

هو ولا نعرف نحن في كثير من المشاهد إن كان في حالة حلم أو يقظة، وعي أو لاوعي.

إن هذه المسافة الجمالية التي تبرز عبر تفتيت الشخصية، في مستوى الضمير النحوي ومستوى الوعي والكينونة، تُعتبر إحدى الآليات الأساسية والأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع والوحدة المنولوجية للشخصية. ومن هذه الزاوية تبدو شخصية «غالب» غير مكتملة بتعبير «باختين»: شخصية تعاني من توتر حاد في وعيها وذاتها، يقضي بها إلى الانفصام، ويسم علاقته بالمجتمع بالتنافر والتوتر. بل إن هذا التوتر مع الآخر يمس علاقته بأقرب الناس إليها، «ليلي». إذ تظل علاقته ب«ليلي» طوال النص مُحاطة بطبقة سميكة من الغموض والالتباس،

وننتهي من قراءة الرواية ونحن لا نعرف «ليلي» من «سهام». إننا نلاحظ أن التباساً ما مقصوداً يتم الحرص عليه من طرف الكاتب في تشخيصه لعلاقة «غالب» ب«ليلي».

وإذا ما حاولنا التدقيق في ملابس هذه العلاقة، نكتشف أن علاقته بها تأخذ شكل البحث عن شيء كان يتملّكه ثم فقده. ف«ليلي» تتجلى نصياً بالنسبة لشخصية «غالب» كأجمل شيء وأنظف شيء في حياته وفي واقعه المنحط. وعبر هذه الدلالات والإيحاءات العميقة ينحو تشخيص النص لشخصية «ليلي» منحى رمزياً وأسطورياً، على نحو ما يبرز من المقطع التالي:

«كان الصوت (صوت ليلي) رقيقاً، حزناً، مفعماً بالبكاء. كان نوعاً من البكاء الداخلي. الرقة والحنان، اللذان ينبعثان منه، قادمان من الماضي البعيد، يعيدان إلى الحياة تنويعاً الطفل، إيقاع البكائيات، صوت الحادي يتخلل ليل القرية من مسافر يعبر أطرافها، حاد وحيد، خائف، وسط ظلمة ثقيلة، مشحونة بالرعب... وابتسامة ملتبسة لامرأة في كهف معزول، تصيب الصبي بالدوار. وتوالت الصور الثابتة، كأنما صور فوتوغرافية. ما تكاد تبدو حتى تثير معها انفعالات قديمة، منسية: جبال الأردن الشرقية، الغور، البحر الميت ونهر الأردن، الحصّادون ولاقطات السنابل، وترفع اللاقطة وجهها، العين الصارمة، المحدقة، البذينة الإيماء لفتاة شبة أم عين بيضاء» (ص ٧٦).

في هذه الصورة تفقد «ليلي» بوصفها امرأة تفاصيلها الواقعية، وتغدو رمزاً يتفاعل مع الرموز الحاضرة في هذا المقطع: الحادي، الكهف، الإيقاع البكائي، اللاقطات، الماء، الغروب، لتأسيس صورة أسطورية حيث اللحظة البدنية والطوقسية للمرأة باعتبارها منبعاً أصلياً للحنان، مرتبطاً بدلالاتي الخصب والعطاء، وملاذاً للاحتماء من رعب الوجود،

بل تُعدّ تحريراً للذاكرة ومقاومةً للنسيان... إذ تنفتح ذكرى «ليلي» على زمن الطفولة، وعبر هذا الانفتاح تتوالد المشاهد المنسية، ويستعيد «غالب» مذكراته في زمن يستمر في اغتيال كينونته وتقزيمها. وبواسطة هذه الاستعادة يستجلب الدفء، والإحساس بالأمان.

نخلص إذن إلى أن الدلالات العميقة لهذا البناء والتشخيص لشخصية «غالب»، خاصة على المستوى الأوتوبيوغرافي، تُظهر كيف أن هذا التشخيص ظلّ مشدوداً إلى خلق مسافة جمالية تُباعد بين «غالب» كشخصية متخيلة والروائي كمنتج لخطاب تخيلي من موقع خارنصّي (extratextuel). فغالب بوصفه شخصية روائية، يبدو بالمواصفات التي كشفنا عنها، شخصية متشظية وغير منجزة، تنفلت من إसार المنولوجية والأوتوبيوغرافية.

