أدوات الشعرية في رواية " شرق النخيل" لبهاء طاهر

علاء الدين فتحي محمد الجابري (*)

ملخص

كثيرا ما يعاني النقد الروائي من محاولات ربط "معنى" الرواية بالواقع، فيتأثر التناول بالواقع اللحظي، دون كبير نظر لآليات التكثيف اللغوي أو التكوين المجازي فيها. وقد نالت رواية بهاء طاهر الأولى"شرق النخيل"حظا قليلا من الدرس النقدي ربطها في الغالب بـــ"معنى" الرواية واستقراء دلالة الأرض، وذلك على الرغم من وضوح نظام أدوات مائزة للكاتب. والبحث يقرأ الرواية بوصفها حملة على الأبوية بكل مستوياتها من البيت والقرية والوطن بصفة عامة، ويحاول استقراء بنيات وتقنيات تعيننا النظر للرواية بوصفها تشكيلا لغويا وتفسير دور الزمن المكثف لأدواتها؛ حيث جاءت في يوم واحد وبيان دور التداخل الزمني بين يوم الرواية والأحداث السابقة عليها.

ويطبق البحث آليات في شعرية الرواية وهي الاختزال والترتيب والرموز والاستعارة والمجاز والنقض. ففي الاختزال مرت الرواية سريعا على أحداث وشخصيات تاريخية دون تفاصيل لكونها رواية قصيرة معتمدة تكثيف الأحداث، ومركزة على شخصيات وأحداث ملتبسة التباس يوم الرواية ذاته.

وفي شعرية الترتيب درسنا دور المونتاج الذي التزمه في تداخل الأحداث، وفي شعرية الرمز تبدو النخلة رمزا للتباين بين فرعي أفراد الأسرة البطل وكذلك رمزية الاسم عند حسين.

وفي المجاز نحلل مع الكلب بوصفه مجازا عن الأب، وكذا كان الحصان مجاز عن العم ونؤصل لتنافرهما تراثيا ونبين كيف انحاز المؤلف لما استجد من شفرة المجازين، وفي شعرية النقض نوضح تباين "ليلى"في الرواية مع جدتها السابقة التراثية. ثم نخلص لأبرز النتائج.

* كلية الآداب–جامعة السويس

Poetic Aspects in Bahaa Tahir's *Sharq al-Nakhil*

Alaa al-Jabri

Abstract

Novelistic criticism often suffers from relating the "meaning" of the novel to the historical reality, without paying due attention to the mechanisms of linguistic condensation or metaphorical constitution of the novel. Bahaa Taher's first novel *Sharq Al-Nakheel* (*East of the Palm Trees*) has received little critical attention, as critics have usually focused on its "meaning" and explored the significance of the earth in it, although the author uses distinguished narrative techniques in this novel. The present paper reads the novel as a campaign against patriarchy at all levels: the home, the village, and the homeland at large. It tries to explore the techniques that enable us to view the novel as a linguistic configuration, interpret the role of time which condenses its tools (the events of the novel take place in one day only), and highlight the role of temporal convergence between this "day" of the novel and the events that precede it.

The paper applies some mechanisms of the poetics of the novel, such as narrative summary, narrative arrangement, symbolism, metaphor, metaphorical language, and poetics of opposition. As for narrative summary, the novel quickly passes over some historical events and characters without detail, as it is a short and concise novel that focuses on characters and events that are as mysterious and problematic as the "day" of the novel itself.

As for the poetics of arrangement, we studied the role of narrative editing that the author employs with reference to the convergence of events. As far as symbolism is concerned, the palm tree seems to be a symbol of the contrast between the two branches of the same family, and there is also the symbolism of the name "Hussein".

As for metaphorical language, the dog represents the father, while the horse represents the uncle. We make a historical survey of the traditional opposition between the dog and the horse, and show how the author has taken the side of the new developments in this metaphorical issue. In the poetics of opposition, we show how Laila in the novel contrasts with her ancestral grandmother in Arabic literary history.

كانت" شرق النخيل" (1985) أولى روايات بهاء طاهر صدورا، بعدما أصدر أربع مجموعات قصصية. وهذا البحث إذ يعود إليها بعد فترة كبيرة من صدورها الأول يريد أن يبحث في أصول"الشعرية" التي كثيرا ما وسم الباحثون روايات بهاء طاهر بها، محاولا البعد عن معاملة النص الروائي بآليات النص الشعري، وإن استخدم مصطلحاته. ولعلنا نقصد بالشعرية النظر للرواية بوصفها نصا لغويا تآزرت في تكوين فنيّته آليات تتكافل لطرح وجهة نظر، أو نظام الأدوات التي تميز كاتبا، أو عملا دون آخر، وتسمح بسيطرة توجه ما على النص برمته. نريد أن ننظر للرواية بوصفها تكوينا لغويا، وليست مجرد "ترجمة" أو إسقاط على معان تاريخية أو قومية يأتي حصر العمل داخلها منتقصا من فكرة المتخيَّل. إننا نبحث في تراكُب المستوى المجازي لأعمال بهاء طاهر منذ بداياتها الأولى، مؤكدين على أن قراءة الرواية والوقوع على "معنى" كبير بداية التحليل وليس منتهاه؛ إذ المعنى موجود سلفا قبل النص ذاته، والشعرية واحدة من حلول مطروحة؛ إذ "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[1]. إن الشعرية التي نعنيها تتقيد بتحليل البنيات والتقنيات، فليست انتقاصا من الرواية، أو مدحا مجانيا لها ولكنها آلية تعبير بها، وقد اخترنا "الشعرية"عنوانا للوظيفة الجمالية، أو–بتعبير تودروف–" الخصائصَ المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية""[2]، فهي توجه لتحليل التقنيات وتحليل الطبيعة الجمالية للغة. نطمح إلى مقاربة الاستثناء والتكثيف بما هما جوهر شعرية النص، لتكون الشعرية عنوانا على المفارق، بعيدا عن المستوى المتصل بالمعنى. إن الشعرية تتقيد" بتحليل البنيات والتقنيات. إنها " سيميائية نصية" تُعنى بالدراسة الشكلية للنص الأدبي"[3].

إن النثر "وتحققه الأقصى ألا وهو الرواية"[4] له بلاغته الخاصة، يلجأ فيها إلى جماليات يحاول بها" التنقيب عن تطويع بلاغي في بناء صور، ذات فاعلية في التخييل والخلق الأدبيين، تمنح نوعا من الخلود للأسلوب، خصوصا عن طريق استثمار واع ودينامي مكثف للاستعارة والكناية والرموز، توخيا لتحقيق إدراك محدد أو إدراكات متعددة للمعنى والرؤية"[5]. وقد أفرط الكثيرون في قراءة السرد على خلفية تمثيلات حياتية، وربما رأوا في ذلك تأصيلا له عبر التناقض مع خيال الشعر، وإذا كنا لا ننفي إسقاط الرواية، أو تلاقيها، والوضعَ المعيش فإننا ندعم التوجه الفني على حساب التفسيري منها، فنحاول–تبعا لذلك–تجاوز ما توقفت فيه القراءات السابقة عند ظاهر العمل دون شعريته؛ فقد التفت الكثيرون إلى"المعاني" التي ترصدها الرواية، وراحوا يركزون على مسألة "الأرض" التي تدور حولها، فيقول روجر آلان: "وفي فترة لاحقة استخدم بهاء طاهر، وبطريقة فعالة، موضوعَ الخلاف حول قطعة أرض في منطقة الصعيد بجنوب مصر، والنزاعَ العائلي الذي يثير هذا الخلاف كنقطة ارتكاز ينطلق منها لتصوير الأحلام والذكريات، بل وحتى الهلوسات التي تنتاب شابا من مصر يدرس في القاهرة ويعيش أصداء هموم الطلبة الذين يتظاهرون في القاهرة احتجاجا على فقدان قطعة أرض أخرى، هي صحراء سيناء."[6]. التوجه ذاته تنحوه دراسة أخرى، فتقول: "ويمكن أن تأخذ هذه الرواية

مكانها كنموذج مشرق للرواية الواقعية الاشتراكية حين تجعل من"التعليم" أو تعليم السياسة بالذات حوارا إنسانيا مشبعا لصدوره عن مواقف بالغة الشفافية يطلبها التطور الطبيعي لعاطفة القارئ وانفعالاته المشاركة لشخصياتها"[7]، أو يراها"في إطار العلاقة التبادلية بين القرية والمدينة، وليس تحت عنوانها المذهبي: الواقعية الاشتراكية"[8]. وهو توجه يهمل شعرية تبدت لنا من الرواية، نحاول مقاربتها، وفهمها بصيغة أكثر اتساعا بوصفها حملة على الأبوية كما سيلي.

(1) خلال يوم واحد فقط كان النص، فجاءت الرواية[9] على خلفية أحداث يناير 1972، حين قامت انتفاضة طلاب مصريين تستعجل مواجهة إسرائيل، متهمة السلطة بالتباطؤ وتأجيل المواجهة، بينما تتعلل السلطة بعدم مناسبة الوقت الحالي للمواجهة والتصعيد.

يتخلل الماضي تفاصيلَ اليوم الذي ترصده الرواية، فتتخذ طابع كتابة تعتمد على التوازي بين أطراف صراعها في أحداث غير مرتبة ترتيبا واضحا، ومعتمدة التداخل بين القضية العامة(الصراع في سيناء) والتمظهر الضيق لها(صراع أسرتين في الصعيد)، بحيث تضع الشخوص والحكايات في فضاء أفقي، يستدعي رؤية شاملة متأنية للمشاهد والأفعال والأقوال. على هذا النحو يتخذ النص شكل جدارية متشابكة المقاطع، يجب على قارئها أن يتفاعل معها لفهم تسلسلها وربطها وتحليل التداخلات الزمانية بها. ويرسم تضاريسها راوٍ واحد، يبدو منعزلا عن الحياة بعد الحدث الأساسي فيها، ويدور في فلكه، ووفقا لترتيب ارتضاه الراوي يبدأ في السرد.

والحدث الأساسي المقصود هو مقتل"حسين" ابن عم البطل/الراوي؛ إذ الرواية تجسد صراعا بين فريق غير متحد، هو عائلة الراوي(الرواي وأبيه، من جهة، والعم وابنه حسين، من جهة أخرى)، ويواجهون عائلة أولاد الحاج صادق، في قرية بصعيد مصر، وظاهر الأحداث صراع على قطعة أرض الحديقة، وباطنه صراع على السيادة.

