د. سامي سويدان

أبحاث في النص الروائي العربي

دار الآداب

أبحاث في النص الروائي العربي

د. سامي سويدان

أبحاث في النص الروائي العربي

دار الآداب

أبحاث في النص الروائي العربي

د. سامي سويدان
الطبعة الأولى لدى دار الآداب عام ٢٠٠٠
حقوق الطبع محفوظة

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

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

دار الآداب للنشر والتوزيع
ساقية الجنزير ـ بناية بيهم
ص. ب 123 4 -11
بيروت ـ لبنان
هاتف: 861633 / 861632(03)
فاكس: 009611861633
e-mail: d_aladab @ cyberia.net.lb

الإهداء

إلى هاني شري وصافي شعيتاني

وبديع كزما...

الفهرس

تمهيد ٩

مقدمة ١١

تحليل نفسي لنص روائي: «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ ٢٣

«زهر البرقوق الأحمر» القاني، تبرّج البندقية الفلسطينية في كل الفصول:

«رجال في الشمس» لغسان كنفاني ٥٥

من دلالات المعنى في «موسم الهجرة إلى الشمال» ١٠٧

الوصف في «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ١١٦

جدلية السرد بين الإمتاع والالتزام: «مصرع ألماس» لياسين رفاعية ١٥٨

الحرب والنص، أسئلة القتل والقص: «الوجوه البيضاء» لالياس خوري ١٧١

من دلالات بنية المعنى في «عالم بلا خرائط» ٢٢٣

زخارف الحبكة الروائية للسرد في «عالم بلا خرائط» لجبرا ومنيف ٢٣٧

تمهيد

مجمل الأبحاث الواردة في هذا الكتاب هي مقاربات متنوعة للنص الروائي العربي الحديث، في محاولة لقراءة خصوصية خطابه عبر تلمس أبعاد دلالاته وإبراز معالم جمالياته. فهي تقوم على تخوم جدلية التعدد والوحدة، ساعية لإرساء عملية تحليل النصوص الأدبية في إطار جدلية أخرى، باعتبارها إياها أفضل السبل والطرائق لاكتناه آفاق ومرامي النص الشعرية، وباعتبارها أيضاً الشرط الضروري لمعرفة النص وفهمه.

ضمن هذه الوجهة تميَّزت هذه الأبحاث بسمتين عامتين قد لا يكون من نافل القول الإشارة إليهما وإبرازهما.

الأولى اعتمادها جميعاً منهجية واضحة في معالجة النصوص الروائية ودراستها. هذه المنهجية اختلفت غالباً باختلاف النصوص موضوع البحث، ولكنها بقيت دليل العمل في جميع الدارسات الواردة. فجاءت بتنوعها تومىء إلى غزارة وغنى الإمكانات التي تتيحها دون أن يعني تعددها إلزاماً بمنهج دون آخر، كما يدلّ تعددها أحياناً بالنسبة إلى النص الواحد أو تماثلها بالنسبة إلى أكثر من نص، وإن دلّ هذا وذاك على تفضيل واحد منها على سواه.

هكذا جرت دراسة **رجال في الشمس** لكنفاني على ضوء علم الاجتماع الأدبي بشكل خاص، في حين اعتمد منهج علم النفس التحليلي للأدب في معالجة **القاهرة الجديدة** لمحفوظ. ولم نكتف باستعمال علم الدلالة في دراستنا **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح و**عالم بلا خرائط** لجبرا ومنيف، وإنما حاولنا كذلك أن نتابع مزايا الوصف وأبعاده المختلفة في الرواية الأولى، ومزايا السرد وأبعاد تشكلاته في الرواية الثانية. وإذا كنا قد اقتصرنا في تحديد البنية السردية والقصصية لـ **مصرع**

ألماس لرفاعية على متابعة الصوت الراوي بشكل خاص، فإننا قد توسعنا بصدد **الوجوه البيضاء** لالياس خوري مرتكزين ليس على متابعة الصيغة السردية ـ الشعرية وحسب، بل أيضاً على التطرُّق إلى الأبعاد الاجتماعية والنفسية التي تتضمنها. في جميع الحالات كانت البنيوية النسيج الخلفي الذي لا يستغنى عنه في عمليات الدرس والتحليل هذه.

الثانية تطلّعها إلى تحديد قسمات النص الروائي العربي الحديث كمدخل لمعرفة مقولات الخطاب العربي المعاصر وأطروحاته الشعرية والفكروية، وذلك عبر محاولة استقصاء تاريخية واجتماعية لنتاجاته.

فمن ١٩٤٥ ـ تاريخ نشر **القاهرة الجديدة**، حتى ١٩٨٢ ـ تاريخ نشر **عالم بلا خرائط**، تتحدَّد مرحلة تاريخية تحفل بكلّ الزخم الحدثي وبكل إرهاصات التحولات العميقة التي عرفتها المنطقة العربية، والتي ما تزال إلى حد كبير تحكم واقعها، بقدر ما تعلن مستقبلها. وخلالها يمكننا أن نتابع ما طرأ على خطاب النهضة العربي وميّزه، كما أضحى عليه في مرحلة اندراجها الراهن كامتداد لمرحلتها الثالثة عقب الحرب العالمية الثانية، علماً أن النص الروائي العربي يمثّل إلى حد كبير إحدى السمات البارزة لهذه النهضة، وأحد أهم أوجه التعبير عن مقولاتها وقيمها.

لم يغب عن هذه الأبحاث في رصدها للبعد التاريخي تطلعها نحو البعد الجغرافي كما يتضح من محاولتها الإحاطة بالنتاج الروائي العربي في أقطاره المتعددة. فمن مصر(مع نجيب محفوظ) إلى لبنان (مع الياس خوري) مروراً بفلسطين (مع غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا) وسورية (ياسين رفاعية) والسعودية (عبد الرحمن منيف) والسودان (الطيب صالح) سعت الأبحاث المذكورة قدر الإمكان إلى جمع شتات ما تفرّق من نتاج، لتبين عبر خصوصية كل طرف فيه أفقه العربي الشامل، وعبر تميز المواقع الخاصة الاهتمامات ـ الهموم؟ ـ العربية العامة.

بتعبير آخر، تلتقي جدلية الزمان ـ المكان بجدلية المضمون ـ الأسلوب لتشكّلا الوجه الآخر للجدليتين المعلنتين في مطلع هذا التمهيد، علّ هذا الكل المتكوّن من ائتلافها جميعاً يكون جديراً بالنشر وبتعرّف القرّاء عليه.

مقدمة

هذا الكتاب، في ظاهره، مجموعة أبحاث متفرّقة عالجت في أزمنة متفاوتة نصوصاً روائية مختلفة. وقد لا يخلو هذا الاجتماع من طرافة قد يكون التنوع البادي من أهم مقوّماتها. لكنه لا يستبعد مع ذلك التساؤل عن مغزاه أو المنطق الذي يحكمه، خصوصاً أن المفارقة الواقعة بين عناصره المكوّنة لاتعود إلى المعالجات التي تؤلّفها وحسب، بل إلى الموضوعات التي تتناولها، إلى تلك النصوص الأدبية التي تفاقم وضع كل من البعدين التاريخي والاجتماعي (الزماني والمكاني) لدراستها أيضاً.

إن التعرّض لهذا التساؤل لا يرمي إلى استحضار جواب حاسم ونهائي عليه، بقدر ما يفضي إلى بلورة بعض المسائل والقضايا الجديرة بالتمعن والتحقيق إجمالاً.

قد تكون المسألة المركزية الأولى هي تلك التي تخصّ العلاقة بين التنظير والتحليل. فالتنظير عملية تجريد خطرة في هذا المجال، في ادعائها تمثّل اتجاهات وسمات عامة في النتاج الأدبي، وفي تأسيسها من خلال ذلك لما يجري اعتماده لاحقاً في سلم قيم أدبية ذي تأثير بالغ على هذا النتاج نفسه وفي أي عمل تاريخي له كذلك. وقد حظيت هذه العملية باهتمام معظم المشتغلين بالتحليل والنقد الأدبيين، خصوصاً أنها في التقويم السائد من قبل هؤلاء احتلت مركزاً مرموقاً في نشاطاتهم. وفي الحين الذي كان التنظير الأدبي يتمتع بقدر كبير من الاعتبار يسمه بهالة أكاديمية عالية، كان التحليل الأدبي يكاد يقتصر على اهتمام البلاغيين ويشكل مجال نشاط المبتدئين من المتعلمين. فكأن النظر في نصوص الأدب مرحلة سابقة على التنظير ودونها، ولكنها في الوقت نفسه منفصلة تماماً عنها. في الحالات التي جرى فيها تعرض للنصوص خارج التقليد البلاغي، تمّ ذلك غالباً، وفي ميداني الصحافة

والدراسات ذات الطابع الأكاديمي عامة، بنزعة لامنهجية تتردد بين الانطباعية الذاتية والإطلاقات الجزافية، بدون تمحيص ينكر. وفي الحين الذي يسود فيه نوع من الاسترجاع للنص يكاد يكون نوعاً من استعادة لمضمونه، قلّما، إن لم يكن نادراً، أن نقع على دراسة أحسنت قراءة نصها بالمعنى الأوّلي لهذا التعبير، أي لم تعمل على تحويره وتعديله إضافةً أو إسقاطاً بشكل مثير ولافت للنظر. وقد يصح اعتبار هذه القراءة المحوّرة شرط الانطباعية والإطلاقية، أو افتراض علاقة جدلية من التفاعل بين هاتين وتلك لا يصعب تبيّنها. كما لا يمكن استبعاد همّ الترويج والدعاية وتبادل الخدمات من خلال تبادل المدائح السائد إجمالاً في النشاط الصحفي.

في الحالين، أكان التنظير منقطعاً عن النظر في النصوص أو معتمداً على هذا النمط السائد من الرؤية القاصرة اللامنهجية، فإنه يبقى غير أهل للاعتبار الرصين رغم التقدير المشبوه أو الاهتمام الذي يصيبه. ليس لنا إلا العودة إلى النصوص التي تتناولها أحكامه لنلحظ مدى الخلل الذي تبنى عليه، ومقدار الانحراف الذي تنغمس فيه بشكل ظالم إلى حد بعيد. وفي مناسبات عدة، خصوصاً في مقدمات الأبحاث اللاحقة، أتيح لنا التعرض إلى بعض هذه الأحكام والإشارة إلى الخطورة التي تمثّلها في الدراسات الأدبية. فليس السؤال المبدئي عن صحة نهج يقفز إلى النتائج دون مقدمات أو دون أن يحفل بالتزام تلك التي ينطلق منها وحسب، هو الذي دفعنا إلى التشكيك بتلك الدراسات النظرية التي لا تقدم المرتكزات الضرورية للمواقف التي تنتهي إلى إعلانها، وبالتالي لا تتيح التحقّق من صحة السيرورة الاستنتاجية لعملها، وإنما أيضاً التجربة العملية في الاستقصاء والتمعُّن في النصوص ومقارنة النتائج الأولية التي تتيحها هذه العملية بتلك التي تؤكدها الدراسات التنظيرية. هكذا توصّلنا إلى اقتناع والتزام بحقيقة تكاد تبدو مسلّمة من فرط بساطتها، وهي اعتماد التحليل العيني المباشر للنص الأدبي أساس أي بحث، تنظيري أو غير تنظيري، بل شرطه الضروري الذي لا يمكنه تجاوزه إلا بالمخاطرة بقيمته المعرفية.

إلا أن هذه المسلّمة بحاجة إلى بلورة وتركيز يتناولان مسألة مركزية في البحث الأدبي. فما الذي يعنيه اعتماد تحليل النص الأدبي أساساً ومنطلقاً في مقاربة الأعمال الأدبية؟

معناه بإيجاز معاينة النتاج الأدبي وتفحص مميزات بنائه، وتقصي مختلف دلالاته في أي دراسة أدبية. على هذا النحو يتميز التحليل عن النقد أو التعليق

بعنصرين أساسيين: الأول اعتباره النص الأدبي أساس ومحور اشتغاله، فلا يتعرض لصاحبه أو لظروف إنتاجه...، وإن فعل فمن خلال معطيات النص ذاته، والثاني ابتعاده عن الأحكام وانصرافه عن التقويم مقتصراً على إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه، على تبيين مدى جماليته أو شعريته وفرادة هذه الشعرية في مثولها عبر المستويات المتعددة التي ينهض عليها والفعالية المتميّزة التي يؤديها.

على هذا النحو تتقدّم الممارسةُ النظريةَ، تتقدمها أولاً كتعامل مع النتاج الأدبي بحد ذاته، وثانياً بكون هذا التعامل دراسة محكومة بمعطيات النتاج المذكور بحيث لا يؤدي تأثّرها بأية أطروحات نظرية مهما كانت إلى الخروج عن هذه المعطيات. وإذا كان فهم هذا التقدم لا يعتمد على أيّ بعد تقويمي أو مكاني ـ زماني، فيجدر بنا التنبيه أيضاً إلى أنه لا يتضمن انفصال الممارسة عن النظرية. ففي الإطار المنهجي الذي نتناوله فيه لا مجال لتصور أي مقاربة تحليلية للنص عذراء أو بريئة من أي شبهة نظرية. وإذا كانت معظم هذه المقاربات لا تعلن عن الأفق الذي تعالج فيه النصوص، فإنها جميعاً ذات استيحاءات نظرية غالباً ما تكون متعددة المصادر. إن كشف هذه المصادر ليس دليل وعي بمرتكزات عملية التحليل وحسب، بل إنه أيضاً شرط البعد المنهجي المفترض لها أن تقوم عليه أو تتقدم فيه. إن هذا الكشف أيضاً هو بمثابة الوجه الأول من التفاعل الجدلي بين النظرية والممارسة. فالعملية التحليلية في علاقتها بالنظريات المختلفة ليست تطبيقاً لقوانينها وفرضياتها فقط، وهي لا تقتصر عليها بحال، كما أنها تواجه غالباً مسائل جديدة باستمرار وتثري من خلال تصدّيها لها الجهود النظرية المستنيرة.

هكذا يبدو تحليل النص أبعد ما يكون عن ممارسة مغلقة، إنما هو في استقرائه للعمل الأدبي مشروع انفتاح قصي على مستلهماته المتنوعة التي تشكل في الحقيقة عدّته في سبر أغوار النص وفي تتبّع متاهاته، وإمكان عطاء غزير لمجالات عدة في براعة ريادته لتخوم معرفية جديدة كما في عمق تأمله للإشكالات التي يعجز عن حلها.

أولاً: التعامل الشائع في تحليل النصوص الأدبية

إن مفهوم تحليل النص الأدبي بحاجة إلى تمحيص أكبر مما سبق، وبخاصة إزاء الاختلاط الفظيع في المفاهيم السائدة والمعتمدة بحيث يلتبس الأمر على

كثيرين بين ما هو متّبع وما هو مفترض فيه. ربّما كان في استعراض بعض أنماط الدراسة الأدبية السائدة توطئة لما نسعى إلى بلورته. فلو تجاوزنا ما سبق وأشرنا إليه من اتجاه انفعالي ـ ذاتي غالب فإننا نجدنا إزاء اتجاهين كبيرين:

● **الأول** تغلب عليه الموضوعية دون أن يعتمد منهجاً بعينه. الموضوعية هنا نسبية بالطبع، وتعني الابتعاد عن الأحكام التأثّرية التي تتناول وضع القارىء أو الدارس أكثر مما تتناول موضوع البحث. يتمتع هذا الاتجاه بمرونة كبيرة تتيح له التأقلم مع خصوصيات النصوص المختلفة والمتنوعة، إذ لا تحكمه تصورات مسبقة متصلبة، إنما يسعى لتعقب بعض مدلولات هذه النصوص واستخلاص موقف محدد بشأنها إجمالاً. إنه لا يلتزم بمنهج محدّد، وغالباً ما يعتمد عدة مناهج دون التصريح بها أو ببعضها. ربما شكّل هذا الإخفاء لمنطلقاته أو لأطر بحثه إحدى العلل الأساسية فيه؛ كأنّه بذلك لا يحاول احتكار مصادره فقط، وإنما يحاول كذلك الفرار من محاسبة تزعجه. بيد أن ذلك لا يحول دون الالتفات إلى الثقافة الغزيرة المفترضة لدى أصحاب هذا الاتجاه. فالتعامل المرن مع النص بتنوع طرق بحثه ودرسه يستوجب ليس إلماماً عابراً ببعض المقولات والأطروحات المنهجية في التحليل، وإنما معرفة عميقة بخصائص كل منهج وفعاليته وحدوده.. وتجربة واسعة في ميدان التعامل مع نصوص جد متفرقة ومغايرة.. بحيث يأتي العمل التحليلي ملائماً لمتطلبات النص واستدعاءاته. إنما الخطورة تأتي من الوقوع في سطحية الاطلاع، وفي استسهال القفز من مستوى تحليلي إلى آخر بحيث تأتي النتيجة مبتسرة، فتتردّى معالجة النص في لفظية تعميمية تفتقر إلى الإدراك الفعلي والصحيح لأبعاد النص المميزة، وتتقنّع بوشاح من التعابير والمصطلحات ذات الوقع الكبير الشأن، في الحين الذي تختزل فيه الجهد المطلوب للوصول إلى مقولات النص نفسها، أو تعتمد ما يمكن اعتباره تلفيقاً مبتذلاً في استعاناتها لمقولات عامة أو لتحليلات خاصة ولصقها في سياق بعض الأبحاث أو جعلها محورها دون التصريح بمصادرها ومرتكزاتها الخاصة.

● **الثاني** أكثر وضوحاً في موضوعيته وأكثر التزاماً، يقوم على بلورة القضايا التي يطرحها على نفسه بجهد منهجي بارز الأطروحات. ويمكن اعتباره تكريساً لخط أساسي، وإنْ لم يكن غالباً في فهم النصوص وتحليلها، يسعى الى توطيد إنجازاته في أطر وفي سياق يطمح إلى تكريس مدارس أو تيارات بقدر ما

يظهر من فعالية في التعامل مع النصوص واستنطاق جمالياتها ومضامينها.

ربما كمنت أهمية هذا الاتجاه بصورة خاصة في إعلان انتمائه الى منهج بعينه والتزامه بصورة عامة بطرائقه ومفاهيمه الأساسية، بحيث يبدو في جهده العام «هنا» تفرعاً ـ عربياً ـ عن تأسيس قائم «هناك» ـ أجنبي ـ انتزع الاعتراف به كوجهة فعالة ومهمة في التعامل مع النصوص، يسعى بشكل ما إلى استعادته وتأكيده... هكذا يتميَّز عن الاتجاه الآنف الذكر أعلاه بتحديده المعرفي الذي يبدو من مستلزمات العمل الموضوعي والذي يتيح العودة إلى أصوله ومصادره كما يسمح بالنظر في أعماله بناءً على مقاييس ثابتة في الوقت الذي يفتح فيه الطريق لآخرين أن يمضوا في المغامرة ذاتها على قواعد متبلورة وبيّنة، وغالباً ما يعني ذلك تيسيرهاوإمكان الخوض فيها دون كبير صعوبة.

بيد أن ظاهرة عامة تسم أعمال هذا الاتجاه وتشكِّل علة بارزة فيها، وهي إخضاعها النص لرؤيتها المسبقة بحيث يفقد بذلك خصوصيته المميزة ليندرج في إطار مرسوم سلفاً يسقط منه ما لا يتفق مع شبكة رؤاها وهواجسها، ولو أخلّ ذلك في بنيته أو أساء إلى مراميه الخاصة؛ وقد لا تتورَّع عن تحميله أبعاداً لا تتفق مع تقاسيمه وهندسته الذاتية لدفعه نحو الغاية التي تفترض له الاتجاه نحوها. باختصار، هناك عملية قسر خطرة لا تستبعد البتر أو التحوير تضخيماً أو تقزيماً تهدّد الاتجاه المنهجي وبخاصة لدى أولئك المبتدئة الذين يعجبون بإنجازات بعض الرواد الكبار ويحاولون تقليدهم على تسرّع.

ثانياً: دور المناهج في عملية التحليل

يظهر لنا مما سبق الدور الحيوي الخاص الذي يشغله المنهج في عملية تحليل النصوص الأدبية، أكان هذا الدور معلناً كما في حال الاتجاه الأخير، أم مبطناً كما في حال الاتجاه الموضوعي الأول، أم غائباً يشير إلى نقص عضوي لا يستقيم تحليل نص بدونه. يستدعي ذلك التوقف عند هذا الدور واختيار المدى الذي تشغله المناهج في محاولاتها المتنوعة الإحاطة بالعمل الأدبي. فالمنهجية ليست واحدة، لكن تنوعها لا يمنع من تأكيدها جميعاً، وكل في مجالها حين لا تكون موضع سجال مع الأخرى، على خصوصية الكشف الذي تتوصل إليه وأهميته، وكفاياتها المتميزة في سبر أبعاد النص وإبداعاته.

وقد غلب تقسيم المناهج في تيّارين كبيرين تتعدد فيهما النزعات والاتجاهات وتختلف.

● **التيّار الأول** أطلق عليه تعبير التعامل الخارجي مع النص، من حيث أنه يغلب فيه نمط المقاربة التحليلية التي تعالج النصوص على أساس مرجع خاص منفصل عنها وقائم خارجها بغض النظر عن طبيعة هذا المرجع.

رغم تعدد المقاربات ضمن هذا التيّار فإنها تتقدم فيه على أنها تلتئم في اتجاهين رئيسين: **تكويني** (Génétique) أو **توليدي** (Générative) يتلمس حيثيات عملية الإنتاج الأدبي في سعي لتحديد أهم عناصرها الفاعلة، فيجري البحث عن العوامل المختلفة الذاتية والموضوعية التي يعتبرها أنصار هذا الاتجاه قائمة في أساس هذه العملية وشرطاً لها، كما يعتبرونها المدخل السليم لفهم موضوعاتها وتقنيتها؛ **ووظيفي** (Fonctionnelle) يعمل على الإحاطة بالدور أو الأدوار المتعددة التي يمكن لنص أدبي أن يؤديها، أكان ذلك على الصعيد الشخصي للمؤلف أم على الصعيد الاجتماعي بالنسبة إلى فئة أو طبقة أو مرحلة تطور مجتمع معين، فتتم معالجة النص بهدف إظهار حقيقة هذا الدور والتدليل على ائتلاف ذلك مع مضمون النص أو مغزاه، ومع تشكله الجمالي ـ الإبداعي أو الصيغة التي يتبدّى فيها هذا التشكّل.

تتنازع هذين الاتجاهين مدارس عدة يتزعمها إجمالاً منهجان مركزيّان:

الأول منهج **علم الاجتماع الأدبي** (Sociologie de la littérature) والثاني منهج **التحليل النفسي للأدب** (Psychanalyse de la littérature)، وتتوزع مدارس كل من هذين المنهجين في وجهة توليدية أو وظيفية. فقد تسعى مدرسة تحليلية اجتماعية لتبيان المقومات الاجتماعية لنتاج أدبي معين، فتبحث مثلاً في العوامل الاجتماعية الخاصة التي أتاحت ظهور نوع معين من التعبير الأدبي (الرواية مثلاً)، أو يسّرت لفئة اجتماعية أمر التحكم بالنتاج الأدبي أو بنمطه الغالب.. بينما قد تسعى مدرسة تحليلية اجتماعية أخرى لدرس المهام التي يتصدّى لها أو يقوم بها نتاج أدبي معين، أكانت هذه المهام حاضرة في وعي المؤلف أو غائبة عنه.. وفي الحالين يكون المرجع ذلك الوضع الاجتماعي الذي يدرج العمل الأدبي فيه، وتحلَّل معطياته من خلاله. يمكن قول الشيء ذاته تقريباً بالنسبة إلى المنهج الآخر (التحليل النفسي للأدب) حيث تسعى مدرسة فيه لتلمّس العناصر النفسية (اللاواعية غالباً والمتمثلة

في عقد أو تركيبات نفسية خاصة غالباً ما تعود إلى مرحلة الطفولة الأولى...) التي كانت الدافع إلى تعبير أدبي على نحو معين..، أو تسعى أخرى للتدليل على أن هذا التعبير بالذات يؤدي دوراً مخلّصاً أو مهدّئاً من بعض العقد والأزمات النفسية التي يعيشها مؤلّفه في مرحلة محددة من حياته.

• **التيّار الثاني** يعرف بمصطلح التعامل الداخلي مع النص، وهذا يعني مقاربة النصوص انطلاقاً من معطياتها الذاتية وحسب مبدئياً، فيجري درس هذه المعطيات بغض النظر عن أيّ عنصر خارج عنها، ويكتفي بها للخروج بفهم للأواليات الخاصة بتراكيب المعاني أو بانتظام صيغ التعبير. لذلك يمكن القول إن مجال هذا التيار يكاد يتحدَّد في قطبين رئيسين: **عالم المعاني** أو مضمون النصوص، **وعالم المباني** أو الأسلوب المعتمد لتأدية الغرض الذي جاءت هذه النصوص من أجله. لكن هذا التوزيع التقليدي أو المدرسي إلى حدّ كبير لا يتيح الإلمام بحقيقة المناهج القائمة في هذا التيار ومدارسها المختلفة.

فمن المنهج **المداري** (Thématique) في ما يمكن اعتباره قائماً في إطار التوجُّه نحو عالم المعاني، الى **علم الدلالة** (Sémantique) تمتد سلسلة قد يكون المنهج **البنيوي** (Structuralisme) أهم حلقة فيها. فالمنهج المداري يسعى إلى القبض على مدارات النص أو موضوعاته التي تتشكّل بصيغ متعددة، نحو إبرازها كنقاط ارتكاز في مضمون هذا النص، فيتوصل بذلك إلى تحديد عالمه الخاص والقضايا الأساسية التي يثيرها. بينما يحاول علم الدلالة الاستحواذ على التشكُّل الخاص لعالم المعنى في نص معيّن، في هيكليته العامة كما في سيرورته النظمية، باتجاه الغوص وراء الدلالات الخاصة التي يمكن لهذه السيرورة وذلك التشكل أن يؤدياه. في حين يركِّز المنهج البنيوي على التوزّع العام للعناصر المؤلفة للنص، ويشدِّد على العلاقات المحورية التي تؤلف بناءه العام مما يتيح مقاربة للنص أدق، واستنتاجات بصدده أوضح.

في الوجهة الأخرى لهذا التيار «الداخلي»، تلك التي تقصر اهتمامها على النظر في أساليب التعبير وطرائقها، نجد المنهج **الإسلوبي** (Stylistique) الذي يحصر اهتمامه تقريباً بالصيغ الفنّية التي يتّخذها التعبير، فيدرس أنواع الصور والبيان، ويبحث في أبعاد الأداء المجازي ـ البلاغي و/أو الرمزي فيه، بهدف إبراز قيمة النص الجمالية والإبداعية. وإذا كان هذا المنهج قد اقتصر غالباً على تناول النصوص

الشعرية، فإن درس **انتظام الخطاب** في مستوى عملية التعبير ذاتها أو القيل (Enonciation) أو مستوى التعبير الناجز أو المقال (Enoncé)، في مستوى التوليف السردي أو مستوى الأصوات الراوية ومواقعها، في الأوضاع المختلفة التي يعلن فيها عن ميزاته، يبدو غالباً في تناول النصوص القصصية والروائية.

لا شك أن هذا التقسيم الموجز والمبسّط لا يستعرض بدقة وعمق أياً من هذه المدارس أو المناهج والتيارات، ناهيك باستنفادها، إنما هو محاولة رسم هيكلي أوّلي لوضعها العام بخطوطه الكبرى، وإشارة عابرة لأهم وجهاتها الدامغة. من الضروري الإشارة إلى أنها، وبخاصة على مستوى الممارسة والتطبيق، تتقارب أحياناً أو تتداخل حتى يكاد يصعب الحكم بأنها لهذا المنهج دون ذاك، كما هو الحال مثلاً مع البنيوية التكوينية التي تجمع بشكل خاص منهج علم الاجتماع الأدبي مع البنيوية التحليلية في درس النصوص. وإذا ذكرنا تحليل العلامات أو السمات (Sémanalyse) الذي يعتمد على تتبع الدلالات المتعددة والمتداخلة لنص معين في كثافة رموزه وإشاراته المتنوعة، حيث يتعاضد علم الدلالة مع علم التحليل النفسي في شكل متميز عما يعرفه كل منهما على حدة، ونكرنا كيف أن بعض اتجاهات هذا التحليل الأخير تتخذ من الأسلوبية قاعدة مهمة لتحديد مسالكها المعرفية، ونكرنا تحليل النص عبر النصوص المتعددة الأخرى التي يلتقي بها أو يتداخل فيها (Intertexualité)... فإننا نلاحظ ضعف التخوم التي تقيمها المناهج بين بعضها بعضاً والاتجاه القوي حالياً لتخطّيها. إلا أنه يجدر بنا أن ننبّه أيضاً إلى عدم الخلط بين هذا التخطّي المدرك لأبعاد الميادين المختلفة التي يطرحها، وبين التناول العشوائي للنص حيث يسود الاستنساب أو المزاجية في غياب ثقافة منهجية لا يمكن لأيّ تحليل مجدٍ أن يسقطها.

يتبيّن مما سبق أنّ أيّ منهج قاصر وحده عن الإحاطة بالمعطيات الكلية للنص الأدبي، وليس التداخل المشار إليه بين مناهج متعددة إلا محاولة لتلبية حاجة أساسية في عملية التحليل الأدبي، حيث تتعدّد أبعاد النص ذاتها وتتنوّع وتتطلّب مساهمة أكثر من منهج في استقصائها. إن اعتماد المنهج المركّب أو المتعدّد يعني في العمق إصغاء وفياً لكلام النص نفسه. فهذا الكلام يطلق قوله ومداخل هذا القول في آن، يومىء إلى مراميه من خلال ما يعلنه. ومفاتيح هذه المداخل المتعددة هي تلك المناهج التي تحسن ولوجها وبالتالي حمل كنوزها الدفينة إلى العلن. فليس هناك

من نص شعري وحيد الاهتمام أو وحيد المستوى الجمالي. إننا نجد في كل نص إجمالاً المستوى النفسي والطبقي والفكروي والإبداعي... وكل نص يقول غلبة مستوى على آخر، وليس بالإمكان تغييب هذا القول، كما ليس بالإمكان تغييب شعريته.

هناك جدلية عميقة بين هذه المستويات جميعاً تعبّر عنها غلبة واحد بينها على الأخرى الباقية وتفاعله على هذا النحو مع شعرية النص كمستوى محدّد وأخير، وهي أساس تكوّن غناه ومدى تميّزه. تستدعي هذه الجدلية التكوينية جدلية تحليلية تستلزم دون شك اللجوء إلى المناهج المختلفة مع غلبة لأحدها تتفق وغلبة المستوى المناظر له في النص، وتفاعل ذلك في صوغ تحليلي موحّد يلتقي وحدة النص ويقبض على خصوصية شعريته.

ربما كانت عظمة نص ما كامنة في مدى ما يتركّب فيه من مستويات، في ذلك المتسع الذي يتيحه لأصوات عدة تلتحم في قوله، في ذلك المزج الفريد بين تلك الأصوات لتؤدي في تكاملها وحدة النص وفرادته. على هذا النحو قد تكون عظمة تحليل كامنة في مقدرته على الإحاطة بهذا الكل المتعدد، وعلى التمكّن من الإمساك بذلك العصب الذي ينجدل فيه هذا الكل، وعلى صوغ مغامرته فيه على قدر من جمالية تلائم جمالية النص أو مغامرته فيه.

ثالثاً: أي تحليل أدبيّ مرتجى؟

يتقدم هذا السؤال وكأنه نتيجة منطقية لمجمل الإشارات السلبية السابقة، ونوع من تحديد لما انتهت إليه من افتراض. وبإمكاننا، استناداً إلى ما ورد ذكره أعلاه وإلى تجربتنا الخاصة في هذا المجال، أن نؤكد أن تحليل النص هو أولاً إتقان الإصاخة إلى قوله. هذه الإصاخة التي تفترض إلغاء لكل افتراض مسبق، معالجة المحلّل الأدبي للنص كما يعالج المحلل النفسي شخصاً يعوده، أو كما يعالج الخبير كتابة اصطلاحية (شفرة)... يعني ذلك قبل أي شيء آخر امتلاك أذن (عين، رأس...) راقية الحساسية والمعرفة في آن. فليس الكلام المعالج للتسجيل والاستعادة، إنما هو للفهم والتأويل. إنما الفهم الصائب والتأويل الصحيح يفترضان ثقافة منهجية عميقة وانفتاحاً ذهنياً احترافياً... إنّ التحليل عملية اختلاء بالنص، أو خلو له، بقدر ما هو عملية انصراف إليه وإقبال عليه. إنه عملية جدلية لا تستقيم إلا بتفاعل حدّيها:

الاكتشاف والمعرفة. الإقبال على النص لاكتشاف أقواله وأسراره، وتهيؤ للقائه بالمعرفة (بالثقافة المنهجية) التي لا بد منها كي يكون هذا اللقاء ناجحاً. أو قل إن الاكتشاف ذاته غير ممكن بدون المعرفة، كما لا معرفة بدون اكتشاف. وكما كل منهما ضروري للآخر، فجدلهما يحول دون أن يجعل من أحدهما عقبة في وجه الآخر، وهذا الجدل مهمة المحلّل الأدبي تحديداً.

سبق وألمحنا أعلاه إلى أن قول النص يتعدّد، وإلى أن هذا القول يضحي أكثر عمقاً وغنى وإبداعاً بقدر ما يزيد تعدّده. إن التحليل الأدبي هو الذي يجهد لحصر هذا التعدّد وسبر أغواره ورصد جمالية تفاعل المستويات المتنوعة فيه؛ وإذا كانت هذه هي منطلقات التحليل وأسسه فإنه يعني قبل أي شيء آخر انفتاحاً متعدداً. إنّ أيّ قصر له في وجهة دون أخرى هو شلّ لبعض قدراته وحذف لبعض إمكاناته. إن وجهة تحليل ما لا تنفي سواها، بل ربما أشارت إليها وحرّضت عليها وأثارتها. هكذا يكون التحليل مغامرة في النص قد لا تنتهي. إنه دخول فيه، واستغراق في معطياته وبلوغ لأعماق تراكيبه المتنوعة. ولكنه أيضاً، وربما بالقدر نفسه، خروج منه وبه، وسعي وراء إيماءاته المختلفة، وتتبّع لإيحاءاته المتعدّدة، إنه دخول يحدِّد بنية النص وتراكيبه وأساليبه وألفاظه... وخروج يلملم أبعاده ودلالاته ومغازيه.

في الحالتين يبقى النص ماثلاً، موضوعاً ومرجعاً، عليه يحيل التحليل وإليه يؤول التأويل. ضمن هذا المنظور يفهم الانتصار للتحليل المنهجي المتعدد، باعتباره الأقدر على فهم النصوص ودرسها، وإن غلب التسطّح على إنجازاته حتى الآن، مقابل الإنجازات الفذّة الراقية التي يأتي بها أرباب المناهج الوحيدة الاختصاص.

بيد أن الانغماس في مشروع من هذا النوع مورّط بقدر ما هو فاتن؛ إذ يتطلّب، عدا القدرات والمؤهلات الكبرى التي يشترطها، والتي تعني في النهاية تخصّصاً متعدّداً، جهداً نوعياً وكمّياً عظيماً. فالبحث المتعدد في النص الواحد يؤدّي عملياً إلى نصوص متعددة. وهذا يطرح بدوره إشكالاً منهجياً يتناول صيغة استعراضها أو توليفها. فهل يجري عرض كل مستوى من مستويات النص بصورة مستقلة عن سواه؟ أم يتم تجميعها في محاور تلتقي في كل منها مستويات عدّة من المعالجة؟ أم تنتظم جميعاً تبعاً لمقاطع يمكن فرز النص إليها؟ أم يترك الأمر لمزاجية المحلل وتجاوبه تقديماً أو تأخيراً، تقريباً أو استبعاداً... حسب منطق خاص يرتئيه ملائماً للنص المعالج؟.

إنه في الحقيقة واحد من إشكالات عدّة لم يمكن إعطاء جواب حاسم بشأنها حتى الآن.

بناء على ما سبق، وفي سياق منطقه واستنتاجاته يبدو التساؤل عن الدور الذي تدّعيه نصوص التحليل الواردة هنا مبرراً.

رابعاً: موقع ودور الأبحاث اللاحقة

ليس في النصوص التحليلية الواردة في هذا الكتاب أجوبة مباشرة عن الأسئلة المطروحة اعلاه أو عن غيرها. فهي أولاً محاولات تلمّس شعرية النصوص الروائية على هدي منهجي متعدّد. قد تعلن في تنوّعها فعالية هذا المنهج في فهم النصوص وتحليلها بطرق شتى. لذلك لا يجدر فهم تطرّقها إجمالاً إلى نصوص متعدّدة بأنّ معالجة مستوى بعينه تصدق على البعض دون الآخر، وإن كانت هذه الواقعة لا تستبعد حظوة مستوى على سواه، وبالتالي استدعاءه قبل غيره.

وهي ثانياً محاولات تأكيد إمكان المقاربات التحليلية المتعددة لنص واحد. وهذا ما تعلنه بعض المعالجات الثنائية، دون أن تعني الثنائية اقتصاراً عليها، إنما هي اندراج في العدد وإعلان عن وجهة مركبة.

إنّها ثالثاً، كمحاولات، لا تدّعي زيادة ولا فتحاً، لا كمالاً ولا اكتمالاً... إنما تقول تجربة، تجربتها تحديداً. وهي في اعتبارها الأساسي أن الإصغاء للآخر ربما كان سبيل اكتناه مدلولات قوله، تشير أيضاً إلى أن الإصغاء إلى قولها لا يغني عن الأول، وأن قولها يلزمها هي أكثر مما يلزم النصوص التي عالجتها.

إنّها رابعاً تقارب مسألة الخصوصية والعالمية ـ في التحليل كما في النتاج الأدبي ـ فهي تطرح المناهج «الأجنبية» وسيلة تقنيّة لا يبدو أن بالإمكان تجاهلها على الإطلاق. لكن البعد «الأجنبي» قائم أيضاً في النصوص التي يتناولها التحليل. وإذا كان النص الأدبي (الروائي) العربي موضوع تساؤل عن عالميته، فإن مقاربته التحليلية كذلك موضع تساؤل مماثل. وبرأينا إنّ النص العربي هجين، وإنما ليس بالمعنى المبتذل، بل المعنى الجدلي (الإيجابي؟) وإنّه حتى لو لم يكن كذلك فعلى مقاربته أن تكون هجينة بالمعنى الأخير نفسه.

وهي خامساً تتعرّض لإشكالات اللغة الروائية (الأدبية) في النصوص

المختلفة التي تناولتها. فبين **القاهرة الجديدة** لنجيب محفوظ (سنة١٩٤٥) و**عالم بلا خرائط** لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف (سنة ١٩٨٢) شأو تاريخي طبعاً وأولاً، وإنما أيضاً روائي في لغة النص وتراكيبه وأساليب تعابيره... (يمكن ملاحظة الأمر نفسه بين روايات نجيب محفوظ ذاتها، وإنما ليس بمثل هذه الحدة) ولكن هل هناك من تنافر بين الشأوين التاريخي والروائي؟

أغلب الظن لا، فالمرحلة تفرض لغتها وتعابيرها، كما تفرض قضاياها ومشاكلها. أو إنّ البحث القلق عن لغة تعبير روائي يعلن كذلك عن هموم المرحلة ومعاناتها.. بيد أن الأمر مع ذلك أبعد من أن يكون محسوماً، وهو بحاجة إلى تقصّ وتمحيص.

لخيراً، تعلن النصوص اللاحقة أن القول لم يستنفد، ولم يكن ليستنفد أصلاً، وأن فيه متسعاً شاسعاً، وأن ما جاءت به المقاربات التحليلية محدود بهذا الاتساع الذي لم تكف على الاغلب عن الإيماء إليه.

هكذا يبدو الكتاب في حقيقته محاولة مساهمة في تأسيس نص إبداعي بقدر ما هو محاولة إرساء منهج تحليلي عربي. وإذا كان تطلُّب الدقة والمحاسبة همّاً طاغياً فيه، فربما لأن همّاً تحريرياً (نهضوياً؟) يحكمه.

كانون الثاني ١٩٨٥

تحليل نفسي لنص روائي:

«القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ

أولاً: لغة الرواية/ بنية اللاوعي

قد تكون الأعمال القصصية والروائية من الأعمال الفنية الأكثر اقتراباً من ميدان علم التحليل النفسي، وقد حظيت منذ تأسيس هذا العلم مع فرويد باهتمام خاص من قبله تمثّل في انكبابه على دراسة بعضها وباستشهاد متواصل بشخصيات وأحداث مختلفة منها. ذلك أن فرويد لم يكن يعتبر «أن العمل الخلاّق لفنان ما هو في الوقت نفسه تحويل متفرِّع من رغباته الجنسية»[١] وحسب، بل إنه كان ينظر إلى الروائي على كون «تمثيل الحياة النفسية الإنسانية هو ميدانه الخاص فعلاً وأنه قد استبق دائماً رجل العلم، وخاصة العالم النفسي العلمي»[٢]. هكذا كانت نظرته إلى الأعمال الأدبية امتداداً لنظرته العيادية، تبحث فيها كمجال خصب عن الحالات النفسية المتميزة وعن الأوضاع الشخصية الخاصة لتؤكد بذلك حكماً أو افتراضاً، أو لتستنبط أبعاداً ودلالات. فحسب فرويد أيضاً «يسعى التحليل النفسي في اهتماماته الأدبية إلى تأكيد اكتشافاته عند العصابيين ويدّعي تعلم معرفة أيّ أساس من الانطباعات والذكريات الخاصة يبني المؤلف عليه عمله، وأية طرق وأية وسائل يدخل بها هذا الأساس في العمل المذكور»[٣]. لذا نجدنا أميل إلى تجاوز

---

(١) Sigmund Freud: **Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci,** Paris, Gallimard - «Idées» 1972, p. 27.

(٢) Sigmund Freud: **Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen,** Paris, Gallimard - «Idées» 1949, p. 175.

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٥.

بعض التعليقات البسيطة حول تطبيقات فرويد العملية لمنهجه، هذه التعليقات التي تسعى أن تجد لنفسها نسقاً يحتفل بوضع اليد على بعض الإهمالات أو النسيانات أو الاستبدالات التي يشتمل عليها تلخيص فرويد لبعض الأعمال الأدبية[٤]، لتخلص من ذلك إلى تحليل دلالاتها واعتماد استنتاجات مخالفة لما توصل إليه فرويد وإن لم تبعد كثيراً عنه، كما إنها لا تشكل إعادة نظر بمنهجه بقدر ما تعتمد هذا المنهج بالذات[٥]. ذلك أنّ ما كان يهتم به فرويد، وما كان يحاول استكناه أولياته، هو ذاك الذي انكب لاكان [Lacan] على توضيحه لاحقاً والتدقيق بفرادته: اللغة الأدبية التي تقدم بتراكيبها كما في تعابيرها وصورها المتعددة تمظهراً لبنية اللاوعي الكامنة فيها. فاللاوعي، هذا الموضوع الخاص بالتحليل النفسي، قائم أولاً في الخطاب... بل ليس «اللاوعي إلا خطاب الآخر»[٦]. فاللاوعي في بساطته الأولية «لا يعرف غير عناصر الدال»[٧]، والاتجاه الأساسي للاكان يقوم على اعتبار «أن للاّوعي البنية الجذرية التي للغة، وأن أي مادة تقوم بدورها فيه حسب القوانين التي تكتشفها دراسة الألسن الوضعية، تلك الألسن المستعملة أو التي كانت مستعملة فعلاً في الكلام»[٨]. ذلك أنّ اللغة هي هذا النظام الرمزي الذي يكوّن الذات، إنه يصوغها عبرشبكة من الدوال منذ ولادتها، فالمدلولات ليست إلا تنويعات فردية لا تأخذ تماسكها إلا ضمن تماسك شبكة الدوال، ويبيّن لاكان غلبة الدّال هذه من خلال استعراضه قصة إدغار آلن بو «الرسالة المسروقة»[٩]. فاللغة بالنسبة إلى لاكان ليست غير سلسلة من الدوال التي تخفي تحت الحاجز الفاصل بينها وبين المدلولات دوال أخرى، وحتى لا واعية، وليس التحليل النفسي إلا ذهاباً من حاجز إلى آخر حتى التراجع إلى الدال النهائي: القضيب كدالٍّ أساسي للاوعي. بذلك يشير الدال إلى

---

(٤) Sarah Kofman: **4 romans analytiques,** Paris, Galilées 1973, p. 113

(٥) راجع خاصة الاستشهاد بفرويد الذي يحيل على النص أولئك الذين يجهلونه والذي لا يدعي أكثر من إنعاش ذاكرة أولئك الذين يعرفونه. المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٦) Jacques Lacan: **Ecrits I,** Paris, Seuil - «Points» 1966, p. 24

(٧) المرجع السابق ص ٢٨١.

(٨) J.B. Fages: **Comprendre J. Lacan** منكور في: J. Lacan: **Ecrits** Paris, Seuil 1966, p. 594 .Paris, Privat Editeur 1971

(٩) J. Lacan: **Ecrits I** راجع أيضاً: J.B. Fages: **Comprendre J. Lacan,** p. 24. ود. عدنان حب الله: «الجبلية العقلانية عند لاكان» في **الفكر العربي المعاصر**، العدد ١٦، تشرين الأول - تشرين الثاني ١٩٨١، ص ٥٨ - ٥٩.

مجموع مضاعفات المدلول، وفي هذه المسيرة الخاصة للدال تتحدَّد الذات.

من هذا المنطلق شدّد لاكان على التذكير بأن للحلم بنية الجملة اللغوية، بل إنه حسب التعبير الحرفي لفرويد، كما يحلو للاكان غالباً أن يؤكد، لعبة ذهنية أو حزّورة لغوية (Un Rébus) أي كتابة يتميز نسقها ونظامها بتميز كاتبها الطفل أو البالغ...[١٠] بيد أنه إذا كان الحلم قبل أي شيء آخر نصاً، فذلك لأنه خبر، «حكاية حلم»؛ ولكن «كل نص هو حلم» أيضاً وبخاصة النص الروائي بقدر ما يلعب اللاوعي دوراً في تكوينه، على أن لكل نص وظيفة تتصل باللاوعي[١١]. بذلك تصبح قراءة النصوص قراءة في المستويات والمراتب التي تضغط على انتظام الجمل والكلام والزخارف والصور القائمة في الحكاية، ويصبح تحليل النصوص تحليلاً لأولياتها البلاغية والجمالية، عملية استكناه عمليات النقل والتكثيف على التقارب والتشابه والمشاركة ببحث الكناية والاستعارة والبدل[١٢].

إنما قبل الولوج في دقائق وتفاصيل المشهد يجدر التمعن فيه: إبراز بنيته الدلالية[١٣]. ذلك أنّ النص الروائي بنية دلالات تحيل على دلالات عديدة يصعب حصرها، ولكنها تحيل قبل أي شيء آخر على بنية دلالية أخرى تنتظم فيها مجموعة معانٍ ومغازٍ مترابطة. بذلك يتخذ النص هيئته المتكاملة، ينتصب قوامه بدل أن يتبدد في متاهات يصعب الحؤول دون تنافرها أو تناثرها بدون اتجاه معيّن. الأهم من ذلك أن الدلالات لا تصبح كذلك إلا في بنية محددة، وطمس البنية هو طمس الوعي المحدد للمستوى الذي ينتظم فيه التعبير. فالبنية هي التي تتيح تماسك المعنى العام وأجزائه، بينما تبدو المعاني والدلالات الجزئية المبعثرة أشلاء منتزعة من كل مجهول، هي مجال التلاعب والتخفي والتمويه والتركيب غير المنتظم. البنية، على العكس، مفتاح المعرفة، التزام بقواعد اللعبة الدلالية حسب أصولها القائمة، وبدونها نضحي أمام ألغاز تتناوب الإدهاش أو الإضجار دون مبرر أو تعليل معلن. أخيراً، في هذه البنية يتخذ اللامعنى معنى كما يلاحظ غوهين [Gohin] ذلك بالنسبة إلى ما يقوم به التحليل النفسي[١٤].

---

(١٠) Lacan: **Ecrits I**, p. 145 - 146

(١١) Jean Bellemin-Noël: **Vers l'inconscient du texte**, Paris, PUF 1979, p. 59

(١٢) المرجع نفسه.

(١٣) على خلاف التحليل المعنوي أو الدلالي لكريستيفا [Kristeva] وتلاشي النص مع بارت [Barthes].

(١٤) Yves Gohin: «Progrès et problèmes de la psychanalyse littéraire» in: **La Pensée**, n°215, octobre 1980.

على هذا الأساس نتّجه إلى تحليل نفسي للنص كي نسبر دلالاته المتنوعة، لنقاربه في وحدته الموضوعية القائمة كذات مستقلة، لنسائله عن اللاوعي القائم في الرسالة التي يخفيها في ما يعلنه لنا، عبر الإشارات التي ننظر إليها على كونها إحالات تتخذ في البنية التي تنتظم فيها شكل الفضيحة التي تستصرخ بنية أخرى؛ وفي هذه الإحالات، وفي هذا التكوين الجديد لبنية دلالية مختلفة نحاول إظهار اللاوعي القائم في المتداول، في اللغة الصامتة التي هي الكتابة الروائية. في ما يلي سنحاول مساءلة نص روائي لنجيب محفوظ (**القاهرة الجديدة**) عن بنيته الدلالية ضمن منهج تحليل نفسي يحاول البحث عن اللاوعي الكامن فيها. وقد اخترنا هذا النص بغض النظر عن قيمته الفنية والجمالية، لأنه أول نص روائي نشره محفوظ، بحثاً عن منطلقات بنية لا واعية، نطمح إلى تتبع متغيراتها في النتاج الروائي العام له.

ثانياً: المرأة والرجل/الفحولة والخصاء

أ ـ المطلع والبنية

يكاد المطلع الروائي الذي يعلن غالباً بنية النص بكامله أقرب ما يكون إلى مدخل الحلم الذي يشي بالرغبة المكبوتة التي تمثل مسيرة الحلم شكلاً من أشكال تحققها. ويذهب البعض إلى جعل هذا المطلع يقتصر على العبارة الأولى معتبراً إياها «ذات مقدرة توليدية تجهلها اللغة العادية، وتتضمّن بشكل ما مبدأ التوالد الذاتي للنص. فالأمور تجري في الخطاب الأدبي وكأن العبارة الأخيرة تنهي وتحل العبارة الأولى، ويبدو العمل الأدبي بأكمله مكوّناً، على هذا النحو، لترنيمات (modulations) عبارة شاسعة ووحيدة»[١٥]. قد لا يكون الأمر بمثل هذه الحدة والحسم، على أن المطلع يقصر أو يطول حسب النصوص، وغالباً ما يؤديه المقطع الدلالي الأول الذي يكتفي بالعبارة الواحدة أحياناً، ويتعداها أحياناً أخرى. وربما كان الذهاب إلى ما هو أبعد من العبارة الأولى ضرورياً لتأكيد الدلالة العامة فيها، تبعاً في ذلك لخصوصية تنظيم المعنى، وهو يخضع لما يشبه القانون اللاواعي في التأليف والإنتاج الأدبي. فما هي الدلالات التي يحفل بها مطلع **القاهرة الجديدة** لنجيب محفوظ؟[١٦].

---

(١٥) Serge Doubrovsky «Littérature: Générativité de la phrase» in: **Problèmes de l'analyse textuelle**, Paris, Didier 1971, p. 156.

(١٦) يبدأ النص الروائي على النحو الآتي: «مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً، ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السماء أو عائد إليها بعد طواف، يغمر رؤوس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة =

يقدّم هذا المطلع على مستوى الخطاب القصصي أولاً إطاراً مكانياً ـ زمانياً يتحدّد من خلال الوصف الذي يمثّل وقفة في الإيقاع السردي، وقفة ما يشبه استعداد ما قبل الانطلاق الذي يمثله السرد اللاحق، أو وقفة ما يشبه ذهول الحضور أمام شيء رائع أو مخيف؛ ويأتي الصوت الراوي مغفلاً معلناً بذلك سمة القص العامة في الرواية بأكملها. وهو كذلك لا كي يتسع لأبعاد خطاب نفساني ـ بين أُخر ـ متعدد المصادر وحسب، بل ليخفي ويموِّه أيضاً حقيقة الدلالات التي يثيرها.

يقيم المطلع على المستوى الدلالي للتعبير علاقة بين قرص الشمس في السماء والقبة الجامعية على الأرض، بين فوق وتحت، بين ذكر وأنثى. لكن هذه العلاقة تبدو ملتبسة، ذلك أنّ القرص المذكور بدل أن ينتمي إلى السماء، إلى القسم العلوي، الذكوري، يظهر وكأنه ينتمي إلى الأرض، إلى القسم السفلي، الأنثوي، يظهر وكأنه جزء من القبة الجامعية تمتلكه وتسيطر عليه، مرتبطاً بها، كما يوحي النص بذلك، مباشرة بالانبثاق أو مداورة بالالتحام الوشيك الوقوع. يضاف إلى ما سبق علاقة أخرى بين الحار والبارد تستكمل العلاقة المشار إليها بين الذكر والأنثى، إذ إنّ الحر الصادر عن قرص الشمس المذكور تقوم برودة الطقس والزمن بامتصاص لظاه فينبسط لطيفاً وديعاً رحيماً؛ بصيغة أخرى تستل الأنثى هنا عنفوان الذكر وفحولته فيتحوّل إلى رقة ووداعة هما أقرب إلى صفات الأنثى منهما إلى صفات الذكر تقليدياً. هكذا وباجتماع هاتين الدلالتين تكاد هذه العلاقة بين الذكر والأنثى في المطلع تتحدّد على أنها علاقة تستحوذ فيها الأنثى على القضيب (Le phallus) كرمز دلالي رجولي[١٧]. وهو كذلك ممكن التنقل ككل دال آخر في كل حال[١٨]، كما يقدم ذلك

= امتصّت برودة يناير ـ كانون الثاني ـ لظاها، وبثت في حناياها وداعة ورحمة». **القاهرة الجديدة** لنجيب محفوظ، بيروت ـ لبنان، دار القلم، الطبعة الأولى تموز ١٩٧١. وقد نشرت مكتبة مصر هذه الرواية لأول مرة عن دار مصر للطباعة سنة ١٩٤٥، وأثبت غالي شكري في كتابه **المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ** (دار المعارف بمصر ـ الطبعة الثانية ١٩٦٩ ـ ص ٤٥٢...) أن النص قد كتب بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٣٨ كما صرح له بذلك الروائي نفسه. ونعود هنا في كل ما يتعلق بهذه الرواية إلى طبعة دار القلم الأولى التي ذكرناها.

(١٧) القضيب بالنسبة للاكان «هو دال، دال مجازي، لستعارة أبوية» لا يمكن اختزاله إلى ذكر، إلى عضو جنسي جسماني (بيولوجي)، القضيب هنا دال اساسي على اللاوعي، مهمته أن يشير كدال إلى آثار المدلول ويحدده بوجوده على هذا النحو، ولا يكون اسم الأب، كبديل مجازي، إلا صيغته الرمزية التي تدفع بمدلوله إلى اللاوعي، والتي تدخل الطفل عالم الرمز واللغة ومعهما موضوعات اللذة اللامتناهية.... (١٨) «والسمة المميزة لهذا القضيب أنه يمكن انتزاعه» (détachable). انظر: Bellemin Noël: **Vers l'inconscient du texte**, p. 54.

الوصف السابق حيث ينبثق «القرص» من القبة إلى أعلى نحو السماء في حركة موحية بنكورتها، أو يعود إلى هذه القبة كحركة لا تقل إيحاءً جنسياً مماثلاً وبخاصة في اجتماعها مع الأولى ومجيئها بعدها، وحيث تقدم القبة الجامعية في هولها صورة عن هذا الحضور القوي البالغ الخطورة؛ كما يظهر أن سعير الحرّ العلوي في تلاشيه في البرودة السفلية التي تحوّله إلى حضور ناعم لطيف، تنتصر عليه وتخضعه لمنطقها، يشكل دليل انتمائه إليها، أكثر من انتمائه إلى مصدره الحارق. يضاف إلى ذلك ملاحظتان تتعلق الأولى بقرص الشمس الذي بميله عن كبد السماء قليلاً يعلن اتجاهاً غارباً، اتجاهاً يمضي نحو مزيد من الضعف والوهن؛ وتتضمن الثانية بالمقابل نكر يناير/ كانون الثاني الذي يعلن فصلاً بارداً يشكل هو بدايته، أي أنّ الفترة اللاحقة عليه لن تأتي إلا بمزيد من البرودة، إنها المرحلة الباردة أو الزمن البارد. يعني هذا أن المشهد الأول بدلالاته وإيحاءاته لا يقدم بنية لاحقة وحسب بل يشير أيضاً إلى خط تطوّرها: إنها بنية تقوم فيها سيطرة النساء وفرضهن لقانونهن، ولن يكون الرجال إلا عناصر ملحقة بهن، أشبه بالقضيب الذي يحقق لهن بتملّكه رغبة الامتلاء والتحكم؛ والسرد اللاحق ليس إلا سيرة هذه الفحولة النسائية، وتتبع مسيرتها الخاصة[١٩].

ليس لنا إلا تتبّع المقاطع القصصية التي تتوالى إثر هذا المطلع والتي تؤكده وتغنيه وتبلوره بصيغ متعددة. فالعبارة الثانية للنص الروائي[٢٠] تصوغ هذه السيطرة الأنثوية بشكل أقوى حضوراً وأبعد غوراً. فالقبة تحتل هنا موضع الرئاسة في المشهد الطبيعي، بل تبدو إلهاً تدور في فلكه بقية العناصر المذكورة، وفي هذه الألوهية بالذات يتمثل تملّك القضيب على أكثر ما يكون تجلّياً وحلولاً كاسحاً، حيث لا تحتل الأنثى موقع النكر المحظي في القيادة وحسب بل تبسط سلطتها أيضاً على موقع الذكورة المطلق، على القانون ذاته في أكثر صوره تجريداً وتحكّمية في آن. هكذا تمتد هيمنتها على الفوق والتحت في آن، وهكذا تسود الأنثى وتكون مشيئتها

---

(١٩) على الصعيد النحوي للعبارة يفتتح التانيث مطلع الرواية معلناً قانونه، ولكن هذا التانيث غير منقطع الصلة بالتذكير الذي يأتي في ثنيات النص مزحوماً بالتانيث. فالذكر هنا ليس إلا أنثى، على أن قرص الشمس هو الشمس ذاتها، مما يعطي أبعاداً مضاعفة للصلة المشار إليها أعلاه حول تملّك القضيب الذي يضحي بذلك مجال صراع بين فوق وتحت أنثيين، ولا يكون تملّك التحت له إلا عابراً وموهماً معاً.

(٢٠) «وقد قامت القبة على رأس صفين من الاشجار الباسقة امتدت مع الطريق، فلاحت كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون ساعة العصر والسماء متجلية في صفاء، مطرزة بعض نواحيها المترامية بسحائب رقاق، والهواء يتخبط بين الاشجار فترجع أوراقها أنينه ونحيبه» ـ **القاهرة الجديدة**، ص ٥.

كما في السماء كذلك على الأرض، وبين السماء والأرض يتخبط الهواء كذكر مسحوق، وليس أدل على انسحاقه مثل أنينه ونحيبه اللذين يترددان بين الأشجار، وإنما أيضاً مثل تلك البرودة، هذه السمة التي تعبر عن خصاء ما أو انتزاع حرارة الرجولة وفحولتها. فعلى هذه الأرض، وفي ظلال السيطرة النسائية يتخبّط الهواء بين الأشجار كذكر مجنون أفلت زمامه، أو كليبيدو (Libido) مندفع فارّ بركانه، وإذا كان أنينه ونحيبه يحيلان على تخبّطه، فإن هذا التخبّط بالذات يحيل على علاقة جسمانية ـ جنسية له بالأشجار، بالأنثى التي تردّد رجع أوجاع القمع الخصائي الذي يصيبه، كصورة عن التأثر الجزئي الذي يلحق بها هي أيضاً من جراء ذلك.

لا يتّسع المجال هنا بالطبع لملاحقة دقائق تفاصيل التعبير، ولا لمتابعة المقاطع القصصية في اندراجها منذ المطلع حتى النهاية، بيد أننا سنقدم بعض الإشارات التي نعتبرها هنا كافية لتأكيد وجهة النظر المعلنة أعلاه حول علاقة المطلع ببنية النص بكامله.

ففي المقطع اللاحق مباشرة تشكّل مجموعة من الطالبات الجامعيات الموضوع الذي يدور حوله التعبير القصصي. فظهورهن في الجامعة «حدث الساعة» ويشغل وجودهن فكر الشباب فيكنّ محور اهتماماتهم وحوارهم (ص ٥ ـ ٧). ويتبدّى لنا من خلال ذلك مسألتان. الأولى تتصل بهذا الحدث بالذات الذي يمثّل نوعاً من اقتحام أنثوي لموقع كان حتى حدوثه ذكورياً بحتاً، وهذا هو الجديد الذي تأتي به الحكاية، جديد يحمل في طياته انتصاراً نسائياً ينم عن «فحولة» علمية هي مظهر آخر إضافي جديد يؤكد الفحولة النسائية العامة التي أومأ المطلع إليها. هذه الفحولة تتكامل أكثر في الصورة التي يمكن استخراجها من الحوار بين الطلبة الذكور ـ وهذه هي المسألة الثانية ـ حيث نجد جملة من التناقضات قائمة بين الجامعة والله، وبين الهوى والعلم، وبين الشهوة والأخلاق، وبين الطبيعة والتشريع، تتجه نحو غلبة الطرف الأول على الأخير. فالجامعة «موضة» حديثة تنتشر وبالتالي سيتراجع عدوها (القديم) الله، والفتيات سيقبلن على الجامعة بكثرة ويزحمن شبابها الذكور. ولن يخضع هذا الزحم لغير قانون الطبيعة مقابل قانون المجتمع، ولن يعرف الرحمة ولا الحشمة (الأخلاقيتين) بل تتحكم فيه الرنيلة (الشهوانية) ويسود فيه منطق القوة، والقوي هنا هو هذا العنصر النسائي الوافد تحديداً، مقابل ذكر ضعيف يتلقّى الحدث بخضوع، بل هو يتشوّق إلى هذا التسلّط الأنثوي ويعتبره جميلاً.

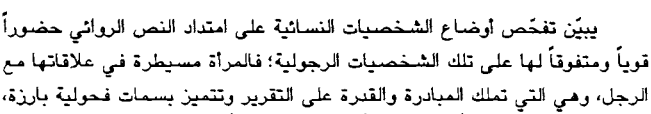
المرأة كذلك موضوع حديث ونقاش رفاق أربعة (مأمون رضوان، وعلي طه،

ومحجوب عبد الدايم، وأحمد بدير) حتى أنه ينسيهم حديثاً آخر عن موضوع مختلف يتعلق بالمبادىء وضرورتها (ص ٧ ـ ١١). مما يؤكد انسحاب التناقضات السالفة ضمنياً إلى إطار جديد، وتأكيد غلبة الطرف النسائي الواضحة. ويأتي تداول الرأي حول المبادىء مزحوماً بين ذِكْر المرأة والتوجّه إليها كما يعلن السياق القصصي ذلك لاحقاً (ص ١٢...)، كأنه تأكيد آخر على ما يعانيه القانون الاجتماعي الذكوري من تسلُّط نسائي بيّن.

إنّ أيّ تتبّع لمسيرة النص القصصية يؤكد هذا الطابع العام فيه، وتسهيلاً للعرض وإيجازاً لتحليلاته نكتفي هنا باستحضار الصورة العامة للمرأة في هذه الرواية لنلاحظ خصائص وضعها وعلاقاتها ضمن التوزيع العام للهيكل الروائي، وبالتالي الطابع العام الذي تتسم به البنية القصصية.

ب ـ فحولة النساء

يبيّن تفحّص أوضاع الشخصيات النسائية على امتداد النص الروائي حضوراً قوياً ومتفوقاً لها على تلك الشخصيات الرجولية؛ فالمرأة مسيطرة في علاقاتها مع الرجل، وهي التي تملك المبادرة والقدرة على التقرير وتتميز بسمات فحولية بارزة، بينما يظهر الرجل تابعاً لها خاضعاً لمشيئتها مهدّداً من قبلها بغياب الرجولة أو بالخصاء، الأمر الذي يجعلنا نتّجه إلى تجسيم المعطى الدلالي الأساسي والعام للنص على هذا المستوى في الترسيمة الآتية:



حيث تتمثّل السيطرة النسائية باحتلال النساء المجال الإيجابي مقابل احتلال الرجال المجال السلبي. ليس لنا، لإبراز هذه الحقيقة العامة للنص، إلا أن نستعرض بإيجاز أوضاع الشخصيات النسائية فيه، على أن هذه الأوضاع مرهونة بشكل أساسي في علاقاتها بأوضاع الطرف الآخر، الرجل. لذلك يجدر بمثل هذا الاستعراض أن لا يغفل أبداً أوضاع الشخصيات من الرجال في المستويات المختلفة للعلاقات الثنائية.

إنّ شخصية إحسان شحاته هي أولى الشخصيات التي تثير الاهتمام نظراً إلى الدور المتميز الذي تلعبه في شبكة علاقات وأحداث الرواية. والملاحظ أوّلاً أنها أولى

الشخصيات النسائية المحددة التي تحضر في المعطيات الزمانية ـ المكانية للقصص الأول (ص ١٥)[٢١]، وإن لم تكن هي الشخصية النسائية الأخيرة التي تغادر المعطيات المذكورة (ص ٢٢٢). وبين هاتين العلامتين تتمتع هذه الشخصية بموقع متميز عن بقية الشخصيات النسائية من حيث ثقلها النوعي والكمي. وفحولتها بارزة في هذه المقدرة على الاختيار والتقرير، وهذه السلطة الواضحة التي تمارسها على الرجال الذين تتعامل معهم. فهي تنال إعجاب وَوَلَهَ طلبة الجامعة[٢٢]، ولكنها تختار بنفسها ورغم إرادة أهلها من يعجبها بينهم[٢٣]؛ وهي التي تبادر إلى قطع العلاقة مع الذكور الذين تعرفهم فارضة بذلك قانونها المتجسد بالمنع[٢٤]. ولا تخرج علاقتها مع قاسم بك فهمي عن هذا الإطار وإن تميزت عن سواها، فقبولها به جاء أولاً عن رغبة وإعجاب وتفضيل له على علي طه الذي كانت تحبه[٢٥]، فكان الوجه الآخر لقطع علاقتها بهذا الأخير. كما تتيح لها علاقتها مع البك وضعاً فحولياً متعدِّد الأوجه: فهي أولاً محظية لديه بشكل جارف، وهو

---

(٢١) ذلك أن الطالبات الوافدات على الجامعة المذكورات أعلاه هن عناصر شخصيات أكثر منهن شخصيات كاملة، ولسن محددات بأسماء، أما خطيبة رضوان فهي كذلك لا اسم لها (ص ١٢) ولا حضور فعلياً لها في المعطيات الزمانية ـ المكانية للقصص، فوجودها قائم على ذكر غيابها.

(٢٢) «كان جمالها فائقاً وقد استأثر سكان دار الطلبة، وجعل سكان الحجرات يرسلون شواظ أنفاسهم فتلتقي جميعاً في شرفة الدار الصغيرة البالية، وترتمي عند قدم الفتاة الحسناء الغضوء (ص ١٩)؛ انظر أيضاً: ص ٢٠ وص ٤٤.

(٢٣) راجع موقفها من الشاب الموسر طالب القانون، رغم إغراء أمها وطمع أبيها... وشعورها بعد هذه التجربة أنها «تخلصت فجأة من الرقابة والقيود، وأنها صارت حرة تفعل ما تشاء بغير حساب، وأحدث شعورها بتلك الحرية المطلقة في نفسها ثورة، لبثت حيناً بغير هدف ولا وازع أيضاً.» (ص ٢٠) واختيارها لعلي طه أيضاً، رغم استياء أبيها وسخريته (ص ٢١).

(٢٤) عدا الطلبة العديدين الذين لا تستجيب لهم وبينهم محجوب (ص ٤٤ و ١٢٦) فإنها هي التي تبادر إلى قطع علاقتها بطالب القانون «بقسوة لم تدع أملاً» (ص ٢٠) والتي تقطع علاقتها بعلي فتحطم آماله (ص ٨٩) وتطفىء نور عينيه البهيج وتهمد روحه المتوثبة الحية وتهيض جناحه (ص ٨٧)، ولا يخفى ما في هذه الصيغ جميعاً من تعبير عن الخصاء ليس فقط بالأفعال الموحية به بل أيضاً بالأسماء التي تشكل مترادفات للقضيب كدال يتميز أساساً بإمكان الانتقال؛ وإذا كان الجناح قريب الإشارة، والعينان تقليدتي الدلالة منذ أوديب، فإن الروح المتوثبة والآمال ليستا ببعيدتي المغزى. كما أنها تنهي مغازلة علي عفت لها وتوقفه عند حده (ص ٢١٠) محولة إياه من صاحب ثقة بنفسه لا حد لها إلى متورد الوجه خجلاً مرخي الذراعين ينهض من ركوعه عند قدميها وأجماً دون أن ينبس بكلمة (ص ٢٠٩) كصيغة أخرى من صيغ الخصاء الذي تفرضه عليه.

(٢٥) يثيرها منظره الفاتن (ص ١١٨ ـ ١١٩) وتشعر بالسرور والخيلاء وتغلبها خفة دلال ورثتها عن أمها عندما يلاحقها بسيارته مغازلاً إياها (ص ١١٩ ـ ١٢٠). وإذْ تقارن بينه وبين علي فإنّها تقول: «إنه على كهولته أجمل من علي وأروع منظراً، ولولا أن قلبي قال كلمته لما دريت كيف أصدُّه عن صاحب السيارة العظيم» (ص ١٢٠).

لم يستعمل كل وسائله للوصول إليها وحسب بل للمحافظة عليها والارتهان لمشيئتها أيضاً، فبدا كأنه مملوكها أكثر مما هي مملوكته[٢٦]، وفي هذا السياق كانت عملية تزويجها من محجوب صيغة من صيغ تأكيد هذا الارتهان؛ وهي ثانياً تلعب عن طريق ذلك دور «الأب» المعيل لأسرتها[٢٧]؛ وهي ثالثاً تلعب دوراً فحولياً تجاه محجوب الذي لا يقل خضوعاً لمشيئتها وقانونها عن البك وإن بشكل آخر[٢٨]. وإذا كانت إحسان قد تعرَّضت لمحنة قوية بالفضيحة التي أثارتها معرفة زوجة قاسم بعلاقته بها فإن ذلك لا يعدّل من البنية العامة للغلبة النسائية شيئاً ينكر. فالمرأة ـ وهي هنا زوجة قاسم ـ هي التي تفرض قانونها على الجميع، وهي التي تشن عقابها عليهم، والأذى الذي يلحق بإحسان في هذا الإطار ليس شيئاً ينكر بالمقارنة مع ما يصيب كلاً من قاسم ومحجوب. ويمكن القول إنّ أذاها يتمثّل في معظمه بما لحق بهذين الرجلين مما يمنع استعمالها إيّاهما وتحكّمها بهما[٢٩]. أي أنّ زوجة قاسم قامت بما يشبه عملية إخصاءٍ لهما بحيث لم يعد هناك من رجل اتصل بإحسان لم يعرف هذا المصير. المشهد الوحيد الذي تحضر فيه هذه الزوجة ضمن معطيات السياق القصصي الزمانية ـ المكانية يعطي صورة فاقعة عن فحولتها الساحقة التي تطيح بذكورة محجوب وقاسم إذ تعاملهما كأنثيين ضعيفتين

---

(٢٦) «كان قاسم بك فهمي مغرماً غراماً جنونياً ملك عليه نفسه، فجرى وراء هواها غير عابئ بمركزه أو أسرته أو أبنائه. وأنفق عليها عن سعة حتى صارت زينة كل مجلس بفضل جمالها ولباسها» (ص ١٧٢). وهو كما يقول محجوب يذعن لرغباتها (ص ١٧٤) أو كما تقول هي لا يرفض لها رجاء (ص ١٨٦)؛ وأول تأكيد على ذلك ما أنجزته من ترقية محجوب إلى مدير مكتبه في غضون أربعة أيام من توليه الوزارة (ص ١٨٦)، ولذلك يبدو مفهوماً أن تخال «أن الوزارة آلت إليها هي» (ص ١٨٥).

(٢٧) راجع ص ١٢٣ ـ ١٢٥ و ١٣٨ و ١٤٧ و ١٨١.

(٢٨) فمحجوب مهووس بها، وهي تعرف تجاهه مشاعر احتقار وامتعاض وعيفان (ص ١٢٨)، مع ذلك تتجاوز هذه المشاعر لتهيّء حياة سعيدة لهما تلعب فيها دور المقرّر نظراً لعلاقتها بقاسم، داعية نفسها إلى الاستمتاع باللذة والاستئثار بالقوة... والإنفاق عن سعة... (ص ١٤٧) ويسميها محجوب «بطلة» يتوقف على سعيها تجاه قاسم مصيرهما.. (ص ١٨٦). ليس أدل على هذه السيطرة التي لها عليه من ذلك الحوار الذي يتم بينهما في اليوم الثاني عشر لتواجدهما في بيت الزوجية حيث تتضح لهجة المرأة بالحدة والغضب والاستياء، ولهجة الرجل باللين والارتباك والخجل (ص ١٦٨ـ ١٦٩) أو وضعها له خارج حجرة النوم في الليلة التي جاءها سكراناً (ص ١٦١). وإذا كانت تخال وزارة قاسم قد آلت إليها، فإنها أيضاً «كانت تدرك أن أية درجة يرقى إليها (محجوب) فكأنما ترقى إليها هي» (ص ١٨٦).

(٢٩) يستقيل قاسم من الوزارة (ص ٢٢٢) ويصبح بالتالي خارج السلطة تماماً، ومعرفة الجميع بعلاقته بإحسان ومحجوب تضطره إلى الاعتزال... (ص ٢٢٢ـ ٢٢٣) في حين تتوقف إجراءات ترقية محجوب إلى وظيفة مدير مكتب الوزير، وبالتالي تطير الدرجة الخامسة والرابعة الموعودة معها، وينقل كذلك محجوب إلى أسوان المكان الذي كان مجرد ذكره يثير الرعب في نفسه (ص ١٨٣) في حين يحيق به الموت كحل يرجح في وضع يغلب عليه اليأس والقنوط والشقاء والاستسلام (ص ٢٢١ـ ٢٢٢).

وتخضعهما لفحولتهما الساطعة[٣٠]. وفي الحين الذي لا تواجه فيه غريمتها إحسان، ولا تلحق بها أي نعت مبتذل أو صفة عاطلة فإنها تفعل ذلك مع محجوب[٣١].

ليس لنا إلا أن نلاحق بقية الشخصيات النسائية لنلاحظ مدى قوة قصيبيتهن وسطوة فحولتهن في المجال الزماني ـ المكاني للقصص مقابل خصاء الرجال أو أنوثتهم ضمن العلاقات الخاصة التي تشملهم. الصورة البارزة للمرأة «الفحلة» تتمثل بكثافة عبر شخصية إكرام نيروز منشئة «جمعية الضريرات»[٣٣]. فهذه المرأة «مثرية جداً، ويُضرب بثرائها المثل...»[٣٣]، وهي صاحبة نفوذ واسع يمتد إلى وزارات كثيرة وأحزاب كثيرة... (ص ٨٦). «كما أنها سيدة جليلة ذات جبين وضاح، ووجه مستدير مهيب، لم يذهب كل جماله على اقترابه من الستين» ورغم «أنها عجوز ولكنها مغرمة بالشباب» (ص ٩٢ ـ ٩٣). وهي تتصدر مجلسها الفاخر ينحني أمامها رجال الإدارة والسلطة[٣٤]، وتفرض لغتها الخاصة على الآخرين (ص ١٠١). ويمكن القول إن التعبير

---

(٣٠) من الملاحظ أن دخول الزوجة هذا المشهد يتميز بحد ذاته بفحولة بارزة. فهي تبدأه بصيغة المذكر («قادم جديد»، و «طارق»... ص ٢١٧) وبصوت يتكلم بحدة كشكل راق من أشكال الحضور المتسلط الذي يعلن قانونه (ص ٢١٧) وبأتي الفعل أكثر تعبيراً إذ تجتاح الشقة كثور، وهي تلقي في قلب محجوب الذعر، وفي حين تكلمه بازدراء وبصوت مرتفع «يصك أذني أبيه» يجيبها هو بصوت منخفض مشفق... (ص ٢١٨)؛ وتظهر فحولتها أيضاً في لهجتها القاسية وغضبها الجنوني وتهديدها بتحطيم الباب وإنذارها بفتحه «كرهاً»... (ص ٢١٧ـ ٢١٨). وحين يحاول محجوب أن يفتح فمه تلطمه «على وجهه بشدة وغل» صائحة به: «لا تنبس بكلمة أيها القواد الخسيس...» عارفة بذلك أقصى حدود الفحولة مقابل خصاء الرجل وضعفه (محجوب، وزوجها الذي تمنعه بتدخلها من ممارسة الجنس وتفرض عليه الابتعاد نهائياً عن إحسان...). ولا ينجو قاسم من احتقارها ومن تهديدها (ص ٢١٩ـ ٢٢٠) الذي سرعان ما تنفذه (ص ٢٢٢).

(٣١) تبدو العبارة الوحيدة التي تتناول زوجة قاسم بها إحسان محترمة ولائقة ـ وإن كانت تتضمن سخرية وتعريضاً: «السيدة المصونة...» (ص ٢١٨) ـ بينما لا تتورع عن نعت محجوب بـ «القوّاد الخسيس»، و «القوّاد الصفيق» (ص ٢١٩).

(٣٢) ص ٨٥. لنلاحظ أنها تقدّم على هذا النحو الذي يدل على قدرة الإنشاء والخلق عندها... وهذه الجمعية مرتاد «رجالات» السلطة والنفوذ، والرجال ينتسبون إليها لهذه الميزة (بصورة خاصة) (ص ١٢٩).

(٣٣) ص ٨٦. لعلّ هذا القول وحده كافٍ لإظهار تفوقها على جميع الرجال، ذلك أن المال عنصر فحولي بارز... ويجب ألا ننسى أن قاسم كما عفت وغيرهما يستمدون من ثرائهم الوسيلة لإدراك موقع فحولي ما في سياق الحكاية. وبالمال وحده، رغم زهد مبلغه ـ ثلاثة قروش ـ يؤكد محجوب رجولته (ص ٢٩) وهو القائل: «المال. المال هو السيادة وهو القوة، هو كل شيء في الدنيا» (ص ٩٤). إنه بصورة ما الوسيلة الأكثر فعالية التي يواجه بها الليبيدو الأنا ـ الأعلى والأنا الاجتماعي ليتمكن من الوصول إلى غاياته.

(٣٤) كما يتمثلون عبرسالم الأخشيدي الذي يتميز بعيداً عنها بمعرفته وتعاليه (ص ٣٢ ـ ٣٤ و ٦٤ ـ ٦٥) والذي يقوم مع ذلك بخدمتها، بالدعاية لها منفذاً بذلك رغبتها في الشهرة والثناء (ص ٨٥ ـ ٨٦ و ١٠١).

عنها له قانونه الخاص (ص ١٠٢) ومحجوب يعتبرها «امبراطورة... بل شيطانة... بل إلّهة...» (ص ١٠٣)[٣٥]. بناءً على هذه المعطيات تبدو الحفلة الخيرية التي تقيمها هذه المرأة مشهداً حياً تتبدى لنا من خلاله أوضاع المملكة التي ترعاها هذه الإلّهة: مملكة الغلبة النسائية بامتياز. في هذه المملكة يسيطر الوجود النسائي ككواكب تشع جمالاً وغنى يدور في فلكها الرجال مؤكدين انصياعهم للغتها[٣٦]. هذه اللغة في النهاية هي لغة تعلن قانوناً آخر، هي لغة وقانون الفحولة النسائية المسيطرة. وهذه السيطرة تعلنها ليس فقط المسرحية الفرنسية والأغنية الفرنسية والموسيقى الإيطالية (ص ٩٣) والرقصة الفرعونية (ص ٩٧) بل أيضاً انتخاب ملكة الجمال[٣٧]؛ كما تقدم المرأة العجوز الدميمة بثديها الناهد «تكاد حلمته تثقب الفستان الأبيض الشفاف» (ص ٩٤) شكلاً بارزاً من هذه الفحولة المتوثبة[٣٨]. أخيراً لدينا في حرم أنيس بك إبراهيم مثلاً إضافياً على هذه الفحولة حيث ينحني على يدها باشا مشهور متقدم في السن، ومعجب بها، وهي تسعى لمنح زوجها الباشوية (ص ٩٥). في الحفلة أيضاً تحية حمديس هذه الفتاة الأنيقة المتعجرفة (ص ٩٢) كما يراها محجوب الذي تذكره بنقصه فتثيره، وهي بعد خمسة عشر عاماً من الغياب كما كان قد رآها لأول مرة «مثال كامل للتعبير عن الأناقة والكبرياء، وأنموذج حي للأرستقراطية، فسرعان ما بهرت حواسه، وسرعان ما وجد فيها الرمز الحي للحياة العالية التي يتآكل قلبه حسرة عليها..» (ص ٥٦) وهي تتمتع بوضع فحولي واضح تتراجع إزاءه ميزات أخيها حتى الانكفاء، فلا يحضر معها زيارة حفريات الجامعة الأثرية حيث تستبد فحولتها بمحجوب استبداداً مروّعاً يجعله في موقع خصاء غاشم[٣٩]. مع تحية وأخيها هناك أمها وأبوها، وإذا كان أحمد بك حمديس غير مغمور

---

(٣٥) لا شك أن كل عبارة من هذه العبارات تحفل بفحولة عارمة، لا يضاهيها في أي منها وضع أي رجل في المجال الزماني ـ المكاني للحكاية.

(٣٦) فهناك «الأوانس الحور» بالإضافة إلى «الوجوه الصبيحة، والنحور المتألقة، والظهور العارية، والصدور الناهدة (...) هذه الثياب الفاخرة، وتلك الحلى النفيسة. إن واحدة منها تكفي للإنفاق على طلبة الجامعة جميعاً. وهؤلاء النسوة، ما أكثرهن وما أجملهن، ولكن من المؤسف حقاً أن كل امرأة يحوم حولها رجل أو أكثر. وأكثرهن يتكلمن الفرنسية بطلاقة وهن المسلمات الظوالم! كأن الفرنسية لغة الدار الرسمية» (ص ٩١) أو هي لغة المملكة وألّهتها! حيث كل حسناء في مسابقة الجمال «كالكوكب المنير» (ص ٩٨).

(٣٧) حيث تتأكد السيطرة الملكية بصيغة أخرى، مدعمة بإشارات تبين التحاق الرجل بالمرأة وخضوعه لها: راجع موقف الاعضاء الصحافيين من لجنة التحكيم (ص ١٠١) وأبي الملكة المختارة (ص ٩٨).

(٣٨) فحولة هي في النهاية قريبة من فحولة الإلّهة العجوز ـ نيروز ـ المغرمة بالشباب (ص ٩٣).

(٣٩) تأتي تحية إلى لقاء محجوب كي يزورا الآثار الجديدة في «سيارة فخمة» مع سائق خاص (ص ٦٩ ـ ٧٠) ويحاول محجوب حين ينفرد معها في إحدى قاعات الحفريات ضمها وتقبيلها «ولكنها تخلصت منه =

فإنه يبدو باهتاً أمام صورة زوجته الزاهية، فهذه الزوجة الحسناء «ربة مفرطة في الحسن» تزين أسرة سعيدة (ص ٥٣). وهي تبدو بعد خمس عشرة سنة «سيدة باهرة المنظر» تتقدم الأسرة حين مجيئها إلى الحفلة (ص ٩١) بينما تبدو هيئة زوجها لمحجوب بعد هذه المدة المذكورة قد تغيرت «وتقدم عمره» (ص ٥٥). وسلطة هذه المرأة تظهر من خلال الأحاديث المتبادلة أثناء زيارة محجوب وإحسان لهذه الأسرة[٤٠].

قبل متابعة أوضاع بقية الشخصيات النسائية، من المناسب الإشارة إلى أوضاع شخصيات الرجال في هذه الحفلة. وإذا وضعنا جانباً شخصية وكيل النيابة الذي تراقصه تحية كاستثناء نعود لاحقاً إلى دلالاته[٤١]، فإن هناك شخصيتين تلخصان بشكل لا لبس فيه واقع السيطرة النسائية. الشخصية الأولى هي شخصية عزوز صارم الذي يُقدم بهيكله ومنظره «كأنه مادة حيوانية لم تسوَّ بعد» (ص ٩٦) مبرزاً بذلك صورة مزرية عن حال الرجل لا تصل إلى دركها أيّة شخصية نسائية أخرى في كامل النص، وتبدو نافرة أكثر بمقارنتها بكل إشارات التعظيم والإشادة بجمال النساء وأناقتهن في الإطار الذي تجيء فيه؛ يضاف إلى ذلك نشاطه كصاحب صالة قمار ونساء في منزله

= بقوة جنونية لا تدري كيف أتتها، وصاحت بعزم وقسوة:

- مكانك... إياك أن تلمسني... إياك أن تعترض سبيلي...

واتجهت نحو الباب، فتنحى لها. وتبعها مطرقاً، صامتاً، مثقلاً بشعور الخزي والخجل...».

أما هي «فارتفع رأسها كبرياء وصلفاً»، وحين بلغا السيارة «قالت تحية بلهجة آمرة دون أن تنظر إليه:

- مكانك!

(... ثم) أمرت السائق بالمسير (...) ولبث مكانه كما أمرته ولجماً...» (ص ٧٥). واضح أن القمع الذي يناله منها متعدد الجوانب وأن الخصاء والإذلال متلازمان؛ وليس صدفة أن يتم ذلك كله في مقبرة - المكان الذي يوحي بالموت، الشكل الآخر للخصاء - ضمن هذا الفهم يمكن إدراج عبارته وهو يزور آل حمديس بعد زواجه من إحسان التي تتغلب على الفتاة وعلى الأم أيضاً بحسنها الرفيع: «لقد هزمت في المقبرة يوم الرحلة وتم لي الانتقام اليوم» (ص ١٤٩).

(٤٠) فهي التي تطرق موضوعات هذه الأحاديث: فتيات الجامعة (ص ١٥٠) والذكريات والزمن (ص ١٥٣) والتي تترك أثراً متميزاً لدى إحسان دون بقية الشخصيات الأخرى (ص ١٥٥)، وهي التي تقرر مستقبل ابنتها تحية كمظهر من مظاهر سلطتها في العائلة، إذ تقول: «إن الجامعة تمهيد للوظيفة وإنها لذلك اختارت لتحية سبيلاً آخر» (ص ١٥٠). وبينما لا يشف الحديث عنها عن أي سمة سلبية يظهر زوجها على «أنه رجل جحود، نسي أهله وتنكر لهم». هذا هو الواقع حقاً... وهذا ما يؤكده استقباله الفاتر لمحجوب (ص ٥٥ - ٥٦)، وهو يهينه لاحقاً حين يرفض استقباله اليوم التالي في مكتبه... (ص ٦١).

(٤١) لا ينتقص وضع هذا الشاب الجميل المفترل العضلات من فحولة تحية بقدر ما يرعب محجوب، فهي التي تراقصه محتفظة بوضعها الفحولي اختياراً وفعلاً؛ لكن وجه الشبه بينه وبين مأمون وعلي هو الذي يخرجه من دائرة المدانين من شخصيات الرجال المتناولة في الحفلة، وهو عنصر تتبدى دلالته لاحقاً في دراسة بنية لاوعي الرواية.

وكموظف سيء السمعة الخُلقية (ص ٩٦) فهو كقوّاد، كعميل وسيط بين الرجال والنساء أبعد ما يكون عن الفحولة والرجولة[٤٢].الشخصية الثانية هي شخصية أحمد مدحت، هذا الشاب الذي يتقدم بجماله الساحر كأنثى، وأنوثته هذه بالذات هي التي تحقق له موقعاً سلطوياً. فكأن الفحولة النسائية ترفده بقوتها الخاصة[٤٣].

لدينا أيضاً مناسبتان تبرز فيهما عظمة السيادة النسائية كفحولة لا منازع لها. الأولى قائمة في ذلك الحديث الذي يجري بين الأخشيدي ومحجوب حيث نجد إلى جانب إكرام نيروز «المطربة المعروفة الآنسة دولت» (ص ٨٤) التي تمتد منطقة نفوذها إلى وزارة ودوائر، وتنظّم أسعار خدماتها بما يشبه التسعيرة القانونية بتراتبيتها وأصولها[٤٤]،وإزاءها تبدو شخصية عبد العزيز بك راضي هزيلة وغير فاعلة عكسها تماماً[٤٥]. المناسبة الثانية قائمة في النزهة الليلية إلى القناطر حيث تحمل أحاديث الساهرين مزيداً من التأكيد لما لاحظناه حتى الآن،كما تنقل صورة عنه قصة زوجة الباشا والسائق[٤٦]،وقصة مقامرة شاب

---

(٤٢) عزوز هذا «شخص غريب المنظر، ضخم الجسم في غير تناسق، مكرش، كأنه مادة حيوانية لم تسوَّ بعد، يمشي منفرج الساقين كأنه داه (...) كان يوماً موظفاً محترماً، ثم اضطر إلى الاستقالة لأسباب خلقية، فاشتغل بالأعمال الحرة، وعرفه أناس من ذوي النفوذ فأُعيد إلى الخدمة وسار قدماً... ولكنه لم يهجر أعماله الحرة (...) عمله الحر شقته الأنيقة فيها مائدة للقمار وفيها الحسان الكواعب الحور» (٩٦). ولنلاحظ هنا كثرة عدد القوّادين من الرجال في هذا النص القصصي كمظهر آخر من مظاهر انعدام فحولتهم، فإلى جانب عزوز هناك أبو إحسان والأخشيدي؛ كما يطلق النعت ذاته على محجوب كما أسلفنا.

(٤٣) أحمد «شاب كالقمر ممشوق القوام، بديع الحسن، ناعم البشرة، فاتن العينين، أخّاذ الملامح، لامع الشعر، يخطر كالغزال نافثاً سحر الأنوثة والذكورة معاً (...) أشهر من نار على علم. يدعونه بحق كوكب الشرق» (ص ٩٦ ـ ٩٧) وهو لذلك يشفع لنفسه فيوظف ببنك مصر براتب ضخم هو الذي لم يمض على تخرجه من الجامعة أكثر من عام. ولنلاحظ هنا كذلك أن تحسّن وضع محجوب يتم بأسلوب نسائي، ليس فقط عملياً، بواسطة إحسان، وإنما أيضاً شكلياً: «هذه الحياة تفرض عليه العناية بلباسه كالنساء سواء بسواء...» (ص ١٧٢) كدليل إضافي على القانون النسائي المسيطر، وعلى أن السلطة نسائية مطلقة.

(٤٤) «منطقة نفوذها السكك الحديدية ووزارة الحربية وبعض الدوائر الكبرى... (...) والأسعار كما يلي: الدرجة الثامنة ثلاثون جنيهاً، والسابعة أربعون، والسادسة مائة جنيه، والدفع فوراً...» (ص ٨٥).

(٤٥) يقتصر نفوذه على وزارة الداخلية فحسب، وفي العهد الحاضر فقط (ص ٨٤)، وهو غائب عن البلد لن يعود إليه قبل شهر ونصف (ص ٨٥).

(٤٦) ينكر أحد الساهرين «أن الزوجة أجبرت الباشا زوجها على الإقامة في فندق إبقاء على سائق السيارة..» مع ما يدل عليه الخبر من تسلط نسوي يكتمل في تتمته إذ يخيّرها «الباشا بين بقائه هو أو السائق» فتختار السائق مؤكدة سيطرتها المطلقة في السلب والإيجاب، في الرفض والاختيار، في المنع وفي الاستمتاع، حاصرة بالرجل موقف المتقبل الضعيف المنصاع... وبنفسها موقف التحكم والاستبداد والقوة.

بعشيقته[٤٧]، وجملة من تصرفات الساهرين أنفسهم[٤٨].

يمكن القول إن أياً من الشخصيات النسائية الأخرى التي تلعب دوراً أقل أهمية من تلك التي نكرناها، لا تشذّ عن السياق العام الذي حاولنا استقراءه حتى الآن والمتمثل بموقع فحولي قضيبي للمرأة، مقابل انعدام الفحولة والخصاء لدى الرجل في هذه الحكاية[٤٩]. وإذا كانت هناك بعض الومضات المخالفة فإنها في الشكل الذي تأتي فيه والدلالات التي تحملها تؤكد القاعدة العامة كاستثناء ذي مغزى خاص يتطلب تأملاً وتحليلاً على حدة[٥٠].

---

(٤٧) ليست صيغة الخبر هنا إلا صيغة مموّهة لحقيقة التسلط النسوي، وضعف وذبول الشخصية الرجولية. فظاهر الخبر يجعل الرجل يتعامل مع المرأة كشيء يملكه ويتصرف به بحرية مطلقة حتى أنه يبيعه أو يتداوله مع سواه من الرجال. أما حقيقة الخبر فمعاكسة لهذا الطرح، وهو ما يبطنه التعقيب على الخبر، إذ يسأل أحد الحاضرين: «وهل رضيت المرأة؟!» معيداً الخبر إلى سياق الحكاية العام، ويأتي الجواب فاضحاً: «كانت في حالة سكر بيّن، وقد انتقلت ملكيتها إلى الرابح، أو ـ هو الأصح ـ انتقلت ملكيته إليها..» (ص ٢٠٥). الأصح إذن هو التالي: المرأة هي التي تملك الرجل، وتملكه بقدر ما يعنيها، بقدر ما يشكل من قضيب تلحقه بها وتستحوذ عليه، ويصبح هو بذلك تابعاً ومرتهناً لها، ولذلك من المنطقي في هذه المعطيات أن تكون خسارة المقامر ضياعاً منه للعنصر الذي يغريها به، فينتقل اختيارها إلى الند المقابل، إلى المقامر الرابح، ويتخذ هذا الانتقال صيغته المموهة هنا بسكر المرأة ومقامرة الرجل والتباس الملكية، لتتم عملية انتقال فعلية مزدوجة: انتقال الخاسر إلى خارج منطقة النفوذ النسائية، والرابح إلى داخلها؛ وتبقى المرأة في الحقيقة مكانها: محتفظة بقوة القضيب وسلطة دون تعديل فعلي يذكر.

(٤٨) عدا ما سبقت الإشارة إليه بصدد الفشل الذي يحيق بمحاولة علي عفت مطارحة إحسان الغرام، لاحظ حيرة المتزوجين حين يسألون «هل حقق الزواج أحلامهم» وفرارهم من الجواب إلى الضحك (ص٢٠٤) والمشاحنة العلنية بين زوجين وتبادلهما السباب (ص ٢٠٦)، مما يبين أن سلطة الرجال في العائلات معدومة أو متنازع عليها؛ وقارن بين حالات السكر التي تجتاح شخصيات الرجال وبينهم حسني شوكت (ص ٢٠٦) وعلي عفت (٢٠٨) وبشكل خاص محجوب (ص ٢٠٨) بينما تحافظ إحسان على توازنها (ص ٢٠٥ ـ ٢٠٩) وتبدو حكمت امرأة «تشرب زجاجة كاملة دون أن يبوح لسانها بسر» (ص ٢٠٣).

(٤٩) يمكن الرجوع إلى النص لتعقب أوضاع هذه الشخصيات، ونكتفي منها هنا ببعض الإشارات السريعة. فأم إحسان هي التي تزوجت أباها الذي كان «يرتزق في سوق النساء بجماله وصفاقته» والذي «وهبته ما ادخرت من مال ليتاجر به» فيحاول بعد تبديده المراهنة على ما يمكن لإحسان أن تأتيه به؛ وإذا كان يطمع في المال فإن أمها تغريها بالبغاء... (ص ١٩ ـ ٢٠). وفي الحوار الذي يجري بين بعض الطلبة يذكر «مستر ارفنج مدرّس اللاتيني ذو الشعر الذهبي» كما تذكر آنسة بدينة... ويطرح السؤال التالي: «ألم يكن من الإنصاف لو خلق أنثى، وخلقت آنسة درية ذكراً؟!» (ص ٥١). ورغم بؤس «جامعة الأعقاب» فإنها هي التي تفرض تسعيرتها على محجوب «بصوت يدل على الإنذار...» (ص ٢٩). كما أنّ أم محجوب، رغم ما بها من بؤس وكدح رهيبين، تبدو، بالمقارنة مع ما انتهى إليه زوجها إذ أصيب بالشلل الجزئي، أكثر قدرة وفعالية من زوجها المقعد والعاجز. ومحجوب ينسب الاخشيدي إلى أمه مراراً (ص ٦٥ و ٩١ و ١٨٣)... الخ.

(٥٠) المقصود هنا بعض الشخصيات النسائية اللواتي يبدّين خاضعات للرجل، أو اللواتي لا يفرضن =

ثالثاً: لاوعي النص/ مغامرة ليبيدية

بدل الأخذ بما يطرحه مورون (Charles Mauron) حول تمثيل الشخصية الرئيسة في النص للأنا النفسية[٥١]، نميل إلى القبول هنا برؤية فرويد للرواية البسيكولوجية عندما يلاحظ «أن السمة الأساسية للرواية البسيكولوجية تقوم على نزوع المؤلف الحديث إلى تجزئة أناه بواسطة الملاحظة الذاتية إلى أنوات جزئية (...)، الأمر الذي يقوده إلى تشخيص مختلف التيارات التي تتصادم في حياته النفسية في أبطال»[٥٢]. بيد أن هذا القبول لا يشكل تبنّياً يسعى إلى تحديد الوضع النفسي للمؤلف، بل إلى تلمس الهيكلية النفسية التي تصوغها البنية الروائية، أي أننا سنكتفي هنا بالتعامل مع النص أساساً كوحدة نفسية قائمة بذاتها مستقلة عن المؤلف، ورغم أن هذا الاستقلال لايعني الانفصال فإننا لن نتطرق إلى العلاقة التي تربطهما ببعض هنا، متوقفين عند تحليل نفسي لمعطيات النص بذاته وحسب[٥٣].

وإذا كنا حتى الآن قد تابعنا وجهة الخصاء والفحولة في العلاقة بين الرجل والمرأة، فإننا سنحاول هنا تتبع الصيغة المميزة التي تتوزع ضمن هيكليتها هذه الوجهة. فمما لا شك فيه، وذلك واضح في ما سبق، أن الخصاء الذي يتهدد الشخصيات الذكورية ليس واحداً، فهو يأتي بأشكال متعددة وعلى كثافة متمايزة لدى هذه الشخصيات، حتى أن هناك شخصيات تبدو خارج تأثيره، وبينها ربما تلك التي لم نتناولها بتفصيل وتدقيق كافيين. لهذا السبب سنحاول دراسة النص الروائي من منظور مختلف يعتمد على التعامل معه كبنية ذات نفسية بخلفيتها اللاواعية، بمعنى آخر: سنحاول فهم النص على أنه وحدة متناقضة تتفاعل فيها «تيارات نفسية» متعددة تتألف وحدتها، في النهاية، في سياق ما سبقت الإشارة إليه من خصاء يتهددها أو ينال منها، وذلك للتوصل إلى تحديد التيار أو الطرف المقصود

= سلطتهن عليه، فالظاهر أن الخصاء هنا ذاتي ولذلك يتعطل الفعل الخارجي (دور المرأة)، كما أن حركة القصص ترمي بهذه العلاقة خارج المجال الزماني ـ المكاني للحكاية أو بعيداً عن مركزه، كما هو الحال بالنسبة إلى خطيبة مأمون أو أم محجوب... والمرأة التي تتوسط لابنتها لدى الاخشيدي تبدو أرقى من ذاك الرجل الذي يطالبه بنقل قريبه إلى القاهرة... (ص ٦٥)، وتومىء إلى خط التقدم المتصاعد للفتاة بما يضاهي خط الاخشيدي وإن لم يكن يستند إلى أسلوبه الخاص.

(٥١) راجع: Charles Mauron: **L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine,** Paris, Librairie José Corti 1969, p. 52 - 55.

(٥٢) S. Freud: **Essais de Psychanalyse appliquée,** Paris, Gallimard - «Idées» 1933, p. 78.

