## خاتمة

وادوار الخراط الذي ترك بصمته على اللحظة الحداثية الروائية العربية ما فتئ يفتّق سبيل كتابة العجيب فيما تلا **رامة والتنين**. وهو بهذا، وبسواه مما يجرّبه في رواياته، يبدو مدركاً لما بات نمطيةً حداثية، بما في ذلك الكثير مما قدّمه في اللغة وفي التخييل الروائيين. وهو بجملة ذلك كله يبدو مخاطباً أفقاً متجدِّداً، أودّ وسمه بلحظة جديدة في المسار الروائي العربي، أي بالمنعطف الجديد. فلنُصْغ إلى إدوار الخراط إذ يقول: «إنّ الكتابة الإبداعية ـ لسبب أو آخر ـ أصبحت اختراقاً لا تقليداً، استشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمةً للمجهول لا رضًى عن الذات بالعرفان. ومن هنا تجيء تقنياتُ الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الاضطراري؛ فكّ العقد التقليدية؛ الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر؛ تحطيم سلسلة الزمن السائد في خط مستقيم، في تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكرَّسة ورميها نهائياً خارج متاحف القواميس؛ توسيع دلالة 'الواقع' لكي يعود إليها الحلمُ والأسطورةُ والشعر؛ مساءلة ـ إن لم يكن مداهمة ـ الشكل الاجتماعي القائم؛ تدمير سياق اللغة السائد المقبول؛ اقتحام مغاور ما تحت الوعي، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة التي يمكن أن أسميها 'ما بين الذاتيات' والتي تحلّ ـ الآن ـ محل موضوعية مفترضة».

لا يخفى ما في الشطر الأخير من هذا «الخطاب» من سمات تبشيرية وتعليميّة ومريديّة، تتّصل بالنمط الحداثي. إلاّ أنّ الخراط ابتدأ بنشدان التجريب والتجديد الدائمين. وتجسيد هذا النشدان في رواياته هو ما يكسر في خطابه وفي خطاب النمطي الحداثي عامةً الحدَّ التعليميَّ التبشيريَ المريدي، أي الحدَ المؤسِّسيَّ السلطويَّ، ويمضي بالرواية إلى المنعطف الجديد والأفق الجديد، حيث استثمارُ المنجزات السابقة، التقليدي منها والحداثي، وحيث لا تعليمٌ ولا تبشيرٌ ولا رائدٌ ولا مؤسسة ولا سلطة ولا رهاب ولا عصاب، بل تجديدٌ وتجريبٌ وتجاور وتجاوز ومغايرة، وفي الأساس والمبتغى: الاختلافُ والنقدُ والتعددُ، كتابة وعيشاً.

فإن كان الأمر كذلك، فليس كلُّ ما قدَّمتُهُ في السطور السابقة أكثر من اقتراح للحوار. وليس المنعطف الروائي العربي الجديد الذي أزعمه سوى اقتراح للحوار دفعتُ به إلى المائدة نصوصٌ روائية بعينها. وبعد أن يتخلّص ما قدمتُهُ من شوائبه أنقل إلى الرواية المنشودة هذا الذي قاله عز الدين المدني منذ ربع قرن: «والأدب التجريبي هو أدبٌ باحث، ومختبِر، وهو أدب حركيّ يبحث في الشكل، ويختبر المضمون، ويمتحن اللغة، ويغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته وأشكالَه ومضامينَه وغايتَه. لا يقتصر على الشكل، بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون، بل يتعداه. فهو مشروعٌ وواقع يبحث دائماً عن الاختيارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تنبع أساساً من فكر الكاتب ورؤيته، وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته وذخيرته الثقافية والتفاعل الذي يتمّ في مخزونها الخاص»[1].

**اللاذقية**

مؤنس الرزّاز

# المغامرة والاكتشاف

الكتابة بالنسبة لي مغامرةٌ أشبه ما تكون بمغامرات السندباد واكتشافه لعوالم كانت مجهولة وغير معروفة.

لقد ركّز بعضُ المفكّرين العاملين في الحياة العامة على «الفعل» على حساب «التأمل»، فقالوا: «في البدء كان الفعل». وخالفهم آخرون فقالوا: «في البدء كانت الكلمة». والحق أن حياة السندباد تجمع بين الفعل عبر رحلاته البحرية المحفوفة بالمخاطر والمجازفات والاكتشافات والمغامرات، وبين عودته إلى «البصرة» حيث يأوي إلى داره، ليرتاح ويتأمّل ويتفكّر في ما رآه وسمعه من مغامرات في صلب الحياة.

