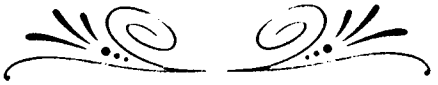
البحث عن الحلم الهارب

قراءة في رواية «من يرث الفردوس»(*)

باقر جاسم محمد



«المرأة بالألم تلد وبالألم تكبر، وبالألم تدور عليها الشهور، وبالألم تنام وبه تصحو وعلى مذاقه تموت» (ص ٢٧ من الرواية).

- ١ -

لم تعد الرواية الحديثة معنية باثبات إمكانية السرد أن ينقل الواقع الموضوعي، أي أنها ما عادت رواية (واقعيّة) بالمعنى الانعكاسي البسيط، فلقد اكتشف الروائي أن للسرد إمكانات كبيرة تجعله فناً يضارع الشعر في بعض وجوهه، ولقد ترتب على ذلك أن السرد قد صار يستعيض بالأسطوري عن التاريخي على مستوى تجسيد الأحداث والشخصيات والواقع الخارجي، وبالشعري عن الخبري والتقريري على مستوى الإنجاز اللغوي (الكلام). وبذلك فقد هجرت الرواية الحديثة العقلنة والسببية بمعناها الضيق واستقلبت حساسية جديدة في الإنشاء السردي ففتحت بذلك أفقاً جمالياً وسيعاً يتقبل أية نقلة مهما كانت غرائبية، شرط أن ينتظمها منطق داخلي يبررها في السياق السردي. ولقد ترتب على هجر التقرير والوصف المتهمل الذي كان سائداً في رواية النصف الأول من هذا القرن في الأدب العربي، أن اتجهت الرواية الى كلام يتميز بالتركيز والصفاء[1]. فأصبحت الوظيفة الجمالية تتفوق على الوظيفة الخبرية للنص السردي، وعلى الوصف بوصفه جزءاً مهماً من السرد. ولقد كتبت فرجينيا وولف مرة عن الوهم الذي يسقط فيه بعض الروائيين الذين «يكتبون عن أشياء غير مهمة ويهدرون الجهد والصنعة الفائقة ليجعلوا الأشياء التافهة والزائلة تبدو كما لو كانت حقيقية ودائمة»[2] وهكذا اختلفت غايات الكاتب، ووضع لنفسه أهدافاً أخرى، فلم يعد معنياً بالنظر الى الأشياء كما هي، فاستبدل البصر بالبصيرة، وجعل همة الكشف عن معنى الوجود الموضوعي فأصبح الوجود الواقعي يخضع لعملية خلق وتغيير وتشويه دون أن يعني ذلك التشويه انقطاع الصلة بين الواقع الفني والواقع الموضوعي، والا فإن ذلك يشبه «إنكار الواقع في نساء موديلياني المستطيلة، أو وجوه بيكاسو ذات الجوانب الأربعة غير المتناسقة، أو سيرك ميرو»[3]. من هذا يتضح أن التشويه ينشأ في النص الروائي لحاجات جمالية متجددة وأنه يأتي استجابة لموقف جديد وحساسية جديدة، فهو والحالة هذه «تحويل مراقب» وما ذلك إلا لأن «ما يعكسه العمل الروائي يخضع لعملية تحويل كاملة»[4]. من هذانخلص إلى القول بأن السؤال الذي واجهه الروائيون العرب في المرحلة الراهنة هو

(*) صدرت رواية من يرث الفردوس للقاصة لطفية الدليمي ضمن سلسلة «الرواية العربية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٧.

(١) نميز هنا بين اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية والكلام بوصفه تجسيداً متعيناً لجانب من إمكانات اللغة، فالنص الروائي وفق ذلك كلام وليس لغة.

(٢) نقلاً عن مقالة «عناصر الحداثة في الرواية المصرية» لفردوس عبد الحميد البهنساوي. ص ١٣٢ من مجلة فصول العدد الخاص بالحداثة في اللغة والأدب. الجزء الثاني ١٩٨٤.

(٣) «النشؤ الروائي» لأنابيس نن. ترجمة محمود منقذ الهاشمي. ص ٦٢. مجلة الموقف الأدبي. العدد ١١٢ آب ١٩٨٢. وتشير ملاحظة الروائية أنابيس نن ضمنياً إلى حقيقة أن الحداثة كانت تسير بخطوات متوازنة في كافة الفنون.

