجاوز الصفحة الواحدة، لنجد عبدالكريم الثائر ضد الأنجليز (تقديراً فالرواية لا توضح ذلك مباشر، وانما تكتفي بتصوير قدرة

هذا العاشق على الفرار من الحصار في كل مرة) ينتقل بين القرى الفلسطينية متخفياً، وأحد الضباط الأنجليز قد اخذ على عاتقه مهمة ملاحقته دون فائدة، بل انه يفر في إحدى المرات بما يحمله حصان الجابي من ضرائب منطقة (ترشيحا)، أثناء فراره وأقامته في القرى، يرتبط بمجموعة من العلاقات الطيبة مع أصحاب الأرض (الحاج عباس، والشيخ سلمان، وزينب التي قرر الحاج عباس تزويجها للعاشق) واثاء هذه الإقامة يتخذ في كل مرة اسماً جديداً، فبدل عبدالكريم عند الكابتن بلاك، يصبح حسين في حقول الحاج عباس في ترشيحا، ويعمل جامعاً للتبغ، ثم قاسم عند الشيخ سلمان، ليلقي اسمه نهائياً ويعرف بالعاشق - أذن نحن امام شخصية ذات قدرة فائقة على الخروج من الحصار، وهي دائماً في مواجهة قوة تحاول فرض حصار عليها، أي ان العاشق هنا يمتد ليصبح رمزاً للحس الجمعي الفلسطيني، في رفضه للحصار، ومقاومته وأصراره على حريته، بالتالي قدرة هذا الحس الثوري - المتمرّد حيناً (العشرينات والثلاثينات وبداية الأربعينات) والاثار حيناً آخر (الستينات وامتدادها في الحاضر والمستقبل) هذه القدرة التي تشبه طير الفينيق بفارق أنها تتحقق على أطار الواقع دوماً، وهنا خصوصية غسان كنفاني وأرتباطه الدائم بالنض الفلسطيني وقدرته على تشرب واقع الثورة الفلسطينية وفهم ابعادها، مؤمناً بقدرتها الدائمة على التجدد وكسر الحصار. أن غسان يمتلك القدرة على تحقيق نماذجه حياتياً - وفنياً. لماذا؟ لأنه ينجح في (دمج التجربة الذاتية بالتجربة العامة، تجربة الجماهير صانعة التاريخ) - ٧ - وينجح كذلك في أن (يصبح قادراً على أن يقدم لها زادها الروحي الذي يلائمها على طول الطريق).

- ٨ - بقي أن نشير في متابعتنا لهذا المحور، الى علاقة النص بالواقع التاريخي الذي يتحرك النص الأدبي خلاله، فقد سبق أن أشرت الى أن العاشق شخصية تحاول امتلاك مرحلتها التاريخية، منطلقاً من مقولة (أن أي عمل فني، يجب أن ينظر اليه من حيث علاقته بالعصر، وبالوقت التاريخي الراهن، ومن حيث علاقة الفنان بالمجتمع) - ٩ - وعلاقة غسان كفتان وكثائر نعرفها جميعاً، لقد

كان موته شاهداً على كل حرف وكل كلمة، وكل موقف نادى به، أو كتبه، والنص يتحدث عن فترة الثلاثينات وبداية الأربعينات على الأرجح فقد ورد فيه إشارة إلى ثورة القسام ضد الأنجليز والذي حين حوضر هتف في جماعته قائلاً - إلى الشهادة - فاستشهدوا، وغسان درس ثورة ١٩٣٦ ووعى إشكالها، وخصوصيتها فهل يمثل العاشق أنموذج هذه الثورة؟ وإلى أي مدى يستطيع هذا البطل الفني اختزال وتمثيل البطل الواقعي - ليس القسام بالتأكيد ولكن حس الثورة الجمعي؟ بطل غسان كما أشرت، بطل يقترب من الملحمي، هذا صحيح، ولكنه بالتحامه مع الأرض ومعطياتها، يقترب كذلك من البطل الرومانتيكي، ليس بمفهوم السلب وانتظار الحلم ولكنها الرومانتيكية الثورية، وأن كانت متقدمة بدرجات عن (الثورة الرومانتيكية) التي قادها - اللورد بايرون - لماذا؟ .

■ العاشق والتوجه الملحمي

يقول القاص والنقاد «فاروق وادي» في دراسته حول روايات غسان كنفاني «ولعل بطل رواية العاشق، هو طموح غسان كنفاني في رسم ملايح البطل الملحمي في التاريخ الفلسطيني وربما لوقيض لهذه الرواية أن تنتهي لاستطاعت أن ترسم بطلا متميزاً، لا يكسب تميزه من تفرد وانما من قدرته على أن يمثل بطولة أمة» - ١١ -

هذا الرأي الذي وأن شكل مدخلا طيبا في التعامل مع شخصية «العاشق» ولكنه يصدر حكماً على توسع وعظمة الفردي في العمل، على حساب الملحمي، وهذا ما اظنني أخالف الصديق «وادي» فيه، ذلك أن حس الملحمي في النص القائم (غير المكتمل) يتساوى بل ويفوق أحيانا - الفردي ثم أن الملحمي بطبيعته فردي قادر على الصراع وعلى التجاوز، وأن كان في العطاء الكلاسيكي يفشل في الغالب في مواجهة قوى القدر الغاشمة، فإنه قد يتنجح - في الراهن - في هذه المواجهة. الرواية تقدم لنا قطبين مركزيين ومتصارعين - العاشق وما يمثله من حس جمعي فلسطيني رافض وثائري ضد الاستعمار، ثم

الاستعمار الأنجلزي الذي يمثل القطب المقابل في الصراع. الاستعمار لا يملك الا بطشه، قوته، أجهزة قمعه. بينما العاشق يمتلك كل شيء - الأرض، الفرس، (رمز الجموح والتمرد والثورة)، صخور الأرض وحجارته واعشابها اضافة الى ذلك يقف معه الفلاحون واصحاب الأرض. لاحظ هذا الطرح الأيدولوجي غير العادي، لاصراع ولا منافسة ولاتناقض مباشر بين العاشق وبين اصحاب الأراضي سواء «الحاج عباس» أو «الشيخ سلمان» لماذا؟ أن غسان كمفكر ودارس يعي جيدا هذا التناقض على المستوى النظري ولكنه أوقفه أو أجله، أو تناساه تماما، لماذا؟ سؤال يفجره النص الأدبي امام دارسه. أنني أميل الى استنتاج أنه وفي ظل التهديد القومي والانساني، في فترة الاستعمار يجب أن يؤجل التناقض الداخلي على حساب التناقض الرئيس وهو الاستعمار، أعلم أنني بذلك أقول النص الأدبي جرأة لم نقرأها في عطاء غسان، ولكنها قضية بحاجة الى تعميق ودراسة. (هذه العلاقة الطيبة، الأيجابية بين العاشق من جهة، وبين عباس وسلمان من جهة أخرى). نعود لمتابعة الخط الملحمي فثبير - الى أن امتلاك العاشق للأرض الفلسطينية مادة وعلاقات، أستغله الكاتب لأبراز خصوصية هذه العلاقة التي تصل حد التماهي (نقصد بالتماهي شيء قريب من الحلولية في الفهم الصوفي) فالعاشق والحصان حالة واحدة، سلوك أو هيجان أو أنطلاق، أو حممة، أو رفض، أو قبول - أي منهما يمثل سلوكا للآخر. . وامتداد له، ومن هنا لانعجب اذا التقينا في الرواية بأكثر من فرس أو حصان بحيث يرتبط هذا التعدد الظاهري بتعدد الأسماء التي يلتقي العاشق بها، وأرتباط كل فرس جديد بأسم جديد، فإذا كان الحصان «ريح» مقابل لعبدالكريم فأتنا نجد «هيجان» مقابلة لحسين، والفرس «سمرا» مقابلة «للقسام» ثم أن الحصان / الفرس - هما أول من يرتبط بعلاقة التواصل مع العاشق ضمن علاقة تبدو مؤنسة. لتتابع هذه المداخلات في العلاقة بين العاشق والفرس من النص الأدبي مباشرة، من الأحداث التي يطرحها النص في قرية «الغبسية» على لسان الشيخ سلمان (أخذت كرسياً وخرجت، كانت السماء جداراً

عالياً من البلور النقي، بارداً وبعيداً وكان الفضاء يشبه الدخان .
لاحظ الحضور شبه الصوفي، تمهيداً لبروز الملحمي - البطل
وراء البيت سمعت صهيلاً صغيراً، وصوتاً زاجراً، ثم رأيت رجلاً
يطل من وراء الجدار . . . نظر في عيني الفرس، ورأيتها يتسلمان
لبعضهما ثم يسيران معاً دون أن يقود أي منهما الآخر - ١٢ -
ولتتابع هذه العلاقة مع «سمرا» حين تعرف بأعتقال العاشق :
«شبت سمرا على قائمتيها الخلفيتين، وأخذت تصهل صهيلاً
مطوطاً كأنه النواح» - ١٣ - ثم لتراقب هذه العلاقة - والقدرة
الخارقة على التعامل والفهم، وتماهي أحدهم في الآخر حتى مع
«ريح» حصان الجابي الذي هرب عليه عبد الكريم :

«وسميت نفسي قاسم، وكان «ريح» أول من عرف، ومضينا
طوال الليل نسير ونقف، ونغفو قليلاً ونحدث بصوت خفيض،
ونبحث عما يتعين علينا أن نفعل، وفي الصباح أتفقنا أن نودع
بعضنا . . . ومشطت عرقه بأصابعي، فوح دون أن يفتح فمه،
وأخذ يهز رأسه وينفض عنقه، وينقل حوافره . . الخ» - ١٤ -
وأخيراً وفي مجال هذا التداخل والتماهي بين العاشق والفرس -
الحصان، نعود الى وصف الشيخ سلمان لقاسم حين يقول «يشبه
الحصان الفتى» .

على أن علاقة قاسم غير العادية بالأشياء التي تقترب من
الأسطورة - لاتتعلق فقط بالفرس ودلالاتها، بل أن التماهي يزداد
ليصل الى الأرض ذاتها بنباتها، أشواكها - صخورها - ممراتها
الجبيلة - الأرض - الأم الحامية، والتي تتطلب الحماية دوماً - هذه
العلاقة نحسها بشكل واضح من موقف القطب المقابل للصراع -
الكابتن بلاك الأنجليزي - الذي يعتبر الأرض الفلسطينية متأمرة
ضده، ومتماهية مع العاشق، لتراقب وصفه لهذه المسألة :

«أتدري، كنت أقول لنفسي، وأنا عائد مع الخيبة والمرارة
والتعب، أن الأرض ذاتها هي المتواطئة، والشريكة، وأنت كي
تقبض على عبد الكريم، عليك أولاً أن تلقي القبض على الأرض»
- ١٥ - الأرض الفلسطينية ترفض أستعمارها، وتتحالف مع أبنائها
وسيدها عبد الكريم - البطل الملحمي - الذي يقترب من
الأسطورة - ضد غاصبيها ومن هنا لانفاجاً بما يقوم به الكابتن بلاك

بعد هرب عبد الكريم منه حين بدأ باطلاق النار على الأرض
قصاصاً «وقفت فجأة، وأخذت اطلق الرصاص على الشجر،
على الصخر، على البلان، على شقوق السيول، على الطرق
الرفيعة التي تطل وتختفي» - ١٦ - أية مهارة فنية هذه التي يعطينا
اياها الشهيد كنفاني - لاحظ الفرق في الطرح بين تماهي العاشق
مع الفرس . (الذي جاء على لسان العاشق حيناً، وعلى لسان
الشخص غير المعادين حيناً آخر، مع ميل للأتجاه الوصفي) .
وبين طرح تماهي العاشق مع الأرض الطرف المندهم مع العاشق
في مواجهة الأستعمار، من الذي سيحس هذا التآمر . . هذا
الأندهام مع الثائر؟ بالتأكيد الطرف المعاني، أنه الكابتن بلاك رمز
الأستعمار الأنجليزي .

بقيت نقطة تعمق الحس الملحمي وأن بدت نقطة فرعية .
فغسان كروائي قادر على إعطاء الأشياء البسيطة دلالات عميقة
حارة، «فالغسية» منطقة الحدث الرئيسي في الرواية، هي قرية
فلسطينية هدمها العدو الصهيوني وأزالها تماماً عن الأرض، ومع
ذلك فقد بقيت في ذاكرة أهلها وذاكرة الشعب الفلسطيني هنا
غسان يعود الى هذه القرية فيبعثها، بعلاقاتها، بحياتها اليومية
باعثاً فيها شخصيته الملحمية العاشق - فأذا اقترنت طيبة
«أسطوريا بأوديب هنا تلتقي بالغسية - العاشق - فعل يومي
ممارس ضد الأستعمار، وضد ادوات القتل، من اجل امتلاك
الغسية وأعادتها الى علاقاتها المؤنسة والى حضورها وعطائها
الفلسطيني .

أذن فقد أمسكنا هذا البعد الملحمي ضمن مستويين مركزيين .
التماهي بين العاشق والفرس .
التماهي بين العاشق والأرض .

بقي المستوى الثالث وهو كيفية تعامل البطل مع القدر والأشياء :
ونعود هنا الى وصف رئيس عمال الشيخ سلمان في قرية الغسية .
لحسين حين قال :

«وبدل أن يتجه مثل كل الناس الى الأشياء، نتجه اليه الأشياء
من تلقاء نفسها - ١٧ - فالعاشق تطرحه الرواية مثل أنصاف الآلهة
القادرين على أحداث تغييرات حادة ومذهلة مع استمرار أمتلاكهم

١ - اللغة :

يقول الدكتور عبدالرحمن ياغي في حديثه عن الأدب -
(. . الأدب إعادة صياغة للحياة يحمل خصائص الحياة، ولكنه
يضيف إليها بعداً حياتياً جديداً) - ١٩ - إعادة الصياغة هذه،
تتطلب تعاملًا مع أدوات النص الأدبي، وهي اللغة، فكيف تعمل
تعامل غسان مع أدواته في هذا العمل :

نستطيع ابتداءً أن نصنف ثلاثة تشكيلات في البنية اللغوية
للنص وهي :

أ - بنية لغوية قادرة على حمل شحنة نفسية غير عادية .

ب - بنية لغوية تعتمد على جملة بسيطة البناء، أيقاعية التكرار.

ج - بنية لغوية فعلية، ذات جملة قصيرة، غنية الدلالة .

ومع صعوبة فرز هذه البنى الثلاث، أذ نجدها متداخلة مع
بعضها البعض في النص ولكننا سنعمد الى تشريع هذه البنى قدر
الامكان، من خلال متابعة ثلاثة مقتطفات من النص الأدبي :

أ - اللغة وقدرتها على حمل الشحنة الأنفعالية :

« وظل يتقدم، كأنه يمشي على عشب، لقد هزني الرعب،
وسمعت نبض قلبي، جنباً الى جنب مع الفحيح المكتوم للنار
الراقدة تحت قدميه الحائيتين، وقلت بيني وبين نفسي « نبي أو
مجنون » . أن ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب، وقف
امامي بالهدوء ذاته، فيما أخذت أهدق في قدميه، كان الأبهامان
فقط يرتفعان عن التراب بحركة راجفة، سكب القهوة بثبات،
ووضعها على الحجر المستدير الى جانبي، وتحرك مبتعداً دون أن
يوليني ظهروه، وصرخت : قاسم فوقف، دون أن يقول شيئاً » - ٢٠ -
هذه اللوحة التي تبرز بين الوصفي والحركي، تعطينا الحالة
النفسية التي عايشها الشيخ سلمان أثناء مراقبته للعاشق وهو يقطع
حقن الرماد، في لحظة اشتباك العاشق مع النار الراقدة . راقب
المقطع تجده يتكون من مستويين، الأول وصفي يمتد في معظم
المقطع لينتهي « بحركة راجفة »

فيها تبرز قدرة القاص على نقل هذا الأحساس الذي يعيشه
الشيخ سلمان، أحساس مزيج من الخوف، والدهشة
والاضطراب، بجملة بسيطة، تقصر أحياناً أخرى للتصوير الحال

لحسهم الأنساني . . ولأمتدادهم الواقعي في دائرة الحدث، ثم أن
لهذا العاشق فهمه الخاص، وتعامله الخاص مع الأشياء والعالم،
وهو في الغالب تعامل طيب وبسيط أذ أنه لا يضع ذاته مركزاً بدلاً
لحركة الواقع، ولا يتحدى بالمفهوم السيريقي - حركة الواقع،
ولكنه في نفس الوقت يصارع هذا الواقع، ويحتل مركزه الرئيسي
فيه . هو لا يقاوم محاولة اعتقال الكاتبين بلاك له في قرية ترشيحا
لعدم توفر الامكانية لذلك ولكنه يستغل أول فرصة سانحة للهروب
بذكاء وقدره عجيبة - مرة أخرى الطبيعة معه فلولا المنعطف المباشر
لما أستطاع الهرب » - ١٨ - وهو حين يلتقي بجنود الكاتبين بلاك في
حيفا، لا يعترض، على العكس أنه يبدو وكأنه يساعد على عملية
أعتقاله - لماذا؟ لأننا أمام بطل يشكل جزءاً رئيسياً من أيقاع الحياة
نفسها، ومن تحدي وأفرات القدر ذاته، لذا فنجد في زنزانة
يفكر في أفضل وضع لنومه، وأفضل حالة نفسية يستطيع امتلاكها
كي لا يفقد توازنه .

ولكن هذه الأرض (المتأمرة على رأي الكاتبين بلاك) وهذا
الأيقاع القديري المرسوم للبطل هل سيسلمه الى المشنقة؟ لا، أن
العاشق قادر على تجاوز حصاره، أنه روح الشعب، الحس
الجمعي - الثورة بقابليتها وقدرتها على التجدد والنهائ وفك الحصار
مهما قوي .

ففي دائرة تحرك البطل - العاشق - تتجمع الذاكرة المتنوعة
للشعب الواحد في وعي البطل، فالزمن هنا هو أطار فسيح لعلاقة
الماضي بالحاضر بالمستقبل، أي أن العلاقة بالزمن العادي تصبح
لامعنى لها أمام زمن اسطوري يتحرك .

■ في البنية الفنية للنص الروائي ■

في البنية الفنية للنص : سنختار هنا متابعة للنص الأدبي من
ثلاث نقاط -

أولاً : اللغة وخصوصيتها .

ثانياً : خصوصية بنية العاشق الفنية، وعلاقتها بتجارب غسان
الروائية السابقة لها .

ثالثاً : الزمن - وكيفية تعامل الروائي في عمله .

«نحن المتلقين» - أحساساً بالفاجع والقدرى في حياة عبد الكريم «العاشق» - هذا من جهة، ومن جهة أخرى ومع أن كان (هذه الناقصة) تُضعفُ في العادة وقع الجملة، وقوتها الدلالية، فأنا نجدها في هذا المقطع تأخذ حضوراً خاصاً من ناحيتين - أولها: إيقاع التكرار، ودوره في تثبيت عنصر الدهشة - والأستقبال الأنفعالي لدى المتلقي.

ثانيها: - تثبيت ما يحدث واقعياً، وقديراً مع العاشق، بحيث تجي كأحتالات قوية، كقدر امامه يستحيل الفكاه منه، أي أننا نستطيع التعامل مع «كان» بمعنى الكيونة، وتأكيد ما يقال كوقائع - كانت الجريمة، كان الأختباء، كان الانتقال... الخ.

وقراءة العاشق تؤكد تثبيت وصحة هذه المقولات الست المكررة... ومن هنا خصوصية هذا البناء وتعلقه الجذلي بالنص العام، وقدرة الفنان على توظيف هذه الطاقة البنائية بما يخدم هذا النص ويعمقه.

ج - الجملة القصيرة، الفعلية، المكثفة الدلالة:

نحن نعرف أن الجملة الروائية - جملة أخبارية طويلة في الغالب، بعكس جملة القصة القصيرة، ذات التكثيف العالي، وغسان كنفان قادر ان يوظف تجربته في بناء الجملة القصصية القصيرة في بنية روائية ناجحة، من خلال إعطائها دلالة مكثفة للوصف ولنقل: الحالة المطلوب توظيفها في النص، لنراقب هذا المقطع:

«نزلت عن صهوته حين كانت الشمس تشرق، ومشطت عرfe بأصابعي، فنوح دون أن يفتح فمه، وأخذ يهز رأسه، وينفض عنقه، وينقل حوافره، وهو على باب قرار صعب، ثم استدار، فخبطت راحتي على مؤخرته. مضي بطيناً أول الأمر وهو بطاطي رأسه، ثم أنطلق فجأة دون أن يلتفت، وأخذ يرف في ريح الصباح كالراية حتى غاب في الغيش».

- ٢٨ - ثمانية عشر فعلاً في هذه الأسطر القليلة، وجمل تتكون

في معظمها من ثلاث الى أربع مفردات قادرة على إعطاء مؤشرين: ١ - دلالة مركزة على الحركة، وتمحور الحدث حول جزء يسير من النص الروائي من خلال استغلال أقصى طاقات الفعل في الدلالة على الحركة القائمة في الواقع الفني

النفسية فقط، بل الموقف الجاري على ارضية الحدث - فحيح النار... في الجزء الأخير من المقطع تتوتر الجملة، وتصبح حركية محملة بشحنة أنفعالية عالية، يُحركها الفعل الماضي القادر على إعطائنا الراهن، بمعنى أن الجملة ترد بفعلها الماضي لتدل على حدث انتهى، ولكنها قادرة على أفتاعنا بحركية الموقف وحدونه أمامنا نحن المتلقين، ليس فقط من خلال أحتفاظها بالشحنة العاطفية العالية، ولكن من خلال حركتها - عبر الأتكاء على الجملة الفعلية - لنراقب. * سكب القهوة بثبات: (في الماضي / الحاضر) الثبات المتناقض مع حالة البطل الدامي القديم بفعل النار - والثبات تعبير نفسي أكثر مما هو حالة جسدية.

* وضعها على الحجر - حركية المشهد،

* تحرك مبتعداً - حركية المشهد، وقدرة على إثارة حالة من التراقب * صرخت - فعل مقابل (من الشيخ سلمان أراء هذا النبات الأسطوري)

* فوقف - رد أستقبالي مدهش في ظل أحتراق القدمين.

هذا التصوير، وتحميل الجملة الفعلية طاقة حركية مع الحفاظ على شحنة نفسية متوترة وعالية يشكل خصيصة رئيسة في لغة غسان كنفاني عموماً، مع اختصاص «العاشق» بحدة التوتر العالي للجملة.

ب - بساطة الجملة وإيقاعية التكرار: هنا وكعادتنا مع غسان الفنان، نقرب من الشعر ومن إيقاع الحياة الإنسانية في تجلياتها القدرية، والواقعية، لنقرأ معا هذا المقطع:

«كانت الجريمة في ذاتها عقاباً، كان الأختباء عقاباً، كان الانتقال من عبد الكريم الى قاسم عقاباً، كانت صهوات الخيل في تلك الليالي الجليدية التي لاتنتهي، ولاتبدأ، عقاباً كان الرعب عقاباً، كان المسير على النار عقاباً» - ٢١ - كما هو واضح فالجملة ذات تركيب بسيط - جملة أسمية دخلت عليها كان فأخذت أسأ وخبراً، ولكنها تحوي أكثر من دلالة - أذن بساطة التركيب مسألة واضحة دون تعقيد - ولكن الخصوصية تجي من هذا الإيقاع الذي يوجده خبر كان المتكرر «عقاباً» فمع أنه تكرر ست مرات، ولكنه نجح في الغاء الرتابة من جهة، فكسر حاجزها، ثم خلق لدينا

ب - تصوير قيق ، لأدق خصوصيات الحدث ، وهنا - العلاقة بين عبد الكريم والحصان (ريح) - لاحظ قدرة وصف الجزئيات الصغيرة وأبسط أنفعالات وحركة «ريح» لتدل في النهاية على هذه العلاقة غير العادية بين البطل الملحمي «العاشق» وبين الحصان ، رمز الانطلاق والثورة والجموح . أذن فإن بنائية اللغة في هذا النص ، تبرز لنا مدى قدرة الفنان - غسان كنفاني على التعامل مع اداته الأبداعية - وتفجير طاقاتها الكامنة للتعبير عن الحالة النفسية لأبطاله ، ولتصوير المواقف الخاصة/والعامة التي تدور في بنية الروائي.

٢ - خصوصية بنية العاشق

كما سبق وأشرت فالرواية في حركتها الرأسية غير مكتملة . بمعنى أننا نمتلك في نصها الحالي التخطيط الأفقي للعمل الفني ، بامتداد عبر علاقاته الأنسانية - مع الإنسان - شخصيات الرواية - ومع الخيل - الفرس والحصان - ومع الأرض - وأخيراً ، مع المكان الفلسطيني - بالتالي علاقة الصراع مع الاستعمار البريطاني . ومع امتلاك الرواية لهذه الامتدادات الأفقية ، مازالت تعاني من نقص في الامتداد الرأسى المعمق (بكسر الميم) والمعمق (بفتح الميم) خاصة في جانب علاقة حسنين بزینب وامتدادات وتأثيرات هذه العلاقة .

كذلك في مجال دوافع وأسباب ثورة العاشق ، ومع ذلك فنحن امام عمل فني يمتلك خصوصيته الروائية ، بشكل يبرز بين عطاء غسان كنفاني الروائي ، هذه الخاصية لاتجني فقط من خلال الملحمي ، الذي سبق دراسته ، ولا من خلال النموذج الأدبي الذي درسناه أيضاً ، وإنما من شيء آخر يضفي هذه الخاصية في الرواية ، الا وهو وصول غسان الى مهارة في التعامل مع بنائه الروائي بشكل أكثر تقدماً مما لاحظناه في «ماتبقى لكم» باعتبار التداعي والقطع شكلاً البنية الرئيسة في تلك الرواية المبكرة ، والتي وجهت الى غسان على أثرها قضية تأثره البالغ ، ومحاولته عكس بنية فوكنر في «الضخب والعنف» على عمله .

هنا نجد المسألة مختلفة . فقد استطاع غسان أن يستغل الطاقة الكامنة في ضمير المتكلم بشكل نادر الحصول عليه في الرواية العربية ، وهنا لاتنقص بضمير المتكلم الراوي نفسه ، ولكن

الشخصيات تطرح نفسها أمامنا من خلال التحدث عن ذاتها ، وعن استقبالها لحركة الحدث بهذه الطريقة نعرف على كافة شخصيات الرواية - قاسم ، حسنين ، عبد الكريم ، العاشق ، الشيخ سلمان ، الحاج عباس ، رئيس عمال الحاج عباس ، ورئيس عمال الشيخ سلمان ، وزینب الكابتين بلاك . . . الخ .

ونحن نعني اشكالات استخدام ضمير المتكلم ونقصد بذلك «أن النظر الى الموضوع ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات فقط . - ٢٣ - وهي قضية تجد غسان قد وقع فيها في بعض الأحيان

بحيث أنعكست ذاته هو (الكاتب) على بعض الشخصيات فجاء تعبير هذه الخصيات عن الموقف وأن كان معبراً عن أحاساسها - أي الشخصية - في تلك اللحظة ، ولكنه جاء بلغة الراوي وليس بلغة الشخصية أكثر ما يتضح ذلك في موقف التقابل الذي حصل بين حسنين وزینب فحينما عبرت زینب عن موقفها واحساسها ازاء حسنين ، لم تجي اللغة بمستوى زینب الفتاة الريفية البسيطة - وإنما جاء ببنية شعرية عالية هي لغة الكاتب نفسه .

على أن غسان كنفاني استطاع في معظم الرواية الفكك من هذا الأشكال مستغلاً مايوفره استخدام ضمير المتكلم من تطوير للغة والسماح لها بالرقى الى لغة الشعر ، وتقديم العالم الملحمي الذي يراه امامه في مسيرة الإنسان الفلسطيني ، ذلك ان استخدام ضمير المتكلم له أيجابية بدوره الا وهي «أن تقديم العالم الموضوعي من وجهة نظر الذات يفسح الباب واسعاً امام المخيلة لتقديم العالم كما تراه ، أن ذلك يفسح المجال لولادة اللغة الشعرية الذاتية التي ترى في العصفور طفلاً مذبح العنق»

- ٢٤ - هذا الجانب الذي نجح غسان تماماً في الوصول اليه ، عبر بنية لغوية شاعرية موفقة وأيجابية كما لاحظنا عند دراسة اللغة في النص . يقسم النص الروائي القائم الى سبعة فصول ، كل فصل فيها يبدأ بدخول وصفي من قبل الراوي بما لايتعدى نصف صفحة في الغالب ، بعد ذلك مباشرة تنتقل الى الحدث ثم الى الشخصيات لتقدم لنا - عبر ضمير المتكلم - أحساسها ، روايتها ، انفعالها بالحدث الجاري . . . والأحداث كلها تصب في بؤرة واحدة يتوسطها العاشق بأسمائه المتعددة .

نحن هنا لسنا امام التداعي بمفهومه المعروف الذي ثبته «جويس» خاصة في روايته «عوليس»، أننا أمام قطع سينمائي متواصل، مشاهد مربوطة بحبكة ومهارة مميزة، فلا تحس انت بتغير في الشحنة، أو تضارب في الطرح، أو ضياع في المتابعة، كلا، أن قدرة غسان على امساك الشخصية الرئيسة، بالتالي أمساك بالقطع، أو التغيير، جعل الشخصيات تصلنا بهدوء، تكشف اوراقها أمامنا ببساطة، فلتلقي معها أو نتعارض، في فسحة صغيرة أقرب الى التغريب الذي طرحه «بريشت» في مسرحه الملحمي. ذلك أننا لا نندمج مع الحدث، كما هي العادة في رواية الحدث والشخصيات. كلا - أن غسان يترك لنا فجوة للذيدة ومقبولة - تبقى تفصلنا عن الشخصية الرئيسة وعن الأحداث، وهذا يعطينا دور المراقب - ولكنه مراقب غير حيادي. بالتالي فإذا كانت رواية «عوليس لجوليس» قائمة على التداعي في مجملها، بحيث أن التداعي فيها جاء جزءاً أساسياً من بنيتها، بحيث لا يمكن فصله عنها أو العكس فأنا في «عاشق» - غسان نلتقي بتكتيك روائي يندغم بدوره في العمل دون ان نستطيع فصله عنه، أو تناوله بمفرده، أنه العمل نفسه، بما يحويه من اطروحات متعددة. بالتأكيد فأنا هنا لأعقد مقارنة بين روائتين، ولكني هدفت من ذلك الى الإشارة الى التطور الفني عند غسان في روايته، مع قدرة على الحفاظ على مادة طرحه النضالية - الأيجابية على الدوام، محققاً بذلك المقولة المعروفة «أن الشكل أنما يتجدد دوماً بتجدد المضمون» - ٢٥ - كما يقول محمود العالم.

٣ - الزمن الروائي

لا نقصد بالزمن الروائي الزمن الواقعي الذي تستند عليه الرواية، ولا الزمن الروائي المقترن بالراهن، - زمن كتابة الرواية - وإنما كيفية تعامل الروائي مع منظور الزمن (- الماضي - الحاضر، المستقبل -) في عمله، وهل طرحه لنا في تسلسله التاريخي المعروف - أم أنه أجرى تغييرات في شكل هذا الطرح.

عرفنا غسان في «ماتبقى لكم» على قدرة طيبة في تحكمه بالزمن، خاصة في مزج الفعل الحاضر بالماضي، مشيراً الى المستقبل فيما يمكن تسميته بالزمن الدائري، فالأحداث تبدأ من نقطة تتجاوزها الى المستقبل في نفس الوقت الذي تمد جذورها الى الماضي، مروراً من نفس النقطة الى المستقبل من جديد، هذه كانت حياة «حامد» بطل الرواية.

هنا في العاشق نلتقي بتشكيل زمني متداخل ايضاً، بمعنى أننا نلتقي مع الزمن الدائري، ولكنه زمن مغاير لزمن - ماتبقى لكم - التي تعاني من زمن معقد، وتداعيات متداخلة، أضطرت غسان الى الإشارة لقارئة عن مكان هذا التغير في الزمن باستخدام حروف مختلفة العمق والكبر، أما في العاشق فالمسألة محكمة ليست بحاجة الى هذا الفصل.

الرواية تبدأ في زمنها الحاضر. قاسم في قرية (الغيبسية) ثم تبدأ في تطورها ليس عن طريق تفرعات المستقبل، وإنما عبر ضرب جذور في الماضي موازية لحركة المستقبل، كيف تعرف الشيخ سلمان على قاسم، علاقة قاسم بالفرس سمرا - تعيين قاسم مشرفاً على نقل البضاعة - ثم اعتقال قاسم - عندها تبدأ الرواية بالعودة الى الماضي لتتعرف على قاسم - حسنين - عبدالكريم - في مناطق متعددة ولتوضح حياة العاشق ولكن الرواية تنتهي في فصلها السابع عند عرض الزواج على حسنين - عندها تتوقف قراءة معمقة لحركة الزمن الروائي فيها تشير الى زمن دائري يتطلق من الحاضر ضارباً جذوره في الماضي ومشيراً الى المستقبل، عبر حركته النضالية، ذلك أن فرار العاشق من السجن، وقدرته على اختراق الحصار الجديد، تبدو مسألة طبيعية جداً :-

★ على اعتبار أن العاشق نموذج يرمز نهذا الحس الشعبي العام في رفضه لكل أشكال القمع والأضطهاد.

★ وعلى اعتبار أن العاشق هو نبض الأرض وإيقاعها القوي، بل وثورتها ضد البطش وضد الظلم الأنساني.

★ وعلى اعتبار أن العاشق ترميز للثائر الفلسطيني عبر مساره التاريخي وقدرته الدائمة على التجدد وفك الحصار - وأن هذا قدره لأنه ملحمي في حياته.

١٥	د. عبدالرحمن ابعاد العملية الأدبية	١٩
٤٢٤	غسان كنفاني الآثار الكاملة	٢٠
٤٣٧، ٤٣٦	نفس المصدر	٢١
٤٤٩	نفس المصدر	٢٢
٨٣	محمد الخطيب السهم والدائرة	٢٣
٨٣	نفس المصدر	٢٤
٣٣	محمود العالم الثقافة والثورة	٢٥

مراجع الدراسة

- ★ غسان كنفاني - الآثار الكاملة المجلد الأول الروايات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ط ١ ١٩٧٢
- ★ د. عز الدين أسماعيل - روح العصر - دار الرائد العربي - بيروت - ط ١ ١٩٧٢
- ★ د. عبدالرحمن ياغي - ابعاد العملية الأدبية - رابطة الكتاب الأردنيين / عمان / ط ١ ١٩٧٩
- ★ محمد كامل الخطيب - السهم والدائرة - دار الفارابي - بيروت - ١٩٧٩
- ★ محمود أمين العالم - الثقافة والثورة - دار الآداب - بيروت - ط ١ ١٩٧٠
- ★ د. حياة شرارة و - د. محمد يونس / مدخل الى دراسة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٨
- ★ ف. غ. بيلنسكي «نصوص مختارة» ترجمة يوسف حلاق - منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي - دمشق ١٩٨٠
- ★ فاروق وادي - ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨١

● عمان

الهوامش

الرقم	المؤلف	الكتاب	الصفحة
١	غسان كنفاني	الآثار الكاملة	٤٢٣
٢	نفس المصدر		٤٣٠، ٤٣١
٣	نفس المصدر		٤٥٩، ٤٦٠
٤	نفس المصدر		٤٦٢
٥	نفس المصدر		٤٦٣
٦	نفس المصدر		٤٢٨
٧	د. عز الدين أسماعيل	روح العصر	٣٦
٨	نفس المصدر		٣٦
٩	بيلنسكي	نصوص مختارة	٣٧
١٠	د. حياة شرارة		٢٧
١١	فاروق وادي	ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية	٦٧
١٢	غسان كنفاني	الآثار الكاملة	٤٢٢
١٣	نفس المصدر		٤٣٣
١٤	نفس المصدر		٤٤٩
١٥	نفس المصدر		٤٤٧
١٦	نفس المصدر		٤٤٧
١٧	نفس المصدر		٤٣١
١٨	نفس المصدر		٤٤٥

مقدمة لدراسة الرواية العراقية

• دراسة مقارنة •

■ د. نجم عبد الله كاظم

واذ كان هذا منهجنا في تتبع الموضوع خلال هاتين المرحلتين، فاني اجدني مضطراً، في اكمال المسيرة خلال العقدين السابع والثامن، الى العدول عن هذا المنهج، لصعوبة التعرض الى كل الاعمال الجيدة الصادرة خلال الفترة، فهي كثيرة نسبياً مما لا يمكن استيعابها في دراسة مثل هذه. وبدلاً من ذلك سأعرض للموضوع هنا من خلال القاء نظرة عامة ومركزة على واقع الرواية خلال الستينات والسبعينات. . استكمالا لمسيرتها خلال المرحلتين السابقتين، ومن ثم التعرض لموقع الاداب القصصية والرواية الاجنبية في تلك الفترة، وموقعها لدى القراء والكتاب العراقيين، لنستطيع بذلك تأشير احتمالات التأثير أولاً، وتشخيص مانرى انه تأثير فعلاً ثانياً، متعرضين في ذلك لامثلة محددة. ولكون عمر الرواية الفنية الحقيقي قد بدأ في تلك الفترة - صدور (النخلة والجيران) - ولغزارة انتاج المرحلة وثرأ هذا الانتاج نسبياً، ولان معظم من كتب ضمنها قد بدأ الكتابة أو أسس شخصيته الادبية قبل ذلك بسنوات، فاننا سنعود قليلاً الى الوراء احياناً لنقف عند جذور تكون شخصيات هؤلاء الكتاب الثقافية، ولنتمكن من تشخيص الاعمال الاجنبية التي اشتركت في صياغتها وتكوينها.

اذا كانت لاية دراسة ان تقوم على اسس معينة، وتنفذ في خطوات متتابعة، فان تفحص الحركات الادبية والاثار الابداعية، والنظر في هذه الاعمال ومحاولة ارجاع مايمكن ارجاعه فيها الى اعمال اجنبية مؤثرة، تحتل جوهر هذه الاسس والخطوات في الدراسات المقارنة. ولما كان تلمس الخطوط العامة والمؤشرات الاساسية التي تقود الباحث الى ذلك، وقتاً طويلاً وجهداً ليس بالقليل من الباحثين، فقد حاولت ان اقدم، من خلال هذه (المقدمة) الخطوط العامة والمؤشرات الاساسية بما يسهل على الباحثين في الرواية العراقية الامساك بأي منها ويبحث ماتؤثره من الاعمال وبالتالي دراستها دراسة تطبيقية مقارنة. ان دراستي، كما يفهم من ذلك، تعتمد اذن الى تمهيد الطريق لدراسة الادب القصصي العراقي، والرواية بشكل خاص، دراسة مقارنة.

لقد حاولت في تتبعي لمسيرة الرواية العراقية في مرحلتها الاولى بين الحربين - والثانية من الحرب الثانية الى بداية الستينات، تشخيص اهم سماتها مما له علاقة بموضوع التأثير الاجنبي، واحياناً العربي متعرضاً، وتركيز، الى الاعمال الجيدة لقلة هذه الاعمال اولا، ولأن الدراسة المقارنة يجب ان تنصب اساساً على الاعمال الجيدة او المتميزة او الافضل، كما يؤكد على ذلك بعض الباحثين والنقاد^(*)

■ فترة ما بين الحربين

(صدى بابل) في هذا التقليد.

لقد قامت، اثناء ذلك، محاولات عربية في الكتابة القصصية، كانت في اغلبها ان لم نقل كلها، تحتذي اساليب وأشكال عربية قديمة، لكنها لم تتطور الى اشكال قصصية حديثة، كما اشرنا الى ذلك ضمناً. وفي العراق كانت هناك محاولات من هذا النوع ايضاً. ومع ان بعضاً من ذلك قد جاء مغمساً بشيء، من جزئيات الفنون القصصية الحديثة، فانها، وبسبب عدم تطورها الى اشكال قصصية حديثة، لم تكن لتقترب من هذا الفن، وبالتالي فان أيّاً من هذه المحاولات لم تكن لها علاقة بالظهور الحقيقي لفن القصة الحديثة في هذا القطر، والذي تحقق فعلياً على يد محمود احمد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) حين نشر محاولته الروائية الاولى (في سبيل الزواج) سنة ١٩٢١ ليتبعها هو وكتاب قلائل آخرون بقصص وروايات اخرى لا نحتاج الى التطرق اليها الا بحدود تعلق ذلك بمدى تأثر هذه الجهود بالاداب القصصية الغربية، وبكيفية استيعاب الكاتب العراقي للفنون القصصية الحديثة، ومن ثم محاولاته لتجريب الكتابة فيها بنفسه. وأجد ان التركيز على محاولات محمود السيد وآرائه سيكون كافياً لتسليط الضوء على هذه الجوانب ولا عطاء صورة عامة للواقع المتحقق في المرحلة الاولى من فترة ما بين الحربين التي تناولها في هذا القسم من دراستنا.

مع ان محاولة السيد الاولى تفتقد المقومات الاساسية للاكتمال الفني للرواية، فان (في سبيل الزواج) تنطوي على عدة عناصر قصصية قد تعكس درجة لا بأس بها من الفهم المبكر للفن القصصي بشكل عام. فقد استخدم المؤلف العناصر الاساسية بشكل شبه واع، كالشخصيات الحكيمة البسيطة، والحدث، والمكان والزمان... ولكن ليس غريباً، كونها المحاولة الروائية الاولى، ان تكون هناك مأخذ فنية غير قليلة عليها. والعناصر القصصية، على اية حال، ومهما كانت درجة توفيق الكاتب فيها، تؤشر اطلاقاً لا بد وان تحقق للكاتب على النتاج القصصي الغربي، والنتاج العربي، غير الوافي، المتأثر بالنتاج الغربي. وهناك اضافة الى ذلك، ظاهرتان مهمتان بخصوص هذه

مهما قيل حول اصول القصة العربية الحديثة، فان ربطها بالاشكال القصصية القديمة لم يعد امراً مقبولاً، اذ لم يستطع دعاة هذا الربط الاثيان بالملامح المشتركة الكافية ولا بالدعائم الموضوعية اسناداً لهذا الرأي، الامر الذي يقودنا الى القول بأن القصة العربية، كفن حديث، غربية الاصول ولا اجد في ذلك مانحشخى الاعتراف به. بعبارة اخرى ان القصة العربية الحديثة - وحين نقول (القصة) فانما تعني جميع الاشكال القصصية التي تقع تحت هذا المصطلح بمفهومه الحديث - قد نشأت وتطورت في ظلال القصة الغربية، وتحت تأثيراتها. والعراق، شأنه، شأن اقطار عربية اخرى، قد وقع تحت التأثير المباشر - الترجمات واللغات الاجنبية - والتأثير غير المباشر - الاعمال القصصية العربية الوافدة من الاقطار التي سبقت العراق في هذا المضمار، وبشكل خاص مصر ولبنان.

لقد سبق اللبنايون والمصريون غيرهم من العرب في التعرف على فن القصة وفي الكتابة فيه، وذلك اسباب عدة كان اهمها ظهور حركة الترجمة ونهضتها التدريجية، عن الفرنسية بشكل خاص، بدءاً بما بعد حملة نابليون على مصر، لتنهض بعد ذلك، وبشكل اكثر فعالية وتأثيراً على الحركات الفكرية والثقافية عموماً. فقد ترجمت اعداد كبيرة نسبياً من الاعمال الاجنبية، كانت فيها للقصص والروايات نسبة لا بأس بها، خلال القرن الماضي وبداية القرن الحالي، ومع ان هذه الحركة لم، تشمل العراق عملياً الا في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين، وبقيت محدودة في تأثيرها، فان المجالات المصرية واللبنانية كانت تصل العراق وفيها نماذج من القصص القصيرة والروايات الملخصة للترجمة، قبل ان تبدأ بعض المجالات والصحف العراقية تحذو حذو زميلاتها في هذا الاتجاه. ولم يظهر مصطلح (رواية)، على سبيل المثال، وهو ما يهتما اكثر من غيره هنا الا في عام ١٩٠٨ حين نشرت (صدى بابل) رواية ملخصة تحت عنوان (رواية العدل اساس الملك) لتتبع صحف اخرى، بعد ذلك،

المحاولة، ربما هما أكثر دلالة على التأثير:

الظاهرة الأولى، هي أن محمود أحمد السيد، وبسبب الظروف الاجتماعية المقيدة لعراق العقود الأولى من هذا القرن، لم يستطع أن يتخذ من بلده مكاناً لأحداث الرواية، ولذا فقد اتخذ من موقع آخر، هو الهند، مكاناً لها، وهو أمر كان قد فعله من قبل بعض الكتاب المصريين في المراحل الأولى من تطور الرواية في مصر. وهذا قد يعني افتتاح السيد واطلاعه على الكتابات المصرية، وانفتاح نافذة غير مباشرة على الآداب الغربية عن طريق أعمال أدبية عربية. أما الفائدة الثانية فهي أن (في سبيل الزواج) تحكي قصة حب بين حبيبين تفرقهما الظروف، ولا تنتهي قصة الحب النهائية السعيدة التقليدية، وهذا هو الآخر امر قد شاع عند كتاب ما بين الحربين في مصر، «وترد أسباب ظهور النهايات التمسعة الى تأثر المؤلفين بروايتين مترجمتين ظهرتا في ترجمة كاملة لهما سنة ١٩٢٠، وهما رواية (غادة الكاميليا) لاسكندر دumas، ورواية (الام فرتن) للشاعر الألماني جوته، وكلا الروايتين تنتهي نهاية تمسعة للحبيين»^(١)

ولعل أكثر ما قلناه عن هذه الرواية يمكن أن يقال عن رواية السيد القصيرة الثانية (مصر الضعفاء) - ١٩٢٢ - والتي لم يسجل فيها أي تجاوز فني يذكر. وإذا كان (الرومانس) *Romane* عبارة عن «سرد المآثر البطولية الخارقة، والأحداث النابضة بالحياة وغير الاعتيادية، وقصص الحب النبيلة»^(٢) كما يعرفها جوزيف شيلي، في معجمه، فإن روايتي السيد هما أقرب الى هذا النوع الأدبي، منهما الى الرواية الفنية الحديثة. واعتقد أن مرد. . تأثر المؤلف بهذا النوع من القصص يعود الى عاملين رئيسين: الأول، هو أن السيد كان لما يزل في بداية حياته الأدبية من جهة، وكونه قد كتبها وهو في بداية مرحلة شبابه من جهة أخرى، ولنا أن نفهم، في ضوء ذلك، أن يكون ميالاً لقصص المغامرات والأحداث غير الاعتيادية والمفاجآت المثيرة وقصص الحب والغرام الملتهب. أما العامل الثاني، فيمكن في نوعية القصص والروايات المترجمة والمكتوبة التي كانت تصل العراق من مصر ولبنان، أو تلك التي كانت قد أخذت تنشرها الصحف والمجلات

العراقية، إذ كانت في غالبيتها من القصص الرومانتيكية وقصص الرومانس. ويدعم تعليلنا هذا ارتداد الكاتب نفسه بعد ذلك عن هذا النوع من الكتابة القصصية، بعد أن تقدم به العمر قليلاً وازداد سخرية، في الحياة وعالم الثقافة والأدب، وبعد ازدياد دائرة اطلاعه وقراءاته، ففضل الصمت في البداية، ليعود بعد ذلك بسنوات بنفس ونضج وفهم وأراء جديدة.

والواقع أن فترة العشرينات قد شهدت أعمال المنفلوطي وجبران الى جانب أعمال الرومانس والأعمال الرومانتيكية المترجمة، فعرف العراقيون (روفاثيل) Raphael للشاعر الفرنسي لامارتين، و (الام فرتن) Werther للشاعر الألماني جوته، و (غادة الكاميليا) Camille للمسرحي الفرنسي الكسندر دumas الابن، إضافة الى ما كانت تنشره الصحف والمجلات، فكانت لهذه الأعمال العربية والاجنبية اشارها على القراء، الشباب بشكل خاص ونعود الى السيد لنقول بأنه، الى جانب عدد من الكتاب العراقيين، قد عرف أكثر من حدود هذه الدائرة، خصوصاً وأنه كان يجيد اللغة التركية التي تعرف عن طريقها على بعض الآداب القصصية العالمية، وخاصة الروسية، الى جانب ما قرأه لبعض الكتاب الأتراك. وهو يقول عن هذه القراءات:

«كنت قبل بضعة سنوات أقرأ بعض القصص المعربة عن اللغات الأوروبية فأراها ملأى بالحوادث الرائعة والخطيرة... .
«كنت أقرأها، وكنت أراها، فأحسب أن بلادنا تخلص من كل رائع خطير، غير جذيرة بأن يستمد منها الكاتبون المواد لقصصهم.

«فلما أن قرأت هذه القصص الكبيرة الروسية الشعبية التحليلية: (الأرض العذراء) لتورجنيف، و (الجريمة والعقاب) لدستوفسكي، و (ابن الطبيعة) لها تزييا شيف، وما إليها، وهذه الاقصوصات الصغيرة التي أكثرت منها الصحف التركية والصحف المصرية، وهي لاشهر الكتاب، انطون تشيخوف وماكسيم غوركي وتولستوي ومن إليهم، غيرت رأيي.

«فقد اتضح لي أن تلك القصص ذوات المفاجآت الرائعة الألوان

الساطعة خيالية... كاذبة.

«أريد أن ادعو الكتاب الى البدء بكتابة القصص الشعبية، وأن يحتدوا في كتابتها الروسيين هؤلاء. اصف اليهم اميل زولا وفرانسوا كويه من الكتاب الفرنسيين»^(٣)

وتعد دعوة السيد هذه سابقة لزمناها، وهي تضع للكتاب، صراحة، اساساً صحيحاً يتلخص في ضرورة قراءة النتاجات الادبية الاجنبية التي هي ركن اساس يجب على الكتاب ان يستند عليه لتطوير القصة والرواية العراقية. والواقع ان آثار القصص الواقعية الروسية قد بدأت تظهر فعلاً في كتابات محمود السيد نفسه - رواية (جلال خالد) والقصص القصيرة المتأخرة - التي تمثل النماذج الناضجة ضمن الاعمال القصصية في العشرينات وأوائل الثلاثينات، سواء في استيعابها الملموس للمفاهيم الفنية الحديثة ام في تأثيرها الجيد نسبياً بالاعمال المشار اليها بشكل خاص.

لقد ظهرت بالطبع الى جانب اعمال السيد، اعمال اخرى لكتاب اخرين في فترة مابين الحربين، مثل كتابات انور شاؤول، ويوسف متي، وعبدالحق فاضل، وذو النون ايوب، ممن تدخل بعض اعمالهم تحت احكامنا على اعمال السيد. بقي ان نقول ان (جلال خالد)، اذا كانت على جانب من الرتبة والضعف قياساً الى المفهوم الصحيح لفن الرواية فانها تسجل في الوقت نفسه تجاوزاً لاعمال الكاتب السابقة، وهي ايضاً خطوة بالاتجاه الصحيح.

واذا كانت اواخر العشرينات قد شهدت بداية محاولات اكثر جدية ونضجاً لاستيعاب الفنون القصصية الحديثة، ومنها الرواية، والكتابة فيها، فان الجهود قد قطعت شوطاً جيداً في النصف الثاني من الثلاثينات ببروز كتاب مثقفين، وعلى درجة من النضج قد مر ذكرهم ومن هؤلاء كان لعبد الحق فاضل جهوده البارزة في هذا المجال. وتقف وراء بروز مثل هؤلاء الكتاب الاكثر وعياً، ووراء التطور الملموس الذي شهدته هذه الفترة، عوامل عديدة، ربما كان اقواها، مرة اخرى، تأثيرات القصة المصرية التي كانت

قد حققت تقدماً ملموساً، واستمرار تأثيرات الاعمال الاجنبية المترجمة التي كانت مستمرة في وصولها من مصر ولبنان. فلقد اصبحت معروفة جيداً اسماء مثل توفيق الحكيم ومحمود تيمور وطه حسين وعباس محمود العقاد وعبدالقادر المازني من العرب؟ وانطون تشيخوف وماكسيم غوركي وفيدور دوستوفسكي والكسندر بوشكين من الكتاب الروس، وكبي دي موبسان وانا تمول فرانس وفيكتور هيجو وبلزاك من الفرنسيين، وجارلس ديكنز وجورج اليوت واوسكار وايلد وويلز وهاردي من الانكليز، وبيرانديللو الايطالي واوئيل الامريكي وريمبارك الالمانى. ان هذا العدد الكبير نسبياً من الاسماء الاجنبية، وفي تلك الفترة المبكرة، يعني بلاشك ان ارتفاعاً ملحوظاً قد حدث في حركة الترجمة عن الآداب الاجنبية في مصر ولبنان بشكل خاص، بل وحتى في سوريا والعراق.

من هنا، كانت لبعض هؤلاء الكتاب الاجانب تأثيرات مختلفة على كتاب القصة والرواية في القطر... يقول الدكتور عبداله احمد:

«وقد كشفت بعض القصص الاجتماعية التي كتبت في هذه الفترة، عن تأثر القصاصين العراقيين، بالاشكال القصصية الغربية، واتجاهاتها المختلفة وخاصة القصة الروسية، في اتجاهاتها نحو الواقعية الانتقادية، فكتبت عدة قصص عن ابطال ينتهون الى الثورة حين يكتشفون ان الواقع لا يمكن ان يبدل دون هذا الطريق»^(٤) كما ان التأثيرات الرومانتيكية لم تتوقف، بل استمرت، وربما قوية احياناً.

والواقع ان تأثير الاداب الاجنبية لم يقتصر على التأثير المباشر لاعمال اجنبية معينة على اخرى عراقية، بل تعدى ذلك الى فعالية دور هذه الاعمال مجتمعة في انضاج المفهوم الفني للقصة والرواية لدى كتابنا، والى تعميق كتاباتهم وانضاجها. واطن ان ممارسة مثل هذا الدور امر طبيعي، في الادوار الاولى لمسيرة ادب القصة في العراق. ومن الظواهر التي تدعم هذا الرأي، في الحركة الادبية في تلك الفترة، ذلك النمو التدريجي لملامح حركة نقدية شمل بعضها الكتابات القصصية بمدخل متواضعة



عبدالمجيد لطفي

ولكنها فن دقيق صعب المنال كان القصص الروسي الكبير
تولستوي يجهد نفسه اشد الجهد لكي يظفر به^(٥)

اذن فهنا النشاط النقدي المتصاعد نسبياً خلال هذه الفترة
يعكس في الكثير من جوانبه التطبيقية تقدماً ملحوظاً في وعي
الكتاب للفنون القصصية، وهذا النشاط، كما اشرنا، هو من نتائج
الاطلاع على الاداب القصصية الغربية، والعربية المتقدمة، بكل
تأكيد.

ان مراجعة عامة لروايات ما بين الحربين توضح لنا ان اتجاهين
رئيسيين قد سادا تلك المرحلة: الاتجاه الرومانتيكي، والاتجاه
الواقعي... واذ نتحدث هنا عن التأثيرات الاجنبية، فيمكننا
القول انها، في الاتجاه الاول، قد تركزت في اصولها في اعمال
المدرسة الرومانتيكية التي انتشرت بشكل واسع في العشرينات
والثلاثينات، الى جانب مثيلاتها العربية - غير العراقية. وكان
محمود احمد السيد من اكثر الكتاب تأثراً بمثل هذه الاعمال في
كتابات الاول، «وليس السيد أول وآخر من تأثر في هذه المدرسة
فقد كان عبدالمجيد لطفي اكثر اخلاصاً لهذه المدرسة وشغفاً
بمنحائها...»^(٦) لكن الاخير لم يكتب رواية في تلك الفترة، بل
اقتصر على القصة القصيرة. اما في الاتجاه الواقعي، فقد كانت
مصادر التأثير كثيرة، وشملت الاعمال الواقعية الروسية والفرنسية
بشكل اساسي؛ بينما لم تكن هناك تأثيرات عربية ملموسة قبل
الحرب العالمية الثانية.

ولكنها متطورة باطراد، بعد ان ظهرت قبل ذلك بشكل تعليقات
تنطوي على بعض الآراء النقدية، خصوصاً وانها ظهرت وتفتت
بعض الشيء على يد كتاب القصة انفسهم، مثل محمود السيد
وانور شاول وشالوم درويش وعبدالحق فاضل، الامر الذي يعني
ان ما كانوا يمدحونه في القصص التي يتبادلونها وما يشخصونه فيها
من مأخذ، وما يطلقونه من آراء عامة، قد كانوا يأخذون بها، وذلك
امر طبيعي، في ممارساتهم لكتابة القصة. ومما يؤيد ايضاً ممارسة
الاعمال الاجنبية للتأثير الضمني في انضاج رؤى الكتاب الفنية
وممارساتهم الكتابية، اضافة الى غزارة الانتاج القصصي ايضاً،
خلال الثلاثينات بشكل خاص، ظهور روايتين مهمتين في سنة
١٩٣٩، بحسان مثل هذا التطور في النضج والمقدرة على كتابة
القصة والرواية. هاتان الروايتان هما (الدكتور ابراهيم) لذي النون
ايوب، و(مجنونان) لعبدالحق فاضل، فمع ان الرواية الاولى لا
تعكس اكتمالاً فنياً، فانها تسجل تجاوزاً لجميع الاعمال التي
كتبت قبلها، ربما باستثناء (جلال خالد). اما الرواية الثانية
فتتجاوز ذلك كله وتسجل تألقاً وسبقاً غير اعتيادي في استيعاب
الكتاب العراقي للفنون القصصية، وخاصة في اشكالها الابداعية
الواقعية المتمثلة في الاداب القصصية الروسية والفرنسية
والانكليزية التي عرف الكاتب، بلا شك، اغلب ما وصل منها الى
العراق في تلك الفترة ان لم يتجاوز دائرته. وكيفي ان تعرف ان
(مجنونان) بقيت ضمن افضل بضعة اعمال قصصية وروائية
ظهرت في العراق خلال اربعة عقود من تاريخ الادب القصصي
العراقي ويؤيد ما نذهب اليه من وعي ونضج غير اعتيادي لكتابها،
ان عبدالحق فاضل قد تميز ايضاً في كتاباته النقدية قبل كتابة
روايته الوحيدة، حين تناول في (نقوده) ابرز الكتابات القصصية
الصادرة آنذاك وخاصة تلك التي كتبها ذو النون ايوب وجعفر
الخليلي، شخصاً فيها ايضاً الجوانب التي ينو الى احتمال تأثرها
بكتابات اوكتاف اجاب. من ذلك مثلاً، قوله في نقده لبعض
كتابات ايوب:

وكنّت اول ماقراءت من قصص ذي النون، القسم الثاني من
اقصوصة (الأم مزمنة) في احدى الصحف، فسحرتني بساطة
الحوار وصدق الوصف. هذه السهولة قا لا تروق القاري العادي

■ من الحرب العالمية الثانية الى بداية الستينات

لم تكن لتتوقع الكثير من ادب القصة خلال الاربعينات بسبب الظروف غير الاعتيادية التي سادت العقد - الحرب العالمية، فشل ثورة نمائيس، استمرار حكومات الطغيان والاستعباد في الوطن العربي... خصوصاً وان الفنون القصصية كانت لما تزل يافعة في العراق آنذاك، ومثل هذه الظروف لم تكن لتساعد هذه الفنون التي كانت تبحث عن ارض خصبة تنمو فيها. لذا فقد ساد معظم سني ذلك العقد قحط حقيقي في النتاج القصصي، الروائي منه بشكل خاص فلم يصدر شيء يذكر في بداية الرواية طيلة الفترة الممتدة من ١٩٣٩ سنة صدور (الدكتور ابراهيم) و(مجنونان) ١٩٨٩ سنة صدور رواية ذي النون ايوب الثانية (اليد والارض والماء).

وقد كان لصدور الرواية الاخيرة مساهمة لا بأس بها في دعم الاتجاه الايجابي في الكتابة القصصية والروائية التي انطلق الكتاب فيها من اطلاع متزايد على الاساليب الحديثة، ومن ممارسة غير قصيرة في الكتابة، المهم ان هذه الرواية قد جاءت ضمن تجربة الكاتب، متقدمة فنياً على روايته الاولى، خاصة في تخلصها من الاسلوب البحثي وحيثاً الانشائي غير الضروري، ومن نسبة قليلة من التقريرية التي سادت (الدكتور ابراهيم)؛ وعلى العشرات من المحاولات القصصية الطويلة لكاتب اخرين سبقوه، سواء اكان ذلك في بنائها ام في سردها ام في تقنياتها ام في رسم شخصياتها. ولعل في محاولة ايوب التالية (الرسائل المنسية) ١٩٥٥ - مايؤكد القراءة المستمرة للكاتب للاداب الاجنبية والعربية الحديثة وتجريب الاساليب المستجدة التي يطلع عليها في كتابة اعماله.

لقد استخدم في كتابة هذه الرواية طريقة الرسائل التي عرفت بـ (رواية الرسائل) وشاعت، كما هو معروف، في الغرب خاصة في القرن الثامن عشر، وفي الوطن العربي من خلال اعمال عديدة انتشرت طيلة النصف الاول من هذا القرن، مثل (الام فتر) و (ماجدولين)...

اذن فقد استمر العراقيون خاصة النخبة المثقفة منهم، بالاطلاع على الاعمال الاجنبية المترجمة، وحياناً غير المترجمة، والعربية الحديثة، حتى في احلك الفترات؟ وطبيعي ان يكون للكاتب في ذلك النصيب الاوفى. يقول عبدالقادر حسن أمين.

«ويظهر شغف الكتاب العراقيين واضحاً في اقبالهم على مطالعة أعمال الكتاب الواقعيين في الاداب العالمية المختلفة. وأيوب يعترف «بأن أصحاب المدرسة الواقعية في الأدب الفرنسي وهم زولا وبلزاك واضرابهما قد أحدثوا انطباعاً في نفسه كما انه ولع بقراءة الكتاب الروس، وكانت الآباء والبنون والارض العذراء وليزا اول ماقراً لتورجنيف، وتوقف عند ديستوفسكي توقف اعجاب ودراسة وإمعان، وأول كتاب قرأه لهذا الكاتب هو الجريمة والعقاب، وبالرغم من اطلاعه على مختلف القصص العالمية الا انه ومازال زال يعتبر ديستوفسكي إمام القصاصين»^(٧)

لقد اعقبت الحرب العالمية الثانية، التي كانت لها آثارها السلبية المختلفة والمعروفة، فترة انتعاش وانفتاح ايجابي معاكس للعرب على العالم غنت الكثير للمسيرة الفكرية والثقافية، فقد انفتح الوطن العربي على العالم الغربي وثقافته مما كان عاملاً مضافاً في خلخلة الزعات المحافظة وتعميق الاتجاهات الحديثة والميول الجديدة، المختلفة كما ان ارتباط اغلب الاقطار العربية، إن لم نقل كلها، سياسياً واقتصادياً بالدول الغربية استتبع ارتباطات ثقافية اكثر وضوحاً واشد ثباتاً، خاصة ببريطانيا وفرنسا، سواء أكان ذلك من خلال الثقافة الوافدة مع المستعمر، ام من خلال البعثات التعليمية، على قلتها، التي أخذت ترسل الى تلك الدول، ام من خلال سبل أخرى. ومع اننا لانغفل هنا القول بأن وعياً وتمرداً شعبياً قد أخذ ينمو في الوقت نفسه بين جماهير الأمة ضد الاستعمار وضد الارتباطات التبعية بالاجنبي، إلا ان هذه الارتدادات، الواعية منها بشكل خاص، عن الارتباط والتبعية، لم تكن لتحول بين هذه الجماهير، بعناصرها المثقفة والواعية، وبين الحضارة الغربية وثقافتها بقدر مادفعت بعض أفرادها الى النهل منها، يساعدها في ذلك اعتماد اكثر الاقطار العربية على لغة

عالمية كلغة أساسية بعد اللغة العربية فكان أن برزت اللغة الانكليزية في العراق لغة نقل للعلوم والثقافات والآداب. لقد تبع انتشار تعلم هذه اللغة في هذا القطر، كما هو في اقطار عربية أخرى، والفرنسية في أغلب الاقطار المتبقية، انتعاش في حركة الترجمة عن هاتين اللغتين بشكل لم يشهد له الوطن العربي مثيلاً من قبل.

خلاصة القول ان ذلك قد أتاح مزيداً من امكانيات اطلاع القارئ والكتاب العراقيين على الآداب الاجنبية المترجمة، اضافة الى ماأتاحت اجادة بعض منهم للغة الانكليزية من امكانية مضافة لقراءة الاعمال المكتوبة بهذه اللغة بأصولها والاعمال المنقولة اليها من آداب أخرى. وكان لا بد لذلك كله ان يمارس تأثيراته على الواقع الفكري والثقافي في القطر الى حد ان اصبح تحديد مصادر التأثير الغربي على الادب والادباء ومظاهر تجديدهم بشكل دقيق امراً صعباً، يقول الدكتور عبدالاله احمد:

«من هنا، كان هذا الادب الغربي عاملاً حاسماً في كل مظاهر التجديد، التي حققها انتاج هؤلاء الادباء في الشعر والقصة، وفي تحديد اتجاهاتهم الفكرية، وخصائص وصفات ادبهم الفنية». «ولم يعد سهلاً لذلك، حصر مجال تأثيرهم بأدب امة دون أخرى، او اديب دون غيره... ذلك ان الكثير منهم، بالاضافة الى انهم اخذوا يقرأون ما يترجم من روائع الادب القصصي في مصر ولبنان، وخاصة ما نشر ضمن سلسلة عيون الادب الغربي، كانوا يحسنون في الاكثر لغة اجنبية - انكليزية او فرنسية... وقادتهم هذه المعرفة في احيان أخرى، الى التعرف على ألوان من القصص غير ألوانها التقليدية المعروفة، ماهيات لهم امكانية تطوير هذا الفن واستخدام طرائق جديدة في التعبير، حققوا فيها زيادة تذكر لهم، كما يتضح ذلك على سبيل المثال في محاولة استخدام طريقة المنولوج الداخلي اوتيار الوعي في عرض قصصهم تأثراً بكتابات جيمس جويس الاربعينات...»^(٨)

والواقع ان هذا الكلام، اذ ينطبق في معظمه على القصة القصيرة، فانه لا ينطبق الا بشكل محدود على الرواية، ذلك ان

هذا الفن لم يشهد في الاساس انجازاً متميزاً خلال العقدتين الخامس والسادس، مما يمكن ان يعني للدارس ولمسيرة الرواية شيئاً مهماً، اذا ما استثنينا رواية ايوب (اليد والارض والماء) في وقت كان فيه ابرز (جيل) قصصي يظهر في مسيرة القصة العراقية، اعني (جيل الخمسينات)، يحقق انجازاته المتميزة المتمثلة في قصص ابرز كتابه. عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي وشاكر خصبك ونزار سليم وغيرهم من الذين اتاحت لهم ثقافتهم واطلاعاتهم على الادب الاجنبية تحقيق مثل هذه الانجازات. لكننا لا نريد ان نفعل هنا محاولات قد جرت ونجحت الى حد بعيد، في كتابة مايمكن ان نوافق على تسميته بالقصص القصيرة الطويلة، التي خضعت بدورها لتأثيرات ثقافات الكتاب وقراءاتهم الاجنبية واستيعابهم للاساليب الحديثة، خاصة في التقنية.

من هذه المحاولات: قصة (عهد جديد) - ١٩٥١ - لشاكر خصبك، والتي تكتسب اهمية ريادية وفنية متميزة، (واللحن الاخير) - ١٩٥٢ - لنزار سليم. ويبدوان بعض هذه المحاولات كانت خطوات اولى لكتابة اعمال اكثر قرباً للعمل الطويل والرواية بطولها وفنّها. والواقع ان اعمالاً اقرب الى فن الرواية قد ظهرت فعلاً بعد ذلك واذا كانت هذه الاعمال متأخرة زمنياً ظهر معظمها بعد ثورة تموز ١٩٥٨ - فانها تبدو امتداداً واضحاً للمحاولات الاولى ولمسيرة القصة في الخمسينات عموماً.

ان توقف اغلب كتاب الخمسينات بعد ثورة ١٩٥٨ وكثرة الاعمال القصصية الضعيفة وظهور الكتاب، غير المتمرسين، ثم بداية ظهور اتجاهات جديدة لكتاب جدد وملامح جديدة لخط جديد يضم هذه الاتجاهات، بعد ذلك بسنوات قليلة؛ ان هذا كله يدفع الى التأكيد على ان هذه الاعمال البعيدة القليلة التي اشرنا اليها انما هي امتداد لتنتاج ما قبل الثورة، بل وهي مرحلة من مراحلها، ومن المرجح جداً انها كتبت قبل سنة ١٩٥٨ وبرزت هذه الاعمال الطويلة هي: (حياة قاسية - ١٩٥٩ - لشاكر خصبك، و (الوجه الاخر) - ١٩٦٠ - لفؤاد التكرلي، و (الايام المضيفة) - ١٩٦١ - لشاكر جابر.



عبد الملك نوري

نفسه، بالكتاب الفرنسيين مثل سارتر وكامو، والانكليز مثل جيمس وفرجينيا وولف وربما كان لجويس في ذلك الدور الرئيس، خاصة في القصص القصيرة لكتاب جيل الخمسينات، وبشكل خاص عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي، وربما كان ؟... عبد الملك اول كاتب عربي تتلمذ على جويس وقد شغفه بنوع خاص كتابه «يوليس» اذ اعاد قراءته مرات، وخرج منه بطريقة جديدة نسج بها اقصيصه في (نشيد الارض)^(١) وكلنا يعرف العلاقة غير الاعتيادية التي كانت تربط هذا الكاتب بالكتاب الاخرين ضمن جيله، فؤاد التكرلي منهم بشكل خاص، الامر الذي يعني ان التكرلي كان بالنتيجة على اطلاع جيد ايضا على جويس، بقي ان نقول مع وضوح تأثيرات كتاب تيار الوعي في (الوجه الاخر). فانها ستكون ربما اوضح في اعمال التكرلي المتأخرة.

اما الايام المضنية وبالرغم من انها لا تسجل استثناءً فنيا في مسيرة الادب القصصي العراقي بمعنى انها لا تعد مرحلة او تجاوزاً كبيراً، فان الكاتب ينجح في اضافة عمل جيد وتميز وندي نكهة وخصوصية، كما انه يعكس فهماً ناضجاً لفن الرواية ولكيفية التعامل مع الموضوع الروائي والشخصيات الروائية، ولا اريد ان اسجل تأثراً مؤكداً اذا قلت، وأنا اقرأ (الايام المضنية) انذكر بعض اعمال ديستوفسكي وتولستوي.

ان قصة (حياة قاسية) امتداد فني ومضموني، كما قلنا، لقصص شاكر خصبك السابقة لها، لكن المهم في هذه القصة الطويلة، مما له علاقة بموضوع دراستنا، هي انها تعكس - وربما ترسخ - تأثراً واضحاً للكاتب بنجيب محفوظ في روايات مايسمى بالمرحلة الاجتماعية، وخاصة (القاهرة الجديدة) و(زقاق المدق) و(الثلاثية) و(بداية ونهاية)، وكانت للاخيرة بصماتها الواضحة على (حياة قاسية) سواء اكان ذلك في المضمون والموضوعة ام في الاتجاه الواقعي الاجتماعي ام في اختيار الشخصيات ورسما وتطورها ام في النكهة المحلية. ومع كل هذه الملامح المشتركة فان خصبك قد عكس نضجاً ووعياً فيما يكتب وربما بتأثره ايضاً، الذي لم يمنعه، بقدر ماتاح له من كتابة اعمال فنية مستوعبة لاصول الفنون القصصية الى حد بعيد. والواقع اننا نذهب مذهب بعض الباحثين في ان تأثر خصبك لم يقتصر على نجيب محفوظ، بل تعداه الى كتاب مصريين وعالميين آخرين، بل هو قد تأثر ربما بشكل اكثر وضوحاً بمحمود تيمور. الى جانب بروز واضح ايضاً لنفس تشيخوف في عموم قصصه.

واذا ماتفحصنا رواية فؤاد التكرلي القصيرة (الوجه الاخر) فانا لن نختلف في كونها افضل الاعمال القصصية الطويلة فنا ونضجاً واستيعاباً للتأثيرات الاجنبية العميقة التي تتمثل هذه المرة في الادب القصصي والروائي الفرنسي. والواقع ان الادب الفرنسية، الوجودية خاصة، قد اخذت تمارس تأثيراتها مع نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات، الوجودية خاصة، قد اخذت تمارس تأثيراتها مع نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات. منعكسة في بعض القصص القصيرة التي كتبها عبد الملك نوري ونزار عباس والتكرلي نفسه وغيرهم. لكن هذا التأثير يظهر لأول مرة في عمل طويل ناضج، في (الوجه الاخر)، وبشكل لا يعكس تقليدياً مجرداً او تبعية بقدر مايعني اعجاباً من الكاتب واستيعاباً منه لما يقرأه، وبالتالي تأثراً ناضجاً يبقى على خصوصيته هو كاتِباً. والواقع ان فؤاد يحتل ايضاً في كتاباته بشكل عام، موقعاً ضمن الكتاب الترواد في استخدام تقنيات تيار الوعي، المتأثرين، في الوقت



شاكرو خصبك

اطلعت علينا الشخصيات والعواصم التي سبقي تلازم الكاتب خلال سيرته الروائية، اعني شخصيات المثقفين وعوالمهم وعوالم (النخبة الراقية) من المجتمع، اضافة الى بروز شخصية الفلسطيني في ذلك، وهو في كتابتها قد عكس تأثراً لاجدال فيه بالرواية الغربية، وبشكل خاص بكتاب تيار الوعي مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف ووليم فوكنر.

وكان ذلك امراً طبيعياً، فقد تهيأ للكاتب قبل ذلك، ان يقرأ بالانكليزية الشيء الكثير من آداب الغرب، ودرس في الغرب وكتب روايته، كما قلنا وكتابات اخرى بالانكليزية والواقع ان الرواية الاخيرة تؤشر بداية تأثر جبرا، الذي سيزداد بعد ذلك، بوليم فوكنر خاصة برواية (الصخب والعنف) The Sound and the Fury التي ظهرت بعد ذلك مباشرة بالعربية بترجمة جبرا نفسه، بعد ان كان قد كتب عنها مقالاً في (الاداب) قبل ذلك بسنوات، والى حد ما برواية (الحرم) Sanctury وربما بروايات اخرى لهذا الكاتب الامريكي الذي سيكون له شأن مهم في اعماله اللاحقة واعمال كتاب آخرين ممن ستناولهم فيما سيأتي من البحث.

■ الستينات والسبعينات

لم تستطع الرواية، وربما الادب عموماً ان يبدأ بداية جديدة ملائمة لعهد جديد يفترض ولقد كان علينا قبل ان نلمس مثل هذه

اذا لم تكن نظرتنا المركزة لمرحلة الاربعينات والخمسينات من مسيرة الرواية في العراق قد ابرزت تأثيرات اجنبية محددة، كثيرة على نتاجات هذه المرحلة، فانه من الواضح ان الكتاب والنخبة المثقفة من القراء قد ازدادوا، بلا شك، معرفة بالاداب الاجنبية قراءة واستيعاباً، ولحاجة الاستيعاب الناضج والتأثير الناتج عنه لامتداد زمني قد لا يكون قصيراً للظهور، وللضعف النسبي الذي اتسمت به معظم نتاجات المرحلة، فلنا ان نتوقع بروز التأثيرات في فترة لاحقة سنأتي اليها، في القسم التالي، ولكن نجد لزماً علينا، قبل ترك هذه المرحلة، ان نتعرض باختصار لتجربة كاتب، مع اختلاف المواقف بشأن ادخاله او عدم ادخاله في دراسة الادب العراقي، ارى ان اغفاله في مثل هذه الدراسات غير صحيح، بغض النظر عن طريقه او زاوية نظر الدارس في تناوله. هذا الكاتب هو جبرا ابراهيم جبرا، الذي ستعرض لتجاربه الاولى، كما قلت، باختصار ومن خلال النواحي التي تمس موضوع ودراستنا - التأثيرات الاجنبية - والنواحي التي سيكون لها شأن في اعماله المتأخرة الادخل الادب القصصي والروائي في العراق.

قبل ان يأتي جبرا الى بغداد مهاجراً سنة ١٩٤٨ بعد تقسيم فلسطين لم يكن قد ظهرت له الاكتسابات قليلة نشرها في بعض الدوريات مع انه كان قد كتب سنة ١٩٤٦ كما يشير هو الى ذلك، روايته الاولى (صراخ في ليل طويل) - ١٩٥٥ والواقع ان هذه الرواية تعالج موضوعاً وربما لما مختلفين اختلاف كبيراً عن الموضوعات والعواصم التي ستسود اعماله اللاحقة، اضافة الى الاختلافات الفنية الجزئية التي تفرضها المرحلة وطبيعة التطور اللاحق. المهم ان هذا العمل قد اظهر تأثراً مبكراً بوضوحه وصراحته بالاداب الغربية، خاصة في تقنية الرواية وفي موقف الكاتب من الزمن ومن الشخصيات الروائية. بقي ان صعوبة غير قليلة تبرز في تحديد مصادر هذا التأثير لكنها في كل الاحوال لا تبعد عن النيباع الروائية الانكليزية والبريطانية، وهي الامور التي ستأكد اكثر في اعماله اللاحقة. وحين ظهرت روايته الثانية - صيادون في شارع ضيق - التي كتبها ونشرها باللغة الانكليزية،

البداية أو الاستئناف، ان نتظر بعض الوقت، بسبب التطورات السياسية والاجتماعية الجوية وحياتاً الجذرية التي حدثت، والتي كثيراً مارافقتها الاضطرابات والصراعات الدموية، وعمليات القمع والارهاب والمطاردات السياسية... بل ان ذلك اذ أعقب الثورة، قد استمر بعد ذلك، حتى عبر ثورة شباط ١٩٦٣، فلم يدم عمرها وما جاءت من اجله من تصحيح الا اشهرأ قليلة، لتأتي ردة تشرين وما أعقبها من حملات قمع استمرت لفترة ايضاً... وصولاً الى نكسة حزيران. التي كان لها هي الاخرى اثارها بلا شك على الوضع العربي كله. ولم يشهد القطر خلال ذلك هدوءاً الا بشكل جزئي بعد سنة ١٩٦٤ ليتعزز بشكل استقرار حقيقي بارز بعد ثورة ١٩٦٨، بل حتى هذه السنوات التي سبقت الثورة كانت فترة مشوبة بالخوف وانعدام السلطة والترقب والجذب السياسي والثقافي، عملت الثورة على ازالته بعد ذلك.

لقد شهدت الفترة من ١٩٥٩ الى ١٩٦٤ - كما أشرنا - ظهور عدد غير قليل من الاعمال الطويلة لم يكن منها ما يستحق الدراسة الا بضع روايات وقصص طويلة وجدناها، لاسباب ذكرناها، تنتمي الى الخمسينات. ويكون العام ١٩٦٦ وتظهر رواية غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران) لتؤسس البداية الحقيقية لرواية عراقية متكاملة في عناصرها الفنية. مع ذلك يجب ان لا نغفل صدور روايتين سنة ١٩٦٥ اغفل عنهما النقاد والدارسون، ربما بسبب المواقف السياسية المتطرفة للكاتب والمؤثرة سلباً في فنية العاملين والمؤثرة بدورها على هؤلاء النقاد والباحثين فوقوا منها مواقف غير موضوعية. هذان العمالان هما (الزقاق المسدود) و (كما يموت الآخرون) لياسين حسين. واهميتها تأتي من انهما قد جاءا بسنوات مجددة أولاً، ولاحتوائهما على عناصر فنية تعكس بوضوح تأثر الكاتب بالاداب الروائية والقصصية الغربية تقنية وأسلوباً خاصة بكتابات الوعي وباتجاهات ادب اللامعقول وربما الوجودية... الخ ثانياً. والواقع، لقد تبعت هاتين الروائيتين في ذلك أعمال أخرى بقيت تظهر متساقدة مع ما كان يصدر ضمن هذه الاتجاهات من القصص القصيرة طيلة الستينات وحتى السنوات الاولى من السبعينات، فصدرت مثلاً (ضباب في الظهيرة) -

١٩٦٨ - لبرهان الخليل و (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) - ١٩٦٩ - لفاضل العزاوي، والى حد ما (كانت السماء زرقاء) - ١٩٧٠ - لاسماعيل فهد اسماعيل، و (الوشم) ١٩٧٢ - لعبد الرحمن مجيد الربيعي وغيرها فلا يخلو اي من هذه الاعمال من تأثيرات بعض كتاب تيار الوعي او الوجودية او اللامعقول والتجريبية، مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف وجون بول سارتر ووليم فوكنر وفرانس كافكا... .

اما على الجانب الاخر من اتجاهات الادب العراقي خلال تلك الفترة - الستينات - تعني الاتجاهات الواقعية والبعيدة نسبياً السوداوية، وربما الأكثر جدية، فلم يصدر بعد (النخلة والجيران). وقبل الثورة الاعلان جيدان اولهما (خمسة اصوات) - ١٩٦٧ - رواية فرمان الثانية، و (الظالمون) - ١٩٦٨ - لعبد الرزاق المطلي ومع محدودية هذه الاعمال ضمن مسيرة الرواية وهو امر طبيعي الى حد بعيد، الا انها كانت تعني بداية لمسيرة سرعان ما استؤنفت بعد الثورة بفترة قصيرة، بفعل البيئة الملائمة التي هياتها هذه الثورة، لتسود العقد السبعيني. كما ان هذه الاعمال على قلتها، قد عكست مصادر اخرى للتأثير الاجنبي والعربي فلا اظن صعباً على المدارس، او حتى القارئ، ان يلحظ ظلال الاعمال الواقعية الاجنبية والعربية، خاصة الامريكية والمصرية، والى حد ما الروسية.

لقد اخذ الوضع المستقر الذي ترسخ بعد سنوات قليلة من عمر الثورة يعطي ثماره مع بداية السبعينات خصوصاً بعد ان اصبح الكتاب الشباب اصحاب البدايات قبل ذلك - اكثر نضجاً واكثر مقدرة على الكتابة واتقان الفن الروائي فكانوا عناصر فعالة في النشاط الروائي، الى جانب الكتاب الاقدم تجربة والانضج فنا والاعمق استيعاباً لعناصر هذا الفن وطبيعة. لقد شهدت تلك الفترة ظهور مجموعة من الاعمال المتميزة جداً، فاقت في عددها وفي مستوى بعضها اغلب نتاجات الفترات السابقة. ومن ابرز هذه الاعمال اضافة الى (كانت السماء زرقاء) و (الوشم) المذكورين انفاً، (السفينة) - ١٩٧٠ - لجبرا ابراهيم جبرا، التي حقق فيها

مستوى عالياً تقنية ولغة وبناءً، مؤكداً فيها ما وعد به في أعماله السابقة من جهة واستيعابه الناضج والمفيد لأعلى ما قدمته الرواية الغربية خاصة الانكليزية منها بشكل خاص، وإلى حد ما الامريكية من جهة ثانية و(الاشجار والريح) - ١٩٧١ لعبدالرزاق المطليبي، التي مع كل ما يؤخذ عليها من اضطراب وتداخلات بين الاحداث والشخصيات...، تبرز كواحدة من الروايات التي تأثرت بكتابات تيار الوعي، خاصة بأعمال وليم فوكنر مثل (الصخب والعنف) بل وسط ذلك الاضطراب هناك مايؤشر اتقاناً ضمنياً للكاتب لتقنيات تيار الوعي ومن الروايات الجيدة الأخرى (ضجة في الزقاق) ١٩٧٢ لغانم الدباغ التي تبتعد ربما عن هذه المؤثرات نمو المؤثرات الواقعية للرواية الروسية، و(القلعة الخامسة) - ١٩٧٢ - لفاضل العزاوي.

وإذا كان العزاوي قد عكس في روايته القصيرة الاولى تأثراً واضحاً بكافكا في عوالمه الكابوسية وبمفردات اسلوبه فانه لا يخفى تأثره وأعجابه بهذا الكاتب، فظهر بعض ملامح ذلك ولكن بشكل اقل وانضج في روايته الثانية. ونضيف الى ما ذكرنا روايات جيدة أخرى، ظهرت ضمن نفس الفترة وهي (شقة في شارع ابي نؤاس) - ١٩٧٣ لبرهان الخطيب؛ و(في يوم غزير المطر في يوم شديد القيقظ) - ١٩٧٣ - لعادل عبدالجبار الذي اظن انه صدر في كتابتها عن اعجاب ضمنى بالروائيين الامريكان، قد يكون همنغواي من ضمنهم، وبظني لم يقتصر تأثير الروائي الأمريكي على عادل بل شمل غيره مثل الربيعي في روايته (الانهاض) الصادرة عام ١٩٧٤ ومن الروايات الأخرى (المخاض) ١٩٧٤ - و(القربان) - ١٩٧٩ روايتا غائب طعمة فرمان، و(الاغتيال والغضب) - ١٩٧٥ لموفق خضر، و(ليبقى الحب علامة) ١٩٧٥ لمحبي الدين زنكنه، وزنكنه يجسد تأثراً واضحاً بفراز كافكا سيتأكد حين يكتب روايته الأخيرة التي سنأتي الى ذكرها لاحقاً. لقد عكس هذا النشاط الاستثنائي في الكتابة حالة الاستقرار التي سادت القطر وانتعاش الثقافة وحركة النشر التي ستتصاعد اطراً بعد ذلك. والواقع، لقد استمر الادب، والرواية بشكل خاص والتي هي احوج الفنون الى مثل هذه العوامل، في

ازدهارهما، سواء أكان ذلك في استمرارية الكتاب على الكتاب وهو الامر الذي يعاب كثيراً على العراقيين افتقارهم له، ام في ارتفاع المستوى الفني لاغلب هؤلاء الكتاب، ام في ظهور كتاب جدد بدأوا يمارسون بشكل ملفت للنظر بعد الثورة، وبشكل خاص بعد النصف الاول من السبعينات. ومما يلاحظ على اعمال هذه الفترة دخول السياسة الى الموضوعات الروائية بشكل اكثر بروزاً، مع ميل متزايد لتناول البطل الايجابي بدل البطل السلبي الذي ساد اغلب كتابات الستينات وبداية السبعينات. اما اهم اعمال الفترة. كانت (القمر والاسوار) ١٩٧٦ للربيعي الذي بقي ضمن خط الروايات القومية التي بدأها في رواية (الانهار) كما اشرنا كما ان ظل همنغواي بقي له وجوده، مع اختلافه الجزئي. كما صدرت ايضاً (المبعدون) ١٩٧٧ - لهشام الركابي و(نافذة بسعة الحلم) لعبد الخالق الركابي اللتان ربما تستوحيان في الكثير من مفرداتهما، الاعمال الواقعية (التقليدية) الروسية والامريكية، مع تمثّل لبعض التقنيات الأكثر حداثة، خاصة لدى الركابي و(الايام الطويلة) - ١٩٧٨ - بعد الامير معله، و(البحث عن وليد مسعود) - ١٩٧٨ لجبرا ابراهيم جبرا، وما قلناه في (السفينة) يمكن ان ينطبق الى حد بعيد، على هذه الرواية. بقي ان نشير الى انه الى جانب تناول البطل الايجابي، بقيت بعض اجواء وابطال التناولات السابقة، ومن هنا كان كتاب مثل هذه الاعمال ان يتخذوا من فترات سابقة للثورة زمناً لاحداث اعمالهم كما فعل غائب طعمة فرمان في (ظلال على النافذة) - ١٩٧٩ - وفؤاد التكرلي في (الرجع البعيد) - ١٩٨٠ والرواية الأخيرة التي تمثل قمة ماوصلته الرواية العراقية وربما العربية كما وتعكس بوضوح تأثراً كبيراً من الكاتب بوليم فوكنر خاصة في روايته (الصخب والعنف) بالاضافة الى استمرار بعض الافكار والمداخل الوجودية. وبظني ان الروائيتين الأخيرتين ورواية (بحثا عن مدينة أخرى) - ١٩٨٠ - لمحبي الدين زنكنه من الاعمال المؤهلة لدراستها دراسة تطبيقية مقارنة لما تعكسه من تأثر واضح وناضج بكافكا.

يبدو واضحاً، مع وجود الاخفاقات ومواطن الضعف ان ماحققته مسيرة الرواية حال المرحلة الممتدة من منتصف الستينات وحتى عام ١٩٨٠ شيء ليس بالقليل قياساً بما تحقّق فيها طيلة المراحل او السنين السابقة عليها . وذلك يؤشّر وصول الرواية العراقية الى مرحلة النضج والاستيعاب شبه التام لهذا الفن . ولم يكن الاستقرار السياسي والاجتماعي الذي ساد هذه الفترة العامل الوحيد لهذا الانتعاش والنضج ، في عموم الفنون الادبية . فمن العوامل الاخرى انتعاش الحركة الثقافية عموماً ، وتقدم الطباعة الذي استتبع تقدم وازدهار في حركة التأليف والنشر وهي الامور التي كان ما يهمننا بشكل خاص في موضوعنا هو انتشار الاعمال الاجنبية ووجود التأثير الاجنبي ، فان مؤشرات عديدة عكست حتمية بروز مثل هذا ، فانتعاش الطباعة والنشر قد شحن حركة الترجمة بدم جديد ، فكثرت الاعمال الاجنبية المترجمة . كما ان اهتماماً جديداً الى حد ما ، بدراسات الاداب الاجنبية قد اخذ يحتل مكانات جيدة في الجامعات العراقية ، ولنا ان نتصور فعالية التأثير الاكاديمي على الاهتمام بهذه الاداب ونشرها وعلى دقة الاختيارات للاعمال دراسة او ترجمة . كما شهدت الفترة ظهور مجلات ثقافية عديدة لها وزنها النوعي ، منها : الاقلام ، والكلمة (النجفية) والطلعة الادبية ، والجامعة (الموصلية) ، وافاق عربية ، وفي فترة متأخرة ظهرت الثقافة الاجنبية كأول مجلة متخصصة بالاداب الاجنبية في القطر . واذا كان لهذه المجالات وغيرها ان تسهم في انعاش الوضع الثقافي وفي نشر الاعمال الابداعية للكتاب العراقيين والعرب ، فانها قد اسهمت ايضا في اغناء الحركة النقدية وفي نشر الدراسات الادبية والاعمال الابداعية المترجمة .

ونرى ان الوطن العربي اذا كان قد شهد قبل ذلك بمدة غير قصيرة ، ما يشبه الغزو العسكري والسياسي والاقتصادي والثقافي ، فان العرب ومن خلال مثقفهم ، قد استطاعوا ان يجنوا بعض الفوائد التي لم تكن لتقصدها الجهات الاستعمارية في غزوها هذا كما اشرفنا من قبل فبافتتاح الوطن العربي على الغرب ، بشكل خاص مع الحرب العالمية الثانية ، برز اتجاه عربي واع الى النهل من حضارة وثقافة الغرب ، فكان لا بد للترجمة في ظل ذلك ان

تزداد كما ونوعاً ، وفعلأ حدث ازدهار متزايد فيها ابتداءً من اواخر الاربعينات وبداية الخمسينات لتكون نهضتها الكبيرة خلال العقدين التاليين وعلى طول الوطن العربي وعرضه . ويدولي انها نظرة عبر موضوعية تلك التي تدعي بأننا متخلفون كثيراً في نقل الاداب الاجنبية .

فمع ما قد يشخص من مأخذ هنا وقصور هناك في هذا الجانب ، فان ماتحقق ليس بالقليل وربما يتهمني البعض بالتفاوت غير الموضوعي ، انا بدوري ان قلت بأن القارئ العربي لا ينقص مكتبته الا القليل من امهات الاعمال الروائية والقصصية العالمية . واذا لم تكن حركة الترجمة قوية في بعض الاقطار العربية ، مثل المغرب العربي في فترة سابقة ، والسودان والجزيرة العربية ، فانها كبيرة في اقطار اخرى ، خاصة في مصر ولبنان والعراق وسوريا .

وللتعرف على مدى اطلاع الكتاب العراقيين على الاداب الاجنبية بلغاتها الاصلية او بترجماتها العربية ، فان الاستئناس بتصريحات ابرزهم سلفي اضواءً ، مضافة الى ما رصدناه وما يمكن ان نرصده ، على هذا الجانب بلاشك . ولكن يجب ان لا ننسى تحفظاً مهماً على اي تصريح لاي كاتب في هذا المجال اذ لا يعني ان يكون لمن يرد اسمه من الكتاب العالميين ، في هذه التصريحات ، صدق في كتابات صاحب التصريح ، والعكس صحيح ايضاً ، اذ لا يعني عدم ورود اسم كتاب اخرين انعدام تأثيراتهم على العراقيين . من هنا تبرز هذه التصريحات اداة واحدة من مجموعة ادوات تعين الدارس في الكشف عن التأثير والتأثير ، واذا ليس بالامكان استعراض ما يمكن ان يقوله كل الكتاب فاننا سنعرض لما يقوله ابرزهم ، منوهين الى ان نسبة غير قليلة من كتابنا الجيدين يجيدون لغة اجنبية او اكثر ، اتاحت لهم قراءات اضافية . فهذا غائب طعمة فرمان يعتبر ماكسيم غوركي معلمه الاول بعد نجيب محفوظ .

ويضيف قائلاً :

«... تأثرت كثيراً ببولدويل وشتاينبك وغراهام غرين . وقد تعرفت على جيمس جويس في فترة متأخرة... وكانت بعض التجارب قريبة الاثر من نفسي ، مثل تجربة جون ياسوس في

ثلاثيته الضخمة (الولايات المتحدة) وتجارب الجيل الغاضب في انكلترا... ولم استطع ان استوعب بعضها الاخر مثل تجربة فيرجينا وولف وپروست الى حد ما فقد كنت ادخل في عالم بعيد عني غريب علي...»^(١٠)
وفي رسالة خاصة يقول ايضاً:

«... لغتي الثانية هي الانكليزية... ولكن كنت منجذبا الى الكتاب والروائيين الامريكيين المحدثين اكثر من الانكليز... قرأت اعمال هيمنغواي وفوكس وسكوت فيتزجيرالد وشتاينبك وكولدويل وستكلير لويس وفودور ورايز وهوثورن وملفيل، قبل ان اتعرف او اقرأ بكثرة لكتاب الانكليز. وقد قرأت بالطبع بعض كتب ديكنز وهاردي وجوزيف كونراد ولورنس وفورستر... الكتاب الروس الاوائل... تولستوي، دوستوفسكي، تشيخوف غوركي قرأت الكثير منهم، وكذلك عمالقة الادب الفرنسي فلوير، بلزاك، سارتر جيد وابطال الرواية الجديدة ولا سيما ساروت وميشيل بانور»^(١١)

ويؤكد فؤاد التكرلي بأنه قد قرأ بالعربية والانكليزية والفرنسية، ويقول:

«قرأت لشتاينبك بالانكليزية عنب الغضب، وتورتيللا فلات، وبالعربية: (أفول القم) و(اللؤلؤة) و(كانري رو) (وفي شرقي جنة عدن) وقرأت لكولدويل، بالانكليزية (أرض الله الصغيرة) وبالعربية (طريق التبغ)... ولفوكس قرأت بعض الافاقيص ورواية (الصخب والعنف) بالعربية... وهيمخوي قرأت بعض الافاقيص ورواية (وداعا للسلاح) و(الشمس تشرق ثانية)... ثم (الشيخ والبحر) و(لمن تدق الاجراس)... ولمارك توين قرأت بالعربية (توم سوير) و(هليكري فين) والكثير من الافاقيص ولفيتزجيرالتر (كاتسي العظيم)...»^(١٢)

كما قرأ التكرلي لدستوفسكي وتولستوي وكاترين ماتفيلد وزفايج وسيمون دي بوفار وكامو وجيد وستندال وتشيفوف وموسان وكراهام كرين...

اما جبرا ابراهيم جبرا، فقد ابتدأ قراءته للاداب الاجنبية، في سن مبكرة. وهو يشير في كتابه (ينابيع الرؤيا) الى ان اكتشافه الحقيقي للادب جاء، عندما كان في انكلتره فقرأ الكثير هناك

ويقول ايضاً:

«فضلاً عن بلزاك ودستوفسكي وفلوير وتشيفوف احببت كثيراً: اولدس هكسلي، د. ه. لورنس فيرجينا وولف، جيمس جويس، ولیم فوكز، ارنست هيمنغواي، الاخير لفترة معينة فقط، وهؤلاء قرأت فيما اظن معظم كتبهم ان لم اقل كلها وعلاقتي بالادب الانكليزي كما تعلم علاقة عميقة ویه تخصصت عن حب ومتعة وكان لي اهتمام خاص منذ حداثتي بشكسبير...»^(١٣)
وتعكس قراءات عبد الرحمن مجيد الربيعي، بشكل عام، قراءات معظم الكتاب الذين لا يجيدون لغة اجنبية. والواقع ان تصريحات الربيعي تبين بأن مثل هؤلاء الكتاب، والقراء عمومًا، لا ينقصهم الا القليل مما اتاحت قراءته لغيرهم ممن يجيدون لغات اجنبية. يقول الربيعي:

«... عرفت في فترة مبكرة الكثير من الكتاب العرب والعالميين... واعجب كل الاعجاب بالرواية الروسية التي كتبها تولستوي و دوستوفسكي وبعدهما شولخوف. كما قرأت الرواية الامريكية، وشدتني اعمال ارسكين كولدويل وارنست هيمنغواي وجون شتاينبك وويليام فوكس، الاخير بهرني في تقنيته العالمية وخاصة في روايته (الصخب والعنف) و(سارنوريس).

كما قرأت الرواية الانكليزية والايطالية والفرنسية، وتوقفت طويلاً عند كتابات جان بول سارتر وخاصة (دروب الحرية)، وكذلك البير كامو الذي وجدت كتاباته صدى عميقاً في داخلي بما فيها من سمة حزن وشاعرية»^(١٤)

ولا يخرج الروائيون الاخرون عن دائرة هذه القراءات الا بحدود لا تغير من الصورة التي نستطيع ان نخرج بها عن طبيعة قراءات الكاتب العراقي، والروائي بشكل خاص. فهذا عبد الرزاق المظلي، اذ يقر بأهمية الكتاب الانكليز والامريكان، خاصة جيمس جويس ولورنس وهيمنغواي وشكسبير وكتاب ما بعد الحرب العالمية الثانية الفرنسيين، فانه يجد ان للكتاب الروس، خاصة دوستوفسكي وتولستوي، الاثر الاكبر على الكتاب العراقيين^(١٥) اما غانم الدباغ فيؤكد على انه قد قرأ مبكراً للكتاب الاجانب او ترجم لبعضهم كما تأثر بتشيفوف وموسان وهيمنغواي ومانسفيلد^(١٦) بينما يرصد محي الدين زنكنة

في الرواية العراقية بصمات سارتر وكامو وولف وجوس وبيكيت وساروت وكافكا وستوفسكي ولا يلحظ للرواية الأمريكية أثراً. كما هو لا يعتقد ان هناك له كاتباً عراقياً يقرأ سرفانتس ويوكاشيو ودانتي وفلوبير وستندال وديكنز ولورنس وموم وولف ويوشكين وتورجنيف وغوغول وتشيفوف وغوركي وتولستوي وستوفسكي وسارتر وكافكا وكامي وبيكيت، وهو قرأ، إضافة الى هؤلاء، توين وفوكنر وهمنجوي وملفيل وفيتزجيرالد... وغيرهم^(١٧)

اعتماداً على تصريحات الكتاب التي عرضناها وعلى رسائل كتاب آخرين وتصريحاتهم المنشورة، وعلى المصادر العامة، يمكننا ان نؤشر، الى حد ما، الكتاب العالمين الاكثر انتشاراً بين الكتاب العراقيين، وربما في الوطن العربي بشكل عام، مع ان حصر ذلك ودقته يبقين امرين خارج حدود الأماكن. على اية حال، نحن نرى ان اكثر هؤلاء الكتاب انتشاراً خلال العقود الثلاثة الأخيرة بشكل خاص، هم:

ديكنز، لورنس، جويس، موم، كرين... من البريطانيين، ستندال، بلزاك، موبسان، جيد، پروست، ساروت، سارتر، كامو، فلوير... من الفرنسيين، وتورجنيف، تولستوي، ديستوفسكي، تشيفوف، غوركي، شولخوف... من الروس؟ وتوين، باسوس، فوكنر، فيتزجيرالد، همنجوي، كولوديل، سارويان، شتاينبك... من الامريكان، ومان الألماني، وكافكا الجيكوسلوفاسكي... إضافة الى الكتاب العرب مثل الطيب صالح، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، يوسف ادريس، غسان كنفاني، طه حسين... وغيرهم.

ومن الطبيعي ان لا يكون لكل هؤلاء نفس المكانة في نفوس الكتاب العراقيين كما انه من الطبيعي ايضاً ان لا يمارسوا تأثيراتهم العملية على هؤلاء العراقيين، ومع ان من الممكن جداً ان يكونوا جميعاً محط عناية الدارس المقارن وتفحصه وبحثه عن التأثيرات للتحقق من وجود مثل هذه الممارسة للتأثير او عدمها، قوتها او ضعفها، فان تأملنا في العديد من اعمالهم المهمة وبحثنا عن بصماتهم في الكتابات العراقية قد مكننا من الخروج ببعض

المؤشرات التي تعين الدارسين في هذا الميدان فلفظني، ووفق الدلائل التي استطعت ان ارصدها والتي هي باعتقادي صائبة، ان الرواية الفرنسية والامريكية تأتبان في مقدمة الاعمال المؤثرة في الادب القصصي عموماً، وخاصة الرواية في اهم فترات تطورها اعني الستينات والسبعينات، لتأتي الرواية الانكليزية فالروسية بعدهما.

اما من ناحية المدارس والتيارات والاتجاهات الأدبية، فقد وجدت اكثرها تأثيراً الواقعية والوجودية وأدب اللامعقول وكتابات تيار الوعي. واذا كان صعباً ترتيب الكتاب العالميين وفق اهميتهم للعراقيين وحجوم تأثيراتهم، فان بالامكان الاشارة الى ابرز المؤثرين منهم، وهم سارتر، كامو، فوكنر، همنجوي، كولوديل، شتاينبك، جويس، ديستوفسكي، تشيفوف، تولستوي، كافكا... إضافة الى نجيب محفوظ من العرب.

واذا كانت معظم اعمال هؤلاء الكتاب مما يدخل ضمن الاعمال المتميزة، فان مثل ذلك، اعني التميز او الجودة، يجب ان يؤخذ ينظر الاهمية في اختيار الروايات العراقية التي ينوي اي باحث ان يدرسها دراسة مقارنة. ولعل من المفيد ان نشير هنا الى ان معظم كتاب الصف الاول العراقيين مؤهلة نسبياً لمثل ذلك، ولكن لا بأس في ان نؤكد على اعمال غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وجبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن الربيعي وعبد الرزاق المطلبي ومحبي الدين زنكنة... بقي ان نشير الى ان الوقوع في الخطأ او الوهم في الدراسات المقارنة اكثر احتمالاً منه في الدراسات غير المقارنة، كما يحذر من ذلك بعض الباحثين^(١٨)

ولذا كان القطع في امر التأثير والتأثير بحاجة الى الكثير من التمحيص والتحليل واجراء المقارنات التطبيقية وجمع الدلائل التي تسند ذلك، مما أمل ان تكون مقدمتي هذه مما يعين الدارسين عليها معترفاً بأنها المقدمة ليست الا مفاتيح مداخل ليست سهلة بكل تأكيد.

صدر حديثاً

ضمن سلسلة كتب الأقاليم

دراسات في القصة القصيرة والرواية ١٩٨٠ - ١٩٨٥



تحرير

أحمد خلف وعائد خصباك

الطبعة الأولى

(*) انظر: C.L. Wrenn The Comparative Literature, England 1968 17-18

١- د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر. القاهرة ١٩٦٨
ص، ١٧٠

٢- Literary Terms, London 1979, P 219 Joseph T. Shiply, Dictionary of World

٣- د. علي جواد الطاهر محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق، بيروت ١٩٦٩، ص. ص ١١٩ - ١٢٠.

٤- نشأة القصة وتطورها في العراق، بغداد ١٩٦٩، ص ١٦٦.

٥- د. عبدالاله احمد؛ النقد القصصي في العراقي، مجلة الجامعة المستنصرية ١٩٧٠، صص ٩١-٩٢. وانظر ايضاً: ص ٨٣.

٦- عبدالقادر حسن امين: القصص في الادب العراقي الحديث، بغداد ١٩٥٦، ص ٢٢. وانظر ايضاً: ص ٢٠٠ حيث يشير المؤلف الى ان رواية (رنة الكأس) هي حصيلة مطالعات علي الكاتب الشبيبي واعجابه ب (روفاثيل لامارتين، و (الام فرنر) غوته، و (قيس وليلي) ...

٧- المصدر السابق، ص ٢٧.

٨- الادب القصصي في العراق، بغداد ١٩٧٧، صص ١٧ - ١٨.

٩- عبدالقادر حسن امين، المصدر السابق، صص ١١٩ - ١٢٠.

١٠- حوار اجراه معه ماجد السامرائي، الف باء، ع ٢٨٥، ١٩٧٤، ص ٤٦.

١١- رسالة خاصة، حزيران ١٩٨٠.

١٢- رسالة خاصة، اب ١٩٨١.

١٣- رسالة خاصة، شباط ١٩٨١.

١٤- من محاضرة القاها على قسم اللغة العربية في جامعة السوربون الجديدة بباريس، ١٩٨٢، (مخطوطة)

١٥- في رسالة خاصة، شباط ١٩٨١.

١٦- انظر: اما تجربتي في القصة، الاديب المعاصر، ع ١٠، ١٩٧٢، ص. ص ١٣٤ - ١٣٩.

١٧- في رسالة خاصة، تشرين الاول ١٩٨١.

(**) انظر: Henry Gifford, Comparative London 1969, P (Xii)

نظرية الرواية لدى لوكاتش

■ رمضان بسطاويسي

تفرقة لوكاتش بين الرواية والملحمة يتحدد على مستويين، المستوى الأول وهو علاقة البطل بالعالم، والمستوى الثاني تدرج العالم بالشكل الفني نفسه، بمعنى أن سيادة قيم معينة في الأبنية تؤثر بدورها بشكل مباشر في رؤية الانسان للعالم وللقيم، فينعكس هذا في الفن وفي الشكل الروائي بشكل خاص.

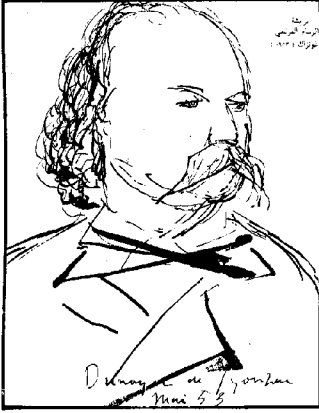
وعلى أساس هذا التحليل وضع لوكاتش تنميطة للرواية، من خلال علاقة الفرد بالعالم، يمكن أن نميز ثلاثة أشكال «نماذج» للرواية الغربية في القرن التاسع عشر، «وقد أضاف لها بعد ذلك، نموذجا جديدا»^(١) والنموذج الأول وهو ما أطلق عليه لوكاتش مصطلح المثالية المجردة على الشكل الروائي (Abstract Idealism) وتتميز هذه الرواية بنشاط البطل، وضيقه بالعالم.

ويطرح لوكاتش رواية «دون كيخوته» لسير فانتس مثالا على هذا النمط، فلقد ظهر دون كيخوته خلال فترة تحول تاريخي، حيث ينتقل المجتمع من مرحلة الى أخرى، وتواجهنا فيه صورة البطل الذي يحمل ايمانا ثابتا بقيم متهاوية، نتيجة للتغير الذي يصيب الواقع، الذي يحمل معه قيما جديدة، فينشأ هذا التضاد بين قيم البطل الدخيلة وبين القيم الجديدة التي تسود على مستوى الواقع، ولذلك نلتقي برومانسية رقيقة لدى البطل، تتمثل في جانبها العاطفي في تقاليد التروبادور، وفي قيم الفروسية التي عرفتها العصور الوسطى بشكل عام.

