اتخذت زوايا النظر الأربع بؤرة سردية واحدة، هي زاوية نظر «الراوي الضمني»: وهي التي يكون السردُ فيها مُسْنداً إلى ضمير الغائب، بحيث إذا غُيِّرَ الإسنادُ إلى ضمير المتكلم لا يحدث أيُّ خللٍ في العملية السردية. إنّها ـ كما يقول رَسْت هِلْزْ، بعد أن يطلق عليها «الإدراك المركزي» ـ تشبه زاويةَ نظرِ ضميرِ المتكلم التي نكون فيها محدَّدين بما يدركه شخصٌ واحد من فعل أو شعور. غيرَ أنّ تلك الشخصية هي المتكلم (أنا)، لا الغائب (هو أو هي)...[1]. وبعبارة أخرى: يصبح ضمير الغائب، في هذه الزاوية، قناعاً لضمير المتكلم، يحافظ على بؤرة السرد الداخلية، ويؤدي الى توفير مسافة بين الراوي الضمني والمبنى السردي، فيتحول المرويُّ من ذاتٍ إلى موضوع.

لقد أتاحت زاويةُ الراوي الضمني لبؤرة السرد أن تغتني بأسلوبية شعرية، على هيئة انطباعات حسية متلاحقة، أو متقطعة، أو استرسالية، من غير أن تلغي سيرورتها الروائية؛ ذلك أنّ وحدات المتن الحكائي تتجلى وعياً للشخصيات، تتحقق فيما بينها «الاستناراتُ المتبادلة»[2].

ثمة استناراتٌ متبادلة بين الشخصيات، بحيث تؤدي المسافات بين مرويّاتها إلى حدود متعالقة تحقّق وحدة الزمن الروحي وتكشف محاور الصراع

إنّ زوايا النظر الأربع المتشظية لا تقدِّم متناً واحداً يتراءى مختلفاً من زاوية الى أخرى، كما هو الحال في **ميرامار** لنجيب محفوظ على سبيل المثال؛ بل تضيء كلُّ زاويةِ نظرٍ بقعةً هي غيرُ البقعة التي تضيئها الأخرى، أو تملأ ما هو فارغ فيها. وهكذا تكشف الأمُّ عن موت الأب، غير أنّ وفاته تتضح في المقطع الثاني من زاوية نظر محمود الذي توصّل إلى الملابسات التي أدتْ إلى موته؛ ويكشف المقطعُ الرابع لزاوية نظر أحمد أنّ العدو الصهيوني قد هدم منزل ديمة الكبرى، غير أنّ المقطع الثاني من زاوية نظر ديمة هو الذي يحدّد الأسبابَ الروائيةَ التي آل إليه البيتُ: وهي اعتقال ديمة بعد عودتها من بيروت، وتعذيبُها كي تقدم اعترافاتها، وإلا فمصيرُ بيتها إلى الهدم؛ وهو ما تمّ فعلاً (ص ٨٩ ـ ١٠٣). وهذا هو الذي قَصَدْتُهُ بالاستنارات المتبادلة بين الشخصيات. وهذا يعني أنّ المسافة الفاصلة بين مرويات كل زاوية نظر لا تؤدي إلى حدود عازلة، بل إلى حدود متعالقة؛ فتَتَحَقَّقُ لها وحدةُ الزمن الروحي، وتتكشفُ عنها محاورُ الصراع الرئيسية في الرواية.

تُقدِّمُ زوايا النظر الشخصياتِ الحضوريةَ الأربعَ في الرواية: أحمد، ومحمود، والأم، وديمة. ومن خلال وعيها تتكشف الشخصياتُ الغيابية، كالأب الذي نعرف حركته ومصيره من وعي الأم؛ وكخليل وعدنان اللذين يطلان علينا من ذاكرة محمود؛ وكالمحقق الذي تكشف عنه زاويةُ نظر ديمة الكبرى. وإذا كانت الشخصيات الحضورية ذات كيانات روائية واضحة من حيث أبعادها الشعورية والسلوكية، فإنّ الشخصيات الغيابية تأتي على هيئة خطوط رفيعة حادة لتأدية وظيفة تكميلية في المجرى الروائي، باستثناء الأب الذي يرقى، في وعي الشخصيات، الى «قوة الشخصية الروائية». وهي جميعاً تواجه قوةً ضاغطة تتجلى، هي الأخرى، على هيئة خطوط رفيعة شبحية،: كالجنود، والجرافات، والمحقق ـ التي تدلّ على سلطة الاحتلال المباشرة ـ؛ وكالموت قصفاً في بيروت، والعملِ ضرورةً بمدن الخليج ـ اللذين يدلان على قوة الضغط غير المباشرة في الشتات. فما إن تظهر هذه الأشكالُ الشبحية حتى تختفي سريعاً، مخلِّفةً في الشخصيات الحضورية آثارها القاهرة السلبية: كموت الأب، واقتلاع عين ديمة الصغرى، وسجن ديمة الكبرى ومحمود؛ أو الإيجابية: كقرار أحمد بالعودة.

