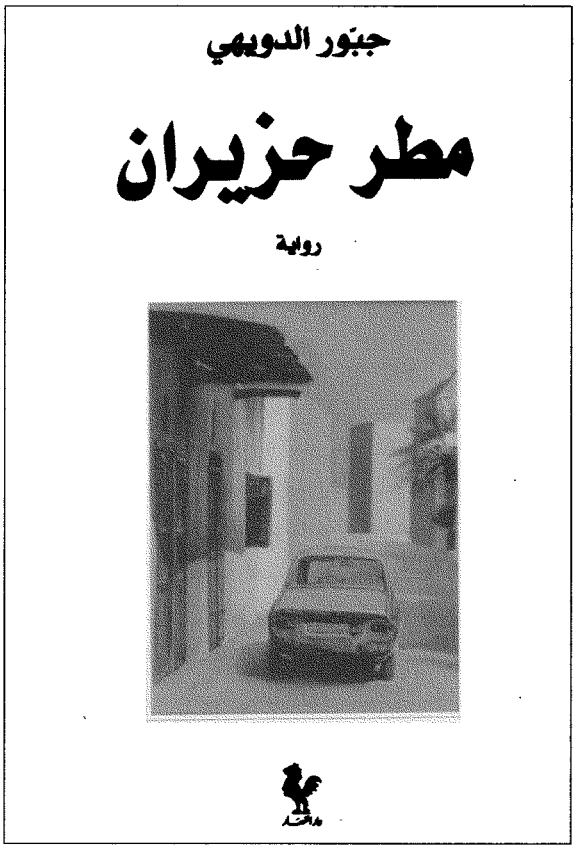
دراسة أدبية

حيرة القارئ بين إبهام الحدث وإيهام الرواية: «مطر حزيران» لجبّور الدويهي

سامي سويدان*

لعلّ المزيةَ العامةَ التي تسم روايةَ جبّور الدويهي الأخيرة **مطر حزيران**[1] هي الكثافة بمدلولاتها المتعدِّدة: كثافة نوعية في المتخيَّل أحداثًا وشخصيات؛ وكثافة عددية في الرواة وصيغ السرد؛ وكثافة في الرؤية حتى الغموض؛ وكثافة في الاستقصاء إلى حدّ الوضوح.

سعيًا إلى كشف طيّات هذه الكثافة، واكتناهِ آليّات اشتغالها وفعاليّتها الدلالية والفنية، أحاول مقاربةَ الرواية من وجوهٍ أربعةٍ تُعيّنها الأسئلةُ الآتية: ماذا يروي هذا النصُّ؟ ومَنْ يروي؟ وكيف يروي؟ ولماذا يروي على هذا النحو (غير المألوف)؟



أولاً: في المرويّ

في ربيع العام ٢٠٠٠ يعود إيليّا الكفوري إلى مسقط رأسه «برقا» في لبنان في زيارة لا تتعدّى الشهرَ، بعد أكثر من عشرين عامًا من العيش في نيويورك، كان يكتفي خلالها بإرسال بضعة أسطر إلى والدته مرتين أو ثلاثًا في السنة، منقطعًا عن أيّ لقاءٍ بأبناء بلده والجالية العربية، منخرطًا في الحياة الأميركية كواحد من أبنائها العريقين، محقِّقًا نجاحًا بارزًا في حياته المهنية الاجتماعية وعلاقاته النسائية، متعمِّدًا ألاّ يترك أيَّ أثر يدلّ على أصوله وسيرته (ص ٢٩ ـ ٣٠).

يأتي قرارُ إيليا بزيارة بلدته مفاجئًا، على الرغم من الغاية التي يَذْكرها تعليلاً له. فهو يقول لصديقته الأميركية هيذر بولوك إنّه يريد القيامَ بذلك رغبةً في رؤية زهر شجر اللوز الأبيض في بداية الربيع ورؤيةِ أمه قبل وفاتها. وهو ما يكرِّره تقريبًا حين يجيب الرجلَ الذي يشبه لوكا برازي في فيلم «العرّاب» عن سؤاله عن سبب عودته بقوله: «لأزور أمي...» (ص ٥٩)؛ وحين يَذْكر له عدمَ رؤيته زهرَ اللوز الأبيض خلافًا لما كان يتوقّعه، يُخبره مخاطبُه أنّ الربيع بكّر هذا العامَ وتساقَطَ الزهرُ قبل وصوله.

لكنّ أمّه كاملة تشكّك في ما يدّعيه وإلاّ فكان أجدر به أن يبقى معها في البيت بدلَ التسكّع في الشوارع. ولا تلبث، حين تَعْرف بلقاءاته بأشخاص ذوي صلة بحادثة برج الهوا التي قُتل فيها أبوه، أن تعلن له معرفتَها سببَ رجوعه، وتلومه لسؤاله الآخرين (وجميعُهم يَكْذبون) ولإهمالها هي.

وبالفعل لا يبدو إيليّا مهتمًّا بأمّه، ناهيك بزهر اللوز الأبيض وقد فاته موسمُه، بقدْر ما كان مهتمًّا بتقصّي المعلومات عن حادثة برج الهوا، وبمعرفة أسباب مقتل أبيه. بل إنّ سلوك إيليّا في قصده أمكنةً محدّدةً، وسعيه إلى مقابلة أشخاص معنيين بالحادثة، وفي الأسئلة التي يَطْرحها والملاحظات التي يسجّلها، ما يوضح أنّ تحقيقاته تتجاوز ذلك الإطار:

فهو يرتاد المقهى للانفراد مرةً بشبيهِ لوكا برازي الذي كان برفقة أبيه لحظةَ مقتله؛ ويزور ابنَ سليم العاصي ليَسْمع منه ما شهده في شرفة بيت والديْه المواجهة، الليلةَ التي أعقبتْ دفنَ القتلى من الحارة التحتا في برج الهوا، من حضور مستغربٍ لفؤاد وبطرس الرامي من الحارة الفوقا؛ ويمضي إلى طرابلس ليقابلَ المصوِّر نيشان داڤيديان ويسمعَ منه بعضَ التفاصيل

---

* ـ أستاذ النقد الأدبي في الجامعة اللبنانية.