ويحلل لوكاتش هذا اللقاء بين البطل والقيم الجديدة، حيث نجد البطل في هذه الرواية يجعل من حياته قصيدة شعر وسط

المدخل الطبيعي لدراسة الرواية والملحمة لدى لوكاتش هو كتابه (نظرية الرواية)، بالرغم من أن لوكاتش قد تراجع عن كثير من أفكار الكتابة فيما بعد، وأطلق عليها «مثالية ذاتية»، الا أننا نجد في هذا الكتاب بذورا لكثير من أفكاره الجمالية والنقدية، وخاصة أن كتابه اللاحق (الرواية ملحمة بورجوازية)، ينهض على بعض الأسس التي وردت في كتابه الأول، وخاصة فيما يتصل بتحديد رؤيته للرواية كنوع أدبي يختلف عن الملحمة في الشكل والمضمون. الشكل الروائي الذي يدرسه لوكاتش خلال، الكتاب يعتمد على وجود بطل أو شخصية رئيسية، أطلق عليها اسم «البطل المشكل» (problematic hero)، وهو يدرس العلاقة بين البطل والعالم، حيث تتميز العلاقة بينهما بالانقطاع، أو التصدع، على عكس الملحمة التي تعكس توحيلا بين البطل والعالم^(٢)، والرواية نشأت من خلال هذا الصدع، أو الشرخ بين الفرد والموضوعية الاجتماعية، ولذلك فان تعريف لوكاتش للرواية هو أنها تاريخ نبحت خلاله عن سلم القيم المتدرج، فتدرج البطل في حالاته المختلفة تجاه العالم، يرتبط بتدرج العالم، ويؤدي هذا التضاد الى خلق اهوة الشاسعة بين الفرد والعالم.

ولذلك فان كل رواية، لدى لوكاتش، تطرح رؤية للعالم «تجسد هذه العلاقة المأساوية بين الفرد والعالم، مما أدى الى بزوغ التراجيديا والشعر الغنائي، بينما غياب هذه الهوة بين الفرد والعالم يؤدي الى الملحمة كما كانت موجودة في العصر اليوناني حيث كان الفرد ملتجئا بالجماعة والعالم الذي ينتمي اليه»^(٣) وعلى هذا فان



فلوير

لفلوير حتى تجد البطل في هذه الرواية يبدو سلبيا، ولديه شعور عميق بالقناعة والزهد.

«ولذلك يتميز هذا البطل بعدم الاندفاع الأهووج كما فعل دون كيخوته، وإنما يحل الثراء الداخلي للتجربة الروحية محل الاندفاع ولذلك فإن معظم الرواية تدور في داخل البطل «ابلوموف» وليس في تصوير العلاقة بين البطل والعالم»^(١). يعتقد لوكاتش أن هذا البطل ينتهي إلى الايمان بعدم جدوى الوجود، ويكشف عن هذه الحقيقة التي يتوصل إليها في صورة قاسية، لأنه يدرك وحدته العميقة والمؤلمة لأن انقطعت بينه وبين العالم كل الأسباب والروابط، ولذلك فإن الخطوة التالية لديه هي «انكار كل من الداخل والخارج، فلا تبقى حقيقة داخلية أو حقيقة خارجية، ويؤدي هذا على مستوى الشكل إلى تحليل الرواية تماما»^(٢). ويعتقد لوكاتش أن العنصر الايجابي في المادة الأدبية هو الذي يضفي عليها الوحدة العضوية في شكلها الفني، وعندما واجه فلوير حقيقة هذا التعارض بين متطلبات الشكل الروائي وبين طبيعة تكوين بطله بوصفه النموذج الانساني الرئيسي في الرواية، فإنه قد اضطر إلى البحث عن قيم ايجابية، ولكن بحثه يتمخض عن موقف بطولية يائسة، كان يجاهر مثلا بانكار حقيقة الوجود أو يتقبل في شجاعة وحدته ومصيره المأساوي.

أن قسوة الاستبصار الرومانسي (Romanticism of Disillusionment) في هذا النمط الروائي يخفف من سيادة النزعة

نثرية الحياة من حوله، ويرى لوكاتش في تحليله لهذه الرواية أن البطل ينعكس موقفه من العالم على مستويين المستوى الاول هو هزيمته النهائية، نتيجة تمسكه بقيم بالية وبقيم لم يعد لها وجود في العالم من حوله، والمستوى الثاني هو نجاح البطل في أن يحتفظ بإيثاره ونقاته كاملا ضد زيف العالم من حوله، ولذلك نجد في الرواية سخرية مضمرة في العمل الروائي بأكمله.

يعتقد لوكاتش أن رواية المثالية المجردة تلجأ إلى الاكتفاء الذاتي باعتباره وسيلة يائسة للدفاع عن النفس، فمغامرة دون كيخوته تأخذ طابعا ملحما، تكتمل باكتمال حياة البطل، فالصراع هنا يتحول في رأي لوكاتش بين الملحمة والرواية، بين الشعر والنثر، بين الرغبة العارمة في الحياة بشكل خيالي ورومانسي وبين الحياة الحقيقية التي لا ترحم»^(٣). ولذلك فإن أهم سمات هذه الرواية هو أنها محكومة بالحالة المزاجية للبطل، وانعكاس الأشياء في مرآة الذات بوصف هذه الأشياء عناصر تتكون منها رؤية البطل للعالم، وهنا تنشأ مشكلة جمالية تتمثل في العلاقة بين هذه العناصر التي تكون العالم، وبين العناصر التي يتكون منها العالم الروائي. بمعنى أن علاقة الفن بالواقع، في هذه المرحلة التاريخية، يكون مرتبط بالتعبير عن الواقع كما يراه البطل وليس كما هو فعلا وهذا يعني، على مستوى الفكر، أن الحدس والبصيرة والرؤية الذاتية للأشياء هي العناصر الأساسية في تشكيل العمل الفني، ووحدة شكله.

وتطرح هذه الرواية أيضا مشكلة أخلاقية الحقيقة الداخلية بالحقيقة الخارجية والفاضلة بينهما.

وهكذا نجد لوكاتش يحلل هذا النمط من الرواية من خلال تحليله للشكل الروائي، وعلاقته بالحقبة التاريخية التي يعبر عنها، والبطل الذي يعبر عن هذه المرحلة لا تنعكس سماته في الشكل الروائي فحسب، وإنما تعكس سماته أبعادا أخلاقية وفلسفية وجمالية، تعطي لنا في النهاية صورة للعصر الذي تنتمي إليه، وتجسد الصراعات التي كانت قائمة فيه.

^(١) أما النمط الثاني فهو الرواية النفسية أو رومانسية الاستبصار (Romanticism of Disillusionment) التي تنهج إلى تحليل نفسية البطل والحياة الداخلية لها، وسمات البطل في هذا النمط يمكن تحديدها من خلال رواية «الترية العاطفية»

الغنائية الذاتية على الشكل الروائي، كما أن الاستبصار لا يمنع الشخصيات والأحداث من أن تكون كيانا متاسكا يئال تماك الوجود البشري في الواقع.

وبسبب التركيز على هذه الأبعاد الداخلية فقط، فإن الرواية «تبقى سلسلة من، الصور، والعناصر والأحاسيس المختلفة، وتجمع بين مشاعر الحزن والام والاحتقار، ولكنها لا ترقى في التعبير عن كلية الحياة واكتهاها»^(١) ويشير لوكاتش الى أن هذه الرواية يمكن فيها تناقض أساسي بين الفكر والحقيقة، أو بين تصورنا عن الواقع والواقع نفسه، ويظهر هذا واضحا في عدم ادراك الشخصيات للزمن، فتكتشف عقم الشخصيات التي تعتمد على ذاتها فحسب في ادراك العالم، دون أي محاولة للممارسة ولذلك فإن البطل لا يحاول أن يقيم أي علاقة بشرية حقيقية، وإنما يعيش داخل اليوتوبيا التي يبنها في ذاته ولهذا لا تدرك الشخصية الانحدار البطيء الذي تقع فيه، حيث أنها تعجز عن مقاومة الزمن، فيتم هذا الانحدار الذي يجري بفعل حركة الزمن الخفية، التي تسلب الذات على مهل، كل ما امتلكت، في حين تدفع اليها بعناصر غريبة عنها.

أما النمط الثالث فتمثله رواية «فيلهم ميستر» لجوته، (Wil-

lalm M eisters Years of Apprentice ship) ويقع فيه البطل موقعا متوسطا بين النمطين السابقين، فإذا كان النمط الاول يصور التناقض بين الذات الداخلية للبطل والواقع الخارجي، وفي النمط الثاني انفصال الداخل عن الخارج، فإننا نجد في هذا النمط المصالحة بين الذات الداخلية والواقع الاجتماعي، رغم أن الذات لم تتخل عن تطلعاتها المثالية، وعلى الرغم مما يكتنف هذه المصارحة من صراعات خطيرة، إلا أننا نجد مثالية البطل قادرة على الاسهام الحقيقي في الواقع والحياة، ليس من خلال التأمل الذاتي الفردي، وإنما من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة من خلال رؤية رحة للوجود»^(٢)

^(١) «إن التكوين النفسي لهذا البطل يقف موقفا وسطا بين المثالية والرومانسية، أي أنه يحاول أن يجد نفسه في الواقع، دون أن يبنغمس فيه بشكل كلي، ولذلك فهو يجمع من المثالية المجردة الحركة والتأمل وهذا هو جوهر الموقف الرومانسي»^(٢)

ويسرى لوكاتش أن الموقف الذي يميز هذا النمط الروائي هو

موقف انساني لأنه يهدف الى تطوير ملكات الانسان وتطوير الواقع أيضا بما يتفق مع ملكات الانسان، لأنه لا يمكن تطوير الواقع بمعزل عن تطوير الانسان والعكس صحيح أيضا.

والجدل الهيجلي يلقي بظلاله على هذا النمط الروائي، لأن البطل هنا لا يعزل نفسه عن الواقع الاجتماعي وإنما يحاول أن يخلق أشياء جديدة في الواقع تلبي احتياجاته الروحية العميقة، ولذلك فهو يتغلب على غربته الروحية من خلال الفهم والتواصل الانساني مع الآخرين، لأنه يرى المجتمع الانساني في وحدته الكلية التي لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي.

ولذلك يتغير موقع «البطل» في هذه الرواية، عن موقع البطل في الانماط الروائية الأخرى، فلا يحتل مركز الرواية باعتباره الغاية القصوى من العمل الأدبي، وإنما هو مجرد وسيلة لعرض عالم كامل ثري بالحياة، ولأن حياة البطل هنا تكون متوازنة ومرتبطة بحيوات أخرى لدى الآخرين الذين يحملون نفس الآمال والطموحات. والنتيجة التي يخلص اليها لوكاتش، من تحليله لرواية جوته هي أن بناء الشخصيات ومصائرنا في أعماله هي التي تحددنا شكل البناء الاجتماعي، نجد عناصر تؤكد وجودها وعناصر تنفي وجودها لذلك بلجأ، جوته الى تفصيل عناصر معينة من الواقع الاجتماعي من أجل عرض بناء شخصياته التي تتفق مع هذه العناصر، وهذا يجعله معرضا للوقوع في التصور الرومانسي للعالم الذي يرى العالم من خلال الذات الضيقة ولا يتجاوزها، ولذلك فإن تأرجح جوته بين المثالية والرومانسية يهدد شكله الروائي.

هذه هي الأنماط الرئيسية الثلاثة التي توصل اليها لوكاتش في تمثيله للرواية على أساس العلاقة بين الشكل الروائي والرؤية التي تعبر عنها، وقد أضاف لوكاتش الى هذه الأنماط الثلاثة نمطا رابعا نجد في مجموعة مقالاته عن توماس مان وسولجنستين، حين بدأ يتحدث عن البطل الذي يتمتع بوعي نقدي نفاذ، يحلل من خلاله كثيرا من القيم السائدة في المجتمعات المعاصرة ويتفقه، ويتجاوز لوكاتش في رؤيته هذا النمط مفهومه عن البطل الايجابي الذي كان يحرص على البحث عنه في كل عمل روائي يتناوله، وأصبح يدرك أن البطل السلبي يتساوى في الأهمية مع البطل الايجابي في كشفه لتناقضات المجتمع وادراك العناصر الجوهرية فيه.

والواقع أن نظرية الرواية تتطور لدى لوكاتش من هذه النظرة البسيطة الى رؤية مركبة نلتقي بها في كتاب «الرواية ملحمة بورجوازية» يتجاوز الشكل الروائي هنا مجرد التعبير عن رؤية العالم، وتصبح تعبيرا عن البنية الاجتماعية المعاصرة، ولذلك فهو يعتمد أن تناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم لنا المفتاح الحقيقي لفهم الرواية من حيث أنها نوع أدبي قائم بذاته^(١). ولأن الرواية هي الشكل التعبيري الأمثل للمجتمع البورجوازي مع أن هناك أشكالا أخرى للأدب فقد استطاع التطور البورجوازي أن يكيفها ويعيد صياغتها لأغراضه مثل الدراما، ولذلك فإن التغيير الذي شمل الرواية في الحقبة الأخيرة، قد جعلها هي الشكل القادر على تصوير تناقضات المجتمع البورجوازي.

الواقع أن لوكاتش يدين بهذا الاكتشاف الى هيغل الذي رأى في الرواية (ملحمة العصر الحديث) لأن قوانين الشكل في الرواية استفادت من الأشكال الأدبية الأخرى وطورتها بحيث تشكل لنا في النهاية قطبا مقابلا للملحمة التي كانت سائدة في العصور القديمة.

فاذا كانت الملحمة تعبر عن الارتباط العميق بين الفرد والمجتمع، فمن خلال انحلال هذا الارتباط بدأ الشكل الروائي يتزايد وجوده، لاسيما حين بدأت تنحل ثقافة القرون الوسطى التي كانت تعتمد على الحكاية الملحمية، ولذلك يمكن القول إن لوكاتش في دراسته لنظرية الرواية يكمل جهود هيغل وعلم الجمال الألماني، الذي كان يرى في نظرية الرواية مرحلة تاريخية من مراحل النظرية العامة للفن الملحمي الكبير^(٢). وإذا كانت الملحمة تعتمد في بنائها الجمالي على الشعر، فإن الرواية تعتمد على النثر، الذي ولد مع تقسيم العمل في الحياة الحديثة، وإذا كان الشعر أسبق من النثر في الوجود فإن الملحمة مرتبطة تاريخيا بطور بدائي من التطور الانساني، وهي مرحلة الابطال، أي بمرحلة لم تكن قد هيمنت فيها على حياة المجتمع القوي الاجتماعية التي تحافظ على نفوذها مستقبلا عن بني البشر وإنما كان البشر جماعة واحدة لا يعرفون التمزق الاجتماعي الذي تشهده الآن في الواقع الاجتماعي المعاصر، ولذلك كان الشعر البطولي سائدا، وتعتبر القصائد الموميرية أحسن تمثيل له، وقد عبر هيغل عن موقع الفرد البطولي من المجتمع فقال «إن الفرد البطولي لا يفصل عن الكل المعنوي

الذي ينتمي اليه، ولكن دون أن يتمتع بوعي لذاته الا من حيث أنه وحدة جوهرية من ذلك الكل»^(٣) ولذلك يستعبر لوكاتش كثيرا من نصوص هيغل حول الفروق بين الرواية والملحمة، وتطور شعور الفرد بنفسه من حيث أنه جزء من الجماعة، الى حيث أنه جزء منفصل ومستقل تماما عن المجتمع الذي ينتمي اليه، ولهذا فإن لوكاتش يعتبر أن مشكلة الشعر الحديث مرتبطة بهذا التطور الانساني، وصيرورة هذا التطور.

وبناء على ذلك نرى أن لوكاتش يربط بين الشكل الروائي والبناء الاجتماعي، حتى انه يحدد أن الموقف النظري الصحيح من شكل الرواية يفترض وقوف موقف نظري صحيح أيضا من التطور المتناقض للمجتمع الرأسمالي، لكن ما الذي يحدد لنا مدى صحة موقف من المجتمع عن موقف آخر؟ بالطبع نجد هذا في استخدام المادية التاريخية كمنهج جذبي كنههم صيرورة المجتمع الرأسمالي ولذلك فعلى الرغم من أن لوكاتش يأخذ بتحليلات هيغل حول نشوء النثر وارتبط هذا بتقسيم العمل الرأسمالي الا أنه يرى أن هيغل لم يدرك ما وراء هذا التقسيم من علل مادية تفعل فعلها في المجتمع نفسه، وتؤثر بالتالي على الرواية وأنماطها الشكلية.

ولذلك فإن هيغل لم يكمل الخطوة التي كان يجب عليه القيام بها، وهي تحليل النثر وأشكاله ومنها الرواية وعلاقته بتناقضات المجتمع، ولذلك توصل الى نظرية مغلوطة تقول بنهاية الفن وبتحليق الروح الى ما وراء مرحلة الفن، ولذلك تجسد لنا رواية جوته الرؤية الميكلية التي تنتهي بالصالح مع الواقع، فهذا هو المضمون الحقيقي لأشكال الرواية وانماطها، كما يرى هيغل بينما يصير صراع الواقع هو مضمون الرواية كما يعتقد لوكاتش.

ويستمد لوكاتش أسس تصوره المادي للشكل الروائي، بوصفه ملحمة بورجوازية من كتابات ماركس وانجلز ومن معرفة العلل الفعلية لجميع التناقضات في المجتمع الرأسمالي والتي نلتقي بها بشكل خاص في «مدخل الى نقد الاقتصاد السياسي»، وفي الملاحظات التي يبيدها ماركس حوله علاقة الأسطورة والشعر، والتحليل الذي نجده عن انحلال المجتمع العشيري في أصل الأسرة والدين والملكية الخاصة.

ويمكن بناء على هذه الاسس المادية التي يقدمها لوكاتش لنظريته في الرواية، ان نميزه عن «شيلنج» الذي كان يشيد بالمرحلة

يعمل الانسان يعبر، بواسطة كينونته الاجتماعية، عن ماهيته الفعلية، والمضمون الفعلي لوعيه، سواء اعرف ذلك او لم يعرف.^(١)

والواقع أن تمييز لوكتاش للرواية يعتمد على ابتعادها عن المجرد وتلجأ الى تجسيد عملية العمل، مما يعطي للفن طابعا معرفيا كما أشرنا من قبل، ولذلك يمكن القول أن نظرية لوكتاش في الرواية هي بمثابة تطبيق لرؤاه الجمالية في علم الجمال الأدبي.

ولذلك فهو يوضح لنا أن الرواية هي مصدر رئيسي من مصادر معرفتنا بكلية المجتمع وتناقضاته، والمشكلة التي كان يواجهها الروائيون هي العثور على الانماط المناسبة التي تصور لنا كلية المجتمع وتنعكس أيضا صيرورته المتغيرة من خلال المواقف النمطية.

ويصل لوكتاش بهذا الى أنه ينبغي على الرواية أن تتجه الى تصوير كلية المواضيع، أي ليس علاقة البشر فيما بينهم فحسب، بل كذلك الأشياء والمؤسسات أيضا، التي تتوسط علاقات البشر ببعضهم بعضا وبالطبيعة ومطلب الكلية يعني أن اختيار تلك المواضيع لا ينبغي أن يكون اعتباطيا تعسفيا، وانما ينبغي أن نستوعب الموضوع الذي نتحدث عنه بشكل موسوعي إذ أن هذه المواضيع لا تكتسب دلالتها الا بقدر ما تتوسط العلاقات الاجتماعية والانسانية الاساسية، أي تعبر عن النمطي فيها، وبعبارة أوضح، يجب أن ننظر الى هذه المواضيع الكلية بوصفها اداة كبرى نطلق عليه العمل الروائي، ولا تعني كليتها أن نجتمعها معا في هذا الائناء الواحد، وانما تعني أنها تولد من تمثيل مصائر إنسانية، تعبر من خلال العمل عن التعميمات النموذجية لمشكلة من المشكلات الاجتماعية.

ويصل لوكتاش بذلك الى طبيعة الفرق الجوهرية بين الملحمة والرواية، ليس على اساس علاقة الفرد بالجماعة. كما توصل هيجل، وانما على اساس التناقض بين الانتاج الاجتماعي والتملك الخاص ولذلك فلوكتاش يحلل الاسس الاجتماعية لهذين الشكلين من اجل معرفة ماهيتها، والسمة المشتركة بينهما هي التصوير الحكائي لعمل ما، إذ ان تصوير عمل من الاعمال هو وحده الذي يستطيع ان يعبر تعبيرا حسيا عن ماهية الانسان المحتجة، فكينونة البشر الفعلية لا يمكن ان تصور الا في العمل والعمل.

البطولية من حياة المجتمع الانساني، حيث كان الشعر الانساني البدائي سائدا، وهو في رؤيته هذه - اي شلنج - لا يسعى الى التقدم وانما يسعى الى النصوص الى الورا للهروب من انحطاط المجتمع الرأسمالي، ويختلف لوكتاش عن هيجل في رؤيته لنظرية الرواية كما اوضحنا، ولانه لا يقول بالتصالح مع المجتمع، ونهاية الفن، وانما يجعل الاشكال الروائية تعبيرا جديدا يكشف عن تناقضات المجتمع.

ولوكتاش رغم تفرقه بين الرواية والملحمة، الا انه يرى في اختلافها وحدة معينة، وهي كون كل شكل منها يعبر لنا عن حقبة باكملها من تاريخ الانسانية، فالملحمة باشكالها استوعبت الانسانية في مرحلتها البدائية، والرواية بتعقدها الجدلي، وتشابكها، تعبر لنا عن الانسانية منذ القرن الثامن عشر حتى الآن.

وحين يحلل لوكتاش الرواية البورجوازية يضع يده على طابع نوعي اساس وهو انتقاء قدرة الرواية البورجوازية على تصوير بطل ايجابي، لان سلبية بطل الرواية تبدو مطلبا شكليا اولا حتى يكون من المستطاع عرض صورة العالم بكل رحابتها، على عكس الدراما التي تتميز بالبطل الايجابي الذي يدفع بشكل كلي لكي يحل تناقضا معينا من تناقضات المجتمع.

وحين يبدأ لوكتاش في تحليل الاشكال النوعية للرواية، فإنه ينطلق من عبارة شيلنج «ليست الرواية الموضوعية الا في شكلها»، ليحاول ان يجد التعميمات النوعية التي اخذها الشكل الروائي، واول هذه التعميمات هي ان الرواية تختلف في انها لا تعرض لنا التركيب التكويني والروائي للبطل، اي دورة حياته كاملة كما تفعل الملحمة، وانما يمكن ان تنطلق من اي نقطة من نقاط التطور البطل، وهذا يعني ان الرواية تبدأ من لب الموضوع مباشرة، دون ان تخل باي جانب من جوانبه.

ويعود لوكتاش ويؤكد ان تناقضات المجتمع الرأسمالي هي الافتراضات الاولى التي تشكل العالم الروائي، فالمعرفة المجردة تتحول من خلال الواقع من الفن والواقع في الحياة عن طريق الانعكاس الجمالي، والفنان في الكتابة لا يحركه الوعي للعلاقة بين الفن والواقع، وانما وجوده في المجتمع هو اساس هذا الوعي الجدلي، ولذلك يلجأ الفن الى تشخيص العمل. «بمقدار ما

البرجوازي، لكن قبل ان تدخل البروليتاريا الى مسرح الاحداث السياسية كقوة مستقلة بذاتها.

واحد تيارات هذه الحقبة الاخيرة هي الرومانسية التي تناضل ضد الرأسمالية بنفس الاشكال الروائية فتضع نفسها دون ان تدري على ارض الرأسمالية، ولذلك فهي تمثل الكفاح المثالي الذي تحركه ايدولوجيا ذاتية. والاعمال الرومانسية في هذه الحقبة تسطح تناقضات المجتمع دون ان تعمق رؤيتها للواقع الاجتماعي.^(١)

اما الحقبة الرابعة فيضعها لوكاتش تحت عنوان «المدرسة الطبيعية وانحلال الشكل الروائي» وهي تمكس لنا مرحلة الايدولوجي للبرجوازية، ويعتقد لوكاتش ان دخول الطبقة العاملة الى ميدان المسرح قد غير شكل الصراع الاجتماعي، وقد ادى هذا الى كشف الجوانب الايدولوجية لكثير من الاعمال الروائية، وبدأ الطابع النمطي في الرواية يظهر في كثير من الاعمال مناقضا للنظرة المتوسطة التي يطرحها الاتجاه الطبيعي في معرض تحليله للواقع الاجتماعي كما يمثله هذا عند «زولا».

■ القاهرة

الهوامش

(١) Lukacs: The Theory of the Novel P.97.

(٢) Ibid., pp. 109-110. Goldmann: Towards a sociology of the novel, p.2

ولم يذكر جولدمان في كتابه هذا النموذج الجديد الذي اضاف جولدمان، طبيعته ونوعيته، ويمكن أن نجده في أعمال سولجنستين حيث أن النمط الذي يطرحه في هذا العمل يتجسد لديه الوعي النقدي باوضاع المجتمعات الشمولية.

(١) Lukacs: The Theory of the novel, pp.101 - 105.

(١) Ibid., p. 111. (٢) Ibid., p. 112. (٣) Ibid., p. 114.

(١) Ibid., p. 130.

(١) Ibid., p. 132. (٢) Ibid., p. 142.

(١) لوكاتش: الرواية ملحة بورجوازية، الترجمة العربية ص ٢٥.

(٢) المصدر السابق ص ٢٩.

(١) اقتبس لوكاتش في المصدر السابق ص ٣٠، عن كتاب علم الجبال لهيجل.

(١) المصدر السابق، ص ٤١.

(١) لوكاتش: الرواية ملحة بورجوازية، الترجمة العربية، ص ١٦.

(١) المصدر السابق ص ١٨ (٢) المصدر السابق، ص ٢٠.

وتاريخ الرواية عند لوكاتش هو تاريخ بطولي لانه يعكس الصراع ضد الشروط غير الموائمة، التي تفرضها الحياة البورجوازية على التصوير الشعري، ومهمة الروائي لديه هي ان يكون مؤرخ الحياة الخاصة، لان هنا وحدة بين الحياة الخاصة والعامية، ويقودنا لوكاتش الى قضية اساسية لديه وهي التحقيب (Periodication) ويقصد بها ان عالم الجبال لا يستطيع ان يدرس نوع من الانواع الادبية الا من خلال منظور منهجي وتاريخي، وقد وضع لوكاتش مخططا تمهيدا للحقب التي مرت بها الرواية بشكل عام، خلال تاريخها، في مقابل الانماط الثلاثة التي سبق ان شرحناها في معرض حديثنا عن نظرية الرواية.

والحقبة الاولى للرواية هي مرحلة الرواية في طور ولادتها، وتعكس هذه المرحلة المجتمع البورجوازي الصاعد، فيه ناضل كبار روائيين هذه المرحلة مثل سرفانتس، ضد الاستعباد الذي عاناه الانسان في القرون الوسطى، والخاصة الاسلوبية الاساسية لهذه المرحلة تتمثل في النزعة الواقعية والسعي وراء الغريبة، حيث نجد واقعية التفاصيل، مع تسرب عناصر عامية وشعبية موروثه من العصر الوسيط الى ابنية التقليدية من خلال شكل يتميز بجرأة عظيمة، وترتفع الى المستوى الغرابة مع حفاظها على حقيقتها الداخلية. وقد تركت هذه المرحلة اثرا ملموسا في اسلوب المرحلة التالية ولاسيما في ادب سوفيت وفولتير.

والحقبة الثانية من تاريخ الرواية فيطلق عليها لوكاتش اسم رواية اقتحام الواقع اليومي. وتعكس هذه المرحلة، التراكم البدائي للبورجوازية، وقد انعكس هذا في الاسلوب حيث نجد ان نمط الكتابة الذي يعتمد على الغرابة انكمش وتقلص، وبدأ الكتاب يركزون على عامل التقدم في التاريخ، ويعكس ادب هذه المرحلة نضال البرجوازية من اجل فرض اشكالها الحياتية الخاصة على الادب، في مواجهة التقاليد الاقطاعية التي كانت تسعى الى تبرز العواطف الذاتية. ولكن هذه الجوانب الذاتية في هذه الفترة يمكن ان يتحول الى ميل، يؤدي الى انحطاط نسبي وانحلال ذاتي للشكل الروائي.^(١)

اما الحقبة الثالثة فيطلق عليها لوكاتش شعر الملكوت الحيواني وانعكس في ادب هذه المرحلة تناقضات المجتمع



حكايتي مع «القمر والأسوار»

■ عبدالرحمن مجيد الربيعي

هذا باب جديد تفتحه الأقلام
بدءاً من هذا العدد الخاص، لتتشر
فيه تجارب الكتاب حول أعمال محددة
ذات أهمية في مسيرتهم الإبداعية.
والأقلام ترحب بمثل هذه التجارب
إيماناً منها بما تسديه شهادة الكاتب
(قاصداً أو شاعراً أو مسرحياً) لضاءة
عمله والمساعدة في فهمه واستيعابه
■ الأقلام

كتابة عن رمال متحركة ومن هنا صعوبتها، وعندما كتبت «الانهار»
مثلاً عن أحداث قائمة اضطرت لأن أعيد ما كتبت مرات حتى
ابتعد قليلاً عن ردود الأفعال التي انعكست في روايتي الأمر الذي
أبعدها عن الحيادية المطلوبة، هذه الحيادية في التعامل مع
الأحداث دون المساس بـ «الموقف» الذي لابد منه في العمل
الأبداعي.

إن الصعوبة في الكتابة عن الماضي تكمن كما ذكرت في
كونها كتابة عن عالم لم يعد قائماً وإن كان هناك شيء منه فيتمثل
في هذا الخليط من الذكريات التي تتراوح ما بين الغائمة أو
المندغمة وما بين الماثلة.

لو استعدت أحداث «القمر والأسوار» لتوقفت عند حوادث
معينة لم تغادرني حتى يومنا هذا مثل موت الأم الذي هو موت
أمي، ومثل موت ياسر الذي هو موت قرين طفولتي ياس.
هذان أكبر حديثين وكلاهما حدث موت وموت عزيز، الأم
وقرين الطفولة.

أما أبطال الرواية فكلهم عرفتهم ومازلت أذكرهم واحداً
واحداً، بعضهم أحياء والبعض الآخر رحلوا، الشيخ علي غيبت
اسمه لكنني أبقيت عليه كاملاً في الرواية، هو قريب لي من جهة
أبي وكذلك زوجته. أعجبتني فيه - وكما ورد في الرواية - أنه أول
متنمر في عشيرتنا، غادرها طفلاً حتى ظنوه قد مات لكنه فاجأهم
ذات يوم بعودته بعد أكثر من ثلاثين سنة من الغياب ورغم أنني
أقرب العشيرة إليه إلا أن جوانب في شخصيته ظلت مجهولة.

بين روايتي الخمس تتميز «القمر والأسوار» بكونها رواية
اجتماعية بالدرجة الأولى لكنها لم تغفل الجانب السياسي بل مر
بها ومرت به لكونه حالة معاشة ولها وقعها وتأثيرها.

بدأت كتابة الرواية هذه عام ١٩٧٣ ولكنني وعلى نقیض ما
فعلت مع روايتي الأخرى لم أتواصل معها وأستمر في معاشة
أحداثها كتابة. كنت اكتب فصلاً أو أكثر ثم اتركها لفترة وأعود
إليها وهكذا.

إن السبب الذي جعلني أفعل هذا هو أنني كتبت عن عالم لم
يعد قائماً إلا في الذاكرة. فلا الرزاق الذي اخترته من مدينة
الناصرية وفي تلك المحلة الشعبية الواقعة على أطرافها الغربية
بقي ولا الناس بقوا، أكثر من ربع قرن طمست أشياء وظهرت
أخرى، ماتت أحلام وأورقت أخرى، كنت أتوسل ذاكرتي من
أجل أن استحضر كل ما مر، ذلك العالم المنزح بيوتاً وأناساً
وأحداثاً.

حملت معي دفترًا، لازمني طيلة فترات الكتابة وكلما أسعفتني
الذاكرة بحادثة أو وجه أوان ما استحضره وبعد أن تتجمع
الملاحظات - وأحس أنها تكون فصلاً أو تروي أحداثاً مضافة أعود
إلى الرواية لأكتب.

- ٢ -

إن الكتابة عن الماضي رغم صعوبتها إلا أنها تظل أكثر متعة
وأكثر حيادية من الكتابة عن الحاضر، الكتابة عن الحاضر هي

هناك شخصيات أوجدتها مثل هادي الفراش في المدرسة وابنته نهلة وزوجته الخياطة وابن أخيه الذي زوجه من ابنته. كما أن شخصية ياسين لم تكن في المجلة التي دارت فيها الرواية. ورغم وجود هذه الشخصية بمعظم مواصفاتها فأنني سحبتها من الدكان الصغير الملحق بسيما البطحاء في وسط المدينة إلى الرقاق لأن الرواية اقتضت ذلك، وسكان الناصرية يتذكرون ياسين الذي كان يعمل في تجليد الكتب وقد جعل من دكانه بيتاً له أيضاً، وكان يعمل في طبع الأفلام وتحميزها لكنني جعلته يبيع المواد المعيشية من سكر وشاي وزيت . . . الخ.

كثير من الشخصيات التي عرفتها المدينة واستطعت أن استرجعها، أوجدت لها مكاناً في الرواية. أردت أن أجعل الرواية إضافة إلى تسجيلها لمرحلة تاريخية بكل ما فيها سفيراً لطقوس وعادات مدينة الناصرية في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وقد لجأت إلى الشيوخ ليرووا لي ذكرياتهم عن تلك الأيام مثلاً، ذكريات مجيء الملك والوصي إلى المدينة والهوسات التي انطلقت، كنت أدون كل ما أسمعه وأرجع فوق ذلك إلى بعض الكتب عن تاريخ العراق الحديث والصحف الصادرة في تلك الفترة.

لقد أمضيت عدة أيام في مبنى المكتبة الوطنية أقلب تاريخ الأيام ومن هنا تعمي. كنت أمارس دور المؤرخ أيضاً ولكن ليس المؤرخ الذي يروي الأحداث بشكلها الجاف فهذا أمر لا يهمني، أضيف الكثير من التفاصيل مع الإبقاء على الفترة الزمنية وما تم فيها فعلاً، وكانت تلك مهمة شاقة وهماً متعباً.

- ٣ -

من رقاق في الناصرية، إلى المدينة، إلى العراق، إلى الوطن العربي فالعالم.

أناس بسطاء أحلامهم لا تتعدى مدينتهم وكلها صغيرة وممكنة حيث نشدان الستر والكفاف وجدوا أنفسهم طرفاً فيما يجري على مستوى الوطن عن طريق أبنائهم، لقد وعى هؤلاء الأبناء ما يدور حولهم وبدأوا يشخصون الداء ولم يقفوا متفرجين بل تحركوا ليأخذوا دورهم في إحداث التغيير المطلوب على مستوى النظام السياسي الذي يحكم البلد.

عندي. رغم أنه لم يخبئ عني شيئاً، عندما كنت أصغي إليه انغرس في عالم من الانهيار بهذا الرجل الذي خرج من القرية طفلاً جائعاً وعاد إليها كهلاً ملتجئاً يحفظ القرآن والسير ومعه كمية من المال كانت تعد كبيرة يومذاك وبواسطتها اشتري بيتاً وتزوج وأنجب. لا أدري لماذا سميت خالي رغم أن الأقرب أن اسميه عمي لكن هكذا أطلقت التسمية وهكذا بقيت ولم نراجعها، كما لم يعترض هو عليها. كان يقول خالي، عمي لا فرق، المهم أنني قريب.

هاتف مازال منغرساً هناك في الناصرية، تزوج من أخت عباس وكامل - كما في الرواية - ونجى ليس أسمها بل اسم من ابنة خالتي، شخصية قلبتها، أوجدت نقيضها تماماً لأنني أن لم أفعل ذلك سأكرر به شخصية جبار حيث يتشابهان تماماً رغم أن جباراً أكبر منه سناً.

جبار - في الحياة - لم تأخذه التقوى في أواخر أيامه وينصرف إلى الصلاة والعمل في مقهى الصغير. جبار بعد أن يطرد من الجسر اثر انشاء جسر حديدي يستمر في سكره اليومي، كنت اراه بقماته الطويلة ورأسه الأشيب وشامته الكبيرة السوداء التي ترصع خده وهو يقطع الرقاق مترنحاً وخلفه فوج من الصبية المصنفين الذين لا يتركونه الا بعد أن يذلف داخل بيته الذي هجرته زوجته غالبية - وهذا أسمها في الحياة أيضاً - لتعمل خادمة في بيوت الموسرين وتبتعد عن أذاه، ولا تأتي إلى البيت الا في أوقات متباعدة، كان جبار يجلس على حصيرة في باحة البيت وأمامه زجاجة العرق التي يكرع منها مازة وهو يندب، يبكي تارة ويغني أخرى وينادي «أم غليو» لتأتي إليه.

كان بيت جبار يجاور بيت حميد والد عباس وكامل ولم يكن حميد تقياً بل مزواجاً، لا هم له الا النساء. يمضي اليهن بالحلال حيث تزوج سناً - ولكن بالتتابع ولكن له غزواته أيضاً، كنت أعرفها جيداً، لكنني شئت أن أجعله يمضي بقية أيامه التي اعقبت وفاة زوجته حسنة بالصلاة وتربية اولاده. لكنه - في الحياة - تزوج بعد أشهر من وفاة حسنة ومن فتاة تقارب ولده الكبير في العمر.

لقد أعدت خلط الشخصيات واعادة ترتيبها وفق معادلة الرواية لا معادلة الحياة وهذا ما يجب يكون.

حتى اسمه استبدل ليحمل اسم الشاعر الحبوبي الذي كان يسكن إحدى الدور الواقعة فيه قبل موته .

غير شارع الهواء هناك المحلات التي تتكون منها المدينة وقد توقفت عند محلة الصابئة وسكانها وطقوسهم المتميزة ذات الأصول الدينية غالباً .

وركزت أيضاً على الجسر الحديدي الذي شيد بدلاً من الجسر الخشبي العائم واثرت تشييده على المدينة .

وإذا كان انشاء الجسر هذا ذا تأثير على المدينة بكاملها فإن هناك «انجازات» شيدت على مستوى الزقاق فأحدثت تغييراً كاملاً فيه ، مثل نقل الماء بالمواسير الى البيوت وبعده ادخال الكهرباء للزقاق أولاً على هيئة مصابيح تنير ظلامه ثم الى البيوت .

انها حركة الحياة التي تمضي وما تحدثه في مضيقها وما تتركه على الناس من انمكاسات .

لاحقت أيضاً سيرة عدد من شخصيات المدينة الغربية من مجانين وشقاوات وسكيرين ومغنين وسميتهم بأسمائهم التي عرفتهم بها المدينة ، وحاولت أن أسجل مصائرهم كما حصلت في المواقع .

لعل سائلاً يسأل هل من الممكن أن تستوعب الرواية كل هذا؟ وأقول ان كل هذه الشخصيات والأحداث هي شبيهة بالاكسسوار في المسرح ، انها تكمل ولا تدخل في الأساسي كما انها تساعد على رسم مناخ المدينة الاجتماعي بشكل عام على اعتبار ان الرواية ذات هم اجتماعي بالدرجة الأولى كما ذكرت في بداية موضوعي هذا .

- ٤ -

هل كان الشيخ حسن شخصية حقيقية ؟ وهل مافعله قد حدث فعلاً في تاريخ المدينة ؟

هذا أمر قد حدث فعلاً ، لقد جاء رجل الدين هذا واستحصل أمراً بالغاء محلة البغاء التي كانت تنوسط المدينة ، لم نعرف من أين جاء ؟ لكن اسمه قفز الى أفواه السكان وصار حديثهم . وقد بني مسجد كبير في المكان ووزعت الدور على المواطنين ، وقد تردد الكثيرون في سكنى هذه البيوت لأن الدعارة قد مورست فيها لسنوات عدة ، وقد أحل لهم الشيخ حسن سكنى هذه الدور بعد اعادة طلائها وتبيخيرها .

بدأ سكان الزقاق بالانتباه الى أمور كانت غائبة عنهم وبدأ بتشكيل موقفهم من خلال موقف أبنائهم وأذكر بالضبط موقف عباس وكامل وعزيز . هنا أحب أن أوضح أمراً هو أن الشيخ علي لم يكن له ولد كبير السن مثل عزيز - كما في الرواية - لكن الكبير هو ابن حميد عباس لكنني جزأت شخصية عباس الى اثنتين ، عزيز وعباس وكلاهما يحملان شيئاً كثيراً من شخصيتي أنا . هذا ليس كشف سر لأنني لم أدون سيرة ذاتية ولكنني أمين على أيام مضت بكل شحوبها وكل عنفوانها أيضاً . عزيز وعباس كلاهما أنا . حب الشعر ، تحسس الواقع الذي تسكنه اللاعدالة . الأحلام التي تحلق بعيداً ، أبعد من الزقاق والمدينة .

أما كامل فكان أخي الوحيد من أمي ، ولي عدد آخر من الأخوة من زوجات أبي الأخريات .

الى أين قادني الحديث؟ لقد بدأت أروي تاريخ أسرتي من خلال حديثي عن شخصيات «القمر والأسوار» وانها لكذلك حقاً ، تاريخ أسر بينها أسرتي ومن أحاط بها من معارف وجيران .

لكن الرواية في معناها الأوسع هي نازع مدينة ، ركزت على بداية تأسيسها وكيف كانت ؟ ومن الذي أسسها ؟ وكيف وردت فكرة التأسيس ؟

انتقلت الى التقسيم الجغرافي للمدينة ، شارع الهواء أو الهوى - لست أدري بالضبط - لكن يبدو لي ان التسمية وردت من سعة الشارع واستقامته حيث يمتد من الشرق الى الغرب شاطراً المدينة الى قسمين ، تنوسطه حدائق عامرة بأشجار الكالبتوس ، وكما حصل في الرواية فإن «عبقريّة» احد المتصرفين توصلت الى قرار باجتناث أشجار الشارع كلها ، مئات الأشجار ذبحت بهمجية وأزيج العشب وسحقت الزهور ليلقى بالحصى والزفت فوقها .

كان ذلك رهيباً بالنسبة لي أنا الطفل الذي أحمل كتيبي وآخذ هذا الطريق نحو مدرستي «الغربية» التي تقع في منتصف الشارع تماماً ، لقد ضاعت تلك الغابة الظليلة من أشجار الصفصاف واليوكالبتوس بمزاج هذا الغمي الذي ربما كان على عداء مع الهواء والخضرة تماماً مثل النظام الذي كان يمثل .

كان المبرر هو توسيع الشارع لتسهيل مرور السيارات فيه ، تصوروا !

لكنني قدمت سنة قدوم الشيخ حسن وأثره الذي انسحب على المدينة، وحكمة الشيخ علي التي صدقت بأن العاهرات بدلاً من أن يبقين ضمن حدود محلهن انتشرت بين بيوت المدينة ولم ينسحبن كلياً لأن المسألة لها أساسها الاقتصادي بالدرجة الأولى. خيوط كثيرة حاولت تجميعها لتكون البطولة الأولى للمدينة، هي الحاضرة أبداً بكل ما فيها من بشر وبكل مايمور فيها من أحداث.

ذكرت «البطولة» ولا بد من التوقف عند هذه اللفظة - المصطلح وكيف تعاملت معها داخل روايتي هذه ؟

ان «القمر والأسوار» هي روايتي الثالثة، عام ١٩٧٢ أصدرت «الوشم» وعام ١٩٧٤ أصدرت «الأنهار» وكلا الروايتين ترتكزان على بطل واحد هو المحور الذي يستقطب كل الأحداث، في «الوشم» كريم الناصري وفي «الأنهار» صلاح كامل. وإذا كانت هاتان الروايتان بهذا الشكل فإن «القمر والأسوار» مختلفة عنهما كلياً بكونها - وبالنسبة لأبطالها من البشر - رواية «جماعية البطل» . كل أبطالها أخذوا نفس الحيز من الأحداث ومن التأثير فيها. ولا يستطيع القارئ أن يقول من هو البطل فيها ؟ وهذه مسألة مقصودة فجوار بطولة المدينة هناك بطولة جماعية مثلها سكان الزقاق كلهم.

ان طبيعة موضوع الرواية هو الذي أملى هذا الكم من الشخصيات وهو الذي جعلهم ينسجون أحداثها بهذا الشكل الواسع لا الضيق المساحة والمكثف الفعل والمهم.

- ٥ -

إذا كان الحديث عن «جماعية البطل» يفود الى الحديث عن بعض الضوابط الفنية في الرواية فهذه مسألة يجب أن توضح أكثر بالنسبة لجملة من الأمور ومنها: اللغة، التقنية، الخاتمة. ولاخذ كل واحد على حدة:

١ - اللغة:

عرف عني اهتمامي الكبير باللغة، حيث تقرب بعض صفحات قصصي ورواياتي من التدايع الشعرية كما انني لا أتوانى عن وضع مقاطع شعرية داخل القصة ان وجدت ذلك يخدم الفعل القصصي.

أميل بشكل قوي الى الجملة المكثفة النابضة والموجية، وكنت مقترراً جدافاً في هذه اللغة في «الوشم» حيث انسحب هذا على الرواية بحيث لم يتعد حجمها تسعين صفحة من القطع المتوسط. وفي «الأنهار» رغم التكثف فإن هناك شيئاً من المد الشعري في الجملة وخاصة في الفصول التي تروى بضمير المتكلم والتي جاءت تحت عنوان «من مذكرات صلاح كامل».

لكن «القمر والأسوار» كتبت بلغة أخرى، لغة من الممكن وصفها بالعملية، ليست هناك مفردات زائدة، كل كلمة أو جملة لها دورها الذي تؤديه ولا تتباعد عنه، حتى ان الكثيرين قد فوجئوا بلغتها هذه التي حوت الجمل الطويلة والوصف المسهب، وكل هذا كان مقصوداً، ولما كان جل أبطال «القمر والأسوار» من الناس الأميين البسطاء فإن الحوارات في الرواية قد حسمتها عندما جئت بمفردات فصيحة ورتبتها كما تنطق بالعامية بحيث لا يبدو الحوار غريباً عن الشخصية التي تنطق به، وأعتقد انني بعلمي هذا قد تجاوزت إشكالاً كبيراً نجد أن بعض القصاصين العرب وقليلاً من العراقيين قد وقعوا في مطبه عندما كتبوا حواراتهم باللهجة المحلية. وهذه مسألة ضد طموح القاص العربي في توسيع مساحة قرائه

كان هؤلاء الكثيرون الذين فوجئوا بلغة «القمر والأسوار» فله انقسموا ما بين مؤيد بشكل قوي وما بين رافض يعتبر مافعلته تراجعاً عن تلك اللغة التي أسست لها بحماس منذ مجموعتي القصصية الأولى «السيف والسفينة» الصادرة قبل «القمر والأسوار» بثماني سنوات.

لكن مافعلته كنت مقتنعاً به وكان يجب أن يأتي بالصورة التي جاء عليها ولست نادماً على مافعلته، ونجد ان لغة «القمر والأسوار» قد ظلت في بعض فصول روايتي «الوكر» وللأسباب نفسها، لكن روايتي الخامسة «خطوط الطول» . . خطوط العرض» كتبت بلغة شعرية مكثفة لسبب بسيط هو أن موضوعها وتقنياتها قد فرضتا ذلك.

اللغة ليست غاية بحد ذاتها ولكنها اللبنة التي ان ضممنها الى لبنات أخرى نشيد بها صرح البناء الروائي وان جعلنا من اللغة هماً أساسياً يتفوق على اعاده سنسقط في فخها وتأتي الرواية فاقدة لمقوماتها الأخرى.

المألوف والمتعارف عليه في معظم الأعمال الروائية المنشورة عربياً وعالمياً.

دارت الأحداث عن فترة يحكم فيها العراق بعملاء بارزين لبريطانيا مثل نوري السيد وكان البلد يفور وكذلك الوطن العربي وخاصة قيام ثورة يوليو (تموز) في مصر عام ١٩٥٢ ونقلت أصداءها الى المدينة والزقاق كما ثبت فقرات من البيان السياسي لهذه الثورة وهو واحد من العلامات الوثائقية في الرواية التي ضمت أيضاً فقرات من بيانات الأحزاب السياسية التقليدية في العراق كاستقلال والوطني الديمقراطي.

وانتهت الرواية وكل شيء بقي على حاله، النظام الملكي، أزلامه، المطاردات، لكن هناك شيئاً أهم قد حصل وهو الثورة في داخل جبل الابلان والذي تفجر في اضطرابات ومظاهرات وأمل اكيد في التغيير الذي سيحصل.

كنت موقناً من أن قارئ الرواية يحس انه بحاجة الى المزيد من الأحداث التي تعرف بمصائر جبل الابلان بشكل خاص. وما الذي سيحصل لهم! لأنني اوصلتهم الى حد وأوقفت الرواية بما يشبه «القطع» لقد فعلت هذا لأنني كنت أخطط لهذه الرواية لأن تكون في عدة أجزاء وتتحرك تاريخياً على مساحة كبيرة من العراق. ومازال هذا المشروع قائماً لحد الآن سيما وانني - وفي الحياة - مازلت على علم بما حصل للناس والمدينة؟ وكيف ساهموا في الأحداث التي جاءت بها السنوات اللاحقة.

لقد اكتشف عزيز مثلاً وهو في الجامعة ببغداد حزب البعث - وان أسمه بالاسم في بدايات ولادته، وهذا يعني ومن خلال انجياز عزيز له انني سأدخل في معادلات السياسة العراقية وما حصل من ثورات وتغييرات.

ان البذور التي غرستها من خلال عالم «القمر والأسوار» من الممكن أن تستنبت في أجزاء لاحقة، وهذا موضوع ضمن برنامجي الكناني.

- ٦ -

انتهيت من كتابة «القمر والأسوار» عام ١٩٧٦ وكان أول قارئ لها الصديق الشاعر سامي مهدي الذي تحمس لنشرها ضمن منشورات وزارة الاعلام، وكان يرى فيها جديداً واختلافاً عن قصصي ورواياتي الأولى ولا سيما جوها الاجتماعي ومازال

اتفق الذين درسوا «الوشم» على تقنياتها الجديدة التي تضيف للنماذج المعروفة في الرواية العربية ولا تكرر ما قدمته هذه النماذج.

كذلك اتفق من درسوا «الانهار» على تقنياتها الجديدة والتي لم تقع تحت اغراء نجاح تجربة «الوشم» وكنت متبهاً لذلك فهاجت بتقنية جديدة ولكن مختلفة عن «الوشم» وعن النماذج الروائية المطروحة.

ان ماسجلته لا يدخل في باب الادعاء ولكن للتذكير بحقيقة من الممكن التأكد منها بشكل تفصيلي بقراءة كتاب «عبد الرحمن مجيد الربيعي روايات» الذي حرره عدد كبير من النقاد المعروفين عربياً وعراقيين.

قلت ان ماسجلته لا يدخل في باب الادعاء ولكن لا بد منه للحديث عن تقنية «القمر والأسوار» المختلفة جداً عن روايتي السابقتين.

لقد أشرت في محاضرة لي عن تجربتي الروائية ألفتها في باريس ونشرتها في كتابي «أصوات وخطوات» الى اهتمامي الكبير بأن أجعل كل رواية جديدة لي مختلفة عن الأخرى وهذه مسألة قد تستعجب ولكن ليس بهذا الشكل الواضح حتى على قصصي القصيرة.

من هنا تحدثت عن الاختلاف ما بين «الوشم» و«الأنهار» وعن الاختلاف بينهما وبين «القمر والأسوار» ونفس الشيء من الممكن أن يؤشر بالنسبة الى «الوكر» ثم «خطوط الطول» . خطوط العرض».

لقد جعلت من الأحداث في «القمر والأسوار» تنمو تصاعدياً وليست هناك استرجاعات لأشياء مضت، أي ان «تداعي الافكار» غائب عنها، كما انني قسمتها الى فصول تحمل أرقاماً في طبعها الأولى الصادرة عام ١٩٧٦ ولكنني وفق طبعها الثانية أطلقت على الفصول أسماء بدلاً من الأرقام.

في السرواية نفس القص الكلاسيكي من حيث البناء الكلي للرواية، واذا كان استعمال مصطلح «كلاسيكي» غير دقيق تماماً فإن بالأمكان وصف القص في «القمر والأسوار» بأنه القص

حتى يومنا هذا يعتبرها الأفضل بين رواياتي .

وتبنى سامي مهدي عملية نشرها وظهرت طبعتها الأولى في بغداد عام ١٩٧٦ - أي عام انتهائي من كتابتها - وقد ربط الكثيرون ما بين الأجواء السياسية الصحية التي بدأ يعيشها البلد وبين هذه الرواية التي صنفت بإيجابيتها . ونشرت عنها دراسات نقدية عدة ويلاحظ أن أغلبية نقادها من العراقيين على عكس رواياتي الأخرى ولعل موضوعها العراقي البحث هو الذي دفعهم الى ذلك .

- ٧ -

بعد صدورها بأشهر اختيرت للسينما وأنتجتها المؤسسة العامة للتلفزيون في فيلم يحمل اسم «الأسوار» أخرجه محمد شكري جميل وكتب له السيناريو القاص المصري صبري موسى .
نجح الفيلم وحاز على جائزة السيف الذهبي في مهرجان دمشق السينمائي - عام ١٩٧٨ إذا لم تنحني الذاكرة - ولكن بعد مشاهدتي للفيلم عند عرضه في إحدى سينمات بيروت - وكنت أعمل فيها يومذاك - صدمت به لأنني أحسست أن روايتي قد

ضاعت فيه ، وبعد أن قرأ الناقد السينمائي اللبناني سمير نصري الرواية ثم شاهد الفيلم كتب مقالة في جريدة النهار اللبنانية تذكر من أرائه فيها انه قال بأن في الرواية إمكانات درامية هائلة ضاعت منها .

لقد ركز السيناريو على الخط السياسي فقط وقرب الأحداث زمنياً وجعل من كل الشخصيات ذات اتجاه سياسي واحد ، ولم يبق من الرواية شيء ، وهذا ليس ما أريده منها .

لقد فقدت روايتي في السينما رغم نجاح الفيلم لكن الاذاعة عندما أعدتها في مسلسل كانت أكثر أمانة في تعاملها مع النص والحفاظ على ماورد فيه .

هذه أهم الملاحظات والأفكار التي من الممكن أن أقولها عن هذه الرواية وتبقى بالتالي القيمة الأهم لا فيما قلته عنها بل في نصها نفسه .

ولكن هذه الايضاحات لا بد منها لوضع الدارس والقارئ في أجواء عملية الكتابة في فترة التحضير وفي فترة الانجاز .

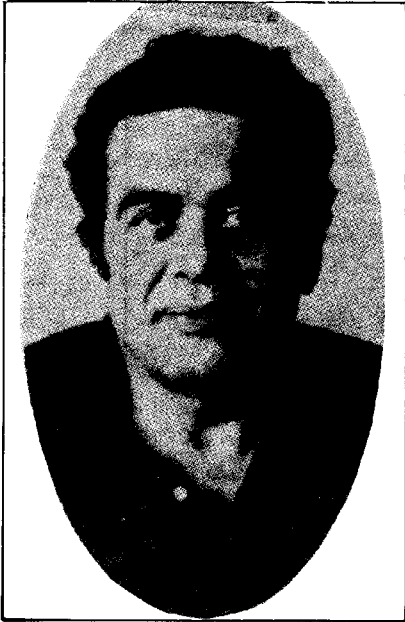
ملاحظة :

- صدرت «القمر والأسوار» لحد الآن في أربع طبعات هي :
- الطبعة الأولى - وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٦
- الطبعة الثانية - دار العودة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب (تونس - ليبيا) ١٩٨٢
- الطبعة الرابعة - دائرة الشؤون الثقافية العامة والنشر - بغداد ١٩٨٦

الرواية.. والموقف الاجتماعي للكاتب

حوار مع الروائي فتحي غانم

أجرى الحوار: ماجد السامرائي



■ حين تكون تجربة الكاتب تجربة غنية يكون هناك، دائماً، موضوع لحوار: يبدأ فيتصل ولا ينقطع... ومن تواصله يتحقق أكثر من أمر:

- فهناك، أولاً، تجربة الكاتب ذاتها على مستوى الحياة وعلى مستوى الكتابة.

- وهناك، ثانياً، «الموقف الفكري» للكاتب، والذي يتحقق من خلال هذه التجربة كما عاشها، وبالكيفية التي كتبها بها.

- وهناك، ثالثاً، «الموقف الفني» للكاتب، والذي يتحقق، أكثر ما يتحقق، من خلال «تجربة الكتابة» نفسها... وإذا كانت هذه «المحاور الأساسية» هي عماد تجربة الكاتب، فإن الحوار فيها، ومن خلالها قد يكشف لنا عن الكثير مما يتصل بالكاتب، وعالمه، ورؤيته... وموقفه كذلك.

وهذا ما نحاوله في حوارنا مع الروائي المصري الأستاذ فتحي غانم.

* هل تعتبر نفسك في مجال الكتابة الروائية

العربية، كاتباً واقعياً اجتماعياً؟

- اسمح لي ان لا أصنف نفسي بنفسي، أو أضع تعريفاً لما أفعله، لأنني متمسك أشد التمسك بهم أني حرّ اكتب كما أشاء، بأي أسلوب اشاء. ولكنني أقدر تماماً سؤالك وأعرف ان أعمالتي اتجهت الى تناول مشاكل إجتماعية وسياسية، وخاصة في «الرجل الذي فقد ظله» وفي «تلك الايام»، وفي «زينب والعرش»، وفي «الافئال». وحتى أخيراً في روايتي الأخيرة «قليل من الحب كثير من العنف». فإذا كانت «الرجل الذي فقد ظله» تناولت صراعات بين طبقات مختلفة، فـ «مبروكة» كانت مثلاً فتاة من الريف أتت الى القاهرة، فقيرة، لم تتعلم بطبيعة الحال. لا تعرف لا القراءة ولا الكتابة ولا تعرف شيئاً على الاطلاق عن أحوال مجتمع المدينة. ولكننا نرى في الرواية كيف صارعت حتى تتحول من فتاة فقيرة معذمة تعمل «شغالة» في البيوت، الى امرأة متزوجة من مدرس في المدارس، وتريد من ثم، ان تلتحق، بالطبقة البرجوازية، أو الطبقة المتوسطة. وعلى هذا النحو كان العمل في «الرجل الذي فقد ظله»، لأن بطل الرواية فقد ظله في صراع مرير من أجل ان يبدو أنه من طبقة أخرى غير طبقته، وان يتظاهرا امام الناس بالنفوذ والسلطة غير التي يملكها في الحقيقة، وياع الكثير من نفسه في سبيل هذا، ففقد ظله، أو فقد نفسه. أو فقد - كما تشاء ان تقول عما يفقده الانسان - أو نعود هنا الى: ما قيمة ان يخسر المرء نفسه ويكسب العالم كله؟.

كذلك في «زينب والعرش» هناك صراع حول مناصب في غابة الصحابة. صراع على السلطة في من يكون رئيساً لمن، ومن الذي يعمل تحت إمرة من «في مجتمع الصحافة، وفي علاقة الصحفيين بعضهم ببعض، وعلاقة الصحفيين بالسلطة». وعلاقة هؤلاء المثقفين عموماً وكيف ينظرون الى مجتمعهم والى مناصبهم، وكل منهم يريد الحصول على منصب يتفوق به على الآخرين. وفي هذا الصراع تدور الحرب التي لا هوادة فيها ولا رحمة.

أيضاً في «الافئال» كتبتُ صراعاً عن الاجيال. أربعة أجيال من المجتمع المصري تبدأ في نهاية القرن التاسع عشر، من قائد

في البحرية المصرية كان مع الخديوي توفيق، الى ابنه الذي تعلم في اوكتفورد وجاء ليكون احد الوزراء، ويريد ان يكون وزيراً وله سلطة في الحكم، الى ابنه - الجيل الثالث - الذي تحوّل الى مؤلف سيناريوهات في التلفزيون، الى الجيل الرابع الذي تحول الى شاب فوضوي يقتل، ويدخل السجن.

هذا التطور، أو الانحدار الذي يحدث للأجيال، والصراع القائم بين الابناء والآباء والاجداد، واختلاف القيم والمفاهيم. هذا كله يدعوك - سواء كان - في هذه الرواية أو تلك. الى ان نتساءل، وبحق، عما إذا كان اهتمامي موجهاً الى الواقع الاجتماعي، أو، إذا شئت السواقع بعلاقاته الاجتماعية والسياسية. الخ.

* لكنك لاتصنف نفسك. وتصرّ على هذا.

- ولكني لا أريد، رغم هذا، ورغم اعترافي ان السؤال فيه عمق وصدق. لا أريد ان اصرح بأنني انتمي الى مدرسة ما، وأفرض على نفسي صنفاً ما.

* هل هذا السرفض متأث من كون الاتجاه الواقعي؟ أو سواء من الاتجاهات تجدها وقد فقدت بريقها في واقع الكتابة (وبالذات الواقعية) التي تعرضت لكثير من التسطيح على يد بعض الكتاب كما فقدت مدلولها الذي تريد أنت ان تعبّر عنه بهذه السعة وبهذه الرحابة من غير تصنيف لنفسك في اتجاه؟

- نعم، وافقك الى حد كبير في ماتقول. أنت تدري تماماً ان هناك من يسألني إذا ما كان الذي اكتبه «واقعياً»، بمعنى انه «وقائع» وقعت بالفعل، و «احداث» تمت بالفعل، وطبعاً هذا مفهوم مضحك للأشياء. فالواقعية ليست ان اكتب تحقيقاً صحفياً، أو ان اكتب الاحداث التي وقعت وادونها في عملية تاريخية. فالواقعية شيء مختلف. ومع ذلك، الذي هبط بمفهوم الواقعية هو التناول السطحي، سواء من جانب الناقد أو من جانب الكاتب لمفهوم الواقعية.

إهتمامنا بالواقع مفروض، سواء كتبنا كتابة واقعية أو غير واقعية. ولكن لم نركب كتابة إلا وتبدأ من شيء. وهذا الشيء لا بد

ان يكون موجوداً في الواقع . فنحن لانستطيع ان نستمد افكارنا ومشاعرنا من مصادر اخرى غير الواقع الذي نعيش فيه أو انفسنا، وأنفسنا واقع وظروفنا واقع وتاريخنا الذي في نفوسنا هو ايضاً واقع . فمعنى الواقعية يكون المقصود به ليس ان نكتب عن واقع انفسنا . او عن الواقع الذي نعيش فيه ، او عن واقع تراثنا كما هو موجود في نفوسنا ، ولكن يكون المقصود منه إتجاه مذهبي أو سياسي . . إلخ ، هذا أنا بعيد عنه . بمعنى اني لست من أنصار الخلط بين المذاهب السياسية وبين العمل الأدبي الفني ، وهذا بالنسبة لي امر مختلف . أنا أنطلق من الفن بما أراه كصدق وكمشاعر اريد أن أعبر عنها . ولكني ارفض ان اكتب واصوغ ما اكتبه صياغة ترضي مذهباً سياسياً ، سواء كان هذا المذهب هو الواقعية او غير الواقعية . وهنا نضع أيدينا على ماتقوله بأنه أصابه الوهن ، أو الضعف ، بحيث أصبحت الناس تنفض عن الواقعية ، أو تنفض عن رؤية الاعمال الواقعية على أنها أعمال مضيئة ولها القدرة ، ولها فاعلية . . هذا صحيح إذا نظرنا إليه بهذا المعنى .

* وايضاً بسبب انسراب بعض الاعمال التي تنتمي الى هذا الاتجاه الى إعدام البعد الفني فيها ، على حساب ترجيح الموضوع . .

- فعلاً . . اوافقك تماماً على هذا . وقد حدثت اخطاء من نوع ان فلاناً (دون ان نذكر الأسماء) يكتب كتابة ترضي إتجاهاً معيناً ، ايأ كان هذا الاتجاه ، نجد مجموعة من النقاد تعمل على تأييده وتشجيعه والدعاية لأعماله باعتبار ان هذا نوع من التشجيع لموقف سياسي او انفعال سياسي . . إلخ . هذا النوع من النظر الى الأعمال الأدبية بمنظور دعوة سياسية ، او بمنظور مفهوم سياسي ، أصبح يفقد مصداقيته ، وأصبح ينظر إليه على انه كان شيئاً صالحاً للتداول في الخمسينات وفي الستينات . . ولكنه الآن يفقد هذه الصلاحية وهذه القوة والاقناع . . لم يعد يقنع أحداً .

* اذن ، المطلوب شيء آخر . .

- مطلوب ، أولاً ، الاهتمام بالفن - وهذا أفضل . .

* لكنني اجد الواقع السياسي وانغمارك في الحياة السياسية ، قد منحل رؤية واضحة ولحركة الأشخاص ، وللتغيرات التي أصابت

المؤسسات ، أو في ما يتعلق بالتبدلات التي رصدتها في طبيعة الأشخاص أنفسهم . .
اقول هذا مستنداً الى وقائع روايتك «زينب والعرش» بالذات .

- هذا صحيح . . ولكن فرق بين ان ترى الشيء على حقيقته ، كما يستقر في نفسك . أنه «الرؤية الحقيقية» ، وبين ان تكون لك «دعوة سياسية» . المطلوب ، في تقديري ، وبعد تجارب مريرة أشعر أننا مررنا بها - في مصر على الخصوص ، وأنا اتكلم عن تجربة مابعد حرب ٦٧ . . عن تجربة مصر بعد موت عبد الناصر . عن تجربة مصر بعد السادات . . في خلال هذه الفترات وما جرى فيها من أحداث ، كان الذي يهمني من متابعتها ومن الخبرات التي ازعم أنها حصلت عليها ، ان المفيد هو أن ندرك ما حدث لا أن نصوغ في صورة سياسية الى اتجاه سياسي او دفاع عن موقف سياسي ، أو تبرير لموقف سياسي . اهم من الدعوة ، واهم من التبرير ، وأهم من أي شيء آخر هو ان نفهم أولاً ما الذي حدث ، وما الذي يحدث . بعد ان ندرك ما الذي حدث أو ما الذي يحدث نستطيع ، بعد هذا ، لا كأدباء ولا كفنانين ، ولكن كمواطنين لنا رأينا ، وكناس نمارس قراراتنا ان تأخذ مآثره .

ولكن . . من الذي يستطيع ان يقدم للمواطن الوعي الصحيح بمجتمعهم ، من الذي يستطيع ان يقدم رؤية صادقة ، بقدر ما يستطيع هو من صدق ، ويقول للناس . . هكذا أرى حياتهم ، هكذا أرى ما يجري في بلدي . عندما تتحدث للناس بهذه الرؤية بصدق يكفي هذا لأن يكون مقدمة سليمة لتحرك سليم . .

* لكنك من خلال هذا ، ومن خلال هذه الرؤية التي تقدمها ، ومن خلال احكامك . . من خلال مسارات روايتك أنت تتخذ موقفاً سياسياً ، لأنك ، اساساً ، وضعت القضية في إطار سياسي - ولو انه يأخذ ، في احيان كثيرة وجهاً اجتماعياً ، إلا أن هذا الوجه الاجتماعي «ملفوم بالبعد السياسي» الذي يظهر في الموقف النهائي لروايتك .

- هذه المناقشة قد تطول . . لأنني استطيع أن أوكد لك أنني أولاً لا أتهرب من مواجهة المواقف السياسية او الرؤية السياسية وعندما أقول ان العمل يجب ان يهتم بالفن ولا يتورط في ما يسمى بالدعوة السياسية، ليس معنى هذا أنني أدير ظهري للسياسة، بل اننا اواجه السياسة بكل قواي وبكل قدرتي على الرؤية، وعلى الفهم والتحليل لأرى ما أرى . . ولكنني احرص على ان يكون ما أراه ليس حكماً، فلا أقول ان هذا تصرف فاسد، او هذا تصرف صحيح، ولكن اقول ان هذا التصرف حدث، لأنني لو اتخذ موقفاً من أراه، فسأختار، بالضرورة، مواقف أتحيز فيها لشيء، وارفض شيئاً، وادعم شيئاً . . ولكن اريد ان ارى بموضوعية كاملة، كما لو كان الشيء الذي ابحثه موضوعاً مجرداً في معمل أراقب وادون ما أرى - هذا ما حاولت ان افعله في «زينب والعرش» .
* لكنني أخالفك . . فأنا لا أجذك كاتباً محايداً .

- أنا، في رأيي - ولك الحق تماماً في ان تختلف معي - ان ما افعله لا يبد ان يؤدي بالقارئ الى حكم، رغم أنني أصدر الحكم بنفسني . وهذا هو ما يجعل موقفي، من وجهة نظري، موقفاً سليماً من حيث أنني لا أهرب من السياسة .
* ولا تتهرب من اتخاذ الموقف . .

- تماماً . . ولكن أراهم على ان العرض الذي سوف عرضه للمواقف الاجتماعية في المجتمع الذي أتناوله بالتحليل الروائي سوف يؤدي، بالضرورة، الى أحكام من القارئ . . وكلما تراجعت اننا ككاتب، وتواضعت، ولم أصدر الأحكام . . كلما تقدم القارئ بشجاعة وأصدر، هو بنفسه، الأحكام . وهذا هو المطلوب . المطلوب ان يكمل القارئ العمل الذي يكتمل بالتلقي من ناحية القارئ فانا أقدم له القضية، ويقدر وضوحها ويقدر مصداقيتها، بقدر ما يسرع القارئ - أو المتلقي عموماً - الى إصدار الحكم .

* أجذك وأنت تقدم الشخصيات، وتعرض الاحداث، كأنك تطرح على القارئ من خلال ذلك هذه الشخصيات والاحداث بحقيقتها التي تريد للقارئ ان يتخذ موقفاً منها، أو انه لا بد ان يتخذ هذا الموقف في ضوء ما قدمت وعرضت،

وكأنك في هذا أقرب ما تكون الى من يطرح أسئلة تتضمن الاجوبة . في داخلها . .

- أنا أريد أن أقول من ناحية أخرى ان هناك شخصيات مختلفة . نعود مثلاً الى «زينب والعرش» عبد الهادي النجار - الشخص الذي كان رئيس تحرير صحيفة مند العهد القديم، عهد ما قبل الثورة، واستمر في العهد اللاحق، ويواصل العمل وله مواقف سياسية . . لم أحكم عليه ولم أقل انه أخطأ أو أصاب . . ولكن عرضت مواقفه كما هو شخصياً، وعرضتها بحب لهذه الشخصية . ثم قدمت شخصية أخرى مضادة أخرى مضادة له، وهي شخصية الضابط أحمد عبد السلام الذي جاء من الضباط الاحرار للثورة التي قامت، والذي دخل الجريدة واستولى عليها باسم الثورة . أيضاً قدمته ولم أحكم عليه . . لم أقل انه أخطأ أو أصاب، ولكني قدمت المواقف، وقدمت منطقة وهو يعارض عبد الهادي النجار . .

وقدمت عبد الهادي النجار وهو يحارب ذياب . . وقدمت ذياب وهو يرذ الهجوم ويحارب عبد الهادي النجار . فكان الصراع بين الاثنين وكل واحد منهم يقدم نفسه ومبرراته ويحارب الآخر بكل طاقاته، وكنت متحمساً لهذا الطرف، ومتحمساً للطرف الآخر الذي يقاتله، من هنا كانت اهمية العرض، ولكن لم أكتف بهذا القدر . حسن زيدان الذي يناقض هذا ويناقض ذلك . . ولكن قدمته ليس بالحكم عليه بالنفاق او الانتهازية، ولكن هذه رؤيته للحياة، وهذه هي رؤيته في كيفية التصرف في مثل هذه المواقف . وأيضاً قدمت يوسف منصور - شخصية أخرى - الذي يريد ان يكون اشبه بالملاك الطيب، في هذه الشخصيات كلها، ومعها «عم صالح» - الرجل الذي يمثل طبقة ليس لها دخل في كل ما يجري بين المثقفين والسلطة، ولكن له، في نفس الوقت، دخل أيضاً - كل هؤلاء بلا احكام تنتهي لك في كل لحظة الى حكم، وأنت مع هذا أحياناً، ومع ذلك أحياناً . . واخيراً لك ان تقرر وتصدر حكمك .

* ومن هنا يبدو الصراع عنيفاً ومحتدماً . والصراع هو العنصر الاساس في روايتك . فهل جاء هذا الصراع كنتيجة من نتائج المرحلة التي تتناولها، أم أنه أيضاً صراع يكتسب خصائصه من

هذا «البعد السياسي» الذي تحركت الاحداث من خلالها، وعدت أنت الى تحريكها من خلاله؟

- أولاً، الصراع الدرامي بالمعنى الفني - بمعنى ان الفن يقتضي أن نعرف الشخصيات والاحداث من خلال الصراع الكاشف الفاضح لكل ما في النفس البشرية، لأن النفس البشرية عندما تدخل في صراع تكشف عن كل ما في أعماقها. فهو أولاً مطلب فني. ثانياً، ان هناك صراعاً حقيقياً كان في المجتمع، بين تيارات وافكار مختلفة. ولكن كان مهمماً عندما أتعرض لهذه التيارات التي في المجتمع، ان لا أحتيز لجانب ضد جانب، لأن هذا التحيز يفسد كل شيء في رأيي، وتتحول الرواية الى عمل دعائي - وهذا ما يتصوره البعض انه لا بد ان يقوم به الأديب عندما يكتب الرواية (ونعود الى كلامنا السابق عن الواقعية وان الكاتب لا بد ان يكون مع العمال والفلاحين ومع الطبقة الكادحة ومع المناضلين). . . كلما تعمقت في هذا المعنى انك لا بد ان تكون مع والى جانب وفي صف هؤلاء - أنت تبعد بالقاري عنهم. . . دون ان تدري تجد القاري يفر من متابعة هذا، لانه يجده شيئاً مفروضاً عليه. القاري يريد ان يصل الى احكامه بنفسه، ولا يريد ان تفرض عليه احكامك، خاصة في الفن لأن الفن عملية تذوق، فكيف تتذوق شيئاً مفروضاً عليك؟

* لو عمدنا الى ان نتابع التطور الموضوعي لهذا الاتجاه في روايتك - عنصر الصراع - فهل لك ان تحدد لنا هنا الملامح الخاصة بهذا التطور، أو تتبع ما كان لهذا التطور من مسار كيف بدأ، على اي نحو، والى أين وصل الآن؟

- كان الصراع في البداية، إذا اردت ان اتحول الى ناقد لأعمالي، وهذا صعب. ولكن إذا عدت معك مثلاً الى الرواية الاولى لي: «الجبيل» كان أبرز الصراع هو ذلك الصراع الذي يجري بين العملة - كشخص كبير وله أبوة - وبين القادم من المدينة الذي يريد ان يجري التحقيق في ما يجري في الجبل. بين عمدة الجبل وموظف قادم من المدينة. ويأتي أيضاً الصراع بين أهل الجبل وبين المهندس الذي يريد ان

يقيم له قرية نموذجية تخرجهم من كهوفهم في الجبل. هنا نجد ان الصراع كان بين المدينة والجبل - أي بين المدينة والريف - بين التقدم بمفهومه في المدينة والتخلف بمفهومه في الريف، ومحاولة تفهم هل هو، كما نزع لا نفسنا - صراع حقيقي بين تقدم وتخلف، ام ان هؤلاء الذين جاؤوا من المدينة بأفكار للإصلاح وبأفكار لاقامة القرى النموذجية ولأخراج الفلاحين او اهل الجبل من كهوفهم واسكانهم في بيوت حسنة وجيدة، من وجهة نظرهم. . . هل هذا هو إصلاح حقيقي؟

هنا، والى حد ما، كان الصراع فيه جانب نظري بين ثقافة معينة في المدينة متأثرة باتجاهات غربية ومتأثرة بمعنى التقدم والمدينة، والاتجاهات الموجودة والراسبة في أعماق المجتمع، كما يتوارث تقاليده القديمة، فالجانب النظري في هذا الصراع يتطلب ان يتدخل الكاتب بأفكار مسبقة. . . يمكن الى حد ما افكار كان الافضل ان يقدمها من خلال شخصيات الرواية انفسهم وليس من خلال رأيه هو ككاتب. ولذلك إذا جاز لي ان انتقد نفسي مادمت اروي عن تطور الصراع، هنا أجد انه ربما كان الافضل في «الجبيل» ان اترك للشخصيات داخل الرواية وللأحداث ان تعبر عن الصراع، ولا ألجأ الى بعض الصفحات التي تناولت مناقشات نظرية حول المدينة والريف. . . والخ ربما يكون هذا. .

ايضاً استمر هذا الجانب النظري في الصراع بين الشرق والغرب، وبحث الثقافة الغربية وطبيعة المصري العربي والشرقي الذي يسافر الى السويد في رواية «الساخن والبارد»، وهذه العلاقة بين مصري شاب وامرأة من السويد ومنهم الاختلاط بين المرأة والرجل والعلاقة وكيف تقوم وما هو الصدق وما هو الكذب، ما هو الخير وما هو الشر، وما هي البراءة وما هو الدنس. . . هذا كله كان موجوداً في الاضطراب الذي حدث من لقاء مصري مع امرأة سويدية. . . وكانت لحظات إنفعالية مليئة بالمواقف الشديدة الصلقة عاطفياً، والشديدة الكذب عندما تهدأ العاطفة وينجلي غبارها. . . فنجد ان الصدق يتحول الى كذب ببساطة شديدة، وانه كان «الصدق اللحظة»، وليس اكثر من هذا.

هذا الصراع الذي كان يتمثل في «الساخن والبارد» ليس بين الشرق والغرب، او بين العربي والسويدي، ولكن ايضاً في

النفس بين لحظة صدق ولحظة كذب، وان الصدق يتحول الى كذب، والكذب يتحول الى صدق».

ايضاً حاولت ان اجرده من جانبه النظري فلم اناقش بهذه الصراحة العلاقة بشكل نظري. ولكن من خلال الاحداث ومن خلال تطورها، يستطيع الذي يتابع الاحداث ان يرى كيف ان هذه المعاني التي اقولها موجودة. اوان هذا الجانب النظري موجود دون أن يظهر بشكل نظري. وان الصراع موجود، فهذا التطور بوعي اكبر مما كان في «الجبل» حاولت أن أترجم الجانب الذي قد يكون نظرياً، لأن العلاقة هنا تتناول قضايا مشغول بها الجميع، من الناحية الفلسفية والنظرية: الشرق والغرب، افكار الشرق وافكار الغرب، وقضية الشرق وقضية الغرب. . والتراث. . والخ. حاولت ان اكتب الجانب النظري تماماً وأعبر من خلال تصرفات إنسانية وواقع إنساني.

هنا، مع هذا الاصرار الواعي ان لا أتورط في صفحات نظرية إنشائية، فوجئت بأن الناقد نفسه الذي يريد ان يتابعني في تلك الفترة لم يفهم، وانه كان يحتاج الى هذا الكلام الانشائي النظري ليفهم ماذا اعني. لذلك وجدت ناقداً كبيراً مثل ناقدا الدكتور عبدالقادر القط يقول ان هذه الرواية تبدو إنها «رواية سياحية» وكان الامر يحتاج الى مرور سنوات حتى يأتي من يدرسها. فالآن توجد دراسات عنها. . ماجستير في كلية الآداب، في آخر دراسة قرأتها. أجيّزت لسيدة كما جستير آداب باللغة الفرنسية. قارنت بين «الساخن والبارد» و«أديب» و«لطف حسين» من خلال علاقة الشرق والغرب، و«موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح» و«قنديل ام هاشم» ليحيى حقي. . فناقشتها بالمستوى الذي يفهم هذه العلاقة الموجودة بما فيها من مشاكل وإشكالات. . وتكلمت بفهم كبير. . ولكن هذا كان يحتاج الى ان نخرج من نهاية الخمسينات (١٩٥٩) الى بداية الثمانينات حتى ندرك هذا.

فهنا كان الاشكال في ان التلقي كان ايضاً يحتاج الى ان تشرح، والى ان تغرق في الكتابة الانشائية وفي الوصف، وفي استعراض رأيك بصراحة.

* هل حصل هذا في ما بعد؟

- كانت ملاحظة السيدة منى شط التي كتبت الماجستير قالت مثلاً

ان فتحى غانم عندما كتب «الساخن والبارد» وتناول فيها هذه العلاقة بين الشرق والغرب لم يذكر كلمة اوربا مرة واحدة في الرواية، بينما الآخرون مثل توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» وطه حسين في «أديب» ويحيى حقي في «قنديل ام هاشم». . كلهم يذكرون اوربا باستمرار نتيجة انهم حريصون على عرض القضية بوضوح نظري سافر. هذا هو الجانب في التطور، بالنسبة لي: اردت ان اعدّ عما اريد ان اعبر عنه من خلال علاقات فنية درامية وليس من خلال الشرح النظري المباشر.

* هل نستطيع تلخيص قضية الصراع عندك بأنها قضية صراع بين جيلين. . بين عقليتين. . صراع قيم ومبادئ وافكار. . صراع مجتمع مع نفسه، وصراع ذاتي أيضاً؟
- تماماً. . بهذا الشكل تماماً. .

* هذه الوجوه المتعددة للصراع عكسها وعبر عنها كتاب سبقوك من توفيق الحكيم، طه حسين، يحيى حقي، الى نجيب محفوظ فما الفرق بينك وبينهم عدا ما ذكرت؟

- مثلاً في نجيب محفوظ تجد ان إهتمامه بما يسمى «الجانب الشعبي»: الناس في الأزقة في الحوار في الناس في المجتمعات الفقيرة. . لاشك انه وفي هذا، وفي فترات سابقة في القاهرة بشكل اكبر بكثير من الجانب الذي تناولته. بالنسبة لي كان إهتمامي اكبر بالطبقة المتوسطة، والطبقة المتوسطة العليا.

* لماذا؟ لأنها أساس التحول، اوان التحول يبدأ منها؟

- لاشك ان التحول كما نمارسه في مجتمعنا، يبدأ بقيادات فكرية من هذه الطبقة المتوسطة. ان التحول، اوقيادة هذا التحول، او التحرك نحو هذا التحول، او الدعوة اليه تبدأ، باستمرار، من خلال هذه النماذج. .

أيضاً، ربما لأن ظروفى. .
* أو تكوينك الطبقي. .

- أو تكويني الطبقي أدنى الى أن اكتب عن هذا المجال اكثر من الكتابة عن طبقات مثل التي كتب عنها نجيب محفوظ مثل

الجمالية والحسينية. . . وغيرهما.

الفرق الآخر الذي أريد أن أذكره مثلاً، بين استاذنا طه حسين كجيل، وأنا إلى جيل آخر. هنا ما يسمى بـ «جمال اللغة» بحد ذاتها يوجد عند طه حسين. أنا اختلف في هذا بلا شك، فأنت لاتجد جمالاً في اللغة في حد ذاته، اللغة بقدر الامكان أريدها ان تعبر عن الموقف ولها وظيفتها في هذه الحدود. والجمال الذي يأتي في اللغة لا يصح ان يتميز بحيث يشعر القارئ بمتعة في اللغة تفوق او تنافس متعته من تتبع الصراع في الرواية. فأحياناً وأنت تقرأ طه حسين، او تقرأ لأديب من كبار الادباء من الأجيال التي سبقتنا تجد متعة في قراءة اللغة في حد ذاتها. . التراكيب والتعبيرات في حد ذاتها لها جمالها الخاص. هذا شيء عظيم، ولكن إذا جذب انتباهك هذا الجمال في اللغة بعيداً عن الرواية افقدك متعة متابعة الدراما. . الصراع، لأن هناك شيئاً آخر. . فهذه المنافسة، في رأيي أنا، تفسد العمل الروائي، لأبد ان اظل مع الصراع، وإذا كان هناك جمال للغة ففي حدود تبيان الصراع، وفي حدود متابعة الصراع. ولا أستقل أبداً بمتعة أخرى تنافس متعة متابعة الأحداث والصراع القائم في الرواية. هنا خلاف جذري بيني وبين استاذ كبير مثل طه حسين.

* هل تعتقد ان هذا قد تشكل عندك على هذا النحو بفعل الصحافة؟

- بالنسبة لي جاء عن اقتناع أولاً بأن الرواية يجب ان تعامل كرواية ولا تعامل كمقال أو كمقامة أو كادب لغة، لأن في تاريخنا الادبي اللغة، في حد ذاتها، لها قيمتها، وهذا صحيح بالنسبة للغة العربية. والذي حدث أنني في الخمسينات بدأت اكتب، قبل أن اكتب الرواية، مقالات اقول فيها ان طه حسين اصبح عقبة ضخمة في طريق القصة المصرية.

* لماذا؟

- لأنه يحاول ان يجعل من كتابة الرواية عملاً خاضعاً لمدرس اللغة العربية وليس عملاً خاضعاً لمقاييس الفن الدرامي، أو الفن القصصي، كما أتصور انه الفن الصحيح. قلت هذا بوضوح «كان عنوان المقالات التي كتبتها: «طه حسين عقبة ضخمة في طريق

القصة المصرية». إذن كان هناك شيء أدافع عنه، وهو قيمة العنصر الدرامي في القصة.

كان هذا في نفس الوقت الذي يدافع فيه آخرون عن وحدة القصيدة. . ان تكون القصيدة ليست أبياتاً متفرقة. كل بيت له حكمته وله موعظته وله جماله الخاص به. . ولكن القصيدة تتكون من وحدة عضوية وكيان واحد من بدايتها إلى نهايتها. هذه القضايا قديمة الآن. . لكن هذا كان في نفس الوقت الذي كانت تناقش فيه هذه القضية بالنسبة للشعر. كنت اكتب واطالب بأن تكون للقصيدة رؤيتها الفنية البعيدة عن السيطرة الكاملة للغة. اللغة الصحيحة ضرورة. . واللغة الجميلة ضرورة. . ولكن الجمال لا يقاس في حد ذات كلفة، ولكن الجمال من خلال بلاغته. . أي من خلال مناسبه للمقام، ومناسبه للمقام هو ان يكون مناسباً لتوضيح الصراع، وان يكون موظفاً لخدمة هذا الصراع والتعبير عنه أوضح تعبير.

* هذه النظرة. هذه الطريقة من التعامل مع

الواقع والحدث. . هل تعطيك مفهوماً عملياً

لخصائص الرواية والعمل الروائي عندك؟

- الخصائص تبدأ بأن اواجه أولاً الصراع الذي ينشأ خارج العمل الفني. بمعنى انني لا اكتب الرواية إلا أمام شيء يتحدثاني، عندما كتبت «الجبيل» كان هناك التحدي أمام مجتمع غريب تماماً عني اواجهه في صعيد مصر. مجتمع يتكلم لغة لا أكاد افهمها. . يعيش عيشة لا اعرفها. أنا القادم من المدينة عليّ ان اواجه من يعيشون في كهوف الجبل، هذا الذي واجهته كان يتحدثاني، إذن كيف تتحسن حياة هؤلاء؟ كيف يرفض هؤلاء الحياة في بيوت مقامة بمعمار عظيم وجميل، ويقولون انهم لا يريدون السكنى فيها، وانهم يفضلون الحياة إلى جانب الدواب والماشية وفي كهوف ليست مهياة حتى للعيشة الأدمية.

هذا التناقض هو الذي تحدثني، وكان عليّ ان اواجهه وأحاول ان افهمه. هذا التحدي هو الخطوة الاولى. يتحول هذا التحدي من تحد في الواقع، في الخارج الى تحد داخل العمل الفني. . وهو إذا أردنا ان نأخذ بالمعايير النقدية انه قد يسمى «المعادل الموضوعي» أو كما يسمى بأية صيغة من الصيغ الاخرى، ليس هو

تماماً التحدي الخارجي، ولكنه يعادله فنياً، ويمثل شيئاً آخر، ولكنه متواز معه، وهو التحدي أو الصراع في داخل العمل الفني . .

بالمثل سوف تجد ان جميع الروايات التي كتبتها سواء كان في «الرجل الذي فقد ظله» او في «زينب والعرش» أو «الافئال» كان فيها تحدٍ في الخارج حوّله الى تحدٍ يعادله فنياً. وهذا التحدي كان يواجهني من حياتي في الصحافة، مما شهدته من أحداث أدت أحياناً الى ان اجد نفسي رئيساً لمجلس إدارة دار التحرير- الجمهورية، التي تمثل جريدة الثورة، وان اكون في نفس المكان الذي كان فيه من قبل صلاح سالم وانور السادات- ثم بعدها بسنوات أجد نفسي خارج هذا كله، ولا أعمل شيئاً . . ثم اجد نفسي، مرة اخرى رئيساً لتحرير مجلة «روز اليوسف». هذه التحديات في الحياة . . ما الذي يحدث في هذا المجتمع؟ تؤدي الى . . لا اكتب مذكرات، ولا اكتب شيئاً تاريخياً، أو شيئاً من هذا القبيل . . كل الذي اقلعه يتحول عندي الى معادل فني لهذا الموضوع الخارجي، وتحدي من نوع آخر واحاول ان أصوره تصويراً فنياً . .

* لكنك تحاول من خلال هذا ايضاً أن تعكس حقيقة النفس البشرية - كما تمثلها انت من خلال نماذج عرفتها وعاشتها . .

- نعم . . نعم . . طبيعي . .

* في ضوء هذا أجدني أسأل : ماذا تريد من وراء هذا الذي تعكسه، النفس البشرية، وحقيقة تصرفها في ما يكون لها من وجود، ومن خلال هذا الوجود؟

- أرجوان لا يدهشك ان اقول لك : انني أريد أولاً متعة القارئ، وان يجد رواية يريد ان يقرأها متمتعاً بهذه القراءة . . ثم اريد ايضاً ان يفهم اكثر نفسه أو تجربة الناس في مجتمعه في المجال الذي يتعرض له في الرواية . الفهم والمتعة . .

* أليست أيضاً لتأكيد واقعية الحياة . وما يجري فيها، ولتقص المثالية في الافكار وفي التعامل . .
- هذا صحيح . . وأنا اتفق معك تماماً . . ولكن أنا لا أريد أن أُلقي

درساً أو موعظة على القارئ، لأنني لست معلماً كبيراً، أو انظر الى نفسي على أنني استاذ يعلم الناس، وينصحهم ويرشدهم الى طريق الحق . مثل هذه التصورات بعيدة تماماً عني، أنا مجرد فنان يريد ان يتمتع القارئ بما يكتبه، ثم أريد ايضاً ان يفهم الواقع كما اقدمه له، ومن خلاله اعتقد سوف يؤدي، فهمه الى رؤية افضل والى قرار يتخذه في حياته .

* بهذا المعنى، هل نستطيع اعتبار ما تكتبه هو بمثابة «تاريخ ذاتي» للانسان في صراعه . . بل لنقل في معركة الحياة؟ .

- ممكن، الى حد كبير . . ممكن ان يكون هذا، وان كان كل ما اكتبه ليس هو مجرد تعبير عن مواقف ذاتية . ولكن عموماً الذي يحركني الى الكتابة هو تحدٍ ذاتي، بلا شك .

* هل استطيع القول بمعنى من المعاني : ان صراعك الذي خضته، وانغمرت به من خلال هذه التقلبات التي شهدتها حياتك، هي المحرك الأساس لما تحاول ان تعكسه من خلال الآخرين أو انك تتمثل ما يجري لك، وما تخوض من صراع هو نقطة لقاءك مع «الآخرين» على مستوى أحداث الرواية وشخصياتها؟

- من الممكن ان تكون الكتابة محتوية الوجهين . . فليس بالضرورة ان يكون من خلال نفسي فقط، أو من خلال الآخرين فقط . . ولكن اشعر أحياناً أنني اكتب الشخصيات وفيها شيء من نفسي، حتى لو كانت شخصيات نسائية . .

* لكن، في الأساس، المحرك الى هذا هو صراعك وما خضت من صراع . .

- نعم . . المحرك هوشيء أشعر أنه تحداني في البداية، استفزني، أثارني، وهذه طريقي كفنان في مواجهته . .

* وأين تجد أهمية الرواية والعمل الروائي تتحقق في ان ترى الحياة على هذا النحو الذي تراه؟

- (أنت تثير سؤالاً عميقاً وغامضاً . . لأنني أحياناً أرى أنني اكتب كما لو كان هذا قدري . وأحياناً اشعر اني اكتب لأنني لا أجد شيئاً

آخر أستطيع أن أفعله حتى اقضي أيامي في هذه الحياة، لأنني لا املك أن افعل شيئاً آخر. . لا أستطيع ان اداوي مريضاً، ولا ان أبني عمارة، ولا ان امسك بسلاح وأحارب. . هذا كله تحول عندي الى شيء واحد وهو قلم وقرطاس وكتابة. ولذلك اتساءل هل هذا الذي افعله كقندر، كنصيب. . هذه حياتي؟ أم انه باختراري؟ هذا كله شيء غامض، ولا أدري. . حقيقة لا أدري. .
* لكن السؤال قد يحفز ذهنك الآن، على

الأقل، لتمثل هذه الحياة العريضة.

- عندما ألهمك واقول. . ان ما يأخذه القاريء مني هومنة القراءة والفن، فكلاهما معطل للحركة، بالنسبة لي. . لأنني كلما فهمت. . كلما بذلت طاقتي في الفهم وكلما قلت قدرتي على الحركة على نحو ما كلما كانت جرأتي على الورق. . كلما كانت صراحتي على الورق كلما وجدت امكانياتي في الحركة العملية أقل. هذا الثمن أدفعه لأنني لو كنت اجمع بين القدرة على الكتابة بصراحة وبجرأة وبين القدرة على الحركة في المجتمع اعتقد لما رضي احد بأن أبقى موجوداً على الارض. .

* أنت تجعل من شخصيات رواياتك، كما يبدو لي، رموزاً لحالات. .

- صدقتي أنا لا اتجه الى هذا. وأنا قرأت مثلاً للاستاذ طرابيشي يوم كتب عن شخصية «زينب» وانها تمثل مصر، وقد تكون له حججه ومبرراته في ما يكتبه، لأنني لا أريد ان اناقص نفسي، فكما قلت ان العمل الفني يكمل، بالمتلقي ايضاً، وانه هو الذي يحدد معي المعاني ويكملها، والعمل يكتمل بوجود الذي يتلقاه والذي يقول رأيه ويفسده. ولكن أنا شخصياً عندما اكتب وعندما كنت اكتب «زينب والعرش» - التي هي موضوع الحديث - كنت اقصد امرأة من لحم ودم كون أنها تحولت عند متلقي، سواء كان قارئاً او ناقداً، الى انها تمثل ما هو من كونها «إمرأة» من لحم ودم وأصبحت «رمزاً» لشيء ما. . هذا أنا لا اقصد مباشرة. . وأعود بك الى سؤالك عن تطور الصراع، وإجابتي عندما قلت لك اني كنت احرص على ان اتراجع عن التعبير النظري في ما اكتبه، واحاول أن أجعل ما أريد التعبير عنه يأتي من خلال الشخصيات، من تصرفاتها واحداثها الانسانية من الرواية نفسها. فالرمز يقتضي

شيئاً من الوجود النظري، لأن الرمز يحد ذاته فكرة، وفكرة نظرية. فأننا احاول باستمرار اثناء الكتابة أن أبعد عن الرمز، وان اتجاهل انه موجود ولا أتصرف له، واحاول بقدر الامكان ان اكتب شخصياتي كشخصيات إنسانية من لحم ودم.

هذه القضية ربما يكون الناقد اقدر مني على شرحها، لأنني لا ازعم اني أستطيع ان انقد او افسر ما اكتبه وحدي.

* هل تريد من هذا التقديم لهذه الشخصيات

بهذا البعد وهذه الحركة، تريد منها ان تتخطى

واقعها المحدود، بحدود ما نعرفه عنها، ام لتؤكد

هذا الواقع بالحدود التي نجهلها عنه؟

- بأن أؤكد هذا الواقع بالحدود التي ازعم اني اعرف عنها الكثير، واريد ان يشاركني القاريء في معرفته. وأعود الى ما سبق ان قلته، وهو: انك كلما قدّمت له المزيد من الايضاح في هذا المجال، سيؤدي ذلك الى انه يصدر احكامه، حتى ولو رأى من ضمن هذه الاحكام انه يقرأ «الرموز» كمفاتيح لأشياء اكثر من مجرد أحداث إنسانية لها تفاصيلها العملية الانسانية.

* في هذه الحالة، هل تفترض وجود التوافق بين

العمل الأدبي والواقع الذي يعرضه أو يتناوله؟

- أنا اعود بك الى ما سبق ان قلته من ان هناك التحدي الخارجي، وهذا هو الذي يمثل الخارج. وأني أحاول ان أجعل «المعادل» لهذا التحدي الخارجي. . شيء آخر. . موضوع آخر مواز له ولكنه ليس هو الموضوع نفسه. . كيانه فني آخر، مثلما يخرج الجنين من رحم المرأة ويتحول الى طفل، فهو منها ولكنه ليس هي بل «شيء آخر».

* إذن، الحقائق العامة موجودة في الحقائق

ولكن أنت الروائي، ماذا يستأثر باهتمامك منها؟

ماذا يعينك ان تستقطب منها؟

- أسئلتك صعبة. . ولكن هذا يسعدني.

* صعب؟

- انه صعب لأنه يمثل رؤية نقدية لها أبعاد عميقة حقيقة. . وأنت

يكون هو الطريق لاشرء الرواية العربية . أما لو توهمت ، وأنا اكتب ، أنني أساهم بداءة بما اكتبه في اشرء الرواية العربية فأنا أزعم لنفسى أشياء سوف تؤدي الى إفلاس الرواية العربية . . لأن هذا نوع من الوهم الذي يضع الكاتب . . الذي يضع معه الكاتب حين يتصور وهو يكتب ، أنه يثرى الرواية العربية . الرواية لا تثرى بهذا الهدف الذي يحاول الكاتب ان يصنعه ، لأن الكاتب لا يستطيع ان يثرى الرواية العربية . . الكاتب يستطيع فقط ان يعبر عن نفسه بصدق ، وان يركز على هذا ، وان يبذل جهده في ان يكون صادقاً مع نفسه . . مع قلمه . . مع شخصه ، ومع احداثه . فاذا أخلص في هذا ، فسوف يكون هذا ، بالتالي ، مؤدياً الى اشرء الرواية العربية ، إذا شاءت الرواية العربية أن تثرى به . أما ان يفترض الكاتب ، من البداية ، انه سوف يكتب الروايات التي سوف تصنع امجاد الرواية العربية فهذا زعم لا أزعمه لنفسى ، وأعوذ بالله من ان أوزط نفسي به .

* هناك اهتمام واضح منك بالشخصية في روايتك . . بفردانيتها . . وبالتقديم الضافي لمحيطها . . فانت لاتقدمها كشخصية مجردة ، بل تقدمها من خلال واقع يتكامل بها وتتكامل به ، هو واقعها ذاته . - ودائماً يعينك من حياة هذه الشخصيات «الحياة السرية» لها ، وهو الوجه الذي لاتخرج به هذه الشخصية الى الناس . فهل تعتبر هذا «بعداً أساسياً في الرواية التي تكتبها؟

- نعم . . أنا اعتبر هذا هو العامل الأساس في الرواية كموقف . لكنني أهتم ، أولاً ، بالمقدمة . . الفهم . . والاحاطة بالموضوع ، وأبعد تماماً عن الاحكام . . أترك الاحكام للقارئ يكملها معي . العمل الروائي الذي اكتبه يكمل بالاحكام التي تخرج من المتلقي سواء كان ناقداً ام قارئاً .

من هنا انا حرص على ان اقدم لشريكي في العمل - وهو المتلقي - كل ما يمكنني ان اقدمه له من معرفة عن الشخصيات وعن الاحداث ، لذلك احاول باستمرار ان أحيط بكل التفاصيل ، إذا امكن ، واتواضع امام إصدار الاحكام . . ابتعد عن إصدار الاحكام ، لأنني احترم هذا الشريك تماماً . . وأومن بالبيت الذي

تطالبي ان احكي لك الآن كيف اكتب . أنا اكتب واريد ان اعبر عن شيء ما ، ولكن في اثناء عملية الكتابة يحدث نوع من التفاعل بين الشخصية وبين نفسي ورغبتى في التعبير ، فيتولد من هذا شيء قد يجري ، الى حد ما ، بالرغم مني . أي قد اكون متجهاً الى شيء أريد ان اعبر عنه ، وانشاء التعبير أجد ان الصدق في التعبير يضطرني الى الانحراف الى مسار آخر - ولست وحدي في هذا . . فان كثيرين من الكتاب يقولون الشيء نفسه . أنا اذكر ان احد الكتاب قال : عندما كنت اكتب كنت كثر يستوف كولومبس الذي اراد ان يذهب الى الهند فوجد نفسه في امريكا . هذا يتكرر كثيراً عندما أريد ان اكتب عن شيء واتصور ، أو اتوهم أنني وصلت الى التعبير الذي أريده من خلال موضوع اتناوله في الكتابة ، ففي اثناء الكتابة ، وعندما اتناول شخصية ما ، أو علاقة ما ، وتطورت كما أردت لها ، أو كما توقعت ان يكون هذا هو المسار الذي يجب ان تسير فيه . . وفجأة أجد أنني لا استطيع ان امضي في هذا المسار . . أشعر أنني لومضيت على هذا النحوسيكون هذا كذباً . . غير صحيح ، ولا يمكن ان اصدقه ، وأجد ابواباً وطرقاً اخرى تنفتح امامي ، واسلكها .

* هل معنى هذا ان البداية مع الحقيقة تسلمك الى غير ما افترضت أولاً؟ .

- نعم . . الفروض شيء ، والبداء مع الحقيقة يقود في طريق الحقيقة التي لا أملكها من البداية . علي أن اتبعها ، ولاتتبعني .

* أريد ان أسأل هنا : ما التبرير الذي تقدمه لهذا الاستمرار في الاستقطاب الواقعي للشخصية ، وللحدث ، وحتى للتعبير؟

- المصادقية ، انه يقنعني . اشعر انه هذا هو الذي يقبله عقلي ، وتقبله مشاعري ويقبله ضميري . . هذا هو الذي لاشيء غيره استطاع ان اكتبه .

* وهل تعتبر هذا الاتجاه منك لصالح تطور الرواية العربية في متناخذ من مسارات التطور ، في تكوين مفهوم شامل لها ، مثلاً؟

- اعتقد ، بالنسبة لي ، ان ما يرضي ضميري هو أن اكون صادقاً مع نفسي في ما اكتب . فاذا صادقت مع نفسي في ما اكتبه فعلت هذا

قاله المتنبي: وأسري بخالدة الخيال ولا أرى شيئاً ألدّ من الخيال الطارق بمعنى... انني لو أصدرت الأحكام فإن الخيال سيقف. فأناس أسري «بخالدة الخيال» وكلما أسرفت في هذه الانطلاقة أتحت للقارئ ان يمسك بلجام هذا الخيال ويوقفه عند هذا الحد لأنني وصلت الى احكامي، وأنا وصلت الى قناعتي، ووصلت عند مفهوم هذا الذي اكتبه...

* لكن هذا كله مبني على معرفتك أنت... على مراقبتك، وعلى تحليلك لأبعاد هذه الشخصية وما تحدده من سماتها...

نعم... بالتأكيد...
* هنا أسأل: كم في هذه الشخصيات منك أنت، فتحي غانم؟

- جميع الشخصيات لابد أن تكون متأثرة بي على نحو ما... قد لا أعني به تماماً. كما قلت لك حتى الشخصيات النسائية من الممكن ان يكون فيها شيء مني. لا أستطيع أن أقول لك انها شخصيات بعيدة عني تماماً. لكن كم في هذه الشخصيات؟ هذا أمر لا أستطيع أن أحده.

إنه يحتاج الى «تحليل معلمي»... والتقدم بتكنولوجيا النقد...

* طبيب، هذا المسار منك وانت تنظر الى مستقبل الروائي... الى ما سكتبه... هل تجد انك ستواصل مع الرواية والعمل الروائي على هذا النحو؟

- بالنسبة لي في العمل الذي اكتبه الآن أدخل في مغامرة جديدة - تتناول هذه الرواية الكلام عن عائلتين احدهما عربية مسلمة والاخرى يهودية من فلسطين في فترة العشرينات والثلاثينات حتى العام ١٩٤٨. طبعاً هذا يحتاج الى مراجعة كبيرة... احاول ان اراجع الصحف... الكتب... وحتى الأدب الذي كتبه اليهود في هذه الفترة... كل الدراسات التي أعدها مركز الابحاث الفلسطينية... احاول ان أسأل من أعرفه من الذين عاشوا في تلك الفترة في فلسطين حتى بعض السيدات العجائز ذهبت اليهم وسألتهن. هذا كله احواله ولا أدري الى أي مدى سأستطيع تحقيق ما اريد تحقيقه. ولكن في حدود الاحداث اعتقد ان هناك كثيرين

في منظمة التحرير الفلسطينية يعرفون عن هذه الاحداث كما اريد ان اتناولها في الرواية، حتى أنهم فكروا بعمل فيلم سينمائي منها...

ليس هذا هو المجال الذي اتكلم فيه، إنني اريد ان أقول ان العمل القادم ليس مثل الأعمال السابقة. ولكنه يمر بنفس الخطا ان تحدي فلسطين تحد شديد، وتحدي على مستوى اكبر من ان يكون تحدياً شخصياً، او تحدياً للامة العربية. فالاحداث من السهل والكثير منها معروف، وتاريخ الاحداث موجود... هذا شيء ولكن صياغتها وكتابتها في عمل ادبي ومن خلال تصور ادبي ما يزال هو التحدي الذي اريد ان أنتهي منه... وأرجو ان نلتقي، ويسعدني ان أعرف رأيك، سلباً او إيجاباً في هذا الذي سأعمر به.

* هنا يخطر لي ان أسأل: حين تكتب رواية، او تشرع بكتابة رواية... هل تستعين بعوامل مساعدة: بقراءات، باستقصاءات... يبحث ميداني مثلاً؟

- في الرواية الأخيرة عن فلسطين كان هذا موجوداً فعلاً. وفي رواية لي اسمها «حكاية ثوب» كانت عن احداث تجري في السجن في مصر، والاعتقالات... أيضاً سألت بعض الذين كانوا في السجن سواء كانوا من المسجونين، او السجانين... حتى مدير عام السجون في ذلك سألته واستمعت لروايته للحوادث التي دارت في ذلك. طبعاً ان الرواية واقع يختلف عن الوقائع. لم اقم بتحقيق صحفي... لم أنقل الوقائع كما سمعتها... ولكنها كانت تستفزني لكتابة مواقع آخر مستمد من هذه الوقائع. والاحداث ليست لها صلة بالاحداث السابقة، ولكنها تعبر عما كان يجري في السجون بصورة ما، تعبيراً اصدق من الوقائع نفسها، كما قد يتصورها البعض.

* وبقية الأعمال الروائية لك؟

- أيضاً تستطيع ان تقول ان «زينب والعرش» و«الرجل الذي فقد ظله» وليدتا دراسة ميدانية لأنني كنت أعمل في الصحافة، في جميع المناصب، فاذا كنت قد كتبت عن صراع مناصب في «زينب والعرش» بين رئيس تحرير ورئيس مجلس إدارة. فأن كنت

* اي انك تحاول أن تؤلف بين الحقيقة والخيال

باستمرار؟

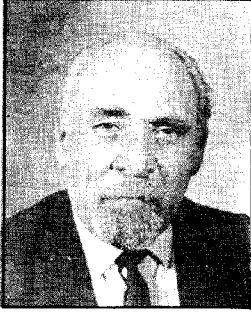
- نعم : . . هذا يحدث باستمرار. فإذا عدنا الى رواية «الساخن والبارد»، لاشك ان الذي كان يتحدثني في ذلك الوقت إحساسي بالغبطة والعزلة، لأنني لا أعرف اللغة السويدية وكنت في ذلك وحدي، ولا أجد من أتحدث معه . . كنت اشعر بغبطة شديدة، ربما كان هذا الشعور بالوحدة هو الذي دفعني لأن اتخيل هذه المغامرة العنيفة مع امرأة في السويد، بينما لم تحدث في الواقع. حقيقة كان ذلك نوعاً من التخلص من الشعور بالوحدة بصورة هذه الرواية . . وقد حوّلت الخيال الى واقع ممكن . .

