محمّد عزّام

شعرية الخطاب السردي

دراسة

شعرية الخطاب السردي

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق - ٢٠٠٥

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

أسهمت المنهجيات الحداثية في تدشين عصر جديد للدرس النقـدي، حـين قدمت الكثير من التقنيات والآليات والمناهج التي دفعت بالقراءة والتلقـي إلـى تعمق متاهات النصوص الأدبية لاستجلاء كوامنها. وتطمح هذه الدراسـة إلـى البحث في (مكوّنات الخطاب الروائي الجديد) على ضوء المنهج البنيوي، كمـا تطمح إلى استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح مـن السـرديات التـي يعمـل الباحثون على بلورتها لتصبح اتجاهاً متميزاً في تحليل الخطاب السردي.

وينطلق هذا البحث من الاستفادة من الإنجازات الألسنية في تحليل الخطاب السردي، ويتوخّى استنباط (الأدبية) من الـنصّ السـردي، ومعالجـة تقنيـات الأسلوب الذي يقدم فيه السرد مادته الحكائية، مستفيداً من الأبحـاث البنيويـة، والدراسات الألسنية في تحليل النصوص السردية، باعتبار النصّ بنيـة دلاليـة منتجة في إطار بنية سوسيو نصيّة.

وإذا كانوا قديماً يقولون: (الشعر ديوان العـرب) لأنـه مجمـع مـآثرهم وعاداتهم وتقاليدهم وبطولاتهم وأحداث حياتهم، فإننا نقول اليـوم إن (الروايـة ديوان العرب) لأنها أصبحت المعّبر عن هموم الإنسان المعاصر وآمالـه، وقـد تطلبتها وسائل الإعلام الإذاعية والتلفزية والمسارح والسينما، فأقبل الأدباء على كتابتها، وأصبح عدد الروائيين الذين كانوا لا يتجاوون عدد أصابع اليد الواحـدة في الوطن العربي كله في مطلع عصر النهضة، والذي كان محمد حسين هيكـل أحد روّادهم، يخجل من وضع اسمه على غلاف روايته (زينب)، فيضـع اسـم (مصري فلاح)، أصبح عدد الروائيين اليوم يُعَـدُّ بـالآلاف، وتحـوّل بعـض الشعراء عن معاناة الشعر، إلى إبداع الرواية، ظانين أنها أسهل إبـداعاً، علـى الرغم من أنها الجنس الأدبي الأصعب والأكثر تعقيداً فـي بنـاء الشخصـيات وتوظيف الزمان والمكان... إلخ.

وإذا كان النقد الروائي التقليدي يُعنى بالمضمون وحده، ويربطه بقضايا المجتمع وأزمات الواقع، ولاسيما عند نقاد المنهج الاجتماعي، فإن النقد الروائي الجديد قد تجاوز ذلك، مستفيداً من إنجازات الشكلانيين الروس، واجتهادات البنيويين الفرنسيين، وتنظيرات النقاد الغربيين، إلى فتح باب جديد في النقد الروائي هو علم السرد: تقنياته ومكوّناته، فعالجوا الوظائف، والعوامل، والفواعل، وفضاء المكان، والزمان، والراوي، ووجهة النظر، والمونولوج الداخلي... من خلال نقد سردي حداثي يقوم على تحليل النص ووصف بنياته، لا على جدلية مرجعيته الفكرية أو الاجتماعية.

إن السعي إلى تقديم رؤية نقدية، وطريقة تحليل موضوعية للخطاب الروائي، من أجل إنتاج معرفة منهجية ترقى إلى مستوى نموذج نقدي مشروع هو هدفنا، لهذا فإننا سنعنى بتوضيح القضايا الإجرائية بُغية تحليل الخطاب ومكوناته السردية. وعلى الرغم من أن كل قضية من قضايا السرد تصلح أن تكون بحثاً مستقلاً في كتاب، فإننا آثرنا الكلّية (أو البنية) في التجديد السردي الذي تخلّى عن البطولة، وجعل (المضمون) مراوغاً، وأظهر تشكيلات لغوية مبتكرة، من أجلى مظاهرها الانزياح، واعتمد المونولوج الداخلي، وطرح المتناقضات، واعتمد العرض المفصّل، وتخلّى عن الخطّية الزمنية...

وبهذا فإن الدراسة المنهجية لا تتوخى تمزيق وحدة النصّ، بل هي تسعى إلى كشف تقنياته الحداثية، وعناصره الفنية، من أجل ترسيخ نقد موضوعي لعلم السرد الجديد، مطبقاً على ثلاثية (الطريق إلى الشمس) للروائي عبد الكريم ناصيف. بعد أن أصبحت الرواية النهرية أو الإنسيابية أو روايات الأجيال ظاهرةً واضحة في أدبنا العربي الحديث، محاكاة للروايات النهرية في الأدب الغربي، والتي تصوّر حياة الأجيال في أسرة واحدة، وتتابع حياة أفرادها جيلاً بعد جيل، كما هي لدى رومان رولان في روايته (كريستوف) (١٩٠٤ ــ ١٩١٢) ذات المجلدات الخمسة، وجول رومان في روايته Les Hommes de Bonne (١٩٣٢ ــ ١٩٤٧) ذات السبعة والعشرين مجلداً، وجورج ديهاميل في روايته La Chroniaque des Pasquier (١٩٣٣ ــ ١٩٤٤) ذات المجلدات العشر. وغيرهم...

وقد شاعت ظاهرة الرواية النهرية في أدبنا الحديث، نجدها لدى صدقي إسماعيل في ثلاثية (العصاة)، ونجيب محفوظ في ثلاثيه (بين القصرين،

قصر الشوق، السكرية)، ومحمد ديب في ثلاثيته (الدار الكبيرة، النول، الحريق). ونبيل سليمان في رباعيته: (مدارات الشرق). وعبد الرحمن منيف في خماسيته: (مدن الملح). وعبد الكريم ناصيف في ثلاثيته: (المدّ والجزر)، و (الطريق إلى الشمس). وقد اخترنا منهما الأخيرة للدراسة التطبيقية.

ومسوغ اختيارنا لهذه (الثلاثية) هو أنها:

١ ــ ثلاثية روائية تستلهم التاريخ العربي القريب، وتصور أحداثه وأشخاصه، خلال نصف قرن من الزمان، (منذ مطلع القرن العشرين وحتى منتصفه)، معتمدة الوثيقة التاريخية، دون أن تلتزم بها تماماً. وهنا ميزة الروائي الناجح الذي يعتمد التاريخ منطلقاً دون أن يجعله قيداً يحدّ من حرية حركته في الزمن، فيصوّر الأحداث والأشخاص تخييلياً، جامعاً بين التاريخ والتخييل.

كذلك فهي رواية تحاول ردم الهوّة بين "الأبطال" التاريخيين وأفراد الشعب الذين لم ينالوا حقهم من التأريخ، فأهملهم التاريخ، ونسيتهم ذاكرة الأجيال. على الرغم من أنهم صانعوه الحقيقيون. وبسواعدهم تم تحرير البلاد، ونيل الاستقلال، وتحقيق الثورات الاجتماعية والوطنية والقومية. وعلى هذا فإنه يمكن القول إن هذه الثلاثية ليست سيرة "بطل" فحسب، بل هي أيضاً سيرة وطن استيقظ فجأة على واقع الاحتلال، فثار ضده. وما كاد يتنفس الصعداء بعد نيل الاستقلال، حتى عاجلته ذئاب الاستعمار الذي نكث بوعوده للعرب، وجرّد جيوشه لاحتلال البلاد العربية.

٢ ــ لم تُعَالَج هذه (الثلاثية) من قَبل من قِبَل نقاد وباحثين. صحيح أنه قد كتب عن بعض أجزائها، ولكنه لم يُكتب عنها ككل، بالإضافة إلى أن ما كُتب عنها لا يخرج عن حدود النقد الانطباعي والصحفي البعيد عن المنهجية العلمية الدقيقة.

٣ ــ حاجة النقد الأدبي في سورية إلى تجديد مناهجه النقدية، بعد أن كانت (الواقعية) قد سيطرت على دراسات نقادنا، فعزفوا على أوتارها طويلاً، حتى استنفدوا أغراضها. فكان لا بد من اعتماد مناهج نقدية حداثية تجدد شباب النقد الأدبي. من هنا كان تبنّينا للمنهج البنيوي في السرديات الذي بدأ يتضّح في مطلع سبعينيات

القرن العشرين، تركيزاً على مكونات السرد الروائي، من شخصية، وزمان، ومكان، وتبئير... إلخ. مما يشكل (بنيـــة الـــنصّ الســـردي) الذي لم نقتصر فيه على دراسة تقنياته، بل درسنا أيضاً (علاقـــات) مكوناته السردية بوصفها عنصراً أساسياً فاعلاً في البنية الشكلية.

٤ ــ تجنّبت ــ ما أمكن ــ أحكام القيمة، لأن المنهج البنيوي من المنـــاهج الوصفية التي تُعنى بالتحليل وحده، ولا تجاوزه إلى إعطاء حكم قيمة على المبدعات الأدبية التي تحللها. ولهذا فإن كثيراً مـــن المبـــدعين يرون أن النقاد يغمطونهم حقهم من المديح. ناسين أن هذا المنهج هو منهج وصفي لا قيمي، وأن مجرد دراسة الناقد البنيوي لهـــذا الأدب أو الأثر الفني إنما يعني ــ ضمناً ــ رغبته فيه وفي إشهاره.

٥ ــ وقد حرصت في بداية كل فصل على أن أصدّره بفرش نظري عـــن (المكوّن السردي) وتطوره النقدي، ثم قمت بالإجراءات النقدية فـــي تحليله، جامعاً بين النظرية والتطبيق في تفكيك البناء السردي لمعرفة جزئيات العمل الأدبي، وإدراك أسراره المكبوتة خلف الكلمات، فمن المعلوم أن الأحداث والأشخاص وحتى الكلمات تملك وجهين همـــا: (دال) واقعي، و(مدلول) رمزي.

وقد رأينا أن يكون البحث في خمسة فصول هي: الشخصية فـــي الســـرد الروائي، والفضاء في الخطاب الســـردي، والـــزمن فـــي الخطـــاب الروائـــي، والراوي ووجهة نظره، والتّناصّ في السرد...

فإذا استطاع هذا البحث أن يفي (مكوّنات السرد الروائي) حقها من الإبانـــة والتأويل، وأن يفي ثلاثية (الطريق إلى الشمس)، لعبد الكريم ناصيف حقها مـــن التمثيل والتحليل، فقد بلغ هدفه. والله الموفق.

محمّد عزّام

الفصل الأول:
الشخصية في السرد الروائي

١ ـ تعريف الشخصية الروائية:

ليست الشخصية الروائية وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. هكذا تتجسّد الشخصية الروائية ــ حسب بارت ــ (كائنات من ورق) لتتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف.

وينبغي التمييز بين (الشخصية الروائية) و(الشخص الروائي): فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقعّدها. والثانية خاصة تعني شخصاً معيناً في رواية معينة،له سماته الخاصة، وصفاته النفسية والجسمية المحددة. ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام.

وإذا كان (فيليب هامون) Ph. Hamon يرى أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النصّ، فإن (رولان بارت) R. Barthes يعرّف الشخصية بأنها "نتاج عمل تأليفي"(١).

فهي ليست (كائناً) جاهزاً، ولا (ذاتاً) نفسية(٢)ن بل هي ــ حسب التحليل البنيوي ــ بمثابة (دليل) Signله وجهان: أحدهما (دال) Signifiant والآخر (مدلول) Signifie فتكون (الشخصية) بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها. أما (الشخصية) (كمدلول) فهي مجموع ما يُقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النصّ أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم

يعد هناك شيء يُقال، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكوّن ــ بالتدريج وعبر القراءة ــ صورة عنها، وذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

١ ــ ما يُخبر به الراوي.

٢ ــ ما تُخبر به الشخصيات ذاتها.

٣ ــ ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصوّر أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القراء، واختلاف تحليلاتهم.

*

٢ ـ الوظائف / والعوامل:

تحوّل الاهتمام ــ بعد ذلك، في الدراسة الروائية المعاصرة ــ من الشخصية إلى (وظيفتها) و(عملها).

وإذا كان الأدب القديم قد أعطى الشخصية اسماً، دون أن يسند إليها أية صفة أخرى، كي يوكل إليها القيام بالأحداث والأفعال، فإن السرد الحديث قد أخذ بعين الاعتبار انسجام هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصية، مع طبيعتها النفسية والمزاجية، وهكذا ظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في الأدب والنقد. وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية.

وقد وقع النقد الحديث في مغالطة حين طابق بين (المؤلف) و(الشخصية) المتخيّلة التي اعتبرها لسان حال المؤلف، أو الشخصية البديلة عنه. وقد تجلّى هذا أكثر ما يكون في روايات الاعترافات والسيرة الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم. وهذا الخلط بين المؤلف والراوي أعاق فهم الشخصية الروائية التي هي ليست المؤلف الواقعي، بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية. والتطابق الذي تحدثه القراءة بينهما ما هو إلا سوء تأويل ساذج، إذ ليست الشخصية سوى (قضية لسانية) يجردها الكاتب من محتواها الدلالي، ليسند إليها الوظيفة النحوية، فيجعلها الفاعل في العبارة السردية(٣).

وقد قامت الجهود التي خُصصت للبحث عن القانون الأساسي للشخصية بعدة تصنيفات للشخصية: أنواعها، وتطابقها، وتقاطعها، ومنها: تصنيف

الشخصية في سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةٍ تمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد، ثم شخصية محورية (أو رئيسية)، وثانوية، وشخصية معقّدة ذات عمق سيكولوجي.

ثم تعدّدت التصنيفات بعد ذلك: فرأى (فيليب هامون) Ph. Homon أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النصّ، وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل. وصنّف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع:

١ ــ **الشخصيات المرجعية وضمنها الشخصيات** (التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية). وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

٢ ــ **الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف** وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

٣ ــ **الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية** وهي التي تبشّر بخير، أو تنذر في الحلم...

أما (فلاديمير بروب) V.propp فقد أخذ (الحوافز) التي استنبطها الشكلاني الروسي (توماشفسكي)، فسّماها (الوظائف)، وذلك في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) ١٩٢٨ الذي انطلق فيه من ضرورة دراسة الحكاية، اعتماداً على بنائها الداخلي، لا على التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي اللذين قام بهما سابقوه. وقد قدم بروب نموذجه (الوظيفي) المقترح الذي يختلف عن نموذج (الحوافز)، لأنه يحتوي عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة. فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والثابت الذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها. (فالوظيفة) هي عمل الشخصية. وقد استنبط بروب من مائة حكاية روسية إحدى وثلاثين وظيفة أصبحت منهجاً للدارسين من بعده(٤).

وهذه الوظائف ليست كلها حاضرة على الدوام في كل قصة، ولكن أية قصة لا بد أن تحوي عدداً منها، مرتباً حسب ورودها.

فإذا حاولنا تطبيق هذا المنهج الوظيفي على الجزء الأول (تشريقة آل المر) من الثلاثية فإننا نجد ما يلي:

١ ــ **الابتعاد**، أحد أفراد الأسرة يبتعد عن المنزل/ عزيز يهرب من وجه الدرك.

٢ ــ **الحظر**، إبلاغ البطل بالمحظور/ ألاّ يقترب من القرية لأن الدرك يكبسون البيت والقرية كل فترة بحثاً عنه.

٣ ــ **التجاوز**، الحظر يتعرض للتجاوز / عزيز يعود إلى القرية ليسلم نفسه بشرط دون إهانات من الدرك.

٤ ــ **الاستخبار**، يسعى المعتدي للحصول على المعلومات/ يحصل الدرك من المختار على شرط عزيز في تسليم نفسه.

٥ ــ **الإخبار**، يتلقى المعتدي معلومات عن ضحيته / المختار يخبر الدرك عن شروط عزيز في تسليم نفسه.

٦ ــ **الخديعة**، يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته ليستحوذ عليها/ يتظاهر الدرك بقبول شروط عزيز.

٧ ــ **التواطؤ**، تستسلم الضحية للخديعة فتساعد بذلك عدوها رغماً عنها / يحضر عزيز إلى ساحة القرية لتسليم نفسه للدرك. يستهين الدرك وعلى رأسهم (أبو شعيب) رئيس المخفر بعزيز، فيضربونه بالسياط أمام الناس المحتشدين.

٨ ــ **الحاجة**، أحد أفراد الأسرة بحاجة... / عزيز بحاجة إلى أداة أقوى يدفع بها هجوم الدرك عليه.

٩ ــ **الوساطة (لحظة التحول)**، تفشي خبر الإساءة والحاجة/ عزيز يملك قوة جسدية هائلة استطاع بوساطتها أن يدافع عن نفسه.

١٠ــ **الفعل المعاكس**، البطل يدافع عن نفسه/ عزيز يدفع عن نفسه هجوم الدرك عليه بسياطهم.

١١ ــ **الرحيل**، يغادر البطل الساحة / للاختباء في الغابة، بعد أن واجه الدرك، وألقى رئيس المخفر أرضاً.

١٢ ــ **أولى وظائف المانح**، قوة عزيز الجسدية منحته التفوق على الدرك.

١٣ ــ **ردّ فعل البطل على أفعال المانح**، حيث اجتاز عزيز المعركة مع

الدرك بنجاح، واستطاع أن يهرب من وجههم بعد أن مرّغهم بالتراب.

١٤ ــ **الأداة السحرية**، التي وضعت تحت تصرف البطل هي قوته الجسدية التي استطاع بوساطتها مجابهة الدرك ثم الهرب منهم.

١٥ ــ **ينتقل البطل**، إلى الغابة حيث يأمن شرّ الدرك.

١٦ ــ **المعركة**، يتواجه البطل مع المعتدي في معركة.

١٧ ــ **يوسم البطل بعلامة:** هارب من الجندية.

١٨ ــ **الانتصار**، في هربه.

١٩ ــ **إصلاح الإساءة البدئية أو سد الحاجة**، هرب عزيز من الدركيين اللذيْن يقودانه لتسليمه.

٢٠ ــ **العودة، يلحق عزيز بذويه في مهجرهم بـ (أم العيون).**

٢١ ــ **المطاردة**، يعود الدرك للبحث عن عزيز.

٢٢ ــ **النجدة**، تتم نجدة البطل عندما يعتقله الدرك ويلقونه في النظارة ستة وخمسين يوماً، متأثراً بجروحه وكسور ساقيه، جراء إطلاقهم النار عليه. وتأتيه النجدة من شيخ كان موقوفاً في النظارة، فيداوي جروحه. وقد سمّاه عزيز (الخضر) على اسم الولي الصالح (الخضر) الذي ينقذ الناس في أحرج اللحظات.

٢٣ ــ **الوصول**، يصل عزيز إلى ذويه في (أم العيون) فيصبح بعيداً عن متناول يد الدرك.

٢٤ ــ **المزاعم الباطلة**، التي يقوم البطل المزيّف بإظهارها.

٢٥ ــ **يُكلف البطل بمهمة صعبة حين يقدم على الرحيل** جنوباً إلى العقبة للالتحاق بجيش الثورة العربية الكبرى القادم لتحرير بلاد الشام من الأتراك. وهو مهر خطيبته (شمس) التي اشترط أبوها الشيخ نواف أن يكون خطيبها شيخ قبيلة أو قائد عسكر.

٢٦ ــ **إنجاز المهمة**، أصبح عزيز (شاويشاً) في جيش الثورة العربية، الذي حرر بلاد الشام، وعاد مع عسكره إلى الشيخ نواف (قائد عسكر)، كما رغب الشيخ، ليكون أهلاً لابنته (شمس).

٢٧ ــ **التعرف على البطل.**

٢٨ ــ **افتضاح الشرير بطلاً كان أو معتدياً**، اندحار الأتراك هاربين، وقتل (أبا شعيب) رئيس المخفر في المعركة مع القوميين العرب.

٢٩ ــ **التجلّي**، يكتسب البطل مظهراً جديداً: إنه (الشاويش عزيز) في الحكومة الوطنية الفيصلية الجديدة التي استلمت زمام الحكم في بلاد الشام.

٣٠ ــ **العقاب**، عقاب البطل المزيف أو المعتدي حيث يُطرد الأتراك من بلاد الشام، ويعود الشعب العربي حراً مستقلاً.

٣١ ــ **الزواج**، يتزوج البطل ويحظى بحبيبته (شمس)، بعد أن أصبح عنصراً فاعلاً في الجيش الوطني في الحكومة الوطنية الفيصلية التي لم تدم أكثر من عامين، بسبب الخديعة التي مارستها فرنسا وإنكلترا على العرب في معاهدة (سايكس ــ بيكو) السرية بينهما، حيث اقتسمتا البلاد في آسيا، وحلتا محلّ الأتراك، فاحتلت فرنسا سورية ولبنان. واحتلت إنكلترا الأردن والعراق وفلسطين(٥).

وقد طبّق (ليفي شتراوس) منهج (بروب) هذا في تحليل (أسطورة أوديب) عام ١٩٥٥ معتبراً الأسطورة ظاهرة لسانية تنهض على مستوى أعلى من مستوى الوحدة الصوتية الصغرى (الفونيم)، والوحدة الصرفية الصغرى (المورفيم)، والوحدة المعنوية الصغرى (السيمانتيم)، وعلى مستوى الجملة، وذلك بتقطيع الأسطورة إلى جمل قصيرة، ووضع الواحدة تلو الأخرى في بطاقات مستقلة، لتبرز (وظائف) محددة، حيث ندرك أن للوحدات الأسطورية الصغرى طابعاً (وظيفياً) فاعلاً.

كما جمع السيميائي الفرنسي (غريماس) Greimas في كتابه (علم السيمياء البنيوي) ١٩٦٦ منهج (بروب) ومنهج (ليفي شتراوس)، وحدّد الأشخاص لا ككائنات نفسية، وإنما كمشاركين. ذلك أن (الشخص) من وجهة النظر الألسنية، لا يُحدّد بميوله النفسية وخصاله الخلقية، وإنما بموقفه داخل القصة، أو بعمله أو دوره فيها. وبهذا يمكن النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية، ذلك أن تحديد الشخص بالفعل الذي يفعله إنما ينبع من مفهوم (نحوي)، إذ ليس هناك من ــ وجهة نظر نحوية ــ فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل. والفاعل النحوي هو مَنْ قام بالفعل، وهو نفسه الفاعل الفني على مستوى القصة. وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة، ذلك

لأن القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص / العوامل يصل عددها ــ عند غريماس ــ إلى ستة، هي:

١ ــ العامل الذات.

٢ ــ العامل الموضوع.

٣ ــ العامل المرسِل.

٤ ــ العامل المرسَل إليه.

٥ ــ العامل المساعد.

٦ ــ العامل المعاكس.

وقد أثبت هذا المفهوم قابليته للتطبيق في كل مجالات الحياة. وهو يشكل البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوّعت هذه البنية وتعددت من مجتمع إلى آخر.

وقد ميّز (غريماس) بين (العامل) و(الممثل) فقدّم بذلك فهماً جديداً للشخصية في الحكي هو ما يمكن تسميته (الشخصية المجردة). وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في عالم القانون، فليس من الضروري أن يكون (العامل) شخصاً (ممثلاً)، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة التاريخ أو الدهر، وقد يكون جماداً أو حيواناً... إلخ. وهكذا تصبح الشخصية (مجرد دور يؤدّى في الحكي)، بغضّ النظر عمن يؤديه.

ويمكننا أن نجدول هذه التصنيفات في التالي:

تصنيف هامون	تصنيف بروب	تصنيف سوريو	تصنيف غريماس
شخصيات مرجعية	البطل	البطل	العامل الذات
شخصيات واصلة	البطل المزيف	البطل المضاد	العامل المعاكس
شخصيات متكررة	الآمر	الموضوع	العامل الموضوع
ــــــــــ	المساعد	المساعد	المساعد
ــــــــــ	المانح	المرسِل	المرسِل
ــــــــــ	المغتصب	المرسَل إليه	المرسَل إليه

ولدى قراءة هذا الجدول نتبين أن النقاد اعتمدوا على بعضهم بعضاً، فأخذ اللاحق عن السابق، ودارت تصنيفاتهم حول ستة عناصر تجمع أصناف الشخصيات كلها.

*

٣ ـ الاسم الشخصي:

هو الذي يحدد الشخصية ويجعلها معروفة، ويختزل صفاتها. ولهذا لا بد للشخصية من أن تحمل اسماً يميّزها، وإذا كانت (الشخصية) الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في رواية القرن التاسع عشر، عصر صعود البورجوازيات الأوروبية التي نادت بالسمات الشخصية (من مثل: الفردية، والتحرر، والانطلاق... إلخ) حيث كان للشخصية الروائية وجودها المستقل عن الحدث، فإن الأمور قد تعقدت بعد ذلك وتشابكت، عندما تخلخلت قيم المجتمع البورجوازي، وانعكس هذا على القيم الفنية، فأصبح (البطل) دون اسم (عند كافكا)، أو يُرمزله بحرف (كما في رواية كافكا: القصر)، أو يغيّر اسم الشخصية في الرواية نفسها (بيكيت)، أو يسمّي شخصين باسم واحد في الرواية نفسها (فولكنر)، وقد صرّح (آلان روب غرييه) بأن العصر الحالي الآلي هو عصر الشخص ــ الرقم، ولاحظ (رولان بارت) (موت البطل) حيث أصبحت البطولة للأشياء في الرواية الجديدة، أو للزمان كما في الروايات النهرية، أو للحيوان كما في (مسخ) كافكا.

ويتوخّى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمّياتها، بحيث تحقق للنصّ احتماليته ومصداقيته، فلا يسمّي (الأمين) مثلاً بـ (الخائن)، ولا (الكذاب) بـ (الصادق) إلا إذا أراد (المفارقة).

وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تنفي اعتباطية العلامة، ذلك أن الاسم هو علامة لغوية، وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فقد يطلق عليها ألقاباً مهنية مثل: الأستاذ، والمعلم، والفلاح... أو يُعيّنهم بالقرابة مثل: الأب، والأم، والعم... أو ينسبهم إلى مواطنهم مثل السوري، والحلبي، والدمشقي، والحمصي... أو يطلق عليهم سمات وصفية تميزهم مثل: الشاويش، والكابيتان، والأمير، والشيخ، والتاجر.

وفي الثلاثية منظومة متنوعة من الأسماء: فهنالك أسماء ذات طابع تقليدي، وينتمي إلى عالم الماضي بما فيه من تراث، مثل: يونس، ومحمد، ومصطفى... وأسماء مستمدة من واقع الحياة الحديثة، مثل: جبري، وفوزي، وعزيز المأخوذ من العزّة والأنفة، وفي الواقع فقد مثّل عزيز أنفة العربي الذي لم يرض بالاستعمار التركي فحاربه، وعمل تحت لواء الثورة العربية الكبرى

جندياً، ثم ناهض الاستعمار الفرنسي وكافح ضده. هذا على الصعيد الوطني والقومي. وأما على الصعيد الاجتماعي فإنه لم يرض إلا أن يتزوج (شمس) ابنة شيخ إحدى القبائل العربية. وإذا كان أبوها قد اشترط عليه أن يكون أميراً، أو قائد عسكر، فقد حاز "عزيز" المهر عندما انضوى تحت لواء الثورة العربية الكبرى مقاتلاً من أجل التحرر، وترقّى حتى أصبح رئيس عسكر. وبهذا استطاع أن ينال (شمس)ـه، ويحقق طلب أبيها. وهذه الأعمال العظيمة تتيح لـه أن يُسمّى بهذا الاسم الذي يجسد العزة والأنفة. تُرى لو أن الكاتب سمّاه (وديعاً) أكانت تمثّله هذه التسمية؟

وكذلك تسمية (شمس) التي تدل على العلو والارتفاع في المكانة، بوصفها ابنة شيوخ. كما تدل على بياض اللون، ونقاء البشرة. وهي ما كانت عليه، وعلى الفروسية التي أجادتها، وعلى كرم محتدها، ونبل سجاياها، فقد أخلصت لزوجها في السرّاء والضرّاء، على الرغم من كثرة الطامعين فيها. تُرى لو أن الكاتب سمّاها (وردة أو زهرة) أكانت تعبّر عن كل هذه المعاني؟

وهنالك أسماء أجنبية، لكنها كلها لجنود فرنسيين، وقد قرنهم الكاتب برتبهم العسكرية، مثل: الكابيتان جيرار، والكابيتان كاربييه، والقومندان رينو، والليوتنان بورجيه... الخ.

٤ ـ أساليب تقديم الشخصيّة:

في تقديم الشخصية طريقتان: طريقة مباشرة، وذلك عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية، وطريقة غير مباشرة: حيث يمّدنا (الراوي) بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي. وهنا تبرز هيمنة (الراوي) العليم في مجال السرد، ومهمته في أن يُرينا (الشخصية) التي يصنعها الروائي، وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق استخدام (ضمير الغائب) الذي رسّخته التقاليد الروائية الكلاسية، حيث يسمح هذا الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها، ويبعده عن التداخل المباشر في السرد.

ولقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أساليب هي:

١ ــ **أسلوب تصويري:** يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصداً نموها من خلال

الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

٢ ــ **أسلوب استبطاني:** يلجُ فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في روايات (تيار الوعي) التي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان، والمناجاة، والمونولوج الداخلي للشخصية.

٣ ــ **أسلوب تقريري:** يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث، ويحللها.

وقد جمعت ثلاثية (الطريق إلى الشمس) هذه الأساليب الثلاثة في رسم شخصياتها الروائية: ففيها جانبٌ من الأسلوب التصويري الذي يصور الشخصيات وعوالمها الخارجية، وفيها جانب من الأسلوب الاستبطاني الذي يصور العوالم الداخلية للشخصيات، وفيها جانب من الأسلوب التقريري الذي يحلل ويعلل الأحداث والشخصيات.

لقد عُني الروائيون بشخصياتهم الروائية، لأنه لا يمكن لهم أن يصوروا مجتمعاً دون شخصيات فاعلة فيه وفي أحداثه. وإذا كان المنهج الاجتماعي قد رسخ مفهوم الشخصية الروائية التقليدية، والمنهج النفسي قد دخل الأعماق اللاشعورية للشخصية الروائية، فإن المنهج البنيوي التكويني يرى أن الشخصية الروائية هي التعبير الأمثل عن فكر جماعة اجتماعية معينة، لأن وعيها جزءٌ من الوعي الجماعي، ولأن رؤياها للعالَم هي رؤيا الفئة الاجتماعية التي ينتمي الروائي إليها. بخلاف المنهج البنيوي الشكلي الذي يرى أن الشخصية الروائية تملك ما يملكه الإنسان في الواقع الخارجي من اسم ومنبت وأسرة وأقارب وعلاقات. ولكن الصلة بينهما لا تعني التطابق، بل الاتفاق الشكلي فحسب لأن الشخصية الروائية مستمدة من أدبية الأدب.

وهكذا استبعد التحليل البنيوي للسرد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي، واختزلها في (وظائف) محددة تقوم على وحدة الأفعال التي تُسند إليها في السرد، وليس على جوهرها النفسي.

وهمٌ ثانٍ ألغته البنيوية الشكلية، حين ربط نقاد الرواية التقليدية بين الشخصية ومؤلفها، وقالوا إن الراوي ما هو إلا قناع، يضعه الروائي ليتحدث

من خلاله. ولكن هذا الوهم يسقط عندما نرى في الرواية الواحدة أكثر من راوٍ، حيث يبني الروائي روايته بناء متعدد الأصوات (بوليفونياً). وعندها لا يمكن القول إن هذه الأصوات المتناقضة هي موقف الروائي.

لقد رفض النقد البنيوي هذه المطابقة بين الروائي والراوي، ورأى أن (الشخصية الروائية) ليست هي المؤلف لسبب بسيط هي أنها محض خيال يبدعه المؤلف لغايات فنية محددة. فالشخصية الروائية هي (قضية لسانية) كما يرى تودوروف الذي جردها من محتواها الدلالي، وأعطاها وظيفة نحوية، فجعلها بمثابة الفاعل النحوي في العبارة السردية. والشخصيات الروائية لا وجود لها في الواقع، لأنها ليست سوى كلمات (أو كائنات من ورق) حسب رولان بارت.

وهكذا فإن النقاد اللسانيين عمدوا إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية، لا مُعطى قبلياً ثابتاً. وبما أن الوحدة الدلالية تنقسم إلى (دال) و(مدلول) فإننا في تحليلنا لشخصية (عزيز) مثلاً يمكن أن نعتبر (الدال) هو شخصيته الظاهرة بأفعالها وأقوالها، و(المدلول) هو أفكاره التي لم يفصح عنها، والتي لم يخرجها إلى عالم الوجود، فقد ورد أنه كانت تخطرله آراء وأفكار لا يدري كنهها، ولا يجيد التعبير عنها. واستخراج هذه الأفكار هو نوع من الكشف عن البنية التحتية (الباطنية) لهذه الشخصيات، وإظهار لرمزيتها: فمن المعلوم أن (عزيزاً) لم يكن بطلاً قوياً فحسب، وإنما هو أيضاً رمزٌ للقوة والصلابة في وجه المصاعب والأعداء، وهو يمثّل المواطنين الغيورين على كرامتهم ووطنهم. وأن (شمس) لم تكن زوجة جميلة وفية فحسب، وإنما هي رمز لكل امرأة تحتضن وطنها كما تحتضن أبناءها، وتحيا مترفعة عن مباذل النساء اللاهيات.

وأن (الأستاذ) لا يمثل شخصاً مقتلعاً من وطنه الذي احتله الأتراك فحسب، وإنما هو أيضاً رمزٌ للطليعة الثورية التي توقظ المواطنين على الواقع المرير الذي يعيشونه في ظل الاحتلال. كذلك كان (الشهبندر) الطبيب الوطني المخلص الذي دفع حياته فداء لوطنه، رمزاً مثالياً للتضحية والفداء أمام أجيال الأمة. ومثله (القاوقجي) الذي ساير الاحتلال فترة ريثما قام بقيادة ثورة حماة الوطنية ضد المستعمرين الفرنسيين.

*

٥ ـ شخصيات الثلاثيّة:

تتراوح شخصيات ثلاثية (الطريق إلى الشمس) بين شخصيات وطنية، وشخصيات صديقة، وشخصيات وسيطة، وشخصيات معادية، وشخصيات خائنة...

١ ـ شخصيّات الجزء الأول (تشريقة آل المرّ)

وهي ثلاثة أنواع: شخصيات صديقة، وشخصيات معادية، وشخصيات مدينية:

١ ـ الشخصيات الصديقة:

- **أسرة (آل المرّ):** الأب (علي المرّ) أبو يونس، ووالد عزيز. رجل الحزم والعزم، ورأس قومه في الهجرة، وتأسيس المجتمع البشري في (أم العيون) على تخوم البادية السورية. لا ينطلق مع عنفوان الشباب وجموحه، ولكنه يتحلّى بحكمة الرجولة الناضجة، ولهذا فقد كان كثيراً ما يحضّ عزيزاً على الزواج، لأن الزراعة بحاجة إلى أيد عاملة وحماية.
- **الأم (أم يونس):** حملت أربعة عشر* بطناً: تسعة ذكور وخمس بنات، ماتوا جميعاً وبقي أربعة: ثلاثة ذكور، وأنثى واحدة. وهي حريصة على ألا يؤخذ أحد أبنائها إلى حرب (السفر برلك) لأن الذاهب إليها مفقود، والعائد منها مولود. "وأنىّ للمرأة أن تنام وهي ترى فلذة كبدها توضع على طبق وتقدّم لوحش ضارٍ فاتح فكّيه؟ كيف لبالها أن يهدأ وهي ترى بأم عينيها ابنها الذي حملته وهناً على وهن، وأرضعته عامين، يُساق إلى نطع الموت، والسيف في يد الجلاّد، ينتظر أن يقطع عنقه؟" (ص١/٢٤).

*

- **(يونس)** الابن الأكبر لعلي المرّ. خمسة وثلاثون عاماً. عندما قبض الجنود على أخيه (عمران) صاح وهو يتقد غضباً: طاب الموت يا يونس. وأسرع إلى الفراش فاستل منه بارودة عصملية كان أبوه يدخرها للملمّات. والتف حوله شباب الهجرة لمهاجمة المخفر وفكّ أسر عمران، ولكن هذه الرغبة كُتمت حين نوقشت من قبل الجميع على ضوء العقل.

*

ـ **(عمران)** الابن الأوسط: قبض عليه الدرك العثماني وساقوه إلى حرب (السفر برلك). ولم تجد توسلات أبيه لتركه لكونه مريضاً. أما زوجته (علياء) فقد لطمت خديها. وشقّت ثيابها، وشدّت شعرها، وكأنما أصابها مسّ من الجنون، فاندفعت على غير هدى، كفرس جموح، تريد أن ترى عمران.

*

ـ **(علياء) زوجة (عمران)** الذي اقتنصه الجنود العثمانيون، وسفّروه إلى حرب الترعة، فأصبحت زوجته معلّقة، لا متزوجة ولا مطلّقة. وهي لا تعلم إن كان زوجها حياً أو ميتاً، ذلك أنه لم يأت منه خبر، ولا أحد يعلم عنه شيئاً. فلاذت بالصبر والصمت في مرحلة أولى، وانصرفت إلى العناية بطفلها والعمل في البيت والأرض شأنها شأن أية امرأة أخرى. حتى إذا جاءتها (النوبة) تحوّلت إلى نمرة شرسة تحقد على الجميع، وتكره الجميع، وربما تريد الانتقام من الجميع. وقد عرض عليها حموها أن تتحرر وتعود إلى ذويها في (الريحانة) لتتزوج. ولكنها آثرت البقاء في أم العيون. وعندما يئست من عودة زوجها رغبت في الحصول على زوج بأي ثمن، وكان عزيز أقرب الناس إليها، فألقت شباكها حوله، وحاصرته في المغارة، طالبة منه الموافقة أو الفضيحة، ولكنه استطاع الهرب من وجهها، ومن البيت، ومن القرية كلها، أياماً، ريثما هدأت ثائرة شهوتها.

وعندما لم توفق باصطياد عزيز راحت تلقي بشباكها على أخيه (يونس)، على الرغم من أنه متزوج وله أولاد. فحاصرته أمام زوجته، وكانت تقدّم له الطعام والماء، وتتقرب منه في كل مناسبة. لكن زوجته ثارت في وجهها، فثار هو في وجه زوجته انتصاراً لعليا. ثم عقد عليها زوجة ثانية زواجاً شرعياً. وقد تحسّن مركزها في العائلة عندما وضعت منه توأمين ذكرين، في حين لم تنجب ضرّتها سوى بنت، وليس الذكر ــ عندهم ــ كالأنثى.

*

ـ **(نرجس)** أخت عزيز، والابنة الوحيدة للعائلة. كانت تحمل لعزيز الخبز والأخبار وهو في مخبئه من الدرك. شابة مخطوبة لخليل الساهي الذي جُنّد في حرب (السفر برلك) فهي في انتظار عودته.

*

ـ **(خليل الساهي)** خطيب نرجس. سيق إلى حرب (السفر برلك). ثم عاد هارباً بعد هزيمة الأتراك، متخذاً ساحل البحر الأبيض المتوسط هادياً، ومغيّراً الطريق مسلكاً. وكان يختبئ في الأدغال والغابات كي لا يُقبض عليه، ويتجنب الطرق المأهولة، ويأكل من نبات الأرض. شهران، أربعة أشهر، لا يدري كم مرّ عليه حتى وصل جبال لبنان، ومنها اتجه شرقاً، فوصل (الريحانة)، وفيها قيل له إن ذويه في (أم العيون)، فيمّم شطرها، ووصلها وهو على آخر رمق: جلد على عظم. فاستقبلته أمه بالزغاريد، وأبت إلا أن تقيم عرسه على (نرجس) التي كانت تنتظر عودته. فعاشت القرية ثلاثة أيام بلياليها تأكل وتشرب من عرس "ابن السلطان".

*

ـ **(عزيز)** البطل الرئيس للرواية، في الحادية والعشرين. ذو بنية جسدية قوية، يقول الراوي في وصف بنيته الجسدية: "أطول شبان القرية قامة، وأمتنهم بنية. عدول الحنطة تُترك له، الحجارة الضخمة، الأثقال الكبيرة كلها له. في المصارعات لا ينافسه أحد، بل حتى في الدبكة والأعراس لا يتحمل مثله أحد" (ص١٣/١).

ويقول في وصفه النفسي: "أحلام عزيز مختلفة، وهو لا يحلم ببيض أو زبدة، بلحم أو عسل، هو يحلم بأشياء أخرى. أحياناً يعرفها وأكثر الأحيان لا يدري كنهها، ثمة غموض دائم يلفّه. أفكار عجيبة تراود ذهنه: ليتني ولدت في مكان آخر أستطيع فيه أن أصنع شيئاً من نفسي". (ص١٦٨/١).

هرب من وجه التجنيد الإجباري إلى حرب (السفر برلك)، فاختبأ في الغابة المجاورة. لكن رئيس المخفر ذا الشاربين اللذيْن يقف عليهما الصقر، وجنوده كانوا يكبسون منازل القرية كل ليلة، بحثاً عنه. ثم قبضوا على أخويه: يونس وعمران رهينة لكي يسلّم نفسه. فعاد واشترط على المختار المغلوب على أمره، والزاحف أبداً أمام الدرك، ألا يتعرّض للإهانة. ولكن رئيس المخفر المغتاظ منه رفع سوطه وساطه به، فسحب عزيز منه السوط، وأسقطه من على ظهر حصانه، فاضطرب الجند، وهاج الحضور، وزغردت النساء. ولعلع الرصاص، فتدافع الناس فراراً، وكان عزيز قد اختفى. ولما لم يجدوه انطلقوا إلى بيته، وكان ذووه قد رحلوا. فأحرق الدرك الدار تشفّياً وغيظاً.

ولكن قُبض على عزيز، وأمضى في (نظارة) المخفر ستة وخمسين يوماً، دون أن يكترثوا بساقه المكسورة، ودمه الذي ينزف، حتى قيّض الله له سجيناً رشى الحارس ليأتيه بماء ساخن، غسل به موضع الكسر، ثم طلاه ببيض ودقيق، وحفظه بخشبتين ربطهما بعناية. كهل اعتقله (العصملي) لأنه يملك (جفتاً) عتيقاً فحبسوه. فرآه عزيز وكأنما هو (الخضر الأخضر) الذي أنقذه من موت محتم بالغرغرينا. وعندما شُفي سيق إلى التسليم، فاهتبلها فرصة هرب فيها من حرّاسه، ولجأ إلى (قرية الخضر) الذي داوى جراحه مرة ثانية، وأطعمه وآواه، وفكّ قيوده الحديدية، حتى تماثل للشفاء، فيمّم شطر (أم العيون).

قدّمه الشيخ نواف، شيخ الموالي، إلى ضيوفه، بعد أن قضى على الضبع وهو أعزل من كل سلاح، بقوله:

ــ عزيز المرّ. لحمه مرّ. حتى الضبع ما استطاعت أن تأكله.

ثم أعلن الشيخ نواف:

ــ لك عندي الفرس الشقراء، والبارودة الألمانية، والسيف المفضّض (ص١/٢٦٥ ــ ٦) فأية فرصة نالها عزيز، وأي تكريم حظي به، بعد أن كرّسه الشيخ نواف فرداً من أفراد العشيرة،له ما لأفرادها، وعليه ما عليهم.

*

ــ **(سعدى)** الفتاة التي أحبت عزيزاً في قرية الريحانة عندما أمسك بيدها في الدبكة، فأحس براحتها تتوقد وهجاً كشعلة نار.

*

ــ **(أبو منصور)** مختار قرية (الريحانة) الذي وقع بين المطرقة والسندان، فرئيس المخفر أقسم بالباب العالي أنه لن يغادر القرية إلا بخمسة عشر شاباً، وأنه سيظل يأكل من خراف المختار ودجاجه هو وجنوده حتى يأتيه بالشبان الهاربين من التجنيد، وأهل القرية هم أهل المختار الذين لا يستطيع أن يجور عليهم.

*

ــ أما العائلات الخمس المهاجرة فهي: عائلة علي المرّ، وعائلة أبي خليل الساهي، وعائلة محمد الغضبان، وعائلة عثمان المسعود، وعائلة رجب الحمود.

*

ـ **(سليمان المنصـــور)** أحد شبان (الصابرة) تعرّف عليـــه عزيـــز وصـــادقه. فعرض على عزيز الزواج من أخته مريم مقابل أن يزوجـــه عزيـــز أختـــه نرجس، ولكن عزيزاً لم يكن راغباً في الـــزواج. وعنـــدما هاجمـــت قبيلـــة العمور قرية الصابرة، قتلت خمسة من رجالها من بينهم سليمان المنصـــور، واغتصبت نساءها، وأحرقت بيوتها، ونهبت أرزاقها. اعتبر عزيـــز نفســـه مسؤولاً عن مريم أخت صديقه سليمان. فواساها في محنتهـــا. ولكنـــه لـــم يستطع أن يقدم لها شيئاً أكثر من ذلك.