١ ـ جبور الدويهي، **مطر حزيران** (بيروت: دار النهار، ٢٠٠٦).

المتعلّقة بحادثة برج الهوا التي وقعتْ أثناء قيامه بالتصوير في كنيستها؛ ويزور كنيسةَ برج الهوا ويقابل صاحبَ الدكّان الذي سقط أبوه عند بابه؛ ويزور أراملَ برج الهوا ويجمع معلومات متفرّقةً وغيرَ متّفقة؛ ويدور على الناس يسألهم لا عن حادثة الكنيسة سنة ١٩٥٧ فقط، وإنّما أيضًا عن «ثورة» ١٩٥٨؛ ويصوّر البيوتَ والأطفالَ، ويخطّط الشوارعَ، ويضع إشارات تدلّ على بيوت الزعماء وأبنية الكنائس التي يصوِّرها؛ ويستمع إلى أمّه تخبره قصةَ حياتها وحكايةَ حبلها الاستثنائي به بعد خمسة عشر عامًا من الزواج ومقتلِ أبيه غداةَ مضاجعته الأخيرةِ والحاسمةِ لها؛ ويحصل على نسخة من القرار الظنّي الذي أصدره قاضي التحقيق بصدد حادثة برج الهوا...

معظم الذين التقاهم ينصحونه بعدم تصديق كلّ ما يسمع. وهو، نفسُه، يسجّل في دفتَرِه حصولَه «على أكثر من سبع روايات متناقضة لكيف بدأت الحادثة... لكلِّ شخصٍ سألتُه روايتُه الخاصة...» (ص ٣٠٨ بالحرف المائل). وتعرف التناقضاتُ في بعض الحالات حدّاً عاليًا، كما هو الأمرُ بالنسبة إلى هطول المطر وقتَ الحادثة: ففي حين رأت الصحافيةُ ألين لحّود في نزوله تحذيرًا مسبّقًا ممّا سيقع من مجزرة، يؤكّد بعضُ الشهود أنّ انهماره حصل **بعد** إطلاق النار، إرادةً من القدرة الإلهية تفريقَ المتقاتلين، أو تعبيرًا عن استياء اللّه ممّا كان يحدث في بيته ومحيطه (ص ٩٩)... أو كما هو الأمر بالنسبة إلى الرصاصتيْن اللتيْن أودَيَتا بيوسف الكفوري، إذ تَذْكر غيرُ شخصية أنّهما جاءتاه من الخلف في ظهره، بينما يَذْكر الراوي الغفْلُ أنّهما أصابتاه في صدره. والحقّ أنّه إذا ما اعتُبر واحدٌ من المتناقضين كاذبًا أو مخطئًا، فمِنْ بعض مضاعفات ذلك إعادةُ النظر بما يرويه، بما يعنيه ذلك من خلخلةٍ للبناء الروائي بأكمله.

بيْد أنّ التناقضات لا تقتصر على الأقاويل الخاصة بأطراف مختلفة، بل هي ماثلة في مواقف الشخصية الواحدة وأقاويلها. فإذا كان الأمر ملتبسًا في ما يخصّ المتحدِّثين عن قاتلي يوسف الكفوري (ص ٣١٨)، فإنّه واضحٌ في ما يخصّ إيليّا الكفوري: فلقد ظهر أنّ ما يعلنه من دافع لزيارة لبنان لا يتّفق مع ما يمارسه من تحقيق في قضية مقتل أبيه وحادثة برج الهوا وما يتعدّاهما، وأنّ ما يسجّله في دفتره مثل قوله إنّ يوسف الكفوري لم يُرزقْ بأولاد يتناقض مع ما يحكيه لاحقًا من أبوّة يوسف له.

إنّ الاضطراب في الحقيقة قائمٌ في الخارج بين الشخصيات، وفي الداخل في الشخصية الواحدة. ولعلّ هذا الاضطراب كان دافعَ إيليّا للعودة في دفتره إلى الأساطير الدينية الراسخة بقدْر ما تتقدّم هذه قاعدةً مريحةً لتفسير ظواهر ومسائل راهنة ومعقّدة، ولطمس أسماءِ قتلى حادثة برج الهوا بغيةَ تجاوز الثنائية العائلية التي يجري اختزالُ الصراع على أساسها.

هذا البحث عن حقائق الأحداث قد يجد تفسيرَه في ما آل إليه إيليّا بعد أكثر من عشرين عامًا على مغادرته لبنانَ والعيشِ في نيويورك. فالطابع العامّ الذي يَسِمُ حياتَه هناك هو طابعُ انفصامي، يتمثّل في المتابعة العلمية والمهنية الناجحة نسبيًا من ناحية، وفي العلاقات الشخصية العابثة (التي لا تقلّ الجنسيةُ منها خصوصًا نجاحًا عن بقيّتها) من ناحية ثانية، أو في العلم حينًا وممارسة الصعلكة حينًا آخر، في توازنٍ سلوكيّ أتاح له توازنًا نفسيّاً على مدى الأعوام التي قضاها في تلك البلاد. ولكنْ إذا كان ذلك معبِّرًا عن انخراط إيليّا في المجتمع الأميركي فإنّه، في الصيغة التي اتّخذها، سيؤدّي به إلى أزمة قد يجد الباحثُ فيها تفسيرًا لعودته إلى لبنان.

