الذي يحيط بها ويرعبها في آن. وسواء انتصرت على عالم الأقنعة أم لم تنتصر، فإنّ وقفتها تلك تُعدّ انتصاراً بحدّ ذاتها.

٤ ــ لقد أكدت الشاعرة مقدرتها على تحقيق العديد من العناصر الإبداعية على الصعيد الفنّي. من ذلك، الانشقاق عن الدلالة المُنْتَجَةِ قَبْلِيّاً، وإضفاءُ الجدّة والحيويّة على استعمال مفردات اللّغة عبر إعادة إنتاج المعنى بدلالات جديدة... الأمر الذي يَنْتج عنه الانتقالُ المفاجئ من المألوف إلى الغريب والمدهش واللاّمتوقّع، بما يؤثر إيجاباً على المتلقّي وذلك بحمله على الانتقال من القراءة الأفقيّة إلى القراءة العموديّة. وإلى جانب ما تحدّثنا عنه من أهميّة حضور العديد من الجدليّات، وبخاصة جدلية الصعود/الهبوط، واعتماد مجاورة الأضداد، فقد حققت الطيبي نجاحاً ملحوظاً في لغة المجاز التي مكّنتها من تحقيق بعض الصور الشعرية بفنية عالية. وفي الصّورة الشعريّة التالية، نرى كيف ستقبض على حركة الحياة في الكون، تلك الحياةِ التي تجدّد ذاتها فيما هي تنساب نحو الفناء والانتهاء:

«الماء خفّة الطوفان، وصوتي سكّر السفرجل، مخنوق وحلوٌ،

المذاق يجلو المرارةَ والهداةَ لأستوي في الألم» (ص ١٥٢).

ففي تلك الصورة الكونيّة، يتحوّل الكون في أعماق الشاعرة إلى سفرجلة، إلى ثمرةٍ مدوّرة كما كوكب الأرض الذي نعيش فيه، ثمرةٍ نندفع لأكلها قضمةً إثر قضمة، مع أنّها تخلّف في كلّ قضمةٍ غصةً بالحلق. الحياة كذلك: سكّرها مخنوق وحلوٌ، ومذاقها يخلّف الغصّة إثر الغصّة، لكنّنا نندفع إليها، نقبل الألم والسّكن فيه، لأن سكّر الحياة أحلى من غصة الموت مهما كان هذا السكر مخنوقاً وقليلاً.

انطلاقاً من الجمع بين لغة المجاز، ووعي الشاعرة بحضور السّلب الدائم في الوجود، إضافة إلى نهوض الرّوح للتغلّب على السلب وقبول السكن فيه، تتخلّق الصّورة الشعرية وقد اكتملتْ ملامحُها الفنيّةُ على الصعيد الفكري والفنيّ في آن. ونكتشف كيف تقيم الشاعرة في العالم المتخلّق بين يديها: فهي تمارس السّكَن في الألم لكي تتذوّق سكّراً تخنقه الحياةُ في الحلق حيناً، وهي تفاحة تُغلّب نفسها على الهواء وأحكام السّقوط حيناً، وهي سمكة تنشقُّ عن أحكام الموت في ظلمة القيعان وتختار الموت أمام الشمس حيناً، وهي وردةٌ تحني رأسها للموت لكي يكتمل تفتّحها حيناً، وهي بحرٌ يبتلع ملوحته ليخصّب الكون بعذب مائه حيناً آخر. بهذا الإدراك الروحي لحركة الصيرورة في الوجود، يكفّ الشّعر أن يكون وسيلة ليصبح غاية في حدّ ذاته.

٥ ــ لقد صعد هذا النص بالشاعرة إلى حافّةٍ تجمع بين إمكانيّتين:

الأولى: خطورة الانزلاق إلى النمط المكرر والرّضا عن الذات، ومن ثمّ، المراوحة في المكان. والثانية: إمكانيّة الانطلاق صعوداً عبر طريقٍ طويل يتطلّب من الجهد المضني ما يفرض على الشاعرة أن تعطي من ذاتها الكثير.