*

ـ **شيوخ القبائل:** وصف الكاتب حياة البدو والقبائل وهي تجوب الباديـــة طلبـــاً للكلأ والماء. كما وصف عاداتهم وتقاليـــدهم، حيـــث يحـــلّ (الشـــيخ) فـــي المجتمعات القبلية، محلّ الدولة، والأعراف والتقاليد محلّ القوانين والأنظمة. وقد ظل البدو خارج نطاق الدولة والنظام، كما عـــاش أســـلافهم قبـــل آلاف السنين، يضربون خيامهم في الأرض التي توفر لهم الكلأ والماء، فـــإذا مـــا خلت منهما رحلوا إلى مكان آخر. وحياة البدوي بسيطة لا كلفـــة فيهـــا ولا تعقيد، فاللبن غذاؤهم، والتمر فاكهتهم. وإذا ما توافرا هانت مصاعب الحياة، أما اللحم ففي المناسبات، وما أكثرها: في الأعياد، والأعـــراس، والطهـــور، وقصاص الغنم...

وقد وقع الصدام بين (الحضر) و(البدو) عندما كان عزيز يذرّي قمحه علـــى البيدر، ففوجئ بثلة من الأعراب يريدون سلبه قمحه، فدافع عن محصـــوله. ولكنهم تكاثروا عليه، وكادوا يفتكون به، لولا أن أوقفهم (الفـــارس الملـــثم) وأرغمهم على الانصراف.

ويبدو أن أصل الصراع بين (الراعي والفلاح) قديم قـــدم الإنســـان، فمنـــذ أسطورة (جلجامش) ظهر النزاع بينهما، ثم انحسم لصـــالح الفـــلاح. ومـــع تناسل الأجيال ظل الصراع قائماً بين الصيد والزراعة. وعندما لمـــس أبـــو يونس في ابنه عزيز رغبة في الحياة القبلية قال له:

ـ عزيز، ابني. ستنسى الفلاحة إن ظللت على هذا المنوال.

ويبدو أن العداء مستحكم بين النعجة والزرع. هي تريد القضاء عليه، وهـــو يريد الهروب منها، وهو صراع وجود، يمتد إلـــى أصـــحاب هـــذا وتلـــك.

والأقوى هو الذي ينتصر، فتأكل الأغنام الزروع، أو تنكفئ إلى البادية حيث لا زرع ولا مزارعين. ومع ذلك فلولا التحضر والتوطن والزراعة لما قامت الحضارات القديمة منذ آلاف السنين على ضفاف الأنهار وشواطئ البحار.

لكن العلاقة بين (حضر) أم العيون، و(بدو) القبائل اتجهت بعد الصدام الأول نحو السلام والتعاون، فأصهروا إلى بعضهم بعضاً، وكان شيوخ القبائل أعلاماً في الثورة العربية الكبرى.

وأما (شيوخ القبائل) الذين ورد ذكرهم فهم:

ـ **(الشيخ نواف)** شيخ الموالي، بيته (مسوبع) من بيوت الشَّعر، طويل عريض، عالي الأركان كأنه القصر المنيف في حي شعبي. عبق القهوة يملأ (المسوبع) وما حوله، ويدعو القاصي والداني إلى بيت الكرم والجود كي ينال حقه من الضيافة العربية. فـ "الشيخ نواف كريم مضياف يذكرك بحاتم الطائي. ففي أي وقت جئته تجد الطعام والقهوة، والبسمة على شفتيه، والكلمة الحلوة على لسانه كأنك تعطيه الذي أنت سائله" (ص١/٣٧٧).

وعندما تعارك (عزيز) مع البدو دفاعاً عن قمحه الذي أرادوا اغتصابه، فأوقفهم (الفارس الملّثم) عند حدّهم، طلب من عزيز أن يذهب مع وفد من أهل القرية لمقابلة الشيخ قائلاً:

ـ أنتم بين القبائل والعشائر، وخير لكم أن تكسبوا ودّ ما استطعتم منها، واسمع مني. هذه فرصة، تكسبون ودّ قبليتنا وتعقدون عرى الصداقة مع شيخها يحميكم فتأمنون شرّ الأخرى.

وفي الحال انطلق رجال القرية وعلى رأسهم عزيز والفارس الملثم نحو مضارب القبيلة. وما أن أصبحوا على مشارف (المسوبع) حتى صاح الفارس الملثم بأبيه:

ـ ترى الجماعة بجيرتي يا شيخ.

ـ وجبرتك جيرتنا يا شمس الدين.

ردّ الشيخ وهو يهب واقفاً. وما أن وصل أبو يونس (المسوبع) حتى أسرع إلى كوفية الشيخ البيضاء يعقد طرفها على عجل ويهتف.

ـ أنا عاقد منديلك يا شيخ. طالب جيرتك وحمايتك.

ــ وهي لك يا بن العم. أهلك أهلي، ومالك مالي، وتالله وبالله ما أحد يلمس طرف ثوبكم. تسمعون يا رجال" (ص٢٢٥).

*

ــ **(الفارس الملثّم = شمس)** ابنة الشيخ نواف. توطدت عرى الصداقة بينه وبين عزيز مذ أنقذ عزيزاً من البدو الذين تكاثروا عليه، فكان يعاركهم وحده. ثم لم يعودا يطيقان فراقاً. فكان واحدهما يقصد الآخر فلا يتركه حتى موعد النوم. كان (شمس الدين) حريصاً على أن يتجول به في ربوع قبيلته بين العشائر والبطون والأفخاذ، وكانوا جميعاً يرحبون بابن الشيخ المبجل، الفارس الملثم الذي ما أن يطلّ على المضرب حتى تذبح الذبائح له، ويجتمع الرجال حوله.

ويوماً بعد يوم راح تعلّق الصديقين واحدهما بالآخر يشتدّ ويقوى، وكان أكثر ما يعجب عزيزاً بالفارس الملثم تواضعه، فهو ــ خلافاً للشيوخ والأمراء ــ يحب الناس الفقراء البسطاء، ويقصد أصغر خيمة ليجلس مع أهلها على علبة الخاثر ويأكل، وفي بيت عزيز كان يمضي إلى أم يونس وهي تخبز على التّنور، يتناول الرغيف من بيت النار ويأكل. كان كل شيء في (الفارس الملثم) رائعاً: لهجته البدوية الجميلة، عيناه الكحلاوان، أنفه الدقيق، وجهه الأبيض، شعره الطويل المجدول ضفائر كشعور البنات، لثامه الذي طلب منه عزيز أكثر من مرة أن يرفعه فرفض، فظل عزيز يسائل نفسه: تراه خنثى لا ينبت له شعر فيخفي وجهه خلف هذا اللثام في مجتمع بدوي يعدّ الشارب رمز الرجولة؟ تراه (كوسى) لا ينبت الشعر في وجهه؟ وحين جذب عزيز اللثام وظهر الوجه الأبيض كالقمر، دون شارب ولحية. فغر عزيز فمه دهشاً: (الفارس الملثم) فتاة!! سمح لها أبوها، في بدء فتوتها، بأن تلبس زيّ الرجال، وأن تتعلم القتال بالسيف والبارودة، وتركب الخيل، وتعارك الفرسان. وعرفت القبيلة عنها هذا السلوك فأقرّتها عليه. ولكن صداقتها الحميمة لعزيز انتهت يوم كشف حقيقتها، فلم يعد باستطاعتها أن تمثّل دور الفارس. فعادت إلى بيت أبيها الشيخ، لتدخل جناح الحريم ولتفرح بها أمها وأختها، لكونها عادت إلى طبيعتها، وإلى ما يجب أن تكون عليه.

ولكن الصعوبة كانت في انتظارها وانتظار عزيز: فالصديقان الحميمان اللذان كانا لا يفترقان عن بعضهما بعضاً، حيل بينهما وبين اللقاء، بعد أن دخلت (شمس) جناح النساء. وبات من الصعب عليها أن تلتقي بعزيز أو يلتقي

بها. على الرغم من أن الحب قد تمكّن من قلبيهما، وبات كل منهما في شوق شديد للقاء الآخر. ولكن التقاليد تقف حائلاً دون اللقاء. فماذا يفعلان؟ لقد اعترفت له بحبها إياه، وأنها لن تتزوج سواه، واعترف لها بعشقه إياها. ولكن ماذا يفعل، وهي (شمس) عالية، وابنة شيخ من شيوخ القبائل، ولن يرضى بأن يزّوجها ابن فلاح مستقر. ومما زاد الطين بلّة أن ابن عمها (معجون) لا يتخلّى عنها. ولما لم تكن راغبة في ابن عمها لضعفه، فقد اشترطت عليه أن يبارزها بالسيف، فإن غلبها فهي له وإن غلبته حقّ لها أن ترفضه. فوافق (معجون) على مضض، لعلمه بضعفه أمامها. وبدأت المبارزة بعيداً عن الخيام، ودون علم أحد سوى أخيها (سلطان). ولكن الشيخ نواف عندما شاهد المبارزة أحبطها، وحذّر من إرغام شمس على زواج لا ترغب فيه.

وعندما ضاقت الدنيا بعزيز، أسرّ إلى أبيه برغبته في (شمس) ففوجئ أبو يونس، وحاول ثنيه عن عزمه، فـ (شمس) ابنة شيوخ، (أين نحن منها؟). ولكن عزيزاً مُصِرٌّ على خطوبتها وطلب يدها. مما اضطر أبا يونس إلى تشكيل وفد من أهل أم العيون للذهاب إلى مضارب الشيخ خاطباً.

"في المضافة جلس أبو يونس ووفده إلى جانب الشيخ نواف، فيما جلس إلى الجانب الآخر وجوه القبيلة وشبانها. كل منهم متحفز يتوقع أن يحدث شيء. وقد عرفت القبيلة بمجيء (الجبيليين). خَلَف يدير القهوة المرّة. يفكر أبو يونس أن يرفض ارتشافها إلا بعد إجابة طلبه. ولكنه يعلم أن الطلب ثقيل على كاهل الشيخ نواف إلى حدّ قد يحرجه، وليس هو مَنْ يريد إحراجه أو خسارته. ولهذا شرب القهوة ثم بدأ بمقدمة يعلم أنه لا بد منها في مثل هذه الحالة:

ــ شيخ نواف! طوّل الله عمرك. ترى نحن جئناك طالبين راغبين أملنا أن لا تردّنا خائبين.

ــ نحن إخوة، أبا يونس. والأخ ما يُرَدّ له طلب بإذن الله.

ــ هذا أملنا يا طويل العمر. وعلى هذا الأمل نطلب يد شمس لابن أخيك عزيز (ص٣٩٥).

انتفض شبان القبيلة وأبناء عمومتها:

ــ الجبيلي تجاوز الحدّ يا شيخ. ابن فلاح يريد بنت شيوخ؟

لكن الشيوخ بما يملكون من حكمة وتجربة عالجوا الطلب مهر غال. وإذا لم تكن تريد أن تزوّج ابنتك فَغَلّ مهرها. وقد قضى وجوه القبيلة: "المهر مائة

ناقة، وثلاثماية نعجة، وثلاثماية ليرة ذهب". ولما قال أبو يونس إن هذا مستحيل بالنسبة إليهم أجابوه:

ــ "بنات الشيوخ ما يغلى عليها مهر".

لكن الشيخ نواف عقب:

ــ عزيز مثل ولدي. وله عندي مهر ثان.

ــ وايش هو يا شيخ؟

ــ ترجع لي شيخ قبيلة أو قايد عسكر (ص ٣٩٧/١).

وهنا يتناصّ الكاتب مع (عنترة) حين ذهب يخطب ابنة عمه (عبلة)، فطلب أبوها (مالك) مهرها: ألف ناقة من النوق العصافير التي يعلم أنها لا توجد إلا في العراق. وأن الإتيان بها من رابع المستحيلات.

وبالفعل فإن (عزيزاً) يلتحق بجيش الثورة العربية القادم إلى الشمال لتحرير بلاد الشام من السلطة العثمانية. ونظراً لشجاعته فإنه يُرقّى إلى (اومباشي) يقود عشرة جنود، فـ (شاويش)، وبهذا يصبح (قائد عسكر).

وحين حررت القوات العربية دمشق الشام، ثم اتجهت شمالاً لتحرير باقي المدن، ووصلت إلى حماة، استأذن عزيز قائده اليوزباشي صبري في زيارة أهله بأم العيون، وزيارة (شمسه) في مضارب الشيخ نواف، فسمح له وبإمرته خمسون مقاتلاً من جنود الثورة العربية، قصدوا مضارب الشيخ نواف الذي فوجئ بنقع الغبار وصهيل الخيل ووقع الحوافر، فظنّها جلساؤه غارة. ولكن الغارة لا تكون في الأصيل. وعندما رأى الفرس الشقراء اطمأن ولم يملك إلا أن يهتف:

ــ يا هلا بالضيوف. يا هلا بالربع.

ــ يا هلا بك. يردّ عزيز.

ــ قلت أهلاً بك ابناً غالياً قبل أن تكون قائد عسكر. فتفضّل.

ــ لا. ليس قبل أن أعلم. أنا وفيت بوعدي. فهل تفي بوعدك؟

ــ وعد الحرّ دين يا ولدي. فتفضل ولك شمسك عروساً لا ينازعك عليها أحد.

ويتفجر العالمَ بهجة وسروراً يدفعان بعزيز لأن يترجل عن فرسه الشقراء، ثم يندفع إلى الشيخ محتضناً مقبّلاً. بعدئذ يهمّ بالسلام على الرجال الآخرين.

لكن ألقاً باهراً يبدو فجأة وهو يشق الخدر ليخرج إلى الفضاء الرحب، ألقاً كألق الشمس يشدّ عينيه. ينظر عزيز فإذ هي حبيبته. بهية كالشمس، زاهية كالربيع. ينسى عزيز عمّه الشيخ، رجال القبيلة، رفاقه الجند، ويمضي نحو الشمس الباهرة فيما هي تطير إليه، وقد صنع الفرح أجنحة ترفرف، كما صنع من ورائها شفاهاً تزغرد، فقد انجلى الليل أخيراً عن شمس طال احتجابها، شمس تريد أن تشرق من جديد.

وهكذا تواقتت الشمسان: لقاء عزيز بـ (شمس)ـه الحبيبة، وبشمس الحرية في نيل البلاد استقلالها وكرامتها.

*

- **(طراد الملحم)** شيخ الحسنة، وأمير بادية حمص. لديه عرف عزيز معنى الضيافة العربية الحقّة والكرم العربي الصحيح. سبعة أيام بسبع ليال لم يسأله أحد عن حاجته ولا طلب منه اسماً أو كنية: "كم يعرف هذا الأمير! وكم هو مطّلع" كان عزيز يقول في نفسه وهو يصغي لمعلومات تاريخية لم يسمع بها من قبل، ولحقائق سياسية لم يكن يحلم بمعرفتها لو أنه ظل في (أم العيون).

*

- **(نوري الشعلان)** شيخ الرولا. "هنا عرف عزيز معنى الامتداد الواسع والانتشار الكبير، فالرولا لا تسكن بادية الشام وحسب بل تمتد حتى صحراء الدهناء. نوري الشعلان هو أشبه بالشاهنشاه أو ملك الملوك. فهو شيخ الشيوخ. إذا اجتمع حوله زعماء العشائر والبطون والأفخاذ شكّلوا ما يشبه البرلمان. والأمير رئيس مرأس، وسيد مطاع. اتصالات الأمير واسعة، فهو مركز استقطاب الريف والمدينة. الكل يؤمّه: زعماء، شيوخ، ساسة، عزيز يشعر أنه وجد ضالّته في هذا الأمير ذي المعارف الواسعة. لديه عرف عزيز شيخ عرب السردية ممدوح الطحان، كما عرف شيخ عنزة وطئ، الجبور والفواعرة. لكنه سرّ أكثر بتعرّفه على عودة أبو تايه شيخ قبيلة الحويطات الذي جاء إلى الأمير يبشّره بهزيمة أحمد جمال باشا وعصمت باشا وجيشيهم١٩ السابع والثامن في فلسطين، مؤكدّاً أن قوات الأمير فيصل قد تحركت من أبي الأسل إلى الأزرق للتغلغل أكثر في الشمال، وأن على القبائل العربية كلها أن تشارك في القتال" (ص٤٢١).

*

ـ **(سلطان باشا الأطرش)** زعيم جبل الدروز وأكثرهم حماسة على طرد الأتراك الذين شنقوا أباه (ذوقان) أمام عينيه. وبحضوره غنّى الشاعر قصيدة شبلي الأطرش التي يصف فيها حزنه على فقدان ذوقان والتي يقول فيها:

أشكي لك أني حزين موجع عافرقة اللي توسدون اللحود

يا حيف ما تلك السباع البواسل من مقطعا انشا من البولاد

فرسان بالهيجا كف يمين بالعطا ونيسان بالمحيا عيال جياد

ترى فقدهم يا ناس من أعظم البلا علينا ولكن هيك ربي راد

نصبر ولو ذقنا البلاوي من العدا ترى الصبر للإنسان خير زاد(ص٤٢٢)

*

ـ **(الأمير فيصل)** ابن الشريف حسين قائد الثورة العربية الكبرى، وأركان حربه أبناؤه: الأمير زيد، والأمير عبد الله، والأمير فيصل. ثم نسيب البكري، وعلي جودت بك الأيوبي، ونوري السعيد، وعودة أبو تايه، واليوزباشي صبري البديوي، والكابتن الإنكليزي لورنس ضابط الارتباط بين الجيش العربي والإنكليزي. وكل هذه الشخصيات تاريخية أضاف إليها الكاتب شخصية (عزيز) الروائية المتخيّلة، وتتبع مسيرة الجيش العربي الزاحف شمالاً من العقبة إلى حوران، فدمشق، حيث أحرق العثمانيون مستودعهم الضخم في (القَدَم) خارج دمشق، وفيه وثائقهم وأسلحتهم وألبستهم، قبل أن يتفرقوا أيدي سبأ. وفي دخول الجيش العربي المحرر دمشق استقبله الشعب بالأفراح، واستعادت دمشق الشام وجهها العربي، ورفرف العلم العربي على سواريها: العلَم ذو الألوان الأربعة: الأخضر رمز الخلفاء الراشدين، والأبيض رمز الأمويين، والأسود رمز العباسيين، والأحمر رمز الثورة.

وقد خلّف الأتراك ستة عشر ألف أسير وراءهم. وكانت التعليمات العربية: لا أسرى من الجنود العرب. أعطوهم حريتهم في الحال.

وهزيمة القادة الأتراك في سورية تذكّر بهزيمة هرقل إمبراطور الروم أمام خالد بن الوليد وأبي عبيدة بن الجراح في وقعة اليرموك، عندما غادر هرقل سورية وهو يقول: (وداعاً يا سورية وداعاً لا لقاء بعده). ترى هل قالها قادة الترك وهم يفرّون إلى بلادهم؟

وقد وصف الروائي مراحل تقدم القوات العربية وصفاً دقيقاً، مستعيناً بلا شك بمراجع وثائقية للمواقع والأحداث والأشخاص. ومنذ ذلك الوقت سرت الشائعات بأن الإنكليز الذين هزموا "الرجل المريض" في حرب قناة السويس، طامعون في تَركته. ولهذا عملوا مع فرنسا على اقتسام البلدان العربية بموجب معاهدة سايكس ــ بيكو. وقد ظهر الخلاف جليّاً في جيش الثورة العربية الذي كانت يضم بعض الإنكليز، قادة لا جنوداً، فقد اصطدم اليوزباشي صبري البدوي مع (الميجر يونغ) المنسّق الإنكليزي، حين طالب الأخير بتدمير السكة الحديدية الحجازية، فاحتجّ صبري بشدة قائلاً:

ــ لكن السكّة لنا نحن لا للترك. هي تصل بين البلدان العربية كلها، تجمع شتاتها، وتلمّ أوصالها. فهل تريدون بتدميرها أن تقطعوا تلك الأوصال؟

ــ **يوزباشي**. أنت عسكري ينفّذ أوامر أم سياسي يناقش؟ تدمير سكّة يعني تدمير سكّة (ص٤٧٨).

وفي موضوع آخر يبلغ التهوّر بنوري السعيد المقرّب من الإنكليز، وصلة الوصل مع لورنس ويونغ، حدّاً يطلب فيه من اليوزباشي صبري أن يهاجم بقوته الصغيرة منطقة تل شهاب المحمية بالقوات العثمانية. ولو أنه فعل لكانت مجزرة لا يخرج منها عربي. ولكن وصول علي جودت بك الأيوبي منع الكارثة حين صرخ بوجه نوري السعيد:

ــ ماذا تفعل يا مجنون؟ مائتا مجاهد عربي في منطقة تعجّ بآلاف الأتراك والألمان؟ (ص٤٨٠)

وعندما تفاقم الصدام بين العرب والإنكليز تنادى الضباط العرب إلى وضع مذكرة عسكرية من بنودها:

١ ــ نحن عرب قبل كل شيء. ثرنا على الأتراك لنيل استقلال العرب، فإذا أراد الإنكليز اعتبار هذه الثورة المباركة خدمة لهم ومعية معاونة لجيشهم في فلسطين، فإننا نقاتل بريطانيا قبل تركيا.

٢ ــ بما أن رئيس الحملة العسكرية هذه نوري بك السعيد يساير السياسة

البريطانية، ويماشي الأهواء العسكرية الإنكليزية فإننا نرفض إطاعتـــه، ونطلب إقالته، ومنذ هذه الساعة لا نأتمر بأمره.

٣ ــ إننا كعرب لهم وجودهم وكرامتهم نرفض مـــا يقدمـــه الإنكليـــز مـــن إكراميات مالية لجنودنا بقصد رشوتهم وإفسادهم.

٤ ــ نحن كدولة عربية ستمتد من جبال طوروس في الشمال حتـــى بحـــر العرب في الجنوب، سيكون لها كيانها وشخصيتها وميدالياتها وأوسمتها. لذلك نرفض قبول الأوسمة الإنكليزية أو السيطرة الإنكليزية، كما نرفض الأوسمة والسيطرة العثمانية (ص٤٨٤).

ولكن هذه المذكرة سرعان ما طُويت، وأسرع (الميجر يونغ) بدهائه الثعلبـــي الإنكليزي العريق إلى الاعتذار من الضباط العرب، ومنذ ذلك الحين عـــرف الضباط العرب خديعة الإنكليز، فقال اليوزباشي صبري:

ــ يقولون إن هناك اتفاقية ثنائية بين إنكلترا وفرنسا باســـم ســـايكس ــ بيكـــو، أُعِدّت منذ سنتين، وتقضي بتقسيم بلادنا بين دولتين.

ــ تقصد أننا سنخرج من استعمار إلى استعمار؟

ــ هذا ما أفكر فيه وأقلق لـــه يا عزيز. تصرفات الإنكليز. تلميحـــات الكـــابتن لورنس، الميجر يونغ، كلها تدلّ على أن هناك نيّة مبيتّة، وأن هنـــاك شـــراً مستطيراً ينتظر العرب ربما هو أسوأ من التقسيم.

ــ ماذا يمكن أن يكون هناك أيضاً؟

ــ بلفور.

وبعد انتصار الثورة العربية الكبرى، وتقسيم بلاد الشام، وُلي أبناء الشـــريف حسين على البلدان: الأمير فيصل على ســـورية، والأميـــر عبـــد الله علـــى فلسطين والأردن، والأمير علي على الحجاز. أما عزيز فقد عاد إلى الشـــيخ نواف قائد عسكر، بعد أن رُفّع إلى رتبة (شاويش).

*

٢ ـ الشخصيات المعادية:

وتتمثل في **العثمانيين بدءاً بالسلطان وفرماناته** التي يصدرها وهو قـــابع في قصوره بالآستانة ضد الشعب، وانتهاء بزبانيته: رئيس المخفر (أبو شـــعيب) وجنوده، ومحصلو الضرائب والأتاوات: التحصلدار، والحكمدار، والقائم مقـــام،

والجندرمة... فكلهم سياط تجلد، وأفواه تبلع. يمتصون المال، والذهب، والحبوب، والماعز، والأبقار، والزيت، والزيتون... وقد وصل بهم الأمر إلى امتصاص الرجال وتجنيدهم في حرب (السفر برلك).

يصف أبو يونس الدرك بقوله: "إنهم وحوش لا تعرف قلوبهم الرحمة" (ص١٠٠). ويصف المختارُ رئيسَ المخفر (أبا شعيب) بأنه ذو شاربين مفتولين يقف الصقر عليهما. ويحدّث المختار نفسه: "الدجاج يكاد ينقطع من القرية. وبطون الدرك لا تشبع" (ص٣١). ثم يتحدث الروائي، لا الراوي: "يخشى المختار أن يستمر الحال وتتطور المطالب فينتقلون إلى ذبح الخراف والجديان، ثم ربما العجول. قبل عشرة أيام جاءت حملة درك أكبر من العادة، وكان على رأسها قائد الفصيل، ضابط بنجمتين. أراد أن يذبح لهم حينذاك "المعلوم" لكن أبا شعيب رئيس المخفر الهمام صرخ به: ويحك، اذبح لهم ذا القرنين، ورغم أن ذوات القرون غالية في القرية ونادرة كالذهب إلا أنه اضطر أن يفعل ذلك وأنفه في الرغام. المختار يعلم كم هم قساة ظالمون، سياطهم لا توفّر حتى ظهره إن قصّر أو تردد"(ص٣١).

إن ظلم العثمانيين قد بلغ الحدّ وفاض، وكان القهر يجري في كل مكان أنهاراً من مرارة وعناء. ذئاب لا تعرف غير الفتك والبطش ألّمت بقطيع لا راعي له ولا حامٍ فماذا يحدث؟ هي جائعة لا تشبع، ظامئة لا ترتوي. وقد وقعت بين مخالبها فرائس قانية الدم فماذا تفعل؟ عزيز يفكر وهو في نظارته: "ترى لماذا يتصرّف الجميع وكأنهم قطيع؟ لماذا الكل خاضع وخانع؟ ترى ألسنا مثلهم رجالاً، لنا أيدٍ كأيديهم، وأرجل كأرجلهم، وقلوب كقلوبهم؟"(ص١١٠).

كان والده يقول له وهما يسيران نحو ساحة القرية:

ــ "عزيز. العين لا تقاوم المخرز، والعصملي هم المخرز يا بني. فسّلم أمرك لله وتوكّل عليه".

ولم يقل عزيز شيئاً. وكان مقتنعاً أن الشعب هو العين التي ما فتئ مخرز الدولة يثقب فيها، يثقب ويمزق (ص٤٣ ــ ٤).

وقالت الأم: ــ العصملي ينهبون أرزاقنا، حلالنا، مؤونتنا، ونسكت. لكن لم نسكت وهم ينهبون فلذات أكبادنا؟

الأب: ــ وماذا نفعل يا أم يونس. هم الأقوياء ونحن الضعفاء. هم المسلّحون ونحن العزّل، فماذا نفعل؟.

الأم: ــ يجب أن تفعلوا شيئاً. أبا يونس. عزيز يجب ألاّ يسلّم نفسه، يجب أن يفعل شيئاً. (ص٢٩).

وقد فعل عزيز شيئاً إذ هرب من وجه التجنيد أولاً. وحين قبضوا على أخويه المتزوجين رهينة عاد فسلّم نفسه. ولكنه رفض إهانة رئيس المخفر له، فجندله من فوق حصانه، وهرب أيضاً. يقول رئيس المخفر بعد أن مرّغه عزيز بالتراب: "أنا الشاويش العظيم، ممثل الباب العالي، سلطان البرّين وخانقان البحرين، أُهان وأُذلّ أمام الصغير والكبير؟ أنا الجبار القهار الذي خضعت له رقاب العباد يلقيني أرضاً فتى فقير حقير لم تفقس عنه البيضة بعد. أنا الغضنفر الرئبال ملك هذه الغابة تتصدّى لي أرانب وثعالب؟ إذن لأؤدبنّهم كما لم يؤدب أحد من قبل، لألقنّنهم درساً لا ينسونه أبد الدهر" (ص٥٠).

وقد انتقم رئيس المخفر ودركه من أهل قرية (الريحانة) شر انتقام: "خمسة عشر رجلاً لا تقل أعمارهم عن الأربعين كان الدرك قد ساقوهم إلى المنزول. أيديهم قرنت خلف ظهورهم، وكوفياتهم ربطت برقابهم، والسياط ترقع على ظهورهم. في المنزول أُلقي الرجال الخمسة عشر بعضهم فوق بعض، ثم بدأوا بهم واحداً واحداً. دركيّانً يثبتان الرجل وأبو شعيب يبدأ بنتف شاربيه شعرة شعرة وجرزة جرزة. كان ينتف الشعر والرجل يصيح والدموع تملأ عينيه ووجنتيه.

بعد نتف الشوارب راحوا يلقون الرجل أرضاً، يقرنون رجليه بسير البارودة ثم يرفعونهما عالياً وينهالون على الأخمصين العاريين بسياط تكوي كالنار. بعض الرجال كان يتحمّل فيكزّ على أسنانه كاتماً صراخه. بعضهم الآخر تكويه نار السياط إلى درجة يتعذّر عليه معها أن يصمت فيطلق لصرخاته العنان، والهلع ملء قلبه وعينيه. كانوا ينهالون على الرجل بالضرب وهو يتلوّى ويصيح إلى أن يُبحّ صوته أو يفقد وعيه. حينذاك يدحرجونه بأرجلهم جانباً ثم يلقون عليهم سطلاً من ماء ويبدأون بمن يليه"(ص٥١).

ويقول أهل الريحانة: "دولتنا تعرفها يا بني. عثمانية بالية. أكل الدهر عليها وشرب. جلاّدوها يجلدوننا. جباتها ينهبوننا. زبانيتها يعيثون فساداً في أرضنا حتى أحالت حياتنا جحيماً"(ص٦٤).

وعندما قبض أبو شعيب على عزيز أذاقه مرّ العذب: نتف له شعر رأسه. طلب منه تقبيل حذائه، ولما رفض انهال عليه ضرباً وتكسيراً حتى بدا

لعزيز أن العالم كله تحوّل إلى سياط تنهمر. كان عزيز يتلقى السياط وهو يكــزّ على أسنانه، أحس بشيء كالملح في فمه، إلى أن جاءت لحظة استوى فيها الماء والنار، فلم تعد السياط كاوية، ولم يعد الضرب موجعاً. ألا يقولون إن كل شيء إذا زاد عن حدّه انقلب إلى ضده؟ عزيز لم يفقد وعيه بل فقد إحساســه بــالألم. صار يتلقى الضربات وكأنما ليس هناك ضربات. حيلة من حيل الجســد يلجــأ إليها في الملمّات: تتخدّر نهايات الأعصاب حتى تفقد وظيفتها.

وكمثال على فقدان القيم لدى الجنود العثمــانيين يــورد الروائــي حادثــة استعطاف السجين لحارسه:

ــ السجين: أرجوك، أتوسل إليه. أستحلفك بأبيك وأمك.

ــ الحارس: أبي، أمي. لكن أنا أفندم لا يعرف أب، لا يعرف أم.

ــ قلت لكَ حباً بالله، كرمى لمحمد.

ــ أنت يا عجوز، ماذا تقول. الله بارات. محمد مصريّات.

ــ تفضّل هذه البارات العشر لا أملك سواها. خذها وساعد الرجل.

ــ آ. الآن يمشي خشبك أفندم. (ص١١٣ ــ ٤).

صادروا أقوات الشعب، وعلى الخصوص الحنطة والشعير وحتى الــذرة، لأخذها لجيوشهم المنتشرة في كل مكان: "لقد فعلــت الدولــة العثمانيــة فعلتهــا الشنعاء. أفرغت البلاد من مخزونها من الحبوب، وتركتهــا فريســة المجاعــة والحرمان. أبو يونس روى لهم أن الناس في المدينة يموتــون بالعشــرات كــل يوم، ففي المدينة لا يوجد سوى الحجارة والجدران، لا الرجال باســتطاعتهم أن يذهبوا للصيد والقنص، ولا النساء يذهبن للجني والجمع، فماذا يأكلون؟ الغــلاء الفاحش يحرمهم من القدرة على شراء الطعام، وندرة المواد تجعلهم في مواجهة الجوع وجهاً لوجه. وتتكفئ أم يونس على نفسها حامدة ربها أنها ابنــة ريــف، وأن الريف يظل كريماً. الطبيعة فيه ترحم أبناءها مقدمة لهم الخبيزة والهنــدباء، الفطر والكمأة. بل تكاد أم يونس تضحك في سرها فرحاً بالشياه التــي تعطــي الدّر فتحول بين أنياب الجوع وبين أعناق الناس"(ص٢٠٥).

وأما (جيش الانكشارية) فقد كانت (التفرقــة العنصــرية) فيــه واضــحة وصريحة: "أنت تركي لك كل شيء. غير تركي محروم من كل شيء. وكــان الجيش العثماني خليطاً عجيباً من أقوام لا عدّ لها ولا حصر: عــرب، أكــراد، أرناؤوط، أرمن، تركمان، آشوريين، سريان. لكن كلهم بكفّة والأتراك بكفّة. هم

صفوة الخلق، شعب الله المختار. منهم القيادة والريادة. الطعام لهم. اللباس لهم. السلاح لهم. والآخرون ليس لهم شيء" (ص٣١١).

*

٣ ـ شخصيات المدينة:

في شخصيات المدينة نموذجان متناقضان: أحدهما تعامل معه أبو يونس وخرج منه بتقييم لذلك الرجل، والثاني تعامل معه عزيز. أما النموذج الأول فهو (الحاج صبحي الدباغ) تاجر من مدينة حماة. تعرّف عليه أبو يونس عندما كان يشتري من حماة لوازم الزراعة، فعرض عليه التاجر قرضاً، فرفض أبو يونس. لكنه احتاج فيما بعد، أيام الحصاد، إلى المال، ليدفعه أجوراً للحصادين. فذهب إلى "صديقه" التاجر، يستدين منه، على الموسم. لكن التاجر الشديد الدهاء، والذي يعرف من أين تؤكل الكتف، راغ وزاغ، وبحاسة التاجر شمّ رائحة الحاجة، فضحك في سرّه، وهو يبيّت أمراً.

ــ أستدين لك خمسين ليرة ذهبية من جماعة، على أن تردّها في الموسم خمساً وسبعين ليرة.

ــ ربا؟

ــ حدّ الله بيني وبينهم.

وأرغمت الحاجة أبا يونس على أن يقبل، ويبصم بإبهامه على الورقة. وهذا هو النموذج الأول. نموذج التاجر الفاجر الذي يجعل المدينة تستغلّ الريف.

وأما النموذج الثاني فهو على العكس من ذلك. نموذج باهر يجعل المدينة تقود الريف إلى التحرر والاستقلال، ويمثله ثلاثة من أبناء مدينة دمشق، شاركوا في الثورة العربية الكبرى، حتى انتصرت، وهم: نسيب البكري، وعلي جودت الأيوبي، واليوزباشي صبري البديوي. وإذا كان عزيز قد شاهد الأوّليْن، ولكنه لم يتعامل معهما، فإنه كان مرؤوساً للثالث، وعاش معه وقائع حرب التحرير العربية خطوة خطوة. وقد عرف منه أنه كان ضابطاً في الجيش التركي. وعندما اندلعت الثورة العربية آثر أن يشارك فيها. غيرة منه ووطنية وإيماناً بقوميته العربية. وقد نال شرف دخول الشام مع الفاتحين، حيث استقبلتهم دمشق بالزغاريد والأفراح، وبُشّر أبوه بوجوده، بعد أن وصله خبر وفاته.

ووقعت أمه مغشياً عليها حين فاجأها بطلعته البهية، فأبت إلا أن تفرح بزواجه في أسرع وقت.

*

٢ ـ شخصيّات الجزء الثاني (شرق / غرب):

وأما شخصيات الجزء الثاني (شرق/ غرب) من الثلاثية، فيتطور بعضها، وتدخل شخصيات جديدة في الرواية، وهكذا يمكن أن نصنّف شخصيات هذا الجزء في ثلاثة أنواع هي: شخصيات وطنية، وشخصيات معادية، وشخصيات وسيطة...

١ ـ الشخصيّات الوطنّية:

ــ عزيز: يتابع نضجه السياسي والاجتماعي، فيتأقلم مع حياة الجندية في جيش الثورة العربية، وعندما يُحال إلى الحياة المدنية بعد تسريح الجيش الفيصلي، يصبح تاجر أجبان وسمون، دون أن يتخلّى عن أخلاقه، فعلى الرغم من أن التجارة تحتاج إلى مؤهلات غير التي يملكها عزيز، هي أن يعرف من أين تُؤكل الكتف، وكيف ينتزع الربح، عن طريق الغشّ والكذب والمساومة والتدليس. فهو يربأ بنفسه عن أن يفعل مثلما يفعل الحاج صبحي الدباغ الذي يتعامل بالربا، وعما يفعل ابنه حسني الذي يعلّق في رقبته سلسالاً من البولاد، ثم يقسم للشاري قائلاً: برقبتي بولادة. فيظن الشاري أنه يقسم برقبته وبأولاده. عزيز رفض هذه الخدع، وهذا الغش والاحتيال.

ولما سُرّح من الجيش، ولم تعد حياة الزراعة تلائمه، وجد في التجارة عملاً لا ينسيه وطنيته. فسكن مدينة (حماة). واستأجر بيتاً في حي (الحاضر)، حيث السوق المقبى إلى يساره، والخان العتيق إلى يمينه، وجاء بعروسه (شمس) ليعمرا ذلك البيت، ويملآه فرحاً وبهجة. وفتح في بيته مضافة: (مخلف) يصنع القهوة المرّة، ويقدم المناسف للضيوف، وعزيز هو المضيف، فإن غاب فزوجته (الشيخة شمس) ابنة الشيوخ هي المضيفة، وهي، خلافاً لنساء حماة، لا تضع حجاباً ولا نقاباً، بل تجالس الرجال في المضافة مستعيدة شيئاً من شخصية الفارس الملثم الذي كانته.

وباعتباره عسكرياً فقد عرض عليه الفرنسيون الخدمة لديهم، لقاء راتب ورتبة. ولكنه رفض قائلاً:

ــ الفرنساوي يعطيك ذهباً وامتيازات، سلطة وجاهاً، ولكنه يأخذ الكثير: الضمير، الأحاسيس، الأخلاق. كلها ينبغي أن يتخلّى عنها المرء لكي يستطيع أن يتعاون مع عدو بلاده، يكون سوطاً يجلد أهله وقومه. (ص١٥٨).

وبالمقابل فإنه شارك في جميع الأعمال الوطنية، فحضر المحاضرات الوطنية التي أقامها (النادي الأدبي) تحت ستار الثقافة، وتعرّف على مناضليه، واشترك في توزيع المناشير المندّدة بظلم المستعمر، وأسهم في حملة التبرعات من أجل إعادة بناء ضريح الملك المؤيد إسماعيل المعروف بأبي الفداء، ملك حماة قبل ستة قرون. كما اشترك في الاحتفال الذي أقيم بهذه المناسبة الوطنية، حيث تحدّث كبار رجالات الوطنية: الشيخ المفتي محمد سعيد النعساني، والشيخ طاهر الجزائري، والدكتور نورس الكيلاني، والدكتور توفيق الشيشكلي. وكلهم تحدّث عن الوطن الذبيح، والشعب المظلوم، والحق المهضوم. وألقى الشاعر بدر الدين الحامد قصيدة وطنية لاهبة، من أبياتها:

يا فرنسا نحن اتحادنا وجئنا ... لا نُبالي في الروع مَنْ ذا نُلاقي

ليلُنا منك مكفهرٌ، ولكن ... صبحنا مؤذن بائتلاق

يا شباب العاصي أزيلوا فرنسا ... وخذوها من ناركم بنطاق

فجنّ جنون الفرنسيين، وأخذ الجند يطلقون النار على الجمهور. ومع لعلعة الرصاص، علت هتافات الجماهير، منددة بفرنسا ووحشيتها. وكان الرصاص في البداية بقصد الترهيب، فأصبح بعد ذلك بقصد القتل. واختلط الناس ببعضهم بعضاً. فحدث هرج ومرج، واشتبك الرجال بالجند، فسقط قتلى، وجرت دماء، فأُغلقت المحلات، وولى الناس الأدبار...

وانجلت المعركة عن اثنين وعشرين قتيلاً، وثلاثة وخمسين جريحاً، وأكثر من مائتي معتقل، وفي طليعتهم عزيز، وسعدو الزعيم، والشاعر بدر الدين الحامد، وغيرهم كثير. وعندما علم والد عزيز (علي المرّ) باعتقال ولده، جاء حماة للتوسط لإنقاذه، فالتقى كبار القوم: القاوقجي، والنعساني، والكيلاني. ولكنهم جميعاً أشاروا عليه بالصبر والانتظار، لأنها ليست قضية عزيز وحده، بل هي قضية شعب بأكمله. أما أم عزيز فقد ماتت قهراً وحزناً عليه عندما علمت باعتقاله، وبأن الفرنسيين سوف يحاكمون المتهمين محاكمة صورية، ثم يعدمونهم.

*

ـ **(شمس)**: هي بين النساء كالشمس بين النجوم. أعجبتها حياة المدينة: النظافة، الوفرة، الأمان، الرقي. فأحضرت معها (مخلف) ابن (خلف) صبّاب القهوة في مضافة أبيها الشيخ نواف. ومخلف صبي صغير يناديها (عمتي).

وفي حماة ولدت أبناءها: (الأخضر)، سميّاه بذلك تيمّناً باسم (الخضر)، وردّاً لجميل الأخضر الكهل العجائبي الذي أنقذ حياة عزيز أكثر من مرة. وولدت (نواف) الذي سمّياه على اسم جده نواف.

وقد أُخذ بها مَنْ حولها: خالد آغا معجب بجمالها وجرأتها وعنفوانها، مبهور بشخصيتها الفريدة بين النساء. لم تر عيناه مثلها: ففي قراه الفلاحات خانعات محجّبات، بلا هوية، بلا شخصية، ويُخيّل إليه أحياناً أنهن بلا عقول، وبلا ألسنة. أما شمس فشيء مختلف: وجهها سافر كالقمر، وشعرها أسود فاحم تلوح جدائله على كتفيها. عنقها أتلع أبيض كعنق الغزال.

ـ مخلف، صبّ القهوة لعمك خالد آغا.

تهتف شمس وهي تدخل المضافة. ويحاول خالد آغا التقرب منها، بعبارات المديح والإطراء والغزل، ثم بدعوتها وزوجها إلى بيته، وكله أمل في أن يأتي يوم يروّض فيه هذه المهرة العربية الصعبة الانقياد.

وليس الرجال وحدهم الذين أُعجبوا بجمال شمس وسلوكها، فحتى نسوة الحي اللواتي يزرنها، كن لا يفتأن يسألنها كيف تحافظ على جسدها رشيقاً جميلاً؟ وماذا تأكل؟ وما هي العقاقير التي تستخدمها. وتدهشهن عندما تقول لهن إنها لا تأكل حتى تجوع، وإذا أكلت لا تشبع. فالبدوية التي اعتادت عبر التاريخ أن تعيش على اللبن والتمر لا تمدّ يدها إلى كل طعام. ولا تلتهم كل ما أمامها كما يفعلن. ولا تنسى أنها كانت فارساً ملثّماً يمتطي الحصان، ويُبارز بالسيف. بينما هن يعشن ليأكلن عشرين مرة في اليوم.

كما تعجبت نسوة الحي من استقبالها الرجال في المضافة، وعلى الخصوص خالد آغا المشهور بشبقه وافتراسه للمرأة، فكانت تجيبهن:

ـ الرجل لا يفترس المرأة إلا إذا كانت المرأة هي نفسها مهيأة للافتراس، تنظر إليه كفريسة، تتصرف كفريسة. أما إذا كانت واثقة من نفسها، قادرة على الدفاع عن إنسانيتها، صلبة، قوية، فماذا يفعل الرجل؟ صدّقنني لا

ينظر إليها إلا باحترام ولا يعاملها إلا باحترام. (ص١٣٤).

لقد كانت شمس بريئة صادقة. ولهذا كانت حتى أحلام نومها صادقة، فقد حلمت ذات مرة بخروف أشقر، فولدت صبياً أشقر. وحلمت ثانية بأن عزيزاً يتخبّط في مستنقع طيني، وحيّة سوداء تنطلق نحوه، فتفسّر حلمها عندما اشترك عزيز في مظاهرة وطنية ضد المستعمر الفرنسي الذي حصد المتظاهرين برصاصه، فهرب عزيز واختبأ في دار امرأة وفّرت له الحماية والأمن.

وفي احتفال الوطنيين ببناء ضريح لأبي الفداء، ملك حماة، الذي انقلب إلى مظاهرة وطنية ضد الفرنسيين شارك عزيز، فقُبض عليه. واعتُقل في سجن الفرنسيين. فلجأت شمس إلى الرجالات الوطنية: الدكتور نورس، والدكتور توفيق، والشيخ المفتي، والمحامي إبراهيم. ولكنهم لم يستطيعوا الإفراج عنه. حتّى أبوها الشيخ نواف رئيس العشيرة، وذو الكلمة المسموعة، قصد صديقه المحافظ فيضي الأتاسي. لكن هذا لم يستطع فعل شيء. فلجأت إلى المشعوذات (أم حمدو) التي قيل إنها (مخاوية) وإن الجنّ تخدمها، ذهبت إليها، وقدّمت لها ما طلبته. ولكنها لم تحقق شيئاً. فلجأت إلى الرئيس فوزي القاوقجي الذي كان ضابطاً. وقد سمعت عنه المتناقضات، فقيل إنه جاسوس فرنسي، وقيل إنه وطني متستر. ولم يكن الفرنسيون يثقون به. فطلب منها الصبر والانتظار. فلجأت إلى الكابيتان جيرار. فاستقبلها هذا في مكتبه. وطلب منها (فير لامور) مقابل الإفراج عن زوجها. لكنها ردعته وهي تردد: (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها).

*

ـ **(اليوزباشي صبري)**: أو الرئيس صبري: صديق عزيز منذ أيام خدمتهما سوية في الجيش العربي الذي حرّر بلاد الشام.