ففي علاقاته الشخصية كان إيليّا يَعْمد، من أجل استمالة محدِّثه وإغرائه، إلى اختراع سيَرٍ طفولةٍ شخصية مثيرة: كادّعائه أنّه إيطالي الأصل، هرّبتْه أمُّه إلى أميركا تلافيًا لتجنيده في المافيا النابولية؛ أو أنّه يمنيُّ الأصل، أرسله والدُه ذو النفوذ السياسي الخطير ليكمل تعليمَه العالي بناءً على نصيحة صديق له من المخابرات البريطانية؛ أو أنّه مصريُّ المولد، نشأ في عائلة يهودية في الإسكندرية. وأيّاً كان الهدفُ من أكاذيب إيليّا فإنّها محكومة بأمريْن: ارتباطُها بنزوات عابرة وفتراتٍ قصيرة تحت هاجس الخوف من انكشافها؛ وإذكاؤها وحْدتَه بسبب ما فرضتْه من قطعٍ للعلاقات خشيةَ فضح توهيماته والوقوع في التناقضات نظرًا إلى احتمال نسيانه ما كان قد جاء به من اختراعات (ص ١٥٢). والأخطر هو ما نشأ عن هذيْن الأمريْن من أزمة تفاقمتْ حتى قراره زيارةَ لبنان: ذلك أنّه أخذ يَشْعر بالضجر من تكرار السناريو نفسه، وبدأتْ مشاعرُ الرغبة في التقاعد تراوده، وموقفُ لوم الذات تنتابه، فيمضي إلى تعنيف نفسه لِما تستغرق فيه من تصنّع وتدجيل وتهويل، داعيًا إيّاها إلى التوقف عن ذلك كلّه. وهذه الدعوة تُبرز خطورةَ الوضع الذي انتهى إليه إيليّا: إنّها أقربُ إلى الحكم بإلغاء كيانه الشخصي الذي أشاده وكرّسه على مرّ السنين العشرين في أميركا، فإذا به محضُ أكاذيبَ ضاعت معها هويةُ الشخصية الأصلية.

ضمن هذا المنظور تأتي دعوةُ إيليّا ذاتَه إلى التوقّف عن انجرافها السادر في اصطناع اللهفة العارمة كلّما لاح لها شَعْرُ شقراء في أيّ مكان كان (ص ١٥٥): «توقّفْ يا إيليّا، باللّه عليكَ توقّفْ.» وهي دعوةٌ لا تُفْقَه دلالتُها التامة إلاّ بما تُضْمره من خطورةِ ما بلغه تمثيلُ أدوار الآخرين من تضييعٍ لحقيقة الذات. وإذا كانت هذه الدلالة مضمَرةً على لسان صاحبها، فإنّها تأتي صريحةً على لسان صديقته الأخيرة هيذر بولوك التي لا تنفكّ، إزاءَ ما يقوم به لإغرائها من ممارسةٍ لواحد من أدواره في لعبة التمثيل التي يُتْقنها، عن الصراخ فيه: «توقّفْ باللّه عليك، توقّفْ. مَنْ أنت؟» (ص ١٥٩ ـ ١٦٠).

إنّ قرار إيليّا زيارةَ لبنان، إذن، هو قرارُ العودة إلى الجذور، للبحث ـ خارج الادّعاءات الكاذبة والأدوار المصطنعة ـ عن

دراسة أدبية

الأصول الحقيقية والهويةِ الفعليةِ التي طال زمنُ طمسِها وكبتِها حتى بلغ الوضعُ الذاتي والنفسي ذروةَ تأزّمه. ويتّخذ ذلك البحثُ في مخاطبة إيليّا صديقتَه صيغةَ الكناية في التعبير، في مقابلِ ما يُفْصح عنه إيليّا في سلوكه ودفاتره. وبذلك لا يعود هناك من تناقض بين الملفوظ والمكتوب، وبينهما وبين الممارَس: فارتباطُ العودة إلى لبنان برؤية الأم وزهر اللوز يجعل منها عودةً إلى الجذور، إلى أرض الوطن وإلى رحم الولادة.

إلاّ أنّ ذِكر الأم يستحضر الأبَ حُكْمًا، بقدْر ما يستدعيه (ويستدعيها) ذِكرُ زهر اللوز مطلعَ الربيع. فالربيع بذاته تجدّدٌ وانبعاثٌ، والزهرُ بدءُ حياةٍ وانطلاقةٌ واعدة. وفي ربيع آخر (آخر ربيع عام ١٩٥٧) قُتل الأبُ، وفي بستان اللوز دُفن مع قتلى حارته في حادث برج الهوا. وإذ يلتحم على هذا النحو وضعُ الأرض بالخصب، ويلتحم كلاهما بالأب والأم، فإنّ التعبير عن الغاية التي يرغب إيليّا في تحقيقها يؤكّد تضافرَ عناصر مناقضةٍ لتلك التي شكّلتْ أزمتَه في أميركا، ليصبح تعبيرًا عن محاولةِ تحديدِ هويّةٍ مفقودةٍ أو ضائعة، وإقامةِ اتصالٍ بجذورٍ عائليةٍ ووطنيةٍ مقطوعة. وعليه، فليس الابتعادُ عن الوطن والأم نتيجةً لظروف أمنية عرفها لبنانُ بدءًا من منتصف السبعينات وحسب، بل إنّه، وقبل ذلك، نتيجةُ لمعطيات اجتماعية تمثّلتْ في تشكيك الناس في نسب إيليّا إلى أبيه يوسف الكفوري، وإصرارهم «على نسبته إلى أمّه فقط، مما تسبّب له ولها بفجوةٍ عميقةٍ في روحيْهما. لم تعد أمُّه تطيقه بقربها، فدفعتْه دفعًا إلى السفر، فذهب إلى آخر الدنيا وأخبر مَن التقاهم هناك أخبارًا ملفّقةً عن ماضيه لم يصدّقها أحد» (ص ٣١٨). هذا ما يقوله إيليّا رابطًا أزمتَه المتفاقمة في أميركا بالفجوة الروحية التي احتلّتْ كيانَه، ودفعتْه إلى السفر واختلاقِ الأحاديث عن أصوله الموهومة كشكل من أشكال تجاوزها أو تمويهها. وقد نتج من ذلك وضعٌ مأزومٌ لا يقلّ خطرًا عمّا جرى السعيُ إلى تلافيه، وفَرَضَ بالتالي العودةَ إلى لبنان بحثًا عن تخليص الذات من انفصامها.