(٤) النقد البنيوي للحكاية لرولان بارت. ترجمة أنطوان أبو زيد. ص ٧٤. الناشر عويدات - بيروت - باريس ١٩٨٨.

التالي: كيف تصير الرواية رؤيا شاملة للنفس والمجتمع والحياة دون أن تنخرط في وهم تصوير التفاصيل اليومية العادية؟

- ٢ -

لقد كانت إجابة كل روائي تختلف في هذا الأمر أو ذاك عن إجابة غيره عن نفس السؤال، وتجيء رواية **من يرث الفردوس** للسيدة لطفية الدليمي لتكون إجابة الكاتبة التي تحمل في طياتها المشكلة والحل على تفاوت في ما أصابته من نجاح. فقد وجدت الكاتبة نفسها إزاء أسئلة الواقع السياسي والاجتماعي المتداخلة مع الأسئلة الشخصية، وهي أسئلة نابضة، حارة، وخطيرة فاختارت أن تتجاوز عالم الواقع في ظاهره وفي شكله البدائي لتقيم بواسطة الحكاية المشتقة من الخيال واقعاً فنياً وجمالياً آخر يوازي الواقع الموضوعي ويفجر معناه الرمزي والأليجوري، وبذلك فإن التشويه الذي أحدقته الكاتبة في الواقع الموضوعي تجسد في نقله إلى عالم الخيال والحكاية الفريد. وهو عالم يقترب كثيراً من عالم حكايات **ألف ليلة وليلة**. وبذلك استقام لها عالم جديد زاخر بالمعطيات الرمزية مما يؤشر لهذا العالم سياقاً تأويلياً يعيد ما هو لا تأريخي (أي عالم الروائي السردي والحكائي) الى تعالق وثيق بما هو تأريخي (الواقع الموضوعي في مستوياته المختلفة). ما أنشأته الكاتبة من مبنى ومتن حكائيين يشفان ويكشفان، في علاقتهما بالواقع الموضوعي وإشاراتهما المتشابكة معه، عن ثراء تأويلي يجعل الرواية تتمثل الواقع وأسئلته رغم خيار مفارقته في التصوير السردي، مما يثبت أن للسياق الاجتماعي فعلاً داخلياً في العمل الروائي مهما كان شكله الفني ومهما كانت خياراته. ولكنه فعل خفي وغير مباشر ويترشح عن النص الروائي وليس بسابق له أو مفروض عليه من الخارج(٥).

- ٣ -

يتخذ مسار الأحداث في رواية **من يرث الفردوس** نسقاً زمنياً خاصاً. فهو إذن ينزاح عن السياق الزمني الخطي التقليدي ليكون على الشكل التالي:

بداية الرواية الهروب من حصن المسهج (وهو ذروة أحداث الرواية التي تبدأ من النهاية) ← رجوع الى مدينة مدرارة، تلك المدينة التي «تأكل أرواح بنيها بأصابع من شهوات مجنونة» لتقديم الوقائع التي عاشتها البطلة مزينة النادري وعلاقتها بـ سحبان الغفاري وملاحقة عواد السليم لها وللحب الوليد الذي نشأ بينهما ← هرب مزينة وسحبان من مدينة مدرارة ← الوصول الى حصن المسهج والوقوع تحت طائلة الوهم بأن الحصن يمثل المدينة الحلم وقد تجسدت في الواقع ← متابعة حياة الحصن وأحداثه وأشخاصه ثم انكشاف حقيقة الحصن التي تصيب مزينة وسحبان بخيبة أمل كاسحة ← قطع تسلسل الأحداث والعودة الى مدينة مدرارة لمتابعة شخصيات انقطعت عن الفاعلية في الرواية (الفصل الثاني عشر) ← الهرب من الحصن مرة أخرى باتجاه جبل الساهور ← النهاية.