*

ـ **(الحاج محمد الحبّال)**: وطني مخلص، مولع بالسياسة. ثقته بنفسه وبشعبه كبيرة. قارع الفرنسيين، فالتف الوطنيون حوله. اعتُقل أكثر من مرة، فكان يشتد صلابة في مقاومة الفرنسيين..

*

ـ **(أبو مصطفى)**: صديق عزيز في تجارة السمن والجبن. جمعتهما المهنة

وربطت بينهما الصداقة. يذهب عزيز إلى سَلَمية فيتوجه في الحال إلى أبي مصطفى، ويذهب أبو مصطفى إلى حماة فيؤم بيت عزيز.

*

ـ **(الرئيس فوزي القاوقجي)**: أصله من طرابلس الشام. عمل ضابطاً في الجيش العثماني، وعندما تحررت بلاد الشام من العثمانيين أصبح ضابطاً في الجيش الفرنسي. لكن الفرنسيين لم يكونوا يثقون به، لوطنيته.

عمل على تهريب عزيز من سجن الفرنسيين، وقام بالثورة ضد الفرنسيين في حماة. ولكن الثورة فشلت فكان انتقام الفرنسيين مريعاً.

ومن الوطنيين أيضاً: سعدو الزعيم، وصابر الفحل، وغيرهما من عامة الشعب.

*

٢ ـ الشخصيّات المعادية:

ـ **(الكابيتان جيرار)**: أوصله حسني إلى عزيز وزوجته، فتظاهر لهما بالدماثة والكياسة، ولكنه يخفي غير ما يظهر. ولقد أُعجب بجمال (شمس)، ورأت فيه الغطاء الذي يحميهم إذا داهمهم خطر. أمّا عزيز فلم يكن يرى فيه إلا عدواً "ما من صداقته بد".

*

ـ **(خالد آغا)**: إقطاعي كبير، وكذلك كان أبوه (شوكار براوي) إقطاعياً وضابطاً في الجيش العثماني، وقد أقطعه السلطان العثماني ريف حماة مكافأة على خدماته، فولد خالد آغا وفي فمه ملعقة من ذهب. وعندما انسحب البساط من تحت أرجل (العصملي) سعى ابنه خالد إلى استعادة قوته عن طريق تحالفه مع السلطة الجديدة /الاستعمار الفرنسي. فهو يملك المزارع والقرى، ويتسلّط على فلاحيه الفقراء. وقد أسرع إلى التعرف على الكابيتان جيرار، واتخذه صديقاً، لأنه بحاجة إلى دركه وجنده، فقراه الكثيرة الموزعة حول حماة بحاجة للسلطة والهيبة كي يبقى الأمن فيها مستتباً، ولهذا فهو يقيم الولائم للكابيتان جيرار، ويدعوه لزيارة قراه، فيلبّي هذا دعوته. والكابيتان جيرار يريده ركيزة من ركائز الأمن في حماة، ولساناً ناطقاً باسم فرنسا ومدافعاً عن وجودها. وقد وسّطه ليقنع عزيزاً بالعمل في الجيش الفرنسي لقاء رتبة وراتب. ولكن (عزيز)

رفض العرض، فلجأ إلى زوجته (الشيخة شمس) طالباً منها إقناع زوجها بالانضمام إلى الجيش الفرنسي.

لقد كان خالد آغا نموذجاً للإقطاعي المتحلل من كل القيم والأخلاق، فقد كان يضع على رؤوس أطفال الفلاحين تفاحاً ويجعلهم يقفون صفاً واحداً ثمّ يطلق النار على التفاح المثبت على رؤوسهم أمام أعين آبائهم وأمهاتهم. والأولاد يكادون يموتون خوفاً وهلعاً، فيما الآباء والأمهات جامدون متيبّسون. ليس هذا فقط بل إنه كان يحتفظ لنفسه بحق الليلة الأولى: فعندما يقام عرس في إحدى قراه فإنه يطلب إحضار العروس إلى قصره قبل أن يدخل بها عريسها. ليفتضّ هو بكارتها. وعندما رأى شمساً وأعجب بجمالها حاول مغازلتها ولكنها صدّته، فوسّط لها صديقتها (ناجية المكّيساتية: أم عمر) ومنّاها بالذهب كي تلين له شمس، لكن أم عمر تعرف أن (شمساً) شيء مختلف، وأنها قلعة حصينة، أبوابها محكمة الإغلاق. والخلاصة إن خالد آغا كما يصفه عزيز: "مومس تريد من نساء الأرض كلهن أن يصبحن مومسات"، لكن عزيزاً كان مكرهاً على صداقته.

*

٣ ـ الشخصيّات الوسيطة:

ـ **(حسني ابن صبحي الدباغ):** تاجر مديني من حماة. يعمل في تجارة الألبان والأجبان والسمن. وهو يجسّد العقل المديني، عقل الانتفاع وانتهاز الفرص، ويحسب كل شيء بدقة تامة، وقيمة كل شيء عنده بمقدار ما ينفعه. فهو لطيف رقيق حتّى لينافس النساء دماثة ورقة، ولكأنه يعلم أن الوصول إلى الغايات وانتهاز الفرص يحتاج إلى الدماثة والكياسة، تلك الصفات التي وهبتها الطبيعة للنساء سلاحاً يواجهن به عالم الرجال، عالم الخشونة والعنف. إنه نموذج الأناني المنصرف عن الاهتمامات الوطنية، فهو لا يفكر بكرامة أو وطن، وإنما بمصلحته الخاصة فقط. وقد صادق الكابيتان جيرار، وقال مرة لعزيز الذي دعاه إلى الاهتمام بالوطن: "انظر ماذا جرّ علينا التفكير: ميسلون ذهب فيها مئات القتلى والجرحى. ثورة الشيخ صالح العلي دمّرت قرى وخربت بيوتاً. ثورة إبراهيم هنانو يتّمت أطفالاً ورمّلت نساء". بل إنه لم يكتف بانصرافه عن الهموم الوطنية، فكان يسخر من الوطنيين فيشبههم بالضفدعة التي شقّت جلدها فأضرّت نفسها.

وعندما رأى (شمساً) أُعجب بجمالها، فحاول التقرب منها، ثمّ صـرّح لهـا بحبه، وراودها عن نفسها، فطردته. وقد وشى بعزيز عندما كانت الدوريـة الفرنسية تبحث عنه، مردداً في نفسه المثَل الأناني (ألف أم تبكي ولا أمـي تبكي) فتحوّل من حمَل بريء إلى ذئب غادر مخادع.

*

ـ **(ناجيّة المكيساتيّة: أم عمر)** تزوجت بائعاً جوالاً بين القرى، يغيـب عنهـا أياماً وأسابيع. فماذا تفعل برغبتها الجنسية؟ تقضيها مع اللحام مرة ليعطيهـا اللحم مقابل لحمها، ومع الخضري مرة ليعطيها الخضار. كانـت تضـاجع الرجال ووجهها خلف الملاءة لا يراه أحدهم ولا يعرف صاحبته، وبعـد أن مات زوجها، وقبل أن تفوح رائحة عفونة سلوكها، انتقلت إلى حي آخـر لا يعرفها فيه أحد، وعملت مكيساتية في حمام النسوان. تفرك أجسادهم فتخرج منها أوساخها وأسرارها. ولكنها لم تنس مهنتها. كانت مومسـاً فأصـبحت قوّادة. تجمع العشاق في بيتها، وتتفرج عليهم من ثقب الباب فتسـتمتع بمـا يفعلون. وقد انتدبها خالد آغا لتدبّرلـه تلك المهرة الشموس (شمس) مغريـاً إياها بالذهب الرنان.

وعندما اعتُقل الوطني الحاج محمد الحبال أُرشـدت زوجتـه إلـى شـمس لتتوسط للإفراج عنه لدى الكابيتان جيرار الذي بيده أمـر الإفـراج عنـه، ولتكون لـه دالّة على شمس، فتستجيب له. وقد جمعت شمساً وخالد آغا في بيتها. وعندما فوجئت شمس بالخديعة، أجفلت، فركع خالد تحـت قـدميها، فردّته، فوعدها بأن يعطيها قرية من قراه مقابل وصـالها، فدفعتـه عنهـا، فانقلب وحشاً ضارياً يريد افتراسها. وعند ذلك استيقظ في فؤادهـا الفـارس الملثم الذي كانته، فرفسته بين فخذيه، وانفلتت مسرعة وهي تردد في نفسها: "تحسب أن لحوم الطير كلها تؤكل".

وعندما اعتُقل عزيز من قِبل الفرنسيين أعاد خالد آغا الاتصال بها أملاً فـي وصالها، كما عاود حسني سيرته في التقرب منها، وكـذلك فعـل جيـرار، وكلهم يحسبها شاةً بلا راعٍ، وقلعةً بلا أسوار. وقد ساومها خالد آغـا علـى إخراج زوجها من السجن مقابل وصالها فكانت تجيبه: (وماذا تنفعني قـراك إذا خسرت نفسي؟ الحرّة لا يهمّها ربحها بل شرفها) كما لم تُجدِ محـاولات أم عمر في إغرائها بل كانت ترد عليها قائلة: "يقولون إن ديدن العـاهرة أن تحوّل النساء كلهن إلى عاهرات فهل هذا ديدنك؟ ويقولـون إن العـاهرة إذا

تقدمت بها السن وكسدت بضاعتها تحوّلت إلى سمسارة تروّج لبضاعة الآخرين، فهل هذا شأنك يا أم عمر؟".

*

ـ **(لجنة كرايمر لتقصّي الحقائق):** أرسلتها عصبة الأمم لزيارة المدن السورية، فحضرت إلى دمشق، والتقت بالناس، واستمعت إلى رغباتهم، ولكنها لم تستطع أن تفعل شيئاً، بعد أن سحقت فرنسا المقاومة السورية، وقتلت الوطنيين، وسلبت عشرة ملايين فرنك فرنسي فرضها الجنرال غوابيه غرامة على سورية حين دخلها هو وغورو، وصادرت عشرة آلاف بارودة، وأحرقت البيوت والمساكن.

ولقد تفاءل بعضهم (المحامي إبراهيم الشيشكلي) قائلاً: "الأمريكان حياديون ليسوا مع الإنكليز ولا مع الفرنسيين، وهم يؤمنون بحرية الشعوب وحقها في تقرير المصير، فلا بد أن ينصفونا". ولكن العارفين بخفايا الأمور (المدرس عثمان الحوراني) كان يجيبه الأمريكان لقطاء الإنكليز، وهم أكثر نجاسة منهم، فكيف تأمل منهم خيراً. هم الذين جاءوا أكثر من مرة من قبل، وشاهدوا الناس، ورفعوا التقارير، فماذا كانت النتيجة؟ صفر.

وحين وصلت اللجنة مدينة حماة استقبلتها الجماهير بأصوات تردد ما كان قد نظمه شاعرها المشهور بدر الدين الحامد:

نحن لا نرضى الحمايهْ نحن لا نرضى الوصايهْ

نحن أولى بالرعايهْ لبني العُربِ الكِرام

*

٣ ـ شخصيّات الجزء الثالث (الجوزاء):

وأما شخصيات الجزء الثالث (الجوزاء) من الثلاثية، فتتطور أيضاً، وتتنامى. والمعلومات عنها تأتي منجّمة وليست تباعاً، ومقطّعة وليست متواصلة. ويمكن تصنيفها في أربعة أنواع هي: شخصيات وطنية، وشخصيات صديقة، وشخصيات معادية، وشخصيات خائنة.

١ ـ الشخصيات الوطنية:

ـ **(عزيز وأسرته):** بعد أن شارك عزيز في ثورة حماة التي قادها فوزي

القاوقجي وأخفقت. جرى البحث عن رجالاتها، فلجأ عزيز إلى دمشق حيث غيّر اسمه وعنوانه وعمله، وسكن حي الميدان، وسمّى نفسه "عزو" وانتسب إلى قبيلة الرولا، وعاش في دمشق على هذا الحال عشر سنوات. وهكذا كانت فترة الانقطاع بين ثورة حماة وبدء المرحلة التالية من الثلاثية هي هذه المسافة الزمنية حيث عزيز هو الشخصية الرئيسة فيها أيضاً، وحيث أصبح في دمشق تاجر حبوب يشتريها في مواسمها من أهالي حوران الذين كسب ثقتهم ومحبتهم.

وقد تعرف عزيز على المناضل الوطني (البطحيش) الذي كان يقوم بعملياته الفدائية ضد الفرنسيين في حوران، فتعاون معه على قتل اليوتنان الذي عهر النساء واستولى عليهن رغماً عنهم وعن ذويهن.

*

- **(أم عزيز)**: توفيت عندما سمعت باعتقاله. أمّا أبوه فقد بلغ الثمانين، وأُصيب بانحلال الدم. وعندما شعر بدنو الأجل جمع أبناءه حوله، وأخرج من صندوقه مائتين وخمساً وثلاثين ليرة ذهبية عثمانية، وثلاثة آلاف ليرة سورية، وقال لهم: "هي لكم، بالإضافة إلى الأراضي والأغنام والأبقار والخيول والعربات". وحذّرهم من الاختلاف الذي يضعفهم. ثمّ أسلم الروح.

*

- **(شمس)**: الشخصية الرئيسة الثانية، الشيخة ابنة الشيخ، المخدومة من قِبل غيرها، فقد رافقتها (وضحة) مذ كانت في حماة، لتقوم بأعمال التنظيف والكنس والمسح بدلاً من "عمتها".

وفي دمشق سُرّت شمس حين علمت أن فيها رابطة للنساء، ونادياً يجتمعن فيه ويناقشن قضايا المرأة وهموم النساء. وهناك تعرفت على (عايدة بيهم)، و(ماري عجمي)، و(نازك العابد)... ومعهن صارت تحضر الأمسيات وتشارك في اللقاءات. وكانت هموم الوطن محور تلك اللقاءات. وقد اشتركت في المظاهرة النسائية السلمية التي طافت شوارع دمشق مطالبة بالاستقلال. ولكن المندوب السامي الفرنسي أمر بتفريق المظاهرة، فانهالت الهراوات على المتظاهرات من قِبل الجنود الفرنسيين الذين يمثلون الحضارة واحترام الرأي الآخر، ويؤمنون بحقوق الإنسان، وتقبيل يد النساء. وقد اعتقلت الشرطة أكثر من عشرين امرأة من بينهن شمس، وزّج

بهن في سجن القلعة. ولم ينقذهن سوى إعلان الإضراب العام الذي استمر خمسة عشر يوماً.

وفي دمشق شاهدت شمس مجتمعاً مختلفاً: فهنالك هامش لا يجرؤ أحدٌ على تخطّيه. أهو (الحرملك والسلملك)؟ أم هو السن؟ كثيراً ما سألت شمسٌ نفسها، وأكد لها عزيزٌ بقوله أنتِ المرأة التي لا يجرؤ الزمن على الاقتراب منها. وقد زوّجت أبناءها، وذهبت لزيارة قبيلتها، فوجدت أنها قد أصبحت أسطورة خرافية وشيئاً مهماً، يقولون عنها إنها في دمشق (تفكّ المشنوق من حبل المشنقة)، وهي تسمع ذلك وتضحك. وتسألها نساء القبيلة:

ــ صحيح تعرفين الوزراء والمدراء؟

ــ حقاً يزورك الضباط والجنرالات؟

ــ معقول شمس كلمتك لا تصير اثنتين في دمشق؟

*

ــ **(الأخضر)**: الابن الأكبر لعزيز. سمّاه عزيز بذلك وفاءً للأخضر الذي أنقذ عزيزاً من الموت. وقد نجح الأخضر في البكالوريا، ورغب في دراسة الطب، فأشار عليه بعضهم بالسفر إلى القاهرة لدراسة الطب فيها. ولكن حسبة بسيطة أجراها عزيز جعلته ينكمش خوفاً من النفقات الباهظة. فأشار عليه الدكتور عبد الرحمن الشهبندر بأن يدرس في الجامعة الأمريكية ببيروت حيث كان هو قد درس فيها، وبيروت قريبة ورخيصة. ولكن (القومندان رينو) سلّمه منحة دراسية في باريس، على حساب الحكومة، وأوصله إلى بيروت، ليستقل الباخرة منها إلى فرنسا.

وفي باريس لقي (الأخضر) كل عناية ومساعدة من (جانيت) أخت (القومندان رينو) التي أوصلته إلى الجامعة، واستأجرت له غرفة، وعرّفته بزملائها وزميلاتها، ودعته إلى منزلها حيث عرّفته بأمها. كما خلصته من خجله عندما مارست معه الجنس.

وقد تعرف (الأخضر) على كثيرات غيرها من الفتيات الهاويات اللواتي يقضي فيهن شهوته. ولكن الحرب العالمية الثانية اشتعلت فاحتلت ألمانيا فرنسا، وداست دبابات هتلر ساحات باريس، فهرب الباريسيون إلى الأرياف، وأقنعت جانيت الأخضر بأن يغادر معها إلى مونبليه في الجنوب.

وعندما انتهت الحرب عاد الأخضر إلى باريس لمتابعة دراسته، وكان قد

قرر (أموت هنا ولا أُخفق). وكانت الغربة قد عركته وتعرّف إلى شباب وفتيات من كل بلاد العرب، كانوا يشكلون مجتمعات محلية داخل المجتمع الفرنسي، وكانت الشوارع تعج ببنات الهوى اللواتي يصطدن الجند ويصطادونهن، وكان الأخضر يتعرض لمشاكساتهن، ولكنه كان يفرّ دائماً منهن، فالمرأة بالنسبة إليه صديقة ورفيقة، وما حاجته لبائعات الهوى وفتيات الجامعة يتوددن إليه ويرافقنه إلى البوفيه والمطعم وإلى شقته. وقد تعرّف على جانيت التي كانت تلبي حاجته كلما احتاج، كما تعرّف على فيوليت، وكلهن لا يطلبن منه سوى أن يعشن اللحظة الحاضرة. وقد أدرك الأخضر أن الغرب قد حل مشكلة ما تزال مستعصية في الشرق عندما اعتبر الجنس حاجة طبيعية مثل الطعام والشراب. وكان (جان بول سارتر) قد خرج بمقولات وجودية قرأها الأخضر: الوجود رائع. الحياة جميلة. عِشْ كما تشتهي. افعلْ ما تحب. تعبيراً عن التوجه الجديد لأجيال جديدة أبت الأغلال ورغبت في الحرية.

وعلى الرغم من أن أباه كان قد أوصاه أن يحذر الزواج بأجنبية فإن واحدة منهن لم تطرح عليه فكرة الزواج فكلهن عازفات عن الزواج، ولِمَ الزواج وهي يعشن الجنس كما يشتهين؟ ولِمَ الأولاد وكلٌ منهن تحلم بتخفيف أعباء الحياة عن كاهلها لا بزيادتها. وقد تركته بريجيت لأنها شعرت أنها بدأت تحبه، وهذا خطرٌ بالنسبة لها: الجنس نعم، أمّا الحب فلا.

وقد عاد الأخضر إلى دمشق حاملاً شهادة الطب، فكانت الفرحة فرحتين: الفرحة برجوعه ناجحاً، والفرحة بزواج أخته (بدور) من عواد. ولكنه فوجئ بأبيه طريح الفراش وقد شلّه العجز بعد أن قام بعملية فدائية ضد المستعمرين. فوضع الأخضر كل علمه لعلاج أبيه.

وعلى الرغم من أن أمه فاتحته بأمر زواجه مراراً فإنه كان دوماً يؤجل الموضوع كي يبني نفسه. لكنها ما تفتأ تبحث له عن عروس. وبدأت تستعرض البنات: (فريدة) ابنة صبري صديق والده. (هدية) ابنة أم روضة جارتهم. (مزنة) ابنة عمه. (صبحة) ابنة خاله سلطان. (خديجة) ابنة عمه. (ندوة) ابنة خالته فوز. لكن واحدة منهن لم تعجبه. وعندما رأى (سوحة) في مضارب القبيلة خُيّلَ إليه أنها صورةٌ طبق الأصل عن أمه، فهي هيفاء دعجاء فارعة، ذات بشرة بيضاء، وشعرٍ فاحم، ولسان فصيح، وذكاء لماح. سألته أمه:

ــ أعجبتكَ؟

ــ أجل.

ــ أخطبها لك؟

ــ أجل.

ــ لا تنس هي بدوية لا تقرأ ولا تكتب.

ــ أعلم ذلك.

ــ عمرك ضعف عمرها.

ــ أعلم.

ــ بيئتها مختلفة.

ــ أعلم.

ومثل أبيه الذي وقع في حب(شمس) البدوية يحدث الأمر نفسه مع الابن. أهو التاريخ يعيد نفسه؟ أم هي عقدة أوديب التي تقول: إن الابن يحب أمه؟ وبدأ الأخضر يفكر ألأنه يحب أمه فقد أحب (سوحة) لأنها تشبه أمه؟ وجاءه الرد الحاسم مع أمه التي قالت له:

ــ سوحة مخطوبة لابن عمها، وعرسها بعد أيام.

وأصبح بيت العزّ مقصد نساء الحي، كلهن يسألن عن الطبيب الجراح الذي لم يتزوج بعد، والذي هو حلم كل فتاة، ولكنه لا يريد أن يتزوج إلا التي تخلب لبّه كما خلبت أمه لبّ أبيه.

في هذه الأثناء جاءت جانيت إلى بيروت بعد أن تخرجت من الجامعة دكتورة في الآداب الكلاسيكية وأصبحت مدرّسة في الجامعة. وقد أبرقت له بأنها ستزوره في دمشق. فاستقبلها أحسن استقبال، وأنزلها في بيته، وعاشرها كزوجة. ولكن أمه وأباه انكمشا أمام هذا الواقع، وخافا من أن يتزوجها. فطمأنهما بأن الأجنبية تعيش حريتها دون قيد أو شرط، وأنها لا تفرض عليه الزواج. ولكنها بعد أن شاهدت حضارة الشرق في دمشق وبصرى وتدمر وأوغاريت وأفاميا وحلب وأُعجبت بها، اعترفت له بأن بلده مهد الحضارات، ولهذا قررت أن تعيش في سحر الشرق وأن تتزوجه. ولما كان الأخضر يعلم رفض أمه وأبيه مثل هذا الزواج من أجنبية، وعلى الخصوص من أخت (رينو) عدوهما اللدود وعدو الوطن، فقد دعاها إلى

التمهل في اتخاذ القرار وإلى العودة إلى باريس كي تفكر على مهلهـا. ولـم يطمئن الوالدان على ولدهما إلا بعد أن غادرت (جانيت) وهي تحمل رفـض الأخضر الزواج منها.

*

- **(نواف):** الابن الثاني لعزيز. سمّاه على اسم جده (نواف) والد (شمس). وقـد نشأ على حب البادية، يمتطي الخيل، ويتدرب على إطـلاق النـار بعـد أن أصبح السيف سلاحاً قديماً. وقد كان الشيخ (نواف) يروي لحفيده كيف كانت أمه فارساً ملثماً يبارز الرجال ويشارك في الغزوات والحروب.

ولم يكن نواف يحب حياة المدينة فكانت أمه تقول له: أنت بـرّي. فيجيبهـا مازحاً: خيرٌ من أكون مدجّناً. وقد فاجأ أمه ذات يـوم بقولـه: إنـه يحـب (دملجة) ابنة عمه، فرحب عزيز بهذا الحب، وخطب الفتاة لابنه، وأقيم لهما عرسٌ وفرحٌ كبير. وكان مولودهما الأول ابنتـين تـوأمين سـمّيا الأولـى (شمس) على اسم جدتها من أبيها، والثانية (عليا) على اسم جدتها من أمهـا التي أُغرمت يوماً بعزيز، فردّها، فأصبحت غريمة شمس. (وما فـي حـدا أحسن من حدا).

*

- **(مناف):** الابن الثالث لعزيز. أخفق في الدراسة، ولكنه نجـح فـي العمـل التجاري، فاستلم المحل بدلاً من أبيه، وأفلح في عمله. خطب (خيرية) بنـت أم روضة وتزوجها، وقضيا شهر العسل في يافـا حيـث أعمـام روضـة وأخوالها، وحيث يمكن أن يقيم جسور تواصـل مـع التجـار الفلسـطينيين والمتعهدين الإنكليز ليمدّهم بما يحتاجونه من حبوب حوران.

*

- **(بدور):** الفتاة الوحيدة لعزيز، نجحت في (البروفيه) فواجهت مشكلة متابعـة الدراسة أم القعود في البيت؟ ومثيلاتها في زمنها يقعدن في البيـت، فالبنـت لشغل البيت فلماذا المدارس والتعب؟ ألتلتهمها العيون في الغـدو والـرواح؟ ولتسلقها الألسنة في الأزقة؟ وهل يتحمل عزيز ذلك؟ ولكن بدور رغبت في إكمال تعليمها فدرست، حتّى أصبحت معلمة، وعندئذ خطبها (عوّاد) الشـاب الفقير الذي كان يعمل مع أبيها، ثمّ أصبح طالباً جامعياً، فمحامياً.

*

ـ **(الأستاذ)**: إذا كانت تركيا (العصملي) قد خرجت من البلاد، فإن تركيا (أتاتورك) قد سلبت سورية: كليكيا، وجزيرة ابن عمرو، وديار بكر، ولواء الاسكندرونة. ولذرّ الرماد في العيون فإن عصبة الأمم أرسلت مندوبيها لإجراء "استفتاء" بين الأهالي، فأطلقت فرنسا لتركيا العنان في التزوير، وجاءت النتائج كما يشتهي أبناء أتاتورك، حيث أصبحت نسبة الثمانية والستين بالمئة من العرب ثمانية وثلاثين! والأقلية التركية صارت أغلبية! وتمّ سلخ الاسكندرونة عن جسم سورية وإلحاقه بتركيا بتواطؤ بين فرنسا وتركيا وعصبةُ الأمم.

وخرجت المظاهرات الوطنية هاتفة بسقوط فرنسا وإعادة اللواء السليب إلى الوطن:

*** اسكندرون عربيهْ لا تركية ولا فرنسيه**

*** يا مستعمر يا ملعون كيف بتبيع اسكندرون؟**

*** يا فرنسا برّا برّا اطلعي من هالأرض الحرّهْ**

ولكن جند الحكومة المسلح بالبنادق والهراوات انقضّ على الفتيان العزّل بوابل من الرصاص، فارتد المتظاهرون إلى الوراء واختلط الحابل بالنابل، وانهالت الهراوات على الرؤوس، وكان مناف أحد الذين أصيبوا، فحمله رفاقه إلى منزله.

الناس في ذهول، وعرب اللواء يُطردون من بيوتهم، وتُنهب أموالهم، وتُصادر أملاكهم، فلا يجدون إلا الفرار، وزحوف اللاجئين تصل إلى المدن السورية وعلى رأسها (الأستاذ) الذي كان يكتب في الصحافة، ويخطب في الناس، ويعيش مع أخته وحيدين. وقد ظل أياماً في ضيافة عزيز في دمشق، فمذ دخل بيت عزيز لم يعد عزيز يفارقه، فهو يستقبل معه رجالات السياسة ويخرج معه في لقاءاته. وقد أصبح الأستاذ ذائع الصيت مذ كان يدرس في فرنسا، فهو يكتب المقالات، ويُصدر البيانات، ويلتقي بالكتّاب والمثقفين، ويدافع عن حرية بلاده، ويدعو إلى الوحدة العربية وشعاره (العرب أمة واحدة ذات رسالة خالدة). وحين يجلس في مقهى البرازيل في دمشق، يجتمع حوله الناس، فيحدثهم عن النهضة والوحدة والحرية، ويكتب المخبرون عنه التقارير محذرين من خطره، كما كان تلامذته يحذّرونه من المخبرين فكان يجيب: دعه يبلّط

البحر. وإذا قال لـــه أحدهم عيونهم حمراء عليك كان يجيبه: ما صـــاحبك مَـــنْ يخشى كلمة الحق. وعندما تصل التقارير إلى المفـــوض الســـامي كـــان يـــوبخ القومندان قائلاً: "لماذا تتركونه يسرح ويمرح. احبســـوه". ومـــن الواضـــح أن الكاتب يعني بالأستاذ: زكي الأرسوزي فهو أكثـــر مَـــن تنطبـــق عليـــه هـــذه الأوصاف.

وكان الأستاذ يشهد طرد العرب من فلسطين لتصبح أرضـــاً بـــلا شـــعب لشعب بلا أرض، يقول: تركيا سلبت لواء اسكندرونة، وإيران نهبت عربســـتان، وفرنسا تفرنس الجزائر، والوطن كله خارطة من الرقع. وعندما يقول عزيـــز: إن الاستقلال على الأبواب كان الأستاذ يجيبه:

ــ وما جدوى الاستقلال إذا كانت الدولة ضعيفة صـــغيرة كمـــا أراد لهـــا الاستعمار أن تكون، بدلاً من أن نكون وطناً واحداً من المحيط إلى الخليج. لقـــد حوّلنا الاستعمار إلى شراذم، يستعمرها أجزاء، يرسّخ الحدود بينها والحـــواجز، لنظل ضعفاء فقراء، تابعين له، ويكون استقلالنا أجوف.

ــ حين تستقلّ البلدان العربية كلها ما الذي يمنعها من أن تتّحد؟

ــ الاستعمار والحكام. الحاكم الذي يؤمن بمصالحه ويحافظ على كرســـيه يرسخ الحدود ويعمّق التجزئة حتّى ليبدو أكثر تمسكاً بها من الاستعمار.

*

ــ **(عوّاد):** فتىً كان ينقل القمح الذي يشتريه عزيز من حوران على جمله إلـــى دمشق. طويلٌ نحيل، جلدٌ على عظم، لكنه نشيط. ليس لـــه في الدنيا ســـوى أمه التي تعمل في الأرض. ما أن تفتح المدرسة أبوابها حتّى يسارع إليهـــا. وينكبّ على كتبه ودفاتره. يراه عزيز فيتذكر ابنه (الأخضر)، فكلاهما يحب الدرس، ويطمح في أن يكون شيئاً في عالم العلم والمعرفة.

في الصيف يعمل عواد على جمله: راجداً الزرع، وناقلاً الغلال والخضـــار. صيفه عمل، وشتاؤه دراسة. وعندما يصل قرية (غزالة) بحوران يغيب عند (غزالته) التي تحمرّ وجنتاها كشمندر مسلوق عندما يحدثها. وقد قدّم امتحان البكالوريا ولكنه أصيب بالحمى أثناء الامتحان فأخفق في الحصول عليها. ثمّ صار معلماً وكيلاً، وفي السنة الثانية كان اسمه في الجريـــدة بـــين أســـماء الناجحين. وفي مطلع العام الدراسي سجل في كلية الحقوق، وفرضت عليـــه الدراسة أن يسكن في دمشق. فأعطاه عزيز غرفة في بيته، وتوسّط لـــه في

تعيينه معلماً وكيلاً.

وعندما أُصيب عزيز في الفخّ الذي نصبه التيناوي للبطحيش بشظايا القنبلة التي ألقاها عليه الجنود الفرنسيون. أخفاه بعض الوطنيين، ثمّ حمله (عواد) إلى غرفة عجوز وحيدة، عالج فيها الطبيب العربي كسوره حتّى شُفي. ولكنه لم يستطع القيام ولا المشي.

ولقد درس (عواد) المحاماة، وتعرّف على شخصيات ودخل معترك السياسة، وكان واثقاً من نفسه، دؤوباً وطموحاً، وعندما تخرّج بدأ العمل محامياً، وأصبح يعرف دهاليز القصر العدلي، ويجوب ساحاته، فارساً سيفه اللسان.

وكانت (بدور) ترفرف بجناحيها فرحاً كلما جاء عواد، ويتواثب خافقها كلما تبادلت معه النظرات والكلمات. وقد خطبها عواد من والديها بعد أن تخرجت معلمة وأصبح هو محامياً، وتزامن عرسهما مع عودة الأخضر من باريس حاملاً شهادة الطب.

*

- **(أم روضة):** جارة شمس في دمشق وأم لخمس بنات. وهي تبحث لهن عن عرسان. وشمس أمٌ لثلاثة شبان، فهي مطمع أم روضة. وإذا كانت الحياة مفتوحة في الريف والبادية، والشباب يلتقون الفتيات ويحبون بعضهم بعضاً مباشرةً، فإن الحياة في المدينة بخلاف ذلك، فالأبواب مغلقة على الفتيات، وبالتالي فإن أمهن هي التي تبحث لهن عن عرسان، ولكن بالتلميح دون التصريح، فأم روضة تقرأ لشمس فنجان قهوتها وتُلوح لها بقصدها قائلة: "فارس ببيتك يبحث عن فرس مثلك، هي قريبة منك بابها على بابك، حمراء بيضاء كحلاء جيداء تحت الأيد مثل حبل الوريد، الرزق بمزودة هذه الفرس، جيبيها قبل ما يأخذها العسس" (ص ٧٨). أو تداعبها مازحة: "أختي شموس الجار للجار والأقربون أولى بالمعروف لماذا لا نضع جبناتنا على خبزاتك ونقول يا الله؟" (ص ٧٩). أمّا ابنتها روضة فقد أحبت الأخضر مذ كانا صغيرين يلعبان معاً، وعندما سافر إلى باريس لدراسة الطب، ترك في قلبها لوعةً، فقد أحبته ورغبت فيه، وكانت تتشمم رسائله لأنها لم تكن تعرف القراءة، وعندما خُطبت لإبراهيم النجار اصفرّ وجهها وصرخت: لا أريده، فهاج أبوها وماج، وحلف ليقطعن رقبتها إن كسرت كلمته، وهجم عليها وبيده ساطور الجزار، فصرخت رعباً، وانعقد لسانها فخرست، ولم

تعد تنطق.

أشار بعضهم على الأم أن تأخذها إلى الطبيب، وأشار غيرهم أن يعالجها الشيخ عمر الذي يكتب الأحجبة والتمائم، ويشفي العقم والبرص وكل الأمراض المستعصية، لأنه (مخاوي) الجن. فأخذتها إليه فطلب منها إحضار خروف وبخور وعطور وثلاث عصي من الخيزران وخمس ليرات ذهبية، وحين جاءت الأم بما طلب أدخل الفتاة إلى غرفة مجاورة وبدأ بضربها لإخراج الجنّي من جسمها. وقد كسر على ظهرها ثلاث عصي من الخيزران دون أن يخرج الجنّي.

ولما لم يُجدِ علاج الشيخ اقتنعوا باستدعاء الطبيب عبد الرحمن الشهبندر الذي هاله حال الفتاة المسكينة، فصار يعالج جروح العصي على ظهرها، ولما كان خوفها من الشيخ وعصاه قد جعلها تخشى كل غريب فقد صار الطبيب الشهبندر يعالجها بحنو الأب ليخلّصها من عقدة الخوف التي إذا ما ذهبت عنها انحلّت عقدت لسانها. وقد قام الطبيب بحيلة فجعل شمس تُحضر رسالة تقول إنها لروضة من الأخضر، فكانت الرسالة حافزاً لها على الكلام.

*

ـ **(اليوزباشي صبري):** الرئيس القديم لعزيز، ورفيقه في جيش الثورة العربية الكبرى. أصبح تاجر حبوب بعد حلّ الجيش العربي. وقد عمل عزيز معه بعد أن هرب من حماة إثر إخفاق ثورتها وملاحقة الفرنسيين له. ولكن صبري يختلف عن التجار الجشعين فهو لا يهتمّ بتكديس الأموال ولا باحتكار البضائع، بل يلبي حاجة الناس، ويعتقد أنه ما من غني محتكر ولا تاجر جشع يدخل الجنة حتّى يدخل الجمل في سمّ الخياط.

*

ـ **(أبو دحدل):** مختار قرية (الخربة) في حوران، في الخمسين من عمره. متزوج ثلاث نساء. وله أولاد كُثر لا يعرف أسماء بعضهم، وقد ارتبط بصداقة حميمة مع عزيز الذي صار ينزل في مضافته حين يذهب إلى حوران. شارك في المقاومة الوطنية ضد الفرنسيين حيث هاجم وأهل قريته بالعصي والمناجل وبأسياخ الحديد وبالحجارة القطار الذي يقلّ الفرنسيين فأوقفوه وقتلوا الجنود الفرنسيين ورئيس الوزراء الذي كان قد جرّ عربة الجنرال غورو في دمشق بدلاً من الخيول، فكافأه الفرنسيون بمنصب رئيس

الوزراء، ولكن الشعب انتقم منه.

*

- **(الأمير لورنس الشعلان):** أمير عشيرة الرولا، أقام عزيز عنده بعد أن هرب من حماة، وعاش في كنفه ضيفاً وصديقاً، وصار فرداً من أفراد العشيرة قبل أن ينتقل إلى دمشق ويسكن حي الميدان، ويعمل في تجارة الحبوب.

*

- **(البطحيش):** لا أحد يعرف اسمه، ولكنهم يعرفونه بلقبه هذا (البطحيش)، تلك الكلمة التي ربما هي جمع لكلمتي (بطح وطيش) وكلتاهما تعني القوة والفتك، وكذلك كان البطحيش يبطح كل مستعمر يجده. ويطحش كل عدو يلتقيه خفيةً وتحت جنح الظلام، وهكذا ينتقل من قرية إلى قرية في حوران، يهاجم دورية، أو يغير على مخفر، أو ينصب كميناً لعسكري فرنسي.

وقد وجده عزيز مرمياً على طريق إحدى قرى حوران ليلاً وهو ينزف، فأسعفه، وعندما عرف أنه كان قد نفّذ عمليةً فدائية ضد الفرنسيين، شاركه العمل، وبدأ معه بتنفيذ عمليات فدائية جديدة.

كان البطحيش قد دخل ذات مرة مخدع قائد المعسكر كما تدخل الأشباح، وانتشله من بين ذراعي امرأته، ووضع الخنجر بين عينيه وقال له: كي تعلم أن باستطاعتي أن أصل إليك أينما كنت فكفّ عن ظلمك للناس.

وكان قد رحل إلى فلسطين ليشارك في الدفاع عنها ضد الإنكليز واليهود، وعندما أُخمدت ثورة القسام عاد إلى حوران، ليعاود نشاطه الفدائي الوطني في التصدي لجنود الاستعمار الفرنسي، فكان ينفّذ عملياته الفدائية، ثمّ يعود إلى غرفته بالكرك قلعة درعا الحصينة. وقد أصبح البطحيش مصدر رعب حقيقي لحاكم درعا، فنصبوا له الكمائن، وجنّدوا المخبرين، ولكنه كان يلبس قبعة الإخفاء فلا تراه عين، حتّى لقد صار المواطنون يدعونه الجنّي والبطل الشعبي الذي يحقق لهم ما يعجزون عن تحقيقه.

في (اليادودة) أجضان فرنسي متغطرس كان يفرض على أهل العروس أن تُزف العروس إليه في الليلة الأولى قبل أن تُزف إلى عريسها قائلاً: "كي نمرغ أنوفهم في الوحل". ولكن البطحيش وعزيزاً تسللا عند حلول الظلام، ورسما الخطة مع أهل العروس، وعندما اقترب البعير الذي يحمل هودج

العروس، تعثرت الأم وسقط الفانوس فانطفأ الضوء، وتحت جُـنح الظـلام انسلت العروسُ مبتعدة عن الهودج، وبمثل لمـح البصـر دخلـت الهـودج "عروسٌ وأمها" ليسا كذلك، ونهض الجمل فانطلقت الزغاريد، وتلمظت شفتا الأجضان لوجبة شهية على ظهر الجمل، ولكنه ما إن أزاح السـتارة عـن الهودج حتّى انفتحت عليه النار، فارتد مضـرجاً بدمائـه وهـو يصـرخ: "موندیو، موندیو).

وعندما يئس الفرنسيون من إلقاء القبض على البطحيش لجأوا إلـى الحيلـة، فجرّدوا أحد جنودهم لهذه المهمة: الكابورال التيناوي، فأودعوه السجن بتهمة أنه يسرّب المعلومات للوطنيين، وظلّ معتقلاً أربعة أشهر، ثمّ حُوكم وأُخلـي سبيله، وخرجت قصته إلى الناس قبل أن يخرج من سجنه. وبهذا اسـتطاع أن يصل إلى البطحيش، وأن يستدرج عزيزاً إلى (عشّ النسر) حيث ينتظره البطحيش، فوقعا في الفخّ، وفتح الجند الفرنسي النار عليهما، فدفع البطحيش عزيزاً إلى الفرار، وغطّى انسحابه. ولكن عزيزاً أُصيب بشظايا قنبلة جعلته يغيب عن الوعي.

*

ـ **(الدكتور عبد الرحمن الشهبندر):** كان وزيراً للخارجية في حكومـة الملـك فيصل الوطنية في بلاد الشام. وعندما احتـلّ الفرنسـيون الـبلاد، قـاومهم الشهبندر في غوطة دمشق ثمانية عشر شهراً، وحين أحرقـوا كـل قريـة تنطلق منها رصاصة، تراجع مدّ الثورات المسلّحة، وغادر الشـهبندر إلـى مصر حيث ظلّ فيها عشر سنوات يكتب المقالات، ويخطب من أجل حرية بلاده واستقلالها. وعندما سمح الفرنسيون بعودة المنفيـين السياسـيين عـاد الشهبندر فاستقبلته الشام استقبال الفاتحين.

ولم يكن الشهبندر يقاتل من أجل حرية وطنه فحسب، بل كان يحارب أيضـاً العادات والتقاليد الاجتماعية الفاسدة، وهو يروي في هذا المجال قصة ذلـك الأجنبي الذي رأى أحد الفلاحين يحمل بطيخاً على دابته فيضعه فـي أحـد جانبي الشريجة ويضع في الجانب الآخر حجراً للموازنة. وحين قال لـه أن يقسم البطيخ إلى قسمين ويضعهما في الجانبين بدلاً مـن حمـل الحجـر الذي يتعب الدابة بلا فائدة، شكره على نصيحته ولكنه لم يعمل بهـا قـائلاً: هيك عاش أبي وجدي. وهذا مَثَلٌ لتمكّن التقاليد في عقول الشرقيين.

وكان الشهبندر يؤكد دور الشباب في تحرير الأرض وطـرد المسـتعمرين، فمَن مَلك الشباب مَلك المستقبل، ولهذا تجد الشـباب أول ضـحايا التطـوير والتحديث. وكان يحدّثهم عن حياته في مصر، وعن كتابته في مجلتي الهلال والمقتطف، وعن خوف الفرنسيين من صعود نجم هتلر في سـماء أوربـا، ورعبهم من قواه العسكرية الهائلة، وعن شعاره (ألمانيا فوق الجميع)، وعـن هيمنة ألمانيا، على أوربا وعلى العالَم كله، وبالفعل فقد بدأ هتلر يلتهم أوربـا دولةً بعد دولة.

وكان الشهبندر يقول: "أنا أؤمن بهذا الشعب، لكنني أكفر بالـذين يتنطّحـون لقيادته... شعب عظيم كشعبنا بحاجة إلى رجال عظماء أقوياء قادرين علـى انتشاله من هاويته... لكن للأسف كل مَنْ تراهم طافين الآن علـى السـطح مسوخ، أقزام، صغار، أصفار".

وعندما أشعل هتلر فتيل الحرب العالمية الثانية، وداسـت دباباتـه سـاحات الكونكورد والشانزليزيه في باريس، وداس "الـرأس" الفرنسـي، أصـبحت "الأذناب" جيوش الشرق القابعة في سورية ولبنان وتونس والجزائر وشمالي إفريقية دون رأس، ودون مَنْ يُصدر الأوامر إليها. فوقفت تنتظر: فالحكومة الفرنسية انهارت أمام الزحف الألماني، واستغلّ الوطنيون الفرصة لإعـلان الإضراب العام بتحريض من الزعيم ومؤسـس حـزب الشـعب الـدكتور الشهبندر.

ولكن الدكتور الشهبندر يُغتال وهو في عيادته بدمشق، فـي اليـوم السـابق لإعلان الإضراب، من قِبل (أبو الهول) مرافق زعيم سياسي منافس، فيقـع الخبر على الناس كالصاعقة، وتتنصل السلطة من الحادث، وكي لا ينقلـب البلد على الجناة، فقد قطعوا الطريق إلى بيت الزعيم، ووضعوا النعش علـى عربة أسرعت به إلى المقبرة، قبل أن تتحول الجنازة إلى سيلٍ عرمٍ يكتسـح الطغاة.

لقد كان الشهبندر وطنياً ثائراً على جميع الحكومات التي قامت في سـورية والتي وصفته بأنه ثائر غير قابل للشفاء، وحكمت عليه بالإعدام. ولكنه كان قد نجا بأعجوبة، وهرب إلى مصر.

*

٢ ـ الشخصيّات المعادية:

معظمها جندٌ فرنسي من رتب متعددة، تبدأ بـ(المفوض السامي) الغائب في بيروت، وتمرّ بالكابيتان، والليوتنان، والقومندان، والكابورال، والجنود...

- **(الليوتنان بورجيه):** عهّر نساء القرى، ولأن (دنيا) قد لفتت نظره لحسنها وجمالها، فقد جاء بزوجها ليعمل في المطبخ ليلاً، فيما يحتل الليوتنان فراشه، ويضاجع زوجته.

*

- **(الكابيتان كاربييه):** الحاكم العسكري لجبل العرب. متسلط مغرور لديه ما يشبه جنون العظمة. يقتل ويضرب ويسجن ويفعل ما يشاء دون أن يحسب حساباً لوجدانٍ أو أخلاق. ضاعت قطته مرةً ففتش بيوت السويداء بيتاً بيتاً، ثمّ فرض حظرَ التجول على المدينة كلها إلى أن يأتي أهلها بالقطة، وحين لم يأتوا بها، حبس مختارها واعتقل عشرين من وجهائها وألزمهم بدفع غرامة خمسٍ وعشرين ليرة ذهبية.

