

## موجّهات الحكى وآليات بناء السرد في رواية "جمرات من ثلج" للروائية لمها خير بك ناصر

د. آمنة بلعلی

جامعة مولود معمري تيزي وزو

### Abstract

The article deals with the narrative devices in *Embers of snow* « djamrat min thaldj » the novel of the Lebanese woman writer Maha Kheir Bek. This novel develops the relationship of the Arab intellectual with the Other, and is based on four elements: one, a structure of metaphores constructed around East / West; two, a method of engaging narration; three, innovative narrative mechanisms; four, the conception of characters. We aim through the study of these elements to elicit the purposes of the novel as a representative work of the new value system embodied by Lebanese intellectuals in the light of the Arab-Israeli conflict, as well as their interaction with Western culture.

غدت الرواية والسرد عامّة من أهمّ قنوات التّواصل المعرفي منذ بدأ التفكير في إمكانية وجود منطق وأنموذج يمكن أن يجسّد مختلف أنماط السرد والحكي في العالم. هذا السعي الذي نتج عن ضرورة إيجاد نظرية للشعرية تكون مَهْمَتها الكشف عن القوانين التي تنتظم الظاهرة الأدبية وتجعل من الأدب أدباً، وذلك منذ بداية القرن الماضي الذي شهد تطوراً، ليس في إيجاد نظرية جديدة للأدب لا تُؤمن بالحدود بين الأجناس الأدبية فحسب؛ ولكن في طرح إمكانيات متعددة للإبداع يتجاوز بها الكتاب كلّ ما من شأنه أن يقيد الإبداع في قوانين أو مواصفات ثابتة تمارس سلطة كتلك التي أسسها فهم الشعرية التقليدية للإبداع شعراً كان أو روايةً أو مسرحاً.

ولعلّ أهمّ ما أدى إليه هذا السعي هو ربط الرواية بسياقاتها الاجتماعية والثقافية، الأمر الذي جعل البحث عن الأنموذج مجرد نزوع نحو مزيد من التحرر، وإنتاج الأشكال التي تتيح للمتلقّي أن يشغلّ آليات القبض على الموضوع الجمالي لهذه الأشكال ويقوم بتأويلها، بما يتماشى وسياقات التلقّي التي لا شك أنّها تتحكّم فيها الظروف السوسيو-ثقافية التي تؤثر في إدراك المبدع ووعيه. ومن هنا، فإنّ المتخيل

يبرز في بنيات مختلفة حتى عند الكاتب الواحد، نظراً لتمايز صيغ السرد ودرجاته وآليات الوصف ومساراته التصويرية، والبطاقات الدلالية المختلفة التي ترد بها الشخصيات والتعاليات اللغوية والأسلوبية التي تصاغ بها النصوص، فضلاً عن اختلاف وجهات نظر القراء وثقافتهم وأجهزة تلقّهم لهذا العمل أو ذلك.

ويحدث أن يثيرَ عمل أدبيّ جدلاً بين متلقّيه لكونه خرج عن التقاليد، وخاض صاحبه عملية تجريبية قائمة على صناعة الخطاب الروائي قبل فنتة الحكي، فتنبري الأقلام له بمساءلته وقياسه مقارنةً بمن يكتبون ليجعلوا أنفسهم في صدارة قائمة المجربين باعتبار أنّ الشكل الروائي شكلاً مفتوحاً قابلاً للتجدد، يطمح للمستقبل في صياغة أسئلته التشكيلية، وهذا شيء طبيعي، ما دامت الكتابة تعمل على صدم آفاق انتظار القراء لتجعلهم يكتشفون في كلّ مرة تقنيات جديدة تخرق وتتجاوز تقاليد هيمنت وتداولها الكتاب، وكل ذلك من أجل تجديد الوعي القرائي لدى المتلقّي.

وها نحن اليوم نمرّ بمرحلة حاسمة من تطوّر الرواية العربية حيث أصبحت استكتاباً نخبياً من أجل التباري على الجوائز، وأصبحنا أمام نصوص مؤثثة بالتاريخ والجغرافية والاقتصاد وثقافة العولمة وغيرها، ليتحوّل أفق انتظار القراء من فنتة الحكي إلى سطوة الكتابة. لقد تساءل **عبد الملك مرتاض** عن الفائدة الجمالية أو الأخلاقية أو العملية من وراء كتابة الرواية الجديدة عوضاً عن الرواية التقليدية وما الفتح المبين الذي فتحته الرواية الجديدة في عالم الأدب، وما اللذة الفنية التي كانت تجود بها على القراء ولماذا تؤذى الشخصية كل هذا الإيذاء في الرواية الجديدة المجرّد حبّ إبعاد الأدب عن المجتمع وتنكره للتاريخ ورفضه القيمة الإنسانية وتجديفه الحياة نفسها؟<sup>1</sup>

إنّ هذه الأسئلة نفسها هي التي تبادرت إلى ذهني وأنا أقرأ رواية **جمرات من ثلج**<sup>2</sup> التي تمارس نوعاً من العصيان، فتوجه القارئ إلى طريقة تشكّلها وتفرض أسئلتها قبل أسئلة المنهج، ولعلّ هذا هو الأثاث المعرفي الذي يسوّغ موقف الناقد، ويبرّره فنياً وجمالياً حين لا يجد ما يبرر الاستعانة بالآليات بعينها؛ لأنّ نص هذه الرواية ينفلت من هذه الآليات ليعرض آلياته مما يطرح قضية الأسبقية عندما نحاول أن نحلل نصاً هل ندخل إليه بمفاتيح المنهج أم أنّه هو الذي يبادر بفتح مغاليقه ويضرب عرض الحائط بمفاتيح ليست له؟.

ولذلك لا بدّ أن نخضع لها (أي الرواية) ونقرأها كما تقدّم نفسها لنا دون أن نسقط في المقارنة والموازنة فنحاكمها استناداً إلى نصوص أخرى؛ لأننا في

هذه الحالة سوف نقع في إرباك مضاعف: الأول حين نعجز عن إيجاد ما هو موجود في نصوص أخرى وما يفرضه المنهج، والثاني: حين نسيء إلى صاحب النص والنص معا بالبحث عن مبررات الإرباك في الرواية.

لا بدّ أن نعترف أنّ الرواية نص مفتوح على كلّ الاحتمالات، وعلى الرغم من التمييزات بين رواية تقليدية وأخرى جديدة وأحيانا حدثية وما بعد حدثية ظلت وما زالت ديدن النقاد، فإننا نبقى دائماً واقعين تحت سلطة النص الذي يسفر عن ذاته بأشكال مختلفة في كلّ مرّة وحتى عند الكاتب الواحد.

عندما قرأت رواية **جمرات من تلج** لـ (مها خير بك ناصر) وجددتني أرى فيها فعلاً استفزازياً موجّها للقراء وكتاب الرواية في الوقت نفسه. والذي يعنيننا، هنا، هو الموجه للقارئ الذي يجد نفسه أمام تقنيات تقول له اقرأ الرواية كما تسفر لك عن ذاتها. ومن أجل شرح طبيعة هذا الفعل الاستفزازي سنقارب الرواية من جوانب يعلن ظاهرها عنها وأهمها: النسق الاستعاري الذي ينظمها واستراتيجية الاشتغال السردية الذي نتحدث فيه عن محرك السرد، وملح الشخصية ثم مقصدية الرواية.

### 1- النسق الاستعاري في الرواية: إنّ العنوان الرئيس **جمرات من تلج**

باعتباره علامة مركزية توّطر للنسق الاستعاري داخل الرواية، وإنّ العنوان هو عبارة مجازية مركبة بطريقة غير مألوفة تجعلنا نستحضر الخلفية المعرفية الكامنة في الذهن أو ما سماه أمبرتو إيكو بالموسوعة، لربط ذلك بما هو محقق على مستوى لغة المؤلفة وما يمكن أن يتقاسمه القارئ معها من معارف مشتركة هي التي تجعلهما يمتلكان نسقا تصوريا مؤسسا على نفس المعارف، وإن كانا يختلفان في التجربة الخاصة لكلّ واحد منهما، وهنا يكون التحليل بحاجة لإعمال طاقات أخرى تأويلية لإدراك الموضوع الجمالي أو ما يبدو جديداً وابداعياً.