ويحدث انقسام داخل أسرة الراوي/البطل، فيرفض الأب الدخول في صراع مباشر معهم، ويكتفي بانتظار رأي المحكمة رافضا مساعدة أخيه، أو حتى إعطائه الأوراق الثبوتية لأرض حديقة النخيل/محل الصراع، والأب–في الحقيقة–يريد التنازل عن الأرض ملتفا على أصل المشكلة، ومقللا من قيمتها المادية، بينما العم مشغول بقيمتها المعنوية، فيقول مخاطبا الأب:"وقبل أن يموت أبي بيومين وكنت أنت أيامها في الأزهر قام وهو مريض وأخذني من يدي لأرض الشرق وقال: كل هذه النخلات لك ولأخيك. ثم قال: خذني إلى الحديقة. وحين ذهبنا وقف يتطلع لأشجارها ثم جلس على الأرض وانتزع قبضة من طينها فتته بين أصابعه وقال لي: أتعرف؟ كانت هذه الأرض كلها رملا وحسكا وزرعتها بيدي شجرة شجرة. والآن يريدون أن يأخذوا أرض الحديقة وتريدني أن أسكت! وماذا أقول لأبي في قبره حين أنام جنبه؟"(الرواية: ص35)، فالعم يعتز بقيمة الأرض وإن صغرت مساحتها خلافا لالتفاف الأب على أصل القضية، ومناورته، فيتجسد الخلاف:" قال

أبي وهو يتشاغل بتسوية فراء الخروف الناعم الذي يتربع فوقه لكيلا تلتقي عيناه بعيني عمي: يا أخي وما أهمية بضعة قراريط؟ قال عمي: الشرف. قال أبي: ربنا يقول:"ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة". فرد عمي: ويقول أيضا:"ومن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه..."(الرواية: ص34). إن مراوغة الأب وإيثاره الالتفاف وعدم المباشرة والمواجهة، تبدو حين انتزع نصا قرآنيا من سياقه. نصٌ مليء بالبيانية بما يحفز تأويلا، فيشخص محاولته ليّ الحوار وأن يأخذ مسارا أحاديا، يتسلّط على تفكير المستمع، فيطأ النصَّ القديم ومناسبته وسياقه ومعناه في سبيل الاستدلال المراوغ، ويستخدم النهي في الآية، ويحولها عن سياقها، وليتعادل ذلك مع تمييع الموضوع وتبنّي لغة الآخرين/الخصوم/أولاد الحاج صادق، والترافع نيابة عنهم:" الناس يقولون معهم أوراق قديمة من أيام الجدود، وأنا أتفاهم معهم بالعقل وأقول: القاضي يحكم"(الرواية: ص35). والوالد[10] في سبيل تجسيده لنظامه الأبوي يعتمد أسلوب الأمر والنهي مع الجميع ملتزما للغة فصحى لا يحيد عنها حتى وقت الأزمة والانفعال. و"يستخدم" النص المقدس للاستدلال دون التزام به.

هكذا يبدو اقتباسا القرآن علامة تباين بين الشخصيتين وتنافر موقفيهما؛ "فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة. ولكن على اللغة، كيما تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة وتقترن بصورة الإنسان المتكلم"[11]؛ إذ العم "يواجه" بجزء مقصود من آية في سياقها المناسب، وذات صياغة مباشرة- بمعنى ما- كما سبق، بما يدعم مواجهته القائمة على قوة حقه، واعتبارات قيمة الأرض ذاتها دون النظر لعنفوان الخصوم: " أرض الحديقة هذه كانت أول أرض أصلحها جدك، وكل البلد يعرف ذلك"(الرواية: ص37) بكل ما يحيلك إليه ذلك من إلماح لقيمتها وقدسيتها، وجاء دعمها بكونها "أول أرض" ليقترب بها من مفهوم مهد الرسالات(فلسطين). هكذا يؤثِر الأبُّ الحلَّ الديبلوماسي برغم يقينه أنه سيؤدي لفقد الأرض بكل قيمتها، فيقول مخاطبا الراوي:" أتظن أرض الحديقة هذه مشكلة؟ لا، ولكن أولاد الحاج صادق يريدون أن يكسرونا كما أرادوا دائما أن يكسرونا، وعمك يعطيهم الفرصة ...." (الرواية: ص65).

يبدو التباين بين الأب والعم واضحا حين تضع الرواية كلا منهما موضع مقارنة بالجد/المثل الأعلى، ويلخصه قول الراوي:" لكن أحدهما كان مثله، فارسا وكريما والآخر كان أبي"(الرواية: ص40). لقد زادت أملاك أسرة الراوي وكأنهم برجوازية جديدة، والجد الذي استصلح الأرض القاحلة(يترك البداوة) فزادت أملاكه، وصار صاحب خيول وأراض، ولتطلعاته جناحان؛ فالأب يدرس في الأزهر، والعم يزرع ويتوسع، في مقابل تناقص أملاك أسرة الحاج صادق الأزلية القديمة(الإمبريالية)؛ (عدوهم المباشر الراغب في الاستيلاء على أرض النخيل)، غير أن تفتت أسرة الراوي وصراعها الداخلي كان مؤديا للهزيمة، فضلا عن تغيّر الأب وانفكاكه عن قيم فروسية الجد وكرمه من جهة، ونشاطه الاقتصادي الهش الذي يهمل الإنتاجية فيُقرض الناس-الأغنياء منهم-بالربا، ويترك حداثة الجد الرائدة، وحكاياته المبهرة، ومنها:"... حكايته مع الأرض وكيف أصلحها من العدم.

ثم كيف أدهش الناس حين اشترى أول (وابور) ريّ في بلدتنا فأصبحت أرضه تزرع ثلاثة مواسم بعد أن كانت البلد كلها تزرع موسما واحدا يعقب فيضان النيل". (الرواية: ص40).

انحرف الأب عن العمل الجاد، واحترف التعامل بالربا، ولم يأت تركيز الراوي على مسألة الربا لاعتبارات دينية من راوٍ مدمن على الخمر، ولكنه يكمن في الوعي بكون الربا في جوهره متاجرة باحتياجات الناس دون مد يد العون لهم، سمسرة دون شهامة، وتفسخ لحال المجتمع غالبا ما يؤدي لهزيمته، ولعل ذلك ما يبدو من ورود آيات الربا في سياق الحديث عن هزيمة المسلمين في غزوة أحد، وهي الهزيمة التي لم يخسر المسلمون فيها–كعائلة الراوي– أرضا، ومن ثم يسهل ربطها بالرواية، فضلا عن توظيفها لتوضيح الهيمنة الاقتصادية للأب، وموقف الأم منها، ورفضها لثوب اشتراه الأب لها، فتصرخ في وجهه، في المرة الوحيدة التي عارضته فيها قائلة:" أنا لا أذوق طعاما من مالك وتريدني أن ألبس هذا الثوب النجس الذي جاء بمال نجس؟!... وحين كبرتُ كرهتُ نقودَه أنا أيضا.... (الرواية: ص41)، ولكن الراوي يقصر وعيه عن إكمال الطريق؛ فيأخذ من المال برغم كراهية مصدره، ويطلب المزيد!. وتتجاور الهيمنة الاقتصادية للأب مع محاولته الهيمنة الفكرية على الراوي فيطلب منه التبعية والإذعان دون تفكير، والمشاركة في طقوس صوفية ساذجة كالتبرُّك بماء استحمام الشيخ الصوفي وتقبيل يده، والتطوُّح معهم، وتدعمه الأم–أيضا–حين يحتمي بها من مطاردة أبيه، وتدعمه قائلة: " لو قبَّلتَ يدَه ما كنت ولدي"(الرواية: ص118). الأم هي ملاذه ومنبت وعيه وشخصيته، تماما كالنخلة–كما سيرد–ومن ثم نفهم إهداء الرواية إلى أمه، وعنونة النص بـــــ" شرق النخيل". هكذا يبدو الأب نموذجا لما أسماه هشام شرابي" الأبوية المستحدثة"[12]، ويكون نكوصه عن مساعدة أخيه متجاورا مع ترهات صوفية تعتريه يجعله مثالا لصفتين مرتبطتين: اللاعقلانية والعجز.

لقد تغير الأب طالب الأزهر القديم، والذي يتركه بعد وفاة أبيه لينتهي به الحال متاجرا بالربا، يقابل الناس بمهانة، بينما هم مدينون له، يتنازل عن الأرض– دلالة التحقق–في مقابل الجد الذي رأى في التملك تحررا من تبعية للحاج صادق فيحكي العم للراوي: " ونصح الحاج صادق جدك ألا يضيع وقته، وطلب إليه أن يستأجر أفضل قطعة من أرضه وأن يزرعها إذا شاء. وشكر جدُّك الحاجَّ صادق ورفض، وراح ينتظر"(الرواية: ص39). وعلى النقيض يبدو العم محافظا على سمعة الجد وفروسيته وعطائه للناس، وزيادة أرضه وحفظ خيله، فيعمل بعمله والبلد تقول عنه إنه سر أبيه: "كان عمي يحب أباه ويتصرف في الحياة بعد موته كأنه مازال يعيش معه، ويراقبه" (الرواية: ص39)، وبرغم هذا التباين بين الجد والأب فإنه –الأب– يسكن في "البيت الكبير"، ويُعدُّ " كبير العائلة"، برغم اختلافه عن ساكنه القديم، فهل كان يريد الإيماء بمخالفة المسؤول في فترة مظاهرات 1972 عمن سبقه؟. لقد تغير ابنه كذلك؛ فالراوي الذي يدرس الأدب الإنجليزي يتغير من شجاعة قديمة لازمته طفلا، وجعلته يواجه الأب كما في موقف الصوفية

السابق، وفي منتصف عمره(راجع موقف الدراجة: الرواية ص25،26)، ويبدأ دراسته مقبلا على التعليم والقراءة ويقضي وقته في المكتبة فعلّم ليلى القراءة، ثم لم يعد يقرأ، كما علّم حسين الشجاعة ولم يعد شجاعا.

تتضخم مشكلة الصراع على أرض الحديقة، وبتعبير ابن عمه "حسين":" أولاد الحاج صادق يركبون رأسهم. العوضي أبو صادق يركب رأسه ويقول إن الأرض أرضه وسيأخذها. وأبي يقول لو مدّ أحدُهم يده لفرع شجرة فسيقطع يده. كلام الدم في كل مكان".(الرواية: ص55)، ويحاول الراوي حل مشكلة الأرض مؤثرا الالتفاف وعدم المواجهة، فيعرض شراءها من أولاد الحاج صادق، برغم معارضة"حسين" صنو روحه، وفي حواره مع أولاد الحاج صادق حين يذهب إليهم يحاول إرضاء العائلتين ويفشل في حل القضية، وبعد حوار طويل مع "حسين"، والذي يبدو نقيضا للراوي/البطل السلبي، يسافر إلى الجامعة للحاق بدراسته كأنه يفر من الصدام الوشيك.

استطال أولاد الحاج صادق على عائلة الراوي، مستغلين تردد الأب/السلطة/كبير العائلة، وغفلته عن كون المناورة ليست في صالحهم وهم يمثلون الجديد، ويحاولون إرغام العم على التنازل عن الحديقة ويطالبونه مهددين له جهارا أمام المسجد، بعد صلاة الجمعة، بالتوقيع على تنازل عن الأرض؛ إذلالا وكسرا، فيرفض، فقتلوه هو وولده حسين الذي حاول فداء والده، ويعلم الراوي بمقتل العم وحسين، فيعود إلى القرية مستفسرا، ولا يحرك ساكنا كأبيه الذي لم يبرح البيت، وحين ذهب أبوه لابنة أخيه القتيل قابلته ببصقة في وجهه.

ينعزل الراوي عن الحياة، ويترك حبيبته ليلى، ويهمل دراسته فيتخلف أعواما، ويحدث أن تنضم ليلى–فجأة–إلى المظاهرات وتريد المبيت في الميدان، فيلجأ سمير–زميله في السكن– للراوي كي يقنعها بالمغادرة، ويُصاب الراوي في المظاهرات التي يتورط فيها أثناء محاولته إقناع ليلى بالمغادرة، وحين يفيق يجد ليلى بجواره، ويتذكر موقفا قديما لأمه. وهذه العودة للطفولة وإن كانت في ظاهرها نهاية مفتوحة لا تعدو أن تكون بيانا باقتراب المواجهة بفضل الشباب. أصول التغيير موجودة في الجذور، أو بتعبير باشلار:"إن جذور عظمة العالم تغرُزُ في طفولة. بالنسبة للإنسان يبدأ العالم بثورة روح تستقي غالبا حدتها من الطفولة"[13].