بهذه المواجهة بين الشخصيات الحضورية، وبهذه الدوالّ الشبحية، يتحدد محورُ الصراع العام في الرواية. وهو يتكون من خطين رئيسين: خطٌّ يمثله محمود والأم وديمة الصغرى، ويواجه قوى الضغط في الداخل ـ الاحتلال؛ وخطٌّ يمثله أحمد وديمة الكبرى، ويواجه قوى الضغط في الخارج ـ الشتات. نلاحظ، هنا، أنّ الخط الثاني ينتج عن الخط الأول، ثم يرتد إليه في حركة معاكسة؛ يقول أحمد في إحدى مناجياته: «ديمة، لقد لحقوا بنا إلى هنا، فلا بد إذن من الذهاب إليهم». ومن ناحية ثانية، يشكّل الخطُّ الثاني دائرةً كبرى تحيط بالخط الأول الذي يشكل دائرة صغرى، على أن نفهم من الدائرتين حيزاً في المكان قابلاً للاتساع والتقلص. ولما كانت الدائرة الصغرى هي التي تُنتج الدائرة الكبرى، فإنّنا نفهم السبب الذي يجعل من الثانية مكاناً رجراجاً؛ وهو ما تعبِّر عنه عودةُ ديمة الكبرى الى طولكرم، ثم قرار أحمد بالعودة الى هذه المدينة نفسها (من بيروت، ثم من المدينة الخليجية). وقد أطلق الناقد الروسي باختين على «الأمكنة الرجراجة» اسم «العتبة»، وهو المكان

---

١ ـ Rust Hills, **Writing in General and the Short Story in Particular**, New York, 1979, P. 101

٢ ـ ليون ايديل، **القصة السيكولوجية**، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٥٩، ص ٧٦.

الذي «يفتقر الى الأسس الداخلية للرسوخ المبرَّر»[1].

تأخذ كلُّ دائرة وظيفتين متقابلتين، فتتحد وظيفتا الدائرة الكبرى بـ «الاستقبال والمغادرة». ويتمثل «الاستقبال» بوهم الخلاص في الشتات، وإن يكن خلاصاً مؤقتاً؛ وهو ما لجأ إليه أحمد وديمة الكبرى حين سافرا الى بيروت، ثم حين سافر أحمد إلى الخليج. وتتمثل «المغادرة» بعودتهما إلى طولكرم، حين يكشفان أنّ مثل هذا الخلاص لا يعدو أن يكون وهماً. إنّ الاستقبال والمغادرة هما اللذان يجعلان من الدائرة الكبرى رجراجةً، لا تمتلك «مبررات الرسوخ»، كما يقول باختين.

أما وظيفتا الدائرة الصغرى، فتتحد بـ «الاقتلاع والبقاء». ويتمثل «الاقتلاع» بما تمارسه الدوالُّ الشبحية (وهي، في الرواية، القوةُ الضاغطة الصهيونية) على الشخصيات: من قتل الأب، وتدمير السيارة، وسجن ديمة الكبرى ومحمود...، على حين يتمثل «البقاء» بقدرة الشخصيات على الصمود في وجه القوى الضاغطة، وذلك بالصبر في الصدمة الأولى، «حين تصبح الذاكرة ثرية في استعادة أشواكها» (ص ١٠٧)، وهو ما يخبرنا به وعي محمود في السجن، أو حين تقف ديمة الكبرى أمام محاميتها في السجن «طويلةً طويلةً، لها امتداد لا نهائي» (ص ١٠٣) بعد أن سمعت بهدم المنزل....

وهذا يعني أنّ طرفيْ وظائف الدائرتين متناغمان؛ فـ «الاستقبال» في الدائرة الكبرى يجد دلالته في الاقتلاع في الدائرة الصغرى، والعكس صحيح أيضاً. كما أنّ «المغادرة» في الدائرة الكبرى يجد دلالته في «البقاء» في الدائرة الصغرى. وتؤدّي هذه الاحالة في الوظائف، آخرَ الأمر، الى فعالية الدائرة الصغرى، وسيطرتها التامة على الكبرى، ومن ثمَّ القضاء عليها. وهذا يعيدنا، من جديد، إلى وحدة الزمن في المواقع المتشظية بزوايا النظر الأربع. وبذلك تنحلّ أزمةُ المكان الرجراج لصالح أزمة المكان الراسخ.

وهنا أجذب الانتباه الى أنّ زكي درويش هنا يقيم تعارضاً مع رواية غسان كنفاني **رجال في الشمس**، فيجيب عن السؤال المأساوي الذي أطلقه أبو الخيزران في نهاية الرواية «لماذا لم تطرقوا الخزّان؟» بحركةٍ معاكسة لحركة رواية غسان. فلقد اختار أحمد وديمة الكبرى العودة من الخارج الى الداخل في رواية زكي درويش، ردّاً على رحلة شخصيات رواية غسان من الداخل الى الخارج. وبذلك تعبِّر رواية درويش عن وعي شخصياتها الذي افتقرت إليه شخصياتُ رواية غسان؛ وهو الأمر الذي يجعل من الأولى موقفاً، ومن الثانية إدانةً.

من هذا الفارق، ينتج فرقٌ آخر في بنية كلٍّ منهما. ففي رواية غسان تتبدى الأحداثُ من خلال زاوية نظر محايدة بعض الشيء؛ فتتحكّم الى حدٍّ بعيد الرؤيةُ الخارجيةُ بتوجيه بؤرة السرد وتوزيعها في خطوط ثلاثة متوازية أول الأمر، ثم في توحيدها في فعلٍ واحدٍ ينتهي بمأساة الخزان المعروفة. على حين نرى أنّ زوايا النظر الأربع المتشظية في رواية **أحمد، محمود، والآخرون** يتركز في وعي الشخصيات مباشرةً؛ وهو ما يتيح للرؤية الداخلية أن توجِّه بؤرة السرد وفقاً لهذا الاتجاه، دون أن تنكسر أيةُ زاويةِ نظرٍ منها في اتجاهٍ مخالفٍ لاتجاه الوعي المركزي... إلا في موضعين صغيرين: ففي المقطع الأول من زاوية نظر ديمة الصغرى، ينحرف السرد إلى زاوية نظر العليم الذي يروي لنا كيف وُلدتْ ديمة، وكيف استُقبلتْ، وكيف سُمِّيَتْ. غير أنّ هذا الانحراف يعود إلى الاستقامة مجدداً، لتتبدى الأحداثُ من وعي ديمة الطفولي. وفي المقطع الثاني من زاوية نظر الأم، ينحرف السردُ عن وعي الأم ليستقر في وعي الأب الذي يروي ضمنياً كيف أُهين وصُفع، من غير أن يكون قادراً على رد الإهانة والصفع: «لو كان لي ظهر، لما مَدَّ يده الى خدي». لكنّ هذين الانحرافين لا يشكّلان خروجاً حاداً عن سردية الرواية المحددة بزواياها المعلنة، بقدر ما يعبِّران عن سهو مؤقت يعكِّر مجرى السرد قليلاً قبل أن يصفو ويعود الى جريانه.