* لكن الخيال لا يشط بك باستمرار . . تحاول

اخضاع الخيال لمنطق الواقع . .

- الواقع، وليست الوقائع من ناحية . . والواقع الفني من ناحية اخرى، لأن عالم الفن لا بد ان يكون له كيانه العضوي المتماسك لأنه كيان قائم بذاته وإذا افتقد تكوينه ككيان متماسك يفقد وجوده . . يصبح مجرد أشياء متناثرة وشذرات وطرائف مضاف بعضها الى بعض دون ان تكون في نفس المتلقي شعوراً متكاملًا.

اتولى هذه المناصب كلها. اي أنني عاصرت التجارب بنفسني : كيف يتصرف رئيس التحرير وكيف يتصرف رئيس مجلس الادارة، وكيف تحدث الصراعات، الخ هذا كله أستطيع ان اقول انني مررت بتجربة ميدانية فيه تؤهلني لأن اكتب من خلال الدراسة . في روايات اخرى مثل الساخن والبارد، كانت من خلال لحظة - ولنسمها : «لحظة، شعر» او «لحظة خيال» - لأنني قضيت رحلة في السويد والدانمارك ومنطقة الشمال حتى القطب الشمالي، وحدث ذات مرة ان دخلت مسرحاً في ستوكهولم واثنا جلوسي في المسرح وقعت عيني على فتاة بين مقاعد الاوركسترا، وكانت لاتفعل شيئاً غير انها تراقب احياناً العازفين، وتراقب احياناً المتفرجين في مقاعدهم، وخطر لي انها زوجة قائد الاوركسترا او زوجة احد العازفين . الرواية تبدأ من هذه اللحظة بخيال كامل لاصلة له بما يحدث، لأنني لم اشاهد هذه الفتاة مرة اخرى، ولم اقابلها، ولا أعرف صدق هذا الذي تصورته، إذا كانت زوجة لأحد، او ليست زوجة لأحد . . ولكنني تخيلت ان بداية علاقة قامت بين شاعر جاء من الشرق والتقت عيناه عيني هذه المرأة، ثم وقع بينهما غرام، وكانت الرواية . وهذا لا يقوم، بالطبع، لا يقوم على دراسة موضوعية .



السرداب رقم ٢

رواية

الفصل الثاني

يوسف الصانع

وزادوا على ذلك - فراحوا، اذا تأخر الليل يناشدونه بالحاح ان يغني:

- غن يا «ابراهيم»

- ماذا اغني...

- اي شيء...

- ويضحك محرجاً ويقول لهم:

- حين تطلبون مني ان اغني، اجد الامر صعباً، ولا اعرف عند

ذاك، ان اغني كما اريد... كان صوته قوياً، وجميلاً، فيه فتوه،

وعافية، وكان عدا ذلك يتقن اللحن والاداء، لولا انه كان يخطيء

في الكلمات... فيقولها على هواه...

ذات امسية، حين كان «ابراهيم» مستغرقاً في احدى اغانيه، وقف

أمر المعتقل عند النافذة وصاح:

- من هذا الحمار الذي يغني...؟

سكت الجميع. ومن جديد صاح الأمر:

- من هذا الذي كان ينهق بينكم؟

مارد احد... وخاف الجميع من ان ينظروا الى «ابراهيم» وسمعوا

الأمر يقول:

- جبناء... لو كان هذا الذي يغني شجاعاً، لوقف وقال انا

عند ذاك، قام «ابراهيم» من مكانه، وتقدم من النافذة وقال بصوت

واضح:

- أنا الذي كان يغني...

- من أنت؟

ساد السرداب حداد حقيقي زاده الخوف والقلق قتامة...

كان فراش «عبدالله» الفارغ، يطالهم، فيشير فيهم احساساً

بالذنب، لم يعرفوا كيف يعبروا عنه، الا بتبادل الاتهامات...

قال بعضهم ان «عبدالله» انتحر.

- كل ذلك بسبب «العرجه»

- بل «الشكرجي» هو الذي قال ان عليه ان ينتحر...

- وما ادرانا انه انتحر... لعله اصيب بالدوار فسقط...

أو لعلهم هم الذين قتلوه... دفعه الحارس فسقط...

وعلق المعجمي على كل هذا: وهو ينظر الى ابو الشلغم.

- اذا جرى تحقيق - وسألوني... فساحكي كل شيء...

لكن اي تحقيق لم يجز. كما كان متوقعا الا اذا اعتبرنا

استدعاء «المعجمي» والدكتور «احسان» والاسئلة التي القيت

عليهما باهمال تحقيقاً... ورويداً ورويداً كان على صورة

«عبدالله»، ومأساته ان تشعب فما عاد يذكره احد، سوى «سمير»

و «ابراهيم المصور». كان «ابراهيم» لا يفتأ يردد «نحن الذين

قتلناه» فيرد عليه الدكتور «احسان»...

- بل هم الذين قتلوه يا «ابراهيم».

فلا يجد «ابراهيم» مايقوله سوى عبارته المشهورة:

- الله كريم...

يقولها بحرقة، ثم ينكفي على نفسه ويروح يردد احدى اغانيه.

بهدهو وحزن عميقين ويسمعه الآخرون فيقتربون منه، ويصفون

اليه، بشغف حقيقي...

- «إبراهيم»...
كان يرفع عينيه الى النافذة حين يقف الأمر، وابتسامة عريضة
تملأ وجهه...
- أنت جبان... لو كنت شجاعاً لقمّت من البداية...
- تردد «إبراهيم» هنيهة، واجاب:
- في البداية سألت عن الحمار الذي يغني.. وما كان السؤال
يخصني...
- أنت حمار.. وابن حمار...
واضاف مباشرة!
- ممنوع الغناء...
ثم غادر النافذة وهمس «إبراهيم» بصوت سمعه كثيرون «الله
كريم»...
في اليوم التالي، غنى «إبراهيم» من جديد فعل ذلك دون طلب
من احد وانقسم المعتقلون.. قال له «العرجة»..
- اسكت يا «إبراهيم»... لانتخلق لنا مشاكل...
وايدهم «المعجمي»، في حين قال «مرتضى الشكرجي»..
- دعوه يغني.. ليس الغناء جريمة
وقال «كاكا كريم» من مكانه:
- غن «كاكا» غن.. لاتدير بال.. بابا الأمر خرج منذ ساعة...
وما كان إبراهيم بحاجة الى كل ذلك... غنى تلك الالمسية
والالمسية التي تلتها، ولم يعترضه احد... ولكن الأمر ضبطه بعد
ايام...
كان الوقت يقارب الحادية عشرة ليلاً.. وحين ابتدأ «إبراهيم»
يغني، حذره «سمير»:
- الأمر جاء قبل قليل.. اسكت...
لكنه لم يبال.. ظل يغني، حتى سمعنا وقع اقدام قرب النافذة
تلاها صوت الباب وهو يفتح.. وصاح العريف:
- إبراهيم.. تعال الى هنا!
خرج إبراهيم... واغلق الباب... وهمس المعجمي:
- سيعاقبونه...
- كل هذا لأن «ابو الشلغم» يعجبه ان يغني إبراهيم...
- أنا؟...
- بل «كاكا كريم»...
- هش...
حاولنا ان نصغي لتعرف مايجري فوقنا، ولكننا لم نسمع شيئاً...
وطال غياب إبراهيم؛ فزاد قلقنا. قال المحامي:
- ما كان يصح ان يغني...
فسأله الدكتور احسان:
- لماذا... هل الغناء مخالف للقانون؟
- أجل... الأمر هنا، هو الذي يسن القوانين...
غاب «إبراهيم» أكثر من نصف ساعة، ثم فتح الباب. وسمعنا
صوت القفل والسلسلة ثم صوت العريف، وهو يقول:
- على مهلك... احذر ان تقع...
وانتظرنا هيثمة، ثم راينا إبراهيم يبرز من عتبة المدخل، وعلى
وجهه بقايا دم مغسول وعلى شفتيه ابتسامة يابسة... اما ملابسه،
فكانت مبقعة بالدم.
- ● ●
- كان «إبراهيم» قد اعتقل قبل بضعة شهور، وجرى التحقيق
معه، ثم اودع السرداب، على اسم ان يحال الى المحكمة، او
يطلق بكفالة، وها قد انقضى على ذلك اربعة شهور وما من
نتيجة...
وخلال هذه الشهور استطاع «إبراهيم» ان يكسب حب
الجميع.. ربما لانه كان يسلك بطيبة واصالة أول روح التعاون التي
كانت يتحلّى بها.. هذا عدا عن مرحه، ومواهبه...
كان يهرع الى اي معتقل يراه في حزن اوضيق فيحاول
مساعدته، والتخفيف عنه، واذ لم يكن يملك الكثير ليقدمه، فقد
كان يستعين.. ببراعته، في سرد القصص، والحكايات، وهي
في الاغلب قصص حقيقية عاشها، في طفولته وشبابه، او اثناء
عمله كمصور شمس في شارع المحكمة.. وكان يغني... ويحفظ
الكثير من النكات... وبينها نكات كثيرة من هذا الصنف الداعر،
الذي كان يتضايق منه «العرجة» ومع هذا يصغي اليه، من طرف
خفي، ويضحك، على الرغم منه.
ما كان معين «إبراهيم»، لينضب، في هذا المجال... مستعيناً

بخيال غني، حتى انه يجيد اختلاق القصص والمغامرات ...
وقد زادت قصة تحديه لأمر المعتقل، من حب الآخرين،
واحترامهم له ...
سأله بعد ان توطدت بيننا العلاقة:
- بنى تزوجت يا ابراهيم؟
- كان عمري اقل من عشرين سنة. كانت جارتنا وانذاك كنت
شريعراً حقاً. صدقني كنت لا اتورع عن ارتكاب اي شيء ...
وماذا تتوقع؟ ابن لأب تزوج ثلاث مرات ... وطلق امي ... لقد
ربيت في الشوارع ... والباقي عليك ...
- يعني؟

- يعني كانت جارتنا. وذات يوم، قالت لي أنني ينبغي ان
اتزوجها ... شتمتها، ولم أصدق، أنني المسؤول عما جرى
لها ... وحاولت الهرب منها ... كيف اتزوج، واسمي بعد لم يأت
للمسكينة؟ ... ثم جاء أخوها ووضع السكين على رقبي. كان
عملاقاً، وكنت فتى صغيراً ... وهددني ... قال لي: اما أن
تزوجها أو اقتلك ...

- ثم؟
يضحك ابراهيم ويقول:
- تزوجتها ...
- تعجبها؟
فنظر اليه بعينين صادقتين باسمتين ولا يجيب. فأسأله:
- أهي جميلة؟
يحمر وجه «ابراهيم»، ويقول:
- لا يصح أن تسأل هكذا ... أما رأيته في المواجهة؟
- والاولاد ...

- او ... كأننا في تحقيق ... عندي خمسة اولاد ... وبعد؟
- سؤال واحد ... كيف اذن بدأت تهتم بالسياسة؟ ...
- أيه اسئلة هذه؟

يقولها متضيقاً ... فاسكت، ويسكت. واذكر، كيف غيره «أبو
الשלغم» ذات يوم. أنه جبان ... وأنه اعترف بكل شيء ... عند
ذاك انسحب «ابراهيم» وقعد في مكانه حزناً ولكن «أبو
الשלغم» لم يلبث بعد يوم، أن جاء اليه وعانقه، واعتذر منه،

ورأيت عيني «ابراهيم» تدمعان، تلك الليلة ...
في صباح اليوم التالي، استيقظ «ابراهيم»، وقد تورم انفه من
أثر الضرب ... واحاطت بعينه اليسرى هالة زرقاء، ووجد صعوبة
شديدة في أن يفادر فراشه ... ولكن المعتقلين - كل المعتقلين،
احاطوه، بالرعاية ... جاءه «الشكرجي» بقليل من اللحم
المعلب وبيصلة صغيرة ... ودس تحت وسادته علبه سكاثر ...
وقد كان ذلك حدثاً ليس له مثيل ... «فالشكرجي» ليس كريماً
بطعامه، على وجه الخصوص ... وظل أبو «الشلغم» قريبه يلبي له
حاجاته، ويمارحه، بطريقة الخشنة ... وهو لا يفتأ يقول له:
- لا تهتم، أبو مسون وهذا اسم ابنته الكبرى - الله كريم ...
ويردف كلامه ... بتلك الاشارة البذيئة ... والدكتور
«احسان» نفسه تخلى عن تحفظه على نفسه كطبيب، فدرس
لا ابراهيم «بضع حبات من الدواء، واوصاه أن لا يخبر احداً ...
حتى «أبو النتم» الذي ما كان ليفادر مكانه قط. قام، وجاء
فجلس على فراش ابراهيم، صامتاً ... وسط عجب الجميع،
وتعليقاتهم ...
ولكن ابراهيم كان يتألم ... ظل كذلك بضعة أيام، ثم لم يلبث
أن استعاد مزاجه قليلاً. كان يشغله أن آثار الضرب مازال ظاهرة
على وجهه ... فكيف حين ستجي المواجهة بعد أيام؟ ... كيف
يظهر أمام زوجته واولاده، والجروح مازال واضحة على وجهه؟
ليلة المواجهة، ظل يجهد، في ان يداري قلقه بالمرح
والمزاح، لم تكن الزرقة حول عينه قد اختفت ... والجرح الذي
عند فمه، ترك بوضوح اثرأ يابساً ... فهو لا يستطيع أن يحلق
وجهه بسهولة ... واقترح عليه «أبو الشلغم» أن يلف وجهه
«بغطرة» ...

ثم حلت المواجهة ...
ولكن زوجة «ابراهيم» لم تأت ...
ظل منذ الصباح، وهو متلفع «بالغطرة» يتطلع الى النافذة،
ويحاول مداراة لهفته، ولكن أحداً، لم يناد على اسمه ... وبدأ
الوقت يتقدم ... ثم انتهت المواجهة، وعاد المعتقلون الى
السرداب، وأجري التعداد، وأغلق الباب ...
عند ذاك، تكوم «ابراهيم» على فراشه، وغطى راسه، وبدا
كان غرق في نوم عميق لم يستيقظ منه حتى تأخر الليل. كان

الجميع ناثمين تقريباً. ان المواجهة، رغم كل شيء، تتعبهم وترهق اعصابهم...

في تلك الليلة، سهرنا لوحداً، وبقينا نتحدث، حتى طلع الفجر...

قال لي، انه حزين، وقلق لان زوجته لم تأت لمواجهته. واضاف:

- تدري؟... دائماً افكر بالمرحوم «عبد الله»... مظلوم، ونحن بغياثنا زده ظلماً... ترى ماذا حل باولاده... بزوجته؟

- عندهم اعمامهم... واخوانهم... لن يموتوا جوعاً...

- اطرق قليلاً، وقال:

- صحيح... لكن محالة الذين لا يجدون من يرعاهم ويساعدهم...

ثم اقترب مني، وقال بصوت خافت:

- اسمع... لقد جعلنا المعتقل عائلة واحدة... ولابد أن احكي لك... لابد ان احكي لاحد ما اعانيه... طبعاً... ماسأقوله يجب ان يكون بينا لوحداً...

- هل تشك في ذلك؟

- لا... أبداً... ولكنها كلمة تقال... لا تزعل...

وسكت قليلاً... ثم قال وكأنه يحدث نفسه...

- لولا زوجتي واطفالي... لما كان عندي أية مشكلة... ليس الاعتقال صعباً... حتى ولا التعذيب...

لقد مرت في حياتي ظروف هي مثل الاعتقال والتعذيب... بل أصعب أحياناً...

اجتبه مهوناً:

- أكثر المعتقلين، تركوا وراءهم زوجات، واطفالاً

قاطعي بشيء من التعب:

- سترى بعد ان احكي لك... ان حالتي لا تشبه حالة اي منهم...

تصور... ليس لزوجتي أي مورد... وأهلها لا يعينونها... أهلي لا يعترفون بها...

- معقول؟ هل يعقل انهم سيتخلون عنها وعن أولادها؟...

- معقول جداً... لقد كان أهلها يضغطون عليها دائماً أن تنفصل عني... وزاد حقدهم عندما عرفوا اني أعمل مع «الجماعة»... جاء مرة أخوها الكبير - نفس الاخ الذي هددني أن يقتلني ان لم

اتزوجها - أصبح الآن غنياً وصاحب أملاك - جاء وطلب منها أمامي أن تنفصل عني... قال لها: ان لم تفعلي... فلا تعرفك...

ولا تعرفينا.

قلت لأخفف عنه:

- ولكنهم حين يرونها في هذه الحالة - لابد ان يساعدها.

هز رأسه بيأس:

- أنت تقول ذلك، لأنك لا تعرفهم...

- ولكنها ستجد وسيلة ما... تبيع الاثاث... تستدين...

ضحك «ابراهيم» بمرارة:

- ماذا تبيع؟ اتحسب انها ابقث شيئاً تستطيع بيعه، وما باعت حتى الان؟ ثم ممن تستدين؟ وكم؟ وإلى متى... وكيف ستفي الدين؟

- توكل على الله... لا بد من وسيلة... والا فكيف تراها تعيش؟

فتح «ابراهيم» عينيه متصراً وقال:

- ها أنت تصل الى لب القضية... تسأل السؤال الذي لابد ان يخطر ببال اي عاقل... كيف تعيش هي واطفالها... هذا السؤال هو الذي يعذبني...

كان يقول ذلك، وفي صوته ووجهه مرارة لم ارها من قبل...

وسمعتني يضيف:

- كنت اعرف انها لن تأتي هذه المواجهة... ففي المرة السابقة، طردتها...

- طردتها؟... لماذا؟

تهدد ابراهيم، وطلب سيكارة، ثم اشعلها، واستطرد:

- في المواجهة الماضية جاءتني وهي تحمل كمية من الفاكهة، والمعلبات قدرت ان سعرها لا يقل عن خمسة دنانير، ثم اعطتني

ثلاث دنانير لمصروفي... وما كنت استطيع ان اسكت... كيف اسكت؟ قلت لها: من اين كل هذا؟ قالت: استدنت... خفت

ان اسألها ممن... ولكني صرخت بها: تستدينين لتأتينني بمعلبات وفاكهة؟ لماذا لم توفرني هذا المبلغ لمصروفك ومصروف الاولاد؟

سكت من جديد... وسكت... ماذا كان بوسعي ان اقول؟... سألتني وهو يسحب نفساً عميقاً من سيكارته:

- هل اثقل عليك؟

- أبداً

قال :

- انا مولع بالتدخين .. ولكنني بصراحة ، لا اريد انفاق فلس واحد على السكاثر . واعرف انني يجب ان اترك .. ولكن سيكارة منك ، او من الآخرين الذين اعتبرهم قريين مني .. لن تثقل عليكم كثيراً ..

- ماهذا الذي تقوله؟

- حين اثقل عليك .. قل لي ...

ثم ضحك :

- كلنا هنا ، يثقل على صاحبه .. احداً يؤذي الآخر ، بدون داع ، ذلك بسبب الضيم الذي نحن فيه .. اتذكر يوم اختصمنا انا وابو الشلغم؟ صدقني لم احقد عليه ولكنني حزنت ..

- ابو الشلغم خشن حقاً .. ولكنه طيب القلب . انت تعرفه اكثر مني ...

- ادري . ولكنني حزنت لحالتنا ، لما وصلنا اليه .. وحزنت لانني اعترفت حقاً .. ولان ذلك لم يكن هيناً علي .. انا لست جباناً .. ولكنني كنت ارى ماسيحل يزوجني واطفالي ان هم تركوني مدة طويلة في الاعتقال .. لهذا السبب وحده ، وليس لغيره .. لقد كان عندها بعض مآذخرتة ، وقدرت ان ذلك سيكنيها شهراً او اكثر قليلاً وقلت بعد ذاك تبيع لوازم البيت ، وتدبر الامر ، حتى يطلق سراحي .. لم يخطر ببالي انهم سيقفوني طول هذه المدة قلت له :

- قدم عريضة اخرى ، واطلب اطلاق سراحك بكفالة ..

ضحك بمرارة ، ولم يجبني ...

كان الفجر يوشك .. وتحدث احد المعتقلين في نومه ، يخاطب زوجته وقال كل منا لصاحبه تصبح على خير ...

بعد ايام قرر «ابراهيم» ان يترك لحيته تطول ... «لن احلقها الا يوم اطلاق سراحي ...» اعلن ذلك للجميع . وسأله «كاكا كريم» .

- بابا .. تريد تصير درويش؟

وراح الجميع يمايئونوه وهو يضحك ، ويمسد على ذقنه ، كأنه يتخيل لحية وهمية . ومنذ ذلك اليوم اصبحت اللحية شغله الشاغل .. انه يتطلع اليها يومياً في كسرة المرأة التي يخفيها تحت وسادته ، ويروح يمشطها ، كأنه يستعجلها ان تطول ، وهو

يرد على تعليقات الآخرين ...

كل المعتقلين . راحوا يتابعون لحية «ابراهيم» ويتابعون عنايته بها ، ويبدون اراءهم .. ولقد كان هو سعيداً ، بذلك ، يسأل الجميع ، واحداً واحداً عن لحيته .. قال لي مرة :

سلمان المحامي .. متضايق مني ومن لحيتي تصور انه الوحيد الذي لم يسألني عنها .. ضحكت ، واوضحت له ان المحامي رجل قليل الكلام !! «وذاك» لا يعني انه لا يهتم «بلحيتك» ولكن «ابراهيم» قرر ان يسأل المحامي :

- استاذ سلمان .. مارأيك بلحيتي ..

ابتسم المحامي وقال «لابراهيم» .

- ليس الان .. ساقول لك رأيي ، عندما تكتمل .. وتصير لحية حقاً ...

بعد بضعة اسابيع ، صارت لحية ابراهيم لحية حقاً : لحية كستنائية اللون ، داكنة وكثة ، اضفت على وجهه وسامة ، فبدأ بعينه الزرقاوين ، اقرب لملامح رجل اجني .

وزاده ذلك ولعاً بها ، ونسي الغناء .

سأله الدكتور ذات ليلة ..

- الا تحن الى الغناء؟

قال ضاحكاً :

- بلئى والله ... ولكنه هددني ، ان عدت ، ان يمنع عنكم المواجهة .

واظلم وجهه ، وقال وهو يتنهد :

- الله كريم

ثم راح يقص علينا ماحدث تلك الليلة حين اخذوه الى الامر :

- تصورا .. كان على مكتبه قدح من العرق .. وخيار .. وطماطة .. كان يسكر .. !

- ألم تكن خائفاً؟

- طبعاً .. كنت خائفاً . فالحرس لم يأخذوني الى نزهة . وصدقني يادكتور .. ليس الخوف من الاذى الجسدي بقدر ماهومن

الاذلال والاهانة .

- وبعد؟

- وبعد؟

ابتسم ابراهيم ، كمن يتذكر مباراة حامية خاضها واستطرد :

- طلب مني الأمر حين وقفت امامه ان اشرب . . اي والله . . ابن القنجة ، كان يريد ان يلعب بي . قال لي «خذ لك مصه . . » . . كان ثملاً قليلاً . . وقلت في نفس ، انه يبحث عن ذريعة للاعتداء علي . وهكذا ، فانا ان تجرأت ، ونفذت مايريد ، فسيجد حجة ليضربني . . وان لم افعل . . فسيضربني . . واعاد الطلب :
- اشرب . .

في هذه المرة ، شاركه الحرس الواقفون خلفي طلبه ، رددوا مثل الكلاب وهم يتسمون : -
- اشرب يا ابراهيم . . . اسمع كلام الأمر . . .
وسألني :

- كم مضى عليك ، منذ ان دقت العرق اخر مرة ؟

- ثمانية شهور . . .

- اشرب اذن . . خذ لك مصه . . .

وعند ذلك قلت لنفسي : ابراهيم . انت مضروب لامحالة . فاشرب . اللعب به أنت أيضاً . وعند ذاك ، وفجأة شعرت بحاجة حقيقية للشرب لم احس مثلها في حياتي . . وقررت ان اخذ الكاس واتجرعها كلها دفعة واحدة . .

- وسأله احدا

- وبعد ؟

اجاب ابراهيم متلذذاً :

- وبعد . . وبعد . . لماذا العجلة . . ان الليل طويل . . كنت قد قررت ان لا احكي القصة لاحد . . هددني ان أنا حكيتها ، فسيضربني مرة اخرى . . ولكن ، الان مادام «العجمي» و«العرجة» نائمين استطيع ان اتحدث مطمئناً . .
واستطرد :

- حين قال لي للمرة الثانية ان اخذ مصه . عددت في سري . واحد . . اثنان . . ثلاثة . . وهجمت على الكاس ، ورحت اكرعها دفعة واحدة . وحين افاق الأمر من المفاجأة ، كنت قد اوشكت ان اتى على كل ما في كاسه . . وسمعته يقول :
- لا يا ابن الكلب . . شرب القدح كله . .

وبصق علي . . لم أبال كانت الجرعة كبيرة ، وقد احترقت حنجرتي وملأت صدري حرارة ، وانتظرت ان يضربوني . كان قلبي ينبض في اعماقي بقوة . وكنت فرحاً وقلت في نفسي ، بعد

لحظات سيفعل الكحول مفعوله . . ولست ادري مالذي سارتكبه من حماقات . . .

كان الأمر قد نهض واقترب مني ، وخيل لي انه سيصق على مرة ثانية . واخافني ذلك . . لوتدرون كم يؤلمني ان يبصق احد علي . ولكنه لم يفعل . قال بابتسامة صفراء :
- الان وقد شربت . . غن . . .

كنت وهو يحذني اتطلع الى صورتني ، في المرأة الصغيرة المثبتة على الجدار . واهانني وجهي . فاحسست بالرثاء لنفسي . . وعلى غير ارادة مني ، وجدت نفسي اساله :
- ماذا اغني ؟

ولست ادري لماذا بدا لي صوتي ، ذليلاً وموحشاً . ربما لانني احسست انني اوشك ان اغني حقاً . . خطر لي لوهلة ان انتقي اغنية ما . . نستطيع ان تهدم جبل الحزن القاعد على قلبي . ولكنني تذكرتكم . وقلت انكم لا بئس تستمعون صوتي . واستحققوني . . تذكرت «الشكرجي» بالذات ، وسمعت الأمر يقول من جديد :

- غن يا ابن القنجة . .

وقبل ان يكمل جملته هجموا علي وراحوا يضربونني . .

- وبعد . . .

- هذا هو . . .

وابتسم ابتسامته الواسعة ، وراح يمسد على لحيته . . في حين سكث الجميع . كانوا كانوا يستذكرون مظالم مشابهة عاناها كل منهم وفسد الليل . . .

تشاءب سلمان المحامي بعد قليل . وقال انه سينام ، ثم غطى الدكتور احسان وجهه بالمنديل وقال «تصبحون على خير» فقمنا انا وابراهيم ، واستلقى كل منا على فراشه . قال ابراهيم :
- كنت اريد ان استشير المحامي ، فقد يكون له رأي في قضيتي . . ان كانوا سيحولوني الى المحكمة . . او ان كان هناك امل في اطلاق سراحني . .

قلت له :

- سينصحك بان تقدم طلباً لا تطلق سراحك بكفالة . . لماذا لا تقدم يا ابراهيم ؟
اجابني متفجراً :

- كفالة .. كفالة .. انت لاتفهم!

ثم اعتذر مباشرة

- سامحني .. ولكنكم حين تتحدثون عن الكفالة، افقد

اعصابي؟ .. الا ترى .. من يكفلني؟

- اي أحد ..

- أي أحد؟ .. كيف اي أحد؟

- أحد اقاربك .. معارفك .. اصدقائك ..

ضحك بمرارة:

- هل تصدقني، اذا قلت لك انه مامن أحد يستطيع ان يكفلني ..

لماذا لا تحاول ان ترى .. كل الذين اعرفهم، فقراء ولن يقبلوا

كفالتهم .. وحتى اذا امكن قبول كفالتهم لي .. فهم يخافون

- ولكن .. مالمضير في ان تجرب .. جرب .. وسترى

هز راسه بإس، وقال يحزن:

- انظر .. ها أنت من جديد، تخرجني عن طوري .. لقد جريت

ورأيت .. بعثت بها .. زوجتي الى كل الذين قدرت انهم يمكن

ان يساعدوني .. و ..

سكت .. وغرق المسالم كله في الصمت .. ثم سعل الحارس

سعالاً حاداً وشتم نفسه شتيمة بذينة .. فابتسمنا، ورحنا ننتظر

النوم ..

في اليوم التالي استشار «ابراهيم» سلمان المحامي، فنصحه بان

يقدم طلباً جديداً لاطلاق سراحه .. قال ابراهيم:

- مالفائدة .. لقد قدمت عدة طلبات؟

- لن تخسر شيئاً .. وسأكتب لك الطلب بنفسي .. ومن يدري

قد يكون فيه الفرص ..

- هل تعتقد ذلك يااستاذ ..

- ربما

- هل تعتقد ان هناك املاً .. عشرة بالمئة مثلاً ..

- بل خمسين بالمئة ..

- صحيح؟

وكتب له المحامي الطلب، وحين انتهى جاءه ابراهيم، بصورة،

تضم اطفاله الخمسة وقال له:

- هل يمكن ان ارفق الصورة بالطلب؟

تطلع اليه المحامي، رويداً، ثم ضحك .. فقال ابراهيم:

- ادري .. ان الامر مضحك .. ولكن، ان كان لاينفع فهولن

يضر .. قد يراها احدهم ممن له اطفال ويفهم .. او يرق

قلبه ..

كان عدد من المعتقلين يتسابمون مايجري، وهم لا يخفون

تندرهم لطلب ابراهيم الغريب .. ولكن المحامي، قال

لابراهيم ..

- لا بأس .. فالامر كما تقول، ان لم ينفع فلن يضر .. ولكنك

ستخسر الصورة ..

- لا بأس عندي غيرها ..

ثم تناول العريضة، وطلب ان يقابل «كاتب» المعتقل،

لتسليمها .. فضحك منه الكاتب .. وهز راسه، وهو يردد انه

لاول مرة يرى طلباً لاطلاق السراح، من هذا النوع ..

صارت «عريضة» ابراهيم، منذ ذاك اليوم موضوعاً جديداً،

يشغل المعتقلون فيه انفسهم .. لقد ساعد ذلك على ان يكون

لابراهيم حلم يتشبه به .. ظل يغذيه يوماً بعد يوم ..

احصى الايام التي سيستغرقها وصول طلبه، ثم الزمن اللازم للبت

فيها .. والمدة الكافية لوصول الامر باطلاق سراحه ..

- ثلاثة اسابيع .. قولوا خمسة .. ومن يدري .. لعلي بعدها

سأكون مطلق السراح .. لقد اطلقوا سراح كل الذين اعتقلوا

معي .. عند ذاك ستكون لحيتي قد طالت اكثر مما ينبغي وسيأتي

الكاتب «فينحتي» على النافذة، وهو يتنسم ويقول ابراهيم حقي

عبدالرحمن .. انت ياابولحية، ارتد ملابسك .. فأسأله، وانا

احدق في وجهه .. فان اعرف وجهه عندما تكون عنده اخبار خير -

ماذا ياسيد اسماعيل، هل وصل الامر بهذه السرعة؟ فيقول لي:

انت ماعليك .. ارتد ملابسك وكن حاضراً .. «وساتسلق

النافذة، وانظر ان كان هناك شرطيان في انتظار، كما هي

العادة ..

وعلق كاكاكريم بصوت يسمعه الجميع:

- بابا .. هذا يحكي بنومة ..

فيضحكون .. ويضحك معهم ابراهيم ويستطرد مخاطباً الـ

(كاكا) ..

- صدقني ياكاك، سيطلقون سراحي .. وحق هذه اللحية ..

وسأله احد المعتقلين:

كثيراً، مع خبز باث، واحياناً قليل من اللحم . . وكما في كل مرة، تطلع الدكتور «احسان» الى قدر الطعام وقال وكأنه يحدث نفسه:

- سيصابون جميعاً بسوء التغذية .



لم يكن قد تبقى سوى يومين او ثلاثة، على الموعد الذي حدده ابراهيم في خياله للرد على عريضته واطلاق سراحه . . . حينما حدث ماترك في نفسه شعوراً جديداً بالمرارة . . . انه الصباح . وقد كاد المعتقلون ينتهون من الصعود الى السطح . فهم جميعاً يتذوقون جمال الدقائق التي عاشوها خارج السرداب وقد اغتسلوا وتخففوا ان بعضهم يتفخ في حيوية واخرون يتبادلون النكات . . ويسوون افرشتهم . . . كان «ابراهيم» اخر من نزل - وراح يقص ضاحكاً ماكان من امره مع الحارس سعدون ابن الغسالة:

- مذ دخلت المرحاض صاح بي ابن الغسالة «ياالله ياابو لحيه . . انتة . . انهض» قلت له: «ابتمد عني قليلاً ياسعدون . . ابتعد لخاطر الله . . انت ابن عرب . . عيب . . دعني اقضي حاجتي بسلام . .» صاح بي وهو يمد رأس البندقيّة الى الداخل . . . «قلت لك انتة . . هيا»، وحررت ماذا ارد عليه . . لم ادر هل اضحك لموقفنا ام اغضب . . ان ابن الغسالة هذا، يرى ترفاً، ان يبقى بني ادم مثلي دقيقة زائدة في المرحاض . . ويريد مني ان اخسر هذه الفرصة التي لا تأتي الا مرة كل اربع وعشرين ساعة . . قلت لنفسي: دعه يصيح كما يشاء . . اهتم بما انت فيه ياابراهيم . . ابق حتى تقضي كامل حاجتك . . ولكنه لم يكتب بالصياح . دخل المرحاض ووقف امامي دون حياء . وقال لي:

- قم . . انتهى الوقت . .

قلت له بهدوء، وانا مزنوق تماماً . . .

- اي وقت ياسعدون؟ . . الا ترى حالي؟ اما تخاف الله .

غضب ابن الغسالة وكش شاربته . وقلت لنفسي، لا بأس . دعني اكسب الوقت بالاخذ والرد معه وانتهي . . لكنه سحب مثل

- ونحن ياابراهيم؟

انكسر حلم ابراهيم رويداً، ولكنه سرعان مااستعاد مزاجه، فقال له:

- وأنت ايضاً سيطلق سراحك . . صدقني . منذ طاللت لحيتي .

كشف عني الغيب . . .

ويسأله «المرجة»؟

- وأنا؟ . . .

- أنت لا

- لماذا يابن الكلاب؟

- أنت لم تنته قضيتك بعد . . . ولسانك طويل فوق ذلك . .

وسرقت بالامس الصابونة من حسين ابو النمم .

يضحك المعتقلون، ويشجعونه على المزيد، ويسأله

«الشكرجي»:

- حسناً ياابراهيم . . جاء الكاتب . . وقال لك ان تكون

مستعداً . . وبعد؟

- عند ذاك . . اسمعوا جيداً عند ذاك . وهذا نذر . ساجلس واحلق

لحيتي . . . لن احلقها، الا يوم اطلاق سراحي . . . وبعد ان

احلق ارتدي ملايسي، واستدين حذاء احذكم . . فقد اضعت

حذاثي في التحقيق . . .

ويقول له ابو الشلغم:

- مامن حذاء يصلح لقدمك . . .

- حسناً . . ساخرج من السرداب حافياً . . كما ولدتني امي . . .

وبعد ايام آتي، فأزورك . . . لم يكن «ابراهيم» موفقاً في جملة

الاخيرة، كانت مسرفة اكثر مما يطيقه معتقلون، ينتظر كل منهم

اطلاق سراحه . ولهذا تطلعوا اليه بابتسامة مريرة، كأنهم امنوا

بحلمه . . وبانه سيكون مطلق السراح بعد ايام، وحين يقفون هم

في هذا السرداب ياتي هو ويزورهم . . . اي اسراف!!

قال له «الشكرجي»

- واذا طلبوا منك براءة؟

بوغت ابراهيم، وتعرن سياق احلامه . ففكر هينة وقال:

- عند ذاك . . الله كريم . . .

وفتح الباب واعلن مجيء الغداء . .

كان الطعام الذي يجلبونه يومياً، لايزيد عن خضار رديء سلق

المجنون تراس البندقية غاضباً. وصاح بي:

- قم.. والا رميتك...

وغلبنى الضحك. تصورته يقتلني، وأنا على هذه الحالة. وتساءلت ان كنت استحق عند ذاك، ان اكون شهيداً.. اجبته وأنا اضحك:

- اطلق النار ياسعدون.. ياابن الغسالة.. لن انهض حتى انتهى...

حين قلت له «ابن الغسالة» جحضت عيناه.. وعند ذاك خفت حقاً أن يطلق على النار. ورأيت يهوى على راسي بأخمص بندقيته. فستمتته وضربني.. وهددني بان يشكوني للامر... ضحكنا لابراهيم.. ضحكنا كلنا، حتى حسين ابو النمنم، وسلمان المحامي... ولم تمر ساعة، حتى جاء العريف يستدعي «ابراهيم» فخرج، ولم يلبث ان عاد بعد قليل مكفهر الوجه:

- ها.. خيراً..

- شكاني ابن الغسالة...

- حسناً.. وبعد...

- وبعد؟ ما ان راني الامر، ووقعت عيناه على لحيتي حتى نسي الشكوى. وقال لي: انزل واحلق لحيتك... اليوم اريد ان اراها محلوقة، والا حلقت لك شاربيك وحاجبيك.. ممنوع! ضحك بعض المعتقلين. وسأل «الشكرجي»

- لا يا ابراهيم.. وستحلقها؟

- لن احلقها ولو شقوني...

وعلق سмир:

- حرام... صارت لحية جميلة.

ولكنه لم يلبث ان حلقتها

جلس حزناً مقهوراً، وترك «للعجمي» ان يحلقها له وهو يردد (النسلم على الحاجبين والشاربين)...

كان والعجمي يقص له لحيته، لا يفتأ يتندر على نفسه ثم يتخذ وجهه فجأة، ملامح مأتممة.. حتى اذا انتهى العجمي، ونظر ابراهيم الى وجهه في كسرة المرأة التي تحت مخدته. انفجر ساخطاً:

- لن يطلقوا سراحي.. مادمت قد حلقتها، فلن يطلق سراحي..

واردف ذلك بصيحته المشهورة: «الله كريم».

حاولنا تلك الالمسية ان ننسي ابراهيم لحيته، وان نخفف من السوداوية التي هيمنت على روحه. ولكن عبثاً، كان يجلس في مكانه واجماً. ووجهه الحليق يبدو غريباً، فيه قسوة وقهر، وحين مر العريف بالنافذة. صاح ابراهيم من مكانه:

- ممنوع اللحية.. ممنوع الغناء.. ممنوع الضحك.. ممنوع الخراء...

انحنى العريف، فراينا وجهه في النافذة ضاحكاً، وحاول ان يعايب ابراهيم. لكن ابراهيم ظل حزناً.

حين تأخر الليل، وبقينا لوحداً انا وهو قال لي:

- أنا جبان كما يقول ابو الشلغم. لو كنت شجاعاً، لما حلقت لحيتي.. ليست اللحية جريمة... كان ينبغي ان اتمسك بها، وليفعلوا مايشاؤون...

- لو لم تحلقها.. لحلقوها هم.. وجعلوا منك اضحوكه...

- ذاك احسن من ان احلقها بنفسي..

ثم اقترب مني، وهمس لي:

- اسمع.. ماعدت اطيع الاحتمال... وسأهرب..

- تهرب؟

- اخفض صوتك.. اجل سأهرب.. ماعندي حل سوى الهرب قلت له مهوئاً:

- دعنا ننتظر نتيجة العريضة..

هز راسه بمرارة:

- انت تعرف ان العريضة هي مجرد مسخرة، طريقة نضحك بها على انفسنا...

- والهرب.. طريقة اخرى لان تضحك بها على نفسك... انت تعرف ذلك جيداً.

- بالعكس.. انه الطريق الوحيد، والمعقول... والافسيكون مصيري كمصير عبدالله... وراح يحكي لي خطته:

- لقد فكرت بالامر جيداً. هل انتهت للحائط قرب المرحاض؟ انه يشرف على الطريق ولا يرتفع عن الطريق الا مترين ونصف قل ثلاثة امتار... قفزة واحدة واصير في الطريق.. والحرس؟

- القضية كلها تعتمد على السرعة والمباغثة..

- واذا وقعت وتهشمت .. واذا لحقوا بك ...
 - انها مغامرة .. ثم حين افشل ، فلن يزيديدا على ان يعيدوني الى ماكنت فيه ..
 - يعني انها غير مضمونة ..
 ضحك ابراهيم وقال بسخرية:
 - وما المضمون في وضعنا الذي نحن فيه؟ اليس الهرب ، احسن من الموت بالجنون ... او ارتكاب جريمة .. او حتى بسوء التغذية كما يقول الدكتور؟ محاولة .. اذا نجحت فيها الخلاص ... والا فبضعة ايام من التعذيب .. ثم اعود كما كنت ...
 - واذا سقطت ومت ...
 - الموت هكذا احسن ...
 بدا لي انه يحلم ، مجرد حلم ، ليغطي على احساسه بالقهر ، والا فهل من المعقول ان يفكر بمغامرة كهذه ليس فيها ايمان نسبة من احتمال النجاح ...
 قلت له مجازاة:
 - حسناً .. دعنا ننتظر نتيجة العريضة .. ثم بعدئذ تستطيع ان تفكر بترو في طريقة للهرب تكون مضمونة اكثر ...
 أجباني بضجر:
 - اية عريضة .. انت تعرف جيداً ، ان لا فائدة ... لو كانوا يريدون اطلاق سراحى ، لفعلوا منذ البداية .. كما اطلقوا سراح الآخرين ...
 بعد يومين عاد ابراهيم يتحدث عن الهرب من جديد . وقد اقتنعت عند ذاك انه ينوي ذلك فعلاً وعبثاً حاولت ان اثنيه عن عزمه . وفي تلك الليلة لاحقتني كوابيس مرعبة . رأيت في نومي اني اهرب ، اقفز من الجدار ، واصاب بالشلل ... واستيقظت مرعوباً ..
 كان السرداب ساكناً ، وابراهيم ينام قربي نوماً عميقاً . وشعرت بالخوف عليه .. في المواجهة جاءت زوجته هذه المرة ، ولقد رايتها عن كذب . كانت تبدو في نحو الثلاثين من عمرها ، جميلة في عبايتها ، واطفالتها الصغار كالمصافير ، يحيطون بها ، وبأبيهم ويسألونه اسئلة مضحكة . وتطلعت الى ابراهيم وسط عائلته ، كان يبدو هادئاً ومرحاً . وحين انتهت المواجهة ، نزل يحمل ماجاءته به

زوجته .. اكياس ورقية فيها فواكه وسكاثر ومعلبات .. فضلاً عن صرة ملابس نظيفة .
 في تلك الليلة ، سلك بمرح ، ومازح الجميع . وحين سأله «ابو الشلغم» عن سر فرحه . قال له وللجميع ان زوجته راجعت الهيئة التحقيقية ، فاخبروها ان الامر باطلاق سراحه سيصدر خلال يومين او ثلاثة ...
 ضج المعتقلون لهذا الخبر . كان اي خبر عن اطلاق سراح احدهم . يحدث عندهم ردود افعال متناقضة ، هي مزيج من الفرح والحزن والامل واليأس والحقد والمحبة .. وقد اراحني ان يجيء الامر ، وهو في اشد حالات يأسه . فيكفيه مغامرة الهرب ، ونتائجها الخطيرة ...
 احاط به الجميع يسألونه باهتمام لعلهم يجدون عنده معلومات ، تفيدهم هم ايضا اذا قدموا طلباً لاطلاق سراحهم : ماذا كتب المحامي في العريضة .. هل توسط بأحد لتمشية المعاملة ... من الذي قال لزوجته انهم سيطلقون سراحه ...
 اسئلة كثيرة ، كان يرد عليها ابراهيم بصبر ...
 لكن الذي ضايقنا - هو «ابو الشلغم» كان يجلس بعيداً ، ويتسم كانه لا يصدق الخبر بل قد عبر عن عدم تصديقه بخشونة ، اثار حق ابراهيم . قال امام الجميع :
 - لقد كذبوا على زوجتك .. انت وانا وامثالنا . لن يطلقوا سراحهم ...
 - لماذا؟
 سأله «ابراهيم» بعصبية .
 - منذ سنة ونحن في هذا السرداب ... حسناً . هل اطلق سراح احد منا؟ ها؟
 المعتقلون هنا ، لا يطلق سراحهم ، وانت تعرف ذلك جيداً . انظروا .. لم يخرج احد من هذا السرداب ، الا المرحوم «عبدالله» ...
 صدمنا هذا الرأي القاسي . وراح كثيرون يناقشونه ، كانما يدافعون عن قضاء سينزل بهم . وبشكل خاص «الشكرجي» . حتى كاد الامر يتطور بينهما الى عراك بالايدي ...
 عندما نام الجميع قلت لابراهيم . انني سعيد لاطلاق سراحه ، رغم انني سافقده كثيراً . وقد دهشت حين جابهني بسخرية :

- هل يعقل انك صدقتني؟ هل صدقت انهم سيطلقون سراحى؟
 - ولم لا؟ اليس الخبر صحيحاً؟
 - طبعاً غير صحيح... ابو الشلغم هذا نغل... لم ينطل عليه الامر... لن يطلق سراح اى معتقل من هذا السرداب.
 - اذن فمن اين جئت بهذا الخبر؟...
 - لعبة... خبر من هذا النوع، يصرف الانظار عني، فالذي سيطلق سراحه قريباً، لا يفكر بالهرب... وهكذا تخف الرقابة... هل فهمت؟
 - اهذا معقول؟
 - جداً... ساطق سراحى بنفسى... لانني ان لم افعل فسأفقد صوابي.
 - وسكت وريداً ثم استطرذ:
 - تصور: في هذه المواجهة خافت زوجتي ان تعطيني نقوداً. وبما أنني محتاج الى النقود، فقد بقيت طوال المواجهة، انتظر ان تفعل. واخيراً لم أر مناصاً من ان اطلب منها ذلك...
 - لا بد ان يكون عندي بعض النقود حين اهرب. وهكذا، قلت لها ان تعطيني اكبر مبلغ تستطيع ان تتخلى عنه... فماذا تتصور؟ هل تصدق انها اعطتني ثلاثين ديناراً؟... ثلاثين... فما رايك الان؟
 - تكفيك... لعلها لاتملك سواها...
 - تطلع «ابراهيم» الي حائراً وقال:
 - هل يعقل انك تمثل علي؟... الم تفهم؟
 - ماذا افهم!
 - تفهم وضعها... الم يخطر ببالك... بعد ان شرحت لك كل شيء، ان تسأل: من اين تأتي بهذه النقود؟
 - هالتي مايقصده وادركت كانما لأول مرة المحنة التي يعيشها من شك وقلق...
 - يجب ان تخجل من نفسك... كيف تسمح لنفسك بافكار كهذه؟
 - قال من بين اسنانه:
 - كيف افكر اذن؟ ضع نفسك في مكاني. وفكر بدلاً عني. ناقشني. اقنعني، أنني كما تقول مجنون، وسافل وساقبل يدك... انت لايمكن ان تتصور الجحيم الذي انا فيه... قل لي

فقط... من اين تعتقد انها تأتي بهذه النقود؟
 - بدا لي انه موشك على البكاء. فسكت... ومرت دقائق صعبة، ماعدت احتمال فيها الاق الذي جعلني انظر اليه، وقلت له:
 - اسمع ياابراهيم. كن منصفاً. لو كانت كما توحى لك به افكارك الظالمة... لتخلت عنك. لذهبت الى اهلها وعاشت معهم... لطلقتك... الا تفهم؟
 - قال بعصية...
 - بل أنت الذي لا تريد ان تفهم. هل قلت لك مرة انها لا تحبني؟ ابدأ... اعرف انها تحبني، وانها متشبثة بي... ومن اجلي خاضعت اهلها، وتحملت الكثير... ولكن... افهمني... ان هذا الذي تفعله... انما هو ايضاً، لانها تحبني... ذاك انها لاتملك اي خيار اخر... هل تفهم؟ انها تهين نفسها من اجلي ومن اجل اولادها...
 - مكان عندي شي، اقله. بدا ان كل ماسأحاول قوله سيبدو تافهاً... ولهذا عدت الى الصمت من جديد... ولقد كان صمتاً صعباً ومهيناً... ولكي اتجاوز ذلك، سألته بعد قليل...
 - اسمع ياابراهيم... اذا هربت... فهل تدبرت مكاناً تلجأ اليه؟ اجابني بخشونة:
 - ليس هذا من شأنك...
 - ثم. اقرب مني باسمأ وهمس لي:
 - لا بأس. انا اثق بك... انا على اتصال بالجماعة...
 - حقاً...
 - اجل... انت تدري انه ما كان يصح ان اخبرك...
 - اعتبر انك لم تخبرني... انما سؤال واحد... هل وافقوك على الهرب؟
 - كفى اسئلة...
 - سؤال اخير... هل قررت؟... متى...؟
 - قريباً...
 - حذار ان تخبر احداً...
 - انت وحدك الذي يدري...
 - واضاف ضاحكاً:
 - وهذا يعني انني اذا انكشفت فانت المسؤول...
 - خفت. وقلت لنفسى، ماكان اغتاني عن سماع سر كهذا...

لوفعلنا ذلك، فذاك يعني اننا قطعنا الامل . . وان «ابراهيم» انتهى الى الابد. ولهذا فقد احسست حزناً يعتصر قلبي، حين جاءت وجبة جديدة من المعتقلين، واضطرونا الى رفع الفراش. اخذه «المرجة» كعادته، وقال انه امانة. ولم يعترضه احد. ماكان بيننا من يريد حمل هذه الامانة . . او يطمع بها . . .
قال الدكتور احسان:

- شخص مثل ابراهيم، لو اتاحت له ظروف مناسبة، لكان فناناً . . شاعراً او ممثلاً أو موسيقياً . . ان فيه مزاج فنان . . الصفاء نفسه . . والاصالة . . .
كان في نبرته حزن ثقيل. وبدالي انه يؤمن «ابراهيم» . . ثم سمعته يقول:

- ابو الشلغم على حق. ترى دور من سيحيي بعد ابراهيم؟ وفكرت في نفسي: من المؤكد ان الدكتور يعاني اكثر مما تعانيه. انسان مثله. طبيب مشهور، وشخصية اجتماعية . . ويلقى به هكذا، في السرداب، ويحتمل . . ويصبر . . ليس ذاك امرأ هيناً.

كان مثل الآخرين، يقوم بما ينبغي عليه من عمل. حتى صفحة البول، كان يحملها الى الخارج حين يأتي دوره. ولقد كان امرأ مثيراً، ان نرى «الدكتور احسان»، وهو يؤدي هذه المهمة، قال سمير:

- يا جماعة عيب . . الم تروا كيف تطلع اليه الامر شامتاً؟ وايد «ابراهيم»، وقررا ان يحملها احدهما عنه في المرة القادمة. ولكن الدكتور لم يقبل بذلك. وقد زاد هذا من احترام المعتقلين له. رغم ان قسماً منهم، ضحكوا، بنوع من الارتياح المكتوم لان يروا الدكتور «احسان» وهو يحمل صفحة البول.
- ثم ماذا؟ . . . حاله حالنا . . .

هكذا قال «مرتضى الشكرجي»:

- لماذا تريدون ان تميزوه؟

قال سمير:

- غلط . . الدكتور ليس مثلاً اعتقلوه لمجرد انه لا ينافق، ويقول الحق. لو لا ذلك، لما حل به كل هذا . .

واضاف ابراهيم:

- لو ماشاهم، كما فعل الآخرون، لكان الان وزيراً . . .

ومر يومان . . .
كان الوقت يقارب الحادية عشرة ليلاً. وفتح السرداب. على غير عادته. وسمعنا صوت أمر المعتقل:
- ابراهيم حقي . . ارتد ملابسك . . .
قال «المرجة»:

- اطلاق سراح . . .

فرد عليه «الشكرجي»

- مستحيل . . اطلاق سراح في منتصف الليل؟

- يجوز.

وقف «ابراهيم» ذاهلاً. وسأل:

- علام ارتدي ملابسي

- هيا . . بسرعة . . .

- وفراشي؟ . . . وحوائجي؟

- بعدئذ . . .

راح يرتدي ملابسه بارتباك والكل من حوله يساعدونه واجمين

- اسرع . .

وتساءل الدكتور احسان بقلق:

- الى اين يأخذونه في مثل هذه الساعة؟



كان ذاك اخر عهدنا يا ابراهيم . . .

انتظرنا ان يعيدوه الينا، او ان نسمع اي خبر عنه. وعبثاً . . .
جاءت زوجته في المواجهة التالية. لم تكن تعرف شيئاً. فحاولنا ان نطمئنها، ولم نعطها فراشه ولوازمه، كنا متشبهين بفكرة انهم قد يعيدونه يوماً.

ولكنهم لم يعيدوه . . .

قال «ابو الشلغم»:

- عبدالله . . ثم ابراهيم . . ترى من سيكون الثالث؟

واضاف مقلداً «ابراهيم»:

- الله كريم

وبقينا نتشبهت بالامل. وظل فراش «ابراهيم» الى جانبي، كما هو. لم يفكر احد بان يحمله، او يغير مكانه. لعلنا كنا نعتقد اننا

أجاب الشكرجي:

- لو ما شيتهم انا ايضاً... لاصبحت رئيس غرفة التجارة...

ضحك «ابو الشلغم» نظر اليه «الشكرجي» غاضباً. وقال سمير:

- عدا هذا. الدكتور رجل كبير السن... ومريض...

- احملها انت عنه اذن...

كان واضحاً منذ البداية، ان هناك عدداً من المعتقدلين يحملون في

انفسهم غضاضة على الدكتور احسان... لقد ذهلوا جميعاً، حين

رموا به في السرداب معنا قبل بضعة شهور... فالدكتور شخصية

مرموقة، واعتقاله ارضى غرور الكثيرين، واشعرهم باهميتهم...

هذا عدا ان جميعهم احسوا ارتياحاً لان يكون معهم في المعتقل

طبيب مشهور كالدكتور احسان...

لكنه كطبيب خيب املمهم. رفض كل سؤال او اشارة تتعلق

بمهمته:

- لا استطيع... انا لست طبيباً...

والمعتقلون لا ينفكون يستثيرونه:

- دكتور... اشعر كلما نهضت من مكاتي بدوار... دكتور...

معدتي تؤلمني... انها تحرقني كالخجرة في هذا المكان...

ويتسم الدكتور بصبر:

- ذاك لانك معتقل... ما ان يطلقوا سراحك حتى تشفى...

ولقد كان جواب كهذا، يضايق الجميع. ولكنهم مع هذا لا

يكفون عن سؤاله، فيضيق بهم. جاء «علي العرجة» مرة وشكا

اليه المأ في مفصل ذراعه. قال له الدكتور احسان:

من اين يؤلمك؟

«رح (العرجة) وراح يوضح له مكان الالم... لكن الدكتور بعد

.. تلمس المفصل جيداً، قال للعرجة بهدوء:

- حسناً... اتركه عندي... وتعال عليه غداً...

وضحك الذين كانوا يصغون لما يجري، في حين احتدم

«العرجة» غضباً... حتى كان يوم اصيب فيه «الشكرجي» بالم حاد

في معدته... وبعثاً حاول ان يقنع الدكتور احسان بان يفحصه.

قال باصرار:

- متأسف. انا لست طبيباً...

ويرد عليه «الشكرجي»:

- ماذا انت اذن؟

- حمار...

يقولها الدكتور احسان بمل، فمه...:

- صدقوني... انا الان لا اختلف عن الحمار في الطب والتطبيب

ويقوم «مرتضى الشكرجي» حانقاً... ويستمر الدكتور:

- لست طبيباً... صدقوني... وعندما اقول ذلك فانا اعنيه...

يجيء احدكم ويقول «انا مريض»... حسناً... لكننا جميعاً

مرضى... ما ان يعتقل الانسان حتى يغدو مريضاً... ولا علاج

له، الا ان تعاد اليه حريته... كيف لاتدركون ذلك؟... وانظروا

انتم انفسكم... نحن جميعاً نعاني من سوء التغذية... ومن سوء

التهوية... ومن سوء المعاملة... فكيف يراد مني ان اعالج كل

هذا السوء... لو كنت اعرف لعالجت نفسي... ولا علاج... الا

بان تعود الى الحياة... الا بان تخرج من هذا القبر...

كان يتحدث بانفعال... ولهذا راح يلهث...

- يأتي احدكم ويقول: راسي يؤلمني... قلبي... ظهري...

مفاصلي... معدتي... واعرف... اعرف جيداً ان رأسكم

يوجعكم... وقلبيكم... وكل شيء... اعرف انكم صادقون في

ماتشكون منه... لو كنتم لاتشكون لكان الامر غريباً... اليس

غريباً ان يعيش انسان كما نعيش ولا يوجعه كيانه باسره...

جربوا... هاتوا اي حيوان تريدون... كلباً... قطعة... وضعوه في

هذا السرداب، واجعلوه يعيش كما نعيش... وسترون ماالذي

سيحل به... فما معنى ان ياتي احدكم ويطلب مني ان افحصه...

عجباً ماذا افحص وعلام؟... ثم... حتى لو فحصته... وعرفت ما

به... فكيف اعالجه... وبأي دواء؟...

كان الجميع يصغون اليه... مأسورين الى انفعاله... ووضوح

حجته... وكانوا يهزون رؤوسهم مؤمنين على مايقوله... واستطرد

الدكتور احسان:

- أنت يامرتضى... تقول ان معدتك تؤلمك... حسناً... اسأل

الجميع، اي منهم لاتؤلمه معدته... امعاؤه... والسبب

واضح... لا يحتاج الى طبيب يشخصه... انه رداءة الطعام...

سوء نوعيته... وكميته... وازدحام الى ذلك... هذا الخمول...

الجلوس من الصباح الى الصباح... بدون اي فاعلية... وانت...

لاتزعل... تأكل اكل المعتقل السيء وتضيف اليه ماييسر لك...

من التوابل... والمعلبات... حسناً... كيف تريد ان لاتوجعك

معدتك ويسكت رويداً.. ثم يضيف:

- عوضاً عن ان تطلبوا مني ان اعالجكم، وتعرفون انني لا استطيع.. كان عليكم ان تتدبروا طريقة لتحسين ظروف اعتقالكم.. على الاقل لتحسين هذا الطعام الذي تتناولونه.. السف مرة قلت لكم: اذا بقي حال الطعام على ما هو.. فستمرضون جميعاً.. ستصابون بسوء التغذية الحاد.. وليس ذلك مرضاً هيناً.. بل انه مرض خطر.. اخطر مما تتصورون.. انظروا الى الاعراض التي بدأت تظهر على جلودكم.. واظافركم.. في لون العيون.. وكل هذه اعراض سيئة.. وستطور الى الاسوأ.. وتريدون ان اعالجكم..

ويقاطعه «الشكرجي»:

- كان بإمكانك والله ان تفصحني، بدل الجهد الذي بذلته في القاء هذه المحاضرة.. وكنت سادفج اجور المعانة..

ارتعشت شفتا الدكتور احسان، وقال بوضوح

- احمق..

وسمعه «الشكرجي» فرد عليه من مكانه:

- بل انت الاحمق..

ضحك الدكتور احسان. وقال بهدوء:

- أحسنت... لقد صدقت.. انا احمق حقاً..

وسكت. ففهم السرداب بأسره المرارة التي في جواب الطبيب ونبرته..

وقام بعضهم اليه فاعتذروا نيابة عن الشكرجي... قالوا: انه لا يقصد.. فاجابهم الدكتور:

- ادري..

وهز راسه بحزن نبيل واضاف:

- مامن احد يقصد ان يسبب الاذى لصاحبه.. ولكن هذا السرداب يدفع المرء الى ان يفقد اعصابه.. فيحار الى اين يتجه.. والى اي وسيلة يتخفف بها من الاحساس بالجور الواقع عليه.. وهذا مرض اخر..

ومن مكانه يصيح ابو «الشلغم»:

- الله كريم..

فيسقط صوته في المعتقل، مثل حجارة تسقط. في الماء، وتعترى الجميع موجة هي مزيج من الضحك والمرارة..

قال «المعجمي» لعلي «المرجة»:

- الدكتور على حق

فرد عليه:

- اغلق فمك انت. تقول هذا، لان لك جسم خنزير.. لا يصيبه مرض.

- بل لانني استعمل حبوباً مقوية.. فيتامينات..

- فيتامينات؟..

وتميل «المرجة» بالفضول، فيهرع الى الدكتور احسان:

- اكتب لي حبوباً مثلها.. وساوصي اهلي فياتون لي بها في المواجهة.. وتنتقل عدوى (الحبوب) الى كثير من المعتقلين.. وما يلبث الحرس ان يتبهبهوا الى ذلك، اثناء المواجهة. ويصبح أمر المعتقل:

- ممنوع من اين لنا ان ندرى اية حبوب هذه لعلها سموم.. او مخدرات..

ويذكر الجميع صوت «ابراهيم» ممنوع الغناء.. ممنوع اللحية.. ممنوع الخراء... ويقول المعجمي:

- كل ذاك بسببك ايها «المرجة».

ويقول الدكتور:

- هذه الحبوب لا تقدم الا القليل.. افعلوا شيئاً من اجل تحسين الطعام.

ولا يرد احد، ويجلسون جميعاً في انتظار طعام العشاء.. وتمضي بضعة ايام، ويأتي مساء تناول فيه المعتقلون طعامهم... ولم تكد تمضي ساعة، حتى همس معقل لصاحبه، انه يحس مقصاً شديداً... فنصحه الاخير.. ان يصبر لعل المقص يمر بسلام..

فقد كان النص في ساعة كهذه، يعني لصاحبه والمعتقلين كارثة.. فالحرس لايفتحون الباب باي ثمن، ولن يسمح لاحد ان يذهب للمرحاض.. وكان هذا يعني ان من يعاني حاجة ملحة ان يضبط نفسه ويتحمل... والا... فانه اذا لم يستطع ان يكظم حاجته سيواجه سخرية المعتقلين وتقز زهم واحتقارهم... اذ ينبغي عند ذاك ان يتخفى وراء بطانية يرفعها له اثنان في زاوية قرب صفيحة البول، ويروح يقضي حاجته في كيس من نايلون ينبغي ان يحتفظ به حتى الصباح..

حاول المعتقل، وكان شاباً في العشرين جاءوا به قبل بضعة أيام، ان يصبر على مايعانيه . . لكن المغص اشتد فما عاد يحتمل . . . ورأى الجميع اثنين يرفعان البطانية، وتطلعوا الى الشاب بضيق . . وهو يختفي خلف البطانية . . وقال «العرجة» :
 - اي شباب هذا؟
 فرد عليه «سمير» :
 - ماذا بوسعه ان يفعله؟
 وقال «كاكا كريم» .
 - بابا المغص مايرحم !
 - ناس لاتخجل . . .
 قالها «العرجة» باحتقار، فاجابه «المعجمي»
 - ليس ذلك بيده . . . كل واحد منا معرض لمثل هذا . . .
 - مستحيل . . . مستحيل ان افعلها في كيس من النايلون . . .
 حتى ولو ادى بي ذلك الى الموت . . .
 قال ذلك بصوت مرتفع مستعداً المعتقلين . . . فاجابه ابو «الشلغم» :
 - بل تفعلها في لباسك «ياعرجة» . . .
 وضحك عدد من المعتقلين، في حين خرج الشاب من وراء البطانية خجلاً، وسار يحمل كيسه، واخفاه كمن يخفي جريمة، مبتلأ سخرية الآخرين . . ولم تمض برهة، حتى شكاً معتقل اخر من الاحساس بالمغص . . . واعقبه اخر . . . وعلت اصوات ضحك . . . وصاح «العرجة» :
 - الحقوا . . «كاكا كريم» يريد البطانية . . .
 وراح يقلده:
 - بابا المغص مايرحم . . .
 وقال الدكتور احسان :
 - تسمم . . لا يعقل ان يكون ذلك صدفة . . .
 وايده سلمان المحامي :
 - انا ايضاً احس مغصاً . . .
 - الامر واضح
 قال الدكتور «احسان» . . .
 - لقد تسممت من الطعام . . .
 وقال «الشكرجي» من مكانه :

- لا بد ان نفعل شيئاً
 وقام من مكانه، ووقف قرب النافذة، وراح ينادي على آمر الحرس ثم خاطب الآخرين :
 - ابقوا جالسين مثل الخراف . . . واخروا على انفسكم . . .
 وصاح رئيس الحرس
 - ماذا هناك؟
 قال «الشكرجي»
 - لقد تسممتنا من الطعام . . . الجميع مصابون بالمغص . . .
 اسهال شديد . . . انحنى رئيس الحرس على النافذة، وتطلع ضاحكاً، وهتف به المعجمي :
 - على بختك ياابا شكر . . .
 واتسمت ضحكة العريف محمود وقال «العرجة» :
 - اذا حدث لنا شيء . . . اذا مات احدنا . . . فانت مسؤول . . .
 قال رئيس الحرس :
 - لا استطع شيئاً ياابن العرجة . . . ممنوع
 - مروءتك ياابا شكر . . . الكاكا . . . ثلاث مرات . . . منذ المساء حتى الان . . .
 - المفتاح ماعندي . . . عند الامر
 صاح «الشكرجي» :
 - اتصل به . . اخبره . . قل له ان حالة تسمم في المعتقل . . انت مسؤول .
 - لا استطع
 - كيف لاتستطيع؟ . . تريدون ان تقتلونا . . .
 - هس . . .
 ومن مكانه يقول «كاكا كريم» :
 - اما تخافون الله؟
 ويزداد الضجيج . . .
 وفي فناء المعتقل، تسمع ضحكات الحرس . . ورويداً
 رويداً يزداد صياح المعتقلين . . لقد اصيب الجميع بالاسهال عدا اولئك الذين لم يتناولوا عشاءهم . . الدكتور والعرجة، وابو * الشلغم . . وانا . . .
 وبدأت الشنائم تحت ضغط الاحساس بالاضطهاد . . بدأها ابو الشلغم حين رفع عقيرته :

- ملعون ابسوكم وابسوا جسادكم . . . الستم مسلمين؟ يا اولاد القحية . . . انحن يهود؟
وفجأة سمعت اصوات التحية . . . وتردد الهمس:
- الأمر . . .
وتراجع كثيرون من قرب النافذة، فلم يبق ثمة سوى أبو «الشلغم» و «الشكرجي» الذي قال مخاطباً الآخرين:
- عميت عيونكم . . . لماذا تخافون؟ . . . مالذي يمكن ان يحل بنا اسوأ مما سنحن فيه . . . هيا قوموا ونادوا عليه . . .
وارتفعت اصوات بعض المعتقلين تنادي على الأمر . . . وسمعت اصوات اقدام . . . وجاء صوت الأمر من مكان معتم قرب النافذة.
- ماهذا الصخب . . . ماذا تريدون؟
كان في صوته نبرة ضحك مكتوم . . .
- سيدي . . . اصنبا بالتسمم
قال «العجمي»:
- المعتقل باسره . . . مرؤتك!
ساد الصمت لبضع ثوان . وقال الأمر!
- ممنوع . . . ممنوع ان يفتح باب المعتقل ليلاً . . .
- رحمة على اجدادك
- ممنوع . . . ثم مادرائني انكم لا تكذبون
قال «العجمي»:
- انظر ياسيدي . . . انظر . . . هوذا «كاكا كريم» . . . خطيه . . . انها المرة الثالثة
اقترب الأمر . . . وانحنى ضاحكاً . . . وتطلع الى الجميع . . . ثم نهض . وصاح:
- ممنوع . . .
وابتعد عن الشباك، فتبعه الحرس، ومن عمق السرداب صاح «ابو الشلغم»
- الله كريم . . .
وعاد الأمر من جديد ونادى على «ابو الشلغم»:
- تهددنا يا «ابو الشلغم»؟ . . . لا بأس . . . بسيطة . . .
اجاب ابو الشلغم
- لا اهددكم . . . ولكن هذا ظلم . . . السنأ بشراً؟

- بل انتم اقل من الحيوانات . . . هل فهمت؟ . . . وانتظر غداً . . .
- ان كنا سنعيش الى الغد . . .
التفت آمر المعتقل الى الحرس، وقال لهم:
- اتركوهم . . . فليصيحوا قدر مايشأون . . . بعد قليل يفرقون في خراهم ويسكنون!
ومرت ليلة رهبة . . .
وجاء الصباح، وخرج المعتقلون، اثنين اثنين، كل يحمل كيس قذارته بيده . . . على مرأى من الحرس الذين كانوا يتطلعون بمزيج من السخرية والاشفاق . . .
حين عاد الجميع الى السرداب . قال الدكتور «احسان» بصوت سمعه الجميع:
- اسمعوا يا اخوان . . . هذا الوضع لا يصح ان يستمر . . . الأمر يتعلق بحياتنا جميعاً . . . وهي قضية لا علاقة لها بالسياسة . . . الكاكا كريم الان . في حالة خطيرة . . . لقد فقد سوائل كثيرة من جسمه . . . ويجب نقله الى المستشفى . . . اما الطعام الذي يأتي به هذا المتعهد الكلب . . . فيجب ان نرفضه . . . لن نستلم الطعام . . . فماذا تقولون؟
- لن نستلم الطعام
ردد ذلك بعض المعتقلين . وسأل «العجمي»
- تقصد تضرب عن الطعام؟
قال «الشكرجي»:
- انت اغلق فمك . . . لا تنطق ولا حرف . . .
واستطرد الدكتور:
- ليس اضرباً . . . افهمني يا «عجمي» . من حقنا ان نرفض طعاماً يؤدي بنا الى التسمم . انا طبيب واعرف ان هذا من حقنا . . . ليس لنا قضية مع الادارة . . . مشكلتنا مع المتعهد . . . انه يتسلم ذائير مقابل هذه القذارة التي يأتينا بها يومياً . كل ما نريده طعاماً يصلح للبشر . . . وهذا امر عادل ومعقول .
وتساءل «العرجة»
- كم يوماً تضرب عن الطعام؟
صاح الشكرجي:
- الى ان نموت ياعرجة . . .
وقال الدكتور:

- ليس اضرباً... بل كل ما هنالك، اننا نرفض ان ناكل طعاماً فاسداً... فماذا تقولون؟

صاح أبو الشلغم

- أنا معكم...

وقاطعه «العرجة»:

- لنستلم الطعام... ثم نكتب عريضة... او نطلب مواجهة الأمر رد سمير:

- لن يفيد ذلك... انت تدري انه لن يفيد ياايي...

وسمع صوت الباب يفتح، وجاء صوت الحارس:

- هيا... الفطور...

لم يتحرك احد، وقال الدكتور:

- ساذهب انا... اتركوا الامر لي...

بدا الارتياح على وجوه الجميع. وتظلموا غير مصدقين. الى الدكتور، وهو يرتقي السلم الى باب السرداب. وجاء صوته.

- لن نستلم الطعام... ارجعه للذي جاءك به...

- ولكن يادكتور...

- اسمع ياولدي... اذهب وقل لأمر الحرس... او اخبر

الآمر... قل لهم المعتقلون يقولون: هذا طعام فاسد...

- ولكن...

- بدون لكن

وعاد الدكتور فانحدر الينا. كان وجهه شاحباً وعينه تلتمعان.

وقال، سمير:

- اسمعوا يا جماعة... لقد تحدث الدكتور بلساننا... ويجب

علينا ان نؤيده... لن يراجع احد منا...

وجاء من الاعلى صوت أمر الحرس ينادي على «المعجمي». فقال

له الدكتور بحزم:

- لا تذهب

- ولكنه يناديني...

- ماعليك... ساصعد انا اليه...

وقام فارتقى السلم من جديد. وسمعنا صوت امر الحرس:

- دكتور... ابوس ايديك... ماعليك انت من هذا الموضوع...

دهمهم يستلمون الطعام... ثم قابلوا الأمر، وتفاهموا معه...

- يكفي ما حدث لنا امس... لن يستلم احد هذا الطعام...

واجاب رئيس الحرس هامساً:

- لخاطر الله يادكتور... ماعليك انت... ستكون فتنة...

استلموا الطعام هذه المرة... وساجبر هذا المتعهد الكلب ان

يأتيكم بطعام جيد... فقط استلموه الان... لا اريد ان يسمع

الآمر...

همس الشكرجي:

- القواد... متواطىء مع المتعهد

وسمعنا من جديد صوت الدكتور:

- لن نستلمه.

وعاد رئيس الحرس ينادي على المعجمي. فمنعه الآخرون من

الصعود... واغلق الباب... وتطلع الجميع الى الدكتور

«احسان»، وبدا لهم في تلك اللحظة بشعره الفضي، اسطورياً،

وقوياً بشكل لا يصدق...

وراح المعتقلون يخمثون ماسيحدث

كان خوفهم هذه المرة، ممزوجاً بالتحدي... ومادام الدكتور

قد اخذ الأمر على عاتقه، فبامكان اي منهم ان يتصل... وهمس

الدكتور لسلمان المحامي:

- مارأيك؟ اذا جاء الأمر... تأتي معي لنحدثه سوية...

أجاب المحامي:

- كما تشاء... لكن النتيجة نعرفة مقدماً... سيتخلّى عنك كل

هؤلاء عند اول تهديد... ومع هذا فسأتي معك...

مضت ساعة من قلق وتوجس، ثم فتح الباب، ونادى رئيس

الحرس على الدكتور، فقام وتبعه «سلمان» المحامي. ولكن

رئيس الحرس اعترض:

- الأمر يريد الدكتور فقط...

- سيأتي معي... نريد ان نقابله سوية...

قال رئيس الحرس:

- العفو... لا اقدر... انت وحدك الذي ستخرج يادكتور...

عاد المحامي، ولم تمض بضعة دقائق حتى نودي على المعجمي.

فقال له «الشكرجي»

- لا تذهب...

- لا استطع...

- اجلس في مكانك

وسأل «الشكرجي» من اسفل السلم :

- ماذا تريدون من العجمي

- الأمر يريد . . .

قال العجمي كأنه يخاطب نفسه :

- ماذا يريد مني؟ . . .

وقام مسرعاً، ولم يلبث طويلاً، بل عاد وهو يحمل طعام الفطور .

- ماهذا؟

- كباب . . .

قالها بحماس :

- ابدلوا الفطور . . . وجاءوا بكتاب

ووضع السلة على الارض . فقام عدد من المعتقلين وتفحصوا ما

في السلة :

- كباب . . .

ما كان يصح ان تتسلمه . . .

وانقسم المعتقلون، بين مؤيد «للعجمي» ومخالف له . قال

سمير :

- كان عليك ان تنتظر، حتى يعود الدكتور . . .

- ولكنه طعام جيد . . . تعالوا فانظروا . . .

ويصبح سмир :

- دعوا الطعام في مكانه . . . لن يقر به احد منكم . . .

ويعترض عليه ابوه :

- انت ماعليك . . . من يريد ان يأكل فليأكل . . .

- لن يأكل احد . . . حتى يعود الدكتور . . .

يقولها سмир بحسم . . . فيسود الصمت . . . ويسأل العرجة :

- وماذا لو تأخر الدكتور؟ . . .

فيرد عليه ابو «الشلغم» .

- لن تموت من الجوع . . . افرض انك في رمضان

- هو لا يصوم رمضان . . .

ويقاطعهم انين «كاكا كريم» .

- ساموت . . .

ويلق «الشكرجي»

- لن تموت . . . لقد جاءك «العجمي» بكتاب

- ساموت . . .

ولم يتقدم احد من الطعام . . . لكن الدكتور تأخر . . . مضى اكثر

من ساعة منذ خرج . . . وتساءل المعتقلون :

- ماذا يتوجب الان ان نفعل؟

قال المحامي :

- انتظروا

- نرد الكباب . . .

وتقضت نصف ساعة اخرى . قال «الشكرجي»

- شيء غريب

وقام «العجمي» من مكانه :

- دعونا نأكل

فصاح به «ابو الشلغم»

- استع . . . يا «عجمي» . . . الم يبق لك شيء من غيره؟

لكن «العجمي» لما يابه له . قام فلف لنفسه قطعاً من الكباب في

نصف رغيف من الخبز . . . وجلس وحده يأكل بهدوء . . . وحواليه

تساقط سخرية الآخرين . . . فيقابلها بابتسامة . . . ولم يلبث

اחרى ان تبعوه . . . ثم قام الجميع . . . لم يمتنع عن الاكل

سوى «الشكرجي» . . . و«ابو الشلغم» و«المحامي سلمان»

و«محمود ابو النمنم» . . .

قال «ابو الشلغم» «لعللي العرجة» .

- شبعت؟

اجابه :

- لست وحدي . . . الجميع اكلوا . . .

- عميت عيون الرجال . . . لم يصبر احدهم ساعة واحدة . . .

ثم اضاف بعد قليل :

- على الاقل انتظروا لتروا ماحل بالرجل الذي خرج من

اجلكم . . .

همس المحامي سلمان :

- انا قلق على الدكتور . . .

وقاطعه انين «كاكا كريم» . . . وشتائم «ابو الشلغم» ثم فتحوا الباب

ونادوا على «العجمي» ليتسلم الغداء . . . فتبعه سلمان المحامي

وهمس في اذنه :

- اسأل عن الدكتور . . .

وزع الغداء فأكل الجميع، فعلوا ذلك بصمت وتواطؤ . . .

وخاف الجميع من ان يسألوا عما حل بالرجل الذي خرج منذ
بضع ساعات...

لكن الجواب جاء قبيل موعد العشاء بقليل
فتح الباب فجأة واندفع الى السرداب رئيس الحرس وراءه خمسة
من انفاره... وخيم الخوف على الجميع.

في البدء سألوا عن فراش الدكتور وحاجياته، وسرعان ما حزموها،
ووضعوها جانباً... ثم ابتدأ التفتيش...

راحوا يعبثون بكل شيء... بالاكياس... والافرشه... قلبوا
كل شيء وراحوا يستولون على اللوازم الصغيرة التي يعثرون
عليها: علب الطعام... الاقلام... الاوراق... كسر المرايا...

بضع مجلات قديمة... والاقداح... وزجاجات الادوية...
كانوا يرمون ما يصادفونه، في بطانية يحملها اثنان من الحرس
ويتحركون بصمت لا يسمع فيه سوى لهائهم، والصرخات التي

يطلقها رئيس الحرس بين حين واخر بطريقة تهريجية...
لم يلبث ان نزل أمر المعتقل الى السرداب... تطلع الى الجميع
بحقد، وخاطب رئيس الحرس:

- لاتتركوا لهم اي شيء... الفراش وحده...
وراح يخطو بحذائه فوق الافرشة والوسائد... ثم توقف
قائلاً:

- تريدون ان تضربوا عن الطعام؟... حسناً ساعلمكم كيف
تفعلون ذلك...
وسار خطوة، ثم توقف:

- منذ الان... ممنوع المواجهة... ممنوع ادخال اي شيء الى
المعتقل... واذا كان بينكم بطل يريد ان يضرب عن الطعام...
فليتفضل...

وتلفت حوالياً، ثم صاح:

- من منكم «سلمان المحامي»؟...
انا

- تعال الى هنا...

تقدم المحامي متعتراً... فصاح به الامر:

- قف باعتدال...

فاطاع المحامي... وسأله الامر:

- اذن... فانت تعرض على الاضراب؟

اجاب المحامي:

- كلا...

- لماذا اذن طلبت مواجهتي؟...

- لاحذثك عن الطعام...

- وماذا في الطعام؟...

- أمس اصيب الجميع بالتسمم... اردنا ان نشكو اليك

المتعهد... نحن امانة بين ايديكم...

وعلى غير توقع، رفع الامر كفه واهوى بها على وجه
المحامي، وصاح بالجميع:

- اسمعوا جيداً... هذا الطعام هو الذي تستحقونه... ستأكلونه
رغمًا عنكم...

أما انت ايها المحامي المشاغب... فلي معك حساب
بعدئذ...

ساد صمت ثقيل... وسار الامر الى السلم... ثم توقف لدى
«كاكا كريم» كان الوحيد، بين المعتقلين الذي لم ينهض من
فراشه بل ظل مستلقياً يئن أنيناً خائفاً...

قال الامر لكাকা كريم

- انت ايضاً اضربت عن الطعام؟...

أجابه «الكাকা» من مكانه:

- لا... انا مريض...

وهمس رئيس الحرس شيئاً في اذن الامر... الذي ابتسم وقال
بصوت سمعه الجميع:

- حسناً ان كان مريضاً... سنرسله الى المستشفى... وهناك
سيستريح!

وغادر السرداب



الحافات

■ محمود جنداري

حافة النهر

منذ وقت بعيد، عندما كنت طفلاً بين السادسة والسابعة، اكتشفت لوحدي، أن النهر قريب من البلدة، والبلدة قريبة من النهر الذي كنت اتوجه اليه عدة مرات، في الليل أو في النهار على حد سواء.

وحدي كنت مدفوعاً برغبات شيطانية عنيفة تهيمن علي وتنصب كلها في تلك اللذة العارمة التي أشعر بها كلما توجهت الى هناك⁽¹⁾ لا ادري لماذا تدافعت الى ذهني هذا اليوم عندما وجدت نفسي، بعد هذه السنين الطويلة، اقف عند حافة النهر وجهي باتجاه الماء المنحدر بسرعة فائقة. دائماً كان الماء ينحدر نحو الجنوب وخلفي مباشرة تتلاصق بيوت طينية متشابهة متلاحقة مع بعضها ليتشكل منها جدار من الطين الاحمر يمتد بامتداد ذلك السهل المحاذي للنهر. وكان هذا دائماً هو الجانب الشرقي من البلدة: خالداً وأزلي. وجهي باتجاه الماء دائماً وذاكرتي متأرجحة قلقاً هائمة تعوم على السطح في اغلب الأحيان. ذاكرة طفل: تارة يطفؤها الخوف، وتغشاها ظلمة سرمدية قاسية حتى لا أكاد ابصر شيئاً ولا أحس بشيء على الإطلاق. تارة يوقدها احساس فائق باللذة التي تنتابني هناك على الشاطيء فألتزم عليها بترفق واداريها بألفة صميمية وأشعر بشعريرتها تنصاعد مع نبض القلب حتى تبلغ الرأس، والاطراف ونهايات الأصابع، عندئذ يداهمني الخوف الحقيقي. حالة

طفل. ومع هذا لم اتوقف عن الذهاب الى هناك يومياً، غير اني لم اجد في الواقع غير الوهم الذي يتشبث بي مع مرور الزمن وهم مروع مبعثه الحاجة الى العثور على متكا آمن استطيع من خلاله استعادة النفس بعد هذا العمر الطويل وبعد كل هذه المتاعب والرؤى المريرة المدمرة الشيء الوحيد الذي كنت على بنية منه هو أن تعبي كان يزداد فتزداد معه فترات وقوفي على الشاطيء، وجهي مع الماء المنحدر وباتجاهه ونفسي مكدوره متعبة تقاوم هذا التعود الذي أخذ يتجاوز تدريجياً ومن يوم لآخر حدوده المنطقية. لقد سمعت الناس من اهل البلدة، الناس الكبار في السن يتحدثون عن هذه الزيارات المتتالية ويقولون ان هذا الصبي ممسوس ولا ينبغي تركه وحده في هذه السن الخطرة لكنني لم اولي اقوالهم أي اهتمام، ضربت عنها صفحاً حتى تعودوا تلقائياً على نسيان تلك الاحاديث والمخاوف. وهم هكذا دائماً يفكرون ويتناقشون وينسون. ثم يبدأون من جديد.

في البداية وقبل التعرف على جلييلة الأعسر، وقبل ان يصبح لقاؤنا مصدراً للخوف، وللتعب، كنت اذهب وحيداً وفي أية ساعة اشاء طليقاً من كل قيد، دون ان يساورني الشك بأني اسبب اذى أو حرجاً لأحد. من الذي يهمني امري الى هذا الحد الذي يدفعه لأن يحصي على حركاتي. من بعد سنوات عرفت جلييلة الأعسر. التقيت بها هناك على الشاطيء، وحيدة أيضاً شاحبة الوجهة لا تستقر عيناها على شيء صرنا نتوجه معاً وبأوقات معينة تختارها هي. اجل كانت تختار دائماً تلك الاوقات التي تقل فيها حركة

الناس ، وهي على الاغلب اوقات الظهيرة أو عند غروب الشمس . كانت جليلة تكبرني قليلاً ، وكان نضجها سابقاً لأوانه ، فهي لولا هذا الشحوب الذي يكسو تقاطيع وجهها ولولا هاتين العينين اللتان تلمعان بحدة واضحة ، ولولا هذه الصفائر غير المستقرة ، النافرة فوق منكبيها لحسبتها امرأة في العشرين ، ولكنها في الحقيقة أقل من ذلك بكثير .

كانت تلبس دائماً ثوباً عريضاً واسع الصدر يكشف عن جزء كبير صدرها الذي لوحته الشمس ، وكانت دائماً تطلق ضفيريتهما الى الخلف وتسير امامي حافية القدمين ، نحيفة الأصابع دقيقة الساقين لكنها صلبة . رصينة الخطوات رغم حرارة الرمل والحصا الناعم على الشاطيء . كانت تدوس بهاتين القدمين اكثر الاماكن حرارة ولا تحفل بشيء لقد تعلمت الكثير من جليلة الأعسر في تلك السنوات الموغلة في القدم عندما تقترب من النهر ، مباشرة نخوض معاً حتى الركبتين ثم نتوقف قليلاً ، ينظر احدها في عيني الآخر بتحفظ . لم يثبت الشعر في ساقى بعد . رغم الزغب الاصفر الكثيف وكان يبعث الاستياء في نفسها .

كانت لجليلة ركبتان صغيرتان سمراوان بارزتان تتعمد اظهارهما بشكل سافر . تتقدم امامي عدة خطوات اخرى وهي ترفع ثوبها العريض الى الأعلى حتى استطيع رؤية سرتها الواسعة ثم نتوقف ثانية متلاصقين نتطلع الى ظليتنا المتطاولين يتأرجحان على صفحة الماء المنحدر بسرعة ، يستطيل احدهما ليقتصر الآخر تبعاً . تتحني فوقى فيتمزج الظلال من عندما تكون الشمس قد انحدرت باتجاه المغرب وحيث يكون بإمكاننا ان نرى على صفحة الماء ، الصافية الزرقة ، ايضاً تلكم السلسلة الحمراء التي لا تنتقطع من تلك البيوت الطينية التي استطالت ظلالها هي الأخرى وانعكست على صفحة الماء على هيئة مثلثات سوداء ينبثق بعضها عن بعض بامتداد الشاطيء . هكذا كانت تبدو صورة الجانب الشرقي من البلدة ، صورة قرية معكوسة على صفحة الماء .

لم تكن المسافة بعيدة بين البيوت الطينية وبين النهر . وبقيت اتوجه وحيداً أقطع هذه المسافة القصيرة بعناد شديد ، تلهب

مخيلتي صورة جليلة واشعر في كل مرة اتوجه فيها الى النهر انني ينبغي أن اعود اليه ثانية حتى أجد ما وجدته جليلة : الاتفاق مع النفس أو الانسياق اللذوب مع هذه الممارسة اليومية اللذيذة ، ولكنني حتى الآن لست متأكداً من شيء وربما احتاج الى وقت آخر .

ألم اقل ان جليلة اكبر مني وانها بعد أن تأكدت ان ساقى لن يثبت فيهما شعر انقطعت عن المجيء الى النهر . اليس هذا مايفعله أي امرء يبلغ من العمر ما بلغته جليلة ؟ . جليلة اكبر مني واكثر نضجاً ولا اضن ان مامنها عن المجيء الى النهر هو اتفاقها مع نفسها كما خيل لي لأول وهلة انه شيء آخر بالتأكيد . كيف لأعرف ما هو على وجه التحديد .

مر وقت طويل على ذلك ، أثبت فيه الليالي المتعاقبة على الكثير الكثير مما كنت محتفظاً به من تفاصيل ، ولعب وهواجس متناقضة تلهب بلظى تلك الصورة المنعكسة على صفحة النهر . كل الذي اذكره الآن أنني كنت اغمر جسدي في ماء النهر ، واشعر ببرودته معتقداً انها الوسيلة الوحيدة لأطفاء هذه النار الملتهبة على الرأس رأس طفل يشتعل فوراً بما لا يألؤه . استقطعت فعلاً الامتناع عن الذهاب الى النهر . طلقته كما فعلت جليل منذ سنوات .)

فترة طويلة مرت كما اعتقد ، كنت اشاغل نفسي بالحديث عن الرمل والظل والشاطيء الذي ينهزم ايام الصيف الحارة . كنت اجاذب جليلة الأعسر احاديث الجنون الذي نعتنا به العقلاء من الكبار واحاديث التعود والانقطاع والنهر والرمل الحار حتى اعتقدت انني نسيت كل شيء عن النهر .)

... اليوم وبعد هذه السنوات الطويلة ، توجهت الى هناك . لا ادري ما الذي كنت احس به . لا بد أن ثمة شيئاً لم يعد كما هو . في الداخل . لم اعد اطيع مقاومة هذا الأغراء الخفي فتوجهت الى النهر تماشياً مثلما كنت افعل وانا بين السادسة والسابعة . سرت بمحاذاته بخطى مترددة ونفسي لاتنأى تزين لي الاقتراب منه والأغستال في مياهه ، لالكي أطفئ هذه الجمرة الحارقة في الرأس ، لأن هذه قد انطفأت تماماً ، وانما كان مجرد

اندفاع لعين من اجل تذكر كل شيء.

توقفت عند مرتفع رملي هش، فتذكرت ان هذا المرتفع هو عين المكان الذي التقيت جلييلة عنده ذات يوم، وهو عين المكان الذي يقع في صلب الاتجاه المحاذي للنهر بين البيوت الطينية وبين الشاطيء.

في ذلك اليوم قبل العديد من السنوات كانت جلييلة تقف هناك شاخصة كالمرمح وجهها على ما اذكر باتجاه معاكس للنهر. وهو اكثر اشراقاً وعيناها اكثر صفاء في صفحة النهر الأزرق. اكيد ان ذاكرتها متوثبة الى أقصى حد. ذاكرة صبية في التاسعة لم تتلفها الاحداث ولم تغشها الاوجاع ولا الحب بعد. كانت تحاول في ذلك الغروب الحزين، حسب ظني ان تستعجلي بعضاً من اسرار هذا النهر واسرار تواجدي المريب يومياً هناك، وانا لازلت كما تراني جلييلة صبيهاً صغيراً في السابعة. ربما هي الوحيدة التي لم تر في مسأ من الجنون كما رأى الآخرون وربما استطاعت بحق أن تكتشف سر هذه الرغبة فأثرت الصمت والتلويح بأنها لا تفقه شيئاً. كانت تتابع مجرى النهر التلقائي العجيب بخشوع وصمت مفزعين، حسبتها تؤدي صلاة خلاصة بالنهر، تنجذب بخشوع وصمت مفزعين: تجذب اليه وتندمج مع خرير مياهه، لا احد يستطيع التعرف على جلييلة وهي تقف خاشعة لا يطرُق لها جفن ولا تصدر عنها ايما حركة، ينفر الماء من بين ركبتيها لتدوم تياراته العنيفة خلف ساقها، عينها الى الامام حيث يتجه النهر وجهها يكاد يكون وجه تمثال نصب على الشاطيء منذ الاف السنين. باللعجب. فكل الأنهار تجري تلقائياً وتحمل معها اسرارها الى حيث تنتهي. أمن المعقول ان جلييلة لا تعرف ذلك؟ كانت في وقتها الجبروتية تتابع انحداره هبوطاً من أول المصببات البعيدة التي تبدأ من شق خفي بباطن الارض حيث الصخور المستنة والاعماق المعجولة، وصعوداً حيث تتفرع منه جداول رفيعة تجوس سبخ الارض وملحها الأبيض واحراشها المكتظة بالاف الاشياء والحيوات. صعوداً أو هبوطاً حتى تلك النقطة التي نقف عندها انا وجلييلة، وكما ينبغي ان يكون هذا التوجه الحاد والازلي للنهر، دائماً، كان احساسي بهما قوياً منذ تلك اللحظة التي

ابصرت فيها ذلك الخشوع المخيف في عينيها.

اهذا هو الجنون الذي كان يخشى اهل القرية، الكبار منهم، نظوره واتساعه؟! اذن فهم محقون والله. فلو ان مافي جلييلة الآن انتشر وشمل كل الفتيات في سنهما، ولو أن ما في الآن، انتشر ليشمل كل الصبيان لخرجت البلدة كلها من اعماق هذه البيوت الطينية واصطفت على شاطيء النهر، وتركت الماء وتركت الماء يغمرها حتى الركب ولا تستسلمت لهذا الصمت المفزع. اليس هذا هو الجنون بعينه؟!!

اليس هذا خروجاً على المؤلف في هذه البلدة الملاصقة لجرف النهر والذي يبعث فيها الخوف مرة كل عام؟ اليس هذه ديانة جديدة، كان يمكن ان تنشرها جلييلة لولا حكمة الكبار من اهل البلدة؟!!

كانت جلييلة اكبر مني وكنت ساحذو حذوها لو انها حاولت ان تلقي الي بسر من هذه الاسرار، ولتألفت مع طريق آخر غير طريق النهر هو طريق جلييلة الأسعر، ولكنها أثرت الاحتفاظ بكل شيء وعلى طول السنوات التي مرت وكلما وجدتها بجانبها سواء هنا على الشاطيء على هذا الرمل الساخن أو على السرير حيث تفوح رائحتها الوحشية في ارجاء الغرفة كلها ابتداءً من الوسائد والأغطية حتى فتحات النوافذ وكر الابواب أشعر دائماً بأنني لن افلت من ذلك الاحساس الأسر بالرهبة المقدسة وانا انظر اليها. كنت ابصر وجهي عبر هذه الرائحة طوال تلك السنين، مسكيناً مستكيناً متألفاً مع الشاطيء المغطى بالطمى والحجارة الملونة أو متواطئاً بلا حدود مع الظلمة أو الضوء المنبعث من عيني جلييلة في وقفاتنا الراسخة والذي يشبه التمازج أول نزيز يبدأ به النهر كما اتخيله في كل لحظة الى آخر المصببات عند آخر نقطة يشربها الملح أو البردي. لم انس قط أن وجهها يومذاك كان يحمل نفس الهدوء المستكين المستلب المأخوذ كلياً باصرار النهر على التدفق الحاد، المستمر.

منذ سنوات بعيدة وامام احدي وقفاتنا الشامخة شعرت ان جلييلة هي نهاية حقيقة لكل تعمي، وانني لكي افلت من حس الجنون ينبغي ان أربط حياتي بحياتها، لكني الآن وفي هذه

اللحظة بالذات وعند هذا المرتفع الرملي احسب انها المنيع الوحيد لكل اوجاعي فهل تغير شيء ما؟ ربما .

كان المرتفع الرملي الهش قد انفرش وغطى مساحات واسعة من الشاطيء . وكان الشاطيء قد انهزم بضع خطوات وترك وراءه خطوطاً سوداء من عروق السعد والثليل البري، تشابكت مع بعض فكونت جرفاً بحافة حادة مهياةً للانهيار في اية لحظة . ومن الجانب الآخر كانت تنهض مدينة جديدة من الكونكرت الأسود دون أن يمس أو يؤثر على بلدة الطين القديمة . الشيء الوحيد الذي لم يتغير هو ذلك الحصى الناعم الملون الذي كنا قذفنا منه المئات بعيداً في عمق النهر، وكنا نتخار لكل يوم حصاة واحدة ذات لون متميز نقذفها بمحاذاة الشاطيء ثم نتسابق نحوها بسرعة . اطفال . كان لابد من من الرهان : من يبلغها او يلتقطها قبل صاحبه له الحق في أن يرش الآخر بالماء دون أن يتحرك . ، يالهي انني اتذكر كل التفاصيل وبدقة تثير الاعجاب كانت جلييلة تصل قبلي دائماً وتخطف الحصاة بسرعة البرق . كانت اكبر مني وكانت معدني مسكونة بالديدان الصغيرة الصفراء التي تقتات معي على العصيدة والتمر اليابس . كانت صبية متوثبة عنيفة انها كبر مني واكثر عافية ولكني لا انتشل كثيراً بهذا وكانت لعبة الحصاة التي ابتكرتها جلييلة ، قريبة الى نفسي، هي التي ابتكرت كل شيء ويطرق حاسمة وأخذاة ففي كثير من الاحيان كانت الحصاة تضعب منا عندما يصادف أن يغمرها الرما المغسول ثم لا نلبث ان نجدها بعد ايام : حصاة صغيرة تميل الى الاحمرار الفاتح ، مفلطحة دكنا من الجانب الآخر، يحزها خط أبيض من الوسط يجاذبية نمش اصفر باهت . لا اعرف لماذا كانت جلييلة تختار هذا النوع من الحصى الذي لالون له . آه . . لقد تذكرت . ان هذا النوع من الحصى يستخدم كتعاويذ . كان يعلق في رقاب الأبقار بعد ولادتها ، وتزين به أسرة الاطفال . كانت الفلاحات المتزوجات يصنعن منه رقى وقلائد جميلة يعلقنها في واجهات الاكواخ . كن يعتقدن انها تطرد الشرور وتضاعف القدرة على الانجاب . لكن هل كانت جلييلة تعتقد بذلك؟!

كنا معاً نتفحص كل حصاة قبل أن نقذفها فتنطبع عليها آثار

اصابعنا المعروفة ، كانت جلييلة تردد دائماً انها ستتقب واحدة منها من الوسط وتربطها بسلسلة معدنية ، تعلقها كل يوم برقبة واحد منا ، كنت أضحك من الاعماق وانا اتخيل الحصاة تتدلى من رقبتي أو رقبته ، وكنا نعتقد أيضاً أن الرمل الحار قد يجعلها هشة ويسهل ثقبها . صغار . صبيان احمقان يفكران بطريقة حمقاء . في بعض الاحيان كنا ندفن الحصاة ساعات طويلة في الرمل الحار ، وفي عز الظهيرة ثم نخرجها ساخنة تكوي أصابعنا ، كنت أضحك واغافل جلييلة وادفع بهذه الحصاة الساخنة من فتحة الثوب العليا بين النهدين فتتزلق الحصاة على مهل وتكوي ذلك الجلد الناعم وجلييلة تصرخ بصوت عال مترع باللذة واللامع معاً وانا اضحك ممسكاً بكلتا يديها مانعاً أياها من النهوض ثلاً تسقط تلك الحصاة في الرمل قبل أن نتحدث الأثر المطلوب في جسد جلييلة ، لكن جلييلة ما تلبث أن تنهض فتشاركني الضحك الهستيري وتستحوذ علينا نشوة فظيعة ياء . وعندئذ فقط ننسى تلك وبتناسي فكرة تعليقها في رقبة من يخسر الرهان . وعندئذ فقط يكون النهار قد انقضى تماماً وليس امامنا الا ان نعود الى البلدة في نهاية . المطاف نجر اقدامنا بتأقل بعيدين عن بعضنا ، جلييلة تسير مهمومة صامتة تتحسس من حين لآخر صدرها وتريني على عجل تلك البقع الحمراء التي تركتها الحصاة الساخنة . كانت تغضب أو تستاء ، أو هكذا يخيل الي عندما ارفض التطلع الى حيث تشير : بين النهدين .

كنت أشعر بالخوف واشعر ان تعبي يتضاعف من يوم لآخر ونحن تنسلق ذلك الجرف الترابي حيث تطل اول البيوت في الجانب الشرقي للبلدة : لم يفارقني الأحساس العميق بأن اي يوم من هذه الأيام لن يعوض أبداً . اجل . كانت اياماً ممتلئة بحق ، بكل شيء . بالخوف والتعب والضحك والتربص والقلق . هكذا اشعر الآن وانا اقرب من الاربعين وهكذا دأبت حيث لابد ان افعل ذلك ، على ترويض نفسي قهر عنادها الاصيل المزمع وحجب اهوائها المتوثبة دوماً وارغامها على الركون الى ضياء الذاكرة وزحماتها .

ولكن ماذا افعل اذا كانت السنين التي تمر تحمل في طياتها

خواء مربعاً وجفافاً مميئاً ابتداءً يفتك بالذاكرة والذكريات؟

لا طاقة لي بالعناد بعد هذا العمر مع نفس شاخت قبل الأوان .
نفس رجل تنازعت شهوات عبياء متناقضة كانت في يوم ما أصيلة
ذات مغزى فماذا افعل؟ من سنة لأخرى لكل ظل الوهم يكبر
ويزداد تشبهاً بي . وسنة بعد أخرى ظلت تتوالد لتزدحم بها الروح
وتتداخل فيها خيوط حياتي مع بعضها وتتعدد . ومن سنة لأخرى
كانت جليلة تشيخ ويضعف سلطانها الروحي والجسدي وأنا
لا أملك لها شيئاً يوقف هذا الانحدار البغيض . بل ها أنا بحث
عن تفاصيل صغيرة اختبأت في الذاكرة واندست في زحامها
تقودني الى تخوم البدايات الأولى ولعلني اضع يدي على منبع هذا
الاحساس لخطر لكن هذا في منتهى القسوة منتهى احتمال الألم .
لقد ادركت بعد فوات الأوان - انني مثل من ينسج ثوباً سداه من
الضوء البكر الذي لم تمسه يد ولحمته من الوهم الخالص الذي
يتشبث برؤوس المتعبين . وها أنا في النهاية اعود الى الشاطيء
بعد ان تبدد كل شيء واصبحت على يقين انني على قيد خطوات
من الموت . ويزداد هذا اليقين رسوخاً كلما أمعنت النظر بوجه
السيدة جليلة وفي اعماق عينيها المنطفأتين فماذا افعل؟

هل أقتنص من تلك السنين الطويلة اكثر اللحظات اضاءة
ووضوحاً واستهدى بها في هذا الليل الحالك الذي يلتف حولي
بكشافة وصمت صعوداً أو هبوطاً كما تفعل المومسات : اجل كما
يفعلن عندما يبلغ التعب باحداهن فتلتقط انفاسها في آخر العمر
وتلملم اشلاءها فتضاء ذاكرتها الصدئة لبعض الوقت بذكرى
بعيدة ، مطمورة تحت انقراض ثقيلة متراكمة . لكنها ذكرى لذيذة
ومؤنسة . هل افعل هذا؟ لقد حاولت فوجدت ذلك مستحيلأ فانا
لا اعرف ابن تختيء هذه الاضاءة المزعومة ولا اعرف كيف
اهتدي اليها . وليست كل السنين التي مرت متشابهة ، اعترف الآن
ان عدداً كبيراً منها كانت ضحلة عجفاء : سنين قحط مجدبة الا
من وقع خطي الموت . لا استطيع لانني تعودت حتى هذه اللحظة
أن أرى الأمور من خلال الخضوع الشام ، لسيطرة لاحدود لها
لجسد جليلة وروحها على كل كياني . لا استطيع الفكاه من هذه
المحنة ولن اجزم بأن ثمة اضاءة واحدة حقيقية تعطيني الثقة ولو

قليلاً بانها جميلة وصادقة . لكن لماذا هذه المكابرة اللعينة الآن .
لا اعترف أن السنوات الطويلة التي مرت مترعة بالضوء الذي ظل
يسطع كل هذه الفترة ولكنه كان يخفت بالتدريج حتى لم يبق لدي
الا عتمة قاتمة تسكن القلب والروح .

ولاعترف ايضاً أننا كنا جسداً بجسد لا يفصل بينهما غير توجع
متواصل وشهوات مترابطة تتدافع مع بعضها كالموج . لنفسي
شاخت قبل الأوان وروح هدها الاعياء وطول الطواف .

صعوداً . . وبالاتجاه المعاكس قلت لنفسي متى كان عندي
موطيء قدم في هذه الارض غير هذا النهر ورملة ، وغير جليلة
ورائحتها المتوحشة فيما بعد . جسد بجسد لا يفصل بينهما غير
ذلك الألق الزاهي والعبق الساخن الذي يخمد في آخر الليل بينما
تكاد تشتعل الآن بذهني بصورة وحشية تلك اللحظة التي لم تغادر
الذاكرة قط . انها الوقفة المؤذية مع اربعين عاماً مضت سراعاً وما
انطوت قط على شيء من الرحمة . حتى ما كان منها مشرقاً
ساطعاً . لم يكن فيها غير الصمت المتفعل ، المهلك . الصمت
المر بانتظار ان اعرف أي من هذه الرغبات ينبغي أن انتقاد خلفها .
سكت ولم أبح شيء أبداً . لا احد يقترب مني ، لا احد يتنسم
لي . لا احد يهمه أمري سوى جليلة الأعسر! هي ناري الخاصة
التي أتوسأ بها واتلاشى بوهجها المحرق . فلمن اذن ابوح
بوجعي؟! من يستطيع الاصغاء الي وسط هذا الصمت ، ولماذا لا
ارغم نفسي منذ الآن علي الوقوف عند حدود التعب وعلى موائد
التعب . . أخ . . وحيداً الا من الحب وحيداً الا من هاجس لعين
يهبط بي أو يصعد لادري ، يدفعني عنوة الى معاينة ذلك
الاحساس بالفجيعة مثل من يلعب الصخر بحثاً عن قطرة ماء .
استسلمت في نهاية المطاف الى هسيس الرمل الناعم تحت
قدمين خشتين فقدت الاحساس بالاشياء بالارض والماء والحصى
الناعم .

هبوطاً . . وبالاتجاه الصحيح مع المجرى التلقائي العجيب
للنهر العجيب والذاكرة العجيبة ، لعلني ارى تلك السنين رؤية
صافية ليس من خلال غشاوة الدمع ولا من حمى الشهوة . فليست
بعيدة الى هذا الحد ، على الأقل ليس من العسير التكهّن بها عن

بعد، فهي اما تكون خاوية فعلاً وكما ينبغي ان تكون السنين
لرجل مثلي هذه التعب فالقى بنفسه في طريق مسدودة واما ان
تكون كحد السيف قاطعة موجعة تفتح للدم منافذ أخرى،
وتواصل الامها مثل خيط نازل من السماء.

لقد عاصرت أربع حروب. ألا يكفي هذا كي اشم رائحة
الخشب في جسد أدمي؟! الا يكفي هذا كي يجعلني اتوق الى
النهر بعد هذا العمر الطويل، وكما يتوق الطفل لثدي أمه؟ الا
يكفي هذا؟!

حروب يستيق من هولها الحجر، ورغبات اعنى من غضب
البحر. أه حقاً لم لا أبداً من هنا، من هذه الحروب وبحث في
طبائث اوراقها الطازجة. فقد تسعفني الذاكرة والتمس راحة
لنفسى في هذه الأماكن التي تحتفظ بكل شيء الا الراحة:
الحروب. اجل.

كانت الاولى مشوشة لم استطع متابعتها بذهني المشوش
أيضاً. كنت طفلاً صغيراً لا اكاد افقه شيئاً سوى أن أسمع الرجال
الكبار منهم خاصة يتحدثون عن صبية صغيرة ضاعت وسط دخان
كثيف اسمها جلييلة الأعسر. ويتحدثون عن دولة معتدية واخرى
متحالفة وثالثة احتلت أو تجزأت وخرجت من الدولة دولتان ومن
الامارة اربع ممالك ومن المقاطعة الصغيرة جمهوريتان ومن
الشعب الواحد شعوب عدة. لا معنى لهذه التفاصيل آنذاك الا ان
ماعلق بذهني هو صورة تلك الصبية التي ضاعت. يومها وانا طفل
واثناء تلك الحرب التي فقدت فيها الصبية جلييلة تصورت ان
الأمر لا يختلف كثيراً عن الولادات: امرأة تلد امرأة اخرى، وتلد
هذه ولداً وتولد امرأة اخرى بعد حين وهكذا. كنت لافقه معنى
كلمة شعوب، وهي اللفظة الوحيدة التي كانت تحيرني وتقض
مضجعي.