ومن نافل القول أن هذا السياق يغتني بتفاصيل تثري دلالاته وتمنح الأحداث معانٍ تمس جوهر المشكلات الاجتماعية والفكرية والشخصية، لذلك فإنه يتطور وينمو من تفاعل حبكتين إحداهما شخصية وذاتية (علاقة الحب بين مزينة وسحبان) وهي حبكة تعيد طرح مسألة المرأة والرجل، والأخرى اجتماعية عامة (الواقع الاجتماعي في مدرارة، وهو واقع فاسد تكون فيه آلية توجيه الأحداث والسيطرة لعواد السليم الذي يتخذ من نفوذه الغريب وسيلة لمحاصرة الحب النقي الناشب بين مزينة وسحبان، وإذ يشعر العاشقان باستحالة البقاء والتعايش مع هذا الواقع يقرران الهرب منه. ولسوف تكون رحلة هربهما، في جانب من دلالاتها، تعبيراً عن فشل الحل الذي يتخذ الهرب وسيلة للقفز عن مشكلات الواقع. كما أن بقاء مزينة وسحبان لمدة عشرة أشهر في حصن المسهج سيكشف حقائق كثيرة على المستوى الفردي (تبدل سحبان واهتزاز ثقته بمزينة) وعلى المستوى الاجتماعي إذ ستظهر حقيقة الحصن الذي سيرتد إلى مثيل دموي لمدينة مدرارة. ومن تفاعل هاتين الحبكتين ينشأ المعنى الكلي أو التأويلي لرواية **من يرث الفردوس**.

- ٤ -

إن بناء الشخصيات في أية رواية يكون بتضافر وسيلتين أساسيتين هما الإخبار بواسطة الراوي أو السارد لصفات الشخصية، ثم زج الشخصيات في مواقف وأحداث الرواية لكشف الجانب السلوكي من الشخصية. ونجد أن السيدة لطفية الدليمي قد وازنت، في أغلب الأحيان بين تينك الوسيلتين. فقدمت لنا شخصية «مزينة النادري» بوصفها شخصية إشكالية من الطراز الأول. تقول مزينة لسحبان «كنت ابنة الشجر والماء لا ابنة أبي وأمي. بنات المدن ينتمين إلى حضن الأم وصلب الأب، أما مزينة فهي ابنة الماء والتراب» (ص ٢٥). ويشير هذا القول إلى سمة جوهرية في تكوين مزينة النفسي والفكري، فهي شخصية مباينة ومفارقة للنموذج المألوف الذي ينتمي إليه جنسها، بمعنى أنها شخصية مغتربة اجتماعياً، وهي في نفس الوقت تجد نفسها قريبة من عناصر الطبيعة، ومثل هذه الشخصية لا يمكن أن تتطابق مع السائد والمألوف من أنماط السلوك، فهي إذن شخصية اقتحامية على المستوى السلوكي والأخلاقي، وهو ما يجعلنا نتقبل ونتفهم الخرق الذي تقوم به للمألوف الأخلاقي في المجتمع. ويظهر سياق

(٥) ينظر بصدد المبنى الحكائي والمتن الحكائي كتاب **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس** وبخاصة آراء شلوفسكي في الصفحات ١٢٢ - ١٥٢. ترجمة الدكتور إبراهيم الخطيب. الناشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط ١٩٨٢. وبصدد العلاقة بين النص الأدبي والسياق الاجتماعي ينظر «النقد البنيوي بين الأيديولوجية والنظرية» للكاتب محمد علي الكردي. ص ١٤٣ - ١٥٤. مجلة **فصول** العدد الأول لعام ١٩٦٣.