(٥٣) Y. Gohin: «Progrès et problèmes de la psychanalyse littéraire» (نكر سابقاً)

أساساً بهذا الخطر، وما هي النتائج التي تمّت بهذا الشأن، وكيف يمكن لهذا كله أن يؤلف بنية عامة نتمكن من خلالها استقراء بنية اللاوعي التي تحكمها. ضمن هذا الاهتمام تحتفظ شخصيات الرفاق الأربعة مأمون وعلي ومحجوب وأحمد بموقع متميّز، لأننا نجد فيها هيكلية البنية النفسية في أبسط صورها. فالشخصيات الأربع هذه ليست في الحقيقة إلا ثلاثاً، إذ إن الأخيرة ليست إلا مضاعفاً للذات كما يتردّد غالباً في الأعمال الروائية وكما سنتبيّن لاحقاً. ويمكننا الإعلان مباشرة أن الشخصيات الثلاث الأولى هي تسميات روائية للبنية النفسية بمستوياتها الثلاثة المعروفة، تتمثّل فيها أوضاعها وصلاتها بشكل كبير الخصوصية، حيث يمثل مأمون فيها دور المحافظ على القيم والتقاليد الاجتماعية والأخلاقية السائدة متماثلاً بذلك مع موقع الأنا ـ الأعلى في رقابته النفسية، ويمثّل محجوب دور الشهوة الجنسية الجامحة المماثلة للطاقة الجنسية الموّارة أو لليبيدو المتوثّب الذي يحتل من جراء القمع الذي يلحق به موقع اللاوعي في الذات النفسية، ويظهر علي في دور الموفق بين هاتين القوتين أقرب ما يكون إلى الأنا النفسية ـ الاجتماعية المتوازنة التي تدفع ثمن هذا التوازن غالباً[٥٤].

● ما يتيح لنا اعتماد هذه النظرة جملة من الدلالات تتوزّع النص بأكمله وتشكّل نسيجه النفساني العميق. فمنذ دخول الشخصيات مجال الحكاية في مستوى قصصها الأول ـ وغالباً ما يكون هذا الدخول إشارة إلى سمة عامة للشخصية أو موقع أو دور مميز لها، كما هو الحال في علاقة المطلع بالرواية ـ نجد هذه البنية النفسية قائمة على مستويين: مستوى الدلالات المعنوية لمداخلاتها، ومستوى الترتيب الذي تأتي فيه هذه المداخلات.

في أول حوار تقدمه الرواية بين هذه الشخصيات، يبدأ مأمون منتقداً اهتمام الشباب بالفتيات (ص ٧)، ويبدأ تحديداً بأداة النفي «لا»، جاعلاً في مضمون قوله وفي لغته المستعملة صورة المنع والقمع اللذين تمارسهما القيم والأخلاق السائدة، وهما إذ يدوران هنا حول الفتيات فليؤكدا أن موضوعهما جنسي أساساً. وهو لاحقاً عندما يدلي برأيه يبدأه قائلاً: «أقول ما قال ربي» (ص ٨) منتسباً بذلك إلى الصورة المثالية لهذه القيم ولموقعها المتميز ضمن الأنا ـ الأعلى، كأب أكبر تصاغ عبره قوانين الكبت المطلقة كما يؤكد ذلك لاحقاً: «حسبنا المبادىء التي أنشأها الله

(٥٤) **Encyclopoche: La Psychanalyse,** Paris, Librairie Larousse 1976, p. 12 - 13.

عز وجل» (ص ٩)[٥٥]. في المقابل يبدو محجوب مجسداً للطاقة الجنسية الكامنة، الليبيدو الذي يجد إزاء الكبت المفروض عليه ميدانه الخاص في مجال اللاوعي حيث تنتظم حول الرغبة الطفولية الأساسية جميع الرغبات المكبوتة الأخرى في نسق، في بنية شبيهة بالبنية اللغوية، على أن اللغة كقانون، كمنع، كبنية مفروضة، هي التي تشكّل شرط اللاوعي، وعلى أن الرغبة اللاواعية لا تأخذ طريقها إلى التعبير (والعبور) إلا في التحايل، في التخفي والتمويه، أي أنها لا تحضر إلا بشكل رمزي يتلاعب على النظام الرمزي ذاته باستغلال إمكاناته على أبعد ما يكون غوراً ومداورة.. ضمن هذا المفهوم يأتي حديث محجوب حديثاً عن الرغبة الجنسية المكبوتة التي تتلمّس طريقها للتحقق بإخراج الأنا ـ الأعلى من طريقها[٥٦]، منبئاً بالموقع الذي يحتلّه في البنية النفسية للنص، موقع اللاوعي ذاته[٥٧]. وإذا كان الأنا ـ

---

(٥٥) هذا ما يقول به فرويد حين يعتبر أن «هناك صلة حميمة تجمع العقدة الأبوية مع الإيمان بالله (...) فالإله الشخصي ليس شيئاً آخر نفسانياً (بسيكولوجياً)، غير أب بهيئة مختلفة».
S. Freud: **Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci** (ذكر سابقاً) ص ١٢٤.
يمكن بإيجاز ملاحظة العلاقة بين ما يشدّد عليه لاكان من أن الدور الرئيس للأب قائم في اللغة، هذا النظام الرمزي الذي هو أيضاً القانون المفروض، ومن أن التماهي بالأب كمرحلة أخيرة في العلاقة الأوديبية ليس إلا اعترافاً بسلطته القضيبية باعتبار القضيب دالاً مجازياً، ومجازاً أبوياً، أي إنه خضوع لقانونه ودخول في نظام اللغة والرمز معاً. والعلاقة حميمة بين هذا الطرح وبين ما يبدأ به **إنجيل القديس لوقا**: «إذا كان كثيرون قد أخذوا في ترتيب قصص الأمور المتيّقنة عندنا، كما سلّمها إلينا الذين كانوا معاينين منذ البدء وخادمين للكلمة، رأيت أنا أيضاً...»، وإنما أيضاً وبخاصة ما يعلنه **إنجيل يوحنا** في مطلعه: «في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله، هذا كان في البدء عند الله...»، حيث يختصر الله اللغة كلمة يكونها.
ويمكن لنا أن نمضي في تفصيل هذه العلاقة ملاحظين أن تسمية الله بالأب ستدخل في هذا السياق، وأن علاقة الأب باللغة علاقة يختصرها بدوره كلمة ـ دالاً تتدرج به ومنه جميع الدوال الأخرى أي اللغة بأكملها، من حيث تكونه من حرفين يشكلان مطلع أحرف الهجاء ووجهة سياقها: ألف باء... وماذا إذا كان الرب مقلوب الأب! **والقرآن** لا يستبعد مثل هذا التأويل عندما يشير إلى دور مماثل للإله ـ الرب (الله) الذي يعبر عن سلطته بالكلمة: علّم آدم الأسماء كلها... وبذلك جعله متفوقاً على جميع الملائكة الذين طلب منهم أن يسجدوا له...
كما أنّ النص الروائي يستدعي الموقف ذاته حين ينكر في حوار داخلي لمحجوب وهو يمضي ليحقق خرقاً كبيراً للقانون الأبوي ـ الديني: «لا ينبغي أن يدع اسماً يهوله فما هو إلا اسم...! وكثير مما نحسبه حقائق أو قيماً ما هي إلا أسماء...» (ص ١١٤).

(٥٦) هكذا يبدأ محجوب حضوره القصصي رداً على ملاحظة مأمون الانتقادية: «أعذرهم يا أستاذ مأمون، فاليوم الخميس، والخميس عند الطلبة يوم المرأة بلا منازع» (ص ٧).

(٥٧) يقول لاكان: «لا يوجد لاوعي لأن هناك رغبة لاواعية، منفرجة، ثقيلة، caliban وحتى حيوانية، رغبة لاواعية مرفوعة من الأعماق، وهي بدائية وعليها الارتفاع إلى المستوى الأعلى للوعي. بالعكس تماماً، =

الأعلى يجد مثاله المطلق في الرب، فإن مثال الليبيدو المطلق قائم في الشيطان ندّه المباشر، هذا الخارج المطلق على القانون الإلهي، والذي يجد في محجوب نفسه تجسيده الكامل ليس كشيطان وحسب، وإنما أيضاً «كشيطان عزيز»[٥٨]، بكل ما تعنيه هذه الصفة من تعرُّف على ما يتضمّنه هذا الشيطان الليبيدي من رغبات غالية وحميمة. وتأتي نظرة محجوب إلى المرأة تعبيراً عن هذا المكبوت الباحث عن متنفَّس كي لا يؤدي تفاقمه إلى الانفجار المؤذي، وهي تحمل رغم ميكانيكيتها الظاهرة وبسببها، الدلالة الواضحة على مادة المكبوت الجنسية وعلى إلحاحه اللاواعي وعلى خطره العظيم في آن[٥٩]. وأخيراً ليست «ظظ» التي يطلقها استهانة بالمبادىء التي يطرحها كل من مأمون وعلي وحسب[٦٠]، إنما أيضاً «هي المثل الأعلى....» (ص ١٠) لليبيدو الذي يعلن عن نفسه هكذا كندٍّ نقيض للرب، للأنا ـ الأعلى[٦١].

بين محجوب ومأمون يأتي علي ممثلاً للأنا النفسية ـ الاجتماعية، ممثلاً هذا السعي الدؤوب نحو التوازن بين الطرفين المستبدين، بين الليبيدو القائم في اللاوعي والقمع الأخلاقي القائم في الأنا ـ الأعلى؛ وهاجس التوازن هذا هو ما يحكم

= يوجد رغبة لأنه يوجد لاوعي، أي لغة تفلت من الذات في بنيتها ومؤثراتها، ولأنه يوجد دائماً على مستوى اللغة شيء يتعدّى الوعي، وأنه هنا يمكن لوظيفة الرغبة أن تتحدد» J. Lacan: «Psychanalyse et médecine». in **Lettres de l'Ecole freudienne,** n°1, p. 45. مرجع مذكور من قبل مصطفى صفوان في: **Qu'est-ce que le structuralisme,** Paris, Seuil 1968. p. 252 - 253.

(٥٨) وهي تسمية يستعملها أحمد بدير حين يسأله: «ورأي شيطاننا العزيز؟» (ص ٨) حيث يفضح هذا الاستعمال بنسبته إلى النحن، الأنا الجماعية، دور الليبيدو الخطر المتمثل في هذه الشخصية.

(٥٩) يقول محجوب: «المرأة.. صمام الأمن في خزان البخار..» (ص ٨).

(٦٠) في واقع النص لا يواجه محجوب بظظّه مأمون مباشرة، وتأتي كلمته هذه تعقيباً على ما ينكره علي أو إعلاناً لرأيه الخاص ونظرته الخاصة للأمور والوجود، وفي هذا إشارة مزدوجة إلى أن الأنا أولاً هي محور الصراع، وليست المواجهة بين الأنا ـ الأعلى والليبيدو مطلقة وإنّما محكومة بهذه الأنا بالذات وتجري عندها. يتماثل ذلك تماماً مع النظرة الإسلامية للصراع بين الله وإبليس، صراع لم يقم إلا مع انتصار الله لآدم وتفضيله على إبليس، وهو لا يخاض بينهما مباشرة وإنما من خلال آدم الذي يتنازعانه ويحاول كل منهما السيطرة عليه. والنص يتحرَّج، ثانياً، من أن يأتي بظظ تعقيباً على مقولات مأمون الدينية، ربما كموقف يتبنى النظرة الإسلامية المذكورة جاعلاً المواجهة بين محجوب ومأمون تتم عبر علي الذي يطبقان عليه من موقعين مختلفين، أو كتخوّف من ردة فعل سلبية ضده فيخضع للإيديولوجية الدينية المسيطرة.

(٦١) ليس لنا إلا أن نقارن في هذا السياق هذا التمثيل اللغوي لقانون الليبيدو «ظظ» بمقابله في قانون الأنا ـ الأعلى «أب»، حيث يبدو تعاقب حرفين متجاورين في الترتيب الهجائي صيغة معجمية في المواجهة المعنوية بدلالاتها النفسانية. هذا إلى جانب العلاقة الدلالية بين المفروض والمحظور.

مداخلاته ويطبع شخصيته. فهو عندما يبدأ الكلام في النص القصصي على الشبان والفتيات يلاحظ أنهما «نصفان يطلب أحدهما الآخر منذ الأزل» (ص ٧) منطلقاً من موقع وسط بين انتقاد مأمون وإغواء محجوب، ورأيه في المرأة يؤكّد هذا الهاجس. فإزاء ما يقوله الرب وما يدعو إليه الشيطان يرى أن علاقة المرأة بالرجل ينبغي أن تكون شركة دعامتها «المساواة المطلقة في الحقوق والواجبات» (ص ٨)؛ وهمّه التوازني بارز أيضاً في الدعوة إلى مبادىء اجتماعية مقابل مبادىء الله الغيبية أو «طظ» الشيطان العبثية (ص ٩ ـ ١٠).

يأتي تصوُّر محجوب لهم ثلاثتهم ليكرِّس بإيجاز وبلاغة مواقعهم المتمايزة هذه إذ يقول: «أنا رأسي هواء، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة، وعلي طه معرض أساطير حديثة» (ص ١١) معلناً ببساطة التشبيه الموقع الذي تحتله الأنا بين رحابة الانطلاق الذي يدعو إليه الليبيدو وبين تزمّت القمع الذي يتعامل به الأنا ـ الأعلى. والأمر نفسه يعلنه أيضاً الوصف الذي يجعله الراوي لهم: «كان مأمون رضوان أطولهم قامة، ومحجوب عبد الدايم مثل طوله تقريباً، أما علي فربعة متين البنيان...» (ص ٨) جاعلاً الندين المتواجهين يقفان عند موقعين شبه متوازيين، بينهما يأتي علي ربعة وسطاً لا يعرف شطط الطول ولا نزق الخفة لدى الآخرين[٦٢].

إذا كانت دلالات المداخلات ترسم لنا هذه الصورة المحددة لمواقع الشخصيات، فإن الترتيب الذي تأتي فيه لا يقوم بغير تأكيدها. ففي أول حديث تبدأه هذه الشخصيات يفتتحه مأمون مبادراً إليه ويلحقه تباعاً علي ومحجوب (ص ٧). وفي الحديث الثاني الذي يخوضونه يأتي تباعاً مأمون ثم علي ثم محجوب (ص ٩)، ويأتي اندراج النص لاحقاً خاضعاً لهذا التوزيع اللاواعي، حيث يلاحق السرد تباعاً كذلك مأمون (ص ١١ ـ ١٤) فعلي (ص ١٥ ـ ٢٥) فمحجوب (ص ٢٥.....). وهو بعد أن يشير إلى وجودهم في «ثلاث حجرات متجاورة في الطابق الثاني» من بناء الطلبة المستدير ذي الطباق الثلاثة[٦٣]، يجعلهم يخرجون تباعاً على النحو التالي:

---

(٦٢) إذا كان هناك خلل ما في التوازن المشار إليه بين محجوب ومأمون لصالح الأخير ـ قارن ص ١٢ و ص ٢٦ ـ فللامتيازات التي يتمتع بها في نطاق سلطته على الذات مقابل الحرمان الذي يعانيه الآخر (الأوّل) من جراء القمع الذي يتعرّض له.

(٦٣) ليس التجاور هنا إلا شكلاً آخر افقياً لذاك التركيب المكاني العمودي الذي يمثّل مواقع الأنا ـ الأعلى والأنا والليبيدو. انظر لاحقاً اجتماع هؤلاء الرفاق الثلاثة وحدهم وتتابع أدوارهم في بدء الحوار على النحو المذكور (ص ٤٥).

مأمون في العصر (ص ١٢) وعلي في المغيب (ص ١٥) ومحجوب في الليل (ص ٣٠ ـ ٣١)، حيث ترتسم مجدداً مواقع هذه الشخصيات في هذه الأضواء الجديدة التي لا يفتقر أولها إلى الارتباط بالأنا ـ الأعلى الاجتماعي بقوانينه ووعيه اليقظ ودوره في الحراسة والمراقبة، ولا ثالثها إلى الصلة بالظلام ميدان تحركه الأمثل أو مجال كمونه المجهول، وبينهما يأتي الثاني متوازناً معتدلاً يحاول أن يوفق بين الطرفين بطريقة ما[٦٤]. إلا أن هذا الترتيب يمثل أيضاً وجهة تمضي نحو الليل، نحو اللاوعي، وكأن القصص هو سبر لأغواره، وهو إذ يمضي في متابعة الطرف الأخير، محجوب، يعلن على طريقته الخاصة هذه انغماسه في عالم الليبيدو اللاواعي، ويكون هو بالذات لغته، صوته المجازي المعبر عنه في البنية القصصية، تحقيقاً روائياً وحضوراً قصصياً له، أو أن البنية القصصية ذاتها تصبح مغامرة ليبيدية شيّقة.

إنما قبل السعي وراء هذه المغامرة اللاواعية يجدر بنا أن نحدد موقع الشخصية الرابعة، الرفيق الرابع أحمد. فهذا لا يتمتع بأية سمة مميزة غير عمله الصحفي، وليس هناك من إشارة واحدة في النص إلى وضعه العائلي أو ماضيه أو ارتباطاته خارج هذا المثلث من «الأصدقاء ـ الأعداء»، وليس هناك من إشارة تدل على علاقة له بالمرأة، كما أنه حين يمضي رفاقه إلى دار الطلبة يمضي هو إلى الجريدة (ص ١١). فلا يبدو له أي دور في التركيبة النفسية التي تتشكل من الرفاق الثلاثة الآخرين، خصوصاً أن النص لا يشير إلى أي غرفة خاصة به في بناء دار الطلبة. وفي الحديث الذي يتناول به الرفاق علاقة الشباب بالفتيات ينحصر دوره باستدراج الآخرين إلى التعبير عن آرائهم بهذا الخصوص (ص ٧)، ولا يدلي هو بأي رأي معلناً: «على الصحافي أن يسمع لا أن يتكلم»... (ص ٨). وفي الحديث اللاحق عن المبادىء يكاد دوره ينحصر في بلورة

---

(٦٤) خلال هذا الدخول والخروج لا يكف النص عن إقحام إشاراته المتعددة التي تعلن باستمرار خصوصية انتماء كل من هذه الشخصيات الثلاث. فمأمون هو الأكبر عمراً (٢٧ سنة: ص ١٤) ربيب «مدرّس بالمعاهد الدينية» وخاطب لفتاة من «أسرة محافظة على تمسكها بالتقاليد القديمة» معجبة بسلوكه التقليدي «العفيف» مع خطيبته ومقدّرة له(ص ١٢) بما يعنيه ذلك من انتماء إلى المؤسسات الأبوية ومفاهيمها القمعية. ومحجوب على نقيضه ربيب الطرق والخاضع لفطرته بلا وازع (ص ٢٧) ينفرد دون رفيقيه بإقامة علاقة جنسية مع «جامعة أعقاب سجائر» (ص ٢٨) بما يعنيه ذلك من تفلّت وتهتّك يهزآن بالقيم والأحكام السائدة ويخضعان للحاجة والرغبة الجنسية الملحاح دون سواها. بينهما يأتي علي في دور العاشق الذي تعبر الرغبة الجنسية لديه عن نفسها باتزان (ص ١٨) يؤكده التطلّع إلى زواج غير بعيد (ص ٤٤).

موقف محجوب منها دون أن يبدي هو موقفه الشخصي؛ إنه عملياً على هامش البنية النفسية التي يقوم عليها النص، ولكنه كذلك ليس دون فعالية فيها، إذ إنه من موقعه الهامشي هذا يسلّط الضوء على معطيات هذه البنية وعناصرها، إنه يلعب دور المرآة التي تتعرّف فيها الذات على أحوالها كما رأينا، وكما سيستمر على امتداد النص الروائي[٦٥]. يمكننا أن نضيف أن مهنته كصحافي تشكل تأكيداً لما نذهب إليه هنا[٦٦]، وكمرآة يمثل مضاعفها.

لكن الشخصية التي يتابعها النص هي شخصية محجوب بشكل أساسي، وهذا يتفق مع النظرة إلى العمل الروائي على أنه محاولة تحقيق رغبة لاواعية، وأن ذلك قائم في لاوعي النص، قائم في دلالات البنية التي يصوغها والتي تؤلفه، وهي دلالات غير مباشرة، رمزية، ذلك أن تحقق اللاوعي لا يعلن عن نفسه إلا بطرق وأساليب ملتوية ومع كل الالتباسات المموّهة لحقيقته والمخفّفة لوقع حضوره.

● يقدم النص وضع محجوب كممثل لليبيدو الكامن في اللاوعي على أنه متمرّد على المبادىء غير آبه بالقيم جميعاً، متحصّناً بظنّه معتمداً إبليس مثاله وقدوته، وعلى أنّه كذلك ناقم على رفيقيه مأمون وعلي (اللذين يعترضان سبيله) ويتمنى حتى إبادتهما[٦٧]! لكنه أيضاً هو الوحيد بين رفاقه الذي يقيم علاقة جنسية بالمرأة. يبدأ النص بتناوله وهو ينتظر ساعة لقائه بهذه المرأة ـ التي لا نعرف اسمها كما لا نعرف اسم خطيبة مأمون ـ ولكنه بدل أن يمضي مع حلول الظلام إلى موعده هذا يتجه إلى مكان آخر في وجهة معاكسة (ص ٣١)، ذلك أن خطاباً يأتيه من بلدته ينبئه بمرض خطير ألمّ بأبيه، فيذهب للاطمئنان عليه. منذ البداية إذن يواجه محجوب بالقمع، وهو قمع يحول دونه ودون تلبية لذته الجنسية، وهو مرتبط بحضور أبويّ ما. الأب هنا يتدخّل ليحول دون محجوب والمرأة. وهو هنا ممثّل الأنا ـ الأعلى، يقوم بقمع الرغبات المحرمة لليبيدو، وهي رغبات كان محجوب يتحفّز لتحقيقها بعد ابتعاد مأمون وعلي،

---

(٦٥) راجع ص ١١٣ و ١٦٣ و ١٧٧ و ٢٢٢.

(٦٦) لنلاحظ هنا أن هذه المهنة هي موئل الهامشيين المراقبين غير المنخرطين في علاقات ناجحة، فعدا أنها تتفق ووضع أحمد المنعدم العلاقات الجنسية، فإنها تصبح أيضاً مجال نشاط محجوب في مرحلة الكمون والخصاء التي يمر بها بعد شلل والده.. (ص ٦٦ ـ ٦٧) وهي كذلك ستكون ميدان علي بعد أن تنقطع علاقته بإحسان (ص ١٧٧).

(٦٧) إنه يودّع كلاً منهما بظنّ مفعمة سخرية وحقداً (ص ٢٦)، وهو مع ذلك يحسدهما ويمقتهما! ولا يتردّد عن إبادتهما لو وجد في ذلك نفعاً (ص ٣٢٢).

أي أن الليبيدو يحاول استغفال الأنا ـ الأعلى والأنا ليخرج من اللاوعي في جنح الظلام ليفرض سطوته. إلا أن من يحول دون هذه السطوة بالذات هو الأب متمثلاً هنا بالكلمة ـ الرسالة، بالدال تحديداً، وبالرمز الذي يحاول محجوب فك طلاسمه (ص ٣١). إن الأب هنا يحل محل مأمون ـ أو هو يسترجع محله، يتدخل مباشرة، ويلعب دوره بشكل لا واعٍ ـ فيتجه الابن إليه ليخضع لمشيئته[٦٨]، وتكون هذه المشيئة نوعاً من العقاب الذي يفرض على الليبيدو لهذا التظاهر الجنسي البارز ـ تظاهر كان يتم والأب في حالة غياب، ثم في حالة عجز ومرض ـ والعقاب هنا لا يمكن أن يكون إلا نوعاً من الخصاء الذي يتمثّل بانتزاع العنصر الذي يتيح لمحجوب ممارسة الجنس: المال[٦٩]. وهو خصاء يتمثّل بالحرمان الشديد الذي يفرض على محجوب فيعذّبه ويفنيه ويتهدّده بخطر الموت (ص ٥٠ ـ ٥٢...). لكن اشتداد القمع هذا يدفع بالرغبة اللاواعية المكبوتة إلى البروز مجدداً في شكلين: الأول شكل الأحلام والتصورات الجنسية التي تأتي بصيغة الأكذوبة التي ينخرط فيها محجوب في حديثه مع أحمد، مدّعياً أنه غيّر سكنه كي يتيح للمرأة التي يعرفها أن تزوره[٧٠]؛ والثاني شكل التصرف غير المنضبط الذي يبدر من محجوب تجاه تحيّة، والمعبّر عن مدى احتقان الشهوة المكبوتة لديه[٧١]. ولما كان للمرأة الدور المميز الذي لاحظنا فحولته أعلاه، فإن موقف تحيّة هنا يأتي حاسماً في ضبط الشهوة وفرض الكبت والخصاء على الليبيدو، فيخيّم هدوء رهيب عليه يعبّر عنه النص في مضمونه وفي تعبيره[٧٢].

---

(٦٨) لنلاحظ هنا أنه يتجّه شمالاً: نحو موقع الأنا ـ الأعلى؟

(٦٩) راجع الملاحظة رقم ٣٣.

(٧٠) راجع ص ٤٨ و ٥١ ـ ٥٢. ولنلاحظ أن وقوع العقاب ـ الخصاء على محجوب يتزامن مع انتقال مسكنه، بحيث يبدو خروجه من دار الطلبة مظهراً من مظاهر هذا القمع الشديد الذي يؤخذ به، فلا يبقى في تلك الدار إلاّ علي ومأمون؛ وكأن الذات في الكبت الذي تتعرض به لرغباتها تخرجها من ساحة الوعي نهائياً، ترميها في اللاوعي، ولا يعود قائماً وحاضراً فيها غير الأنا النفسية الاجتماعية والأنا ـ الأعلى فقط.

(٧١) هذه الشهوة التي تظهر كأنها هي التي تتصرف دون سواها...: «وعنف هياجه حتى صار وحشاً فاقد العقل والإرادة (...) وتملكه شيطان الشهوة...» (ص ٧٤).

(٧٢) إذا كنا نلاحظ دلالات المعاني التي تبدو هنا واضحة الإيحاء (حيث يشير النص مباشرة إثر ردع تحيّة لمحجوب إلى مجيء «فترة استقرار نسبياً.» وانتقاء محجوب «لويلات الموت جوعاً» بالعمل «يواصله ليلاً نهاراً»، و «ندر تفكيره في نفسه»، وغابت ملط أياماً كاملة... الخ. (ص ٧٦))، فإن من المثير ملاحقة هذه الدلالات على مستوى الخطاب القصصي، حيث تتسارع وتيرة السرد الزمنية على أعلى ما يكون، فيتقلص التعبير إلى حده الأدنى: التلخيص على نسبة عالية من الإيجاز: «ولّى مارس بجوه اللطيف (...) وتبعه على الأثر إبريل بشمسه المزهوة (...) وجاءه في أول مايو كتاب والده الشهري...» (ص ٧٦).

إلا أن هذا الكبت لا ينهي المشكلة التي تبقى قائمة ببقاء الليبيدو ذاته متحفّزاً لبلوغ مآربه، ولانتهاز الفرصة كي يتسرّب أو يتدفّق لتحقيق شهواته ورغباته المحرمة والممنوعة، وذلك في تحايلٍ لا يتوقّف عن المناورة والتجديد ضمن معطيات يصوغها النص لتتيح إمكانية إعادة طرح جديدة للوضع النفسي للذات ولطاقاتها النفسية المكبوتة. يمكن القول إن تغيّراً أساسياً في سياق النص الروائي يقوم عند هذا التحوُّل في وضع الشخصيات ومعه إعادة تشكل اللاوعي الذاتي للنص بما يتناسب والتجربة الأولى. يعبّر النص عن ذلك بتوزيعه للشخصيات السابقة في أوضاع جديدة انطلاقاً من حدث النجاح والتخرج من الجامعة. وما يميز هذا التوزيع تأكيد أدوار هذه الشخصيات كممثلة لمستويات الذات النفسية الملاحظة سابقاً، حيث يؤكد ارتباط مأمون بالإسلام بشكل حاسم ومتبلور على صورة القانون وعلى الهيئة المؤسسية الممكنة (ص ٧٩)، بينما يتبيّن انهماك محجوب بالرغيف وعدم اكتراثه بالقيم جميعاً دلالة على اهتمامه بالاستمرار كليبيدو بعد هذا القمع ـ الخصاء ـ الموت المفروض عليه (ص ٨٠)؛ في حين يبدو علي مضطرباً في الهدف كما في الوسيلة، متردّداً بصدد القيم وبصدد العيش، كأنه يتنازعه الاتجاهان السابقان، ويفضل الانتظار ـ كحل مرحلي، إنما أيضاً كعلامة تضيء المرحلة ـ على الاختيار والإقدام[٧٣]. إن هذا التشكّل هو الصيغة الجديدة التي ستتيح للرغبة المكبوتة أن تخرج متنكرة. ويقوم النص بتحديد الشروط التي تسمح لها بذلك. وأول هذه الشروط انفكاك الأنا ـ الأعلى عن الأنا بالخروج من دار الطلبة أولاً، ثم في توجّه مأمون إلى طنطا[٧٤] «ليودع أسرته قبل السفر إلى أوروبا» (ص ٨٦). الشرط الثاني هو استفحال التأزم الذاتي لليبيدو على صعيد اللاوعي في اشتداد تيار الشهوة وعنف زخم الرغبة المكبوتة، كما يتمثّل ذلك في النقمة العارمة عند محجوب مع انقطاع إمداده بالمال من قبل أبيه وعودة التمرّد لديه بقوة بعد فترة الكمون السابقة[٧٥]. الشرط الثالث، هو وجود الأنا في حالة تردّد

---

(٧٣) راجع ص ٧٩ ـ ٨٠ حيث يتناول النص هذه الشخصيات بالترتيب الذي لاحظناه سابقاً، وهو إذ يؤكد دور أحمد كمرآة لهذه الذات بانصرافه كلّياً إلى الصحافة، فإنه يعلن بتقديمه على الآخرين من رفاقه عكس ما تم فعله في الطرح الأول (ص ٧) أهمية هذا الاستبطان الذي يمضي به النص في سبر لاوعي نفسي كي يصل إلى رغبته الدفينة والطفولية، وكي يرسم أيضاً علامة الانقلاب الذي تمثله الحكاية انطلاقاً من هذا الطرح الجديد.

(٧٤) قارن بالملاحظة رقم ٦٨.

(٧٥) يتخذ التعبير هنا عن نهم الرغبة شكل الجوع وعن قمعها شكل الموت، دلالة على خطورة الوضع الذي أضحى عليه الليبيدو: «كيف يموت جوعاً كافر بالضمير والعفة والدين والوطنية والفضيلة جميعاً؟ (...) =

ونزاع داخلي بين هذين الطرفين، نزاع يستمر قائماً في الوضع الملتبس الذي انتهى إليه علي كطالب وموظف في آن[٧٦]. وتدخل زيارة محجوب لعلي في هذا الإطار حيث يمثل كلام موظف المستخدمين إشارة لاستغلال ضعف الأنا بإلحاح منطق الليبيدو عليه في غياب الأنا ـ الأعلى[٧٧]. وفي هذا الاتجاه ينطلق الليبيدو لتحقيق رغباته، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد تمويهها. هذا التمويه مقدّم في الجزء الأول من المرحلة الجديدة حيث يتمّ الانتقال من مرحلة الخصاء السابقة إلى مرحلة استمتاع بأعمق اللذات تحريماً. في هذه المرحلة تتم عملية التمويه هذه على يد شيطان اللاوعي الذي يتخذ هنا شخصية سالم الأخشيدي شكلاً يعبر فيه إلى النص ليقدّم طرحاً مفصّلاً لما سبق لموظف المستخدمين أن أعلنه (ص ٨٤ ـ ٨٦) ممثّلاً عبر هذا الطرح التمهيد الذي سينقل الرغبة اللاواعية إلى التحقيق في ما يستعرضه لها من وسائل فعّالة[٧٨]. فالأخشيدي هو الذي يستقدم محجوباً إلى حفلة إكرام نيروز، حيث يشكّل استعراض الشخصيات الحاضرة على ضوء المرآة الكاشفة ـ أحمد ـ نوعاً من استعراض لأشكال التخفي والتحايل المتنوعة للوصول إلى الغاية المرجوّة[٧٩]. ويكون تقديم محجوب إلى ربّة الحفل شكلاً من أشكال انصياع الليبيدو لهذه القوانين (ص ١٠١) التي يشكل مخطّط مقاله صورة عنها

= شاب في الرابعة والعشرين ليسانسيه، طوع كل أمر رذيلة، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه» (ص ٨٢).

(٧٦) يعيّن علي في المكتبة ويحضّر رسالة الماجستير (ص ٨٠) وهو في ذلك يشتمل على سمتي محجوب ومأمون معاً.

(٧٧) يقول هذا الموظف لمحجوب في حضور علي: «هل لديك شفيع؟ ألست قريب أحد ممن بيدهم الأمر؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة؟ إن أجبت بنعم فمبارك مقدماً، وإن أجبت بكلا فلتزلّ وجهك وجهة أخرى»... (ص ٨١) وسيكون هذا القول بمثابة إقناع للأنا بصحة موقف الليبيدو الذي سيلتزم بهذا القول تأويلاً كما سنرى ذلك لاحقاً، مستعيناً «بشفيع» يعبر به إلى رغباته المحرمة.

(٧٨) يمكن ملاحقة وضع «الشيطان» كيف يتحول من شخصية مقموعة وعاجزة في القسم الأول المتعلق بالخصاء (راجع خاصة ص ٧٠ ـ ٧٥) إلى شخصية قوية وقادرة يتلبسها الأخشيدي (ص ١٠٣ و ١٠٦ و ١٨٨).

(٧٩) في هذا السياق يفهم تأمل محجوب للحفل بأنه تأكيد لما ذهب إليه نظراً للتماثل الذي يقيمه بينه وبين حضوره (ص ٩٦) كما يجدر فهم نظرته إلى الشاب الجميل المقتول العضلات الذي تراقصه تحية: «له طول مأمون رضوان ومتانة بنيان علي طه. فشعر أنه ـ الشاب ـ يستطيع أن يقبره بضربة واحدة. وتجهم وجهه...» فهذا الشاب صديق الفتاة التي فرضت عليه الخصاء، ووجوده بين يديها وجود بتهديد قائم ضده يتمثّله انطلاقاً من موقعه الليبيدي في مواجهة القوى التي تقمعه في الأنا ـ النفس الاجتماعية والأنا ـ الأعلى.

(ص ١٠٢). في وصوله إلى هذه المرحلة يكون الليبيدو قد أصبح مؤهلاً للحضور، فيمسك بقلمه لا كي يكتب بل ليضاجع المرأة التي يشتهيها، وذلك عبر اتفاق يعقده مع «الشيطان» ـ الأخشيدي[٨٠]، وهو اتفاق يتيح لليبيدو أن يتجاوز مرحلة الخصاء[٨١] إلى مرحلة تحقيق الرغبة اللاواعية، تحقيق لن يتمّ إلاّ في أكثر الأوضاع تعقيداً وتمويهاً، وفي إطار من المقاومة العنيفة لأي حضور للأنا ـ الأعلى يحول دون إنجازه[٨٢]. إلا أن في ضخامة التمويه دليلاً على ضخامة وأهمية هذه الرغبة التي تستحق أن نصفها بالأوديبية. فإن ما يتم فعلاً عبر لاوعي النص هو تحقيق رغبة محرّمة تجد منفذاً لها بتحقيق رغبة مكبوتة، ويجري طمس هذا الفعل المحرج بالإدانة المسبقة ثم بالعقاب اللاحق.

فالرغبة المكبوتة هي ذلك الحب، أو تلك الشهوة التي كانت تثير بركانها لدى محجوب مفاتن إحسان (ص ٢٦) هذه «الفتاة التي أحبها قديماً» (ص ١٦٧) «والتي طالما تمناها معذباً محسوراً» (ص ١٢٦) وهي رغبة تستعمل هنا كوسيلة تعبر بها وفي زخمها الرغبة اللاواعية إلى الوجود. فإحسان لا تمثل هذه الفتاة وحسب بل هي أيضاً امرأة قاسم فهمي، وهنا بالتحديد خطرها. فقاسم ذو دور ملتبس، فهو متزوج وأب وعاشق، وهو يلعب بالنسبة إلى محجوب دوراً أبوياً تكثر إشارات النص إليه. يلاحظ محجوب في أول لقاء به كيف أن «الأخشيدي يتنازل مرة واحدة عن جلاله، وينحني على يد البك في خشوع...» (ص ١١١). فإذا كان الأخشيدي شيطاناً فقاسم بك هنا إبليسه الذي يحلّ محل الرب لدى محجوب. وقاسم أيضاً يحلّ محل عبد الدايم أفندي في تمويل محجوب، فالأب الأصلي الذي أرسل آخر جنيه لابنه في أول أيار ينكفىء ليحل محله في التمويل أب بديل، يبدأ منذ حزيران بمساعدة

---

(٨٠) راجع ص ١٠٣ ـ ١١٠ حيث يعرض عليه الأخشيدي وظيفة سكرتير لقاسم فهمي مقابل أن يكون زوجاً لعشيقة الأخير. ولن تكون العشيقة هذه غير الفتاة التي أحبها علي والتي كان محجوب يتحرّق رغبة فيها؛ وسيكون هذا الاتفاق الشفاعة التي تمتطيها الرغبة اللاواعية للوصول إلى غايتها.

(٨١) لاحظ العلاقة بين نتف محجوب لحاجبه الأيسر وبين إحساسه بالخصاء، ليس هنا فقط (ص ١١٠) بل على امتداد النص بأكمله، خاصة عندما يتعلق الأمر بحد الخصاء الأول (ص ٣١) وحد الخصاء الأخير (ص ٢٢١)، بالإضافة إلى اقترانه دائماً بظهور هذا الخطر أو فرضه عليه (انظر ص ٤٢ و ٤٨ و ٩٠ و ١١٠ و ١٨٥ و ١٩٢). وقد أشارت كلين (Mélanie Klein) إلى العلاقة القوية بين التكرار المرضي لمثل هذه الحركات وبين عقدة الخصاء. راجع كتابها: Essais de Psychanalyse, Paris, Payot 1968.

(٨٢) راجع ص ١١٧ كيف تطغى صورة المرأة على ذكرى الوالدين، ثم المرور العابر والسريع على فكرة الأب العاجز (ص ١٢٨) والتلويح بدور مساعد لاحقاً (ص ١٢٩ ـ ١٣٠) دون أدنى ضيق أو قلق.

محجوب بمبلغ ضخم يتفق مع سطوته: عشرين جنيهاً[٨٣]! وفي هذا الاستبدال أيضاً استبدال للاتجاه الذي يتطوّر فيه وضع الليبيدو: من الخصاء المنحدر نحو الموت إلى إحياء يفضي إلى النعيم. وقاسم هو كذلك «رب العمل» بالنسبة إلى محجوب مع ما يتضمّنه ذلك من إيحاء ببسطوة أبوية عليه. وإذا كان ذلك يعني دوراً أبوياً ما لقاسم تجاه محجوب، فإن إحسان التي يمثّل بالنسبة إليها «الزوج الطبيعي» كما يقول محجوب (ص ١٥٧) تتمتع كذلك بدور أمومي بالإضافة إلى دورها كزوجة، وهو دور مزدوج يؤكده كونها «ربة لهذا البيت العجيب الذي يتنازعه صاحبان» (ص ١٤٤) ونظرتها إلى الطرفين نظرة تساوي بينهما إلى حد كبير[٨٤]. هكذا يكون زواج محجوب من إحسان تماثلاً ـ شيطانياً ـ بالأب ـ إبليس ـ بالحلول محله لدى الأم[٨٥]، وتحقيق أعمق شهوة محرمة قائمة في اللاوعي. لا يمكن أن يتمّ ذلك إلا بالشكل الأشدّ التباساً مثلما يقوم النص بتقديمه: بلعب دور القرنين ـ «ذي القرنين» ـ مع الأب القرين[٨٦] حيث يتداول أحدهما الوجود مع الأم في حين يلعب الآخر في «الحقل» أو «الحانة» أو في أي مكان آخر خارج «الحجرة»[٨٧]. إن تحقّق هذه الرغبة

---

(٨٣) راجع ص ١٢٨. ولنلاحظ هنا أن التمويل يتوزع أيضاً على المرحلتين اللتين تتوزعان النص، مرحلة الخصاء ومرحلة التمتع. ففي المرحلة الأولى يقوم والد محجوب بتمويله طيلة أربعة أشهر ـ من شباط إلى أيار ـ بمعدل جنيه واحد في الشهر، والمرحلة الثانية يرعى قاسم تمويل محجوب طيلة الأربعة أشهر اللاحقة ـ من حزيران إلى أيلول ـ بالعشرات من الجنيهات مباشرة أو غير مباشرة. ولنلاحظ كذلك تذكّره لأبيه عندما يقبض أول دفعة من قاسم، وهو تذكّر لا يثير في نفسه أيّ شعور بالذنب أو التقصير أو المسؤولية، وذلك عكس ردة فعله عندما يتذكّره لاحقاً بعد ممارسة الزواج.

(٨٤) فهي التي «في بيتها رجلان» (ص ١٧٣) تعتبر مع وصول قاسم إلى الوزارة «أن الوزارة آلت إليها هي» (ص ١٨٥) وتدرك «أن أية درجة يرقى إليها (محجوب) فكأنما ترقى إليها هي» (ص ١٨٦).

(٨٥) لنلاحظ أن محجوباً هو الوحيد بين رفاقه الذي يقدم النص الروائي إلى القارىء إشارات عدة بصدد علاقته بأمه التي «كانت تحب ابنها حب عبادة. وقد تضاعف هذا الحب بعد وفاة شقيقتيه في مبعة الصبا» (ص ٣٨)، وهو «كان يحب أمه أكثر من أبيه» (ص ٣٩). كما أنه حين ينكرها تبدو فاعلة بعمق في نفسه عكس صورة الأب: «ذكر على رغمه والديه، وتمثلت له صورتهما، أبوه على فراش المرض ـ ولم تحرك هذه الصورة نفسه إلا بقدر يسير ـ وصورة أمه بعينيها الضعيفتين وصمتها الرهيب وإيمانها العميق به وبمستقبله، وقد حاول أن يهرب منها أو يطردها عن مخيلته فلم يفلح...» (ص ١٧٥ ـ ١٧٦).

(٨٦) راجع **لسان العرب المحيط** لابن منظور.

(٨٧) راجع ترنّم محجوب أثناء سكره: «أنا في الحجرة والكبش في الحقل»، «أنا في الحانة والبك في الحجرة»، ثم وضع إحسان له «خارج الحجرة» (ص ١٦١) ليلة استقبالها البك فيها (ص ١٥٧). ثم لاحظ أن المرة الوحيدة التي يفشل محجوب في قول «ططّ» هي تجاه «زيارة» قاسم لإحسان، مما يؤكد اهتمامه بالمسألة، ولكنه يؤكد أيضاً انصياعه لقانون الأب البديل وعجزه عن التمرد عليه (ص ١٥٥).

في هذا القسم من الرواية يجعل الليبيدو على أحسن ما يكون تألقاً وحيوية بعد فترة النضب والضعف والذبول التي عرفها في مرحلة الخصاء[٨٨]، ويشكل الانتصار الأكبر للمروق الليبيدي الجامح[٨٩].

بيد أن ذلك كله لا يمر دون ثمن تدفعه الذات. فالإدانة المسبقة لكل ما يجري لا تكفي، بل إنها تبرير لما يتبعها أكثر مما هي موقف منه، والحساب الفعلي هو العقاب الذي تدفعه الذات لقاء ما قامت به. هذا الحساب تبدأ عناصره بالظهور والتألف شيئاً فشيئاً حتى تكتمل حكماً ناجزاً في النهاية. وأول عنصر فيها هو عودة مأمون، الأنا ـ الأعلى، إلى القاهرة في اليوم العاشر للزواج (ص ١٦٣) وتتزامن هذه العودة مع عودة اسم الأب الأصلي للظهور والتنغيص الذي يحمله معه (ص ١٥٣) وزيارة مأمون لمحجوب تتزامن مع غياب الأب البديل في الإسكندرية ـ شمالاً أيضاً[٩٠]، كذلك يتزامن التفكّر بالأب (والأم) مع قبضه أول مرتب له ـ في علاقة ذلك بأبيه البديل ـ ومع التخوف الذي يثيره في نفسه أحمد حين ينبئه بخطر سقوط الحكومة الوشيك (ص ١٧٩ ـ ١٨٠). وإذ تتراجع مخاوفه فإنه يتلاعب مع الأب ـ الأنا ـ الأعلى كاذباً حول حقيقة وضعه (ص ١٨١) ولكن هذا الأب لا يلبث أن يعود أقوى وأشد (ص ١٩٢) مع الخطر المتمثل بالقطيعة بينه وبين الشيطان ـ الأخشيدي (ص ١٩٠) ويجيء حضوره مؤتلفاً مع فكرة الموت كصيغة من صيغ الخصاء، كعقوبة تنزل بالابن نظراً إلى ما تجاسر على ممارسته[٩١]. ويشكل هذا المعطى

---

(٨٨) قارن بين حال محجوب في المرحلة السابقة على الزواج (الخصاء) إذ «طحنه الجوع طحناً، واشتد هزاله، وشحب وجهه حتى خاف على نفسه..» (ص ٥٢) ذلك الجوع الذي جعل من دراسته «كفاحاً مريراً ومن لياليه عذاباً أليماً» (ص ٦٠) وعرف «وجهه الشاحب، التجهم وعيناه القلق والحزن (ص ٦٢) حتى أن مأمون يهوله «ما يرى من الهزال والقنوط» في وجهه (ص ٦٨) وبين حاله في مرحلة الزواج (التمتع) حين يتورد «وجهه سروراً وحياة» مباشرة إثره (ص ١٢٨) ويستعيد عافيته ورونقه في يومه العاشر (ص ١٤٩). راجع أيضاً تعليقه على زيارة آل حمديس مع زوجته كما أوردناه في آخر الملاحظة ٣٧ وهو يتخذ هنا مغزاه الكامل على أنه بعث جديد، حياة جديدة تدب فيه مقابل الموت السابق.

(٨٩) عدا استمتاعه المعلن بحياة «مثلة بالذة مخمورة بالشهوة»، فإن محجوباً كان يوصي نفسه إزاء كل ما كان يعكّر صفوها الداخلي قائلاً: «اقتل الشك، امح الكرامة من قاموسك، احذر الغيرة، افرغ شهوتك، توثب للطموح، وانكر أن ما أنت فيه هو الامتحان الأول والأخير لفلسفتك، فقل الآن ظط، قلها بلسانك وبقلبك وإرادتك...» (ص ١٤٤).

(٩٠) راجع أعلاه علاقة الذهاب شمالاً بالأنا ـ الأعلى، وبخاصة الملاحظتين ٧٤ و ٦٨.

(٩١) راجع ص ١٩٢ ـ ١٩٣، ولاحظ الإشارة الموحية بالخصاء القادم عبر الجملة الآتية التي تجمع الحركة المرضية إلى جانب خطر الهلاك مع عودة الأب (والأم) إلى التمثل لمحجوب: «الأخشيدي جار قديم من

منعطفاً حاداً في وضع الذات والرواية، إذ يتجه بهما نحو الحسم والنهاية.

● إذا كان الاتفاق مع الشيطان في غياب الأب والأنا ـ الأعلى قد فتح الطريق أمام الليبيدو لينطلق، والرغبة اللاواعية لتتحقّق، فإن فسخ هذا الاتفاق مع حضور الأب، والأنا ـ الأعلى، سيغلق الطريق أمامهما بشكل قاطع وعنيف. وتبدو الرحلة إلى القناطر مناسبة للإيحاء بالنهاية التي يفضي إليها الصراع. فهذه الرحلة تنقل محجوب إلى بلدة أبيه، أي تدخل مضاعفات انهماكه باللذة المحرمة إلى منطقة الأنا ـ الأعلى[٩٢]. وبوجوده في هذه المنطقة يصبح حضور الأب هاجساً مقلقاً حتى يتحول إلى رؤية مرضية (ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨) تكلف محجوباً كثيراً. فهو لا يتقيأ ويغيب عن الوعي فقط (ص ٢٠٨) مع ما في ذلك من صورة أولية للعقاب الذي يحيق بهذا الليبيدو الجريء، وإنما أيضاً يغيب عن الموقع الذي يحتله إلى جانب إحسان كصورة عن الانفكاك عن جسد الأم إزاء حضور الأب (ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩) ويكون النص لاحقاً إمعاناً في متابعة هذا التغيُّر الذي يمضي قدماً بالليبيدو ـ محجوب نحو «الهلاك»، حيث تشكّل التغيرات التي تصيب هيئته العلامة الفارقة المشيرة إلى هذا المآل[٩٣]. ذلك أن الحضور الجسدي للأب يأتي صاعقاً: يصاب محجوب «بذهول جنوني» ويكابد «في تلك اللحظة الرهيبة شعوراً بالخوف والقنوط والهزيمة لم يشعر بمثله من قبل (...) ها هو ذا والده يملأ الشقة بالفزع..» (ص ٢١٢) ليبدأ الحساب العسير الذي ينتهي بالعقاب الملائم.

خلال هذا الحساب تفصد جبين محجوب «عرقاً بارداً» (ص ٢١٤) وامتقع وجهه «حتى حاكى وجوه الموتى» (ص ٢١٥). لكن العقاب لا يأتي من قبل الأب، الرجل العاجز والضعيف (النصف مشلول ـ النصف مخصي)، بل من قبل الأم القوية القادرة (الفحلة)، وهذه الأم هي التي تفرض قانونها في الوقت الذي يعجز فيه

= القناطر. الا يجوز أن تبلغ به الرغبة في الانتقام أن يفشي سره بطريقة ما إلى والديه؟ لزدرد ريقه بصعوبة وقد علت وجهه صفرة باهتة وجعل ينتف حاجبيه متفكراً مغتماً» (١٩٢).

(٩٢) لاحظ أيضاً علاقة المضيّ شمالاً بالأنا ـ الأعلى، ورلجع الملاحظة ٩٠.

(٩٣) ينتهي محجوب في القناطر إلى «حالة إعياء شديد وقد علت وجهه صفرة شديدة...» (ص ٢٠٩)، وإثر عودته إلى منزله كان «متعباً منهوك القوى (... قد) انقبض صدره، وخمدت نشوته، وامتعضت نفسه، وأحس الدنيا بحواس المريض» (ص ٢٠٩)، «ويتساءل ماذا يحدث لو لازمه هذا التغيّر فدأب على تناول الحياة بحواس المرض والامتعاض؟ وأقشعر بدنه!... ولم يجد سوى جواب واحد: الانتحار» (ص ٢١٠) إلخ...

الأب عن ذلك، وفي عجزه يستدعيها[٩٤]. ويكون حضورها حضور الصوت، اللغة، القانون الذي يقتحم المكان ويفرض نفسه، قانون الفحولة النسائية المتجسدة بصورة زوجة قاسم التي «تدخل في حالة هياج عصبي شديد» تروع وتخيف محجوب، وتقبل «نحوه بهيئة متعجرفة، تقدح عيناها شرراً» لتكلمه «بازدراء» وصوتها الحاد «المرتفع»، فنفذ «الكلام إلى قلبه فشقه شطرين» (ص ٢١٧ ـ ٢١٨). وتأتي لطمتها له لتعيده إلى المكان الذي يجدر به البقاء فيه: «إلى موقف أبيه» (ص ٢١٩)، فتكون تمتمته «بصوت مبحوح: انتهى كل شيء...» اعترافاً بالهزيمة التي حلّت به كقمع فرض عليه. وفي الحين الذي يمضي الأب شمالاً ـ أيضاً إلى القناطر ليعلن لزوجته ـ أيضاً ـ نهاية محجوب، يتساءل هذا عبر صوت الراوي ـ فقد حتى صوته؟ ـ «ما عسى أن يصنع أناني مثله، لا يهمه في الدنيا شيء إلا نفسه، إذا تألّب الشقاء على سعادته؟ أمامه سبيل واحد هو الموت!» وإذ «أخذت يسراه تشد حاجبيه» يروح يتساءل «ترى هل يتكشف الغد عن حياة جديدة أولم يبق له إلا الموت؟» (ص ٢١١). وتجيء غمغمته بصوت لا يكاد يسمع هامساً: «ظظ» أشبه ما تكون بالحشرجة التي تأتي ساعة النزع وتعلن قرب النهاية، والنهاية هي شكل العقاب الذي يناله محجوب.

إن خطورة الرغبة المحرّمة التي حقّقها لا تترك مجالاً لغير الموت خصاء عقوبة لها، ويتخذ هذا الخصاء حتى الموت شكل البتر القمعي الرهيب: سحب مذكرة ترقيته كمدير مكتب للوزير ونقله إلى أسوان[٩٥]، أي إدراجه كشهوة ممنوعة خطرة في غياهب اللاوعي الجهنمية: نحو الجنوب هذه المرة.

مع تحقيق الذات رغبتها اللاواعية، ومع كل التمويه الذي رافقه وكل العقاب الذي تبعه، واللذين يخففان من صدمة وقعه، يمكن القول إن المسيرة النفسية

---

(٩٤) تأخذ الام هنا صورة زوجة قاسم التي تحضر مباشرة على إثر الجملة التي يقول فيها أبو محجوب لابنه: «واعجب لوالدتك ما برحت تدفع عنك جاهدة الظنون، ونبذت ما نقل إلينا عنك، وقالت لي: «ستبدي لك الايام اني أعرف بابننا منك»، فليتها جاءت معي لترى بعينيها...» (ص ٢١٧).

(٩٥) بما يعنيه ذلك من حرمان ساحق من كل المتع التي عرفها منذ زواجه من إحسان، وأكثر من ذلك وأخطر إنه يتضمن احتمال انفصالهما! فلا ننس احتقار إحسان له وزهدها فيه، وحاجتها إلى المال من أجل أسرتها، وفرقها من الانتهاء ربة بيت في إحدى مدن الريف (ص ١٨١)؛ وليس محجوب بأقل رعباً منها في هذا الجانب الاخير، إذ إنّ ما كان يخيفه حين تهدّد الحكومة خطر السقوط هو بالتحديد نقله إلى أسوان (راجع ص ١٨٢ ـ ١٨٣).

اللاواعية للنص قد اكتملت، ويمكن لنا تمثيلها بشكل ترسيمي منهجي على الشكل التالي مستوحين من غريماس وليفي ستراوس وعمل سابق لنا[٩٦] هندسته:

الحكاية								
المضمون	مقلوب				مطروح			
	متعلق		موضعي		موضعي		متعلق	
المراحل	البداية		الخصاء		الفحولة		النهاية	
	مطلع	انتظام	طرح	تمثل	طرح	تمثل	انتظام	آخر

[تمتد البداية من أولى صفحات الرواية (ص ٥) حيث يقوم مطلعها إلى الصفحة الحادية عشرة، وتشمل مرحلة الخصاء الصفحات الممتدة لاحقاً حتى ص ٧٩، وهي تعرف محطة ـ وسطاً بين الطرح والتمثيل في الصفحات ٣٠ ـ ٣٧، بينما تمتد مرحلة الفحولة حتى الصفحات ١٩٠ ـ ٢١٢، عارفة هي الأخرى محطة مماثلة للسابقة في الصفحات ١٠٣ـ ١١٠، بينما تستقر النهاية في الصفحات التي تليها حتى آخر الرواية (ص ٢٢٤)].

باكتمال المسيرة المذكورة تستعيد الذات توازنها وتنطلق باطمئنان. هكذا يجتمع الرفاق الثلاثة ـ وهم غير أولئك الذين كانوا بالأمس ـ مجدداً: علي وأحمد ومأمون، ليعبّر أحمد في موقعه الأوسط بينهما عن الوضع الحالي للذات وقد ارتاحت ـ بعد أسف ـ لما حصل، كما يدل على ذلك ضحكه وقهقهته دافعاً الجميع في كل مرة إلى الابتسام (ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤). وإذا كان الأنا ـ الأعلى يستطيع الآن «الغياب» ـ الذهاب شمالاً أيضاً وأيضاً ـ وقد اطمأن على الوضع ـ إقصاء الليبيدو إلى سراديب

(٩٦) راجع مجلة **الفكر العربي المعاصر**، العدد ١٨ ـ ١٩، شباط/آذار ١٩٨٢: «**اللص والكلاب**» لنجيب محفوظ/مقاربة سيميائية تصحيبة».

اللاوعي العميقة: جنوباً ـ فإن الأنا يبدو متميزاً هنا. ففي الوقت الذي دخل فيه الليبيدو مرحلة أزمة ما قبل الانحدار، كان علي قد أنجز اختياره بولوج سوق العمل والنضال معاً عبر الصحافة[٩٧]. فيجمع بذلك أبعاد رفاقه الثلاثة «الإيجابية»، كما كان أحمد يحتكرها صورة «شاملة» فحسب، معطياً إياها زخماً حيوياً واجتماعياً قويين. ومع انطلاقه في هذا المشروع الذي يصبح التجسيد الهيكلي للذات الكلية، إذ يجتمع في إدارته وليس في أي مكان آخر هؤلاء الرفاق، تصبح الشهوات بعيدة، مجمدة، رهينة اللاوعي والليبيدو أسير زنازينه من ناحية، ويستعد الأنا ـ الأعلى للابتعاد إذ لم يعد لديه ما يفعله من ناحية ثانية، ولا يبقى غير علي وأحمد الأنا النفسي ـ الاجتماعي ومضاعفه، صورته الخاصة به.

رابعاً: اتفاق اعتباطي أم بنية تحكمية

لم يتح لنا المجال هنا الذهاب وراء دقة التفاصيل، فاكتفينا غالباً بالقريب والبيّن، وإذا كانت الاستنتاجات التي توصل إليها التحليل ليست انتقاء لعبارات أو مضامين متفرقة، بقدر ما هي سبر واستكناه لبنية النص وهيكلية التعبير، فمن المثير ملاحظة الصلة الوثيقة بين البعد النفساني والبعد الإيديولوجي ـ السياسي على المستوى البنيوي ذاته للرواية[٩٨]، صلة يعتبرها البعض شرط علمية التحليل النفسي[٩٩]، ومتابعة تطور تلك البنية وهذه الصلة عبر نصوص روائية متعددة، كما يوحي بتأكيد ذلك تحليلنا **اللص والكلاب**، وكما توحي به نظرة عجلى على **الطريق** و **ميرامار** و **الكرنك**... إذ يتبدى الأنا النفسي ـ الاجتماعي متلبّساً بمحاولة التوفيق بين الليبيدو (والشيوعية) والأنا ـ الأعلى (والإسلام)، وهو أمر جدير بالبحث والمتابعة.

---

(٩٧) راجع ما ينقله أحمد إلى محجوب في هذا الصدد ص ١٧٨.

(٩٨) إن علاقة النفسي بالإيديولوجي هنا غير خفية، إذ يرتبط الأنا ـ الأعلى بالقيم الدينية المسيطرة (الإسلام) والليبيدو بالقوى المسحوقة والناقمة والمتطرفة الخيارات، ويأتي الأنا النفسي ـ الاجتماعي كخط ثالث توفيقي يسعى للمصالحة بين النقيضين بتبنّيه إيجابيات كل طرف.

(٩٩) راجع Catherine B. Clément: **Le Pouvoir des mots, Symbolique et Idéologique**, Paris, mame 1973.

«زهر البرقوق الأحمر» القاني، تبرّج البندقية الفلسطينية في كل الفصول: «رجال في الشمس» لغسّان كنفاني(*)

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العيون.. كانوا يقولون لهم إن فلاناً لم يعد من الكويت لأنه مات، قتلته ضربة شمس، كان يغرس محوله في الأرض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون أن تدفنوه هنا أو هناك؟ هذا كل شيء. ضربة شمس! هذا صحيح، من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار فعلي. ولكن أيمكن للشمس أن تقتلهم وتقتل كل الزخم المطوي في صدورهم؟»(١).

مقدمة

كنّا نود القيام بدراسة متكاملة لمجمل نتاج غسان كنفاني الروائي ـ والقصصي؟ ـ وإذا كنا قد اكتفينا هنا بتناول إحدى رواياته وحسب، فلسببين رئيسين نرجو أن يشكّلا مبرّراً لذلك.

الأول: هذا النقد السائد الذي تعرَّض للنتاج الروائي ـ والقصصي ـ لكنفاني فحرّف بعض دلالاته وأبعاده. فمعظم الدراسات النقدية التي توفر لنا إمكان الاطلاع

(*) نشرت هذه الدراسة بدون مقدمتها في **شؤون فلسطينية** بيروت، العدد ٨١/ ٨٢ـ آب/ أيلول ١٩٧٨؛ ص ٣٣١ـ ٣٦٧.

(١) غسان كنفاني: **رجال في الشمس في الآثار الكاملة، المجلد الأول: الروايات**؛ بيروت ـ دار الطليعة، الطبعة الأولى تشرين الثاني ١٩٧٢؛ ص ١٣١ـ ١٣٢. على هذه الطبعة تحيل جميع الإشارات اللاحقة إلى الرواية.

عليها حتى اليوم تفتقر بشكل بارز إلى منهجية نقدية واضحة تتمكن من الإحاطة بالعناصر الفنية للنص الروائي، ومن الإقناع خصوصاً بتلك الأحكام التي تطلقها عليه. كما أن بعضها جاء متعثّراً، متسرّعاً، وفي أغلب الأحيان سطحياً. مما دفعنا لمحاولة تحليل منهجي للوجه الإبداعي ـ الثوري لنتاج كنفاني من خلال أحد نصوصه الروائية.

تشترك هذه الدراسات المذكورة في الخطأ الذي لا يزال شائعاً، والذي يخلط بين الروائي والشخصية الروائية، فتعتمد بعض مواقف وآراء الشخصيات الروائية على أنها مواقف وآراء غسان كنفاني نفسه، فتخلط الواقع الشخصي للمؤلف بالوهم الفني للرواية بدون تمييز، وبدون أن تعتمد مقياساً في النقد الأدبي يثبت في تحليل وتفسير النص الروائي، أو يتمكن من الإقناع ـ أو التبرير ـ لتبني على ذلك استنتاجات غالباً ما تجنح إلى مسخ هذا النص عبر قراءته بافتعالات ذاتية إيديولوجية و/أو مزاجية[٢].

---

(٢) يمكن بسهولة العودة إلى معظم الدراسات النقدية التي تعرضت لاعمال غسان كنفاني الروائية والقصصية للتأكد من ذلك. ولا بأس هنا من إيراد بعض **العينات المعبرة:**

ـ إن الفكرة التي ينكرها عامر (أو عبد العاطي) في الرواية غير المكتملة **الأعمى والأطرش** من «أن المعجزة التي ليست أكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم الياس...» (انظر **الآثار الكاملة، المجلد الأول: الروايات**، ص ٤٧٣ ـ وستشير إلى هذا المرجع من الآن فصاعداً بـ «الروايات») ينقلها عصام محفوظ على أنها قول لغسان كنفاني ينطلق منه في دراسته النقدية لرواياته (انظر: عصام محفوظ: **دفتر الثقافة العربية** بيروت، دار الكتاب اللبناني؛ الطبعة الأولى ١٩٧٣، ص ١٤١).

ـ ولن بعض الأفكار التي انتابت أبا الخيزران (إحدى شخصيات **رجال في الشمس**) أو بالاحرى بعض التعابير عن انفعالاته في حالات خاصة جاءت في سياق الرواية («يا إلهي العلي الذي لم تكن معي أبداً، الذي لا أؤمن بك أبداً...» و «يا لعنة الإله العلي القدير عليك، يا لعنة الإله الذي لا يوجد قط...» ـ **الروايات** ص ١٢١ وص ١٤٠) يجعلها د. إحسان عباس موقفاً لغسان كنفاني نفسه (راجع: «الجسور والعلاقات في قصص غسان دراسة في فكره القصصي» في غسان كنفاني **إنساناً وأديباً ومناضلاً** لإحسان عباس وفضل النقيب واليأس خوري، بيروت، منشورات الإتحاد؛ تموز ١٩٧٤، ص ٤١).

ـ كما يرى الياس خوري أن «صوت كنفاني هو الذي يتقمّص حنجرة السائق» أبي الخيزران، الذي يتساءل في نهاية رواية **رجال في الشمس**: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟...» (الياس خوري: **تجربة البحث عن أفق/ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة**، بيروت، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية؛ حزيران ١٩٧٤، ص ٥٢).

ـ أما يمنى العيد فتستعيد خطأ الياس خوري السابق الذكر، لكنها لا تكتفي بنسبة التساؤل المذكور («لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟...») إلى غسان كنفاني، بل تحاول أيضاً أن تجعل القارىء نفسه يحس باقتناع به ويتساءله كذلك! (يمنى العيد: «تنامي الوعي والبعد الرمزي في رواية غسان كنفاني» في =

كما تقع هذه الدراسات أحياناً في تناقضات والتباسات نقدية يمكن الإشارة في ما يأتي إلى بعض نماذجها.

فعصام محفوظ يعتبر أن «التقسيم واضح» في ما كتبه غسان كنفاني قبل ٥ حزيران وبعده، فقد «كان الحزن يغلّف إنتاج فترة الماقبل (...) عبرررموز تتفاوت بين الياس والجنين النامي في رحمه (...) أما فترة المابعد فهي مرحلة غياب الرمز ليحل محله تعبير مباشر وقوي عن التفجير (...) وهي أيضاً تتميز بمرحلتين: القريبة من حدث التفجير (...) والبعيدة عنه (...) حيث عاد كنفاني إلى استخدام الرمز من جديد...»[٣]! وواضح هنا كم أن المقياس النقدي كبيرالاختلال. فمحفوظ ينطلق من الحزن ليعود فيهمله تماماً لاحقاً، وهو يعتبر «غياب الرمز» ميزة مرحلة بعينها ولكنه يعود فيجعل حضوره ميزة جزء من هذه المرحلة التي يقدمها مختلفة عن أخرى بناء على غيابه! عدا ذلك لا تنطبق هذه الأحكام على تلك الروايات التي ينكرها لتأكيد صحّتها. **العاشق** رواية بدأ غسان كنفاني في كتابتها عام ١٩٦٦ ثم توقف دون إتمامها[٤].. يجعلها محفوظ في الخانة الأولى بكل راحة ضمير، رغم أنها تحفل بواقعية أقوى من **عائد إلى حيفا**، تلك الرواية التي يضعها محفوظ في القسم الأول من الفترة الثانية.. هذا مع أن **عائد إلى حيفا** ذات أبعاد رمزية تضاهي تلك التي تحتويها **رجال في الشمس**... ولا تخلو أم **سعد** على الإطلاق من هذه الأبعاد الرمزية.. كما أن واقعية **رجال في الشمس** تبدو أشد حدة من **عائد إلى حيفا**..!

ويبدأ فضل النقيب أولى الإشارات في هوامش دراسته النقدية «عالم غسان كنفاني»، بما يأتي: «كلمة فلسطيني كما هي مستعملة هنا وفي كل المقال تعني الإنسان العربي بعد ١٩٤٨»[٥]! وإذا تركنا جانباً التعليق على هذه اللغة الجديدة التي يحاول النقيب الريادة فيها، فإننا نصدم بعدم القدرة على الفهم إذا ما حاولنا تطبيق نصيحته، وقد يحصل البعض على لغة غرائبية كما يمكن لهذا التطبيق أن يعطي في

ممارسات في النقد الأدبي، بيروت، دار الفارابي؛ نيسان ١٩٧٥، ص ٤٣).

ـ في حين تعتبر الدكتورة رضوى عاشور أن الأستاذ محسن (إحدى شخصيات «المنزلق»، واحدة من قصص غسان كنفاني في **الآثار الكاملة، المجلد الثاني: القصص القصيرة**، بيروت، دار الطليعة؛ الطبعة الأولى، حزيران ١٩٧٣) «صورة غسان بالذات» (الدكتورة رضوى عاشور: **الطريق إلى الخيمة الأخرى / دراسة في أعمال غسان كنفاني**، بيروت، دار الآداب؛ الطبعة الأولى حزيران ١٩٧٧، ص ٤٧).

(٣) عصام محفوظ: **دفتر الثقافة العربية**، ذكر سابقاً، ص ١٤٢.

(٤) راجع التوضيح الذي أوردته لجنة تخليد غسان كنفاني في: **الروايات**، ص ٤١٥.

(٥) انظر: عباس والنقيب وخوري، **غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً**، ذكر سابقاً، ص ٤٤.

الصفحات ٥٢ و ٥٣ و ٦٥ خاصة...! وإذ يجهد النقيب نفسه في البحث عن سر إعجاب القراء بـ **رجال في الشمس**، فإنه يمضي في متاهات إسقاطات ومقارنات وبث انفعالات ذاتية قبل أن يتوصّل إلى كشفه: أعجب القراء بـ **رجال في الشمس** لأنها «فضحت سر كل واحد فيهم»[٦]! وكي نعرف مقدار هذا الجهد الذي تكلفه النقيب لا بأس من إيراد هذا المقطع الذي يكشف في الوقت نفسه وضع نقد سائد لا منهجي، قائم على ذاتية تحاول نقل انفعالاتها المزاجية، ويتوصّل أحياناً إلى ذكر ما لم يتضمّنه النص: «عندما قرأنا القصة بعيداً عن الصحراء والشمس شعرنا مع الكلمات الأولى بنبض قلوبنا يرتفع كصوت طبول تأتي من بعيد، تشتد مع كل مقطع، مع كل صفحة وتعلو في النهاية كصوت طبول الموت، فتضيق أنفاسنا ونحن نرى القبر يلتهم أربعة منا، ونجبر على أن نتساءل: متى يأتي الدور؟»[٧].

وإذا كان النقيب يرى الثلاثة أربعة فإن الياس خوري يرى الراقصة الواحدة[٨] راقصات! وفعل السائق الذي ألقى بالجثث الثلاث، التي كان يحتويها خزان ماء سيارته، عند رأس الطريق المؤدي إلى أكوام القمامة التي تفرغها سيارات البلدية في الكويت، والذي يعود على قدميه بعد أن كان قد ابتعد بسيارته عن هذا المكان شوطاً لأنه تذكر نقودهم...[٩]، يصبح مع الياس خوري على هذا النحو: «فيرميهم أمام المزبلة في الكويت بعد أن يسرق دراهمهم»[١٠]! وإذا كان اكتشاف السر مع النقيب يأتي بعد جهد، فإنه مع خوري يأتي بشكل أكثر سهولة بكثير ودون التخلي عن الطرافة إطلاقاً: «ثم فجأة نكتشف في نهاية القصة أن الجميع يعانون من فقدان الرجولة. وأن الصحراء تئنّ من تحت أقدامهم تسألهم لماذا الصمت...» وتكر الاكتشافات: «البطل في هذه القصة هو الكادح الفلسطيني لكن الفنان يمسك جيداً بمقود عربته. إن النتيجة التي وصلوا إليها تكمن في كونهم لم يدقوا الجدار...»[١١].

---

(٦) المرجع نفسه، ص ٦٧.

(٧) المرجع نفسه، ص ٦٦. والملاحظ أنّ بإمكان قارىء آخر يضع نفسه على المستوى ذاته (المستوى الانفعالي) أن يعلق دون حرج كبير: «بدون تفنيك!»... أو أن يصفق حماساً!.. سيّان.

(٨) انظر: **الروايات**، ص ١٣٧.

(٩) انظر: **الروايات**، ص ١٥١.

(١٠) الياس خوري: «البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني» في **غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً** ذكر سابقاً، ص ١٠٨.

(١١) المرجع نفسه، ص ١٠٩.

يبدو أن لكل ناقد قراءته[١٢]، وفي هذه القراءات نفتقد الرواية، نضيعها. إذ هنالك أحياناً إضافات إلى النص وتحويرات فيه تبدو وكأنها محاولة لإثرائه، دون اهتمام بكون هذا العمل إثراءً «غير مشروع»! فيمنى العيد مثلاً ترى الفلسطينيين الثلاثة الذين يحاولون دخول الكويت خلسة في **رجال في الشمس** «يجتازون الحدود من الموصل إلى الكويت في خزان شاحنة»! وأن هؤلاء اختنقوا «في أتون الصهريج، لأن أحد موظفي الحدود استفاق فيه الجنس، وأخّر أبا الخيزران ـ سائق الشاحنة ـ عن العودة إلى الرجال لإخراجهم من الصهريج. ولقد اختنق هؤلاء الرجال، دون أية محاولة استغاثة (...) بل استسلموا لقدرهم جبناء مسحوقين...» وأن أبا الخيزران حين ولج إلى داخل الخزان لإخراج الجثث انزلق «بخفة، وهي خفة اللامبالي (...) وفوق نتانة القمامة تكوّمت الجثث الثلاث...»[١٣]! ونحن إذ نترك الآن جانباً تبيان الدورالثانوي لـ «استفاقة جنس» موظف الحدود في اختناق الفلسطينيين الثلاثة إلى حين التعرض للسبب الحقيقي لهذا الاختناق لاحقاً في دراستنا، فإننا نشير هنا إلى هذه الإضافات الذاتية التي تجعلها يمنى العيد في سياق استعراضها لأحداث الرواية بدءاً من نفيها لأية **محاولة** استغاثة، إلى إعلانها استسلام الثلاثة **الجبان لقدرهم، واللامبالاة** في حركة أبي الخيزران، حتى تحويرها المكان الذي انطلق المسافرون منه وذاك الذي ألقيت فيه جثثهم. ويبلغ فيض الإسقاط الذاتي مع الناقدة حدّاً يغمر فيه النص وتأويله وقارئه، كما في طرحها السؤال: «لماذا رضي الرجال أن يموتوا هكذا؟» واعتبارها معناه قائماً في تساؤل أبي الخيزران الأخير **«يقودنا إليه منطق شعورنا** الصادر عن مشهد الموت في الصورة الرمزية»...[١٤] إلخ.

أما الدكتورة رضوى عاشور فترى أن مروان الذي أتم «سنيه الست عشرة» حسب النص الروائي لم يبلغها بعد[١٥]! وأن شفيقة «التي فقدت ساقها اليمنى أثناء قصف يافا[١٦] هي «شفيقة العرجاء، سبب مأساة أم مروان وأبنائها الصغار»[١٧]!

---

(١٢) بالطبع تشكّل هذه الهنات والأخطاء في رؤية النص أو قراءته مادة شيقة لعلم النفس التحليلي ذات دلالة على حالات وأوضاع نفسية خاصة لا تنفصل عن أوضاع ومواقع أصحابها الطبقية، على المستوى الإيديولوجي ـ السياسي، إنما هذا بحث آخر.

(١٣) يمنى العيد: «تنامي الوعي والبعد الرمزي في رواية غسان كنفاني» ذكر سابقاً، ص ٣٩ـ ٤١.

(١٤) المرجع نفسه، ص ٤١؛ والتشديد من قبلنا.

(١٥) **الروايات**، ص ٧٢؛ والدكتورة رضوى عاشور: **الطريق إلى الخيمة الأخرى**... ذكر سابقاً، ص ٦٠.

(١٦) **الروايات**، ص ٨٠.

(١٧) د. رضوى عاشور: **الطريق إلى الخيمة الأخرى**... ذكر سابقاً، ص ٦١.

وأن تشبيه أبي الخيزران الطريق من العراق إلى الكويت «بالصراط الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار...»[١٨] ليس «سوى رؤية إنسان تحوَّل إلى جرذ بدافع اليأس المطلق»[١٩]! وأن إدخال أسعد رأسه لبرهة في فوهة الخزان لتفحّصه واختباره من الخارج[٢٠] هو دخول من قبله فيه[٢١]! هذا عدا المغالطات النقدية التي يحفل بها كتابها، حيث تتعدّى فيه ثقتها المطلقة بمعرفتها بالحاجات التي كان كنفاني يجد نفسه في تطلّب ملح لها[٢٢]، إلى محاكمة افتراضات تسقطها عليه بشكل غرائبي لا صلة له بالنقد من قريب أو بعيد: «وأتساءل ما الذي كان يفعله غسان لو أراد أن يكون الولد الثاني لأم سعد بنتاً، كيف كان يقدمها، وما هو الدور الذي كان يعطيه لها...»[٢٣] إلخ...

من المستغرب أن تتضمن مقدمة الدكتور إحسان عباس لروايات كنفاني[٢٤] جملة من التأويلات الذاتية التي تغفل عناصر أساسية في النص وتكتفي بإطلاقات يعوزها الكثير من التماسك. فهو لا يحفل بالأصول المشتركة لمعاناة الفلسطينيين الثلاثة الذين حاولوا دخول الكويت خلسة في **رجال في الشمس**، وتطلعاتهم واختياراتهم المشتركة، عدا قضيتهم الواحدة، فيقيم لهم من عنده «قبراً» يوحد بينهم: «... الذي وحّد بينهم هو «الأرض» حين دفنوا جميعاً في حفرة واحدة، ذلك هو مصيرهم المشترك، ولكنهم ماتوا دون أن يدركوا أنهم هربوا من موت إلى موت (القصة كتبت للذين ظلوا يمارسون الهرب غافلين)؛ وفي النهاية تخلت عنهم القيادة...»[٢٥]. هذه الرؤية الذاتية هي أيضاً في أساس التناقضات القائمة في نهج الدكتور عباس التحليلي، حيث نجد تعليلات تعوزها الموضوعية، وتفتقرإلى الإقناع وتخلص إلى استنتاجات انفعالية خالصة. فهو يدّعي أن غسان كنفاني بلغ «في التزام الواقعية إلى درجة يتعذّر فيها الفصل أحياناً بين الواقع الحضاري والواقع الفني»، ويعتبر أن كنفاني حين كتب **أم سعد** «كان قد تنازل عن كل «فذلكة» فنية في سبيل

---

(١٨) **الروايات**، ص ١٠٥.
(١٩) د. رضوان عاشور: **الطريق إلى الخيمة الاخرى**... نكر سابقاً، ص ٦٥.
(٢٠) **الروايات**، ص ١١٦.
(٢١) د. رضوان عاشور: **الطريق إلى الخيمة الاخرى**... نكر سابقاً، ص ٦٨.
(٢٢) المرجع نفسه، ص ٧١.
(٢٣) المرجع نفسه، ص ١٣١.
(٢٤) انظر: **الروايات**، ص ٩ ـ ٢٧.
(٢٥) المرجع نفسه، ص ٢٠.

لن لايدع هناك أية مسافة بين الواقع الحضاري والواقع الفني»...[٢٦]! وإذ تصبح «القصة» برأي الدكتور عباس على هذا النحو فإنها «تبلغ مرحلة الأثر الفني المعجب المدهش الذي لا نملك إزاءه تعليلاً لما يتملكنا من إعجاب ودهشة، مع إيماننا بأننا نسرى لسحر غير سري أو غامض فيه...»[٢٧]! ونحن بدورنا ندهش لورود مثل هذه الآراء في سياق دراسة أدبية تقدم الأعمال الكاملة لروائي عربي، ونأسف إذ لا نجد ما يعلِّل وجودها على هذا النحو. لكنّ الدكتور عباس لا يكتفي بذلك بل يكاد يخوض غمار التنجيم، إذ يقول رغم تحفظاته بهذا الشأن: «أستطيع أن أزعم بأنه كان من الممكن للقصة على يدي غسان أن تبلغ مرحلة «الرؤيا الجماعية» التي يستوي في مدى ارتياحه إليها وتأثره بها المثقف وغير المثقف، على نحو متشابه أو متقارب، لأنها تربط بين الأحاسيس متخطية الفوارق في الميول والمواقف والأذواق»[٢٨]! ويمضي الدكتور عباس في هذا «الإحساس» الشخصي تارةً يسقطه على القارىء («وكل من يقرأ «عائد إلى حيفا» أو «أم سعد» أو «برقوق نيسان» ـ حتى في شكلها الأولي ـ يحس حقاً أن الرمز لم يعد ضرورياً...»[٢٩]!) وتارة يستولده من الكاتب على همة في الخيال يحسد عليها («يخيّل إليّ أن غسان حين كتب هذه القصة كان يعاني صراعاً حاداً بين الإحساس بالواقع والإحساس بالفن»...[٣٠] إلخ...[٣١].

---

(٢٦) المرجع نفسه، ص ١٢ـ ١٣.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ١٣.

(٢٨) المرجع نفسه، ص ١٣.

(٢٩) المرجع نفسه، ١٥.

(٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٠.

(٣١) لا شك أننا أطلنا التوقف عند هنات هذا النقد الذي تعرض للنتاج الروائي لكنفاني، ذلك أننا نعتبر أن على النقد في بلادنا أن يلعب دوراً تحريضياً على مزيد من الارتقاء وعياً ومعرفة، وأن يكون اهتمامه في التأليف والإنتاج الأدبي ـ والشعري ـ باتجاه تطويري وتحريري. بيد أن اتجاهاً كهذا لا يمكنه أن يستتب ويتقدم وينتصر في غياب جهد جماعي متكامل على أكثر من مستوى وفي أكثر من ميدان.

كما أننا نولي أهمية قصوى لكسر أطر التواطؤ رغم الانزعاج الذي قد يثيره ذلك. إلا أنه يجدر بنا أن نشير رغم بداهة ذلك، أن هذه الملاحظات السريعة على الأعمال النقدية الآنفة الذكر لا تعطي على الإطلاق صورة صادقة عنها. ذلك أننا شددنا هنا على نقدها دون تقويمها. وبالتالي يجدر التنبيه إلى أن بعضها يحفل دون شك بإشارات قيّمة أو بمساهمة مهمة في توضيح بعض أبعاد النصوص التي عالجها، وإلى أنها تتفاوت في ما بينها، بنية وسياق معالجة، من حيث الاقتراب من منهجية نقدية جادة ورصينة، مما يحول دون وضعها جميعاً في مستوى واحد. إنما ليس هذا الأمر موضوع دراستنا هنا حيث اكتفينا فقط بإبراز النقاط الضعيفة (والقاتلة؟) فيها بهدف رئيس: تطويرها (ومساهمتنا ليست منفصلة عنها هنا بالمعنى الجدلي) وتطوير النتاج الأدبي المتفاعل معها.

الثاني: إيلاؤنا أهمية خاصة لتحليل النص الروائي الذي وحده يمكنه الإحاطة بالجوانب الإبداعية التي يختزنها هذا النص، والذي وحده يشكل القاعدة السليمة لإطلاق أحكام نقدية أو تقويمية بصدده. ولعلَّ اختيارنا **رجال في الشمس** يعود إلى جانب أهميتها الفنية والجمالية، إلى أهمية موقعها من كامل النتاج الروائي لكنفاني، إذ إنها تحدِّد مطلعاً بنيوياً فيه من الضروري إبرازه في أي دراسة شاملة لهذا النتاج. ونحن نتطلع إلى أن تأخذ هذه الدراسة المدى الذي تستحقه من نقاش ومن نقد، بقدر ما تمثل من وجهة منهجية في فهم النتاج الأدبي وتفسيره بشكل خاص. والوجهة المعتمدة هي محاولة إبراز العلاقات التي تحكم العناصر الفنية التي يتكوَّن منها هذا النتاج، هذه العلاقات التي تشكّل تقاسيم البنية التي تؤلف هيكله الكلي والعام. وبما أن البنية المذكورة تحكم العناصر التي تؤلفها، فإن النص الأدبي يحفل بصراع جدلي تتحدّد فيه مواقع هذه العناصر والرؤية الغالبة على تفاعل صراعها، رؤية تحدّد موقع المنتج لهذا النص ودوره في المجتمع وصراعاته. وليس دور النقد أن يتوصّل إلى تبيّن العوامل الاجتماعية ـ التاريخية التي أدت إلى هذا النتاج، عبر تحديد البنية العامة في دلالات الصراعات المحتدمة فيها وحسب، بل عليه أيضاً تقصّي دلالات المستويات المختلفة التي تتبدّى هذه البنية بالذات فيها، لتبيين هيمنتها كبنية على النص بأكمله، ولكشف الأبعاد الفنية المتكاملة للنص، ورؤية الخواص الدقيقة لتفرّده الفني. هذه الرؤية التي تحاول في تحددها كواحدة من قراءات هذا النص تحديد الموقع الأدبي (والإيديولوجي ـ الاجتماعي) الخاص والمتميِّز لصاحبه، وتحدِّد الموقع النقدي (الإيديولوجي ـ الاجتماعي) الخاص والمتميز أيضاً لصاحبها.

ولمّا كان النقد الأدبي برأينا يتطور في عملية صراع يكون غناها وحيويتها بمقدار الجدلية التي تتميز بها أساساً، ورغم أن منهجنا في النقد الأدبي بحاجة بعد إلى كثير من التبلور النظري والتطبيقي، ورغم أن هذه الدراسة لا تشكّل إلا بداية عمل نقدي، فإننا أردنا بنشرها على هذه الصورة وفي مثل هذا الوضع أن يكون منهجنا النقدي في أشكاله التطبيقية، في خضم عملية تكامل تكوّنه وتبلوره، تمخض صراع جدلي بدءاً.

في هذه الوجهة تأخذ الملاحظات السابقة دلالاتها، وفي هذه الوجهة أيضاً يجدر التعامل مع هذه الدراسة.

أولاً: الواقع والرمز والموقف

إذا كان همنا تفسير الرواية بإظهار بنيتها والدلالات التي تحملها وأبعاد هذه الدلالات في كل مستوى من مستوياتها وكل عنصر من عناصرها، فإننا على طريق بلورة هذه البنية بالذات ننطلق مع مطلع الرواية لدرس الإشارات الموحية فيه. فمطلع الرواية يقدّمها معلناً بشكل أو بآخر لغتها، مفاتيحها الأساسية، محدّداً بذلك وجهة قراءتها، مضيئاً بنيتها العامة(٣٢).

يبدأ المطلع بالعبارة الآتية: «أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، فبدات الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه..» (ص ٣٧).

إن طلب الراحة هذا يتضمن تعباً ما، ولما كان ما يريحه هو صدره، فإن التعب المقصود هو همّ يعمر القلب، ولما كان التراب هو ما يلجأ إليه أبو قيس، فإنه يبحث فيه عن هذا الارتياح المفقود. ولكن التراب ليس إلا جزءاً بسيطاً ـ رغم كونه الأكثر بروزاً ـ من كل آخر هو الأرض التي تستجيب مباشرة بشكل قوي الإيحاء: تخفق من تحته. فالخفقان المقصود هو خفقان قلب الأرض ذاته الذي لا يحول تعبه دون أن تحلق ضرباته من أعماق صدر الأرض مطوّقة في ذرات الرمل قبل أن تعبر إلى خلايا أبي قيس ذاته.

فإذا بنا إزاء علاقة متعدّدة الأبعاد حتى التداخل الحياتي ـ الدموي بين أبي قيس والأرض. إن ما بدا تطلّباً عاطفياً يبحث أبو قيس عن تلبية له في الأرض، انداح في ردة فعل الأرض إلى ما يشبه العملية الجنسية التقليدية. إلا أن هذه العملية ذاتها لا تلبث أن تتكشف (عبر النقطتين التفسيريتين) عن علاقة أبعد غوراً، علاقة تكاد تكون رحمية في ما ينقل نبض الأرض إلى خلايا أبي قيس عبر ذرات الرمل المرتجة. لكنها ليست رحمية بالمعنى الدقيق للكلمة، فالتداخل بين الطرفين يتحوّل إلى أقرب ما يكون من الدمج والتوحيد في ذلك القلب المتعب الذي ينتشر خفقانه في الجسدين معاً. لذلك لا يعود عجباً أن يتعب أبو قيس، تتكاثر همومه، تثقل صدره، تضعف قلبه،

---

(٣٢) راجع: Claude Duchet: «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit» In **Littérature,** revue trimestrielle, No 1 février 1971 (P.5-14).

مع العلم أن المطلع لا يعطي البنية الروائية ميكانيكياً، وأن طرق الوصول إلى هذه البنية شتى...

كلما ابتعد عن هذه الأرض، فابتعاده هذا يحمل ضمنه في النهاية تهديداً له بالموت.

لكن هذا التهديد لا يأتيه فقط من انقطاع ملامسته للأرض ـ من ابتعاد صدره عنها ـ إنما يأتيه أيضاً من انقطاع آخر: ابتعاده عن رائحتها. فردًّا على ما كان يحاوله جاره في فلسطين من إقناع له بأنّ ما كان يسمعه حين كان يلصق صدره بالأرض هو صوت قلبه، كان أبو قيس يحتج رافضاً وهو يتساءل: «والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقّها ماجت في جبينه ثم انهالت مهوِّمة في عروقه؟..» (ص ٣٧).

ترسم حركة هذه الرائحة اتجاهاً مماثلاً لذاك الذي رسمه نبض الأرض، وتنتهي مثله في عروق أبي قيس، في دمه، وأنحاء جسمه. ولا يحول هذا البعد الحياتي ـ الدموي للعلاقة بين أبي قيس ورائحة الأرض، دون بعد آخر متعدد الدلالات، كما لاحظنا ذلك أيضاً في ما يتعلق بنبض الأرض، بعد العلاقة الجنسية ـ العاطفية كما يبديها تعبير أبي قيس عن الإحساسات التي تثيرها فيه تلك الرائحة: «رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيباً..» (ص ٣٧).

إذا كان هذا البعد الجنسي ـ العاطفي بسيطاً وثانياً في خفقان الأرض، فإنه هنا في رائحتها يصبح مركباً كثير الغنى والنفاذ وأولاً، يسيطر على العلاقة الحياتية ـ الدموية، فينطلق التعبير فيه متقابلاً مع انطلاقه من هذه العلاقة الأخيرة في مسألة خفقان الأرض. وفي اكتمال هذا التقابل كما يؤكده أبو قيس أخيراً في تعبيره عن هذا الخفقان ـ «كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفوراً صغيراً..» (ص ٣٧) ـ يكتمل مفهوم العلاقة الكلية لأبي قيس بالأرض في تشديده على بعد ثالث يجمع ذينك السابقين: البعد الوجداني. وإذا بهذه العلاقة الكلية بينهما تعلن على أنها علاقة حياتية ـ جنسية ـ وجدانية أساساً. وبالتالي يصبح الانقطاع فيها، الابتعاد عن الأرض، تهديداً بالخيانة والعجز والموت؛ وكلما كان الابتعاد أقوى ـ ملامسة ورائحة ـ كان التهديد أشد، وبالتالي تصبح أقوى النتائج ـ الموت ـ متوقعة.

إلا أن الأرض التي يلجأ إليها أبو قيس ليست أرضه بالمعنى الامتلاكي والوطني معاً. فهذه الأخيرة تركها منذ عشر سنوات، والأرض التي أتى يستلقي فوقها هي أرض الشط (شط العرب في العراق). وفي هذا الاختلاف ينتصب عنصر متميز يحدّد الإطار الخاص الذي تتم فيه هذه العلاقة. هذا العنصر هو البعد المكاني ـ الزماني عن تلك الأرض الأصليّة التي تقوم معها أكثر العلاقات حميمية وصدقاً.

ويؤدي هذا إلى أن تشكّل الأرض البديلة خطراً مباشراً بالانقطاع المشار إليه آنفاً وبمضاعفاته، وذلك في ما تحمله في حد ذاتها من إيحاء بتلك الأصليّة، بما في ذلك الإيحاء المقبول من خطأ وتوهّم. فيكون هذا التوهم، هذا الخطأ، وقوعاً خطراً في الشرك المثلث الذي يتهدّده، ويتفاقم خطره كلما تفاقم رسوخه، كلما أمعن في البعد الزماني ـ المكاني عن فلسطين.

يقدّم المطلع عينة عن هذا الخطر في شكله الأولي البسيط. فأبو قيس يفكّر مستلقياً على الشط، على الأرض الندية النابضة تحته: «هي لا شك بقايا من مطر أمس.. كلا، أمس لم تمطر!. لا يمكن أن تمطر السماء الآن إلا قيظاً وغباراً! أنسيت أين أنت؟». ويدور مستلقياً على ظهره ليعلن لنفسه: «كلا، لم تمطر أمس، نحن في آب الآن»...، ثم: «نحن في آب! إذن لماذا هذه الرطوبة في الأرض؟ إنه الشط! ألست تراه يترامى على مد البصر إلى جانبك؟» (ص ٣٨). فيبدو لنا أبو قيس يخطىء في تحديد الوضع (الأرض البديلة) زمانياً ومكانياً، إذ يسقط عليه مقاييس وضع آخر (الأرض الأصليّة) توهماً يخلط بين الوضعين، ولا ينجو منه إلا بالذاكرة التي تقوم بالتحديد الصحيح. وإذا كان التوهم زمانياً ـ مكانياً فإن جهد الذاكرة، وهو كذلك زماني ـ مكاني، يدحضه. فالذاكرة، بما هي صنو للماضي، تعلن إزاء الانقطاع الحاصل في علاقة أبي قيس بأرضه الأصليّة، كما تتمثّل في التوهّم القائم وفي المخاطر الحادة التي يتضمّنها، ضرورة العودة إلى تلك العلاقة، إلى الارتباط بفلسطين، على أنه فيه تتمثل الحقيقة الصادقة، وتنعدم في تلك الصلة الأصليّة بالأرض والتاريخ مخاطر الخيانة والعجز والموت، لتقوم بديلها انفتاحات الوفاء والقدرة والحياة.

هكذا تتحدّد في المطلع وجهة قراءة الرواية التي تبدو، كما لاحظنا ذلك عبر دراستنا له، مثقلة بالأبعاد الرمزية، رغم الواقعية الحادة التي يتسم بها أسلوبها[٣٣]، كما تتضح بنيتها العامة. وإذا تركنا مسألة توضيح هذه الأبعاد الرمزية إلى حين

---

(٣٣) معظم الذين درسوا هذه الرواية ـ أو روايات كنفاني إجمالاً ـ أشاروا إلى هذه الأبعاد الرمزية ذاهبين فيها مذاهب شتى.. ورغم محاولاتهم الجدية في هذا الخصوص، فإنها لم تخل من إسقاط دلالات محددة على بعض العناصر الرمزية المتفرقة التي تحفل بها الرواية، ولم تتعرّض للبنية العامة والكلية للرواية التي وحدها ـ هذه البنية ـ تتيح تمييز الأبعاد الحقيقية لما ترمز إليه هذه الرواية، وبالتالي تمييز الأبعاد الحقيقية لكل عنصر من عناصرها. على أنّ مفهوم الصحة في الدراسة يتعدّى التوفيق في التقاط دلالة رمزية ما.. ليتحدّد في المنهجية العامة التي يأتي فيها. وليس لنا هنا أن نثقل السياق بالتوقف التفصيلي عند مختلف المعالجات النقدية، مكتفين بهذه الإشارة العامة.

تفسير البنية الروائية العامة في المفاصل المحورية التي تستند عليها هيكليتها، فإن علينا أن نشير في البداية إلى هذا الإشكال المرهف الذي يشكّله الرمز بحد ذاته.

فالرمز، بما هو إيحاء مكثّف نوعاً وكمًّا، يشكّل اختزالاً واجتزاءً لرؤية تدّعي التعميم والإطلاق لظاهرة ما ليس على المستوى الاجتماعي (المكاني) فقط، بل أيضاً على المستوى التاريخي (الزمني).

إن الرمز بحد ذاته عملية جدلية ممتلئة زخماً وخصباً في كونه المجال الذي يتم عبره اختصار واقع ما وإطلاقه في آن معاً، وفي كونه معبّراً في هذا التحول الذي يؤديه عن رؤية ووضع خصوصيين ومحددين. هنا تكمن قيمته، وهنا يكمن خطره في آن. وما يحسم أمره طريقة استعماله بحد ذاتها. على أن قيمته ليست معطى مسبقاً بل ممارسة جدلية هي الأخرى. يكمن خطره بالتحديد في إغفال هذا الأمر والتعامل الهيغلي (نسبة إلى هيغل Hegel) معه كأنه جدلية هيغلية، أي اعتبار دلالته معطى جامداً ومنفصلاً عنه وقائماً لذلك قبله، وتوسّله شكلية محضة. بينما تكون الممارسة الجدلية في استعمال له يبدي تدخّله في كلّ من الطرفين اللذين ينهض لتأديتهما وتأثّره بهما معاً، فيعيد إلى الإطلاق والتعميم محدوديتهما وتاريخهما في البنية العامة للنتاج الأدبي، جامعاً بذلك على تمايز خاص فيه بين هذين الوجهين المتداخلين في ترابط مدهش: الإبداع الفني والرؤية التحريرية.

إنّ كنفاني هنا إذ يحاول تقديم رواية واقعية بأبعاد رمزية[٣٤]، كما تشير إلى ذلك ملاحظاتنا الأولية حول مطلع روايته، يحاول استعمالاً جدلياً للرمز في ذلك التفاعل الجدلي الذي يقيمه بينه وبين الواقع، محدداً عبر ذلك رؤيته التاريخية ـ الاجتماعية، أو بالأحرى موقفه التاريخي الاجتماعي. لا يمكن الحكم على هذه المحاولة إلا بتتبع آلية إنتاجها تفصيلياً. إلا أن ما يجدر تبيينه قبل ذلك تلك البنية التي تندرج هذه الآلية فيها وتصوغها معاً، على أن هذه البنية تحدّد الموقف العام للكاتب.

تقدّم الرواية لنا حكاية فلسطينيين ثلاثة يموتون اختناقاً على الحدود الكويتية داخل خزان ماء شاحنة، يقودها سائق فلسطيني يعمل عند أحد الأثرياء الكويتيين

---

(٣٤) راجع حديثاً جرى بينه وبين إحسان عباس في هذا الصدد كما ينقله هذا الأخير في مقدمته لنتاج غسان كنفاني الروائي (**الآثار الكاملة: الروايات**، ص ١٥ـ ١٦..).

صاحب الشاحنة المذكورة، في محاولتهم الوصول خلسة (تهريباً) إلى الكويت قادمين من البصرة في العراق. لقد ماتوا بسبب هذا الالتحام البنيوي المكاني ـ الزماني المتمثل في اتجاه تحركهم الذي فرض عليهم وضعاً محدداً (داخل الخزان) ومدة معينة فيه (حوالى ٢٠ دقيقة)، هذا الاتجاه الذي كان في حد ذاته مؤشر التهديد المتفاقم، والذي وصل في الالتحام المكاني ـ الزماني المذكور إلى مرحلة الخطورة القصوى.

على هذا النحو تتبدّى بنية الرواية العامة: إن الانقطاع عن الأرض (فلسطين) يشكّل تهديداً بالخيانة والعجز والموت، وتزداد خطورة هذا التهديد بنسبة الابتعاد المكاني ـ الزماني عن هذه الأرض. فالحقيقة والصدق لا نجدهما إلا في تلك الأرض. فالأستاذ سليم (الذي يعلم الحقائق لتلامنته..) يعلن أمام الحضور في ديوانية مختار قرية أبي قيس بكل صدق ـ مهما كانت حدة وقعه ـ جهله للصلاة وإتقانه لإطلاق النار، ويتوقّع أموراً تقع بالفعل (الهجوم على القرية..).

خارج تلك الأرض لا نجد غير الكذب والخداع والتوهّم والخيانة... تتصاعد وتقوى مع الابتعاد المكاني ـ الزماني عنها. فأبو قيس وأسعد ومروان يتوهمون الحل لمشكلاتهم في وصولهم إلى الكويت.. ويتوهم أسعد الصدق في تعهد أبي العبد بأن يوصله إلى بغداد «ولكنه كذب عليه، استغل براءته وجهله، خدعه».. (ص ٥٧) وتوهم مروان أن بإمكانه تهديد سمسار البصرة الذي يتولّى تهريب الناس إلى الكويت بتخويفه من اللجوء إلى الشرطة... (ص ٧٢ ـ ٧٣).

كما أن مفاوضات الثلاثة مع أبي الخيرزان تبيّن إغراقهم في الدجل والخداع والكذب: فمروان الذي كان قد قام باتفاق مسبق وضمني مع أبي الخيزران يمارس لعبة التفاوض كلها.. مثله مثل أبي قيس الذي كان أيضاً قد التقى قبله بأبي الخيزران... أما أسعد الذي كان قد أبرم اتفاقاً مع سمسار البصرة (ص ٦٢) فإنه يأتي للتفاوض مع أبي الخيزران، فيبدأ ذلك ممثلاً أبا قيس ومروان، ولكنه يقرّر السفر مع أبي الخيزران وحده دون الرجوع إليهما (ص ١٠١)...

إلاّ أن من يتقن الكذب والخداع حد الخيانة هو ذاك الذي أمعن في القطيعة مع الأرض مكانياً وزمانياً، والذي يمثله أبو الخيزران خير تمثيل. فهو الذي يعمل في الكويت منذ سنوات حتى أنه حين ينكر أبا قيس يأتي بتعبير عظيم الدلالة على انقطاعه: «إنه من بلدتي في فلسطين أيام زمان...» (ص ٨٢). لذلك يصل الكذب

والتدجيل عنده حده الأقصى: فهو يكذب على الحاج رضا ويخونه حين يقوم بعملية تهريب في سيارته، ويكذب على موظفي الحدود وفي ما يتعلق بالتهريب في ما يتعلق بالراقصة كوكب، وهو يكذب على الثلاثة الذين يقوم بتهريبهم ذاكراً لهم أن المرور على الحدود العراقية لا يستغرق أكثر من خمس دقائق وكذلك الأمر بالنسبة للحدود الكويتية (ص ٩٧ ـ ٩٨)، لكنه لا يلبث أن يقول لهم قبل نزولهم في خزان ماء السيارة للمرة الأولى أن المرور يستغرق بين خمس وسبع دقائق (ص ١١٥)، وفي الحين الذي يؤكد لهم أن المرور على الحدود الكويتية لن يستغرق أكثر من سبع دقائق قبل نزولهم في الخزان للمرة الثانية (ص ١١٣ و ١٣٤)، نجد انه يضطر أن يمضي عشرين دقيقة ولم يكن متوقعاً له أن يمضي في كل الأحوال أقل من تسع دقائق[٣٥].