وفي متن الرواية حكايات حب كعلاقة الراوي بـــ" ليلى" زميلته القاهرية بعد دخوله الجامعة، فتبادر ليلى بالتقرب إليه، بعد نظراته الصامتة وتدعوه لعيد ميلادها في بيتها، وتنتزع منه اعترافا بالحب، وتستمر علاقتهما حتى مقتل "حسين"، ثم لا تعرف سببا لتخليه عنها؛ إذ قلَّ ارتباطه بالعالم الحقيقي بعد مقتل"حسين"، ولجأ للخمر هروبا من أزمته؛ وحتى لا يصبح الليل مؤلما كالنهار، بينما تحاول ليلى استعادة حبها القديم. وكذلك الحب الصامت بين أخته "فريدة" و"حسين" ابن عمها وخطيبها، يؤسس له تقارب الشخصيتين في الإحساس بأهمية الأرض وترادفها مع الشرف، وترفض الحياة بعده " لو أننا نموت جميعا، أنا وأنت وكل من نحب"(الرواية: ص17). والأرض والحب تجليان لحقيقة الذات لا يغني أحدهما عن الآخر بل إن أرض الحديقة/موضع الصراع، تبدو نقطة الالتقاء

المشتركة، وعلى حدودها بنى "حسين" بيته الجديد، ومنها تنطلق الحياة/الشرق مع الشمس والنهار والوضوح والزواج والعلنية، ولا تتحقق سعادة بمجرد اللقاء وإنما بالحياة في الحديقة المتنازع عليها "نعم ... تتزوج أنت ليلى، وأتزوج أنا فريدة، ويلعب أولادنا معا في الحديقة.."(الرواية: ص68).

ومع انفصال الراوي عن العالم–بعد مقتل حسين–لا يتابع دراسته، ولا يلحظ التطورات الطارئة على شخص سمير صديقه وزميل دراسته، ولا يلم بما يستجد من أحوال الوطن، ومن ثم لا يعرف شيئا عن مظاهرات الطلاب في 1972 استعجالا للحرب، وهي الأحداث التي تبدأ الرواية بها، كما ابتعد عن"سمير" زميل سكنه في شقة القاهرة، فلا يراه إلا بشكل عابر ويجهل انغماسه في قضايا الوطن، وتحوله عن العبث ومصاحبة بنات الليل، ومنهن سوزي التي تشغل مساحة من الرواية، ولا يعلم عن تطوره واهتمامه بالسياسة وتحرير مجلة الجامعة وقيادة المظاهرات، وكيف تراكم وعي سمير بفعل القدرة على التحليل، والتي بثها فيه(عصام) الشاب الفلسطيني الذي يريده أن لا يتعامل مع الأمور بتسطيح أو تبسيط(هل نتذكر نظرة والده لموضوع الصراع على الأرض–كما سبق–)؛ فيقول الراوي:" كانت آرائي في كل شيء تتكون مما أتلقفه وأسمعه من أحاديث الناس، وكانت كلها آراء مريحة فالهزيمة نكسة، والنكسة حدثت لمجرد صدفة وسنصلحها بإذن الله بأن نزيل آثار العدوان، أما الفلسطينيون فقد فقدوا وطنهم لأنهم باعوا أرضهم لليهود، ..... (الرواية: ص102،101).

ويبدو البناء معتمدا على تلغيم النص عبر التساؤل عن تغيُّر البطل بهذه الحدة، ومفارقته لحبيبته، وهو ما ينكشف بعد فترة عبر تقطيع سرد ماضيه وصولا لليلة القتل، وهو ما يبدو لغزا من الدرجة الثانية من حيث الغموض عبر سمير وتغيره بعد مقتل زميله الفلسطيني، الذي مات أبوه–كعم البطل– فداء أرضه، بعد أن مات جده متمسكا بأرضه برغم هجرة الكثيرين وقتها–كجد الراوي؛ والذي ترك فراش الموت ليوصي العم بأرض النخيل. هكذا يتوازى والد عصام الفلسطيني وعم البطل، وحسين وسمير، غير أن الراوي تحوّل للسلبية وتغيَّر سمير للإيجابية.

وتؤسس الرواية عبر الحكايات الجانبية لمظاهر تدعم تدرج النظام الأبوي من الأسرة إلى المجتمع؛ كالطبيب الذي ينام وقت عمله بالمستشفى ويعالج المرضى بالمسكنات، والسمسار الذي يتاجر بالعملة مخربا للاقتصاد، و"الأفندي" الذي كان يخرج في مظاهرات على الإنجليز، ولكنه يرشد عن الطالب الذي يشارك في المظاهرات الحالية، والضابط/رمز السلطة–حين جاء للقبض على سمير والذي يؤدي عمله لمجرد الانصياع للأقوى لتتوازى أبوية السلطة/النظام مع سلطة الأب في الأسرة، وتتوقف السلطة عن الحرب وتتهم الداخل بعدم الفهم وقلة الخبرة، كما فعل الأب، ولتتوانى السلطة عن الحرب برغم امتلاك السلاح كالأب الذي يملك بندقية، ولم يتضامن مع أخيه، وكلها علاقات توازٍ مجازية تمثل مركز البناء الفني للرواية. إن رجل السلطة يقول:" لو كان سمير وأصحابه هم الذين يعطون الأوامر لنفذت الأمر أيضا. ولكن من سوء حظهم أن غيرهم هو الذي يصدر الأمر. هذه

هي المسألة باختصار."(الرواية: ص78)، وكذا موقف أغلبية المجتمع ولا مبالاته بالعدو المحتل الذي يكتفي بالمشاهدة:"المولد انفض، هيّا، ارجعوا للشيشة، الشيشة ستبرد" (الرواية: ص96). ومهما تنوعت مستويات الأبوية فإنها تلتقي على احتقار المرأة؛ فالأب لا يحترم رأي زوجته ويظن إلحاق الراوي بالبنات مذلة وعقابا في حالة رسوبه، والسلطة تقول "واحدة من إياهم"، وتاجر العملة يقول:"أنت تعرف هذا الصنف". ومناهضو الأبوية يحافظون عليها؛ فسمير يخاف على ليلى من المبيت ولكنه لا ينكر عليها انضمامها للمظاهرات، وحسين يتمنى فريدة ويحترم ليلى وينكر على الراوي انجذابه لماجدة تلك التي كانت نزوة طارئة. وتتناسب سيطرة الأبوية في الرواية عكسيا مع طول الفترة المسترجعة، بحيث تقل قوة قبضتها بازدياد المدى الزمني فينفلت الراوي طفلا صغيرا من قبضة أبيه ويرفض مشاركته في الطقوس الصوفية، كما سبق. الأب أيضا كان كريما بعض الشيء. ولعل في هذا إلماحا لإمكان الانفلات عن الأبوية في تربتنا العربية من جهة، ويتوازى مع الاسترجاعات التاريخية التي تأتي جميعها من العصر الحديث.

هذا الترهل الأسَريّ والمجتمَعِيّ هو الذي أدى للهزيمة والاستمرار فيها، والرضا بحالة اللا سلم واللاحرب، ولتكون مظاهرات شباب يناير 1972 خروجا على سكون المجتمع وجموده و"أبويته"، ومفارقة الأب وجيله وهيراركية النظام الأبوي عندنا وبخاصة خلال الفترات الأخيرة. لقد كان الفزع من المستقبل قائد الشباب للمظاهرات، ودفع الصراع للأفضل، حتى ولو كانت حربا ومواجهة، عوض انتظار نزول الوقائع. إن الجيل الجديد يستعجل المواجهة مع منظومة عامة وخصم داخلي "غير قادر على الأداء كنظام اجتماعي يبدو أنه سياسي موحد، أو كاقتصاد متكامل أو كجهاز عسكري فعال"[14].

هكذا تستغل الرواية وحدة الزمن فيها، وتقسيمها على ثلاثة أجزاء لتكون مسرحا لصراع جدلي بامتياز بين تقليدية يمثلها الأب من ناحية، وحداثة يمثل جناحيها المفترضين من قديم وجديد–حسين والعمُّ من ناحية، وسمير وعصام وليلى من جهة أخرى، **ومن ثم انتزعت الرواية ما يوائم الطرح والتوجه من جهات شعرية عدة، حصرناها في مستويات" الاختزال، شعرية الترتيب، مستوى الرموز(النخلة، حسين)، وبنية الاستعارات، ومستوى المجاز، وتوظيف النقض.**

1– آلية الاختزال

وفي سبيل طرح رؤياه الأفقية، يلجأ المؤلف إلى المرور سريعا على إيماءات تاريخية دون تفاصيل، مراعاة لكونها رواية قصيرة من جهة، وانعكاسا لشاعرية بناء تعتمد التكثيف، وتطرح جانبا آليات الروايات الطويلة والملاحم التي تتعرض لفترات طويلة، أو تخصص كثيرا من صفحاتها لحادث ربما تغنيه ظلالها عن التفاصيل، فاعتمد على اللمح الذي تكفيه الإشارة، غامزا تعاملنا السطحي مع بعض الأحداث، ورده إلى رغبتنا في إنامة وحش الضمير بداخلنا. إنه ينتقد أباطيل شاعت حول الفلسطينيين الذين باعوا أرضهم لليهود، والإنجليز الذين دخلوا مصر بسبب خلاف حمّار مع رجل مالطي، وغيرها من مواقف مغلوطة تخص أحمد

عرابي وسعد زغلول. وكان تركيز الكاتب على العصر الحديث دون غيره من العصور إيماء إلى مدى القصف الذي تعرض له الوعي الحديث، ليس من خارج حدودنا–كما يُشاع– ولكن بتغير نظرتنا لذواتنا، "وإذا كان شكل الاختيار والتحويل يحدد شكل التأويل، فإن التاريخ كما يتشكل وينبني، هو مجموعة من التمثلات التي ينتجها شعب عن نفسه أو يرسمها الحاكم لنفسه ولحظته التاريخية"[15].

والعزوف عن الرصد الكامل للحدث أو الشخصية ربما كان شأنا عاما في روايات الثمانينيات؛ فتركت إطالة النظر في التفاصيل، واعتمدت تمريرها "عبر منظور الوعي والذاكرة، ومقارنين مع كل من تجربتهم الحياتية الفردية وخبرة حياة البشرية بأسرها من زوايا نظر مختلفة وانطلاقا من مواقف شتى"[16]. اكتفت الرواية بالمرور سريعا على أحداث وشخصيات(من مثل عرابي وسعد زغلول، وغيرهما)، وتركت لظلال إشعاعها ما يكفي لإضاءة النص بحمولات كل حادثة أو شخصية. وكان بعضها إيماءات تاريخية لأحداث محورية قريبة، ولكنها شكلت"لافتات"على مجرى الطريق العام لتفاصيل اليوم المرصود سرديا، فتندغم داخل مجراه العام، وتركز على التاريخ الحديث والمعاصر وليكون التاريخ أداة سردية تشير إلى تمزق السارد.

