مجلة العلوم الإنسانية
SUST Journal of Humanities
Available at:
http://scientific-journal.sustech.edu/

الرواية حين تناضل

(مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)

إحسان بن صادق بن محمد اللواتي
جامعة السلطان قابوس قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

المستخلص

من المعروف أنّ الفن الروائي نشأ، في الأصل، أرستقراطيًا، فلم يكن معنيًا، في المقام الأول، بهموم الإنسان العادي ومشكلاته التي يواجهها في حياته والتحديات التي يتوجب عليه أن يتغلب عليها كيما يتمكن من بلوغ الحياة الكريمة الهانئة. لكن الوضع لم يبقَ كذلك، فسرعان ما وجد ذلك كله طريقه إلى الرواية، وصارت الرواية تعكس الحياة الواقعية للبشر، مهما كانت مستوياتهم الطبقية والاجتماعية، ناقلةً كل ما يكتنف هذه الحياة من مشكلات وصعوبات.

لقد عُرف عبد الرحمن منيف بقدرته على جعل فنه الروائي لصيقًا بحياة الإنسان العربي المعاصر، متناولًا آلامه وآماله، كاشفًا في صراحة كاوية ووضوح دامٍ عن الحالة المأساوية التي يرزح تحتها، باحثًا عن بصيص من نور وسط كل الظلمات التي أحاطت به من كل ناحية. وروايته "شرق المتوسط" واحدة من أبرز رواياته في هذا المجال، إن لم تكن أبرزها على الإطلاق. تحاول هذه الدراسة أن تقارب الرواية المذكورة من منظور فني يسعى إلى دراسة عمقها الفكري بما يتضمنه من تجربة إنسانية مريرة ممتزجة بأبعاد متنوعة نفسية واجتماعية وسياسية وثقافية، رابطةً ذلك كله بالوسائل الفنية التي كانت الأدوات التي أعطت الروايةَ خصوصيتها وتميّزها، لا سيما ما يتعلق بالإيقاع الداخلي للشخصيات الرئيسة، وأثره في البنية العامة للرواية كلها.

الكلمات المفتاحية: الرواية، والأدب، والمثقف، والسلطة، والإيقاع، والتقنيات الفنية ، والرمز.

Abstract

It is known that the novelist art was originally aristocratic, not concerned primarily with the concerns of the ordinary man and the problems he faces in his life and the challenges he must overcome in order to achieve a decent life. But the situation did not remain so, soon found all this way to the novel, and became the novel reflect the real life of human beings, whatever their class and social levels, conveying all that surrounds this life of problems and difficulties. Abdurrahman Munif has known his ability to bring his novelist art to the life of contemporary Arab man, to deal with his pain and hopes, revealing in a frank and cavernous clarity about the tragic situation beneath him, searching for a glimmer of light amid all the darkness surrounding him. His novel "Sharq Almutawassit" is one of his most prominent novels in this area, if not the most prominent. This study attempts to approximate this novel from a technical perspective that seeks to study its intellectual depth, including a bitter human experience mixed with various psychological, social,

political and cultural dimensions, all related to the artistic means that were the tools that gave the novel its uniqueness and distinction, And its impact on the general structure of the whole novel.

Keywords: novel, literature, intellectual, power, rhythm, technical techniques, symbol.

مقدمة

على الرغم مما هو معروف من أنّ الرواية في نشأتها في أوروبا "لم تكن واقعية بمعنى أن الهدف منها لم يكن مساعدة الناس مساعدة إيجابية في حل المشكلات المتعلقة بأمور الحياة، ولكن للانتقال بهم إلى عالم مثالي مختلف عن عالمهم، هو أجمل منه وأحسن. وكان أرستقراطيًا لأن الاتجاهات التي عبَّر عنها والتي أوصى بها كانت على وجه التحديد الاتجاهات التي ترغب الطبقة الحاكمة في تشجيعها لكي يظل وضعها المكتسب مستمرًا إلى الأبد" (إسماعيل، 1978 : 203)، فإنه سرعان ما وُجد كتَّاب للرواية يفهمونها على غير هذا النحو، ويتخذون منها سلاحًا فتاكًا يفتك بمظاهر الفساد والتأخر والانحطاط، ويعرّي مواطن الضعف في المجتمع رغبةً في إنقاذه وانتشاله من هوة الدمار التي وقع فيها.

ومن بين هؤلاء الكتَّاب ينبري بوضوح الدكتور عبد الرحمن منيف الذي يقول:

"إن علاقة الروائي بالمجتمع تشبه علاقة الطبيب بالمريض: أن يعرف هذا المرض، أن يتعامل معه حسب الضرورة والصرامة أيضًا. أما تأجيله، إهماله، تجاوزه فلابد أن يؤدي إلى الأسوأ" (منيف، 1992: 379).

فالروائي أديب، والأديب لابد أن يكون له موقف من الحياة، وموقفه هذا لابد أن ينعكس على أدبه حتى يكون أدبه حيويًا حقًا. يقول رينيه ويليك وأوستن وارين:

"يتوجب على الأدب طبعًا أن يكون على صلة معترف بها مع الحياة، وإن كانت الصلات شديدة التنوع: يمكن السمو بالحياة أو الاستهزاء بها أو مناقضتها. فالأدب في كل الحالات انتقاء من الحياة ذو طبيعة نوعية هادفة، وعلينا أن نحوز معرفة مستقلة عن الأدب لكي نعرف ما يمكن أن تكون عليه صلة عمل معين بالحياة" (ويليك ووارين، 1987: 221).

وتتعقد المسألة أكثر حينما يكون الأديب فردًا من أمة تعيش الضياع الماهوي والتشتت الفكري والخواء على كل المستويات، إذ لا يبقى للأديب حينها خيار عن أن يتناول بقلمه ما تعيشه أمته، ويكون الأمر عندئذ كما يقول طراد الكبيسي:

"وأخيرًا.. هل يقدر الكاتب العربي إلا أن يكون له موقف من قضاياه؟ وإذا سأل الشاعر نفسه: ما هي قضيتي؟ هل يكون الجواب إلا أن تكون قضيته هي قضية أمته؟ ألا تبدو أنها الحتمية التي لا مفر منها للكاتب – أي كاتب؟ والفرق وارد بين الجد واللعب. فحتمية الانتماء إلى هذه القضايا مثل حتمية الانتماء إلى هذه الأمة. فبدون الحتمية التاريخية الجدلية، هذه، يضيع، وإنما يأكل الذئب من الغنم، القاصية" (الكبيسي، 1988: 152).

أجل، لابد للأدب إذن من أن يعايش قضايا الأمة، أن يتناغم مع آهات المسحوقين، ويتجاوب مع كل الآمال الخيرة والتطلعات السامية لإصلاح الأحوال، و"ما لم يفعل ذلك، يبقى أو يسقط خارج حدود الكلمة الشريفة التي تحمل رسالة سامية، وتقف إلى جانب الإنسان في نضاله المشروع، قوةً حامية ومنقذة وهادية له على مدى العصور" (عرسان، 1993: 233).

وليس يقف أمام هذا التصور لدور الأدب قولُ من يقول إن الأدب بعامة والشعر بخاصة لا يصلحان لتأييد الأفكار الاجتماعية أو السياسية أو غيرها، فهذا القول قد أوضح بطلانه الشاعر الناقد المعروف إليوت في مقاله الشهير "الوظيفة الاجتماعية للشعر"، وقد ترجمه إلى العربية أستاذنا الدكتور عبد القادر الرباعي (الرباعي، 1986: 96). وعلى كل حال فليس يقول هذا القول إلا الذاهبون مذهب مدرسة الفن للفن، وهي ليست قائمة إلا على أساس وهمي (الزعبي، 1993: 118).

من هذا المنظور تودّ هذه الدراسة أن تقارب رواية عبد الرحمن منيف المعروفة "شرق المتوسط"، نظرًا لما عُرف عنها من كونها من هذا النوع من الأدب: المناضل، الصارخ، المعرِّي، المستنكِر، وذاك ما سوف تسعى الدراسة إلى تناوله ببعض التفصيل والتحليل.

"شرق المتوسط" مضمونًا

إذا كان الناقد غراهام هو يقول: "إن للعمل الأدبي معنى خفيًا أو مستترًا لا ينكشف ضرورة بمجرد إزالة العقبات، وإن من مهمات الناقد أن يؤول هذا المعنى المستتر الذي قصد إليه الكاتب عامدًا أو لم يقصد" (قويدر، 1984: 7)، فإنَّ رواية "شرق المتوسط" ليست من ذلك النوع من الروايات الذي يحتاج معه القارئ إلى إجهاد لذهنه حتى يتوصل إلى المعاني التي يرمي إليها الكاتب؛ ذلك أن الرواية – في طابعها الكلي – تحمل، وبوضوح، السخرية المريرة من الأوضاع المتردية التي يعيشها الإنسان العربي في وطنه، أوضاع السجون والتعذيب والقهر والازدراء بكل معاني الإنسانية وقيمها تحت شتى الغطاءات والشعارات.