إنّ نجاح الشاعرة في إيصال نصّها بالصوت المسموع حيناً، والصامت حيناً آخر، لا يعني أنّها استكملتْ رحلتها مع كل الأغراض الفنيّة، ولا بلوغها النصّ المنشود أو الكامل. فنجاحها في رحلتها من الذات إلى الذات يشكّل مرحلةً أولى، لا بدّ أن تكون متبوعةً بمراحل أخرى مغايرة التوجّه والمسار... ولا نعني بذلك، أنّ على الشاعرة أن تخرج من ذاتها وخصوصيّة علاقتها بها لتحصر توجّهاتها بالآخر وحسب. لكنّ ما نعنيه هو التحليق من داخل الذات بكل خصوصيتها وفرادة رؤاها، باتجاه الأعمق والأشمل في الذات الإنسانية بكل عذاباتها وإضاءاتها، وذلك بغية الوصول إلى حالة من الالتحام الداخلي ما بين الشخصي والكوني، والآني والأبدي. ولئن تمكنتْ لينا الطيبي في **هنا تعيش** من القبض على هذه الحقيقة في العديد من صورها الشعريّة، فإنّنا نأمل أن تحثّ الجهد لتجعل من ذوبان الشخصي والكوني في بوتقةٍ واحدةٍ سمةً إبداعيةً وفنيّةً محوريةً في مشروعها الشعري برمّته.

إنّنا نعيش في عصر النفي والمنافي. فلكلٍّ منّا منفاه، سواء أكان قسرياً أم طوعيّاً، داخلياً أم خارجياً. ذلك أن المنفى الذي يقيم بداخل كلٍّ منّا في هذا العصر قد أخذ يتّسع حتى غدا خيمة تلمّ الإنسانية بأسرها. فلا بدّ، إذن، من مدّ الجسور بين منفى الإنسان في الداخل ومنفى الإنسان في العالم والكون كله.

على صعيد آخر نقول: كما هو جميل ومهدهِدٌ لمشاعرنا المحبطة أن تقول الشاعرة: «أُخْطَف من الملهى، أُحاطُ بندرة الهواء» (ص ١٤٦)؛ وقولها أيضاً:

«قسمتي أن أقبض الهواء

[...]

أن لا أدمع، حين العدلُ روايةُ الظالم» (ص ٤٨).

ففي عصرٍ أصبحتْ فيه «القيمةُ» قصراً على الأشياء دون «الإنسان»، مَنْ منّا لا يُحاط بندرة الهواء في البيت، والعمل، والشارع، والمقهى، بل وفي سريره وعميق نومه؟ ومَنْ منّا، في عصرٍ يسدّد فيه «الإنسانُ» فاتورةَ التقدم المرعب لإلهٍ جديد هو «رأس المال»، لا يغصُّ بدمعه، ويبلع موته، عندما يكون العدلُ رواية الظالم؟ أوَليس العدل رواية الظالم في العالم كلّه وعلى جميع الصعد والمستويات؟

جميلٌ جداً أن تشفّ قلوبنا لتحتضن جماليّة التعبير. والأجمل من ذلك، أن تحدونا رغبةٌ في امتلاك القول والمقول؛ فذلك من المزايا التي يداعب فيها الشعرُ القلوبَ. ولكنْ، لكي يكون الشعر عظيماً بأعمق ما يحلمه التعبيرُ من معنى، ولكي يرتقي إلى مصاف الأدب الإنساني والشعر العالمي، فإنّه لا يسعه الاكتفاءُ بمجرد وصف حالات التشظّي واللاّعدالة، على الصعيدين الشخصي والشمولي. بل لا بدّ من التحوّل من مجرّد وصف الأوضاع المتدنيّة، إلى تحليلها بفكر نقديّ ووعي شموليّ، عبر الحوار، والجدل، والسؤال، وقذف الحجارة إلى السّطوح السّاكنة. وبذلك يتمكّن الشاعر من التشويش على البنى العقلية المستسلمة للظلم الجماعي بحكم الألفة والعادة.

عندما يتحقّق كل ذلك، سيحقّق الشّعرُ دورَهُ الحضاريَّ بالمساهمة في تكوين الوعي الجماعي، وستنقشع الغيومُ الداكنة عن سماء النّص، لتخفّفَ من وطأة الحضور المفرط للزمان على التاريخ الشخصي.