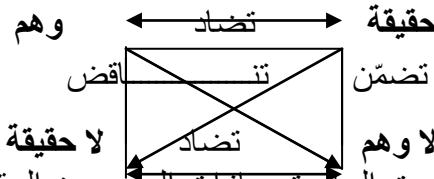
نقرأ في عنوان الرواية والعناوين الداخلية حضوراً مكثفاً للفظتي الجمر والتلج مقترنيتين بألفاظ أخرى أغلبها يحيل إلى تصوّرات العاطفة مثل: **تأوهات دموع، همسات، العواطف... إلخ** وهنا نستحضر جزئياً الاستعارة التصويرية الوضعية: **العاطفة نار، فهي وضعية؛** لأننا نستخدمها بشكل يومي للتعبير عن شدة العاطفة مثل: **أتحرق شوقاً، استقبل بحرارة، أحرقت أعصابي، أطفأت جمره غضبي، بكت عليه بدموع أحرّ من الجمر... إلخ.** لكن ما هو ملاحظ هو استخدام المؤلفة لعنصر واحد من عناصر النار (المجال المصدر) وهو **الجمر** ككناية الجزء عن الكلّ، وهذا العنصر يحمل وفقاً لما نعرفه عن تجربتنا مع

الجمر دلالة لا يحيل عليها عنصر **الذهب** مثلاً، حيث يتأكد أن الجمر يشتعل بصمت وهدوء وبشكل أدوم من نار ملتبهة سرعان ما تخدم، وقد يكون أكثر تأثيراً بتحريك الهواء وهو أشد ألماً عند لمسه، ما يجعلنا نربط هذه الدلالة بكلّ المعاني التي ترد في الرواية والمرتبطة بالألم والأمل والموت والإحساس بالفقد والحب والوفاء والتذكر تقول: **ما هذا الجمر الحارق يا ميس ألا من هدنة مع الذات الارتحال في مساحات الماضي حياة....** وقد تمنح لنا هذه الاستعارة التصويرية تفسيراً مقبولاً بسبب توظيف أحد عناصر مجال التصور المرتبط في الرواية بعاطفتي (الفقد والتذكر) ليصبح التوظيف المتكرر للفظه الثلج بوصفه تصوراً يقابل النار أو الحرارة أمراً مستساغاً في مثل هذا المزج التصوري لبناء النسق الاستعاري. وعلى الرغم من صعوبة ربط هذا العنصر الطبيعي وما نملكه عنه من معارف خفية بمجاله المستهدف نظراً لعدم وضوحه بميزاته الخاصة من خلال عناوين الفصول من قبيل **مهمات ثلج الذاكرة، وجه آخر لثلج العواطف، رحلة بين الجمر والثلج... الخ.** فإننا من خلال التعرف على حكاية الهادي وميس يمكن أن نربط ذلك بما يحيلنا إلى الثلج ومفاد ذلك أنّ الشخصيات في مسار الحكاية تحاول ألا تنسى. إنها تتذكر وتأمل. **فالهادي إمام** يحاول ألا ينسى ابنه وزوجته مريم، وميس تحاول ألا تنسى ذكرياتها وما فعله اليهود بأهلها في الجنوب، ومنى تُبقي على ذكرياتها مع زوجها حيّة، وكل هذه الشخصيات في صراع مستمرّ مع النسيان والتذكر. وإذا كنّا نعرف أنّ من بين خصائص الثلج البرودة وحبب الأشياء عند التراكم وأتّه إذا تكاثرت واستمرّ ولامسناه ينتج حريقاً في الجسم يمكن فهم علاقة النسيان بالبرودة من جهة، نظراً للتشابه بين الثلج والنسيان في تجميد الأشياء كما الذكريات، وبالحرارة، من جهة أخرى، نظراً للعواطف التي تثيرها الذكريات. فإذا كان النسيان برد الذاكرة أو ثلجها، فإنّ الألم المرتبط بالتذكر هو بمثابة **الجمر** الذي يبقئها حية ومن هنا يمكن أن نفهم دلالة إهداء المؤلفة الذي يوحى ببقاء ابنها حياً مقيماً رغم رحيله. كما يتساقط الثلج شيئاً فشيئاً فتتوارى الأشياء، ويعكس صراع الشخصيات مع النسيان محاولة كلّ واحد عدم الاستسلام بتأثير تأوهاتها بين الحين والآخر (**تأوهات دموع الجمرة**) ومنصّته لهمساتها معاً (**همسات الجمرة والثلج**) في تحاورهما لتكون الذاكرة هي المنتصرة ببقائها حية في صراعها مع النسيان بتذكر **صموئيل** في الأخير أنه **يوسف**.

ومن هذا البسط التأويلي لطبيعة الاستعارة التصويرية في الرواية، يمكن الحديث عن قطب دلالي يبدأ في التشكّل انطلاقاً من علاقة هذه الاستعارة ببقية الاستعارات التي تمثلها عناوين فصول الرواية والتي يمكن اعتبارها أيضاً بمثابة نصوص واصفة للعنوان الرئيس وتسهم في إحداث الانسجام باعتبارها وحدات تقوم على التشاكل المعنوي واللفظي في أن، تتكرر من بداية النص إلى آخره فتكون بمثابة الصعيد المشترك الذي يؤسّس لانتظام الخطاب وانسجامه. إنّ العلاقة في النسق الاستعاري الذي عرضنا كيف تم الاشتغال عليه، والذي يتأطر بدءاً من العنوان **جمرات من ثلج** هي علاقة بين فضاءين أو مجالين كما تذهب إليه الدراسات المعرفية للاستعارة،<sup>3</sup> هذان الفضاءان لا يقومان بالضرورة على التضاد بحيث يتأكد وجود الأول بانمحاء الآخر، كما أنهما لا يقومان على الأطروحة التقليدية التي تؤسس للنسق الاستعاري باعتباره علاقة بين مشبه ومشبه به. ولذلك يمكن أن نحدّد اشتغال النسق الاستعاري في هذه الرواية من خلال مستويات ثلاثة، ويتحدّد المستوى الأول الذي تسفر عنه الاستعارة المركزية الموجودة في العنوان وهو مستوى استعارة **الحياة جمر** و**ثلج**، ثم المستوى الثاني الذي يتشكّل من خلال أحداث الرواية وهو استعارة **الحياة هوية واختلاف** ومستوى ثالث يتشاكل مع المستويين الأولين هو استعارة **الحياة ألم وأمل** وهذه المستويات يؤطّرهما فضاءان يقوم أحدهما على التناغم والآخر على التنافر، وفي إطار هذين الفضاءين تشتغل المستويات المذكورة بطريقة تقوم على التداخل حيث يكتسي الجمر أحياناً سمة الثلج فيأخذ وظيفته فتصبح العواطف الحارة باردة كما يكتسب أحياناً الثلج من سمات الجمر بعض صفات الحرارة فيصبح له همس كما يتبادل الصبر سمات الثلج أحياناً وسمات الجمر أخرى لنقف عند فضاء عام متناغم في اضطرابه ومضطرب في تناغمه، لأن الفضاءين كليهما يحرق الجمر والثلج، وهو ما يفرض على القارئ آليات استدلالية مختلفة للوصول إلى المعادلة الكبرى التي ينطوي عليها النسق الاستعاري في النص، وبين الجمر الذي يثلج لا توجد تعارضات حقيقية بين الموت والحياة والحزن والسعادة والأمل واليأس، وبين الهويات والاختلافات الدينية والعرقية والطائفية؛ لأنّ هناك ظاهراً وباطناً قد يتلبس أحدهما الآخر، كما تلبس يوسف هوية صموئيل ليصبح في الظاهر يهودياً وفي الباطن مسلماً عربياً وكما تلبست صورة اليهودي الممقوت القاتل صورة أخرى له هو الإنسان الذي يمارس قمة أشكال الإنسانية ويتجسد في علاقة **ظافر بسارة** التي

أحبها وأحبته وفي وفاء صموئيل لوالديه اليهوديين سارة وإسحاق بالتبني حتى بعد أن عرف أنه يوسف؛ بل تتأكد من خلال تربيتهم لصموئيل وهما يعرفان أنه لبناني عربي مسلم. فتؤكد الساردة حقيقة اللاتبات التي تطال حتى الأمكنة التي "هي الأمكنة، ومشاعرنا تلونها برغباتها وأحلامها، فتنأسن جغرافياً المكان برشح الحبور والرضى، أو يصحرها جذب السعادة والألم"<sup>4</sup>.

ونسنتج أن التعارض الذي تفرضه ثنائية الجمر والثلج تؤسس له مقولة دلالية هي التي تشكل البنية العميقة للنص والقائمة على ثنائية الحقيقة/الوهم ولقد قامت الساردة باستثمار هذه المقولة بواسطة علاقات منطقية من قبيل التقابل والتشابه بين الشخصيات وأفعالهم ومساراتهم الصورية. ومن خلال عمليات نفي وإثبات قامت بخلق الشخوص وأقامت سماتهم الدلالية على إثبات صفات ثم نفيها بدءاً من رجل الجسر الهادي إمام الذي أعطته ملمحاً معيناً في البداية.... لكم ما لبثت أن نفتته تدريجياً لتثبت ملمحاً آخر، وكذلك مع صموئيل وهكذا. ليرى القارئ لعبة الحقيقة والوهم تنمو وتلتحم بسمات الشخصيات وبالملمح السيكلوجي للساردة ذاتها من بداية النص إلى نهايته. تلخصها كلمتها للهادي "يجب أن تتحرر من سلطة الوهم"<sup>5</sup>. كما تتجسد في المربع السيميائي التالي:



لقد أسست الساردة مجازات العبور بين الحقيقة والوهم من خلال مجالين هما مجال الذاكرة وتشمل الذاكرة التاريخية البعيدة كقصة سيدنا يوسف وما خلفه فقدان هويته لمدة من الزمن، من جهة وتاريخ لبنان والحروب التي خاضها مع إسرائيل وخاضتها ضده وما خلفته من موت ودمار وتشريد. ثم مجال سير ذاتي تخييلي **Auto Fiction** وما خلفه من أفاق انتظار لدى المتلقي ساهم، مع الساردة ومن خلالها، في بناء علاقات تؤسس للفضاءين اللذين تقوم عليهما الرواية ويجسدان مقاصد معيّنة يمكن إدراجها في ثلاثية قائمة على الحب والعمل والمعرفة وكلها تبدو كافية لإحداث السلام بين الناس وعدم التعصب والانفتاح والعودة إلى إنسانية الإنسان. وهو ما يخلق الانسجام داخل هذه الرواية التي تقر بوهم البساطة والتقريرية في ظاهرها وتؤكد الحقيقة الإشكالية في باطنها.