وقد اختار النص تفكيك لحظات تاريخية ملتبسة التباسَ يوم الرواية ذاته، ومختلف عليها، ليكون الوقوف عندها مجسدا لموقف الراوي من الماضي من جهة، وتعامل كل شخصية مع المستقبل ورؤيتها للحاضر من جهة أخرى؛ فيتحيز"سمير"للتحليل بحماسته واستشرافه المستقبل، بينما يؤمِّن الراوي بصمته على تفسير مخالف للمعروف والعادي والمعتاد. ولعل الاختلاف حول تفسير التاريخ يتوازى مع لافتات "الكرباج"(اسم الجريدة التي يحررها سمير للنشر في الجامعة)، فضلا عن تكثيف حوار كبير حول أحداث تاريخية مختارا أشهر مقولاتها من جهة، وأكثرها اختزالا للحدث برمته. التاريخ هنا وسيط للكشف عن الشخصية، أو مادة لتأكيدها، بحيث يبدو استثمار الموقف منه موازيا لنوع الشخصية ذاتها، وكاشفا لها، ويظهر التباين بين نمطين من التعامل مع التاريخ؛ أحدهما استاتيكي يقوم على الاطمئنان الكسول، والآخر ديناميكي يعتريه التساؤل القلق، والشك المثمر، يؤكد ذلك أن هز الأفكار السائدة، وإعادة تقييم الأحداث التاريخية يأتي في الشارع خال ذهابهم لاعتصام الميدان، ربما ليشير أن الأحداث الحقيقية تخرج منه.

ويبدو سمير–بعد تغيره– باحثا عن الكامن في الحدث، وهو ما يؤهله لتفسير موقف حسين وافتدائه لأبيه، فيقول: "ولكني الآن أفكر. ربما أراد أن يعطي مثلا"(الرواية: ص107)، وهذا التفسير للحادثة الحاضرة يفتح به سمير النصَّ الروائي على النص التاريخي، ويقيم مجرى تتجادل فيه الأحداث مع بعضها.

وتحليلية سمير وتقليبه تربة النص التاريخي أفرزت ثوريته وعزوفه عن الخمر، بينما تستعبد الراوي سلبيتُه فيقرأ التاريخ بسطحية دون توقف ومراجعة، فرعا عن يقينه الساذج كبطل سلبي، فيرى أن سعد زغلول يقول"مفيش فايدة"، ولا يحاول تحقيقها فتتسق رؤيته للتاريخ مع شخصيته؛ لتريحه أكاذيب منتشرة، وتخدر

وعيه كالخمر.

2- شعرية الترتيب

تتكون الرواية من ثلاثة أقسام مرقومة، يبدأ كل منها من الحاضر، ثم يعود إلى الماضي القريب عبر خط مكتوب بطريقة مختلفة. لا تعتمد الرواية مسارا تنتقل فيه من النقطة 1 إلى النقطة 3 مارة بالنقطة 2، ولكنها تقفز على الترتيب الزمني للأحداث فتبدأ من لحظة الحاضر متحيزة ليوم المظاهرات والاعتصام، تاركة للمونتاج تنظيم الهروب من اللحظة. واختيار هذا الترتيب تصدير للحاضر على الماضي، ومحاولة للانفلات من أسر الحادثة القديمة، وإرغام للمتلقي على المشاركة في النص وإعادة القراءة على هدي من إعادة ترتيب الأحداث، وربما كان ترتيبها جزءا منها؛ "فالنص، كما نعلم، هو آلة كسولة يطلب من قارئه تعاونا كبيرا"[17]، والرواية إذ تتبنى قراءة ناقدة لأبوية عميقة-بحسب قراءتنا-فهي تطمح إلى تواصل ناقد أيضا، تشترك فيه مخيلة القارئ سواء بسواء. والراوي كلما حاول التركيز على المستقبل جذبه ماضيه، واستغرقته الاسترجاعات، و" كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها—التي ينضاف إليها-حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى"[18]. إن كل قطعة تضاعف مفاجأة المتلقي، وتوقظه من المتابعة الساكنة، فينطلق من الحاضر ليعود إليه، ليصبح أكثر أهمية وحضورا من الماضي، ومركزا لتحليله، ومنطلقا لاستيعابه.

هكذا تقوم الرواية على المونتاج/القطع[19] انعكاسا لاجترار الراوي أحداثها القديمة، وانعزاله، وانقطاعه عن حياته بعد الحدث المحوري فيها، من جهة، وتصحيحا لذاكرته المستَهلكة من جهة أخرى، معتمدا في الاسترجاعات على ضمير المتكلم وتقديم الحياة الداخلية متجاورة مع الداخلية، وإضفاء تعددية على الحركة والوجوه، ومرتبطة بالحدث الأصلي برباط وثيق لتربط الماضي بالأحداث وبؤرتها الماثلة وإن بدت منبتّة الصلة بالحاضر، فتصيب المتلقي بنوع من التشتت فكأنه أمام لوحة لا يدري عن تداخل ألوانها وخطوطها شيئا، ولكنها-تدريجيا- تشكل كلًّا متجانسا. إن استخدام المونتاج يوحي بتركُّب الحكاية وامتزاجها من تقاطعات متداخلة، عوض أن تكون واضحة بشكل قاطع. إنها أشبه ما تكون بـــ" puzzle" لا تستطيع التأكيد على أهمية إحدى عناصرها، أو قطعة دون جارتها، ولا يمكن تأكيد أسبقية واحدة منها على غيرها، أو نفيه. وتنظيم السرد-تبعا للمونتاج- يرد للزمن قيمة كبيرة، ويناهض وحدته، عبر اليوم الواحد- وينفي وهم صدفة الحكاية أو ذاتيتها، ويجعل حوار الماضي المرتجَع مع الحاضر الذي ينطلق منه أساسا لاستشراف المستقبل.

وهذا التركيب مشترك-بشكل ما-بين الكاتب والقارئ، وهكذا يسهم المونتاج في كسر الإيهام- بالتعبير المسرحي-لدى القارئ، ويبعده عن الاندماج المذموم، وهو قريب من المعنى السينمائي الذي يبغي إحداث "مؤثرات قائمة على القطع لا الارتباط، أي أن يجعل المتفرج يتعثر ذهنيا ويجعل تأثير الفكرة أكثر حيوية في نفسه"[20]. ويتيح المونتاج للقارئ الفرصة للا بتعاد عن الحدث، ويجبره

على اتخاذ مسافة منه ويوفر له الفرصة للهروب من الاندماج المذموم الذي لا يريده المؤلف، وتحميل المتلقي عبء الربط وقد وظف روادُ تيار الوعي تقنية َالمونتاج؛ "لتوضيح الأفكار وتداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بأخرى تنتمي إليها"[21].

وتكتسب كل "لقطة" قيمتها من السابق عليها والتالي لها، وصراع وجودها بين اعتبارين يتساوى مع أزمة الأبوية ذاتها بين قديم متجمد/الأب، وجديد لا يستطيع الراوي أن يكون مثله بسبب من تردده وسلبيته. نضرب مثلا وحيدا عبر الاقتباس التالي، والذي يأتي عاما لا يهتم بالتفاصيل والأسماء: " وجاء الصوت واضحا الآن من دون صفير: ميكروفون الشرق... وفراشة الحاج ... لا أراكم الله مكروها...المقرئ الشيخ.... ثم بدأت التلاوة بطيئة حزينة."(الرواية: ص79). مثل هذا الحكي يكتسب معناه من موقعه؛ إذ يأتي بعد تفتيش حجرة سمير، ومصادرة السلطة للكتب التي" تُقرأ " والسماح بـــ"الترديد" جهرا، بما يؤكد ما مرّ من حذر السلطة من القراءة/التغيير، والتطوير وتنمية الوعي، بينما تسمح بالترديد العلني طالما أنه لم يتعد الأذن إلى العقل؛ فالضابط/السلطة–منذ سطور قليلة–كان يقول للراوي:" نحن نعرفك أنت أيضا. شغلت بالنا فترة منذ سنتين أو ثلاث سنوات عندما كنت في الجمعية الأدبية في الكلية وكنت تنظم المحاضرات الثقافية وهذه الأشياء. نحن نعرف أن هذا هو المدخل للمصائب. لكنك أرحتَ بالنا... ثم اتجهتَ للبار" (الرواية: ص78). ويلي ذلك ارتجاع إلى حادثة القتل، ووصله بين الموقفين،:" كان الوقت أيضا قبل الغروب حين وصلت البيت من المحطة. كنت أمسك بيدي البرقية التي لم تفارقني منذ استلمتها، ... كنت أعرف وكان يعرف. أخبار السوء يا ولدي يعرفها الإنسان من غير سؤال"(الرواية: ص ص80،79). هذا التصادي بين الحالتين يجعل الحاليّ يُحلل الماضي فلا سبيل للانفلات من أسر الماضي إلا عبره، وتأثير فعله الذاتي بعيدا عن غيره. هذا الارتجاع إعادة تقييم للحدث القديم، حدث يستدعي حدثا أو يفسره أو يقدم له فيتضافر–عضويا– مع إعادة تقييم الأحداث التاريخية القديمة، كما سبق.

3شعرية الرمز

3-1: النخلة...

والنخلة تيمة أثيرة في أعمال بهاء طاهر، وبخاصة روايته الأشهر "خالتي صفية والدير"، غير أنها في"شرق النخيل" لُحمة العمل وسداه، وتحدد مساره منذ العنوان المعتمد عليها، وبخاصة مع الحذف، سواء قدّرته حذفا لخبر أو مبتدأ. وربما لم يكن من السهل على رمز ما الوفاء بمتطلبات الرواية مثل رمز النخلة بطبقاته المتراوحة بين الجاهلي والإسلامي والأسطوري والشعبي والصوفي وصولا إلى العصر الحديث، واختيار "ضريح سعد" بإحالته إلى حزبه–الوفد– ورمزه النخلة، مكانا لبداية تغير البطل وانخراطه في "فعل" المظاهرات.

لغويا، فإن مادة الفعل" نخل"تقوم على الانتقاء والاصطفاء والاختيار، تشبه الإنسان

بقدها المستقيم، وطولها، فحرصت الرواية على وسم الجد والعم وحسين وفريدة بالطول، وقلب النخلة أبيض كعنق فريدة(راجع: الرواية ص16) كأنها نخلة في الطول، و"حسين" أيضا مرتبط معها بالطول كأبيه، وكتف عريض كأنه قمة النخلة، وله– كأبيه– براءة، وسيرة حسنة كنخلة تُسقي من السماء مباشرة دون وسيط أرضي، وتوزع ثمارها كما يفعل العم، دون انتظار مقابل من رعاية مادية أو جهد معنوي.

وبعيدا عن التشابهات الظاهرية، فالنخلة–ووفقا لبعض المصادر الإسلامية–كلمة طيبة، كالحق" كلمة طيبة كشجرة طيبة" (إبراهيم/24). النخلة كالكلمة الطيبة(التي جهر بها العم) تصعد إلى السماء، في مقابل الكلمة الخبيثة(التي أعلنها الأب بتنازله عن الأرض) كالحنظلة التي نبصقها، فاستحق الأب بصقة ابن أخيه. والعم الذي يختار الإباء والشموخ كالنخلة التي لا تميل وإنما تصمد–مستغنية ووحيدة –وفي اتجاه صريح وواضح وحاد، ولا تلتف كالأب الذي يبتعد عن المواجهة. إن العم يختار الصمود وحيدا بما يعني عدم تكافؤ الكفتين، بما يقربه للصعود للسماء عبر حصانه–كما سيلي–.