ويقف القارئ على هذه السخرية المريرة للكاتب في روايته منذ أوَّلها، بل قبل بدئها، إذ يُلاحظ أنه: "لهدف بعيد ورؤية عميقة فيها سخرية ومرارة وتحسر يقدِّم عبد الرحمن منيف روايته "شرق المتوسط" بنص وثيقة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الذي يشير، في بعض ما يشير إليه، إلى احترام حقوق الإنسان الفكرية والاجتماعية والعملية إلى آخره. وبعد هذه المقدمة الرمزية يدخلنا الكاتب إلى عالمه الروائي ليجسد لنا عصرًا يتمنى المرء فيه لو أنه لم يولد، ويصور لنا إنسانًا بلا حقوق بلا ملامح بلا احترام. ويطرح الكاتب من خلال هذا الواقع المرير سخريته السوداء لهذا التناقض ما بين حقوق الإنسان المعلنة على الصعيد النظري – الخيالي وواقع هذه الحقوق الخفية على الصعيد العملي – الفعلي – ليصل إلى فكرته الرئيسة، وهي مجرد حبر على ورق، لا علاقة بينها وبين الواقع الحقيقي" (الزعبي، 1993: 23).

تدور الرواية حول شخص يدعى "رجب إسماعيل"، كان معارضًا للنظام الحاكم في بلده، فجرى اعتقاله وإيداعه السجن مع مجموعة من رفاقه. وهناك في السجن رأى رجب – ورأينا نحن معه – من أشكال التعذيب الجسدي والنفسي والروحي ما يفوق حد التصور. ومن هنا "تعد رواية شرق المتوسط من أهم الروايات العربية المعاصرة وأعمقها تجسيدًا لشراسة الصراع السياسي ما بين السلطة المتعسفة والمعارضين لها، ولفجيعة الصدام ما بين النظم الديكتاتورية وشعوبها الرافضة لها في بعض البلدان العربية. في هذه الرواية نرى صورًا من التعذيب الوحشي البدائي يمارس ضد كل من يخالف السلطة، كما نرى صورًا دموية أخرى للمجازر والقتل تفوق حد التصور" (الزعبي، 1994: 59).

وإذا كان "الأدب الروسي، الذي أعطى نماذج واقعية راقية، قد حمل إلى الأدب العالمي في القرن التاسع عشر تجديدًا يرتبط تحديدًا بكون النزعة العلمية وصدق التفصيلات قد أصبحا فيه أدوات للتعبير عن تلك الأفكار الفنية الجبارة والشاملة التي كان الغرب قد فقدها في ذلك الوقت" (غاتشف، 1990: 259)، فإن عبد الرحمن منيف في روايته هذه، ومن خلال عنايته الشديدة

بالتصوير التفصيلي الدقيق لوسائل التعذيب وأساليبه المتنوعة، يعطي قارئه الشعور القوي بصدق الصور المأساوية التي يراها ماثلة أمام عينيه، وكأن الكاتب قد عايشها عن قرب، وليس هذا ببعيد عن شخص يقول عن نفسه: "وقد أكون واحدًا من القلائل الذين تجولوا في هذا الوطن – يقصد الوطن العربي – من أقصاه إلى أقصاه، وتعرفتُ عن قرب على كثير من الأوضاع والحالات والأشخاص والمعاناة، وبالتالي من حقي أن أسبح في هذه البحيرة كلها دون حدود وأن أعكس إلى حد ما همومها" (منيف،1992: 288).

تحمَّل رجب من صنوف التعذيب الوحشي ما تحمَّل خمس سنوات كاملة إلى أن ضعف جسده، وعصفت به الأمراض، وماتت أمه، فخارت عزيمته، واضطر إلى التوقيع على وثيقة يتعهد فيها بترك العمل السياسي إلى الأبد. وهكذا خرج من السجن قبل أن يمضي نصف المدة التي حُكم عليه بالسجن فيها (كان محكومًا بإحدى عشرة سنة) محطَّم الجسد والإرادة، ناقمًا على نفسه لأنه ضعف ووقَّع على شهادة وفاته:

"الورقة التي وقعتُها، كانت شهادة الوفاة، وفاة رجب إسماعيل، كإنسان يحلم بأن يكتب" (منيف،1991: 143).

وبعد أسبوعين من خروجه من السجن سافر إلى فرنسا لدواع مختلفة (سيأتي ذكرها)، وهناك فكَّر في كتابة رواية فاضحة للأوضاع في بلده، وفي السفر إلى جنيف لتقديم تقرير عن الأوضاع غير الإنسانية للسجناء السياسيين في بلده، لكنه يُفاجأ بتوقيف زوج أخته لكي يرجع هو، فيقرر الرجوع إلى البلد فورًا، وهناك يعتقل من جديد ويصيبه العمى قبل أن يموت منهيًا حياته المأساوية.

وعلى الرغم من هذه الصبغة المأساوية السوداء التي تصطبغ بها الرواية فإنَّ الكاتب استطاع أن يوحي إلى قرائه ببقاء الأمل في خلق مستقبل أفضل، وذلك عن طريق جَعْله روحَ رجب الحالمة بالتغيير تنتقل إلى الأفراد القريبين منه مثل حامد زوج أخته وعادل ابن أخته، وهذا ما صرَّح به عبد الرحمن منيف نفسه في بعض المقابلات:

"القضية نفسها تتكرر في شرق المتوسط مع رجب. يسافر في وقت من الأوقات متصورًا أن هذا العالم الذي يرحل إليه هو الحل: جنيف والصليب الأحمر واستنفار الرأي العام. ولكنه اكتشف عبث هذه المحاولة، وبالتالي عاد برغم أنه كان بقايا إنسان. وحتى لو لم يستطع أن يفعل شيئًا، وحتى بموته، فقد قدر بمقاومته وصلابته أن يكوّن أشخاصًا يقومون بتحقيق أحلامه في تغيير العالم. القضية واضحة في هذه الرواية، عندما صار هو عاجزًا حل محله زوج أخته، وحتى طفلها، احتمالاً للمستقبل. والقضية كلنا معنيون بها. ليس هنالك تسليم أبدًا. برغم الكثير من المرارة والسواد والتشاؤم أحيانًا فإن هنالك نورًا في نهاية الدهليز. قد لا أستطيع أن أصل إليه أنا، ولكن المطلوب هو الوصول إليه والجميع معنيون" (منيف، 1992: 160–161).

وأخيرًا، مع أن الرواية يمكن أن تكون لها أبعاد نفسية واجتماعية عميقة – غير تلك التي تطفو على السطح – مثل تلك الأبعاد التي حاول جورج طرابيشي إظهارها في بحثه الذي سمّاه: "عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة" (طرابيشي، 1978: 63)، إلاَّ أن الجو الطاغي على الرواية هو جو مآسي المعتقلين السياسيين، وما يحمله هذا الجو، في جزئياته، من صرخات احتجاج تصدِّع قلب الإنسانية، إن وَجدت لها أذنًا مصغية.

"شرق المتوسط" فنيًا:

المضامين الراقية التي اشتملت عليها هذه الرواية – كما مر – هل وجدت لها عند منيف الوسائل الفنية الجيدة للتعبير عنها بنحوٍ يجعل هذه الرواية عملاً متميزًا؟ هذا ما أحاول بحثه هنا، وستشمل النواحي الفنية المبحوث عنها: تعامل الرواية مع الزمان والمكان وكيفية رسم الشخصيات ونمط اللغة المستخدمة بالإضافة إلى حديث مفصَّل عن أهم التقنيات الفنية التي تم توظيفها.

وقبل الدخول في الموضوع لابد من إشارة قصيرة إلى محله من الأهمية؛ ذلك أن الرواية جنس أدبي مستحدث لم يعرفه أدبنا العربي إلا في مرحلة متأخرة، وكان لهذه النقطة أثرها من حيث إن الروائي العربي بات مطالبًا "بابتكار" وسائله الخاصة في التعبير عما يراه، ومن هنا جاءت الصعوبة البالغة التي يواجهها، تلك الصعوبة التي عبّر عنها عبد الرحمن منيف ذاته بقوله:

"إن الرواية العربية بلا تراث، وبالتالي فإن أي روائي عربي معاصر لابد أن يبحث بنفسه عن طريقة في التعبير بدون أي دليل، أو بأقل ما يمكن من الأدلة، ولذلك فإنه معرض إلى أن يقع في الأخطاء" (الموسوي، 1988: 201).

فإلى أي مدى كان منيف في "شرق المتوسط" موفَّقًا من هذه الناحية؟ هذا ما سيتضح من خلال النقاط الآتية:

أ– الزمان والمكان

يُلاحظ على الرواية أنها لم تشتمل على تحديد دقيق للمكان الذي هو مسرح الأحداث المأساوية، فغاية ما يعرفه قارئ الرواية هو أن الروائي يتحدث عن مكان ما يقع شرقَ البحر المتوسط كما يوضح العنوان. فماذا قصد منيف من وراء هذا الإبهام؟

يبدو أنه ما فعل ذلك إلا بقصد التعميم، وكأنه أراد أن يوحي إلى قارئه بأن هذا الذي يقرؤه لا يحدث في بلد عربي معين دون سواه، بل هي ظاهرة عامة لا يكاد يخلو منها – ولله الحمد – أي بلد. وهذا ما أشارت إليه فريدة النقاش بقولها:

"في شرق المتوسط التي يصدِّرها عبد الرحمن منيف بمقتطفات من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ولا يحدد مدنًا أو دولاً، يجعل قضية بطله رجب المناضل من أجل الناس، الشاعر الذي يأكله الهزال ويصيبه العمى ويموت، قضيةً للجميع.

فهل يا ترى لو حدد مكانًا بعينه في هذه البقعة الشاسعة من العالم التي هي أمتنا لقال أحد: لا، إن ذلك يحدث بالضبط في مكان آخر؟.. ولو أن أحدًا قال هذا فلن يستطيع أبدًا أن ينفي حدوثه في المكان الآخر" (النقاش،1981: 94).

