نصوص ودروس

المجموعة الأدبية

الدكتورة مؤمنة بشير العوف

في الرواية العربية المعاصرة

عبد الرحمن منيف - حنا مينة

عبد الرحمن مجيد الربيعي

إلياس خوري - إدوار الخراط

دار المشرق
بيروت

في الرّواية
العَربيَّة المُعاصِرَة

د. مُؤمنة بشير العَوْف

في الرّواية العَربيَّة المُعاصِرَة

عَبْد الرّحمٰن مُنيف - حَنّا مينَة
عَبْد الرّحمٰن مَجيد الرّبيعيّ
إلياس خوري - إدوَار الخَرّاط

دار المشرق
بيروت

جميع الحقوق محفوظة، طبعة أولى ٢٠٠٨

دار المشرق ش. م. م.
ص.ب. ١٦٦٧٧٨
الأشرفية، بيروت ٢١٥٠ ١١٠٠
لبنان

http://www.darelmachreq.com

ISBN 2-7214-8117-7

التوزيع: **المكتبة الشرقيّة ش.م.ل.**
الجسر الواطي - سن الفيل
ص.ب. ٥٥٢٠٦، بيروت - لبنان
تلفون: (٠١) ٤٨٥٧٩٣
فاكس: (٠١) ٤٨٥٧٩٦ - ٤٩٢١١٢
Website: www.librairieorientale.com.lb
E-mail: admin@librairieorientale.com.lb
Email: libor@cyberia.net.lb

تمهيد

يضمّ هذا الكتاب قراءات في روايات لخمسة روائيّين عرب، وهم حنّا مينة من سورية، وعبد الرحمن منيف من المملكة العربيّة السعوديّة، وعبد الرحمن مجيد الربيعيّ من العراق، وإلياس خوري من لبنان، وأخيرًا إدوار الخرّاط من مصر. وجميع هؤلاء الروائيّين ما زالوا على قيد الحياة حتّى إصدار هذا الكتاب، ما عدا الروائيّ عبد الرحمن منيف الذي توفّاه الله في دمشق منذ سنة ونيّف. وقد تمّت كتابة هذه الدراسات بين عامَي ١٩٨١ و٢٠٠٤.

السؤال الذي يُطرح: هل هناك ما يجمع بين هؤلاء الكتّاب غيرُ كونهم جميعًا روائيّين وعربًا؟ في الواقع إنّ الأمر يتعلّق بي شخصيًّا، فأنا أحبّ قراءة الرواية بشكل عامّ باعتبارها عملًا إبداعيًّا شاملًا، إلى جانب أنّ كلًّا من هؤلاء الروائيّين هو كاتب مرموق في وطنه في عالم الرواية وكذلك في العالم العربيّ، إضافةً إلى أنّ منهم مَن أصبح مكرّسًا على مستوى البلاد العربيّة ومن قبل المؤسّسات الثقافيّة وذلك في الربع الأخير من القرن العشرين، مثل الروائيّ حنّا مينة والروائيّ عبد الرحمن منيف، إذ إنّ كلا الكاتبَيْن نال جائزة عن إبداعه الروائيّ: حنّا مينة نال جائزة سلطان العويس كما أنّ عبد الرحمن منيف نال جائزة الإبداع الروائيّ العربيّ في أثناء المؤتمر الأوّل للرواية العربيّة عام ١٩٩٨ ميلاديّ في القاهرة.

وهناك سبب آخر للكتابة عن هؤلاء الروائيّين وهو أنّني اتّبعت منهجًا يهدف إلى النقد بأسلوب روائيّ، ويحرص على أن يجعل من النصّ النقديّ نصًّا إبداعيًّا يضيء النصّ الروائيّ من جهة مستعينًا بأدوات النقد كافّة سواء منها التقليديّة أو الحديثة، بالإضافة إلى النفحة الذاتيّة للناقد باعتباره قارئًا متلقّيًا أوّلًا وقبل كلّ شيء، وبشكل يجعل النقد موضوعيًّا أيضًا ينظر بعين الحبّ والاحترام سواء إلى

النصّ أو لصاحبه حتّى عندما يتحدّث عن الثغرات والهنات. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأنّ الدراسات الخمس تسعى للإحاطة إلى حدّ كبير، حتّى تاريخ كتابتها، بكلّ ما صدر للكاتب ولكلّ ما كتب عنه. فتتحدّث الدراسة عن كلّ عمل على حدة مع الإشارة إلى العلاقة بين عمل وآخر إن وُجدت، ومن ثمّ تستخلص السمات العامّة لأسلوب الروائيّ في صورة شهادات ختاميّة. وذلك من دون تعمّد لعرض العضلات الثقافيّة وحشر الدراسة بنظريّات النقد أو أسماء النقّاد سواء منهم النقّاد العرب أو غير العرب، إذ لا يحظى الروائيّ ونتاجه إلّا بالنذر اليسير من دراسة مخصّصة في الأساس للحديث عنه.

لذلك تعمّدت، إذا كان هناك من نظريّات، أن أطبّق مضمونها على النصّ بدون التوسّع في عرض المعلومات الخاصّة بها. وقصدي من ذلك إنصاف الكاتب ونصّه الإبداعيّ وإمتاع القارئ المتذوّق والناقد على حدّ سواء. فأرجو أن أكون قد وفّقت.

بيروت ١/ ١١/ ٢٠٠٧
د. مؤمنة بشير العوف

مجلّة **المشرق**، كانون الثاني ١٩٩٤م

قراءة في روايات الدكتور عبد الرّحمن منيف

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

خطرت لي هذه المعاني عن الملح، ودفعني الشوق إلى أن أعرف كيف يمكن أن تبنى مدن الملح. من هنا كانت البداية. ولمّا كان من عادتي ألّا آخذ الأشياء مبتورة أو منفصلة عمّا قبلها وما بعدها فلم أسرع إلى قراءة **مدن الملح**. وكنت أرقب فرصة تتيح لي تنظيم برنامج قراءةٍ كاملة لأعمال الكاتب. إلى أن

حدث في أثناء صيف ١٩٩٢ أن اجتمعت بصديق[١] وتطرّق الحديث بيننا إلى عبد الرحمن منيف، ودار عن الندوة التكريميّة التي عقدت حول مؤلّفاته، وبحضوره شخصيًّا ضمن نشاطات المعرض السنويّ السابع للكتاب (١٩٨٩) في قاعة مكتبة الأسد الوطنيّة في دمشق، وقد عرض التلفزيون السوريّ حينئذ مقتطفات من هذه الندوة. وقد نصحني هذا الصديق أن أقرأ كتابًا جديدًا لعبد الرحمن منيف بعنوان: **الآن هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**، وبالفعل خرجت من عند الصديق مباشرة إلى المكتبة واشتريت هذا الكتاب من دمشق. وكان هذا الكتاب هو أوّل كتاب قرأته فعلًا لعبد الرحمن منيف. وقد بدأت بقراءته في دمشق وأتممتها في بيروت عند عودتي في أواخر أيلول من العام نفسه. وبعد ذلك اشتريت مجموعة عبد الرحمن منيف كاملة من معرض الكتاب العربيّ الأخير في بيروت. وبدأت القراءة. ولكنّها لم تكن متسلسلة حسب تاريخ صدور الكتب. فقد بدأت بخماسيّة **مدن الملح** ومن ثمّ عدت إلى البداية مع أوّل رواية صدرت وهي: **الأشجار واغتيال مرزوق**، وكرّت السبحة صعدًا حتّى انتهيت من جميع رواياته بما فيها كتاب في الفكر السياسيّ بعنوان: **الديمقراطيّة أوّلًا.. الديمقراطيّة دائمًا**، وكذلك الرواية المشتركة بينه وبين الكاتب الكبير جبرا إبراهيم جبرا وهي بعنوان: **عالم بلا خرائط**. وأتبعت ذلك بما كُتب عن الكاتب وقد صدر مجتمعًا في كتاب بعنوان: **الكاتب والمنفى - هموم وآفاق**[٢] وكذلك كتاب: **مدار الصحراء**[٣]، وهو دراسة في روايات عبد الرحمن منيف.

أعترف بأنّ الخشية قد اعترتني، فماذا يمكن أن أضيف بعد كلّ هذا الذي كتب عن الكاتب وكلّ الذي قاله هو نفسه في حواراته الصحفيّة. ولكن قلت لنفسي: يظلّ هناك دائمًا شيء من الخصوصيّة في كلّ ما يمكن أن يقال أو يكتب، حتّى ولو كان، في بعض الأحيان، مكرّرًا، لأنّ الإنسان كماء النهر دائم الجريان ودائم التجدّد مع أن عنصرَيْه الأساسيَّين لا يتغيّران.

(١) هو العميد عبد القادر العبيسيّ، وهو مفكّر سوريّ، له من المؤلّفات: **مسائل التنظيم الثوريّ**، دمشق - ١٩٨٤؛ وكتاب: **بحث في أزمة حركة التحرّر العربيّ**، دمشق - ١٩٨٥.

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

(٣) للناقد شاكر النابلسيّ - صدر عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩١، ط١ - ٥٥٠ صفحة.

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

* * *

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

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

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

(٤) جاء ذلك في الاستبيان الموزّع على بعض الأدباء العرب ليذكر في **موسوعة الأدباء العرب المعاصرين** التي أشرف عليها الأب الدكتور روبرت كامبل - مركز الدراسات في العالم العربيّ المعاصر - جامعة القدّيس يوسف - بيروت.

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

يقول الكاتب الكبير عبد الرحمن منيف: «منذ إنجاز روايتي الأولى **الأشجار واغتيال مرزوق** في ربيع العام ١٩٧١ تأكّدت أنّني اكتشفت طريقي، وأنّي في هذا الطريق أستطيع أن أسهم في تغيير المجتمع، وجعله أكثر إنسانيّة وحرّيّة وعدالة. ومنذ ذلك التاريخ وحتّى الآن أجد أنّ الرواية عالمي الحقيقيّ. وإنّي عن طريق هذه الوسيلة يمكن أن أحارب القسوة والهمجيّة والتخلّف وأبشّر بعالم أفضل، وبحياة غنيّة تستحقّ أن تعاش، خاصّة عند الأجيال القادمة. ومن أجل ذلك ارتحلت إلى أماكن عديدة ولا أزال أرتحل من أجل أن تقال الكلمة النظيفة والصادقة والبعيدة عن إغراءات السهولة والسلطة، ومن أجل أن تكون طليقة من كلّ قيد»[٥].

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

وقد تنقّل أيضًا في عدّة مجالات عمل، فكان موظّفًا في الشركة السوريّة للنفط، ثمّ صحافيًّا في بيروت والعراق، وبعد ذلك في فرنسا، إلى أن حطّ رحاله في دمشق منذ العام ١٩٨٦ حتّى الآن. فهو نجديّ الأب، عراقيّ الأمّ، أردنيّ المولد، دمشقيّ الإقامة، سعوديّ الجنسيّة، ويمنيّ جواز السفر. ولعلّ ذلك يفسّر عدم شعوره بالانتماء إلى أرض معيّنة، ويفسّر أيضًا شعوره بالغربة، بالإضافة إلى أسباب أخرى موضوعيّة تتعلّق بالأوضاع السائدة في العالم العربيّ، وفي معظم دول العالم الثالث وأميركا اللاتينيّة، وقد عبّر الكاتب عن

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

ذلك في مقابلة صحافيّة أجرتها صحيفة **الغارديان** البريطانيّة مع عدد من الكتّاب العالميّين، ونُشرت بشكل متواصل لعدّة أسابيع، وقد نقلت ملخّصًا عنها مجلّة **العالم** الصادرة في لندن. جاء في قول عبد الرحمن منيف: «فإذا كان للوطن صورة مستقرّة في معظم البلاد فإنّ هذه الصورة في البلاد العربيّة غائمة وأقرب إلى الهشاشة، لأنّه ليس هناك تطابق بين الدولة والوطن، ولأنّ الطموحات تختلف عن الصيغ القائمة والمفروضة، ولأنّ الوطن الذي يمنح الشخصيّة والجنسيّة والكرامة في الأماكن الأخرى يتلخّص هنا في الدولة التي تقتصر مهمّتها على القمع وجباية الضرائب وربّما لا شيء آخر». فهناك إحساس بالغربة داخل الوطن لكنّ الاغتراب عنه ليس الحلّ. الوطن في رأي منيف هو «العلاقات بين البشر أيّة علاقات تجعلك تشعر بالدفء والحبّ». وكما يقول أحد شخوص رواياته: «إنّك في الأماكن الأخرى غريب، زائد، أمّا هنا، فإنّ كلّ ما تفعله ينبع من القلب ويصبّ في قلوب الآخرين»[٦].

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

* * *

(٦) مجلّة **العالم**، العدد ٤٣٩ - ١١ تمّوز ١٩٩٢ - ص: ٥٠.

بلغ نتاج عبد الرحمن منيف الروائيّ حتّى كتابة هذه السطور، نيسان - ١٩٩٣، ثلاث عشرة رواية بما فيها رواية مشتركة مع الكاتب الكبير جبرا إبراهيم جبرا: **عالم بلا خرائط** مجموع صفحاتها (٤٤٥٩) صفحة. كتبها إبّان عشرين عامًا من ١٩٧١ حتّى ١٩٩١. والروايات حسب تاريخ إصدارها في طبعتها الأولى[٧]، إذ إنّ بعض الكتب قد طبع عدّة مرّات، هي: ١ - **الأشجار واغتيال مرزوق** (١٩٧٣ - بيروت)، ٢ - **قصّة حبّ مجوسيّة** (١٩٧٤ - بيروت)، ٣ - **شرق المتوسّط** (١٩٧٥ - بيروت)، ٤ - **حين تركنا الجسر** (١٩٧٦ - بيروت)، ٥ - **النهايات** (١٩٧٧ - بيروت)، ٦ - **سباق المسافات الطويلة** (١٩٧٩ - بيروت)، ٧ - **عالم بلا خرائط** (١٩٨٢ - بيروت) * **خماسيّة مدن الملح**: ٨ - **التيه** (١٩٨٤ - بيروت)، ٩ - **الأخدود** (١٩٨٥ - بيروت)، ١٠ - **تقاسيم الليل والنهار** (١٩٨٩ - بيروت)، ١١ - **المُنْبَتْ** (١٩٨٩ - بيروت)، ١٢ - **بادية الظلمات** (١٩٨٩ - بيروت) ١٣ - **الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى** (١٩٩١ - بيروت).

تنقسم الروايات في رأيي إلى أربع فئات، كلّ فئة يجمعها قاسم مشترك يتعلّق بالموضوع بشكل رئيسيّ، وقد يكون هناك بعض الظواهر الأسلوبيّة التي تختلف بين فئة وأخرى، اختلافًا طفيفًا.

سأتناول كلًّا من الفئات الأربع بحسب التسلسل الزمنيّ داخل كلّ فئة. الفئة الأولى تضمّ روايتَيْن: **الأشجار واغتيال مرزوق، وحين تركنا الجسر**، والفئة الثانية تضمّ روايتَيْن: **قصّة حبّ مجوسيّة، وعالم بلا خرائط**؛ والفئة الثالثة تضمّ روايتَيْن أيضًا: **شرق المتوسّط والآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**؛ والفئة الرابعة تضمّ ثلاثة أعمال روائيّة: **النهايات وسباق المسافات الطويلة** وخماسيّة **مدن الملح**.

* * *

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

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

* * *

الفئة الأولى

١ - «الأشجار واغتيال مرزوق»[٨]

من خلال هذه الرواية كانت الإطلالة الروائيّة الأولى لعبد الرحمن منيف على القارئ والناقد العربيّ. وقد بدت من الوهلة الأولى إطلالةً قويّة راسخة، وواعدة جدًّا. إستطاع منذ البداية أن يكتشف الدائرة المضيئة في وعي القارئ واستطاع أن يحترم هذا الوعي من دون مجاملة أو محاباة. لقد اعتمد أسلوب الهندسة الروائيّة الحديثة بما فيها من تنافر وتناثر في الزمان والمكان، فلا يسع القارئ أمام كلّ ذلك إلّا أن يعيد ترتيب هذه الأشياء في ذهنه ليخلص إلى «الحدّوتة» التي بنيت الرواية على أساسها. فالرواية التي استهلّت بمقدّمة بقلم الروائيّ الراحل صدقي إسماعيل تتألّف من ثلاثة أقسام، وتمتدّ على مساحة (٣٨٧ صفحة) من القطع المتوسّط. القسم الأوّل يتألّف من عشرين فصلًا (ص ١٧-١٧٤)، والقسم الثاني يتألّف من اثنين وعشرين فصلًا (ص ١٧٧-٣٣٢)، والقسم الثالث عبارة عن يوميّات مؤرّخة باليوم والشهر (ص ٣٣٣-٣٧٢)، من تاريخ ٧ تشرين الثاني حتّى ٦ أيّار، أيْ إنّها تحكي حوادث أو انطباعات

(٨) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط٧ - ١٩٩٢.

الراوي/ البطل إبّان ستّة أشهر.

وقد اعتمد الكاتب في عمله الروائيّ الأوّل هذا الأرقام، أيْ إنّه أعطى كلّ فصل رقمًا داخل القسم الواحد. وفصوله قصيرة إلى حدّ ما، يتراوح طولها بين ٣-١٧ صفحة للفصل الواحد، وقصر الفصول يأتي متناسبًا مع طول الرواية النسبيّ، وهو يساعد القارئ على التقاط أنفاسه بين الفصل والآخر، لا سيّما وأنّ القارئ عادة ينشد الاسترخاء والمتعة في القراءة إلى جانب الركض الذهنيّ في ملاحقة النمنمة الفنيّة، والرموز الفكريّة، والسعي إلى معرفة ما وراء السطور.

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

الرواية تحكي قصّة منصور عبد السلام، أستاذ التاريخ المعاصر، وهو مدرّس سابق في الجامعة - كلّيّة الآداب - قسم التاريخ، في مدينة «الطيبة»، وهي مدينة خياليّة قد تنطبق على أيّة مدينة عربيّة. أُجبر على الاستقالة ومن ثمّ سدّت بوجهه سبل العمل في أيّ مجال آخر. تجاوز الخامسة والثلاثين، يدخّن، يشرب، يقرأ كثيرًا، له عدد من الأصدقاء، غير متزوّج[٩]، وهو يعاني من الكآبة التي حلّت بالشعب العربيّ بعد الهزيمة (هزيمة حزيران ١٩٦٧)، فالكاتب لا يذكر أيّ تاريخ ولا اسم أيّ شعب ولا اسم بلد معروف. بل يقول كلامًا عامًّا مثل: بلادنا، وعندنا، وهلمّ جرّا، وأزمة هذه الشخصيّة تكمن في أنّها كانت مضطرّة إلى تزييف الأشياء، وإلى قول ما تراه حقيقة بأسلوب رمزيّ. ويصوّر الراوي نفسه فيقول: «أصبحتُ أرتدّ إلى داخلي مثل أرنب أعور، أرتّب الأفكار التي أريد قولها، وأختار كلمات ملساء مثل حجارة القبور، هكذا تحوّلت إلى فأر أعور ينظر إلى الأشياء بالعين المطفأة»[١٠].

والوضع المادّيّ الذي آل إليه أستاذ التاريخ يضطرّه إلى ترك البلد والقبول بوظيفة مترجم في بعثة آثار. ويصف الراوي/البطل معاناته للحصول على جواز

(٩) **الأشجار واغتيال مرزوق**، ص ٢٧٤.
(١٠) م.ن.، ص ٣٠٦.

السفر والسماح له من ثمّ بالمغادرة. ونلاحظ هنا أنّ المؤلّف قد وفّق بين موضوع الرواية ككلّ، واختيار عمل البطل الرئيسيّ فيها. يشاركه في البطولة إلياس نخلة الذي التقاه في القطار بعد السماح له بالمغادرة. وإلياس هذا هو تاجر متجوّل وحكيم يفلسف حياته على نحو خاصّ. كلا الرجلَيْن يتناوبان على السرد. في القسم الأوّل من الرواية يتولّى القصّ إلياس نخلة، فيروي قصّة حياته كاملة، وقصّة افتتانه بالأشجار، وذلك في أثناء دردشة مع رفيق السفر منصور عبد السلام، فتتحوّل رحلة القطار هذه من الجنوب إلى الشمال ومن الصحراء إلى البحر، إلى رحلةٍ رمزيّة مكثّفة، فالأفعال التي تقع في أزمنة عاديّة تتحوّل في النسيج الروائيّ إلى أزمنة غير عاديّة، فالإنسان في هذه الرواية وهو إلياس نخلة مشحون بالضيق، ويريد أن يعترف ويقول كلّ شيء دفعة واحدة لينجو ويتطهّر. لذلك جاءت الأزمنة غير عاديّة وغير منطقيّة، وإلّا لتسبّبت بشرخ فنّيّ للرواية، ذلك لأنّ مدّة السفر بالقطار غير كافية على المستوى الفنّيّ لقصّ كلّ هذه الأحداث على لسان البطلَيْن.

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

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

وفي الرواية ليس هناك قرينة تدلّ على مَن يعود ضمير المتكلّم في «هزمنا»، ولا ضمير الغائب في «همّ».

(١١) **الأشجار واغتيال مرزوق**، ص ٢١٠.
(١٢) م.ن.، ص ٣١٠.

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

وفي القسم الثالث وهو بعنوان: «يوميّات»، يتحدّث منصور فيها عن رفاقه في بعثة الآثار، «وهم ثلاثة عشر رجلًا لا توجد رائحة لامرأة في مساحة نصف قطرها خمسة عشر كيلومترًا»[١٤]. وهم أوروبيّون، وهناك بعض العمّال المحلّيين، وأثناء عمله مع البعثة في موقع التنقيب يقرأ في الصحف أنّ صديقه مرزوقًا قد قُتِلَ أو بالأحرى وجد مقتولًا.. «وهل وحده الذي قُتِل؟ ألم يقتلوا غيره؟».

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

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

واللافت هنا هو قضيّة مرزوق الذي قُتِلَ والذي جعله الكاتب عنوانًا للرواية، في حين لا يأتي ذكره إلّا في الصفحات الأخيرة وبشكل فجّ، يوحي بأنّ الرواية قد كُتبت من أجله. والأفضل في رأيي لو أنّ قصّة مرزوق هذا لم تذكر قطّ. وكذلك لو أنّ اسمه لم يرد في العنوان ولم يعط هذه الأهمّيّة المتأخّرة والموجزة لأتى بناء الرواية أقرب إلى الإقناع الفنّيّ. فقد بدا مقحمًا على العمل ككلّ، وما تسمية الرواية باسمه إلّا وسيلة غير مجدية لتلافي هذا الشرخ الفنّيّ.

على كلّ حال، فالأهمّ في هذه الرواية ككلّ هو اللغة بكلّ ما تعنيه هذه

(١٣) **الأشجار واغتيال مرزوق**، ص ٣١٨.
(١٤) م.ن.، ص ٣٣٤.
(١٥) م.ن.، ص ٣٤٨.

الكلمة من معنى مفرداتٍ وجملٍ، صورًا وأخيلة، ومعانيَ كلّيّة وجزئيّة، وهذا النفس الشعريّ والعلميّ في آن واحد، وهذا الثراء الروحيّ والموسيقى الداخليّة.

والكاتب في هذه الرواية يجسّد أهمّ الأمور التي تعالجها الرواية الحديثة، وهي نقل الانطباع الشخصيّ المباشر وتحويله إلى نمط يتجاوز ما هو فرديّ وذاتيّ. وهذا ما نلمسه أشدّ وضوحًا في رواية الكاتب التالية في هذه الفئة وهي:

٢- «حين تركنا الجسر»[١٦]

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

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

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

«تناثرت حبّات الخردق في الريح مثل طلقات احتفاليّة لوداع المسافرين»[١٧]. إنّ عمليّة الصيد ووصف البطّة ومناجاتها ومناجاة الكلب وردان أيضًا التي يمارسها زكي ندّاوي في هذه الرواية تذكّرنا بزكريّا المرسنلي في رواية **الياطر** لحنّا مينه، وتذكّرنا العلاقة الحميمة بين البطّة وزكي ندّاوي بتلك العلاقة التي كانت بين زكريّا والسمكة.

(١٦) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط٥ - ١٩٩٠.
(١٧) **حين تركنا الجسر**، ص ١٤.

في رواية **حين تركنا الجسر** نميّز ثلاثة محاور: محور زكي النذّاوي / الكلب وردان؛ ومحور زكي النذّاوي / وأبيه؛ ومحور زكي النذّاوي / ورفاق الجسر.

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

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

إنّ هذه الرواية هي مازوشيّة ينتقم فيها زكي نذّاوي من نفسه، وهو يمثّل الشعب العربيّ المهزوم، والشتائم التي يكيلها لنفسه تصل إلى درجة أنّه يرى الكلب وردان أشرف منه ولديه إصرار أكثر منه. وقد أحصيتُ لفظة «البصاق» وما في معناها، فوجدتُ أنّها وردت في (٢١) موضعًا في رواية يبلغ عدد صفحاتها (٢١٥ صفحة) وفيها (١٨) فصلًا.

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

كان زكي نذّاوي ينتظر، ولكنّ انتظاره ليس انتظارًا سلبيًّا، إنّه يسعى إلى صيد البطّة / الزانية / الملكة، هذا الأمل الذي أخذ عليه مشاعره، إنّه يريدها، يخطّط ويشقّ على نفسه، وفي سعيه هذا يذكّرنا بقصّة **الشيخ والبحر** لأرنست همنغواي، وإصرار الشيخ على تحقيق الوصول إلى صيده ذاك حتّى ولو كان هيكلًا عظميًّا مجرّدًا، لأنّ المتعة تتحقّق في السعي أكثر ممّا تتحقّق في الوصول.

(١٨) **حين تركنا الجسر**، ص ١٢٤.
(١٩) م.ن.، ص ١٨٩.

يقول زكي نذّاوي: «رأيتُها في ضوء القمر.. كانت أقبحَ بومةٍ تراها العين، كانت باردة وميّتة»[٢٠].

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

* * *

الفئة الثانية

الفئة الثانية من التقسيم المعتمد تضمّ عملَيْن روائيَّيْن: الأوّل: **قصّة حبّ مجوسيّة**[٢٢]، والثاني: **عالم بلا خرائط**[٢٣].

في رواية **قصّة حبّ مجوسيّة** يتوجّه الكاتب فيها مخاطبًا الجمهور على طريقة «الحكواتي»، وهو أسلوب يتردّد كثيرًا في روايات عبد الرحمن منيف، إلّا أنّه يبدو أشدّ بروزًا في أحدث رواياته: **الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**. ورواية الحبّ المجوسيّة هذه هي قصّة حبّ عابرة كتلك التي تحصل في الرحلات السياحيّة، تبدأ في أوّل الرحلة وتنتهي في آخرها، وغالبًا ما تكون هذه القصص عفيفة طاهرة، وأقرب إلى الحبّ العذريّ، وهي بمعنى آخر قصيدة شعريّة، أو بالأحرى «سوناتا»، أغنية صغيرة، فيها «حدوتة» صغيرة عبارة عن مقدّمة ومتن وخاتمة، وعدد قليل من الصفحات قياسًا بغيرها من مطوّلات عبد الرحمن منيف.

(٢٠) **حين تركنا الجسر**، ص ٢٠٥.
(٢١) م.ن.، ص ٢٠٠.
(٢٢) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط٥ - ١٩٩٠.
(٢٣) رواية مشتركة مع جبرا إبراهيم جبرا، صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - ط٢ - ١٩٩٢ - بيروت.

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

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

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

وكلمة «مجوسيّة» التي جاءت في العنوان، ليست كما قال شاكر النابلسيّ[٢٤] إنّها ترمز إلى الشبق والعطش الجنسيّ المتفلّت من عقال أيّ تقليد محافظ. إنها، كما أرى، تشير إلى معنى التحريم، لأنّ المجوس يجيزون زواج المحارم، فالأب يتزوّج ابنته والأخ أخته، وهلمّ جرّا. وهنا في هذه الرواية كان البطل ينظر إلى امرأة متزوّجة، وهو لفرط عفّته وطهره يشعر بأنّ مجرّد تفكيره بامرأة متزوّجة هو شيء محرّم، فيشبّه نفسه بالمجوس. والدليل على ذلك كثرة الإشارات الدينيّة واللادينيّة التي ترد على لسان شخصيّات الرواية في مواضع متعدّدة، منها مثلًا:

«قلتُ لنفسي بصوت لا أكاد أسمعه: أيّها الربّ الذي يرتكز على يد واحدة... وينظر إلى البشر التعساء، لماذا تركتَ كلّ شيء يسير في الدرب الخطرة؟ وتصوّرتُ الربّ نائمًا. وفي لحظةٍ أخرى تصوّرته ضجرًا، وأردته أن

(٢٤) **مدار الصحراء**، ص ٥٨.

يتكلّم، لكنّه لم يفعل»[٢٥].

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

وفي موضع آخر يقول: «قالت راديلا وهي تتركني: - أحملُ معك التوراة مرّة أخرى وأقرأ على قبور القرية المجاورة»[٢٧].

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

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

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

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

* * *

(٢٥) **قصّة حبّ مجوسيّة**، ص ٢٢.
(٢٦) م.ن.، ص ٢٣.
(٢٧) م.ن.، ص ٢٧.
(٢٨) م.ن.، ص ٣٢.

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

ماذا تقول رواية: **عالم بلا خرائط؟**

مع رواية **عالم بلا خرائط** بدأ الكاتب استعمال أسلوب المسرح التجريبيّ الذي أوّل ما عرفناه في منطقتنا مع سعدالله ونّوس[٢٩]، ويقتضي إشراك الجمهور باللعبة المسرحيّة، سواء بتبادل الحوار أو بتغيير الديكورات على المسرح أمام الجمهور والأنوار مضاءة والستارة مرفوعة. وكذلك باستعمال أسلوب مسرح الحكواتي. هذا الأسلوب اتّبعه مؤلّفا الرواية روحًا لا نصًّا، إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير القانونيّ، فالمؤلّف يتحوّل علنًا من موقفٍ إلى آخر، يحلّل ويقلب الوجوه، ويتكلّم مخاطبًا القارئ كما لو أنّه يخاطب الجمهور الذي يجلس أمامه أو حوله في الصالة.

تتألّف الرواية من (٤٣) فصلًا ومن ملحق بستّ صفحات. والفصول معنونة بأرقامها فقط.

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

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

(٣٠) **عالم بلا خرائط**، ص ٣٨٣.

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

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

وقد تشابكت هذه المستويات من خلال قصّة عاطفيّة بين علاء الدين نجيب سلّوم ونجوى العامريّ، ومقتلها، لتضيف عنصرَي الدراما والتشويق على أحداث الرواية، وهي بدورها توفّر للرواية «العنصر الحكائيّ»، الذي لا يزال إلى حدّ كبير، يشدّ القارئ لكي يتسلّى.

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

على كلّ حال، فإنّ رواية **عالم بلا خرائط**، تذكر بعض التواريخ المحدّدة (العام ١٩٦٧ وصيف ١٩٦٨) أيْ عام الهزيمة وما تلاها (ربّما ذلك بتأثير كاتب الرواية الآخر) في حين أنّ روايات منيف السابقة واللاحقة لا وجود فيها لتحديد السنوات أو الأمكنة. حتّى في الرواية التي تبدو أنّها كتبت بتأثير النكسة أو الهزيمة، وهي **حين تركنا الجسر** لا نجد أيّ تحديد للمكان والزمان.

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

وأمّا المسألة الثانية فهي مسألة اللغة، فاللغة عند الكاتب ليست مسألة

شكليّة تتعلّق بالألفاظ والحروف، بل هي عمل بالعمق، إنّها نوع من الموسيقى اللغويّة، قادرة على التوصيل والتوليد والصدق، وفيها قدر كبير من الرشاقة والمرونة، وفيها أيضًا كثير من الظلال والإيحاءات، وهي لغة فصحى، ولكن لديها هامشٌ تتحرّك فيه وعندها القدرة على اكتساب الظلال الكامنة في الكثير من المفردات العامّيّة.

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

* * *

الفئة الثالثة

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

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

(٣١) **عالم بلا خرائط**، ص: ١٠٥ نبوءات العمّة نصرت.
(٣٢) م.ن.، ص ٣٤١.
(٣٣) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط٨ - ١٩٩١.
(٣٤) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٩١.

الثانية فتحكي عن حياة السجناء داخل السجن فقط، كأنّهم مقطوعون من شجرة لا أهل لهم ولا حياة خارج السجن.

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

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

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

والفصل الثالث (ص ٧٨-١٠٦) يضمّ مناجاة للباخرة أشيلوس، مناجاةً من قلب رجب المفعم بالأسى. وهذه المناجاة تذكّرنا بأشعار العرب القدماء عندما يناجون مطاياهم ويصفونها. فهي وسيلتهم للرحيل وللحرّيّة. يناجيها رجب كأنّها كتلة من الأعصاب واللحم والدم. فهي تتجسّد وتنزف. تغنّي وتتوقّف عن

الغناء، هكذا أشيلوس هذا الكائن المعدنيّ يتحوّل بين يدي الكاتب إلى كائن من لحم ودم وأعصاب متوفّزة.

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

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

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

أبرز ما يميّز أسلوب هذه الرواية هو المزاوجة ذات الإيحاء المكثّف. فالمؤلِّف يزاوج بين الرعب الذي يخلّفه صوت الباخرة إذا توقّف في منتصف البحر، والرعب الذي يخلّفه صمت السجين في نفوس سجّانيه، فكلاهما رعب قاتل ومميت، يقول رجب: «هذا القدر من الحرّيّة فوق أشيلوس الهادرة في الليل والنهار يكفيني زادًا لسنين. أشيلوس يا صديقتي.. يا صديقتي أنتِ لم تَري السجن، لو رأيته يومًا لتغيّر صوتُك، كانوا يريدون صوتًا، مجرّد صوت، يصرخون: قل كلمة يا ابن القحبة».. وأصمتُ لا أقول شيئًا ويضربون.. لو عرفتِ السجن يا أشيلوس لتعلّمتِ كيف تصمتين، لو توقّف صوتُك دفعة واحدة فإنّ الرعب سيشلّهم، سيموتون.

المزاوجة أيضًا بين الكلمات والدخّان، يقول رجب عن بداية العمل السياسيّ: «بدأتْ المسألة أوّل الأمر في الهواء، تترافق الكلمات مع الشتائم

والضحكات.. ثمّ أصبحتْ الكلمات لا تُقال إلّا في الغرف المغلقة المليئة بالدخّان، كانت كلمات تمتلئ بمقدار مجنون من الثقة والدخّان»[٣٥].

والمزاوجة تنسحب أيضًا على الحفلات الراقصة وغير الراقصة على ظهر الباخرة أشيلوس وحفلات التعذيب في السجن[٣٦].

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

ولمّا كانت هذه الرواية هي الثالثة للمؤلِّف، أيْ إنّه كان في بداياته، لذلك فهو يضمّنها آراءه في الطريقة التي يجب أن تكتب بها الرواية، وعلى لسان رجب في رسالة منه لأخته أنيسة نعرف رأي المؤلِّف، إن جاز التعبير، في الرواية وكيف يجب أن تكون: «أريدها أن تكون جديدة بكلّ شيء، أن يكتبها أكثر من واحد وفيها أكثر من مستوى، أن يتحدّث فيها عن أمور هامّة، والأفضل أن تكون مزعجة.. وأخيرًا أن لا يكون لها زمن»[٣٧].

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

(٣٥) **شرق المتوسّط**، ص ٨٠.
(٣٦) م.ن.، ص ٩٨-٩٩.
(٣٧) م.ن.، ص ١٣٤.

التي تتردّد على أفواه الناس من كلّ الطبقات.

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

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

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

أمّا أن نكتب عن التعذيب فقط، وتسرف الرواية في وصف التفاصيل، ولو

بأسلوب راقٍ ومتقن جدًّا، فهو موضوع للإثارة لا يختلف كثيرًا عن روايات العنف والجنس. وأمّا وصف آثار التعذيب الجسديّ، فإنّ جسم الإنسان، في بعض الأمراض التي تأتي هكذا من الله، يتضرّر بأشدّ ممّا يحدث في أثناء التعذيب.

على كلّ حال، إنّ للجسد فلسفةً مقدّسة يعرضها المؤلّف في روايته **الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**، بطريقة مقنعة إلى حدٍّ ما، وذلك من خلال التحاور بين أبطاله، وفي أكثر من موضع[٣٨]، مفاد هذه الفلسفة هو أنّ هناك تلازمًا بين روح الإنسان وجسده، صلة الإنسان بهذا العالم وبالحياة هي من خلال هذا الجسد، وعندما يهان الجسد تهان الحياة وتهان الروح ويهان الإنسان. ولعلّ ذلك ما يقصد إليه الحديث الشريف: «فإنّ لجسدك عليك حقًّا»[٣٩].

* * *

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

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

(٣٨) **الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**، الصفحات ٨١، ٨٢، ٢٠٠، ٢١٣، ٢١٧.
(٣٩) الحديث رواه البخاريّ ومسلم والنسائيّ.

إذا أردنا أن نجيب عن كلّ ما تقدّم بالطريقة التي أجاب بها المؤلّف في كثير من الحوارات التي أجريت معه ووردت في كتاب: **الكاتب والمنفى**، فإنّنا سنجد كلمات كبيرة وشعارات برّاقة تتناول تغيير الواقع وإعادة كتابة التاريخ وخلق إنسان جديد، وما إلى ذلك. وأنا إذ أوافق الكاتب على «أنّ الهدف العامّ للأدب هو أن يوقظ إحساس البشر وأن ينمّي فيهم ذوقًا إضافيًّا لمعرفة الخير والشرّ ولمعرفة الجمال وبالتالي العدالة (ص ١٨٤)، أضيف سببًا آخر أعتقده وجيهًا وعمليًّا وواقعيًّا جدًّا وذاتيًّا بالدرجة الأولى، وهو أنّ الكتابة طريقة حياة ورغبة في تحقيق الذات، إنّها ببساطة العمل الذي يجد المرء نفسه فيه. وصادف هنا أنّ هذا المرء هو كاتب والعمل هو الكتابة. وصادف أنّ هذا الكاتب هو كاتب موهوب ومتمكّن من أدواته. والإتقان هو الأساس في أيّ عمل وهو الذي يفرض احترام الناس هذا العمل واحترامهم صاحبه.

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

إنّ كلمة الرواية قيلت على لسان الحاجّ مصطفى أحد السجناء في السجن المركزيّ في عموريّة، هذا السجين الذي رافقه سوء الطالع، فكان سجنه خطأ، واستمرّ الخطأ ولم يعد بالإمكان وليس هناك رغبة بتصحيح هذا الخطأ، وصار السجين أقرب إلى معتوه. قال عنه أحد السجناء إنّه رآه يضع أذنه على الجدار باهتمام ويتنصّت، وما كاد يرى الطبيب يمرّ حتّى طلب إليه أن يفعل مثله،

استجاب الطبيب، وبعد قليل التفت إليه وقال: لم أسمع شيئًا يا حاجّ. فردّ عليه الحاجّ مصطفى: هذا الصمت ما يحيّرني ويحزنني يا حكيم![٤٠].

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

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

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

وفي رأيي، من المستحسن أن نتعامل مع كلّ تشوّهات العالم كما نتعامل مع الموت والمرض العُضال.. أشياء موجودة ومستمرّة ولا يمكن التغلّب عليها

(٤٠) **الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**، ص ٤٧٥.
(٤١) م.ن.، ص ٤٧٣.
(٤٢) م.ن.، ص ١١٣.

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

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

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

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

وبالأسلوب المرح أيضًا المضحك المبكي في الوقت نفسه، يصف الكاتب شروع آمر السجن في التعذيب بأنّه سيبدأ بمداعبة السجين. ومن ذلك قوله أيضًا: «يجب أن أعترف أنّني شديد البساطة، كنتُ أتصوّر أنّهم يريدون أن يعطّروا المكان أكثر ممّا فيه من العطر (يقصد رائحة البول وغيره)». ومن الأوصاف التي يستعملها، قوله عن أبي سمير آمر السجن المركزيّ: «الشيء الوحيد الذي يوازي هذا الطيف الجسديّ والحركة العصبية: الصوت، كان صوته خشنًا أبحَّ مليئًا بالخدوش، حتّى يبدو وكأنّه مجموعة أصوات لم يحسن

(٤٣) **الآن هنا..** ص ٣٠٦؛ وانظر أيضًا ص ٣٦٨-٣٦٩.

جمعها وتنسيقها، وقد أعطي كما تعطى جوائز الترضية مطلع كلّ عام جديد»[٤٤].

من الظواهر الأسلوبيّة أيضًا السخرية، والتي تأتي أحيانًا غير مبرّرة، كسخريته المتعسّفة من العباءة العربيّة، وذلك حين يقول: «يبدو أنّ ارتداءنا للعباءة لم يذهب عبثًا، فقد ترك آثارًا عميقة ولا أريد أن أقول لا تنمّحي، يظهر ذلك في العقل والسلوك، في هشاشة الفكر ورخاوته، وفي الخفاء الذي يميّز الكثير من التصرّفات... دون أن يكون هناك أيّ رد فعل؟ دون أن يجرؤ الناس على الشكوى والاحتجاج، إذا لم أقل لم لا يثورون»[٤٥].

كلّ هذه الصفات يستنبطها الكاتب من ارتداء العباءة اليوميّة.

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

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

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

(٤٤) **الآن هنا..**، ص ٣٢٦.
(٤٥) **م.ن.**، ص ٣٠٧.

الأساسيّة: الأكل والنوم والعمل والراحة.

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

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

* * *

الفئة الرابعة

الفئة الرابعة والأخيرة من التقسيم الذي اعتمدناه في قراءة نتاج الكاتب هذا، تضمّ ثلاثة أعمال روائيّة هي: ١ - **النهايات**[٤٦]، ٢ - **سباق المسافات الطويلة**[٤٧]، ٣ - **مدن الملح** ويضمّ خمسة أجزاء: **التيه**[٤٨]، **الأخدود**[٤٩]، **تقاسيم الليل والنهار**[٥٠]، **المنبت**[٥١]، وأخيرًا **بادية الظلمات**[٥٢].

هذه الأعمال الروائيّة يشدّها خيط واحد هو هذا التحوّل الذي طرأ على شبه الجزيرة العربيّة بسبب انتقالها من عالم البداوة إلى عالم النفط والتكنولوجيا.

(٤٦) منشورات دار الآداب - بيروت - ط١ - ١٩٧٨.
(٤٧) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط٥ - ١٩٩٢.
(٤٨) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط٣ - ١٩٨٨.
(٤٩) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط٣ - ١٩٨٨.
(٥٠) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٨٩.
(٥١) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٨٩.
(٥٢) منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٨٩.

إنّ هذه الأعمال تسجّل الزمن الفاصل أو الضائع بين النهايات والتخبّط، ومن ثمّ آلام المخاض وتباشير الولادة.

إنّني أعتبر أنّ الكاتب الموهوب عبد الرحمن منيف هو الكاتب الذي فضّ بكارة الصحراء، هذا العالم البكر المجهول. فهذا الموضوع لم يتطرّق إليه أيّ أديب في العالم. لقد تحدّث الكتاب عن البحر، عن الغابات ومجاهل أفريقيا، عن الجبال والثلج والمناطق الباردة. أمّا الصحراء هذا العالم المترامي الرائع والمخيف في الوقت نفسه فلم يتحدّث عنه هكذا، بكلّ هذا العمق والشمول والجمال، وبهذا النفس الملحميّ الطويل، في حدود معرفتي، أحد قبل عبد الرحمن منيف، لا في الغرب ولا في الشرق. أعتقد أنّه سيمضي وقت طويل قبل أن يصدر في العالم العربيّ على الأقلّ عمل يضاهيه، سواء في جدّة الموضوع، أو طريقة تناوله، أو في اللغة. أمّا من جهة الهندسة الروائيّة فهو عمل مكتمل إلى حدٍّ كبير. وللإنصاف، فهو من هذه الناحية يضاهي أهمّ الروائع في العالم ولا يقلّ عن أيّ منها.

هذا هو تقييمي المبدئيّ للأعمال ككلّ. وسأحاول في ما يلي من الصفحات أن أعطي كلَّ رواية من هذه الفئة إطارها العامّ وسأدخل في بعض التفاصيل.

١ - «النهايات»

أتت هذه الرواية على شكل قصص قصيرة تدور كلّها على الصحراء والصيد في الصحراء. والشخصيّات هي نفسها تتردّد بين قصّة وأخرى. فالكتاب (١٨٣ صفحة) ينقسم إلى قسمين: الأوّل بلا عنوان ويمتدّ من (ص ٥-١٠١). ويتألّف من (١٩) فصلًا، يتراوح عدد صفحات الفصول بين صفحتين وسبع صفحات. ويتألّف القسم الثاني من (١٦) فصلًا يتراوح عدد صفحات الفصول بين نصف صفحة وتسع صفحات. يغلب السرد على الرواية مع بعض الحوارات والمواقف الدراميّة. منها الحوار الذي دار بين أهل الطيبة حول كلب عسّاف، وهل كان الواجب حمله مع عسّاف إلى القرية أو إهالة التراب عليه كي لا تأكله الطيور في الصحراء[٥٣].

(٥٣) **النهايات**، ص ٩٦.

كليلة ودمنة هو الكتاب الذي نتذكّره عندما يطالعنا أبطال عبد الرحمن منيف، الكلب والطيور (ص ١١٨-١٢٢) قصّة نهاية كلب وغرابين. ومن (ص ١٢٣-١٢٨) قصّة عن نهاية طائر من فصيلة الحمام.

ما يميّز هذه الرواية هو الرمز الذي يعطي النصّ بعدًا فلسفيًّا كقوله مثلًا: ذات لحظة.. قبل الغروب بقليل.. في لحظة اتّحاد كلّ الأشياء (ص ١١).

النهايات تحكي بأسلوب شعريّ ورمزيّ قصّة دخول المدينة الحديثة في الصحراء العربيّة بعد ظهور النفط. وتحكي قصّة الصراع بين الشيوخ والشبيبة، تطلّع الشبّان نحو المستقبل وارتباط الشيوخ بالماضي. إصرار الشبّان على الرحيل أو بناء السدّ كانا وسيلتَي الاحتجاج لديهم، وسيلة التعبير عن رغبتهم في التغيير. كانوا يرون بالسدّ الوسيلة التي ستجعل الطيبة مكانًا يستطيعون البقاء فيه. يقول مختار الطيبة: «لن أعود إلى الطيبة مرّة أخرى إلّا لأحمل بندقيّة وأبقى في الجبل، ومن هناك مع الآخرين سوف نعمل كثيرًا غير الصيد. أمّا إذا وافقوا على بناء السدّ فسوف أعود على ظهر بلدوزر لكي يبدأ العمل وتبدأ الطيبة تعرف معنى الحياة بدل الموت الذي تعيشه كلّ يوم.. وخيّم الصمت من جديد.. ولم يكن يُسمع سوى دويّ السيّارات على الطريق الإسفلتيّ، وهي تتّجه إلى المدينة» (ص ١٨٣).

الطرافة أهمّ ما يميّز أسلوب الكاتب في التعبير عن الآثار السلبيّة لمظاهر التمدّن. فالعنزيّ يستعمل عبارة «خيمة الحديد» للتعبير عن السيّارة، والبندقيّة عوضًا عن القوس يشعر العنزيّ بأنّه يفقد كلّ شيء: الاستقرار.. اللذّة.. الاختيار» (ص ١١١).

ومن ميزات أسلوب الكاتب «الإيهام»، فهو كثيرًا ما يستعمل (ما): إنّ شيئًا ما دخل في قلب الرجل فجأة (ص ١٣٠) شيئًا ما قال له أن يختاره، في لحظة ما.. في وقت ما..

أبطال الرواية ليسوا فقط من الآدميّين. بالإضافة إلى الناس هناك الطيور والكلاب، والكلب خاصّة هو شخصيّة لها وزنها عند عبد الرحمن منيف. كالكلب وردان في **حين تركنا الجسر** وكلب العنزيّ في **النهايات**، والكلب عند

طالع العريفيّ وعادل الخالديّ فهو الذي علّم صاحبه كيف يقول: لا.

والكاتب يضمّن **النهايات** نصًّا من كتاب **الحيوان** للجاحظ، يحكي قصّة صبيّ رضع من كلبة (ص ١٣٤). والقصّة الخامسة من الرواية (ص ١٢٩-١٣٣)، القسم الثاني وهو بعنوان: حكايات الليلة العجيبة «تدور على راعي غنم وكلبه، وعندما مات «الصلّ» مات الشيخ بعده بيومين». وبعد محاولات يائسة لإنقاذه من إحدى «الحبرات» التي ترتادها الغنم للرعي. كذلك الكاتب يحكي خصائص الطيور وأنواعها، وممّا تأكل، وطريقة طيرانها (ص ١٥٦-١٥٧) كطير «الزاغ» الذي يشبه الغراب، لكنّه ليس كالغراب الذي يأكل الفطائس ويعيش بين المزابل، بل هو يأكل أطيب الحبوب ويشرب من أعذب الينابيع.

حين تقرأ عبد الرحمن منيف هيّئ نفسك لكي تشارك في مهرجان للّغة، اللغة البلّوريّة المصفّاة.. تحسّ بأنّ شيئًا رائعًا وممتعًا، شيئًا لا يمكن تفسيره يمتدّ في داخلك في كلّ الاتّجاهات واسعًا لانهائيًّا، شيئًا تحسّه ولا تستطيع تخيّله. فقط يجب أن تقرأ لتعرف..

٢ - «سباق المسافات الطويلة»

يمكن اعتبار هذه الرواية مقدّمة للدخول في خماسيّة **مدن الملح**. إنّها نوع من التسخين الروائيّ، إذا جاز التعبير، مارسه المؤلّف لكي يبدأ ذلك الماراثون الطويل، ولكنّها لا تحكي عن الشرق بما هو شرق، ولكن كما يراه الغربيّون، وخاصّة منهم المتعالون والطامعون.

تتألّف الرواية من خمسة أقسام، القسم الأوّل (ص ٩-٩٢) يتضمّن عشرة فصول، كلّ منها يحمل رقمه عنوانًا، وتتصدّر القسم عبارة مَن يملك الشرق.. يملك العالم.

القسم الثاني (ص ٩٥-١٤٦) يتضمّن خمسة فصول أيضًا بلا عناوين سوى الأرقام. وتتصدّره عبارة للورانس تدعو الإنكليزيّ الذي يرتدي الملابس الشرقيّة إلى أن يترك كلّ ما هو إنكليزيّ على الساحل.

القسم الثالث (ص ١٤٧-٢٧٣) وفيه (١٧) فصلًا، وتتصدّره عبارة للورانس أيضًا تتحدّث عن الطريقة التي يستطيع المرء أن يكسب بها ثقة زعيمه.

القسم الرابع (ص ٢٧٧-٢٦٣) وفيه أيضًا (١٧) فصلًا، وتتصدّره عبارات مأثورة إحداها لمؤرّخ بريطانيّ، والثانية لرئيس وزراء بريطانيّ، والثالثة للورانس يقول فيها: النصر مع الإخلال بالوعد أفضل من الهزيمة.

القسم الخامس (ص ٣٦٧-٣٩٥) ويتضمّن ستّة فصول تتصدّرها عبارة لتشرشل يقول فيها: لم أصبح رئيس وزراء جلالة الملكة لكي أصفّي الأمبراطوريّة البريطانيّة.

فالرواية من خلال صفحاتها التي قاربت (٤٠٠) صفحة تحكي قصّة انهيار دور بريطانيا العظمى في هذا الشرق وحلول أميركا محلّها.. وهي تتحدّث عن هذا الشرق من خلال (١٥) شخصيّة، يرد ذكرها في الرواية، وكثير من هذه الشخصيّات تمرّ مرورًا عابرًا ليس لها تأثير مباشر في تطوّر الأحداث. ثماني شخصيّات هي من هذا الشرق، وباقي الشخصيّات هي إنكليزيّة وأميركيّة.

البطل الرئيسيّ في هذه الرواية هو بيتر ماكدونالد، دبلوماسيّ إنكليزيّ، أو بالأحرى عميل المخابرات البريطانيّة. من خلاله ومن خلال الدور المنتدب لفعله في بلد نفطيّ في هذا الشرق، ومن خلال الأسماء التي أطلقها المؤلّف على أبطاله الشرقيّين وأهمّهم ميرزا محمّد، رضا صفراويّ عبّاس، وزوجته شيرين عبّاس، وأيضًا أشرف آية الله، تبدو أنّ المنطقة هي إيران. المدينة الوحيدة الحقيقيّة التي يرد ذكرها هي بيروت مكان التقاء الأبطال الأوّل، ومركز انطلاق بيتر ماكدونالد.

شخصيّة بيتر هذا تذكّرنا بشخصيّة هاملتون في الخماسيّة، أو بالأحرى هي الوجه الآخر لهاملتون.

ومن خلال بيتر وتقاريره ومذكّراته، ومن خلال رئيسه راندلي ونصائحه تتراءى في الرواية صور الشرق والشرقيّين كما يبدون في عيون الغربيّين. يقول راندلي بدون ذكرهم بالاسم أو بالجنس: «هؤلاء الناس لهم صفتان: الحماقة والسرعة، إنّهم حمقى... يتصوّرون أنّه يمكن قطع المسافة بين الأرض والقمر في لحظة... لا يُسلّمون ولا يعترفون بالخطأ» (ص ٣٣).

أمّا بيتر فيقول: هؤلاء الشرقيّون لا يعرفون حتّى الله، إنّهم غريبون في كلّ

شيء: أشكالهم تصرّفاتهم سلوكهم، ولا يعرفون ماذا يريدون كما لا يعرفون الأصدقاء من الأعداء» (ص ١٠٢).

ويقول في موضع آخر: «هؤلاء الأميركيّون شرقيّون من نوع آخر» (ص ١٠٦).

يخيّل للمرء، لولا أنّه لا يجوز الخلط المجّانيّ بين المؤلّف وشخصيّاته، أنّ المؤلّف يحمل قدرًا كبيرًا من الكراهية للعرب وللشرق عمومًا. إنّه لا يذكر لهم حسنةً واحدة، ولكن دون أن يذكر أحدًا بالتحديد. وقد يخامر الشكّ القارئ فيتساءل: ترى هل هذا الوصف الذي في الرواية للشرقيّين هو فقط رأي قائله من الأجانب الغربيّين؟ أم إنّه رأي الكاتب الحقيقيّ يورده على ألسنة أبطاله كوسيلة من وسائل النقد؟

فالفصل الخامس من القسم الثاني من الرواية (ص ١٣٥-١٤٦) هو مونولوج داخليّ طويل، والواقع ليس أكثر من مقالة عن طبائع الرجل الشرقيّ والمرأة الشرقيّة، عن ملابسهم وطعامهم وقلّة ذوقهم في انتقاء الألوان.

ما هو قصد الكاتب من إيراد هذا الفصل. إنّه ينقل رأي الغربيّين في الشرقيّين وفي الشرق، وهذا الرأي المتجنّي وغير العادل معروف جدًّا، أيْ لا جديد فيه، كلّ ما يمكننا قوله هو أنّ مؤلّف الرواية قد طفح كيله، وأحبّ أن ينفث كلّ آرائه في وجه هذا الشرق اللعين كما يسمّيه.

تتميّز الرواية بالثرثرة ووصف المشاعر والإيحاء بأنّ ما يقال أو ما سيحدث هو شيء كبير جدًّا ومهمّ جدًّا، لكنّنا لا نعرف ما هو هذا الشيء. كلّ ما هنالك، هو كلمات وجمل لا تعني شيئًا محدّدًا غير وصف حالة نفسيّة في وقت معيّن لشخصيّة ما، وليس هناك حدث أو خيط يوصل إلى شيء محدّد، أو إلى هذا الشيء الخطير الذي تدور عليه أقوال الشخصيّات وبعض أفعالهم.

إنّ الكاتب يُعنى بالتفاصيل الصغيرة التي لها صفة العموميّة، أيْ إنّها تنطبق على أيٍّ كان. مثلًا يتوسّع في وصف المشاعر التي تنتاب الأشخاص في اللقاءات الأولى لهم، لا يهمّ أيّ أشخاص أو أيّة مستويات ولا أيّة أمكنة ولا أزمنة. المهمّ هو وقع اللقاء الأوّل وفلسفته (ص ٢٢٣).

والرواية بشكل عامّ خالية من المواقف الدراميّة، فهي عبارة عن تداعيات وأفكار وذكريات يتخلّلها بعض الحوارات. ولكنّ اللغة انسيابيّة ومشوّقة. إنّ حرص الكاتب على أن يكون كلامه عامًّا أو رغبته في الحفاظ على الطابع الروائيّ المتخيّل، جعل الرواية تبدو وكأنّها رواية في الهواء، ليس لها مكان ولا زمان. أنا أفضّل لو كان هناك تحديد أكثر للأحداث وللبلدان وللأشخاص.

وقد لفتني في الرواية ظهور صورة جديدة للمرأة الشرقيّة.. يقول راندلي لبيتر: «لأنّ المرأة إذا كانت تلعب دورًا في المجتمعات المتحضّرة، وتمارس تأثيرًا كبيرًا على المتحضّرين، فإنّها في الشرق الإلٰهة المعبودة» (ص ٢٠٥).

ماذا يقصد المؤلّف بإيراده هذا الرأي؟ هل يريد أن يقول إنّها هي كذلك لانّ الرجل الشرقيّ لا يفعل شيئًا جدّيًّا في حياته إلّا ما ندر، وشغله الشاغل فقط المرأة.

يقول الناقد شاكر النابلسيّ: «إنّ روايات عبد الرحمن منيف تقدّم الوجه الآخر من مأساة المرأة العربيّة في المجتمع العربيّ... وأن تكون محرومة من العمل السياسيّ على هذا النحو».

في رأيي أنّ تناول الموضوع بهذا الشكل بعيد عن الواقع والحقيقة. إذ يبدو وكأنّ الرجل العربيّ العاديّ يمارس حقّه في العمل السياسيّ كاملًا، في الواقع ليس هناك مشاركة فعليّة وحقيقيّة في العمل السياسيّ العامّ للرجل العاديّ في أيّ من بلدان شرق المتوسّط، مشاركة الرجل هي شكليّة تمامًا كمشاركة المرأة، أمّا من حيث دور المرأة الذي يقتصر على الجنس حسب ما يراه معظم الذين يتحدّثون في هذا الموضوع من النقّاد، فهو في الواقع ليس إلّا انعكاسًا لدور الرجل، لأنّ الرجل الشرقيّ (وربّما الرجل بشكل عامّ) اهتمامه الأوّل بالجنس، فهو مقياس البطولة والرجولة عنده، ودور المرأة بالتالي ليس إلّا تحصيل حاصل. وهي في الواقع تمارس دورها في الحياة السياسيّة والاجتماعيّة حسب ظروف كلّ بيئة، وخاصّة في البيئات الزراعيّة والفقيرة إلى حدّ ما، فإنّ دورها فعّال ومؤثّر جدًّا. في الشرق ليس هناك قضيّة امرأة منفصلة عن قضيّة الرجل، فالقضيّة هي قضيّة مجتمع ككلّ. ولعلّ شخصيّة سلوى السجينة السياسيّة التي

عوملت بالطريقة نفسها التي عومل بها غيرها من السجناء، وكذلك شخصيّة «أمّي زهوة» في **مدن الملح** تكوّنان مثلًا جيّدًا على ما أقول.

أمّا قضيّة الكبت والحرمان اللذين يصرّ عليهما النقّاد في تفسير أو تأويل الشخصيّات الروائيّة، فإنّني أرى فيها تعسّفًا كبيرًا ليس عند النابلسيّ وحده، فهو أسلوب شائع في النقد العربيّ المعاصر، ذلك لأنّ هذا الكبت والحرمان ليس كبتًا ولا حرمانًا جنسيًّا. في شرق المتوسّط الذي تحكمه إيديولوجيّة إسلاميّة دينيّة منذ عصور، ولأنّ الإسلام هو دين الأكثريّة في هذا الشرق، فالجنس ليس عيبًا ولا خطيئة، إنّه في أبسط الحالات نصف الدين، سواء عند المرأةِ أو الرجل. فالحرمان الفعليّ ليس موجودًا. الإنسان هنا في أصل تفكيره وفي نشأته ليس مأزومًا من هذه الناحية ولا يشعر بأنّه يرتكب خطيئة. وهذه النظرة قد تكون أتت للنقّاد العرب المعاصرين من باب تقليد النقّاد الغربيّين. لأنّ الجنس قد يكوّن أزمة داخليّة للفرد المسيحيّ باعتبار أنّ الإنسان هو ثمرة الخطيئة الأولى. في التفكير الإسلاميّ الإنسان ليس ثمرة خطيئة، لكن يولد حرًّا ومسلمًا بالفطرة، غير أنّ أبَويه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّسانه.

فالعلاقة الجنسيّة بما هي علاقة بين الرجل والمرأة ليست عيبًا ولا حرامًا، وهي تُمارس في المجتمعات الإسلاميّة بحرّيّة ودون كبت وفي سنّ مبكرة لكلا الجنسين في أغلب الأحيان. وإذا كان هناك كبت - إذا جاز أن نسمّيه كبتًا - فهو من ذلك النوع الذي يسري على كلّ أمور الحياة ويخضع لأصول وقواعد وقوانين دينيّة واجتماعيّة. وهي هنا مثل أيّ أمر إنسانيّ آخر تختلف فلسفته بين بيئة وأخرى تبعًا للتاريخ وللجغرافيا أيضًا.

وفي رأيي أنّ تعاطي هذا الموضوع، موضوع الجنس في روايات عبد الرحمن منيف بشكل عامّ، يبدو ليس بعيدًا عن هذا المنطق، فهو لم يتناوله بأسلوب مقزّز، بل كان يعرض ذلك بأسلوب شائق ولغة راقية، وهو مع احتفاظه بالهالة المادّيّة للعلاقات التي يصفها، والتي تخلو في كثير من الأحيان من روحانيّة الحبّ، فإنّه استطاع أن يحوّل المشاعر الجنسيّة إلى فنٍّ وأدبٍ جميل، ليس فيه كلمة غير مناسبة للوضع الذي قيلت فيه، وليس فيه صورة مقزّزة أو مشهد فجّ. إنّه باختصار الجمال بعينه والفنّ الحقّ. حتّى وصفه لممارسات السلطان

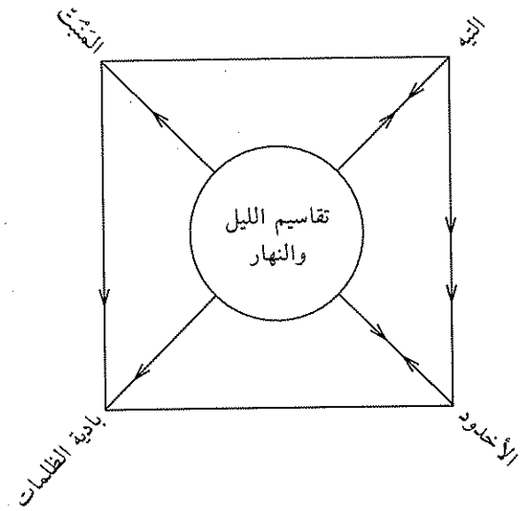
خزعل وزيجاته المتعدّدة لا تخلو من طرافة وجدّة وثراء فنّيّ، يتناول المفردات المستعملة والصور والتشابيه والاستعارات. إنّ أكثر ما يميّز لغة عبد الرحمن منيف هو «الأناقة»، أناقة مَن يرتدي ما يليق به وما يليق بما يحيط به ويليق بالمناسبة.