يقيم زكي درويش تعارضاً مع كنفاني، إذ يعود أحمد وديمة الى الداخل، في حين رحلت شخصيات غسان الى الخارج

*

تستبطن الرواية تحولاً ملحوظاً في أسلوب السرد: من البسط إلى الانبثاق، أو من الاسترسال الى الانطباع؛ وهذا ما يجعل زمن السرد، في جملته، ماضياً مسترجعاً: انطباعاتٍ صوريةً مرتسمةً على شاشة الذاكرة، بهيئة جمل قصيرةٍ متقطعةٍ قافزةٍ قفزاً فجائياً، بفعل التداعي أو تياراتِ الوعي، بحيث تجعل الحركة الروائية بأحداثها وشخصياتِها مُتَخَفِّيةً وراء الانفعالات المتوترة والتشوش الذهني. ويتبدّى هذا بشكل خاص في زاويتيْ نظر أحمد وديمة الكبرى، بسبب العلاقة غير المستقرة التي تحكم المكان الرجراج والشخصية... على حين يأخذ السردُ نوعاً من البَسْط في زاويتيْ نظر الأم وديمة الصغرى، بسبب من الرسوخ الذي

---

١ ـ م ب. باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ص ٢٤٦.

تعبِّران عنه. أما محمود، فإنّ زاوية نظره تجمع الأسلوبين معاً، بسبب من احتوائه الأزمتيْن. وهذا لا يعني أنّ البسط الأسلوبي قد فقد انطباعيته؛ بل يعني أنّ وعي كل شخصية هو الذي يحدد طرق الانطباعية عنده بما يلائمه، ويكون معبِّراً عنه في الوقت نفسه. وفي كلتا الحالتين، تبلغُ الانطباعيةُ السردية في الرواية مبلغاً يُلحقه بالشعر، ويجعله مقصوداً لذاته، في كثير من صفحات الرواية.

يزداد المدُّ الشعريُّ كلما ازداد وعيُ الشخصية المركزي أثناء الاستبطان الداخلي أو البوح أو الاعترافِ، كالمحاورات التي تتخيلها الأم مع الأب، وكالمقارَنات الصريحة والضمنية المنبثقة عن وعي أحمد، وكالانطباعات الطفولية التي تراها ديمة الصغرى في الطبيعة، أو الانطباعات المرعبة التي تعترف بها ديمة الكبرى عمّا حصل لها في السجن.

وإذا أردنا أن نفصّل قليلاً في الموضوع، فإنّنا نجد أنّ زاوية نظر أحمد ذات المواقع الخمسة تبدأ وتنتهي بسياقٍ انطباعيٍ لا يغادر درجته المتوترة: فهو ضجيج داخلي لا يستقر، ولا نكاد نتبين منه فواصل الزمن إلا من خلال إشارات سريعة متداخلة. وحين ننجح في عزل هذه الإشارات بعضها عن بعض وتصنيفها في حقولٍ دلالية، نجد أنّ أحمد موزَّع بين قطبين: الأرض التي تركها بكل وضوحها ووضوح أزمتها؛ والأرضِ التي يعمل فيها بكل غموضها وغموض أزمتها في نفسه. وقد اتخذ هذا التجاذبُ بين الأرضين رمزين متقابلين، هما: «الجبل»، و«الصحراء»، وينشقُّ عن كل واحد منهما ما يندرج في حقله. فمن الجبل تنبثق دائماً صورُ الإشراق، والطبيعة الخصبة، وتنوع حركة الناس، وانسيابية الزمن. «ليس لطولكرم ساعةٌ تخلو من صوت الماء؛ النهارُ إيقاع صوتي متّصل، والليلُ صدامٌ متواصل لفَكِّ حصار الصمت. ديك أخطأ الحساب فطعن سكون الليل بصياح فريد. قطة أرّقها الشوقُ فعافت النوم. كلبٌ تنسّم عن بُعْدٍ رائحةً غير مألوفة. طفل عَضّه الجوعُ أو المرض في أغوار الليل. طلقات نارية في مكانٍ ما. أقدامُ جنودٍ يقتصبون هدأة الليل. سيارةٌ فزعةٌ تطارد شبحاً وهمياً. الله أكبر، الله أكبر. الصلاة خير من النوم. عمّال يغلقون الأبواب من ورائهم، يقطعون الأزقّةَ والشوارع تحت أضواء شحيحة...» (ص ١٥ ــ ١٦). أما من الصحراء، فتتوالى صورة العتمة، وضياع الاتجاهات، وتشوش الذهن والمرض: «في كل مرة يستلقي فوق أرض جديدة يفقد الاتجاهات، يصير الشرق غرباً، ويصبح الشمال جنوباً، وقد يصير الشمال غرباً، والجنوب شرقاً، تبعاً لعدد انعطاف القطارات والطائرات وحدتها» (ص ٢)؛ «... صوتك ينفلت من كل محدود، لا يرتدّ إليك على صورة صدى، وبصرك لا يقف أمامه عائق لكنك لا ترى شيئاً. الإحساس بانعدام النهاية، لكنه التشابه... التكرار الذي يحيل الأيام سياطاً، والليل أرقاً متواصلاً، تصير الساعاتُ امتداداً لدقّات الساعة، والأيام أرقاماً على رزنامة فوق المكتب أو السرير...» (ص ٥).