يتأسس الانسجام على هذه الثنائية التي تتمظهر من خلالها طبقات الدلالة التي رسمتها حكاية الساردة ميس وهي شخصية متماثلة مع الحكى لأنها تشارك في الأحداث، وذلك من خلال شكلين: الأول ما تعبر عنه الجمرات ويتحدّد من خلال البنية التوتريّة structure tensive التي تنتظم الرواية والتي تنتظم تحتها ليكسيمات: الموت، الحزن، الوحدة، الخوف، المرض، الفقد، من جهة. والثانية تندرج تحتها ليكسيمات الطبقة الثانية من الدلالة وتتمثل في: الأمل الصبر، الإيمان، القوّة والتحدى. ومن خلال هذه البنية التوتريّة نقرأ حكاية تاريخ متخيّل، لشخصية ميس القوية التي تخونها أحياناً مواطن قوتها التي صنعتها بنفسها، وحكاية شخصية الهادي المفجوع الذي يرتفع به الأمل إلى مصاف العرافين والأنبياء، وشخصية صموئيل/ يوسف اليهودي العربي المسلم الذي تتقاسمه الهوية وكلها تلخص تاريخ الإنسان الذي يبحث عما به يكون إنساناً على الحقيقة.

إنّ الرواية مجموعة حكايات داخل حكاية واحدة مغرقة في السلاسة، والبساطة التي تضرب عرض الحائط بكلّ التقنيات ما بعد الحداثيّة كالتعقيد والتفكيك المتعمد والتأنيث المصطنع. لكنّها في كلّ هذا تتجاوز السارد العالم بكل شيء إلى السارد الواقعي السلوكي الذي يعمل على عطف القلوب على القيم من خلال الطابع التأملي والفكري الذي يدير به علاقاته مع بقية شخصيات الرواية من جهة، ومع وظيفة السرد التي يضطلع بها من جهة أخرى.

إنّ عطف القلوب على القيم ليس قائماً على استراتيجية توجيهية كما هو الشأن في النصوص الوعظية أو الإيديولوجية الصرف، وإنما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بفتنة الحكى التي ارتبطت بالاعتناء بمملكة الروح، والاعتراف بأن الأدب يعنى بالشؤون الروحية ليس نظرة مثالية، بل ظاهرة فنية تثبتتها التجربة متى نكتشف الجمال عندما نتحرر من الزمان ونعيش في الأبدية أي عندما ننظر إلى الكون لا بعين جسدنا بل بعين روحنا...<sup>6</sup> ذلك أن الرواية اليوم حين افقدت فتنة الحكى تخلّت عن المهمّة الجوهرية التي تتيح للقراء أن يتعرّفوا على ذاتهم ويكتشفوا كيف يفكرون ويشعرون، لا كيف يفككون الجمل من أي مصادر جاءت ولا لغة النص كيف بنيت.

إنّ الساردة ميس تتأمل الواقع والتاريخ، وهي منذ ملاحظتها وجود رجل الجسر الهادي إمام في مستهل الرواية وهي تفكر تتأمل تستنتج وتقرن وتخمن، وظلت هذه الوظيفة تلازمها طيلة مسار الحكاية، فهي تتصت وتلاحظ

الشخصيات وتتبع المكان والزمان، وتتابع الأحداث وتصنعها أيضا وفي الوقت نفسه تكون في كل مرة طرفا في أحداث الرواية.

هناك إذن نوع من الحميمية بين الشخصية الساردة المتماثلة حكائيا homodiégétique والخطاب حيث يصبح الانشغال بالخطاب (الكتابة) موازيا للانشغال بالحكاية، فحين كتبت عن قصة سارة وإسحاق اللذين ربّيا "يوسف" كان هناك انشغال بمسألة حوار الأديان والأعراق، وحين كتبت عن علاقة سارة، وظافر ومنى وطارق، إنما عبرت عن تلاشي وهم الانتماء العرقي أو الديني أو الطائفي الذي قد يغيب انتماء الإنسان إلى أصله الأول وهو الإنسان. وحين كتبت عن موت اللبنانيين على يد اليهود إنما عبرت عن انشغال بانهياب أي مشروع للسلام مع الصهيونية، وحين كتبت عن صموئيل/ يوسف كان ذلك انشغال بمشكلات الهوية في عصرنا الحالي وكيف أصبحت وسائل تدميرية لتفكيك البلدان وكتبت عن القيم الإنسانية لدى ميس الشخصية وفيها انشغال بكيف تغادر هذه القيم العالم الذي حولنا.

إنّ الفكرة لم تنشأ من فراغ ولكن من قسوة وجهد وحلم دائم نحو أمل الحياة والأفضل. ولعل هذا الطابع الحميمي بين الساردة والخطاب والذي ينضوي ضمن النسق الاستعاري القيمة المهيمنة في الرواية، والضامن لانسجام الخطاب هو الذي وجّه حركة السرد ورسم بطاقات الشخصيات الدلالية؛ ولذلك تؤكد الرواية، من خلال هذا النسق، أن الاستعارة هي وسيلة معرفية مركزية تساعدنا على فهم أنفسنا والعالم من حولنا، لذلك راحت الساردة تقرأ العالم والأحداث وحتى نفسها قراءة استعارية ولذلك يلاحظ القارئ نوعا من الدينامية التي تشتغل من خلالها الفضاءات الذهنية في إبداع المعاني أثناء التخاطب وإذا استثنينا غيابها في الحوارات المباشرة، فإن حوارات ميس والهادي، وحوارات الساردة الداخلية تظهر بقوة ديناميكية تلك الآليات التصورية التي تتحكم في عملية تفكير ميس والهادي وإنتاج المعاني والأفكار، الأمر الذي سمح باشتغال التعبيرات الاستعارية باعتبارها علامات بالمفهوم السيميائي إما كمؤشرات indices على وضعيات اجتماعية معينة للشخصيات، أو كرموز لوضعيات أمنية وسياسية معينة. فمن خلالها نتعرف على الطبقة الاجتماعية التي وضعت فيها الساردة نفسها وبقية الشخصيات، ونفهم سر اختفاء نماذج معينة من الشخصيات من الطبقات الاجتماعية البسيطة، وغياب هواجس هذه الطبقة، وبروز النمط البرجوازي في الرواية.



## 2- ملامح الشخصية: إذا كان ملامح الشخصية portrait du personnage داخل

الرواية يتشكّل مما تتلقّطه الشخصية ذاتها وما تتلقّطه به غيرها من الشخصيات، يمكن ملاحظة عدم التركيز على صورة الشخصية الجسدية في الرواية، وتمّ التركيز على الملمح الأخلاقي النفسي والفكري بالدرجة الأولى. ومن ثمة بات واضحاً أن ملامح الشخصية في الرواية ليس الهدف منه هو تعريف القارئ بالشخصية وإنما ما يسمى الأثر-الشخصية l'effet-personnage. فمذ المشهد الأول تؤكد الساردة على الانطباع الذي خلفه رجل الجسر فيها، وتبقى تشكل الصورة الشخصية في مخيلة القارئ. "لقد صار وجوده جزءاً من تكوين ذاكرتي"<sup>7</sup> بل إنها تفتح أفق انتظار القارئ على احتمالاتها التي توحى بتقديم صفات جسدية مثل القامة الطويلة والبنية القوية ولكن تربط قسماً وجهه بألغاز متسرّبة كما يوحي به اعتقادها "هذا ما كنت أعتقده" وبهذه الجمل التي تخالف فعل اليقين تفتح أفق انتظار القارئ على احتمال آخر فهو يمكن أن يكون رجلاً من نوع آخر.