تعدد المحكي: يتوزع المحكي في هذا النص على مستويات حكاية متباينة من حيث الأنساق والبنىات، ويمكن أن نميز في هذه المستويات بين المحكي الواقعي والمحكي الحلمي ومحكي الكتابة.

يرتبط المحكي الواقعي بالمؤشّرات المباشرة، التي تحيل على أحداث ذات إحياء مرجعي، تتعلق بما هو سياسي واجتماعي ومعيش، ويتمّ

سردها وفق نسق يخضع لآلية السببية والتتابع... في حين يتميز المحكي الحلمي بخرقه لهذه السببية ولإرغافات الزمان والمكان، ليؤسس بلاغته خارج هذه القيود، أي داخل مناطق العتمة في الذات والوعي. ويتسم هذا المحكي الحلمي أيضاً بهيمنة طقس القتامة والكوابيس، وهو ما يسميه ميلان كونديرا بـ«النزعة الكافكاوية»^(١)، حيث يلجأ هذا المحكي إلى استقطاب عناصر الغربة والشذوذ والنزوع نحو ما هو عجائبي وخارق. فمثلاً المشهد الأخير في النص، مشهد العاصفة، يبدو أقرب إلى يوم القيامة، حيث تُبعث شخصيات النص في أوضاع تتميز بالشذوذ والغربة والتنافر، وكأننا إزاء لوحة سريالية، تفقد فيها الأشكال عناصرها وتتداخل مولدة أشكالاً مشوهة. وفي بعض هذه المشاهد تتحملنا الحيرة وتلتبس علينا الأحداث والشخصيات؛ ففي مشهد الحديقة - مثلاً - لا نعرف من هي المرأة التي كان يخاطبها «غالب»، وهل كان في حالة صحو، أم أن هذا المشهد هو من اختلاطات واستيهامات أحلام اليقظة. وكما يتضح من هذه المشاهد فإن محكي الحلم يعتمد الترميز المستند إلى تشغيل آلية التأويل.

وأما المحكي الكتابي فيكشف عن طقوس الكتابة لدى

من الممكن أن تدعم السيرة الذاتية النسق التخييلي للمرواية

«غالب» سواء من الناحية النفسية أو من الناحية الفنية. وتصبح الكتابة - على حدّ تعبيره - أشبه بمن يبحث عن مخرج من مأزق خانق، وكأنّ تجربة الكتابة تكثيف رمزيّ لعلاقته الغامضة بـ«يللي»، هذه العلاقة التي تورّطه في جدل المتاهات. وفي هذه العوالم الكابوسية التي تسيطر على إيقاع النصّ تصبح الكتابة بالنسبة لشخصية البطل استغراقاً ملهوفاً في التخيل، واقتحاماً مشروعاً لحالة الركود.

إنّ في هذا المحكي الكتابي يؤكد السارد على التخيل مكوناً أساسياً للكتابة، وعلى الحلم تجربة أساسية في الكتابة. فهو يقول: «وما زالت أمامي عقبتان: الأولى الكتابة بمنطق حلم اليقظة، والثانية أن يصبح مشروع الكتابة كلّ حلم يقظة» (ص ٨٨). وهكذا تصبح الكتابة تجربة حلم، أي تجربة تخيل بامتياز، تراهن على استقطاب الاستيهامات والتداعيات، وما توجد به الأخيّة من أطيايف ورؤى.

والملاحظ أنّ هذا المحكي الكتابي يتشخّص في إطار حركة درامية، تكشف معاناة الشخصية مع فعل الكتابة، سواء على المستوى النفسي أو المستوى الفني. ذلك أنّ الكتابة ترتبط لديها بحالات الأرق الموجد والفوضى والصداق، الشيء الذي يفترض من هذه الشخصية تحضير طقوس معينة، وتهيئة الجوّ الملائم للإبداع.

وفي هذا المحكي الكتابي، تبدو ثلاثة وجوه لبغداد ميتانصاً - بتعبير «أومبرتو إكو»^(١) - لا بمعنى إنتاج خطابات حول النصوص، بل في إطار إضاعتها المتعددة لصيرورة تناقضاتها الخاصة. فهذا النصّ يحكي في الآن ذاته طرق اشتغاله النصي بين السيرذاتي والروائي.