ما أريده من كلام فريدة النقاش هنا هو أنها فهمت وجود إرادة التعميم من وراء الإبهام المكاني، وهذا المعنى قد أكَّده منيف نفسه حيث قال:

"إن عدم تحديد المكان في شرق المتوسط لم يكن هروبًا، ولكن تشابه الوضع في البلاد العربية، من حيث سجونها والتعذيب فيها، يحوّل كل تعميم إلى تخصيص، لأن كل بلد عربي معني بالموضوع" (منيف،1992: 167).

أما الإشكال الذي حاولت فريدة النقاش في نهاية كلامها المنقول هنا (فهل يا ترى إلخ) إيراده على المؤلف، فصحيح ما قالته من أنَّ ذكر مكان محدد لا يتنافى مع التعميم الذي قصده المؤلف، لكن لا أظنها ستخالفني في أنَّ إزالة التحديدات الجغرافية الدقيقة من الخارطة الروائية هي عملية أكثر فعّالية في بلورة التعميم المقصود من ذكر بلد معين واتخاذه رمزًا للبلدان الباقية؛ ذلك أن التغافل عن ذكر أي بلد بعينه هو بمنزلة التعميم الصريح الذي لا يخفى، بخلاف حالة الترميز.

إنَّ المؤلف، في هذه الرواية، يريد أن يطلق صرخته بجرأة في وجه الأوضاع البدائية الوحشية، ويريد لصرخته هذه أن تكون واضحة صريحة بقدر ما هي جريئة، فلا يريد أن يترك مجالاً لأي استثناء مفروض، حتى لو أدى هذا إلى فهم خاص لدور المكان في العمل الروائي، فهو يقول: "وفهمي أنا للمكان قد يكون ضمن رؤية مختلفة عن بعض الكتَّاب الآخرين" (منيف،1992: 167). هذا كله فيما يتعلق بالمكان.

أما الزمان فهو أيضًا مبهم في الرواية، إذ لا يحدد منيف الإطار الزمني الذي تجري فيه أحداث روايته بالسنوات، ولعل هذا أن يكون مرتبطًا بطبيعة الرواية، ونكهتها، إذ هكذا يفهم منيف زمن الرواية، فهو يقول:

"الرواية، أية رواية، تخلق زمنها المفترض وتتعامل مع الزمن ضمن ضروراتها الفعلية، ولذلك فإن مفهوم الزمن في الرواية، أية رواية، بمقدار ما هو مغرٍ فإنه يمكن أن يؤدي إلى الدمار الكامل حتى بمفهوم الزمن أو تداخله" (منيف،1992: 190).

ومن هنا ربما أمكن الذهاب، في ضوء طبيعة الرواية نفسها، إلى أن الزمن هنا لم يُذكر احتقارًا له، فهو زمن الضياع والوحشية وطمس نور الإنسانية، فهو زمن لا يستحق أن يُذكر بخير أبدًا، بل لا يستحق أن يُذكر أصلاً.

هذا، وسيبقى حديثنا عن الزمن متصلاً حينما نتحدث عن الشخصيات ومعنى الزمان بالنسبة إليها، أي حينما يكون الحديث عن تطورها عبر الزمن.

ب- الشخصيات وإيقاعها

إذا كان النقاد يقسِّمون الشخصيات القصصية والروائية إلى شخصيات ذوات مستوى واحد أو مسطحة (flat) وشخصيات نامية أو مدوَّرة (Round) (هلال،1987: 529؛ نجم، د.ت: 103)، فإن قارئ هذه الرواية بالذات سيلاحظ حتمًا أن الشخصيات البارزة فيها هي جميعًا من النوع الأخير. فحركة الأحداث في الخارج تؤثر عليها في داخلها وتبعث بها إلى نحو من التطور والتغير. أي أن "حركة العالم الخارجي تلتقي/ تنفصل/ تتداخل مع حركة العالم الداخلي للشخصيات وتشكل إيقاعًا معينًا وعلاقة معينة ما بين داخل الشخصية وخارجها" (الزعبي،1986: 8-9).

وليس تأثر الشخصيات بالحوادث الخارجية أمرًا غريبًا، حتى إنّ هنري جيمس كان يسأل: "هل الشخصية سوى تحديد الحادثة؟ وهل الحادثة إلا توضيح الشخصية؟" (ويليك ووارين،1987: 226).

وتصوير كيفية تأثر الشخصية بالخارج، وكيفية انعكاس الأحداث الخارجية عليها، هو ما يميز الأديب عن المؤرخ. "فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه من الخارج بمجموعة من الأحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة، وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد، فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان، على حين يعنى الكاتب - القصصي والمسرحي - باستبطان وعي شخصياته. فكل شيء فيهم - إن لم يكن مشروحًا - فهو على الأقل قابل للشرح" (هلال، 1987: 527).

ويجدر بالبحث هنا أن يدع الكلمات التعميمية جانبًا ليلج إلى داخل عوالم شخصيات "شرق المتوسط" ليرصد إيقاعاتها وتغيراتها بشكل تفصيلي، ولتكن البدأة ببطل الرواية:

1- رجب إسماعيل

شاب ثائر على النظام الحاكم معارض له، نشأ في بيت يضمه هو وأمه وأخته التي تكبره (أنيسة) بعد أن فقد أباه في صغره، وارتحل عنهم أخوه الأكبر رافضًا تحمل مسؤولية الأسرة. ولم يخبرنا المؤلف كثيرًا عن حياته قبل السجن، فلا نكاد نعرف عنه سوى أنه نشأ شابًا يهوى المطالعة والكتابة أيضًا، إلا أنه كان يحرق ما يكتبه لسبب نجهله، وربما كان ذلك لخطورة ما يكتبه، وكان يشارك في المظاهرات ويعود منها دامي الوجه، ولعلَّه كان عضوًا في تنظيم سياسي ما كما توحي بعض التفصيلات الواردة في الرواية.

وتأتي مرحلة السجن لتكون النقطة التي تجعل لإيقاع حياة رجب نمطًا جديدًا، ففي السجن لاقى رجب من أشكال التعذيب ما لم يكن ليخطر له على بال:

"وتتوالى الضربات بالأيدي، بالأحذية، بالعصي. كانوا يضربونني على وجهي، ثم مباشرة على ساقي. يضربونني لكمات على بطني، فإذا شددت عضلات بطني تحسبًا للضربات التي ستأتي، أسمع وشيشًا في أذني، ثم أحس لهبًا ينفجر من خصيتي!" (منيف،1991: 93).

كل هذا والجلاد يقول: "هل رأيت؟ هذه واحدة من ألف ! (منيف،1991: 94).

ولم يقتصر التعذيب على الناحية الجسدية وحدها، بل تجاوزها إلى النواحي الأخلاقية والنفسية والروحية: "لم يترك الآغا شتيمة. قال كل الشتائم التي يعرفها... لما تعب من الشتائم أجلسنا على الأرض، وبدأ يخاطبنا بحذائه" (منيف،1991: 16).

ويصل الوضع إلى درجة بحيث "يفقد رجب في السجن إنسانيته فقدانًا كاملاً ويشعر أنه كائن ممسوخ من شدة التعذيب ووحشيته" (الزعبي،1994: 60).

وأجاد منيف تصوير هذه الأجواء إجادة تجعل القارئ يحس بالغثيان، ولكن قد لا تتلاءم مع هذا نوعيةُ الغداء الذي قدَّمه للسجناء السياسيين في بدء الرواية:

"وضعت سيخ الكباب في رغيف وبدأت ألوكه.. كان الأكل لذيذًا" (منيف،1991: 17).

إذ هل يتناسب الكباب مع الظروف القائمة التي أراد تصويرها؟ ويبدو أن الكاتب قد حاول – بعد ذلك – أن يتدارك هذه الناحية:

"لما رجعت رأيت رغيفًا من الخبز وقطعة صغيرة لا تزيد على قطعة نقود معدنية من الجبن" (منيف،1991: 86).

وفي السجن تنتاب جسدَ رجب أمراض وآلام مختلفة:

"وبدأت أسقط. أصبحت الآلام تنتشر في جسدي مثل انتشار النار. كتفي الأيمن مشتعلة من الألم. معدتي تخرج من حلقي كل يوم. رجلي اليمين رخوة وتحرك فيها الروماتيزم حتى أصبح المشي بالنسبة لي عذابًا لا نهاية له.. وأتلمس أعضائي عضوًا بعد آخر لكي أتأكد.. ثلاث أسنان منخورة تسبب لي آلامًا هائلة خاصة أثناء الليل. أنفي مزكوم بصورة تكاد تكون دائمة. صدري يخر، والسجائر لم يعد لها ذاك الطعم اللذيذ" (منيف،1991: 28).

وفي خضم هذا الواقع المأساوي يعتمل في صدر رجب الحنين إلى العالم خارج الأسوار، وتنتابه أحلام اليقظة:

"وأصمت، لكن العالم الخارجي يظل في رأسي كتلة نار راكضة.. هل هذا العالم موجود فعلاً؟ هل ما زال الناس يذهبون إلى دور السينما؟ يضحكون؟ يجلسون في الحدائق؟ والسيارات ألا تزال تسير في الشوارع؟ والباعة والمتاجر والمتحف؟ آه لشد ما أتلهف لأن أذهب إلى المتحف، والنساء؟ النساء في المدينة الكبيرة آلاف، عشرات الآلاف، كل امرأة عالم من الجنون والدفء.. هل تنقضي هذه السنين وأخرج مرة أخرى؟" (منيف،1991: 29).