قد يكون في فواتِ إيليّا رؤيةَ زهر اللوز إشارةٌ إلى فشل مشروعه الخاصّ بالتواصل مع الأب. ولعلّ قدومَ الربيع المبكّر الذي حال دون تمكّن إيليّا من رؤية زهر اللوز مماثلٌ لمقتل أبيه وما نشأ عنه من انكسارٍ يستحيل جبرُه، بقدْر ما تستحيل العودةُ بالزمن إلى الوراء. لذلك ربما تقول كاملة لابنها: «قُتل أبوك منذ ثلاثة وأربعين عامًا فماذا تريد؟» (ص ٦٥) وتوضح لاحقًا عبثيةَ مشروع ابنها حين تؤكّد لافائدةَ السعي إلى استقصاء الحقيقة بشأن مقتل الأب: «سمعتُ كل الأخبار، رميتُ على مسمعي كلّ الأسماء، لا فائدة من ذلك بعد أربعين عامًا» (ص ٩٣).

إنّ وجود الابن مرتبط بغياب الأب، بل إنّ هذا الأخير شرطُ الأول. لا يؤكّد ذلك وقوعُ مقتل الأب إثر مواقعة الأم وحسب، وإنّما كذلك حذفُ كلّ ما له علاقة بالأب في البيت العائلي أو إخفاؤه حين يَحْضر الابنُ (ص ٦٣ و٣١٢). وقد يكون فشلُ مشروع التواصل السلالي وتأكيدِ الهوية الشخصية معيَّنًا في ما يَذْكره إيليّا من أنّ يوسف «لم يُرزق بأولاد» (ص ٣١١)، لكنّه حاضرٌ كذلك في عدم ذكر إيليّا أسماءَ مَنْ يتناولهم في دفتره من قتلى حادثة برج الهوا (ص ٣٠٩) بقدْر ما يمكن اعتبارُ الاسم دالاً على الهوية الشخصية، أيْ على الكيان النفسي الفردي ـ العائلي (المكتمل أوديبيّاً). وليست أزمةُ الهوية التي تفاقمتْ لدى إيليّا منفصلةً عن علاقتها باسمه، كما تُمْكن متابعةُ ذلك في السِّيَرِ المختلفة التي كان يَنْسبها إلى ذاته خارج القانون، وفي فواته ثلاثَ مرات قراءةَ اسمه في لائحة المشاركين في الفيلم (الذي عَمِلَ فيه) بسبب حضوره العرضَ متأخّرًا.

بناءً على هذه المعطيات يمكن القولُ إنّ إيليّا لا يعود من لبنان إلى أميركا بحصاد كبير. بل إنّ كلّ ما بذله من جهد للدرس والتحقيق، وتجسّدَ في دفتره الخاصّ، انتهى إلى النار التي رمت أمُّه هذا الدفترَ فيها بعد أن اطّلعتْ على بعض ما جاء فيه، وبخاصة إنكاره أن يكون أبوه قد أنجب أولادًا. والحال أنّه يمكن اعتبارُ نسيان إيليّا دفترَه السميك دالاً نفسيّاً: فكأنّه في لاوعيه يَحْكم على عبثية مسعاه أو على الخطورة الفائقة لنتائجه.

لم يبقَ في المحصّلة من رحلته إلى لبنان إلاّ أشياء ثلاثةٌ بسيطة. **الأول** تلك الحكاية الحقيقية عن أصله يرويها لسوزان في طائرة العودة إلى نيويورك (ص ٣١٧ ـ ٣١٩)، وفيها إشارتُه إلى الفجوة العميقة التي كوّنها التباسُ نَسَبه العائلي/الأبوي اجتماعيّاً في نفسه، وهو ما يعني أنّه بَلَغَ من فهمه لوضعه حدّاً يتيح له تفسيرَ أزمته. **والثاني** هو الأكورديون النبيذي الذي احتفظ به دون سائر أغراضه الشخصية الأخرى (التي ملأتْ بها أمُّه حقيبةَ ثيابه)؛ فكأنّه يجد في هذه الآلة العنصرَ (الفني) الوحيد الذي يختصر البعدَ الروحي الحميمي العميقَ في صباه، ويَرْمز بذلك نفسيّاً إلى هذه المرحلة بكاملها، باعتباره دالاً على بداية انقطاع عالمه عن عالم رفاقه في بَرقا وعلى انتقالِه إلى حيّزٍ ثقافي (ونفسي) مختلفٍ عن ذاك الذي يعيشونه (ص ٢٧)؛ أو كأنّ في اختياره تأكيدًا على تعلّقٍ نفسي بتلك المرحلة من الماضي من ناحية، وعلى قبوله اختلافَه عن الآخرين من ناحية ثانية. **والثالث** هو صورةُ أبيه قبل مقتله بدقائق، وبالإمكان اعتبارُه الإنجازَ الماديّ الوحيدَ الذي بقي له والذي يتيح له إقامةَ تواصلٍ مع أبيه ومحاولة تماهٍ معه لتثبيت هويّته واستقراره. وفي هذا الإطار يمكن إدراجُ الصورة التي يَطْلب من أحد الشباب التقاطَها له أمام الدكّان حيث التُقطتْ صورةُ أبيه، مع سيجارة تذكّر بتلك التي وضعها أبوه في فمه عند تصويره (ص ١٠٤ و١٠٦). كأنّ التماهي الذي يتمّ هنا صوري يُبقيه فعليّاً في أزمته السابقة: ضياع الهوية في غياب التواصل.