ويتأكد الأثر الشخصية من خلال حالة الساردة النفسية حيال هذه الشخصية وتأكيد الأثر من خلال عبارات تعبر عن الاضطراب والتشويش وادّعاء معرفة الشخصية لتنتقل القارئ إلى جملة من الاحتمالات عينها أشبه بعدسات كاميرا تلتقطان صورة المارة ولكنهما لا توجيان بالاطمئنان إلى أي من المنهمكين والمتعبين والعابرين<sup>8</sup> ثم تقدمه على أن هذا الرجل الصامت رجل مخابرات يتستر وراء هذا المظهر الصامت، ومن هنا يخلق الملمح السيكولوجي ملمحاً آخر للشخصية وهو الملمح المجازي لأنه بقي مجهولاً "هو الرجل اللغز على الرغم من أنها تراه رجلاً وسيماً أنيقاً، قاسي القسّات قوي الإرادة شديد الاحتمال للساعات البرد وبعد سؤاله أجاب بمنتهى اللطف والتهذيب، وترك طمأنينة أي أثرا نفساً وصفت به الساردة نفسها بالاضطراب والتلعثم والقلق والخوف ليبقى الرجل مجهولاً حتى يبوح بسرّه. ولا نتعرف على صفاته الجسدية إلا مجازاً بل حتى عندما طلب يوسف أن يرى صورته، وأخبرته ميس أنها لا تحملها وعدته بأنها ستصفه له ولكن لم يفعل ذلك.

ولا غرو بعد ذلك أن تشكّل شخصية ميس البؤرة المركزية لرسم باقي ملامح الشخصيات الأخرى في الرواية، ورسم الشخصيات ملامح بعضها البعض من خلال ما تقوله مثل الملمح الذي قدمه حسان لصموئيل وملمح مريم الذي

قدمه الهادي وملح طارق الذي قدمته منى وكلها تشترك في التركيز على البعد النفسي والفكري والإنساني.

إن هذا الإشعاع الذي ينطلق من هذه البؤرة المركزية لرسم الملمح عند ميس، سمح بوجود آليات معينة تحدد طبيعة الاشتراك بين هذه الشخصيات ومنها آلية المقارنة، فميس تشبه مريم كما يراها الهادي لأننا نتعرف عليها من خلال حواراتها مع الهادي، وهو بدوره نتعرف عليه وبالموازاة من خلال ما تفكر فيه ميس ومن خلال حواراتها، وهي تقنية من تقنيات عرض الملمح التي أشار إليها فليب هامون الخاصة بالتعرّف على الشخصية من خلال كلام شخصية أخرى<sup>9</sup>.

إن آلية المقارنة تسهم في إبراز نوع من الامتداد في البطاقة الدلالية للشخصيات، فميس وبعدها الزهراء تبدوان امتداداً لمريم، في علاقتهما بالهادي ويوسف من حيث الملمح النفسي والفكري لهذه الشخصيات. كما أن قصة سارة وظافر ومنى وطارق تبدوان أيضاً امتداداً لقصة حب الهادي ومريم واحتمال علاقة الهادي وميس، ثم يوسف والزهراء.

إنّ **الملمح السيكلوجي** الذي يلزم كل الشخصيات يجعلها في حالة من التشابه والتكامل حيث تشترك في صفة أو صفات القرابة الفكرية والإنسانية كالحب الوفاء والثقافة، ومن هذا المنطلق فهي تكمل بعضها البعض؛ ولذلك جاءت البطاقات الدلالية لهذه الشخصيات غير واضحة الملامح الجسدية وميس هي الدال الوحيد، أما باقي لشخصيات فهي إيقونات لها.

إن شخصية ميس الساردة تشكّل البؤرة المركزية التي نتعرف على ملامح الشخصيات من خلالها كما سلف الذكر، حيث سعت إلى جمع ملامح باقي الشخصيات في ملمحها هي، فهي أرادت أن تكون كل شخصيات الرواية من طبيعتها ولذلك يفتر الملمح الجسدي، ونتعرف على الأثر-الشخصية من خلال الملمح النفسي وما ينطبع في ذهنها في علاقتها بالشخصيات؛ لأنها تضع نفسها وسيطا يعرفنا على كل الانطباعات والآثار التي كونتها الشخصيات في نفسها، وهي التي تتحكّم في تشكّل البطاقة الدلالية لهذه الشخصيات من خلال ما تفكر فيه أو من خلال ما تسمعه من أقوال الشخصيات الأخرى فتنحصر مرجعية القارئ فيما تنقله الساردة باعتبارها دالا يحيل إلى المدلول.

فإذا أخذنا البطاقة الدلالية لصموئيل، مثلا، ومنذ أن عرفتنا عليه الساردة كطبيب حسان نجدها تمتاز بنوع من الازدواجية، تحيل الأولى إلى صورة اليهودي الإسرائيلي الذي عاث في لبنان فسادا ومواقف الكراهية تجاهه، والثانية هي صورة

الإنسان اليهودي الآخر الذي لا ينتمي إلى النموذج الأول ومن ثمة تنفي الصورة الكلية التي قد لا تنطبق على الفرد. فممارسة الطب ونجاح عملية حسان واهتمامه به كلها مؤشرات على نموذج فردي لليهودي الإنساني، لتتحول البطاقة الدلالية لصموئيل فيكتسب شيئا فشيئا بطاقة أخرى هي الحقيقة وتتمثل في كونه عربيا لبنانيا مسلما، وتحقق من خلال امتلاكه الدال الحقيقي الذي يحرره كما قال وهو اسم يوسف مقابل الدال الوهمي وهو اسم صموئيل ومن ثم اختفاء البطاقة الدلالية التي كانت الشخصيات تتوهمها عنه، ويلغى الاستثناء عن شخصية صموئيل ليعود مرة أخرى في مسار الحكاية ويتأكد من خلال ما يحكيه صموئيل نفسه عن والديه بالتبني سارة وإسحاق اللذين كان نموذجا للاستثناء حتى بعد معرفته انه مسلم عربي: يقول: "ليس من النبل أن أتكرر لتضحيات سارة، فلکم صحوت في الليالي لأرى وجهها الطيب والجميل فوق سريري لقد أدخلتني أهم مدرسة في نيويورك وساعدتني على أن أكون في المرتبة الأولى وعندما دخلت الجامعة نصحني إسحاق أن ادرس الطب مثله فأرث اسمه ومركزه، ولكن الموت خطفه في حادث سير فأصرت أُمي على دخول كلية الطب حفاظا على طلب والدي"<sup>10</sup> بل إن القارئ ليتتبع هذه البطاقة من خلال أقوال ميس والشخصيات الأخرى ليقف على نوع من التحول من صورة اليهود الذين يقتلون إلى كونهم ليسوا سواء إلى نموذج الخير فيهم كما يمثله صموئيل وهي تلك اللازمة التي تكررت على مسار الحكاية وكما تتجسد من خلال الصفحات الأولى من الرواية حين تتفاجأ ميس بأن الذي كلمها عبر الهاتف " كما يوحي اسمه طبيب يهودي، ولقد أخبر بعضهم عن خبث اليهود وتقربهم من العرب لمأرب شخصية وقال بعضهم أيضا أن الأطباء اليهود يتمظهرون بتعاطفهم مع المريض العربي، ولكنهم يضمرون في نفوسهم الضرر الصحي له " ثم تردف قائلة أم " هذا الكلام ليس دقيقا، فلقد أخبرتني صديقة مهاجرة امتحنها الله بفقدان اعز أبنائها.... فلمست الطمأنينة في كلام يهودي كان أكثر أخلاقا وأعمق إنسانية من أطباء عرب"<sup>11</sup> لتبدأ البطاقة في التحلل مرة أخرى بعد أن يعرف القارئ أنه لبناني عربي يهودي ثم لبناني عربي مسلم ثم كونه ليس هو كما يدعى إنما هو يوسف ليصبح في الأخير نفسه خائفا مما قد يكيد له اليهود فيقتلوه عندما يتعرفون على هويته الحقيقية، فيعاودنا الملمح الأول من شخصية اليهودي. وهذا يعني أن افتراض أن يكون اليهودي إنسانا خيرا يبقى استثناءيا ومجرد احتمال فقط، وهنا تسقط فكرة التطبيع التي اعتقد علي دهيني وجودها في الرواية، ذلك أن ملمح شخصية اليهودي في الرواية يخضع لنفس المقولة الدلالية التي أشرنا

إليها والقائمة على الوهم مقابل الحقيقة، ولذلك فهو يبدو في صورة مهشمة على طول مسار الحكاية مثلما أوردنا ذلك في المثال السابق، ويتأرجح ملمحه كما تتلفظ به الشخصيات وترسمه، بين السلب والإيجاب، وفي كل مرة يُهشّم ليعود القارئ إلى الانطباع الأول الذي يسفر عنه الملمح الأول الذي ترد به شخصية اليهودي في بداية الحكاية. بل إن صورة التهشيم نفسها تحتويها الذاكرة عندما تحكي ميس الحوار الذي جرى بين أبيها وأخيها عن اليهود بقوله: **أنا أكره اليهود، لأنهم يقتلون أهلنا ويحرقون بيوتنا**، ثم يرد عليه الوالد بإجابة وسمتها ميس بالإنسانية حين قال: **نحن لا نكره اليهود يا حسان نحن نكره المتطرفين المعتدين منهم ونكره حكومتهم المتعطشة للدماء.**