وهكذا نلاحظ أنّ المحكي في النصّ يتراكب من بنيات سردية متنوعة، حلمية وفنطازية وواقعية وتناصية، تخضع للعبة المرايا المتجاورة، بحيث أنّ كلّ محكي يضئ المحكي الآخر ويستضيء به. ولا يكتفي النصّ بهذه التلوينات في بنية المحكي، بل يلجأ - في إطار الجدل بين بنيات المحكي - إلى تضمين بعض الحكايات الصغرى. وأهم هذه الحكايات الصغرى:

١ - حكاية مدير المكتبة وعُيُرتُهُ على الفتيات: فهي تطبع النصّ بطابع المرح والسخرية والمفارقة.

٢ - حكاية رجال السلطة ومطاردتهم للنساء: فهذه الحكاية تكشف عن الوجه القمعي للسلطة.

٣ - حكاية القديس مارجيوس: فهي تضيف طابعاً أسطورياً على النصّ، وطابعاً تشكيمياً حيث تتحول اللوحة إلى حكاية عن الأطفال والتنين، تتميز بالحركية وعناصر الغرابة والشذوذ.

٤ - حكاية الفئران المقتولة على الطريق: فهذه الحكاية تعمق إيقاع القتل والموت والتعذيب في النصّ.

٥ - حكاية الأبراص والحشرات المقتولة في بيت «غالب»: فهذه الحكاية تعمق - بدورها - طقس الرعب والقتل والدم في هذا البيت الذي يميّز بطابع الوحش والفوضى والبدائية.

وإذا كانت الحكايات الكبرى تساهم في تنويع بنية المحكي، أي تنويع أنساقها التخيلية ونظمها المرجعية، فإنّ هذه الحكايات الصغرى تساهم على المستوى الدلالي في تدعيم النزوع الإيحائي للنصّ. ذلك أنّ الحكايات الصغرى تخترق النصّ عمودياً، وتشغل بمثابة استبدال رمزي لبعض الأحداث، وتعمق إيقاع السوداوية والكابوسية في النصّ. كما أنّها، على المستوى السردى، تعمل على تكسير النسق الطولي للحكي، بخلق انفصامات وفجوات داخل سيرورة الحكي.

اختلافية الذاكرة: لاحظنا في بنية المحكي أنّ هذه البنية تتعرّض لعمليات الخرق والتكسير، بفعل استثمار تقنية الحكايات الصغرى التي تُوقف التسلسل التتابعي للحكي. كما أنّ طبيعة هذه البنية المتراكبة تدعّم هذا الانزياح والخرق في سيرورة الحكي، بما تتيحه من إمكانات الانتقال بين الحكايات المتعددة والمشاهد. فكان انتقال من المحكي الواقعي إلى المحكي الحلمى أو المحكي الكتابي، يستدعي تغييرات في المنظورات السردية وفي طبيعة الحكي وفي اللغة المشخّصة. هذه التغييرات - بطبيعة الحال - تُكرس مبدأ الانزياح والخرق في بنية المحكي، وتعطيها أبعاداً دلالية وشكلية خصبة.

ويأخذ هذا الخرق والتكسير لخطية السرد طابعاً أكثر بروزاً وحدة، بفعل اعتماد تقنية الاسترجاع في مشاهد عديدة من النصّ. ومن هذه المشاهد: استرجاع تجربة الزنزانة (ص ٥) واسترجاع تجربة السجن (من ص ١٥ إلى ص ٢٥)؛ ويتكرّر هذا الاسترجاع لتجربة السجن أكثر من مرّة. والملاحظ أنّ استعادة هذه الأحداث الماضية تتم في حالة خاصة هي حالة الحلم، وتارة في حالة الهذيان. ولهذا التوصيف دلالات مهمة وتأثيرات على نسق هذا الاسترجاع، بمعنى أنّه يتم في حالات ذات طابع انشطاري واستيهامي، هي مزيج من اختلاطات الذاكرة واختلاقات الحلم والوهم. وهو ما يجعل هذا الاسترجاع للمشاهد الماضية لا يحدث وفق تواتر زمني مستقيم، بل في شكل مشاهد استيهامية يعي السارد تشكيّلها. يقول: «كانت تلك المشاهد تندغم في التحلّل والخلط الذي يدهم التذكر، وأحلام اليقظة في اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة». وهو ما يؤكّد أنّ هذا الاسترجاع يخضع لعوامل التعديل والتحريف والاختلاق، ويحدث في حالة من غياب الوعي، أي حالة الحلم والاستيهام، التي تنزع عن الاسترجاع طابع الوثائقية الأتوبيوغرافية.