لا بأس إنّ كان السلطان خزعل هو المدخل إلى **مدن الملح**. هذه الملحمة الروائيّة التي افتتحنا هذه القراءة لأعمال عبد الرحمن منيف باسمها، وقد بيّنتُ في البداية تأويلي لهذه التسمية، وأضيف هنا أنّ التاريخ والجغرافيا وخصوصًا الجغرافيا يكوّنان الفضاء الروائيّ لهذه الخماسيّة.

تُعتبر هذه الرواية كلًّا متّصلًا، لذلك من الصعب التحدّث عن كلّ جزء منها باعتباره كتابًا مستقلًّا. فهي عمل واحد يحتلّ (٢٤٤٦ صفحة) من القطع المتوسّط. الجزء الأوّل وهو بعنوان **التيه** (٥٨٣ صفحة) ينقسم إلى ٧٧ فصلًا، يتراوح عدد صفحات الفصول بين ٦-١٨ صفحة ما عدا الفصل ٦٨ فيضمّ ٣٢ صفحة. ويحتلّ الجزء الثاني من الخماسيّة وهو بعنوان: **الأخدود** (٦٠٩ صفحة)، وينقسم إلى ٧٧ فصلًا أيضًا. والجزء الثالث بعنوان: **تقاسيم الليل والنهار**، يحتلّ (٤٠٢ صفحة) وينقسم إلى ٤٢ فصلًا. والقسم الرابع بعنوان: **المُنْبَتْ** ويحتلّ (٢٥٨ صفحة) ويتألّف من ٢٤ فصلًا. أمّا الجزء الخامس وهو بعنوان **بادية الظلمات**، فيمتدّ على مساحة ٥٨٤ صفحة من القطع المتوسّط، وينقسم إلى قسمين، وهو الجزء الوحيد الذي يضمّ عنوانَيْن داخليَّيْن، الأوّل: ذاكرة الأمس البعيد (ص ٥-٢٠٣) وفيه (١٧) فصلًا، والثاني: ذاكرة الأمس القريب (ص ٢٠٤-٥٨٤) وفيه (٣٦) فصلًا. ويتراوح عدد صفحات الفصول بين ٦-١٨ صفحة. الفصول في كلّ أجزاء الخماسيّة ليس لها عناوين ولا أرقام، بل نقطة ومن أوّل السطر وصفحة جديدة.

إذا استعرنا نظريّة المربّع، لمعرفة المعماريّة الهندسيّة لرواية **مدن الملح**، هذه النظريّة التي شغلت تفكير الدكتور صبحي المحملجي، إحدى الشخصيّات المحوريّة في الرواية، نجد أنّ الجزء الثالث وهو: «تقاسيم الليل والنهار» يكوّن مركز تقاطع محوريّ المربّع، ويحتلّ كلّ زاوية من زوايا المربّع أحد الأجزاء الأربعة، فيكون بذلك لدينا محور التيه - بادية الظلمات، أيْ الجزء الأوّل

والجزء الخامس. ومحور الأخدود - المنبت أيْ الجزء الثاني والرابع. ولعلّ الرسم التالي يوضح الفكرة مع حركة القصّ:



ففي الجزء المركزيّ وهو الجزء الثالث يتحدّث المؤلِّف في مطلعه عن الخلفيّة التاريخيّة لتأسيس سلطنة موران، وكيف أنّ السلطان خريبط فتحها واستعادها من آل مزهر بن سحيم، مع وصف لدور الدول الكبرى الخارجيّة في التوجيه والتشجيع وإرسال المستشارين، إذ كان العداء مستحكمًا بين بريطانيا والدولة العثمانيّة. وكيف تمّ إطلاق اسم السلطنة الهديبيّة على البلاد نسبة إلى الجدّ الأكبر هديب. ويقدّم هذا الجزء نشأة الأمير فنر، وطفولته وعناية أبيه بتربيته وأمله الكبير بنبوغه.

وفي المحور الأوّل للمربّع ويضمّ التيه - بادية الظلمات، يتناول المؤلِّف حياة المنطقة بشكل عامّ، جغرافيّتها وتاريخها وتفاعل الناس مع المناخ والتغييرات العمرانيّة عند بداية اكتشاف النفط، وذلك في التيه؛ كما يتناول في بادية الظلمات هذه الحياة بعد التحوّل ورسوخ الدولة الحديثة، فيتحدّث عن حياة

الناس والطابع الاستهلاكيّ، والأعمال التجاريّة وتوسّعها وتشعّبها، ونشوء دولة المخابرات وجهاز الأمن والسلامة وسيطرته. وتحوّل الأمراء وتنافسهم، وحياة الشعب سواء منه الوافد أو الأصيل، وحياة الحكّام الخاصّة والعامّة والصراعات المختلفة، إلى أن ينتهي الجزء الخامس وتنتهي معه الرواية بموت الأمير أو السلطان فنر، وبالأحرى باغتياله.

المحور الثاني يتألّف من الأخدود - المُنْبَتْ، يصوّر مدينة موران العاصمة وتسلّم الأمير خزعل السلطة وطريقته في التعامل مع الناس والمستشارين وزيجاته وحياة القصور التي تُسمّى قصورًا مجازًا، فهي كما جاء وصفها على لسان أمّ حسني (بيت المفتي في الشام أحسن منها) ولكنّها في الصحراء هي قصور الحكّام. وتصوّر الأخدود أيضًا عودة الأمير فنر واستعداده الخفيّ لتسلّم الحكم، ومساعدة حمّاد المطوّع له رئيس جهاز الأمن والسلامة، وتصوّر نشوء الإعلام، وضلوع جهاز الأمن في تضخيم وتوجيه ما يقوم به السلطان خزعل وزيجاته، وصراع زوجاته وأبناء كلّ منهن، وأخيرًا تضخيم الإعلان والاحتفال في الزواج الأخير للسلطان من ابنة المحملجي الأمر الذي كان السبب الظاهر لعزله، في حين أنّ السبب الخفيّ هو الخوف ممّا يدبّر في الخفاء للإطاحة بنظام السلطنة كلّه بفعل العدوى من الدول المجاورة، فكان هذا الانقلاب على السلطان طعمًا لاصطياد الأعداء الحقيقيّين للنظام. وينتهي الجزء بتسفير السلطان وعروسه وتسفير مستشاره المحملجي أيضًا، ومن ثمّ الإعلان عن عزله وتسلّم أخيه مكانه.

وفي الطرف الثاني من هذا المحور أيْ الجزء الرابع، وهو بعنوان: المُنْبَتْ تكمل الرواية مسيرة السلطان خزعل ومستشاره المحملجي في ديار الغربة في بادن بادن بألمانيا، فتصوّر البعد الإنسانيّ للشعور بالغربة من خلال حالة السلطان خزعل وحالة المحملجي والحاشية الكبيرة التي رافقتهما. ويزخر هذا الجزء بصور فنّيّة إنسانيّة جميلة جدًّا، لا سيّما أيّام مرض المحملجي. ورأى هنا، بين معترضَتَيْن، أنّ شخصيّة المحملجي هي الشخصيّة الوحيدة تقريبًا من الشخصيّات المحوريّة في الرواية التي يظهر فيها ارتباك المؤلّف. فهي تحمل الكثير من التناقضات غير المنطقيّة، والتي لن تستقيم إذا حاول الناقد أن يطبّق

عليها قانون الرياضيّين الذي يعتمد على «بما أنّ.. لذلك.. إذًا» هذا القانون الذي استهلّ به المؤلّف تقاسيمه لليل والنهار.

يمكن الناقد أن يميّز مستويَيْن في الرواية: المستوى الأوّل تخييليّ صرف لا يمتّ إلى الواقع بأيّة صلة وهو من إبداع المؤلّف؛ والمستوى الثاني يمكن فيه تصنيف الرواية على أنّها رواية (مفتاح)، أيْ إنّ الشخصيّات يمكن إسقاطها على شخصيّات واقعيّة وهناك قسم من الشخصيّات استعمل فيها أسلوب التلفيق، بحيث نجد في الشخصيّة ملامح من عدّة شخصيّات واقعيّة، قامت بأدوارٍ معيّنة في تاريخ شبه الجزيرة العربيّة.

معظم النقّاد الذين تحدّثوا عن **مدن الملح** أو الذين حاوروا مؤلّفها رأوا أنّ الرواية لا تقوم على شخصيّة محوريّة تكوّن العمود الفقريّ للرواية. لكن هناك شخصيّات كثيرة تظهر وتختفي ضمن شروط محدّدة ومرسومة لها، أيْ إنّ كلًّا منها يقوم بدوره في هذه الرواية التي تجري كالنهر العظيم المتدفّق بزخم وقوّة، وفيه الأشخاص والأحداث تجري وتمضي ليأتي غيرها.

وهذا التعدّد والتنوّع في الأحداث والشخصيّات هو السمة البارزة والأساسيّة في هذه الرواية، إلّا أنّه في رأيي يبقى هناك عدد من الشخصيّات ترتبط بتاريخ المنطقة، لا سيّما تاريخ تكوّنها السياسيّ والمجتمعيّ. وهي الشخصيّات التي تؤلّف رموزًا فكريّة وإنسانيّة، إذا جاز التعبير، كشخصيّات متعب الهذال، ومفضي الجدعان وشمران العتيبي، وهذه الشخصيّات قد أولاها النقّاد كثيرًا من النقد والتحليل، وليس عندي ما أضيفه.

وهناك شخصيّات أعتبرها محوريّة في الرواية وهي شخصيّة السلطان خريبط، وشخصيّة السلطان خزعل، وشخصيّة السلطان فنر، وشخصيّة صبحي المحملجي، وأيضًا شخصيّة حمّاد المطوّع، وشخصيّة غزوان المحملجي، وشخصيّة صفاء الشلبي، وأخيرًا شخصيّة هاملتون.

سأتحدّث عن الشخصيّات المذكورة آنفًا من خلال حديثي عن الفضاء «الزمكاني» الذي تتحرّك فيه الشخصيّات والأحداث.

في الجزء الأوّل يكون الزمان كما في كلّ الأجزاء غير محدّد بالسنوات ولا

بالأرقام، ولكنّه لا يخلّ بطريقة السرد، لأنّ القارئ يقارن المادّة المقروءة بالواقع التاريخيّ، فهو في وقت ما من هذا القرن، القرن العشرين مع بداية العمل على التنقيب عن النفط، وينتهي الجزء بموت السلطان خريبط مؤسّس السلطنة الهديبيّة، وتسلّم ابنه الأمير خزعل.

مسرح الأحداث في هذا الجزء هو «وادي العيون»، ومن ثمّ مدينة «حرّان»، وهما من مسمّيات المؤلّف الذي يصف فيها الناس والطبيعة الجغرافيّة، وبداية ظهور الأميركان للتنقيب عن النفط تحت ستار البحث عن الماء. ويصف المؤلّف دهشة الناس إزاء تصرّفات هؤلاء الأجانب. كيف ينامون؟ كيف يتصرّفون حين يكونون وحيدين؟ وكيف أنّ لهم رائحة خاصّة؟ وما الإسراف باستعمال العطور وإشعال البخّور إلّا لكي تغيب هذه الرائحة، كما أنّهم لا ينامون قبل أن يكتبوا أشياء كثيرة، وربّما كانوا يسحرون «أي يفعلون السحر»، وفي حالات كثيرة يتوقّفون عن الكتابة، يتبادلون بعض الكلمات ثمّ يعاودون مرّة أخرى، خاصّة ذلك الذي يتكلّم العربيّة إذ كان أكثرهم اهتمامًا. كان يشرف على خزن الرمال التي يأتون بها ويكتب على الصناديق، ويضع علامات بألوان وأشكال غريبة للغاية. أمّا في الصباح فإنّهم يصلّون بطريقة عجيبة، إذ يبدأون برفع أيديهم وأرجلهم في الهواء ويحرّكون أجسامهم ذات اليمين وذات اليسار ولا يتوقّفون إلّا بعد أن يزخّهم العرق ويبدأون باللهاث»[٥٤].

ومن البداية تظهر عدائيّة الناس لهؤلاء القادمين الغرباء (إنّهم شياطين وعفاريت) فهذه الصفات تتردّد على أفواه الناس حين يشار إلى هؤلاء الأجانب.

ونعرف في هذا الجزء الكثير من قوانين الصحراء: «الذين يهابون السلاح الذي يقتل والرجل الذي يقتل، لا يهابون الرجل الذي يلعب بالسلاح.. إذا رفعت السلاح فاضرب.. أو لا ترفعه أبدًا»[٥٥].

وإذا كان الرحيل والانتقال من مكان إلى آخر طلبًا للري والمرعى هو قانون الصحراء الذي لا يختلف عليه اثنان نراه هنا في الخماسيّة ولا سيّما في الجزء الأوّل منها ينقلب رأسًا على عقب. فسكّان وادي العيون ومن بعدها حرّان

(٥٤) **التيه**، ص ٤٧.
(٥٥) م.ن.، ص ٧٥.

يظهرون تشبّثًا غير معهود عند البدو بالمكان. وهنا، في رأيي، تبدو قدرة الكاتب أو رغبته بالتخيّل...

والشعور بالقهر الذي يخيّم على البدويّ، وقد أجبر على الرحيل عن وادي العيون ووصف أمتعته وحاجاته البائسة والتعيسة «ثياب قديمة، تنكات فارغة متفاوتة الأحجام والأشكال، قطع خشبيّة، مجموعة من الحبال، عصا خيزران معقوفة الرأس»[٥٦].

يبدو البدويّ في تلك الصحراء كأنّه في سجن، سجن طبيعيّ، قدريّ.. أمّا السجن السياسيّ فهو من صنع البشر.. ولكنّه قدريّ بطريقة ما.

يقول المؤلّف: «إنّ الحياة في هذه الصحراء، مهما تنوّعت وتغيّرت وامتدّت، فإنّها كالموت لا بدّ أن تنتهي إلى مكان بعينه إلى نتيجة بعينها»[٥٧].

وهذه الاستعمالات توحي بالامتداد والعمق والإبهام الزمانيّ والمكانيّ.. في وقت ما، نتيجة بعينها، مكان بعينه.

يذكّرنا تعامل عبد الرحمن منيف مع شخصيّاته وأبطاله بتعامل نجيب محفوظ إلى حدّ ما. كلاهما يحبّ أبطاله مهما كانت الجُبُلّة التي يتألّفون منها، نجيب محفوظ يقدّم المجرم من وجهة نظر إنسانيّة محبّة تضطرّك لكي تتعاطف معه، وعبد الرحمن منيف يقدّم المتخلّفين والمنغلقين بطريقة إنسانيّة تجعلك تتعاطف معهم ومع عالمهم الداخليّ الذي لا يبدو أنّه يختلف عن عالم المتحضّرين والمثقّفين. ويتمّ ذلك بتوسّط فنّيّ يجعلك تنسى أنّ هؤلاء إذا قارنتهم بالواقع الذي نلمسه ستدرك أنّ الكاتب يحمّلهم من العمق أكثر ممّا يستطيعون. وإنّه يحمّل هؤلاء الناس مشاعر حميمة وغنيّة... رمال وغبار وامتداد شاسع ليس فيه أثر لحجر أو بشر، ماذا يمكن أن يتذكّر المرء فيه؟ إنّه يحمّل الواقع أكثر ممّا يتحمّل إلّا إذا كان يؤمن بالتقمّص وأنّ هؤلاء الناس قد عاشوا حيوات أخرى قبل حياتهم الصحراويّة، وقبل خيام الشعر الحاليّة والمستمرّة بشكلها الحاليّ منذ عصور بعيدة. وكانت حياتهم السابقة في أماكن

(٥٦) م.ن.، ص ١١٠.
(٥٧) **التيه**، ص ١٢٧.

أخرى وعوالم أخرى، بحيث تختزنها نفوسهم الحالّة في أجسادهم الحاليّة وتخلق عندهم هذه الرقّة والحنين الدافق.

وقد استطاع الكاتب في حديثه عن أناس تلك الأمكنة أن ينقل مشاعر الإنسان وردود فعله الأولى تجاه بواكير المعرفة، معرفة أيّ شيء. وقد جسّد إلى حدّ كبير مقولة: «الإنسان عدوّ ما يجهل»، بدليل هذه اللهجة العدائيّة تجاه المعدّات والآلات الحديديّة الضخمة وكلّ ما يلزم في أماكن استخراج النفط، فالآلات والمعدّات ليست إلّا بلايا، والأميركان الذين جاءوا ليسوا إلّا «عفاريت وشياطين وجنّ».

حتّى الأوصاف التي تُطلق عليهم بين البدو حين يتسامرون أوصاف تنضح بالعداء والتحفّز والخوف من المجهول.

ونلاحظ أيضًا التدرّج في الانتقال من الرفض التامّ إلى حبّ الاستطلاع إلى الاندهاش وبعد ذلك القبول والاستحسان[٥٨]، وبدأت اللهجة تتغيّر عند الحديث عن الأميركيّين بين البدو، فقد أصبحوا بنظرهم كالأطفال الصغار في حركاتهم وتصرّفاتهم بدلًا من الشياطين والعفاريت.

وكما صوّر المؤلّف مشاعر البدو تجاه الأميركان كذلك صوّر مشاعر الأميركان تجاه البدو: «إنّهم مثل الحيوانات يدفع بعضهم بعضًا ويتحرّكون بهذه البدائيّة تعبيرًا عن الفرح».

وفي الرواية أيضًا وصفٌ للتقاليد الشعبيّة المحلّيّة كسباق الهجن، وعراك الصقور، ومطاردتها الحمام، وأيضًا رقصة السيف، عدا عن الذبائح وإعداد المناسف ورؤوس الجمال والخراف في حفلات الأعراس وغيرها[٥٩].

وفيها أيضًا وصف لاهتمام الأميركيّين بدراسة الحياة الطبيعيّة والناس وأسماء العشائر وكيف تلفظ بشكل صحيح، ومواعيد الأمطار وهجرة الطيور[٦٠].

وفيها وصف للشعور بالتمزّق بين القديم والجديد، والترجرج الذي يسود

(٥٨) **التيه**، ص ٢٠٢-٢٤٨.
(٥٩) م.ن.، ص ٢٥٣.
(٦٠) م.ن.، ص ٢٦٧.

مراحل الانتقال، كتصوير إقامة العمّال في (البركات) بين حرّان العرب وحرّان الأميركان. ونلاحظ دخول مفردات فرضتها الظروف الجديدة، وهي دخيلة على البيئة مثل «ورديّات العمل، والبركسات، ولفظة العمّال أيضًا». ونلاحظ كذلك أنّ صراع البدو والعشائر قد تحوّل إلى صراع رجال الأعمال، إذا جاز التعبير، كصراع ابن الراشد ومتعب الهذال، صراع ابن الراشد والدباسي.

من التقنيّة المتّبعة في حركة القصّ والتي يُقصد منها أن تخدم الموضوع وتسايره، أن يلجأ المؤلّف في حديثه عن التغيير الذي حصل في مدينة ما (حرّان مثلًا) إلى وصفها كما تراها عيون القادمين حديثًا من أهلها الذين تركوها منذ مدّة طويلة قبل أن يدخلها الأميركان، والذين كانوا في مدن بعيدة لها حضارتها وتقاليدها كعودة محمّد السيف الذي كان بالبصرة، وعبدالله السعد[٦١].

الغريب في الموضوع هو الشعور بالخيبة وبما يشبه كراهية هذا التغيير.

لماذا هذه الكراهية؟ وهل كانت الحياة أفضل قبل أن يتركوا مناطقهم؟ وإذا كانت أفضل حالًا، لماذا تركوها؟ أعتقد أنّ الكاتب هنا يتدخّل في تشكيل دخائل النفوس بما لا ينطبق على المنطق النفسيّ للفعل وردّات الفعل، ربّما ذلك لأنّه هو نفسه لا يعجبه هذا التغيير، أو ربّما كان يودّ لو أنّ التغيير، حصل بوسيلة أخرى، ليس عن طريق الأميركان مثلًا.

ونغمة الكراهية للتغيير الحاصل في طريقة الحياة تتجلّى في المفردات المستعملة، «فحرّان العرب لم تعد قادرة على استيعاب الناس، ولم يعد الناس راغبين أو قانعين أن يبقوا مثلما كانوا، فانتشرت أبنية جديدة في أمكنة عديدة متفرّقة، وأصبحت مثل الدمامل أو مثل الرقع في ثوب كبير قديم»[٦٢].

يقول المؤلّف: «حتّى المسنّين غنّوا، كانت الأغاني رغم محاولات الفرح التي يتعمّدها كلّ واحد مليئة بالحزن، وكأنّ حرّان تغنّي أيّامًا ماضية، تغنّي حياة توشك أن تنتهي»[٦٣].

(٦١) **التيه**، ص ٢٨٩-٢٩٠.
(٦٢) م.ن.، ص ٣٦٨.
(٦٣) م.ن.، ص ٢٥٠.

ما هي الحياة التي توشك أن تنتهي؟ هل كان هناك حياة حقيقيّة؟ وهل كان هناك إلّا الرمال والحرّ وضيق العيش، أم إنّه يقصد حياة البراءة؟ فيما أظنّ أنّ المناطق النفطيّة حتّى الآن وبعد مضيّ كلّ هذه السنوات، وبالرغم من تبدّل مظاهر الحياة إلى حدٍّ كبير ما زالت تحتفظ بقدر كبير من البراءة بالقياس إلى المناطق الأخرى التي توالت عليها حضارات مختلفة، ولكن يبدو أنّ عاطفة الكاتب كان لها الأثر الأكبر في خلق هذا النوع من الكآبة المُصْطنعة على رحيل ماضٍ ليس فيه ما يؤسف عليه.

على كلّ حال، هذا حقّ الكاتب في أن يعبّر عن رؤيته الخاصّة وهو حقّ مشروع وقد عبّر عنه باقتدار.

ومن التقنيّة المتّبعة في حركة القصّ أيضًا التضمين، تضمين نصوص نثريّة وشعريّة والإشارة إلى مصادرها في الهوامش، كالنصّ المستفاد من كتاب شاكر خصباك: **كتابات مضيئة في التراث الجغرافيّ**[٦٤].

ومن ميزات الرواية أيضًا التصاعد التدريجيّ في حركة القصّ التي ترصد التطوّر من البداوة إلى بداية التحضّر[٦٥].

وقد استعمل الكاتب قصّة آكوب وراجي السائقَيْن اللذَيْن يعملان على خطّ عجرة – حرّان. وآكوب هذا يأتي بالبضاعة من حلب. وهذه القصّة تتضمّن كثيرًا من المواقف الدراميّة، وقد استعملت بتقنيّة عالية لتدلّ على المرحلة الانتقاليّة من البداوة إلى التحضّر. ونلاحظ في هذه القصّة أنّ علاقة الإنسان بالآلة قد تتحوّل إلى علاقة إنسانيّة بكلّ ما في الكلمة من معنى. فالسيّارة عند آكوب مثل الكلب تمرض ويمكن أن تموت. وتعلّقه بسيّارته بدا واضحًا بعد ظهور السيّارات الجديدة وتزفيت الطرقات، لقد مات آكوب مع سيّارته، أو بالأحرى قبل أن يبيعها. وقد بُني له قبر كتب عليه: «هنا يرقد يعقوب الحرّاني»[٦٦].

إنّ الدهشة إزاء الآلات الجديدة وطريقة عملها شيء معروف وطبيعيّ، وقد

(٦٤) **التيه**، ص ٤٠٣؛ وانظر أيضًا **الأخدود**، ص ٥٠٨؛ **المنبت**، ص ٨٨؛ وفي **بادية الظلمات** فقط أحصيت ٤٣ بيتًا من الشعر القديم ضمّنها المؤلّف نصّه الروائيّ.
(٦٥) **التيه**، الفصل ٦٧ (ص ٤٣٠–٤٤٨).
(٦٦) م.ن.، ص ٤٤٩–٤٧٠.

صوّر كثيرٌ من الكتّاب، لا سيّما الغربيّون هذه الدهشة، منهم مثلًا جون شتاينبك في **شرقيّ عدن**. وكانت الدهشة إزاء السيّارة أيضًا كما حدث لأمير حرّان[٦٧].

والجميل في الموضوع هو أن تعيش وتصف هذه اللحظات الأولى للمعرفة أو لالتقاط المعلومة. والمشاعر المتضاربة بين الإقدام والإحجام، بين الرغبة في المعرفة، والخوف من المجهول.

ولعلّ شخصيّة الأمير التي بدت لي شخصيّة محبّبة وصادقة، وليس كما وصفها بعض النقّاد بأنّها شخصيّة كاريكاتوريّة. لقد صوّرتُ بعذوبة لحظات المعرفة الأُوَل هذه، صوّرتُ دهشة الأمير أمام الأدوات الجديدة: المنظار والسيّارة والباخرة والراديو، وتعلّقه من ثمّ بالاستماع إلى أخبار إذاعة لندن، وأخيرًا التلفون، وفلسفة الصوت من خلال الأمير: «الصوت نعم يا أبو رشوان أهمّ شيء.. ويش يقول الناس، ويش يفكّرون، لا كيف: يظهرون هذا هو المهمّ»[٦٨].

أكثر ما يلفت النظر في أسلوب الكاتب هو هذه النمنمة الفنّيّة، وهذا الربط بين المادّيّ والمعنويّ، كقوله تعقيبًا على أعمال مهّدت للثورة العمّاليّة التي قام بها عمّال حرّان: «عندما هبط الظلام فقد هبط معه الحزن وملأ حرّان كلّها. لم يترك بيتًا إلّا ودخل إليه، ولم يترك قلبًا إلّا وتغلغل فيه. كان ينتشر كما انتشر الظلام ويمشي مسرعًا مضطربًا كما تمشي المياه في المنحدرات»[٦٩] إنّ الحزن هو الذي يمشي وينتشر.

أمّا وصف الكاتب لثورة أهل حرّان (ص ٥٦٠–٥٧٩) فإنّها تُظهر قدرته على التخيّل، حتّى كأنّه ينقل عن واقع معاش بكلّ تفاصيله مهما بلغت دقّتها. ومَن يعرف واقع الصحراء العربيّة وخلوّها قبل عهد النفط وفي بداياته من أيّ مظهر من مظاهر التمدّن مع قلّة عدد السكّان، يدرك بشكلٍ أعمق قدرة الكاتب على التخيّل، وقدرته على خلق هذه الأجواء الملحميّة حتّى يظنّ المرء نفسه في أواخر عهد روسيا القيصريّة، ويسترجع بذاكرته مشاهد المسيرات التي جاء

(٦٧) **التيه**، ص ٤٢٤.
(٦٨) م.ن.، ص ٥٥٦.
(٦٩) م.ن.، ص ٥٣٥.

وصفها في قصّة **الأمّ** لمكسيم غوركي، وهذه الآلاف المؤلّفة من البشر الذين يزحفون في الشوارع. في حين أنّ حرّان بحسب الرواية أو أيّة مدينة أخرى في الصحراء العربيّة خاصّة في بدايات ظهور النفط، لم تكن واردة فيها بعد قضايا العمل والعمّال، وينطبق عليها المثل العامّيّ الذي يقول: «شو إلك بالقصر مبارح العصر». وبالمناسبة حفلت **مدن الملح** بالكثير من اللهجات المحكيّة سواء منها البدويّة أو المصريّة أو العراقيّة أو لهجة بلاد الشام.

ومن الشخصيّات المحوريّة التي بدأ ظهورها في الجزء الأوّل وامتدّ إلى الأجزاء الأخرى شخصيّة الدكتور صبحي المحملجي، وشخصيّة الأمير خزعل، وشخصيّة هاملتون.

وتبدو شخصيّة الدكتور صبحي المحملجي هي الشخصيّة المحوريّة في الجزء الثاني: «**الأخدود**». والكاتب يعرضها بأسلوب لا يخلو من السخرية، ممّا يدفع القارئ إلى البحث عن سبب هذه السخرية، مع أنّ حيثيّات هذه الشخصيّة وطريقة تفكيرها وتصرّفها لا تدعو إلى السخرية. فما الغاية من هذه السخرية، حتّى لتبدو وكأنّها انتقام من الشخصيّة الواقعيّة التي استمدّت منها ملامح الشخصيّة الروائيّة؟ فالقارئ يشعر بأنّ الكاتب متحامل على هذه الشخصيّة جدًّا، فالحكيم كما تقدّمه أحداث الرواية هو طبيب صحّة أتى من بلاد الشام إلى حرّان أوّلًا ثمّ انتقل إلى موران العاصمة ومقرّ السلطان، ويصبح طبيب السلطان خزعل ومستشاره. وعلاقته بالسلطان تقوى وتتوثّق وإن رافقها بعض الهواجس والهموم في ما خصّ الحكيم. فقد أصبح على يقين يترسّخ ويتزايد يومًا بعد يوم، وهو أنّه منذور لأمر عظيم، بناء دولة»[٧٠].

إنّ هذا الجزء، باختصار، يحكي قصّة الغرباء في بلاد النفط سواء أعربًا كانوا أم غير عرب، وتفاعل هؤلاء الغرباء مع المنطقة والأهالي، ووصف سكّان موران العاصمة، ووصف القادمين الجدد وطلّاب الثروة، ونظرة كلّ فريق إلى الآخر.

ومن وصف موران المدينة النائية في قلب الصحراء قوله: «وسكّان موران

(٧٠) **الأخدود**، ص ٢٣٨.

أنّ البدو حتّى الذين استقرّوا وتحضّروا لم يتخلّوا عن بداوتهم». ومع ذلك يخلق الكاتب في موران هذه نمطًا من الحياة لا يمكن أن ينشأ إلّا في مدن أخرى، ويجعلهم يتحرّكون تحت عناوين كبيرة وأفكار معقّدة لا تستوعبها المنطقة ولا ظروفها المعيشيّة ولا طبيعة أهلها ونمط تفكيرهم. ومع ذلك يبقى هناك أنّ أسلوب الكاتب وتفاصيل الحياة الصغيرة التي تحفل بها الرواية هي شكل من أشكال المتع والتلذّذ بالأدب والحياة، لأنّه ليست القضايا الكبرى فقط هي المهمّة، فالحضارة هي مجموع تفاصيل الحياة الصغيرة هذه.

وممّا يميّز أسلوب الكاتب، حرصه على العناصر الدراميّة والتي يمهّد لها تمهيدًا جيّدًا، وهي كثيرة في الرواية: منها مثلًا قصّة حبّ محمّد عيد مساعد الدكتور المحملجي لناديا نسيبة المحملجي وربيبته، حبّه لها من طرف واحد، والصدمة التي تلقّاها برفض طلبه للزواج منها وتزويجها لحمّاد المطوّع[٧١]. كذلك قصّة طلاق سلمى بنت المحملجي من السلطان خزعل في **تقاسيم الليل والنهار**.

ومن ميزات الأسلوب عنده المزاوجة بين الأضداد، فحرّان تشبه خليّة النحل وتشبه المقبرة[٧٢].

يشعر القارئ بأنّ المؤلّف يكتب عن شيء لا يحبّه، كالشخصيّات والبلاد والعباد. وحده أسلوبه في الوصف وخياله الواسع هما اللذان يمارسهما بتقنيّة عاليّة، وكذلك رسمه الشخصيّات وتطوّرها، ومن ثمّ اختفاؤها. يشعر القارئ وكأنّه يقرأ في **ألف ليلة وليلة** ولكن بطريقة معاصرة، فالأحداث والشخصيّات مأخوذة من الواقع مع احتفاظها بنكهة الشخصيّات الخارقة.

من الشخصيّات التي قامت بدورٍ كبير في الخماسيّة ابتداء من **الأخدود** شخصيّة حمّاد المطوّع. «وقد تطوّرت هذه الشخصيّة من ولد خائب في عشيرته لا يحسن صنع شيء، إلى رئيس لجهاز الأمن والسلامة في الدولة، هذا الجهاز الذي اقترحه وعمل على تأسيسه صبحي المحملجي. ولكنّه خرج من يده، خاصّة بعد رحلة حمّاد إلى أميركا للقيام بدورة تدريبيّة، وشعوره بعد العودة بالقوّة والفخر

(٧١) **الأخدود**، ص ١٧٣-١٨١.
(٧٢) م.ن.، ص ١٨٢.

والخوف، هذه القوّة ليست بعدد الرجال.. ولا بالأجهزة التي لا تتوقّف ليل نهار، إنّها أكثر من ذلك «المعرفة»، فهو الآن يعرف أكثر من الجميع وأفضل منهم.. وقد تأكّد أنّ الذين يعرفون أكثر والذين يعرفون أفضل هم الأقوى»[٧٣].

من الشخصيّات المميّزة أيضًا شخصيّة أمّ حسني، وهي نموذج إنسانيّ مكافح، مثل معظم النماذج القادرة المجرّبة. ومن الفصول المميّزة، الفصل الذي تروي فيه أمّ حسني باللهجة الشاميّة المحلّيّة كيف تمّ ذهابها إلى القصر، وفيه أيضًا تروي أمّ غزوان - وِداد الحايك زوجة المحملجي القصّة نفسها كما حدثت معها، وباللهجة نفسها. إنّ هذا الفصل يظهر مقدرة الكاتب على حفظ «حكي النسوان»[٧٤]. إنّ المرء يعجب بهذه الذخيرة الهائلة من الكلام العامّيّ والتعابير المحكيّة في الديار الشاميّة التي يحتفظ بها المؤلّف. واللافت النظر أنّها تأتي في مكانها تمامًا، فتكوّن قيمة جماليّة عالية تثير الإعجاب، وهي ما يسمّى في علم البلاغة العربيّة «مراعاة مقتضى الحال»، أيْ وضع الشيء المناسب في المكان والزمان المناسبَيْن وأن يقال باللغة المناسبة. لأنّه في خضمّ هذه اللغة الأدبيّة الراقية، والكلمات المنتقاة والصور والأخيلة المبتكرة التي تسود أسلوب الكاتب بشكل عامّ، تأتي هذه التعابير وقد تمتدّ صفحات على لسان الشخصيّات نساء كانوا أو رجالًا، فتستثير الضحك أوّلًا ومن ثمّ الإعجاب الشديد بهذا الإتقان في نقل الواقع، وتكون بمجموعها لوحة مكتملة ناضجة فنيًّا. إضافة إلى أنّها تزيد معرفة القارئ بهذه اللهجة والتي تختلف عن اللهجة المصريّة الشائعة والمعروفة جدًّا في البلاد العربيّة عن طريق الأفلام السينمائيّة والمسلسلات التلفزيونيّة. ولا يجوز الاستشهاد بهذه التعابير، لكي لا أسيء إلى الرواية إذا ذكرتها مجتثّة من مكانها.

إنّ عدد الشخصيّات كبير جدًّا ولا يُحصى، وهي تتكاثر مثل الفطر في الرواية. وقد يتعجّب المرء كيف أنّ الكاتب لم يصب بالتشوّش في ربط الأدوار بالشخصيّات وتحريكها. وقد يغفر له القارئ أخطاء بسيطة كتبديل بعض الأسماء: فمثلًا راتب الفتال (عمّو راتب) أصبح راتب الحفّار في الجزء

(٧٣) **الأخدود**، ص ٢٢٨.
(٧٤) م.ن.، ص ٢٨٣-٢٨٧.

الخامس (ص ٤٣٥)، وكذلك شخصيّة هاملتون الذي كان أميركيًّا في الجزء الأوّل **التيه**، وأصبح إنكليزيًّا في **بادية الظلمات**.

في الواقع، إنّ الرواية هي مؤلّفة «توليفة» جيّدة، ويمكن اعتبارها كما قلتُ سابقًا من روايات «المفتاح» إلى حدٍّ ما. لأنّ هناك أحداثًا بعينها وقعت لأشخاص مختلفين ومناطق مختلفة وذكرت في الرواية لمناطق أخرى. وكذلك أدوار الشخصيّات فيها الكثير من الواقع، ولكنّها لا تنطبق عليه تمامًا. ثلاث شخصيّات فقط يمكن اعتبارها شخصيّات مفتاحيّة، هي شخصيّة السلطان خريبط، وشخصيّة السلطان خزعل، وشخصيّة السلطان فنر. وإذا أردنا أن نستعمل أسلوب المؤلّف وعباراته، فيمكننا القول عن رسمه الشخصيّات إنّه رسَمَ شخصيّة السلطان خريبط بحبّ، وشخصيّة السلطان خزعل بسخرية محبّبة، وشخصيّة السلطان فنر بحقد، وشخصيّة الدكتور المحملجي بمكر وسخرية معًا.

إنّ أسلوب عبد الرحمن منيف في تركيب الشخصيّات والمواقف وتحريكها، بطريقة تشبه ما يسمّى في اللغة السينمائيّة بسينوغرافيا خارجيّة مفلوشة على امتداد داخل، بحيث يصير المشهد لحظةً بحجم الزمن، ومتعاطفًا مع الزخم التاريخيّ الذي تمثّله الرواية.

إنّ شخصيّة السلطان خريبط تتّضح أكثر ما تتّضح في الجزء الثالث من الخماسيّة، وهو **تقاسيم الليل والنهار**. وقد استهلّه المؤلّف بقوله في صفحة منفردة: «وقت الهزائم وفي المنافي يطيب الحديث عن التاريخ أو وهم التاريخ»[٧٥].

وفي الرواية بشكل عامّ إشارات كثيرة تطعن بالدقّة الأحداث التاريخيّة مهما كان نوعها سياسيًّا أو اجتماعيًّا. لأنّ الحادثة ذاتها قد يرويها الشخص نفسه بعدّة أشكال. هذا ناشئ بالدرجة الأولى بسبب قرب الحادثة زمنيًّا أو بعدها، وما يترتّب على ذلك من تفاصيل أو تفسيرات لاحقة للحادثة، وممّا يجعله يتوهّم أنّه رآها بشكلها الجديد»[٧٦].

(٧٥) **تقاسيم الليل والنهار**، ص ٧.
(٧٦) **بادية الظلمات**، ص ٤٨٩.

إنّ الصورة التي رسمها المؤلّف عن السلطان خريبط مؤسّس مملكة موران الحديثة، هي صورة رجل دولة حقيقيّ، وبالفطرة له أهداف محدّدة ويعرف شعبه البدويّ حقّ المعرفة، ويعرف كيف يتعامل معه وكيف يلجمه، وكيف يصنع منه مواطنًا في دولة عوضًا عن بدويّ في الصحراء، حيث المدى أمامه مفتوح ولا يخضع لقانون إلّا قانون الصحراء. لقد صنع دولة في منطقة لم تعرف نظام الدولة منذ كانت على الأرض. فنسمعه يوصي ابنه فنر عندما وجّهه في حملة إلى الجنوب قائلًا:

– «أنتَ يا وليدي غير الباقين، دارس وتفهم، سافرت وشفت، بس أريد أعلمك بجماعتنا، ترى إذا رخّيت مدّوا، وإذا شدّيت خافوا وارتدّوا. العين الحمرا تخوّف اللّي ما يخاف، وأريد منك ما تعطي وجه لأحد، لأنّ هذول البدوان إذا انعطوا وجه يطمعون وما يشبعون. إسمع من الكبار قبل الصغار، واسمع من الشيوخ ولا تسمع من غيرهم. لا تقول لا أبد ولا تقول نعم. خلّ سرّك بصدرك ولا أحد غيرك يعرفك أو يحزر عليك. قبل أن تقبل على قوم خلّ خويّاك يجوسون ويتأكّدون، لأنّ الطريق ما هي آمنة. فإذا وصلت خلّ الأرض ترتجف تحت رجلك، وما أحد كبير غيرك. ولا تخجل ولا تخف يا وليدي».

لقد أعجبتني جدًّا صورة السلطان خريبط التي رسمها المؤلّف، وقد بدا أنّه الرجل المناسب في المكان المناسب، وفي الزمن المناسب، إذ كان مطلع هذا القرن، تلك الفترة التي تقام إبّانها الممالك أو تزول، وفي أثناء رسم الخرائط الجديدة للمنطقة: «فإنّه وحده الحصان الذي يمكن أن يصول ويجول خاصّة، وهو وحده القادر بعد غياب ابن ماضي على أن يقنع الآخرين وأن يقتنع به الآخرون»[٧٧].

ونسمعه يقول لابن مشعان أحد قادته في حربه مع ابن ماضي، حاكم العوالي: – «العوالي صارت لنا يا أبو محجم، وما هي لابن ماضي أو لغيره، والناس بذمّتنا ما هم قوم علينا، فارحموا مَن في الأرض يرحمكم مَن في السماء، العاصي اللّي يحمل السلاح، اللّي يريد يحارب الحكومة ما له بقلبنا رحمة أو شفقة. نضربه حتّى نؤدّبه ونؤدّب غيره، أمّا هم على باب الله ما بينا

(٧٧) **تقاسيم الليل والنهار**، ص ١٦٨.

وبينهم شي، فمرحبا يا أولاد ويا هلا بالنشامة، وكلّ ما نريده منكم يا جماعة الخير أن تطيعوا الله ورسوله وتدعوا لطويل العمل بالخير والسلامة»[٧٨].

ويختصر السلطان خريبط فلسفته السياسيّة ورأيه في الدول الكبرى بقوله لابنه الأمير فنر: «هناك مسائل يا وليدي ما يختلف فيها اثنان: الشجاعة للألمان، والدهاء للإنكليز، واللّي يحبّون الدنيا والكيف الفرنسيّين، والطرب للأتراك، والصبر لأهل الهند والصين، واللّي يرمون قروشهم بالقاع وما يخافون الأميركان»[٧٩].

أليست مصادفة عجيبة أن تكتب هذه الرواية في أواخر هذا القرن، هذه الفترة التي يعاد فيها أيضًا رسم خرائط جديدة للعالم وللمنطقة، وقد انهارت فيها دول كبيرة وأنظمة لم يكن أحد يظنّ أنّها هشّة وكرتونيّة وسريعة الذوبان. يبدو أنّ مدن الملح منتشرة في كثير من بقاع العالم وليس فقط في شرق المتوسّط أو في الصحراء العربيّة.

تبقى شخصيّة الأمير أو السلطان فنر، وهي شخصيّة مركّبة، أحسن المؤلّف تصويرها إلى أبعد حدود، وخاصّة علاقته بمسّ ماركو معلّمته الإنكليزيّة وعمّة مستر هاملتون، وكيفيّة هضمه لدروس هاملتون السياسيّة، ولكتاب **الأمير** لميكيافيلّي، وكيف استطاع أن يجعل المبادئ التي وردت في كتاب **الأمير** ترتدي العباءة البدويّة، وأن يستعملها بمنتهى الإتقان والحذق، وطبّقها حتّى على معلّمه هاملتون. كما تصوّر الرواية سعيه المستميت لإنقاذ ما يمكن إنقاذه بعد أن استفحل نفوذ حمّاد المطوّع وجهازه الأمنيّ. واستفحلت الخلافات بين الإخوة الأمراء وأبناء الإخوة من جهة، ودسائس أمّهاتهنّ وأخواتهنّ ونساء القصور من جهة ثانية وأبناء الشعب والأغراب الوافدين من جهة ثالثة. ممّا يظهر قدرة الكاتب على «الثرثرة والهذر» وهذه الخاصّة تطبع معظم روايات منيف بشكل عامّ، وهي ميزة وليست وصمة، تظهر فيها قدرة الكاتب على هذا النوع من «القيل والقال» الذي يدور خلف القصور أو السجون.

ويختتم الكاتب ملحمته هذه بنقل أقوال مختصرة تلخّص الوضع الذي آلت

(٧٨) **تقاسيم الليل والنهار**، ص ١٦٧.
(٧٩) **بادية الظلمات**، ص ١٩٧.

إليه الأمور في سلطنة موران على ألسنة الذين عاشوا في تلك الفترة من أغنياء وفقراء ومسنّين وفتيان وعقلاء ومعتوهين، وتلخّص مقولة غزوان المحملجي ابن الدكتور صبحي الذي درس في أميركا على حساب السلطان خزعل وأصبح من كبار رجال الأعمال وتجّار السلاح في العالم، والذي عمل بعد ذلك مع السلطان فنر وكانت له علاقات دوليّة اقتصاديّة كبيرة قال: موران لا تُحكم إلّا من بعيد، وكلّما اقترب منها الإنسان فقد قدرته على السيطرة.

* * *

شهادات ختاميّة

حين أصدر الدكتور عبد الرحمن منيف أولى رواياته، أو بالأحرى حين تحوّل من كتابة المقالات السياسيّة إلى الكتابة الروائيّة، كان في أواخر العقد الرابع من عمره المديد إن شاء الله، وذلك يعني أنّه استقرّ من الناحية الفكريّة والنفسيّة، وأصبحت له رؤية محدّدة في الحياة وفي أدوات الكتابة أيضًا. لذلك يبدو لي أنّ أسلوبه في تعاطي الكتابة الروائيّة قد بدا راسخًا منذ البداية، والتحوّلات التي طرأت على أسلوبه تحوّلات هامشيّة لم تؤثّر في شخصيّته الروائيّة ككلّ. وموضوعاته تتناول السياسة، ولكن ليس بمعناها اليوميّ المتداول. وتعامله مع الموضوعات ينمّ على ثقافة تاريخيّة ودينيّة وأدبيّة واسعة، فهو يستعين بالنصوص القديمة، وغالبًا ما تأتي ضمن السياق.

من أدواته التعبيريّة:

١- إستعمال الشعر وأقوال المغنّين، واستعمال الأمثال الشعبيّة واللهجات المحكيّة، وقد زخرت أعماله بكثير من الأبيات الشعريّة.

٢- إقتباس نصوص بعينها من كتب قديمة وموثّقة بالهوامش على طريقة البحوث العلميّة.

٣- إستعمال حديث النفس أو المونولوج الداخليّ، الحوار والسرد المباشر.

٤- أهمّ ما يميّز أسلوب عبد الرحمن منيف في رأيي، هو قصر الفصول في كلّ ما كتب. أيْ إنّ القارئ يجد محطّة قصيرة يرتاح عندها، وهذا ما يجعل

متابعة القراءة أمرًا سهلًا، كما أنّه ييسّر للقارئ فرصة التأمّل في ما يقرأ بين محطّة وأخرى، لا سيّما وأنّ الكاتب ذو نَفَس طويل جدًّا. حتّى إنّه في الخماسيّة وفي روايته الأخيرة **الآن هنا . . أو شرق المتوسّط مرّة أخرى** استغنى أيضًا عن الأرقام في عنونة الفصول، فقط نقطة وصفحة جديدة.

٥- في رواياته الأولى كان يذكر الأعضاء الحميمة للإنسان بأسمائها التي تُستعمل في الكتب العلميّة، وفي رواياته اللاحقة تحلّل من هذا القيد وأصبح يذكرها مع الشتائم بالألفاظ الدارجة الفجّة.

٦- من الثوابت في أعمال عبد الرحمن منيف صورة العائلة، وهي دائمًا تمارس ضغطًا على شخصيّات الرواية. قد يكون هذا الضغط إيجابيًّا أو سلبيًّا. وشخصيّاتها بشكل عامّ ليست أسيرة لعائلاتها وإن كانت ضمنها، فهي تحاول أن تحرّر نفسها أو تحرّر الآخرين.

٧- الصيد هو القاسم المشترك تقريبًا في كلّ روايات عبد الرحمن منيف، الصيد البرّيّ وليس الصيد البحريّ على طريقة حنّا مينة. والصيد رمز المطاردة بشقّيها. فالإنسان مُطارِد وطريدة في الوقت نفسه، وذلك ينسحب على جوانب كثيرة في الحياة.

٨- هناك بعض التناقض في الطرح العامّ لموضوعات عبد الرحمن منيف، فهو ضدّ الشيء وضد نقيضه في الوقت نفسه، ليس هناك شيء واحد هو معه. ويمكننا اعتبار ما ورد في رواياته تصوير حالات إنسانيّة تتقارب وتتنافر، أيْ إنّ شخوصه تتحرّك ضمن شروط موضوعيّة خاصّة بها، وليس من العدل هذا الخلط المجّانيّ بين الكاتب وأبطاله. وأيضًا لأنّ القارئ قد يجد ردًّا على أيّ اعتراض يخطر بباله، إذا لم يكن في هذه الصفحة ففي الصفحة التي تليها.

وإذا سلّمنا جدلًا بأنّ الكاتب ليس ضدّ الشيء وضدّ نقيضه في الوقت نفسه، فكيف نفسّر قوله في محاورة الناقدة يمنى العيد: «إذا تركنا الكرة الأرضيّة ورجعنا إلى عالمنا العربيّ الصغير نجد أنّ المرحلة الحاليّة تمثّل إحدى فترات الانحطاط والتعاسة والاستبداد، والتي ربّما لم يعش مثلها خلال فترة طويلة»[٨٠].

(٨٠) **الكاتب والمنفى**، ص ١٨٣.

هنا أحبّ أن أختم مقالتي هذه بعد أن مارستُ مسؤوليّتي قارئةً وليس ناقدة، فأقول للدكتور عبد الرحمن منيف: كيف يمكن أن يكون عصرنا الحاضر كما وصفت، وفيه كاتب مبدع مثلك استطاع أن يكتب كلّ هذه الروايات الجريئة ووجد فرصة للنجاح والتواصل مع الناس، إلى جانب أسماء كبيرة في عالمنا العربيّ المترامي وفي العالم أيضًا؟ تفاءلوا بالخير تجدوه.

بيليوغرافيا المصادر والمراجع

المصادر

* د. منيف، عبد الرحمن

١ - **الأشجار واغتيال مرزوق** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٢، ط ٧ - ٣٧٨ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.

٢ - **الآن هنا.. أو شرق المتوسّط مرّة أخرى** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩١، ط ١ - ٥٣٦ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.

٣ - **حين تركنا الجسر** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٠، ط ٥ - ٢١٥، من القطع المتوسّط - رواية.

٤ - **سباق المسافات الطويلة** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٢، ط ٥ - ٣٩٥ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.

٥ - **شرق المتوسّط** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩١، ط ٨ - ١٧٦ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.

٦ - **عالم بلا خرائط** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٢، ط ٢ - ٣٨٣ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية بالاشتراك مع الكاتب جبرا إبراهيم جبرا.

٧ - **قصّة حبّ مجوسيّة** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٠، ط ٥ - ١٣٠ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.

٨ - **مدن الملح - الأخدود** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٨، ط ٣ - ٦١٩ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.

٩ - **مدن الملح - بادية الظلمات** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٩، ط ١ - ٥٨٤ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.

١٠ - **مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر

- بيروت - ١٩٨٩، ط ١ - ٤٠٢ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.
١١ - **مدن الملح - التيه** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - ١٩٨٨، ط ٣ - ٥٨٣ صفحة، من القطع المتوسّط - رواية.
١٢ - **مدن الملح - المنبت** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٩، ط ١ - ٢٥٨ صفحة، من القطع المتوسّط.
١٣ - **النهايات** - دار الآداب - بيروت - ١٩٧٨، ط ١ - ١٨٣ صفحة، من القطع المتوسّط رواية.

المراجع

* دكروب، محمّد
- **د. عبد الرحمن منيف - الكاتب والمنفى - هموم وآفاق الرواية العربيّة** - دار الفكر الجديد - بيروت - ١٩٩٢، ط ١ - ٤٠٨ صفحة، من القطع المتوسّط.
* مجلّة **العالم** - أسبوعيّة تصدر في لندن - العدد ٤٣٩/ ١١ تمّوز ١٩٩٢.
* منيف، د. عبد الرحمن
- **الديمقراطيّة أوّلًا - الديمقراطيّة دائمًا** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٢، ط ١ - ٣٤٢ صفحة، من القطع المتوسّط - مجموعة مقالات سياسيّة.
* النابلسيّ، شاكر
- **مدار الصحراء - دراسة في أدب عبد الرحمن منيف** - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٢، ط ١ - ٥٤٩ صفحة، من القطع المتوسّط.

١٩٨٤/٨/١٤

مقدّمة للدخول في عالم حنّا مينة الروائيّ

أظنّ أنّ من الطبيعيّ بعد حرب السنوات التسع في لبنان، وبعد هذا الطوفان من القتل والتدمير والموت المجّانيّ، وبعد اختلاط القِيَم والمبادئ وانهيار معظم ما هو جميل ونبيل في ذهن الإنسان العربيّ؛ . . . أن يجد المرء نفسه غير صالح للتأثّر بمعظم ما كرّس الأستاذ حنّا مينة نفسه وقلمه للدفاع عنه.

لذلك أستميح الروائيّ الكبير عذرًا لأنّني قرأتُ نتاجه الروائيّ بعد أن سرقت الحرب اللبنانيّة الحلم من عينيَّ ومن قلبي. فشعرتُ بالتالي بأنَّ ما كتبه الأستاذ حنّا قد تجاوزه الزمن.

ولكن من جهة أخرى، فإنّ موقفي هذا كان سببًا لكي أرى إلى موضوعاته الروائيّة وأسلوبه في تناولها رؤية حياديّة، إذ تيسّر لي أن أسبر غورها وكأنّني حيال موضوع من التراث، وبالتالي أن أنظر إليها نظرة فنّيّة بحتة.

* * *

بدأت قصّتي مع الروائيّ حنّا مينة العام ١٩٨١ م حينما أصدر رواية **حكاية بحّار**. في ذلك الحين قرّرتُ أن أكتب عن أدب حنّا مينة الروائيّ العربيّ السوريّ المعروف. وسارعتُ إلى شراء مجموعة من كتبه واستطعتُ الحصول حينئذ على رواياته التالية: **الياطر - المصابيح الزرق - المرصد - حكاية بحّار**. وبدأتُ بقراءة **الياطر**، ولم أستطع الاستمرار بالقراءة. شيء ما فيها لم يشدّني إلى القراءة. وشغلت بدراسات أخرى. ولكن ظلّت الرغبة دفينة في نفسي. لذلك كنتُ أسارع إلى قراءة أيّ خبر عنه أو مقابلة صحافيّة معه تقع تحت يدي. ومن هذه المقابلات واحدة نُشرت في جريدة **السياسة** الكويتيّة[1] وواحدة أخرى

(١) **السياسة**، صحيفة يوميّة كويتيّة، تاريخ العدد ١٦/٨/١٩٧٩، ص ٢٠.

نشرت في جريدة **الجزيرة** السعوديّة[٢]، وأخيرًا قرأتُ حوارًا صحافيًّا أجرته معه مجلّة **الكفاح العربيّ** اللبنانيّة الأسبوعيّة[٣] رافق إحدى حلقات روايته الأخيرة **الربيع والخريف** التي نُشرت في حلقات في المجلّة المذكورة[٤].

كأنّ قراءتي لرواية **الربيع والخريف** مُسلسلة في حلقات أسبوعيّة، ومتابعتي إيّاها شجّعتني على إخراج رغبتي القديمة إلى الوجود، وحثّتني على قراءة الروايات الأخرى المتربّعة على رفّ مكتبتي منذ ثلاث سنوات.

وهكذا عبرتُ من الربيع والخريف إلى الفصول الروائيّة الأخرى لحنّا مينة.

* * *

حين أصدر الأستاذ حنّا مينة كتابه **هواجس في التجربة الروائيّة** في أواخر العام ١٩٨٢م[٥] جعل قراءة رواياته وفهمها أمرًا ميسورًا وسهلًا للمتلقّي العاديّ، ولكنّه في الوقت نفسه مارس حصارًا شديدًا على الناقد والقارئ المتذوّق. فهو لا يكتفي بتشريح أبطاله من الداخل بشكل لا يدع للقارئ أيّ مجال في إعمال الذهن، بل يسعى إلى محاصرة الناقد فيمعن في تحليل نفوس هؤلاء الأبطال من وجهة نظر النقد كما فعل تجاه شخصيّة الأمّ وشخصيّة زنّوبة في رواية **بقايا صور** وكذلك شخصيّة «الحلبيّ» في **المصابيح الزرق**[٦] وغيرها كثير تناثر في ثنايا الكتاب. يعود ذلك في رأيي إلى رغبة الكاتب في استدراك ما فاته التعبير عنه في ثنايا العمل الفنّيّ وفي رسمه للشخصيّات. لا سيّما وقد صرّح في أكثر من موضع في الكتاب أنّه لم يحبّ رواياته بعد الانتهاء منها[٧]. هذا يعني أنّ هذه الشخصيّات بالصورة التي جاءت بها في الروايات لم تُترجم الأفكار المتوخّاة من قِبَل المؤلِّف.

وتبقى هناك فضيلة لكتاب **الهواجس**، فقد تحدّث فيه المؤلِّف بشيء من

(٢) **الجزيرة**، صحيفة يوميّة سعوديّة، تاريخ العدد ٩/ ١١/ ١٩٨١، ص ١٣.
(٣) **الكفاح العربيّ**، أسبوعيّة تصدر في بيروت - السنة الحادية عشرة - العدد ٢٨٨، من ١٦-٢١/ ١/ ٨٤.
(٤) بدءًا من العدد ٢٨٤ إلى العدد ٣٠٦، بتاريخ ٢٧/ ٥/ ١٩٨٤ ضمن الصفحات الثقافيّة.
(٥) **هواجس في التجربة الروائيّة**، حنّا مينة - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٢ - طبعة أولى.
(٦) **المصدر السابق**، ص ٢٨-٣٠ وكذلك ص ٧٢-٧٣.
(٧) **المصدر السابق**، ص ٢٢.

التفصيل حينًا والانتقاء أحيانًا عن حياته وعمله، دراسته وأصدقائه، شعوره بالانتصار أو بالإحباط والخيبة. فعرفنا أنّ الأستاذ حنّا مينة ولد العام ١٩٢٤م في قرية السويديّة في لواء إسكندرون. وحصل على الشهادة الابتدائيّة «التي كانت والدته تصرّ على ذكرها بين الشهادات وتفاخر بها وتطالبه بتأطيرها وتعليقها على الجدار»[٨].

وعرفنا أنّه غادر سورية وتشرّد مدّة عشرة أعوام وعرف ماذا يعني «أن يكون المنفى مهنة شاقّة»، وعمل في مهن لا تمتّ إلى الأدب بصلة. عمل حلّاقًا أوّلًا عندما كان صغيرًا في اللاذقيّة. وعمل أجيرًا في معمل للمسامير في لبنان. وبعد هزيمة حزيران العام ١٩٦٧م كان مجدَّدًا في سورية فحاول العودة إلى حرفة الحلاقة عندما عزّت عليه سبل الاشتغال بالكتابة. ولكن طلبت الإذاعة السوريّة إليه أن يسهم في كتابة مسلسلات إذاعيّة إلى أن عيّن خبيرًا في التأليف والترجمة في وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ في سورية بطريق التعاقد لأنّه لا يحمل إلّا الشهادة الابتدائيّة.

وأمّا عن بداياته الأدبيّة فقد ذكر أنّه بدأ حياته العام ١٩٤٥ بالعمل في الصحف السوريّة الصادرة في سورية في ذلك الحين ولا سيّما جريدة **الإنشاء** لصاحبها الأستاذ وجيه الحفّار، حيث كان يمارس أحيانًا أعمال رئيس التحرير. وقد كتب في ذلك الوقت بعض القصص القصيرة. لكنّه اكتشف أنّه يميل «إلى العمل في جنس أدبيّ واحد هو الرواية. لقد انقطعتُ إليها منذ ١٩٥٠ وما زلتُ وسأبقى»[٩].

وحتّى العام ١٩٥٩م كان قد كتب روايتَيْن هما **المصابيح الزرق** بدأها العام ١٩٥٢. **والشراع والعاصفة** بدأها العام ١٩٥٦. وكان لديه مشروع رواية **الثلج يأتي من النافذة** وكرّت السُبحَة. وأصدر حتّى الآن ثماني روايات والرواية التاسعة نشرت سلسلة في حلقات بالإضافة إلى مجموعة قصصيّة. هذا عدا عن ثلاثة كتب أخرى في الدراسات الأدبيّة.

والروايات بحسب تاريخ صدورها في طبعاتها الأولى - إذ إنّ بعضها قد

(٨) **هواجس في التجربة الروائيّة**، ص ٧.
(٩) **المصدر السابق**، ص ٤٠.

طبع أكثر من مرّة - هي:

١ - **المصابيح الزرق** - دمشق - سنة؟
٢ - **الشراع والعاصفة** - دمشق - سنة ١٩٦٣م.
٣ - **الثلج يأتي من النافذة** - سنة؟
٤ - **الياطر** - دمشق - مكتبة ميسلون - ١٩٧٥.
٥ - أ - **بقايا صور** - دمشق - ١٩٧٥.
ب- **المستنقع** - الكتاب الثاني من بقايا صور - دمشق - ١٩٧٧.
٦ - **الشمس في يوم غائم** - دمشق.
٧ - **المرصد** - بيروت - ١٩٨٠ - دار الآداب.
٨ - ثلاثيّة البحر وتتضمّن ثلاثة كتب:
أ - **حكاية بحّار** - بيروت - ١٩٨١ - دار الآداب.
ب- **الدقل** - بيروت - ١٩٨٢ - دار الآداب.
ج - **المرفأ البعيد** - بيروت - ١٩٨٣ - دار الآداب.
٩ - **الربيع والخريف** - بيروت ١٩٨٤ (لم تنشر في كتاب).
١٠ - **الأبنوسة البيضاء** - بيروت سنة؟ (مجموعة قصصيّة).

بعد هذا الإنتاج العريض نسبيًّا - يصرّ الأستاذ حنّا مينة على القول: «إنّني ما زلتُ أكتب الرواية ولم أصل إلى مرحلة التنظير لها. وقد لا أصل أبدًا. ولن أكون آسفًا على كلّ حال. قد تقولون لا بدّ أن تكون لك تجربة غنيّة بعد هذا الإنتاج وهذا العمر. الأمر كذلك حقًّا. لكنّني لم أفكّر في هذه التجربة، ولا أعرف كيف أصوغها أو أعبّر عنها. وأفضّل أن أتحدّث عن تجربتي الحياتيّة ومن خلالها أتحدّث عن التجربة الروائيّة»[١٠].

* * *

بالرغم أنّ الأستاذ حنّا مينة لم يفكّر في تجربته الروائيّة ولم يعرف كيف يصوغها أو يعبّر عنها، يبدو أنّ له منهجيّة معيّنة في تناول الفنّ الروائيّ، وإن كان يسمّيها هواجس دفعته لكي يفرد كتابًا خاصًّا عن تجربته الروائيّة. وهذه المنهجيّة تتجلّى في النقاط التالية:

(١٠) **هواجس في التجربة الروائيّة**، ص ٨.

١ - يرى حنّا مينة أنّه:
أ - ليس ثمّة إيديولوجية صافية في الأدب.
ب- لا يجوز للأديب إلّا إذا كان غير أصيل وغير صادق أن يفرض أيديولوجيّته الشخصيّة على أبطاله ويجعلهم ينطقون بلسانه[١١].

وهو أكّد هذا المعنى حينما قال: «ثلاثة تجنّبتها دائمًا في عملي: الإسقاط الفكريّ - الافتعال - الصراخ. إنّني من كتّاب الواقعيّة الاشتراكيّة في الوطن العربيّ»[١٢].

والمعروف أنّ «الواقعيّة الاشتراكيّة ليست تقنيّة، بل هي موقف فلسفيّ عقائديّ، إدراك وامتلاك جماليّ بوعي صحيح للواقع والإنسان»[١٣].