هكذا هكذا في امتدادِ سُهوبي

محمد القيسي

(١)

الخيط

النساءُ الوَحيداتُ يبكينَ داخلَ مقهى «رابيللو»
النساءُ الوَحيداتُ فوقَ مقاعدهنَّ،
الوَحيداتُ،
مثل غَمامِ الخَريفِ،
وكُنتُ أُنقِّلُ خَطوي
وأَختارُ لي مقعداً مُطْرِفاً
لأَرى عُزلتي بينهنَّ..
.....
.....
.....!
النساءُ الوَحيداتُ يدفعْنَني
لأُواجهَني بالسُؤَال القَديم:
إلى أَينَ تذهبُ بي دَوْرَةُ الأَرضِ؟
أَصْعَدُ آناً
وأَهبطُ آناً
ولا شَأنَ لي
في اختيارِ الهَواءِ وأُرجُوحَتي.
حَاجَتي
لم تَعُدْ
حَاجَتي!

*

وَالنساءُ الوَحيداتُ يَشْرَبْنَ قَهْوَتَهُنَّ،
بِصَمتِ مدائنَ مفتوحَةٍ،
لا يُحرِّكنَ شيئاً سوى
رَنَّةِ الذكرياتِ يُسَلْسِلْنَها
قَطرَةً
قَطرَةً
فَوقَ خدِّ البلاطِ الصَقيلِ
.....
.....!
فَردْتُ بِدَوري كِتابي
فَرَدْتُ أَمامي الدَقائقَ والسنواتِ،
وأَحْصَيتُني في بَساتين صَادَ الثلاثة،
أَحْصَيتُني جيِّداً في التَراتيلِ،
أَيَّ إِجَاصٍ قَطَفْنا
وأَيَّ أَقَاصٍ رَشَفْنا
وهَا أَنذا في الأَخيرِ،
الرُواقُ يَضيقُ،
القَرَنفلُ يخسرُ بَهجتَهُ في الكَمَانِ،
أَقولُ لنفسي: الطريقُ غُبارٌ،
ولا أَثرٌ ليَعودَ إليه المُهاجِرُ،
حَتى يقولَ رَجَعْتْ
أَأَنا
وَتَرٌ
وَانقطَعْتْ!

*

والنساءُ الوَحيداتُ يَخْلَعْنَ بعدَ قليلٍ،
مَعاطفَ وحدتِهنَّ،
ويَتركْنَها في «رابيللو»
إلى شُرُفات لهنَّ مُزَنَّرَةٍ بأَواني الزُهورِ،
وأَسماءِ عُشَّاقِهنَّ البعيدينَ،
يَستيقظونَ،
روائحَ تَنشالُ حول حَوافِّ الأَسرَّةِ،
أَو في بَراويزَ تحتَلُّ جُدرانَ أَيامِهنَّ،
الوَحيداتُ لَسْنَ الوَحيداتِ،
خَيطُ الحِكَايةِ ليسَ النساءَ الوَحيداتِ،

خيطُ الحكايةِ إيقاعُ هذا البَعيدْ
وَأنا خارجي، نَازِحاً ومُقيماً
أُجرِّدُني
منْ ظِلالِ
النَشيدْ

لندن ٦/٧/١٩٩٧

(٢)
الغارق في الحب

بِتُّ لا أَعرِفُني،
ـ قَالَ ـ
أَنا الفَاسِقُ والفَاتِكُ بالرِّيحِ الحُدوديَّة،
نَهَّابُ اللذَاذات،
أَنا لا أَرتوي
من دِنَانِ حبيبي!

أَمْ أَنا العَاشِقُ المُتهَالِكُ،
أُدرِكُ أَسْرِي
فَأَسْرِي
إلى حَتْفِ رُوحي
وَأَرفعُ كالسَّارياتِ ذُنوبي؟!

ليسَ يُنجي دمي
منْ بواعثِ هذا الشَجَى
أَنْ أُسوِّرَ حَوْلي الفَضَاءَ،
فَما منْ فَلاتٍ،
وَمَا منْ فلاةٍ،
تَلُمُّ كُروبي.