لماذا لا نكرههم يا أبي؟

هم أهل كتاب.. ولكن أين هؤلاء الصهاينة من الكتاب؟ همس والدي

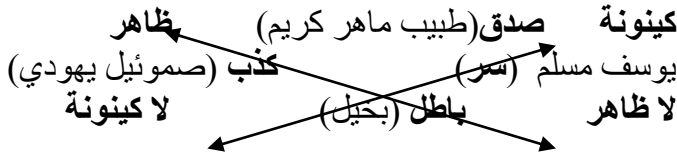
بالجملة الأخيرة<sup>12</sup>

وانطلاقاً من النماذج سالفة الذكر، يمكن القول: إنّه ومن بداية مسار حكاية صموئيل والتي دارت حولها الرواية، نلاحظ أنها انبنت على بطاقة دلالية قدم من خلالها بداية على أنه ذلك الطبيب اليهودي الماهر الذي أنقذ حياة حسان، وفي هذا المستوى تعرض الساردة لموقف العربي من اليهودي الذي يستغرب من خلاله كيف يقدم اليهودي مساعدة إنسانية ومن خلال هذا الموقف تقدم بطاقة مشتركة لليهود وكأن ما يصدق على الكل يصدق أيضاً على الجزء. ثم ما تلبث الساردة أن تطرح الاستثناء الذي يؤكد أطباء يهود ومن ثم تدمج صموئيل ضمنهم. بعد ذلك تعرض الساردة ومن خلال حديث حسان عنه بطاقة دلالية أخرى بأنه عربي لبناني يهودي، لتشكل في لحظة من لحظات الحكى أفق انتظار مغاير لدى القارئ، وتصل عبر مسار الحكاية وربط ذلك بقصة الهادي إمام أن صموئيل لبناني عربي مسلم ليصبح هو يوسف، على الرغم من أن البطاقة الأولى لم تبرح مسار الحكاية عند بعض الشخصيات مثلما حدث لدى الزهراء التي اشمازت من مساعدة ميس لطبيب يهودي، ما يعني أن البطاقة الدلالية الكلية لليهود لم يفصل فيها.

وانطلاقاً من التفصيل الدلالي للجمل الوصفية التي ارتبطت بالبطاقة الدلالية لصموئيل يمكن أن نستعين بالمقولة النحوية الغريماسية (نسبة لغريماس) الكينونة /عكس الظاهر، للكشف عن هذه الشخصية والأمر لا يتعلق في هذا المستوى بمعرفة الفعل ولكن بالمعرفة بالشخصية من خلال المقولات

الأربع التي تنتج عن الثنائية الكينونة/ الظاهر وهي: الصدق/الباطل والسر/  
الكذب فنحصل على ما يلي:

صموئيل / يوسف -يهودي/ مسلم-طيب/ خبيث -كريم/بخيل.  
وعليه يمكن تصوّر المربع على النحو الآتي:



إنّ ملمح الشخصيات لا يتجلى بطريقة مستقلة مرتبطة بكل شخصية، وإنما في علاقتها بالموازاة وامتدادا لملمح الشخصيات الأخرى، ولذلك فإنّ مسرد الشخصيات يعرض نفسه على القارئ في شكل ثنائية يتوزعها الذكر والأنثى على السواء: الهادي مريم منى طارق، ميس الهادي، سارة ظافر صموئيل الزهراء، وباستثناء الهادي إمام ترد كل الشخصيات بالأسماء دون الألقاب وقد يعكس تغييب الألقاب هذا تغييبا لكل انتماء عائلي أو طائفي، وإن كان هناك انطباع بوجود رابط ديني في اختيار الأسماء، فلا شك أنّ الانتقاء كان على أساس خلفية دينية، فالهادي إمام، مريم حسان ويوسف، وأحمد لا تدخل في مسار الحكاية ببياض دلالي مفرغة من دلالتها المرجعية. أما الزهراء، فعلى الرغم من أنها قدمت مثل الشخصيات الأخرى مملوءة دلاليا غير أن الساردة هيأت لها أن تكون امتدادا لمريم بالنسبة ليوسف، الذي كان الهادي يرغب "في تسميته ب "عليّ" ولكن أمه سمته يوسف" الأمر الذي نلمس منه إحياء بفكرة مكانة فاطمة الزهراء زوجة علي كرم الله وجهه باعتبارها سيدة نساء الجنة فهي مع الأنبياء والصديقين. وهو نفس المآل التي قادت إليه الساردة، شخصية ميس حين تؤكد في نهاية الرواية على لسان الهادي عنها إنها ملك ورسول رحمة، ويبقى السؤال هل هي أعظم من مريم إحياء آخر إلى الملمح الذي وردت به شخصية ميس منذ البداية وتكرر على لسان الهادي وحسان وعلى لسانها من خلال أحاديثها النفسية، ومحاولة نفي ما أعلنه الهادي عن مريم في قوله: وهل يجد امرؤ ملك يشبه مريم من استحق حبها فعليه أن يحفظ عهدها"<sup>13</sup>. إنّ أسماء الشخصيات الواردة وإن كانت مجردة من ألقابها، ولم تدخل إلى مسار الحكاية مفرغة الدلالة، فإنها كانت قابلة للتحليل

ولأن تملأ بالتدرّيج وتوسع وتملأ الفجوات الصغيرة التي تتركها السمات الصغيرة فيها<sup>14</sup>.

### 3-تناص الشخصية:

1-التناص الذاتي: ويفهم من خلال العلامات الدالة على المؤلف في الرواية فهناك مؤشرات تجمع بين الساردة والمؤلفة اللتين تشتركان في الوظيفة والذي يعرف المؤلف لا شك أنّه يلاحظ أنّها منحت شخصياتها الكثير من ملامحها. ثم من خلال الإهداء باعتباره مؤشراً ومناصا paratexte يحيل إلى ما في المتن وخاصة تلك العلاقة المتينة بين ميس وحسان التي تعادل علاقة الكاتبة بابنها حسان وما عدم موت حسان في الرواية إلى انعكاس لعدم موت حسان الولد في قلب الأم في الواقع الذي أشارت إليه في الإهداء كمؤشر على علاقة الشخصية بالمؤلفة.

إنّ المؤلفة أوكلت الساردة مهمة السرد، وعكست مرجعية ثرية تعكس حضور الكاتبة في العالم القصصي الذي صنّعه، فساوت بين الشخصية والساردة من خلال ضمير الأنا je وهو ما سماه جيرار جنيت الراوي داخل الحكائي narrateur autodiégétique فكانت بمثابة الوسيط بين القارئ والمؤلفة، حيث إلى جانب تبنّيها وظيفة السرد فالتعليقات التي تصدر عنها، والتي تتجلى في تعليقها على الأحداث وعلى الموقف من اليهود خاصة تعدّ كلها، إشارات وتلميحات على اقتحام المؤلفة نفسها في البناء القصصي<sup>15</sup>.

ويمكن أن نتلمس صوتين يدلان على آراء المؤلفة، الصوت الواقعي، والصوت المثالي، فكل الشخصيات تقريباً ما عدا هبة هي شخصيات مثقفة واعية تؤمن بقداصة القيم وكأنها امتداد لشخصية المؤلفة، وفي المقابل يتجلى الصوت الواقعي من خلال اندماج هذه الشخصيات في واقع لبنان وقضية العلاقة مع اليهود ومآسي السياسة، كما يتجلى الصوت الواقعي من خلال النصائح والتفويحات التي توجّهها ميس لباقي الشخصيات والتعليقات المبنوثة في الرواية من قبيل: لا أتذكر حرب حزيران من دون أن يتمكنني عتب على منظمة الأمم المتحدة، وازدراء للسياسات العربية المنبثقة أمام صلح تتكرّم به إسرائيل عليهم وحقد على سياسة الولايات المتحدة وعلى همجية حكام إسرائيل " وقولها: لقد تسبب الكيان الصهيوني بثقل الأمهات وترك آلاف الأطفال الأيتام والنساء والأرامل ولم يرف له جفن حتى أذاقه المقاومون بعضاً

مما يستحقه الكيان الغاصب وليمك هذا النصر يا صديقي تعويضاً نفساً لجميع ضحايانا"<sup>16</sup>.