الأحداث أن شخصية مزينة شخصية فاعلة ومحركة ومؤثرة، فهي بما تملك من خصال خارجية (جمال الصورة) وخصال داخلية (ذكاء وطيبة وحس عالي بالجمال والحق والخير واستعداد للتضحية من أجل ما تعتقد) تؤثر فيمن حولها، فهي تؤثر بخصالها الخارجية على الشخصيات الشريرة (عواد السليم وأياس النادري) لتدفعها إلى مزيد من الاستقطاب الشرير، بينما تؤثر بخصالها الخارجية والداخلية في الشخصيات الطيبة (سحبان، والد مزينة وهب المليلي) فنجد، إضافة الى علاقة الحب التي تربط مزينة بسحبان، أن والدها يغفر لها هربها معه لأنه يدرك أسباب الهرب وأخلاق ابنته، فلا يستجيب لضغط العرف الاجتماعي الذي يدين الهرب مع العشيق. أما سحبان فانه يتأثر بشخصية مزينة بشكل شبه مباشر، ذلك أنه «مذ عرف مزينة أيقن أن الشرارة قد انطلقت من أعماق الكون لتضيء روحه» (ص ٨٥). فهل كانت مزينة شيئاً آخر سوى هذه الشرارة الكونية؟ لذلك ليس مستغرباً أن يصف حبه لها بأنه «نقطة التحول الحاسمة، هبة السماء لروحه القلقة» (ص ٨٦). إضافة لذلك فإن مزينة تملك حساً فريداً يتجاوز الآني إلى الموغل في القدم. تقول لسحبان: «أشم رائحة العصور السحيقة، أسمع لهاث الأرواح التي تطوف هنا، نساء ورجال مروا من هنا وماتوا واختلطت خلاياهم بتراب الأرض» (ص ٨٧). هذه هي بعض من أهم صفات البطل الإشكالي متجسدة في مزينة النادري. ولكي تصبح الشخصية أكثر إقناعاً وموثوقية جعلتها الكاتبة تخوض مغامرة الخلاص الروحي والجسدي والاجتماعي فاقترن لدينا الإخبار السردي مع التجسيد الفعلي والسلوكي الكاشف عن مناقبيتها وفعاليتها وقدرتها على أن تكون مركز أشعاع وتأثير فيمن حولها. ولذلك فانها «تجاهد لتبلغ مرحلة التفاني فيما تؤمن به» (ص ٨٧).

تمثل شخصية سحبان الغفاري قطب الفاعلية الثاني في الرواية، وقد تابعته الكاتبة في كثير من حالاته الانفعالية والتأملية مستخدمة الإخبار السردي حيناً والكشف السلوكي حيناً آخر. وسحبان الغفاري شخصية إشكالية أيضاً، فهو «تمور في داخله البراكين، الرغبات، شطحات الفكر، الغضب، السعي لبلوغ الكمال المستحيل، التوق إلى تحقيق الامتلاك الكلي في الحب والعثور على معنى مركزي ترتبط به كل تلك القوى الموارة في داخله» (ص ٨٦). وتظهر المقارنة أن سحبان يتوق «إلى الامتلاك الكلي في الحب» بينما مزينة «تتفانى فيما تؤمن به» وأن سحبان يعتقد المعنى للمركزي بينما تكون مزينة واثقة من نفسها ومن مسارها الحياتي ومن خياراتها، مما يؤشر فروقاً دقيقة بينهما على الرغم من اشتراكهما في كثير من الصفات وفي خلق وتكوين الكثير من أحداث الرواية. وتلعب نزعة الامتلاك الشرقية دوراً مهماً في التطور اللاحق في علاقة مزينة بسحبان، إذ تدفعه الى التشكيك في شرف مزينة في فصل «من يمنع ريح الجنون» فيقول لها «سأقاتلهم لأحتفظ بك... ولن أدع أحداً يمسّك سواي... أو أقتلك» (ص ١٥٨). وتقول عنه مزينة مناجية نفسها «أي وحش تحت قناع الرجل العاشق» (ص ١٦١). وإذا كان سحبان قد احتفظ بدرجة عالية من الثبات إزاء القضايا العامة التي تخص الحصن وتخص التصدي لظلم أياس ومطيع فإنه قد أظهر تذبذباً في علاقته بمزينة، وهو تذبذب غير مبرر بما فيه الكفاية وقد يكون إسقاطاً لموقف شخصي.