إنّ الابتعاد عن الأرض يحمل معه الضعف والتهديد بالعجز الذي يشتد كلما أمعن في هذا الابتعاد مكانياً وزمانياً. فأبو قيس يفقد مورد عيشه (حقله وزيتوناته العشر..) مع خروجه من فلسطين، ولكنه إذ يصل البصرة فهو هذا العجوز الذي لا يملك إلا خمسة عشر ديناراً، ولا يجد غير الارتماء على التراب متنفساً لهمومه التي تطوّقه... وأسعد لا يستطيع مجابهة السلطة في الأردن، ولكنه يصل البصرة بالتهريب فيشتد ضعفه في المجابهة، وليس شبابه وماله وثقافته إلا مظاهر خادعة لا تنم عن قوة حقيقية. فهو ساذج في ثقته بأبي العبد، ساذج أكثر في حذره مع أبي الخيزران؛ وأمواله المستعارة يذهب قسم منها سدى مع أبي العبد، لتتبدّد كلها لاحقاً مع أبي الخيزران دون أن تتيح وضعاً أفضل من غيره؛ أما شبابه فليس للفعل كما يحكمه بذلك وضعه المأزقي في العراق، ولاحقاً في الخزان... بينما يبدو مروان قاصراً في فهمه، قاصراً في ماله، قاصراً في عمره: فهو لا يتمكّن من استيعاب وضع المهربين في البصرة، وهو لا يملك المال المطلوب من قبلهم، فيظن أن بإمكانه التهديد بالشرطة فيصفع ويشتم ويطرد دون أن يتمكّن من مجابهة ذلك...

حين يمعن هؤلاء الثلاثة بالسفر، فإنهم يوضعون في خزان ماء سيارة مقفل بكل ما يعنيه هذا الوضع من تسليم وعجز يهدّدان بالموت بوضوح. وليس وضع أبي

---

(٣٥) نستعمل هنا النتائج النهائية لحساب الوقت المستغرق منذ نزل الثلاثة في الخزان الساعة الحادية عشرة والنصف (ص ١٣٣) إلى حين فتح أبو الخيزران بابه لاحقاً بعد تجاوزه مركز المطلاع على الحدود الكويتية الساعة الثانية عشرة إلا تسع دقائق (ص ١٤١).

الخيزران الخصي، إلا الرمز الحاد الجارح لما يمكن أن يبلغه هذا العجز في حده الأقصى: البتر والموت. هذا الموت هو الذي يصل إليه أولئك المسافرون الثلاثة الممعنون انقطاعاً عن أرضهم، وإذا كان أبو الخيزران يعيش، فلأنه ليس إلا موتاً يتحرّك. حركته لا تسعى إلاّ إلى موت (ص ١١٤)، ولا يمكن لها أن تلد إلا العدم.

هكذا، فإن البنية الروائية في رمزيتها تؤكد ما سبقت الإشارة إليه في المطلع من أن الانقطاع عن الأرض (فلسطين) بالهرب (بالسفر) منها هو مخاطرة قاتلة. وليس موت هؤلاء الثلاثة على الشكل الذي قضوا فيه إلا التجسيد الحي لذلك. فهم يموتون اختناقاً داخل الخزان المقفل الذي يمثل ابتعادهم عن الأرض ونبضها، وحرمانهم أيضاً من رائحتها، أي يمثل اليباس الضاري النقيض الكامل للأرض الندية على كل المستويات. فبقدر ما كان رتاج الخزان المقفل يمثل الحد الأقصى للانقطاع عن الأرض، وبقدر ما كان موقعهم (ما بين العراق والكويت) يمثّل الحد الأقصى للإمعان في السفر (الهرب ـ الانقطاع..) وبقدر ما كان الوقت الذي يمر (التاريخ..) لا يرحم ويمثل الحد الأقصى لاحتمالهم (احتمال الوجود..) فإنهم كانوا يعيشون ذروة الموت.

في هذه البنية بالذات، البنية الرمزية لرواية واقعية، يعلن غسان كنفاني موقفه. إنه إدانة كاملة للابتعاد عن الأرض (فلسطين). فهذا الابتعاد هو استغراق في الوضع السائد ومفاهيمه، واستغراق في الموت أنجح أم فشل، سيان. فالاندراج في البعد هو اندراج في الكذب والخداع، كما هو سائد في العلاقات الاجتماعية القائمة في الأنظمة العربية، وليس هذا الاندراج إلا انخراطاً في مؤسساتها بما يعنيه من تذويب للشخصية الفلسطينية التي تنتهي وتموت. هذا ما يعرفه أولئك الذين ينجحون في هذا الانقطاع عن فلسطين، فيبقون حيث هم ويقطعون كل صلة لهم بالوطن كحال أبي الخيزران الذي لم يعد له همّ سوى العيش المرفَّه حد الموت: «أريد أن أستريح.. أتمدد.. أستلقي في الظل وأفكر أو لا أفكر.. لا أريد أن أتحرك قط...» (ص ١١٤) أو حال زكريا الذي انقطعت أخباره عن عائلته حين تزوج، وتوقف عن إعالتها منكفئاً على ذاته في الكويت.. أو حال أي شخص آخر يتوصل إلى نجاح ما...

لكن هذا الموت ليس إلا ظاهر موت آخر أكثر اكتمالاً يصيب أولئك الذين لا يفلحون في الوصول والنجاح، أمثال عشرات القتلى الذين تودي بهم صحراء الغياب والسفر والانقطاع عن أرض فلسطين، أمثال أولئك الذين يتحوّلون هياكل عظمية في

صحراء الحدود العراقية الكويتية (ص ١١٣ و ١٣١ ـ ١٣٢) ومن بينهم ذانك الفلسطينيان (الغزاويان) اللذان دفنهما صديقهما في هذه الصحراء (ص ١١٢). هذا الموت يسقط في الغياب المكاني أيضاً كرمز على الضياع الكلي فيه، كما جاء موت الفلسطينيين الثلاثة في الخزان عند الحدود الكويتية يؤكده.

لذلك تشكّل هذه البنية في إدانتها للابتعاد عن الأرض (فلسطين) توضيحاً بيّناً لعدمية أيّ حل يقوم على الهرب ـ السفر. فليس هناك من جدوى على الإطلاق في الابتعاد لحل المشاكل المطروحة. بالعكس، لا يزيدها الابتعاد إلا تعقيداً، فهو ينتهي إلى كارثة وموت. ليست هذه المشاكل إلا نتيجة انقطاع أولي، خروج أولي من الأرض، هرب أولي منها، وليس الاستمرار في الهرب والخروج والانقطاع إلا تعميقاً لها. فمشكلات أبي قيس التي انتهت إلى دفعه نحو السفر هي نتيجة خروجه الأول من قريته، كما أن مشكلات مروان مرتبطة بخروج عائلته وعيشها في المخيم... كذلك الحال بالنسبة إلى أسعد الذي تقوم مشكلاته على قاعدة هذا الخروج (التظاهرات ـ السلطة الأردنية..) ومضاعفاتها...، وفي ذلك كله تنتصب دعوة ملحاح لكسر هذه الحلقة المميتة، وذلك بتغيير الوجهة التي يجري التحرُّك فيها: بديل الذهاب بعيداً عن الأرض (فلسطين) يجدر الذهاب العميق فيها، استعادتها. ورهافة الرواية تقوم على جعلها هذه الدعوة تنتصب في ثنيات دراميتها، متصاعدة بقوة ورشاقة مع تناميها، وذلك بالإيحاء الذي يعطيها البعد الرمزي لبنيتها الواقعية.

إن استيعاب خصائص هذا الموقف لا يتأتّى إلا باستيضاح هذه البنية كامل دلالاتها ـ أو أهم ما يبدو لنا منها ـ في عملية تفسير تسعى لاستنطاق الأبعاد الرمزية لهذه البنية أيضاً واسع مراميها.

ثانياً: بنية الخطر والموت والتاريخ

إذا كانت بنية الرواية العامة تقوم على الخطر الذي يشكّله الانقطاع عن الأرض اندراجاً مكانياً ـ زمانياً في الأوضاع السائدة، في الهرب والكذب والخيانة... حتى العجز والموت، فإن هناك مؤشرات عديدة عليها شكّلت الإشاعات الأولى والتحذيرات البدائية مما سيصبح خطراً داهماً وموتاً كريهاً. فأبو قيس ينكر أول ما ينكره، بعد تركه لقريته في فلسطين إثر سقوطها في أيدي «اليهود»، موت ابنته «حسنا». لقد كان هذا الموت ـ موت طفلة بعد شهرين من ولادتها ـ بعد ثلاثة أشهر من تركه

أرضه مؤشراً بيّناً على خطر هذا الانقطاع بالتحديد، خصوصاً بالنسبة إليه هو الذي يقيم مع الأرض علاقة عضوية ـ حياتية كما أشرنا. أما أسعد فأولى الذكريات التي تطرأ على رأسه في الرواية هي ذكرى خيانة أبي العبد له، وخداعه له عند «الأتشفور» ـ مركز الحدود الأردني على الطريق من عمان إلى بغداد. هذه الذكرى التي يعود إليها ثلاث مرات متتابعة وهو في مكتب سمسار البصرة ليستكمل تفاصيلها الأساسية. وقد كانت هذه الحادثة بالذات بالنسبة إليه إشارة واضحة إلى ذلك الخطر الذي يحمله الهرب والإغراق في الانقطاع عن الأرض؛ حتى أنه يتساءل إذا لم يكن معتقل الجفر الصحراوي أرحم من تلك الصحراء التي يقطعها عند «الأتشفور»، ليعلن: «عبث.. الصحراء موجودة في كل مكان..»!

وبدل أن تكون «تعريفة التهريب» إلى الكويت (خمسة عشر ديناراً) ـ وهي أول ما تستعيده ذاكرة مروان ـ تعرية للوهم الذي يطلبه هذا الشاب من السفر إلى الكويت، إذ تبدو بعيدةً جدًّا عما ذكره له أحد أصدقائه، حسن (خمسة دنانير: أي ثلاثة أضعاف هذه!) فإنها على العكس تظهر كأنها تزيد توهّمه، مع ما يتضمّنه هذا التوهّم من تعرّض للخطر متزايد، كما حصل له حين هدّد باللجوء إلى الشرطة فإذا به ينال صفعة شديدة وشتيمة قاسية ويخرج من هذه المواجهة كسيراً ذليلاً، وبالتالي ترهص هذه الحادثة بتوهّم أكبر ونتيجة أعظم[٣٦]. وكانت نهاية زكريا في زواجه في الكويت وانقطاعه التام عن أهله الذين كان يساعدهم، وما يذكره له أبو الخيزران من أنه سيتعلم في الكويت أن «القرش يأتي أولاً، ثم الأخلاق» (ص ٨٤)، من المؤشرات الأخرى لدى مروان لتبيّن عقم ما يحاوله، والوهم القائم في مشروعه أن يغرق أمه وأخوته بالمال «حتى يجعل من كوخ الطين جنة إلهية...» (ص ٨٥)، والخطر الملوح في مثل هذه المحاولة.

رغم أن أبا الخيزران لا يبدو مقنعاً أبداً في ما رواه عن عمله لهؤلاء الثلاثة، حتى أنهم يبدون متفقين على أنه يكذب عليهم في بعض المسائل، كما يخفي أموراً أخرى (ص ١٠٠ ـ ١٠١)، فإنهم يوافقون على السفر معه ماحضينه ثقتهم، غير ملقين أي بال لما يشكله وضعه من تحذير من خوض مغامرة الاعتماد على صدقه

(٣٦) هذه البنية المثلثة لدى كل من هذه الشخصيات الثلاث ليست إلا بنية موتهم، ليس فقط عدمياً إنما أيضاً زمانياً، كما سنبين ذلك لاحقاً.

والثقة بأقواله. إلا أنهم لا يتّفقون على محضه هذه الثقة فقط، بل إنهم عندما يخوضون مشتركين تجربة تجاوز الحدود العراقية ويعانون بالفعل والواقع الخطر الداهم الذي يزداد إحاقة بهم كلما أمعنوا في هذا السفر الصحراوي، فإنهم لا يعون أبعاده الحقيقية ويعودون إلى الاعتماد المطلق على ما يدّعيه أبو الخيزران.

لقد كان الاتفاق مع أبي الخيزران نقطة الالتقاء التي صهرت التعرّجات المختلفة للوجهة الواحدة، المجال الموحّد للتجارب المتميزة في تجربة مشتركة كثيفة الدلالات على مآل هذا الخط العام الواحد القائم على الانهماك في السفر والانهماك في مخاطره حتى النهاية، حتى الموت. لذلك تبدو تجربة اجتيازهم الحدود، الحدود العراقية إلى الكويت، أشبه بالتمرين النهائي لعرض مسرحي، ليس فقط في احتوائها النهائي للتجربة الفردية لكل من هؤلاء المسافرين الثلاثة في أكثر أطرها اكتمالاً، وإنما أيضاً في ما كانت تعلنه من حد أقصى لاكتمال مخاطر هذا السفر بالذات، مخاطر القطيعة النهائية بالأرض والتاريخ: الخيانة والعجز والموت. فلنتبين بالتفصيل قيام هذه الدلالات بالذات في تلك التجربة والأبعاد التي تأخذها في النص الروائي.

بعد تجاوز مركز الحدود العراقي في صفوان وخروج - أو بالأحرى إخراج - المسافرين الثلاثة من الخزان، يبدو هؤلاء أشبه بالموتى، فوجوههم تبدو لأبي الخيزران «وجوهاً» صفراء محنّطة، ولولا أن صدر مروان كان يرتفع ويهبط، ولولا أن أبا قيس كان يتنفّس بصوت مسموع، لخيّل إليه أنهما ميتان.. (ص ١٢٢)، وليس صدفة أن يبادر أبو قيس مباشرة إثر خروجه إلى الاستلقاء «في ظل السيارة منبطحاً على وجهه» (ص ١٢١)، وأن يقف أسعد محمرّ الوجه وعلائم الصدأ المنطبعة على صدره تجعله يبدو «وكأنه ملطخ بالدم»، أن يقف «هنيهة يتنشق بملء صدره» (ص ١٢١) وأن ينزل مروان إلى الأرض محمر العينين مصبوغ الصدر بالصدأ ليمدد جسده عليها واضعاً رأسه «فوق فخذ أبي قيس» (ص ١٢١ - ١٢٢). فالخزان المقفل الذي كانوا فيه يمثّل انقطاعاً كاملاً عن الأرض، عن نبضها وعن رائحتها، وفي ذلك يمثل خطر يتنامى بالموت الذي يهدّد الجميع إنما على تفاوت أوضاعهم، وتأتي أشكال الخروج وأوضاع المسافرين بعده تعبيراً عن هذا الخطر بالذات بتفاوت آثاره.

إن هذا الخطر ناجم عن انقطاع مكاني، وزماني أيضاً. فبمقدار ما يمر من وقت على هذا الوجود في الخزان بمقدار ما يتفاقم الخطر بالموت. وكنا قد أشرنا إلى أن أبا الخيزران أثناء تفاوضه مع المسافرين الثلاثة على شروط «الصفقة» يحاول أن

يوحي إليهم بأن العملية ـ تواجدهم في الخزان ـ لن تستغرق أكثر من خمس دقائق على كل من نقطتي الحدود في صفوان (العراق) والمطلاع (الكويت) (ص ٩٧ ـ ٩٨). إلا أنه عند تنفيذ العملية الأولى يستعمل رقماً جديداً قائلاً إنّ وجودهم في الخزان سيكون «لخمس دقائق أو سبع» (ص ١١٥). وحين تنتهي العملية الأولى على الشكل المشار إليه آنفاً نجده يعلن: «قلت لكم سبع دقائق.. ورغم ذلك لم يستغرق الأمر أكثر من ست» (ص ١٢٢). وحين يناقشه مروان في الأمر مشككاً في ما يدّعيه يتدخّل أبو قيس قائلاً: «إنها ست دقائق.. كنت طوال الوقت أعد.. من الواحد إلى الستين: دقيقة، هكذا حسبت.. عددت ستّ مرّات.. في المرة الأخيرة عددت ببطء شديد....» (ص ١٢٣).

نستنتج من ذلك أن العملية استغرقت أكثر من ست دقائق بالفعل، وإن لم تتجاوز السبع دقائق. مع ذلك انتهى هؤلاء الثلاثة منها ـ على الأقل مروان وأبو قيس ـ وهم على آخر رمق. ما الذي يعنيه ذلك؟

يعني أن الدقيقة السابعة هي دقيقة الموت في الوضع الذي يوجد فيه هؤلاء الفلسطينيون الثلاثة داخل خزان مقفل يتعرّض لحرارة شمس قوية في منطقة صحراوية على الحدود العراقية ـ الكويتية. إنها دقيقة موت لا يصبح ناجزاً إلا باكتمالها. وبناء على التفاوت القائم في أوضاع هؤلاء الفلسطينيين الثلاثة من حيث أعمارهم واحتمالهم الجسدي، وبناء على ما يؤكده الوصف المشار إليه آنفاً حين خروجهم من الخزان إثر العملية الأولى، فإن بإمكاننا القول إن اكتمال الدقيقة السابعة كفيل بأن يودي بمروان، وإن اكتمال الثامنة يقضي على أبي قيس، بينما اكتمال التاسعة هو الكفيل بالقضاء على أسعد.

هكذا فإن الأرقام ٧ ـ ٨ ـ ٩ تلعب في النص دوراً مأسوياً مميتاً، وبخاصة الرقم ٨، نظراً لأنه يعلن مباشرة اكتمال الرقم ٧ والاندراج في موت آخر يحضر لموت بعده. إلا أن اكتمال ٩ هو في الوقت نفسه دخول في العدد ١٠، الذي يعني إذ ذاك، وفي هذا السياق بالذات، الموت الجماعي: موت هذه الجماعات الذاهبة في البعد عن الأرض، المغرقة في السفر والانقطاع، موتها وموت ما تمثله من قيم ومفاهيم ومواقف ميّزت مرحلة تاريخية محدّدة بكامل أجيالها.

فإذا ما تقصّينا ذلك في النص الروائي، فإننا نجد أن الرقم ٨ يلعب فيه لعبة الموت الفلسطيني بامتياز. فلو تركنا جانباً ذكر الموتى اللامحدّدين في النص:

التسعين بالمئة من المسافرين بالتهريب (ص ٩٩)، الهياكل العظمية الكثيرة في الصحراء (ص ١١٣)، من مات بضربة شمس (ص ١٣١)... واقتصرنا على أولئك المحدّدين كشخصيات لها علاقاتها ودلالات لأفعالها، فإننا نجد أن عددهم في هذا النص ثمانية هم على التوالي كما يرد ذكرهم تباعاً في النص:

١ ـ الأستاذ سليم الذي أرسل إلى قرية أبي قيس من يافا ومات «قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود» (ص ٤٣).

٢ ـ حسنا، بنت أبي قيس التي ولدت «بعد شهر من تركه قريته» و «ماتت بعد شهرين من ولادتها» (ص ٤٤).

٣ ـ والد أسعد، صديق أبي العبد، الذي يقول إنه قاتل وإياه معاً سنة ١٩٤٨ (ص ٥٤).

٤ ـ ٥ ـ الفلسطينيان اللذان بدأ رحلتهما مع صديق ثالث لهما «من غزة، عبر إسرائيل، عبر الأردن، عبر العراق.. ثم تركهم المهرب في الصحراء، وهم لما عبروا حدود الكويت..» (ص ١١٢).

٦ ـ ٧ ـ ٨ ـ الفلسطينيون الثلاثة: مروان وأبو قيس وأسعد.

وراء هذا الموت الفلسطيني يربض العدو الحقيقي: العدو الذي قتل ويستمر في التقتيل، لا بالسلاح ولكن أيضاً بالتهجير والسفر الناتج عنه وما يرتبط بهذا الأخير من ضعف وعجز وخيانة وضياع... هذا العدو الصهيوني الذي يرد ذكر مواجهته ثماني مرات أيضاً خلال الرواية:

١ ـ هو ضمير الجمع المضمر في قول الأستاذ سليم: «إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع...» (ص ٤٢).

٢ ـ هو هؤلاء «اليهود» الذين سقطت قرية أبي قيس في أيديهم... (ص ٤٣).

٣ ـ هو ذاك الرابض عند «خط القتال» الذي تقع القرية التي التجأ إليها أبو قيس بعيداً عنه... (ص ٤٤).

٤ ـ هو ذاك الذي يقول أبو العبد إنه قاتله مع والد أسعد «في الرملة منذ عشر سنوات..» (ص ٥٤).

٥ ـ هو ذاك الذي كان وراء قصف يافا الذي فقدت فيه شفيقة ساقها اليمنى (ص ٨٠)[٣٧].

٦ ـ هو أيضاً أولئك الذين كانت فرق المجاهدين التي انضم إليها أبو الخيزران سنة ١٩٤٨ تقاتلهم... (ص ٩٤).

٧ ـ هو كذلك من كان يحاربهم أبو الخيزران عندما «كان يركض مع عدد من الرجال المسلحين حين تفجّرت جهنم أمامه فسقط على وجهه»... (ص ١٠٩).

٨ ـ هو أولئك الذين قاموا بزرع قنبلة في الأرض أو قام أحدهم بقذفها لتنفجر أمام أبي الخيزران (ص ١٣١).

ولمّا كان هذا الصراع الفلسطيني ـ الصهيوني يتم على أرض فلسطين بالذات، فإن هذه الأرض تتخذ في البنية الروائية أوضاع الموت الفلسطيني الذي يسم مرحلة تمتد من الهزيمة إلى نزيف السفر. فإذا تتبعّنا أسماء الأمكنة في فلسطين حسب ظهورها تباعاً في النص الروائي، فإننا نلاحظ فيها الترقيم الآتي:

١ ـ يافا: التي أرسل منها الأستاذ سليم... (ص ٤١)
٢ ـ الرملة: حيث قاتل أبو العبد مع والد أسعد... (ص ٥٤)
٣ ـ رام الله: حيث أمضى ثري بغداد شطراً من الصيف... (ص ٥٧)
٤ ـ فلسطين: وطن أسعد... (ص ٦٦)
٥ ـ الرملة: بلدته... (ص ٦٦)
٦ ـ الرملة: التي يقول عنها السائح إنّها بعيدة جداً... (ص ٦٦)
٧ ـ ٨ ـ ٩ زيتا: التي ترد ثلاث مرات على لسان هذا السائح... (ص ٦٦)

فيتبيّن لنا مباشرة أن البدء بالرقم ٧ هنا يعني الولوج في الخطر المتمثل في هذه المستعمرة الصهيونية (زيتا)، وأنّ اكتماله يعني موتاً هو في انسيابه ثلاث مرات متلاحقة هنا (تكرار زيتا) يأتي متوازياً في البنية المكانية مع بنية النص الروائي بأكمله عند مفصلها المحوري؛ ويلعب الرقم ٨ بالتالي هنا الدور نفسه

(٣٧) يمكن القول إن هذا القصف لم يكن صهيونياً بالتأكيد، وربما كان بريطانياً.. إننا نتجاوز السجال الذي يتيحه النص، لعدم ذكره القائمين به بالتحديد، لنعتبره صهيونياً بناء عل الدور الذي يلعبه في النص ـ فهو من طرف عدو للفلسطينيين ـ عدا عن الدور التاريخي للبريطانيين في دعم الحركة الصهيونية.

المشار إليه في الزمن المميت للفلسطينيين الثلاثة[٣٨]. وليس صدفة أن يأتي ذكر هذه المستعمرة على لسان السائح الذي يتكلم الإنكليزية مع أسعد، وذلك خلال انتقاله من الأردن إلى العراق، في تلك المنطقة التي لم تعد الأردن ولم تصبح العراق بعد، في الفراغ (الوطني) واللامكان ـ نظير الموت ذاته.

إذا كنا قد أشرنا إلى أن اكتمال ٩ يعني الدخول في ١٠ التي تصبح إشارة إلى موت جماعي يميز مرحلة تاريخية محددة، فإن أسماء الأرض الفلسطينية هنا تعرف اكتمالها ـ كموت جماعي مرحلي ـ على هذا الشكل الآتي:

١٠ ـ يافا... (ص ٨٠)

١١ ـ ١٢ ـ ١٣ ـ فلسطين... (ص ٨٢ و ٨٥ و ٩٤)

١٤ ـ الطيرة... (ص ٩٤)

١٥ ـ غزة... (ص ١١٢)

١٦ ـ إسرائيل... (ص ١١٢)

وإذ تختم إسرائيل هذه التسميات عند هذا الرقم (المضاعف لـ ٨: مضاعفات زيتا..) على لسان أبي الخيزران، يحدّث أسعد عن أولئك الذين يقضون أو يتعذّبون خلال سفرهم المهرب (الهارب)، وذلك في خضم عملية سفر بالتهريب أيضاً، في عملية انتزاع من أرض إلى أرض تكرّس ذاك الانقطاع الخطر عن الأرض الأصلية وتمعن فيه اشتداداً، فإنها تأتي أيضاً ـ كما لاحظنا مع زيتا ـ على لسان شخص يحترف السفر والتنقل، اللارتباط واللاانتماء[٣٩].

من جهة أخرى يحاول هؤلاء الفلسطينيون الثلاثة الوصول إلى الكويت في الشهر الثامن (آب)، هذا الشهر الذي يرد ذكره في الرواية أيضاً ثلاث مرات فقط (مرتين ص ٣٨ ومرة واحدة ص ٤٩). أما السيارة الكبيرة التي يستعملون خزانها

---

(٣٨) بإمكاننا أن ننظر إلى هذا الدور ذاته من زاوية مختلفة تفضي إلى النتيجة ذاتها وتؤكد ما نحن بصدد تبيينه. فلو اقتصرنا على أسماء المدن فقط، وعلى تلك التي أصبحت تحت الاحتلال الصهيوني دون سواها، فإننا سنجد ذكراً مزدوجاً ليافا (ص ٤١ و ٨٠) وثلاثياً للرملة (ص ٦٦) وواحداً للطيرة (ص ٩٤) وثلاثياً لزيتا (ص ٦٦) بحيث تحتل هذه الأخيرة إزاء السابقات الست موقعاً ثلاثياً يمكن لنا أن نعطيه الأرقام ٧ و ٨ و ٩.

(٣٩) ضمن هذا السياق تأخذ خواطر أبي الخيزران حول الوطنية التي يتساءل عن جدواها بعد أن فقد عضوه الجنسي متوصلاً إلى موقف «ليكسر الفخار بعضه»، متطلعاً إلى المزيد من النقود، أي المزيد من السفر والتنقل والانقطاع... (ص ١٣١) أبعادها.

لعبور الحدود خلسة، فإنها في اليوم الذي يتم الاتفاق بينهم وبين سائقها أبي الخيزران، تكون في اليوم الثامن لخروجها في رحلة قنص الحاج رضا وضيوفه (ص ٩٦)، مما يجعل الاتفاق بحد ذاته مدموغاً بعلامة الموت هذه. وفي هذا اليوم كذلك يكون قد مضى عليها ستة أيام ولم يعرف خزانها فيها الماء (كما يقول أبو الخيزران ص ٩٨) أي تكون في اليوم السابع. ولما كان الاتفاق يقضي بالسفر في اليوم اللاحق (ص ١٠٢) فإن هذا اليوم (الثامن) يتطابق تماماً مع موت الفلسطينيين الثلاثة كما تبين الرواية ذلك.

إذا كان الموت الفلسطيني يقوم في أساسه على الانهزام أمام العدو الصهيوني، وتظهر أشكاله التي يتبدّى فيها منذ عام ١٩٤٨ مركبة الأسباب وأحياناً تظهر الأخيرة منها، تلك التي تجري يومياً، وكأنها لا علاقة لها بذاك الأساس، فإن العودة إلى الماضي كفيلة بإظهار الحقيقة التي تطمس يوماً بعد يوم. لذلك تبدو استعادة الماضي والرجوع إلى النكريات وتدفق الأحداث العابرة في ذاكرة ووعي شخصيات الرواية ضرورية لإعطائها البنية التاريخية ـ النفسية الخاصة في وحدة كيانية تستقيم فيها المواقف ودلالاتها. في السياق البنيوي العام للرواية يصبح هذا الإصرار على استعادة الماضي لفهم الحاضر على حقيقته أبعد من تقنية روائية، يلجأ إليها غسان كنفاني لإعطاء حيوية معاصرة للعمل الروائي، في جعله ينهض على رهافة تركيبية للمواقف والأحداث المتداخلة من ناحية، وعلى دقة توحيدية في جمع شتات الشخصيات المتباعدة في استقلالها من ناحية ثانية، في زخم حدث يعطيها في مأسويته القاتلة الأبعاد الحقيقية لوضع تاريخي تشير إليه بالرمز الجلي، يصبح وجهاً من وجوه التمسُّك بالأصول، أصول الأرض وأصول النزاع، على أن هذا التمسُّك وحده يتيح للواقع الفلسطيني الراهن رؤية تاريخية واجتماعية حقيقية تنهض لتحطم كل الزيف الذي يغلّفه، وبالتالي تفتح الباب واسعاً أمام تحرّره.

لذلك تأتي هذه النكريات لتعلن لدى كل شخصية ارتباطاتها الخاصة ومرامي مواقفها واتجاهاتها، التي تعود جميعاً إلى جذور تاريخية حيث يقوم ذاك الصراع بين الفلسطيني والصهيوني...[٤٠]. ورغم احتفاظ هذه النكريات ببنية مماثلة لدى كل

(٤٠) كان من الصعوبة بمكان أن نخرج بإحصاء دقيق لعودة الماضي في ذاكرة شخصيات الرواية... فتداخل صوت الراوي مع صوت المعنيّة، وتداخل النكريات المتفاوتة زمانياً، واختلاف الحيّز الذي تشغله كل نكرى... يجعل عملية إحصائها بدقة أمراً مستعصياً... لذلك قد يعتور هذا الجانب بعض الضعف، =

شخصية من شخصيات الرواية، فإن تمايزها جاء يعكس تمايز هذه الشخصيات واختلاف مواقعها، وإن كانت في حدث واحد ـ خزان واحد.

جميعها تصل إلى أرقام الخطر الآنفة الذكر على نسب فظيعة الدلالة كما سيتبين لنا لاحقاً. فذكريات أبي قيس تصل إلى تسع:

الخمس الأولى، تتعلق بوجود أبي قيس في فلسطين خلال سنة ١٩٤٨ أو ما قبلها... (ص ٣٧ و ٣٨ و ٤٣ و ٤٤).

السادسة، تتعلق بالعام ١٩٥٨ عن لقائه بسعد صديقه العائد من الكويت. (ص ٤٦).

السابعة، متعلقة بالفترة الممتدة من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٨ وهو خارج أرضه ووطنه... (ص ٤٦).

الثامنة، عن نقاشه مع سعد الذي ينصحه بالذهاب إلى الكويت عام ١٩٥٨... (ص ٤٧).

التاسعة، عن لقائه بالسمسار السمين في البصرة في اليوم ذاته... (٤٩)[٤١].

الست الأولى، تكاد تكون كلها في شهر آب ١٩٥٨ وتتعلّق بسفره من الأردن إلى العراق (ص ٥٣ و ٥٤ و ٥٧ و ٥٨ و ٦٠ و ٦١).

السابعة، مرتبطة بمولده وتعود إلى ما قبل ١٩٤٨ في فلسطين (ص ٦١).

الثامنة، عن لقائه بالسائح وزوجته على الطريق الحدودية بين الأردن والعراق (ص ٦٢).

التاسعة، عن حادثة اعتقاله بسبب التظاهر في الأردن سنة ١٩٥٨.... (ص ١٣١).

= وبخاصة في ذلك الحيّز الذي يفترض فيه أن يفسر هذه الصعوبة ذاتها، فلم نتناوله استبعاداً لاستغراقات قد تخل في سياق الدراسة ذاتها.

(٤١) في فصل «الشمس والظل» لا يتعدّى ما يطرأ على راس أبي قيس من خواطر ما يستحق التسجيل (انظر ص ١٣٠)، إذ لا نجد إلا تكراراً يكاد يكون حرفياً لما سبق وتفكّر فيه... ونظراً إلى الوضع الخاص لهذا المقطع (في الصفحتين ١٣٠- ١٣١) جعلنا مقياساً له ألاّ نعتبر ذكرى إلا ما أتى يضيف شيئاً جديداً على ما سبق، فنهمل ما يتكرّر، ونحتفظ بالعناصر المستجدة معتبرين إياها ذكريات/ أو خواطر طارئة للماضي في الحاضر...

كذلك هو الحال مع مروان الذي تبدو ذكرياته على النحو الآتي:

الأولى، عن بداية لقائه بالسمسار السمين في البصرة منذ لحظات في اليوم ذاته (ص ٧١).

الثانية، ما قاله له صديقه حسن عن كلفة تهريب الفرد من العراق إلى الكويت خلال هذا الشهر ذاته سنة ١٩٥٨ أو قريباً جداً منه (ص ٧١).

الثالثة، استكمال لقائه بالسمسار حتى خروجه مهاناً من دكانه (ص ٧٢).

الرابعة، عن الرسالة الطويلة التي كتبها إلى أمه صباح هذا اليوم (ص ٧٦).

الخامسة، عن سر زواج أخيه زكريا الذي احتفظ به شهوراً طويلة هذا العام ١٩٥٨ (ص ٨٤).

السادسة، عن هروب الأب وزكريا الذي أرسل له رسالة صغيرة... هذا العام كذلك (ص ٨٤).

السابعة، عن علاقته بزكريا منذ ١٩٤٨ حتى زواج الأخير (ص ٨٥).

الثامنة، عن وداعه لأبيه قبل أن يسافر هذا الشهر آب... (ص ٨٥).

التاسعة، عن شفيقة التي «طوحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ...» (ص ١٣٠).

أما بالنسبة إلى أبي الخيزران فإننا نلاحظ الآتي في ذكرياته:

الأولى، عن قيادته البارعة للسيارات الكبيرة سنة ١٩٤٨ وقبلها في فلسطين.. (ص ٩٤..).

الثانية، عن براعته هذه أيضاً حين عمل لدى الحاج رضا في الكويت بعد ١٩٤٨... (ص ٩٥..).

الثالثة، عن خروجه الأخير مع الحاج رضا والعطل الذي طرأ على سيارته منذ أسبوع... (ص ٩٦...)[٤٢].

---

(٤٢) هذه الذكريات الثلاث تأتي في سياق إشكالي، فهي تذكر من قبل الراوي خلال تفاوض أبي الخيزران مع الفلسطينيين الثلاثة في «الصفقة»، وذلك ضمن حوار يستعملها كأنها قيلت وأعلنت.. إنّما لا يمكن اعتبارها جميعاً في الحوار، وهي لا تستعمل شكله، مما يبرر اعتبارنا إياها ذكريات وإن اتخذت منحى الإخبار التاريخي.

الرابعة، عن وجوده في المستشفى إثر حادث الانفجار الذي تعرّض له سنة ١٩٤٨... (ص ١٠٦).

الخامسة، موقفه من فقدانه قدرته الجنسية («رجولته»...) وهروبه من المستشفى.. (ص ١١٠).

السادسة، عن القنبلة التي انفجرت بين قدميه سنة ١٩٤٨ (ص ١٣٠).

السابعة، عن وجوده في المستشفى حيث أثارت خجله ممرضة كانت تساعد الأطباء هناك... (ص ١٣٠).

الثامنة، سقوط وجه مروان في ذهنه إثر اكتشافه موت الفلسطينيين الثلاثة... (ص ١٤٢).

التاسعة، تذكره أبا قيس بعد ذلك مباشرة... (ص ١٤٢).

العاشرة، عما قرره في الظهيرة... (ص ١٤٧).

الحادية عشرة، عما انتهى إليه قبل إخراجه السيارة من كاراج الحاج رضا.. (ص ١٤٧).

هكذا يمكننا أن نلاحظ بسهولة وجود بنية الموت المثلثة الآنفة الذكر لدى كل من هؤلاء الفلسطينيين الثلاثة المسافرين بالتهريب، معيّنة برموزها الرقمية ٧ و ٨ و ٩.

إنّ هذه البنية بالذات إذ تعيد عند بدء الموت(رقم ٧) طرح أساس الصراع الذي أودى بهم جميعاً تبيّن لدى كل فرد بينهم الشكل الرئيس الذي تناهى إليهم فيه عدوهم الذي قهرهم. فنحن نجد أن جميع الذكريات ذات الرقم ٧ ترتبط بفلسطين سنة ١٩٤٨ أو ما قبلها دون استثناء. وإذا تتبعنا لدى كل فرد الذكرى التي تحمل رقم موته فإننا نجد بيسر السبب الأخير لذاك الانقطاع المميت (السفر)، كما تناهى إليه في السيرورة التي عرفها الصراع الأساسي مع العدو الصهيوني. فمروان يستعيد في الذكرى السابعة رسالة أخيه زكريا الذي يعلن له فيها زواجه وما يفرضه عليه ذلك من ضرورة تركه المدرسة والانتقال إلى مجال العمل... وأبو قيس ينقل في الذكرى الثامنة النقاش الذي جرى بينه وبين صديقه سعد، الذي يعود ثرياً من الكويت يلحّ عليه بالنصيحة كي يذهب إلى هناك، وينتهي إلى إقناعه... وأسعد يستعيد

في ذكراه التاسعة موقفه معتقلاً أمام الضابط الذي يصق عليه... وجميع هذه الذكريات كانت في صلب الدوافع المباشرة لأصحابها كي يمضوا إلى الكويت، أن يمعنوا في الانقطاع عن أرضهم، ويتعرّضوا للموت.

ورغم أن أبا الخيزران يتمتّع بوضع خاص إزاء الثلاثة الآخرين، فإن خصوصيته لا تكمن في شذوذه عن الآخرين بل في تفرّده ضمن البنية ذاتها بتمايز له دلالاته الخاصة. ففي الذكرى السابعة لديه حادثة انتزاع «رجولته» في المستشفى.. وهي في الوقت نفسه أساس موقفه العام في لامبالاته من ثمّ بالوطن واهتمامه الوحيد بالمال.. لذلك فإن هذا الانتزاع ـ المتعدّد الأوجه ـ يصبح بالتالي نوعاً من أنواع الموت. ولما كان بذلك أسبق من سواه من أولئك الفلسطينيين الثلاثة، فإنه يتقدمهم منذ هذا الرقم المميت (٧) ليأتوا هم بعده تباعاً كما نلاحظ: مروان في الذكرى الثامنة، أبو قيس في الذكرى التاسعة. وإذ يكتمل الرقم ٩ ويدخل في الرقم ١٠، فإن موت أسعد يصبح في خضم الموت الجماعي الذي يميّز المرحلة، وهو يتخذ شكل القبر الواحد بين القبور الثلاثة التي يذكرها أبو الخيزران في الذكرى العاشرة. بقي أن الذكرى الحادية عشرة في إشارتها للموت المشتت والضائع تمثل نمطاً آخر لهذا الموت المرحلي: نمط التخلي عن الأرض الأصلية والانخراط النهائي في أراضي الغير، ذوبان الشخصية الفلسطينية في الأنظمة العربية بما يعني نهايتها واندثارها[٤٣].

بناء على كل ما سبق، يصبح بإمكاننا أن نفهم لماذا تحاول الأرقام المطمئنة في النص أن تبقى دون تلك الخطرة التي درسنا ميزاتها. فعندما يسأل أسعد سمسار البصرة السمين إن كان سيمشي كثيراً مع دليل مجموعة المسافرين بالتهريب يجيبه: «ست أو سبع ساعات فقط...» (ص ٦٠) ورغم الخطر الذي يومىء إليه الرقم ٧ هنا، فإنه ليس بذي شأن كبير، وفي كل الأحوال ليس مميتاً، بالنسبة إلى أسعد، كما يشير النص إلى ذلك في مكان آخر حيث يقول السمسار ذاته لأسعد: «... طبعاً عليك أن تمشي قليلاً ولكنك فتى في غاية القوة، لن يضيرك هذا» (ص ٥٨).

كنا قد أشرنا سابقاً إلى أن أبا الخيزران، في محاولته طمأنة محاوريه

(٤٣) لن نتأخر في تأكيد هذا الوجه الآخر للموت المرحلي المرتبط بالانظمة من زاوية أخرى، عبر البنية الزمانية ـ المكانية لعملية عبور حدود الكويت لاحقاً.

الفلسطينيين الثلاثة أثناء التفاوض معهم، يقول لهم حرفياً: «ستنزلون إلى الخزان قبل نقطة الحدود في صفوان بخمسين متراً، ساقف على الحدود أقل من خمس دقائق، بعد الحدود بخمسين متراً ستصعدون إلى فوق.. وفي المطلاع على حدود الكويت، سنكرِّر المسرحية لخمس دقائق أخرى، ثم هوب! ستجدون أنفسكم في الكويت!» (ص ٩٨)، فيبدو لا مقنعاً فقط بل باعثاً أيضاً على الثقة والاطمئنان أكثر من ذاك السمسار (الـ ٥ أفضل من ٦ و٧). هذا ما دفع بالمسافرين إلى الاتفاق معه وتفضيله على هذا الأخير (ممّن يملك بينهم على الأقل القدرة على الاختيار، ومن هذه الزاوية البنيوية للرؤية). فكل النقاش الذي يتم لا يتطرّق أبداً إلى هذه «المسرحية» التي سيقومون «بتمثيلها»، تلك التي سيعيشونها ـ سيموتون فيها. كذلك لا أحد منهم يناقشه حين يعلن رقماً جديداً قبل أن ينزلوا في الخزان لأول مرة، مؤكداً لهم بأن وجودهم فيه سيكون «لخمس دقائق أو سبع»، بل هناك شك بأن يكون أحدهم قد تنبّه إلى هذا التغيير الذي يحمل في طياته خطر الموت باكتمال الدقائق السبع (٧). إلا أن الأمر يختلف إثر التجربة التي يخوضونها عند اجتياز الحدود العراقية في صفوان، حين يتمحور النقاش حول عدد الدقائق التي استغرقها عبور هذه الحدود كما بينا سابقاً، ويبقى هذا العدد (٧) دون الاكتمال، وخطره القاتل مستبعداً. هذا بالتحديد ما يحاول أبو الخيزران مجدّداً أن يوحي به في العملية الثانية (اجتياز الحدود الكويتية عند المطلاع)، حين يتوجّه إلى هؤلاء المسافرين الثلاثة مؤكداً: «.. احسبوا.. سبع دقائق على الأكثر وافتح لكم الباب...» (ص ١٣٣) وحين يسأله أبو قيس مستزيداً من الاطمئنان: «سبع دقائق؟» يسارع إلى إجابته: «على الأكثر!» (ص ١٣٤). وكان لتوّه قد أعلن متوجّهاً إلى مروان: «هل أنت خائف إلى هذا الحد من البقاء خمس أو ست دقائق في الداخل؟» (ص ١٣٣)[٤٤].

ضمن هذا المنظور نتمكّن من تحديد خصائص الوضع المميت الذي أودى بهؤلاء الفلسطينيين الثلاثة عند الحدود الكويتية. علينا أن نشير بادىء الأمر إلى تزايد ارتفاع حرارة الجو المتصاعد بنسبة شديدة الوطء بسبب التهاب الشمس عند

---

(٤٤) يؤكد اختلاف أقوال أبي الخيزران حسب الشخص الذي يتوجّه إليه بالحديث الوضع المتميِّز لكل من هذه الشخصيات الفلسطينية الثلاث في علاقتها بالبنية المكانية ـ الزمانية المميتة، كما بيناه آنفاً... هنا يمكننا أن نضيف ما ورد عن قيادة أبي الخيزران «لسيارة ماء جبارة أكثر من ست ساعات في طريق ملحي موحل دون أن تغوص في الأرض وتتعطل...» (ص ٩٥ و ٩٦)، حيث يبقى الرقم ما دون السبعة موحياً بالخلاص والنجاح والطمأنينة...

الظهيرة، وأثر ذلك على الخزان الذي يصبح أقرب ما يكون إلى «الفرن الحقيقي» الذي توقّعه أبو الخيزران عند العملية الأولى (ص ١١٥). فقد بدا خزان السيارة لأبي الخيزران وهو على وشك الصعود إليها لمغادرة مركز المطلاع الحدودي الكويتي «أن حديده على وشك أن ينصهر تحت تلك الشمس الرهيبة...» (ص ١٤٠). وهو عندما أوقف سيارته بعد ذلك وتوجه ليفتح باب الخزان ولامست كفاه مسطحه الحديدي «أحس بهما تحترقان ولم يستطع أن يبقيهما هناك فسحبهما واتكأ بكميه ـ عند الكوعين ـ فوق حديد السطح ثم زحف إلى القفل المضلع، وأمسكه بطرف قميصه الأزرق ودوّره فانفتح مقرقعاً...».

لقد وصلت حرارة الخزان إذاً إلى أقصاها لتعطي لكل دقيقة من الدقائق التي تمر أبعادها القصية، وبالتالي فإن الأرقام المميتة (٧ ـ ٨ ـ ٩...) تصبح حاسمة هنا، وتودي بحياة هؤلاء المسافرين القابعين داخله. وإذا تتبّعنا ما يعلنه النص الروائي هنا من علامات، فإننا نستطيع استجلاء هذا الزمن القاتل منذ أغلق أبو الخيزران خزان سيارته على هؤلاء المسافرين الثلاثة إلى حين فتحه على موتهم.

فعندما يطلب أبو الخيزران من هؤلاء المسافرين دخول الخزان مجدداً لاجتياز الحدود الكويتية عند المطلاع يعلن لهم أن الساعة تشير إلى«الحادية عشرة والنصف» (ص ١٣٣). وهو عندما يفتح باب الخزان لاحقاً بعد مروره في مركز المطلاع الحدودي يلمح ساعته في يده «تشير إلى الثانية عشرة إلا تسع دقائق» (ص ١٤١). فيكون الوقت المستغرق بين هذين التوقيتين إحدى وعشرين دقيقة. ولكن عند التوقيت الأول لم يكن المسافرون قد دخلوا الخزان بعد. وإذا اعتبرنا أن أبا الخيزران ـ كعادته ـ يحاول أن يتلاعب بالوقت وقد كذب بما يعادل دقيقة على الأكثر[٤٥]، وأن دخول الثلاثة الخزان وإغلاق أبي الخيزران لبابه لم يتجاوزا الدقيقتين، فإن بإمكاننا اعتبار أن أبا الخيزران انطلق بسيارته في الساعة الحادية عشرة والدقيقة الحادية والثلاثين.

«بعد دقيقة ونصف فقط اجتاز أبو الخيزران بسيارته الباب الكبير المفتوح في

---

(٤٥) كما فعل في التجربة الأولى على الحدود العراقية في صفوان (٦ بدل ٧) ـ راجع ص ١٢٢ و ١٢٣ ـ وكما ترجّحه ردة فعل مروان على إعلانه هذا التوقيت: «نظر مروان إلى ساعته وهز رأسه، لقد حاول أن يقول شيئاً إلا أنه لم يستطع. فمشى خطوات قليلة إلى السلم الحديدي وبدأ يتسلق» (ص ١٣٣ـ ١٣٤).

الأسلاك الشائكة المشدودة حول مركز المطلاع...» (ص ١٣٤)، أي في الساعة الحادية عشرة والدقيقة الثانية والثلاثين والنصف. وإذا قدرنا أن أبا الخيزران احتاج كي يوقف «سيارته أمام السلم العريض الذي يرقى إلى البناء المقرمد ذي الطابق الواحد» (ص ١٣٤) ويرتقي الدرج مسرعاً إلى الغرفة الثالثة إلى اليمين في نصف دقيقة فقط، فإنه يدخل هذه الغرفة في الساعة الحادية عشرة والدقيقة الثالثة والثلاثين. لم يكن متوقعاً له أن يمضي في هذه الغرفة ـ قياساً على ما سوف يحصل في «الغرفة الأخرى» (ص ١٣٩) حيث ينجز مهمة مماثلة (توقيع بعض الأوراق من قبل موظفي الحدود) لا تستغرق «أكثر من دقيقة».. (ص ١٤٠) ـ أكثر من دقيقة واحدة. إلا أنه يضطر إلى البقاء فيها حوالى اثنتي عشرة دقيقة بسبب إصرار أحد الموظفين (أبي باقر) عليه أن يخبره عن تلك الراقصة (كوكب) التي روى له الحاج رضا حكاية وهمية عن علاقتها بأبي الخيزران.. (ص ١٣٨)، وأن يتعهّد له باصطحابه معه إلى البصرة في المرة القادمة ليعرِّفه عليها.. (ص ١٣٩).

لذلك، فإنه يدخل الغرفة المجاورة في الساعة الثانية عشرة إلا ربعاً (ص ١٣٩) حيث لا يبقى «أكثر من دقيقة» (ص ١٤٠) كما أشرنا، يسارع بعدها إلى سيارته لينطلق بها خارج مركز الحدود في الطريق المعبّدة (الكويتية). أي أنّ بإمكاننا القول إنّه كان على هذه الطريق في الساعة الحادية عشرة والدقيقة السادسة والأربعين ونصف، باعتبار أن وصوله إلى السيارة وتشغيل محركها والخروج من مركز الحدود حتى الانطلاق في الطريق المعبدة استغرقت حوالى نصف دقيقة.

على الرغم من إشارة النص هنا إلى أنه «أمامه دقيقة أو دقيقة ونصف ليتجاوز أول منعطف يحجبه عن مركز المطلاع»... (ص ١٤٠)، فإن أبا الخيزران لا يتوقف ويفتح باب الخزان قبل أربع دقائق ونصف، في الساعة «الثانية عشرة إلا تسع دقائق»! (ص ١٤١). فتكون الفترة الزمنية التي استغرقها عبور الحدود الكويتية، والمسافرون الفلسطينيون الثلاثة داخل خزان السيارة المعرض لحرارة شمس جهنمية عند تلك الحدود الصحراوية، حوالى عشرين دقيقة (من الساعة الحادية عشرة والدقيقة الحادية والثلاثين حتى الساعة الحادية عشرة والدقيقة الحادية والخمسين)، وهي فترة أكثر من كافية للقضاء على هؤلاء الفلسطينيين الثلاثة بناء على ما سبق ولاحظناه. لقد جاءت على هذا النحو بسبب التأخير الذي طرأ على أبي الخيزران عند دخوله الغرفة الأولى في مركز المطلاع، حيث اضطر

للبقاء إثنتي عشرة دقيقة بدل الدقيقة الواحدة المتوقعة لإنجاز معاملته. بيد أن الفترة الزمنية التي كان لعبور هذا المركز الحدودي أن يستغرقها[٤٦]، بغض النظر عن هذا التأخير، تشكّل بحد ذاتها فترة كافية لقتل المسافرين الثلاثة في الخزان. فإذ وضعنا جانباً فترة التأخير هذه (١١دقيقة) فإننا نجد أن المدة المستغرقة تساوي تسع دقائق (انظر جدول التوقيت الزمني أدناه...). وكما بيّنا سابقاً فإن هذه الدقائق التسع كافية لقتل مروان وأبي قيس وأسعد، وليست الدقائق الأخرى الواردة إلا تأكيداً لهذا الموت في اندراجه ضمن أبعاد تتعدّى الأفراد الثلاثة.

جدول بالتوقيت الزمني لاجتياز مركزالمطلاع الحدودي إلى الكويت

الساعة الحادية عشرة والنصف: دعوة المسافرين الثلاثة إلى دخول الخزان	من الساعة ١١.٣١: انطلاق السيارة	إلى الساعة $\frac{1}{2}$ ١١.٣٢: الوصول إلى مركز المطلاع	إلى الساعة ١١.٣٣: دخول الغرفة الأولى في المركز	إلى الساعة ١١.٤٥: دخول الغرفة الثانية	إلى الساعة ١١.٤٦: الخروج من الغرفة الثانية	إلى الساعة $\frac{1}{2}$ ١١.٤٦: السيارة على الطريق المعبدة	إلى الساعة ١١.٥١: فتح باب الخزان	المجموع
الزمن الممتد منذ إقفال باب الخزان على المسافرين الثلاثة حتى فتحه...:	—	١ $\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	١٢ (٦ + ٦)	١	$\frac{1}{2}$	٤ $\frac{1}{2}$	٢٠ دقيقة
الزمن الذي كان بإمكان اجتياز مركز المطلاع أن يستهلكه لولا التأخير الذي حصل في الغرفة الأولى...:	—	١ $\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	١	١	$\frac{1}{2}$	٤ $\frac{1}{2}$	٩ دقائق

(٤٦) من أجل متابعة ومراجعة هذه الفترة الزمنية بصورة واضحة يمكن الاعتماد على الجدول الزمني لعملية عبور الحدود الكويتية الوارد أعلاه.

يقدّم النص الروائي بحدّ ذاته هنا بنية الموت ولغته. فخلال الحوار الذي يتم بين أبي الخيزران وأبي باقر، تبرز جملة واحدة هي أكثر التعابير الواردة في هذا المقطع دلالة على مبلغ اضطراب أبي الخيزران وقلقه: «نظر الجميع إلى بعضهم فيما انقلب وجه أبي الخيزران الهزيل فصار مبيضاً من فرط الرعب وأخذ القلم يرتجف في يده» (ص ١٣٧). هذه الجملة تقع في الوسط من بين المخاطبات العديدة التي يتوجه بها أبو باقر إلى أبي الخيزران. هذه المخاطبات تبلغ الست عشرة، والوصف المثبت هنا يأتي بعد المخاطبة الثامنة (ص ١٣٥ ـ ١٣٩)[٤٧].

إذا اعتبرنا أن وسط هذه المخاطبات هو أيضاً منتصف الوقت الذي يمضيه أبو الخيزران في هذه الغرفة، أي عند انتهاء الدقيقة السادسة، فإن عدد المخاطبات (٨) يتّحد تماماً مع عدد الدقائق التي تكون قد مرت (٨) لتأكيد هذا الأوج الذي يعرفه الموت في مكان آخر (في الخزان) ـ نقطة موت الثاني من المسافرين (أبي قيس) بعد موت الأول (مروان) وبداية نزاع الثالث (أسعد). لذلك يأتي هذا الوصف لوجه أبي الخيزران المرتعب ينضح بماسوية الوضع الذي يجد نفسه فيه، وكأنه ينظر إلى الفلسطينيين الثلاثة يسقطون تباعاً في غيهب الموت الرديء. ويأتي سقوطهم المتتابع (في الدقائق ٧ و ٨ و ٩) هنا لينقل بنية الموت الفلسطيني المرحلي التي تعم النص، حيث تتداخل بنية المخاطبات العددية الموحية بها مع بنية الأمكنة لتي أوضحناها سابقاً، لنجد في الأرقام المفصلية ٧ و ٨ و ٩ ثم ١٦ زيتا المكررة ثلاث مرات ثم اسرائيل.

كما سبق وقلنا إن اكتمال ٩ يعني الدخول في ١٠، الرقم الذي يمثل في هذه الهيكلية البنيوية موتاً جماعياً مرحلياً يميِّز وضع أولئك الفلسطينيين الساقطين في الهرب، والانقطاع عن الأرض، والضياع، والموت. ونلاحظ هنا أن مخاطبة أبي باقر العاشرة لأبي الخيزران (ص ١٣٧) المتعلقة بما يتصوّره عن علاقة هذا الأخير بالراقصة كوكب، تشكّل إعلاناً مأسوياً عن هذا الموت المرحلي الذي يجسده أبو الخيزران المخصي، الشخصية الفلسطينية الأخيرة التي تبقى! لذلك لا يستدعي الاستغراب أن يكون هو الوحيد بين الشخصيات الفلسطينية التي يتطرّق إليه النص

---

(٤٧) على أن جواب علي باسم الراقصة «كوكب» (ص ١٣٧) لا يأتي من قبل أبي باقر ولا يتوجّه إلى أبي الخيزران، وعلى أن الكلمات الأخيرة لأبي باقر: «يا ملعون يا أبا الخيزرانة! خدعنا أكثر من سنتين...» (ص ١٣٩) تتم اثناء مغادرة أبي الخيزران للغرفة وبعدها، وهي على كل حال لا تتوجّه إليه..

الروائي دون ذكر اسم محدّد له، إذ يتعامل معه بكنيته فقط (أبي الخيزران)، وأن تحوّر هذه الكنية فتصبح على لسان أبي باقر فقط «أبا الخيزرانة»، وأن يستعيد هذا الأخير هذه الكنية المحورة تسع مرات[٤٨]، بما يتفق وإعلان موت الفلسطينيين الثلاثة.

إلا أن هذه اللغة المستعملة، وموضوعها، لا يأتيان إلا ليضيئا أبعاد هذا الموت الفلسطيني المرحلي كما تتبدّى عبر تلك البنية المكانية الزمانية التي يأتي فيها. فإذا كان هذا الموت يتم بالتحديد عند الدقائق ٧ و ٨ و ٩، فمعنى ذلك أن الفلسطينيين الثلاثة يختنقون في الخزان المقفل عليهم عند مركز الحدود الكويتي (المطلاع) أثناء الحديث الذي يدور بين أبي الخيزران وأبي باقر، وبالتحديد عندما يتجه حديث الأخير إلى موضوع الراقصة المزعومة من التلميح إلى التصريح[٤٩]. ولن تكون الدقائق اللاحقة إلا تكريساً لهذا الموت وإمعاناً فيه... ويأتي دخول الخزان إلى الكويت أشبه بتابوت ينقل الجثث الثلاث كما سيكتشفها أبو الخيزران حين فتحه باب الخزان.

لم يكن هذا الزمن بدقائقه المشار إليها قاتلاً لو لم يكن هؤلاء الفلسطينيون في هذا الوضع المكاني بالذات، هذا الوضع الذي يرمز إلى أقصى حد من الانقطاع عن الأرض كما سبق وقلنا. لكن هذا الوضع بالذات هو وضع فرضته شروط السفر الخاص بهؤلاء الثلاثة: السفر بالتهريب. وهنا يبدو تدخّل العنصر العربي بارزاً في البنية الرمزية الكلية للنص الروائي. فإن يتجه الفلسطينيون نحو الكويت ويدخلوه خلسة، فلأنه كان بلداً مغرياً لهم بالارتزاق وتحقيق الآمال المعيشية الكبيرة.. ولأنه أيضاً كان ممنوعاً عليهم أو على معظمهم. وهو بذلك يمثل في النص البعد الأقصى لما يمكن لنظام عربي أن يغري به هؤلاء الفلسطينيين وأن يؤذيهم في الوقت نفسه. وإذا ما تتبعنا ما يذكره هذا النص عن العناصر العربية التي يتعرّض لها لأدركنا الشروط الفعلية لموت الفلسطينيين الثلاثة. فإذا كان المسؤولون العسكريون في الأردن يعتقلون الفلسطينيين الذين يتظاهرون ويهينونهم.. (ص ١٣١) فإن المسؤولين في العراق ينامون على حدوده ولو كان بعضهم مفتح العيون.. (ص ٦٦ و ١١٩)، ويتواطؤون مع المهرّبين أمثال ذلك «الرجل السمين صاحب المكتب»

---

(٤٨) ص ١٣٥: مرة واحدة، ص ١٣٦: مرة واحدة، ص ١٣٧: ثلاث مرات، ص ١٣٨ مرتين، ص ١٣٩: مرتين أيضاً. وهذا يتفق مع ذكر الرقم ٩ الذي لا يرد إلا مرة واحدة في النص: عند فتح باب الخزان على هؤلاء الفلسطينيين الثلاثة موتى!

(٤٩) راجع مخاطبات أبي باقر لأبي الخيزران نوات الرقم ٧ و ٨ و ٩ في الصفحة ١٣٨.

(ص ٦٧) الذي يتوجه إليه الفلسطينيون الثلاثة فيصفع أحدهم (مروان) ويهينه ويشتم الشرطة... (ص ٧٢ ـ ٧٣)، هذه الشرطة التي تحميه وأمثاله من غضبة ضحاياه فتعتقلهم... (ص ١١٣). وإذا كان الحاج رضا يملك قافلة من السيارات يسخّرها للتمتع الباذخ (رحلة قنص لضيوفه..) (ص ٩٦) فلن يأتي موظفو الدولة الكويتية أفضل حالاً منه كما تبديها سمنة أبي باقر وكأس الشاي الصغير على الطاولة الفارغة أمام أحدهم (ص ١٣٦)، واهتمامهم الكبير بسخافات يستلذّون تداولها (الحكاية المزعومة بين أبي الخيزران وكوكب...) في الحين الذي تشفق فيه الدوريات على نفسها من الاستطلاع في النهار الشديد الحر... (ص ١٣٢) وتعتبر سيارات الحاج رضا معصومة من التفتيش... (ص ٩٤).

في هذا السياق تأخذ فكرة أسعد أبعادها وهو يمضي تحت الشمس الحارقة على رمل الحدود الأردنية نحو العراق، ليدور حول «الاتشفور» متلافياً المركز الحدودي، ومعه خطر اعتقاله ووضعه في السجن: «تراهم لو حملوني إلى معتقل الجفر الصحراوي.. هل سيكون الأمر أرحم مما هو الآن؟ عبث.. الصحراء موجودة في كل مكان....» (ص ٥٩).

إن الفلسطيني الذي يهرب من مصائبه يقع بفضل الأوضاع العربية السائدة بأشد منها: هذه هي النتيجة التي كانت تعلن عند كل خطوة ابتعاد عن الأرض يقوم به هؤلاء الفلسطينيون. مع ذلك أمعنوا في التجربة والمخاطرة حتى الموت. غرّهم أن يعود أمثال سعد بأكياس النقود من الكويت، فلم يعودوا يرون أو يسمعون شيئاً آخر حتى أفكارهم. إن أبا قيس يقمع بنفسه تلك الأفكار التي تراوده عن مخاطرة السفر (ص ٤٧ و ٤٨ و ١٣٠)... ورغم ما يقوله عم أسعد له من أن العشرات قد ذهبوا قبله إلى الكويت ولم يعودوا بقرش واحد (ص ٦١)، يصر على أن هذا الذهاب هو مفتاح مستقبله (ص ٦٢)... وكانت تصلهم أخبار من يقضون بضربة شمس في هذه البلاد.. (ص ١٣١)، كما أن أبا الخيزران ذاته نكر للمسافرين الثلاثة أن «عشرة بالمئة على الأكثر» من أولئك الذين سافروا عن طريق المهربين وصلوا إلى الكويت... (ص ٩٩). مع ذلك خاضوا غمار الخطر وانجرفوا فيه. وقد تمثّل هذا الخطر داخل النص بخزان ماء السيارة المقفل عليهم. وحين تكون السيارة كويتية ملك الحاج رضا المسرف في لهوه، وحين يكون هو الذي «أوحى» بقصة أبي الخيزران مع كوكب، وحين يكون موظفو الحدود وراء دخول الفلسطينيين في الخزان، وهم كذلك

الذين ضاعفوا مدة وجودهم فيه تحت الشمس القاتلة، يتضح مدى الدور الذي يلعبه العنصر العربي في النص الروائي ليساهم في الموت الفلسطيني المرحلي. إنه يؤمّن الشروط اللازمة لهذا الموت المتوقَّع. والفلسطينيون الذين لا يموتون ـ عدا عن ندرتهم ـ لا يتوانون عن التخلّي عن فلسطينيتهم ذاتها، بمعنى أنهم يتخلّون عن المسؤوليات التي يفترضها وضعهم (زكريا) أو أنهم يتصرّفون كما تتصرّف العناصر غير الفلسطينية، كالمهربين... (أبو الخيزران). لذلك تصبح دقائق التأخير الإحدى عشرة هي البعد الزمني الممثل لبعد التدخل العربي ودوره الغالب في هذا الموت الفلسطيني.

بيد أن دلالات البنية الرمزية للرواية لا تتوقّف عند حدها الأفقي (الأوضاع السائدة للمرحلة) بل إنها تمتد عمودياً (العناصر الفاعلة تاريخياً) أيضاً. فالأرقام ٧ و ٨ و ٩ التي تمثّل الموت الفلسطيني المرحلي، والتي يمثّل الرقم ٨ موقعاً متميزاً بينها، هي من زاوية أخرى رموز عددية تاريخية لهذا الموت. فالمؤتمر الصهيوني السابع الذي عقد في شهر آب سنة ١٩٠٥ كان حاسماً في اتجاه التخلي النهائي عن مشروع دولة إسرائيلية في أوغندا ـ هذا المشروع الذي كان سائداً حتى هذا المؤتمر، حتى أن المؤتمر الذي سبق كان قد أرسل بعثة استكشاف إلى أوغندا في سبيل ذلك ـ وبالتوجه النهائي إلى فلسطين لبناء الدولة الصهيونية على أرضها[٥٠]. ولما كان هذا المؤتمر يأتي بعد ثماني سنوات من المؤتمر الأول الذي انعقد في بال ـ سويسرا، والذي شكّل الانعطاف الكبير في تاريخ المسألة اليهودية، حيث أرسى قواعد التحرك العالمي والموحد في مؤسسة صهيونية مركزية متشعبة الامتدادات والمصالح... ويأتي أيضاً في الشهر الثامن من ذلك العام (آب ١٩٠٥)، فإنه يشكّل ضمن هذه الأبعاد التي يجسّدها الخطر على أرض فلسطين وشعبها، في تناميه حتى الموت المتصاعد في أوجه. لذا فإن النص الروائي الذي تدور أحداثه تاريخياً سنة ١٩٥٨[٥١]، وفي شهر آب (٨) بالذات، والذي يجسّد فيه موت الفلسطينيين الثلاثة الموت الفلسطيني المرحلي، يؤكد مرور عشر سنوات على تلك الهزيمة التاريخية عام

---

(٥٠) أسعد عبد الرحمن: **المنظمة الصهيونية العالمية**، بيروت، مركز الأبحاث؛ ص ٦٨. مرجع ينكره محمد حافظ يعقوب في كتابه **نظرة جديدة إلى تاريخ القضية الفلسطينية ١٩١٨ـ ١٩٤٨ (بحث سوسيولوجي)**، بيروت، دار الطليعة؛ الطبعة الأولى ١٩٧٣، ص ٢٣.

(٥١) ص ٣٧ و ٤٦ و ٤٨ و ٥٤... و ١٠٩.

١٩٤٨. وفي هذا الرقم بالذات (١٠) يجد هذا الموت أبعاده الرمزية تاريخياً على مستوى المرحلة الممتدة بين ١٩٤٨ و ١٩٥٨.

يأتي موت الفلسطينيين الذين كانوا يسعون وراء المال في السفر السري، لينزع منهم ما كانوا يمتلكونه أيضاً (عودة أبي الخيزران إلى جثثهم وأخذه لأموالهم ولساعة مروان.. ص ١٥١) وليؤكد أيضاً هذا البعد التاريخي للنص الروائي. فإذا كان ما بحوزة كل منهم من مال يتناسب طرداً مع قدرته على احتمال الخطر (مروان: ٧ دنانير، أبو قيس: ١٥ ديناراً، أسعد ٣٠ ديناراً)[٥٢] فإن مجموع ما أخذ منهم، عدا تلك الساعة التي تختزن بعداً رمزياً مكثفاً نظراً للدور المحوري الذي يحتله مرور الوقت في النص، والتي تفرض هذه الرؤية الزمانية التاريخية بالذات، يبلغ إثنين وخمسين ديناراً. فإذا كانت تلك الساعة هي الإطار الزمني للتاريخ، فإن ٥٢ هو عدد السنوات الممتدة بين ١٩٠٥ و ١٩٥٨، بين المؤتمر الصهيوني السابع ومرور ١٠ سنوات على قيام الكيان الإسرائيلي الصهيوني في فلسطين. ولما كان قيام هذا الكيان قد تم في ١٥ ـ ٥ ـ ١٩٤٨[٥٣]، فإن النص يثقل بالدلالات التي توحي بهذا التاريخ. فسمسار البصرة يطلب من جميع الذين يسعون إلى السفر بالتهريب خمسة عشر ديناراً معلناً لأسعد أن هذا السعر «رسمي»: «كل المهربين يتقاضون نفس السعر، نحن متفقون فيما بيننا» (ص ٦٢). هذا الرقم ١٥ يتكّرر في النص الروائي أيضاً ثماني مرات مؤكداً في هذا التكرار كونه رقم الموت بامتياز[٥٤].

وإذا كان قد مر عشر سنوات على قيام الكيان الصهيوني في فلسطين، فإن تكريسه يجد له في النص وجهاً من وجوهه الرمزية. ففي الفصل المتعلق بأبي قيس نجد الرقم عشرة (١٠) الذي يعني له ارتباطه الماضي بالأرض، يتكرّس موتاً بترديده عشر مرات (الصفحات: ٣٧ و ٣٨ و ٤٦ ـ ثلاث مرات ـ ٤٧ و ٤٨ ـ مرّتين ـ و ٥٠ ـ مرّتين ـ). أما في الفصل المتعلق بأسعد الذي يملك ضعف ما يملك أبو الخيزران (٣٠ ديناراً)، فإن ما يتكرّر عشر مرات هو الرقم عشرون (٢٠) (ثلاث

---

(٥٢) راجع بالنسبة إلى مروان ص ٧٢، وإلى أبي قيس ص ٤٩، أما أسعد فالثلاثون ديناراً تمثّل ما تبقّى له من الخمسين ديناراً التي أعطاه إياها عمه (ص ٦١) بعد أن دفع لأبي العبد عشرين ديناراً (ص ٥٤ و ٥٧).

(٥٣) هاني الهندي: **حول الصهيونية وإسرائيل**، بيروت، دار الطليعة؛ الطبعة الأولى ١٩٧١، ص ١٠٤.

(٥٤) نذكر هنا بأن مخاطبات أبي باقر لأبي الخيزران التي بلغت ١٦ مخاطبة تأتي السادسة عشرة فيها متّفقة مع إعلان إسرائيل في بنية الأمكنة كما لاحظناها... أما الصفحات التي يأتي فيها ذكر هذا الرقم (١٥) فهي ص ٤٩ و ٥٠ و ٥٣ و ٧١ و ٩٣ و ٩٦.

مرات في الصفحة ٥٤، وسبع مرات في الصفحة ٥٧). بيد أن الفصل المتعلّق بمروان الذي يعامل معاملة خاصة من قبل سمسار البصرة، كما من قبل أبي الخيزران، يدل على قصوره في سن البلوغ أو النضج والقوة المدية والمالية، فأعوامه الستة عشر (ص ٧٢) تعني أنه ترك أرض فلسطين وهو في السادسة من عمره. ضمن هذه العلاقة يأتي تكرار الرقم خمسة (٥) ـ وهو ما يعرضه من دنانير على السمسار وما يتفق مع أبي الخيزران بشأنه ـ ست مرات على أن يأتي الرقم عشرة (١٠) مكرراً أربع مرات، ليرفد قعر الرقم السابق ويصل به إلى نهاياته المميتة، كما سيتم الأمر مع أبي الخيزران وخزانه...

لكن هذا الكيان الصهيوني أخيراً لم يقم على أرض فلسطينية فقط، بل أيضاً على جزء من أرض عربية واجداً في الأوضاع السائدة فيها الشروط المناسبة لنموه واستكماله ومن ثم تكريسه. وإذا كان الفلسطينيون يشكّلون قوة التصدّي الرئيسة للحركة الصهيونية التي حاولت أن تقيم دولة لها على أرضهم الوطنية، فإن التطورات المتسارعة التي حصلت أواخر عام ١٩٤٧ وفي عام ١٩٤٨ عدّلت هذا الوضع وغيّرته. فقد أصدرت هيئة الأمم «قرارها بتقسيم فلسطين في ٢٩ تشرين الثاني ١٩٤٧ وأعلنت بريطانيا أنّها ستنسحب من فلسطين في أيار ١٩٤٨...»[٥٥] مما دفع الدول العربية لأن تقرّر في الثاني عشر من نيسان سنة ١٩٤٨، أي قبل نهاية الانتداب بشهر وثلاثة أيام، إدخال جيوشها النظامية إلى فلسطين. وكانت في فلسطين قيادتان أولاهما قيادة الجهاد المقدس وهي تابعة للهيئة العربية العليا، وقيادة جيش الإنقاذ، المؤلف من متطوعين عرب... مثلت القيادة الثانية وجهة النظر العربية الرسمية، ومن هنا بدأ التنافس بينها وبين القيادة الأولى. ولقد حسم دخول الجيوش العربية في الخامس عشر من أيار الموقف لمصلحة الحكومات العربية[٥٦].

---

(٥٥) عبد الوهاب الكيالي: **الموجز في تاريخ فلسطين الحديث**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ ١٩٧٥، ص ١٩٤.

(٥٦) ناجي علوش: **المقاومة العربية في فلسطين (١٩١٧ـ ١٩٤٨)**، بيروت، دار الطليعة؛ الطبعة الثالثة ١٩٧٥، ص ١١١ (الطبعة الأولى ١٩٦٧ والثانية ١٩٧٠).

الجدير بالإشارة أن الهيئة العربية العليا هي القيادة السياسية الفلسطينية العليا التي اتفق على إنشائها بضغط من مجلس الجامعة العربية المنعقد في بلودان (٨ ـ ١٢ حزيران ١٩٤٦) على هيئتين فلسطينيتين متنافستين آنذاك: اللجنة العليا والهيئة العربية. (راجع: ناجي علوش، **المقاومة العربية في فلسطين...** ص ١٠٩).

في هذا الإطار يمكننا القول إن الدقائق التسع التي كان من المفترض أن يقضيها الفلسطينيون في الخزان لولا تأخير أبي باقر لأبي الخيزران، والتي بحد ذاتها كانت ستودي بهم، تمثل في النص غلبة المسؤولية الفلسطينية (وبالأخص مسؤولية القيادة: أبي الخيزران السائق) بينما تمثل الدقائق الإحدى عشرة الباقية المسؤولية العربية (وبالتحديد مسؤولية أنظمة الحكم العربية: مسؤولية أبي باقر موظف الحدود الكابت والمكبوت...).

كنا قد ألمحنا إلى ارتباط أبي الخيزران بهذا الرقم القاتل (٩).. ونضيف هنا إلى أن هذا الرقم يمثّل بالتحديد تلك الأعوام الفاصلة بين ١٩٣٩ و ١٩٤٨، الأعوام التي أعقبت «مرحلة الإضراب الكبير والثورة الكبرى» في السنوات الممتدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩، لتبدأ «مرحلة الركود والهزيمة» من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٨[٥٧]. أما الرقم ١١ فيمثل هذا الغياب الفلسطيني بغلبة مسؤولية الدول العربية التي وضع بعضها اليد على ما تبقى من أرض فلسطين وشعبها. إنه يمثل بالتحديد هذه المرحلة الممتدة من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٨. لذا نجد أن النص الروائي يحفل أيضاً بتكرار الرقم ٥ إحدى عشرة مرة[٥٨]، لكأنه يشير إلى عدد الآيّارات التي مرت على الأرض الفلسطينية منذ قيام الكيان الصهيوني عليها في أيار ١٩٤٨. وبما أن هذا الكيان شكل انتزاعاً لهذه الأرض ـ وبصورة أنق للجزء الأهم منها ـ وشتّت شعبها ـ أو كذلك الجزء الأهم منه ـ فإن الموت الذي مثّله لا يعني فقط أولئك الذين قضوا، إنما كذلك أولئك الذين يقضون يومياً في استغراقهم في أبعاده، أبعاد هذا الوضع بالذات. فلم يكن التدخُّل العربي في هزيمته إلا ليزيد هذا الموت كثافةً ومأسوية. وإذ انتهى إلى اقتسام ما تبقى من الأرض (ضم الأردن للضفة الغربية ـ وضم مصر لقطاع غزة) فليضع الفلسطينيين بالتحديد في خزانات الأنظمة القمعية منهياً بذلك ما تبقّى من إمكانات حركة وطنية فلسطينية مستقلة النضال، ممعناً بالضبط في تقتيلهم وسحقهم وإبادتهم. لذلك يبدو هذا الخزان العربي المقفل والمتصاعد الحرارة على أرض الصحراء العربية ـ وبغضّ النظر عن الدلالات الرمزية للأرقام الواردة في النص وتمحّل الكشف عن علاقات توازٍ أو تماثل بينها وبين أحداث أو وقائع

(٥٧) راجع؛ ناجي علوش، المرجع السابق، الفصلين الثاني والثالث.

(٥٨) يأتي هذا الرقم في الصفحات: ٧٢ (أربع مرات) و ٨١ و ٨٢ و ٩٤ و ٩٨ (مرتين) و ١١٥ و ١٣٣.

تاريخية ـ التجسيد الرمزي لهذا الوضع، ويكون دخول الفلسطينيين الثلاثة فيه رضوخاً بيّناً لما تفرضه الأنظمة العربية من تبديد لوجه نضالي فلسطيني مستقل؛ فيكون موتهم فطساً وكتماناً في الخزان، وإلقاء جثثهم حيث تكوّم النفايات، تعبيراً مأسوياً عن انقطاع صلتهم بأرضهم وحدّاً أقصى لنتيجة السفر السرّي الذي يحاولونه، ليكون في ذلك رمزاً لذاك الموت المطموس الذي يتعرّض له الفلسطينيون في مرحلة حرموا فيها من التعبير المستقل والحر عن ذاتهم، ورضوا بهذا الحرمان الذي كرّس حرمانهم من أرضهم. وهم أيضاً إذ يفطسون قبل دخولهم الكويت، فإنما يفطسون خارجها، وإنما أيضاً خارج العراق الذي تجاوزوا حدوده، فهم يفطسون في اللامكان، في اللاانتماء، في اللاأرض ـ الصحراء المطلقة الجدب المطلقة الموت، ويفطسون كذلك في اللازمان، على مزبلة التاريخ، في ليل قاتم الظلمة كقبر مطلق.

ثالثاً: الأدوار والمسؤوليات والمواقف

رغم أن البنية العامة للرواية تتمفصل حول محورها المكاني ـ الزماني، الذي تعرف فيه كثافة وزخم دلالاتها الرمزية في أبعادها المرحلية وضعياً وتاريخياً، كما حاولنا إظهاره حتى الآن، فإن الشخصيات الرئيسة فيها تمثل في علاقاتها وتصرفاتها وضعاً بنيوياً يعطي هو الآخر صورة رمزية مكثفة عن الوضع العام الفلسطيني (والعربي) المرحلي، مستكملاً مد تلك الدلالات بأبعاد ورؤى أكثر عمقاً وغنى. فليس الموت الفلسطيني البارز في النص إلا نتيجة عجز بنيوي لا يقوم فقط على شروط الوضع المكاني ـ الزماني الذي تم فيه، بل يأتي كذلك امتداداً لذلك العجز التاريخي في مواجهة العدو والانتصار عليه.

إن هزيمة ١٩٤٨ لم تؤل فقط إلى قيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطينية، وإنما أيضاً إلى تشتيت الشعب الفلسطيني وتمزيقه وتفتيته في أنحاء عدة. فكان هذا التشتيت تكريساً لذاك العجز الذي أودى إلى الانكسار والهزيمة. من هذه الزاوية يصبح السفر إمعاناً في تأكيد هذا الانكسار، وذاك العجز إمعاناً في التفتت والموت. ولما كانت هذه الهزيمة (١٩٤٨) أيضاً عجزاً وانكساراً عربيين، وتفتّت الأنظمة وتجزئتها وتشتّتها بعض المظاهر الرئيسة التي يتبدّى فيها هذا الانكسار وذاك العجز، فإن الإمعان في ذلك ـ وفي أفضل الأحوال البقاء

عنده ـ يعني الإمعان في الهزيمة والموت، وفي أفضل الأحوال تكريس ما تمّ منهما.

ضمن هذه المعطيات يتّخذ موت الفلسطينيين الثلاثة، في عز سفرهم وعند الحدود الكويتية، أبعاداً جديدة تغني تلك التي لاحظناها حتى الآن. فليس المضي في السفر إلا إمعاناً في التشتت والضياع والموت. وليست الحدود الفاصلة بين الدول العربية إلا تكريساً لشرذمتها وتفتتها وعجزها. فتشتّت الفلسطينيين ـ وبخاصة نهاياته الخطرة في الاندماج بالمجتمعات الأخرى والضياع فيها ـ يعني تبديداً لتلك القوة التي يمكن لها أن تواجه العدو وتستعيد الأرض ومعها شخصيتها الوطنية وحياتها القومية والتاريخية.

إلا أن ظاهرة العجز العامة التي تسم المرحلة لا تتبدّى في النص الروائي باستواء ووحدة، بل على العكس تتمثّل على اختلاف وتمايز يحملان دلالاتهما الخاصة في توضيح الأدوار المساهمة في هذا العجز، وبالتالي المسؤوليات المختلفة التي تترتب على القائمين به.

إذا تتبعنا هذا الجانب لدى الشخصيات الأساسية في الرواية، فإننا نجد أوضاعها الخاصة توحي بهذا التنوُّع والتمايز، مما يتيح تبيّن دور كل منها في البنية العامة للرواية.

بالإمكان التوقُّف أولاً عند دخول كل من هذه الشخصيات في الرواية، وهو حدث من شأنه إجمالاً أن يأتي معبّراً إلى حد كبير عن وضعها العام. فمروان يخرج من دكان سمسار البصرة السمين مطروداً ذليلاً وطنين الكف الذي ناله منه لم يكن بعد قد انتهى من الدوران بين أذنيه (ص ٣٢)، والتهاب أصابع الرجل على خده الأيسر لم يكن قد فتر بعد (ص ٧٣)... وأبو قيس يتمدّد على تراب الشط باحثاً فيه عن عزاء لما واجهه به سمسار البصرة من صعوبة مذلة دفعت به للخروج باكياً (ص ٤٩ ـ ٥٠).... أما أسعد فيقف في مواجهة هذا السمسار ويناقشه قبل أن ينتهي إلى الاتفاق معه (ص ٥٣...). بينما يتقدم أبو الخيزران من مروان ويده تربت على كتفه، ليتحدّث معه حول وضعه قبل أن يتفق معه على أن يهرّبه إلى الكويت (ص ٧٤...). فيتبدّى لنا بسهولة قصور مروان وعجز أبي قيس وسجالية أسعد وجسمانية أبي الخيزران.

كنا قد أشرنا من قبل إلى تفاوت أعمار هذه الشخصيات المنسجمة مع ما

تملكه من مال، هذا التفاوت يتأكد في ما يومىء إليه دخولها في النص الروائي[٥٩]. لذلك تأتي مواقف هذه الشخصيات محكومة بأوضاع العجز التي تتميز بها كل واحدة منها. فمروان القاصر عمراً ومالاً، قاصر أيضاً عن دفع الخمسة عشر ديناراً لسمسار البصرة السمين، وعن الرد على الإهانة التي يلحقها به، وقاصر التجربة لا يستوعب وضع المهربين في البصرة، ولا الطريقة التي سيهرّبه بها أبو الخيزران... بل هو قاصر بنيوياً عن تحقيق المهمة التي يسافر من أجلها. فماذا بإمكان تلميذ مدرسة عمره ستة عشر عاماً أن يحقق في الكويت ـ وبخاصة إذا تجاهله زكريا ـ ليغرق أمه وأخوته «بالخير حتى يجعل من كوخ الطين جنة إلهية» (ص ٨٥)؟!

وعُجوز أبي قيس عمراً ومالاً هو أيضاً عجز عن دفع خمسة عشر ديناراً ـ هي كل ما يملك ـ لسمسار التهريب في البصرة، وعجز كذلك عن حبس دمعه إزاء انتكاسته ونلّه أمام هذا السمسار، وعجز عن استيعاب عرض أبي الخيزران والتقرير بشأنه... بل هو عجوز بنيوي كذلك ينال من الهدف ذاته الذي يسعى إلى بلوغه: فماذا بإمكان فلاح عجوز أن يفعل في صحراء الكويت ليتمكن من تعليم ابنه قيس وشراء بضع زيتونات وبناء «غرفة في مكان ما» (ص ٤٨)؟!

إلا أن أسعد يحتل موقعاً متميزاً إزاء مروان وأبي قيس، فهو أولاً في عز الشباب (٢٢ سنة؟) والقوة من ناحية (يقول له أبو العبد: «إنك قوي كالثور»،

---

(٥٩) رغم أن مروان هو الوحيد الذي يورد النص عمره ـ ١٦ سنة (ص ٧٢) ـ بينما لا يذكر عن أبي قيس سوى أنه «رجل عجوز» (ص ٤٨) وعن أسعد أنّه في عمر الزواج الحرج بالنسبة إلى ابنة عمه (ص ٦١) وعن أبي الخيزران أنّه كان قد «خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ أكثر من خمس سنين» (ص ٩٤) فإننا نكاد نلمح تراتبية دقيقة في الأعمار تعلن عن نفسها سنة ١٩٤٨ على هذا الشكل تقريباً: مروان: ٦ سنوات، أسعد: ١٢ سنة، أبو الخيزران: ٢٤ سنة، أبو قيس ٤٨ سنة، أي أنها تعتمد على الرقم ٦ ومضاعفاته التي تبقي الأعمار في وحدة بنيوية قوية. فيأتي الخروج من فلسطين ولوجاً في السنة السابعة ـ سنة الخطر والموت ـ لتفقد الأعمار فيها تلك الوحدة ويكون تشتتها صورة عن التفتت العام الذي طرأ، فتكون أعمار هذه الشخصيات سنة ١٩٥٨ على هذا الشكل تقريباً مروان: ١٦ سنة، أسعد: ٢٢ سنة، أبو الخيزران: ٣٤ سنة، أبو قيس: ٥٨ سنة.. دون أين يكون هذا الاستنتاج جزماً نهائياً...

أما بالنسبة إلى الأموال التي بحوزتهم فقد كنا قد أشرنا إلى ما يملكه كل من مروان وأبي قيس وأسعد (٧ و ١٥ و ٣٠) ولا يوضح النص ما بحوزة أبي الخيزران، إلا أنه على كل حال يملك القدرة على قيادة سيارة الحاج رضا والتصرف بها، هذه القدرة التي تتيح له اتفاقاً مع الثلاثة المذكورين يعيد فيه توزيع الأموال السابقة، بحيث يصبح بين يديه مبدئياً ٢٥ ديناراً، بينما يبقى لدى مروان ديناران ولدى أبي قيس خمسة وأسعد عشرون، لكن الأمر ينتهي عملياً إلى وضعه اليد على جميع الأموال وعلى ساعة مروان.

وسمسار البصرة: «ولكنك فتى في غاية القوة» (ص ٥٨)) ويملك مالاً كافياً من ناحية أخرى (٣٠ديناراً؟) وأيضاً تجربة سابقة في التهريب (مع أبي العبد..). إلا أن هذا الموقع المتميز لم يحل دونه ودون سخرية السمسار منه، كما لم يجعله ينزل في فندق مختلف عن ذاك الذي ينزل فيه مروان ـ أضعفهم ـ كما لن يكون عائقاً دونه ودون ولوج خزان سيارة أبي الخيزران.. والموت. الأهم من ذلك أنه رغم كونه يحسن قيادة السيارات (ص ٦٥) فإن وضعه ـ «لا جواز سفر ولا سمة مرور.. ومتآمر على الدولة الأردنية»... واسمه «مسجل في كل نقاط الحدود» التابعة لها..(ص ٥٨) ـ لا يتيح التفاؤل أبداً بالنسبة إلى تطلعاته بجمع المال (ص ٦١) وضمان مستقبله (ص ٦٢)....

بيد أنّ موقع أسعد المتميِّز إنْ لم يغيِّر شيئاً ينكر في بنية العجز السائدة، وإنْ عدّل في بعض تفاصيلها، فإنه يتيح له على كل حال أن يلعب دوراً خاصاً بين الشخصيات الفلسطينية الأربع. فهو، في عملية التفاوض التي تجري بين المسافرين الثلاثة وأبي الخيزران، يتولّى الدور الرئيس فيها ممثلاً أبا قيس ومروان (ص ٩٠). وليست هذه العملية هي الأولى من نوعها التي يمارسها أسعد، فقد كان قد جرب ذلك مرتين قبل الآن: المرة الأولى مع أبي العبد «قرب جبل عمان» (ص ٥٤) والمرة الثانية مع صاحب مكتب التهريب السمين في البصرة. وهو في كل من هاتين المرتين بدأ التفاوض معارضاً لبعض التفاصيل وانتهى إلى القبول بها وبجميع شروط الطرف الآخر: العشرين ديناراً بالنسبة لأبي العبد... والدفع المسبق بالنسبة إلى مهرّب البصرة السمين... هذا في حين لا تغيب عن باله التجربة الأولى وهو يعقد الاتفاق الثاني. وهذا بالتحديد ما يقوم به أيضاً في تفاوضه مع أبي الخيزران منتهياً إلى القبول بشروطه بالنسبة إلى السعر وبالنسبة إلى طريقة التهريب أيضاً... التي تؤدي إلى الموت.

أما أبو الخيزران فيحتل موقعاً متفرّداً في النص إزاء هذه الشخصيات الفلسطينية الثلاث السابقة. فهو لا يقوم هنا بالهرب (السفر) بل بالتهريب، لاعباً الدور الذي كان لعنصر عربي غير فلسطيني مبدئياً أن يلعبه (سمسار البصرة)، مؤكداً في ذلك المدى العميق لانخراطه في هذا المجتمع العربي وانسلاخه عن أرضه ووطنه في آن. وإذا كانت رجولته ومهنته هما ميزتي القوة لديه هنا، فإن فيهما بالتحديد تتبدّى بنية العجز العامة. فهو في عز رجولته (٣٤ سنة؟) لكنه في الوقت ذاته مخصي. وهو رغم قيادته لسيارة لا يؤخرها موظفو الحدود ولا يفتشونها فإنها

ليست له، فصاحبها «رجل ثري معروف» (ص ٩٤). لذلك يأتي تأخير أبي باقر له عند الحدود الكويتية بسبب تلك القصة المختلقة عن كوكب الراقصة، تأكيداً مزدوجاً لهذا العجز العام في أقوى مواقعه، وبسبب ذلك يأتي فشله في تهريب هؤلاء الفلسطينيين إلى الكويت، إذ بدلاً من إدخالهم إلى هذا البلد للارتزاق، يلقيهم جثثاً حيث تلقي سيارات البلدية قمامتها وينتزع ما في جيوبهم من أموال...

هكذا، فإن المواقع المختلفة للشخصيات الفلسطينية الأربع تتيح لنا أن نجد فيها، ضمن الأبعاد الرمزية للبنية الروائية، أدواراً محددة يجدر إيضاحها.

إن الموقع المتميز لأسعد يجعله يحتل، في العلاقات الاجتماعية ـ التاريخية التي توحي بها رمزية الرواية، موقع القيادة النظرية لهذه المرحلة الفلسطينية الخاصة. هذا ما يؤكده ليس ما أشرنا إليه من تمثيله للمسافرين في التفاوض مع أبي الخيزران وإنما أيضاً الدور السياسي الذي يلمح إليه النص، والذي بسببه تظاهر واعتقل واهين وعدّ متآمراً على الدولة فأصبح مطلوباً وسجل اسمه على نقاط الحدود (ص ١٣١ ـ ١٥٨...). وهو كذلك الوحيد الذي يتكلم لغة أجنبية بين بقية الشخصيات (ص ٦٥).

بينما يقوم الموقع المتفرّد لأبي الخيزران على تمثيل موقع القيادة العملية للمرحلة ذاتها. هذا ما يعلنه النص ليس فقط عبر قيادة أبي الخيزران للسيارة بل أيضاً عبر الإشارة إلى قتاله العدو الإسرائيليي سنة ١٩٤٨، متفرّداً عن بقية الشخصيات الأخرى، وإلى كونه أيضاً الوحيد الذي يحظى بوصف جسماني دقيق: «طويل القامة جداً، نحيل جداً، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة..» (ص ٥٧) وهو حين يبتسم يعلن «ابتسامة واسعة» وتنشق «شفتاه عن صفين من الأسنان الكبيرة الناصعة البياض».. (ص ٨١ ـ وانظر ص ٨٣ و ١٠١ و ١١٤ و ١١٥...).

في الحين الذي يمثّل فيه مروان موقع الأغرار السريعي الاغترار والحماس، كما عبَّر عن ذلك حماسه في الإسراع بالموافقة على قرار أسعد بالسفر مع أبي الخيزران، وكذلك اتفاقه المسبق مع أبي الخيزران ومحادثته مع سمسار البصرة السمين... يمثل أبو قيس موقع العجزة المنساقين في الركب دون أن يكونوا متمكنين من اتخاذ قرار مستقل، خصوصاً بانفراد عن الجماعة... إنهما يمثلان في سلوكهما عفوية وبساطة جماهير واسعة من الناس حد السذاجة على تفاوت كذاك القائم بين العجز والقصور.

على المستوى اللغوي يتمثّل هذا الوضع العام بإشارات بالغة الرهافة. فالنص الروائي يغلب عليه في لغة السرد التي يستعملها ضمير الغائب (الشخص الثالث: هو) في التعبير عن كل من الشخصيات المعنية، بينما يحتل ضمير المخاطب المستعمل للذات (الشخص الثاني: أنت/بدل أنا) المركز الثاني، ويأتي أخيراً ضمير المتكلم للتعبير عن الذات (الشخص الأول: أنا) في الموقع الثالث.

إذا كانت غلبة الضمير الغائب تعبّر في البنية الرمزية العامة للرواية عن العجز البنيوي العام الذي يسم المرحلة الفلسطينية المعنية، عن غياب الشخصية الوطنية (النضالية) المستقلة للشعب الفلسطيني، وبالتالي عن طمس وجوده الوطني... وعن موته، فإن ضمير المخاطب والمتكلم يستدعيان فهماً آخر. فاستعمال صيغة المخاطب للتعبير عن الذات يأتي دلالة عن استيعاب الذات من قبل الآخرين أو وقوعها تحت سطوتهم بشكل لا يمكن معه التوجه إلى الذات إلا ضمن صيغ التوجه إلى الآخرين لإقناعهم بأمر ما أو موقف خاص، أو ضمن صيغ توجه الآخرين هؤلاء إلى الذات لإقناعها هي بأمر أو موقف. بينما يجري في التوجه إلى الذات بصيغة المتكلم تأكيد على استقلالية الذات وقدرتها على الاكتفاء وتعبير عن مدى قوتها الخاصة....

لذلك، فإن غياب أسعد الوحيد بين هذه الشخصيات الفلسطينية الأربع التي تستعمل ثلاث منها فقط صيغة المخاطب خارج الحوار ـ في السرد ـ وفي التوجه إلى الذات ـ للمتكلم ـ تأكيد لوضعه القادر على مستويات عدة والقوي الذي يتيح له أن يبقى خارج نطاق العجز والقصور اللذين يسمان بقية الشخصيات في هذا السفر.

بينما يعبّر غياب مروان الوحيد بين تلك الشخصيات التي تعتمد ثلاث منها فقط صيغة المتكلم في لغة السرد تعبيراً عن الذات عن قصور ذاتي في النضج والبلوغ على مستويات عدة، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً في مغامرة السفر هذه التي ينخرط فيها.

إلا أننا نلاحظ أيضاً في ما يتعلّق بصيغة المخاطب من قبل المتكلم في توجّهه إلى ذاته في السرد، أنّ مروان وأبا قيس هما الوحيدان اللذان يستعيدان أقوال الآخرين في حرفيتها ويتوجهان بها إلى ذاتيهما[٦٠]؛ بينما يتميّز أبو الخيزران وأسعد

---

(٦٠) ص ١٣٠، حيث يستعيد أبو قيس الحوار الذي تم بينه وبين صديقه [سعد].. وحيث يستعيد مروان أقوال أبي الخيزران وأخيه زكريا له...

بكونهما الوحيدين اللذين يتمتعان باستعمال لصيغة المتكلم صافية من أي التباس في المخاطبة أو استعادتها، فتأتي تعبيراً ذاتياً محضاً من ناحية، ومن ناحية ثانية هما الوحيدان اللذان ترد أمام تعبيرٍ لكل منهما بصيغة المفرد كلمةُ «فكر»[٦١].

إذا كانت خصوصية مروان وأبي قيس المشار إليها تمثّل خصوصية العجز والقصور كما يتميز بها كل منهما[٦٢]، فإن تميز أبي الخيزران عن أسعد يمثّل تمايز القيادة العملية عن النظرية. ففي كلا الاستعمالين المشار إليهما هنا لصيغة المتكلم من قبل كل منهما، نلاحظ عدداً من الضمائر المفردة للمتكلم. فكان كلاً منهما يتمثل في هذه الصيغة دلالة على الموقع القيادي الممثل للفلسطينيين المهربين. لكننا نلاحظ بخصوص أسعد أن ضميرالمتكلم المفرد يرد مرة واحدة بدون أي تقديم (ص ٥٩) ويرد ثلاث مرات أثر كلمة «فكر» (ص ٦١). بينما نجد التركيبة العكسية لدى أبي الخيزران حيث يرد ضمير المتكلم المفرد ثلاث مرات دون أي تقديم (ص ١٣١) ومرة واحدة بعد كلمة «فكر» (ص ١٤٨). فتكون كثرة الضمائر بعد فعل التفكير لدى الأول تعبيراً عن غلبة دوره النظري في القيادة، بينما تكون كثرة الضمائر دون ذكر لفعل التفكير لدى الثاني تعبيراً عن غلبة دوره العملي في القيادة...

يمكننا القول إنّ أسعد هو نظرياً قائد ـ ممثّل ـ للمسافرين الثلاثة ـ وهو أحدهم ـ بينما عملياً لا يقود ولا يمثّل إلا نفسه. في المقابل لا يقود أبو الخيزران نظرياً أحداً سواه، بينما عملياً يقود الفلسطينيين الثلاثة ويمثّلهم. هذا بالتحديد ما يعلنه النص الروائي. فأسعد الذي يتولّى التفاوض باسمه وباسم الآخرين (أبي قيس ومروان) (ص ٩٠) مؤدياً دور الممثل والقائد نظرياً بالنسبة إليهما، يعلن ردّاً على سؤال أبي الخيزران «ماذا قررتم؟»: «أنا شخصياً لا أهتم إلا بموضوع وصولي إلى الكويت، أما ما عدا ذلك فإنه لا يعنيني.. ولذلك فإنني سأسافر مع أبي الخيزران».. (ص ١٠١) متخلياً عملياً عن ذلك الدور، معلناً موقفاً شخصياً منفرداً دون الرجوع إلى من انتزع منهما تفويضهما له، على أنه آخذاً بعين الاعتبار هذا التفويض كان قد حدّ من تدخلهما في النقاش ومن تقريرهما موقفاً مستقلاً (ص ٩٣ حيث يردع

---

(٦١) راجع بالنسبة إلى أسعد ص ٥٩ و ٦١.. وبالنسبة إلى أبي الخيزران ص ١٣١ و ١٤٨.

(٦٢) نلاحظ أن مروان يكتفي بالاستعادة، بينما يتخطاها أبو قيس إلى التعبير المباشر الذي يستعمل أقوال الآخرين من ناحية، والذي لا يكتفي بالحاضر من ناحية ثانية... (راجع: عدا ص ١٣٠ الصفحات ٣٧ و ٣٨ و ٤٦ و ٤٧).

أبا قيس عن الموافقة على سعر التهريب ـ ١٠ دنانير ـ بحجة «لقد سلمتني الأمر إذن دعني أحكي...»).

لكن هذا التخلي بالذات في الوقت الذي يعبر فيه عن عجز بنيوي في القيادة النظرية، مشيراً إلى الحد الذي يمكن لهذه القيادة أن تصل إليه في تمثيل سواها، يضع أيضاً هذه القيادة في موقع التنازل عن موقعها لقيادة أخرى (عملية)، ترضخ لها وتنزع بذلك عنها صفة التمايز في الاستقلالية والقوة التي كانت في صلب تمثيلها للآخرين.

إلاّ أن بنية عامة كهذه ليست إلاّ بنية موت.

فحين يسلم القاصرون والعجزة أمرهم إلى شباب لا يحول وعيه وتجربته دونه ودون التخلي عن هذه المسؤولية القيادية ـ بل إن حدود وعيه وتجربته هي التي تدفعه إلى هذا التخلي ـ أو إلى رجولة مخصية، فلا يمكن لهذه الرجولة أن تؤدي إلا إلى ما تحمله في بنيتها ذاتها: العدم. لذلك فإن موت الفلسطينيين الثلاثة جاء يتفق مع تركهم لأرضهم وانقطاعهم عنها، ليس كما تأسس ذلك عام ١٩٤٨، بل أيضاً كما يستمر ذلك عام ١٩٥٨، بخاصة في شكله الأكثر انغماساً وانخراطاً في هذا الانقطاع، هذا الاتصال بالغير أرضاً وشعباً، بالسفر... وإذ يبقى أبو الخيزران وحده، فهو يبقى عقيماً، موتاً مع وقف التنفيذ، موتاً مساهماً في القتل والتبديد والعدمية، موتاً أسوأ من الموت الذي انتهى إليه سواه...

بقي هذا المدى الذي تشرّعه الفكرة المفاجئة الأخيرة التي انزلقت من رأس أبي الخيزران ثم تدحرجت على لسانه:

ـ «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟...» (ص ١٥٢).