إنّ هذا التصنيف يجعل من شخصية أحمد مجذوبةً من طرفين، وواقفةً على منتصف الخيط المتوتر الذي يجذبه الجبل والصحراءُ كلٌّ إلى ناحيته. ومن هذا التوتر يبدأ السرد وينتهي: فيزداد التوترُ حين يتركز الوعي على الصحراء، ويرتخي قليلاً حين يتحول الى الجبل، لكنّه ــ في كلتا الحالتين ــ لا يخرج عن حدود الانطباعات الصورية، ببروزاتها الشعرية الحادة، بحيث تتبدى الأشياء منها واضحة أو غامضة، بحسب المواد التي تقذفها الذاكرة. واذ ينطلق السرد من بؤرة الصحراء المكانية، بوصفها حيزاً مرئياً، فإنّ صورة الجبل (وما يندرج في حقله الدلالي، كالبيت، والبستان، والأم، والطبيعة، وحركة الناس، ووسائل البريد) هي التي تصبح فعّالة، فتزيل ما في الذاكرة من تشوّش وضياع، وتفرض على أحمد اتخاذَ القرار المناسب بالعودة. بهذا المعنى تمارس الدائرةُ الصغرى (الجبل)، المنبثقة من الذاكرة، قوتها في الجذب لتخليص أحمد من رجرجة الدائرة الكبرى (الصحراء). وبهذا المعنى أيضاً، تكون رحلة السرد، في زاوية نظر أحمد، رحلةً من الغموض الى الوضوح؛ خلاصاً من أزمة في الذات إلى أزمة في الجماعة، من المحيط الزّلق الرجراج إلى المركز الراسخ، ومن الضياع إلى الانتماء.

تأخذ شخصية أحمد ثقلاً خاصاً في الرواية؛ فمقاطع زاوية نظرها تحظى بالنصيب الأكبر بسبب احتوائها الأزمتين معاً... على حين تشكل الشخصياتُ الأخرى أزمةً عامةً متولدةً من مواجهة الضغوط المسلَّطة عليها، مهما اتخذت ردودُ الفعل عندها من مشاعر ومواقف مختلفة. فالأم، بمواقع زاوية نظرها الأربعة، تعبير عن الجذر الراسخ في الجبل أو البيت، بكل ما يحمله الرسوخُ من قناعة وصبرٍ وتحمّلٍ وبساطة. وهذه هي الصورة عينها التي حرصت الروايةُ الفلسطينية على تقديمها، كشخصية «أم سعد» في رواية غسان كنفاني التي تحمل العنوان نفسه. ولذلك يتحول السردُ في زاوية نظر الأم استرسالاً يقترب من القصّ الشعبي؛ وهو قصّ يتلاءم، مع وعي الأم البسيط المثقل بالتعب والمعاناة. غير أنها ما إن تسمع أنّ العدو قد هدم الدار الجديدة، حتى تنطق كلمة واحدة لا غير: «لماذا؟»، ثم «سقط لسانها على كتفها الأسفل، خرج طرفه من الفم... أما عيناها فصارتا أشبه شيء بكرتين من الزجاج...» (ص ١١٦ ـ ١١٧). لقد أفقدها هولُ المفاجأة القدرة على النطق، فأصيبَتْ بما يشبه الشلل. ومع ذلك، تظل الأمّ «الشفرة» التي يحمل مفتاحُها قوةَ القضاء على المكان الرجراج، من خلال الإشارة غير المباشرة

التي تصدر عنها، والتي بعث بها أحدُ أصدقاء أحمد الى محمود: «يفضّل أن تعود الى البيت، أمك تريد رؤيتك» (ص ١٢٤). وهذا يعني أنّ هذه الإشارة غير المباشرة صادرة عن الوطن نفسه، بحيث يكون انهيارُ الأم مُوَلِّداً لمزيد من المواجهة والرسوخ.

أما شخصية محمود، فتمثل البعد الايديولوجي للانتماء الراسخ. لكنه بُعْدٌ لا يُفصح عن نفسه إلا بإشارات التناصّ المبثوثة في زاوية نظره على مدى مقاطعها الثلاثة، ثم ينفجر صريحاً بالتأملات والأفكار التي تنتابه وهو في السجن بحيث تتحول أحياناً الى درس في الصمود (ص ١٠٧ - ١٠٩)، من غير أن تفقد أسلوبيتها الانطباعية الحادة، وبخاصةٍ حين يستذكر مشاهد التعذيب التي تتحول هي الأخرى الى درس في التحمل: «... مع دخولك البابَ تتلقى الصفعة الأولى... لا تعرف من أين تأتي الضربات، من اليمين، من اليسار، من فوق، من تحت، قبضات، هراوات، أحذية ضخمة (...) اللهب يلعق أعضاءك، الألم موجات متتابعة تخرج من يديك (...) يعودون بك في الاتجاه المعاكس. تستمر التجربة مرة ثانية، وربما عدتَ في نفس الطريق. اجمعْ كلَّ ما وضع فيك السرُّ الإلهي من قدرة، لا تطلق الصرخات...» (ص ١٠٨).

هنا يذوب الفاصل بين الراوي والمروي، ويصبحان شيئاً واحداً، بسبب من حضورهما معاً في لحظة الفعل الشعورية. غير أنّ الفاصل يعود من جديد، حين تتخذ الذاكرة منحى تفسيرياً: «كانوا يريدون لهذه المواجهة أن تكون حاسمة، قاطعة بالفعل الصاعق أولاً، وبعد ذلك يأتي دورُ الكلام. فاذا استطاعوا بالصعقة الأولى تدمير مناعته، صار الطريق مفتوحاً إلى معرفة سائر التفاصيل...» (ص ١٠٧). وقد يصل التفسير إلى حد يَخْرج به عن زاوية النظر ويتحول الى رؤية خارجية غير سردية: «لا أظن أنّ الحيوان يحلم، لأنّ الحيوان يملك من النعم ما لا يحلم به الإنسان. وبما أن الإنسان في هذه معرض أبداً للمصائب، فإنّه بحاجة إلى تدريب نفسي متواصل.. » (ص ٥٠). وهذا الانكسار يحيل على زاوية نظر العليم الذي يسمح لنفسه أن يَدخل إلى بؤرة السرد، فيُشتِّت تركيزها بما يُلقيه من حِكَم ومواعظ وشروح. ومع قلة هذه الانكسارات فإنها تظل ناطقة بهدف الرواية الايديولوجي المباشر.