حُزنُ قَلبي عَميقٌ،
وَأَزهى طُيوري تَلُوبُ هُنا
في المدَارِ الرَحيبِ
مَا الذي يُنزِلُني مَنْزِلَةَ المابيْنِ
مَرْهُوناً لهذا البَيْنِ،
لا أَصْحُو
ولا يَغفُو
على اليَأسِ وَجَيبي.

هَلْ أَنا السَّالكُ وَحدي
بينَ أَفلاكِ السَماواتِ،
المُغنّي في الزَمانِ الخَطإِ،
الغَارقُ في الحب إلى شُوشةِ أَحزاني،
فلا أَلوي على شيءٍ،
وَيَلْويني نَصيبي؟

بِتُّ لا أَعرِفُني ـ قَالَ ـ،
ولا أَنشدُ في دَارِ نَشيدي
مقعداً
أَو شُرفَةً أُشرِفُ منها
لأَراني وَحَبيبي.

هَكَذا
هَكَذا
في امتداد سُهوبي!

لندن ١٧/٨/١٩٩٧

(٣)
السَّاعات

طَويلةٌ هيَ السَّاعاتُ في غيابِهَا
طويلَةٌ،
وشَوْكُها طَويلْ

أنْفَقْتُ عُمراً ليسَ بالقَصيرِ،
في رِحابِها
ولَيسَ بالقَليلْ
أنْفَقْتُ عُمراً كاملاً
وكانَ صَوتُها حَمامَةً
وكانَ أرخبيلْ
فَهلْ أضَاعَني الدَليلْ؟!

طَويلةٌ منْ رَقْدَةِ السَريرِ،
حتى مَطْلَعِ النَهارِ،
وارْتِعَاشَةِ الأَصيلْ
طويلةٌ هي السَّاعاتُ في غيابِها
طويلةٌ منذُ التقينا
عندَ دِجْلَةَ العَليلْ

وَطَوَّحَتْني بالشَذَى
وَطَوَّقتْ بالمسْكِ أيامي
وَراحَتْ في تَفاصيلي تَسيلْ
شَهْداً
وكُمَّثرى
وآنيَةً من البِلَّورِ،
تَطْفَحُ بالزَبيبِ الحُلوِ مَقْطوراً
وتَرشحُ زَنْجَبيلْ

طويلةٌ وَهَا أنا
بعدَ سنينِ الصَنْدَلِ الحَرَّاقِ،
أعرِفُ السَبيلْ.

لندن ١٥ / ٩ / ١٩٩٧

(٤)
طرق المشاة

غَزيرٌ يومُنا،
وَغَزيرةٌ فوقَ الحديقةِ هذه الأمطارْ
أَجوسُ اليومَ خلفَ روائحٍ كانتْ
وَأَسألُ ذا المكانِ وذا المكانِ:
أَمَا خَطَتْ بنتُ الجَليلةِ هَاهُنا،
أَو أَرسَلَتْ أَخبارْ!

بَيْنا أَنا وَاقفْ
لا يَنطقُ الهَاتفْ
والصَمتُ في المقهَى
يَزيدُني فقْهَا

غَزيرٌ يومُنا
وغَزيرةٌ تلكَ المَواويلُ التي انْتَحَرَتْ
على الغِيتَارِ، والغِيتَارْ
تَقَطَّعَ في أَنينِ الرِّيحِ،
لا الصَلَواتُ تُرْجِعُهُ،
ولا عَزْفُ المواجِعِ
يَبعَثُ الأَوتَارْ.

وَأَدورُ حَيْثُ أَدورْ
مَا منْ جُنوني مَنَاصْ
عيناي حَوْلَ السُّورْ
ويَداي في الأَقْفَاصْ

غزيرٌ يومُنا،
وغَزيرةٌ فوقَ الحَديقةِ هذه الأَمطَارْ
غَزيرٌ يومُنا،
وغَزيرةٌ طُرُقُ المُشاةِ،
الى هِلالِ الدَّارْ

الشَمْعَةُ انْطَفَأَتْ
ولا أَرى الظَلْمَهْ
والرِّحْلَةُ ابتَدَأَتْ
وأَنا بلا حكْمَهْ!