*

- **(القومندان رينو):** حقّق مع شمس عندما اعتُقلت مع سبعٍ وعشرين امرأة إثر المظاهرة النسائية التي خرجت في شوارع دمشق. وقد اتبع معها أسلوب الكابيتان جيرار، فأراد أن يصل إلى مبتغاه عن طريق اللين و"الصداقة" قائلاً لها: "اعتبريني صديقاً لا محققاً وحدّثيني عن نفسك" (ص ٩٠) رغبةً منه في معرفة قاتل الكابيتان جيرار.

وقد زارها في بيتها، وتعرّف على زوجها عزيز، وأوهمهما بأنه ضد الاستعمار قائلاً: "هناك في فرنسا أناس يكرهون الاستعمار مثلكم، أناس يؤمنون بمبادئ الثورة الفرنسية نفسها: حرية، عدالة، مساواة. وبالتالي فهم يؤمنون بالمساواة بين الشعوب، بحرية الشعوب، بحقها في الاستقلال"(ص٩٢).

وكانت (شمس) تستغرب موقفه هذا وكادت تقول له: "مرةً صدّقت كابيتاناً قبلك فعاملته معاملة الندّ للندّ والصديق للصديق، لكن تبيّن بعد ذلك أنه مجرد ذئب يريد نهشي" (ص ٩٢). ثمّ عادت فأغلقت فمها خوفاً من أن تنبش قصة قديمة من قبرٍ لن تخرج منه إلا أنتن الروائح.

ولقد فاجأها بأنه يعرف ماضي زوجها العسكري، وكان يحاول مساعدتهما، فقد قدّم لابنهما (الأخضر) منحة لدراسة الطب في باريس على

حساب الحكومة. وكان يعاملها بكل تهذيب، فلا يلتقيها مرةً إلا وينحني على يدها يقبّلها كما يفعلون هناك في الشانزليزيه وفرساي. وقد اقترحت شمس على عزيز الابتعاد عن هذا الرجل الذي يحاول التقرب منهما بذكاءٍ وحنكة ولطف، والرحيل عن دمشق. وعلى الرغم من أنه قدّم للأخضر منحة دراسية وجواز سفر وأوصله بسيارته إلى مرفأ بيروت وزوّده برسالة توصية وتزكية، فإنهما ظلا يتساءلان: لماذا يفعل ذلك؟ وماذا يريد منهما؟.

وعندما زار باريس حمل لهما معه رسالتهما إلى ولدهما. وعندما مات (علي المرّ) والد عزيز قدِمَ القومندان إلى (أم العيون) معزّياً وبرفقته ثلاث سيارات من الجنود، كما استطاع أن يعرف أنهما كانا يعيشان في حماة منذ عشر سنوات، وهو الماضي الذي يريدان نسيانه، بينما يريد هو نبشه لمعرفة سرّه وهل لهما علاقة بمقتل الكابيتان جيرار صديقه الذي قُتِل دون أن يُعرف قاتله. جيرار ابن دورته الذي كان يلومه على تهاونه مع الوطنيين، ويقول له: "أنت متخاذل لا تنقصك إلا درجة واحدة حتّى تحارب مع أعدائنا ضدّنا... علينا أن نترك بصماتنا واضحة حيث نذهب. وخير البصمات ما كان على فروج النساء".

ولقد كان للكابيتان أعداء كُثر: أناسٌ سطا على نسائهم، ورجالٌ مرّغهم في الوحل، ونساء اغتصبهن. فمَنْ يعلم مَنْ انتقم منه؟ ولقد فتح القومندان رينو ملفّ جيرار، وأراد أن يعرف قاتله، ولكنه لم يهتدِ إلى التفاصيل، سوى أنه وُجد في منزله عارياً، وخنجرٌ في صدره، وقد اختفى حاجبه الخاص فلم يقع له أحد على أثر، وأفاد سائقه بأنه أوصل امرأة سافرة إلى بيته: بيضاء البشرة، فاحمة الشعر، ممشوقة القوام، فهل هي شمس؟ إن رينو يشكّ في ذلك، ولذلك تقرّب منهما علّه يكشف سرهما. وقد توصّل عن طريق ابنهما (الأخضر) في باريس بأنهما كانا في حماة أيام ثورتها، فذهب رينو إلى حماة، والتقى أصدقاء عزيز: حسني، وإبراهيم، والدكتور نورس، وعرف منهم أن عزيزاً كان مقاتلاً في الجيش العربي، وأنه كان صديقاً لجيرار...

وبعد أن حصل رينو على هذه المعلومات التي أكّدت شكوكه بدأ هجومه:

ــ شمس صارحيني الآن: هل كنت تعرفين في حماة ضابطاً يدعى جيرار؟

شعرت شمس بالأنشوطة تلتف حول رقبتها، وبدا وجهها قناعاً أصفر.

ــ ر. ر. ربما. لا أدري.. ردّت متلعثمة.

ــ معقول؟ أصدقاؤكم في حماة أكّدوا لي أنه كان يزوركم وتزورونه.

تلعثمت شمس، وبدت كطريدة تتخبّط في الشراك، وحبل المشنقة يتراقص أمام عينيها، والقومندان يتفحصها مزهواً بناظري صياد وقد اطمأن على وقوع طريدته. فقالت لنفسها: دافعي عن نفسك. الهجوم أفضل وسيلة للدفاع. فسألته:

ــ لكن لماذا تسأل عن؟ ماذا قلت اسمه؟

ــ جيرار. كابيتان. كان صديقي. وقد قُتِل في ظروف غامضة.

ــ والآن تريد أن تعرف تلك الظروف؟ تحلّ ذلك اللغز؟

ــ لِمَ لا. أنا المولع بحلّ الألغاز وكشف الأسرار.

ــ ألا ترى أنه فات الأوان؟! ألا ترى أنها قضية قديمة؟

ــ لا. قضايانا لا تعرف القِدَم. إنها روح قائد. سيد من سادات فرنسا. والسادة حقهم لا يموت.

"هكذا إذن؟ السادة حقهم لا يموت إذن أنت تطالبني بحقك؟! تثأر لرجل من بني جلدتك أراد هتك عرضي، وتمريغ شرفي" (ص ٢٢٥) هكذا فكرت. عاد رينو يسألها:

ــ هــه. شمس. ما بكِ. تكلّمي!

ــ وماذا تريدني أن أقول؟

ردّت وقد شحذت عزيمتها ذكرى جيرار.

ــ فقط كنت تزورينه في بيته؟

سألها غارساً عينيه في عينيها.

ــ خسئ. خسئت. انتفضت شمس غاضبة. أم تحسبني واحدة من إياهن؟

ــ لا. ما هذا قصدت.

قال متعثراً وهو يرى صورة اللبوءة في عينيها، فخشي أن يخسر كل شيء.

ــ إذن ماذا قصدت؟ أسئلة. أسئلة. أهو تحقيق؟ ماذا تريد مني يا رجل.؟

ــ أريد الحقيقة.

ــ الحقيقة ليست عندي. لا علم لي بشيء. دعني وشأني.

قالت بصوت كالصراخ وهي تهبّ ناهضة فاقدة آخر ذرة احتمال.

ــ سأدعكِ.

وهو ينهض بدوره. شاداً أعصابه:

ــ لكن لا تنسي. أنا وراءك حتّى أعرف الحقيقة.

في تلك الليلة لم يرقد لشمس جفن. وعندما عاد عزيز من سفره سارعت إلى الإفضاء إليه بأن القومندان قد عرف سرّهما، وأن عليهما أن يهربا.

ــ ولكن إلى أين؟

ــ نذهب إلى الريحانة.

ردّت وقد لمعت في ذهنها الفكرة.

ــ إيه ريحانة! غادرتك هارباً من العصملي فهل أعود إليك هارباً من الفرنساوي؟

وهكذا فإنه لم يبق أمام عزيز، بعد أن عرف القومندان سرّه، إلا أن يصبح شريكاً للبطحيش في عملياته الفدائية، فيقررا قتل القومندان الذي قضى أربع سنوات في ملاحقتهما، وقبل أن يضرب ضربته القاضية. أمران أحلاهما مُر!. وخياران كلاهما صعب. قاتل أو مقتول. ويجب أن نتغدّى به قبل أن يتعشّى بنا.

في هذه الأثناء كانت الدبابات الألمانية قد اخترقت الحدود الفرنسية في طريقها إلى باريس التي هجرها ساكنوها إلى الأرياف. وانهارت الحكومة الفرنسية. والقومندان رينو في دمشق يحطّ وينطّ قائلاً: نحن الذين نستعمر الناس يأتي مَنْ يستعمرنا؟ نحن الذين نحتلّ نصف العالَم يأتي مَنْ يحتلنا؟" وبدا له العالَم وكأنما قد انقلب رأساً على عقب.

وقد أنقذهما هذا الوضع العالمي، فقد شغلت الحرب القومندان رينو عنهما. وانقطع "جيش الشرق" عن "رأسه" الذي داسته الدبابات الألمانية في باريس. فصار عليه أن يعتمد على ذاته، دون أن يتلقى تعليماته من باريس، وبدأ بمصادرة الحبوب والمحاصيل (الميرة)، وحظّر الكلام عن الحرب وعن هتلر، ومنع الناس من سماع صوت برلين.

*

٣ ـ الشخصيّات الصديقة:

ـ **(جانيت):** أخت القومندان رينو. استقبلت الأخضر في باريس، وساعدته على الحياة فيها. فتاة في العشرين، رشيقة ذكية شجاعة واثقة من نفسها، تدرس الأدب واللغات الكلاسيكية في السوربون، وتحدثه عن الأدب الإغريقي واللاتيني وتقرأهما بلغتهما، وإن أرخى لها الحبل فإنها تحدثه عن هوميروس وسوفوكليس وفرجيل... جاءته مرةً قائلة: "أتعلم أن أعظم فلاسفة الإغريق إما أنهم من الشرق أو درسوا في الشرق؟ في مدارس حمص وصيدا وصور... فيثاغورث، زينون، أفلاطون، كلهم تلامذة الشرق. والإغريق أخذوا حسابهم وآلهتهم عن البابليين، وأخذوا علوم الفلك والهندسة عن المصريين، وأخذوا الأبجدية عن الفينيقيين. كم هو عظيم هذا الشرق! وكم له من فضلٍ على البشرية؟!" (ص ١٤٩).

ومن الواضح أن هذا كلام الروائي وضعه على لسان جانيت، الفتاة الغربية التي لا يمكن أن تعترف بهذا الفضل الذي اكتشفته. فقد كان الغرب والشرق يعتقدان بفضل الإغريق على العالَم كله. ولكن المكتشفات الأثرية الحديثة أظهرت أن الحضارات الشرقية العربية: البابلية والفرعونية والفينيقية والكنعانية.. كلها أقدم من الحضارة الإغريقية التي استمدّت منها جميعاً. وقد أعاد الكاتب الحقّ إلى نصابه حين جعل الفتاة الغربية تعترف بأن الحقد والكره هو الذي جعل الغرب ينكر فضل الشرق.

أما حياة جانيت الشخصية وعلاقتها بالرجال، فقد وصف الكاتب تجاربها الكثيرة وهي تمارس حريتها الشخصية بكل انطلاق. وقد استطاعت أن تُخرج (الأخضر) من خجله، فقد كان يحمر خجلاً إذا ما قبّلته. وقد سألته مرة:

ـ الرجل العربي فحلٌ أصيل كحصانه أم لا؟

ـ لا. لا. لا أدري. بم أجيبك.

قال متلعثماً محمرّ الوجه والعنق.

ـ إذن دعني أجرب.

ثمّ أمسكت بيده وطوّقته بذراعيها وضمّته إلى صدرها وهي تقول:

ـ لا تخف الناس هنا ليسوا كناسكم في الشرق يتدخلون في شؤون الآخرين الخاصة. هنا تغلق الباب عليك يصبح المكان ملكك لا يسمح أحدٌ لنفسه بانتهاك حرمته. فاطمئن. مارس حريتك بالشكل الذي تشاء.

ــ راحتي؟! حريتي؟!

بدأ يردد وهو يرتعش من أخمص قدميه حتّى قمة رأسه قائلاً:

ــ لكن كيف؟ وأخوكِ؟

ــ وما شأن أخي؟

ــ أغدر به؟ أخونه بأخته؟ لا. لا. هو أسدى إليَّ معروفاً ومن الغــدر أن أردّه لـــه ولوغاً في عرضه.

وانطلقت قهقهة عالية.

ــ غدر؟ تمريغ؟!

قالت من بين أمواج قهقهاتها:

ــ عمّ تتكلم يا صديقي؟ نحن هنا في الغرب وليس هناك في الشرق. مثل هذه المفاهيم اندثرت لدينا وبادت. هنا شيء واحد يعنينا هو الحب، الســعادة، الرضى، ولن يسعد أخي كأن توفر لي الرضا والسعادة كأنْ تمنحني الحب.

وتعرّت أمامه قائلة:

ــ ما رأيك؟ أنا حلوة؟ صدري جميل؟

وأحس الأخضر باشتعال النار في جسده. فقالت:

ــ ما بك لا تتحرك. ألست رجلاً؟

وكأنما أشعلت فتيل البارود. فردّ على التحدّي:

ــ أنا لست رجلاً؟! مَنْ قال هذا؟ أنا الأخضر ابن عزيز سيّد الرجال.

وشدّها إلى صدره، ثمّ حملها إلى الفراش، وعرّى ما بقــي عليهــا مــن ستر. فقالت:

ــ الآن علمت لماذا الحصان العربي حسن السمعة واسع الشهرة. أنــت خجول. خجول كثيراً. تُرى ألم تعرف النساء من قبل؟

ــ أ.أ. أبداً.

ــ إذن أنا التي فضضت بكارتَك.

وهكذا علّمته (جانيت) حب الجنس والنبيذ، والروزيه. فهي تعرف ما تحب وما تكره. ولها قراراتها القاطعة بوضوح. كان الأخضر يتذكّر ما يقولونه عــن المرأة في الشرق: "حواء لغز غامض". جانيت واضحة كالشمس، لا ألغاز فيهــا

ولا رموز. تشتهي الرجل فتقول له: أشتهيك. تنفر منه. تقول له: أنفر منك. تريد صداقة عابرة تقيمها. تُنهي الصداقة تنهيها. هي اليوم معه وغداً مع غيره، تمرّ به فتسلّم عليه، ثمّ تشبك ذراعها بذراع غيره وتمضي. سألها مرة وقد بلغ به الحنق مبلغه عن تصرفاتها هذه، فردّت: أنا هكذا. لا أريد ارتباطاً بأحد لأظل حرة كشعاع الشمس. فتآكلته مشاعر الغيرة وهو يراها مع أكثر من شاب. لكنها كانت تكبحه: نحن صديقان. نلتقي حين تقضي الحاجة، ونفترق حين تنعدم.

*

٤ ـ الشخصيّات الخائنة:

شخص عربيٌ واحد خان وطنه وتعامل مع الفرنسيين ضد أبناء وطنه هو (التيناوي) الذي خدم في الجيش الفرنسي برتبة كابورال. وقد استخدمه القومندان رينو في خدعة من أجل القبض على عزيز، فسجنه أربعة أشهر، ثمّ طرده من الخدمة، فانتشرت قصته في حوران، وتعرف على البطحيش وعزيز، فوشى بهما، ونصب لهما الفرنسيون كميناً قضوا فيه على البطحيش. أمّا عزيز فقد أصابته شظايا قنبلة، ونقله بعض الوطنيين إلى مكان آمن عولج فيه حتّى شُفي، ولكنه ظل مُقعداً لا يستطيع الوقوف أو المشي. وأما التيناوي الخائن فقد انتقم منه ابنا عم البطحيش فذبحاه ذبح النعاج.

*

الهوامش

(١) ــ رولان بارت ــ س/ز ١٩٧٦ ص ٧٤.

(٢) ــ رولان بارت، وزميلاه ــ شعرية السرد ــ باريس ١٩٧٧ ص ٣٢ ــ ٣.

(٣) ــ تودوروف، وديكرو ــ المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ص ٢١٦ ط الفرنسية.

(٤) ــ ظهرت (مورفولوجيا القصة) لبروب عام ١٩٢٨. وكانت متقدمة على الدراسات التي عاصرتها. ولم يتم إدراك أبعاد هذا الاكتشاف العلمي إلا بعد ظهور منهج التحليل البنيوي في اللسانيات والأدب، فتُرجم الكتاب إلى الإنكليزية عام ١٩٥٩ ثمّ إلى معظم لغات العالَم. وحظي ــ مؤخراً ــ بثلاث ترجمات عربية: الأولى من قِبل: إبراهيم الخطيب بعنوان (مورفولوجية الخرافة) وطبعت في الدار البيضاء عام ١٩٩٨. والثانية من قِبل: أحمد بالقادر وأحمد عبد الرحيم نصر بعنوان (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) وطبعت في جدة عام ١٩٨٩. والثالثة من قِبل: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو بعنوان (مورفولوجيا القصة) وطبعت في دمشق عام ١٩٩٦.

(٥) ــ انظر كتابنا: فضاء النصّ الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية ــ دار الحوار ــ اللاذقية ١٩٩٦ ص ٨٩.

الفصل الثاني:
فضاء المكان الروائي

١ ـ جهود الدارسين

على الرغم من أن (المكان) قد احتلّ حيّزاً كبيراً في شعرنا العربي، في المقدمات الطللية، وفي وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة، فإنه لم يحظَ بدراسات هامة في أدبنا النثري، حتّى جاء الاهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية، فبدأ يحتلّ مكاناً هاماً في السرد الروائي، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان. ومن هنا تأتي أهمية المكان، ليس كخلفية للأحداث فحسب، وبل وكعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكوّنة للسرد الروائي. ولعل سبب انصراف النقاد التقليديين عن دراسة (المكان) هو انشغالهم بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية.

ولعل دراسة (شعرية الفضاء) ١٩٥٧ لغاستون باشلار G.Bachlard(١) هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي، فكان غالب هلسا هو أول الدارسين للمكان، وذلك في كتابه (المكان في الرواية العربية)(٢). درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان. وقد صنّف المكان في أربعة أنواع:

١ ــ المكان المجازي، وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملاً لها، وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي، إنه مكان سلبي، مستسلم، يخضع

لأفعال الشخصيات.

٢ ــ المكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية.

٣ ــ المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي. وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

٤ ــ ثمّ أضاف هلسا (المكان المعادي) كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة، ويدخل تحت السلطة الأبوية، بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها أماكن أمومية.

وقد اعترض بعضهم(٣) على هذه التقسيمات، فرأى أن المكان كله مجازي في الرواية، كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي، وآخر معيش، لأن جميع الأماكن لها أبعاد هندسية، ولأن المكان المعادي يظل بدوره فضاء. ولهذا فإن هذه التصنيفات لا داعي لها، لأنها تقوّم إدراكنا لأهمية الفضاء، حين تعزله عن الزمان.

وقد استعمل الفرنسيون كلمة (فراغ) Espace بدلاً من (موقع) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث. و(المكان) يمثّل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أمّا (الزمن) فيتمثل في هذه الأحداث نفسها. وإذا كان (الزمان) يرتبط بالإدراك النفسي، فإن (المكان يرتبط بالإدراك الحسّي. وإذا كان (الزمان) يرتبط بالأفعال والأحداث، وأسلوب عرضها هو السرد، فإن أسلوب تقديم (المكان) هو الوصف.

ثمّ أغنى الباحثون هذا العنصر: فدرس (جورج بوليه) الفضاء الروائي لذاته، دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى، باعتبار المكان ليس منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يتشابك في علاقات متعددة مع المكوّنات السردية الأخرى، كالشخصيات والأحداث والرؤى...

وحاول (رولان بورنوف) تحليل مظاهر الوصف، والاهتمام بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات، والمواقف، والزمن.

ولعل أهم قراءة كشفت عن دلالة الفضاء الروائي تلك التي قام بها (يوري لوتمان) في كتابه (بنية النصّ الفني) ١٩٧٣ حيث بنى دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين عناصر متعارضة، وتعبّر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو

الشخصيات بأماكن الأحداث.

وإذا كان (باشلار) قد درس جدلية الخارج والداخل، وعارض بين القبو/والعلّيّة، وبين البيت/واللابيت، فإن (لوتمان) أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقاً من فرضية أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة. ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل: الأعلى/والأسفل، والقريب/والبعيد، والمنفتح/والمنغلق، والمتّصل/والمنقطع... كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية.

ويرى (لوتمان) أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية تتضمّن، وبنسب متفاوتة، صفات مكانية، تارة في شكل تقابل: السماء/والأرض، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حين تعارض بين الطبقات العليا/والدنيا، وتارة في صورة صفة إطلاقية حين تقابل بين اليمين/واليسار... وكل هذه الصفات تنتظم في نماذج للعالَم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدم نموذجاً إيديولوجياً متكاملاً خاصاً بنمط ثقافي معطى.

ويتجاوز (لوتمان) العرض النظري لمفهوم التقاطب إلى الممارسة النقدية، فيحلل شعر (تيوتشيف) من خلال ثنائية: الأعلى/والأسفل، فيربط الطرف الأول بـ(الاتساع) والطرف الثاني بـ(الضيق)، ثمّ يدل بـ(الأسفل) على النزعة المادية، ويدل بـ(الأعلى) على النزعة الروحية، لينتهي بعد مجموعة من التقابلات إلى أن (الأعلى) هو مجال الحياة، وأن (الأسفل) هو مجال الموت. وفي دراسته لشعر (زابولوتسكي) الذي تلعب البنيات المكانية فيه دوراً عظيماً، يجد بأن (الأعلى) يكون دائماً مرادفاً عنده لمفهوم (البعيد)، و(الأسفل) مرادفاً لمفهوم (القريب) ولذلك فإن كل انتقال يبقى متجهاً إما إلى (الأعلى) أو إلى (الأسفل). وتنتظم الحركة على المحور العمودي الذي ينظم الفضاء الأخلاقي: فالشرّ يضعه الشاعر في (الأسفل)، والخير يوجهه نحو (الأعلى).

ومنه استمد حسن بحراوي مبدأ (التقاطب) في دراسته (بنية الشكل الروائي) ١٩٩٠، حيث جعل (الفضاء الروائي) عنصراً فاعلاً في الرواية، لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث. ورأى أن (المنظور) الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي: فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزءاً مفككاً، وحين تكون الرؤية متسعة يأتي وصف المكان موحداً وشمولياً. ومن هنا يبدو أن المكان

يُعاش على عدة مستويات: من قِبل الراوي بوصفه كائناً تخييلياً، ومن قِبل الشخصيات الأخرى، ومن قِبل القارئ الذي يقدّم بدوره وجهة نظر خاصة. وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث.

ثمّ أقام (جان فيسجر) Weisgerber في كتابه (الفضاء الروائي) ١٩٧٨ البناء النظري الذي تستند إليه (التقاطبات) المكانية في اشتغالها داخل النّصّ، وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى، وميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة: مثل التعارض بين اليمين واليسار، وبين الأعلى والأسفل، وبين الأمام والخلف. كما أبرز التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة، والاتساع أو الحجم والتي تشكل ثنائيات ضدية (من مثل: قريب/وبعيد، صغير/وكبير، محدود/ولا محدود...) وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة/ومستقيم)، أو من مفهوم الحركة (جامد/ومتحرك، أفقي/وعامودي) أو من مفهوم الاتصال (منفتح/ومنغلق، مسكون/ومهجور) أو من مفهوم الإضاءة (مُضاء/ومظلم، أبيض/وأسود...) وهذه التقاطبات لا تُلغي بعضها بعضاً، وإنما تتكامل فيما بينها، لتقدم مفاهيم تساعد على فهم كيفية اشتغال المادة المكانية في السرد.

وهكذا أظهر مفهوم (التقاطب) كفاءة إجرائية عالية عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسد في النصوص، وذلك بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة والفضاءات، وفقاً لوظائفها وصفاتها.

*

٢ ـ وصف المكان:

لعل بداية الاهتمام بـ(المكان) يتجلّى في (وصف المكان) باعتباره لا يمثل خلفية الأحداث فحسب، بل والإطار الذي يحتويها. و(المكان) هو عنصر فاعل في الشخصية الروائية، يأخذ منها، ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه. فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم، والشخصية التي تعيش في المدن تطبعها المدن بطابعها، ويتجلّى أثر ذلك في سلوكها أيضاً. وكما يؤثر (المكان) في السكان، فإن (السكان) أيضاً يؤثّرون في المكان، بعلاقة جدلية، وهذا ما رأيناه في (أم العيون) التي كانت أرضاً قاحلة مهملة، فلما استصلحتها العائلات النازحة أعطت خصباً وخيراً.

إن الاكتفاء بوصف المظهر الخارجي للبيت، مهما كان هذا الوصف موضوعياً، لا يمكن أن يستوفي الدلالة الكاملة فيه، من مظاهر الألفة، والحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات "فالبيت هو امتداد لها، ووصفه هو وصف لها، باعتبارها تعبيراً عن أصحابها"(٤)، و"كل حائط، وكل قطعة أثاث في الدار هي بديل للشخصية التي تسكن هذه الدار"(٥)، و"إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص"(٦). وهذا كله يسلّم بوجود التأثير الإنساني على الفضاء المكاني.

ووصف (المكان) هو تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي، وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء، ووصفوها بدقة، بخلاف روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنما نظروا إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث. ومن هنا الفرق بين الوصف (الفوتوغرافي) الذي يصوّر (الأشياء) كما هي، والوصف التعبيري الذي يصوّر (الأشياء) من خلال إحساس المرء بها.

وإذا كانت (الرواية التقليدية) قد جعلت (المكان) في المحل الثاني من اهتمامها، فإن (الرواية الجديدة) قد أحلّته محل الشخصية الروائية، واستعاضت عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان، بل وجعلته الشخصية نفسها، كي يؤدي دور الإيهام بالواقع، حين يصوّر أماكن واقعية، كما نجد لدى نجيب محفوظ في رواياته (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، زقاق المدق، القاهرة الجديدة، خان الخليلي، ميرامار، الكرنك...)، وكما نجد لدى عبد الكريم ناصيف في ثلاثيته (الطريق إلى الشمس)، حيث وصف جبال اللاذقية و(الريحانة) ثمّ جبال العلا و(أم العيون)، و(مدينة حماة)، و(حي الميدان) في دمشق، وبعض قرى حوران في الجزأين الأخيرين.

وإذا كان النقاد التقليديون يرون أن الوصف هو أسلوب مستقل بذاته، وأنه وظيفة زخرفية، فهو كاللوحات والتماثيل التي تزيّن المباني الكلاسية، فإن هذا يجرّد الوصف من وظيفته الفنية، وينكر التحامه بالعمل الأدبي، لكن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية، والإشارة إلى طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الأحداث.

بينما يرى الروائيون الجدد أن النصّ الروائي، يخلق عن طريق الكلمات، مكاناً خيالياً،له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة. ذلك أن (الوصف) تصوير ألسني موحٍ، يتجاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية،

فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع، وعلى هذا فإن الأماكن التي وصفها ناصيف في ثلاثيته ليست واقعية، فـ(حماة) الرواية هي غير (حماة) الواقع، و(دمشق) الرواية هي غير (دمشق) الواقع، وهكذا بقية المدن والأحياء والأماكن التي صنعها خيال الروائي، وإن اعتمد في إبداعها على الواقع.

ويقوم الوصف على مبدأي: الاستقصاء، والانتقاء. وهما متناقضان. فـ(الاستقصاء) يصف كل ما تقع عليه عينا الراوي، ولا يدع تفصيلاً إلا ذكره، بخلاف (الانتقاء) الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركاً للقارئ مجالاً للإيحاء.

والروائيون في وصفهم المدن والأحياء والبيوت والغرف... إلخ إنما يعكسون القيم الاجتماعية التي يريد الراوي الإشارة إليها، ويعبرون بهذا الوصف عن الطبيعة الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الرواية، ذلك أن(البيت) كالمكان، يسهم في حالة الإنسان، وتشكيل طباعه ووعيه، وإذا كان (البيت) يعني الأمن والحماية والراحة، فإنه يختلف عن (المنزل) وعن (الدار)، إذ لكل من هذه التسميات دلالتها الخاصة، وإن كانت جميعاً تطلق على (مكان) واحد. كذلك تختلف (بيوت) الريف في فضاءاتها الرحبة، عن بيوت المدينة ذات العلب الكبريتية، حيث يعيش الناس في هذه الصناديق المؤثثة، فيبولون، ويضاجعون، وينامون، فوق بعضهم بعضاً.

*

كما يلعب الأثاث دوراً إيحائياً في الرواية، فكل قطعة أثاث في الغرفة مرتبطة بذكرى في ذهن صاحبها، وهي تدل على سمة من سمات شخصيته: فالخزانة التي تحوي الكتب ذات دلالة تختلف عن دلالة الخزانة التي تحتوي البللوريات. ذلك أن (الأثاث) هو تعبير عن الشخصية الروائية، ومثله (ترتيب) الأشياء، إذ يُعدّ سمة من سمات الشخصية.

و(الأثاث) لا يدل على شخصية صاحبه فحسب، بل وعلى طبقته الاجتماعية أيضاً: فالأثاث الأرستقراطي معروف في (موضة) المقاعد والكراسي والخزائن. وعن طريق الأثاث يمكن وضع تأريخ للأسرة المالكة له. وهكذا يبدو أن (للأشياء) تاريخاً، كما للأشخاص والطبقات.

وإذا كانت (الأشياء) في الرواية التقليدية هي دالات على مدلولات: فالكرسي الخاوي يدل على الغياب والانتظار، واليد التي تربت على الكتف هي

علامة استلطاف، فإن هذه (الأشياء) في الرواية الجديدة تفقد دلالاتها، وتستغني عن أسرارها، وتتخلّى عن جوّانيتها التي كانوا يسمّونها (القلب الرومانسي) للأشياء.

وقد رأى (ميشيل بوتور) في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملاً رائعاً بمستوى رسم اللوحة، وأن لكل غرض (وظيفته) المباشرة، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية (الفنية) فإن هذا الغرض يتعدّى وظيفته الأولى، ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صُنع من أجلها: فإبريق الشاي المزوّق مثلاً هو مجرد إبريق شاي، ولكنه إلى ذلك شيء آخر. فإذا جمعنا بين (الوظيفة) و(الفن) عرفنا أهمية الغرض الثاني الذي هو الفن، وضرورته.

وهكذا الأمر في الرواية، فإذا شاء الروائي أن يصف منزلاً يرغب في أن يضع فيه أشخاصاً يتحلّون بالذكاء والذوق، كان عليه أن يجعله نموذجياً، فيصوّر منزل أحد أصدقائه مثلاً، قطعة قطعة، ويغيّر في ترتيب الأثاث بحيث يبدو المنزل وكأنه أحد القصور.

*

٣ ـ أنواع الفضاء المكاني:

يمكن تقسيم (الفضاء المكاني) إلى خمسة أنواع، هي:

١ ــ الفضاء الروائي.

٢ ــ الفضاء النّصّي/الطباعي.

٣ ــ الفضاء الدلالي.

٤ ــ الفضاء كمنظور.

٥ ــ الفضاء الجغرافي.

***

١ ـ الفضاء الروائي:

هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو بالبصر. وتشكّله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب

طابعها المحدود فإن ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف داخل النصّ المطبوع. وهكذا فإن (الفضاء الروائي) يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخييلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة،وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية: فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً،وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال. وهذا الارتباط بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي يعطي الرواية تماسكها. يقول (فيليب هامون) Ph.Hamon: "إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث"(٧).

٢ ـ الفضاء النّصّي:

رفعت الدراسات الحديثة الالتباس الذي كان واقعاً بين الفضاء الروائي، والفضاء النصّي (الطباعي). وباعتبار الفضاء الروائي مكوناً سردياً لا يوجد إلا من خلال اللغة فإنه يصبح موضوعاً للفكر الذي يبدعه الروائي، متضمناً المشاعر المكانية التي تعبر عن الكلمات، ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها إذا لم توضع لها علامات ترقيم، فإن الروائي حرص على وضع هذه العلامات. وهكذا نشأ (الفضاء النّصي) الذي هو الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. وتشمل ذلك: تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغيرات حروف الطباعة. فكل هذه المظاهر داخله في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، ولها دلالة جمالية وقيمية: فوضع الاسم مثلاً في أعلى الصفحة يعطي انطباعاً يختلف عنه إذا وضع تحت العنوان، وهكذا فإن (الفضاء النّصّي) هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال.

وتبدو هيمنة المكان في عنوان الثلاثية (الطريق إلى الشمس) وفي عنوان كل جزء من أجزائها (تشريقة آل المر ــ شرق/غرب ــ الجوزاء): ففي عنوان الثلاثية (الطريق إلى الشمس): مكانان: الطريق، والشمس. وكلاهما اسمان. مفردان، معرفتان، مذكر ومؤنث، فهما متكاملان ويشكلان وحدة تامة.

وأما عنوان الجزء الأول (تشريقة آل المر) فهو أيضاً يبدأ باسم مكان (الاتجاه شرقاً) نحو مطلع الشمس، وقد أضيف إليه اسم عائلة مشهورة. كما أن

عنوان الجزء الثاني (شرق/غرب) يدل على اسمي مكان، ولكن متضادان، لا يلتقيان. ومثله عنوان الجزء الثالث (الجوزاء) فهو اسم نجم عالٍ في السماء. وكلها يميل إلى مكان فضائي مفتوح، يتسم بالصراع والتضاد: شرق/وغرب، شمس/وجوزاء... كما يتسم بالحركة وبالهيمنة ضمن نصوص الثلاثية أيضاً، بأبعاده الجغرافية والجمالية والإيديولوجية.

وهكذا تبدو علاقة الإنسان بالمكان علاقة حميمية جداً، فالمكان معطى سيميائي مشحون بالقيم، والدلالات الروحية. وحضوره يتغلغل في أعماق الشخصية.

وقد اهتم النقد الغربي بالفضاء النصّي، فقدّم تعريفاً هندسياً للكتاب لاحظ فيه طول الصفحة، والأسطر، وعدد الصفحات...(٨)

٣ ـ الفضاء الدلالي:

وقد تحدث عنه (جيرار جينيت) G.Genette فرأى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل تتضاعف معانيه وتكثُر، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي... والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي. وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب(٩). ولكن الفضاء الدلالي إذا كانت له علاقة وطيدة بالشعر، فإنه ليس مبحثاً ضرورياً في السرد.

٤ ـ الفضاء كمنظور أو كرؤية:

وقد تحدثت عنه (جوليا كريستيفا) فرأت أن الفضاء مراقَب بوساطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة(١٠). وتشبّه (كريستيفا) الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالَم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة، وهذا يشبه ما يُسمّى بزاوية رؤية الراوي أو المنظور الروائي.

٥ ـ الفضاء الجغرافي:

وهو الحيّز الذي يتحرك فيه الأبطال. وتزخر الثلاثية بالفضاءات والأماكن التي تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة. ويمكن أن

نميّز في الثلاثية أماكن الثنائيات الضدّية التالية:

١ ــ أماكن الانتقال العامة، في القرى والمدن، والجبال والسهول، والأحياء والشوارع.

٢ ــ أماكن الإقامة الاختيارية، في فضاء البيوت.

٣ ــ أماكن الإقامة الإجبارية، في فضاء السجون والزنزانات.

فأما (أماكن الانتقال العامة) فقد تعددت وتنوّعت في الثلاثية: من الغرب إلى الشرق، من جبال اللاذقية، نحو مطلع الشمس في (أم العيون)، حيث نزحت العائلات الخمس أولاً، حفاظاً على حريتها وكرامتها، وهرباً من ظلم (العصملي) وبطشه، إلى أطراف البادية شرقي حماة، يقول أبو سعدة لعزيز الباحث عن أهله:

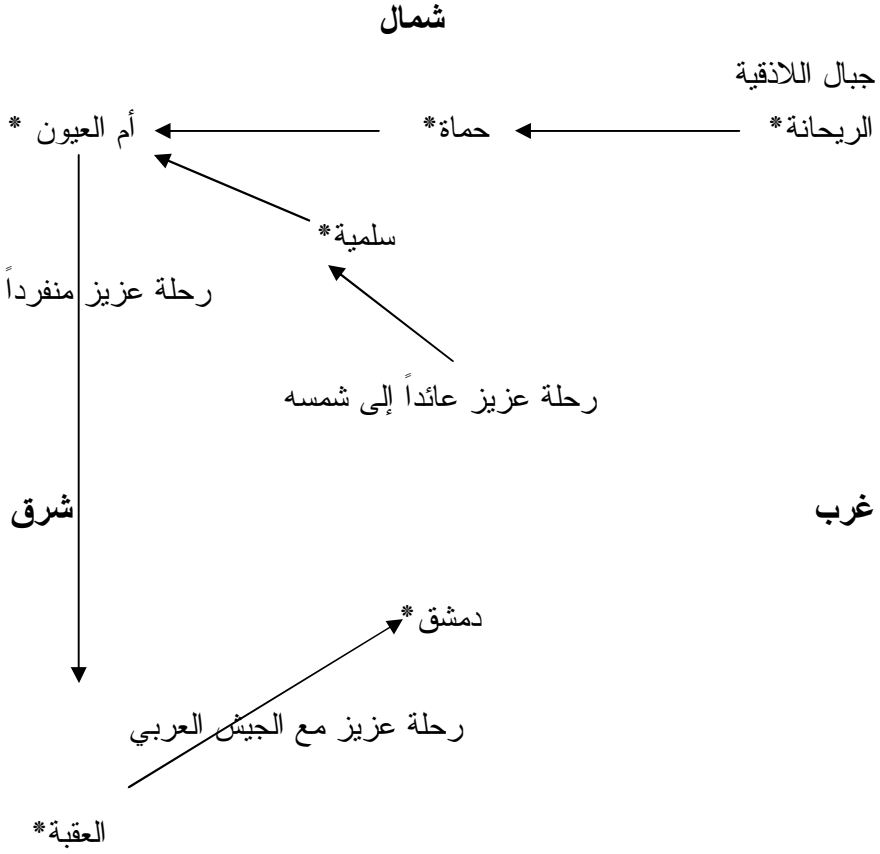
"**ــ اسمع عزيز أنت تذهب إلى الجفتلك.**

ــ وأين الجفتلك؟

ــ شرقي حماة. حيث جبال العلا. هناك يبدأ الجفتلك. حيث البادية والعربان. وحيث لا درك ولا جند". **(ص١/٦٦).**

وهكذا رحلت العائلات التي نهب (العصملي) أرزاقها وساق رجالها جنوداً إلى حرب السفر برلك. وعندما طاب لها المقام في (أم العيون)، استقدمت عائلات أخرى من (الريحانة)، حتّى صارت (أم العيون) قرية كبيرة يُشار إليها بالبنان.

كما كانت هنالك رحلة عزيز من الشمال إلى الجنوب: من أم العيون إلى خليج العقبة، ليشترك في جيش الثورة العربية الكبرى. ثمّ من الجنوب إلى الشمال، حيث انضوى تحت لواء الجيش العربي القادم من الحجاز بقيادة الأمير فيصل بن الشريف حسين لتحرير بلاد الشام من نير العثمانيين، حباً منه في الحرية والكرامة التي امتهنها الأتراك، ورغبةً في (شمسه) التي تنتظر عودته قائد عسكر. وهكذا يمكن القول إن رحلة عزيز قد شكلت دائرة، إذ بدأت من (أم العيون) وانتهت إليها، وفق الخطاطة التالية للحركة الروائية في المكان:



ولأن أماكن الانتقال في الثلاثية كثيرة، فسنكتفي بالإشارة إلى أشهرها:

ــ **قرية الريحانة في جبال اللاذقية.** كانت آمنة مطمئنة "وكان كل مَنْ فيها يحب مَنْ فيها، ولا يفكر أحدٌ بالاعتداء على الآخر. والكل متعاونون متآلفون، فإذا أراد أحدهم أن يبني بيتاً هبّ إليه الآخرون جميعاً: الرجال يقطعون الأشجار في الغابة ليحملوها إلى البيت الجديد دعائم خشبية، والصِبية يقتلعون الحجارة، والفتيات يأتين بالماء ليُجبل الطين، وتُرفع الجدران، ثمّ يُصنع السقف. ولا ينفق صاحب البيت قرشاً واحداً. في موسم الحصاد يمضي الناس إلى حقول الحنطة جماعات يحصدون معاً، ويرجدون معاً، وعلى البيادر يدرسون معاً. ثمّ يذرّون. وينقلون الحنطة أيضاً معاً، وجماعات جماعات. كلهم يحبون التعاون،

وكلهم يريدون الريحانة خلية نحل رائعة التنسيق" (ص ١٠/١).

ولكن (العصملي) طالب الريحانة بخمسة عشر شاباً من أبنائها لتجنيدهم في حرب (السفربرلك) وسوقهم إلى ترعة السويس لصدّ الهجوم الفرنسي الإنكليزي على الدولة العثمانية، وإشراكهم في حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل. فسلّم الشباب أنفسهم عدا (عزيز) الذي اختبأ في الغابة ثمّ عاد لتسليم نفسه بشرط ألا تُمتهن كرامته. ولكن رئيس المخفر (بوشعيب) أبى إلا إهانته وضربه بالسوط، مما جعل عزيزاً يرفض الإهانة ويسحب السوط، فيقع بوشعيب أرضاً، ويفرّ عزيز ثانية. كما ترحل عائلته وعائلات أخرى، هرباً من ظلم الأتراك إلى حيث لا تصلهم يد السلطة العثمانية.

ـ **مدينة حماة:** مرّ بها ركب النازحين. وعندما رغبت (نرجس) بمشاهدتها بعد أن سمعت عنها كثيراً، صاح بها أبوها: "تمر بالمدينة؟ أجننت أيتها الفتاة؟ والعصملي يسود ويميد فيها. جنده في كل زاوية، ودركه في كل منعطف. وليس أسهل عليهم من أن يمسكوا بأي غريب يرونه فيسوقونه إلى الترعة. كانت (نرجس) تريد أن ترى النواعير التي سمعت عنها الكثير. تلك الدواليب الضخمة ذات الأنين الحزين، وهي تدور حاملة مياه العاصي إلى السواقي العالية، فالأحياء والبساتين" (ص ٨١/١).

وقد استوطن عزيز حماة بعد أن سُرّح من الجيش، وعمل فيها تاجر ألبان وأجبان. وقد عدّد الراوي من أحيائها: حي الحاضر، وسوق المقبى، وسوق العتيق، وسوق المدينة، والنواعير، والعاصي، وضريح أبي الفداء...

ـ **سَلَمِيَة:** ذات الحجار السود، والجامع الذي يقال إنه يضم رفات الإمام إسماعيل بن جعفر الصادق بن محمد الباقر... بن علي بن أبي طالب، والآثار التي تدل على حضارة كانت قائمة فيها ذات يوم ثمّ اندثرت.

ـ **الصابرة:** على أطراف البادية، حيث لا تصلها السلطة العثمانية، كما لا تصلها غزوات البدو. وقد استضافت الأسر المهاجرة، وعرضت عليها الإقامة. ولكن الرؤوس الخمسة اختاروا سهلاً خصباً إلى جانب الصابرة، ذا مياه وعيون، لا يستوطنه أحد، ولا يجرؤ البدو على الاقتراب منه، لأن في مستنقعاته علقاً وبعوضاً وأعشاباً خطرة على أغنامهم، وذلك هو (أم العيون).

ـ **أم العيون:** سميت بذلك لكثرة ما فيها من مياه وعيون جارية. مياهها السطحية متوافرة، بحيث إذا حفر المرء بيديه نبع الماء. وهي المكان الذي

اختاره النازحون لاستصلاح الأراضي البور التي لم تُفلح من قبل. ولما لم يجدوا فيها مساكن فإنهم اتخذوا من المغاور المحفورة في الصخر من قِبل الإنسان القديم مساكن. وعندما تمّ لهم استصلاح ما استطاعوا من الأراضي زرعوها قمحاً وشعيراً وذرة وخضاراً...

وهكذا عاشت العائلات الخمس حياة مشتركة في العمل: "راحوا يقتسمون الخبز، الحليب، الطبخة، الوجبة، كما يقتسمون الأجر والعمل. وبدا ذلك لعزيز شيئاً رائعاً، بل بدا له نوعاً من الحلم الذي يتحقق لأول مرة على وجه الأرض بعيداً عن التنافس والتنابذ والأنانية والغيرة. فالكل متعاونون، متساوون، شركاء في السرّاء والضرّاء. يقدمون ويأخذون من كل حسب طاقته ولكلٍ حسب حاجته. لا يتطاول أحد على أحد، ولا يطمع أحد بأحد" (ص ١٥٦/١).

وفي مرحلة تالية تحوّلت (أم العيون) إلى ورشة بناء شارك فيها الرجال والنساء والأطفال. أوقفوا استصلاح الأراضي، وبدأوا ببناء المساكن والبيوت. أصبحت (أم العيون) كقرية النمل، حركة دائبة. كل يسعى جاهداً. بعضهم يحمل الحجارة، وبعضهم يبني. النساء ينقلن الماء. الشباب يجبلون الطين. يبدأ العمل مع مطلع الشمس ولا يتوقف إلا عند حلول الظلام. وبهذه الروح التعاونية تمّ خلال خمسة وعشرين يوماً بناء المساكن والبيوت للأسر الخمسة.