ويتأكد هذا الانزياح والتشويه في فعل الذاكرة، إذا علمنا أنّ هذا الاسترجاع لا ينزع نحو استعادة العناصر السيرذاتية للسارد والشخصية (مرحلة الطفولة، مرحلة

١ - نقلاً عن أحمد البيوري: دينامية النصّ الروائي (الرباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ١٩٩٣)، ص ٣٥.

العائلة، سنوات التعلم...)، بل يركّز على تجربة السجن، باعتبارها الثيمة البؤرية للنص. ومن ثمة يمكن أن نكشف عن خاصية أساسية لهذه الذاكرة تسند البعد التخيلي للمحكي. فهذه الذاكرة - كما تبين - لا تربط النص بالكون السيرداتي، بل تنحو نحو التعديل والاختلاق والوهم، بفعل اتجاه السارد أو الشخصية الى تنضيد هذه الاسترجاعات في شكل مشاهد تقتضي اعتماد آليات الانتقاء والحذف. ومن ثمة نخلص الى القول بأنها ذاكرة تخيلية، لا ذاكرة تسجيلية.

إضافة إلى هذه الاسترجاعات، نلاحظ حضوراً لبعض الاستباقات Prolepses. ومن ذلك: الاستباق (ص ٢٧) الذي يتصور فيه «غالب» ويتخيل مبنى وزارة الثقافة والإعلام قبل أن يصل إليه. كما أن الفصل الثاني الخاص بالحفلة يمكن اعتباره استباقاً؛ ففي هذه الحفلة التي دُعي إليها البطل كنا نجهل أي شيء عن علاقته بـ«ليلي» و«سهام»، ولن تكتمل الصورة الخاصة بهاتين الفتاتين وعلاقتهما بـ«غالب» إلا في الفصل الأخير. إضافة الى أن أحلام الكوابيس بما تؤسس من إيقاع سوداوي يمكن اعتبارها استباقاً وإنذاراً بالفاجعة التي تنتهي بها الرواية.

ويفعل هذه الاسترجاعات والاستباقات والأحلام والكوابيس، لا تصلنا الأحداث عبر كرونولوجية مستقيمة، بل عبر إرساء مفارقات وثغرات في المسار الطولي للمحكي... وهو ما يفضي الى تفسير أفقية الأحداث المرجعي، ويضيف عليه طابعاً تخيلياً مصطنعاً. ولعل أبرز ما يحققه النص في هذا الاتجاه التخيلي - رغم استثماره لعناصر سيرداتية - هو تنويع بنيات المحكي وعدم تبني التقديم الكرونولوجي.

وفي إطار هذا التدعيم لتخيلية النص، يمكن أن نشير الى أن مظاهر الصنعة الروائية تظهر في مكونين أساسيين من مكونات النص، هما اللغة والفضاء. فعلى مستوى اللغة يزاوج النص بين السجل الفصيح والسجل الدارج. وداخل كل مستوى من هذين السجلين يستثمر النص عناصر التعدد اللغوي والتوتر والتنويع.

ففي السجل الفصيح، يمكن أن نميز بين لغة السرد ذات البناء المنطقي، ولغة الأحلام بما تنسجه من إيقاع شاعري ومقامات تلفظية تعمق ذاتية الشخصية وتفتحها على عوالم البوح والرغبة الدفينة. وإثراءً لخيوط هذه الشبكة اللغوية، يزاوج النص في السجل الدارج بين اللهجة المصرية - بما تتميز به من حفة ودعابات ايرونيكية - وبين اللهجة العراقية بما تتميز به من خشونة وحدة. ويرتبط التشخيص اللغوي الدارج في بعض المشاهد بعناصر السخرية والفكاهة، وهو ما يضيف على النص طقساً مرحاً يقلل من إيقاع السوداوية والكابوسية المهيمن.