فهذا السؤال الذي لا يتيح النص استجلاء الملابسات المحيطة به: هل هو استفهامي أم استنكاري أم تبريري..؟ والذي يستدعي جواباً أو أجوبة لا يقدمها النص كذلك، على أنه يختتم بتكرار هذا السؤال مرات عدة، أو بالأحرى لا يقدمها النص إثره، وإن كان يتضمنها قبله بشكل أو بآخر، يتضمنها في المعطيات البنيوية التي أتاحت وجودهم في هذا الخزان بالذات. فجميع هؤلاء المسافرين الثلاثة كانوا يعانون وضعاً معيشياً بالغ الصعوبة: مروان الذي طلّق أبوه أمه، بعد انقطاع أخبار أخيه زكريا الموجود في الكويت ومعها انقطاع المئتي روبية التي كان يرسلها إلى العائلة شهرياً، ليتزوج من شفيقة المبتورة الساق كي يعيش «ما تبقى له من الحياة مستقراً غير ملاحق بأيما شيء.. وأهم من ذلك.. تحت سقف من إسمنت..» كان كل

طموحه طيلة عشر سنوات؛ وبالتالي عليه هو الآن إطعام أمه وإخوته الأربعة وتامين حاجياتهم (ص ٧٩ ـ ٨٠)... وأبو قيس الذي أمضى «عشر سنوات كبيرة جائعاً» يأكل من «طحين الإعاشة الذي تهرق من أجل كيلو واحد منه كل كرامتك على أعتاب الموظفين»، وينزل في نصف غرفة مع زوجته وولده قيس منذ تسع سنوات، وأخيراً مع طفل جديد آخر(ص ٤٦ ـ ٤٧ و ١٣٠)... وأسعد المطلوب الفار لتآمره على الدولة، والمهدّد بالسجن، والمهدّد بالزواج من ابنة عمه التي لا يرغب فيها كما أنه لا يريد الزواج أبداً.... (ص ٥٧ ـ ٥٨ و ٦١).

لما كانت أوضاعهم بائسة إلى هذا الحد فإنهم كانوا مندفعين في هذا السفر ومخاطره حتى الموت، ذلك أنهم كانوا مقتنعين أن حياتهم التي يعيشونها ليست أفضل من الموت الذي يخاطرون فيه. فمروان يتحدث عن زواج أخيه زكريا منتهياً إلى التساؤل والجواب: «ولكن ماذا ترك له ليختار؟ لا شيء غير أن يترك المدرسة ويعمل، يغوص في المقلاة من هنا وإلى الأبد!» (ص ٨٥). وحين يفكّر أبو قيس بخطر موته خلال السفر يأتيه الرد من داخله: «تموت؟ هيه! من قال أن ذلك ليس أفضل من حياتك الآن؟».. وخلال السفر ذاته يستعيد الفكرة ذاتها: «أو تحسب إذن أن حياتك هنا أفضل كثيراً من موتك؟» (ص ٤٨ و ١٣٠). وفي إرهاقه ووحدته وهو يقطع على قدميه الصحراء عند الحدود الأردنية ليتلافى «الاتشفور» يتفكّر أسعد الذي يحاول في السفر الهروب من خطر الاعتقال: «تراهم لو حملوني إلى معتقل الجفر الصحراوي.. هل سيكون الأمر أرحم مما هو الآن؟ عبث.. الصحراء موجودة في كل مكان».. إلا أن وحدته في هذه الصحراء التي يسير عليها توفر عليه ذل وإهانة الآخرين له في «صحراء» أخرى (السجن) فهو يتذكر، أثناء سفره، حين اعتقل كيف أن الضابط «بصق على وجهه ولكنه لم يتحرّك فيما أخذت البصقة تسيل ببطء نازلة من جبينه، لزجة كريهة تتكوّم على قمة أنفه...» (ص ٥٩ و ١٣١).

كذلك لم تكن حال كل منهم إزاء سمسار البصرة إلا تأكيداً على هذا الوضع البائس حتى اليأس... فمروان حين خرج من دكان السمسار السمين والصفعة التي نالها منه لا تزال تطبع خدّه برسم آثار كف هذا الرجل، وقد فشل في تدبير أمر سفره إلى الكويت، كان يعتبر أنه هناك، «داخل الدكان، تقطّعت آخر خيوط الأمل التي شدّت لسنوات طويلة، كل شيء في داخله...» (ص ٧١). وأبو قيس يقف أمام السمسار «حاملاً على كتفيه كل الذل وكل الرجاء اللذين يستطيع رجل عجوز أن يحملهما...»، وهو إذ يفشل في الاتفاق معه على سعر يناسبه للسفر تتنامى غصة

الألم في حلقه وتطفر الدموع إلى عينيه تعبيراً عن ضياع آماله أيضاً ووقوعه في الذل الكامل... (ص ٤٩). أما أسعد فإن أوّل فكرة تطرأ على رأسه أثناء حديثه مع هذا السمسار: «الطريق!.. أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا؟ ألم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام...» (ص ٥٣). لذلك فإن الموت الذي انتهوا إليه ليس إلا شكلاً واحداً من أشكال موت متعددة يعلنها النص.

فأن يقصر مروان عن الوصول إلى الكويت يعني تبديد آخر أمل لديه في أن يحمل الخير إلى عائلته بعد أن فقد الأمل في إكمال دراسته وتحقيق طموحاته... (ص ٨٥)، وبذلك لا يكون عدم سفره إلا وقوعاً في اليأس الكامل بما يعنيه من عجز هو معادل للموت. وأن يمضي أبو قيس عشر سنوات «ككلب عجوز في بيت حقير» (ص ٤٦) بانتظار حل لوضعه الذليل لا يأتي... فإن فشله في السفر والعودة إلى هذا الوضع مجدداً أشبه بالموت. فهذا السفر كان باب الخروج الوحيد الذي توصّل إليه ليتخلّص من تلك الحياة التي يفضّل الموت عليها كما أشرنا آنفاً. وأن لا يتمكّن أسعد من الوصول إلى الكويت أيضاً يعني وقوعه في ذل الإهانة التي حاول تجاوزها بالهرب من السلطة ومن عمه أيضاً وابنة عمه...

أشكال متعدّدة من الموت كان هؤلاء المسافرون يعانونها: موت اليأس والقصور، موت العجز والذل، وموت السجن والإهانات... أنواع متعددة من الموت حاولوا تجاوزها والتخلص منها ليقعوا في موت أشد إيلاماً وإذلالاً وقمعاً وبؤساً... موت السفر والهرب ـ الموت في خزّان مقفل...

لقد كانت معاناتهم من القسوة إلى درجة لم يعد فيها خطر الوقوع في هذا الموت الأخير كافياً لردعهم عنه، مدفوعين بعذابات حياتهم ومشدودين بالأماني التي يتطلعون إلى تحقيقها. بل إن وضعهم البائس جعلهم يتطلّعون إلى موت آخر على شيء من الحسد. فأبو قيس يترحّم على الأستاذ سليم معتبراً إياه «ذا حظوة عند الله» حين جعله يموت «قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود.. ليلة واحدة فقط.. يا الله! أتوجد ثمة نعمة إلهية أكبر من هذه؟..» (ص ٤٣) وكأن هذه الليلة تكاد تصبح ليلة القدر!

في هذا التمجيد لموت الأستاذ سليم تضاء الأبعاد الحقيقية للسؤال الذي تختتم به الرواية. فمن سقوط القرية، من زمن الهزيمة سنة ١٩٤٨، منذ قيام «إسرائيل»، منذ بدء التشتّت والضياع... تتحدّد أسس ومرتكزات موت يتبدّى باشكاله المتعدّدة التي رأينا. ما قبل ذلك كان أمراً آخر، كان حياة أخرى، وكان موتاً مختلفاً،

كان أرضاً وزمناً مختلفين تماماً...

إنّ السؤال الأخير الذي تختتم به الرواية أبعد من أن يستدعي إذاً ردًّا على طارحه، ومحاولة لإجابة نهائية عنه، يتطلّب تفسيراً لهذا الموت المستمر نزفاً سرّياً واجتثاثاً مهملاً... تفسيراً يجد أسسه ومرتكزاته في تفسير النص الروائي ذاته كما حاولناه حتى الآن.

ضمن هذا الإطار يبدو عقم سؤال كهذا. وهو ليس عقيماً فقط لأن أبا الخيزران المخصي هو الذي يطرحه، ويطرحه بعد ساعات من حادث الموت ذاته[٦٣]، ويأتي في طرحه مكرّراً تسع مرات اسم الاستفهام المستعمل (لماذا) مؤكداً في هذا التكرار الدور الخاص الذي لعبه هو في قتلهم[٦٤]، مذكّراً بالتالي بما يحاول هذا السؤال ذاته أن يغفله ويخفيه: دور القيادة في هذا الموت المرحلي، بل لأنه هو أيضاً سؤال عاجز ـ مخصي ـ عن رؤية الأبعاد الفعلية للموت في بنية العجز العامة التي تسم المرحلة، وهو عاجز لأنه جزء منها، فاعل فيها ونتيجة لها في آن.

من هنا، من هذا السؤال بالذات يبقي غسان كنفاني روايته مشرعة، مفتوحة، غير مكتملة، وأبعد من أن تستدعي جواباً، تتطلّب أسئلة عديدة توضح وتفسّر وتبرز بنية الموت المرحلي السائدة، وتكون ـ هذه الأسئلة بالذات ـ تعبيراً عن مواقف أولئك الذين يطرحونها، كما هو حال السؤال الأخير في رواية كنفاني.

فإذا كان النص الروائي لا يحدّثنا إطلاقاً عما يجري في «الظل» ـ في ليل الخزان المقفل ـ فمن أجل أن يجعل أبعاد الموت المطموس على أقصى ما تكون من كثافة، وبالتالي ليطلق للأسئلة العديدة المجال الأوسع.

فأبو الخيزران لا يمكنه ـ كما القارىء ـ أن يعرف إن كان هؤلاء الثلاثة قد دقوا جدران الخزان أم لم يدقوه، أصرخوا في داخله أم كتموا صراخهم. فقد كان في الطابق الأول من البناء وفي «الغرفة الثالثة إلى اليمين»، لا تعزله عن أولئك الفلسطينيين جدرانها فقط بل أيضاً «هدير مكيِّفات الهواء المثبتة على الشبابيك

---

(٦٣) اكتشف أبو الخيزران موت الفلسطينيين الثلاثة في الخزان بين الدقيقة الحادية والخمسين والدقيقة الثانية والخمسين بعد الساعة الحادية عشرة ظهراً (ص ١٤١)، ولكن الفكرة التي طرأت على رأسه لم تظهر إلا في الليل البهيم بعد أن ألقى بالجثث خارج الخزان وسحبها إلى رأس الطريق، وبعد أن عاد إليها مجدداً ليأخذ ما في جيوب أصحابها من مال وساعة مروان... (ص ١٤١ـ ١٥٢).

(٦٤) نذكّر هنا بما أوضحناه عن دور أبي الخيزران في موت الفلسطينيين الثلاثة خلال تتبعنا لدقائق عبور الحدود الكويتية في الصفحات السابقة.

المطلّة على الساحة»... وكذلك حديث أبي باقر الشبق... (ص ١٣٥). إلا أننا في ما هو أبعد من نقاش لهذا الجانب[٦٥]، وبناء على ما سبق وبيناه بصدد أوضاع هؤلاء المسافرين الثلاثة، يمكننا القول إن تشبّثهم بالانتقال إلى الكويت كان أقوى بكثير من تمسّكهم بحياتهم التي يعيشونها.. وإن معادل الخروج من الخزان في المطلاع ـ هذا إذا استجاب أحد لدق جدرانه ـ يعني الدخول في خزان جديد: السجن ـ الموت البطيء... وإذا كان أسعد أكثرهم احتمالاً، وبالتالي أكثرهم قدرة على التقرير، إذ باستطاعته أن يتبيّن موته من خلال موت رفيقيه، فإنه بالذات يسافر كي يتلافى الوقوع في السجن. وخروجه هناك كان يعني سجنين: سجن الكويت وسجن الجفر الصحراوي معاً. إن اعتبارهم حياتهم غير مجدية، ورهانهم الأخير على الوصول إلى الكويت، هو الذي قد يفسّر موتهم «الصامت»...

إلا أن السؤال المطروح من زاوية بنية الرواية ككل وليس من قبل أبي الخيزران يستعيد بالذات أسئلة عديدة، هي بحد ذاتها مفاتيح تفسير هذه البنية بالذات: لماذا لم يدقّوا جدران الخزان؟ على الأقل أسعد ـ القائد النظري ـ؟ بل لماذا لم يفتح أبو الخيزران ـ القائد العملي ـ باب الخزان حين دقّت لحظة الخطر؟ أكثر من ذلك، لماذا أقفل عليهم باب الخزان مدوراً «ذراعه المضلعة دورتين» (ص ١٣٤) محكماً هذا الإقفال جاعلاً من المستحيل على من بداخله أن يفتحه؟ وهم لماذا رضوا بذلك، بل لماذا رضوا ولوج الخزان أصلاً، وقبل ذلك لماذا هذا السفر؟ لماذا هذا الاتكال التاريخي على الآخرين: لماذا انتظار أبي قيس النليل عشر سنوات، والاعتماد المطلق على زكريا، وتبعية أسعد لعمه...؟ ولماذا استدعي هذا الاتكال بالذات؟ لماذا خرجوا من الأرض، أوقفوا النضال ضد عدوهم أو لم يمارسوه وانخرطوا في أرض الغير وأوطان الغير...؟...

هكذا تتتالى الأسئلة لتعيد طرح المشكلة من جذورها، منذ ١٩٤٨، بل قبل ذلك في كل العناصر التي أدت إلى هزيمة ١٩٤٨ ـ وبذلك نفهم هذا التمجيد لموت الأستاذ سليم على أنه مات دفاعاً عن القرية التي سقطت بسقوط المدافعين عنها (في اليوم التالي لموته) ـ . في هذه البنية الروائية كما تتشكّل في صيغتها الأخيرة، الاستفهامية الاستنكارية، الداعية إلى تفسير وفهم ما يحدث مرحلياً وتاريخياً، وفي

(٦٥) هذا النقاش الذي يمكن خوضه انطلاقاً من موقف الحارس القريب أو بعض المتواجدين في ساحة المطلاع... (ص ١٣٤- ١٣٥).

إدانتها لجميع أشكال الموت الناتجة عن الانقطاع عن الأرض والوطن، ودعوتها عبر ذلك إلى العودة والنضال لتحريرهما، يكمن الحل الفعلي لكل المشكلات المطروحة ـ أو لمعظمها: وبالأخص لتلك المميتة بينها، وهذا ما يفسِّر بالتحديد إصرار غسان كنفاني على جعل عدد فصول روايته سبعة غير مكتملة (بالسؤال الذي يبقي الأخير مفتوحاً...)[٦٦]. في هذا الإصرار يتبدّى موقف كنفاني بالتحديد رفضاً لبنية الموت السائدة. ورفضه ليس مطلقاً، إنما هو رفض واع. أي أنّه يفهم حقيقة الواقع السائد على أنه واقع الموت المرحلي والتاريخي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، وهذا ما تدل عليه الكلمات الثماني المستعملة في عناوين الفصول[٦٧]. لكنه يرفض الاعتراف بهذا الواقع، وذلك عبر محاولة التفسير وفهم العوامل التاريخية والمرحلية التي يدعو إليها في استنكاره لاستمرار هذا الواقع وطرحه لإشكالياته، وبالتالي ما يتضمَّنه هذا الموقف من دعوة إلى الثورة عليه وتغييره.

تأتي الأسئلة الأخيرة في روايته قرعاً حاداً للذاكرة والوعي في دعوة ملحاح لكل قارىء (وبخاصة لكل ناقد)[٦٨] أن يحدد موقفه من هذا الموت الفلسطيني (والعربي إنما بشكل آخر...) المرحلي المستمر، في الوقت نفسه الذي يرفض فيه هو هذا الموت إنما معلناً في الآن ذاته عن خطره اليومي: كأنه يدقّ هو ناقوس خطر داهم ليوقف هذا الموت ويستعيد الحياة والحرية. وقد يكون هذا الدق يفتقر إلى بعض الدربة والتفنّن، وبالتالي يفقد بعض قوة تأثيره وفعاليته، إلا أنه يحسن في كل الأحوال جلاء الوضع والدعوة إلى التفكّر فيه واتخاذ موقف منه.

لا يحول ذلك دون الإلماع إلى بعض نقاط الضعف أو الخلل التي يتضمنها هذا النص الروائي، لعلَّه يتيح تداركها وتلافيها ومثيلاتها. من هذا الضعف الحديث عن عودة قيس إلى المدرسة (ص ٤٧ ـ ٤٨...) على الرغم من تركه لها منذ عشر سنوات كما يوحي النص... ـ كأن كنفاني يرفض مرور هذه السنوات العشر؟! ـ وبعض الافتعال الوارد أثناء اللقاء بين أبي الخيزران والفلسطينيين الثلاثة، خصوصاً في الحوار الذي

---

(٦٦) هي على التوالي: أبو قيس، أسعد، مروان، الصفقة، الطريق، الشمس والظل، القبر.

(٦٧) لا نعتقد أننا بحاجة هنا إلى التنكير بالدور المميت بامتياز الذي يلعبه هذا العدد ٨ كما بيّنا ذلك آنفاً.

(٦٨) في هذا السياق تبدو دراسة الأجوبة ـ أو التأويلات المختلفة ـ التي حاول النقاد، ولا نستثني ذاتنا منهم، تقديمها عن هذا السؤال الأخير في الرواية كبيرة الدلالة في تحديد المواقع الفعلية لهم والمواقف الحقيقية التي يتخذونها إزاء ما تطرحه الرواية من قضايا... هذا مع استبعاد المباشرية الميكانيكية بالطبع.

ينتزع فيه أسعد التفاوض من مروان وأبي قيس (ص ٩٠) أو في دمغ صوت أسعد بالهدوء، وصوت مروان بالمفاجأة خلال الحوار اللاحق (ص ٩٨ و ١٠٠ ـ ١٠١) ـ كأن كنفاني يصر على تقريب الرمز وتعرية الدلالات التي تومىء إليها الشخصيات ومواقفها؟! ـ هذا عدا الضعف التقني المتمثّل في عدم التعرّض لإقفال فوهة الخزان من قبل أي من المسافرين الثلاثة رغم مناقشتهم لأمور أكثر بساطة وأقل أهمية من هذه المسألة في سياق الاهتمام بوضعهم داخله... وانتقال أسعد في حديثه مع أبي الخيزران إلى سؤاله «ألم تتزوج أبداً؟» (ص ١٠٦) بشكل مفاجىء ودون أي داع مبرر في النص إلا استعمال هذا السؤال لإطلاق ذاكرة أبي الخيزران كي تنقل إلى القارىء حادثة الإخصاء التي اضطر إلى التعرّض لها.. والخلل الوارد في ما يتعلّق بالوقت الضروري للوصول إلى أول منعطف يحجب السيارة التي يقودها أبو الخيزران عن مركز المطلاع: يقدّرها أبو الخيزران بين دقيقة أو دقيقة ونصف، بينما يبيِّن النص أنه استهلك لذلك بين أربع دقائق ونصف وخمس دقائق (ص ١٤٠ ـ ١٤١)...[٦٩]. بالإضافة إلى كل تلك الصور والتعابير التي ترهص بالموت تحت الشمس.

بقي أن نشير إلى دور، يتعدّى التقنية والرواية بحد ذاتها، لعبه غسان كنفاني وسواه من أدباء وشعراء وسياسيين وعسكريين.. فلسطينيين وعرب، في طرح إشكاليات الوضع الفلسطيني والتحريض باتجاه انتزاعه من الموت الذي فرض عليه سنوات عديدة، والإعداد الدؤوب والعميق لثورته التي أعلنت مع استعادة المقاومة الفلسطينية لنشاطها العسكري عام ١٩٦٥ لتوقف نزفاً استمر أكثر من ستة عشر عاماً، ولتتيح لغسان كنفاني وغيره كتابات وروايات أخرى.

---

(٦٩) هذه الدقائق الثلاث التي تمثل الفارق بين الزمنين ليست الرقم الوحيد في نص يكثر من ترداد هذا الرقم (٣)، فهناك زيتا المكررة ثلاث مرات، والغرفة الثالثة على اليمين التي يدخلها أبو الخيزران أولاً في مركز المطلاع، والموظفون الثلاثة الذين فيها، والغزاويون الثلاثة الذي يحكي عنهم أبو الخيزران، وحسنا التي تموت بعد ثلاثة أشهر من ترك فلسطين، والعمرات الثلاث التي يذكر فيها أب... إلخ. وهي ليست قرينة هاجس الموت المرحلي الذي يتجسّد بالجثث الثلاث لهؤلاء الفلسطينيين الذين يقضون في الخزان فقط...، كما أنها ليست العدد الفارق بين الرقم ٨ (رقم الموت الفلسطيني بامتياز) والرقم ١١ (رقم المسؤولية العربية فيه) فقط... بل إنّها أيضاً تمثل الفارق بين الزمن الروائي (١٩٥٨) والزمن الذي كتب فيه غسان روايته (١٩٦١) (راجع: «حوار مع غسان كنفاني» في: **غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً** لعباس والنقيب وخوري، ص ١٣٩) لتأكيد استمرارية مرحلة الموت الفلسطيني هذه في هذا العام الأخير (١٩٦١) دون أن تقتصر على العام الأول (١٩٥٨) فقط...

من دلالات المعنى في «موسم الهجرة إلى الشمال»(*)

مقدمة

تعتبر رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح من أشهر الروايات العربية المعاصرة(١)، حازت شهرة واسعة عربياً وعالمياً، واهتم بها كثرة من الباحثين والنقاد، كما شكلت موضوع دراسات جامعية عدة. وإذا كانت قد حولت إلى المسرح واستعرضت كذلك في مطلع السبعينات(٢)، فإنها اليوم تحظى باهتمام بعض المخرجين لتحويلها إلى فيلم سينمائي قريباً.

ليست هذه الشهرة، بحد ذاتها، مقياس قيمة أدبية أو شعرية لهذا النص الروائي، وهي في الوقت نفسه ليست دون دلالة. والبحث في هذه الدلالة يحيلنا بدوره على دراسة مزايا النص المذكور وما يحفل به من عناصر جمالية تجعله يتفق مع هذا النجاح أو يفارقه. بيد أننا هنا لن نستقصي كل هذه العناصر، بل إننا سنتوقّف بشكل خاص عند مستوى واحد في دراستنا له هو مستوى تنظيمه المعنوي. وسنحاول أن نتلمّس الشعرية القائمة في انتظام بنية المعنى في «**موسم الهجرة**»، من خلال بلورة معطيات المضمون في دلالاتها البنيوية المختلفة، مستفيدين في ذلك مما يتيحه لنا علم دلالة القصص.

(*) نشر هذا البحث في **النهار العربي والدولي**، بيروت، السنة السابعة؛ العدد ٣٤١، ١٤ـ ٢٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٣، ص ٥٢ـ ٥٤ حيث طرأ خلل على هوامشه عملنا هنا على إصلاحه.

(١) نشرت عام ١٩٦٦، وأعيد نشرها مراراً، وقد اعتمدنا في دراستنا هذه الطبعة الثانية الصادرة عام ١٩٦٩ عن دار العودة ـ بيروت.

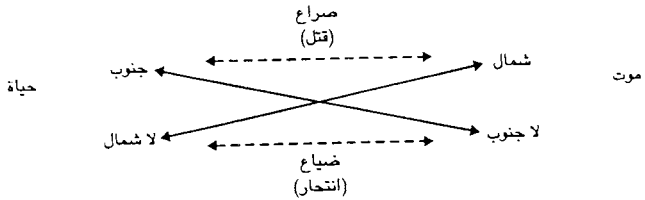
(٢) قام المخرج المسرحي اللبناني يعقوب الشدراوي بذلك على خشبة مسرح بعلبك في بيروت.

لقد جاء اعتمادنا علم الدلالة هنا ناتجاً من اعتبارين أساسيين: الأول، رفض التعليق اللامنهجي على النصوص الأدبية التي يجعل منها هذا التعليق مناسبة لصوغ نصوص «أدبية» أخرى موازية غالباً ما تشكل استعادات متنوعة لها، واعتماد منهج واضح في البحث، بدل ذلك، له خلفياته النظرية وطرائقه العملية، بحيث لا تجري متابعة استنتاجاته بشكل منطقي ـ كي لا نقول علمي ـ وحسب، بل يمكن محاسبته كذلك بناء على مقتضيات منهجه ذاتها والحكم بالتالي على أهليته؛ والثاني، البساطة التي يمكن اختزال المنهجية الدلالية إليها دون المساس بجوهرها، وبالتالي السهولة الكبيرة التي تتيحها في مقاربة النصوص الأدبية (والقصصية منها بشكل خاص) بحيث تبدو أشد ما تكون ملاءمة لبحث يتوخّى الموضوعية والفعالية.

أولاً: المعطيات الأولى لبنية المعنى العامة

لعلَّ أكثر عناصر المنهج الدلالي بساطة قائم في ذلك التوزيع الأولي للمعنى الذي يؤديه النص. فهذا التوزيع يعتمد التناظر الأساسي القائم في المضمون، محيلاً بذلك النص الروائي على أكثر اختزالاته أوّلية، وانطلاقاً من هذا الاختزال العام يتم اكتناه القاعدة أو الأساس الذي يتم انبناء المضمون الكلي عليه. وعندما ينجز هذا التوزيع الأساسي يمكن الانطلاق باطمئنان نحو التراكيب البنيوية الأكثر تعقيداً والأكثر خصوصية على أي مستوى نشاء. فالتوزيع المذكور لا يشكل استيعاباً واضحاً لمعطيات مضمون الحكاية وحسب، بل إنه يشكل ضماناً موثوقاً دون التأويلات الخاطئة أو التناقضات والاضطرابات التي يمكن لتحليل أدبي أن يقع فيها.

لإنجاز هذا التوزيع الدلالي الأولي يتم اعتماد المعاني التي يطرحها مضمون النص ذاته، فيجري بناء التناظر أو التناظرات المتعددة التي يأتي بها هذا المضمون. وإذ يتم على هذا الأساس تعيين التعارضات الأساسية بين المعاني المحورية المتداولة يتبدّى لنا الطرح الأساسي المعتمد فيها، والدلالات الأولى التي يمكن أن يفضي إليها. وفي تقصّينا لأهم المعاني التي يحفل بها مضمون «**موسم الهجرة**»، لاحظنا أن هناك عدة تناظرات أساسية يمكن اعتمادها في التوزيع الدلالي الأولي. فهناك تناقض قائم بين الشمال (لندن ـ بريطانيا) والجنوب (القرية ـ السودان) مرتبط بتناقض آخر بين الموت والحياة ومتصل بتعارض بارز بين الصراع والضياع أو القتل والانتحار. ويمكننا تمثيل ذلك كله من خلال التوزيع الأولي التالي لها:



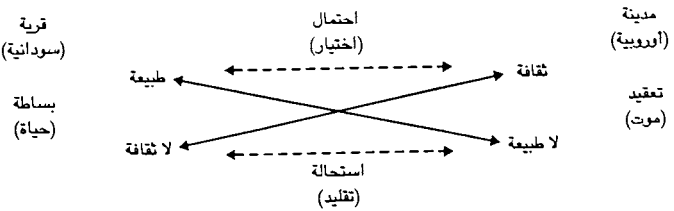
حيث تبدو علاقة التناقض الموجودة بين الشمال والجنوب علاقة صراعية تتضمن القتل كشكل من أشكال هذا الصراع. وفي حين يتضمن الشمال غياب الجنوب، فإنه بذلك يحفل بحيز معنوي أساسي هو الموت، بينما يتضمن الجنوب غياب الشمال، حافلاً بحيز معنوي أساسي آخر مناقض للأول هو الحياة، أمّا غياب الوجهة شمالاً أو جنوباً فيعبّر عن ضياع يتضمن بدوره الانتحار شكلاً ممكناً له. هذا التوزيع الأولي الأساسي لمعاني المضمون يتيح لنا فهم جميع المعطيات الدلالية القائمة فيه بصيغتها الأكثر تبسيطية، وإنما أيضاً الأكثر عمقاً ومحورية. فانطلاقاً منه يمكننا فهم أحداث الرواية (أو وظائفها) كما أوضاع شخصياتها وعلاقاتها المختلفة. ليس لنا هنا إلا أن نضع أي وظيفة يحتويها النص أكانت صراعاً أم ضياعاً، شمالية (بريطانية) أو جنوبية (سودانية)، قاتلة أو منتحرة... ليس لنا إلا أن نضع هذه الشخصية أو تلك الوظيفة ضمن هذا التوزيع الأولي الأساسي، لندرك الدلالات المعنوية الأولى لها في هذا المعطى التناظري الواضح. لو أخذنا مثلاً نموذجياً على ما نسوقه فإنه كفيل بالإيحاء بمدى فعالية مثل هذا الانتظام الدلالي. فحسنة بنت محمود شخصية تقوم بقتل أخرى (ود الريس) وتنتحر. والنظر في عملية القتل هذه يبدي أنها شكل من أشكال الصراع بين الشمال والجنوب. الشمال هنا متمثل في هذا الجانب القائم في شخصيتها الذي يجعلها مختلفة عن سواها من نساء القرى السودانية، وهو ما يشير إليه الراوي بوضوح حين يقول عنها إنها «أجنبية الحسن» (ص ٩٢)، وما تتضمّنه ملاحظة محجوب عن التغيير الذي أصابها جرّاء علاقتها بمصطفى سعيد القادم من لندن[٣].

(٣) «إن بنت محجوب تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد (...) تغيرت تغيراً لا يوصف. كأنها شخص آخر (...) كنساء المدن» (ص ١٠٤).

أما انتحارها فيبدو ذلك الشكل الحاد الذي اتخذه ضياعها بعد غياب مصطفى سعيد، وعدم تمكنها من الزواج من الراوي. فهي المرأة التي تعيش شمالاً في الجنوب، إن أمكن القول، تفقد وجهة الشمال بفقدانها زوجها مصطفى سعيد، ثم بعدم قدرتها على تعويضه بشخصية تماثله هي شخصية الراوي، وفي الوقت نفسه ترفض الجنوب المتمثّل في شخصية ود الريس، فتجد نفسها في هذا الموقع المتسم بالضياع الذي يؤدي إلى الانتحار.

يمكننا أخذ أيّ شخصية أخرى، وجعلها ضمن هذه المعطيات التي يقدمها التوزيع التناظري للمعاني الأساسية للنص، فنتمكّن بسهولة من فهم حقيقة مواقعها وعلاقاتها وتصرفاتها ودلالات ذلك في الهيكل الكلي للرواية.

ليس التوزيع المشار إليه هو الوحيد الذي يمكن اعتماده، وإن بدا الأكثر بروزاً وقرباً. فالمضمون العام للرواية يقدم لنا مجموعة من التناظرات تتبدى جميعها عن فعالية في بلورة الدلالات الأولى لمعانيه. فبإمكاننا أن نقيم توزيعات متعددة انطلاقاً من التناقضات القائمة بين الصدق والكذب (والسر والإعلان)، والظهور والخفاء (والوهم والحقيقة)، والثقافة والطبيعة (والتعقيد والبساطة) إلخ... وكل منها قادر على لعب الدور الذي لعبه التوزيع السابق إلى حد كبير. بل يمكننا القول إنّ كلاً منها ينير النص الروائي بأكمله برؤية خاصة تنضح دلالاته العميقة بصورها الأكثر بساطة، كما يمكن للتوزيع التناظري التالي أن يوضح ذلك:



حيث لا يبدو الموت مرتبطاً بالشمال (الأوروبي)، والحياة مرتبطة بالجنوب (السوداني) وحسب، إنما أيضاً ترتبط الثقافة بالشمال، والطبيعة بالجنوب[٤]؛ بل إنّ هذا التوزيع يوحي كذلك ببعد بنيوي عام يشكل النص الروائي طرحاً له على هذا المستوى التناظري، وهو يشير إلى وجهة احتمال وحيدة قائمة في الاختيار الذي تجدر المبادرة إليه، كاختيار يجمع الثقافة والطبيعة معاً، وفيه إسقاط أو رفض اتجاه آخر يقوم على التقليد، أي مسخ الطبيعة (لا طبيعة) و/أو الثقافة (لا ثقافة).

بالإمكان الإشارة بإيجاز إلى أن تجربة الراوي هي التي تفضي إلى الاختيار المذكور، كما أن معاناته في تطوّر الأحداث التي يعيشها في الحكاية هي صورة عن هذا المخاض المضطرب الذي ينتهي إلى طرح هذا الاختيار. أما الاتجاهان المرفوضان فالقرائن الدالة عليهما عديدة، وتكاد تغطي أحداث الرواية وشخصياتها. من هذه القرائن البارزة يمكن الإشارة إلى نساء مصطفى سعيد البريطانيات جميعاً (شيلا غرينود وآن همند وإيزابيلا سيمور وجين مورس...) في الجانب الأول (مسخ الطبيعة)، وإلى رجال مؤتمر التعليم المنعقد في الخرطوم في الجانب الثاني (مسخ الثقافة).

ثانياً: بنية النص الكبرى ودلالاتها الأولى

يمكن الانطلاق مما تقدم نحو صياغة بنية النص العامة والكبرى التي توضح الهيكلية التي يقوم عليها البناء الروائي كما تبين الوجهة التي يسعى سياق النص إلى تأكيدها. هذه البنية تبدو وكأنها نوع من المخاض العسير والشاق نحو ولادة جديدة، وعي جديد وحياة جديدة. هذه الولادة لا تتم إلا عبر الموت، بالانتحار و/أو بالقتل.

تمثل تجربة مصطفى سعيد على هذا المستوى البنيوي المرحلة الأولى على طريق الولادة الجديدة. فإشكالية هذه التجربة ترتسم عند التخوم التي تصل إليها اختياراته. فهذه الشخصية التي تبدو حياتها جملة من الاختيارات المتتالية والقابلة للتنفيذ تنتهي إلى موقف يشكل حداً فاصلاً بين ما حققته وعاشته، وبين ما كان

---

(٤) يمكن على ضوء هذا التوزيع فهم ذلك التعبير الذي يستعمله مصطفى سعيد حين يتحدث عن جد الراوي: «جدك يعرف السر» (ص ١٤)، «الشجرة تنمو ببساطة، وجدك عاش وسيموت ببساطة. ذلك هو السر». (ص ٤٥، وص ٥٤ أيضاً)، وما يذكره الراوي حول جده: «كأنه شيء ثابت وسط عالم متحرك»... (ص ٥٢) و ... «من الجائز ألا تكون البساطة هي كل شيء» (ص ٥٤).

يجدر بها تحقيقه وعيشه. فاختيار العلوم الغربية (الثقافة والشمال) على حساب البعد الإنساني والعاطفي (الطبيعة والجنوب) ينتهي بصاحبه إلى أزمة لا يخرج منها إلا بالموت.

إن الإشارات العديدة إلى عناصر هذه الأزمة لم تلفت انتباه هذه الشخصية. فالموت المحاذي له، عبر النساء اللواتي قضين انتحاراً وموتاً من خلال العلاقة به، لم يثر وعيه، ولم يجعله بالتالي يعيد النظر بسلوكه وحياته. إنّ القتل، ليس لأنه نال من المرأة التي أحب وحسب، بل خاصة لأنه أدخله مباشرة في التجربة، تجربة الموت الذي أشرف عليه، هو الذي شكل قطيعة حادة في حياته بين ماضٍ ولاحق، بين حياة وأخرى. هكذا يكون الموت (القتل) بالنسبة إليه مناسبة حياة جديدة لا يتم الوصول إليها إلا عبرفترة من الحمل والإرهاص، تتخذ شكل السجن والطواف في البلدان، شكل الحرمان واللااستقرار. هذه الحياة الجديدة هي محاولة توفيق بين العلم المكتسب في الخارج (الثقافة وأوروبا) والحاجات الإنسانية الأصيلة في الداخل (الطبيعة والسودان) كما تمثلت في العيش الذي يمارسه في تلك القرية السودانية الصغيرة.

على المستوى ذاته تمثل تجربة الراوي المرحلة الثانية في تلك الولادة. وإشكاليتها قائمة في القسمات التي ترسمها علاقتها بالتجربة السابقة (بمصطفى سعيد). فالراوي الذي لم يشكل اختصاصه (الثقافة/الشمال) قطيعة في علاقاته العاطفية مع أهله ومعارفه في قريته السودانية (الطبيعة/الجنوب) يبدأ من خلال علاقته بمصطفى سعيد تجربة جديدة تشكل مخاض ولادته الجديدة بقدر ما تشكل إعادة نظر بعلاقاته بمن حوله، وبنفسه، لاتخاذ موقف جديد. إن مصطفى سعيد هو الوحيد الذي يخدش معرفة الراوي الأليفة والمطمئنة، وعلاقته به قبل اختفائه وبعده، من خلال الدور الذي أناطه به بواسطة وصيته، كانت تدفع به إلى كسر تلك الحلقة المقفلة التي كان يعيش ضمنها، والانفتاح على عالم جديد، على اختيارات جديدة. وإذا كان غياب مصطفى سعيد (كما مقتل رجل المريصاب...) لم يؤد إلى هذا الكسر، فإن موتاً (قتلاً) آخر سيدفعه خارج الدائرة التقليدية التي شكلت منطقة استكانته، هذا الموت المتمثل بقتل حسنة لود الريس وانتحارها. هكذا يكون هذا الموت (القتل) مناسبة ولادته الجديدة، وذلك ليس لأن هذا الموت قد نال من المرأة الوحيدة التي أحبّها وحسب، بل كذلك لأن هذه المرأة بالذات رسمت له بسلوكها هذا الاتجاه الذي

عليه اتباعه، أن يخرج من دائرة الارتهان الأليف والتقليد المستكين إلى اختيارات جديدة ومبادرات جديدة. هذا ما يأتيه بشكل غير واعٍ أولاً من خلال عودته الباكرة استثنائياً إلى القرية (ص ١١٩) وسعيه وراء حقيقة ما حدث (ص ١٢٤....) واصطدامه بمحجوب ـ محاولته قتله؟ ـ (ص ١٣٤) ودخوله غرفة مصطفى سعيد «الحمراء» (ص ١٣٥) والسباحة في النهر (ص ١٦٨) قبل أن يعلنه بشكل واعٍ صياحاً قوياً عند الفجر (ص ١٧١).

هكذا نجد أن تجربة الراوي هنا ترسم معاناة الانتقال (مخاض التحول والولادة) من الخضوع لمعطيات المحيط الإنسانية (الطبيعة) إلى مواجهتها عقلانياً (الثقافة)، هذه الولادة التي لا تتم إلا عبر الموت (القتل والانتحار) تشكل غرفة مصطفى سعيد موضع وصفها، ودخول النهر طقس عمادتها[٥].

تشكل هذه التجربة المرحلة الثانية التي تأتي بعد تجربة مصطفى سعيد، هذه الشخصية التي عجزت عن إكمال ما بدأته من اختيار أخير نظراً لرواسب تجربتها السابقة الخاصة (عدوى الرحيل...) التي تبتعد وتختفي ملقية على عاتق الراوي إكمال الطريق. إلا أن هذه الطريقة لا تتابع إلا بالانتقال الذي يحققه الراوي من وضعه السابق إلى وضعه الجديد كما ينتهي إليه في آخر الرواية، والذي كان الموت ـ ليس قتل ود الريس وانتحار حسنة وحسب، إنما أيضاً إشرافه هو على الغرق أيضاً ـ شرط وجوده.

هكذا ترتسم على صعيد البنية العامة للرواية سيرورة تؤدي فيها مرحلة إلى أخرى في السعي الحثيث لحل إشكالية العلاقة بين الثقافة والطبيعة و/أو الشمال والجنوب، و/أو أيضاً الموت والحياة، مع كل ما تتضمنه هذه العلاقات من تناظرات ومقابلات. وإذا كان هذا السعي قد انتهى مع تجربة مصطفى سعيد إلى اختيار التوفيق بين الطبيعة والثقافة، فإنه عجز عن المضي فيه إلى نهايته، عدا كونه جاء مبتسراً، مما أدى في النهاية إلى انسحابه كشكل من أشكال فشله، هذا الفشل الذي ينال ليس من الاختيار، بل من الطرف الذي تبناه (مصطفى سعيد) والمصاب بعارض مناقض (عدوى الرحيل). أي أنّ الإشكال الجديد الذي انتهى إليه يطرح

(٥) في هذا الإطار يبدو مفهوماً أن يكون الراوي «عارياً تماماً كما ولدتني أمي» عند دخوله الماء (ص ١٦٨) وأن يكون اختياره الأول، إرادة الحياة (ص ١٧٠)، متفقاً مع صراخه الممائل لصراخ الوليد ساعة خروجه من رحم أمه...

قضية الانتماء كقضية محورية لنجاح مثل هذا التوجه. لذلك تأتي تجربة الراوي، الذي يجسد هذا الانتماء بشكل بارز، لمتابعة هذا الاختيار، لتخطي ما عجزت عنه التجربة السابقة. لكنّ الانتماء بحد ذاته يحفل بخطر لم يكن قائماً في التجربة الأولى، وهو ارتهان صاحبه لمحيطه، وعدم قدرته على مواجهة هذا المحيط، وبالتالي على القيام بالدور المناط به مما يطرح عليه إشكالاً مختلفاً يشكل الاختيار فيه القضية الحيوية التي تعتبرشرط تجاوزه. لذلك كان الفشل في تحقيقه هو الذي يفسر فشل الراوي في مواجهة الأحداث التي تعرض لهافي القرية أو المدينة (الخرطوم).

يبقى مع ذلك السؤال حاضراً: هل يمكن اعتبار خلوص الراوي إلى وعي قصوره، وتبني الاختيار وممارسته، حلاً لأزمته ومعها لأزمة الإشكالات الاجتماعية والإنسانية المختلفة التي تطرحها تناظرات المضمون الروائي؟

ليس من جواب محدد وشافٍ عن هذا السؤال في النص. إن هذا الأخير يبين بوضوح أن الولادة الجديدة، المتمثلة في وعي جديد وحياة جديدة في المرحلة الأولى مع مصطفى سعيد، لم تكن حاسمة، وبالتالي جاءت مرحلة الراوي الثانية لتستعيدها وتكملها. ويبدو توقف السرد عند بدء الولادة الثانية وكأنه إيحاء من قبله بأن الوعي الجديد الثاني والحياة الجديدة الثانية ليسا حاسمين كذلك.

إن الولادة الثانية أرقى من الأولى وتتجاوزها لأنها تنطلق مما سبق لهذه الأولى أنْ حققته، وعند هذا الحد تتوقف أهميتها. فلا يجدر اعتبارها الولادة الأخيرة أو الوعي الأمثل أو الحياة النهائية، وإلا كانت جموداً نهائياً (موتاً آخر). ولما كانت كذلك نتيجة الأولى فإن هذا يعني أنها ستمهد بدورها لولادة ثالثة...

ثالثاً: النص والقارىء

هذا التشكل اللولبي للبنية الروائية عبر المراحل المتداخلة للولادات التي توحي بها ليس منقطع الصلة بالعلاقة التي يسعى النص لإقامتها مع القارىء. فالتشكل المذكور بحد ذاته بنية مفتوحة، غير ناجزة ولا يمكن إنهاؤها. غير أنه في الحد الذي يقف عنده، يمثل دعوة ملحة للقارىء إلى متابعته. فالتساؤل الذي توقفنا عنده أعلاه، كما التصور الذي أشرنا إليه حول الولادات المتعاقبة، هو وليد هذه الدعوة بالذات. وإذا كان مصطفى سعيد عبر حكايته ـ غير الكاملة (ص ١٥٦) ـ قد ألقى على الراوي مهمة متابعة المرحلة التالية في الولادة والتجدد، فإن الراوي عبر ما يفضي

به إلى القارىء ـ من زاوية غير كاملة (ص ٣٢) ـ يحاول أن يلقي على هذا الأخير مهمة متابعة المرحلة الثالثة التي تتضمّن ولادة جديدة كما بيّنا.

لعلَّ في صراخ الراوي طالباً النجدة في نهاية النص إشارة إلى الدور الحيوي الذي يمكن للآخر ـ للقارىء ـ أن يلعبه في استكمال هذه الدورات الحياتية من الولادات والوعي. وإذا كان الراوي يتقدم في هذا الموقف أشبه ما يكون «بممثل هزلي يصيح في مسرح» (ص ١٧١) فإنه يحيل القارىء على أحد خيارين: إما اعتبار نفسه متفرجاً وحسب، وفي هذه الحالة تقفل الستارة مع نهاية النص ليمضي القارىء إلى عالم آخر، عالم الحقيقة مقابل عالم الأكاذيب... وإما اعتبار نفسه معنياً بما يجري، وبالتالي يدرك هذا التعبير بالمعنى الذي أدرك فيه مصطفى سعيد موقف آن همند[٦]، وبالإلحاح الشديد الذي يفترضه موقف الراوي الخطير.

(٦) «إنها هي أيضاً رغم كذبها فإن ما قالته هو الحقيقة» (ص ١٤٥).

الوصف في «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح أوضاعه وعلاقاته، وظائفه ودلالاته

مقدمة

أ ـ الوصف في النتاج الفني للغة

اعتبر الوصف لفترة طويلة أحد ميادين الشعر الأكثر خصوصية وخصوبة[١]. فمن خلاله يتم التعبير عن حال الشاعر أو حال موضوعه، وإنما من خلاله أيضاً يجري تأكيد على «فحولة» الشاعر وتفوقه[٢]. وإذا كان هناك من اهتمام نثري به ففي ذلك النوع الذي يعطي للعنصر الشعري فيه دوراً متميزاً، مثل ما نجد في القرآن والخطابة التي تلته بشكل خاص، حيث يأتي الوصف وسيلة لتمثيل وضع أو موقف محدد، وتكون محاولة تقريب أو إبراز هذا الموقف للإغراء أو التهويل مرتبطة بالمقدرة على تصوير تخييلي يؤثر على انفعالات وأحاسيس المستمع (أو القارىء). قل هو الشعر داخل النثر يبدي فيه صاحبه مقدرته الفنية على الكلام واستعمال اللغة، مقدرة حظيت بكثير من الاحترام في العهود الإسلامية الأولى بشكل متميز.

---

(١) يمكن بسهولة ملاحظة طغيان الوصف على معظم الأنواع والفنون الشعرية القديمة المختلفة.

(٢) لعل في ما ينكره الرواة عن تنافس امرىء القيس وعلقمة الفحل في الشعر أبلغ دليل على ذلك. ليس فقط لان حلبة تنافسهما كانت الوصف تحديداً، ولان مقياس الشاعرية بحد ذاته كان يمزج بين الواقعي والخيالي ويحمل إلى هذا المزيج أحكاماً اجتماعية مسبقة تجعل من الوصف حقيقة واقعية يجري اتخاذ موقف منها، وإنما أيضاً لذلك البعد الرمزي القائم في السياق الذي يأتي فيه هذا التنافس بالذات وفي ما ينتهي إليه على تداخل المستوى الجنسي والمستوى الوصفي، وذلك على صعيد الرواية وعلى صعيد المجلس الخاص الذي تتلى فيه وتستعاد كذلك (راجع الجزء الثالث من **الأغاني** للاصفهاني، طبعة بولاق ص ١٢٧ـ ١٢٨).

هذه الحظوة هي أيضاً وراء التقدير الذي عرفته الكتابة الديوانية حقاً[٣].

بيد أن النثر القصصي القديم، أكان دينياً أو إخبارياً أو شعبياً، لم يعط الوصف هذا الاهتمام الخاص. فالأهمية فيه معطاة للحكاية والسرد، لذكر الحوادث والأفعال ونسق تركيبها اللذين كانا يشكلان مادة إثارة راقية. لم يكن الوصف الوارد هنا مطلوباً لذاته، وإنما لغرض يفضحه السياق الذي يتم فيه. ولم يكن بخاصّة ميدان الشعرية الأول، فهو إنْ كان يساهم في إضفاء جو شاعري ما على النص ـ أو الأصح على بعض مقاطعه ـ فإنه يبدو في معظم الأحيان بدائياً أولياً يعتمد المبالغة والتضخيم كسمة عامة ودامغة[٤]. يشذ عن ذلك وضع المقامات حيث يأخذ الوصف موقعاً موازياً و/أو مساوياً لموقع السرد، من حيث أن كليهما يؤديان الهدف البلاغي ـ التعليمي الذي سعت المقامات لبلوغه.

منذ مطلع هذا القرن اعتمد الوصف ركيزة أساسية في العمل القصصي[٥]. ولم يحل التأثر بالمدارس الأدبية الغربية دون ذلك، بل على العكس دفع إليه وشجع على الاهتمام به، وإن اختلفت الغايات بشأنه. والسمة البارزة التي نلاحظها هنا هذا التتبع الوصفي لأحوال الشخصيات النفسية بقدر ما تجري ملاحقة صفاتها الجسمية أو المعطيات المكانية أو الطبيعية في الحكاية. بيد أن النصف الثاني من هذا القرن سوف يشهد تحولاً مهمّاً في القصص، يلتقي مع تحولات أخرى في الشعر والمسرح وأنواع التعبير اللغوي الفني المختلفة، ليؤكد الاهتمام المحدث بالتقنية الجمالية، أو ما يسمى بالشكل الفني أو شعرية النثر، والمستوى اللغوي الخاص بها

---

(٣) راجع على سبيل المثال «رسالة» عبد الحميد الكاتب إلى الكتّاب حيث لا يقوم صاحبها، في ما عدا المقدمة البسيطة التي يأتي بها، بغير وصف الكاتب الذي يدعو إليه وتحديد ميزاته وخصائصه.

(٤) راجع **سيرة عنترة** و**ألف ليلة وليلة** حيث يضيء الوصف الشخصيات وأحياناً الاماكن لتعرف أو يتيسر تصورها ومتابعتها، وبخاصة لتبيان قيمتها من جمال شخصية و/أو قوتها أو فقرها... أو ترف مكان و/أو غرابته... وبالتالي الدور القصصي المنتظر منها غالباً. وهو يعتمد الإيجاز إجمالاً دون أن يعدم التكرار.

(٥) ليس صدفة أن يكون عنوان ما يكاد يجمع الباحثون والنقاد على اعتباره أول رواية عربية هو **زينب/ مناظر وأخلاق ريفية** للدكتور محمد حسين هيكل الذي يقدم لها ذاكراً أنه قص «فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله» (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية؛ الطبعة السادسة ١٩٦٧، ص ٦). وكان ناشري **ألف ليلة وليلة** قد تنبهوا لذلك منذ زمن بعيد حين قدّموا عنوان الكتاب على النحو الآتي: «**ألف ليلة وليلة/ ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام وحكايات ونوادر فكاهية ولطائف وطرائف أدبية بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان**».

حيث لا ينصب الجهد الأساسي على إخراج مفردات وتراكيب لغوية إبداعية، وإنما على انتظامها في بنية السبك القصصي العامة، وفي صيغة الصوت السردي المعتمد، كما في نمطية المتابعة القصصية وتوقيتها[٦].

في هذا الانتظام تحديداً يشغل الوصف موقعاً متميزاً. ليس لنا إلا أن نتساءل عن هوية الواصف، وزاوية الرؤية والمدى الفاصل أو بعد المسافة القائم بين الواصف وموضوعه، وعن الزمن المستغرق في عملية الوصف، وعن موقع هذه العملية في السياق القصصي وقيمتها النوعية والكمية والتواترية فيه، لنلاحظ العلاقة الحميمة بينها وبين عملية إخراج الخطاب القصصي المركبة[٧]. فإذا أضفنا إلى ذلك بعض الاتجاهات القصصية الحديثة التي تكاد بعض أعمالها تقتصر على الوصف وحسب[٨]، أو إذا أخذنا بعين الاعتبار ما فتىء يسيطر ويطغى منذ عقدين بشكل خاص، من اعتناء متميز بالكتابة القصصية أو الروائية ككتابة لغوية يتقدم فيها الإنجاز السردي كإنجاز كتابي لغوي أكثر مما هو كتابة أحداث، أو بتعبير آخر كتركيب للغة على مستوى التعبير ومراهنة على ضبط مستوياته المتعددة وصيغ إنشائه المتنوعة أكثر مما هو تأليف لعقدة أو جدل لأحداث أو حبك لتنامي الدرامية وتطورها[٩]، تبدت لنا أهمية الوصف الراهنة في الأعمال الروائية والقصصية، وضرورة تعقب أوضاعها وميزاتها وأدوارها.

---

(٦) راجع:
Gérard Genette: **Figures III**, Paris, Editions du Seuil 1972 .

(٧) لا شك أن عناصر الإخراج الوصفي ـ كما القصصي ـ تحيل على عناصر التصوير الفوتوغرافي بشكل يوحي بالتماثل بين العملين. هذا التماثل يؤكد ما نذهب إليه من ناحية، ويبين الحقيقة الفنية للعمل الفوتوغرافي، وهي حقيقة تهزأ بالاعتقادات البالية عن موضوعية العمل الفوتوغرافي، ونقله الواقع كما هو عليه. وليس التطور الحديث لفن التصوير الفوتوغرافي ولتقنياته المختلفة إلا دليلاً آخر على أن المسألة الفنية تتخطى بكثير مسألة النسبية التي يجعلها البعض للموضوعية، كي يحافظوا على المفاهيم القديمة ومصطلحاتها.

(٨) راجع أهم الأعمال التي تنسب إلى ما أطلق عليه تيار «الرواية الحديثة»:

- Alain Robbe - Grillet: **La jalousie**, Paris, les Editions de Minuit, 1957.
- Michel Butor: **La Modification**, Paris, les Editions de Minuit (10/18), 1957.
- Nathalie Sarraute: **Les fruits d'or**, Paris, les Editions Gallimard (Folio), 1963.

(٩) راجع على سبيل المثال بالإضافة إلى ما نكر في الملاحظة السابقة:

- Claude Simon: **La Route des Flandres**, Paris, les Editions de Minuit (10/18), 1960.
- إدوار الخراط: **رامة والتنين**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ الطبعة الأولى ١٩٨٠.
- إلياس خوري: **أبواب المدينة**، بيروت، دار ابن رشد؛ الطبعة الأولى ١٩٨١.

ب ـ الوصف والسرد في العمل القصصي والروائي

لكن ما هو الوصف القصصي؟ ما هي هذه المادة القصصية التي تجدر دراستها كوصف، كعنصر وكمستوى فني قائم بذاته وإن لم يكن مستقلاً عن سواه من بقية العناصر والمستويات القصصية؟

في محاولتنا استقصاء معنى الوصف فوجئنا بذلك الرابط القديم الذي كان يقوم بينه وبين القصص. ففي القرآن يكاد الوصف، في مختلف صيغه المستعملة، لا يرد إلا وهو يتضمن معنى الكذب أو ما يتعلق به، وبتعبير آخر يتضمن الوصف دوماً خبراً مختلقاً أو قصصاً تخييلياً أو ما يتعلق به[١٠]. وفوجئنا أيضاً بذلك التعريف المغلوط الذي يلقن للطلبة الثانويين في برامج التعليم المدرسية (اللبنانية) حيث لا يقرن فن الوصف بالواقع وحسب، بل ويعتبر صورة مطابقة للواقع الذي يتناوله[١١].

بيد أن العودة للمعاجم تحيلنا على اعتبار هذين الفهمين للوصف قطبين تتشكل عندهما وبينهما جملة معاني الوصف المختلفة. فقد حدد الوصف فيها باعتباره تزييناً وتحلية[١٢]، كما حدد على أنه نعت للموصوف بما فيه أو بما يقوم به أو يعرف به من إمارات[١٣]. وإذا تجاوزنا بقية المعاني التي تقترب من هذا القطب أو

---

(١٠) راجع في سورة النحل الآيتين ٦٢ و ١١٦، وفي الانعام ١٠٠ و ١٣٩، والأنبياء ١٨ و ٢٢ و ١١٢، والمؤمنون ٢٩ و ٩٦، والصافات ١٥٩ و ١٨٠، والزخرف ٨٢. راجع كذلك مادة وصف في **معجم ألفاظ القرآن الكريم**...

ونثبت هنا آيتين وردتا في سورة يوسف حيث تتيح العودة إلى السياق الذي جاءتا فيه توضيحاً أكبر للمعنى: ﴿وجاؤوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون﴾ (الآية ١٨). ﴿قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل فأسرّها يوسف في نفسه ولم يبدها لهم قال أنتم شر مكاناً والله أعلم بما تصفون﴾ (الآية ٧٧).

(١١) في سياق تقديم فن الوصف عند ابن الرومي يعرف هذا النوع الأدبي على النحو الآتي: «القصيدة من نوع الوصف، وهو لغة الكشف عن الشيء وإظهاره، وفي الشعر إبراز ما في الوجود، وتعداد خواصه، وتصويره بالكلام الجميل بحيث إذا قرأت هذا الكلام ثم رأيت الموصوف، وافقت حقيقته الصورة التي انطبعت عنه في ذهنك»... (**المفيد في الأدب العربي**، وفقاً للمنهج الرسمي وتعديلاته حتى سنة ١٩٧١، الجزء الثاني للسنة الثانوية الثانية؛ تأليف جوزيف الهاشم وأحمد أبو سعد وأحمد أبو حاقة وإيليا حاوي. بيروت، منشورات المكتبة والمطبعة الأفريقية، الطبعة الأولى ١٩٧١؛ ص ١٥٣).

(١٢) راجع: مادة «وصف» في **لسان العرب المحيط** للعلامة ابن منظور، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي؛ بيروت، دار لسان العرب؛ كانون الثاني ١٩٧٠.

(١٣) راجع: مادة «وصف» في **المنجد في اللغة والأدب والعلوم** للويس معلوف، بيروت؛ نشر المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٦.

ذاك، فإننا نتوقف بصورة استثنائية عند معنى الوصف المنطقي لنستخلص منه هذا التمييز الذي يجعله الوصف لموضوعه عن سواه[١٤]. فليست مهمة الوصف هنا الإشارة إلى المتشابه والمألوف (والمعروف؟) بل بيان المختلف والمتميز (والمجهول؟). ضمن هذا المنظور لا يتجانس الوصف فقط مع عملية القصص التي تطرق عالم التخييل (المختلق؟) وتسعى من خلال رسم عناصره وأحداثه وشخصياته ووقائعه إلى الإثارة الفنية والجمال الأدبي، بل إنه يصبح هدف هذا القصص ذاته الذي يستعين به لتركيب عالمه وتعيين الفاعلين فيه. لذلك شاع إلى زمن طويل قصص «تقليدي» لا يبدأ سرد الوقائع قبل تصوير الإطار الذي تتم فيه (وصف المكان في مدينة أو قرية، في شارع أو حي أو حقل أو غرفة... ووصف الزمان عند الفجر أو المغيب أو عز الظهيرة...)[١٥]، ولا يبدر عن شخصياته قول أو فعل إلا بعد أن يتم ذكر أهم سماتها الجسدية و/أو المعنوية التي يمكن اعتبارها حاكمة لوضع هذه الشخصيات وسلوكها وتطور علاقاتها في سياق العمل القصصي اللاحق.

إلا أن التجديد اللاحق الذي عرفته الكتابة الروائية والذي جعل منها، كما يقول ريكاردو (Jean Ricardou)، مغامرة الكتابة أكثر مما هي كتابة مغامرة[١٦]، جعل أيضاً من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف[١٧]، أو أن مغامرة اللغة في القصص أعطت للوصف بعداً جديداً أضحت فيه إمكانية تحوّل وصف موضوع ما إلى موضوع وصف إمكانية شديدة الاحتمال، كما هو الحال مع «الرواية الجديدة»[١٨].

لم يعد الوصف بذلك إبرازاً لمقدرة معجمية تتباهى بامتلاكها ناصية التعبير، لأنها تملك لائحة من المفردات تطلقها في مجال وصفي بدقة، يوحي بأنه غيض من فيض أو بأنه بلغ مرماه وأدّاه ببالغ الدقة، أو لمقدرة بلاغية تختال بما يمكن لها أن تحققه من مقاربات أو إحالات متنوعة في الموضوع الواحد دون أن تفتر جمالية

---

(١٤) في ملحق المصطلحات العلمية والفنية الوارد في **لسان العرب المحيط** (ذكر سابقاً) يرد معنى الوصف (Description) في المنطق على النحو التالي: «قال أصحاب منطق بور رويال إن الوصف ليس في دقة الحد لأنه تعريف بالصفات العرضية اللازمة للمعرف المميزة له عن غيره».

(١٥) راجع: افتتاحيات العديد من روايات نجيب محفوظ على سبيل المثال.

(١٦) Jean Ricardou: **Problèmes du nouveau roman,** Paris, Editions du Seuil 1967.

(١٧) Françoise Von Rossum - Guyon: **Critique du roman,** Paris, Editions Gallimard 1970.

(١٨) Philippe Hamon: **Introduction à l'analyse du descriptif,** Paris, Hachette 1981.

الخطاب أو تضعف[١٩]؛ كما أنه لم يعد محاولة للإيحاء بواقعية ما، تاريخية أو جغرافية أو إنسانية، أو بعالم اجتماعي أو نفسي أو سيرورته وتحوله؛ إذ تحوّل الوصف في الكتابة القصصية الحديثة ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه، وكذلك أوصاف ونصوص أخرى، تتفاعل في عملية تداخل ـ نصي (intertextualité) فني وثقافي مركب لتأدية معنى، لإعلان موقف، للتعبير عن معاناة، وللإسرار بإشكالات التعبير وتجربته.

أولاً: الوصف واللاوصف في «موسم الهجرة إلى الشمال»

في إطار ما تقدم نحاول دراسة الوصف في موسم **الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح[٢٠] متوخين تحديد أنماطه الخاصة المعتمدة، وتبيان ميزاتها وصلاتها في ما بينها وعلاقاتها بالبنية العامة للرواية، في محاولة لاستنتاج أهمية هذا الوصف والدور الذي يؤدّيه في التعبير القصصي وفي شعرية الخطاب السردي. في مشروع كهذا أول ما يلفت انتباهنا بعض الإشارات التي يحفل بها النص تتعرض للوصف مباشرة وبصورة صريحة، وذلك بطريقتين متقابلتين بشكل عام. الأولى يجري فيها «إعلان الوصف» الذي يرد إثر ذلك غالباً. والثانية يقوم فيها نوع من الاعتراف بالعجز عن الوصف الذي يغيب بعد ذلك إجمالاً. ولما كنا بصدد نص روائي فإن أسئلة عدة تطرحها حالة كهذه نكتفي هنا بمعالجة ثلاثة منها فقط:

ما هو الموضوع الذي يتم إعلان الوصف بصدده أو الاعتذار بشأنه؟ من هي الشخصية التي يعود إليها هذا الإعلان أو هذا الاعتذار؟ ومتى يتم ذلك؟

أ ـ الوصف الصريح

لقد تمكنّا من إحصاء ست حالات ظهور أو مصادفات (occurrences) يصرح فيها النص الروائي بالوصف، مستعملاً بشكل مباشر وواضح هذا المفهوم[٢١]. وإذا عدنا إلى الموضوعات التي يتناولها الوصف لاحقاً بعدها، فإننا نلاحظ تنوّعها الشديد

---

(١٩) في الحالتين كان النص يعتبر نموذجياً من حيث الأداء، ويتحول بالتالي إلى مادة تعليمية ذات شأن... (المرجع السابق...).

(٢٠) الطيب صالح: **موسم الهجرة إلى الشمال**، بيروت، دار العودة؛ الطبعة الثانية ١٩٦٩. وهي الطبعة التي نرجع إليها هنا.

(٢١) راجع: الصفحات ٦ و ٢٥ و ٤٢ و ١٤١ و ١٥٤ (و ١٥٤).

أولاً، واتصالها جميعاً بشخصية مصطفى سعيد ثانياً[٢٢]. فهو يتعرّض لبعض الشخصيات أو لصور عنها، ويتوقف عند بعض المشاهد الطبيعية أو المصنوعة، وهو يتطرّق أيضاً إلى أحداث «واقعية» وتخييلية، وكأنه يحاول استيعاب جميع أنواع الوصف المختلفة بذلك. ويلفت انتباهنا هنا هذا الاستعمال الأخير للوصف، إذ إنّه يطرح علاقة الوصف بالسرد من جهة ويلتقي مع الاستعمال القرآني الذي لاحظناه آنفاً من جهة ثانية. إلا أن المسألتين متكاملتان، فهما تجعلان من الوصف والقصص عملية واحدة، وبالتالي يكون التساؤل حول الوصف تساؤلاً حول القصص ـ كما أن العكس صحيح ـ يطرح مسألة النص الروائي برمته ويثير موضوع الأطروحات الجمالية فيه. ولما كانت موضوعات الوصف هنا تلتقي جميعها بشكل أو بآخر عند مصطفى سعيد، فإن النص الروائي بذلك يبدو وكأنه يربط بشكل خفي مسألة الوصف والقصص بتجربة هذه الشخصية. فالموضوعات تجعلنا إزاء ثنائية واضحة: إما أن تدور حول مصطفى سعيد نفسه، أو حول ما عالجه. بيد أن هذه الثنائية نجدها كذلك على مستوى الشخصيات التي تصرّح بالوصف وإنما في طرح مختلف. فهناك شخصيتان تقومان بذلك: مصطفى سعيد نفسه والراوي. فتجربة مصطفى سعيد التي يتناولها الوصف والقصص لا يقتصر تناولها عليه وحسب، بل إنها موضع مشاركة من قبل شخصية أخرى، ولما كانت هذه المشاركة مساوية لمساهمة مصطفى سعيد[٢٣] فإنها تقيم في النص ازدواجية واضحة تتبدّى أبعادها من خلال علاقتها بالثنائية الأولى. فهذه العلاقة تبيّن لنا بالغ اهتمام الراوي بمصطفى سعيد، وكأن وصفه له (ص ٦) أو استعادته وصفه للآخرين (ص ١٤١) أو تساؤله عن حقيقة وصفه أو موقفه فيه (ص ١٥٤)

---

(٢٢) في الصفحة ٦ يتناول التعبير مصطفى سعيد نفسه: «سألتهم عنه، ووصفته لهم».
ص ٢٥ يتناول بناء المدرسة التي تعلم فيها مصطفى سعيد ويجده الراوي «كما وصفه» له رجل من موظفي الحكومة على الأرجح.
ص ٤٢ ينكر مصطفى سعيد لقاءه الأول بإيزابيلا سيمور وكيف كان «يلجأ إلى الكذب» في حديثه: فوصفت لها وصفاً مهولاً كيف فقدت والدي، حتى رأيت الدمع يطفر إلى عينيها.
ص ١٤١ يعلن الراوي إزاء صورة إيزابيلا سيمور أنها «ليست تماماً تمثالاً من البرونز كما وصفها» (مصطفى سعيد له قبل ثلاث سنوات).
وفي بعض «قصاصات الورق» التي وجدها الراوي في غرفة مصطفى سعيد بعد اختفائه تساؤل: «كيف تصف المناظر؟» (ص ١٥٤)، وإزاء هذه القصاصات يتساءل الراوي بصدد مصطفى سعيد: «هل كان يصف حوادث حقيقية أم إنه كان يعالج قصة؟» (ص ١٥٤).

(٢٣) ينكر الوصف من قبل مصطفى سعيد في الصفحات ٢٥ و ٤٢ و ١٥٤، ومن قبل الراوي في الصفحات ٦ و ١٤١ و ١٥٤.

تعبير عن هوسه الشديد به. كما أن هذه العلاقة تبيّن لنا شخصية مصطفى سعيد في المقابل مختلفة تماماً عن شخصية الراوي، التي لا تشكل موضع اهتمام وصفي من قبله، وتأتي موضوعات وصفه متعددة متنوعة، تتميّز بشكل خاص باحتوائها على خاصية التخيُّل والاختلاق (ص ٤٢). من هنا يتبدّى للنظرة الأولى غنى هذه الشخصية وثراؤها القصصي أفعالاً وصفات إزاء محدودية الأخرى، فهي ذات وموضوع في النص الروائي، بينما الأخيرة ذات وحسب.

إنّ الاكتفاء بهذا الاستنتاج ظلم للنص الروائي الذي يفرض اكتمال النظر إليه طرح قضية المرسل إليه الذي يتوجه الوصف نحوه، حيث يجعل توجه الراوي إلى القارىء (أو القراء) هذا النص في إطار مختلف يتحول هو فيه ذاتاً وموضوعاً إزاء هذا الأخير (أو هؤلاء)[٢٤]. ربما كان في التوقيت الذي يأتي فيه ذكر الوصف ما يؤكد ذلك. لكن التوقيت قائم على مستويين: مستوى الحكاية ومستوى السرد. في الأول نجد صعوبة في نظم حالات الوصف في تتابع زمني ـ حدثي، وإنما يمكننا القول إن هناك إمكانية تصنيف لها في مجموعتين: الأولى تتضمن ذلك الوصف الذي يسعى للإثارة والترغيب (بناء المدرسة، ص ٥؛ وغرق الوالدين، ص ٤٢) والثانية تتضمن ذاك الذي يطرح مسألة التحقق والتعرف (مصطفى سعيد... ص ٦؛ إيزابيلا سيمور... ص ١٤١؛ المناظر... ص ١٥٤؛ الحوادث... ص ١٥٤) كأن هناك تطوراً ترسم الرواية، عبر أحد مستويات الوصف، خطه العام، يمضي من الرغبة نحو التجربة لينتهي في المعرفة. لكن علامة الاستفهام التي يطرحها مصطفى سعيد (ص ١٥٤) تلتقي مع استفهام الراوي حول تجربته (ص ١٥٤)، وكأن المعرفة المتوخّاة رغم التجربة الأولى لم تكن نهائية، وأن انكباب الآخر عليها لم يفض بدوره إلى حسم بشأنها، وكأن النص الروائي يُدفع في تركيب من هذا النوع باتجاه القارىء كتجربة ثانية تحمل إرث التجربة الأولى، وتلقي بذاتها كمادة لإمعان النظر والتفكّر إلى جانب التجربة المعاشة (الثالثة؟)، علّ تلك المعرفة المجهولة والمطلوبة توجد وتعرف.

---

(٢٤) لنلاحظ بسرعة هنا أن الراوي يتوجه إلى أهله وإلى نفسه (مرتين)، ومصطفى سعيد إلى نفسه وإلى الراوي (مرتين)، ولكن كما أن وصف مصطفى سعيد للراوي يتضمن وصفاً مرسلاً إلى آخر (إيزابيلا سيمور أو الذات)، فكذلك يكون الأهل والذات متضمنين في مرسل إليه آخر يحتويهما هو القارىء. بيد أن هذه الملاحظة تتطلّب منّا جلاء أبعادها القصصية لاحقاً.

ربما كان في مثل هكذا استنتاج نوع من الاستباق أو التجاوز لمعطى التحليل، ولكن هذا المعطى نفسه يثبت على الأقل أن الوصف كما هو معلن على هذا النحو لا يؤكد هوس شخصية باخرى وحسب، وإنما أيضاً تحوّله إلى نوع من الاستبطان يعلن مستوى السرد بشأنه رحلة اكتشاف هي في النهاية اكتساب معرفة، لا تعني إلا حياة جديدة؛ وتصبح متابعة الوصف منذ مطلع الرواية (ص ٦) حتى نهاية فصلها ما قبل الأخير (ص ١٥٤) متابعة لهذا الاكتشاف، ومحاولة لهذا الاكتساب يسعى الفصل الأخير لتمثيل أبعاده. يتطلّب ذلك بالطبع تمثيلاً لعملية الوصف ذاتها لمعرفة مدى ملاءمة مثل هذه الاستنتاجات الأولية للدلالات العامة للوصف ولبنية النص الكلية[٢٥].

ب ـ الوصف المستحيل

يجدر بنا، ابتداءً، التوقف عند صعوبات الوصف المعلنة كما أسلفنا، حيث نجدنا إزاء ثماني حالات ظهور أو مصادفات من هذا النوع، تتناول موضوعات متعددة يجمعها قاسم مشترك كونها جميعاً تختصّ في الرواية أو بأوضاع أو حالات تمر فيها[٢٦]. فإذا

---

(٢٥) لا بد من إشارة أخيرة هنا تتعلّق بإعلان للوصف لا يستعمل هذا المصطلح ذاته ولكن بعض مترادفاته، وقد أحصينا هنا أربع حالات ظهور أو مصادفات في الصفحات ٣٦ (و ٣٦) و ٤٢ و ٥٢. ويمكننا القول باختصار إنها تنطبق على الاستنتاجات التي سقناها بشأن مصطلح الوصف، مما يجعلها رفداً يؤكد ما سبقت ملاحظته. إلا أن هذا الإعلان المرادف يتميز عن الإعلان المباشر بسمة قد تشكل تعليلاً لمجيئه على هذا النحو. ذلك أن الوصف المعلن هنا، مع احتفاظه بتجربة مصطفى سعيد محوراً لموضوعاته، يقيم في جميع أوضاعه علاقة بين هذه الشخصية وشخصيات أجنبية إنكليزية: سير آرثر هفنز (ص ٣٦) وبرفسور ماكسول فستركين (ص ٣٦) وإيزابيلا سيمور (ص ٤٢) وجين مورس (ص ٥٢). وكان الوصف «الأجنبي» له رؤيته الخاصة للوجود، ولغته الخاصة في التعبير. وسوء التفاهم أو الالتباس قائم في صلب علاقة الشخصية «العربية» (السوداني مصطفى سعيد) بـ «الأجنبية» (الإنكليز).

ليس أدل على ذلك من التناقض القائم بين «صورة مريعة لرجل ذئب» (هفنز، ص ٣٦)، وبين «صورة لعقل عبقري» (فستركين، ص ٣٦) واختلاف قول إيزابيلا سيمور عن مصطفى سعيد «أنت تصوّر الأشياء بشكل غريب» (ص ٤٢) عن تلك الصورة التي رسمها مصطفى سعيد (...) «فخذان بيضاوان مفتوحتان» (ص ٥٢).

(٢٦) يقول الراوي عن مصطفى سعيد: «نظر إليّ نظرة جامدة، لا أدري كيف أصفها» (ص ١٨). وبعد اطّلاعه على جواز سفر: «كل هذا شخذ خيالي بشكل لا يوصف» (ص ٢٢). ويقول محجوب عن حسنة بنت محمود «كل النسوان يتغيَّرن بعد الزواج. لكنها هي خصوصاً تغيّرت تغيّراً لا يوصف» (ص ١٠٤)، والراوي عن الأعرابي في الصحراء: «جلس الأعرابي على مؤخرته وأخذ يشفط الدخان بنهم فوق الوصف» (ص ١١٢)، ومحجوب أيضاً عن ود الريس بعد زواجه من حسنة: «... كان في حالة لا توصف» (ص ١٢٤)، وآن همند عندما تلتقي بمصطفى سعيد في أكسفورد: «أنت جميل تجل عن الوصف. وأنا أحبك حباً يجل عن الوصف» (ص ١٤٤)، وأخيراً الراوي إزاء صورة جين مورس: « .والتعبير على الوجه شيء يصعب وصفه في كلمات» (ص ١٥٧).

كانت هذه الشخصيات هي موضع صعوبة أو استحالة الوصف، فإن ذلك يعني أن المشكلة التي يطرحها الوصف (أو اللاوصف)، وبالتالي السرد على هذا المستوى، هي مشكلة العلاقات الإنسانية من خلال العلاقات بين الشخصيات[٢٧]. لذلك يبدو من الهام معرفة أي من الشخصيات تلك التي تتعرّض لمثل هذا الموقف وإزاء أي شخصيات أخرى. وهنا نجد بوضوح أن الراوي هو الشخصية الأكثر بروزاً في هذا المجال، ذلك أننا نلتقي به في أربع حالات من الحالات الثماني المذكورة، معه تبتدىء ومعه تنتهي[٢٨]؛ كما نلاحظ أن موضوعات الصعوبة لديه هي هو نفسه ومصطفى سعيد والأعرابي وجين مورس (أو تعبير وجهها في رسم مصطفى سعيد لها). يتضمن ذلك ثنائية واضحة تلتقي مع تلك الملاحظة على مستوى الوصف المعلن. فهنا لدينا الذات والآخرون، وإنما أيضاً توزع الشخصيات في علاقات حميمة (الراوي ومصطفى سعيد) أو غير حميمة (الأعرابي وجين مورس)؛ وكذلك ثنائية الإنكليزي (جين مورس) والسوداني (مصطفى سعيد والراوي والأعرابي). بتعبير آخر تطرح صعوبات الوصف مع الراوي أزمة علاقته وتمزقه العرفاني بالذات وبالآخر (مصطفى سعيد) بالذي هنا (الأعرابي) والذي هناك (جين مورس). بيد أن هذه الثنائية أوضح على صعيد الشخصيات التي يصعب عليها الوصف. فعدا الاختلاف بين الراوي والآخرين هنا نجد أن هؤلاء يتمثلون في شخصيتين متميزتين (محجوب وآن همند) تتوزعان بالتساوي الحالات الأربع الباقية، وتطرح أزمة علاقاتهما بغيرهما من الشخصيات أزمة العلاقة بين المحلي (السوداني) والأجنبي (الإنكليزي)، فتلتقي بذلك مع مثيلتها على مستوى إعلان الوصف كما لاحظنا سابقاً. فمحجوب يمثل كسوداني (محلي) في عجزه المعلن، عجزه من موقعه المحلي عن استيعاب التطور الحاصل لتلك الصلة بالأجنبي (بالغرب) كما تناهت إليه، وكما تمثّلت عبر العلاقة بمصطفى سعيد (مع حسنة) ثم بعده بحسنة (مع ود الريس)[٢٩]. في حين تمثل آن همند أزمة الغربي (الإنكليزي) في علاقته بالسوداني (الشرقي) من موقعه هو

---

(٢٧) لا يقلّل من أهمية مثل هذا الاستنتاج «الاستثناء» الذي يمكن ملاحظته في الصفحة ١٥٧، حيث يأتي الموضوع المطروح صورة جين مورس. إلا أن هذا «الاستثناء» بحد ذاته ضعيف، على اعتبار أن موضوع الصعوبة هو التعبير الذي أوحت به نظرة مصطفى سعيد عبر رسم جين مورس للراوي. وكأن القضية هنا هي قضية فهم تعبير ـ فني ـ عن علاقة إنسانية أو عن موقف شخص من آخر في المعطى القصصي للرواية.

(٢٨) في الصفحات ١٨ و ٢٢ و ١١٢ و ١٥٧.

(٢٩) قارن على سبيل المثال ثقته بمعرفته بود الريس حين يصفه في الصفحتين ١٠٣ و ١٠٤ بعجزه لاحقاً بعد زواج الأخير من حسنة عن فهم ما طرأ عليه (ص ١٢٤).

بالذات. بحيث تصبح إمكانية الالتقاء والتفاعل إمكانية حبلى بكثير من سوء الفهم والالتباس مع ما لا يستبعده ذلك من مخاطر[٣٠].

فإذا نظرنا إلى مستوى المرسل إليه الذي يتجه إعلان صعوبة الوصف نحوه[٣١]، فإننا نجد الإحالة ذاتها التي لاحظناها بالنسبة إلى إعلان الوصف. أي أنّنا نجد الراوي الذي تصب عنده هذه المشاكل يحيلها بدوره على القارىء (أو القراء). فكما تعترف آن همند لمصطفى سعيد (ص ١٤٤ مرتين) ومحجوب للراوي (ص ١٠٤ وص ١٢٤) بحيث يشكل هذا التساوي ثنائية متقابلة ومتكاملة في الوقت نفسه، فإن الراوي يعترف بدوره للقراء (ص ١٨ و ٢٢ و ١١٢ و ١٥٧) في عدد من الحالات يعادل تلك السابقة، متوجهاً بأزمته الخاصة إلى القارىء. ولذلك يأتي اندراج هذه المصاعب في التتابع الزمني ليعيد ترتيبها بشكل أكثر انتظاماً، وكأن سياق الحكاية هو الإطار الأكثر ملاءمة لطرح أزمة العلاقات الشخصية، أو أن المستوى التاريخي هو المستوى الأكثر قدرة على إعطاء هذه الأزمة سياقها الأفضل وفهمها الأصح؛ بينما يأتي توزع هذه المصاعب على مستوى السرد معبّراً عن المسار الخاص لمعاناة الراوي الذاتية. أخيراً، لا بد من أن نلاحظ أن وجود مصطفى سعيد المتميّز بين الموضوعات التي يصعب وصفها[٣٢] يبدو مفهوماً في مسار الحكاية أو مسار السرد، بينما يتطلّب غيابه من بين الشخصيات التي تعبّر عن هذه الصعوبة يحتاج إلى تفسير. وقد يكون التعليل الأقرب لذلك قائماً في الموقع الذي يعبر منه مصطفى سعيد وهو موقع النضج واكتمال التجربة، ولذلك أيضاً كانت هذه التجربة على الأرجح موضع وصف كما لاحظنا أعلاه؛ بينما خوض الراوي لتجربته، واعتبار السرد مسار هذه التجربة بالذات، هو الذي يجعله على الأرجح في الموقع الأكثر تأزماً كما تدل عليه مصاعبه في الوصف. فإذا أخذنا بمعنى الوصف على أنه تحقيق وتحصيل[٣٣] اتضح

---

(٣٠) إن آن همند هي الشخصية الوحيدة التي يشير النص إلى تعبيرها «باللغة العربية» (ص ١٤٤)، وذلك في إعلانها عجزها عن وصف مصطفى سعيد.

(٣١) حيث نجد إعلان آن همند مرتين (ص ١٤٤) ثم الراوي مرتين (ص ١٨ و ٢٢)، يلي ذلك تتابع محجوب والراوي مرتين (ص ١٠٤ و ١١٢، وص ١٢٤ و ١٥٧).

(٣٢) وحده الذي يثير صعوبة لدى الآخر مرتين، بينما لا تقوم أي من الشخصيات الأخرى المعنية بذلك أكثر من مرة واحدة.

(٣٣) راجع: **معجم ألفاظ القرآن** (نكر سابقاً) مادة «وصف» حيث يرد: يقال وصف الشيء حقّقه وحصله، تقول: فلانة تصف السحر أي أنها ساحرة، وقدّه يصف الرشاقة أي رشيق، وفلان يصف الكذب أي يقول الكذب ويحققه، وكان من يحقق الشيء يصفه لمن رآه أو سمعه.

لنا رجحان ما نذهب إليه. فما حقّقه مصطفى سعيد يتيح له التمتع بالوصف دون إشكال يذكر، في حين تشكل معاناة الراوي في تحقيق تجربته الشرط الملائم لأن يحظى بمصاعب التحقيق ومعها مصاعب الوصف ذاته.

هكذا تقوم على الصعيد «الإعلاني» وحسب تلك العلاقة بين الرزانة والانبهار، بين القدرة والعجز، بين الامتلاك والحرمان... متقابلات عدة يمكن لها أن تمتد على هذا النحو وإلى مستويات شتى: اجتماعي، إيديولوجي، سياسي، نفسي... إنما كيف تتحقق إذاك عملية الوصف في هذا النص الروائي على الصعيد الفعلي؟ وإلى أي مدى تصدق عليه مثل هذه الأحكام الأولية التي تشجع الإشارات المعلنة بصدده على إطلاقها؟

ثانياً: إشكالات الوصف ومنهجية بحثه

أ ـ إشكالات أولى يجدر حسمها

لعلَّ أول الإشكالات التي يواجهها الباحث هنا هو التحديد الدقيق لما يعتبر، في نص قصصي أو روائي، وصفاً وما لا يعتبر كذلك[٣٤]. فإذا اعتبرنا وصفاً كل تعبير في هذا النص يسعى لتبيان وضع حالة أو مشهد لشخصية ـ أو أكثر ـ أو لمعطيات زمانية و/أو مكانية قائمة فيه، حيث يتم الاعتماد لأداء ذلك على رسم أو تصوير بعض العناصر المكونة و/أو المميزة لها للإيحاء من خلال ذلك بجو أو بموقف مفترض، فإن مسائل كثيرة تبقى بحاجة لتوضيح. لعلَّ أكثرها أهمية هي تلك المتعلقة بشخصيات القصص. فهل يمكن اعتبار أي معلومات واردة بشأنها وصفاً؟ وهل يمكن تحديداً اعتبار ما يذكر عن كفاءاتها وصفاً؟ وهل تدخل في خانة الوصف تأملاتها الخاصة؟ وما هو الموقف من أحاسيسها ومشاعرها؟ إلخ[٣٥]...

---

(٣٤) في ما يمكن أن يؤدي إليه اختلاط المفاهيم واختلال المنهجية من ثرثرة أو تلفيق أو ترهات، راجع: **التصور الفني في القرآن** لسيد قطب (بيروت ـ القاهرة، دار الشروق؛ الطبعة الخامسة ١٩٧٩) خصوصاً الفصل الخاص بالقصة في القرآن، وبالأخص الصفحات ١٥٤ـ ١٦١ التي تعالج «التصوير في القصة».

(٣٥) راجع على سبيل المثال، في ما يتعلق بمصطفى سعيد وحده: صفحة ٢٢، حيث هناك بعض المعلومات الخاصة به عن طريق أوراقه الثبوتية... وفي ص ٢٤ و ٢٦ بعض الكفايات التي يتمتع بها، واختلاف سلوكه عن بقية الأطفال، وقدرته العقلية الخارقة... وص ٤٣ بعض الأفكار والتأملات التي تراوده إزاء إيزابيلا سيمور... وص ٤٠ و ٤٣ أيضاً في ما يتعلق بإحساسه أو شعوره الخاص بصدد علاقته بإيزابيلا سيمور...

ربما كان الحل الملائم إزاء ذلك اعتماد مفهومين للوصف، واسع وضيق. الأول يتسع ليشمل كلّ الإشارات المتعلقة بموضوع الوصف، يجمعها ويؤلف بينها جميعاً لتكوين الصورة الكلية لهذا الموضوع. ضمن هذا المفهوم تتشكل كل المعلومات الواردة حول شخصية ما على سبيل المثال في ماضيها أو حاضرها، عن كفاياتها أو إنجازاتها، عن أفكارها أو مشاعرها... لتؤلف صورة حسية ومعنوية أو عقلية أو أخلاقية أو نفسية... متعددة الأوجه أو المستويات عنها. أما الثاني فيتشدد إزاء هذه الإشارات المختلفة ويميز بين ما يأتي تصويراً بحد ذاته وما يصبح كذلك تأويلاً أو مجازاً. ومن الصيغ الأربع المذكورة أعلاه (في الأسئلة) لا يستبقي هذا المفهوم سوى ما يتعلق منها بالكفايات، رسم المزايا التي تتمتع بها شخصية ما، والأحاسيس والمشاعر، رسم الحالة النفسية التي تمر بها، مستبعداً المعلومات المنقولة أو الأفكار المعقولة دون تصوير. وقد تعرف أنواع من الوصف وسيطة بين هذين المفهومين أو أكثر تطرفاً من أحدهما أو كليهما، إنما ذلك كله تفصيل وتدقيق لا نسعى وراءهما الآن هنا.

الإشكال الثاني الذي يواجه الباحث في درسه للوصف القصصي ينشأ عن المصاعب والمشكلات المتعددة التي تثيرها دراسة هذا الوصف عملياً. فما هي الطريقة التي يمكن اتباعها لتبيان الفاعلية الخاصة بالوصف في شعرية النص القصصي؟ وإذا كان لهذا النص بنية ما فهل تنهض لتلك المقاطع الوصفية على المستوى النظمي أو على المستوى الاستبدالي بنية مماثلة أو مغايرة؟ ثم كيف يمكننا معاينة الوصف ضمن شبكة العلاقات المتعددة التي يقع فيها، بحيث يمكن نسبته إلى جدول أو إلحاقه بلائحة ما تعطيه حداً أدنى من التجانس، وتتيح لنا بذلك إدخاله في علاقات أخرى ترتسم فيها وجهة وصفية ما قد يحول سياق السرد دون بروزها، هذا بعد استخلاصه من هذا السياق دون إغفال علاقته به وبسياق الحكاية كذلك[٣٦]؟

---

(٣٦) نكتفي هنا بإيراد مثل واحد على ذلك. ففي الصفحة ٥٢ من الرواية نطالع ما يأتي: «وتذكرت وأنا أعبر رقعة الرمل التي تفصل بين بيت ود الريس وبيت جدي، تلك الصورة التي رسمها مصطفى سعيد، تذكرتها بنفس إحساس الخجل الذي اعتراني حين سمعت مناغاة ود الريس مع زوجته. فخذان بيضاوان مفتوحتان». فنحن هنا إزاء وصف مكاني (رقعة الرمل الفاصلة بين البيتين..)، ووصف منقول يرسم وضعاً جنسياً مثيراً (رسم مصطفى سعيد للفخذين...)، ووصف مسموع مستعاد لفعل جنسي مفترض (مناغاة ود الريس مع زوجته...)، ووصف لحالة نفسية أو شعورية (إحساس الراوي بالخجل...) مما يجعل من توزيعها أمراً صعباً، ليس فقط لتعدد الشخصيات المعنية بها، ولكن أيضاً للعلاقات التي تربطها بمقاطع وصفية أخرى (وصف بيت جد الراوي، وصف القرية، وصف بيت ود الريس، وصف =

قد رأينا أن تشكيل جداول وصفية تندرج فيها موضوعات الوصف المختلفة أمر لا بد منه للانطلاق نحو أي بحث جدي للوصف القصصي. ولمواجهة مشكلة التصنيف التي تعترض مشروعاً كهذا يمكن اللجوء إلى حركة السرد ذاتها، أي اعتماد جميع الموضوعات الواردة في البدء، ثم إخضاع المتشاكل والمؤتلف منها لخانات مشتركة بحيث يكون لدينا بذلك مثلاً خانة للشخصيات، وخانة للأمكنة، وأخرى للأدوات، وغيرها للأزمنة أو للحيوانات.. إلخ، وهنا قد نجد تقاطعات عدة إذْ قد يتكرّر ذكر المقطع الوصفي الواحد في خانات متعددة، أو في الخانة الواحدة. يلي ذلك المقابلات حيث يمكننا مقارنة وصف بآخر كمياً ونوعياً، ومن ثم الخلوص إلى رؤية محددة من خلال الرجوع إلى كامل النص وسياق الوصف فيه.

في هذا السياق الأخير، نجدنا أمام **إشكال ثالث** يتصل بعملية الوصف ذاتها من حيث الموقع الذي تتم فيه من ناحية، ومن حيث الدور الذي يؤديه موضوعها ـ خصوصاً إذا كان هذا الأخير شخصية مواجهة للقائم بتلك العملية ـ من ناحية ثانية، نظراً لأهمية ذلك في استنتاج الدور المناط بهذا الوصف والدلالات التي يحفل بها. فليست عمليات الوصف كلها واحدة، وليست جميعها (أو أنها جميعها ليست) موضوعية، فالوصف مجال رحب للإسقاطات الذاتية أو التوقعات الهواجسية أو التحيز المغفل (أو المعلن)، مما يجعله يخطىء أو يشوِّه «حقيقة» الموضوع الذي يتناوله، كل ذلك في ظل غشاء من الموضوعية أو الواقعية. إن اختيار موضوع الوصف بحد ذاته ليس حيادياً. إن مجرد استدعائه يدخله في حلبة الأحداث والصراعات، دون سواه المهمل، وتكون فعاليته أقوى كلما كان ممثَّلاً عبر شخصية قصصية أو ممثَّلاً لها بشكل من الأشكال[٣٧]. بسبب ذلك تصبح العودة إلى تنظيم

= جين مورس، وصف مشهد قتلها، وصف شخصية مصطفى سعيد، وصف شخصية ود الريس، وصف شخصية الراوي إلخ...) وللدلالة التي يعطيها إياها ورودها في ذلك المقطع من تطور الحكاية (بعد اللقاء الخاص للراوي بمصطفى سعيد في الصيف الأول الذي قضاه الراوي في قريته إثر عودته إليها بعد سبعة أعوام من الدراسة في أوروبا ـ لندن ...) ومن تطور خطاب السرد (في الفصل الثالث الذي يفتتح بإعلان اختفاء ـ غرق؟ ـ مصطفى سعيد وذلك بعد سنوات من ذلك اللقاء الحميم...).

(٣٧) عندما يعلن الراوي بخصوص مصطفى سعيد «... رأيت الطيف الساخر حول عينيه أوضح من أي وقت رأيته فيه. شيء محسوس، كأنه لمع البرق» (ص ٢١) أو أيضاً: «ضحك حتى يخفف حدة الاحتقار التي بدت في صوته...» (ص ٢١) فإن الالتباس قائم في عدم القدرة على تأكيد موضوع الرؤية (الطيف الساخر كلمع البرق حول عيني مصطفى سعيد) أو التأويل الذي يجعله الراوي له (الضحك هو للتخفيف من السخرية).

للمعنى الاساسي للوصف في توزعه الأولي ضمن علاقة الصحة والكذب من ناحية والكون والظهور من ناحية ثانية عودة ملائمة بل ضرورية، ويمكن لهذا التوزع أن يقارن بتوزّع المعنى في الحكاية ليوحي من خلال التطابق أو التنافر معه بأبعاد دلالات هذا الوصف المعنوية والشعرية[٣٨].

ب ـ منهجية البحث

بناء على ما تقدّم تبدو لنا أفضل مقاربة للوصف في **موسم الهجرة إلى الشمال** تلك التي تتم انطلاقاً من الموضوعات التي يطرقها. إن علينا لذلك أن نميّز هنا جملة من المقابلات المتعددة التي تتيح لنا تنظيم هذه الموضوعات بشكل تصنيفي يمكننا من إدراجها في جداول، خانات أو لوائح كما أشرنا سالفاً، حيث يمكننا أن نلتقي الأشكال الأولية لانتظام المعنى الكلي، أو الاتجاهات المبدئية لتركيب مضمون النص أو بنيته المحتملة[٣٩]. ولتأليف هذه الجداول علينا أن نقيم التمييز الأولي بين الإنساني واللاإنساني، حيث نجعل في الموقع الأول جميع الشخصيات «الإنسانية» التي يمكن لها أن تتوزّع بدورها بين السوداني (الراوي، مصطفى سعيد، ود الريس، حسنة، جد الراوي...) واللاسوداني (جين مورس، آن هـمند....)، ويمكن تفريع السوداني إلى بلدي (ود الريس، جد الراوي، محجوب...)، ولا بلدي أو «غريب» (مصطفى سعيد..). كما يمكن إقامة تمييز آخر في جميع هذه التصنيفات بين الذكر والأنثى، أو إضافة التقابل فيها بين القبل (الطفولة) والبعد (النضج)...

في الموقع الثاني، نضع كل ما هو غير إنساني الذي يتوزّع بدوره إلى جامد ومتحرك، حيث يتقابل في الجامد الطبيعي (الصحراء، السماء...) والمصنوع (البيوت، الصور..)، في حين يتواجه في المتحرك الحي واللاحي، فيقيم في الأول الحيواني واللاحيواني، ثم يتقابل في الحيواني الأليف (الحمير، الكلاب..) واللااليف (التماسيح،

---

(٣٨) نجد هذا التشديد على علاقة الوصف بالنص الكلي الذي ينتمي إليه بارزاً عند هامون (Philippe Hamon) في مقالته: «Qu'et - ce qu'une description?» حيث يبين أن الوصف القصصي يطرح ثلاث مسائل: كيفية اندراجه في مجموع النص، كيفية عمله داخله وتأمينه للتماسك الدلالي للمعنى، ودوره في مجموع السرد... راجع المقال المذكور في مجلة **Poétique** Paris, Seuil n°12, 1979.

(٣٩) هذا ما ينبّه إليه هامون في كتابه **Introduction à l'analyse du descriptif** (ذكر سابقاً) حيث يشير إلى البحث في احتمال تضمن لائحة الأسماء، أو المجموعات المنظمة نظماً منطقية من التعارض أو بنية دلالية ضمنية... مقدماً مثلاً على ذلك وصف شاتوبريان (Chateaubriand) في **Mémoires d'outre - tombe** VIII, 4... (راجع في الفصل الخامس: مقطع «النظرة الواصفة»).

الطيور...)، هذا إلى جانب تمييز مواز لمتقابلات الموقع الثاني جميعاً بين هنا (أو السودان) وهناك (أو أوروبا)، كما يمكن إضافة التقابل بين الآن (الحاضر) وآنذاك (الماضي).

يجري من ثم النظر في هذه الجداول من حيث صيغ الوصف المتبعة فيها، ومدى تناولها لموضوعاتها، ونواحي التركيز التي تشدّد عليها، وكثافة هذا التناول بين موضوع وآخر، ومدى تجانس أو تكامل الوصف في موضوع بعينه وفي عدة موضوعات، إن من حيث نمطية التعامل معها أو من حيث الاهتمام الكمي بها. ويكون ذلك كلّه تمهيداً لمعرفة آلية السرد من خلال الوصف، ودوره فيها، ودلالاته المستخلصة بناء عليه. إنما ضيق مجال البحث هنا يفرض علينا الاكتفاء بنماذج من الوصف القصصي في راوية الطيب صالح دون متابعة كافة موضوعاته وحالاته وتفاصيله فيها، على أن يكون تعرضنا لهذه النماذج اختباراً للمنهجية العامة المستعرضة، وموحياً بأبعاد النتائج التي يمكن التوصّل إليها على مستوى عامة الوصف في النص بأكمله[٤٠].

ثالثاً: البناء الوصفي: الشخصيات والمحاور

أ ـ الشخصيات والوصف

كثيرة هي الشخصيات التي تتعرّض للوصف في موسم **الهجرة إلى الشمال**، مما يوحي بأهمية الدور الذي يلعبه بشأنها. وإذا كان الإحصاء الأولي يشير إلى حوالى أربعين شخصية تناولها الوصف، فلا يعني ذلك أنه حصرها أو احتواها؛ فهناك جماعات عدة يتطرّق الوصف إليها كجماعات يصعب تحديد عددها تضاف إلى تلك الشخصيات المحدّدة[٤١].

---

(٤٠) انظر: المرجع السابق لهامون ص ١٣٠ـ ١٣٢، حيث يقدّم الباحث وجهة نظر قريبة من تلك التي نعرضها، لكنها أيضاً أشمل وأعم لتوجهها نحو تاسيس نظرية للوصف القصصي. وهذا التعميم لا يتيح إبراز دور الراوي في الوصف، وهو دور يبدو في **موسم الهجرة إلى الشمال** محورياً إلى حد كبير، حيث نجدنا إزاء أسئلة عديدة مثل: من يصف؟ وكيف؟ وكم؟ ومتى؟ ولماذا؟ وما أو من؟ إلخ... تتيح أجوبتها بلورة جوانب عدة من أوضاع الوصف القصصي ودلالاته.

(٤١) بالإضافة إلى شخصيات الراوي ومصطفى سعيد وجدّ الراوي ومحجوب وأم مصطفى سعيد وموظف الحكومة ومدير المدرسة والراهب ومستر ومسز روبنسن وجين موريس وآن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور والموظف المتقاعد ومنصور وريتشارد وعبد الكريم والكولونيل همند وود الريس وزوجته النيجيرية وجاريته وبكري وبنت مجذوب وبناتها وصهرها وود البشير وبنات المصري وطفلي =

في خضم هذا العدد الكبير تتميّز بعض الشخصيات عن بعضها الآخر بأمرين أوّلين: المدى الذي يشغله وصفها في جسد النص الكلي، والعدد الناشيء عن تكرار تعرضها لهذا الوصف. ولعلّ هذين الأمرين هما أبرز ما يصادفه الباحث في وصف الشخصيات، بحيث أنهما يمكناه من إدراج هذه الشخصيات ضمن تراتبيّة خاصة في جدول الوصف نفسه. هذه التراتبية ليست اعتباطية إطلاقاً، فهي تشير إلى اهتمام خاص ببعض الشخصيات يتولّى الوصف نقله أو الإيحاء به. فكثافة الوصف ـ على تفاوت متدرّج إجمالاً ـ الذي يحظى به كل من مصطفى سعيد وجين مورس والراوي وحسنة بنت محمود وجد الراوي وبنت مجذوب وود الريس وإيزابيلا سيمور وآن همند وشيلا غرينود ومسز روبنسن ومحجوب وفستركين وهفنز وبكري ومستر روبنسن وأم مصطفى سعيد إلخ... توحي بأهمية المواقع التي تشغلها هذه الشخصيات في النص الروائي. إنما يجدر التنبه إلى أمر ثالث غالباً ما يكون له دور بالغ الخطورة، وهو يتعلق بعدم الوثوق بالظاهر الكمي والعددي للوصف، وبالتالي عدم القيام بنقل ميكانيكي بين الوضع الوصفي لشخصية ما، والوضع القصصي لها. فالوصف البسيط لشخصية ما قد يكون وسيلة قصصية للإثارة والتشويق، قد يكون للمحافظة على وضع غامض أو سري لها يتلاءم مع عملها أو وظيفتها القصصية التي قد لا تكون بسيطة بل محورية. وقد يجيء مثل هذا الوصف كنوع من التمويه وصرف النظر عن الشخصية المقصودة لخدمة التركيبة القصصية في المفاجأة أو التغيير. لذلك يجدر في دراسة وصف الشخصيات عدم الركون بشكل نهائي أو مطلق إلى النتائج الأولى للجدول أو اللائحة، وإنما أخذها فحسب بعين الاعتبار لإدخالها لاحقاً في شبكة من التقاطعات تلقي بعض الأضواء على حقيقة أمرها، وتوضح مدى العلاقة بصددها بين الظاهر والخفي، الوهمي والحقيقي... ولعلّ أهم هذه التقاطعات بادىء ذي بدء إثنان متكاملان. الأول التقاطع الذي يأتي به سياق السرد نفسه. فليس وصف مصطفى سعيد مثلاً، كما يرد في النص، مماثلاً لوصف آخر على صعيد الحكاية، يقوم بجمع ما يتعلّق بشأنه في القسم الأول منها وحسب.