وحدها النخلة تعكس الحقيقة التي لا تخلو من رحمة، فهي في النهاية ممكنة؛ : "أطراف سعف النخيل تلمع في الشمس كالمرايا" (الرواية: ص14)، ولكن النخلة تظهر بلا سعف وقت رجوعه للقرية ومعرفته بوفاة عمه وحسين؛ إذ لا مجال للرحمة هنا. وتلوح في حواراته مع فريدة، والتي تأتي دوما بعد حواراته مع حسين(الفداء)أو ليلى(المستقبل)فلا تحقق لفريدة/الأرض إلا بالمزج بين الفداء والمستقبل، تماما كما تحمل"سعف النخيل" دلالة الرحمة إن وضعت على قبر ميت، كما في الحديث الشهير، وتحيل على" شهيد حقق النصر الأعلى. فسعف النخيل إذن رمز البعث"[22]

لقد اختار الأب بعده عن ميراث الجد، ومفارقة حدته في الحق والكرم، وذلك يمهد لابتعاده عن النخلة. و"النخلة عمتكم"[23]، فهي أصل مشترك مع الأب/الجد الذي يهرب منه الأب، وجاء تعامله بالربا فرعا عن هجر قداسة النخلة قديما؛ حيث كانت معبودة قديمة كما جاء عن ذات أنواط، وارتبطت بالقوى الخفية وبأنها مثوى العزى كما جاء عن "نخلة نجران"[24]. قداسة النخلة عربيا، وإسلاميا كما سبق يُضاف إليه مؤثرات أخرى؛ فالنخلة مكان مولد المسيح–عليه السلام–في بلد عربي، وكانت زاد السيدة مريم بعد الولادة، تبعا للنص القرآني، فضلا عما جاء من مشابهتها للمؤمن تكريما لها[25]. كل هذا يؤهل النخل/مكان النزاع لاحتلال مكانة سامية، وتزداد أهمية المكان المتنازع عليه(أرض النخيل) لأنها الحد بين أرض الأسرتين المتصارعتين، هكذا على الأعراف محكا للاختلاف ومجسدا له، وبين أرضهم وأرض أولاد الحاج صادق، وإن أحالك الرمز إلى سيناء فلا ضير وإن فهمته بوصفه محكا حقيقيا واختبارا ينقل العائلة من الوجود إلى الامحّاء والذوبان في غيرها، فلا خلاف.

والمكان هنا له دلالات قومية صرفة؛ إذ إن ربطه بالنخيل يحيل إلى خصوصية احتضان التربة العربية لهذه الشجرة/العمة/ شبيهة المسلم، ومحتضنة

المسيح، كما سبق، تلك التي لا تنبت في غير ديار العرب إلا كشجرة زينة خالية من قيمتها في بلادنا بوصفها عماد غذاء العربي القديم، ورمز حياته كلها. مثل هذه الدلالات تدعم ربط (الأرض) بفلسطين، متجاوزة السطح الظاهر من الرواية، وبخاصة إذا كان تاريخ قتل حسين والعم يساوي تاريخ النكسة؛ ذلك إذا طرحنا السنوات التي مرت بعد الحادث ورسوبه (أو عدم تحقق منجز حقيقي)، والتي أشار لها المؤلف، من العام الذي حدثت فيه الرواية 1972.

ويتناثر في الرواية الكثير من الربط العاطفي بين أبطالها والنخلة، كما سبق في كون الحفاظ على أرض النخيل جاء مردودا لأسباب متصلة بوصية الجد، فكان الحفاظ عليها مصدّرا لموقف العم:" والآن يريدون أن يأخذوها أرض الحديقة وتريدني أن أسكت! وماذا أقول لأبي في قبره حين أنام جنبه" (الرواية: ص35) بما يستدعي–وينبني على–الموقف المعروف حول جذع النخلة[26]الذي حنّ، فكفكف الرسول–عليه السلام–من جيشانه. ولعل في هذا امتدادا للجد الذي تروي القرية عنه القصص، "ولكن القصة المفضلة كانت حكايته مع أرض النخيل وكيف أصلحها من العدم"(الرواية: ص40)، وأرض الحديقة كانت بالنسبة لشباب العائلة–الراوي وحسين–" كانت هذه الكرمة مخبأنا وملاذنا"(الرواية: ص47)، ومن ثم يبدو الحرص عليها والدفاع عنها حرصا على المستقبل الذي يبدو البحث عنه بعيدا عن الجذور فعل مغامرة، وعملا عبثيا.

تدعم النخلة المفارقة بين الشخوص؛ فيغيب الأب عن النخل تماما ويؤكد العم ارتباطه بها: "وحين يروي عمي عن أبيه تلمع عيناه عميقتا السواد وهو يحكي عن النخل والسماد والجمال في صوت منغم بالخشوع والحب"(الرواية: ص39)، وقد تجسد الخلاف بين الأب والعم من خلال نخلتين من أصل واحد، ولكن كلا منهما يسير في اتجاه مخالف(راجع الرواية: ص44).

وتأتي النخلة لتحيلنا إلى سياق البحث عن الأصل تارة مشابهة لجذورها المتشعبة؛ أو معادلا للعزلة والصمت والامتناع عن الاندماج مع الغير مستدعيا وحدة مريم عليها السلام، كالراوي الذي يظهر في بداية الرواية؛ "خلف المكتبة وتحت النخلة"(الرواية: ص9)مخاصما للمستقبل/المكتبة، وباحثا عن جذوره/النخلة، والتي يستند عليها، ولكنه لا يستقبلها، والرزق(السجائر في الرواية)لا تأتي، ليس لجدب النخلة–مصدر الخصب– ولكن لأنها صارت شجرة زينة يجلس تحتها في الجامعة، وبرغم ذلك تمنحه خيط اتصال أخير فتعطيه ظلها وينام قليلا.

3-2 حسين

ولأن الصورة العامة لا تنبت فجأة، والشخصية يتم تأصيلها على مدار العمل كله، حتى تصبح صورته واضحة، فقد تدرجت شخصية"حسين" على هذا النحو ليصبح واضحا أنها رمز للفداء، عبر تكوين استراتيجية سردية[27] أتت متدرجة من الاسم إلى الأفعال ثم اللوازم المصاحبة له. وعلى ضوء الاختلاف الحدّي بين عائلة حسين وعائلة أولاد الحاج صادق تتأسس البذور الأولى لشخصية حسين؛ فهما على طرفي نقيض وخلافهما وقوف للجديد ضد القديم، والقانون ضد

العصبية والحق ضد الطمع، بما يستدعي–ولو من بعيد–الاختلاف بين بني عبد المطلب وبني أمية. وتتأسس الصورة الذهنية في الوعي العربي لاسم حسين على الفداء، وتستدعي–بالضرورة– سيدنا الحسين بن علي، والذي يعد نموذج الفداء.

ويقرأ البحث رمزية اسم حسين على خلفية شخصيته ذاتها، ويربطه بمكوناته التاريخية المتناثرة في الرواية؛ فهو يعلم أنه منذور للفداء، ويفهم ذلك من واقعة" البشاري". يرفض حسين اللجوء للـــ" تحكيم"(التقاضي الذي يفضله العم) متبنيا موقف أبيه، ومؤمّنًا عليه، ثم يرفض"حسين" اتفاق الراوي مع أولاد الحاج صادق(كاتفاق الحسن مع معاوية)، ثم يقبل بإرسال رسول إليهم–كما فعل الحسين– ؛ ليترك الفرصة لحقن الدماء والنظر للمستقبل، فيقول:" أنا أفعل ذلك من أجل فريدة لا غير"(الرواية: ص58)، وحين يفشل الراوي في تحقيق التوافق، فحسين يعلم موقفهم مقدما..." قال بسرعة وقوة– وكأنه سعيد لما حدث–: كنت أعرف، كنت أعرف أن هذا سيحدث ومع ذلك قلت: أتركك لترى وتسمع بنفسك."(الرواية: ص63). إنه يرفض المناورة واللجوء للمحكمة، ويعتقد أن بإمكان القلة الوقوف أمام الكثرة، فهم سيزيدون مع تواتر انضمام الأهل والأقارب غير أن الأقربين–أهل البيت–أولى: "عندما يقف الأخ مع أخيه أولا بعدها يأتي دور الأخوال والأعمام"(الرواية: ص64).

وقاتله هو العوضي، أشقى أولاد الحاج صادق، ربما إيماء لما تواتر عن سمعة يزيد بن معاوية، وأخت حسين هي "منيرة" بإحالات اسمها للنور و"قنديل" ينير البيت، فضلا عن رد فعلها العنيف ونذر حياتها لإجلاء الحقيقة، وحمل شعلة البيت الداعي للحق، وكلها اشتباكات كثيرة للشخصية مع إحالات حقيقية لتاريخ سميِّها القديم، غير أن ما يدعم الترميز بحسين للفداء أنه جاء على لسان"سمير" فكأنه يكشف من سر حسين ما غمض على المتلقي. وفي كل موقف يظهر فيه حسين تلمح كل التوترات التي يفضي إليها اسمه في الوعي الجمعي، وتظل كلماته هي الأكثر قدرة على النفاذ داخل شخصية البطل.

ومن أجل توكيد إحالة حسين إلى الفداء ورمزه له يدعم الرواية ربطه بالخروف والعنب؛ إذ إن لثمرة العنب"مدلولها القرباني الواضح وسبق أن قال المسيح في إنجيل يوحنا(15، 1–7)" أنا الكرمة الحقيقية وأبي الحارث...أنا الكرمة وأنتم الأغصان"[28]. وفي الفن المصري القديم كانت أوزيريس تحمل سلة ملأى بالعنب، وفي الرواية:" كانت نسمة خفيفة تحرك أوراق العنب التي تعلو التكعيبة فتنفرج عن شمس تغمر وجه حسين ثم تختفي "(الرواية: ص52). هكذا تتآزر البلاغة المشهدية في سبيل توكيد الإحالات المعضدة لرمز الفداء.

وتدعّم دلالة العنب على الفداء ما يتواتر من ورود رمز الخروف؛ إذ يحيل "الخروف" على التضحية والفداء؛ فهو رمز شائع لـــ"الأضحية البديلة"[29]، يقع عليه–بسهولة– كل أحد. ولعل حضوره المتجدد كل عام في مشهد"الأضحية" المتكرر، وفي أيقونات أعياد الميلاد–فضلا عن إحالاته التراثية–يجدد الرمز، ويوسع مجال تأثيره، فضلا عن قداسته المرتبطة بنموذجي الفداء إسماعيل من جهة والمسيح من جهة أخرى، حتى كان " الحمَل في العهد الجديد هو رمز المسيح الذي

ضحى من أجل البشرية، والذي أسلم إلى الموت وهو بوداعة الحمل"[30]. الخروف بديل عن مسيح/منقذ جديد، ليفتح مدى موضوع الأرض ويعطيه أبعادا أخرى. وبراءة حسين تظهر بجلاء في تسامحه، وإصراره على فداء والده، كما يظهر تماثله بإسماعيل–عليه السلام–رمز آخر للفداء– في قصته مع الحجر(الرواية: ص47).

ويتلازم حسين وفراء الخروف في مواقف متباينة كان حسين عاملا مشتركا فيها، مثل الحوار بين الأب والعم:" قال أبي وهو يتشاغل بتسوية فراء الخروف الناعم الذي يتربع فوقه لكيلا تلتقي عيناه بعيني عمي"(الرواية: ص34)، وفي نهاية الحوار نجد:" قام أبي غاضبا فانزلق فراء الخروف من الدكة على الأرض بيني وبين حسين وأثار غبارا"(الرواية: ص36)، فتخلّي الأب عن مكانه بجوار أخيه مؤذن بوقوع كارثة القتل، ووقوع الفراء بين الراوي وحسين دليل على ارتباط الكارثة بجيل الشباب تحديدا، فأحدهما مرشح للموت، والآخر تتغير حياته وتضيع بوصلته.