ثمّ لم تعد (أم العيون) تتسع للوافدين الجدد، فقادهم (علي المرّ) إلى الشمال حيث القباب الكثيرة والعواميد الزرقاء التي تدل على عمران بائد، حفروا هناك فوجدوا آثار دور قديمة خربها الزمان، وأساسات أبنية من حجر أزرق، وساحات وأعمدة زُيّنت بعناقيد العنب وأوراق الزيتون. كما وجدوا بقايا لمعاصر زيتون، وآباراً غطّاها أهلها بصفائح من حجارة زرقاء. ولعل الجفاف أو الغزو جعلاهم يرحلون على أمل العودة. ثمّ لم يعد أحد. وقد رفع الوافدون الجدد الأغطية، واستخرجوا الماء، واستصلحوا الأرض.

وأما (أماكن الإقامة) فهي على نوعين: أمكنة إقامة اختيارية كفضاءات البيوت، وأمكنة إقامة إجبارية كالسجون والمعتقلات.

ففضاءات البيوت تنوّعت وتعددّت في الثلاثية، وبدأت من (البيت القروي) لذوي عزيز في (الريحانة)، إلى (البيت البدوي) للشيخ نواف زعيم عشيرة الموالي، إلى (البيت المديني) حيث سكن عزيز في حماة، ثم في دمشق. ولكل من هذه البيوت طابعه الخاص المستقل، وأشياؤه الضرورية، وموجوداته:

(فالبيت القروي) في (الريحانة) يصفه الراوي بقوله: "صرير البـــاب الخشـــبي، رغم حرص عزيز، جعل أكثر من رأس يرتفع من تحت اللحف، الأم بانفعاليتها ونزقها، كانت الأسرع فصاحت: مَنْ؟ لكن الأب بحكمته وبُعْد نظره، أحسّ بأنـــه ما من خطر فأشار لها بالسكوت. في الفرش الممدودة على المصـــطبة الكبيـــرة العالية كان أفراد العائلة جميعاً: الأخت نـــرجس، الأخـــوان، الكنّتـــان، الأولاد. وكان عزيز حريصاً على ألا يقلق صفو النائمين. لكن سرعان ما تبيّن لـــــه أن الكبار جميعاً كانوا مستيقظين لم يرقد لهم جفن. الأم أســـرعت إلـــى المصـــباح تشعله. والمصباح "بصبوص" صغير من علبة معدنية قمعية الشكل يعلوها فتيـــل صغير مسودّ لا يقاوم ريحاً ولا مطراً. فيما أسرعت نرجس إلى الموقـــد تلقمـــه حطب السنديان والبلوط" (ص ١٨/١).

هكذا يختار الروائي من أشياء البيت القروي أشهرها: الباب الخشبي الـــذي يحدث صريراً، الفرش الممدودة على الأرض، المصـــطبة، المســـرجة، موقـــد الحطب.... فإذا تجاوزنا هذا الوصف الخارجي إلى دلالته الكامنـــة فيـــه، فـــإن البيوت تشكل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الإلفة ومظاهر الحيـــاة الداخليـــة التـــي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان هو امتداد له، وتعبير عن شخصيته ونفسيته. ومن هنا تشابهت شخصيات أبناء الريف في بعض الطباع، كـــالكرم، والأنفة، والتعاون، وحب الخير...

وأما (البيت البدوي) فيمكن التمثيل لـــــه ببيـــت الشـــيخ نـــواف: "البيـــت (المسوبع) الذي يضاهي سبعة بيوت من الشَّـــعر ممـــا يســـكنه أفـــراد القبيلـــة العاديون. بيت طويل عالي الأركان. كأنه القصر المنيف في حي شعبي. عبـــق القهوة يملأ المسوبع وما حوله ويدعو القاصي والداني إلى بيت الكرم والجـــود كي ينال حقه من الضيافة العربية..." (ص ٢٢٠/١).

هكذا يصف الراوي في البيت البدوي أشهر شيئين فيـــه وهمـــا: طولـــه، وقهوته. فالطول يدل على زعامة أهله، لأن البيت البدوي العادي يتألف من شقة واحدة، فإذا تألف من خمس شقق سمّي (مخوماً) وزاد شـــأن صـــاحبه. أمـــا (المسوبع) فهو بيت رئيس القبيلة الذي تعبق فيه القهـــوة لـــيلاً ونهـــاراً، وقـــد خصّص لها رجلاً لتحميصها، وطحنها، وصنعها. ولم يزد الراوي على هـــذين في وصف (البيت البدوي) إذ لم يصف البسط المفروشة، والوســـائد، والشـــداد. كما لم يصف النصف الثاني من البيت وهو قسم (الحريم) حيث نضد الفـــرش، وجلوس النساء، وفي الطرف الأخير منه مكان الطهو والطعام.

ولأن القوم في حلّ وترحال فإن الراوي لم يُكثر من (أشياء) البيت البدوي، من أجل سهولة التنقل، واكتفى بدلالتين هامتين: نبل المحتد، وكرم الضيافة.

وأما (البيت المديني) فيمكن التمثيل لـه بالبيت الذي سكنه عزيز في حي الحاضر بحماة، حيث يصفه الراوي بقوله: "جاءت معه إلى (حماة) تبني بيتاً للعزّ، وتشيد صرحاً للسعادة. خلال أيام قليلة استطاعت أن تقيم الجسور مع أهل الحي، تنشئ صداقات مع جاراتها: ناجية، نجدية، خيرية، كلهن يحطن بها ويحببنها تماماً كما تحبهن. يذهب زوجها إلى الثكنة، يخرج خارج المدينة، يغيب في مهمات. لا يهمّ. حولها أناس دائماً. بل أهلها أنفسهم لا يتركونها. أهله هو. كلهم يأتون لهذا السبب أو ذاك ويملأون عليها الدار بهجة وسعادة" (ص٢/١٧).

هكذا لا يصف الراوي أثاث (البيت الحموي) مكتفياً بوصف العلاقات الاجتماعية الطيبة التي أقامتها (شمس) مع جيرانها، والقائمة على المحبة والتعاون والاحترام المتبادل.

غير أن الروائي إذا كان قد غضّ الطرف عن تصوير أشياء بيت عزيز في حماة، لعلمه أنه يؤسس بيتاً مدينياً للمرة الأولى في حياته، ولم يكن قد تآلف بعد مع الحياة في المدينة، فهو (حضري) وزوجته (بدوية) وكلاهما يعشقان الحرية والفضاءات الواسعة المفتوحة. ولهذا لم يهتما بعشّهما في حماة.

غير أن هذا الإهمال الدالّ تمّ تلافيه بعد ذلك في وصف (البيت المديني) عندما سكن (عزيز) في حي الميدان بدمشق، بعد أن هرب من ملاحقة الفرنسيين له، لاشتراكه في ثورة حماة، حيث عاش في دمشق عشر سنوات، شبّ فيها أبناؤه الثلاثة وابنته الوحيدة. وحُبّبت إليه أحياؤها: باب الجابية، سوق الحميدية، الحجاز، الساحات، البسطات على الأرض، البضائع على الحبال، السلع المعروضة هنا وهناك، أصوات الباعة، نهر بردى الذي تصطفق مياهه، كانت: "شمس تحب قهوة الصباح في دارها على صوت العصافير وهي تزقزق، وفسقية الماء وهي تعزف أنغامها الراقصة. جلسة الصباح تحبها كثيراً. أشجار النارنج. أحواض الأزهار والورود. بركة الماء التي تتلألأ تحت أشعة الشمس وتتلامع على ضياء القمر. زجاجها المعشّق. علّيَتها، شرفتها (المشرفة) كما كانوا يسمونها. تحفة رائعة كانت تلك الدار. تجد فيها شمس كل ما تحب وتشتهي" (ص ٣/٣٦).

وهكذا يتفرغ الروائي هنا لوصف (الدار العربية) التي أصبحت مآلاً لعزيز وشمس، بعد تنقلهما من مكان إلى آخر. فهنا الأشجار الخضراء، والأزهار الجميلة، والعصافير المغرّدة، والمياه المتلألئة، وهذه الطبيعة الخلابة تسهم في راحة السكان، وتجعلهم سعداء مسرورين، لاسيما وأن البيت مكتف بذاته في حاجاته. ولهذا أكثر ما سعدت شمس ابنة الحرية، فيه. ولهذا وصف الروائي أشياءه الباعثة على الابتهاج والرضى.

ومن البيوت المدينية وصف الروائي (البنسيون) في باريس، حيث استأجر فيه (الأخضر). كان البنسيون الأول بعيداً عن الجامعة، صاحبته فظة، غليظة القلب، فلم يملك إلا أن ينفضّ من حولها. "نظام صارم كانت تفرضه على البنسيون حتى ليخيل إليك أنك في ثكنة عسكرية وهي الجنرال الأعظم. وكل شيء لديها بنظام: الطعام، النوم، الاستيقاظ، الحمام، المرحاض..." (ص ١٤٤/٣ ــ٦).

في البنسيون الثاني وجد الأخضر ضالّته. خمس دقائق أو ست تفصله عن جامعته. "(الماما) كلارينس هي الرعاية ذاتها. الرأم والحنان ذاتهما لتذكره بأمه شمس. في الصباح توقظه حسب الطلب. غداؤه، عشاؤه. كل ما يحتاجه يأتيه إلى غرفته، فكلارينس ليست كالمدام رولان تلك التي تلزم كل مَنْ في البنسيون بالجلوس إلى مائدة الغداء أو العشاء في وقت محدد لا يزيد دقيقة ولا ينقص. كلارينس عجوز في الستين. خاضت غمار الحياة بكل معانيها وساحاتها" (ص ١٤٥/٣).

هكذا يكتفي الروائي بوصف العلاقات الاجتماعية في (البنسيون) دون وصف أشيائه.

وأما (أمكنة الإقامة الإجبارية) فتتمثل في السجون والزنزانات. وهي نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة، ومن الخارج إلى الداخل ومن العالَم إلى الذات، بما يتضمنّه ذلك الانتقال من تحوّل في العادات والقيم وإعنات بالمحظورات، فما أن تطأ قدما السجين عتبة السجن، حتى تبدأ سلسلة عذاباته التي لا تنتهي إلا بالإفراج عنه.

وقد زُجّ (عزيز) في السجن مرتين: في المرة الأولى سجنه (العصملي) لأنه هارب من التجنيد الإجباري. وقد أُلقي في (نظارة) المخفر التركي ريثما يتمّ إرساله إلى المدينة، ليُساق إلى حرب (السفر برلك). حيث يروي الراوي:

"ستة وخمسون يوماً مرّت على عزيز. حيث اعتقله (العصملي) وأودعوه في كهف يدعونه (النظارة). باردة، وسخة، معتمة. كانت النظارة. مع ذلك كله عليه أن يقضي فيها ليله ونهاره دونما حراك كضفدع أسلم نفسه لسبات الشتاء... كان الناس يأتون إلى نظارته ويذهبون، وهو مقيم لا يأتي ولا يذهب. بعضهم كان يأتي به الدرك لأنه لم يستطع دفع ما عليه من ضرائب للتحصلدار، فيُلقى به في السجن إلى أن يدفع أهله ما عليه. وبعضهم الآخر لأنه أساء الأدب مع أبي شعيب أو احتج على الظلم بآهة أو كلمة، بعضهم الثالث يودع في النظارة ليلة أو ليلتين قبل أن يُساق إلى الترعة، كانت الأسباب كثيرة لدى (العصملي) لأن يعتقلوا الناس ويزجّوهم في السجون، فليس هناك قانون يحمي أو ينظم سلوك الراعي، وويل لرعية لا قانون يحميها ولا ناظم لسلوك راعيها" (ص ١٠٩/١ ــ ١١٠).

وفي المرة الثانية قُبض عليه بعد اشتراكه في ثورة حماة، فزُجّ به في سجن حماة، حيث لقي التعذيب المبّرح على يد "صديقه" الكابيتان (جيرار) مع خيرة من المناضلين ضد المستعمر الفرنسي، وقد وضعوا ستين معتقلاً في مهجع لا يتسع لعشرة. مظلم. رطب. مصمت الجدران. وكلما كثُرَ عدد السجناء ازدادوا ضيقاً، واشتدت آلامهم وأمراضهم، وسهل إذلالهم وهوانهم. فالطعام يقدمونه لعشرة فيتخاطفه ستون. كل منهم يُقاتل من أجل كسرة خبز. وقد فتك بهم الجوع والتعذيب، فالأجيضان (غومييه) وحش لا يعرف الرحمة ولا الإنسانية. السوط في يده، والمسدس في اليد الأخرى. يأمر بقلع أظافر السجناء، وباللواط بهم من قبل الجنود السنغاليين، إذلالاً لهم وإخضاعاً.

وأما (شمس) فقد اعتُقلت أيضاً مرتين: الأولى عندما ذهبت إلى الكابيتان (جيرار) ترجوه الإفراج عن زوجها عزيز. لكن (جيرار) اعتقلها في بيته، ثم انقضّ عليها يريد افتراسها، فأغمدت خنجرها في ظهره، وهربت. والثانية لاشتراكها في مظاهرة نسائية في دمشق، نادت بسقوط فرنسا. ثم جاءها العفو عنها وعن المعتقلات معها عندما أضربت الشام كلها.

***

الهوامش

١ ــ عرّبها غالب هلسا بعنوان: جماليات المكان ــ المؤسسة الجامعيــة ــ بيــروت ١٩٨٤ ط ٢.

٢ ــ دار ابن هانئ ــ دمشق ١٩٨٩. وانظر: الرواية العربية واقع وآفاق ــ دار ابن رشد ــ بيروت ١٩٨١.

٣ ــ انظر كتاب: الرواية العربية: واقع وآفاق ــ دار ابن رشد ــ بيروت ١٩٨١ ص ٣٩٦.

٤ ــ ويليك، وارين: نظرية الأدب ــ تر: محيي الدين صبحي ــ دمشق ١٩٧٢ ص ٢٨٨.

٥ ــ آلان روب غرييه ــ نحو رواية جديدة ــ تر: مصطفى إبراهيم ــ دار المعارف بمصر ص ١٣٠.

٦ ــ ميشيل بوتور ــ بحوث في الرواية الجديدة ــ تر: فريــد أنطونيــوس ــ عويــدات ــ بيروت ١٩٧١ ص ٥٥.

٧ ــ فيليب هامون ــ مقدمة لتحليل الوصف ١٩٨١ ص ١١٣.

٨ ــ انظر هامش ٦ ص ١١٢.

٩ ــ جيرار جينيت ــ أشكال ٢ عام ١٩٧١ ص ٤٦ ط الفرنسية.

١٠ ــ جوليا كريستيفا ــ النصّ الروائي ١٩٧٦ ص ١٨٦ ط الفرنسية.

الفصل الثالث:
الراوي والمنظور
في السرد الروائي

١ ـ الراوي:

تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له. فـ (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيّلة. ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يُرمزله بحرف. و(المروي) هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وأما (المروي له) فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.

و(الروائي) لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راوياً) تخييلياً، يتوجه إلى قارئ تخييلي، وهذا (الراوي) هو (الأنا الثانية) للروائي. وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. والمهم هو التمييز بين (الروائي) و(الراوي) فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخييلي، وهو الذي يختار (الراوي)، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ الروائي. وأما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفّى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي.

وقد أدّى التغيير الذي طرأ على طبيعة (الراوي) إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة. ومن نقاط التحوّل الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء (الروائي) نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته. وقد كان فولتير أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: "يجب أن

يكون الروائي في عمله كالله في الكون: حاضر غائب".

ولقد حظي (الراوي) باهتمام زائد بين النقاد والمبدعين على السواء، وذلك لأهميته، في الخطاب الروائي، فبموقعه يتحدد شكل الرواية. ومنذ مطلع القرن الماضي سعى (هنري جيمس) إلى إخفاء (الروائي) وإظهار (الراوي) على أساس أنه المعبّر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي.

وقد يتداخل (الراوي) بـ (العاكس) Reflector المنقول من تقنيات السينما. ويعني نقل الصور نقلاً (فوتوغرافياً) محايداً، ومع ذلك فإنه يختلف عن (الراوي)، فقد يكون (العاكس) حيواناً أو جماداً: فتولستوي يعرض أحداث إحدى قصصه من خلال نفسية حصان، وتشيكوف يتحدث عن وعي كلبة عاكساً عالمها الخيالي في إحدى قصصه، وحافظ إبراهيم يعرض عالماً خيالياً من خلال وعي الجنيّ سطيح في كتابه (ليالي سطيح). وهكذا يمكن أن يكون الراوي عاكساً، وليس العكس.

وأما (المروي لـه) Narrataire فهو الآخر. وبما أن الراوي كائن من ورق، فإنه يفترض وجود مروي لـه، انطلاقاً من أن أي خطاب لابد لـه من مخاطَب. ولكن هناك فرقاً بين (المروي لـه) و(القارئ): فإذا كان القارئ قد أصبح جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد قارئاً سلبياً، بعد أن أوجدت (نظريات التلقّي) جماليات خاصة بالقراءة، فإن (المروي لـه) لم يحظ باهتمامٍ نقدي حتى اليوم، ذلك لأن اهتمام النقاد والروائيين قد انصبّ على الراوي والروائي، حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام بالمروي لـه مع (جيرالد برينس)، على الرغم من أن تراثنا القصصي قد أوجد هذه الشخصية: فشهريار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي له، وشهرزاد هي الراوية التي لا تنتهي حكاياتها.

وأحياناً يأخذ الروائي دور الراوي، على الرغم من أن الروائي يصف ويصوّر الأبطال والأحداث بضمير الغائب (هو)، فإنه غالباً ما يحلّ محلّ الراوي، كما في قوله عندما أصبح (عزيز) بحاجة إلى المال بعد تسريحه من الجيش: "خطر في ذهنه أن يبيع الفرس، لكنها رمز عزته وكرامته، ثم إنها هدية الشيخ والهدية لا تُباع. هل يبيع البارودة بعد أن سُرّح من الجيش؟ لكنه يدخرها ليوم الشدة. هل يستدين؟ استعرض أصدقاءه فوجدهم جميعاً مستوري الحال، وليس لديهم ما يزيد عن كفايتهم".

كما قد يأتي الروائي بَمَثَل يدخله في السياق، كما في قوله: "يأتي المرء إلى هذه الدنيا وقد فُرض عليه كل شيء: أهله، شكله، غناه، فقره، طباعه، ميولـــه. وليس عليه بعد ذلك إلا أن يسير على سكّة الحديد التي يجد نفسه عليهـــا". (ص ١٢٢/٢). وهذا ليس كلام إحدى الشخصيات ولا كلام الراوي، وإنما هو كـــلام الروائي/ الكاتب الذي تخفّى خلف الـــراوي وجـــاء بكـــلامٍ يســـتدعيه الســـياق والمناسبة.

وفي مناسبة حديث الراوي عن إثم خالد آغا في قراه، عندما يجعل لنفســـه حقّ الليلة الأولى على كل فتاة تتزوج، يقول الكاتب: "الآباء والأمهات يتحملـــون الوزر، شأنهم شأن خالد آغا، بل ربما أكثر. لماذا لم يثُر أبٌ من الآباء؟ لماذا لم تصرخ أمٌّ من الأمهات؟ لماذا لم يمنعوه من إطلاق النار على رؤوس أبنـــائهم". (ص ٢٩٠/٢).

وإذا كان (العرض) هو كلام الشخصيات الروائية، فإن (السرد) هو كـــلام (الراوي) المحيط بالأحداث، والعالِم بها. وهو حريص على تقديمها للمروي له. كما أنه على معرفة بحاضر الشخصـــيات وبماضـــيها، وبســـلوكها الخـــارجي وأفكارها الداخلية، كما أن من وظائفه التعليق والشرح، فالتعليق كما فـــي قـــول الراوي: "لكن الإنسان تطوّر. اكتشف النار، وصنع الأوانـــي. اختـــرع الأدوات التي يطهي بها الطعام، وراح يشق طريقه المختلـــف بمـــا ميّـــزه عـــن ســـائر الحيوانات الأخرى وجعله سيد الكون بلا منازع". (ص٢٠٠/٢). وهكذا يتســـع منظور الراوي فيشمل الجوانب الذاتية والاجتماعية والوطنية والقوميـــة وحتـــى الإنسانية: فقد أعلن وجهة نظر عزيز الشخصية المحورية، كما أعلن وجهـــات نظر الشخصيات الأخرى. وتحدث عن النزوح من (الريحانة) إلى (أم العيون)، وعن حياة القبائل العربية في البادية، وعاداتها وتقاليدها وزعمائها، وعن ثـــورة الشريف حسين على العثمانيين، ورافق الجيش العربي القادم من الحجاز لتحرير بلاد الشام، ووصف المعارك التي خاضها هذا الجيش، كمـــا وصـــف علاقتـــه بالإنكليز الذين كالوا الوعود للعرب ثم أخلفوا. وعلى الرغم من أن الراوي يبدو محايداً، فإنه ــ في العمق ــ منحاز إلى جانب (عزيز) وجماعته الذين يمثّلـــون الخير المطلق، مقابل (أبو) شعيب والعثمانيين الذي يمثّلون الشرَّ المطلق.

ورؤية الراوي إما أن تكون (خارجية) تصف ما تـــراه، وتقـــدّم الأحـــداث والشخصيات بوصف حيادي. والراوي فيها عليم بكل شيء، يمتلك قدرة غيـــر محدودة في كشف الأفكار السرّية لأبطاله، ويُقرن بالمؤلف. وقـــد عُـــرف هـــذا

الراوي في فن الملاحم، وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. أو أن تكون رؤية الراوي (داخلية) تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الشخصيات والأحداث. وبما أن الراوي هنا هو أحد شخصيات الرواية، فإنه يُقدم ما يشاهد من أحداث. وتُسمّى رؤيته هذه (ذاتية). ويُسمّى الراوي هنا (الراوي المصاحب أو المشارك). وهو يستعين هنا بضمير المتكلم (أنا)، بينما يستعين الراوي في الرؤية الخارجية بضمير الغائب (هو) في تقديمه لعالَم الرواية.

كما اصطلح على تسمية أسلوب السرد المعتمد على الرؤية الخارجية بـ (السرد الموضوعي)، وعلى الأسلوب السردي الذي يعتمد الرؤية الداخلية والراوي المشارك بـ (السرد الذاتي). وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائي. وقد تتضافر الرؤيتان: الخارجية والداخلية في تقديم مادة الرواية، فتكون (الرواية ثنائية) تتداخل فيها الرؤيتان أو تتكاملان.

*

وأما (وظيفة الراوي) فقد رآها (جينيت) في خمس وظائف، هي: الوظيفة السردية، والوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السردي، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية. ولا يُفترض وجود هذه الوظائف جميعاً، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما. ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النصّ السردي إلى مستوى النصّ المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة.

كما أنه يمكن جعل وظائف الراوي في ثلاث، هي:

١ ــ **الوظيفة الوصفية**، التي يقوم فيها (الراوي) بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

٢ ــ **الوظيفة التأصيلية**، وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم، مثل المواجهة العربية التركية، والثورات الوطنية ضد المحتلين الفرنسيين والإنكليز... وقد قام الراوي هنا بهذه المهمة.

٣ ــ **الوظيفة التوثيقية**، وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً. وقد جمع الروائي هنا في ثلاثيته (الطريق إلى الشمس) بين التوثيق التاريخي والتخييل الروائي.

*

وإذا كانت القصص القديمة: الشفوية أو المكتوبة، تبدأ بعبارة: (قال الراوي)، كما في ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن.. فإن الحكاية هي الغاية التي يصرّح الراوي بأنه ينبغي نقلها إلى السامعين، بأمانة وصدق ومن غير تدخل منه. وهو غير مسؤول عما يدور فيها من أحداث. و(الراوي) في (ألف ليلة وليلة) هو شهرزاد، ولكنها عندما تروي حكاياتها لا تحدد الراوي بل تقول: "بلغني أيها الملك السعيد"، فهي تروي عن راوٍ آخر. وقد تُسند حديثها إلى سلسلة من الرواة، وقد لا تفعل. وهكذا يشترك أكثر من راوٍ واحد في السرد: الراوي المجهول، والراوي المشارك في الأحداث، والراوي المسمّى والمعروف، والراوي المشاهد للأحداث، والراوي الذي لم يشاهد هو الأحداث ولكنه سمع عنها فهو يروي ما سمع.

إن (هيئة القصّ) تبيّن (الراوي) وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم. وهو بحث يتجاوز موقفاً كان يرى أن القصة التي يكتبها الكاتب هي تعبير عنه، وبذلك كانت تتحوّل دراسة القصة إلى دراسة كاتبها، فيُهمل البحث في الشخصيات، من حيث استقلالها وتمايزها... ولكن مع تطور الكتابة الروائية والنظرية النقدية ظهر ميل إلى وضع الكاتب/ الروائي خارج نصّه، وبالتالي عدم المماثلة بين الكاتب/ الروائي وشخصياته الروائية. فالقصّ ليس بالضرورة قصّاً عن الذات، أو تعبيراً عن الكاتب. وعلى هذا فإن الروائي/ الكاتب لا يمثّل أياً من أشخاص قصته، أو على الأقل لا يمثل تماماً أياً من أشخاص روايته.

ومع (جويس) و(سارتر) أصبح الراوي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية. وهكذا برز مفهوم (الراوي/ الشاهد) الذي يعتبر (آلان روب غرييه) من أبرز الروائيين الممارسين له. واليوم تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب. فـ (الراوي) وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يروي. و(الكاتب) يختبئ خلف الراوي، ويحيّد نفسه، فيتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، وعلى هذا تسقط مسؤولية الأديب، وتنتقل الكتابة إلى موقع اللامسؤولية. فتحدّد في كونها (شهادة) على زمنها

وواقعها فحسب.

لكن الكتّاب تفننوا في استخدام مفهوم (الـراوي). وارتـبط هـذا التفـنن بعلاقتهم بما يروون. فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم لمـا يـروون. ولجأوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد، وفق مـا يقتضـيه سـياق السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) مكانه، فـي مفصـل مـن مفاصل الرواية، للراوي (الشاهد) الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط.

والرواة عند (جان بويون) ثلاثة:

١ ــ **الراوي العالم بكل شيء في عالم الرواية**. وهو يحول بـين القـراء والعالَم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه. أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحـداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا مـا تقـع عليه عيونها فقط. فهي مخلوقات محـدودة العِلْـم والخبـرة. وأمـا (الراوي) فهو القوة الخارقة التي تُكشف أمامها الحجب. وقـد ربـط بعض النقاد بين (الديكتاتورية) وظهور (الراوي) الخبير العليم بكـل شيء، كما رآه آخرون نتيجة التأثر بالكتب المقدسة التي تعتمد علـى هذا النوع من الرؤية العليمة بالبواطن والظواهر والمصائر، وتظهـر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعـب وتفسـد، وهي تدنو من قَدَرها الذي لا تعلمه.

٢ــ **الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات**، أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية. فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة، فإن الراوي يُقدم فعلها أو صفتها.

ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمـه الشخصـيات فـي شكلين: الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها. والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو مـن أكثـر مـن شخصية مرايا تعكس الأحداث.

٣ ــ **الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات**، سواء أكان هذا الـراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشـاهدين، أم مـن المسـتقلين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به.

*

كما حدّد (جينيت) في كتابه (أشكال ٣) أنواع الرواة في اثنين:

١ ــ **راوٍ يحلل الأحداث من الداخل**، وهو نوعان: بطل يروي قصته بضمير (الأنا) فهو راوٍ حاضر. وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كلّي المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.

٢ ــ **راوٍ يراقب الأحداث من خارج**. وهو أيضاً نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل. وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

*

أما (تودوروف) فقد ميّز ثلاثة أنواع من الرواة، هي:

١ ــ راوٍ يعلم أكثر من الشخصية (الرؤية من خلف).

٢ ــ راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية (الرؤية مع).

٣ ــ راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج).

ويمكن التفصيل في هؤلاء الرواة على النحو التالي:

١ ــ **الراوي بضمير المتكلم**، وهو عادةً بطل يروي قصته، لكنه ليس تماماً البطل، ذلك أن الراوي هو مَنْ يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي. وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو البطل فإن ثمة مسافة زمنية بين ما كانه وما أصبحه، أي بين البطل الشخصية في الزمن الماضي والراوي في الزمن الحاضر. وعليه لا يعود الراوي هو (البطل) وليست الرواية (سيرة ذاتية) بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور. ومثاله من رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث يقول: "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة. سبعة أعوام على وجه التحديد. كنت أتعلم في أوربا. تعلّمت الكثير وغاب عني الكثير". وفي هذه البداية يقيم الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) المسافة الزمنية التي تخوّله الرواية على نفسه. هذه المسافة هي مسافة التحوّل والانتقال لشخصه، وهي مسافة محددة بمدة من الزمن، وبأحداث جرت، ولولا ذلك لما كان من سبب يدفع لأن يروي عن نفسه. وهكذا تحكي الشخصية عن نفسها، وتصير راوية، وهي ترى معاناة التحوّل.

٢ــ **الكاتب الذي يعرف كل شيء،** فيظهر الراوي هنا بأنه هــو الروائــي فيروي بضمير الغائب (هو). وهذا يعني أنه راو غير حاضر. لكــن الروائي يتدخل في سرده، عن طريق الشخصــيات الأخــرى لــئلا ينكشف تدخله المباشر. وهذه المسافة بين الكاتب وشخصياته تعــادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها لا بصوت الكاتب. وبغياب الراوي، الظل الفني للكاتب، وبتقدم الكاتــب بضمير (الهو) أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حــوادث أو ســرد حكايــة تفتقــر إلــى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعيته.

٣ ــ **الراوي الشاهد،** وهو راوٍ حاضر، لكنه لا يتدخل. إنه يــروي مــن خارج، على مسافة بينه وبين مَنْ يروي عنه. إنه بمثابة العين التــي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع. إنه تقنيــة آليــة تقوم بعملية (المونتاج) أو تركيب الصور، ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي، لأنه غائب في بنية الشكل، كالمخرج الــذي لا نراه إلا في أثره. وهذا يتطلب مهارة عالية من الروائي، وإلا ســقط في شكلية سطحية.

٤ ــ **الكاتب الذي يروي من خارج،** فهو غير حاضر، ولا كلّي المعرفــة. ولهذا نراه يبحث عن وسائل تخوّله رواية ما يــروي، ودون تــدخل منه. والروائي هنا يروي على مسافة بما يروي، فيبقى خــارج مــا يروي، إذ أن ما يرويه من أحداث لم يقع في حضوره، فهــو لــيس شاهداً على ما يروي، وإنما يروي ما يرويه الآخرون ومــا ســمعه منهم. وهو يتحاشى تحليل ظاهرات التعبير النفسية التي تبديها بعض الشخصيات، أو التي ترتسم على الوجوه، أو تظهر في السلوك، فــلا يدّعي النفاذ إلى دواخل النفوس.

٢ ـ المنظور، أو وجهة النظر: POINT OF VIEW

عَرَف مصطلح (المنظور) السردي حضوراً مكثفــاً داخــل نظريــة علــم السرد، منذ نهاية القرن التاسع عشر، لأن وظيفته الأساسية هي تشخيص الحدث الروائي. وتقديم القصة لا يتم إلا عبر منظور سردي يعالج علاقات السارد مــع

الآخرين، ومع العالَم، ثم يفرض على الراوي وجهة نظر ما. ومنذ ذلك الحين عَرَف (المنظور) تطورات عديدة مع الرواية الحديثة، حيث تصدّع فيها مفهوم المنظور الواحد المخصص للحقيقة الواحدة، وأصبح منظورات متعددة. بينما كان المنظور الواحد يتحكم في توجيه قارئه من خلال منظور إيديولوجي واحد يخنق كل المنظورات الأخرى.

كيف يروي الراوي ما يرى؟ وكيف يسرد من خلال وجهة نظره، فلا ينقل نقلاً فوتوغرافياً الحدث المحكي؟

في (هيئة السرد) تختفي العلاقة بين الروائي والراوي، فيختفي الروائي خلف الراوي، لينطقه بلسانه، فيصبح (الراوي) تقنية سردية يوظفها الروائي من خلال وجهة نظره. وعلى هذا فإن (هيئة السرد) هي إحدى المقولات الهامة في علم السرد الحديث، لأنها تكشف عن طرائق السرد، وتميز بين الروائي والراوي، وتكشف البعد الذاتي في سرد الأحداث، ذلك أن الروائي لا يمكن أن يكون موضوعياً، لأن العمل الذي يسرده إنما يصل إلى المتلقي من خلاله هو، فلابد أن يكون العمل مطبوعاً بوعيه وبثقافته وبمواقفه تجاه القضايا والأشخاص. إن "الموضوعية" الصرف لا وجود لها في العمل الأدبي إذا كانت تعني التجرّد التام واعتبار الأدب شهادة لغوية. لهذا كان لمصطلح (المنظور) أهمية خاصة في بحث هيئة السرد، لأنه يكشف اختلاف وجهات النظر، ويسهم في توثيق العلاقة بين الروائي والقارئ.

ويبرز في الصيغة السردية مصطلحات، مثل: المسافة Distance والمنظور Perspective... أما المسافة فتُعنى بتحديد البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد. وهذه المسافة هي التي يستند إليها منظور الراوي في وجهة نظره التي يروي المروي في ضوئها...

وأما المنظور فيكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات. والرواة يختلفون أمام الحدث الواحد، إذ كلٌّ ينقل كما شاهده هو، لا كما هو في الواقع، أو هو ينقل المقدار الذي استوعبه.

وإذا كان (المنظور) مصطلحاً مستمداً من الفنون التشكيلية، فإنه نُقل إلى المجال الروائي، ليوظّف نقدياً، ويعبّر عن (رؤية) النفس المدركة للأشياء. إنه (وجهة النظر) التي تحكم وضع الراوي في القصة: فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد، فإن (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الراوي

إلى الأحداث عند تقديمها، أو هي (وجهة نظره). ومن هنا تلازم هذين المصطلحين، وتداخلهما: فلا راوٍ دون رؤية، ولا رؤية دون راوٍ.

وقد عرفت (الرؤية) تسميات كثيرة: فبعضهم يسمّيها (وجهة النظر) (١)، وآخرون يسمّونها (زاوية الرؤية) (٢)، وغيرهم (بؤرة السرد) (٣)، والتحفيز (٤)، و(حصر المجال) (٥)، و(التبئير) (٦)، و(الرؤية السردية) (٧). ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً، وعلى الخصوص في الدراسات الأنجلو أمريكية التي تركّز على (الراوي) الذي من خلاله تتحد (رؤيته) إلى العالّم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه.

ولقد مرّت الدراسات حول (الرؤية) بمرحلتين: بدأت الأولى مع النقد الأنجلو ــ أمريكي في بدايات القرن العشرين، واستمرت حتى أواخر الستينيات. وخلالها احتلت (الرؤية) مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي. وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينيات مع التطور الذي تُوّج بظهور (السرديات)...

وقد صُنّفت (الرؤية) في ثلاثة أنواع، وهي:

١ ــ **الرؤية الخارجية**، وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.

٢ ــ **الرؤية الداخلية**، وتتمثّل في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية.

٣ ــ **الرؤية المتعددة**، وتتمثّل في الروايات التي تصوّر الصراع الفكري والحياتي.

ودستويفسكي هو مبدع الرواية المتعددة الأصوات، أو ذات الرؤى المتعددة.

*

ولعل الناقد الشكلاني الروسي (توماشفسكي) (١٨٩٠ ــ ١٩٥٧) هو أول مَنْ ميّز بين نمطين من السرد: الموضوعي، والذاتي. ففي نظام (السرد الموضوعي) يكون الكاتب مطّلعاً على كل شيء، حتى على الأفكار السرية للأبطال، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسّر الأحداث، وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعياً لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكىلـه ويؤوله. ويجسّد هذا النموذج الروايات الواقعية.

وأما نظام (السرد الذاتيّ) ففيه نتبع الحكي من خلال عيني الراوي، ولا

تُقدم الأحداث فيه إلا من زاوية نظر الراوي، فهو الذي يُخبر بها، وهو الذي يعطيها تأويلاً معيّناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به. ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية والروايات ذات البطل الإشكالي.

ولقد بلور (هنري جيمس) هذا المصطلح في مطلع القرن الماضي، ثم جاء الناقد الفرنسي (جان بويون) J.Pouillon ففصّل القول فيه في كتابه (الزمن والرواية) ١٩٤٥، وصنّف (زاوية الرؤية) في ثلاث، هي:

١ ــ **الرؤية مع**. وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي.

٢ ــ **الرؤية من الخلف**. ويكون الراوي فيها عليماً بكل شيء، محيطاً بالأحداث.

٣ ــ **الرؤية من الخارج**. ويكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية.

*

وعلى هذا فإن (وجهة النظر) تُعَدّ من اكتشاف النقد الأنجلوسكسوني في مجال السرديات. وقد أكّد على ضرورة إقصاء الراوي العليم، وتحويل الخطاب الروائي إلى (وجهة النظر)...

وفي كتابه (صنعة الرواية) ١٩٥٠ (٨) وضع (بيرسي لوبوك) حجر زاوية (الرؤية)، وميّز بين (العرض)، و(السرد) فأكّد أنه في (العرض) يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها دون وسيط. بينما في (السرد) راوٍ عالم بكل شيء، يقدم الحكاية. ثم حدّد وجهات النظر في ثلاث، هي:

١ ــ **التقديم البانورامي**، حيث نجد (الراوي) مطلق المعرفة.

٢ ــ **التقديم المشهدي**، حيث نجد (الراوي) غائباً، والأحداث تُقدّم مباشرة للمتلقي.

٣ ــ **اللوحات**، حيث تتركز الأحداث على ذهن (الراوي) أو على إحدى الشخصيات.

ومن خلال قراءته لرواية فلوبير (مدام بوفاري) وجد تقديمين للأحداث: الأول: مشهدي ذو بُعد درامي، يبدو فيه الراوي غائباً عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي. والثاني: بانورامي ذو طبيعة تصويرية تفترض وجود الراوي العالِم بكل شيء.

*

ثم جاء (نورمان فريدمان) فاستوعب آراء سابقيه، واقترح تصوّره في كتابه (وجهة النظر في الرواية: تطّور المفهوم النقدي) لوجهات النظر في الأشكال التالية:

١ ــ **المعرفة المطلقة للراوي**، حيث وجهة نظر المؤلف غير محدودة.

٢ ــ **المعرفة المحايدة للراوي**، حيث يتكلم الراوي بضمير الغائب، ولا يتدخل، ولكن الأحداث لا تُقدّم إلا كما يراها هو، لا كما تراها الشخصيات.

٣ ــ **المعرفة المتعددة**، حيث يوجد أكثر من راوٍ واحد، والقصة تُقدّم كما تحياها الشخصيات.

٤ ــ **المعرفة الأحادية**، حيث يوجد راوٍ واحد، ولكنه يركز على شخصية مركزية نرى القصة من خلالها.

٥ ــ **النمط الدرامي**، حيث لا تُقدّم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها.

٦ ــ **الأنا الشاهد**، في روايات ضمير المتكلم. حيث الراوي مختلف عن الشخص، وتصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي.

٧ ــ **الأنا المشارك**، حيث الراوي المتكلم هو شخصية محورية.

*

أما تودوروف (٩) فقد ميّز بين الحكي: كقصة وكخطاب، وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن، والصيغة، والجهة، كمقولات للحكي، انطلاقاً من استيحاء اللسانيات، واعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بوساطتها تُدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالمتلقي، واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي.

وقد استعاد تصنيف (بويون) للرؤيات، مع بعض التعديلات الطفيفة، في:

١ ــ **الراوي> الشخصية**، حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية. (الرؤية من خلف).

٢ ــ **الراوي = الشخصية**، حيث يعرف الراوي ما تعرفه الشخصيات. (الرؤية المصاحبة).

٣ ــ **الراوي** < **الشخصية**، حيث تتضاءل معرفة الراوي. (الرؤيــة مــن الخارج).

*

وفي مطلع السبعينات طرح الباحث السوفيتي (أوسبنسكي) (١٠) (وجهــة النظر) بطرق جديدة، من خلال ما سمّاه (بويطيقا التوليف)، ساعياً إلى معاينــة المواقع التي يحتلّها المؤلف، من خلال أربعة منظورات، هي:

١ ــ المنظور الإيديولوجي.

٢ ــ المنظور التعبيري.

٣ ــ المنظور النفسي.

٤ ــ المنظور الزمكاني.

***

١ ــ **(المنظور الإيديولوجي)** هو منظومة القيم العامة لرؤية العالَم ذهنيــاً، فهو يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي. وقد كان (الكورس) في الــدراما اليونانيــة يلتزم بهذه المنظومة، فيعلّق علــى الأحــداث والشخصــيات، ويقيّمهــا وفــق الإيديولوجية الحاكمة. وقد قام (الراوي) بنفس الدور فــي الروايــة الكلاســيكية والواقعية، فكان يعلّق على الأحداث، ويقيّمها. وعندما خفت صــوت الــراوي، ودعا الروائيون المجدّدون إلى انتفاء شخصية الكاتب ولم تعد هذه الإيديولوجيــة تظهر بشكل مباشر، لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة ليوحي للقــارئ بهــذه القيم العامة. في حين امتنع بعض الأدباء عن اتخاذ موقف عام، وتركــوا القــيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ لتتفاعل حرة مع بعضها بعضاً. وترتب على ذلك أن أصبح المنظور الإيديولوجي الذي يحكم العمل الأدبي أبعد ما يكون عن التحدي. وتحديده يعتمد على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويل.

وعندما يطغى منظور إيديولوجي واحد في العمل الأدبي، تصبح كل القــيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهر منظور مخالف على لسان شخصية من الشخصيات مثلاً أُخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم مــن وجهــة النظــر السائدة. ويسمّي الناقد الروسي (باختين) هذا بــ (الصوت المنفرد). فإذا كان في الرواية أكثر من منظور واحد يحكم العمل الأدبي فإن باختين يســمّيه: الروايــة متعددة الأصوات (أو البوليفونية)، حيث توجد عدة منظــورات مســتقلة داخــل العمل. وقد اتجهت الرواية الحديثة نحو (البوليفونية). وابتعــدت عــن موقــف

الصوت المنفرد. وقد جمعت (ثلاثية الطريق إلى الشمس) بين (الصوت المنفرد) و(البوليفونية) ففي بعض مقاطع نسمع الصوت الواحد / صوت الراوي وهو يقيّم ويحكم ويروي. وفي بعضها الآخر نسمع متحاورين يتجادلان. كما في جدل عزيز مع الكابيتان جيرار، والقومندان رينو من بعده، عن الفرق بين الشرق والغرب، والحضارة والتخلف، وعن (فِرية) المستعمر في أنه يرغب في (تمدين) الدول المتخلفة، فحتى في هذا الحوار يبدو الصوت الواحد هو المهيمن، الصوت الوطني، صوت عزيز الذي يقف في موقف الدفاع عن القيم العربية والوطن المحتل.

ويؤكد اوسبنسكي على أنه يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، وأنه يجب أن يُنسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى مؤلفه، سواء وافقه في الواقع أو خالفه، فقد يختار الكاتب صوتاً يخالف صوته، وقد يغيّر منظوره الإيديولوجي في عمل واحد أكثر من مرة.

ولدى تطبيق (المنظور الإيديولوجي) وجدنا (ثلاثية الطريق إلى الشمس) عملاً متعدّد الأصوات. وأوضح السمات التي تُظهر هذا التعدد هو كثرة المقاطع التي يصدر الراوي فيها الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الإيديولوجي، تلك الأحكام التي تشبه الحِكَم، وتقف مستقلة عن النصّ، محتفظة بدلالة مطلقة كما هي الحال في روايات الواقعيين الغربيين حيث نستطيع أن نستخرج كتيباً مليئاً بالحِكَم والأمثال التي ترد على لسان إحدى الشخصيات، أو لا ترد على لسان أي من الشخصيات، ولكنها ترد على لسان (الراوي)، دون أن تدخل في نسيج النصّ، حيث ينقطع خط القصّ ويعلو صوت الراوي، مثل (الكورس) اليوناني، معلناً المنظور الإيديولوجي الذي يحكم الرواية بطريقة مباشرة، وحيث يمكن استخراج هذه الفقرات من سياق الرواية دون إخلال ببنائها. كما في قوله: "منذ اللحظة التي رأى فيها خالد آغا في بيته، تشاءم عزيز، فالرجل ثقيل الظل عليه، لم يقع يوماً موقعاً حسناً في نفسه. هو إقطاعي سليل إقطاع، يملك القرى الكثيرة، والنفوذ الواسع، مبذّر، متلاف، علاقاته متشعبة، يده طائلة، يفعل في حماة وقراها ما يشاء، قوي، شرير، يحب الأذى ولا يتورع عن فعل أي شيء دون رادع أو وازع، فكيف يواجهه عزيز؟ كان قد ناقش الأمر كثيراً مع شمس وكانت شمس ترى أن يبقوا الجسور معه وأن يداروه. ألم تقل العرب قديماً: داروا سفهاءكم؟" (ص٢ / ٢٥٦).

مثال آخر: "تهديدات هتلر، تصريحاته اللاهبة، خطبه النارية، كلها كانت تنقلها الإذاعات، والإذاعة العربية من برلين توصلها طازجة إلى أسماع العرب في شرقي الوطن وغربيه، فيتحمس بعضهم لهتلر مراهناً أنه سيكون خلاصهم من بريطانيا وفرنسا، ويتخوف بعضهم بحجة أن (النعل أخت النعل) وأن المستعمر هو المستعمر سواء كان بريطانياً أو ألمانياً، فرنسياً أم إيطالياً" (ص ٣/ ١٨٤).