= مصطفى سعيد وحسنة بنت محمود وماكسول فستركين وآرثر هفنز ومحمود ود أحمد والأعرابي والسائق والوزيرين الأفريقيين وأم الراوي ومبروكة ومحمود وزوج إيزابيلا سيمور.. تلتقي الفلاحين (ص ٩) وأهل البلد (ص ١١) والإنكليز (ص ٣١) والجنود (ص ٣٧ـ ٣٨) وطلاب كلية غردون (ص ٥٤ـ ٥٥) وأقرباء للراوي أو عشيرته (ص ٦٧) ونساء الحبش (ص ١١٦ـ ١١٧) ومندوبي مؤتمر التعليم (ص ١٢٠ـ ١٢٢) وجمهور محاضرة إكسفورد (ص ١٤٤)...

وليس ذلك عملاً يتوخّى شعرية القصص وحسب، بل إنه يؤثر بشكل قوي على معنى ودلالة الحكاية كذلك. فالشكل الذي يأتي به وصف هذه الشخصية يجعل الباحث يتساءل: لماذا يتم كشف هذا الجانب هنا؟ ولماذا تذكر بعض هذه الحالات هناك؟ إلخ.. علّ منطقاً خاصاً للسرد يعكس أو يوحي بمنطق خاص للحكاية، وبرؤية جمالية وفكرية معينة. التقاطع الثاني الملتحم بالسابق يتعلق بالطرف الذي يقوم بالوصف. فليس وصف شخصية لنفسها مثل وصف شخصية أخرى لها، وليس وصف شخصية معادية مثل وصف شخصية صديقة إلخ.. فمسألة شخصية الواصف تتصل مباشرة بشخصية الراوي الذي ينقل خبراً أو حواراً يصف أو وثيقة تصف. ولما كان السرد في **موسم الهجرة إلى الشمال** يعتمد على راوٍ أساسي واحد يتولى وحده تنظيم الحكاية والخبر منذ البداية حتى النهاية، وهو يتيح خلال ذلك لشخصيات أخرى أن تروي بصوتها المباشر أو أن ينقل عنها ما روته له، وذلك بتحكمية بارزة من قبله، فإننا نجد أنفسنا إزاء وضع خاص من النص الروائي يقوم تنظيمه الأساسي على التفاعل بين هذين التقاطعين: علاقة السرد بالحكاية من ناحية، ودور الراوي الأساسي في عملية تفاعل هذه العلاقة بالذات من ناحية ثانية. وليس الوصف إجمالاً، ووصف الشخصيات ضمنه، مستقلاً عن هذا التنظيم، بل إنه على العكس من ذلك، مرتبط به وتابع له، وهو بذلك يقدّم إحدى الصيغ التي يتبدى بها هذا التنظيم ذاته. يؤدي هذا الجانب الأخير إلى إمكان توزيع آخر في جدول وصف الشخصيات، يتعدّى الطابع الكمي دون أن يهمله، ويقوم على تمييز أربعة أنواع من الشخصيات في النص القصصي بناء على علاقتها بالوصف:

١ ـ الشخصيات التي تصف وتوصف، مثل مصطفى سعيد والراوي وجين مورس وحسنة بنت محمود وإيزابيلا سيمور ومحجوب.. إلخ.

٢ ـ الشخصيات التي توصف ولا تصف، مثل أم مصطفى سعيد وابنيه ومستر روبنسن و «جارية ود الريس» و «بنات المصري» ومحمود.. إلخ. بالإضافة إلى الجماعات التي سبقت الإشارة إليها[٤٢].

٣ ـ الشخصيات التي تصف ولا توصف، ولم نلحظ في النص سوى شخصيتين فقط يمكن لهما أن تشغلا هذا الدور: زميلة مصطفى سعيد في القاهرة، وسعيدة زوجة بكري.

---

(٤٢) راجع الملاحظة السابقة.

٤ ـ الشخصيات التي لا تصف ولا توصف، مثل زوجة الراوي والعمدة وسعيد التاجر وسعيد الطاهر الرواسي[٤٣].

بناء على هذا التمييز نتبين أن الشخصيتين الواردتين في النوع الثالث لا تحظيان بقيمة قصصية تذكر، وأن عدم وجودهما يكاد لايؤثر إطلاقاً على السرد أو على علاقات بقية الشخصيات أو أوضاعها. كل ما تقومان به لا يعدو أن يكون في دلالته تأكيداً لما سبق إعلانه[٤٤]. ونرى أن شخصيات النوع الرابع تتمتع بقيمة قصصية هزيلة جداً، فهي لا تلعب دوراً هاماً في السياق السردي بحد ذاتها، وإنما تقوم بدور القرائن بقدر ما تشير إلى بعض سمات شخصيات أخرى تتصل بها، دون أن تكون هذه السمات بحاجة ضرورية إليها كي ترد[٤٥]. في حين تبدو شخصيات النوعين الأول والثاني شخصيات ضرورية للقصص لا يستقيم، أو أنه يصاب بعطب أو تشويه ما، بدونها. ولما كان هذان النوعان الأخيران مقابلين للنوعين السابقين (الثالث والرابع)، بل مناقضين لهما[٤٦]، فإن ذلك يتيح لنا التطرّق إلى ازدواجية خاصة يعتمد عليها النص. ولما كان النوعان الضروريان اللذان يعتمدهما النص في وصف الشخصيات غير متماثلين، فإن ذلك يدفعنا إلى متابعة النظر فيهما لنلاحظ

---

(٤٣) راجع: ص ٣١ـ ٣٢... «وأحبتني زميلة لي ثم كرهتني وقالت لي: «أنت لست إنساناً. أنت آلة صماء»»، حيث لا يمكن اعتبار الوصف هنا وصفاً إلا على شيء من التجاوز لا يتوقّف عند التفريق بين الحكم على مصطفى سعيد أو الموقف منه، وبين وصفه لتعذر الحسم، ولا عند التمييز بين الوصف الجسدي والوصف النفسي، أو بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي.

كذلك ص ١٢٧: «ثم سمعت سعيدة امرأة بكري تقول: يا بت لحفظي شرفك ما هذه الفضائح؟ العروس البكر لا تعمل هذا العمل. كأنك لم تجربي الرجال من قبل»، حيث لا يمكن اعتبار قول سعيدة هنا وصفاً إلا بقدر ما يتضمن من تمثيل لفعل الشخصية المخاطبة (حسنة)، وتدليل على وضعها، مع تجاوز التفريق بين الحكم (اللوم) والوصف.

(٤٤) من قبل مسز روبنسن ومصطفى سعيد بالنسبة إلى الأولى (ص ٢٩ و ٣٠)، ومن قبل بنت مجذوب بالنسبة إلى الثانية (ص ١٢٧).

(٤٥) إن وجود سعيد التاجر والعمدة عند مصطفى سعيد على العشاء، مع محجوب والراوي وأبيه، يبين عن وضع اجتماعي خاص بالشخصيات المشاركة إجمالاً، وبخاصة مصطفى سعيد من بينها. لكن هذا الوضع واضح في ما يقوله الجد عن مصطفى سعيد (ص ١٠) وما يلاحظه الراوي أثناء حضوره اجتماع لجنة المشروع الزراعي (ص ١٦) وما سيكتشفه ويرويه لاحقاً من مزايا هذه الشخصية... كما أن ذكر الزوجة يصبح نافلاً حين يذكر الراوي طفلته (ص ٦٧) أو ابنته آمال (ص ١١٥).

أما ذكر سعيد الطاهر الرواسي (ص ١٢٧) فليس له أي قيمة خاصة غير إضافة عدد الشخصيات التي جاءت مع محجوب واحداً.

(٤٦) لاحظ أن نوع الشخصية التي تصف وتوصف نقيض تلك التي لا تصف ولا توصف. كما أن نوع الشخصية التي توصف ولا تصف نقيض تلك التي تصف ولا توصف.

فرقاً واضحاً يقوم بينهما، إذ تكاد جميع الشخصيات الهامة أو الرئيسة في الرواية تجتمع في النوع الأول بينما يضم الثاني تلك الثانوية[٤٧].

هكذا، نجدنا نلتقي عند هذا المستوى من التوزيع التركيبة ذاتها تقريباً لتلك التي لاحظناها عند إنجاز لائحة وصف الشخصيات، من تدرّج في مواقع الأهمية بناءً على التدرج في كثافة الوصف. فالشخصيات الأساسية في النص الروائي هي الأكثر تعرّضاً للوصف من سواها، وهي الشخصيات التي تصف وتوصف حكماً. بينما تبدو الشخصيات الثانوية تتعرّض لوصف أقل من الأولى، وهي لا تقوم بالوصف حكماً، بل إن الأكثر ثانوية بينها هي تلك التي لا تصف. يليها من حيث الأهمية ـ أي من حيث كونها أكثر ثانوية ـ تلك الشخصيات التي تصف ولا توصف، وأخيراً تلك التي لا تصف ولا توصف. فكأن الوصف وحده على هذا الأساس المتبع هنا كفيل بإعطائنا تشكّلاً تراتبياً متكاملاً لشخصيات الرواية على حظ كبير من الدقة.

ب ـ محاور الوصف والعلاقات

بين شخصيات النوع الأول يتبدّى لنا مصطفى سعيد يتمتّع بدور كبير الحظوة. فهو أكثرها تعرّضاً للوصف ذاتاً وموضوعاً. ومن المثير أن نلاحظ أن عدد الشخصيات التي يصفها مساوٍ لتلك التي تصفه[٤٨]، الأمر الذي يبرّر إقدامنا على بعض الاستنتاجات الأولية، ومنها أن شخصية مصطفى سعيد هي الشخصية الأساسية في النص، وأنها لذلك تدخل في علاقات مع مجموعة كبيرة من الشخصيات الأخرى، حيث يعبّر نمط تبادل الوصف بينها جميعاً عن نمط في التعامل. وليس هذا العدد الكبير من الشخصيات إلا دليل عمق التفاعل وغنى التجربة التي عرفتها شخصية مصطفى سعيد. يمكننا الذهاب أيضاً إلى القول إن هذا التكافؤ

---

(٤٧) إن التمييز بين شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية هو تمييز تقليدي، يقوم على تقدير الدور الخاص بكل منها في الحكاية وكثافة الدلالات التي يؤديها وضعها فيها.

(٤٨) تمكنّا من تعداد حوالى سبع عشرة شخصية يصفها مصطفى سعيد عدا نفسه. فهو يصف الراوي وجد الراوي وأمه هو، وموظف الحكومة ومدير المدرسة والراهب ومسز ومستر روبنسن، وجين مورس وآن همند وشيلا غرينود، وإيزابيلا سيمور والكولونيل همند ومحمود ود أحمد، وزوج إيزابيلا سيمور وفستركين وهفنز؛ وكذلك لحصينا عدداً مماثلاً من الشخصيات التي تصفه عداه هو كذلك وهي: الراوي وجده ومحجوب والناظر والراهب وزميلته القاهرية وجين مورس، وهفنز وفستركين وإيزابيلا سيمور، والموظف المتقاعد وقاضي الأولدبيلي وحسنة بنت محمود، والوزير الأفريقي وشيلا غرينود وآن همند.

العددي قد يكون أحد الأشكال التي يظهر فيه اكتمال هذه التجربة ونضجها النهائي. ليس لنا إلا أن نقارن، للتدليل على أبعاد ما جئنا على نكره، هذا الوضع بوضع شخصية أخرى تأتي بعد مصطفى سعيد من حيث الأهمية هي شخصية الراوي. هذه الشخصية وإن كانت تتجاوز بقليل مصطفى سعيد من حيث عدد الشخصيات التي تقوم هي بوصفها، فإنها تقصر عنه بكثير من حيث عدد الشخصيات التي تقدّم (هذه) وصفاً بشأنها[٤٩]. الأمر الذي يسمح لنا باستنتاج أولي يرجّح كون تجربة الراوي غير مكتملة، فالعلاقات التي تربطه ببقية الشخصيات تقصّر عن الوصول إلى تعدّد وغنى تلك التي يعرفها مصطفى سعيد. وكأن الراوي يتقدّم عبر هذا الوصف كواصف، كذات، أكثر مما يتقدم كموصوف، كموضوع.

بيد أن العلاقة بين الشخصيتين لا تقتصر على هذا الشأن. فالملاحظ أن الشخصيات التي يصفها مصطفى سعيد هي غير تلك التي يصفها الراوي، وأن الشخصيات التي تصف مصطفى سعيد هي غير تلك التي تصف الراوي، مع استثناء وحيد في الحالتين هو شخصية الجد التي نجدها في هذه الأوضاع جميعاً. فإذا أضفنا إليها كون كل من الشخصيتين تصف الأخرى وتصف نفسها كذلك، تبدّت لنا في المعطى الشكلي الأولي لوصف هاتين الشخصيتين عدة دلالات لا يمكن التغاضي عنها بسهولة. فبينهما يوجد قدر كبير من التماثل، ولكن أيضاً قدر كبير من الاختلاف، أو قدر كبير من التلاقي وقدر كبير من الافتراق. ولا يؤدي ذلك بالتالي إلى نفي الواحد للآخر، بل إنهما يتكاملان. ولما كان الأول (مصطفى سعيد) قد وصل إلى نضج تجربته، والثاني يخوض تجربته، فبإمكاننا القول إن هذا التكامل يأتي في إكمال الأخير لما بدأه الأول. وربما كان هذا ما يشير إليه كون شخصية الراوي هي بين الشخصيات التي تحظى بأقل قدر من الوصف من قبل مصطفى سعيد، بينما تحظى شخصية الأخير بالقدر الأكبر من الوصف من قبل الراوي. وبما أنه عند هاتين الشخصيتين المتكاملتين يجتمع معظم الوصف الوارد إجمالاً في النص الروائي، فإن علاقتهما الوصفية هنا هي «صورة» عن علاقة قصصية تمثل فيها بنية

(٤٩) إن الراوي يصف حوالى عشرين شخصية عدا نفسه، إنه يصف مصطفى سعيد والموظف المتقاعد ومنصور وريتشارد، وجده وبنت مجذوب وود الريس وبكري وطفلي مصطفى سعيد وحسنة بنت محمود والأعرابي والسائق والوزيرين الافريقيين، وأمه وبنات بنت مجذوب وعمه عبد الكريم. بينما يقوم حوالى أربع شخصيات عداه هو، بوصفه: مصطفى سعيد وجد الراوي ومجذوب وود الريس.

هذا النص إجمالاً. لذلك تبدو كل شخصية لا تتصل بأي منهما واصفة أو موصوفة، لا تحفل بأي قيمة قصصية تذكر[٥٠]. ولما كانت معظم الشخصيات الموصوفة والواصفة المتصلة بمصطفى سعيد يغلب عليها الطابع الأجنبي (أو العلاقة به)، في حين يغلب على تلك المتصلة بالراوي الطابع المحلي (أو المتعلق به)، أو بتعبير آخر مكاني يغلب على الأولى طابع الـ «هناك» وعلى الثانية طابع الـ«هنا»[٥١]، فإن علاقة التماثل والاختلاف المشار إليها والقائمة بينهما تحفل كذلك بأبعاد دلالية أخرى تعطيها كثافة وغنى كبيرين.

لكن دراسة وصف الشخصيات لا تتوقف عند بنائه العام أو وجهته العامة، إلا بالقدر الذي يمكن من استخلاص هذه الوجهة للانصراف من ثم إلى الاهتمام بوضع هذه الشخصيات بحد ذاتها. ولا يسع غير المؤلفات الكبار أن تحيط بتفاصيل أوضاع هذه الشخصيات، ونحن هنا في توخينا الإيجاز نقتصر على شخصية واحدة منها وحسب (مصطفى سعيد) وعلى الأساسي من الوصف بصددها فقط، ساعين بذلك إلى إعطاء فكرة منهجية أو تبيان وضع نموذجي.

رابعاً: بطاقة وصفية ـ شخصية: مصطفى سعيد

ما هي الصورة التي يمكننا تكوينها عن شخصية مصطفى سعيد انطلاقاً من الوصف الذي يتناولها به بقية الشخصيات وتتناول هي نفسها به؟

تتميّز شخصية مصطفى سعيد من خلال ما يقدّم بشأنها من الوصف بالتفرُّد والتناقض والغموض. هذه الميزات جميعها متداخلة تؤدي الواحدة منها إلى الأخرى، وهي قائمة فيه منذ صغره. فهو يصف نفسه قائلاً «لعلّني كنت مخلوقاً غريباً» (ص ٢٣).. «وأنني منذ صغري كنت أحسّ بأنني.. أنني مختلف. أقصد أنني لست كبقية الأطفال في سني...» (ص ٢٤). يقول أيضاً: «في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم (...) كان المعلمون ينظرون إليَّ كأنني معجزة» (ص ٢٦). والراهب الذي يلتقيه في الطريق إلى القاهرة يقول له: «إنك تتحدّث اللغة الإنكليزية

---

(٥٠) معظم هذه الشخصيات المقصودة هنا تقع في النوع الثاني (الموصوفة فحسب) ـ أي الشخصيات الثانوية كما بيّنا أعلاه ـ مثل محمود ومبروكة وصهر بنت مجذوب، وجارية ود الريس وود البشير وبنات المصري... إلخ. مما يؤكد فعالية الوصف في الدلالة على أوضاع السرد تراتبياً وبنيوياً.

(٥١) يمكننا أن نضيف كذلك أن هذا التوزيع نجده أيضاً لدى الشخصيات المشاركة في الوصف، حيث يغلب الطابع الأجنبي على تلك التي تشارك مصطفى سعيد، والطابع المحلي على تلك التي تشارك الراوي.

بطلاقة مذهلة» (ص ٢٨). والموظف المتقاعد يقول عنه إنه كان «أنبغ تلميذ في فصلنا» (ص ٥٤) و «أنه كان معجزة في ذلك الوقت»، وكان «أشهر طالب في كلية غردون» ومنعزلاً ومتعالياً، «كان نابغة في كل شيء، لم يوجد شيء يستعصي على ذهنه العجيب، كان المدرسون يكلموننا بلهجة ويكلمونه هو بلهجة أخرى...» (ص ٥٥) «كان أول سوداني يرسل في بعثة إلى الخارج»... (ص ٥٦)، وفي حين كان رفاقه ينطقون الإنكليزية كأنها عربية كان هو «يعوج فمه، ويمطّ شفتيه، وتخرج الكلمات من فمه كما تخرج من أفواه أهلها»، لذلك نعت بـ «الإنكليزي الأسود» (ص ٥٦). يقول الشاب المحاضر في الجامعة عنه إنه «كان أول سوداني تزوّج إنكليزية، بل إنه كان أول سوداني تزوّج أوروبية إطلاقاً» (ص ٥٩). وإذا كان محجوب يقول عنه في سكرته إنه في الحقيقة «نبي الله الخضر» (ص ١١٠) فإن إيزابيلا سيمور تدعوه «يا إلـه وثنيتي. أنت إلـهي، ولا إلـه غيرك» (ص ١١١)، في حين يقول عنه الوزير الإفريقي: «يا له من رجل. إنه من أعظم الإفريقيين الذين عرفتهم» (ص ١٢٢)... إلخ.

رغم هذا التفرُّد الخارق والأسطوري نجد بعض الشخصيات تنال منه. فالبروفسور ماكسول فستركين كان يقول له أيام تتلمذه عليه: «أنت يا مستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في أفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لأول مرة» (ص ٩٦ - ٩٧). وسير آرثر هفنز يعتبره وغداً (ص ٩٧). أما ريتشارد الإنكليزي الذي يعمل في وزارة المالية (في السودان) فإنه، رغم اعترافه بنكائه، يعتبره من الاقتصاديين غير الموثوقين وواجهة كان يعرضها ارستقراطيو إنكلترا العشرينات والثلاثينات المتظاهرون بالتحرر، وأنه تحوّل «إلى مهرج بين يدي حفنة من الإنكليز المعتوهين» (ص ٦١ - ٦٣)... إلخ.

لكن التناقض الذي تثيره شخصية مصطفى سعيد لا يقتصر على هذا الجانب، وهو لا ينفصل عن تفرّده المذكور، بل إنه يشكل إحدى ميزاته البارزة. هكذا نجده يثير عواطف متناقضة ليس فقط لدى الفتاة القاهرية (ص ٣٢) بل أيضاً لدى بعض النساء اللواتي عرفهن. فإذا كانت شيلا غرينود معجبة بلسانه القرمزي ولونه الأسود... (ص ١٤١) ولا تعلن ما الذي دفعها إلى الانتحار، فإن آن همند التي كانت تعبده وتلعب إزاءه دور الجارية إزاء السيد (ص ١٤٧) تنتهي إلى لعنه (١٤٨). وهو إله بالنسبة لإيزابيلا سيمور (ص ١١١) وإنما أيضاً شيطان (ص ٤٦)، وعكس ما

يكاد يجمع عليه الآخرون حول وسامته (ص ٦ و ١١ و ٦٢ و ١٤١...) تقول له جين مورس: «أنت بشع. لم أر في حياتي وجهاً بشعاً كوجهك» (ص ٣٤). وكما يقول لها: «أنا أكرهك» (ص ١٦١) رغم اعترافه بحبها (ص ١٥٨ و ١٦٧) تقول له «أكرهك حتى الموت» (ص ١٦٢) وتعترف له بحبها الأكيد (ص ١٦٦ ـ ١٦٧). أما تفوقه فيملأ رفاقه غيظاً وإعجاباً (ص ٥٦). وهو متّهم من قبل البعض بالعمالة للاستعمار الإنكليزي (ص ٥٩)، ومن قبل البعض الآخر بتعاونه مع أقصى اليسار (ص ٦٢) أو بالعمل لتحرير أفريقيا (ص ١٢٢). وحين يتناوله سير آرثر هغنز في المحكمة «يرسم بحذق صورة مريعة لرجل ذئب...» (ص ٣٦) بينما يقول برفسور ماكسول فستركين عنه أنه «إنسان نبيل، استوعب عقله حضارة الغرب، لكنها حطّمت قلبه» (ص ٣٦)، بينما يقول قاضي الأولد بيلي عنه إنه أحمق ذكي (ص ١١٤). وعندما يعتبر حياته قد اكتملت لا ينهيها (ص ٩٥)، وعندما يتمنّى الموت لا يحصل عليه (ص ٧٢)، كما أنه يعتبر نفسه مثل عطيل حيناً (ص ٤٢) وينكر ذلك حيناً آخر (ص ٣٧) إلخ...

التناقض بينه وبين الآخرين قائم أيضاً في وصف الراوي له، وذلك ليس في المفارقة التي تنهض بينه وبين الآخرين من أبناء القرية: الغريب المجهول إزاء ابن البلد المعروف والمألوف (ص ٦) وحسب، وإنما أيضاً في صمته وكلامهم (ص ٧ ـ ٨). بل إن التناقض قائم في وجهه نفسه الذي يحتوي مزيجاً غريباً من القوة والضعف، كما يقول الراوي: «كان فمه رخواً، وكانت عيناه ناعستين، تجعلان وجهه أقرب إلى الجمال منه إلى الوسامة. ويتحدّث بهدوء، لكن صوته واضح قاطع. حين يسكن وجهه يقوى. وحين يضحك يغلب الضعف على القوة. ونظرت إلى ذراعيه، فكانتا قويتين، عروقهما نافرة، لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة، حين يصل النظر إليهما بعد تأمل الذراع واليد، تحس بغتة كأنك انحدرت من الجبل إلى الوادي» (ص ١١ ـ ١٢). كما أن وجهه يتميّز عن أبناء البلد بشاربه على الأقل (ص ٦). وهو حين يسكر يغلب ضعف عينيه وفمه على قوة جبهته وأنفه (ص ١٧)، وهو حين ينزعج يصبح أقرب ما يكون، في سكره، إلى الآلة الميكانيكية (ص ١٨). قد يكون الغموض هو أولى نتائج هذا التناقض وذاك التفرّد اللذين أسهبنا في إثبات مواضع الإشارة إليهما لإعطاء لائحة شبه كاملة بهذا الجانب من الوصف، وهي تتيح في حال استكمالها وتشذيبها تقديم بطاقة وصفية مماثلة لبطاقة شخصية تفصيلية لصاحبها.

أ ـ الوصف يكشف إمارات الحياة والموت

يمكننا القول إن التفرّد الذي يوصف به مصطفى سعيد يدلّ على تفوّق واضح يجعله يبزّ الآخرين، وتتجلّى فيه إنجازاته. في حين أن التناقض دليل صراع يقوم بينه وبين الآخرين أو بين هؤلاء وحدهم أو بينه وبين نفسه، وذلك بحسب مواقع هذه الأطراف من موضوعات الصراع الجاري. فتفرّد مصطفى سعيد في ذكائه ونجاحه العلمي يؤكد هذا الجانب المتميّز في شخصيته، وهو جانب مثير روائياً في تلك الإنجازات التي تمكّن من تحقيقها. ولكنه أيضاً وخاصة مثير في علاقته بالعناصر الأخرى الموصوفة من قبله، وهي لا تحظى بهذا التفرد المذكور. فلو أخذنا مثلاً ذلك التناقض الذي أشرنا إليه بين فستركين وهفنز، فإن بإمكاننا اعتباره وجهاً لذلك الصراع الذي قام بينهما لغايتين متناقضتين: إذ يسعى الأخير بكل مهارته لوضع حبل المشنقة حول عنق مصطفى سعيد (ص ٩٧)، فإن الأول يلجأ إلى كل مهارته ليخلّصه من هذا الحبل (ص ٩٧).

على هذا المنوال يمكننا النظر إلى جملة التناقضات الواردة في وصف هذه الشخصية، ومنها تناقضها الذاتي. فالتناقض الذي ألمحنا إليه بين القوة والضعف لدى مصطفى سعيد هو كذلك صورة عن ذلك التناقض القائم فيه، وهو الذي تتفاعل أزمته لديه. وإذا كان هذا التناقض، حين لا تبدو وجهة حله، يؤدي إلى غموض يكتنف وضع الشخصية[٥٢]، فإن هذا الغموض قائم بشكل خاص في هذا التناقض الذاتي الذي تفضي أزمته إلى اختفاء ملتبس ومتنوّع التفسيرات، بحسب مواقع العلاقة به.

فإذا جمعنا هنا التفرّد إلى التناقض فالغموض تبدّى لنا البعد الشعري المتميّز لوضع هذه الشخصية والدور الخاص الذي يجلوه الوصف بشأنها على مستويات عدة.

بين هذه المستويات هناك مستوى علاقة وصف شخصية بأكملها بشخصية أخرى. فإذا كانت دراسة وصف شخصية واحدة تؤدي بنا إلى تكوين بؤرة دلالية عن وضعها، فإن دراسة علاقتها بسواها يكشف عن شبكة دلالية ينتظم فيها

---

(٥٢) لنلاحظ أن الراوي يحتفظ من أول لقاء له بمصطفى سعيد بصورة عن ابتسامته التي يصفها بأنها «كانت غامضة» (ص ٨)، وأن هذه الصورة ترتبط بوضع مصطفى سعيد المناقض لابناء قرية الراوي في صمته مقابل كلامهم (ص ٧)، وأنّ هذا يجعل وصفه له يعتمد أحياناً الظن دون اليقين، أو الحدس دون المعرفة الوثيقة، إذ يقول عنه: «خيّل لي أن ما بين عينيه قد تعكّر» (ص ١٤) أو: «ضحك حينئذٍ ربما لأنه تنكر مقابلة له مع جدي، وبدا كأنه سرّ من قولي».. (ص ١٢).

الوصف والسرد على مستوى أكبر وأشمل من الأول، وبالتالي أكثر اقتراباً وصلة بالبنية العامة للنص الروائي.

على أن الإشارات الوصفية الواردة أعلاه بخصوص مصطفى سعيد لا تضم بالطبع جميع ما ورد بشأنه في هذا النص، بل إنّ ما بقي منها أكثر بكثير مما ذكر. إلا أنه لا يخرج عن المنحى العام الذي ترسمه العناصر المثبتة، دون أن يعني ذلك أننا استجوذنا على كامل وضع هذه الشخصية الموصوفة. ليس لنا إلا أن ناخذ مثلاً سريعاً على ما نسوقه، وهو على كل حال شديد الدلالة قصصياً. فإحدى المميّزات التي يتّصف بها مصطفى سعيد هي الكذب، وهذا شكل من أشكال التناقض الذي أشرنا إليه، والذي يقوم هنا على تقديم ظاهر لا يتفق مع الداخل، أو مظهر لا يتفق والحقيقة. هكذا نفهم جميع الإشارات الواردة في النص حول هذه الصفة، والتي تكاد تغطيه من أوله إلى آخره، مباشرة أو إيحاء[٥٣].

هذه الصفة ملازمة لصاحبها حتى أنه يمكننا القول إنها ليست فقط مرتبطة بوجوده، بل هي شرط هذا الوجود. لذلك يرتبط الصدق عنده بالموت. ربما لذلك يعتبر مصطفى سعيد حياته قد اكتملت ليلة قتله جين مورس، ليس بسبب هذا القتل بالذات، بقدر ما هو بسبب اعترافه الصادق لها بالحب[٥٤]. لذلك أيضاً لم يعد له «ثمة مبرر للبقاء» (ص ٧٢)، لكنه تردّد وخاف في اللحظة الحاسمة وعجز عن إنهاء حياته بنفسه

---

(٥٣) يقول مصطفى سعيد عن آن همند: «رأتني فرات شفقاً داكناً كفجر كاذب» (ص ٣٤) وعن نفسه: «هذا المصطفى سعيد لا وجود له. إنه وهم، أكذوبة. وإنّني اطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة» (ص ٣٦)، و «أنا لست عطيلاً. أنا أكذوبة» (ص ٣٧)، وعن شيلا غرينود: «أغريتها بالهدايا والكلام المعسول...» (ص ٣٨ و ١٤٠)، وعن إيزابيلا سيمور: «رويت لها حكايات ملفقة عن صحاري ذهبية الرمال، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها...» (ص ٤١)، ويقول أيضاً إنه عمد معها «إلى الكذب، فوصفت لها وصفاً مهولاً كيف فقدت والدي» (ص ٤٢). وهو يقول الراوي «إنه أكذوبة» (ص ٥٢)، ويذكر كيف كان يأتي بتلفيقات وأكاذيب لا أساس لها من الصحة في إكسفورد (ص ١٤٤)، وكيف كان يمثّل ويكذب في علاقته بآن همند (ص ١٤٥)... إلخ.

وفي رسالة مصطفى سعيد للراوي اعتراف بكذبه طيلة التجربة التي عاشها منذ قتله جين مورس (ص ٧٠- ٧١)، والراوي نفسه يخطر في باله أن مصطفى سعيد كان «فعلاً أكذوبة» (ص ٥٠)، وهو يقول المحجوب «أن مصطفى سعيد كان أكذوبة» (ص ١١٠). ويشير ريتشارد إلى هذا الكذب عندما يذكر أنه تحوّل إلى مهرّج بين يدي حفنة من الإنكليز المعتوهين» (ص ٦٣). وإلى هذا الكذب أيضاً تشير الأسئلة الموجهة إلى مصطفى سعيد في المحكمة حول معاشرته لخمس نساء في آن واحد وإيهامه كلاً منهن بالزواج، وانتحاله مع كل واحدة منهن اسماً مختلفاً.. (ص ٣٨- ٣٩).

(٥٤) «وقلت لها: أحبك وكنت...» إلخ (ص ١٦٧). راجع: أيضاً ص ٩٥.

(ص ٧١ ـ ٧٢)، وكان ينتظر من القضاء أن يحقّق له ما عجز هو عن تحقيقه، أن يقدم له آخر أمنياته (ص ٣٢). هذا ما يفسِّر اعتباره نفسه في المحكمة رجلاً فقد الرغبة في الحياة (ص ٧١)، واعتباره أن المدعي العمومي سير آرثر هغنز كان يصارع جثة[٥٥]. أما حياته اللاحقة فلن تتم إلا بالعودة إلى الكنب الذي يؤدي توقفه إلى توقيفها[٥٦].

هذا الصدق المعادل للموت، كإلغاء للتناقض بين المعلن والمبطن، الخيالي والحقيقي، لا يتهدّد مصطفى سعيد وحده، بل يهدِّد أيضاً جميع الشخصيات التي ترتبط به بشكل أو بآخر. وإذا اقتصرنا هنا على ذكر علاقاته النسائية، فإننا نلاحظ، إلى جانب ما ذكرناه من غلبة الكنب عليه[٥٧]، أن اكتشاف هذا الكنب أو كشفه هو الذي يودي بها. فسبب انتحار شيلا غرينود، رغم أنها تنتحر دون أن تنبس ببنت شفة (ص ٣٨)، متضمن في تلك العلاقة الغرامية التي تكتشف فيها خداع مصطفى سعيد لها (ص ٣٨ و ١٤٠). وهذا ما تشير إليه كذلك كلمة آن همند في الرسالة التي تتركها بعد موتها (ص ٣٥ و ١٤٨)، وما يلمح إليه والدها وما يعلنه صراحة مصطفى سعيد عن علاقته الغرامية الكاذبة بها[٥٨]. المعادلة ذاتها موجودة في علاقة إيزابيلا سيمور بمصطفى سعيد، من حيث أن موتها لا يأتي نتيجة الكذب الحاصل من قبل مصطفى سعيد وحسب، بل وأيضاً يتفق مع الصدق الذي تبديه في علاقتها بزوجها[٥٩]. وما علاقة جين مورس بمصطفى سعيد إلا تمثيل قوي وبارز على هذه المقولة. فهذه الشخصية تبدو الند النسائي المقابل لمصطفى سعيد، فهي تطارده بقدر ما يطاردها (ص ١٥٧ ـ ١٥٩)، وتختلق حكايا وأكاذيب مماثلة لتلك التي كان يرويها مصطفى سعيد لغيرها من النساء، بل إنها تتجاوزه

---

(٥٥) راجع: ص ٣٥. ربما بسبب هذا الموت بقيت أفكار مصطفى سعيد التي تردد «أنه وهم» و «أكذوبة» داخله: «كنت هامداً مثل كومة رماد» (ص ٣٦). وفي هذه الأفكار يجري أيضاً تفجير تناقضاته، إذ يعلن لنفسه بعد كل ما سبقت الإشارة إليه: «أنا لست عطيلاً. عطيل كان أكذوبة» (ص ٩٨).

(٥٦) هذا ما تتضمنه رسالة مصطفى سعيد إلى الراوي حيث يعلن له: «لا جدوى من خداع النفس. ذلك النداء البعيد لا يزال يتردّد في أذني. وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه» (ص ٧٠).

(٥٧) راجع أعلاه: الملاحظة رقم ٥٣.

(٥٨) فرغم أن الوالد لا يجزم في ما يتعلّق بسبب انتحارها أهو «أزمة روحية انتابتها، أو لأنها اكتشفت خداع مستر مصطفى سعيد لها» (ص ٧٢)، فإن مصطفى سعيد، عدا ما ينكره من كنب في العلاقة التي تجمعهما، وقد أثبتناه سابقاً (راجع نص الرواية أيضاً ص ١٤٤ـ ١٤٨)، يصرّح بوضوح بصدد هذه الشخصية: «عرفتها وهي دون العشرين، فخدعتها وغررت بها وقلت لها سنتزوج زواجاً يكون جسراً بين الشمال والجنوب. وحوّلت جذوة التطلّع في عينيها الخضراوين إلى رماد» (ص ٧٢).

(٥٩) لنلاحظ أن موتها يأتي بعد أيام من اعترافها لزوجها بعلاقتها مصطفى سعيد (ص ١٤٢).

في ذلك[٦٠]. وهذا ما يجعلها امرأة مبهمة غامضة كما هو حال مصطفى سعيد إزاء بعض الشخصيات، بل إنها تبدو أحياناً أكثر غموضاً[٦١]. وهذا ما يقلب وضع مصطفى سعيد رأساً على عقب، أي ما يهدده هو بما كان الآخرون مهددين به[٦٢]. ويكون الصراع بين الطرفين صراعاً وجودياً قوامه الكذب. المنتصر فيه هو الذي يتقن الكذب أفضل من الآخر، والخاسر هو الذي يدحره كذب الآخر فيجد نفسه أمام الحقيقة العارية، في موقع الصدق الذي يعني الموت. ضمن هذا الصراع يجدر بهم فهم ما كنا أشرنا إليه من تناقض موقفي هاتين الشخصيتين في الحب والكراهية من بعضهما. إنما أيضاً يجدر إضافة لعبة القتل والانتحار بينهما، على أنها أحد المجالات التي انتقل إليها هذا الصراع. لذلك نلاحظ كيف يرتبط إعلان الكراهية من قبلهما بالقتل والموت، فمصطفى سعيد يقول لجين مورس: «أنا أكرهك. أقسم أنني سأقتلك يوماً» (ص ١٦١) وهي تجيبه «بصوت فيه مناغات مصطنعة: أنا أيضاً أكرهك حتى الموت» (ص ١٦٢). كما نلاحظ كيف يعبِّر مصطفى سعيد عن وضعه معها، فهي «المصيبة الفادحة التي رماني بها القدر. هذه المرأة هي قدري وفيها هلاكي» (ص ١٦٢). كما ضمن هذا الإطار يجدر فهم التعابير العسكرية الواضحة الدلالات التي يعتمدها مصطفى سعيد لتصوير علاقته بها، والإشارات المتعددة إلى هزيمته إزاءها[٦٣].

---

(٦٠) يقول مصطفى سعيد عنها: «كانت تكذب حتى في أبسط الأشياء. تعود إلى البيت بقصص غريبة عن أشياء حدثت لها وأناس قابلتهم لا يمكن أن يصدّقها العقل» (ص ١٥٧). وكانت «تسرق وتكذب وتغش»... وهي تكذب عليه عندما تعده بجسدها لقاء تخريبها أغلى ما في بيته من نفائس (ص ١٥٨- ١٥٩) وتكذب عندما تبكي لحظة زواجهما في فولام (ص ١٦٠) وتكذب عليه حين تخونه (ص ١٦٤) كما حين تدعي تحرش الرجال بها (ص ١٦٣- ١٦٤)... إلخ.

(٦١) فهي تنظر إلى مصطفى سعيد في أول لقاء بينهما «بصلف وبرود... وشيء آخر» (ص ٣٣) لا يتمكّن من تحديده... وهو يعترف بجهله وضعها العائلي تماماً، رغم بل بسبب ما تقصّه عليه من أكاذيب... وهي تنظر إليه نظرات لا يتمكّن من تحديدها: «ونظرت إليَّ نظرة غريبة. هل هي دهشة؟ هل هي خوف؟ هل هي رغبة؟» (ص ١٦١- ١٦٢)، وأيضاً «تنظر إليَّ تلك النظرة المبهمة، الخليط من الدهشة والخوف والرغبة» (ص ١٦٣).

(٦٢) «كنت صياداً فأصبحت فريسة» (ص ١٦٢).

(٦٣) فعدا صورة الصياد الذي تحوَّل فريسة (ص ١٦٢) يقول مصطفى سعيد: «أمسكها (...) كانني امتطي صهوة نشيد عسكري بروسي (...) أقضي الليل ساهراً أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى...» (ص ٣٧). ويقول أيضاً: «كانت الحرب تنتهي بهزيمتي دائماً (...) وكانت الحرب تنتقل معنا إلى الخارج...» (ص ١٦٣)... إلخ.

وأمام الخطر المميت الذي يتهدّد مصطفى سعيد[٦٤]، نجده يلجأ إلى لعبة القتل التي تقلب الموقف رأساً على عقب؛ فالمرأة التي تكذب باستمرار تجد نفسها هنا في وضع مأسوي حيث كل الخيارات تؤدي إلى الموت. وإجمالاً ليس هناك غير اثنين: إما أن تستمر جين مورس بالكذب وتقتل بالتالي كما تفرض شروط اللعبة ذلك، وإمّا أنها تنقلب إلى الصدق وتموت كما يفرض منطق القص ذلك[٦٥].

إلا أن هذا الوضع المأسوي لا يتحقّق إلا بسبب انتقال مصطفى سعيد من موقع التهديد إلى موقع الفعل، أي من موقع الكذب إلى موقع الصدق[٦٦]. وفي هذا الانتقال إعلان موت مصطفى سعيد نفسه، هذا الموت الذي يتخذ صيغاً متعدّدة قبل أن يعرف شكله النهائي في ذلك الاختفاء وفي فيضان أسطوري يتلاءم مع وضعه[٦٧]. فمصطفى سعيد ينتهي إثر حادثة القتل عملياً، ويستمر شكلياً، إن وجوده السابق قد انتهى، ومصطفى سعيد الذي يستمر لا علاقة له بالسابق. والموت يتخذ هنا شكل السجن، ثم شكل التشرد «في أصقاع الأرض» (ص ٧٢)، ثم العيش «في قرية مغمورة الذكر على النيل» (ص ٧٣) قبل أن يتخذ أخيراً شكل الاختفاء النهائي من الوجود. يمكننا القول إن هذا التشكّل الذي أدّى إلى تأجيل مستمر لتنفيذ القرار النهائي بالموت، يرتكز هو ذاته على محاولات كذب عدة يسميها هو «خداع النفس» (ص ٧٠)، كما يسمي قبل أن يتخذ أخيراً شكل الاختفاء النهائي من الوجود. يمكننا

---

(٦٤) حتى أننا نجده يتساءل: «لماذا لا أتركها وأنجو بنفسي؟» (ص ١٦٤).

(٦٥) ربما هذا ما يعنيه تعبير مصطفى سعيد حين ينكر تلك المواجهة: «أحسست أنها تصدقني لأول مرة. هذه الليلة ليلة الصدق والمأساة» (ص ١٦٥).

(٦٦) التهديد يتصل بالكذب لأنه لم يكن له أي حظ من التحقيق. فعندما يهدّد مصطفى سعيد جين مورس بالقتل أول مرة، تتحدّاه أن يفعل فيعجز: «جلست على حافة السرير ونكست رأسي بذلة. وضعت يدها على خدي وقالت بلهجة لم تخل من رقة: «أنت يا حلوي لست من طينة الرجال الذين يقتلون» (ص ١٦١). ونلاحظ وصفاً مماثلاً لهذا بعد فترة طويلة من زواجهما أيضاً: «صرخت فيها: أقسم أني سأقتلك ابتسمت ساخرة وقالت: أنت فقط تقول هذا. ما الذي يمنعك من قتلي؟ ماذا تنتظر؟ لعلك تنظر حتى تجد رجلاً فوقي.. وحتى حينئذٍ لا أظنك تفعل شيئاً. ستجلس على السرير وتبكي» (ص ١٦٤). والقتل يتصل بالصدق. فمصطفى سعيد ينكر مشهد غرزه خنجره بين نهدي جين مورس فيقول: «وقالت لي: أحبك ـ فصدقتها. وقلت لها أحبك وكنت صادقاً. ونحن شعلة من اللهب...» (ص ١٦٧).

(٦٧) نضيف هنا إلى جانب ما أعلناه سابقاً (راجع الملاحظتين ٥٥ و ٥٦) ما ينكره مصطفى سعيد عن ليلة قتله جين مورس: «في تلك الليلة حين همست جين في أذني: «تعال معي. تعال معي»، كانت حياتي قد اكتملت ولم يكن يوجد سبب للبقاء...» (ص ٩٥) أو: «حين شهقت جين في أذني: «تعال معي. تعال» كانت حياتي قد اكتملت ليلتها. ولم يكن ثمة مبرر للبقاء» (ص ٧٢).

القول إن التشكّل الذي أدّى إلى تأجيل مستمر لتنفيذ القرار النهائي بالموت، يرتكز هو ذاته على محاولات كذب عدة يسميها هو «خداع النفس» (ص ٧٠)، كما يسمي الراوي تشرده تسويفاً (ص ٧٣)، ويعتبر أن حياة وموت مصطفى سعيد في تلك القرية شيء يصعب تصديقه[٦٨]. وليس أدل على علاقة هذا الموت بالصدق الذي ينتهي إليه صاحبه من أنه يجيء بعد المصارحة الجزئية التي يقوم بها للراوي حول حياته[٦٩]، والتي لا تجد اكتمالها إلّا في الرسالة التي يتركها له قبيل اختفائه، والتي تتيح إمكانية التوصل إلى حقيقة أمره[٧٠]، ومن أن مصطفى سعيد حاول تلافيه قدر المستطاع ليس فقط بإخفائه هذه الحقيقة عن أبناء القرية، وإنما كذلك باعتماد الصمت إزاء الشخصية الوحيدة التي تسعى وراءها، وراء موته[٧١]. وليس دون مغزى أن يبدأ صدقه، كشف أوراقه، عن طريق الخطأ، عن زلة لسان، في ساعة سكر، ويكون خطاه هذا خطاه الأخير.

ب ـ الوصف والسرد ـ الموصوف والراوي

لا شك أن علاقة مصطفى سعيد بالراوي علاقة متميّزة وخاصة، وتحتاج إلى كثير من الرصد والتدقيق. نكتفي منها هنا بالإشارة السريعة إلى ما يتعلّق بهذا الجانب من شخصية الأول، الكذب. ويلفت انتباهنا بهذا الصدد كيف تتقدّم هذه

---

(٦٨) راجع ص ٦٨، حيث يضيف الراوي ما يشير إلى هذه المحاولة المستمرة في الهرب، الكذب المستمر حين يقول: «مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات في المسجد بانتظام. لماذا كان يبالغ في تمثيل ذلك الدور المضحك؟» (ص ٦٨).

(٦٩) تلك المصارحة التي يبداها القص منذ نهاية الفصل الأول وبداية الفصل الثاني، حيث يعلن مصطفى سعيد للراوي بوضوح: «لكنني لن أقول لك كل شيء...» (ص ٢٣).

(٧٠) المقصود هنا تلك الرسالة التي تركها مصطفى سعيد للراوي يجعله فيها وصياً على ولديه، وفيها ينكر له أنه ترك له مفتاح غرفته الخاصة حيث يمكن للراوي أن يشبع نهم فضوله بشأنه، ويمكن له أيضاً أن يساعد الطفلين في الوقت المناسب «على إدراك حقيقة أمري» (ص ٧٠).

(٧١) كنا أشرنا إلى هذا الصمت في سياق تناقض مصطفى سعيد مع غيره، والراوي يشدّد على هذا الجانب، على علاقة الصمت بالسر، وبالفضول الذي يدفعه لاكتشاف الحقيقة: «لا أعلم تماماً ماذا أثار فضولي، لكنني تذكرت أنه يوم وصولي كان صامتاً» (ص ٦ـ ٧) و «ظل يستمع في صمت» (ص ٨) «وصمت برهة، فازدحمت أسئلة كثيرة في رأسي: من أين هو؟ ولماذا استقر في هذا البلد؟ وما هي قصته؟...» (ص ١٣)، «وصمت برهة قصيرة وكأنه يناقش بينه وبين نفسه، هل يصمت أم يعطيني المزيد» (ص ١٤) «ثم صمت وقام...» (ص ١٤)، و «كان كعادته يسمع أكثر مما يتكلم» (ص ١٥)، و «غاظني صمته. فقلت له: من الواضح أنك شخص آخر غير ما تزعم. من الخير أن تقول لي الحقيقة» (ص ١٩)... إلخ.

العلاقة بإخفاء الراوي لمشاعره ومحاولته سبر حقيقة مصطفى سعيد. وقد بيّنا أعلاه ما أدّى إليه كشفه لهذه الحقيقة. وسنحاول هنا أن نتبيّن مضاعفاتها لديه. فالراوي يخفي انزعاجه من أقوال وآراء الآخر فيه[٧٢]. وهو يخفي من البداية إلى النهاية علاقته الخاصة به عن الجميع، مما يضطره أحياناً للكذب[٧٣]. بيد أن اكتشافه لحقيقة وضع مصطفى سعيد يترك لديه أثراً قوياً وفاعلاً نجده يتدرّج حتى التكامل في ذهن الراوي: فأول اكتشاف هام له، وهو تلاوة الآخر لشعر إنكليزي، يجعله في حالة ذعر بالغ[٧٤]. أما ردة فعله إثر ما يرويه له مصطفى سعيد عن حياته فيدفعه إلى التساؤل حول حقيقة وضعه هو، وإلى محاولة تأكيد انتمائه الوجودي كحقيقة ثابتة[٧٥]. إلا أن اكتشافه لحقيقة مصطفى سعيد يؤدي به، بعد تراكم جملة من المعلومات والأخبار حوله، إلى تصوّر خاص مماثل لما لاحظناه أعلاه في مثل هذه الحالات: اكتشاف كذب الآخر يعني الوصول إلى أرض الحقيقة والموت. لذلك فإن اطّلاع الراوي على آخر ما تركه مصطفى سعيد في غرفته الخاصة يعقبه مباشرة دخوله النهر وتعرّضه للغرق، للموت[٧٦].

لا يعني ذلك أن هذا الوضع الأخير الذي انتهى إليه الراوي هو نتيجة علاقته بهذا الجانب من شخصية مصطفى سعيد وحسب، بل إن هذا الجانب رغم أهميته لا يأخذ كامل أبعاده الفعلية إلا ضمن الكل الذي ينتمي إليه: تلك العلاقة المعقدة بين الشخصيتين. وهنا يجدر بنا أن نأخذ بعين الاعتبار شخصية الراوي الكلية التي يدل

---

(٧٢) ذلك واضح في أول حديث بينهما، حيث يتابع الراوي موضوعاً (حديثاً مع ذاته) يوازي الحديث مع الآخر (الحوار). في الحديث الأول (المناجاة) نعرف حقيقة مشاعره المناقضة لأقواله، فهو يسرّ عدم إعجابه به وزهوّه بنفسه، ويخفي غيظه.. إلخ (راجع ص ١٢ و ١٣).

(٧٣) منذ بداية الصلة الخاصة بمصطفى سعيد يظهر الكذب من الراوي. فهو يذكر لأبيه أمراً غير صحيح عندما يسأله عن غرض مصطفى سعيد من زيارته (راجع ص ٢٠).

(٧٤) يصف الراوي أثر تلك التلاوة في نفسه فيقول: «لو أن عفريتاً انشقت عنه الأرض فجأة ووقف أمامي، عيناه تقدحان اللهب، لما ذعرت أكثر مما ذعرت. وخامرني، بغتة، شعور فظيع، شيء مثل الكابوس، كأننا نحن الرجال المجتمعين في تلك الغرفة، لم نكن حقيقة، إنما وهماً من الأوهام» (ص ١٨).

(٧٥) يتساءل الراوي بعد خروجه من عند مصطفى سعيد: «قال إنه أكذوبة؟ فهل أنا أيضاً أكذوبة؟ إنني من هنا. أليست هذه حقيقة كافية؟» (ص ٥٢) وينتهي إلى استنتاج لا يخفي القلق العميق الذي يمور في نفس صاحبه: «سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإذا كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا» (ص ٥٣).

(٧٦) ففي نهاية اطلاعه على بعض ما ترك مصطفى سعيد من أوراق، يذكر الراوي أنه توصل إلى اقتناع بأنه قد وقع ضحية عملية كذب أو احتيال تقوم على توريطه في عالم مصطفى سعيد لخدمة هذا الأخير... (راجع ص ١٥٦).

الوصف بشأنها على تميّزها بالتجانس والتماثل[٧٧]. ضمن هذه العلاقة بين الشخصيتين في الإطار الكلي لعلاقات الحكاية وسياق أحداثها، تندرج فعالية الكذب/الصدق: الحياة/الموت، بحيث يمكننا أن نرى في دخول الراوي النهر شكلاً أو صورة عن التماثل الذي يقيمه بينه وبين مصطفى سعيد. وبالتالي يصبح هذا الوضع حاملاً لسمة وخطر الموت والولادة معاً. وإذا كان الأول واضحاً فالإشارات العديدة إلى الأخيرة لا تقلّ وضوحاً[٧٨]. ويمكننا كذلك اعتماد الاستنتاج الأولي التالي: إذا كان مصطفى سعيد بتفرّده وتناقضه يميت الراوي ويلغيه، فإن هذا الأخير بتماثله وتجانسه يبعثه ويحييه.

وبما أننا قد تناولنا الراوي، فإن الإشارة هنا إلى علاقة الوصف بالسرد تبدي لنا إلى أي حد يمتد التفاعل بين مستويات القصص، وإلى أي مدى ينم الاتساق بينها عن فعالية شعرية راقية. من الملاحظ أن العلاقة التي تربط بين جين مورس ومصطفى سعيد تجعل هذا الأخير يصوّرها وكأنها علاقة بين «شهريار رقيق» و «شهرزاد متسولة»[٧٩]. كأنه بذلك يضمّنها ذلك البعد الرمزي المستمد من تراث القصص، حيث يلعب السرد دوراً في مواجهة السلطة، ويكون الكذب بالتالي وسيلة للنجاة، وإنما أيضاً للاستيلاء على هذه السلطة أو الاستحواذ على القائمين عليها. وقد لاحظنا تفوُّق جين مورس على مصطفى سعيد بالسرد، والكذب... حتى أنها تنهي صورته ودوره السابقين، وتعطيه دوراً جديداً: دور شهريار. لكن شهريار في

---

(٧٧) لن نتقصّى هنا جميع الإشارات الواردة في وصف هذه الشخصية التي تؤكد غلبة هذين المفهومين على سماتها، ويمكن في سبيل ذلك مراجعة أهمها في الصفحات التالية: ٦ و ٨ و ٩ و ٨٣ و ١٠٧ و ١٢٢- ١٣٤، و ١٣٥- ١٣٦، و ١٥٦ و ١٧٠- ١٧١.

(٧٨) فالراوي يدخل النهر «عارياً تماماً كما ولدتني أمي» (ص ١٦٨)، وذلك في وقت «لاحت تباشير الفجر في الشرق» (ص ١٦٨)، ويصبح «بين العمى والبصر. كنت أعمى ولا أعي. هل أنا نائم أم يقظان؟ هل أنا حي أم ميت؟» (ص ١٦٩). وفي منتصف الطريق بين ضفتي النهر، بين الشمال والجنوب، و «في حالة بين الحياة والموت» يقرّر أنه يختار الحياة بعد أن أشار إلى صحوه وتفكيره أنه «طول حياتي لم أختر ولم أقرر» (ص ١٧٠). وهذا ما يجعله متماثلاً مع مصطفى سعيد الذي اختفى أثناء فيضان النهر، والذي يذكر الراوي بصدده وهو واقف أمام غرفته: «إنني أبتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد إلا أنه على الأقل قد اختار وأنا لم أختر شيئاً»... (ص ١٣٥). وليس صراخه في نهاية الرواية إلا تأكيداً لهذا التماثل وتلك الولادة. فهو، كما الحال في أي ولادة إنسانية إجمالاً، بحاجة لمن ينتزعه من رحم النهر، ويبدأ الحياة بالصراخ. وهو، كما مصطفى سعيد، يشبه الممثلين في مسرح هذه الدنيا، وليس اعتبار نفسه ممثلاً هزلياً (ص ١٧١) إلا دلالة على ذلك التمايز الذي تأتي به الولادة الجديدة، والذي هو خليط التماثل والتناقض في آن. فالعنصر الثاني يأتيه بتصوّر للعالم كملهاة بدل تصور مصطفى سعيد المأسوي له.

(٧٩) ص ٣٧، راجع أيضاً ص ١٥٧.

النهاية قاتل، وفي تحوّل مصطفى سعيد إليه تحوّل إلى قاتل نسائه، وقاتل جين مورس زوجته. وإذاك لا يصبح شهرياراً وحسب، وإنما يحقّق الصورة الكاذبة التي رسمتها له هذه المرأة. لذلك يبدو مرتهناً لها. وهذا ما يجعله يعتبرها أساس حياته، أو ما يفسر هذا الاعتبار: «كل شيء حدث قبل لقائي إياها، كان إرهاصاً. وكل شيء فعلته بعد أن قتلتها كان اعتذاراً، لا لقتلها، بل لأكذوبة حياتي» (ص ٣٣). هكذا يفهم اتخاذ سرد مصطفى سعيد الوجهة المؤدية إلى هذه المرأة وانتهاؤه عندها ومعها[٨٠]، بل إنه يبدو محكوماً بها إلى حد كبير[٨١].

يمكننا أن نضيف أخيراً أن لعبة التماثل ـ التناقض تجد تجسيدها القصصي هنا، حيث أن الراوي الذي يتماثل مع مصطفى سعيد المتناقض لا ينتهي إلى الموقف المنطقي الذي انتهى إليه الأخير مشرفاً على الغرق في النهر وحسب، بل إنه يقدم لنا هذا الموقف كنبأ، سرداً يلتزم فيه النمط الذي أتبعه مصطفى سعيد معه، فلا يقدم لنا كامل حكايته، كما أنه لا يقدم لنا كامل حكاية الآخر أيضاً[٨٢].

يبقى هناك تلك العلاقة المتميّزة للوصف بالسرد على مستوى المشهد، حيث يمكننا أن نلاحظ أحياناً ميل اتجاه السرد بقوة نحو الوصف، أو عكس ذلك اتجاه الوصف نحو السرد. ليس صدفة أن يكون الاتجاه الأول غالباً لدى مصطفى سعيد والاتجاه الأخير غالباً لدى سواه[٨٣]، وأن يتردّد السرد لدى الراوي بين هذا وذاك بناء على موضوعه، بناء على اتصاله بأبناء القرية أو بمصطفى سعيد، مع جنوح

---

(٨٠) لنلاحظ أولاً تكرار مصطفى سعيد لهذه الجملة المعبّرة: «وحملني القطار إلى محطة فكتوريا، وإلى عالم جين مورس» (ص ٣٣) لنظر أيضاً ص ٣٥ و ٣٧ في مطلع قصة حياته التي يرويها للراوي. لنلاحظ ثانياً أن هذه القصة لا تكتمل، أو أنها لا تعرف نهايتها إلا بذكر الراوي لحادثة قتل مصطفى سعيد لجين مورس، الحادثة التي تعتبر بداية انتهاء الرواية.

(٨١) لنلاحظ أن هذا الوضع هو الذي يفسّر سمة هامة في السرد وهي احتواؤه على فجوات عدة، وليست هذه الفجوات إلا الشكل القصصي للموت الذي تدخله جين موريس على عالم مصطفى سعيد. فبعد المحاكمة ليس لدينا إلا بعض الإشارات الهزيلة جداً من قبله حول السجن والتشرد والعيش في قرية الراوي.

(٨٢) يقول له مصطفى سعيد: «إنها قصة طويلة. لكنني لن أقول لك كل شيء» (ص ٢٣). كما يقول الراوي عنه: «قص عليّ قصة حياته غير كاملة..» (ص ١٥٦). وهو أيضاً عدا عن كونه لا يخبرنا قصته (ص ٥) ولا ما انتهى إليه (ص ١٧١) لا يخبرنا كامل قصة مصطفى سعيد (ص ١٦٨).

(٨٣) يمكن بسهولة ملاحظة ذلك من خلال الوصف الذي تقدمه شخصيات الرواية للمشاهد المختلفة. وإذا اقتصرنا على مقارنة وصف بنت مجذوب لمشهد مقتل حسنة بنت محمود وود الريس، بالمشهد الذي تنقله حكاية مصطفى سعيد لقتله جين مورس، لاتضح لنا ما نذهب إليه. على سبيل المثال، لاحظ تعابير =

واضح لتمثّل هذا الأخير، كما يتكرّس ذلك بشكل بارز في الفصل الأخير[٨٤]، لتتأكد بشكل حاسم دلالات الوصف في مستوياتها المختلفة، وتماثلها مع دلالات مستويات السرد الأخرى. ولا نبالغ إذا قلنا إن بؤر السرد المركزية تتجمّع في مشاهد وصفية تنبسط فيها معطيات الشخصيات وتضاء معالمها ويرهص بأدوارها ومواقفها[٨٥]... أو تتوتر فيها العلاقات وتنعطف الأحداث وتتكثف الإيحاءات بشكل يجعل منها مفاصل أو محاور السرد المركزية[٨٦]، ليأتي نظام معنى السرد فيها قائماً على نظام وصفي على مستوى الدال، كما يأتي النظام الوصفي قائماً على نظام المعنى[٨٧].

خامساً: وصف الجماد ـ اللاإنساني يتماثل مع وصف الحي ـ الإنساني؟

في توقّفنا عند مسألة العلاقة بين الوصف الإنساني واللاإنساني في الرواية نعتمد لتمثيل ذلك، على متابعة الصلة بين ذلك الجانب الوصفي الإنساني الذي

= مثل: «بعض حلمة تهدها حتى قطعها» أو: «وطعنته في بطنه وفي صدره وفي محسنه»... (ص ١٢٨) بالنسبة إلى الوصف الأول، مقابل تعابير مثل «وضعت حد الخنجر بين نهديها، وشبكت هي رجليها حول ظهري. ضغطت ببطء. ببطء. فتحت عينيها. أي نشوة في هذه العيون. وبدت لي أجمل من كل شيء في الوجود» (ص ١٦٧) بالنسبة إلى الثاني.

(٨٤) لنلاحظ أولاً كيف يصبح الوصف القائم في السرد لدى مصطفى سعيد هاجساً لدى الراوي يردده بكل كثافة الدلالات الشخصية والقصصية الموحية التي يتضمنها، كما يتمثل ذلك في ترديده: «فخذان بيضاوان مفتوحتان» (ص ٥٢ و ٩٠ و ١١٤). وليس صدفة كذلك أن يكون تكرار الراوي لهذا التعبير الوارد في قصة مصطفى سعيد لقتله جين موريس (ص ١٦٥ و ١٦٦) مرتبطاً في سياق السرد باستمرار بوضع جنسي لود الريس. مما يبين أبعاد العلاقة الخاصة بين الوصف والسرد على أكثر من صعيد.

ولكي نلاحظ ترديد الراوي العشار إليه يمكن مقارنة وصفه لمصطفى سعيد (ص ٦ و ١١) ثم أخيراً وصفه لنفسه (ص ١٧٠) من ناحية، بوصفه لجده (ص ٧٧ـ ٧٨) وود الريس (ص ٨٢) وبنت مجذوب (ص ٨٠) من ناحية ثانية.

(٨٥) راجع: مشهد مجلس النجد (ص ٧٤ ولاحقاً...) ومشهد محاكمة مصطفى سعيد (ص ٣٥ و ٣٨ و ٧١ و ٩٦ و ١١٤ و ١٤٢) ومشهد مؤتمر الخرطوم (ص ١٢٠...) ومشهد لقاء مصطفى سعيد بإيزابيلا سيمور (ص ٤٠...).

(٨٦) راجع: مشهد لقاء الراوي بحسنة بنت محمود (ص ٩٢) ومشهد مقتلها مع ود الريس (ص ١٢٨) ومشهد مقتل جين موريس (ص ١٦٤).

وبين المرقمين يمكن وضع مشهد مصطفى سعيد يتلو شعراً إنكليزياً (ص ١٧)، ومشهد الراوي في النهر (ص ١٦٨).

(٨٧) Philippe Hamon: **Introduction à l'analyse du descriptif**; p.107. ذكر آنفاً.

درسناه في شخصية مصطفى سعيد، وفي امتدادات أبعاده لدى بعض الشخصيات، وبين بعض العناصر الجامدة، لنرى أيَّ تشكّل يمكن لمثل هذه العلاقة أن تأتي به، وما هي الاستنتاجات التي يمكن لنا استخلاصها منه. ويجيء اختيارنا للعناصر الجامدة دون سواها من العناصر اللاإنسانية[٨٨] يتفق مع سعينا للإلمام بأكثر الأطراف تباعداً، ومع الأهمية التي يبدو أن النص الروائي يعطيها لهذه الأطراف[٨٩].

ولما كانت أهمية المصنوع في النص أعظم من أهمية الطبيعي، فإن ذلك يجعل اختيارنا يرجح نحو اعتماد أحد عناصر الجانب الأول، لنتابع من خلاله علاقة الوصف هذه بوصف الشخصيات. ولمّا كان درسنا لهذه قد استقر بشكل خاص عند جانب هام في شخصية مصطفى سعيد (الكذب)، فإن بيت هذا الأخير، أو بالأحرى غرفته تحديداً، تشكّل عنصر إغراء لدرس من هذا النوع يصعب تلافيه.

غرفة مصطفى سعيد مغرية لأنها أقرب العناصر التي تخطر في سياق بحث العلاقة الوصفية التي نحن بصددها، ولأنها أيضاً عنصر محظي في ما يسمى عادة بالوسط الذي يعتبره البعض معبِّراً عن الشخصية بشكل من الأشكال[٩٠]؛ ولأنها كذلك تتمتع بموقع استثنائي الأهمية في النص الروائي. فعدا عن أنها ترد في هذا النص في عدد من المصادفات لا يصل إليه أيّ موضوع وصفي لا إنساني آخر[٩١]، فإنها تحتل أيضاًوحدها وبشكل استثنائي ومتميّز مجال فصل بأكمله، وهذا الفصل بالذات هو أكبر فصول الرواية على الإطلاق[٩٢].

---

(٨٨) راجع أعلاه.

(٨٩) يمكن لنظرة أولية إلى جدول الوصف «اللاإنساني» أن تبرز غلبة الجامد فيه على سواه. ففي حين يذكر الحي الحيواني اللاأليف في إطار خرافي غالباً، ويكاد وصفه ينعدم، لا يحظى الحي الحيواني الأليف إلا بإشارات نحيلة (حمارة عبد الكريم، ص ٦٧ و ١٠٩ و ١١٨)، بل إن هذا الأخير ينعطف نحو اللاّحيّ (جمال الصحراء، ص ١٠٩ و ١١٤). وهذا اللاحيّ يبدو أكبر، ويحظى في النص باهتمام أعظم بكثير من الحي ـ واللاحيواني من ضمنه كما في ص ٦ و ١٩... ـ بيد أن كفة الجامد في هذا اللاّحي ترجح بوضوح على المتحرك فيه (قارن: وصف المدرسة والمحطة والقرية والمدن والطرق والبيوت بوصف النهر والبحر والغدران والقطار...).

(٩٠) راجع: Philippe Hamon: **Introduction à l'analyse du descriptif** (ذكر سابقاً)، ص ١٣٤.

(٩١) إن إحصاء أولياً لهذه المصادفات يشير إلى تجاوزها العشر، وعلى سبيل التأكّد يمكن مراجعة الصفحات التالية: ١٥ و ٣٤ـ ٣٥ و ٣٧ و ٣٨ و ٤٦ـ ٤٧ و ٥٩ـ ٦٠ و ٦٩ـ ٧٠ و ٩١ و ٩٤ و ١٠٠ـ ١١١ والفصل التاسع (١٣٥ـ ١٦٧)، حيث نلتقي صفحات بأكملها من الوصف المحض.

(٩٢) الفصل التاسع الذي يبيّن بقية الفصول الأخرى جميعاً في اشتماله على أكبر عدد من الصفحات (حوالى ٣٣ صفحة: ١٣٥ـ ١٦٧).

من الملاحظ أن البيوت، أو الغرف الداخلية تلعب دوراً مركزياً في الحكاية والسرد، حيث تشكل أهم ساحة مكانية تتم فيها الأحداث، وتجري فيها عمليات السرد والحوار. ربما كان لهذا الدور المتميِّز دلالته الخاصة في تقديم البعد الداخلي على الخارجي، أو الخاص على العام، أو النفسي على الاجتماعي على مستوى المضمون، أو في إخراج العمل الروائي عبر مزج للواقعية والرومنطيقية في تشكيل محصور له على مستوى النوع... إلا أن ما يهمنا هنا تلك الغرفة الخاصة بمصطفى سعيد، ولن نتابع فيها إلا ما يؤلف صلة بينها وبين ذاك الجانب الطاغي في شخصيته[٩٣]. من المثير أن نتبين أن متابعة الوصف لهذه الغرفة مماثل إلى حد كبير لمتابعته لهذه الشخصية. إذ إن أول إشارة تتناولها تؤكد فيها ميزتي التفرد والتناقض اللتين لاحظناهما لدى مصطفى سعيد، فهذه الغرفة تتفرّد عن جميع غرف القرية بسقفها الذي «لم يكن مسطحاً كالعادة ولكنه كان مثلّثاً كظهر ثور»[٩٤]. وإذا كان مظهر مصطفى سعيد الشكلي المفارق للمألوف مدعاة إثارة، فإن ما تخفيه هذه الشخصية هو المثير حقاً. كذلك هو الأمر بالنسبة إلى غرفته، فمحتواها أهم بكثير من شكلها الخارجي. إنما قبل تناول هذا المحتوى يجدر التمييز بين غرفتين لمصطفى سعيد، غرفته في لندن، وغرفته في القرية السودانية. هذا الوضع لا يميزه عن بقية الشخصيات فحسب، وإنما يؤكد واقع التناقض فيه على مستوى كل ما يتعلّق به كذلك؛ خصوصاً وأن كلاً من الغرفتين ليست مناقضة للأخرى ـ وصفاً ـ وحسب، بل مناقضة كذلك للوسط الذي توجد فيه.

فالغرفة اللندنية تحتوي من ضمن ما تحتويه على سرير «رحب مخداته من ريش النعام» (ص ٣٤)، وهي تعبق برائحة «الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية...»[٩٥]، وماؤه «فيه ماء الورد» (ص ١٤٧).. وفي المدخل «مجمر النحاس المغربي» (ص ١٤٨). وهناك «مخطوط عربي نادر»... و «مصلّاة من حرير أصفهان»... (ص ١٥٩)، بالإضافة إلى «تماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم

---

(٩٣) من أجل استعراض تفصيلي لوصفها يمكن الرجوع إلى الصفحات المشار إليها في الملاحظة ٩١ المثبتة أعلاه.

(٩٤) ص ١٥. كما نجد التعبير ذاته تقويباً مستعاداً من قبل الراوي في الصفحة ٦٠ حيث يقول: «غرفة واحدة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء، سقفها ليس مسطحاً كبقية الغرف ولكنه مثلث كظهر الثور...».

(٩٥) ص ٣٥. راجع أيضاً: الصفحات ٣٨ و ٤٦...

لغابات النخيل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلدي في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والخوير والشلك، حقول الموز والبن في خط الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق، والسجاجيد العجمية...» (ص ١٤٧) وعباءة وعقال (ص ١٤٨)... يجمعها كلها طابع الانتماء إلى مكان آخر (السودان، والشرق...) مضاد للمكان الخارجي الذي يشكل إطار الغرفة الخارجي أو وسطها (لندن). وهذا يقيم مفارقة صارخة بين الداخل والخارج، إذا اعتبرناها نحن تناقضاً فإن مصطفى سعيد نفسه يصرح بحقيقتها: «وفي لندن أدخلتها بيتي، وكر الأكاذيب الفاضحة، التي بنيتها عن عمد، أكذوبة أكذوبة» (ص ١٤٧). هكذا تعلن الغرفة عن نفسها بلسان صاحبها، على أنها مماثلة له، مؤدية الدور المكمل لشخصيته، تتفاعل معه وترفده بأبعاد ومرامي تقوّي وتؤكّد وضعه ومواقفه. وإذا كان لدور الكتب لدى مصطفى سعيد أن يدفع بالنساء اللواتي يكتشفن حقيقته إلى الموت، فإن هذه الغرفة لاتقوم بدور مخالف لذلك. فهي عبر هذه الأكاذيب المشرقية ـ الأفريقية التي تحتويها تقوم بنقل «جرثوم مرض فتاك» (ص ٣٨) إلى دم المرأة التي تدخلها (ص ٣٨) أو بملء «رئتيها بعبير لم تكن تعلم أنه عبير قاتل» (ص ١٤٦). وربما بسبب ذلك يعتبرها مصطفى سعيد «مقبرة»[٩٦]. وهذا ما تشير إليه الرواية بالنسبة إلى النساء الثلاث اللواتي قضين بعد مرورهن في هذه الغرفة (شيلا غرينود، وآن همند، وإيزابيلا سيمور). ولما كنا قد لاحظنا أعلاه العلاقة الصراعية التي تقوم بين مصطفى سعيد وجين مورس، فإننا هنا نلتقي الدلالات ذاتها وبشكل لا يقبل اللبس أبداً. فهذه المرأة تدخل في صراع مع الغرفة وأكاذيبها كما دخلت على هذا النحو في علاقتها بمصطفى سعيد. ولذلك فهي تبادر في أول زيارة لها إلى تحطيم وتبديد محتوياتها، كما كانت تهزم وتحطم مصطفى سعيد نفسه[٩٧]؛ وبدل أن تقع هي في فخ العطر الذي يدوخ النساء (ص ٣٨) فإنها تسقط مصطفى سعيد في غيبوبة أليمة... (ص ١٥٩)، كأن العلاقة بين المرأة

(٩٦) ص ٣٤. وهو التعبير الذي يستعيده الراوي لاحقاً في الصفحات ٩١ و ١٣٩ و ١٤١.

(٩٧) راجع مواجهتهما ص ١٥٨ـ ١٥٩، وتهشيم جين مورس للزهرية الثمينة والمخطوط النادر والمصلاة الأصفهانية.

والغرفة ـ كما هي بينها وبين صاحبها ـ علاقة تناحرية لا يمكن الاستمرار بالوجود للواحدة فيها إلا على حساب الأخرى. ضمن هذا المنظور يجدر فهم ما يقوله مصطفى سعيد بعد زواجه من جين مورس: «غرفة نومي صارت ساحة حرب. فراشي كان قطعة من الجحيم..» (ص ٣٧)، كما يجدر فهم ما يعلنه مصطفى سعيد بصدد لحظة قتله جين مورس: «ونحن شعلة من اللهب، حواف الفراش ألسنة من نيران الجحيم ورائحة الدخان أشمه بأنفي...» (ص ١٦٧)، ضمن إطار ما بيّناه أعلاه من أن قتل هذه المرأة يعلن أيضاً موت قاتلها. ونشير هنا إلى أن مصطفى سعيد الذي يموت هو مصطفى سعيد هذه الغرفة بالذات، ولذلك فإنها تتبدّد مع هذه المرأة ومعه، وتنتهي بنهايتهما.

في القرية تتخذ غرفة مصطفى سعيد وضعاً مخالفاً لا تنفرد فيه عن بقية غرف البيت وحسب، وإنما أيضاً عن جميع بيوت وغرف هذه القرية، بحيث أنها تشكّل العلامة الفارقة الأولى والوحيدة التي يلحظها الراوي في محاولته معرفة حقيقة أمر مصطفى سعيد[٩٨]. وإذا كانت بشكلها الخارجي تتناقض مع محيطها، مع الوسط القروي السوداني الذي توجد فيه، لتتماثل مع وسط آخر مختلف، مع ذاك الريف البريطاني[٩٩]، فإن محتوياتها بالأخص تتنافر مع الواقع المحيط بها لتتجانس مع ذلك الواقع البريطاني الذي عرفه مصطفى سعيد قبل انتهائه إلى هذه القرية السودانية. هكذا نلتقي فيها بين جملة الأشياء التي تضمّها: «... مدفأة. تصوروا، مدفأة إنكليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق. على جانب المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة (...) لوحة زيتية كبيرة

---

(٩٨) ينكر الراوي أنه كان أثناء زيارته الأولى لمصطفى سعيد في بيته يتلفّت من حين لآخر محاولاً «أن أجد في غرف البيت وجدرانه الجواب على الأسئلة التي تدور في رأسي (...) ورأيت إلى يمين الديوان غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء. سقفها لم يكن مسطحاً كالعادة ولكنه كان مثلثاً كظهر ثور» (ص ١٥)، وهذا ما يكرره أيضاً في حديثه لاحقاً مع منصور المحاضر في جامعة الخرطوم:.. «غرفة واحدة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء، سقفها ليس مسطحاً كبقية الغرف ولكنه مثلث كظهر الثور...» (ص ٥٩ـ ٦٠).

(٩٩) هذا ما يشير إليه وصف مصطفى سعيد نفسه حيث يقول للراوي: «... الخضرة الداكنة والقرى السكسونية القائمة على حوافي التلال. سقوف البيوت حمراء، محدودبة كظهور البقر..» (ص ٣١)، حيث لا نتبيّن فقط التماثل الشكلي بين الوصفين، بل أيضاً التماثل اللوني القائم في تجاور الخضرة والحمرة في كلا الوصفين، بالإضافة إلى ذلك التشبيه الوارد فيهما والموحي بالعلاقة الجنسية الفاضحة التي كانت السمة المميزة لاتصال مصطفى سعيد ببريطانيا..

في إطار مذهب على رف المدفأة...» (ص ١٣٧) وكنبة «مكسوة بمخمل أزرق»، وعلى يمين المدفأة «منضدة طويلة عليها شمعدان من الفضة فيه عشر شموع لم تمسها النار قبلاً» وكذلك على اليسار... إلخ (ص ١٣٩) وكتباً كثيرة «كتب سمعت وكتب لم أسمع بها» (ص ١٣٨) كما يقول الراوي، «كتب في صناديق، كتب على الكراسي، كتب على الأرض» (ص ١٣٨) «الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، كتب كتب كتب»... (ص ١٣٧). الرفوف زجاجية (ص ١٣٩) والكتب «مصنفة مرتبة» (ص ١٣٨) جميعها بالإنكليزية «لا يوجد كتاب عربي واحد» (ص ١٣٩)... إلخ[١٠٠]. معظم هذه الأشياء تنتمي إلى عالم غير عالم الريف السوداني، بل تتنافر معه إلى حد بعيد. وإذا كانت بعض الصفات (خاصة الإنكليزية) تحيلها مباشرة على عالم بريطاني مديني، فإن بعض الصفات الأخرى (كالتنظيم مثلاً) تقوم بذلك بطريقة غير مباشرة[١٠١]، وهي على كل حال لا تعدم إشارة موحية وقوية الدلالة هنا على ما تؤدّيه من دور[١٠٢]. ولما كانت هذه الغرفة استمراراً لتلك التي كانت في لندن والتي اندثرت باندثار جين مورس ومصطفى سعيد «اللندني»، فإن مصطفى سعيد وحده هو الذي كان يدخلها، وليلاً[١٠٣]؛ مما يؤكد طابع التفرّد فيها من ناحية، وطابع التناقض أيضاً. إذ إن هذا الدخول لا يرتبط بالواقع المحيط بها، بل يتنافى معه. ولما

---

(١٠٠) يمكن الرجوع إلى الصفحات ١٣٦ـ ١٤٠ بشكل خاص لتكوين فكرة كاملة عما سجّله الراوي من محتويات غرفة مصطفى سعيد عموماً وأنواع الكتب التي توجد فيها خصوصاً...

(١٠١) فالتنظيم علامة فارقة في عالم بريطانيا هي بين أولى العلامات التي تسترعي انتباه مصطفى سعيد لحظة وصوله إليه: «هذا عالم منظم ببوته وحقوله وأشجاره مرسومة وفقاً لخطة. الغدران كذلك، لا تتعرّج، بل تسيل بين شطآن صناعية..» إلخ. (ص ٣١). بينما تبدو الفوضى علامة فارقة في الريف السوداني كما يدل على ذلك وصف الراوي لدار جده: «وهي دار فوضى قائمة دون نظام...» (ص ٧٥). يمكن أن نضيف إلى التنظيم التعقيد الذي توحي به هيكلية الغرفة وتكوينها وأثاثها وموجوداتها.. وبالتالي أن نلحظ البساطة المقابلة في البيت السوداني كما يقدم وصف دار الراوي صورة عنه (راجع الصفحات ٧٤ـ ٧٧).

(١٠٢) فصورة جين مورس في هذا السياق تؤدي الدور الذي لعبته هذه الشخصية في الغرفة اللندنية: حضور نافر ومتناقض مع وضع الغرفة كما تشير إلى ذلك ملاحظة الراوي: «كل شيء في الغرفة منظم مرتب موضوع في مكانه. إلا صورة جين مورس» (ص ١٥٦). إن تناقض صورة جين مورس مع محيطها هنا لا يقتصر على هذا الجانب، بل إنه يقوم كذلك لكونها زيتية مقابل فوتوغرافية جميع الصور الباقية.

(١٠٣) يقول مصطفى سعيد في رسالته للراوي عن غرفته: «لم يدخلها أحد غيري من قبل» (ص ٦٩). وتؤكد حسنة للراوي ذلك، حين تذكر له: «إني لم أدخلها قط» (ص ٩٤). ولما كان دخوله إليها يتم ليلاً (ص ٩٤)، فبإمكاننا اعتبار ذلك تأكيداً لاتصال بها منقطع عن الحياة المحيطة..

كان هذا الواقع واقع حياة، فإن اتصال مصطفى سعيد بها هو اتصال بالموت الذي عرفه منذ مقتل جين مورس. لذلك ليست إشارة حسنة إلى قيامه بذلك ليلاً (ص ٩٤) وإلى رطانته بدون مغزى[١٠٤]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التعابير المتعددة التي يستعملها الراوي في وصفه هذه الغرفة[١٠٥].

هكذا يبدو الانتماء إليها، وهو انتماء خاص متفرد وحميم، انتماء للموت الذي أعلن في لندن وبقي مع وقف التنفيذ حتى ذلك الفيضان ذا صيف غير عادي في السودان. لذلك يبدو مفهوماً موقف الراوي منها المتسم بالعداء الشديد[١٠٦]؛ إذ يجدر وضع هذا العداء ليس فقط في إطاره السطحي، حيث يقوم حنق الراوي على مصطفى سعيد نتيجة لما انتهت إليه حسنة بنت محمود (ود الريس) من مصير، وإنما أيضاً في أساسه العميق الذي يواجه فيه الراوي الجانب المظلم والسري والمدمّر من شخصية مصطفى سعيد، والذي هو امتداد لذلك العالم الأجنبي (البريطاني) الذي ينتمي إليه.

إذا كان الراوي هو الوحيد الذي يدخلها، فلأنه الوحيد المؤهل لذلك نظراً لصلته الخاصة بهذا العالم (البريطاني) دون بقيّة أبناء القرية، وإن بقيت صلته غير موعاة من قبله قبل اتصاله بمصطفى سعيد، وإنما أيضاً لوضع التماثل الذي يقوم بينه وبين هذه الشخصية، تماثل يؤكده الموقف العدواني منها ـ هي التي يرجح انتحارها ـ كما يؤكده ما انتهى إليه من قرار في وسط النهر- حيث يرجح استقرار قرار مصطفى سعيد...

---

(١٠٤) تقول حسنة بنت محمود عنه: «كان يقول كلاماً... بالرطانة (...) مثل الكلام الإفرنجي (...) كان يردد في نومه كلمات... مثل جينا، جيني.. لا أدري» (ص ٩٤).

(١٠٥) هذا الوصف الذي يتفق تحوّله مع تطوّر معرفة الراوي بها، إذ يقول قبل اطّلاعه على موجوداتها: «ساكنة، لا كالمقبرة، ولكن كسفينة ألقت مراسيها في عرض البحر» (ص ٩١)؛ إلا أنه يتحوّل في بداية معرفته بها فيصبح: «مقبرة. ضريح. فكرة مجنونة. سجن. نكتة كبيرة. كنز»... إلخ (ص ١٣٩)؛ إلى أن يعتبرها في النهاية «متحف شمع» «وجملة من الأكاذيب»، مؤكداً هكذا الدور الفعلي الذي تضطلع به في النص الروائي.

(١٠٦) «سأقوّضها على رأسه سأحرقها. وأشعلت النار في البساط الناعم تحت قدمي ولبثت أراقبها وهي تلتهم ملكاً فارسياً على جواد يسدّد رمحه نحو غزال يعدو مبتعداً...» (ص ١٣٧). وهو وإن أطفأ النار بعد قليل فإنه يفعل ذلك بدافع «حب الاستطلاع، سأرى أولاً وأسمع ثم أحرقها فكأنها لم تكن» (ص ١٣٨)... «وهذه المقبرة الفرعونية التي سأحرقها على رأسك» (ص ١٤١)... «وعند طلوع الفجر ستأكل ألسنة النار كل هذه الأكاذيب» (ص ١٥٦).

الموقع المتميِّز الذي تحظى به هذه الغرفة يتبدّى أيضاً في ذلك التعدّد والتنوّع الوصفيين في تناولها.. مما يؤكد أن الوصف اللاإنساني لا يقل عمق دلالة عن الوصف الإنساني في النص الروائي...

خاتمة: الوصف ميدان القصص الغزير الدلالة

يؤكد سياق البحث أن الوصف، بالإضافة لما أشرنا إليه آنفاً، يحمل وحده أحياناً بعداً سردياً حدثياً. ففي غياب أيّ إشارة سردية إلى كون مصطفى سعيد قد حمل غرفته الإنكليزية إلى القرية السودانية، يأتي الوصف وحده في التطابق الذي يجعله بين ما يعلنه مصطفى سعيد من ناحية، والراوي من ناحية ثانية، ليؤكد ذلك...

وهو يحمل كذلك بعداً رهيف الإثارة من خلال الكثافة الخاصة التي يعطيها لبعض الإشارات القائمة في النص، كما هو الحال بالنسبة لدعوة حسنة الراوي أن يدخل غرفة مصطفى سعيد (ص ٩٤) أو في دعوة مصطفى سعيد نفسه المماثلة في الرسالة التي تركها له (ص ٦٩)... حيث لا تبرز أبعادها الحقيقية إلا من خلال الوصف اللاحق لهذه الغرفة.

تكاد تلتقي عند المستوى الوصفي أهم عقد شبكة النص الروائي. فإذا أضفنا إلى ما سبق بعد التداعي الذي يجعل الوصف وثيق الارتباط بالسرد ظهر لنا بالغ أهمية الوصف القصصي هنا...

وإذا كان الوصف قد بدا لنا بوضوح يحمل في ذاته حكماً إزاء موضوعه، فإنه في الوقت نفسه حكم على الذات القائمة به. فاعتبار الراوي مثلاً الغرفة «مقبرة» لا توضح موقفاً منها وحسب، بل وتوضح جانباً من شخصية الراوي الذي يستعيد في هذا الوصف ـ الحكم وصفاً ـ حكماً لمصطفى سعيد، كما هو الحال في مقاطع عدة...

لكن هذا الوضع يترك النص الروائي موضع تساؤل. فالتناقض القائم في الوصف، وبالتالي في المواقف المتعددة التي يتضمنها، يبدو وكأنه تناقض مطروح على القارىء ليتخذ بدوره موقفاً منه، ليحسمه، أو ليقع في شركه...

هكذا يكون الوصف مدخلاً ومجالاً رحبين وغنيين ليس لدراسة الشخصيات والأمكنة، أو كل ما هو حي وما هو جامد في النص، وليس لدراسة كل ما يقع بينهما من حيواني أو لا حيواني أو غير حي متحرّك، وليس لدراسة شبكة النص الروائي

ومراكز ثقله ونقاط ارتباطاته وصلات تفرّعاته، ليس لدراسة ذلك كله وحسب، بل أيضاً لدراسة البنية العامة للنص ككل، وفي تمثلاتها على مستويات متعددة ومختلفة إن على مستوى المضمون ـ الحكاية، أو على مستوى التعبير ـ السرد، ولمعرفة وضع اجتماعي ـ تاريخي، أو أناسي ـ نفساني.

لم نقم هنا إلا بتناول بعض النماذج التي تشير إلى وجهة، إو إمكانية استثمار هذا الميدان، الذي لا يبدو أنه حظي بالاهتمام الذي يستدعيه وعده الخصيب.

جدلية السرد بين الإمتاع والالتزام

«مصرع ألماس» لياسين رفاعية(*)

مقدمة

إذا كان لكل عمل فني في بنيته المتعددة المستويات من مستوى خاص به يحكمها جميعاً، فإن المستوى السردي هو الذي يشغل هذا الموقع في العمل الروائي. ليس المستوى المقصود معطى أساسياً من معطيات الهيكلية البنيوية لأي نتاج فني يضمن له تكامله ووحدته وحسب (ألتوسير Louis Althusser)، وإنما هو أيضاً معطى جمالي تتمثّل فيه خصوصية المجال الفني الذي يندرج فيه ويتعيّن به تمايزه عن غيره من الأعمال والميادين (غولدمان Pierre Goldmann). وبالقدر الذي كان فيه الشكلانيون الروس يعتبرون جمالية فيلم سينمائي ما قائمة في عملية التوليف المعتمدة فيه، يمكننا النظر إلى القيمة الجمالية التي يعطيها السرد في العمل الروائي. إلا أنّ هذا المستوى السردي ليس منعزلاً عن بقية المستويات الأخرى المؤلفة للعمل الروائي ككل، وبخاصة مستوى المعنى ودلالاته بينها، وإنْ كان يتمتع باستقلالية نسبية عنها. ربما كان من الصعب أحياناً استخلاص هذا المستوى ومعالجته على حدة، إلا أن هذه الصعوبة لا تعني نقضاً لهذا الفهم البنيوي، إنما هي إحدى المشكلات التي على تحليل النص أن يتصدّى لها. هذا التحليل الذي عليه، إذا أراد أن يلم بكامل أو معظم الأبعاد الجمالية للنص، ألاّ يكتفي بمعالجة المستوى المقرّر أو الحاكم دون سواه، بل أن يعالج أيضاً علاقته بالبنية العامة للنص وبمستوياتها المختلفة الأخرى.

(*) نشر هذا البحث في **دراسات عربية**، بيروت، السنة الثانية والعشرون؛ العددان ١ـ ٢/ تشرين الثاني ـ كانون الأول ١٩٨٥، ص ١١٨ـ ١٢٨.

بيد أن السرد القصصي أو الروائي ليس وحدة بسيطة، إنه وحدة معقدة هو الآخر، تجتمع فيه عناصر عدة لتشكل من خلال اجتماعها الكلي ميزته الخاصة. ذلك أن هذا الاجتماع لا يتم بين عناصر متساوية، حيث أن بعض العناصر قد يهيمن حتى يظهر وكأنه الوحيد المعتمد دون سواه، أو أن البعض الآخر قد يتراجع حتى يبدو وكأنه قد تلاشى أو غاب عن العمل القصصي أو الروائي. وإذا كان المستوى السردي يقرر الطابع القصصي أو الروائي، فإن التركيب الخاص الذي تخرج به عناصره هو الذي يقرر الطابع المتميز لعمل قصصي أو روائي بعينه مقابل سواه من الأعمال المماثلة الأخرى.

ليس أدل على ما نعلنه من تناول الرواية الأخيرة لياسين رفاعية، **مصرع الماس**[1]، بغرض البحث في جماليتها الخاصة. فالأحكام في الدراسات الأدبية لا تأخذ أهميتها الفعلية، ولا يتضح جدواها العملي إلا من خلال ما تقدّمه من فعالية في فهم النصوص وكفاية في تحليلها.

أولاً: الراوي المتعدِّد والقصص الشعبي

في **مصرع الماس** يحتل صوت الراوي موقع العنصر المهيمن في المستوى السردي. هذا لا يجعله يتصدّر بقية العناصر الأخرى في إعطاء النص قيمته الجمالية وحسب، بل إن هذه العناصر الأخرى لا تجد مرتكزها الفعلي دون هذا الصوت بالتحديد. فتنظيم السرد القصصي خصوصاً في عملية التأخير الذي يطبعه، وزمان السرد القصصي، خصوصاً في تداول مساواته لزمن الحكاية وأحداثها (تصرفات شخصياتها) وإيجازه له، ووتيرة السرد القصصي في اعتمادها التكرار بشكل خاص، كما النمط السردي من حيث أسلوب التعبير الذي يستعمله أو من حيث المنظور الذي يعتمد عليه... جميع هذه العناصر تبدو مرتهنة للصوت الراوي في موقعه من الإطار الحدثي الزمني ـ المكاني للحكاية. ليس لنا إلا نأخذ مثلاً للتدليل على ذلك مع إيجاز التعليق حوله.

في الصفحة ٧٤ من الرواية نقرأ ما يلي: «... ويقال، إنه آخر مشهد من مشاهد عنترة جاء على لسان أبو عبدو قبل مقتل وديع اليهودي. قال الراوي: «ووصل الخبر

(١) ياسين رفاعية: **مصرع الماس**، بيروت، [الدار] الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨١.

إلى عبلة في الخيام أن عنترة في قتال أنس بن مدركة سيد بني خنعم فنالت من وسط السبي بأعلى صوتها وقد انتعشت روحها بعد موتها: «يا ابن العم لا أذاقني الله فقدك»...» من السهولة أن نلاحظ تعدد الرواة، وانتقال الخبر من صوت راوٍ إلى صوت راوٍ آخر. فالراوي الأول الذي ينقل الخبر بأكمله يعتمد راوياً آخر، هو هنا مجهول لم يعرّفه (يقال) ينقل بدوره خبراً محدوداً في سياق الحكاية. في هذا الانتقال يتم سرد قصصي نجد فيه تأخيراً لذكر المشهد المشار إليه على أن الحكاية قد تجاوزت هذا العمل إلى سجن أبو عبدو (.. ص ٦٥) كما أننا نجد فيه تكراراً لذكر مقتل وديع اليهودي الذي ذكر سابقاً (راجع ص ٦٥ و ٦٨ و ٦٩). لكن الراوي الثاني (المجهول) يعتمد راوياً آخر هو أبو عبدو الذي يعتمد بدوره راوياً رابعاً هو الذي ينقل إلينا أخبار عنتر وعبلة. يطرح هذا الانتقال المتسارع عملية استفهام حول شخصية الراوي المذكور في النص: هل هو أبو عبدو أم الراوي الذي يعتمده في الكتاب الذي يقرأه؟ مع ذلك نلاحظ في هذا الموضع الملتبس التباساً آخر يرتبط به. فالنص المنقول («ووصل...») يمكن اعتباره نوعاً من السرد المتساوي زمانياً مع زمن الحكاية («مشهداً») كما يمكن اعتباره نوعاً من التلخيص لما حصل في الحكاية المتضمنة... ونجد في هذا الاعتبار الأخير ليس فقط تناوب المشهد مع التلخيص (وصول الخبر... وصياح عبلة...) وإنما أيضاً هذا التناوب بين الأسلوب غير المباشر والأسلوب المباشر، وهذا المنظور المزدوج الذي يلجأ إليه في النمط السردي في انتقاله من الخارج إلى الداخل فالخارج ببساطة لا يجسر عليها الرواة الثلاثة السابقون هنا... وهذا الاختلاف هو مظهر آخر لاختلاف الرواة بين غياب عن المعطى الزمني ـ المكاني للحكاية وحضور فيه... نخلص من ذلك كله إلى أن الصوت الراوي حاسم في تحديد بقية عناصر المستوى السردي، وبالتالي يلعب دوراً متميزاً عن سواه في المساهمة في جمالية النص الروائي. وإذ نقصر بحثنا هنا حوله فإن ذلك يعد توقفاً عند أهم العوامل الفاعلة في جمالية هذا النص.

على كل حال تشير الرواية منذ مطلعها إلى هذا الدور. فمنذ الصفحة الأولى يبرز تساؤل لا يلبث أن يتحدّد الجواب عنه شيئاً فشيئاً على امتداد الصفحات اللاحقة، حتى يجد في الصفحات الأخيرة (الفصل الخامس من القسم الثاني) اكتماله النهائي. هذا التساؤل يتعلّق بهوية الراوي. فعندما تبدأ الرواية على النحو الآتي: «كان الماس بعبع الطفولة، وكنا نهدّد به، نحن أطفال حي العقيبة بدمشق، على مدار

سنوات طويلة من طفولتنا..» نتساءل نحن: «من يروي؟» - («من يحكي؟») - هل أن الراوي مجموعة من الأطفال؟ أو مجموعة من الناس يصعب تحديد عمرها إنما ذات طفولة مشتركة؟ وكيف لنا تصوّر راوٍ جماعي متعدّد على هذا النحو؟ بيد أن في اللجوء إلى جماعية السرد في مطلع الرواية، رغم ما تلبث أن تكشف عنه الفقرة اللاحقة، إشارة هامة إلى جماعية أخرى، إلى مجتمع تسعى الرواية أن تكون تعبيراً سردياً عنه، وفي سعيها هذا ترسم معالمه البارزة على أنه مجتمع «شعبي» يجعل الرواية بدورها في خانة القصص الشعبي كما هو شائع التداول. أما ذكر البعد الطفولي ففيه إشارة إلى طفولة جماعية، إلى بدائية ما، ليست البطولات والخوارق والأساطير... إلا بعضاً من سماتها.

إلا أن الراوي يتحدّد أكثر في الفقرة الثانية (ص ١١)، حيث يبرز «أنا» المتكلم معطياً للسرد طابعاً ذاتياً بارزاً. الراوي هنا يتفرّد عن تلك الجماعية ويتميّز دون أن يخرج من إطارها، فالأنا المذكور واحد من الأطفال المعنيين بـ «نحن» الفقرة الأولى، يصدق عليه ما ذكر عنهم. لكنه بالإضافة إلى ذلك يتمتع بخاصية تميّزه: ولعه بالماس. يبدو هذا الولع وكأنه مفتاح السرد، أو هو لولبه. فالسرد ينطلق من هذا الحب تحديداً أو أنه يدور حوله. مع هذا التحديد تتم إعادة تشكيل مطلع الرواية، فمصدرها ليس الرعب الذي كان يتملّك جماعة ما وحسب، وإنما هو أيضاً هذا الحب الذي لا ينفي ذاك الرعب وإن تعارض معه، كما لا تنفي الذاتيةُ الجماعيةَ وإن تعارضت معها وتميّزت عنها.

مع تحديد شخصية الراوي ومنطلقه الذي يعطي للسرد طابعاً خاصاً وشمولياً يتسلسل هذا السرد تباعاً في سياق لا يصعب التعرّف عليه. فهذا الراوي ينقل في الفصل الأول أخباراً بصدد شخصية أخرى هي الماس. الأخبار المقصودة هي حكايات روتها له شخصيات أخرى غالباً ما تكون شخصيات مختلفة عنها هي التي روتها لها بدورها. فالحكاية الأولى المتضمّنة مثلاً حكتها له أمه نقلاً عن أبيه (ص ١٢)، والحكاية الثانية رواها له أحد رفاقه عن أبيه (ص ١٣)، كما أن الماساً نفسه يروي بدوره لآخرين (ص ١٥) وإحدى أمهات الراوي ورفاقه تروي لهم أيضاً بعضاً من أخبار الماس (ص ١٧)... ورغم أن الراوي يلعب دوراً مباشراً في السرد في الفصل الثاني أكثر مما لعب في الفصل الأول، فإنه لا يكفّ عن اعتماد رواة آخرين لا يقومون هنا برسم خطوط متعدّدة تلتقي في مركز واحد هو شخصية

الماس، كما هو حالهم في الفصل الأول، وإنما يقومون بسرد قصصي إخباري يستعيد حادثة أو واقعة سبق ذكرها. والراوي يستعيدها من جديد لتوضيح ما هو ملتبس وغامض فيها، وليعطيها بعداً وأهمية جديدين مختلفين عما كان لها أن تتخذه في غيابه (ص ٣٠ ـ ٣٤: حكاية الماس قتله لحسنية ولأبي عجاج ينقلها عنه أبو العز لآخرين).

لكن واقعة القتل هذه التي تشكّل عصب الحكاية التي يشتمل عليها القسم الأول من الرواية تبدو لاحقاً غير مستوفاة السرد، عندما تروي شخصيات أخرى أخباراً عن وقائع وأوضاع لم يرد ذكرها في قصص الرواة السابقين. فالماس يطلب من أبي العز أن يروي للجميع، وبخاصة لأبي الود السبب الذي دفعه إلى قتل حسنية ولأبي عجاج (ص ٣١) ملقياً بذلك الضوء على عناصر كانت حتى ذلك الحين مجهولة، وهي تتصل بخيانة هنين المذكورين لأبي الود، لكن أبا الود عندما يصله الخبر يروي لأبي العز طالباً منه أن يروي بدوره عن حقيقة علاقته بحسنية (ص ٤٢ ـ ٤٤)، ثم ينتحر متأثراً بمقتل زوجته (ص ٤٤ و ٥١). وعندما يروي أبو العز للماس ما ذكره له أبو الود وظروف انتحاره مبيناً جوانب عدة من علاقته بحسنيّة كانت خفية على الماس، فإنه يدفع بهذا إلى الانكفاء والتشرّد.. وإلى نوع من الموت يتمثل في انسحابه من حياة الناس وانغماسه في حياة الوحدة والعزلة، التي لا يخفف من وطأتها بقدر ما يشير إلى أهميتها ما يبثّه لبعض الحيوان من أسى ولوعة يتملّكانه، كما يروي ذلك أبو خليل البساتنة. وأبو خليل ينقل في ما يروي ما رواه الماس نفسه لحصانه الأبيض (ص ٥٧) كاشفاً أيضاً عن جانب آخر على علاقة بمقتل حسنية ولأبي عجاج: عشق الماس لحسنية. فإذا بتنامي الحكاية وتفاعله يرتبطان مباشرة بطريقة في السرد ترتكز على التضمين القصصي، اعتماداً على رواة متعددين يتعاقبون متّصلين بحركة ديناميكة، تؤلّف بحد ذاتها خط التصعيد القصصي الدرامي الفاعل إثارة وتشويقاً في حكاية القسم الأول.