إنّ توزع الشخصيات بين هذين الصوتين جعل منها شخصيات عائدية *anaphoriques* "إنها عبارة عن دلائل تحيل على دليل منفصل عن الملفوظ نفسه، قد تكون قريبة أو بعيدة عنه أو سابقة في السلسلة الكلامية أم الكتابية أو لاحقة لها، أما وظيفتها فهي وظيفة ربط وإبدال واقتصاد، إذ تنقصر من حجم البلاغ وطوله ويمكن تسميتها شخصيات استذكارية"<sup>17</sup>. وتقوم إذاً كل شخصيات الرواية بتذكر ماضيها واسترجاعه، سواء كان ماضياً قريباً أو بعيداً مرتبطاً بطفولة الشخصية والتجارب التي مرت بها وما خلّفتها تلك التجارب، فالهادي إمام منذ ظهوره في مسرح الأحداث بدا على أنه أسير ماضيه، وميس تربط حياتها الخاصة وعدم زواجها بقصتها عندما كانت طفلة وصموئيل ومنى كلهم يقومون بعقد صلوات بماض يتحكم في الحاضر ومستقبل لا يتشكّل إلا من خلاله وبه وباستحضاره أو معاودته. وتنتهي الرواية باستحضار غير مباشر لصورة المجتمع العربي الرجولي الذي كانت فيه المرأة تحت سلطة ثلاثة رجال الأب والأخ والزوج، لتصبح تقود السيارة وبرفقتها الهادي وحسان وصموئيل وهي تقلهم إلى المطار.

**2-التناص التاريخي:** منذ أن نتعرف على شخصية الهادي إمام وهي تحمل معها، ومن خلال روايته قصة فقدان يوسف تناصاً مع قصة سيدنا يوسف، فيوسف الذي أصبح صموئيل يشبه يوسف الذي أصبح يوزار سيف عند عزيز مصر. ومثلما كان يأمل يعقوب في العثور على يوسف كان الهادي إمام يفعل ذلك، ومن البداية حينما قص حادثة خطفه، قال لها: "أنا أجهل مصيره ولكنني واثق من عودته"<sup>18</sup> يوسف لم يميت هو موجود في مكان ما<sup>19</sup> فيعقوب في القرآن كان يؤمن في أعماقه بعدم موت يوسف وأن اختفاه هو نتاج مكر إخوته، وكذلك الهادي كان يؤمن أنه لم يميت وأن اختفاه من كيد اليهود. هذا التعلق النصي قائم على المحاكاة وعلى استظهار الرؤيا التي كانت البؤرة السردية في قصة سيدنا يوسف لتعود بعد اختفاء يوسف في الرواية وترتبط بالأب وليس بالابن حين رأى امرأة تحمل يوسف وتقول ما هذا الرجل الذي يترك ابنه ولا يبحث عنه ويعلق بأن الرؤيا لا تخيب وأن يوسف زاره عدة مرات في الحلم وطلب منه أن ينتظره<sup>20</sup>. وفي خلفية الرواية، إذن، يظهر نص غائب مشترك بين الديانات وهو قصة يوسف، تكفّه الساردة وتختزله باعتباره

نصًا تأسيسيا في الثقافة الإنسانية وحاضرا في الوعي الجمعي وفي الوعي الفردي في وعي اليهود والمسلمين وهو في الرواية بمثابة خلفية شبه فلسفية تزعم نهاية الإيديولوجيا، وتعلي من "سحر الحكى.

إنّ كل شخصية في الرواية إنما هي امتداد زمني ومكاني من نوع خاص، فعندما نقرأ يوسف فبمجرد ذكر اسمه نكون قد فتحنا السجل الديني ومن خلاله صراع الإخوة والصراع الدائر بين الحقيقة "ليوسف أحب إلى أبينا منا" والوهم "يخل لنا وجه أبينا" والهادي إمام فضاء يتجلى فيه الزمان من خلال قصة حياته التي تتربع على مدار الرواية والمكان الذي ارتبط بالجنوب -إفريقيا بيروت- الجسر-أمريكا في شخصية يوسف كامتداد له؛ غير أن الجسر يشكل علامة أساسية تعبر عن ذلك الامتداد الزمني، فالرجل ارتبط بالجسر والأحداث بدأت به وحدث فيه التعرف، وحدث اختفاء يوسف في الجسر يشكل دلالة على العبور من وإلى، من الحياة إلى الموت... فهو جسر بين الماضي والحاضر والمستقبل.

**4-محرك السرد:** هناك هيمنة واضحة لقناة الهاتف فصوت الهاتف الذي كان يرن طيلة الرواية لعب دورا أساسيا في تحريك السرد وإقامة الحوار، وهو بمثابة محرك للزمن، فهو الذي يسهم في استمرار الرواية وانبثاق الموضوعات ودخول الشخصيات، بل يسهم أيضا في إيقاف حالة ما لحساب حدث أو حالة أخرى، فهو غالبا ما يوقف تباطؤ الزمن الناتج عن الانتظار أو الوحدة، وإذا ما ساهم في تسريع الزمن فإنه يقرب المسافات ويغير الحالات. وكل ذلك ينمي الإحساس بالكينونة.

رنين الهاتف يختزل الشعور بالزمن وبالكينونة؛ فالخوف من فقدان الأخ عند ميس مرتبط برنة الهاتف، ولقاء الهادي ومعرفة السر ارتبط بالهاتف وهو الذي يوطد العلاقة بين الزمن والله، والتخلص من الموت يكون بالاتحاد بالله، ومادام المحور الفلسفي الذي تدور حوله الرواية هو التساؤل عن الموت وما يدخل تحته من ألم وأمل فكلها كفاح مع الموت، والانتصارات المؤقتة مثل حب الهادي لمريم وزواجهما وحب سارة لظافر وحب منى لطارق كلها يدحرها في لحظة ما فعل الزمن .

ومن هنا نتأكد علامة الهاتف كقناة في علاقتها بالذاكرة، فالذاكرة هي التي تحيل إلى الهاتف ليكون واسطة تعبر عن المكان والزمان في الوقت نفسه وتكسب الرواية صفة الدائرية نتيجة المعادة المستمرة لرجوع قناة الهاتف باعتبارها علامة على الإحساس بدائرية الزمن وهو إحساس يتم على المستوى



النفسي. إنها تبدأ بمشكلة رجل الجسر وتنتهي بها تبدأ بغموض في علاقة ميس بالهادي وتنتهي إلى نفس الغموض. ولعل في رنين الهاتف المتكرر على طول مسار الحكاية ما يدل على مراوحة الأحداث في نفسية ميس فكل شيء مرتبط بالهاتف وهو الذي يغيّر نفسيّتها من حالة إلى أخرى تقول: **أدخلت المكالمات والاتصالات نوعا من الهدوء إلى قلبي وساعدت على تقصير مدة الانتظار**<sup>21</sup> ليرجعها في كل مرة إلى نفس الحالة عندما لا يرن عندما يكون مقفلا. وقد يكون وسيلة لخلق الأثر-الشخصية كما في قولها: **انتهت المكالمة من دون أن تترك أي أثر سوى الرضى عن حسن التصرف**<sup>22</sup> فحسن التصرف الذي يضاف إلى ملمح شخصية الهادي نتج عن المكالمة الهاتفية. بل إنّ الهاتف قد يسهم في إيقاف جمر الذكريات المؤلمة ووطأة الحاضر الذي يمكسك بمخالب قسوته على عنق الرجاء، وقد يقلل من رهبة مستقبل مقنع بالغموض،... متى يتصل صموئيل ويزف بشرى عودة حسان؟<sup>23</sup>. ويمكن اعتبار الهاتف، إذاً، طريقة أخرى للاشتغال على الزمن في الرواية. صحيح هناك استرجاعات واستشرافات أو سوابق ولواحق زمنية تقوم عليها الرواية ويتحكم فيها وجود الهاتف ما جعل القارئ يحس بأن الزمن في الرواية هو لحظة وقع ذلك الرنين على الذات وكيف تحياه إن رن وكيف تعاني وطأته إن لم يرن، فلقد كان الواسطة التي تحرك انتقال السرد من الحاضر إلى الماضي لتعود إليه مرة أخرى فهو الذي يتحكم في هذه الأزمنة تباعا دون أن يبدو أنه يشكّل موضوعا كما أنه وسيلة للكف من الهواجس النفسية الثقيلة ونقل المحمولات الفكرية بين المتحاورين أثناء لقاءاتهم أو من خلاله عندما يكون الحوار بالهاتف أو عندما يتم اللقاء بينهم. وكثيرا ما تنتهي اللقاءات على أمل التواصل من خلاله، كما أنه قد يوقف مسار حدث كان سيقع **"لكن هاتف صموئيل الذي أصبح محببا إلى قلبي عطل مشروع الزيارة"**<sup>24</sup>.

يتجلى الهاتف إذاً في مسار الحكاية باعتباره محركا وموجها للسرد، فيسهم في استراحتة، ويحدّ من التأمّل الداخلي لشخصية ميس، كما يحد من استمرارية الحوار أو يعوّضه في مواضع أخرى وهي تقنية تعدّ خاصية مميزة لهذه الرواية ومكسبا لها باعتبارها أول رواية للمؤلفة.