وظلال الرحيل والدماء تلازم حسين في كل مشاهد الرواية تقريبا، بدءا من المشهد السابق، وجاء وصف بيت عرسه الذي أقامه ولم يدخله على النحو التالي:"كان غرفتين مطليتين من الخارج بالجير الأبيض ولا شيء داخلهما غير لحافين جديدين مطويين أحدهما أحمر والآخر أصفر، ثم رائحة الجير الجديد وقطن التنجيد. وكانت هناك نافذة لم يركب خشبها بعد تظهر منها بقعة مستطيلة من سماء ما قبل الغروب"(الرواية: ص63).

4– مستوى المجاز: أو تنافر الكلب والحصان:

يرتبط الأب بالكلب، والعم بحصانه، وذلك على مدار الرواية، بما يجعل الربط بينهما على مستوى تحليل الشخصيتين واردا بقوة، وبخاصة حين تدعم ذلك ملفوظات الشخصيتين وصفاتهما الظاهرية منها والباطنية.

وفي الوعي الجمعي كثير من البون والاختلاف بين الحيوانين؛ إذ ترتبط الخيل بسمة الفروسية، و"العزة والنخوة ورمز الخير والبركة"[31]، فضلا عن االقداسة التي تحيط بأساطير نشأتها الأولى؛ حيث للحصان–في أصل نشأته– ارتباط بالماء تارة[32](بكل إحالته للخير والعطاء)، وبالريح[33]تارة أخرى(بكل إحالتها إلى الخير والعطاء، على خلاف الرياح، والانطلاق وعدم التقيد، والتحرر وعدم القبول بالأسر والضيم، كما حدث مع العم، بينما الكلب تابع لصاحبه بذلة): ويقولها العم صراحة: " كل البلد يعرف أن أولاد الحاج صادق يأتون لك في ذلة ليقترضوا منك ومع ذلك فأنت الذي تعاملهم في الطريق بذلة ولا ينقص إلا أن تقبّل أيديهم"(الرواية: ص36)، وكأنه هو المدين وليس الدائن، وذلك في مقابل الجموح المتكرر للحصان. الخيل–في النص القرآني– وسيلة قَسَم؛ "والعاديات ضبحا"، بينما الكلب مضرب المثل في قلة العزيمة واالصبر" فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث"(الأعراف/176). وإذ يدرك أن الخيل موطن العزة، والأب ذاته يصرح بذلك الفهم قائلا للراوي:" كانت أرض جدك تزيد وخيله تزيد وأنا أتعلم

وعمك يفلح ويجتهد مثل أبيه، وأولاد الحاج صادق يرهنون أرضهم ويبيعون خيلهم"(الرواية: ص65) .

ومن شأن هذه الأساطير المؤسسة للوعي بالحصان وربطه بالريح أن تجعل منه واسطة بين العالم الأرضي والسماء، فتربطه بالسمو والارتفاع، وهو ركوب الملائكة، بينما الكلب قرين الشيطان. وكان العرب قديما يرون صلة ما بين الكلب والجن؛ إذ الكلب من مراكب الجن أو مطاياها[34]. والخيل صحبة الأنبياء، ومنهم سيدنا سليمان، ومطية رسولنا الكريم في الإسراء والمعراج، بينما الكلب مسخ نزل من الأعلى إلى الأدنى[35].

إن الكلب والحصان على طرفي نقيض كالأب والعم تماما، وتتباين الأحاديث النبوية بشأنهما؛ إذ تحض على ركوب الخيل فتقول:" اركبوا الخيل فإنها ميراث أبيكم إسماعيل"[36]، و"معقود بنواصيها الخير"[37] بينما تعاني الكلاب إهمالا، ونهيا عن تربيتها إلا لضرورة، وتنال نبذا وسوء نظرة بسبب نجاستها من جهة، والحض على قتلها" لولا أن الكلب أمة من الأمم لأمرت بقتلها"[38].

ترتبط الخيل بالأصالة والقوة، وهي جزء من الإعداد للقتال"وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل"(الأنفال:60)، يهتم بها وبأنسابها العربُ، كغيرهم من الأمم؛ فالحصان رمز عام يشترك في تكريمه الفراعنة، فيقول جورج بورنز:"ويسمونه أنبل الحيوانات والحيوان الجميل، ويجر عربة الملوك تكريما له، واشتركت في ألوهية عربة الفرعون، وبنوا له المعابد"[39]بينما تراجع الكلب عن مكانته عندهم، والحصان عند الإغريق" يشاطر زيوس شرف كونه اب الديوسكيروس"[40]، وهو"بالنسبة إلى بعض الشعوب رمز الموت"[41].

وعلى النقيض يبدو الكلب غير مستقر الدلالة، قلقا ومربكا؛ وبتعبير الجاحظ: "وينظرون للكلب بوصفه كالخلق المركب والحيوان الملفق"[42]. والكلب يأتي في سياقات متباينة ومقولات عديدة فالكلب الذي يعد رمزا للوفاء هو في الوقت ذاته رمز للخسة "سمن كلبك يأكلك، جوع كلبك يتبعك". إنه حمّال أوجه. ومع إغارة الرواية على التوجه الأبوي–وفقا لقراءتنا–، ونقدها له، ويمثله الأب، فقد تحيزت الرواية لإلحاق الكلب بصفات بعيدة عن صفته الأشهر–الوفاء– فالرواية تختار بلاغتها بعد أن تنتهي من تصفية شفرتها المختارة، والتأكيد على ما تقصد إليه دون غيره من حمولات الرمز.

والكلب الذي يعيش على حدود بيت الأب على مدار الرواية، يأتي مجازا له فيشير لعلاقة خفية بينهما؛ فيصف الراوي أباه بالبخل الشديد، وهي صفة شائعة في الكلاب، وفي المثل:"أبخل من كلب على جيفة"[43]، فرعا عن "تكالبه"[44]على المال. والراوي يظهر الكلب مع أبيه منذ بدايات الرواية: "أمي وفريدة بثيابهن السوداء، والكلب الأبيض المترب الذي فتح فمه وأخرج لسانه.... ظهر أبي من داخل البيت بجلبابه الأبيض الطويل وسبحته في يده. قال وهو يبتسم: نجحتَ؟ فضحكتُ. أعاد سؤاله غاضبا وهو يخمن إجابتي، فقلتُ وأنا أضحك: لا. قال: ولماذا تضحك يا كلب؟"(الرواية: ص8). ثمة توازٍ بين الكلب والأب حتى في السمات الظاهرية، كاللون الأبيض وهو مطعون عليه في الكلاب بالضعف كما

يقول عنه الجاحظ: " لا يجيء من الغابة، لضعف قواه. وعلى قدر ما يعتريه من البياض يعتريه من الضعف"[45] كما نجد–فضلا عن اللون– تشابهات دالة؛ (فتح فمه= ابتسم، أخرج لسانه= السبحة)، ويأتي تعقيبه: لماذا تضحك يا كلب؟ معبرا عن انشغال باطنه به.

والكلب أبيض وكأنه بلا لون، محايد بامتياز، كموقف الأب من مشكلة الأرض، ويحيل لونه إلى وهن موقف الأب، ولون الكفن، ويتأكد ذلك عبر"مترب" والتي تضفي على الأب ذنب مقتل أخيه، وتورطه فيه. ولعل الإيماء الخفي هو افتقاد الكلب حاسة الشم، والقدرة على إنذار أصحاب البيت، كما وصفته فريدة، كما سيلي.

وبعد "التهيئة"(advance mention)[46]، عبر البذرة السردية السابقة، تتأكد علاقة التوازي عبر الموقف التالي مباشرة لظهور الأب، فيقول النص مازجا السرد بحوار فريدة مع الراوي: "وراح الكلب ينبح نباحا شديدا خارج البيت فسمعنا أبي كعادته يسعل من حجرته سعالا قويا للتحذير؛ كان يعتقد دائما أن سعاله بهذه الطريقة يخيف أي لص يحاول أن يتسلل للبيت:

– هذا الكلب غريب: ينبح بلا سبب، وإذا اقترب أحد من البيت يظل ساكنا. ينام في أغلب الوقت.

= أصبح عجوزا.

–نعم ولكنه يظل ساكنا إذا اقترب أحد من البيت. لا نعرف أن أحدا يزورنا إلا إذا طرق الباب"(الرواية: ص15).

إن نباح الكلب يبدو مؤذنا بسماع سعال الأب، أكدته الفاء العاطفة في " فسمعنا"، وكأن صوت الأب يأتي صدى لنباح الكلب، والتصادي بينهما يبدو مكمن تعليق فريدة الذي ينصرف–ظاهريا–للكلب، وجوهره منصرف إلى فعل الأب؛ إذ الأب لم يتحرك مع أخيه وظل ساكنا، وتعلل بالنوم وقت حادثة القتل، ووقوع المفاجأة/موت العم. الأب منغلق لا يبرح داره، كالكلب الذي لم يتحرك أيضا. والتكوين المتدرج للاستعارة في الرواية ربما كان شأنا عاما فتتطور الاستعارة ولا تهجم عليك مكتملة منذ مطلعها.

إن هذا التوازي الإشاري على مستوى الصفات، إن باطنية أو ظاهرية، والتطابق في الأفعال بين الأب والكلب، سمح للتدرج أن يصل حده؛ فجاء الكلب مجازا عن الأب، وبديلا يحل محله وقت غضب العم من أخيه(الأب)؛ ففي موقف القطيعة بين العم والأب يقول عن العم الذي قطع الحوار وترك الأب :"... ومن خلفه يجري كلبنا الأبيض يهز ذيله ويتواثب حوله ليتشبث به فضم عمي ثوبه إليه ونَهَرَ الكلبَ بعيدا عنه."(الرواية: ص37). إن إبعاد الكلب عن الثوب تأشير لنجاسته، وإذا كان الكلب يتوازى مع الأب فنفهم نجاسة ماله التي جاء حديث الأم –وتوكيد العم عليها– عنها قبل سطور قليلة، ونهرُ الكلب بعيدا إيذان بقطيعة الأب وأخيه بشكل كامل وهو سرعان ما يحدث فعليا؛ إذ لم يلتقيا أو يتحدثا بعد ذلك. إنها المرة الوحيدة التي يقول فيه الراوي" كلبنا" بضمير الجمع؛ إذ كان ثمة حدس بالقتل

عنده أيضا، فيقول في بداية السرد عن ذلك اليوم الفارق مقتسما الذنب مع أبيه:" فقد أدركنا منذ ذلك اليوم البعيد، حين عدت من القاهرة في إجازة السنة الثانية، أن شيئا سيحدث. أدركته أنا وأدركه أبي....." (الرواية: ص34). وبعد المواجهة بمسألة التعامل بالربا، وتكالب الأب على المال، يأتي إبعاد العم ثوبه عن الكلب، بينما الكلب/الأب/الكلب يجري خلفه.

على هذا النحو يبدو كلّ من الكلب والحصان مصدر إفصاح عن شفرة الشخصية، فينحاز بهاء طاهر للمألوف من شفرتيهما للمخاطَب العصري، فينتج السرد دلالته وفقا لشفرات حية ملموسة، وتؤكدها الرواية في أكثر من سياق، من مثل" لماذا تضحك يا كلب؟(الرواية: ص8)، " يا كلب أتعصي أباك؟(الرواية: ص118)" وعلى لسان الطبيب:" أسكتوا أولاد الكلب(الرواية: ص29) يقصد المرضى، وغيرها من مواضع، يتوجها قول سمير:" يا صديقي في داخل كل شعب جماعة تنبح وراء من يلقي لها العظمة، وهل تريد ما هو أكثر؟ في داخل كل إنسان ذلك الكلب الذي ينبح والمهم أن نخرسه"(الرواية: ص106).