إنّ إشارات التناصّ المتعددة في دَرْج زاوية نظر محمود المستقاة من القرآن الكريم، والمتنبي، وايليوت، والسياب، والإنجيل، والبياتي، لهي أكبر من أن تحيط بها عقليةُ طالبٍ في الثانوية، كما أنها تشكّل امتداداً لعقلية أحمد الذي اعتاد هو الآخر أن يقذف من ذاكرته إشاراتٍ تناصيةً مماثلةً مستقاة من المصادر نفسها: الشعر الجاهلي، والمتنبي، والسيّاب، ومحمود درويش، والعهد القديم، وإشعيا، وشكسبير. وفي كلتا الحالتين، جاءت الإشارات المذكورة ملتحمةً بالمجرى السردي من غير أن تُعلن عن نفسها إلا للقادر على التقاطها، ما عدا موضعين: حين يستشهد محمود بمطلع قصيدة «أنشودة المطر»، وحين يَسْتشهد أحمد بنصوص العهد القديم. وفي ظني أنّ هذا التراسل بين عقليتين على هذا النحو يشكل خرقاً متعمداً لمجرى السرد، ويمكن أن يحيل، بكل بساطة، على الكاتب الذي يُحَمِّلُ شخصياتِهِ الروائية ما يَحْمله هو نفسه.

ومع ديمة الصغرى يتحول السرد إلى انطباعية طفولية صادرة عن إحساس ببراءة الأشياء. وأما ديمة الكبرى فهي الامتداد النفسي للصغرى: فاقتلاع عين الصغرى يوازي اغتصابَ الكبرى في السجن؛ وتهديمُ بيت الكبرى يوازي تهديم بيت البستان؛ وعودتُها من بيروت يوازي قرار أحمد بالعودة من مدن الخليج. ويتضح هذا الامتداد، حين يتحدث أحمد عنهما بنبرة واحدة؛ فالكبرى «العذاب الحلو، العسل المر، الأمل الطالع من اليأس، اليأس الصاعد من الأمل، البحر وسفينة النجاة، الشمس التي لا تغيب، القمر الذي لا يطلع... (ص ٨٨)؛ وحين يتلقّى رسائل الصغرى «يمتد أمامه مرجٌ من القمح، تنطلق الحروف في سماء الغرفة رفوفاً من العصافير...» (ص ٦).

*

لا يُنْتج الوعيُ المركّزُ في بؤرة السرد لزوايا النظر الأربع المتشظية في رواية **أحمد، محمود، والآخرون** أيّةَ تأملاتٍ ماورائية؛ فشخصياتُه محكومةٌ بقدر بشري تسعى، في فضائه، إلى الحفاظ على الذات، مهما كانت الاندثارات التي تقدمها. ولذلك ظلت الانطباعية السردية، في جميع زوايا النظر، منصبّةً على المدركات الحسية، وما تخلّفه من ردود فعلٍ انفعالية؛ فتصبح فيضاً شعرياً في معظم فضاء الرواية. ولا توجد، من ثمّة، فكرةٌ قَبْلية توجِّه السياقَ السرديّ كي يكون تمثيلاً لها، بل هناك رَشْحٌ فكريّ أوليّ منبثق من الفعل ورده الشعوري في المجرى الروائي. لذلك تقدم الرواية فضاءاً مكتفياً بذاته برؤيته الداخلية، من غير أن تستطيع الاختراقاتُ الصغيرة في بؤرة السرد أن تُلحق آثاراً عَكِرَةً فيه، فتشتّته أو تُحَمِّلَهُ ما هو غريب عنه. لقد تقدمت إلينا الروايةُ دون توجيه خارجي، فظلت - إن جاز التعبير - نظيفةً وحسّاسة في الوقت نفسه.

أأقول، في الختام، إنّ هذا البحث يرمي، في جملة ما يرمي اليه، إلى تشخيص النظافة الروائية وحساسيتها في رواية زكي درويش **أحمد، محمود والآخرون**؟

بغداد

شوقي بزيع

ليس لدينا شاعر بهذا الاسم!

كتاب **المنفى المستحيل*** عن شعر الكاتب الروسي المنشقّ جوزف برودسكي وحياته يقدم للقارئ العربي صورةً وافية عن التجربة الغنية لأحد الشعراء القلائل الذين تركوا بصماتهم المؤثّرة في تاريخ الشعر الروسي المعاصر. فهذه التجربة هي امتداد طبيعي لمعاناة الشعراء الروس من بؤس الإيديولوجيا؛ وهي معاناة تفوق تلك التي أثقلت كاهل من سبقوهم في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وإذا كان مفهوماً أن يتعرض بوشكين للاضطهاد والاغتيال، ويتعرّض ليرمنتوف للعسف والظلم على يد القيصر، فإنّ ما ليس مفهوماً أن يُضطر شاعرٌ ثوري كبير كمایاكوفسكي إلى الانتحار تحت وطأة التجني وسوء الفهم والاتهامات الباطلة بالتعالي على الفقراء والفئات الشعبية.