##### 5- القصديّة الروائيّة: الحب المعرفة والعمل ثالث تولد إليه دلالة

الرواية في مقابل الموت؛ ولذلك الشعور بالامتلاء بهذه القيم يعتبر من المقاصد العامة التي توطر الرواية، ومن هنا تتجلّى النزعة المثالية والتعالّي على الواقع

على الرغم من أن الرواية مغرقة في الواقعية، لكنها واقعية بلا ضفاف؛ لأنها تحيط بالقانون العام الذي يجب أن يتحكّم في الطبيعة البشرية، وقد أتاحت لنا أن نعيشها من خلال نماذج إنسانية يتحوّل فيها الثلج إلى نار والجمر إلى ثلج. وفي الوقت الذي كان يحاول فيه الروائيون الخروج من أسر الكتابة التقليدية أو مما سمّي بالتسجيلية في الكتابة الروائية، تؤسس الكاتبة عالماً سردياً متحفظاً محافظاً، لا يهوى التجريب ولا يحب القواعد التي تفرض عليه، لا يحب المغامرة؛ لأن الرواية عندها وببساطة «تجربة حياتية عميقة وليست تنظيراً يضعه هذا أو ذاك... ومجرد كتابة كلمة دم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فناً»<sup>25</sup> لأن المعاناة تسبق المتخيل لتصنع منه علاقة حياة بالحياة.

تشكل الأحداث الكبرى للأمة العربية في كل بلد منعطفات مهمة للتعبير وعدم الاطمئنان للنموذج وهذه الأحداث الكبرى للأمة كثيرة تمتد بامتداد تاريخها القديم والحديث ولكن المحطات الكبرى التي يمكن الإشارة إليها هي تلك التي ترتبط بصراعاتها ضد إسرائيل -67-73-82- إلى حرب 2006 الإسرائيلية ضد لبنان.

«إن عبقرية الرواية هي أن تجعلنا نعيش الممكن (... ) وإن الرواية المعبأة بالإحياءات والأحداث والشخصيات هي دائماً مسكونة حقيقة بعبقرية الممكن»<sup>26</sup>. فهي ليس لها قوانين مثل الشعر مثلاً. إنها الوجود الذي يسبق ماهيته كما يقال في الفلسفة، البعض منها يتطلب قدراً أقصى من تدخل القارئ وهي التي سماها أمبرتو إيكو النصوص المفتوحة، وأخرى أبوابها مشرعة لا يحتاج القارئ إلى استئذان للدخول إليها.

ويتجلى البعد الدائري أيضاً من خلال معاودة العنوان بصيغة مغايرة فكل صيغة هي عبارة واصفة للعبارة الموجودة في العنوان الرواية لذلك يتكرر الجمر والثلج وعلى الرغم من إيهامنا في عنوان واحد بالخروج من الدائرية إلا أن مجرد العودة إلى الثلج والجمر يعيد الرواية إلى نقطة البداية ما يؤكد البناء الدائري الذي تقوم عليه انغلاق الدورة الزمنية في الرواية.

شكلان آخران في البناء السردى يؤكّدان دائرية الزمن هما الحوار المباشر والمونولوج المرتبط بالتأمل الذاتي والفلسفي والحياة، وتأمّل الذات ما يعني أن الوظيفة الأساسية للبنية الدائرية للرواية قائم على التكرار في المونولوج. وهذا لا يعني أنّ الرواية تنغلق على نهاية غير قابلة للانفتاح بل بالعكس فتخوفات صموئيل من أن يصبح يوسف على الحقيقة وإعجاب الهادي

بميس يؤكدان أنّ الرواية ظلت منفتحة وهي قابلة لأن تتطور إلى مشروع روائي آخر.

يتحكّم النصّ السردى للرواية في سلوك شخصيات الرواية وتصوراتهم لكن الثقافي في هذا النصّ هو الذي يحرك سلوك كل شخصية فميس والهادي ويوسف وحسان ونانسي هي شخصيات ثقافية وسلوكياتهم تصدر من الفكر ولذلك نفهم سرّ القرابة الفكرية التي تحدث بين هذه الشخصيات لتصبح تزامم قرابة الدم كما تجلّى من خلال قول ميس. وهي تأكيد آخر على حضور شخصيات مجازية وهو كل ما يحيل إلى صفات معنوية متكررة يمكن استخلاصها من أقوال أو أفعال الشخصيات.

إنّ نشدان المثالية والحب والوفاء ونبذ البغضاء والحرية والأمل وتعمل كسوابق prolepses عملت الشخصيات على تجسيدها وهي صفات متكررة في الرواية فالأمل الذي يربط بشخصية الهادي وميس يحمل القارئ بطريقة مباشرة وغير مباشرة على توقع النتيجة وهي إيجاد يوسف، لذلك فكل العبارات الدالة على الأمل تعمل كإعلانات annonces لما ستؤول إليه مصير صموئيل والهادي إمام.

وهي نفسها التي تتحكّم في سلوك القارئ والتفاعل مع النصّ لتجعل منه ينخرط في الفعل الفكري فيقبل وجهات نظر شخصية ميس حول اليهود بعد أن تصدمه في البداية وتجعل الهادي إمام والزهراء كذلك باعتبارهم متلقين في الرواية أيضا ينخرطون في هذا الفعل.

يقوم المتنّ الروائي إذاً على المتنّ القيمي الذي تؤسسه المقاصد الكلية: **الحب. العمل. المعرفة.** الحب الذي يتجاوز الأعراق والأديان والطوائف سارة/ وظافر، منى/ طارق والمرتبة الاجتماعية من أجل إقرار إنسانية الإنسان والعمل باعتباره جوهر السعي في الحياة من أجل وظيفة الإنسان في الحياة. الحب ضدّ إيقونة الخراب والموت والظلم والكره الذي يقترفه الساسة في إسرائيل وليس اليهود، تؤكد حتى اللبناني كفرد هو جيد ولكن كجماعة لا أثر له كإشارة إلى أن الجماعة لا يمكن أن يتأسس على الطائفية العرقية أو الدينية.

إذاً هناك رصد أفعال وتحركات الشخصيات وفق هذه القيم وعلى المستوى الفردي كما على المستوى الجماعي. ومن خلالها أمسكت الساردة

إمساك خيوط السرد ومدتها من خلال الحوار والمونولوج، وكل ذلك لترسيخ دور هذه القيم في المتلقي والتفاعل معها بشكل إيجابي.

في الرواية نجد السياسة متجلية تلقي بظلالها على معظم الأحداث والشخصيات، ويبدو أنّ كل ما حدث من موت العائلات اللبنانية إلى محنة رجل الجسر في فقده ابنه إلى تغيير هوية الأشخاص كله بفعل ونتيجة للسياسة التي يختزل في إسرائيل؛ ولكن لا يمكن تصنيفها ضمن الرواية السياسية- ويقربها من الرواية الإيديولوجية. وإنّ واقعية الرواية بادية للعيان ليس؛ لأنّ الأحداث حصلت بالفعل وإنما في إستراتيجية الإقناع التي اعتمدها الساردة... على حد قول **الآن روب غريبي** " يجب على المؤلف أن ينجح في إقناع القارئ بأن تلك المغامرات التي يحدثه عنها قد حدثت لأشخاص حقيقيين، وأنّ المؤلف لا يفعل شيئاً سوى أن يقص عليه أو ينقل إليه أحداثاً قد شهدها"<sup>27</sup>. والحوار في أغلبه قائم على توضيح فكرة أو البحث عن العلة ومعرفة حقيقة وهو عكس الحوارات الداخلية المرتبطة بالساردة التي تعكس النزاع بين ذوات تتكوثر داخل الذات الساردة، وتعكس الصراع الدائر بين هذه الذوات فيما بينها وليس ذات ميس والأخرين ومواقفهم منها وهذا الصراع يبقى بمثابة التعويذة داخل الرواية.

أما العلاقة بين الذوات وموضوعاتها، فممنذ أن عرفتنا الساردة وتعرفت إلى الهادي إمام تبدو هناك علاقة انفصال بينه وبين موضوع القيمة ابنه يوسف ومن أجل تحقيق الوصل لا بد أن يحدث وصلا مع ميس باعتبارها تشكل عنصر الكفاءة الأساس لتحقيق الوصل في حياته أو بعد موته إذا لم يتم الوصل، ويتأكد موضوع الهادي يوسف تدريجياً، وتختلط في نقطة ما من الحكى موضوع الوصل مع يوسف ليصبح وكأنه موضوع الوصل مع ميس، فالرغبة المتجهة نحو موضوع يوسف نجدها في مرحلة من الرواية تتجه نحو ميس نجدها تخترق من خلال الرغبة في ميس. قال لها: **أرجوك ناديني الهادي هكذا كانت مريم تناديني، ليكن ذلك الهادي المهم أن نتكلم تاركين الموت وراءنا. قلت ذلك بفخر لم ألمسه من قبل أنا مريم بالنسبة إليه**" ثم يصبح تحقيق العثور على يوسف جزءاً من تحقيق موضوع الوصل مع ميس لأنها ستكون عنصراً مهماً من عناصر كفاءة الهادي في إيجاد ابنه، ومثلت دور الفاعل المساعد الذي تحقق بفضل الوصل.