والروائيّ حنّا مينة يدّعي أنّ تجربته الواقعيّة الاشتراكيّة حمته من الانزلاق إلى الماضويّة الخبيثة، تلك التي لا يكمن خطرها في ومضة الاسترجاع، «بل في انغلاق دائرة الحاضر حيث يتحوّل الحاضر إلى ماض، ويصبح الإنسان أسير ماضيه»[١٤].

وهذا ينطبق في رأيي على بعض نتاج حنّا مينة. وأمّا القسم الآخر وبالتحديد الروايات التالية: **الياطر** و**بقايا صور** و**المستنقع** و**ثلاثيّة البحر** فهذه كلّها لا تخرج عن دائرة الماضويّة.

٢ - النقطة الثانية هي أنّ الكاتب يعمد إلى تحضير طقس خاصّ للكتابة. إذ لا يمكنه الكتابة في أيّ جوّ وكيفما اتّفق. فهو يخطّط لموضوعه ويُسمّي هذا «تفكيرًا مسبقًا»، ويرى أنّ الكتابة هي «فعل إرادة لا وحي، فعل وعي لا عفويّة، فعل نضال على جبهة الفكر، لا نوبة من الصرع الذي أجد بعده كلّ شيء جاهزًا»[١٥].

٣ - النقطة الثالثة هي التدقيق في اختيار البطل الروائيّ. ويعلن أنّه يكره

(١١) **هواجس في التجربة الروائيّة**، ص ٢٧.
(١٢) **المصدر نفسه**، ص ٩.
(١٣) محمّد كامل الخطيب، **السهم والدائرة**، دار الفارابي - بيروت - ١٩٧٩ - ص ١١٠.
(١٤) **هواجس في التجربة الروائيّة**، ص: ٩٧-٩٨.
(١٥) **المصدر نفسه**، ص ٢٥.

«العاديّة»[١٦] ويدعو إلى قتلها. و«العاديّة» في رأيه أن لا يكون البطل أو البطلة قريبًا من المؤلِّف مثل زوجته أو ابنته. ولكن أتعجّب كيف ينظر المؤلِّف إلى الأب والأمّ والأخت؟ أليسوا أقرباء ولا يمكن بالتالي الكتابة عنهم؟ علمًا بأنّ الأستاذ حنّا مينة قد ملأ رواياته حديثًا عن أبيه وأمّه، ووعد بأنّه سيفرد رواية خاصّة عن أخته قدسيّة.

٤ - النقطة الرابعة هي أنّه يميل إلى كتابة جنس أدبيّ واحد هو الرواية. ويرى أنّ الرواية تحتاج إلى أشياء مبدئيّة: «التجربة العريضة، الوقت الفسيح، الصبر الطويل، القدرة المعماريّة من وجهة نظر هندسيّة بحتة، لا تتعامل مع الأرقام بل مع المدماك بحيث يقوم التوازن في بناية مشدودة، مادّتها الحدث والفكر معًا وملاطها من الشعر والموسيقى والعبق في قالب من الإيقاع والتشويق»[١٧].

٥ - يعتبر حنّا مينة أنّ دقّة الملاحظة هي من أولى صفات الروائيّ، فهي التي تمدّه بخيوط نسيجه «لكنّ الإنسان كي يلاحظ بدقّة، يحتاج إلى ما يلاحظه. فالحياة لا تأتي إلى الناس في بيوتهم، عليهم أن يخرجوا إليها، وأن يذهبوا في طلبها وأن يعيشوا كلّ خطوطها وألوانها»[١٨].

وهذا ما فعله الأستاذ حنّا مينة. خرج إلى الحياة واقتنص منها موضوعات رواياته، وكان له أسلوبه الخاصّ في تناولها وفي الزاوية التي ينظر منها.

* * *

لا بدّ للكاتب في الغالب من فلسفة معيّنة ينطلق منها لتفسير الكون والحياة والإنسان وعلاقة أحدها بالآخر. وهو في ذلك يشترك مع مطلق إنسان مع الأخذ باعتبارات البيئة والإمكانات الشخصيّة لكلّ فردٍ. وهذه الفلسفة قد تظهر مباشرة أو غير مباشرة في أعمال الكاتب. لكنّ الكاتب الروائيّ كي يكون روائيًّا لا بدّ له من أسلوب ومن تدريب معيّن حتّى يستطيع أن يصل بالقارئ إلى مرتبة الإقناع

(١٦) **هواجس في التجربة الروائيّة**، ص ٣٨-٣٩.
(١٧) **المصدر السابق**، ص ٤٥.
(١٨) **المصدر السابق**، ص ٢٠.

الفنّيّ والفكريّ.

من هذا المنطلق سأتناول روايات حنّا مينة الروائيّ السوريّ المعروف.

يقول الأستاذ حنّا مينة إنّه حتّى العام ١٩٥٩ لم يكن قد كتب سوى روايتَيْن: **المصابيح الزرق والشراع والعاصفة**. وكان لديه مشروع رواية **الثلج يأتي من النافذة**. بعد هذا التاريخ، يقول: «وفي وقت تجاوزتُ فيه الخامسة والأربعين من العمر اقتنعتُ أنّني قادر أن أكتب الرواية وانصرفتُ إليها. لقد كنتُ سعيدًا أن يستقبل القرّاء **الشراع والعاصفة** بحفاوة وكنت جائعًا إلى العمل والكتابة أيضًا بعد التشرّد والعطالة الطويلين. وهكذا شرعتُ دفعة واحدة في روايات **الشمس في يوم غائم والياطر وبقايا صور** وفي مجموعة **الأبنوسة البيضاء**[١٩].

ما ذكره المؤلِّف قد يكون مفيدًا إذا عمدنا إلى تقسيم نتاجه إلى مجموعات بحسب التسلسل التاريخيّ لفترات الإنتاج الروائيّ والتوقّف عن الكتابة. ولكنّني أفضّل تقسيم نتاج المؤلِّف بحسب الموضوعات وبحسب طريقة المعالجة الروائيّة.

إذا كان همّ التغيير والتجاوز هو ما شغل حنّا مينة الإنسان، فإنّ هذا الهمّ لا يبدو ذا شأن عند حنّا مينة الروائيّ. فعلى ذلك يمكننا تمييز نمطَيْن روائيَّيْن في روايات حنّا مينة.

النمط الأوّل يضمّ الروايات التالية:

١ - **المصابيح الزرق**.
٢ - **الثلج يأتي من النافذة**.
٣ - أ - **بقايا صور**.
ب - **المستنقع**.
٤ - **الربيع والخريف**.

النمط الثاني ويضمّ الروايات التالية:

١ - **الشراع والعاصفة**.

(١٩) **هواجس في التجربة الروائيّة**، ص ٧.

٢ - ثلاثيّة البحر وهي عبارة عن ثلاثة كتب منفصلة:

أ - **حكاية بحّار**.

ب- **الدقل**.

ج - **المرفأ البعيد**.

وأمّا رواية **المرصد** فإنّي أعتبرها أمّة وحدها بين روايات حنّا مينة[٢٠].

* * *

إنّ السمة المميّزة لروايات حنّا مينة هي الواقعيّة. وواقعيّة الأدب تعني انتماءه إلى الواقع الاجتماعيّ أو نسبته إليه. والكلام على الأدب يؤدّي إلى الكلام على مرجعه، بل أكثر من ذلك، فقد يصير كلّ الكلام على الأدب كلامًا على مرجعه لا غير.

«وهذا يعني أنّ فهم الواقعيّة التي هي واقعيّة الأدب من حيث هو ظاهرة اجتماعيّة يطرح ثلاث نقاط أوّليّة:

«الأولى هي: في مبدأ الانتماء إلى الواقع الاجتماعيّ بما يوضح معنى هذا الانتماء.

«الثانية هي: في علاقة الظاهرة بالأساس المادّيّ من جهة، وفي علاقة هذه الظاهرات بعضها بالآخر من جهة ثانية.

«الثالثة هي: في الطابع الصراعيّ الذي يتحدّد به الواقع الاجتماعيّ كعنصر غير نقيّ وغير متوحّد بذاته، والذي تتحدّد به الظاهرات كنشاطات غير أحاديّة ونقيّة ومتوحّدة بذاتها أيضًا»[٢١].

وإذا كنّا نؤكّد علاقة النصّ بمرجعه ونرغب في كشف حضوره في بنية النصّ عند حنّا مينة، فلا بدّ لنا لتحقيق هذا الكشف من تحديد العالم المتخيّل في الروايات نمطًا وزمنًا ورؤية.

(٢٠) لم أدرج رواية **الشمس في يوم غائم** بين الروايات لأنّني لم أطّلع عليها، إذ لم يتيسّر لي الحصول عليها.

(٢١) **في معرفة النصّ**، د. حكمت صبّاغ الخطيب - دار الآفاق الجديدة - بيروت - طبعة أولى - ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م - ص ٤٣-٤٤.

وأنا لن أدرس كلّ ما يتعلّق بالنمط والزمن والرؤية في روايات حنّا مينة بشكل مفصّل، فهذا مجاله أوسع من مقالة. ولكن سأتحدّث عن ملامح من هذه الأمور في كلّ مجموعة من الروايات.

في ما يتعلّق بالمجموعة الأولى أيْ بروايات **المصابيح الزرق** و**الثلج يأتي من النافذة** و**بقايا صور** و**المستنقع** و**الربيع والخريف**، نجد أنّ الأسلوب المباشر والتقريريّة هي السمة الغالبة على مجموع هذه الروايات، ممّا يجعل الزمن المتخيَّل طويلًا في حين أنّ زمن الكتابة قصيرًا. حيث تقلّ المساحات الورقيّة المخصّصة لوصف الطبيعة وللتأمّل الذهنيّ ولاستبطان مشاعر الشخصيّات الذاتيّة. ويتوالى التعبير عن الأحداث بالحوار حينًا وبالسرد أحيانًا بشكل متوازن بحيث لا يطغى عنصر على آخر. كما أنّ هناك عدّة شخصيّات أساسيّة في كلّ رواية من المجموعة الأولى.

أمّا في ما يتعلّق بالمجموعة الثانية فإنّ الأمر مختلف تمامًا. فكلّ رواية منها تدور على شخصيّة محوريّة وحيدة وبقيّة الشخصيّات هي شخصيّات مساندة. فالطروسيّ في **الشراع والعاصفة** وزكريّا المرسنلي في **الياطر** وسعيد حزّوم في **ثلاثيّة البحر**. وتشترك الروايات الثلاث في أنّها تدور في فلك واحد هو عالم البحر وحياة الصيّادين والبحّارة ومَن يلوذ بهم على السواء. وإذا كانت المساحة الورقيّة المخصّصة في **الشراع والعاصفة** لوصف الطبيعة ولاستبطان المشاعر وللتأمّل الذهنيّ جاءت مقبولة، بحيث لم تُخلّ بالتوازن بين العناصر الروائيّة ولم تخفّف من حركة القصّ الروائيّة، فإنّها على العكس من ذلك في ثلاثيّة البحر، إذ بلغت الذروة في الإطالة حيث عمد الكاتب إلى إطالة زمن الكتابة في الوقت الذي يتحتّم اختصاره نظرًا إلى طول الزمن المتخيَّل. فثلاثيّة البحر احتلّت ١٠٩٩ صفحة من القطع المتوسّط (**حكاية بحّار**: ٣٥٨ صفحة، **الدقل**: ٣٣٣ صفحة، **المرفأ البعيد**: ٤٠٨ صفحة) وحفلت بكثير من المشاعر المكرّرة والوصف الإنشائيّ واللعب على الألفاظ الذي لا يقدّم ولا يؤخّر.

والسرد في روايات هذه المجموعة يمتزج بذكريات البطل وتشويه بمبالغة في الانطباعات وجموح في التأمّلات الفرديّة وإغراق بالذاتيّة يصعب معها ضبط الذكريات ضمن موضوعيّة خارجيّة، فيتلاشى التشويق ويصبح السرد مساحات

من الحشو والاستطرادات. والأمثلة على ذلك كثيرة لا سيّما في **ثلاثيّة البحر** وكذلك في **الياطر**.

هذا في ما يتعلّق بالنمط والزمن في كلّ من المجموعتَيْن. أمّا في ما يتعلّق بالرؤية فإنّني سأتناول هذه النقطة بإيجاز في كلّ رواية على حدة من المجموعَتَيْن. وذلك بعد الحديث عن رواية **المرصد**[٢٢] لأنّها تختلف عن الروايات الأخرى في كلا المجموعتَيْن المذكورتَيْن. وهذا الاختلاف فرضته فرادة الموضوع وسهولة تحديده وطريقة المعالجة.

* * *

تتحدّث رواية **المرصد** عن حرب تشرين العام ١٩٧٣ بين العرب وإسرائيل، تلك التي استعاد العرب فيها عنفوانهم القديم وثقتهم بأنفسهم. فما هو حظّ العالم المتخيَّل في الرواية؟ هل اكتفى المؤلِّف بإثبات الوقائع بأسلوب تجميعيّ للأخبار، أم إنّ العامل الأدبيّ كان له الدور الأوّل بحيث لم يضع المؤلِّف في خضمّ الوقائع التاريخيّة التي إذا استحكمت التهمت العمل الفنّيّ وحوّلته إلى نشرة أخبار أو «ريبورتاج» صحافيّ.

أوّل ما يلفت الانتباه في رواية **المرصد** هو أنّها رواية حربيّة وطنيّة تستثير المشاعر وتستدرّ الدموع وتدغدغ الأحاسيس بصور النصر الذي أتى بعد طول انتظار. وهي مسوّقة بأسلوب صحافيّ أدبيّ إنشائيّ بحيث استعان المؤلِّف برسائل الجنود إلى ذويهم وبمذكّراتهم في ساحات المعارك.

وقد جاءت الشخصيّات نماذج من ضبّاط وجنود سلاح الطيران والبحريّة والمدرّعات والدفاع المدنيّ، وركّزت الرواية على تبيان اليقظة والتعاون الشعبيّين. وقد عمد المؤلِّف إلى الإشارة إلى الأسماء بالحروف الأولى (النقيب م، والمقدّم ح، والملازم ن) وهذا يدخل في صميم اللعبة الروائيّة، لكي يضفي على الرواية سمة الواقعيّة، ولإيهام القارئ بأنّ الشخصيّات هي شخصيّات حقيقيّة مئة بالمئة. ولجوء المؤلِّف إلى إغفال ذكر الأسماء الكاملة للشخصيّات هو

(٢٢) **المرصد**، حنّا مينة - رواية - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٠م - الطبعة الأولى - ٣٦٨ صفحة من القطع المتوسّط.

استكمال لمظاهر السرّيّة التي تكتنف الشؤون العسكريّة وقضايا الأمن القوميّ.

أمّا عن طريقة المعالجة فقد أضفى الكاتب مسحة ذاتيّة حينما عامل موضوعه بصدق وحميميّة كأنّه قصّة حبّ. فنحن نحسّ بذلك في الوصف السخيّ لمشاعر الجنود في أيّ سلاح كانوا سواء في سلاح البحريّة أو المدرّعات أو الطيران. ويؤيّد ذلك هذا التدفّق في وصف المشاعر الممتزج بالطبيعة حتّى كأنّ الجنديّ في اتّحاد شبه صوفيّ بكلّ ما حوله. ولعلّ ما جاء في رسالة جنديّ البحريّة إلى أبيه خير مثال على ذلك.

يقول الجنديّ في رسالته: «ليالي الصيف على البحر جميلة إلى حدّ مخدّر، حتّى إنّ المرء، وهو يواجه معركة لا يعرف ماذا سيكون مصيره بعدها، وينصرف بذهنه وأعصابه إلى ضرورات هذه المعركة، ويكون في شغل شاغل عن كلّ ما عداها، لا يستطيع وهو على البحر على تخومه... أن يدفع عن نفسه تأثير الجوّ الساجي للغبش المحيط به. الكائنات كلّها تتنفّس في مثل هذه الليالي... وقد عجبت للقلب يستهويه الجمال ولو كان في إطار مأساويّ كالحرب، فهو قادر في وقت واحد، أن يموت ويعشق، وأحسب أنّ كثيرًا من الجنود يموتون في ساحات الحرب وهم يفكّرون بحبيباتهم مثل تفكيرهم بالآباء والأبناء والأخوة والأهل»[٢٣].

ومن الخصائص التي تضفي على الرواية مسحة إنسانيّة مؤثّرة هي تصوير المشاعر المتنوّعة التي تنتاب الشخصيّة كتداعي مشاعر النقيب (م) وهو في غمرة المعركة التي يكتنفها المجهول في أعماق مرصد جبل الشيخ المصمّم على شكل قلعة بيضاويّة تنغرز عدّة طوابق تحت الأرض. حيث يفكّر عندما يخرج لتفقّد أوضاع جنوده القتاليّة خارج المرصد، في زوجته وولديه وتجنح به الأحلام فلا يستبعد أن يزور المرصد برفقتها في جولة سياحيّة في المستقبل[٢٤].

وكذلك تصوير مظاهر الضعف الإنسانيّ كتذكّر النقيب (م) زوجته رباب بعد تحرير المرصد على الرغم من أنّ استحضار أيّام السلم في الحرب شيء غير مسموح به لأنّ الحرب هي الحرب[٢٥].

(٢٣) **المرصد**، ص ٢٠٩-٢١٠.
(٢٤) **المصدر السابق**، ص ٢٢٣.
(٢٥) **المصدر السابق**، ص ٢٩٦-٢٩٧.

يتحدّث الكاتب أيضًا في هذه الرواية عن العلاقة الحميمة التي تربط الجنديّ بسلاحه، فيصبح وإيّاه واحدًا، وعلاقة هؤلاء بالوطن والإنسان فيه «فالسلاح قطعة من الجسد وبمقدار ما نعطيه من روحنا يعطينا من فعاليّته»[٢٦].

التقديم للحديث عن المعارك البحريّة في اللاذقيّة إبّان حرب تشرين كان تقديمًا مقنعًا فنيًّا. فقد مهّد للحديث بذكر لمحات في تضاعيف الرواية عن السيّد رمحي والد الجنديّ البحّار، ومدير المؤسّسة التي تعمل فيها رباب زوجة النقيب (م). وقد كان الانتقال من الحديث عن معارك الجولان ومرصد جبل الشيخ إلى الحديث عن ولده البحّار يمرّ عبر رسالة تلقّاها الأب من ابنه. وقد بدا ذلك مقنعًا من الناحية البنائيّة.

ومن المآخذ التي تُسجّل على الرواية هي أنّ الكاتب يتدخّل أحيانًا في تفسير تصرّفات شخصيّاته. ولعلّ هذه الخاصّة تلازم روايات حنّا مينة كما سنرى فيما بعد. فهو لا يترك شخصيّاته تنبئ عن دوافعها بالكلمة والفعل. من ذلك مثلًا قوله عن السيّد رمحي: «إنّه يعيش شبابه في الامتداد بالآخر وهذا الآخر حين يكون الابن فإنّ الأب يعتبر الذات تتكرّر بحكم الصيرورة» (الرواية ص ١٩٢). وأظنّ هذا المقطع حشو لا فائدة منه. وبإمكان المؤلّف أن يتجاوزه مباشرة إلى القول: «إنّه يحسّ أنّ جنق قلعة تعيش من جديد في عالمه والبحر يرفّ ويندّاح خياله كأنّه بحيرة خاصّة في حديقة. وليس ابنه الذي يحارب بل هو». وكذلك قوله: «ولأنّه كذلك فإنّ القتال في البحر أصعب أنواع القتال» (الرواية ص ١٩٢) يعتبر تدخّلًا من المؤلّف في تطوّر الشخصيّة وتفاعلها مع الحدث.

إنّ الفصول التي تحدّث فيها المؤلّف عن ثغرة الدفرسوار وحصار الجيش الثالث في سيناء كانت تسودها الخطابيّة. وكان من الممكن أن ينتقل الكاتب إلى الجبهة الجنوبيّة، ويخلق شخصيّات منتقاة من الجيش المصريّ ويدعها تتصرّف وتتكلّم تمامًا كما جعل الشخصيّات العسكريّة في الجيش السوريّ تتكلّم وتتحرّك[٢٧].

* * *

(٢٦) **المرصد**، ص ٢٠٨.

(٢٧) **المصدر السابق**، الفصل ٢٥، ص ٣٢٩-٣٤٧.

أنتقل إلى الحديث عن الرؤية عند حنّا مينة، وذلك في كلّ رواية على حدة من المجموعتَيْن المذكورتَيْن آنفًا.

الرؤية تعريفًا هي: «موقع يحدّد وجه العالم المتخيّل الذي يقدّمه النصّ. إنّها زاوية تفرض تشكيلًا معيّنًا للنصّ»[٢٨].

فما هو الموقع الذي يحدّث وجه العالم المتخيَّل في **المصابيح الزرق** وهي باكورة الإنتاج الروائيّ للمؤلّف.

«المصابيح الزرق»[٢٩]

تصوّر **المصابيح الزرق** حياة شريحة اجتماعيّة تسكن حيًّا من أحياء اللاذقيّة في سورية (حيّ القلعة)، في أثناء سنوات الحرب العالميّة الثانية وفي ظلّ الانتداب الفرنسيّ. حيث تُصبغ جميع المصابيح في البيوت والطرقات باللون الأزرق. فالعنوان يتضمّن إشارة إلى زمن الرواية المتخيّل.

تعتبر هذه الرواية رواية كلاسّيكيّة كاملة. كأنّ الكاتب وضع أمامه المبادئ الأساسيّة كما تعلّمناها في المدرسة واتّبعها، فلم يُنقص منها شيئًا ولم يزد. فهي رواية تطبيقيّة إذا جاز التعبير. وقد جاء التطبيق محكمًا ومقنعًا فنيًّا وفكريًّا.

نماذجه البشريّة هي من الفئات المسحوقة. فارس هو الشخصيّة الأولى في الرواية وليست الوحيدة، به تبدأ الرواية وبه تنتهي، هو شابّ عاطل عن العمل بسبب الحرب. يتسكّع بين محال معارفه حيث نعرف عنهم ملامح من حياتهم وأحلامهم وأعمالهم. ونعرف أنّ الحبّ والحلم والسعي إلى الأفضل هي الأشياء التي توحّد جميع البشر أغنياء وفقراء، وعقلاء ومجاذيب (مكسور المبيّض وأجيره بيرم الغبيّ الذي لا يفتأ يطالب معلّمه بتزويجه) (الرواية ص ٢١٧-٨١٨).

المقولة التي تطرحها الرواية هي مقولة البؤس. فهل يدع البؤس مجالًا للأحلام. تصوير عائلة فارس وجيرانه وهم صقر وأمّ صقر ومريم السودا ونايف

(٢٨) **في معرفة النصّ**، د. حكمت صبّاغ الخطيب - ص ٨٠.

(٢٩) **المصابيح الزرق**، حنّا مينة - رواية - دار الآداب - بيروت - ١٩٧٧ - الطبعة الثانية - ٣١٧ صفحة من القطع المتوسّط.

الفحل على هذا الشكل المتهدّم يوحي بأنّهم أشباه ناس قد طحنتهم الحاجة وأماتت نفوسهم. إنّهم جماعة من الناس تعمل لكي تأكل وتنام وهذا كلّ شيء.

الحادث الوحيد الذي حرّك الحيّ هو حادث الشجار الذي وقع بين حسن حلاوة الفرّان والجموع المكوّمة أمام الفرن تنتظر دورها. وقد تحوّل إلى شجار عامّ تدخّل فيه العسكر الفرنساويّ والشرطة واقتيد على أثره عدد من سكّان الحيّ إلى الحبس وبينهم فارس (الرواية ص ١١٥-١١٧).

إذا أعملنا العقل في الأحداث التي تتوالى في الرواية نجد أنّها فعلًا مؤثّرة، ويجدر بها أن تحملنا على التعاطف معها. ومع ذلك فشيء من هذا لا يحدث. لماذا؟ ربّما لأنّ الكاتب ساقها بطريقة مَن لا يعنيه الأمر، فانعكس ذلك على شعور القارئ. وهنا نجد أنّ الكاتب بالغ في تجنّب الإسقاط الفكريّ على شخصيّاته. ولعلّ مشهد وداع فارس لأمّه وأبيه وأهل الحيّ وسؤاله عن حبيبته رنده كان من أكثر مشاهد الرواية تأثيرًا في النفس (الرواية ص ٢٩٠-٢٩١).

أمّا في ما يتعلّق بطريقة المعالجة فنجد أنّ هناك مزاوجة بين الوضع البائس والفقر الذي تعاني منه شخصيّات الرواية من جهة والشعور الدينيّ من جهة أخرى. هذا الشعور الذي يدعو الإنسان المؤمن إلى الصبر على المكاره وإلى الرضا بالقضاء والقدر والإيمان به. فبشارة القندلفت إحدى شخصيّات الرواية هو خادم الكنيسة، لا تفارقه بطحة العرق ويلاحق النساء، وهو متزوّج ولا ينسى أن يقدّم نصيحته لأمّ فارس بعد أن تطوّع ابنها في جيش الأجانب. تذكره الرواية على الشكل التالي:

«أمّا خادم الكنيسة بشارة القندلفت فقد نتر بطحته وجرع منها جرعة طيّبة وقال: حلو» ثمّ شقّ جفنيه (المهومين) سكرًا وساق، متعتعًا ثقيل اللسان كرفش، هذه النصيحة لأمّ فارس:

- «أشعلي شمعة وقدّمي قداسة» (الرواية ص ٢٨٤-٢٨٥).

والشيء نفسه ينطبق على الحوار بين محمّد الصفتلي وزوجته (ص ٢٢٨-٢٢٩). وهذه المزاوجة تستبطن السخرية بالمشاعر الدينيّة. وكأنّ هذه المشاعر هي التي تعطّل الحياة وتنشر البؤس. وهذا في ما أظنّ فهمٌ غير دقيق لمهمّة الدين

في الحياة اليوميّة للإنسان، وهو ما كان ولن يكون أبدًا دافعًا إلى الصبر على الذلّ أو دافعًا إلى الكسل أو التسلّط وأكل مال الفقير من دون وجه حقّ وطغيان القويّ على الضعيف. وأنا هنا لن أدخل في محاضرة عن أثر الدين في حياة الإنسان، ولكن الذي أحبّ أن أسجّله أنّ بعض الكتّاب يحاولون تحميل الشعور الدينيّ وزر التخلّف الذي منيت به المجتمعات العربيّة والإسلاميّة. في حين أنّ هذا التخلّف هو بفعل تقلّبات الزمن ودورات الحياة والموت التي تعتري الأمم.

ولئن كان الموت المأسويّ نهاية بعض أبطال هذه الرواية خاصّة الشخصيّات الشابّة (رنده فارس) والشبيبة عادة رمز الحياة. فإنّ الكتاب ينتهي بالمظاهرة الشعبيّة التي ترمز إلى الجماعة. فالجماعة ما زالت على قيد الحياة تسعى مطالبة بالجلاء ولن يضيرها موت أفراد من شبّانها وشيوخها.

* * *

«الثلج يأتي من النافذة»[٣٠]

إنّ الشرط في الرواية أن يواكب شخص أو مجموعة أشخاص أو شريحة اجتماعيّة حدثًا من الأحداث إلى نهايته.

الحدث في رواية **الثلج يأتي من النافذة** هو هرب فيّاض من سجنه في دمشق إلى بيروت، وانتهاء الرواية بعودته إلى دمشق متسلّلًا كما خرج منها.

الشخصيّات الأساسيّة في الرواية بالإضافة إلى فيّاض هي: خليل وعائلته، دينيز (جارة خليل وحبيبة فيّاض)، جوزيف أو عبده، أبو روكز.

فيّاض كاتب وصحافيّ وهو البطل الأساسيّ في الرواية. والشخصيّات الأخرى وإن بدت مستقلّة إلّا أنّها تبرز من خلال علاقتها بفيّاض. خليل هو عامل نقابيّ مناضل، جوزيف أبو عبده لبنانيّ يساريّ متعدّد الكارات، والمعلّم أبو روكز الذي يبرز أثناء إيوائه فيّاض وأثناء علاقته بآلة قطع المسامير التي (اخترعها).

(٣٠) هي رواية - حنّا مينة - دار الآداب - بيروت - ١٩٧٩ - الطبعة الثالثة، ٣٧٢ صفحة من القطع المتوسّط.

إنّ شخصيّة فيّاض هي شخصيّة الكاتب الفنّان أكثر ممّا هي شخصيّة المناضل. إنّه إنسان تجريبيّ، وكونه مناضلًا وسجينًا هاربًا يتيح له أن يمارس أنواعًا مختلفة من الأعمال. فهو فيّاض المدرّس والكاتب في الأصل، ثمّ يصير ميشيل الساقي في مطعم، ثمّ يعود إلى الكاتب في شخصيّة نادر المتواري عن الأنظار في بيت جوزيف أبو عبده. ومن ثمّ يصبح سليمان العامل في ورشة بناء في «كرم الزيتون»، وبعد ذلك العامل في مصنع للمسامير. هذا التنوّع في الأعمال يعطيه فرصة الدخول في أوساط مختلفة ومعرفة خفاياها. فهو بذلك يمارس تجريبيّة الفنّان ويوهم نفسه بأنّه مناضل.

البراءة هي السمة المميّزة لمعظم شخصيّات الرواية. البراءة حتّى السذاجة. من هؤلاء شخصيّة خليل. ويتّضح ذلك في حوار جرى بينه وبين أمّ بشير خالته:

«يا خالتي لا تكوني مثل أمّي.. لا أريد تذكيري بالجوع والأولاد.. أنا أبحث وأتألّم ولكنّي لا أعثر على عمل.. وهذه ليست المرّة الأولى ولا الأخيرة. الشكوى لا تفيد، وأصلًا لماذا الشكوى: يموتون؟ ما أظنّ. حتّى لو ماتوا! فكّري أنت.. لو خاف كلّ أب على أولاده.. وكلّ ولد على أهله، لو لم تكن الاضطرابات، لو لم يتشرّد فيّاض، لو لم يمت الناس؟ فكّري.. كان العامل في الماضي يفنى ولا يحصل على تعويض. وكان بلا قانون عمل، بلا حماية... وزوجك الذي مات ماذا دفع لك صاحب الشغل بعد موته؟ يكفي لا تذكّريني بأولادي لن أبكي لأجلهم مثل النساء»[٣١].

الفصل الخامس من الرواية (ص ٢١٧-٢٢٣) يتحدّث عن إضراب عمّال الهاتف حيث يعمل خليل، وحيث له اليد الطولى في التحريض على الإضراب وتنفيذه. في هذا الفصل تنبري أمّ بشير لتأييد الإضراب وتذكّر بإضراب عمّال «الريجي» ويدور حوار بينها وبين أمّ خليل يصوّر التناقض بين عقليّتَيْن من طبقة واحدة تعاني المشكلات نفسها.

إنّ العالم المتخيّل الذي تقدّمه الرواية هو محاولة الإنسان تأمين المطالب

(٣١) **الثلج يأتي من النافذة**، ص ٣١١-٣١٢.

الأساسيّة للحياة، وتحسين الوضع المعيشيّ، ورفع الأجور، والقضاء أو الحدّ من طغيان الطبقات الغنيّة وأصحاب الأعمال هؤلاء الذين لا وجود واقعيًّا موضوعيًّا لهم في الرواية. هذه الموضوعات لا تحتاج إلى الرمز وسيلة، بل تقال من دون لفّ ولا دوران. ولعلّ هذا النوع من الموضوعات لا يسمح إلّا بأسلوب المواجهة والمباشرة والتقريريّة.

معالجة الأستاذ حنّا مينة موضوعات رواياته لا تترك مجالًا للقارئ كي يكتشف شيئًا مخبّأً خلف السطور. إنّه يقدّم الأبطال والأحداث بصراحة فجّة. وهذا انتقاص من قدرة القارئ، ومؤامرة تحدّ من استمتاعه بالعمل الفنّيّ.

من المآخذ على الرواية حفلة الإكليل للزواج الذي دبّرته أمّ بشير. ما هي علاقته بالرواية. نفهم أنّ أمّ بشير هي جارة خليل الذي يختفي فيّاض في بيته وقد ساعدته أمّ بشير في نقل بعض الرسائل السرّيّة لأصدقائه. وأمّا إدخال حديث الزواج وفساد شبيبة هذه الأيّام والوصول إلى سنّ العنوسة من دون زواج فهو تداعٍ لا معنى له ولا يفيد تطوّر الحدث[٣٢].

* * *

«بقايا صور» - «المستنقع»[٣٣]

هذه الرواية راويها طفل. وفيها يبدو أنّ العالم بأكمله مدان تجاه براءة طفل. أبرز ما يميّز هذه الرواية بجزئيها أنّها قاصرة عن رؤية الواقع في حقيقته أيْ في صراعه، إنّها رواية تقرأ جانبًا واحدًا من الواقع.

لن أتوقّف على ما يسمّى بأدب الطبقات الكادحة. وإذا لم يلفتني كثيرًا اختيار المؤلّف لنماذجه الإنسانيّة، فذلك لأنّ الإنسان في أحاسيسه يظلّ هو نفسه من حيث المبدأ. وليس هناك كبير اختلاف في الزخم الإنسانيّ سواء اختير هذا النموذج من مجتمع بائس أو مجتمع غنيّ مترف. فكلّهم سواسية في الحبّ

(٣٢) **الثلج يأتي من النافذة**، ص ١٢٤-١٢٩.

(٣٣) أ - **بقايا صور** - رواية - دار الآداب - بيروت - ١٩٨١م - جزء ١ - الطبعة الثالثة، ٣٥٨ صفحة؛ ب - **المستنقع** - حنّا مينة - رواية - دار الآداب - بيروت - ١٩٧٩م - جزء ٢ - الطبعة الثانية، ٤٣٨ صفحة.

والكراهية، في الاستسلام والتحدّي، في الخوف والجرأة. ولكنّ الوسائل التي يتوسّل بها كلّ إنسان لتحقيق إنسانيّته إنّما يمتحها من بيئته. والكاتب الموهوب هو الذي يستطيع إبراز هذا العمق الإنسانيّ في شخوصه سواء اختارها من مجتمعات فقيرة بائسة أو غنيّة مترفة.

إنّ الأستاذ حنّا مينة روائيّ أوّلًا. وحين رسم شخصيّات روايته هذه واختارها من الأوساط البائسة لم يكن مبتزًّا للفنّ، ولكن كان مبالغًا.

إنّ الشخصيّات الأساسيّة في الرواية لا أسماءَ لها بل صفات اجتماعيّة. فهي: الأب والأمّ والأخت الكبرى والأخت الوسطى والأخت الصغرى. والرجل وهو صبيّ العائلة الصغير والوحيد. وكذلك المختار وزوجة المختار والأرملة. وهذا يدلّ على أنّ الفرد لا وجودَ خاصًّا له لكن هو ما يمثّل في المجموع.

شخصيّة الأب في الرواية ليست رمزًا إلى التسلّط والاستبداد عند حنّا مينة. فأبو فارس في **المصابيح الزرق** يبدو بحسب وصفه أنّه حكيم عاقل ذو شخصيّة قياديّة، بحيث يصعب على القارئ بعد ذلك تقبّل عامل الباطون فيه. في حين أنّ شخصيّة الأب في **بقايا صور** هي حينًا ذلك «الأب الطيّب الذي لا يتكلّم في فضول ولا يسأل عن طعام أو كساء ويجابه الموت بما يشبه انتفاء حاسّة الخوف ويرفض الضيم باندفاع مَن لا يحسب حسابًا للعواقب»[٣٤]، ولكن من جهة أخرى «يهون في حالة السكر ويصبح رخوًا كقطنة أمام زجاجة عرق وضعيفًا محكومًا بشهوته أمام امرأة»[٣٥].

والأب عندما يندم لا لشعوره بالمسؤوليّة، بل لأنّ الندم يعيده إلى الحالة التي كان فيها. يعذّبه بسببها ويجعله يتلذّذ بعذابه ويشتاق إلى فعلته ثمّ يعود إلى العذاب ذاته إلى الفعلة ذاتها»[٣٦].

عذاب الخوف والقلق والانتظار والأمل الذي يغيب مع غياب الشمس ليعود مع بزوغ الفجر هذا الذي كانت تعاني منه الأمّ في **بقايا صور** مع أسرتها

(٣٤) و(٣٥) **بقايا صور**، ص ١١٠.
(٣٦) **المصدر السابق**، ص ١١١.

المعدمة وهي قابعة في الحقل المنعزل، هذا القلق والخوف والانتظار والأمل الراحل العائد مع كلّ رحيل وعودة للأب (الرواية ص ١٢٠) ليس مقتصرًا على الأسر الفقيرة، فقد تعاني منه أيضًا أسر غنيّة تجد دائمًا الطعام الذي يغذّيها والسقف الذي يحميها والنار التي تدفئها. وهذا النوع من المقارنة لا وجود له في الرواية.

إنّ نظرة الكاتب إلى الحياة تبدو سوداويّة قاتمة. وتتجلّى في اختياره موضوعات رواياته والزوايا التي يلتقط منها صور الحياة. ومعروف أنّ الإنسان الذي يمتدّ به العمر ويتجاوز الطفولة إلى الصبا والشباب ومن ثمّ إلى الشيخوخة لا بد له لكي يستطيع الاستمرار حيًّا من أن تتناوب عليه فترات من السعادة والشقاء تكون متكافئة وقادرة على جعل حياته مستمرّة. وأمّا أن تكون حياته سائرة على وتيرة واحدة من الشقاء المتلاحق وبالطريقة التي يصوّر الكاتب فيها حياة العائلة فهذا عالم غير واقعيّ، تمامًا مثل العوالم السعيدة التي ترسمها حكايات الأطفال. الشيء الذي ينقص الشخصيّات في رواية حنّا مينة هو الإيغال في داخلها أكثر ممّا فعل الكاتب لكي ينقل الوجه الآخر إلى الألم الذي لا يمكن أن يخلو من اللذّة. وإلّا كان هذا الألم ماحقًا لصاحبه. وهذا ما لم يحدث للشخصيّات، فهم ينتقلون من ألمٍ إلى ألم أشدّ ويظلّون أحياء. وهذا غير منطقيّ.

مشهد يتيم في **بقايا صور** يخرج عن هذه القاعدة هو مشهد قطان الشرانق: «حيث راح الوالد يحفن الشرانق ويضعها في الأكياس التي تفتحها الوالدة. كان إحساس بالنصر يزدهينا. وما كنّا نتكلّم عن هذا الإحساس بل نعيشه، نأكله مع الخبز ونشربه مع الماء. والبيت نوّر بما فيه. كأنّ الشمس فيما مضى. والكلمات بين الأمّ والأب غير التي كانت، غدت أرقّ وأعذب. والخوف انتفى. لا رحيل بعد اليوم. الوالد بيننا. والدنيا لنا وفرحة البيادر، إذ هي تلال سنابل أو كثبان حبوب، فرحتنا، ولسنا مزارعين نحن، ولكنّنا كالزارعين بذرنا وحصدنا.. ونملأ الأكياس بغلالنا. والأغاني لا تنقصنا. فالأمّ تغنّي فنردّد معها. والأب يشرب وحوله نتجمّع لنتبادل نظرات برّاقة بالسعادة والبهجة والآمال التي تغمرنا»[٣٧].

(٣٧) **بقايا صور**، ص ١٦٠-١٦١.

هذه لحظات سعادة حقيقيّة تمرّ بها هذه العائلة التي سبق للمؤلّف أن ملأ الصفحات بمشاهد بؤسها.

يبدو لي أنّ المؤلّف لا يصرّ على إبراز النواحي الطبقيّة فقد كانت زوجة المختار بائسة أيضًا. السبب الأوّل لهذا البؤس الإنساني هو الفقر والجهل والمرض. أيْ باختصار التخلّف عن المستوى الذي وصلت إليه المدينة المعاصرة. وهذا يبرز جليًّا عند كساد موسم الحرير. حيث كان الملّاك والمرابعون وكلّ مَن يتعاطى هذه الصناعة واحدًا من الضرر والخيبة. وذلك لطغيان الحرير الصناعيّ على الأسواق «إذهبوا إذا شئتم، قال لهم أصحاب الحقول، وحتّى لو استطعنا تصريف الموسم بأيّ سعر فإنّه آخر موسم.. نحن لا نستطيع ضمان أيّ شيء.. ربّما هاجرنا من البلدة مثلكم. الدودة ماتت.. تربية القزّ انتهت، الحرير الهنديّ قضى علينا وعليكم»[٣٨].

ورغبة الكاتب في عدم إبراز النواحي الطبقيّة تبدو في صورة الأمّ التي تريد من المختار أن يعطيها من دون مقابل. فلا يكفيها الكوخ الذي أظلّها وعائلتها من التشرّد والمؤونة الغذائيّة التي تستدينها على حساب موسم القزّ القادم. كذلك في صورة الأب الذي يشعر بالمسؤوليّة ويظلّ دائم الرحيل. وكون المختار فظًّا شرس الطباع لا يبرّر للذين يأخذون منه أن يأخذوا دون أن يعطوا شيئًا[٣٩].

* * *

إنّ هذه الرواية بجزئَيْها تروي ما استقرّ بذهن الراوي من طفولته ويفاعته في لواء إسكندرون. وإذا كان الجزء الأوّل «بقايا صور» يحكي قصّة الرحيل والتشرّد في ريف الإسكندرونة البالغ الفقر فإنّ الجزء الثاني «المستنقع» يروي قصّة الاستقرار في مدينة الإسكندرونة حتى انسلاخ اللواء عن سورية وهجرة العائلة فيمن هاجر إلى اللاذقيّة وهي موطن العائلة الأصليّ.

يبدو أنّ الكاتب لكي يتجنّب الإسقاط الفكريّ والافتعال يجعل أزمنة الحرب العالميّة تارةً وما بين الحربين العالميّتَيْن تارةً أخرى وسنوات الأزمة

(٣٨) **بقايا صور**، ص ١٧٣.
(٣٩) **المصدر السابق**، ص ١٢٦-١٣١.

الاقتصاديّة العالميّة التي يُطلق عليها في الرواية اسم (الكريزا) هي الزمن المتخيّل للرواية. وذلك لأنّ أزمنة كهذه يكون البلاء فيها عامًّا، وليس هناك كبير فرق بين الغنيّ والفقير في الجوع والحرمان. ولعلّ عامل الزمن المتخيّل هو سبب فقدان عنصر المقارنة في روايات المؤلّف بشكل عامّ. لا سيّما **المصابيح الزرق** و**بقايا صور** و**المستنقع** حيث لا يطالع القارئ إلّا صور البؤس القاتل، من دون أن يكون هناك طرف «مقابل» تمثّله شريحة الأغنياء الاجتماعيّة. هذه الشريحة يمرّ ذكرها مرورًا عابرًا لا يفيد مقارنةً ولا تحريضًا. بل يشيع في النفس حزنًا عميقًا مبعثه سوء حظّ هؤلاء البؤساء من جهة، وسوء تفاعلهم مع الظروف من جهة أخرى.

وأرى لو أنّ الكاتب تخيّر زمانًا رخيًّا بشكل عامّ ووصف فيه حال الفقراء نسبة إلى ما عليه حال الأغنياء لأدّى ذلك إلى خدمة أفكاره وتطلّعاته من دون كبير افتعال.

والصبيّ الراوي في **المستنقع** قد كبر قليلًا، وكبر وعيه لما يحيط به، فهو يتحدّث عن الثورة وبدايات التفكير الثوريّ وحقوق العمّال. وتنتشر الأفكار العقائديّة بشكل لا يسيء إلى تماسك العمل الفنّيّ. ولا يُقحم هذه الأفكار في غير موضعها بحيث تبدو وكأنّها تبشيرٌ فجّ.

عندما استقرّت العائلة في مدينة الإسكندرون سكنت الحيّ الأفقر وهو «حيّ الصاز» أيْ المستنقع، فكوّنت مع سكّانه الآخرين عشيرة من الفقراء الجياع العرايا الذين يعملون في تنظيفات المدينة وفي «العتالة» في الميناء، والذين لا عمل لهم والمقامرين والسكّيرين واللصوص الذين يمارسون كلّ أصناف الرذائل ويكوّنون كلّ نفايات المدينة. وكان هؤلاء الناس يختلطون بأهل المدينة نهارًا وفي الليل تفرزهم إلى هذا المستنقع ليعيشوا بين مياهه القذرة ودروبه الموحلة وأدغاله وحشراته»[٤٠]. و«لم يكن في الحيّ صاحب مهنة محترمة لا نجّار ولا خيّاط ولا حدّاد. الرجال «عتّالون» في الميناء والأسواق وبعضهم ماسح أحذية. والنساء والبنات خادمات في البيوت. والأطفال مشرّدون في أزقّة المدينة يتعلّمون منذ الصغر تلك الحماقات التي ستجعل منهم لصوصًا أو سوقة، وغالبًا

(٤٠) **المستنقع**، ص ٥٩.

في الكبر عتّالين في الميناء ومستودعات البضائع، والقلّة منهم تذهب إلى المدرسة وكنت واحدًا من تلك القلّة»[٤١].

ووعي الراوي الصغير لما حوله قاده لإنشاء علاقات لشخصيّات مثل إسبيرو الأعور هذا الذي تطهّر عالمه الداخليّ من الغيرة والحسد ووجد في مشاركة الآخرين سعادته، ولأنّ هذا الرجل كان يمتلك الروح الجماعيّة من دون أن يدري فإنّه لم يحتفظ بسرّ اكتشاف الحنكليس لنفسه، بل صار يطوف على البيوت ويستنفر العاطلين أن يحذوا حذوه في النزول إلى المستنقع حيث يقع الحنكليس، ويدرّب المبتدئين باعتباره جرّب قبلهم وتمرّس بعمليّة الصيد. فكان ذلك إسهامًا منه في درء خطر المجاعة ولو بشكل موقّت»[٤٢].

ووعي الراوي أيضًا جعله يقارن بين موقف الأب اللامبالي تجاه الطفرات الجماعيّة التي يقوم بها سكّان الحيّ في سبيل اللقمة أو في سبيل تحصيل أيّ نوع من الحقوق، وما يقوم به غيره لا سيّما إسبيرو الأعور والأمّ.

ومن مظاهر وعي الراوي وصف العادات الاجتماعيّة لا سيّما صور الاحتفالات بعيد الغطاس، وكذلك احتفالات المرافع التي تسبق الصوم الكبير عند المسيحيّين[٤٣].

ومن ذلك أيضًا وصف العادات في الأعراس التي لا تُقام أثناء الصوم، بل بعد عيد الفصح[٤٤].

وكذلك يظهر تأثّر الراوي بتعاليم الإنجيل كقوله: «وأحتضن أمّي يومًا وأقبّلها وهي لا تدري لماذا. أقبّلها تكفيرًا عن خطيئتي عندما كانت تفخر بي وأنكر أمومتها قبل صياح الديك»[٤٥] مثل ذلك الحواريّ الذي أنكر المسيح ثلاثًا قبل صياح الديك.

ومن المبالغة البعيدة عن المنطق أنّ الراوي يذكر في معرض حديثه عن سوء

(٤١) **المستنقع**، ص ٨١.
(٤٢) **المصدر السابق**، ص ٣٢٢.
(٤٣) **المصدر السابق**، ص ١٧٣-١٩٢.
(٤٤) **المصدر السابق**، ص ٩٤-٩٥.
(٤٥) **المصدر السابق**، ص ٩٤-٩٥.

تصرّف الوالد واستهتاره وتعلّقه بالعرق، أنّه كان أحيانًا يحمل أيّما غرض من البيت فيرهنه أو يبيعه، لقد رهن الدست النحاسيّ أكثر من مرّة، ورهن بعض الأواني وباع بعض الحليّ، كما باع البطّانيّات التي نتغطّى بها ولم يتورّع عن فعلة مهما تكن سيّئة»[٤٦].

إنّ عائلةً بهذا الفقر وهذا التشرّد الذي عشناه معها منذ **بقايا صور** حتّى المستنقع، من أين لها الحليّ حتّى يبيعها الوالد. إذ ليس منطقيًّا أبدًا أن تمتلك العائلة حليًّا وتصل إلى مرتبة الشحاذة. ولكن مبالغة الكاتب في تحامله على الأب دفعته إلى إغفال المنطق أحيانًا.

* * *

«الربيع والخريف»[٤٧]

مع أنّ هذه الرواية هي من أحدث ما نشر للمؤلّف، إلّا أنّها تعتبر عودًا على بدء نمطًا وزمنًا، أمّا الرؤية فإنّها تختلف في الموقع ولا تختلف في الجوهر.

إنّها تروي قصّة كاتب عربيّ سوريّ في الأربعين من عمره (كرم المجاهدي) اختار إحدى دول المجموعة الاشتراكيّة (المجر) منفًى له.

هذه الرواية تختلف عن سابقاتها في المجموعة الأولى من تقسيمنا المعتمد لنتاج المؤلّف، في أنّها دخلت عالم المثقّفين إلى حدّ ما. فالشخصيّات من الطلّاب والكتّاب والفنّانين، وهذا ما لم نعهده في روايات حنّا مينة التي حفلت بما يُسمّى ناس العالم السفليّ أخلاقًا وثقافةً ومالًا.

تدور الرواية على ثلاثة موضوعات أساسيّة: أوّلًا قضيّة الحبّ. ثانيًا حياة الطلّاب والمفكّرين والكتّاب الثوريّين في المنفى، وثالثًا هزيمة حزيران ١٩٦٧ التي مُني بها العرب في حربهم مع إسرائيل وردّات فعل المغتربين تجاهها.

أ - هل المثقّف الثوريّ غير قادر على الحبّ: نعم هذا ما تقوله الرواية إنّ

(٤٦) **المستنقع**، ص ١٠٣.
(٤٧) رواية لحنّا مينة نشرت مسلسلة في حلقات في مجلّة **الكفاح العربيّ** اللبنانيّة الأسبوعيّة - ١٩٨٤.

حبيبته هي «جنّيّة القمر» التي لا تأتي إلّا في الحلم. وفي رأيي هذا انحراف عن الواقعيّة، فالثوريّ هو إنسان وليس جسدًا ترابيًّا فقط.

٢ - حياة الثوريّين في المنفى هي سهرات وشراب وموسيقى ودراسة وعمل لكسب العيش وتأمين المستقبل ولو بالتهريب والاتّجار بالممنوعات في بعض الأحيان. وقد يكون أيضًا توطينًا للنفس على الهجرة الأبديّة ومحاولة الحصول على الجنسيّة من بلد المنفى.

٣ - أمّا ردّة الفعل على هزيمة حزيران فجاءت محاولة يائسة كي لا تكون سلبيّة. وعودة كرم المجاهدي إلى الوطن ومنه إلى السجن كانت خروجًا من القوّة إلى الفعل في هذه المحاولة.

* * *

الرؤية في المجموعة الثانية

إنّ الزمن المتخيّل لروايات حنّا مينة مجتمعة كان كما ذكرتُ سابقًا زمن حرب، ومع ذلك فالحرب ليست هي الموضوع الأوّل في أيّ من الروايات - عدا رواية المرصد، بل كانت مسألة على الهامش.

إنّ حنّا مينة يرتدّ بموهبته إلى الطبقات المسحوقة من المجتمع ويستمدّ من بيئته النماذج الإنسانيّة والحوادث الاجتماعيّة، فيعرض أزمات الجماعات وإيمانهم بعقائدهم الموروثة مع الإحساس بأنّ جهد الفرد وحياته ليست ضربًا من العبث حتّى ولو أخذت بمعناها المجرّد المطلق، علمًا بأنّ هذه الحياة نفسها هي إسهام فعّال في تطوّر الأمّة من وجهة نظر قوميّة أو إنسانيّة جماعيّة. ويبقى توقيع الفنّان كمسجّل لإيقاع الحياة.

«الشراع والعاصفة»[٤٨]

هي الرواية الأقدم من روايات المجموعة الثانية بحسب تقسيمنا المعتمد. وهي ثاني رواية تصدر له من مجموع نتاجه الروائيّ. وروايات المجموعة الثانية

(٤٨) **الشراع والعاصفة**، حنّا مينة - رواية - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٢ - الطبعة الرابعة ٣٦٤ صفحة.

هي روايات «بحريّة» إذا جاز التعبير. وطبيعيّ أن يكون للبحر تأثير كبير في المؤلِّف ما دام هو ابن الساحل والساحل السوريّ على وجه التحديد، سواء عندما كان في الإسكندرونة أو عندما نزحت العائلة إلى اللاذقيّة. وهذه الرواية في رأيي هي أجمل رواياته البحريّة على الإطلاق. وما جاء بعدها لم يضف ما هو جدير بالاهتمام زيادة عمّا جاء فيها، اللهمّ إلّا التوسّع في وصف مشاهد الجنس ومشاهد العنف والقتال بين البحّارة والانتقال بفعل تطوّر الزمن من المراكب الشراعيّة إلى البواخر عابرة المحيطات.

الشراع والعاصفة قصّة بحّار (الطروسي) غرق مركبه في العاصفة ولم يتيسّر له إنقاذه. فترك الإبحار وافتتح مقهى في الميناء (البسطرنة)، وظلّ يتحسّر على ضياع ملكه البحريّ مدّة عشر سنوات، إلى أن سنحت له فرصة العودة إلى البحر ريّسًا وشريكًا في مركب الرحموني، حيث تنتهي الرواية. ولكنّ هذه الفرصة لم تأت من لا شيء فهو سبق له أن أنقذ مركب الرحموني والرحموني نفسه، فكانت الشركة ردًّا للجميل وعرفانًا برياسة الطروسي.

الشخصيّات المساندة في الرواية هي أبو محمّد (أجير الطروسي في مقهاه)، ونديم مظهر، وأبو ورشيد (من الوجهاء)، وإسماعيل كوسا (من أوثق رجال الميناء صلة بالكتلة الوطنيّة)، وأبو حميد (من المعجبين بيونس البحريّ نكاية بالفرنسيّين أيّام الانتداب على سورية وإبّان الحرب العالميّة الثانية)، والأستاذ كامل (وهو شابّ متعلّم يترأّس اجتماعات عمّال الميناء التي كانت تعقد في مقهى الطروسي)، وأخيرًا أمّ حسن (امرأة الطروسي).

الرواية هي مجموعة علاقات بين ما تمثّل هذه الشخصيّات والطروسي.

إنّ قيمة شخصيّة الطروسي تكمن في أنّ مكانته تتوطّد بفضل صفاته الشخصيّة: شجاعته وأريحيّته وجسارته وغنى نفسه وارتفاعه عن الصغائر. إنّ ميزاته مواهب خلقيّة لا يدعمها مال ولا نفوذ سياسيّ أو اجتماعيّ، لكنّ قوّتها كامنة فيها.

علاقته بأبي محمّد أجيره المسنّ تصوّر الانطلاق من الخاصّ إلى العامّ. فمن حالة أبي محمّد الخاصّة يستشعر المرء الأهمّيّة الفائقة في أن يكون للإنسان

عملٌ وبيت[٤٩].

علاقة الطروسي بالأستاذ كامل هي علاقة بريئة، علاقة المرء بمثله الأعلى النظيف. وقد عبّر المؤلّف عن ذلك بقوله: «وكان (أي الطروسي) قد اعتاد الركون إلى آراء صاحبه والتماس مشورته، وربّما أحوجه أن يعرف مقدار الخطأ والصواب في عمل ما، فينظر إلى موقف الأستاذ منه ويقول: ليس هذا سيّئًا ما دام وافق عليه وما دام حبّذه»[٥٠].

علاقته بأمّ حسن وهي امرأته وهو الذي أطلق عليها هذا الاسم بدلًا من «نجوى». وهي امرأة زلّت وتدرّجت بالمهنة وفرض «البلطجيّة» حمايتهم عليها إلى أن أصبحت للطروسي بوضع اليد. وأخيرًا تزوّجها.

والمرأة عند حنّا مينة بشكل عامّ وكما قال الناقد غالب هلسا: «لا تستطيع أن تكون إلّا ذات وظيفة واحدة. وإن هذه الوظيفة في خدمة الرجل. وهي - أيْ الوظيفة - تحدّد المرأة وتصفها. فهي إمّا جسدٌ مباح في شكل مطلق مكرّس لاستمتاع الرجل أو هي أمّ لا علاقة لها بالمرأة التي تحبّ وتمارس الجنس. أو هي فتاة نورانيّة ليست من أهل الأرض»[٥١].

الحبّ عند حنّا مينة مادّيّ لا يعدو الجسد، فلم نجد في رواياته علاقة حبّ حقيقيّة إلّا تلك التي قامت بين زكريّا المرسنلي وشكيبة التركمانيّة في **الياطر** هذا الحبّ الذي ينبع من الحاجة الإنسانيّة إلى رفيق وشريك في عالم الوحشة والغربة والضياع.

ويبدو أنّ الحبّ عند حنّا مينة يتّخذ حجمًا أقلّ ممّا اعتاد الناس أن يعطوه. وقصص الحبّ العابرة التي يعيشها أبطاله تضع الحبّ في حجمه الطبيعيّ والواقعيّ في الحياة وليس في الحجم الذي تصوّره قصص الحبّ المنتشرة، حيث يظهر فيها وكأنّه كلّ الحياة لا دورة من دوراتها. وعند حنّا مينة هذه الدورة ليست الأحلى ولا الأمتع، بل هي مثل أيّ شيء. (قصّة حبّ فارس ورندة،

(٤٩) **الشراع والعاصفة**، ص ٣٥٧.
(٥٠) **المصدر السابق**، ص ٣٢٧.
(٥١) **قراءات في أعمال يوسف صايغ**، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنّا مينة - تأليف غالب هلسا - دار ابن رشد - بيروت - سنة؟ - ١٦٠ صفحة.

فيّاض ودنيز، وزكريّا المرسنلي وشكيبة، سعيد حزّوم وعزيزة، وصالح حزّوم وكاترين الحلوة).

الرواية أيضًا هي مسرح لأنواع مختلفة من الصراع.

١ - فالصراع بين العوائل وأرباب الأعمال في المدينة (اللاذقيّة). ففي حيّ الشيخ ضاهر حيث مرائب السيّارات تسيطر عائلة مظهر على حركة النقل. وفي حيّ آخر تسيطر عائلة أخرى على قطاع آخر من الحياة. والصراع الأبرز في هذا المجال بين نديم مظهر وأبي رشيد، وهو المحتكر قوارب الشحن في مرفأ اللاذقيّة. قد بدأ من الصفر وهو يقول مهدّدًا خصومه: «نزلت بالشحّاطة وراح أطلع بالشحّاطة»، يقول ذلك مذكّرًا خصومه بأنّه لم يكن يملك شيئًا حين بدأ العمل. وأنّه مستعدّ لأن يبدّد كلّ ما يملك دفاعًا عن هذا العمل، دفاعًا عن احتكار ملكيّة المواعين وتشغيلها»[٥٢].

٢ - الصراع بين ممثّلي السلطة والعاملين من أجل القضايا العمّاليّة. فالأستاذ كامل يقول للطروسي: « الكتلة الوطنيّة والكتلة الشعبيّة من طينة واحدة. ونديم وأبو رشيد يقتتلان لمصلحة شخصيّة، وكان الطروسي يعرف ذلك ويعرف أنّ الخصومة بين الرجلين ذات صلة بالخصومة بين الكتلتَيْن. ولا علاقة له (أي للطروسي) بها»[٥٣].

٣ - الصراع بين الشعب والحكم بكلّ فئاته وبين سلطات الانتداب الفرنسيّ، بحيث يتنبّه الحسّ الوطنيّ عند الشعب إلى المؤامرات على الاستقلال. كانت نتائج الحرب قد تركت آثارها على نسبة القوى في الوضع الدوليّ.. وارتفع شعار جلاء القوّات الأجنبيّة أو الثورة في كلّ مكان، وبدت البلاد في غليان سياسيّ شمل المعاهد والمساجد والنوادي والمقاهي والشوارع والأحياء، واحتدم النقاش مجدّدًا بين أنصار الحكومة ومعارضيها»[٥٤].

٤ - الصراع الذي يدور في داخل نفس الطروسي في مجالات عدّة لا سيّما

(٥٢) **الشراع والعاصفة**، ص ٣٤.
(٥٣) **المصدر السابق**، ص ١٥٤.
(٥٤) **المصدر السابق**، ص ١٥٤.

في تحديد موقفه بين نديم مظهر وأبي رشيد، وبين قبوله شراكة الرحموني ورفضها.

والرواية أيضًا هي سجلّ لتقاليد البحر: الريّس يموت مع مركبه - السيكارة الأولى التي يتناولها البحّارة على ظهر المركب بعد الإبحار يجب أن تقدّم من الريّس بالرغم من أنّ البحّارة يحملون تبغهم معهم - «الستّ كروزا» نوع من القماش هو ملبوس الريّس ولا يُلبس إلّا في المناسبات - ومن تقاليد البحر أيضًا أنّه «لا بدّ للبحّار أن يخوض معركة في البحر ومعركة في البرّ كي لا يأكله الآخرون»، (الرواية ص ٣٣٣).

إنّ شاطئ البحر يتجسّد عند حنّا مينة، ففي الصيف يمضي المستحمّون في لهوهم راكضين على رمله، راكبين على ظهره، ناثرين ماءه مدغدغين خاصرتَيْه، ممسكين بلحيته وشاربيه كأطفال تعبث أناملهم بلحية جدّهم»[٥٥].

وقد حفلت الرواية بصفحات شائقة من الوصف الطبيعيّ ومن القصص الخرافيّة عن جنيّات البحر وعرائسه[٥٦].

* * *

يمكن اعتبار رواية **الشراع والعاصفة** نقلة متوسّطة بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية في تقسيمنا المعتمد. وذلك في ما يتعلّق بالزمن والنمط. بحيث إنّ الزمن المتخيّل يتناسب مع زمن الكتابة عكسًا، وأيضًا من حيث استعماله السرد والوصف التأمّليّ واستبطان المشاعر الذاتيّة. فما يعبّر عنه في عشرة أسطر في **الشراع والعاصفة**، يعبّر عنه في **الياطر** و**ثلاثيّة البحر** في عشر صفحات.

* * *

«الياطر»[٥٧]

هي رواية كابوسيّة. وزكريّا المرسنلي بطلها شخصيّة كابوسيّة. ولكنّ

(٥٥) **الشراع والعاصفة**، ص ١٤.
(٥٦) **المصدر السابق**، ص ٥٦.
(٥٧) **الياطر**، حنّا مينة - رواية - مكتبة ميسلون - دمشق ١٩٧٥ - ٢٩٦ صفحة.

المقدّمات التي أدّت إلى النتائج فيها منطقيّة. فزكريّا القاتل الهارب المختبئ بين الغابة والبحر، الوحيد مع الوحشة والغربة والخوف استعاد إنسانيّته. والأسلوب الذي اتّبعه الكاتب هو أسلوب الحوار الداخليّ. فالرواية عبارة عن ٢٩٦ صفحة من حديث النفس والتذكّر.

واللافت هو كيف يستطيع المؤلِّف أن يصوّر الأمور البشعة بكلّ هذا الجمال. زكريّا المرسنلي الصيّاد السمّاك ذو الهيئة المتوحّشة القذرة والأخلاق الشرسة، يسبر الكاتبُ غورَ الإنسان فيه ويظهر الجمال الكامن خلف هذه البشاعة. يبدو ذلك أكثر ما يبدو بعد قتله زخريّادس الخمّار وهربه إلى الغابة ولقائه شكيبة التركمانيّة. إنّها صفحات لا تُنسى.