ولم تكتفِ الثورةُ بقتل أبنائها من الناقمين على الهيمنة والبيروقراطية ومصادرة الرأي، بل تسببت أيضاً في تراجع الأدب الروسي عقوداً إلى الوراء، بعد أن حوّلت الأدباءَ والفنّانين إلى مشرّدين في أربع رياح الأرض بتهم الانشقاق والعمالة للامبريالية وأعداء الأمة؛ وهي تهم يسهل رميها في وجه أيٍّ كان وتحت أيّ ذريعةٍ كانت. وهكذا تحوّل كلٌّ من سولجنتسين وپاسترناك وبرودسكي وغيرهم إلى كتاب مضروبين بلعنة الخروج عن الإجماع وشقّ عصا الطاعة لأنّهم تجرّأوا على المطالبة بالحرية وهدم الأسوار أمام الحقيقة. فقد كانت الفترة الجدانوفية التي واكبتْ عهد ستالين تعبيراً صارخاً عن جرّ الأدب إلى دهاليز التعاليم المسبّقة والقيم المفروضة من الخارج، إذ كان على الأدباء أن يتحدثوا عن الحياة لا كما هي في الواقع بل كما تقبع في تصوّرات الحاكمين وأوهامهم الإيديولوجية. وقد عبّر كتابُ جدانوف: **إنّ الأدب كان مسؤولاً** عن هذا التزييف الصارخ للواقع، عبر دعوة الكتّاب إلى التفاؤل القسري والنهايات السعيدة على طريقة كتب الأطفال وعبْر تحويل المسؤولية الأدبية إلى طوق يخنق العنق، والالتزامِ الحرِّ إلى إلزام قسريّ.

أما الجانب الأكثر مأساويةً في هذا الموضوع فهو نظرة الستالينية ـ الجدانوفية إلى الأدب أو الفنان بوصفه كائناً طفيلياً يعيش على هامش المجتمع ويقتات من تعب الطبقات العاملة. هذه النظرة القاصرة إلى الفن والأدب انعكست بشكل مأساوي على حياة برودسكي الذي أُحيل على المحاكمة بتهمة الهامشية والانشغال في ما لا طائل منه، أو بتهمة فشله في تنفيذ الأوامر الصارمة الموجّهة إليه. وقد جاء في حُكم المحكمة التي أوْصت بنفيه الأول إلى سيبيريا: «فشل برودسكي بانتظام في تنفيذ التزاماته كإنسان سوفييتي، سواء أتعلقت تلك الالتزاماتُ بالقيم المادية أم بالحياة الشخصية، كما هو واضح من تبديله المستمر لعمله!... ولذا يُنفى إلى أمكنة بعيدة لمدة خمسة أعوام مع تطبيق العمل الإجباري عليه». وإذا كانت الجهود التي بذلها الكثيرون من الكتاب السوفييت والعالميين لإطلاق سراحه قد أثمرتْ بعد جهدٍ مرير، فإنّ السلطات المحلية لم تكفّ عن اضطهاده وتغييبه عن الساحة الأدبية. وحينما اتصل مهرجانُ «سبوليتو» العالمي باتحاد الكتّاب السوفييت من أجل دعوة برودسكي لقراءة شعره في الخارج جاءهم الردُّ على الشكل التالي: «لا يوجد شاعر بهذا الاسم في روسيا السوفييتية».

كان النفي إلى خارج البلاد هو التتويج الطبيعي لمسيرة برودسكي الاعتراضية التي بدأت في ڤيينا ولندن وانتهت في الولايات المتحدة. وإذا كان المنفى قد حمل لبرودسكي عذاباتٍ مريرةً وطويلةً، فقد حمل إليه بالمقابل عمقَ الرؤيا وقوةَ الحكمة والتأمل اللذين أوصلاه في النهاية إلى جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٧ وهو ما يزال في السابعة والأربعين من عمره، ليكون بذلك ثاني أصغر الحائزين على الجائزة. وكان اللافت في خطاب الشاعر أثناء تسلمه الجائزة ذلك العرفان بالجميل الذي جعله يُفرد قسماً طويلاً من خطابه لامتداح أولئك الذين أثّروا في حياته وشعره أو وقفوا إلى جانبه أثناء المحنة: من «أوسيب مندلستام» و«آنا أخماتوفا» إلى «روبرت

* ـ جوزف برودكسي: **المنفى المستحيل**. إعداد وترجمة: غازي مسعود؛ تقديم: عبد الوهاب البيّاتي. (عمّان: دار الشروق، ١٩٩٧).

فروست» و«أوستِن أودِنْ». غير أنّ الجانب الأكثر أهميةً في خطاب برودسكي يتمثل في تلك المرافعة النبيلة عن الأدب بوصفه «سيماء غيرَ مألوفةٍ» في الوجود الإنساني. ولأنّ الحياة فرصة لا تتكرر فإنّ الشاعر يعتبر تسليمها إلى أولئك الذين «لن يذهبوا معنا إلى القبر» حماقةً لا تُغتفر. كما أنّ من المعيب في رأيه أن يوضع الأدبُ، بما هو جوهر، في خدمة الايديولوجيا العَرَضية والطارئة والشديدة التقلّب.