أما شخصية عواد السليم فقد كانت شخصية نمطية، ومثالاً للانحطاط الخلقي والاستعداد لارتكاب الجريمة من أي نوع كانت. ولقد عاملتها الكاتبة وفق منطق خارجي فاكتفت بوصفها من الخارج سلوكياً ولم تستغل إمكانات أسلوب الراوي كلي العلم في الدخول إلى عالم عواد السليم النفسي ولم تنقل لنا أفكاره وتأملاته الخاصة ففقدت الرواية بذلك فرصة أن تتحول الى رواية متعددة الأصوات. وليست شخصية عائدة السليم المرأة السيئة السمعة والتي تمارس مهنة مشبوهة بأحسن حظاً من هذه الناحية، فهي قد ذكرت مرات عدة في الرواية، وجاء ذكرها في الفصل الثالث قبل ذكر أخيها (عواد السليم) ولكنها لم تظهر في المشهد الروائي قط. فهي إذن شخصية غائبة، وقل مثل ذلك عن شخصية ابنة أياس النادري التي تغوي زوجة آسيا، فهي الأخرى لا تظهر في المشهد الروائي. أما شخصية هاجر فهي مرسومة بدقة أكبر وبعناية وحب ظاهرين. وتظل شخصية أياس النادري على قدر كبير من التناقض بين القول والفعل الموصوفين من الخارج اذ لم تقم الكاتبة بتقديم الدراما النفسية الداخلية له. واذا انتقلنا إلى ابنه مطيع فهو الآخر شخصية نمطية تجسد الشر المطلق بينما كانت شخصية أخيه شجاع تتجاذبها دوافع متضاربة ولكنه يحسم موقفه فيقف إلى جانب الحق ويخلص الحصن من ظلم وسطوة أخيه في تطور مفاجيء للأحداث مرتكباً جريمة قتل الأخ ومذكراً بأول جريمة في التاريخ، ولكن لأسباب وظروف مختلفة. إن الشخصيات الشريرة قد ظهرت كما لو كانت بؤراً للشر، ولكن الشر في حقيقته مفهوم نسبي، وهو نتيجة طبيعية للمجتمع الانساني مهما كانت المبادىء والأسس التي قام عليها المجتمع. وعلى أية حال يمكن القول بأن شخصيات رواية **من يرث الفردوس** قد انقسمت الى نوعين فهي إما شريرة، وقد يصل الأمر إلى حد تبشيع الشكل الخارجي للشخصية كما حصل في وصف شخصية «عواد السليم» وإما خيّرة. وهذا يظهر أن تجسيد الشخصيات قد كان يخضع لموقف رومانسي من الحياة يتفق مع المنظور العام للرواية.

- ٥ -

لا يمكن الحديث عن الزمان في النص الروائي دون الحديث عن المكان وعن الأحداث والشخصيات، ولكننا سنتحدث هنا عن الزمان والمكان بوصفهما يشكلان متصلاً (Continuun) واحداً. والملاحظ أن السياق الزمني في رواية **من يرث الفردوس** يتصف بالانزياح عن التطور الخطي التقليدي للأحداث، وكذلك المكان