إنّ المبدع ـ والروائي بالتحديد ـ لا يستطيع أن يكتب إذا ابتعد عن مخاض الحياة ومعاركها وخطوبها وأحلامها وصخبها وعنفها، أو إذا نأى عن العلاقات الإنسانية الطبيعية مثل العشق والخصام والغرام والانتقام(!). وهكذا فإنّ التجربة المكثّفة الواقعيّة هي أحد أخطر العوامل في تزويد المبدع بالمادة الخامّ. لكنّ على المبدع أن يحرص كلّ الحرص على أن لا تستهلكه معاركُ الحياة وصخبها ومخاضها ونشوتها ولذاذاتها. وإنّما عليه أن «ينسحب» بين الحين والآخر، ويلجأ إلى ما يشبه البرج العاجي أو كهف الناسك، حين تتوافر شروط العزلة والتأمّل والاطّلاع على معظم الأعمال الأدبية الجديدة، دون أن يكون ذلك على حساب

١ ـ عز الدين المدني: **الأدب التجريبي**. الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢، ص ١٣٠.

الوقوف على أسرار الكتب القديمة الكلاسيكية والتراث.

وبالمناسبة، فبعد استهلاك ثلثيْ عمري في تجارب الحياة العامة بحلوها ومرّها، اتخذتُ قراراً عام ١٩٩٥ باحتراف الأدب. وهذه المسألة هامة جديرة بالبحث. ذلك أنّني أعتقد أنّ على المبدع، حين يصل إلى حدّ التخمة على صعيد التجارب الحياتية في الشارع، أن يتخذ قراراً حاسماً بالاعتزال والعكوف على القراءة والكتابة والتفرُّغ للإبداع والاطّلاع، إذا توفّر للمبدع الحدُّ الأدنى المادي الذي يساعده على أن يعيش «مستوراً» كما نقول بالعامية... أما ما تبقى من وقته فلاحترافِ عمليةِ الإبداع والتفرُّغ لها، كما يتفرَّغ الطبيبُ في عيادته، وكما يحترف المهندسُ بناء البنايات والعمارات.

مشكلتنا، أو مشكلة معظمنا، أننا نضطر أحياناً إلى التعامل مع عملية الإبداع بكل جوانبها تعاملاً أقرب ما يكون إلى الهواية منه إلى الاحتراف. والحقيقة أنّ تجربتي في «التفرُّغ للأدب والتعامل معه تعامُلَ المحترف» قد نجحت نجاحاً كبيراً، على الرغم من أنّها كانت على حساب حياتي الاجتماعية وبالتالي علاقاتي الاجتماعية، هذه العلاقات التي يحتاج اليها الأديب أحياناً في ترويج أعماله أو تسويقها أو تسليط الأضواء عليها.

*

ومن ناحية أخرى فإنّ بوسعي أن أقول إنّني أقسم أعمالي الروائية إلى مراحل.

المرحلة الأولى: تعبر رواياتي **أحياء في البحر الميت** (١٩٨٢) **واعترافات كاتم صوت** (١٩٨٦) **ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب** (١٩٨٦) عن التجربة العامة والخاصة، العربية خلال الجزء الأكبر من حياتنا في النصف الثاني من القرن. فهي تتناول الاضطرابات السياسية عموماً وتأثيرها على حياة الإنسان ـ الفرد.

ذلك أنّه لا يمكننا تجاهل تأثير القمع والانقلابات والثورات والعنف والحروب الأهلية والحروب الخارجية على الإنسان العربي، أو بالأحرى، على هذا الإنسان العربي أو على ذاك، أي على أفراد يتفاعلون مع كل هذه الاضطرابات السياسية العارمة التي هزّتْ مجتمعات المشرق العربي بعنف خلال النصف الثاني من القرن العشرين... كلاً بطريقته الخاصة.