إنّ اللغة، وفقاً لبرودسكي، هي شيء أكثر قِدماً وتعيُّناً وديمومةً من أيِّ شكل آخر من أشكال التنظيم الاجتماعي. وليس الاشمئزاز من الدولة والسخريةُ منها واللامبالاةُ بها، التي يعبر عنها الأدبُ كثيراً، إلا ردّ فعلٍ الدائم واللامتناهي على المؤقَّت. أما القول بأنّ الأدب شأنٌ جماليّ لا علاقة له بالدولة والمجتمع اللذين ينظّمان شؤونهما وفق معايير أخرى فهو، حسب الشاعر، قولٌ مردود لأنّ الدولة لا تكفّ عن التدخل في شؤون الأديب والفنان وفي إملاء مقاييسها عليه. ولذلك فإنّ الأديب يمتلك الحقّ في التدخل بشؤونها خلافاً لأيّ اجتهادٍ آخر. ولا تتوقف مداخلة برودسكي القيمة عند هذا الحدّ، بل تتعدّاه إلى ملامسة قضايا الأدب والكثير من المفاهيم النظرية؛ ومن بينها القولُ بأنّ على الكاتب، وبخاصة الشاعر، الاستفادة من لغة الشاعر واللغة المحكية. وتبعاً لذلك يعتبر برودسكي أنّ مثل هذه المقولات تُخضع الأدبَ للتاريخ وتُلحقه به من جهة؛ وهي من جهة أخرى دعوةٌ إلى تجميد الزمن وإيقاف تطور الجنس البشري. ويعلن برودسكي، في مقابل ذلك، ضرورةَ قلب المعادلة والأخذ بيد الشعب والعامة من أجل التحدث بلغة الأدب. ويَخْلص الشاعرُ إلى اعتبار الشعر والجمال أداتين لإنقاذ العالم وخلاصه من الهلاك.

غير أنّ رفض برودسكي لمنطق الإيديولوجيا المهيمنة لا يعني تعامياً عن لغة الشعب الروسي وقدراته التعبيرية الفذّة التي تضمّ قدراً كبيراً من الروح الشفوية إضافةً إلى الشغف بالطبيعة والأوزان والمتانة الكلاسيكية العريقة. وقد أظهرتْ تجربتُه الشعريةُ قدرةً فائقة على الدمج بين التقاليد الألسنية الروسية وبين ثقافته الغربية التي استفادت إلى حد بعيد من التقطيعات الصرفية الإنكليزية والألسنية اللاتينية بوجه عام. إنّ جرأته البالغة جعلته يغرف من مناهل التعبير الروسي اليومي، دون غرق في الشعبوية بالطبع، ومن الكلام السيبيري القروي ولعناتِ سكارى موسكو، في الوقت الذي تنفتح فيه تجربته على المنجز الحداثيّ العالميّ دون انبهارٍ أو تبعية نسخية. كما أنّ برودسكي لم يقع في فخّ هجاء الواقع السوفييتي وتقديمه هديةً أو رشوةً للغرب، كما فعل سولجنتسين وزاخاروف في بعض الأحيان، بل عبَّر عن رفضه عبر تقديم مشروعه الخاص للكتابة والحياة، إذ اعتبر المستقبل حافلاً باحتمالات الحرية والتغيير وكسر البنى الجامدة للواقع. غير أنّ المستقبل الذي نظر إليه ليس انقلاباً كاملاً على الماضي ولا قطعاً نهائياً معه، بل إنّ جذوره تكمن في الالتماعات اليومية التي يقدمها أفرادُ الشعب عبر تألقهم في العمل أو الكتابة والفن. وقد مكّنه حدسُه الثاقبُ من التنبؤ بسقوط الشيوعية قبل وقوعه بسنوات. ذلك أنّه ـ وهو المصيخ والرائي ـ كان يستشعر عن بعدٍ دبيبَ السوس في العظام الناخرة وتفاقُمَ الفسوخ المتكاثرة في الهيكل الضخم.

الحياة الذابلة والعصب المشدود

المجموعة الشعرية الأخيرة للشاعر السوري نزيه أبو عفش: **ما يشبه كلاماً أخيراً*** تكاد تكون توقيعاً باللغة والصورة والصرخة على نسخة الحياة الوحيدة التي أكلها النسيانُ وحوَّلَتْها الخساراتُ إلى جنة نخرة. وهي في الوقت ذاته تتويج لمسيرة أبو عفش الشعرية التي بدأت منذ ثلث قرن، مخلِّفةً وراءها إحدى عشرة مجموعةً شعريةً وعدداً من القصائد والمقالات التي لم تُنشر. والأمر الذي ينبغي ذكره في هذا السياق هو أن شهرة نزيه المتواضعة لا تتناسب مع خصوصية شعره التي تجعل منه أحدَ أجمل الأصوات الشعرية العربية في العقود الأخيرة. ذلك أنّه ارتضى دائماً أن يتوارى خلف صومعة الكلمات وأن يقيم في الظلّ مشتغلاً على تجربته بدأب وهدوء بعيداً عن الضجيج الإعلامي وقرع الطبول. ولم يخرج الشاعر من عزلته إلا في السنوات الأخيرة حيث أتيح لجمهور الشعر أن يُنصت إلى صوته العميق والمسكون بالشغف والانكسارات واندثار الأشياء.

أكثر ما يلفت في شعر نزيه أبو عفش هو اتصال هذا الشعر بصاحبه إلى حدّ التطابق والمماثلة. كأنّ شعره يصدر عن اللّحم الحيّ للحياة الإنسانية ويلتصق بها كالوشم، معبِّراً عن أدقّ الخلجات وأكثرها اتصالاً بالقلب. ولعلّ هذه الميزة لا

* ـ نزيه أبو عفش: **ما يشبه كلاماً أخيراً**. (دمشق: دار المدى ١٩٩٧).

تختص بمجموعةٍ دون غيرها من مجموعات الشاعر بل تكاد تكون السمة الأبرز لكل ما كتب: بدءاً من **وشاح من العشب لأمهات القتلى، وتعالوا نعرّف هذا اليأس، وكم من البلاد أبيتها الحرية**، وانتهاءً بمجموعته **هكذا أتيتُ هكذا أمضي** وما بعدها. ثمة نار واحدة تشتعل تحت العبارات والأخيلة والقصائد وتنقل عدواها في كافة الاتجاهات، نارٌ تنبثق من أعماق النفس مثل جحيم مفتوح يتطاير شرره على شكل حشرجات مكتومة وصرخاتِ احتجاج ضد ذئبيّة العالم. هذه الميزة عند أبو عفش تكاد تكون وَقْفاً على حفنة قليلة من شعرائنا المعاصرين بعد أن تحول الشعرُ إلى حياة مسحوبةِ العصب، لا أثر فيها لمكابدة أو إحساس. فمعظم التجارب الشعرية الأخيرة تنجم عن احتكاك اللغة بنفسها لا عن احتكاكها بسكين التجربة الجارح، كما أنّها لا تحمل مشروعها المسوَّغ أو فرادتها الخاصة بقدر ما تأنس هانئةً في ظل المُنْجَزِ الشعري السابق.