وأخيرًا يسقط رجب، يسقط بعد تحمل طويل دام خمس سنوات، يسقط بقبوله أخيرًا التوقيع على ورقة يتعهد فيها بترك عمله السياسي المعارض للنظام الحاكم. ويبدو أنه كانت وراء سقوطه هذا مجموعةٌ من العوامل الجسدية والنفسية، ومن هذه العوامل:

أ- المرض: "كانت كلمات الرجل الغريب وهو يعرض علي التعاون معهم نهايتي.. لا لم أنته. المرض هو الذي قتلني..." (منيف،1991: 21-22).

ب- ضعف الجسد: "الإنسان يقول إنه لن يقول شيئًا، أما إذا بدأوا يضربونه، إذا استعملوا أساليبهم، فإنه سيقرر في تلك اللحظات.. وكيف يقرر؟ إن جسده هو الذي يقرر، الإرادة في تلك اللحظات تموت، تخبو، والجسد وحده هو الذي يفعل كل شيء!" (منيف،1991: 70).

جـ- موت الأم: "لو ظلت أمي، لظللت شابًا وصامدًا..." (منيف،1991: 34).

د- ترك محبوبته له: "لو ظلت هدى لظللت أقوى وأشد"(منيف،1991: 34).

هـ- دور أخته أنيسة في إضعاف إرادته: "أنيسة التي دمرت حياتي، جعلت أيامي الأخيرة في السجن جحيمًا. كانت تنقل إليَّ حقارات العالم الخارجي وانتهاءه!" (منيف،1991: 26).

ويخرج رجب من السجن مهيض البدن، خاوي النفس إلاَّ من ذلك الكره المقيت الذي بات يحمله لنفسه نتيجة ضعفه عن المقاومة:

"هل يمكن أن أتصالح مع نفسي بشكل ما؟ أريد أن أتفق مع هذه النفس، أعرف أن كل شيء فيَّ خبا، تمزق، لكن يمكن للإنسان أن يعقد صلحًا مع أيامه الأخيرة، هذا ما أريد الوصول له" (منيف،1991: 79).

ويظل رجب ينظر إلى الحياة من حوله بمنظاره الأسود الذي خلقته ظروفه التي عاشها:

"الأخبار؟ انتظر انتظر، سيطول الانتظار أيها المسافر، ستموت قبل أن تسمع الكلمات التي تنتظرها. شاطئ المتوسط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجراء... وأنت تنتظر الخيول والسيوف! انتظر سيظل ذاك الشاطئ يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء، وحتى لو وصلت أعدادهم إلى الآلاف، فستظل جراء تعوي في السراديب، أو تموت في المزابل، لأنها تريد ذلك! اسمع الأخبار وحدك، لا أريد أن أسمع، يكفيني ما سمعت!" (منيف،1991: 100).

"إن رجب الآن ليس رجب الذي أعرفه.. تغير كثيرًا" (منيف،1991: 37)، هذه الكلمات القلائل من أنيسة تبين، بوضوح، مدى الفرق الذي طرأ على رجب بسبب تجربة السجن المريرة. ويسافر رجب بعد خروجه من السجن بأسبوعين إلى فرنسا على متن الباخرة اليونانية "أشيلوس"، ويقدِّم لنا، نحن القراء، مجموعة من المسوغات لسفره هذا:

أ– العلاج: وهو الداعي الرئيس لسفره على ما يبدو: "كان من الواجب أن أتصل بإدارة المستشفى قبل سفري، وأن أرسل التقارير الطبية، وبعد دراستها يقررون الشيء المناسب، هل عليَّ أن أسافر، وفي أي تاريخ"(منيف،1991: 120).

ب– البحث عن الحرية: "قالوا إن الحرية في أرض أخرى، أبعد من اليونان، يمكن أن يعيش فيها الإنسان أيامه دون أن يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم.. سأرحل إلى تلك البلاد" (منيف،1991: 78).

جـ– قول الكلمة: "ومن أجل الكلمة سافرت، ركبت البحر الصاخب في الشتاء الحزين، لعلي من مكان بعيد أستطيع أن أقول الكلمات التي حلمت بها طوال خمس سنين" (منيف،1991: 143).

هذا ما أوضحه رجب من أسباب تدعوه للسفر، لكن القارئ يتذكر أنه كان قد طُلب منه التجسس على الطلبة في الخارج: "غدًا قبل الظهر تخرج، وبعد أن تستريح يومًا أو يومين تبدأ معاملة السفر. خلال الشهر الأول لا نريد منك شيئًا، وحتى في الشهر الثاني، وبعدها سترجع وتجد الوظيفة أمامك، وإن شاء الله يكون تعاوننا مثمرًا ولصالح الوطن.. المهم أن ترجع بسرعة.. اتفقنا؟" (منيف،1991: 10–11).

"سنسمح لك (أي بالسفر)، لكن ما رأيك في أن تبعث لنا بأخبار الطلبة؟" (منيف،1991: 10).

إلا أنَّ الحق أنَّ رجبًا لم تبدُ منه أية علامة على الاستجابة لهذا، بل اتخذ ابتعاده عن الوطن وسيلة للتفكير في سبل الانتقام من النظام الحاكم، ولذا سرعان ما فكَّر في أمرين: كتابة رواية حول الأوضاع القائمة يساعده في كتابتها كل من أخته وزوجها وابنهما عادل، والسفر إلى جنيف لتقديم "مذكرة أو لوحة عن العذاب اللاإنساني الذي يواجهه السجناء السياسيون في الوطن"(منيف،1991: 135).

وفي غربته شعر بالألم النفسي الحاد أيضًا، نتيجة لتوجس الطلبة منه ومواقفهم إزاءه:

"لم يكتفوا بالصمت، انسحبوا واحدًا وراء الآخر. ظل منهم اثنان، كانا يجلسان بعيدًا عني، وقد رأيتهما يتغامزان بطريقة شعرت معها بالإهانة أكثر!" (منيف،1991: 148).

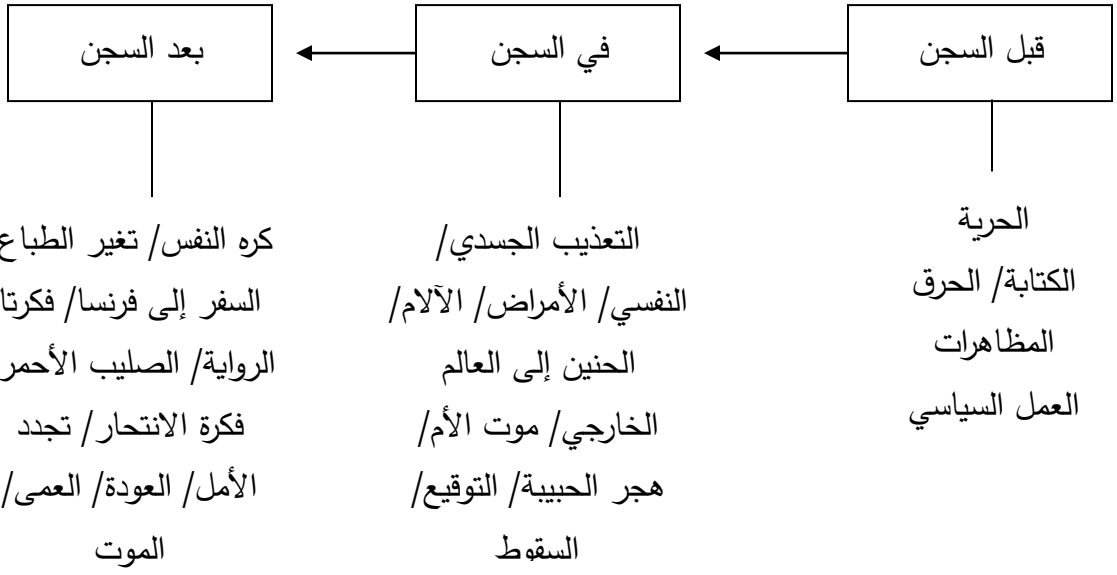
وظل الشعور بالعجز والانتهاء يراود نفسه حتى بات يفكر بأن يشنق نفسه في غرفته بالفندق (منيف،1991: 145).

لكن الأمل ما يلبث أن يتجدد، فحينما عرف رجب بأن زوج أخته صار رهينة لدى النظام إلى أن يعود هو إلى الوطن أحس بأن الفرصة قد أتيحت له أخيرًا للتكفير:

"الطهارة، الغفران، آلاف الأمنيات البريئة التي راودتني في الليالي المرعبة، تصورت أنها ضاعت مني للأبد.. الآن أراها أمام عيني مرة أخرى.." (منيف،1991: 165).

وهكذا عاد رجب إلى الوطن ليُعاد اعتقاله بعد ثلاثة أيام من وصوله، وبقي في السجن ثلاثة أسابيع ثم خرج فاقد البصر، وفي اليوم الرابع من خروجه أسلم الروح.

ويمكن تمثيل إيقاع حياة رجب بالشكل الآتي:



الشكل (1): إيقاع حياة رجب

2- أنيسة

تعد أنيسة (أخت رجب) الشخصية المركزية الثانية في الرواية نظرًا لدورها في الأحداث أولاً، ولكونها – ثانيًا – مشاركةً لرجب في القيام بدور الراوي (بالتناوب).