اعتقدت في البداية انها مجموعات كبيرة من الأطفال الارباء
مثلي، ولدوا وتكاثروا وبيوم واحد بفعل الرعد. رعد الطائرات
ورعد الشهوات العنيفة. وانا طفل كانت سعادتى لاتوصف عندما
التقط خبر ولادة طفل أو شعب أو مملكة وكنت عندما تنقطع عني
اخبار الولادات يستبد بي القلق ويدفعني خوفاً، خوف الطفل

الى التكنم على هذا القلق ولكن التكنم له مرارة الموت فلم اعد
استطيع مواصلته، خرجت بعدها ادور في الساحات ابحت عن
انسان أي انسان، يقول لي كلمة واحدة. اية كلمة. يومها ما
تركت زقافاً ولا ساحة متربة الا ودخلتها وما تركت شيئاً كبيراً الا
وتعلقت بطرف زبونه وسألته ولكني لم التقط كلمة واحدة. ما كان
احد يتحدث بأياماً شيء. الصمت يطبق على الجميع الناس
والازقة والنهر. لكنني اذكر جيداً أن الكبار كانوا يتحلقون حول
بعضهم في دوائر مقفلة يتهامون باشياء مبهمة شديدة الغموض
حتى لم اعد اتمالك نفسي، ولم يبق أمامي الا أن اخترق احدى
هذه الحلقات، وكان فيها الشيخ الأعسر نفسه والد جلييلة،
يهمس للمحيطين به، همساً خافاً مذعوراً وقها وانا طفل اخذني
العجب من هذا الشيخ الخرف. قلت لم يشعر هذا الرجل بالدهر
وهو الذي فقد كل شيء، حشرت نفسي بهعبوية بالغة بينهم
وأصغيت الى الكلمات الخائفة التي تعبر من فوق رأسي الصغير
من فم الى فم لكن احدهم، وبقدمه
الكبيرة داس على قدمي بدون ارادة فسحق اثنين من اصابعي
سحقاً قاسياً جعلني أمرق مذعوراً من وسط هذه الدائرة واتوجه
الى النهر. . . . بيد وانني لاستطيع الانتماء اليهم، أو أن هذا
الانتماء مايزال سابقاً لأوانه ولكني لاستطيع بنفس الوقت احتمال
هذه الفاصلة بيني وبينهم حسن اذن سأتمني الى النهر. وفعلاً
توجهت الى النهر والدم يزف من اصابع قدمي بغزارة فيختلط
بالرمل الحار ويلون الحصى الناعم حتى بلغت الشاطئ. خضت
حتى الركبتين فاصطبغ الماء بلون أحمر اندفع مسرعاً في خطوط
طويلة امتدت مع امتداد النهر. الم اقل إن علاقتي به، دموية
وفريدة، بقيت على هذه الحال حتى توقف النزف تماماً. خرجت
من الماء وتمددت على الرمل الرطب على حافة النهر، وكانت
تلك هي المرة الاولى التي اذهب فيها الى النهر. . . . اليوم وبعد
هذه السنوات التي باعدت بيني وبينه بل وفي هذه اللحظة
بالذات، وكلما نظرت الى اصابع قدمي اقول: هذا ماخرجت به
من الحرب الأولى. . . . في الحرب الثانية كنت جندياً في جبهة
بعيدة لاعرف حتى اسمها. كان الموقع عبارة عن خندق صخري

عميق يسمح فقط بالأنحاء الى الامام والى الخلف قليلاً. خندق محفور منذ آلاف السنين في ارض صخرية صلبة يشرف على سهل مترامي الاطراف يومئذ كنت اسمع الجنود يتحدثون عن مبادين قتال غصت بالجثث وفيالق لمشاة ابيدت عن بكرة ابيها، ومئات الاجساد دفنت حارة في خنادق تشبه هذا الذي اقف فيه الآن. لم اشعر بالخوف ولم ارتعد وانا اسمع اشياء مهولة عن طائرات لها اسماء ثقيلة على اللسان واشياء اخرى اكثر فتكاً، عن حيل عسكرية وخدع ومناورات وكتل ومحاور وخطوط دفاع واحزاب وسياسات وطنية وغير وطنية وملوك استنسخوا خطباً من بطون التاريخ واستعدوا بها لاعتلاء عروش هزيلة، باختصار قالوا هذا مكانك فلا تبرح وهي الحرب ابتدأت فابتدي معها ولا تتوقف لا تنضب الا بأمر. لا ترفع راسك الا بأمر. لا تبلع ريقك الا بأمر. لا تتململ ولا تنفّس الا بأمر. ففعلت ثم قالوا انهض فقد انتهت الحرب فانتبه معها ولا تواصل ولا تتحدث عنها بشيء لا تخبر احد بالمكان الذي كنت فيه، لا تبج بالأسرار العسكرية، ففعلت وهكذا ابتدأت وهكذا انتهت كما ارادوا دون ان تنطلق مني رصاصة واحدة، قالوا عد الى اهلك، سلم سلاحك وعدة القتال، ففعلت عدت الى الأسرة التي تقلص عددها في غيابي عدت الى الأسرة لاكتشف اني الرجل الوحيد الذي عاد حياً ولم يطلق رصاصة واحدة. ولاكتشف ايضاً ان الذين اطلقوا الرصاص امامهم حصدهم من الخلف رصاص آخر اكثر مضياً وفتكاً، وان الفرق كبير بين الرصاص الفاسد والرصاص الفتاك ثم لاكتشف ان جلييلة بنت الشيخ الأعسر قد عادت واستقرت في دار والدها وهي الآن وحيدة مشتتة كما اتوقع، تحيطها مئات الاقاويل والالغاز والحكايات المبتورة صار لها جسد بضح انوثة ودهشة، هكذا يتردد على لسان الناس في البيوت الطينية في الجانب الشرقي من البلدة. اقاويل تكبر حولها صعوداً وهبوطاً في هذه البلدة الصغيرة البائسة.

لقد انتهت الحرب، وهذا هو المهم ومن بقي من الرجال لاسبيل امامهم الا مواصلة الانحدار المخيف والتداول بالموضوع الاكثر اغراء ومتعة، جلييلة الأعسر. استقري الحال

في الجانب الشرقي من البلدة ايضاً وكان النهر لا يزال ينحدر نحو الجنوب سرباً متحدياً كما تركته نقياً صافياً كما اردت. وكان شغلي الشاغل، ببقية الرجال هو جلييلة الأعسر، والاقاويل التي تسدق من كل الأفواه الاقاويل التي لا ينطوي معظمها على شيء من الرأفة وبعيد عن الحقيقة تماماً. لا ادري لماذا اشعر انني قريب من جلييلة. اكثر من هؤلاء ربما بسبب العشرة الطفولية التي قضيناها معاً على حافة النهر، لكنه زمن مضى لا تذكر منه جلييلة شيئاً بعد الذي اصابها. بعد اشهر قليلة عزمت على امر لم افكر بخطورته. قررت ان اراها مهما كلفني ذلك. اخترت الوقت. دخلت عليها ليلاً متردداً خائفاً مثل لص مهزوز، قلت لنفسني هل تذكر جلييلة شيئاً من تلك السنوات البيضاء؟ تسلفت جدراناً عالية تحيط بالمنزل، تجاوزت بضع أشجار باسقة جرداء من الاسفل. وجدت نفسي امام المدخل الرئيس للدار وكان مفتوحاً ينبعث منه ضوء شاحب. رأيتها، كانت تجلس على فراش وثير محاط بالمعبد من الوسائد بلون احمر غامق وتتطلع الى الامام بعينين حالمتين. لم تجزع عندما رأني اتوجه نحوها بل تشاغلتي في ترتيب الوسائد. تقدمت نحوها وانا لم ازل اشعر بشيء من الخوف والتردد والندم. خيل الي انني رايتها بتسّم عندما اقتربت منها اكثر من ذي قبل. تشجعت، هذه الابتسامة المزعومة اعادت الي بعض شجاعتي. بحثت عن كلمة مناسبة فلم أجد ومن اين تأتي الكلمة المناسبة في حضرة جلييلة الأعسر وكيف بي وأنا الذي ما اقتربت من امرأة قط بهذا الشكل الا هي نفسها، جلييلة، وعندما كنت طفلاً في السادسة أو السابعة. وماذا اقول وقد دخلت متلصصاً؟ توقفت تلاشت ابتسامتها واكتسى وجهها بحمرة قانية. قالت بصوت رخيم مرتعش: من يدخل متلصصاً لا يجدر ان يقف هكذا كالصخم تقدم ان كنت تثق بنفسك تقدم ولا تخف ياعلوان ها انت قد اصبحت رجلاً ياه... اللعنة على تلك الايام التي مضت مسرعة والله قد كبرت.

تقدمت يبدو انني تعلمت الكثير من تنفيذ الأوامر بلا مناقشة قلت لنفسني ان هذا اهون من الخندق. لقد صنعت الوسائد على شكل نصف دائرة بحيث تحيط

بفرش ملون من الصوف، نهضت جلييلة ووقفت على قدمها كما يقف شبح مرعب يالهى اهذه هي الصبية النحيلة ذات الركب البسارزة والنهدين الضامرين؟ اجل.. اجل. نفس الوقفة الجبروتية فارعة الطول حقا رشيقة حقاً. كانت تخفي خلف هذا الشوب الخشن ردفين مدورين ونهدين يوشكان ان يتفرا من الثوب، في تلك اللحظة احسست اني اخوض في ماء النهر حتى الركبتين بينما اغوص في هذا الفراش الوثير عندما اشارت علي بالجلوس بينما كانت تطول وتشمخ.

كم كنت صغيراً آنذاك بينما تنهض جلييلة نهوضاً مخيفاً، يستثير حتى الجدران. امسكت بشعر رأسي وسحبتي اليها بقوة، فاستسلمت، لم اعترض بل شعرت انني اطير بين السماء والارض لكنني احس بالوسائد واحدة واحدة، واحس بجلييلة نهراً عاتياً ينحدر نحو الجنوب يغمرني بضعة كبيرة ويأخذ معه كل تعبي، كنا نتلمس وجه السماء ونحس اننا في اعماق نهر لا قرار له كنت احاول ان اتماسك واتجلد لكن من يستطيع ان يتجلد ويتماسك في حضرة جلييلة. في حضرة الموجة العاتية التي تنهض كالجبل او تنحدر كسيل العرم. من يستطيع ان يحظى بقشة يتشبث بها فلا يقتله طوفان جلييلة الأعسر من؟

ومنذ ذلك الوقت، عرفت أو تعلمت كيف يمكن ان نكون وقوداً للحرب بنفس الوقت الذي نتلمس فيه جزئيات حياتنا ومفرداتها البسيطة، ولابد، بالتالي ان نألف ذلك كما الفنا الشمس والهواء والنهر وحكمة الرجال الكبار من اهل البلدة الغارقة في البؤس.

ومنذ ذلك الوقت ايضاً بدأنا نألف بعضنا بعضاً انا وجلييلة، ونعتاد على العيش معاً خلف هذه الجدران العالية التي شيدها الشيخ الأعسر ابان حياته.

... لم يمض وقت طويل حتى اندلعت الحرب الثالثة فاشتعلت معها حماساً مغرطاً دون ان اعرف السبب في ذلك. ربما لانني امتلكت فكرة عن الحرب. فكرة لاتصمد كثيراً امام وهج الرصاص ودوي الطائرات لكن هذه الحرب ايضاً كانت سريعة وبلا خنادق بحيث ظلت الفكرة مغلفة في الذهن كانت

جلييلة تستحوذ على كياني، كانت هي وطني الذي خفت عليه خوفاً شديداً لكنها، كانت سريرة لم يتوضح فيها غير الحماس وغبار الخطب التاريخية وصداها وطريقة الهراوات الغليظة التي امطرتها السماء العربية على الشرطة العربية. كانت حرباً خاطفة كالبرق كلمع الهراوة بحيث لم تكن هناك فرصة لي أولغيري من الناس لكي نفهم متى بدأت وكيف انتهت.

لقد حدث كل شيء ببساطة، نمت الى جانب السيدة جلييلة بعد عشاء خفيف وعندما استيقظت صباحاً وجدت أن حرباً قد حدثت في الليل وانتهت اثناء الليل نفسه. ولكنها حرب على اية حال وهذا ما رددناه معاً ونحن نسترق السمع الى احاديث الناس. وفي النهارات التالية التي اعقبت الحرب بت لا اعرف كنت اواجه شعوراً حقيقياً عنيفاً بالموت فلم اجد امضى من سلاح النوم الى جانب السيدة جلييلة النوم سلاح للمراوغة.

ومقاومة الموت.

كانت اكبر مني واكثر نضجاً. ودائماً كانت تشدني اليها بقوة فانجر اليها كالطفل وهي تهمس:

- لم يات وقتنا بعد يا رجل.. فلا تحزن..

ومن حين لآخر كنت استفيق من ضغط التعب المتراكم الذي يسببه نومها على جسدي فيسبب ذلك الشعور الخفي بأنني اقرب الى الموت منها فانركها تهذي باشياء غامضة مهمة عن الحب والاطفال والولادة! ينقطع بيننا ذلك التواصل المريع ويخمد الجمر في القلب وتسري برودة الموت عندما تصبح في لحظة مثل هذه فعلاً: امرأة حقيقية انثى تتوجع من الأعماق وتتابع وحيدة ماكننا نحس به معاً وتنقطع صلتها بما يجري خارج الغرفة. الم اقل ان جلييلة امرأة حقيقية تقاتل باظافرها واسنانها من اجل لحظة حياة ممتلئة...

الرابعة، حرب حملت معها وهج الحقيقة التاريخية المرة للناس الذين اداروها.

حقاً كانت فيها نكهة التاريخ، ورائحة ذلك الزهو المتألق. لقد اتسعت في اللحظات الأولى حتى كادت تأخذ كامل حجمها الحقيقي، وحتى ان السيدة جلييلة او شكت ان تصرخ: لنفعل

شيئاً الآن . وهي التي ما صرخت قط . لكنها خمدت فجأة وتحولت الى شيئين : طائرة تتعلق باجنحتها عواطف الناس ومشاعرهم واخرى تقتل فيهم هذه العواطف المندفعة .

... في الخامسة . حاولت .

مروقت طويل . كان ثمة شيء ينمو بداخلي . عطب . عطب . كبير ينهض بيني وبين جلييلة . كان جوعي للجسد المسكون بالدهشة والرائحة الوحشية التي تنفذ الى القلب والمسارات التي تقود الى ذلك الاتجاه الذي يجعل وجهي مسكيناً مستكيناً بين قلة الزاد ووحشة الطريق كما يقولون . كان هذا الجوع يزدهر بداخلي عندما تطول المسافة بين حرب وحرب ، وعندما تصبح السيدة جلييلة بين تلك المسافات الطويلة هي الظل الذي يصد عني حر القيط لا يبقئ الا ظلمها الوارف ، وذفنها العبق الذي يتسلل الى عظامي عندما تعصف بهذا الجسد الهش تشعيره الوحلة ، ويوم لاجد سواها يستطيع التوغل في الدم . ورغم ذلك مازالت تصر على أن وقتنا لم يحن بعد . حاولت .

قلت لها نحن الذين نقاتل هذه المرة ونحن الذين ندبر دفتها . قلت لها ان هذه الحرب المدمرة قريبة مني ، تلامسني كما تلامسني انت في هذه اللحظة لكنها لاتصدق ولاعرف من أين لها هذا اليقين العجيب ؟ فماذا افعل ؟

هل يتحتم علي ان اموت يومياً تحت ثقل هذا الجوع الذي يغتالي بصمت ام اظل اقاتل على المخيلة التي تأخذني بعيداً ، حيث المدى الواسع والافق الارحب ، وضياء الذاكرة المزدحمة بالاف الاشياء المتشابكة ، يشدها جميعاً ذلك التوق الازلي للتوجه وبهذه الحال ، وكما أنا ، الى حافة النهر ؟ لا اعرف .

وتلك الليلة الشائبة والجدران العالية التي تسلفتها والوسائد الوثيرة مازالت ماثلة امامي صعوداً وهبوطاً ، ابتداءً من حيث ينبغي ان تكون البداية لكل شيء : للحب او للتعب . للحياة او للموت وانتهاء عند آخر قطرة ماء شربها ملح الارض في اقصى الجنوب الموحش منذ فجر التاريخ ومن حيث ينبغي ان تكون النهاية لكل شيء .

للحب وللتعب . للحياة او للموت فماذا تبقى لي غير ذلك

التعلق المضني الذي يضاعف شعوري بالانسحاق ؟ ما الضير في ان اقول أن الدهشة تزول والحماس يزول وان النهر هو الباقي ، وجسد جلييلة هو الباقي رغم انه لم يعد طرياً كالزبد ولا ساخناً كالمرجل ، ورغم انه اصبح شديد البرودة تفوح منه رائحة الخشب العتيق بعد ان كان يتضوع مسكاً وحشي الرائحة يستفز الحجر . ما الضير في ان اتلمس جوعي المتجذر في العظم وتصور مخيلتي على اختلاف الوهم وتضعيده الى مصاف الحقيقة الناصعة من اجل ان امتطي موجة عارمة للذة عارمة ؟ ما الضير في ذلك كله مادمت لا اسبب أي حرج أو حزن لأحد ؟؟ ما الضير في ذلك ؟

... لن نسي ابدأ أن جلييلة كانت ، ولسنوات طويلة ، غابة بكر كلما ادخلها اكتشف انني مازلت بعيداً عن تلمس مجاهلها التي لم يطالها الضوء بعد . كان جوعي لجسدها يمطر مثل غيمة مكتظة ، تمطر ، حتى يبتل جسدي كله ويبتل حتى العظم ثم يجري بعد ذلك سم السكينة والالفة نقيعاً قاتلاً كما حدث ذات يوم مع جلييلة نفسها قبل ثلاثين عاماً . اما اليوم ، فان الخراب الكبير قد امتد بين حرب وحرب وقد نال مني ومس شغاف القلب واتى على كل ما يرطني بجلييلة . لقد تضاعف جوعي . هذا صحيح . تضاعف ولم يعد مجرد هواجس دفيئة تجوب بقطة في حدود الوقائع السريعة . هواجس حقيقية تتعثر بها مخيلتي وتحاصرهما ذاكرتي التي نأى عنها الخراب ولم يعبث الا بالقليل من آفاقها .

ومنذ ذلك الوقت كلما التقيت امرأة أخرى غير جلييلة وبعيداً عنها اجدني تلقائياً أحدثها عن شيء يشبه ما احس به الآن . عن النهر في مصباته وتكونه ابتداءً من قطرة ماء واحدة صغيرة ، تكبر ، تكبر ، حتى تصبح سيلاً عارماً من الماء يتدفع في مجراه الازلي ملتويماً أو مستقيماً حتى يبلغ المصب حيث تعود تلك القطرة الوحيدة تندفع تلقائياً مئات المرات حتى لاتعلق بجذر أبيته طحلبية أو حصاة مغمورة في الاعماق . آخ . . يا لهذا النهر الذي يشبه الافعى المنسابة بذعر بين الجبال والسهول والوديان وفي البطاح العريضة المستوية آخ . لو يقول هذا النهر ما الذي اصاب جلييلة ؟

كانت تلك المرأة تشمخ وهي تسير بجاني وتتهز من الأعماق وهي تنطلع إلى فودي الابيضين وصفرة الموت على وجهي وتحذني عن مسارات أخرى لاوجاعها هي . الاوجاع التي ماسمتها قط تتحدث بها وبهذا الشكل . عجيب . تقول جليلة أن حذاء جميلاً أو قميصاً للنوم يتمشى مع هذا العصر الراكض إلى هاوية لاقرار لها ، لهو افضل واغنى لها من عشرة رجل شوته الحرب وانطفأت فيه جذوة الحياة ، صعوداً مع الجوع المزدهر في جوانحه وهبوطاً الى اصفر الامنيات التي يحتفظ بها الانسان لنفسه ، منذ متى وهي تكابد ، وتتكم على مثل هذه الامنيات ياه كم انا مفغل .

ماكان امامي الا ان الود بالصمت منذ ذلك اليوم . وماذا افعل غير هذا؟

فهي ليست سحابة هجر تزول بعد مداعبات رقيقة ، انما كانت السكين التي فصدت العرق الأزرق واغلقت كل قنوات الدم والحياة في . لقد انقطع الجبل السري بيني وبين جليلة ولم نعد في طريق واحدة منذ تلك اللحظة اذ تأكدت بما لا يقبل الشك ان تعب الحياة الحقيقي هو تعب النهر الذي يجري ولا يلوي على شيء بحثاً عن المصب الذي يقذف اليه في النهاية بكل المزيج المتناثر دفعة واحدة . يجري متسلقاً الجبل ، ومنحدرًا يجوس مشاهات الاودية ، قوياً لا يهدأ وهو يتمايل في البطاح . هذا هو التعب الأصيل الاخضر وهكذا كانت جليلة في السنوات الأولى . منذ ذلك اليوم ادركت انني لازلت طفلاً غراً وان للجوع وجهين احدهما صقيل يلمع على حافتيه زهو باطل ونور باهت يتارحج مع نسمة رائقة ، والآخر اشبه بالخشب المنخور ، ينخر مشهوه وتعباً وانيناً ادركت ايضاً انه لم يبق لي غير هذه المخيلة التي تقع خارج السيدة جليلة وخارج اية امرأة أخرى تعتقد انها هي الملاذ الوحيد لرجل متعب حزين ، ومن حقها ان تذله وترميه خارج نفسه .

يومها شعرت بذات الوجع الذي عشته وانا ادور على الساحات وجع مزدهر منتصر يتناول كالنخل ويسبق كالاشجار التي لا تحمل ظلاً .

ومنذ ذلك اليوم ايقنت ان حربي قد بدأت قبل ان انتهأ لها أو اعد لها شيئاً سوى حفنة من سنين جافة واصابع مشوهة وذاكرة متيقظة يحرقها الجوع وتلسمها الرغبة العنيفة في فعل ايماشي . ومنذ ذلك اليوم ، كلما دخلت باراً أو شربت كأساً من الخمر يتعمق بذهني وفي دمي ايضاً ما قالته جليلة في تلك الليلة التي تسلفت فيها الجدران . قالت : انت مليء بالفتوت والمخاوف والطفولة المخصبة ولن تدرك على المدى القريب ولا بعد مائة سنة ان يوماً سيحينك لاتعرف فيه اين تضع قدمك . ولن يسلم وجهك من الحزن ابداً . تذكر هذا : لن يسلم وجهك من الحزن ابداً . . .

اهي نبوءة ام تراكم معرفة؟ كم انت صادقة ودقيقة وواثقة . كم انت لصيقة بالحياة ، باحرج تفاصيلها .

لقد ابتدأت حربي : صعوداً كنت اقف على متن ذلك الصحو المخيف الذي بعثته تلك الحرب وركزته براسي كما يدق الود في ارض متماسكة .

لقد خرجت وحيداً الا من الحاح احق وعنيد لنفسي شائخة ، تجتاحها المرارة المنبعثة من الأعماق من القلب . كنت اعرف انا ايضاً انني وفي هذه المرة بالذات اقف في موقع مكشوف . يسبحه الجوع الدائم الاقامة بدمي والمزروع بصور الجسد القديم ، جسد آلهة الخصب قبل ان تغادره الدهشة وانا بينهما مشدوهاً مأخوذاً بهذا الشرر المتطاير من مكان الوجع . كل الاشياء تشير الى انني خاسر لا محالة غير انني هدأت عند هاجس واحد هو ان الحرب ستكون معلومة واضحة ولا مجال لخلط الاوراق فيها . انها حربي انامع السيدة جليلة . بخسارة وريح ، ولكن ان يخسر احدنا فهو افضل بكثير من ان نخسرها معاً واني على استعداد تام لان اخسر كل شيء حتى طفولتي مقابل هذه الحقيقة . واعتقد ان جليلة بعد الذي قالته لي لن تموت من الوحشة .

وعندما ينتهي كل شيء ينبغي ان يعرف الناس من منا الخاسر ومن منا الفائز حيث لن اعود الى مجاذبة السيدة جليلة حديثاً سلفياً قديماً عن الحب والحرب والجسد كلام مثل هذا تجاذبناه طوال السنين الفائتة حتى بيت مفرداته واصبحت كالحصا الناعم الذي

يتقاذفه الاطفال على حافة النهر

كلام سلفي، ابتدأ في ليلة شتائية باردة، أوت فيها حتى الفئران الى انائها ونهايته قساعة فجأة متورمة سكنت داخل جلييلة بأني أصبحت ليناً ومطوعاً أكثر مما يجب بعد كل هذه السنين، فراحت تملي عليه من حين لآخر شروطاً للحياة وطقوساً مفزعة للحزن واخرى للتعب، لا طائل تحتها حتى وصل الحال بنا الى الخراب الشامل ياه.. ما اجمل الخراب الشامل: أينما وليت بصرك وأينما وقعت عينك وأينما مددت يديك فلا تجد غير رائحة الموت ولا تبصر غير ظلام الهاوية السحيقة. هبوطاً وقبل ان يتسع الخراب بيننا كانت كلماتها تسقط في القلب مباشرة ورائحتها تسكن الدم مباشرة. كانت، في آخر ليلة قضيناها معاً تناغيني بصوت رخيم، مولع، مريب، خائف ما سمعت مثله قط. لقد حولني ذلك الصوت الى طفل جفاه النوم، وبدأ يتشرب هذه البشرات الفاجعة بكل كيانه. كنت اسمع صوتاً ابلغ من تغريد الطيور في أول النهار واعمق بمئات المرات من صوت النهر المتحدر الى الجنوب واراق من نسيم الربيع البكر. صوت كانه ينحدر هادئاً من السماء، يا الهي لم يطبق لي جفن حتى الصباح. بكيت حتى ابتلت الوسائد، وسرحت حتى خشيت فقدان الذاكرة، واطلقت العنان لجوعي، جوع السنين الصفراء وانكشفت في حضرة ذلك الجسد الشهي، ينخل جسدي جمرأ وتسرّب روحي من بين الاصابع أو من نهايات هذب العيون. لم يطبق لي جفن حتى الصباح وفي كل دقيقة تمر، اشعر اني اتحول الى شيء اخف من الهواء نفسه. وقتها قلت: هكذا يجب ان اغادر الحياة. هكذا خيل الي وانما في حضرة السيدة جلييلة، وهكذا كنت اسمع شكواها، متأنية ممزوجة بحرارة ضاجة! التعب والشهوة تلاحقني طوال الليل من وسادة الى وسادة ومن بار الى بار حتى استحال هذا الابتهاج الى خوف مدمر. خوف من ان يأتيني يوم لا اجد لها فيه.

اوه.. انني اشعر بالتعب.. انني اشعر ان كل ذلك قد انتهى ولم يترسب في الاعماق الالجوع، عارياً مثل ساق نبتة البردي كل ذلك قد توزع على اربعين عاماً بكل وقائعها وحركاتها السرية البطيئة.

يجب ان نفترق يهدوء ولا بد ان يحدث هذا الآن ولا بد ان يكون احدنا في موقع الخسارة ليكن. انا اقدر على ذلك. ليكن. صعوداً.. حاولت..

ليس بعيداً عن متحدر النهر ذات نهار مشمس وقدماي تلامسان رملاً ساخناً وقلبي يفيض كآبة مكدودة خيل لي انني لاحتاج الآن الاشيشين: الخمرة والنوم او معاقرة هذه الرائحة في جسد جلييلة. حينذاك كان اعتراضها عنيفاً وتأنيهاً قاسياً على الخمرة والنوم. ولكني مع ذلك كنت وفيّاً لهما، ويوماً بيوم كنت اداري هذا القلب الهرم الذي روعه الهم واقلقت الضجة الآتية من بعيد.

لا ادري لماذا كانت تثور وتصرخ بوجهي كلما شربت كأساً أو اغمضت عيني في وقت مبكر؟ اهي الحرب بيني وبينها ابتدأت من هنا؟ ربما. لكن لم تخاف هذه المرأة التي دنستها العفارت، ونمت في ديار غريبة؟

قلت الخمرة والنوم، فتوجب علي ان اطعم هذا القلب من رائحتها قبل فوات الاوان ورغم الالم الوحشي، استطعت التغافل عن هذا الجوع، مستعيناً بالهواجس المزدحمة في الداخل وبالتوجه النهائي الى ضياء الذاكرة والنهر بدلاً منها وفعلت:

مددت يدي لبعض الاصدقاء فاستانسوا بها للوهلة الأولى، ولكنهم سرعان ما خفلوا من ارتعاش اصابعي وفزعوا من صفرة الموت على جيبني. لاشك انهم تألموا لفرحي بالضحك الذي تضج به عيونهم كانوا جميعاً كباراً، كانوا جميعاً صغاراً، كانوا جميعاً يقولون تعال الينا وادفع عنك هذا الخشب المتعفن بكيت على اكتافهم واحداً واحداً وبرخص شديد. لم اجد غير صدى كلماتي ويؤسي وتعني في عيونهم كنت الوحيد الذي لم يكبر منذ ولادته. الوحيد الذي لا يعرف اهو مع الكبار ام مع الصغار اجل.. الوحيد.

هبوطاً.. ومرة اخرى شخصت بذهني نبوءة اخرى قالتها جلييلة عرضاً عند ما كنا معاً في تلك الليلة الشتائية الساخطة قالت انت رجل هرم، لكنك يقط الحواس يسحرك صوت المزاريب اكثر مما يسحرك خصر امرأة جميلة.

هل كانت تقرأ طالعي في ذلك اليوم؟

لم اكن كما قالت في ذلك الحين ولم اعترض على ملاحظتها حتى الآن رغم اني في تلك الليلة اغلقت كل النوافذ واضأت كل المصابيح في الغرفة ورصعت المدخل بالفوانيس وقاتلت فوق جسدها كل الحواس التي كانت تريد مباغتتي لتنفلت الى خارج الغرفة . ادري مالذي فعلته في تلك الليلة . قاتلت وجعاً وحشياً يسكن القلب والبدن والعينين . قاتلت ورمساً في الأعماق الموحشة حيث انبثقت روح جديدة ابتدأت من اطراف الاصابع وانتهت امام العينين على هيئة ضباب شفاف ينزاح ببطء قاتلت قتلاً مجيداً الى حد ان جسدي ظل يحرقني لبضعة ايام ، وحيث كانت اظافرها تنغرز في اماكن عديدة منه ولكنني اعترف الآن انها لم تقل غير الحقيقة ، اعتماداً على يقينها العجيب بانها الفياء الامن والمتكأ الذي لا بد من التوجه اليه دائماً لم اعترض على ملاحظتها حتى الان فقط يحتتم علي ان اقاتل هذه الخضرة المزعومة التي ابصرتها كالطيف في زغب وجنتها قلت لنفسي انني اولد مرة واحدة ، فما معنى هذا الزهو بهذا التعب المر؟ صعوداً . . قد ماي على الرمل والماء يصل الركبتين ويدوم حول ساقي العاريتين فضاء الذاكرة في هذه اللحظة وتجبرني عنوة لأتابع خلفها تسلسلاً زمنياً منطقياً الى حد بعيد ، للحروب الأربعة او الخمسة ، لن اتوقف عند المدن والقرى والاراضي والانهار والمرتفعات والأغوار التي ابتلعها الاعداء وبنوا فوقها مدناً وقرى وبساتين وحفروا أنهاراً وخلقوا اغواراً جديدة .

لقد رأف بي النهر وجعلني أدھش من عمق انحداره حيث كنت أقف . اسررتني زرقته المكابرة وهو ينساب مثل الضوء نحو الجنوب البعيد حيث يظل ممسكاً بانسيابيته العذبة وهو يتلاشى في البحر . لقد عدت اليه اليوم ثانية بعد عشرات السنين وبي وجل يطوح بي ، وعشق مافئى يخضر في نهاية كل عام لهذا النهر العجيب ، العنيد المتصابي ابداً . عدت اليه وانا احمل يقيناً قاطعاً ان موجاته العنيفة هذه ، وحركته المراوغة تصل بي الى آخر المسافات البعيدة وكأنه قد بدأ توأ ، هذا النهر لا يشيخ ابداً ولا تفتقر حركته على الاطلاق هذا النهر الحياة يتجدد على الدوام ناشداً

السلام للارض التي ينطلق على متنها وهالاني اخوض حتى الركبتين في مائه وحتى العنق في ظلام اربعين عاماً خلت . الخ زاه ، والفة صميمية تجمعنا في هذه اللحظات التي تقف خارج التاريخ . ما كان النهر خارج التاريخ ابداً ، بل هو التاريخ نفسه ولكن متى كان البكاء مجدياً ، ومتى كان الغناء مجدياً ومتى كان الغضب مجدياً؟ ! انا في حضرة دجلة ، ودجلة وحده يمنحها جدواها ويستثير كل صيواتها .

لأحد يسمعي مهما كان صوتي فاجعاً لأحد يسمعي الا هو وحده النهر . هو وحده القادر على حمل هذا الوجه ، والترقب بهذه الشكوى والتصبر على هذا الأنين ، حتى يبلغ بها اقاصي الدنيا لأحد يفعل ذلك غيره قلت هذا من زمان ثم اخفيت وراء حاجز من الجروح التي ماهداً نزفها طوال اربعين عاماً تدخل ليلها بنهارها حتى اعيتني الحيلة وهجرني الصبر وتجرت مرارة الموت البطيء اربعون عاماً وانا اغذ السير خلف لمعان الشهوة المستمرة التي هي الموت بعينه دون ان يطرف لي جفن ، دون ان يلوح في الافق ، ولوم من بعيد ، بصيص ضئيل من الضوء وها هو دجلة يعيدني بجبروته الى نفسي ، متمسكاً ، قوياً ، أنظهر بمياهه واغتسل بزرقة القتالة . قلت له امتدت المسافة بين حرب وحرب . قلت له امتد ظرب مروع بين حرب وحرب ، قلت له لقد تسوس جسد جليلة الأعسر وفاقت رائحتها رائحة الخشب المتعفن . هل تذكر جليلة بنت الشيخ الأعسر؟ هل تصدق ما اقلوه الآن لك عنها؟ انسيت ركبتها البارزتين وانت تبللها بمياهك الطاهرة لقد غادرتك وهي في التاسعة ولم تعد ولن تعود . كانت تغادرك حتى وهي ترفع ثوبها فوق ركبتيها وتخوض في مياهك . اوه . . سيدي ، بين حرب وحرب يزدهر في نفوس بعض الناس المولودين منك ياس مريـر ، كما يزدهر (الحرمل) على حافات الخنادق وتحت قناطر السكة الحديد في البراري وكما تزدهر الشوارع الخلفية والمقاهي المعتمة ودهاليزها الرطبة الضاحجة برائحة التبغ ورائحة الاجساد الأدمية في ايام الحروب والمحن بالمجذورين والبهايل والممسوسين والانذال ، حتى ليبدو ان الحياة تبدأ دورتها من جديد هبوطاً . .

بعيداً عن السيدة جلييلة وبعيداً عن الاصدقاء حاولت ان اتساوى مع هذا الحنين الخفي للأشياء البعيدة المناسبة مع النهر وفي الذاكرة مع الدم .. وكان الليل ندياً رطباً بارداً وكان ماء النهر اكثر برودة بحيث كانت ركبتي تَصْطَكُ بصدمة، كان الليل باردا ولكنه ليس معتماً كما يجب، ثمة احساس ما بأني واجد خلف هذا الليل في هاتيك الحانة المنزوية، وداخل هذه الرطوبة والعممة جليسا من الجن او من الانس فلادخلها اذن واربع نفسي من ضنى هذا الطواف الطويل . اعطيت ظهري للنهر ومشيت دون أن احدد اتجاهها معيّنًا . لادري لكنني كنت اكنم احساسا مفاجئا بالخية : أمن الممكن ان أجد متكأً آمنًا بعيدا عن حضرة الجسد الهش ورائحته الثقيلة؟! أن الألوان لأن استفيق وافر بجلدي كان، الليل صعبا امامي بظلامه قاسياً بوحشته، وكانت رطوبته همسا جنونيا كالحلم الزاهي . المهم اني حاولت ..

قصدت صديقا قديما يسكن في الجانب الغربي من المدينة بينه وبين النهر حب محرم ومستديم وقائم منذ عشرات السنين . بينه وبين الفناء حب محرم . بينه وبين البهجة عداة مستحكم مستمر منذ اول يوم جاء فيه الى الدنيا . هذا الصديق لم يكن مجرد رجل يتقن تبادل الحديث، وليس مجرد جليس من البشر يبادل الكأس ويشعل لك عود الثقاب ويسألك عن آخر مشاريعك .

انما هو من نمط خاص : استعمرته الكآبة وازهرت في اعماقه رائحة الخراب والفوضى وجاست دواخله وشوشة خبيثة غامضة للتاريخ والتاريخ بداخله ليس مجرد معلومات وتفاصيل وجزئيات واحداث واخبار عن الانبياء والرسل والقادة والجواسيس والحروب . التاريخ بداخله مثل وحش مخبئ خلف تشابك عتيف من الطين والبردي، ما ان يغفل عن ترصده ولجمه حتى ينهض من اعماق الاعماق في نفسه وفي نبضات قلبه .

لقد سعت اليه في مجلسه تحدوني رغبة في ان اقول له اني بعد هذا العمر الطويل اصبحت لافرق بين رائحة الخشب المتعفن، ورائحة المرأة التي عشقت . ولا اعرف سببا واضحا لذلك . اعرف ان قصورا في الفهم والاستيعاب يلازمي منذ

الطفولة ولقد عرفت جلييلة ذلك ايضا . فلست من اولئك الذين قرأوا كثيرا ونبشوا في كل الزوايا المظلمة كما تفعل الصراصر تحت الجدران المنخورة والذين جعلوا من زوجاتهم قيمات على حيواتهم فعبثن بها وتذوقن طعم ولذة السلطة . وكل ذلك من اجل ان يضمّنوا لأنفسهم مكانا في بيوتهم يحتسون فيها الخمرة في الايام الممطرة!

كان هذا الصديق الذي اسعى اليه يعرف جلييلة، ويعرف الكثير من تفاصيل حياتي معها . والأهم من ذلك انه يعرف مامعنى ان تحصل امرأة مثلها على تفويض بالصرف بحياة رجل مثلي لا يملك من حياته شيئا يحرص عليه . يعرف أن ذلك ليس ممكنا ولا منطقيا ابدا . ولكنه لم يتدخل بيني وبينها بما يدعم ابتعادنا عن بعض رغم المودة البالغة بيني وبينه رغم علمه بانني انضب يوما بعد يوم .

وانا في طريقي اليه، همست لنفسي : ان هذا الصديق، في هذه اللحظة قد انهى كأسه الأول، وراق مزاجه وسالت من راحته انهيار الخمر والحكمة واطلت من عيني غمامة حزن، دائمة، لكنني تذكرت انه يستطيع سبر غور كل الأوجاع . لم يبتعد عن دجلة لم يحاصر مثلي بين عشق دجلة والهروب المتواصل من رائحة الخشب . قد لالنتني ولكنني سعت .

في الطريق اليه خشيت ان تخمد هذه الجمرة المحرقة في ذاكرتي واعود من حيث اتيت انا بين الصعود والهبوط بمحاذاة النهر ورائحة الخشب تنتهي عندها كل همومي وتنطفئ هذه الجمرة المحرقة ولا اعرف سبيلا آخر غير هذا الصديق الذي قصده قد خبر الحياة بطريقة خاصة جدا . وعرف في وقت مبكر سر الموت الذي يلف المحيطين به فلم يسفح نفسه على جسد هش كما فعلت . لم يتوغل بعيدا الا وهو وحيد حتى من احساسه بقشعريرة الحياة . لم تاخذ شفقة بنفسه ولم يترنح قط ، امام سطوة الشهوات بل كان قاسياً يجلد هذه الشهوات ويجتثها من الجذور . ازورت عنه مزاغل التراف والاسترخاء لما هو حاصل فتناى عنها بعيدا واعرض عن نزواتها الرخوة وهذا ما يدفعني للبحث عنه الان والعتور عليه مهما كلفني ذلك .

وكنت آنذاك جندياً متطوعاً في بلد آخر . قال هل فهمت ؟ قلت نعم . تكومت على المقعد المقابل وشعرت ان تعبي يوشك ان يتفجر في الحال فقد كنت اصغي الى شيء يتهدم بداخلي ويتحول الى دم فائر ودمع ينسكب بهدوء ، لقد احس بذلك فوضع كفه على راسي وقال :

لاتبك ايها الرجل ، لاتبك فالبصر لم يعد مهماً وحياتي كما ترى ، انحصرت تماماً في كل الاتجاهات . لاتبك ، فانت تراني مضياً الآن في مكان معتم للغاية . ما فائدة البصر في ظلام دامس كهذا ؟

كان صوته قوياً ، هادراً كوشوشة النهر . نظرت اليه فرأيت دموعه تنهمر غزيرة تنحدر من شقين معتمين في وجهه تماماً كما يتفجر الماء من الصخور ، نبعا صافيا يتقاطر من اعماق مجهولة بعيدة الغور . عندئذ ادركت ان رائحة الخشب المتعفن من جسد جليلة تأتي ايضا من اعماق مجهولة بعيدة الغور ، وان جوعي المحرق يندفع ايضا من هذه الاعماق الموحشة . خيم علينا صمت ثقيل ، واضبعينا معا الى تقاطر دموعه التي مافتتت تتدافع على وجنتيه . قلت له : اتبكي انت ايضا ؟

طلبت شيئا من الخمر ورتبت وضع كرسي الخشب الذي جلست عليه حيث اصبحت في مواجهته تماماً ورحت اتملى هذا الوجه : ارض بوار تخمرت بداخلها ضجة الحياة ولم تنهض انطوت تربتها على خصب مخيف لم تطاله يد أو تعكره رائحة .

لم يخمد بداخله عشق النهر الجليل والوشوشة الخالدة التي تنبعث منه . اكيد انه يتحسسها بطريقة مختلفة تأتيه كما يرجح من اعماق الماضي البعيد ، ليس عبر الذاكرة ولا المخيلة ولا النبوءات ، عبر نبض الدم . اجل عبر نبض الدم وهو حين ينصت ويصغي وهو الذاهل ابدأ فأتما يبصر عديداً من الاصابع البيضاء توميء له من حين لآخر فضيء هذه الظلمة المحيطة به . لكنه حتى الان لا يعرف لمن هذه الاصابع : مرة يعتقد انها اصابعي التي سحقته قدم هجمية لرجل مسن ابان الحرب الثانية ، ومرة يعتقد انها للحسين بن منصور ، ولكن الحسين بن منصور تشظى مع الريح واصبح مثاراً للرعب ومنقطعاً من منقطعات الحياة المريرة

تجنبنا البحث عنه في البارات التي تقوم على ناصية الشارع الرئيس وابتدأت من الأزقة ، حيث الظلمة أشد وحيث الفناء في آخر الليل يخرج من مفاصل ابواب الحانات المكتظة بالبشر مخنوقاً كصوت الدم الذي يشخب من شرايين الذبيحة ، ومتفقاً الى حد بعيد مع انسداد الليل العميق في الخارج .

في هذه الحانات الصغيرة لا يعد المرء جليساً ، ولا يلاقي كثير عناء في الانتقال الى الحديث الذي يحبه ، كما ينتقل من مائدة بلا أني حرج . الندماء كثيرون ، والصامتون اكثر والمغنون هم الاغلبية الساحقة وهم اكثر الناس صخباً .

وبعد ساعات في الطواف المنهك والبحث المضني ، والتطلع المتواصل في وجوه متشابهة لعشرات البشر ، وجدته ! يجلس في مقدمة البار ، يقتمد كرسيّاً من الخشب تلامس قوائمه من اليمين ، جداراً رطباً تساقط طلاؤه وبانت شقوق الطابوق التي سكنتها العناكب الرمادية . كان يتطلع عبر الزجاج الى النهر . مددت يدي اليه فلم يتحرك . حفلت . تقدمت نحوه خطوة اخرى فلامست يدي جبهته رفع نظره عالياً دون ان يتكلم ثم خفض راسه مجدداً واعطى وجهه للنهر . لم يكن صعباً ان اتبين بعد لحظة أنه فقد بصره . تذكرت أنه كان يشكو منذ طفولته ضعفاً في الرؤية . لكن هذا الضعف لن يبلغ به هذا الحد وبهذه السرعة . كانت جليلة ، عندما كنا نصادفه في طريقنا ونحن مائدين من النهر ، تضع قدمها امامه فيسقط على وجهه وكانت تضحك بينما كنت اسنده لكي ينهض وانفض الغبار عن دشدشته . كان يقول :

- ماذا تريد مني هذه الكلبة ؟

لم اصدق انه فقد بصره بهذه السهولة . سألته :

- متى حصل ذلك ؟

- في احدى الحروب .

اجل هذا ماكنت اتوقعه . اذن لقد فقد بصره ، ولكن كيف ؟ قلت له . ولكنه لم يتكلم ، بل تلمس قدحه الممتلئ بالمرق امامه ورفعته الى الأعلى وافرغه دفعة واحدة في جوفه وقال : لا اعرف ، لكني ، ذات يوم استيقظت لاجد نفسي قيساً مضياً وسط ظلام عميق لاقرار له . يوم حار خالق من أيام حزينان .

القاسية . مرة يظن انها ملك من الملائكة . لكنه يعرف ان هذا مستحيل . كانت مجرد رؤى مترعة . وفي المرات القليلة التي يربك فيها يكف عن الاصغاء ويتطلع الي عبر ظلامه عندما لا يجد غير اصابعه هو فيتحسس حينئذ كاسه ويتجرع منها مايكفي لأطفاء هذا الضوء الخاطف في الرأس . قال :

- كيف جئت الي ؟

- ضاقت بي الأرض ، فبحثت عنك .

- وجليلة . ماذا جرى لك معها ؟

- ألزلت تذكرها ؟

- نعم . وبدقة .

- لقد نهضت بيننا سحب سوداء وكما تعرف لكل شيء نهاية .

- ارجو ذلك . . لكن ما بينكما عشرة عمر ، وقد لاتستطيع الفكك منها .

- لقد افسدت كل شيء

- لكننا تحيك بجنون . اخبرني ما الذي حدث ؟

- لاشيء لاشيء .

■ حافة البحر

اسمع : قلت لنفسي وانا اقف للمرة الاولى امام البحر ، لست اول من يقف خاشعاً ، متقبض النفس ازاء البحر الابيض المتوسط ، ولست الوحيد الذي خاف منه ، وكرهه وعشقه ايضاً وبنفس الوقت . لست اول العرب . ولن تكون اخرهم في ارتعاش القلب وعمق الدهشة ، وفيض الاحساس بالموت . قبلك الاف من البشر ، الاقحاح ، حملوا نفس الهم ونفس الخوف وتوجعوا بنفس الطريقة ، ربما اكثر . قبلك آلاف البشر ، شعراء وسماسرة ومهرجين ممسوسين وبهاليل حفت بهم الذكرى واخذتهم بعيداً ، على متن التاريخ البعيد ، العجيب . التاريخ الاملس كظهر الحوت ولكنهم لم يختنقوا بانفعالات بدائية كما يحدث لك الان ، لا بد ان احدهم قد بكى وان آخر قد شعر بانتفاخ في خاصرته فتسلل ، مبتعداً عن حافة البحر ، الى حافة مرقص ليلى خافت الاضواء ، صاحب ، وان ثالثاً قد شتم بعضاً من الدين

ساهمت اناملهم الملكية في تلوين خارطة الدنيا قبل عشرات السنين ، ثم القى بجسده في قلب سفينة متجهة صوب افريقيا بطارد ظل ابن عم له توغل في غاباتها قبله بعشرات السنين ايضاً . ها انت ترتقي الان جبل الاسكندرون . مباشرة الى الجبل كما جرت العادة ربما لانه ليس أرضاً مخيفة . لا يصدم الذاكرة المريضة ولا يستفوكوامن الروح المثقلة باهوائها . ربما لانه مجرد مكان ممتاز للمتعة ، وللسهر وتزجية الوقت بالشرب ومغازلة النساء . حسناً فعلت . ربما لانك تعلم مسبقاً انه اصبح هكذا بفعل التاريخ المتعاقب المنسوجة خيوطه بايد ملكية من اطراف الجزيرة العربية . ربما كل شيء فيه للبيع : الماء والهواء والسلام والشمس والغناء والمشي . كل شيء فيه للمتعة ، أو للمتعة المتعددة فلا تسمح لقديمك ان يفوصا في وحل التاريخ ، حت . تبلغ المكان الذي بلغه من شتمتهم قبل قليل . اياك وملامسة ظهر الحوت ، الاملس ، لأنه سيسقطك لامحالة ، وستساق مع طابور المزورين واللصوص والخارجين على القانون . ها هل سمعت ؟ حسن اذن .

انت لست مسؤولاً عن ايما شيء في هذا المكان . انت لست مسؤولاً عن ايما خطأ في منزلق التاريخ : انت لست مسؤولاً عما تحسبه الان اعوجاجاً في التضاريس الارضية ، ولا في التضاريس التاريخية . انت لاتستطيع ان توقف كرة زجاجية على ظهر حوت املس حتى ولو حاولت معك الملائكة كلها .

ما عليك ، يارجل ، من الحالات السابقة لوجودك . يارجل أصعد الى قمته وابتح لك عن زاوية ظليلة هادئة في مرقص أو بار أو مبغى زاوية تليق بمقامك وتحجبك عن نفسك وعن « الجبل » وهم يرتقونه كما يفعل اللصوص الاشقياء . وان كنت لا تقدر على ذلك فعد من حيث اتيت واعلم أنك انت اللص والشقي والمتسلل . لاتحاول ان تحدث خرقة في حائط الدنيا .

في اعلى الجبل توقفت سيارة الاجرة وأشار سائقها الى بناية مضاءة من الخارج اضاءة خافتة ، خائفة . كان سائق السيارة يتكلم العربية بطلاقة . طلبت منه ان ينتظرني حتى اعود اليه مهما تأخرت . اريد ان ارى المكان من الداخل ، فقد يكون مقفلاً ، أو

بعض الشيء . ومن لا يفرح وتهاد نفسه في السفر؟ وعندما ابليت انني يجب ان اسافر بأسرع ما يمكن كانت فرصتي الذهبية في أن أنأى عن هذا الوضع الشائك بيني وبينها ولو لبعض الوقت، قررت منذ اليوم الاول ألا أكتب لأحد، وألا أفتح رسالة من أحد حتى يوم العودة. قلت سألقي بكل الرسائل في البحر الأبيض المتوسط ولن يلومني أحد على ذلك. قطعاً لن يلومني أحد. لأن سفري هو لانجاز عمل معين، محضوف بالمخاطر وأي خطأ، مهما كان بسيطاً قد يؤدي الى كارثة. يتحتم عليّ اذن ان امتن الصحو ولا اتواطأ مع نفسي. ولا بد ان اعبيء عواطفني في كيس والقيها في البحر. اعرف ان هذا صعب ومدمر ولكنني لست في موقع الاختيار. يرادني الشك لحظة واحدة في ان الحذر حاسة خاصة تنمو مع الخوف بمنور الايام وتصبح بالتالي مرضاً عضالاً. بهذا الشكل كنت افكر آنذاك وأنا انظر بين لحظة واخرى الى البحر واتطلع الى وجهه (ثامر وجدي) الذي يشاركني الغرفة، والعمل ايضاً لقد شاءت الصدفة ان يلحق بي بعد بضعة اسابيع، لنفس المهمة ولنفس الفترة.

بيني وبين - ثامر وجدي - علاقة وظيفية قديمة يرجع عهدها الى اكثر من خمسة عشر عاماً مضت، بالإضافة الى علاقة صداقة نشأت في اول سنة للحرب. لم يذهب معي الى الجبل، ولم يسألني عن اسباب عودتي المبكرة منه. ربما كان يعرف انه مغلق ولم يخبرني بذلك. ولكنني انى له ان يعرف اني ذهبت عندما تركته في الغرفة كانت امامه ثلاث قناني من البيرة، وعندما عدت اليه وجدت ثلاث قناني بيرة فارغة. كان يجلس بنفس المكان ووجهه الى البحر وعيناه تزوغان احياناً داخل الغرفة. لا ينظر الى شيء معين. لقد وعدت نفسي الا افتح اية رسالة، حتى امتلاء درج الكومدينو الملاصق لسريري بالرسائل والبطاقات البريدية المفتوحة. كان - ثامر - وفي كل مناسبة يلقي عليّ باللائمة ولا يصدق انني ما اعطيت العنوان لأحد، لسبب بسيط هو انني ما كنت اعرف اين سיתי المظف بي، ولا في اي ميناء سيكون عملي. ومع هذا لا يريد - ثامر - ان يصدق بان العنوان موجود لدى الدائرة التي كنا نعمل بها وبأمكن اي واحد الحصول عليه

متناً. امثل السائق، وظل واقفاً بسيارته بينما كنت ابحث عن المدخل الرئيس لذلك المبنى. وعندما اهتديت الى الباب وجدته مغلقاً بالشمع الاحمر والظلام في الداخل كثيف. كل شيء يلفه الصمت على غير العادة. حومت حول البناية الصغيرة فلم اجد اي منفذ يفضي لداخلها. عدت الى السيارة وطلبت من السائق ان يعود بنا الى المدينة. في الطريق قال السائق عرضاً انهم اغلقوا معظم البيوت والبارات والملاهي منذ يومين. قلت له انني رأيت الشمع الاحمر. قلت له لماذا اغلقوا الجبل؟ قال ان الدولة تضطر لاتخاذ بعض التدابير التي تبدو غامضة. فماذا تفعل عندما يتحول العهد الى توتر عقائدي وتحول البيوت الليلية الى امكان تجمعات سرية للتهديب والمتاجرة بالاسلحة والحشيش والفتيات القاصرات؟ هل تنافضى عن كل شيء من اجل راحة بعض الصعاليك؟ اليس مضطرة، بالتالي، الى استعمال الشمع الاحمر في طول الجبل وعرضه؟ قلت بلّى هذا صحيح ومنطقي، لكنني مدفوع بروح المغامرة ووجع الخاصرة. الا تهتم الدولة بهؤلاء؟.

غادرت السيارة عند باب الفندق، واعطيت ظهري للشارع المكتظ بالناس وتوجهت الى غرفتي مباشرة. منذ أكثر من شهرين وأنا في هذا المكان. بالضبط على حافة البحر الأبيض المتوسط. في ميناء الاسكندرون، لا يفصلني عن البحر سوى زجاج النافذة في الطابق الثالث من فندق «الشرق». لقد بدأت الحرب منذ عام ونصف وربما اكثر من ذلك. يوماً تشتمل الى حد خطير ويوماً تتمد وكأن شيئاً لم يحدث. جبهة القتال طويلة جداً والمعارك الضارية كثيرة، تنتقل من محور الى محور بسرعة مخيفة. الف كيلومتر ينبغي ملؤها بالجنود والمدافع والخنادق والسواتر والدروع. الف كيلومتر ينبغي حمايتها جواً وبراً وبحراً. ياه لقد جاء السفر في الوقت المناسب، وللمدة مناسبة ايضاً لكونها غير معلومة، لقد راق لي ذلك، بل كنت بأمن الحاجة الى السفر بهذه الطريقة السريعة المفاجئة. لم يعد بيني وبين جليلة الا خيط واه من الذكريات يكاد يقطع من حين لآخر، عندما علمت بالسفر فرحت فرحاً عظيماً، وهدأت نفسي

بسهولة. قلت.

- يجب ان تصدق اني ما اعطيت العنوان لأحد.

- كيف اصدق وانا ارى الرزم تتدفق باستمرار؟

- طيب، هل كنت انت تعرف ان مكانك سيكون هنا؟

- لا ولكني لم اتلق رسالة واحدة حتى الان.

- اليس هذا ما تريد؟

... صمت ثامر عندما شعر بانني اعالج انفعالا حقيقياً بهذا الحديث. اقترح علي بعد لحظات ان افتح بعضاً من هذه الطرود للخروج من هذا الصمت المفتعل والمكابرة اللعينة ولكنني قد عقدت العزم واتخذت امام نفسي قراراً لا اريد ان اراجع عنه. لن افتحها ولن ادخل امتحاناً جديداً للإرادة. لست بحاجة الى ذلك فانا اعرف الى اي مدى استطيع التماسك امام اي اغراء. قد استطيع فتحها كلها بدقة واحدة، ولكن ليس الان، ولا بعد اسبوع ولا بعد شهر. انما بعد ان تنتهي الحرب، وذلك اسلم لنا جميعاً.

طلبت من ثامر ان يبحث عن اذاعة بغداد ففي مثل هذه الساعة من الليل تكون واضحة بعض الشيء حاول ثامر وراح يتابع المؤشر الأحمر دقيقة بدقيقة ومن رقم الى رقم ولكن دون جدوى.

كان الليل على المتوسط ثقيلاً في مثل هذه الساعة حيث يلتم أو يطبق على هذه الافاق الواسعة كما تلتف عباءة سوداء على جسد شهى.

حاول ثامر كثيراً. في تلك الليلة كان القمر ينزاح بطيئاً بعيداً عن النافذة يلامس في الافق البعيد غمazes السفن الراسية والآنية من بعيد والمتلاثة بصفاء نادر. لم ينم ثامر بعد لكنه ترك المحاولة وقد فرع تماماً من زجاجة بيرة اخرى. كانت المدينة تخرج بالبارات والمطاعم والمراقص الليلية لكننا بدافع الحذر، ايضاً كنا نجلب معنا بعض مانحتاجه من اطعمة خفيفة ومشروبات، لم يطلب منا احد ذلك لكنه مجرد احساس بأن كل شيء هنا قد يتقلب الى الضد اذا خرج عن اطاره الصحيح أو اذا اسأنا التعامل معه، حتى الخمرة.

الناس هناك يقرأون ضخيم ويعرفون من خلالها الكثير الكثير

عن الحرب، كانت معظم صحفهم على الحياد وكانت حكومتهم على الحياد لذلك كانت كل اخبار الحرب تنتشر ويعلق عليها. احياناً تخرج بعض الجماعات الدينية المسيسة عن هذا الحياد فتغتم بصورة غير مباشرة طرفي الحرب بدون تمييز.

لم تكن نعرف اللغة، ولكن هناك دائماً من يتطوع لترجمة بعض ما يكتب في الصحف ومع هذا كله كانوا يساءلوننا باستمرار ماذا عن حربكم؟ ماذا تتوقعون في النهاية؟ كيف ستنتهي ومتى؟ هل انتم عسكريون؟!

وكانت الاسئلة تتلون بالوان الناس هناك: الأهواء كثيرة والارتباطات اكثر والانحيازات واضحة بوضوح اسبابها واصوات الشفهي وان كانت قليلة فهي صارخة تصم الاذان القليل منهم ونحن نعرف هذا النمط المرتبط يعتقد انه يخفيها عندما يقول لنا انهم اكثر منكم عدداً ومنافذهم على البحر واسعة وكثيرة وكنت اضحك من القلب الى حد اغاظه هذا النفر. وكان - ثامر - في اغلب الأحيان هو الذي يرد بسرعة، كان يقول بدون اسهاب: لقد اعتدوا علينا فماذا تتوقعون منا ان نفعل؟ نحن ندافع عن انفسنا واعتقد ان هذا من حقنا. انها الحرب، وفي الحرب معجزات خارج المألوف.

... ماذا قلت لثامر في تلك الليلة وأنا انطلع من النافذة الى البحر؟ لم يعثر على اذاعة بغداد، الا اننا كنا نصغي منفردين الى همس الحنين الخفي المتسرب خفية في الدم مع دقات القلب، الحنين الى الوطن. يالهي هاهي اشهر طويلة تمر دون ان أفكر بهذه الرسائل التي امتلأ بها الدرج وكانت كلمات ثامر - وصوته الرقيق الحاسم لاتزيدني الا اصراراً وعناداً في تجاهل هذه الطرود لقد أعيتته الحيلة وكف نهائياً عن الحديث بشأن الرسائل.

ربما ادرك اخيراً ان الالحاح المتزايد يسبب لي حرجاً نفسياً واعتقد أنه من الصواب ان يتناسى الامر كله. وهذا ما حدث بالفعل فقد انصرف الى متابعة الاذاعات العالمية التي يمكن سماعها بوضوح كانت نشرات الأخبار لاتخلو من الإشارة الى الحرب. وفي تلك الليلة بالذات كانت اخبار الحرب، تنصدر كل نشرات الاخبار.

لقد اهملني ثامر وجدي - اهماً لا تاماً فاستولى على شعور باليأس والخيبة . وبدأ الانكسار النفسي يفعل فعله في حيث بدأت المكابرة تذوب تدريجياً والعناد الأحق ينزاح على مهل . لم يكن ثامر قد نام بعد ، بل مازال يتطلع الى البحر عبر النافذة ومن حين لآخر كان يرمقني بنظرات قلقة وحزينة قلت :

- هل من جديد على الجبهة ؟

- اجل .. ثمة شيء مخيف على جبهة عبادات .

- معركة جديدة ؟

- ومن الذي ... ؟

- لا ادري الانباء متضاربة وغير مؤكدة .

نهض ثامر وجدي بقلق واضح ، التصق بزجاج النافذة وزفر بعمق وهو يتطلع الى البحر . لم اره قط طوال الاشهر الماضية بمثل هذه الحال من الوجوم والصمت والقلق . نظرت خلسة الى درج الكومدينو الممتليء بالرسائل تم تشاغلته عنه بالعيش بمؤشر جهاز المذياع كل محطة تصيح نبأ الحرب وفق تصوراتها . اقبلت الجهاز ورميته جانباً قلت :

- ترى متى يبدأ السلام .

- لا يبدو ان السلام قريب . فما زالت لديهم بعض القوة .

قال ذلك دون ان يلتفت اليّ ودون ان يرفع نظره عن البحر . بالتأكيد ان ثامر قد فكر بذلك كثيراً لقد كان عسكرياً في اول حياته . احيل الى وظيفة مدنية منذ عدة سنوات لذا كان لا يفتقر الدقة في فهمه للقوة . قلت :

- هل القوة وحدها تكفي لأن تستمر الحرب ؟

بعضية واضحة التفت نحوي وتلمس قنينة البيرة الفارغة ثم تركها .

كانت عيناه مليئتين بالدمع ولكنه يأبى ان ينسكب قال :

- اجل . انهم يتصرفون على هذا الأساس .

صمت ثامر لحظة ثم سألتني : الا تشرب شيئاً؟ اطلب لنا شيئاً تشربه . ضغط الجرس فحضر نادل الفندق بعد دقائق وجلب لنا المزيد من البيرة . ست قناني اخرى فتحها ووضعتها على الطاولة وبعد أن غادر النادل الغرفة ، قلت لثامر .

- الا ترى انهم يضعون نهاية الحرب خارج متناول ايديهم ؟

- نعم : قد بدأت تفهم .

- اذن لامفر من الحرب .

- صحيح لامفر . لكن قل لي هل ستبقى على هذا العناد ؟

كان سؤاله مفاجئاً لي فقد تعودت على طريقة معينة لثامر وجدي في الحديث فهو عندما يتحدث عن أمر ، لا يتركه لي امر آخر الا بعد اشباعه قلت :

- ماذا تريد مني ان افعل ؟

- ان تكف عن هذه المراغة والمكابرة وتفتح هذه الطرود . . .

ربما نقع فيها على شيء مفرح يخفف عنا هذا القلق .

- اجل انك تعلق اهمية كبيرة على هذه لطرود .

- اجل فما زلت اعتقد أن في هذه الطرود والرسائل ما يساعدنا على الاطمئنان كان ثامر وجدي - هو الآخر يتكتم رغبة عارمة في معرفة بعض الاخبار من هناك . قبل قليل كان يتحدث بصوت قاطع وقناعة راسخة عن الحرب . قبل قليل ما كان يبدو عليه انه يرغب في معرفة ايما شيء ولكنه الان يقف وحيداً مع نفسه حيث لم تعد تفيد كل الحجج في اطفاء نار الوحدة واللهفة . ان هذا الرجل يحيرني بصمته وبمنطقه واستنتاجاته الدقيقة : قلت :

- كيف اعتقد بذلك ؟

- على الأقل فهي من الأهل والاصدقاء

لماذا يراوغني هذا الرجل ولماذا يضع جليلة الأعسر بين الأهل والاصدقاء وهو يعلم انني ما قررت عدم الاقتراب من الرسائل وفتحها الا سبب خوفي من ان تكون منها ، قلت .

- واذا كانت من جليلة ؟

- حتى اذا كانت من جليلة نقرأها ونرى ماذا نستطيع أن نفعل

ليس هذا افضل من بقائها داخل الدرج ؟!

- ثامر ، انا اعرف جليلة معرفة دقيقة ، الى حد انني اتوجس خيفة الان من هذه الرسائل .

- حسن اذن . لنترك هذا الأمر .

تشبث ثامر بالصمت بعد ذلك ولجأ الى قنينة البيرة . رفعها من على الطاولة ووقف امام زجاج النافذة متطلعاً في البحر متجرعاً

بسيطه شديد . احياناً تتحول قنينة البيرة الى شيء يشبه السم وبمرارة الحنظل . احياناً تتحول الوقفة امام نافذة مفتوحة على آفاق البحر ، الى مراجعة مروعة مع النفس ، وتلمس حقيقي للاوجاع الحقيقية في الداخل . هكذا خيل الي وانا اختلس النظر الى ثامر وجدي - على النافذة واسمع صوت تمطقه بجرعة البيرة المرة . لم يبق بيننا بعد الحديث أية فرص لمراجعة ما تجيش به نفوسنا المتعبة تطلعت الى الرسائل في درج الكومدينو فראيت المكان يضيق بها حقاً ، حتى برز بعض منها من الدرج .

انه امر مؤسف ان تهمل هكذا ، طيلة هذه الأشهر قلت لنفسي وانا اغالب الرغبة في النهوض حالاً وفتحها واحدة تلو الأخرى . تطلعت الى - ثامر - فبدأ لي في تلك اللحظة وهو يقف ازاء زجاج النافذة ويمسك بيده اليمنى قنينة البيرة وبالأخرى سيكارة يتلوى من حافتها دخان ازرق الى الأعلى . كأنه تمثال من صخر على حافة البحر أو في منتصفه . كنت ارى الاشارات الضوئية الآتية من سفن بعيدة تلمع حول رأسه على اليمين وعلى الشمال وهو في وقفته هذه لا يتقدم ولا يتحرك بل وقف كما يقف شيخ ينهض من اعماق البحر ويخترق هذه اللجج الزرقاء تحوم حول حزم الضوء من المشاعل ووميض الزوارق السريعة المتراكضة في عمق البحر تحمل نساء وخمر تحمل بحارة وربانية وعناوين وتجاراً تحمل مخورين ممسوسين يتجولون على غير هدى . قلت سأفعل ذلك قريباً سأفتح هذه الرسائل وأقرأها وليحدث ما يحدث .

التفت - ثامر - وسألني :

- هل انت خائف ؟

- طبعاً .

- ماذا تتوقع ؟ ماذا سيحدث ؟

- ماتحدثه الحرب في الناس .

- وهل غير الموت .

- اجل . لعل الموت اهون .

حتى هذه اللحظة لم اكن قد فكرت بالموت الا بصورة عابرة ، كان يسحقني هم واحد فقط هو كوني بعيداً عن اتوقع موتهم ، وهذا بحد ذاته مؤلم وقاس . لا يستطيع احد ان يمنع الموت عن

أحد ، ولكنني لو كنت هناك لاستطعت على الأقل أن احضر موكباً أو أن ابكي في حضرة احدهم وهو مسجى حيث يكون البكاء هناك في هاتيك اللحظات ليس احتجاجاً على الموت وانما تطهيراً خاصاً للنفس . لنفس المرأ الذي لا يزال حياً تطهيرها من الخوف قبل كل شيء وتطهيرها من رغبة التشبث بحياة تحقد بها المتاعب من كل صوب . ولكنني وانا هنا ، اشعر وكأنني منفي داخل نفسي ، منفي داخل غربتني في هذه الغرفة داخل عشقي للبحر ، وكراهيتي للعمل الروتيني الكئيب ، لكن هل يفهم ثامر هذا ؟

ان الخمرة لم تعد تفيدني ووجوده بجاني لا يغير من الأمر شيئاً . انه انكفاء حاد وموجع الى داخل النفس ، يستفز كل الاشجان فتندفع مرة واحدة من الاعماق فتبلغ الحلق ولا تنصرف . انا اعرف انه يكابر مثلي ولكنه اشد غموضاً في مداراته أوجاعه ، في هذه اللحظات على الأقل . بالتأكيد ان له اخوة واصدقاء هناك في احدى جبهات القتال مثلي . وهو ليس حزيناً لأنهم هناك بل لأنه لا يعرف اين هم بالضبط . مثلي تماماً . انا لو اعرف اين هم في اي مكان من هذه الجبهة الطويلة في أي كيلو متر من هذه الالف لاستطعت لملمة أفكاري ومشاعري واشجاني بهذا الاتجاه . وسأصل في النهاية حافة الواحة المزعومة . ليس امامي الا ان احلم بأحد امرين . لقد اشتركوا في القتال بصورة مؤكدة وهم بعد ذلك اما انهم زالوا احياء حتى الآن واما اعيدوا الى اهاليهم في توابيت من الخشب . وتمشياً مع التداعيات الخطيرة ، سحاول التقرب شيئاً فشيئاً من الاحتمال الثاني واسترسل ، متابعاً ما يمكن أن يحدث في هذا الاتجاه ، لا بد من استنتاج يوقف نزف الخوف في الداخل ، ويمتحنني بعض الراحة في الاستقرار عند شيء معين . كان - ثامر - يلجأ في مثل هذه الحالات الى الحديث . دائماً كان حديثه عن المستقبل البعيد . كانت الحرب في تفكيره وعواطفه المعلنة متنتية . كان يتحدث عن زمن مابعد الحرب كما يسميه وكنت اتساءل دائماً ، كيف لا يرى النار على الحدود وكيف لا يبصر النار . التي في القلب وكيف لا يبصر النار في هذه الغرفة ؟ !

اهي الثقة بالفوز، والتفوق؟ عجب انا ممثليء بها ولكني مع ذلك إكاد أبصر كل شيء اهي الحصانة النفسية التي اكتسبها - ثامر وجدي - على مدى خمسة عشر عاماً أو أكثر في العمل السياسي . السري والعلني؟! ان ذلك يحيرني، ويدفعني قسراً لأن انبش في الذاكرة عن وقت طويل، سنة أو أكثر مرت دون أن انتبه لها. كل الناس وليس - ثامر وحده يتعلمون فيها الصبر، يجالدون الالام والخوف وينحسرون ضد الوسواس والعواطف المتدفقة التي تخذل الإنسان في لحظات ضعفه لكن اين انا من كل هذا؟! لا أستطيع . اجل . لا أستطيع التوقف والكف عن التفكير لحظة واحدة في النار التي علىء الحدود، وبما عساه يحدث هناك . أنا العاطفة نفسها، حينما تتدفق رغم كل التحصينات والحواجز والمنطق القائم على الاتناع . لقد قرأت كثيراً عن الحروب . عن ادق مآسي الحروب وكانت تهزني هزاً عنيفاً من الأعماق . كان مجرد القراءة عن حرب مضى عليها أكثر من ستين عاماً، يجعلني بحالة من الهياج لاتطاق حتى انني فيما بعد، فرضت على نفسي الا احمل كتاباً أو رواية عن الحرب وانا في مكان عام أو في سيارة أو قطار لانني لا أستطيع منع نفسي من البكاء مهما كان المكان مزدحماً . كنت اضع مثل هذه الروايات قرب سريري، في غرفة نومي .

كانت جليلة لاتعترض على ذلك ولاتسألني عن هذه الكتب المحيطة بالسريير . كنت أقرأ عندما يهدأ كل شيء في المنزل وفي خارجه . اهذا عيب؟!

ان يفعل المرء بشيء مروع كالحرب؟! اهو عيب ان يبكي الإنسان ازاء صبي في الثالثة عشرة يدفع قسراً الى حقل الغام لتتمزق أشنأؤه؟ انصر هذا الذي تسفر عنه الحرب، أم خراب، مروع . لو سألت ثامر لأجاب فوراً انها الحرب يا صديقي هي هكذا تخسر فيها العواطف ويصبح المؤلف في الحياة منشأزاً . . . وبالعكس .

اعرف بماذا سيحدث هذا الرجل الصامت القريب مني والذي يمد يده في تلك اللحظة باتجاه قذح البيرة . قلت له يجب أن تترك كل شيء الآن وتصغي اليّ فلدي بضع كلمات اريدك أن تسمعها

جيداً . لم يفاجأ بل بقي كما عهدته دائماً متوثباً حاد النظرات قاسي الملامح عندما ينوي على شيء فإنه يتحفز الى اقصى حد . ان هذه الحيوية التي تنبض بها ملامحه وحركاته وكلماته لشعيرتي بالعجز . قال :

: - حسن انني مصغ .

قلت :

: - الم تسمع بجليلة؟ .

: - القليل جداً . . ومن خلالك .

: - اعتقد انني عرفتك بها ذات يوم . قبل الحرب .

: - لا اذكر انني عرفت امرأة بهذا الاسم .

: - قلت لك قبل الحرب .

: - لاتذكر .

: - سأفعل ذلك اذن حال عودتنا .

: - لكن المالذي ذكرك بها في هذه اللحظة؟

: - وهل تعتقد انني نسيتها؟

: - ظننت ان الحرب انستك كل شيء .

: - الحرب . . . الحرب . . نعم ولكن جليلة ليست خارج الحرب .

: - أتحبها حقاً؟

: - لادري . كان ذلك قبل سنوات . لكنني لا أستطيع التفكير باحتمال العيش بدونها .

: - الى هذا الحد تغلغلت بدمك؟

: - والى ابعد من ذلك بكثير .

: - اذن لماذا تحدثني عنها باقتضاب؟

: - الحرب . الملك تكن تحدثني عن الحرب؟ .

هذا صحيح . من غير الممكن التحدث عنها بدل الحرب . وحتى اذا كان ذلك ممكناً فإن ثامر كما اعتقد، ليس من الذين يصغون لكل شيء ولولا هذه الرسائل لما تحمس للحديث عنها .

قال :

: - انت كتيب هذا اليوم لأبأس من التحدث عنها بعض الوقت .

: - لا لا . . . ساعرفك عليها بعد عودتنا .

: - هذا افضل لكن لم تجب على سؤالي .

: - اي سؤال؟

: - هذه الطرود هذه البطاقات التي ملأت الدرج .

: - ماذا تعني؟

: - اعني انها هي التي بعثت بها . جلييلة .

: - كيف؟

: - لا اعرف كيف ولكنني واثق جدا .

: - اذن بماذا تفسر انقطاع الرسائل؟

: - ان هذا مايزيد قلقي يا ثامر .

ليس من السهل ان اثير حماس ثامر واهتمامه اكثر مما هو عليه الان بخصوص هذه الرسائل . الست انا الذي رجوته أكثر من مرة ان يتجنب الحديث عنها وانا الذي رفضت الاستجابة لمحاولات اقتناعي بقراءتها، في هذه الليلة فكرت في اثاره حماسه لعله يبدأ بفتح هذه الطرود، لكنه لم يفعل بل ولم يطلب مني حتى اعاده النظر في القرار الذي اتخذته . أنه يعرف انني بدأت اواجه رغبة عتيقة بتمزيق هذه الرسائل واشعال النار فيها . كانت مكابرتي قد بدأت تذوب وهو يدرك ذلك جيداً، اذ فاجاني اكثر من مرة وانا أتلثم استطع الطرود العتيده واتطلع في الطوابع الملتصقة بها . كان يباغتني منشغلاً بها، فينسحب من الغرفة بصمت، تاركاً لي فرصة امتحان النفس لكن ولمجرد ان يراني على هذه الحال حتى انكفأ في سريري في وضع منكش انطلع عبر النافذة الى البحر الأبيض المتوسط .

... في الليل يكون ميناء الاسكندرون اكثر سحراً حيث الاضواء المتلألئة تنبعث من كل مكان، بينما لا يرى المرء في النهار سوى بضع سفن تجارية راسية بعيداً عن الشاطئء سوداء وحمراء ... سفن معطلة منذ زمن بعيد، لكنها تضاء في الليل لتستهدي بها الزوارق المتسابقة بين سفينة واخرى تحمل بحارة أو عمال موانئ او نساء، هذا الميناء العجيب: اثناء النهار يبدو كل شيء فيه ساكناً، وفي الليل تدب الحياة في كل شيء . هياكل السفن العتيقة والرجال المتعوم والاكشاك وربابنة السفن والنساء . الجبل والشاطيء والبارات وباعة (الأنكى دنيا)

الحامضة وسيكائر المالبورة المهربة والصور الجنسية الرخيصة .

اهذه هي الحياة التي كنت احلم بها طوال سنوات؟ اهذه هي حياة كل المرافئ في العالم كما تخيلتها؟

كنت اتخيل الميناء، حركة متواصلة لا تهدأ، وحرية واسعة يستطيع المرء ان يفعل مايشاء يعمل عتلاً أو قواداً أو قائد زورق أو حارس بضائع . لكن هذا الميناء خامد، اهي الحرب ايضاً؟! لا اعتقد . كل الذين التقيت بم اثناء العمل من شتى الجنسيات يؤكدون ان هذا الميناء، كان ميناً تماماً قبل الحرب وبعد اندلاعها بفترة وجيزة، دبت فيه الحياة شيئاً فشيئاً حتى اصبح بهذا الشكل . كلهم يعتقدون أنه الآن في اوج ازدهاره واتساع أهميته .

مرة سمعنا من الناس ان سفينة غربية، ضخمة دخلت الميناء واقتربت من الرصيف دون انتظار أو اشارة تجمهرت اعداد كبيرة من الناس لرؤيتها . لم يسبق لهذا الميناء ان استقبل سفينة بهذه الضخامة منذ الحرب العالمية الثانية، تسللنا بين الجموع واستأجرنا زورقاً بخارياً واقتربنا منها قبل رسوها بضع دقائق . قفز - ثامر وجدي - من الزورق وتسلق حافة السفينة من الامام بخفة مدهشة في حين امرت صاحب الزورق بالابتعاد عنها قليلاً .

اثناء دوران الزورق كنت ارى - ثامر - يحادث رجلاً بملابس زرقاء وكانت حركات ايديهما تدل على انهما كان يتحدثان بعصبية، وما ان اقتربت مرة من السفينة رايت - ثامر - يشير علينا بالأقتراب اكثر وفي لحظات قفز الى داخل الزورق . قال انهم يصدون الناس عنها ولا يسمحون بالتقرب لأي كان . اجل لن يسمحوا لأحد برؤية ما بداخلها لكن يقال انها محملة بالخوذ العسكرية، وكميات كبيرة من التراب الاصفر، تركنا الزورق في مكانه على الرصيف وسلطنا الاتجاه المؤدي الى الشارع الرئيس، وكان حالياً الا من بعض سيارات الاجرة . قلت :

: - مارأيك بقضاء هذه الليلة في الملهى العائم؟

: - فكرة ممتازة لكنه مخصص اليوم للموائل .

: - لا يهم . ستدبر لنا عائلتين من الرصيف .

ضحك ثامر - وامسك بذراعي وسرنا بصمت حتى باب الملهى .

كان الوقت مبكراً لا يزال حيث لم تتجاوز التاسعة بعد ورغم ذلك كان الملهى في الداخل يغص البار الناس، وبين الحين والآخر، تدخل عائلة، وهكذا بينما نحن لانزال نقف على هذه الحال لمدة ساعتين تقريباً لم ننجح فيما عزمنا عليه فلم يعد امامنا سوى العودة الى الفندق.

في الطريق اشترت قنينة (جن) وصعدنا الى غرفتنا في الطابق الثالث.

كنت دائماً اشترى قنينة (جن) واصعد بها الى الغرفة، حيث تألفنا مع هذه الغرفة الواسعة، كان البحر قريباً منا والاضواء التي تنبعث منه، تتلاصق على زجاج النافذة، كان البحر يشاركنا الغرفة. وكان طعم الجن في البداية حاداً لكنه مالبت ان اصبح مستساغاً بشكل غريب بعد انقضاء بعض الوقت. من حين لآخر كان - ثامر - يتطلع الى كومة من الرسائل التي امتلأ بها الدرج وينقل بصره مباشرة الى البحر. لاشك أنه يريد ان يتكلم لكنه، لسبب ما يحجم عن ذلك. قلت له: لماذا لا تقرأها انت؟ انني اسمح لك بذلك. وكما ترى فأنتي ارتجفت خوفاً من قراءتها. الا ترى ذلك؟ اقرأها بصوت عالٍ وسامعك حتى النهاية، وان لم تفعل ذلك الآن فلن اسمح لك ابداً في الحديث عن هذه الرسائل ابداً.

... غرقت الغرفة بصمت شامل ثقيل وزاغت عنا ثامر نحو كومة الرسائل. نظر اليّ

- انا لا ارى سبباً لخوفك.

- وانا ارى مالا تراه.

- حسن. سأنفذ رغبتك لأنك صديقي منذ سنوات، ولانني اشاركك هذه الغرفة سأقرأ هذه الرسائل كلمة كلمة ولن اتجاوز مايرعجك أو ما يحزنك فيها. هل تريد ذلك؟!

- نعم. اقرأها كما يحلو لك.

- هل تريد هذا الآن؟

- لا افرق الان أوغداً.

- اليس ثمة اسرار بينكما لا ينبغي ان اطلع عليها.

- قلت لك لم يعد بيننا اسرار. لقد انتهى كل شيء.

- انتهى كل شيء؟ بهذه البساطة؟

- اسمع، كل هذه الرسائل استلمتها في الأشهر الاربعة الاولى. ثم توقفت فجأة. وكانت آخر رسالة استلمتها قبل شهرين ثم انقطعت مرة اخرى!

- ربما يشت بسبب عدم اجابتك عليها.

- انت لاتعرف جلييلة: امرأة لاتعرف اليأس.

ربما حدث شيء آخر.

- هذا اكثر الاحتمالات قرباً انه شيء خطير حتماً.

- الهذا تتهيب من قراءة الرسائل؟

- نعم.

- اذن لنتهي منها الآن.

عاد الصمت يلف الغرفة من جديد كان ثامر لا يطيق الصمت في بعض الأحيان. ولكنه عندما تأكد، من صعوبة استمالي للحديث أخذ يشاغل نفسه بفتح النافذة والتطلع الى البحر، يفتح النافذة ليصني الى موجات البحر الصاخبة. كان يحب صخب البحر يجنون وكان يشتم البحر الابيض عندما يطول هدوؤه يلتفت اليّ ويقول.

- حتى هذا البحر يعاندي. سأعود اليه بعد أن تنتهي الحرب. وساجده صاخباً ثائراً تتدافع موجاته بعنف.

في الايام العادية، لم تكن نرغب بصخبه لأن ذلك يعني بقاءنا في الفندق طوال الليل والنهار. كان عملنا مرتبطاً بهدوء البحر فكل السفن والبواخر تتحاشي الاقتراب من شطآنه عندما ينور. كل الزوارق الصغيرة تلوذ بمراسيها عندما يهيج البحر ويغضب كل السربانية يصلون ويلوذون بقمراتهم في سفنهم كل النساء وباعة السيكاثر والقوادون يلوذون بمخابثهم عندما يزيد البحر. كل شيء في الميناء ينسحب الى الداخل الحياة كلها تنقهق لكن لا احد يعرف متى يغضب. مرة صرخت بثامر فجأة:

- انظر. هذه موجه عاتية من بعيد هاهو غضب البحر يتجه نحونا

لم يلتفت نحوي، رغم انه كان يسير الى جانبي على الكورنيش.

كان في تلك اللحظة يتطلع في رد في امرأة مكتزة تسير امامنا بهدوء، وتجر وراءها كلباً اسود اللون، هل كان ثامر يعرف البحر اكثر مني؟ هل يعرف الموجه الكاذبة بمجرد النظر اليها؟ لم اعهد

فيه مثل هذه المعرفة ولم يحدثني عن البحر ولا مرة واحدة . على العكس من ذلك كان يلحن البحر الأبيض كل يوم وإذا صادف أن تحدث عنه فإن حديثه يكون مفعماً بالأسى والمرارة .

لم يبق في قنينة الجن إلا القليل ولم يبق من الليل إلا القليل ولم يبق في الغرفة أي أثر للحياة سوى انفاسنا المتعبة تتردد ببطئ خاملة . عاد ثامر إلى مكانه بعد أن أغلق النافذة وجلس أمامي وبادرني قائلاً :

- : احقاً تحب جلييلة الأعسر يا علوان؟ !

كان السؤال مفاجئاً رغم تكراره يوماً بصيغ مختلفة . بالهي حتى ثامر يشك بحبي لها . هي نفسها لاتصدق أنني أحبها . إلا يدري هذا الرجل أنها تنبض بداخلي لحظة بلحظة مع شريان الخوف؟ إلا يرى هذا الرجل الهلع الذي يحاور عيني وأنا أحاول أن أنأى في كل دقيقة عصية تمر علي؟ . لكنه يختلف عنها . كان الرعب يداهمها هي عندما لمّحت لها بأنني .

قد أسافر في أية لحظة . أما هو ، فإنه ينام بعمق ، في حين أظل ممسكاً بصحوي ، اجلس على السرير ، أضع وجهي بين راحتي والحنك ذاكرة هذا الليل العميق . أشعر أنني قد افترش جفافاً لا يطاق . أحلق بوجهها البعيد ، الحزين ، وانكسر فهمي دمع ، قطرات صغيرة تتشكل مع الأرض ثم تجف مخلقة حرقه في القلب . اعماق القلب وهو ينام . ثامر وجدني - هذا الذي يحيرني في أغلب الأيام ، ينام ملاجفنيه على مقربة مني . حالة من الامتلاء لاحدودلها يعيشها هذا ويتركني اغازل هاجس الموت : تساءلت مئات المرات ، من أنا؟ ولماذا أنا هنا ،

ومما الذي يربطني بهذا الرجل؟ ولكنني حين استمع إلى نفسه ، اعرف أنني النهر الذي اندفع خارج أرضه . هل كان على أن أرفض هذه المهمة؟ بلى والله كان الأجدر بي أن اعتذر عن قبولها ، فهي ليست ذات طبيعة خاصة إلى هذا الحد ، وكما يحب - ثامر - أن يطلق عليها . وليست صعبة ومعقدة ، إذ بإمكان أي موظف أن يوديعها ، بشكل أفضل . كيف تكاسيت أن مهمتي الأساسية مع جلييلة . بالقرب منها ، جسد بجسد ، كان يجب أن أبقى بجانبها مهما كانت المهمات . لقد طلبت مني البقاء ،

وقاتلت من أجل ذلك . كانت مسكونة بالرعب ليس من الحرب ، حسب إنما كان مصدر خوفها الحقيقي هو أن اسمعها للوحدة المريرة كانت متشبثة بالحياة بجنون متشبثة بالأرض والنهر بجنون لقد توسلت ، وبكت وتركت الطعام والنوم ، ولكن ذلك لم يزدني إلا إصراراً على السفر . لماذا . . ؟

كان يجب أن أبقى بجانبها مهما حدث وكان يجب أن أتوقف أمام ما كان في محياها في ذلك اليوم الأخير : يوم لن أنساه مادمت حياً . بل لن أنسى أيامها من التفاصيل الصغيرة ، المضيفة والمضنية . كان لوجهها طعم السفر . وجه جلييلة الأعسر بخصوصيته الأخاذة . كنت أرواغ الخوف الذي يكمن في الأعماق وأماطل رغبة الرضوخ لتوسلاتها المتواصلة ولهفتها العميقة . وكما يفعل كل الناس قبلتها قبله أخيرة ، وكانت قبلتي السريعة تطوف على صفحة جبينها ، تضيء ثم تنطفئ ثم تضيء من جديد .

عينها تقولان لي : ممن تهرب يا علوان؟ مني من نفسك؟ لن تستطيع الخلاص من الاثنين . اننا نهرب معك . نفسك وأنا فلماذا هذا العناء كله ، وهذا التعب كله وهذا الوجد كله وهذا الخوف كله؟ ها .

انت تستطيع أن تفعل هذا معي ببساطة . تسافر هكذا فجأة مثل أي إنسان لم يعد يطبق احتمال أذى حب لا يطاق ، فيحرق ، منهزماً مجتازاً الحدود متوغلاً في أعماق المدن المجهولة . انت تستطيع أن تفعل ذلك معي ولكن لا تفهم معنى أنني أحبك وأعيش لك ومن أجلك؟ لا تفهم معنى أن تشتت حياتي واستمرارها باستمرار وجودك قريباً قريباً مني الوذ بك عندما يرتجف القلب والعظم ، واستظل بغيثك عندما يشتد من حولي هجير الدنيا وأمارس في حضرتك أقصى الطقوس وأنبئ الصلوات . لا تفهم؟ . لا تفهم ماذا يعني ، وكيف يكون تشبث امرأة فقدت كل شيء ذات مرة ، وتقطعت بين أيديها كل خيوط الحياة ثم وجدت فجأة من يوصل هذه الخيوط ويربطها إلى بعضها ويعيد تشكيل كل شيء فيها تشكيلاً يتناغم مع مرور الأيام ، ويعطيها نبضاً جديداً وإيقاعاً مترعاً بالحياة؟ . لا تفهم ماعنى أن تتشلت امرأة كانت قد بلغت حافة الحياة وتلقي بها مرة واحدة في خضم موج الحياة

الحقيقية المسكونة بالنض الحي، العميق الغور؟

ولكنني قطعت المسافة، حتى لم اعد اسمع صوتها. صحيح
أن وجهها كان يسافر معي، وصوتها يتغلغل عبر دمائي. كان راسي
قد امتلأ بالعناد وسافرت. لا تغضب يا ثامر وقد خلتك تفهم هذه
التفاصيل. خلتك تفهم سرخوفي من هذه الاوراق المكدسة
والتي لا بد انها تحمل شيئاً، وان هذا الشيء هوشيء لامحالة وانا
سببه انت لا تفهم يا صديقي كم يكلف المرء، عندما ينسلخ من
جزئه وانت لا تعلم يا صديقي الصامت، انني منذ ولادتي قد نذرت
للعطش الذي يغتالنا معاً، انا وجلييلة في هذه اللحظة. انت
تعلمت الصبر قطرة قطرة في سرايب سرية لاضوء فيها ولا حتى
هواء. تعلمت الكلام الدقيق، مضاعفاً اليه تنف باثثة من احاديث
بائسة في الكتب كلام... كلام.

انت تعلمت ان لكل شيء مسبباته التي لا تقبل المناقشة، وانا
علوان الشعار لم أر مثل هذه الليلة الخريفية التي تضطرب فيها
الريح الى اقصى حد، ويضطرب معها البحر الابيض المتوسط
الى اقصى حد وتضطرب الاشياء كل الاشياء! السفن والجناث
والأرصعة وحافات البحر والزوارق والحانات والاضوية... الى
اقصى حد إلا انت عجباً، فانت لا ترى شيئاً من ذلك كله. انت
نائم الآن انت تحت جناياً واشحت بوجهك عن هذا العالم الذي
يدور ويدورني معه. انت لا ترى شيئاً سوى ما استظهرته من
مقولات، وحكم، وبضع ابيات من الشعر، في حين ارى خلفها
عشقاً مأينحدر بدمي، يطالعني من حين لآخر وجه جلييلة الأعسر
يغتالني بصمته وصبره. انت تعلمت الصبر؟ حسن، اين؟ في احد
السجون قبل اكثر من عشرين عاماً؟ اعلم ذلك. لكن لا... لا...
أي صبر يقف الى جانب وجهها الصابر المكابر المذخور المشخن
بجراح الصبر والدھشة: اقول لك، انت لست اكثر من مجرد
شيء مضطرب من هذه الاشياء يهزها بعنف ويهزني من الاعماق
انت مسكين موظف مسكين يا ثامر وجدي - وهي جلييلة الأعسر
وعلاقتي بها ليست علاقة رجل بامرأة بل هي اعمق بذلك واغرب
بكثير الى الحد الذي يستدعي الخوف والوجل في كل لحظة
وليس لي عالم خارج جلييلة وليس لها ايضاً عالم آخر غير وجهي

كنت اغني واضحك وابكي واقرأ وأتأمل من خلال عينها فقط.
انني اخاف عليها يا ثامر كما اخاف على نفسي، كما اخاف عليك
الآن فهل تلومني على ذلك انه زمن الحرب. ولا يدري أحد هل
سيطول هذا الزمن أم ان هناك نهاية له. انت نفسك قلت ذلك اكثر
من مرة وانت نفسك قلت انه زمن الحرب، بوطأتها الثقيلة على
النفس والذي ما كنت احس به وانا بقربها. كأن الموت بقربها هو
الحياة بعينها، لكنني الآن ادرك خطورة ورعونة وانانية ما فعلت
عندما وافقت على المجيء الى هنا، وتركها وحيدة في زمن
الحرب نفسه.

انني بمجرد النظر في الرسائل عن بعد أشعر أن الحرب قد أنت
عليها هي بالذات ليست هي المرأة الوحيدة هناك، لكنني اعرف
انها لن تقبع في ملجأ أو سرداب حتى لو سمعت القذائف متجهة
نحوها، لقد تعلمت الصبر قبلك، وخرجت من سرايبه قبلك،
حية متوثبة وامسكت بحياتها الجديدة بنواجذها، واذا بي انا
بالذات اسلب منها هذه الحياة واقطع تلك الخيوط التي عانيت
الأميرين من اجل اعادة تركيبها. انا اعرفها جيداً. عندما تسير
حاسرة الرأس تدفع بين الحين والحين خصلة الشعر عن جبينها
الناصع، ويتجه الى حيث تتوقع ان تراني فلن تصدأ طائرات
العالم كل. ليتني كنت معها الآن، ليتني كنت هناك، فاني اشعر
بالتدهور السريع.

سأقول لك سرّاً: يوم اقترب موعد السفر لم تناقشني بأيام شيء
رغم انها لم تنم في تلك الليلة على الاطلاق. قالت لي عند
الفجر بصوت رغيمة فيه حزن الارض كلها: أنت تكابر يا علوان
ولكنني لن اغضب منك ولن احزن لانني اعرفك واحترم هذه
المكابرة سأنتظرك ستعود اليّ حتماً. لعلك تجد الاف الاشياء
لتفعلها هناك. يكفيك ان تأمل بعيداً عني. فالتأمل اروع ما في
العالم من مهمات. لكن اصدقني القول هل تحبني يا علوان؟

اتدري ماذا فعلت بعد سؤالها هذا؟. نهضت من السرير
وارتديت كامل ثيابي وحملت الحقبة وخرجت من الغرفة ومازال
الفجر لم يبرز بعد. اغلقت الباب خلفي وجلست في ركن من
اركان الحديقة وبكيت... بكيت حتى اشرفت الشمس ثم

تسللت من هناك الى الشارع . اجل . لقد كابرت يوم السفر وكابرت يوم اعلمتها بالخبر . وكابرت أيضاً يوم قررت تركتها وحيدة .

كانت تدرك ذلك ، ومع هذا لم تغضب الا ان وجهها في تلك الساعة قد بدا شاحباً منطفاً ، ربما كانت متأكدة من رجوعي اليها ، وها اني بعد هذه الشهور افكر جدياً بالعودة اليها . لكنني اخاف الا اجدها امامي . وها انت تجادلني عن الخوف من قراءة الرسائل . الم تفهم بعد ماذا تعني هذه الرسائل ؟ انها تفرعني حقيقة كلما نظرت اليها ، وهي بالنسبة لي تشبه حقل الغام لا اعرف اين اضع قدمي فيه ومع ذلك يتحتم عليّ اجتيازه وبأية طريقة الى الجانب الآخر . فهل تستطيع انت ان تفعل شيئاً ؟

لنفترض انها ماتت . قتلت بغارة جوية وانت تعرف انني لا افكر بالموت كثيراً فهل بإمكانك ان تقول كيف ماتت ؟ من كان بجانبها نذاك ؟ هل تهاوت فوقها جدران الغرفة ؟ هل مرقها رصاص الدوشكة ؟ من لملم اشلاءها ؟ بماذا كانت تحلم قبل ان تموت ؟ ماذا قالت ، وبماذا اوصت قبل ان تموت ؟ ثم . . . هل كانت حاملاً ؟ . . . أوه . . . اسئلة كثيرة لا اظنك تستطيع الاجابة عليها . اسئلة كثيرة لا بد ان تكون اجاباتها بين هذه الأوراق وكل الاجابات يقيناً سنأتي مرة وقاسية فكن انت الذي تجيب عليها يا ثامر . ودونك هذه الرسائل .

صمت . صمت ثقيل مزعج ودخان ازرق يملأ الغرفة . كانت نظراتنا الى البحر وكان البحر ينأي بعيداً اعماً يدور في نفسنا . نهض ثامر وجددي - وفتح ورج الكومدينوفاندلقت ربطة الرسائل على ارض الغرفة . جمعها ورتبها حسب تواريخ وصولها قال : - : سافر أو كأنني اقرأ لنفسي ، وعندما لا تستطيع أو عند ما لا تريد ان تسمع فبإمكانك مغادرة الغرفة ، فانا لن اتوقف عن القراءة حتى لو القيت بنفسك من النافذة .

فتح - ثامر - أول مظروف أبيض موشى بمربعات حمراء وزرقاء وتطلع مباشرة الى اسفل الرسالة ثم نظر اليّ وقال :

- : انها مذيلة باسم - بهيجة مصطفى . - هل تعرفها ؟
- : نعم انها صديقة جلييلة الوحيدة .

- : منذ متى تعرفها ؟

- : قبل سفري بعدة أشهر عرفتني بها جلييلة . ولكن لماذا تسأل ؟

- : لا . . لا . . شي .

كان ثامر وجددي - يبدو قلقاً ومربكاً . ظننت أنه بفعل (الجن) ولكنني ولأول مرة ارى سحتته تتغير وشفتاه ترتعشان واصابع يده لاتكاد تمسك بالورقة الا بصعوبة لم اشأ اضاعف ارتياكه قلت .
- : يبدو أنك تعرف بهيجة أيضاً .

- : آه . . بلى بلى كيف لم افطن الى ذلك .

- : تظن لأي شيء ؟

لقد حدثتني - بهيجة - عن امرأة عرفتھا صدفة ، انها معجبة بها . هي جلييلة اذن .

- : الم اقل لك انها امرأة رائعة ؟ اقرأ أرجوك .

- : الآن قد بدأت أفهم

- : لا اعتقد انك ستفهم شيئاً .

- : ولكن . . . ماذا تعرف عن بهيجة مصطفى

- : أنا ؟ لاسي . فقط انها كانت تعيش ازمة حب مع رجل ، احبته بعنف وغطته كل شيء . وهي تحاول الان أن تستعيد ثقتها بنفسها . لقد كانت بيننا احاديث طويلة .

- : فهمت . هذه الرسالة اذن من - بهيجة مصطفى .

- : لي انا ؟

- : طبعاً .

- : هذا ما يزيد خوفاً .

- : سنعرف كل شيء الان .

- : كيف وانت لا تريد ان تقرأ ؟

اعتقد انني استطيع القول بأن ثامر وجددي قد بلغ به الحماس للقراءة مبلغاً بعيداً . لم يلتفت الي هذه المرة بل أخذ يفض الرسائل واحدة تلو الاخرى وينظر على عجل في اسفل كل رسالة . كان يبحث عن الاسم أولاً . لم يعد ينظر الي انما انشغل نهائياً بترتيب الرسائل . اسلمت وجهي للبحر ، عبر النافذة ، في حين وضع ثامر كل الرسائل في مكان واحد بعضها فوق بعض ، والقي بالمظاريف الممزقة في سلة الاوساخ . . . وبدأ يقرأ .

استسلمت للبكاء وتركتك ترحل كما تشاء . كنت استطيع السفر معك . ألم تلك رجلي في هذه الارض؟ .

اريد ان اقول لك ان يومي هذا امتلاً بصديق عزيز من اصدقائك . صديق اتسل وجهه هارباً منا الى نفوسنا والى دماننا . انك تعرفه جيداً وتجه انه - جواد المرزوق - هذا الرجل الحزين أبداً ، جاء الينا واقتحم البيت ومكث معي ثلاث ساعات . كان يتكلم بفرح طفولي . قال انه سيذهب اليك في مكانك المعتاد . كان هذا سر فرحه . وعندما اخبرته بسفره حزن حزناً عميقاً ودايمته خيبة مريسة غيرت حتى ملامحه . قال انه سيظل حزيناً حتى لحظة التقائه بك وان شوقه اليك بلاحدود . لقد تركنا هو الآخر . مالبت ان تركنا وسافر . قلت له وانا اصادفه لدى الباب : لايجدر بك ان تكون هكذا ان هذا القدر من الحزن لقاتل تفرق بنفسك يا جواد . تفرق بنفسك .

تمتم بضع كلمات سريعة لم افهم منها شيئاً . الا انني سمعته يقول : لمن اقرأ قصائدي اذن . من يطالع احزاني ، من يقاتلها معي مادام علوان ليس هنا . على كل حال سأحتفظ بهذه القصائد المكتوبة له المتجهة نحوه حتى يعود . ثم اختفى في الرقاق ولم اعد اراه .

أوه يا علوان كم هورائع هذا الصديق الطيب الى ابعد الحدود ، الحزين حتى العظم . كم هو طيب ومخلص وصادق . يوم امس شعرت بشيء من الفرح حينما صادفت - بهيجة مصطفى - تسير وحدها . وعلى الرغم من ان لقاءنا كان خاطفاً فقد رأيت انها متعبة ، والكلمات تخرج من بين شفتيها بصعوبة . اعتذرت مني واختفت مسرعة . لست راغبة في حشر نفسي بحياتها وهي قد سدت كل السبل الى ذلك ، لكنني نسيت : هل لازلت تذكرها ام لا؟ . على كل حال كان لقائي بها فرصة نادرة لاستعادة الكثير من الأشياء المفجعة . هذه المرأة احبت وخدعت . اجل . أكلت وقذفت كما تقذف القشرة . اليس هذا مسلماً للنفس؟ . اني احبها كثيراً ، ولكنها كما تبدولي دائماً ، تلتم على نفسها هذه الأيام . تكتم كل شيء بداخلها . كل الذين تعرفهم يا علوان ، الذين اعتقدت انني سأجد فيهم شيئاً منك ، يتعدون عني ، يحجمون عن الكلام معي ، ربما بسبب امتلائهم

... في الليل ، كل ليل ، ينهض بداخلي احساس بأنني موجودة على قيد الحياة . وهذا الاحساس ليس سهلاً كما يعتقد ، بل هو احساس مر له طعم العلقم ، يعاودني من جديد بعد تلك النهارات البائسة ليضاعف الهم الذي يسكنني ، وليترسب ، في اعماق القلب . احساس لا رحمة فيه يجعلني استيقظ تماماً عندما يهرع الآخرون من نومهم الرائع . الآخرون السعداء بهذا النوم الرائع . في الليل ، كل ليل ، استسلم لذلك النهر العاتي الذي يخترقني ويقتلني من الجذور ويلقي بي بعيداً عن هذا العالم .

ليس بيننا ما يعيب ايها الرجل ولا شيء نخشى افضح سره . وعندما اتكلم معك الآن ، يقولون (لوعرفوا ما اتكلم به) انني جافة وقاسية لكنهم يأبون القول بأنني عطشى . اكثر ما اخشاه الآن هو ان يكون انتظاري لك ليس سوى وهم كبير . لعلك لا تفكر بالعودة . وهذا هاجس آخر خطير يعذبني . يقيناً أنت لا تفكر بالعودة . هل هي نبوءة؟ . انت تدري انني لا اتمنى ذلك ، فهل تسمح ايها الرجل الحبيب ، الصديق؟ . هل؟ . انت تعرف انني وحيدة وحدة تكاد تمرق في حتى الذكرى وتعرف ان احتياجي لك دائم . انني احتاجك الآن اكثر من أي وقت مضى ، وتعرف ان هذا الزمن اللعين يبطئ كثيراً وتتراخي خطواته حتى احس وقعها بدمي . انت تعرف ماذا تعني انت عندي . فلست مجرد رجل أشتهيه واضمه الى صدري في الليالي الطويلة ، ولست مجرد صديق ، يحاورني في الحياة والموت ولست مجرد حبيب يصد عن قلبي وحشة الليل ويبرد مراة الوحدة ، ولست مجرد زوج يقاتل حولي زحوف الظلام والبرد . انت كل اولئك . انت الحياة كلها ، اجتمعت فيك وانا عندما احسها فانما احس بوجودك أولاً .

لقد مرت بضعة ايام على سفرك ، ولا ادري كيف استطعت السكوت وانت تنأى عني . احياناً تكون الكوارث لجاماً للمرأة ، لا يستطيع أن يدور لسانه بين فكيه . اعتقد ان هذا هو الذي حصل . ضيعت من امامي فرصة أن افعل شيئاً ، بل اشياء كثيرة تعطيك اليقين على استحالة استمرار حياتي من دونك . مثلاً كنت استطيع ان افقأ عيني ، أو أن ابتر لك ذراعاً ، لتظل ببجاني . كنت اوشكت ان افعل امراً خطيراً في ذلك الليل لولا الذهول الذي

بهمومهم حتى العتق. لم اجد بينهم من لا يحملهما أكبر منه. لا يوجد بينهم من لا تراصف حوله وفي قلبه هموم تفوق طاقته الانسانية، ولكنهم يطاولون ويتجلدون ويتذرعون بالصبر. الله الصبر! هل كنا نخترهم هكذا؟ هل كنت تنتقي اصحابك من هذا النمط؟ ولكنك لا تنتقي كما قلت، بل انت تنتمي اليهم. أو لست الذي يخاف من الذين يضحكون بقهقهة عالية؟! أو لست الذي يرتجف عندما يبصر أحداً منهم كما في تصفح جريدة؟! أو لست الخائف ابداً من كل شيء إلا من الخائفين المنظوين على نافورات دم تدق صدورهم؟! اجل... اجل فاننا لانسى ذلك اليوم الذي وقفنا فيه وجهاً لوجه. كلما لمحت احدهم اشعر بأن شيئاً يشدني الى الأرض التي اجلس عليها. كل ماحولي تحول الى ظلام عميق يمتد بلا نهاية. كل ماحولي وهم كبير، واشعر ان ساعة الرحل قد دنت وان ليلي الذي هربت منه في لحظة ما، جاء هذه المرة متدنراً بالحزن. لينهض الوجع في مثلما ينهض الصبار. لقد ازف الموعد وهاهو وجهك ينوي المغيب أبداً. ازف الموعد فاقترب وحذق. بوجهك ترقد شهوة للموت المستحيل، والبحر اقرب اليك من الموت، وانت اقرب من نفسي الي فاقترب لأغتسل فيك منك.

انني ابصرك من هنا بصديقي الحبيب، رغم النزف، تضحك عيناك مثل حقول السوسن المضطربة بالفرح، وتوهم بالخوف. انني اتفقدك واحس بلحظة انكساري. ان البشارة على الابواب فافتح ايها الرجل الذي عبدته دون خلق الله، وعش صحوك حتى الثمالة. هذا زمن الموت، فهل يصعب علي الاختيار؟ انه زمن تموت فيه العصافير والزهور والاغاني والقصائد وجليلة الأعسر. هل يستطيع الحب ان يثمر شوقاً ودقناً وزيتوناً يا اول من يعرف وجهي.

انني في مدينة للغرباء، أتخبط كالأعمى وانت تنأى عبر المسافات الحزينة، عبر البحر. انني انذر كل ما تبقى من عمري للقاء قريب. فهل يأذن لي امير الليل، هل يفتح لي ابوابه ويجعلني اطالع وجه الزمن الآتي. ما اسرع ماتموت الزهور وتطأ قدمي ارض المنفى ويذبل الحلم الأخضر ويصير الكون سواداً ويشيخ الانسان وتتبدد افراحه ومخاوفه وآلامه دفعة واحدة. فانظر يا زمن الحرب، ما اوسع عينيك، ما اوسع العالم.