إنّ رواية **مها خير بك** تعيد علينا طرح السؤال المتداول: هل هناك مواصفات معينة محددة للرواية لكي يكتب بها كل الروائيون؟ والجواب حتماً

هو: لا؛ لأن الرواية جنس منفتح لا يراوح مكانا إلا وتجاوزه، قد يخطو خطوات هائلة إلى الأمام أو يعود إلى تاريخه...

لقد قامت الرواية بدمج المتخيل في الواقعي الذي كان الأرضية التي وجهت هذا المتخيل ومادام "المتخيل يستلهم من الواقعي فإنه لا يكف على أن يحيل إلى الواقع ينظر إليه ويضيئه مرآة بقرائن تعكس بصفة مميزة"<sup>28</sup> ولعل من بين مظاهر موجّهات المتخيل في الرواية هو مؤشر اللغة وهو رهان تتضح معالمه من خلال هسهسة اللغة *le bruissement de la langue* بتعبير رولان بارت هذه الهسهسة التي نحسها من خلال حديث النفس الداخلي الذي عوّض الوصف من جهة وكان عاملاً للحد من تقريرية الحوار الحرّ المباشر بين الشخصيات، وإدماج القارئ في فضاءات تصوّرية يجسدها النّسق الاستعاري الذي يضمن انسجام الخطاب الروائي ويطبع بطابع شعري.

وإذا سلّمنا مع ستانلي فيش الذي أكّد بوضوح أن معنى نص معين يوجد في نتائجه أي في حكم قراءته<sup>29</sup> فلا شك أنّ قراءتنا لهذه الرواية وجهتها الرؤية التي رسمتها الساردة في الرواية من الأفعال التأويلية التي كانت تقوم بها فيما أشرنا إليه بالعلامات الدالة على المؤلف و"تتكون هذه الرؤية في حد ذاتها من رؤى متباينة تحدد معالم رؤية المؤلفة وتسمح بالإنفاذ إلى ما قصد إلى القارئ أن يتصوره" فعل القراءة<sup>30</sup> وتلمّس هذا من المواقف من القدر ومن اليهود خاصة باعتبارها نقطة التوتر التي كانت تستفز القارئ الحقيقي المقصود بالقول، حيث يتفاجأ بمواضع تثبت فيها الساردة تعليقات مباشرة تعبر عن حقائق واقعية وتاريخية تخصّ اللبنانيين وحروب اليهود معها، وما قد يعتبره القارئ مواقف إيديولوجية صريحة لمؤلف ضمّني، وتتحقّق هذه المواقف على ثلاث صور تتشكّل الأولى بواسطة عبارات مستنسخة دينية *des stéréotypes* كذلك التي تتحدّث عن الصبر والأمل من قبيل "وبشر الصابرين" "مصائب قوم عند قوم فوائد" والصورة الثانية ذات بعد سياسي قومي وهي تتشكّل من خلال الربط بين تاريخ ماضي وحاضر لبنان، والموقف من اليهود وتتجلى في تلك العبارات التقريرية التي تلازم السارد عن اليهود خاصة كقولها: "هذه سياسة استعمارية ومن المحتمل انه لم يزو فلسطين المغتصبة"<sup>31</sup> وصورة ثالثة مثالية هي المتعلقة بالعلاقات الإنسانية كالحب والوفاء والثقافة والإنسانية أو ما عبرت عنه بالقرابة الفكرية.

هذه الصور الثلاث المبنوثة في النص بطريقة جلية لا تخلقها فراغات نصية أو مواضع مفقودة تحرر القارئ وتسمح له ببناء الموضوع الجمالي، لأنّ الساردة لا تسمح له فعل ذلك إلا بالقدر الضئيل نظرا للمواصفات التي ذكرناها سابقا والمرتبطة ببناء الشخصية الروائية فهي كما أرادت أن تكون الشخصيات امتدادا لها أرادت من القارئ أن يكون مقودا إلى مقاصد معينة، وما عليه إلى أن يقبل أو يرفض ما توجهه إليه. لقد كانت الساردة حريصة كل الحرص على قانون تحقيق نجاح الحوار وتأديته الوظيفة التواصلية من أجل أن توصل المعلومة وفهم القصد حتى أنها تضطر أحيانا إلى أن تعطي المعلومة دفعة واحدة، تقول منى حين لقائها بميس وسؤالها عنها اين هي؟ تزوجت وأنجبت وترملت. هذه الجملة هي بمنطق علم السرد الحديث ملخصا résumé يخفي وراءه إضمرا، ولا ينتظر القارئ سوى تفاصيل أحداثه، ولا يتمكّن من إضافة أي معنى بعد عرض التفاصيل، ولا أية مبادرة تأويلية<sup>32</sup> ولكن الأمر مختلف تماما كما أسلفنا الذكر مع الشخصيات، فهي لم تمكّن القارئ بتفاصيل عنها وخاصة ما له علاقة بالملح الفيزيولوجي فتركته في حالة انتظار دائمة وتخمينات مستمرة، ولم تحرر يوسف من اسمه اليهودي، الذي كان ينتظره: متى أتحرّر من هذا الاسم؟ لذلك تعلن في نهاية الرواية عن كيف يعيش ازدواجية الانتماء، ليجيب هو في نهاية الرواية: يجب أن نعيش يا أبي، ويجب أن يعرف العالم كله من أنا؟ أنا أريد أم أكون أنا وتنتهيها بنفس الاستعارة التصويرية التي عنونت بها الرواية بقول الهادي: نعم يا بني يجب أن تزهر جمرات الصبر ويتدفق ثلجه حياة.

لا شك أن هذه الرواية تستجيب في جانب من جوانبها إلى بعض طروحات العولمة؛ حيث نلمس من خلال أقوال الساردة دعوات صريحة أو مبطنّة للسلام والتسامح ورفض الحرب كما في قوله: يجب أن يتحد مثقفو العالم الأحرار ليرفضوا القتل والتخريب. السلام أفضل من الحرب. والتأخي بين الشعوب خير من التسلح والدمار" لكن ما تلبث أن تنفي هذا الطرح لتناقض طروحات العولمة وتؤكد على الخصوصية والدفاع عن الهوية بقولها: أي سلام مع هذا الذي يضمّر إبادتنا؟ لنا في المقاومة الخيار الوحيد، وهذا ما أثبتته حرب تموز لا سلام مع وحشية الكيان الغاصب دعم المقاومة حق وواجب على كل حرّ في العالم"<sup>33</sup>. يؤكد تناوب الصوتين هذا حقيقة كون الحديث عن الحكاية يبقى كلاما والرواية هي بحث عن الحقيقة من خلال الكلام

لأنها " لا تهدم ولا تقلب النظام إلا لكي تتحول إلى نداء للكلام الغائب الذي عن طريقه يمكن العثور عن الهوية المفقودة"<sup>34</sup>  
الهوامش:

- 1- نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص 114.
- 2- جمرات من تلج، مها خير بك ناصر، منشورات دار الهلال، بيروت 2009.
- 3- يراجع لايكوف.
- 4- الرواية، ص 214.
- 5- الرواية، ص ص65.
- 6- لحظة الأبدية، ص60.
- 7- الرواية، ص 215.
- 8- الرواية، ص 7.
- 9 - voir Philippe Hamon le personnel du romon.
- 10- الرواية، ص 184.
- 11- الرواية، ص 42.
- 12- الرواية، ص 52.
- 13- الرواية ص115.
- 14 - voir Roland Barthes ; le Degré Zéro de l'écriture points- seuil paris 1970 p127.
- 15- يراجع سمير المرزوقي وجميل شاكور، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر دت ص 109-108.
- 16- الرواية ص 112.
- 17 - Philippe Hamon ; Pour un Statut Sémiologique du Personnage ; in poétique du récit. Seuil paris 1997 p121.
- 18- الرواية، ص 116.
- 19- الرواية، ص117.
- 20- يراجع الرواية، ص 119.
- 21- الرواية، ص 39.
- 22- الرواية، ص 50.

- 23- يراجع الرواية، ص 56.
- 24- ص 129.
- 25- مرزاق بقطاش، دم الغزال، رواية، دار القصة الجزائر، ط1، 2002، ص113.
- 26 - Michel Raimond ; le roman .Armand Colin 1989 paris p10.
- 27- عبد الرحمن بوعلى الرواية العربية الجديدة منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية المغرب 2001 ص91 نقلا الان روب غريبي نحو رواية جديدة تر مصطفى ابراهيم مصطفى مراجعة لويس عوض ص38.
- 28 -Michel Raimond ; le Roman p10.
- 29 - voir : Pierre. V. ZIMA : Critique Littéraire et Esthétique ; les fondements esthétiques des théories de la littérature ; l'Harmattan paris 2003 p 83.
- 30- فولفجانج إيزر، ص 41 .
- 31- الرواية، ص 48.
- 32- يراجع أمبرتو إيكو، القارئ فى الحكاية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافى العربى، ط1 المغرب، 1996 ص 63.
- 33- الرواية، ص 125.
- 34- Charles Bonn ; Personnages absent Paroles absent dans Nedjma ; Quelle production du sens p28.