كأنّ الأب ينتقم لتغييبه بالفجوة التي تقيم في الروح ويستحيل ردمُها. لذلك يستعيد إيليّا، على طريق عودته إلى نيويورك، سيرتَه السابقةَ من دون تغيير يُذكر، كما تدلّ على ذلك تصرُّفاتُه مع سوزان، حيث يَظْهر الأثرُ المحدودُ لسيرته الحقيقية، ويبرز الأثرُ الشكلي (الصوري) لحكاية هذه السيرة، وهو مماثلٌ لأثر الحكايات المخترعة الأخرى (ص ٣١٦ ـ ٣١٩).

هكذا يبقى في كلِّ ما ينجزه إيليّا أو يمارسه «نقصٌ صغيرٌ على الدوام،» «عنصرٌ مفقود،» «فراغٌ» ما، خللٌ بنيوي... كما يقول الراوي (المُغْفل) مستخلصًا: «كان إيليّا ابن يوسف الكفوري إنجازًا لم يكتمل» (ص ٣٢٣). فهل هو كذلك؟ وهل تقدِّم الروايةُ، من ثم، مشروعًا يبقى ناقصَ الاكتمال؟ وفي هذه الحالة، لماذا؟

ثانيًا: في الراوي

ليست **مطر حزيران** حكايةَ إيليّا الكفوري وحده، ولا قصةَ أزمة الهوية التي يعانيها وحسب. إنّها حكاية بلدةٍ (برقا) وبلدٍ (لبنان) ومنطقةٍ (عربية) في خضمّ الصراعات العائلية والسياسية التي عصفتْ بها في النصف الثاني من خمسينيات القرن الماضي بشكل خاصّ. تبدو الحكاية الأولى جزءًا من الحكاية الأخيرة كأنّها زخرفٌ بارزٌ في نسيجها الكلّي، وجْهةٌ من وجهات متعدِّدة تعرفها الشخصياتُ الفرديةُ نتاجًا لعوامل وشروطٍ عامة اجتماعية وتاريخية. ولئن حظيتْ حادثةُ برج الهوا باهتمام استثنائي، فلعِظم الواقعة بحدّ ذاتها، والآثار الحاسمة التي تركتْها لدى المعنيين بها، ومنهم إيليّا الكفوري. ربّما لهذا السبب كانت عودتُه إلى لبنان ومحاولاتُ تقصّيه حقيقةَ ما حصل. وهو، حين يشير إلى الروايات المتناقضة بصدد كيفية بدء هذه الحادثة، فإنّه يوحي بالعجز عن بلوغ الحقيقة المرتجاة.

تَطرح معرفةُ الحقيقة مسألةَ وضعية الراوي الذي يتولّى العمليةَ الإخبارية؛ فأداء الراوي حاسم في ما يقدِّم من معلومات ووجهات نظر وأحكام. وقد يكون في النظر في وضع الراوي في **مطر حزيران** ما يوضح بعضًا من آليّتها الفنية وأبعادِها الدلالية.

أ ـ لعلّ أولَ ما يميّز هذه الروايةَ على هذا الصعيد تعدُّدُ رواتها، وهو ما يعني انعدامَ وجهة نظر واحدة تحتكر الروايةَ والخبر. التعدّدية في هذا المجال إغناءٌ بقدْر ما تكمّل وجهةَ نظرٍ أخرى تتيح بالتالي معرفةً أشمل وأعمق.

تأتي الرواية في ثلاثة وعشرين فصلاً يناط كلُّ واحدٍ فيها براوٍ محدّد، وقد يتولى بعضُ الرواة روايةَ أكثر من فصل، بحيث يصبح عددُ الرواة الإجمالي تسعة. بناءً على تمييز الراوي ـ الشخصية، أي المتماثل مع المعطى القصصي (homodiégétique)، عن الراوي ـ المغْفل، أي المغاير لذلك المعطى (hétérodiégétique)، بالإمكان التعرّفُ إلى فئتيْن من الرواة شبهِ متوازنتيْن من حيث تعيينُهما لعدد من الفصول المرتبطة بهما: أ) **الأولى** خاصةٌ بالرواة الشخصيات الذين تُمْكن نسبتُهم إلى مواقع محدّدة في المعطى القصصي أو العالم التخييلي للرواية، وهم ثمانيةُ رواة يتولّون عمليةَ الإخبار في اثنيْ عشر فصلاً. ب) **الثانية** تقتصر على ما يؤدّيه راوٍ مجهول أو مغْفل (anonyme) في الفصول الأحد عشر الأخرى. وما يميِّز إجمالاً الراوي ـ الشخصيةَ عن الراوي ـ المغْفل هو الطابعُ الذاتي الذي يتّخذه السردُ على لسان الأول، مقابلَ الطابع «الموضوعي» الذي يَسِمُ سردَ الأخير.