وأنيسة شخصية "أنثوية" بمعنى الكلمة، إذ أنَّ "أنيسة ليست أنثى فحسب، بل هي تأنيث العالم. هي الوجود المكتفي بذاته، الكون السالب. ترى من الشجرة التفاحة، ولا ترى الرادع أو الخطيئة أو العقاب" (طرابيشي،1978: 71).

تتمثل أنثوية أنيسة المفرطة في تغلب عاطفتها على فكرها بشكل طاغ خصوصًا في موقفها من أخيها رجب: "رجب أكثر من أخ بالنسبة لي، رغم السنين العشر التي تفصلنا. أتذكره عندما كان طفلاً، وأتذكره وهو معصوب الرأس بعد المظاهرات. أتذكر ضحكاته وصرخاته وغضبه"(منيف،1991: 50).

وجعلتها عاطفتها الطاغية ترى رجبًا مخطئًا في تصرفاته المرتبطة بالسياسة:

"كنت أعتبر موقف رجب خاطئًا منذ البداية. إذ ما فائدة العمل الذي يقوم به؟ وهل يستحق هذي السنين الطويلة التي يقضيها في السجن؟" (منيف،1991: 52).

وحينما كان رجب في السجن كانت أنيسة تنقل له قصص ما يجري خلف أسوار السجن، القصص التي تمثل الأوضاع السيئة التي آل إليها أمر الشبان المتورطين بالسياسة من أمثال رجب، حتى إنَّ هذا ضايق رجبًا:

"كانت أنيسة تحفظ قصص العالم وتنقلها إليَّ.. غضبت مني شهورًا طويلة، قلت لها بطريقة أبكتها: أنيسة إذا كنت تريدين أن تنقلي إلي هذه القصص، فلا تأتي إلى هنا مرة أخرى"(منيف،1991: 26).

وأثَّرت هذه القصص تأثيرًا كبيرًا في إضعاف رجب حتى عدّها هو من أسباب سقوطه كما تقدم. إلا أن تغييرًا واضحًا قد طرأ على أنيسة بعد وفاة الأم، فعلى الرغم من بقاء مخاوفها فإنها باتت تشعر بأنَّ عليها أن تعوِّض رجبًا عن فقد أمه، أن تحاول القيام بشيء مما كانت تقوم به الأم، ولذا صارت نادمة على مواقفها السابقة:

"بعد وفاتها تغير كل شيء. ندمتُ كثيرًا على تلك الأفكار التي كانت تنطح رأسي بين فترة وأخرى وندمت أكثر على الكلمات التي قلتها، بل تصورت أن موقفي ساعد على موتها بهذه السرعة. منذ أن ماتت قررت أن أكون لرجب أكثر من أخت. أصبحت أمه وأخته في نفس الوقت"(منيف،1991: 52).

وانطلاقًا من هذه النظرة الجديدة رضيت بأن تحفظ لرجب أوراقه الخاصة حينما أراد السفر:

"قلتُ والرغبة تسيطر عليَّ في أن يبقي الأوراق عندي: أعطني الأوراق يا رجب، سأحتفظ بها حتى تعود"(منيف،1991: 77).

فاحتفاظها بالأوراق كان عن اقتناع هذه المرة، بخلاف الاحتفاظ الأول – حينما كان رجب لا يزال في السجن – الذي كان مجرد امتثال لوصية أمها"(منيف،1991: 67) التي كان رجب قد ائتمنها على الأوراق.

ويبدو أنَّ هذا لم يكن كافيًا في نظر رجب؛ لذا بقي ينتظر منها أن تكون له أمًا كأمه:

"أريد أن أكفِّر بشكل ما يا أنيسة، سأتحداهم. كل ما أريده منك أن تصبحي لي أكثر من أخت، أن تصبحي أمًا.. تمامًا مثل أمي.. أتتذكرين كيف كانت! "(منيف،1991: 170).

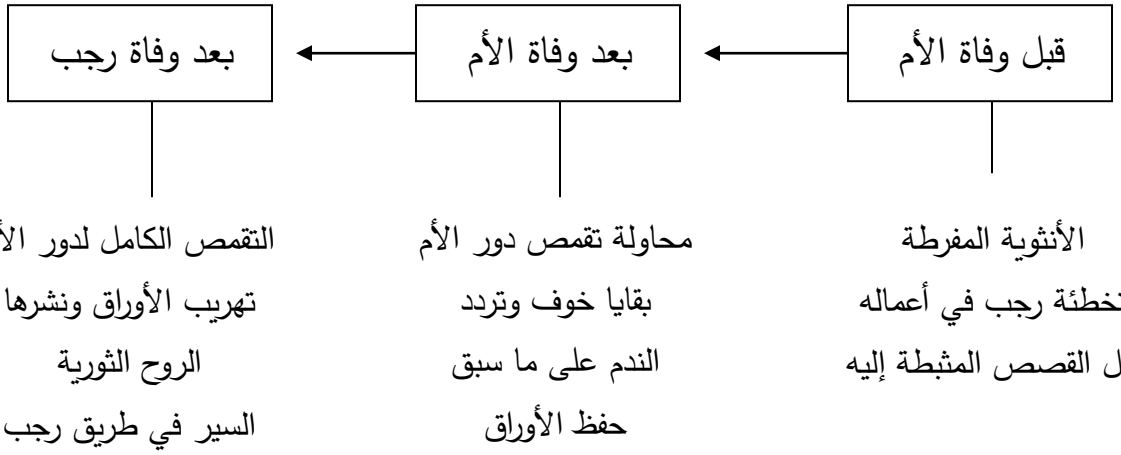
وهكذا كان الأمر بالفعل، ولكن بعد وفاة رجب، حين خاطرت أنيسة بمحاولتها تهريب أوراقه الخطيرة إلى خارج البلاد لكي تُنشر: "ولا أجد الآن تكريمًا لذكراه إلا أن أهرِّب الأوراق التي عاد بها إلى وراء الحدود وأنشرها كما هي"(منيف،1991: 171).

وبلغ بها الأمر أن تتردد في صحة منعها لعادل ابنها من محاولته الصبيانية الجنونية لإنقاذ أبيه من السجن: "لا أعرف، هل أخطأت عندما منعت عادل؟"(منيف،1991: 175).

وفي آخر ثلاث جمل من الرواية تصارحنا أنيسة بأنها عازمة على السير في طريق رجب:

"وأريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها: أن أدفع الأمور إلى نهاياتها لعل شيئًا بعد ذلك يقع"(منيف،1991: 176)، وهذه النقطة تمثل ذروة التحول في حياتها.

ويمكن تمثيل إيقاع حياتها بالشكل الآتي:



الشكل (2): إيقاع حياة أنيسة

3- الأم

إذا أردنا أن نصف الأم في هذه الرواية بصفة فلا أفضل من صفة "الصلابة" التي وصفها رجب بها: "كانت أمي صخرة، كانت أصلب من كل الصخور"(منيف،1991: 32).

ويبدو أن الصلابة كانت صفة راسخة فيها، فقد قامت بدور زوجها في الأسرة بعد وفاته، وعوَّدت رجبًا على الصلابة منذ صغره، فقد انكسرت يده حين كان في العاشرة، فبكى، فصرخت غاضبة:

"لو رآك أبوك تبكي مثل النساء لكسر يدك الثانية.. ماذا حصل حتى تبكي هكذا؟"(منيف،1991: 33).

ومع ذلك فقد يمكن للبحث أن يزعم أنَّ إيقاع حياة الأم تنتظمه مرحلتان:

أ- مرحلة المعارضة لرجب.

ب- مرحلة الموافقة معه.

ولا يمكن للبحث أن يزعم أنَّ المرحلة الأولى كانت متقدمة على الأخرى بكل تفصيلاتها وجزئياتها، إذ أن أسلوب تيار الوعي الذي كُتبت به الرواية يمنع من مثل هذا الزعم (إذ لا تسلسل واضحًا للزمان)، ومع هذا يمكن أن يقال إنّ أية جزئية موجودة في المرحلة الأولى هي متقدمة، زمانًا، على الجزئية المقابلة لها في المرحلة الأخرى.

ففي المرحلة الأولى كانت الأم تعارض أن يمارس رجب التدخين، وكانت تقسو عليه وتشتمه لأجل ذلك. ولكنها تغيرت، في المرحلة الأخرى، حينما أدركت أنها لن تنجح، فصارت لا تمنعه، بل صارت هي أيضًا تدخن معه"(منيف،1991: 40).

وفي المرحلة الأولى كانت تعارض نشاطاته السياسية: "يا بني لو تترك السياسة، أنت ترى بعينيك كيف أخذوا ابن النداوي، كيف حبسوا مجدي، ماذا تفيد السياسة يا بني"(منيف،1991: 64).

وكانت معارضتها هذه تجعلها تدخل معه في نقاشات كثيرة تكون حادة أحيانًا. لكنها، في المرحلة الأخرى، وبعد أن يئست من تغييره، أسفرت عن وجهها الحقيقي:

"بدأ يعطيها أوراقًا ودون كلمات كثيرة، وبعينيه أو بطريقته عندما يضغط على يدها، يطلب منها أن تخفيها في مكان أمين، وبعد أن تعودت إخفاء أوراقه دون احتجاج دفعها لأن تحمل الصليب، كان يطلب منها أن توصل بعض الأوراق لأصدقائه، أو أن ترشد رجلاً يأتي إلى بيتنا، ولم نره من قبل، إلى بيت صديق""(منيف،1991: 126).