وتبعا لهذا التوظيف يبدو "الكلب"عند بهاء طاهر بعيدا عن سمة الوفاء المألوفة. إنه ليس الكلب الوفي ولكنه مغموس في الإحالات الجديدة. لقد صار مضرب المثل في الاعوجاج وحديثنا-حاليا- مطرد حول"ديل الكلب"، إن الكلب- الآن-هو" كلب المال، وكلب السلطة، كلب النظام، كلب البيه وكلب الست، مات ميتة الكلب، ارم للكلب عضمة، ابن كلب، ابن ستين كلب، الكلب فلان، فلان الكلب، وغيرها من صفات(أو سِبَاب)غير منبتة الصلة بالمعنى القديم-كما سبق-، ولكنها تتحيز لقراءة معينة له، في مقابل تخليه عن تسمية الحصان"خيل" لتجنب ما تشعه دلالته من خيال أو خيلاء. فتختار الرواية شفرة أنتجتها خطابات سابقة، وتركز عليها. وإذ ارتبط التغير الدلالي-حاليا- للحصان ليؤشر للسمو والرفعة والسبق(الحصان الأسود-حصان السباق-سريع كالحصان- ...)، فذلك لا يبتعد عن طبيعته القديمة المرتبطة بالأساطير فلا يُعطى الخيل إلا للفرسان الأباهر، ومعقود بنواصيها الخير. ولعل تناقض الاستعارتين-الكلب والحصان-في العصر الحديث هو ما استثمره بهاء طاهر في طرح هذا التناقض بين الأب والعم تناقضا تؤكده تطورات الأحداث، واستعارة الكلب لتدل على التحول الاجتماعي والثقافي للوطن في تلك الحقبة، فالناثر الروائي-تبعا لما يراه باختين-"يستخدم الكلمات المأهولة لمقاصد اجتماعية غريبة، ويجعلها في خدمة نواياه الجديدة، ويجعلها تخدم سيدا ثانيا"[47].

أما الحصان فيأتي مرتبطا بالعم وملازما له، فيقول: "وقصدت إلى بيت عمي، حيث كان حسين ينتظر.. أمام باب البيت وجدت الحصان البني مربوطا فعرفت أن عمي بالداخل، وحين اقتربت من الباب أدار الحصان رقبته ونظر لي بعينه الكبيرة وهو يكشف أسنانه الطويلة ويدق حافره في الأرض محمحما في غضب وإنذار بأن أبتعد عنه" (الرواية: ص62)؛ الحصان هنا مجاز عن العم الذي سيغضب لو علم بمحاولة الراوي استجداء الصلح بزيارة أولاد الحاج صادق وعرض شراء الأرض، أو بتعبير حسين:" إن عرف عمك شيئا عن الموضوع قبل

أن يتم يقتلني ويقتلك، وحتى لو تم فلا أعرف ماذا سيفعل بنا" (الرواية: ص57)، ويزداد كون الحصان مجازا في موقف القتل فيذهب-وكأنه يعقل- إلى بيت الأب محاولا اقتحامه، وفي عينيه دموع وكأنه يحمّل الأب جُرم ما حدث.

ولعله يدعم هذا ما نراه من أنه في حماسة ربطه بين الحصان وعمه تناسى صفة القفز على الحواجز التي يتمتع بها الحصان وربما اعتبرها نوعا من الالتفاف والخديعة التي لا تليق بعمه، صاحب كلمة الحق (النخلة) والمواجهة، تماما كما فعل الجد الذي كان يركب الحصان الأسود في الليالي المظلمة والأبيض في الليالي المقمرة إمعانا في المواجهة مع المجرمين ودرءا للتلون، ولعل ولع العم بالحصان ووراثة محبته عن أبيه هو ما أوكل له الحفاظ على الأرض، و" تحصينها" مستخدما المواجهة، ليس على غرار تحصين الثعلب الذي يكنى" أبو الحصن" ربما لاستخدامه الالتفاف.

ولأن العم هو الجامع بين النخلة والحصان، جاء الربط بينهما واضحا، ولم يكن الجمع بين النخلة والحصان من جهة الصعود والارتقاء، أو مفارقة الأدنى والزائل بعيدا عن النص:"...غمز عمي الحصان في جنبه بقدميه فمرق مسرعا وهو منتصب على صهوته يرتفع عنها ويهبط عليها بجسمه كله دون أن ينحني.."(الرواية: ص37)، وهو ما يتأكد في موقف سفر الراوي سفرا يشبه الفرار من أزمة الأرض التي بلغت مداها، فيصر الحصان على عصيان حسين أثناء الرحلة إلى محطة القطار. النخلة والحصان كلاهما صلب، لا يجيد الالتفاف.

إن الرمز التراثي-بوصفه قيمة-لا يتحدد بصورته التي شاعت وإنما باستخدامه الحاليّ والمتواتر بشكل أكبر فتحوّل الكلب عن الوفاء إلى نوع من السباب، واستغلال إحالاته السلبية يتوازى مع تغير مدلول الرمز المصاحب للأب مع قتل الأبوية في النص، ويتوازى كذلك مع طرح وجهة نظر أخرى صوب بعض الأحداث التاريخية التي تقدم لها الرواية، فضلا عن كونها ملائمة لقتل الأب، فيظل محتفظا بأصله الذي يمكن أن يعود إليه. إن قيمة الرمز، فضلا عن تغير شفرته، تتنوع فتجاري المعتاد كرمز الخيل والفداء المرتبط بـــ"حسين" أو بانقلابه إلى الأفضل مثل تغير دلالة رمز" ليلى"-كما سيلي-من المحبوبة إلى المبادرة بالحب، من السلبية تجاه المجتمع إلى الثورة عليه.

4-شعرية النقض: ليلى والتناقض مع الجدة القديمة

جاء بطل الرواية دون اسم، عاما، وكذا كان الأب والعم والجد والأم، بما يجعل من تسمية بعض الشخصيات تمييزا لها، وإنشاء لوضع خاص بها يوجب الالتفات، حيث يعزُّ أن نتصور تسمية البطلة باسم "ليلى" غير مقصودة. وإذا كانت " تسمية الشخصيات هي دائما جزء مهم من عملية خلقها"[48]، وليس ثمة ما يمنع من ربط ليلى في الشعر القديم بليلى في الرواية، وكما تنفتح الرواية على غيرها من الخطابات السردية لبلورة شفرتها، فقد تشتجر مع غير السردي كالميراث الشعري، عبر أحد أيقوناته المستقرة-نقصد ليلى- بطريقة المخالفة. إن إسناد اسم "ليلى" للمحبوبة في الرواية جاء " إعادة خلق" للمستقر والشائع عن الاسم، وإحالاته في

الوعي الجمعي، فقد اشتركت بطلة الرواية مع جدتها في قصة الحب، واختلفت في موقعها من القصة.

تبادر ليلى–في الرواية– بإعلان مخالفتها لجدتها القديمة؛ حيث اتخذت موقع المبادرة–كما سبق–فكانت هي الفاعلة والبادئة بالتواصل مع البطل الذي كان يسترق النظر، وجذبته عينها الخضراء (وكأنها تبعدها خطوة عن الاسم القديم) ولم يجرؤ على المبادرة بالحديث، فإذا بها" فجاءت وجلست بجواري وحيتني وخاطبتني باسمي وكأنها تعرفني من زمن. رددت عليها متلعثما."(الرواية: ص49).

ولعل مبادرة ليلى باكتشاف البطل يتوازى ومبادرتها باكتشاف جوهر الحياة خارج الذاتية المغلقة، ومحط تحققها مع الحلم بغد أفضل، فتقول لحبيبها أثناء الاعتصام:" اليوم عرفت شيئا من هؤلاء الذين يجلسون هناك، شيئا أهم منك ومني ومن الحب، شيئا يستحق أن نتعذب من أجله"(الرواية: ص113). وهكذا تثور ليلى–منذ البداية– على مواضعات اسمها في التراث العربي القديم فتأخذ مكان المباغت للرجل تبادره الكلام، ثم تدعوه لبيتها، في عيد ميلادها، (بما يبدو تهييئا لمغامرتها بالمبيت في الميدان ومجافاة أعراف المجتمع)وتطلب منه التصريح بالحب:" كانت تضحك كعادتها ولكن كلماتها كانت متقطعة وأنفاسها لاهثة وكأنها تعدو. قلت: لم أكن أعرف أنه عيد ميلادك. فقالت في همس وهي تقترب مني: أنت هديتك كلمة، قلها. قلت: أحبك. قالت: لم أسمع. قلت: أحبك "(الرواية: ص51)، وهذه المبادرة النادرة في مجتمعنا تتوازى ورغبتها المبيت في الميدان برغم انصراف كل البنات.

لقد تركت" ليلى" مكان جدتها المستقبلة الصامتة–قديما– لتأخذ زمام المبادرة، ثم تصر على الاحتفاظ بحبيبها عِوض التنازل عنه دون مقاومة تذكر في القصة القديمة، " لماذا لا أتركك؟ لماذا لا أفعل هذا وأنا أعرف أنك تريده فينتهي كل شيء"(الرواية: ص12)، " والآن كالمرة السابقة، كالمرة التي قبلها. وككل مرة لا تريد أن تتكلم والذنب ذنبي وحدي"(الرواية: ص 14)، وهي إذ تحاول انتزاعه من حالة الصمت، وتذكره بتنوير وعيها وإرشادها القراءة"كنت ترغمني على أن أقرأ الكتب التي تحبها حتى صرت الآن لا أستطيع الحياة بدون القراءة"(الرواية: ص13). شيئا فشيئا تزيد مناقضة ليلى القديمة؛ فتغيرت المستكينة لمواضعات المجتمع، ومن تخشى الجهر برأيها مراعاة لسلطة تقاليد المجتمع والمسجونة في أعرافه، فصارت تشترك في المظاهرات، والضعيفة التي استكانت للسلطة قديما صارت تجاهر باتهامها بالجور، فترفض وضع اللاسلم واللا حرب وتراه انعكاسا لحالها مع حبيبها، فتثور على الانتظار، وتهاجم السلطة/المخبرين ساخرة "مساء المخبرين"(الرواية: ص114) متحدية لها على العكس من ليلى القديمة التي التزمت الصمت.

وحين تقدم الرواية تعارضا بين ليلى القديمة والجديدة فينتصر للحاضر(كما سبق في انحيازه لشفرة الكلب) الإيجابي المتنور، والثائر على اعتبارات الالتزام بالموروث الأبوي، فيعلو عن التاريخ المسكوك قديما، ويجعل تغير ليلى دحضا لدائرية التاريخ وإعادة ما كان، وفيه إعلاء للمفارقة المقصودة–

بفعل اختيار الاسم القديم مع التباين مع صاحبته–لصالح الجديد المأمول. هكذا يصبح تنازل البطل عن"ليلى"موازيا لتنازله عن أرضه، وليس نتيجة له.

هذا الأمر يتحقق نسبيا مع "سمير" بكل ما للاسم من دلالات قريبة من الترف(أصابت منها الشخصية في بداياتها)، ولكنها سرعان ما عادت عنها، فتغيره يبعد دلالات الميوعة عن اسمه، تأهيلا للفاعلية والتأثير على المظاهرات وبطل الرواية، وتطورها يطرد دلالات السلبية عنها.

وليلى هي مبتدأ الرواية ونهايتها تحضر بوجه في مطلع الرواية وتحتفظ به على طولها لا تبرحه دون أن يعني ذلك لا تطورها ولكنه ملمح لاكتمالها، وآلية لمجازيتها التي لا تنفك عن تفسير شخصيتها.