في ما يخصّ الفئةَ الأولى من الرواة، يغْلب الجانبُ الشخصي على الموضوعات التي ترويها الشخصياتُ السبع والتي تمثّل في معظمها أحداثًا متّصلةً بالصراعات العائلية والسياسية التي عرفتْها برقا غداةَ حادثة برج الهوا وإبّان ثورة ١٩٥٨. وتتميّز شخصيةُ «كاملة» فيها بروايتها سيرتَها الشخصية التي تنتظم الأحداثُ في سياقها، خلافًا لموضوعات الشخصيات الروائية الأخرى التي تنتظم مصائرُ شخصياتها في مجرى الأحداث. أما الراوي الثامن (أيْ أخو حميد السمعاني) فهو لا يتناول فقط وقائعَ ومشاهدَ من الصراع العائلي والسياسي، وإنّما كذلك مراحلَ من سيرة إيليا الكفوري، بالإضافة إلى التوقّف عند بعض التعابير الدالّة على المرحلة في بعض ظواهرها الاجتماعية والأناسية.

تأتي هذه المساهمات في توزيعها الثلاثي المذكور لتتماثلَ مع توزيعٍ مقابلٍ تعرفه الموضوعاتُ التي يتناولها الراوي المغْفلُ، وتَغْلب عليها متابعةُ الأحداث الخاصة بإيليّا الكفوري؛ إضافةً إلى شخصيات ووقائع تمثّل امتداداتٍ تجد فيها الأحداثُ المذكورةُ مداها الدلالي؛ فضلاً عن أوصاف وتحليلات سوسيولوجية وأنثروبولوجية تعطي ذلك المدى آفاقَه الأرحبَ وأبعادَه الأعمق.

في هذا التماثل يتمّ التواصلُ بين الفئة الأولى والفئة الثانية من الرواة، فيُكمل الحديثُ عن إيليّا هنا الحديثَ عنه هناك؛ وكما يتّسع المجالُ للحديث عن فريد بدوي السمعاني هنا، يَرْحب كذلك لتناول محسن السمعاني هناك؛ وكما يتمّ شرحُ بعض التعابير المتداولة وبيانُ مدلولاتها ومرجعيّاتها هناك، يجري استعراضُ البنى العائلية وانتظام تكوينها وعلاقاتها هنا. في هذا التواصل يتراجع الفارقُ بين الذاتي والموضوعي، ويتداخل المرويُّ هنا بالمرويِّ هناك، ليتقارب المتباعدُ وليأتلف المتنافرُ، ولتَعرفَ الحقائقُ المرجوّةُ واحدةً من الطرق المتعدّدة المؤدّية إلى بلوغها.

ب ـ تتمثّل سمةُ السرد الثانيةُ في الصيغة القولية المعتمدة في الصوت الراوي، وتتعيّن إجمالاً في حضور ضمير المتكلّم أو غيابه. ومن الشائع أنّ هذا الضمير لا يَحْضر مبدئيّاً في وضعية الراوي المغْفل، وأنّه يتّخذ صيغةَ المفرد في وضعية الراوي ـ الشخصية.

دراسة نقدية

الناظر في **مطر حزيران** يَلْحظ، مقابلَ غياب ضمير المتكلّم في الفصول الأحد عشر الخاصةِ بالصوت الراوي المغْفل، حضورًا بارزًا لهذا الضمير في صيغتيْه الإفرادية والجمعية في الفصول الاثنيْ عشر المقابلة. وإذا كان اعتماد الصيغة الإفرادية بديهيّاً باعتبار أنّ السرد منوط إجمالاً بصوتِ راوٍ مفرد، فإنّ اللجوء إلى الصيغة الجمعية مثيرٌ لإشكالات عدة من أبرزها مجيئُها في الأقاويل المتداولة في الحوار. كما يَلحظ الناظرُ ثلاثةَ أشكال من صيغ حضور المتكلّم: الأول: صيغة المتكلّم المفرد وحده، وتَرد في حالة واحدة فقط (في الفصل السادس على لسان كاملة الحاج عبيد)؛ والثاني: صيغة المتكلّم الجمع وحده، وتَرد في حالتين فقط (في الفصليْن الخامس عشر على لسان ابن أخي حميد السمعاني، والسابع عشر بصوت راوٍ من الحارة الفوقا)؛ والثالث: اجتماع الصيغتيْن في الفصل الواحد (كما هو الأمر في الفصول التسعة الباقية، على لسان ابن أخي حميد السمعاني وابنته منتهى وابنِ العاصي وبشير وابنِ أخي «قتيلٍ» من الحارة التحتا).

تتفاوت دلالةُ ضمير المتكلّم الجمع متراوحةً بين التعبير عن العائلة الصغرى، والتعبيرِ عن العائلة الكبرى أو الحارة التحتا أو الفوقا من البلدة، والتعبيرِ عن هذه البلدة بجملها كحدّ أقصى. وقد تعبِّر عن مجموعات غير عائلية، كالتلامذة أو مجموعة ذات موقف، لكنّها لا تتجاوز الحدودَ الآنفةَ الذكر، معبِّرةً بذلك عن أفق الانتماء العائلي والمحلّي الضيّق الذي ينتسب إليه الرواةُ ـ الشخصيات ويَحْكم رؤيتَهم للأوضاع والأحداث.