وبعد زج رجب إلى السجن برزت صلابة هذه المرأة أيما بروز، الصلابة التي هي مرآة عظمتها، "وعظمة الأم في شرق المتوسط أنها تحدت الصورة الشائعة عن الأم المتخاذلة الباكية. عظمتها أنها أدركت سر التحدي الذي أخذ رجب على عاتقه أن يخوض غماره. أدركت أن المطلوب منها حتى يتمكن ابنها من الفوز برجولته أن تقوم من جديد بدور الرجل، تمامًا كما فعلت عندما مات الأب"(طرابيشي،1978: 63).

ومن هنا صارت هذه الأم تُعلِّم ابنها السجين الثبات والصمود:

"اسمع يا رجب، أنا أمك وأنت قطعة من لحمي، ليس في هذه الدنيا أحد يعزك مثلي، لكن لا تسمع كلام عمتك.. ماذا تقول للناس، لأصدقائك، غدًا إذا اعترفت وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضي. افتح عينًا واغمض عينًا تمر الأيام، وتبقى رافعًا رأسك. إذا اعترفت فكلهم سيقولون خائن، ولا تستطيع أن تنظر في وجه أحد. خذ بالك يا ولدي"(منيف،1991: 30).

وكانت تتحامل على الأمهات الضعيفات اللائي لا يملكن مثل صلابتها:

"الله يقطع هذي الأم.. هذه ليست أمًا، هذه مزبلة، نكون جالسين بانتظار أن يسمحوا لنا أو أن يأخذوا الأكل، وما أن يظهر آمر الحرس ويبدأ ينادي على الأسماء، حتى تولول والدموع على خديها قناطير... "(منيف،1991: 54).

وتطلب من أنيسة أن لا تبكي أمام أخيها فتضعفه: "البكاء يهد أكبر الرجال، وأقسى ضربة توجه لرجل أن يرى أمه أو أخته تبكي أمامه"(منيف،1991: 76).

وتحملت المسكينة الكثير من الأذى: "قبضوا عليها وقبضوا على عشرات أخريات، وفي النظارة كانوا وحوشًا، ضربوها، أهانوها، شتموها، وأبقوها حتى اليوم التالي... "(منيف،1991: 45).

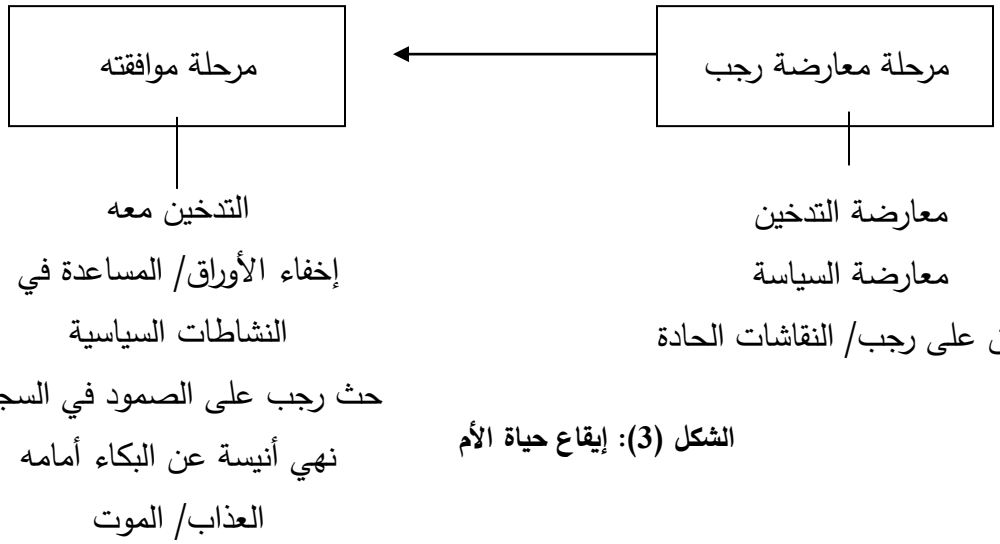
وكان العذاب الذي لاقته سببًا مباشرًا في موتها، لكنها بقيت إلى لحظاتها الأخيرة تقول:

"اللهم قو رجب، وأعم عنه عيون الظلاَّم"(منيف،1991: 45).

إنّ وجود شخصية الأم – إلى جانب شخصية الأخت – أمدَّ الرواية بنكهة عائلية أليفة تمتد جذورها إلى طفولة رجب، وبنبرة غنائية حزينة لا تفارق العمل في أي من مراحله، فيما يرى عبد الجبار عباس (عباس،1980: 65).

وشخصية الأم بقيت، حتى بعد وفاتها، الشخصية المثالية الملهمة التي لا تكاد تغيب عن بال رجب وبال أخته أنيسة، وبذا يصح عدّها الشخصية الغائبة/ الحاضرة على امتداد الرواية.

والشكل الآتي يصور إيقاع حياة الأم:



الشكل (3): إيقاع حياة الأم

4- حامد

حامد هو زوج أنيسة، ويتعرف عليه القارئ – في البدء – شخصيةً سلبية تراقب الأحداث من بعيد دون أن تشارك في صنعها.

كان يكره السياسة ويسخر منها فيما تنقله لنا أنيسة: "حتى حامد وهو يسخر من السياسة كان يضطرني أن أدافع عن موقف رجب"..."(منيف،1991: 52). ولا يجد القارئ مشاركة فاعلة له في أي شيء، ومن هنا قال عنه جورج طرابيشي: "وحامد يستحق منا هنا وقفة، فهو في شرق المتوسط الموجود اللا موجود، الحاضر على امتداد الرواية بغيابه. زوج أنيسة أكثر منه رجلها. في اللحظات الحرجة، في اللحظات الحاسمة، يغدو دوره الوحيد أن يغادر خشبة المسرح حتى لا يبقى عليها سوى رجب وأنيسة" (طرابيشي،1978: 76).

ويبدو أن سجن رجب وسفر أنيسة إلى مكان السجن للزيارة قد قوبلا بالتململ من جانب حامد على ما يظهر من بعض كلمات أنيسة كقولها مثلاً: "حتى حين كنت أسافر إلى تلك القرية الملعونة على أطراف الصحراء كنت أواجه احتمال الطلاق من حامد"(منيف،1991: 52).

لكن نقطة التغيير التي اختلف بعدها إيقاع حياة حامد هي سفر رجب إلى الخارج، إذ بمجرد سفره استدعي حامد للتحقيق، وطلب منه مراجعة مركز الشرطة ثلاث مرات يوميًا لكي يثبت وجوده، وفتحت هذه الممارسات عينيه ليرى حقيقة النظام الحاكم: "هل يمكن للإنسان أن يعيش بهدوء في هذا البلد اللعين؟ لا أحد ينجو، الذي يعمل في السياسة والذي لا يعمل، الذي يحب هذا النظام والذي لا يحبه.. بلد مجنون ويجب أن يدمر! "(منيف،1991: 117).

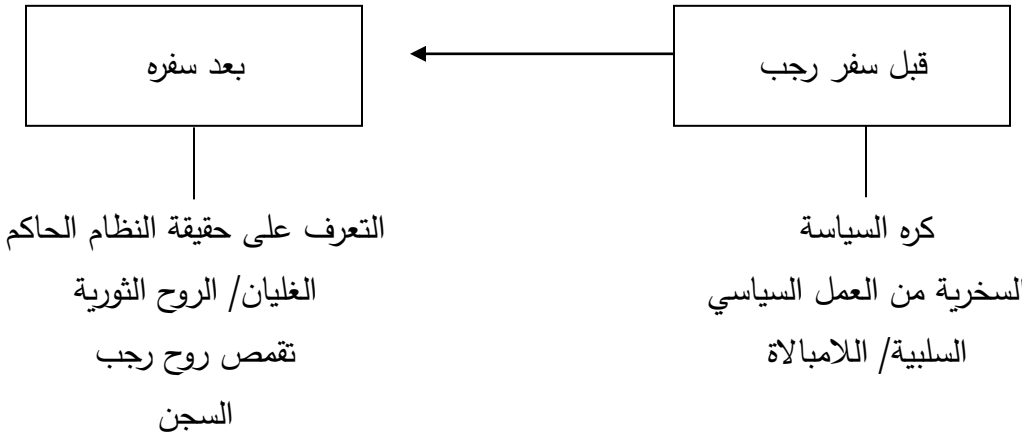
وحينما صار حامد رهينة بأيدي النظام لكي يعود رجب من سفره خلال شهر ثارت ثائرته بشكل هائل: "اسمعي يا أنيسة، أصبحت القضية قضيتي، بالنسبة لي مسألة كرامة، لم أكن أتصور أنهم لهذه الدرجة من الخسة... الآن يريدون أن أقع في المصيدة، بدل رجب حامد، وحتى لو لم يكن رجب، فإنهم قادرون على اختراع ألف قضية! "(منيف،1991: 131).

وبلغ التغير الثوري في شخصية حامد درجةً جعلته شخصًا لا تعرفه أنيسة، وكأنه قد تقمص روح رجب كما تقول أنيسة:

"فحامد الذي ظل صامتًا طوال خمس سنين يتحول الآن إلى رجل أكاد لا أعرفه. بدأ يستعمل كلمات قبيحة أقرب إلى الشتائم في حديثه العادي، بدأ لا يتكلم مع الناس إلا في السياسة، ولا يكتفي بذلك، فرجب وهو يسافر يودع روحه التي حاصرها خلال سنوات السجن في حامد"(منيف،1991: 132).