=على هذا النحو تتآزر عوامل عدة في سبيل تكوين شعرية الرواية، تبعا لمدخلنا لها، وسلكت في سبيل ذلك نوعا من خلط المكان، وفعّلت تداخل الزمن على الرغم من تكثيفه، فلم تقف عند تفعيل"شعرية الكلام" ومجازيته أو تكامل رمزية شخوصها مع القصد نحو أسماء معينة لها.

****في النتائج**

1-العودة إلى رواية قديمة نسبيا تتيح الفرصة لــتأملها بعيدا عن الوقوع على"المعنى" المباشر لها ويجعل الاهتمام موكولا بالبحث في آلياتها الفنية بعيدا عن "اكتشاف" معانيها المباشرة، وهو ما تورطت فيه بعض الدراسات السابقة. وإذا كان الواقعي-في الرواية- يشتبك بكل تعقيدات خلفيته الاجتماعية مع الرمزي، فإنه يتيح توسعة مدى الرؤية بعيدا عن تأثيرات التلقي الأولى، أو قراءة الرواية على خلفية مقولات القومية العربية، وغيرها.

2-تبدو بذور بعض الموتيفات الأساسية عند بهاء طاهر منذ روايته الأولى، محل التحليل، ومن ذلك المكانة الأثيرة للنخلة والتي ظهرت يعد ذلك في "خالتي صفية والدير"، أو الاهتمام بدلالات الأسماء وهو ما بدا بعد ذلك في"قالت رضوى" وحضور قضية فلسطين في"الحب في المنفى". إن "نحو" التأليف عنده ذو معالم واضحة، وإرهاصات مشروعه العروبي وأيديولوجيته الماركسية بادية منذ الرواية الأولى. وكذلك فلم يتخلص بهاء طاهر من اهتماماته المسرحية وهو ما بدا في الحفاظ على وحدة الزمان ودوران الرواية في 24 ساعة، ولعل البحث في تأثيرات مسرحية تتخلل روايات بهاء طاهر تصلح رهانا لبحوث أخرى.

3-تقوم الرواية على" قتل الأب"-بحسب قراءتنا- ودفعنا لذلك النقدُ الموجه من الراوي لأبيه، فضلا عن كثير من آليات تعامل النص مع الاشتباكات المحورية. وقد أفاض البحث في قراءة النص وتلخيص أحداثه، وتبين مساراته، ربما لكون ذلك معينا أساسيا على توضيح آليات فهمنا لها، وتوجه الصبغة المجازية للرواية لتتكافل مع النقد الذاتي للأب، وقتله؛ إذ النقد ، أيضا ، تصور مجازي.

4-تستخدم الروايةُ التاريخَ، وتبتعد عن إقامة الرواية عليه، فلا تُعارض قصة تاريخية، وإن التفتت إليها، ولا تدور في فلك شخصية ما، وإن وظفتها فنيا. وربما يبدو هذا توجها عاما عند روائيي الثمانينيات. غير أن الوعي الأساسي عند مبدعينا، هو التقرب لتفعيل آليات الشعرية بوصفها آليات جمالية، ولا تعني انطباقها بالضرورة على النقد السردي؛ وقد أساءت بعض الدراسات حين ظنت انطباق نقد الشعر على الأعمال السردية؛ إذ يصعب هدم الخطوط الفاصلة بين الأنواع، أو تجاوز الخط الفاصل بينهما بسبب من مشابهات الشاعريتين.

5-جاءت الرواية في يوم واحد، ولا تقوم أحداثها على التتابع النمطي، وإنما تبدأ من قرب نهايتها زمنيا، ويتخلل الماضي ويطل بوجهه دائما، محللا للحاضر ومفسرا له، وليعيد الراوي قراءة أحداث مرت به بوعي جديد لا يبتعد عن اللحظة الحاضرة. لقد تجاوز المبدعون فكرة الرواية/ الحكاية، فقد صارت كتابة الرواية ذاتها فعل مغامرة.

6-تتخلل الرواية قراءات جديدة لشفرات قديمة؛ نوعا من تفعيل الشعرية في النص الروائي، وإقامته على مشاركة القارئ عوض التسلي بالأحداث، ولذلك قامت الرواية على "نزع الألفة"-بالتعبير القديم-عن شفرات وظفتها فنيا، من مثل"الكلب" و"الحصان" و" ليلى"، مع اختلاف التوجه في كلّ منها، ليكتسب الرمز-بالمعنى الواسع- قيمته من توظيفه تبعا لمعطيات العصر الجديد، وزمن التلقي، وغيرها من

معطيات توجه المعنى الجديد المراد، بعيدا عن نمطية تكوين الرمز وتصلبه على معنى معين، بما يتحول معه، بفضل التعود والألفة، إلى مفردة عادية لا تثير تأملا، ولا تمنح مجازية.

7-لا يمكن للمدخل المجازي الذي اخترناه لفنية رواية "شرق النخيل" وشعريتها أن يساوي بين آليات المجاز في الرواية، وآلياته في الشعر، ليس فقط بسبب من ضرورات الاختلاف النوعي، ولكن لأن النص الروائي يتكون على مدار العمل، ولا يمكن الجزم بصورة ما إلا بعد نهاية النص برمته. إن التركيب المجازي في الرواية يتجاوز-بالطبع-حدود الكلمة والفقرة ليمتد تكوينها على مدار الرواية حتى تكتمل، وتساعد بنيات داخلها لتأويل محتواها الإجمالي.

الهوامش

[1] تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص23

[2] السابق: نفسه

[3] برنار فاليط: **النص الروائي(تقنيات ومناهج)** ترجمة: د. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، 1999، ص99

[4] ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 1988، ص 17

[5] شعيب حليفي: **مرايا التأويل: تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2010، ص35

[6] روجر الان: **الرواية العربية**، ترجمة: حصة المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، 1997ص144

[7] د.محمد حسن عبدالله: **الريف في الرواية العربية**، عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر 1989، ص 167

[8] السابق: ص 170

[9] في طبعتها الأولى(دار المستقبل العربي للنشر والتوزيع، مصر، 1985) كان عنوانها كالتالي (شرق النخيل:" لو نموت معا"، قصة طويلة)، ولكن تخلّت الطبعة التي نعود لها(الشروق، ط2، 2010) عن العنوان الجانبي– لو نموت معا–، ووصفت النص بأنه "رواية". وبالطبع ثمة اختلافات نوعية تفرض اعتبارا في النظر للنص، لكنها تخرج عن إطار هذه الدراسة.

[10] لتأكيد الأبوية يلتزم الراوي/الابن مخاطبة والده بالأب، دون الوالد، بكل ما في الفرق بين الأب والوالد من تسلط في الأولى وحدب في الثانية، والمرة الوحيدة التي يلجأ إلى"والدي" ينقطع الاتصال، ويركز على أزهار حمراء تذكره بدم حسين(راجع الرواية: ص8).

[11] ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، مرجع سابق، ص 114

[12] هشام شرابي: **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**، دار نلسن، السويد، طبع في بيروت، ط4، 2000، ص 23

[13] غاستون باشلار: **شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة**" ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص90

[14] هشام شرابي: **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**، مرجع سابق، ص 35

[15] شعيب حليفي: **مرايا التأويل: تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة**، مرجع سابق، ص 20

[16] فاليريا كيربيتشنكو: الرواية المصرية بعد الستينيات، **فصول**، المجلد 12، العدد(1)،(زمن الرواية– الجزء الثاني)، ربيع 1993، ص 166

[17] **أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد**، ترجمة:سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء -المغرب)(بيروت-لبنان)، ط1، 2005 ص 56

[18] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، االمجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 1997، ص 60

[19] لتوضيح الفارق بين المونتاج التركيبي والتتابع والقطع يمكن مراجعة: برنارد. ف.ديك : **تشريح الأفلام** ، ترجمة: د. محمد منير الأصبحي، سوريا، دمشق، وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، 2013، ص 136- 139

[20] مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ترجمة: سعد مكاوي، مراجعة فريد المزاوي، المؤسسة العربية للتأليف والترجمة والنشر ط1، 1964، ص 158

[21] روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمه وقدم له وعلّق عليه: د. محمود الربيعي، دار غريب، مصر، 2000، ص93
[22] فيليب سيرنج: **الرموز في الفن–الحياة– الأديان**، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط1، 1992 ص297
[23] جاء في الحديث:" أكرموا عمتكم النخلة، فإنها خلقت من فضلة أبيكم آدم، ..."، ويمكن مراجعته في: العجلوني(إسماعيل بن محمد): **كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس**، أشرف على طباعته، وتصحيحه، والتعليق عليه: أحمد القلاش، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج 1، ص195، 196
[24] راجع محمد عجينة: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، ، ج1، ص 275
[25] جاء ذلك في حديث طويل:"إن من الشجر شجرة لا يسقط ورقها، وانها مثل المسلم....." راجع البخاري، صحيح البخاري، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنةُ إحياء كتب السنة، وزارة الأوقاف، مصر، 1418هـ/1998، ط4، كتاب العلم، ج1، ص 58
[26] راجع الحديث في مسند أحمد بن حنبل، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1396هـ/1950، ج4، ص128
[27] المقصود بالاستراتيجية السردية أنه "عند القيام برواية سرد ما، فإن هناك مجموعة من الإجراءات السردية يجري تنفيذها أو طرق سردية تستخدم لتحقيق أهداف معينة. راجع جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص155
[28] فيليب سيرنج: **الرموز في الفن – الحياة– الأديان**، مرجع سابق، ص313
[29] السابق: ص 69
[30] السابق: ص69، 70
[31] د. محمد عجينة: **أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، مرجع سابق، ج ا، 1994، ص294
[32] السابق: ص 290 وما بعدها
[33] السابق: ص288
[34] السابق، ص 297
[35] راجع في هذا المعنى أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **الحيوان**، بتحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط2، 1965، مطبعة بابي الحلبي وأولاده بمصر، الجزء الثاني: ص80
[36] سنن النسائي: تحقيق عبد الفتاح أبو غدة، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب، سوريا، ط2، 1986 كتاب الخيل ج6 ص 215، ورقمه 3562
. وكذا في: غذاء الألباب فى شرح منظومة الآداب، تحقيق: محمد عبد العزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2 ط2 ، 1423، 2002، ص35.
[37] السابق: ج6 ص 215 ، ورقمه 3562. تكملة الحديث ذاته.
[38] السابق: ج3 ص 130 ، ورقمه 1486
[39] راجع جورج بورنز (وآخرون): **معجم الحضارة المصرية القديمة**، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: د. سيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ، ط2، 1996، 136–139
[40] فيليب سيرنج: **الرموز في الفن–الحياة–الأديان**، مرجع سابق، ص60
[41] السابق: ص58
[42] الجاحظ: **الحيوان**، مرجع سابق، ج 1، ص 222
[43] الجاحظ: **الحيوان**، ج1، ص 227
[44] وفي لسان العرب: تكالب الناس على الأمر: حرصوا عليه كأنهم كلاب.

[45] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج 2، ص79. ويحمل الجاحظ – ضمنا–على اللون الأبيض في الكلاب، ويقول:" فالكلب هو الأصفر والأحمر... وسائر الألوان عيب"(الجزء الثاني: ص80)

[46] للوقوف على المقصود بمصطلح التهيئة السردي يمكن الرجوع إلى جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، مرجع سابق، ص 21

[47] ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، مرجع سابق، ص60، 61

[48] ديفيد لودج: **الفن الروائي**، ترجمة : ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص 45