وقد عبّر حنّا مينة نفسه عن إعجابه بالواقعيّة التي تعامل معها في هذه الرواية عندما قرّر «أنّ الواقعيّة تتّسع لكلّ المدارس، وعلى أرضيّتها يمكن أن نقيم بناءً روائيًّا لأيّ تيّار أدبيّ من السوريّاليّة حتّى التعبيريّة. إنّ لغة الاستبطان في **الياطر** غنيّة ورائعة، لكنّها لا تجانف الواقعيّة ولا تدور في فلك التعمية للكشف عن الذات، أو للتحليل النفسيّ، أو لرصد ما هو بداخل الإنسان.. إنّها تزاوج بين ما هو داخل الإنسان وخارجه»[٥٨].

إنّ بناء الرواية الكلّيّ يقوم على الابتداء بالحدث من آخره. ويقوم على مبدأ التذكّر والاسترجاع. فيكون الفعل وردّه محور عرضٍ مباشرٍ لجانب من جوانب الحياة في الساحل السوريّ.

يفتتح الرواية بقوله: «أنا زكريّا المرسنلي، لستُ راضيًا عمّا حدث. وأقسم على ذلك. ما كنتُ أريد أن يَقتل ابني فؤاد المرسنلي حَسَن الجربيديّ ولكنّه قتله». وردّة الفعل على جريمة القتل التي ارتكبها ابنه يتذكّر زكريّا حادثة قتله لزخريّادس الخمّار، بكلّ ظروفها الموضوعيّة السابقة واللاحقة وهربه بعد ذلك إلى الغابة خوفًا من العقاب، ولقائه بشكيبة وانفصاله عنها وعودته إلى المدينة حيث ينتهي الكتاب الأوّل من الرواية بحسب ما ذكر في نهايتها. علمًا بأنّ الكتاب الثاني لم يُنشر بعد وربّما لم يُكتب أيضًا.

(٥٨) **هواجس في التجربة الروائيّة**، ص ١٠.

التركيبة الواقعيّة للرواية تكتمل بعودته إلى المدينة التي هرب منها بعد جريمة ارتكبها. هذه العودة التي طالما فكّر فيها وتمنّاها. ولكنّ خوفه من القبض عليه باعتباره مجرمًا وقاتلًا كان يثنيه عن العودة بالرغم من الظروف القاسية التي يعيشها.

ولكنّه عاد أخيرًا. لم يعد بدافع الجرأة التي تحدّثت عنها د. نجاح العطّار[٥٩] لكنّه عاد عندما شعر بأنّ الخطر الذي داهم مدينته، وحده زكريّا المرسنلي قادر على صدّه، وهو الذي سبق له أن ربط حوتًا وأنقذ المدينة منه. وعودة الخطر المماثل كان حظًّا سعيدًا لزكريّا. فهو الوحيد الذي يستطيع أن يخلّص المدينة من الحوت الجديد. وبذلك يشتري غفران المدينة وينال العودة إلى حياته السابقة.

فعندما عاد لم يعد بدافع الجرأة وحده، بل عاد لأنّه قادر على دفع ثمن الغفران.

وأنا هنا لا أتناول مسألة الجرأة والخوف في شخوص حنّا مينة، فقد وفت د. عطّار هذا الموضوع حقّه. ولكن أتحدّث عن التسلسل المنطقيّ للأحداث. فزكريّا المرسنلي كان يستطيع العودة إلى المدينة فقط بهذه الطريقة. وعاد.

* * *

«ثلاثيّة البحر»

كما في **الياطر** كذلك في **ثلاثيّة البحر**. الثلاثيّة تبدأ من النهاية. ويرجع الراوي بالذاكرة إلى الوراء ليروي أحداث الرواية بشكل متداع ومراع للتسلسل الزمنيّ. زمن الرواية المتخيّل يمتدّ على ثلاث أحقاب: أواخر العهد العثمانيّ، عهد الانتداب الفرنسيّ على سورية، ثمّ زمن الاستقلال. ومكانها ثلاث مدن ساحليّة في سورية وتركيا حاليًّا. وهي مرسين وإسكندرونة واللاذقيّة. وقد ينكفئ إلى الداخل حيث سجن حلب، ويبحر على متن مراكب وبواخر إلى مدن بعيدة في قارّتي أوروبّا وأميركا.

(٥٩) **بقايا صور**، المقدّمة بقلم د. نجاح العطّار - ص ٢٦-٣٤.

إنّ الشرط في الرواية كما سبقَ وذكرتُ هو أن يواكب شخصٌ أو مجموعة أشخاص أو شريحة اجتماعيّة حدثًا حتّى نهايته. فالحدث الأساسيّ في **ثلاثيّة البحر** هو الرحلة الساحليّة التي قام بها مجموعة من الأشخاص يرافقهم «سعيد حزّوم» البحّار القديم بين طرطوس واللاذقيّة وبعض مدن الساحل السوريّ. وتتداعى ذكريات هذا البحّار القديم الذي يعمل حاليًّا منقذًا ومدرّبًا في أحد مسابح دمشق. وفيه تعرّف بأصحابه الذين رافقهم في رحلتهم. وهذه الذكريات تارة تكون بصوت عالٍ يسمعه مرافقوه وتارةً من دون صوت بحيث تنكفئ الذكريات إلى الداخل وتأتي على شكل مونولوج داخليّ. وتمتدّ هذه الذكريات على مساحة ثلاثة كتب هي: **حكاية بحّار**[٦٠] **والدقل**[٦١] **والمرفأ البعيد**[٦٢] ننسى معها أنّها ذكريات، وننسى قضيّة الرحلة التي بدأها مدرّب السباحة الحاليّ سعيد حزّوم من دمشق إلى مدن الساحل السوريّ.

فماذا أراد الكاتب أن يقول في ثلاثيّته؟ يبدو أنّه أرادها مجمعًا لكلّ شيء. ففيها التاريخ السياسيّ والاجتماعيّ، والنضال في وجه الاستعمار والتسلّط الطبقيّ، وفيها الإثارة والتشويق بمشاهد الحبّ والجنس تارة، ومشاهد العنف والقتال تارة أخرى، على طريقة أفلام «الأكشن» Action الأميركيّة. وفيها عرض ونقد للسجون وأوضاع المساجين سواء في القضايا المدنيّة أو القضايا السياسيّة، وفيها وصف للعادات الاجتماعيّة في المآتم وغيرها من المناسبات. وفيها مصارعة غضب الطبيعة في البحر والنهر على السواء، وفيها وصف للعلاقات بين الآباء والأبناء. وفيها أخيرًا وهذا الأهمّ كثير من المعلومات عن عالم البحر بحيواناته ونباتاته وناسه ووسائل النقل البحريّة المختلفة صغيرها وكبيرها بأسمائها وصفاتها. وكذلك فيها القصص الخرافيّة التي يردّدها البحّارة والصيّادون عن عرائس البحر وأمرائه.

(٦٠) **حكاية بحّار**، الكتاب الأوّل - حنّا مينة - دار الآداب - بيروت - ١٩٨١، الطبعة الأولى - ٣٥٨ صفحة.

(٦١) **الدقل**، الكتاب الثاني - حنّا مينة - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٢، الطبعة الأولى - ٣٣٣ صفحة.

(٦٢) **المرفأ البعيد**، الكتاب الثالث - حنّا مينة - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٣، الطبعة الأولى - ٤٠٨ صفحة.

بما أنّ شخصيّة سعيد حزّوم هي الشخصيّة المحوريّة في «الثلاثيّة» فمن المفيد أن نستطلع كيف صوّرها المؤلّف. فشخصيّة سعيد حزّوم مفتعلة حمّلها المؤلّف أكثر ممّا تستطيع حمله. همّ صاحبها الخمر والنساء وإثارة الاضطراب لاكتساب بطولات وهميّة. إنّه يتغنّى من أوّل الرواية إلى آخرها بوالده، بأخلاقه وبطولاته ووقوفه بوجه الانتداب الفرنسيّ من دون أن يذكر وقفةً واحدة من هذه الوقفات. كلّ الذي نعرفه أنّه توارى في الجبل، ومن ثمّ أشيع أنّه سطا على عنابر الباخرة الجانحة الغارقة في الميناء، وذلك ليساعد البحّارة والناس المحتاجين بما يسرقه من مخازنها. ومن ثمّ اختفى إلى الأبد، ولم تظهر جثّته. وهذا ما يجعل الرواية تطرح أفكارًا كبيرة ومبادئ عامّة من دون أن يكون لها معادل موضوعيّ يتحرّك على الورق.

ومن ناحية أخرى فإنّ سعيد حزّوم وهو ليس أكثر من بحّار يتمتّع بلياقة جسميّة وقوّة عضليّة مع ثقافة محدودة جدًّا قد جعل منه المؤلّف محلّلًا نفسيًّا بارعًا. فهو يستطيع تحليل شخصيّة كاترين الحلوة[٦٣] وشخصيّة قاسم العبد وتوفيق الخمّار[٦٤]. وهذا غير مقنع. فلو ترك كلّ شخصيّة تتحدّث عن نفسها بالحدث لاقترب من مرتبة الإقناع الفنّيّ.

لنتوقّف على النقاط الأبرز التالية في الرواية:

١ - البحر، ٢ - الأب، ٣ - التبشير العقائديّ والصدق التاريخيّ.

١ - البحر في عالم حنّا مينة

لمّا كان الرحيل من مدينة إلى أخرى لأسباب متنوّعة هو القاسم المشترك بين روايات حنّا مينة، فمن الطبيعيّ أن يبرز المكان على مستويات مختلفة. المكان المتخيّل، والمكان الواقعيّ، والمكان الحاضر، والمكان الماضي. ولمّا كانت الرحلة تتمّ من مدينة ساحليّة إلى أخرى، كان البحر هوالمكان البديل الذي يتشكّل ويتنوّع ويصبح حالة نفسيّة تتوزّع الصور والمواقف، ويتحوّل إلى مادّة داخليّة تحرّك المشاعر وتغلفها وتضيئها. لذلك نرى أنّ مناجاة البحر كانت تحتلّ مساحات ورقيّة طويلة.

(٦٣) **المرفأ البعيد**، ص ٩٤٦.
(٦٤) **المصدر السابق**، ص ١٤٧.

لماذا حنّا مينة متعلّق بالبحر هذا التعلّق؟ قد يكون ذلك لأنّه ولد وعاش في طفولته في مدن ساحليّة (الإسكندرونة واللاذقيّة) ثمّ غادرها إلى مدينة داخليّة (دمشق) وعاش فيها، فكان البحر بطله الأبديّ والتعبير عن الحنين الدائب إلى حبيب قديم مفقود. وفي الإمكان أيضًا أن يكون البحر هو المعادل الموضوعيّ لرغبة في الحرّيّة والانطلاق والبحث عن الجديد واكتشاف الغامض. فحنّا مينة قبل أن يكون كاتبًا ملتزمًا فهو إنسان ملتزم. والحزبيّة والالتزام هما أبعد ما يكون عن بوهيميّة الفنّان. فتعلّق الكاتب بالبحر هو تعبير عن هذه المفارقة الكبرى في استحالة أن يكون بوهيميًّا وملتزمًا في آن.

٢ - الأب

في هذه الرواية كما في غيرها يركّز المؤلّف على الرباط العائليّ الأسريّ. فصور الأب والأمّ والأخوات تنضح عذوبة ونقاء. وهذا دليل على أن ما يبشّر به المؤلّف ليس ناجمًا عن الصراع الأزليّ بين الأجيال، بل عن الصراع من أجل الأفضل للجماعة، وليس للفرد نفسه.

كان سعيد حزّوم محاصرًا بوالده صالح حزّوم. فأيّ عمل يقوم به سعيد لا بدّ أن نجد في أعماق الصورة شيئًا منه عند صالح. فبعد نجاة سعيد حزّوم من العاصفة التي أغرقت مركب الريّس عبدوش، والجحود الذي لقيه سعيد من الناس في الميناء بعد عودته، نراه يناجي نفسه: «البطل رجل مغفل.. والدي ما كان يفكّر بالبطولة. لذلك ما كان ليصدم إذا لم تأت. الأريحيّة لوجه الله فعل رجولة كانت لديه مثلها مثل المعروف لم يصنع معروفًا وينتظر جزاء، كان يعمل ويرمي في البحر ولا ينتظر ورقًا ولا زهرًا»[٦٥].

التركيز على تعلّق سعيد حزّوم بوالده قد يدخل في التوجّه العامّ لفكر حنّا مينة. فهو دلالة على ضرورة التعلّق بالتراث التاريخيّ للأمّة. فالأب هو رمز إلى هذا التراث، واحترام الأب وتقديره والإعجاب به هو دلالة على احترام التراث والانتماء إليه. وعندما يعمد الكاتب إلى اعتبار الأب مفقودًا ولم يجزم بموته فذلك يعني أنّ التراث وإن غاب فهو لم يمت، وإن فقد فلا زال هناك أمل بعودته.

(٦٥) **المرفأ البعيد**، ص ٣٤.

٣ - التبشير العقائديّ والصدق التاريخيّ

يبدو أنّ الكاتب اختار عمّال الميناء مثلًا على وضع العمل والعمّال البائس، والحاجة إلى تنظيم جهودهم وتوعيتهم لكي يعرفوا حقوقهم وكيف يحصلون عليها. ولكنّه في حين يقرّر أنّهم مظلومون وحقوقهم مهدورة من دون ذكر حوادث عمليّة مقنعة عن الظلم الواقع بهم ومِنْ مَنْ، نجده من جهة أخرى يظهرهم أناسًا سفلة بلطجيّة فقدوا براءتهم «مرّة وإلى الأبد»[٦٦]، وعالمهم الحقيقيّ هو كهوف الميناء المظلمة حيث «قد تجد في كهف محششة وفي كهف آخر موبقة، وفي ثالث اجتماع لذوي الشارات الحمر (وهؤلاء من رجال الأحزاب الثوريّة) من هذه الدنيا الرهيبة تتولّد في النهار دنيا أشدّ رهبة. في هذه الكهوف يستوي الليل والنهار. أنت في ميناء لا معبد»[٦٧].

ويقول في موضع آخر: «هذه المدينة لا تعترف للميناء بحقوقها. أوّل حقوقها خمّارة وامرأة، حين ينزل البحّار الغريب لا يذهب إلى الكنيسة، يبحث عن خمّارة وامرأة»[٦٨].

ونجده يزاوج بين النضال الوطنيّ في وجه فرنسا أيّام الانتداب وهو نضال شريف، والسفالة والمجون والخلاعة: «كن ماجنًا سفيهًا خليعًا وتدبّر نفسك بين أمثالك الماجنين السفهاء. هو نفسه سفيه ومجرم لكنّه حين علم أنّني اشتركت (والحديث لسعيد حزّوم) في مقاومة فرنسا وسجنت احترمني أكرمني وعرّفني إلى الريّس عبدوش»[٦٩]. هذه المزاوجة تأتي شاذّة ونابية ومظهرًا من مظاهر عدم التناسب وعدم مراعاة مقتضى الحال التي تُعتبر من الأولويّات في أيّ فنّ.

يذكر المؤلِّف أسماء شخصيّات تاريخيّة حقيقيّة لزعماء النضال الوطنيّ في وجه الاستعمار الفرنسيّ أمثال إبراهيم هنانو وسعدالله الجابريّ وشكري القوتلي وعبد الرحمن الشهبندر. وكونه لا يعطي نضالهم الوطنيّ في وجه الاحتلال الحجم الحقيقيّ، فذلك شأنه لأنّ الرواية تتحدّث عن تاريخ سورية من زاوية

(٦٦) **الدقل**، ص ٢١٦.
(٦٧) **المصدر نفسه** والصفحة نفسها.
(٦٨) **المصدر نفسه**، ص ٢١٧.
(٦٩) **المرفأ البعيد**، ص ٤٠.

البدايات الثوريّة التي كانت صغيرة في تلك الحقبة. ولكن الذي يُؤخذ على الكاتب أن يذكر أسماء تاريخيّة حقيقيّة ويضيف إليها صفات لم تتّصف بها، بل بعكسها تمامًا كالدكتور عبد الرحمن الشهبندر الذي كان من أوائل المنفيّين في عهد الانتداب وقد دامت مدّة نفيه حوالى سبعة عشر عامًا. يذكر المؤلِّف في الرواية أنّ الشهبندر كان من المتعاونين مع فرنسا وهذا مخالف للحقيقة[٧٠].

يعبّر سعيد حزّوم عن الخيبة التي يصاب بها المناضل عندما تختلط الأمور وتنتهي إلى غير ما خطّط لها. يقول سعيد بعد أن عرف أنّ سيّدًا الإسكندرانيّ، زميله البحّار المصريّ القديم على الباخرة «كاسل» قد أودع السجن في عهد الثورة: «عليّ أن أعرف كما قال قاسم إنّ النضال بعد خروج فرنسا يتّخذ شكلًا آخر. هذا ما حدث فعلًا. ناضلنا حتّى خرجت فرنسا فجاء بعدها الإقطاع والبورجوازيّة.. راح الإقطاع.. صدر قانون الإصلاح الزراعيّ.. صدر قانون تأميم المعامل.. لكنّ المسألة ظلّت عالقة.. أين؟ لا أدري. سقى الله أيّام والدي، إذ كانت الأمور بسيطة واضحة. أنت ضدّ الأتراك؟ إذن أنت وطنيّ. أنت ضدّ فرنسا؟ إذن أنت وطنيّ. أنت مع فلسطين؟ إذن أنت وطنيّ عربيّ.. الآن تعقّدت الأمور كثيرًا.. مع مَن يجب أن يقف الإنسان؟ سيّد وقف مع الحكم الوطنيّ في مصر فرفض موقفه.. أنا عرضتُ خدماتي فرفض عرضي.. ماذا عليّ أن أفعل؟ أبقى عاطلًا؟ من أين أعيش؟ أذهب ثانيًا للبحث عن والدي؟»[٧١].

ولكن بالرغم من الخيبة التي مُني بها المناضل، نتساءل هل خدم حنّا مينة هدفه؟ لقد أعطى صورة سيّئة عن المناضل ونصير المناضلين الذي يكتفي بالكلام من دون الفعل، وإذا فعل شيئًا وناله السوء كان ذلك بطريق المصادفة كالذي حدث عندما سجن سعيد حزّوم بسبب انتشاله جثّة الضابط الفرنسيّ من السفينة الجانحة، وذلك في أثناء بحثه عن جثّة والده المفقود. فلو لم تكن جثّة الضابط الفرنسيّ مصادفة في عنبر الباخرة، لما سجن سعيد ثلاث سنوات، ولما صدع رؤوس القرّاء وهو يتحدّث عن نضاله ضدّ فرنسا.

(٧٠) **المرفأ البعيد**، ص ٦٣-٦٤.
(٧١) **الدقل**، ص ٣٦٤.

وأيضًا حين قدّم المؤلّف شخصيّة وليد ناهض خرّيج قسم الفلسفة ونزيل مستشفى دير الصليب النفسيّ في لبنان، والذي كان رفيق غرفة لسعيد حزّوم بعد الانهيار الذي أصابه.

وليد ناهض هذا يمثّل الحسّ العدوانيّ الذي يستشعره الثوريّون تجاه الفريق الآخر من الشعب، فهو يعتبر ما حدث من تغييرات في أنظمة الحكم في بعض البلاد العربيّة بمثابة تقليم لأغصان الشجرة الذي يؤدّي عادة إلى نموّها ثانية، وهي أكثر قوّة وعطاء. ويقترح وليد عوضًا عن التقليم اجتثاث هذه الشجرة من الجذور. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نرى المؤلّف وقع في التناقض الذي لا يكتشف لأوّل وهلة. وهو تركيزه على تعلّق سعيد حزّوم المرضيّ بوالده وبحثه عنه - والأب رمز إلى التراث التاريخيّ للأمّة كما أسلفت - من جهة، والدعوة إلى اجتثاث الشجرة من الجذور.

فالتناقض يكمن في جعله شخصيّتَيْن تجسّدان هدفًا واحدًا تتحدّثان لغتَيْن مختلفتَيْن وتطالبان بتحقيق الشيء ونقيضه في آن معًا. وهذا من المستحيل ولا يمتّ إلى الحياة بصلة.

* * *

شهادات ختاميّة

١ - المقولة الأساسيّة في روايات حنّا مينة هي أنّ الإنسان بالرغم من الظروف القاسية التي تكتنفه، يبقى قادرًا على أن يحبّ ويحلم بالنجاح ويسعى لتحقيقه، والفشل لا يعني أبدًا نهاية العالم.

٢ - ملامح رومانتيكيّة عند حنّا مينة تتجلّى في استخلاص الخير ممّا يُظنّ به شرًّا. فالنساء سيّئات السمعة يقمن بأعمال الخير، فيساعدن المحتاج ولا يبخلن بجهد ماليّ ولا جسديّ لنصرة المظلوم. والرجال (القبضايات والبلطجيّة) والمتشرّدون وسكّان الخمّارات ينقلبون إلى حماة للوطن من ظلم الأتراك طورًا والفرنسيّين طورًا آخر، وإلى دعاة للعدالة الاجتماعيّة والمبادئ الاشتراكيّة.

٣ - في عالم حنّا مينة الروائيّ ليس الصراع صراعًا داخليًّا وقلقًا نفسيًّا، بل

هو صراع في رحاب الطبيعة، وليس توتّرًا ناجمًا عن عدم القدرة على تحديد موقف، فأبطاله يعرفون ما يريدون ويسعون إليه. في رواياته ترى أناسًا حقيقيّين: عمّالًا في المطابع والمعامل الصغيرة الخاصّة والعامّة (كعمّال الريجي، وعمّال الهاتف) وعمّال الميناء، والبحّارة والحرفيّين الزراعيّين وصغار الكسبة.

٤ - خلوّ روايات حنّا مينة من المثقّفين الثوريّين أو غير الثوريّين إلّا نادرًا وبشكل غير مركّز. لذلك نرى أنّ رواياته حفلت بالعاميّة لفظةً وتعبيرًا وانتشرت فيها حوارات السوقة. كما ورد فيها بعض الألفاظ باللغات التركيّة والمجريّة والفرنسيّة.

٥ - أبطاله البحريّون يتمتّعون بقوّة خارقة أشبه بأبطال الأساطير. فالطروسي أنقذ مركب الرحموني بأعجوبة، والمرسنلي ربط الحوت وأنقذ المدينة، وصالح حزّوم أنقذ المركب في نهر صخّاب عاصف.

٦ - تطوّر الإحساس بالشعور الدينيّ من السخرية المبطّنة في **المصابيح الزرق** و**الثلج يأتي من النافذة** إلى العرض الموضوعيّ، فيما تلا ذلك من الروايات.

بيبليوغرافيا المصادر والمراجع

١ - الخطيب، د. حكمت صبّاغ (يمنى العيد).

* **في معرفة النصّ** - دراسات أدبيّة - دار الآفاق الجديدة - بيروت - طبعة أولى - ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣ - ٣٠٣ صفحة من القطع الكبير.

٢ - الخطيب، محمّد كامل.

* **السهم والدائرة** - دراسات أدبيّة - دار الفارابي - بيروت - طبعة أولى - ١٩٧٩ - مطابع أكتوبر الحديثة - ١٢٨ صفحة من القطع الصغير.

٣ - مينة، حنّا.

* **المصابيح الزرق** - رواية - دار الآداب - بيروت - طبعة ثانية - ١٩٧٧ - ٣١٧ صفحة من القطع المتوسّط.

* **الثلج يأتي من النافذة** - رواية - دار الآداب - بيروت - طبعة ثالثة - ١٩٧٩ - ٣٧٢ صفحة من القطع المتوسّط.

* **بقايا صور** - رواية - جزء ١ - دار الآداب - بيروت - طبعة ثالثة - ١٩٨١ - ٣٥٨ صفحة من القطع المتوسّط.

* **المستنقع** - رواية - جزء ثانٍ - دار الآداب - بيروت - طبعة ثانية - ١٩٧٩ - مطبعة جواد للطباعة والتجليد - ٤٣٨ صفحة من القطع المتوسّط.

* **الشراع والعاصفة** - رواية - دار الآداب - بيروت - طبعة رابعة - ١٩٨٢ - مؤسّسة جواد للطباعة والتجليد - ٣٦٤ صفحة من القطع المتوسّط.

* **الياطر** - رواية - مكتبة ميسلون - دمشق - ١٩٧٥ - مطبعة الرازي - ٢٩٦ صفحة من القطع المتوسّط.

* **حكاية بحّار** - رواية - الكتاب الأوّل - دار الآداب - بيروت - طبعة أولى - ١٩٨١ - مؤسّسة جوني إدلبي للطباعة والتجليد - ٣٥٨ صفحة من القطع المتوسّط.

* **الدقل** - رواية - الكتاب الثاني من حكاية بحّار - دار الآداب - طبعة أولى - ١٩٨٢ - ٣٣٣ صفحة من القطع المتوسّط.
* **المرفأ البعيد** - رواية - الكتاب الثالث من حكاية بحّار - دار الآداب - بيروت - طبعة أولى - ١٩٨٣ - ٤٠٨ صفحات من القطع المتوسّط.
* **المرصد** - رواية - دار الآداب - بيروت - طبعة أولى - ١٩٨٠ - مؤسّسة جوني إدلبي للطباعة والتصوير - ٣٦٨ صفحة من القطع المتوسّط.
* **الأبنوسة** - مجموعة قصصيّة - جوني إدلبي للطباعة والتصوير - ٢٧١ صفحة من القطع المتوسّط.
* **هواجس في التجربة الروائيّة** - دراسة أدبيّة - دار الآداب - بيروت - طبعة ثالثة - ١٩٨٢ - ١٧٦ صفحة من القطع الكبير.

٤ - صحف ومجلّات.

- جريدة **الجزيرة** اليوميّة - تصدر في الرياض - المملكة العربيّة السعوديّة - تاريخ ١٩٨١/١١/٩.
- جريدة **السياسة** اليوميّة - تصدر في الكويت - تاريخ ١٩٧٩/٨/١٦.
- مجلّة **الكفاح العربيّ** - أسبوعيّة تصدر في بيروت - السنة الحادية عشرة. الأعداد من ١٩٨٤/١/١٦-٢١ إلى ١٩٨٤/٥/٢١-٢٧.

٥ - هلسا، غالب.

- **قراءات في أعمال يوسف صايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنّا مينة** - دار ابن رشد - بيروت - سنة؟ - ١٩٢ صفحة من القطع الصغير.

مجلّة **الموقف الأدبيّ**، شباط ١٩٨١م

صوت متميّز في القصّة العراقيّة الحديثة

عبد الرحمٰن مجيد الربيعيّ

عبد الرحمن مجيد الربيعيّ اسم معروف بين كتّاب القصّة والرواية في العراق. بدأ بنشر نتاجه منذ العام ١٩٦٦، إذ صدرت أولى مجموعاته القصصيّة **السيف والسفينة** وتوالى بعد ذلك نتاجه، فأصدر سبع مجموعات قصصيّة وأربع روايات وكتابًا يجمع مقالات في النقد الأدبيّ، تناول فيها ما كتبه عدد من القصّاصين الشبّان في العراق وفي العالم العربيّ، مشرقه ومغربه.

مؤلّفاته حسب تاريخ صدورها في طبعتها الأولى - إذ إنّ معظمها طُبع أكثر من مرّة - وهي:

١ - **السيف والسفينة** - بغداد - ١٩٦٦.
٢ - **الظلّ في الرأس** - بيروت - ١٩٦٨.
٣ - **وجوه من رحلة التعب** - بغداد - ١٩٦٩.
٤ - **المواسم الأخرى** - بيروت - ١٩٧٠.
٥ - **الوشم** (رواية) - بيروت - ١٩٧٢.
٦ - **عيون في الحلم** - دمشق - ١٩٧٤.
٧ - **الأنهار** (رواية) - بغداد - ١٩٧٤.
٨ - **ذاكرة المدينة** - بغداد - ١٩٧٥.
٩ - **القمر والأسوار** (رواية) - بغداد - ١٩٧٦.
١٠ - **الخيول** - تونس - ١٩٧٧.
١١ - **الشاطئ الجديد** (مجموعة مقالات في النقد الأدبيّ) - بغداد - ١٩٧٩.
١٢ - **الأفواه** - بيروت - ١٩٧٩.
١٣ - **الوكر** (رواية) - بيروت - ١٩٨٠.

مَن هو الربيعيّ؟ هذا الكاتب الذي كان له حضور أدبيّ متميّز ومستمرّ إبّان أربعة عشر عامًا الأخيرة.

ولد عبد الرحمن الربيعيّ في مدينة الناصريّة، جنوب العراق، العام ١٩٣٩، وبعد حصوله على الشهادة المتوسّطة ترك مدينته ورحل إلى بغداد، حيث دخل معهد الفنون الجميلة طالبًا في قسم الرسم، وتخرّج العام ١٩٥٨، عاد بعدها إلى الناصريّة أستاذًا لمادّة الرسم في مدارسها حتّى العام ١٩٦٤. ومن ثمّ رجع إلى بغداد ليدخل أكاديميّة الفنون الجميلة - قسم الرسم، ونال البكالوريوس العام ١٩٦٨.

في سنوات دراسته الجامعيّة أظهر ميلًا إلى الكتابة الأدبيّة والصحافيّة فنشر مقالات في النقد، وقصصًا قصيرة في صحف ومجلّات عراقيّة وعربيّة.

وهكذا دخل معترك الحياة كاتبًا صحافيًّا. عمل سكرتيرًا لتحرير مجلّة **الأقلام**، ومن ثمّ عيّن مديرًا للمركز الثقافيّ العراقيّ في بيروت. وفي العام ١٩٨٠ انتقل إلى تونس.

شارك الربيعيّ في كثير من أعمال المؤتمرات الأدبيّة المختلفة في كلّ من دمشق والكويت والقاهرة وتونس وطرابلس والمغرب والجزائر وموسكو. وأصبح نشاطه الأدبيّ مثار اهتمام سواء في العراق أو في البلاد العربيّة. وقد صدر عنه كتابان: الأوّل عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر في بيروت العام ١٩٧٦ بعنوان: **عبد الرحمن مجيد الربيعيّ بين الرواية والقصّة القصيرة**، تأليف عبد الرضا عليّ، وهو رسالة دبلوم عليا قدّمت إلى معهد البحوث والدراسات الأدبيّة واللغويّة التابع لجامعة الدول العربيّة في القاهرة سنة ١٩٧٤-١٩٧٥. والثاني صدر عن المركز الثقافيّ الاجتماعيّ في جامعة الموصل سنة ١٩٧٧، وهو بعنوان: **عبد الرحمن مجيد الربيعيّ وتجديد القصّة العراقيّة**، تأليف سليمان البكري. وقد أثار نتاج الربيعيّ أيضًا اهتمام بعض الكتّاب الغربيّين، إذ إنّ عددًا من أقاصيصه قد ترجم إلى الإسبانيّة والهنغاريّة والبولونيّة والسلافيّة[١]. . كما أنّ روايته **الوشم** قد تُرجمت إلى الإيطاليّة مع مقدّمة عنها وعن القصّة في العراق،

(١) **وجوه من رحلة التعب**، للربيعيّ - الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٨ - ص: ٢١-٣٥-٤٠-٨٧.

وقدّمت رسالة للدكتوراه من قِبَل ماتيلدا جالياردي، وقد تُرجمت هذه الرسالة إلى العربيّة ونشرت العام ١٩٧٨[٢].

إنّ السؤال الذي يُطرح بعد هذه المقدّمة التقريريّة عن حياة الربيعيّ وإنتاجه هو: ما هي الملامح الأساسيّة لأدب الربيعيّ. إنّ للربيعيّ صوته الخاصّ وعالمه المميّز، فهو لا يتنقّل التنقّل الضالّ الذي يفقده هويّته وفي الوقت ذاته لا يكرّر نفسه.

أستهلّ حديثي عنه بخاطر يلحّ عليّ، وأظنّ أنّه يراود الكثيرين من القرّاء والمتابعين لما فاضت ولا زالت تفيض به دور النشر العربيّة في عشرين السنة الأخيرة في مجال القصّة القصيرة والرواية والمسرحيّة. هل الأزمة أزمة قارئ أو أزمة كاتب؟

إنّ للربيعيّ آراءً في الكتابة القصصيّة وفي العلاقة بين الكاتب والقارئ ضمّنها كتابه **الشاطئ الجديد**[٣] منها قوله إنّ «وجود القارئ الذي نريده مرتهن بالتحوّلات الاقتصاديّة والثقافيّة الجذريّة التي يجب أن تحدث في العالم العربيّ، وتجتثّ كلّ مظاهر التخلّف، إنّ طموح القصّة الجديدة أكبر من مدارك القارئ الاعتياديّ، ولذا يفقد حرارة التعامل معها، ولكنّه سيقترب منها أكثر كلّما استطاعت أن تنطلق من الهمّ المشترك هم التغيّر والتجاوز»، ص ١٩.

إذا كان القضاء على التخلّف هو بند أساسيّ للحصول على القارئ الذي نريده، فهذه مسألة بدهيّة ومسلّم بها. أمّا إنّ طموح القصّة الجديدة هو أكبر من مدارك القارئ الاعتياديّ ولذا هو يفقد حرارة التعامل معها، فهذا ينطبق على عدد يسير جدًّا من النتاج القصصيّ بشكل عامّ. وفي ما خصّ الربيعيّ نفسه فإنّ مجموعته القصصيّة الأولى التي صدرت العام ١٩٦٦ وهي: **السيف والسفينة**[٤] (١١ قصّة قصيرة) قد احتوت أقاصيص لا يمكننا تسميتها إلّا نوعًا من الدجل الأدبيّ الذي يمارسه كلّ مَن آنس في نفسه قدرة على الكتابة، حتّى ولو لم يكن لديه ما يستحقّ أن يُقال. فأقاصيصه هنا ليست سوى مجموعة من الخواطر

(٢) قام بترجمة الرسالة عبدالله جواد، ونشرتها دار الطليعة - بيروت.

(٣) مجموعة مقالات في النقد - منشورات وزارة الثقافة والفنون - الجمهوريّة العراقيّة - ١٩٧٩.

(٤) منشورات دار الطليعة - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٧٩.

«السوريالية» بالمفهوم المحلّي للسريالية، أيْ إنّ القارئ سواء كان اعتياديًا أو غير اعتياديّ لا يخرج منها بشيء واضح باستثناء بعض الاستعمالات اللغويّة الناجحة، وبعض الأخيلة والصور التي تحمل قيمةً جماليّة في حدّ ذاتها لا باعتبارها جزءًا من العمل الدراميّ.

أمّا مجموعة **وجوه من رحلة التعب**[٥] التي صدرت العام ١٩٦٩ فقد احتوت خمس عشرة قصّة قصيرة، وأسمّيها قصصًا تجاوزًا، فهي ليست أكثر من خواطر صيغت بأسلوب شعريّ فيها الصور الكابوسيّة كقوله: «وأحسّ بأنّ خيالاته ظالمة عاتية، وأنّ هولاكو آخر يصرخ في رأسه، غرس العقب (عقب السيكارة) في ثقب الحائط وأخذ يضغط عليه بقوّة وهو يكزّ على أسنانه، ثمّ مسح يده ببنطاله وتنفّس بحيويّة فهبطت على صدره ضحكة كاسحة اهتزّ لها جسده المريض فتحوّل إلى كرة من المطّاط ملقاة في الشارع، رفسها طفل عابر فتدحرجت حتّى سقطت في حفرة مليئة بمياه الغسيل، ولم تغطس فيها، بل ظلّت كافية كرأس غريق» ص ٧٩. يمكننا استثناء قصّتين فقط من المجموعة. الأولى: **موسم الدم** (ص ٤٠-٤٨). والثانية: **طقوس الحزن** (ص ٤٩-١٠٢). أمّا القصّة الأولى فقد أسعفها المؤلّف بمقدّمة صغيرة يستطيع القارئ بواسطتها تلمّس خيط القصّة. وأمّا الثانية فهي واضحة ومقنعة فنيًّا وفكريًّا دونما حاجة إلى أيّة مقدّمة توضيحيّة. فهي عبارة عن ديالوج داخليّ يتقاسمه عاشقان عصريّان يرمز إليهما بقيس وليلى الأسطوريّين اللذين ماتا ميتة جرو. أمّا قيس وليلى العصريّان فأمرهما مختلف «فقيس ما زال يثرثر في المقهى كلّ مساء، وقد اشترى، بدلة جديدة قبل يومين، وليلى ما زالت تمشي وإن ضمر عودها وامتلأت حتّى عينيها بالحقد اللاسع، وما زالت تراجع دروسها كلّ مساء وتفكّر في المستقبل والنجاح، وبين وقت وآخر تقف أمام مرآتها متسائلة عن طريقة جيّدة تنهي بها حياة صلاح دون أن تدخل السجن»، ص ١٠١.

أمّا مجموعة **المواسم الأخرى**[٦] (١٣ قصّة قصيرة) فيمكننا اعتبارها أوّل جواز مرور يحمله الكاتب لعبور عالم القصّة. وأخصّ بالذكر ثلاث قصص من

(٥) منشورات دار الطليعة - ١٩٧٨.
(٦) منشورات دار الطليعة - الطبعة الثانية - ١٩٧٩.

المجموعة وهي: **الدائرة لا باب لها** (ص ٥-١٩) وفيها يصرّ الكاتب بشكل مباشر على إشعارنا بأنّها قصّة غير ذاتيّة، إذ إنّ بطلها رسّام ويروي القصّة بضمير المتكلّم، ومع أنّ ضمير المتكلّم فيها هو ضمير روائيّ إلّا أنّ الكاتب بين الحين والآخر يذكر اسم «عبد الرحمن الربيعيّ» على أنّه صديق الراوي. وهذا الأسلوب يتبع للتذكير بأنّ ما يروى ليس إلّا قصّة من صنع الخيال. هذه القصّة تشترك مع قصّة: **المواسم الأخرى** (ص ٣١-٣٧) وقصّة: **وجه على الأرصفة** (ص ٤٤-٥٠) من حيث الرسم الحيّ والدقيق للشخصيّات، نعيش معها في الداخل فنشعر بـ «أنّ الحياة رغم سيرها فهي معطوبة وستسير نحو خطأ أكبر، يغرق الأقدام في المزيد من الوحل، وتصطفّ الوجوه المدمّاة في مسيرة كسيرة غريبة كأفواه النعاج التي تُقاد إلى المجزرة لتقطع أعناقها وليمة هانئة للأسياد الإقطاعيّين»، ص ٣٢.

مع مجموعة **المواسم الأخرى** نشعر بأنّ الربيعيّ بدأ يتجاوز نفسه، فهو وإن كان يرى أنّ معرفتنا القصّة عن طريق الغرب ليست مأخذًا، لأنّ الإنجازات الإنسانيّة سواء كانت في مجالات العلوم أم الفنون أو الآداب هي إنجازات مشتركة، فالقصّة العربيّة بمفهومها المحافظ والتي تتمثّل بأعمال محمود تيمور مثلًا المتقيّدة بمواصفاتها: العرض - العقدة - والحلّ هي قصّة مأخوذة من مفهوم الكاتب الفرنسيّ غي دي موباسان والتي يسمّيها النقّاد بالقصّة الموباسانيّة. ولكنّ براعة تيمور هي في التطبيق العربيّ لهذه القصّة البعيد عن التقليد المسطّح، وكذلك القصّة الجديدة التي يكتبها «الشبّان». والفرق بين الأولى والثانية، أنّ الأولى أخذت ما تخطّاه الغرب، والثانية أخذت ممّا وصل إليه. ولعلّ المقارنة بين الحالتَيْن هي كالمقارنة بين الموت والحياة، أنّهما متناقضان تمامًا»[٧]، إلّا أنّ الربيعيّ حين أورد هذا الرأي يبدو وكأنّه نسي أنّ القصّة الجديدة التي يكتبها الشبّان - ويمكننا التمثّل بمجموعات الربيعيّ نفسه قبل «المواسم الأخرى» - هي قصّة تدير ظهرها للعقل والمعنى، في حين لا يمكن أن يستقيم لها شكل وصورة مفسّرة فنيًّا إذا لم يكن لها منطق قصصيّ، هذا المنطق القصصيّ غير موجود. إنّ القصص الآنفة الذكر بلا منطق وأدواتها

(٧) **الشاطئ الجديد**، ص ١٧.

وعناصرها ومفرداتها الفنّيّة ليست نتيجة اختبار أو بحث، بل هي مفروضة على القاصّ نتيجة التقليد.

ومع مجموعتَي: **عيون في الحلم** (٦ قصص)، **وذاكرة المدينة** (١٤ قصّة) اللتين صدرتا ١٩٧٤ و١٩٧٥ [٨] يحقّ للربيعيّ أن يُرسم قاصًّا من الطراز الرفيع، بحيث نرى الكاتب يتعامل مع الأحداث بمنطق صارم جامعًا بين الوجدان والتاريخ والناس، فنحسّ بأنّ عالمه أصبح أوسع وإمكانات نجاحه أكبر. وقد بدت أقاصيصه في هاتين المجموعتَيْن ناضجة مبتكرة بما تحمله من أبعاد إنسانيّة أو سياسيّة. ويتجلّى ذلك أكثر ما يتجلّى في قصّة سرّ الماء (ص ٥-٢١)، وقصّة طقوس في ذاكرة المدينة (ص ٣٨-٥٢) وقصّة الأطفال يلعبون (ص ٥٣-٦٣) وقصّة البطل والمدينة (ص ٩١-٩٧). (راجع مجموعة **ذاكرة المدينة**).

يبدو أنّ همّ التغيير والتجاوز هو الهمّ الأساسيّ للربيعيّ، حتّى إنّنا نلمس بين قصّة وأخرى ملامح البحث والإضافة في شكل القصّة ولغتها. وهو في بحثه عن التغيير وسعيه للإضافة يظلّ همّه دائمًا همًّا قوميًّا وإنسانيًّا، ومناخه بشر لا يحلمون كثيرًا، بل يعيشون في اللجّة، أزقّتهم ومقاهيهم، أحزانهم وأفراحهم، موتهم وحياتهم. وبمعايشته إيّاهم أعطانا شهادة إنسانيّة عذبة ومؤثّرة.

هذا المناخ ينسحب على روايات الربيعيّ أيضًا، فهو منذ أوّل رواية أصدرها: **الوشم**[٩] بدا روائيًّا بارعًا، وقد كانت روايته تلك سياسيّة تكمن أهمّيّتها في أنّها تحمل إرهاصًا عن التغيير الذي يطرأ على المثقّفين الثوريّين وانتماءاتهم السياسيّة، كما توجّه نقدًا ذاتيًّا لفترة عاشوا فيها من قبل، ومن ثمّ عبروا إلى مواقع أخرى، نقلت نضالهم إلى نواحٍ جديدة بعد أن ملّوا الوقوف في محطّاتهم السابقة. وبطلها كريم الناصريّ هو من هذا النوع. وهذه الرواية بنيت على الحاضر واسترجاع جوانب من الماضي الذي يظلّ حضورُه ساخنًا.

هذا الأسلوب يتبعه الربيعيّ أيضًا في روايته **الأنهار**[١٠] بشكل واضح وكثيف. وهو يقدّم شخوصه الثوريّين بصراحة مسقطًا عنهم هالات التأليه.

(٨) منشورات دار الطليعة - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٧٩.
(٩) منشورات دار العودة - بيروت - ١٩٧٢.
(١٠) مكتبة الثورة العربيّة - بغداد - ١٩٧٤.

وصراحته هذه ليست صراحة التشفّي، بل صراحة الحرص والتبشير بنماذج أخرى واعدة. أنوّه هنا بأنّ رواية **الأنهار** تمتاز عن سابقتها بتعدّد شخصيّاتها وغناها. أمّا الزمن فقد استعمل في الروايتَيْن الأسلوب نفسه، إذ إنّ هناك فترتَيْن زمنيّتَيْن عاش الأبطال أحداثهما. وقد لجأ الكاتب إلى أسلوب التداعي والحوار الداخليّ لينتقل من زمن الرواية الحاضر إلى الزمن الماضي، حيث تمتدّ جذور الحدث المعنيّ.

يرى الربيعيّ «أنّ الرواية في أوسع تعريف لها هي انطباع شخصيّ عن الحياة وليست هي الواقع بالضرورة، وهذا الانطباع الذي يشكّل قيمتها بالدرجة الأولى، وتتفاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع»[١١] ويستشهد برأي للروائيّ الإسبانيّ كاميليو جوزي سيلا يقول فيه: «إنّ أوّل قاعدة يجب على المؤلّف أن يلتزم بها هي أن يكون مفهومًا»، ويتابع الربيعيّ قائلًا: «إنّ الفهم هنا لا يتأتّى من خلال مجرى الأحداث العامّ فقط، وإنّما من خلال رسم الشخوص الدقيق، هؤلاء الذين يصنعون بنموّهم عالم الرواية»[١٢].

والربيعيّ حاول في رواياته الأربع التي أصدرها أن يكون مفهومًا، ولقد نجح في ذلك إلى حدّ بعيد. وإذا كانت السياسة التي يكون وقودها عادة الطلّاب ورجال القلم هي السمة الأساسيّة لكلّ من **الوشم** و**الأنهار** و**الوكر** فإنّ **القمر والأسوار** هي قصّة الحياة التي تبدأ من لا بداية وتنتهي إلى لا نهاية. إنّها ليست رواية محبوكة بحوادث معيّنة تمتدّ داخلها كالعمود الفقريّ، وبل هي شريحة من الحياة والمجتمع الإنسانيّ، الفقر هو أوّل صفات هذه الشريحة. لقد صادف أنّ أبطالها يعيشون في مدينة الناصريّة، وفي زقاق متفرّع من شارع الهواء، وأحداثها تجري في أواخر العهد الملكيّ. هذه الرواية لا تناقش إيديولوجيّات سياسيّة ولكنّها تتعرّض بشكل هامشيّ لتأثير الأوضاع السياسيّة داخل العراق وخارجه، لا سيّما نكبة فلسطين وطرد أهلها واحتلالها من الصهاينة، بالإضافة إلى سياسات نوري السعيد والوصيّ والملك غير المتوّج وغيرهم من حكّام العراق في تلك الفترة. تأتي الرواية على هذه الأمور باعتبارها جزءًا من الحياة ومن

(١١) **الشاطئ الجديد**، ص ٢٠٣.
(١٢) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٢.

معاناة الناس، هؤلاء الناس كان همّهم الأوّل هو اللقمة والسكن والتعليم وتأمين مرافق الحياة الأساسيّة: الماء والكهرباء وتعبيد الطرقات الغارقة في مياه «الغسيل». الإشارات السياسيّة تتجلّى في تذمّر الناس من سوء الأوضاع المعيشيّة. الشارع بحاجة إلى تبليط وتمديد مجار للمياه. والبيوت بحاجة إلى تمديدات الماء والكهرباء. أبطاله هنا أناس عاديّون: طلّاب، عمّال، صيّادون، حرّاس بلديّة، آذنو مدارس. معظمهم أنصاف أمّيّين غارقون في هموم الحياة اليوميّة وبعضهم «لم يذهب للزيارة منذ سنوات.. يريد أن يمسك بشباك الإمام عليّ ويبكي. آلامه كثيرة لعلّ الدموع تزيح ثقلها» (ص ٥٣). أمّا الهموم السياسيّة فتبدو كالقشرة التي لا تنفذ إلى جوهر حياتهم، لذلك فهي لا تدخل الرواية بشكل مباشر، بل بتوسّط فنّيّ ينبع من حاجات الناس اليوميّة.

في اجتماعات أهل الزقاق المسائيّة، هذا الزقاق «الذي بدأت فيه الحياة مبكرة وخرج الرجال إلى أعمالهم، وانطلق الأطفال ليلعبوا. أرجلهم حافية تدوس الأوساخ والتراب وفوق وجوههم يحوم الذباب الذي انتقل من أكوام القمامة التي ترميها النساء بجانب كلّ باب من أبواب الزقاق»[١٣] في اجتماعاتهم وفي أثناء تناولهم الشاي وقتل الوقت بالأحاديث المنوّعة، يفكّرون في تحسين أوضاعهم، هناك يتّفقون على تقديم العرائض لمدّ الكهرباء وتبليط الطريق.. وما إلى ذلك:

«نادى الشيخ عليّ على زوجته يستحثّها في جلب الشاي فجاءه صوتها:
- أصبر قليلًا.

بعد ذلك ينادي ابنته:
- بابا كوثر، هات مسبحتي.

ونطقت كوثر التي كانت جالسة ترتق فتقًا في أحد أثوابها تحت ضوء المصباح النفطيّ:
- وأين هي؟
- لا أدري، ربّما على المنضدة في غرفتي، أو طويتها مع سجّادة الصلاة.

(١٣) **القمر والأسوار**، الطبعة الثانية - دار العودة - بيروت - ١٩٧٩.

تأمّلها جبّار وهي منهمكة في رتق الثوب وقال:
- يا جماعة اسمعوني.
- خير؟
- الحكومة جاءت لنا بالماء ثمّ الكهرباء إلى الشارع، ولكنّها لم تسمح لنا بأن ندخلها بيوتنا.

وأجابه حميد:
- يقولون إنّ معظم بيوت المحلّة من القصب والبواري، والواجهات فقط من الطابوق، وإن سمحوا بإدخالها في بيوتنا يخافون من أن تكون سببًا في الحرائق كما حدث في بعض المحلّات.

وردّد هادي وكأنّه وجد الحلّ:
- لماذا لا نقدّم عريضةً إلى رئيس البلديّة؟ نطلب إليه أن يفحصوا بيوتنا والصالح يسمحون لصاحبه بالتأسيس، لماذا نحرم أنفسنا هذه النعمة؟

وقال جبّار:
- آلمني منظرُ كوثر والله.

وتناول الشيخ عليّ مسبحته وأعلن:
- فكرة لا بأس بها، العريضة سهلة، والطابع بدرهم، سأكتبها وتوقّعون عليها جميعكم، ولن نخسر شيئًا»[١٤].

إنّ التصوير الآليّ الفوتوغرافيّ للمشاهد اليوميّة أو لحركة الأشخاص في يومهم أو حركة السوق وما إلى ذلك مقصودة لذاتها، بغية تأكيد أمرٍ مهمّ هو أنّ الحضارة تنبع من حركة الناس العاديّين في عملهم اليوميّ. فإذا خلا عملهم من بطولة جماعيّة أو إنتاج مهمّ كبير كانت قيمة الناس متدنّية، وكان وقتهم مهدورًا ضائعًا.

القمر والأسوار تعاني من شرخ في بنائها الدراميّ. الرواية تنقسم إلى ستّة أقسام، في الثلاثة الأولى تدور الأحداث في أحد أزقّة الناصريّة، رجاله ونسائه وأطفاله، مظاهر البؤس والقذارة، هموم يوميّة صغيرة، لم يذكر المؤلّف شيئًا

(١٤) **القمر والأسوار**، ص: ٢٩١-٢٩٣.

عن الإقطاعيّين ولا عن حياتهم أو ما يُشعر القارئ بالفارق الطبقيّ أو انعكاسه على سكّان الزقاق، هؤلاء الناس الذين اختصروا الدنيا في زقاقهم هذا، يبدو عليهم أنّ الظلم الذي يشعرون به يأتي من قدرهم لا من الطبقة الأخرى. في القسم الرابع ينتصب مقتل عيد ابن أخت الشيخ عليّ على يد الإقطاعيّ منصور الراضي، هذا الاسم يظهر فجأة في الرواية من دون أيّة مقدّمات. وفي الأقسام اللاحقة تأتي زيارة الوصيّ ووليّ العهد للمدينة، واحتجاز بعض الصبية - التلاميذ احتياطيًّا لمنع الشغب المتوقّع، وتنتهي الرواية بإطلاق سراحهم، إنّنا نحسّ بأنّ الحياة تسير بالرغم من كلّ شيء، وأنّ الناس لا يعانون من غليان حقيقيّ: «ومرّ الموكب، الملك جالس في سيّارة فخمة، لم يعرف أحد ماركتها، أو رأى مثيلها من قبل، وهو يرفع يده بالتحيّة، ويلتفت تارة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار وقربه جلس الوصيّ ليردّ التحيّة هو الآخر بالطريقة نفسها. وأخذت الزغاريد تنطلق من أفواه النساء، ورميت الحلوى والزهور بكمّيّات كبيرة، قالت امرأة:

- إنّه يتيم مات أبوه وهو طفل.

وبكت صاحبتُها من قولها، وعادت تعلّق من بين دموعها المنهمرة:

- الله يحفظه لأمّه[١٥].

هذه الرواية كما أسلفنا هي شريحة من الحياة مسرحها أحد الأحياء في مدينة الناصريّة، سلّطت عليه عدسة فوتوغرافيّة في لقطة جامعة. فأنت تشاهده مجتمعًا يعجّ بالناس والحركة، وقد تقترب أن تمسك بأيّة شخصيّة ولا أن تنفذ إلى عمقها الإنسانيّ. فالكاتب يرسم شخصيّاته من الخارج. مثلًا نحن نستطيع أن نمسك بشخصيّات نجيب محفوظ، فنحسّ بأنّنا نعرف أحمد عبد الجواد معرفة تامّة وكذلك ياسين وحميدة وغيرهم. وإذا صادفنا شخصٌ في حياتنا الواقعيّة يمكننا القول إنّ هذا يبدو مثل ياسين. في حين أنّ الشخصيّة عند الربيعيّ ليست واضحة وليست أنموذجًا، بل هي بعض أنموذج. ولعلّ أسلوب الحوار المباشر الذي يمكننا اعتباره أداة أساسيّة في حركة القصّ الروائيّة عند الربيعيّ ليس في **القمر والأسوار** وحدها، بل في كلّ رواياته وحتّى في قصصه القصيرة هو

(١٥) **القمر والأسوار**، ص: ٣٢٥-٣٢٦.

مَن يؤدّي إلى تسطّح الشخصيّة. وللحوار - كما هو معروف - وظيفة مزدوجة، فهو يجمّد حركة الشخصيّات حين ينقل الكلام بنصّه، وفي الوقت نفسه يخلق تسارعًا في حركة القصّ ذاتها لأنّ الشخصيّات والأحداث تنمو من خلاله، وبذلك يكون أحد عناصر التوازن في حركة القصّ الروائيّة وكثرته تخلّ بالتوازن المفروض في حركة القصّ التي تعتمد على السرد والوصف والتحليل النفسيّ والحوار.

وفي روايته الأخيرة **الوكر**[١٦] يعود الربيعيّ بنا إلى أجواء **الوشم والأنهار**، فأبطالها طلّاب على وشك التخرّج من الجامعة، وهم ثوريّون ومثقّفون يواجهون خطر الاعتقال والمحاكمة والسجن والمطاردة. أحداث هذه الرواية تنمو بسرعة وتملك ذلك الكشف الذي يرضي الفضول. وهي تمتاز عن سابقاتها بالبناء الدراميّ المحكم، حيث يتصاعد الحدث إلى نهايته المحتومة والمتوقّعة. وكلّ حدث فيها يمهّد له ما قبله، كما أنّ الزمن محدّد بفترة واحدة، لا تشابك، ولا تعقيد.

إنّ القاسم المشترك بين معظم أبطال الربيعيّ سواء في رواياته أمّ في قصصه القصيرة هو كونهم من المثقّفين الثوريّين. والشيء اللافت للنظر هو أنّ معظمهم من شاربي الخمرة (العرق)، وقلّما تخلو منه احتفالاتهم الصغيرة، إذا تخرّج أحدهم من الجامعة أو تسلّم عملًا جديدًا، أو في سهراتهم البيتيّة، أو في اجتماعاتهم في المقاهي. فهل يرى الكاتب أنّ العرق شيء لا بدّ منه في حياة المثقّفين الثوريّين للدلالة على كونهم ضدّ التقاليد والدين. أو إنّه يقرّر أمرًا واقعًا لا غير. في هذه المناسبة يحضرني قول للسيّدة نازك الملائكة[١٧] تتحدّث فيه عن الأدب القوميّ والاجتماعيّ، وفيه ترى أنّ هذه النظرة اقتبست من أنصار المذهب الطبيعيّ الذين جعلوا واجب الأديب أن يصف كلّ ما يقع للإنسان دونما اعتبار لقيم الأخلاق ومصلحة المجتمع، وقد أصبح نموذج البطل أن يجعله المؤلّف كثير السبّ واللعن ضيّق الصدر، ضعيف الخلق لا يترفّع عن شيء.

(١٦) منشورات دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٠ - الطبعة الأولى.

(١٧) **التجزيئيّة في المجتمع العربيّ**، نازك الملائكة - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٧٤ - ص: ١٣١-١٣٢.

وشاعت صورة البطل المثقّف - كما يسمّونه - الذي يبصق في الطريق ولا يعترف بأيّة قيمة للأشياء والأشخاص. وكلّ هذا مناهض لأدب النفس العربيّة الذي عرفه تراثنا، لكنّه موقف وضيع منقول من الغرب المتدهور، فذلك ما نجد في الروايات الحديثة هناك وفي المذكّرات والرسائل، فكأنّ من علامات الثقافة الجديدة أن يكون الإنسانُ مبتذلًا قاسيًا مغرورًا لا يعفّ عن شيء.

والعرق المنتشر بين أبطال الربيعيّ يذكّرنا بالحشيش و«الجوزة» المنتشرة بين مثقّفي نجيب محفوظ (**ثرثرة فوق النيل**)، إلّا أنّ الربيعيّ لم ينح نحو محفوظ في تصويره المرأة سواء في رواياته أم أقاصيصه باستثناء روايتَي **القمر والأسوار** و**الوكر**. المرأة عند نجيب محفوظ إنسان معافىً نفسيًّا، أيْ قادرة على الاختيار وجديرة به، ليست مقهورة ولا مغلوبة على أمرها، وتصوير المرأة على هذا الشكل إنّ دلّ على أنّها معافاة نفسيًّا فإنّه دليل أعمق على أنّ الكاتب نفسه في أتمّ عافية[١٨].

أمّا صورة المرأة عند الربيعيّ فهي شخص هامشيّ لا يعيش لنفسه ولا لغيره. في كلّ المجموعات القصصيّة حتّى العام ١٩٧٦ ليس هناك إلّا صورة المرأة - الجسد التي انتشرت في رواياته وأقاصيصه بشكل يثير الاشمئزاز إلى الدرجة التي تدفعنا إلى التساؤل: هل المرأة العراقيّة هي هكذا أم إنّ شخصيّات الربيعيّ لا يرون فيها إلّا الجسد؟ لا شكّ في أنّ الرأي الثاني هو الأرجح. ويكفي أن نتذكّر نازك الملائكة، لميعة عبّاس عمارة، ديزي الأمير عاتكة الخزرجيّ، منال يونس، وغيرهنّ كثيرات في مجالات أخرى من الإبداع لتكون لدينا الصورة الحقيقيّة للمرأة العراقيّة، سواء على المستوى الذاتيّ أو المستوى المجتمعيّ. أعتقد أنّ الربيعيّ كان مجحفًا بحقّ المرأة في كلّ ما كتبه قبل روايته الأخيرة **الوكر** فهو لا يصرّ فقط على أنّ المرأة ليست عضوًا مهمًّا، بل هي سلبيّة وأحيانًا معرقلة. ففي قصّة «سيّد الزمن» من مجموعة ذاكرة المدينة (ص ١٢٨-١٣٧)، وهي قصّة محكمة البناء تصوّر لحظة ولادة الخاطر الفنّيّ عند الفنّان. ينادي الفنّان زوجته جميلة:

(١٨) راجع مقالة لنا بعنوان: «الحبّ في أدب نجيب محفوظ» - مجلّة **الآداب**، بيروت - سنة ١٩٧٤ - عدد كانون الثاني.

- أحملي الطفل وتعالي هنا، لقد عثرتُ على اللحن.

وارتفع صراخ الطفل عندما سمع صوته، فردّت بسخط.

- الطفل على وشك النوم، لماذا تصرخ؟

- اللحن اللحن يا جميلة.

- أنتَ بطر يا حامد.

صفعه جوابُها، مسح الصفعة، ومسّد جبينه وصدغَيْه بأطراف أصابعه.. الذبابة تنهض مجدّدًا، طنينها يغرق المكان.

هكذا يزاوج الربيعيّ بين الذبابة التي يغرق طنينها المكان وزوجة الفنّان.

هذه الصورة البشعة عن المرأة اختفت تمامًا في روايته الأخيرة **الوكر**، إذ نحن نرى شخصيّتَي سلمى ووصال: فالأولى هي الفتاة المدلّلة التي تترك مدينتها لتلتحق بالجامعة في بغداد تسخر من تسلّط الأفكار الغيبيّة على أمّها وتتحمّل مسؤوليّة عواطفها وحدها بالرغم من معارضة أهلها فتتزوّج مَن تحبّ. أمّا وصال فهي مناضلة ثوريّة ترتبط بثورَي مطارد وتكون في نظره مثل مياه دجلة رمزًا إلى الخصب والارتواء.

في هذه الرواية نصل مع الربيعيّ إلى الإقناع الفنّيّ سواء في رسم الشخصيّات أم في نموّ الأحداث، ويبقى في كلّ ذلك ملتزمًا بمحليّته حيث المواجهة اليوميّة - الشرطة - السجن - العمل في الجريدة - المحاكمة - التحقيق، كلّ هذا يعبّر عنه بعفويّة. الرواية تتألّف من ستّة أقسام موزّعة بين ١٨٣ صفحة من القطع المتوسّط، وفصل القرار (ص ١٣٢-١٣٨) من أشدّ فصول الرواية حرارة. همّام أحد الثوريّين الذين اتّهموا في عهد عبد الكريم قاسم وحكم عليه بالسجن غيابيًّا ثلاث سنوات، يفضّل الاختفاء في أحد الأوكار الحزبيّة عوضًا عن أن يسلّم نفسه إلى السلطة. وهذا القسم يصوّر همّامًا عندما تلقّى نبأ الحكم عليه من والده، ويصوّر وداعه لوالده ورفاقه، ليختفي مدّة السنوات الثلاث بعيدًا عن أعين السلطة وأعين أهله وأصدقائه.

المقطع الرابع في الصفحة ١٣٠ حشو لا يفيد الحدث الدراميّ بشيء، حتّى إنّه خال من أيّة قيمة جماليّة في التعبير. كلام صحافيّ يعدّد الكاتب فيه الشوارع

الذي يقطعها المرء بين شارع الرشيد حتّى شارع النهر في بغداد، كي يتفادى الزحام. وفي الرواية أيضًا تصوير لاختلاف الحياة الاجتماعيّة بين العاصمة بغداد والمدن الأخرى، حيث إنّ الفتيات يخلعن العباءات في بغداد، وعندما يعدن إلى مدنهنّ يعدن إلى لبس العباءات.

لقد كتب الربيعيّ روايته بلغة ليس فيها ذلك الحشو الزائد ولا الإفاضة الفارغة إلّا فيما ندر. لقد جعل من اللغة وسيلةً، ولم يجعلها هدفًا كما هو شائع في معظم الكتابات الجديدة شعرًا وقصّة قصيرة ورواية، حيث يعيش مؤلّفوها لحظات الانبهار أمام إيقاع اللغة وإغراء جماليّاتها، واللغة عند الربيعيّ لا تمارس إغراءها الآسر الذي يأخذ الكاتب بعيدًا وينسيه أصول اللعبة القصصيّة.

وصف الطبيعة في أغلب الأحيان يكون محكًّا لقدرة الكاتب. ووصف الربيعيّ للطبيعة العراقيّة يأتي ممتزجًا بعواطف الناس وأحلامهم، بصراعهم من أجل البقاء:

«إنّ للفرات أعراسه التي شربها الحاجّ سعيد، عاشها بتبختر والتذاذ. الانسياب الرائق لمياهه، والنواعير التي تدور على كتفيه حاملة الماء للمساحات البعيدة الغاطسة في الرمل والسخونة.