وعلى مستوى الفضاء، يهتم النص بالمكان اهتماماً دقيقاً ومثيراً للحواس. وينتج عن هذا التشخيص الكثيف للمكان ما يمكن أن نسميه بالمحكي المكاني. والملاحظ أيضاً أن هذا

التشخيص المكاني يتميز بعناصر التعدد والإثراء. فعلى مستوى عام يجمع النص بين فضاء القاهرة وفضاء بغداد، وينزع نحو استعادة ملامحهما التاريخية، ويؤدي الى ابتعاث لغات طقوسية مضمخة بعبق التاريخ. وفي مستوى ثانٍ، يزاوج النص بين أمكنة شعبية وأخرى راقية، تفتح دلالات النص على آليات المفارقة والمقابلة. غير أن أهم الأمكنة التي يركز عليها التشخيص هو السجن، الذي يكتسب عبر هذا التركيز دلالاتاً تُوسّطه، وتسمو به الى دلالات فلسفية، تقرّنه بالرعب الوجودي.

إلا أن ما يهتمنا في هذا المحكي المكاني، هو ما له علاقة بمظاهر الصنعة الروائية. وتتجلى هذه العلاقة الإنتاجية في كون هذا التعدد في الأمكنة، ينتج عنه تعدد في أشكال الوصف وطرائق التشخيص. ومن هذه الوجهة يمزج النص بين الوصف الدقيق للمكان، والوصف الشاعري، وفي حالات آخر ينزع الى أسطرة المكان. ولعل أهم ما ينتج عن هذا الاهتمام الكثيف بالمكان هو تنشيط آلية الوصف. وهذا الوصف المكاني يؤدي الى إنتاج دلالات وإيحاءات لا يقدمها السرد المباشر. وأهمية هذه الإيحاءات تكمن في إثراء رمزية النص.

يتبين من تحليل هذه المكونات الشكلية أن نص ثلاثة وجوه لبغداد - رغم استناده في تكوينه ودلالاته على عناصر سيرداتية - يستمد تقنياته وأدوات اشتغاله من جنس الرواية. ويتضح ذلك على مستوى الشكل، حيث تتحرر الشخصية الرئيسية من إसार الوحدة المنولوجية، وتتفكك الى صور متشظية، تدعو القارئ الى الملمة شتاتها لإكمال صورتها ودلالاتها. كما يتضح ذلك من خلال استفادة بنية المحكي من إمكانات السرد التي يوفّرها السجل الروائي من حيث تنويع بنيات المحكي واستثمار المفارقات الزمنية بالجوء الى تقنيات الاسترجاع والاستباق والتقديم والتأخير والحذف والتعديل في تنضيد الاسترجاعات. بل إن ثلاثة وجوه لبغداد تكشف عن وعي روائي محايث، عندما توظف المحكي الكتابي، أو الميئانص؛ وهو وعي يراهن على كتابة جديدة، تحدوها الرغبة في أن يتحول مشروع الكتابة الى حلم يقظة.

هكذا يندرج المكون السيرداتي في أفق تشييد روائية النص وتخييلته.

غير أن المغزى العميق الذي يمكن أن نستخلصه من هذا الاستثمار للمكون السيرداتي في رواية ثلاثة وجوه لبغداد هو أن السيرة الذاتية، كجنس أدبي، لا تخلو من إمكانات التخيل والاختلاق. كما أن هذا الاستثمار المبدع يجعلنا نشكك في تلك الرؤية الضيقة، التي تقرن جنس السيرة الذاتية بالوثائقيّة والمرجعية، وتسلبها كل حق في التخيل والأدبية. إن السيرة الذاتية - حسب هذا النص - لهي مكون أساسي يمكن أن يدعم النسق التخيلي للرواية في حالة استثمارها استلهاماً خلاقاً.

طنجة

«طيور الحذر»: تقنية الأتعة

محمد عبد القادر



على العرض والإيجاز، فمن ذا الذي يستطيع أن يحاصر ذاكرة انفتحت على مصراعيها وهومت في بطاح الأرض وعالم السماء وكوامن النفوس البشرية المتباينة؟ لعلها، من جانب، رواية ذاكرة الكاتب طفلاً وصبياً في مخيم «الوحدات» (والقرائن على ذلك جلية متوفرة)؛ ولعلها في إطار أكثر اتساعاً ذاكرة المخيم المزدهمة بالأمل والألم والانكسار