غداً سأذهب الى الدائرة، وسأحاول الحصول على العنوان منها، سأريهم هذه الرسالة ان لم يستجيبوا لطلبي. سأقول انني زوجتك، وام الطفل الذي تريد. سأقول لهم انني امرأتك منذ ثلاثين عاماً، منذ بدء التاريخ، وقبل ان يتكور، منذ بدء الخليقة... سأقول لهم من يمنع عنوان رجل عن امرأته؟ لقد كتبت هذه الرسالة وبذهني امر واحد: ان ابحت عن - بهيجة مصطفى - لنذهب معي الى الدائرة. اعتقد ان لديها بعض من يستطيع ان يمد يد العون. كلما سألت أحداً عن البحر قال لي أنه ساحر. فهل سحرك البحر؟

يقولون انه مخادع، وانه يشور، ويغضب، ويخمد أيضاً كالأموات. هل رأيت فيه ذلك حقاً؟ هل رايت فيه ما يؤنس وحدتك؟ اقرأه مني السلام كل مساء وكل صباح واغمر قدميك بمائه كما كنا نفعل. الا تذكر؟ هل الرمل حار هناك؟ في اي فصل نحن؟ هل تستطيع التسلل وحيداً وقت الظهيرة الى البحر؟ اذا صادفتك امرأة متسللة في مثل هذا الوقت، فاعلم أنها أنا. امسك بذراعها برفق وخوضا في مائه حتى الركبتين. ستجد انها ترفع ثوبها حتى الركبتين. ستري فقاعات الماء البيضاء تحوم حول ساقيها. هل البحر أبيض؟ ستجد انها جليلة الأعسر فانظر الى سرتها ولا تحمر خجلاً. هل نسيت؟ اجل انها جليلة التي ستنتظرك حتى الموت. ستظل عيناك على الطريق، وعلى الباب. يوم أمس، تحركت قليلاً على دوي هائل قريب من بيتي. كانت ثلاث طائرات تقصف اماكن قريية. اماكن لا عساكر فيها، انما مجرد منشآت مدنية بحتة، تعرضت لقصف شديد. اخترقت صفوف البشر المتدافعة، حتى وقفت على مكان القصف. كانت النيران تلتهم كل شيء، وكانت حرارتها تجعل من المستحيل التقرب خطوة اخرى. كانت مجرد صهاريج، مملوءة بالماء، واخرى فارغة تذوب في هذه النار كما يذوب المطاط. كانت فرق الاطفاء، تطلق رشاشات الماء من مسافات بعيدة، وكانت الحشود البشرية التي فاض بها المكان تعيق عمل فرق الاطفاء. ثمة صواريخ لم تنفجر، بل اندفعت في باطن الارض ولم تنفجر. قلت: لأجلس فوق احدها لعله يتفجر بي، لعله يوصلني بك. قلت، التي بنفسي في هذا الحريق الهائل، لكنني تراجعت وعدت راكضة الى البيت. كتبت لك ما رأيت،

واسندت راسي على الوسادة وبدأت بالبكاء الصامت.

لقد ابتدأ الوهن. ابتدأ الوهن الكبير. فجأة صارت - بهيجة مصطفى - كل شيء بالنسبة لي، وصار المسار متجهاً إليها. لم يحدثك عنها بما فيه الكفاية، لاعتقادي أنك تعرف الكثير والمهم، عنها. قبل بضعة أيام ذهبت لزيارتها، فوجدتها نائمة في تلك الغرفة العتيقة الباردة. بثوبها الأسود وشعرها الفاحم الذي يتهدل على جبينها رافضاً لحظة الأسر التي تمنحها تلك المرأة حينما ترفعه الى غير مكانه. وجه يطفح باليأس والمرارة حتى انني نسيت نفسي، تماماً عندما بدأت بهيجة بذلك الحديث الطويل المخيف. كانت كل كلمة تنفوه بها تنز باليأس القتال. كانت وخيدة، وحدة موحشة، وتداري وجعاً خفياً ينازعها بقايا الضوء على وجنتيها.

وضعت اسامي صورة لرجل بأطار من الخشب الأسود. رجل يدعى - ثامر وجدي - وعلى قدر ما تسعفني الذاكرة فإن هذا الاسم قد تردد على لسانك اسامي عدة مرات. فهمت من كلامها ان - ثامر - هذا رجلها الوحيد، وأنه اختفى فجأة. هي تخمن انه سافر. عجباً.. هل هي الوحيدة التي الجأتني إليها؟ هل هو الفراغ المخيف الذي يمنح مخلوقات الله الهائمة فيه ان تنجذب الى بعضها البعض. ولكن هذا ليس مهماً فقد جئت إليها وجاءت اليّ بكامل حزنها العميق وكامل حنينها القتال. كانت تهذي وتردد دون انقطاع، ليس ثامر من يفعل ذلك، ليس ثامر من يفعل ذلك، فأجد نفسي اردد خلفها، ليس علوان من يفعل ذلك. !..

ليس هذا صحيحاً يا علوان؟ لست أنت الذي تلقي بي الى حافة اليأس ومشارف العمر القائمة.

كنت من حين لآخر، اسرق نفسي من حديثها المؤلم واغوص بداخل نفسي بحثاً عنك في كلماتها، بحثاً عن نفسي. بحثاً عن المستحيل. وجدت نفسي اقضي أغلب يومي معها. نسيت وجمي وحزني.. اجلس بقربها، اضحك بهذا الداخل المجروح اضحك لانني يجب ان اعيد لها بعضاً من ثقتها بنفسها، وسعادتها وأنا اعرف استحالة هذا الوضع معي. تصور. لأنك وحدك من يستطيع إعادة خلق كل شيء في.

هل كان سفرك هزيمة؟ تقول بهيجة ان ثامر هرب من حبها وفر بجلده من غيرتها العمياء وتعلقها المخيف. لكن أنت مم تهرب؟

انت تحبني يا علوان رغم انك سافرت بهذه الطريقة الغامضة. دحك من المراوغة، انت تحبني وانا اعيش على وهم هذا الحب، واحتمل كل شيء من أجله.

حدثتني بهيجة عن هذا الرجل المدعو - ثامر وجدي - حديثاً طويلاً عن علاقتهما التي ما كنت اعرف عنها اي شيء، ومع حديثها كانت الذكريات تنساب متدافعة بعنف، وكانت سعيدة بما أعطت. سعيدة بما اخذت، لكنها في ذروة الغضب، ذروة اليأس. لم تفتأ تفكر جدياً بتدمير نفسها، وكانت تقول أنه زمن الحرب هذا، يضع في متناول الانسان امكانية هائلة لتدمير نفسه.

كنت اتشبث بها، لا افارقها الا مرغمة. كان قلبي معها حقيقة، حيث يبدو لي اننا متشابهتان في النظرة الى العديد من التفاصيل الحياتية المهمة. تقول بهيجة مصطفى ان ثامر وجدي قد بدأ يتغير في معاملته لها قبل سفره بوقت طويل، وهي لاتعرف السبب. تصور: لاتعرف سر تغيره! كانت فقط تتحدث عنه كما لو كان الرجل الوحيد. عن ذلك الرجل الذي قدم لها نفسه واعطى لحياتها قيمة ومعنى. وجدت نفسها بصحبته ولكنها اليوم تسير سيراً حثيثاً نحو الجنون أو الموت. وعندما يصبح الموت بعيد المنال فانها تلجأ الى اتخاذ القرارات المخيفة، المندفعة. لقد وعدت رجلاً ما بالزواج. ان لحظة الاندفاع هذه تجعل بهيجة تبكي بحرقة. لقد وعدتني بأنها ستعرفني على هذا الرجل. ولكن لماذا يا علوان يبجي السفر في لحظة الاحتياج الحقيقية. صحيح ان هناك احتياجاً دائماً وعنيفاً، ولكن هناك لحظة يبلغ فيها الاحتياج ذروته، وهي ذات اللحظة التي يحدث فيها السفر. انا وبهيجة فوق هذه الذروة التي لا افق خلفها لقد تكلمت معها طويلاً بخصوص هذه الاندفاعات الانفعالية، والتي اوصلتها الى حالة السقوط، نهائياً في غمرة اليأس. كانت لاتصني الى حديثي معها ولكني مستمرة في الحديث معها: قلت لها ان اتخاذ قرار من هذا النوع ينبغي أن يتم بوجود - ثامر -، أو على الأقل ينبغي التأكد من مشاعر الرجل الذي تحبينه وحتى لا يكون القرار فارغاً وانهزامياً. لم تحتمل بهيجة قسوة الكلام فيك مرة اخرى بمرارة. يخيل الي انها تستطيع البكاء سنة كاملة دون توقف. وكان اندفاعها وانفعالها السريع المتقلب يسلمني للخوف

تعرف البكاء يا عزيزي؟؟ هل تعرف كيف تبكي امرأة عمرها المهودور وجلها المفقود، البعيد، وذكراتها المهدة بالاحتراق وتفاصيل حياتها التي توشك على الضياع والتسرب من بين يديها؟ هل تعرف هذا؟ ها؟ أذن انت تعرف كل شيء. تعرف الرحمة التي تلمظ بها شفرة الحلاقة وهي تقطع أوصال القلب. انت تعرف، حقاً، مدى مايحسه المرء، وهويتلمس اطراف اورده، يمسك بالروح التي توشك أن تنفلت منه. انت تعرف الرحمة التي يتطوي عليها الموت ذاته.

منذ فتحنا عيوننا على الدنيا ونحن نشق كل يوم. كل لحظة. لقد نسيت، والهفي على نفسي انني في حرب ماضية اخذت عنوة الى ارض بعيدة غير هذي الارض، وبيوت غير هذا البيت، حتى استقر بي الحال اخيراً في بيت رجل موسر، وشاذ، هناك، قضيت معه بضعة سنوات، اعتدت فيها على ملمس ساقه المشعرة ورائحة الخمرة التي تفوح من كل بدنه. هل يفعل الموت أكثر من هذا، وحينما اتبع لي ان اعود الى المكان الذي ولدت فيه، الى هذي الارض، وهذا البيت وجدت بيني وبين الناس، الوجوه التي تشبهني وتعرفني، وتغلق علي بكرايتها التي مابعداها من مزيد، وجدت حاجزاً من الشك، والتساؤلات المتداخلة، وعدم اليقين بأنني يجب أن أعيش مثلهم، وان الجرح الذي احمل هو جرحي وحدي. تصور يا علوان، عندما يكون الدم الذي يدق الصدور كالنافورات هودمي انا فقط، وهو صديري انا. تصور. هل للموت وجه كالحـ مثل هذا؟ ركنت نفسي في دار الشيخ الأعسر، رغم أنه ما كان يطبق النظر اليّ، ورحت اصغي الى هذا الدم الذي يدق الصدر من الداخل بعنف.

وعندما تسلفت اليّ، انت، في تلك الليلة الشتائية، رايت النور، يدخل بيتي، ويزيح الظلمة التي كادت تختفني. هدأت نافورة الدم في القلب، واغتسلت بالنور، لأول مرة بعد هذه الرحلة الشاقة.

الست انت الذي فعلت ذلك؟ فكيف تريدني ان انساك؟ كيف؟ مولاي، ان هذا مستحيل.

يعاودني الشعور بالغربة من جديد، ونزف الغربة كما تعرف اكبر من كل لحظات الاحتمال. يمضي يوم ويعقبه آخر وحياتي تزداد وحشة. وعندما يبكي الإنسان فإنه ليس مرفها بالضرورة وكما

والسرعب. هل تعرف يا - علوان. انني في بعض الاحيان احس بضآلتي امام بهيجة. انها كبيرة بعطائها، وكبيرة بقدرتها على البكاء، والصمت. ربما لم اكن اعرفها بهذه الدقة وربما كنت مخطئة في بعض الأوقات بخصوص تعاملتي معها. لقد احببتها. هذا صحيح، واصبحت جزءاً من عالمي الصغير، جزءاً من وحدتي، جزءاً من همّي المقيم في القلب ولكنني لازلت اشعر بمزيج من الخوف والشفقة ازاءها سأقول لك شيئاً: احياناً عندما نتحدث بهيجة، اكتشف انني احدث نفسي بصوت عال، وحياناً عندما اتحدث اسمع بهيجة هي التي تتحدث مع نفسها. في الغالب لم تكن نصفي لبعضنا. كانت جروحنا هي التي تتكلم، والجرح لاتوقفه عن الكلام أية قوة في الأرض.

كل الذين من حولي ذهبوا. وليس من حولي سواك أنت، رغم هذا البعيد. أوه هل سأعود الى انانيتي وابدأ الحديث عن نفسي. انا منتظرة لحظة اللقاء الآتية التي ستلقيني بين يديك، لحظة اتطلع فيها بعينيك النيتين، لأعود بهما الى الحياة. فمتى تجيء؟؟ متى؟

سأحدثك عن بهيجة. اليوم، في الصباح الباكر دوت صافرات الأنداز من كل مكان في المدينة. نهضت من فراشي وكأنني لم اتم. نعم لم اتم هذا حقيقي. انتظرت ان يحدث الدوى المعتاد فلم يحصل شيء خلال الدقائق التالية. كان الناس يتراكمون، خصوصاً الاطفال، مساقين برعب شديد، يلوذون بالملاجيء ولصق الحيطان العالية في حين خرجت الى حيث لا سائر ولا حائط ولا ملجأ. كنت اسير وسط الشارع، اتطلع الى السماء، علني ارى تلك الطائرات اللعينة التي تمطر الموت والخراب والحرائق.

يا علوان: انني احس بوقوع شيء مخيف، أو يقرب وقوع شيء خطير. لكن ماهو وكيف، ومتى واين؟ لا ادري.

مجرد احساس من هذا الفيض الهائل من الأحاسيس التي تلح عليّ كلما دوت صافرات الأنداز. احساس مفعج يدفعني لأن اخرج عن تكتمي ولأن ابوح لك بخوفي وضعفي، ولأن اتوسل عودتك وارتقيها دقيقة دقيقة. يا علوان أخ. كنت اريدك فقط أن تكون قريباً مني عندما اقتحم الموت أو يقتحمني. اخ. هل تعرف بهيجة مصطفى؟ قلت لك سأحدثك عنها. حسن. هل

يعتقد البعض، بل ان البكاء ليس سوى وسيلة لتلمس الحياة بطريقة مغايرة. هكذا كانت تفعل - بهيجة - الزمن الذي تقضيه في البكاء يمتد طويلاً ولكنه اكثر رحمة مما أنا فيه الآن.

قالت بهيجة في احدى موجات بكائها المر، التي تعتربها بين الحين والحين بأن البكاء اغتيال ازلي للمشاعر الحادة والانكسارات المتلاحقة، والاكثر خطورة. صحيح. فيما يخصني فاني اتحسس الملح الذي يبلل شفتي. اكتب اليك الآن من خلال غشاوة الدمع البيضاء. الكتابة اليك اصبحت قطعاً مقدساً. قطعاً من طقوس الليل الكثيرة، وهو الاقرب الى نفسي، لانني لا اميل الى البكاء فقد جفاني الدمع، ولا الى التأمل فقد اختلطت علي الرؤى ولا الى مناقشة حالتي، فقد اسلمت امري كله لك. انا لا اكتب اليك الا في الليل بعد أن اتمكن من ان اجعل وجودك المتخيل، كالحقيقة امامي. انا لا اكتب اليك الا في الليل على الرغم من انني اكون مرهقة في كثير من الاحيان، لكن ما ان تبلغ الساعة الواحدة حتى تجدني مهياً لممارسة هذا الطقس بمنتهى الابتهاج والفرح.

تصوراً!

انني امراًة اقتلعت من جذورها ذات مرة. وما أن تشبثت، واعيدت الى ارضها مرة ثانية حتى بدأت تلك الرياح اللعينة تعصف بي من جديد. تصور. كيف تريدي ان انظامن مع وقع خطي العابرين المبهمة؟ هل أنا امرأة بلا جذور وبلا أرض؟ ام انني التصقت بالأرض اكثر مما ينبغي حتى عدت واياها جسداً واحداً؟ يخيل لي ان هذا حق. وان التحاقل بالبحر حق، واثك مدين لي بالحديث عنه. هل هذا كثير؟ هل سنفعل؟ ان شوقي اليك بعمق البحر، والشؤم الذي يلازمي اقدم من البحر. انا امرأة مشؤومة دخلت حياتك دون تريث، دون رؤية وانت تنفرد، بهذا التاج الملكي. بحزنك الصامت. دخلت حياتك وانت منكسر وحزين فلما لم تنأى تلك اللحظة التي التقيتا فيها؟. كان يجب ان يحدث هذا، ولكن الذي جرى يدعوني الى الخوف مجدداً، انا التي ما عرفت الخوف قط كما تعلم. انني خائفة يا علوان. خائفة.

ان صوتي ينوس في الغرفة فلا يسمعه أحد غير الكرسي والتمتددة والسرير والصمت المقيم والليل. انا اسمع صوتك الآن،

تصور، يتسلل اليّ عبر حفيف الاشجار، عبر همسات الليل، عبر خطوات العابرين المتسللين الى دورهم ونسائهم في مثل هذه الساعة. هل نسيت؟ هل تمد يدك؟ هل تمسك بي وتقتل رعشة الخوف في جسدي. الا ترى انني اتأرجح بين وهمين اقر بهما اليّ كبعد السماء! هاك، اصابعي، الا تراها ترتعش بشكل مخيف؟. اذن.. هل تمد لي يدك؟ انني انتظر ايها البعيد. المستحيل.

منذ متى وعدتك ان اكتب لك بالتفصيل عن بهيجة؟. زمن طويل مضى دون ان افي بوعدتي. هذا حق. ولكن حينما اجلس يومياً لكتابة، يستولي على الوهم بأنني اخاطبك واتحدث اليك مباشرة، وانت تدري ان احداً لا يمكنه ان يطأ هذه الفاصلة بيني وبينك، ان كانت هناك فاصلة. اتحدث اليك فقط، وليس في الوهم الجميل ما يتعب ولكنه يراوغني عندما اتحسس كياناً ووجوداً لرجل وصديق اعرفه اكثر مما أعرف نفسي. فهل انا واهمة به حقاً؟ هل هذا سراب تحسبه مخيلة امرأة عطشى، لجة ماء؟. ها قدضعت. والمرأة عندما تعرف أنها ضاعت، يحولها ان تجوب الشوارع على غير هدى وتخطب الآخرين بلا تكلف، وعن كل شيء.

تدري انني لا املك غير حبي لك. هذا الحب المر المومجع الذي يسكن القلب، والدم ويتسلل الى كياني كله. هذه العلاقة الدموية التي فوجئنا يوم اردنا تسميتها بأن اكتشفنا انفسنا باننا حمقى، عندما عجزنا تماماً عن تسميتها. بقينا اقرب من الوريدين لبعضهما، واصبحت منذ ذلك اليوم بيتاً لي ورجلاً ومستقبلاً. لقد عرفتك، الها يستحق العبادة كل يوم، وان سألني احد عنك سأقول:

انه آله البكاء.

الآن، مضى النصف الأول من الليل، وطار اثر الجيوب المخدرة من الرأس، وها اني اشتعل بهذا الصحو الحاد الذي يلقيني، ويكييني، وها اني اجلس اليك في هذا الليل بالذات لاحدثك مجدداً كأنك قريب مني حد الموت. انه آخر الليل، حيث احس بدفع انفاسك على صدري واحس بهذه الحاجة، عذاباً لا احده له. ياه.. اردت ان احديثك عن كل شيء. عن لاشيء. ولكن لماذا احديثك وقد قطعت كل الخيوط واستوقفت

كل دقائق الحياة التي جعلتها انت، تسري في عروقي، قبل سنوات، بطيئة، ساخنة. لقد حطمت كل الذي بيننا، وقتلت في صدقاً ليعنا اودى بي الى هذه الهاوية.

أحدث رجلاً مستلب الذاكرة؟. أحدث رجلاً مكابراً حزيناً التمس على مئات الجروح؟. ألتحدث مع رجل اندفع هارباً في متاهات السفر البعيدة؟.

هل من جدوى غير شحذ الذاكرة واشعال النار في المخيلة؟ ليتك تستطيع اقتناعي بأنه زمن عسير، واننا لم نعد قادرين على حمل صدقنا في قلوبنا ووجوهنا حتى لحظة اللقاء المؤجلة. ليتك تقنعني بأنك أصبحت رجلاً وظيفة جاد وملتزم. بالتأكد لديك اسبابك وانا لن اتجاوزها وهي كثيرة، وكبيرة اذا ادخلت في باب الحرب، كبيرة حقاً ولكن الذي أعرفه اكبر والذي يقتلني اكبر مني أنا المرأة الصغيرة التي شاخت منذ ابتداء الوعي، والفت الزرف الدموي الذي يسحق الاعماق ويهرب بي اليك، الى عالمك الذي صار غريباً ووحشياً وقاسياً مرة واحدة. امي الحرب؟. قل لي ياسيدي انها الحرب، الوحشية التي تزيل عن النفوس هشاشتها، وتمسح من الصدور مايطمئنئها. ياعلوان، منذ هجرتك نحو العالم الذي تعتقد أنه اكثر اشرافاً، تابعت انا الهجرة الثانية. هجرتك نحو احشائي وجذوري. لماذا تستوطن هكذا في دمي. في اعماقي. لماذا التمس على وجهك بداخلي كما التمس الكثرى على نواتها.

لماذا اتمسك بهذا الشرخ الظالم الذي شطرنني نصفين، واحد ميت والاخر يحترق على لظى نار ظالمة؟. انت تجلس الآن على بعد شاسع من وجودي الذي لا يستطيع تصديق موته فيك. لا اصدق انك تعبت بي وبحاجتي للجوجة القاتلة اليك. لا اصدق أنك تهزأ بي وتضحك الآن ملء القلب، ثم تبكي خلف المتاريس المحصنة حاضناً وجهك بالكفين الذين لا يعرفان كيف يداريان الدمع الهاطل خلفهما. وانت تحدث الآخرين الذين لم تنظمان مع خطواتهم عن اكتشافاتك العظيمة، وحجم الخيبة التي حلت فيك. انت تفعل الآن، كل مايفعله رجل مدمن يشطر نفسه الى رجلين يعامل بأحدهما الآخرين، وينوء بحمل الآخر، النبي الحقيقي الذي اعرفه حد اللعنة. وانت تخوض البحر الأبيض المتوسط حتى الركبتين، أو حتى سرتك، تلتفت مذعوراً في كل

الاتجاهات تبحث عن جليلة الأعسر، وانت تعب كئاساً بعد أخرى من كؤوس الخمرة المرة التي ارغممتني ذات يوم على شربها حتى يصبح راسك الملفت بالصمت والالام بحجم قبضة اليد، صغيراً لايجيء منه اي همس ولا كوة صغيرة تنجيه منها الى البحر القريب، وانما تنجيه اليّ دائماً... هنا. ايها الرجل... ان كنت قد مت بداخلك فعلاً، فأنتك حي اقصى ما تكون عليه الحياة، بداخلي، وهذا سر التأزم اليومي الذي يشدني الى اصوات الدوي المخيف، والى صفارات الانذار والى الموت الوشيك. هذا هو سري، فلا تدعني ابسوح به لمن لا يسمع. كل ما تفعله الآن، لا يوازي هذه القطيعة، وصوتك الهازل، ورحيلك و... و... كله هراء مادمت اشتعل حيناً وصدقاً وموتاً في الاشتياق اليك.

منذ زمن الكارثة (لاتضحك) وانا احس بالتلاشي. لا افعل شيئاً، لا اعيش لا اقرب من الحياة. لاحقق ماكنت ابغيه سابقاً امام نفسي وامامك. لقد توقفت الحياة، وصار كل شيء رماداً تذروه الرياح. في لحظة مامن هذه اللحظات المنسربة خفية، تتمرر الموجوات جميعها وتكشف عن خواء وعدم توازن مخيفين. تكشف عن عدم مهول فاتحس قلبي وراسي، فأقرب من الحقيقة وابصر فيها وجهك وهو يقاوم لحظة المواجهة، ويلوك دخان الحرب، أو يغطي، هذا الدخان المتصاعد عبر الف كيلومتر من المياه والوديان والصحراء والرمل. انت تخشى مواجهة. لماذا؟ انت ترمي بنفسك في أتون الحرب، هرباً مني! يا الهي هل بلغت هذا الحد المرعب من التلف؟. هل يخشى علوان جليلة وبيداري امامها هي وجعه المدمر ويقول... ها قد انتهى كل شيء. من يصدق ذلك. وانت ايضاً لاتصدق. لا افكر بالتخلي منك مهما تخليت مني ومهما القيت بوجهي من الادانات والانهامات الباطلة. قيد في عنقك. انا جليلة الأعسر، ولدت على يدك وأمنت بالحياة على يدك، ورايت مالم تره امرأة على يدك، وسأمت على يدك. ولدت نظيفة معك ولكنني تعلمت المكابرة منك ورفضت المراوغة من اجلك وادميت على دفن الأوجاع واعتلائها من اجل أن ابصر وجهك. انه ورم يزداد يوماً بعد يوم وهو جفاف يتحقق ساعة بعد ساعة. وهو استبطان للموت. حتى يفقد توجهه الأسر، ولن امنع نفسي من التحدث بوضوح امام الجميع والأعلان عن نفسي عن تحققي فيك.

قلت: انت بداخلي ابتها المرأة. الاتفهمين هذا؟ نحن مع بعض
ولبعض ولاجل بعض. كوني جلييلة التي عرفت واحبيت
وعشقت. وليذهب كل ما عدا ذلك الى الجحيم. الله. لأول مرة
اعرف، ييقين تام انك احببتي حقاً. ياه. . . فليس هذا كلام يقال،
انه نبض الدم في القلب. انه احساس عميق، خفي، بالموت
المترادف لهذه النفس المعذبة أبداً. . . عفواً كنت قد فهمت
انني بداخلك. . . عفواً. . . واخ من هذه الطيبة، وهذا الوهم.

ها انا ذاهبة الى الجحيم وحدي، وسأبقى هناك وحدي، في
حين ان كل شيء يعود الى حاله. الى ما كان عليه، غير اني
مطمئنة الى كوني معك حتى الجذور حتى ابعث شراييني. لقد
اعطيتك اكثر مما اردت، وكنت اتلذذ بهذا العطاء، ولكنك
حرمتني حتى من هذه اللذة. هل نسيت؟. لقد دخلت على اول
مرة فلم احاول ابعادك، لكني قلت لك في حينه انني امرأة
منحوسة، لاسها رجل قدر، في ارض غير هذه الارض ولكنها لم
تنجب، ربما لأن الارض غير الارض وان الجذور لاتنمو الا في
ارضها الحقيقية. وربما لانها لم تستجب. امرأة استيحت طوال
سنوات عديدة في اكثر من مكان في الدنيا ولكنها ظلت تنفّس
الهواء اياه، وتعيش الحياة اياها، لحظة بلحظة. قلت لك اهرب
الآن قبل ان يفتن الآخرون اليك فيتنادوا على قتلي أو استباحتي
مجدداً وانا لا اطيع. قلت لك انني احاول ان اجد منكاً انكفيء
بظله بقية عمري لكنك لم تسمع كل هذا. تسللت، واقترحت
وخطوت الخطوة الجبارة ودخلت الغرفة ودخلتني ودخلت في
الحياة مجدداً.

هل تريد ان اتمالك نفسي؟ لا. اعلنت للناس انك رجلي وانك
تحميني من شرورهم. قلت لي انت في من آخر الاظافر حتى
اعلى شعر الرأس. قلت لي: انني احس بكوني زائداً في هذا
الخواء المرعب لكنني لم اتم على شيء اكبر من الحب. شيء
حار وهائل ونبي، هوانت. فهل انت معي؟ انني ملئء بالدمع
والدم والحب والخوف.

صمت. صمت. صمت.

هل تبصر سقوطي؟ هل هو سقوطي ام سقوطك ام سقوطنا
معاً؟ انا لم ادمن عليك وانما احتججتك بعنف، دائماً. احتاجك

الاعلان عن كل ما يداهمني لحظة التقائي بك. سيكون ذلك
مثيراً بلا حدود. سأبكي امام الجميع واتذكر امام الجميع. تلك
هي حدود حريتي ايها المنهزم من نار الى نار القاطن ابدأ بين
نارين، بعدها، بعد متاخمة هذه الحدود ثق ان الهدوء سيبدأ
بتسلي وجهي، ولانني لاسطيع أن انسى، فسوف يكبر ايماني
بك. ايماني بنا معاً، وسواجه وحدي، وكما تريد، كل
السكاكين التي تطلعتني من كل الجهات، وكل الضحكات النافهة
المراوغة التي يلصقها الآخرون في وجودنا. فهل انت الرجل
الذي اعرف؟.

هل قلت لك ان بهيجة اصبحت قريبة من نفسي كثيراً،
وصورة الرجل الذي تحب، تزداد خفوتاً وظلاماً يوماً بعد يوم.
هانحن بعيدان، وقد افترقنا منذ وقت موغل في البعد، وانت
انسجت من حياتي فاماذا حققت؟!. قل لي يربك هل انت رجلي
الذي اعرف؟. والله انه انت مرتدياً قناعاً ثقيلاً لم يفلح في حجب
عينيك المومعتين عني.

قناع الحرب السميك، مضافاً اليه قناع الوظيفة، لن تمنعني
من التحديق بشفتيك الغليظتين المنطقتين على الف هم وهم.
تراني امضي نحو الغيب، وحدي. احمل لعتي الأبدية
وجرحي الحبيس بصدري المهترى. يقدفني جنون رجب،
وحب عارم امام صورة ذلك الطفل الصغير اغني له، اهدده،
واحدثه عن اشياء كثيرة لاعتقد أنه سيعرفها ذات يوم. اغني له
عن ايد أطفال كبار تسلل الى بعضها باشتياق تنميه الظلمة
ويضاغفه الحرمان الطويل. عن وقع خطي ازمان كثيرة، حطت
على جبهة مجعدة عن شفتين مرعوبتين مرعبتين في جمالهما.
مالذي فعلت بي؟. ها. وانت الذي اوهمتني انك لن تسبب لي
الحزن. الم تقل لي أنك لن تكون الشوكة التي تنغرز في جبهتك
الطاهرة با جلييلة؟. الم تسلمني وجهك الطافح بالأمل،
وبالخوف الم تقل انني معك الآن وغداً، وبعد مئات السنين،
صديقاً وزوجاً، وإخاً وكل شيء؟ اليست هذه كلماتك؟. اي والله
انها كلماتك. يوم سمعتها منك اول مرة شعرت وكأن الارض
تميد بي وتمنيت ان يتوقف الزمن، لأعطيك مالا تستطيع امرأة في
الدنيا ان تعطيه لأي رجل. وبالرغم من ذلك فقد فعلتها يا علوان
وسلمتني لمشتقتي سريعاً. فهل أنا بالداخل كما تدعي؟. لقد

الآن اكثر بكثير مما تستطيع فعله لكسر هذا التوهج القاتل .
صارت اوراقك القديمة ، وكتاباتك لي في الليل زوادتي وزادي
خلال الايام المجففة هذه . صارت كلماتك كائنات تنظ امامي
داخل الغرفة ، داخل السرير ، داخل راسي . انني اقرأها بعاطفة
مشتعلة وعقل يدور بهول . جسدي يشتعل نارا فلا يهدأ . اليس
هذا اعجب ما يمكن ان يحدث ؟ . هل افترقا الوحشي حق
يامولاي ؟ ! . هل اصدق غيابك التام عن عيني ؟ . هل استسلم
لموتي ؟ .

لقد اردتلك كلك : بهذا التعب ، وبهذا الشحوب وبهذا البرد
الذي يسكنك . اريد ان اكون لصيقة بك كجلدك . اريد ان ابكي
على صدرك متى اشاء اريد ان اقرب من الموت وانت تمسك
بي ، فكن معي ، ودعني أشعر باصابعي ترتجف ، دعني اسمع
صوتي يتحسرج وهو يخرج من اعماق هذا الحزن وهذا العطش
المستديم . نسيج من العبادة والرغبة والتعلق المريب والتشبث
بكونك شاهدي الوحيد على حياة بائسة ملأتها انت بغيض من
حنانك . انت الصدر الوحيد الذي تسيل عليه دموعي وتفلسه .
الوجه الوحيد الذي اتمنى ان يستقر بمخيلتي ولا يتجاوزها ،
الصوت الوحيد الذي اسمع ، الحزن الكبير الذي يسورني
كالغابة . الضحكة الوحيدة التي تجلجل في سمائي . التعب الذي
تدور حوله حياتي كلها . اجل كلها . ولا اعرف ان كنت مخطئة ام
لا ؟ ولكنني من دونك لا استطيع شيئا فخذني بتعبي وضعفي ،
فأنت هكذا تشعرني انني موجودة . انني احبك ، ولست نادمة على
شيء لاني عرفت بهذا الحب ، معنى ان يولد الانسان من جديد ،
معنى ان تحب المرأة رجلاً يعرفها بدقة وتعرفه بدقة . هل عرفت
حقاً يا علون ؟ . يارجلي الضائع الرائع . . هل حقاً عرفت ؟ .

والله أنك لاتعرف سوى وهم اكبر منك ، وجع اكبر منك ، هم
اكبر منك . انت عرفني وانكرتني بنفس اللحظة . ولكن هذا
الاحتياج القاتل يغسل نفسي كل يوم فلا يبقى سواك ، وسوى
الاحتياج الى اللقاء الأبدى ، والحديث الذي لا ينقطع والعطش
المستديم . شوق لاتحده الأرض ولا السماء وجوع لا يعرف مدى
سعته وعذابه الا أنا ، وحياة يتأكلها الجفاف على مهل وحرمان

سابق بلغ المظم وبكاء راعش متواصل ، مثلما تتواصل اللحظات
الخائبة . لقد وصلت ما اسميته انت (نعمة البكاء في اي وقت)
فهل لازلت تعرف معنى البكاء في اي وقت ؟ .
ان من يعرف ذلك لا يفعل ما فعلته .

حاجتي اليك اليوم اعرفها بدقة . ربما بسبب الحرب . لقد ولدت
في يوم حرب . واختلطت في يوم حرب واغتصبت في يوم حرب ،
وكلما مر فوقي جسد رجل اقول انها الحرب . . انني في زمن
الحرب ، لكنها ساعة متأخرة لاتريد ان تمر . انه الصحو المدمر
حيث يجد الانسان نفسه وحيداً في وحشة هذه الليالي والنهارات
المتوالية . العالم كل العالم محشوب الزهو ، وبالعذاب . فارغ كما
ينبغي ان يكون : برميل مفتوح من الطرفين تصغر فيه الرياح
القوية ، وتعافه النسمات الرقيقة التي تهب في بعض الأحيان .

هل قلت لك أنك اقرب من نفسي الي ؟ . هل قلت لك انني
اجدك دائماً بجاني ، دائماً بين همومي ، دائماً بين جوانحي وفي
ذهني وفي كياني كله . هل قلت لك أنك لي . . . ليذهب العالم
الى حتفه .

اليوم استبدلت غلاف الوسادة التي تنام عليها بجاني . وضعت
الغلاف الذي تحب ، ذلك الذي نقش عليه طاووس بلا رأس .
ذيل طاووس فقط .

ليتك لم تقل شيئاً ، ليت فمك ظل مطبقاً أبداً ، وليت الشفاه التي
غشتني كانت غريبة . لن اقسم . لأن قسمي خائني منذ البداية .
قسمي يهرب مني . انت قسمي ، وانت بعيد كما ترى ، لانتك اكبر
مني ، ومن القسم ، ولأن العالم يملك كل هذه الوحشة فانت
تعرف بالتأكيد . كنت تعرف معنى وجودي معك . . لذلك أثرت
الhezima .

وها ان خوفي في محله ، وها خوفي يقيناً أحسه يتسرب في كل
مساماتي فانرف . ابتلع حزني واحدق فيك واقول انت الدفء
الذي يثقي قلبي المرتجف .

قد تعتقد انني ابحت عمّا يؤكد شكوكي ، ولكن يجب ان
تطمئن فاوراقك ليست رسائل حب ولا كلمات غرام ساخن ، بل
هي الوجد الذي ادمانا معاً ولهذا احبها بكل ما فيها حتى شتائمها .

لست اجتريء منها شيئاً الآن لأنني ماعدت أقرأ شيئاً ينتمي الى زمن مضى ولأنها حيّة بداخلي تنبض وترتعش مع ارتعاشة روحي وأنا في هذه اللحظة ارفض النوم، وارفض الغياب، وهذا كل ما تبقى لي من العالم.

السنا اصدقاء؟ اجل بلا شك. اكون امرأتك وتكون رجلي، ولكننا مع هذا اصدقاء طوفان في خيط أبيض من الحزن. بيتان يسكن احدهما في الآخر ونحن فوق هذا آدميان يتكلمان مع بعض لغة سرية مخيفة بمفرداتها، يسري صداها كما يسري المخدر في الجسم، ونحن فوق هذا اكبر من ان نقع تحت وطأة جوعنا وطائلة خوفنا. أنا لا اخاف من شيء كما تعلم، سوى الخوف من فقدانك، وهذا حصل، فما الذي اخاف عليه بعد الآن؟

ان صافرات الانذار، تدق للمرة الرابعة هذا الصباح. انهم يحاولون بهذه الغارات المتلاحقة ان يعيدوا الى الازهان انهم مازالوا اقوياء.

ماعدت تثير احداً هذه الصافرات اللعينة، فقد تحولت بمرور الأيام من تذير للموت والدمار الى تسليّة للصغار يقلدون بها اصوات جماعية، لكنها مازالت تذكر بالموت. هل اختبرتك؟ لقد التقيت - بهيجة مصطفى - وكانت اكثر اشراقاً. كانت ترتدي ثياباً سوداء، عرفت انها تلبس هذه الثياب حداداً على شقيقها الوحيد الذي فقد في المعركة الأخيرة. لم تتكلم أبداً ولكنها كانت تبدو في صحوة الموت. لقد عدت وحيدة مثل الصبار المتمتعش للموت أو للحياة.

لقد اوقعت بي هذه التخييلات المريضة ياعلوان، وأنا مرغمة على الاعتراف نت بما سافعله في الايام القليلة القادمة. لن اشعر بالندم فكن كما عرفتك. وكونك تقتلني الآن فهذا يخصك وحده. اقول لك: انا لا اعرف اي منا القاتل واي منا المقتول؟ هل تعرف انت شيئاً؟ هل كان الهدوء، ذاك، وانت تحتضن يدي وهماً، وخرافة؟ هل كانت الدموع التي تغسل جبهتي في اعماق الصمت، واتحسس حرارتها فاستشيط حياة ونبضاً بالقرب منك ليست سوى حالة طارئة؟ لا. لا. فما زال الدفء يسري في اعماقي المتجمدة هل تصدق؟. فذلك خرافة. لقد لامست

يدي هدوء غير محتمل في ذلك الجسد ومن قبل - وهذا هو السر - كانت هو اجسي قد استقرت عند هدوء خرافي آخر في روحك فاستسلمت بلا تردد، لأن المعش الكبير، والرعب الكبير لا بد لها من نتائج. نعم. لا بد من نتائج، وهما أنا ابصرها الآن بوضوح: ان تتعلق بشخص يخذلك ويمضي تاركاً كل شيء، مغمضاً عينيه، فيحيل جسدي الى جثة، ويمزق روحي بلا رحمة. ليست هذا يكون مجرد اتهام، ولكن، ياللاسف فهو حقيقة. صار كل شيء غريباً وبعيداً. - بهيجة مصطفى - ممثلة حتى العنق باحزان لا تحتمل، وانت تدلف البحر المتوسط حتى الركبتين وأنا ملقاة هنا تهدمني اصوات الطائرات، وتستقرني صفارات الانذار. انها تخمة الحزن، قد تؤدي بي الى الجنون، ولست المرأة المتبطرة كما تعرف ولكنها حاجة امرأة كل الذي فيها الآن هو الاحتياج المحرق. . وقد بات اللقاء المرتقب اختصاراً لحياتي كلها.

لا اشعر بالخجل الآن وأنا اركض لاهثة وراء لقاء جديد. لا أشعر بالخجل وأنا احمل طاسة التسول واعود بها فارغة كل مرة. كل خطوة باتجاهك تسبقها الخيبة ويغتها الفشل. لقد اصبحت رجلاً يجيد الاختفاء والهرب وعيناي قد ذبلتا فلم اعد ابصر بهما جيداً. لم يعد بإمكانني رؤيتك خلف اي باب. في اي بار؟ في اي سرير؟

ألست الأول الذي دخلني ذات يوم ولم يخرج. ولن يخرج. لن استطيع ان اكون الا جليلة الأعسر: اصب رجلاً واحداً فوجدت فيه كل حياتها. لكن فجيعتي اكبر. لقد صدمت بعنف، فأين انت؟ لست في البيت، لست في الدائرة، لست في الجحيم، لست في اي مكان.

علوان: هي الثانية بعد منتصف الليل الآن والساعات الآتية لاتحمل وعداً إنما بالعكس، حيث الخوف الأصيل بداخلي، خوف من لحظة لاتحمل الوعد، واي دائرة للظلام والبرد تلك اللحظة التي لاتحمل وعداً. الوجوه التي تودع أبداً تبعث في القلق والخوف من أن تغيب تلك اللحظة التي تحمل الوعد، اتق بها.

اتق بك. اتق بلقائي بك رغم أنه اصبح مستحيلًا كما يبدو مثل

الامنيات التي ماتت يوم رحيلك . لم اكتب لك لاختار بين اثنين ، لانني قد اخذت منذ زمن بعيد ، ولا زلت رجلي الذي سأنتظره ، والذي سيحيي حتماً . لقد بدأت الحرب تشدني اليها بعنف . اليوم عرفت اننا والارض كلها تحت طائلة التهديد بالاستباحة . عمر الحرب لا تنطوي على الرحمة وانت تعرف انني لن اسمح لأحد ان يستبيحني مرة ثانية مهما كان السبب . أنت تعرف انني مستعدة لأي شيء الا الاستباحة .

قبل يومين التقيت بهيجة مصطفى كما قلت لك ، بالصدفة . حاولت الاختفاء . في احد الاذقة ، لكنني لحقت بها وامسكت بها من ذراعها وسحبتها معي في الشوارع . كانت تسير بجاني مطرقة الرأس ، تنظر الى مقدمة حذاثها . حاولت ان اخفف عنها . كانت ترتدي الثياب السوداء . فكرت ان اسألها عن الرجل الذي اسمه - ثامر وجدي ، ولكنها بادرتني قائلة :

: - لقد انتهى ثامر من حياتي .

: - كيف ؟ بهذه السهولة ؟

: - اية سهولة ! لو تدرين كم عانيت حتى اتخذت هذا القرار ؟ .

: - اجل اعرف .

: - لقد تعرفت برجل ، وانا سعيدة معه .

مشينا مع بعض اكثر من ساعة . كلمتني عن هذا الرجل الذي اقتلع ثامر من اعماقها . وكنت اصغي حقيقة لكل كلمة وانا اشعر بأن بهيجة ما تزال تحاول أن تستعيد توازنها . تحاول ان تستفيق ، وتخرج من دائرة الموت ، الى الضوء الذي تبصره في رجعهما الجديد . قالت انه طبيب في العقد الرابع متزوج وله طفلان ، ولديه عيادة يعالج فيها مرضاه . قالت إنها ذهبت اليه في عيادته لأنها شكت أن تكون حاملاً من - ثامر وجدي - . وقد تأكدت بواسطته انها ليست حامل ولكنة اكتشف سرها وعرض صداقته عليها والوقوف بجانبها . ودأبت على مراجعة منذ ذلك اليوم . قالت انهما يلتقيان اسبوعياً في العيادة . تذهب اليه بهيجة ، وتمكث معه ساعتين أو ثلاث ، ثم تعود الى البيت . لاحظت انها كانت تبكي وهي تحدثني عنه ، كما لمحت في حقيبتها صورة صغيرة لثامر وجدي . وعندما افترقنا قالت :

: - هل اراك مرة اخرى ؟

: - لا اعتقد .

أليس هذا افضل ياعلوان ؟ . ان هذه المرأة مقتدرة على دخول تجربة ثانية وثالثة . انها تتقبل الاستباحة ببساطة مروعة ولكنها لا تستطيع ان تلقي بصورة - ثامر وجدي - انها في غاية الارتباك والحيرة والضيق . قلت لها وأنا اودعها ، ان الأيدي التي توميء للمرأة كثيرة . لكن ، دائماً هناك يد نظيفة واحدة ، على المرأة ان تميزها من بين مئات الأيدي . قلت لها تعلقي باليد البيضاء حتى ولو صدرت عنها بعض الاساءات ، والأستعيبين في نهاية الأمر ، بين كل تلك الأيدي ، وستجدين نفسك وحيدة مرمية في ظلام الوحدة المدمرة .

قالت لي انها حصلت على عنوان ثامر وانها ستكتب اليه وستخبره باوضاعها الجديدة ، وعلاقتها بالطبيب واحتمال زواجها منه .

افترقنا . عدت الى البيت بينما ذهبت بهيجة مطرقة الرأس ، ولا اظنها ستعود الى الطبيب ، وان فعلت ذلك فلن يحصل قبل بضعة أيام .

اليوم ، ومنذ الصباح الباكر ، تلبسني الفرح تماماً . لا اعرف سر ذلك . كان اليوم كله انتظاراً : انتظار ان تظل علي في البيت ، وابصر وجهك من جديد وان اخوض غمار بكاء جديد . ان اغرق فيك من جديد .

اوه . . . كانت كل لحظة من هذا الصباح تحمل وعداً . ها انها تقترب تلك اللحظة التي نأت طويلاً . ولكن النهار قد انقضى دون ان يتحقق شيء ما ، مما حلمت به . لا أنت اتيبت ولا انا استطعت ان استبقي النهار .

لقد رميتني مرة اخرى في جوف الليل . واسفي ياعلوان ، فقد كان فرحي مجرد وهم . والوهم كما تعرف بضاعة فاسدة يروج لها المراهبون . كم كنت مغفلة ومجنونة ، حتى ظننت أنك خلف الباب تسمع صوتي ، وتخرس حتى لا اسمع انفاسك . كل شيء صار لي منفي . بيتك . بيتي . وجوه الاصدقاء الليفة التي لم تلمح الى شيء صوت الدم ومراسيم المقابر وزعيق صافرات الانذار واللون الاسود الذي تنتشر رقصته يوماً بعد يوم وحتى الدفء كان يشاطرنني قلقي .

يداي وهما تستلقيان في راحتك ، والامان الذي كان يملأني بالحذر وصوت بكائنا المر ، ذاك ، ذات يوم ، اين ذهب كل هذا ؟

قلت لنفسي انه بين الطيف الذي يساغتنى وبين الأرق الذي يساومني على الوسادة . انه بين الشفة والشفة . قلت لنفسي وانا على حافة الصحو المخيفة هذه انه بين الخمرة والكأس . بين ثقل الهواجس الربانية التي تتعالى كالنوارس البيضاء وبين الأرق المقدس والاحتفال بالخطيئة . لكن احداً لن يكون اقصى منك أبداً وانت تدبطني مثلثذاً بالمذاب الوحشي الذي ادمن عليه جسدي وتعاقدت روحي معه .

لقد بدأت افهم الآن . وهذا هو سر فرحي . بدأت افهم الآن . حاجتك اليّ : حاجة من يمتلك وقت فراغ يبحث فيه عن لعبة مسلية . وكنت أنا اللعبة التي وقع عليها اختيارك .

لا لا . . . لست من يفعل ذلك وليست حياتك أو حياتي تستحق كل هذه الجدية . صارت حاجتي اليك تصيبي بالدوار المتواصل ، والذهول المطبق وأحياناً بالصحو المعجب فهل تجي لحظة المناق الالهية؟ اما يكفي هذا؟ دعني اكسر القيد ، وانطلق صوب السموات الذي يحف بي من كل جانب ، وانت وحدك من يستطيع اعادتي الى نفسي ، وانت وحدك الذي يتأى في هذا الساعة الى حيث لا ادري اين . . . فهل تفعل؟ .

كل الناس من حولي ، يتأججون حماساً يثير الدهشة . كل من حولي تمنطقوا بالاحزمة العسكرية والخوذ حتى النساء . اجل والله ، ولكنني اريدك ان تقودني الى حيث صلب هذا الحماس المتدفق . ألم اقل لك انك وحدك تستطيع اعادتي الى نفسي وتلقي بي في هذا الخضم الهائج . . . فهل تفعل؟ . سأنتظرك ، ولكنني سأتمسك الطريق بنفسي هذه المرة . ينبغي ان اقنع على جذور هذه الموجة من الدفق العاطفي : قلت لك لن اسمح بأن يستبحني أحد مرتين الطريق التي تنفي اليك ساجدها ، وحدي ، حتماً .

انها حرب طاحنة حقودة ياعلوان ، يزيدها اشتعالاً ، ويوسع رقعتها كل يوم ، هذا الامام المعمم المسلح ، كلما ارتفع في خاضرتيه الزبد يظن أنه قادر على مضغ كل هذا الحديد ، كل هذه الأشلاء التي ملأت الفلاة والأنهر والجبال . انا واثقة من أنك كنت تدرك ذلك ، والا لما رضيت بالسفر وبالمهمة . يبدو لي انها الحرب التي لا بد أن نخوضها حتى العنق . ان الامام المسلح ، يفكر جدياً بتفجير الارض والنهر ، من

تحنتنا ، فماذا تفعل؟ .

انني ارى امامي الآن ، في الشوارع وفي الساحات العامة حشوداً بشرية مكتظة يغمرها بلا شك فيض من حماس لا يوصف ، وفي اعمامهم قدرات خارقة يعرفون انها لا تنفد عند حد . قدرات على طمر الاحزان ، قدرات على الاستمرار في هذه الحرب الطاحنة .

لقد وجدت نفسي ، عندما وجدت من يحوم ليقفز فوقني . ابق بعيداً في مكائك ، وها اني اهتدي الى ما يوصلني بك . دم بدم ، وجسد بجسد وموت بموت ، وهذا ارحم من الاستيحية . جسد بجسد في الطريق المرة التي لا بد ان تفضي اليك ولا ادري متى نلتقي . لكنه بالتأكيد يوم قريب . لقد بدأت الخطوة الأولى ، ولا اعتقد انني سأتوقف قبل ان ابلغك .

لم يكن بيني وبين - ثامر وجدي - في هذه اللحظات الحرجة غير الكلام الذي يتردد في الغرفة ، بصوته المرتجف ، والذي تتضاعف فيه الرجة كلما توغل في العمق على أمل أن يكون المتفد ، في الجانب الآخر ، يفضي الى ما هو ابهى . لم ينظر اليّ وهو يقرأ ولكنه لم يستطع اخفاء الدموع المنسربة من بين اهدابه لقد لاح الفجر واوشكت الشمس ان تشرق . لم يبق من كومة الرسائل الآ رسالة واحدة ، لاتزال داخل المطروف الأزرق الطويل . كان ثامر - قد عزلها جانباً منذ اللحظة الاولى ريثما ينتهي من القراءة . قلت :

: - استطيع مواصلة القراءة؟ .

بنفسي ان اسأله ، عما اذا كان يستطيع مواصلة التوغل داخل هذه الغنابة المظلمة ، البكر ، هل يستطيع تحمل وخز الاشواك التي تدمي القدمين؟

قال :

: - اجل . وهذه الرسالة ، سأقرأها على مهل .

: - الشمس توشك ان تشرق .

: - لا يهم سأقرأها على مهل .

: - حسن . ولكن لماذا هذه الرسالة بالذات؟

: - لقد اخبرتكَ . انها ليست بتوقيع جلييلة .

: - اهي من بهيجة مصطفى؟ .

: - نعم . . . على الاغلب .

اشعل ثامر وجدي - سيكارة وسحب منها نفساً عميقاً ظننت انه سيختنق به . نظر طويلاً الى البحر ، ومسح دموعه . . وبدأ يقرأ :
«لأناخذك المفاجئة يا ثامر ولا تتمتع بالقرءاء . ينبغي ان تتفحص هذه الرسالة كلمة كلمة لانني اعني كل كلمة اقولها هنا بالفعل . وستكون هذه الرسالة آخر حديث نداوله مع بعض .

في البدء يجب ان تعلم ان عنوانك عندي منذ اول يوم ، رغم اني اخفيت ذلك حتى من جلييلة الأعسر وادعيت امامها عكس ذلك ! . لا اعرف ما سبب ذلك . لقد لجأت طوال هذه المدة الى الصمت وانشغلت بمتابعة تطورات الحال عند جلييلة الأعسر . هذه المرأة ، التي اسميتها مدرسة العشق . هذه المرأة علمتني كيف تعشق المرأة رجلها وكيف يصبح الرجل المعشوق هو الارض والنهر والشمس . لافرق . ان لها رؤية خاصة ، بارعة في هذا المجال ، وهي تجر وراءها تجربة عريضة ، كل ما فيها مخيف ومفزع .

اتاح لي الصمت ، ومتابعة الحال عند جلييلة ، ان اتفحص عن قرب ، مع نفسي ما آلت اليه علاقتي بك ، قبل وبعد سفرك . وكانت مراجعة شاملة ودقيقة ومدمرة ، لكنني ارغمت نفسي عليها .

فجأة صارت جلييلة تشغل جزءاً كبيراً من تفكيري ، تشاركني حزني وانتظاري ، تضعني من حين لآخر بكلمات قاسية ، تتوخى منها ان تعيدني الى نفسي لكن هيهات . عندما كلمتني بالهاتفون قبل ثلاثة ايام ، طلبت مني ان ازورها في بيتها . فعلت ذلك على الفور . اول مرة ادخل بين جلييلة الأعسر : بيت كبير ، لكنه مظلم يختنق فيه الضوء وتعقب منه رائحة ثقيلة . رائحة الموت . جلست امامي هادئة ، انيقة كعادتها . قدمت لي قحاً من عصير الليمون . بعد وقت قصير نسيت نفسي امامها عندما شرعت بذلك الحديث الطويل ، المخيف ، وجعلتني اتساءل هل ان الانسان ، كل انسان يملك قدرة لاحتمال ما تعرضت له جلييلة اما هي وحدها تستطيع ذلك ؟ . اهي من طراز خاص من البشر ؟ . ربما . هل هي الوحدة التي الجأتها اليّ ام الفراغ ام الرعب ام اللحظات التي تسبق القرار الخطير ؟ . لقد حدث هذا قبل ثلاثة ايام فقط ، وليس السبب مهماً ، المهم انها جلست بكامل حزنها وكامل حنينها القاتل . كنت ارد دمع نفسي اثناء حديثها ، ليس علوان الشعار ، الذي

يفعل ذلك . ليس علوان الذي يلقي بجلييلة الى مشارف اليأس ، ومشارف العمر القاتمة ، الى حافة الموت ، ليس هو من يفعل ذلك وله كل هذا الحضور المروّع في دمه ! .

جلييلة التي منحت كل شيء ، واعطته كل شيء ، ولم تفكر مع ذلك الا بالعطاء العميق اللامحدود . ربما تكون قد اخطأت في تقدير الأمور ، وربما تصرفت بأنانية بغيضة في بعض الأحيان ، ولكن هذا لا يمنع أن تبقى لها الأيام على علوان . لقد نسيت وجمعي وحزني ، وجلست امامها صاغرة فاغره القم متمسكة بالصمت . كانت تؤكد ان علوان قد عرف عنها وعافها في الآونة الاخيرة ، وكان قاسياً الى حد الموت في لحظة السفر . وظلت جلييلة تتكلم عن الأله الذي قدم لها نفسه وصار لحياتها طعم ومعنى . ولكنها اليوم ، تسير بخطى حثيثة نحو الموت ، بل نحو ما هو اشعب من الموت ، نحو القرارات الخطيرة . لقد اتيح لي ان اخبرها بأي وعدت رجلاً غيرك بالزواج ، ولكن لحظة الاندفاع هذه صمعت جلييلة وجعلتها تبكي بحرقة ، عندما اطلعتها على هذا القرار . لم تتحمل ثقل الكلمات التي تسمع . . بكت . . بكت حتى شعرت انني صغيرة جداً وضئيلة جداً امامها . انا انصورها دائماً كبيرة ، ربما لم اكن اعرفها قبل الآن بصورة جيدة وقد اكون قد اخطأت بحققها أو أسأت اليها ، ولكنني اليوم انتظر منها ان تغفر لي كل شيء اذا كان ذلك ممكناً ! .

سأخبرك عن نفسي . لقد آن الأوان لذلك . لقد كنت تمنعني عن الحديث عن نفسي طوال هذه السنوات . لكنني سأفعل ذلك الآن . سأحدث .

ذات يوم تحدثت انت - ثامر وجدي - وكنا حينذاك لانزال انا وانت طلاباً في الجامعة ، نقضي يوماً كله مع بعض . تحدثت عن كل شيء دفعة واحدة ، يومها وانا استمع اليك ، ارتعش حتى العظم ، وشككت بكل كلمة قلتها . لكنني سرعان ما صدقت .

كان ذلك اليوم بداية تاريخ صعب جديد ، هائل ومتعب . في ذلك اليوم ياسيدي عرفت نفسي ، ولكن هذه المعرفة كلفتني اكثر مما تتصور ، واستمر هذا الحب سنوات ، كنت خلالها تأوي اليّ في الليل رغم انني محاطة بالعيون ، ورغم اعتراضات الأهل ، ولكنني كنت ابتكر مئات السبل لكي تدلف الى حجرتي وانت مخمور ، وانت تبكي فأحتضن راسك واربعه على فخذي واقبلك ،

واخرجك قبل الفجر بقليل، ثم الحق بك بعد ساعات قليلة إلى الجامعة. ذات يوم ضاقت بي الدنيا ووقف ضدي كل من في البيت فحملت كتيبي وجئت إليك. إلى بيتك، ففمرتني بحبك. اخلت لي غرفتك وسريرك ولم تصغ إلى كلام امك وشقيقتك. قدتني من يدي إلى رجل دين، فعقد قرانتنا وعدنا إلى نفس الغرفة. غرفتك لتعلن لهم اننا أصبحنا زوجين.

انت الذي اصلحت بيني وبين اهلي فيما بعد فعدت إليهم، واصبحت امامهم. زوجتك. انهينا دراستنا الجامعية وحصلنا على وظيفتين في دائرتين مختلفتين، وكنا نمضي ليلة في بيتك واخرى في بيت والدتي. نجتمع الفلس فوق الفلس ونرسم الخطط يومياً للانتقال إلى مسكن مناسب. ولكن قبل أن يحصل هذا قلت لي مباشرة وبوضوح انت تملكين بريق المرأة الحاشدة للوجوه، فمتى كنت كذلك ياأمامر؟ انسيت انني املك وجهاً واحداً، تعبساً وحزيناً إلى حد اللعنة. وجه شاحب تلفه صفرة الموت. هكذا اكان وجهي وهكذا هو الآن، فما بالك تشك في؟ وجاء يوم سفرك. وكان هو الصاعقة التي اقلعتني من الجذور. فقدت توازني، دارت بي الأرض، فلم أجد من يستدني: ليس لدينا اوراق زواج رسمية كما تعلم، ولا يدري احد سوى القليل من الاصدقاء. كنت أشعر بانني حامل لذلك تمسكت بك كما تمسك بنفسي وانت تقاثل كي تبعد عني، تقاثل كي لا تبصر وجهي، ثم تركتني فجأة لأواجه الانسحاق وحدي. هل وجهي سوى وجهك؟ لماذا اذن يحدث كل هذا؟

انني اتحسس الفاجعة كما اتحسس الم الخاصرة القريب من الروح ومن اطراف الجسد المغمور بالخوف. هل تعرف المدى الذي انتشر فيه خوفي؟ لكنك لاتدري ايما شيء. انت لاتدري. لأنك.

هل بدأت اهذي؟ هل هو الوهم أم هو الوهن؟ لماذا يستحيل علي النوم؟ إنه الليل وكلهم نيام، فلماذا البقطة؟

ذات يوم كان بيني وبين الناس جدار من الصمت والغفلة وسوء التقدير. وكان بيني وبينك حياة مزدهية بكل دقائقها ولحظاتها، ولكنك أثرت الهرب. ألم اقل لك بأنني اناية وانني امرأة لاتجيد العطاء المقتن المجزأ؟ ألم أقل لك انني لن امنحك شيئاً سوى نفسي لأنني لا املك غيرها؟

في آخر ايامك معي احسست ان ارتباطي بك قد بدأ يتآكل، ويشكل هماً ثقيلاً على نفسك تتحمله بروح رياضية مدهشة، وانت بدأت تؤثر الصمت في اللحظات الحرجة، وكلما وجدنا انفسنا لوحدا طوال هذه السنين هل فعلنا شيئاً أكثر من اننا حدقنا بعينونا انفسها، وبكىنا معاً، فلماذا اذن هذه الهمهمة الدائمة؟ وهل ان جلييلة صادقة معي الآن؟ انني اخشى ان يلعب الآخرون لعبهم القدرة ولكنني لاشك رغم الذي حصل، انني على وشك الشفاء منك. يكاد يكون هماً خاصاً يكبر على مر الأيام.

اقول: ان ابتعادي عنك سيكون مجدياً أكثر من تشبثي بك مادمت تحتاج هذه الفاصلة. مادمت تحتاج الى وقت تعزل الحياة لمراجعة النفس! قبل ثلاثة ايام فقط كما اخبرتك كانت جلييلة الأعسر بشموختها، وجبروت جسدها وقوة عزيمتها تجلس امامي في الدائرة. كان لغرفتي شبك واحد صغير يطل على مساحة من الأرض، خصصت لوقوف سيارات الموظفين.

كانت تحدثني مرة اخرى وبلا توقف. كانت تستكمل حديثها عن علوان الشعار الذي ابتدأته منذ بضعة ايام في بيتها. كان مجيؤها الي بدون موعد سابق، وهي هكذا دائماً. تأتي متى تشاء وتنصرف متى تشاء. كانت تتحدث وتبكي. وكنت قد انشغلت بها الى حد اننا لم ننتبه لاصافرة الانذار التي انطلقت تززع بعنف. لم تتوقف جلييلة عن الحديث ولم اتوقف عن الاصغاء اليها عندما دوى انفجار عنيف بالقرب من الشباك في منتصف الساحة. وقبل ان استرد نفسي من هول الانفجار وعنف الاهتزاز كانت جلييلة الأعسر تسبح ببركة من الدم وتتكوم امامي جثة هامدة، ظل يتردد لفترة طويلة اسم علوان الشعار على شفثتي حتى اسلمت الروح. كان عنقها الجميل قد امتلأ بالثقوب التي احدثتها شظايا الزجاج المتطاير من الشباك. ياه. كانت في مواجهة الشباك تماماً، كانت قد تلقت عني هذه الشظايا اللعينة. كانت جبارة حتى في موتها.

وفي لحظة لم اعد اذكر شيئاً سوى انني حملتها على ظهري وخرجت اصرخ الى الشارع رغم تواصل الدوي والاهتزاز العنيف. كان الرصاص يتطاير في كل الاتجاهات لكنني كنت اركض واصرخ. ثم. لا ادري ما الذي حدث بعد ذلك. وعندما افقت هذا الصباح، وفتحت عيني ببطء شديد،

■ حافة الموت

في الدائرة التي يتسبب اليها - علوان الشعار - عقدت لجنة ترقيين القيود اجتماعاً موسعاً . برئاسة مدير الدائرة . كان عدد الذين يعرفون «علوان» من المجتمعين قليلاً . المدير و - ثامر وجدي - .

كانت امامهم على المائدة المستديرة ، في غرفة الاجتماعات ، اضية ضخمة ، كتب عليها من الاعلى بخط واضح (علوان جاسم الشعار) . قال المدير وهو يتطلع في وجوههم واحد واحداً ، ثم يتوقف عند - ثامر وجدي - قال انها فرصة ثمينة ، فرصة ترقيين قيد زميلنا الراحل ، وفرصة لكي نطلع على مسيرة هذا الرجل الذي لم يأخذ حقه من الحياة ، ولم يأخذ حقه من الموت كما ينبغي أيضاً . انه ينتظر منكم وهو في مثواه الطيب ، ان تتخذوا القرار الصائب . والقرار الصائب هو الذي يتضمن الحقيقة في اسباب موته ، وفي أية خانة ينبغي ان يوضع . تثبتوا مما له من حقوق متركمة . حقوق الخدمة ، وحقوق الزمالة . وادرجوا ايضاً ما بلذته من ديوان ، ثم ابحثوا عن اسرته . عمن يرثه . حيث سيدلكم ثامر وجدي عن اقرب اقرابه من الأحياء .

امامكم أيضاً ، في هذه الأضبارة ، تقرير مفصل ، فيه الكثير مما يفيدكم ، تقرير يضيء لكم هذه الشهور التي قضاه في الخارج : كيف كان يتصرف ، وكيف كان يزن الأمور ، وكيف كان يرى الوطن من هناك؟ .

هذا التقرير بعته مدير الفندق الذي كان يسكن فيه - علوان - ، بناءً على طلب منا . اجل . لقد ابرقنا الى صاحب الفندق بأن الشبهات تنجيه نحوه ، اذا لم يوافقنا بتفاصيل دقيقة عن تلك المدة .

ادرسوا فقرات هذا التقرير واستعينوا بثامر وجدي ، واكتبوا قناعاتكم بدقة ، ولا تخشوا في الحق لومة لائم .

بدأ الاجتماع ، وغادر المدير الغرفة وبدأ سكرتير اللجنة بتلاوة التقرير . - تقرير من مدير فندق «الشروق» عن رجل عراقي يدعى علوان جاسم الشعار -

في يوم من أيام شهر اذار ، من العام الماضي ، وصل الفندق رجل غريب ، قصير القامة ممتلئ ، يحمل على كتفه حقيبة سفر

ابصرت مقابل وجهي سقفاً أبيض . صرخت بقوة وناديت جلييلة الأعسر ، لكن الايدي الكثيرة ، كانت تتلفظني من جديد ، وتعيدني الى النوم الطويل ، ولكنني فهمت كل شيء .

في المساء عندما افقت مرة اخرى ، ادركت كل شيء . طلبت ورقة وقلماً وبدأت الكتابة اليك لأخبرك آخر تفاصيل الحال عند جلييلة الأعسر . لقد قتلت جلييلة يا ثامر ، ولا ادري أين دفنوها وانا في المستشفى المظلل على النهر ، على نهر دجلة ، مصابة ببعض الجروح ، والتوتر العصبي ، ولاخبرك ايضاً انني برئت منك وسأزوج طيباً كنت قد تعرفت عليه ، قبل مقتل جلييلة . لقد اخبرت جلييلة بنيتي قبل أيام ولكنها فرغت ، وعنفنتي بعبارات قاسية . وكنت سأتوقف فعلاً لولا مقتلها ، حيث لم يعد لي بعد ذلك سواه . ستزوج حال خروجي من المستشفى . بل سأخرج من هنا الى بيته مباشرة ، فلا تبحث عني . سأغادر المستشفى بعد أيام واول شيء سأفعله هو البحث عن قبر جلييلة . وسأجده ، وساعتذر لها عما سأفعله بنفسي .

عاد الصمت العميق ، يطبق على الغرفة . طوى - ثامر وجدي - الرسالة ونظر الى البحر عبر النافذة . كان البحر هادئاً هدوء الأموات ، وكانت الشمس تسطع بقوة تزيد زرقة ، بريقاً اخذاً يمتد الى مسافات بعيدة . لاشي يتحرك ، لاعلى الشاطئ ولا في عمق البحر ولا في الغرفة . صمت مرعب ، يشمل العالم كله ، وهو اجس تنصاعد في قلب - ثامر وجدي - وروحه وتأخذه الى تخوم الألم ألقاطع المتلمظ .

انحنيت على كومة الرسائل التي فرغ من قرائتها والقي بها على المنضدة . رسائل جلييلة الأعسر ، اعدت ترتيبها من جديد ودفنتها تحت وسادتي وحاولت أن اتطلع الى البحر . لكن البحر كان كئيباً ، ميتاً تعافه النفس . حاولت أن اميز بين الزجاج وبين الماء فلم استطع . حاولت أن اتعلق - بثامر وجدي - فوجدته يستند على جروحه الغائرة ، حاولت . . حاولت .

بعد يومين من الصمت تكلم ثامر . ارتمتي على الوسادة ، خائراً ، لا يقوى على الوقوف ، حاولت ان اتماسك ، وان اجد كلمة واحدة اقولها له ، اقولها لنفسي فلم اجد . قال :

: - يجب ان نغادر في الحال .

: - اجل . في الحال .

قديمة مغبرة، اشعث الشعر حاد النظرات رغم الانتفاخ الطفيف في اجفانه السفلى. بصحت تقدم نحوي حيث كنت اجلس خلف طاولة عريضة ومرتفعة من الخشب، اراجع سجل المسافرين وادون في دفتر صغير اسامي، طلباتهم واحتياجاتهم وزوارهم. اخرج من تحت قميصه جواز سفر اخضر اللون وطلب غرفة مظلة على البحر. كان يتحدث بالعربية وانا اعرف العربية. فكرت ان اعتذر له، لأن كل الغرف المظلة على البحر مشغولة، ولأن وجود رجل عراقي في زمن الحرب، قد يثير بعض المتاعب. ولكن زبوناً مثل هذا، مهما كانت المتاعب التي يمكن ان يثيرها لن ندعه يفلت من ايدينا خاصة وان موسم الاصطياف والعمل في ذلك العام ليس كما ينبغي. المدينة صغيرة، وعدد الفنادق فيها كبير، وهي، كلها مظلة على البحر. الميناء شبه ميت، لولا بعض السفن الصغيرة تروح وتغدو من حين لآخر. لا يزال الرجل واقفاً ينتظر اجابتي. لقد تأخرت في الرد عليه ولكنه لم يبد اي استياء. تذكرت ان احدي الغرف المظلة على البحر، بل افضلها جميعاً مخصصة لصاحب الفندق، يأوي اليها خلال شهري تموز وأب من كل سنة هرباً من ضوضاء العاصمة. فكرت في انه لا يزال امامنا وقت طويل لموعده وصوله وستتبدل الامر فيما بعد في حالة مكوث هذا الرجل الى ذلك الوقت. امامنا اربعة شهور اخرى نستطيع ان نفعل الكثير.

طلبت من احد العمال ان يبي تلك الغرفة في الحال، في حين بدأت بتدوين اسمه في سجل المسافرين الأجانب. نحن نعرف انهم يخوضون حرباً منذ أشهر، ونعرف أيضاً أن بعض الانتعاش الذي اصاب بعض مرافق الحياة في هذا الميناء الصغير، بسبب الحرب. اخبرته اننا نحفظ بجواز السفر كضمان امين لاستيفاء اجرة الاقامة. لم يوافق على ذلك انما طلب دفع اجرة الاقامة لمدة شهرين مقدماً. وافقت في الحال. حمل عامل آخر الحقيقية الصغيرة وتقدمه الى غرفته. وما ان خرج العامل من الغرفة حتى اغلق الباب خلفه ولم يغادرها بعد بضعة أيام. اخبرني احدي عاملات التنظيف ان الرجل الذي يسكن الغرفة (٢٤)، رجل سكير من الطراز الأول حيث عثرت على قنينة (حين) فارغة مع ثلاث قناني - صودا - تحت السرير. لم انشغل بالامر كثيراً طالما أنه لا يشكل اي ازعاج أو خرق

فاضح لنظام الفندق. بالعكس. كان الرجل يسدولي، في مناسبات عديدة، شديد التهذيب. صحيح انه كان آخر من ينهض من البار الملحق بالفندق الا أنه اول من يستيقظ في الصباح. كان عمله الحقيقي مجهولاً بالنسبة لي، وليس من شأني التطفل على الزوار، ولكنه كان يبدي حرصاً بالغاً وحذراً واضحاً في كلامه القليل الذي يقوله عندما يضطر لذلك.

كان يخرج في الصباح، مبكراً، مستعجلاً، نشيطاً، وكان يعود في المساء بعد الغروب بقليل متعباً، مهتود القوى، بالكاد يستطيع صعود درجات الفندق.

كان واضحاً انه لا يجيد سوى لغته العربية، فقد لاحظت اكثر من مرة انه يتطلع في الصور المنشورة في الجرائد، اكثر من تطلعه في السطور المكتوبة. وبمرور الوقت توطدت علاقتي به. كان يدعوني الى البار، فنشرب معاً ونتحدث بشئ الأمور، لم يتطرق ذات مرة في احاديثه المستفيضة الى السياسة. بل لمست فيه قدرة فائقة على التهرب والمراوغة كلما سألته عن الحرب، حتى جعلني اتيقن نهائياً بأن لافائده منه، وانني لست مكلفاً من قبل احد لملاحقته باستلتي، رغم انه شخصياً كان يشك بحسن نواياي. كانت علاقتي به، تتوطد يوماً بعد يوم، حتى بعد وصول رجل عراقي آخر اسمه - ثامر وجدي - بعد فترة، والذي شارك علوان غرفته بناء على رغبة علوان نفسه. كان يختلف احدهما عن الآخر بكثير من الجزئيات، ولكنهما كانا يعملان سوية من الصباح الباكر حتى الغروب.

ذات مساء دخل صالة الفندق، فانتبهت الى انه كان يطوي في يده اليسرى جريدة. اقترب مني بتردد. نظرت الى الجريدة ثم الى وجهه. ابتسم، أجتاز الحاجز الخشبي الذي يفصل الادارة عن الصالة وجلس بجاني فتح الجريدة و اشار الى صورة كهل معمم، منشورة في اعلى الصفحة بشكل يثير الضحك. قال:

: - ماذا كتبوا تحتها؟ ارجوك.

تطلعت الى الصورة الكاريكاتيرية، وبدأت أقرأ له ماكتبته الجريدة ضحك وقال:

: - لو كنت أفهم، لقرأتها انا.

قلت:

: - كلام طويل.

- هي الآن هناك، والحرب هناك. تركتها وحيدة، ولا اعتقد انها
لا تزال على قيد الحياة.

- انها بين اهاليها.

- لا اعتقد ان أحداً سيهتم بها.

- لماذا لم تأت معك.

- انا هنا لأعمال تجارية، لا اعرف متى تنتهي، ووجودها يعيقني
عن العمل.

- صحيح ولكن؛ بالأمكان تدبر الأمر.

- انتم ترون ذلك. اما انا فلا.

تشعبت الاحاديث، وكان يتحدث بطلاقة لسان عجيبة. ذكر، من
تلقاء نفسه انه ليس هناك اسرار في مجيئه الى هنا. فهذه المدينة،
ميناء يلتقي فيه الناس من كل بقاع الأرض، وليس بالضرورة ان
يكونوا كلهم تجاراً أو سياسيين. هناك السائح العادي، وهناك
المتسكع، والمجنون، والمص. والمهرب.

ايقنت ان الرجل ليس اعتيادياً، كما انه ليس تاجراً أيضاً، وهو
لن يفوه بكلمة واحدة، فكان لزاماً عليّ ان اجاريه في الحديث عن
شئ الأمور حتى نسيت انه ضيف، بل جعلني أشعر به كصديق
ودود يتألف بسرعة. ولما لم يجد ما يقوله عاد للحديث عن
المشروبات. قال ان العرق الذي تصنعونه هنا فيه مرارة العلقم.
هل تصنعونه من الحنظل؟، ولكنه ذو مفعول سريع وهو يتناسب
حقاً مع المائدة العامرة بكل ماتشهي النفس.

قال: عندنا هناك طقوس خاصة للشرب، ووقت خاص للشرب،
اما هنا فبأماكن المرء ان يشرب مع كل وجبة طعام. قال انه تقليد
رائع وممتع حقاً، ثم صمت، ومديده الى القدح امامه. وفي
اللحظة التي رفع القدح الى فمه ليشرّب سألته عن الحرب: انزل
القدح بهدوء وابتنس بود بالغ: قال:

- هل يعجبك الكلام المختصر.

- نعم. الاختصار الشديد.

- حسن، نحن ندافع من انفسنا. هذا كل مانفعله.

قالها بقناعة راسخة، ويقين ثابت، حتى اننا اقتنعنا بمجرد سماع
صوته وهو يتكلم.

ومنذ ذلك اليوم، قررت ان ادعوه الى بيتي من فترة لأخرى،
وقررت الابتعاد نهائياً. عن حديث العمل الذي جاء من اجله.

- قل لي باختصار، بعضاً منه.

- انها تطلق عليه اسم الشيطان الجديد.

- مارأي الجريدة بالضبط.

- وهل ابلغ مما قلت لك؟.

- اذن ساشترى هذه الجريدة يومياً. هل تترجم لي بعض
كتاباتها؟.

- اجل.. ولكن تصرف بهدوء.

- نعم نعم فانا اعرف الموقف كله. لاتقلق.

ومنذ ذلك اليوم كان يعود في المساء وتحت ابطه يطوي عدداً
من الجرائد يضعها في صالة الفندق، ويضع القسم الآخر في
المطعم. يرميها امامه على المنضدة، ثم يتناول الغداء او
العشاء، ينهض بعد ذلك متظاهراً بأنه نسيها. بدا انه يرتاح
لصحتي وانا كذلك. كان كريماً بلا حدود، ودوداً الى درجة
بعيدة، لا تكاد تسمعه عندما يتحدث، ولكنه كان شديد الحذر
ايضاً، فهو بمجرد ان يكتشف ان احداً ينظر اليه من بعيد، سرعان
ما يلوذ بالصمت والتحديث في الكأس الذي امامه.

دعوت مرة الى داري فوافق في الحال. قلت:

- ستناول العشاء معي هذه الليلة.

- الا اسبب لك حرجاً؟.

- ولماذا الحرج؟ انه بيتي.

- قد اكون موضع شبهة.

- وقد تكون صديقي ومن حقّي ان ادعوك الى بيتي.

- حسن. اذن انا اقبل هذه الدعوة بكل سرور.

داخل البيت حاولت ان اجعله يشعر بشيء من الطمأنينة وان
يتخلص مؤقتاً من هذا الحذر الحاد والحاسم، لالكي ادفعه
للحديث عن شيء ما. انما ليأكل ويشرب بحرية. حدثته عن
البحر، عن الفتيات الرائعات اللواتي يغتسلن فيه وقت الصيف.
حدثته عن الميناء الذي كان مهملاً قبل الحرب وعن مواسم
الاصطياف وما يحدث فيها من مضايقات واشكالات خانقة.
تدخلت زوجتي وشاركتنا الحديث. سألتها ان كان متزوجاً ام لا؟
كانت اجابته غامضة. قال:

- كنت متزوجاً.

- ماذا حدث اذن؟

والحديث بضابقه، ويخفيه. وقد صرحت له بذلك فازداد اطمئناناً وتقرباً مني. كان للرجل الآخر الذي يشاطره الغرفة، ثامر وجدي، مكانة رفيعة في نفس علوان. كان يجعله يدخل امامه في الصالة أو في المطعم أو في البار. كان يصني لحديثه اصغاء مذهلاً رغم أنه لا يبدو ذكياً. قلت له انت تتطير من الحديث عن الحرب وانت تخوضونها حتى الركب، بنفس الوقت الذي اعتقد أن مجيئك الى هنا له علاقة وثيقة بالحرب، حتى لو كنت تاجراً حقاً كما ذكرت. عندها غضب غضباً شديداً ما كنت لأتوقعه منه.

ياه... قال: عليك ان تعرف يا صديقي - اننا لانريد الحرب. لأحد منا يريد لها ولكنها حدثت، وليس امامنا الا ان نصعد عن انفسنا الشر مهما كانت النتائج والاسباب. اتمنى، ان احذثك عن كل شيء لكنني اخشى ان يكون موقفك صعباً بعد ذلك.

انتم بلد صديق، التزم الحياء في هذه الحرب، فكيف تستطيع انت ان تخرج عن هذا الحياء، وانت رجل اجير عند رجل موسر له نفوذ واسع بالطبع؟. اليس هذا صعباً عليك؟. ثم الم تلاحظ ان جواز سفري، جواز عادي، فلا بد ان تكون مهمتي عادية حتى وان كانت لها علاقة بالحرب. ان ماتتوقعه مني يقع خارج حدودي الوظيفية، وانا اعرف أيضاً ان الشرطة دقت سجل المسافرين اكثر من عشرين مرة وانهم توقفوا امام اسمي كثيراً، الى حد انهم ضايقوك باسئلتهم اكثر من مرة. كيف جاء. مامدة اقامته. اين جواز سفره؟ اليس كذلك؟. لهم الحق في ذلك. ان هذا واجبه، لهم الحق في ان يفعلوا كل شيء الا ان يضايقوك فانت خارج الموضوع. انت مدير فندق، لاستطيع رفض رزقك، وهم بإمكانهم ان يستدعوني اليهم متى يشاءون ويقفوا على حقيقة الأمر مني مباشرة.

اليس هذا ما حدث؟. أو ليس هذا ما يجب أن يحدث؟ فلا تتكلم بلسان غيرك أيها الصديق. انهم بالتأكيد يتساءلون عن ماذا يفعل رجل يمكث اكثر من اربعة اشهر أو خمسة في ميناء صغير؟ انبه لنفسك يا صديقي ودعني وشأني.

عندئذ استأذن بأدب وهو يتسم أيضاً. وشكرني على العشاء، ثم غادرني بسرعة. لقد اصبح هذا الرجل بالنسبة لي صديقاً حقيقياً بحق. لقد بدأت أحبه بالفعل، وانتظر عودته في المساء من عمله لتجلس معاً. كان، في الأيام الأخيرة، يكثر الحديث

عن وطنه، وعن امرأة تدعى - جليله - اعتقد انها زوجته أو حبيبته. كان قلقاً بشأنها الى اقصى حد، ولكنه كان يغلف هذا القلق، ويحتال عليه كما يقول هو.

ذات صباح، اخبرني احد العمال أن ساكني الغرفة ٢٤ لم يناما مطلقاً. كان احدهما يقرأ. والاخر يتطلع في البحر. وبعد ان ابلغني العامل بذلك، وجدت علوان وصاحبه امامي. قال علوان:

: - سنسافر غداً يا مراد.

دفعاً بقية اجور الإقامة، كلها. قبلني علوان وانصرف الى غرفته.

في صباح اليوم التالي، عند ما جئت الى عملي، وجدت ثلاث بطاقات - كارتات - بريدية جذابة. كتب في اسفلها: من صديقك علوان الشاعر، لربما نلتقي في زمن غير زمن الحرب.

لقد احزنني فراق هذا الرجل حقيقة. لقد تعلمت منه اشياء كثيرة.

تقبلوا تحيات مراد ربيع، مدير فندق الشروق. وانقلوا خالص مودتي لعائلة علوان الشاعر... هذا الرجل العظيم.

■ حافة الذكرى

بعد اكثر من عامين على موت الشاعر، اقام اصدقاؤه احتفالاً صغيراً، في بيت - ثامر وجدي - . كان العدد قليلاً، لا يتجاوز العشرة اشخاص، من بينهم بهيجة مصطفى وزوجها الطبيب. كانت فكرة الاحتفال من - ثامر وجدي - كان يريد تخليد ذكرى صديقه وقد اسرّ بذلك الى بهيجة - فوافقت بحماس واقنعت زوجها لحضور لهذا الاحتفال المتواضع.

في بيت ثامر وجدي، في نفس الغرفة التي قضت فيها بهيجة، احلى أيامها اقيم الاحتفال. عشرة من اقرب اصدقاء علوان، بدأوا احتفالهم هذا بأن شربوا نخب صديقهم الراحل، ثم تحدث بعضهم احاديث طويلة عن حياته الوظيفية. كانوا موظفين مثله، واصدقاء له، لم يتعرفوا إلا على الجانب الوظيفي من حياته. لقد تحدثوا عما يعرفون. قرأ البعض قصيدة أو قصيدتين نسبها الى علوان. اخذن بهيجة مصطفى حريتها في البكاء بهدوء. وجدت عزاءها في الدموع التي تنساب بغزارة على

والحديث يضايقه، ويخفيه. وقد صرحت له بذلك فازداد اطمئناناً وتقرباً مني. كان للرجل الآخر الذي يشاطره الغرفة، ثامر وجدي، مكانة رفيعة في نفس علوان. كان يجعله يدخل امامه في الصالة أو في المطعم أو في البار. كان يصني لحديثه اصغاء مذهلاً رغم أنه لا يبدو ذكياً. قلت له انت تتطير من الحديث عن الحرب وانتم تخوضونها حتى الركب، بنفس الوقت الذي اعتقد ان مجيشك الى هنا له علاقة وثيقة بالحرب، حتى لو كنت تاجراً حقاً كما ذكرت. عندها غضب غضباً شديداً ما كنت لأتوقعه منه. ياه.. قال: عليك ان تعرف يا صديقي - اننا لانريد الحرب. لا أحد منا يريد لها ولكنها حدثت، وليس امامنا الا ان نصعد عن انفسنا الشر مهما كانت النتائج والاسباب. اتمنى، ان احديثك عن كل شيء لكنني اخشى ان يكون موقفك صعباً بعد ذلك.

انتم بلد صديق، التزم الحياء في هذه الحرب، فكيف تستطيع انت ان تخرج عن هذا الحياء، وانت رجل اجير عند رجل موسر له نفوذ واسع بالطبع؟ اليس هذا صعباً عليك؟ ثم الم تلاحظ ان جواز سفري، جواز عادي، فلا بد ان تكون مهمتي عادية حتى وان كانت لها علاقة بالحرب. ان ماتتوقعه مني يقع خارج حدودي الوظيفية، وانا اعرف أيضاً ان الشرطة دقت سجل المسافرين اكثر من عشرين مرة وانهم توقفوا امام اسمي كثيراً، الى حد انهم ضايقوك باسئلتهم اكثر من مرة. كيف جاء. مامدة اقامته. اين جواز سفره؟ اليس كذلك؟ لهم الحق في ذلك. ان هذا واجبه، لهم الحق في ان يفعلوا كل شيء الا ان يضايقوك فانت خارج الموضوع. انت مدير فندق، لاستطيع رفض رزقك، وهم بإمكانهم ان يستدعوني اليهم متى يشاءون ويقفوا على حقيقة الأمر مني مباشرة.

اليس هذا ما حدث؟. أو ليس هذا ما يجب أن يحدث؟ فلا تتكلم بلسان غيرك أيها الصديق. انهم بالتأكيد يتساءلون عن ماذا يفعل رجل يمكث اكثر من اربعة اشهر أو خمسة في ميناء صغير؟ انته لنفسك يا صديقي ودعني وشأني.

عندئذ استأذن بأدب وهو يتنسم أيضاً، وشكرني على العشاء، ثم غادرني بسرعة. لقد اصبح هذا الرجل بالنسبة لي صديقاً حقيقياً بحق. لقد بدأت أحبه بالفعل، وانتظر عودته في المساء من عمله لتجلس معاً. كان، في الأيام الأخيرة، يكثر الحديث

عن وطنه، وعن امرأة تدعى - جليله - اعتقد انها زوجته أو حبيبته. كان قلقاً بشأنها الى اقصى حد، ولكنه كان يغلف هذا القلق، ويحتال عليه كما يقول هو.

ذات صباح، اخبرني احد العمال أن ساكني الغرفة ٢٤ لم يناما مطلقاً. كان احدهما يقرأ. والآخر يتطلع في البحر. وبعد ان ابلغني العامل بذلك، وجدت علوان وصاحبه امامي. قال علوان.

: - سنسافر غداً يا مراد.

دفعا بقية اجور الإقامة، كلها. قبلني علوان وانصرف الى غرفته.

في صباح اليوم التالي، عند ما جئت الى عملي، وجدت ثلاث بطاقات - كارتات - بريدية جذابة. كتب في اسفلها: من صديقك علوان الشاعر، لربما نلتقي في زمن غير زمن الحرب.

لقد احزنني فراق هذا الرجل حقيقة. لقد تعلمت منه اشياء كثيرة.

تقبلوا تحيات مراد ربيع، مدير فندق الشروق. وانقلوا خالص مودتي لعائلة علوان الشاعر. هذا الرجل العظيم.

■ حافة الذكرى

بعد اكثر من عامين على موت الشاعر، اقام اصدقاؤه احتفالاً صغيراً، في بيت - ثامر وجدي - . كان العدد قليلاً، لا يتجاوز العشرة اشخاص، من بينهم بهيجة مصطفى وزوجها الطبيب. كانت فكرة الاحتفال من - ثامر وجدي - كان يريد تخليد ذكرى صديقه وقد اسرّ بذلك الى بهيجة - فوافقت بحماس واقتعت زوجها لحضور لهذا الاحتفال المتواضع.

في بيت ثامر وجدي، في نفس الغرفة التي قضت فيها بهيجة، احلى أيامها اقيم الاحتفال. عشرة من اقرب اصدقاء علوان، بدأوا احتفالهم هذا بأن شربوا نخب صديقهم الراحل، ثم تحدث بعضهم احاديث طويلة عن حياته الوظيفية. كانوا موظفين مثله، واصدقاء له، لم يتعرفوا آلا على الجانب الوظيفي من حياته. لقد تحدثوا عما يعرفون. قرأ البعض قصيدة أو قصيدتين نسبها الى علوان. اخذن بهيجة مصطفى حريتها في البكاء بهدوء. وجدت عزاءها في الدموع التي تنساب بغزارة على

لي حين كان يلزم علوان كالظل . كانوا اصدقاء بلا شك . وكان تأثير علوان على مدير الفندق كبيراً وواضحاً ، كان ينهض من مكانه عندما يدخل علوان الى الصالة . ولفت نظري أيضاً انه في آخر أيامه معي ، وخاصة عندما يشرب يتحدث بخوف ، يطفى على نبرات صوته الخافتة . اعتقدت اول الأمر ان هذا نتيجة منطقية للتعيب الذي يعاني منه علوان . التعب النفسي الذي يسببه الهلع المتزايد على جلييلة الأعسر . لم أخذ هذا الخوف مأخذ الجد ، وكان هو ، يشير اليّ بين الحين والحين ، بأن انتبه لنفسك !

لكنني أتذكر الآن بفضل هذا الاحتفال الذي يشر شتى المشاعر في نفس ، تذكرت من أي شيء كان يخاف . ليس من الحرب كما تتوهمون ، لا ، لأنه كان لايفتا يذكرني يوماً بأنها لا بد أن تنتهي . اتدرون بماذا كان يحدثني عندما يضطرب صوته ويتحرج ؟ كان يحدث عن نبات سام يسميه (الهبايانكو) ويقول انه نبات بري ناعم اللمس يحمل وروداً حمراء فاقعة في بعض ايام السنة . هذه الورود الحمراء تبقى ، في زمن الحروب ، زاهية ، لا تنطفئ أبداً . هذه الورود الحمراء عندما يخف زهوها وتوشك ان تنطفئ فان النبات نفسه يبقى على خضرته العميقة وملامسه لناعم . كان يهمس في اذني . وهو متكئ على المدرجات ونحن متجهان الى غرفتنا ان هذا النبات سام يا ثامر . سام وقاتل ، ينتشي برائحة السدم البشري ، ويزدهي على صوت الانفجارات والحرائق . يتلهم السم في خضرته ويجري دون ان يبصره أحد ، وهو موجود في الكثير من البلدان ، لا ينمو الا على حافة الحرب والتناحر الوحشي . ولكنه حقيقة لا ينتشر الا في البلاد المتاخمة للبحر المتوسط . كان علوان يكره المتوسط كرهاً شديداً . قلت اطمأنه :

: - ان بلادنا بعيدة . . فلا تضخم الأمور .

: - بلى بلى ، وهو مليء بهذا الهبايانكو السام ولكنه لم يعط وروده الحمراء بعد .

لا ادري من اين حصل علوان على هذه المعلومة التي باتت تفزع به بشكل خطير . قال ان رجلاً مسناً ، هوجد جلييلة الأعسر ، اسعد الأعسر ، حدثه عن هذا النبات السام ، وانه سبب نزوحه الى هنا من احد جبال لبنان بعد أن تآطر هذا الجبل بورود حمراء قانية

وجتبتها الشاحبتين . كان زوجها الطبيب يسندها من كتفها ، بينما كانت تستند على كتف ثامر وجدي . طلب منها ثامر ان تتوقف عن البكاء . توسل اليها زوجها ان تكف ، وان لاتعكر عليهم هذا الاحتفال الصغير ، يبكاء لايجدي نفعاً ولا يليق بالمناسبة . قال - ثامر وجدي - :

- دعها تحتفل على الطريقة التي ترتأبها . فلا البكاء ينفع ولا غير البكاء . تحدث صديق آخر من اصدقاء علوان ، كانت له منزلة كبيرة في نفس علوان ، يعود سببها الى انهما كانا يشربان معاً في بعض المناسبات الكئيبية . ادعى هذا الصديق ان علوان كان متزوجاً من امرأة اخرى قبل ان يلتقي بجلييلة الأعسر . وبعد ان تعرف على جلييلة ، اهتمل امرأته الاولى ، اهمالاً تاماً . وقال ايضاً ان له منها ولداً وبنتاً .

وكلما تحدث واحد ، كانت الانظار تنطلق نحو ثامر وجدي . فالكل يعرفون أنه الوحيد بينهم ، الذي يمكن ان يعرف كل شيء عن علوان ، وان كلما يتحدثون به ماهو الا تنف مقتضبة من حياة حافلة وممتلئة الى ابعد جد .

ولكن ثامر وجدي كان متردداً في الحديث ، اذا ما كان يريد ان يقطع عليهم هذه المتعة في قول ما يعرفون عن رجل اصبح في عداد الاموات . رجل لم يأخذ حقه في الحياة ، ولم يأخذ حقه في الموت ايضاً . كانوا يريدون ان يتقربوا اكثر فاكثروا من علوان بعد موته ، فليدعهم يفعلوا ما يشاءون . قال ثامر ، ساعدتكم عن جانب خطير من حياته غير حب جلييلة ، وغير حب الخمرة . ساعدتكم عن جانب من تفكيره ، ليس معروفاً ، على ان يبقى هذا سرّاً من اسرار الموتى التي لا يجوز الخوض في تفاصيلها كثيراً . ليست هذه مناسبة خاصة للحديث عنه ؟ اذن سأحدث ضمن هذه المناسبة فقط .

قبل اكثر من عامين ، سافر علوان بمهمة وظيفية ، التحقت به بعد عدة اسابيع . كنا اصدقاء قبل هذا التاريخ ، لذا لم يكن من الصعب ان يحدث بيننا ذلك الانسجام الرائع الذي اتسمت به علاقتنا هناك ، في فندق «الشروق» على حافة البحر الأبيض المتوسط . كان علوان يتلاءم مع كل ظرف وينسجم . مع اغرب الغرباء .

في آخر أيامه معي لفت نظري ان مدير الفندق يتجاهلني تماماً

يحذر من هذا النبات .
لقد تعرف علوان الشعار ، في ايامه الأخيرة على هذا النبات .
لقد علمته جليلة الأعسر ، كل شيء عن هذا النبات ، كما علمته
الخوف ، والكبرياء والاستعداد للموت . وها علوان يموت ، دون
أن يدلني سوى على مواطن الألم ، ويدلني على المواجه .

ما زالت تنوهج مع شروق الشمس ، يوماً بعد يوم ، وخضرة قاتمة
تقبض النفس وتذكر المرء بالموت الذي يترصده في كل خطوة
يخطوها .

كان هذا الشيخ الذي يقول علوان أنه توفي قبل الحرب ، ظل
يكثر الحديث عن هذا النبات ، بل ويقال أنه فارق الحياة وهو

في العدد القادم ندوة الاقلام الثانية

اشكالية المنهج والمصطلح في النقد العربي الحديث :

- جبرا ابراهيم جبرا
- د. عناد غزوان
- حاتم الصكر
- طراد الكبيسي
- رشيد ياسين
- د. سلمان الواسطي



زيارة فصل من رواية بعنوان جسيم اخضر

■ احمد خاف

عقدت ذراعي حول اسفل بطني وانا انظر اليه كان وجهه يتورد وعينه تتوهجان ببريق شيطاني. تقدم خطوه نحوي:
- ماذا تريد؟

ضحك: قبلة واحدة تكفي، ايصح ان يسبقني اليها الاستاذ ماجد؟

طبع قبلتين على خدي وأخرى على فمي، ويداه تشبشان بذراعي العارفين: ليس الان ستجلس فائن من نومها. لم يطاوعني، دفعته برفق، لكنه انحدر بقبلاته الى عتقي وصدري. كان فمه ساخناً يطبع قبلاته على مسامات جلدي البارد وانا اشعر بثقل انفاسه الحارة اردت التخلص منه. لكنني لم اشعر بضرورة التملص منه او دفعه بعيداً مادام قد عقد العزم ان يملأني بقبلاته الفجة.

فأنا اعرف انه لا يكف عن النظر الى كعاهرة صغيرة تدر ارباحاً قد تساعده في مشاريعه التي بدت غامضة عني حتى الان. التفت ذراعه حول خاصرتي وراح يقبل اسفل بطني ويهبط شيئاً فشيئاً. دفعته وذهبت الى الغرفة الكبيرة. تبعني بخطوات مسرعة:

- لماذا تهربين مني؟

- أبحث عن سجاتري.

- طيب، سأدخن معك واحدة من سجاترك الفاخرة.

اعطيته العلبة بعد ان اخذت منها سجارة لي:

- عندما نتفاهم اكثر نستطيع العمل بدون خوف.

جاء فائز وأخبرني بأن شخصيه محترمة ترغب بالتعرف عليّ في بيتي «كلمني مرات عديدة عن هذه الشخصية حتى خيل الي انه يكذب في امر هذه الشخصية». ويود الاستاذ ماجد ان يلتقيني في المكان المناسب، فأخبرته: أنه يستطيع زيارتك في البيت، لا اعتقد ان لديك مايمنع زيارته اليك، ولما لم أجب واصل كلامه وقد بدا اكثر انشراحاً من قبل. وانت سيدة العارفين ان امثال الاستاذ ماجد كرماء بطبعهم. فهو لا يدري من اين تأتي اليه النقود. بالمناسبة، عليك ان تسدبري امر السيد يوسف كامل اعني لا تجمعهم مع الاستاذ ماجد فهو لا يحب الصنفين ان لم يحتقرهم اصلاً؟ فهو يعتبرهم ذباب الموائد، بالطبع، لا داعي لكي اذكرك بحصتي من الغنيمة، وهي على العموم تعود الى شطارتك. فكلما كنت كريمة معهم في الامور التي تعجبهم، سيكون الامر مختلفاً بالطبع.

قاطعته: اصبح السيد ماجد اكثر من شخص واحد.

- الاستاذ ماجد لديه اصدقاء كثيرون، من المحتمل أن يأتي معه احدهم.

- هل نعرفه جيداً؟

- المهم انني متأكد من سلامة نية الاستاذ.

لوحدت ذراعي في الهواء: لكنك دائماً تقول لي بأن اكون حذره من الغرباء.

- الامر يختلف بالنسبة لصيفوك هذه الليلة

- لكنني لا أطمئن الى حال

الجيران معي.

- هل حصل شيء معين؟

- نظر انهم لا تريخني كما ان صمتهم

يقلقني.

- متى كنت تخافين الجيران؟

أنا اعرف الا فائدة منه، وكلما حدثته من مخاوفي وقلقي يعود

يتحدث دون توقف، مذكراً آياي انني لا اخسر شيئاً حتى لو قامت

الدنيا. فأن لدي مايتقذني من شرورهم.

- حسناً، الآن سأذهب لاعداد بالاستاذ ماجد بعد الساعة الثامنة.

- سأكون مستعدة لاستقباله بعد الثامنة اذن!

- ولا تنسي حصتي من عطاياه.

سألته: هل اتفقت معه على شيء معين؟

- كلا، لكنني اعرف كرمه الخاطمي جيداً.

غادرني بعد ان وضع علبه السجائر في جيب سترته ومضى،

عدت الى الغرفة الثانية، كان بودي لوجدت اثاثها وستائرهما فهي

توحي بأنها قديمة بعض الشيء. وهذه السجادة النالفة كثيراً

ماقررت مع نفسي تبديلها بواحدة جديدة، فقد امتلأت بالبقع

القدرة مرات عديدة حاولت تنظيفها ولكنني دون فائدة.

لنا نحن السيدات المحترمات قدرة خاصة في التمويه على

الضيوف، وهم عادة متشابهون، انهم فقط يشبهون كيس

البصل، ما أن تفرغه على الارض حتى تتساقط القشور ويظهر

الرأس الكبير قبل الصغير. كان بقامته الطويلة ينحني على جدار

الغرفة وهو يمشي مثل قطه لم اعرف ماذا كان يفعل كنت منشغله بغيره

ولكنه فاجأني بصوت البول. صرخت به:

- ماذا تفعل ايها المخبول؟

- أتبول، ممنوع ان اتبول؟

- تتبول هنا في الغرفة؟

- لماذا لم تكتبي: البول للحميم؟

ضحك ساعتها وهو يزرر بنطاله ويستدير ناحية اصدقائه:

- انها مجرد سجادة قدرة.

من يومها لم اطق النظر الى مكان البول، وكلما التقت نظراتي بالبقعة الداكنة،

اضحك، لان عجبته كانت كبيرة ومتورده، كأنه تلقى العديد من الصفعات

عليها. كنت اربث على تلك العجيبة التي ارتمت جثه صاحبها علي، وهو يمشي

بصوت طفولي منخل في نهاية الجلسة وقد اخذته الشهوة الى حالة لم استطع الا

ان اعط على شفتي كي لا انفجر بالضحك، وهو يحرق بأندهاش يصدرني

العاري.

أول شيء فعلته هذا المساء لكي استقبل ضيفي هذه الليلة ايقظت فاتن من

نومها الطويل، انها ترمي متهالكه فوق فراشها كلما امتد ليل السهر بنا. فتحت

عينها وسألني:

- مازلت بحاجة الى ساعة اخرى من النوم.

- لا يهم، اغسل وجهك وسيذهب النعاس

- لكنني متعبة بالي.

مسحت عن جبهتها العرق الطفيف، ورفعتهما من كتفهما

وأجلستهما قبالي: لدينا ضيوف هذه الليلة.

فغرت فمها مندهشة: ماذا تقولين؟

- قلت ضيوف وكفي.

عادت الى صمتها وادخلت وجهها بين كفها وهي تتأوه تركتها

بعد ان التمسست منها مغادرة الفراش. اخذت اقذاح الشرب

ووضعتها تحت الحنفيه، غسلتها جيداً وذهبت بها الى غرفة

الضيوف، اشعلت ثلاثة عيدان بخور فاخرة ووزعتها في اركان

الغرفة مسحت زجاج النوافذ وكذلك الستائر ازلت عنها الغبار.

حيأت الطعام في حجرة المطبخ. طلبت من فاتن الذهاب الى

السوق لتجلب لنا المزيد من الكرزات لنضيفها الى بقية المرات،

فقال تنوع من الجوز: لدينا منها الكفاية! اختفت بضع للحظات

وجاءت بكيس من الكرز:

- الا يكفيهم هذا؟

- طيب اعلمي لنا «الزلاطه» فأنت

أفضل من يصنعها.

- أمرك.

قالتها بنبرة ساخطة، لكنها غير واضحة، كانت تعلم انها لا تستطيع مقاومتها، وهي عموماً تنظر الى بود لا يشوبه شك ابداً، لم انهرها ولم اضربها منذ مات ابوها وخصوصاً بعد سفر سالم الى الكويت لم يبق لي سواها ولم يعد لها غيري معين، كنت اريد لها ان تكون امرأة تختلف عني كثيراً، لكنها لم تستطع. لا ادري من كان السبب في فشلها انا ام هي ام الظروف اللعينة، لم تواصل دراستها فقد اعتمدت علي تماماً، كانت الغلطة الاولى معها، عندما اخذتها معي اول مرة الى الملهى الليلي، كانت في غاية الدهشة من هذا العالم الغريب، رجال يشربون البيره الوسكي ونساء شبه عاريات يظهران على خشبة المسرح يرقصن ويغنين يتمايلن يميناً وشمالاً وأصوات السكارى ترتفع بين حين وآخر. رقدت على اول كرسي اجلستها عليه. لاكثر من ليلة مضت لم تنم فيها فأتت نوماً طبيعياً، غالباً ماكانت تجلس في فراشها وتطرق باب غرفتي:

- إنا خائفة ياأمي لا ادري من ماذا؟

اعرف في الحال، انها لن تنسى تلك الليلة التي قضتها معي في ملهى الاندلس حيث كنت اعلم كل ليلة. كانت تراهم، في جلستها تلك، الجميع يريدني ان ارقص، اهز عجيزتي واردا في أحرك ذراعي العاريين وهم يطلبون المزيد، واغني لهم ياظالمني فيصرخون بعدي: ياظالمني احرك جسدي يميناً ويساراً، تميل الرؤوس وتصفق الكف بعضها يرفع لي اقداح البيره والوسكي. بعضهم يرمي لي بالاوراق النقدية وآخرون يقلدون حركة جسدي وتداهمني ضحكة قوية لمشهدهم لكنني لا استطيع. بل ابذل جهدي في كبجها اعود لضيفي الذين حددتهم لي صاحب الملهى اجالسهم بعض الوقت وايدبهم وفاهوهم تمتد الى جسدي تداعب عني، نهدي، احدهم يطلب ان اميل عليه قليلاً ليطبع قبله على خدي، لا يفيدني التملل ولا ينفعني الضجر، ولا يتقذني من ثقل مداعباتهم الا وصلني على المسرح وهي لا تقل عن سابقتها من

تهريج وتجريح فالجميع في حالة من سكر وهذيان وتعب، هاهم امامي يتمايلون وقد فعلت الخمرة فعلتها معهم فأودت ببعضهم الى حالة من بكاء مريره ونشيج متقطع متواصل، على تلك الحكاية الازلية التي ملها سمعي لكثرة ترددهم لها، لقد هجرته الخاتنة وتركته وحيداً لا امل له ولا حياة يأتي الى الملهى لكي يشرب ويتناول الخمرة لكي يريح جسده من الصحو، ينحني على مائدته ويميل على فخذي يبكي عليها قليلاً ويهدأ بعدها، ليعود من جديد صاحباً يلعب ويشتم الحبيسة الغادرة وأخبر صاحب الملهى أن الحكاية اصبحت لانطاق، فردد من خلل أسنانه الذهبية:

- الزبائن. لا تريد للزبائن أن يهربوا

الى ملاهي أخرى.

- معك حق، لكنهم يضجرونني بأحاديث

عملة.

يقول لي: - تريد للملهى أن يتعش ويصبح

أفضل ملهى في بغداد.

- هذا صحيح ولكني لا...

قاطعني في الحال: أذهب الى عملك ولا تتدخل

بأمور الملهى.

اصمت قليلاً وأنا افكر في حياتي وفي تلك الساعة

اللعينة، فيقول لي ضجراً: قليل من الفنج يكسب الكثير

من الزبائن.

حين تعرفت على فائز كان يجلس وحيداً على مائدة معزولة، متربصاً في وصلات المسرح مثل قط جائع، لم أره يحتسي الخمرة أو يطلب زجاجة وسكي بل أمضى السهرة مع قديم واحد من البراندي، لا يكلم احداً ولا يطلب اغنية ولم يزعق بصراخ، شاهدته يجلس وحيداً فذهبت اليه، نهض مستوياً على قدميه: - اهلاً زكية... اهلاً بالفتاة

لم أصدق مقاله كأنه يعرفني منذ عشرة اعوام، ترى كيف عرف اسمي، هل تراه سأل عني صاحب الملهى؟ لست ادري ولكنني عرفت اني اعجبته تماماً، نظر الى بأمعان وأحدى يديه تعبت بخاتم

ذهبي مرصع بحجر من الماس الجميل، كان وسيماً وعيناه واسعتان
وفمه ملموم وشارباه خفيفان .

قال بصوت خشن : أنت من أبحث عنها!

- ماذا تقول؟

- أقول هل يعجبك العمل في الاندية الليلية؟

- الا تطلب لي شيئاً؟

- اشري من قدحي .

- انت زبون بخيل

أشعل لي سجارة من علبة . كنا ننظر الى بعضنا وكنت مندهشة
لتبسطة معي :

- لم تجيبي على سؤالي؟

- لماذا تسأل هذا السؤال؟

- أبحث عن فتاة تدبر لي اعالي!

- طيب ولماذا تجلس وحيداً؟

ضحك وهو ينظر الى وقد رفع كفه عن ذراعي، بعد ان تلمسها
بود واضح، نظر من حوله - لكي اراك كل ليلة من مكاني!

- وكيف اعرف انك تقول الحقيقة؟

- لا اقول غيرها .