وعقد الحاجّ سعيد علاقات عذبة مع الفلّاحين المتناثرين على جانبَي النهر. كانوا مساكين يثيرون رثاءه وهم ينتصبون ضامرين وحيدين أمام هجمات البدو من أعماق الصحراء حيث ينتزعون معظم ما جنوه من غرس فيوجّهون غضبهم إلى النهر.

وفي المناطق الضحلة الضيّقة من النهر يهجمون على السفن المحمّلة. كانت لهم طقوسهم في هذا الغزو حيث يختبئون في حفر صغيرة مزوّدين بكرات من الطين، وعندما تقترب السفينة يهجمون عليها، ويقذفون كرات الطين عليها محاولين أن يثأروا من بؤسهم أمام جبروت البدو القادمين من عراء الصحراء»[١٩].

ومع أنّ الحوار يطغى على أسلوب الربيعيّ إلّا أنّ حركة القصّ الروائيّة

(١٩) مجموعة **ذاكرة المدينة**، قصّة مملكة الجد - ص ١٠٧.

عنده لا تخلو من التنوّع، فهو تارة يتبع الطريقة التحليليّة كما في **قصّة** المغنّي عجيل[٢٠] وفي قصّة **مملكة الجدّ** من مجموعة **ذاكرة المدينة** (ص ١٠٥-١٢٧) حيث يقسمها إلى إحدى عشرة مقطوعة تتحدّث كلّها عن الحاجّ سعيد، كلّ مقطوعة تحمل عنوانًا منفردًا موحيًا بمضمون المقطوعة، ولا ينسى أن يكتب مدخلًا للقصّة كأنّها بحث لا قصّة. وتارة يستعمل لغة المونتاج السينمائيّ، فيأتي القطع والمزج والربط بين اللحظة والماضي، والداخل بالخارج، والخاصّ بالعامّ. يأتي كلّ ذلك سلسًا غير مفتعل لمّاحًا ورهيفًا. أنا لا أقول إنّ طرقه في التعبير مبتكرة ولكنّها نابهة وذكيّة ومتوهّجة.

وهو يتبع أحيانًا أسلوب القصّة القصيرة التقليديّ الذي عرفناه عند محمود تيمور وفؤاد الشايب كما في قصّة «الوقيعة»[٢١] وقصّة «أحزان سعدون الصغيرة»[٢٢] و«المقهى»[٢٣] وكثيرات غيرها، فتأتي كلّها مقنعة فكريًا وفنيًا.

يقول فؤاد الشايب رائد القصّة القصيرة في سورية في حديث صحافيّ: «القصّة عندي كما عاقرتُها ومارستُ تجربتها منذ البداية هي استجابة لنداء من جهة وتحقيق لغريزة الفضول من جهة ثانية. أمّا الاستجابة للنداء فهي الجانب من (العمل الفنّيّ) الذي يقوم به الإنسان ويكون فعلًا بحاجة إليه ليعبّر عن ذاته. وأمّا تحقيق غريزة الفضول فهو الجانب من العمل الاجتماعيّ والشعور الذي يربط الإنسان بما حوله ويشير إلى وجود نبع ثالث هو (حبّ الثرثرة) ويتفرّع عن المنبع الأوّل، ويمكن النظر إليه كحافز للتعويض أو لترميم الذات»[٢٤].

ويبدو أنّ الربيعيّ لم يخرج كثيرًا عن الذات. إقرأ معي مثلًا هذا المقتطف من قصّة «وقائع يوم من تلك الأيّام»[٢٥].

«يسبق صاحب الجميع وينتظرهم أمام دكّان بائع العرق وغالبًا ما يسند

(٢٠) مجموعة **الأفواه**، دار الآداب - بيروت - ١٩٧٩ - ص: ١٨-٢٧.
(٢١) مجموعة **عيون في الحلم**، دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٩ - الطبعة الثانية - ص: ٢٤-٢٩.
(٢٢) **المصدر السابق**، ص: ١٩-٢٣.
(٢٣) **المصدر السابق**، ص: ٣٠-٤١.
(٢٤) مجلّة **الموقف الأدبيّ**، دمشق - عدد أيّار ١٩٧٩، ص ٩٣.
(٢٥) **الأفواه**، ص ٥٩.

كوعه إلى الخشبة العريضة التي تتصدّر مدخل الدكّان، وهو يرتدي ملابسه كاملة، العقال والكوفيّة والعباءة، كما يدسّ قدميه بنعلين شطريّين (نسبة إلى مدينة الشطرة القريبة من الناصريّة) فارهين، وقد يسبق أصحابه بإلقاء كأس من العرق في جوفه غير مبال بتحذيرات رجال الشرطة، مستغلًّا صفته في أنّه كان واحدًا منهم ذات يوم ثمّ أحيل على التقاعد.

وعندما يصلون إلى الدكّان يهتف من قلبه مرحّبًا بهم وغالبًا ما يعلّق:

- لماذا تأخّرتم؟

ويقول له سمير:

- أنت متقاعد ووقتك ملكك أمّا نحن فوراءنا عشرات المشاكل.

ثمّ يبدأون بالتردّد، كلّ واحد يشتري زجاجة عرق كاملة، يدسّها في جيب سترته، ويظهر أكثر من نصفها إلى الخارج، أو يلفّها في كيس ويحملها بيده. ومرّة فكّر أبو زهرة في أن يأتي بكيس كبير من القماش ويضع فيه كلّ الزجاجات، ولكنّهم صرخوا في وجهه محتجّين:

- وإذا سقط الكيس وتكسّرت الزجاجات فأين نغطّي وجوهنا؟

وأصرّ جودي:

- كلّ واحد يتكلّف بحمل زجاجته، وإذا انكسرت سنجمع له ما يقيته تلك الليلة.

هل يمكننا وصف هذا النمط من الكتابة بأكثر من الثرثرة، لا سيّما في توالي الأفعال وحروف العطف (يسبق.. وينتظرهم.. وعندما يصلون.. ثمّ يبدأون.. ويلفّها.. ويحملها.. ويضع فيه..) هذا النوع من التراكيب اللغويّة يشيع كثيرًا في كتاباته. وهو يذكّرنا بلغة يوسف إدريس من حيث إنّها لغة عامّيّة مكتوبة بالفصحى. ولا يعني ذلك ترجمة الكلام العامّيّ إلى فصيح كما يفعل نجيب محفوظ. ولا اختيار الكلمات التي هي فصيحة وعامّيّة في الوقت ذاته كما فعل توفيق الحكيم. ولكنّها لغة فصحى أخذت من العامّيّة بناء الجملة والتشابيه والاستعارات (قوله في المثل السابق: فأين نغطّي وجوهنا)، وأخذت منها أيضًا هذا الدفق والانطلاق وذلك الانسياب الذي لا يراعي استعمال الضمائر والتنقيط

المعروف في الفصحى، إنّها لغة ابتكرت لتخاطب الشعب حين يكون مثقّفًا وحين يكون عامّيًّا.

على كلّ حال أنا لا أنتقص من قدرة الربيعيّ، وإنّني إذ أوافقه الرأي على أنّ الاهتمام يجب أن يرتكز على التركيب الكلّيّ للقصّة وليس على مفرداتها وجملها، ومن خلال لغة قريبة من المتلقّي لغة تعطي نفسها كمفردة وجملة بسهولة»[٢٦]، أضيف أنّ ذلك يكون مقبولًا أكثر في التمثيليّة التلفزيونيّة أو القصّة السينمائيّة، أمّا في القصّة المكتوبة المعدّة للقراءة فجمال اللغة وسلامتها مع مراعاة مقتضى الحال أمر لا يمكن التغاضي عنه.

كلمة أخيرة لا بدّ منها، هي أنّ عبد الرحمن مجيد الربيعيّ يبقى صوتًا عراقيًّا أصيلًا غزير الإنتاج. وهو في سعيه إلى التجديد وبحثه عن الإضافة كان ملتزمًا بمحليّته إلى أبعد الحدود، تلك التي يكون فيها الوطن - الإنسان هو الأوّل وهو الآخر.

(٢٦) هذا الرأي أورده الربيعيّ في مقدّمة نقديّة لقصّة «وقائع يوم من تلك الأيّام» - **الأفواه**، ص٤٨.

قراءة جديدة في رواية
«خطوط الطول.. وخطوط العرض»(*)
لعبد الرحمٰن مجيد الربيعيّ

مؤمنة العوف

عندما قرأتُ رواية **خطوط الطول. . وخطوط العرض** للكاتب عبد الرحمن مجيد الربيعيّ، كنتُ بعيدة عن عوالم الأدب والإبداع مستغرقة في بحوث أكاديميّة جافّة. فجاءت هذه الرواية - القصيدة وانتزعتني من عالمي الجافّ ورمتني في عوالم أخرى. فكنتُ تارة أجد نفسي أحلّق في سماوات تفيض عذوبة ونقاء، وتارة أغور في أعماق كهوف مظلمة كئيبة وسراديب موحشة لا أعرف ما ينتظرني في متاهاتها.

كريم الناصريّ. .(١) صلاح كامل. .(٢) غيّاث داود. .(٣) ماذا أكتب عنكم وأنتم أنا وأنا أنتم، وكلّ مواطن في هذا الوطن المترامي من المحيط إلى الخليج.

الشخصيّات في رواية **خطوط الطول. . وخطوط العرض** تجعلك تحسّ بالقهر والخذلان، فأنت لا تحبّها ولن تحبّها أبدًا، وتتمنّى أن لا تكون حقيقيّة ولكن يبدو أنّها تزرع عالمنا العربيّ بالطول والعرض.

وكوني لم أحبّ الشخصيّات لا يعني أنّ الرواية لم تعجبني باعتبارها عملًا روائيًّا متقدّمًا، بناؤه جيّد وغير تقليديّ. وفي الوقت نفسه ليس مبتكرًا، فالرواية العربيّة الحديثة عرفت هذا الأسلوب بوجه أو بآخر(٤). والربيعيّ استعمله بتمكّن

(*) رواية من تأليف عبد الرحمن مجيد الربيعيّ - صدرت عن دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٨٣.
(١) بطل رواية **الوشم** للربيعيّ. صدرت العام ١٩٧٢.
(٢) **الأنهار**، للمؤلّف نفسه. صدرت العام ١٩٧٤.
(٣) بطل رواية **خطوط الطول. . وخطوط العرض** التي نحن بصددها.
(٤) أنظر على سبيل المثال رواية **ألف ليلة وليلتان**، لهاني الراهب. وقد صدرت عن اتّحاد الكتّاب العرب في دمشق - العام ١٩٧٧. وكانت للنقد وقفات طويلة عندها.

كوعه إلى الخشبة العريضة التي تتصدّر مدخل الدكّان، وهو يرتدي ملابسه كاملة، العقال والكوفيّة والعباءة، كما يدسّ قدميه بنعلين شطريّين (نسبة إلى مدينة الشطرة القريبة من الناصريّة) فارهين، وقد يسبق أصحابه بإلقاء كأس من العرق في جوفه غير مبال بتحذيرات رجال الشرطة، مستغلًّا صفته في أنّه كان واحدًا منهم ذات يوم ثمّ أحيل على التقاعد.

وعندما يصلون إلى الدكّان يهتف من قلبه مرحّبًا بهم وغالبًا ما يعلّق:

- لماذا تأخّرتم؟

ويقول له سمير:

- أنت متقاعد ووقتك ملكك أمّا نحن فوراءنا عشرات المشاكل.

ثمّ يبدأون بالتردّد، كلّ واحد يشتري زجاجة عرق كاملة، يدسّها في جيب سترته، ويظهر أكثر من نصفها إلى الخارج، أو يلفّها في كيس ويحملها بيده. ومرّة فكّر أبو زهرة في أن يأتي بكيس كبير من القماش ويضع فيه كلّ الزجاجات، ولكنّهم صرخوا في وجهه محتجّين:

- وإذا سقط الكيس وتكسّرت الزجاجات فأين نغطّي وجوهنا؟

وأصرّ جودي:

- كلّ واحد يتكلّف بحمل زجاجته، وإذا انكسرت سنجمع له ما يقيته تلك الليلة.

هل يمكننا وصف هذا النمط من الكتابة بأكثر من الثرثرة، لا سيّما في توالي الأفعال وحروف العطف (يسبق.. وينتظرهم.. وعندما يصلون.. ثمّ يبدأون.. ويلفّها.. ويحملها.. ويضع فيه..) هذا النوع من التراكيب اللغويّة يشيع كثيرًا في كتاباته. وهو يذكّرنا بلغة يوسف إدريس من حيث إنّها لغة عامّيّة مكتوبة بالفصحى. ولا يعني ذلك ترجمة الكلام العامّيّ إلى فصيح كما يفعل نجيب محفوظ. ولا اختيار الكلمات التي هي فصيحة وعامّيّة في الوقت ذاته كما فعل توفيق الحكيم. ولكنّها لغة فصحى أخذت من العامّيّة بناء الجملة والتشابيه والاستعارات (قوله في المثل السابق: فأين نغطّي وجوهنا)، وأخذت منها أيضًا هذا الدفق والانطلاق وذلك الانسياب الذي لا يراعي استعمال الضمائر والتنقيط

المعروف في الفصحى، إنّها لغة ابتكرت لتخاطب الشعب حين يكون مثقّفًا وحين يكون عامّيًّا.

على كلّ حال أنا لا أنتقص من قدرة الربيعيّ، وإنّني إذ أوافقه الرأي على أنّ الاهتمام يجب أن يرتكز على التركيب الكلّيّ للقصّة وليس على مفرداتها وجملها، ومن خلال لغة قريبة من المتلقّي لغة تعطي نفسها كمفردة وجملة بسهولة»[٢٦]، أضيف أنّ ذلك يكون مقبولًا أكثر في التمثيليّة التلفزيونيّة أو القصّة السينمائيّة، أمّا في القصّة المكتوبة المعدّة للقراءة فجمال اللغة وسلامتها مع مراعاة مقتضى الحال أمر لا يمكن التغاضي عنه.

كلمة أخيرة لا بدّ منها، هي أنّ عبد الرحمن مجيد الربيعيّ يبقى صوتًا عراقيًّا أصيلًا غزير الإنتاج. وهو في سعيه إلى التجديد وبحثه عن الإضافة كان ملتزمًا بمحليّته إلى أبعد الحدود، تلك التي يكون فيها الوطن - الإنسان هو الأوّل وهو الآخر.

(٢٦) هذا الرأي أورده الربيعيّ في مقدّمة نقديّة لقصّة «وقائع يوم من تلك الأيّام» - **الأفواه**، ص٤٨.

قراءة جديدة في رواية
«خطوط الطول.. وخطوط العرض»(*)
لعبد الرحمٰن مجيد الربيعيّ

مؤمنة العوف

عندما قرأتُ رواية **خطوط الطول.. وخطوط العرض** للكاتب عبد الرحمن مجيد الربيعيّ، كنتُ بعيدة عن عوالم الأدب والإبداع مستغرقة في بحوث أكاديميّة جافّة. فجاءت هذه الرواية - القصيدة وانتزعتني من عالمي الجافّ ورمتني في عوالم أخرى. فكنتُ تارة أجد نفسي أحلّق في سماوات تفيض عذوبة ونقاء، وتارة أغور في أعماق كهوف مظلمة كئيبة وسراديب موحشة لا أعرف ما ينتظرني في متاهاتها.

كريم الناصريّ..[1] صلاح كامل..[2] غيّاث داود..[3] ماذا أكتب عنكم وأنتم أنا وأنا أنتم، وكلّ مواطن في هذا الوطن المترامي من المحيط إلى الخليج.

الشخصيّات في رواية **خطوط الطول.. وخطوط العرض** تجعلك تحسّ بالقهر والخذلان، فأنت لا تحبّها ولن تحبّها أبدًا، وتتمنّى أن لا تكون حقيقيّة ولكن يبدو أنّها تزرع عالمنا العربيّ بالطول والعرض.

وكوني لم أحبّ الشخصيّات لا يعني أنّ الرواية لم تعجبني باعتبارها عملًا روائيًّا متقدّمًا، بناؤه جيّد وغير تقليديّ. وفي الوقت نفسه ليس مبتكرًا، فالرواية العربيّة الحديثة عرفت هذا الأسلوب بوجه أو بآخر[4]. والربيعيّ استعمله بتمكّن

(*) رواية من تأليف عبد الرحمن مجيد الربيعيّ - صدرت عن دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٨٣.

(١) بطل رواية **الوشم** للربيعيّ. صدرت العام ١٩٧٢.

(٢) **الأنهار**، للمؤلّف نفسه. صدرت العام ١٩٧٤.

(٣) بطل رواية **خطوط الطول.. وخطوط العرض** التي نحن بصددها.

(٤) أنظر على سبيل المثال رواية **ألف ليلة وليلتان**، لهاني الراهب. وقد صدرت عن اتّحاد الكتّاب العرب في دمشق - العام ١٩٧٧. وكانت للنقد وقفات طويلة عندها.

مميّز.

تفرض رواية **خطوط الطول. . وخطوط العرض** على الناقد والقارئ معًا أن يعاملاها على مستويَيْن: مستوى الرمز ومستوى الواقع، سواء في رسم الشخصيّات أو في تواتر الأحداث أو في أسلوب الرواية الذي يعتمد الفوضى المنظّمة والتداعي والتداخل الزمنيّ، ويحمل في طيّاته دلالة رمزيّة تخلق تناسقًا بين الشكل والمضمون.

تقول الناقدة يمنى العيد: «ثمّة فارق بين أن نلصق بالعمل الروائيّ غايةً أو نحشر فيه دلالة، وبين أن تأتي دلالات هذا العمل محمولة في بنيته متبدّدة فيها ولكن حاضرة. الفارق هنا مسألة فنّيّة لا تلغي ولا تتعارض ومسألة أخرى ترتبط بمناقشة دلالات العمل وتطول هويّة القول فيه»(٥).

نستهلّ الحديث عن الرمز والواقع في رواية الربيعيّ هذه بلمحة عن عناصر الرواية، وهي الشخصيّات والأحداث والزمان والمكان بالإضافة إلى الأسلوب الروائيّ الذي يعتمد السرد والوصف والتحليل النفسيّ والحوار.

تقسم الرواية إلى سبعة وعشرين قسمًا لا تحمل أيّ عنوان غير العنوان الرقميّ، وتمتدّ على مساحة سبع وتسعين ومائتين صفحة من القطع الكبير. إلّا أنّ الأقسام الثالث والتاسع والثاني عشر تضمّنت ثلاثة عشر عنوانًا هي عبارة عن أسماء شخصيّات نسائيّة بينها رجل واحد جاء تحت كلّ اسم حديث عن ذاكرة البطل الأوّل في الرواية غيّاث داود. حديث عن المرأة صاحبة العنوان تصف ظروف ظهورها واختفائها من حياة البطل. وبين أولئك النسوة أميرة حسين، المرأة الوحيدة التي تزوّجها وتوفّيت مع الجنين في أثناء المخاض، وحمل غيّاث ذكراها في أعماق نفسه، وصورتها الشمسيّة ظلّت متربّعة في بيته الخاصّ رمزًا مقدّسًا أبقى هذا البيت محرّمًا على أيّة امرأة أخرى.

شخصيّات الرواية هي بالتحديد اثنتا عشرة شخصيّة. خمس شخصيّات منها وهي: غيّاث داود وسعيدة بنت المنصف وخديجة بنت الهادي وسامي المنذر والشاعر عمر الماجري تتّصل بزمن الرواية الحاضر ومدّته تقريبًا سنتان وهما

(٥) **في معرفة النصّ**، للناقدة يمنى العيد (الدكتورة حكمت صبّاغ الخطيب) - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨٣ - ص ١٩٨.

على التحديد سنتا ١٩٨١ و١٩٨٢. والشخصيّات السبع الأخرى هي: حكيمة بنت الشيخ جابر وجليلة عبّاس وكامل السعدون وحسّان صبحي وسميرة حليم ومروان حيدر الرسّام المتوحّد، وسحر النحّاس. وهذه الشخصيّات هي شخصيّات مساندة، إذا جاز التعبير، لأنّها أوّلًا تعود إلى زمن سابق على زمن الرواية، وثانيًا لا تظهر إلّا من خلال ذاكرة غيّاث داود، وبعضها يرجع إلى طفولة غيّاث داود وسنوات المراهقة والتلمذة. وكلّ هذه الشخصيّات تظهر حارّة صادقة تفيض حياة وجدّة، وهي دائمة الحضور من أوّل الرواية إلى آخرها.

تضاف إلى هذه الشخصيّات أسماء ثلاث عشرة امرأة تتّصل بزمن الرواية البعيد، وتأتي كلّ واحدة منها تحت عنوان خاصّ يحمل اسم تلك المرأة. وتبدو قصص النسوة وكأنّها مقحمة بالرواية. ولكنّها في الواقع هي كالحاشية في البحث العلميّ، قد لا تطول صلب الموضوع، ولكن تلقي الضوء عليه وتكشف غوامضه. وهذه الشخصيّات كلّها كما يقول المؤلّف: «حديث مؤجّل يأكل في الرأس مثل العثّ، جارح وليس بعتيق» (ص ١٢).

وفي الرواية ثلاثة أزمنة: الزمن الحاضر وتمثّله مرحلة تونس ومدّته سنتان؛ والزمن الثاني هو ما قبل الحاضر مباشرة وتمثّله مرحلة بيروت ومدّته بداية الحرب الأهليّة حتّى العام ١٩٨٠. والزمن الثالث هو الماضي البعيد وتمثّله مرحلة العراق ومدّته عمر غيّاث داود بسنواته الأربعين جميعها، ويمتدّ هذا الماضي البعيد في كلّ أزمنة الرواية.

والحدث الرئيسيّ في الرواية هو علاقة غيّاث داود بسعيدة بنت المنصف المهدّدة بالانتهاء. هذه العلاقة الحميمة التي استغرقا فيها، دون تفكير بما يمكن أن يأتي به الغد، همّهما الأساسيّ أن يعيشا حياتهما الحاضرة بصدق وعفويّة. والأوّل هو موظّف عراقيّ انتدب للعمل في جامعة الدول العربيّة في تونس، والثانية صحافيّة وشاعرة تونسيّة هجرت زوجها بانتظار الطلاق. ومنذ مطلع الرواية يعلن غيّاث داود قلقه من انتهاء العلاقة فيقول: «سعيدة بنت المنصف سترحل. هذا هو قرارها الذي تعيده على مسمعه كلّما التقيا. قبل يومين قالت له: «إسمع غيّاث إنّ أسبابًا أخرى استجدّت وتدعوني لأن أغادر، أهمّها أنّني كنتُ كالمطاردة خلال الشهر الأخير» (ص ٤١).

إعتبرنا هذا الحدث هو الأساسيّ في الرواية لأنّها تبتدئ به وتنتهي به ويتمدّد في تضاعيفها. وكلّ الأحداث الأخرى هي امتدادات جانبيّة ونتوءات. هذا حين نعامل الرواية على مستوى الواقع، أمّا على مستوى الرمز فكلّ الشخصيّات الأخرى هي رموز في حياة غيّاث داود، تحدّد معالم وجوده الإنسانيّ في أربعين سنة وهي عمره.

إنّ شخصيّة غيّاث داود في الظاهر تمثّل شخصيّة الإنسان الذي تصالح مع عالمه. فهو موظّف مرموق في الجامعة، ذو دخل ماديّ محترم يكفيه، بل ييسّر له أن يعيش مثل الأغنياء، فيرتاد مطاعمهم ومنتزهاتهم برفقة صويحباته وينتقل بحرّيّة بين عواصم العالم العربيّ والعالم ومدنه الكبرى.

ومن الناحية النفسيّة هو إنسان مرتاح بانتمائه ورضاه عن نظام الحكم في بلده. فهذا يشعره بأنّه فعل ما عليه وانتهى الأمر.

ومن الناحية العاطفيّة إنّ غيّاث داود ليس متزوّجًا وليس له أولاد. إلّا أنّ حياته لا تشكو الفراغ وعدم الارتباط. فهو دائمًا مرتبط بشخص ما في وقت ما. وقد تتنوّع الارتباطات بتنوّع المكان والزمان. وهذا يهبه القلق الدائم والترقّب. وهذا القلق هو قلق الفنّان مع أنّ غيّاث داود ليس فنّانًا. وأعتقد أنّ هذا هو موطن الخلل في رسم الشخصيّة. إنّ وضع غيّاث داود على الأرض إذا جاز التعبير أيْ كونه موظّفًا شابًّا ذا دخل محترم يؤمّ الحفلات الاجتماعيّة بحكم مركزه. وليس له عمل آخر أو مجال آخر للعطاء، كأن يكون رسّامًا أو موسيقيًّا أو كاتبًا لا يقتضي أن يكون قلقًا غير مرتبط. فهل رسم الشخصيّة بهذا الشكل مقصود لذاته رمز به المؤلّف إلى الازدواجيّة أم إنّه خلل في التحليل النفسيّ؟

إنّي أميل، مع حسن النيّة، إلى الرأي الأوّل وهو أنّ رسم الشخصيّة بهذا الشكل هو رمز إلى الازدواجيّة. فغيّاث داود في ماضيه الذي يطلّ دائمًا حارًّا صادقًا بطريقة «الفلاش باك»، هو مناضل عرف السجن والتعذيب مع صديقه كامل السعدون، وعرف الصداقة الحقيقيّة مع جليلة عبّاس، وعرف القهر وتعذيب النفس مع حكيمة بنت الشيخ جابر، وفجأة يحسّ بأنّ قواه خارت وشعر بأنّه غير قادر على الجري وأنّ الجموع تتقدّمه. ويأتي ذلك في الصفحة ٢٢٣ من الرواية، وكأنّ جوابًا عمّا جاء على لسانه محدّثًا رفيقته النسمويّة: «أريد أن أرى

كلّ ما هو حديث، فأنا إنسان لا ذاكرة له. أكره الماضي مثل كرهي للمستقبل ولا أتعلّق إلّا بالحاضر، والحاضر فقط مهما كان وقعه» (ص ١١٢). فهو من جهة يحسّ بأنّه أدّى واجبه وتعب وتحقّ له الراحة، ومن جهة أخرى هو إنسان لا ذاكرة له يكره الماضي مثل كرهه للمستقبل ولا يتعلّق إلّا بالحاضر. وهو في الوقت نفسه متصالح مع النظام. لماذا يكره الماضي ما دام كان يؤدّي فيه واجبه الذي قاده إلى الشعور بالانتماء إلى النظام؟ ووصل إلى الحاضر الذي يتعلّق به. وعادةً القيام بواجب نؤمن به ونجاحنا فيه هو ذكرى سعيدة ولا يمكن أن نكرهها. ولكنّ غيّاث داود يكره الماضي. وهكذا تبدو المعادلة غير صحيحة.

والحدث الثاني في الرواية هو علاقة سامي المنذر بخديجة بنت الهادي. والأوّل أيضًا عراقيّ انتقل إلى تونس منتدبًا من حكومته، وهو متزوّج وله ستّة أولاد ذكور يقيمون في بغداد مع زوجته الحامل بالسابع «طمعًا في أن يكون أختًا لهؤلاء الرجال كما كانت تقول» (ص ٧٠)، وخديجة بنت الهادي امرأة لها بنتان ولا زوج لها. موظّفة راضية بوضعها وعملها وطفلتيّها.

وعلاقة خديجة بسامي كانت علاقة حميمة هادئة ولكنّها آنيّة لا تنظر إلى ماضٍ ولا تتطلّع إلى مستقبل. ويظهر سامي في الرواية باعتباره رفيق الغربة في نظر غيّاث.

والحدث الثالث هو حدث وحيد الفاعل. إنّه الشاعر عمر الماجري. تونسيّ همّه توصيل شعره لأكبر عدد من القرّاء ويمنعه ضيق ذات اليد. وعندما تسنح له الفرصة ويوفّر له غيّاث داود المال اللازم يرفض ويفضّل أن لا يصدر شعره في أيّة مجموعة. لأنّه لن يكون أكثر من رقم كئيب في هذا الفيض الزاخر من المجموعات الشعريّة في طول العالم العربيّ وعرضه.

هذه الأحداث هي الأساسيّة التي تتعلّق بزمن الرواية الحاضر. وفي أثناء لقاءات هؤلاء الشخصيّات وفي أثناء أحاديثهم تظهر الشخصيّات الأخرى المساندة، من ذاكرة غيّاث داود. تظهر كلّها في حوارات داخليّة نعرف من خلالها أنّ غيّاث داود كان يعمل في بيروت قبل رحيله إلى تونس وعاش فيها فترة الحرب عندما كانت تلبس لبوس الحرب الطائفيّة الأهليّة. ونعرف حسّان صبحي السوريّ المقيم مع زوجته وولديه في بيروت، والذي لم يفكّر في الرحيل بالرغم من ظروف

الحرب. ونعرف قصّة مروان حيدر الرسّام المتوحّد الذي تحوّل من فنّان مرهف إلى زعيم تنظيم مسلّح يلقى مصرعه في أحد الانفجارات. ونعرف سميرة حليم الفتاة اللبنانيّة الطليقة التي تجد الحياة جميلة، وتستحقّ أن تعاش، لذلك تحاول الفرار بين الفينة والأخرى إلى قبرص بحسب ما أخبرته في رسالة منها.

ونعرف أيضًا من مرحلة بيروت شخصيّة سحر نحّاس المرأة الجنوبيّة التي تعمل مدرّسة، وسقط صاروخ على مدرستها فتهدّمت ومات التلاميذ الصغار تحت الأنقاض، فخرجت سحر هائمة على وجهها من دون وعي حتّى وصلت إلى بيروت والتقت بغيّاث داود في أحد المقاهي وبقيت في منزله ثلاثة أيّام شبه لاجئة حيث لا مكان لها، عادت بعدها إلى الجنوب حيث أهلها وزوجها المقاتل. ولم تقم بينهما أيّة علاقة غير المشاركة بمشاعر الخوف والرعب والقهر من هذا الذي يحدث في لبنان. والغريب أنّ هذه المرأة هي الوحيدة من بين جيش النساء اللواتي عرفهنّ غيّاث داود الذي تمنّى أن يتزوّجها بعد أميرة حسين. وقد ظهرت سحر في حياته في وقت يعاني فيه الوحدة ويستعدّ للرحيل عن بيروت.

هذه هي الرواية التي جاءت خواطر متداعية ليست ذات خطّ دراميّ بالمعنى التقليديّ المعروف الذي يستند إلى بداية ووسط وخاتمة أو حبكة، فليس هناك أيّ عقدة قصصيّة ننتظر حلّها. فالنهايات كانت معروفة مع البدايات. ولكن نحسّ بأنّ هناك شيئًا آسرًا يشدّنا إليها. هذا الشيء هو أوّلًا حركة القصّ الروائيّة التي تنوّعت وتوازنت فكان فيها الوصف والسرد والحوار. فأنت تجد السرد الشعريّ الذي يقاطعه الحوار بين الشخصيّات ويطلّ بعده المناجاة والحوار الداخليّ. كلّ ذلك مع الانتقال بين الأزمنة، ففي حين نكون في الحاضر ننتقل إلى الماضي المباشر ثمّ نعود إلى الحاضر. وفي حين نكون موغلين في الماضي البعيد بكلّ صدقه وشفافيّته يبرز الحاضر بما يحمله من زخم ومعاناة. وهذا الوصف الدقيق لأشياء من حياة الشخصيّات اليوميّة يعطي الرواية مسحة واقعيّة تريح عقل القارئ.

والأمر الثاني هو اللغة الشعريّة وصدق العاطفة وبحثنا الدائب خلف تخوم الكلمة والحدث والشخصيّة عن الرمز.

الرواية كلّها بأشخاصها وأحداثها وأزمانها المتداخلة موظّفة لتجسيد القهر

والخذلان والضياع وضبابيّة الرؤية. فالقهر والخذلان يجسّدهما الجنس.

الجنس على صعيد الواقع هو شعور طبيعيّ وأساسيّ ورمز إلى استمرار الحياة والإخصاب بالولادة والتكاثر بالإضافة إلى أنّه متعة حسّيّة. ولكي يتحوّل إلى أدب وفنّ جميل يُذكر عادةً بالتلميح لا بالتصريح، ويمزج بشيء من الحلم والخيال. ولكن إذا حدث أنّ المؤلِّف سجّله بصور مباشرة فجّة وأحيانًا يمجّها الذوق السليم كما ورد في مواطن متعدّدة من الرواية، تكون النتيجة أنّه جرّده من كلّ ما هو نبيل، وجعله رمزًا إلى القهر والخذلان وحوّله عن معناه الحقيقيّ وهو استمرار الحياة إلى شيء عكسيّ تمامًا يعني العدميّة والعبث والموت المجّانيّ. وهذا ما أراده المؤلِّف، أن تكون روايته شهادةً على زمننا العربيّ الرديء.

وأمّا الضياع وضبابيّة الرؤية فيجسّدها رمز الرحيل.

إنّ أبطال الرواية جميعهم راحلون بطريقة ما. فمنهم مَن رحل في الزمان، ومنهم مَن رحل في المكان، ومنهم مَن رحل في الزمان والمكان معًا. والراحل الأوّل في الرواية هو غيّاث داود وقد رافقه في رحيله طائر السماوة الذي ظلّ مع حكيمة بنت الشيخ جابر، الراحلة في الزمان والمكان، اللازمة التي تتردّد بين كلّ حدث وآخر. فحكيمة بنت الشيخ جابر ليست أمّه فقط ولكن فجيعته الأبديّة، وكذلك رحيل أميرة حسين زوجته. وتتوالى قصص الرحيل مع فاتن عثمان وقد احترقت بطريقة مأسويّة، ونوريّة سالم قتلها أخوها، ومروان حيدر الرسّام المتوحّد مات بانفجار عبوة ناسفة. وأمّا الذين رحلوا في الزمان، أيْ زمان غيّاث داود، فكلّ النساء اللواتي عرفهنّ غيّاث داود وكنّ في حياته محطّات عاطفيّة توقّف عندها منذ كان في مدينة السماوة إلى الناصريّة إلى بغداد إلى بيروت، وحتّى الوصول إلى تونس. وأمّا الذين رحلوا في المكان فهم راحلون عن مواطنهم الأصليّة مشرّدون في طول الدنيا وعرضها: جليلة عبّاس، كامل السعدون، سميرة حليم، سحر نحّاس، وحتّى حسّان صبحي الذي استقرّ في بيروت هو في الوقت نفسه راحلٌ عن دمشق.

* * *

قد يكون الشكل الروائيّ هذا ميسور الفهم في نظر قرّاء جيلنا الحاضر الذي يعيش هذا الوضع العربيّ المتأزّم، ويعرف مناخاته وإفرازاته فيجد ما جاءت به

الرواية وأمثالها متناسقًا مع عالمه المعاصر ويسهل عليه فهم رموزها وإشاراتها. ولكن في ما خصّ قارئ الأجيال المقبلة قد لا يفهم شيئًا إلّا إذا قرأ كثيرًا عن الظرف التاريخيّ والاجتماعيّ لزمن التأليف. فماذا يبقى من الرواية عندما نسلخها عن الواقع العكسيّ الحاضر؟ يبقى منها اللغة. وهي الأداة التي سكب فيها المؤلِّف وعبرها هذا الفيض الزاخر من العواطف والأحلام والذكريات. فالربيعيّ عندما انساق وراء إغراءات اللغة لم يستغرق في الإنشائيّات الفارغة، بل كانت لغته الشعريّة عنصرًا كاشفًا يضيء خبايا النفس البشريّة ويعطي الرواية بعدًا إنسانيًّا وصدقًا فنّيًّا.

لن أذكر أمثلة، فالاجتزاء يجرّدها من ظرفها الموضوعيّ ويقلّص تأثيرها.

إذا استثنينا مشاهد الجنس الخاطفة التي تطلّ برأسها بين صفحة وأخرى، فإنّ الرواية - القصيدة هي عبارة عن حالات شعريّة متلاحقة تزخر بالصور، روحانيّة المدى، شفّافة العبارات تدخل القلب والعقل معًا، وتتغلغل في جميع مسامات الجلد.

مجلّة **المشرق**، كانون الثاني ١٩٩٩م

رحلة إلياس خوري
من «أبواب المدينة» إلى «باب الشمس»

في برنامج «حوار العمر» الذي قُدِّم من إحدى محطّات التلفزة في لبنان أثناء العام ١٩٩٧م، سألته المذيعة مقدِّمة البرنامج: ماذا يريد إلياس خوري من الدنيا بعد كلّ هذا الذي وصل إليه؟ أجاب: «لا أريد شيئًا، فقط أن أكتب روايات جميلة ويحبّها الناس».

لقد تأثّرتُ جدًّا بهذه الإجابة العفويّة والصريحة والبريئة. فعلًا جلّ ما يريده الكاتب هو الجمال والتواصل مع الناس.

حينذاك قرّرتُ أن أقرأ هذا الكاتب، وانتظرتُ أوّل فرصة، ورتّبتُ برنامجًا لقراءة كتبه، بعد أن اشتريتها من معرض الكتاب العربيّ الأخير في بيروت أثناء شهر كانون الأوّل ١٩٩٧، حيث وقّع الكاتبُ في أيّام المعرض آخر أعماله وهي رواية: **باب الشمس**. ورحتُ أرافق إلياس خوري في رحلته من **أبواب المدينة** إلى **باب الشمس** بحثًا **عن علاقات الدائرة**.

ولكن مع بداية الرحلة عدتُ إلى الوراء قليلًا، فتذكّرتُ أنّ أوّل مرّة سمعتُ باسم إلياس خوري كانت إبّان مقابلة تلفزيونيّة مع الرئيس صائب سلام[1]. كان السؤال فيما أذكر هو: ماذا تقرأ هذه الأيّام يا دولة الرئيس، فقال أقرأ كلّ يوم جزءًا من **القرآن الكريم**، أمّا عن القراءة بشكل عامّ، فقال: إنّني أقرأ حاليًّا

(١) الرئيس صائب سلام سياسيّ لبنانيّ كبير، أحد أهمّ الرجالات الذين تولّوا رئاسة الوزراء مرّات عديدة في لبنان، وكان نائبًا عن بيروت لفترة طويلة من الزمن، ورئيس جمعيّة المقاصد الخيريّة الإسلاميّة التي يرئسها حاليًّا نجله تمّام سلام. وقد تأسّست في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وهي مؤسّسة تولي اهتمامًا كبيرًا بالتربية والتعليم، ومدارسها الإسلاميّة منتشرة في جميع أنحاء لبنان، كما أنّها أنشأت معهدًا عاليًا للدراسات الإسلاميّة، وأيضًا لها مستشفى يسهم في تدريب الأطبّاء.

رواية: **الجبل الصغير** لإلياس خوري. وعلق اسم الجبل الصغير بذاكرتي منذ ذلك الحين. وكان ذلك إنْ لم تخنّي الذاكرة في النصف الثاني من السبعينيّات.

وكان أحيانًا يختلط عليّ الاسم. هل هو إلياس خوري أم نبيل خوري؟ فكلاهما فلسطينيّ الأصل، وكلاهما كاتب صحافيّ، إلّا أنّ الأوّل يهتمّ بالصحافة الثقافيّة والثاني يهتمّ بالصحافة السياسيّة. وحاليًّا كلاهما يكتب في جريدة **النهار** البيروتيّة.

فمَن هو إلياس خوري؟

في النبذة الموجزة عن حياة إلياس خوري، على الغلاف الداخليّ لأحدث رواياته: **باب الشمس**، ورد ما يلي: ولد الكاتب اللبنانيّ إلياس خوري في بيروت العام ١٩٤٨. وقد تعلّمنا في «علم المعاني» وهو مادّة مقرّرة كنّا ندرسها في قسم اللغة العربيّة - كلّيّة الآداب، جامعة دمشق، أنّ التقديم والتأخير هو ضربٌ من ضروب التعبير يقصد به التشديد على أمر معيّن في ذهن المتحدّث أو الكاتب. ولمّا كانت كتب إلياس خوري السابقة قد اكتفت بالقول بأنّه من مواليد بيروت فقط من دون تحديد للجنسيّة، وكذلك الأمر في سيرته الذاتيّة الموجزة التي جاءت في كتاب: **أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سِيَر وسِيَر ذاتيّة**[٢]، كما أنّ كثيرين ممَّن صادف أن تحدّثتُ إليهم عنه أكّدوا لي أنّه فلسطينيّ. ولمّا قرأتُ كتبه ورأيتُ اهتمامه بالموضوع الفلسطينيّ، فقد وقع في نفسي أنّه فلسطينيّ، ولكنّه من مواليد بيروت. ولكن عندما رأيتُ غلاف كتابه الأخير ولمست الإصرار على تقديم نفسه بالكاتب اللبنانيّ، بدا كمَن يريد أن يضع حدًّا لهذا اللغط.

قد يقال لِمَ كلّ هذه الأسئلة عن جنسيّة الكاتب؟ في الواقع إنّه أمر شخصيّ، لأنّني منذ سنوات وأنا أسعى وأهيّئ نفسي لأعدّ بحثًا عن كتّاب الرواية في لبنان، وفعلًا اقتنيت بعض المؤلّفات الروائيّة لعدد من الكتّاب والكاتبات أذكر منهم: توفيق يوسف عوّاد ويوسف حبشي الأشقر رحمهما الله، ومن ثمّ

(٢) إعداد الأب روبرت كامبل اليسوعيّ، مركز الدراسات في العالم العربيّ المعاصر، جامعة القدّيس يوسف، منشورات المعهد الألمانيّ للأبحاث الشرقيّة، توزيع الشركة المتّحدة، المجلّد الأوّل، ص ٥٨٠.

إلياس العطرونيّ وهدى بركات وحنان الشيخ وجواد صيداويّ، وصادف أن كان الموضوع الأساسيّ لمعظم الروايات اللبنانيّة التي قرأتُها يدور عن الحرب اللبنانيّة، كرواية **عروس الخضر** لإلياس العطرونيّ، ورواية **زهرة** لحنان الشيخ، وروايتَي **حجر الضحك** و**أهل الهوى** لهدى بركات. ولكن يبدو أنّ كلّ ما قرأته كان بمثابة الإعداد النفسيّ للدخول في عالم الكاتب اللبنانيّ إلياس خوري.

وبعد أن قرأتُ إلياس خوري ولمستُ استغراقه بالموضوع الفلسطينيّ أصابتني الحيرة مجدّدًا. هل الكاتب لبنانيّ أم فلسطينيّ؟ فقلتُ لنفسي: ما الفرق، إنّه كاتب عربيّ ويكتبُ باللغة العربيّة، فالأمر سيّان سواء كان فلسطينيًّا أو لبنانيًّا أو سوريًّا أو مصريًّا أو مغربيًّا إلى آخر عضو في الجامعة العربيّة، فالمهمّ هو الأسلوب أو الأسلبة بحسب رأي «باختين»، الناقد الروسيّ الفذّ. ماذا عند إلياس خوري؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الصفحات التالية.

* * *

يقول إلياس خوري في حوار صحافيّ[٣]: «اليوم أنا كاتب لا يحبُّ أن يسمّى كاتبًا، يساريّ على خلاف مع اليسار ويكره اليمين، صحافيّ زمن تموت الصحافة، وأستاذ في جامعة تحوّلت مدرسة ثانويّة، أهمّ شيء هو أنّ هذا الانحلال اللبنانيّ يسمح لنا ونحن على عتبة الأربعين أن لا نحدّد أنفسنا، أيْ لا ندخل في نظام العلاقات الاجتماعيّة الصارم، لكنّ هذا الانحلال يقودنا إلى نقطة نشعر فيها كأنّنا وصلنا إلى النهاية، أو كأنّنا لم نبدأ بعد. لذلك أحبّ دائمًا أن أعتقد أنّني لم أكتب شيئًا وسأبدأ ابتداء من الغد».

من النصّ السابق نعرف أنّ إلياس خوري صحافيّ وأستاذ جامعيّ، ويساريّ وإن كان لا يحبّ اليسار.. أين وماذا عمل الكاتب؟

عمل سكرتيرًا لتحرير مجلّة **شؤون فلسطينيّة** (٧٥-١٩٧٩)، ومديرًا لتحرير مجلّة **الكرمل** (٨١-١٩٨٢) ومديرًا لتحرير القسم الثقافيّ في جريدة **السفير** البيروتيّة (٨٣-١٩٩٠) بالإضافة إلى عضويّة هيئة تحرير مجلّة **مواقف**، وعمل مع هيئة تحرير مجلّة **الطريق** (٨٣-١٩٨٥). ودرّس في جامعة كولومبيا (نيويورك)،

(٣) **النهار العربيّ والدوليّ**، أسبوعيّة لبنانيّة، ٢٥-٣١/٥/١٩٨٧ - ص ٤٨-٥٤.

والجامعة اللبنانيّة، والجامعة الأميركيّة في بيروت، والجامعة اللبنانيّة الأميركيّة. ويعمل حاليًّا رئيسًا لتحرير الملحق الثقافيّ بجريدة **النهار** في بيروت، ومديرًا فنيًّا لمسرح بيروت.

له من المؤلَّفات المطبوعة أربعة كتب في الدراسات الأدبيّة، وهي بحسب تاريخ صدورها في الطبعة الأولى:

١ - **تجربة البحث عن أفق** - ١٩٧٤ - بيروت.
٢ - **دراسات في نقد الشعر** - ١٩٧٩ - بيروت.
٣ - **الذاكرة المفقودة** - ١٩٨٢ - بيروت.
٤ - **زمن الاحتلال** - ١٩٨٥ - بيروت.

وله من الروايات تسع، وهي بحسب تاريخ الطبعة الأولى:

١ - **عن علاقات الدائرة** - ١٩٧٥ - بيروت.
٢ - **الجبل الصغير** - ١٩٧٧ - بيروت.
٣ - **أبواب المدينة** - ١٩٨١ - بيروت.
٤ - **الوجوه البيضاء** - ١٩٨١ - بيروت.
٥ - **رحلة غاندي الصغير** - ١٩٨٩ - بيروت.
٦ - **عكّا والرحيل** - ١٩٩٠ - بيروت.
٧ - **مملكة الغرباء** - ١٩٩٣ - بيروت.
٨ - **مجمع الأسرار** - ١٩٩٤ - بيروت.
٩ - **باب الشمس** - ١٩٩٨ - بيروت.

وله مجموعتان قصصيّتان هما:

١ - **المبتدأ والخبر** - ١٩٨٤ - بيروت.
٢ - **اللعبة الحقيقيّة** - ١٩٩٠ - بيروت.

مجموع نتاج إلياس خوري الأدبيّ يعدّ خمسة عشر كتابًا بين النقد والرواية والقصّة القصيرة. وأنا سأقتصر في بحثي على فنّ الرواية عند إلياس خوري. وقد تيسّر لي قراءة سبع روايات من رواياته التسع، هي ما استطعتُ الحصول عليه، وبما أنّه لم يتيسّر لي الحصول على نسخ من روايتَيْه: **الوجوه البيضاء** و**عكّا والرحيل** فقد فاتتني قراءتهما.

وقرأتُ أيضًا مجموعته **المبتدأ والخبر** والدراسة القيّمة التي أعدّتها يُمنى العيد عن قصص المجموعة، وهي بعنوان: «رائحة الصابون»، وصدرت الدراسة ضمن كتاب: **الراوي الموقع والشكل**[٤]. كما قرأتُ كتاب **الذاكرة المفقودة** وهو دراسات في النقد الأدبيّ، واطّلعتُ على مقاطع من سيرته الذاتيّة المقتبسة من حوارَيْن صحافيَّيْن مع الكاتب في مجلّة **النهار العربيّ والدوليّ**، عامَي ١٩٨٤ و١٩٨٧.

عندما يرى القارئ هذا العدد من الروايات، قد يظنّ أنّ أمامه رحلة طويلة من القراءة، ولكنّ الواقع غير هذا، فالكاتب ليس ذا نفس روائيّ طويل. فالروايات بشكل عامّ ليست طويلة، تتراوح الواحدة منها بين ١١٠-٢٢٠ صفحة وقد تزيد قليلًا. وحدها رواية **باب الشمس** كانت الاستثناء، فعدد صفحاتها ينقص قليلًا عن مجموع عدد صفحات الروايات التي قرأتُها.

* * *

من المعروف أنّ تحديد جنسٍ أدبيّ ما وتعريفه لا يتمّ إلّا بالمقارنة مع الأجناس الأخرى. «وهذا ناجم عن حقيقة أخرى مفادها أنّ الجنس الأدبيّ إنّما يستمدّ محتواه من عاملَيْن متلازمَيْن، المكان النسبيّ الذي يشغله ضمن طبقة أدبيّة ما، والمعايير المتبنّاة لتصنيف النصوص»[٥].

وفيما يختصّ بالرواية يلاحظ أنّ النصّ الروائيّ يدين بسماته الجنسيّة بشكل خاصّ إلى الطريقة التي يتمّ في ضوئها معالجة العناصر الرئيسيّة التالية: اللغة، الزمان، الشخصيّة، والموضوع، مع ملاحظة أنّ الزمان هو البعد الرابع للمكان.

وفي ضوء العناصر الرئيسيّة المذكورة سأتحدّث عن روايات إلياس خوري السبع، وسأرصد قدر الإمكان تطوّر خطابه الروائيّ وتحوّله، عِلْمًا بأنّ ما سأكتبه قد لا يخرج عن انطباعات قارئة متذوّقة تستمتع بما تقرأ وتحاول تدوين انطباعاتها.

* * *

(٤) يمنى العيد، **الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائيّ**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة - ط١، ١٩٨٦ - بيروت - ص ٨١-١٠٦.

(٥) د. زياد العوف، **الأثر الإيديولوجيّ في النصّ الروائيّ**، مؤسّسة النوري - ط١، ١٩٩٣ - مطبعة الداودي - ص ١٦٨.

إنّ القاسم المشترك بين الروايات السبع عدا عن كونها لمؤلّف واحد، هو أنّها ذات بُعْد فلسفيّ يتناول الحبّ والحرب والخيبة، ولكنّها تخضع بشكل أو بآخر لشَرْطَيْ التاريخ والجغرافيا. ويشعر القارئ للوهلة الأولى بأنّه أمام تنويعات على نغم واحد.

وحدها **أبواب المدينة** تنفرد بكونها لا تخضع لشرطَي التاريخ والجغرافيا. إنّها رواية ذهنيّة، وشخصيّاتها رموز وليست أشخاصًا من لحم ودم.

في الواقع كانت رواية **أبواب المدينة** هي أوّل ما قرأتُ لإلياس خوري. وقد أحسستُ بالحيرة، تُرى هل الكاتب يضحك عليّ وبالتالي على القارئ بشكل ما، أم إنّه يحترمني ويحترم القارئ ويثق بذكائه أكثر من اللزوم؟ إنّها معضلة حقيقيّة يعاني منها القارئ في معظم النتاج الروائيّ الحديث. فهذا النوع مصيدة للكاتب المبدع قبل أن يكون مصيدة للقارئ. قد يكون أحيانًا وراء الأكمة ما وراءها. أيْ قد يكون هناك فعلًا شيء جديد يعتمل في ذهن الكاتب المبدع يتعلّق بالشكل والمضمون، ما حمله على ابتكار طريقته للتعبير عنه. وقد لا يكون هناك شيء البتّة، وكلّ ما في الأمر أنّ الكاتب يريد أن يكتب والسلام.

ولكن عندما اكتشفتُ أنّ **أبواب المدينة** هي الرواية الثالثة لإلياس خوري وقد صدرت العام ١٩٨١، كما ذكرتُ سابقًا. يُضاف إلى ذلك أنّه سبق له أن أمضى تسع سنوات في كتابة النقد الأدبيّ، حيث يذكر في مقدّمة كتابه **الذاكرة المفقودة** أنّ «هذه القراءات النقديّة كُتِبتْ خلال فترة طويلة نسبيًّا ١٩٧٢-١٩٨١»[٦]. وعندما قرأتُ بعد ذلك **عن علاقات الدائرة**، ومن ثمّ **الجبل الصغير** شعرتُ بأنّ رواية **أبواب المدينة** هي النظريّة أو الفكر، وما قبلها وما بعدها هو الفعل.

لذلك سأبدأ بالحديث عن **أبواب المدينة**، ومن ثمّ أعود إلى **علاقات الدائرة والجبل الصغير**، وأستمرّ صعدًا بحسب تاريخ صدور الروايات حتّى اصل إلى **باب الشمس**.

* * *

(٦) إلياس خوري، **الذاكرة المفقودة**، دار الآداب - بيروت ط١ - ١٩٨٢ - ص ٩.

«أبواب المدينة»[٧]

تنفرد **أبواب المدينة**، كما ذكرتُ سابقًا، بأنّها لا تخضع لجغرافيا محدّدة أو تاريخ محدّد، في حين أنّ باقي الروايات لها تاريخ وجغرافيا. إنّ **أبواب المدينة** هي رواية ذهنيّة ولا هدف للحدث الروائيّ فيها إلّا الوصول إلى الكابوس.

سأحاول أن أقوم بمقاربة الرواية، فهذا النوع من الكتابة الذهنيّة يحتمل أكثر من رؤية. وهي تختلف بين قارئ وآخر، كما أنّها قد تكون مختلفة عمّا قصد إليه الكاتب.

هذه الرواية تأتي في ثمانية أبواب، ومبتدأ أيْ مقدّمة، وخاتمة كتبها كمال بلاطه، وهو الذي صمّم الغلاف وزوّد كلّ فصل منها اسمًا مناسبًا، والرسوم بدورها مزوّدة شروحًا مقتبسة من معاني الفصل.

ومع أنّ ما أورده كمال بلاطه جاء في الخاتمة، فإنّها تصلح مدخلًا ومفتاحًا للرواية خصوصًا قوله: «علّمني أبي للأرض سبعة بحار وللدنيا سبع جهات وللمدينة سبعة أبواب وللعاشق سبع نساء وللحبيبَيْن سبع قبل، وهمس: للتابوت سبع دورات فأخذتُ بالدوران حول نفسي»[٨]. فالدوران حول النفس يعني العودة إلى نقطة البداية. فالرواية تبدأ بفصل عنوانه: «الرجل الغريب» (ص ١٢-١٨) وتنتهي بفصل عنوانه: «الرجل الغريب» أيضًا. ويمتدّ بينهما ستّة أبواب هي: البحث عن الحقيبة (ص ٢٢-٣٠)، وباب التابوت والملك (ص ٣٤-٤١)، وباب المرأة الثالثة (ص ٤٦-٥٤)، وباب هذا البحر (ص ٥٨-٦٧)، وباب وكان البكاء (ص ٧٢-٨٢)، وباب قال الراوي (ص ٨٦-٩٥).

فالرواية سبعة أبواب إذا اعتبرنا الأوّل والأخير بابًا واحدًا. وتقسيمها هذا يعني أنّ لها نظامًا وخطّة بالرغم من الضباب الذي يحيط بالشكل الروائيّ.

بطل الرواية رجل غريب يصل إلى المدينة، مدينة بلا اسم ولا خريطة، وهذا الرجل «لم يكن يعرف أكثر من كلمات قليلة لا تصلح لشيء، لكنّها كلماته... كان رجلًا وكرجل مشى، كرجل مشى إلى موته»[٩].

(٧) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ط٢، ١٩٩٠ - ١١٢ صفحة من القطع المتوسّط.
(٨) **أبواب المدينة**، ص ١١٠.
(٩) م.ن.، ص ٧.

جاء إلى المدينة بحثًا عن حقيبة، ماذا في الحقيبة يقول الرجل الغريب: «تركتُ فيها أوراقي وصورة أبي وقلمًا وقطعًا مدوّرة»[١٠].

وفي المدينة «وجد الرجل نفسه وحيدًا، ووجد الملك، لم يكن ملكًا كان تابوتًا من حجر» . . . وفي المدينة «حاول الرجل أن يتذكّر أبواب المدينة، لكنّه نَسِيَ ألوانها، فكّر في النساء لكنّه نَسِيَ ألوان عيونهنّ، فكّر بالحقيبة لكنّه نَسِيَ لم يبحث عنها. . . وقال إنّ الذاكرة تشبه الأزهار، أيْ تذبل وجلس على حافّة التابوت»[١١]. يعني الإنسان هو ذاكرة وفَقْدُ الذاكرة هو الموت وهو التابوت.

وبعد أن يتجوّل الرجل الغريب في المدينة وينتقل بنا من حكاية إلى حكاية، لا تحمل من خصائص الحكاية إلّا الرموز والإشارات، وتتحوّل الحكايات كلّها إلى كوابيس، فيقول الرجل: «إنّه لا يصدّق الحكاية، ولكن لنفترض أنّها صحيحة وأنّني قبلت وأنّنا ذهبنا ماذا يتغيّر؟ كنّا سنجلس أمام البحر وننتظر، نأتي إلى القبر وننتظر، ننجب الأولاد وننتظر، ثمّ يموت الأولاد ونموت»[١٢].

فالمدينة رمز الموت. ولا يُقصد بالمدينة هنا ما يقابل القرية، لا، فالمدينة هي الحياة والدنيا بأسرها. ومع الانتقال من فصل إلى فصل نكتشف أنّه لا هدف للحدث الروائيّ فيها إلّا الوصول إلى الكابوس. وحين يقفز الشعر حاملًا لغة الدلالات نرى الشعر يتكسّر أمام الدلالات. في هذه الرواية يجد القارئ نفسه مع إلياس خوري في عالم من الرموز والدلالات، وليس هناك أيّ عنصر واقعيّ لزمان محدّد أو مكان محدّد، فكما قال الراوي: «ثمّ جاء البحر. أكل البحر النار وامتدّ فوق المدينة. أكل البحر الأسوار وامتدّ فوق الأبواب، وتساقطت الأبواب. وكانت بقايا الجثث تطفو فوق سطح أزرق وقباب داكنة. كلّ شيء كان يطفو، ولم يبقَ من المدينة إلّا أصوات باكية تخرج من أحشاء الأسماك وترتفع إلى حيث لا يستمع إليها أحد»[١٣].

* * *

(١٠) **أبواب المدينة**، ص ٢٧.
(١١) م.ن.، ص ٣٥-٣٦.
(١٢) م.ن.، ص ١٠٤.
(١٣) م.ن.، ص ١٠٩.

«عن علاقات الدائرة»[١٤]

هذه أوّل رواية للمؤلّف تصدر في كتاب، وذلك لا يعني بالضرورة أنّها أوّل رواية كتبها. فأنا أميل إلى أنّ **أبواب المدينة** هي أوّل رواية كتبها المؤلّف، وقد أكون مخطئة، ولكنّه آثر أن يتأخّر في نشرها، ويقدِّم نشر **عن علاقات الدائرة** لكي يخرج إلى الناس أوّل ما يخرج برواية فيها شيء من مقوّمات الرواية التقليديّة، تتعلّق بالزمان والمكان والشخصيّات والإشارات التاريخيّة ووصف بعض التقاليد الاجتماعيّة والدينيّة.

فالرواية لها بطل محدّد هو منصور طفل الميتم. ومن خلال عينَي الطفل منصور تتوالى الأحداث وتسير حركة القصّ. الجديد في الرواية ليس الأحداث وطبيعتها والمناخ الإنسانيّ الذي تحدث فيه. الجديد هو اللغة والأسلوب. فالقارئ عليه أن يخمّن ماذا يقصد الراوي أو مَن يقصد في كلّ عبارة تقريبًا. فعوضًا عن أن يقول الراوي: وقف الكاهن أو الراهبة على منصّة عالية يقول: «وقف الثوب الأسود على منصّة عالية»[١٥]. ويقول «جلس الثوب الأسود على كرسيّ عتيق. .» «حملني الثوب عن الكرسيّ. . أمسكني الثوب بيدي. . خرجت عيناي إلى الأمام، جلسنا إلى جانب الراهبة، فتحنا آذاننا، تقدّمت الأسنان المائلة إلى الاصفرار»[١٦] ويقول «خرج اللون الأبيض وابتدأ يغطّي حاجبيَّ الرفيعين»[١٧].

والسمة الثانية أنّ الأشياء هي التي تقوم بالأفعال: «دخل البنطلون الكحليّ في أرجلهم» . .«جاء القميص النظيف»[١٨] «وقف الكرش في الدائرة»[١٩] وما شابه. ويبدو أنّ استعمال هذا الأسلوب اقتضته ضرورة أنّ المتحدّث هو طفل.

تنقسم الرواية إلى سبعة فصول، لا يميّز بين الفصل والآخر إلّا الرقم

(١٤) رواية، صدرت عن مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط٢ - ١٩٨٥ - ١٢٥ صفحة من القطع المتوسّط.
(١٥) **عن علاقات الدائرة**، ص ٢٧.
(١٦) م.ن.، ص ٢٨.
(١٧) م.ن.، ص ٥٢.
(١٨) م.ن.، ص ٥٩.
(١٩) م.ن.، ص ٣٤.

المتسلسل. فالفصل الأوّل (ص ٧-٢٤) يتحدّث عن دخول منصور الميتم، ويصف عمليّة الدخول، أسبابها والظروف المحيطة والناس في الميتم، الرهبان والراهبات والمدرسة والتلاميذ، كلّ ذلك من خلال عينَي منصور. أمّا الفصل الثاني (ص ٢٧-٤٠) فيتحدّث عن تفاصيل يوم من أيّام العمل في الميتم، وهو تابعٌ لكنيسة.. ماذا يتعلّم أطفال الميتم، كيف يحتفلون بالعيد، وكيف يشاركون في خدمة القداديس الجنائزيّة وغيرها.

وفي الفصل الثالث (ص ٤٤-٥٧) نتعرّف بمدينة بيروت.. قلب المدينة وضواحيها كما تبدو في عيون الناس: «المدينة امرأة، هكذا يكتب الشعراء والأدباء.. وهي: حجارة، شوارع، نساء، رجال، بغايا، أطفال كما يفكّر الرجل. وهي علبة تنك صغيرة كما يفكّر الذين يشربون من مياه الأزقّة المعتّمة، حشرونا فيها على حافّة الزاوية»[٢٠]. في هذا الفصل يستعمل الدائرة رمزًا إلى المدينة. والذي يخرج إليها كمَن يخرج إلى الدوّامة ولا يشعر بأنّها تدور لأنّك تدور معها. والدائرة فيما أرى ترمز إلى استحالة التغيير الجذريّ.

يبدو الفصل الرابع (ص ٦١-٨١) وكأنّه مخصّص للحذاء. يقول الراوي: «لم أكن أمشي، عادة أترك لحذائي حرّيّة تقرير مصيره، فيقرّر مصيري ويأخذني عبر الشوارع والأزقّة»[٢١] كأنّ الكاتب في هذا الفصل يؤسّس لرواية: **رحلة غاندي الصغير**، حيث البطل الأساسيّ هو ماسح أحذية. وفي هذا الفصل يهرب منصور من الميتم.

أمّا الفصل الخامس (ص ٨٥-١٠٣) فيغلب عليه الشعر والرمز، فيكون «الصوت» لفظًا ومعنى وما يحمله من ذاكرة اجتماعيّة هو بطل الفصل. فالصوت يعني الاختيار، ويعني الحرّيّة، ويعني التمايز والخصوصيّة. فالصوت قد يكون همسًا، وقد يكون صراخًا، وقد يكون قابعًا في الصدر لا يسمعه إلّا صاحبه. لذلك يستهلّ الكاتب هذا الفصل بستّ فقرات تحمل لفظ «الصوت» عنوانًا، ورقمًا متسلسلًا يميّز بين الأصوات. ثمّ فقرة بعنوان «أصوات متفرّقة». وبعد هذه المقدّمة الصوتيّة ينطلق منصور إلى المدينة «أدور في الطرقات بحثًا عن

(٢٠) **عن علاقات الدائرة**، ص ٤٩.
(٢١) م.ن.، ص ٦١.