لقد باتت اللغةُ الشعرية بمعظمها جزءاً مما تم اكتشافه، وتحوّل إلى مشاع مشترك بين قصائد الأنابيب والتجارب الباردة الخالية من أيّ دفءٍ. من هنا تبدو تجربة أبو عفش وكأنّها تعيد الاعتبار لمجرى الكتابة الأم، وتصله بالينبوع الأصلي الذي تصدر عنه كلُّ كتابة حقيقية وفاعلة. **وما يشبه كلاماً أخيراً** هي ذهاب في التجربة الى تخومها القصوى، حيث مغالبةُ الخوف والصداعُ المرضيُّ المزمن الذي حوّل رأس الشاعر الى مَسْكن للأبالسة وإلى جُحرٍ دائم لشياطين اللغة. وإذا كانت هنالك من ميزة لافتة في المجموعة فهي ذلك الحضور الطاغي للأسلاف والأهل الذين يَبْدون وكأنهم طَوْطَمُ هذا الحزن المعشّش في قلب الشاعر؛ فالجدُّ والأب والأم والجدة وكافةُ أعضاء السلالة يحضرون بشكل دائم ويتناوبون على تذكير الشاعر بوحدة العصب والمصير المبنيّ أساساً حول بذرة الشقاء الأولى وحول النواة الأصلية للكارثة.

المأساة إذن ليست ناجمة عن خطإٍ شخصي يمكن تعويضه بالتوبة أو الندم، بل هي موجودة منذ القدم وعبر لعنة قدرية لا تمكن مواجهتها إلا بالشعر والتعازيم والصراخ العاري. ليس ثمة من فوارق تُذكر بين القصائد إلا من حيث التشكيل الإيقاعي والتنويع على أسباب الألم ومنعرجاته حيث تتتابع الأسئلةُ والاحتجاجات: «يا إلهي... لماذا تصادف أنّا وجدنا.. إلى أي هاوية سوف نمضي بأوهامنا... تحت أي سماء سنرفع خيمتنا من جديد؟». الشعر هنا هو إعلان متجدد عن النهايات وعن تباشير الخراب الزاحف والحيوات المتآكلة بعد أن آل كلُّ شيءٍ إلى زواله وانطفائه. تبدو الحياة المعيشة بهذا المعنى وكأنّها أرملة الحياة التي رحلت ولم يبق منها سوى أطلالها الباهتة وركامها المتعاظم. لذلك تنبني القصائدُ بمعظمها حول مساءلة الشخص الذي كانه الشاعر قبل أن تتحلل روحُه وينخرها الألمُ والفساد بفعل عاملٍ داخلي قوامُهُ جينات الشقاء الموروث، وخارجيٍّ قوامُه انحلالُ القيمِ وغيابُ الحرية وسيادةُ الطغيان.

في قصيدة «الشبه» التي تدور حول رثاء النفس ومخاطبة الشبح القادم من جهة الطفولة تتكاثر المفرداتُ الدالة على الخوف والوحشة والسواد والقبر والندم والغياب. كما تأخذ القصيدة منحى يراوح بين المونولوج الداخلي والديالوج الذي يحتفظ أيضاً بسريرته الداخلية لأنّه ليس في الحقيقة سوى حوار مع النفس:

«شخصٌ يشبهني
قال: اتبعْني. فمشيتْ
وجعلتُ أعدُّ خطاه لكي أنسى خوفي
فالتفتَ إليَّ على عجلٍ
وتفرّس فيَّ كأن صياحاً يخْرج مني
قلتُ: فهل تسمع شيئاً؟
قال: أنينكَ
قلتُ: فماذا تبصر؟
قال: شقاءك في الأرض...»

تبدو القصائد الأخرى أيضاً وكأنها كلام يخرج من داخل الكابوس. فالشاعر، لشدة تبرمه بالعالم وإحساسه بفقدان الجدوى وغياب الحقيقة، لا يكاد يُفرّق بين اليقظة والنوم، أو بين الصحو والانخطاف. ولهذا تكتظ القصائدُ بمناخ سديمي تختلط فيه الأزمنةُ والرغباتُ وصيحاتُ الألم وتحتشد فيه حيواتٌ زائلة لبشرٍ ونباتاتٍ وحيوانات وأماكنَ فقدتْ بهجتها ولم تعد تشير إلا إلى انعدام الأمل. إنه عالمٌ تبدو كلُّ حضارته الأنيقة وزخرفه الظاهري وكأنّهما «وردةٌ مشكوكة في قميصِ ميت».

تكتظ المجموعة الجديدة بالصور المشحونة بالمفارقات، حيث الحواس تتبادل مواقعها وأدوارها لتشحن القول الشعري بالكثير من أوصاله وقوة تأثيره. فنحن حين نقرأ القصائد نحسّ بأنّها تغيّرنا من الداخل وتقوّض الطمأنينةَ التي كانت لنا قبل القراءة. ثمة أصوات وروائح تستفزّ رغباتنا الكامنة وتستنفر حواسّنا إلى النهاية، بحيث نكاد نشم الحياة التي أمامنا ونتذوّق طعم رمادها في الحلق. كما أنّ هنالك ثنائياتٍ تقف دائماً عند حدود التعارض، وصوراً منتزعةً من أحشاء الحياة الملموسة حيث يتحاور دائماً الصبيُّ والكهل، والأبيضُ والأسود، واللّذةُ، والألم،