فإنه هو الآخر ينزاح عن المألوف والمعروف. فالحصن مكان متخيل ليس له سمات المكان الواقعي. إن السياق الزمني للرواية يبدأ من النهاية ثم يرجع إلى البداية ليصعد زمنياً مرة أخرى ليصل إلى الخاتمة المتصلة ببداية الرواية. فالزمن هنا يمثل دائرة مغلقة. والرواية في هذه الحالة تشكل سياقها الزمني الخاص الذي يفرز وظائف محددة هي نتيجة طبيعية لتفاعل هذا السياق مع الأحداث ومع أسلوب السرد وايقاعه. ففي الفصل الأول (الصعود إلى جبل الساهور) نبدأ بذروة الرواية ولكن بايقاع بطيء نتعرف من خلاله على سحبان ومزينة وعلى أشواقهما مع شيء يسير من الإشارات إلى ماضيهما في مدينة مدرارة وحصن المسهج ووصف يمتزج بالتأمل للمكان الحالي الذي هو برية شاسعة. ويواصل الفصل الثاني (الاغتسال من غبار مدرارة) كشف المزيد من تفاصيل ماضي البطلين والإشكالية التي يعيشانها، والملاحظ هنا أن الإيقاع ما زال يمزج التأمل بالوصف وأن السرد اتبع أسلوب الرؤية مع سحبان مرة والرؤية مع مزينة مرة أخرى ثم أسلوب الرؤية مع كلا الشخصيتين في آن واحد فنقرأ: «هذا التراب الذي علق بشعرهما وثيابهما وأقدامهما ما هو إلا أحد أدلة نجاتهما. نجا الهاربان بحبهما من أنياب (مدرارة)... وهنا وسط البرية تصفو الحياة بلغتها الخاصة وأسرارها الأولى، وحشرجاتها الولود، كل لحظة تولد أشياء جديدة وتفنى أخرى بين حرارة الأرض ولهب الشمس. هنا مياه الحياة كلها: ماء السماء وماء الأرض وماء الخلود الذي حفظه الرب في وعاء الجسد المكنون المقدس» (ص ١٦). وهذا المزج بين الوصف والتأمل هو أحد أساليب بث مكونات الرؤيا الفكرية والجمالية للرواية بالإضافة إلى كونه إحدى وسائل ضبط الإيقاع العام للسرد واعطائه نكهة خاصة تميز هذا الكاتب من ذاك. وإذا كان الإيقاع البطيء يسود هذين الفصلين فإن لذلك علاقة مكانية واضحة. فالبرية تساعد على التأمل كما هو معلوم، كما أن الكلام في هذين الفصلين قد كان يوازن موازنة دقيقة بين الحاجات المعرفية والضرورات الجمالية فجاء مركزاً وقريباً من حدود الشعر، واحتوى مقاطع وصفية للاتصال الحسي بين مزينة وسحبان كانت غاية في الجمال، فقد صيغت هذه المقاطع بكلام إشاري ورمزي يجعل من ظواهر الطبيعة عناصر تسهم في احتفالية هذا الاتصال وتباركه. ويشكل بطء الايقاع بعداً زمنياً آخر ينضاف إلى البعد الزمني المعروف، وهو بطء يتواصل في بداية الفصل الثالث الذي يشهد رؤيا مزينة، والرؤيا كسر لمتصل الزمكان لأنه يشكل خرقاً للزمكان الواقعي. وقد صيغت رؤيا مزينة بكلام طقسي يكشف عن البعد الأسطوري للحياة الإيروسية عند المرأة، وعند مزينة بشكل خاص. تقول الصخرة التي تحولت إلى امرأة مخاطبة مزينة «سأسميك نديمة الملك، ومحظية مقدسة تكونين، لك يصلي الكهنة ويقربون لك الذبائح، فتعرضين أفانين المرأة في عيد الخصب...» (ص ٢٠). والواقع أن كلام المرأة في رؤيا مزينة يذكرنا على نحو جلي بالبغي المقدسة في الأساطير البابلية والسومرية القديمة.[٦] مما يمنح أحداث الرواية بعداً أسطورياً ويجعل مصير المرأة محكوماً بسمة شبه قدرية اذ تكون حياة المرأة نضالاً دائباً للتخلص من التكريس الأبدي في دائرة الاستلاب الإيروسي.

إنه الإيقاع البطيء والمتمهل والمتراجع أحياناً كثيراً إلى الماضي وإلى أزمنة رؤيوية وأسطورية لا ينقطع إلا بدخول الآخرين إلى المشهد الروائي في نهاية هذا الفصل إذ يقتحم حراس الغابة بإيقاعهم السريع والحواري المشهد فيتحول الإيقاع برمته إلى السرعة وتتحول الكاتبة إلى أسلوب السرد المشهدي. (٧) فتكتفي بالحوار السريع الذي يدور بين الحراس. ويقوم هذا المقطع الحواري بمهمة مزدوجة، فهو يضخ معلومات معينة عن عائلة السليم ومهنتها القذرة، ويمهد لما يأتي من حضور عالم الآخرين بكل ما يعنيه من بنادق وحراسة ونوايا دنيئة مغلفة بإطار قانوني. ونتعرف في الفصل الرابع على والد مزينة (نوفل النادري) وعلى هوايته في تحنيط الطيور. وتكتسب هذه الهواية معنى رمزياً لأنها تكشف عن محاولة جعل الزمان ثابتاً بجعل التغير يتحول إلى سكون وثبات، وقد توميء عملية التحنيط إلى أن الفراغ والموت كامنان في مظاهرة الحياة الخادعة في مدينة مدرارة. وتستمر بقية الفصول في تقديم أحداث مدينة مدرارة والحصار الذي يفرضه عواد سليم على سحبان ومزينة ومحاولاته الإيقاع بها، ولتقوم بوظيفة خلق الدوافع والمبررات للعاشقين كي يهربا بحثاً عن مكان لا تصله سلطة ونفوذ عواد السليم، ثم يكون الوصول إلى حصن المسهج الذي يقول عنه سحبان «هذا الحصن أراه نهاية عالم قديم ومهداً لعالم وليد جديد...» (ص ٨٦). ومن الفصل السابع تبدأ الأحداث المركزية في حصن المسهج والتي ستكشف عن أن الحصن ليس بأفضل من مدرارة، بمعنى أن أحداث الحصن تشكل تطويراً صاعداً يقوم بوظيفة كشف زيف الحلم الذي راود العاشقين بمدينة فاضلة وهو ما يمهد ويسوغ مواصلة الهرب نحو جبل الساهور هذه المرة. ومن الواضح أن الفصل الثاني عشر المعنون «منى النادري: من يثأر للحياة..» يخرق المتصل الزمكاني الصاعد إذ يعود إلى مدينة مدرارة، وهو خرق لم يكن له ما يبرره خصوصاً وأنه يتعلق بمتابعة شخصيات انقطعت صلتهم بالسياق الراهن للأحداث في حصن المسهج، وقد يقال إنه فصل يمهد لخبر مقتل عواد السليم الذي يرد عرضاً في نهاية الرواية، ونسأل هنا إن كان ذلك يشكل مبرراً كافياً لكتابة فصل كامل؟