لندن ١٧ / ٩ / ١٩٩٧

من الأدب الفلسطيني الطليعي

خالد علي مصطفى

زكي درويش كاتبٌ قصصيّ من الأرض المحتلة، فلسطين. صدرتْ له ـ بحسب ما جاء في تقديم روايته: **أحمد، محمود، والآخرون** الذي كتبه الناشر ـ عدةُ مجموعات قصصية، هي: **شتاء الغرباء، والجسر والطوفان، والرجل الذي قتل العالم، والكلاب، والخروج من مرج ابن عامر**[1].

ويبدو أنّ **أحمد، محمود، والآخرون** هي روايته الأولى؛ إذ جاء في التقديم أيضاً أنّه خاض في مجال الرواية «انطلاقاً من تجربته القصصية التي تركتْ بعض ظلالها الأسلوبية والنفسية على الكتابة الروائية» عنده[2]. ولمّا لم أكن قد اطّلعتُ على أيٍّ من المجموعات المذكورة، لعدم تيسُّرها، فإنّي لا أستطيع أن أَبُتَّ في هذا الحكم برأي قاطع، إلاّ من خلال موحيات الرواية نفسها ـ وفي هذا، ما فيه، من العنت والتمحل. وسواء أَصَحَّ ما جاء في التقديم أم لم يصح، فهو لا يقدِّم ولا يؤخر؛ إذ تظلّ قيمةُ الرواية كامنةً فيها قوةً أو ضعفاً، شدّاً أو ارتخاءً، مهما كانت وشائجُها بآثار الكاتب السابقة، أو بآثار غيره، ظاهرةً أو مستترة.

تقوم **أحمد، محمود، والآخرون** على بناءٍ سرديٍّ مركَّب؛ وهو يستبطن مجموعةً من التحولات التي يصبح فيها الدالُّ الرمزيُّ مفتوحاً على مدلولات شتّى، الأمر الذي يُلحقها بالأعمال الأدبية الطليعية النادرة في الجهود الروائية الفلسطينية. فلم تسبقها، في ظني، إلا محاولةُ غسان كنفاني اليتيمة: **ما تبقى لكم** ـ على الرغم من استفادة هذه الأخيرة من رواية فوكنر **الصخب والعنف** ـ، وإلاّ بعضُ روايات جبرا ابراهيم جبرا كـ **البحث عن وليد مسعود** خاصةً. ويأتي زكي درويش في **أحمد، محمود، والآخرون** لينضمَّ الى الرَّكْب الطليعي المحدود للرواية الفلسطينية. فلقد كان الحَفْرُ الروائي في هذا المجال بطيئاً جداً؛ فبين رواية ورواية نحو عقد من السنين. ويخيل إليّ أنّ سبب جنوح الرواية الفلسطينية عن ركوب هذا المركب الوعر مُتَأَتٍّ من خضوعها لأوهام ايديولوجية تجعل منها ملحقاً، أو حاشيةً، على متنها؛ أو تجعل منها، في أفضل الحالات، وسيلةً إيضاحيةً (فنية!) لإبراز المقررات السياسية والفكرية.

وأما **أحمد، محمود، والآخرون** فقد خرقت جدارَ الوهم الايديولوجي، وشدَّتْ أصرتها بالإنجازات الروائية الطليعية العربية، من غير أن تكون تابعة أو صدى لها إلا من حيث مبدئية الإبداع. ولذلك فإنّها تعدّ إضافةً إلى حقل الرواية الفلسطينية.