الخواجات، لأسألهم عن سبب وجود العمل في جيوبهم»[٢٢] وداخل المدينة تتحرّك الأجساد.. «تشير إلى ولادة الأوجاع داخل العظام الطريّة»[٢٣].

وفي هذا الفصل أيضًا يستعمل رمزًا آخر هو «الأصابع» فيقول: «على أبواب المدينة الداخليّة كانت أصابعنا تتجمّع..» ويستعمل الأصابع في معادلات رياضيّة لها دلالات اجتماعيّة وفلسفيّة، كقوله:

«شكل الرياح = الأصابع المزروعة في عيني».

«الأصابع = أطفالٌ يحملون الألوان + الدم الخارج من أحشاء الأسئلة».

«شكل الرياح + الأصابع = صورتي التي انكسرت على رأس حربة مسنونة على المياه»[٢٤].

وفي الفصلَيْن السادس والسابع يزاوج الكاتب بين همّ الكتابة وهموم الحياة، ويتوحّد الراوي بالقلم فنرى أنّ «القلم يجلس على كرسيّ عتيق على ظهر السفينة ويروي للمسافرين قصص المياه». يتساءل «هل تدخل الدائرة معي أم أبقى وحيدًا»[٢٥]. وفي الفصلَيْن تتنامى الحالة الشعريّة وحالة اليأس على حدٍّ سواء، وكذلك حالة الانفصام عند منصور بحيث ينهض ويمسك بأوراق منصور الآخر ويمزّقها، ثمّ يمسك القلم ويكسره إلى نصفَيْن ويتابع السير.

«الجبل الصغير»[٢٦]

بحسب تاريخ الصدور، هذه الرواية هي الثانية لإلياس خوري. أوّل ما يلفت النظر هو العنوان، لماذا؟ لأنّه عنوان واقعيّ، ويشير إلى مكان محدّد هو حيّ الأشرفيّة في مدينة محدّدة هي بيروت، وأبطالها أناس حقيقيّون من لحم ودم وينتمون إلى الحياة اليوميّة، إلّا أنّهم في الوقت نفسه هم شخصيّات اعتباريّة تمثّل قِيَمًا وأفكارًا مجرّدة تتحرّك وتتكلّم وترتدي الملابس على الورق، ولكن

(٢٢) **عن علاقات الدائرة**، ص ٨٩.
(٢٣) م.ن.، ص ٩٣.
(٢٤) م.ن.، ص ٩٥.
(٢٥) م.ن.، ص ١٠٧.
(٢٦) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للأبحاث العربيّة، بيروت - ط٢ - ١٩٨٤ - ١٦١ صفحة من القطع المتوسّط.

ليس خارج المكان والزمان، كما رأينا في **أبواب المدينة**.

والرواية هنا تختلف من حيث الأسلوب والمخطّط الروائيّ. فهي وإن كانت تحكي قصّة الحرب في لبنان، إلّا أنّها تبدأ بقصّة أولئك الذين بدأوا بها من الأشرفيّة وذلك في الفصل الأوّل وعنوانه: «الجبل الصغير» (ص ٧-٢٥) وتنتهي بقصّة هؤلاء أنفسهم وقد انتهوا في باريس، حيث تحكي قصّتهم في الفصل الخامس والأخير وهو بعنوان: «ساحة الملك» (ص ١٣٣-١٦٣). وهي تحكي قصّة برجيس نهرا، المحارب، وهو مارونيّ من بدادون ولا يزال يحنّ إلى قريته. وكان مقاتلًا في الفِرَق الأجنبيّة الفرنسيّة في ڤيتنام، ومن ثمّ كان مقاتلًا في الجزائر، وأخيرًا صاحب مطعم في باريس.

وبين هذين الفصلَيْن تتوالى بقيّة الفصول، فصل الكنيسة (ص ٢٧-٥٤) وفيه يروي قصّة كنيسة الكبّوشيّة، وبداية انقسام بيروت إلى شرقيّة وغربيّة، وقصّة الراهبَيْن الكبّوشيَّيْن اللذين رفضا أن يغادرا الكنيسة ونشأ بينهما وبين الفدائيّين نوع من الصداقة.

وفصل الاحتمال الأخير (ص ٥٥-٩٥)، وفيه يروي قصّة الفدائيّين، ليعلن أنّ الفدائيّ يرى نفسه الاحتمال الأخير لنجاح قضيّة فلسطين.

أمّا الفصل الرابع وهو بعنوان: «الدرج» (ص ٩٧-١٣١) فيحكي الحياة اليوميّة للشعب العاديّ في أثناء الحرب. هذا الشعب الذي لم يقاتل ولم يخطّط، كما أنّه لم يكن من المسؤولين والحكّام، وأفراده ما زالوا يستطيعون العمل وكسب العيش في وظائف عاديّة، وهم يتفاعلون مع الحرب سلبًا، أيْ يتلقّون الضربات من هنا وهناك، ويحاولون التعايش مع الوضع. هم باختصار يتحرّكون لأنّهم لا يستطيعون التوقّف.

في هذه الرواية يبدأ عند إلياس خوري ظهور الهمّ الفلسطينيّ في تضاعيف همّ الكتابة الروائيّة وهمّ البحث عن شكل روائيّ. تبدو الرواية وكأنّها لوحة تجريديّة، تحكي شيئًا بل أشياء، فيها ملامح من أحداث معيّنة تتناثر هنا وهناك، لها دلالات تاريخيّة واجتماعيّة. وليس هناك تسلسل زمنيّ. تتقاطع الأزمان فيها بين الزمن الحاليّ للرواية وزمن الطفولة. الزمن الحاليّ للرواية هو زمن الحرب

الأهليّة في لبنان، عندما كان الرجال يكسرون الأبواب ويقتحمون البيوت الآمنة بحثًا عن «الفلسطينيّين وعبد الناصر والشيوعيّة الدوليّة، جلست أمّي على كرسيّ في المدخل تحرس بيتها، وهم في الداخل يمزّقون الأوراق والذكريات»[٢٧]. أمّا الموضوع فيتناول تاريخ لبنان الحاضر والبعيد، وكما يعلّمه الخواجات في المدارس. كما يتناول الموضوع أيضًا الحزن الفلسطينيّ والحزن الكرديّ.

ولعلّ التجريبيّة التي اعترت التعامل مع القضيّة الفلسطينيّة منذ النكبة العام ١٩٤٨ وحتّى الآن، مرورًا بالحرب اللبنانيّة تتوافق مع التجريبيّة التي اعترت الرواية العربيّة منذ مطلع القرن حتّى نهايته، وحتّى انعقاد المؤتمر الأوّل للرواية العربيّة في القاهرة إبّان العام ١٩٩٨.

ورواية إلياس خوري **الجبل الصغير** التي صدرت في أوائل الربع الأخير من هذا القرن تعكس روح التجريب، ففيها كلّ الأدوات المستعملة في الكتابة الروائيّة التقليديّة، من سرد وحوار وشخصيّات وزمان ومكان، كما أنّ لها حدثًا رئيسيًّا، تدور عليه ومن خلاله، وعلى هامشه أحداث صغيرة وتداعيات ونظرات في الحياة والحبّ والسياسة والمرأة والدين. كما أنّ للرواية موضوعًا عامًّا هو الحرب اللبنانيّة أو حرب السنتَيْن عندما انقسمت بيروت إلى شطرَيْن.

غير التقليديّ في الرواية هو تداخل الأحداث وتقاطعها في المكان والزمان مع اللجوء إلى قرينة، كتداخل زمن الطفولة في الزمن الحاليّ للرواية (ص ٦٩) والقرينة «كعكة الزعتر»، وتداخل السرد بين أحداث بيروت وأحداث عمّان (ص ٦٢-٦٣)، وتداخل الزمن الحاضر للرواية في الزمن الأبعد حيث تتقاطع حرب الشوارع في منطقة الكبّوشيّة من بيروت مع حرب جيش الإنقاذ في فلسطين والقرينة التراجع الفلسطينيّ (ص ٧٣-٧٤).

وبعد، فإنّ الرواية غنيّة بالشعر والفلسفة والنمنمات الفنيّة. فالدين له فلسفة، والموت والحرب لهما فلسفة، والخوف له فلسفة، وللشرق والغرب فلسفة، حتّى اللون له فلسفة. تقول الرواية على لسان أحد الأبطال (ص ٦٦): «لا يستطيع أحد أن يفصل الألوان. يستطيع فقط أن يمزجها، وعندما تتداخل

(٢٧) **الجبل الصغير**، ص ٢٤.

الألوان لا تتوقّف، حتّى المزج مستحيل. للألوان مزاجها الخاصّ وتاريخها. يدخل اللون في اللون، ثمّ يصبح اللون احتمالًا، ويدخل في الأشياء وتنحلّ الألوان في الألوان».

كذلك الحذاء يقومُ بدورٍ تعبيريّ في هذه الرواية، وقد ورد ذكره في أكثر من موضع أذكر منها (ص ٤٥): «ولم يكن يعلم أنّ الجامعة هي مجرّد حذاء، وأنّ الأحلام التي نتبنّاها سوف تحيلنا إلى أحذية إذا لم تتحطّم الجامعة» جاء ذلك في معرض الحديث عن الحركة الطلّابيّة في بيروت ٢٥ نيسان ١٩٦٩. وفي هذا التاريخ كانت بقع الدم التي غطّت شوارع بيروت بداية لبحر الدم الذي زلزل المدينة (ص ١٤٧).

* * *

ويبدو أنّ الحرب ما زالت مستمرّة مع إلياس خوري في رواية:

«رحلة غاندي الصغير»[٢٨]

بعض العبارات الجاهزة التقليديّة والتي لا تُعجب كثيرًا من الحداثيّين قد تكون هي أشدّ ما يناسب حالة معيّنة. من هذه العبارات: «المكتوب يفهم من عنوانه». هذا ما حصل معي عندما قرأتُ الفصل الأوّل من رواية **رحلة غاندي الصغير**، من الصفحات الأُول أعجبتني.

هذه الرواية تحكي جانبًا من ظروف الاجتياح الاسرائيليّ لبيروت العام ١٩٨٢. وذلك من خلال عدّة شخصيّات. أهمّها غاندي الصغير واسمه الحقيقيّ عبد الكريم وهو ماسح أحذية. ثمّ أليس وهي مومس. وأخطر الشخصيّات شأنًا هو الراوي/الكاتب. حيث يقول: «لو لم يمت كمال العسكريّ لما التقت أليس بغاندي، ولو لم تلتق أليس بغاندي لما روى لها حكايته، ولو لم يمت غاندي لما أخبرتني أليس القصّة، ولو لم تختف أليس أو تمت لما كتبتُ أنا ما أكتبه الآن»[٢٩].

(٢٨) صدرت عن دار الآداب، ط١ - ١٩٨٩ - بيروت - ٢٠٧ صفحة من القطع المتوسّط.
(٢٩) **رحلة غاندي الصغير**، ص ١٨.

الرواية تتألّف من سبعة فصول، بلا عنوان، لا يميّزها سوى الرقم. ستّة فصول منها تبدأ بعبارة تقول: «قالت أليس إنّه مات» «جئتُ ورأيتُهُ، وغطّيته بالجرائد، ولم يكن أحد، زوجته اختفت. كلّهم اختفوا. وبقيت وحدي». وفي هذه العبارة ما فيها من الأسس على بساطتها ومباشرتها، والتي تتكرّر كلازمة في أغنية حزينة تحكي الموت والتشرّد والوحدة.

الفصل الخامس من الرواية هو أطول الفصول (ص ٨٨-١٩٩)، أيْ إنّه احتلّ أكثر من نصف صفحات الرواية. وهو ليس متّصلًا، ولكنّه يتألّف بدوره من أربعة أقسام بلا عنوان ولا رقم، فقط نقطة على السطر وصفحة جديدة.

والتقطيع عادة يسهّل القراءة ويعطي مساحة الحلم والتأمّل. يقال إنّ أحسن الروايات هي التي تستطيع تلخيصها في ثلاث كلمات. وقد حاول إلياس خوري في الفصل السابع والأخير أن يستريح بعد ستّة فصول تعجّ بالنمنمة الفنّيّة والتاريخيّة، ولخّص لنا قصّة غاندي الصغير بسبعة أسطر، فقال:

«ولد في «مشتى حسن»، هرب من والده الذي أخذه إلى مغارة جدّه. إشتغل في فرن المفتاح في طرابلس، هاجر إلى بيروت حيث اشتغل في مطعم أبو عيون.. ثمّ ماسح أحذية، تزوّج وأنجب ولدَيْن: حصن وسعاد. حصن كان حلّاقًا.. وسعاد مريضة. أحبّ الحياة وأحبّ طعمها. أليس أخبرته، والقسّيس أمين صادقه، وديفيز حوّله إلى صاحب مطعم. والكلب مات، وغاندي حزن على الكلب أكثر من حزنه على والده»[٣٠].

كما أنّ الراوي يقدّم مسردًا بأسماء الشخصيّات وعددها خمس وثلاثون شخصيّة[٣١] وكأنّها وثيقة تاريخيّة، إلّا أنّ الكاتب يقدّم هذه الشخصيّات بتوسّط فنّيّ، وذلك من خلال تأثّره بموت غاندي الصغير «الرجل القصير يمشي، علبة البويا معلّقة في رقبته. رأسه يطرطق بالحيطان. وهو يحاول أن يرى طريقه، يمشي بين الحيطان، ويمدّ يديه كأنّه يسبح في ماء، يدور به ويبتلعه إلى أسفل» ... الماء الذي يبتلعه يجرف الراوي إلى القاع، فيرى وجوههم كلّهم أيْ كلّ الشخصيّات ومن ثمّ يعدّد أسماءها.

(٣٠) **رحلة غاندي الصغير**، ص ٢٠٦.
(٣١) م.ن.، ص ٢٠٤.

والشخصيّات كلّها ذات شأن في حركة القصّ الروائيّ. وكان من المحتمل تسمية الرواية باسم أيّ صاحب حكاية من الحكايات المنثورة في داخل الكتاب. وربّما اختار المؤلِّف اسم غاندي الصغير لأنّ اسم «غاندي» يمثّل ذاكرة جماعيّة عالميّة، نسبةً إلى زعيم الهند غاندي. ومن الطبيعيّ أن ينتقي الكاتب الذكيّ عنوان كتابه بشكل يثير رغبة القارئ ويجذبه إلى القراءة.

والشخصيّات بشكل عامّ منتقاة من شرائح اجتماعيّة مختلفة، خصوصًا تلك التي ظهرت للعيان بفعل الحرب الأهليّة كرجال التنظيمات المسلّحة، وتجّار السلاح، وقبضايات الملاهي ونساء علب الليل، يضاف إلى ذلك أناس عاديّون كرجال الأمن وسيّدات بيوت عاديّات، وأهل المدن وأهل القرى، ورجال أعمال أفرزتهم الحرب، ورجال الدين. فالقسّيس أمين حكايته مؤثّرة جدًّا في المستويات كافّة. وحسن الزيلع الذي كان جنديًّا في الجيش اللبنانيّ ثمّ جاءت الحرب وصار مثل كلّ الناس[٣٢]، وكذلك الملازم طنّوس، وعلاقته بأليس وتحوّل شخصيّته بعد افتضاح أمره أمام زوجته.

التداعي هو السمة المميّزة لحركة القصّ، حكاية تجرّ حكاية، وكلّ الحكايات تأتي على لسان الراوي نقلًا عن أصحابها، ويلاحظ الانتقال السريع بين ضمير المتكلّم وضمير الغائب.

الرواية تقدّم إلى جانب حكايتَي غاندي الصغير وأليس المومس، ومن خلالهما، حكايات سائر الشخصيّات. والحكايات سلسة مشوّقة ولها حبكات دراميّة. إستعمل المؤلِّف في روايتها كلّ ما هو متاح من أدوات القصّ: السرد والحوار، والمونولوج الداخليّ، والتقطيع السينمائيّ. أمّا في اللغة فقد حاول المؤلِّف أن يراعي طبيعة صاحب الحكاية وظروفه الثقافيّة والاجتماعيّة. فيحكي بلغة صاحب الحكاية حين يكون هو المتكلّم، ويحكي الراوي بلغته عندما يتحدّث عن انطباعاته الخاصّة كقوله عن أليس: «أستمع إليها، أراها أمامي، كأنّها ليست أمامي، تتلاشى في كلماتها كأنّ جسمها يتلاشى، والحكايات تتحوّل إلى حكايات»[٣٣].

(٣٢) **رحلة غاندي الصغير**، ص ١٨٣.
(٣٣) م.ن.، ص ٢١.

لذلك نرى في الرواية عدّة مستويات من اللغة تتراوح بين المباشرة التقريريّة، واللغة السوقيّة، ولغة الحياة اليوميّة العاديّة، إلى اللغة الفنّيّة الراقية. كما أنّ الرواية حفلت بكثير من الصور المبتكرة، بنظري على الأقلّ، كصورة «الحكايات المثقوبة»، وصورة «الصحراء من الوجوه التائهة»[٣٤]، وصورة «أضواء الفجر الشاحبة التي تشبه الباذنجان»[٣٥] وقوله: «منذ ذلك اليوم وبيروت تلبس الليل»[٣٦].

من خصائص الأسلوب عند إلياس خوري المزاوجة والسخرية. من ذلك، المزاوجة بين غاندي الصغير ماسح الأحذية وغاندي الزعيم الهنديّ، يقول الراوي: «تذكّرتُ غاندي الحقيقيّ ومعه المعزاة التي بدأ بها ثورته ضدّ الإنكليز، وحكايات الحاجّ أمين الحسينيّ عندما أهداه غاندي معزاته، واستبشر يومها الناس وقالوا تحرّرت فلسطين»[٣٧].

وكذلك تعبيره عن بعض مظاهر الحرب بأسلوب طغت فيه الفكاهة على مأسويّة الحرب، كقوله: «صار الليل مكشوفًا كبطّيخة مكسورة»[٣٨]، ومن الإشارات الساخرة أيضًا حديثه عن الصداقة التي ربطت القسّيس أمين بالأستاذ الأميركيّ ديفيز «كانت صداقتهما مشهورة، القسّيس أمين يتكلّم معه الإنكليزيّة بلهجة نيويورك التي لا يعرفها، وديفيز يجاوب بعربيّة أبناء بيروت التي لا يُتقنها»[٣٩].

ومن خصائص الأسلوب أيضًا الاستعانة ببعض القصص الدينيّة والأساطير محاولًا تأويلها بما يناسب موضوعه، كما رأينا في إشارته إلى قصّة النبيّ نوح وسفينته[٤٠]، وفي الإشارة إلى سبب تسمية منطقة «عين المريسة» في رأس بيروت بهذا الاسم، فيذكر قصّة الراهبة الإيطاليّة الملقّبة بالريسة[٤١].

(٣٤) **رحلة غاندي الصغير**، ص ٤٦ و١٤.
(٣٥) م.ن.، ص ١٤٤.
(٣٦) م.ن.، ص ١٥٠.
(٣٧) م.ن.، ص ٢٦.
(٣٨) م.ن.، ص ٢٠١.
(٣٩) م.ن.، ص ٤١.
(٤٠) م.ن.، ص ٢٥.
(٤١) م.ن.، ص ١٤٤.

وكذلك نرى أنّ أسلوب الكاتب ينبئ عن الأثر الإيديولوجيّ وذلك في كثير من الإشارات والعبارات. منها مثلًا استعمال بعض الألفاظ التي تنبئ عن الاستهتار بالدين بشكل عامّ، كاستعماله لفظة «الصراخ» للمآذن عوضًا عن كلمة ألطف مثل «النداء». ومن ذلك أيضًا إيراده الحديث الذي دار بين الخوري يوحنّا المزرعاني وأليس، إذ قال:

«سألها مرّة لماذا لا تأتي إلى الكنيسة يوم الأحد».
«كيف بدّي إجي يا أبونا، ما أنا مسلمة».
«مسلمة مش معقول. شكلك متل تلاميذ الراهبات».
«ما أنا تلميذة «الكرخانة» كلّه مثل بعضه يا أبونا».
«والكاهن صار مقتنعًا أنّ كلّه مثل بعضه»[٤٢].

وممّا ينبئ عن الأثر الإيديولوجيّ أيضًا ما أورده الكاتب في معرض حديثه عن «فيتسكي» الروسيّة البيضاء التي أصبحت خادمة في بيت ليليان صبّاغة: «صارت فيتسكي.. تتكلّم العربيّة عندما تريد أن تعبّر عن عدم رضاها، كأنّ هذه اللغة لا تصلح إلّا للتعبير عن عدم الرضا والشتائم»[٤٣].

وبالمناسبة، فإنّ «فيتسكي» هنا تذكّرنا بشخصيّة «وداد الشركسيّة» في **مملكة الغرباء**، وهي الرواية التالية بعد **رحلة غاندي الصغير** مباشرة. وسوف أتحدّث عنها في الصفحات التالية لنتابع الرحلة مع مظاهر أخرى من شخصيّة إلياس خوري الروائيّة.

* * *

«مملكة الغرباء»[٤٤]

مملكة الغرباء هي الرواية الخامسة في مطالعتنا بحسب تاريخ الصدور. وفيها تختلط الذاكرة بالإرادة والحلم بالتفاصيل، وهي إلى ذلك تبدو رواية تسجيليّة شبه مباشرة.

(٤٢) **رحلة غاندي الصغير**، ص ١١٦.
(٤٣) م.ن.، ص ١٢٢.
(٤٤) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ط١ - ١٩٩٣ - ١٢٧ صفحة من القطع المتوسّط.

فيما يتعلّق بالشكل الخارجيّ، تمتدّ الرواية على مساحة (١٢٧) صفحة وتنقسم إلى ستّة فصول، ليس لها عنوان ولا رقم، فقط نقطة على السطر وصفحة جديدة.

الراوي فيها هو البطل الرئيسيّ، وهو يعدّ رسالة دكتوراه عن الحكايات الشعبيّة في فلسطين. ويحكي لنا حكايات، هي مشروع حكايات شعبيّة، فيذكر أسماء أبطال الحكايات وملخّصًا عن حياتها.

عن ماهيّة الحكاية الشعبيّة وكيف تنشأ يقول: «في الماضي كان هذا النوع من الحكايات يُنسى ويترك للزمن. فيقوم الزمن بإعادة صياغتها وتحويلها إلى ما يشبه الأسطورة، أو إلى حكاية شعبيّة على أقلّ تقدير. في الأسطورة تتجمّع عناصر اللاوعي الفرديّ والجماعيّ، وأمّا في الحكاية الشعبيّة فإنّ هذه العناصر تتحوّل إلى رموز تخاطب اللاوعي، ومع الزمن تتحوّل إلى حكايات للأطفال»[٤٥].

هذا النصّ هو واحد من نصوص عديدة مشابهة حفلت بها الرواية، ساقها الراوي/البطل، بحيث اختلط فيها هَمُّ الكتابة الروائيّة مع همّ البحث عن الحكاية. لذلك رأينا المؤلّف يؤكّد هذه النقطة فيستهلّ أربعة فصول من الرواية (الثاني والثالث والرابع والسادس) بعبارة: «عمّ أكتب» أو «ماذا أكتب؟». وفي كلّ مرّة تتداعى الحكايات، يرافقها الشكّ في جوهر الحكاية، والخلل في الحكاية، والمفارقات في نهاية الحكاية، والنهايات التي لا تأتي.

من هذه الحكايات حكاية إسكندر نفّاع ووداد الشركسيّة البيضاء، التي «لم تكن تعرف وهي تأتي بعد رحلة التيه والذلّ الطويلة لتستقرّ في بيروت بأنّها سوف تنتهي في حقل الموت هنا وستتحوّل الأرض التي تفرشها هذه الحكاية لتخبر حكايات عن هذا العالم الغريب الذي لم نغيّره»[٤٦].

وحكاية مريم التي «تدندن لحنًا غريبًا لم تقل مرّة من أين جاءت به وتمشي إلى جانبي صامتة على ضفّة البحر الميت»[٤٧].

(٤٥) **مملكة الغرباء**، ص ١١٨.
(٤٦) م.ن.، ص ١٣.
(٤٧) م.ن.، ص ٥.

وحكاية إميل آزاييف الذي قدّم نفسه إلى الراوي بوصفه طالبًا إسرائيليًّا يعيش في نيويورك، ودعاه إلى حضور فيلم قصير أخرجه أحد أصدقائه عن «كندا بارك» في القدس «أي القرى الثلاث: عمواس وبيت نوبا ويالو، التي دمّرها الإسرائيليّون فور احتلالهم الضفّة الغربيّة عام ٦٧ وحوّلوها إلى «كندا بارك» من أجل توسيع القدس»[٤٨].

وحكاية وديع السخن والفرق الكبير بينها وبين حكاية إميل. «وديع السخن لم يكن يملك حكاية. حكايته أنّه لا يملك حكاية، فوجد نفسه مضطرًّا إلى تبنّي حكايةٍ ما كي يهاجر إلى إسرائيل بعد الحرب الأهليّة الصغيرة التي حدثت في لبنان عام ١٩٥٨. يومها باع كلّ شيء، وجورج نفّاع هو الذي اشترى»[٤٩].

وحكاية فيصل الفلسطينيّ التي لم تكتمل، ومنامه، والخيبة المتوقّعة بعد العودة.. «العودة جميلة ما دامت حلمًا، ولكن إذا تحقّقت تصبح كابوسًا» يقول منام فيصل: «صرتُ أقول لحالي، يا ريت نرجع نحن يللّي عايشين بالمخيّم نعمل بلدة صغيرة، بلد أو قرية أو مخيّم، شي زي شاتيلا يللّي عايشين فيه، رحت دغري أدوّر على أصحابي تقول لهم تعالوا نعمّر بلدة بقلب فلسطين تجمعنا مع بعض وتكون زي المخيّم.. بس لحظتها فقت»[٥٠].

حكايات كثيرة، وكما يقال حكاية تجرّ حكاية، وكلّها تدور بين لبنان وفلسطين والأردنّ وبعضها يطول ذراعها ليصل إلى نيويورك.

جمع المؤلّف في هذه الرواية بين الأحداث الدراميّة والمناخ الشعريّ. فالأحداث وفيرة والشخصيّات تفوق الحصر. والحكاية التي تبدأ تتطوّر دراميًّا حتّى تصل إلى ذروتها. كقصّة وداد الشركسيّة وإسكندر نفّاع، وقصّة فيصل الفلسطينيّ ومنامه، ومنامات الفلسطينيّين التي كانت موضوعًا لفيلم صنعه المخرج السوريّ محمّد ملص[٥١]، وقصّة الراهب اللبنانيّ جرجي خير الدوماني من دير مار سابا في القدس، وكثير من الحكايات التي حفلت بها الرواية.

(٤٨) **مملكة الغرباء**، ص ٢٨.
(٤٩) م.ن.، ص ٣١ و١٠٩.
(٥٠) م.ن.، ص ٣٣.
(٥١) م.ن.، ص ٣٢.

وكلّ أبطال هذه الحكايات هم أبطال الرواية. وإذا بدا هؤلاء الأبطال وكأنّهم أبطال بالوكالة عن الراوي، فهم يجسّدون همّه في البحث عن الحكاية الشعبيّة بصورة عامّة، والفلسطينيّة بصورة خاصّة. والراوي في ذلك ينطلق من أسماء أشخاص حقيقيّين وأماكن حقيقيّة.. فوزي القاوقجي، وأنيس صايغ، وفؤاد غبريال نفّاع، ومحمّد ملص، وسلمان رشدي، وغالب هلسا، ومارون عبّود، ونقولا الدرّ، ومحمود درويش، وغيرهم كثير. كما يذكر أماكن واقعيّة معروفة، ومدنًا وشوارع ومؤسّسات، من ذلك مثلًا قوله:

«لنفترض أنّني ومعي مجموعة من الناس في مركز الأبحاث الفلسطينيّ نفسه الذي حوّلوه إلى مقبرة بعد الاجتياح الإسرائيليّ عام ١٩٨٢».. «لنفترض أنّ كلّ شيء عاد كما كان وأنّ عليًّا (يقصد عليّ أبو طوق أحد شهداء مخيّم شاتيلا وقد مرّ ذكره في الرواية) يقف والكهولة تغطّي شعر رأسه ويروي لنا ذكرياته، ماذا سيروي»... «هل سيجد متّسعًا في الذاكرة ليميّز بين معارك أيلول ١٩٧٠ في الأردنّ وبين حصار مخيّم شاتيلا في بيروت عام ١٩٨٥؟»[٥٢].

ومن المدن التي ذكرها الراوي وكان تعلّقه بها جليًّا مدينة بيروت حيث يقول: «فحين تعيش في بيروت تحتاج إلى إثبات فكرة أنّ بيروت هي خيار لا مدينة انتماء، تختار بيروت لا لأنّك بيروتيّ، بل لأنّك تريد أن تكون بيروتيًّا. هذا هو سرّ بيروت الذي يعرفه جميع الذين عاشوا فيها»[٥٣] وأعتقد أنّ قوله هذا هو لسان شريحة كبيرة من مثقّفي العالم العربيّ.

للحديث عن آليّة العمل الروائيّ لا بدّ من القول إنّ هذه الرواية هي رواية مركّبة ومتماسكة. إستطاع الكاتب فيها أن يتجنّب الاستخدام الذرائعيّ والمبسّط للشخصيّات والذي نجده عادة في الروايات التي تعتمد الرمز والأسطورة. كما أنّ المناخ الشعريّ، ولا أقول الأسلوب أو اللغة، لكن الحالة الشعريّة ساعدت على الانتقال بين الأمكنة المتعدّدة والأزمنة المختلفة من جهة، وجنّبت الرواية من جهة أخرى التحوّل إلى شكل قريب من المقال الذي يغطّي خطاب المؤلّف السياسيّ والإيديولوجيّ، لقد حافظ على الشكل الروائيّ. وهو شكل غير تقليديّ

(٥٢) **مملكة الغرباء**، ص ١٦-١٧.
(٥٣) م.ن.، ص ٩٩.

على أيّة حال. كما أنّ الأثر الإيديولوجيّ للكاتب كان واضحًا في كثير من المواضع. من ذلك مثلًا الصورة الساخرة التي رسمها لفوزي القاوقجي قائد جيش الإنقاذ حين زار مركز الأبحاث الفلسطينيّ»[٥٤].

وإلى ذلك فإنّ الرواية حفلت بالإشارات والنصوص الدينيّة (حكاية المسيح والمريمات السبع اللواتي يحطن به)[٥٥] وكذلك أهمّيّة الألحان البيزنطيّة في الكنيسة الشرقيّة[٥٦].

كما حفلت الرواية ببعض أبيات من الشعر القديم، وبعض الآراء الفلسفيّة في فلسفة الكتابة وكتابة التاريخ، وتحوّل التاريخ إلى حكاية شعبيّة أو أسطورة كقوله عن مريم والحبّ: «أنت تريدني لأنّك لا تكتب عنّي، تكتب عن غيري، أعرفكم فخيالكم يقوم على تركيب الآخرين في وهم الكتابة»[٥٧].

وكقوله: «والحكاية هي أنّنا نبحث عن حكايتنا، وندّعي أنّنا نبحث عن الحقيقة، نجد الحقيقة فتضيع الحكاية ونبدأ من جديد»[٥٨].

إنّ النتيجة التي نخرج بها بعد قراءة الرواية، هي انتفاء التفكّك الرهيب في ممارساتنا الثقافيّة حتّى كأنّ الرواية قد وجدت شكلها، كما أنّ الثقافة العربيّة بدأت خطواتها على الطريق الصحيح. وذلك من خلال تطوّر نظر المثقّفين إلى القضيّة الفلسطينيّة.

ولعلّ الفقرة التي يختم بها الكاتب روايته، وهي: «هل هي مريم الجالسة على أطراف غور الأردنّ تنتظر الغريب الذي يقتل الغريب؟ أم هي الحكاية؟ هل هذه الأرض التي اسمها فلسطين هي مجرّد حكاية تسحرنا بأسرارها وطلاسمها؟ ولماذا حين نستمع إلى هذه الحكاية لا ننام، بل نموت؟»[٥٩].

وأنا أقول للروائي إلياس خوري: إنّنا نموت لأنّنا ندرك أنّ هناك

(٥٤) **مملكة الغرباء**، ص ١٥-١٧.
(٥٥) م.ن.، ص ٥٦-٥٧.
(٥٦) م.ن.، ص ٦٠.
(٥٧) م.ن.، ص ٦٥.
(٥٨) م.ن.، ص ١١٢.
(٥٩) م.ن.، ص ١٢٦-١٢٧.

فلسطين.. وهناك فلسطينيّين.. هناك النظريّة وهناك التطبيق. هذه سنّة الحياة وسنّة الأفكار الكبيرة والمبادئ.

* * *

«مجمع الأسرار»[٦٠]

إنّ الزمان هو العنصر الثاني بعد اللغة الذي يميّز الرواية باعتبارها جنسًا أدبيًّا. والزمن الروائيّ يتّصف بأنّه تاريخيّ، بمعنى أنّه يضفي قيمة معياريّة على الزمن الماضي. وعلى ذلك، فالبحث في الرواية هو بحث في تاريخيّتنا ومعناها من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب التنبيه إلى أنّ انتقال مركز الأحداث في الرواية من الماضي إلى الحاضر هو حاضر غير تامّ. وعدم التمام هذا مستمرّ لأنّه يستهدف المستقبل.

وقبل أن أتحدّث عن الزمن في رواية مجمع الأسرار أريد أن أسجّل أنّ هذه الرواية قد أثارت إعجابي إلى حدّ كبير. إنّها رواية حقيقيّة. فهي ليست تقليديّة وليست مجرّد تهويمات فكريّة، أو شعر غامض لا نعرف له مبتدأ ولا خبرًا. إنّها رواية تدفعني إلى التوجّه نحو إلياس خوري لأقول له: يا سيّدي لقد أتقنت اللعبة.

«بدأت الحكاية» جملة تتردّد في مطلع كلّ فصل من فصول الرواية الستّة عشر باستثناء ثلاثة فصول: الثامن والخامس عشر والسادس عشر. وحبكة الرواية تستند إلى صندوق أسود خشبيّ مطعّم بالصدف الدمشقيّ، خبّأ فيه يعقوب نصّار أوراقه مع الليرات الذهبيّة واحتفظت به شقيقته سارة. وظلّ الغموض يكتنف هذا الصندوق حتّى فتحه إبراهيم بن يعقوب ولم يرَ شيئًا إلّا أوراقًا مهترئة، وعندما مدّ يده إلى داخل الصندوق أحسّ بآلاف الحشرات تتسلّق يدَه اليمنى. هذا الصندوق أو المجمع الذي سمّيت الرواية باسمه، هو قصّة الوهم أو الإنسان الذي يكتشف بعد رحيل العمر أنّه كان يطارد خيط دخّان.

والكاتب في هذه الرواية يصرّ على الطابع الحكائيّ. وزمن الحكاية الآني هو ستّة أيّام، بين موت سارة نصّار يوم ٦ كانون الثاني ١٩٧٦ وموت ابن أخيها

(٦٠) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ط١ - ١٩٩٤ - ٢٠٨ صفحات من القطع المتوسّط.

إبراهيم نصّار يوم ١٢ كانون الثاني ١٩٧٦. وبين هذَيْن الموتَيْن تتوالى حكايات تمتدّ من العام ١٨٦٠ حتّى العام ١٩٧٦، وهما تاريخ الحربَيْن الأهليّتَيْن الكبريَيْن في لبنان.

بدت بيروت بين هذين التاريخَيْن مدينة خمر ونساء وتهريب حشيش وقتل وجرائم وسجون وهجرة وأحلام بالهجرة. أيْ إنّ «قول» الرواية هو: سؤال موجّه إلى أولئك المتباكين على بيروت ما قبل الحرب التي وضعت أوزارها حديثًا، والذي يقول: إلى أيّ بيروت/لبنان تريدون العودة، وأيّ بيروت هي التي خرّبتها الحرب؟

ونحرص هنا على ربط الزمان بالمكان في إطار مصطلح «الزمكانيّة» باعتبار الزمان هو البعد الرابع للمكان. وينتج من ذلك الوحدة الروائيّة ككلٍّ مركّب من الزاوية والمكان والموضوع والشخصيّة.

ليس بين أبطال الرواية مَن يشتغل بالسياسة ولا بالحرب، كما أنّ هذه الرواية هي الوحيدة بين روايات إلياس خوري ليس لها علاقة بالقضيّة الفلسطينيّة.

أبطال هذه الرواية من الطبقات الشعبيّة والعمّال الحرفيّين غير المتعلّمين وغير المثقّفين، ومن التجّار. يقول إلياس خوري: «والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحقّ للناس أن يعرفوا السرّ، سرّ نورما الذي ذهب إلى حيث ذهبت، يطفو اليوم وكأنّه يعيد تشكيل صورة المرأة في حكايتها بين رجلين»[٦١].

نورما عبد المسيح، وحنّا السلمان المالح، وإبراهيم نصّار، معظم أحداث الرواية تدور بهم ومعهم ومن حولهم، يضاف إليهم الريّس سامي الخوري المهرّب الذي اختفى في الأربعينيّات بحسب الرواية.

صحيح أنّ أحداث هذه الرواية تدور بين الحربَيْن، ولكنّ الحرب ليست السبب في معاناة الأبطال، ولا فيما حدث ويحدث. فالناس تولد وتكبر وتتصارع وتعيش وتتغرّب وتتفلسف وتموت، ليس بسبب الحرب، لكن هي سيرورة الحياة.

(٦١) **مجمع الأسرار**، ص ٩.

في هذه الرواية نجد في حميميّة إلياس خوري مع مدينة بيروت شيئًا من حميميّة نجيب محفوظ[٦٢] مع مدينة القاهرة، ونجد في انفتاح إلياس خوري نحو العالم والكون شيئًا من انفتاح حنّا مينه نحو العالم والكون.

يتميّز أسلوب إلياس خوري بالثنائيّة الصوتيّة ضمن الخطاب الروائيّ، أيْ إنّه يخدم بشكل متزامن متحدّثين اثنين ويعبّر عن نيّتَيْن مختلفتَيْن، النيّة المباشرة للشخصيّة التي تتكلّم، والنيّة «المواربة» للمؤلِّف. فخطابه ثنائيّ الصوت. وهذا الخطاب يكون دومًا ذا حوارٍ داخليّ. ولعلّ حكاية يعقوب نصّار وشقيقته سارة وابنه الصغير إبراهيم، هذه العائلة التي كانت تستعدّ للهجرة إلى كولومبيا ثمّ تصل رسالة تلغي كلّ شيء وتحطّم حلم الرجل بالهجرة، ومن ثمّ المزاوجة بين رواية غابرييل غارسيا ماركيز: **قصّة موت معلن**، ورواية: **الغريب** لألبير كامو، مع قصّة يعقوب نصّار تجسّد هذه الثنائيّة.

وسائر الحكايات التي ترد في الرواية هي حكايات مشوّقة في حبكتها، ومشوّقة في أسلوب حكايتها في الاستطرادات والتداعيات التي لم تخلّ بالترابط، على الرغم من عدم التعاقب التاريخيّ للأحداث. فالقارئ المدرّب يستطيع متابعة الكاتب وتجاوز هذا التداخل في الأزمنة.

والكاتب في تعامله مع أزمنة الحكايات، يذكر أحيانًا تاريخًا محدّدًا باليوم والشهر والسنة، وأحيانًا أخرى يكون الزمان مبهمًا فيقول مثلًا: «في ذلك الزمان جاءت نورما إلى حبس الرمل». . . «وفي تلك الأيّام كانت بيروت تعيش تحت سطوة رجل اسمه ڤيكتور عوّاد»[٦٣].

الشيء اللافت في هذه الرواية هو أنسنة الشخصيّة الروائيّة والتشديد على فرديّتها واجتماعيّتها. وكلّ ذلك يُسهم، من دون شكّ، في صبغ الرواية بصبغة إشكاليّة ممّا يجعلها أشدّ حيويّة وديناميّة. وإلياس خوري يذهب بعيدًا جدًّا في

(٦٢) هو روائيّ مصريّ وعربيّ كبير، ولد ١٩١١، له أكثر من (٥٠) رواية مطبوعة أشهرها ثلاثيّة: **بين القصرين والسكريّة وقصر الشوق**، ورواية: **أولاد حارتنا**. نال جائزة نوبل العالميّة للآداب العام ١٩٨٩، وهو أوّل كاتب عربيّ ينال هذه الجائزة. عُرف عنه أنّه لم يغادر مدينة القاهرة.

(٦٣) **مجمع الأسرار**، ص ٣٥-٤٥.

أنسنة شخصيّاته الروائيّة عندما يذكر أسماء تاريخيّة حقيقيّة معروفة كان لها تأثير في شخصيّات الرواية مثلًا: اللواء المصريّ عبد العزيز صفوت، والشيخ بشارة الخوري أوّل رئيس جمهوريّة للبنان في عهد الاستقلال وغيرهم[٦٤].

ومع أنّ شخصيّاته هي من الطبقات الشعبيّة كالعمّال الحرفيّين غير المتعلّمين، نرى الكاتب يفلسف أعمالهم وأحوالهم ويعلّلها، من ذلك مثلًا أبو يحيى السمكري الذي يملك نظريّته الخاصّة عن السمك البولشفيك، وجورج الناشف الذي كان طبّاخًا عند آل الداعوق في رأس بيروت[٦٥]. وكقوله عن جوليا الناشف إنّها «كانت غريبة»، ويستطرد قائلًا: «لا يحتاج الإنسان إلى جدّنا آدم عليه السلام ولا إلى قصائده كي يكتشف أنّ الغربة لا تفترض الهجرة أو الطرد من الجنّة، يستطيع الإنسان أن يكون غريبًا في بيته وبين جيرانه، الغربة هي الصراع الذي يخرج من الأعماق فيتّخذ شكل الزغاريد»[٦٦].

وهنا بين مزدوجة أعترض على استعمال كلمة «يستطيع» لأنّ الكلمة التي تناسب مقتضى الحال هي «يمكن» للإنسان أن يكون غريبًا.

في ما يتعلّق بالمعالجة الروائيّة ككلّ، رصدتُ في **مجمع الأسرار** عددًا من الظواهر سأذكرها في ما يلي:

١ - يلاحظ تطوّر التعبير عن الخطاب الدينيّ، ممّا يدفعنا إلى التساؤل هل قدر المثقّفين أن يبدأوا بالكفر وينتهوا بالإيمان؟

٢ - الاستعانة بقصص الأنبياء والأساطير والنصوص الشعريّة القديمة وأقوال المتصوّفة مع الحِكَم والأمثال الشعبيّة وتضمينها سرده وحكاياته، وكذلك الاستعانة بروايات لكتّاب سبقوه، كالكاتب الروسيّ تشيخوف والكولومبيّ ماركيز وغيرهم من الأجانب والعرب[٦٧].

٣ - تعليل الأقوال الشائعة وردود الفعل ومقارنة ذلك بين شعب وآخر،

(٦٤) **مجمع الأسرار**، ص ١١٨ و١٦٤ و١٧٢.
(٦٥) م.ن.، ص ٤٨.
(٦٦) م.ن.، ص ٥٢-٥٣، وأيضًا ص ٤١.
(٦٧) م.ن.، الصفحات ٣٦، ٣٧، ٤٢، ٤٣، ٧٧، ٨٠، ١٠٢، ١٣٣، ١٤٣، ١٤٤.

وبالتحديد بين العرب والغربيّين. من ذلك مثلًا فلسفة التضحية كما يراها المؤلّف، واعتبار الضحايا ليسوا حقائق بل أفكار، حتّى السيّد المسيح عليه السلام اضطرّ إلى صعود الصليب كي ينتهي من كونه فكرة، ويتحوّل إلى كلمة الإنسان وهو يقاد بهذا الشكل الوحشيّ إلى «الموت»[٦٨]. وكذلك الأمر في تعليله الصداقة[٦٩].

٤ - وصف الحياة في السجون المدنيّة والتي يتمّ فيها التعذيب أيضًا[٧٠].

٥ - وصف المقامرة والمراهنة في سبق الخيل باعتبارها من الصفات اللصيقة بشريحة كبيرة من الشعب اللبنانيّ[٧١].

٦ - ظهور الأثر الإيديولوجيّ للكاتب في موقفه ضدّ اليمين العربيّ من ذلك سخريته من مشايخ الخليج العربيّ وأمرائه[٧٢] وسخريته من الاستقلال اللبنانيّ[٧٣].

٧ - تداخل همّ الكتابة الروائيّة في تفاصيل الحكايات، كحديثه عن إشكاليّة تسمية أبطال الرواية[٧٤].

هذا غيضٌ من فيض سنتابعه مع الرواية السابعة والأخيرة من مطالعتنا النقديّة، وهي **باب الشمس**.

* * *

«باب الشمس»[٧٥]

عادةً أرى الشعر.. الشعر هو فوق مستوى أيّ نقد. فهو فقط للقراءة والاستماع والتأمّل والتذوّق. هكذا كان شعوري وأنا أقرأ رواية **باب الشمس**

(٦٨) **مجمع الأسرار**، ص ٤٥-٧٨.
(٦٩) م.ن.، ص ١٢٦.
(٧٠) م.ن.، ص ٦٩.
(٧١) م.ن.، ص ١٠٨.
(٧٢) م.ن.، ص ٥١.
(٧٣) م.ن.، ص ١١١.
(٧٤) م.ن.، ص ٣٦.
(٧٥) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ١٩٩٨ - ٨٢٥ صفحة من القطع المتوسّط.

آخر رواية صدرت لإلياس خوري، قرأتُها ومرّت كأنّها قصيدة. لذلك سأحاول قدر الإمكان تدوين انطباعاتي عن هذه الرواية.

* * *

تقول الناقدة يمنى العيد: «إنّ القول السرديّ يكتشف فنيّته بديمقراطيّة. أيْ بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيّات بما فيها صوت السامع الضمنيّ، فيترك لهم حرّيّة التعبير الخاصّ بهم، ويقدّم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة. وبذلك يكشف عن طابع سياسيّ عميق، قوامه حرّيّة النطق والتعبير»[٧٦] وقد وجدتُ هذا القول ينطبق إلى حدٍّ بعيد على رواية **باب الشمس**.

تعجبني الناقدة يمنى العيد في كلّ أعمالها النقديّة وأحرص دائمًا على متابعة ما يصدر لها، وأستفيد كثيرًا من منهجها النقديّ ولكن على طريقة الناقد الهاوي وليس المحترف.

إنّ العمل الفنّيّ، الرواية مثلًا، يكون في رأيي كالقمر البدر في سمائه الصافية ونوره الفيّاض، ولكن بعد أن يخضع للفحص المعمليّ الذي يجريه عليه بعض أتباع المنهج البنيويّ، يصبح كالقمر بعد أن هبط الإنسان على سطحه واكتشف أنّه ليس إلّا صخرًا وحجرًا لا ماءَ فيه ولا حياة.

مع إعجابي بهذا المنهج أو بالأحرى الفحص المعمليّ، وإقراري بصعوبته وتقنيّته العالية، أفضّل أن أستفيد منه بقدر محدود باعتباري ناقدة هاوية ولستُ محترفة أو بالأحرى قارئة متذوّقة. وكلّ ما سأفعله مع رواية: **باب الشمس** هو أن أقرأها بصوتٍ عال.

* * *

أوّل ما يطالعنا في هذه الرواية هو النَفَس الملحميّ مقارنةً بنتاج إلياس خوري الروائيّ. فهي تمتدّ على مساحة (٥٢٨) صفحة من القطع المتوسّط أيْ إنّ عدد صفحاتها ينقص قليلًا عن عدد صفحات رواياته السابقة مجتمعة.

(٧٦) يمنى العيد، **الراوي الموقع والشكل**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة - بيروت - ١٩٨٦ - ص ١١.

والسمة الثانية للرواية هي تعدّد مواقع القول الروائيّ، القول/القصّ، والقول/الحوار. إنّ التقنيّة الروائيّة شيء مهمّ في العمل الفنّيّ، ومع كونها وسيلة وأداة للتعبير، إلّا أنّها تصبح غاية في ذاتها لا تقلّ أهمّيّة عن المعاني التي تحملها والقضايا التي تعبّر عنها.

الانطباع الأوّل هو الشعور بالحزن والأسى والتقزّز أحيانًا، وإذا كانت هذه الرواية حقيقيّة أو قريبة من الحقيقة فليس لنا إلّا الله. ولكن يبدو أنّها تستند إلى وثائق، أو هذا ما أثبته المؤلّف في الصفحة الأخيرة من الرواية حين وجّه الشكر إلى عشرات النساء والرجال في المخيّمات الفلسطينيّة الذين فتحوا له أبواب حكاياتهم، كما وجّه الشكر إلى ثمانية عشر مرجعًا مكتوبًا ومسموعًا. هذه الرواية، باختصار، هي تاريخ ما قد يهمله التاريخ.

هذه الرواية تقدّم تاريخًا إبداعيًّا إلى القضيّة الفلسطينيّة على المستويات كافّة: النضاليّة والإنسانيّة والسياسيّة. وهي مدوّنة بأسلوب روائيّ محض، لا يختلف كثيرًا عن أسلوب الكاتب في رواياته السابقة. لكنّها تعكس حقيقة أنّ الكاتب أصبح أعمق خبرة وأشدّ دربة في هذا النوع من الكتابة الروائيّة.

وقد كانت **مجمع الأسرار** البرهان على أنّ الجانب الفنّيّ/الأدبيّ عند الكاتب أصبح لديه إمكانيّة «التنزّه» عن الإيديولوجيّ، وإن لم يكن بشكل قاطع مانع.

والانطباع الثاني الذي تكوّن لدي هو أنّ رواية: **باب الشمس** ترقى إلى مستوى روايات عبد الرحمن منيف وحنّا مينة، وقد استطاعت أن تتخطّى واقع كون «الموضوع الفلسطينيّ أصبح موضوعًا مستهلكًا في أدبنا العربيّ الحديث على المستويات الأدبيّة كافّة. فمع أنّ الموضوع بشكل عامّ ليس جديدًا كموضوع خماسيّة **مدن الملح** لعبد الرحمن منيف[٧٧] أو موضوع ثلاثيّة البحر

(٧٧) عبد الرحمن منيف روائيّ سعوديّ وُلد في عمّان/الأردنّ العام ١٩٣٣. أنظر: **المشرق**، مجلّة نصف سنويّة تصدر في بيروت - ١٩٩٤ - الجزء الأوّل ص ٨٣-١١٤؛ وأيضًا الجزء الثاني ص ٣٨٩-٩١٤، بحث بعنوان: «قراءة في روايات عبد الرحمن منيف». وقد نال الروائيّ الكبير جائزة الرواية العربيّة في المؤتمر الأوّل للرواية العربيّة الذي عقد في القاهرة العام ١٩٩٨.

لحنّا مينة[٧٨]، إلّا أنّ التحوّل الذي طرأ على سير القضيّة الفلسطينيّة والجوانب التي كانت تعتبر من «التابو» الفلسطينيّ والعربيّ كان يجري التعتيم عليها أدبيًّا وفنيًّا، استطاع إلياس خوري أن يقتحمها بتوسّط فنّيّ عال وتقنيّة روائيّة لا يرقى الشكّ إلى مستواها الرفيع. ومَن يقرأ الرواية لا بدّ أن يلمس هذا الأمر بجلاء. فقد انفتح الراوي على أصوات الشخصيّات بما فيها صوت السامع الضمنيّ، وترك لهم حرّيّة التعبير الخاصّ بهم، وقدّم منطوقاتهم الفكريّة المختلفة والمتناقضة. كيف تمّ ذلك؟ هذا ما سأعرض له في النقاط التالية التي رصدتها في أثناء قراءتي الرواية.

لقد تمّ ذلك من خلال ثلاث شخصيّات رئيسيّة، الشخصيّة الأولى هي الراوي/د. خليل. والشخصيّة الثانية هي شخصيّة يونس القياديّ الفلسطينيّ المريض في مستشفى الجليل في لبنان. والشخصيّة الثالثة هي شخصيّة نهيلة، زوجة يونس التي بقيت في فلسطين وعاشت تحت نير الاحتلال.

والآليّة التي اتّبعها المؤلّف هي أنّه بقي خارج اللعبة نهائيًّا. فهو لم يتماه مع الراوي. فالراوي هو راو/بطل، وليس الراوي/الكاتب. وفيما هو ينطق بلسان جميع الشخصيّات، فإنّه ينطق عن نفسه. فالرواية بما هي رواية الشخص الواحد هي أيضًا رواية عشرات الشخصيّات.

تنقسم الرواية إلى جزءين: الجزء الأوّل (ص ٩-٢٣٦) بعنوان: مستشفى الجليل، والجزء الثاني (ص ٢٣٩-٥٢٧) بعنوان: موت نهيلة، وكلّ فصل يحتوي عددًا من الفصول بلا رقم ولا عنوان كما هي العادة. والراوي/البطل/د. خليل هو حاضر في كلّ الفصول.

وفي مستشفى الجليل يرقد يونس منذ ستّة أشهر، وزمن القصّ هو أثناء الشهر السابع. وهو غارق في الغيبوبة «الكوما»، ود. خليل الممرّض يصرّ على

(٧٨) حنّا مينه، روائيّ سوريّ عربيّ، ولد في اللاذقيّة العام ١٩٢٤. صدر له (٢١) رواية ونال جائزة سلطان العويس للإبداع الروائيّ، أنظر: **أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سِيَر وسِيَر ذاتيّة** - مركز دراسات العالم العربيّ المعاصر - جامعة القدّيس يوسف في بيروت - المعهد الألمانيّ للأبحاث الشرقيّة، المجلّد الأوّل ص ١٢٨٥-١٢٨٩؛ وانظر أيضًا مجلّة **الموقف الأدبيّ**، دمشق - العددان ١٧٣-١٧٤، تشرين الأوّل ١٩٨٥، دراسة بعنوان: «مقدّمة للدخول في عالم حنّا مينه الروائيّ».

الاعتناء به: «أقضي وقتي معك، أحمّمك وأطعمك وأراك تتغيّر أمامي، وأشعر براحة نفسيّة، أشعر أنّ مفاصلي تتراخى وأنّني أستطيع أن أحكي ما أشعر به وأكون حرًّا.. أنت ابني والآباء لا يخافون أمام أبنائهم»[٧٩]. لذلك خليل يتحدّث ويقول كلّ ما عنده وما عند غيره فيما يتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة.

يونس هذا في رحم الموت، وعلى خليل انتظار ولادته الثانية التي ستأتي بعد شهرين. ويونس هذا هو رمز القضيّة الفلسطينيّة التي أصبحت في «الكوما».

والراوي/خليل يتحدّث إلى يونس ويتذكّر عنه، ويروي لنا الحكايات وذلك من خلال «ديالوج» داخليّ يقوم به خليل، تختلط فيه الذاكرة بالحلم، ذاكرة يونس عن نهيلة وذاكرة خليل عن أبيه وأهله وحياته، ومن الذاكرتَيْن يخرج الحديث عن الفلسطينيّين، الفلسطينيّين الذين ظلّوا في فلسطين وعاشوا تحت الحكم الإسرائيليّ، وقصّة الفلسطينيّين الذين فرّوا «إنّنا لسنا لاجئين، نحن فارّون، ولا صفات أخرى. نقاتل ونقتل، ولكنّنا لسنا لاجئين، قلت للناس إنّ صفة اللاجئ معيبة، وإنّ الطريق مفتوح إلى كلّ قرى الجليل»[٨٠].

وكذلك يتحدّث عن الجيل الفلسطينيّ الذي ولد حوالى ١٩٤٨، ولم يعرف فلسطين، ولكنّه تبنّى ذاكرة الآخرين. أو بالأحرى فرض عليه أن يتبنّى ذاكرة الجيل الذي سبقه. هذا الجيل الذي عاش خارج فلسطين، حتّى ولو كان في المخيّمات، فإنّ له نظرة مختلفة تجاه الأرض والعودة. لذلك رأينا خليل يبكي أمام خرائب وسط بيروت لأنّه عاشها ويعرفها، واستنكر البكاء على فيلم أمّ حسن قائلًا: لماذا تريدني أن أبكي على خرائب التاريخ. وفي موضع آخر يعلّق خليل على جلسات الذكر والحضرة الصوفيّة فيقول مخاطبًا أباه: «إشرح لي الآن لماذا الحنين إلى أيّام الفقر تلك؟ لماذا كانت جدّتي تضمّ المخدّة إلى صدرها وتحرص على تغيير تويجات الأزهار التي كانت تحشوها بها. وتقول إنّها رائحة الغابسيّة؟ أنسيتم فقركم هناك، أم تحنّون إليه. أم الذاكرة مرض، مرض غريب أصيب به شعب كامل. مرض جعلكم تتخيّلون الأشياء، وتبنون حياتكم في خيال الذاكرة»[٨١].

(٧٩) **باب الشمس**، ص ٤٤٧.
(٨٠) م.ن.، ص ٢٠.
(٨١) م.ن.، ص ١٧١؛ وأيضًا ص ٣٢٨.

فالراوي/ البطل/ الدكتور خليل، ممرّض فدائيّ، صغير على رتبة المفوّض السياسيّ التي منحه إيّاها أبو أيّاد. منذ الفصل الأوّل وهو يتحدّث إلى المريض يونس، الفدائيّ الفلسطينيّ القديم. ويبدو أنّه من القادة الذين كانت لهم صولات وجولات منذ بداية حرب ١٩٤٨، هذه الحرب التي يقول عنها، بلسان خليل «والله ما كانت حربًا، والله مثل الحلم، لا تصدّق يا ابني أنّ اليهود ربحوا حرب الـ٤٨. في الـ٤٨ لم نحارب، لم نكن نعرف، ربحوا لأنّنا لم نحارب. هم أيضًا لم يحاربوا. فقط ربحوا. وكانت مثل المنام»[٨٢].

هذا المريض يونس قد دخل في «الكوما»، الغيبوبة قبل الموت. وهذه الرواية تحكي قصّة المسافة التي امّحت بين الحلم والحقيقة في كلّ ما يتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة، ما كانت وما أصبحت. تحكي قصّة الأيّام المغطّاة بالصمت حيث لم يعد أحدٌ يعرف أحدًا أو يتكلّم إلى أحد «حتّى الموت ما عاد يوحّدنا، حتّى الموت تغيّر وصار يشبه الموت»[٨٣].

إنّ الراوي/ البطل/ د. خليل محدّث ذرب اللسان خفيف الظلّ، وليس على لسانه غطاء كما يقولون. لا يجد أيّ حرج في تسمية الأشياء بالألفاظ الشائعة في الاستعمال اليوميّ الدارج مهما بلغت من سوقيّة[٨٤]. ويقدّم الحكاية بعدّة روايات وذلك كي لا يخون الحكاية. تدور الحكايات في المخيّمات الفلسطينيّة، عين الحلوة، والميّة وميّة، وصبرا وشاتيلا وفي القرى الحدوديّة الفلسطينيّة - اللبنانيّة، وفي قرى الجليل داخل الأراضي المحتلّة. وهو ككلّ أبناء جيله لم يذهب إلى المدرسة بشكل جدّيّ بعد الصفّ الرابع الابتدائيّ، ألحقوه بمعسكر الأشبال التابع للقوّات العسكريّة، يقول: «ذهبنا كي نغيّر العالم، فوجدنا أنفسنا جنودًا كالجنود في أيّ جيش عاديّ مع فارق وحيد هو أنّنا كنّا نتكلّم في السياسة. وخاصّة أنا فقد بدأتُ حياتي العسكريّة فعلًا كضابط، مفوّضًا سياسيًّا في قوّات العاصفة»[٨٥].

(٨٢) **باب الشمس**، ص ٧٣.
(٨٣) م.ن.، ص ٦٨.
(٨٤) م.ن.، ص ٧٨-٧٩؛ وأيضًا ص ١٤٢.
(٨٥) م.ن.، ص ٤٧.

أمّا **باب الشمس** فهي البقعة أو المغارة التي تقع داخل الأرض المحتلّة والتي كان يلتقي فيها يونس بنهيلة متسلّلًا إليها ومتسلّلةً إليه وأنجبا أطفالًا عدّة. يقول عنها الراوي مخاطبًا يونس ويدعوه هنا يا أبي: «فالحكاية يا أبي لا تنتهي بامرأة تقف وحيدة أمام المحقّق وتعلن حمايتها لك بتلك الطريقة المبتكرة. إمرأة لبست العار كي تحمي حياتك وتغطّيك بشرف الحبّ» ... «وكيف أدهش وأعجب، وكلّ حكاياتنا هكذا، تجعل الضحك يمتزج بالبكاء وتخرج الفرح من الحزن»[٨٦].

إنّ السؤال الذي يُطرح هو: هل الرواية هي إعلان عن موت القضيّة، وموت يونس ونهيلة هو كناية عن ذلك؟ أم إنّ كلمة الرواية تتلخّص في قول الراوي: «من الأوّل أقول لك، كلّ شيء عاد إلى الأوّل، كأنّ كلّ شيء لم يكن».. «نحن في الأوّل» .. «كلّ كلماتنا مدوّرة. لغتنا منذ البدء أيْ منذ آدم كانت مدوّرة. ومهما حاولنا كسر دوائرها فإنّنا نسقط في دوائر جديدة»[٨٧].

نقول «خلص، لكن أين نجد «الخلص»، نقول خلص فيأتي التاريخ الأعمى ويجرّك من شعر رأسك إلى الحرب. قلتُ خلص وغرقتُ في المذبحة. قلتُ خلص وحاصرتني حرب المخيّمات. قلتُ خلص ووجدت نفسي مصلوبًا على حائط بيتٍ مهجورٍ في قرية أشباح هُجِّر سكّانها تدعى مجدليون. والآن أقول خلص لأجد نفسي مع هذا الطفل (يقصد يونس) الذي يترنّح فيه الموت. كأنّنا نولد في الموت ونموت فيه»[٨٨].

إنّ موضوع هذه الرواية، في غناه وتعقيداته، يواكب شكلها، حيث لم يترك المؤلّف أداة من أدوات التعبير غير التقليديّ تعتب عليه: السرد الفنّيّ، والحوار، والمونولوج، والتداخل والتناثر في الأمكنة والأزمنة، والتداعي والاستطراد، والتقميش أيْ إدخال نصوص نثريّة وشعريّة في النسيج الروائيّ.

تناولت هذه الرواية كلّ ما يخطر في البال وما لا يخطر عن القضيّة الفلسطينيّة، عن القادة والزعماء، عن المقاتلين، عن الناس العاديّين في

(٨٦) **باب الشمس**، ص ٢٩٠-٢٩١.
(٨٧) م.ن.، ص ٢٩٨-٣٠٣.
(٨٨) م.ن.، ص ٤٦٩.