وكانت النتيجة لهذا، وكما هو متوقع، أنهم "في الأسبوع الثاني لوفاة رجب أخذوا حامد. منذ ذلك الوقت أخذوه، وحتى الآن انقضت سنة وأربعة شهور وحامد وراء الجدران.. "(منيف،1991: 174).

ويوضح الشكل الآتي إيقاع حياة حامد:



الشكل (4): إيقاع ـ

جـ- اللغة

اللغة عامل رئيس من العوامل المهمة الداخلة في البناء الفني لأي عمل أدبي، إذ أن "اللغة، وبالحرف الواحد، مادة الأديب. ويمكن القول إن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة، تمامًا كما أن التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها" (ويليك ووارين،1987: 179).

والاستخدام الأمثل للغة في أي عمل أدبي ليس مسألة هينة؛ ذلك أن الأديب الحق مطالب بجمع الجانبين الجمعي والفردي في اللغة التي يستخدمها، فيستخدم من ثَمَّ اللغة السائدة بالإضافة إلى لغته الشخصية، "أما أن الأديب يستخدم اللغة السائدة فهذا لا شك فيه، بدليل أننا لا نجد أديبًا في القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى. وأما أن لغة الأديب لغة شخصية فهذا لا شك فيه كذلك، بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذي نميزه به عن غيره من الأدباء، ويبقى أن يلتقي هذان الطرفان، فيتمثل في الأسلوب العظيم الجانبان الشخصي واللا شخصي" (إسماعيل،1978: 41).

وظاهرٌ أنَّ استخدام الأديب للغة السائدة هو من باب حرصه على "التوصيل" لما يريد توصيله إلى المتلقي/ القارئ، بينما استخدامه للغة خاصة به هو محاولة لإضفاء نكهته الخاصة به على عمله الأدبي، تلك النكهة التي تكون المسؤولة الأولى عن إضفاء "الجمال" على عمله.

وانطلاقًا من هذا، يُلحظ عند عبد الرحمن منيف وجود الحرص الشديد على هذين الجانبين: التوصيل والجمال، فهو يقول عن نفسه:

"أنا واحد من الذين تعني اللغة شيئًا كبيرًا وهامًا بالنسبة لهم، وبالتالي ففي كثير من الأحيان أحاول أن أصل إلى صيغة في اللغة أفترض أنها الأقدر على التوصيل وأنها الأجمل" (منيف،1992: 303).

ومن هنا يأتي حرصه على "اللغة الوسطى" التي ليست عامية كما ليست مغرقة في الفصاحة، وإنما "اللغة الوسطى هي لغة لها علاقة أساسية بالفصحى، ولها صلة بالعامية أيضًا من خلال الكلمات والظلال التي لها إيحاءات وتستطيع أن توصل مقدارًا أوفر وأكبر من المعاني. واللغة الوسطى هي تقريبًا لغة المتعلمين، لغة الصحافة، لغة قطاع واسع من الناس، وهي في تزايد مستمر ... وهذه اللغة لابد أن تكون لغة المستقبل" (منيف،1992: 140–141).

واللغة في "شرق المتوسط" لغة تتسم بالوضوح والدقة غير الخاليين من الجمال السلس والتدفق العفوي المرن، مع الابتعاد الواضح عن التقعر اللغوي والسعي وراء التنميق المتكلّف.

وتبرز دقة منيف في اللغة التي استعملها في المحاورات – ومعلومةٌ هي النقاشات الطويلة المثارة على صعيد اللغة المناسبة للحوار في القصص والروايات – فهي لغة تحاول أن تجعل لنفسها شكل المتحدِّث بها؛ ومن هنا يلاحظ قارئ الرواية التفاوت الموجود في لغات الشخصيات المتحاورة، فلغة الإناث تغلب عليها العبارات الأنثوية القريبة من الاستعمال الشعبي، كما يُلاحظ على عبارات الأم الآتية:

– "الله يقطع هذي الأم ... "(منيف،1991: 54).

– "مائة جهنم، وأكون مجنونة إذا سألتُ عنك"(منيف،1991: 65).

– "افتح عينًا واغمض عينًا تمر الأيام.. "(منيف،1991: 30).

– "ثم أنا أعرفه، الله يسلمه، عنيد ورأسه مثل الصوان"(منيف،1991: 53).

ولغة الشخصيات غير المتعلمة هي لغة ضحلة، وربما تحوي أحيانًا بعض الألفاظ أو التراكيب العامية مثلما يُلاحظ من خلال هذه النماذج:

– "خذ يا قواد، يا حاج كلب، يا حاج خرا"(منيف،1991: 147).

– "ولك مَرَّ عليَّ مثلك، وأكبر منك"(منيف،1991: 15).

– "كم رأس بقي حتى الآن؟"(منيف،1991: 16). [الاستعمال الفصيح هو: كم رأسًا بقي؟]

ومثل المثال الأخير – من استعمالات خولفت فيها قواعد نحوية لأجل الاقتراب بلغة الحوار من الواقع – ربما يكون مدعاةً للتحامل من جانب الغيورين على الجوانب النحوية للاستعمال اللغوي، لكنها، وعلى أية حالة، طريقة عبد الرحمن منيف في فهمه للّغة ولدورها في إعطاء العمل الأدبي الصبغة التي ينشدها.

د- التقنيات الفنية

إنَّ وجود المضامين العالية في كتابة ما لا يكفي لتحويل تلك الكتابة إلى نص أدبي، إذ لابد أن تحتوي تلك الكتابة على نمط من التقنيات الفنية أو "الصنعة الفنية" على حد تعبير دي فوتو: "إن الصنعة الفنية لا تستغرق معظم اهتمام القاص، ومع ذلك فلابد أن يكون صانعًا مؤثرًا، أو لن يكون قاصًا على الإطلاق. وينبغي أن يكون على درجة كافية من المهارة"(دي فوتو،1969: 158).

ويخطئ كثير من الكتَّاب الناشئين حين يتصورون أنَّ عليهم أن يشحنوا كتاباتهم بالتقنيات المختلفة، دون النظر إلى مدى ملائمتها أو الحاجة إليها، لتكون كتاباتهم نصوصًا أدبية راقية، فالصحيح أنه لابد من قدر من التأني والتوسط، إذ أنَّ "الاهتمام الزائد بالتكنيك يشير عادة إلى ضعف قوة الإبداع، كما أن الاستهانة به تدل على ضعف الذكاء"(دي فوتو، 1969: 156).

والمتابع لروايات عبد الرحمن منيف لن يفوته أن يلاحظ الاهتمام بمسألة التقنيات ومحاولة التنويع في استخدامها، إذ أنَّ "قارئ منيف يشعر مرغمًا أن الروائي يتابع باهتمام موضوع التقنيات الروائية من جهة ومضايقات النقاد من جهة أخرى...(الموسوي،1988: 189).

ومع ذلك فمنيف – على ما صرَّح في بعض اللقاءات التي أُجريت معه – ليس من ذلك النوع المتلهف إلى آخر الصرعات في التقنيات الغربية، فهو يقول:

"إن اعتماد التقنيات الغربية وحدها، أو اعتبارها النماذج التي يجب الوصول إليها، من حيث الأشكال والموضوعات، لا يؤدي بالضرورة إلى الحداثة الروائية، وربما العكس هو الاحتمال الأقوى. وقد لاحظنا أن طغيان الروح الغربية على الرواية العربية أوقعها في حالة من الارتباك وجعلها تتأخر في اكتساب خصوصيتها وملامحها المتميزة.."(منيف،1992: 67).

ولينتقل البحث بعد ذلك إلى "شرق المتوسط" محاولاً رصد أهم التقنيات الفنية المستخدمة:

1- استخدام وجهات النظر أسلوبًا للسرد الروائي

لم يعد الأسلوب الذي تُروى به الرواية مقصورًا على الأسلوب الملحمي البدائي، إذ "لقد أمكن لكتَّاب الرواية أن يتفننوا في استخدام مفهوم الراوي. وارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون. فجاءت كيفية ما يرون، أو شكل ما يروون، دلالة على رؤيتهم لما يروون(العيد،1990: 90).

ومن الأساليب الحديثة للرواية أن تروى الرواية على لسان راويين أو أكثر، وهو ما يسمى بأسلوب وجهات النظر أو Points of view، وهذا الأسلوب له فوائد، فهو يتيح للقارئ أن ينظر إلى الموضوع الواحد أو الحدث الواحد من جهات متعددة، ويتيح للكاتب أن يطرح الفكرة ونقيضتها، ما يؤمن به وما لا يؤمن به، وهكذا يتمكن من "تجسيد سخريته من الواقع المتفسخ المرير وتناقضاته التي لا تنتهي"(الزعبي،1993: 92).

وليس من البعيد أن يكون أسلوب وجهات النظر قد انتقل إلى الرواية من عالم السينما، فالكاميرا يمكنها أن تُبرز للمشاهد المشهد الواحد في عدة أطر ومن عدة جهات. ولا يخفى تأثر الروائيين في كثير من تقنياتهم بعالم السينما، فهو ذا شيخ الروائيين العرب نجيب محفوظ يصرح بذلك قائلاً:

"إنما السينما تأثرت بها في أعمال كثيرة مثل استخدام الخيال البصري في الرواية. والخيال البصري هو أساس السينما...(الموسوي،1988: 177).