*

تتناول الرواية مصائرَ أُسرةٍ فلسطينية من طولكوم، في بعض مراحل الانتفاضة على العدو الصهيوني. فالأبُ قد روَّضَهُ الزمن، فوجد في الصمت كرامته، وفي العمل بتل أبيب بعضَ خلاصٍ من ضيق ذات اليد، غير أنّه يموت متأثراً بجروحه حين تعرّضتْ له عصابةٌ صهيونيةٌ أثناء عودته من العمل. وفي هذه الأثناء يقطع الابنُ الأكبرُ، أحمد، دراسته ببيروت، عائداً إلى طولكرم، ليسافر منها، بعد حين، إلى إحدى مدن الخليج طلباً للعمل، بعد أن انقطعتْ سبله عن أهله في الأرض المحتلة. أما الابن الأصغر، محمود، فهو طالبٌ ثانوية، يدرك قسوة المعاناة، ويستجيب لضرورة النضال، فيتعرّض للاعتقال والتعذيب. وتفقد أختهما الصغيرة «ديمة» إحدى عينيها أثناء خروجها من المدرسة، ومداهمة قوات الاحتلال مظاهرةً وطنية. وأما البستان الذي عقدتْ عليه الأسرةُ بعضَ آمالها، فقد اقتلعت الجرافاتُ الصهيونية أشجاره، وهدَّمت البيتَ الذي أوشك أن يتم بناؤه. وهنا، تنهار الأم وتُنقل الى المستشفى. وحين تصل إلى أحمد رسالةٌ من أحد أصدقائه يُنبئه فيها بما آل إليه أهلُه، يقرر العودة الى الوطن: «إلى الجحيم بالتعويض، والمكافأة، ومؤخر الصداق... أهمّ الأشياء أن تفرح ديمة، وأن أُدرك أُمّي قابضةً على بقايا الروح» (ص ١٢٥).

١ ـ تقديم رواية **أحمد، محمود، والآخرون** لزكي درويش. الإعلام الموحد، منظمة التحرير الفلسطينية، منشورات بيسان، ط ٢، نيقوسيا ١٩٨٩، ص ٤.

٢ ـ المصدر نفسه، ص ٤.

غير أنّ هذا الهيكل العظمي لا يعني شيئاً خارج سياقه الروائي؛ فهو يتكشّف من الداخل عن إيقاع تراجيدي في وعي الشخصيات، برغم محاولاتها التغلب على بواعثه. كما تصبح غنائيةُ الأسلوب السردي، المتقطعة حيناً والمسترسلة حيناً آخر، جوقةً داخلية ضاجّةً بالانفعالات التي تتشكل منها جميعُ زوايا النظر في الرواية. لأجل ذلك، لا يكون السرد حاوياً، أو مُوضّحاً، أو شارحاً، بل هو سَرْدٌ تعبيريٌّ، إشاريٌّ، يتوتّر وينبسط بضرورة روائية.

لا تقدِّم **أحمد، محمود، والآخرون** حكايةً استثنائية في مجرى العادة، حتى إذا انتهتْ أسبابُ الاستثناء، عاد المجرى الى طبيعته كأنّ شيئاً لم يكن، كما هو الحال في الرواية التقليدية. بل تقدِّم هذه الروايةُ أزمةً لا تُحَلُّ إلا بأزمة أخرى: لا شيء يبعث على الاطمئنان إلا الاطمئنان الى القلق وتوقع المأساة. وباختصار فهي رواية من تلك الروايات التي «تبلبل لتضرب وتأسر...»، كما يقول البيريس[1].

*

توزَّع السردُ في الرواية على أربع زوايا نظر لكلٍّ من الشخصيات الآتية: أحمد، الأم، محمود، ديمة. وقد أخذتْ كلُّ زاويةٍ منها مواقعَ متعددةً ومنفصلةً بعضها عن بعض. فإذا أعطينا زاويةَ نظر أحمد الرقم ١، والأمّ الرقمَ ٢، ومحمود الرقم ٣، وديمة الرقم ٤، لرأينا أنّ مواقع الزوايا تتتابع عشوائياً على هذا النحو: ١، ٢، ١، ٣، ٤، ٢، ٣، ١، ٢، ٣، ٤، ٣، ٢، ١. غير أنّ التشتت في تتابع المواقع الأربعة عشر للزوايا الأربع تشتُّت ظاهري؛ ذلك أنّه ينطوي، في الحقيقة، على نظام داخلي دقيق. فحين نجمع مواقع كل زاوية نحصل على النظام الآتي:

زاوية نظر أحمد: ٥ مواقع،
زاوية نظر الأم: ٤ مواقع،
زاوية نظر محمود: ٣ مواقع،
زاوية نظر ديمة: موقعان.