وهذا بخلاف الحوار الذي يقوم بين اثنين، فيعرض كل منهما وجهة نظره، ويستشهد بمثَل أو حكمة، تأكيداً لما يذهب إليه، كما في قوله:

ــ "تعلم؟ بودي أن تقوم الحرب اليوم. قال عزيز باندفاع مفاجئ (فينشب ناب كلب بجلد خنزير) ونرتاح من هؤلاء المستعمرين جميعاً.

ــ إن تقاتلت الفيلة ذهبت الأرانب دعساً تحت الأرجل. ردّ الطبيب الزعيم" (ص ٣/١٨٥)

ومن سمات (الصوت المنفرد) في الثلاثية أن (الروائي) تميّز بنشر قيم الحق والعدل والمساواة، فصوّر النضال القومي ضد الأتراك، وجعله ينتصر كما هو تاريخياً، وصور النضال الوطني ضد الفرنسيين وجعله أيضاً ينتصر كما هو تاريخياً، فكافأ ــ بذلك– الأخيار بانتصارهم، وعاقب الأشرار بخذلانهم وانكسارهم: (العصملي) الذي جرجر أذيال الاندحار، و(بوشعيب) الذي قُتل برصاص العرب، والإقطاعي (خالد آغا) الذي كانت نهايته على يد أحد فلاحيه، والخائن (التيناوي) الذي لقي جزاءه، والقومندان (رينو) الذي اعتُقل بسبب كونه ديغولياً...

كما لم تكن (إيديولوجية) الثلاثية تجاه الزمن محايدة، فقد صوّر الروائي حياة شخصيات الجيل الأول تصويراً دقيقاً، ورسم ملامحهم الخارجية، ونفسياتهم، وأعمالهم. بخلاف تصويره لشخصيات الجيل الثاني (الأبناء) الذين رسمهم بسرعة، واكتفى بصور خاطفة من حياتهم السهلة المريحة التي لم يعانوا ما عاناه الآباء من شظف العيش، ومرارة الظلم والعسف، من قبل الأتراك والفرنسيين والإقطاعيين، فلقد ولد الجيل التالي، فوجد كل شيء ميسوراً له: (الأخضر) الابن الأكبر لعزيز وشمس، يدرس الطب في باريس، ويمارس الجنس بحرية مطلقة مع زميلاته في الجامعة الباريسية، وقد عاد إلى دمشق طبيباً مشهوراً، تتكاثر في عيادته الفتيات الراغبات بالزواج منه.

و(نواف) الابن الثاني لعزيز وشمس، يتزوج (دملجة) ابنة عمه، فتلد ابنة يسميانها (شمساً) على اسم جدتها المشهورة (شمس).

و(مناف) الابن الثالث لعزيز، ينجح في العمل التجاري، فيحلّ مكان أبيه في المحل، ويتزوج (خيرية) بنت أم روضة.

و(بدور) الفتاة الوحيدة لعزيز وشمس، تصبح معلمة، وتتزوج (عوّاد) الذي أصبح بدوره محامياً. ولهذا لم يأخذ (جيل الأبناء) من الرواية ذات الأجزاء الثلاثة أكثر من الصفحات الأخيرة من الجزء الثالث.

وهكذا كان التطور الزمني للصالح العام: الوطن والمواطنين، لصالح الأسرة التي تكاثرت واغتنت، وتناسلت كما هي سنّة الحياة.

٢ ــ **(المنظور النفسي):** عند (اوسبنسكي) نوعان: منظور موضوعي، ومنظور ذاتي، فالمنظور الموضوعي تكون الأحداث والشخصيات فيه مروية من منظور (الراوي)، والمنظور الذاتي يقدّم الأحداث والشخصيات من منظور ذاتي، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث. وكل من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجياً وداخلياً. كما يمكن أن يتداخل المنظوران، فيتحوّل المنظور الموضوعي إلى ذاتي، والذاتي إلى موضوعي. وقد استخدم ناصيف في ثلاثيته المنظور الموضوعي الخارجي الذي يقدّم ويقيّم الأحداث والشخصيات من منظور (الراوي).

٣ ــ **(المنظور التعبيري):** إذا كان (المنظور الإيديولوجي) هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالَم المحيط بها، و(المنظور النفسي) هو الزاوية التي تقدم من خلالها العالَم التخييلي، فإن (المنظور التعبيري) هو الأسلوب الذي تعبّر الشخصية من خلاله عن نفسها.

وبما أن القصّ يقوم على (راوٍ) يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، فإن علاقة دينامية توجد بين كلام (الشخصية) المنقول وكلام (الراوي) الناقل. وهذه العلاقة معقدة ومتداخلة حيث قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره. وقد يصبغه بصبغته الخاصة. ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري. وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبتعد عنه، فـ (الحوار) مثلاً يُعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. و(السرد) يُعتبر أبعد الصيغ عنه. فالحوار يُقدّم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبّر عن

نفسه بطريقة مباشرة. أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القصّ وتولّى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين. ويصبح الصوت مزدوجاً.

ويفرق القانون الروائي التقليدي بين أسلوبين في نقل كلام الغير، هما: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر. فإذا نقل الراوي كلام غيره كما هو كان أسلوبه مباشراً، وإذا أدخله في سياق كلامه كان أسلوبه غير مباشر. وقد استخدم ناصيف الأسلوبين، فنقل الراوي كلام غيره كما هو بأسلوبه المباشر في بعض مقاطع الثلاثية، كما أدخل أحياناً كلام غيره في سياق كلامه بأسلوب غير مباشر، فجاء قصّه التقليدي على توالي هذين الأسلوبين.

٤ ــ **(المنظور الزمكاني):** يعاين موقع الراوي زمانياً ومكانياً من القصة وشخصياتها، ويحدّده بناءً على تقسيمه أيضاً إلى داخلي وخارجي.

*

ومع (خطاب الحكي) ١٩٧٢ لـ (جيرار جينيت) نجدنا أمام تقديم عملي لنظرية متكاملة للسرد. فهو ينطلق من قراءة كل التصورات السابقة، ومن خلال نقده إياها يقدم مشروعاً منسجماً مع ما سبق، مستوحياً التصورات اللسانية البنيوية فيما يتصل بـ (الرؤية أو وجهة النظر). لكنه استبقى هاتين السمتين، واستبدلهما بمصطلح (التبئير) الذي هو أكثر تجريداً، وقسّمه إلى ثلاثة أنواع، هي:

١ ــ التبئير الصفر، أو اللاتبئير، ونجده في السرد التقليدي.

٢ ــ التبئير الداخلي، سواء كان ثابتاً، أو متحولاً، أو متعدداً.

٣ ــ التبئير الخارجي، الذي لا يمكن فيه التعرّف على دواخل الشخصيات.

لكن (ميك بال) نقدته وقالت إن مصطلحي (التبئير الصفر، والتبئير الداخلي) قال بهما (جورج بلان) من قبل في مصطلحه (حصر المجال)، مما جعل (جينيت) يعيد النظر في مصطلحه عام ١٩٨٣، ويحدد في كتابه اللاحق (خطاب الحكي الجديد) أن (المبئر) هو الراوي، و(المبأر) هو الحكي ذاته، و(التبئير) هو حصر المجال.

ويمكن جدولة جهود الباحثين في (المنظور) في الخطاطة التالية:

بروكس، ووارين	جان بويون	شتانتسل	واين بوث	نورمان فريدمان	ت. تودوروف	جيرار جينيت
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي الممسرح	الأنا المشاهد	الراوي = الشخصية	التبئير الداخلي
المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمني	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي < الشخصية	التبئير الصفر
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	الراوي غير الممسرح	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي > الشخصية	التبئير الخارجي

***

الهوامش

١ ــ محمد نجيب تلاوي ــ *وجهة النظر في روايات الأصوات العربيــة ــ اتحــاد الكتّــاب العرب ــ دمشق .٢٠٠٠*

٢ ــ *إنجيل بطرس ــ دراسات في الرواية العربية ١٩٨٧ ص .٩٠*

٣ ــ *كلينث بروكس وروبرت بن وارن.*

٤ ــ *ويليك، ووارن ــ نظرية الأدب ــ تر: محيي الدين صبحي ــ دمشق ص .٢٢٥*

٥ ــ *جورج بلان.*

٦ ــ *جيرار جينيت.*

٧ ــ *سعيد يقطين.*

٨ ــ *تر: عبد الستار جواد ــ بغداد .١٩٨١*

٩ ــ *تودوروف ــ الأدب والدلالة ــ لاروس ــ باريس ١٩٦٦، وتواصلات العدد ٨ عــام ١٩٦٦.*

١٠ ــ *في كتابه: (نظرية الصياغة) ١٩٧٠.*

الفصل الرابع:
الزمن في الخطاب الروائي

إذا كانت الأبحاث الروائية السابقة قد أهملت البحث عن (الزمن)، فإن الدراسات الحديثة قد عالجت هذا الموضوع باستفاضة، لما له من أهمية في السرد الروائي، ذلك أن (الزمن) في الرواية (النهرية) هو الشخصية الرئيسة، وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر، وتتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم، لتولد شخصيات جديدة، فيموت (الفرد) ليستمرّ (النوع) الإنساني، فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم، بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب.

١ـ الزمن في الرواية الجديدة:

إذا كان الشكلانيون الروس قد تميّزوا بمعالجتهم المباشرة للزمن في السرد، منذ عشرينيات القرن العشرين، فإن الأنجلو ساكسونيين قد أكّدوا أيضاً أهمية الزمن في السرد (لوبوك، وموير). كما كانت هنالك أيضاً جهود (فرسان الرواية الجديدة) الفرنسيين الذين اختلفت جهودهم عن جهود روائيي القرن التاسع عشر الذين حاولوا إبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، بقصد مماثلة العالم الواقعي، بينما رأت الرواية الجديدة أن أهمية الوصف تكمن، لا في الشيء الموصوف، بل في حركة الوصف نفسها، وفي الشيء نفسه. ولم يعد الأمر يتعلق بزمن يمرّ، ولكن بزمن يتماهى ويُصنع الآن. فقصة الحب المحكية لا تستغرق ثلاث سنوات، بل ثلاث ساعات هي مدة قراءة القصة. وهكذا أصبح الزمن الوحيد، في الرواية الجديدة، هو زمن القراءة. وبهذا قُطِعَ الزمن عن زمنيته، بعد أن كان شخصية رئيسة في الرواية التقليدية.

ولقد ميّز جان ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية الجديدة) ١٩٦٧ بين زمن السرد، وزمن القصة. وقسّم الزمن في الخطاب الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي: زمن المغامرة (عن أحداث وقعت في سنتين مثلاً)، وزمن كتابة هذه الأحداث (وليكن شهرين مثلاً)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلاً). وقد كان ميشيل بوتور في كتابه (بحوث في الرواية) ١٩٦٤ قد عرض هذه الآراء، وأشار إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ورأى أننا لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً إلا في بعض الأحيان، وأن العادة تمنعنا من الانتباه، أثناء القراءة، إلى الوقفات والقفزات التي تتناوب على السرد.

كذلك رأى (آلان روب غرييه) أن الزمن أصبح، منذ أعمال بروست وكافكا، هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد.

وهكذا اختلف مفهوم الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فإنه أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التّلقّي أو القراءة، ذلك أن تماهياً قد حدث بين زمن المغامرة (أو القصة المحكية)، وزمن الكتابة (أو السرد)، وزمن القراءة... وأصبح الزمن موضوعاً خصباً لبحوث وأطروحات غاية في التخصص والدّقة.(١)

*

٢ ـ الزمن عند البنيويين:

مع أن دراسة عنصر (الزمن) في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكليين الروس، فإنها لم تُؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها: دراسة رولان بارت للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) عام ١٩٦٦ التي استلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن، وربط بارت بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن

السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمن دلالي/ وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب.

كما ميّز (تودوروف) في (مقولات السرد) عام ١٩٦٦ بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن (زمن القصة) متعدد الأبعاد، بينما (زمن الخطاب) خطّي. كما ميّز بين (زمن الكتابة) و(زمن القراءة): فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي. أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يكون الكاتب قاصاً. وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام فلأنه يفترض تماهي الراوي بالمتلقي، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة غير المرتب بعملية تدعى (زمن النصّ) الذي يحتوي على زمن الروائي وزمن المتلقي معاً.

لقد رأى تودوروف أن أول مشكل يصادف الباحث في الزمن هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النصّ الواحد، فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية. وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة:

١ ــ **(الأزمنة الخارجية)** وهي: (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه. وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان...

٢ ــ **(الأزمنة الداخلية)** وتتمثل في: (زمن النصّ) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، و(زمن القراءة).

*

٣ ـ طبيعة الزمن الروائي:

الزمن في الرواية زمنان: زمن داخلي، وزمن خارجي. أما (الزمن الداخلي) فهو تخييلي نفسي، يبدأ في الجزء الأول من الثلاثية بجملة "الظلام يلفّ العالم في ليل مدلهم، حيث يصطلي عزيز ناراً أوقدها في جحر بالجبل الذي يستصلح مسطبة فيه لزراعتها، فالتراب في الجبل أغلى من الذهب".

وينتهي الجزء الأول من الثلاثية بعودة عزيز (قائد عسكر)، بعد أن شارك في الثورة العربية الكبرى، وفي تحرير بلاد الشام من الأتراك. وكان هذا هو مهر حبيبته (شمس) ابنة الشيخ نواف. كما انتهت الثلاثية بتحرير سورية من الاستعمار الفرنسي، وقام عزيز الذي أصبح مقعداً على كرسيه، فرحاً بارتفاع العَلَم العربي على سارية المبنى الحكومي.

وأما (الزمن الخارجي) فهو تاريخي فيزيائي مأخوذ عن الساعات، ويمثّل ذاكرة البشرية، وينطلق في اتجاه واحد، نحو المستقبل. مؤكداً حتمية الموت الذي هو مآل كل كائن حي. وهو يبدأ في الثلاثية بحرب (السفر برلك)، وينتهي في نهاية الثلاثية بطرد المستعمر الفرنسي.

وإذا كانت النظرة المأساوية قد غلبت على روايات الأجيال (أو الروايات النهرية، أو الانسيابية) التي كانت تصور حركة الاضمحلال، وتمثل مأساوية المصير الإنساني ونهايته المحتومة، فأبطال زولا مثلاً في (أسرة ماكار) مسوقون عبر الزمن نحو نهاية تحددها الوراثة والبيئة واللحظة التاريخية. وكذلك أبطال دستويفسكي في (الإخوة كرامازوف) وغيرها ممن تظهر في رواياتهم وطأة القدر الذي يعمل عمله في هذه الأسر العريقة، ويدفعها إلى التفكك والتشتت، ويأتي هذا الهدم من داخلها، ويتجلّى في صورة فساد وانحراف يلمّ بالأجيال الناشئة نتيجة لانحلال المجتمع الذي يعيشون فيه، ويشكّلهم على شاكلته، فإن ثلاثية (الطريق إلى الشمس) تُغلب النظرة التفاؤلية على أحداثها، وأبطالها يتحدّون البيئة واللحظة التاريخية: فـ (شمس) تخرج على شرطها البيئي كابنة شيخ البادية، وتحب عزيزاً ابن الفلاح الذي هو أدنى منها مستوى اجتماعياً في نظر قبيلتها. ولكن (عزيزاً) أثبت لها ولوالدها جدارته حين أصبح (قائد عسكر) في الثورة العربية الكبرى، ومناضلاً وطنياً في عهد الاستعمار الفرنسي. كما أصبح ابنهما (الأخضر) طبيباً. وتزوجت ابنتهما (بدور). وقام عزيز ومشى بعد أن أصبح مقعداً بسبب العمليات الفدائية التي كان قد نفّذها ضد المحتلين الفرنسيين. وهكذا تبدو الأسرة في ازدياد وتنامٍ ونجاحٍ مطرد، على العكس من نهايات روايات الأجيال الغربية.

هل للمجتمع علاقة بهذا الأمر؟ وهل للمرحلة التاريخية علاقة بهذا النجاح؟

على العكس من ذلك فقد كان المجتمع قامعاً للفرد من قبل السلطة المحتلة، وكانت المرحلة التاريخية مرحلة صراع. وقد استجاب أبطال الثلاثية لهذه التحديات جميعاً، وتجاوزوا هذه المثبطات، وانتصروا على العوائق كلها، وحتى

الشخصيات الثانوية قامت بدورها المنوط بها: (فالبطحيش) البطل الشعبي الـذي كان يقوم بتنفيذ العمليات الفدائية في حوران أصبح أسطورة في البطولـة فـي منطقته، و(عوّاد) الصبي الفقير الذي كافح بعصامية ودرس، أصبح محامياً...

*

٤ ـ أنساق الزمن:

يمكن تحديد أنساق الزمن في الثلاثية في ثلاثة:

١ ــ **النسق الزمني الصاعد**، الذي تتتابع فيه الأحداث كما تتتابع الجمـل على الورق، ويكثر في القصص الكلاسي الذي يبدأ بوضع البطل في إطار معين، ثم يأخذ بالحديث عنه، منذ نشأته، فصـباه، فزواجـه... وهكذا كان جريان الزمن في الثلاثية، صعوداً، منذ هجرة العـائلات هرباً من ظلم الأتراك من جبال (الريحانة) إلى (سـهول العـلا وأم العيون)...

٢ ــ **النسق الزمني المتقطع**، حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهـابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلـى المسـتقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبـث أن يقطـع الـزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة. وقد استخدم الراوي في الثلاثية هـذا الزمن في مواطن كثيرة.

٣ ــ **النسق الزمني الهابط:** الذي يعود فيه الـراوي إلـى ذكرياتـه فـي الماضي، فيعود عزيز بخياله إلى يوم خطب حبيبته (شمس) فطلـب أبوها مهراً غالياً: أن يكون عزيز شيخ قبيلة أو قائد عسكر، ليصـبح جديراً بابنة الشيوخ.

*

٥ ـ التواتر السردي (أو التكرار):

اختُلف فيه: هل هو مقولة زمنية أم أسلوبية؟ بوصفه علاقات تكـرار بـين الحكاية والقصة. وهذا التكرار ذو طابع زمني وعددي. وقـد عـدّه (جينيـت) مظهراً من مظاهر الزمنية السردية. كما لا يمنـع أن يكـون مظهـراً أسـلوبياً يكشف عن دلالات مخصوصة. وقد فصّل (جينيت) فـي (خطـاب الحكايـة)

علاقات التواتر في المحاور الأربعة التالية:

١. تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

٢. تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.

٣. تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة (في الرواية النسبية، وفي الرباعية).

٤. تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة (مثل: كنت أنام مبكراً كل يوم من أيام الأسبوع).

ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتم الكشف عن أهداف أسلوبية كالتأكيد أو الإلحاح. فالأول: كثير. والثالث: نادر، حيث يؤدي التكرار إلى الملل والسأم. والرابع: أكثر وروداً، وهو يتناسب مع طبيعة الأسلوب العربي الذي يختصر الدلالات الكثيرة فيه بأقل ما يمكن من الألفاظ.

*

٦ ـ البنية الزمنية:

تتمظهر (البنية الزمنية) في الثلاثية من خلال نسقين زمنيين هما:

١ ــ السرد الاستذكاري/ أو الاسترجاع.

٢ــ السرد الاستشرافي / أو الاستباق.

فـ (السرد الاستذكاري) هو الاسترجاع أو العودة إلى الوراء عند (جينيت)، والإخبار البعدي عند (فاينريش) H.Weinrich هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة. فالقصة ــ لكي تُروى ــ يجب أن تكون قد تّمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، لأنه من المتعذر أن تُحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد. وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها.

إن كل عودة للماضي تشكّل، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة. وهناك وظائف أخرى للاستذكار منها: الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث

السابقة. (٢)

والاستذكار(أو الاسترجاع) ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين.

وتتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في (مدى الاستذكار) أو المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار، ومثاله: قصة الهجرة أو النزوح التي يرويها والد عزيز تارة، ووالدته تارة أخرى، كما ترويها أخته أحياناً، أو يرويها بعض المهاجرين، في بداية الجزء الثالث (الجوزاء) من الثلاثية، وفي استعادة عزيز ذكرياته في المقاومة الوطنية ضد الفرنسيين، عندما اشترك في ثورة حماة مع فوزي القاوقجي وسعيد العاص وغيرهما. واعتماد هذه الشخصيات التاريخية الحقيقية أعطى الشخصيات التخييلية مصداقية. كما يتجلّى في استرجاعٍ (شمس) لذكرياتها: "حين كشف عزيز اللثام عن وجهها يوم كانت فارساً ملثماً، فتبيّن له أنها الشمس التي تحتجب خلف قناع. تشعر (شمس) وهي في فراشها أنها ما تزال هناك بين يديه، قرب الينبوع، بكل ذلك الدفء، بكل تلك الدهشة، تبوح له بسرّها، سرّ الأنوثة التي كمنت طويلاً ثم تفجّرت ينبوعاً من عطاء" (ص ٢٣).

كما تتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في (سعة الاستذكار) التي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد. ومثاله "ومرقت في ذهنه (عزيز) صور: اشتباكات، مغامرات، معارك. ثم مرق عثمانيون، وأبو شعيب، فرنسيون، وغورو، ثورات، وحروب. وهاهو ذا الآن يتحوّل إلى تاجر حبوب يجوب حوران وينقل حنطتها وشعيرها إلى المدينة" (ص١٤). وكل كلمة من هذا (الاستذكار) توحي بأحداث وأشخاص كثيرة، وتفجّر سيلاً لا يتوقف من التداعيات.

وأما (السرد الاستشرافي) فهو الاستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي. وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها... ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية. (٣)

وتعدّ الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي، ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات. ويسمّي (جينيت) هذا النوع بـ (الاستشرافات الخارجية) تمييزاً لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد.

ومن أمثلة الاستباق في الثلاثية: حين يمنّي (عواد) حبيبته (غزالة): فـ "يحدثها عن دراسته، عن البكالوريا التي يريد أن يأخذها، ثم الجامعة في دمشق، والحياة الجميلة، والمستقبل، فيما هي تتابعه، توشك أن تطير فرحاً. أريد أن أصبح محامياً أدافع عن الحق، أنصر الضعفاء والمظلومين" (ص ٣/٣٠). وقد جاء هذا الكلام قبل أن ينال عوّاد البكالوريا، وقبل أن ينتسب إلى كلية الحقوق بجامعة دمشق. فقد كانت هذه هي أحلامه وأمنياته. وقد استطاع أن يحققها في نهاية الرواية، حيث نال البكالوريا، وانتسب إلى جامعة دمشق، وتخرّج فيها بعد عدة سنوات محامياً. ولكنه بدلاً من أن يتزوج (غزالة) ابنة صاحب الدكان في إحدى قرى حوران، تزوج (بدور) ابنة عزيز وشمس ذات الحسب والنسب.

وعلى الرغم من أن (الاستشراف) نادر الوقوع في السرد التقليدي، لأن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية، وأنه يتجلّى في القص المكتوب بضمير المتكلم، وفي السيرة الذاتية، حيث يحكي الراوي قصة حياته، وهو يعلم ما وقع وما يقع ماضياً ومستقبلاً، فإنه موجود في الثلاثية، في مواطن كثيرة، على الرغم من سرديتها التقليدية، ومن أمثلة ذلك أيضاً أحلام (الأخضر) ابن عزيز في أن يصبح طبيباً: "مذ دخل المدرسة لم يكن يتصور نفسه إلا طبيباً يلبس المريلة البيضاء، ويضع السماعة على أذنيه، يمرّ بيده على المجذوم فيشفى، وعلى الكسيح فيقوم. وكان ذلك الحلم يحضّه على أن يبرز في صفه. (السرتفيكا) نالها بتفوق. (البروفيه) حاز عليها بامتياز. و(البكالوريا) قدّمها قبل أسبوعين" (ص٣/٩٦).

*

٧ ـ الإيقاع الزمني:

يقترح (جينيت) G. Genette في كتابه (أشكال ٣) ١٩٧٢ دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية هي: الخلاصة، والحذف (في تسريع السرد)، والاستراحة، والمشهد (في تعطيل السرد).

فـ (الخلاصة) Sommaire (ويسميها بعضهم: التلخيص، أو الإيجاز، أو المجمل)، تقوم بدور هام يتجلّى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ. فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل. فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف. غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة (أو الإيجاز) تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، فالراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أو سنوات دون أن يفصّل. بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث، فيقول: "مرّت عشر سنوات". في حين لا تُلغي الخلاصة، ولا تحذف، وإنما تُجمل وتوجز، فتجمع في سطر واحد ما مدته عشر سنوات "تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبناؤه المدارس".

ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد. ومن أمثلتها في الثلاثية قول الراوي: "سارت أعمال الحصاد والرجاد والدراس" (ص ١/٢١٤). فقد اختصر في هذه الكلمات الثلاث أزمنة طويلة وأعمالاً مجهدة: فمن المعروف أن الحصاد يدوم طوال شهر أيار، ثم تُنقل السنابل من الحقول إلى بيادر القرية بعملية تدعى (الرجاد). ثم تُدرس بواسطة (النورج) تلك الآلة الخشبية ذات المسننات الحديدية التي تفصل الحبوب عن السنابل (الدراس)، ثم تأتي (التذرية) لفصل الحبوب عن التبن. وقد اختصر الراوي هذه الأعمال جميعاً، مكتفياً بتسمية كل عمل فحسب، على الرغم من أنها تدوم أكثر من شهرين.

ومن أمثلتها أيضاً قول الراوي حين أُصيب عزيز في الفخ الذي نصبه له التيناوي الخائن، فحمله بعض الوطنيين إلى غرفة عجوز، لا يأبه بها أحد، فخبأوه لديها، وجاءوه بطبيب شعبي يُعالج كسوره. حيث ظلّ طريح الفراش أكثر من عامين: "الأولاد يريدون رؤية أبيهم. الأصدقاء. الأهل. لكن أوامر

عزيز صارمة: لا يأتِ أحد إلى هنا" (ص ٣٠٥/٣). وقد تجلّت الخلاصة (أو الإيجاز) في أن الراوي لم يذكر أسماء الأولاد الذين يريدون رؤية أبيهم، وهم أربعة، فاختصر واكتفى بكلمة الأولاد. كذلك لم يذكر أهل عزيز: أبوه، وأخوته، وأهل زوجته، وعشيرتها، وهم كُثر، واكتفى بكلمة الأهل. كما لم يذكر أسماء أصدقاء عزيز، وهم كثر أيضاً، فاكتفى بكلمة الأصدقاء.

وأما (القطع) L,ellipse (ويسمى أيضاً: الحذف، والقفز، والإسقاط) فهو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات أو شهوراً قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها: فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات أو شهور)، ولكنه على مستوى القول: صفر.

وقد يكون الحذف صريحاً يذكره الراوي، أو ضمنياً لا يصرح به، وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني. ومثاله في الثلاثية تحذير عزيز لإبراهيم هنانو بأن الفرنسيين يكمنون له ولرجاله في الوادي، وأن عليه أن يغيّر وجهته إلى جبل البلعاس حيث يمكنه النجاة. لكن الوقت قد فات، وبدأ الرصاص يلعلع من الطرفين. وهنا يقطع الراوي الحديث في نهاية الفصل الخامس من الجزء الثاني، لينتقل إلى بداية الفصل السادس من الجزء نفسه حيث يجري حفل ختان أطفال العشيرة. وهنا يتّضح القطع في تسريع السرد في أجلى صوره، ذلك أن القطع تقنية ذهنية تقضي بإسقاط فترة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع. وكذلك فعل الروائي: فلم يصف المعركة التي دارت بين الفرنسيين ومجاهدي إبراهيم هنانو، وإنما اكتفى بقوله (ولعلع الرصاص) دليلاً على نشوب المعركة، ثم انتقل إلى حفل الختان دون أن يصف مجرى المعركة، ونتائجها.

وأما (تعطيل السرد) فيتجلّى في: الاستراحة، والمشهد. أما (الاستراحة) Passe فهي (الوقفة) وهي نقيض الحذف. وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً.وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم. وتتجلّى فيها أسلوبية الروائي.

ومن أمثلة (الاستراحة) للوصف في الثلاثية: وقوف الراوي عند بيت أهل

عزيز الذي أحرقه (العصملي) ليصفه بقوله: "وصل عزيز إلى شجرة البلوط التي تطلّ على البيت من خلف حاملة عريشة العنب الغالية على قلب عزيز. لكنه لم يجد شجرة البلوط ولا العريشة. كانت كلتاهما قد أصبحت فحماً أسود. هبط بسرعة إلى فناء الدار فلم يجد سوى الريح تصفر في جنباتها. كانت الدار كلها قد استحالت إلى جدران من حجارة مسودة، لا سقوف، لا أبواب، لا نوافذ.. فقد قضت النار على كل شيء. طعنة ألمٍ في القلب أحس بها عزيز كطعنة الخنجر، ثم جاء الوَهَن في الأطراف، والغَبَش في العينين، شيء حام كسيخ النار أحس به يخترق الصدر فالعنق فالرأس. جيشان كجيشان العاصفة أخذ بمجامع نفسه. وفجأة أحس عزيز برغبة شديدة في البكاء. أين أم يونس تستقبله بذراعيها المفتوحتين؟ أين أبوه بجلالته ومهابته؟ أين نرجس؟ الإخوة؟ الأطفال؟ ماذا حلّ بهم؟ أين أراضيهم؟ في هذه الليالي الباردة كيف يتّقون الريح والبرد؟ هم لم يعرفوا التشرد كيف يواجهون التشرد اليوم؟ ألفُ سؤال دار في خَلَد عزيز وهو يجوس الدار. يتلمس الحيطان المسودّة. يتفحص الحطام المتناثرة. يتحسس بقايا الحريق" (ص ٥٩/١).

هذه الوقفة التي وقفها الراوي ليصف بيت العزّ الذي استحال إلى قطعة فحم هي الاستراحة التي عطّلت حركة السرد ليظل الزمن يراوح في مكانه بانتظار الفراغ من الوصف.

وأما (المشهد) Scene فهو محور الأحداث ويخصّ الحوار حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات. كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية. وأمثلته في الثلاثية كثيرة: الحوار بين عزيز والكابيتان (جيرار) حول الشرق والغرب، والحوار بين شمس والقومندان (رينو) حول الحضارة الغربية والشرق. وقد ملأ هذا الحوار معظم صفحات الجزء الثاني (شرق/ غرب): ففي إحدى الجلسات التي ضمّت هذه الأطراف استغرق "الحوار الحضاري" بين الطرفين ثلاثاً وعشرين صفحة (من ص ٢٩٥ وحتى ص ٣١٨) تحدّثت فيها (ماري روز) زوجة (جيرار) عن الحرية الجنسية في الغرب، وتحدث الكابيتان (جيرار) عن العلم والحضارة في الغرب، مقابل الجهل والأميّة في الشرق. وكان موقف عزيز وشمس هو ردّ هذه الافتراءات مادام الذي يدّعي الحرية والمساواة يستعمر البلاد والعباد.

ومن أمثلة المشهد أيضاً حوار عزيز مع الدكتور الشهبندر:

ــ يضربون ابني؟! يقتلون فلذة كبدي. كان عزيز يدمدم وهو لا يرى بأمّ عينيه ما فعلت بجسمه الهراوات.

ــ احمد ربك. ضربوه بالهراوة ولم يضربوه بالرصاص؟! قاطعه الطبيب مهدئاً، زافراً، فعلعلة الرصاص في ساحة الحجاز كانت ماتزال ملء سمعه وبصره.

ــ وكيف يدّعون أنهم دعاة حضارة؟ رسل مدنية؟ سأل عزيز وقد عاد الطبيب إلى غرفة الضيوف، فيما جاءت شمس بالقهوة.

ــ إن هو إلا ادّعاء. ردّ الطبيب الذي كان قد أمضى يومه كله في مقارعة المستعمر تحريضاً وخطابات" (ص ١٨٣/٣).

وهكذا نجد أن أهمية الزمن في السرد الروائي لا تتكر، وأن الدراسات والأبحاث الحديثة قد اعتنت بطبيعته، وأنساقه، وإيقاعه..

***

الهوامش:

١ ــ *انظر تودوروف ١٩٦٨ ص ٥٣ حيث أورد قائمة بأهم البحوث في الزمن في اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية.*

٢ ــ *جينيت ــ أشكال ٣ ــ سوي ــ باريس ١٩٧٢ ص ٩٣.*

٣ ــ *نفسه ص ٨٢.*

الفصل الخامس:

التّنـــاصّ

١ ـ مصطلح (التّناصّ):

(التّناصّ) Intertextualite مفهوم جديد أدخلته الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حقل الدراسات الأدبية في أواسط الستينيات من القرن العشرين، أخذته عن (باختين) الذي اكتشف مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام ١٩٢٩، وعدّته وظيفة تناصّية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، وسمّته (إيديولوجيماً). ولكن تسمية (التّناصّ) هي التي شاعت وانتشرت بشكل سريع ومثير، وأصبح (التّناصّ) مفهوماً مركزياً ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، حتى لقد صار (بؤرة) تتولد عنها المصطلحات المتعددة: التّناصيّة، المناصّ، التفاعل النصّي، المتعاليات النصّية، المتناصّ، الميتانصّ... ومارسته جماعة (تل كل) الفرنسية التي كانت كريستيفا واحداً من أعضائها.

وقد حظي التّناصّ بأهمية كبرى، فصدر في عام ١٩٧٦ عدد خاص من مجلة (بويطيقا) حول التّناصّ، وأقيمت في عام ١٩٧٩ ندوة عالمية عن (التّناصّ) في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميشيل ريفاتير، ثم جُمعت أعمالها في عدد من مجلة (الأدب) عام ١٩٨١، ومنها مقالة (استراتيجية الشكل) للوران جيني L. Genny الذي درس تأثير وسائل الإعلام المعاصرة على النصّ، أو بالأحرى تأثير الصحافة على جويس، ودوس باسوس، وميّز بين (التّناصّ) و(المتناصّ) فرأى أن النصّ يستوعب عدداً من النصوص، ويظل متمركزاً من خلال المعنى. وأن للتّناصّ ثلاث قواعد، هي: التلفيظ، والخطّيّة، والتضمين.

فبـــ (التلفيظ) يتم اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفـــظ فـــي النصّ، ومن خلال (الخطّيّة) تبدو عملية الاستيعاب مدمجة في خطّية النّصّ.

ومنها مقالة (لوسيان ديلنباخ) L. Dallenbach التـــي ميّـــز فيهـــا بـــين (التناصّ الداخلي) و(التّناصّ الخارجي)، و(التّناصّ العام) الذي هو علاقة نـــصّ الكاتب بنصوص غيره، و(التناصّ المقيّد) الذي هو علاقـــة نصـــوص الكاتـــب بعضها ببعض.

ومنها مقالة (ليلى بيرون موازيه) L.Perrone Moises التي تحدّثت فيها عن (التّناصّ النقدي) الذي حصرته في معنى النقد الذي يكفّ عن أن يكون لغـــة ثانية بتحوّلـــه إلى كتابة إبداعية. وقدّمت نماذج ثلاثة كتّاب هم نقّاد في الوقـــت نفسه: بلانشو، وبارت، وريكاردو. وأكّدت أنه لا تبقى في التّناصّ النقدي حدود بين النصّ والنصّ النقدي الذي يتداخل والـــنصّ المحلـــل. وتتجلّـــى إنتاجيتـــه (تناصّه) من خلال اشتغاله عليه(١).

وفي عام ١٩٨٢ جاء (جيرار جينيت) بمصطلح (التعالي النّصـــيّ) الـــذي يعني عنده كل ما يجعل نصّاً يتعلق مع نصـــوص أخـــرى، بشـــكل مباشـــر أو ضمني. وقد حدّد خمسة أنواع من المتعاليات النصّية هي:

١ ــ **التّناصّ**، وهو حضور نصّي في نصّ آخر، كالاستشهاد، والســـرقة، وغيرهما.

٢ ــ **المناصّ Paratexte**، ويوجد في العنـــاوين، والعنـــاوين الفرعيـــة، والمقدمات، وكلمات الناشر، والخواتيم، والصور...

٣ ــ **الميتانصّ Metatexte**، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّاً بـــآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره.

٤ ــ **النصّ اللاحق**، ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التـــي تجمـــع النصّ اللاحق بالنصّ السابق.

٥ ــ **معمارية النصّ**، وهي علاقة صمّاء أكثر تجريداً أو تضمناً، وتأخـــذ بعداً مناصيّاً.

وعلى الرغم من أن مفهوم (التناصّ) موجود في الخطاب النقدي العربـــي التراثي، ولكن تحت تسميات أخرى، كالنقـــائض، والســـرقات، والمعارضـــات، والتضمين، والاقتباس...(٢) فإنه ظهر في خطابنا النقدي المعاصر فـــي مطلـــع الثمانينات على يد سيزا قاسم في مقالها (المفارقة في القصّ العربي) ١٩٨٢(٣)

الذي تتحدث فيه عن (التضمين) كمقابل للمتعاليات النصيّة عند جينيت، ولـدى محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التّنـاصّ) ١٩٨٥، وعند سامية محرز في مقالها (المفارقة عند جويس وجيني ١٩٨٦)(٤)، ولـدى صبري حافظ في مقاله (التناقض وإشاريات العمل الأدبي) ١٩٨٦(٥).

ولعل أشمل كتاب عن التّناصّ هو (انفتاح النصّ الروائـي) ١٩٨٩ للناقـد المغربي سعيد يقطين، الذي عرض فيه أنواع (التفاعـل النصّـي)، وأشـكاله، وطبّقه على روايات: أنت منذ اليوم لتيسير سبول، والـزمن المـوحش لحيـدر حيدر، والوقائع الغريبة لأميل حبيبي، والزيني بركات للغيطاني، وعودة الطـائر إلى البحر لحليم بركات. ثم وضع محمد عبد المطلب كتابه (قضايا الحداثة عنـد عبد القاهر الجرجاني) ١٩٩٥ عرض في أحد فصوله مفهوم (التّناصّ).

ثم وضعتُ كتابي (النصّ الغائب: تجلّيات التّناصّ فـي الشـعر العربـي) ٢٠٠١ عرضت فيه نظرية (النّصّ) ومفهوم (التّناصّ). وطبّقتـه علـى ثلاثـة أبواب ضخمة في تراثنا الشعري هي: النقائض، والسرقات، والمعارضات، فـي محاولة للجمع بين (الأصالة) و(المعاصـرة)، و(التـراث) و(التجديـد)، لـيس كنقيضين متصاقبين، بل متكاملين كوجهي العملة الواحدة، من أجل إبداع عربي جديد، رغبة في تطبيق نظرية نقدية حديثة على شعرنا القـديم، فـي محاولـة لتفسير هذا التراث الشعري على ضوء المستجدّات النقدية والأدبية، وفي هذا ما فيه من إغناء لتراثنا الشعري، من حيث النظر إليه من زوايا عديـدة، بحسـب المنهج النقدي الذي يعالجه، لإظهار ما فيه من قيم إيجابيـة تشـع علـى مـرّ العصور.

وعرضت ثلاثة قوانين للتّناصّ تحدد علاقة (النّص الغائب) بـ (الـنصّ الماثل)، وهي: (٦)

١ ــ **الاجترار**، وفيه يستمدُ الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع (النصّ الغائب) بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبـداع السابقة واللاحقة، ويمجّد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ.

٢ ــ **الامتصاص**، وهو أعلى درجة من سابقة. وفيه ينطلق الأديـب مـن الإقرار بأهمية (النصّ الغائـب)، وضـرورة (امتصاصـه) ضـمن (النصّ الماثل)، كاستمرار متجدد.

٣ ــ **الحوار**، وهو أعلى درجات التناصّ، ويعتمد على القـراءة الواعيـة

المعمّقة التي ترفد (النصّ الماثل) ببنيات نصوص سابقة (معاصرة، أو تراثية)، وتتفاعل في النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.

وقد يكون (التّناصّ) أو التفاعل النصّي تراثياً، وحديثاً، ومعاصراً، وقد يكون عربياً، وأجنبياً. فمن التناصّ التراثي: تناصّ تاريخي كما في توظيف ناصيف (في ثلاثيته) تغريبة بني هلال المعروفة تاريخياً، وتناصّ ديني كما في توظيفه (في ثلاثيته) الآيات القرآنية، وأسماء الأنبياء، والمتصوفة، والإشارات القصصية، وتناصّ أدبي كما في توظيفه (في ثلاثيته) الشعر القديم، وأسماء الشعراء القدماء.... وتناصّ شعبي كما في توظيفه (في ثلاثيته) الحكايات الشعبية.

ومن التناصّ الحديث: تناصّ تاريخي كما في توظيف ناصيف (في ثلاثيته) من تاريخ العرب الحديث: الثورة العربية الكبرى عام ١٩١٦، وطرد الأتراك، ودخول القوات الفرنسية والإنكليزية المستعمرة بلاد الشام، ومعاهدة سايكس ــ بيكو، والثورات الوطنية التي اشتعلت في سورية ضد المحتلين الفرنسيين، وفي فلسطين ضد الاحتلالين الإنكليزي واليهودي، وهجرة العائلات من "الريحانة" في جبل اللاذقية إلى "أم العيون" (أو المبعوجة قرية الكاتب) وهي رحلة حقيقية جاءت الثلاثية تسجيلاً لأحداثها، وأحداث الوطن جميعه. وقد وصف الكاتب بدقة حياة أجداده الذين عمّروا وأشادوا في البادية ما هو حيّ وشاخص حتى اليوم.

وهذه النصوص (المتناصّة) تشير إلى ثقافات متنوعة، وأجناس أدبية مختلفة، مخزونة في ذاكرة الكاتب، استدعاها السياقان الأدبي والشعوري. وقد استطاع الكاتب توظيفها، بتحويلها إلى خيوط تتداخل في نسيج النصّ، فأفلح، ولم تكن مجرد ملصقات على جسد النصّ، تعيق توصيله.

*

٢ ـ التّناصّ في الجزء الأول (تشريقة آل المرّ):

١ ـ بين التشريقة والتغريبة:

تناول التناصّ في هذا الجزء: (العنوان)، و(النصّ). ففي (العنوان) تناصّ بين: (التشريقة) و(التغريبة). وهما اسمان، نكرتان، طباق (متضادان في

المعنى). وفي (النصّ) يكتب النصّ اللاحق منهما النصّ السابق، ولكن بطريقة جديدة، بعد أن أصبحت (تغريبة بني هلال) أنموذجاً حكائياً في تراثنا الشعبي، تناصّت معها روايات عديدة، منها على سبيل المثال لا الحصر (تغريبة بني حتحوت) لمجيد طوبيا، و(نوّار اللوز) لواسيني الأعرج، و(التغريبة المعاكسة) لمحمد أبو معتوق، و(تشريقة آل المر) لعبد الكريم ناصيف...

وإذا كانت (تغريبة (بني هلال) تحكي عن هجرة قبائل بني هلال التي انطلقت من شبه الجزيرة العربية غرباً، باتجاه مصر، فتونس، وكان دافعها الجوع، حيث كانت البلاد قد أمحلت، فبحثت قبائل بني هلال عن بلدان خصبة، فيممّت شطر الغرب، وخاضت معارك، واحتلت بلداناً، وكان أبطالها (أبو زيد)، و(الأمير حسن)، و(دياب) وغيرهم من القادة والسادة، فإن هجرة عائلات (الريحانة) في جبال اللاذقية قد انطلقت شرقاً نحو مطلع (الشمس)، وخاضت معارك أيضاً مع (العصملي) ومع الطبيعة. وكان من أبطالها (عزيز المرّ) الذي يقارب (أبا زيد) في قوته وشجاعته. ولم يكن دافع هجرة هذه العائلات هو الجوع، بل (الظلم) الذي أوقعه بهم الأتراك الذين لم يكتفوا بنهب الثروات والأرزاق، بل طالت أيديهم نهب أرواح الشبان بإرسالهم إلى حرب (السفر برلك) التي لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

وكما كانت (تغريبة بني هلال) ملحمة شعبية ما زالت تقرؤها الأجيال بعد مئات السنين، فإن (التشريقة) رغبت أيضاً في أن تستمد من واقع الشعب قيم الحرية والكرامة، وتصوّر نضال مَنْ نسيهم التاريخ من الأبطال الشعبيين الذين مازالت بطولاتهم تُروى.

ولعل وجوه (المقارنة) بين (التشريقة) و(التغريبة) لا تكمن في تضاد المكان بين (الشرق) و(الغرب) فحسب، بل وفي المعارك التي خاضها أبطال الملحمتين، وفي النتائج التي أسفرت عنها. ومن هنا تصبح (المفارقة) بين البحث عن الطعام (في التغريبة)، وإعمار البلاد واستصلاح الأراضي في (التشريقة): "كانوا بعد أن سكنوا بيوتهم الجديدة، وزرعوا الأرض المستصلحة قد بدأوا يحسّون أنهم يكتبون صفحة جديدة في التاريخ، وأنهم برحيلهم عن (الريحانة) لم يعلنوا عن تحدّيهم للسلطة العثمانية والسفر برلك والظلم وحسب، بل عن تحديهم أيضاً لقوى الطبيعة وشرائع الغاب، حيث (الجفتلك)، وحيث لا دولة ولا قانون... ومضى بعضهم يصوّر أن اكتشافهم (لأم العيون) كان أشبه باكتشاف أمريكا، وإن مجيئهم إليها هو أشبه بالهجرة إلى هناك. وكان الكبار

منهم قد سمعوا قصصاً عن الرواد الأوائل لأمريكا، وعن الذهب والفضة والثروات الكبيرة التي جنوها من هناك. وكان يساورهم إحساس طاغ من التفاؤل بأن (أم العيون) ستعود عليهم بخيرات أعظم من أمريكا" (ص١/١٨٦ــ ٧).