في القسم الثاني تعتمد الطريقة نفسها لرواية واقعة مماثلة تؤدّي بدورها إلى حدث فاجع: «مصرع الماس». فالراوي هنا يعتمد في الفصل الأول على رواية أبي عبدو (ص ٦٦) ليسرد حكاية قتله لعميل للفرنسيين، الأمر الذي أودى به إلى السجن. لكنه في الفصل الثاني يعتمد جماعة من الرواة (هم الذين «هكذا يروون» ص ٧١) ليروي عنهم كيف كان أبو عبدو يروي عن أحد رواة سيرة عنترة. ثم

يتعاقب الرواة المجهولون لاستكمال الوضع العائلي لأبي عبدو حتى مقتل ابنته امتثال على يد أخيها (ص ٧٧: بلغنا.. يقال..ص ٧٩: يقال... وروي...).

إلاّ أن القسم الأكبر من الفصل الثاني، وهو ينقل تفاصيل وأوضاع علاقة امتثال بالكولونيل الفرنسي، هذه العلاقة التي كانت سبب قتل أخيها لها... ينقله الراوي عن لسان الخياطة لور التي روت لضابط سوري روى بدوره لأبي العز (ص ٧٩ ـ ٨٠) ما تعرفه عن هذه العلاقة، بخاصة منها ما روته لها امتثال (ص ٨٩) والكولونيل (ص ٨٤ ـ ٨٥ و ٩٢). أما حادثة القتل ذاتها فينقلها الراوي في الفصل الثالث عن السجين نذير، كما سمعها هذا من عبدو نفسه داخل السجن (ص ٩٧ ـ ١٠٣). ونلتقي في الفصل ذاته بالرسالة التي كتبها الكولونيل المذكور لأبي عبدو كما ترجمها له مساعده ونقلها إلى المرسلة إليه ضابط السجن... (ص ١٠٤ ـ ١٠٧).

في الفصلين الأخيرين (الرابع والخامس) يتقدَّم الراوي (ص ١٢٠) وحده، دون الاعتماد على أي صوت آخر غير ذاكرته، ليروي ما سبق أن رواه للشرطة حول الصدام بين أبي عبدو والماس، وما سبق أن رواه له أبوه عن نتائجه موضحاً بعض توهّماته وبعض تساؤلاته حول الموضوع، وأخيراً ما ذكره له أبو عبدو نفسه حول حقيقة الصدام المذكور. وإذ تكتمل صورة الموت الذي أطاح ببطل الحي الأسطوري (الماس) يصمت الراوي، وتنتهي الرواية، مجهزاً بذلك على آخر ما التبس عليه حول تلك الواقعة (ص ١٢٣). هكذا يرتج الموت تلك الباب الذي فتحه الحب، والراوي الذي أطلق الحب لسانه وخياله، يجد نفسه وقد عقلهما إدراكه العقلي للموت، فتمتد الراوية من الطفولة إلى الرجولة، ومن الحب إلى الموت، ومن السذاجة إلى الحكمة. هذا هو باختصار الخط العام الذي يمضي به السرد القصصي في **مصرع الماس**.

وإذ تنتهي الرواية نستعيد عدد الرواة الذي ساهموا في نسج خيوطها، فنفاجأ بضخامته: أكثر من أربعين راوياً يرفدون الراوي الأساسي لحكاية بأكملها. فما هي دلالة هذا العدد الكبير من الرواة لسردٍ يحتل دون المئة صفحة من القطع المتوسط (إذا أهملنا من حسابنا بياض الصفحات...)؟

قد يكون في وضع شخصية الراوي ما يفسِّر ذلك. فهو الذي كان طفلاً في أواخر العشرينيات أو مطلع الثلاثينيات لهذا القرن لا يمكن له الإحاطة بشخصيات تلك المرحلة بدون الاستعانة بروايات الآخرين عنها، بل إن وضع بعض الشخصيات (أبي عبدو مثلاً أو الماس) يجد مركز ثقله في المرحلة السابقة على بدء الفصل الأول، أي

قبل طفولة الراوي الاساسي. لكن الرواية لا تتابع وضع هذا الراوي إلا بقدر ما له علاقة بأحداث الرواية التي ترتبط بالشخصيتين الرئيستين فيها الماس و أبي عبدو. إن كلاً من هاتين الشخصيتين تؤلف محوراً يدور حوله قسم من الرواية، دون أن تحتكر وحدها اهتمام السرد القصصي. فكل منهما ترتبط بمجموعة أخرى من الشخصيات في علاقات وأحداث متشابكة تنتهي إلى التقائهما معاً في نهاية الرواية. في هذا الخضم من العلاقات والأحداث تبرز شخصيات وأوضاع تحيل على أنماط من السلوك والتفكير، وعلى أحوال اجتماعية وتاريخية، تتتالى تباعاً في ما يشبه بانوراما تاريخية موجزة، بانوراما أناسية عن الشعب السوري كما يوجزها واحد من أحياء دمشق في الثلث الأول من القرن العشرين. هكذا يكون تعدُّد الرواة لجوءاً إلى وسيلة سردية توهم بالموضوعية والتجرُّد على طريقة القصص الإخباري القديم، واستعمالها في أكثر الحالات مناسبة لها وهي حالة القصص الشعبي. فكأن الراوي يثبت هنا وجهات نظر بالمعنيين الحقيقي والمجازي لأطراف عديدين، لا تتيح له كثرتهم وتعدّد زوايا رؤيتهم تقديم صورة زاهية ومزركشة لوضع ما وحسب، وإنما تتيح له أيضاً أن يتلاعب بالصياغة السردية على كثير من المرونة، الأمر الذي يمكّنه من إعادة تركيب وتنظيم مدهشة لعناصره. هكذا يمكننا أن نلاحظ الأثر السردي الذي يتركه الرواة في هذه الرواية على مستمعيهم من بقية الشخصيات. فالماس عندما ينتهي من رواية قصة العفاريت التي أرعبت الشرطة ينتهي إلى الضحك «بين شهقات الرجال حوله من متعجب ومستغرب ومعجب» (ص ١٦)؛ ويتمكّن الهلع أو الانفعال الشديد من أبي العز عندما يسمع حكاية الماس عن جريمة مقتل حسنية فيلهث ويرتجف بحدة (ص ٣٤ ـ ٣٥)؛ كما أن الماس نفسه يشهق ويختنق صوته ويتحجّر الدمع في عينيه (ص ٥٠ ـ ٥٢) عندما يروي له أبو العز ظروف وأسباب انتحار أبي الود. بالإضافة إلى الصورة المثيرة التي تقدّمها الرواية لشخصية الراوي أبي عبدو فيها، والتي تشكّل صلة مباشرة بقديم يعشش في خلايا الشعب وأحيائه.

سرد يحيط بسرد يتصل بآخر... ليحيط بعالم شعبي خاص بما يعتمل فيه من أساطير وبطولات وقيم... لكن هؤلاء الرواة المتتابعين المتسلسلين ليسوا مجموعة سديمية لا تتميّز عناصرها بعضها عن بعض بخط أو بلون... وإلا كان دورهم الفنّي ساقطاً. إذ إن براعة السرد تقوم أساساً على التنوّع والاختلاف، وأحياناً على تصادم سرد بآخر، تصادم لا يستبعد الموت أحياناً (الحقيقي مع أبي الود والمجازي مع الماس أو الكولونيل...).

فهل هناك من منطق عام يحكم تنظيم الرواية على هذا النحو، وتوزُّع رواتها في الأدوار المناطة بهم؟ هل هناك من أسس عامة تضبط سيرورة السرد العام باتجاه محدود وما هي دلالة ذلك كله؟

ثانياً: منهج السرد والرؤية الجدلية

لعلَّ أول ما يسترعي اهتمامنا إزاء هذا العديد من الرواة توزّعهم في نمطين: الأول، نلتقي فيه أولئك «المعروفين» أو المعرّفين منهم الذين يتمتعون بوضع شخصية محددة في الرواية (أمثال ألماس وأبي العز وأبي عبدو....)؛ والثاني، يجتمع ضمنه أولئك «المجهولون» الذين لا ينتسبون إلى شخصيات محدّدة في الرواية، وفي المقابل تنسب إليهم بعض الأخبار من حين لآخر (نعني بهم أولئك الذين تقصدهم أفعال مثل: يقال وقيل ويقولون وروي...).

الملاحظ أن حكايا هؤلاء لا تشكّل مادة إخبارية موثوقة بحد ذاتها. وإنها تأتي على أشكال ثلاثة. الأول أن يتقدمها ما يوحي بعدم صدقها، وتكون بالتالي نوعاً من الافتراضات والتخيّلات غير الصحيحة التي لا يلبث السرد لاحقاً أن يدحضها (من ذلك ما ورد في الصفحات ٣٧ ـ ٣٩: «سرت إشاعات أن ألماس مات في مكان ما، فقيل مرة (...) هناك من أدعى (...) إلخ...). الثاني أن تثبت ويكون السرد اللاحق تأكيداً لها، فيلعب بذلك الراوي المجهول دور الراوي الثقة (من ذلك ما ورد ص ٧: «بلغنا ذات يوم أن عبدو قتل امتثال...»). أما في الثالث فيجري إثباتها كما هي دون أن يحيط بها من قبل أو من دبّر ما يؤكدها أو ينفيها، وهي هنا رغم مجهولية مصدرها تخضع لسياق القصص الذي تأتي فيه. إلا أن الطابع المسيطر عليها هو طابع التضخيم والمغالاة والتخييل والاختلاق التي تحوّل أحداث القصص من وقائع عادية إلى معطيات أسطورية (من ذلك ما يروي بصدد وفاة زوجة أبي عبدو وبخاصة عن رائحة المسك والعنبر في جسدها التي كانت تزداد فوحاً كلما سكب الماء عليه عند غسله... ص ٧٨). هكذا تبدو حكايا «المجهولين» مرتبطة بحكايا «المعروفين» التي تعطيها قيمتها. ولمّا كانت هذه الأخيرة هي المهيمنة وهي التي تقدم المادة الفعلية للقص الروائي هنا، فإن دراستها هي دراسة لوضع الرواية ككل بشكل عام.

إذا كنا نلاحظ أن السرد القصصي يمكن أن يعتمد على راوٍ واحد مباشر (الراوي الأساسي)، أو على عدة رواة بحيث تنقطع غالباً علاقة الراوي بالحدث الذي

يتناوله، فإن بإمكاننا تمييز أوضاع ثلاثة للرواة بغض النظر عن تعدادهم، وذلك بحسب موقع الراوي الاخير المعتمد مصدراً أخيراً للحكاية. الراوي الأول هو الذي يمكن تسميته **بالراوي الغائب**، وهو الراوي الذي يسوق خبراً لم يكن حاضراً فيه باي شكل من الأشكال، ما عدا حضور الوهم والخيال طبعاً. يصدق هذا الوضع على بعض الرواة أمثال أبي الراوي الأساسي الذي عنه تنقل الأم حكاية ألماس والعفريت الطفل... (ص ١٢)، وإحدى أمهات الراوي ورفاقه التي تروي لهم حكاية ألماس مع العفريت الذي يتحوّل من حمار أبيض يركبه ألماس في القصة إلى قط أبيض يمتطي هو كتف ألماس في الإياب (ص ١٧ ـ١٨). والحكايا التي تأتي على هذا النحو تتميّز بانها ثانوية في السياق الحدثي للرواية، تلعب دوراً هامشياً يقوم على تعميق بعض الخطوط المرسومة أو تضخيم أحجام بعض الشخصيات. لكن هذا الدور رغم هامشيته مهم لانه يعطي للرواية جواً أسطورياً يقرّبها من الأجواء الواقعية الشعبية. لذلك لا نفاجأ بوجود راوٍ غائب ذي «حضور» متميز وقوي، هو راوي سيرة عنترة المكتوبة التي يقرأها أبو عبدو في المقهى (ص ٧٣ ـ ٧٦). فكأن الراوي الغائب في **مصرع ألماس** يرتبط بخط بعيد الغور يمتد تاريخياً إلى مرحلة مغرقة في البدائية والبساطة يشترك معها في الرؤية الخرافية والأسطورية للوجود.

مقابل الراوي الغائب هناك **الراوي الحاضر** في الحدث القصصي. لكن حضوره يكون على نوعين: الأول هو حضور الشاهد، والثاني هو حضور المشارك. **فالراوي الشاهد** هو الراوي الذي ينقل حكاية جرت أحداثها أمام سمعه وناظريه، ويكون حضوره لأحداثها غير فاعل أو مؤثر بحد ذاته في هذه الأحداث نفسها على اعتبار أنه لا يتمتع بأي دور فيها. وتدخّله حين ينتقل بالحدث المعني إلى وضع مختلف يشكل انقطاعاً نهائياً مع ما سبق. هناك عدد كبير من الرواة الذين ينطبق عليهم مثل هذا التحديد، ربما كان منهم أبو أحد رفاق الراوي الأساسي الذي أخبره حكاية ألماس وعفاريته مع الضابط الفرنسي (ص ١٣ ـ ١٤)، ومنهم ألماس الذي يروي لأبي العز كيف اكتشف خيانة حسنية وأبي عجاج لأبي الود وتأكّد منها تماماً (ص ٣٣ ـ ٣٤)، وأبو خليل البساتنة الذي يروي لرواد المقهى اعترافات ألماس الوجدانية لحصانه... (ص ٥٥ ـ ٥٦)، والراوي الأساسي الذي يروي حكاية صراع ألماس وأبي عبدو كما شهدها بنفسه... (ص ١٠٩ ـ ١١٩). الراوي الشاهد هنا يروي أحداثاً هامة، بل إن أهم أحداث الرواية تأتي عن طريقه. ومن الممكن القول إنّ راوي هذه الحكايات يقوم بسرد الوقائع كما هي عليه. عمله أقرب ما يكون إلى العمل

التوثيقي (أو التحقيقي)، حيث يبذل الراوي غالباً جهداً من أجل حضور حدث تلعب الصدفة دوراً هاماً في وقوعه أمامه. غالباً أيضاً ما يكون هذا الحدث ذا أهمية استثنائية في سياق الرواية ككل. الطابع العام الغالب على حكايات هذا الراوي هو الصدق. فهو يروي ما شاهده حقيقة، وما تم أمام حواسه بالفعل، دون أن يعني ذلك صحة الخبر قطعياً. فحضور الراوي كشاهد حضور جزئي منقطع عن سياق الحدث الذي يشهد، وبالتالي يأتي تعبيره الصادق عنه تعبيراً مجتزءاً كما هو حال الماس إزاء لقاء أبي عجاج بحسنية. فخيانة هذين لأبي الود ثابتة صحيحة، إلا أن التوقف عندها هو التوقف عند جزء من الحقيقة أو عند سطحها. كذلك هو الأمر في بقية الحكايات، وبصورة خاصة حكاية الراوي الأساسي الذي يحضر صراع الماس وأبي عبدو كشاهد، فقد نقل الراوي هنا ما شهد، ما رأى وسمع، وهو حقيقي، ولكنه أيضاً مجتزء وسطحي كما سيتبيّن لاحقاً. فالراوي الشاهد يقع غالباً فريسة خطأ ما، ويعود هذا الخطأ إلى قصور ليس في الحواس وإنما في الدلالة العقلية التي يتوصّل إليها الراوي المشاهد. هذه الدلالة التي تبدو قاصرة أو خاطئة لواحد أو أكثر من الأسباب الثلاثة الآتية: الأول، القصور العقلي في إدراك المعطيات الحسية، وبخاصة المرتبطة منها بالنظر، بحيث يظن المشاهد أن ما تنقله إليه عيناه حقيقي ثابت! والأمر هنا أشبه ما يكون بالسراب الذي يظنه المشاهد ماء، وهو ليس كذلك بالعقل لا بالنظر، هذا العقل الذي يتيح استيعاب وإدراك معطيات النظر ومواده. هذا هو حال الراوي الأساسي عندما حضر اقتتال الماس وأبي عبدو، أو كما هو حال أبي أحد رفاقه (؟) الذي نقل إليه قصة الماس وعفاريته التي حمته من الضابط الفرنسي وجنوده... والثاني، ما سبق وأشرنا إليه من انتزاع عابر لحدث من سياقه، بحيث يشكّل الاكتفاء به تشويهاً لحقيقته الكلية، كما هو حال الماس مع حسنية وأبي عجاج... والثالث، يكمن في هذا التأويل الذي يجعله البعض لما يشاهدون، مثل الراوي الأساسي عندما يحكم أن الماساً وأبا عبدو قتلا بعضهما (ص ١١٩)، أو الخياطة لور التي تحكم على الكولونيل بالعجز لأن زوجته تمارس الجنس مع بائع الحليب... (ص ٨٢). لعلَّ أكثر ما يكون متماثلاً مع وضع هذا الراوي هو وضع المحقّق الذي يتوصّل بدوره إلى حقائق ليست خاطئة بحد ذاتها ولكنها جزئية وسطحية كذلك، كما هو حاله عند التوصل إلى اتهام الماس بقتل حسنية وأبي عجاج (ص ٢٦). هذا المحقّق هو الذي يعتمد أيضاً حكاية الراوي الشاهد بصدد مقتل الماس (ص ١٢٠). فكأن هذا النمط من الرواة يرتبط بخط مختلف ومناقض لخط الراوي الغائب. فهو

يتصل بالحاضر والمحدث، وبكل ما يتعلّق بهما من سلطات ومؤسسات، وما يتعلّق بهما أيضاً من طرائق في **البحث والتحقيق**، وبالتالي في العيش وعلاقاته.

مع **الراوي المشارك** نصل إلى النمط الثالث والأخير من هذا النوع من الرواة. ميزة هذا الراوي أنّه يقوم بسرد قصصي لوضع شكّل أحد عناصره، أو لحدث كان أحد أطرافه الفاعلة. مقابل الراوي الغائب الذي لا وجود له البتة في الإطار الزماني ـ المكاني للحدث، ومقابل الراوي الشاهد الذي يحضر فيه زمانياً ـ مكانياً من خارج، يبرز الراوي المشارك كشخصية قائمة في الإطار الداخلي للحدث تؤدّي دوراً في تحديد مساره. إذا كان الراوي الغائب يلتزم الحكايا الخوارق والأساطير، والشاهد يتتبع الحقائق المجتزأة، فإن الراوي المشارك يأتي لينجز الخبر كما أنجز العمل، ليحمل الحكاية المتكاملة، وليتوصّل إلى الحقيقة الكاملة التي تعرف معها الحكايا نهاياتها القصصية. تكمن قيمة هذه الحكايا بمصدرها الذي يتمتع بموقع محظي من الأحداث المتناولة، والذي يتيح له معرفة استثنائية بها، كما تكمن بما تدخله هذه المعرفة من إعادة نظر في الأحكام المرتبطة بحكايا رواة آخرين، إعادة نظر هي في النهاية إعادة إنتاج أو توليف لهذه الحكايات من زاوية جديدة وبمفهوم جديد[٢]. الرواة من هذا النمط عديدون، منهم الماس حين يروي لبعض رواد المقهى قصة عفاريته التي أخافت الجنود... (ص ١٥)، والماس أيضاً حين يروي لأبي العز لماذا وكيف قتل حسنية وأبا عجاج... (ص ٢٩...)، وأبو الود الذي يحكي لأبي العز عن علاقته بحسنية وموقفه من قتلها (ص ٤١...)، والكولونيل الفرنسي الذي يروي كتابة لأبي عبدو حقيقة علاقته بابنته امتثال (ص ١٠٤...)، وأبو عبدو الذي يحكي للراوي الأساسي كيفية التقاتل الذي تم بينه وبين الماس (ص ١٢٣)[٣]... إلخ. فكل من هذه الحكايات تغيّر جذرياً كل المعلومات أو المعطيات القصصية السابقة عليها. فحكاية الماس مثلاً تبدّد وهم العفاريت كما تراءت للجنود ولأبناء الحي... وهو الذي يوضح الصلة بين جريمتي قتل حسنية وأبي عجاج... وأبو الود يبدّد الوهم حول موقفه من حسنية... والكولونيل يبيّن أن امتثال كانت زوجته... وأبو عبدو يوضّح أن الماس لم يكن يؤذيه... جملة من الحقائق ترد على ألسنة هؤلاء الرواة لتطيح بما

---

(٢) إنها أيضاً إعادة نظر في الأبعاد الفكرية والآثار العملية التي تشير إليها علاقة هذه الحكايا بسواها من حكايات الرواة الآخرين.

(٣) تتميّز كل من هذه الحكايا بأنها تحمل في طياتها موقفاً أو حكماً خاصاً لراويها.

سبق وبدا أنه حقيقي. هذه الحقائق تأتي على شكل بث لأسرار كان الرواة المشاركون وحدهم يعرفونها. وفي إعلانها يفضح أيضاً ذاك الجانب الخفي الذي فات حواس الراوي المشاهد أو الراوي الغائب، وتستقيم الحكاية في صورتها الناجزة والنهائية.

إن إعادة النظر التي تستدعيها حكايا هذا النمط في ما سبقها من حقائق تتضمّن حكماً قاسياً ليس على نمط التفكير الأسطوري الذي تتصل به حكايا الراوي الغائب، بل أيضاً على نمط التفكير السائد والراهن الذي ترتبط به حكايا الراوي الشاهد. وإذا كان الحكم على الأول هو دحض كامل له ودفع للتخلّي عنه باتجاه الواقعية (حكاية ألماس عن العفاريت)، فإن الحكم على الثاني إدانة له ولما يحتويه من سطحية وتسرّع وتحجّر وظلم، وإلحاح عليه بالتقصّي والتعمّق والتحرّر والعدل (حكاية الكولونيل وحكاية أبي عبدو...). فكأن هذا النمط الثالث من الرواة يرتبط بخط ثالث متميّز عن سابقيه ومتقدّم عليهما، باعتبار أنه يزاوج بين الفعل والقول، بين «الرواية» و «البطولة»، بين شخصيتي القائم بعمل والراوي له... ومن هنا ربما كان مصدر غناه؛ إذ إنّه يعتمد التجربة والتحليل ليصوغ وضعاً جديداً أفضل أو أسلم من السابق. إنه باختصار دعوة لعمل واعٍ ومتزن، ولوعي عملي ومنفتح، دعوة لتغيير ينجز قطيعته مع أي فكر متهافت ومع أي ممارسة قمعية لينتصر للحياة والحب والحرية.

إلاّ أن منهجية السرد هذه، التي تحكم الرواية بأكملها على مستوى صوت الراوي الحاسم التأثير، تبدو وكأنها تتضمّن رؤية فكرية أو وجهة نظر جديرة بالاستخلاص.

إن تداخل أصوات الرواة كما قدّمنا صورة أولية وعامة عنه، في وسمه جمالية الرواية بطابعه الخاص والمثير، يبدو مرتبطاً بتداخل آخر موازٍ له سبقت الإشارة إليه ويمكن إيجازه على الشكل التالي: تبدو أصوات الرواة الثلاثة وكأنها أصوات فنية لمضمون فكري ـ اجتماعي يطرح مشكلة الحقيقة في أبعادها الثلاثة: الأسطوري والواقعي ـ العقلاني والواقعي ـ الإنساني الذي يأخذ بعين الاعتبار البعد النفسي كعنصر مكوّن وفاعل. لكن مسألة الحقيقة هذه تبدو وكأنها مطروحة أيضاً على مستويات ثلاثة بصورة جدلية، بحيث تتداخل وتتوازى في كل منها أبعاد ثلاثة خاصة بها تجد في أبعاد الحقيقة المذكورة وفي أصوات الرواة أصداءها المقابلة.

أول مستوى يتعلق مباشرة بهذه المسألة هو مستوى المعرفة العقلانية، حيث يجري تأكيد على تعدّد أبعادها، فنجد البعد المتوارث والمتناقل فيه يرتبط بالبعد الأسطوري وصوت الراوي الغائب، والبعد العلمي المعاصر والمحدث الموازي للبعد الواقعي العقلاني وصوت الحاضر الشاهد، وأخيراً البعد الاختباري والتجريبي المقابل للبعد الواقعي الإنساني وصوت الحاضر المشارك. في المستوى الثاني نجد قضية القيم الأخلاقية هي المطروحة بأبعادها الثلاثة المماثلة في موازياتها لبنية المعرفة العقلانية ومقابلاتها تباعاً. فالبعد الأول يخص القيم التقليدية المتحجّرة البائدة، والثاني يتعلّق بالحرية الحديثة الراهنة منها، والثالث بضرورة قيم متطوّرة جديدة تقوم على التحرّر وتنتصر للحب، وكان اندراج الرواية على هذا النحو، في هذا المستوى القيمي، هو بحد ذات انتصار للحياة على الموت وللحب على القمع. أخيراً في المستوى الثالث نلتقي الطرح الإيديولوجي في أبعاده الثلاثة التي تستلزم أكثر من أي مستوى آخر موضوع السلطة: البعد المتعلّق بالتراث الحضاري، وذاك المتّصل بالتكنوقراطية (والتاريخية..)، وذلك المرتبط بالديموقراطية الإنسانية وفيه تضمين لمواقف متفاوتة من الاستعمار: صراع دموي، تعاون وأذى متفاوتان، لقاء حضاري - إنساني.

إذا كانت الرواية على مستوى الراوي الأساسي الذي يكرّر هذا التنظيم الثلاثي في تحوّله من مردّد غائب، إلى مشاهد ناقل، إلى مشارك يخبر، تستعيد مجدداً هذه البنية الثلاثية، فإن ذلك يؤكد أن البعد الجمالي الخاص بها كامن أساساً في هذا الغنى والعمق اللذين يسمان منهجها السردي، واللذين ينتجان عن بنية جدلية تتتابع فيها المستويات المتعددة للقصص، وتتعاقب متداخلة ومذكّرة بالبنية «المفتوحة» و «المتحركة» كما يسمي أمبرتو إكّو (Umberto Eco) بعض أهم الأعمال الروائية العالمية.

الحرب والنص، أسئلة القتل والقص:
«الوجوه البيضاء» لالياس خوري

السيف أصدق إنباءً من الكتب ... في حده الحد بين الجد واللعبِ
بيض الصفائح لا سود الصحائف في ... متونهنَّ جلاء الشك والريب (. . .)
كم أحرزت قضب الهندي مصلتة ... تهتزّ من قضب تهتزّ في كثب
بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت ... أحقّ بالبيض أتراباً من الحجب[1]

تمهيد

إذا كان لنص روائي أن يصدق عليه الحكم بأنه «مغامرة خطاب» أكثر مما هو «خطاب مغامرة»، فإن رواية الياس خوري الأخيرة[2] تبدو من بين أجدر النصوص الروائية العربية بذلك. ففي **الوجوه البيضاء** يطرق خوري آفاقاً مثيرة في العمل الروائي ندر أن بلغها مجتمعةً روائي أو قاصّ قبله. وليس اجتماع عناصر تقنية روائية عدة في هذا النص هو المثير بحد ذاته، وإنما مزجها على هذا النحو الذي تأتي فيه، حيث يتداخل الغرائبي بالواقعي والعبثي بالمنطقي، ويختلط الإخبار بالأخبار والرواة بالشخصيات والحوار بالمناجاة، في سرد قصصي تتنازعه لغة التقرير والشعر وهو يصوغ عالم الأحداث والكلمات، بسحر محترف يقدّم حتى الاستخفاف، ويتردّد بحذق المنمنم، هو الذي يجعله نتاجاً طليعياً حيث يستدعي قول

---

(١) **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي** (٤ مجلدات) تحقيق محمد عبده عزام، [القاهرة] دار المعارف بمصر ١٩٦٤؛ المجلد الأول، ص ٤٠ و ٧٢.

(٢) الياس خوري: **الوجوه البيضاء**، بيروت، دار ابن رشد؛ الطبعة الأولى، تموز ١٩٨١؛ الطبعة الثانية، مؤسسة الأبحاث العربية؛ بيروت ١٩٨٦.

الفكرة تفكّراً في القول، وملاحقة الحكاية الممتعة التحاقاً بمتعة الحكي أو حكياً عن متعة اللحاق. فكأننا إزاء تلك الشبكة التي ينسجها القص في إخباره وحكاياه أسرى هذا الكلام المتشابك وإزاءه في حلبة القول، لا مناصّ من مجابهته وبالتالي مجابهة الذات والعالم عبر اللغة. كأننا، على هذا النحو، في حرب القول الذي يستفزّنا باستمرار، نحاول أن ندرك نصراً أو خلاصاً بكلام قادر.

لكن «الحرب خدعة»، واللغة مجاز، والانتصار متعة أو العكس. ما همّ ما دام النص نفسه لا يكفّ عن إعادة النظر في وضعه، ولا تكفّ الأجوبة عن طرح الأسئلة، ولا يكف التحقيق عن الحيرة! بيد أن ذلك يستبعد أول ما يستبعد دور الحكم. فهذا النص يعلن أنه خارج المحاكمات، ولا يكفّ عن التملّص والهروب إلى أمام ـ إلى أين؟

هو الذي يقول الشيء ونقيضه، وهو الذي يصل ويفصل، يفسّر ويبهم، يسهب ويوجز، يدقّق ويغفل، يبني ويهدم، يقيم التعبير ويكسره... يذهل بقدر ما ينهك، يبدو مع ذلك كله متماسكاً متناسقاً، تشدّه خيوط من التوتّر القصي تتجاوب إيقاعاتها في وحدة جامعة لا تتخذ من المكان وحسب، ولا من الزمان فقط، محورها الفاعل، بل إن هذا المحور القائم أساساً في الرؤية الشاملة للوضع والمرحلة ـ هذه الرؤية التاريخية للعالم كما يتناول النص تحوّلاته وصراعاته ـ لا يكتفي بها لتحقيق بنائه، بقدر ما تحيل هي بالذات على القص نفسه في بنية سرده وفتنة النسج الذي تستقيم به باعتباره الهم الأساسي للتعبير وغاية الكلام نفسه. هنالك تشديد، إذا أردنا، على أن يكون «للبنية الفوقية» للنص الدور الرئيس، وهي التي تشكّل المستوى الذي تعبّر فيه «البنية التحتية» الأساسية عن وضعها. لذلك يبدو توتّر النص بأكمله واحداً، توتّراً في الحكاية التي تنغلق على بدايتها وتتجمّع عند انطلاقها، وتوتّراً في السرد الذي ينتظم في وحداته الكبرى والصغرى في دوائر مغلقة؛ كأن الكلام يكتفي بذاته، وكأن السرد استعراض لقدراته الفنية قبل أن يكون عرضاً لوقائع الحدث أو الأحوال الشخصية، مما يجعل من التعرّض لهذا النص تعرّضاً إشكالياً لا يخلو من التباس موضوعه نفسه.

أولاً: ماذا يحدث؟

إن السؤال التقليدي (ماذا حدث؟) هو الذي يتبادر إلى ذهن قارىء إحدى الروايات في محاولته الإحاطة بموضوعها. ذلك أن مضمون الحكايا بما يعنيه من وقائع وأحداث وأفعال تأتيها وتتعرّض لها شخصياتها هو الذي استحوذ على اهتمام

قرّاء القصص والروايات ومعظم نقّادها. وحتى زمن قريب ـ ما قبل حوالى ربع قرن ـ ندرت معالجة نصوص هذه الأخيرة معالجة فنية تلحظ فيها خصائص شعريتها المتميزة، وغلب على معظم المقاربات سمة الإحالات الإيديولوجية أو الاجتماعية على تفاوت في مستوى المعالجة والمنهجية والجدوى. ولما كانت القيمة القصصية لهذه النصوص تتعدّى ما تقوله إلى الصيغة أو الطريقة التي تقوله فيها، فلا شك أن ظلماً كبيراً لحق بها من جرّاء إهمال هذا البعد «الشكلي» الذي يكمن فيه جانبها الإبداعي أساساً. ربما كان تأكيد هذه الوجهة الأخيرة أحد دوافع عمليات التجديد القصصي والروائي، حيث مضت بعض النصوص إلى إسقاط «الحدث» فيها لتبرهن أن قيمتها الجمالية تتخطّاه، بل إنها تتمتّع باستقلالها الذاتي عنه.

في الوجوه البيضاء إصرار على التنبيه إلى نمطها الخاص في القص. فهي التي لا تكفّ عن سرد الأخبار ورواية الحكايات ونكر الأحداث، لا تكفّ أيضاً عن إبراز أسلوبها المتميّز في القص والسرد على أنه هو المجال الإبداعي الفعلي. إن **كيفية رواية الخبر تتقدّم في الأهمية على المخبَر عنه** دون أن تسقطه، بل إنها تعطيه بذلك ألقه الأرقى. وإعلان هذا الأمر يتّخذ صيغاً متعدّدة لعلَّ أهمّها ما يرد في مطلع النص وما تدلّ عليه بنيته العامّة.

أ ـ التوطئة: بنية مطلع؟

من الملاحظ أن هناك تقديماً للنص الروائي لا يخلو من دلالات مهمة. فإذا تجاوزنا الإشارة «التقليدية» التي يفتتح بها النص الروائي[٣]، فإننا نجدنا إزاء تقديم

---

(٣) يمكن للمتمعّن في التنبيه الوارد ص ٥ («الأحداث والأماكن والأسماء في هذه الرواية هي من خلق الخيال...») أن يمضي إلى استنتاج يعتبره فيه تنبيهاً إلى عدم الوقوع في شرك الواقعية المبتذلة والإحالات الميكانيكية، وإلى الاهتمام بالمادة الإبداعية ذاتها التي لا تتعدّى النص للّاحق الذي وحده يعطي للتنبيه المذكور مغزاه. بيد أن المسألة كلها قد تكون تردداً تقليدياً وهو مقصود بالمعنى التهكّمي الساخر: تهكّم على القول نفسه، وسخرية من موقعه الذي يؤثر الحكم على النص نفسه، وبخاصة إذا كان هذا الأخير لا يكفّ عن تكذيبه. ثم إنه في النهاية يبقى خارج النص الروائي الفعلي، وبالتالي لا يمكن اعتباره مطلعاً له بالمعنى البنيوي.

لكن هذا التهكّم لا ينفي الصلة التي يقيمها النص بما سبق من نصوص روائية (راجع على سبيل المثال التعبير المماثل شبه الحرفي الوارد في رواية جبرا إبراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود** الصادر، عن دار الآداب في بيروت، الطبعة الأولى شباط ١٩٧٨، ص ٥). كأنه بذلك يعلن مرجعاً وسياقاً وانتماء، وعبر ذلك يدخل حيّزاً من نظرة النص الروائي إلى ذاته سنلحظ أهميته في ذلك الاهتمام الذي يوليه النص للتعبير فيه.

لهذا النص هو جزء منه وفي الوقت نفسه منفصل تماماً عنه. ومجيئه على هذا النحو يمثّل تشكّلاً أولياً قد يكون لاختياره صلة ما بتشكل النص نفسه.

فالراوي الأساسي يعتمد رواية لا «يسندها»، فالمهمّ هنا هو «المتن» ذاته. هناك إذاً انزلاق من مستوى سردي (أول) إلى مستوى آخر (ثانٍ). في هذا المتن المذكور لا يتأخّر راوٍ جديد عن الظهور ليروي قصته، وهي قصة محورية لا بأحداثها وحسب، بل بالأثر الذي تتركه حكاية هذه الأحداث على بقية الشخصيات أيضاً. لكن هذا الوضع يدخل إلى النص مستوى سردياً جديداً (ثالثاً). يمكن القول إن الشكل التضميني الذي يأتي به القص لا يشكل نوعاً من التركيب الخارجي الذي لا يتعدّى التقديم أو التأخير، بل إن لهذا الشكل دوراً قصصياً يؤدّيه ويفعل حدثياً في الحكاية ذاتها.

الطريف هنا أن الراوي الثاني يعتمد شخصية قصصية فريدة هي السيد يسوع أو النبي عيسى المسيح الذي يعرف بمعجزاته الخارقة، وبخاصة منها إحياؤه الموتى! ويتمثّل هذا الإحياء هنا في كلام الجمجمة النخرة. فالقص من الموت ـ القتل؟ ـ يبدأ، ويكون إعجازاً في هذه المقدرة التي يتبدّى فيها على إحياء الميت ـ وبعث القتيل؟ ـ إنه الصيغة التي تجتمع فيها معجزات النبوة المسيحية والإسلامية، وكأنه كلام نبوي جديد يعلن عن نفسه. فالقصّ يكون بمقدرة إلٰهية، يعلن مكاناً وزماناً وأفعالاً، ولكنه أيضاً يعلن حكمة. إلا أن هذه الحكمة ملتبسة. فالحياة الطويلة الغنية التي حققت ملذّات وطموحات صاحبها بشكل عظيم لم تكن إلا «كحلم النائم»! والالتباس يعود إلى طبيعة التشبيه، إن من حيث النوعية (اللذة) أم من حيث الكمية (الزمن) أم من حيث اجتماعهما معاً. في جميع الحالات هناك مساواة بين الحياة كحقيقة وبين الحلم كوهم، وبالتالي يصبح العكس صحيحاً. أي أن حلماً متوهّجاً لا بدَّ يساوي حياة مماثلة لحياة الملك بلوان!

لكن هذا الفهم لا ينهي التباس الحكاية. فالتنبيه على عدم الاغترار «بالدنيا» يتضمّن على الأرجح دعوة إلى الزهد بها والاهتمام «بالآخرة». ومهما كان الأمر فإن مآله إلى التباس أكثر تعقيداً يتصل بالسؤال التالي: لماذا بكى عيسى «بكاءً شديداً حتى غشي عليه»؟ وهو سؤال يشرع المجال أمام أسئلة يصعب حصرها، وهي لا تتعلّق بقصة الراوي الثالث (الملك بلوان) وحسب، بل بقصة الراوي الثاني أيضاً لتحيل الخبر بأكمله على البحث والتداول، ولتطرح كذلك موقع وموقف الراوي الأول

والنص بأكمله. وليس التصديق أو التكذيب إلّا الجانب الأوّلي من هذه القضية التي لا يتيح انتزاع النص كما هو وارد البت بشأنها.

من الواضح أن قراءة النص يمكن أن تكون متعدّدة بتعدّد القراء. فلو افترضنا أن قارئاً مسلماً مؤمناً تعرّض له، فإنّه سوف ينظر إلى الحكاية الواردة فيه على أنها ممكنة، وأنها مدعاة تفكّر للاستفادة من الحكمة التي تحملها والتي تصبّ في النهاية في الدعوة إلى التقوى والاهتمام بالقيم الإسلامية والعمل في ضوئها على أكثر ما يكون من التواضع والصلاح. أما إذا كان القارىء ملحداً فسوف يعتبرالحكاية من الخرافات التي تسلّي وتغري بطابعها الجريء على استحداث وقائع واستثارة عوالم، ولا تنزع بدائية الخيال عنها جماليتها، وإنما هي تحدّد سمات هذه الجمالية والمقاييس الخاصة التي تحكم نتاجها.

بين هذين الموقفين المتطرّفين تقوم جملة من المواقف الأخرى التي يمكن لها أن تجد قراءاتها المتميّزة عن السابقتين. إنما في جميع الحالات هناك حد أدنى من القاسم المشترك بينها جميعاً يتعلّق بإعطاء قيمة فنية للخبر بحد ذاته وبغض النظر عن الأحكام التي يمكن أن ترد بصدده. ربما كانت هذه القيمة بالذات هي التي دعت الأبشيهي إلى إيراده في كتابه الذي يدلّ عنوانه على البعد الفني الذي حكم اختياراته وسوقه للحكايا والأخبار المثبتة فيه. **المستطرف في كل فن مستظرف** يشتمل على مختارات لأخبار الصالحين يجمع بينها طرافتها بناء على مقاييس العصر كما تمثّلها صاحبه، وعلى فرائد ونوادر شرطها الوحيد اتّسامها بالظرف والطرافة كما كانا معروفين بحسب ما يرى المؤلف.

ولكن هل تقول **الوجوه البيضاء** شيئاً مختلفاً عن ذلك؟

من المثير أن نلاحظ أن راوي **الوجوه البيضاء**، كما يسائل عيسى ـ عبر الله ـ «جثة» بلوان، يسائل هو «جثة» خليل جابر ـ عبر المعلومات والوثائق التي تمكّن من جمعها عنها... وكما يؤلّف الموقف الأول خبراً قصصياً يؤلّف الموقف الثاني رواية قصصية، **فالعمليتان متماثلتان** وإن جاءتا متميّزتين في سيرورتهما ومآلهما.

ب ـ المطلع: توطئة بنيوية

يبدأ «المدخل» الذي يوطّىء للفصول السبعة اللاحقة ويشكّل معها النص الروائي الفعلي على النحو الآتي:

«هذه ليست قصة، وهي لن تلفت نظر القراء بشكل خاص، فالناس مشغولون في هذه الأيام بقضايا أكثر أهمية من قراءة القصص أو الاستماع إليها، والناس معهم كل الحق. لكن القصة حدثت.

والحقيقة أنها لم تحدث هكذا، فقد قرأت في أحد الصباحات خبراً صغيراً في الجريدة «جريمة قتل مروّعة في منطقة الأونيسكو» ولا أعلم لماذا كلما قرأت كلمة مروّعة تقفز إلى ذهني كلمة رائعة، فانطبعت العبارة في ذهني هكذا: جريمة قتل رائعة في منطقة الأونيسكو» (ص ٩).

في هذا المطلع إشارات عدة تطرح مسألة القص والتعبير القصصي كمحور أساسي في العمل الروائي. فالإنكار المعلن حول هوية النص هو بمثابة إعلان لنفي الصفة القصصية عنه. ولكنه وهو ينفيها يؤكّدها ضمناً بتأنيث الضمير الذي يرجح رجوعه إلى القصة نفسها! يؤكّد هذا الترجيح سياق التعبير اللاحق الذي ينتهي إلى إثباتها بشكل حاسم. إلا أن هذا الإثبات هو إلى حد كبير نظرة جديدة للقص تجعله هو بعينه حدثاً، بدل أن يكون كما في المفهوم التقليدي رواية أو قص حدث وتتبّعه. فما حدث ليس عملاً قائماً قبل القص يأتي هذا الأخير لاستعادته وتقديمه، بل إن ما يحدث هو ما يقص، أو إنّ القص هو **الحدث الفعلي**. يضاعف من هذا الإثبات تشابك الأزمنة على مستوى التعبير القصصي بحيث ينتقل هذا التعبير من الحاضر المحقّق إلى المستقبل المطلق فالحاضر المحدّد قبل أن ينكفىء إلى الماضي، وذلك كلّه في عبارة واحدة! كأن النص يعلن منذ بدايته محور الاهتمام الذي يجدر التوجّه إليه. كأنه في هذا التردّد بين النفي والإثبات، وفي هذا التداخل الزمني، يعلن قلقاً يدعو قارئه إليه؛ وموضوع هذا القلق، أو **القضية التي يجدر أن تشغل** بال القارىء وتستدعي اهتمامه هي **النص القصصي** نفسه، ما يقال وما يروى، ما يحدث وما يبدع بالرواية.

القول القصصي ينسج سرده على مقولاته، وليس الحديث عن حدث ما إلا تبريراً للحديث ذاته. فما يقال عن القرّاء والناس لا دور له حدثياً في سياق القص، وهو يأتي ليلتحق بما ينكر عن القصة وحدوثها اللذين يتخطيانه دون اهتمام ينكر. إنما قد يعتبر هذا التجاوز تجاوزاً للمرسل إليه المفترض، ولا يتعلّق بالتالي بموضوع المرسلة بحد ذاته. بيد أن هذا الموضوع ذاته يحيل على القص أيضاً مجدّداً عندما تكون حقيقة الحدث قراءة خبر في جريدة، أي اعتماد رواية أخرى. في هذه الإحالة

من الراوي الأول على الراوي الثاني يجري تضمين السياق القصصي حكاية يرويها الأخير. وفي هذا التضمين ينطلق القص من القتل ليتحقّق بذلك كنص قصصي.

فالقتل هو الباب الذي يلج منه الكلام ليعلن عن نفسه أكثر مما يعلن عن الجريمة نفسها. وليس تعامل الراوي معه إلا صيغة مماثلة لتلك التي يدعونا إليها: نظر في النص الإخباري نفسه أولاً وتمعّن فيه لاستنتاج موقف ذاتي منه. وإذا كان موقف الراوي موقفاً انطباعياً ذاتياً، وهو موقف معظم القرّاء إجمالاً، فإنه ليس الموقف الوحيد. فما انطبع في ذهنه قد يختلف عما ينطبع في ذهن سواه، عدا عن أن البعض قد يتمعّن أكثر أو يتأمّل بشكل مختلف.

لكن الرواية من أولها إلى آخرها لن تكون في سياق التكامل الذي تأخذه إلا شكلاً لذلك الانسياق الذي يأخذ الخبر فيه(المخبر عنه) الراوي الأول فيمضي فيه إلى أرجائه المختلفة، إلى تشكّلاته المتنوّعة كما يلي[٤]. وإذا كان للمدخل من دور فهو تحديد الإطار الذي يجري تعيين قراءة النص على أساسه. في المدخل يستدعي الخبر خبراً آخر، والقتل قتلاً (أو موتاً) آخر، فتتكاثر الحكايا بتكاثر الجثث التي تبدو دوماً شرطها اللازم. فتميّز شخصية أبي شهلا مثلاً يأتي من موته الذي يصوغ خبره، وكذلك هو الحال بالنسبة للصبّاغ جار الراوي الذي يجد في الجثث عنصر تسلية واهتمام، فيتابعها وسعه[٥]. لكنه يؤكّد مجدّداً على أهمية القص ذاته في إعادة النظر المتجدّدة بما يكتبه من ناحية[٦]، وفي النصيحة التي يعطيها للقارىء من ناحية ثانية. ففي هذه الأخيرة تمييز واضح بين الخبر والإخبار. فمن كان يسعى للحصول على الخبر بإمكانه ذلك بطرق عدة يذكرها الراوي (قراءة تقرير الطبيب، حديث الزوجة...). ولكن الراوي الذي يقدّم المعلومات التي جمعها عن الخبر المذكور يعترف بالحيرة الكاملة[٧]، وهو إذ يؤكد عدم اتّهامه أحداً يشير إلى «أن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ١٣) نازعاً بذلك بشكل حاسم أيَّ بعد آخر

---

(٤) يقول الراوي في الفقرة اللاحقة: «ثم وجدت نفسي أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة»... (ص ١٠).

(٥) «... تابعت أخبار الجثة» (ص ١٠).
«قلت أتسلّى بالجثة»... (ص ١١).

(٦) يكرر موقف المطلع: «وأنا الآن أكتب القصة، وهي ليست قصتي...» (ص ١١).

(٧) يقول:... «بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسي حائراً...» (ص ١٢ـ ١٣) «وأنا في الحقيقة، أجد نفسي أمام الحيرة الكاملة» (ص ١٣).

يتعدّى النص، حتى ولو كان حكماً على مضمونه ذاته، مشدّداً على التعبير القصصي كمركز اهتمام رئيس. فهل يمكن لقارىء أن يهمل هذه الإشارات المتعدّدة التي تكرّر هوية المرسلة من قبل صاحبها دون أن يخون النص في جانب مركزي فيه؟... **وليست النبرة الساخرة** التي تلوح من خلال التعبير إلّا تأكيداً على ضرورة الانصراف عما يروى إلى كيفية روايته.

ولو أننا اعتبرنا القتل مناسبة القول ـ القص، والمطلع تأكيداً له كبنية عامة **للنص باكمله**، فإننا نلحظ إصراراً على هذا الاعتبار، إذ إنّ النص لا يكتفي به في مطلعه العام وحده، بل إنه يكاد يجعله أساساً في كل فصل من فصوله السبعة. بذلك يتعدّد المطلع العام هنا ليشير إلى هذه الحقيقة المحورية في النص التي هي أولى سماته الأساسية.

فالسيدة نهى ـ أرملة خليل جابر ـ تبدأ الفصل الأول بالقتل الذي لا يفتتح قولها وحسب، بل يحدد أيضاً البداية والنهاية لمجال هذا القول نفسه. فكلامها يندرج بين موتين: الموت الأول (مقتل ابنها) والموت الأخير (مقتل زوجها)[٨]. والفصل الثاني يبدأه السيد علي كلاكش من الجريمة: من مقتل خليل جابر بالطبع، وإنما أيضاً من القتل الذي كان فاعليه يتلذّذون به أو كأنه «شربة كوكاكولا» كما حصل مع الطبيب الأرمني هاروت خاتشادوريان وزوجته (ص ٤٦). وتنطلق فاطمة فخرو في الفصل الثالث من الموت لتجعله، على نمط نهى محدّداً لإطار الحكاية التي تعنيها. ويتقدّم الراوي لتحديد أهم معالم هذا الإطار: الحكاية تبدأ من الموت الأول (مقتل الابن) حتى الموت الأخير (مقتل خليل جابر) مروراً بالموت السابق عليه (مقتل الزوج)[٩].

أما الفصل الرابع فتميّزه يجعل مطلعه متميّزاً كذلك. فهو ليس مختصّاً بشخصية واحدة كما هو الحال في الفصول السابقة، وهو لا يحتوي على تقديم لكل

---

(٨) يبدأ الفصل الأول بعد التقديم بحديث نهى على هذا النحو: «يا ربي... يا ربي... الآخرة، هذه هي الآخرة، كنا نخاف دائماً من الآخرة وننتظرها، وجاءت الآخرة. في البداية مات أحمد...» (ص ١٦).

(٩) يبدأ الفصل الثالث بعد التقديم هكذا: «شو ها لمصيبة، مصيبة جديدة، من يوم ما خلقنا ومصائب. فاطمة فخرو لا تفهم الآن أسباب هذا الوضع الجديد، فهي لا علاقة لها بالرجل لا من قريب ولا من بعيد، والمصائب تتوالى على رأسها منذ أن سقط علي ابنها الكبير في الطريق ودخل مسمار رأسه، إلى موت الزوج بتلك الطريقة المتوحّشة، إلى الوساطة مع الأستاذ نبيل إلى الآن» (ص ٧٦).

من الشخصيّتين المحوريّتين فيه (زين علّول ومروان بيطار؟) كما ورد سابقاً. مع ذلك فإن الإشارة إلى الموت بارزة وإنما لبقة في ذكر رائحة الأسماك[١٠]، التي لا نتأخّر عن ملاحظة دلالة الموت فيها وكذلك صلتها بموت آخر يجري الإعلان عنه سافراً هذه المرة: الجثث التي ألقيت في البحر[١١]. كما أن الحديث عن الطبيب مروان بيطار في الجزء الثاني من هذا الفصل لا يتأخّر عن إعلان حقيقة عمله المرتبط بالجثث[١٢]، في حين يقتصر الجزء الثالث على تقريره عن جثة خليل جابر[١٣].

ويتميّز الفصل الخامس أيضاً بكونه ينقسم إلى جزئين، وهو يختلف عن الرابع في كون الشخصية المحورية في جزئه الأول (فهد بدر الدين) مقدمة على الطريقة المتّبعة في الفصول الثلاثة الأولى، في حين يتّفق معه في التعريف الذي يجعله للشخصية الثانية (سمير عمرو) في الجزء الثاني في سياق السرد، كما هو الحال مع د. بيطار في الفصل الرابع. ربما كان لهذا التنظيم المميّز للقص دوره في مجيء المطلع على هذا النحو من التلميح الرهيف للموت. فليس قول فهد بدر الدين «جاؤوا به» (ص ١٦٠) إلاّ نكراً للقتيل الذي أشار التقديم إلى نوع علاقته الخاصة به (ص ١٥٩). ثم إن هذ التلميح يصبح أقوى في ذكر فهد للرائحة التي ليست في الحقيقة إلا رائحة الجثة التي تعفّنت في الجبل[١٤]... هذا الجبل الذي يرتبط ذكره بالموت[١٥]. والوضع نفسه من التضمين وارد في ذكر وضع سمير عمرو، حيث أن وصفه كعسكري بمسدّسه ورصاصاته، ثم بيده المقطوعة أثناء معارك أيلول سنة ١٩٧٠ في الأردن يتضمّن الموت والقتل فيه بشكل قاطع (ص ١٩٩).

في الفصل السادس يعود التقديم التقليدي للشخصية المحورية (ندى النجار)

---

(١٠) يبدأ الفصل كما يأتي: «صوت الشاحنة القديمة يهدر في صباح بيروت الشاحب. والبحر ورائحة الملح الممزوجة برائحة الأسماك» (ص ١٢٧).

(١١) يفسّر جار زين انتشار الجرائين بانتشار الجثث: «هذا من الجثث، رموا الجثث في البحر والوديان» (ص ١٢٨).

(١٢) «هو لا يحب المهنة ولا العمل في الجثث وتشريحها...» (ص ١٥١).

(١٣) انظر: ص ١٥٧ـ ١٥٨.

(١٤) قارن: «أفظع شيء هو الرائحة (...) كانت الرائحة تشبه تلك الرائحة» (ص ١٦٠) بما يرد حول «الرائحة نفسها» و «الديدان والرائحة» (ص ١٩١ـ ١٩٢).

(١٥) «قال لي محمد صالح الذي مات هناك وضاعت جثته في الثلج (...) كلما أرى صورة محمد صالح المعلّقة على الحائط أمامي، وأقرأ كلمة «صنين» أشعر بالبكاء» (ص ١٦١).

وينبئنا السطر الأول فيه عن علاقة الكلام الحميمة بالقتل: إذ إن أول ما يذكر هو حدث مقتل أخيها أحمد، الذي يتقدّم هنا كخبر، كحكاية، مؤكّداً هذه الظاهرة الأساسية في النص بأكمله[١٦].

تتألّق هذه الظاهرة بشكل بارز ومثير في الفصل السابع والأخير، حيث يتداخل القص والقتل بشكل متفاعل لا فكاك لطرف فيه عن الآخر. ويكون القص كلاماً حول نفسه وحول القتل معاً بحيث ينجدلان معاً بشكل يصعب معه إن لم يستحل فصلهما الواحد عن الآخر، فبقدر ما يقول النص «هذه ليست قصة» يقول «هذه ليست مشكلة»، وهذه وتلك متعلّقتان بمقتل خليل جابر[١٧].

ج ـ البنية الروائية العامة

ربما كان في ما سبق عرضه ما يقودنا إلى تلمس بنية النص الروائي، إذ لما كان المطلع يعبّر غالباً عن بنية النص الإجمالية، فإن تتبّع وضع هذه البنية على ضوء التشكّل الأولي للمطلع كما بيّنا صيغته العامة يتيح لنا تلمس صحة العلاقة المفترضة بينهما. وتتبّع هذه البنية يفضي بنا إلى استخلاص كونها قائمة على عملية تحقيق في جريمة قتل لا تصل إلى نتيجة حاسمة بشأنها. فالراوي الأساسي (الأول) الذي يثيره خبر مقتل خليل جابر فيتابعه مترجّحاً بين الفضول والتسلية لا يتوصّل في النهاية إلى تحديد أي مسألة من المسائل المتعلّقة بموضوع بحثه. فهو لا يتمكن من تحديد ظروف القتل، ولا شخصية القتلة، ولا أسباب القتل... رغم الكمية الهائلة من المعلومات التي تمكّن من جمعها. وإذا كان المدخل يعلن أن هذه المعلومات «بالغة التناقض» (ص ١١) وجميع الاحتمالات التي تؤدّي إليها خاطئة، مما يجعل الراوي في حيرة تدفعه ليؤكّد «أن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ١٣) كما أسلفنا، فإنه في نهاية روايته للبحث الذي قام به، وبعد استعراضه لمعلوماته التي جمعها، يعلن ليس جهله للقاتل ودوافع الجريمة وحسب بل لا أهمية ذلك كلّه، دون أن يكفّ عن تأكيد حيرته الكبيرة إزاء النص الذي

---

(١٦) «جاء خبر الاستشهاد، وكانت ندى في منزل ذويها بالصدفة...» (ص ٢١٦).

(١٧) راجع: ص ٢٤٣ حيث يبدأ الفصل السابع هكذا:

«هذه ليست قصة.

مصير السيد خليل أحمد جابر، المأساوي، كان مأساوياً، والمشكلة الكبرى، هي أننا لم نستطع معرفة القاتل. القاتل غامض...».

يقدّمه (ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤). فالشاغل الاساسي لديه هو سرده لهذه القصة، والخلاص بروايته من المازق الذي يمكن أن تقع فيه (ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧) قبل الانتهاء إلى تكرار جهله بمعرفة القاتل وتكرار اقتناعه الكامل «إن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ٢٧٣)، وذكره أنه لم يقصد من بحثه عن قصة خليل جابر «غير التسلية والإمتاع والمؤانسة» (ص ٢٧٣).

هكذا تكون **الرواية رواية تحقيق فاشل**، إذا اعتمدنا زاوية النظر إلى المضمون بنيوياً، ولكنها تنجح في اكتساب صفة الرواية من خلال **سرد سيرورة هذا التحقيق بالذات**. فالاهمية المعطاة هنا ليست لمضمون القص، وإنما لعملية التعقّب والبحث ذاتها التي تتّخذ صيغة الرواية. ما تعلنه **الوجوه البيضاء** بنيوياً هو أن عملية الإنتاج الروائي لا تستوجب الوصول إلى نهاية ما على مستوى الحكاية، إلى حل ما على مستوى العقدة التي تؤلّفها، وإنما **قيمتها هي في نسج هذه الحكاية، في نسج عقدتها (بحل أو بغير حل)... في صوغ قولها**. ورغم أن هذا القول يبدو وكأنه يستند إلى الموت ليبرّر عيشه، إلى الغياب ليبرّر وجوده، وإلى القتل ليبرّر خبره، فإن النص الروائي يعلن أن لا أهمية، في هذا الإنتاج السردي الذي يؤدّيه، للخيط الإخباري بحد ذاته، بل بقدر ما يفضي إلى خطوط ويتقاطع مع أخرى يتيح تشابكها وانتظامها تأليف تلك الوحدة البنيوية العامة للنسيج الروائي ككل. فالبحث عن قتلة خليل جابر ومغزى هذه الجريمة وأسبابها... وإن كان لا ينتهي إلى دليل قاطع أو تفسير حاسم بهذا الشأن، يتيح طرح وتناول عمليات قتل أخرى تتناول ابنه أحمد وصديق جميل حمدان، ود. هاروت خاتشادوريان وزوجته، ومحمود فخرو وابنه، وعلي شعيب ورفيقه، ومحمد صالح وسميح وسعيد وطلال... وارتباطها بشخصيات على علاقة ما بالقتيل الأول خليل جابر... وهي بهذه الصفة تتصدّر بعض الفصول أو تقوم برواية بعضها الآخر.

هكذا ينتظم السرد في الرواية بأكملها على القتل، فمنه ينطلق الكلام وعليه يقوم. ليس مقتل خليل جابر إلا حجر الأساس، منطلق الرواية والقص الذي لا يتوقّف إلا بانتهاء القتل... لذلك ليس صدفة أن تكون نهاية النص متّفقة مع إعادة النظر بالقتل نفسه، مع افتراض «حياة» خليل جابر (ص ٢٧٤)... فالصمت رديف الحياة كما الكلام رديف «الموت»: الرواية تفتتح على الموت وتنغلق عليه، فما قبلها وما بعدها حياة. وكذلك هو حال فصولها. لكل شخصية محورية فيها، عدا صلتها

بالقتيل خليل جابر، قتيلها ـ أو قتلاها ـ الخاص ـ أو الخاصون. وكأنّ وضعها على هذا النحو هو الذي يعطيها هذا الموقع ويتيح لها هذا الدور. فنهى زوجة القتيل الأول خليل جابر وأم الشهيد أحمد خليل جابر تتولّى رواية الفصل الأول؛ وعلي كلاكش الذي يروي الفصل الثاني يرتبط بمقتل د. هاروت وزوجته؛ وفي الفصل الثالث ترتبط فاطمة فخرو بزوجها محمود وابنهما علي؛ في الرابع يرتبط زين علول بعلي شعيب ورفيقه وماكسويل، ود. بيطار بكل الجثث التي يشرحها والأجنّة التي يقتلها ابنه والجرحى الذين يودي بهم تلميذه؛ في الخامس يرتبط فهد بدر الدين بمحمد صالح وسميح وطلال والفتى ـ الكتائبي؟ ـ وسمير عمرو بجلال كعوش وقتلى الأردن سنة ١٩٧٠؛ وندى النجار بأخيها أحمد وأبيها خليل جابر وبأبي سعيد وابن أبي خليل؛ والراوي بمجموعة من القتلى أهمهم جاره الخياط وكمال جنبلاط ومعين عباس وزوج أم محمد وخليل جابر...

ثانياً: الأبعاد البنيوية الخاصة بالقتل والموت

أ ـ القتل: معطى بنيوي وتاريخي

إن تأسيس النص على القتل يدفعنا إلى التفكر في هذا الأخير وجعله محور البحث أولاً. والتمعن في القتل يبيّن لنا اندراجه في وضع وفي تاريخ. وإذا كان الأول واضحاً، فإن الثاني بحاجة إلى توضيح، والإثنان متصلان، متداخلان.

١ ـ الوضع العام الذي يتم فيه القتل هو وضع حرب: فمن «البداية» التي مثّلها مقتل أحمد جابر إلى«الآخرة» التي جسّدها مقتل خليل جابر، كما تقول نهى الأم والزوجة، تتموضع الحرب الأهلية في لبنان، الحرب التي تكاد لا تنجو شخصية من الشخصيات الأساسية في الرواية من التأثّر بها، وتجمع تلك التي تروي بينها على الإشارة إليها وتناولها. تبدو هذه الحرب مؤلّفة ليس لخلفية النص الروائي وحسب، بل مكوّنة أيضاً لمنطق القتل الذي يعمره. فهي التي استدرجت أحمد جابر إلى الالتحاق بالمنظمات الفدائية وإلى القتل في القماطية، وهي التي تودي بجميل حمدان (ص ٤١)، وهي التي يجعلها علي كلاكش السبب في التفكّك الاجتماعي الذي يعدّه مسؤولاً عن مقتل د. خاتشادوريان وزوجته (ص ٤٦)، وهي التي هجّرت محمود فخرو وعائلته ليشهد مقتل أحد المسلّحين قنصاً (ص ٩٣) وجثة أحد السارقين (ص ١٠٨)، وعرّفته على بهية وأبنائها الذين قتلوه (ص ١١٧ ـ ١١٩).

هي التي تكثر من جثث المستشفيات (ص ١٥٤)، وتكدّس جثث المقاتلين الفلسطينيين في تل الزعتر (ص ١٦٨) وجثث آخرين حلفاء لهم وأعداء في مرتفعات الزعرور (ص ١٧٨)، وتقتل «هذا العدد الرهيب من الناس» (ص ١٩٦) ليس محمد صالح (ص ١٦١) وسميح (ص ١٨١ ـ ١٨٢) والفتى «الكتائبي» (؟) (ص ١٩٠) وسعيد (ص ١٩٠) وطلال (ص ١٩٣) إلاّ بعضهم. وهي التي تلاحق أبا سعيد فتربيه (ص ٢٣٢)، وتقضي على ابن أبي خليل (ص ٢٣٢ ـ ١٢٣) كما على عائلة إبراهيم وقاتليها (ص ٢٤٣)، وحتى على كمال جنبلاط (ص ٢٤٦)...

فـ «القصّة» إذاً هي قصّة هذه الحرب، و «المشكلة» هي مشكلتها بالذات؛ والتعرض للقتل تعرّض لأكثر أوجهها حدّة وإثارة. وهو إذ يعاين من موقع محدّد، هو موقع المقاومة الفلسطينية وحلفائها، فإن رؤيته لا تجتزئه ولا تبسّطه، بل إنها تؤدّيه في إطاره المتكامل والمركّب في آن. فهذا الموقع موقع نزاع، وموقع تناقض، وموقع انحلال واختراق وتهديد... بقدر ما هو موقع صدام وتضحية، ومواجهة واستشهاد ووطنية... وفي هذا تكمن إحدى ميّزات النص الهامة. فهو لا يقدّم رؤية أحادية الجانب إلى موضوعه، بل يأتيه من زوايا شتّى وعلى مستويات عدة.

القتل مفتاح القص ـ مفتاح الكلام، وهو زهوه الذي يشير إلى قيمته، إلى الرؤية التي تحكمه.

٢ ـ إذا كانت الحرب تفسَّر القتل على أنها شكّلت الوضع الذي يحضنه، **فإن تفسير الحرب ذاتها يستدعي البعد الآخر التاريخي الذي يومىء القتل نفسه إليه.** فبين القتلى المذكورين هناك علي شعيب ورفيقه والأميركي ماكسويل (ص ١٣٣) وهناك الفلسطيني جلال كعوش (ص ٢٠٠). وهؤلاء يتميّزون عن أولئك المذكورين آنفاً (المقطع السابق «١») بأنهم قتلوا قبل بداية الحرب الأهلية. ونكرهم لا يأتي جزافاً، فهم يدخلون في سياق القتل نفسه الذي أدّى إلى هذه الحرب والذي أوقدها وأمّن استمرارها. إنهم يعلنون بشكل من الأشكال منطق هذا القتل نفسه. فهم، هؤلاء القتلى، فلسطينيون في صدام مباشر مع الإسرائيليين كفدائيين، يُقتلون على أيدي السلطة اللبنانية (جلال كعوش سنة ١٩٦٦)، ولبنانيون في تعرّض مباشر وعنيف للمصالح الأميركية في لبنان وممثليها وحماتها (الأميركي ماكسويل) يساهمون في الحرب العربية ضد إسرائيل (سنة ١٩٧٣) ويُقتلون على يد السلطة نفسها (علي شعيب ورفيقه).

يبدو منطق القتل على هذا النحو وكأنه يشير إلى حرب سبقت الحرب الاهلية في لبنان ومهّدت لها: إنها حرب المقاومة الفلسطينية وحلفائها ضد إسرائيل وحلفائها. كأنّ الحرب الاهلية ليست إلا امتداداً لهذه الحرب الاخيرة. هذا المنطق بالذات هو منطق القص نفسه الذي يعتمد القتل علّته ومؤدّاه. ولكن الامتداد المذكور ليس استمراراً تماثلياً، بل إنه اختلافي. وعرضه على هذا النحو يلتقي مع النظرة المركّبة والمتعدّدة إلى الوضع. فما كان واضحاً قبل الحرب الاهلية يضحي معها ملتبساً. إذ رغم ادعاء السلطة انتحار جلال كعوش (ص ٢٠٠) أو كذب إعلامها عن حادثة بنك أوف أميركا (ص ١٣٣ ـ ١٣٤)، فإن الصراع واضح ودلالاته السياسية لا تحتاج إلى تأويل؛ بل إن مواقع الصدام وأطرافه وضحاياه كلها تشير إلى أبعاده دون صعوبة تذكر. ولكن مسار هذه الحرب يدلهمّ ويلتبس حتى يسيطر الغموض على مفارقه التي ينتهي القص عندها. وليس فشل الراوي في معرفة قاتل خليل جابر ـ كما إشارته إلى عدم معرفة قتلة كمال جنبلاط (ص ٢٤٦) ـ وهو ما يشكّل بنية النص العامة، إلاّ دليلاً على تلك المتاهة التي دخلتها الحرب.

٣ ـ تشكّل هذه المتاهة انتكاصاً وارتداداً عن الوضع الذي عرف قبلها، ولكن هذا الارتداد يبرز بشكل أقوى في ذلك القتل المزدوج الذي يلمّ بها أيضاً: القتل غير السياسي من ناحية، وقتل المدنيين الضعفاء من ناحية ثانية. نقصد بالأول مقتل د. هاروت وزوجته ومحمود والسارق وأبي سعيد وعائلة إبراهيم (وقاتليها؟) حيث نلحظ أن هذا القتل الذي يمكن أن نطلق عليه اسم **الاجتماعي ذو بعد مالي واضح**، وأن السرقة (أو عقابها؟) هدفه الأساسي. تقوم أهميته في كونه يضمّ ثلث عدد القتلى المحدّدين كشخصيات مفردة في النص، وهو يمثّل ما يناهز عدد العسكريين من القتلى المذكورين كشخصيات مفردة....

إلى جانب هذا القتل هناك القتل الثاني الذي يضمّ خليل جابر بالطبع، وإنما أيضاً جميل حمدان وأطفال الجسر وابن أبي خليل وكمال جنبلاط... وهو **قتل سياسي** في الدرجة **الأولى**، لأنه يرمي إلى تحقيق غايات سياسية من خلال تعرّضه للمدنيين العزل.

فإذا تتبعنا خط القتل الذي تطوّرت فيه الحرب، فإننا سنجده **يتحوّل من غلبة وضع سياسي واضح الأبعاد عليه، إلى غلبة وضع اجتماعي يلعب المال دوراً رئيساً فيه، إلى غلبة غموض لا يستبعد احتمال اشتماله على العنصرين السابقين**

معاً أو على أحدهما. يرفد ذلك نوع آخر من القتل يتميّز بانعدام القاتل كشخص مفرد، وهو الذي يصيب علي فخرو قبل الحرب (ص ٨٥) وزوج أم محمد أثناءها ـ بعد إحدى جولاتها ـ (ص ٢٦٨)، وهو رغم طابعه الاجتماعي ـ على أنه موسوم بالفقر والتخلّف ـ فإن القص يؤدّيه بشكل غامض، فالحادثة القاتلة لا تروى تفاصيلها (علي) أو تروى بشكل افتراضي (زوج أم محمد). وفي الحالتين فإنّ الطرف المصاب بهذا القتل واحد: الفئات الفقيرة وشبه المعدمة. وفي وقوعه عليها قبل الحرب وخلالها إشارة إلى استمرار وضع بائس على حاله، وبكل مآسيه[١٨].

أخيراً، هناك القتل الجماعي: جثث المقاتلين «الفلسطينيين» (ص ١٦٨) وقتلى «الكتائب» (ص ١٧٨) وجثث المستشفيات (ص ١٥٤) وأطفال جسر بيروت (ص ١٩٠). فإذا كانت المجموعتان الأوليان تعبّران عن قوى الصدام الرئيسة في الحرب اللبنانية، فإنّ المجموعتين الأخيرتين تعبّران عن الأطراف الأخرى التي تنال هذه الحرب منها. وإذا كنّا قد أشرنا إلى الانحدار الذي عرفت الحرب، فإن القتل القائم في المجموعتين الأخيرتين يشهد بقوة عليه. فالجثث في المستشفيات جثث هذه الحرب بالمعنى الانحطاطي، فهي في جزءٍ منها جثث قتلاها، وفي جزء آخر قتلى أطبائها الذين يتدرّبون على جرحاها (ص ١٥٤). أما الأطفال فهم شهادة إضافية على طبيعة هذه الحرب الموبوءة. وقتلتهم معلنون هنا ضمنياً: «الكتائب اللبنانية». فكأن الفاشية «الكتائبية» تجد رديفها في الانحلال المنتشر في الموقع المقابل.

ب ـ نمط خاص من القتل: الانتحار

يبقى هناك قتل آخر يتطرّق إليه النص، هو الذي يسمّيه صراحة انتحاراً. هو مثل القتل الذي تعرّضنا له أعلاه يمتد قبل الحرب وعبرها. لكنه يتميّز عن القتل السابق بسمة هامة وهي اتّساع البعدين الزماني والمكاني اللذين يشغلهما، رغم كونه محدوداً بعدد ضئيل من الشخصيات (٤٣) بالنسبة إلى عدد القتلى الكامل من الشخصيات المفردة (بنسبة ١/١٠ تقريباً). فهو يشغل مساحة تمتد من بيروت إلى

(١٨) يبدو لفظ «الوقوع» ملائماً على أكثر من مستوى. فهو يدل على انهيار يتم لم يكن الطرف المعني بعيداً عنه إن لم يكن على حافته، وهو يدل أيضاً على عملية القتل نفسها باعتبارها وقوعاً من السطح أو وقوعاً تحت البرد، هذا الوقوع الذي يؤدّي إلى الانسحاق الكامل (راجع ص ٨٥ و ٢٦٨).

عمان إلى دمشق تباعاً، بحسب مواقع انتحار الشخصيات الثلاث (الخيّاط وتيسير سبول ومعين عباس). كما يمتد بناء على التتابع نفسه من سنة ١٩٥٦ ـ ١٩٥٨ تقريباً إلى سنة ١٩٧٣[١٩]، إلى سنة ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩[٢٠]. الانتحار هنا أدل على الموقف من قتل الآخر وأبين. ففي الحالة الأولى (الخياط) كان السبب اقتصادياً، فقد انتحر الرجل «لأنه كان مديوناً» (ص ٢٤٥) وفي الثانية يبدو السبب سياسياً ـ حضارياً كما هو معروف عن تلك الشخصية الواقعية المشار إليها هنا[٢١]، أما في الثالثة فيجتمع الاقتصادي ـ السياسي والاجتماعي ـ الحضاري في بؤرة نفسية وجدانية طاغية. وإذا كان لهذا التتابع أن يؤلّف خطاً وأن يؤدي معنى، فهو إن التطوّر التاريخي الحاصل في الوضع العربي يؤدّي إلى مزيد من تفاقم المشكلات وتراكمها بشكل أكثر مأسوية. وكما أن تطوّر الحرب يبدو انحدارياً نحو مزيد من اندحار القيم النبيلة التي شكّلت منطلقها، فإن الانتحار يؤدّي احتجاجاً صريحاً على هذا الاندحار كما يتشكّل على المستوى الذاتي قبل الحرب وبعدها!

ج ـ الموت والقتل والقص

إزاء هذا القتل الشامل والمتعدِّد يبدو الموت هزيلاً ومحدود الدلالة حين لا يكون شبه معدومها. فأبو خليل وأبو عماد وعم ناديا كنج ومتري الحلو ووالدا فاطمة وزوج بهية وأبو زين علول وعمه (وأخوال خليل جابر؟) وزوجة أبي خليل من الموتى الذين يأتي النص على ذكرهم، دون أن يكون لهم دور مميّز أو أثر هام. وإذا كان القتل يعبّر عن الحرب والصراع، فإنّ الموت بعيد عن ذلك كله، حتى أن معظمه خارجها، قبلها.

إنّ متري هو الوحيد (؟) الذي يموت خلالها، إلا أنّ موته في زمن الحرب لا يتميّز بشيء من موت آخرين سابق عليها، مثل عم ناديا كنج أو أبي عماد... يبدو الموت السائد موتاً باهتاً، بلا لون ـ أو أبيض؟ ـ وبلا رائحة (؟) خلاف القتل. ربما

---

(١٩) على اعتبار أن عمر الراوي كان وقت انتحار الخياط ٦ سنوات (ص ٢٤٥) وهو من مواليد ١٩٥٠ـ ١٩٥٢ تقريباً باعتبار أنه تخرج من الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤. كما أن تيسير سبول انتحر في ١٩٧٣/١١/١٥ بحسب ما ورد في مقدمة سليمان الأزرعي **للأعمال الكاملة** لسبول الصادرة عن دار ابن رشد في بيروت سنة ١٩٨٠.

(٢٠) اعتبار أن اتفاقيتي كمب ديفيد سنة ١٩٧٨ سابقتان على ترحيل معين عباس (ص ٢٥٠) وانتحاره.

(٢١) تيسير سبول (ص ٢٤٤). راجع كذلك مقدمة سليمان الأزرعي السالفة الذكر.

وجدنا هنا العلامة الفارقة بين زمن ما قبل الحرب وبعده، وهو ما يشير إلى بعضه أحمد حين يذكر موت أخوال أبيه «من الجوع والقهر، وليس من الحرب» أيام العثمانيين (ص ٢١٩). فهناك الأمس، حيث يرقد الموت بسلام، وهناك اليوم، حيث يجري القتل في الحرب.

سمة واحدة تميّز بعض هذا الموت العام وتخرجه من عاديته، وهي تتّصل بموت شخصيتين يجري الحديث عنهما في ما يشبه الجملة المعترضة، خارج أي سياق سردي، وفي المدخل الذي يوطىء للحكاية (ص ١٠). هذه السمة جنسية، فالطرف المعني هنا يقضي وهو يضاجع زوجته (أو امرأة غيرها؟). وفي هذا الموت طرافة يبرزها القص، وإنما فيه أيضاً دلالة ذات بعد نفسي لا تغيب عن المدقّق في أبعاد العلاقات المختلفة في الرواية.

ففي هذا الرواية نكاد لا نجد أثراً لغرام، لحب جنسي ناجح، في الوقت الذي تلعب فيه أكثر من شخصية نسائية دور الزوجة القاتلة! وعلى كل حال تبدو معظم الشخصيات النسائية قوية وذات فحولة واضحة إزاء رجال يفتقرون إليها (ناديا كنج، بهية، أم محمد...). فإلى جانب امرأة أبي شهلا وزوجة سعيد صباغ، تبرز صورة بهية التي مات زوجها بالسكتة القلبية (ص ١٠٧) وهي تقتل الثاني (محمود) بعد أن طلقها (ص ١١٧...)، وشخصيتها المسيطرة طاغية على شخصية هذا الزوج الأخير(ص ١١٢ ـ ١١٣). ولا تبعد شخصية أم محمد عن شخصية بهية كثيراً، فهي الحاكمة الآمرة في علاقتها بزوجها (ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨) ويبدو هذا الحكم وراء مقتله، إذ يعود إلى عمله كحمّال في المرفأ بعد إلحاح من قبلها (ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨). وزوجة د. هاروت خاتشادوريان ليست بعيدة هي الأخرى عن هذا النمط، ليس فقط في تحدّيها المسلحين عكس زوجها المهادن واللين (ص ٤٧ ـ ٤٨)، بل إنها يصل بها الأمر إلى مهاجمة أحدهم (ص ٥١)، ويكون لذلك كلّه دور في مقتل زوجها بعد أن نجا بأعجوبة مراراً (ص ٥١ و ٩٤ ـ ٩٥...) كما تدل على ذلك الحكايات المتفرّقة بشأنه (ص ٥٣ و ٥٥).

كما أن مشاريع الحب والعلاقات الجنسية خارج الزواج مشبوهة ومورّطة... في حين لا تعتمد القوة أو المال (ص ١٠٨ و ١٠٩ و ٢٦١) فإما أنها لا تنجح كما بيّن فهد وسمر (ص ١٨٥ ـ ١٨٦)، أو أنها تقمع كما بيّن معين ومنى (ص ٢٥١...)، أو أنها عقيمة كما مع خليل وفاطمة وأبي خليل وأم أحمد (ص ٢٣٣

و ٢٤٠ ـ ٢٤١). حتى عمليات الجماع بين الرجل والمرأة تبدو أقرب ما تكون إلى عمليات اغتصاب، ولو كان الأمر بين زوجين (ص ٨٠ و ٢٢١).

ليست هذه العلاقات إلاّ صورة لخرى عن الانهيار العام الذي تمثّله الحرب بانحدارها... العائلات تفرط إما بالقتل أو بالتازّم... هكذا هو حال عائلة خليل جابر الذي قتل بعد ابنه... وعائلة محمود فخرو الذي يقتل بدوره بعد ابنه البكر... وعائلة متري الحلو الذي يموت هو وتسافر زوجته و «يفرط» ابنه... أما عائلة موسى كنج العاجز جنسياً فليس لها من الوجود إلاّ شكلها الخارجي... بينما تقبع عائلة علي كلاكش في الأزمة الخطيرة للزوج والزوجة (ص ٦٨) والابنة (ص ٦٦). إنه الانهيار العام... ومن ينجو ويستمر يكون له ذلك بالصدفة وفي أسوأ الشروط (ندى ونديم...)...

ربما كان في وضع محمود فخرو ما يشير إلى موضوعة عامة غالبة على هذه العلاقات: الأب يقتل الأبناء (محمود وعلي) والأبناء يغتالون الأب (أبناء بهية ومحمود). الفتك الداخلي هنا صورة للفتك الخارجي العام الذي يعصف بالمجتمع، إنه الفتك الأخطر المولّد للحروب في رحم هذا المجتمع.

النص الروائي نص القتل والحرب والعدوانية والتدمير...لا مكان للحب ولا زمان (مستقبل؟) للغرام... المؤسسات تنحلّ والقيم تتخلخل والبنى الاجتماعية تهوي... ويتّخذ ذلك كله في جسد النص لوناً وحركة ورائحة، كما يتخذ انتظاماً ولغة تعطيه جميعاً دلالاته وقيمته في آن.. في تشكّل تبدو المرأة ضمنه سرّاً يجدر فضّه...

ثالثاً: الدلالات البنيوية وانتظام السرد

أشرنا إلى أن القتل أساس السرد، ينطلق منه ويستمر بقوة دفعه. لكن الأهم من القتل هو السرد نفسه الذي لا يكون القتل إلا مناسبته... بدل أن تكون الرواية أساساً، كما أسلفنا، رواية خبر وتأليف أحداث عن القتل والانتحار والموت، فإنها تبدو تركيب كلام وصوغ عبارات قبل أي شيء آخر. قبل الأخبار يبرز الإخبار بحد ذاته كمستوى أول يفرض نفسه بطغيان يستأثر معه بحكم جمالية النص وشعريته.

بيد أن استقلال الحكاية (المضمون) عن السرد (الشكل) لا يعني انفصالهما حكماً، بل إن تفاعلهما الوثيق يكون أعظم كلما كان النص الروائي أكثر إدهاشاً وجمالاً. يمكن تتبّع هذه العلاقة في **الوجوه البيضاء** على مستويين من مستويات التعبير القصصي المتعددة: المستوى الأسلوبي العام والمستوى الانبنائي العام.

أ ـ دلالات أسلوبية

المستوى الأول هو المستوى الأبسط والأقرب والأسهل... فهو يختصّ بتأليف الصور وتكوين التعابير المجازية التي تؤدّي المعنى العام. والمقصود بالأسلوبية هنا ليس تكوين هذه التعابير على المستوى المحدود للجملة أو العبارة، بل تكوينها على مستوى النص الكلّي العام. فكأن المعنى العام للحكاية يفرض نفسه على صوغ أشكال التعبير التي تؤدّيه، فينشأ نتيجة ذلك تركيب بنيوي لهذه الأشكال يسمها في النص بأكمله، فتبدو التعابير مثقلة بما يمكن تسميته «الصور أو المجازات المهوّسة» التي تستبد بها وتستبين فيها الآثار البنيوية للحكاية نفسها.

١ ـ لعبة الألوان في ميدان الحياة والموت

ليس لنا إلا أن نتابع الإشارات اللونية في النص، فالعنوان نفسه دافع إلى ذلك، علّ هذه المتابعة تتيح رؤية البعد البنيوي للأسلوبية المعتمدة، وتكشف بالتالي دلالة بعض التعابير الرمزية المستعملة بدءاً من هذا العنوان.

لذلك نبدأ باللون الأبيض، إذ يبدو هذا اللون من الألوان المحورية التي يلجأ إليها التعبير وتستعمل في الحكاية بكثرة لافتة للنظر. ويظهر من تتبّع الدلالات التي يشير هذا اللون إليها أو يقترن بها أن أهم دلالة له هي الموت. فالعمل الذي ينتهي إليه خليل جابر هو طلاء الوجوه باللون الأبيض. يمكنه ذلك أن يتعامل معها بشكل مريح نسبياً (ص ٤٠ ـ ٤١)، إذ إن أزمته الأساسية تتبدّى عند ما يمكن اعتباره تعرّضاً للذاكرة. فبدءاً من التوقف عن طبع ملصق جديد لابنه الذي قتل قبله بسنوات ثلاث (ص ٢٤) تأخذ أزمته النفسية بالتشكّل وتتطوّر إلى الانعزال... (ص ٢٥...)، فمحو الصور والأسماء في الصحف والملصقات (ص ٢٦ ـ ٢٧) ثم تمزيقها وعجنها بالماء (ص ٣٩) حتى ينتهي إلى الطلاء باللون الأبيض. وبوصوله إلى هذا الحد يمضي إلى الخارج ليطلي الجدران والمدينة بالأبيض (ص ٤٣)...

إنّ هذا العمل يتيح لخليل جابر أن يحقّق رغبته المباشرة بشكل هوامي. ورغبته البادية هنا هي نوع من الإبادة لهذا العالم الخارجي القاسي. إنه عالم الحرب والقتل الذي ينتزع منه أعز وأغلى ما لديه (ابنه أحمد) ولا يحفظ له حتى رمز بقائه (الملصق)، وهو عالم مكروه ومرفوض من قبله، فيحاول القضاء عليه ولا يتمكّن من ذلك إلا رمزياً، هوامياً: بطلْيه بالأبيض الذي يمحوه، يبيده تماماً: «يجب أن نمحو كل

شيء، كل شيء يعود أبيض (...) والمدينة تختفي والصور تختفي، كل شيء يختفي ويصبح أبيض، أبيض مثل بياض البيضة، مثل بياض العيون، مثل الأبيض...» (ص ١١٥ ـ ١١٦).

هذا العمل الهوامي يستمدّه خليل جابر من عالمه الطفولي الذي يسرّ الرغبة الدفينة والكامنة التي يحقّقها على هذا النحو. فليس تدمير العالم الخارجي القاسي باللجوء إلى تلك الطريقة إلاّ نوعاً من الاستعادة لرؤية طفولية في وضع مماثل: فمقابل أب قاسٍ يضرب الأم الجميلة لا يجد خليل الطفل من ملجأ إلا الاختباء تحت تنورتها، بحيث لا يعود يرى غير ساقيها البيضاوين (ص ٨٩). اللون الأبيض يمثّل هنا جسد الأم، موضوع اللذة المقموعة، ويمثّل أيضاً عنصر التمويه الذي يتيح لصاحبه تجاوز حضور حادثة فاجعة بقدر ما هي حقيقية: سلطة الأب المفرطة البطش ـ المفرطة التحكّم بجسد الأم. هكذا يصبح هذا اللون رمزاً ملتبساً ـ هوامياً يمثل اللذة والكبت معاً، وتصبح العودة إليه على هذا النحو المرضي نتيجة وضع خارجي جعل خليل جابر يشعر بالضعف والقهر اللذين عرفهما طفلاً بشكل مرير. فمقتل ابنه الذي كان يمثّل رجولته وفحولته (لاحظ العلاقة الرياضية الخاصة بينهما ص ١٨ ـ ١٩)[٢٢]، سوف يدفع به إلى البعد الرمزي التعويضي (الملصق الذي يعلن بطولة... قضت. ص ٢٣٠). لذلك يجدر فهم «انتزاع» الملصق منه على أنه انتزاع لهذا الرمز ودوره التعويضي...

إذ يخسر خليل جابر هذه الصورة الملوّنة ـ الرمز يقع في أزمة لا يخرجه منها إلا سقوطه في تعويض أعمق، تعويض طفولي: تعلّق بالأبيض الذي يعمي العيون عن الألوان المؤذية ويحقّق لذّة حسّية لاواعية في آن!

لكن هذا الموقف الذي يدمّر العالم هوامياً يدمّر الذات فعلياً، لأنه يحيلها إلى

---

(٢٢) يمثّل الابن الفحولة التي تمنّاها الأب لنفسه حين كان طفلاً. فابنه امتداد له يعوّضه عن ذلك النقص اللاواعي لديه. وهو ينتقم له بالضرب من أولئك الملاكمين الذين يهزمهم، محقّقاً له ما كان يرغب فيه بعمق: تماهياً مع الأب وتفوّقاً عليه في آن!

من المثير أن نلاحظ في هذا السياق كيف أن النص يقارب هذه الرؤية بشكل مداور، موحياً بالعلاقة الحميمة بين أزمة خليل جابر وافتقاره إلى الفحولة المتمثّلة بابنه الغائب حين تشير أم عماد إلى «العمر الصعب» (ص ٢٧). وليس نكران نهى جابر لهذه الرؤية إلاّ تمويهاً يدخل في باب المقاومة لتفسير يفضح بعض مرتكزات البنية النفسية للنص، ففي «الحقيقة» لا يتم أي اتصال جنسي بين هذه المرأة وزوجها منذ بدء أزمته حتى مقتله!

طفولة أولية وملحقة بذلك الدمار الذي يحيق بالعالم ـ بجسد الأم. إنه عملياً تخلٍّ عن الحياة ومتطلّباتها أو عجز عن تلبيتها، والتحاق بوهم بديل يخيّل لصاحبه تغييرها والتمتّع بالعالم البديل الذي ينشأ مكانها. ضمن هذا التصور يفهم انتقال خليل جابر إلى لغة الخيال والهلوسة وممارستها بعد طول صمت وانكفاء كانا بمثابة تحضير واستعداد. يفهم على هذا الأساس ارتباط اللون الأبيض بالموت هنا؛ فبمقدار ما يلغي ارتباطاً حقيقياً وواقعياً بالعالم، نجده يحلّ مكانه ارتباطاً وتدميرياً به.

صلة الوصل، أو شرط هذا الارتباط الرمزي ـ الهوامي هو وضع الضعف الذي تجد الشخصية المعنية نفسها فيه، تعرّضها لظلم أو اعتداء أو خطر ما تشعر بعجزها عن مواجهته، فتميل إلى تصوّرات هوامية بديلة. لذلك يمكن اعتبار اللون الأبيض متّصلاً بالعجز وبالأنوثة (الأمومة خصوصاً) أيضاً، وذا إيماءات جنسية قوية وعميقة...

في المقابل يمثل اللون الأسود اللون النقيض، لون القوة والفحولة (والأبوة)، ويتصل امتداداً لذلك بالعدوانية والعنف، إنه سمة الأب الظالم في الصورة الطفولية (نقيض اللذة «البيضاء») إنه رمز القوة التدميرية الفعلية التي تعبث بالأم وتخيف الطفل. ضمن هذا الاعتبار تفهم هلوسة خليل جابر حين يقول مؤكّداً فحولة وهمية: «... أنا لا أطيق النسوان، أنا ملاكم، أضع البوكس الأسود في يدي وأضرب والدم ينفر...» (ص ١٠٣)[٢٣]. هذه الفحولة (الوهمية) ليست بعيدة عن رغبة (دفينة) للحلول محل الأب الذي يقدَّم على أنه ذلك الذي يضرب تحديداً، ولكن نظراً لقوة أثرها النفسي ـ ليس فقط بسبب العلاقة الجنسية التي تتضمّنها، وإنما أيضاً بسبب الدور العنيف الذي يؤدّيه هذا الأب تجاه الأم ـ فإنّه يستدرك: «... ولكني بطلت» (ص ١٠٣) كما يأتي ذلك كله في سياق التشديد على البياض وخاصة على الأيدي البيضاء... (انظر ص ١٠٣).

البياض هو واحة السلم واللذة ـ جسد الأم ـ الذي يسعى خليل جابر إلى تعميمه على مجتمع تطحنه الحرب، على مجتمع يسود فيه العنف والبطش،

---

(٢٣) لنلحظ كيف يصبح «البحر أسود اللون» عندما يتعرّض علي كلاكش إزاءه لاعتداء من قبل بعض المسلحين، يضربونه ويسرقون أمواله وساعته ومحبسه وأوراقه الخاصة (ص ٦٥) ومعظمها ذات إيحاءات جنسية... وكيف أن عيني ليلى بيثان ضوءاً غريباً «كأنه البياض يمتد ويلفني»، كما يقول كمال زوجها الذي كان يحدّث فهداً عن القدس العتيقة وشوارعها و «القبر الذي يشع ضوءاً» فيها وعن وجه أمه قبل أن يمضي إلى أميركا ويبتعد عن ذلك كله... (ص ١٦٣).

مجتمع أبوي، فحولي... إن المدينة ـ بيروت ـ تتّخذ لديه شكل جسد الأم المعرّض لرعونة البطش الأبوي (الفحولي) وإزاء المعاناة التي يلقاها ابنها (خليل) من جراء ذلك، لا يجد في عجزه حلاً غير اللجوء إلى ساقيها البيضاوين، إلى ذلك البياض الذي ينعم به ـ والذي يلهيه عن معاناة ما يجري حقيقة أو يجعل هذا التنعّم عصابياً؟ ـ فيحاول أن يمدّه إلى أوسع ما يستطيع، كأنه بذلك يوسع من دائرة المتعة ويضيق من دائرة التهديد، يبعد الأب بقدر ما يستحوذ على الأم.

على هذا الأساس من المعطيات الرمزية يتمّ نسج التعابير المختلفة المتصلة بالألوان، من الأبيض إلى الأسود مروراً بجميع الألوان الأخرى، فتنتظم أسلوبياً وبلاغياً بناء على هذه العلاقة، ليس بالنسبة إلى خليل جابر وحسب، بل، وبسبب الدور المحوري الذي يلعبه في النص، بالنسبة إلى بقية الشخصيات ومجمل النص الروائي أيضاً.

ليس لنا إلاّ متابعة أوضاع هذه الألوان لنجد ارتباط الأسود بالذكورة (بالفحولة والقتل) والأبيض بالأنوثة (الأمومة والموت) وما بينهما تدرّج يقرب من أحدهما أو الآخر أو يبتعد عنه. ولضيق المجال هنا نكتفي بعيّنات ثلاث نعتبرها كافية للتدليل على ما نذهب إليه.

(أ) **حادثة قتل الطبيب هاروت خاتشادوريان وزوجته بعد اغتصابها، وهي** تأتي في تعبير قصصي نجد فيه معطيات الصورة الهوامية المرتكزة على دلالات الألوان السابقة الذكر. من الإسهاب الدخول في تفاصيل الدلالات النفسية، لذا نكتفي بالتلميحات الموجزة. فالمسلحون الثلاثة هم الأبناء أو الابن الذي يقتل الأب (الطبيب) ويضاجع الأم (زوجته). علاقة الأب بالأم هنا علاقة متميّزة، تسيطر فيها المرأة أو تحتكر الدور «الفحولي»[٢٤]، حتى أن الزوج يخاف منها (ص ٤٦). إزاء طبعه الهادىء تتمتّع هي بطبع عصبي واضح (ص ٤٧ ـ ٤٨ وبخاصة ص ٥١) وهو يعترف بأنه ليس رجلاً معها (ص ٥١)، وهي تنتهي إلى فرض لونها الأنثوي في البيت عبر نظام الأكل الذي تفرضه: الحليب الأبيض (ص ٥٨ ـ ٥٩). يستبعد هذا اللون الطابع العدواني عن العائلة، وإن كان يعني سيطرة أنثوية ـ أمومية، مؤكّداً الطابع المسالم فيها.

---

(٢٤) فليس صدفة أن تحتكر اللون الأسود دون بقية الشخصيات المعنية هنا (ص ٥٦).

الأبناء المسلَّحون هم الذين يؤدّون الدور الفحولي العنيف، يقتلون الأب الضعيف الهارب «المنعدم الرجولة»، ويضاجعون (أحدهم) الأم (ص ٥٥ ـ ٥٦). عملية الاغتصاب هذه ليست منقطعة الصلة بالحالة الهوامية لخليل جابر. فالابن الذي يقوم بذلك يوضّح المسألة عندما يشير إلى «أنه لم يفكّر بالأمر مسبقاً»، إنما مقاومة المرأة ولبطها بقدميها أظهرا فخذيها، وعندما حاول هو تثبيت قدميها «اصطدم كفي بلحمها العاري، ولا أفهم ما حصل، أحسست بتهيج شديد لا يقاوم، كأنني أشتهي هذه المرأة منذ زمن بعيد...» (ص ٥٥ ـ ٥٦).

إنّ الطفل الذي ينعم بساقي أمه البيضاوين ويحاول أن ينسى بذلك تحكّم أبيه الفاجر بأمه، يصبح هنا وقد قضى على الأب[٢٥]، وبالقوة التي يملكها، قادراً على التمتّع بذلك الجسد المشتهى «منذ زمن بعيد»! لذلك يمارس هذا التمتّع بنوع من السادية المشابهة لتحكّم الأب بجسد الأم الضعيف حين كان يضربها. وقتل الأم هنا هو استكمال لذاك الاغتصاب الوحشي بما يمثّل من عبث قصي بالجسد حتى إنهاكه وتدميره: إنه ضرب متطرّف، بالسكين والرصاص، بأدوات الحرب السائدة («الحديد والنار») بمعنييها العسكري والجنسي، الاجتماعي والنفسي. كما أن قتلها هو في الآن نفسه قتل للفحولة الكامنة فيها، قتل للأمومة المسيطرة، واستعادة للسيطرة الفحولية المدمرة، الوسيلة المفضية للتمتّع بها. وإذا كان جسد الأم يمتد مع خليل جابر ليتمثّل في بيروت التي يلجأ إلى ساقيها (جدرانها) ويحاول أن يعمّم عليها لون البياض رافضاً التعرّض العنيف لها، فإنه هنا، مع جسد زوجة الطبيب خاتشادوريان يتحوّل في عملية مركّبة مكمّلة للأولى ليس إلى عاصمة وحسب بل إلى وطن: «كأنها أرمينيا»، والتماهي متعدِّد الأبعاد الرمزية نفسياً وتاريخياً وسياسياً....[٢٦]

(ب) **لا تبتعد قصة فاطمة فخرو عن التلاؤم مع هذا التوزيع الانبنائي الخاص بالألوان.** فلدينا هنا اللونان الأبيض والأسود: الأول يرتبط بفادي ذي الصفات الأنثوية الواضحة: «أبيض، ناعم، ينظر بعينين شبه منكسرتين..» (ص ٧٩)، أو «نظراته المنكسرة على الأرض» (ص ٨٢) ويفشل في التحرّش بها (ص ٨٢ ـ

---

(٢٥) لنلحظ هنا أن سميراً الذي اغتصب زوجة الطبيب هو نفسه الذي أجهز عليه (ص ٥٤).

(٢٦) راجع: ص ٥٩ حيث ينقل ابن الطبيب هاروت موقف أبيه المتمسّك ببيروت ومصرّ على عدم مغادرتها: «كأنها أرمينيا»، كأنها ذلك الجزء العزيز الذي بقي من الوطن الأصيل ـ الجسد الكبير ليدل عليه، كما يمكن للبياض أن يدل على ذلك الجزء من جسد الأم ـ وامتداداً عليه باكمله ـ الذي شكّل ملجأ الطفل حين كانت الأم ـ أو أجزاء من جسدها ـ تتعرّض للخطر.

٨٣)؛ والثاني يرتبط بمحمود ذي الصفات الذكورية: «نصف أصلع، له كرش صغير، شعر رجليه الأسود يظهر من تحت بنطلونه» (ص ٧٩) وهو الذي يتحرَّش بها كلما مرت قربه، وينجح في الزواج منها (ص ٧٩ ـ ٨٠). فحولة الأخير الذكورية تبدو مناقضة تماماً للنعومة الأنثوية للأول، الذي بالكاد يلامس وجهها (ص ٨٣)، وذلك حين يمارس معها تقليداً يؤكّد من خلاله سيطرته عليها وتحكّمه بجسدها، إذ يضربها بالعصا أول ليلة من زواجهما قبل أن يغتصبها بشراسة (ص ٨٠).

في مقتل علي ابن فاطمة ومحمود، تخلّص رمزي من هذا الند الأوديبي الذي تتلاحق علامات فحولته الجنسية باكراً (ص ٨٥)، كما يدلّ على ذلك اتهام الأم للأب بقتله: «إنه وحش، قتله الوحش» (ص ٨٤). ولن يتأخّر أخوه حسين في الحلول محل أبيه وهو في السابعة عشرة بعد مقتل الأب، وفي لعب دوره الرمزي فيضرب أمه (ص ١١٤ و ١٢٠)[٢٧]. لكن مقتل هذا الأب نفسه يتم على أيدي «أبنائه» الآخرين، أبناء زوجته الثانية بهية. والألوان هنا حاضرة بقوة في دلالاتها الوظيفية. فأبناء بهية إذ يقتلون محمود فخرو إنما يقتلون الأب الرمزي الذي يتيح لهم مقتله التحكم بالأم وتحقيق رغباتهم فيها. هذه الرغبات تتخذ هنا شكل المال، العنصر الذي يرمز إلى إمكانية الاستحواذ على اللذة المشتهاة بامتياز... (ص ١١٠). وفي رفض محمود لشروطهم المالية رفض للدور الأنثوي الذي يريدونه له، وإصرار من قبله على الدور الرجولي الأبوي، وبالتالي تعريض نفسه لانتقامهم (ص ١١٧). يتجسّد هذا الانتقام في عملية قتلهم له، حيث يؤكّد النص فحولتهم إزاءه بتشديده على اللون الأسود الطاغي لديهم: «نزلوا من سيارة شيفروليه سوداء وتقدموا وأسلحتهم مشرعة. وجوه سوداء...» (ص ١١٨)، والذي يقتحم بيت محمود ويرديه يوصف على أنه ذو «الوجه الأسود وكأنه مصبوغ بشحبار»... (ص ١١٩)، وإذ يذكر النص «أسنانه البيضاء» أيضاً فليشير في هذا التناقض القائم بين اللونين ربما إلى أمرين: أولهما، المفارقة الحاصلة من الموقع الخاص الذي يشغله هذا القاتل كابن رمزي لمحمود وفعلي لبهية التي يجري القتل باسمها؛ ثانيهما، إعلان التناقض القائم بين قتل الأب ونجاة

(٢٧) شخصية ثالثة تقوم بهذا الدور أيضاً (ضرب فاطمة)، ولا يخلو عملها من دلالة مماثلة: ممارسة الابن سلطته على جسد الأم بعد مقتل الأب، مع ارتباط ذلك باللون الأسود، حيث أن الذي صفعها هو ذاك «الذي يضع نظارات سوداء على عينيه».. (راجع ص ١٢٥).