المخيّمات وخارجها، عن الفلسطينيّين في الأراضي المحتلّة والذين حملوا الجنسيّة الإسرائيليّة، عن المهاجرين اليهود الجدد والمهاجرين اليمنيّين، عن المفارقة في أنّ «أولادنا يعرفون العبريّة وهم يجيبون بعربيّة غريبة. أولادنا يعرفون لغتهم وهم لا يعرفونها»، عن المال الذي أفسد القضيّة الفلسطينيّة (قصّة أبو جهاد)[٨٩] عن استعمال القضيّة للثأر الشخصيّ[٩٠] كحادثة أحمد بن محمود، عن الحربّ ضدّ الفلسطينيّين في لبنان وعمّان[٩١]، عن الهزيمة والنكبة وكونهما لا يبرّران «الاقتناع بحياة الكلاب التي نعيشها منذ ولادتنا»[٩٢]، وعن استنكار تبنّي الجيل الفلسطينيّ بعد ١٩٤٨ لذاكرة الآخرين»[٩٣]، عن أنّ «فلسطين كانت المدن حيفا ويافا والقدس وعكّا، أمّا القرى فكانت كالقرى، وأنّ المدن انهارت بسرعة واكتشفنا أنّنا لا نعرف أين نحن؟»... «الذنب ليس ذنب الجيوش العربيّة وجيش الإنقاذ فقط، كلّنا مذنبون لأنّنا لم نكن نعرف وحين عرفنا كان كلّ شيء قد انتهى. عرفنا من النهاية»[٩٤]. وتحدّثت الرواية أيضًا عن صعوبة الحصول على فرص العمل للفلسطينيّين المدنيّين في لبنان[٩٥] وتحدّثت عن تشيُّؤ الضحايا واستعمالهم لما يسمّى Fund Raising كقصّة دينا بعد الاجتياح[٩٦].

والرواية كانت أداة للنقد الذاتيّ أيضًا، كذكر ارتكابات الفلسطينيّين ضدّ «الغير» وارتكابات «الغير» ضدّهم، كقصّة لقاء خليل/الراوي بجورج الكتائبيّ[٩٧] ووصف سقوط مخيّمَي جسر الباشا وتلّ الزعتر وكيف كان ذلك بربريًّا[٩٨]. وتحاول الرواية الإجابة عن سؤال لماذا يكره الناس الفلسطينيّين وذلك على لسان نهيلة عندما قالت للضابط الإسرائيليّ: نحن يهود اليهود[٩٩].

(٨٩) **باب الشمس**، ص ٥٠-٥١.
(٩٠) م.ن.، ص ٨٣.
(٩١) م.ن.، ص ١٤٣.
(٩٢) م.ن.، ص ١٧٠.
(٩٣) م.ن.، ص ١٤٨.
(٩٤) م.ن.، ص ١٨٩.
(٩٥) م.ن.، ص ١٩٩.
(٩٦) م.ن.، ص ٢٥٥.
(٩٧) م.ن.، ص ٣٩٤.
(٩٨) م.ن.، ص ٢٨٠.
(٩٩) م.ن.، ص ٣٧٢.

كما أنّ الرواية تظهر كيف ينظر الأجانب والغربيّون بالتحديد إلى قضايانا: «فهؤلاء الأجانب يعتقدون أنّ مجرّد زيارتهم لنا تضحية كافية كي نوافق على كلّ طلباتهم»[١٠٠].

هذه الرواية، في رأيي على الأقلّ، إلى كونها اختارت القضيّة الفلسطينيّة موضوعًا لها، هي في الوقت نفسه دائرة معارف إنسانيّة واجتماعيّة، فقد حوت كثيرًا من الحِكَم والأمثال والفلسفات والمعارف كقصص المزارعين وطريقة تعاملهم فمثلًا «حصاد القمح والذرة نصفه للمالك، أمّا الزيتون والزيت فلمَن زرعه»[١٠١].

ومن خلال بثّ المعارف يطلّ الأثر الإيديولوجيّ، فالراوي يبدي إعجابه الملغوم بالأبله بطل ديستويفسكي بقوله: «يا عين على سذاجته كأنّه المسيح، أقرأ الأبله ولا أشبع، يا ليتني أستطيع أن أصير مثله»[١٠٢]. وكذلك يورد قصّة الشيخ الأخضر ليظهر دجل رجال الدين[١٠٣].

وفي النهاية أعود لأقول إنّ الرواية هي قصيدة غير تقليديّة، وكأنّها هروب إلى الشعر. يقول يونس بلسان خليل: «الشعر يا ابني ندّاوي به خجلنا وحزننا وشوقنا. إنّه غطاء. الشاعر يغطّينا بكلماته كي لا تتلف أرواحنا. الشعر ضدّ الموت داء ودواء، غطاء الروح وبرد الروح.. وأنا بردان الآن.. وألجأ إلى الشِّعر أخبّئ فيه رأسي وأطلب منه أن يغطّيني»[١٠٤].

* * *

شهادات ختاميّة

«كلّ الربّمات ممكنة» عبارة وردت في الصفحة ٢٠٧ من باب الشمس. هذه العبارة التي جمع فيها الحرف «ربّما» تحملنا على القول إنّه يجوز للروائيّ ما لا يجوز لغيره. قيل قديمًا يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، فأُعطي كثيرًا من

(١٠٠) **باب الشمس**، ص ٢٤٥ و٢٤٦ و٢٦٠ و٢٥٣.
(١٠١) م.ن.، ص ٨٢.
(١٠٢) م.ن.، ص ١٤٧.
(١٠٣) م.ن.، ص ١٦٢.
(١٠٤) م.ن.، ص ٥٠٠.

الرخص في الأوزان الشعريّة وفي اللغة وأحيانًا في نحوها وصرفها. والآن يبدو أنّنا سنستعير هذه القاعدة لنطبّقها على الرواية العربيّة الحديثة فنقول يحقّ للروائيّ ما لا يحقّ لغيره وهذا يشمل بالدرجة الأولى حقّ تضمين العامّيّة والألفاظ الدارجة والنابية والسوقيّة وذلك من أجل الفنّ، فلكلّ مقام مقال ولكلّ زمان دولة ورجال.

هذا مثال من محاولات إلياس خوري لابتكار صيغ خاصّة به للتعبير. أمّا السمات العامّة لأسلوب إلياس خوري فتتلخّص فيما يلي:

١ - إنّ القاسم المشترك بين جميع روايات إلياس خوري هو تداخل همّ البحث عن شكل روائيّ خاصّ مع هموم الحياة التي تتناولها كلّ رواية، وتكاد لا تخلو أيّة رواية من إشارة أو أكثر إلى هذا التداخل.

٢ - إستعمال معظم أساليب الرواية العربيّة الحديثة: التقاطع بين الأزمنة والتناثر بين الأمكنة، مع تقطيع الرواية إلى مقاطع بلا عنوان ولا رقم، فقط نقطة على السطر وصفحة جديدة.

٣ - إستعمال تواريخ محدّدة وحوادث تاريخيّة معيّنة، مع ذكر الشخصيّات التاريخيّة الحقيقيّة والواقعيّة بأسمائها ورواية الحكايات عنها والاستشهاد بما فعلت.

٤ - بروز الأثر الإيديولوجيّ للكاتب في معظم الروايات، وذلك بالإشارات الساخرة أو بما يعبّر عن الإعجاب والتقدير.

٥ - تطوّر النظرة إلى الدين من السخرية إلى الحياد، ومن ثَمَّ الاحترام إلى حدٍّ ما.

٦ - ورود عبارات كثيرة تصلح أن تكون حكمًا وأقوالًا مأثورة وهي كما يبدو من ابتكارات المؤلّف.

٧ - من خصائص الكتابة الروائيّة عند إلياس خوري البعد الفلسفيّ لمعظم ما يكتب. فهو يفلسف الأشياء وظواهر الحياة، يفلسف اللون والصوت، ويفلسف الحبّ والموت والخيبة، ويفلسف اللغة، حتّى الأسماء، إلى درجة أنّ

اختيار الأسماء لشخصيّات الرواية تسبّب له إشكاليّة.

٨ - الاستعانة بروايات لكتّاب سبقوه، وتقميش رواياته بنصوص منها.

٩ - الاستعانة بقصص الأنبياء والأساطير وتضمين نصوص شعريّة ونثريّة وأقوال المتصوّفة، وكذلك بعض الآيات القرآنيّة الكريمة والأحاديث النبويّة الشريفة.

١٠ - الاعتماد على لازمة محدّدة يفتتح بها فصول بعض الروايات، كتلك التي نجدها في الأغاني الشعبيّة.

١١ - يعلّل الأقوال الشائعة ويرصد ردود الفعل مقارنًا بين شعب وآخر ولغة وأخرى بشكل مباشر وصريح.

١٢ - المرأة في روايات إلياس خوري ليست وظيفة. فالشخصيّة الروائيّة قد تكون امرأة وقد تكون رجلًا. لا عقدة في ذلك. فالمرأة ليست أداة ولا متّكأ للتعبير عن الجنس أو ما يرمز إليه الجنس. إنّها شخصيّة روائيّة مستقلّة وكاملة، هذا أقصى ما يمكن أن أقوله أو بالأحرى هذا انطباعي عن المرأة في كتابات إلياس خوري. ويبدو أنّها لا تسبّب له مشكلة أو أزمة كالتي نجدها عند إدوار الخرّاط في **راما والتنّين**[١٠٥] وهي ليست هامشيّة كالتي نجدها عند صنع الله إبراهيم في **نجمة أغسطس**[١٠٦].

١٣ - كتاباته بشكل عامّ تنمّ على أنّه يملك جعبة ثقافيّة متنوّعة، وتاريخيّة تحديدًا، سواء في تاريخ لبنان أو تاريخ فلسطين وسورية والأردنّ.

١٤ - إهتمام الكاتب برسم شخصيّاته قد تغيّر بين مراحل الكتابة الأولى والمراحل الأخيرة. في البداية كانت الشخصيّات عبارة عن معانٍ أكثر من كونها لحمًا ودمًا. ومع تقدّمه في الكتابة أصبح يهتمّ بوصف شخصيّاته باعتبارها كائنات بشريّة لها شكل خارجيّ ولون بشرة وعمر وطباع وغير ذلك.

(١٠٥) **راما والتنّين**، إدوار الخرّاط - رواية - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٠.

(١٠٦) **نجمة أغسطس**، صنع الله إبراهيم - رواية - ط١ - منشورات اتّحاد الكتّاب العرب - دمشق - دار الثقافة الجديدة القاهرة - ١٩٧٤.

١٥ - حضور الراوي في كلّ الروايات، فهو دائمًا أخطر الشخصيّات شأنًا، ويشكّل العمود الفقريّ للرواية. فالراوي يجعل من الكتابة قراءة في آن واحد كما يقوم بدور السامع الضمنيّ للنصّ في كثير من الأحيان.

١٦ - حضور الرقم سبعة (٧) في معظم روايات إلياس خوري، وذلك ربّما لما يحمله من دلالات توراتيّة.

١٧ - إذا كانت فلسطين تجلس في قعر رواية حيدر حيدر **الزمن الموحش**[١٠٧]، فإنّ فلسطين تجلس في كتابات إلياس خوري من القعر إلى السطح وتتغلغل في كلّ النسيج الروائيّ.

كلمة أخيرة أحبّ أن أختم بها هذه الرحلة مع إلياس خوري من **أبواب المدينة** إلى **باب الشمس**، وبها أجيب في الوقت نفسه عن قول د. خليل/ الراوي، بطل **باب الشمس** (ص ٩٩)، حيث يقول: «أنا أحبّ جبرا إبراهيم جبرا لأنّه يكتب بشكل أرستقراطيّ، جمله نخبويّة وجميلة، صحيح أنّه كان فقيرًا في طفولته لكنّه كتب مثل الكتّاب، أيْ صاغ جملًا أدبيّة بليغة عليك أن تقرأها كما تقرأ الأدب وليس كما أحكي معك الآن».

وأنا أقول له: يا أستاذ إلياس هذا «الحكي» هو أدبٌ جميل أيضًا. وقد قرأتُه وأحببتُه واستمتعتُ به، وأنتظر المزيد، ولعلّ غيري ينتظر أيضًا.

(١٠٧) إلياس خوري، **الذاكرة المفقودة**، دار الآداب - بيروت - ط٢ - ١٩٩٠ - ص ١٤٣.

المصادر والمراجع

المصادر

* خوري، إلياس

١ - **عن علاقات الدائرة** - رواية - مؤسّسة الأبحاث العربيّة - بيروت - ط ٢- ١٩٨٥ - ١٢٥ صفحة، من القطع المتوسّط.

٢ - **الجبل الصغير** - رواية - مؤسّسة الأبحاث العربيّة - بيروت - ط ٢ - ١٦٣ صفحة، من القطع المتوسّط.

٣ - **أبواب المدينة** - رواية - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - ١٩٩٠ - ١١٢ صفحة، من القطع المتوسّط.

٤ - **رحلة غاندي الصغير** - رواية - دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٨٩ - ٣٠٨ صفحات، من القطع المتوسّط.

٥ - **مملكة الغرباء** - رواية - دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٩٣ - ١٢٨ صفحة، من القطع المتوسّط.

٦ - **مجمع الأسرار** - رواية - دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٩٤ - ٢٠٨ صفحات، من القطع المتوسّط.

٧ - **باب الشمس** - رواية - دار الآداب - ط ١ - ١٩٩٨ - ٥٢٨ صفحة، من القطع المتوسّط.

المراجع

* إبراهيم، صنع الله

٨ - **نجمة أغسطس** - رواية - دمشق - اتّحاد الكتّاب العرب - القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٤.

* الخرّاط، إدوار

٩ - **راما والتنّين** - رواية - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت -

١٩٨٠.
* خوري، إلياس
١٠ - **الذاكرة المفقودة** - دراسات نقديّة - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - ١٩٩٠ - ٢٩٧ صفحة، من القطع الكبير.
* العوف، د. زياد
١١ - **الأثر الإيديولوجيّ في النصّ الروائيّ** - مؤسّسة النوري - دمشق - ط ١ - ١٩٩٣ - ٢٦٤ صفحة، من القطع الكبير.
* العيد، د. يمنى
١٢ - **الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائيّ** - مؤسّسة الأبحاث العربيّة - بيروت - ط ١ - ١٩٨٦ - ١٨١ صفحة، من القطع المتوسّط.
* كامبل، الأب روبرت اليسوعيّ
١٣ - **أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سِيَر وسِيَر ذاتيّة** - مركز دراسات العالم العربيّ المعاصر والمعهد الألمانيّ للدراسات الشرقيّة - بيروت - مجلّدان، ط ١ - ١٩٩٦ - ١٤٢٠ صفحة، من القطع الكبير.
* منيف، د. عبد الرحمن
١٤ - **مدن الملح** - خمسة أجزاء - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت: **التيه**، ١٩٨٤ - **الأخدود**، ١٩٨٥ - **تقاسيم الليل والنهار**، ١٩٨٩ - **المنبت**، ١٩٨٩ - **بادية الظلمات**، ١٩٨٩.
* مينة، حنّا
١٥ - ثلاثيّة البحر، دار الآداب - بيروت: **حكاية بحّار**، ١٩٨١ - **الدقل**، ١٩٨٢ - **المرفأ البعيد**، ١٩٨٢.
* المجلّات
١٦ - **المشرق** - نصف سنويّة - بيروت - ١٩٩٤ - الجزءان الأوّل والثاني.
١٧ - **الموقف الأدبيّ** - شهريّة - دمشق - أيلول/تشرين الأوّل ١٩٨٥.
١٨ - **النهار العربيّ والدوليّ** - أسبوعيّة - لبنان - ٢٥-٣١/٥/١٩٨٧.

نزوات إدوار الخرّاط الروائيّة
من «رامة والتنّين» إلى «طريق النسر»

في شتاء العام ١٩٩٨ أيْ في مطلع كانون الأوّل أقيم معرض الكتاب الذي ينظّمه النادي الثقافيّ العربيّ في بيروت كلّ سنة منذ أكثر من ثلاثين عامًا. وقد أعلن في الصحف أنّ إدوار الخرّاط الكاتب المصريّ المعروف سيكون في جناح دار الآداب في وسط بيروت حيث يقام المعرض، ليوقّع أحدث كتبه. فقلتُ لنفسي هي مناسبة لكي أذهب وأرى هذا الكاتب شخصيًّا. وفعلًا ذهبتُ واشتريتُ واحدًا من أحدث كتبه في ذلك الحين وهو رواية **أبنية متطايرة**. وقد سعدتُ بتوقيعه عليها مع كلمة رقيقة.

كان هذا أوّل لقاء شخصيّ لي بالكاتب وآخر لقاء، لأنّني قبل ذلك كنتُ قد التقيتُه على صفحات كتبه فقط منذ عزمت على الكتابة عنه. وكان في نيّتي أن أدرس إدوار الخرّاط الروائيّ، ولكن في سبيل الدخول في عالمه من جهة، ولكي أعتاد أسلوب كتابته. فقد بدأتُ بقراءة مجموعتَيْه القصصيّتَيْن **حيطان عالية** ومن ثمّ **أمواج الليالي** مع ما تمثّلان من فارق زمنيّ بين كتابتيهما، فالأولى صدرت العام ١٩٥٩ والثانية صدرت في طبعتها الأولى العام ١٩٩١. هذا يعني أنّ أكثر من ثلاثين سنة تفصل بين أسلوبه في المجموعتَيْن. فهل هناك كبير فرق؟ هذا ما سوف نعرفه في هذه الدراسة.

ولكن سنبدأ بالسؤال التقليديّ: مَن هو إدوار الخرّاط؟

هو إدوار قلته الخرّاط، المولود في الإسكندريّة العام ١٩٢٦، مبدع أصيل وصاحب رئاستَيْن: رئاسة في النقد ورئاسة في الأدب. يقول عنه شوقي عبد الحكيم الناقد المصريّ المعروف والذي توفّي العام ٢٠٠٠ في مقالة صدرت في مجلّة **إبداع** عدد أيلول ١٩٨٤ ص ١١٤-١١٥: «هو مصريّ عربيّ وهو أحد

صنّاع الأدب العربيّ الحديث البارزين، وهو قبطيّ بهذه الصفة، يكتب وفي اعتزاز بهذا الانتماء يمارس الإنشاء. . . وإدوار من موقعه هذا يتفاءل ويتشاءم، ويتعقّد وينطلق، وينفعل ويمتلئ حساسيّة، وجدانه مغروس في تاريخ الكنيسة القبطيّة. هذه الكنيسة هي أقدم كنائس الدنيا وأكثرها تميّزًا وأوسعها إسهامًا في إرساء الفقه المسيحيّ. إنّها تعيش جنب الإسلام في مصر، لا على هامشه، لا يبهت لونها ولا تضيع ملامحها، ولا يضوي عودها ولا تشحب قوميّتها، بل تبقى في مسيرتها الجليلة منذ الميلاد وحتّى الأبد بعقيدتها وكهنتها وشعبها وطقوسها وترانيمها، لتكون البعد الوجدانيّ للأقباط الذين هم مع المسلمين ثنائيّة تصنع وحدة مصر الخالدة، ومن ثمّ يقول شوقي عبد الحكيم: «جدير بنقّادنا إن تأمّلوا عالم كاتب قبطيّ أن يروه من هذا المنطلق وإدوار شديد الاستحقاق لهذا».

* * *

عندما بدأتُ بقراءة إدوار الخرّاط خشيتُ ألّا أحبّ كتابته، أو أن أضطرّ إلى قراءته على مضض، وذلك فقط من أجل الكتابة عنه. والواقع أنّني عندما شرعتُ في قراءة كتبه الواحد تلو الآخر نسيت المقالة التي نويت كتابتها واستغرقت بالقراءة واستمتعت بها. فإدوار الخرّاط اسم كبير في دنيا كتابتنا العربيّة وكونه كبيرًا لا يعني أبدًا أن تحبّ كتابته. فمحبّة كاتب ما لا تتوقّف على الكاتب ونوع كتابته فقط، بل للمتلقّي دور كبير. . فطبيعة تكوين المتلقّي وفلسفته في الحياة ومستوى ثقافته كلّ ذلك يدخل في تقبّله هذا النوع من الكتابة أو ذاك.

وإدوار الخرّاط كاتب ثرّ الإنتاج، وله باع طويل في الترجمة كما في الإبداع، ومجموع كتبه المطبوع بين مترجم وأصيل يناهز ثمانية وتسعين كتابًا[1] بين قصص وروايات وشعر ودراسات في النقد الأدبيّ والنقد التشكيليّ وروايات ومسرحيّات مترجمة لكتّاب غير عرب.

إلّا أنّني في دراستي هذه سأقتصر على إدوار الخرّاط الروائيّ. وقد استطعتُ الحصول على عدد من رواياته وهي حسب صدورها في طبعتها الأولى:

(١) إدوار الخرّاط، **طريق النسر**، رواية، القاهرة، مركز الحضارة العربيّة، ٢٠٠٢- ص ٤٣٤ حتّى ٤٣٩، ثبت بكلّ كتب إدوار الخرّاط.

١ - **رامة والتنّين**: ١٩٧٩.
٢ - **الزمن الآخر**: ١٩٨٥.
٣ - **ترابها زعفران**: ١٩٨٥.
٤ - **محطّة السكّة الحديد**: ١٩٨٥.
٥ - **يا بنات إسكندريّة**: ١٩٩٠.
٦ - **حجارة بوبيللو**: ١٩٩٢.
٧ - **إختراقات الهوى والتهلكة**: ١٩٩٣.
٨ - **رقرقة الأحلام الملحيّة**: ١٩٩٤.
٩ - **أبنية متطايرة**: ١٩٩٧.
١٠ - **طريق النسر**: ٢٠٠٢.

أربع روايات لم أستطع الحصول عليها وهي: **أضلاع الصحراء** الصادرة في القاهرة العام ١٩٨٧ عن الهيئة العامّة للكتاب. و**حريق الأخيلة** الإسكندريّة، دار المستقبل، ١٩٩٤، و**يقين العطش**، القاهرة، دار شرقيّات، ١٩٩٧. و**صخور السماء**، القاهرة، مركز الحضارة العربيّة، ٢٠٠١.

لذلك سأدرس، إن شاء الله، رواياته العشر المذكورة آنفًا كلًّا على حدة. ولن أقسّمها إلى مجموعات بحسب الموضوع أو المنهج ذلك لأنّ منهجه واحد وموضوعاته متداخلة في كلّ الروايات. وهذا ما سنفصّله فيما يلي من الصفحات.

* * *

«رامة والتنّين»

رامة والتنّين[2] أوّل رواية أو على الأصحّ أوّل كتاب قرأته لإدوار الخرّاط، وكان ذلك منذ سنوات طويلة حتّى قبل أن أفكّر في الكتابة عنه وقد أعدتُ قراءتها قبيل شروعي في مقالتي هذه بقليل. وقد التصق اسم «رامة والتنّين» بإدوار الخرّاط أكثر من أيّ من كتبه. فما هي قصّة رامة؟

إنّ رواية **رامة والتنّين** هي رواية الحبّ المستحيل بين رامة وميخائيل. ورامة

(٢) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٠ - ٢٤٩ صفحة.

هي باحثة في مصلحة الآثار وصحافيّة فدائيّة، وهي امرأة عظيمة كإنسان وامرأة مسكينة أيضًا. شقيّة وطموح، مرحة ولها أسرارها الصغيرة والكبيرة، ككلّ الناس لها عيوب جسمها وجاذبيّته التي لا تقاوم. أحبّها الكثيرون وأحبّت الكثيرين. وهذا ما يحاول ميخائيل قبوله والتأقلم معه. وميخائيل حبيبها ومن خلاله تدور أحداث الرواية، ونقول أحداثًا تجاوزًا، فهي ليست أحداثًا بما تعنيه الرواية التقليديّة أو بالأحرى الرواية المحفوظيّة، لكن شبهة أحداث وخواطر تتضمّن حوارًا ما، وفي مكان ما من دون تحديد. وأحيانًا قليلة نجد هناك بعض التحديد نستشفّ منه أنّ الرواية حدثت في ستّة أيّام قضاها ميخائيل ورامة في القاهرة العام ١٩٧١، ولكن ذلك ليس واضحًا تمامًا، وقد يكون أقرب إلى التخمين. وهذه السنة تعني أنّ المثقّفين في مصر كانوا لا يزالون يرزحون تحت وطأة هزيمة ١٩٦٧ وحرب الأيّام الستّة بين إسرائيل من جهة وسورية ومصر من جهة أخرى. وفي أماكن أخرى من الرواية يجيء ذكر حرب أكتوبر ١٩٧٣، لذلك نقول إنّ تحديد الزمن مبهم.

وإلى جانب الحوارات بين رامة وميخائيل هناك المونولوج الداخليّ، إذ تتواكب الأنغام والأصوات والمناظر واللوحات والروائح بمختلف درجاتها وأنواعها، يقول مثلًا: «فلم يقل لها النوم على الأرض الخضراء بالحشائش البرّيّة واستنشاق ريح ترابها المبلول المكتوم وورقة الزهرة الصفراء تملأ عين السماء على سعتها، وطعنة النحلة في قلب النعومة المتفتّحة مبرّرة بشكل ما وعدوانيّة، أزيزها يلقى قبولًا غائبًا، لم يقل لها حسّ التراب الناعم على جسر النيل يغوص فيه باطن القدمين لكي يلقى في كلّ خطوة الصلابة الهيّنة التي تقاوم وتستقبل وطء الخطوات الدافئة، لم يقل لها صدمات المياه على قماش الجاكتة والقميص المفتوح حتّى الجلد الساخن المقشعرّ وانثيال انهمارات صغيرة منتظمة من الماء والملح على الوجه والصدر في قلب هبوب الريح الممتلئة حيويّة وبردًا مع عصف الدموع الحارّة لا أمل لها» (أنظر ص ٦١). هذا كلّه قاله لنفسه ولم يقله لها.

وإلى جانب الحوار والمونولوج هناك السرد، ولكنّه ليس سردًا اطّراديًا ينتهي إلى فكّ العقدة التقليديّة، بل يعني الغوص في الداخل لا التعلّق بالظاهر.

إنّه يسعى إلى توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر. وهذا ليس مجرّد انقلاب شكليّ في قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هو رؤية وموقف. أنظر مثلًا قوله في الوحشة: «عندما كان يهبط عليه المساء والليل على مهل، جناحين شاسعين من الحرّ والصمت ينطبقان، لم تكن خطى الساعات سريعة، كانت للوحشة أيديها الكثيرة الطويلة، وأصابعها الجافّة العظام، تتعرّى في الأرض المبتلّة، جرحًا بلا دم، ولا صوت، كان نداؤه الوحشيّ في كلّ مرّة جرحًا جديدًا» (أنظر ص ٣٨).

أو أنظر إليه عندما يقول: «كانت ما تزال نائمة، بينما ميخائيل قد استيقظ من نوم غير كامل ومضطرب، أصبح من عادته هذا النوم القليل المتقطّع نصف اليقظ، خلال هذه الأيّام الستّة الممزّقة بالتحقّق والخذلان، بالتملّك والفشل والانتظار والبهجة والحبوط وجنون الغيرة، وتردّدات الشكّ والغربة والحيرة. بينما كنزها كلّه، في الوقت نفسه، ملء يديه. كنزها ليس كنزه. لم يكن له شيء. كان همّه الوصول إلى عطاء كامل آخر، أن يكون العطاء والأخذ شيئًا واحدًا ليس فيه شيء ملك لأحد» (أنظر ص ٤٨، ٤٩).

بعد الحديث عن رواية **رامة والتنّين** من حيث الحدث والحوار والمونولوج الداخليّ ننتقل إلى اللغة التي استعملها في كلّ ذلك. قال إدوار الخرّاط في أحد حواراته الصحافيّة[٣] «إنّ جبران خليل جبران الكاتب اللبنانيّ المعروف هو كاتبه المفضّل. ويبدو تأثّره به في الإفاضة بالوصف وفي اللغة الشعريّة. أنظر إليه يصف بكاء رامة ودموعها: «وانفجرت بالبكاء فجأة أجهشت بحرقة والتياع بصوت مكتوم، دموعها مستديرة، رائقة، قطرة بعد قطرة، منفصلة كلّ منها عن الأخرى، تتقطّر على ملامسة صفحة خدّيها، وصدرها يهتزّ ببكاء لا يتوقّف ولا يقتنع، أخذها إلى حضنه دون كلمة، يمسح شعرها ويضغطها إليه على مهل وهي تمضي على رسلها في سورة البكاء المختنق» (أنظر ص ٢٣٠).

إنّ خصائص اللغة عند إدوار الخرّاط مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالرؤية وبالحسّ، ونتلمّس ذلك على الأقلّ في ثلاثة مستويات في رواية **رامة والتنّين**. وهي: الأوّل مستوى شاعريّ محلّق مجنّح، رقيق ومؤثّر؛ والثاني مستوى سرديّ

(٣) **ملحق النهار**، ٨ حزيران ٢٠٠٣ - ص ٥.

سلس يسير باطّراد متّسق؛ والثالث مستوى تسجيليّ توثيقيّ إخباريّ أو عقليّ كأنّما يأتي إلينا عبر وعي شخصيّتَيْه الرئيسيّتَيْن ميخائيل ورامة، يأتي ذلك بما يشبه التعليق الاجتماعيّ، وهنا يكون بعيدًا عن الشاعريّة، ولكنّها، أيْ الشاعريّة، مضفورة في داخل هذه اللغة ضفرًا بارعًا. من ذلك حين تتحدّث رامة عن النحّات المغمور جمال سلطان الذي صنع لها تمثالًا، ومات وهو يعتقد أنّه يحبّها (أنظر ص ٢٤٦). وكذلك حين يتحدّث ميخائيل عن حفلة في مسرح البالون فيصف الناس وتصرّفاتهم وما يأكلون وكان من بينهم صاحب الدعوة بالكوفيّة الفلسطينيّة، وفي الحفلة يندفع صفّ طويل من الجنود جرحى أكتوبر، تفاصيل جزئيّة لا تنتهي للناس الموجودين في الحفل (أنظر ص ٢٤٢، ٢٤٣).

وأخيرًا إنّ الدراما في **رامة والتنّين** تدور في حمّى السرديّة الداخليّة التي لا تتوقّف عند التتابع الزمنيّ للأحداث، أو سبك الحدّوتة، ولا عند توصيف الشخوص ودورها في مسار الرواية إنّها سرديّة ضمنيّة وإن كانت تجلّياتها واضحة وقادرة على إضاءة القيم الروائيّة. هذه القيم التي سنعرفها أو نعرف بعضها من خلال رواية **الزمن الآخر** التالية إن شاءالله.

* * *

«الزمن الآخر»[٤]

هذه الرواية هي اجتماعيّة سياسيّة أبطالها جماعة من المثقّفين والمثقّفات اليساريّين في مصر، في زمن الرئيس السادات. بطلها الرئيسيّ ميخائيل والبطلة الرئيسيّة حبيبته رامة حيث يلتقيان بعد سنوات من الانقطاع، ويكون الزمن غير الذي عرفناه في روايةِ **رامة والتنّين**، وهناك اثنتان وخمسون شخصيّة أخرى يدورون في فلك ميخائيل ورامة. تنقسم الرواية إلى أربعة عشر بابًا وكلّ باب له عنوان. وهي تعتبر أطول روايات إدوار الخرّاط على الإطلاق، تأتي بعدها رواية **طريق النسر** ومن ثمّ رواية **رامة والتنّين**. أمّا رواياته الباقية فتتراوح بين ٨٤ إلى ٢٣٧ صفحة.

(٤) **الزمن الآخر**، إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٢ - ٤٦٨ صفحة.

في الباب الأوّل (ص ٥ حتّى ٣٤) وعنوانه: «دم العشق المباح» يتحدّث الكاتب عن لقاء ميخائيل بحبيبته راما، وعن الاعتقالات في أيّام السادات، وعن تلّ الزعتر ومذابح صبرا وشاتيلا في لبنان. وفي الباب الثاني (ص ٣٥ حتّى ٧٣) وهو بعنوان: «الحومان حول الدائرة»، فيتحدّث عن التناقض الذي تعيشه البلد وعن شراهة الانفتاح ونهمه إلى كلّ شيء، حيث يقول الراوي محدّثًا نفسه تعليقًا على الحفلة الأنيقة عند رامة: «نحن الممتهنين في عقر دارنا، المحبوسين عن أن نرفع صوتنا، المطرودين، نبيع أنفسنا بالرخص وبكبرياء في شوارع الصحراوات ومدنها المجلوبة القاسية، في الميادين الخلفيّة والمطابخ الخلفيّة لعواصم العالم كلّه، بحثًا عن الترانزيستور والڤيديو والفول أوتوماتيك، نستهلكها وتستهلكنا، في الشقّة الجديدة المستحيلة، أو على شطّ الترعة التي ما تزال تغصّ بالبلهارسيا، نحن الذين ما زلنا نأكل المشّ بالدود وأعواد الجضيض، بالرغيف الجاهز المدعوم في أوانٍ بلاستيكيّة جديدة، ونعالج البلاجرا، وما زلنا بقطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعظم والشغف، ونفكّ الخطّ بصعوبة، ونطلب من الغرباء أن يملأوا لنا استمارات السفر في مطارات مالطة وطرابلس وجدّة وبغداد...» (أنظر ص ٤٥).

ويتحدّث الكاتب في هذا الباب أيضًا عن معاهدة «كامب ديڤيد» مع إسرائيل ومحنة مصر العربيّة بسببها، ونرى ذلك في استنكار رامة تعالي وجدي المحمودي العراقيّ، فتردّ عليه بغيظ، وتتكلّم على حركة التاريخ وعراقة الإسهام الجماهيريّ الصامت وثقله على المدى الطويل (أنظر ص ٥١) ونجد في هذا الباب أيضًا حديثًا عن موت عبد الناصر واهتياج الناس، ولا ينسى الكاتب الحديث عن التعذيب وإذلال الرجال في عهده (أنظر ص ٦٤).

وفي الباب الثالث (ص ٧٥ حتّى ١٠٠) نجد فيه تهويمات صوفيّة خصوصًا الصوفيّة المادّيّة، كما أنّ فيه سردًا وحديثًا طويلًا عن سرقة إسرائيل الآثار المصريّة، حيث نجد رامة التي تعمل في مصلحة الآثار المصريّة تقول: «يا سيّدي طلبوا منّي في المصلحة أن أكتب لهم نطالب بردّها، أيْ آثارنا المنهوبة تحت الاحتلال، أن نحارب لاستردادها، الطرق كثيرة، ولكن أن أكتب لهم.. تنكسر يدي ولا أكتب... أضع اسمي على ورقة تذهب إليهم؟ إن شاء الله تنشلّ، ما

زالت أرضنا مرتهنة وتتحدّث كما لو لم يكن هناك شيء» (أنظر ص ٩٧).

كما نجد في هذا الباب بعض النصوص الغنوصيّة المكتوبة بالقبطيّة مثل «رؤيا آدم» وذلك كلّه بتوسّط فتّيّ، أيْ لم يوردها الكاتب بطريقة فجّة ومباشرة (أنظر ص ٩٨، ٩٩).

والباب الرابع (ص ١٠١ حتّى ١٢٨) وعنوانه: «وحدانيّة القلب»، وفيه نعرف أنّ ميخائيل ورامة بطلَي الرواية يعملان معًا في بعثة ترميم الآثار، وفيه يقول ميخائيل عن رامة: «هذه المرأة اشتعلت بالثورة، وما زالت أصابعها في عجين الثورة المضطرب الخمران، عندها أرستقراطيّة من نوع ما، ككلّ الثوريّين الحقيقيّين، ليس التعالي بل السموّ والتجاوز والمفارقة» (أنظر ص ١٠٨).

كما أنّ هذا الباب يتضمّن تراتيل فرعونيّة وطقوس صوفيّة، وكذلك هناك لمحات من التاريخ القبطيّ الحديث كما نرى من حديث الكاتب عن البابا كيرلّس الخامس الذي كان قدّيسًا حقيقيًّا (أنظر ص ١٢٠).

ومن مظاهر الأسلوب عند إدوار الخرّاط تضمينه أسماء تاريخيّة حقيقيّة وأسماء أماكن حقيقيّة في مصر، بشكل ينمّ على حسّه الفرعونيّ والقبطيّ والمسلم على السواء، أيْ باختصار على مصريّته العريقة. كما ينمّ على ولعه بذكر التفاصيل. والتفاصيل شيء مطلوب في الكتابة الروائيّة، من ذلك قوله في هذا الباب بالذات أيْ الباب الرابع: «هيلاهوب الأبديّة على حبال شراع المراكب الرشيقة البطون، التي تقلع في بحر النيل العريض، وعلى أسلاك التلفون الثقيلة المرتخية على سهوب الرمال، أوزير وحتحور، سيّدي الأربعين، وستّ دميانة، مار جرجس، والسيّدة زينب، أتلمّس أجسادهم الباقية التي لا فناء لها، وأملّس عليها، أتطلّب النعمة والبركة... ترتيل الشيخ رفعت رخيمًا مرجّعًا، عذبًا، في رمضان طفولتي، شقّ في قلبي، وأذان الجامع الذي كان يطلّ على بيت عمّتي في شبرا، يصاعد في الفجر أسمعه في حلم مستمرّ يجيش له صدري، حلاوة المولد تتقطّر في فمي، ومواكب الصوفيّة والذاكرين...» (أنظر ص ١٢٦).

والتعبير عن الجنس عند إدوار الخرّاط فيه تلميح أنيق، وليس تصريح فجّ، كقوله عن رامة وميخائيل: «في عبق الليل، في عمق النوم، عرف الجسدان أن

يتصالحا، بحكم قانون خاصّ حميم، يتجاوز الإرادة، كأنّما على الرغم منهما كليهما.. كانت قبلاتهما صامتة وحادّة الوقع، مكتومة، والأطراف غير الواعية تتماس في بحث مشدود، تحت ضغط حتميّ، لا قبل به لكليهما» (أنظر ص ١٢٦).

وإذا انتقلنا إلى الباب الخامس من الرواية (ص ١٢٩ حتّى ١٥٤) وهو بعنوان: «السقوط في قدس الأقداس» نتلمّس وجهًا آخر من أسلوب المؤلِّف، نجد السرد والحوار للتعبير عن تطوّرات الأحداث بين أبطال الرواية والمرتبطة بأحداث حقيقيّة في تاريخ مصر، كانهيار معبد قدس الأقداس الفرعونيّ وأثره في ميخائيل الذي يقول لنفسه: «الآن أعرف كيف كان لعازر القائم من الأموات ينظر إلى العلم، كأنّه في اليوم الأوّل للخليقة. كلّ شيء، كلّ شيء جديد ومفاجئ وغير محسوب» (أنظر ص ١٤٩).

وكالحديث عن مظاهرة سياسيّة في الأزهر اشترك فيها يساريّون، حيث يستعين بقصاصة من جريدة **الأهرام** ذات مدلول اجتماعيّ وتعليميّ فيقول: «كتب موسى بولس من أسيوط إلى الأهرام»: «لقيت ٩ سيّدات مصرعهنّ في الحال وأصيبت ٨ أخريات بإصابات خطرة بسبب التزاحم على لحم العيد، توجّهت السيّدات للحصول على بونات اللحم المجّانيّ بمناسبة عيد الأضحى تجمّع النسوة فوق سلّم المكتب الذي لم يتحمّل فانهار».

«وكتب محمّد عليّ نجاتي يقول: إنّ من أنباء قرية نجاتي مركز شبين الكوم منوفية، يوجد ٣٠٠ تلميذ في التعليم الإلزاميّ لا يوجد لهم مكان ويقومون بدراسة الموادّ في فناء المدرسة» (أنظر ص ١٥١).

وفي الباب السادس من الرواية (ص ١٥٥ حتّى ١٨٤) وهو بعنوان: «شمس العيون الدفيئة» وهو عنوان شعريّ كسائر العناوين عند إدوار الخرّاط، يلفت النظر إلى أنّ القارئ يجب أن يسقط الزمن من حسابه، ويلتفت فقط إلى الحكايا المتناثرة والشخصيّات المبعثرة، ويتابع تحرّكاتها وأقوالها، فيعرف عندئذ الحكاية التي لا يهمّ بأيّ زمن حدثت، فهي حدثت والسلام.

من الحكايا التي عني بها الكاتب حكاية بيروت والمقاومة الفلسطينيّة في

عزّها، وحكاية زعمائها وكتّابها مثل غسّان كنفاني، وملصقاتها وقصائد محمود درويش (أنظر ص ١٨٠، ١٨١) ويبدو أنّ رامة لها علاقة بالمقاومة وذلك قبل مقتل غسّان بقليل.

* * *

مَن يقرأ إدوار الخرّاط عليه أن يكون ملمًّا بالأساطير المصريّة الفرعونيّة واليونانيّة، وعليه أن يكون ملمًّا بالتصوّف وبالفلسفة وبالشعر والموسيقى والأدب العربيّ القديم والحديث، لكي يدرك معاني الإشارات والتلميحات التي تزخر بها الأبواب المتبقّية من الكتاب، أيْ من الباب السابع حتّى الباب الرابع عشر. وهذه الإشارات والتلميحات تبدأ من عناوين الأبواب كقوله: «ظلّ الشمس المستحيل» مرورًا بالمنار الخفيّ على الطريق، و«الأبواب المفتوحة على العراء» ووجه الحنان الصارم، وورقة اللوتس المحروقة، وأشواق الصبا الوحشيّة فات أوانها، وملح البهجة الأبيض وصولًا إلى «الخبز المحروق».

ونحن نرى الأثر القرآنيّ في قوله: «الله يعلم ما في الصدور وخائنة الأعين» (ص ١٩٤) وقول الخيرازيّ: كلّ الهوى صعب ولكنّي بليت بالأصعب من أصعبه (أنظر: ٢٠٣). ويطالعنا حوار مع فريد الدين العطّار (أنظر ص ٢٣٨). وتأتي قصّة سيّدنا الحسين ورأسه الذي دفع فيها نصير الدين طلائع بن زريك ٣٠ ألف دينار لحمايتها من الصليبيّين (أنظر ص ٢٨٥) وتلي قصّة سيّدنا الحسين الذي أوحى بها المرور أمام المسجد، قصّة البنادق الذين سرقوا رأس مار مرقس الشهيد حتّى أعاده البابا كيرلّس في أيّام عبد الناصر (أنظر ص ٢٨٦).

كما أنّه يتحدّث عن خوليو المغنّي الإسبانيّ المعاصر وبيتهوڤن وت.س. إليوت ويستعين لذلك بقصاصات الجرائد وكتب، وقصائد كقصائد حبّ مصريّة ترجمة أزرا باوند (أنظر ص ٤٣١) وكتاب في فلسفة الحبّ والجنس. فمن اللمحات الفلسفيّة قوله: «قال ما معنى هذا؟ ما معنى أنّني موجود وأنّني خلدت؟ مَن يعرفني؟ مَن يقيني». قال: حبيبتي، المرأة التي أنا خالد بها، التي أنا خالد بحبّها. لا تعرف، ولا تعرفني أنا فكيف تبقيني؟ الخلود هو أيضًا اللاوجود. وقال سكر الهوى، وسكر الخلود، أنّى لي بأن أفيق من السكرين؟» (أنظر ص ٤٤٣).

وبين هذا وذاك تتحدّث الرواية عن صدى الأحداث الداخليّة والعربيّة في الشارع المصريّ: «وكانت الهتافات ما تزال متفرّقة، ولكنّها عميقة ولها صدى أجشّ، ويجيش لها قلبه، مصر الحرّة مع فلسطين، عائدون عائدون، يسقط العدوان الإسرائيليّ، ارفعوا أيديكم عن بيروت، الله أكبر، الله أكبر، النصر للإسلام، يسقط الاستعمار، تسقط الصهيونيّة، لبنان لبنان، بيروت بيروت...» (أنظر ص ٤٣٨).

وبعد، فإنّ حبّ ميخائيل لرامة وهو الماركسيّ اليساريّ هو عشق صوفيّ، حبّ لله متجسّد برامة يقول لها: «لست بقادرة وأنت معي كلّيّة القدرة، أن تسلبيني إيّاك» (أنظر ص ٤٤٧). بينما رامة ترى أنّه: «ليس الموت حبًّا هو المهمّ، بل عمل الحياة في الحب» (أنظر ص ٤٥١). وهذا المزيج بين الصوفيّة والماديّة يتجلّى بقوله: «دخلت ماريّة العذراء إلى الهيكل المقدّس وهي بنت ثلاث سنوات متى دخلت ماريّة الأخيرة هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث الذي أحرقته الشمس الحانية القاسية».

وأخيرًا، فإنّ رواية «الزمن الآخر» هي كما قال عنها الناقد بدر ديب: «رواية تتقطّر فيها كثافة العالم في محاولة للتبشير بوضع إنسانيّ مغاير، إنّها رؤيا تعيد النظر في كلّ ما يحيط بنا».

* * *

«ترابها زعفران»[٥]

يقول الناقد المغربيّ محمّد برادة[٦] عن رواية **ترابها زعفران**: «يريد الكاتب لتراب سنوات العمر أن يكون في وهج الزعفران لا ينطفئ مهما اشتدّ لهيب الضنا والألم»[٧]. في الواقع عندما كنت أقرأ إدوار الخرّاط كان يلحّ عليّ اسمان من كتّاب الرواية العربيّة، هما عبد الرحمن منيف وغادة السمّان، وذلك لميزتَيْن

(٥) **ترابها زعفران**، إدوار الخرّاط - بيروت - دار الآداب - ١٩٩١ - ٢٠٢ صفحة.

(٦) هو ناقد مغربيّ ولد العام ١٩٣٨، درس في الرباط وفي القاهرة (أنظر موسوعة **أعلام الأدب المعاصر، سِيَر وسِيَر ذاتيّة**، إعداد الأب روبرت كامبل - الشركة المتّحدة للتوزيع - بيروت ١٩٩٦ - المجلّد الأوّل - ص: ٣٠٦).

(٧) رواية **ترابها زعفران** لإدوار الخرّاط - الغلاف الآخر.

أساسيّتَيْن عندهما وعند إدوار الخرّاط: الأولى هي الثرثرة الروائيّة التي تشدّك لمتابعة القراءة، والثانية هي الصور المبتكرة التي تزخر بالمنمنمات الفنيّة الصغيرة. فعندما تقرأ إدوار الخرّاط عليك أن تهيّئ نفسك لما يمكن أن نسمّيه «لذّة القراءة» التي تقابل «لذّة الكتابة»، هذه الكتابة المنمنمة التي تعنى بأدقّ التفاصيل سواء كان الموضوع ماديًّا أو معنويًّا.

ماذا تقول رواية: **ترابها زعفران**، هي نصوص إسكندرانيّة، وهي عبارة عن تسعة فصول لكلّ منها زعفران، ويحتلّ الفصل بين خمس عشرة وخمسٍ وعشرين صفحة. ودائمًا يبدأ كلّ فصل بحكاية من حكايا الطفل ميخائيل ويتطوّر عمر الطفل حتّى بلوغ الصبا والشباب، وينهي مرحلة من مراحل الحياة في نهاية الفصل ذاته. ثمّ يبدأ الفصل التالي بحكاية أخرى من حكايا الطفل ويتطوّر بسرد حكايا عن مراحل وأحداث مختلفة، حتّى يصل إلى مرحلة أخرى جديدة. وهكذا دواليك في كلّ فصل يتكرّر هذا الأسلوب مع حكايا مختلفة وتطوّرات مختلفة... طريقة خاصّة في اختراق الأزمنة من أوّل الرواية إلى آخرها. ففي كلّ فصل يتنقّل في عدّة أزمنة وعدّة أمكنة ويعود إليها في الفصل التالي مع حكايا مختلفة.

يعرّف إدوار الخرّاط الرواية بقوله: «ليست هذه النصوص سيرة ذاتيّة، ولا شيئًا قريبًا منها، ففيها من شطح الخيال ومن صنعة الفنّ ما يشطّ بها كثيرًا عن ذلك» (أنظر ص ٥). ولا ندري إذا صدق الكاتب في ذلك، لأنّ فيها من الحميميّة الشيء الكثير، فمثلًا نجد الراوي/الطفل يحكي تفتّح مشاعره الذكوريّة فيقول: «وفجأة مدّت ذراعها الرفيعة وضمّت رأسي إليها ووقع وجهي تحت ثديها الحرّ الذي أحسستُه لدنًا متماسكًا وصغيرًا، وضغطتُ رأسي إلى أضلاع صدرها اليابسة وأفلتُ منها وقلبي يدقّ وأنا أصعد السلّم جريًا» (أنظر ص ١٢).

وكتب الراوي/الطفل عن مشاعره الدينيّة يقول: «وكنتُ في تلك الأيّام أقرأ الكتاب المقدّس بغلافه الأسود المنقوش بزخرفة بارزة قد بهت قليلًا، من الجلدة إلى الجلدة بإصرار، الإصحاح بعد الإصحاح، وكنتُ لا أفهم تعقيدات العهد القديم والأسماء الكثيرة فيه، وأحلم مع نشيد الإنشاد وأبكي كثيرًا عندما أقرأ عن صلب المسيح وكيف تعذّب ومات على الصليب، وكان سرّ المسيح

يمضّ قلبي ويحمّله عبئًا لا يعرفه أحد» (أنظر ص ١٣).

وفي الرواية يختلط العامّ بالخاصّ، ففي الفصل الرابع مثلًا وهو بعنوان: «فلك طاف على الطوفان» (ص ٦ حتّى ٨١)، يحكي ميخائيل الطفل عن طفولته في مدرسة النيل الابتدائيّة وذكرياته في البيت الجديد الذي انتقلت إليه العائلة في شارع الكروم لقربه من المدرسة، ويحكي كيف ولدت أخته الصغيرة لويزا ويذكر الاحتفال الخاصّ بالولادة والمغات والسبوع والعادات والتقاليد التي تصاحب الولادة، وهي كلّها مصريّة صميمة لا فرق فيها بين قبطيّ ومسلم، ويحكي عن ولعه بالقراءة إلى أن عثر **بألف ليلة وليلة** حيث انزلقت قدماه إلى أرضها ولم يخرج منها إلى الآن.

وإذا عدنا إلى الفصل الثاني (ص ٢٣ حتّى ٤٠) وهو بعنوان: «بار صغير في باب الكراستة» نجد أنّ الطفل ميخائيل يتحدّث عن شوارع غيط العنب ومدرسة النيل الابتدائيّة ومطعم الفول الذي كان يسير أمامه ميخائيل وأمّه ويسمّيانه «التركيّ» وكان يعلّق في المطعم صورة الملك فؤاد، كما يتحدّث في هذا الفصل عن الملاك ميخائيل شفيع الراوي بطل الرواية، ويتحدّث عن الاستعدادات لهذا العيد بالفطير الخاصّ وزيارة الأهل ووصف دقيق للشوارع التي يمرّون بها ولعربة الحنطور وسائقها. بعد ذلك ينتقل بتوسّط فنّيّ من سنّ الصغر إلى سنّ الشباب فنجده تخرّج من كلّيّة الهندسة وانخرط في العمل الثوريّ بعد اشتراكه في مظاهرات ١٩٤٦. وعمل أثناء الحرب في مخازن البحريّة البريطانيّة. وفيه يتحدّث عن إسكندر عوض وهو ولد «مجدع» ومثقّف أيضًا رآه أوّل مرّة إبّان مظاهرة وكان يهتف بحرارة «الموت للإنجليز». وفيه يحكي عن اجتماعاتهم السرّيّة مع آخرين في بار صغير في باب الكراستة.

من شخصيّات الرواية أمّه وأبوه وخالته وديدة وجدّته أماليا، كلّهم نعرفهم من خلال عينَي الطفل ميخائيل.

من خصائص إدوار الخرّاط استعمال كلمات من العامّيّة المصريّة في تضاعيف الفقرة الفصحى، علمًا بأنّ الفصحى عند إدوار الخرّاط هي فصحى أقرب إلى العامّيّة ليس فيها من الكلمات المعجميّة إلّا القليل الذي لا يُذكر.

وقد رجعتُ إلى القاموس مرّة أو مرّتين لأتأكّد من المعنى الدقيق للفظة ما، لأرى إن كانت فصحى أو من اختراع المؤلّف كقوله: «شوّر لي عوضًا عن أن يقول أشار لي» (أنظر ص ١١٦) ومن العاميّة التي لم أعرفها قوله في وصف محتويات غرفة المعيشة في بيت العائلة «البوريه الرخاميّ» وكذلك قوله: «بوص الصيد» ولم أعرف ما هو البوريه ولا البوص (أنظر ص ١٥٨)، وكذلك نراه يجمع قفّاز على قفافيز والأصوب قفّازات (أنظر ص ١٤٣). كما نلحظ أحيانًا تأثّره بالأسلوب القرآنيّ كقوله: «القلوب مثواها، والذي هدهدها وأشجاها، منفيّة أبدًا في أحلامها ومناها» (أنظر ص ١٣٥)، نشمّ فيها رائحة السجع القرآنيّ. حكايات إدوار الخرّاط لا تخلو من الحبكة الدراميّة كتلك التي نجدها في مقتل وطواط ابن خالة ميخائيل تحت عجلات القطار (أنظر ص ١٤١).

أخيرًا، من ناحية الكتابة الروائيّة، الروح والجملة، ليس هناك كبير فرق منذ أوّل كتاب لإدوار الخرّاط إلى آخر كتاب، سواء في الأقاصيص أو الروايات، دائمًا هو نفسه إدوار الخرّاط، حتّى في كتابه الأخير **أبنية متطايرة** وهو عبارة عن يوميّات ورسائل متبادلة مع أصدقاء الطفولة، نجد الأسلوب نفسه الذي يعنى بالتفاصيل الصغيرة الصغيرة. باختصار، رواية **ترابها زعفران** هي قصّة الحياة في الإسكندريّة من خلال عائلة ميخائيل الطفل والشابّ الذي تخرّج واشتغل في المتحف اليونانيّ الرومانيّ وانخرط في الحركة الثوريّة في مصر الأربعينيّات من القرن الماضي، وذلك كلّه بأسلوب شاعريّ حسّاس يتميّز بالشفافيّة والتلقائيّة.

* * *

«محطّة السكّة الحديد»[٨]

في نهاية رواية **محطّة السكّة الحديد** ذكر المؤلّف تاريخَيْن هما: الإسكندريّة إبريل ١٩٥٥، والقاهرة نوفمبر ١٩٨٤، ما المقصود من ذكر هذين التاريخَيْن؟ هل هما يعبّران عن زمن كتابة الرواية، أم عن الزمن المتخيّل؟ الأرجح أنّها زمن كتابة الرواية أو على الأقلّ منذ خطرت للكاتب فكرة الرواية، وربّما البداية لها،

(٨) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب ١٩٩٠. وكانت قد طبعت قبلًا في القاهرة العام ١٩٨٥ ضمن مختارات فصول.

إلى أن تمّ إنجازها، خصوصًا أنّها صدرت في طبعتها الأولى العام ١٩٨٥، الرواية تأتي بضمير الغائب والمتكلّم بالمفرد والجمع فهي قصّة رحلة العودة إلى الإسكندريّة من محطّة كفر داود أقرب محطّة إلى قرية الطرانة قرية جدّة الراوي، حيث قضى الصيف مع أمّه وأختَيْه الصغيرتَيْن في بيت خال الأمّ، وهذه الرحلة تنتهي بحادثة قطار.

والرواية قصيرة نسبة إلى عدد صفحاتها، فهي لا تتجاوز ٧٦ صفحة من القطع المتوسّط وقد ضمّها كتاب واحد مع مجموعة قصصيّة بعنوان: **مخلوقات الأشواق الطائرة**[٩]. الرواية قصيرة كما ذكرنا آنفًا، ولكنّها غنيّة بالتفاصيل الصغيرة، وهي تتألّف من خمسة فصول ليس لها عنوان إلّا الرقم المتسلسل، وتتراوح عدد صفحات الفصل الواحد بين ١٠ و٢٠ صفحة. يتحدّث الراوي عن شعوره بالناس والأشياء في محطّة السكّة الحديد حيث «كانت خبطات القطار المنتظمة الرتيبة قد أتخمت نفسه بدقّاتها المستمرّة، لا تتوقّف ولا تتريّث، تتقدّم دون وهن في تصميم دائب يأكل من نفسه امتدادات طويلة» (أنظر ص ٨٤).

وتتوالى الفصول فيصف حالات الركّاب المختلفة في الدرجة الثالثة، الزحمة والثياب الفضفاضة والعيون الترابيّة «استدار يتعثّر في السبت المملوء المقبّب المغطّى بملاءة سرير غير نظيفة مربوطة بحبل غسيل مشعث، وخوص السبت يحزّ في ساقيه اللتين لا تستقيمان من ضيق المكان، عندما أسقط جسمه محشورًا ليجلس، كان جاره قد استراح قليلًا في جلسته، وأتاح لعظامه العجوز أن تنفرد قليلًا في جلبابه الأبيض الفضفاض الذي يسفّ طرفه تراب أرضيّة العربة، فلم يكد ينزلق على ألواح خشب مقعده حتّى أوشكت كتفه أن تحتّك بالوجه العظميّ الشيخ الذي تهدل في طيّات مستسلمة ولكن عنيدة وصلبة، خذ راحتك يا بنيّ، لا مؤاخذة أنت شايف نستحمل بعض ساعة من الزمن» (أنظر ص ٩٦).

ثمّ ينتقل في فصل آخر ليصف العربة الملكيّة في محطّة سكّة الحديد، ورصيف المحطّة الذي يمرّ منه الملك حيث كان تلاميذ المدرسة المرقسيّة ورأس التين قد انضمّوا إلينا وكنت أهتف ولا أسمع صوتي: تحيا فلسطين يسقط وعد

(٩) إدوار الخرّاط - مجموعة قصصيّة - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٠.

بلفور والاستقلال التامّ (أنظر ص ١١٣).

ويتحدّث في فصل آخر عن ركّاب الدرجة الثانية وطبقتهم الاجتماعيّة، هكذا عند إدوار الخرّاط يمتزج الخاصّ بالعامّ والاجتماعيّ بالسياسيّ، وهناك البعد الفلسفيّ الذي يكمن في أعماق كلّ ذلك: «أسأل نفسي لماذا هذا الخواء في هذا العالم الذي ليس لي غيره ولا أعرف كيف أخرج منه. لا أعرف أين الباب. أعرف أنّه لا بدّ أن يكون هناك ولكنّي لا أعرف طريقًا إليه، أيّ طريق» (أنظر ص ١١١). وحركة القصّ تعتمد على السرد بالدرجة الأولى، ليس فيها حوارات إلّا ما ندر. وفيه وصف دقيق للتفاصيل الصغيرة كقوله: «كانت دموعي صافية لأوّل مرّة، وعرفت أنّ البكاء لا معنى له، وأنّ الألم الذي يمزّق القلب شيء لا وزن له ولا يجد شيئًا عند أعزّ الناس إلى القلب وتعلّمت شيئًا عن الوحدة. وأنا أبكي الآن بعد السنوات الطويلة بلا ضرورة أيضًا. كنت حزينًا وأنا أفكّر أنّني سأجد أختي تنتظرني على الشبّاك وسوف أرى وجهها الناعم السمرة وعينيها العميقتَيْن الخجولتَيْن بسوادهما الذي تخفيه عنّي...» (أنظر ص ١٢٥).

كما أنّه يضمّن نصوصه الحِكَم والأقوال الشعبيّة، كقوله مثلًا: «الشركة في الإثم لا هي تبرّئك ولا هي تمجّدك» (أنظر ص ١١٧). وقوله: «ربّنا يهنيكم ويخبز لك بالخير» (أنظر ص ١٤٩). كما أنّه يضمّن نصوصه عبارات صوفيّة، كقوله: «وسأل نفسه هل انتهى البحث؟ وهل وجدت ما أنشده؟ وكان في داخله يقين لا إنكار له. ونادى يا شبلي يا شيخنا، هل المعرفة دوام الحيرة؟ وحقيقة المعرفة العجز عن المعرفة» (أنظر ص ١٥٠).

وتنتهي الرواية بعد أن انفضّ الجميع فجأة واتّجه الناس إلى أبواب القطار كأنّما بخجل قليل واضطراب بين الضحكات القليلة وثرثرة الحسّ بالنجاة... ثمّ يعمد إلى أسلوب الإيهام فيتساءل: هل كان بالأمس فقط أنّه صحا من نومه ويستغرق في وصف حبيبته قبيل استيقاظها من النوم؟ فهو هنا كما يقول عنه الناقد محمّد الكرديّ[١٠]: «ربّما يستخدم في التعبير عن منهجه في الكتابة مصطلح «القصّة/القصيدة» الذي يراه موائمًا لعمليّة الدمج بين عنصرَي الشعر والحكي،

(١٠) مجلّة **إبداع**، تمّوز، مقالة بعنوان: «لغة الأشياء بين الخرّاط والغيطاني» - ص ٢٥ إلى ٢٧.

وأبرز عنصر فيها هو هيمنة «المكان/الحلم» الأمر الذي يؤدّي إلى تجاوز فكرة الزمان الخطّيّ وتكثيف الزمن في صورة لحظات فذّة نادرة أو ذكريات بالغة الدلالة تشكّل ما يشبه البؤر الرئيسيّة في شعور الكاتب وحياته الوجدانيّة...». هذا مجمل خواطري عن محطّة السكّة الحديد وأنتقل الآن إلى روايته التالية بحسب التقسيم الزمنيّ الذي اتّبعته.

* * *

«يا بنات إسكندريّة»[١١]

هذه الرواية صدرت في طبعتها الأولى العام ١٩٩٠ وقد أنجز المؤلّف كتابتها في ٢٦ يناير ١٩٨٩. وهو لا يغفل التاريخ القبطيّ الثانية فجرًا يوم الخميس ١٨ طوبة ١٧٠٥. والكاتب معنيّ بكلّ ما هو قبطيّ، نراه منذ رواية: **محطّة السكّة الحديد** حتّى آخر رواية قرأتها له وهي **أبنية متطايرة** يؤرّخ إنجازه للرواية بحسب التاريخ القبطيّ إلى جانب التاريخ الميلاديّ. أمّا الروايات السابقة ابتداء من **رامة والتنّين** فإنّه لم يكن يأبه فيها للتاريخ.

ماذا في رواية **يا بنات إسكندريّة** وماذا تريد أن تقول؟

أوّل ما خطر في بالي بعد أن أنهيت قراءة هذه الرواية أنّ قارئ إدوار الخرّاط عليه أن يكون كجهاز الكومبيوتر الذي يتلقّى المعلومات كيفما اتّفق فيقوم هو بحسب برمجته بإعادة تنسيقها فيضع كلّ معلومة مع ما يناسبها من المعلومات حتّى يستوي لها المعنى المتسلسل منطقيًّا وزمنيًّا. لنبدأ من العنوان «يا بنات إسكندريّة»، ففيه من العاطفة والشجن الشيء الكثير، فهو مطلع الأغنية الشعبيّة المعروفة في الديار الشاميّة والتي تقول: يا بنات إسكندريّة.. عشقكم حرام، داب قلبي داب جسمي كلّه من الغرام. ولا عجب أنّ المؤلّف افتتح كتابه ببيتين من الأغنية الشعبيّة، ولعلّها نفسها ولكنّها أكثر شيوعًا في الديار المصريّة حيث قال: «يا بنات إسكندريّة.. مشيكم على البحر غيّة، تلبسوا الشاهي بتلّي... والشفايف سكّريّة» (أنظر ص ٥).

ما هو الأدب إذا لم تكن العاطفة ديدنه ولم يدخل تحت شغاف القلب؟

(١١) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٠ - ١٩٠ صفحة.