في (المناصّة) نجد حضور مقاطع في (التشريقة) مقتبسة من (التغريبة) باعتبارها بنية نصيّة، لتحتل موقعاً يجاوز بنيات نصّية في (التشريقة)، كما في: "ولما أصبح الصباح استعد بنو هلال للحرب والقتال، فدقت الطبول، وركبت الفرسان ظهور الخيول، وركب الأمير حسن على ظهر حصانه وتبعه جميع أبطاله وفرسانه، وكان شبيب قد التقاهم بجنوده، وحمل وصاح، وحملت معه فرسان الكفاح، فالتحم القتال، والتقت الرجال بالرجال، والأبطال بالأبطال، وجرى الدم وسال، وعظمت الأهوال، وتزعزعت الروابي والتلال، من صياح الفرسان، وقعقعة السنان. وكانت بينهم وقعة عظيمة، ومعمعة جسيمة، قُتل فيها خلقٌ كثير، وعدد نفير، فلله درّ الأمير أبي زيد والأمير دياب، فإنهما هجما على الرجال كالأسود، وحكّما السيوف والحراب في الصدور والرقاب". (ص١/٣٣٩ ــ ٣٤٠).

وهكذا تتشابه الملحمتان: التشريقة والتغريبة، وتتفارقان، في كون إحداهما عملاً شعبياً، والأخرى عملاً فردياً. وعلى الرغم من أن كلتيهما تاريخي واجتماعي، فإن (التشريقة) غالباً ما تحيل إلى (التغريبة) كمرجعية تستمد منها، فأكثر من اسم في (التشريقة) يتناصّ مع التغريبة: (يونس) هو أحد أبطال (التغريبة)، وهو أيضاً أحد أبطال (التشريقة) وأخو عزيز، و(سعدى) هي ابنة الزناتي خليفة في التغريبة، وهي حبيبة عزيز في (التشريقة)، و(عليا) هي زوجة أبي زيد الهلالي في (التغريبة)، وهي زوجة عمران المرّ في (التشريقة)، و(عزيز) في (التشريقة) هو شبيه (أبي زيد الهلالي) في (التغريبة) في شجاعته وقوته. وإذا كان (أبو زيد) قد شارك في حرب (المِعَد) الجائعة، فإن (عزيزاً) قد شارك في الثورة العربية الكبرى عام ١٩١٦ ثورة الحرية والاستقلال عن جسد الدولة العثمانية، كما شارك في النضال الوطني ضد المحتل الفرنسي الذي حلّ محل الأتراك. وهذه المسمّيات لم تأتِ عبثاً، وإنما كانت (التغريبة) بأبطالها وأحداثها، في ذاكرة الكاتب حين أبدع روايته.

وإذا كانت (التغريبة) قد انتهت بانتصار الهلاليين ثم تنازعهم ــ بعد ذلك ــ فيما بينهم، حول الأرض والسلطة، حيث قتل دياب أبا زيد وحسناً والجازية،

ثم نشبت الحرب ثانية بين أولادهم من (الجيل الثاني)، وأخيراً انكسروا عندما انصهروا في المجتمع الجديد، فإن (التشريقة) قد انتهت بانتصار (آل المرّ) والعائلات المهاجرة على الطبيعة القاحلة، عندما عمروا أراضي (الجفتلك) المهجورة، واستصلحوها، وانبتوا فيها الزروع والأشجار، واستخرجوا المياه، وأرسوا جماعية اشتراكية. وتزوج الجيل التالي، دون خصومات. وبهذا لا يتلاشى النصّ اللاحق (الثلاثية) في النصّ السابق (التغريبة)، وإنما يفارقه، ليبدع خصوصيته، ذلك أن (المفارقة) هي (المعارضة)، وهي أيضاً نوع من أنواع التناصّ، كما أفاد جينيت في كتابه (عتبات).

*

كما تناصّت الرواية مع (سيرة الزير سالم) المشهور بقوته وشجاعته، والذي وقف حياته من أجل الأخذ بثأر أخيه (كُليب). لكن (الجليلة) زوجة كليب دبّرت له مكيدة، لتقضي عليه. وقد تناصّت الرواية مع نصّ الزير سالم، فجاءت بنصّه التراثي كما هو: "يُحكى يا سادة يا كرام، صلّوا على خير الأنام، محمد عليه الصلاة والسلام، أن الجليلة امرأة كليب، لما رأت الزير أبا ليلى المهلهل وما عليه من قوة وعنفوان، دخل قبلها الحسد والغيرة، وتآكل نفسها الشرّ والعدوان، فجاءت إليه وقد عزمت أن تكيد به قائلة متوسلة: أنت يا بن العم أبعد الله عنك الغمّ... وصفوا لي الماء القراح من بير السباع، وأنا امرأة أخيك الجليلة، السقيمة العليلة فماذا تقول وعمر السامعين يطول؟ حينذاك انتفض أبو ليلى المهلهل واقفاً ولحاجبيه عاقداً: مع بكرة الصباح يكون لديك الماء القراح"(ص١/٢٥٥).

وتجرّد الزير للمهمّة، وصارع السبع حتى غلبه، ثم امتطى ظهره، وعاد به إلى مضارب قبيلة بكر وتغلب، وقد حمّله قربتي ماء للجليلة.

وإذا كان الزير سالم المشهور بشجاعته وقوته قد قهر السبع، فإن عزيزاً المشهور أيضاً بقوته وشجاعته قد قهر الضبع التي هاجمته ليلاً، وبعد معركة رهيبة بينه وبينها، استطاع أن يقضي عليها، ويجرّها خلفه على الطريق، وهو في آخر رمق.

*

وقد تعددت مرجعيات (التنّاصّ): من التراث الديني، والقرآن الكريم، والتراث التاريخي الإسلامي، وأحاديث النبي ﷺ، وعمر بن الخطاب، والشعر

الجاهلي، والتراث الشعبي السردي، والأغاني، والحِكَم والأمثال...

٢ ـ التّناصّ مع القرآن الكريم:

وظّف الكاتب كثيراً من الآيات القرآنية في مناسباتها التي تستدعيها، فمن ذلك:

١ ــ ﴿حملته وهناً على وهن﴾ ص٢٤. ومناسبتها: خوف الأم على ابنها عزيز من أن يأخذه (العصملي).

٢ ــ ﴿زُلزلتِ الأرضُ زلزالها﴾ ص٢٧ إن هدّد الخطر (عزيزاً).

٣ ــ (ربّ اجعل نارهم برداً وسلاماً على عبدك عزيز كما جعلتها برداً وسلاماً على إبراهيم) ص٢٨. تحوير في الآية. ومناسبتها: خوف أم عزيز على ابنها (عزيز).

٤ ــ ﴿وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خيرٌ لكم، وعسى أن تحبّوا شيئاً وهو شرٌ لكم، والله يعلم وأنتم لا تعلمون﴾ ص٨٧. ومناسبتها: رحيل العائلات الخمس عن (الريحانة) إلى الشرق في أطراف الصحراء حيث لا درك ولا سلطة. وقد تكرر في ص٤١١.

٥ ــ (يولد الميت من الحي، ويولد الحي من الميت) ص١٣٥. ومناسبتها: حين نجا عزيز من (وادي الجحيم) بأعجوبة.

٦ ــ ﴿ألم يجدكَ يتيماً فآوى، ووجدك ضالاً فهدى، ووجدك عائلاً فأغنى﴾ ص١٤٤. مناسبتها: رعاية الكهل لعزيز في عسره.

٧ ــ ﴿وجعلنا من الماء كلَّ شيءٍ حيّ﴾ ص١٦٠. مناسبتها: استصلاح الأراضي في (أم العيون).

٨ ــ ﴿ومكروا ومكر اللهُ واللهُ خيرُ الماكرين﴾ ص٢٤١. مناسبتها: النساء يحاولن إلقاء شباكهن حول عزيز.

٩ ــ ﴿قل لن يصيبكم إلا ما كتب الله لكم﴾ ص٢٧٨. مناسبتها: (ثلج الأربعين) يوماً، الذي حبس الناس في بيوتهم، مات منهم خلق كثير جوعاً وبرداً.

١٠ ــ ﴿إنّا وجدنا آباءنا على سُنّةٍ وإنّا على آثارهم مقتدون﴾ ص٣٣٠. ومناسبتها: عادة غزو القبائل بعضها بعضاً.

١١ ــ ﴿ولا تُلْقوا بأيديكم إلى التهلكة﴾ ص٢١٤. مناسبتها: عزيز يريد

الانضمام إلى الثورة العربية الكبرى.

٣ ـ التناصّ مع التراث الديني:

وظّف الكاتب من التراث الديني الإسلامي أحاديث نبوية، وتناصاً مع أقوال عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وقصص قرآني...

١ ــ **فمن التراث الديني السابق للإسلام:** وظّف قصة (سليمان الحكيم) ص٣٤٠، في سياق حكمته،حين قضى بتقسيم طفل اختلفت عليه امرأتان، كل منهما تزعم أنها أمّه، فحكم بتقسيمه إلى نصفين، ولتأخذ كلٌّ منهما نصفاً. فصرخت الأم الحقيقية: "لا. لتأخذه كله. أما أن تقسموه فلا". عند ذلك عرف سليمان الحكيم أنها هي أمه الحقيقية، فردّه إليها.

وقد وظّف المسرحي الألماني (بريخت) هذه القصة في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) حيث جعل القاضي يلجأ إلى نفس القسمة، فتصرخ الأم الحقيقية: لتأخذه دون تقسيمه. وتتناصّ هذه القصة في الرواية مع اعتبار الغزو القبلي خسارة لكلا القبيلتين: الغازية، والمغزوّة. ولهذا جنحتا للسلم، وحقنتا الدماء، وحفظتا الأموال. وكان ذلك بحكمة رئيسيهما.

٢ ــ **ومن التراث الديني الإسلامي،** تناصّ مع قصة (يوسف وامرأة العزيز) في القرآن الكريم ص٢٤٧. ومناسبتها محاولة (عليا) إلقاء شباكها حول (عزيز).

- كما تناصّ مع قول (عمر بن الخطاب): "إذا جاءك أحد المتخاصمين وقد فُقئت عينه، فلا تحكم له، فلعل الآخر قد فُقئت عيناه الاثنتان". ومناسبتها أن الشيخ نواف لم يحكم على عزيز بمقالة شبان القبيلة فيه، وإنما انتظر شهادة (الفارس الملثم).
- كما تناصّ مع الحديث النبوي [لا يُلدغ المؤمنُ مِنْ جُحْر مرتين] ص١٤٥. مناسبته أن عزيزاً لن يذهب إلى (الريحانة) مرة ثانية، فقد يُعتقل فيها، كما اعتُقل في المرة الأولى.
- كما تناصّ مع (علي بن أبي طالب) وسيفه المشهور (ذو الفِقار) ص٣٠٠. حيث كان حلم (عزيز) أن يقتدي به، وذلك عندما أهدى إليه (الشيخ نواف) السيف المفضضّ، والفرس الشقراء، والبارودة الألمانية، وعلّمه (الفارس الملثم) اللعب بالسيف، والقتال به، حتى لقد تناصّ، في هذه المناسبة أيضاً، مع سيرة (عنترة) الذي كان يجندل الفرسان.

ــ كذلك تناصّ الكاتب مع التاريخ الإسلامي في فتوح الشام على يد (خالد بن الوليد) و(أبو عبيدة بن الجراح). ومناسبتها تقدّم قوات الثورة العربية الكبرى لتحرير بلاد الشام.

ــ كذلك أشار الكاتب إلى (أم عزيز) التي نذرت لضريح سيدنا (علي بن زين العابدين) ثور بقر إذا أنقذ لها عزيزاً من أيدي (العصملي). (ص٢٣).

٤ ــ ومن التراث الجاهلي: شعره، وسرده، تناصّ الكاتب مع بيت الشعر الجاهلي الذي يقول:

وما أنا إلا من غَزيّةَ إنْ غَوَتْ غويتُ، وإنْ ترشدْ غَزيةُ أرشدِ (ص٣٢٧)

ومناسبته أن القبائل العربية ظلت تغزو بعضها بعضاً حتى اليوم، وأن هذه العادة ما زالت موجودة، مثلها في ذلك مثل عادة (الأخذ بالثأر) الموجودة حتى اليوم. وهما سلبيتان في هذا المجتمع البدوي الذي ما يزال أيضاً يتمسك بمكارم الأخلاق من شهامة وكرم وشجاعة وحب للحرية. وقد تناصّ الكاتب في تهيئة القبيلتين لغزو بعضهما بعضاً، مع سيرة بني هلال، حيث جعل عزيزاً يتساءل: "ترى إن نشبت معركة هل ستكون كمعارك بني هلال؟". ويتذكر عزيز (تغريبة بني هلال) وما فيها من حروب ومعارك فيورد قطعة منها مما يجعل (التغريبة) مرجعية لـ (التشريقة)، وعلى غرار القديم يكون الجديد، وإن ظهرت فيه تجديدات معاصرة. "ولهنيهة شعر (عزيز) أنه في حلم يقظة، ورأى نفسه في قلب المعمعة مرة أبا زيد، ومرة دياب بن غانم وهو يهجم على رجال العمور، يجندلهم ذات اليمين وذات الشمال... لكن أيهما يريد عزيز أن يكون؟ أبا زيد أم دياب؟ هو حائر متردّد: فكلاهما يعجبه: أبو زيد بدهائه وذكائه، ودياب بقوته وبراعته" (ص٣٤٠). وهذا يعني (تماهي) عزيز بطل (التشريقة) مع أبطال (التغريبة). فهل تماهى الكاتب (ناصيف) أيضاً مع بطله (عزيز)؟ باعتباره (راوياً) للسرد؟

ــ كما تناصّ الكاتب مع التاريخ الجاهلي في (حرب البسوس) ص٩٩، التي اشتعلت بين القبيلتين أربعين سنة، بسبب ناقة، فقد كادت (امرأة عثمان المسعود) أن تشعل نار حرب بسبب (ديك) لها استهدفته بندقية عزيز. فأقامت الدنيا ولم تقعدها إلا عندما تعهّد لها (أبو يونس) بديك أكبر من ديكها.

ــ كما تناصّ الكاتب مع شطر بيت للشاعر الأعشى القائل: (ودّعْ هُريرةَ

إن الركبَ مُرتحلُ) ص٢٧٣. ومناسبته انشغال (الشيخ نواف) بقضية الثأر.

٥ ــ ومن التراث الشعبي: سرده، وأغانيه، تناصّ الكاتب مع (حكاية الزير سالم) عندما طلبت منه (جليلة) زوجة أخيه (كُليب) أن يأتيها بدوائها (الماء القراح من وادي السباع)، ظانةً أنها ستهلكه بهذا الطلب المستحيل. ولكن الزير مضى بكل شجاعة، وبرز للغضنفر الرئبال، فتمكّن منه، وعاجله باللجام، وامتطى ظهره، عائداً بطلب زوجة أخيه. والمناسبة هي معركة (عزيز) مع الضبع دون سلاح، حيث تغلّب على الضبع، وجاء يجر جثته إلى مضارب الشيخ نواف.

ــ كما تناصّ الكاتب مع سيرة عنترة، وقصة سيف بن ذي يزن، والكثير من قصص التاريخ القديم والحديث. ووضع هذا كله في ذاكرة بطله (عزيز) الذي جعله يحمل قيم حب الحرية والشجاعة والانتماء العربي العريق، حيث كان (عزيز) يروي لهم مغامرات (أبي زيد الهلالي) وهو يواجه البرديس، و(سيف بن ذي يزن) وهو يقارع الجن (ص١٤٩).

ــ ومن التراث الشعبي السردي كانت (الجدّة) تسرد لأحفادها حكايات تبدؤها بالمقدمة المعهودة: "اسمعوا يا أولادي، راح أحكي لكم حكاية ما لها بداية ولا نهاية. ليس بطلها عنتر فارس الفرسان، بل شيبوب الجبان". (ص١٩٦). وتستمر في وصف جبن شيبوب لتُضحك الصغار. فالجبن مذموم في الأعراف القديمة والحديثة.

ــ ومن الأغاني الشعبية وظّف الكاتب أغنية تُقال لإثارة الحماسة والحمية، ولا يُعرف ناظمها، وهي:

وإن هلهلتِ هلهنالكْ صبّينا البارود قبالكْ

والعفن ما هو من رجالكْ يقحز ما نريده يقابلنا

وإن هلهلتِ يا نشميّةْ الواحد منّا يقابلْ ميّةْ (ص٣٧٦).

وقد رددّها المذرّون على البيادر لبعث النشاط في عملهم.

ومن الأغاني الشعبية أيضاً أورد الكاتب:

يا راكباً من فوق شقرا أصيلهْ تسبق هبوب الريح إن صار السباقْ

إن جيت أرض وليفتي أم الجديلهْ قلْ لها بحبك صار يتنّدر العشاقْ

روحي على بعدك صارت عليلهْ والقلب يشعل نار، والهوى حرّاق(ص٣٨٢)

ومن الأغاني الشعبية وظّف الكاتب أيضاً قول الشاعر الشعبي في مضافة (الشيخ نوّاف):

يا ونّة ونّيتها قبل ما صير وقبل ما بويا يناسب خوالي

ومعارك خضتها، بوزيد والزير وآني بلفايف مرضعات الأطفالِ

يا حسرتي عارجال صاروا عصافير من بعد ما كانوا صقور الجبالِ

بعروقهم يسري دم القراقير وصدورهم ما بها قلوب الرجالِ

الشرق حقّه صار حفنة دنانير والذلّ بينهم حطّ حمل الرجالِ (ص٢٦٩)

٥ ــ **توظيف الروائي للأمثال:** هو الأكثر كمّاً ونوعاً، فقد وظف الروائي في ثلاثيته أكثر من مائة وستين مثلاً (٦٠ مثلاً في الجزء الأول، و٤٠ مثلاً في الجزء الثاني، و٦٠ مثلاً في الجزء الثالث). وهذه الكثرة إن دلت على شيء فإنما تدل على الثقافة العربية الموسوعية التي يختزنها الروائي في ذاكرته، ويوظفها في ثلاثيته، بالإضافة إلى التّناصّ مع التراث الديني، والشعبي... وقد وظّف الكاتب في الجزء الأول من ثلاثيته الأمثال التالية:

١ ــ **(خبّئ قرماتك الكبار لعمّك آذار)** ص٥. مثَلَ شعبي. وفي رواية أخرى له: (خبّئ الجمرات الكبار لقرسات آذار). ومناسبته اشتداد البرد في شهر آذار، حيث كان (عزيز) يصطلي في جحر بالجبل.

٢ ــ **(بين المطرقة والسندان)** ص٨. السندان هو الحديدة التي يوضع عليها الشيء الذي تطرقه المطرقة. والاثنان حديدان، شديدان. ومناسبته أن (مختار) قرية الريحانة قد وقع بين ولائه لأهل قريته، وخوفه من الدرك العثماني الغلاظ الشداد الذين لا تعرف الرحمة إلى قلوبهم سبيلاً.

٣ ــ **(الضغظ يولّد الانفجار)** ص١٠. مناسبته أن فعل ظلم الأتراك لا بد

أن يُحدث ردّ فعل لدى المظلومين.

٤ ــ **(لا ناقة لهم في المعركة ولا جمل)** ص١٩. ومكرر ص٣٢٩. ومناسبته التجنيد الإجباري للشبان، وسوقهم إلى حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

٥ ــ **(كلُّ شاة معلّقة بعرقوبها)**ص٢٠. والعرقوب هو مؤخر الرِجل. وهو مكرر في ص٣٠٢. أي كل إنسان مسؤول عما جنت يداه.

٦ ــ **(الحابل يختلط بالنابل)** ص٤٩ والحابل: هو حامل الحبل، والنابل هو حامل النبل. وعملهما متباعد، ولكن الشدّة اقتضت اختلاطهما. ومناسبته أن عزيزاً عندما سلّم نفسه للدرك، فأرادوا إهانته، أردى رئيسهم أرضاً، فجن جنونهم، وصاروا يطلقون النار، فهرب الناس، واختلط بعضهم ببعض، خوفاً وهلعاً.

٧ ــ **(بلغ السّيل الزُّبى)** ص٨٩. والزُّبى: ج زُبية، وهي حفرة يحفرونها في أعلى الجبل، حيث يقبع الأسد، لكي يقع فيها، فيصطادونه. ومعناه أن السيل قد بلغ أعالي الجبال. ومناسبته أن **(العصملي)** قد نهب الأرزاق، ونتف الشوارب، ومرّغ الأنوف بالتراب...

٨ ــ **(القشّة التي قصمت ظهر البعير)** ص٨٩. والقشّة هي أخف الأشياء، وهي لا تقصم ظهر البعير، لخفتها، بل إن الأثقال السابقة المتراكمة على ظهره هي التي قصمت ظهره، وعندما وُضعت القشة قيل إنها قصمت ظهر البعير. ومناسبته إن ظلم الأتراك قد جاوز الحدّ.

٩ ــ **(وهل تصفّق يد بمفردها؟)** ص١٠٠، ومكرر في ص٣٤٢ بصيغة (يد واحدة ما تصفّق) ومناسبته: ضرورة التعاون.

١٠ ــ **(عدّ رجالك ورِدِ الماء)** ص١٠٠. ومناسبته أن كثرة الرجال هي قوة وهيبة.

١١ ــ **(ربّ ضارة نافعة)** ص١١٦. ومناسبته أن بعض الضرر قد يكون نافعاً من جهة أخرى.

١٢ ــ **(المنيّة ولا الدنيّة)** ص١٢٦. ومعناه: الموت ولا العار. ومناسبة رفض عزيز طلب أبي شعيب رئيس مخفر الدرك تقبيل حذائه.

١٣ ــ **(والعزّ بظهور الصوافن، والما يصدّق يعتلي)**ص١٣٩. وقد تكرر في ص٣٥٩ بصيغة (العزّ في ظهور العوالي). والعوالي والصوافن

هي الخيل. ومناسبته رغبة عزيز في فرس.

١٤ ــ **(مَنْ تعرفه خير ممن تتعرّف عليه)** ص١٥٤ وتكرر في ص٢٣٢، ومناسبته أن بعض المسلمين كان يعتقد بأن العثمانيين أفضل من غير المسلمين.

١٥ ــ **(أكل اللحم من العيد للعيد، وفي الفرح الشديد)** ص١٦٧ ومناسبته عدم أكل الفقراء اللحم.

١٦ ــ **(ما هي أحلامك؟ أقلْ لك مَنْ أنت)** ص١٦٨، وحلم عزيز هو مسح العثمانيين عن وجه الأرض.

١٧ ــ **(لا نملك شروى نقير):** والنقير هو النقرة في نواة التمر، وهي أرخص الأشياء، ومع ذلك فإنهم، لفقرهم، لا يستطيعون شراءها.

١٨ ــ **(أيلول ذنبه مبلول)** ص١٧٦ مَثَل شعبي يعني أن الأمطار تسقط في آخر شهر أيلول.

١٩ ــ **(حساب القرايا لم يطابق حساب السرايا)** ص١٧٩، مَثَل شعبي يعني أن حساب القرى لا يطابق حساب المدن. وقد تكرر في ص٢٨٣: فالليرات الثلاث لم تشترِله ما يريد.

٢٠ ــ **(الرائد لا يكذب أهله)** ص١٨٧ أي أن الطليعة (وهي العائلات الخمس المهاجرة إلى أم العيون) لا تكذب أهلها، فقد أرادت أن تستجلب عائلات جديدة من الريحانة لتشاركها المقام الخصب.

٢١ ــ **(أنت تعلم البئر وغطاءها)** ص١٩٠: أنت تعلم الظاهر والمستتر من حالنا.

٢٢ ــ **(الجمل بقرش وليس معك قرش)** ص١٩٠ مَثَل شعبي، أصله (الجمل بعثماني، وعثماني ما في) أي: أن ثمن الجمل رخيص، ولكن القرش غير موجود.

٢٣ ــ **(أنا في الحرب ما جرّبت عزمي، ولكن في الهزيمة كالغزال)** ص١٩٧. مناسبته حكاية (الجدة) لأحفادها عن (شيبوب) الجبان، مجال التندّر والسخرية. وورد في ص٢٧٦.

٢٤ ــ **(الموصل أم الربيعين):** عندما يسقط المطر في الموصل خريفاً ينبت العشب والمرعى، وكذلك فهو ينبت عندما يسقط المطر في

الربيع.

٢٥ ــ **(فاقد الشيء لا يُعطيه)** ص٢٣٧ مناسبته أن (عليا) التي لم تذق حنان زوجها (عمران) الذي سيق إلى حرب (السفر برلك) لا تقدر أن تغدق حناناً على طفلها.

٢٦ ــ **(المرأة شرّ كلها، وشرّ ما فيها أنه لا بدّ منها)** ص٢٣٨، عن (عليا) وهياجها الجنسي في غياب زوجها.

٢٧ ــ **(والحكيم مَنْ ابتعد عن الشرّ دون أن يغنّي له)** ص٢٤١، تحريف للمَثَل الشعبي القائل (ابعدْ عن الشر، وغنِّ له).

٢٨ ــ **(يأتي من جهيزة ما يقطع قول كلّ خطيب)** ص٢٧٣، ومناسبته أخذ قبيلة (عنزة) بثأرها، بعد ثلاثين عاماً. وهو تحريف للمثل العربي: قطعت جهيزة قول كل خطيب.

٢٩ ــ **(السنّ بالسنّ، والعين بالعين)** ص٢٧٣، حُكْم ورد في الحضارات القديمة، وفي القرآن الكريم.

٣٠ ــ **(غَيْضٌ من فَيْض)** ص٢٩٦: قليل من كثير. ومناسبته كثرة النتائج السلبية لثلج الأربعين يوماً.

٣١ ــ **(كالنفخ في قربة مثقوبة)** ص٣١٧: جهد ضائع. ومناسبته عدم جدوى مناقشة (عليا).

٣٢ ــ **(دون ذلك خَرْطُ القَتَاد)** ص٣٧١، والقَتاد هو شجرله شوك. ومناسبته استحالة رؤية (شمس) بعد أن دخلت جناح الحريم. وهو مكرر في ص٤٨٠.

٣٣ ــ **(بدلاً من أن تقول للدجاجة كِشْ اكسرْ رجلها)**ص٣٥٢. مناسبته رغبة أم يونس في زواج ابنها (عزيز).

٣٤ ــ **(نضرب عصفورين بحجر واحد)** ص٣٥٢ مناسبته رغبة أم يونس في زواج عزيز بعليا.

٣٥ ــ **(ثوب العيرة لا يدفئ، وإن أدفأ لا يدوم)** ص٣٧٢، معناه أن الثوب المستعار لا يدفئ، ومناسبته أن (أم شمس) تطالب (شمساً) بأن تعود إلى أنوثتها، وتترك أسطورة (الفارس الملثم).

٣٦ ــ **(شهر آب اللهّاب)** ص٣٧٥ مَثَل شعبي: في شهر آب تشتد حرارة

الجو.

٣٧ ــ **(إن عُرِفَ السبب بَطُلَ العجب)** ص٣٧٩، عن معاناة (عزيز).

٣٨ ــ **(بيتها من زجاج فكيف ترجُمُ الناسَ بالحجارة)** ص٣٨٠. مناسبته أن أم عزيز لا تريد أن تعرّض نفسها لغضب عزيز.

٣٩ ــ **(الفتاة للخدر لا للصدر)** ص٣٨٦، حين عادت (شمس) إلى أنوثتها.

٤٠ ــ **(عائد بخُفَيّ حُنَين)** ص٣٨٩: عودة عزيز دون أن يشاهد (شمس)ــه.

٤١ ــ **(النظر عالياً يكسر الأعناق)** ص٣٩٢، رغبة عزيز بـ "شمس".

٤٢ ــ **(الطبع يغلب التطبّع)** ص٤٠٣، عودة (الفارس الملثم) إلى طبيعته الأنثوية.

٤٣ ــ **(الحاجة أمّ الاختراع)** ص٤٠٩، حاجة (أم العيون) إلى شيخ لعقد قران جعل (رجب الحمود) يصبح شيخاً يعقد القران دون أن يكون مؤهلاً لذلك.

٤٤ ــ **(القناعة كنز لا يفنى، ومَنْ يقنعْ يعشْ)** ص٤١١: على عزيز أن يقنع بوضعه، دون أن يطلب ابنة الشيوخ والأمراء.

٤٥ ــ **(ما هكذا تورَدُ يا سعدُ الإبل)** ص٤١٦، عزيز في تورطه بخطبة (شمس).

٤٦ ــ **(الله يطعم الفول لمن ليس لـه أسنان)** ص٤٤٥ مفارقة.

٤٧ ــ **(ذو العقل يشقى، والجاهل ينعم)** ص٤٤٥ مفارقة.

٤٨ ــ **(الطير يسقط حيث يُنتثر الحبّ)** ص٤٤٦، توجّه القبائل إلى حيث المراعي.

٤٩ ــ **(اختلاف الليل والنهار يُنسي)** لكن (عزيزاً) لم ينس (شمس)ــه.

٥٠ ــ **(دوام الحال من المُحال)** ص٤٤٨، زاده البعد شوقاً.

٥١ ــ **(على نفسها جَنَتْ براقش)** ص٤٦٥، عندما عادت (شمس) إلى طبيعتها الأنثوية.

٥٢ ــ **(كالمستجير من الرمضاء بالنار)** ص٤٨٥، الرمضاء هي الرمال الملتهبة بحرارة الشمس. ومناسبته: طرد العثمانيين قد أحلّ الإنكليز

محلهم، فكان العرب كالمستجير من الرمضاء بالنار.

٥٣ ــ **(الشعب يُمهل ولا يُهمل)** ص٤٩٦، في انتصار الثورة العربية على الأتراك.

٥٤ ــ **(لكل ظالم نهاية)** ص٤٩٦، في انتصار الثورة العربية على ظلم الأتراك.

٥٥ ــ **(هذا أوان الشدّ فاشتدّي زيمَ)** ص٥٠١، في انتصار الثورة العربية.

٥٦ ــ **(الحذر لا يُنجي من القدر)** ص٥٠٥، اندفاع مجاهدي الثورة العربية في القتال.

ونضيف إلى هذه الأمثال التي جاوزت الخمسين، ووردت على ألسنة الشخصيات والراوي، أمثالاً وردت على لسان (العارفة) البدوي في مضافة (الشيخ نواف) ص٢٦٧، وهي:

٥٧ ــ **(الرجال يا ولدي مثل المعادن: منهم الحديد، ومنهم النحاس، ومنهم التنك، ومنهم الذهب).**

٥٨ ــ **(أحسن الرجال رجل إن حاورته وجدته حليماً، وإن ظفر بك كان كريماً).**

٥٩ ــ **(الناس، طال عمرك يا شيخ، أربعة: واحد ينباس، وواحد ينحطّ عالراس، وواحد بعّد عنه بمساس، وواحد ينداس بالمداس).**

٦٠ ــ **(من أحب الله عاش، ومن مال للدنيا طاش، والأحمق يغدو ويروح في لاش، والعاقل عن عيوبه فتّاش).**

٦١ ــ **(السعادة، يا شيخ، هي الشيء الوحيد الذي ما يقدر أحد يذوقه لوحده، بل لا بد أن يشاركه فيه أحد).**

وهكذا فإن التراث: الديني، والشعبي، والسردي، والشعري، والأمثال، قد تعالق مع النّصّ الروائي، وتناصّ معه في وحدة سردية لا تنفصم.

*

٣ ـ التناصّ في الجزء الثاني (شرق / غرب):

وأما (التناصّ) في الجزء الثاني (شرق /غرب) فقد تعدد بين: تناصّ

شعري، وتناصّ ديني، وتناصّ الأمثال...

١ ـ التّناصّ الشعري:

وهو قليل الكمّ. فإذا تجاوزنا الأهازيج الشعبية والهتافات الوطنية في المظاهرات والإضرابات، بقي لدينا تناصّان شعريان: الأول مأخوذ من الشعر الجاهلي حيث يقول الرئيس صبري البديوي لعزيز، وهما على أهبة الاستعداد لمقاومة الجيش الفرنسي في ميسلون: ودّعْ هريرة. (ص٤٥) وهو مطلع قصيدة للشاعر الجاهلي الأعشى، وتمامه:

وَدِّعْ هُريرةَ إنّ الركبَ مرتحلُ وَهَلْ تُطيقُ وَداعاً أيها الرجلُ

ومن الواضح أن الرئيس صبري يطلب من عزيز أن يودّع زوجته (شمس) لأنه ذاهب إلى معركة قد لا يعود منها.

والتناصّ الشعري الثاني الذي أورده الكاتب هو قول الأعرابية ميسون بنت بحدل التي تزوّجها معاوية الخليفة الأموي الأول، وأسكنها أحد قصوره في الشام، فلم تجد في حياة المدينة سعادتها، وحنّت إلى حياة البادية، فقالت أبياتها المشهورة:

لبيتٌ تخفقُ الأرواحُ فيه أحبُّ إليّ من قصرٍ مُنيفِ

ولُبس عباءةٍ وتقرَّ عيني أحبُّ إليّ من لبسِ الشفوفِ(ص٦٠)

ومناسبته لدى الكاتب هي أن (أم يونس) لا تطيق الجدران، على الرغم من أنها قروية. وكان الأحرى أن ينطبق هذا التناصّ على (شمس) ابنة البادية والشمس والصحراء، فهي التي تعرف قيمة الحرية، ولكنها آثرت حياة الجدران في المدينة، إكراماً لزوجها عزيز.

٢ ـ التّناصّ الديني:

إشارة واحدة من الدين المسيحي، بينما كثرت الإشارات من الدين الإسلامي. وليس هذا غريباً فثقافة الكاتب العربية الإسلامية هي الغالبة. على الرغم من عدم وجود فروق كبيرة بين الثقافتين، إذ يمثّل الكاتب (عزيزاً) مناضلاً وطنياً، وهو يشهد دخول الجنرال الفرنسي غورو دمشق بأنه (يحمل صليبه على كتفيه ويمشي إلى الجلجلة. وفي الجلجلة ستُدق المسامير في كفيه وقدميه، مثلما فعل اليهود بالمسيح، ثم يُصلب حتى الموت) (ص٥١). وبالفعل

فقد شارك عزيز في الأعمال الوطنية التي قامت في حماة، فوزّع المنشورات، وشارك في المظاهرات، ثم أسهم في الثورة التي اشتعلت ضد الفرنسيين.

- أما في التناصّ الديني الإسلامي فيستمدّ الكاتب من تراثنا في فتوح الشام، حين تسلّق جند خالد بن الوليد سور دمشق وفتحوا الباب الشرقي، ليكتسحوا الحامية البيزنطية التي أصابتها المفاجأة بالذهول فلم تملك إلا أن تستسلم (ص٥٦). ويقارن بين الأجداد الذين فتحوا البلدان بسيوفهم، والأحفاد الذين "فتحوا" بلدانهم للأعداء. فيظهر المفارقة المأساوية التي تدعو إلى اليأس.
- كما يستمدّ من الأحاديث النبوية الشريفة، قوله ﷺ: [اليد العليا خير من اليد السفلى] (ص٩٦).
- ومن قول الإمام علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه): مَنْ استغنيتَ عنه فأنت نظيره، ومَنْ تفضّلتَ عليه فأنت أميره، ومَنْ احتجتَ إليه فأنت أسيره (ص٩٦).
- أما أكثر ما جاء من تناصّ إسلامي لدى الكاتب فهو من آيات القرآن الكريم، حيث استشهد بآيات كثيرة، في مناسبات كثيرة: ففي مناسبة غزو فرنسا لسورية، قال الكاتب: "والموءودة قد سُئلتْ، بأي ذنب قُتلتْ، هي تعلم أنها قُتلت بلا ذنب، بل العالم كله يعلم أنها بريئة يقع عليها ظلم ظالم، وبغي باغٍ"(ص٤٤). ومن الواضح أن الكاتب استمدّ من الآية الكريمة ﴿وإذا المؤودة سُئلتْ، بأي ذنب قتلتْ﴾. فرأى أن العدو الفرنسي يرغب في وأد الشام، وقتلها، دون ذنب جنته، سوى أنها جنة الله في أرضه، وأن خيراتها قد جعلتها مطمع الأعداء.
- وفي مناسبة تصدّي يوسف العظمة بجيشه الصغير للجنرال الفرنسي غورو الذي جاء دمشق غازياً ومستعمِراً، استشهد الكاتب بالآية الكريمة ﴿كَمْ مِنْ فئة قليلةٍ غلَبتْ فِئةً كثيرةً بإذنِ الله﴾ (ص٤٥) فغيّر في الآية ووضع (رُبّ) بدل (كم). ليدلّ على أن العدد القليل إذا ما تسلّح بالإيمان الصادق فإنه سوف يتغلّب على الكمّ الكثير.
- وبمناسبة إعجاب نساء حماة بجسد (شمس) في حمام السوق، يستشهد الكاتب بالآية الكريمة: ﴿وأمّا بنعمةِ ربّكَ فحدّثْ﴾ (ص١٣٠) حيث تتحدث شمس عن سرّ جمال جسدها ومحافظتها على رشاقتها، بأنها لا

تأكل حتى تجوع، وإذا أكلت فإنها لا تشبع.

- وبمناسبة عدم اشتراك (حسني) في الأعمال الوطنية، يستشهد بالآية الكريمة التي تدينه: ﴿إنك لا تهدي مَنْ أحببتَ، ولكنّ الله يهدي مَنْ يشاء﴾ حرّفها الكاتب إلى (لا تهدِ مَنْ أحببتَ إن الله يهدي مَنْ يشاء) (ص٢٤٠).
- وبمناسبة زواج (عزيز) من (شمس) وائتلافهما على الحب والأثرة، استشهد الكاتب بالآية الكريمة: ﴿وخلقنا لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها﴾ (ص٢٧٤).
- وبمناسبة ذهاب (شمس) إلى (أم حمدو) التي قيل إنها تسخّر الجنّ لقضاء مآرب البشر، فطلبت منها شمس أن تسخّر الجنّ ليخرج زوجها عزيزاً من السجن. استشهد الكاتب بالآية الكريمة: ﴿ومِنَ الجنّ مَنْ يعملُ بين يديه بإذن ربّه، وتماثيل وجفانٍ كالجوابِ، وقدورٍ راسيات﴾ (ص٣٦٤) والآية هنا تصور كيف سخّر سليمان الجن بإذن ربه، ليبنوا له ما يشاء. لكن (أم حمدو) كذبت على (شمس)، فاستغلّتها بما طلبته منها من نقود وحاجيات، دون أن تستطيع ردّ زوجها إليها.

٣. تناصّ الأمثال:

ولعل التناصّ في الأمثال هو أكثر كمّاً ونوعاً في هذا الجزء من الثلاثية، فقد وظّف الكاتب، أكثر من أربعين مثلاً، وقد تكرر بعضها أكثر من مرة، لأن المناسبة تستدعيها. وتراوحت بين الأمثال العامية والرسمية. وكانت الأمثال العامية هي الأقل:

١ - وقد بدأ بتوظيف الأمثال التي قيلت في أشهر السنة وتحوّلاتها مثل: (في تموز الماء يغلي في الكوز، وآب اللّهاب، وفي كانون كنّ ببيتك يا مجنون...)(ص٧).

٢ - ثم بدأت الأمثال تتوارد حسب السياق: ففي مناسبة معاناة المرأة في الحمل والولادة جاء بمثل (على نفسِها جَنَتْ براقش) (ص١٢) وهو مَثَل عربي، أصله أن قوماً ساروا بليل، ولم يرغبوا في كشف أنفسهم للأعداء، وكان معهم كلبة يدعونها (براقش)، فكانت تنبح الأعداء، ولما لم تعد تسكت اضطروا إلى قتلها، تستّراً من الأعداء، ولهذا قالوا: (على نفسها جَنَتْ براقش).

٣ ــ وبمناسبة حلّ الملك فيصل الجيش تنفيذاً لرغبة فرنسا، جاء بمثل (المَنية، ولا الدنيّة) (ص٤٢).

٤ ــ وبمناسبة دخول الفرنسيين سورية رغب (عزيز) في أن يكون مدافعاً عن الوطن مع يوسف العظمة في ميسلون. ولكن زوجته (شمس) تخشى عليه خشيتها على الوطن، لذلك جاء المَثَلَ (وهي تشعر أنها بين المطرقة والسندان) (ص٤٥). والسندان هو الحديدة التي يطرق عليها الحدّاد بمطرقته. وهذا يعني أن كلا الأمرين صعب وقاس.

٥ ــ وبمناسبة دخول الجنرال الفرنسي غورو دمشق غازياً، جاء الكاتب بمثَلَين: الأول يصف الناس وهم ذاهلون (كأن على رؤوسهم الطير) (ص٤٨)، وعندما أفاقوا من المفاجأة تشتتوا (أيدي سبأ) (ص٤٨). ومَنْ وقفت الطيرُ على رأسه فإنه لا يرغب في الحركة كيلا تطير الطير، وأما (سَبأ) فهي الجنة التي كانت في اليمن، وازدهرت فيها حضارة على مياه سد (مأرب)، ولكنها اندثرت عندما تهدم السدّ، وشحّت المياه.

٦ ــ وبمناسبة تسريح عزيز من الجيش العربي الذي سرّح بناء على رغبة فرنسا المستعمرة، فإن عزيزاً همّ بالرجوع إلى (أم العيون)، ليفلح ويزرع، بعد أن كان قد احترف الجندية في عهد الثورة العربية الكبرى، فقالت زوجته (شمس): (تريد تكحّلها تعميها) (١١٤) أي أنها لا تريده أن يعود فلاحاً، بل ينبغي عليه أن (يكحّل) وضعه ويزينه، لا أن (يعميه) متخاذلاً. والمَثَل مكرر في ص(٥٦ و١١٤) وبمناسبتين متشابهتين.

٧ ــ (الحذر لا يُنجي من القدر) (ص٢٤).

٨ ــ (مَنْ ساواك بنفسه ما ظلمك) (ص٦٠).

٩ ــ (المرء يلصق حيث يرزق) (ص٦٢).

١٠ ــ (يوم الفرح لا تفته، ويوم الحزن آتِ إليه) (ص٦٦).

١١ ــ (مِنْ برّا رخام، ومِنْ جوّا سخّام) (٦٨) يُقال للأمر الذي ظاهره جيد، ولكن باطنه سيء.

١٢ ــ (قوة المرء برجاله) (ص٦٦) ومناسبته أن (علي المر) قوي بأبنائه.

١٣ ــ وبمناسبة العرض الذي قدّم لعزيز كي يتطوع في الجيش الفرنسي، لقاء راتب ورتبة، فرفض، قيل له: (رياحك هبّتْ فاغتنمها) (ص١٠٩)، و(مَنْ أخذ أمنّا كان عمّنا) (ص١٠٩).

١٤ ــ وفي وصف وضع (خالد آغا) الإقطاعي الكبير، وصاحب القرى الكثيرة في ريف حماة، قال عنه: (وُلد وفي فمه ملعقة من ذهب) (ص١١٦) كناية عن غناه.

١٥ ــ وبمناسبة رغبة عزيز في أن يعمل تاجراً، بعد تسريحه من الجيش، فقد جاء الكاتب بمَثَل هو (كانوا يقولون: لا تجارة كالعمل الصالح)، لكن الناس، في هذه الأيام، أصبحوا يتاجرون بكل شيء عدا العمل الصالح.

١٦ ــ وبمناسبة إرضاء الإنكليز لأبناء الشريف حسين حين جزّأوا البلاد، ونصبّوا كل واحد منهم على قطر، فأرضوهم بذلك، وأسكتوا أباهم. فجاء الكاتب بمثل (ضربوا عصفورين بحجر واحد) (ص٨٢). وقد تكرر المَثَل أيضاً في (ص٢٥٠) ولكن بمناسبة أخرى هي أن الوطنيين خططوا لإضراب عام، يوم حضور اللجنة الأمريكية لتقصّي الحقائق، فضربوا بذلك عصفورين بحجر واحد، إذ عارضوا فرنسا، وأظهروا للجنة الرفض الوطني للاستعمار الفرنسي.

١٧ ــ تاجرت بالأكفان ما مات ميت، تاجرت بالحنّا زادت الأحزان (ص٨٤). يُقال للتاجر الخاسر

١٨ ــ الطبع يغلب التطبّع (ص٨٨) . يعني أن المرء مهما حاول إخفاء عيوبه فإنها ستظهر.

١٩ ــ إن كنتَ في قومٍ فاشربْ في إنائهم (ص٩٠): كن مثل الآخرين.

٢٠ ــ الشعرة التي تقصم ظهر البعير (ص٩٠).

٢١ ــ وبمناسبة حاجة عزيز للمال لينمّي تجارته، عرضت عليه زوجته (شمس) أن تبيع صيغتها الذهبية ليحصل على رأس مال يعمل به. ولكنه رفض. فقال الكاتب: عزيز الفارس الحرّ الذي يجوع ولا يأكل بثديي امرأته (ص٩٢) مأخوذ من المَثَل العربي (تجوع الحرّة ولا تأكل بثديها) أي أن الحرّة تهلك ولا تتنازل عن كرامتها وشرفها. ورد أيضاً في (ص٣٩٥) حين تقوله (شمس) للكابيتان جيرار عندما

يطلب منها أن تفتدي زوجها (عزيز) بشرفها، فترفض.