في هذا النظام، غير الملحوظ، تتوالى زوايا النظر بطريقة العد العسكي (٥، ٤، ٣، ٢)؛ وهو، كما لا يخفى، انتظامٌ عمودي داخل مواقع زوايا النظر السياقية، ويشكل أحد مرتكزات الرواية في التحوّل ممّا هو ظاهر إلى ما هو خفي: من تشتت أفقي إلى انتظام داخلي متناقص. وعلينا هنا أن نلاحظ أنّ التناقص التدريجي لا يصل إلى نقطة التلاشي ـ الصفر، بل يصل إلى حدٍّ نستطيع منه أن نبدأ بالعدّ التصاعدي من جديد (٢، ٣، ٤، ٥)؛ وهو ما يعطي الرواية حركة متناوحة...

غير أنّ لنا على هذا الانتظام الخفيّ احتراساً بسيطاً، هو أنّ زاوية النظر الرابعة (ديمة) اثنتان أو واحدة. ففي الرواية «ديمتان»، ديمة الأخت الصغيرة وديمة التي التقاها أحمد في الطائرة أثناء السفر الى بيروت، ثم أقام معها علاقة ظنّها هو حبّاً، وأرادَتْها هي أُخُوّةً. وحين تَكَشَّفَ إحساسُها هذا له، شطب على إحساسه، أو خُيِّلَ إليه أنه شطب عليه. إن ما آلت إليه «الديمتان» من مصير مشترك، كُلاً على حدة، هو الذي جعلني أعدُّهما واحدةً، مع بقاء الاحتراس قائماً.

فما الوظيفة الروائية التي تنشأ مع تشتت زوايا النظر الظاهري، ذات الانتظام الداخلي؟

تبدأ الرواية وتنتهي بزاوية نظر أحمد، وفي بؤرة مكانية واحدة، هي الشتات بإحدى مدن الخليج. يسيطر على البدء والخاتمة تَوَتُّر انفعالي ممزوج بقوة تدفق الذاكرة؛ وهو تدفق يخلط بين شَبَحيّةِ الأشياء وغموضها في بؤرة الشتات المكانية من جهة، وبين وضوح الأشياء المسترجعَة وسطوعها من جهة أخرى. غير أنّ بين البدء والخاتمة فضاءً مُخَلْخَلاً: فالأم في البيت، والأب في العمل حيث يلقى مصرعه أثناء العودة، وديمة في المستشفى والمدرسة ثم في بيروت وبعدها في السجن، ومحمود في السجن، وأحمد في أرض الله الواسعة بحثاً عن عِلْمٍ أو رزقٍ... على أن نأخذ بنظر الاعتبار أنّ بُعد الأمكنة أو قربها ليس هو الذي يفرض الشتات؛ فقتل أبيب، والمستشفى، والسجن، والبيت، تقع جميعها في حَيِّزٍ مكاني واحد، لكنّ كل واحد منها يؤدّي الى عزلٍ يفرض على الشخصيات إحساساً بالشتات (الداخلي)، فضلاً عن الشتات (الخارجي) الذي يفرضه البعدُ الجغرافي.

يقود هذا، إلى تماسك في الزمن ـ الزمن الذي تلتقي فيه جميعُ الشخصيات بآصرةٍ روحيةٍ واحدة، تهدف إلى إلغاءِ الشتات الداخلي والشتات الخارجي من خلال تنامي قدرة وعيها على المواجهة المباشرة، كما تتجلى عند محمود وديمة الكبرى، أو المواجهة غير المباشرة التي يعيشها أحمد من أجل أن يحافظ البيتُ/الوطن على رسوخه الذي تولِّده حركةُ الأم وديمة الصغرى.

إنّ تشظّي المكان، الذي اتخذ له من تشتت مواقع زوايا النظر مظهراً شاخصاً، يتحول إلى بؤرة زمانية واحدة تتخذ من الانتظام الداخلي لواقع زوايا النظر بُعْدَها الخفيّ. فليس غريباً، بعد ذلك، أن تبدأ زاوية النظر الأولى بأحمد، وتنتهي بها، لتكون البداية مفضيةً إلى النهاية، أو هي النهايةُ نفسها، بالمعنى الروائي لا الواقعي، ويكون بالتَّشَظّي بينهما سببَ البدءِ والخاتمة معاً.

*

١ ـ البيريس، **الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين**، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٥، ص ٢٠.