«الأم» أو نجاة المرأة (فاطمة) التي لا تدخل في المثلّث الأوديبي المطروح هنا (ص ١١٩)[٢٨].

تتكّرر عناصر هذا المشهد نفسها تقريباً في الحادثة الأولى التي كادت تودي بحياة محمود لولا عدم توافر الشروط المبيّنة أعلاه. فالذين تعرّضوا له في الأشرفية في بداية الحرب الأهلية كانوا «يلبسون أقنعة سوداء» و «أركبوه سيارة جيب سوداء» (ص ٨٦). ولمّا كان السواد قناعاً فإنه لا يقتل وإن كان يمارس سلطته ويؤذي (ص ٨٧)، تماماً كما هو الحال مع صاحب النظارات السوداء وفاطمة فخرو (ص ١٢٥)، هذا الذي ربما كان هو المعنيّ بمن وصفت ضربه لها بأن أشبه بملامسة خدها (ص ٧٧).

(ج) **تكاد أصداء هذه الأبعاد اللونية تتردّد في جميع العلاقات الأخرى القائمة في هذا النص الروائي، وخصوصاً بينها علاقة الرجل بالمرأة.** ففاطمة فخرو مثلاً لا تشير إلى العلاقة بين خوف محمود من أبناء بهية وخوفه من مقنّعي الأشرفية وحسب، بل تشير أيضاً إلى خوفه أمام بهية نفسها. والنص يتعرّض لعلاقة محمود ببهية، فإذا بها شبيهة إلى حد كبير بعلاقة الطبيب خاتشادوريان بزوجته. فبهية هي الحاكمة والمسيطرة في هذه العلاقة حتى يبدو محمود و «كأنه تحوّل إلى امرأة...» (ص ١١٢) «يحاول دائماً أن يتكلم، لكنها تسكته، فيسكت (...) وتسأل بلهجة آمرة (...) وهو يبتسم كالأبله، هذا ليس رجلاً، فكّرت فاطمة، إنه ليس محمود الذي يضرب...» (ص ١١٣).

يبدو أن وضع المرأة هذا الذي تبدو فيه قوية مبادرة، وتحسم الأمور إزاء رجل ضعيف متخوّف ومتردّد، يرتبط إلى حد كبير بلونها، فهي في معظم الحالات امرأة سمراء!

فبهية ذات «كتفين أسمرين» (ص ١٠٩)، و «امرأة طويلة سمراء» (ص ٤٩)، هي التي تخلّص رجلين أحدهما زوجها من الاعتقال واحتمال التصفية بعد أن كانا

---

(٢٨) لنلاحظ أن الخوف الذي يحلّ بمحمود من أبناء بهية يصيبه في الموقع الذي يشدّد النص عليه كقرينة دالة على فحولته: رجليه (راجع أعلاه وص ٧٩). فهو حين يعود إلى البيت «مذعوراً» (ص ١١٦) و «خائفاً» من تهديداتهم له بالقتل يقبع داخل هذا البيت ولا يخرج منه حتى مقتله (ص ١١٧- ١١٨). وصورة هذا القتل نفسه لا تستبعد إشارات مماثلة ضمنياً حيث يصوّر النص محموداً «وهو يقف، يركع، (...) يركع ثم ينحني ويسقط...» عند الباب الذي جاءه الموت منه... (ص ١١٩).

«يرتجفان ويلتفتان إلى الوراء كأنما يستنجدان..» (ص ٤٩)؛ وناديا كنج امرأة «جميلة، سمراء، طويلة الشعر..» (ص ٦٠) تناقش المهندس كلاكش «جميع التفاصيل» (ص ٦٠)، وفي حين كان زوجها «لا يأتي إلى الورشة إلاّ نادراً، أما هي فكانت هناك كل الوقت» (ص ٦١)، وهي تجبره على الموافقة على سفرها إلى باريس رغم أنّه يتوقّع أنها ستنام مع آخرين هناك (ص ٧١)[٢٩]؛ والمرأة السمراء التي تنادم المهندس كلاكش لا تشرب الويسكي بسرعة وحسب، بل إنها تتحرَّش به إذ تقترب منه وتضع يدها على شعره (ص ٦٩ ـ ٧٠)، بينما يبدو هو «خائفاً» وإن كان يدّعي أن خوفه كان على صديقه (ص ٧٠)؛ وسمر ذات الجسد «الأسمر» هي التي تبادر إلى إقامة العلاقة بفهد، إذ تلحق به وتدعوه إلى المقهى... (ص ١٧٥)، وهي التي تبادر إلى قطع العلاقة به مفضّلة الزواج من تاجر سكّر (ص ١٨٥ ـ ١٨٦)؛ ومعين عباس يتعرّف إلى تلك «المصرية الجميلة السمراء التي اسمها منى..» (ص ٢٥٠) و «هي الجريئة، هي التي دعته، هو لم يكن يريد» (ص ٢٥٠)، ووجد نفسه يمارس الجنس معها بمبادرة منها.. وهي التي تبادر إلى تنبيهه من الخطر الذي كان يحدق به دون أن يراه... (ص ٢٥١). أما ندى النجار فهي امرأة «سمراء، طويلة...» بل إن أباها يعتبرها «سوداء مفحمة». وهي ذات وضع إشكالي، إذ إن علاقتها بزوجها نديم لا تدل على سيطرة لها، بل على العكس من ذلك تشير إلى خضوعها لسطوته (ص ٢١٧ ـ ٢١٨). ويصل به الأمر إلى حد ضربها «واغتصابها» (ص ٢٢١). بيد أن علاقتها بأخيها تعطي صورة مفارقة لهذه حيث تبدو وكأنها تعدل ضمنياً منها لتشير إلى نكورة قوية فيها. فدورها فيها واضح السيطرة، إذْ تخيف أخاها الطفل ببعض حكاياتها (ص ٢٣٠) وتضحكه بأخرى (ص ٢٣١)، وهو يناديها: يا أخي! «هو كان يناديني يا أخي. لا أعرف لماذا يناديني هكذا، لكنه حتى الآن، حتى عندما صار شاباً بقي يناديني يا أخي» (ص ٢٣١). فكأن الوضع النفسي لهذه المرأة يجدر جلاؤه بأخيها وليس بزوجها.

في هذه الحالات جميعاً يلقي اللون إشارات دامغة على السمات النفسية للشخصيات وعلاقاتها ببعضها. العلاقة الإشكالية الوحيدة (ندى ونديم وأحمد)

---

(٢٩) لنلاحظ أيضاً أن هذا الزوج عاجز جنسياً (ص ٦٣) مقابل امرأة ليست جميلة وحسب، بل رشيقة أيضاً، كما يدل استعمال اللون الأسود في وصفها: «كانت الزوجة تقف بينطلون أسود مشدود على فخذيها...» (ص ٦١).

تبدو نتيجة الوضع الخاص للحالة التي تتّصل بها. فهي الوحيدة ذات الطابع المحلي (اللبناني) بين أطرافها، بينما تتّسم جميع النساء السابقات بعلاقة ما بالخارج. فبهية كردية، والمرأة التي تخلّص زوجها أجنبية، والسمراء التي تنادم كلاكش يونانية، وسمر تقيم علاقة بفلسطيني (فهد)، ومنى مصرية، وإزاء ناديا التي تمضي إلى فرنسا لتحقّق رغباتها الجنسية تتقدّم ندى لبنانية بين أخ وزوج لبنانيين. ربما كان إشكال علاقتها بهما تعبيراً عن الحالة التي يتمثّل من خلالها تعقّد وتميّز التركيبة اللبنانية عن سواها.

لا يمكننا استبعاد وجود تقارب، كي لا نقول تواز بين هذه الأوضاع النفسية والجنسية والأوضاع السياسية العامة. فليس صدفة أن يفقد الفلسطيني «امرأته»، أكانت العلاقة بها ناجحة (منى ومعين) أم فاشلة (سمر وفهد). وليس صدفة أن تتمثّل العلاقات البورجوازية اللبنانية على هذا الشكل من الرخاوة والعجز والانحلال والتبعية للخارج (ناديا وموسى)، والعلاقات الشعبية اللبنانية على هذا المستوى من الالتباس والتعقيد والخصوصية (ندى ونديم وأحمد).

بإمكاننا المضي في الاتجاه نفسه فنلاحق تفاصيل ومظاهر هذين اللونين الأبيض والأسود وبقية الألوان الأخرى، لتكتمل لدينا اللوحة الأسلوبية على هذا المستوى من التعبير، ولنتبيّن دلالاتها البنيوية المتعددة...[٣٠]، وسوف يمكننا ملاحظة الأبعاد الدقيقة والإيحاءات العميقة التي لا يكفّ النص الروائي عن إثارتها على هذا الصعيد...[٣١].

قد تمضي دلالات النص إذّاك إلى طرح الموقف الخاص من الحرب التي

---

(٣٠) ليس صدفة أن تكون الملاءة البيضاء التي تضعها المرأة الكردية على رأسها علامة لزواجها، فهي إشارة أيضاً إلى وضعها كخاضعة وتابعة لرجل بعينه، وبالتالي يبدو هذا البياض غطاء وإماتة لمعالم الجمال والإغواء فيها، وإماتة أيضاً لمظاهر «الاستقلال» والمبادرة لديها. وفي الوقت نفسه الذي تتأكد صلة المرأة (الأنوثة والأمومة) بالبياض تتأكد صلة الرجولة (الذكورة والفحولة) بالسواد، فبالإضافة إلى ما ورد أعلاه نلاحظ أن العضو الجنسي للرجل موصوف على أنه «شيء أسود» (ص ٧٣). بيد أن لعبة الألوان هذه ليست مستحدثة. ففي قول بعض المفسّرين لقصيدة أبي تمام في فتح المعتصم لعمورية نجد ما يأتي: «يقال إنما يقال لملوك الروم بنو الأصفر لأن حبشياً كان غلب على بلادهم فنكح فيهم، فولد له أولاد يخالط بياضهم صفرة من سواده، فازدادوا بذلك حسناً» (ديوان أبي تمام ذكر سابقاً، ص ٧٤) فالاستعمالان متقاربان ولا يحتاج الأمر إلى إطالة تعليق.

(٣١) من الممكن ملاحقة بعد الرائحة في النص وملاحظة التشكّلات المختلفة التي يتخذها القتل والموت في صلتهما به، وهي صلة غير منقطعة عن اللون...

يتناولها، من ذلك العالم الخاص بالقتل والانتحار والموت الذي يشكّل مناسبته ذاتها. وقد يدفع التحليل نحو التساؤل عن مدى اجتياح الحرب الفعلية الواقعية لذلك القول الروائي الذي كان قائماً قبلها، حتى يتخذ مع **الوجوه البيضاء** هذا النوع من العلاقة وهذه الأبعاد من الدلالات...

قد يبدو التساؤل تطفّلاً على **نص يمازج بين الحرب والقول، بين القتل والقص، حتى يصهرهما** على هذا النحو الذي تبدو فيه «**الوجوه البيضاء**» وجوه أولئك القتلى الذين يتم إحياؤهم أو بعثهم في عالم آخر، في دنيا الدينونة أو في حضور الغيب...(٣٢).

ولكن ما علاقة ذلك كلّه بالتعبير الروائي؟ وما هي صلة الألوان ودلالاتها بالنص وأطروحاته وآفاقه؟

٢ ـ لعبة الألوان في ميدان الكتابة والتعبير

يدفعنا ما سبق إلى التساؤل عن نوع العلاقة ومداها بين البياض المؤنث والموت وبين السواد المذكر والقتل من جهة، وبين الورقة البيضاء «الميتة» وسواد القلم «القاتل» ـ حيث القتل المتمثّل في سفح الحبر وإنما أيضاً في استهلاك الورق مناسبة لولادة جديدة، حياة جديدة، رواية جديدة ـ من جهة أخرى...

ألا تكون الكتابة في أحد أبعادها فعل مجابهة قصية للموت الذي تضجّ به الحياة ـ من الورقة إلى الكفن ـ ومواجهة فريدة للحرب التي تفرض قيمها ومنطقها وموتها على تلك الحياة بكلام آخر ونص مختلف وعالم متميّز ومحاولة انعتاق عن إسار المكان والزمان العابرين...؟

رداً على الموت المحيق يعلن النص «حياة» فريدة... ومن قتل يتربّصه يمضي إلى ارتياد عوالم الإبداع... يحاول، يعالج، ويخبر عن ذلك كله... لكنّ للإخبار محاذيره... فهذا الكلام المتولّد من القتل خطر... وفي تولّده وكينونته نصاً روائياً يعلن أن الإخبار يورّط.. **فكل قص ـ إخبار مخاطرة**.. ومغامرة الكلام لا تنزع عنه دوره

---

(٣٢) هل هناك من علاقة بين هذا النص وبين ما ورد في القرآن: ﴿وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ . وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ تَفَرَّقُوا وَاخْتَلَفُوا مِن بَعْدِ مَا جَاءَهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَأُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ. يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ . وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ (سورة آل عمران. الآيات ١٠٤ و ١٠٥ و ١٠٦ و ١٠٧)؟ وإلى أي مدى يمكن إقامة مقاربة بين دلالاتهما المتنوعة؟

في إدانة أو إلزام... هكذا تتبدّد الطمأنينة التي يلقيها النص على العالم الخارجي من خلال معطيات بنائه الداخلي ذاته... كأنّ الخطر الذي يغيب من جهة يعود للظهور من أخرى.. وأنه يستحيل تجاهله وإن كان بالإمكان تجاوزه... لكنه في النهاية قائم هنا ـ في الداخل والخارج ـ في النص وحوله، ضمن تلك «اللعبة» التي يستدرج إليها القارىء بمهارة يتجاذبها التهكّم والمأسوية. ولتبيّن أبعاد هذه «اللعبة» لنلحظ الدور المنوط بالإخبار داخل النص نفسه.

السيدة نهى جابر التي تقول إنها تخاف من الفضيحة، وتخاف من زوجها لأنه يغضب إن أخبرت أحداً عن مشكلته، وتخشى أن تزداد بسبب ذلك حالته سوءاً... تمضي فتخبر جارتها أم عماد عن وضعه... «وشاعت القصة في الحي...» (ص ٢٩)، وأصبح كل الناس يتداولون مرض زوجها! حتى جاءت الست خديجة وشمّت «رائحة الجان»، وأدخلت من ثم القط الأسود إلى غرفة خليل جابر، هذا القط الذي أعلن مصيره النهاية المأسوية التي سيعرفها خليل نفسه، إذ يموت وترمى جثته في مزبلة قريبة ويترك إثره رائحة الموت التي لا تزول[٣٣]!

الإخبار قاتل؟

إنه توريط **على كل حال**: أحمد (أحد المسلّحين الثلاثة الذين قتلوا د. خاتشادوريان وزوجته) يقول إنه أخبر «الصيدلي العكروت [بالحادثة] على سبيل النكتة، وكيف أن سمير ضاجع امرأة في عمر جدته، لكنه ذهب ووشى بنا» (ص ٥٧). أمّا عاصم رفيقه في العملية فيذكر: «روينا القصة لصديق قديم يشتغل في صيدلية، وهو الذي وشى بنا، ولأن لا ظهر لنا، رضوا بتسليمنا إلى الحبس. بسيطة» (ص ٥٥) لكن الثالث سمير هو الأكثر حسماً بينهم: «ذهبا وأخبرا صبي الصيدلي الكلب، يجب أن أقتله»... (ص ٥٦).

هكذا يؤدي الإخبار إلى القتل أو احتماله؟

إنه بالتأكيد توريط: زين علّول يتّهم الصحف والدولة بالكذب بخصوص

---

(٣٣) راجع: ص ٣٣.

ربما كان مفيداً أن نتابع في هذه السيرورة نحو الموت التحوّل الذي يصيب القط. فقد صار «القط مختلفاً، كيف أقول، يعني بدأ لونه يتغيّر، قط أسود، ولكن السواد بدأ يميل إلى البياض، فصار لونه أقرب إلى الرمادي، لكنه رمادي وسخ...» بالإضافة إلى رائحته التي «لا تطاق» (ص ٣٣). هذا ما سوف يستعيده إجمالاً خليل جابر في «سيرورته» نحو القتل (راجع ص ٩٩ـ ١٠٠ و ١٢٣ـ ١٢٤) بما يتفق مع ما لاحظناه أعلاه بالنسبة إلى الألوان.

عملية بنك أوف أميركا «ويبدأ زين علّول في روايات القصص عن علي شعيب وعن السلاح...» ولا يتورّع عن الإجابة عن أي سؤال.. فتأتيه «كبسة من رجال البوليس» في الليل وينال نصيبه من التعذيب... (ص ١٣٤ ـ ١٣٧).

يكاد الخبر أن يكون أقصر الطرق إلى القتل أو احتماله؟

هذا ما لا يكفّ النص عن ترداده: «سامي الكردي لا أعرف من أين جاء بها. معلومات. جلس إلى جانب أبو سعيد وبدأ يوشوش في أذنه» فيتهمه أبو سعيد بالكذب، وحين يؤكّد صدقه يهدّده الآخر بإطلاق النار عليه في حال تبيّن كذبه.. (ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣). ولكن خبر سامي الكردي لا يتعدّى اتهام شخصين «بالعمالة»، وتكون نتيجته الحكم عليهما بالإعدام، والصدفة وحدها تنجيهما ـ إلى حين؟ ـ (ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨). من مضاعفات ذلك كله صدام يقع بين أبي سعيد وسامي الكردي يصيب الأول فيه الأخير بطلق ناري في بطنه ـ يقتله؟ ـ... (ص ٢٢٨).

إذا كان هذا هو منطق القص، أيمكننا أن نجد فيه إشارة إلى قاتل خليل جابر؟ علي كلاكش ينكر أن زوجته أخبرته حادثة التقاء ابنتها بخليل جابر يبول قرب بيتهم، ورؤيتها لعضوه الجنسي... علي كلاكش يمضي ولا يكتفي بتهديد خليل بالاعتقال، وبطرده من الشارع و «لكني أخبرت الرفيق عياش. بالصدفة، التقيت به في الشارع وأخبرته قصة الرجل على سبيل الطرافة فأبدى اهتماماً ملحوظاً، وقال إنه سيبلغ النقيب المسؤول» (ص ٧٤). والنقيب المسؤول يأمر باعتقال خليل (ص ٢٠٨). ورجاله هم الذين حقّقوا معه «ثم أطلقوه» (ص ١٩٥) أو «ذهبوا به» (ص ١٦٠) ثم وُجد مقتولاً. و «ربما عذّبوه، من الواضح أنهم ضربوه» (ص ١٩٦).

إن النص الذي ينطلق من القتل، ويخبر عنه، يبقى مبهماً كالقتل نفسه... يبقى حذراً من التورّط الذي يدفعه الإخبار إليه، فيلقيه إلى القارىء. يبدو الراوي على هذا النحو وكأنه يريد التخلّص من ورطة الخبر بدفعه إلى القارىء، إذ يتقدّم نقل الخبر أفضل طريقة للتخلّص من تبعاته. والذي لا ينقله ينوء بحمله، يجد نفسه يتصرّف، يقتل أو يحاذي القتل!

كأنّ الدعوة إلى الإخبار دعوة إلى الاستمرار فيه، وعدم التوقُّف عند أي من محطاته. على هذا النحو تستمر الرواية ذاتها، بالصيغ المتعدّدة التي يحملها كل إخبار فيها... ولذلك يبدو عدم الإخبار ابتعاداً عن التوريط. من لا يُخْبَر لا يتورط، كما

هو حال سمر مع فهد. فهي تتحدّث عن مشاريعها السينمائية، وهو لا يخبرها حكاية ما حصل لسميح في صنين. وعدم إخبارها يصبح دليل هامشية المحتفظ بالخبر وانطوائه ورزوحه تحت أعبائه، وعلامة على انعتاق المرأة من التورّط الذي كان يمكن للإخبار أن يدخلها فيه. لذلك لا يدعو للعجب أن نراها تخرج نهائياً من الدائرة التي تجمعها بفهد وحكاياته المكبوتة، فتتزوّج تاجر السكّر..! (ص ١٨٦).

معين عباس يعرف كذلك موقفاً مشابهاً حين يلتقي بمنى ولا يتمكّن من إخبارها حبَّه وقراره الزواج منها (ص ٢٥١). غياب الإخبار هنا إيذان بغياب التورّط وانفراط العلاقة نهائياً كما حصل مع فهد. ليس صدفة أن يكون فهد ومعين فلسطينيين، أحدهما يرى عبثية الإخبار، والآخر لا يتمكّن منه. وفي الحالتين يبدوان خاسرين!

إذا كان الإخبار توريطاً، فإن الصمت في النهاية يحاذي الموت أو يكون مدخلاً إليه[٣٤]... أليس هو صنو الورقة البيضاء التي لاحظنا أعلاه صلتها القوية بالموت ـ بالحياة التي تضجّ بالموت...؟ لذا نجد أن الشخصيات التي يصل بها وضعها حد الفجيعة وحد الأزمة يلفّها الصمت، وإذ تعالجه يكون الخيال ـ الحلم ـ الوهم سبيلها للخلاص من ربقة الموت الذي يتهدّدها، وإلاّ فإن الموت لها بالمرصاد... لا بد من الكلام، إنّه صنو «الحياة»؛ ولمّا كانت الحياة حرباً فإنه ينطلق من القتل، وكذا الرواية... وإلاّ فإنَّ الانهيار والموت والتلاشي والبياض... واقعة حتماً. **كان النص الروائي بذلك محاولة لإدخال الالتباس بين الحياة الفعلية والحياة الروائية، ومن خلال هذا الالتباس يسعى لإعادة نظر بمعطيات الأولى وبشروط وضعه الخاص ضمنها...** كأن هناك محاولة لقلب مقاييس وقيم سائدة انطلاقاً من أخرى متوهّمة.

لقد تخلّص خليل جابر من الصمت الذي طوّقه بالهلوسة كما بيَّنا؛ وأزمة علي كلاكش تبدأ في الخراب الذي يصيب علاقته بزوجته، فلا يتحادثان حتى أصيب «بوحدة قاتلة» (ص ٦٨)؛ وتلج فاطمة فخرو الصمت بعد مقتل خليل جابر إثر خسارتها زوجها، وتمضي في الرؤى والأحلام (ص ١٢٣ ـ ١٢٦)؛ بينما تكلم نهى

---

(٣٤) في ضوء ما تقدّم يمكن القول إنّ «نجاة» فاطمة فخرو من الورطة التي أوقعها فيها إخبارها (ص ٧٦) تعود إلى تورّعها لاحقاً عن الإخبار (ص ٧٧). لكن انكفاءها إلى الصمت هو شكل من أشكال الموت الذي تدخل فيه ويستحوذ عليها (ص ١٢٣ و ١٢٦).

جابر زوجها خليل بعد موته باستحضار روحه (ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠). وإذا كانت تجربة زين علول المحدودة أوصلته إلى استنتاج يعتبر فيه «أن «عليه أن لا يكثر من الحكي» (ص ١٣٣)، فإن تجربة فهد بدر الدين الكبيرة تنتهي به إلى عدم الاهتمام وعدم التعاطي وإلى انتظار الأوامر فحسب (ص ١٦٠) أو إلى انتظار مبهم: للاشيء أو لكل شيء (ص ١٩٩)، وإزاء خيباته مع مسؤوليه يقيم حواراً مع الشهداء: «كلما حدثت مشكلة هامة أذهب إلى هناك، أقف أمام مقبرة طلال، أكلّمه وهو يجاوبني» (ص ١٩٧). وتكتّم النقيب سمير عمرو في التحقيق عند اعتقاله يجعله على حافة الموت الذي لا ينجيه منه إلاّ الأعجوبة! (ص ٢٠٣ ـ ٢٠٦) ومعين جابر، لأن «قصته» لا تصدَّق، و «لا أحد سيصدّق» ما حدث معه، ينتحر (ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦)... فالكلام هو مدار الاتصال الذي تقيمه الشخصية الروائية مع العالم، وإذ تفقده تنعزل نفسياً وجسدياً، ويكون هذا الانقطاع قطيعة مع الحياة السائدة، واقتراباً من الموت أو دخولاً فيه..

خطر أن تخبر، أن تقصّ وتحكي، أن تتورَّط أو تورّط... **وخطر أن تصمت**، أن تقطع صلتك بالحياة، أن تتّصل بالموت أو تصله...

إنه زمن الحرب، وزمن المخاطرة، وزمن الحصار، والخيارات المستحيلة... الكلام وحده، في مجراه السردي، واحة الطمانينة جزيرة الأمان. النص وحده، في اندراجه الروائي وسيرورة قصه وإخباره، هو سمة الحياة المليئة، الحياة الفنية، أو لذة الحياة، أودعت في حبور اللحظات التي تخطف عالماً وتبدع آخر... لكن الكلام لا يمكن أن يمضي إلى اللانهاية، ونهايته بوابة مشرعة على أخطار الحرب والقتل... وفي هذا الحد لكلام من هذا النوع رسم لبعض العلامات الفارقة بين الحياة التي ينتجها وتلك التي تنتجه، بين العالم الروائي والعالم الحقيقي... ولما كان العالم الأول هو موضوع اهتمامنا هنا، فإننا نتطلع لتلمّس الأسس التي يقوم عليها بنيانه العام. وهذا يقودنا إلى بحث المستوى الثاني من التعبير الروائي.

ب ـ الانبناء السردي ودلالاته

في هذا المستوى (الثاني) للتعبير نجدنا إزاء مجالين من البناء السردي الخاص بالقص الروائي: الأول يختص بالوحدات الكبرى للسرد، والثاني بوحداته الصغرى.

١ ـ الوحدات الكبرى

نقصد بالوحدات الكبرى المدخل والفصول السبعة التي يتألف منها النص الروائي. فانتظامها على هذا النحو الذي تأتي فيه يجعلنا نتساءل عن منطق انبنائها الداخلي، وعن الدور الذي يؤدّيه في العملية الجمالية أو الشعرية للقصّ، وعن المغزى الذي يكنّه تداول دور الراوي بين الشخصيات المختلفة في الحكاية.

قد تخدع القراءة الأولى للرواية إذ تتراءى لها هذه الأخيرة وكأنها نوع من البوح الذاتي لا تحكمه ضوابط سردية محدّدة من مكان أو زمان، أو وضع شخصية بعينها أو حدث معين، باعتبار أن أياً من هذه العناصر كان يمكن له أن يوضح مسار السرد ويسهل تعقبه ومتابعة ما يفضي إليه. تبدو الرواية للوهلة الأولى خاضعة لمزاجية من يروي جاعلة النص أقرب ما يكون إلى توارد الخواطر، يرجّح ذلك تعدّد الرواة الذي يغيّر بؤرة الرؤية القصصية وزاويتها والكيفية التي يصاغ بها الخبر..

بيد أن إعادة النظر في هذه الفصول وتتبّع تطوّراتها يوضحان منطقاً داخلياً يربط بينها ويفسّر إلى حد كبير مجيئها على النحو الذي وردت فيه. ففي **المدخل أولاً مفاتيح القص الكبرى.** فيه «ما جرى». ليس فقط خبر مقتل خليل جابر، بل كذلك حكاية ما حصل للراوي: ما حصل عليه من معلومات لا تقطع بأي من افتراضاته، ولا تنهي أياً من شكوكه أو غوامض موضوعه. ومن موقع المراقب والمحقّق يعيّن الراوي في هذا المدخل نمط القص المعتمد في الرواية، إنه النقل المباشر أو غير المباشر («بتصرّف») للعمل التسجيلي الذي قام به.

يقتصر **الفصل الأول** على تناول حياة خليل جابر **الداخلية**، ومنها بصورة خاصة تصرّفاته في بيته منذ ما قبل مقتله بثلاثة أشهر(ص ٢٤)، كما تنقلها زوجته التي لا تتعدّى رؤيتها باب البيت، فلا تذكر أي شيء يتعدّاه. لذلك لا تذكر شيئاً عن غيابه خلال الأسابيع الثلاثة التي انقضت قبل عودته جثة مهترئة في تابوت خشبي. إنها رؤية ضيقة ومحدودة تجهل الأسباب والأحداث، وتلجأ إلى الطرق البائسة من الشعوذات السخيفة... ولا يذكر **الفصل الثاني** الذي يرويه أساساً علي كلاكش إلّا شذرات قليلة عن وضع خليل جابر في الخارج: يمزّق أو يمحو كتابات الجدران ويطليها بالكلس، يأتي بتصرّفات غريبة و «مزعجة»، ويبدو مذعوراً ومطبق الصمت... إنها رؤية عابرة وقاصرة تعتبره مرة موظفاً «في إحدى شركات الإعلانات» (ص ٧٢)! وتعجب من تمزيقه ومضغه للأوراق.. وهي تمتدّ من خروجه إلى لحظة

الوشاية به أو الشكوى منه، وخلال ذلك كله تؤكّد جهلها لحقيقته...

في **الفصل الثالث** تفاصيل أنق وأغنى عن سلوك خليل جابر في الخارج عن طريق فاطمة فخرو، الوحيدة التي تحادثه وتقيم معه علاقة يعبر فيها عن تصوّراته وهواماته... فتوضح بذلك إلى حدٍ كبير أبعاد تصرّفاته المستغربة... إنها رؤية حميمة ومباشرة، «ذاتية»، ومتداخلة كوضع صاحبتها بوابة «برج السلام»، وهي تغطّي أيضاً خروجه حتى مقتله. إنها **علاقة جديدة مع الخارج تقام من داخل...**

الفصل الرابع يقتصر على إعطاء تفاصيل عن عملية اكتشاف جثة خليل وفحصها، وتقرير الطبيب الشرعي بصددها. إنه رؤية خارجية وصفية «علمية»، إمعان في دفع خليل نحو الخارج، وضع له نهائياً خارج المجتمع بعد أن كان خارج البيت وحسب، **تعامل معه كموضوع**، بعد أن أضحى في عديد النفايات والجثث...

في **الخامس** يروي فهد ما لاحظه في عملية التحقيق التي تمّت مع خليل جابر قبل مقتله، ثم مع فاطمة وعلي بعده. كما يتضمّن مناسبة دفنه وما تبعها من علاقة مع الزوجة. الرؤية هنا تتجاوز خليل جابر كشخص أو كموضوع **لتتعامل معه كرمز...**

في **السادس** تتناول ندى تطوّرات وضع أمها بعد فقدانها زوجها، فتبدو الرؤية قريبة وعاطفية تلاحق **المضاعفات الرمزية...**

الفصل **السابع** تساؤلات عن القاتل، وعن الخبر بأكمله، فبانتهاء هذا الخط الممتد من بدايات أزمة خليل جابر حتى ما بعد مقتله يأتي هذا الفصل «خاتمة مؤقتة» (ص ٢٤٣)، ليشكّل مخرجاً للمدخل الذي ولج منه الراوي. إنه إعادة نظر بالتحقيق وجدواه، وتمعّن في القص وقيمته، والحكاية وأهميتها. إنه عودة لأسئلة المدخل، وتساؤلات حول المدى الذي مضى فيها وفيه، وإعادة نظر فيها جميعاً... كأن **الشمولية** هي سمة الرؤية المعتمدة هنا.

إن تعقّب هذه الفصول على النحو السالف يبدي عن منطق بارز يحكمها جميعاً هو **منطق التسلسل الحدثي الذي يعتمد المجرى الزمني ركيزة أساسية له**. إلاّ أنّ هناك إلى جانب هذا التتابع المتسلسل المتلاحق زمنياً لحكاية خليل جابر حكايا أخرى تثيرها الشخصيات المختلفة التي يستند إليها التحقيق في كل فصل من الفصول السابقة. تتجاور هذه الحكاية مع الحكاية الأساسية لخليل جابر أو تتقاطع أو تتداخل معها بشكل مثير للملاحظة. وإذا كانت كل شخصية تخبر قصتها هي

أكثر مما تخبر قصة خليل جابر أو علاقتها به ـ ربما باستثناء نهى زوجته؟ ـ فإن هذا الوضع يدمغ النص بأكمله، إذ تتّجه الرواية لتفسح في تقدّمها مجالاً متزايد السعة للحكايا الأخرى، «الثانوية»، حتى أنها تكاد تطغى على الأولى كلما أمعن النص في القص.

إذا انطلقنا من لاعبثية اختيار كهذا، فإنّ ما يرجّح لدينا هو أن هذه القصص تتوارد لصلة لها معلنة أو مضمرة بالحكاية الأساسية أو ببعض أحداثها. وفي أغلب الحالات تبدو كأنها لها منطقها الخاص الذي يوازي منظور القص الأول الآنف الذكر. فمقابل هذا المنطق التسلسلي زمنياً الذي يحكم تطور الفصول على النحو السابق تبيانه، **تتقدّم الحكايا «الثانوية» وكأنها مرايا لقتلٍ أو لعسف آخر يعرض على صفحاتها القتل الأول أو الجريمة الأولى علّها تقدّم تفسيراً أو تعليلاً ما له، أو لها.**

هكذا يبدو المنطق الذي يحكم مجيئها على النحو الوارد في النص الروائي منطقاً افتراضياً يطرح فهماً ورؤية للأحداث، ويعلن موقفاً وموقعاً خاصين منها. يمكن القول إن التعاقب الذي تتتالى فيه الحكاية الأولى يتقاطع مع تزامن يجري فيه قص الحكايا الأخرى، أو إن تزامن القص في كل من وحدات الحكاية الأولى المختلفة يتقاطع مع تعاقب تطرح من خلاله الحكايا الأخرى، أو أيضاً إن الشكل النظمي الذي تتقدّم فيه الحكاية الأولى يتداخل مع شكل استبدالي تطرح فيه حكايا أخرى متعدّدة. وإذا بدا هذا التداخل بسيطاً في الفصل الأول فإنه يتأكّد ويقوى في الفصول اللاحقة، حتى إذا ما وصلنا إلى الفصل الأخير (السابع) برزت غلبة الشكل الاستبدالي على النظمي بشكل سافر لا التباس فيه. كأن سيرورة القص بذلك تؤكّد ضمنياً وبنيوياً ـ إلى جانب إشاراتها الأخرى المباشرة ـ أنّ جمالية الرواية أو شعريتها كامنة في قولها القصصي، في سردها للحكاية، في طريقة تعبيرها، أكثر من كونها هي قائمة في مضمون الحكاية نفسها.

(أ) ففي **الفصل الأول** تروي نهى جابر ثلاث حكايات تشكّل كل منها تفسيراً محتملاً لحالة زوجها خليل. الحكاية الأولى حكاية أحمد جابر ابنها منذ مولده حتى ملصقه، وهي الأكثر غنى وتفصيلاً وتماسكاً للمكانة المتميّزة التي كانت لأحمد عند أبيه، وللصدمة التي أصيب بها هذا الأخير من جراء موته، وللتصرّفات التي قام بها بعده ليس فقط في ما يتعلّق بالملصقات (ص ٢٣ ـ ٢٤) وإنما أيضاً في ما يتصل باللجوء إلى السحر والشعوذات (ص ٣٠).

الحكاية الثانية هي حكاية أم عماد جارة نهى عن «العمر الصعب» الذي أصيب به زوجها وهو في السابعة والأربعين. ونهى ترفضها كتفسير لحالة زوجها الذي رغم كونه في الخمسين من عمره فهو «رجل كامل»... (ص ٢٧) وإن كانت تعود إليها كاحتمال ضعيف... (ص ٣٩).

الحكاية الثالثة هي حكاية الست خديجة عن الجنّي الشرّير الذي يسكن خليل جابر. وهي حكاية تتورط نهى في شروط صاحبتها، وإن كان هذا التورّط لا يؤدّي إلى نتيجة إيجابية تذكر. ونهى تعلن عدم ثقتها بمثل هذه الحكايات، فتلخص الموقف بقولها: «كلّه تجليط، يضحكون علينا ويأخذون المال» (ص ٣٥).

هكذا تتقدّم الحكاية الأولى على أنها التعليل الأكثر ترجيحاً للقبول ـ وهو تعليل نفسي في النهاية ـ بحيث تشكل **مرآة نتبيّن على صفحتها ما لا تبديه الحكاية الخاصة بأزمة خليل جابر النفسية: أسبابها ومنطق فعلها.**

(ب) في **الفصل الثاني** تلفت انتباهنا أربع حكايات يلمح راويها علي كلاكش إلى دورها التوضيحي في فهم حالة خليل جابر على تفاوت في ما بينها.

الحكاية الأولى، تتعلّق بالطبيب خاتشادوريان وزوجته، وهي تجعل من مقتل خليل جابر على النحو الوارد وصفه في الرواية حالة بسيطة إزاءها. فالطبيب اقتُحم منزله من قبل مسلحين، وقُتل واغتُصبت زوجته قبل أن تُقتل بدورها، وخرج المسلحون بغنيمة اقتصرت على أسوارة الزوجة! فهل تعجب بعد ذلك أن يعمد مسلحون آخرون إلى تعذيب خليل وقطع بنصره لأخذ محبسه قبل قتله؟!

الحكاية الثانية، تتناول حادثة تعرّض لها الراوي نفسه انتهت بضربه وسرقة سيارته وما كان يحمل من مال بالإضافة إلى ساعته ومحبسه وأوراقه الخاصة (ص ٦٤ ـ ٦٥). وهي تؤكّد أن الخطر شامل لا يحول دونه أي حاجز، إنه في الداخل (البيوت) كما في الخارج (الشوارع). وإذا كان المهندس الشاب ذو النشاطات والعلاقات الاجتماعية الجيّدة يتعرّض لمثل هذه الأمور، أفلا يتوقّع أسوأ منها لرجل كهل يتصرّف بطريقة «شاذة» في منطقة لا يعرفه أهلها؟!

تبدو هاتان الحكايتان وكأنهما تؤيدان ما بدأ الراوي بإعلانه: «الجريمة تنتشر كأنها الوباء، الطاعون يأكلنا من الداخل.. هذا هو التفكّك الاجتماعي الذي يصاحب الحروب الأهلية» (ص ٤٦)، وترجحانه كتفسير لما حصل لخليل. لكن الراوي، كأنه

لا يكتفي بهذا التفسير وحده، يورد أيضاً ما لا يعتبره تفسيراً مقنعاً. فأزمة خليل التي لا يرى منها غير مظهرها الخارجي (بعض تصرّفاته في الشارع... ص ٥٩ ـ ٦٠ و ٧٢ ـ ٧٣) تكاد تكون قريبة من أزمة ابنته المتفاقمة التي يحكيها لنا. فهذه الابنة لا تبول في الصف وحسب، بل إنها أيضاً «تجلس تحت الطاولة، وترفض الجلوس على الكرسي في الصف وتعوي كالكلاب» (ص ٦٦)، هذا بالإضافة إلى أن عدوى تصرّفاتها هذه «بدأت تنتقل إلى بقية التلاميذ» (ص ٦٦). وعلي كلاكش يميل إلى اعتبار مثل هذه الحالات «اضطرابات نفسية لا معنى لها...» (ص ٤٦) أي أنه يميل إلى **رفض التعليل النفسي لياخذ بالبعد الاجتماعي**، ولذلك فهو يظهر رافضاً لذلك التفسير الذي يعيد أزمة خليل مثلاً إلى أساس جنسي (العمر الصعب) وحكايته لقصة صديقه موسى كنج تؤكد موقفه.

ففي هذه الحكاية الرابعة يتمتع موسى، رغم عجزه الجنسي، بصحة جيدة «وهو يسمن ويعرض» (ص ٦٤) وهو في أسوأ حالاته لا يتعرّض لخطر يذكر. فالمسلّحون يمرّون قربه وهو «يكاد يتساقط على الأرض من شدة السكر» (ص ٧٠) ولا يتعرّضون له. بل إن تحرّش مرافقته بالرجل العسكري لا يؤدّي إلى غير ابتعاد هذا الأخير (ص ٧٠).

إذا كان التعليل الضمني يشدّد في الفصل الأول على البعد الداخلي، فإنه في الفصل الثاني **يشدّد على البعد الخارجي ـ الاجتماعي كسبب لما يطرأ على الوضع من تطورات ماسوية، بل إن هذا البعد الأخير (الاجتماعي) هو الذي يفسّر الأول (الداخلي النفسي)**. فمن مظاهر «التفكّك الاجتماعي» العلاقة البائسة بين موسى وزوجته، بحيث يبدو تفكّك عائلة خليل، في انعزاله عن زوجته وخروجه من البيت، مظهراً من مظاهر التفكّك الذي أصاب المجتمع بسبب الحرب: قتل وبؤس وإهمال...

(ج) **في الفصل الثالث** تشديد واضح على دور المسلّحين تحديداً في تدهور الأوضاع الاجتماعية، وعلى كون الفقراء هم الذين يدفعون ضريبة هذا التدهور من دمهم. **كان هناك تجاوزاً للطرحين الداخلي والخارجي في طرح لمسألة الحرب والقتل من زاوية طبقية إلى حد كبير.**

فحكاية تعرُّض محمود فخرو للخطف وخطر القتل تؤكّد هذا المنحى (ص ٨٦ ـ ٨٧). لكن محمود الذي نجا في الأشرفية يعاين القتل في القنطاري

والأسواق قبل أن يُقتل هو نفسه على أيدي مسلحين داخل بيته في كورنيش المزرعة (ص ١١١)، مما يجعل من احتمال قتل خليل عن طريق الخطف من قبل مسلحي المنطقة الشرقية من بيروت ضعيفاً إن لم يكن مستبعداً (انظر ص ١٣). أما احتمال قتله عن طريقة القنص فمستبعد نظراً إلى طبيعة المكان الذي وجدت فيه جثته. أما أن يكون قتل على سبيل السرقة، فهذا مرجّح ليس فقط عن طريقة الإشارة إلى جثة السارق في الأسواق التجارية (ص ١٠٨)، وإنما أيضاً وخصوصاً عن طريق حكاية ما حصل لمحمود. فهذا الأخير قد قتل بسبب السرقة: لأنه لم يدفع المال الذي طلب منه (ص ١١٥ ـ ١١٩) ـ أو ربما بسبب أساور بهية التي طلقها؟ (ص ١٢٠) ـ أي أن القتل حين يتم بسبب مبلغ من المال ـ أو بضعة أساور؟ ـ دون أن يصل القاتل بذلك إلى غايته، يبيّن اختلاط الوسيلة بالغاية معاً. فالقتل أو التهديد به من أجل الحصول على مال، يحدث وحده مع يقين بالعجز عن الوصول إلى الهدف المنشود. لكن نتيجة هذا الاختلاط لا تقع إلاّ على الفقراء الذين لا يتمكّنون من مواجهة الأمرين معاً: الهدف والوسيلة معاً. هذا ما ينطبق على وضع خليل جابر الذي تشير فاطمة إلى أنه كان ينكرها بمحمود في وحدته بالقنطاري «وكان فقيراً» (ص ١٢١)، وهو ما يبدو ملائماً كتفسير للقتل السائد[٣٥].

أما حكاية مقتل علي فخرو فهي توضّح إهمالاً كاملاً: إهمالاً في التربية، وإهمالاً في المعالجة وإهمالاً في الرعاية... ولكن، إذا كان لهذا الإهمال الحاصل قبل الحرب وبالنسبة إلى طفل أن يودي به، فإن إهمالاً مماثلاً يمكن ملاحظته بالنسبة إلى خليل إزاء الأزمة التي مرّ بها مع فارق نسبي. بيد أن هذا الإهمال ليس إلا الوجه الآخر للفقر الذي يلمّ بهذا النمط من الشخصيات.

هكذا يبدو التشديد على العنصر الطبقي (الفقر) هنا محاولة لتحديد البعد الاجتماعي الذي أكّده الفصل السابق، في إخراجه من الحكم العام وتوظيفه ضمن إطار أكثر تخصيصاً.

(د) في **الفصل الرابع** حكايتان مترابطتان: حكاية اقتحام بنك أوف أميركا، وحكاية اعتقال زين علول.

---

(٣٥) وهذا ما قد يفسّر نجاة محمود من مسلّحي الاشرفية: بسبب تدخّل فادي الغني، فهو «يستطيع كل شيء (...) وهو مثل الزعيم هنا...» (ص ٨٦).

في الحكاية الأولى يُقتل الاميركي ماكسويل والمسلحان علي شعيب ورفيقه، وتبدو الحادثة جزءاً من معركة أكبر، أو هي معركة في حرب أكبر: الحرب العربية الإسرائيلية سنة ١٩٧٣. ضمن هذا الإطار يجدر وضع اعتقال علول في الحكاية الثانية. إن لختطافه وتعذيبه (ص ١٣٥ ـ ١٣٦) يأخذان أهميتهما في وقوعهما في عملية مواجهة بين الدولة و «التنظيم الشيوعي المتطرّف» (ص ١٣٨). كأن هاتين الحكايتين تسعيان لتأكيد **ضرورة وضع حادثة خليل جابر في إطارها السياسي الصحيح: في المواجهة الحاصلة على الأرض اللبنانية، في الحرب الأهلية المتفاقمة، وفي الصراع العام القائم في المنطقة العربية إجمالاً.** يصبح التفكّر في مقتل خليل تفكّراً ليس في البعد الاجتماعي أو الطبقي وحسب، بل أيضاً وبخاصة في البعد السياسي الذي يمثّله. فالوضع الاجتماعي أو الموقع الطبقي وحده عاجز عن تفسير وفهم مقتل خليل جابر، إذ يجدر البحث عن الموقف السياسي الذي كان خليل يعبِّر عنه، والذي يأتي مقتله ليقضي عليه.

في الفصل ذاته حكايتان أخريان مترابطتان كذلك: حكاية طبيب الأمراض النسائية غسان بيطار، وحكاية الطبيب الجراح سليم إدريس. الأولى تبيّن الدرك الذي بلغته مهنة الطب على أيدي جيل جديد من المجرمين الأنذال: عملهم الأساسي القتل (الإجهاض) ومضاجعة «الجثث» (أو الأجساد المبنّجة)! (ص ١٥٢) والثانية تعرض إجراماً آخر لا يقلّ خطراً عن السابق: استعمال بعض الإصابات لتدريب طلبة الطب عليها! (ص ١٥٤)

إزاء هذا الانحطاط الذي يحوّل المؤسسات لتؤدّي الدور النقيض لذاك المناط بها، ذاك الذي وجدت من أجله (القتل بدل الإحياء أو المحافظة على الحياة، والإفساد بدل المعالجة والإصلاح...) لا يعتبر سؤال د. بيطار: «أين الدولة؟» (ص ١٥٥) صدفة، فهو سؤال عن ذلك الجهاز من القمع والاستبداد الذي برز واضحاً في الحكايتين السابقتين. فالدولة التي ترسل شرطتها لقتل مناضلين (علي شعيب ورفيقه) وملاحقة أنصارهما (زين علول...) تبدو هنا غائبة، والساحة مباحة لمجرمين كغسان وسليم وأمثالهما. كما ليس صدفة أن يجري تحوّل د. مروان بيطار إلى الطب الشرعي عام ١٩٧٣، فهو العام نفسه الذي عرف الحرب بين إسرائيل من جهة ومصر وسورية من جهة ثانية، والحرب التي شارك فيها علي شعيب ورفاقه بعملية البنك... كأنّ في هذا التزامن تأكيداً على تلازم الموقفين المتناقضين للدولة.

«أين الدولة؟» إنه السؤال الذي يكمل البحث عن الموقف السياسي الذي يمثّله مقتل خليل جابر. إذ إن السلطة هي المآل الذي ينتهي إليه مطاف هذا الموقف بالذات. وتدفع ملاحظة د. بيطار: «جيوش وجيوش والدولة غير موجودة» (ص ١٥٥) إلى تفحّص هذا الوضع المتميّز الذي تجري فيه الحرب، ويكثر فيه القتل، لفهم حادثة مقتل خليل جابر.

(هـ) في **الفصل الخامس** تتتالى حكايا بعض المسلحين من «القوات المشتركة للثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية»، كما يرويها في القسم الأول منه أحد مقاتليها (فهد بدر الدين). إنها حكايا الطرف العسكري («الجيوش») الذي حلّ محلّ الدولة في بعض المناطق اللبنانية في مواجهة طرف أو أطراف (جيوش) أخرى معادية. إنّها بذلك حكايا تتصل بالسلطة مباشرة، السلطة «البديلة» التي قامت مكان تلك التي كانت حاكمة قبلها، قبل الحرب.

بعض هذه الحكايا تروي التحوّلات التي تصيب العناصر المناضلة في صفوف تلك القوات. أولها ذاك الذي عرفه فهد نفسه. فمن متظاهر متحمّس (ص ١٧٠) ومقاتل مقتنع (ص ١٧٨...) ينتهي إلى موظف في المكتب لا يهتم بشيء ولا يتدخّل في شيء، وينتظر عبثاً شيئاً ما! (ص ١٦٠ و ١٩٨ و ١٩٩). وهناك حكاية كمال الذي كان يحنّ فهداً عن شوارع القدس وانتهى إلى العيش في أميركا (ص ١٦٣ ـ ١٦٤)، وحكاية نبيل الذي جاء متطوّعاً من ألمانيا إلى لبنان ولا يحلم بغير العودة إلى برلين للعمل والحب (ص ١٦٩)؛ وحكاية سمر التي تعرّف إليها فهد مدافعة متحمّسة ومتعصّبة للقضية (الفلسطينية) العادلة و «دور السينما النضالية»، «تنتقد الأوضاع والمظاهر البرجوازية» لكنها تنتهي إلى الزواج من تاجر سكّر كبير «غني جداً» (ص ١٨٢ و ١٨٦)؛ وحكاية عصام أو إبراهيم الذي عرفه فهد في الجبل مقاتلاً صلباً ومفوّضاً سياسياً يحاضر عن «حرب الشعب والثورة والتحرير»... (ص ١٩٢ـ ١٩٣) يحدّثه لاحقاً عن انفراط الثورة وكل شيء، وعن اهتمامات دينية غالبة لديه (ص ١٩٤ ـ ١٩٥)؛ حتى النقيب سمير عمرو (أبو جاسم) الذي تروى عنه الأساطير منذ التحاقه «بالثورة عام ١٩٦٦»، والذي نجا بأعجوبة من رصاص الجيش الإسرائيلي وأقبية الجيش اللبناني وأخيراً من رصاص الجيش الأردني (ص ١٩٩ ـ ٢٠٠ و ٢٠٤)، أصبح مسؤولاً في مكتب عسكري و «صار يملك سيارة وسائقاً ومرافقاً» (ص ٢٠٧)، ويأتي بحركات شبيهة بتلك التي كان ضبّاط

الجيش اللبناني يقومون بها أثناء التحقيق معه (قارن ص ٢٠٩ وص ٢٠٥)، ويسافر كثيراً إلى أوروبا (ص ٢١٢)، هذا إلى جانب سمير الذي يمضي إلى فرنسا وعاطف الذي يعود إلى الضمان الاجتماعي (ص ١٧١)...!

كان هناك خطاً انحدارياً هابطاً يشير إلى التردّي الذي تعرفه هذه الشخصيات مع تطور الحرب، حتى أن من يبدو استثناء هو الشهيد الذي يقبع خارج هذا التطور: طلال الذي يزور فهد قبره والذي يبدو متفائلاً وينصح فهداً بالاستمرار والانتظار. لكن هذا التحوّل السلبي تمّ بسرعة مدهشة، وربما وجد أيضاً تفسيره في «الحكايا» الأخرى التي يشتمل عليها هذا الفصل: في حكاية نبيل عن تل الزعتر وبيروت والشياح (ص ١٦٨ ـ ١٦٩) وفي «حكاية» سمر عن توسّط «الأخ أبو حبيب» لها كي تسكن الشقة المصادرة في شارع بلس، و «حكاية» أثر الضرورات الأمنية و «الأموال النفطية التي ملأت الدنيا» على النقيب سمير... وخصوصاً في حكايا فهد عن التجارب التي مرّ بها والتي توضح أكثر من سواها التحوّل المشار إليه.

يروي فهد في الحكاية الأولى عن معركة التلفريك في مرتفعات الزعرور التي يجرح فيها رفيقه سميح ولا يتمكّن من حمله إلى موقع خلفي فيتركه في الجبل مع وعد بالعودة لأخذه، لكن قائد الموقع الملازم أول عمر يرفض اقتراحه مبرّراً موقفه باعتبار غير مقنع: سقوط المنطقة بيد الطرف المعادي (ص ١٨١). وكانت النتيجة تحوّل سميح من جريح إلى شهيد!

الحكاية الثانية هي حكاية المقاتل الشاب الصغير ـ الكتائبي؟ ـ الذي اعتقله فهد حين وجده «ضائعاً بين التلال» (ص ١٨٧)، واعتبره أسيراً فحقّق معه ثم طمأنه، وعندما يقدّم تقريره للقائد عمر يسارع هذا مع رجاله إلى قتل الأسير، غير عابىء بالوعد الذي قطعه فهد له، ولا باحتجاجه على هذا التصرّف..!

الحكاية الثالثة متمّمة للثانية، يروي فهد فيها كيف اكتشف بعد أيام جثة الأسير مهترئة ومنتفخة وتملأ رائحتها المكان وتمتد ديدانها إلى جسده، وحين يحتجّ على عدم دفنها يصطدم بقائد الموقع وينقل إلى بيروت (ص ١٩٢).

كان هذه الحكايا جميعها تحفل بمنطق واحد ياتي ليفسّر خط الانحطاط أو الانحدار الغالب على وضع تلك الشخصيات المرتبطة «بالثورة الفلسطينية»

و/أو «الحركة الوطنية». هذا المنطق هو منطق عسكري محض، لا يقيم أي اعتبار للبعد الإنساني والأخلاقي للقضية التي يحارب من أجلها. أو بتعبير آخر هو منطق عسكري لا سياسي، لا يعتمد في المواجهة مع عدوه وسائل مختلفة كثيراً عن تلك التي يستعملها هذا العدو. فإذا بالادعاءات المتناقضة تنتهي إلى ممارسات متماثلة. وإذا كان د. بيطار قد تساءل في الفصل السابق: أين الدولة؟ فإن السؤال الذي يبرز هنا إزاء حكايا وأحداث هذا الفصل هو: أين الثورة؟! ففي مناطق غابت عنها الدولة وسيطرت قوى مناوئة لها لم تقم علاقات مختلفة عن تلك العلاقات الفاسدة في المؤسسات التي سبق وأشرنا إليها. فالجهاز العسكري لا يحمي حتى عناصره، فهو يقتلها (بالقصف أو بالتخلّي.. ص ١٨١) أو يستبعدها (بالسفر أو الهامشية...)، كما أنه لا يستطيع أو لا يحاول الاستفادة من وضع بعض العناصر المعادية له عن اقتناع أو تغرير فيصفّيها ببلادة مروعة (ص ١٨٩ ـ ١٩٠). لكن هذا الجهاز نفسه هو الذي يعتقل خليل جابر ويحقّق معه (ص ١٨٦ و ٢٠٨) مؤكداً سلطة لا يمكن دحضها («أبو جاسم يقول إنه أغلق البلد، لا أحد يستطيع أن يفعل شيئاً دون معرفته، وهذا مضبوط، أبو جاسم اكتشف من هم وراء أكثرية الجرائم التي تقع...» (ص ١٩٥)، ومع ذلك يعجز عن اكتشاف قَتَلة خليل (ص ١٩٥) فيقرّر «إيقاف التحقيق وطيّ الملف (ص ٢٠٨)!

هكذا يتقدّم هذا المنطق الاتهامي وكأنه تفسير لمقتل خليل جابر. فهذا الوضع العسكري المتردّي للسلطة «البديلة» أو الموازية لسلطة الدولة يشكّل، بما يتميّز به من لامبالاة سياسية واستهتار بالحياة وبالقيم الإنسانية التي يجري القتال باسمها أو يُدّعى من أجلها، الإطار العام الذي يجعل من هذه الجريمة مسألة عادية أو متوقّعة (ص ١٩٦).

(و) في **الفصل السادس** تتقدّم الحكايا وكأنها استكمال لما ألمحت إليه حكايا الفصل السابق، وكأنها إمعان في تشريح وتحليل مواقع السلطة القائمة وممارساتها. أكثر هذه الحكايا تفصيلاً وأهمية هي قصة أبي سعيد اللحام، التي يرويها نديم النجار لزوجته ندى ابنة خليل جابر الثانية. فأبو سعيد هذا أنشأ تنظيماً، «أخذ شغيلة الملحمة وجمع حوله بعض الشباب وذهب» يخوض حربه: السرقات على أنواعها! لكن أبا سعيد لا يكتفي بالسرقة، فهو يقيم محكمة ثورية ينصّب نفسه فيها قاضياً ويصدر حكماً بالإعدام على متهمين «بالعمالة»، كما

أنه لا يتورّع عن إطلاق الرصاص على بعض معاونيه (ص ٢٢٢ ـ ٢٢٨) قبل أن يُقتل بعد دخول «قوات الردع» إلى بيروت على يد «مجهولين» (ص ٢٣٢)!

حكاية أبي سعيد هذه تقدِّم نموذجاً لنمط من المسلحين الذين يغتنمون الحرب وغياب الانضباط السياسي فيها كفرصة يستغلّونها للنهب والاعتداء والتحشيش والقتل. وإذا كان نمط آخر من المسلحين كالذين خلّصوا المتهمين من «الإعدام» يمثّل اتجاهاً مخالفاً، فإنهم لا يشكّلون أكثر من حد لمساوىء النمط الآخر دون أن يلغوه. هكذا يتجاور الفريقان في معمعة الحرب والقتل، وإن كانت هدناتها مناسبة لتصفية بعض الفاسدين (مقتل أبي سعيد.. ص ٢٣٢). يتيح لنا ذلك أن نستنتج **منطقاً خاصاً للحكاية يشير بطرف خفي إلى «عناصر غير منضبطة»، إلى «مجموعات فاسدة» يحمّلها وزر الأخطاء والتصرّفات الشاذّة في المناطق الخاضعة لسيطرة السلطة «البديلة» ويعتبرها مسؤولة عنها، في حين يبرز وجهاً آخر «إيجابياً» لهذه السلطة يعيد إليها بعض الاعتبار في تدخلها للحدّ من هذا «الشذوذ».**

أما حكاية «ابن أبو خليل» الذي خطف وقتل وشوّهت جثته بشكل فظيع، فإنها تشير إلى الممارسة الفاشية للطرف الآخر المعادي للسلطة المذكورة. كأن هناك محاولة لإعادة طرح للصراع الأساسي بين الطرفين المتنازعين اللذين يسيطر كل منهما على منطقة مواجهة للأخرى، وتمييز كل منهما بما يحصل في منطقته. بيد أن «حكاية» أخرى تأتي لتمعن في إدانة السلطة «البديلة» (في المنطقة الغربية من بيروت). فما تذكره ندى عن زيارة النقيب سمير هو اتهام لممثلي هذه السلطة بالكذب والتدجيل. ما يقوله النقيب لا علاقة له بالواقع إطلاقاً، وإذا كان يجد في شخصية زوج سعاد (أختها) المقاول الغني الطرف الوحيد الذي يتجاوب معه بين الحضور، فليس ذلك صدفة بل تأكيد لخط الإدانة المذكور (ص ٢٣٧)... ولما كانت «هذه الحكاية» في الحقيقة جزءاً من سياق الحكاية الأساسية، فإنها تؤكّد هنا أن الشكل القائم في «الموضوع» مماثل للصورة الواردة في «المرآة» عنه، والعكس صحيح.

بذلك يتبدّى هذا الفصل وكأنه إمعان في تحديد ما ورد من أحكام في الفصل السابق. فهو وإن أمعن في إدانة سلطة المسلّحين في بيروت الغربية، إلا أنه يميّز داخل هذه السلطة، في ما يتعدى الإطار العام من التراخي واللامبالاة المشار إليه سابقاً، أطرافاً أو مجموعات أو تيارات يعتبرها هي المسؤولة عن تلك الأعمال «الشائنة» من خطف وسرقة وتعذيب وقتل.. تلك الأعمال التي تعرّض لها خليل جابر.

(ز) في **الفصل السابع** ينكسر أو ينطوي الخط التصاعدي للحكايا الثانوية في اتجاهها البادي كتفسير للحكاية الأساسية. وهو خط يمضي نحو التدقيق والتحديد كلما أمعن النص في القص، حتى يكاد يقرب من تسمية الطرف المسؤول عن جريمة قتل خليل وتبيان دوافعها بشكل حاسم. يعود هذا الانكسار أو الانطواء إلى التوقّف عند الحد الذي يبلغه الفصل السادس، ليستعيد النص هنا أسئلة ورد بعضها في المدخل تشكّل إعادة نظر في ما طرحته الفصول السابقة حتى الآن. كأن هذا الفصل «الخاتمة المؤقتة» انطواء على الذات وتفكّر في القول، كأنه تجمّع النص حول نفسه، يتكثّف ليتقرّى الخطوط التي رسمتها الفصول السابقة مشاهد جديدة ضمن رؤية مختلفة. لكنه لا يخرج في الوقت نفسه عن منظور القص العام، بل إن هذا المنظور يرتسم بشكل أوضح من السابق، فتتتالى حكاياته لتساهم بدورها في إعادة النظر المذكورة ولترفدها بقوة دفع لا تأمن الالتباس، نظراً لكونها تشكّل استمراراً لما سبق واختلافاً عنه في الوقت نفسه.

فحكاية إعدام قتلة عائلة إبراهيم يجعل من كل ما ذكر عن الانضباطية والفلتان أمراً يحتاج إلى إعادة نظر وتقويم. وإذا كان قتلة كمال جنبلاط بقوا مجهولين فما هو مبرر هذا البحث المطوّل عن قتلة رجل عادي؟ أما حكاية الخياط الذي انتحر لأنه كان مديوناً فإنها تعطي أبعاداً جديدة للموضوع، فإهدار الإنسان لحياته بسبب ضائقة مالية يستدعي النظر بمزيد من التفهّم والتسامح إزاء من يهدرها لسبب أرقى! بينما تأتي حكاية الراوي وثريا لتعلن أن الصداقة شيء والزواج شيء آخر، كما التوهّم «والواقع»، كأمر بديهي يجب ألاّ يشكّل أزمة بحد ذاته!

وإذا كانت حكاية معين عباس الذي ينتحر في مطار دمشق قد قُدّمت للتخفيف عن د. عجاج أبو سليمان، فبإمكانها أن تكون أيضاً للتخفيف من وقع جريمة قتل خليل جابر! وفي كل حال لا تبدو حكاية عجاج مأسوية. فهو قد تمتّع ودفع. ربما دفع زيادة، أو أكثر من اللازم، ولكن متى كانت السعادة تقدر بمال؟ وماذا عن تمتّع خليل جابر؟!

تبقى حكاية أم محمد التي تطرح المسألة بشكل مختلف: قتل زوجها، ولم يعتبر شهيداً، فلم تحصل على مساعدة مالية أو ملصق له، بل تعرّضت لإغواء قواد نافذ، وتجاوزت ذلك كله لتعيل أولادها العشرة. فكيف يمكن لامرأة مثلها أن تجعلك «تندم على وجودك، وتتمنّى الموت كل لحظة» (ص ٢٦٦)؟ فالحكاية تدفع باتجاه

معاكس تماماً لمثل هذه الأحكام، بحيث تبدو تعبيراً ساخراً متهكّماً يقيم مفارقة صارخة ليس على مستوى العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه (المخبِر والمخبَر)، بل أيضاً على مستوى العلاقة بين مرسَل ومرسَل (رسالة ورسالة أو مخبَر عنه ومخبَر عنه) بين حكاية وأخرى. على هذا المستوى الأخير تبدو الحكاية الأساسية صورة هزيلة وضامرة (غائمة أو كاريكاتورية؟) عن حكاية أم محمد. لكن الحكاية الأولى هي الموضوع والأصل، وإذا كان من دور لصورة ما فليست هي حكماً المؤهّلة له. ولكن إلى أيّ حد يقيم النص فارقاً قاطعاً بين الموضوع وصورته؟

إن الحكاية التي تعيد النظر بالحكاية، كما بالتعبير، تعيدنا مجدداً إلى النص الروائي نفسه للبحث في قوله وطريقة تعبيره. فالحكايا التي ترد في هذا الفصل الأخير، في الوقت الذي تستمر فيه بتأدية دور المرايا التي يمكن أن نكتشف من خلالها ما يغيب في الحكاية الأساسية، أن نجد منطقاً ما أو تفسيراً ما لذلك الإبهام الذي يلفّها، تنتظم أيضاً في سياق مختلف عن السابق. فحتى هذا الفصل كانت الحكاية ترد في سياق تحقيقي، كان الكلام متروكاً «للوثائق» (ص ١٣) في محاولة لصوغ منطق يفهم من خلاله ما حدث. في الفصل السابع ترد الحكايا في سياق إعادة نظر في كل ما قيل قبله، في سياق افتراضات متنوّعة يصل بعضها إلى إعادة نظر في العالم التخييلي الذي بنته الفصول السابقة من خلال التساؤلات التي تتناول فيها الحكاية الأساسية نفسها. فبين اعتبار ما سبقه قصة أو غير قصة (ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤) واعتبار القصة مشروعاً قيد الإنجاز أو مشروع احتمالات (ص ٢٤٤ و ٢٧٢ و ٢٧٤) **تبدو جميع الحكايا الثانوية وكانها مرايا لموضوع غير قائم أصلاً، وكانها «وجوه بيضاء» أو سوداء، وجوه مطلية بالكتابة، وجوه ليست قسماتها إلّا تلك الكتابة التي تغطّيها، ذلك الكلام الذي يقصّها، ذلك الكلام الذي يسردها على النحو الذي يتوخّاه ممتعاً ولذّاذاً، نتاج «الشغل» الذي استغرق صاحبه.**

نجدنا على هذا النحو إزاء دعوة متجدّدة إلى الاهتمام بالمستوى السردي للنص أكثر من المستوى الحدثي، بالوجوه التي تؤلّف المرايا بحد ذاتها، وليس بتلك التي تعكسها هذه المرايا، إلى الاهتمام بصفحات النص الروائي.

٢ ـ الوحدات الصغرى

نقصد بالوحدات الصغرى تلك السمات التي تميّز طريقة التعبير في كل حكاية، في كل عملية قص. فليس البناء العام للرواية الذي درسناه في الوحدات الكبرى هو

موضوعنا هنا، بل الصيغ المعتمدة في تفاصيله، وحدات الحبك التي ينتظم على أساسها النسج الروائي العام. ففي كل قص طريقة في التعبير، في الرواية، في إيراد الخبر أو الحكاية، في السرد.

في الوجوه البيضاء يثير الانتباه إيقاع عام يتردّد في التعبير كطريقة غالبة في السرد هو الإيقاع الشفوي. فرغم تعدّد الرواة، ورغم الانفصام القائم مبدئياً بين الراوي الأساسي (الموظف «في إحدى وكالات السفر» ص ١١) وبين الرواة الثانويين: نهى وعلي وفهد... باعتبار أن الأول هو الذي قاد عملية تحقيق في مقتل خليل جابر، والآخرين هم أولئك الذين استند إليهم الراوي الأول في تحقيقه، **فإن التعبير يغلب عليه طريقة القول الإخباري.** يتميّز هذا القول عن التعبير الكتابي بالجمل القصيرة، والمبهمة وغير المكتملة أحياناً، واستعمال التعابير الجاهزة والشائعة شعبياً، واعتماد الاستطراد غالباً، واللجوء إلى التكرار أو إلى النكوص والتراجع عما ورد، وإلى القفز من موضوع لآخر بدون تمهيد (راجع ص ١٩٠ مثلاً)... يفرض ذلك كله على التعبير إيقاعاً يبدو تجاوزه (بالقراءة بالنظر العابر) إخلالاً بمعطى من معطياته الفنية، وبشرط من شروط معرفته وتقديره. يبدو ذلك مرتبطاً بعملية التحقيق ذاتها التي تسعى صيغة السرد المعتمدة إلى الإيحاء بها، ومرتبطاً بعملية الإخبار التي لاحظنا الدور التوريطي الذي تؤديه في النص؛ بحيث يدفع النص بالقارىء على هذا النحو إلى الخضوع لوتيرة القص، إلى التخلّي عن وتيرته التقليدية في القراءة، كمدخل للتخلّي عن أحكامه المسبقة وللخضوع لمرامي النص الإيديولوجية.

هذا الإيقاع الشفوي مستمد ليس من النمط الشعبي السائد في الإخبار والاتصال والإعلام وحسب، وإنما أيضاً من تراث قصصي بعيد الغور يجد في أعمال راقية كـ **ألف ليلة وليلة** تمثيلاً على ما بلغه من مستوى إبداعي. **كان النص يحاول أن يجمع الواقع والتاريخ في حركة واحدة تتوجّه إلى القارىء** وتستدعي استجابة أو موقفاً منه إزاءها، في الوقت الذي يسعى إلى استلهام جمالية في القول لا يزال سحرها فاعلاً. على هذا الأساس يرتبط سحر القول بموضوع التعبير بقدر ما يرتبط بصيغه الملائمة ومراميه المستهدفة. فالتحقيق الذي يستند إليه الإخبار ـ المورّط ـ ليس تحقيقاً بوليسياً، وإن أوحى أحياناً بذلك، إنما هو تقصّ لحقيقة مجهولة. ولسبر هذه الحقيقة بالذات يكاد القائل يترك طليقاً، فيصبح قصه استقصاء لما يجده هو مهماً وقيّماً، فيغرق النص بما يشبه التداعي الذي يكاد يمضي إلى متاهات بعيدة، ولكنها ليست منقطعة الصلة بموضوع البحث. من هذا التداعي بالذات يتولّد قول أقرب ما

يكون إلى الشعر. ويصبح النص الروائي ارتكازاً على التحقيق والتداعي المولدين للإخبار والشعر، نصاً يحاول فن القول وجمال التعبير، نصاً شعرياً أيضاً بقدر ما هو قصصي، بل كأن شعريته قائمة في قصه، والعكس صحيح.

إنه نص نثري روائي يعطي راويه الرئيس القول لآخرين يستفهم منهم عن حدث بعينه، ويتوارى هذا الراوي نهائياً حين تتولى شخصية أخرى عملية القصّ ودور الراوية، أو جزئياً حين يكتفي فقط بصوغ ما أخبره إياه بعض الشخصيات، وفي الحالين يحتفظ بذلك البعد بينه وبين هذه الشخصيات التي تروي أو يروي عنها. هذا البعد متمثّل بعنصرين شكلي وعملي. في الشكلي تغيب أيّ مداخلة من قبله في سياق الإخبار، فلا يثبت أي سؤال يتوجّه به إلى تلك الشخصيات التي يسجّل أجوبتها، مما يؤدي أحياناً إلى انتقالات أو استعادات أو ملاحظات وشروحات لما يجري قصه دون سبب ظاهر. وفي العملي يترك النص الإخباري «على حاله» باستطراداته وتداعياته وتردّداته، مما يجعله أحياناً أقرب ما يكون إلى التلعثم أو الهذيان أو الإغراق في الرؤى والتصاوير. لكن الراوي الثاني لا يتردّد بدوره عن استعمال الطريقة نفسها فيفسح لآخر المجال كاملاً كي يروي قصته (علي كلاكش يترك منصة القول للدكتور هاروت... ص ٤٧) أو جزئياً كي يعرض موقفه إمّا في حوار مباشرأو غير مباشر (الراوي في حديثه عن فاطمة فخرو وخليل جابر... ص ١٠١).

ينعكس ذلك على النص الروائي بأشكال متعدّدة نكتفي بالتوقّف عند أهمّها.

(أ) **تعدّد الرواة وتداخلهم بشكل تركيبي متميّز**، فالراوي الذي يقدّم علي كلاكش في الفصل الثاني يترك لهذا الأخير دور الراوي ليحكي علاقته بخليل جابر على طريقته الخاصة. صوت الراوي الجديد هذا (علي) يمتد من ص ٤٦ إلى ص ٤٧ حيث يتسرّب صوت آخر هو صوت الطبيب هاروت الذي يحكي علي قصته. يستمر هذا الصوت الثالث (هاروت) في الرواية حتى ص ٥٢، حيث يستعيد الراوي السابق (علي) دوره ويطلق صوته مجدّداً. لاحقاً، سوف يروي كل من عاصم وسمير وأحمد حادثة القتل والاغتصاب (ص ٥٥ ـ ٥٦...).

يخدم تعدّد الرواة وتواردهم على هذا الشكل أغراضاً عدّة. **فهو أولاً يسعى إلى تقديم الحدث من وجهات نظر متعدّدة، من زوايا رؤية مختلفة. الحدث هنا هو قبل أي شيء آخر روايته. قيمة ما جرى تبدو مرتهنة بقيمة كيف يقال، أو كيف يروى.** فحادثة القتل والاغتصاب المتعلّقة بهاروت وزوجته يرويها علي كلاكش

من زاوية الغائب ووجهة نظر تقديرية لما حصل (ص ٤٦ و ٥٢)؛ لكن الصحف تروي اعترافات المجرمين الثلاثة بطريقة مختلفة (ص ٥٢ ـ ٥٤) إذ ترتكز على معلومات أدلى بها هؤلاء الثلاثة فيصبح الخبر متماسكاً من أوله إلى آخره؛ ثم هناك رواية كل من هؤلاء المجرمين (ص ٢٥ـ ٢٧)، حيث تشكّل كلّ مداخلة رؤية صاحبها الخاصة للحدث من الموقع الذي كان فيه، وتأتي بالتالي بإضافات ليس باستطاعة أيّ منهم بمفرده الاستحواذ عليها.

يعني هذا أن كل رواية هي أشبه ما تكون بعملية تصوير لمشهد يحتاج الإلمام به إلى عدة زوايا رؤية لإعطاء فكرة متكاملة عنه قدر الإمكان، أو أنها المرآة التي يتراءى فيها هذا المشهد أو جانب منه. إنّها نوع من التقديم أقرب ما يكون إلى العمل السينمائي إن لم يتجاوزه. هكذا تتعدّد المرايا بالنسبة إلى الحدث الواحد أو الحكاية الواحدة، فنجد على مستوى السرد التفصيلي ما لاحظناه على مستوى السرد الكلي، حيث الحكايا الثانوية مرايا للحكاية الأساسية، فإذا بالحكاية الواحدة متعددة الصور، مما يضاعف من الانعكاسات والرؤى واحتمالات الفهم والتفسير. فجميع ما يروى وكل ما يقال ممكن، بل هو صحيح نسبياً، من زاوية معيّنة. وكل ما يروى ويقال مجتزأ، بل هو مغلوط نسبياً، ما لم يدرج مع قول آخر، روايات أخرى.

(ب) **يرتبط بما سبق ما يمكن تسميته الكسر السردي الذي هو ميزة خاصة في التعبير الروائي لهذا النص**، وهو يتخذ اتجاهين: الأول اتجاه معتدل يتم فيه انتقال من المشهد إلى الخبر، من الحوار إلى السرد الخبري، بدون أي حلقة وسيطة. إنه يؤدي إلى انقطاعات، وانتقالات سريعة بين مستوى وآخر، تشكّل صدمة في عملية السرد من ناحية وتسم النص بسمة كتابية دامغة من ناحية ثانية. فلا بد للمتعامل مع هذا النص أن يتوقّف عند هذه الانقطاعات ليعيد وصل ما ينقطع، أو فصل ما يوصل تركيباً ووصل ما يفصل مضموناً ودلالة، خاصة وأن صيغ الأفعال المستعملة، التي يغلب عليها صيغة الحاضر في مثل هذه الحالات، تساهم في التباس القول وقوّة الانقطاع وحدّة الصدمة، إذ إنها تواري بذلك أي إشارة لتقديم أو تأخير، أو أي تحديد لزمان القص. والنص بذلك يفرض التمعّن فيه فرضاً، فهو يتقدّم ليس كنهر وحيد الاتجاه والمجرى، بل يمور كمكان اللاوعي، أو مسارات الحرب، في نزعاتها الطاغية والمتناقضة، وفي احتيالاتها الرهيفة والقاطعة، ولكن في منطقها الداخلي الخاص أيضاً (راجع ص ٤٧ و ٩٠ ـ ٩١ و ١٠٥ و ١٣٠...). **وإذا كان الإيقاع الشفوي**

للتعبير يفرض قراءة النص شفاهاً، فإن ميزة الكسر السردي تفترض التعامل معه كنص مكتوب، يقرأ بالطبع، وإنما أيضاً يُتوقّف عند مقاطعه، ويستعاد في بعض مواطنه، ويتأمل في بعض تعابيره، فلا يمر الكلام غفلاً... وما يبدو هنا تضارباً ليس في الحقيقة كذلك إلاّ على المستوى الحسي، تداول الحواس للنص كل على طريقتها الخاصة، ويجد حلّه على المستوى العقلي الذي وحده بإمكانه مزج التناقضات والتركيب انطلاقاً منها لوحدات جديدة ومختلفة. هكذا **يلتحم المقروء بالمكتوب ليؤديا نثراً جديداً، رواية عربية حديثة، وليستدعيا تعاملاً جديداً مع نصوصها**[٣٦].

يصبح هذا الوضع أكثر حضوراً أو إلحاحاً عندما نلتقي بالاتجاه الثاني الذي يمكن وصفه بالمتطرف، حيث يتمّ الكسر السردي في العبارة الواحدة بدون أي عامل يفصل بين الغائب والموجود، الماضي والحاضر، المتكلم والمخاطب، المباشر وغير المباشر، المشهد والخبر...[٣٧] بل إننا أحياناً إزاء عامل وصل بين مستويين يبدو وكأنه يعلن أن اختلاف الضمير أو الراوي لا يغيّر في الأمر شيئاً...[٣٨] أو كأنه أثر من إعادة صوغ الأجوبة، كأن التداخل هو تداخل الراوي الأول مع الراوي الثاني الذي يعتمد على ما ذكره له الراوي السابق، أو كأنه تأكيد للمساواة بينهما، أي لصحة ما يذكره الثاني عن الأول. يتخذ هذا التداخل أحياناً شكل الحذف المفترض لصلة وصل كـ «فكّر» أو «قال في نفسه»...[٣٩] ولما كان الكسر السردي يتمثّل على أقوى ما يكون في حال الوصل بين مستويين مختلفين في التعبير، وهذا هو في الوقت نفسه أكثر الحالات وروداً، فإنه يبدو وكأنه تنازل عن الخبر لصالح المشهد، وعن السرد لصالح الإخبار، والخطاب غير المباشر للخطاب المباشر... كأنه ميل

---

(٣٦) في هذا الاتجاه الأول يبدو ما يرد (ص ٢٤٤) أكبر دليل على ذلك، إذ يجري هنا التلاعب بالضمائر والانتقال من الحاضر إلى الغائب، من التعريف إلى التنكير... بصورة مثيرة: «وأنا فعلاً، أشعر بحيرة كبيرة. مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع ولا يعرف (...) فهل يمكن أن يكون علي كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخرو أو سمير عمرو أو فهد بدر الدين أو زين علول أو أبو سعيد أو ندى النجار أو الياس خوري، أو إلى آخره...»!

(٣٧) راجع ص ٧٧: «المصائب، والمصائب تتبعني، منذ أن جاء بها من هناك..»!

(٣٨) راجع ص ٩٩: «وأنها تريد أن تعود وأزور قبر أمي»؛ وص ١٢٤: «... لكنهم لا يصدقونها، وتركوني»! راجع كذلك ص ٨٧، و ١٠٤ و ١١٤ و ١٢٠...

(٣٩) كما في ص ١٣٨: «لم يصدق زين علول، إنه يكذب عليّ، سيأخذني إلى تحقيق جديد وضرب جديد». أو هكذا يقدّر كما في ص ١٥٢...

هل يمكن القول إن النص يداري أسراره ويصونها بعيداً عن ابتذال الاستعراضات؟

لتغليب وضع التعبير والإخبار أو القيل (énonciation) على وضع الحكاية والخبر أو المقول (énoncé). إنه، مرة إضافية، **تغليب الاعتناء بالنص الروائي على الموضوع الذي يرويه.** وهو يتّخذ في حالة أخرى شكل الحضور المباشر، بحيث لا يعود النص رواية حكاية أو قص خبر، بقدر ما هو تعبير وبوح مباشران عن وضع حالي قائم (راجع ص ٤٦ و ٤٧ و ٥١ و ٥٢...). يوحي ذلك، في ما يتعدّى بُعد الحضور الحيوي المباشر، ببعد يتخذ قيمته من الوضع العام للرواية؛ إذ يبدو تحوّل النص على هذا النحو، وتأكيده على الحضور المستمر، وكأنه **مواجهة النص للموت المحيق به، للقتل الذي ينطلق منه، وللموت الذي ينتظره.** إن النص يؤكّد، في اعتماده الحاضر والشخصية المعنية كراو واستعماله التعبير المباشر، حضوراً شعرياً قوياً هو الوجه الآخر والنقيض للموت والغياب. وهنا يكمن أحد معالم النص الشعرية الفاتنة والكثيفة المغزى في آن.

(ج) **يرتبط بالكسر السردي ما يمكن تسميته دوران السرد،** وهوعبارة عن عودة السرد إلى الوراء، تراجعه إلى مواقع تخطّاها التعبير. غالباً ما تتّخذ هذه العودات شكل الحلقات الدائرية التي تعود إلى موضوعات وأحداث سبق التعرّض لها غالباً، وتتخذ هذه الاستعادات في الحلقات التي تؤلّفها شكل البناء الحلزوني أحياناً. إلا أن هذا البناء الحلزوني لا يتمتّع بالتناسق التقليدي المعروف عنه، إذ إنه يتشكّل هنا بطريقة خاصة. ودوائره تمضي إجمالاً من الأضيق حتى الأوسع كلما أمعن النص في القص، أو بتعبير أدق تمضي نحو مزيد من الكشف والتبيين والتوضيح، إذ تأتي الدائرة اللاحقة بتفصيل أكبر لما ورد قبلها، أو بإضافات جديدة لم تكن قد ذكرت سابقاً. ثم إن هذه الدوائر، رغم تناولها للموضوع الواحد، قد لا يطول توسّعها اللّاحق إلا جانباً خاصاً من هذا الموضوع. هكذا، مثلاً، نلاحظ أن نهى جابر تروي حكاية زوجها أول مرة في الفقرتين الأوليين من الصفحة الأولى (ص ١٦)؛ ثم تعود فترويها من جديد في الفقرة الثالثة من الصفحة ذاتها، حيث يجري التوسع نسبياً في الحديث عن الفترة التي تلت مقتل ابنهما أحمد؛ ثم تبدأ من جديد رواية ثالثة للحكاية نفسها آتية بأحداث وتفاصيل وأخبار مسهبة. كأن هذا التكرار، هذه الاستعادة المتكررة، نوع من الهوس الذي يسيطر على الراوي ويبيّن سطوته على العقل والمنطق الذي يجد صعوبة في تناول الأحداث بشكل متدرّج، أو أنه محاولة فهم لما حصل ويحصل، محاولة وضع للأحداث في سياق يوضح مغزاها.

مع علي كلاكش يبدو الأمر مختلفاً إلى حد ما، حيث نجد كل دورة أو حلقة معتمدة في القص من قبله تحمل عنصراً جديداً يضاف إلى ما سبق، حتى يمكننا القول إن بناء الحكاية «الكامل» هو هذا البناء «الحلزوني» لمجموع حلقاته، لا يمكننا التخلّي عن إحداها لأننا بذلك نتخلّى عن جزء من هذا البناء القصصي، ولا تكون الحكاية التي نحصل عليها إذّاك إلا حكاية مجتزأة وناقصة ومشوّهة. ففي ص ٤٦ يبدأ علي برواية أولى لحكاية سرقة وقتل الطبيب خاتشادوريان وزوجته تنتهي ص ٥٢ (بسبب ما يضمّنه فيها من حكايات أخرى تعطيها هذا الحجم الكبير الظاهر)، ثم يستعيدها مرة ثانية فيزيد حادثة اغتصاب الزوجة التي لم ترد في الحكاية الأولى. لكنه يعود في الصفحة ذاتها ليبدأ مرة ثالثة رواية الحكاية نفسها بتفاصيل وقائعها وأسماء شخصياتها وأدوارهم مع عناصر جديدة، فتبدو مخالفة لما ورد في الحكاية الأولى (حيث يذكر أن مقتل هاروت قد تم وهو في فراشه ـ ص ٥٢ ـ بينما يذكر هنا أنه تم أثناء محاولته الهرب وعند باب منزله من الداخل ـ ص ٥٣....). يلي ذلك رواية رابعة يقوم بها عاصم الذي يضيف ما يعتبره فضيحة: وشاية الصيدلي به وبرفيقيه (ص ٥٥)، ورواية خامسة لسمير الذي يقدّم تفاصيل جديدة عن عملية اغتصاب المرأة وقتلها (ص ٥٥ ـ ٥٦)، ثم رواية سادسة لأحمد الذي يضيف بعض العناصر الجديدة وبعض الوقائع التي تلت القتل (ص ٥٦ ـ ٥٧)... **كأن هذه الدورات المتعاقبة بحث لجوج عن حقيقة حدث ما، أو محاولة فهم هذا الحدث بالعودة إلى وقائعه، أو تعبير عن هوس يستبدّ بالشخصية التي تتابعه.**

على هذا النحو نفهم أيضاً استعادة فاطمة فخرو لمصائبها: مقتل ابنها ثم زوجها ثم خليل جابر. ربما تعطينا روايتها لمقتل زوجها محمود فكرة عن نمط هذا التركيب الحلزوني. فحادثة القتل ترد في بداية حديثها (ص ٧٦) ولا تلبث فاطمة أن تستعيدها لتذكر بعض الظروف التي أحاطت بدفن زوجها (ص ٧٨)، ثم تذكر بعض التفاصيل المتعلّقة بمقتله الدموي (ص ٩٠ ـ ٩١). وإذ تعود إلى نكرى موته (ص ١٠٠) فإنها تضيف إلى ما سبق مسألة «المال الذي باع به أساور تلك المرأة» (هذه المسألة التي تضيئها ما تتناوله فاطمة بصددها لاحقاً ص ١١٤). لكن هذه الإشارات والشذرات تجد انتظامها في سياق الحكاية التي ترويها فاطمة بعد ذلك بتفاصيلها ودقائقها عن مقتل زوجها وقتلته وعلاقته بهم، وما شاع بعد مقتله من أقاويل (ص ١١٦ ـ ١٢٠).

قد نجد في ذلك كله أثراً من التركيب الكلي للنص الروائي القائم على المزاوجة بين

التداعي والتحقيق، وهذا يلتقي بما سبق وذكرناه عن الهوس ومحاولة الفهم، ولكنه أيضاً شكل من الأشكال الأساسية المعتمدة في السرد الروائي: لعبة المرايا نفسها، بحيث يوحي تكرار المشهد نفسه، الصورة أو الحدث، دون تغيير ينكر بنوع من الصدق في الإخبار ومن الصحة في التعبير عن الوقائع، ويوحي التنوّع والاختلاف الذي لا يصل حد التناقض بتأكيد بعض الحقائق وإضافة أبعاد نفسية أو فكرية يوضحها السياق.

ليست الميّزات الآنفة، من تعدّد الرواة إلى كسر السرد واعتماد البناء الحلزوني، إلا بعض السمات البارزة في بنية روائية كثيفة الرموز وغزيرة الدلالات، وهي تلعب دوراً بارزاً في ادلهمام النص وغموضه في الوقت الذي تؤدي فيه دوراً موضوعياً في الشكل. ربما كان اعتماد الأسلوب التهكّمي الساخر من أكبر العناصر المساهمة في هذا الغموض. لكنها جميعاً نوع من الخروج عن السائد فعلاً وقولاً، مضموناً وأسلوباً، عن الحرب والقتل ولكن أيضاً عن القص والقول. إن المضيّ في تلمّس أبعاد مثل هذه الأحكام يعني المضيّ إلى قراءات أخرى تستلهم نصوصاً قصصية وروائية سابقة لتقاطعها مع هذا النص الذي لم يفته استثارة اتجاهات من هذا القبيل (راجع ص ٢٤٤ و ٢٤٨ و ٢٥٩...)[٤٠].

لكن استثارات النص لا تقتصر على هذا الجانب، وتكاد لا تتوقّف، بحيث لا يجد الدارس إزاءها غير التوقّف الإداري (الاعتباطي؟) مخرجاً من هذا «التورّط» الذي لا ينتهي. فمقابل حرب سائدة يخوض هذا النص حربه، يفرض سواده على بياض يفرض عليه، وفي حمى هذا الصراع ينفتح مدى الاحتمالات إلى أقصاه. وإذا كنّا نكتفي بما حاولناه من استقصاء لبعض جوانبه فليقيننا **أن ميدان القول ـ الصراع لا يمكن استنفاده وإن ترصّدت جولاته**[٤١].

---

(٤٠) إن تناول النص في ضوء نصوص أخرى باعتماد منهجية «التداخل النصي» أو «تداخل النصوص» (Intertextualité) يفتح التحليل على أبعاد يصعب حصرها، ويحتاج لأن يفرد له دراسة مستقلة.

(٤١) أنجزت هذه الدراسة قبل الحديث الذي أدلى به الياس خوري لمندوب جريدة **النهار**، والذي نشر في عددها الصادر في ١٩٨٤/١١/١. ومن المفيد أن نثبت هنا بعض ما ورد فيه لما يستدعيه من تأمل: «روايتي «الوجوه البيضاء» تجربة أكثر تعقيداً. بل أنا أعتقد أنها على المستوى الكتابي استطاعت مزجاً بين الحدث والخبر، وأن تنقل هذا الانفجار الذي حدث في داخل المجتمع إلى عمق اللغة القصصية، وأن تعبّر (الرواية) عبر حشدها هذه الكمية الكبيرة من الشخصيات، عن تفكّك داخلي عميق ضرب المجتمع اللبناني في مفاصله كلها، وأن تقرّب المسافة بين المحكي والمكتوب (...) المنعطف الذي هو رهاني ورهان الكتابة العربية الجديدة هو أن نكتب الحاضر. والحاضر يحتلّه شبح الموت. الموت ليس قضية، الموت هو حياتنا. فكيف يستطيع من يعيش الموت أن يكتب بلغة جاهزة، بلغة لا علاقة لها بالتجربة التي يعيشها؟».

من دلالات بنية المعنى في «عالم بلا خرائط»[*]

مقدمة

تبدو رواية **عالم بلا خرائط** لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف[1] خارجة عن المألوف في أمرين يلفتان نظر الدارس. أوّلهما اشتراك روائيين في تأليفها، وثانيهما البناء المتداخل والمتشابك لفصولها ومقاطعها. يقدّم الأول دليلاً حاسماً على ضرورة التمييز بين أنا المؤلف (أونحن المؤلفين) وأنا الراوي (أو نحن الرواة). فإزاء ثنائية التأليف لا يعود من الممكن الحديث عن «تقمّص» الروائيين لبعض الشخصيات، خاصة بينها تلك التي تروي الخبر أو تحكي الحكاية، أو عن غير ذلك من صيغ الخلط بين مؤلف الرواية وإحدى شخصياتها، بالسهولة التي تسود معظم النقد المعاصر. على العكس من ذلك يفرض هذا الوضع الثنائي حكماً التمييز بين مستوى واقعي فعلي ومتحقّق هو مستوى المؤلف الروائي كإنسان (أديب ـ فنان) في مجتمع معيّن، وبين مستوى خيالي ومتصوّر هو مستوى الحكاية التي قد يكون الراوي واحداً من شخصياتها أو شخصية خارجة عنها. لا يحول التمييز المذكور دون رؤية الخصوصية التي يتمتّع بها هذا الوضع الثنائي للتأليف؛ بل إنه يساهم في بلورتها عبر إنارته للحدود التي تعيّن موقعه، ولنمط التفاعل المفترض بينه وبين الإطار الزماني ـ المكاني للحكاية، وبالتالي لذاك الذي يتم بين الراوي، ومن ثم بقية الشخصيات الأخرى، وبين الروائي. ويطرح الثاني صورة مثيرة للعلاقة بين الصيغة الشعرية ـ الجمالية للعمل الروائي ومضمون الحكاية التي يأتي بها. فهو من جهة يؤكد استقلالية مستوى كل منهما عن الآخر، وهي استقلالية مهما بلغت من

(*) نشر هذا البحث في **دراسات عربية**، بيروت، السنة ٢١؛ العدد ٦، نيسان ١٩٨٥؛ ص ١١٦ـ ١٢٦.

(١) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: **عالم بلا خرائط**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ الطبعة الأولى ١٩٨٢.

القوة والعمق لا تعني أبداً انفصالهما؛ وهو يؤكد من جهة ثانية أن العلاقة بينهما لا تتضح حقيقتها وأبعادها بإعلان جدليتها بدل الميكانيكية التي يسعى كثرة من الباحثين إلى تكريسها بطرق شتى. فهذا الإعلان يبقى فارغاً وصدى معاكساً للميكانيكية المرفوضة ما لم يحدّد بدقة ووضوح التجسد الفعلي للجدلية المذكورة وللوجهة التي تؤديها. فالبناء الخاص للرواية من فصول متقطّعة لا تتلاحق في معظم الأحيان زمانياً أو حدثياً، وقيام السرد داخل هذه الفصول غالباً على انقطاعات أو انزحالات زمانية أو معنوية، لا يجعل من نظام التقديم والتأخير العام العنصر المسيطر في المستوى السردي للخطاب الروائي وحسب، بل يجعل كذلك من اجتياز هذا المستوى شرطاً لا بد منه لولوج عالم المعنى الذي تتضمّنه حكاية هذا الخطاب.

بناء على ذلك تتقدّم محاولتنا للإحاطة بهذا العالم وتلمّس دلالاته القريبة، وكأنها تختزل أو تتخطّى سمتين بارزتين في تشكّله السردي والشعري، وكأنها لا تعبأ به أو لا تأخذه بعين الاعتبار. إلاّ أن حقيقة الأمر مخالفة لظاهره، فتحديد عالم المعنى بالذات لا يمكن له أن يقوم إلا من خلال تحديد حبكة السرد التي يأتي فيها. وإذا كنا لا نتوقّف عندها لضرورات تقنية يفترضها وضوح التحليل وتماسك سياقه، فلا يعني ذلك غيابها عنه بل إنها قائمة مضمرة فيه ومتلازمة التفاعل به حتى إعلان وجهه النهائي.

وكما يشكّل السرد الوجه الآخر الخفي لعالم المعنى المستخرج، يقوم هذا العالم بتأدية عالم شعري هو من عالم السرد بمثابة اللحمة من السدى. أي أن بنية الحكاية العامة تحفل بحد ذاتها بأبعاد جمالية خاصة تلتحم وتتشابك مع تلك التي تبثّها الصيغة السردية القائمة لتؤديا المعطى الشعري العام والكلي للرواية. ويكون التوقّف عند دلالات معنى الأولى توقّفاً عند جانب هام أساسي من شعرية النص الروائي، فمتعة الغوص على المعنى واستخراج بنيته ومتابعة دلالاتها ليست دون متعة استخلاص خصائص العملية السردية وتقصّي توزّع أدوار عناصرها المؤلفة وملاحقة دلالات هذا التأليف.

أولاً: العشق والقتل/التمرّد والقمع

تحكي رواية **عالم بلا خرائط** علاقة عشق بين امرأة ورجل تنتهي إلى مقتل المرأة وإلى اتهام الرجل، أو أن مقتل العشيقة يشكّل مع كل ما أحاط به من معاناة وعذاب حدثاً جللاً، يزلزل حياة العاشق فيندفع إلى محاولة فهمه من خلال إعادة

تكوين للسياق الذي جاء فيه. فكأنّ إعادة التوازن للذات التي تخلخلت تكمن في ذلك الاستحواذ المعرفي على مفاصل الماضي التي ترسم الخط المؤدّي إلى ذلك الحدث الرهيب، وتكون السيرة الغرامية التي يتابع النص تفاصيلها البعيدة والقريبة مسيرة المعرفة الساعية لاكتناه سر الموت، قتلاً، ولخلاص الذات من وطأة رعبه.

تنطلق الرواية من محاولة الإلمام بالحدث واستيعاب الكيفية التي حصل فيها منطقياً، وكأنها تسعى للإجابة عن السؤال الأولي الذي تطرحه شخصية الراوي على نفسها: ماذا حصل؟[٢] وكأنّ المحاولة المذكورة تستتبع محاولات تترى وتمتد وتتلاحق متقطعة ومتّصلة لبلورة جملة من المسائل تلتقي جميعها عند سؤال محوري: كيف حصل ذلك؟[٣] حتى تنتهي إلى تبيان ما حدث وكأنها تجيب عن السؤالين السابقين معاً بصيغة مختلفة تتجاوزهما أيضاً إلى توضيح: لماذا حصل ذلك؟

إلاّ أن الرواية مع ذلك لا تؤكّد حقيقة ما حدث فعلاً. وليست الإجابة الأخيرة إلا رؤية خاصة، شهادة طرف ومتّهم أيضاً، تعيد النظر فيها جملة من التساؤلات العديدة التي يثيرها الملحق. كأنّ النص الروائي بأكمله عملية بحث، ومحاولة معرفة، ومشروع استقصاء دقيق وسحيق، يبدو رغم كل ما بذل في سبيله أن الهدف الذي طرحه على نفسه لم يتحقّق، وأن الغاية المطلوبة منه لم تنل. بيد أن هذا المشروع الذي لم يحقّق غرضه في الوصول إلى معرفة مطمئنة ونهائية يظهر وكأن إنجازه على هذا النحو الذي جاء فيه كان هدفاً بحد ذاته، وأن استحالة الحصول على الحقيقة التامة يؤكّدها هذا النص الذي يقوم باستعراض احتمالات حقائق، بقدر ما يؤكّد انحيازاً لاحتمال على آخر، لوجهة نظر على سواها.

هكذا تبدو بنية النص قائمة على محاولة إدراك لتلك الآلية التي تشوّه علاقات الحب وتقتل العشاق وتخرّب البنيان الذاتي للشخصية الإنسانية، وتصوغ تلك المحاولة إنجازها على أنه احتمال حقيقة ـ ربما الأرجح ـ بين احتمالات عدة أخرى. فالشخصية التي تتولاّها هي شخصية العاشق الراوي للقسم الأكبر من الحكاية التي تتقدّم في وضعه كروائي على أنها الرواية الجديدة التي أنجزها، كما يرجّح الملحق

---

(٢) راجع: مطلع الفصل الأول من الرواية حيث تبرز التساؤلات الأولى: «هل كنت التهب ولا احترق، هل كنت أفترس ولا أنتهي، هل كنت أغوص في اللجج الهادرة ولا أغرق؟» (ص ١١).

(٣) في المطلع المشار إليه في الملاحظة السابقة تمضي استفهامات الراوي حتى قوله: «وإذا كان لي أن أتساءل، فتساؤلي هو: كيف رضينا معاً بأمر لا يقبله المنطق؟» (ص ١٢).

ذلك. وهو ينجز هذه المهمة باعتماد بعدين: تاريخي ـ زمني واجتماعي ـ مكاني يتابع من خلالهما علاقة الذات بالآخر ليقيم من خلال تقاطعهما وتضافرهما فهمه للوضع الملتبس بمجمله.

أ ـ تاريخ التمرّد والهزيمة

يقوم الراوي بملاحقة العناصر التي يعتبرها فاعلة ومؤثّرة في شخصيته بالغوص على كل ما يمتّ إليها بصلة، فهو يعود ما وسعه ذلك إلى جذوره العائلية السحيقة ليحاول أن يرسم انطلاقاً منها، وفي المسار التاريخي الذي تعرّض له تطوّرها خطاً معقولاً يضيء له ما كان مجهولاً أو دون وعيه اليقظ حتى حينه.

فمن حمدي سويلم جده الأول إليه تمتد سلالة من «المهووسين والأبطال والقتلة والمدعين والمساكين أيضاً» (ص ٧٤)، ذلك «أن جنوناً من نوع ما سيطر على العائلة» (ص ٧١ ـ ٧٢) هو نوع من «العبقرية الكامنة» التي لم تتوافر لها دائماً شروط التعبير (ص ٧٤). وإذا كان الجد الأول «عاش ودوّخ الدنيا»[٤] فإن ابنه رئيف يحاول بحكمته أن يغيّر هذا النهج ولكنه يعود مضطراً وبسرعة «إلى القتل والتمرّد وملاحقة الأغوات وممثلي السلطة» (ص ٧٧). وهكذا يستمر أبناؤه[٥] حتى نجيب والد الراوي. وإذا كان نجيب ابن سليم أدهم قد ركبه جنون من نوع آخر[٦]، فإن ابن عمه شهاب خالد أدهم سيحمل «لعنة الجد الأول» ويواجه السلطة على طريقته الخاصة[٧].

---

(٤) ص ٧٤، وهو «عاش على عشرة امتار مربعة في الأرض عيشة أمير يملك الدساكر والبساتين»، الأمير «المتمرد، الحامل سيفه في وجه الظلم» (ص ٧٦) يقارع السلطة العثمانية وممثليها المحليين وينازعها الوجود على ضياع وقرى عدة...