يُروى عن جيمس جويس أنه قال: «لقد استغرقتني كتابة كل رواية من رواياتي عشر سنوات، وعلى القارئ أن يبذل مثلها كي يستوعبها بصورة جيدة». ليست تعيناً حرفيةً المقولة بقدر ما يهمننا التضمين المتمثل في ذلك الجهد المثابر الذي يبذله الروائي في إنجاز عمل واحد متفرد وأصيل، وذلك الجهد الذي يتعين على القارئ أن يبذله بالمقابل كي يتمثل التجربة بدوره تمثلاً مبدعاً. **طيور الحذر*** تنطوي على شيء من هذا المعنى، ذلك أن إبراهيم نصرالله يواصل من خلالها مشروعه الحداثي في الرواية بالرغم من أن مستوى تجريبيتها أقل تعقيداً وتركيباً من **براري الحمى** ومجرد ٢ فقط. وكما هو الحال في رواياته السابقة، يظل الواقع، وتظل التجارب الشخصية والوطنية والاجتماعية، المنبع الثر الذي يغرف منه الكاتب مادة روايته، وتبقى المعالجة لعبة الشكل الأثيرة لديه، فيُبحر مجدداً بكل ما وفّرته تقنيات الرواية الحديثة من أشكال وأدوات مفتوحة على آفاق من التطور لا حدود لها.

طيور الحذر رواية تستعصي

تستدعي قدراً غير يسير من الإمعان والاستبطان.

والسؤال الذي لا بد من إثارته في هذا السياق: أية إضافة فنية جديدة حققها الشاعر/الروائي في **طيور الحذر**؟

أولى الإضافات - على صعيد المضمون - أنه تناول مادة يومية عادية وصنع منها عالماً روائياً مفصلاً

والنهوض. بيد أن الرواية بالرغم من ذلك كله تظل عملاً فنياً إنسانياً أخذاً يتجاوز سيرة كاتبه والمخيم بالرغم من جذور الرواية الضاربة عميقاً في وجدان الروائي وأرقة المخيم وسهولة وحرارته. هي إذن صياغة فنية لتجارب إنسانية لا تنفلق عند مستوى دلالي معين، بل تتجاوز بعدها الواقعي إلى أبعاد فلسفية ورمزية وتراثية ونفسية

* - إبراهيم نصرالله: **طيور الحذر** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦).

بصورة مذهلة، لا سِجلاً تاريخياً أو مذكرات شخصية أو سيرة ذاتية مباشرة. وثانية هذه الإضافات أنه اقتحم عالم الطفولة وصورة ببراته «وشيطنته» وانكساراته وتجلياته. وثالثتها أنه قدم عملاً جريئاً بمضامينه الاجتماعية والسياسية بدون خطاب روائي فيجّ أو إباحية مبتذلة. ورابعها أنّ ذلك كله مستمد من حيز مكاني وزماني محدد.

أما على صعيد الشكل، فقد استحدث نصرالله في **طيور الحذر** فصلين أساسيين بمثابة فاتحة وخاتمة للرواية، هما - في اعتقادي - مفتاحان مفصليان لتمثّل الرواية وتذوّقها فناً ومضموناً: إنها الشهادة الأولى والشهادة الأخيرة. كذلك استخدم الكاتب أسلوب «العدّ التنازلي» في ترقيم فصول الرواية، وكأنّ قمة الحياة تنجلي في المرحلة الجنينية للإنسان ثم تبدأ بعدها فصول الاقتراب من طريق النهاية.

أما اللغة الروائية فقد جسّدت امتلاك الروائي لخاصية الشعر، وظلت تتسامى حسب المواقف الروائية، حتى ليشعر القارئ بأنّ اللغة ارتدت أجنحة العصفافير وحلّقت معها في الفضاء الفسيح هرباً من الموت. وليس غريباً على الروائي الذي خاض مغامرة التجريب في رواياته السابقة أن يتقن لعبة التقنيات السردية في **طيور الحذر**: من الفانتازيا إلى التداعي والهولسة والكوابيس وغيرها. على أن أبرز تقنية استخدمها نصرالله في هذه الرواية هي تقنية «القناع»، فكأنّه ينقل من الشعر أرقى أدواته وعناصره، ومن أنماط التعبير أسمى أساليبه. وهذا ما تطمح هذه المقالة

إلى إضاءته، ارتباطاً بتقنيات أخرى وبمضمون الرواية.