إن أحد أشكال كسر النمط الخطي للزمن والأحداث يتمثل في

---

(٦) **أدونيس أوتموز** تأليف جيمس فريزر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ص ٢٧ وما بعدها. الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ - بيروت ١٩٧٩.

(٧) ينظر «بناء المشهد الروائي» لليون سرميليان. ترجمة فاضل تامر. ص ٧٨ من العدد الثالث، مجلة **الثقافة الأجنبية**. ١٩٨٧.

استثمار الكاتبة للرؤيا الحلمية كما مر بنا عند الحديث عن رؤيا مزمنة في الفصول الأولى، ثم في تقنية الحكاية داخل الحكاية (قصص الخالة مليكة) ثم أسطورة كاسدرا التي تمتزج بحكاية زرقاء اليمامة، لكنها تستخدم هنا لغايات مخالفة، أي أنها تكون وسيلة وجزءاً من حيلة أياس النادري لإرهاب أهل الحصن وجعلهم يعيشون في حالة خوف دائم يمكنه من فرض ما يراه على الحصن وأهله. ولكي توحي الكاتبة بجو غارق في القدم فإنها استعملت أسماء ذات نكهة تاريخية موغلة، فالشخصيات حملت أسماء سحبان ومزينة ووهب وهاجر وأياس وابنه مطيع ونوفل وزكريا ودارم وابن عمير بينما حملت الأماكن أسماء مثل وادي مهياف وبرية يعلول ومدينة مدرارة وأرض تباريح وجبل الساهور وحصن المسهج. وإذا كانت أسماء الشخصيات ذات عمق تاريخي واضح وقد تشير إلى أسماء شخصيات حقيقية من التاريخ القديم والحديث فإن أسماء الأماكن هي الأخرى كانت توحي بما هو تاريخي وأسطوري. ويؤشر اختيار الكاتبة لحصن المسهج مكاناً لأهم أحداث الرواية إلى المعنى الضمني الذي ينطوي عليه الحصن وليس المكان المديني. فالحصن تكوين تاريخ منفصل عن الصيرورة الزمنية للمدن المعاصرة مما يجرد الأحداث من سياقها التاريخي (هنا والآن) ليمنحها مكاناً رمزياً مرتبطاً بالماضي ليكون إطاراً متخيلاً للأحداث. ولكن ذلك لا يعني انقطاع دلالات الحصن للزمن الماضي، ذلك أن الحصن العتيق ما هو إلا بقعة مجتزأة من المستقبل» (ص ٦٠). كما أن الكاتبة استثمرت في الوصف عناصر وإشارات ورموزاً تشير إلى الطبيعة أو مشتقة منها، فكانت الاستعارات تنبني على ما هو طبيعي، أي ما هو غير دال على واقع تاريخي محدد، وفي الوقت نفسه جرى تغييب شبه كامل للعناصر المدينية، إذ لم يذكر منها إلا أقل القليل، وحتى الآلات الموسيقية التي استعملها العاشقان في الحصن كانت من النوع القديم (عواد، كمان، سنطور). ويمكن القول إن السرد في النص الروائي قد تمحور حول ما هو طبيعي أو ما هو موغل في القدم وكأن رحلة سحبان ومزينة وهربهما من مدرارة هرب من الناس والحضارة معاً مما أكسب عناصر البناء الفني (الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والكلام) وجوداً فنياً جديداً داخل النص).