يتحدّث الكاتب في روايته ذات الفصول التسعة عن بطله/الراوي وحياته في الإسكندريّة وأصدقائه وحبيباته السبع والعشرين وربّما أكثر، من سيلفانا وحتّى أوديت مرورًا بخالته سارة وزوجة خاله أستر وسعاد السماحي وإيڤون نقّاش وفتاة الروب الحريريّ في شرفة بيت محرم بك وستيفو اليونانيّة (أنظر ص ١٠٧ حتّى ١١٣) حيث يختصر الراوي/البطل أسماء فتياته الإسكندرانيّات.

كما يذكر أحياء الإسكندريّة لا سيّما الشعبيّة منها كراغب باشا وشارع كرموز والأنفوشي ومحرّم بك وباب سدره وشارع الهراسة ودحديرة الفخرانيّة وربوة العبّاسيّة. والراوي يتحدّث بضمير المتكلّم وفي ذلك إيهام بالتماهي بين الراوي والكاتب.

والرواية كما ذكرنا تتألّف من تسعة فصول: الفصل الأوّل بعنوان: طائر الصبا ساقط على البحر (ص ٩ حتّى ٢٢)، والفصل الثاني بعنوان: أعمدة الخشب القديم (ص ٢٥ حتّى ٤٠)، والفصل الثالث بعنوان: بقرش لبن حليب (ص ٤١ حتّى ٥٨)، والفصل الرابع بعنوان: مادونا غبريال الصامتة (ص ٥٩ حتّى ٧٤)، والفصل الخامس بعنوان: الرصاص وأشواق اللبلاب (ص ٧٥ حتّى ٩٩)، والفصل السادس بعنوان: النخل السلطانيّ جماله عقيم (ص ١٠١ حتّى ١٢١) والفصل السابع بعنوان: الثعبان والنهد الخئون (ص ١٢٣ حتّى ١٤٣) والفصل الثامن بعنوان: غزال مضروب على الرمل (ص ١٤٥ حتّى ١٦٧، والفصل التاسع بعنوان: موسيقى الملح لا تذوب (ص ١٦٩ حتّى ١٩٠).

يبدو أنّ إدوار الخرّاط له عناية خاصّة باختيار العناوين، فتأتي مبتكرة ولا تخلو من الشعريّة، وفيها يزاوج بين المادّيّ والمعنويّ كما أنّ بعضها يتميّز بالتقريريّة كما رأينا في: «بقرش لبن حليب»، و«أعمدة الخشب القديم في الموج».

لن نتوقّف طويلًا على العناوين وسننتقل فورًا إلى متن الرواية، إلّا أنّني لن أتحدّث عن التفصيل ولن أتبع التسلسل المنطقيّ للأحداث، لأنّها عبارة عن مسلسل من الحكايات والتداعيات، لذلك سأدوّن خواطري بشكل عامّ وكيفما اتّفق، لا سيّما إذا أخذنا بالاعتبار أنّ إدوار الخرّاط يشتبك عنده الحلم بالواقع في تناغم هارمونيّ.

الراوي وحبيبته منى هما أوّلا الشخصيّات التي تطالعنا بها الرواية، ومن خلالهما نكتشف أنّ للكاتب ثقافة شعبيّة. فمثلًا يقول على لسان منى «إنّ خالتها لم ترزق أولادًا بالرغم من أنّها جرّبت كلّ الوصفات ولبست كلّ الأحجبة وراحت لسيّدي أبي الدرداء، وفكّت الحبس والرصد والعمل وعملت الزار وذبحت للأسياد، بل ذهبت إلى مصر (القاهرة) ومسحت قبور الأولياء والصالحين وكنّست جامع السيّدة ودقّت المسامير في بوّابة المتولّي وفي شجرة العدرا مريم في المطوية على السواء، ولكنّها لم تخلّف حتّى الآن» (أنظر ص ١٢).

ومن الشخصيّات الروائيّة التي تطالعنا في الرواية عائلة الراوي: «أختي عايدة وأختي هناء وماريّة بنت خالتي (أنظر ص ٢٦) وأخوالي يونان وناثان وسوريال وعمّ مقار زوج خالتي حنونة (أنظر ص ٢٧) ونوريس فخري زميلتي في الكلّيّة (أنظر ص ٢٩)». ويلاحظ هنا الأسماء القبطيّة ممّا يدلّ على أنّ الراوي وعائلته من الأقباط.

ومن خلال شخصيّة مادونا غبريال الصامتة نكتشف ثقافة الكاتب في الآداب العالميّة حيث يقول: «فهل يمكن العودة أبدًا إلى أماكن الصبا والشباب المفقودة المبعوثة من قبرها العميق، إسكندريّة الثلاثينات وقاهرة الخمسينات وبطرسبرغ دستويفسكي وإخميم الأربعينيّة وباريس موباسان وموسكو تشيخوف وبراري جوجول الفساح ديكنز وثاكراي بحيرات وردونسورث والبساتين الصوفيّة في بنغال طاغور، والعودة هوس مقيم وما من عودة أبدًا» (أنظر ص ٦١).

إلى جانب الثقافة الشعبيّة نلاحظ نزعة الكاتب الصوفيّة، ومن تجلّياتها الحديث عن فتاته التي يسمّيها المادونا والتي ينتظرها في دحديرة الفخرانيّة في غربال أحد أحياء الإسكندريّة، فيقول: «وجهها، وما زال، أيقونتي من كنيسة أبي سيفين في إخميم ومن رفاييل وبنتوريشيو ودافنتشي وكورجيو معًا، غيابه عن الأرض ليس غيبوبة، بل حضور مقيم، وعيناها بحيرة شاسعة الحدود خضراء ذهبيّة هما العينان اللتان تطعنان هذا الصبيّ الكهل معًا بالمضض والجوى الذي لا يرحم وتوسدانه وثارة الرضى في آن» (أنظر ص ٦٤).

وإلى جانب الثقافة الشعبيّة والنزعة الصوفيّة تطالعنا واقعيّة الكاتب التي

تتفاعل مع الأوضاع والأحوال السياسيّة، فنراه مثلًا يقول على لسان الراوي/ البطل: «وكنت أفكّر مع ذلك أنّ هذا النوع من ترف المعمار من حقّ الناس جميعًا، ويجيش بي غضب مكتوم على المآوي الرثّة القبيحة التي نسكن فيها طول عمرنا والتي أزور فيها عمّال الفبارك في المكس وباكوس وحجر النواتيّة لأعلّمهم وأحرّضهم وأعدّهم للحركة، وكان قلبي يرتجّ بالتمرّد والحرقة نحو معنى من العدالة والحقيقة» (أنظر ص ٧٩).

ومن خلال عينَي الراوي/ البطل/ الطفل نعرف جيشان البلاد وتخبّطهما في نهاية العهد الملكيّ وقبيل ثورة ١٩٥٢ في مصر، فنراه يفرد الفصل الخامس لحديث المظاهرات، وممّا جاء فيه: «كانت الشوارع قد أقفرت وخلت فجأة بعد أن كانت الجماعات القليلة العدد قد بدأت منذ الصباح الباكر تطوف بالحيّ وتنشد «بلادي بلادي» و«أماما أماما جنود الفدا.. وسيروا إلى النصر تحت العلم..» ثمّ تقول: «سلامًا بلادي وعاش الوطن» بدلًا من «عاش الملك» كان ذلك أيّامها ممّا يشارف الثورة وجرأة غير محسوبة العواقب... ومع ذلك كانت بعض الجماعات تهتف: «الله أكبر القرآن دستورنا والرسول زعيمنا» (أنظر ص ٩٦).

وممّا يلفت النظر في أسلوبه تعامله مع اللغة المكرّسة حيث رماها نهائيًّا في متاحف القواميس، من ذلك قوله: «رخام متسايل يبضّ بعربدة اللحم الشبقيّ أعمدة تميد بها الصخور ويسندها ظلام القلب العنيد كثافة العصائر الجسدانيّة تنزّ من شرخ الحبّ العريق وما زالت التيجان المرمريّة المكلّلة بأغصان العنب الحجريّ تسقيها خمر الكروم المكنوزة أبدًا لا تسيل تواج الأفق بصمت»... ويستمرّ الراوي كذلك في نصف صفحة أخرى على هذا المستوى من الكلام الذي لا هو بالشعر الصريح ولا بالنثر الواضح وينتقل بعد ذلك إلى شبه سرد عاديّ فيه شيء من التسلسل المنطقيّ عن أبيه الذي مات ومعاناة العائلة من بعده ولم ينس أن يلعب باستعمال ثلاثة أزمنة في وقت واحد الماضي والمضارع والمحتمل (أنظر ص ١٣٥ حتّى ١٣٦).

وأحبّ أن أعود هنا إلى الفصل الثالث وهو بعنوان: «بقرش لبن حليب» حيث نرى الصبيّ يدخل محلّ عمّ أنيس التونسيّ ليشتري بقرش لبن، ثمّ يغرقنا الكاتب بصفحتَيْن من الوصف الذي ينطبق عليه وصف «خلّ لبن تمر هنديّ» ليس

له أيّة علاقة ظاهرة بحركة القصّ، هو استطراد وصفيّ لكلّ شيء وأيّ شيء يخطر في البال (أنظر ص ٤٥ حتّى ٤٨). علمًا بأنّنا نقرأ ما نقرأ بسهولة وسلاسة وإقبال بدون ملل، فالذي كتبه هو شيء يشبه الشعر وليس بشعر.

وأختم خواطري عن رواية: «يا بنات إسكندريّة» بأنّني كنت أتابع القراءة باستغراق تامّ لا يهمّ الانتقال من مستوى إلى مستوى ومن قصّة إلى أخرى ومن مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن، هناك موسيقى داخليّة لا نشاز فيها لذلك لا يهمّ الكلام المركّب عليها.

* * *

لقد راعيت تاريخ صدور الروايات في هذه الدراسة، لذلك سأنتقل الآن إلى رواية:

«حجارة بوبيللو»(١٢)

رواية **حجارة بوبيللو** تحكي حياة الناس والأهل والمعارف عندما يغيض منهم ماء الحياة، وينشف العود، وبوبيللو هي المنطقة التي يوارى فيها جثمان كلّ من هؤلاء الناس.

يفتتح إدوار الخرّاط روايته بتعريف بوبيللو فيقول: «بوبيللو كوم أثريّ تعرّف به ترب الأقباط في قرية الطرانة التي تقع شمال «الخطاطيّة» مديريّة البحيرة، مركز كفر داود وهي في موقع معمور منذ عصور ما قبل التاريخ، كانت في العصور القديمة مركزًا لتجارة القوافل بين دلتا النيل والصحراء الليبيّة. إشتهرت بملح النطرون الثمين، وفي العصور الفرعونيّة كانت مقرًّا لعبادة إيزيس. إكتشف فيها نحو ٦٠٠ مقبرة أثريّة وعثر فيها على ٥٠ هيكلًا عظميًّا مصابة كلّها بضربات البلط والسهام. في العصور اليونانيّة - الرومانيّة أصبحت حامية عسكريّة ومقرًّا لعبادة الإله أبوللو «بوبيللو»» (أنظر ص ٥).

بالرغم من أنّ بوبيللو هي مقبرة إلّا أنّها تحوّلت تحت يدي إدوار الخرّاط إلى منطقة تعجّ بالحياة وأضفى عليها من قلمه وشاعريّته سحرًا وجمالًا.

(١٢) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٢ - ١٨٤ صفحة.

تتألّف الرواية من تسعة فصول لكلّ فصل عنوان ورقم متسلسل، وهي غنيّة بالأحداث والشخصيّات. والشخصيّة الرئيسيّة هي شخصيّة الراوي/الولد ميخائيل والذي يتحدّث بضمير المتكلّم، تارة بصيغة المفرد وتارة بصيغة الجمع. ومن خلاله نعرف شخصيّات الرواية «جدّي ساويروس وخالتي وديدة وخالتي سارة، وعمّي فانوس الذي كان يموت حبًّا في خالتي وديدة والولد برسوم وهو من سنّ الراوي، وعمّي جورجي عريف الكنيسة الأعمى وخضرة الفلاحة البرصا، ثمّ المثلّث النسوي لندة ورحمة مع خضرة الفلاحة وداخل هذا المثلّث كان الراوي» (أنظر ص ٩-١٠). وستّي أماليا وأسعد بن خالة رحمة وعريان أفنديّ البوسطجيّ وغير هؤلاء كثير.

وزمن الرواية ١٩٤٠ أيْ الأربعينيّات من القرن العشرين وذلك من خلال إشارة إلى مسرحيّة غنائيّة لبديعة مصابني نشر خبر عنها في **الأهرام**. وكانت **الأهرام** تصل إليهم بالبريد المستعجل إلى محطّة كفر داود، وكذلك مجلّة **الإثنين والدنيا**. هنا نرى المؤلّف ينشر نصّ الخبر الذي ورد في **الأهرام** عن مسرحيّة بديعة مصابني (أنظر ص ١٦) وبأسلوب التداعي يحكي الراوي البطل عن لذّات الصبا الأولى حيث صورة مجلّة **الإثنين** لسعاد فهمي، راقصة في الأربعين من القرن الماضي أثّرت في الولد الراوي حيث أثارته وساورته لذّات الصبا الأولى وهاجمه القذف البريء شبه الطفوليّ (أنظر ص ١٦). ويتابع الراوي: «لم أصنع غرامًا قطّ في حقيقة الأمر إلّا مع خيالات جسدانيّة. حتّى في عزّ التجسّد والأرضيّة كنّ تخيّلات» (أنظر ص ١٨).

في هذا الفصل وهو الأوّل في الرواية بعنوان: «المعديّة» (ص ٩-٢٦)، يتحدّث الراوي عن رحلة من الطرانة إلى الغيط الغربيّ وراء بوبيللو بين حافّتَي الصحراء والخضرة الغنيّة وفي المعديّة أفراد من عائلة الراوي الولد ميخائيل وأناس آخرون. وبطريق التداعي وتداخل الأزمان يتحدّث الراوي عن أوّل زيارة له للقاهرة فيقول: يمكن من ثماني سنين يعني ١٩٣٢ ذهبنا إلى بت قريبنا الكمساري وبيّتنا عند عمّتي ديماريس في شبرا، واستيقظت يومها في الفجر على صوت أذان لم يطرق مسامعي قبلها ولا بعدها أعذب منه ولا أشجى (أنظر ص ١٨).

وفي هذا الفصل يتحدّث عن نهاية خضرة الفلاحة واحتمالات نهاية رحمة

ولندة. ويبدو أنّ خضرة كانت تخدم في بيت جدّه ساويروس فيقول: «طوارق تقرع وبغضّ النظر عن أيّة رومانسيّة محتملة أو ممكنة وعن أيّة نوستالجيا مقبولة أو مرفوضة، ستظلّ رحمة جميلة ورقيقة إلى الأبد وستظلّ لندة غضّة ومتمرّدة الجسد. أمّا خضرة الشهيدة (وهنا يذكر قصّة موتها بنقل نصّ خبر نشر في البلاغ في ٢٣ سبتمبر ١٩٤٠) (أنظر ص ٤١) فقد كنتُ خبّأت جسدها في القلب يشعل لي سكّة الشهوات أبدًا بنار متجدّدة لا تنطفئ والروح مشتّتة بالشوق العقيم. إلام آلت نصف دقيقة؟ إلام آل نصف قرن، هل يمّحي أثر الشهوة؟ هل يمّحي أثر المحبّة؟» (أنظر ص ٤١).

رواية **حجارة بوبيللو** هي رواية المكان، فهو المحور الرئيسيّ الذي يجمع شخصيّات الرواية وما يجري معها من أحداث. فالكاتب يتذكّر لمحات من الحياة في قرية الطرانة، القرية القبطيّة في صعيد مصر في الأربعينيّات، ممّا نعرفه قصّة حميدة البرصا وجثّتها الطافية في عرض النيل (أنظر ص ٤٥) وبطريق التداعي يحكي عن حائط الشيخ علوان صاحب كتاب القرية وإمام مسجدها ومقرئها. كان يحجز أهل بيته عن عيون القرية ويمنعهم زيارة أهلها، نصارى ومسلمين على السواء. يحوّط على كنز هشّ سريع الاشتعال. كان بيته في الجانب البحريّ من الطرانة الذي يسكنه كلّ أقباط البلد تقريبًا فيما عدا بيتَيْن أو ثلاثة.. أمّا الكنيسة فقد كانت في الجانب القبليّ في وسط بيوت المسلمين وأمام السراية» (أنظر ص ٤٩ حتّى ٥٠).

من أهمّ أحداث الرواية سقوط الحائط القبليّ للكنيسة في قرية الطرانة، حيث أفرد له المؤلّف الفصل الخامس بعنوان: الحائط القبليّ المهدوم (ص ٧٩ حتّى ٩٨). ومن شخصيّات الرواية التي ظهرت في هذا الفصل شخصيّة المعلّم جورجي، وفيه يحكي بلسان الراوي عن تهدّم حائط الكنيسة الذي لا يمكن إصلاحه إلّا بأمر ملكيّ «شيء يعود تاريخه إلى سنة ١٨٥٦، يعود إلى شيء اسمه الفرمان العالي الموشّح بالخطّ الهمايونيّ» وإنّ السراي الملكيّة الآن هي الباب العالي، حتّى بعد الاحتلال البريطانيّ وإلغاء الخلافة العثمانيّة وانتهاء سلطنة مصر، وبعد الاستقلال و٢٦ فبراير وسعد زغلول والدستور والنحّاس باشا ومكرم عبيد وإعلان الحرب، قال أبونا أندراوس إنّه بالفعل كتب مطران

البحيرة، وإنّ المطران سيجري اللازم، ولما تركنا الطرانة بعد ثلاث سنين كان الحائط القبليّ ما يزال مهدومًا.

ويتابع الراوي: بعد الثورة والنكسة والعبور والانفتاح والصحوة على مشارف نهاية القرن العشرين ما زال الهمايونيّ ساريًا وما يزال الحائط القبليّ مهدومًا. (أنظر ص ٩٣ حتّى ٩٤).

وهكذا تتوالى الأحداث في الرواية، الأحداث الصغيرة والأحداث الكبيرة والخاصّة منها والعامّة، وتتداخل الأزمنة زمن الكتابة مع زمن الرواية ويتداخل الحلم بالواقع، كلّ ذلك بلغة شفّافة بلّوريّة تفيض بالعاطفة، ويستعين الكاتب بقصاصات من الجرائد مع نصوص من الأغاني وأبيات من الشعر الشعبيّ، كما نلاحظ تضمينًا لألفاظ قرآنيّة كقوله: هل بعثتَ الحياة في العظام وهي رميم (أنظر ص ١٥٣) كما أنّ الرواية تضمّ مشاهد من تقاليد الأعراس القبطيّة (أنظر ص ١٥٦).

وبعد، إنّ رواية **حجارة بوبيللو** يصدق عليها مصطلح «القصّة/القصيدة» وأبرز ما فيها هو هيمنة «المكان/الحلم» الأمر الذي يؤدّي إلى تجاوز الزمان الخطّيّ وتكثيف الزمن في صورة لحظات فذّة ونادرة، والرواية عبارة عن شريط احتفاليّ تصاحبه الأناشيد والترانيم لبعض الأماكن التي ترتبط بذكريات إدوار الخرّاط الحميمة، فتتحوّل الأماكن من مجرّد واقع إلى عالم سحريّ تنفّذ فيه الشاعريّة إلى أبسط الأشياء.

سأخالف منهج التسلسل الزمنيّ لإصدار روايات الخرّاط الذي اتّبعته وأتحدّث عن **رقرقة الأحلام الملحيّة**[١٣] ومن ثمّ **أبنية متطايرة**[١٤] وأختم بالنزوات الروائيّة التي ضمّها كتاب **اختراقات الهوى والتهلكة**[١٥]. ويتابع في الفصل الثالث وهو بعنوان: «هذا الورق القديم هذا الصخر القديم له سطوة» (ص ٤٧ حتّى ٦٩)، وفيه يتحدّث عن أصدقائه فتحي وفريد وونيس شنودة الذي وصل إلى أعلى ما يمكن أن يصل إليه قبطيّ في مناصب القضاء الإداريّ، ولمّا

(١٣) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٤ - ٢٣٧ صفحة.
(١٤) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٤ - ١٩٩٧ صفحة.
(١٥) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٣ - ٢٠٨ صفحة.

خرج على المعاش بعد معركة وظيفيّة عالية المستوى جاءه شلل نصفيّ أقعده» (أنظر ص ٦١). وفي ذلك ما فيه من تلميح لوضع الأقباط الاجتماعيّ في مصر. أمّا في الفصل الرابع وهو بعنوان: «مراكب جانحة في الترعة الحمراء» (ص ٧١ حتّى ٩٣). وفيه وصف الاستعداد لعيد شمّ النسيم من أكل ولبس وذهاب إلى النزهة بالمراكب.

وفي الفصل الخامس وهو بعنوان: «في بطن شجرة عتيقة» (ص ٩٥ حتّى ١١٩) رسائل عن فلسفة الموت والحياة وعن الانتحار، إذ يستعيض بالحديث عن انتحار أحمد أفنديّ عاصي الذي كان طالبًا في كلّيّة الطبّ سنة ثالثة، ولرقّة إحساسه لم يستطع إكمال دراسته فانتقل إلى دراسة الفلسفة. وفي هذا الفصل أبيات من الشعر وقصّاصة من مجلّة **الدنيا**.

أمّا الفصل السادس بعنوان: «سوناتا روماتيكا بدون تعليق» (١٢١ حتّى ١٤٠) فهو عبارة عن مجموعة رسائل متبادلة بين الراوي/البطل وصديقه وفيق قبل انتحاره الذي حدث في الأربعينيّات من القرن الماضي.

وفي الفصل السابع وهو بعنوان: «سلسلة حديد تسدّ الطريق» (ص ١٤١ حتّى ١٦٢) حيث يقول في يوميّات ١٩٤٥ بدون تاريخ محدّد: «كلّ مجد الإنسانيّة أنّها تستطيع أن تسخر من نفسها أحيانًا.. العالم الروحيّ ليس إلّا أحد مباذخ القرن العشرين وترف يتمتّع به أبناؤه مرهفو الحسّ الناعمون» (أنظر ص ٦٢).

وأمّا الفصل الثامن وهو بعنوان: «كأس مترعة باللحم الأبيض» (ص ١٦٣ حتّى ١٩٤) ففيه وصف دقيق لحفلات الزار وكذلك وصف لحفلات المجون بين أصدقاء الدراسة أحمد صبري، ووفيق، وفوزي المرّ، وإيهاب الحضري، وصفيّة بدر العرب خرّيجة الفرنساويّ.

«رقرقة الأحلام الملحيّة»

الكتاب عبارة عن يوميّات فتى مراهق في السادسة عشرة من عمره، ينقلها ويعلّق عليها هذا الفتى نفسه بعد أن بلغ الستّين كقوله: «هل اندثر كاتب هذه اليوميّات ذلك الطفل الكهل في السادسة عشرة من عمره أم في الستّين؟ أم لعلّه رابض في داخلي لا يريد أن ينمو ولا ينضج، صبيّ شيخ رومانتيكيّ جدًّا خائف

ومستهتر بنفسه وبالعالم معًا» (أنظر ص ٢٣٤).

تتراوح اليوميّات بين العام ١٩٤١ وحتّى العام ١٩٩٧ زمن كتابة الرواية. وقلت تتراوح ولم أقل تبدأ لأنّ الكاتب لا يتبع التسلسل الزمنيّ للسنوات، فهو مثلًا يتحدّث عن العام ١٩٥٨ ثمّ ينتقل إلى السنوات بعدها أو قبلها، حسب تداعيات القصّ. خاصّة وأنّه يضمّن روايته نصوص رسائل مؤرّخة وقصاصات جرائد تحتوي أخبارًا معيّنة اجتماعيّة وإداريّة وسياسيّة، وتضمّ أسماء أشخاص حقيقيّين وتواريخ وأحداث حقيقيّة.

الجديد في هذه الرواية أنّها مذكّرات طلّاب وطالبات جامعيّين فيها حبّ وفلسفة وشعر. وهي تتألّف من تسعة فصول لكلّ فصل عنوان وعناوينه ذات إيقاع عاطفيّ موحي. ففي الفصل الأوّل وهو بعنوان: «صفحات رومانتيكيّة قديمة» (ص ٥ وحتّى ٢٨) نجد حكايات عن الشبيبة الجامعيّة وقصص الحبّ الرومانتيكيّة، حسن وصبحي وسميّة. ويتابع في الفصل الثاني وهو بعنوان: «قصاصات رومانتيكيّة أيضًا» (ص ٢٩ حتّى ٤٦) وفيه يتحدّث الراوي عن صديقه وفيق هذا الرومانتيكيّ الذي يهيم حبًّا بأناس مثل غاندي وطاغور أئمّته في حياتنا الأرضيّة هذه، شعراء مثل شيلي أو سولي بردوم أو بول فاليري، وفيق هذا خرج للصيد ويصف لنا الراوي مشهد صيد العصافير. وهذه المزاوجة بين حفلات الزار وحفلات المجون الطلّابيّة تحمل نقدًا صارخًا لكليهما. وفي الفصل التاسع والأخير من الرواية وهو بعنوان: «يوميّات منمنمة، صارخة وربّما مؤلمة قليلًا» (ص ١٩٥ وحتّى ٢٣٧).

وفيه يورد الراوي قصّة سليمان الحكيم، وتتردّد فيه أسماء كتّاب وشعراء وفنّانين (كيتس وشيلي وقيس ومحمّد عبد الوهاب وموزارت وبيتهوفن وتوفيق الحكيم) وغيرهم، كما أنّ فيه أقوال للسيّد المسيح. (أنظر ص ١٩٨).

وفيه يعلّق على انتحار زميله منير لسّانس آداب قبل تخرّجه بأسابيع قليلة فيقول: «أفرد أحمد الصاوي محمّد عموده بالأهرام «ما قلّ ودلّ» لكلمة عن هذا كلّه. كان مثل هذا الأمر يستحقّ عندئذ عمودًا في الأهرام من كاتب مرموق، لم يعد الآن مهمًّا. مكانه خبر في صفحة الحوادث بالكثير».

كلمة أخيرة وهي أنّ كتابات الخرّاط عبارة عن يوميّات لا ترتبط بزمن معيّن تمتدّ من الطفولة حتّى الكهولة، فكلّ الأسماء تتردّد في كلّ الكتب، كما تتردّد إحالات على حوادث وأمكنة وأشخاص من كتاب إلى آخر. كلّ ما يحكيه الكاتب عبارة عن سلسلة تتّصل وتنقطع لتعود وتتّصل ثانية من دون عناية بالتسلسل الزمنيّ أو البعد المكانيّ. وكأنّ القارئ أصبح على دراية بكلّ هذه الشخصيّات والأمكنة.. أكثر ما يميّز أسلوب الخرّاط هو حركة القصّ، فهي تنساب بعفويّة وسلاسة تشدّ القارئ من دون ملل.

«أبنية متطايرة»(١٦)

يتألّف كتاب **أبنية متطايرة** من سبعة فصول. وهو عبارة عن يوميّات منتقاة منذ العام ١٩٤٠ وحتّى العام ١٩٩٣، أداة القصّ الأولى هي الرسائل المتبادلة بين الراوي وأصدقائه، وقد أحصيت في الكتاب ١٨ رسالة بالإضافة إلى يوميّات الراوي وفي ذلك تظهر ثقافة الكاتب العربيّة والتاريخيّة واللغويّة، كما يظهر انتماؤه الدينيّ. مثلًا جاء في رسالة من سمير قناوي من القاهرة ٣٠ سبتمبر ١٩٤٠: «يحزنني كثيرًا إخبارك أنّه ليس في الفصل من قبطيّ غيره، ولكن فيه تلميذ يهوديّ. حتّى الأقباط كلّهم في المدرسة يعدّون على الأصابع، إذ لا يجاوزون الثلاثين على أبعد تقدير، مع أنّ عدد تلاميذ المدرسة ٨٠٠ أو نحو ذلك. وقد عرفتهم عندما اجتمعنا على موائد الصائمين من أوّل هذا الأسبوع» (أنظر ص ١٠ من الرواية).

والمؤلّف لا يستعمل الرسائل فقط، فهناك السرد الواقعيّ المتسلسل فهو يعرّفنا بالبداية بسمير قناوي هذا، فهو من أبناء الذوات ويسترسل في وصفه الساخر النقديّ لأبناء الذوات ممّا يشي بنوازعه السياسيّة ويتابع وصفه لسمير قناوي فيقول: «كما أنّه يكتب قصصًا ساذجة بالطبع، ويحفظ أنساب العرب وبطون القبائل». ويمضي المؤلّف بذكر بطون قحطان وكهلان ابتداء من سبأ وانتهاء بقيس وعبيد (أنظر الرواية ص ٨).

شخصيّات الرواية الرئيسيّة سمير قناوي ووفيق وجورج وعادل وميلاد

(١٦) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٧ - ١٩٤ صفحة.

وبدوي وغيرهم كثير، وبدوي هذا يتذكّره في الفصل الثاني من خلال يوميّاته وهو زميل الصبا. ويلفت النظر هنا توالي أدوات الاستفهام تجاه كلّ جزئيّة من جزئيّات الذكرى ويتحدّث عن زوجته الهولّندية الأصل والإنكليزيّة النشأة وعن ابنتَيْه سلمى ورنده المعوّقة. هذا البدويّ الذي في لهجته وقيم سلوكه إنجليزيّ أكثر من الإنجليز. كان في لهجته شبهة متطايرة في أنّه يريد أن يبرّر غربته الطويلة.. ويطلّ الاستفهام «أهي في حاجة إلى التبرير؟ أهي غربة؟». ويحكي عن سميّة أبو نادي رفيقة بدوي أيّام الصبا، والتي جاءت كما تقول زوجته ميكي بعد كلّ هذه السنين من كندا تزورهما، وتصرّفت مع بدوي تصرّف الصديقة التي لا شأن لها بزوجته، وكأنّها ألغت هذه الزوجة إلغاء في حضورها معهما...» (أنظر الرواية ص ٥٢ حتّى ٥٤).

والاستفهام المتوالي يعني عدم اليقين. هوذا أسلوب إدوار الخرّاط يتساءل دومًا ويشكّ في صحّة كلّ ما يتذكّره من أماكن وأحداث ومشاعر كقوله: «هل الساعة الآن حوالى الرابعة مساء؟ وهل الفناء الذي نلعب فيه رمليًّا غير مزروع بالنخيل؟... وهل كان ذلك الفناء الصغير بين المبنى الأوّل وبين حافة الربوة المتحدّرة المخضوضرة بذلك الزرع الكثّ المتلوّي الخضرة مترعًا بعصارته الملفوفة المكتومة في فروعه المتعرّجة المتراكبة التي تغطّي أرض الربوة؟ (أنظر الرواية ص ٤٠).

كيف يمكن المؤلّف أن يتذكّر كلّ تفاصيل المشهد ومع ذلك هو غير متيقّن، ولعلّ ذلك بسبب عدم يقينه من الماركسيّة التي يؤمن بها كما يدّعي[١٧] وعدم يقينه من مسيحيّته التي يؤمن بها وبكنيسته القبطيّة أيضًا، فهو لا يوقن بشيء البتّة، وعدم اليقين الذي يتجلّى بالاستفهام المتوالي ينسحب على معظم رواياته وليس في هذه الرواية فقط. ولنعد إلى شخصيّات الرواية فنعرف منهم جورج ووفيق بسطوروس وأحمد صبري الرسّام، الذي ما زالت لوحاته معلّقة على جدران ردهة الفندق الذي كان هادئًا جميلًا حتّى سنوات قليلة مضت. نزلنا هناك بعد أن غادره أحمد صبري. كنتُ أريد استعادة شيء من توازني بعد حادثة اغتيال

(١٧) أنظر ما جاء في سيرته الذاتيّة بقلمه في **موسوعة أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سِيَر وسِيَر ذاتيّة** - المجلّد الأوّل - ص ٥٣٠ إلى ٥٣٥.

يوسف السباعي في قبرص واختطافي مع أربعة عشر آخرين رهائن لمدّة ٣٦ ساعة في طائرة جابت عواصم عديدة كلّها رفضت هبوطنا فيها حتّى عدنا إلى قبرص مرّة أخرى» (أنظر الرواية ص ٩٧).

والكاتب يذكر حادثة اختطافه واغتيال يوسف السباعي بشكل عرضيّ ليس قبله ولا بعده ما يشير إليه، وهذا التداعي والعرضيّة كثيرًا ما يظهر في هذه الرواية. ولكن ذلك لا يمنع أن يكون هناك حكايات متكاملة ومتناثرة في طيّات السرد. كما نجد في قصّة المدرّس عزمي أفندي (أنظر الرواية ص ٥٨) وقصّة جورج صديق الراوي الذي يلتقي به بعد سنين من الانقطاع، وكان كلّ منهما مشغول بنفسه وهموم ساعته، وبعد التحيّة العابرة المندهشة يشعر الراوي بأنّهما غريبان (أنظر الرواية ص ٣٣).

كما تبرز في هذه الرواية هموم الكاتب والقارئ حيث يقول في رسالة بتاريخ سبتمبر ١٩٤٣: «تذكّرت كتبي أنا التي تملأ غرفتي، التي أحبّها كما لو كانت كائنًا حيًّا يشاركني حياتي. ترى ماذا يكون مصيرها حين أتلاشى أنا؟ كلّا. لا شكّ أنّني سأوصي بإحراقها مع جثّتي عندئذ يمتزج الرماد ثمّ ينتشر في الهواء فتذروه الرياح. ثمّ تصوّرت كتبي هذه التي أحلم بإخراجها إلى العالم، ترى أتنتهي بأن تلقى على عربة كارو أو صندوق قديم أو على رفّ مهمل تغطّيه طبقات التراب؟ فتساءلت في نفسي أليس من الأفضل أن نحتفظ بهذه الأشياء الجميلة في أعماق نفوسنا ولا نضعها في أيدي الناس ونحن نعلم ما ينوون أن يفعلوا بها أو أين يلقونها؟» (أنظر الرواية ص ٧٥).

وبعد فإنّ رواية **أبنية متطايرة** لا تختلف كثيرًا في أسلوبها عن سائر روايات الخرّاط أو مجموعاته القصصيّة، سواء في انعكاس المشاعر الحميمة للكاتب وصدق العاطفة والتفاصيل الصغيرة التي تتناول الإنسان والمكان، وكذلك في ما خصّ اللغة التي تتخلّلها بعض العبارات العامّيّة المحلّيّة إلى جانب الفصحى ذات الجرس الشعريّ الرقيق.

* * *

«إختراقات الهوى والتهلكة» - نزوات روائيّة[١٨]

إنتهى إدوار الخرّاط من كتابه **إختراقات الهوى والتهلكة** في ١٧ تمّوز ١٩٩٢، وإلى جانبه التاريخ القبطيّ، فإدوار الخرّاط قبطيّ صميم وهو يعلن عن ذلك في كلّ كتبه. والكتاب يتألّف من ١٤ فصلًا أو كما يسمّيها ١٤ نزوة. وهي على التوالي: إثم متكرّر قديم - الأشجار السوداء - ثعبان في الأعشاب - نزوة مختنقة في الفجر - سراي المجيديّة - اليقظة في المعتقل - في نور الثمل الساطع - «دندرة» أندانتي - الباب الأخضر - قصّة عودة - سوق المسلّة - الرأس السوداء - الولد والعمارة، وأخيرًا - ستّة خيول.

لماذا أطلق إدوار الخرّاط صفة نزوات روائيّة على كتابه هذا؟ أزعم أنّ قصده يعود إلى أنّ النزوة أمر يرتبط بالإحساس، وعندما يكون الإحساس واحدًا لا يهمّ المكان ولا الزمان ولا طبيعة الحدث، لذلك عندما يشير إلى حدث ما حدث في القاهرة مثلًا، نراه ينتقل مباشرة إلى إحساس مشابه حدث في بيروت في شارع الحمرا، أو في سوق الطويلة، وينتقل مباشرة إلى الإسكندريّة وبعدها مباشرة ينتقل إلى روما، وذلك كلّه في أزمان متباعدة قد تبدأ من الآن وربّما تعود إلى خمسين سنة مضت، ويتنقّل ما بين الزمنين. المهمّ الإحساس (أنظر الرواية ص ١٦ حتّى ١٩).

وأظنّ أنّ التسمية لا تتعلّق فقط بالإحساس، لكن هناك أمر آخر، لأنّ النزوة هنا هي نزوة روائيّة، وذلك يعني أنّ فيها شيئًا من خصائص الرواية التقليديّة وهو غير ما تعوّدناه في رواياته وأقاصيصه السابقة، فهو هنا يراعي شيئًا من التسلسل المنطقيّ للحدث ويرويه على لسان راوٍ واحد، كما نجد في حكاية أمّ عمرو التي جاءت في الفصل الثاني من الكتاب وهو بعنوان: الأشجار السوداء. وموضوع الفصل أو كما يسمّيه النزوة الثانية هو قضيّة الإيمان وعدمه وما يستبع ذلك من خرافات تنتشر بين كثير من الناس في الصعيد وغيره، وكذلك يتطرّق إلى مسألة تحضير الأرواح وما إلى ذلك من الغيبيّات التي لا تستند إلى التفكير العلميّ.

(١٨) إدوار الخرّاط - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٣ - ٢١٢ صفحة.

تتوالى النزوات الروائيّة في الكتاب، وفي كلّ نزوة يتطرّق المؤلّف إلى شيء من معاناة الشعب في مصر. فمن الاعتقال السياسيّ إلى الفقر الذي يقود الناس إلى بيع أطفالهم، ومن قتل الأطفال لكي تجرى عليهم تجارب البحث العلميّ من بعض الأطبّاء، إلى التطرّف الدينيّ، حيث يردّ في النزوة السابعة بعنوان: «في نور الثمل الساطع» (ص ٩٥ حتّى ١٠٦)، ما يوحي بأنّ هذا التطرّف بدأ من أواخر السبعينيّات حوالى ١٩٧٩، في حين لم يكن موجودًا في الأربعينيّات من القرن نفسه. وذلك كلّه في لغة إذا لم تكن شعرًا خالصًا، فهي أقرب إلى قصائد النثر والنثر الفنّيّ.

ويلفتني في النزوة العاشرة من الكتاب وهي بعنوان: «قصّة عودة» وفيها يحكي قصّة حبّ الراوي لهيلين موسى، وهي على ما يبدو يهوديّة مصريّة ولكن أمّها كاثوليكيّة شاميّة من عائلة مجدلاني العريقة. وفي حوار بين هيلين والراوي ميخائيل ويبدو أنّ ميخائيل هو بطل كلّ روايات إدوار الخرّاط، تقول له هيلين: «أعرف أيّها القبطيّ العريق أنّ نفسك مضيئة، فيقول لها بعنف: لا تقولي أبدًا «قبطيّ» لستُ بهذا المعنى قبطيًّا أبدًا... قولي مصريّ عربيّ، نعم قبطيّ يعني مصريّ، روحي ولحمي معجون بلحم هذه الثقافة كلّها مصريّة عربيّة إسلاميّة. أفي هذا تفقيه شديد؟ أبدًا هو البساطة بعينها، هو البداهة..» (أنظر الرواية ص ١٤٨، ١٤٩).

وهذا الفصل/النزوة غنيّ بذكريات عن طفولة ميخائيل وصباه واعتقاله كما أنّه غنيّ بذكر أسماء كثيرة من الرسّامين الإسكندرانيّين والقاهريّين، ممّا ينبئ بسعة اطّلاع المؤلّف وبلمسة وفاء، إذ إنّ معظم الأسماء هي حقيقيّة.

أمّا انتماء الكاتب الإيديولوجيّ فيتجلّى واضحًا في النزوة الثالثة عشرة وما قبل الأخيرة، حيث يتحدّث إدوار الخرّاط عن عمّال البناء «الذين كانوا أغلب من الغلب» ويسخر من القانون رقم ١٢٣ لسنة ١٩٤٤ الذي صدر وابتدأ تطبيقه منذ قليل، على الجميع أن يستخرجوا بطاقة شخصيّة. فيعلّق الكاتب بقوله: «هؤلاء الصعايدة الخالدين لم يكن لهم وصف إلّا أنّهم يشتغلون بالفاعل، حفاة، أقدامهم العارية مشقّقة جافية الجلد، والبيّاعين وغيرهم، وما زال الوضع هو هو بعد أربعين عامًا، وتظلّ العنقاء تولد من جديد عنيفة الجناحين من الرماد» كما يقول إدوار الخرّاط.

* * *

«طريق النسر»[19]

إنّ رواية **طريق النسر** هي الرواية الوحيدة وربّما من كتابات إدوار الخرّاط الروائيّة والقصصيّة التي تحمل عناصر الرواية التقليديّة إلى حدّ ما. هناك حدث يمثّل العمود الفقريّ للرواية وهو مسيرة الحركة الثوريّة في الإسكندريّة، ويتفرّع عنها أحداث جانبيّة مساندة حينًا واستطراديّة حينًا آخر، ومن ثمّ العودة إلى الحدث الرئيسيّ. لذلك أحسستُ وأنا أقرأ الرواية بأنّني أمام رواية بالفعل وليس أمام تهويمات شعريّة ممتعة كالتي عرفناها في رواياته السابقة. كما أنّ هناك زمنًا محدّدًا هو فترة الأربعينيّات من القرن العشرين. كما أنّ هناك راويًا اسمه يوسف يتابع حركة القصّ من أوّل الكتاب إلى آخره. فهو «يحكي» لنا حكاية الحركة الثوريّة، يقول يوسف بطل الرواية وراويها واصفًا إيمان أعضاء الحركة الثوريّة على قلّتهم، ورغم بعض الصراعات الصغيرة، يقول: «على الرغم من هذه الصراعات والنزاعات الصغيرة فقد كنت موقنًا أنّهم جميعًا - أنّنا جميعًا - على استعداد دون تردّد لحظة واحدة، إذا اقتضى الأمر، أن نتلقّى الرصاص في صدورنا أو أن نقضي بقيّة حياتنا في السجون دفاعًا عمّا نؤمن به» (أنظر الرواية ص ١٠٧).

فالرواية إذًا تقدّم تاريخًا روائيًّا للحركة الثوريّة الوطنيّة في مصر الأربعينيّات من القرن العشرين، ويبدو أنّ يوسف بطل الرواية، وأعتقد أنّه يتماهى مع المؤلّف. كان يتساءل في تلك الفترة عن نزعات السيطرة وإثبات الذات، فهو مثلًا يتحدّث عن أحمد النمس، أحد الرفاق في الحركة وخطيبها الذي يبسط نفوذه ويسيطر على الآخرين «كأنّهم ليسوا موجودين هم، كأفراد وذوات وكيانات مستقلّة، بل موجودون كأدوات»... ويتساءل يوسف بينه وبين نفسه بمضض: «هل نستطيع نحن جميعًا معًا أن نحول دون أن يحدث ذلك في المستقبل؟ هل نحول دون أن يتحوّل أحمد النمس وكلّ أحمد نمس آخر على كلّ دعواه بالديمقراطيّة إلى ستالين صغير أو زدانوف صغير آخر؟» (أنظر الرواية ص ١٣٦، ١٣٧).

فالرواية تحكي قصّة الشيوعيّين المصريّين كما يضمّنها المؤلّف آراءه النقديّة

(١٩) إدوار الخرّاط - رواية - القاهرة - مركز الحضارة العربيّة - ٢٠٠٢ - ٤٣٠ صفحة.

سواء في حقّ الشيوعيّة أو معها، بمدارسها المختلفة التروتسكيّة واللينينيّة والماركسيّة المادّيّة والماركسيّة العلميّة وغير ذلك. هذا باختصار موضوع الرواية. كيف عالج الموضوع؟

* * *

إنّ رواية **طريق النسر** هي أطول روايات إدوار الخرّاط أو على الأقلّ أطول الروايات التي قرأتها، وهي عشر روايات كما مرّ معنا سابقًا. وهي تتألّف من سبعة وعشرين فصلًا ليس لها عناوين غير العنوان الرقميّ.

وهناك عدّة شخصيّات أساسيّة إلى جانب الشخصيّة المحوريّة يوسف وهو الراوي، ومن خلال روايته نتعرّف إلى الشخصيّات الأخرى وهم من طبقات المجتمع الدنيا مثل شخصيّة عليّ أبو الليل صانع الأحذية، وفتوح القفّاص، وزينب العاملة في مصنع كرموز، وهناك أيضًا طلّاب جامعيّون مثل عبد القادر وأحمد النمس في كلّيّة العلوم، وشوقي محمود في كلّيّة الهندسة، وقاسم إسحق وغيرهم كثيرون، منهم مَن يرد ذكرهم مرورًا عابرًا ومنهم مَن يتّسع التعريف بهم وبتاريخهم حتّى موتهم.

والراوي يوسف يتحدّث عن هؤلاء الشخصيّات باعتبارهم من أصدقائه ومعارفه سواء في الجامعة أو في العمل أو في الحلقة الشيوعيّة التي تضمّهم، وهؤلاء جميعًا لا يتعدّون خمسين عضو في الحلقة، وهم الذين ينظّمون المظاهرات الطلّابيّة والعمّاليّة، ويتطرّق الكاتب إلى وصف كلّ ذلك بأدقّ التفاصيل.

أكثر ما يلفت النظر بأسلوب إدوار الخرّاط وفي حركة القصّ، أنّه يخيّل للقارئ أنّ الراوي يوسف متوجّه إليه وكأنّه يجلس أمامه. كما يلفت النظر أنّ النصّ يجيش بأنصاف الوقائع وأشباه الذكريات كما يحتشد بصحيح الأحداث وتحليقات الخيال.

وحركة القصّ ترتكز على قصّة اعتقال يوسف الذي دام حوالى السنتين قابعًا في السجن، وعلى حياة رفاقه، وتنتهي الرواية بالإفراج عنه.

ويستعمل المؤلّف الزمن المركّب الذي يختلط فيه زمن الكتابة بزمن

القصّ، ففي حين يكون المؤلّف العام ١٩٤٦ يصف مظاهرة ١٢ فبراير في الإسكندريّة وصفًا دقيقًا مردّدًا هتافاتها مثل: لا جلاء إلّا جلاء الإقطاع، لا جلاء إلّا جلاء الباشوات، ينتقل بعدها مباشرة إلى التسعينيّات من القرن العشرين فيقول: «هل كنّا نعرف أو نتصوّر أن يأتي زمن كأنّما تدين فيه البلد بالخضوع لسماسرة التوكيلات وناهبي البنوك وتهريب الثروة إلى الخارج باسم الخصخصة والعولمة، المرتشين تجّار السلاح المزوّرين وأباطرة المخدّرات، وحيتان الأعمال من نوع الأبشع نهبًا والأغلظ ذوقًا والأنكى جشعًا والأبعد جهلًا من باشوات «الإقطاع» (أنظر الرواية ص ٧٤).

يقول يوسف عن نفسه: «على هذا النحو أحيا حياتي المزدوجة، أو متعدّدة الطبقات، حياة الثوريّ المنخرط حتّى النخاع في المروق على مواضعات المجتمع، وحياة العاشق الشبق المنغمس في حمأة أو نشوة الشهوات الجسديّة والروحيّة معًا، في أوهام ليست من هذه الأرض» (أنظر الرواية ص ١٥٦). وهذا النوع من حديث النفس هو جزء من تقنيّات إدوار الخرّاط في الكتابة الروائيّة إلى جانب السرد والحوار الذي ينبئ عن معرفة واسعة كما نجد في حديثه مع قاسم إسحق وهو أحد أعضاء الحلقة الشيوعيّة حيث جاء ما يلي: «قلتُ لقاسم إسحق ليلتها: يا عزيزي ألم نتعلّم من هيجل وتلاميذه أنّ التناقضات يمكن بل ضروريّ أن تقوم معًا؟ وأنّها تجد حلًّا منطقيًّا في القضيّة المركّبة؟ ألم نتعلّم من فرويد أنّ التناقض هو قانون الحياة الداخليّة في اللاوعي أو فيما تحت الوعي؟ وأنّ الذات أو الأنا مهمّتها الأساسيّة هي التوفيق بين هذه التناقضات؟ العمل الثوريّ نفسه يحمل تناقضه لكنّه يغفل أحد جانبَي التناقض لمصلحة جانب آخر، ما زلت أسأل هل الفنّ وحده سيّد التناقضات» (أنظر الرواية ص ٢٤١، ١٤٢).

ويظهر انتماء إدوار الخرّاط الإيديولوجيّ في مواضع كثيرة من الرواية منها قوله: «قلت ما زلت لا أفهم ولا أستطيع أن أقبل فداحة الثمن الذي يوقّعه الشغّالون في الأفران والمطابخ والمصانع والغيطان والمناجم ما زالوا في بلادنا على الأقلّ، إن لم يكن حقًّا في بلاد الشمال المصنّعة، يدفعون هذا الثمن الفادح ويدفعون حياتهم فيه.

قلتُ: عندما أحكي لسلامة زيدان وشاكر وعايدة عن حلم، عن رؤيا تقوم فيها آلات ذكيّة بأعمال العبيد من كلّ نوع ينوءون بعبئها القاتل طوال القرون. هل أنا حقًّا حالم أو شاعر؟

قلتُ: وحتّى إذا تحقّق الحلم، هل فيه تعويض ما أو تكفير عن آلام ومعاناة وعذابات فيزيقيّة وروحيّة لملايين من عبيد الأرض في أثينا فردوس الديمقراطيّة أو في الكونغو، في سهوب سيبيريا أو أحراش أفريقيا، في مانشستر فيكتوريا أو في بغداد الرشيد في غيطان الصعيد أو في جبال الآنديز...» (أنظر الرواية ص ١٨٢).

كما يلجأ الكاتب في الرواية إلى مقارنة ما كانت عليه الأمور بما آلت إليه فيقول: «نعم لقد تفطّرت قلوب مصر، جلا عساكر الإنجليز في النهاية، وجاءت عساكر غير مرئيّة من القروض والمعونات والخبراء من وزارات الخارجيّة والتعاون وهيئات المال والتكنولوجيا، حلّ عساكر مدجّجون في خوذات زرقاء تحت شعار خادع في معسكرات نائيّة معزولة على قطعة أرض من الوطن لا يسمح لنا بأن نرسل إليها أحد إلّا إذا كانوا تحت أقنعة الخبراء» (أنظر الرواية ص ٢٠٦).

وفي هذا السياق يكتب إدوار الخرّاط: «ستقاتل باريس سنة ١٩٦٨ بعد عشرين عامًا بالضبط من يومها (يقصد يوم اعتقاله) منافحة عن إيمان بالعدل لن يتهاوى حتّى لو وطأته جحافل بعد جحافل من فكر التتّار والكاوبوي المعاصرين أو بضائعهم العقليّة الاستهلاكيّة» (أنظر الرواية ص ٢٣٥، ٢٣٦).

وأقول إنّنا نحن الآن في العام ٢٠٠٣ وفي مطلع القرن الحادي والعشرين يبدو أنّ العدل في العالم أجمع قد سقط تحت جحافل التتّار والكاوبوي المعاصرين وتحت وطأة بضائعهم الاستهلاكيّة.

أخيرًا أحسستُ وأنا أقرأ هذه الرواية بأنّنا كلّنا في الهمّ شرق، وكلّنا حالمون بالعدل والمساواة وإحقاق الحقّ وإن اختلفت التفاصيل، وكلّنا في الإحباط وفيما آلت إليه أمور هذا الشرق العربيّ من شعور بالعجز وقلّة الحيلة أمام القطب الواحد الذي يهيمن على العالم.

* * *

شهادات ختاميّة

١ - إنّ كتابة إدوار الخرّاط تهدّد بنية اللغة وترميها خارج متاحف القواميس، ومع ذلك يمكن القارئ أن يتابع القراءة بسلاسة واستغراق ومن دون ملل، لا يهمّ الانتقال من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن، ومن مستوى إلى مستوى آخر، ومن قضيّة إلى أخرى، هناك موسيقى داخليّة لا نشاز فيها، لذلك لا يهمّ الكلام المركّب عليها.

٢ - الذي يقرأ إدوار الخرّاط عليه أن يكون ملمًّا بالأساطير المصريّة الفرعونيّة واليونانيّة، وعليه أن يكون ملمًّا بالتصوّف والفلسفة والشعر والموسيقى والأدب العربيّ القديم والحديث، لكي يدرك معاني الإشارات والتلميحات التي تزخر بها كتبه. في قصصه تاريخ للعصر الذي يعيشه، من ذلك مثلًا نعرف أنّ زمن القصّة يحدث في مصر في وقت كانت تصدر فيه مجلّات مثل: **الفكاهة والهلال وكلّ شيء والمقتطف واللطائف المصوّرة والمجلّة والكاتب والكواكب**[٢٠].

٣ - إنّ قارئ إدوار الخرّاط عليه أن يكون كجهاز الكومبيوتر الذي يتلقّى المعلومات كيفما اتّفق فيقوم هو حسب برمجته بإعادة تنسيقها، ويضع كلّ معلومة مع ما يناسبها من المعلومات حتّى يستوي المعنى المتسلسل منطقيًّا وزمنيًّا.

٤ - إنّ كتابات إدوار الخرّاط عبارة عن يوميّات لا ترتبط بزمن معيّن، تمتدّ من الطفولة حتّى الكهولة. فكلّ الأسماء تتردّد في كلّ الكتب كما تتردّد إحالات على حوادث وأمكنة وأشخاص من كتاب إلى آخر. كلّ ما يحكيه عبارة عن سلسلة تتّصل وتنقطع لتعود وتتّصل ثانيةً من دون عناية بالتسلسل الزمنيّ، وكأنّ القارئ على دراية بكلّ هذه الشخصيّات والأمكنة. كلّ ما عليه أن يفعل هو أن يسقط الزمن من حسابه ويلتفت فقط إلى الحكايا المتناثرة والشخصيّات المبعثرة ويتابع تحرّكاتها، فيعرف عندئذ الحكاية، لا يهمّ بأيّ زمن حدثت فهي حدثت والسلام.

٥ - أعمال إدوار الخرّاط ليست منشغلة بالوصول إلى إجابات بقدر ما هي

(٢٠) إدوار الخرّاط، **اختناقات العشق والصباح**، بيروت - دار الآداب - ١٩٩٢ - ص ٤٦.

مهتمّة بطرح الأسئلة وإلقاء الأحجار في البرك الآسنة.

٦ - يكشف إدوار الخرّاط في سائر الأعمال عن موهبة أصيلة مثقّفة، ليس ما أعنيه هو الثقافة المدَّعية التي تثقل العمل الأدبيّ وتبهظه بحضورها المصنوع. ففنّ إدوار الخرّاط أبعد ما يكون عن هذا، ولكنّها الثقافة الكامنة كمون النار في الرماد، فأنت تمسّ لفحها من دون أن تراها.

٧ - عندما كنتُ أقرأ إدوار الخرّاط كان يلحّ عليّ اسمان من كتّاب الرواية العربيّة هما: عبد الرحمن منيف وغادة السمّان، وذلك لميزتين أساسيَّتَيْن تجمعهما مع إدوار الخرّاط، وهما الثرثرة الروائيّة التي تشدّك لمتابعة القراءة مع علمك بأنّها ثرثرة، والثانية هي الصور المبتكرة التي تزخر بالمنمنمات الصغيرة.

٨ - يتّصف النصّ عند إدوار الخرّاط بوجود قطبَيْن: قطب لغة الشعر وقطب لغة القصّ. فلغة الشعر ترتكز على اللحظة في أكثف أشكالها، أمّا لغة القصّ فترتكز على النموّ والتطوّر.

٩ - عندما أنهيتُ آخر كتاب من الأربعة عشر كتابًا التي قرأتُها لإدوار الخرّاط بين مجموعة قصصيّة ورواية ونقد أدبيّ، كان الانطباع الأوّل هو أنّ كتابة إدوار الخرّاط عبارة عن مقالات من النثر الفنّيّ العالي المستوى، فيها ما يشبه الحكاية.

المصادر والمراجع

المصادر

* الخرّاط، إدوار

١ - **رامة والتنّين** - رواية - القاهرة - ١٩٧٩، ط ١ - بيروت - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - ١٩٨٠، ط ٢ - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٢، ط ٣.

٢ - **الزمن الآخر** - رواية - القاهرة - دار شهدي - ١٩٨٥، ط ١ - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٢، ط ٢.

٣ - **محطّة السكّة الحديد** - رواية - القاهرة - الهيئة العامّة للكتاب (مختارات فصول) - ١٩٨٥، ط ١ - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٠.

٤ - **ترابها زعفران** - نصوص إسكندرانيّة - القاهرة - دار المستقبل العربيّ - ١٩٨٦، ط ١ - بيروت - دار الآداب - ١٩٩١، ط ٢.

٥ - **يا بنات إسكندريّة** - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٠.

٦ - **حجارة بوبيللو** - رواية - القاهرة - دار شرقيّات - ١٩٩٣، ط ١ - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٣، ط ٢.

٧ - **إختراقات الهوى والتهلكة** - نزوات روائيّة - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٣، ط ١.

٨ - **رقرقة الأحلام الملحيّة** - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٤، ط ١.

٩ - **أبنية متطايرة** - رواية - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٥، ط ١.

١٠ - **طريق النسر** - رواية - القاهرة - مركز الحضارة العربيّة - ٢٠٠٢، ط ١.

المراجع

* الخرّاط، إدوار

١١ - **حيطان عالية** - قصص - القاهرة - ١٩٥٩، ط ١ - بيروت - دار الآداب

- ١٩٩٠، ط ٢ - الإسكندريّة - دار المستقبل - ١٩٩٥، ط ٣ (كاملة مع مقدّمة ودراسات).

١٢ - **ساعات الكبرياء** - قصص - بيروت - دار الآداب - ١٩٧٢، ط ١ - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٠، ط ٢ - القاهرة - مختارات فصول - ١٩٩٤، ط ٣.

١٣ - **إختناقات العشق والصباح** - قصص - القاهرة - دار المستقبل العربيّ - ١٩٨٣، ط ١ - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٢، ط ٢.

١٤ - **أمواج الليالي** - متتالية قصصيّة - القاهرة - دار شرقيّات - ١٩٩١، ط١- بيروت - دار الآداب - ١٩٩٢، ط ٢.

١٥ - **الحسّاسيّة الجديدة** - مقالات في الظاهرة القصصيّة - بيروت - دار الآداب - ١٩٩٣.

* كامبل، الأب روبرت اليسوعيّ

١٦ - **أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سِيَر وسِيَر ذاتيّة** - بيروت - مركز الدراسات في العالم العربيّ المعاصر - جامعة القدّيس يوسف بالتعاون مع المعهد الألمانيّ للأبحاث الشرقيّة - مطابع الشركة المتّحدة للتوزيع - ١٩٩٦، ط ١ - مجلّدان.

الدوريّات

١٧ - مجلّة **إبداع** - فصليّة - القاهرة - ١٩٨٤، ١٩٩٥.

١٨ - **ملحق النهار** - بيروت - ٨ حزيران، ٢٠٠٣.

فهرس المحتويات

تمهيد ٥

قراءة في روايات الدكتور عبد الرحمٰن منيف ٧

الفئة الأولى ١٣

١ - «الأشجار واغتيال مرزوق» ١٣

٢- «حين تركنا الجسر» ١٧

الفئة الثانية ١٩

الفئة الثالثة ٢٤

الفئة الرابعة ٣٤

١ - «النهايات» ٣٥

٢ - «سباق المسافات الطويلة» ٣٧

شهادات ختاميّة ٥٨

ببليوغرافيا المصادر والمراجع ٦١

مقدّمة للدخول في عالم حنّا مينة الروائيّ ٦٣

«المصابيح الزرق» ٧٥

«الثلج يأتي من النافذة» ٧٧

«بقايا صور» - «المستنقع» ٧٩

«الربيع والخريف» ٨٥

الرؤية في المجموعة الثانية ٨٦

«الشراع والعاصفة» ٨٦

«الياطر» ٩٠

«ثلاثيّة البحر» ٩٢

١ - البحر في عالم حنّا مينة ٩٤
٢ - الأب ٩٥
٣ - التبشير العقائديّ والصدق التاريخيّ ٩٦
شهادات ختاميّة ٩٨
بيبليوغرافيا المصادر والمراجع ١٠١

صوت متميّز في القصّة العراقيّة الحديثة ١٠٣

قراءة جديدة في رواية «خطوط الطول . . وخطوط العرض»
لعبد الرحمن مجيد الربيعيّ ١٢١

رحلة إلياس خوري من «أبواب المدينة» إلى «باب الشمس» ١٢٩
فمَن هو إلياس خوري؟ ١٣٠
«أبواب المدينة» ١٣٥
«عن علاقات الدائرة» ١٣٧
«الجبل الصغير» ١٣٩
«رحلة غاندي الصغير» ١٤٢
«مملكة الغرباء» ١٤٦
«مجمع الأسرار» ١٥١
«باب الشمس» ١٥٥
شهادات ختاميّة ١٦٣
المصادر والمراجع ١٦٧

نزوات إدوار الخرّاط الروائيّة
من «رامة والتنّين» إلى «طريق النسر» ١٦٩
«رامة والتنّين» ١٧١
«الزمن الآخر» ١٧٤
«ترابها زعفران» ١٧٩
«محطّة السكّة الحديد» ١٨٢
«يا بنات إسكندريّة» ١٨٥

«حجارة بوبيللو» ١٨٩
«رقرقة الأحلام الملحيّة» ١٩٣
«أبنية متطايرة» ١٩٥
«إختراقات الهوى والتهلكة» - نزوات روائيّة ١٩٨
«طريق النسر» ٢٠٠
شهادات ختاميّة ٢٠٤
المصادر والمراجع ٢٠٧

صدر في سلسلة «نصوص ودروس» - «المجموعة الأدبية»

- **أديب مظهر رائد الرمزيّة في الشعر العربيّ**؛ بقلم د. ربيعة أبي فاضل.
- **إعجاز القرآن وأثره في النقد الأدبيّ**؛ بقلم د. عليّ مهدي زيتون.
- **بلوغ الأرب في علم الأدب، لجرمانوس فرحات**؛ تحقيق إنعام فوّال.
- **البيان والتبيين وأهمّ الرسائل للجاحظ**؛ نصوص انتقاها وقدَّم لها وعلَّق عليها د. جميل جبر.
- **التطوّر والإصلاح عند أمين الريحاني**؛ بقلم د. منى حسين الدسوقي.
- **جبران والتراث العربيّ**؛ بقلم د. ربيعة أبي فاضل.
- **رسائل متبادلة بين الشيخ إبراهيم اليازجي وقسطاكي الحمصيّ**؛ جمعها وحقّقها وقدَّم لها الأب كميل حشيمه اليسوعيّ.
- **الشعراء الجاهليّون الأوائل**؛ بقلم د. عادل الفريجات.
- **غرائب اللغة العربيَّة**؛ بقلم الأب رفائيل نخله اليسوعيّ.
- **محمود تيمور وعالم الرواية في مصر (دراسة نفسيَّة تحليليَّة)**؛ بقلم د. بيار خبّاز.
- **النزعة الكلاميَّة في أسلوب الجاحظ**؛ بقلم ڤيكتور شلحت.
- **في الرواية العربيَّة المعاصرة، عبد الرَّحمٰن منيف - حنّا مينة - عبد الرَّحمٰن مجيد الربيعيّ - إلياس خوري - إدوار الخرّاط**؛ بقلم د. مؤمنة بشير العوف.

تصميم الغلاف : جان قرطباوي

الصفّ والإخراج : شركة الطّبع والنّشر اللّبنانيّة
(خليل الديك وأولاده)

الطباعة : مطبعة أيس ديزاين أند برنتنغ سنتر

١٥١٩ - ١ - ٢٠٠٨/٦/٣٠