حانت وصلتي في الرقص، تركته وذهبت وحين اعتليت خشبة
المسرح لم أره . لقد غادر الملهى بعد ان تركته الذي اثارني حقاً، انه
انقطع لثلاثة ايام عن المجيء بعدها ظهر فجأة في مكانه المعتاد وقد
تزين على اخر مايمكنه ذلك، لم اصدق عيني رفع كأسه وخياني .
الذي فعلته : قطعت اغنيتي الاولى وغنيت له اغنية :

«عودت عيني على رؤياك . . .» كانت اسنانه ناصعة وهي تبسّم لي
شعرت ان الدقائق تجري ثقيله سأذهب اليه وأسأله عن اخباره
وسبب انقطاعه عن المجيء الى الملهى هذه المرة الاولى، التي
ارفض فيها طلباً لصاحب الملهى، ما أن انتهت وصلتي حتى
اندفعت باتجاه فائز، لكن الرجل ناداني قائلاً :

- لدينا ضيوف اعزاء تعالي للتعرف عليهم .

قلت له : ابعث بفئة غيري لهم، انا لذي ضيف عزيز ايضاً .

- لا أحد يعصي لي طلباً .

- دعني اذهب الان على الاقل .

هاج وعوى بوجهي : ماذا تقصدين على الاقل .

أوامري تنفذ في الحال .

- أنا لا اعصي اوامرك، ولكن قلت لك عندي ضيف .

تركني اذهب، ولكنه ظل ينظر الى مندهشاً .

حين شاهدني فائز، نهض وحياني بلباقه وودكبيرين، قلت له :

- اين كنت مختفياً كل هذه الايام؟

- ثلاثة ايام فقط، انجزت فيها اعمالاً .

ضرورية .

- صاحب الملهى غاضب مني لاني رفضت له طلباً .

هز راسه وطلب لي زجاجة بيرة، ضحكت - اليوم انت كريم .

ابتسم ولم يجب على سؤالي الاخير، بل اردف يقول :

- لا يهم صاحب الملهى، بأستطاعتك العمل لحسابك الخاص .

كان لعبارته تلك وقع خاص، كان يلقي لي حبل الانقاذ،

- اعلم انهم سيطردونني او أقدم له ولاء الطاعة .

- لا طاعة ولا هم يحزنون!

كان فرحي واضحاً حين سألته : - الديك حل؟

- بالطبع .

قالها واثقاً هذه المرة، وهو يشعل لنفسه سجارة ويأخذ منها نفساً،

قلت له : لماذا لا نقدم لي سجارة!

استل من علبة سجارة وقدمها لي؛

- أكمل لي ليلتك وستفتق على كل شيء .

لم اكن ادري انه يريدني صديقه وعشيقه لكل زبائنه، الذين
بعرفهم والذين سأتعرف عليهم من خلاله فيما بعد، لا ادري كم
كانت الصدمة مؤلة لصاحب الملهى بعد أن الغيت عقدي معه،
فقد زارني احد صبيانه في البيت وطلب مني المجيء لمقابلته في
الملهى، وقال لي أنه يرغب في الحديث معي وسيكون متفهماً
لطلباتي، لكنني اخبرته بأنني غير راغبة بشيء قدر رغبتني في الاهتمام
بطفلتي فقال أن صاحب الملهى رجل متفهم ويمكنني الاستفادة

منه وأنتي سأكون على خطأ لو رفضت مقابلته، وحين يش مني سأنتي ان اقدم له توضيحاً كافياً لخبير الرجل به فقلت: اني لا أملك توضيحاً آخر.

- طيب سأذهب الان اذن؟

- بلغ تحياتي للجمع، النبات خصوصاً.

- اللعة عليه لقد ضيع منا اجمل فنانة في الملهى.

يومها عرفت اني فنانة جميلة، وعلى قدر كبير من الاهمية، ينبغي ان اعطي هذا جل اهتمامي ولكن كيف لا اعرف بالضبط، لقد تركت لفائز ان يتصرف بحياتي كما يشاء، ويوماً بعد يوم تزداد ثقتي به فهو (يبسود فعلاً) حريصاً على كسب ثقتي به، لم يبدو متهوراً في مرة من المرات، بل ظل حريصاً على اداء واجبه، كان دائماً يقول لي: ها هي الحياة التي كتبت علينا ويجب ان نعرف كيف نتصرف بها، كان لا ينقطع عن ترديد النصائح وكان فعلاً يساعدني. قلت له:

- فائز لتتفق على صفة معينة بيننا:

رد على بجدية: أنا مثل شقيقك، وأنتك

في قلبي فهي أبنة شقيقي.

أطرقت طويلاً، ينبغي لي التدريب على هذه الصفة، اذن فأنت شقيقي الذي افتقدته سنوات طويلة يافائز؟ ينبغي ان يكون لكل امرأة مهما كانت شقيق يحميها ويرعاها، وأنت بهذه الجدية والرصانة، التي ماتنفلك عن ممارستها تغريني في ان تكون شقيقي، لقد رتب حياتي على ان يكون فائز شقيقي، وهو يأتيني بالزبائن كل ليلة الى البيت، لكي يوفر على متاعب المهنة، وهو لا يكف عن تقديم ارشاداته لي، ولم يحدث في يوم ما، اني رفضت تعليماته وارشاداته. لم يكن مايؤذيني في نصائحه، بل كان كل شيء يسير هادئاً ومريحاً. الضيوف الذين يأتون كانوا لطفاء معي وطيبين والذين يغادرون البيت يذهبون وهم في حالة من نشوة، ماكننا نعمله ونفعله هو أن نقيم حفلاً ليلياً، اكون انا فيه سيدته وفائز مديره وكان الجميع في غاية السعادة، وكنت لا اذكر من حياتي الا

هذه الايام وما أجملها وأحلاها، لقد نسيت كل شيء وبقيت لي هذه الحياة، التي لن افرط بها ابداً.

وبقدر حبي لهذه الحياة كان هناك ماينغص على حياتي الهنيئة. اولئك الزبائن الذين يخطيء فائز بالمجيء بهم الى البيت. هؤلاء لا اكن لهم احتراماً، لانهم يذهبون ولا يعودون ابداً، وانا اعرفهم، مفعلون. نقودهم شحيجة وامثالي لا تعطي نفسها لهم صدقة اي شيء مقابل شيء. والشيء المعني دائماً نقود، لكن «فائزاً» عوضني في الايام الاخيرة، حيث جلب لي صديقين من اصدقائه هما الصحفي يوسف كامل وصاحبه خالد سلمان شاب تربي مع النعمة والجاء وهلاً واضح على سبناه وجهه وتصرفاته التي تكشف عن امكانياته المادية، مع ان صاحبه يوسف يبدو خجولاً وتعبساً لكنني احبته وحرصت على أن يزورنا باستمرار، ما انس ذلك المساء الذي زخت به السماء مطراً غزيراً، حين جاء يوسف اول مرة بصحبة خالد لزيارتنا لأول مرة منذ ذلك اليوم، اصبحا لا ينقطعان في التردد على البيت.

فوجئت بطرقات على الباب، وسيارة تقف عند البيت وتطفئ انوارها كان ثمة اشخاص ثلاثة يقفون، هناك، عرفت منهم شخصاً واحداً فقط هو فائز عرفت ان الشخصين الاخرين هما السيد ماجد وصاحبه، استقبلتهم عند الباب. قال فائز وهو يتقدمهما نحو مدخل البيت:

- الاستاذ ماجد وصديقه السيد خيري.

- اهلاً بهما. لقد حدثني فائز عن السيد ماجد كثيراً.

حسن فائز بأذني قائلاً: الاستاذ ماجد.

قال الاستاذ ماجد - دع عنك الهمس سوف نتعارف

على افضل وجه.

- طيب سأترككم الان واذهب، لدي

اعمال كثيرة.

أجلست الضيفين في الغرفة المعدة لهما، وتبعت فائز الذي اعتذر من البقاء معها، الى باب البيت الخارجي. استدار نحوي وقال:

- أهمني بها خصوصاً الأستاذ ماجد؟

ولا داعي من تسميته بالسيد.

- هل اتفقت معها على شيء معين؟

- حتى الآن لا شيء لكنها كريمان بطبعهما.

عدت الى الضيفين وجدهما بانتظاري يشيطان الغرفة واثاثها بنظرات غامضة ابتسم الأستاذ ماجد وقال لي:

- هل انت وحدك، نسينا الهدايا

في العربة.

- أية هدايا؟

- جلبنا معنا صندوق ويسكي وبعض الحاجيات.

كان وجهه يحمل نظرة المنتصر المهيمن، لم تعجبني ابتسامته تلك: - لماذا لم ينزلها فائز من العربيه؟

قال وهو يلتفت الى صديقه:

- اذهب خيرى واجلب الحاجيات.

اطاع الاخر ماسمعه في الحال، وذهب ليتركنا معاً، بالتأكيد اتفقا فيما بينهما على ذلك. اخذني اليه من ذراعي وطبع قبلة على فمي وبحركة نزقة داعب نهدي وهو يلهج:

- اشتقت اليك - لقد حدثني اللعين عنك

طويلاً

- دعيني ليس الان.

- تعالي اقربي.

تركته يعيث بجسدي دون رغبة مني او حواس فأنا اعرف هذا النوع من الاجلاف، الذين يساوون بين فردة حذاء وبين جبين امرأة مثلي. اعرفهم، هؤلاء المتباهون بنقودهم، كانت فاتن تثق بي وتدرك اني قادرة على الخروج من كل تجربة امر بها معهم.

قال لي الأستاذ ماجد:

- يبدو أنك تعشين وحدك

هل البيت ملك لك؟

- كلا. استأجرته منذ عامين!

كانت نظرتة مليئة بالرغبة التي لم يستطع كبتها ولم يكن ذلك ليخيفني، فقد تعودت على حالات من هذا النوع، وأنا اعرف اني وهبت نفسي وجسدي لحياة من هذا الطراز، طراز الأستاذ ماجد، لقد ارتديت له (خصيصاً) افضل مالدني من ثياب، واكثر جلالاً واسخاها كشفاً عن مفاتي، فكيف له ان يقاوم هذا الجسد الممتليء وتلك الرقيه الطويلة، لقد انحسر التوب من ناحية الوسط الى الحد الذي جعلني كفتاة في العشرين من العمر.

كيف له ان يقاوم ذلك الفج الذي اوصاني به فائز قبل مجيء الأستاذ ماجد وصديقه (ربما تابعه او خادمه) وهما يملآن راسيها بفكرة واحدة، هي النوم معي باسرع مايمكن، كانت فكرة استسلام جسدي لشخصين اثنين ترعيني وتملؤني تقززاً، كثيراً ماكنت اطلب من فائز ان يعذرني من مهمة شخصين او اكثر، لكنه كان يرد على ببرود واضح:

- واحد ام عشرة رجال لا فرق

أبدأ يازكيه.

- انهم يضايقوني يافائز وانت تعرف ذلك جيداً.

عادة يشعل سجارة من علتي ويحجب على دونها النظر الى شيء معين: - فائز. انا اكوه ان اكون امرأة لاكثر من رجل واحد في الليلة الواحدة. يضحك ويقبلني: مجرد عادة وما ان تعادي عليها حتى تجدي نفسك قادرة على ضيافة عشرة باكملها. - عليك الف لعنه.

يعود ليقبلني ويده تمتد الى اسفل بطني:

- لعنة واحدة تكفي ياعزيزي.

بحرن شديد ارد عليه:

- سيأتي يوم لا يستطيع القيام به ، بضيفه شخص واحد .

- لا عليك ، توجد فائن خصوصاً عندما

تضعين أمرها نصب عينيك .

- دحك من امر فائن!

- لكنها فرس قوية ومشتمة .

- احرس

- خرست

لطلبه واذهب الى فائن واطلب منها ان تأتي لتحية الضيفين لأنها هي التي اعلمتهم بوجودها في البيت . تترد بعض الوقت ثم ماتلبث ان تستجيب لطلبي ، وهي تفرز نظراتها المترددة في الارض .

أقول لها وصوتي تخونه النبره الطبيعية :

- هيا سلمني على الاستاذ ماجد ، والسيد خيري .

ينهض الاستاذ ماجد ويفتح ذراعيه لها ، تقدم خطوة نحوه وتؤخر الخطوة التالية . يتبعه ظله السيد خيري وهو يخاطبني بعدها توردت وجنتاه بتأثير جرعات الوسكي ، التي تناولها بسرعة غريبة :

- أين كنت تخفين هذا الكثر الثمين؟

- لاكثر ولا هم يحزنون .

-- وأنت لاتجدين غير هذه العبارة يا صغرتي؟

يقول الاستاذ ماجد! - تريد ان نسمع رأي الحلوة

فائن بالامر!

بشجاعة مصطنعة تسأله فائن :

- أي امر تقصد؟

- هل انت كثر تخفيه السيدة زكية عنا؟

- شكراً لك .

تحاول تخليص يدها منه ، وتندفع خارج الغرفة ، يضحك السيد خيري وهو

يلوح ذراعه في الفضاء :

- لم تصافحي .

يضحكان معاً ، اذهب واجلب لها مزيداً من الثلج والماء والمزات ، بمسك بي الاستاذ ماجد ، فارتمي طائعة عليه ، يدفعني قليلاً ويقبل فمي وهو يمس بأذني طالباً مني اغنية تسليه وتنسيه عذابه الذي لا اعرفه حتى الان ، أذندن بأغنية : «هالك علموك لو عاده الك . . . ؟» يرفضها ويقول ليس هذه اغنية عصرية : فذلك المياس يا عمري

يرد علي : رائع . . رائع ، استمري بالغناء استمري ، ياست زكية ، انهض واغني اغنية جديدة : هجرتك يمكن انسى هواك . . يأخذني ويقبلي من بين نهدي : نعم هجرتك يمكن انسى هواك . اه خيري يجب ان أنسى ويحبب خيري : نعم يجب ان تنس ليست هناك امراة تستحق تعبك ، يرتب على مؤخرتي ثم يصعقها بقوة ، التمس منه الا يقسو على فهذا لا يريحني .

يرد : انني عنيف في الجنس عنيف . لم يخبرك فائن .

يتلملم السيد ماجد في مكانه ، ويده ترفع زجاجة الوسكي ويحدق بها فرحاً؟ اكون سعيداً حيث توجد المرأة وزجاجة الوسكي . كان صاحبه قدوضع لنا ثلاثة اقداح متساويه ، ورفعنا نخب صحتي ففعلت مثلها وتناولت قدمي ، شعرت انها صنعا لي قدحاً لثيماً في مفعوله ، تخدرت مفاصلي وشعرت بأني اذا ما واصلت الشرب معها على هذه الطريقة ، التي يضعان لي بها قدحي ، سوف اخور في القدح الثالث . مد الاستاذ ماجد ذراعه الى وقرصني من فخذي فقال له صاحبه : إنها ترقص جيداً .

- كيف عرفت يا حبة عيني؟

- كنت ازور ملهى الاندلس .

- هكذا اذن .

- بالضبط .

قالتها بنوع من السخرية . لكن هذه السخرية قد توقفت في الحال ، وتوقفت معها كل شيء ، ولم تند منها اية حركة ، فقد كان دخول فائن علينا تحمل صينييه المزه ، مفاجأة لها ، ظلا باهتين لبرهة من الوقت . صرخ الاستاذ ماجد اثرها :

- ما هذا الكثر الثمين؟

- انها ابنتي فائن!

- لماذا تأت لتب لي لثقي علينا التحية؟

- أنها تحبها بطبعها!

- فعلاً انها كذلك ، على اية حال ، ستريل

الحجل منها .

يشعر بنشوة الانتصار لانه افحمتني في حديثه معي ، اذ عن

اعود فأجلس في مكاني وأنا انظر اليها بامعان هل اطردهما، ذلك ليس صعباً
عل لكنه ليس من الممكن مالم يكن هناك سبب معقول، يساعدني على طردهما،
منذ الدقائق الاولى لدخولها، لم يدخل قلبي ابداً. يقول خيرى وهو يشعل
سجارة من علبة، بعد جهد واضح:

- أين اختفت البنت؟

يستدير ناحية الاستاذ ماجد ويسأله:

- هل رأيت كيف أختفت؟

يرد عليه بجفاء: اتركنا يا أختي لدقائق اتركنا.

ينهض خيرى ويغادر الغرفة تلبية لطلب سيده، بعد أن يغلق وراءه
الباب:

- هجرتك يمكن انسى هواك. نعم هجرتك يمكن

أنساك. تعالي اجلسي بجانبى. سأعطيك المزيد من النقود.

واقول لنفسى، اين ذهب الاخر؟ ذلك الكرهه الذي لايجيد
غير تنفيذ الامر الموجه اليه. يخلع ماجد حذاءيه وبنطاله ويقف
امامي بتيابه الداخلية. اضحك واقول له:

- ليس هنا بالطبع.

- أين أذن؟

- في الغرفة الثانية.

يحمّر وجهه خجلاً، انت تسخرين منى. لماذا لم تخبريني بوجود
غرفة اخرى؟ - عفوك ياسيد ماجد. في البيت يوجد اكثر من غرفة.
ينهض ويرتدى بنطاله ويترك الحذاء في غرفة الضيوف، اقوده الى
الغرفة الثانية وهو جذل وسعيد. يتكوم فوقى. فأدفعه على مؤخرته
لكي اراه جيداً يحاول ان يلتزم مرة واحدة على، ادرك ان اسفل بطنه
مليء بالتجاعيد كبطن امرأة كانت حبلى منذ ايام. اسأله عن السبب
فيقول لي، انها مجرد عملية طبيه، هل هذا يمنع. اخذه بين
ذراعي واجعله يتعذب فوق جسدي لكن عقلي لم يكن في حالة من
هدوء مادام خيرى داخل البيت ومادامت فائن تغلق عليها الباب في
غرفتها. ومن الجائز انها تعتقد اني في غاية الانسجام مع الاستاذ
ماجد، وهو يرفع مؤخرته الى اعلى ثم يهبط بها الى اسفل كان يشن
ويعوي ثم يصدر صوتاً اشبه بالمواء. وبين غيبوبتي المفاجئة وبين
يقظتي التي حرصت عليها منذ اللحظة الاولى، يمتلئ سمعي
بصرخة غريبة صيحة لاتشبه تلك الاصوات التي يخرجها،
الاستاذ ماجد من فمه او معدته. ولم يعد امامي الا ان ادفعه عني
وانهض لاغادر الغرفة بسرعة وقد استلقى على مؤخرته في الفراش
وحيداً.



فصلان من رواية نجمة من تراب

■ غازي العبادي

■ الفصل الثاني

«الفرقى»

وفرادى، يتدفقون منذ الصباح الباكر من اكواخ الاطراف القصبة
ومن متاهات المدينة باتجاه الساحة.
- من اين جاء كل هؤلاء؟

يهتفون يلوحون بقبضاتهم فاغري الافواه، يجأرون. الحبالون
الذين تعروا امام عين الشمس في الزاوية التي اجتجزها لهم جدار
البنية، ارتدوا اسماهم وسارعوا الى الساحة مرة واحدة
- حتى هؤلاء وطنيون؟ من تبقى اذن؟

الباعة الجوالون، بائع السجائر علق صندوقته في رقبته بواسطة
سير جلدي، بائع سميط رتب الاطواق على هيئة برج تفنن بصنعه
في طبق استقر فوق رأسه وراح يسحب ساقه الميتة بين خطوة
واخرى دون ان يهتز برجه الصناعي صبيان شبه عاريين حافيان
من جامعي الاعقاب يركضان صاخبين، ويضحكان، تعلقت
عيناه القلقتان باقدامهما الحافية، باثرهما انطلقت مجموعة من
اترايها.

- مستقبل البلد!! هه!

وصل الآن الى حافة اللهب. وقف عند حدود الموت يغالب
احاسيس يمتزج فيها الغضب بالفرح، الجذ بالهزل، والخوف
بالشجاعة واللامبالاة، يرى الى الوجوه موسومة بالسخط.
وقف رجل يضع سدارة خطيبا تقاطعه من لحظة لأخرى هتافات
عنيفة جريئة بدت له في هذه اللحظة نوعاً من الجنون المطبق!!
- هؤلاء الغارقون!

يدور الدوي في الرأس يأتي الدوي من كل مكان، من جميع
الجهات، يتقض كالصاعقة من قلب السماء، يتفجر مثل بركان من
باطن الارض، ومن تحت الاقدام، يتفجر دوي خاص من اعماق
النفس صوت مثل دوي خلية نحل ضلت طريقها يضح في
الأسباع.
- بدأوا.

من طرف الشارع البعيد الى قلب الساحة الصاخبة يجذبه
الدوي المكتوم الأصم مثلما يجذب الخيط القوي السمكة من الماء
الى اليابسة

- انتهى كل شيء. غرقت انا الآخر. ليرتح الآن ابن الليثمة!
في نهاية الشارع في بداية الساحة ابتداء يوم ملون، جديد،
مشمس دافئ تحولت الساحة الى بحيرة مضطربة هائجة صبت
فيها انهار الشوارع كل شعاراتها البيضاء المطرزة بالحروف
الدائمة. بدت الساحة لعينيها بحيرة سهاوية تمر عبرها كتل غيمية
بيضاء مشوبة بالدم. عروق متفجرة بالدم تقطر فوق جسد الغيوم
البيضاء.

- تفجر الصمت، وفقدت المدينة اتزانها!

الفقراء كانوا يزحمون الارصفة والشوارع، يركضون جماعات

فرخو هذه المعاهدة التي أدى توقيعها الى كل هذه الفوضى التي لا يعرف احد سوى الاله متى تنتهي! بعد ان لفت زوبعتها حتى الجالسين على التل! ومتندوبونا في الأمم المتحدة وغيرها من الهيئات والمنظمات الدولية ماذا يفعلون هناك وسفارتنا في الخارج كيف اذن يكون الاستقلال؟ سامحك الله يا نصار محسن متى تهدأ يبدو انك لن ترتاح الا بعد ان يغرق البلد كله بالدماء الا ترى كيف غرقت معك في خضم النهر الكبير وما اناقشة مجرد قشة مستلبة مستسلمة لغضب البحر العاصف بانتظار مصيرها الآتي ولتلاشى ذرات دون اثر في الخضم



هذا هو انت ضائع مجهول روح ضالة في هذا السديم الذي لفك دون ارادة او يقين والذي سينتلاشى من حولك بعد حين عندما يتفجر الموت فوق الرؤوس وبين زحمة الاجساد الملتفة ببعض مثل عقدة من الافاعي الصغيرة في هذا البحر الذي مافتي منذ الصباح فاتحاً قلبه لسيول انهر البشر المنصبة من كل اطراف المدينة يحتضن ويطوي المزيد من الجموع وعندما يصطخب ويفور ويوشك أن يطفح على الضفاف ويكتسح في طريقه كل ما هو قائم في الساحة ثم يهدأ يتلاشى بالتدريج كضباب الصباح وتظل انت وحده تدور عارياً يملأ فمك احساس بالخسارة الكبيرة، يمزق قدميك التعب ويفجر رأسك الصداق بعد ان تكون الف عين قد شخصت ولا يكاد يمر وقت طويل او قصير هذا لايهم فالأمر سواء حتى يطرق بابك شخص ربما لم تره من قبل يطلب اليك بأدب او وقاحة ايضا لايهم كيف يتصرف معك حينذاك ان ترافقه لدقائق الى مكان قريب ثم تختفي كدخان سحابة في عاصفة . . من المؤكد ان هذا قد يحدث معك صباحاً او مساءً أو بعد منتصف الليل، في الدائرة، او في مقهى الزهرات القمرية، او حتى في بيتك يستلك هذا الرجل بهدوء وبدون ضجة - كما هي العادة في هذه الايام - وتكون قد غنيت اغيتك الاخيرة يا صديقي البهلول، وضاعت منك وللأبد الدجاجة التي تبيض ذهباً والتي هبطت بساحتك من السماء ذات يوم



راى اصدقاءه الصغار منطوين على انفسهم في زاوية على حافة الرصيف يتهايمون وأهم يتساندون الى بعض امام برد الصباح الخفيف . احدهم التقط عقياً مازال يحترق سقط قرب قدميه وراح يستل انفاسه متظاهراً بالكبر .
- مجرمو المستقبل!
امتلات الساحة بالتصفيق . ابتدأ رجل آخر يتلو بياناً .



هذا الموقف الغريب الذي وجدت نفسك فيه الساعة اين كان قبل الآن؟ هذه اللحظة المفاجئة التي طالما تصورتها بحالة ما كيف حلت الآن هل نسيت الحكمة الذهبية؟ عندما تنقلب الدنيا لتتقلب ولكن ليس بي! انا انسان على الحياد لاناقة لي في هذه المعركة ولاجل من الذي دفعك الآن الى هذا الوضع الخطر . مجرد ان تقع عليك عين انسان معين ويصبح كل مستقبلك تحت علامة استفهام كبيرة معلقة فوق رأسك حتى النهاية؟

الم تقرر بأنك لست على استعداد لان تعود للحياة السالفة التي خلقتها وراءك وانك لن تسمح بعد اليوم لعائلتك بأن تأكل التراب؟ هذا واجبي المقدس ولينتفع المتنتفعون من رواد المقاهي ما شاءوا . هذا موقعي الاخر، هذه مهمتي .

ليس من شأني ان اقول للجائع ان الجوع شيء سيء لانساني، لاخلاقي ولا منطقي بعد كل هذا التقدم الصاخب في العلوم ويجب ان ينتفي من فوق وجه الارض كما انتفت بعض الاوبئة . انه مهمني المقدسة اطعام جياعي ليس الا . كما ليس من شأني ان اقول للمستعبد، للخانع لليائس ان الحرية رائعة، انها الحياة عينها مادمت انا شخصياً لم اعرف لها طعماً من قبل ان هذا تدخل لامبرر، له في قضية لا تخصني .

والاستقلال ما هو؟ ماذا يعني في هذه الظروف؟ الم تنجزه في ثورة العشرين؟ ترى ماذا فعل الفلاحون الفقراء آنذاك الم يقيموا مملكة ويؤسسوا دولة؟ لها كيانها ودستورها وبرلمانها وعملتها وعسكرها وعلمها طيب لناخذ العلم . الم يجمع لنا فيها المجد السالد والطريف لهذه الأمة؟ وهذا البرلمان ماذا نريد منه اكثر مما يفعل الآن؟ الم يقدم بعض اعضائه استقالة جماعية احتجاجاً على

يرتفع، تضغطه الزحمة الى فوق، تفارق قدماء الارض، اكسحته موجة قوية، اصطدم بجدار من الاجساد المتراسة، أوقفه عند حد من الاندفاع. وراء السد القوي من الاذرع المتشابكة، مجموعة النساء في عباءات وسالفات، ركز نظره على اردافهن بعضها مكتنز تتحرك هابطة صاعدة، شعر بجفاف حلقه يختفي يمتليء فمه بهادة مستحلبة.

- كلاب!! اين هي المساواة اذن! اين هي الديمقراطية؟ اي تخلف! حتى في هذا الموقف تلقون بهن وراء الاسوار! ديمقراطيون للقشرة! منذ متى لم يشم رائحة امرأة؟ ولم يدفن انفه تحت ابطنها العبق؟

باللحم الدافئ الحار وبالرائحة الصابون!

اندفع يشق طريقه اليهن. ليصير على مقربة منهن سد الايدي حال بينه وبينهن هن الآن حلم أبيض يتصبب عرقاً، دفاء ينضج رائحة الانوثة المبكية، المنبجسة مع حرارة الهتاف ذي الجرس المميز الذي يسيل في الاعماق للذيذ، مخدراً، ناعماً كملمس الماء.

الشعور بالياس دفعه للاستسلام. وأرتفعت فوق رأسه راية بيضاء طرف شعار ابيض سقط من مكانه وظل معلقاً في الهواء طرفه السفلي يلامس الهامات، مد يده اليه، وتلمس الحروف الحمراء اليابسة وهزه بقوه ثم تركه منساباً تطوح به الريح تشاغل عنه بالنظر الى امام حيث تملن لوحة السينما المجاورة عن فلم الاسبوع.

- لنصغ ماذا يبعثون من وراء هذه الفوضى؟

اكتظت الساحة الى حد الاختناق بالناس، انبعجت جوانبها لم يكونوا يصدرون اصواتاً مميزة، مجرد مهمة مكتومة متفعلة ترتفع وتنخفض مثل ضجة سرب طيور مهاجرة فوجيء بظهور شبح ما قبل أن يحط على الارض فعاود طيراته مندفعاً بقوة وعنف الى قلب السماء الآن، يعدد أن هدأوا، جاءه كلام الخطيب الغاضب واضحاً، جلياً مباشراً يفند حججه التي ابداهها في تلك اللحظة عن احداث الايام العصبية التي باتت تهدد وضعه الخاص في الصميم رغم ان قناعته الى حد ما جعلته يرنو الى التل الثاني كآلاف غيره. . الا أن احداث هذا الصباح وما يراه امامه احدث في اعماقه هزة ظلت ترتجف مثل نابض اقلت من نقطة ارتكازه وظل يتحرك الى ما لانهاية في هذا اليوم لم ير احداً جالساً على التل حتى هو وجد

نفسه في القلب الجميع يعومون في بحر السخط والدخان والبرد والموت المتوقع داء الهتاف والثورة اصاب الجميع فبيب الحريق في ضجر المدينة واعماقها فحركها من اسسها وكان الآن يقترب كثيراً ولو بصعوبة من الدائرة السحرية التي يرغب قلبياً في السقوط داخلها ها هو يلامس السور القوي الذي يطوقها كانت عيناه تسقطان على الاردا ف التي يتخيلها ناتئة من تحت العباءات والمعاطف والتنورات الطويلة

- لو، لو واحدة يتوسدها المرء وينام، هكذا حتى نهاية الدنيا، ثم قم ايها العبد الصالح دونك الكواعب والابكار. ضحك ثم التفت الى جانيبه لمح طرف عباءة سوداء يقف ازاءه فأرتجف.

- من تكون؟ لمن هذه العباءة؟ أرجو أن ان تكون لصاحبة وجه صبور. فجأة اضطرب، رعشة خفيفة مرت فوق جسده وهزته. هل فكر بصوت عال، هل رآته يضحك وهو في هذا الموقف! بإذا عللت ضحكته تلك؟ تسمر في مكانه كاد ان يكف عن التنفس وعادوا اصغاه، كان الخطيب يقضح لعبة الحكومة القدرة التي تجسدت بمناشير التفرة.

- أه للسلطة اساليها وطرقها في قلب الحقائق وتحويل النهار الى ليل. أرتجف وراءه صوت ناعم، حزر فيه صوت صاحبة العباءة يلتفت؟ لا لماذا لا يلتفت؟ لاقد يجعلها تجفل وتبتعد ولا يسمع ثانية هذا الصوت الذي ما زال يرتعش في اسماعه!!

- هذه المناشير قرأت بعضها وزعت في بغداد بالآلاف.

هل رايت بعضها؟

لم يقاوم رغبة الالتفات للوراء والابتسامة المؤدية، اعترته رجفة خفيفة تذكرهما الآن. عرفهما كانا الشاب والفتاة اللذان سألهما قبل حين عن الوقت لم يلتفت اليها ثانية. تحول الى تمثال من صخر بارد. كانا قربه تماماً شعر بانفاسها تلامس رقبته فانطوى مثل حلزون داخل قوقعته، تذكر ياخه قميصه السوداء لم ارتدى لهذا اليوم قميصاً غير نظيف ليس وسخاً تماماً انما ليس نظيفاً كذلك هناك خيط واضح من العرق الذي يبدو للعين عن بعد، ولكن هل، هل يلتفتان في هذه اللحظات الرهيبة الى مثل هذا الشيء النافه؟ شعر بان رقبته تغور في صدره مثل سلحفاة ورأسه يلامس ياقة سترته

الصلابة أحس باطمئنان داخلي يحل فيه، لينظرا الآن ما شاءا ليتطلعا، فلن يكتشفا شيئاً حول عينيه الى الخلف دون ان يحرك رأسه بدت له الفتاة مثل تمثال جميل، دقيق الصنع تصورها وهي تغذ السير الى جانب الشاب في برد الصباح نحو الساحة التي كان يخفي هو بعيداً عنها أعتزته رعشة الخجل.

- من هي ياترى؟

- لسنا غوغاء ارتفع صوت الخطيب الذي اخرج من جيب سترته صحيفة مطوية وراح يقرأ بها.

- ولسنا دسائين اضاف وهو ينشر الصحيفة امام المتظاهرين.

- لا، من هو بالاحرى؟ خطيبها؟ من يكون بالنسبة لها؟ هذا هو المهم.

- اعتادت الحكومات المختلفة ان تمتع كل حركلا تبدو من الشعب لغير صالحها وبدون رضاها، بأنها تحريض من دعاة السوء، الموت لعملاء الاستعمار!!

ارتفع وسط الهدوء صوت حاد غاضب اداء اليه الرؤوس.

كان الرجل يتعلق بطوق حديد يحيط ببركيزة البناية تحت الجناح الأيمن للوحة السنيما.

- أه! هذا هو يومك بالين اللبثمة كما حرزت!

امامه يتعلق نصاء محسن الذي اختفى وراء نظارة سوداء كبيرة وارتدى سترة لم يره فيها من قبل.

- عظيم! ارتفع من ورائه الصوت الناعم المرتجف شعر بأن موجة باردة تركض بامتداد ظهره فاستطالت رقبته مثل آلة رافعة اخذت امتدادها الطبيعي والتفت بكامل وجهه النامل وترك ثانية وراءه ابتسامة خفيفة ظلت عالقة في الفراغ شارة اعجاب في هذه المرة ركز جيداً على وجه النصب الجميل ثم تحفز لالتقاط كل كلمة قد تصدر عنهما في اعقاب هذا التصرف الاخرف الذي بدء منه للتو.

ظل طويلاً لم يسمع شيئاً فركز انتباهه على كلمات الخطيب الذي عاود كلامه بعد ان ساد الهدوء والتزم الجميع بالصمت ثانية.

- ان غضبة عشرات الآلاف وتظاهروهم ضد هذه المعاهدة الجائرة لعدة ايام تحت وابل من رصاص الشرطة وتساقط الشهداء والجرحى هنا وهناك واصرار الشعب على ان يبدي رأيه ضد المعاهدة، انها لاتستطيع ان تعزو ذلك لدعاة السوء او أنه نتيجة

التحريض كما تزعم منشورات التفرة القذرة.

- تسقط الحكومة العميلة.

- الآن فهمت ما المقصود بمنشورات التفرة توهج الصوت المرتجف ثانية ثم ضاع، تفجر بركان الغضب الذي ملأ الساحة وفي مكان ما من رأسه الى اعماقه ينساب صوت مميز رقيق، مرتعش مثل ماء دافئ ويرعشها.

- وزعوها بالآلاف في بغداد لتشويه الثورة الشعبية.

وعندما هذات الموجة التي اجتاحت الساحة وحركت كتلة البشر المترصة يميناً وشمالاً وجد نفسه الى جانبها، الى جانب الشاب تماماً. عقد ذراعيه على صدره وقف يمثل كان ذهنه يعمل قبل أية حركة يأتي بها. لم يكن يشعرها حتى بوجوده، الا انه في اللحظة التالية مد عنقه الى امام وتطلع وضرب بقوة على كتف الشاب الذي ذهل للحظات للتصرف الغريب الذي بدر منه.

- باسم! باسم حبيبي!!

- كان الصغير باسم فوق الاكتاف يلوح بيديه المضمومتين ولم يكن يسمع ماذا يقول عن بعد. رأى فقط باسماً فوق هامات الرجال.

- رائع! هتف الشاب رائع! وهو يتطلع الى حيث ينظر ما هود!

- اهو قريبيك؟

- ابن اخي!

- عيني حتى الاطفال يعرفون من هم كلاب الانكليز في بلادنا: ارتجف الجرس الرقيق الذي تكسر في أذنيه واحس بنفسه يطير فوق رؤوس الحشد النائر.

- باسم! يا عيني يا باسم! كيف السبيل اليك؟ ندت عنه هذه الجملة دون تفكير ولم يكن يعرف ماذا يفعل في تلك اللحظة المثيرة ارتجف جسده، بلع ريقه، ثم هدأ بعد ان برقت في ذهنه فكرة مثل يرق غير متوقع فاضاءت امامه طريق التصرف.

- ماذا يعرف هذا الطفل في السياسة؟ احتج ساخطاً!

- لو رأيت ماذا فعل الاطفال في سنه في بغداد خلال الايام الماضية؟

قال الشاب وهو يتطلع اليه بنظرة عاتية.

لم تسعفه بديته بجواب مناسب اذ اضطربت الساحة ثم تلاشيا في الفضاء مخلفين صوتاً حاداً منقطعاً يلعلع من بعيد، في مكان غير معين مكان ما في المدينة فترافقت له القلوب في الصدور هلعاً.

- رشاش؟

- هل اطلقنا الرصاص؟

- هكذا بدأوا المجزرة في بغداد!

- باسم!

هتف مندفعاً نحو السور وقذف بجسده كله عبر الاذرع المتشابكة التي انفجرت امامه واستمر نحو الدائرة المركزية اخترقها من الوسط تماماً باتجاه الصغير الذي ما فتى يحرك قبضتيه المضمومتين فوق اكتاف الرجال الذين كانوا يرددون هتافه والآن فقط سمع ما يقوله باسم بوضوح وضحك

- باسم!

واختطفه بقوة من تحت ابطه وانزله الى الارض واطبق بأحكام على رصفه النحيف الذي ضاع في قبضة يده واندفع الى مكانه السابق الذي اختلطت معالمه عليه . بعد أن اضطربت الساحة كلها فأنقلبت على بعضها وتفرق الجمع الحاشد في الشوارع والمساكن والطرق وكان الدخان الازرق يملأ السماء والاطلاقات تتطاير من كل مكان فوق الرؤوس في بداية جسر المقام رأى جرادة سوداء هائلة الجسم تجثم فوق قمرة سيارة الشرطة وجهت فوهتها المنفجرة نحو الفضاء وراحت تنفث النار والموت فانكفاً الى بناية البريد القديمة والتف من ورائها ناحية المدرسة الاعدادية وتوغلا بين مسالك البيوت الضيقة لا على التعيين .

كان الصغير معلقاً في يده وهو يركض الى جانبه ولم يكن يجد الوقت الكافي لتوجيه كلمة ما اليه ، ادرك ان الصغير يموت في يده من الخوف فواصل ركضه وسط الحشد الذي اتجه ناحية الكورنيش وعندما تعثر الصغير وسقط بعنف فتح باب وامتدت اليه يدور ففته وجرتها الاثنين الى داخل الدار الفارغة فتح عينيه وكاد يصعق . كان الشاب الآن يحتضن «باسم» ويمسك شعره مبتسماً!

- ارجوك! ارتاحا قليلا عندنا حتى تهدأ الحالة!!

لم يرد عليه . افلت معصم الصغير ووقف يداري اضطرابه ، جاءت الفتاة دون عباءة هذه المرة ترحب بهما واخذت تداعب رأس باسم الذي كان يذوب خجلاً

- بطل ! بطل حقيقي .

تطلع اليها طويلاً وتمتم ! حتى انت من الغرقى؟؟

الفصل الثالث

«السقوط الى الاعلى»

حل المساء مبكراً، تكاثفت الغيوم فوق المدينة . لم تعد هناك شمس تضيء النهار ولم يبق انسان خارج بيته أو محل اقامته دون واجب رسمي او ورقة مرور خاصة . اقفرت الشوارع والساحات والاسواق والملاعب والحدائق من الناس كما اغلقت مقاهي شارع الكورنيش ومقهى الزهرات القرمزية وتركزت الحركة فقط وراء النوافذ المضاءة كما يتحرك هو منذ أن عاد قبل ساعة في غرفته فلولا خطر التجول المقيت، لولاه ، لكان الساعة سيد الموقف والحديث امام زمرة مقهى الزهرات القرمزية ولبادر بالتحدث عن احداث اليوم بامتداد لسانه وللح في حديثه عن النضال الذي يتم من وراء النظارات السوداء والملابس القديمة طبيعي هذه هي حالة النضال المعاصر في هذا الزمن الذي يتداعى لاشك ان الجميع سيستهيئون الى هذه الصفعة المحكمة ستسوجه جميع الانظار تلقائياً نحو المحور الذي تدور على رأسه حركة الثورة في الدنيا كلها . سيطل في حيرة سيعرف ان الاشارة موجهة اليه تماماً واين بإمكانه تغادي هذه الضربة مهما راوح وما عليه آنذاك الا ان يخفف من غلوائه في المستقبل فالمثل يقول : الرجال صناديق مغلقة لأحد يعرف ماذا تضم بداخلها وهاك حالة ماهود عاصي هذا اليوم من كان يصدق انه سيشارك في تظاهرة الموت ويقدم الدليل الدافع على مساهمته لابل أكثر من ذلك يدين المنتظرين حقاً ان التقية واجبة في بعض الاحيان المهم ان نعمل ، ان نحدد الهدف ونرى ما نريد ، حتى وان كان الغاء معاهدة او اسقاط وزارة أو ضمان حرية الاحتجاج ضد الحكومة وسياستها او توفير الخبز للجائعين والكساء للعرايا والعمل للعاطلين والكتاب للمثقفين والخمر للمدمنين والجنس للغراب والعازبات اما الأسلوب فذاك شيء آخر ولهذا لم احتج الى نظارة

رغم انني نسيتهما والا لاعتقد انني اتخفى وراءها مثله ما من شك ان هذا اليوم يوم سعدي .

- لا بأس ! اسمية اخرى قتيلة ضاعت دماؤها هدراً ، غدا او بعد غد سأنتف ريشه واسقط هيته فانتظري الملحمة ياكراسي مقهى الزهرات القرمزية وكني شاهدة امينة على احداث عصر التحولات !



سقط الليل كله . ولم يعد يرى في الرقاق المجاور سوى الاضواء الشاحبة الكابية . ماتت الحركة في المدينة دوريات الشرطة المسلحة تنتقل من شارع لآخر من منطقة لأخرى تتمركز في بعض الساحات الرئيسية ومداخل الطرق ورؤوس المحلات ترصد وتراقب وتطارد .

كل فرد لزم بيته . هي ايضا ربما لزمت غرفتها في الدار الشامخة . تصورها رغم شدة الصداق الذي لازمه منذ الصباح تخطر في غرفتها أو تتطلع من وراء نافذتها المريضة الى الفضاء الشاسع المحيط الذي يمتد بعيداً وقد ملاء الصمت ونظرتها العذبة فقط ، لا يدري بأية وضعية هي الآن ؟ جالسة فوق كرسي ام ممددة في الصالة على اريكة تصفي الى الاذاعات الخارجية او تقلب صحيفة طرية من صحف بغداد ، او مجلسة ، او حتى كتاباً من الكتب التي حفلت بها مكتبة الوالد العظيم العامرة التي امضى اكثر من ساعة يعيش بين رفوفها مرتبكاً ؟ أي كتاب يأخذ بيديه ، وهي ، لابل هي ، الى جانبه تعيده الى مكانه وراءه ويرفق وتمسح عنه الغبار باصابع طويلة ، رخصة .

- لا اظني اجرو على ان اريها خزانة كتيبي المتواضعة ؟

كم غمرته السعادة وهو يمد اليها يده المضطربة !

- ماهود عاصي موظف في شركة تصدير التمور .

ويلتفت الى جانب ليقدم الصغير الذي لازال يرتجف ازاءه مأخوذاً

- باسم . باسم ابن اخي . في الصف الرابع .

- آه ! البطل ! اهلا وسهلا ، اهلا بالبطل «سالمة»

- قائد مظاهرة اليوم ؟ مرحباً مرحباً باسم ! سالم .

يظل الماس يتكرس في اذنيه ، يظل الجرس الناعم المنفوم الذي

علق في اسباعه في الصباح يتردد في مكان ما من اعماقه لم يحدد بالضبط موقعه

- في القلب ؟

- هراء ! من انت ؟ مجنون ام سخي !

- ولكن ، ولكن هذا اليوم شيء جديد في حياتي !

- من يجزم ؟ ربما . لقاء عابر قد لا يتكرر .

- كيف ؟ ساعمل المستحيل من اجل ان اجعل هذا اليوم نقطة

انطلاق الى اعلى ثم ماهذا الانسجام وكأننا نعرف بعضاً منذ سنين !

- هل تنفست كثيراً من الغاز ؟

- امتلأنا به !

- اذن اغسل وجهك واسترخ وغمض عينيك لبعض الوقت

وسيدهب الصداع .

- اعتقد ان استنشاق الخل مفيد في هذه الحالة ! هكذا تنصح سائلة

بصفتها طالبة صيدلة فلذا تراها تحمل في حقبيتها اليدوية زجاجة

صغيرة مملوءة بالسائل ومندبلاً اضافياً كلما نوت المشاركة

بالمظاهرات !

ضحك الاثنان ، هي انطوت ، بدت متضايقه من دعائه ثم

التمست الحديث الى باسم الذي كان يمسح شعر رأسه بيديه الى

الوراء مرتبطاً .

- تعبت هذا اليوم !

- لا ادري كيف اخلت من يدي ؟

احس بصفعة على خده وكأنها تقول له : ما هذا الكلام ؟ هل تعتقد

باننا لانعرف كيف انتهت العلاقة بينكما هذا الصباح ؟ من تخدع ؟

- سيدهب عنه التعب بعد قليل .

- لو ذهبنا لكنا الآن في البيت ، لانبعد عن هنا كثيراً .

- هذا بيتكم ايضاً .

- شكراً .

شعر بزهو عندما استعاد الحوار ثم تداعت في رأسه الخواطر

وارتجف ماذا لو اكتشفوا موقع بيته ؟ وما كان للحديث ان ينتهي

لولا ان دخلت ثانية الى الصالة واعلنت عن اعداد طعام الغداء .

ماذا يحدث لو ساقته الصدفة اليه نصراً هذا الصباح وركض معها

ودخل الثلاثة في هذه الدار العامرة ؟

- ها؟ في اية زاوية انت الآن ايها الخنزير؟

شعر بخجل كان الرجل اليوم واضحاً كالشمس وعينداً كثور وثابتاً عند رأيه كصخرة هائلة علته لن يقبل اللف والدوران او اللعب بالالفاظ ثم هذه الجدية في كل الامور: من ليس معنا ليس وطنياً يريد كل الناس على شاكلته عرفوا طعم النوم في مراكز الشرطة ومقرات التوقيف يقينه المطلق لاداعي للدفاع عن الحقيقة مادام المستقبل ها. فالباطل الذي انتصر قبل الف سنة هو باطل اليوم وظلت الحقيقة التي تجاوزها الناس حقيقة في وقتها والى الآن وفي المستقبل المستقبل لقوى الخير. اما كيف يحدد هذه القوى؟ فلا احد يعرف كيف! هي فقط تلك الفئة التي تعمل بصمت مثل ربحي القدر بعيداً عن الضوء يرفضون مقولة التقية واجبه هذه الحقيقة الذهبية التي عرفها المكافحون القدامى فأحسنوا استغلالها حتى دالت دولة الظلم وانكشفت الحقائق. ان «نصار» هذا لايراعي الظروف، يعتبر ذلك مداخلة اذاجي حتى ولو من اجل حياتي، فاليوم الذي اعيشه في الحياة لن يضيف علي برودة الخلود. الخلود الحقيقي هو أن اقول كلمتي علانية في يومي هذا التاريخ لن ينسى مواقف الرجال! انه لايعرف دقيقة ثابتة هي انه فرد واحد وطليق الجناحين ولو ذهب ليذهب الى الف جهنم ولكن واحداً مثلي سيرتكب جريمة لو دخل السجن حتى من باب الخطأ لمدة اسبوع فقط؟ فماذا تفعل الثمانية دانير تقاعد المرحوم نعمة لكل هذه الافواه؟

- يبدو انهم يصرون على توقيع المعاهدة!

قالت سائلة التي كانت تجلس برأس مائدة الطعام تخدم البقية.
- لقد سمعت بالأمس عهد الوصي الذي قطعه للساسنة الذين زاروه في البلاط بعدم ابرام أية اتفاقية لاتضمن حقوق البلاد وامانيها الوطنية!

ضحك سالم وهو يرفع الملعقة الى فمه ويلوح بيده

- امانيها الوطنية!

- وهل صدقت؟ تساءل ماهود مستغرباً.

- اصدق؟ وهل الأمر يتعلق برغبة او عدم رغبة الوصي؟

- الواقع ان الامر تخطى حدود الرغبات الشارع هو الذي يقرر.

قالت سائلة وهي تنظر الى ماهود المضطرب.

- حتى الشوارع اخلوها! وها انتا خير مثال تجلسان في البيت بدلا من التظاهر في الشارع!

- اغبياء! هل بتقديمهم العطلة وجدوا حلا؟ تساءلت سائلة.

- هراء! أين يذهب الطلبة؟ المدن كلها ثائرة متعونا من التظاهر في بغداد فاشعلناها في البصرة اضحك الكل وكان باسم يرمق الصغير سمير محاولاً تقليده في تناول الطعام.

عندما دخل عليهم الى الصالون قالت سائلة!

- ها هو سمير اخي الاصغر،

- تعني، آخر العنقود في الواقع ان عنقودنا صغير للغاية.

- ثلاث حبات. ماذا تفعل الوالد متحضر.

- ظاهرة حضارية. وهذه روح العصر!

- والدنا رجل ديمقراطي..

- التربية الحديثة هكذا، واحد متعلم جيد افضل من ثلاثة متعلمين تعلقاً ناقصاً.

لو فكر المرحوم نعيم مثل تفكير هذا الرجل العظيم واكتفى بباسم فقط لاكم هانت الامور الآن؟ ترى كيف يضمن تعليم هذه الجوقة السياسية؟

لم يره عندما دخل الدار اول الأمر. لم يكن موجوداً كان في مكتبه في قلب المدينة. وحتى في البيت يمضي اغلب اوقاته بين رفوف المكتبة منقياً ودراسته في الجامعة الامريكية في بيروت جعلته ذا افق متحرر ابتعد بنفسه عن الوظيفة التي تجر وراءها عبودية الانسان للكري وخنق الاراء الحرة ثم هذه الكلمة نعم! التي قد يضطر المرء احياناً لأن يقوها للملك مثلاً. كان يكرر:

- نعم! - تعني انني عبد. وهذه مسألة ليست هينة.

وضحك سالم وهو يلفت نظر ماهود الى هذه الحقيقة:

- كما ترى ان الثورة جاءتنا بالورثة.

لم يدر كيف وجد نفسه يؤكد هذا الرأي:

- حقاً ان الوظيفة تورث الهوان والذل.

فيها يجب ان تقسر نفسك على القيام بأعمال دونها صراخ الضمير! ارتجف وهو يقترب من النافذة تذكر هذه الجملة. لقد تحولت

الى ارنبل بل وحذاء من اجل هذه الوظيفة التافهة في مؤسسة حكومية ثانوية ماذا ستحول لو لوحوا لك بكبرسي الوزارة لن يمتعني من السقوط الى اعلى الا الله! هذه حقيقة يجب ان اعترف! -كي لايقول للملك مولاي امتنع عن الدخول الى وظائف الدولة رائع تصرف هذا الرجل قال ماهود لسالة التي تمتت بكلمات لم يسمعا جيداً.

لنا حديث آخر ياسيدي ولن افطر بالوقت الذي سامضيه بين يديك بشرشرة فارغة عن السياسة ساعلق في قلبك وذهنك ولن تتزعني من نفسك بسهولة. تمنى حقاً ان اكون صهرك. - تذكر موقعك؟

- انا؟ عن اية مواقع تتحدثون؟ والرجل العظيم مثقف ومتنور ودمقراطي للمشاش!

في ذلك اليوم البهيج الحافل، أكل بشبهة غير معتادة ولم يجد ما يرر به التهامه لصحن الرز الذي امامه سوى ان يطلق طريفة! - يبدو انني نسيت نفسي معكم؟ لقد التهمت صحن رز لوحدي وهذه بادرة سيئة على انساننا ان يعي مواقعه جيداً.

- انت؟ ماذا اكلت؟ لم تذق شيئاً من الطعام.
- كذاب، منافق من تخدع، نفسك ام الاخرين؟ بهذا الحديث عن المواقع؟

- قل الذي يبحث عن مواقع جديدة!
- قصاك من يريد ان يسقط!
- اذا كان السقوط الى اعلى؟

- انتزع نفسه من بينها انتزاعاً يجب ان يرتاح. منذ أن دخلا الدار وها قائمان على خدمتهما. بدا سعيداً حتى رقم الهاتف صار في دفتر الجيب الصغير مع حق كامل ومطلق بالاتصال في اي وقت.

- كيف في اي وقت؟ سوى الوقت المناسب!
وعند الباب رفض سالم ان يذهب على قدميهما.

- قد تعرضان لكره السيارة متوفرة فلماذا المخاطرة؟
شعر باسى، سيعرف موقع بيته، ولكن كيف اذا جاءت هي معها؟ - سنأتي وسمير معكما. لارى المدينة وهي خالية من الناس كيف تبدو جلس ماهود الى جانب سالم هي والصبيان جلسوا في المقعد الخلفي رآها ماهود تتطلع من زجاج النافذة الخلفية الى معالم المدينة المتراجمة.

- هلا عرجت بنا على الكورنيش!
انقبض قلبه.

- فرصة طيبة. سترون اين المقهى التي ستصدر للعراق ثورة المستقبل.

- تقصد مقهى الزهرات القرمزية؟

- من غيرها اعني؟ من بعيد ستلمح الزهرات القرمزية الثلاث كل يفسرها على هواه.

- مثلاً؟ تساءلت سالة وهي تضع حنكها على ظهر المقعد الامامي.

- آه! اختلفت التأويل! منهم من يقول أخاء - حرية

مساواة شعار الثورة الفرنسية وبعضهم يزعم أن هذه ترجع باصولها الى شعار الثورة التركية - حرية، عدالت، مساوات، الا ان احد الاصدقاء - بالمناسبة من ابطال اليوم والذي يسؤني جداً لو تعرفنا عليه - يؤكد على انها ترمز الزنايق الحمراء للشعب السعيد في الوطن المنحرر. اما آخر تفسير فقد جاء به الينا احد الاخوان من بغداد وهو: وحدة، حرية، اشتراكية

- حسناً اين هو التعارض في هذه التفسيرات؟

كانت السيارة قد انعطفت الى العشار وما زالت سيارة الموت جائمة عند مقدمة جسر الامام فواصلت سيرها حتى جسر المتصرفية ثم توغلت في ازقة البصرة القديمة.
وعند بداية المحلة اشار سالم بالتوقف.

- اراء ايتما الى هذا الزقاق؟ البيت الثاني على اليسار تقيم الثورة القادمة التي يطيب لها ان تحتضنكم هذا المساء.

- تحياتنا واعجابنا غداً نصل ببعض او من المؤكد سنزور مواقع البروليتاريا الصاعدة في يوم ما! قهقهة سالم ضاحكاً:

وعادت السيارة من حيث انت تحمل كنوزها:

كيف كان شعورها بعد ذهابها؟ هل فكرت بي؟ اي الكلمات علقت بذهنها؟ هذا بيتكم؟ هل تستمر التظاهرات طوال العام؟ حبذا لو ظل هذا الحمار مصرأ على توقيع المعاهدة لماذا تعود لهذه الافكار؟ لقد فند رأيك هذا دكتور المستقبل سالم عبداللطيف واكد لك ان هؤلاء لايملكون من اسرهم شيئاً انما تصرفهم يتم وفق مرحلة تاريخية حتمية فالرغبة في تجديد المعاهدة القديمة بواحدة حديثة انما ناجمة عن ظروف مستجدة لم تعد تنفع معها اساليب السيطرة القديمة فلا بد من قيود جديدة براقة ولا بأس ان تكون من

فضه مادامت تؤدي نفس الغرض - غرض القيد الحديدي قلت في نفسك:

- من اين لهذا الشاب كل هذا الوعي الخارق بحقائق العصر؟

ماذا سيصبح لو تحول لدراسة الحقوق مثل الوالد ويقبل الوظيفة، لربما كان منصب وزير شيئاً تافهاً بالنسبة له.

- لا ادري لم اخترت دراسة الطب؟

تساءل ماهود ضاحكاً بعد ان فرغ سالم من الادلاء بآرائه.

- لا لتعارض دراسة الطب والسياسة!

- لان وزارة الصحة تتطلب طبيباً سياسياً!

قالت سائلة ضاحكة.

- السياسة في بلادنا كالم على القلب! ما اكثرهم!!

يتملقون البسطاء من المواطنين عند اقتراب موعد الانتخابات

ثم يختفون حالما تظهر النتائج سواء فازوا بكرسي في البرلمان ام فشلوا.

- تعال معنا الى مقهى الزهرات اياها وخلال شهر واحد ستجد نفسك سياسياً خطراً مثل تشرشل.

- الاتقل لي اين يذهب المرء في مدينة مثل البصرة غير المقهى؟

- وفي بغداد؟ المصيبة ذاتها!

- لاتنس ان جهنم من سبع درجات.

- فتحاول كلنا السقوط الى اعلى!

تري كيف ياتيني الليلة النوم؟ هل يطرقون بابنا الليلة؟ من من العيون تعرف علي؟ انا لم اشارك ولاحتي بهتاف، كنت مجهود

متفرج، هبطت من التل ووقفت اتطلع من بعيد للارداف المكتنزة الحبيسة ولا ادري فيها اذا كانت هناك مادة قانونية تعاقب على هذا

العمل ام لا: ولا ادري الى اين يتعدى جنحه ام جناية ام...

جريمة لو، كل المتظاهرين مثلي لاسقطنا الوزارة.

هه! هه. نكته. كلما تحاول ان تتبعد عن شراك نصار تقع في

حيائل غيره هذان البطرانان مثلاً ما حاجتها بدوخة الراس هذه؟

وماذا يريدان ان يغيرا في الأمر؟ الم يتعظا بتجربة والدما العظيم؟

ارابت كيف سخر من الاحداث الجارية؟

- ها؟ هل اسقطتم الوزارة انتم الاربعة ابنائي ان مستقبل العراق

مرسوم منذ بداية القرن حتى نهايته هل تريدون ان اترك لكم

كتاباً. ماذا سيحدث في البلد بعد عشرين او ثلاثين عاماً منذ الآن؟

ولا تدري كيف اعترضت الرجل واجبت؟

- الاتعتقد ياسيدي ان هذا اطلاق في الاحكام لربما يرسمون

مستقبل البلد مثلاً تفضلت ولكن لاتنس المفاجئات! من قال ان

هذا الشعب الذي يمضي ساعات يومه امام الافران. يهز الدنيا

هكذا؟ هل سمعت كيف تتحدث عنه الاذاعات الاجنبية

- انا على ثقة من ان المستقبل في هذا البلد للقوي الشابة الجديدة

التي ربها ولدت الآن، لنقل جبل باسم وسمير قالت سائلة

- هذا واضح. فباسم كان قائد المظاهرة في هذا اليوم وهكذا كما

تري ان الاجيال الجديدة بدات ممارسة حقها منذ الآن! وغداً من

يدري ماذا سيصبح؟ اردف سالم.

- مثل عمه. زبون مز من في مقهى الزهرات القرمزية!

- انك تشوقني في حديثك عن هذه المقهى لو رفع حظر التجول

فأول شيء افعله هو ملازمتها لبعض الوقت

- كما هو شأنك في نادي الكلية.

- اعن كليتنا نتحدثين بهذه الصورة؟ والبطولات!

- آه موقف الهيئة التدريسية كان عظيماً استقالت بكاملها احتجاجاً

على ضرب الناس بالرصاص!

- كذلك فعل اساتذة كلية الصيدلة!

- ولاحتي حليفو مقهى الزهرات القرمزية رغم ان كل واحد فهم

ولو وضع ساقاً على ساق وبدأ يتحدث

- تقصد نصار محسن! اليس كذلك! من المؤكد انه سيمسحك من

امامها كرسى على رمال بجملتين فقط. وسيحظى باعجابها او ربما

هو اكثر من الاعجاب، اكثر من الاعجاب! ما هو مثلاً؟

مستحيل! ياترى؟ الامثلة كثيرة! مستحيل! وما هو وجه الاستحالة

في ان تحب شابة مثقفة شاباً، مثقفاً لبق الحديث! واهم من ذلك

صادقاً في كلامه وليس دعياً مثلك!

- هلوسة. هلوسة كل ما يدور في ذهني هذه الليلة. اين لواحد مثل

نصار محسن ان يصل لمؤلاء الناس!

هل باب بيتهم مفتوح لكل من ركض في الشارع، من انا ياترى

بالنسبة لهم؟ لولا موقف باسم هذا الصباح؟ لو بقي في البيت

اليوم؟ هل صار بإمكانني ان اتشرف في معرفة اناس من القرن

الحادي والعشرين! ايذاً، ايذاً أن قوة خفية هي التي دفعت باسماً

لان يخالف وربها لأول مرة امري ويتبعني!

- باسم: الا نحتفل بسقوطنا الى اعلى؟ اقصد الانتعشى؟



الدرويش

فصل من رواية مخطوطة بعنوان
«سابع أيام الخلق»

■ عبد الخالق الركابي

لكنه فوجيء بـ «فرع» يتفرس فيه بارتباب ليفحمه بقوله:
- وانت أيضاً... لن تخدعني بأساعي مثل هذا الكلام؛ فأنا
اعرف أنك لم تفوت ولو مرة واحدة حضور ولائم «مانع».

فصاح «فرهود» مصعوقاً:

- ماهذا ياأبا هداد؟ أتشك في اخلاصي لك؟ لقد كنت موضع ثقتك
حتى قبل أن أصبح زوج اختك، وما حضوري ولائمه الا لأنقل
اليك أخباره أولاً بأول.

الا ان «فرع» عاد يضيق عينيه ليقول له بثقة:

- ورغم ذلك فأنا اعرفك «تأكل الخنزير من ذيله».

وأردف، مفوتاً عليه فرصة الاحتجاج:

- ... لم الجأ لك الا لاستحالة قيامي بهذه المهمة بنفسي او بواسطة
أحد رجالي:

فابن صانعة قباب (المطال) يتحرق شوقاً لان يضبطني متلبساً
بتجاوز القانون ليفرغ حقد الاول والآخر في... وكل مايرده
منك هو ان تقدر اعتيادي عليك لقاء خسارتي قيمة نصف ماستعثر
عليه.

ختم «فرع» كلامه بان اطبق بوابة القلعة، مجيباً على تحية
الوداع بهمهمة مهمة طفى عليها صوت انزلاق لسان الغلق الذي
وحد البوابة الضخمة بالجدار الحجري الشاهق.

- لن اكون جديراً بأن «أكل الخنزير من ذيله» ان لم اعرف كيف
اقتصص منك ياابن فدعة التي تشعبت ساقاها المشلولتان ببولها!
همس «فرهود» وهو يتحدر عبر سطح التل لتستقبله الكلاب بالنباح

صاح «فرع» وهو يصرف بأسنانه حقداً:

- لن يخدعني ابن صانعة قباب «المطال»... فأنا واثق من وجود
اكثر من كنز مدفون... والأهل يعقل ان يفارق هؤلاء
«الافرنجة» ديارهم البعيدة ليسكنوا في هذه الديرة المقطوعة عن
اطراف الدنيا لأجل النباش في الخرائب بحثاً عن حجارة؟!

فتوقف «فرهود» بعد تخطيه عتبة بوابة القلعة الى الخارج،
ليتساءل براءة:

- ابن صانعة قباب «المطال»؟ من تعني بذلك؟

فضيق «فرع» عينيه، وتساءل، محدداً فيه نظرة مستنكرة:
- احقاً لاتدري؟ اذن عمن تحدثنا في الديوان على امتداد ساعات؟
تراك مثل الآخرين يهرتك ملابس «مانع افندي» فنسيت وضاعة
أصل امه؟!

فصاح «فرهود» باندفاع، مستعيداً بلمحة خاطفة تلك الضجة
التي هزت الديرة منذ سبع وعشرين سنة، يوم وقع اختيار الشيخ
«عاصي» على صبية مغمورة الأصل لـ «بطري» بجماها وصباها
«شيباته» بعدما تزوج ثلاث نساء لم يرزق منهن بذكر يرث المشيخة
من بعده:

- حاشا لله... حاشا لله... ان انسى ذلك...

وأضاف مدهاناً:

- أين وضاعة اصل امه الغريبة عن حملتكم من عراقة أصل أمك
التي هي ابنة عم المرحوم ابيك اذ يجري دم «مطلق» النقي في
عروقك؟

خلال أزقة (سلف الوكيل) المغمورة بالظلال.

لاشك ان ضعف موقفه هو الذي دفعه للاستنجاد به، فبعث اليه صباح هذا اليوم وكيله (زناد) طالباً منه القدوم الى القلعة للغداء وللتباحث في أمر هام سيعود بالنفع عليها، اذ تبين انه يطلب منه النيش خفية في مواضع مختلفة من التلال قبل قدوم الافرنجة، ميزناً له الامر بوجود كنوز مضمورة اسالت لعابه حتى كاد فمه يريل به لولا ان وصول الغداء انتشله من ذلك!

- والان لم يبق أمامي سوى الوقوع على شخص يُركن اليه لمساعدتي في هذا العمل شرط الا يكلفني مالا!

اسر بها لنفسه وهو يحث الخطى عبر الارض المحصنة. وأمامه ارتسمت قريتا (الاورديكاه) و(التلغرافخانه) وقد نمتا واتسعنا حتى اوشكتنا على الاتصال بالقرية القديمة التي كانت بيوتها تسبح في آخر وهج للشمس الحمراء الموشكة على المغيب، وثمة ضبابية اشبه بالدخان شرعت تتصاعد.

وبعد تفكير طويل لازمه على امتداد المسافة الفاصلة عن القرية. نوصل الى أن (فرج) ابن قريبته الأرملة (شذرة) هو خير من سيشفه في مثل هذا الامر: فقد آن له ان يرد جزءاً من الجميل الذي طوق به عنيقها - هو وامه المصونة! - فلولا اكياس قمحه لكان عليها منذ دقة ابن رشيد الجلوس عند باب المزار متسولين لقمة الزاد.

وكان صوت «ذاكر القيم» يدوي ملء سمعه بالأذان لحظة دخوله فناء بيت الأرملة التي لم تشعر به: فقد كانت منهمكة بمطاردة دجاجتها لتدخلها القن، وجسدها الجهنمي يرتج بشكل يبعث على الدوار تحت ثوبها الخلق. وانحنت لتلتقط فردة قبقاب رمت بها ديكاً كان يجاهد لاعتلاء ظهر دجاجة. لكنها وثبت مذعورة على اثر لمسة (فرهود) الخاطفة لعجزتها.

- يالها من الية مكتنزة!... يبدو انك تملقني نفسك بشكل جيد من خلالي!

همس (فرهود) بسم جاف، ملاحظاً بشغف كيف ان وجهها المؤطر بسواد الفوطة قد تورد وهي تدير عينين قلقتين على امتداد سور الفناء الخفيض خوفاً من ان يكون ثمة من لاحظها وهو يقوم بحركته الداعرة تلك. وركلت بقدمها باب القن مطبقة اياه

على آخر الدجاجات وهي تفتح بهمس يقطر بغضاً:

- الا تتجمل من نفسك؟ فرغم أن احدى قدميك في القبر لك في كل يوم زفة... وفوق كل هذا لاتمتنع عن معابثي أنا التي يعتبر شرفي من شرفك!!

وجاهد للسيطرة على انفاسه المتهدجة ليقول لها، ملتهاً بعينه ملامح هذا الوجه الفتى الذي يقطر صحة وشباباً:

- ولم الخجل؟ فمن اولى مني بك؟ فقي بان الامر سيبقى سراً... بيني وبينك... فشرفك كما قلت من شرفي... فقط طاوعيني يا امرأة!

وكان قد تبعها كالماخوذ وهي تتراجع بظهرها نحو الايوان. حتى اذا ماصطدمت بالعمود الذي يسند السقف صاحت به:

- مكانك... والا سأملأ السلف صراحاً.

- حسن... حسن... سألزم مكاني...

قالها باستسلام وقد لاحظ التصميم في عينيها. وعقب بنبهة جارحة:

-... ولكن الا تتحرقين لطفة لكي تتذوقيه بعدما حرمت منه اعواماً؟ أقسم بان غطاءك لا يسعك ليلاً لفرط ماتنقلين تحته!

ولاشك انها هجست بزوال الخطر؛ فقد اجابته وهي تفرق في ضحكة أدهشه صدورها منها ان كانت حقاً غاضبة:

- ولم اتقلب في فراشي؟ هل تحسبني مصابة بالقولنج؟

فأجابها ملهوقاً وقد تجددت آماله:

- قولنج او غيره... فدواؤك لدي انسا... فقط لو طاوعتيني فجعلتيني انفرد بك في اقرب حجرة لشفيتك من علة ترملك، في الوقت الذي تحليل في خبرك الذي تستلته مني بحجة قرابتك لي!

وكان قد عاود الاقتراب منها، بل انقض بيده على ثديها لولا انها باغتته بان صاحت بصوت مرتفع افزعه:

- فرج!

وازداد رعبه عندما فوجئ بابينها يجيئها على نداءها من موضع قريب، فوثب متراجعاً الى الوراء وهو يهددها ويتوعدها بحركات من يديه جعلتها تفرق في الضحك، فسارعت تستر فمها بطرف الفوطة.

- ابن هو ابنتك هذا الذي لا يكف الجيران من الشكوى منه؟
صباح وقد سيطر على نفسه، فانشغل بتعديل عقاله فوق
كوفيته.

- وما الذي تريده منه؟
- اريده لصالحه، فلم يعد صغيراً لتخشي عليه. لقد تجاوز الثالثة
عشرة من عمره، وأن له ان يطعمك ويطعم نفسه بكذ يمينه
لابسقة كد الآخرين دون مقابل!
وبكف - لم تفته ملاحظة كونها ملطخة بالحناء! - اومأت نحو فناء
البيت المجاور، قائلة وسط ضحكة داعرة:
- انه هناك... مع دابته!
فتساءل مدهوشاً:

- مع دابته؟... وهل احوال بيتي الى اسطبل؟
ولاحظها تسيطر على نفسها بصعوبة لتقول قبل ان تنخرط في
ضحكة جديدة:

- وما الضرر في ذلك طالما هو بيت خاو؟
- اسمعي... لاوقت لدي لمجاراتك في محامكاتك... فكون
البيت خاوياً لا يمنع من انه قد يؤجر بين يوم وآخر بعدما ندرت
البيوت الخالية في الناحية.

واستطرد وهو يتجه نحو الباب الخارجي:
- ابعني بدابته ورائي الى البيت ولا تنتظريه حتى صباح الغد!
وبصق على العتبة غيظاً لينطلق صارخاً بجملة شتائم بعدما
غاصت احدى كاليته في كتلة روث لم يميزها في الظلام.
اخترق الازقة وهو يكاد يهرول. وما ان دخل البيت وصفق
الباب وراءه حتى طرف باحفانه ازاء ضوء السراج الخافت.
- ماهذا؟... الا يكفيك ضوء نار الموقد لقتل قملك لتبديدي
الوقود في اشعال هذا السراج؟

صاح بامرأته المنكفة على صحن يطفح بزيت تطفو فيه بضغ
تمرات.
- ليرة..

نادى امرأته الثانية، مراقباً ببغض فم المرأة الاردد وهو ينطبق
بين فينة واخرى على تمررة لينفرج بعد لحظات عن نواة تأخذ
طريقها نحو رماد الموقد.

- سبتيت الليلة في قلعة أخيها...
اجابته لتلحس اصابعها الملطخة بالزيت قبل ان تردف بلهجة
ملغزة:

- ... فقد وعدنا الدرويش بعمل حرز لها!
هل ذهبت الى الدرويش مرة اخرى؟ يبدو انها مصممة على ان
تحبل حتى لو اقتضاها الامر أن

- استغفر الله العظيم.
زفر بغيط ليتنقل في ارجاء البيت الذي فشل السراج في اضاءته،
منقباً تحت كومة الحطب وخصاصيف التمر واكياس القمح
المرصوفة حتى السقف، بحثاً عن المسحاة والفأس. وعادت (ليرة)
تخطر في ذهنه كرة اخرى؛ فلو كانت هنا لهدته الى الاداتين من
فورها...

- ومتى توجهت الى القلعة؟
سألها من زاويته المعتمة وهو يصفق كفيه ببعضها مزيلا عنها
التراب ونسيج العنكب.

فأجابته وهي في سبيلها لاذاراد تمررة جديدة:
- ضحى... عقب توجهك بصحبة زناد الى هناك.
وتقدم منها حتى انتصب فوق رأسها وهو يفكر بـ (ليرة). معنى
ذلك انها كانت في القلعة في الوقت الذي كان يتغدى فيه مع اخيها
في الديوان!

- حسيك... حسيك... كفك ما ازدرته وابقي لي ولو القليل!
صرخ بها وهو يختطف الصحن من يدها ليملا فمه ببضع
تمرات سرعان ما ابتلعها مع نواتها ليقول بصوت ممضوغ:
- لمن الله ذلك الدرويش!

فما يحيره حقاً هو بقاء هذا الرجل محط آمال النساء، يقصدنه
من ابعد القرى كأنهن يستمتعن برؤية أسنانه الممرقة، وتنسم
رائحته التي تتركز الانوف. بل الادهى من ذلك ان سحره لم يعد
وفقاً على النساء بل شمل الرجال ايضاً. فها هو (طلاع) يلازمه منذ
اشهر، مطلقاً لحيته تشبهاً به، اذ لم يبق امامه سوى تعليق الاجراس
بساقيه!

المغلق لتستقر في جسدي ذينك الكائنين المدنسين - (جابر)
(وخضرة) - اللذين قد يكونان اللحظة متعانقين على فراش
الزوجة!

كان ثمة تيار هواء بارد يهب من جهة الشرق، حيث تمتد
البرازيل، فأحكم من لف الغترة حول رأسه وتحسس مقبض الخنجر
المعلق بحزامه وهو يتحرف غرباً ليحابه بنباح كلب انطلق من فناء
بيت قريب.

مثل كلب... سيظل يعاملها مثل كلب... يضربها،
ويذلها... ويهينها، مسلطاً أخواته عليها يثأرن منها لما وصمهن
أخوها من عار سيصبحن بسببه عوانس لا يقربهن أي مخلوق.
انه لن يغفر لـ (جابر) فعلته الذنبية تلك ابداً... لن يغفر (لقتال
السبع الفاطس) عمله الجبان الذي لم يقدم عليه الا بعدما خيل له
ان امره انتهى في «دقة ابن رشيد»... يومذاك لم يصدق بانه نجا
يجلده من أهوال تلك الارض النائية فعاد الى دبرته بسلام حتى
فوجيء بهذا الهول بانتظاره تحت سقف بيته... لشدماً يدهشه
الان انه لا يزال حياً يرزق ولم يمت خزياً عندما استقبلته اخواته
الثلاث صامتات - بينما انطلقت الزغاريد في استقبال العائدين
الآخرين - ليخبرنه حال دخوله وسط نشيجهن بالأمر!... عندها
فقط أدرك سر ذلك التحفظ الذي جوبه به لحظة دخوله القرية:
فعلى نقيص صحبه الآخرين الذين كانوا يُستقبلون بحماسة اكتفى
غالبية مستقبليه بمبادلته تحيات مقتبضة.

كان يشك بوجود علاقة بين الاثنين. منذ زمن طويل اصبح يشك
بوجود أمر ما بين الاثنين: فوقفات (جابر) عند باب بيته لفتت
انتباهه قبل تجنيده بفترة وجيزة، كما ان نشاط (خضرة) المفاجيء
أثار انتباهه: (خضرة) التي كانت تمر عليها اشهر قبل ان تفلح
بنسج بساط على نولها غدت في حركة دائية بين البيت والشرية،
تغسل الاواني والملابس وتجلب الماء، وهو ليلادته لم يداخله الشك
تجاهها الا بعد مفاتحة الملا (دخيل) له بشأن رغبة (جابر) في طلب
يدها، فكان جوابه ان قطع حزامه على جسد اخته!

انطلق عويل ابن اوى تجاوبت معه جوقه صرخات تصاعدت
من وسط الاحراش وبساتين الجانب الاخر من الوادي. وكان قد
غادر القرية متخذاً وجهته شمالاً، حيث امتدت الارض الخلاء
تحت وهج هلال مرهف انتهت به بالقلة التي بدأت اكثر سواداً من

تحامل (طلاع) على نفسه ليعالج امرأته بأخر ركلة وهو ينضح
ملء فمه ومنخريه

يا الهي!... ماأشد قدرتها على التحمل!... لقد كلت يدها
وقدماه وهو يضربها منذ دقائق دون توقف على امل ان يشفي غليله
برؤيتها تبكي ولو مرة واحدة... ولكن عبثاً... فها هي وقد
تكسوت على الارض لتلوى لحظات بصمت، قبل ان تعاود
الجلوس، حادجة اياه بنظرة سريعة من تحت حاجبيها لتنهكم
بعدها بتعديل الفوطة حول وجهها، غير متبهة لخيط دم يسيل عند
زاوية فمها المزموم بعناد.

- هيا... هيا استنجدي به ثانية اينها الفاجرة!

صاح، وصدره يعلو ويهبط:

- لن تخيفيني باخيك لمجرد انه اصبح من جندرمة مدير
الناحية...

وبنظرة محتقنة بحث عن اخواته الثلاث. حتى اذا ما استطاع
تميز رؤوسهن الداكنة خلال ظلمة الزوايا التي تحصن فيها
خاطبهن بصوت لاهث:

- لقد أصبح لها لسان!... هكذا نسيت انها امرأة فصلية عليها
دفع ثمن خطيئة اخيها فأصبح لها لسان!
وعاد يحدق في قمة رأسها المنكس.

- قسماً بالله سأعمد الى قطع لسانك وادخله في (...) ان
تجرأت على النطق باسمه... اتسمعين؟

واتجه نحو الباب الخارجي ليفتحه على ظلمة الليل.

- لاتدعنها تغيب عن انظاركن ولو لحظة واحدة. اغلقن الباب حال
خروجي؛ فأنا اعلم الناس بسوء اخلاقها هي التي تربت في كنف
أخ فاسق لم تمنعه الجيرة من الاعتداء على شرف الآخرين!
وصدعن لأمره، فأغلقن الباب على غريمتين، فاطمأن على بقاء
فريسته تحت سطوته ليفرغ فيها غيظه غداً وبعد غدٍ وبعد بعد
غد... الى الابد.

سيظل يضربها حتى يوم القيامة جزاء فعلة اخيها!

ارسل باتجاه باب البيت المقابل بصقة شحنتها بحقد مدمر تمنى
لو استحبال بقدرة ساحر الى رصاصة تخترق الواح هذا الباب

ظلام الليل . وكانت الحصيات تصر تحت (كالتيه) وهو يحث خطاه نحو (سدره الذور) التي لم يستطع تشخيصها في العتمة ... هناك ، في كوخ الدرويش سيجد ملاذه الوحيد : فبعد اعوام من تنكر الأصدقاء له عقب فضيحة اخته تلك وبعدما طفق سماعه بيا أشاعوه عنه من قارص الكلام ، وبعدما خاب امله في «مانع» ؛ اذ سرعان ما صالح «فرع» فعادت المياه بينهما الى مجاريها ، بعد كل تلك الامور وجد في كوخ الدرويش المكان الوحيد الذي يتفس فيه عن همومه انه لأمر يبعث على الاسى الابدع الامن والسلام الا لدى الشخص الوحيد الذي كان يشعر نحوه بنفور لا يقاوم ؛ فاما من مرة التقى الدرويش وهو يتسول ، صادحا بأشعاره الا افصح له الطريق ، متجاهلا وجوده فقد كان يعده شخصا غريب الاطوار ، تحيطه الاسرار والغموض ، الى ان حل يوم فوجيء بالدرويش يعترض سبيله ، ففرس في وجهه الذي كاد يضيع وسط ظفائره ولحيته المسترسة ، ملاحظا عن كذب تلك العين الصفراء المخيفة الجامدة في محجرها .

- (الما زرع باول صباته ... زرعه ييس والمائي فاته)

فوجيء طلاع بالدرويش يصرخ بذلك الكلام ، مفعما انفه بعفونة أنفاسه الكريهة .

- (لاتضيق حياتك جزافا ... زرنى في كوخى لازيل عنك اهم)

اضاف الدرويش وهو يضرب الارض بطرف عصاه ليغادره بعدها برنين اجراسه ، معدلا الجراب المنتفخ فوق كتفه .

ولفترة طويلة بقي (طلاع) فريسة للقلق ؛ فرغم نفوره من الدرويش لكنه كان قد سمع بمقدرته الفارقة على الاتيان بالخوارق : فعلى يديه شفي اكثر من طفل كان موشكا على الموت ، كما أشبع عن نساء عواقر حبلن بفعل تهاشم . وهكذا اصبح من دأب (طلاع) تتبع اخباره بشيء من الدهشة والاعجاب : فخلال تنقلاته اليومية بين القرى لا يتورع عن سب العثمانيين مظهرا مساوئهم بشكل اقرب مايكون للتهور ، ناجيا من انزال القصاص به لما عرف عنه من جنون . وفي ظهيرة احد الايام قرر (طلاع) التوجه نحو الكوخ . وكان اليأس قد بلغ به متناه ؛ فرغم تكتم اخواته على اخبار خضرة ، وحرصهن على عدم ذكر اسمها امامه عرف بانها رزقت بثالث طفل لها ، فاسودت الدنيا في عينيه . وهناك فوجيء بالدرويش يستقبله بفتور خيب اماله : فقد اكتفى بأن حذجه بنظرة خاطفة من عينه المربعة . ودون ان يجشم نفسه عناء

الرد على تحيته واصل ازدراد طعامه ، مغترفا اياه بنهم كأنه لم يأكل منذ عام ، ملطخا لحيته بالفنات ، منتشقا بانفه بشكل كريبه ، فجلس (طلاع) امامه في انتظار انتهائه من غدائه .

(مدد ... يااسد الله ... مدد)

صرخ الدرويش بصوت مدو وهو يمسح يديه بأساليه لينصرف بعدها الى النيش في كيس اخرج منه (سبيلا) خشبيا حشاه تبغا . وأوقده ليستنشق منه بلذة بضعة انفاس قبل ان يدسه بخشونة بين أصابع (طلاع) أمرا اياه بقوله :

- (خذ ... دخن حشيشة الفقراء ليزول عنك الهم)

ومع اول نفثة دخان بوغت (طلاع) بنكهة غريبة جعلته يسعل . وبعينين غشيتهما الدموع تفحص (السبيل) بارتباب . الا ان الدرويش اختطفه منه ليعب منه انفاسا أخرى قبل ان يعيده اليه قائلا :

- (دخن ... وترحم على روح شيخ الفقراء الذي خصنا منذ مئات السنين بهذا المقار المزبل للهموم)

وازاء نظرة الدرويش النافذة واصل (طلاع) التدخين ، شاعرا بتفاقم احساسه بالضيق ، حتى مرت به لحظة آمن فيها بأنه موشك على الموت : فقد هجس بفقدان سيطرته على نفسه مع احساس مرهق بعدم الارتياح . وشعر بتسارع نبضه كأن قلبه موشك على الانفجار ، فغادر الكوخ دون وداع ، ملاحظا نظرات دهشة كان يجابه بها كلما مر به شخص . وفي البيت هاله في المرأة احتقان عينيه فداخله شك من ان الدرويش سماعه ومرت عليه أيام كان فيها نهبا لشعور غريب بالاكتاب مع ارق نقص عليه نومه . وكان لا يد له في آخر الأمر من معاودة التوجه نحو الكوخ ليغدو بمرور الاشهر ملاذه الدائم :

فهناك يشفي غليله من حقهده على العثمانيين الذين ضاعت بسببهم حياته الى الابد بالاستعاض بالدرويش وهو يثلبهم بشتى الوسائل ، محدثا اياه في لحظات صفوه القليلة بحكايات مرت به اثناء تنقله بين البوادي والقرى يشيب هوها الطفل في المهد . وفي الكوخ أيضا يملأ صدره بذلك الدخان المخدر الذي يزيل عنه الهموم ... هموم هذه الحياة الغادرة التي لاسبيل امامه لأفراغها الا عن طريق امسراته : فيتنفس عن غيظه بضربها تارة ، او ... انها عاهرة بطبيعتها : فكل تلك الركلات التي نالها بها قبل ساعة لن تمنعها عند عودته من ان ترحف نحوه بلذة لتلتصق به ، مذكية نار الرغبة

ملهواً أنفاساً متعاقبة جلبت الدوار لرأسه ، فأيقن ان الدرويش قد عبأ السبيل بحشيشة قوية من صنف (الزهرة) التي يستحصل من اول عملية نخل لمسحوق اوراق (القنب) المخلوطة بالمادة الصمغية المتجمعة حول البذور .

انتبه (طلاع) للدرويش يهذي بأسم ما ، ففقر فمه مصيخا
السمع ليره ... الا تعرفيني؟ ... فانا ... اعرفك منذ ... زمن ...
طو ... ي ... ل ...
(ليره) ؟ من يعني بها؟ تراها المرأة نفسها التي كاد يصطدم بها
عند باب الكوخ ؟

كانت جميلة ... جميلة بشكل ملفت للنظر ... لعلها اخت
(فرع) التي كانت مضرب الامثال في حسنها في الديرة قبل سنوات
.. انه يتذكر الحمس الذي دار حولها وحول «عايد» الذي تربى
معها في البيت نفسه . قد تكون هي ! ... ولكن ماعلاقة
الدرويش بها؟ لعلها زارته في كوخه هذا لعمل حرز ما ...

لكنه شعر باهتامه يفتر بهذا الامر وقد تمكنت الحشيشة من رأسه . حتى اذا ما مر وقت قصير جاهد ليتذكر الأمر الذي كان يشغله .. لقد ... ولكن ... ياه ... هاهو ذلك الشعور العظيم بالانشاء يغمره ... انه يشعر بخفة غريبة في جسده ... يا الهي ... ماأشد شعوره بالسعادة ! ... ماروع هذا الكوخ الذي يضمه مع هذا الدرويش التتن بافعا المستكنة في كيسه! ... مدد ... يامولاي ... مدد ...

صاح (طلاع) بصوت بدا وقعه غريباً على سمعه، فانتحرت
الحالة عنه لحظات ... وطرف باجفائه الخدرة وقد تذكر الأمر
الذي كان يشغله منذ لحظات ... كان يفكر بـ (ليره) ... وكان

لكنه انتبه للدرويش يرطن شعره لينيهه بجملته شتائم ارسله
بحق العثمانيين ، مثنياً ، دون سبب ظاهر ، على حسن اخلاق
(الانكليز) . وبعد فقهه مخنوقة تابع :

- الكلالثة ... انهم الكلالثة .. بيض ... زرق العيون ... تفوح من اجسادهم رائحة الجنة!
ومع نفثة دخان كثيفة وضعت (طلأع) على اعتبار غيبوبة جديدة سمعه يضيف بصوت غدا همساً :

- ... ملائكة ... انهم ملائكة سيأتي اليوم الذي سنراهم هنا ... في ناحية الاسلاف!

استقبلته سدره الذنور بحفيظها المهود ، فوقف تحتها لحظات مرفعاً السمع لصوت فلاحه شجي يصدح بـ (ابودية) في الجانب الشمالي للنهر ، حيث ثمة نار موقدة تحلق حولها مجموعة رجال لاشك انهم اخر العمال الذين لايزال الاسطة «جبار» يحتفظ بهم بعدما اوشكت اعمال البناء على الانتهاء في منطقة السراي .

دفع الباب المظفور من القصب لتكتشفه ظلمة الكوخ المطبقة .
وتشم من فوره تلك الرائحة المخدرة ، فاهتدى لموضع الدرويش
عن طريق جمره (سبيله) ، فسار في اتجاهه متحسناً الارض
بقدميه ، متوجساً من ان تكون الافعى خارج كيسها . ولحظة
جلس سمع الدرويش يهمهم بأصوات غير مفهومة أنهاهاها بجملة
متورة :

- كنت ... أعلم ... انك ستأتين ... تعالي ... تعالي ... سأعمل
لك حرراً ... لا يخيب
وانهى كلامه بضحكة شوهاء ختمها بأنين .

لقد سطل تماماً ! . . . وهذا امر جديد بدأ يؤثر دهشة (طلاع)
: فرغم افراط الدرويش في التدخين لم يضبطه ولو مرة واحدة وقد
تمكنت الحشيشة منه . الا ان الآلة انقلبت في الفترة الاخيرة : ففي
احد الايام فوجيء (طلاع) بأمرأة مخطوفة الوجه تتعثر لفرط
ارتباكها بذيل عباءتها وهي تمرق خارج الكوخ في اللحظة التي
كان يتهيأ فيها للدخول . وعندما سأل الدرويش عن الأمر غطى
هذا على حرجه يظهار انه تحت تأثير الحشيشة ، فخامرت (طلاع)
الشكوك ، وأيقن انه راود المرأة عن نفسها . ومرت ايام تأكدت
خلالها شكوكه تلك : فقد تغير الدرويش تماماً فأصبح يهذي تحت
تأثير الحشيشة بأمر معززة كشف عن مقدار فساد . ورغم ان
(طلاع) لم ينخدع بتظاهره بالتدين - اذ لم يصادفه ولو مرة واحدة
يصلي - لكنه لم يتصور ان يكون الفسق قد بلغ به درجة تجعله
يتباهى امامه بشغفه بالغلمان ، فيسرد بالتذاذ جانباً من مغامراته عبر
عشرات القرى والمدن التي مر بها ، وبشكل خاص مغامراته في
(الكويت) التي يزعم انه عاش فيها أعواماً تعرّف خلالها بفرجة
علموه شيئاً من رطانتهم!

استل (طلاع) (السبيل) من بين اصابع الدرويش لعب منه



الفصل الاول من رواية «العشاق»

■ عائد خصباك

مخصصة لهرس العظام البشرية، والشيء الذي أذهله، لم يذهله فقط وإنما أسف له هو: أن الحيوان الذي يحبه، وعلق صورته على حائط غرفته، اختاره ضحية له، واستباح تعذيبه. بمن يستنجد هذه الساعة؟ باخته سميرة التي في مدرستها الآن؟ أو بأخيه الصغير عصام الذي لا ترتفع قامته الى مستوى رتبة الحصان؟ هل له ان يتنادي على أبيه، فكيف له أن يستمع للنداء، بعدما أحاك له يوسف التهمة، وضبطها عليه ليقتضي عمره في المعتقل. في أي زمان نحن! اذ كان لابد له من الطاعة، والحصان يدور على نفسه مع دوران عامر حول الساحة، يتابعه بالسوط الطويل من مكانه، وكان ضعيفاً عاجزاً عن الرفض، فلا مناص له من غير الطاعة، الا يمكن ان تكون البراءة المقرونة بالأدلة هي الطريق لوضع الحد لأشياء كثيرة، وتضع كل شيء في مكانه، لقد اخفاها يوسف، بالشكل الذي لم يستطع أبوه الدفاع عن نفسه، انها يجب ان تكون بداهة ملقاة في مكان ما، وعليه ان يجدها، من عليه ان يجدها غيره الآن! وركض مندفعاً تحده جدران الساحة، ملقياً نظره تحت اماكن الجلوس، وقد قفز قلبه من مكانه. من الواضح بعد كل ذلك ان ساقيه عجزتا عن الاستمرار في الركض، وتغلب عليه اليأس، وأخيراً وقع نظره على ورقة، في مكان لا يبعد كثيراً عنه، أراد أن يصل إليها، غير انه سقط كمن لم يتعلم المشي بعد، سقط على أطرافه الاربعه، وشعر بالسوط يضربه على ساقه، كان أمراً برقع نفسه لمتابعة الجري، فرفعها متحركاً باتجاه الورقة، وهو يسحب ساقه

لم ينظر عامر لضوء النهار الذي أطل من وراء نافذة الغرفة، نظر للحصان فرأه يشع بسحر غريب، وهو محاصر باطار الصورة المعلقة على الحائط جوار النافذة، يقف الحصان بجذعه القوي وقامته الرشيقه، وينظر له بعينين محتقتين قبل أن تمر في جسمه رعشات قوية، أجهد عامر نفسه كي يخفي دهشته. كثر الحصان عن أسنانه، وحمحم كأنما يقول: حان الوقت. وأخذ يضرب الارض بقوائمه المتصلبة، ويجمع نفسه قبل أن يرفع ذاته ويدفعها مستعيناً برأسه يطوحه في الفضاء، ليغادر الصورة من بين إطارها المحدد. تقبل عامر الأمر كله بهدوء كامل، وأراد أن يمر بيده حول عنق الحصان، أو يدفن رأسه في شعر العرف اللامع المسترسل على ضوء النهار، لكن الحصان يقف على قائمته الخلفيتين، ويأمره بأشارات من الرأس وهو يلوي عنقه، ويهدده بالسوط الذي رفعه بين حافريه الأماميين أن يتحرك، تلفت عامر حوله، ورأى ان مساحة غرفته لاتعد شيئاً مقارنة بهذا المكان الذي وجد نفسه فيه فجأة، هنا ارتفعت قبة كبيرة، وفوق الساحة اماكن مخصصة للجلوس، وترتفع. شرفات من تحتها يتصاعد صوت طبول مجلجلة، كان الحصان يتابعه بالسوط الذي لا يزن اكثر من ريشة بالنسبة له، وعندما مسته أولى ضربات السوط، التهبت ساقه، وكانت كما لو أنها أطراف مدببة لسكاكين حادة، فيجري بساقين شققتهما الجروح، ومن حوله يختنق الضجيج المتصاعد من أماكن لا يشغلها أحد. كانت الارض لزجة، تفوح منها رائحة ذرق الطيور الطرية، وفكر عامر أن المكان لا يتقصه إلا الدواب

واضحة وهو يتوقف للحظة أرتجفت فيها اجفانه، هل تذكر الحصان وما فعله معه من مفاجآت؟ أم انه فعل ذلك قبل أن يضرب الأرض بقدميه، ويجمع نفسه قبل أن يدفعها ليخرج من الصورة التي لها إطار يحدده، ويمسك بالسوط، ويفعل ما يريد أن يفعله؟ لم يفعل شيئاً أثر الارتجافة التي حصلت له، فقط تابع نزوله بقدم قوية يضع ثقل جسمه الى موطنه على الدرجة التالية، تتبعها الأخرى ضعيفة لا يكاد يسمع لها صوتاً. كان ينظر إليها، آنذاك تشكك في أنه لا ينظر إليها بالذات، وإنما شيء ما خلفها، فتلفت باحثة عن موضع اهتمامه، وعندما لا تجد شيئاً معيناً ملفتاً للنظر، تعاود نفس النظرة المتلهفة نحوه، وبنفس الشكل الذي بدت عليه وهي تقف أسفل الدرجات. كل ذلك حصل قبل أن يكون بمواجهتها على بعد درجة واحدة، هنا توقف مغمضاً عينيه، ربما رأت الأم انه فعل ذلك إما: من أثر بقايا النعاس الذي لم يطرد نهائياً، أو هو الألم الذي تحرك في بطنه نتيجة رفعه لرائدته الدودية، أو أنه فعل ذلك بسبب تقادي نظراتها المتفحصة القلقة فوق وجهه، المتمهلة عند أدق إختلاجة، والمرتجفة لأية إرتجافة جفن. قالت: انزل بكل حذر. ألم يلتئم الجرح بعد؟ كان عامر قادراً الآن - بعد أن فتح عينيه - من النظر إليها مجدداً، فيلاحظ القلق المتزايد الذي خلفته إغماضة عينيه واضحاً في بريق عينيهما، وفي كفيهما المشتبكتين فوق صدرها، ويقرر أخيراً، بدلاً من ان يقول أية كلمة أن ينزل درجته الأخيرة، وملامح وجهه لاتئم عن ان الاهتمام الذي يوليه لأمه هو أكبر من الاهتمام الذي اعطاه لقدمه وهو ينزلها، ولا شك انها فكرت انه لا يقصد من وراء كل ذلك غير الهرب من مواجهتها، كما انها لاشك تعلم علم اليقين أن نزوله لم يكن استجابة منه لندائها المتكرر، وإنما نزل من غرفته بدافع الفطور الذي عليه أن ينتهي منه. كانت الأصوات تصل أكثر وضوحاً، بل تصاعدت أكثر كلما طال غياب الأم عنهم. قالت: جميعهم قد من هذه المرة لرؤيتك، وللاطمئنان على صحتك، جميعهم من الصديقات اللواتي يهمن ان نكون جميعاً في أحسن حال، تعال الى المطبخ التق بهن وتناول فطورك. انه يعرف تماماً تفصيلات لم تعد خافية لكثير من مجموعة النسوة اللواتي عرفتهن أمه مؤخراً، وهي حريصة على توطيد صداقتها بهن، لا يدري بأي

الضعيفتين، متمسكا كل الوقت بحدود الساحة، وكان يحس بتحرك الألم في بطنه، لكن ذلك لم يمنعه من الوصول الى الورقة، وعندما التقطها، رأي صورة يوسف، بأبتسامته الثعلبية، غير أن أصابعه جميعاً لم تبق فيها قوة تكفي لمجرد تمزيقها، فتركها تسقط على الأرض وداس عليها بحذائه، وعندما التفت نحو الحصان رآه يرفع السوط عالياً في وجهه، قال برجاء: لا أستطيع، فليس من السهل أن تفعل ذلك مع شخص رفعوا له منذ ثلاثة أيام فقط زائدته الدودية، والفتحة التي أحدثتها المشارط الطبية لم تلتئم بعد. لكن السوط يواصل الضرب على ساقيه وظهروه والصوت يتابعه، بسرعة. . بسرعة، فتابع الجري منهكاً تماماً، بعد ذلك انتشرت في الساحة بقع دامية، تلمع تحت ضوء النهار، وضع كفيه فوق مكان النزف في بطنه. في هذه اللحظة بالذات سمع النداء، هذه أمه:

- عامر. عامر.

من الاسفل تصاعد الصوت فرفع يده عن بطنه. هذه الغرفة غرفته، أزاح ستارة نافذتها قبل قليل، نظر للحصان في الصورة المعلقة، فوجده عاد الى مكانه، لكنه مع كل ذلك لا ينعم بالهدوء، التي نظرة عتاب الى الحصان الذي يواجهه واتجه ناحية باب الغرفة، لقد اختفت رائحة ذرق الطير، وتصاعدت رائحة الطهي في القدور، رائحة عطور نسائية، رائحة مبيد الحشرات الطائرة أو الزاحفة، أو لزيوت توضع لمحركات السيارات، أو من تلك التي تداهم انفاس المرء في المبالول العامة. من الواضح ان صوت النداء الذي سمعه لم يجلب لنفسه البهجة والانشراح، فلم يجعله يملك أية قدره في استرجاع آماله، وفي الحقيقة، كان من الأفضل لو لم يتأده أحد، سواء كان الصوت صوت أمه، أو صوت اي شخص آخر، لانه في حاجة الى الراحة، انه أشد تعباً مما كان في أية مرة من قبل، وجسمه كله كان ينسحق بفعل الألم.

كان وهو ينزل الدرج يسند نفسه على الحاجز، ويمسك به بيده اليسرى كما لو أنه يفعل ذلك ليتفادى سقوطه المتوقع. كانت أصوات متداخلة لعدة نسوة مجتمعات يأتيه من جهة المطبخ، ولا بد ان حركة نزوله جذبت انتباه الام، فجاءت بأقصى سرعتها تنتظره عند اسفل الدرجات، فسرت في جسمه فتعريرة بدت

دافع من الدوافع، ولكنها جاهدت لتلغي كل علاقاتها السابقة بمن تعرفهن، ممن كن زوجات لأصدقاء زوجها، أو من الجارات، أو من اللواتي عرفتهن خلال مسيرة حياتها، وتمسكت بهذا التغير الجديد، لا يعرف بالضبط في أي مكان التقت بهن، وفي أي وقت بالتحديد، ولكنه يعرف أنه - في الفترة الأخيرة - قبل أن يستأصل زائدته الدودية يسمع منها بنوع من الخجل في البداية، وبشكل صريح فيما بعد، اطراء لاحداهن، أو مشكلته تعاني منها الأخرى، أو وصف حفلة جمعتهن بهن، حضرتهن لمناسبة من المناسبات، كان يحدث ذلك من حين لآخر، ولكن بعد مرور فترة قصيرة من اعتقال إبيه، عرف أن لقاءاتها كثرت وعلاقاتها توسعت، وانهن غالباً ما يجتنن إلى البيت، فعرف كل واحدة منهن، خلال إسام مكوثه، من صوت كل واحدة وما تحكيه، كان يستمع إليهن وهو في غرفته، فعرفهن تمام المعرفة، للدرجة التي لم تعد بحاجة إلى إيضاح من قبل أي أحد، في المطبخ التقى بهن بوجهه الشاحب، لقد أخذن جميع الأماكن فوق الأريكتين اللتين التقى طرفاهما في زاوية المطبخ، وتركن له الكرسي يجلس عليه، وهكذا كانت المتضدة التي تتوسط المكان تفصل بينه وبينهن، وفوقها انتشرت اكواب الشاي واكواب القهوة. كانت الأصوات تحمد الله لصحته التي تحسنت، وكانت اسرعهن إلى القول ماجده التي قالت انها قطعت كل تلك المسافة الطويلة من بيتها إلى هنا بدافع أن يهدأ بالها، ويخف قلقها عليه، وهو يعلم انها لم تأت بغير سيارة زوجها الرسمية التي تستعملها لأغراضها الخاصة، والسائق موجود رهن الإشارة، سواء للذهاب بها لتسوق ما تحتاجه، أو لتوصيلها إلى محل الحلاقة كلما رأت شعر رأسها يحتاج إلى تغيير في التسيريحة أو في اللون، أو عندما تجيء إلى هنا. أما رجاء زوجة صاحب أكبر سوبر ماركت يقع في وسط المدينة، فقد قدمت له هدية، لقد جاءت مع ابنتها الشابة التي طردت من المدرسة قبل ثلاث سنوات بسبب رسوبها المتكرر في الكالوريا صف الثالث المتوسط، فلزمت البيت دون أن تبحث لها عن عمل، لأن أباهما يرفض أن تشتغل في أية وظيفة مهما كانت، لأن الثراء الذي ملكه بين ليلة وضحاها سيجعل من أحسن شباب المدينة يطلب يدها راكماً، ثم ما تأخذه من الوظيفة قياساً بما يملكه! كانت رجاء تعيد ذلك كلما سحنت لها

الفرصة لجرّ الحديث إلى هذا الموضوع، على كل حال قدمت له الهدية دون أن تذكر هذا الموضوع أمامه، وكانت ملفوفة بعناية بورق ملون، وهناك كتابة مطبوعة لم يدق في النظر، وطلبت منه أن يقبلها، فأخذتها امه وهي تقدم لها وللأخريات المزيد من الشكر، وقالت رجاء انها ترجوان يعتبر الهدية صدقاً في العلاقة، وطريقاً لتوثيقها أكثر، والآيساء فهم الموضوع كما حصل عن بعض من قدم لهم زوجها هدايا مشابهة، فاعتبروها رشوة أو شيئاً من هذا القبيل. ومضت تؤكد أن زوجها لا يهتم بشيء أكثر من اهتمامه بالصدق في التعامل، والصدق في تبادل العواطف والمحبة مع الآخرين، والصدق في النصيحة. وقالت أن الكثير من الناس لا يقدرّون صدقه عندما يقول لهم أحياناً، أن الصناديق التي في محله فارغة، وانه باع كل ما فيها للمواطنين. ووجهت سؤالها إليه بالذات: ألا يحتاج زوجي لوسام عمل، بدل اتهامه من قبل البعض بأنه يخفي أكثر من نصف البضاعة عن الناس، ليبيعها بعد ذلك بسعر آخر، والمتبقي يوزعه لمن يحتاجه للوقوف إلى جانبه في حاله نبوت هذا التلاعب من جانبه؟ فقالت زوجة معقب بيع وشراء الأراضي والعقارات: كلام الناس لا يرحم، ومع ذلك لاتحملني همّاً، فالحقيقة واضحة كنور الشمس، زوجك رب عائلة يكافح للوصول إلى مستوى أفضل لأفراد عائلته، ما الذي يريد الناس! يجلس ويتنظر لتنزل عليه الثروة بقدرة قادر، لا أحد يقدر العمل، صدقيني. الجميع يفهمون هذا الأمر، لذلك لاتخافني من شيء، خاصة من مستقبل ابنتك لأن أي شخص يفهم هذه الحقيقة، لا يمكن أن يتراجع الذي يتقدم لخطبتها بسبب أقاويل أناس مغرضة أو حاسدة. قالت الأم: انني معك في هذه الناحية. والتفتت إلى رجاء تهز لها رأسها كأنما تقول لها: إطمئني. فتابعت زوجة معقب بيع وشراء الأراضي والعقارات وقد شجعها على ذلك عدم مقاطعة أحد صلب الموضوع: لا يتوقف الأمر عند باب زوجك فقط وانما سمعت بأذني من يتهم زوجي بأنه يدفع لبعض موظفي الضرائب لتحرير معاملات البيع والشراء بأقل ما يمكن من الدفع، وانه من خلال ذلك، يكسب الكثير من البائع والمشتري، لعن الله كل من يحاول أن يسد سبل العيش أمام الآخرين. ماذا يريدون منه، أن يظل صاحب المقهى الصغير الذي لا يكفي دخله لسدّ احتياجات

البيت المالية، وان لا يخرج من المفهى كل الخردوات الحقيمة، ليعمل كل شيء من جديد، وان يكون اسمه معلقاً في الواجه، وخلف الزجاج المظلل يطل مكتبه الاتيق. لقد فعل كل ذلك بمساعدة يوسف شريكة وصديق عمره الذي يريد له كل خير. قالت امه: أمل، هل تريدين المزيد من الكيك قبل أن أرفعه عن المنضدة. فهرزت رأسها: لا، هذا يكفي. كانت أمل - وهذا هو اسمها - ابنة رجاء بدت مرتبكة وهي تجيب على سؤال الأم. فلماذا سألتها هي بالذات دون غيرها قبل أن ترفع الكيك والاكواب الفارغة؟ كانت أمل خلال ذلك كله تنظر الى عامر، وهو يعرف جيداً أن نظراتها لاتحيد عنه، ضبطها عدة مرات وهو يمر على وجهها بنظرة سريعة خاطفة، اما الان بعد أن تكلمت، ايقن تماماً كم كانت مصرة على عدم ابعاد نظرتها، فاستوقفته، وترك النسوة يتحدثن لبيادلهن نفس النظرة، ومع أنه كان على يقين من أن رأسها سيبدو صغيراً اذا ما خلعت نظراتها، فانه واصل نظره ليلم بتفاصيل ما يراه بأقصى سرعة، لقد تمكن من القاء نظرة وافية الى عنقها الرفيعة، والى شعرها الأسود وقد رفعت الى الاعلى في عقدة صغيرة دون أدنى محاولة منها لتقليد موضه من موضات قص الشعر وتسريحه، ليس لانها بعد صغيرة على مثل هذه الامور، ولكنها كما يبدو له واضحاً أن مثل الاشياء ليس من صلب اهتمامها، بحيث لا يخيل للمرء انها فناة لاصف يأويها في مدرسة، ولا عمل تمارسه في مكان ما، وانها ليست ابنة ذلك التاجر يذيع سيطه اكثر مع تزايد ثروته. لماذا ينظر اليها؟ لماذا تستوقفه نظرتها؟ هل هي الشيء الاستثنائي الوحيد الذي يمكن عزله بشيء من القناعة عن كل هذا الوجود المرتبك الذي يصنع نفسه بمزيد من الدقة، وبحسب بحسابات مستقبلية كيف يوجد لنفسه موطئ قدم، حتى ولو كان على انقراض الآخرين؟ كان ينبغي أن يتحرر من هذا التيار الجارف، انه لمن المضحك أن تسيطر عليه فتاة تمر به، صنيعة من صنائع ذلك التاجر، أو معقب بيع الأراضي والمعارات أو صاحب معرض السيارات، كيف يدعونها فقلت منهم دون أن يرضعوها قطرة قطرة. كيف ترك هذه الفتاة لقمة سائغة للغير؟ كل ما في الأمر انها جالسة تستمع راضية بجلوسها معهن أو راضية بجلوسه، غير انه لم يستطع خلال الدقائق التي تمر منذ الفترة التي شددت انتباهه بنظراتها من التفكير

فيها بأنها ستذهب الى البيت تنتظر الزوج الذي سيأتي بنفس راضية مرضية، وانها أتى تلفتت فستجد ان الحاجة الواحدة التي يحتاج اليها البيت يوجد مثلها عشرة امثالها فيه، اكاداس مكدة فوق بعضها. في هذه اللحظة بالذات لم يتقبل عامر بصدر رحب صوت رنين الأساور في يدي المرأة التي كانت في جلستها أقربهن اليه، كانت ترفع ساعديها بين لحظة وأخرى، وتعتمد ان تسري الارتعاشة فيهما لتنزل الاساور الذهبية التي تغطي نصف الساعدين مجلجلة الى الكوعين. في البداية ظن عامر الأمر مجرد حركة لم يحسب لها حساباً، ولكن بعد تكرارها، كلما وجدت الحاجة لذلك، وربما لثلا تبقى معزولة، لايحسب لها حساباً، ولا تدلي برأي، مثلما هي الآن، وبالطريقة التي رأى كم كانت ارتعاشة الساعدين شديدة، والجلجلة التي سمعها، ايقن انها تعرض نفسها باللغة التي تفهمها، كانت تتعمد أن تري الجميع، كما تفعل في كل يوم، منذ ان وضعت في ساعدها أول حرف من حروف الذهب التي لاحدود لها، تريهم ما عليها من مظاهر النعمة التي تزايد. لم تتكلم هذه المرأة طيلة الوقت، ربما كان يكفيها ارتعاشة الساعدين، ولكنه يعرف انها لو تكلمت كما هو حال الجميع، فستكلم بملء فمها، وبالشكل الذي يجعل فوق شفيتها رغبة كرهوة الصابون، ومع ان هذا لا يشكل عائقاً لها، لانها لو أرادت ان تتكلم لفعلت، وربما بالنسبة لها ان احدى المآخذ على من تجتمع بهن هي ان كل الافواه لاتمتلك نفس الميزة التي لها أثناء الكلام، ومع ذلك رغم ان احدهن لم تطلب منها المشورة أو التعليق، فهي غير مستعدة للحديث عن زوجها كما فعلت الاخريات، فالكلم يتذكر سيارة التاكسي القديمة التي كان يملكها، قبل أن يصبح مالكا للعديد من محلات بيع السيارات وشراؤها، لذلك فانه عندما دعت زوجة معقب بيع الأراضي والمعارات بالخير ليوسف شريك زوجها والممول المالي له، رفعت هي صوتها فوق صوت زميلتها بالدعاء ليوسف ايضاً، لانه شريك زوجها في معاراض بيع السيارات وشراؤها. يوسف مرة اخرى!!