* * *

في **طيور الحذر** قام إبراهيم نصرالله بتوظيف «أقنعة» عديدة مستمدة من التراث الديني، بوعي وقصد ومهارة. وكنا قد أشرنا إلى أهمية «الشهادتين» في الرواية: ولا شك في أنّ الشهادة الافتتاحية للرواية تنطوي على دلالات فنية ومعنوية عميقة، تتمثل في ذلك التصوير الفانتازي «للصغير» وهو لما يزل جنيناً في رحم عاتشة، والغوص في ذاكرته قبل الولادة وفي أثنائها وبعدها. القناع الذي يخلعه الكاتب على الصغير هنا هو قناع المسيح الذي نطق في مهبّده، والمسيح/الفلسطيني بدلالته المكانية ومولده الجغرافي. منذ لحظة «الشهادة» الأولى - لحظة ما قبل الميلاد - كان الفلسطيني حياً، قائماً في «الرحم»/الأرض والرحم/فلسطين... وكانت الرحم جديدة، حميمة ودافئة... كان الجنين أولّ من سكنه وأقام فيه وعمّره بالحياة... كان البداية... وكان الأصل.

أما وقد ارتدى الصغير قناع المسيح فلا بدّ من أن يكون قناع عاتشة قناع «مريم». وفي لحظة من اللحظات يرتدي العصفور قناع الوحي. فلنتأمل هذا المشهد: «مرة غافل أبي أمّي، ورفع طرف ثوبها فانكشف بطنها. حاولت أن تخفيه. ولكنّ بين محاولتها إخفاء بطنها ومحاولات أبي إبقائه مكشوفاً، ذلك النهار تحت شجرة التوتة، سمعت ذلك الغناء الذي لن أنساه. عصفور

حقيقي كان يغني. لم يرتجف، لم يفزع، وهو يرى ويسمع كل تلك الفوضى تحت الشجرة». وهي صورة تذكرنا بالشهد القرآني: ﴿فاجأها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيّاً مُنْسِيّاً... فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي، قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيّاً﴾.

على أنّ استعارة نصرالله للأقنعة الدينية لا تتم بصورة آلية إسقاطية. فهو لا يستخدم القناع/الرمز كاملاً، بل يستعير جزءاً منه، يغادره، ويعود إليه ثانية ويحيله إلى شخصية أخرى. إنّهُ القناع/الجزئي، المتحرك. وإذا كان الصغير قد توشّع بقناع المسيح في الشهادة/الفاتحة، فقد مضى وارتدى في سياق آخر قناع النبي إبراهيم. [والسياق المقصود هو] الولادة: «أشرقت القطعة الزرقاء. قلت هذا وجه ربي؟ وجاء الليل» (ص: ١٥): «ولم تدم أسلّتي، دائرة بيضاء فضية ساحرة اقتحمت القطعة السوداء واستقرت وسطها لزمان طويل» (ص: ١٧): «في كل مكان كانت القطعة الزرقاء». وفي أحد أطرافها كان هناك ضوء أقوى من فانوسنا، أقوى من القمر، ضوء قوي. قلت هذه أم الضوء». (ص: ٢٠). فهذه اللقطات الفنية الثلاث للصغير، تتماهى مع حالات إبراهيم الحنيفي الثلاث حسب النصوص القرآنية: ﴿فلما جنّ عليه الليل رأى كوكباً، قال هذا ربي، فلما أفل قال لا أحبّ الأفلين﴾ (الأنعام: ٧٦): ﴿فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربي، فلما أفل قال لننّ لم يَهْدِنِي ربي لأكوننّ من القوم الضّالّين﴾ (الأنعام: ٧٧): ﴿فلما رأى الشمس بازغاً قال هذا

ربي هذا أكبر، فلما أفلتُ قال يا قوم
إني بريء مما تُشركون» (الأنعام: ٧٨).

وإذا كان قناعُ المسيح الذي ارتداه الصغير/جنينا قد اشتمل على شحنة رمزية مكثفة، فإن قناع «إبراهيم» الذي يخلعه إبراهيم نصرالله على الصغير إنما يمثل رحلة البحث عن الحقيقة والنور. كأن إبراهيم النبي يبحث عن معبود مُقنع يستجيب لفطرته وحاجاته وعقله، فلما غابت الأجسام المتلألئة أدرك أنها لا ترتقي إلى قدرات المعبود الذي يُشسده. وهنا يكمن البعد الفلسفي للتأمل الإنساني، يظلمه بُعد فلسطيني في الواقع يتمثل في سعي الفلسطيني إلى البحث عن صديق صدوق دائم، عن رؤية صائبة وعن طريق سليم يقود نحو الهدف. والبحث عن الحقيقة سيقود الفلسطيني إلى درب الحرية.