- ٦ -

في التأويل يخرج النقد من فضاء النص وأسيجته ويبتعد عن الملامح المرئية للأحداث والشخصيات وعن التفاصيل الدقيقة، ليتحدث عن المعاني الشاملة المترشحة من تفاعل عناصر النص الروائي وبنيته، وعلاقة كل ذلك بالعالم والمتلقي بوصفهما وجوداً تاريخياً متعيناً. فالنص «عملية دالة على مشيئة تاريخية فعلية، ورغبة فعالة في أن يكون النص، في آن، نصاً وموقفاً يتخذ» كما يذهب إلى ذلك إدوارد سعيد[٨]. وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن تأويل رواية من **يرث الفردوس**؟

في الإجابة عن هذا السؤال نقول بأن النص الروائي عند السيدة لطفية الدليمي يحفل بإشارات واضحة وكثيرة مبثوثة في ثنايا الرواية، مما يجعلها تتعالق مع أحداث ووقائع اجتماعية وسياسية استحالت إلى أحداث رمزية داخل النص، مما قد يدفع إلى القول بأن رواية **من يرث الفردوس** رواية سياسية إلى حد ما، رغم علو نبرة الهموم الشخصية فيها، ذلك أنه توجد أكثر من وشيجة توحي بالمعاني الرمزية لأحداث حصن المسهج. فما الحصن، وما أياس النادري وابنه وصحبه ممن يديرون شؤون الحصن إلا رموز أليجورية لثورات العالم الثالث. ولكن حصن المسهج يخرج من ضيق الأليجوريا إلى فضاء الرمز الواسع، فهو قد يعني المدينة الفاضلة التي طالما حلم بها الفلاسفة والشعراء والطيبون من الناس، أو قد يعني حلم الخلاص الفردي، لكنه في كل الأحوال يخفق إخفاقاً كاملاً ليوحي بفشل ما رمز إليه الحصن في كل الصعد. ولكن إذا كان إخفاق حصن المسهج يصيب سحبان بخيبة أمل مريرة فإن التغير في موقف سحبان من مزينة يصيبها بخيبة أمل مضاعفة، فهل كان معنى الخيبة المضاعفة القول بأن المرأة، في مغامرة الحياة والحب، هي الخاسر الأول؟ ربما كان ذلك بعض معنى الرواية، ولنتذكر المقطع الذي افتتحنا به هذه المقالة.. ولكن ذلك لا يستنفذ كل معاني ودلالات الرواية، ذلك أنها تنطوي على معاني كلية أخرى، فهي قد تكون قصة بحث الروح الإنساني عن الخلاص الفردي والاجتماعي ثم أيلولة هذا البحث إلى الخيبة والخذلان، فالحبيب لم يبق على صورته المثالية والحصن ارتد إلى جحيم بعد أن كان وعداً بالنعيم... وما الأمل الجديد المنعقد حول جبل الساهور إلا كسابقه حصن المسهج، قد ينكشف عن نقيض. وليست قصة أياس النادري وهربه إلى الحصن أول مرة إلا نبؤة بما ستؤول إليه حكاية مزينة وسحبان. ولكن الإنسان بلا أمل في الخلاص لن يكون أمامه سوى طريق واحد من إثنين، فإما أن يذوب في القطيع ويقبل المساومة ويلغ في دماء سواه أو أن ينتحر. فهل الأمل بواحة نفسية نظيفة هو الفردوس والميراث الوحيد لأولئك الذين سمت نفوسهم وأشرق فيها الحب والنقاء؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، أفيجوز لنا القول بأنه الميراث الوحيد الذي يمكننا من درء الخطر الذي نبهنا إليه وهب المليلي إذ قال «منذ سنوات وأنا أحذركم وأناشدكم حماية الروح الإنسانية من اليأس والضياع»؟ وهل كانت هذه رسالة الرواية؟؟

---

(٨) الرأي لإدوارد سعيد. تنظر مناقشة روبرت شولز لآراء إدوارد سعيد المنشورة في مجلة **الثقافة الأجنبية** العدد الثالث لعام ١٩٨٨. وكذلك العرض الممتاز الذي قدمته فريال جبوري غزول لآراء إدوارد سعيد في مجلة **فصول** العدد المذكور في الهامش (٥) أعلاه.