قالت رجاء: انها المغامرة يا عامر، فبعض الناس لا يؤمنون بها، والبعض الاخر لا يميل اليها، وبعضهم يقول انها لاتعلم اشياء جديدة، وهناك من يحاول ايقاف هذه المغامرات لترويج

مصالحة الخاصة، اما نحن فعلينا أن نختار، لذلك ركبها يوسف، ومثله فعل زوجي وكل الآخرين.

ولكي لا يرد عليها تظاهرا انه لم يسمع تماماً ما قالت رجاء، أو أنه لم يكن لديه الوقت بالرد عليها، غير ان الحقيقة هي انه لم يشأ أن يدخل في دروب لاتودي الى منافذ، ولأنه لم يشأ ذلك، لانه كان هناك شبه قناعات نهائية في اسلوب تلك المرأة، وفي اعتقاده انها خطيرة جداً لو أدارت دفة محل السوبر ماركت الذي يملكه زوجها، وانه لا يمكن ان يتصور مبلغ الخراب الذي يحل لو أعطي لها زمام الحكم في مدينة صغيرة.

وأضافت رجاء: انهم يحصدون الان زمام المغامرة التي قام بها زوجها، فلديهم كل شيء، كل ما يخطر ببال أحد، خذ مثلاً انها تملك اربعة من اجهزة الفيديو كاسيت، وقس على ذلك، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل ان ابنتها أمل، وهي شاهدة على هذا الكلام، تذهب كل يوم لتتجول في الاسواق، لاتشتري لنفسها فقط، وانما لآخرين قالت انها لم تعرفهم بعد، لذلك فانها تحتفظ بركام من الهدايا، قالت انها بدأت تبعتهم لأشخاص، مع علمي انها لاتعرف أحداً. ومن تعرفهم من النساء، أعرفهن جميعاً، لأنهن صديقاتي أيضاً.

لم يستطع عامر أن يحتمل أكثر، لم يستطع التصور ان في جو المطبخ هذا كل هذه اللفة التي انمحت. هنا تذكرت ماجده شحوبه وهي تنتظر اليه، ونصحته بتناول السوائل، أو أي شيء يمكن ان يغلى بالماء، أو يتقعه به ليسهل هضمه. فقبل نصيححتها بهزة شاكسة من رأسه، وهكذا فانه لا يدعشه أن تعاود المرأة التي كانت في مجلسها أقرب بهن اليه ان تعود الى جليجلة أساورها قبل أن تقف، وانه لا يدعشه ان يرى بعد طول هذه الجلسة بقايا الأثر الذي تركه الجدري فوق وجهها، الذي يقترب لونه من لون صدأ الحديد. ان المقدرة على الاستمرار في الجلسة تصوير تدرجيا أضعف وأضعف، وبعد ذلك لا يدري كيف يتصرف، وفي هذه اللحظة بالذات رفع الجميع انفسهم من ذلك القاع الذي كانوا فيه، والوحيد الذي استمر يجلسه هو عامر. أرادت رجاء أن توصل زوجة معقبة بيع الأراضي والعقارات في سيارتها فقالت ان بيتها قريب، وأخذت ماجده معها زوجة صاحب معارض السيارات، واعتذرت للجميع من انها لا يمكن ان تترك السائق

ينتظرها أكثر من ذلك، خاصة وان عندها أكثر من واجب يقتضي ان يبقى معها. وانفض الجمع.

قدمت الأم بعد أن أوصلت الجميع الى باب الخروج، وقالت له انها قلقه عليه، وسألته ان يأخذ جرعة الدواء بعد الفطور مباشرة، وذكرت له انها صعدت اليه عدة مرات اثناء الصباح، وما كانت لتكثر من الدخول الى غرفته لولا خوفها عليه، فقد أقلقها تصبب العرق من جبينه، وهو يتقلب من جنب الى جنب يئن ويتأوه، وفي كل مرة لاتتركه الا بعد أن يخلد الى السكون. قال: ماذا يفعل زوج ماجدة اذا ما احتاج لسيارته، هل يذهب ماشياً على قدميه لانجاز اعمال الدولة؟ قالت امه: يذهب بأية سيارة من سيارات دائرته، فكلها تحت امرته، اضافة لذلك فهو يقبض على راتب حسن من الدولة في نهاية كل شهر، بالشكل الذي يجعله معيشته مرفهة، فهو يملك سيارة خاص، وانتهى من بناء بيت لعائلته، ليس بيت وانما قلعة، وجهاز بأحدث الاثاث المستورد، السائر وحدها تكلف الموظف الصغير رواتبه لمدة سنة كاملة او أكثر، هذا الثراء السريع جعل بعض الاشخاص يمدون أذرعهم الاخطبوطية لكسب المزيد من الثراء، يساهم في فتح مكتب لبيع وشراء الأراضي والعقارات على أنقراض مقهى، أو يشارك سائق سيارة تاكسي قديمة لفتح معرض لبيع السيارات، لقد عرف اصول اللعبة. قالت: لو عرف احد أصولها قبله للعبها، فهل ينتظر أن يقوم بها من هو أهل لها، ليتفرج؟ قال: لأن ابي لم يبع ممتلكاته، راح ضحية الاخبار الكاذب يبيع البضاعة في السوق اكثر من السعر المقرر.

لأنه رفض أن يفعل مع من وشي به ما فعل مع غيره، عندما يشتري ممتلكاته تحت ضغوط الحاجة، وليبق البيت لأصحابه من دون ان يندسه أحد. عندما قلت له لن يضع حقك يا أبي، فلا بد أن يعود الحق الى نصابه وتظهر الحقيقة، قال: اسكت فانت لاتفهم اصول اللعبة، ما أخطرها، انها اكبر منك ومني، فكر فقط بالطريقة التي لاتجعل أحد يفكر بنصب الفخاخ في طريقك، لئلا تضطر الى ابطالها، كن مثل الجندي الذي يسير في حقل للألغام.

قالت امه: اشرب كوب الحليب الساخن قبل ان يبرد. فشر به جرعة جرعة حتى فرغ منه. وقالت له امه: اشرب شايبك، وخذ لك قطعة من الكيك

وكما لو كان أمراً عليه أن يطعمه، مديداً الى كوب الشاي على الفور، والاخرى الى قطعة الكيك، ولم يرفع عينيه الا بعدما انتهى من الاثنين، وعندما رفعهما كانتا مجهدتين. . . قالت: اتريد شيئاً آخر؟ قال: لا.

في الايام الاخيرة، بعد اعتقال والده، بدت شديدة الاهتمام بمظهرها، بنوع الماكياج الذي تضعه على وجهه، أو الالوان التي تختارها للملابس، فحالما تفرغ من أعمالها البيتية وتطمئن لكل شيء بعد أن تشرف على عملية ارتداء اخته سميرة لملابسها قبل اسذهاب الى المدرسة، وبعد أن تهَيء ما يجب أن يأخذه عصام معه، ليأكله اثناء فترات الاستراحة بين الدروس، تخلع عنها مبرلتها وتدخل الى الغرفة، كما فعلت هذا اليوم بالذات، وقبل ان تأتي مجموعة النسوة، اللواتي إنفضت جلستهن قبل قليل، تتطلع في المرأة الى الجمال المتبقي في اتساع عينيها، وفي صفاء بشرة الوجه الذي لم تشوهه خطوط التجاعيد التي وجدت لها مكاناً في زاويتي العينين، فتدعكهما بالأصابع قبل أن تمشط شعرها، وترفعه الى فوق رأسها، أو تشده الى الخلف كما تفعل الان، أو تبقية مسترسلا كما كان البارحة، لهذا كان صعباً ان يعرف المرء هل تفعل ذلك من اجل يوسف، أم ذلك جزء من طبيعتها الجديدة لأن تبدو في أبهى صورة، فيزيد ذلك تألق شبابها الذي لم يذو بعد، ومن جانبها كان ذلك صورة من صور التعلق به الى أقصى حد.

قالت له: هل يريحك اكثر ان تغير من مكان جلستك؟ قال: لا.

وقبل ان تجلس أخذت قطعة من القماش، وعدلت من وضع الحشية الموضوعية في زاوية الأريكة، واسترخت في جلستها، ولا شك انه كان يفكر وهو ينظر اليها في تلك التحولات الغريبة، ولا شك انه توصل الى أن هناك أسراراً دنيئة ينبغي أن توضح، متى دخل يوسف الى البيت لأول مرة؟ وتحت تأثير أية دوافع؟ في هذا الوقت بالذات وهي تمسك بقطعة القماش وبالحيط والابرة، تعطي انطباعاً، امام نظرتها المنكسرة في انها تعاني من وطأة ثقل شديد يجثم فوق صدرها. كانت بعض الشعرات التي لالون لها تتطاير ومن اماكن متفرقة لتسقط فوق جبهتها، أولتنزل على الخدين محكة بالانف، انها تعمل بجديّة مبالغ فيها، وهي تغرز

الابرة في طرف قطعة القماش، وتستمر على هذه الصورة، وأخيراً ترتفع يدها حتى يتوتر الخيط فتتوقف، وترفع بصرها اليه. فتراه هادئاً ينظر اليها، لم يجزؤ ان يتكلم، فيقول لها انه لن يسكت اكثر على ما تفعله، ومن جانبه عليه ان يقضي على وجود يوسف الغريب في البيت، متى بدأ ذلك بالضبط؟ هل خطط لهذه العلاقة، ان يكون لها وجود، قبل اعتقال والده أم بعد ذلك، وهل لعلاقتها علاقة في موضوع الاعتقال، ليدخل يوسف الى البيت كما يحلو له؟ يأتي في الوقت الذي تكون فيه سميرة في مدرستها، وكذلك عصام، أما هو فقد غادر البيت الى عمله، اليس ذلك الاحتمال جائزاً قبل أن يستأصل زائدته الدودية ويمكث طيلة الوقت في البيت، الا يمكن انه كان يأتي آخر الليل بعد أن ينام الجميع ماعداً أمه التي تذهب بحذر لتفتح له باب الدخول، أمن غير المعقول انها فعلت ذلك مراراً قبل أن يمسك بالأمر مسك اليد، هل يستعيد عامر ما حدث في الليلة الماضية، أو في حقيقة الأمر أنه لا يقفز في ذهنه كما هو حال الذكرى عندما تقفز في الذهن، لأن الامر يشغله في كل لحظة تمر، عند منتصف الليل، وبسبب آلام بطنه التي اشتدت تلك الساعة، خرج من غرفته، كان النور في الاسفل يتسلل من الشق بين الارضية وحدود باب غرفة أمه السفلى، فيبدد عتمة الردهة قليلاً، أراد أن يتنادي أمه لتبّد عنه بعض وحشته وآلمه، لكنه لم يفعل، لأنه أراد أن يذهب اليها بنفسه، وقريباً من أسفل السلم، عندما وصل الى هناك، فتحت باب الغرفة فجأة، فصعقته المفاجأة قبل شعوره بأنه أمام كابوس مرعب انساه حتى آلامه التي نزل بدافع من محاولة تخفيفها، فنظر منهراً الى الرجل الواقف امامه، الذي ربما لم يفتح الباب بشكل عفوي، ولكنه وجد الفرصة سانحة لأن يعلن عن نفسه بدوافع لم يستطع عامر تحديدها بالفعل، فشعر ان ما يراه لا يقدر على أستيعابه، وما يحدث بحاجة الى تفسير، لاشك ان خطأ ما قاد هذا الشخص الى هنا، ولكنها خرجت من الغرفة، قالت: انه يوسف. وهي تتجنب النظر الى عينيه، وقد مرت بشفتها العليا فوق اسنانها السفلى. قالت ذلك ببساطة، كما لو كان أمراً عادياً أن يمضي اي شخص في غرفة اي امرأة دون تفسير واضح، لا أحد تحرك من مكانه، ولم يحدث ان تكلم أحد بكلمة واحدة، ولكنه كان مستعداً لسماع اي كلمة من أي

شخص، وستكون بمثابة الجميل الذي لا ينساه، ليقول له أن هذه المرأة ليست أمه، وهذا الذي أمامه شيء آخر غير يوسف، وهذا الموقف هنا ليس هو. قد تكون الأرض تزلزلت أو تكاد، لكنه لم يفكر بما عليه أن يفعل، لم يكن هناك مجال للتفكير، كيف يستطيع المرء أن يلم بشتات الموضوع عندما يرى الام ترفع عينين مضيتين وبريتين، على الأقل: هل يستحق والده ما تقدمه اليه هذه الساعة؟ وكان عليه ان يتحرك من جديد الى غرفته دون أن يفعل شيئاً، سحقاً. قال له والده لأن اللعبة اكبر منك ومني فعليك أن تنظر ولكنك لا تنظر واسمع ولكنك لا تسمع، ومصير من ينظر أو يسمع أو يتكلم كمصير من يقولها: لا. فما هذا الذي رآه وسمعه أو تكلم به، كان والده يشعر بنوع من التوازن والانسجام وهو يكلمه وكأن ما يحدث له مفروض عليه بقوة لا يرد لها أحد، فاستسلم للطريق التي أودت به الى باب المعتقل، قد يكون معه الحق، لذلك فإن إياه حقيقة شاخصة، قد يشيح عنها من لا يقبل أن يراها لسبب من الاسباب.

سحبت الام ابرتها بقوة فانقطع الخيط، فوجهت اليه نظرة كأنها تشكوله ذلك، وعندما تصلح الأمر، تميل برأسها الى الجانب ميلاً مسرفاً، حتى أن مقدمة شعر رأسها الذي تثبته بمشابك صغيرة، يتهدل بعضه الى الأسفل، أمام عينها، لكنه لا يحجب النظر. هل كانت تنتقل دون ضبط داخل سورات المشاعر التي تنتابها، هل ذلك يرجع لشعب الرغبات في النفس. قالت: انها ترجوه ان لا يظن بها الظنون، فحرصها على صحتها يجعلها لا تقدم له المزيد من الطعام، ورفعت نظرتها اليه. ربما كانت تريد ان تقول: قل لي ارجوك ماذا قررت؟ وبقيت أمامه نظرة منسحقة دون أن ترد على اعقابها. أمام هذه البراءة الحالية، كيف تستطيع أن تكيف نفسها لوضعين مختلفين تمام الاختلاف، وضع فيه الزور والخديعة والخيانة. قال: هل ستذهبن لأبي في يوم الزيارة؟ كانت كل الاسئلة عن الموضوع ذاته. لم يستطع عامر أن يحول تفكيره عن كل هذا، وعندما عجز أن يستسلم للسكوت أثار طرف الموضوع مع أمه، وسره ان يرى إمارة الدهشة والضياع تستولي عليها، لم يعد في استطاعتها الصبر أو ترقب الرجاء، فالقنوط استولى عليها كل الاستيلاء. لقد شهد الحياة الدميعة التي كان يعيشها والده، كان يتخاصمان دائماً

بسبب تطلعاتها المستحيلة، لقد عاشا ليعذب أحدهما الآخر، هو يعذبها بمبادئه وهي بدفعها له لاغتنام الفرصة، كما اغتبتها الآخرون. لقد سمعه مرة يقول: لا يمكن ان اكون واحداً من اولئك الذين اعرف أساليبهم في التسلق، كيوسف مثلاً، ممن كان قبل سنوات ليست بعيدة، لا يهمه أن يركب الباص دون أن يقطع تذكره، ليس لانه لا يملك ثمنها فقط، ولكن لا يعنيه أن يتهمه قاطع التذاكر بالغش والخداع، ان الاشياء تنمو وهي تبدأ من اسط الامور.

قالت: كان دائماً يستشيط غيظاً من النعمة التي تأتي وتقف عند بابه، ترجوه السماح لها بالدخول، تصور انه يقول لها اذهبي فماذا سيقول عني الناس بعد مئة سنة! كان يبعد عنه النعمة بأفكار ليست واقعية، الدنيا تمشي بشكل وهو يمشي بشكل آخر، في يوم ما دخل الى دكانه رجل من اولئك الذين يريدون أن يحصلوا على كل شيء قبل أن تنساق الحمم فوق الرؤوس، وقال له: تريد ان تعيش؟ ومع أن هناك نوعاً من العلاقة تربطهما، إلا أن اباك ظنه جاء لاغتياه، فكر بذلك بسبب هواجسه وبسبب اعطاء الاشياء حجماً اكبر من حجمها الاعتيادي، قال الرجل: خذ هذه الرزمة من الاوراق المالية كمقدمة، واعطني البضاعة التي ستسلمها من المخزن، ولك نصيبك من الأرباح واكثر، وسنساوي الامور بالشكل الذي لا يلفت نظر المواطنين، أو العيون التي تبحث عن المشاكل. لكنه رفض، قال والدك: كيف تسمح لنفسك ان تحدثني بمثل هذا الامر؟ قال الرجل: اسمح لنفسك لأن ذلك يتوقف على الكيفية التي تنظر بها، فانت هنا، بالشكل الذي أريده منك، تأتيك الثمار بنفسها اليك بدل ان تكون كوسيط لبيع السلع على الهامش، وانت هناك، لاتأخذ إلا ما يسد احتياجات العائلة إلا بالكاد. ولم يستجب والدك لنداء الرجل الذي يعرفه، حدث ذلك عدة مرات، لقد كان يعتقد ان شرف العالم يتوقف على قراره، ناسياً أن هناك ممن يبيعون البضاعة نفسها، ويتسلمونها من المخازن مثله في موعدها المقرر، وناسياً ان بعضهم يتخاطفون البضاعة بأسعار مضاعفة مع تقديم الشكر، أما هو فلم يشكره أحد، وبدلاً من ذلك انتهى هذه النهاية المريعة، فسار الى المعتقل وهو يحمل رزمته المؤلفة من الفضيلة ونكران الذات وعدم الخداع، لاحظ الفرق بين الاثنين! وفي النهاية من هو

سواء كان يوسف أو غيره، هل هي نوع مزيف من النساء أخذتها شهوة الصعود على اكتاف الغير وعلى أنقاضهم، رجل فقد كل القيم في ثياب امرأة. هل هي البنول التي لا ترفع الآعينين خجولتين، فيهما ضياء الروح، وجلالها السني الذي لا يفعل الانسان أمامه شيئاً الا ان يركع. هل هي الأم التي تسعى لابعاد عائلتها عن شقاء عالم مريب؟ مع من الحق؟ الان بحاجة الى من يمسك به ويأخذ بيده، فماذا عليه أن يفعل؟ في صالة العمليات، تحت المشارط التي استأصلت زائدته الدودية، قالوا له لا تفعل شيئاً، ما عليك الا ان تستلقي بهدوء، فاستلقي بهدوء، يضاء السقف بالمصابيح التي تغشي بصره، فكادت تحجب عنه رؤية صفوف من المشارط، وزجاجة يملؤها الدم معلقة، وحقنة المخدر قبل أن يغرزها الطبيب في طرف إبهامه، قبل أن تتناقله الايدي. أنسحب عامر الى غرفته. وكان اشبه بتقهقر جندي من أرض المعركة قبل انهزامه الاخير.

الرابع؟ الذي يجعل قلبك يخفق ودًا عند الاصغاء اليه، خاصة عندما يخلط كلامه ببعض الجمل التي حفظها عن ظهر قلب عن المبادئ السامية، والشرف، وحق تقرير المصير، الى آخر ذلك.

شعر عامر بدافع قوي الى إيقافها عن الاسترسال، فقام من مكانه، قالت امه: لماذا تفكر في الامور المزعجة؟ علينا إصلاح الامور، قبل أن يدمرنا السيل الجارف.

وحمل نفسه فوق خطوات متباطئة على نحو غريب، فلا بد أن يكون هناك ما يحز في نفسه، فلم تجبه امه ان كانت ستذهب للزيارة أم لا، وهي تحتاج الى اكثر من حاجتها للمال وشعورها بالأمان، هناك الكثير مما يحتاج الى تفسير، ولكن يبدو أنه بوغت في هذا الموضوع، اذ لم يكن على استعداد لمناقشة ماهي بحاجة اليه. كان ذهنه اكثر اضطراباً وتشويشاً الان اكثر من أي وقت مضى: هل يفهم ان انوثتها أخذتها مرغمة في بحثها عن الرجل،



أسلحة الليل حكاية .

فيركور

■ ترجمة بكر الحلو

■ مقدمة

هذه هي الرواية الثانية التي تترجم الى اللغة العربية عن الفرنسية لفيركور. أما الرواية الأولى فقد قام بترجمتها وحيد النقاش وهي «صمت البحر». وفيركور هو أحد الكتاب الذين أسسوا داراً للنشر سموها «مطبوعات منتصف الليل» لإصدار الكتب والنشرات التي تقاوم الاستعمار الألماني خلال الحرب العالمية الثانية. ويبدو أنهم اتخذوا أسماء استعارة خوفاً من بطش النازية. وفيركور ليس تبعاً لذلك الاسم الأصلي للكتاب، واختفى هذا الاسم بعد أن أصدر عدة روايات وعدة مقالات ذكرت في طبعة رواية «أسلحة الليل»، وكان الناشر دائماً هو نفس الدار «مطبوعات منتصف الليل».

روايات	تنبذات
١٩٤١ - صمت البحر	١٩٤٤ - آلام بلدي
١٩٤٣ - المسيرة الى النجم	١٩٤٥ - رمال الزمن
١٩٤٣ - الحلم	١٩٤٥ - صورة لصداقة
١٩٤٦ - أسلحة الليل	

ثم ذكرت رواية كانت في سبيلها للظهور حينئذ تسمى «عيون النور» أما قصة «أسلحة الليل» فهي قصة بسيطة تكشف عن أساليب الألمان في تعذيب أسراهم نفسياً وبدنياً، وقد تناول الكاتب ذلك ببراعة فائقة بكلمات بسيطة تصور بصدق المشاعر والأحاسيس التي يحس بها السجين في المعتقل كما يبين انفعالاته ورد الفعل عنده بعد أن يعود الى وطنه وقد تحطم جسمانياً ونفسياً، ومحاولة أصدقائه لإخراجه من الإحباط الذي غاص فيه حتى بعد عودته الى أهله وأصدقائه.

وأرجو من القارئ بعد قراءته لهذه القصة أن يعود لقراءة الصفحات الأولى فيجد أن كل كلمة وكل جملة - وإن بدت غير مترابطة - لها موقف معين في سياق الحديث. ويبدو أن الكاتب قد عاش تلك التجربة وقاسها. فصورها بصدق يفوق كل تصور.

■ المترجم

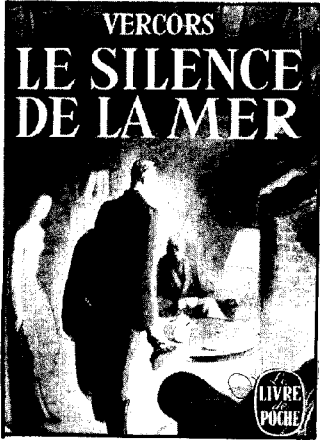
كيف نقبذ الضحية أيها الزمن العصب! ان
بشاعة الجريمة الجهنمية أن الضحية لا يمكن
انقاذها. لانستطيع إلا أن نشاهد عاجزين
جهدوها المؤثرة وآمالها وفشلها. ألن تغلب على
ذلك مستقبلا، أه أتمنى ذلك. أتمنى ذلك - بكل
كياني - ولكن، اليوم لأعرف ذلك، لا أنا ولا أي
انسان يستطيع لها شيئا. اللهم الا نفسها. هي
فقط. لن يكون هناك أسعد مني لو استطعت يوما
أن أتناول القلم مرة ثانية حتى لو تحتم على أن
أمر غفلة العالم كله، وأسرد مراحل الشقاء.

وعندما رآني ابتسم. لم أعرف حتى ابتسامته. أين تلك
الأسنان اللامعة؟ نهض من معقده. انفرد جسمه الطويل الهزيل
المتصلب بطريقة غريبة، وكان في بيجامته يشبه شخصية خيالية
لأحد هذه الأفلام الألمانية السوداء في العهد الماضي، ذلك
الكائن الحي الذي صنعه دكتور خرافى من أعضاء الأموات.
لم أعد أعرف ماذا أقول له: لم يعد فى امكانى أن أخفى
اضطرابى عنه. كان يتبسم ولكن ابتسامته لم تمتد حتى نظرتة.
ظلت عيناه مستديرتين شارديتين وشفافتين دون أى رد فعل، قليلة
التعبيره، وتظهر احساسا غير واضح، ربما احساس بالحسرة،
شبح حسرة قديمة.
قد وصل لشوه. وضعنا الخطط، لا: وضعت الخطط. وفى
ذلك لم أعرفه ايضا: هذا التردد، واستسلام ارادته بين يدي ليس
معناه أن ذكاء بدى إلى أنه انخفض، فقد كان يجيب على أسئلتى
بحماسة حادة جدا كما كان فى الماضي. ولكن أهذه هى التلقائية
والحماس النبيل والتفكير القاطع الذين كانوا يدهشونا؟ يبدو أن
عزيمته لما يريد أصبحت جهدا فوق طاقته.
فكرت أنه يرغب فى الذهاب الى بلنماش بأسرع ما يمكن.
هل كنت لأعلم كل ما يمكن أن يجده هناك؟ أقول، - متأكد -

هل هذه حكاية كاملة فى حد ذاتها؟ أم أنها
الجزء الأول لقصة طويلة؟ ليس أنا الذى يستطيع
الاجابة - ليس بعد. وليس هناك مانع أن افكر يوما
ما، بأنه يجب على أن اكتب بقيتها. أحب أن
أقول: أتمنى أن يكون ذلك ليس من أجلى: من
أجل بطل حكايتى. عندما ستطوى الصفحة
الأخيرة، ربما سيقال: ولكنك تخليت عنه! نعم
تخليت عنه. ماذا أفعل غير ذلك؟ ماذا كنت
ستفعل أنت نفسك؟ ان طبيعة الجريمة التى
ارتكبت ضده لم يعرف العالم أبدا لها مثيلا.

أوريديس

انى أتساءل ألم أكن أستطيع أن أتنبأ باهمية ذلك منذ اليوم
الأول. لا، دون شك. فعندما ندرك الأشياء ندهش لأن كثيرا من
الدلائل تخدعنا. هكذا عندما قص بيير شعره. اليوم يبدو لى ذلك
واضحا عند التفكير فيه. ولكننا جميعا أنبياء صالحين بعد فوات
الأوان.
واذا كنت قد لاحظت أن شعر بيير طويل فذلك بصعوبة. هذا
الشعر، مع ذلك. . . يوم حزين. أولا صدمة وجود اسمه «كنت
لاأتمنى ذلك» فى تلك القوائم المكتوبة على الآلة الكاتبة المعلنة
فى مهب الريح، حيث اصطدم الأمل الكبير والرفض الصبور. .
بيير كانج، من ليزاردريو^(١). وبعد ذلك صدمة عدم استطاعتي
معرفة. هذا اللون: خليط من الرماد والشارية. هذه النعافة التى
لا تعقل، وهذا الوجه المقتصر على أذنين شفافتين، ذؤأف ممدد
على عظم فوق فم لاشفاه له. عينان فى محاجر محفورة،
مستديرتان وثابتتان، صافيتان وغامضتان، يعلوهما شعر أكثر
شقرة، باهت أكثر مما قبل. ولأنه طويل ولكن متفرق لدرجة أننا
نرى فروة الرأس كالحمة نسج سجادة قديمة، فهو يبين بوضوح
أكثر كذلك كم تحتم على هذا الوجه ان يعيش بين الحياة
والموت.



غلاف كتاب
«صمت البحر»

قلت في نفسي هذا حق (وهذا التفكير الواضح بدا لي غريباً) حقاً انه لم يستطع أن يعرف شيئاً. وخيل لي أن من الغريب أن أسرد له الموضوع في نفس الأماكن. شيء غريب وطبيعي في نفس الوقت.

دار الزمن دورته بهدوء في الفضاء وجمعنا أمام نفس المائدة الصغيرة المستديرة وقد حي البيرة اللذين كان يجب أن يكونا منذ ستين خلت، عند لقائنا الذي لم يتم بطريقة مفاجئة. في ذلك اليوم لم يتم الهدف المقدس في الواجهة الزجاجية لمحل كوداك على ناصية الشارع. وهذا أُنذرنى بالخطر. ذهبت وجلست مراقبا في محل تبغ صغير على الرصيف الآخر.

أقول الحق، كنت لأعتقد أن هناك خطراً كبيراً. لم يكن هذا هو الانذار الاول. ومع ذلك كنت أراقب ببيير، زعيمنا، لأنذره، لم يكن لدى الوقت لأعمل شيئاً. كان من المحتمل أن يقبضوا عليه في نفس المحطة عند هبوطه من المترو.

وكان وقتي ضيقاً للغاية حتى ألمحه بينما تركوه يعبر بشراسة الخطوات القليلة بين آخر درجة في السلم والعربة السوداء (آه ! انها كانت تنتظره اذن. .) رأيت الاعتقال الجماعي المفاجيء الذي تم في نفس الوقت في محل المشروبات حيث كان يجب

ابتسم ووجه لي نظرة اعتراف بالجميل، أرى جيداً أنه لم يخدع في ذلك. فكرت معزياً نفسي. هيا، ان لديه وسائل ادراك حساسة دائماً.

اتفقنا على اللقاء في اليوم التالي، لأحضر له بعض الملابس. . ثم تركته، حتى يستريح عندما يجد نفسه وحيداً، وان لم يظهر شيئاً من ذلك. ولكن ولو أتى قليل البديهة، فإن لدى ما يكفي لأحس تلك الاشياء.

وجدت أنه يشبه طائر النورس. اندهشت لأنى لم ألاحظ ذلك من قبل. بينما كان يلمس وينظر ويتحس بفرح تحزنك بساطته احدى بدله القديمة من قماش التويد وبيجامته الطويلة التي تشبه غطاء الخيل. ولاحظت ايضاً منهشاً أن هذا الوجه الجديد الذي كنت قليل التعود عليه بالضرورة يبدو لي أنه قد تغير منذ أسس. قلت لنفسي فجأة: شعره. . . كان طويلاً بالأس. قصه حتماً هذا الصباح، قصير جداً، تقريبا بالموس، وهكذا كان يشبه كثيراً كل هؤلاء الذين يتجولون كالأشباح المجهولين في صالونات الفندق الواسعة. كان شعره قصيراً، لالون له ومفرق وهذا يعطيه حقاً هيئة طائر البحر.

اختفى عدة دقائق ثم نزل مرة أخرى يرتدى ملابسه كما كان يفعل فيما مضى. وهذه الملابس المألوفة تبرز نحافته البالغة. كيف نعتقد أن له دائماً هذين الفكين الجامدين. وهذه الرقبة القوية. كيف نصدق أنه تعدى سن الثلاثين بقليل - كان ينزل السلم مستنداً على الدرابزين. تبدو قدماء ضخمتين عند نهاية سروا له الذي تكشف طباته غير العادية عن ساقين هزيلين. وأصبح سيره غير ثابت، مهتزاً غير منظم، كما لو كان خائفاً. حتى ذراعيه في أكمامه الواسعة استسلمتا لحركات غريبة، كما لو كان عليهما أن يعيدا التوازن الواهن لهذا الجسم المسكين.

ذهبنا ننشاول كأساً في المقهى الصغير المقابل، من الجانب الآخر من شارع سيفير وكان هذا بمثابة تعبير عن الحياة. انتصار كذلك، - تشفي.

قال ببيير:

- اعتقدت أنهم سحنوك أنت كذلك.

أن أقابله. الهام جعلني أنهض وأذهب بغير اكتراث حتى محل حلاق مجاور وجلست لأحلق ذقني. خيراً فعلت. فقد علمت فيما بعد أن الاعتقال الجماعي امتد الى كل مقاهي ضواحي المدينة والى كل الرجال على الأرصفة.

كان بيير يتأمل مدخل المترو ويصنئ لبائعات الصحف وهن يصحن، - واحدة منهن تصيح (أكان هذا عن قصد؟): التحرير! هذا المساء! العالم! الحر^(١)! كان يلاحظ هذه الحركة السلمية، - دون ألم، دون تهديد. قال: من الصعب أن تصدق هذا. لم أعرف اذا كان يتكلم عن اللحظة التي تعيشها أو عن اللحظة الأخرى التي يفصلنا عنها غامان. نظر ليده اليسرى التي أرعجتني من قبل منظرها. قال مرة أخرى: من قبضوا عليه بعدي؟ قلت مبتسماً:

- لا أحد، وأنت تعرف ذلك جيداً.

رمقني. لا أستطيع أن أصف تعبير وجهه. في الحقيقة لم أفهم هذا المزيج من الشكر وعزة النفس والفرح العميق، وكذلك الضيق والتمزق الذي لم أستطع ادراكه حينذاك، - رغم أنني اضطربت لهذا حتى أعماق نفسي.

قال وهو ينظر مرة أخرى ليده المشوّهة.

- كيف كنت أعرف ذلك؟

ولكنه نطق تلك بخجل في سداجة مصطنعة دون غرور من يرغب أن يمدح.

قدمت له وجبة دسمة.

- أنظن أننا لم نعرف شيئاً؟ كل شيء معروف عن السجون علمنا دائماً كل شيء الاحتمالات، المقابلات، الضعف، البطولة. كيف تقول أننا جميعاً قد هربنا؟ ان أمنا كان يتطلب منكم الصمت أمام الجلادين. في نهاية اليوم الثاني. القيت بنفسك من النافذة، وإذا لم توجد تلك الفرندة المباركة لم تكن أنت هنا الآن، وإذا لم تكن شجاعتك لم أكن هنا كذلك، أنت ترى أننا نعرف كل شيء.

كان بيير ينظر مباشرة. على الأرض كان طفل يدفع عربة صغيرة. همس بيير:

- القيت بنفسي خوفاً من التراجع:

كان يلاحظ الطفل الذي يتظاهر بتفريغ عربته، ثم ملتها، لقد مزقوني من قبل تقريباً ثم تركوني ست ساعات في زنزانة. لك أن تتصور الباقي. عندما جاؤا يبحثون عني، خشيت أن أضعف. ادار وجهه وركز على عينيه، لأول مرة، نظرتة القديمة ووضع كلامه:

ولكني لم أفكر فيك مطلقاً. تعمقت نظرتة في عيني: لم أكن أفكر الا فيهم، في الجلادين، فيهم وفي نفسي، فيما يريدون أن يفعلوه بي. ادار رأسه ورأيت ركني شفتيه الشاحبتين يرتعشان قليلاً، بدت عيناه غائرتين أكثر جامدتين مظلمتين لم يكن لديهم الا رغبة أن يجعلونا نتكلم. لم يكونوا فقط رجال بوليس، كانت هناك لعبة أخرى تنطوي تحت ذلك. لعبة مدبرة وقاسية وحادة. رأس مال هذا اللعبة هو أرواحنا. توقفت سيارة ضخمة أمامنا. خرج منها جندي، قليل السمنة، ومتهاون، على كفه أربعة شرائط، ذهب ليشتري صحيفة. كانت في السيارة سيّدة تنتظره، شعرها أشقر مسترسل، على طريقة هوليوود، ذات تعبير متكبر ممل. استطرده «بيير الحياة أو الموت، هذا شيء قليل، أعني حياتنا التي نتمسك بها قليلاً وكذلك حياتكم. هذا واضح جداً لهم. منذ ذلك اليوم أدركت ماذا يسعون اليه». القى علي للتحظه نظرة تشبه نظرة طائر يجري «هل عرفت فكرة عملهم الشيطاني؟ خاطرت قائلاً:

- اتريد أن تتكلم عن الابداء...

- اوه! الابداء...

قاطع كلامي ولكن بطريقة هادئة مسترسلة، وبحركة من يده الهزيلة أبعد الكلمة «الميت ميت. واكثر من ذلك، أحياء أو موتى، رجال مثلنا مازالوا شيئاً ما، شيء ما لا يوقفه الموت أبداً وهم يعرفون ذلك جيداً» قال ذلك سارحاً يتفكيره ثم قال وهو يتتزعزع الكلمات بقوة أكثر وبصلابة جافة عنيفة انهم يعرفون ذلك جيداً. كل ما كانوا يريدونه هو أن يجعلونا ضعفاء فالضعيف ليس له شأن. رفع نحو السماء أنفاً ذا بشرة رقيقة نرى خلالها بوضوح أين ينتهي العظم وأين يبدأ خيشوم الانف ومشت عيناه قليلاً في

الضوء «لا أتحدث عن الجسد، الجسد الضعيف اما أن تموت بسببه واما أن تشفى» ابتسم وقال: «البرهان مالم يحطموه بانفسهم هدمه سقوطى. وخلاف تلك اليد المحطمة تماما استرد باقى جسمى قوته بطريقة طبيعية أو بكاد» توقف وفمه مفتوح قليلا واسترسل: هل الوشاية باسم أو عنوان؟ أوه! انى أتساءل لو كان ذلك له أهمية كبيرة حقاً لهم، أتساءل لو هذا يهمننا نحن أنفسنا. «صحح بهدوء «لاتخذعوا أنفسكم أنتم تفهمون جيداً أن... ولكن» واستطرد دون تغيير فى حديثه. مد أمامه أنفه الرقيق، عيناه مستديرتان، حقاً يشبه طائر النورس.

كل شيء كان محتملاً، الوشاية أو عدمها، كانت تلك هى المعركة. من ينتصر، حتى ولو كان محطماً، يظل كما هو تماماً ولكن من يتقهقر. «أدار نحوى وجهه المضىء بابتسامة رزينة وقال ببساطة «لم اعطهم شيئاً ولكنى أتساءل ماذا يمكن أن تصبح حياة من يخون زملاءه، انه شخص ضعيف، والكائن المحقر فى عيني ذاته ضعيف والموت أفضل مائة مرة.

فكرت فى العديد من زملائنا الذين تخلت عنهم أعصابهم وايضاً فى نفسى وفى السؤال الذى وجهته فى أحيان كثيرة الى نفسى وعدم قدرتى فى الاجابة عليه. اوعزت اليه:

- الست قاسيا جداً؟ ان الضعيف ليس بالضرورة برهاناً... ؟
قاطعتنى بلهجة عرفتها لأول مرة، ورأيتة يسترد هذا الكبرياء الأبقى، وهذا التعاضل الشامخ، لماذا؟ هذا الكبرياء الذى كنت اتوق لوجوده دون جدوى منذ يومين.

- أوه! انى أتحدث عن رجال مثلي.
لم أتسلم رسالة منه، ولكنى كنت لا أنتظرها لقد أودعته القطار فى ١٥ يونيو وقد طماننتى كلمة مختصرة من جان جاك عن وصوله، قالى: كل شيء يسير كما ينبغي. وفى بلنماش وجدوا أن بيرر أقل تمرقاً مما كنا نخشى. كان يتقدم كل يوم جسمانياً. وصدمت قليلاً لهذه الكلمة: أكان هذا تحديداً مقصوداً، ويبدو أن حاشية الخطاب كانت تؤيد ذلك، فقد كتب أخوها: نيكول سعيدة، على الأقل بقدر ما تستطيع. سلوك بيرر غريب نوعاً ما.

حقاً لم يكن هذا مفاجأة لى، ولكنى كنت حزناً. كنت أعتمد كثيراً على هذه العودة، خاب ظنى وأصبحت قلقاً. ثم ان كل ذلك أبعدنى قليلاً عن التفكير، بينما كنت أتخلص بفارغ الصبر مما يحتجرنى فى باريس. أخيراً رحلت الى اقليم بريانيا لأستقر فى هذه الجزيرة الصغيرة بالقرب من بريهات^(١) التى لم أرها منذ خمس سنوات.

وهى ليست بعيدة عن بلنساش وكنت مسروراً لذلك، ولكن كان يتحتم على أن أظل عدة أيام فى الجزيرة دون أن أستطيع الخروج: أشياء كثيرة يجب اصلاحها، وقبل كل شيء وسائل النقل، مركبي الصغير الذى كان ينبغي تجهيزه بعناية وقارب صغير مسطح معطل بما فيه الكفاية.

هل هناك حاجة أن أذكر، بعد طول غياب، الساعات الطويلة التى قضيتها على الصخور خلال الأيام الأولى. لايمكن أن أمل منظر البحر ولا منظور الجزر ولا هذا المنظر الطبيعى الساحر الذى يتغير دائماً بسبب المد والجزر. ذات مساء، الساعة التاسعة وما زال الوقت نهاراً ولكن كانت الشمس وهى تميل للزوال تلقي على المياه الهادئة تماماً ظلال الصخور شفاقة زرقاء. استسلمت للصمت والضوء الهادئ

كنت أنظر مياه تريو^(٢) تهبط مع جزر البحر ببطأ نحوى. ويهبط معها مركب شراعي صغير لاتساعده كثيراً نسمة الهواء الضعيفة. رأيته بعيداً هادئاً بمحبة وحنان يثيرهما فى نفسى أقل زورق صغير. كان عكس ضوء النهار ولم أربأى الأمر لون الشراع ثم تبينت أنه بلون النار، وعندما تأكدت أن الشراع الأمامى كان أزرق توجهت فقد كانت هذه الألوان فيما مضى الوان مركب جان جاك. تعرفت عليه فى الغالب بفضل هذه الألوان. ولكن هذا المساء كيف يمكن أن يكون هو؟ لست متدهشاً أن جان جاك يأتى ليراني، فقد كان يحب أن يفعل ذلك فيما مضى، ولكن ليس هكذا فى نهاية اليوم ومع جزر البحر الذى بدأ توأ، - فالموجة لاتعود الى الارتفاع نحو ليزاردىو قبل ست ساعات كاملة. كيف يستطيع أن يامل الوصول الى بلنماش قبل الليل مع نسمة بسيطة، - بينما الريح والمد والجزر معاكسان؟

ومع ذلك كان هو بالتأكيد . لا يمكن ان اخطيء في ذلك . كان القارب يأتي في ضوء الليل بهذا البطء الصامت وهذا الاحساس البسيط بالهدوء والسعادة الذي لم أشبع منه أبداً . ومع ذلك في تلك المرة كان يختلط في ذهني بالقلق . انها زيارة غريبة .

انتهرزت نسمة صغيرة ، حركت قليلاً الأشرعة وذهبت مع التيار . وجهت المركب مباشرة الى الرصيف الحجري الصغير في جنوب الجزيرة ، ذهبت الى هناك حتى أساعد في ارساء القارب . كان بالتأكيد جان جاك . حياتي بيده . أرخى الأشرعة بينما كنت المراكب تأتي بطيئة حسب سرعتها وقال وهو يقذف الى الحبل أرخ للمركب وبينما كنت أربط الحبل في حلقة بدأ يطوي الشراع الكبير على الصاري . كل هذا كان يثبت أنه سيقضي الليل على الجزيرة .

كان ذلك على غير العادة لدرجة أنني لم أعرف كيف استقبله . ورسمت ابتسامة عريضة ترحيباً به ولكن تبدو منها دهشة متسائلة . نظر في وجهي بنوع من الاهتمام المتلهف ، ثم قفز على الرصيف وخلع حذاءه الطويل واعتدل ونظر الى مرة أخرى ، وسأل بلهجة قلقة وهي في نفس الوقت اجابة : أليس هنا؟ قلت : من؟ وفي نفس اللحظة حاولت حقاً أن أفكر . أخذني من ذراعي واقترح : لنذهب الى بيتك . وصعدنا نحو المنزل . بالطبع لم نسر عشر خطوات الا وعرفت ، رغم صمت جان جاك ، أنه يتحدث عن بير .

أعددت مائدة صغيرة على العشب المقصوص ومقعدين مريحين على النمط المراكشي . وكان الليل ينسدل لطيفاً والسماء صافية والنسيم دافئ تقريباً ، وعثرت على نبيذ التفاح . وكانت هناك سبائير أحضرت لي من سويسرا .

قال جان جاك :

- في الحقيقة قلما توقعت أن أجده هنا ومع ذلك كان هذا أملتي .

انني أتساءل أين يمكن أن يكون؟

- متى اختفى؟

- وجدت حجرته خالية هذا الصباح .

وبدا حقاً مهموماً ولا حظت قائلاً :

- لم يكن لديك نية احتجازه!

- في اي مناسبة أخرى . . . وبدأ بحركة كأنه يجب « هذا يحدث دون كلام .

ولكنه هز رأسه وأكد لك أن رحيله هذا غريب .

سألت :

- ألم يكن هناك شيء يبنيء بذلك؟

قال بصوت حالم :

- لاشيء؟ بلا ، ربما . . . ومع ذلك ، لم أتنبأ بذلك .

سكت لحظة وقال :

- ان أمه مضطربة .

وجازفت قائلاً :

- ونيكول؟

- اوه ! انك تعرفها . انها ترفض القلق . على الاقل (ابتسم) عندما تراها . . . انها تدافع عن رأسيك وتقول : انه ليس سجيننا .

قلت دون محاوراة :

- هل تحبه دائماً؟

- نعم .

- وهو؟

وهزأت بضربات صغيرة رماد سيجارتي

تابع حركتي بانتباه كما لو كانت اجابته ترتبط بها ، وقال :

- اني أفكر في ذلك .

- وحينئذ؟

لم يجب وكان يبدو أنه برتشف الخمر باهتمام . كان الليل قد

لفنا من قبل وكنا نتكلم كشبحين . كان الصمت طويلاً وكان

ويدخن سيجارته بانتظام . سال أخيراً بصوت بطيء :

- رأيته في باريس ، أليس كذلك؟ انه لا يشبهك . . . غريب؟

وافقته ، وقررت :

- من وجهة نظر معينة ، ولكن . . .

نهض جان جاك ، اقترب من الشاطئ وبحركة كبيرة من ذراعه

ألقى في الماء عقب سيجارته الذي انطلقا بصوت خفيف .

قال مردداً وهو ينظرني :

- من وجهة نظر معينة.

ظل واقفاً وبدأ يذهب ويحيى بخطوات صغيرة ورأسه منخفض محطماً قطعاً صغيرة من الطين الجاف بطرف قدمه، وصاح غاضباً:

- من وجهة نظر معينة، انك متحفظ في كلامك. نعم، انه غريب من وجهة نظر معينة، مثلاً عندما. . . قسماً بالله، انى اسميه شخصاً مختلاً.

توقف وواجهنى وساقاه مبتعدتان كنت أتوقع تغييراً كبيراً، بالأخص جسمانياً. لذلك بالضبط. . . خيراً فعلت، أعتقد ذلك، كان مظهره على ما يرام عندما وصل هنا: خيراً فعلت بحجزك اياه هناك اكثر من شهر.

اعترضت:

- أتوافقنى على ذلك بسبب شىء ما؟

- فى تلك الفترة؟ ألم يكن أنت؟

- من دفع به فى القطار هو أنا. وكان يمكن أن يكون هناك اذا انتظرت أن يقرر هو بنفسه.

ظل الظلام ساكناً صامتاً وقتاً طويلاً، وانتشر امامى على البحر وفى السماء التى ماتت فيها آخر خيوط النهار قبل الليل الحالكة. وأخيراً سرح بتفكيره:

- نعم كان يجب أن أشك فى ذلك. . . ولكن بالطبع! قال كما لو كان قد استنار بضوء مفاجئ وعاد يتجول ببطء: وهذا الصمت: رسالة واحدة. تعرف انه كتب رسالة الى نيكول، واحدة؟ حتى الآن رسالة. . . لم تستطع ان تمنع نفسها ان ترينى اياها. المسكينة الصغيرة. تحتم عليها أن تمل الانتظار حتى. . . أنت تعرف عزتها وحياها. . . ولكنها لم تستطع أن تتحمل وحدها تماماً مخنة هذا الخطاب، ياله من لغز!

نيكول، انى خيال عاد بين الناس، خيال لم يعد له القوة أن ينهل من منابع الذكرى الصافية. أه! إمنحيه الوقت، وحتى ذلك الحين لاتكتسبي ولا تاتي وسامحي بيير.

وبدأ أنه يتأكد:

- أعرف كل كلمة فيه عن ظهر قلب.

وسكت.

دون شك كان ينتظر أن أجيب على السؤال الصامت الذى طرحه على سكوته المستمر.

انتهى بى الأمر بالموافقة:

- غريب بالتأكيد.

سمعت نوعاً من الضحك المتكوم

- تستطيع أن تقول ذلك، غامض. هل هذه قطعة؟ لا. هل العكس؟ ليس أكثر من ذلك، لماذا كتب؟ ولماذا اذن جاء؟ اذا كان لم يعد يحبها. . . ولكنه يحبها. حسناً! اذا كان يحبها. . . ماذا، فليقل ذلك!

وجافت:

- كان يبدو لى رغم ذلك، عندما رحل، أقل. . . انشغلاً، واكثر اتزاناً. . .

صاح جان جاك بنيرة اندهاش عميقة:

- لكن بالضبط! هو ذاك بالضبط!

ووضع لى أن هذا ما لم يستطيع أن يفهمه. كان يتوقع أن يرى بيير عند نزوله من القطار صامتاً أو عيوساً، أو قلقاً أو نائراً. . . ولكن لا! لقد رأى تقريباً رجلاً مرحاً ينزل فى بمبول⁽¹⁾، على اى حال نشيط مستريح، تعانقاً.

وتحتم عليهما، لعدم وجود بنزين أن يشد العربى الى سان جوينو. ساعة ليست بالشىء الكثير فى هذه العربى ليذهبا من بمبول الى ليزارديو وكذلك ربع ساعة بالضبط حتى بلنماش أراد بيير أن يقود العربى لم ألمس قيادة سيارة منذ خمس سنوات ولم أمسك لعجام خيل منذ عشرين عاماً. قادها بطريقة حسنة، فى الضباب ورذاذ المطر، طقس برتبانى⁽¹⁾ حقاً. فى المنحدرات، بدلاً من أن يجذب اللجاء كان يطلق الحصان الباسل بكل سرعته، وكانت العربى تقفز يميناً وشمالاً على عجلاتها المرتفعة وعلى الزنبرك الضعيف فى ضوضاء الحديد وصرير الخشب. كان بيير مفتوناً لم يرغب شىء عن نظره وتصوره ليس هناك انحراف مثل هذا أليس كذلك؟ من آن لآخر (عندما يظهر الحصان المعجوز المنهك علامات التعب) يوقف العربى العتيقة على حافة الطريق،

يقفز على الأرض ويتأمل الأرض البور أو على الأقل ما يسمح له الضباب أن يرى منها، غير واضح وباهت، كان بيير يستنشق الهواء بسعة وهو يتنسم: كل ما أحبه.

كان جان جاك يريد أن يتكلم عن الخطاب المشهور ولكنه لم يجزؤ. وليقترب من الموضوع أعلن أنه كان مندهشاً سعيداً من مظهر بيير لأنه كان قلقاً. ابتسم بيير وقال: نعم اني أصعد الى السطح، ان الحالة الجسمانية والمعنوية تسيران معاً، كل يعرف ذلك، مسألة وقت. قضيت في باريس أياماً حالكة السواد زودتني بأفكار أكثر سواداً. الحمد لله، لقد تخلصت منها، انها باقية هناك مع ثيابي البالية واعتقد جان جاك أن الوقت حان لجحازف: نيكول ليست موجودة منذ هذا الصباح كان يشاهد بيير ويلاحظ وجهه الذي اختفى نصفه في ظلام غطاء العربية الأسود.

لم يقل بيير شيئاً. حتى ابتسامته لم تختف في الحال. استمر يقود في الضباب بسرعة وجدها جان جاك متهورة نوعاً ما واستمر يتحدث كذلك ولكن يبدو أن تفكيره نفسه قد غاص في الظلام. كان يجيب بتعبيرات صغيرة مبهمه وغامضة وبطيئة، تبطئ أكثر فأكثر: كعربة تدفعها في طريق موحل وتورط أكثر فأكثر وأخيراً تتجمد في سكون دون أمل. عندئذ لم يعد لجان جاك القدرة على اشارته، وسيطر الصمت على العربية المظلمة التي تهتز، وخارجها يسقط الضوء الهزيل على الزجاج المترب. استرخى الحصان، الذي لم يعد يستحث الا قليلاً الى الكسل، وصوت حوافره يتباعد كالنغمة الموسيقية في نهاية اللحن. وهكذا سارت العربية أيضاً بعض الوقت - بهذه السرعة - ثم توقفت. لم يعد هناك الا صمت كتيب. أخيراً أدار بيير راسه ونظر صديقه بغرابة وهو برمش قليلاً. قال: اسمع... وارتسمت على وجهه غير الواضح ابتسامة قليلة الثقة تشبه اعتذاراً، تشبه كذلك تضرعاً مؤثراً ليفهم ويطلب المساعدة. فتح شففيه مرتين او ثلاث مرات وتنفس قليلاً الهواء، كما نفعل عندما لا نتوصل لقرار للحديث. أخيراً استطاع ان يقول: اسمع... ليس هذا المساء هل هذا مستحيل؟ ليس هذا المساء، غدا. ادرك جان جاك جيداً وفكر: سنبداً مـ جديد. وصاح: يا صديقي العجوز، انها تنتظرك. أدار

بيير رأسه ونظر يديه على ركبتيه وقال بحزن: اني متعب، كنت أريد... لا أطلب الا بعض الوقت، فقط بعض الوقت. لم يعد جان جاك يهتم: اسمع، يا صديقي العجوز، ولكن فجأة بلطمة من اللجام دفع بيير الحصان الى الامام بارادة واضحة ليقطع ما يمكن أن يتبع سكوت جان جاك.

واستمر في التقدم هكذا في صمت ولكن في تلك المرة كان بيير يقود دون تسرع في منتصف الغسق. كما لو كان يتمنى أن يدخل الليل عليه وأن يمنح الليل الوقت فينتشر ليسترو وصوله. وفي الحقيقة عندما غاصت العربية أخيراً في ممر أشجار الكستناء^(١) الطويل بدت الاشجار غريبة بعض الشيء وغير حقيقية في ضوء المصابيح المرتعش.

في منعطف الممر لاحظ جان جاك هيئة خفية بيضاء بين الأشجار، وفكر نيكول... استدار لينظر في الممر الضيق. رآها تجرى كطيف في الضباب. ضغط يده على ذراع بيير حتى يوقف العربية. أنحنى نحو الباب ولكنه لم ير شيئاً، أحس بصاحبه يفزع، طرحته حركة مفاجئة الى الخلف أكثر عمقاً وسط الظلام. استدار، ظهر وجه نيكول في اطار النافذة الأخرى حاول أن ينظر خلال الزجاج المترب، - بتعبير مذهل وأمل وخوف ممتزجين. ومع ذلك ما كاد يملك الوقت لشبع منها وهمس: أقسم بحياتي هذا محتمل. حتى فرقع بيير كانج اللجام باضطراب ولكن في الحال اختفت نيكول في الضباب الذي اكتسب لون الشفق وكما لو كان اللجام ضربها هي، اختفت بسرعة لدرجة أن أخاها تساءل بكل صدق اذا لم يكن هذا الا وهماً.

قال لي:

- ربما كنت أعتقد ذلك اذا كنت لم أرها بين الاشجار، بينما يتقدم الحصان العجوز على راحته وهو نسمان، واذا كنت لم أر خيالها الرقيق الابيض يهرب ويختفي. في العربية البطيئة التي تهتز كان الصمت يزداد ثقلاً لدرجة اعتقدت أنني أسمع... ولكن ما كنت أسمع هو بيير الذي كان يتنفس. ولم أر منه شيئاً وهو غاطس تحت غطاء العربية، ماعدا يديه على ركبتيه متشجنين الى اللجام لامتعتين قليلاً كبعتين شاحبتين. كان يتنفس وكان كل نفس

مجهود شاق، كان يتنفس، ولم ينقطع ذلك. فى العربية المظلمة، القديمة، التي تهتز، كان كل شيء يحيطه الضباب والظلام والمطر. كانت ضوضاء قاسية.

فى تلك الليلة السوداء كالحبر كان جان جاك يتكلم بصوت ملبد تماماً بالاحلام، وظل صدره الأبيض فقط يرى بغير وضوح ويبدو كتمثال يونانى مقطوع الرأس واليدين فى اعماق الماء. فى هذا الظلام الدافئ الصامت الساكن بلا حدود، كانت الصور الغريبة التي يوحى بها كلامه تأخذ قوة حلم مقنع بالنسبة لى وكأنى اسمع من أعماق نعاس خادع.

كانت ام بيير تنتظر على سلم المدخل، مبتسمة ويبدو عليها التعب، وفى تلك اللحظة تقف خلفها نيكول ساكنة فى الباب المفتوح قليلاً، صورة باهتة غير واضحة فى ظلام رواق المنزل. أوقف بيير العربية ونزل. خطا عدة خطوات وتوقف أسفل السلم. لم تعرف أولاً السيدة كانج على هذا الجسم النحيف.

ثم قالت: يا لهى وزرقت دموعها. نزلت درجات السلم بخطوات صغيرة وألقت بنفسها متجعبة على صدره النحيل احتضنها بيير قائلاً لها كل العبارات اللطيفة ولكنه لم يقبلها. لا، يقول جان جاك، وكان ذلك أحد سلوكياته الغريبة التي أفلت منه ادراكها. اعتصر بيير امه بشدة وهو يهمس بكلام حار حنون. ولكنه لم يقبلها ولم تفارق عيناه نيكول. كان ينظر نيكول كأنه يقول: انت ترين. لم أقبلها. تحت هذه النظرة أصبحت نيكول أولاً وردية، ثم شاحبة تماماً. وأخيراً عندما ترك بيير أمه لم تتحرك الفتاة، وظلت هناك فى الباب صامته ساكنة. واتسعت عيناه. صعد بيير درجات السلم وأمّه فى ذراعه. صعد فقط السلم وتوقف وقال بهدوء: صباح الخير يانيكول. وقالت هذه: صباح الخير يابيير، ولكن، يقول جان جاك، هكذا دون أن يتحركا. ويبدو أن بيير ينتظر، حيثئذ اختفت نيكول من الباب ودخل بيير، دون أن يلمسها، حتى دون أن يمد لها يده. كان يتسم ونيكول يتسم، ولم تكن على الاطلاق ابتسامة حزينة. ومع ذلك كانت ابتسامة مؤثرة جداً، ابتسامة جريئة ولكن قريبة من دموع العشاق عبر زجاج نافذة القطار.

كانوا قد أعدوا وجبة خفيفة فى الصالة، ولكن بيير اعتذر بحجة تعب السفر الشديد ليذهب للنوم دون انتظار، واحتجت السيدة كانج: ماذا، حتى ولا لحظة، حتى ولا عشر دقائق؟ قال بيير:

- غدا يأمى، أرجوك، انى متعب بما فيه الكفاية حقاً. كان يكلم أمه وينظر نيكول: لست بعد. كذلك. قوياً. قام بحركة، والقى عينيه لحظة على جان جاك وقال بصوت بطيء مع ابتسامة حزينة: لقد غررت فى قوائى. واضاف: غداً سيكون الحال أفضل كل يوم أفضل، لا يلزمى الا الوقت، فقط قليل من الوقت. كرر ذلك كما كان يفعل من قبل فى العربية. قال ثانية اسمحوا لى. وبحركة من يده تسلى الدرجات الأولى. ثم اختفى تدريجياً فى الظلام. رفعت نيكول ذراعها، دون أن تبسم وركزت السيدة كانج عينها المحمرتين فى الظلام الذى اختفى فيه صوت خطواته. قال جان جاك انه سيخرج ليحضر الامتعة، وترك الحجرة الساكنة تخفيفاً للموقف.

فكر جان جاك بصوت مرتفع، هكذا كانت المقابلة الأولى، وربما كانت هى التي سببت بعد ذلك عدم قدرة التقارب المؤثرة بين بيير ونيكول. وقال مرة أخرى بلهجة واضحة: ومع ذلك يتحaban. بدأ يقول: أقسم أنى لم أر. ولكنه وقع من جديد فى تأملاته الصامته، وخرج منها ليقول مرة أخرى: انه لم يفهم شيئاً من هذا. لا، لم يتوصل لجمع اثنين معاً. بالنسبة لموقف نيكول فقد توصل لاستيعابه: أنها شابة رزينة ومتكبرة تتحلى بنوع من سرعة البديهة التي تفوقنا نحن الرجال علماء المنطق الحائرين ربما فهمت كل شيء ولكن لن تقول كلمة واحدة. أما هو فرغم أنه ادار رأسه الى الوراء لم يفهم، لا، مطلقاً.

لم يخرج بيير من حجرته. ماذا كان يفعل فيها، لم يكن يكتب وليست هذه مكتبة بلنماش التي يمكن أن تساعد على قضاء ساعات العزلة. وكان هذا حتماً كظماً للغيظ طويلاً. ومع ذلك كان ينزل بانتظام جدا لتناول الوجبات ويبدو خلالها مبتسماً ذا اهتمام عطوف لأمه وودي لجان جاك، لطيفاً ومحترماً. لا، لا يوجد شيء يقال غير أن. هذا موقف مقبول تماماً الا منه قال ذلك كما لو كان هذا شيئاً محدداً، وبالنسبة لمن عرف بيير

وحماسته وصراحته المؤثرة وطهارة قلبه وعدم التعاطف في علاقته مع الناس فهذا في الواقع أحد مواقفه . وكانت لحظات ما بعد العشاء هي اللحظات التي يقضيها بصحبة ضيوفه . فضلاً عن ذلك ، كل مساء يأتي أحد الجيران لتهنئته على العودة . يظل بيير معهم ، ولكن وجوده الذي كان فيما مضى مفيداً وأحياناً متحمساً ، لم يكن بالنسبة لأي شخص إلا مصدرراً للحريرة المضيئة . يجلس باهتمام في أحد المقاعد الكبيرة المزركشة بالقرب من سلم خشب القرو ، ويلاحظ جان جاك أن وجهه دائماً في الظلام قليلاً . ويعقد ساقيه الطويلين النحيفين ويظل هكذا ساكناً دون أي احساس تماماً .

وكذلك تظل نيكول عادة صامتة ورأسها محني على شبكة الصيد القديمة التي تصلحها (يخمن أخوها أنها تأمل ان ترى بيير يسترد ميله للصيد في البحر) وتكاد ترتفع بصعوبة الى من يكلمها عينيّن سودائين اردوازيّين تبدو نظرتهما الحاملة مرتعشة متموجة كأنمكاس القمر . تترك مرات عديدة الشبكة الثلاثية الكبيرة تقع على ركبتيها وحيث تبدو كأنها تكيل يديها كحماطين شاحبتين نائمتين وترتفع جبهتها الضيقة تحت شعرها المثير الذي يلمع لونه النحاسي كأنه بخار تحت الضوء وتركز نظرة ليست هذه المرة لامتقلبة ولا مرتعشة ، ولكن ساكنة جداً ، في أعماق الظلام ، هناك حيث يخفي وجه بيير .

هكذا كانت تنقضي تلك الأمسيات الغريبة ، وذات مرة كان جان جاك في الشرفة الداخلية حيث يبذل جهده في انزال النجفة قليلاً لأن السيدة كانج تطلب مزيداً من الضوء لخياطتها . كانت نجفة هولندية كبيرة تخفض او ترتفع بمساعدة حبل يدور حول بكرة لتثبيتها ويلف حول أحد قوائم الدرابزين . وهكذا وهو في الظلام لاحظ جان جاك انه يميز جيداً «وجه بيير . » وردد وجه بيير . وضحك ضحكة خفيفة جداً مصبوغة بالحزن وجه بيير ، نعم ، وجه بيير الحقيقي ، رزين وفاتر ، ولكن هاتان العينان ! قال لى انهما كانتا تلمعان في الظلام بثبات كعيني القط ، تنظران نيكول . وكان هذا مؤثراً للغاية لدرجة أن جان جاك ، بدلا من أن ينزل ظل ساكناً في الظلام وعيناه مأخوذتان بهاتين العينيّتين اللتين

تحدقان نيكول . وقد خمن أن تلك النظرة المتكبيرة لم تكن نظرة تلك اللحظة فقط ، ولكن كل مساء مثل ذلك المساء منذ المساء الأول ، يتفرس بيير ، تحت ستر الظلام ، وجه الفتاة . وسبب له هذا التفكير دواراً ، وظل هناك فريسة للانفعال البالغ ، بينما تركت السيدة كانج عملها ونهضت واصطحبت معها زائر ذلك اليوم وهو مغرم بالفن المعماري ، يرغب في ان يرى قباب كهوف بلنماش . ولأول مرة ظل الشابان وحدهما او اعتقدا ذلك . وحيث تركت نيكول ، كما تفعل دائماً ، الشبكة تجلس يديها على ركبتيها ، ورفعت مرة أخرى عينيها على هذا الوجه المخفي في الظلام . لم تستطع أن تراه ، ولكن ربما ، ولكن دون شك ، تخمن بان هذه النظرة العميقة تجيب على نظرتة الخفية ، كانت شاحبة وتبدو مترددة . ومع ذلك بصعوبة اذا استطعنا ان نلاحظ رعدة رموشها الخفيفة . وأخيراً قالت :

- بيير . . .

ورأى جان جاك جفونها تنزل فجأة على عينيها اللامعتين في الظلام كما لو كان الشاب يبحث خلفهما عن مأوى لضعفه . لكنه لم يجب ولم تحرك . ترددت نيكول . رأى جان جاك أصابعها ترتعش ، تحت الشبكة .

- بيير . . ألا تنام ؟

تمهل في الاجابة ، ولكنه قال في همس مؤلم :

- لا أنام ، لا ، لا أنام .

كان صوت نيكول عذبا ، مرتعشاً ، حاراً وحزيناً :

- أنت تتألم يا بيير ولا أستطيع مساعدتك .

قال ببساطة :

- لا . . . أنت لا تستطيعين ، - الآن . . .

قالت باستغراب :

- لدرجة أنك لم تشد على يدي وحتى لم تلمسني باصبعك ، ولا مرة .

وفي دهشة جان جاك ، نهض بيير بحيوية وعبر الحجرة وهو يسحب قدميه الثقيلتين . ولمع في عيني نيكول ضوء خاطف ، ولكن بيير أبطأ ، توقف وانحنى ، جلس عند قدمي الفتاة ، وأخذ

طرف الشبكة الكبيرة وادخل اصابعه عبر حلقات الشبكة .

قالت نيكول :

- فيما مضى كنت أضع يدي في يدك وعندما تطبق عليها تستقر يدي فيهما تماماً .

كان بيير يلعب بالشبكة واصابعه مستقيمة بالمروحة ويبدو أنه يسمع بصعوبة ، أما جان جاك فقد كان فريسة لعشرين احساساً متضارباً مشتتاً بين نوع من الفضول العاطفي والاحساس بالاستسلام ، وبين عمل مخالف ضار ، ولكنه لم يستطع ان يحرك حتى اصبعاً ، وقد شلته هذه الحيرة كما شله خوف اكتشاف وجوده المسىء الآن بعد فترة طويلة . خفض بيير يديه وخلص اصابعه ورفع نحو نيكول وجهه القلق الذي يشبه وجه طائر البحر .

- نيكول اتجبن دائماً الضفادع الخضراء ؟

لم تكن الفتاة أقل اندهاشاً من جان جاك لهذا السؤال السخيف وقالت بصوت حائر :

- دائماً . . .

- ولكنك لاتستطيعين لمسها . أليس كذلك ؟ لم تستطعي أبداً .

أنت تجبنينها ولكنك تنقرزين عند لمسها .

وافقت :

- نعم ، ولكن لماذا يابيير . . .

- حتى ولا بطرف اصبعك . أليس كذلك ؟

قالت ، - هامة :

- اوه ! بيير . . . هل أسبب لك تأثير الضفدعة ؟

ألقيت الشبكة ووثب على قدميه . قال مضطرباً :

- يالهي ! كيف تستطيعين أن تظني . . .

مد نحوها يده السليمة ، ولكنه سحبها في الحال تقريباً ، وبدأ أنه يخفيها بسرعة خلف ظهره ، وها هي يده الاخرى المحطمة ذات الاصابع المشوهة تلمس بحركة حانية الشعر الناعم ذا اللون النحاسي . ارادت نيكول ان تمسك هذه اليد ، ولكن لم يسمعها الوقت . وهز رأسه ثلاث مرات ببطء ملقياً عليها نظرة كئيبة .

وهمست :

- اوه ! بيير . بيير . هل بسبب هذه اليد ؟ اعطينها ، دعني أضعها

على خدي .

تردد ، ابتسم ببطء مدها لها . كانت يداً مشوهة وحمرء ، حقاً

شديدة البشاعة ، اعتصرتها نيكول في وجهها المائل .

قالت في توسل هامس احس منه جان جاك مندهشاً بالفرع

والخوف .

- اعطني . . . الأخرى .

في الواقع تخلص منها بيير بشدة وابتعد . تركت نيكول يديها تسقطات كأنهما سمكتان صيداً في الشبكة المشدودة على ركبتيها . وصل بيير الى النافذة بخطوات بطيئة . تأمل السماء المظلمة لمدة دقائق طويلة وكان يحس بنظرات نيكول في ظهره قلقة ملحّة .

همس :

- لاتسألني أبداً .

نظرت نيكول طويلاً رقبته الغائرة قبل أن تقول بصوت خافت :

- ينبغي بالتأكيد أن نعالجك رغم ذلك .

تلقت بيير وصاح :

- ليس أنت !

وظلت عينها الفتاة متعلقة به ، واسعتين ولكن هادئتان . خفض

عينيه ، كما لو يعطى لنفسه مهلة من الوقت ، رفعهما وحاول أن

يبتسم وقال بجهد يكاد يدرك .

- قريباً . . . عندما . . . كل شيء سيكون على ما يرام .

كرر كأنه يريد أن يقطع نفسه بذلك : كل شيء سيكون . . .

تماماً . . . على ما يرام تماماً . حرك ذقنه بمظهر مطمئن ، محزن

جداً - وأضاف : قريباً ، نعم بالتأكيد . أغلقت نيكول عينيها متألّمة

واستدارت .

ظل بيير مستنداً الى النافذة وقد وضع شبة الطويل في الظلام .

على وجهه الهزيل يمكن أن يقرأ بوضوح مدهش ، أمل ارادي

وعزيمة مؤثرة ، يتكرها فمه بركنيه المتدلين . استأنفت نيكول

عملها ولكن ترتعش يداها ، وكانت عقد الشبكة تتعرج وتتشابك

أحياناً تحت اصابعها . في هذا الصمت كان جان جاك يحاول ان

يتنفس بصعوبة في اعماق الظلام .

ثم عادت السيدة كائج، يتبعها ضينها. عاد بيير بسرعة الى مكانه فى الظلام. وبينما استأنفت أمه وضيفها ثرثرتهما الساخرة ركز هو مرة أخرى على نيكول نظرة لامعة كنظرة قط متربص صبور.

صاح جان جاك متعجباً:

- حينئذ لم أستطع احتمالاً أكثر من ذلك.

ونفض بعصبية وكان القلق استولى عليه من جديد، وبدأ ينظر الى البحر. ارتفع القمر خلف بربيات. وقسمت أشكال الصخور الجزر الغربية خيالها المظلم على الماء الساكن المترقرف كالفضة بطريقة لاتصدق. وذلك يوحى بمنظر ما قبل التاريخ او كوكب آخر. ليس هناك نسمة هواء والسماء ليست الا ذرات من النجوم.

قال:

- وكان هذا بمثابة أشياء كثيرة في نفسي، لم أستطع أن أمنع نفسي من التدخل أكثر من ذلك، كما كنت لا استطيع ذلك عند مراقبتهم منذ لحظة سابقة. تحركت هناك، مختلقة بعض الضوضاء رمشت عينا نيكول، رفعت يديها وخفضت جبينها على عملها. ارتفع وجه بيير قليلاً، وبحث عيناه عنى في الظلام. نزلت السلم واقتربت منه هيا يابيير لنقوم بجوله، ان الطقس رائع. وكان كل من أمه والزائر (في ذاك المساء كان القبطان دويه، أنت تعرف قبطان سفينة بون ايه شوسيه) ⁽¹⁾ متأثرين لما تضمنه هذا العرض من غرابية في هذا الجو. حاولت أن أهرب من نظرة نيكول، ولكنى كنت أحس بها مثبتة فى قفاى، متلهفة مرتعشة وخائفة. عدل بيير ساقية ببطء ثم نهض متساقلاً متردداً. قلت ببساطة بها قليل من الكلفة: هذا سيفيدك وظل لحظة واقفا ينظرنى نظرة جانبية. وسمع لى الوقت أن ارى طرف عينه ناظداً وحيويًا للغاية. فتح فمه. وصاحت السيدة كائج. خذ كوفيه ابسم بيير، ذهب وأنزل وشاحاً من الصوف الاسكتلندى كان معلماً. وكنت قد كانت الارض البور حول بلنماش تثير جوا من القلق تحت سماء الليل. وكان هذا الجوفى ما مضى، عندما كانا طفلين يتجولان فيها، يملأ قلبيهما برعشة للذيدة، مفرغة ورغبة كامنة

ليشاهدنا فجأة اشباحاً او سحراً. اليوم يمش الرجلان في صمت ويعترف جان جاك نعم، يعترف بان نوعاً من الخوف قد استولى عليهما، هذا الخوف يأتي فقط من اعماقهما وليس من الأرض البور.

ازداد الصمت بينهما وأدرك جان جاك أن كل لحظة ضائعة تجعل السعي لتحطيمه صعباً. امسك معصم بيير الذى ادار نحوه وجهاً قرأ فيه فجأة الخوف. ولكن كان الوقت قد تأخر وخرجت الكلمات من شفثيه:

- أنت تحبها أليس كذلك؟

اختفى الخوف فى الحال وكما يحدث، ليس عندما نخشي شيئاً، ولكن عندما يتحقق هذا الشئ يتخلى الخوف للقرار ليثبت ذاته. وفى ضوء النجوم والهلال رأى جان جاك حجاباً يسندل امام نظرة بيير، رغم أنها ظلت مركزة على عينيه كستارة واجهة محل حديدية. قال بيير بصوت مكتوم:

- لاتحاول.

قيلت هاتان الكلمتان بلهجة معينة توحى بكلمات اخرى كثيرة. انذار بجهد لاطائل منه: ما الفائدة؟ لن أجيب تحذير، نصيحة ورجاء ليس هذا هو الطريق: خطر. تهديد: احذرا! توسل رفقاً بى.

كان الرجلان دائماً وجهاً لوجه. كان جان جاك حائراً. وبيير لا يسعى للتخلص من متاعب يده. استردت عيناه تعبيرهما الغامض. واصبح كل وجهه برنزيًا. هز جان جاك ذراعه بشده كما نفعل مع طفل لا يريد ان يفهم:

- ولكن هذا نوع من... بالهى! الا تفهم أنى أريد ان اساعدك؟

كان الرد هو الصمت.

- هل تتخيل أنى لم أركما؟

- ابسم بيير: أه! حسناً. تهنتى.

- بالهى! انها تحبك، انها أختى. فلتقطع رأسى، انك تحبها كذلك. ما هذه القصة؟ اين تريد ان تنتهى؟ بالله عليك انها كائن بشري، طفلة! لا تدرك أنك تعذيبها؟

وافق بيير على ذلك بصوت منخفض ولكنه واضح:

- نعم، أعذّبها.

اختنق جان جاك:

- حسناً! هذا... حسناً، انها قوية! أنت تعرف ذلك وتتمادى.

والله. اذا كان الزواج هو الذي يخيفك...

قال بيير ببساطة وهدوء:

- أبله.

قال جان جاك:

- حسناً، انى أقبل هذا اللفظ بكل سرور، ولكن لماذا اذن هذا

الصمت الملعون؟

انك تعرف انى استطيع فهم كل شيء، ولكن رغم ذلك...

ماذا بالهى ان هذا لا يمكن أن يستمر ان ذلك كما لو كنت تريد...

كما لو كنت لا تجرؤ... ان تحظى بها او تفقدها. حسناً، هذا لم

يعد يلىق. اما ان تسالها او تفقدها انى مسؤول ان... بالهى، الا

تقول كلمة واحدة؟

كان يمسك معصم بيير بشدة، ولم يفعل بيير شيئاً لكى يتخلى

فيه، ولكنه استنشق الهواء بعمق وقال:

- اتوسل اليك. فيما بعد. لاشى الا فيما بعد بقليل.

وفجأة بصوت محموم:

- الا تفهم اننى... اوه جان جاك! يا صديقى القديم. انى

أشبه... متسلقاً معلقاً على سفح جبل، عنيد ولكنه فى النفس

الاخير. مازال استطيع أن يتسلق ولكن اسنانك تكز. لا تطلب

منى أن اتكلم... ليس الان. فيما بعد، عندما... سكت كما

لو كانت انفاسه انقطعت حقاً. تنفس مرتين او ثلاثاً قبل ان

يستطيع ان يضيف: سابلغ القمة، حيث أخيراً... أخيراً...

وفجأة صاح:

سابلغها سانتزع نفسى من هذا الوادى المشؤوم المملوء بالضباب

ساطاً من جديد هذه القمم البللورية وساتنفس هذا الهواء النقي،

وساتغذى من هذه الانوار المتجمدة من سيمعني من ذلك؟

انطلق جان جاك قائلاً وقد اثارته كلمات التفخيم:

- من سيمعك من ذلك؟

لم يشرك معصم بيير وأحس به يرتعش وقال، ربما بقسوة: انك

نشبه هاملت تشئت قلبك بالكلمات. انك لاتعرف كيف

تصرف.

ولأول مرة جاهد بيير بشدة ليتخلص من الضغط على معصمه.

ولكن جان جاك كان يمسك ببيات: لم تعد تجرؤ ان تتحرك! كان

بكرر ذلك لأنه أحس نوعاً من الغضب يزداد عنده، ان نيكول

ليست الموضوع الوحيد فى هذا الكلام، فلتعلم ذلك جيداً! لا،

لا، انك ستصغى الى حتى النهاية. وصاح بشدة كما لو تيين

توسلاً صامتاً فى حركة بيير. انك هنا منذ اسابيع وترفض كل شيء

أتعتقد ان فرنسا تمتلىء برجال مثلك؟ مازال حتى اليوم...

قال لى جان جاك أن فى وقت متابعته للحديث أدرك بيديهته أن من

الافضل ان يسكت. ولكن الرجال تخجل ان تطيع غريزتها اذا لم

يسعفهم الصواب.

واستطرد:

- ابتعد عن الناس كما تفعل! ولا تقبل أن ترى أحداً! والشبان

الاربعة فى هذا الصباح هل تعرف ماذا كانوا يريدون؟

تدخل بيير بصوت مضطرب. كما لو كان يخشى ما سيسمعه.

- قلت لك من قبل...

صاح بقلق غاضب:

... انك تريد أن تجهل ذلك، انى أعلم حسناً، ومع ذلك

ستعلم ذلك حالاً طوعاً أو كرهاً وهذا فى النهاية غباء كبير! وأسرع

فى القائه: ياأللهي ساخرجك مما أنت فيه، أردت أم لا، من كان

هؤلاء الفتيان؟ انهم اربعة ناجين من خطر بوشنوالد^(١) عندهم

الكثير من الذكريات التي تركتها هناك قبل ان ترحل الى

هوشز وورث. انهم يثنون عليك. ويقدسونك ولا ينقطعون عن

مديحك. كان يجب ان يروا أمك ونيكول؟ ماذا كانوا يريدون؟

لقد كونوا فى سان بريو^(٢) جمعية تجمع كل البريتانيين^(٣) فى

المعسكر. يريدونك كرئيس، ذلك كل شيء فلتدافع عن

مصالحتهم كما كنت تفعل فى بوشنوالد، لن يتراجعوا عن هذا،

وأنا أخبرك سلفاً، فقد أطلعوني على ذلك. سيعرفون كيف

يصبرون. الآن تعرف كل شيء ولكى ينهى انطلق فى كلامه

وأوجز بقسوة: ان واجبك الحتمى أن تقبل وأنت تعرف ذلك.

انهم يحتاجون اليك . هل ستسحب ايضا هذه المرة؟

قال بيير بصوت منخفض: لا، ولكن شفتيه كانتا مقفلتين بشدة ويبدو كأنه يريد أن يمسك بهما تلك الكلمة ليستردها ظل ساكناً وكأنه متجمد لمدة ثوان طويلة، دون حركة أو صوت. ثم همس بطريقة غريبة: أليس هذا الا خيالاً؟ ولكن ذلك كان واضحاً بالنسبة له حتى أن جان جاك أحس أكثر بثقل الصمت المرير، هذا الصمت الذي يغطي الدوامات المؤلمة لتفكير يعجز اللسان عن وصفه. ماذا وجد بيير في اعماق هذا الشكوت المظلم؟ لقد ثار في صدره ألم اصم يشبه أنين شجرة لحظة سقوطها، بعد ضربة الحطاب الاخيرة، همس على مهل: ياإلهي... بلهجة مرهقة لدرجة أن جان جاك شعر أنه يتجمد، ومشلول كما يمكن ان يحدث عندما تكتشف أن شجرة ستحطم كلياً أو طفلاً عند سقوطها. ثم أخيراً وبعد وقت طال قال بيير بصوت خافت: أبداً؟ بصوت منخفض تماماً وبلهجة استفهامية بائسة، ولكن مرة أخرى انعزل وانطوى على نفسه، على نفسه تماماً في قوقعة صمته.

خاص جان جاك لتجذبه: وقد استخدم كلمة غاص ليجعلني اشاركه الاحساس الذي أحدثه عنده بيير: وهو احساس انسان يفرق. ذلك، كما لو كان يغطس على مهل أمامي في مستنقع، كئيب ومميت. صحت بأى شيء خطر على ذهني وأنا أهزه من ذراعه:

. أخيراً ياإلهي! ألن تجيب؟ كذلك لن ترفض؟ والاماذا ستقبل يوماً ما؟ بالله متى تعود الى الحياة؟ متى سترجع بين الناس؟ او حينئذ ترهب!

قال جان جاك:

تخلص من ضغط أصابعي كما لو كانت من الحديد الساخن. وكانت هناك لحظة من السكون العميق، صمت... صمت... ثقيل كالرصاص. ثم همس (كان على أن أقرأ ما على شفاهه): ولا كلمة. واعتقادي انه لم يجد في الواقع كلمة تقال. وبقيتنا هناك، وجهاً لوجه، وقد تحولنا الى تماثيل من الملح.

وأخيراً رفع بيير يده على مهل وابتعد اولا خطوة أو خطوتين الى الوراء ثم بدا كأنه سرطان بحر يميل نحو تيار، في دوران سفينة

بطيء في مهب الريح. كان في دورانه يحتفظ بيده مرفوعة وممدودة نحوي، وكذلك نظرتة الغريبة. وكانت هذه آخر مرة أشاهد فيها وجهه. ثم لم أعد أرى الا ظهره وهو يهبط الارض البور وابتعد بسرعة حتى اختفى في الظلمات وكأن الليل ابتلعه. مكثت مدة طويلة، في الظلام الدافئ في تلك الليلة من ليالي الصيف، اقلب في صمت في ذهني هذه التصورات السوداء التي خلفتها تلك القصة وكان التعب والليل ممزوجين بقودان افكارى المضطربة الى منتصف طريق الهذيان، والنسمة ذات الرائحة البحرية الثقيلة امتزجت في هذا الخيال الكئيب، مع الصراع المؤثر الذي عانى منه بيير المسكين خلال عشرين يوماً حتى يظل حياً، بينما أصبحت انعكاسات القمر الباردة بدورها اكتشافاً مريراً لايمكن ان يصل اليها ابداً. لأن، مملاً لاشك فيه، أوقف بيير المعركة، وهروبه صباحاً كان اعترافاً على هزيمته.

لا أعرف اى تأملات كان جان جاك ينسجها من جهته، كثيراً ما كان يهمس ببطء متأمل: أحقق! أحقق! وسمعت ثلاث تهديدات قصيرة ساخرة: انه لم يدرك ماذا كان سيفعل! والاخرون ليس كذلك... ماعدا نيكول. أوه! نيكول...

نهضت. كان القمر عالياً في السماء.

- لماذا كنت تفترض أنه هنا؟

- لقد أخذ الزورق، ذلك الزورق الذي كان يستخدمه فيما مضى في رفع اقفاص صيد سرطان البحر. ان رجال النار في بوديك رأوه هذا الصباح عند الفجر ينزل مع جزر البحر. تعشمنا... ولكنه اخذ معه كثيراً من الاشياء لايتطلب صيد يوم العديد منها. بالتأكيد سيختفي في أى مكان. ساذب غداً الى بريجات لأرى.

ترددت قبل أن أحاطر:

- أظن أن من الحكمة أن نتدخل؟

- ان الجمود ليس من الحكمة أبداً.

أخفى الليل عني جان جاك، ولكنى استطعت أن أتخيل ابتسامته المحزنة:

كان بيير كاتج يجيب بنفسه تلك الكلمات كانت ترتبط بقصته.

لقد أحسست كثيراً بسخريتها ومرارتها.

أورفيه

- هذا موضوع معقد قليلاً. انه لم يرد أن يضايق الأب لاودك بمرض عنده في كروتون، ولكنه سيعود عاجلاً الى هناك بعد شفائه. وفي انتظار ذلك لم يرد ان يذهب الى اى مكان آخر. هذا كل شىء

سرنا فى صمت. لم يكن الطبيب على راحته على الصخر.

- هل أخذ برداً فى البحر؟

- نعم عندما ذهب مع لاودك لوضع شباك الصيد، في ميناء دوفر، ربح عاصفة هبت عليهما فى العودة، ليلاً. كان عرض البحر سيئاً، أنزلا الصارى انتظاراً للنهار فابتلا.

ما أسم هذه الجزيرة؟

لست متأكداً من ذلك. لقد أرانى اياها الأب لاودك يوماً ما قبل أن يؤجرها قال لى: هذا المنزل الصغير كان ديراً فيما مضى لحسن الحظ لم يعد هناك أحد. انى لأحبههم هؤلاء الغلمان. ايها الأب لاودك؟ هل أنت متأكد؟ وحدد نعم، ولك ان تتصور ايها الطبيب.

وصلنا الى الشاطئ كانت السيارة البخارية تنتظر في نهاية الطريق. وكان الأب لاودك يترقبنا بفارغ الصبر.

- انه ليس مريضاً جداً السيد بيري؟

قال الطبيب:

ليس كثيراً جداً. وعلى كل حال سيكون أفضل عندك، فى كروتون. انه عنيد كالبلبل.

وصاح الآخر بلهجة غاضبة حزينة:

- ورغم ذلك، ورغم ذلك. انه مسكين رغم ذلك. يقول انه لا يريد ان يتعب زوجتي العجوز هناك. أما أنا. ياله من اضطراب...

قال الطبيب:

- يجب أن يأكل جيداً.

- أوه، ليست هناك مشكلة بالنسبة لذلك. كل يوم أذهب لأرفع شباك صيدى واحمل له ما يلزمه.

ركب مع الطبيب فى عربته، ورحلا.



شرب جرعة من الدواء وانتابته نوبة من السعال. أعداد رفع الاغطية قليلاً، رأيت وجهه، نحيلاً كالיום الأول. ولكن فقدت نظرتة قليلاً التعبير بالقلق الشارد الذى احزننى كثيراً حينئذ. ومنذ ذلك الحين كانت نظرتة واضحة وصافية فى محجرها الغائر، وهذا ليس مطمئناً الى حد ما، فان الانسان يبلغ هذا الهدوء وهذا الصفاء كذلك عندما يصل الى قمة الاستسلام الأخير.

خرجت مع الطبيب.

- أهناك خطر؟ لا، اذا نال العناية الكافية. ان الشعب الهوائية الصغيرة لم تصب. التهاب فى الغشاء البللورى من الجهة اليسرى ولكن لا يشغل البال كثيراً. من البديهي ستجرب اشعة فيما بعد. لكى تكون مطمئنين. بالنسبة للوقت الحاضر يلزم الفراش، والعناية والحذر. لمن هذا البيت؟ ان المنظر هنا رائع. - انه للأب لاورك من كرونون. انه الذى أتى بك. أحياناً يتام فيه فى الشتاء لكي يرفع شباك الصيد فى الفجر. بالتأكيد الراحة...

- على المريض الا يصاب بالبرد، هذا كل شىء وغير ذلك...

قل لى، البحر مرتفع جداً، هل ساستطيع العبور؟

- نحن فى مد ضعيف. الأبحار ممكن دائماً.

وابتسمت: ان هذه الجزيرة ليست صعبة المنال، او معزولة، كجزيرتى.

- انها معزولة اكثر عشر مرات حسب رايي وماذا يهم أنها تتصل باليابسة، اذا كان اقرب منزل على بعد عدة فراسخ؟ أخيراً، بالمركب...

سرنا على شريط صخري من الارض. كنت أمسك ذراع الطبيب الذى كانت قدمه غير ثابتة.

قال:

- على حد سواء أن يعود من المانيا ويختار هذا... هذا...

المكان المنعزل! ستعترف...

- لم يختره تماماً، كانت هناك ظروف كذلك.

- لقد قلت لى بانه لا يريد أن يتخلص منها.

- أظن أن لديك نية الاهتمام بى، وبشفائى وإن تعيدنى الى الحياة العامة؟

- ليس عندى أى نية.

كان ساكناً، ساكناً كالاموات.

قال:

- لن أتبعك.

لم أجب. كنت أجلس على صندوق وأستند الى الحائط. استمر الصمت مدة طويلة للغاية. كان النهار بضاء خلف النافذة ويميل الى اللون الذهبى ثم الأرجوانى تشتد الريح وتحف بالسقف الحجرى الأزرق وتزن خلال شجيرات السمار. بدأ المد من ثباته فى هدير أظم كانت تلك الضوضاء ذات الوتيرة الواحدة صمناً كذلك. كانت الحجرة المظلمة صمناً فى صمت.

تحرك بيرس قليلاً، قليلاً جداً. كان يمسك نفسه عن الحركة كنت أحس به. سمعت مرتين أو ثلاثاً على التوالي صوتاً عصبياً ضعيفاً يأتى من الفراش، لقلقة ضعيفة يحدثها اللسان عندما يترك سقف الحلق، وائشاء ذلك لاشيء كان ذلك لمدة طويلة. لم أتحرك. أخيراً، أخيراً - تخلى عن ذلك وهمس:

- أنصرف.

لم أتحرك كثيراً. أحسست بنوع من الاثارة تشوبها الحسرة التى نحس بها عندما يصل أخيراً جهد كبير من الصبر الذى لا يحتفل الى نهايته.

تحرك بيرس مرة أخرى وقال بصوت أكثر ارتفاعاً:

- انصرف أتوسل اليك.

قلت:

- لانتهم بذلك.

رفع نصف جسمه الأعلى، استند على مرفقه. ومد نحوي وجهه الذى يشبه وجه عصفور جائع.

انطلق بصوت مخنوق:

- ماذا تريد؟

لم أقل شيئاً وبقيت ساكناً تماماً. كنت فى ركن الحجرة الأكثر ظلمة، بين الصواري الصغيرة والاشرة والشباك. كنت أعرف

زادت الريح، كانت تمر من الشرق الى الجنوب الغربى. وتزداد السحب بسرعة. بدا لى أن من الحذر أن أغير العرسى. صعدت مركبى الصغير وقدته تحت ريح الجزيرة. ثبتت بشدة فى العرسى ثم اتوجهت ببطء نحو المبنى القديم بين أشجار العليق وشجيرات السمار، كانت الشبايك الخشبية تطرق قليلاً، ثبتها ودخلت الحجرة الرقيقة التى يستريح فيها بيرس.

كانت حجرة شديدة الظلام. رغم أن جدرانها كانت مبيضة بالجير. ولكن الشباك وآلات الصيد، وتشكيلة كاملة من الصواري الصغيرة والمجاذيف والجمال، وأوانى القار، والاشرة القديمة المخرمة، وأشياء أخرى عديدة غير معروفة كانت تزحم الجدران والارض وتلتهم الضوء القليل الذى ينفذ شحيحاً من النافذة الوحيدة الضيقة المنخفضة.

- تريد ان أشعل؟

قال بيرس:

- ليس لدى الكثير من الشمع.

كان سريريه فى مكانه، وفى الظلام تماماً، وميزت بصعوبة وجهه على الوسادة: اترك فقط ثقاب الكبريت فى متناول يدى، وسأشعل فى الحال، اذا احتاج الأمر. انطلق الآن، قبل الليل.

- مطلقاً، انى على راحتى تماماً هنا.

كنت قليل الثقة ان ادخل عليه السرور. ولكنى لم أهتم بذلك كثيراً.

صاح:

- ولكن هذه حماقة! اى ضرورة. انى فى قوة شجرة البلوط ليس بسبب الزكام... وكلب الحراسة هذا لاودك فى حاجة لازعاجكم!

- عفواً، ولكن مع ما لديك من افكار، نستطيع ان نفهم انه كان خائفاً ومع ذلك، كنا نبحث عنك منذ ثلاثة ايام فى مجموعة الجزر. . . وها أنت وجدناك وذلك جنبى ضجة لاطائل منها.

كنت اعلمك دون رقة. واخشى ذلك.

وظل بيرس ساكناً، يغوص راسه فى الوسادة.

وأخيراً قال دون أن يتحرك وبصوت لانبرة فيه:

أنه لا يرى مني شيئاً. يكاد يفتن بي.
ترك نفسه يسقط، ورأسه في تعبير الوسادة. كان يشبه الميت
تماماً.

همس بعد قليل من الوقت

- الا يمكن ان تتركوني في هدوء؟

اعتقدت أن الوقت قد حان ولفظت بصوت واضح :

- لا.

انتظرت قليلاً. لم يتحرك. قلت :

- اتظن أنه لا يوجد ما فيه الكفاية من الموتى قبل ذلك؟ وإن فرنسا
مازال لديها الكثير من خبرة أبنائها؟ تقول انك لن تتبعني ولن تعود
للحياة العادية. ماذا تسمى هذا الرفض وهذا الاعتكاف؟

تنهد، - وبدا منهكاً :

- هكذا، أهو ذاك؟

قلت :

- نعم، هو ذاك.

استغرق وقتاً طويلاً قبل أن يستطيع النطق بصوت لاهو مرتفع ولا
خافت، - منخفض أكثر ما هو مرتفع.

- تجدني ضعيفاً، أليس كذلك؟

لم أجب : وهذه اجابة أيضاً رغم ذلك، ومن المحتمل أنها
الأسوأ. قال بيير بصوت هادئ :

- اني كذلك. فقط . . .

وبدا متأملاً قبل أن يتابع : كيف أتصرف عندما الواجب يحتم
ذلك، عندما الجبن والشرف يسيران معاً؟

قلت :

- وهم. - ترددت لحظة، وأضفت : أو هروب.

لقد أصيبت الواقع. فقد قفز على سريره وبدا على وشك الاندفاع
من فوقه :

- هروب؟ كيف تجرؤ. . . ماذا تعرف عن . . .

هدأ فجأة كسائر، وقال : أوه ! طبعاً : ان من حقل أن تفكر
هكذا : ان هذا حقل تماماً.

كنت غاضباً. بدالي كأنه يريد أن يمسك حفنة من الزئبق

ولكني انتظرت : ترك بيير نفسه يسقط مرة أخرى وأحسست به
على حافة هذا السأم المفرط الذي تستلم بعده كل ارادة،
وتخضع.

اشتدت الضوضاء المستمرة في الخارج بسبب الرياح
المختلفة. كان المطر يطرق السقف بشدة في رتابة تورث
النعاس. وكان ارتداد الامواج يضرب الصخور في رعد مضطرب
وتهاجم الرياح الجدران يتماد ممل. تعبت أعصابي من هذه
الضوضاء المتجددة دائماً ولكنها تحدث معي غاية مشتركة - ضد
بيير. وخيل لي أني أحس به رويدا رويدا يفرق، محمولاً بارادته
دون مقاومة على الأمواج المغلفة بالتعب والطاعة.
رأيتني يتحسس ببطء وجهه بيده. أطلق تنهيدة متشنجة. ثم تنهيدة
أخرى أكثر هدوءاً اتضح فيها الاستسلام والراحة أكثر من الحيرة
والحسرة.

خضع وسأل بوهن :

- ماذا تريد؟

اندفعت في الحال :

- ماذا حدث في هوشزورث؟

لم يهتز. أكان يتوقع الضربة؟ وقع كلامي عليه كحجر وقع في
أعماق بشر : تتجمع مياه الساكنة المظلمة، والتي تحركت دون
شك من الامواج التي تلاطمت باضطراب ولكن لانستطيع أن
نراها أو نسمعها.

كنت انتظر وقلبي منقبض.

تكلم بيير بصوت لاثيرة فيه مجرد من التعبير لدرجة انه يبدو آتياً من
اعماق اليأس.

- لقد فقدت هناك صفتي الانسانية.

لاأتمنى أبدا لأحد أن يسمع كلاماً مثل ذلك. لأعرف اذا
كانت السماء اظلمت فجأة أم كان هذا وهماً : ففي الحال بدا لي
أن الظلمات اجتاحت آخر أركان الحجرة الكثبية التي كان يغمرها
الشفق من قبل. وهناك يختفي في الظلام الشديد في مخدع النوع
هذا الشكل الساكن، هذا الرأس المدفون في الوسادة مع ثقل
الموت الكثيب. . . لذلك ورد على فجأة هذا التفكير الغريب لقد
قتلوه . . .

- من السهل أن نموت . . . على الأقل تنهد، نعتقد ذلك . . . يقال لا يستطيع أحد أن يسلبني تلك الحرية . لن يجعلوني أنحنى ابداً حتى أستطيع أن أترك أولاً الطريق . فقط .

وصاح فجأة بصوت أصم يزلزل خلاله غضب مرتجف : الكلاب ! الكلاب ! أكانوا يعرفون ذلك ؟ أكان لديهم هذا العلم الشيطاني ؟ استطرد في سرعة مريرة : انى أنساءل اذا كانوا لم يتلاعبوا بى ببلاهة وكذلك بحماقة وعاملوني بغباء وغرروا بى وخدعوني كاللور في الحلبة . . خرقه حمراء سهام، هذا يكفى . . نفس الشيء مائة مرة عشرة آلاف مرة، يكفى دائماً هذا . يندفع الحيوان، يشحن، يقاوم، يتحمل، يكل، ينزف . . وفجأة يجد نفسه خاوياً، محطماً كتلة ثقيلة خامدة، مسلوقة الارادة، دون عزيمة . . طوع أمر المصارع ولعبته . . كيف، وفي أى لحظة حدث ذلك ؟ فى أى لحظة فقد السيطرة على عضلاته وغريزته ؟ فى أى لحظة، فى اى ثانية ؟ متى لم يعد ثوراً فتغير الى عجل ؟ ونحن، ونحن ؟ متى يكف المرء منا عن كيانه ككائن حر، مازال يستطيع أن يختار - يختار الموت ويفضل الفناء على السفالة ؟ متى ؟ وفى اى مكان من الانحدار ؟ اى يوم، اية ساعة ؟

حينئذ ومنذ وقت قليل كانت العاصفة تدوى بعيداً . أعضاء زجاج النافذة عدة مرات بضوء غير محدد وبعيد كذلك حتى يضىء الحجر . وأضاءت ومضة برق قريية الجدران والسقف والمخدع . كتمت صيحة . هذا الشكل غير المحدد، الهزيل، جالس على حافة الفراش أبيض تماماً . انه وجه ميت، جسد خيالى محطم . منذ لحظة كنت أظنه راقداً معتدلاً فى سكون يشبه سكون الموت . هذا المنظر غير المتوقع أخافنى كما يخيف سيدة عجوزاً وكان لدى الوقت كذلك أن ألمح قبضتي يديه الشاحبتين المحصورتين بشدة بين ركبتيه .

- ان خطأ اللور الاول هو ايمانه بالمعركة . عندما يؤمن بحقيقة الصراع، ويؤمن بانه عندما يحافظ على حياته، ويؤجل موته فهو يعترض فى نظر العدو . . سذاجة قاسية . موته ليس له اهمية ما يهتم جلاديه هو سقوطه أن يصبح شيئاً حقيراً يحركونه فى سخرية . . أن يتحول دون شعور من حيوان شجاع شهيم معتز بنفسه الى ثور حقير خاضع . . اذا رفض المعركة . . حسناً، يعاد

قال . - نعم، كان هذا بالتأكيد صوت من العالم الآخر كأنه ينبع همساً من أعماق الظلام : - أنت تعرف من أين جئت . تعرف ذلك تعتقد أنك تعرف ذلك . تقول من : الجحيم . لاحظت نوعاً من الضحك . آه نعم : الجحيم ! النار، الكبريت، العذاب الابدى . . ما هذا ؟

كنت أتألم وأنا أسمع . الريح، العاصفة . . نعم، دون شك . ولكن بالأخص قلبى . صدرى كان يؤلمنى . الدم يدق فى أذنى . كرر ببطء وبصوت منخفض :

- ما هذا ؟ الألم، البرد، الجوع . . سأحكى لك : هذا شنيع، ولكنه محتمل . نعم، يكفى أن . . يكفى أن تكون نفساً صلبة جداً . أعنى . . مثل الماسة التى لاتسمح بخدشها . نفس صلبة، هذا ملاذ لا يتنهك . كرر ببطء وبلهجة تأكيد غير ذاتية : لايت - هـ - ك . استطرد : لقد ضربونى عذبونى على الآلة، ضربونى حتى فقدت الوعى . بعضاً غليظه وبقضيض من حديد . تركونى للموت عشرين مرة . ولكن أبداً حتى الموت . انهم يتوقفون دائماً فى الوقت المناسب . صاح بصوت يملؤه الألم والغضب لدرجة أن بدنى اقتصر له واستطرد : ان الانسان يستطيع أن يتحمل ضربات العصا والبصاق . مسألة هروب نحو الداخل . كل له طريقته : واحد يشد أشعار فيرجيل والاخر يصلى . انا . . تحرك قليلاً : اختلفت قداساً : استدعاء وسرد للرجال الذين أعجب بهم : بروتس لويس بلان، روبسبير . . النبيل بوتشان باسكال، سقراط، كوبرنيك . . كنت أفكر بعمق فى ريشيليو الذى كان يحتضر بسبب سكرة موت لانهاية لها ومع ذلك كان يتابع دون وهن عمله الصعب . فى ريتوار المشلول وهو يرسم بفرشاته المربوطة بيديه المعوجتين النور وبهجة الحياة . . جيوته التائه فى صحراء أنديز الجليدية متجمد، محطم، أعمى، ولكنه يمشي طاعة لواجبه العائلى، يمشي فى العاصفة والثلج حتى وجدوا جثمانه . . هذا المجال، لا يمكن لاحد أن ينتهك حدود هذا المجال أوه ! يستطيع الانسان أن يموت هناك . حمد لله أن نموت هناك . من يموت هناك يظل رجلاً .

سمعته يتحرك . صر خشب السرير . وهمس كما لو يهمس لنفسه :

الى اسطبل الخيول ويقاد الى المذبح . وحينئذ يصيبه الأحباط . .
هذه . . الشيطانية . . .

قاطعته نوبه سعال . سعل بجهد لمدة طويلة ، وكان يتحتم
على أن أضعه في الفراش . لم تكن لدى رغبة لذلك . غير متأكد
أنى فكرت فى ذلك . كنت مسلوب الارادة ومتجهداً .

- الى المذبح ، نقود الحيوانات المألوفة . ذلك يعطى محل
الجزارة لحماً طيباً . أفضلها تلك التى تستحق أن نجبرها على
ذلك . لم أدرك ، لم أدرك أن هوشز وورث كانت فى نفس الوقت
مجزراً وسيركاً . يحركون الخرقه الحمراء ويضربون السهام :
وفى الحال يتم الاختيار ، يعمل المذبح نهاراً وليلاً ، ولكن ليس
لنا . ليس لنا ! صاح بلهجة يائسة لدرجة أنى كنت أريد أن أسد
أذنى .

أيها الاعمى ، اليائس ، الاعمى المتكبر ! ألم أعرف ذلك منذ
اليوم الأول منذ أن أحبطت من قبل سوء نيتهم عندما القيت نفسي
من النافذة ؟ أكنث لأعرف أنه يلزمهم شهود ، دائماً شهود أكثر
لانتصارهم الشنيع ، انتصار محتقر قاسي وعلم مكروه نهايته
الاحتقار ووسيلته الانسان . انتصار مريع ولكن هش ، مؤجل
دائماً لسبب ما ، أكنث لأعرف كذلك انه كان يلزمهم دون انقطاع
دون انقطاع كثير ، دون انقطاع ، دون انقطاع ليبرهنوا لأنفسهم أن
الإنسان يستحق الاحتقار ؟ أى برهان أكثر تأكيداً من ذل كائن شهيم
لآخر درجة من التحقير ؟ كنت أعرف ذلك . كنت أعرفه ! ومع
ذلك لعبت لعبتهم . اعتقدت ، أبله مسكين ، اعتقدت انى
استطيع قهرهم بنفس اسلحتهم . لم أدرك حيلة الخرقه الحمراء
والسهام التى تحطم المعنويات جاهدت وتماسكت وقاومت . ولم
أرد أن يكون موتى قريباً ذليلاً لهم . كنت أفكر : مازلت واقفاً .
فيما بعد ، سيكون لدى الوقت . لم أحس بضعف قوتى بينما
فقدتها من قبل . .

اجتاحت الحجرة حرارة ثقيلة وشمرت بالارهاق والرطوبة .
سقطت صاعقة غير بعيدة ، وجرى المطر على السقف بكثرة
شديدة . أراحنى ذلك .

استطرد بيير :

- فى كل محنة ، فى كل محنة كنت أعتقد أنى أخرج منها منتصراً .