٢٢ ــ دعْها في القلب تجرحْ، ولا تخرج فتفضح (ص٩٤): كتم الغيظ

٢٣ ــ تغدّوا بهم قبل أن يتعشوا بكم (ص١٠٠): معاجلة العدو.

٢٤ ــ الشرّ لم يجلب إلا الشرّ (ص١٠٠).

٢٥ ــ داروا سفهاءكم (ص٢٥٦) قاله الراوي في اتقاء شر الإقطاعي خالد آغا.

٢٦ ــ مُكرهٌ أخاك لا بطل (ص١٢٢) يقوله عزيز مبرراً "صداقته" لخالد آغا.

٢٧ ــ لكل امرئ من دهره ما تعوّدا (ص١١٩). تمكن العادات من النفوس.

٢٨ ــ الهريبة ثلثا المراجل، وإن صحّت كلّها (ص١٥٣) يقوله عزيز في تبرير هربه من رصاص الفرنسيين الذي حصدوا المتظاهرين.

٢٩ ــ مَنْ قال إن العين تقاوم المخرز (ص١٥٣) قيل في المناسبة السابقة نفسها.

٣٠ ــ لتبكِ كلُّ الأمهات ولا تبكِ أمه (ص١٦٨) يقوله (حسني الدباغ) عندما وشى بعزيز للضابط الفرنسي، مؤثراً أن ينجو بنفسه ويوقع غيره. والمَثَل مستمدّ من مَثَل شعبي يقول: ألف أم تبكي، ولا أمي تبكي.

٣١ ــ ذاب الثلجُ وانكشف المرجُ (ص١٧٥) قاله اليوزباشي صبري البديوي بعد أن انكشفت خديعة الإنكليز للعرب الذين قاموا بالثورة العربية الكبرى ضد العثمانيين، أملاً بالاستقلال الموعود، ولكن الإنكليز نكثوا بوعودهم للشريف حسين، وقسّموا البلاد، ووضعوها تحت الانتداب الفرنسي والإنكليزي، فـ (ذهب استعمار، وجاء استعمار) هكذا قال صبري لنفسه.

٣٢ ــ تنتهي الأم عندما تبدأ الزوجة (ص١٩٣) و: يلدن لنأخذ ونلد ليأخذن (ص١٩٣). وهو لسان حال الأم التي تربّى ولدها، وعندما يبلغ مبلغ الرجال ويتزوج، تأخذه منها زوجته.

٣٣ ــ إنّ وراء الأكَمَة ما وراءها (ص٢٠٩) قاله الكاتب / الراوي تعبيراً

عن شعور زوجة (حسني) التي بدأت تشهد اهتمام زوجها بـ (شمس). و(الأكمة) هي التلّة الصغيرة أو المرتفع من الأرض. ومعناها أنّ شيئاً يُدبّر في الخفاء.

٣٤ ــ يا ما تحت السواهي دواهي (ص٢١٢) قالته (أم عمر) عن (أم رضوان) التي تُظهر الصلاح والتُقى، ولكنها تلتقي بجارها ليلاً على السطوح. ومعناها أن المياه الراقدة قد تُخفي المهالك.

٣٥ ــ مَنْ يأكل خبز السلطان عليه أن يضرب بسيفه (ص٢١٦) يقوله الكاتب/ الراوي عندما تدفع (شمس) لـ (أم عمر)، كي تدافع عنها أمام النساء اللواتي يفترين عليها.

٣٦ ــ رضيت من الغنيمة بالإياب (ص٢٧٥) في عودة (عزيز) من قرى خالد آغا، حيث شهد فيها كيف تُمتهن كرامة الإنسان، وكيف تُداس القيم، وتُنتهك الأعراض.

٣٧ ــ كلام الليل يمحوه النهار (ص٣٠٨) قالته (شمس) للكابيتان جيرار الذي وعدها بإطلاق سراح المناضل الوطني الحاج محمد الحبال، ولكنها لم تطمئن إلى هذا الوعد.

٣٨ ــ ابعدْ عن الشرّ وغَنِّ له (ص٣١٠) يقوله (عزيز) لشمس محذّراً إياها من جيرار وخالد آغا فكلاهما شرّ. لكن (شمس) تريد الإبقاء على "شعرة معاوية" لاتقاء شرهما.

٣٩ ــ الناس جوز لا يؤكل إلا بعد كسره (ص٣٤٢) هذا ما يُنادي به خالد آغا في قراه الاثنتي عشرة، حيث علاقاته مع فلاحيه تقوم على القسر والإرغام، فهو يأكل دجاجهم ومحاصيلهم الزراعية، ويضاجع نساءهم، قسراً وإرغاماً.

٤٠ ــ مات البُزاة فطيري يا عصافير (ص٣٤٤) قاله الكاتب / الراوي عندما اعتقل الفرنسيون (عزيزاً)، فأصبحت (شمس) وحيدة، وعرضة لمطامع خالد آغا، وحسني، وجيرار...

٤١ ــ كذلك هنالك مجموعة من الأمثال تواردت على ذهن (شمس) التي شعرت بلذة السلطة والأمر والنهي: الحياة بحاجة للمرونة. إنْ لم يكنْ ما تريد فأَرِدْ ما يكون. المهم أن تظل واقفاً على قدميك. المهم ألا تنكسر. أقبل أن يكون فوقك على السلّم القلّة ليكون دونك الكثرة.

طأطئ لأولئك رأسك يطأطئ لك هؤلاء رؤوسهم (ص٣٠٩).

ومن الملاحظ أن كل هذه الأمثال تجنّد قيم الشرف، وتُعلي من قيمة الجهاد، وتأخذ بالواقع المعاش...

*

٤ ـ التّناصّ في الجزء الثالث (الجوزاء):

تنوّع التّناصّ في هذا الجزء بين تناصّ ديني، وتناصّ شعري، وتناصّ مأثورات شعبية، وتناصّ مع الأمثال...

١ ـ التّناصّ الديني:

وظّف الكاتب آيات قرآنية، وأحاديث نبوية، في مناسباتها الداعية إليها، ففي توظيف الآيات القرآنية جاء بالآيات:

١ ــ ﴿لا الشمسُ ينبغي لها أن تُدركَ القمرَ ولا الليلُ سابقُ النهارِ وكلٌّ في فَلَكٍ يسبحون﴾ (ص٢٧). ومناسبتها هي أسئلة الوالدين لولديهما (الأخضر) الذي يدرس العلوم في البكالوريا، والتي تنصّ على أن الأرض هي التي تدور حول الشمس، وليس العكس كما كان الاعتقاد السائد.

٢ ــ ﴿لإيلافِ قريشٍ، إيلافهمْ، رحلةَ الشتاءِ والصيف﴾ (ص٧٧) مأخوذة من سورة (قريش)، حيث كانت قريش ترحل بتجارتها في العصر الجاهلي والإسلامي إلى الشام صيفاً، وإلى اليمن شتاء. ومناسبته: رحلة تجار الشام في مطلع عصر النهضة، بين الشام وفلسطين والحجاز، عندما لم تكن هنالك حدود.

٣ ــ ﴿ألهاكمُ التكاثرُ حتى زرتمُ المقابر﴾ ص٢٠٥ مأخوذة من سورة (التكاثر). ومناسبتها أن الشرقيين يُكثرون من الأبناء، بخلاف الغربيين الذي يكتفون بولد واحد قائلين: "ولد تربيه جيداً خير من عشرة تتركهم للشارع". وقد تمثّل أيضاً بقول الشاعر العربي:

بُغاثُ الطيرِ أكثرُها فِراخاً وأمُّ الصّقْرِ مقلاةٌ نَزورُ

ــ وأما (التّناصّ) مع الأحاديث النبوية ففي حديث واحد هو: (لا راحة لمؤمن إلا بلقاء ربّه) (ص١٢٠). ومناسبته كثرة زيارات القومندان رينو

لشمس، مما أثقل عليها. وبهذه المناسبة أيضاً جاءت بمَثَل شعبي يقول: عطست الفارة، فبادرها القط قائلاً: اسم الله، فردّت أراحنا الله من شرّك، ونحن بألف خير من الله.

٢ ـ التّناصّ الشعري:

وظّف الكاتب التّناصّ الشعري اثنتي عشرة مرة في مناسباته الداعية إليه، فقد وظّف

١ ــ قول الشاعر أبي القاسم الشابي:

إذا الشعبُ يوماً أرادَ الحياة فلا بدّ أن يستجيبَ القدرْ

ولا بدَّ لليلِ أنْ ينجلي ولا بدّ للقيدِ أن ينكسرْ (ص٦٨)

ردّده الزعيم السوري الدكتور عبد الرحمن الشهبندر الذي قاوم الاحتلال الفرنسي.

٢ ــ **وزائرتي كأنّ بها حياءً فليس تزورُ إلا في الظلامِ**

يضيقُ الجلدُ عن نفَسي وعنها فتوسعه بأنواعِ السقامِ (ص٩٩)

لأبي الطيب المتنبي دون أن يذكر اسم الشاعر. تمثّل بهما الراوي عندما أصابت الحمى (عوّاداً) أثناء تقديمه امتحان البكالوريا.

٣ ــ دمعُه في الحوادث غالٍ (ص٢٤٠).

مأخوذ من قول الشاعر الفارس أبي فراس الحمداني الذي كان يناجي حمامة حطّت على قضبان سجنه في أسره لدى الروم، فقال مخاطباً إياها:

لقد كنتُ أولى منكِ بالدمع مُقْلةً ولكنّ دمعي في الحوادث غالي

ومناسبته اغتيال الزعيم الوطني الدكتور عبد الرحمن الشهبندر، مؤسس حزب الشعب في سورية، ودفنه بسرعة من قِبل السلطة التي خشيت أن تتحول جنازته إلى مظاهرة وطنية تكتسح الجناة.

٤ ــ قول الشاعرة الأندلسية: فإني رأيتُ الليلَ أكتمَ للسرّ (ص١٢). ومناسبته قيام عزيز والبطحيش بعملياتهما الفدائية ضد الفرنسيين ليلاً.

٥ ــ فيكَ الخِصامُ وأنتَ الخصمُ والحكمُ (ص١٠١).

لأبي الطيب المتنبي دون أن يذكر اسمه. تمثّل به الشيخ عز الدين القسّام الذي كان يقاتل الإنكليز واليهود في فلسطين، عندما قالوا بإرسال (لجنة) إلى فلسطين. وما اللجنة إلا منهم.

٦ ــ وللحرية الحمراءِ بابٌ بكلّ يدٍ مضرّجةٍ يُدَق (ص١٩٦)

البيت لأحمد شوقي. تمثّل به (الأستاذ) في أحاديثه الوطنية.

٧ ــ كاد المعلمُ أنْ يكونَ رسولاً (ص٢٥٨)

شطر بيت لأحمد شوقي. مطلعه: قمْ للمعلّم وفّهِ التبجيلا. مناسبته: رغبة (بدور) ابنة عزيز في أن تصبح معلمة، بعد أن نالت (البروفيه). وتأكيد (عواد) على أنه ليس هناك أسمى من عمل المعلم.

٨ ــ ضاقتْ فلمّا استحكمتْ حلقاتُها فُرِجَتْ، وكنتُ أخالها لا تفرجُ (ص٢٦٥)

استشهد به (عزيز) بمناسبة اتفاقه مع البطحيش على اغتيال الكولونيل رينو. لكنهما ما إن وصلا بيت القومندان حتى فتحا أعينهما على اتساعها، فقد كانت هنالك مصفّحة، وكان الكولونيل يُحشر فيها: أشعث الشعر، موثق اليدين، مكبّل الرجلين. انطلقت به على طريق بيروت حيث عدّوه المفوض السامي الذي أرسل للقبض عليه.

٩ ــ وليتَ الذي بيني وبينكَ عامرٌ وبيني وبينَ العالمين خرابُ(ص٢٢)

البيت للشاعر أبي فراس الحمداني في عتابه لابن عمه سيف الدولة الحمداني. تمثّلت به (شمس) في حبها لزوجها (عزيز).

١٠ ــ أدينُ بدينِ الحبِّ أنّى توجّهتْ ركائبُه، فالحبُّ ديني وإيماني (ص٧٥)

لهجت به (شمس) عندما رأت حب ابنها (نواف) لابنة عمه (دملجة).

١١ ــ لبيتٌ تخفقُ الأرواحُ فيه أحبُّ إليّ من قصرٍ منيفِ

ولبسُ عباءةٍ وتقرَّ عيني أحبُّ إليّ من لبس الشفوفِ

وكلبٌ ينبحُ الطّرّاقَ دوني أحبُّ إليّ من قطٍّ أليفِ

(ص٢٨٧)

هذه الأبيات لميسون بنت بحدل زوجة معاوية. ردّدها (الأستاذ) وهو يشبّه (شمساً) بـــ (ميسون) في حبها الحرية والبادية.

١٢ ــ خيرُ جليسٍ في الأنامِ كتابُ (ص٣٠٢).

شطر بيت للمتنبي. مطلعه: أعزُّ مكانٍ في الدّنى سرجُ سابحٍ. (عزيز) فـــي مقاومته الجند الفرنسي مع البطحيش أصيب بكسور وجروح. ولمـــا لـــم يعـــد يستطيع القيام فقد اتخذ من الكتب أصدقاء له.

٣ ـ التناصّ مع المأثورات الشعبية:

والموظّف منها نوعان: تعابير شعبية، وأغانٍ شعبية. أما التعابير الشـــعبية فكما في قولهم في العدّ: واحد (الله واحد)، اثنان (يا موفّي الدين)، والثلاثة (يـــا مجير من الشماتة) (ص٥).

ــ ومن ذلك قولهم بمناسبة تعاونهم على رفع حمل ثقيل: (هيلا. هيلا. يا نشامى شيلو الشيلة) (ص١٣).

ــ ومن قصص ألف ليلة وليلة استمدّ الكاتب تعبير (شبيّك لبيّـــك. عبـــدك بـــين يديك. اطلب وتمنّ) (ص١١٥). ومناسبته رغبة (الأخضـــر) فـــي دراســـة الطب بفرنسا.

ــ ومن (الديباجات) الشعبية في الرسائل القديمة استمد قوله (سلام ســـليم، أرق من النسيم، وأحلى من العافية على قلب السقيم). من رسالة (شـــمس) إلـــى ابنها (الأخضر) في باريس.

ــ ومن القصص العربي استمدّ قوله: (سألوا أعرابية: مَنْ أحـــبُّ أبنائـــك إلـــى قلبك؟ فقالت: المريض حتى يشفى، والصغير حتى يكبـــر، والغائـــب حتـــى يعود) (ص١٣٩). ولأن (الأخضر) غائب عن أمه (شمس) فهي دومـــاً فـــي شوق إليه.

ــ ومن الأغاني الشعبية وظّف الكاتب أغنية أســـمهان التـــي تغنيهـــا للأميـــر (لورنس الشعلان) رئيس عشيرة الرولة الذي يسافر من الشام إلـــى القـــاهرة خصوصاً لسماعها وسماع أغنيتها هذه:

يـــا مَـــنْ يقـــل لـــي أهـــوى أســـقيه بإيـــدي القهـــوة(ص١٠٧)

ــ كما وظّف الكاتب الأهزوجة التي يرددها الفتيان والفتيـــات فـــي الأعـــراس، وهي:

شـــــــــنّك ليلـــــــــه شـــــــنّك ليلـــــــه

مـــــــــن هالليلـــــــــه صارلـــــــه عيلـــه (ص٣١٦ ــ ٧)

وقد ردّدوها في عرس (عواد) و(بدور).

ــ ومن الأغاني الشعبية وظّف الكاتب الأهزوجة الشعبية القائلة

هـــــــالله ... هـــــــالله يـــــا مفـــــرّج المصـــــايبْ

اضـــــــرب رصـــــــاص خلّـــــي رصاصـــــك صـــــايبْ

والناس عادة يرددون هذه الأهزوجة في أفراحهم. وقد ردّدها الشعب وهـو يزحف إلى (القَدَم) الضاحية الجنوبية لدمشق، والتي يُقال أن الرسول محمـد ﷺ قد وطئت قدمه تلك الصخرة، فارتسمت أصابعها الخمس وكعبها عليهـا. ثم قامت حولها ضاحية. وقد وفدت إليها جموع أهـالي دمشـق، لاسـتقبال الزعيم الوطني العائد من منفاه، الدكتور عبد الرحمن الشهبندر الذي ظل في مصر عشر سنوات يكتب المقالات والكتب والخطب من أجل حرية بـلاده واستقلالها.

ــ كما كان هناك استخدام لمفردات مستمدة من تاريخ الفترة الأولى من حياتنـا في مطلع القرن العشرين، من مثل (الجفتلك) وهـي كلمـة تركيـة تعنـي الأرض البور غير المزروعة والتي تعود ملكيتها للدولة، تُقطعها مَنْ تشـاء من كبار المسؤولين، مكافأة لهم على خدماتهم. وهي في الأصل مشتقة مـن الحارس الذي يحمل (الجفت) ويحرس المزرعة. و(العصملي) وهي تسـمية للأتراك، مأخوذة من (العثمانيين) بعد أن أُبدلت الثاء صـاداً، وخُفّـفَ مـا بعدها. و(الميرة) وهي مصادرة الحبوب مـن الفلاحـين لصـالح الدولـة. و(السفر برلك): السفر براً. و(القائم مقام): رتبـة عسـكرية تعنـي مـدير المنطقة. و(التحصلدار): جابي الضرائب. و(الجندرمة): كلمة فرنسية تعنـي الشرطة. و(الحكمدار): الحاكم. و(السلملك): تركية، وتعني قسم الرجال مـن المنزل، ويشمل المضافة وسواها. و(الحرملك): تركية، وتعني قسم الحـريم من المنزل. و(سفرطاس): وعاء السفر الذي يوضع فيه الطعـام. و(اكـرك عجم): نوع من الشاي الممتاز. و(السلطان): خليفـة المسـلمين وسـلطان البرين وخانقان البحرين. و(الحصاد) الذي كان بوساطة المنجل، مـن قبـل

العمال. و(الرجاد): حمل الأكداس المحصودة من الحقول إلى ساحة القرية لتصبح (بيدراً). و(الدراس): بوساطة (الحيلان أو الجرجر) الذي يحتوي مسننات حديدية فوقها ثقل، تجرّه الدابة، فيقطع السنابل. و(التذرية): فصل القمح عن التبن بوساطة المذراة التي تحمل المدروس إلى تيار الهواء فيفصل القمح عن التبن.

٤ ـ تناصّ الأمثال:

وهي أكثر أنواع التناصّ كمّاً، إذ أربت مواضع الاستشهاد بالأمثال والتناصّ معها على الأربعة والثلاثين موضعاً، جاءت في مناسباتها الداعية لها، وهي:

١ ــ **(امشِ الحائطَ الحائطَ، وقلْ يا ربِّ الستّر)** (ص١٧) مَثَل شعبي. مناسبته: عند اشتداد الظلم الفرنسي خرست الألسنة. وشُلّت الأيدي، وصار الناس يمشون بجانب الجدار مستترين، وليس في وسط الشارع ظاهرين للعيان.

٢ ــ **(لا يؤخذ امرؤ بجريرة آخر، ولا عنزة معلقة بعرقوب أخرى)** مَثَل عامي: أي أن كلّ إنسان مسؤول عن نفسه وفعله. ومناسبته أن منفّذي العمليات الفدائية ضد الفرنسيين لم يكونوا يقتلون الجنود المسلمين أو العرب الذين يخدمون في الجيش الفرنسي رغماً عنهم.

٣ ــ **(بطيختان لا تُمسكان بيد واحدة)** (ص٣٠) مَثَل شعبي أورده عزيز لعواد ليمثّل له أنه لا يمكن الجمع بين الدراسة والحب.

٤ ــ **(كمن يبحث عن إبرة في كومة قَشّ)** (ص٤٣) مناسبته: بحث مناف وبدور عن أمهما (شمس) في المظاهرة النسائية السلمية التي خرجت في دمشق ضد الفرنسيين، واشتركت فيها (شمس). وقد تكرر في ص٤٤ في المناسبة نفسها.

٥ ــ **(الجدي الذي يبعق ترضّعه أمه)** (ص٤٧) مَثَل شعبي، قيل بمناسبة اعتقال (شمس) لاشتراكها في المظاهرة النسائية، فاعتُقلت في زنزانة، فبدأت تصرخ.

٦ ــ **(لا حياة لمن تنادي)** (ص٤٨). مناسبته: (شمس) تنادي حارس سجنها، فلا يجيب.

٧ ــ **(طائر الحرّ إن وقع لا يخبط)** (ص٥٤٨). (شمس) عندما اعتُقلت.

٨ ــ **(لا تعرف خيره حتى تجرّب غيره)** (ص٤٨).

٩ ــ **(إن خَلَت خربت)** (ص٥٤) مَثَل شعبي، معناه أن الخير لا ينعدم. ومناسبته: مساعدة حارس السجن لشمس عندما اعتُقلت. فجاءها الحارس بالطعام وبالماء، وعالج جرحها.

١٠ ــ **(إنْ كنتَ في قوم فأشربْ في إنائهم)** (ص٧٦) أصله (إذا كنتَ في قوم فاحلبْ في إنائهم) أي شاركهم وكن معهم وافعل مثلما يفعلون، ومناسبته: وجوب تأقلم (شمس) مع دواعي الحياة الجديدة في دمشق، حيث سكنت مع زوجها عزيز، ففرشت غرفة استقبالها على الطريقة الشامية: أرائك ومقاعد وثيرة، وستائر تنسدل حتى الأرض مانعة كل أثر للشمس. و(شمس) في قوم نساؤهم لا يسمحن للشمس أن ترى وجوههن. وقد تكرر هذا المَثَل (في ص١١٨) بمناسبة تغيير (عزيز) ملابسه، فقد ارتدى المعطف والطربوش كما يلبس تجار دمشق.

١١ ــ **(يا مؤمّنة على الرجّال، يا مؤمّنة على الماء في الغربال)** (ص٧٧) مَثَل شعبي، معناه: أنه لا ثقة بالرجال، فهم ينسربون كما ينسرب الماء من ثقوب الغربال. ومناسبته أن (أمّ روضة) جارة (شمس) تسرّ لها بحكايات عن غدر الرجال بزوجاتهم، بعد أن غاب (عزيز) عن بيته أشهراً عندما أُصيب برصاص الفرنسيين، فلم يُعلم ذويه، خشية بطش الفرنسيين. وقد تكرر المَثَل (في ص٣٠٢).

١٢ ــ **(يا ما تحت السواهي دواهي)** مَثَل شعبي. السواهي: المياه الراقدة، والدواهي: الأمور العظيمة. ومعناه أن النهر الذي يبدو هادئاً يُخفي غوراً عميقاً يُغرق مَنْ لا يجيد السباحة، وأن المظهر قد لا يدل على المخبر. ومناسبته: أن (أم روضة) حكت لـ (شمس) عن التاجر الدمشقي (أبو مرتضى) الذي يتاجر مع فلسطين. وعلى الرغم من تُقاه فقد أحب غانية يهودية في فلسطين سلبته أمواله.

١٣ ــ **(إن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن)**. معناه أن الأمور قد تجري بخلاف ما يريد المرء. ومناسبته أن (أم روضة) ظنّت أنها استطاعت أن تقنع (شمساً) بأن تخطب لابنها إحدى بناتها. ولكن (نواف) لم يكن يهوى (ابنة أم روضة) وإنما (دملجة) ابنة عمه.

١٤ ــ **(مَنْ قنع عاش)** (ص٨١). مناسبته: عمل عزيز بتجارة الحبوب في دمشق.

١٥ ــ **(إنْ أمحلتْ وراءها آذار، وإنْ أخصبتْ وراءها آذار)** (ص٨٦): إن آذار هو الذي يقرر هل العام عام قحط أو خصب، لأن أمطاره لؤلؤ بالنسبة للزروع. قالته (عليا) في عام قحط مرَّ بأم العيون.

١٦ ــ **(لا يموت حقٌ وراءه مطالب)** (ص١٠١) قاله عز الدين القسّام في قتاله الإنكليز واليهود في فلسطين. تكرر (في ص٢٧٨) حين أصبح (المير) أكثر عسفاً من الفرنسيين.

١٧ ــ **(عاشر القومَ أربعين يوماً تَصِرْ منهم)** (ص١٢٠) مناسبته: مزاح (شمس) لـ (عزيز) بأنها أصبحت مثله.

١٨ ــ **(صابون العرب لحاهم)** (ص١٢٦): أولم عزيز لكبار الشخصيات الوطنية في دمشق، فأكل بعضهم بأصابعه ــ دون ملاعق ــ على الطريقة البدوية. ومسحوا أيديهم بلحاهم.

١٩ ــ **(لا يحسن بك أن تلحس صاحبك إن كان عسلاً)** (ص١٤١) أي لا تستغلّ صاحبك بصورة مطلقة. ومناسبته: إرسال (شمس) بعض الحاجيات لابنها الأخضر في باريس مع القومندان رينو.

٢٠ ــ **(وعدُ الحرِّ دَيْن)** (ص١٥٤) الإنسان الحر لا ينكث بوعده. ومناسبته أن الأخضر أرسل رسالة من باريس إلى ذويه في دمشق عندما علم بخرس روضة، يطمئنها فيها، دون أن يعدها بالزواج، لأن وعد الحر دين.

٢١ ــ **(الحرية تُؤخذ ولا تُعطى. الاستقلال لا تصنعه إلا التضحيات والبطولات)** (ص١٥٩) من كلام الدكتور الشهبندر المناضل الوطني ضد الاستعمار الفرنسي.

٢٢ ــ **(من مأمنه يُؤتى الحَذِر)** (ص١٧٢) مناسبته: حذر شمس وعزيز من القومندان رينو الذي يُظهر لهما الصداقة، ولكنه يبحث عن سرّهما.

٢٣ ــ **(النعلُ أختُ النعل)** (ص١٨٤) النعل: الحذاء. ومعناه في تحقير الآخر، ومناسبته: ظن العرب بأن هتلر سيخلصهم من الاستعمارين الإنكليزي والفرنسي، وما عرفوا أن سيكون ــ لو نجح ــ استعماراً جديداً. فالنعل أخت النعل. قال عزيز: بودي أن تقوم الحرب (فينشب ناب كلب بجلد خنزير) فنستريح من المستعمرين. فرد الشهبندر: (إن تقاتلت الفيلة ذهبت

الأرانب دعساً تحت الأرجل). وكلها أمثال.

٢٤ ــ **(ابعدْ عن الشرِّ وغنِّ لــه)** (ص١٩٥) نصيحة القومندان رينو لشمس وعزيز بأن يبتعدا عن العمل السياسي الذي يراه شرّاً لهما.

٢٥ ــ **(أذنٌ مِنْ طين وأذنٌ من عجين)** (ص١٩٩) أي أنه لا يسمع كما لو أنه وضع في إحدى أذنيه طيناً، وفي الأخرى عجيناً. ومناسبته: عندما بدأ هتلر الحرب العالمية الثانية، واستولى على عدة دول أوروبية، هاجت بريطانيا، وصرخت روسيا، ولكن هتلر (أذن من طين وأذن من عجين).

٢٦ ــ **(العدو الذي ما من صداقته بــدّ)** (ص٢٠٣) قاله الراوي / الكاتب ليوضح موقع القومندان رينو من عزيز.

٢٧ ــ **(كل سرّ تعدّى اثنين شاع)** (ص٢٢٠) يقوله الراوي / الكاتب بمناسبة تنفيذ العمليات الوطنية التي كان يقوم بها عزيز والبطحيش.

٢٨ ــ **(قال ما حاجتك للمرّ؟ قال الأمرّ)** (ص٢٤٥) معناه أن الأكثر مرارة هو الذي يدفع بالمرء إلى شرب المرّ. ومناسبته: انشغال بال شمس على ابنها الأخضر في باريس أثناء احتلال النازي لفرنسا.

٢٩ ــ **(البدوي عندك يثأر بعد أربعين عاماً ويقول بكّرت)** (ص٢٤٧) يقوله الكولونيل رينو لشمس وهو يبحث عن قاتل الكابيتان جيرار وأنه سيثأر له من قاتله.

٣٠ ــ **(عناكب تأكل فراخها)** (ص٢٦٠) عزيز يفكر في هموم أبنائه، ويقول: نخلفهم ليلتهمونا.

٣١ ــ **(المنيّةُ ولا الدنيّة)** (ص٢٩١). قاله البطحيش عندما هاجمهم الفرنسيون.

٣٢ ــ **(غلطة الشاطر بألف)** (ص٢٩٩). قاله عواد حين أخطأ البطحيش فوثق بالتيناوي الخائن الذي خدعه ونصب له ولعزيز فخاً من الجند الفرنسي.

٣٣ ــ **(بلغ السيلُ الزُّبى)** (ص٣٠١) الزُّبى: ج زبية وهي قمة الرابية حيث لا تصل إليها مياه السيول، فإذا وصلت إليها، فقد أصبح الأمر على عكسه. ومناسبته: نفاد صبر (عزيز) في بُعده عن زوجته وأولاده، وهو مُلقى على فراش العلاج.

٣٤ ــ **(لا بدّ أنّ في الرزِّ بصلاً)** (ص٣٠١) لا يؤكل البصل مع الرز. ومعناه:

اضطراب الأمر. ومناسبته: غياب عزيز بسبب إصابته، ومعالجته سراً، دون أن تعلم أسرته بحاله.

٣٥ ــ **(يسقط الطيرُ حيث يُنثرُ الحَبُّ)** (ص٣٢٢) شطر بيت لبشار بن برد، وتمامه: وتُغشى منازلُ الكرماء. ومناسبته: بعد عودة الأخضر من باريس طبيباً، تكاثرت النساء حوله وحول أمه، يسعين للإيقاع به في شباك الزواج.

*

الهوامش

١ ــ *سعيد يقطين ــ انفتاح النصّ الروائي ــ المركز الثقافي العربي ــ بيروت ١٩٨٩ ص.٩٤*

٢ ــ *انظر كتابنا: النصّ الغائب: تجلّيات التناصّ في الشعر العربي ــ اتحاد الكتّاب العرب ــ دمشق ٢٠٠١، حيث فصّلنا القول في نظرية التناصّ، وفي تطبيقاتها على الشعر العربي.*

٣ ــ *(مجلة فصول)* عدد ٢٢ عام ١٩٨٢ ص.١٤٣

٤ ــ *ألف ــ عيون المقالات* ــ عدد ٢ عام ١٩٨٦ ص.٧٧

٥ ــ *هامش رقم ٢ ص٥٣.*

الخاتمة

حاولنا في دراستنا هذه أن نتعامل مع (الشكل الروائي) بوصفه بنية أو تركيباً مستقلاً بمكوناته، بغض النظر عن مرجعية الرواية. وكنّا نحاذر أن ننظر إلى (الشكل) كتقنية منفصلة عن المضمون. ولهذا قاربنا (قضايا الرواية)، ودرسنا (المكونات الروائية) دون أن نضع حداً فاصلاً بين (شكل) و(مضمون)، لأن الشكل ــ في نظرنا ــ يعبّر عن المضمون، والمضمون الجديد يتطلب شكلاً جديداً. ولهذا ألغينا الفصل بينهما، واعتبرنا العمل (وحدة) منصهرة، وما فصلهما إلا لضرورات الدراسة فحسب.

وقد أقمنا دراستنا لثلاثية (الطريق إلى الشمس) على عدة مفاهيم روائية منها: مفهوم المفارقة الذي اعتمدناه في قراءة الزمن الروائي من خلال بعديه الأفقي والعمودي، ومفهوم التقاطب الذي استعنّا به في قراءتنا للفضاء الروائي، وعلى ضوئه درسنا المكان في الثلاثية من حيث هو مسرح لثنائيات ضدّية وقيمية... ومفهوم النمذجة الذي درسنا على ضوئه شخصيات الثلاثية التي تراوح تصنيفها بين الوطنية والصديقة والحيادية والمعادية، والشخصيات المدنية والريفية والبدوية... الخ.

وما يمكن أن يُقال في ثلاثية (الطريق إلى الشمس) هو أنها صورت أحداث وأشخاص نصف قرن تقريباً من تاريخ سورية الحديث، وأنها وصفت علاقة المدينة بالمستعمر الفرنسي وصراع الحضارات، كما صوّرت علاقة المدينة بالريف، وعلاقة الريف بحياة البادية، وأظهرت قيم كُلٍّ من هذه الحيوات، وصراعها مع بعضها بعضاً.

المصادر

١ ــ عبد الكريم ناصيف ــ ثلاثية (الطريق إلى الشمس)، وتشمل:
أ ــ تشريقة آل المر (١٩٩٢).
ب ــ شرق / غرب (١٩٩٦).
جـ ــ الجوزاء (٢٠٠٠).

٢ ــ محمد عزّام ــ اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٨٧.

٣ ــ محمد عزّام ــ وعي العالم الروائي ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٩٠.

٤ ــ محمد عزّام ــ البطل الإشكالي في الرواية العربية ــ دار الأهالي ــ دمشق ١٩٩١.

٥ ــ محمد عزّام ــ الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة ــ دار الأهالي ــ دمشق ١٩٩٣.

٦ ــ محمد عزّام ــ فضاء النصّ الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية ــ دار الحوار ــ اللاذقية ١٩٩٥.

٧ ــ محمد عزّام ــ خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي ــ دار الفكر ــ دمشق ٢٠٠٠.

*

المراجع:

أ ــ العربية:

١ ــ حسن بحراوي (المغرب) ــ بنية الشكل الروائي ــ المركز الثقافي العربي ــ

بيروت .١٩٩٠

٢ ــ حسن حميد (فلسطين) ــ البقع الأرجوانية في الرواية العربية ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق .١٩٩٩

٣ ــ حميد لحميداني (المغرب) ــ النقد الروائي والإيديولوجيا ــ المركز الثقافي العربي ــ بيروت .١٩٩٠

٤ ــ سعيد يقطين (المغرب) ــ تحليل الخطاب الروائي ــ المركز الثقافي العربي ــ بيروت .١٩٨٩

٥ ــ صلاح فضل (مصر) ــ أساليب السرد في الرواية العربية ــ دار سعادة الصباح ــ الكويت .١٩٩٢

٦ ــ عبد الله أبو هيف (سورية) ــ النقد الأدبي العربي الجديد ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق .٢٠٠٢

٧ ــ عبد الملك مرتاض (الجزائر) ــ في نظرية الرواية ــ عالَم المعرفة ــ الكويت ١٩٩٨.

٨ ــ علي عقلة عرسان (سورية) ــ ثقافتنا والتحدي في خطابنا وخطاب العصر ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ٢٠٠١.

٩ ــ مجموعة ــ الرواية العربية واقع وآفاق ــ دار ابن رشد ــ بيروت ١٩٨١.

١٠ ــ محمد سويرتي (المغرب) ــ النقد البنيوي في النصّ الروائي ــ أفريقيا الشرق ــ البيضاء ١٩٩٤ ط.٢

١١ ــ محمد نجيب تلاوي (سورية) ــ وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق .٢٠٠٠

١٢ ــ طالب عمران (سورية) ــ سحر الأسطورة ــ وزارة الثقافة ــ دمشق .١٩٩١

١٣ ــ نذير العظمة (سورية) ــ التغريب في الشعر العربي الحديث ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٩٩.

١٤ ــ وليد مشوح (سورية) ــ الموت في الشعر السوري المعاصر ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٩٩.

١٥ ــ يُمنى العيد (لبنان) ــ تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ــ دار الفارابي ــ بيروت ١٩٩٠.

ب ــ المعرّبة:

١٦ ــ ادوين موير ــ بناء الرواية ــ تر: إبراهيم الصيرفي ــ الدار المصرية. د. ت.

١٧ ــ بيرسي شولز ــ عناصر القصة ــ تر : محمود منقــذ الهاشــمي ــ دمشــق ١٩٨٨.

١٨ ــ جيرار جينيت ــ خطاب الحكاية ــ تر: محمد معتصم وآخــرون ــ المجلــس الأعلى للثقافة ١٩٧٩ ط.٢

١٩ ــ جيرار جينيت ــ عودة إلى خطاب الحكاية ــ تر: محمد معتصــم ــ المركــز الثقافي العربي ــ بيروت ٢٠٠٠.

٢٠ ــ جينيت وآخرون ــ نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ــ تــر: نــاجي مصطفى ــ منشورات الحوار الأكاديمي ١٩٨٩.

٢١ ــ فلاديمير بروب ــ مورفولجيا الخرافة ــ تر: إبــراهيم الخطيــب ــ الشــركة المغربية ١٩٨٦.

٢٢ ــ مارت روبير ــ رواية الأصول وأصول الرواية ــ تر: وجيه أسعد ــ اتحــاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٨٧.

٢٣ ــ والاس مارتن ــ نظريات السرد الحديثة ــ تر: حياة جاسم ــ المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨.

جـ ــ الأجنبية:

24 – Bachelard (Gaston): La Poetique de l,espace, Paris, Ed Puf, 1957.

25 – Bakhine (Mikhail): la Poetique de dostoevsdi, trad par Isabelle Kolitcheff, Paris. Ed le, 1970.

26 – Barthes (Roland):

1953: Le degrees zero de l,ecriture, Paris, Le Seuil.

1977: "Introduction a l,analyse stucturale des recits" in Poetiqu du recit, oev col. Paris, LE SEUIL.

27 – Butor (Michel): Essais sur le roman, Paris, Ed Gallimard, 1964.

28 – Genette (Gerard): Figures III, Paris, Ed Seuil, 1972.

29 – Goldmann (Lucien): Pour une sociologie du roman, Paris, Ed. Gallimard 1964.

30 – Greimas (A.J):

1966: Semantique structurale, Paris, Larousse.

31 – kristeva (Julia): Le texte du roman, Ed Mouton, 1970.

32 – Lotman (Youri): La sttucyure du texte artistique, trad par Anna Fournier et qutres, Paris, Ed Gallimard, 1973.

33 – Lukacs (Gerorges):

1963: La theorie du roman, Paris, Ed gontier.

34 – Pouillon (Jean):

Temps et roman; Paris, Ed Gallimard, 1956.

35 – Poulet (Gerorges): Etudes sur le temps Humain: la distance interieure, Pari. Ed Plon, 1952.

36 – Propp (Valdimir): Morphologie du conte, trad par Todorov et autres, Paris, Ed Le Seuil, 1965.

37 – Ricardou (Jean):

1967: Problemes du nouveau roman, Paris, Ed Le Seuil.

38 – Todorov (Tzvetan):

1966: "Les categories du recit litteraire" in revue Communication 8.

1969: La grammaire du Decameron, Ed Mouton.

1971: Poetique de la prose, Paris, Ed le Seuil.

الفهرس

مقدمة ٧
الفصل الأول الشخصية في السرد الروائي ١١
١ ــ تعريف الشخصية الروائية: ١١
٢ ــ الوظائف / والعوامل: ١٢
٣ ــ الاسم الشخصي: ١٨
٤ ــ أساليب تقديم الشخصيّة: ١٩
٥ ــ شخصيات الثلاثيّة: ٢٢
١ ــ شخصيّات الجزء الأول (تشريقة آل المرّ) ٢٢
١ ــ الشخصيات الصديقة: ٢٢
٢ ــ الشخصيات المعادية: ٣٤
٣ ــ شخصيات المدينة: ٣٨
٢ ــ شخصيّات الجزء الثاني (شرق / غرب): ٣٩
١ ــ الشخصيّات الوطنيّة: ٣٩
٢ ــ الشخصيّات المعادية: ٤٣
٣ ــ الشخصيّات الوسيطة: ٤٤
٣ ــ شخصيّات الجزء الثالث (الجوزاء): ٤٦
١ ــ الشخصيات الوطنية: ٤٦
٢ ــ الشخصيّات المعادية: ٥٩
٣ ــ الشخصيّات الصديقة: ٦٣
٤ ــ الشخصيّات الخائنة: ٦٥
الهوامش ٦٦
الفصل الثاني: فضاء المكان الروائي ٦٧
١ ــ جهود الدارسين ٦٧
٢ ــ وصف المكان: ٧٠
٣ ــ أنواع الفضاء المكاني: ٧٣

١ ــ *الفضاء الروائي:* ٧٣
٢ ــ *الفضاء النّصّي:* ٧٤
٣ ــ *الفضاء الدلالي:* ٧٥
٤ ــ *الفضاء كمنظور أو كرؤية:* ٧٥
٥ ــ *الفضاء الجغرافي:* ٧٥
الهوامش ٨٤
الفصل الثالث: الراوي والمنظور في السرد الروائي ٨٥
١ ــ الراوي: ٨٥
٢ ــ المنظور، أو وجهة النظر: POINT OF VIEW ٩٢
الهوامش ١٠٢
الفصل الرابع: الزمن في الخطاب الروائي ١٠٤
١ــ الزمن في الرواية الجديدة: ١٠٤
٢ ــ الزمن عند البنيويين: ١٠٥
٣ ــ طبيعة الزمن الروائي: ١٠٦
٤ ــ أنساق الزمن: ١٠٨
٥ ــ التواتر السردي (أو التكرار): ١٠٨
٦ ــ البنية الزمنية: ١٠٩
٧ ــ الإيقاع الزمني: ١١٢
الهوامش: ١١٥
الفصل الخامس: التّنـــــــاصّ ١١٦
١ ــ مصطلح (التّناصّ): ١١٦
٢ ــ التّناصّ في الجزء الأول (تشريقة آل المرّ): ١١٩
١ ــ *بين التشريقة والتغريبة:* ١١٩
٢ ــ *التّناصّ مع القرآن الكريم:* ١٢٣
٣ ــ *التناصّ مع التراث الديني:* ١٢٤
٤ ــ *التناصّ مع التراث الجاهلي:* ١٢٢
٥ ــ *التناصّ مع التراث الشعبي:* ١٢٣
٦ ــ *التناصّ مع التراث الأمثال:* ١٢٤
٣ ــ التناصّ في الجزء الثاني (شرق / غرب): ١٣٢
١ ــ *التّناصّ الشعري:* ١٣٣
٢ ــ *التّناصّ الديني:* ١٣٣
٣ ــ *تناصّ الأمثال:* ١٣٥

٤ ــ التّناصّ في الجزء الثالث (الجوزاء): ١٤٠
١ ــ التّناصّ الديني: ١٤٠
٢ ــ التّناصّ الشعري: ١٤١
٣ ــ التناصّ مع المأثورات الشعبية: ١٤٣
٤ ــ تناصّ الأمثال: ١٤٥
الهوامش ١٤٩
الخاتمة ١٥٠
المصادر ١٥١
المراجع: ١٥١
الفهرس ١٥٥
صدر للناقد ١٥٨

▪▪▪

صدر للناقد محمد عزّام

١- بنية الشعر الجديد -دار الرشاد الحديثة -الدار البيضاء ١٩٧٩.

٢- المسرح المغربي -اتحاد الكتاب العرب -دمشق ١٩٨٧.

٣- اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب -اتحاد الكتاب العرب -دمشق ١٩٨٧.

٤- تاريخ الأدب العربي -لمعهد إعداد المدرسين -وزارة التربية -دمشق ١٩٨٩ (مشترك).

٥- قضية الالتزام في الشعر العربي -دار طلاس -دمشق ١٩٨٩.

٦- الأسلوبية منهجاً نقدياً -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٨٩.

٧- وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية -اتحاد الكتاب العرب -دمشق ١٩٩٠.

٨- البطل الإشكالي في الرواية العربية -دار الأهالي -دمشق ١٩٩٢.

٩- الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة -دار الأهالي -دمشق ١٩٩٣.

١٠- مدخل إلى فلسفة العلوم: أبحاث في الابستيمولوجيا المعاصرة -دار طلاس - دمشق ١٩٩٣.

١١- التحليل الألسني للأدب -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٩٤.

١٢- الخيال العلمي في الأدب -دار طلاس -دمشق ١٩٩٤.

١٣- الموازنة بين أبي تمام والبحتري -للآمدي -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٩٥.

١٤- الحداثة الشعرية -اتحاد الكتاب العرب -دمشق ١٩٩٥.

١٥- مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٩٥.

١٦- فضاء النصّ الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية -دار الحوار -اللاذقية ١٩٩٦.

١٧- النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٩٦.

١٨- دلائل الإعجاز -لعبد القاهر الجرجاني -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٩٨.

١٩- وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان -اتحاد الكتاب العرب -دمشق .١٩٩٨
٢٠- استراحة المحارب: جماليات الشعر على ضوء منهج التحليل الظاهراتي للأدب -دار طلاس -دمشق .١٩٩٨
٢١- المنهج الموضوعي في النقد الأدبي -اتحاد الكتاب العرب -دمشق .١٩٩٩
٢٢- المصطلح النقدي -دار الشرق العربي -بيروت .٢٠٠٠
٢٣- خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي -دار الفكر -دمشق .٢٠٠٠
٢٤- النصّ الغائب: تجلّيات التناصّ في الشعر العربي -اتحاد الكتاب العرب -دمشق .٢٠٠١
٢٥- تحليل الخطاب الأدبي: على ضوء المناهج النقدية الحداثية -اتحاد الكتاب العرب -دمشق- ٢٠٠٣.
٢٦- مسرح سعد الله ونّوس: بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي -دار علاء الدين -دمشق .٢٠٠٣
٢٧- أدب الخيال العلمي -دار علاء الدين -دمشق .٢٠٠٣
٢٨- الاتجاهات الفكرية المعاصرة: من السلفية.. إلى الحداثة -وزارة الثقافة -دمشق .٢٠٠٤