إنّ الفصول التي يجتمع فيها ضميرا المتكلّم المفرد والجمع هي إجمالاً فصولٌ تُخْبر عن أوجهٍ مختلفةٍ من العلاقة بين الشخصيات ومحيطها الاجتماعي المحدّد بالدوائر الثلاث السابقة الذكر (العائلة والحارة والبلدة). بيْد أنّ هناك فصليْن يَحتكر ضميرُ المتكلّم الجمع التعبيرَ عن الراوي فيهما، وهما الفصلان الخامس عشر والسابع عشر: الأول منهما يرويه ابنُ أخي حميد السمعاني ويتابع فيه وضعَ «المقاتل» محسن السمعاني على متراس الحارة التحتا؛ والثاني ترويه شخصيةٌ مبهمةٌ ليست معيّنةً بغير انتمائها إلى الحارة الفوقا، وتتناول فيه مقتلَ سميح الرامي الفرّان. في الحالتيْن يتّفق استئثارُ ضميرِ المتكلّم الجمع مع تعرّض الراوي لحالات من الصراع بين العائلتيْن/الحارتيْن يبلغ فيها ذروتَه وتجري عملياتُ قتل فيه. وإذا كان القاتلُ في الحالتيْن من طرف واحد (من الحارة التحتا)، فإنّ الراوي ينتمي في الحالة الأولى إلى «معسكر» القاتل (الحارة التحتا)، وينتمي في الحالة الثانية إلى «معسكر» القتيل (الحارة الفوقا، وإنْ فرضًا لا واقعًا).

في ما يتعدّى هذا الإشكالَ، تؤكّد صيغةُ المتكلّم الجمع المعتمَدةُ إلغاءَ البعد الذاتي، فكأنّ العمل أو الحدث المتابَعَ على المتراس أو في الفرن ليس إنجازًا فرديّاً بل جماعي: فإذ يتحقّق قتلُ محسن لخصمه يعلو «هتافُ الفرح من جانبنا» (ص ٢١٥). مقابلَ ذلك، هناك احتكارُ ضمير المتكلّم المفرد للتعبير، وهو ماثلٌ في الفصل السادس، ويعبِّر عن التعارض الحادّ بين البعد الذاتي والبعد الجماعي، والانتصار الواضح للأول على الأخير. في هذا الفصل تخاطب كاملة ابنَها لتروي له حكايتَها الحقيقية، وبخاصّةٍ حكاية حبلها به وما لابسه من معاناة. يَبْرز هنا التناقضُ الحادُّ بين التوجّه الذاتي الساعي إلى الحياة، والتوجّه الجماعي المؤدّي إلى القتل كما تَمثّل في مجزرة برج الهوا التي قضى فيها زوجُها. فكاملة تَنْقم على الكنيسة بسبب ما نشأ عن مقتل زوجها من إشكالات (ليس التشكيكُ بأبوّته لابنها إلاّ أبرزَها)، وترفض أن تساعدَها عائلتُه، وتمتنع عن الحصول على التعويضات التي رصدتْها الحكومةُ لها مع باقي أقارب القتلى، وتجد ذاتَها في مواجهة مع «الجميع» الذين أصرّوا على نسبة ابنها إلى غير أبيه. وبذلك تضع نفسَها في مواجهة مع المؤسّسات الدينية والعائلية والاجتماعية العامة: لا تلتحق بعائلة، ولا تنتمي إلى حارة، وتُخْرج ابنَها من البلدة وتُقْصيه إلى أميركا، وتُقْصي نفسَها في العزلة. في صوت كاملة الراوي لا مكانَ للمتكلّم الجمع، بل إنّ المتكلّم المفرد يستحوذ على كلام المخاطب فيُدْرجه في سياقه.

مقابلَ غياب أنا المتكلّم في الفصل الخامس عشر، يتألّق هذا الأنا في الفصل السادس ليقدّم شخصيةً غنيةً بالسمات اللافتة وتضجّ بحيوية الحضور والتأثير. وفي الوقت الذي تَنْزع فيه النحنُ نحو الإلغاء والإقفال والموت، تَجْهد الأنا نحو الانفتاح والتحدّي والحياة. عن هذه القيم الأخيرة تدافع كاملة متخلّيةً عن الانشغالات الجماعية اللامجدية، بل ربّما المؤذية. كما تنتهي في كلامها لابنها ممتنعةً عن توصيته بأيّ أمر، ممارسةً تحرُّرَها من الانتماءات الجماعية في رسالة تجيب إضمارًا عن الأسئلة التي كان إيليّا يبحث عنها في مكان آخر (راجع ص ٩٣).

ضمن هذا المنظور تتقدّم كاملة شخصيةً محوريةً أخرى، رديفةَ الشخصية الرئيسة إيليّا ومقابلةً لها، لا تقلّ تجربتُها/مغامرتُها عن تجربة هذه الأخيرة قيمةً وأهميةً. وقد يكون في استحواذها الاستثنائي على ضمير المتكلّم المفرد وحده إشارةٌ مضمرةٌ إلى هذا الدور الذي تَشْغله في الرواية.

ج ـ بانجدال مع صيغة الضمير التي يعتمدها راوي **مطر حزيران**، هناك صيغةُ خطاب لا تقلّ أهميةً ودلالةً على الخصوصية، وتتمثّل في استعمال خطوط مطبعية متمايزة:

ـ **الخط المستقيم العادي** هو الذي يعتمده جميعُ الرواة. إنّه تعبير عن مساواة نوعية بين الرواة، لا ترجيحَ فيه لراوٍ على آخر، أو لوجهة نظر على أخرى. يغيب هذا الخطُّ في فصل واحد فقط (الرابع عشر) حيث يَحْضر الخطّان الآخران وحدهما، وتظهر العلاقةُ بينهما علاقةَ خبرٍ (بالأسود) بتعليقٍ (بالمائل)، أو علاقةَ قولٍ بشرح، متنٍ بهامش. يقيم هذا الفصل شرخًا في البناء الذي يشيّده خطُّ السرد التقليدي؛ كأنّه انكسارٌ في سياق هذا السرد، مماثلٌ للفجوة الروحية في شخصية إيليا، بقدْر ما هو مماثلٌ للأحداث الدامية التي مزّقتْ برقا حارتيْن متحاربتيْن.