في منتصف الرواية يعود الصغير متشجاً بقناع إبراهيم النبي مرة أخرى، في سياق آخر لكنه غير مغاير في دلالاته. في مرحلة من المراحل كان الخوف من الخوض في أمور السياسة قد أنعش المثل السائر: «للحيطان أذان»، ويَدَى صمتُ الناس أمام الجدران كصمت المتعبدين أمام الأصنام. لكن مريم - خالة الصغير - تُجاهر بالقول إن «الشيء الذي علينا أن نفعله هو أن نعلي صوتنا». ودون أن يستوعب الصغير مغزى القول بالضرورة، أحس بشيء من المسؤولية. وتعبيراً عن انتمائه للصوت لا للصمت، قام وحمل الفأس وأعمله في جدران البيت مردداً: «أين أذنك أيها الحائط؟» سبع مرات متتالية حتى انفتحت كوة في جدار. والصورة

ممائلة لما فعله إبراهيم الحنيفي بأصنام الكعبة حين نهض ﴿فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ﴾ (الأنبياء: ٥٨).

وهنا يكون قناع إبراهيم المسلح بالفأس لتحطيم الأصنام/الجدران أشبه بالملخص الحقيقي الذي اتخذ قراره ونفذه على الفور. لكن الرمز يتجاوز الصنم القديم إلى ضرورة تدمير سجن الخوف الداخلي المقيم في النفس والذي يسد دروب الحقيقة والحرية.

وما فتئ الكاتب يواصل بمهارة وحذق لعبة الأقنعة، حتى يوشح «الصغير» بقناع النبي سليمان الذي كان خبيراً بلغة الطير. فقد كانت العصافير بالنسبة للصغير - في مرحلة طويلة من حياته - هي عالمه الذي يعيش فيه ويعيش به ويعيش له، وكانت وسيلته للغوص في طفولته حتى مداها، وكانت سبيله إلى السعادة والمال والكتاب، بل كانت هي التحدي والخيار. وأقام الصغير علاقة حميمة مع طيوره حتى قال الأولاد إن العصافير تستجيب له وتنفذ ما يقوله، وأنه يسحر العصافير: يصفر لها فتمشي أمامه كالغنم.

[هل كان على الصغير/الفلسطيني أن يُعمر صدره بكل هذا الحب وهذا الصبر وهذه البراءة كي يحمي كل ما هو جميل وحميم في حياته؟ وهل كان عليه أن يتقن كل لغات الأرض حتى يحافظ على موطن قدم فيها؟ وهل كان عليه أن يتوحد بالأجنحة ليفر ذات يوم من براثن موت متربص؟]

وتمتد الأقنعة إلى الشهادة الأخيرة/موت الصغيرة، أو الشهادة الخاتمة، أو الشهادة - الاستشهاد.

ويظل سؤال محير في ذهن قارئ الرواية: لماذا لم يخلع الكاتب قناع مريم العذراء على مريم - خالة الصغير - وهي بهذا الحضور المدهش؟ لكن الجواب سرعان ما يتضح في سياق الشهادة الأخيرة، حين يُحكم طوق الحصار على الصغير شبلاً:

«أمي تصرخ... يمه

- وخالتي تصرخ... يمه

ولم يكن نداء أمين كافياً بالنسبة لي كي أرد». (ص: ٣٢٢).

القناع المريمي الذي ارتدته عائشة، الأم الحقيقية للصغير، توشحت به خالته مريم بوصفها أشبه بأمه الروحية، وظلت مريم بهذا المغزى الدلالي نظيفة، طاهرة، عذراء فعلاً لم تتلوث بالزواج من حبيب أخفق في حماية حبه والوطن. وحين أطبق الحصار على الصغير قتيلاً كان يشعر بفرح غامر لأن عصافيره التي ملأت جوفه وأنعشت روحه قد طارت حاملة معها روح الصغير. وفي هذا عودة إلى قناع المسيح الذي انتشلتته السماء قبل أن يُصلب أو يُقتل. ويظل قناع يوسف النبي القناع الأخير الذي يجلل الأقنعة السابقة: «كان فرحاً... لأنهم حين وصلوا... لم يجدوا غير قميصي في المكان».

ومتلما حمل جناحا عصفور روح الصغير وحلق به في أعالي السماء، أمكن الشهادة/الفتاحة والشهادة/الخاتمة أن تحمل رواية طيور الحذر على جناحين من فانتازيا وثيقة الصلة بالتاريخ والأرض والواقع.