الضرب ، استدعائى المستمر فى الثلج والرياح الباردة والتعب
الفتيع فى نقل أثقال سخيقة دون داع ،

- لقد قلت لك : كنت أنلوا صلواتى ، لم الحن ابداً . والمرحاض
الذى نعمل فيه حتى بطوننا والذى يجب علينا تنظيفه بأيدينا
العارية ، وبعد ذلك نفرص فيه بالامر متكورين فى شكل شنيع
أمام النساء فى الجانب الآخر من السلك الشائك . هذه الأعمال
المخزية ، وهذه المحن المنحطة التى فرضت علينا ، كل هذا ظل
شيئاً خارجياً ولم ينل منى . كنت أتمنى الموت بسبب الجوع ،
والهزال المتزايد والضعف ، هذا كل شيء الموت . كنا نعيش
معه . ماذا يستطيع الموت أن يفعل لك عاجلاً أو آجلاً . عندما
يكون رفيق كل يوم ؟ لقد ذهب خمس مرات الى حجرة الغاز .
خمس مرات .

كرر ذلك ببطء حتى يجعلنى ادرك تماماً ماذا يريد أن يقول .
كانوا يوقظوننا فى منتصف الليل . يعطوننا صابونة وفوطه ، حسب
التقليد اليومى ، وأصبح ذلك خدعة بسيطة جداً كنا نضحك منها
آخر الامر . . نعم ، كنا نمزح ، عندما يتجاوز الانسان حداً معيناً
يصبح من السهل بطريقة غريبة ان يمزح ويضحك من نهايته .
كانوا يعرون أجسامنا الهزيلة . ويجعلونا نقف صفاً ، صفاً نعم ،
لكى ندخل الحانوت المميت حيث ينعمون علينا اخيراً بالسكنية
والهدوء تدخل مجموعة تملأ الفرن ، ثم مجموعة أخرى . كل
ينتظر دوره ليموت . ثم يفلون الباب فى وجوهنا . وعلينا أن
نرتدى ملابسنا مرة أخرى مترددين ونعود الى أكواخنا ونصحو من
سكرة الموت ، حتى المرة القادمة . وكرر بغرابة طبيعية : لقد
اغتالونى خمس مرات ، فى ثمانية شهور .

فى تلك اللحظة كانت العاصفة فوقنا تماماً . ملأت اذنى وعينى
ضربات الرعد المتتالية بصاحبها برق شديد يزغلل العين . رأيت
بيسر واقفاً فى بيجامته البيضاء الواسعة جداً بالنسبة لهيكله
الهزيل ، يشبه مهرجاً ضعيفاً مسكيناً . وكان عليه أن يمشى فى
مكان مخدعه كما كان يفعل فيما مضى فى زنائه فى فرسن^(١) :
على طول ثلاث خطوات كحيوان مفترس فى قفص . أضاءته
الصاعقة عدة مرات متقطعة وثبتته لمدة ثانية واحدة فى عبنى
كصورة سريعة ، تعطى لأطرافه الطويلة الهزيلة شكلاً غريباً

ولهيكله مظهراً يدعو للقلق.

قال، وبدا لى أن صوته كان يرتعش:

- آخر مرة... كانت... بعض الوقت... عدة أسابيع فقط قبل أن يتحرر المعسكر كنا نعرف جيداً... كنا نعرف جيداً أن النهاية تقترب... ليست حالاً ومع ذلك محتملة... وعلى كل حال... كان افتراضاً سخيفاً جداً أن يتركونا أحياء... قطع كلامه وسعل... ولا أدري لماذا سمعته لم يبدو لى طبيعياً... كما لو كان يريد أن يكسب الوقت... كان آخر صف نقفه، التصفية النهائية كان يخيّل لى ذلك... كان يبدو لى واضحاً جداً... كان الصف اطول مما قبل وقد بدأناه فى ساعة مبكرة... أخيراً لم أكن بعيداً عن الباب تلك المرة... كنا لم نأكل شيئاً منذ تسعة أيام... لاشئ إطلاقاً... ونشرب فقط بقدر ما نستطيع من المستنقعات النجسة... كنا هناك، عارين ومترعشين... ملوثين، منظرنا قبيح، واقفين على سيقانا المحطمة دون أن نعرف كيف... فى تلك المرة كان يوجد الجميع، ليس فقط من هم مثلى... كانت ملوة فون كبيرة، كان يوجد كثير من الانين والبكاء حقاً، منظر رديء جداً... جداً... كنت كأنى فى حلم، وبلغت تلك الدرجة... تلك الدرجة من... انعدام التفكير... لدرجة أنى كنت لآستطيع أن أدرك أى احساس با... الأسف... أو العزاء لاشئ... حتى ولا الاحساس بالقلق أو الخوف... لاشئ الفراغ، نور، نور على أبواب المجزر... هل كنت أدرك ذلك؟ لم أعد اعرف... ربما بقى... نعم، كطيف، خيال من... الرضا، من العزة (كان يتحكم قليلاً)... أخيراً احساس بالسرور لأنى بلغت النهاية دون أن تمنهن كرامتى... ابدأ خلال ثلاثة عشر شهراً، ابدأ رغم الضرب والضرب والتهديد بالموت لم أخضع ولم أقبل أن... أمس شعرة واحدة من زملائى... عشر مرات فقدت الوعي بعد... بعد رفضى لمثل هذا... كنت ساموت، كان هذا خيراً... ايها الموت، اين انتصارك؟ انى لم اقهر.

هل كنت أتصور كل ذلك بوضوح؟ لا، دون شك... لقد كان هذا... كشئ فى أعماق زجاجة مهملّة، راسب... اذا هزنا الزجاجه عاد الى السطح، والا ظل مطموراً، ولكن... نعرف انه هناك... هذا كل شئ كنت أنتظر... ورأسى خاو... ماأراه كان يبدو

لى... ككابوس ولكن كابوس شخص آخر، كابوس لا يخصك.

كنا نقف صفّاً على طول حائط قدر، ومن الجهة الاخرى.

الخائض الآخر... كانت الأفران، كانت موقدة وتدوى بشدة... مشهد قديم، بالنسبة لى... لقد كانت المرة الخامسة، أليس كذلك؟ لم أعد انظر... مطلقاً... فى كل لحظة يأتى سجناء يدفعون عربة يد مملوءة بالجثث يفرغونها... موتى طبيعيون... نتيجة للتيفوس والسل والأنهاك... تراكمت الجثث... وحيثئذ...

رأيت العظيم س س أمامى تماماً... يقول: انت، هناك... لم أدرك فى الحال، لم أفهم... دفعونى، - الرفاق... اخذنى من كفى، ارسلنى بدفعة قوية عشر خطوات نحو الأفران... جاء دون أن يسرع... اشار الى كوم من الأموات، كوم من الجيفة البشرية يدعو للشفقة... سنلقها فى الفرن.

فكرت (بصعوبة): حسناً هذا أو شئ آخر... أنت تعرف، الجسد... رفات الميت... تعلمنا بسرعة هناك ان نضعه فى الاعتبار بسبب طبيعته: انه مجموعة من الخلايا المتعفة... يسمو العقل عند الالم... لاسيما عندما يصيح الشئ الوحيد الذى له اعتبار، الوحيد تماماً... الوحيد الجدير بالاحترام والحب... عندما يترك العقل هذا الرأس المسكين المعذب... فالرماد افضل مائة مرة من ان نراهنا نتحلل الى قاذورات ورائحة كريهة... أخذت بين ذراعى أولى هذه الجثث التى تدعول للرشاء، الهزيلة، المتصلبة للغاية والمملوءة بطريقة غريبة وقبيحة لدرجة أنى كنت أفكر بصعوبة لو أحمل جسداً بشرياً... ومع ذلك هل هيكلى المسكين العارى المنفر أفضل من ذلك؟ قليل جداً... ميت يحمل ميتاً آخر... كنت أحمله بصعوبة لأهثا متواهاً، ان أقل جهد يستنفد قواى... القيت به بقدر ما استطعت على شبه عربة يمكن بحركة واحدة ان تنقلب وتلقى بشحنتها فى فوهة الفرن المفتوحة... وحيثئذ... عندما كان هناك، على ظهره... رايت... وجهه، أعرفه جيداً: كيف أنساه؟ خلال اكثر من شهر كنا مرتبطين معا فى نفس العذاب... كان كل منا يجرم ما يشبه محقة محملة بالاحجار، كان يتحتم علينا ان نمردون انقطاع فى نفس الطريق بين كوخين، على ناصية احدهما ينتظرنا يومياً سجان، صبى عمره

كانت الحرارة مربة .

قال س س : لا ؟ وأشار للرجلين اللذين رفعا قليلاً ايديهما كفردين كبيرين . . وكان سفير النار يحرق ظهري . بدءا يتقدمان اولاً ببطء لانهما غير متأكدين جداً . . كان س س يضحك . . رأيتهما يجريان . ها هو قال بصوت منخفض همس وهدهو غريب لدرجة انه أرعبني وجدنتي والعربة فارغة بين يدي . . وسكنت صيحة عالية، صيحة فظيعة، في النار كان الجسد يشوى وينز ويطلق، وبدأت أشم الرائحة قال س س هذا حسن، الى التالي . . ووضعت التالي . . كان ميتاً اعتقد انه ميت تماماً . ولكن بالصدفة . . كان الآخرون موتى كذلك، ولكن ماذا يغير ذلك ؟ صاح صيحة تشبه النباح قطع فيها صوته، واستمر يصيح في نبرة محطمة مبحوحة، محمومة بينما يهرب المرء بنفسه من الجمر يلقي فيها انساناً، انسان حي صديق، زميل، وتنتظر عيناه، وابتسامة، ابتسامة . . ابتسامة . .

اطلب من الله أن يرفق بي حتى لا أسمع مرة أخرى أبداً مثل هذا الصوت الغريب الذي اختنق بنهاية هذه الكلمات . مزيج لا يحتمل من النحيب والكلام غير المترابط والكلمات الصامتة . كنت اسمع : أوه . . أوه . . أوه . .

وفي بريق ضوء العاصفة البعيد التي تمض بسرعة في اتجاه الجزر الانجليزية على الساحل نوروماندى، رأيت ملقى على سريره على بطنه، وقد اخفى وجهه في الوسادة ويديره من جهة لاخرى كما يفعل طفل يائس .

اما أنا في ركني، وسط الشباك والحبال والقلاع القديمة المحطمة، فاني استسلمت كذلك لضعف دموعي . كانت تسيل في صمت . لا أمسها ولا أحاول كذلك منعها لأنني فزعت من المشاعر التي أحست بها : علاوة على الشفقة وعلاوة على الحنان الاخوى الذى ألهمنى اياه مصاب اليم جداً، وأهانة لا يستحقها، شعرت بأحاساس لا يحتمل من التقرز والاشمئزاز قاومتها بلا طائل .

نفور مفرط مثل ذلك النفور الذى اصابنى يوماً ما عندما وضع احد الاصدقاء فى يدي تجليدة كتاب غريبة، وقال لى فجأة : انها من جلد انسان . كان ذلك المساء ظالمًا بشعا لدرجة انى كنت

خمس عشرة أو ست عشرة سنة . وهناك دون تغيير أبداً، كان يلقي عصاته الغليظة على جمجمة من يكون منا في المقدمة . وفى كل مرحلة كنا نتبادل مكانتنا أيتلقى كل منا قسطاً متعادلاً من ضربات العصا الغليظة . هكذا مات قبلى، المعجوز المسكين . كنت أنظر وجهه البائس الذى يبدو وجهى بالنسبة له سميناً وحينئذ . . . تعثر كحصان امام عائق . المجهود الذي قام به كان مؤثراً جداً لدرجة ان خيل لى أنى ألتقى انا نفس ضربة مهماز حصان . واستطرد بصوت غير واضح، مرتجف، ومكتوم :

وحينئذ فتح عينيه وارتفع جفناه ببطء على عينيه المتعكرتين، عينان باهتان لالون لهما . نعم . ونظرنى رأتى . حرك قليلاً احدى يديه وكذلك . . . آه حاول، استطاع فرح شفتيه . في شبح ابتسامة . كان هذا فظيماً وغريباً، فظيماً ومؤثراً، ولكن بالنسبة لى كان فظيماً فقط، فظيماً، فظيماً جداً . تراجعت خطوة للخلف، وعدت . كان هناك العظيم س س، يدها في جيوبه وعصاته الغليظة على ذراعه . كان يتنسم . قال : وبعد ؟ لم أقل شيئاً . حاولت أن أمر بين العربة وبينه حتى الحق بالصف، لأنتظر الموت حسب ترتيبى، على باب حجرة الفاخ، مسكنى من ساعدى، والقى بى تجاه الفرن . كان متاجباً ولم استطع ان امنع نفس من الصباح .

حرق كنتفى كله . أوقفنى العظيم س س عند طرف عصاته الغليظة . قال لى : القه فى النار . فى الحال . . . والا . . ونظرنى لحظة بعينيه القاسيتين الساخرتين، ودفعنى نحو الفرن، نحو النار المتأججة والمدوبة : ستذهب الى النار، انت نفسك . وكما انه لم يبد على أنى فهمت، استدار وصاح : أنت، هناك، وأنت ! ورأيت وجهى رجليه فى الصف، رجلان بائسان يكادان يسقطان فى حالة مؤلمة .

رأيت وجهيهما يضىء بأمل كربه . تقدما خطوة . كنت أكثر . أكثر ضعفاً مما كنت أعتقد . تخلت عنى ساقى . سقطت . آه ! صاح : انهما متفاهمان ليضعاك فى متناول ضربات العصا، أنت جثة هامدة ! ضعه فى النار حالا ! والا . . . ثبتنى عند العربة وهو يفرز طرف عصاه فى جتى . كنت قريباً جداً من باب الفرن . كان اللهب يتاجج فيه ويدخن فى زوايح حتى أنه على تلك المسافة

أريد ان اتحامل على نفس وانهض واذهب لاعانق واقبل هذا الهيكل الذى تحمل فوق طاقته - ولكن كان ذلك بالنسبة لى مستحيلاً . وحينئذ فكرت في نيكول ، في بيير ونيكول وفي حبهما . وفهمت وسمعت :

- اغفر لى . هذا ، أليس هذا ضعفاً غير جدير بـ . . . اعصابى ليست متينه بعد . . ارجوك مراعاة ذلك .

ستعرف الآن ما هو أسوأ . واصلت هذا العمل مدة سبعة اسابيع . ادخلت في الفرن جنباً بالمتات ، ربما بالالاف ، كانوا ميتين بوجه عام . ولكن من المحتمل ليس كلهم ، لأن ذلك بالنسبة لى كان على حد سواء للغاية . احياناً بعد مجموعة من الجثث المتصلة الباردة ، كنت اتناول بين ذراعى جثة ما زالت نافثة ، ما زالت ساخنة ببقية من حياة . ما هو الفرق ؟ واحد فقط او عشرة الاف ، ما الفرق ؟ لقد فات الأوان . وكرر ببطء مرير : فات الاوان . . ومرة أخرى بقسوة وتناقل كما لو كان يتوجه الى شخص يريد ان يعذبه : فات الأوان . واستطرد بصوت بطيء ومنخفض وغير واضح : أ - تف - هم ؟ يوجد . . انها اشارات مفسزة ، اشارات دون نداء كثيرة متعددة مثل العطور تنتهى الاشارة و . . فات الأوان . . فات الاوان للابد .

سكت وسمعت لمدة طويلة يتنفس بصعوبة ، كان يتنفس بهدوء ولكن بجهد ، كما نسمع أحياناً ، في اعماق حجرة مظلمة ، نائماً تملكه حلم مزعج .

استطرد اخيراً وبصوت بدا لى مصحوباً بسخرية مؤلمة :

- خلال كل هذا الوقت لم أكن تعبساً . كنت متأكد جداً . . كان من الواضح كذلك ان هذا تأجيل سخي لموتى لم تكن الامسالة ايام ويمر جسدى بدوره من فوهة الفرن المفتوحة ، مسالة تتوقف فقط على مزاج السجائين . وأثناء ذلك ، كلفتنى هذه الوظيفة حياة اقل شقاء كثيراً . كنت أنام على فرشة من القش ، كنت استطيع ان اغتسل ، وطال شعرى ، وكانوا يحضرون لى فى الوجبات اشياء تشبه الطعام . . نعم ، قبلت هذه المهانة البالغة . كان هذا بالنسبة بى على حد سواء على حد سواء على حد سواء . على حد سواء . كرر ذلك كما لو كان يكسر جوزات^(١) بين اسنانه . ولكي أوجز . اصبت بمرض التيفوس . ويبدو انى سقطت متصلياً ذات ليلة ،

اسفل العربية ، التى كنت افرغها . . لماذا لم يلقوا بى ، كما كان يتحتم علي ذلك ، كما كنت أتوقع قانوناً؟ ربما ، لأن . . ضربات المدافع كانت تسمع منذ يومين أو ثلاثة . . كان الامريكان يقتربون . ربما لهذا السبب . وخلال الحيرة والذعر . . على كل حال وجدت نفس فى المستشفى ، ذات صباح مشرق ، مسحوباً من العمل . وآلمنى أن أسمعه يكرر ضاحكاً : مسحوباً من العمل قال بمسراة : هاهم اعداؤنى الى الحياة اطلق تنهيدة طويلة وهمس ، نطق كل كلمة بصوت منخفض بنبرة غاضبة او يائسة لقد اعداؤنى بين البشر .

سكت . وبعد صمت طويل جدا قال :

- هذا كل شىء الآن ، ارجوك ، دعنى وشأنى .

وعندما كنت أهم بالوقوف صاح : لاتقل شيئاً او لالكلمة انصرف ! استدرت ، كنت متردداً ، غير واثق ، ماذا كان يمكن ان اقول ؟ خطوط عدة خطوط نحو الباب بقيت هناك ، ساكناً ، يملؤنى الشك ويدى على مقبض الباب . هل اعتقد انى رحلت ؟ لقد سمعته يهمس :

- مازال امامى عدة سنوات ، عدة سنوات . . لم يوجه ذلك لى ولا لأحد ، ربما الى الله . فتحت الباب .

وأظهره لى ضوء اخير ، منكش قليلا تحت بياضات السرير ، راسه نحو الحائط . خرجت .

كانت ليلة حالكة الظلام ، يبدو القمر كأنه يجرى من سحابة لأخرى ، فى سرعة شديدة نحو الارض . وعندما كنت اهبط اصطدمت قدمى بحافة صخرة المتنى . وصلت الى قاربى الصغير الكامن فى هدوء فى الخليج . ووقدت بكامل ثيابى فى مخدع المركب . قضيت الساعات الاخيرة من الليل انام واستيقظ اكثر من عشرين مرة . لقد سمعت ، سمعت ، مثل هاملت ، من شبح قصة اشبح جريمة يمكن ان تتخيلها : اغتيال نفس .

ان القتل ، حتى ولو كان فى أفضل الظروف

كربه مستهجن وغير طبيعي^(٢)

كل شىء يمكن ان يغتفر ربما حتى القتل اما النفس . .

عندما جاء الفجر لم أستطع ان اقاوم وصعدت نحو السنزل الساكن ، والجحيم الصامت الذى يحتويه بين جدراناه .

خمنت دون طائل . ماذا ان تفعل تجاه الاحساس الذي يعنيه
 يبسر بهذه الكلمات : فقدت صفتي الانسانية؟ من يستطيع ان
 يعيدها له ، اذا لم يكن هو نفسه؟ ولن يجدى شيئا ان نقول له :
 نحن الذين نستجدي غفرانك حقاً ، اني لن اتخلى عنه ، ولكن
 كيف اقنع؟ وماذا يمكن أن نأمل؟
 لأعرف .
 لأعرف ، لأعرف .

كان يبسر دائماً في نفس الوضع الذي تركته عليه ، وملاءة السرير
 ترتفع في هدوء بحيث تبين كنفه النحيل .
 مكثت مدة طويلة وقلبي منقبض لدرجة الموت .
 عدت الى القارب ورفعت المرساة . كانت الريح شمالية تماماً
 وساعدتني في الصعود خلال جزر البحر .
 حالاً كنت في بيتي . غصت في معقد كبير . ومنذ ذلك الحين
 اتساءل .

هوامش المترجم

- (١) في الأساطير القديمة كانت «أوريديس» زوجة «أورفيه» وهو موسيقى
 ساحر، كانت الحيوانات المتوحشة تأتي اليه راكعة لتسمع موسيقاه . وفي يوم
 زواجهما عضها ثعبان فماتت ونزل «أورفيه» الى الجحيم وسحر آلهته باغانبه
 العذبه ، ووعدوه أن يردوا له زوجته بشرط ألا ينظر خلفه حتى يعبر حدود
 امبراطوريتهم المظلمة ، ولكن «أورفيه» خالف ذلك ورأى أوريديس لآخر مرة
 في حياته . فمزقته الآلهة .
- (١) ميناء على الساحل الشمالي لفرنسا
- (١) من اقليم بريتانيا بفرنسا
- (١) أشجار أبو فروة
- (١) الكبارى والجسور
- (١) قرية ألمانية كانت معسكر تجميع من ١٩٣٧ - ١٩٤٥
- (١) قرية بالقرب من باريس
- (٢) نسبة الى اقليم بريتانيا في فرنسا
- (١) سجن خصصه الالمان للمقبوض عليهم سياسياً
- (١) ثمار الجوز
- (١) بيتان من الشعر باللغة الانجليزية من مسرحية هاملت لشكسبير
- (١) ترجمة لأسماء بعض الصحف الفرنسية
- (١) جزيرة صغيرة في المانش
- (١) خليج

المسرح العراقي..... والرواية

■ حسب الله يحيى

حي في التمثيل أكثر من القص وسرد الحقائق... كما أن بدري حسن فريد قام بأعداد قصة «التفكير» لوليد اخلاصي وإخراجها.

ومن المحاولات المسرحية الشابة كانت تجربة عبد الأمير شمخي في أعداد وإخراج رواية الكاتب البرازيلي: جورج أمادو «كانكان العوام الذي مات مرتين» وكذلك أعداده قصة فؤاد التكريلي «الوجه الآخر» وتقديمها بعنوان «الرهن» كما قدم عقيل إبراهيم إعداداً مسرحياً لقصة تشيخوف «صبي شري» وتم إخراجها من قبل محمد سيف باسم «المشاكس». كما نجد قاسم محمد معداً لرواية «من يحب الفقير» لعبد العزيز هلال وتقديمها باسم «الحلم» بإخراج من خليل شوقي عام ١٩٧٥

و د * عقيل مهدي أعد رواية «الأشجار واغتيل مرزوق» للدكتور عبد الرحمن منيف، والقيام بإخراجها وعرضها كعمل مسرحي في أكاديمية الفنون الجميلة بعنوان «مجادل الدمشقي» وعد وإخراج وجدي العاني رواية عادل عبد الجبار «جبل النار». جبل الثلج» وقدمها بعنوان «النائي والقمير» إلا أن أغنى وأعمق وأول تجسيرة في الأعداد الروائي، كانت تجربة الفنان المبدع حميد محمد جواد، الذي قرأ رواية دستوفسكي الغدة «الأخوة كارامازوف» قراءة مثالية ودقيقة، واستوعبها ودرس الشيء الكثير عنها. ومن ثم قدم جهده القيم والمميز لها في أعداد مسرحي ضخم.. وظل

وقد شهد المسرح العراقي عدداً من العروض المسرحية المعدة عن روايات عراقية وعربية واجنبية..

فقد تحولت روايتنا: غائب طعمه فرمان: «القربان» و«النخلة والجيران» إلى عروض مسرحية ناجحة، حيث أعد «القربان» ياسين النصير ومساهمة كل من: سامي عبد الحميد وغائب طعمه فرمان، وإخراجها الفنان الراحل فاروق فياض عام ١٩٧٥، وقد سبق لقاسم محمد أعداد وإخراج رواية «النخلة والجيران» وتم عرضها عام ١٩٧٠ وفي أعقاب أعداد هاتين الروايتين، توجه المسرح العراقي وبشكل مكثف لاستعراض الحياة الشعبية العراقية في الأربعينات والخمسينات.. وظل يوسف العاني هو الأكثر حضوراً في استلهام الوضع الاجتماعي فقدم: الخراب، الشريعة، الخان.. وغيرها.

ووجد فاضل خليل في رواية «الشياح» لاسماعيل فهد اسماعيل.. مادة درامية تتحدث عن الحرب في لبنان، فاعدها للمسرح وقام بإخراجها عام ١٩٧٦ ورغم أن هذا النص الروائي لم يكن عميقاً ومتفهماً للحياة السياسية والاجتماعية بدقة إلا أن فاضل خليل بذل جهداً في تحويل المضمون الفردي إلى هموم جماعية.

واخذ قاسم محمد عملاً أدبياً روايتاً لبيتر برونك بعنوان «انها امريكا» وقام بأعداده وإخراجها عام ١٩٧٤ بطريقة بريشية.. كانت تحتاج إلى تجسيد

منذ سنوات والمسرح العراقي يعاني من أزمة عدم توفر نصوص مسرحية جيدة، لذلك لجأ عديم المسرحيين إلى مراجعة التراث، واخذوا من صفحاته الشيء الكثير، وانتقلوا إلى الموروث الشعبي ونقلوا إلى خشبة المسرح بعض مشاهدته... ولكنهم لم يجدوا في تلك المراجعة وتلك المشاهد التي نقلوها.. حالة قريبة إلى المشكلات المعاصرة للأنسان العراقي.. لذلك انتقل بعض المسرحيين إلى فن الرواية، في محاولة للاستفادة من التجارب الاجتماعية التي يطرحها هذا الفن.. فالرواية «كتاب الحياة» كما يقول لورنس، أو الفن «المشغل بالحياة» كما تراه فرجينيا وولف.

وفن المسرح.. هو فن الجسد.. ولا تخلو الأعمال الروائية من هذا الجسد.. إلا أن الرواية تصف، وتسرّد وتعمق صلتها بالأشياء.. في حين نجد المسرحية تعتمد على الصراع الدرامي من خلال الحوار..

إن الرواية والمسرح - من الفنون التي تتصل ببعضها اتصالاً فاعلاً، ومعظم كتاب المسرح، يكتبون الرواية كذلك: فنسارز وكامو، وبريشت، وتشيفخوف.. وتوفيق الحكيم، ويوسف ادريس ومحسود دياب، والفريد فرج، ومحيي الدين زنكة، وجليل القيسي.. جميعه يكتبون الرواية والقصة والمسرحية..

يجاهد لأخراجها في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٨٠ إلا أن عدة عقبات حالت دون أن يرى

هذا العمل المسرحي الكبير النور، ومازال مرسوئاً في ملفات الأرشيف. وإذا اعتبرنا «ملحة كلكامش» نموذجاً متميزاً من الأدب الذي شهده العراق في بواكير نهضته، فأننا لا نعد هذه الملحة عملاً مسرحياً، ولكن التجارب المسرحية العديدة لكل من د. صلاح القصب، ومن ثم سامي عبد الحميد، وكذلك د. سعدي يونس، تعد جميعها محاولات ناجحة وموفقة في أعداد نص أدبي خالد والأفادة منه درامياً إلا أن العقبة التي كانت تواجه معظم المسرحيين العراقيين الذين اعدوا أعمالاً مسرحية عن نصوص رواية، كانت تقع في عدة إشكالات أهمها:

(١) الجانب النفسي للشخصية الروائية وتجسيدها تعبيرياً على خشبة المسرح.

(٢) السرد الروائي ووصف الزمان والمكان.. ومعالجة هذه الجوانب مسرحياً

(٣) الاحتفاظ بالأفق الروائي المفتوح غالباً، ومحاولة الفن المسرحي استكمال هذا الأفق والبحث عن نهايات تقنع المشاهد وتصل به الى نتائج..

(٤) الكاتب المسرحي المعد، يواجه سؤالاً يلح عليه، والسؤال يتعلق بمدى الحذف والتغيير والخروج برؤية جديدة من خلال النص الروائي.

(٥) الحوار، والاستغناء عنه أحياناً بالتعبير الحركي، أو تحويله الى حوار باللهجة العامية بغية تقريبه من الجمهور المسرحي.

(٦) استنطاق الحياة التي يجسدها الروائي لعالم شخصياته وكيفية نقلها على الخشبة. كل هذه العوامل تحول دون توسيع رقعة الاستفادة من الفن الروائي.. مع أن مراجعة صادقة، ووقفة

متأنية من قبل الروائيين انفسهم، من شأنها ان تجعلهم كتاباً مسرحيين، ذلك ان الفواصل بين فن المسرح وفن الرواية ليست بعيدة او مقطوعة **الصلة**، بل هي على العكس؛ هناك أكثر من وشيجة تجمع بين كلا الفنين، وكل ما يحتاجه الفنان الروائي معرفة بعض حرفيات الدراما، التي بمقدوره الوقوف عندها وتأمل منطلقاتها. لقد ازدهرت القصة والرواية خلال الأعوام الاخيرة، في حين بقي النص المسرحي مقترباً بعدد من الاسماء التي ظلت تدور في محور تجارب قيلت مراراً.. وهذه الاسماء تقدم اعمالها بسبب عدم وجود كتاب يتوجهون لكتابة نصوص مسرحية، وقد لاتتاح الفرص امامهم، لعدم وجود مجلة مسرحية متخصصة لنشر النصوص المسرحية، وكذلك عدم وجود سلسلة خاصة بالمسرح. لذلك يخشى الكاتب الروائي الذي يريد التوجه نحو المسرح من مسألتين:

(١) عدم نشر نصه..

(٢) التلاعب الذي يمكن للمخرج المسرحي ان يقوم بتشويبه. كما يظل في حسيان الكاتب المسرحي، تقديم نصه على الخشبة وعدم الابقاء عليه كنص أدبي، فهو مكتوب اساساً ليكون مجسداً على خشبة المسرح. ان النهضة الادبية والفنية. لكي تكون قفالة تحتاج الى انتباهة ومراجعة صميمية لمجمل معطيات الفن الروائي ومحاولة الافادة من هذا الفن في اعمال مسرحية.

ولعل التجارب الاولى.. ستكون لبنة في الاهتمام بالنص المسرحي، الذي يحتاج الى من يرعاه ويعنى به عناية خاصة.. من خلال منظورين (أ) التوجه الى اعداد القصص والروايات.. اعداداً درامياً. (ب) دعوة القصاصين والروائيين.. لكتابة نصوص

مسرحية. ولعمل مبادرة المؤسسة العامة للسينما والمسرح في اقامة ملتقى بين القصاصين والروائيين والمسرحيين.. من الخطوات الطيبة والناجحة في هذا المضمار، ألا ان مثل هذا الملتقى لا يمكن ان يحقق الا نجاحاً فاعلاً إلا من خلال استكمال اوجه المناقشة البناءة واعتماد مبدأ التكليف.. والعمل على انتقاء اعمال روائية وتكليف كتابها او معدين لها لتكون مادة مسرحية، تنفذ مسرحنا العراقي من أزمة النص التي يعاني من غيابها، ولا سبيل الى الحل، كذلك إلا باعتقاد مثير يعني بنشر النص المسرحي بشكل منتظم... ولا بأس ان يعني هذا النشر كذلك من نشر النص المعد عن اعمال روائية.. ومادامت مجلة «الأفلام» شديدة الخفاوة بالنص المسرحي المكتوب بالفصحى، ومجلة «الطلعة الادبية» قادرة على تشجيع كتاب المسرح الشباب بنشر نصوص، فان بمقدور مجلة «الثرات الشعبي» كذلك نشر النصوص المسرحية المكتوبة باللهجة العامية.. كجزء من اهتمامها.. ولعل تجربة القطر المصري في نشر نصوص مسرحية شبيهة ضمن سلسلة «مسرحيات عربية» جديرة بالانتباه.. الى جانب تلك السلاسل المسرحية العربية والاجنبية التي تصدر في مصر والكويت ولبنان، ان الانتقالية الجديدة التي شهدتها الادب العراقي خلال السنوات الاخيرة في كتابة الرواية، من شأنه كذلك ان يحفز على كتابة النص المسرحي، واذا ما لقي الاديب منبراً لنشر نصه او عرضه على خشبة المسرح.. فأنه بالتأكيد سيجد سبباً لتجارب متلاحقة من الكتابات الجديدة في فن المسرح، مثلاً شهد العديد من الاقلام التي راحت تبارس كتابة اعمال روائية. ان هذه المقالة، دعوة مخلصة للمراجعة والتأمل والمناقشة، وعسى ان تجد صداها لدى الروائيين والمسرحيين على حد سواء

قراءة تودوروف

لـ «مائة عام من العزلة»

■ عرض: علوط محمد المغرب

حين يستحضر السارد مجموعة من الأحداث والمعلومات التي تسمح بتفصيل ماورد في هذا الفصل. لكن هذا الاستحضار يأخذ مجريين: فهو يزوج بين المحكي الاسترجاعي والمحكي الاستشرافي وبذلك يظل الحدث المركزي يقع في مسافة متوترة بين الماضي والمستقبل.

هكذا فإن الرواية تعوض المحكي الكرونولوجي الذي يفترض تنابعا منطقيا في الأحداث وتسلسلا منتظما في المحكي، بأسلوب مغاير يقوم على مبدأ تداولي أساسه: اشتراك السارد نفس الأفكار الموجبة حسب رغبات الذين يستمعون إليه.

وإذا كانت حياة الفرد تختلط بالتوالي الكرونولوجي، وتتساق مع، بحيث يصير التوالي أساسيا لضبط اللحظات المكونة لوجود الشخصية فهذا يقع على مستوى الرواية ذات الطابع اليسير ذاتي أو الرواية التعليمية... لكن. في «مائة عام من العزلة» فإن تعددية الموضوع تجعل هذه الخطية (Lineaire) مستحيلة؛ لأنها تجبر على حكي الأحداث / القصص بحيث نلمس تطابقا في زمن الحكي (Simultanite). لذا يلغى السارد هيمنة التسلسل بالاشتغال على صيغ سرديّة وإدراجها في خطابه؛ كأن يقلب توالي (البداية - الوسط - النهاية) بطرق متعددة. إنه يلجأ إلى تصريف هذه العناصر. لكن الذي يقلب البناء الكرونولوجي السرد في هذه الرواية وبشكل عنيف هو: مبدأ التطابق في السرد (Simultanite).

من قرائها؛ ذلك انها تعيد خلق مناخ منجز شغويا ومن خاصية هؤلاء المسمعين: تعدديتهم، وهم ايضا يتسمون بالتشامي كلما وقع تغيير في شخصيات الرواية. إن موضوع القول ليس ثابتا إنه متموج، ومتناغم، مثله مثل المستمعين الوهميين الساردين. تودوروف يضع هنا قاعدة جديدة تضاف الى ما حدد بالنسبة لوجهة النظر: مقولة المستمع السارد.

يشير تودوروف الى مجموعة من الاشارات المتعددة التي تتعلق بالموضوع الجماعي لعملية القول. من ذلك العنصر السحري (le surnaturel) في الرواية. إن الطريقة التي تم بها توظيف السحري تعطيه طابع الخرافي (le fatuleux)؛ إنه موجود مادام الناس يعتقدون به بطريقة اخرى فإن السارد في الرواية يشارك محدثيه في آرائهم مثلما يشارك الذين هم موضوع الحديث.

والملاحظ أن محدثيه يتغيرون (ليسوا قارين)، لهذا فالمحكي يرتبط أساسا بالموضوع، ومن وجهة النظر هذه، فإن المستمع السارد يتغير باستمرار كلما حدث تطور لشخصياته. إنها صياغة جد معقدة.

وإذا تأملنا الانتظام السرد الذي تأخذه الرواية، فإن حركة الموضوع والتلونات التي يكتبها، وتعدديته، تأتي من جراء تقديم فصل محوري (Pavot)، وإعطائه مكانة بؤرية، هي

يؤكد تودوروف انطلاقا من العمل الذي أنجزه حول «مائة عام من العزلة» الرواية الأشد شهرة لـ غ. غ. ماركيز، على أن هذه الأخيرة تعتبر تأسيسا لنوع سردي جديد ومخالف، ما سماه بالملحمة الجديدة (Neoeplique).

إن الأمر أشبه بنوع من الحلم حول الكتاب المستقبلي. لكن، ما هي الاستاذات التي تبرر هذه الأطروحة؟ يقول تودوروف: «من المؤكد أن الرواية المعاصرة (رواية الشخصيات) تمتلك قرابة مؤكدة بالايديولوجية البورجوازية كما تشكلت منذ القرن ١٨ على الأقل، ونحن الآن نعاصر نموذجا ايديولوجيا جديدا. هذا النموذج يرتبط بنوع سردي مخالف وهو ما ساسمه - بحذر - ملحمة».

إن أهم خاصية لهذا النوع الجديد، هي كونه حاسلا لبذور مستقبلية، وأنه يزوج بين العناصر (الروائية) والعناصر (الملحمية) التي تدخل في تقاطعات بطرق مختلفة، ويمثل مؤلف «مائة عام من العزلة» نموذجا معبرا عن ذلك.

يتوقف تودوروف عند عنصر أساسي من عناصر الملحمة: الموضوع الجماعي في الرواية والمرتبط بتعدد الأبطال (كموضوعات) مثلما يرتبط بالتعدد الداخلي للموضوع الذي ينتج عبر عملية (القول). ف «مائة عام من العزلة» رواية محكية من وجهة نظر سامعيها (Auditeurs) أكثر

- الصيغ الدائرية في بنية الزمن السردى، التي يعاد تكرارها على طول الرواية.

- التكرار كصيغة ترتبط أساساً بالقدر (Destin) الحتمي للشخصيات.

وينتج عن كل هذا خلق ثيمة «الزمن المؤقف» (Temps amete). إن كتاب (ملكيادس: أحد شخصيات الرواية) يضع الترسمة الممتدة لتاريخ أسرة (بونديدا). لكن الكاتب اختار ألا يتبع أحداث هذا التاريخ على صيغته العادية التي تفترض الاستمرار. ولجأ إلى تفصيل يجعل الأحداث تسرد متزامنة، متداخلة تتجاوب فيما بينها. وهذا ما يفسر طبيعة «تعددية الموضوع». هذه التعددية التي تنهض أساساً على الغاء السرد التسلسل.

هناك ثيمتان محورتان في الرواية تصفان بالقارية هما: «الجنس المحرم» (Linceste) و «العزلة» (La solitude). إن هاتين الثيمتين هما ما يظهر الصراع القائم بين ما هو «روائي» وما هو «ملحمي». فإذا كان موضوع الحكى متعدد وإذ اعتبرنا شخصيات الرواية المتعددة كموضوعات للحكى (يقصد أفراد عائلة بونديدا)، فإننا نلاحظ كيف انهم غارقون في العزلة إن العزلة هي ما يشكل ملمح التشابه في عالمهم المتعدد. إن هذه التعددية تكشف أن كل شخصية ما هي إلا تكرار للآخرى ولا يمكن أن تكون مكملية. وإذا ما تم تجميعها كلها، فإنها لا تستطيع أن تتركب كياناتاً مخالفاً لكيان كل شخصية منفردة. إنهم عاجزون عن فهم ملامح الاختلاف فيما بينهم؛ لذلك يظل الزواج من خارج الأسرة أمراً غائباً عنهم، وتظل الرغبة والزواج من داخل الأسرة نفسها هو المسلك المنطقي الذي يصعب الحياض عنه، والذي تجد شخصيات الرواية نفسها مدفوعة نحوه.

ويضيف تودوروف أنه إذا كانت «مائة عام من العزلة» ملحمة فإنها ملحمة جديدة مكتوبة في

«عصر الرواية» لكن بطريقة «مشوهة». ذلك أن أبسطها هم «أفراد» بخلاف أبطال الملاحم القديمة، فال بونديدا أبطال الرواية هم «أفراد». والمفارقة تكمن في أنه رغم تشابههم، فإنهم في نفس الوقت يشكلون فردانيتهم. إن المستمع أو القارئ للرواية لا يمكنه أن يخلط بينهم حتى ولو كانوا يعيشون أحداثاً متطابقة. غير أن هؤلاء الأبطال يبلغون القمة في درجة العزلة إنهم غارقون في العزلة التي تقودهم إلى الجنس «المحرم» ومخلفاته القاتلة. كما لو أن الأبطال محمولين في أطر البعد الملحمي، وانطلاقاً من منظور مخالف، مفادون نحو قدرهم التراجيدي.

إن انتصار الفردية في الرواية ذات البطل الفردي يحمي هنا في إطار عزلة قاتلة يحياها آل بونديدا. وليس هناك بجانب هؤلاء الأبطال شخصيات من الملحمة «العادية» لذا فإن التربة التراجيدية تهيمن في النهاية رغم الضحكات المجلجلة، وما هو «ملحمي» يصاب بالمولت مثلاً يحدث بالنسبة للشخصيات الروائية.

يخلص تودوروف إلى أن هناك سلسلة من الهفوات التي تجذب «مائة عام من العزلة» نحو التقاليد الملحمي بجانب وجود لمسات أخرى تربطها بالحق الروائي. إن هذا الكتاب هو نتيجة تجاذب أو صراع بين جنسين أدبيين، وبين الأيديولوجيات التي يتضمنها كل واحد منهما. تودوروف يصف ما هو روائي بالفردى وما هو ملحمي بالجماعي إنه صراع وإيديولوجي يميز عالماً وعصرنا الحاليين. ولا يمكن أن يحيل إلى مكان آخر.

ويتساءل تودوروف فيما إذا كان الحل الذي تقدمه الرواية - ضمن التصور السابق - هو الحل الوحيد الممكن. إلا يمكن مثلاً، أن نصل إلى نوع من القسمة والتشارك بين الملحمي والروائي؟ أننا لا يمكن أن نجعل من هذه العودة إلى الماضي الملحمي مسألة محدودة مثلاً لا يمكن أن نحد

العودة من الرواية إلى ما هو خارج عنها أو نقول باستحالته.

ولكن لماذا: ماكوندو في باريس؟

يجيب تودوروف «إذا كان «أورليانو بونديدا» يموت في الرواية. فذلك أن ماكوندو أرض ميلاده قد تم غزوها بأعراض (باريزية) واختار هذا الاسم عن طواعية. هذا الاسم الذي يمكن أن يصعد الفكر الفردي الذي يبلغ قمته في «العزلة» و «الجنس المحرم» فهل بإمكاننا أن نتخيل باريساً تغزوها ماكوندو. مادام غابريال هنا» (يشير إلى حضوره في باريس). نعم يمكن أن نحلم بوجه آخر للملحمة الجديدة على أن تخرج منتصرة في صراعها ضد الرواية حيث تكون هذه الأخيرة قد خضعت للتحويل من طرف الملحمة.

إذا كان العالم الملحمي قد أصابه الموت بسبب «العزلة» في «مائة عام من العزلة» فهل يمكن تصور العكس: انتصار الفكر الملحمي على هذه الأخيرة؟ باريس في ماكوندو، تعني تفكيك الجماعة البطريكية، والحرب الدمية بين المتضامنين والمنعزلين التي تنتهي بالنصر المأساوي للمنعزلين. لكن ماكوندو في باريس ستكون ليس فقط العودة الوهمية إلى الطبيعة ولكن طريقة أخرى لقطع الصراع بين القرية والمتربول. طريقة أخرى لقلب صفحة الصراع بين (الكل) و (الواحد) (Le: tous et un) ما بين الفكر الجماعي والفكر الفردي (ليس هذا ما نطمح إليه حالياً؟) لكي نتمكن من أن نعيش ذلك العدد، الأصعب من الباقي: الكثرة (Plusieurs). »

المرجع:

Literature Latino - americaine daujour
hui.

Colloque de Cerisy 10 / 18. 1980 Page
316.

فهرست الاقلام

السنة ٢١

اعداد صلاح الانصاري

الموضوعات

ببلوغرافيات

الف ليلة وليلة في اثار الدارسين

جمع وتصنيف: عبد الجبار محمود السامرائي

١٢٥-٩٦/٨

بليو كرافية فؤاد الكرلي

د. علي جواد الطاهر

١٢٤-١١٥/٤

الندوات

واقع النقد الادبي في العراق. ق ١

الاقلام

٢٣-٤/١٠

الشعر

ادراج الرياح

حسين عبداللطيف

٤٩-٤٨/٧

استراحة (ش) على حافة الاسئلة

علي الشرقاوي

٨٣-٨١/٩

الافتتاحيات

تجربتان... ودلالة كبرى

رئيس التحرير

ثورة البناء... والانتصارات

رئيس التحرير

الدفاع عن الحياة

رئيس التحرير

عام جديد وظفر دائم

رئيس التحرير

ملحمة اخرى

رئيس التحرير

النصر للعراق... والهزيمة لاعدائه

رئيس التحرير

نيسان الميلاد... نيسان الانتصارات

رئيس التحرير

الاسد البابلي	الحداد أو خطاب الاعمى .	
خليل خوري	رعد عبدالقادر .	
	٢٩-٢٥/٥	٤٣-٤١/٨
اشراق عجيب في مبنى المؤتمرات	حمام زاحل .	
في باريس .	يوسف عبدالعزيز	
ياسين طه حافظ .	١٧-١٥/٢	١٣٥-١٣٤/١
امي .	حوارية الغريب .	
عدنان الصانغ .	ابراهيم نصرالله .	
	١٠٧-١٠٦/٢	٥٥-٤٨/١٠
باب الرحيل .	خروج .	
علال الحجام .	خيرى منصور	
	٦٣-٦٠/٧	٤٧-٤٦/٦
بيت كاظم جواد .	دارمية .	
حميد سعيد .	ذو النون الاطرقجي .	
	٣٢-٣١/٧	١٠٧-١٠٥/١
تجارب على البحور المركبة .	دوار تاير سياس .	
محمد الظاهر	زهور دكن .	
	١١٥-١١١/١	١٠٢-٩٨/٦
تداعيات عن زمن الولادة .	الذئب .	
راضي مهدي السعيد	ابراهيم نصرالله .	
	٩١-٦٩/٢	١٢٧-١٢٦/١
تعديل في الحواس الخمسة	رحلة شجرة .	
فوزي السعد	كمال عبدالله الحديشي	
	٩١-٨٩/٣	٢٩-٢٧/٩
تفريية القوافل والمطر .	الشعراء .	
محمد اللبيني .	محمد الغزي	
	٢٣-١١٦/١	٨١-٨٠/٦
ثلاث قصائد	شمس الليل قصائد من جاك برينبير .	
سامي مهدي	ترجمة : كامل عويد العامري	
	٢٣-٢٢/٦	١٣٠-١٢٠/٦
الجنوب .	الشهيد .	
عبدالمنعم حمدي .	منذر الجبوري .	
	٩٣-٩١/٧	٢٢-٢٠/٤

قصائد .	ظهور عز الدين القسام .
قاسم حداد	محمد القيسي
٥٤/٨	٩٤-٨٤/١
قصائد الرماح	عزف على وتر القلب .
هادي ياسين علي	محمد جميل شلش .
٦٨-٦٧/٦	٦٣-٦١/٩
قصائد الشاعر اليوسلاني	المصفور الابيض .
ترايان بتروفسكي .	حميد سعيد .
ترجمة : د . جمال الدين	٣١-٢٩/٣
سيد محمد	على الرمل الشرقي .
٩١-٨٩/١٠	محمد الحريبي .
قصائد من زمن الحرب .	١٠٤-١٠١/١
ياسين طه حافظ .	عند ابواب القيروان .
١١٧-١٠٢/٧	المنصف الوهابي
قصائد من الشعر الامريكي الحديث .	٤٤-٤١/٥
ترجمة وتقديم : فاروق سلوم .	العودة الى الوجه .
١١٤-١٠٨/٣	راضي مهدي السعيد .
قصيدتان .	١٣-١٠/٧
امجد محمد سعيد .	العودة من مدن الضياء
١١٧-١١٦/٢	رشيد ياسين
قمران في صليبي .	٤٥-٤٣/٣
محمد مهران السيد .	الغريبان .
١٢٥-١٢٤/١	عبدالخالق الركابي .
الكأس والمظلة .	٨٠/٥
محمد بنطلحة .	الغفران .
١٣٣-١٣٢/١	رشدي العامل .
لأنام ملء غزالتي .	٢٧-٢٥/٨
خيري منصور .	قصائد
٥٤-٥١/٢	حميد قاسم .
لوحتان .	١٠٢/٥
احمد عتتر مصطفى .	قصائد .
١٩-١٨/٤	خيري منصور .
	٤٤-٤٢/٩

ما قاله الناي للريح .	وجوم	زاهر الجيزاني	٣٩-٣٦/٤
محمد جميل شلش .	٣٢-٢٩/٤	الياس ابو شبكة : شعر مجهول .	
المدي يتحب .		تمهيد وجمع : د . رزوق فرج	
محمد ابراهيم ابو سنه	٧٠-٦٨/١	رزوق	١٤٠-١٠٩/٥
المساء أيضا .		الدراسات	
زاهر الجيزاني	٦٩-٦٧/١٠	الاتجاه الواقعي في في قصة الحرب .	
مطاف . . في حب العراق .		سليمان البكري	١١-٥/٩
كمال عبدالله الحديثي .	١٣-١٠/٤	الارض اليباب . مقارنة موجزة	
المعري في التيه .		بين القصيدة والموسيقى .	
اديب كمال الدين .	٩٥-٩١/١٩	اسعد محمد علي .	٤١-٣٥/٩
المعضلة .		استجابة العربية للتحديات المعاصرة	
حميد سعيد .	٤٤-٤٢/١	- دراسة في النول والنسيج .	
مقامات .		د . مالك المطليبي	١٠١-٨١/٥
مؤيد الشيباني	٦٥-٦٤/٥	اشكالية المنهج في نقد الشعر	
من ديوان الشعر السوثياتي .		الحديث	
ترجمة : د . حياة شرارة .	١٢٦-١١٣/٩	د . عناد غزوان .	٣٩-٣٢/٣
من الشعر الكردي المعاصر .		اعطني اصطلاحاً اعطيك	
ترجمة : بدل رفو المزوري .	١٣٨-١٣٦/٢	منهجا اوهني منهجا أهيك	
من الطريق الحجري .		اصطلاحاً	
رشدي العامل .	٦٥-٦٤/٣	د . سعيد علوش	٦٠-٥٠/٩
موت المفتي .		انسان لا رمز . المرأة في أدب فؤاد التكرلي .	
حميد سعيد .		د . فريدة ابو حيدر	٦٥-٦١/٤
	٢٥-٢٤/١٠	اوراق الصحو .	
		طراد الكبيسي .	٢٦-٢٠/٩

٦٣-٥٤/٨	توظيف الليالي في الرواية العراقية د. صبري مسلم	البنوية وبناء الشخصية في الرواية. جونوثان كلر. ترجمة: محمد درويش.
٤١-٥/١	ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم. د. كمال ابو ديب.	بين المصخب والعنف و«الرجع البعيد». د. نجم عبدالله كاظم.
٥٨-٤٦/٣	جدل الحداثة في الشعر. د. سلمان الواسطي.	تأثير الف ليلة وليلة في الادب الفرنسي. عبدالمطلب صالح
٢٥-٥/٣	جدل الحداثة في الشعر. فاضل ثامر	التأثير اليوناني في حكايات الف ليلة. فون غرونيوم.
٩-٥/٧	جدل العلاقة بين الثورة والقصة القصيرة. باسم عبدالحميد حمودي	ترجمة: عبدالمطلب صالح
١٠٢-٧٦/٢	جماليات المكان. اعتدال عثمان.	تأملات حول اشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث. د. صلاح فضل.
٨٣-٧١/١	حوار الاشكال الشعرية الجديدة. د. عبدالواحد لؤلؤة	تاريخ الصمت. اطلالة على تاريخ الادب الياباني. ايرل ماينر. ترجمة: كامل يوسف حسين.
٩٧-٨٨/٦	الحياة المسرحية في العراق ١٩٥٨-١٩٢١ احمد فياض المفرجي	تحدي الاحتلال في رواية الارض المحتلة. وليد ابو بكر.
٨٦-٨٢/٨	خصائص بعض الصيغ الموسيقية في الف ليلة وليلة أسعد محمد علي	تداعي الحروف في النص العربي. د. عبدالاله الصانع.
٦٠-٥٦/٤	الرجع البعيد د. علي جواد الطاهر.	تشيخوف في حياتي. ليحيا افيلوف. ترجمة: نعيم بدوي
٢٨-٢٣/٤	رسائل عراقية في اوراق مصرية تحقيق وتقديم د. علي شلش	٥٤-٤٠/٤

الرواية العربية والأفريقية .		القصة الخمسينية وعالم فؤاد	
الالتقاء بالغرب وتنشأ: الهوية القومية .	١٢٨-١٢١/٧	التكرلي . ملامح بنية الاخفاق	
فخري صالح		وبنية السرد	
الزوال : اوقاتنا المقطوعة . .		فاضل ثامر .	٨٣-٦٦/٤
طراد الكبيسي	٥٦-٤٥/١	قصيدة الحرب في العراق .	
		خلدون الشمعة	١٢٣-١١٩/١
سلوك الحركات في القصيدة العربية .	٦٦-٥٥/٦	قصيدة الحرب في العراق .	
ثامر العذاري .		المنتصف الوهابي .	٦٨-٥٩/٢
الشعر، التاريخ . . . والبطل الرمز .	٩-٥/٤	قصيدة الحرب : المقدمة ،	
طراد الكبيسي .		التجربة ، الفن . . .	
الشعر العربي المعاصر . الرواية		طراد الكبيسي . .	٥٠-٢١/٢
والموقف .	٢١-٤/٦	قضية المصطلح الادبي .	
د . سلمى الخضراء الجيوسي .		د . عبد الحميد ابراهيم	١٣١-١٢٨/١
الشعر العربي والتحدي .	١٤-٥/٢	فؤاد التكرلي : ظلمات مضينة .	
د . سلمى الخضراء الجيوسي .		كلود ميشيل كلوني . ترجمة :	
صورة البطولة التاريخية في الرواية		مارتين فيبر ورشيدة التركي	٩٨-٩٧/٤
العراقية الحديثة .	١٧-١٤/٤	في جدل الحدائث الشعرية ،	
باسم عبد الحميد حمودي .		د . عبدالسلام المسدي	٦٧-٥٧/١
عن «العيون الخضراء» .	٩٦-٩٥/٤	في النقد المقارن . راشومون والتنوير .	
فؤاد التكرلي .		كاظم سعد الدين .	٨٩-٨٤/٤
الغجر في الادب الروسي .	٧٥-٦٧/٧	كيف قرأ السياب الف ليلة وليلة .	
بورى دومير وفشكي . ترجمة :		د . علي حداد .	٨١-٦٤/٨
مرتضى الشيخ حسين .		اللسانيات ومراتب اللغة .	
قراءة النص / قراءة العالم	٦٢-٥٦/١٠	د . عبد السلام المسدي .	٣٠-٢٠/٧
دراسة في البنية .			
د . كمال ابودي .			

المباديء الجمالية للحركة الطليعية.

ب. بيلينسكي. ترجمة:

سامي محمد.

٧٥-٦٩/٩

امرؤ القيس المسار الصعب.

محمد مبارك.

٢٤-٦/٨

مدخل الى العالم السفلي.

د. فوزي رشيد.

الرائي.

د. خالد حبيب الاوي.

٤٧-٣٦/٧

٧٢-٦٩/٦

المدينة في الشعر. دراسة في

موقف الشاعر العراقي الحديث

من المدينة.

طموح.

متير عبدالامير

١٣٠-١١٤/١٠

د. علي جعفر العلاق.

٦١-٤٥/٥

مراجعة لحركات التجديد في الشعر العربي.

د. جلال الخياط

ابنة المعاود.

ايمان احمد.

١٠٠-٩٥/١

٦٦-٦٣/١٠

معنى الوعي الشعري بالتراث.

الشعر الحديث والتراث. دراسة

ما بعد الرواد.

اتجاه واحد للشمس.

محمد المنسي قنديل

٣٩-٢٤/٦

حاتم الصكر.

ارق.

حسب الله يحيى.

٨٥-٦٦/٣

٦٦-٦٤/٧

مكانة المرأة في حياة تورغينيف

وتنتاجاته الادبية.

د. محمد بونس

الاعلان.

ثامر معيوف.

١٣٠-١١٥/٣

٨٠-٧٦/٩

المنهج تحديدا. المنهج اختيارا.

مقالة في اسئلة. اسئلة في مقالة.

حاتم الصكر

الباب والوصية.

عبدالرحمن مجيد الربيعي.

١٩-١٤/٧

٧٤-٦٦/٥

نشيد الارض.

د. علي جواد الطاهر.

البديل.

محمود الظاهر.

٧٥-٧٢/٢

٤٣-٢٦/١٠

التوأمين. سارة كيرشر.

ترجمة. علي الحلبي.

٨٧-٨٢/٦

حدود المناهة .	المقدم البعيد .		
نعمات البحيري .	احمد خلف .		
زيارة .	قصة نافذة جدا .	٣٥-٣٣/٤	٣٤-٣٠/٩
محمود الورداني	حسونة المصباحي .		
السيرة .	القطار .	٨٨-٨٦/٣	٨٨-٨٤/١٠
جاسم الحلو .	بديعة امين .	١٩-١٢/٩	٤٩-٤٥/٩
سعادة السيد آدم الخاصة .	الفارس الاشقر .		
غازي العبادي .	اندولي سماراكي . ترجمة :	٢٠-١٨/٢	
سقوط الالهة الليلية .	نعيم عطية .		١٢٠-١١٨/٧
حسن العاني .	الفصل الاول من مسرحية «المضروب بالدنقهار» .		
شارع الزواج في لجش .	مدني صالح	٦٣-٥٩/٣	٥٩-٥٠/٧
محسن الخفاجي	ماراته زرقاء البماء		
الشخص وتابعه .	حمد صالح	٥٤-٤٨/٦	
ادريس الخوري .	مارغريت .		
الشرطيان .	نجمان ياسين	٣٥-٣٣/٧	
فيرتيك سائنا . ترجمة :	المساء الاول .		
محمد الجبوري .	الحبيب السالمي		٦٣-٦٢/٥
الصقار .	ملكة الليل .	١٠٧-١٠٤/٣	
عبدالله عبدالرزاق	كاظم الاحمدي .		١٠٥-١٠٣/٢
ضباب كأنه الشمس .	النحلة	٥٨-٥٥/٢	
محمد سعدون السباهي	فازو ألييفا - ترجمة		٩٩-٩٨/١٠
العين السحرية .	محمد زفراف		
ميسلون هادي .	وجه تظطره النجوم	٤٢-٤٠/٣	٦٨-٦٤/٩
	خضير عبدالامير		
	يوم من ذهب		
	عائد خصبالك	٧٩-٧٥/٥	٤٧-٤٤/١٠

نص ونقد

كل الايام المشمسة . (نص)	انتظار . (نص).
عبدالرزاق المطلي.	امل دنقل.
كل الايام المشمسة . (نقد).	التقد في «رمزية السباق التعبيري».
د. صالح هديدي	(نقد).
كل الايام المشمسة . (نقد).	عبدالرحمن علي
د. صالح هويدي.	حوارية عن الفقر . (نص).
كل الايام المشمسة . (نص).	د. عبدالعزيز المقالح.
عبدالرزاق المطلي.	رؤية داخلية في نص قصيدة
	يمانية . (نقد).
	د. مصطفى ناصف
مشاحة الصورة الدلالية العامة	حين تعلمنا الاسماء . (نص)
في قصة الفرس المحتضرة . (نقد)	سامي مهدي.
باسم عبدالحميد حمودي.	النشوة والندم . . . او قصة الخليقة
الفرس المحتضرة . (نص).	الشعرية . (نقد)
موفق خضر.	حاتم الصكر.
مقطع من قصة عطر الاقحوان . (نص)	
د. هـ. لورنس.	
وولتر ناش . (نقد) ترجمة:	
عباس العويني	
	«الخطوة الضائعة» والموقف من
النشوة والندم . . . او قصة الخليقة	المدينة . (نقد)
الشعري . (نقد)	محمد صابر عبيد
حاتم الصكر.	الخطوة الضائعة . (نص)
حين تعلمنا الاسماء . (نص).	بلند الحيدري.
سامي مهدي.	الفرس المحتضرة . (نص).
	موفق خضر
	مشاحة الصورة الدلالية العامة
التقد في «رمزية السياق التعبيري»	في قصة الفرس المحتضرة . (نقد).
(نقد)	باسم عبدالحميد حمودي.
عبدالرحمن علي.	
انتظار . (نص).	
امل دنقل	

لقاء مع د. نور سلمان عن المبدع
وكلمته.

اجرى الحوار: سعيد طه

١٦٣-١٦٢/٥

لقاء - الناقد الجزائري د. محمد
مصايف وحديث عن الادب الجزائري.
اجرى الحوار: حسين الحسيني.

١٤٦-١٤٤/٣

المخرج التونسي المنصف السويس كل
تجربة هي معاصرة جديدة
اجرى الحوار: حسين الحسيني

١٥٤-١٥٢/٤

مقابلة مع ماريو فارغارس لوسا.
اعداد: عدنان مبارك

١٣٧-١٣٥/٧

السيرة الذاتية -

الاعتراف الاخير لمالك بن الرب
ق.٢. ف.١

يوسف الصائغ

١١٩-١١٢/٦

الاعتراف الاخير لمالك بن الرب.
ق.٢. ف.٣

يوسف الصائغ

٣٥-٢٨/٨

الاعتراف الاخير لمالك بن الرب.
ق.٢. ف.٢

١٠١-٩٤/٧

الاعتراف الاخير لمالك بن الرب.
ق.٢. ف.٥

١٠٧-١٠٠/١٠

الاعتراف الاخير لمالك بن الرب.
ق.٢. ف.٤

يوسف الصائغ

١١٢-١٠٤/٩

ويتذكر فؤاد... في سيرة
الحياة والادب.

كريم قاسم عيود

١١٤-١٠٨/٤

كتب

خيرة سيدة عجوز. قصص مهدي
عيسى الصكر.

باسم عبدالحميد حمودي.

١٥٢-١٥١/٩

كتاب - بناء لغة الشعر عند جون
كوين.

عبدالعزیز موافي.

١٣٢-١٣٠/٩

كتاب - فلسفة الادب والفن.
د. علي جواد الطاهر

١٤٣-١٣٩/٦

كتاب - نظرية الشعر عند الشعراء
النقاد... من خليل مطران حتى السياب.
حمزة مصطفى

١٤٥-١٤٣/١٠

كتب - تحليل الخطاب الشعري.
استراتيجية التناص.
مصطفى بغداد.

١٤٣-١٤٢/٥

كتب - الجديد في الادب العراقي -
قراءة في رواية (ضياء) بنت البراق.
عبدالله نيازي

١٤٩١٤٤/٣

كتب - الجديد في الأدب العربي .	بين المجلات .
عن «المسافة بين السيف والعق» .	د . علي جواد الطاهر .
عبدالرحمن الربيعي	١٤٥-١٤٣/٩
كتب - الجذور الفلسفية للبتائية	بين المجلات .
بين الدكتور فؤاد زكريا وكيرزويل .	د . علي جواد الطاهر .
باسم عبدالحميد حمودي .	١٥٢-١٤٩/٨
كتب - رؤية جنسية . . وبينه	بين المجلات .
نرجسية . قراءة في رواية «خطوط	د . علي جواد الطاهر .
الطول . . خطوط العرض» .	١٤٩-١٤٦/٢
شجاع العاني	١٥٨-١٥٦/٨
مراد الداغستاني : العالمية تبدأ	بين المجلات .
بالمحلية .	د . علي جواد الطاهر .
محمد علي داهش .	١٥٠-١٤٦/٥
كتب - هرفونيك الشر الأدبي .	بين المجلات .
تأليف د . سعيد علوش .	د . علي جواد الطاهر .
عرض : طراد الكبيسي	١٤٣-١٤٢/١
١٥٩-١٥٧/٧	بين المجلات .
رسائل ومتابعات ثقافية	علي جواد الطاهر
بدر والليالي الباردة .	بين المجلات .
خليل الخوري	علي جواد الطاهر .
١٤١-١٤٠/١	تصويبات
بورخيس الشاعر والانسان .	د . رزوق فرج رزوق
ترجمة : سرور محمد	٤٤/٨
بين المجلات	تولستوي . . سينماتيا .
د . علي جواد الطاهر	صفاء محمود علوان
١٤٧-١٤٤/١	١٥١-١٤٩/٦

رحيل جان جينييه : من السجن . الى الدم المضيء . حسب الله يحيى .	١٣٧-١٣٥/٦
رحيل جان جينييه : من السجن . الى الدم المضيء . حسب الله يحيى .	١٥٩-١٥٧/٣
رسائل جامعية - الصورة الشعرية عند السياب . عبدالله ابراهيم .	١٣٩-١٣٨/٩
رسائل جامعية - الصورة الفنية في شعر الرصافي عبدالله ابراهيم	١٤٥-١٤٤/٥
رسائل جامعية - الصورة المجازية في شعر المتنبي عبدالله ابراهيم	١٢٨-١٢٦/٤
رسائل جامعية - ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر . د. صبري مسلم .	١٢٩-١٢٨/٩
رسائل جامعية - المكان الطبيعي في فلسفة ابن سينا د. صبري مسلم	١٣٣-١٣٢/٣
رسائل جامعية - النشر الفني عند زكي مبارك ... اتجاهاته الادبية وخصائصه الفنية . علي حداد	١٥٧-١٥٥/١٠
رسائل جامعية - النقد الادبي في المهجر . علي حداد	١٥٠-١٤٨/٩
رسائل جامعية - الصورة الشعرية عند السياب . عبدالله ابراهيم .	١٣٨/٦
جويس كارول اوثن : مرآة العنف في الولايات المتحدة الامريكية . محمود قاسم	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
حرب آخرة العالم ماريو فارغاس لوسا . ترجمة! لبنى الماف	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
رأي - اجابات بلا اسئلة . خيرى منصور	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
رأي - ادب المرأة في الاردن . محمد المشايخ	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
رأي - عرار وريادة الشعر الحر . احمد ابورذن	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
رأي - علم منسي من اعلام الادب المقارن عبدالمطلب صالح	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
رأي - مسرحية المصيدة ... والتجربة الطرازية د. عبدالاله كمال الدين	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
رحيل بورخيس الذي عرفنا قبل ان نعرفه . حسب الله يحيى .	١٩٨٦ - ١٥ - ٢
رحيل - يوفوار : نهاية حقبة فكرية ترجمة : سمير الجليبي .	١٩٨٦ - ١٥ - ٢

رسالة الأردن .	رسالة وارشو - الفيلم في
د. عبدالله الطيب : الشعر	الثقافة الادبية
الانجليزية جميل ، لكن الشعر	عدنان المبارك .
العربي أجمل .	١٥٩-١٥٧/١
محمد الظاهر	١٤١-١٤٠/٢
رسالة برلين - ٢٨ قصة قصيرة	سينما - كورو ساوا مجدداً .
مترجمة الى الالمانية	ترجمة طاهر عبد مسلم
مرتضى الشيخ حسين	١٥٩/٢
١٤٣-١٤٠/٨	سينما - يلماز كوني : سينما
	الاختيار الصعب
	ترجمة : طاهر عبد مسلم
رسالة برلين - جورج لوكاش	١٥٩/١٠
فيلسوف الثقافة والفن بمناسبة	الصراع بين القديم والجديد في الادب
١٠٠ عام على ميلاده .	العربي الحديث .
مرتضى الشيخ حسين	مصطفى بغداد
١٥٠-١٤٩/٣	١٥٤-١٥٣/٩
رسالة بيروت - سهيل ادريس	فنون تشكيلية - رابطة نقاد الفن :
فشلنا كجيل .. واسعى لكي انجح	ما الذي قدمته للحركة الفنية
فردياً	فاروق يوسف
سعيد طه .	١٥٩-١٥٨/٨
رسالة تونس .	فنون تشكيلية - رحيل كاظم حيدر .
عن الحركة الثقافية في تونس	فاروق يوسف
حميدة الصولي	١٥٢-١٥١/٤
رسالة الكويت - كتاب عربي .	فنون تشكيلية - معارض تموز حدائق
مؤيد الشيباني	المفاهيم ام حدائق الاساليب
رسالة لندن - اربعة شعراء	فاروق يوسف
يتسللون الى مملكة الموت .	فنون تشكيلية - معارض عراقية
صلاح فائق .	جديدة
رسالة وارشو - الادب	فاروق يوسف
العربي مترجماً .	١٥٧-١٥٤/٧
عدنان مبارك .	في الذاكرة - غسان كنفان حاضر
	ابداً
	سعيد طه
١٤٠-١٣٩/٨	١٤٥-١٤٣/٧

المسرح السياسي في الخليج العربي. مؤيد الشيباني.	في ذكرى السيّاب - الوعد الذي لم يتحقق. رشيد ياسين	١٤٢-١٤٠/٩	١٤٠-١٣٧/١
مسرح - الملف المسرحي ومسرحية الموسم.	محاضرات - قضية الحداثة الشعرية في اتحاد الادباء الاقلام	١٥٢-١٥٠/١	١٥٨/٢
سعدون العبيدي	محاضرات - نابوكوف المخيلة مقياس العمل الادبي.	١٤٣-١٣٩/٧	١٣٨-١٣٧/٩
مسرح - نقاط حول تساؤلات مسرحية سعدون العبيدي.	خزعل الماجدي	١٥٨/١٠	١٥٧-١٥٥/٥
معارض - شفرز... دادانيا صلاح فائق	مسرح - البداية واشكالية مسرحية الفصل الواحد. ياسين النصير	١٤٢-١٤١/٢	١٥٩-١٥٥/٦
معارض - مهرجان الواسطي. فاروق يوسف	مسرح - رأي آخر في مسرحية الباب. د. جميل نصيف التكريتي.	١٦١-١٦٠/٥	١٤٠-١٣٨/٣
من مكتبة الاقلام. حاتم الصكر	مسرح - رسالة الطير. ياسين النصير	١٤٧-١٤٥/٩	١٣٤-١٣٣/١٠
١٤٣-١٤١/٣	مسرح - «زفة عرس»... بالاكراد.	١٥٥-١٥٣/٨	١٤٨-١٤٦/٤
١٥٧-١٥٥/٢	الاقلام	١٤٦-١٤٤/٤	١٤٩-١٤٦/٧
١٤٦-١٤٤/٤	مسرح - المحطة بين الايجاب والسلب. سعدون العبيدي.	١٤٩-١٤٦/٦	١٤٨-١٤٦/٤
١٤٩-١٤٦/١٠	مسرح - مسرحية الباب. البحث عن المستويات المفقودة. ياسين النصير	١٤٨-١٤٦/١٠	١٥٤-١٥٢/٦
١٤٨/٣			

للثقافة والفنون	ناتالي ساروت والواقع الفني.
مهرجانات - مهرجان جرش الخامس	ميخائيل كرايشنكو. ترجمة:
محمد الظاهر	د. محمد دسوقي ابراهيم.
١٤٠-١٣٧/١٠	١٥٦-١٥٥/٩
مؤتمرات - التحدي والاستجابة	ندوات - ندوة النشر العربي المشترك
في الثقافة العربية المعاصرة.	- آفاق جديدة
احمد خلف	حسب الله يحيى
١٥٥-١٥٢/٥	١٣٣-١٣٢/١٠
موسيقى عراقية في برلين	نقاش في النقد الادبي.
مرتضى الشيخ حسين.	ترجمة: د. ضياء نافع
١٣٧-١٣٦/١٠	١٥٧-١٥٤/٣
موسيقى - المؤلفات الموسيقية	واقعية تشيكوف.
في العراق خلال موسم ١٩٨٥-١٩٨٦	بيوتر باليفسكي. ترجمة:
أسعد محمد علي.	محمد زفزاف
١٣٦-١٣٥/٩	١٥٩-١٥٧/٩
ميراث النضوج. ب. ن. فيربانك.	
ترجمة:	
عباس العويني	
١٥٩-١٥٨/٤	

الاعلام

الافتتاحيات

رئيس التحرير	ملحمة اخرى
تجربتان... ودلالة كبرى	٤/٣
ثورة البناء... والانتصارات	٤/٢
الدفاع عن الحياة.	٤/٧
عام جديد وظفر دائم	٤/٥
	٤/٤
	٤/١
	٤/٣
	٤/٩
	٤/٤

ببلوغرافيات

● عبد الجبار محمود السامرائي (جمع وتصنيف)

الف ليلة وليلة في اثار
الدارسين .

● علي جواد الطاهر د .

ببلوغرافية فؤاد التكرلي .

التحولات

الاقلام .

واقع النقد الادبي في العراق ق ١ .

الشعر

● ابراهيم نصرالله .

حوارية الغريب .

الذئب

● احمد عثر مصطفى

لوحتان .

● اديب كمال الدين .

المعري في التيه .

● امجد محمد سعيد .

قصيدتان .

● بدل رفو المزوري (مترجم)

من الشعر الكردي المعاصر .

● ترايان بتروفسكي .

قصائد الشاعر اليوغسلافي .

ترجمة د . جمال الدين سيد محمد .

٩١-٨٩/١٠

● جمال الدين سيد محمد د . (مترجم)

قصائد الشاعر اليوغسلافي

ترايان بتروفسكي .

١٢٥-٩٦/٨

٩١-٨٩/١٠

● حسين عبد اللطيف .

ادراج الرياح

١٢٤-١١٥/٤

٤٩-٤٨/٧

● حميد سعيد .

بيت كاظم جواد .

٣٢-٣١/٧

٢٣-٤/١٠

العصفور الابيض .

٣١-٢٩/٣

المعضلة

٤٤-٤٢/١

موت المغني

٥٥-٤٨/١٠

٢٥-٢٤/١٠

● حميد قاسم .

قصائد .

١٢٧-١٢٦/١

١٠٢/٥

● حياة شرارة د . (مترجمة)

١٩-١٨/٤

من ديوان الشعر السوفياتي

١٢٦-١١٣/٩

● خليل خوري .

٩٥-٩١/٩

الاسد البابلي .

٢٩-٢٥/٥

● خيري منصور .

١١٧-١١٦/٢

خروج

٤٧-٤٦/٦

قصائد

١٣٨-١٣٦/٢

٤٤-٤٢/٩

٢٣-٢٢/٦	● سامي مهدي ثلاث قصائد	٥٤-٥١/٢	أنام ملء غزالتي
٨٠/٥	● عبد الخالق الركابي الغربان	١٠٧-١٠٥/١	● ذو النون الاطرقجي دار مية
٩٣-٩١/٧	● عبد المنعم حمدي الجنوب	٧١-٦٩/٢	● راضي مهدي السعيد تداعيات من زمن الولادة
١٠٧-١٠٦/٢	● عدنان الصائغ امي	١٣-١٠/٧	العودة الى الومج
٦٣-٦٠/٧	● علال الحجام باب الرحيل	١٤٠-١٠٩/٥	● رزوق فرج رزوق د . (تمهيد وجمع) الباس ابو شبكة شعر مجهول
٨٣-٨١/٩	● علي الشراوي استراحة (ش) على حافة الاستنلة	٢٧-٢٥/٨	● رشدي العامل الغفران
١١٤-١٠٨/٣	● فاروق سلوم (مترجم ومقدم) قصائد من الشعر الامريكي الحديث	٦٥-٦٤/٣	من الطريق الحجري
٩١-٨٩/٣	● فوزي السعد تعديل في الحواس الخمس	٤٥-٤٣/٣	● رشيد ياسين العودة من مدن الضياء
٥٤/٨	● قاسم حداد قصائد	٤٣-٤١/٨	● رعد عبدالقادر الحداد أو خطاب الاعمى
١٣٠-١٢٠/٦	● كامل عويد العامري (مترجم) شمس الليلي . قصائد من جاك بريفير	٣٩-٣٦/٤	● زاهر الجيزاني المساء ايضا
٢٩-٢٧/٩	● كمال عبدالله الحديثي رحلة شجرة	١٠٢-٩٨/٦	● زهور دكسن دوار تاير بيسياس

مطاف . . في حب العراق .

● المنصف الوهابي .

عند أبواب القبروان .

١٣-١٠/٤

● محمد ابراهيم ابوسنة .

المدى يتحب .

٤٤-٤١/٥

● مؤيد الشيباني .

مقامات

٧٠-٦٨/١

● محمد بنطلحة .

الكأس والمظلة

٦٥-٦٤/٥

● هادي ياسين علي .

قصائد الرماد

١٣٥-١٣٤/١

● محمد النبيني .

تغرية القوافل والمطر .

٦٨-٦٧/٦

● ياسين طه حافظ .

اشراق عجيب في مبنى

١١٨-١١٦/١

المؤتمرات في باريس .

● محمد جميل شلش .

عزف على وتر القلب .

١٧-١٥/٢

قصائد من زمن الحرب

٦٣-٦١/٩

ما قاله الناي للريح .

١١٧-١٠٢/٧

● يوسف عبدالعزيز .

حمام زاجل

٣٢-٢٩/٤

● محمد الحربي .

على الرمل الشرقي .

١٣٥-١٤٣/١

١٠٤-١٠١/١

الدراسات

● احمد فياض المفرجي .

الحياة المسرحية في العراق

١٩٥٨-١٩٢١

١١٥-١١١/١

● محمد الظاهر .

تجارب على البحور المركبة .

٩٧-٨٨/٦

● اسعد محمد علي .

الأرض اليباب . مقارنة

موجزة بين القصيدة والموسيقى .

٨١-٨٠/٦

● محمد القيسي .

ظهور عز الدين القسام

٤١-٣٥/٩

٩٤-٨٤/١

خصائص بعض الصيغ الموسيقية

في الف ليلة وليلة

● محمد مهران السيد .

قمران في صليبي

٨٦-٨٢/٨

١٢٥-١٢٤/١

● اعتدال عثمان

جماليات المكان .

● منذر الجبوري :

الشهيد

٢٢-٢٠/٤

١٠٢-٧٦/٢

● إيرل ماينر.	المنهج تحديدًا... المنهج اختياريًا.
تاريخ الصمت. اطلالة على	مقالة في اسئلة... اسئلة في مقاله
تاريخ الادب الياباني. ترجمة:	
كامل يوسف حسين.	
● باسم عبد الحميد حمودي.	● خلدون الشعمة.
جدل العلاقة بين الثورة	قصيدة الحرب في العراق.
والقصة القصيرة	
● ب. بيلينسكي.	● رشيدة التركي ومارتين فيد (مترجمان)
المبادئ الجمالية للحركة الطليعية.	فؤاد التكرلي: ظلمات مضية.
ترجمة سامي محمد	كلود ميشيل كلوني
● ثائر العذاري.	● سامي محمد (مترجم)
سلوك الحركات في القصيدة	المبادئ الجمالية للحركة الطليعية.
العربية	ب. بيلينسكي.
● جلال الخياط د.	● سعيد علوش د.
مراجعة لحركات التجديد	اعطني اصطلاحا اعطيك
في الشعر العربي.	منهجًا أو هبتي منهجًا اهبك اصطلاحًا
● جونوثان كلر.	● سلمى الخضراء الجيوسي.
البنوية وبناء الشخصية	الشعر العربي المعاصر. الرواية والموقف.
في الرواية. ترجمة: محمد. درويش	
● حاتم الصكر.	● سلمان الواسطي د.
معنى الوعي الشعري بالتراث.	جدل الحداثة في الشعر.
الشعر الحديث والتراث. دراسة	● سليمان البكري.
مابعد الرواد	الاتجاه الواقعي في قصة الحرب.
	● صبري مسلم د.
	توظيف الليالي في الرواية
	العراقية

● صلاح فضل د.	١١٠-١٠٨/١	● علي جعفر العلق د.	٦١-٤٥/٥
تأملات حول اشكالية المنهج		المدينة في الشعر. دراسة في	
في نقد الشعر الحديث.		موقف الشاعر العراقي الحديث	
● طراد الكبيسي.		من المدينة	
اوراق الصحو.		● علي جواد الطاهر د.	
الزوال: أوقاتنا المقطوعة...	٢٦-٢٠/٩	الرجع البعيد	٦٠-٥٦/٤
الشعر، التاريخ... والبطل الرمز.	٥٦-٤٥/١	نشيد الارض	٤٣-٢٦/١٠
قصيدة الحرب: المقدمة،	٩-٥/٤	● علي حداد د.	
التجربة، الفن...		كيف قرأ السياب الف ليلة وليلة.	٨١-٦٤/٨
● عبدالاله الصائغ د.	٥٠-٢١/٢	● علي شلش د. (تحقيق وتقديم)	
تداعي الحروف في النص العربي.		رسائل عراقية في اوراق مصرية	٢٨-٢٣/٤
● عبد الحميد ابراهيم د.	٨٣-٧٠/١٠	● عناد غزوان د.	
قضية المصطلح الادبي.		اشكالية المنهج في نقد	٣٩-٣٢/٣
● عبد السلام المسدي د.	١٣١-١٢٨/١	● فاضل ثامر.	
في جدل الحدأة الشعرية.		جدل الحدأة في الشعر.	٢٥-٥/٣
اللسانيات ومراتب اللغة.	٦٧-٥٧/١	القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي.	
● عبد المطلب صالح.	٣٠-٢٠/٧	ملاحم بنية الاخفاق وبنية السرد	٨٣-٦٦/٤
تأثير الف ليلة وليلة في		● فخري صالح.	
الادب الفرنسي.		الرؤية العربية والافريقية،	
التأثير اليوناني في حكايات	٥٣-٤٦/٨	الالتقاء بالغرب واكتشاف	
الف ليلة. فون غرونوم [ترجم]		الهوية الثقافية.	١٢٨-١٢١/٧
● عبد الواحد لؤلؤة.	٩٥-٨٧/٨	● فريدة ابو حيدر.	
حوار الاشكال الشعرية الجديدة	٨٣-٧١/١	انسان لا رمز. المرأة في ادب	
		فؤاد التكرلي.	٦٥-٦١/٤

● فؤاد التكرلي . عن «العبون الخضر» .	● مارتين فيد ورشيدة التركي . (مترجمان) فؤاد التكرلي : ظلمات مضية . كلود ميشيل كلوني	٩٦-٩٥/٤	٩٨-٩٧/٤
● فوزي رشيد د . مدخل الى العالم السفلي	● مالك المطليبي د . استجابة العربية للتحديات المعاصرة . دراسة في النول والنسيج .	٤٧-٣٦/٧	١٠١-٨١/٥
● فون غرونيوم . التأثير اليوناني في حكايات الف ليلة . ترجمة : عبدالمطلب صالح	● محمد درويش (مترجم) . البنوية وبناء الشخصية في الرواية . جونوثان كلر .	٩٥-٨٧/٨	٦٩-٧٣/٦
● كاظم سعد الدين . في النقد المقارن . راشومون والتنوير	● محمد يونس د . مكانة المرأة في حياة تورغنيف وننتاجاته الادبية	٨٩-٨٤/٤	١٣٠-١١٥/٣
● كامل يوسف حسين (مترجم) تاريخ الصمت . اطلالة على تاريخ الادب الياباني . ايرل مايتر	● مرتضى الشيخ حسين (مترجم) الفجر في الادب الروسي . يوري دومبروفسكي	١١٣-١٠٨/١٠	٧٥-٦٧/٧
● كلود ميشيل كلوني . فؤاد التكرلي : ظلمات مضية . ترجمة : مارتين فيد ورشيدة التركي .	● المنصف الوهابي . قصيدة الحرب في العراق .	٩٨-٩٧/٤	٦٨-٥٩/٢
● كمال ابو ديب د . ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم .	● نجم عبدالله كاظم د . بين الصخب والعنف والرجع البعيد	٤١-٥/١	٩٤-٩٠/٤
● قراءة النص / قراءة العالم دراسة في البنية	● نعيم بدوي (مترجم) تشيخوف في حياتي . ليحيا افيلوفا	٦٢-٥٦/١٠	٥٤-٤٠/٤
● ليحيا افييلوفا . تشيخوف في حياتي . ترجمة : نعيم بدوي	● وليد ابو بكر . تحدي الاحتلال في رواية الارض المحتلة	٥٤-٤٠/٤	٢٤-٥/٥

● بوري دومبروفشكي.

الفجر في الادب الروسي.

ترجمة مرتضى الشيخ حسين.

■ جاسم الحلوي.

السدره.

١٩-١٢/٩

■ الحبيب السالمي.

٧٥-٦٧/٧

المساء الاول.

٦٣-٦٢/٥

■ حسب الله يحيى.

ارق.

٦٦-٦٤/٧

■ حسن العاني.

سقوط الالهة الليلية.

٦٣-٥٩/٣

■ حسونة المصباحي.

قصة نافهة جدا.

٨٨-٨٤/١٠

■ حمد صالح.

ماراته زرقاء اليمامة

٤٠-٣٠/٥

■ خضير عبدالامير.

٣٤-٣٠/٩

وجه نؤطره النجوم.

٦٨-٦٤/٩

■ سارة كيرشر.

٣٥-٣٣/٧

التوأمين. ترجمة:

علي الحلي

٨٧-٨٢/٦

■ عائد خصبك.

١٢٠-١١٨/٧

يوم من ذهب.

٤٧-٤٤/١٠

■ عبدالاله عبدالرزاق.

٦٦-٦٣/١٠

الصقار.

٥٨-٥٥/٢

■ عبدالرحمن مجيد الربيعي.

٤٩-٤٥/٩

الباب والوصية.

٨٠-٧٦/٩

١٩-١٤/٧

المسرحيات

□ خالد حبيب الراوي.

الرائي

□ محمد مبارك.

امرؤ القيس المسار الصعب.

□ منير عبدالامير

طموح.

القصص

■ احمد خلف.

القادم البعيد.

■ ادريس الخوري.

الشخص وتايعة.

■ اندوني سماراكي.

الفارس الاشقر. ترجمة د.

نعيم عطيه.

■ ايمان احمد.

ابنة المعاون.

■ بديعه امين.

القطار

■ ثامر ميموف.

الاعلان.

■ عليّ الحلي (مترجم)	■ مدني صالح
■ أنطوان سارة كمر	■ الفصل الاول من مسرحية «المضروب بالدنقهار»
■ غازي المبادي	٨٧-٨٢/٦
■ سعادة السيد آدم الخاصة	■ ميسلون هادي
■ فازو اليبغا	■ العين السحرية
■ النحلة : ترجمة : محمد زفراف	٢٠-١٨/٢
■ فريتك سانتا	■ نجمان ياسين
■ الشرطيان : ترجمة : محمد الجبوري	■ ماغريت
■ كاظم الاحمدي	■ نعمات البحيري
■ ملكة الليل	■ حدود المناهة
■ محسن الخفاجي	■ نعيم عطيه د. (مترجم)
■ شارع الزواج في لجش	■ الفارس الاشقر. اند، وني سماراكي
■ محمد الجبوري (مترجم)	■ أمل دنقل
■ الشرطيان، نيرينك سانتا	■ انتظار (نص)
■ محمد زفراف (مترجم)	■ عبدالرحمن علي
■ النحلة : فازو اليبغا	■ النقد في «رمزية السياق التعبيري» (نقد)
■ محمد سعدون السباهي	■ باسم عبدالحميد حمودي
■ ضباب كأنه الشمس	■ مشاحنة الصورة الدلالية العامة
■ محمد الظاهر	■ في قصة الفرس المحتضرة. (نقد)
■ البديل	■ موفق خضر
■ محمد المنسي قنديل	■ الفرس المحتضرة (نص)
■ اتجاه واحد للشمس	■ محمود الورداني
■ زيارة	■ زيارة

● بلند الحيدري .	● عباس العويني (مترجم)	٩٠-٨٢/٧
● الخطوة الضائعة (نص) .	● مقطع من قصة عطر الاقحوان (نص) .	
● محمد صابر عبيد .	● د. ه. د. لورنس	
● «الخطوة الضائعة» والموقف	● ولتر ناش (ناقد) .	
● من المدينة . (نقد)		
● حاتم الصكر .	● عبد الرحمن علي ،	٤٥-٤٠/٦
● النشوة والندم . . . او قصة	● النقد في «رمزية السياق	
● الخليقة الشعرية (نقد) .	● التعبير» (نقد) .	
● سامي مهدي .	● امل دنقل .	
● حين تعلمنا الاسماء (نص) .	● انتظار (نص)	
● د. ه. لورنس	● عبد الرزاق المطليبي .	١٣٤-١٢٦/٨
● مقطع من قصة عطر الاقحوان (نص) .	● كل الايام المشمسة (نص) .	
● ولتر ناش (ناقد) . ترجمة عباس	● صالح هويدي د .	
● العويني .	● كل الايام المشمسة (نقد)	
● سامي مهدي .	● عبدالعزيز المقالح د .	٩٠-٨٢/٧
● حين تعلمنا الاسماء (نص) .	● حوارية عن الفقر . (نص) .	
● حاتم الصكر .	● مصطفى ناصف د .	
● النشوة والندم . . . او قصة	● رؤية داخلية في نص قصيدة	
● الخليقة الشعرية . (نقد) .	● يمانية (نقد) .	
● شجاع العاني	● لطيفة الدليمي .	١٣٤-١٢٦/٨
● هو الذي اتى . (نقد)	● هو الذي أتى (نص) .	
● لطيفة الدليمي .	● شجاع العاني	
● هو الذي أتى . (نص) .	● هو الذي أتى (نقد) .	
● صالح هويدي د .	● محمد صابر عبيد .	١٣٥-١١٨/٢
● كل الأيام المشمسة (نقد) .	● «الخطوة الضائعة» والموقف	
● عبد الرزاق المطليبي .	● من المدينة . (نقد)	
● كل الأيام المشمسة (نص) .	● بلند الحيدري .	
	● الخطوة الضائعة . (نص)	
١٩٨٦ - ٣٤٤ - الاقلام - ٢ - ١ك - ١٩٨٦	٤٥-٤٠/٦	

● مصطفى ناصف د.	● لقاء - الناقد الجزائري د. محمد
رؤية داخلية في نص قصيدة	مصانيف وحديث عن الادب
يمانبة (نقد)	الجزائري.
● عبدالعزيز المقالح د.	● المخرج التونسي المنصف السويسي:
حوارية عن الفقر. (نص).	كل تجربة هي معاصرة جديدة.
● موفق خضر.	● حسين عبداللطيف (اجرى الحوار).
الفرس المحتضرة (نص).	القاصى العراقي محمد خضير في
● باسم حمودي عبدالحميد حمودي.	٤٥ مئوي.
مشاحنة الصورة الدلالية	● سعيد طه (اجرى الحوار)
العامة في قصة الفرس المحتضرة (نقد)	خالدة سعيد: ازمة نقد...
● وولتر ناش (ناقد).	لا ازمة نقاد.
● مقطع من قصة عطر الاخوان (نص).	● لقاء مع د. نور سلمان عن
د. هـ. لورنس	المدع وكلمته.
● ترجمة عباس العويني	● سميرة محمد (ترجمة وتقديم).
٩٠-٨٢/٧	حوار مع الشاعر فيليب لاركن.
● حوارات	● طلعت شناعة (اجرى الحوار)
● حسب الله يحيى (اجرى الحوار).	د. زكي نجيب محمود: الحضارة
د. عبدالسلام المسدي وحوار	بين الاصاله والضرورة.
عن الخطاب اللغوي	● عدنان مبارك (اعداد)
● حسين الحسيني (اجرى الحوار).	مقابلة مع ماريو فارغارس لوسا.
د. عبدالملك مرناس عن التقليد	● غازي العبادي (مترجم)
والابداع في الادب الحديث	حوار - رسول حمزاتوف: القصيدة
● الدكتور عبدالواحد لؤلؤة: الترجمة	الحقيقية: وجدانية دائما
والشعر العربي الحديث.	ومواطنة ايدا - اجري الحوار:
● لقاء - الفريد فرج: المسرح العربي	فكتور بالافر بتسكاي.
بحاجة الى وقفة تأمل.	

- فاطمة عبود نداف . (اجرت الحوار) .
حوار - عبدالله البردوني : الابداع
الشعري خلق غير الممكن بالوسائل
الممكنة .
- فكتور بالا فريتيكايا (اجرى الحوار) .
حوار - رسول حمزاتوف : القصيدة
الحقيقية : وجدانية دائما ومواطنة
ابدا . اجري الحوار :
فكتور بالا فريتيكايا .
- فاطمة عبود نداف . (اجرت الحوار) .
حوار - عبدالله البردوني : الابداع
الشعري خلق غير الممكن بالوسائل
الممكنة .
- فكتور بالا فريتيكايا (اجرى الحوار) .
حوار - رسول حمزاتوف : القصيدة
الحقيقية : وجدانية دائما ومواطنة
ابدا . ترجمة : غازي العبادي
- فوزي عبدالمجيد شلبي (اجرى الحوار)
ادوار الخراط في حديث عن
النقد والرواية والحساسية الجديدة .
- كامل عويد العامري (اجرى الحوار) .
حوار مع الكاتب المسرحي عبدالكريم
برشيد .
- كريم قاسم عبود (اجرى الحوار) .
فؤاد التكرلي : لا يمكن ان احيا
بدون كتابة .
- ١٥٣-١٥٠/٣
- ١٣٨-١٣٦/٨
- ١٣٥-١٣٣/٧
- ١٣٨-٣٦/٨
- ١٣٥-١٣٣/٧
- ١٥٨-١٥٥/٤
- ١٠٣-٩٦/٩
- ١٠٧-٩٩/٤
- محمد خالدي (مترجم)
خوليو كور تزار في آخر
حديث له
- محمد الطاهر (اجرى الحوار)
د . احسان عباس هل يؤسس
نظرية نقد جديدة
- يوسف الصانغ
الاعتراف الاخير لمالك بن الرب
ق٢ . ف١
- الاعتراف الاخير لمالك بن الرب .
ق٢ . ف٣
- الاعتراف الاخير لمالك بن الرب .
ق٢ . ف٢
- الاعتراف الاخير لمالك بن الرب .
ق٢ . ف٤
- الاعتراف الاخير لمالك بن الرب .
ق١ . ف٥
- ١٣٤-١٣٢/٦
- ١٤٤-١٠٨/٤
- ١١٩-١١٢/٦
- ١٠١-٩٤/٧
- ٣٥-٢٨/٨
- ١١٢-١٠٤/٩
- ١٠٧-١٠٠/١٠

كتب

- ناسم عبدالحميد حمودي
حيرة سيدة عجوز. قصص
مهدي عيسى الصقر.
١٥٢-١٥١/٩
- عبدالمعز موافي .
كتاب - بناء لغة الشعر عند
جون كوين
١٣٢-١٣٠/٩
- علي جواد الطاهر د .
كتاب - فلسفة الادب والفن .
١٤٣-١٣٩/٦
- حمزة مصطفى
كتاب - الجذور الفلسفية للبنائية
بين الدكتور فؤاد زكريا وكريزويل .
١٤٩-١٤٦/٢
- محمد علي داهش .
كتاب - مراد الداغستاني :
العالمية تبدأ بالمحلية .
١٤٣-١٤٢/١
- مصطفى بغداد .
كتاب - تحليل الخطاب الشعري .
استراتيجية التناص .
١٤٣-١٤٢/٥
- شجاع العاني .
كتاب - رؤية جنسية . . . وبنية
نرجسية . قراءة في رواية
«خطوط الطول . . خطوط العرض» .
١٤٥-١٤٣/١٠
- طراد الكبيسي (عرض) .
كتاب - هرمونيك النثر الادبي .
تأليف د . سعيد علوش .
١٣٨-١٢٦/٤
- أحمد ابوردن .
رأي - عرار وريادة الشعر الحر .
١٢٩-١٢٨/٩
- أحمد خلف .
مؤتمرات - التحدي والاستجابة
في الثقافة العربية المعاصرة .
١٥٥-١٥٢/٥
- أسعد محمد علي
موسيقى - المؤلفات الموسيقية في
العراق خلال الموسم ١٩٨٥-١٩٨٦
١٤٩-١٤٤/٨
- عبدالله نيازي .
كتاب الجديد في الادب العراقي .
قراءة في رواية (ضياء بنت البراق) .
١٥٩-١٥٧/٧
- عبدالرحمن مجيد الربيعي .
كتاب - الجديد في الادب العربي ،
عن «المسافة بين السيف والعنق» .
١٥٢-١٤٩/٨
- الأعلام .
محاضرات قضية الحداد الشعرية
في اتحاد الادباء .
١٣٦-١٣٥/٩
- ١٥٨/٢

١٣٧-١٣٥/٦	رحيل جان جينيه : من السجن .. الى الدم المضيء.	١٣٤-١٣٣/١٠	مسرح - دقة عرس ... بالاكراه
١٣٣-١٣٢/١٠	ندوات - تدوة النشر العربي المشترك - افاق جديدة	١٤٨/٣	مهرجانات - المريد الشعري السادس تظاهرات للشعر والحضارة.
١٤٨-١٤٦/٣	◀ حميدة الصولي. رسالة تونس - عن الحركة الثقافية في تونس	١٥٩-١٥٨/٤	ب. ن. فير بانك. ميراث النضوج. ترجمة: عباس العويني.
١٣٨-١٣٧/٩	◀ خزععل الماجدي. محاضرات - نابوكوف المخيلة مقياس العمل الادبي.	١٥٩-١٥٧/٩	◀ بيوتر بالبيسكي. واقعية تشيكوف. ترجمة محمد زفزاف.
١٤١-١٤٠/١	◀ خليل الخوري. بدر والليالي الباردة	١٥٩-١٥٥/٦	◀ جميل نصيف التكريتي مسرح - رأي آخر في مسرحية الباب
١٤٥-١٤٤/٥	◀ خيري منصور رأي اجابات بلا اسئلة	١٤٧١٤٥/٩	◀ حاتم الصكر. من مكتبة الافلام.
٤٤/٨	◀ رزوق فرج رزوق. تصويبات.	١٤٣-١٤١/٣	١٤٧-١٥٥/٢
١٤٠-١٣٧/١	◀ رشيد ياسين. في ذكرى السياب - الوعد الذي لم يكتمل.	١٤٦-١٤٤/٤	١٤٩-١٤٦/٦
١٥١-١٥٠/٩	◀ سرور محمد (مترجمة) بورخيس الشاعر والانسان.	١٤٩-١٤٦/٧	١٤٩-١٤٦/١٠
١٤٨-١٤٦/٤	◀ سعدون العبيدي. مسرح - المحطة بين الايجاب والسلب	١٥٠-١٤٨/٩	◀ حسب الله يحيى. رحيل بورخيس الذي عرفنا قبل ان نعرفه.

مسرح - الملف المسرحي ومسرحية الموسم	١٥٢-١٥٠/١	◀ ضياء نافع د. (مترجم) نقاش في النقد الادبي	١٥٧-١٥٤/٣
مسرح - نقاط حول تساؤلات مسرحية	١٤٣-١٣٩/٧	◀ طاهر عبد مسلم (مترجم) سينما - يلماز كوني : سينما الاختيار الصعب.	١٥٩/١٠
◀ سعيد طه رسائل بيروت - سهيل ادريس: فشلتنا كجبل ... واسعى لكي انجح فرديا	١٥٣-١٥٢/١	◀ كوروساوا مجددا. (ترجمة). عباس العويني (مترجم) ميراث التضج. ب. ن. فيربانك	١٥٩/٢
في الذاكرة - غسان كنعاني الحاضر ابدأ	١٤٥-١٤٣/٧	◀ عبدالاله كمال الدين د. رأي - مسرحية المصيدة... والتجربة الطرازية.	١٥٩-١٥٨/٤
◀ سمير الحلبي رحيل بوفوار: نهاية حقبة فكرية.	١٣٨/٦	◀ عبدالله ابراهيم رسائل جامعية - الصورة الشعرية عند السياب	١٥٧-١٥٥/١٠
◀ صبري مسلم د. رسائل جامعية - ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر.	١٤١-١٤٠/٣	◀ عبدالله ابراهيم رسائل جامعية - الصورة الفنية في شعر الرصافي	١٣٩-١٣٨/٩
رسائل جامعية - المكان الطبيعي في فلسفة ابن سينا.	١٥٠-١٤٩/١	◀ عبدالله ابراهيم رسائل جامعية - الصورة المجازية في شعر المتنبي.	١٥٩-١٥٧/٥
◀ صفاء محمود علوان تولستوي... سينماتيا.	١٥١-١٤٩/٦	◀ عبدالله ابراهيم رسائل جامعية - الصورة المجازية في شعر المتنبي.	١٤٤-١٤٢/٢
◀ صلاح فائق. رسالة لندن - اربعة شعراء يتسللون الى مملكة الموت.	١٦٧-١٦٤/٥	◀ عبدالله ابراهيم رسائل جامعية - الصورة المجازية في شعر المتنبي.	١٣٣-١٣٢/٣
معارض - شفتز... داداثيا.	١٥٨/١٠		

١٣٤-١٣٣/٩	فنون تشكيلية - معارض تموز. حادثة المفاهيم أم حادثة الاساليب.	١٤٠-١٣٩/٨	رسالة وارشو - الادب العربي، مترجما.
١٥٧-١٥٤/٧	فنون تشكيلية - معارض عراقية جديدة	١٥٩-١٥٧/١	رسالة وارشو - الفلم في الثقافة الادبية
١٤٢-١٤١/٢	معارض - مهرجان الواسطي	١٤٧-١٤٤/١	علي جواد الطاهر د. بين المجلات
١٦١-١٦٠/٥	معارض - وجوه من الداخل	١٤٥-١٤٣/٩	
١٣٩-١٣٨/٧	لبنى المان (مترجمة) حرب آخرة العالم . ماريو فارغاس لوسا.	١٣٧-١٣٤/٣	
	ماريو فارغاس لوسا.	١٥٨-١٥٦/٨	
	حرب آخرة العالم . ترجمة:	١٥٤-١٤٩/٢	
	لبنى المان	١٥٠-١٤٦/٥	
١٣٩-١٣٨/٧	محمد دسوقي ابراهيم . (مترجم) ناتالي ساروت والواقع الفني. ميخائيل كرايتشكو.	١٤٣-١٣٩/٤	
١٥٦-١٥٥/٩	محمد زفزاف (مترجم).	١٥٠-١٤٩/٤	علي حداد. رسائل جامعية - النشر الفني عند زكي مبارك . . . اتجاهاته الادبية وخصائصه الفنية
١٥٩-١٥٧/٩	واقعية تشيكوف . بيوتر باليفسكي.	١٣٥-١٣٤/١٠	رسائل جامعية - النقد الادبي في المهجر
	محمد الظاهر		فاروق يوسف.
١٤١-١٤٠/٢	رسالة الاردن - د. عبدالله الطيب: الشعر الانجليزي جميل، لكن الشعر العربي اجمل.	١٥٩-١٥٨/٨	فنون تشكيلية - رابطة نقاد الفن: ما الذي قدمته للحركة الفنية؟
١٤٠-١٣٧/١٠	مهرجانات مهرجان جرش الخامس للثقافة والفنون.	١٥٢-١٥١/٤	فنون تشكيلية - رحيل كاظم حيدر

﴿مصطفى بغداد.	﴿محمد المشايخ.
الصراع بين القديم والجديد في	رأى - ادب المرأة في الاردن.
الادب العربي الحديث	١٢٨-١٢٦/٤
١٥٤-١٥٣/٩	﴿محمود قاسم.
﴿مرتضى الشيخ حسين	جويس كارول اوتس : امرأة
رسالة برلين - ٢٨ قصة	العنف في الولايات المتحدة
قصة مترجمة الى الالمانية.	الامريكية.
١٤٣-١٤٠/٨	١٥٩-١٥٧/٣
رسالة برلين - جورج لوكاش	﴿ميخائيل كرايتشنيكو.
فيلسوف الثقافة والفن	ناتالي ساروت والواقع الفني.
بمناسبة ١٠٠ عام على ميلاده	ترجمة د. محمد دسوقي ابراهيم
١٥٠-١٤٩/٣٥	١٥٦-١٥٥/٩
موسيقى عراقية في برلين	﴿ياسين النصير
١٣٧-١٣٦/١٠	مسرح - البداية واشكالية
	مسرح الفصل الواحد.
﴿مؤيد الشيباني	١٥٧-١٥٥/٥
رسالة الكويت - كتاب العربي.	مسرح - رسالة الطير.
١٥٥-١٥٣/١	١٤٠-١٣٨/٣
المسرح السياسي في الخليج العربي.	مسرح - مسرحية الباب . البحث
١٤٣-١٤٠/٩	عن المستويات المفقودة.
	١٥٤-١٥٢/٦



A Literary Monthly Magazine

AL-AQLAM

November / December 1986

■ Editor in Chief:
Dr. ALI J. AL — ALLAQ

■ Editorial Secretary
HATIM M. AL — SAQR

Issued by the Ministry of Culture and Information
Baghdad



Address P. O. Box, 4032 (Amaniya) — Telephone 4435944 — Telex 214135

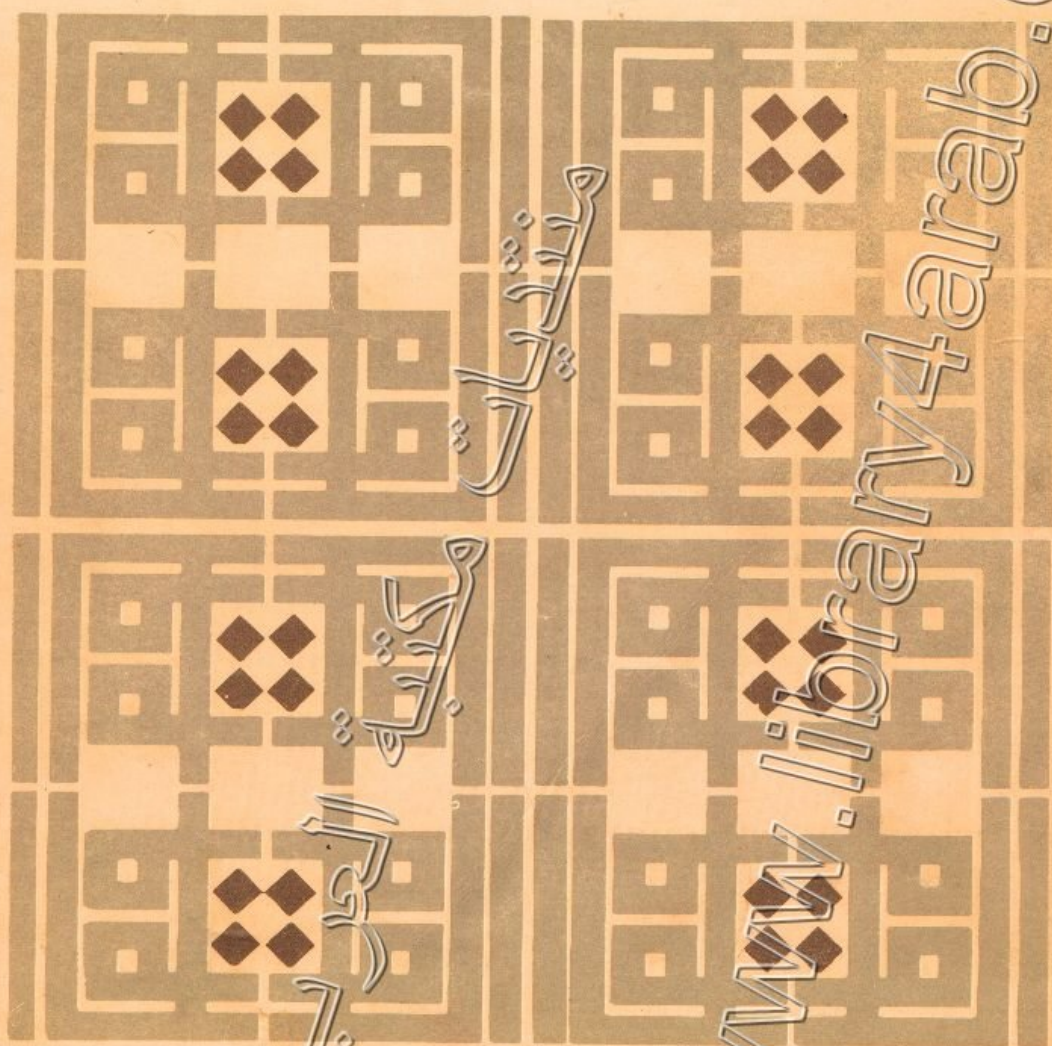
السعر ٣٥٠ فلسا

www.ibtan-arab.com

www.ibtan-arab.com

AL-AQLAM

A Literary Monthly Issued by the Ministry of Culture and Information Baghdad



حكاية

حكاية

الحجر

السعر ٣٥٠ فلساً

دار الحرية للطباعة

www.library4arab.com