ـ **الخط المستقيم الغليظ الأسود**، وهو عنوان، موجزٌ، تعبيرٌ عن حال، يَرِدُ في فصليْن (العاشر والخامس عشر) حيث تقوم بينه وبين الخط المستقيم علاقةُ تماثلٍ وتوضيح. وهو بحجمين، عادي وصغير، يأتي في الفصل الرابع عشر حيث تَنْهض بينه وبين الخط المائل علاقةٌ جدليةٌ قائمةٌ على الاختلاف والتوضيح. في العلاقة الأولى امتثالٌ ومتابعةٌ تتّفق والاتجاهَ التقليدي والانتماءَ إلى المؤسّسات الجماعية؛ وفي الثانية مواجهةٌ بين حقيقتيْن: إزاء المعلومة ـ الخبر الصحافي، هناك المعلومةُ ـ الخبر القصصي. وإذ يُنسب الفصلُ الرابع عشر إلى الراوي المغفل، فإنّه يؤكّد تمايزَ هذا الراوي عن سواه، والدورَ المنوطَ بالخط المائل في آن.

ـ **الخط المائل**، وهو يتقدّم، باستثناء الفصل الرابع عشر، أقربَ ما يكون إلى الهامش التوضيحي. إنّه نوعٌ من الاعتراض لسياق السرد؛ إذ يجري توقيفُ العملية الإخبارية والانتقالُ إلى توضيح مفهوم أو مصطلح مستعمل أو ذكر حادثة ذات صلة. هو انحرافٌ عن التقليدي والمتّبع في طُرق السرد المتداولة. كأنّه بذلك يقدّم التعريفَ والتعليمَ على الإخبار والتخريف، أو كأنّه نوع من الحثّ على التيقّظ وعدم الانجراف في العالم التخييلي. وهذا الخط يَفْرض في إحالاته المَرجعية المختلفة نوعًا من القراءة تستدعي الوعيَ الدائم والذاكرةَ الحاضرة. ضمن هذا المنظور تُفهم علاقتُه الجدلية بالخط الأسود، بالخبر الصحافي، وعلاقتُه بالخط المستقيم والعمل الروائي بأكمله.

في هذا الخط ثلاثُ حالات ذات إحالات مرجعية لافتة: **الأولى** ما يحيل عليه مقطعٌ خاص بالمسدّس، يأتي في سياقِ ما ترويه ابنةُ حميد السمعاني في الفصل الخامس، إذ يستعيد ما سبق أنْ ذكره الراوي المغْفل في الفصل الثالث عن فريد السمعاني. **الثانية** ما يحيل عليه مقطعٌ خاصّ بالمرأة الطويلة البيضاء التي تُعنى بجثامين قتلى برج الهوا كما يَرِدُ عند نهاية الفصل التاسع، إذ يكرّر ما جاء على لسان راوي الفصل الأول بالحرف العادي المستقيم (ص ١٣٥ وص ٢١). **الثالثة** ما يحيل عليه المقطعُ الخاص بحادثة برج الهوا من تفاصيل وردتْ في القرار الظنّي الذي صدر عن قاضي التحقيق في ٢٧ حزيران (١٩٥٧ ص ١٠٠)، كما يتمّ إثباتُ ذلك في الفصل السابع الذي يتولّى الإخبارَ فيه الراوي المغْفلُ ـ ـ وهو ما يستدعي المقارنةَ بالتفاصيل الواردة عن الحادثة بالخط المائل أيضًا في سياقِ ما يَذْكره ابن أخي حميد السمعاني في رواية الفصل الثالث عشر وبعده (أو قبله) بالمقطع المثبت على الصفحة الأخيرة من غلاف الرواية منسوبًا إلى القرار الظنّي الخاص بحادثة مزيارة في ١٦ حزيران ١٩٥٧.

على هذا النحو يتبدّى الدورُ الخاص والاستثنائي الذي يؤدّيه الخطُّ المائل. كأنّه مؤشّرُ قراءة، أو تحديدُ مفتاح فكّ مصطلحات الرواية ورموزها وتعيينُ باب الدخول إلى أسرارها. فهو في إحالاته المختلفة، من مائل على مائل ومن مائل على مستقيم ومن داخل على خارج، بالإضافة إلى الجدل الذي يقيمه مع خط أسود يستحضر الخارجَ في الداخل، يعيِّن وجهةَ قراءة ويحثّ على طريقة تلقٍّ. إنّها إحالات تُقْحم عالمًا (خارجيًا) بآخر (داخلي)، عالمَ التاريخ (والواقع) بعالم المتخيّل (والمتوقّع)، تومئ إلى مصادرها وتُلْمع إلى مآخذها لتنيط بالقارئ متابعتَها واختيارَ التركيب الذي يراه مناسبًا، من دون القطع بصحّته (أو خطإه)، لتكتمل لديه دورةُ فصولها، ولتتيحَ له اختيارَ وجه الحرية الذي يراه أكثرَ ملاءمةً، فيكتمل على يد هذا القارئ الإنجازُ الناقصُ المتمثّلُ في إيليا أو في الرواية إجمالاً.

وبذلك لا يستدعي النصُّ الوعيَ والذاكرةَ وحدها، بل يتطلّب الإبداعَ والتأليفَ أيضًا. إنّه دعوة إلى تحمّل المسؤولية، بقدْر ما هو دعوة إلى التحرير. وإنّها لمسألةٌ تستحقّ مزيدًا من النظر، ليس عدديًا وحسب وإنّما زمنيًا أيضًا، علّه يفي هذه الروايةَ بعضَ حقّها.

بيروت

تصويب:

وقع خطأ في غلاف العدد الماضي في كلمة «مسيحيون» فاقتضى التصويب.