وعلى كل حال، فقد استخدم عبد الرحمن منيف هذا الأسلوب في "شرق المتوسط"، فلم يكن للرواية راو واحد وحسب، بل راويان، رجب وأنيسة. وكانا يتناوبان في الرواية، فيروي رجب الفصل الأول، وتروي أنيسة الفصل الثاني، ثم يعود رجب وهكذا.

وبهذه التقنية الراقية تمكن منيف من عرض ما أراد عرضه علينا، نحن القراء، من وجهتين تكادان تكونان متباينتين في البدء ثم تبدآن بالاقتراب والاندغام.

2- تيار الوعي وطريقة الارتداد

رواية تيار الوعي نمط مستحدث من الروايات، وتكاد تكون من أكثر الأنماط اجتذابًا للكتَّاب في الوقت الراهن، ويعرِّفها محمود غنايم بقوله:

" رواية التيار هي نوع أدبي يوظف تكنيكات عديدة – وليس تكنيكات فحسب – لتصوير الحياة الداخلية، وهذا التصوير يحاول محاكاة الحركة الداخلية للوعي. وفي هذه المحاكاة تتكشف درامية النفس التي لا تتوقف والحركة الموارة التي تصطرع فيها..." (غنايم،1993: 15).

وينظر الروائيون المعاصرون إلى أسلوب تيار الوعي بكثير من الاهتمام، فيقول عنه إدوار الخراط مثلاً:

"وتداخل الماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عندي أن تيار الوعي لا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه، بل إن له سياقًا زمنيًا لا يعترف بانقضاء الزمن أو بأن هناك في المستقبل زمنًا لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبدًا، وهو حاضر أبدًا ومن ثم فهو ليس حاضرًا (لابد للمضارع في منطق الأمور أن يكون له فعل ماض) بل هو خارج السياق المتسلسل، ومن هنا تأتي اللازمنية ويأتي انصهار الزمان والمكان في وحدة حياة لا تعرف لها موقعًا إلا التحقق سواء كانت واقعًا أو حلمًا" (النقاش وآخرون، 1981: 308-309).

ولأسلوب تيار الوعي فائدة عظيمة؛ "أعطى هذا الأسلوب للكاتب المعاصر حرية كاملة في التحرك عبر أعماق شخصياته دون قيود كانت تفرضها أساليب السرد المنطقي والالتزام بعنصري الزمان والمكان وتبرير المشاعر وردود الأفعال بشكل منطقي، إذ جعلته يتجاوز هذه القيود ليغوص في أعماق الإنسان ويرصد أزماته وصراعاته وتناقضاته كما يشعر بها في داخله لا كما تخرج مبرمجة مفتعلة مصنوعة" (الزعبي، 1993: 89-90).

وقد استخدم منيف في "شرق المتوسط" هذا الأسلوب بنحوٍ معتدل، إذ لم يبالغ فيه بنحوٍ يصل إلى الهذيان أو الجنون، وفي الوقت نفسه لم يكن جريان الأحداث عنده خاضعًا لتسلسل زماني أو مكاني رتيب، بل كانت الأزمنة الثلاثة تتلاقى/ تتداخل، تمامًا كما يكون الحال في وعي الشخصية، وهذا ما أكسب الرواية عمقًا في التأثير، وواقعية في الدلالة.

ويعتمد تيار الوعي اعتمادًا كبيرًا على طريقة الارتداد أو الاسترجاع أو Flash Back، حيث يرجع ذهن الشخصية من الحاضر إلى الماضي بغية إثارة بعض الذكريات الحية أو الدفينة، والارتداد "ليس لعبة فنية تشويقية، ولكنه تعميق للرؤية، وربط الماضي بالحاضر وبالمستقبل، والوقوف على التغيرات والأسباب والنتائج والأحلام والواقع، وهو بالتالي تجسيد للحظة الحاضرة بكل أبعادها وأعماقها وجذورها وتواصلاتها شكلاً وموضوعًا" (الزعبي،1993: 91).

ويعتمد منيف في "شرق المتوسط" على طريقة الاسترجاع اعتمادًا كبيرًا على امتداد الرواية. ويكفي للتدليل على ذلك أن الرواية تبدأ عندما كان رجب على ظهر السفينة "أشيلوس"، ورجب لم يسافر إلا بعد خروجه من السجن بأسبوعين، فالسنوات الخمس التي قضاها في السجن مع الأيام التي تلت خروجه منه، كلُّها قد عُرضت بطريقة الاسترجاع.

3- الحوار الداخلي

مع أن الحوار الداخلي (أو المونولوج) يشكل جزءًا من تيار الوعي، إلا أنه جزء مهم جدًا، ويبيّن نيكولوف هذه الأهمية بقوله:

"إن الجهاز الرئيسي للرواية الحداثية والذي يتم بواسطته تسجيل إشارات الوعي وما تحت الوعي هو المناجاة الداخلية. ومع أن المونولوج معروف كوسيلة تصوير عن مؤلفي العصور الماضية، إلا أنه الآن قد بلغ حد التجريد التام، وابتلع باقي الوسائل الأسلوبية الأخرى" (نيكولوف وآخرون،1981: 37).

لهذه الأهمية أولاً، ولكثرة استعمال منيف لهذه التقنية آخرًا، فضَّلتُ أن أفرد الحوار الداخلي بالذكر.

والحوار الداخلي هو، ببساطة، حديث النفس. "ويعرّف دوجاردين Dugardin المونولوج الداخلي بأنه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق، وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور (ويليك ووارين،1987: 235).

وللحوار الداخلي حضور مميَّز في "شرق المتوسط"، وذلك من خلال رجب وأنيسة بوجه خاص. فمثلاً حينما سأل الطبيب الشاب رجبًا عن سبب سجنه انطلق ذهن رجب في مونولوج داخلي دافق: "لماذا أقول له؟ لو قلت له: كنت سجينًا سياسيًا، هل يفهم معنى هذه الكلمات؟ لو قلت له: إني محكوم إحدى عشرة سنة قضيت منها خمسًا... (منيف،1991: 152)، إلى آخر هذا الحوار الداخلي الطويل العميق.

4- استخدام الرمز

إنَّ من نفل القول في هذا المجال أن يقال إنَّ "شرق المتوسط" ليست من النوع الرمزي من الروايات، لا من حيث الأثر الكلي العام، ولا من حيث الجزئيات المنتشرة فيها هنا وهناك.

وليس في هذا الكلام غض من قدر عبد الرحمن منيف أو قدر روايته، إذ أنَّ طبيعة الموضوع المتناوَل في هذه الرواية يفرض على الروائي أكبر قدر ممكن من المباشرة والشجاعة أمام قرائه "لكي يكشف لهم ويجعلهم يرون بوضوح أكثر في أي مستنقع هم يعيشون، وبالتالي ما هو المطلوب منهم لكي يخرجوا من هذا المستنقع، ولكي يخلصوا من هذا الظلم" (منيف،1992: 307).

وهذه المباشرة المطلوبة هي التي أبعدت الرواية عن أن تكون رمزية.

ومع هذا فقد يمكن أن يُشار إلى توظيف بعض الجزئيات رموزًا، كشجرة الحور مثلاً التي كانت رمزًا لشموخ رجب ولذا قطعها رجب فورًا بعد سقوطه (منيف،1991: 57)، وكشخصيتي الأم وهادي اللتين يمكن أن يكون المؤلف قد رمز بهما إلى القوة والصمود والصلابة عند الرجال والنساء. لكن هذا يبقى، على كل حال، توظيفًا سطحيًا للرمز.

المصادر والمراجع

1- إسماعيل، عز الدين، 1978، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة.

2- دي فوتو، برنار، 1969، عالم القصة، ترجمة مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة.

3- الرباعي، عبد القادر، 1986، مقالات في الشعر ونقده، مؤسسة الشرق، عمّان.

4- الزعبي، أحمد، 1986، المقدمة في الإيقاع الروائي، دار الأمل، عمّان.

5- الزعبي، أحمد، 1993، مقالات في الأدب والنقد، مكتبة الكتاني، إربد.

6- الزعبي، أحمد، 1994، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، دار الكتاني، إربد.

7- طرابيشي، جورج، 1978، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت.

8- عباس، عبد الجبار، 1980، في النقد القصصي، دار الرشيد، بغداد.

9- عرسان، علي عقلة، 1993، "الأدب والقيم"، مجلة الوحدة، السنة5، العدد52، المغرب.

10- العيد، يمنى، 1990، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت.

11- غاتشف، غيورغي، 1990، الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الرقم146، الكويت.

12- غنايم، محمود، 1993، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل ودار الهدى، بيروت والقاهرة.

13- قويدر، عيسى، 1984، "عبد الرحمن منيف روائيًا"، رسالة ماجستير، مكتبة جامعة اليرموك، إربد.

14- الكبيسي، طراد وآخرون، 1988، في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس.

15- منيف، عبد الرحمن، 1991، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

16- منيف، عبد الرحمن، 1992، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت.

17- الموسوي، محسن جاسم، 1988، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت.

18- نجم، محمد يوسف، د.ت، فن القصة، دار الثقافة، بيروت.

19- النقاش، فريدة وآخرون، 1981، الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت.

20- نيكولوف، مينكو وآخرون، 1981، نظرات في مستقبل الرواية، ترجمة حسين جمعة، رابطة الكتّاب، عمّان.

21- هلال، محمد غنيمي، 1987، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت.

22- ويليك، رينيه وأوستن وارين، 1987، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.