(٥) فأدهم «كان يبول في الشارع، ويتعمّد أن يفعل ذلك بوجه خاص أمام الجندرمة والمسؤولين، وهو الذي قتل رئيس الجندرمة وهرب إلى الغابة» (ص ٧٥)، وسليم ابن أدهم «مات مقتولاً، قهراً أو سمّاً من قبل الاتراك الذين واجههم حين أرادوا «أن يحلقوا نصف لحية رؤوف الزين (...) بصق في وجوه الجندرمة، شتم المختار الجديد» (ص ٧٥).

(٦) هذا الجنون جعله يتخلّى عن تقاليد العائلة ويعاديها ويبتعد عنها في مواجهته للموت والمجاعة في الحرب العالمية الأولى (ص ٧١).

(٧) مارس شهاب نشاطاً سياسياً تمثّل في تأسيس حزب وإنشاء جريدة «المستقبل» حيث كان يكتب مقالاته النارية (ص ٢٠٤)، وبعد أن حلّت الحكومة الحزب وصادرت جريدته واعتقلت زعماءه توارى شهاب في دار مهجورة (ص ٢٠٥)، ولما لم يتوقّف عن متابعة نشاطه السياسي تمكّنت السلطة من اعتقاله ثم حوكم بتهمة التآمر على الدولة بصحبة ضابطين أو ثلاثة من الجيش، وأعدم.

هكذا يتكوّن خط تاريخي ـ عائلي يمتد من الجد حمدي إلى الراوي علاء، ميزته الأولى هذا التمرّد البارز على السلطة، ومواجهة ممثليها بحيث يتعرّض أصحابه باستمرار لقمعها الشرس[٨]. لكن الراوي يضيف إليه خطاً عائلياً آخر مقابلاً له، ومتقاطعاً معه في الآن نفسه، يعتبره ذا تأثير مماثل عليه أتاه من جهة أمه[٩]، ومن جهة خاله[١٠]، وهو يؤكد الخط الأول ويغنيه. فأمه متمرّدة من نمط آخر، فهي التي تنتمي إلى عائلة الرعد المعروفة بأنها أغنى وأوسع نفوذاً من عائلة السلوم (أو سويلم)[١١]، تواجه ليس عائلتها وحسب بل أيضاً زوجها حتى تحصل على الطلاق منه وتتخطّى «مشاكل وتعقيدات» كي تتمكّن من الزواج من نجيب السلوم الذي كانت تحبه و «قاطعت أهلها وحاربتهم» من أجله (ص ٣٩). فهي على هذا النحو استثناء في عائلتها الغنية المحافظة والموالية للسلطة[١٢]. ورغم أنها انتهت إلى التيه في الهلوسة والحزن، فإن ذلك لا يجعلها إلا أكثر اقتراباً من السوالمة نظراً لاقترابها بذلك من نصرت السلوم وهلوساتها ورؤاها (ص ٤٠ و ٣٨١). مثلها يستثنى أبوها جاسم الرعد وأخوها حسام (ص ١٨١ و ٢٤٢)[١٣]. ورغم أن حساماً قد مات دون أن يكون له ولد، فإن بالإمكان اعتبار أدهم ابنه الروحي نظراً للعلاقة الحميمة التي تربطهما معاً[١٤]. وهو كذلك بقدر ما يجمعهما كليهما من تمرّد وطول نفس[١٥]. وكذلك هو وضع علاء إلى حد كبير (ص ٢٣٦).

---

(٨) يقدم خال الراوي حسام الرعد صورة مماثلة عن السوالمة المذكورين مؤكداً أنهم كانوا «متمرّدين على السلطة العثمانية منذ جدهم الأول، واتخذ تمرّدهم أشكالاً عديدة» (ص ٢٣٦) وأن «أولاده وأحفاده أظهروا نفس تلك النزعة المتأصلة في دم الأسرة نحو العصيان، والشغب...» (ص ٢٣٦).

(٩) يقول الراوي عن نفسه: «بمقدار ما أملك من أمي أملك من أبي ومن السوالمة الأوائل...» (ص ٤٢).

(١٠) يشير الراوي إلى ذلك في قوله: «وإذا كان السوالمة قد تركوا أثراً يرفض الجمود والموت في خلايا جسدي، فهناك أيضاً آخرون. خالي، مثلاً، حسام الرعد...» (ص ١٤٣).

(١١) يذكر الراوي أن آباء صاهر «من هم أغنى منه، وأوسع نفوذاً» (ص ٤٥) يقصد بذلك آل الرعد، كما يلمح خاله إلى ذلك حين يقول إنهم (آل الرعد) «خرجوا من النزاع مع السوالمة يملكون الأرض وخرج هؤلاء لا يملكون إلا كبرياءهم وعنادهم» (ص ٢٣٦).

(١٢) يقول الراوي عنهم: «شيوخ ومخاتير سايروا السلطة عبر تاريخ طويل، وتسلّحوا بقوتها، مما جعلهم في مراكز النفوذ دائماً» (ص ١٨١).

(١٣) إن تمرّد حسام يلتقي بتمرّد السويلميين (أو السوالمة) خاصة في انضمامه إلى حزب شهاب خالد أدهم وإعجابه العظيم به (ص ٢٣٨ـ ٢٤٢).

(١٤) راجع: الصفحات ١٤٦ و ١٤٧ و١٧٧ و ١٨٥ و ١٨٨...

(١٥) راجع: الصفحات ١٨١ و ٢٣٥ و٢٣٦ و ٢٣٧...

هكذا لا يكون شهاب خالد وحده قد انتزع من العائلة الثرية المعادية امرأة متمرّدة تزوّجها[١٦]، بل كذلك فعل ابن عمه نجيب. وإذا كان الأول قد قتل مخلفاً نجوى تحت اسم العامري، فإن الأخير قد قضى تاركاً علاء ليقوم بمحاولة ثالثة مماثلة وإن تميّزت عن السابقتين. ونجوى المرأة العاشقة القتيل تحظى أيضاً بانتماء إلى خط عائلي متمرّد. فهي كما ذكرنا ابنة شهاب خالد[١٧]، وبذلك تكون سويلمية كما تصرّح وكما يردّد الراوي ذلك في أكثر من مناسبة[١٨]، وهي تشكّل متابعة مزدوجة لمسيرة أمها العامرية ولخط أبيها السويلمي المتمرّدين كليهما، وإن كانت تمضي في خروج أكثر تطرّفاً من انتمائها العائلي ـ فهي في حبها لعلاء وعلاقتها الجنسية به لا تخرج على تقاليد أسرة العامري وحسب بل أيضاً على أسرة زوجها (الثغراني) وعلى ما يحيط بها من اعتبارات وقيم[١٩]ـ.

هكذا يبدو السياق التاريخي وكأنه يؤدّي في منطقه الداخلي الذي حكمه إلى هذا اللقاء الرائع والفاجع في آن بين هذه المرأة وعشيقها علاء السلوم، والنص يحفل بالإشارات العديدة إلى سمات هذا السياق.

ب ـ الوعي التاريخي: المراحل الثلاث

إن الخط السلالي المتميّز بالتمرّد والجنون والعنف[٢٠] ترفده حياة شخصية لعلاء تمتد منذ الولادة حتى السجن مفعمة بالتفرد (ص ٣٩) والمرض (ص ٢٤

---

(١٦) المقصود هنا عائشة ابنة فؤاد العامري التي تمثّل الخط النسائي المتمرّد في الأسر المحافظة والغنية (ص ٢٠٤). وزواجها بشهاب لم يكن نتيجة علاقة حب وحسب، بل أيضاً نتيجة الصلة السياسية والانتماء إلى الحزب المناهض للمحافظين وعلى رأسهم عائلتها هي بالذات (ص ٢٠٤ و ٢٣٩). فهذه العائلة تشكل إلى حد كبير نقيض وضع السوالمة ووضع متمرّدي الرعديين، وتلتقي مع آل الرعد في كونها شديدة الغنى وشديدة المحافظة (ص ٢٠٤) وإن تجاوزتهم في امتداد جذورها إلى أصول تركية (ص ٢٠٤). لذلك يمكن القول إن الصراع السياسي (الاقتصادي) بين آل سويلم وآل العامري قد تجمّع وتضاعف قبيل منتصف القرن في المواجهة التي تمّت بين هؤلاء وشهاب الذي تزوّج ابنتهم. ويدل هذا الزواج السري والهرب الذي ارتبط به على تضافر البعدين الشخصي والاجتماعي (السياسي) في هذا الصراع (ص ٢٠٥) حتى يمكن القول إن هذا التضافر هو الذي أودى بحياة شهاب بالذات ثم بحياة عائشة (ص ٢٠٥ـ ٢٠٦).

(١٧) نعتمد هنا وجهة النظر الغالبة والمرجّحة ـ وجهة نظر الراوي ـ في تقرير ذلك. بيد أن وجهة نظر أخرى لا تلغي طابع التمرّد عن انتمائها المذكور (راجع ص ٣٧٨).

(١٨) راجع: الصفحات ٢٠٧ و ٢٧٠ و ٣٤٥.

(١٩) راجع: ص ٣٤٢.

(٢٠) راجع: ص ٧٧ و ٩١.

و ٤٣) والاضطراب (ص ٤٢) والهلوسة (ص ٤٤) والتمرّد (ص ٩٣) ومواجهة السلطة (ص ٨٢ و ٨٣ و ٨٥) والإصرار على التصدي للظلم (ص ٤٠) والتميز الذي وسم ذاك الخط منذ مطلع القرن (ص ٨٨ و ٢٧٤). إذ إن التطوّر الذي عرفه الخط المذكور ينطوي على تحولات أساسية تقسمه بقدر ما تعلّل اعتبار علاء ممثلاً للصيغة التي انتهى إليها. من بين هذه التحوّلات نتوقّف عند علامتين بارزتين تشكّل كل منهما حداً يميّز مرحلة تاريخية عن سواها.

العلامة الأولى هي تلك التي أدخلها نجيب السلوم على الخط السويلمي كمؤشر على انتهاء مرحلة وبدء أخرى. فقبلها تمتد طوال القرن الماضي المرحلة الأولى من تاريخ التمرّد السويلمي، المرحلة التي يمكن اعتبارها مرحلة الأجداد. ومع مطلع هذا القرن تبدأ المرحلة الثانية التي يمكن تسميتها مرحلة الآباء. والملاحظ أن الهزيمة التي لحقت بالسوالمة مع مطلع هذا القرن، ودور آل الرعد فيها (ص ٢٣٦) يتفق تاريخها مع مولد نجيب سليم السلوم والد الراوي علاء (ص ٤٥). فنجيب في تركه المطلة ومجيئه إلى عمورية خلال الحرب الأولى وثرائه فيها خلال فترة قصيرة نسبياً[٢١] يمثل انعطافاً في الخط السلالي. وهو انعطاف جعله يلتقي مع آل الرعد عبر فاطمة بقدر ما شكل تمرّد هذه انعطافاً في ابتعادها عن عائلتها.

العلامة الثانية جاءت مع شهاب خالد، ابن عم نجيب، وقد اشتهر ما بين أواخر ثلاثينيات وأواخر أربعينيات هذا القرن مدخلاً وجهة جديدة في تمرّد السوالمة كما تبيّن ذلك سيرته. فكأنه هو الذي سيأخذ على عاتقه مهمة متابعة الخط السويلمي المتمرّد القديم ويعيده من الانحراف الذي طرأ عليه مع نجيب، متولياً تطويره أو تعديله بشكل جديد. فبديل العنف والقتل السابقين يعتمد شهاب التنظيم السياسي والتوعية الإعلامية (ص ٢٠٤). وإذا كانت أسرة العامري هي التي ستمثّل قوى السلطة المحافظة التي تناصب شهاب وحزبه العداء (ص ٢٠٤ و ٢٣٩)، فإن ذلك لا يحول دون لقائه بالوجه المتمرّد فيها، الذي مثلته عائشة (ص ٢٠٥). وبإعدام شهاب (ص ٢٠٦) واعتقال وملاحقة واضطهاد أعضاء حزبه ومناصريه (ص ٢٠٥ و ٢٣٨) تنتهي هذه المحاولة الجديدة لتجديد خط التمرّد السويلمي بالهزيمة، وينتهي النصف الأول لهذا القرن أيضاً خاتماً المرحلة الثانية في تاريخه. وليس صدفة أن تتطابق هذه

---

(٢١) راجع: ص ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٨.

النهاية الفاجعة مع بداية أخرى تكمل الانعطافة السابقة التي مثّلها تحوّل نجيب السلوم الاجتماعي، وهي تلك التي برزت مع صفاء ابنه الأكبر.

ففي الفترة ذاتها[٢٢] التي شهدت اندحار الخط السويلمي مع شهاب تخرّج صفاء من كلية التجارة وباشر مزاولة الأعمال التجارية (ص ١٢٣)... ومعه تبدأ المرحلة الثالثة الممتدة من منتصف القرن إلى الزمن الراهن والمستمر الذي تشير إليه الحكاية، أي إلى نهاية السبعينيات وما بعدها، ويمكن اعتبارها مرحلة الأبناء وهي نتيجة وتأكيد معاً للعلامتين السابقتين. إذ ليس نجاح صفاء المالي الكبير (ص ١٢٣) إلا تثبيتاً نهائياً للوجهة التي بدأت ملامحها مع أبيه نجيب، وبالتالي تحويل الانعطافة الحاصلة مع هذا الأخير إلى خط متكامل ونهائي، لا علاقة له البتة بالخط السويلمي المتمرّد، وإنما له خصائص ذاك الذي حملته العائلات المرتبطة بالسلطة مثل آل الرعد أو العامري وغيرها... وإذا كان زواجه يشير إلى هذه القرابة[٢٣]، فإن علاقاته التجارية والمالية ستقوم بتكريسها نهائياً (ص ١٢٤ ـ ١٢٦). إنما في الفترة نفسها[٢٤] التي شهدت انطلاقته يولد له أخ أصغر سوف يحمل العلامة المضادة ـ علامة التمرّد والثورة التي عرفت عن السوالمة. فهو يبدو وكأنه يحتل في غياب علاء عن عمورية مكانه في التمرّد، فإذا عاد الأخير وجده في المكان الذي غادره هو قبل سفره، في السجن (ص ١٧٤) وقد استحوذ في الوقت نفسه على العلاقة الحميمة بخالهما حسام[٢٥] بعد أن كانا يتنافسان فيها (ص ١٤٥). وفي أوج الازدهار الباهر الذي حقّقته أعمال صفاء ـ أواخر الستينيات ـ (ص ١٢٣) يمضي أدهم صعوداً في تمرّده حتى أقصاه، ماضياً من النشاط السياسي (ص ١٤٧) إلى شفعه بالعمل العسكري (ص ١٥٠) والانضمام إلى إحدى المنظمات الفلسطينية المسلحة (ص ١٦٧). فكأنه بدوره كان يؤكّد على طريقته الخط السويلمي الجديد الذي برز مع شهاب بدفعه إلى نهاياته المنطقية، باعتماده السلاح والفكر في إطار تنظيمي أبعد وأشمل من حدود الحزب المحلي، وخارج عمورية في آن، مما يترك الساحة في هذه المدينة لعلاء وحده.

---

(٢٢) الفترة ذاتها أو السنة ذاتها نظراً لاضطراب الإشارات التاريخية في النص (راجع ص ١٢٣، وقارن بالصفحات ٨٢ و ١٤٧ و ٢٩٣...).

(٢٣) راجع: ص ١٢٣ـ ١٢٤.

(٢٤) يمكن اعتماد الملاحظة (٢٢) هنا أيضاً للسبب نفسه (راجع وقارن: ص ١٤٧ و ١٥١ و ١٨٧).

(٢٥) راجع: ص ١٥٠ و ١٦٧ و ١٧٧ و ١٨٨...

فيكون علاء بديل التمرّد الغائب، يمثّله وإن كان يختلف عن رمزه الجديد. وهو في اختلافه يقصّر عن المضي إلى حدوده، فهو يكتفي بالمواجهة الفردية والفكرية، وينقصه السلاح والتنظيم[٢٦]. وربما كانت نهايته هي بديل النهاية المقدّرة لأدهم. فأدهم نجا من الموت ولا يزال أفق النضال أمامه مفتوحاً (ص ٢٧٠ و ٢٧٢). أما علاء في عمورية فإنه اعتقل وفرضت عليه الإقامة الجبرية وهو مهدّد بالإعدام بعد أن قتلت المرأة التي كان يعشقها. وليس صدفة أن تقيّد إقامته في المنزل نفسه الذي لجأ إليه شهاب خالد، فنهايته هذه في شكل ما هي أيضاً بديل النهاية التي عرفها شهاب حين أعدم وماتت زوجته، وهي في الوقت نفسه تعبير عن التميّز الذي طرأ على الوضع، وعلى المجتمع الذي يتم العيش والتمرّد فيه. فهذه النهاية تمّت على أرض (مكان) لا يقل سياق تحوّلاتها الخاصة تأثيراً عن السياق التاريخي، وهو على كل حال غير منفصل عنه. وهنا نجدنا إزاء البعد الثاني، الاجتماعي الذي يستكمل الطرح الزمني ـ التاريخي ويبلور معطياته، ويوضح صورة الذات والآخر على ضوء جديد.

ج ـ مجتمع المدينة ونفطها الحارق

تطرح المدينة من قبل الراوي انطلاقاً من دورها في ما انتهى إليه من وضع متأزّم[٢٧]؛ ويقوم تقديمه للمدينة على أن أهلها، أناسها وبشرها هم الذين جعلوها تتّخذ ذلك الشكل الذي عرفته، وتلعب ذلك الدور الذي لعبته[٢٨]. فمسؤوليتها هي مسؤولية هؤلاء في ما فعلوه بها[٢٩].

إذا كان الأب قد لمح إلى التغيير الذي أصاب المدينة وناسها بدون تفصيل

---

(٢٦) ربما كان في ما نجده في كتاباته من صدى لأقوال وآراء أدهم دليل على ما تذهب إليه (راجع وقارن ص ٣٨١ و ٢٥٦ و ٢٥٧)، خصوصاً وأن النص يشير إلى أن زمن كتابتها هو زمن زيارة أدهم لعمورية أواخر عام ١٩٧٦ (راجع ص ٣٥٤ و ٣٨٠).

(٢٧) «... عمورية هي التي خلقت فيّ وفي الآخرين هذا المقدار الهائل من القلق والشك...» وهي «مسؤولة عن حالة الضيق وبالتالي عدم القدرة على التكيّف مع ما يجري...» (ص ٨٠).

(٢٨) «ليست عمورية المدينة، الحجارة والهواء والخضرة الكامدة، ما يولد الحالة التي أعيشها ويعيشها الآخرون. (...) الناس، البشر الذي يعيشون فيها هم الذين يعطونها من أنفسهم شيئاً تتميّز به عن المدن الأخرى، وهم نيابة عنها يتخذون القرارات، ويصنعون المواقف، ويطلقون العاطفة ـ ويطمرونها» (ص ٨٢).

(٢٩) «عمورية ليست المسؤولة. الناس في عمورية هم المسؤولون...» (ص ٩٣).

(ص ٧٢)، فإن الراوي يجعل هذا التغيير يمرّ في ثلاث مراحل ليست بعيدة عن تلك التاريخية التي لاحظناها في الخط السويلمي[٣٠]؛ وهذا ما يومىء إليه خاله حسام الرعد أيضاً حين يقيم تماثلاً بين البعدين التاريخي والاجتماعي[٣١]. والراوي يتوقّف خاصة عند المرحلة الأخيرة، وهي المرحلة التي تعنيه مباشرة على أنها تمثل إطاراً للخط السويلمي الأخير الذي أنيط به هو بعض أدواره. وإذا كان خاله يتوقّف أيضاً عند المرحلة ذاتها ليتفجّع على أحلامه المندثرة دون أن يتمكّن من تحديد أسباب هذا الاندحار[٣٢]، فإن الراوي يشدّد على التشوّه الذي عرفته المدينة[٣٣] ويحدّد أسبابه على أنها قائمة في الثروة ـ اللعنة التي تدفّقت عليها دون جدارة أو استحقاق[٣٤]، وفي العلاقات والصراعات الجديدة التي أرستها والتي لا تقل دمامة وأذى عن هذا الطابع الجديد الطارىء عليها[٣٥]، وعلى أنها وافدة من النفط الذي جاء به الأميركيون كما جاء هو بهم وبخطاياهم[٣٦].

في هذا الإطار تتحدّد الأبعاد الاجتماعية للأزمة الشخصية في بعديها الغرامي والسياسي. وإشارات الراوي إلى تأزّم علاقته بنجوى واضحة الإحالة على هذا الوضع المشوّه لعمورية. فالتغيير الذي أصاب المدينة ينعكس في وجه هذه المرأة وصوتها وحركاتها وشكلها واهتماماتها حتى كاد عشيقها أن ينكرها، بل أن

---

(٣٠) «من مئة ألف نسمة في أوائل العشرينات، إلى نصف مليون بعد الحرب العالمية الثانية (...) إلى قرابة ثلاثة ملايين نسمة اليوم. (...) كأننا نحن في أول مرحلة من مراحل تاريخ قادم بالعجائب ـ أو في نهاية مرحلة نراها تبتعد في أحشاء أفق بعيد، تحت أبصارنا» (ص ٧٩).

(٣١) فهو يعلن لعلاء: «كنت أقول: حالما انتصف القرن العشرون، غارت عمورية القديمة كلها في البحر ـ وبرزت مكانها مدينة أخرى تحمل اسمها... كبيرة، ثقيلة، وقاسية... وإعدام شهاب، كان بداية القسوة التي أخذت تتمركز في قلوب الناس» (ص ٢٣٩).

(٣٢) يقول حسام لنجوى: «إن عمورية إلى ما قبل عشرين أو ثلاثين سنة كانت مثلك تماماً (...) ولكن شيئاً حدث... شيء كالدخان أخذ يتصاعد، ويشتّت الحلم. شيء لا أستطيع أن أعرف ما هو أخذ يشتد قتاماً، ويغرق بلونه الأسود اللزج كل شيء»... (ص ٢٤٤).

(٣٣) «لعلّها الآن أكبر مدينة مشوّهة في العالم» (ص ٨٣).

(٣٤) «جاءت الأموال السهلة لتفسدها، لتشوّهها...» (ص ٨٣ـ ٨٤)؛ (راجع أيضاً ص ٩٣ـ ٩٤).

(٣٥) «عمورية الآن تقوم على أسس جديدة: المال، وتداخل العلاقات الشخصية» (ص ١٨٠) فإذا بالعلاقات الشخصية والعائلية تتقاطع مع اتجاهات المصالح والاستثمارات الاقتصادية مؤدية إلى ما كان أدهم يطلق عليه «صراع التجار» و «جشع الطفيليين» (ص ٣٤٢)، وهذا ما يؤكّده تطوّر علاقة نجوى بآل العامري (راجع خصوصاً ص ٣٤٢ـ ٣٤٤).

(٣٦) «طبعاً للنفط أثره العميق. اكتشفه الأميركيون، وعلّموا الناس الخطيئة، بل الخطايا السبع كلها» (ص ٨١).

يكرهها[٣٧]. امّا ما يتعلق بالجانب السياسي فالراوي يصطدم من خلال كتاباته الصحفية بالسلطة وصنائعها (ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣) وينتهي إلى التوقّف عنها (ص ٢٨٧ ـ ٢٩٠).

وإذا كان الراوي قد حاول مواجهة أزمته الغرامية وعالمه النفسي المهدّد بالانهيار[٣٨] بالعلاقة التي يشرع ببنائها مع ميّادة طالبته، فإنه يحاول أن يعزّي نفسه إزاء الفشل الذي انتهى إليه سياسياً بالتعويض الذي يمكن للكتابة الروائية أن تقدّمها له على هذا الصعيد (ص ٢٩٠ ـ ٢٩١). لكن المحاولتين تنتهيان إلى الفشل، وتبدو مقاومة ذلك التطوّر المشوّه والعنيف القمع شبه عبثية. وإذا برموز التمرّد تعرف النهاية الفاجعة التي عرفها تاريخها المديد على تلك الأرض.

فأزمة نجوى[٣٩] تنتهي بها إلى القتل. وأزمة الراوي تنتهي به إلى الاعتقال واتهامه بالجريمة وفرض الإقامة الجبرية عليه. وعدا ما يتضمّنه ذلك من إحباط لعلاقته الغرامية بميادة، وما يمثله من إجهاض لمشروعه الروائي الذي كان قد باشره منذ فترة طويلة (ص ٣٤٥)[٤٠]، فإن السلطة تنظر بكثير من الشك إلى ما يكتبه الراوي، يعادل بل يفوق شكّها بتورطه في جريمة القتل (ص ٣٨٠)؛ وهي تربط بين كتاباته الروائية وتلك الصحفية مع ما يتضمّنه ذلك من دواعي اتهام سياسي لصاحبها تصبح قائمة (ص ٣٨٠) ومن مستلزمات إجرائية تضحي واردة (ص ٣٧٧).

هكذا يفضي الوضع الاجتماعي العام إلى ما يصبّ فيه الخط السويلمي الخاص، ويجتمع البعدان على الإحاطة بالراوي وعلى الاحتفاظ له بمصير كذاك الذي عرفه ابن عم أبيه (شهاب) يتهدّده.

---

(٣٧) فالتغير الذي أصابها و «الذي ظهر وأخذ يتزايد يوماً بعد آخر لم يقتصر على الرغبة في زيادة الثروة وتنميتها بأساليب لا حصر لها، إذ امتد إلى شكل نجوى ذاته، وإلى لغتها أيضاً. ولا أبالغ إذا قلت إنني جعلت أنكرها في حالات كثيرة»... (ص ٣٥٢) وعندما تسرح نجوى في عالم المشاريع المالية «أحس تجاهها بكراهية غير محدودة أراها امرأة أخرى، امرأة لم أعرفها من قبل، وأتمنى لو أنني لم أعرفها...» (ص ٣١٦؛ أيضاً ص ٩٥ و ٣١١ و ٣١٧ و ٣٤٣ـ ٣٤٤).

(٣٨) راجع: ص ٣١٧ و ٣٤٥ـ ٣٤٦...

(٣٩) راجع: ص ٣٤٣ـ ٣٤٩.

(٤٠) يجدر التنبيه إلى أن العمليتين المذكورتين ليستا إلاّ الشكل الخاص الذي انتهى إليه التمرّد السويلمي مع علاء، على اعتبار أن الأولى تمثّل ذلك الجانب الخاص في العلاقات الإنسانية (الفحولة السويلمية) والثانية ذلك الجانب السياسي في الأطر الاجتماعية الحديثة (راجع ص ٢٧٤) وكلاهما متضافران.

في منظور كهذا، وفي تصوّر يستند إلى المعطيات الآنفة، لم يكن من المنتظر أن تمضي الوقائع على غير ما جاءت عليه. وتبدو التساؤلات التي طرحت في البداية قد عرفت بعض احتمالات أجوبتها. فإذا كانت نجوى قد قتلت، وعلاء قد اعتقل وعذّب وفرضت عليه إقامة جبرية واتهامات خطرة، فلأنهما كفردين، وفي علاقتهما المشتركة مثّلا عائقاً في وجه سلطة جديدة تتقن الإرهاب والقمع، وعلاقات اجتماعية تعتمد النهب والكذب. وفي هذه العلاقات وتلك السلطة يتمثّل نفوذ المال وأثره البعيد في حياة المدينة وناسها ـ مجتمعها، وكأن في ذلك إعلاناً بقدرات هذا المال (ونفطه) على التخلّص من كل ما لا يتلاءم ومتطلبات نموّه وتكاثره.

ففي هذه المدينة المزدهرة والمتصاعدة النمو لا دور لغير الناجحين من المنغمسين في الصفقات والاحتكارات، أو المنصاعين لقيمها وأساليبها الجديدة في وجوه العيش المختلفة (ص ٢٧٣)... ولا مجال لعلاقات إنسانية خارج الأطر التي تفرضها المصالح الجديدة التي تسودها. فليست علاقة نجوى بعلاء هي التي تثير خلدون (زوجها) ـ ربما فقط ساءته علنيتها الفاضحة ـ وذلك نظراً لترابط المصالح الكثيف الذي يحول دون إعادة نظر في الزواج أو في الحياة الزوجية (ص ٣١٠ ـ ٣٤٢). ضمن هذه المعطيات لا مجال للتمرّد على هذه الأرض إلا بالشكل الهامشي غير الفاعل، كما هو الحال في وضع حسام الرعد، ضمن تضاعيف البؤس السائد... وأي خروج عن هذا الحد يصبح عرضة لأخطار ليس القتل، كحال نجوى، أو السجن والتهديد بالموت، كحال علاء، إلا بعضها... أما التمرد الفعلي فيتم اليوم خارجها، مع أدهم، الذي كاد يختنق في المدة التي قضاها فيها (ص ٢٧٠). وخلال ذلك كله ينتصر تيّار الأثرياء على تيّار الفقراء، تيّار المحافظين على تيّار المتمردين، وتيّار القمع على تيّار الحرية، ويبتلع حريق النفط (المال) بقايا الخضرة المقاومة (ص ١١٣)، وتعلن بذلك تباشير الهزيمة التي تميّز عادة نهايات مراحل التمرّد (السويلمي)، وتختتم المرحلة الثالثة أو يوماً إلى ذلك.

هذه النظرة القاتمة هل تكون هي الرؤية العامة والنهائية للرواية؟

للإجابة عن هذا السؤال تبدو العودة إلى الكتابة الروائية ذاتها، إلى فصول النص الروائي تحديداً، بما أنها قول الراوي ـ الروائي الذي يتلوها، لازمة بل ضرورية.

ثانياً: العالم الدموي ـ العالم الروائي

إن احتمالات الأجوبة التي أشرنا إلى بعضها ليست كما سبق القول إلا ميزة هذا النص الروائي الذي يبدو هدفه قائماً فيه كنص. فالعالم الذي يبنيه هو عالم دموي، عالم الإرهاصات والعنف والقمع والتمرّد، وإنما أيضاً عالم البحث عن المعرفة واليقين في مغامرة النفاذ إلى وعي للذات وعلاقاتها ومجتمعها وعصرها. يبدو القتل مناسبة قول يبحث عن معناه وعن دلالاته. تطعن الذات فتنبجس دماً وحبراً، ويتخذ هذا الدم ـ الحبر شكل رواية، ومن «الأحمر والأسود» يرسم «**عالم بلا خرائط**». وهو كذلك بصورة خاصة لأنه مركّب، وبالأخص لأنه متداخل. فالتعبير هنا محاولة تفسير من قبل شخصية مطعونة، مريضة، مشرفة على الموت، خاضعة للهلوسات وفريسة للجنون؛ إنه إعادة تأليف لواقع ظهر اندراجه التتابعي غير منطقي، غرائبياً، مستحيلاً[٤١]؛ استعادة لتجربة مريرة علّ قولها على هذا النحو يشكل مناسبة لشفاء الذات ولتخليصها من تراكماتها الداخلية المتعاظمة، إحياء لها، ولعلّ سردها على تلك الطريقة يشكّل وسيلة لفك طلاسم الواقع وولوج أسراره وخباياه، بلوغ حقيقة تكوّنه وتكوينه[٤٢].

إنما ما هو الحد بين الحقيقي والوهمي، بين الواقعي والمحكي في عالم الدم ـ عالم الرواية هذا؟

في نص روائي كالذي تقدّمه **عالم بلا خرائط** يصعب الجزم بحد واضح وقاطع بين ما حصل بالفعل وبين ما لم يحصل، بين ما تحقّق بالفعل وما شكّل وهماً من أوهام الراوي. فمنذ الفصل الأول يتكاثر التشكيك بما يقال حيث تتجاور الاحتمالات المتناقضة بشكل مثير (ص ١٢) وتطرح مسألة التداخل بين الوهمي والحقيقي (ص ١٣)، ولا يكفّ النص عن التلميح إلى هذا التداخل (ص ٤٦ و ٤٩ و ٢٠١ و ٢٩٢...). إذا كان هناك من تعليل للتداخل المذكور[٤٣]، فإن ذلك لا يحول دون الالتباسات العديدة والإشكالات المختلفة التي يؤدّي إليها، والتي تحيل على دوّامة مقلقة (١٣٩). حتى أن الشخصية الروائية التي تأتي في رواية «شجرة النار» تدخل النص الروائي شخصية «حقيقية» كالروائي الذي ألّفها (الفصل ٢٧) وحتى

---

(٤١) راجع: بداية الفصل الأول (ص ١١ـ ١٢).

(٤٢) راجع: نهاية الملحق (ص ٣٨٠ـ ٣٨٣) كما ص ٢٣٥.

(٤٣) ... «فالوهم جزء من حياة كل إنسان، وربما كان الوهم هو الحياة كلها بالنسبة للكثيرين» (ص ٢٩).

قصة نجوى مشكوك بها من قبل الراوي (ص ٢٠٧) ومن قبل أخيه (٢٧١)، وهو يعرف مستوى من التعقيد هائلاً حين يتناول الوضع الذاتي للراوي (الفصل ٣٥).

وإذا كان هذا المستوى يفضح السبب الذي أدّى إليه (القمع والتعذيب... الفصل ٣٥)، فإن هناك بعداً آخر يمثّل الوجه الخفي له، بما أنه مقاومة لهذا القمع وإصرار مستمر على مواجهته، وهو عمل الكتابة.

وإذا كانت الرواية عملاً خيالياً، وإذا كان الراوي يقيم تناقضاً بينها وبين الحقيقة (ص ٤٤)، فإن كتابة الوقائع بحد ذاتها كعمل روائي هي نقيضه (ص ٤٤). وقد أشار الراوي سابقاً إلى استحالة الوصول إلى هذه الحقيقة (ص ١٤) فالكتابة هنا هي تلك الوقائع الواضحة التي تساعد على بناء عالم روائي (ص ٤٣). يصبح التعبير عن التجربة ـ وإن اتخذ شكل العمل الروائي ـ هو الطريق الصعب لكشف ذاك المستحيل مع كل المخاطرات التي يتضمّنها. وليس التباس الوقائع واختلاط الوهمي بالحقيقي إلا بعضاً منها (ص ٣٤ و ٦٩ و ٩١). بذلك تصبح الكتابة ـ الروائية هنا ـ فعل وعي وفعل حياة... (ص ٣٢٥)، والراوي يعتبرها وسيلة دفاعه (ص ٩٤) ولكنها أيضاً سلاح هجومه(ص ٩٤) الذي يحمل صيغة مجابهاته وتصوّراته (ص ١٠٩).

ضمن هذه الرؤية يبدو النص وكأنه عملية تنبّه ووعي لذاته كنص روائي بقدر ما هو عملية قص لمغامرة الوعي التي تسعى الحكاية إلى إعلانها. ويكون السرد في مجيئه على هذا النحو المثير للالتباس والغموض هوالصيغة الملائمة للاستحواذ على المغامرتين معاً، بقدر ما هي ملائمة لاستدراج القارىء للقيام بمغامرة مزدوجة أيضاً: وعي ما يقرأ، ووعي مغامرة القراءة على أنّها مسألة غير منفصلة عن المقروء ـ كما لا ينفصل التعبير عن المحكي. فإذا كان السرد في هذا النص في صوغه كيفية تحقيق معرفته لذاتها يصوغ كيفية تحقيق نص روائي، فقد تتيح قراءة هذا الإنجاز الروائي في معرفة أبعاد الذات التي تقرأ، ويكون تحديد **عالم بلا خرائط** مدخلاً لعوالم أخرى (ص ٢٣٥) أو ربما نتيجة له (ص ٣٨٣)، أم أننا نعقد قضية لها ألف وجه (ص ١٣٩)؟

زخارف الحبكة الروائية للسرد

في «عالم بلا خرائط» لجبرا ومنيف(*)

مقدمة

تعتبر عملية السرد في الأعمال الروائية(والقصصية) المجال المتميّز الذي تتمثل عبره وفيه عملية الإبداع الأدبي لهذه الأعمال، أو شعريتها، أكثر من أي مجال آخر. فهي تشكّل ذلك الحيّز الأساسي الذي يتمحور عنده فن صياغتها الأدبية جاعلاً منها، في التشكّل الخاص الذي يسمها به، نصوصاً فنية ترتقي قيمتها الجمالية بالمدى الذي يرتقي فيه فن انتظامها السردي. إذ إن هذا الانتظام هو المعطى الذي يحكم جميع المعطيات الأخرى القائمة في النص الروائي (والقصصي)(١). فرغم أهمية الحكاية والأطروحات المتعدّدة التي يمكن أن تنشأ عن مضمونها، فإنها ليست دون أهمية الصيغة السردية التي تأتي فيها وحسب، بل إنها تبدو محكومة بها إلى حد كبير، حتى أنه يمكننا القول إن قيمة الحكاية لا تقوم فيها بحد ذاتها بقدر ما تقوم في عملية سردها، وإن الأبعاد والدلالات المرتبطة بها محدودة بالوجهة التي تعلنها هذه العملية بالذات. لذا اعتبرت دراسة الصيغة السردية في النص الروائي دراسة لأسس عملية الإبداع والجمالية الشعرية ودلالات المعاني المتنوّعة فيه، وبذلك تشترطها جميعها كحد لا يمكن لأي منها أن تتجاوزه إطلاقاً. بيد أن الصيغة المذكورة، وإن شكّلت مستوى كلياً واحداً يحكم مستويات النص الأخرى، ليست وحدة بسيطة، إنما هي وحدة مركبة، متعدّدة الوجوه، أو متداخلة العناصر أو العوامل الفاعلة والمؤلّفة لوحدتها؛ وهي في

(*) نشرت هذه الدراسة في: **الفكر العربي المعاصر**، بيروت، العدد ٣٠/٣١ صيف ١٩٨٤؛ ص ٩١ ـ ١٠٠.

(١) إذا كان لنا أن نقيم تمييزاً بين الرواية والقصة في هذا السياق، فإننا نشير إلى أن عملية السرد تأخذ في الأولى مدى وتعرف تنوّعاً قلّما يتيح البناء القصصي استيعابها.

تركيبها المتعدّد والمتداخل في آن تشتمل على محورين رئيسين يصعب فصلهما الواحد عن الآخر. في المحور الأول نجد عوامل توزيع زماني مكاني للنص يقوم على نظام من التقديم والتأخير والحذف، كما يعتمد على زمنية تمضي من الحذف حتى الوقفة مروراً بالمشهد أو الموجز، بالإضافة إلى وتيرة في التعبير ترتكز على التكرار (طرداً أو عكساً) أو المطابقة. في المحور الثاني نجد العوامل الخاصة بوضع الراوي إن من حيث المنظور الذي يروي من خلاله، ويكون داخلياً أو خارجياً، متعدّداً أو واحداً، ثابتاً أو متغيّراً... وكذلك من حيث المسافة التي يجعلها بينه وبين الحدث أو المشهد إذ يأتيه مباشرة أو ينقله بصورة غير مباشرة... أو من حيث الصوت الذي يطلقه أو يختاره أكان مماثلاً للمعطى الزماني ـ المكاني للحكاية أو مفارقاً له، داخلاً كطرف فيها أو خارجاً عنها... إلخ[٢]. بذلك يصبح البحث في عملية السرد بحثاً يستقصي تحديد هذه العوامل وتحديد كيفية انجدالها وشكل تضافرها في تأدية النص الروائي، نحو تبيّن الدور الذي يشغله كل منها لتعيين العنصر المسيطر بينها، على أن تعيين هذه السيطرة بالذات هو نوع من التعيين لخصوصية الصياغة الفنية لسرد روائي ولما يميّزه بالتالي عن أي سرد آخر.

أولاً: النص الملتبس والراوي المتعدّد والحكاية الواحدة

ضمن هذا المنظور سنحاول دراسة السرد في **عالم بلا خرائط**[٣]. وإذا كان من المثير، عدا أنه هام ومفيد، درس جميع جوانب وعناصر العملية السردية، فإننا رأينا قصر البحث هنا على مسألة مركزية واحدة: النسق الذي تندرج فيه العملية المذكورة. ذلك لأن هذا النسق يشكّل المستوى الذي تتمثّل فيه معظم العوامل السردية من ناحية، ويمكن اعتباره بالتالي المظهر الأرقى الذي يتبدّى فيه تفاعل هذه العوامل ووجهة صيرورته ومآله، ولأنه يمثّل الحد الذي تلتقي عنده في الوقت نفسه آثار عملية الكتابة الروائية من ناحية ثانية، وما يتيحه هذا الوضع من إطلالة على الدلالات الذاتية والاجتماعية التي تتخطّى النص نفسه نحو مدارات خارجة عنه ومتّصلة به. في مثل هذا الاختيار نحاول تلمّس خصوصية السرد البارزة كما تتبدّى

---

(٢) راجع بهذا الصدد، ومن أجل مزيد من التفصيل والتوضيح كتاب: Gerard Genette **Figures III**, Paris, Seuil 1972.

(٣) رواية **عالم بلا خرائط** لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، بيروت؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٢.

من خلال المقاربة الأولى للرواية، حيث نلاحظ أن أول ما يميّز نص هذه الرواية ربما كونه نصاً ملتبساً. وهو ليس كذلك في منطلقه وبداياته حيث تفاجئنا تسميات مبهمة، وضمائر غامضة، وعلاقات غريبة، واستفهامات كثيرة، وإعادة نظر مستمرة.. بل في نهايته وخاتمته أيضاً حيث تتعدّد الافتراضات وتكثر التساؤلات وتتنوّع الإمكانيات.... وخلافاً لمعظم النصوص الروائية نجده يتشكّل كنص كلي محيراً، يدفع إلى القلق أكثر مما يؤدي الى الارتياح، مما يجعلنا نبحث عن هذه الميزة العامة والأساسية فيه، كسمة بارزة من سمات خصوصيته، علّ التوصل الى معرفة المرتكزات السردية التي تقوم عليها يساهم في إدراك مرتكزاتها الدلالية أيضاً.

إن النظر في التعبير الملتبس للنص يبدي لنا عن مفارقة أولى تقوم بين مستويين زمنيين فيه. فهو إذ يبدأ في بعض فصوله، وبخاصة الأولى منها، في المستوى الحاضر[٤]، فإنه لا يتأخّر عن ولوج المستوى الماضي. لا يتأتّى الالتباس عملياً من تجاور الزمنين بقدر ما يقوم على اضطراب التعبير في المستوى الأول، وانعكاسه على المستوى الثاني وخصوصاً في اختلال سياقه وتقطّع مفاصله. فليس اعتماد العودة الى الماضي، أو الرجوع الى الوراء، كطابع عام مميّز لنظام السرد هو الذي يؤدّي إلى الغموض المحيط به وبالأحداث والمشاهد التي يتابعها، بل النمط الخاص لهذا الرجوع الذي يبدو وثيق الصلة بنمطية السرد التي يحدّدها وضع الراوي نفسه. فالعودة الى الوراء تأتي مبهمة التحديد زمنياً بحيث لا يمكن للوهلة الأولى تعيينها بوضوح في سياق أحداث الرواية وتسلسلها، وحين تأتي كومضات أو كلمحات تتفاوت تركيزاً وملاحقة ولا تجري متابعتها نحو كشف علاقات الأشخاص والأحداث ببعضها، تبدو بادىء الأمر مسؤولة عن ضياع خيوط الرواية وشرنقتها في آن، خصوصاً وكأنها تقدّم بعض الحالات كأحداث حاصلة مع ما يتولّد عن ذلك من بلبلة واختلاط حد الغرابة. إذا كان لأخذ النص الروائي كله بعين الاعتبار أن يشكّل وسيلة ـ ربما وحيدة ـ لاستيعاب معطيات السرد وتأليف الحكاية، فإن النظر فيه يبدي عن مجموعة من العودات تمثّلت كأحداث إلا أنها ليست كذلك، إذ إنها لا تتعدّى تصوّرات وتوهّمات الراوي، كما يطرح بدوره تشكيكاً بأخرى واحتمالات تركيب لها متعدّدة. وليس حادث القتل الذي ينطلق منه السرد[٥] هو وحده الذي

---

(٤) راجع على سبيل المثال الفصول: ١ و ٢ و ٩ و ١١ و ١٤ و ١٥ و ١٨ و ٣٧ و ٤٠ والملحق.

(٥) المقصود به حادث مقتل نجوى العامري (ص ١٢..)

يعاني من هذه العوارض، بل إن جملة من العلاقات بين الشخصيات لا يمكن الاستهانة بها تعرف وضعاً مشابهاً[٦]. كما أن الأخذ بما يذكره تقرير «رئيس هيئة التحقيق» حول الاضطراب العقلي والمرض النفسي لعلاء السلوم (الرواية، ص ٣٧٧) يعيد طرح الحكاية بأكملها للبحث، والتحقيق من جديد في لغتها وقولها بسبب الشك الذي يلقي بظلاله على أحداثها وتركيباتها وتأويلاتها...

يحيلنا العنصر الأخير بدوره على وضع الراوي، وهو الوضع الذي يبدو أنه يفسِّر أو يبرِّر مجيء نظام السرد على النحو الآنف الذكر. إلا أن تقصّينا لنمطية السرد على هذا المستوى تظهر لنا اختلافاً بيناً بين أنواع عدة منها، وأن هذا التعدّد ليس إلا انعكاساً لتعدّد آخر يتصل بالصوت الراوي المعتمد في كل منها. فرغم أن معظم الرواية يتلى من قبل صوت أساسي ومركزي غالب هو صوت شخصية علاء الدين نجيب السلوم (من ص ١١ الى ص ٣٧٥)، فإن هناك صوتاً آخر يختص برواية جزء بسيط منها لا يتعدّى على صعيد الكتابة المطبوعة صفحات معدودة (من ص ٣٧٦ إلى ص ٣٨٣)، وهو صوت شخصية محمود شهاب أبو الهنا، هذا الى جانب صوت ثالث مغفل لا يتعدّى دوره إطلاق الافتتاحية التي تقتصر على أسطر معدودة (ص ٩). يتّفق هذا التوزيع مع اختصاص كل صوت راوٍ بمجال طباعي خاص به، فيحتلّ الأول المدى الذي تغطّيه الفصول الثلاثة والأربعون في الرواية، ويستقر الثاني في المجال الذي يختص بالملحق الوارد في آخرها، في حين يكمن الثالث في مقدمة واجهتها ودون أي تسمية أو ترقيم خلافاً للسابقين.

كل صوت من هذه الأصوات الثلاثة يختلف عن الآخرين في تميّزه بخصائص وتمتّعه بنمطية من السرد يؤهّلانه للقيام بدور خاص به، بحيث تبدو العملية السردية في النهاية مرتهنة بتفاعل الأصوات الراوية وأبعاد العلاقة التي تربطها ببعضها. فالصوت الأول (صوت علاء) وهو صوت راوٍ ذي موقع داخلي في المعطيات الزمانية ـ المكانية للحكاية، وهو مشارك في أحداثها. فهو الذي يروي ما حصل معه، ويروي أيضاً ما سمعه، ما رواه الآخرون له، وفي الحالتين يعطي مجال القول أحياناً كثيرة لأطراف أو شخصيات أخرى واقعية أو وهمية بمقاييس المعطيات المذكورة، دون أن ينزع عنه ذلك تفرّده في التحكّم بالسرد الذي يبقى خاضعاً لتصوّره الخاص.

(٦) مثل علاقة هادي بصبا أو علاقة صفاء بنجوى...

فهو أحياناً يورد حواراً يدور بينه وبين بعض الشخصيات أو يدور بين هذه الشخصيات دونه، بحضوره أو بغيابه، إنما يطلع دائماً عليه[٧]، أو يلخصه وينقله على طريقته الخاصة، أو يستعيد لنا بعض ما عرفه أو حكي له فيرويه مجدّداً أو يثبت بعض مقاطعه كما يرتئي ذلك[٨]. فنمطية السرد هنا ذات منظور أو بؤروية داخلية ذاتية واحدة وثابتة، فمنذ الصفحة الحادية عشرة حتى الصفحة الثلاث مئة وخمس وسبعين لا يقوم الصوت الراوي إلاّ بنقل ما يجري في ذهن صاحبه، فإذا بالمسافة المعتمدة فيه مباشرة تمثيلية تقريرية، ينطبع فيها ما يجري في الذهن على الورق. وهذا ما يتيح لنا فهم تلك العودات المضطربة إلى الماضي. إذ في محاولة هذا الصوت بلوغ معرفته بكيفية حادث القتل الذي وجد صاحبه نفسه متورِّطاً فيه، سيسعى لتذكّر ما حصل، لصوغ السياق الذي تم فيه، ولفهم حقيقة أمره وحدود أبعاده. فإذا أضفنا إلى ذلك عذاب المعاناة النفسية والجسدية التي عرفها إثر الحادث وخلال اعتقاله تبدّت لنا طبيعة المنطق الذاتي الخاص الذي يحكم هذا البحث، وبدا الخلل الذي يسمه مفهوماً. بيد أن التوقّف عنده يبقى قاصراً ليس في استيعاب الحكاية وحسب، بل أيضاً في اكتمال فهمه ودوره. والصوتان الآخران يساهمان إلى حد كبير في تجاوز هذا القصور. فالصوت الراوي الثاني (صوت محمود) هو صوت داخلي يأتي ضمن المعطيات الزمانية والمكانية للحكاية ويشارك في أحداثها كذلك. لكنه على خلاف الأول جماعي وليس فردياً[٩]. وإذا كان لهذه الجماعية من دلالة تتعدّى المراسيم التقليدية في صياغة هذا النمط من التقارير، فإنها تشير إلى كون ما ترويه ترفده أصوات عدة، هي على الأرجح أصوات المحققين الذين يؤلفون الهيئة التي يرأسها محمود أبو الهنا، وهو هنا يتكلّم باسمه واسمهم جميعاً. هذا كله يعطي لما يرويه ميزة الوضوح والتدريج والترابط المفقودة في الحالة الأولى. وفي اعتماده

---

(٧) لا حاجة لذكر الحوارات بين علاء وغيره من الشخصيات فهي عديدة وبينة. أما تلك التي تجري بين هذه الشخصيات دون مشاركته فمنها ما يجري بحضوره كما هو حال الحوار بين حسام الرعد وطلبة أكاديمية الفنون (ص ١٧٤) أو بين نجوى وصفاء وخلدون (ص ٣١٠).. ومنها ما يجري في غيابه ويعرفه من خلال بعض المشاركين، كذلك الذي حصل بين نجوى وخلدون (ص ٣٩٦) أو بين هذين وسليمان العامري (ص ٣٤٣- ٣٤٤) أو بينهما وبين صبا ونبيل (ص ١٢٩) أو من خلال بعض قراءاته كما هو الحال بالنسبة لمشهد «العالم السفلي» في «حوارات الموتى» (ص ٢٧٦- ٢٨١).

(٨) راجع على سبيل المثال: حكاية زوج أمه وولادته (ص ٣٩) وأخبار أجداده من آل السلوم أو سويلم (ص ٧٤- ٧٦).

(٩) المقصود هنا أنه يروي بضمير المتكلم الجمع.

نمطية سردية ذات بؤروية «حيادية» تقليدية تتعدّد فيه زوايا الرؤية في سياق السرد وتتغيّر محتفظة بمسافة بعيدة بينها وبين ما تنقله من خلال تولّيها رواية الخبر بلغتها الخاصة إجمالاً. على هذا النحو يتقدّم هذا الصوت كحكم على ذاك الذي سبقه، في ما يشير إليه من مرض نفسي وقع فيه صاحبه[١٠]، بحيث يدعو على هذا النحو إلى إعادة النظر مجدّداً بكل ما سبق ذكره على ضوء هذه الملاحظة. فإذا أضفنا إلى ذلك ما ينكره من شك بصدد النتائج التي توصّل إليها[١١]، فإننا نجد أنفسنا إزاء دائرة مغلقة من التشكيك يفضي كل جزء فيها إلى الآخر في دوّامة لا يبدو فيها أيّ مرتكز نهائياً وثابتاً وموثوقاً لمعرفة «حقيقة ما جرى».

بقي لدينا الصوت الراوي الثالث (المغفل) الذي يشكّل افتتاحية الرواية أو مطلعها الذي يقدّم لها. وهو يبدو على طرف مواجه للصوت الثاني، باعتبار أن هذا الأخير تقدّم بملحق يتصل بالحكاية وأحداثها والهم الاساسي الذي بدا أن الصوت الأول قد حاول ملاحقته، بينما نجد أن الصوت الثالث قد جاء قبل بدء الحكاية المذكورة ومنقطعاً عن سياقها، فهو صوت خارج عن معطياتها الزمانية والمكانية ومغاير لها. إلا أنه اتبع أيضاً النمط الحيادي التقليدي في سرده لحكاية أخرى معتمداً كذلك المسافة الأبعد بصددها، من خلال اعتماده الأساسي على طريقة الرواية والسرد دون التقرير والنقل. وأول ما يتبادر إلى الذهن يتصل بالتساؤل حول الدور الذي تلعبه هذه الحكاية في مطلع الرواية مع انفصالها التام عنها. وأغلب الظن أن الجواب عن مثل هذا التساؤل عليه أن يتصدّى لهذه الظاهرة باعتبارها مطلعاً بنيوياً، أي جزءاً اساسياً من النصّ الروائي يفتتحه، ويعلن في افتتاحه، كما هو الحال في معظم المطالع الروائية (والقصصية)، بنيته العامة[١٢]. ضمن هذا المنظور يصبح الإشكال الأساسي الذي يطرحه هذا الصوت إعلاناً للإشكال القائم في النص الروائي

---

(١٠) راجع: ص ٣٧٧. من الجدير بالملاحظة هنا أن المرض المذكور سببه القمع المزدوج المتمثّل في حادثة القتل نفسها، وفي التعذيب الذي يخضع له علاء أثناء اعتقاله والتحقيق معه. إلا أنّ هذه الملاحظة تتصل بالتعليل أكثر من اتصالها بالوصف، وربما يتّضح ذلك لاحقاً.

(١١) «يصعب الاطمئنان إلى صحة» أيّ من النتائج التي توصّل إليها التحقيق (ص ٣٧٦) «وهو إذ ينكر الكلام الكثير المتناقض لعلاء (ص ٣٧٧) واعتراف خلدون بالجريمة ثم إنكاره الشديد لها (ص ٣٧٨) يتقدّم بافتراضات حول قاتل مجهول (ص ٣٧٩) واقتراحات لمتابعة خيط جديد (ص ٣٧٩) مؤكداً أنه «في شك من الكثير من الوقائع»... (ص ٣٨٠) إلخ.

(١٢) راجع بهذا الصدد: مقالنا عن رواية غسان كنفاني **رجال في الشمس** في: **شؤون فلسطينية**، العدد ٨١/٨٢، آب/أيلول ١٩٧٨؛ وقد ورد هنا ص ٥٥ـ ١٠٦.

ككل. ويبدو هذا الإشكال وكأنه طرح لإشكالية المعرفة في بعدها الإنساني العام، رغم الصيغة الأسطورية التي جاء بها[١٣]، حيث أن الطريقة التي انتهت إليها عرّافة بابل، زبدة الحكمة في أعرق الحضارات الإنسانية، بعد تجربتها الدامغة مع إله الأولمب، بعد تلقيحها من رب الحقيقة في حضارة يونانية اشتهرت أنها من بين الحضارات الإنسانية القديمة الأكثر تألّقاً وتناسقاً وإبداعاً، تعيد المعرفة المطلوبة إلى طرح جديد للسؤال ينكب عليه سائله. فرداً على الباحث لديها عن اليقين تعطيه لغة محلولة إلى عناصرها، نصاً مفكّكاً إلى حروفه. أي أنها تعيد اللغز المطروح عليها إلى لغز على طارحه، ترد له سؤاله على أنه جواب، وهو ليس كذلك إلا بمقدار ما يتمكّن فيه السائل من بلوغ معنى ما فيه. وإذْ تبدو هذه الطريقة ممثلة لخلاصة من التجارب المديدة والعميقة الجذور، فإنها تختزن في تكوينها دلالات كبيرة الأهمية. فليست المسألة رمياً للكرة في حضن النّدالمقابل، وليست لعبة حظ يتداولها طرفا الصدفة المتمثّلة بالحدود التي ترسمها مادة الجواب ومدى تشكلاتها من ناحية، والإرادية الساعية إلى تركيب يتفق مع أهواء صاحبها وتطلّعاته من ناحية ثانية وحسب، إنما هي كذلك وبشكل خاص إعلان المعرفة جهداً ذاتياً أساسياً، والحقيقة اختياراً ذاتياً مبدئياً، وأن الخلاص من الجهل لا يكون بتوقّع العلم الجاهز من الآخر، بل باستغراق الذات في عملية استقراء متأنية ودقيقة لهمومها. ليس «النصّ» الذي تعلنه العرّافة إلا احتمال نص ـ نصوص، ومن هنا غموضه، والبلبلة التي يقع فيها من يتوقّع جواباً نصاً جاهزاً ونهائي التكوين، واحدي المعنى. نص العرافة يعيد للسائل القلِق قلقه ومعه تحاول أن تعيد إليه في الوقت نفسه ثقته بنفسه، من خلال مشاركته في تكوين النص، وفي بلوغ معرفته.

ضمن هذا التصوّر تبدو حكاية السيبيلا وأبولو أقرب ما تكون بنيوياً إلى حكاية نجوى وعلاء.. حيث يصبح نصّ الحكاية الأخيرة في إطار الغموض الذي تطالعنا فيه فصوله كما نكرنا أعلاه أقرب ما يكون إلى أوراق الشجر في الحكاية الأولى، ويصبح الملحق الوارد في نهايتها أقرب ما يكون إلى صورة السائل الباحث عن حقيقة اللغز الذي يحيره[١٤]، في محاولته تأليف نصّ يستوعب فيه هذه الحقيقة.

---

(١٣) ليس صدفة أن تكون الشخصيتان الرئيستان في هذه الحكاية عرّافة بابلية (السيبيلا) وإله الحقيقة والنور ـ اليوناني (أبولو) ـ راجع: Edith Hamilton: **La Mythologie ses dieux, ses héros, ses légendes** Paris, Marabout Université 1962; P 25 - 26.

(١٤) في هذا السياق تبدو شخصية رئيس هيئة التحقيق أكثر ما تكون ملاءمة لمثل هذه المهمة مبدئياً.

ولما كنّا قد لاحظنا أن صوت الراوي في هذا الملحق يعلن صراحة عجزه عن التوصّل بعد إلى نص نهائي وجاهز، فإن عملية التأليف المذكورة لا تزال قائمة، وإنّ البحث لا يزال مستمراً.

على هذا النحو تتقدّم العلاقة بين الأصوات الراوية في عالم بلا خرائط[١٥] لتضيء البنية العامة للنص، وتكشف الشرك الذي تحاول هذه البنية وضع القارىء فيه، من غير أن تحول بالضرورة دون تورّطه في ذلك، على اعتبار أن الكشف المذكور قد يكون أكثر إغراءً للانغماس في لعبة النص ومحاولة حلّ إشكالياته. ولما كانت حكاية الصوت الأول (علاء) هي التي تشكّل بنيوياً وبيانياً المادة الأولية التي يصاغ من خلالها وبواسطتها هذا الحل، فإننا نتوقّف عنده بشكل خاص في محاولة لتبيّن الكيفية التي يروي بها، كيف يحبك قوله، وعلى أي أساس يتمّ اندراجه وما هي الخاصية التي تتيح له الاستمرار والمتابعة على النحو الذي جاء فيه. أو أننا سنحاول، قياساً على الشبه البنيوي الذي لاحظناه بين حكايته والمطلع، أن نتبع الصيغة السردية التي يتم فيها رصف الحروف والأوراق على النحو الخام، المبعثر، الذي جاءت عليه، علّنا نتوصّل من خلال سبر منطق ما يحكمها إلى تمثل منطق العرافة والحكمة والمعرفة في ولادته البكر، وضع اليد على سر الأسرار، مفتاح الحقيقة وعلم الغيب، سحر التنبؤ وسحر التألّه في آن، بحيث نتجاوز الشرك إلى ناصبه، والجواب ـ السؤال إلى مكوّنه ومولّده حتى يؤلّف نسقاً ما، حكاية ما في النص ـ أو احتماله ـ الروائي.

ثانياً: حبكة السرد وسرد المعرفة

إن تخطّينا الانطلاق من محاولة إعادة تكوين النص عبر تفكيكه إلى فصول ومقاطع وإعادة تركيبها في سياق تاريخي يسلسل أحداثها ويبرز أنوار شخصياتها وأوضاعها، ليس تخطّياً فقط للمشقّة الكبرى التي يمكن أن تتولّد عن ذلك، رغم ما يمكن للنتائج التي توصّلنا إليها حول وضع الأصوات الراوية أن تقدّم لنا من مساعدة، وتخطياً وحسب للالتباسات التي لا يمكننا تجاوزها بصدد جملة من عناصر الحكاية، وبخاصة منها تلك المتعلّقة بالاحتمالات المتعدّدة التي يشير إليها

(١٥) يمكننا بسهولة أن نلاحظ عند هذه المرحلة من التحليل كيف أن اسم الرواية ينطبق على وضعها البنيوي العام من زاوية الإشكالية المعرفية، كما تطرح من خلال الأصوات الراوية كما بيّنا، بحيث تصبح هذه الإشكالية، كما حدّدنا أفقها العام، المدلول الذي يحاول العنوان الإشارة إليه.

الملحق، بحيث يبدو اعتماد أي منها ابتساراً للنص الروائي لا يمكن لأي اختيار تحليلي أن يخاطر في تبنّيه، وإنما هو انصراف إلى المستوى الشعري ـ الجمالي الخاص الذي تتميّز به هذه الرواية، والذي يجد في المجال السردي الذي يغطيه الصوت الأول (علاء) خصوصاً ميدانه الأرحب. فالمقطعان الخاصان بالصوتين الآخرين لا يقدمان إشكالات سردية خاصة، بل يبدوان يتّجهان من موقعين مختلفين نحو ما يحكيه الصوت الأول، واحد يقدّم له والآخر يعقّب عليه أو «يلتحق» به؛ الأول يحاول الإيحاء ببنيته من خلال الرمز الأسطوري، والآخر يحاول فضح هذه البنية من خلال التحقيق البوليسي. وإذ ننظر هنا في أدائه السردي، فإننا لا نسقط من حسابنا أنه جزء ـ مهما بلغت أهميته الكبرى الغالبة ـ من كل، وبالتالي يجدر وضعه في سياقه من النص، في علاقته المشار إليها بالصوتين الآخرين، في الوقت الذي نحاول فيه أن نتلمّس تكوّن بنيته من اندراجها الكلامي في وضع روائي يتمتّع بهذه الميزة الإشكالية الخاصة من الالتباس كما أشرنا، أو بتعبير آخر نحاول كشف الأسس التكوينية الإبداعية ـ الشعرية لنص روائي ملتبس، تمكنّا من تحديد موقع راويه بنيوياً، أو نحاول بعد معرفتنا من يروي أن نعرف كيف يروي.

لعلَّ أول مسألة تثير اهتمامنا في هذه الرواية على هذا الصعيد تتعلّق بمنطلق الحكاية، على اعتبار أن هذا المنطلق يحدّد مستوى المعطى الزماني ـ المكاني الأولي فيها، ويحدّد أيضاً منطلق السرد كما يعيِّنه الصوت الراوي. الملاحظ هنا أن الحكاية تبدأ من وضع حاضر تجتاحه الأحاسيس الحادة بماضٍ غير قصي يزخم بالتناقضات، فيلتبس على الراوي وضعه الذاتي المتناقض فلا يتمكّن من معرفة وجهه الحقيقي[١٦]. بيد أن إلحاح هذا الماضي يدفع بالراوي إلى تعيين دور الخيال الذي يتجاوز حدود الواقع فيه، ويجعله يتساءل عن إمكان انقلاب الزمن بحيث تنهمر أحداثه كلها على مسطّح واحد بشكل تفقد فيه أي معنى أو تأثير[١٧]. وحادثة الموت التي أودت بامرأة تربطه بها علاقة حميمة، ودوره فيها، يدفعانه للبحث عن تصوّر يستوعب من خلاله رضاهما بذلك الحدث اللامنطقي من خلال صدق أو كذب أحدهما أو كليهما[١٨].

---

(١٦) الفصل الأول، المقطع الأول، ص ١١.

(١٧) الفصل الأول، المقطع الثاني، ص ١١.

(١٨) الفصل الأول، المقطع الثالث، ص ١٢.

هكذا ترتسم منذ بداية الرواية ملامحُ التشكيل الأولي للأساس الذي يرتكز عليه السرد ويمضي ليبني عالم الحكاية. تتبدّى المعالم الأولى لهذا التشكيل في هذا السعي الحثيث لاستيعاب وضع ماض يظهر وكأنه شديد الالتباس، لكنه عميق التأثير بحيث يُسيطر على الوضع الحاضر فيكاد يلغيه؛ وفي ذلك الوضع تبدو حادثة قتل المرأة المحور الأساسي في التشكيل المذكور ليس لأنها الحدث «الحسي» الوحيد الذي يشار إليه وحسب، بل أيضاً لأنها تحدّد وجهة الأسئلة المتلاحقة، فينصرف السرد بعدها إلى صياغة خطه. فكأن اتجاه السرد قد حدّد منذ البداية في هذا الإشكال المعرفي الذي يتصدّى له الصوت الراوي منذ انطلاقه؛ فالأسئلة تتعاقب بإلحاح، وعندما تطرق النقطة الحساسة المحورية تتداعى الأجوبة في احتمالات متناقضة قابلة للأخذ بقدر ما هي قابلة للرفض[١٩]. فلا بد للسرد إذّاك من التوجّه نحو الماضي للإحاطة بهذا الحدث المحوري، وكأن القتل مناسبة تعبير، إطلاق للقول نحو تأليف معناه. من الموت يتولّد السرد عبر القلق الذي يثيره ويستدعيه. إلا أن الإحاطة به ليست سهلة ولا بسيطة كما تدل على ذلك تباشير الإجابات المحتملة، وبالتالي يأخذ السردُ مسارات معقّدة في تركيبها ومتعدّدة، لكنها جميعاً تدّعي بلوغ ذلك الهدف: استيعاب ما حصل، تقديم صيغة معرفية ناجزة عن وضع يجثم بكل ثقله الزمني الماضي، وبكل كثافة حضور حدثه الرهيب الذي يختزل أبعاد علاقة إنسانية يصعب حصرها.

لسنا هنا في مجال ملاحقة تفاصيل العملية السردية في تداخل خيوطها ضمن زخارف البنية الروائية العامة للحكاية، بل سنحاول التصدّي فقط لهذه الزخارف عبر الوحدات الكبرى المؤلفة لحبكتها الشاملة، مميّزين في هذا الإطار علاقة الفصول ببعضها على أنها تعبير عن ترابط الوحدات، واضعين جانباً التنظيم الداخلي لكل فصل على أنه يشكّل انتظام خيوط هذه الزخارف بحد ذاتها في وضعها التكويني. في سبيل ذلك نتوقّف عند تعاقب هذه الفصول لنتحرّى المنطق السردي الخاص الذي يحكمه، فإذا كانت هذه الفصول تتصل وتنقطع في ما بينها، وكانت إعادة تأليفها مرتبطة بمضمون الحكاية، فإن وضعها على الهيئة التي جاءت فيها نو مغزى على مستوى السرد يجدر بنا استقصاؤه وإبرازه. في سبيل ذلك نركّز بشكل خاص على بداية كل فصل ونهايته لاستعلامهما عن مدى علاقتهما المباشرة أو البعيدة بالفصل السابق

---

(١٩) الفصل الأول، المقطع الثالث.

واللاحق عليه، وبخاصة في ما ينتهي إليه الأول ويبدأ منه الثاني من هذين الأخيرين، علّنا نتعرّف على علّة السرد، منطق اندراجه وسيرورته وتطوره....

في تحرّينا لذلك كله تبيّن لنا أن بعض الفصول يجتمع الواحد فيها إلى الآخر، لتكوّن خطاً سردياً ينجدل فيه مضمون الحكاية بشكل مفهوم تاريخياً وحدثياً. فعلى سبيل المثال تقوم علاقة ارتباط مباشرة بين آخر الفصل الثامن (ص ٥٣) وبداية الفصل التاسع (ص ٥٤)، إذ يشير الأول إلى رسالتين وصلتا علاء.. وتعلن الثانية بداية إحداهما. والأمر نفسه نلاحظه بالنسبة إلى الفصلين الثاني عشر والثالث عشر حيث يشكل الحديث عن عمورية القاسم المشترك بين نهاية الأول وبداية الأخير... وبالإمكان متابعة الظاهرة ذاتها القائمة في فصول عدة أخرى. فإذا قمنا بجمع هذه الفصول المتصلة ببعضها ضمن وحدات سميناها مركبة، مقابل تلك الفصول المنفصلة والمفردة التي سميناها بسيطة، تكوّن لدينا مجموعتان متقابلتان. تضم الأولى الوحدات المركبة (المتصلة الفصول) الآتية: الوحدة المركبة من الفصول السابع والثامن والتاسع، وتلك المكوّنة من الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر، وأخرى من الفصول الممتدة من السادس عشر حتى الخامس والعشرين دون انقطاع، وتلك المؤلّفة من الفصول الثماني اللاحقة حتى الثالث والثلاثين، وواحدة من الفصول الخمسة اللاحقة حتى الأربعين، وأخيرة من الفصول الثلاثة الأخيرة. فيكون لدينا بذلك سبع وحدات مركبة تقابلها ثماني وحدات بسيطة. تشتمل كل واحدة من هذه الأخيرة على فصل واحد منفصل عن لاحقه وسابقه المباشرَيْن كما نستدل على ذلك من وضع الفصول التالية: الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والسادس والعاشر والخامس عشر. ولا شك أن العدد الإجمالي من الوحدات السردية هذه (خمس عشرة وحدة) في وضعها الانفصالي المباشر يلعب دوراً هاماً في إضفاء نوع من الغموض على سياق الحكاية، ويولّد صعوبة لا يمكن إنكارها في متابعتها. تبدو هذه الصعوبة بارزة خصوصاً في البداية حيث لا تكون الصيغة السردية قد تجلّت بعد، للقارىء وحسب، بل حيث تتجمّع أيضاً أكثر نسبة من الوحدات البسيطة (تبدأ الرواية بستٍ من ثمانٍ منها) ونلتقي كذلك في أقل من ربع عدد الفصول أكثر من نصف عدد الوحدات المشتركة الإجمالي (حتى الفصل العاشر من مجموع ثلاثة وأربعين فصلاً يكون قد تكوّن لدينا ثماني وحدات مشتركة بينها سبع بسيطة).

إزاء هذا الوضع، نجدنا بحاجة إلى تفسير منطق الاتصال والانقطاع ودوره. وقد

رأينا بهذا الصدد أن الانقطاع القائم بين الوحدات يعود إلى نفي صريح لما سبق[٢٠]، أو إلى استدراك يشكّك بما قيل ويهيّء لقول مختلف[٢١]، أو إلى تساؤل يلعب الدور ذاته الذي يقوم به الاستدراك وإنما على مستوى أكثر عمقاً وحيوية[٢٢]. أي إن انفصال الوحدات ـ بسيطة أم مركبة ـ عن بعضها يعود إلى إشكال معرفي يطرح نفسه في مفاصلها فيشكّل عنصر انقطاع سردي يفتّت الرواية على النحو الذي تمثّلناه. وعلى هذا النحو يكون الانقطاع المذكور إعادة نظر مستمرة وإنما متفاوتة الظهور في النص الروائي، وبالتالي عامل خلخلة وإقلاق يحول دون أن تكون عملية القراءة انغماساً في تواطؤ مسبق ما، وتضعها مباشرة إزاء اختيارات عدة ومضطربة.

مقابل هذا المنطق وفي داخله يقوم منطق الاتصال، المنطق الذي يجلوه اجتماع الفصول وتكوّن الوحدات المركبة. والتمعّن فيه يبيّن عن نوعية العنصر الذي يصل هذه الفصول ببعضها. هذا العنصر هو عنصر معنوي، يؤلّف وحدة معنوية من وحدات الحكاية، وغالباً ما يدور حول اسم علم يرجّح انتماؤه إلى شخصية من شخصياتها. والملاحظ أن نجوى تحتل موقعاً بارزاً إزاء بقية الشخصيات، فنجدها في معظم الوحدات تقريباً[٢٣]. إلى جانبها نلتقي حسام الرعد[٢٤] والعمة نصرت[٢٥]، وأدهم[٢٦] وصفاء[٢٧] وميادة[٢٨]. فكأن المركز الذي تشغله هذه الشخصيات يتناسب مع أهميتها في الحكاية، وفي علاقتها بشخصية الراوي. عدا هذه الشخصيات نكاد لا نجد غير مكانين محدّدين يلعبان الدور ذاته: عمورية[٢٩]

---

(٢٠) راجع: بداية الوحدة الثانية (الفصل الثاني) وبداية الثامنة (الفصل العاشر).

(٢١) راجع: نهاية الوحدة الثالثة (الفصل الثالث ـ ص ٢٣) ونهاية الوحدة السادسة (الفصل السادس ـ ص ٤٤)، وتلك التي للوحدة التاسعة (نهاية الفصل الرابع عشر ـ ص ٩١) والتي للوحدة الحادية عشرة (نهاية الفصل الخامس والعشرين ـ ١٨٩) إلخ.

(٢٢) كما في نهاية الوحدة الرابعة (الفصل الرابع ـ ص ٣٠) ونهاية الوحدة الخامسة (الفصل الخامس، ص ٣٤ـ ٣٥) وبداية الوحدة الرابعة عشرة (الفصل السادس والثلاثين ـ ص ٣١)... إلخ..

(٢٣) راجع: الصلة بين الفصلين السابع والثامن، وبين الثالث عشر والرابع عشر، وبين الفصول التاسع عشر والعشرين والحادي والعشرين، وبين السادس والعشرين والسابع والعشرين... إلخ.

(٢٤) راجع: الفصول ٢٢ و ٢٤ و ٢٥.

(٢٥) راجع: الفصول ١٦ و ١٧ و ١٨.

(٢٦) راجع: العلاقة بين الفصلين ٣٠ و ٣١، وبين ٣٢ و ٣٣.

(٢٧) راجع: العلاقة بين الفصلين ١٨ و ١٩.

(٢٨) راجع: العلاقة بين الفصلين ٤٢ و ٤٣.

(٢٩) راجع: الصلة بين الفصول ١١ و ١٢ و ١٣، وبين ٣٧ و ٣٨.

والزنزانة[٣٠]. كان هناك إيحاءٌ بتماثل بينهما، يؤكّده ما انتهى إليه وضع الراوي من إقامة جبرية[٣١]، وإنما أيضاً بحميمية هذا التماثل بآخر يقرنهما بالشخصيات الواردة أعلاه، وخصوصاً نجوى من بينها كما يتّضح ذلك بقوة وعلى أكثر من صعيد وفي أكثر من مناسبة في النص.

على هذا الأساس يتميّز التركيب السردي في **عالم بلا خرائط**. فخلافاً لما نلاحظه عادة في الروايات، بخاصة التقليدية منها، لا يلعب العنصر الزمني ـ التاريخي هنا دوراً يذكر في وصل الفصول وتكوين الوحدات المركّبة. لا يعني ذلك أن هذا العنصر غائب تماماً. فهو يرد في بعض الأحيان وعلى درجات متفاوتة من الوضوح، غير أن حضوره هذا لا يشكّل عنصراً ضرورياً ولازماً في تأمين الوصل والمتابعة المترابطة، فهو حين يرد لا يقوم بغير دعم وتأكيد دور صلة الوصل الذي يؤمّنه العنصر المعنوي[٣٢]. فما يركّب هذه الوحدات ويؤلّف وحدتها هنا هو قاسم مشترك في المعنى تلتقي عنده أطراف فصولها، وليس هذا النوع من التركيب إلا تأكيداً للدور البالغ الخصوصية للإشكال المعرفي على هذا المستوى من السرد. فالمعنى هنا هو شكل من الأشكال التي يتبدّى فيها فهم النص والتعرّف إلى وجهة محدّدة بشأنه، وهو الشكل الذي تتمثّل فيه بعض القضايا المطروحة بصورة متميّزة

---

(٣٠) راجع: الصلة بين الفصلين ٣٤ و ٣٥.

(٣١) راجع: ص ٣٧٧، وإذا كان الراوي يحل على هذا النحو في عين فجار، فإن ذلك لا يغيّر من صيغة التماثل شيئاً يذكر، عدا عن أن هذا المكان الاخير يقيم صلة معنوية إنما بعيدة وغير مباشرة بين فصلين (٢٤ و ٢٦) ينتميان إلى وحدتين مركبتين مختلفتين ولكنْ، كما سوف نلاحظ لاحقاً، متصلتين معنوياً على صعيد التركيب الكلي لنص الحكاية.

(٣٢) راجع على سبيل المثال: العلاقة بين الفصلين ٢٧ و ٢٨، فالاخير يبدأ على هذا النحو: «بعد ذلك بعدة أيام، جاءني سعيد عصراً بمخطوطة «شجرة النار» وسلمها إليّ..» (ص ٢٣١) فإذا بنا أمام أسلوب تقليدي في السرد يقوم على ربط الفصلين بتتابع زمني معين، ولكن ذلك في الظاهر وحسب. فالدور المنوط بالايام المعدودة هنا غير كاف وحده على الإطلاق، بينما يشكّل ذكر المخطوطة عنصراً ،شتركاً واضحاً بين الفصلين، كما أن ورود «ذلك» في العبارة المثبتة أعلاه يتضمّن معنى يشتمل على الحدث أو الاحداث السابقة عليه، وبالتالي يؤمّن عاملاً مشتركاً بينهما. الامر ذاته نلحظه بصدد الفصلين ٢٨ و ٢٩ الذي يبدأ على النحو التالي: «الايام العشرة التي تلت موت حسام الرعد..» (ص ٢٤٩) حيث يؤمّن هذا الموت الحاصل في نهاية الفصل السابق جامعاً مشتركاً بين الفصلين لا يتمكّن العنصر الزمني وحده من تامينه بشكل مطلق، وإنما يأتي لتاكيده وتثبيته. وليس لنا إلا أن نراجع الصلة بين الفصلين ٢٣ و ٢٤ لنتأكّد، رغم ورود البعد الزمني واضحاً ـ وهذا نادر إجمالاً (يبدأ الفصل الاخير هكذا: «في ربيع عام ١٩٦٨...» ص ١٦٧) ـ من عجزه عن تامين وصلها وحده، والعلاقة بحسام هي التي تقوم بذلك... راجع أيضاً: الفصول ٢٩ـ ٣٠ و ٣٢ـ ٣٣، و ٤١ـ ٤٢ و ٤٢ـ ٤٣.

عن سواها، ومؤثّرة في الوضع الكلي للنص. فإذا تذكّرنا أن هناك وحدات بسيطة ذات عدد يفوق تلك المركّبة، فإن الأهمية التي نعطيها لهذه القضايا تبدو مضاعفة، بل محورية. ذلك أن النظر في الوضع الكلي للوحدات مجتمعة يبيّن عن اختزال في العدد الإجمالي للفصول (ثلاثة وأربعين فصلاً) إلى ما يقرب من الثلث في العدد الذي تمثّله هذه الوحدات السردية البسيطة والمركّبة معاً (خمس عشرة وحدة). وهذا يشكّل إنجازاً هاماً على صعيد التأليف الممكن للمعنى الذي قد يكون بوسعنا اعتبار الحكاية قائمة عليه، على الصعيد المعرفي الذي تصوغ فيه الرواية إشكالها الأساسي.

إنما قبل القيام بأيّ محاولة لإدراك معنى الإشكال المذكور كما يطرح سردياً، يجدر بنا تعليل هذا الوصف الأولي، الخام، لفصول النص الروائي في وحداتها الكلية. فإذا كان تكوين الحكاية بتسلسلها الحدثي والزمني يستدعي أول ما يستدعي إعادة نظر في تكوين الوحدات والفصول وفي ترتيبها القائم في النص، فما معنى أو دلالة أن يأتي ترتيبها على هذا النحو بالذات؟

مع احتفاظنا بمفهوم الوحدات البسيطة والمركبة، يمكننا القول إنّنا إزاء عاملين من اتصال وانقطاع يجدر جلاء وضعهما. فإذا كانت الوحدة المعنوية المشتركة بين فصلين هي التي تشكّل أساس اتصالهما وأساس تكوين الوحدات المركّبة، فإن دورها في تحديد وجهة السرد وتأليف مضمون الحكاية يبدو حاسماً. إن الانقطاع بين الوحدات جميعاً هو نوع من إعادة النظر بهذه الوجهة بالذات، وبالتالي نوع من صوغ ما يضع حداً بين وجهتين يغلب عليهما التناقض إجمالاً[٣٣]. مما يجعل تتابعهما سردياً أمراً مثيراً على أكثر من مستوى. وقد أشرنا أعلاه إلى بعض أدواره، ونضيف هنا أن هذا التتابع هو شكل من أشكال المقاربة بين وجهتين وعالمين، مع كل الاختلالات التي يدخلها على السياق. ليس لنا إلاّ أن نأخذ مثلاً قويّ الدلالة ذلك الانتظام الوارد بين الوحدات الثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة، حيث تبدو

---

(٣٣) يمكن أن نشير بسرعة إلى التناقض بين الوحدتين الأولى والثانية إن تبدأ الثانية بنفي ما سبق تأكيده (ص ١٤) وبين الثالثة والرابعة إذ تبدأ الأخيرة بتناول مرحلة غامضة ووضع غامض (ص ٢٤) على خلاف ما انتهت إليه السابقة عليها من تطلّب للدقة (ص ٢٣). ولا علاقة ظاهرة إطلاقاً بين القضية التي تشغل السرد في نهاية الفصل الخامس (ص ٣٥) وبين ما يبدأه السادس من سرد لطفولة الراوي (ص ٣٦)... إلخ. بالإمكان متابعة هذا الوضع بين بقية الوحدات حيث يبرز التناقض قوياً بين بعضها كما هو واقع بين الوحدتين التاسعة والعاشرة (عند الفصلين ١٤ و ١٥) حيث تخلص الأولى إلى تعيين مهمة للراوي ترمي إلى تحديد الصورة التي يقدّمها وتوضيحها (ص ٩٠) وتنطلق الثانية من استحالة هذا التحديد (ص ٩٢) على سبيل المثال...

الفجوة القائمة ظاهرياً بين الكتابة والزنزانة، وبين الزنزانة والعلاقات الرأسمالية، أضيق مما يتوهّم من النظرة الأولى. فالثانية عشرة تنتهي بعدم نشر المقال الذي أعدّه الراوي لصحيفة الميزان رداً على ما أثاره مقاله الأخير فيها من اعتراضات لا تستبعد تعرّض صاحبه للمخاطر وبينها المشنقة «أو في أحسن الحالات إلى غياهب السجن» كما تقول نجوى (ص ٢٨٣) وبقرار الراوي التوجه إلى الرواية، عالمه الحقيقي (ص ٢٩٠ ـ ٢٩١). إلا أن بعض نصوصه الروائية، كما بعض مقالاته الصحافية سوف تكون مادة اتهام سياسي له من قبل التحقيق (الجنائي؟)، كما تشير إلى ذلك الرواية في ملحقها (ص ٣٨٠) بحيث يبدو انطلاق الوحدة الثالثة عشرة من هذا التحقيق بالذات (ص ٢٩٢) إشارة خفية للصلة القوية، إنما غير الظاهرة بين الوحدتين. وفي نهاية هذه الوحدة رؤى غرائبية (فانتازية) تفرض نفسها على الراوي في زنزانته ولا يتمكّن من ردّها، يختلط فيها الرعب والجنس بشكل مروّع، تتكوّن عناصرها من حادثة القتل التي أودت بنجوى ومن العلاقة الغرامية التي كانت تربطه بها (ص ٣٠٩). وفي بداية الوحدة الرابعة عشرة سؤال: «كيف بدأت المسألة؟» تنطلق الإجابة عنه من تورّط نجوى في عمليات بيع وشراء في صفقات عقارية ذات طابع رأسمالي متقدّم مرتبط بذاك الطابع المماثل الذي أخذ يسم مدينة عمورية (مطار جديد، شركات عقارية، شركات مقاولات لبناء عمارات وأسواق ومرافق أخرى...) تورّط وثيق الصلة بالعلاقة التي تربطها بمحسن العامري. إلا أن هذا التورّط سيكون بالتحديد أحد أهم الأسباب التي ستغيّر نظرة الراوي إليها وأحاسيسه تجاهها (ص ٣١٦) ونمط العلاقة بها (ص ٣٤٥)؛ كما أن صلتها بالعامري ستكون سبباً لتهديدها بالقتل لدواع تتعلّق بالأرض (ص ٣٤٢ وما يليها) وهو تهديد يضع التحقيق يده عليه فاضحاً وجهاً مالياً للجريمة تعدّدت الإشارات إليه. من هذه الزاوية يتضح رابط معنوي خفي كذلك يصل الوحدتين المعنيتين هنا في سياق توضيحي تفسّر تخومه بعضها بعضاً. وإذا بمحاولة تعليل تتابع الوحدات على هذا النحو تكشف أن الكتابة مسكونة بالقمع الذي يتعقّبها ويكمن لها عند كل المفارق صحافية كانت أم روائية، وأن القمع المذكور غير منفصل عن صراع المصالح الاقتصادية ومضاعفاته.

هكذا لا يأتي تجاور الوحدات (والفصول) اعتباطياً، إنما يخضع لسياق ولمنطق خفيَّين! هما في النهاية وجهة نظر ورؤية خاصة لعالم الرواية ومضاعفاته، ونحن لا نلم بهما إلا من خلال معرفة بالنص الروائي بأكمله وسياق الحكاية فيه

وأحداثها. كأن هناك معرفة تشترط أخرى. لذلك نجدنا نعود إلى متابعة تلك المعرفة ـ الشرط من خلال وحدات السرد التي تحملها. وفي هذا السبيل نلاحظ أن معظم هذه الوحدات ليست مستقلة كوحدات قائمة في حد ذاتها، بل إن كل واحدة منها تنادي أخرى أو تستجيب لها على مدى الامتداد الكلي للنص مما يسمح بإمكانية تأليف بناء سردي ما، على أساس تواصل جديد يتخطّى الترتيب السردي الأولي للفصول كما يرد تعدادها في الكتاب، علّ ذلك الإشكال المعرفي يتّضح في أبعاده البنيوية في سياق نظام ما من المعنى. وقد يكون هذا التواصل حميماً مباشراً بشكل بارز كما هو الحال بين الوحدتين الأولى والثالثة (الفصلين الأول والثالث)[٣٤] أو بشكل أقل بروزاً كما هو الحال بين الوحدتين الخامسة عشرة والثالثة عشرة (بين الفصول الحادي والأربعين والثاني والأربعين والثالث والأربعين من جهة وبين الفصلين الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين من جهة ثانية)[٣٥]، أو بشكل غير بارز كما هو الحال بين الوحدات السادسة والرابعة والخامسة (الفصول السادس والرابع والخامس)[٣٦].... إن متابعة هذه العملية حتى استنفاد إمكاناتها القائمة تقودنا إلى إخراج تشكل أولي لبناء الرواية السردي ـ المعنوي (على الصعيد المشترك للسرد وللحكاية معاً). فانطلاقاً من المقياس الذي اعتمدناه لتنظيم الوحدات المركّبة يمكننا اعتماد التدرّج المعنوي المنطقي في علاقة هذه الوحدات ببعضها كما هو الحال في الأمثلة الواردة أعلاه لتكوين الهيكلية الروائية المطلوبة، بحيث نتوصّل إلى صوغ مشروع لتآلف الوحدات وتأليفها من أجل بناء النص الروائي الكلي كما يرجّح تتابعها المنطقي السردي ـ الحدثي أو المعنوي.

يمكننا الإشارة بإيجاز إلى علاقات الوحدات المتصلة هنا، والتي لم ترد في

---

(٣٤) راجع: نهاية الفصل الأول (ص ١٣) وبداية الفصل الثالث (ص ٢٠) حيث تشكل الاخيرة (الذهاب إلى المجنونة) استكمالاً مباشراً للأولى (الخروج من بيته).

(٣٥) ، اجع: نهاية الوحدة ١٥ (ص ٣٧٥) وبداية الوحدة ١٣ (ص ٢٩٢) لملاحظة كيف أن التحقيق الذي يرد في هذه الأخيرة يأتي مباشرة بعد اكتشاف جثة نجوى في تلك الأولى.

(٣٦) فالوحدة السادسة التي تبدأ كمحاولة لانطلاق الحكاية من الطفولة وارتباطها بالمرض (ص ٣) مقيمة بذلك صلة قريبة بينها وبين الثالثة التي تنتهي إلى تطلع نحو القيام بسرد متماسك ودقيق، تنتهي إلى استدراك في نهايتها (ص ٤٤)، تجد في عنصر المرض الذي تبدأ به الوحدة الرابعة (ص ٢٤) جامعاً مشتركاً ومنطلقاً جديداً للسرد عن مرحلة في الحكاية مختلفة. ولما كانت هذه الوحدة تنتهي من المرض إلى التساؤل والالتباس (ص ٣٠)، فإنها تلتقي كذلك مع الوحدة الخامسة في بدئها هي أيضاً من تلك العلاقة بين المرض والتعبير (ص ٣١).. ولا شك أن انتهاءها بالتساؤل حول حقيقته يجعل بينها وبين بداية الوحدة السابعة التي تنطلق من تحديد وضع الراوي العائلي قاسماً مشتركاً.

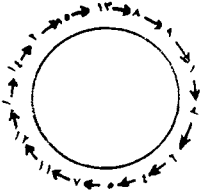
الأمثلة المقدّمة أعلاه، كما هو الحال بين السابعة والحادية عشرة، حيث يتم الانتقال من حوار الطرشان (ص ٦٥) إلى استكمال مسيرة حياة الراوي التي كان قد بدأها منذ مطلع السابعة (ص ٤٥) وذلك حين يتعرض لدور سعيد فيها... (ص ٩٦) في بداية الحادية عشرة. هذه الأخيرة تنتهي باستدراك يطرح بعض الافتراضات القلقة حول موضوع السرد تدفع باتجاه إعادة تناوله بشكل مختلف (ص ١٨٩)، يمثّل استكمال ما بدأ في الوحدة ذاتها من علاقة بين الراوي ونجوى في مطلع الوحدة الثانية عشرة (ص ١٩٠) صيغتها المادية. وإذ تنتهي هذه الوحدة عند التوجّه نحو عالم الرواية، عالم الراوي الحقيقي بيقينياته وشكوكه (ص ٢٩٠ ـ ٢٩١)، فإن بداية الوحدة العاشرة تمثّل أفضل تتمة له في ذلك الإشكال التعبيري الذي تنطلق منه لبلورة حسّه المتناقض والغريب (ص ٩٢). وإذ يتوصّل هذا الإشكال إلى التغيّر الشديد الذي طرأ على ناس عمورية، وخاصة ذاك الذي أثّر في نفسه عميقاً لأنه نال من نجوى (ص ٩٥)، فإن الانطلاق من السؤال الذي تفتتحه الوحدة الرابعة عشرة للإجابة عنه (ص ٣١٠) يشكّل المحاولة الرامية إلى تفسير وتعليل التغيّر المذكور، وتنتهي الوحدة هنا عند المكالمة مع نجوى وطيّ رسالتها (ص ٣٥١). ربما كانت الصلة بينها وبين الوحدة الثانية من أكثر الصلات السردية ـ المعنوية رهافة، إذ إن نهايتها المذكورة لا تتفق وبداية الثانية التي تشكّك بكل شيء، وتنفي حصول أحداث، وتؤكّد استحالة الوثوق بكل ما يقال دافعة السرد بذلك خارج معطاه الزماني ـ المكاني ليصبح على مستوى التعبير... ومع أن حادثة القتل تتصدّر موضوع السرد هنا، فإنه لا يستقيم بشأنها ولا يلبث بعد أن يستعيد التسلسل الحدثي للحكاية في اللقاء بين الراوي وصادق، وهو اللقاء الذي تنتهي بنهايته الوحدة الثانية لتجعل الوحدة الخامسة عشرة التي تتابع أحداثاً حصلت بعده وشكّلت الظروف التي أحاطت بمقتل نجوى الوحدة اللاحقة عليها. كما ستكون الوحدة الثالثة عشرة المرتبطة بالاعتقال والتحقيق والسجن هي تلك التي تأتي إثرها. ويقع اتهام الراوي وإدانته لجلّاديه في مطلع الوحدة الثامنة (ص ٦٦) ومخاطبته إياهم في نهايتها (ص ٦٩) حكماً بعد ذلك، ويقع بعد الثامنة التاسعة التي تفتتح بإنكار ما قال (ص ٧٠) وتنتهي بالاستدراك الذي يخلص من التساؤل إلى إعادة نظر تتطلّب تكوين الصورة من جديد(ص ٩١).

تندرج وحدات السرد إذاً تباعاً على هذا النحو من الوحدة الأولى حتى الوحدة التاسعة، مروراً بالثالثة فالسادسة فالرابعة فالخامسة فالسابعة، فالحادية عشرة فالثانية

عشرة فالعاشرة فالرابعة عشرة، فالثانية فالخامسة عشرة فالثالثة عشر فالثامنة. إلا أن استنفاد الوحدات لا يستنفد المعنى، وأن الصيغة التي تنتهي إليها الوحدة التاسعة لا تقفل السرد ولا الحكاية، بل إنها تفتتحها من جديد كما شكّلت الاستدراكات الأخرى استعادات مختلفة. فإذا بنا إزاء نص مهدَّد، في هذا الوضع، في هيكله العام، إذ إنه يشكّل رصفاً ينتهي إلى فراغ، وتسلسلاً يفضي إلى هوّة، هي في النهاية هوّة معنوية ومعرفية. حيث أن النص عود إلى بدء لا ينجلي، ورحلة نحو هدف خلّبي لاتني تتحفّز له. ويبقى النص على هذا المستوى عند حدّه الإشكالي إجراء يتحفّز ويستفزّ دون جري أو بلوغ. إلاّ أنه أيضاً يحمل في نهايته مع ذلك «سترة نجاته» في احتوائه هذا التطلّع الذي يحيل السياق السردي على وحدة أخرى، إحالة تشكّل خلاصاً من مأزقه في تداركها لتلك الهوة الفاغرة عند منحنى الوحدة الأخيرة (التاسعة). وهذا ما تقوم به الوحدة الأولى التي تبدو وكأنها تكمل ما يتردّد في نهاية الوحدة الثالثة عشرة حيث يلتحم الجنس والموت في رؤى غرائبية (فانتازية) رهيبة (ص ٣٠٩) حين تنطلق من «اللذة، الألم، الرعب» نحو رؤى مشابهة في أشكالها وأبعادها (ص ١١)؛ بينما نجدها تكمل عملياً ما انتهى إليه وضع الراوي بعد اتّهامه جلاّديه (الوحدة الثامنة ـ ص ٦٦) وإنكاره الجريمة (الوحدة التاسعة ـ ص ٧٠) وصولاً إلى تناوله موضوع العشق والكتابة والقمع المهيمن (التاسعة ـ ص ٨٨) وهو الموضوع الذي تشكّل افتتاحية الوحدة الأولى صورة حية لتجسّده أو لممارسته.

بيد أن هذا التدارك ليس في النهاية إلا تشكيلاً أولياً لهيكلية السَرد يتيح إدراكاً أولياً لحركته ولإشكاله المعرفي الذي يتردّد فيه على أكثر من صعيد. فالترابط الذي يتم بين الوحدتين التاسعة والأولى على النحو المذكور أعلاه ينزع عن هذا السرد خطه الأفقي ليحيله إلى تقوّس مغلق، تتماسك عناصره (وحداته) ضمن دائرة مغلقة إنما غير جامدة. فحركة السرد هي حركة سعي لا تنتهي لاستحالة التوقّف فيها إلا ارتجالاً[٣٧].

(٣٧) يمكننا تمثّل بناء الوحدات السردية في حركتها المذكورة ترسيمياً على النحو الآتي:



أول وأهم ما ينتج عن قيام السرد الروائي على بناء مماثل أن لا تتميّز فيه نوعياً أيّ وحدة من وحداته في كون كل منها استجابة لواحدة سابقة عليها، وطلباً لأخرى لاحقة بها في آن؛ والغموض أو الالتباس القائم في البدء بأي منها واحد، أكانت الوحدة المعنية الأولى كما هو مثبت في النص أو أي وحدة أخرى كما يطيب لأيّ مجرّب أن يحاول. غير أن هذه المحاولة لن تكون بريئة أو بدون أيّ مغزى على الإطلاق. فإذا كان لتتابع الوحدات (والفصول) في النص منطقه الداخلي الخفي كما أوضحناه أعلاه، فليس لبناء الوحدات الدائري الذي توصلنا إليه منطقه الداخلي والخفي وحسب، بل إن اختيار أيّ واحدة منها نقطة انطلاق اختيار ذو دلالة، وإجراء يتضمّن في فعاليته المتوخّاة ذاتها منطقاً ووجهة نظر غير معلنين[٣٨]. وكأن الكشف عن سرّ السرد، معرفة النص، كشف لقارئه (أو محلّله) ومعرفة بالذات بقدر ما هي معرفة بالآخر. وبذلك تتحقّق نبوءة العرّافة بقدر ما تمثّل لعبتها، وكأن الروائي الصوفي[٣٩] الوجه الآخر، الحديث لتلك العرّافة القديمة.

خاتمة

إن الوضع الدائري الذي تنتهي إليه فصول النص المتعلّقة بالصوت الراوي الأول (علاء) لا يتطلّب النظر في وضع الفصول نفسها وحسب، بل يومىء صراحة إلى ما يتعدّاها والمتمثّل في الملحق المثبت في آخرها والذي لا يمكن، كما تشير إلى ذلك تسميته فصله عنها. بيد أن هذا الملحق يؤدي دوراً بالغ الأهمية في النص الروائي، وأول ما يؤدّيه إيذان بإخراج البناء الدائري، الذي لم يأخذه بعين الاعتبار في تأليف وحداته، من إحكام إغلاقه. وكنا لاحظنا أعلاه أن الملحق المذكور يغرق في دوامة من الافتراضات تعتمد في جانب منها على ما قام الراوي الأول بتأليفه، وفي

---

(٣٨) يستتبع ذلك بالطبع تفحّص الحركة الدائرية للسرد المثبتة أعلاه والتوقّف عند كل وحدة فيها لاستجلاء مضاعفات اختيارها منطلقاً ومآلاً للسرد والدلالات المحتملة، التي يؤديها بالتالي مثل هذا الاختيار... وهذا ما يمكن لتحليل آخر أن يتولاّه.

(٣٩) راجع: ص ٣٢٤، حيث ينكر علاء في إحدى كتاباته: «غير أن في النفس البشرية ظما يتكرر، وبحثاً عن الماء الذي قد يرويه. وأغلب الظن أنه ما زال هناك في الكثير من الناس توق إلى شخصية الكاتب الكبير، الروائي الكبير، الذي ما عادوا ينظرون إليه كمجرّد رجل يحكي حكايات ويسرد ملحاً ونوادر، بل كصوفي أتيح له بين الحين والحين أن يكشف الحجب، كصوفي هو الوحيد الذي يعرف الطريق المؤدية إلى الحقيقة».

جانب آخر على ما يرد في الفصول السابقة[٤٠]. هكذا تتكوّن في هذا الكسر دائرة جديدة تمضي من الراوي الأول وتنتهي إليه طرداً وعكساً، على أن الافتراض الأول يمضي بالملحق إلى ما ورد في الصفحة ٣٢٤ ـ سبق إثباته هنا (راجع الملاحظة ٣٩) ـ وما يليه أو إلى الصفحة ٢٥٢ أو ٣٤٥ وما يليهما من صفحات وفصول ووحدات متعاقبة ومتصلة في دائرة مغلقة، وأن الافتراض الثاني يمضي إلى الفصل الأول أو الوحدة الأولى سردياً لمتابعة الوحدات الأخرى في صياغتها الدائرية.

بذلك تكون المزيّة التي يدخلها سرد الصوت الثاني الراوي القائم في الملحق على البناء الدائري المغلق الوارد في سرد الصوت الأول متجسّدة في تأكيد دائرية هذا البناء دون انغلاقه على ذاته، على أن يترك الباب مشرعاً أمام افتراضات واحتمالات أخرى تمضي به خارج حركته الآنفة الذكر، ليس النص الغائب أو الحاضر إلاّ بعضها. في جميع الحالات يؤكد تحليل حبكة السرد ما سبقت الإشارة إليه بصدد مطلع الرواية وبنيتها العامة، ومع أخذ جميع الاحتمالات تقريباً بعين الاعتبار، تبدو معرفة النص هي متعة قراءته والتمعّن في بنيته والنظر في خصوصياته الشعرية. تتّحد متعة الكشف السردي فيه بمتعة الاكتشاف المعرفي في حبكة نص روائي لا يكفّ عن الإدهاش والإثارة.

---

(٤٠) في نهاية الملحق ـ التقرير افتراض أخير ذو طابع سياسي يشكّل المرفق الوارد إثره مستنداً مادياً له (ص ٣٨٠ وما يليها)، ولكن الملحق المذكور ينطلق من احتمال مباشر وأولي يراهن في نهايته على مصادرة مزمعة لما يكتبه الراوي الأول لدواعي التحليل والتحقيق (ص ٣٧٧)، مما يجعله في حدّيه مسكوناً بما يعلنه هذا الراوي (علاء).