فثمّة أفراد باتوا أصحاب ثروات جراء هذا العنف الذي اجتاح المنطقة، وثمّة أفراد فقدوا بيوتهم وأموالهم، وهناك آلاف من الأسرى والجرحى والقتلى واليتامى والثكالى والأرامل والمهجرين ابتداءً من فلسطين مروراً بلبنان ثم العراق وايران والكويت واليمن. اذن الحديث عن كتابة شاهد عيان ولد في ميدان المعركة بسبب وجود والده (منيف الرزاز) في الصف الأول من المتحاربين والمفكرين العرب، ومعرفته الحثيثة بأهوال ما جرى للمعارضة وللسلطة معاً على صعيد أكثر من قطر عربي، هو ما ميز المرحلة الأولى من رواياتي. ولا بدّ من التشديد هنا أن هذه الروايات ابتعدت كثيراً عن الخطاب السياسي المباشر أو المتعصِّب أو المنحاز، واهتمت بالآثار الإنسانية التي تركتها الأحداثُ على مجموعات مختلفة ومتنوعة من الناس.

أما المرحلة الثانية فقد تمثلتْ في **الذاكرة المستباحة، وجمعة القفاري ـ يوميات نكرة، والشظايا والفسيفساء، ومذكرات ديناصور**. وتتميز هذه المرحلة بالتركيز على طبيعة الحياة في عمان بشكل عام، أي أنّها تهتم بالجانب المحلي من الحياة العربية.

**الواقع يزوِّد الكاتب المادةَ الخامّ، لكنّ البرج العاجي هو الذي يوفّر له شروط الكتابة!**

المرحلة الثالثة بدأت منذ أواخر عام ١٩٩٥ وهي تعتمد على توظيف الخيال، ومنحِه حريةً كبيرةً في بناء المعمار الروائي، مع الاستفادة من حكايات **ألف ليلة وليلة** بشكل خاص. وقد صدرت أول رواية في هذه المرحلة عام ١٩٩٧ بعنوان **سلطان النوم.. وزرقاء اليمامة**. وثمة رواية أخرى تحت الطبع بعنوان **حين تستيقظ الأحلام**.

هاجسي الأساسي في تجربتي الروائية هو المغامرة والاكتشاف. وهذا يعني البحث عن تقنيات جديدة في المعمار الروائي. كما يعني المجازفة في تناول قضايا حساسة في إطار أساليب سرد جديدة. فأنا أرى الكتابة الأدبية متعة كبيرة لا تجاريها متعة أخرى. وبالتالي فانني أحاول «التنقُّل» و«الترحال» و«التطواف» بين أشكال وتقنيات متباينة جديدة. وهكذا يكون التجريبُ بمعناه الايجابي نظيراً للمغامرة.

كما أرغب في الإشارة إلى قضية «اللغة» في بعض رواياتي. فاللُّغة في نظري ليست مجرّد أداة توصيل، بل هي عنصر أساسي من عناصر الرواية. حتى إنّني أصدرتُ كتيّباً ابداعياً بعنوان **فاصلة في آخر السطر** منحتُ فيه اللغةَ دورَ البطولة. وأنا الآن بصدد كتابة كتاب بعنوان **البحر الميت الأخير** يوظِّف عدة أجناس أدبيّة فيه بطريقة جديدة، وسيكون للغة في هذا الكتاب دورٌ بارز أيضاً. وفي هذا العمل الأدبي يحلِّق الخيال على سجيته دون أي ضوابط يقتضيها العملُ الأدبي، وبخاصة الرواية.

**عمّان**

# التجريب... أسلوباً ودهشة

لعلّ ميلي إلى التجريب يعود إلى أنّني جئتُ الروايةَ عن طريق الشعر؛ فمن المعروف أنّ القصيدة العربية الحديثة خرجتْ أوّلَ ما خرجتْ على نظام الشطرين، فأضحتْ كلُّ قصيدة مغامرةً شكلية غيرَ قابلةٍ للتكرار، نقيض القالب العمودي المثقل بالرتابة والجمود.

وهكذا، حين انتقلتُ من «تعاطي» الشعر إلى كتابة الرواية، بقيتُ مسكوناً بذلك الطموح في التجريب، فجاءت روايتي الأولى **نافذة بسعة الحلم** الصادرة عام ١٩٧٨ مثقلةً بإرثي الشعري السابق، تنحو منحىً تجريبياً واضحاً: فزمنها لا يتجاوز نهاراً واحداً، يبدأ شروق الشمس، لينتهي بغروبها. ولكنه في الوقت نفسه يغدو معادلاً موضوعياً لعمر كامل؛ فكل قسم من أقسام الرواية الثلاثة يحمل عنوانَ وقتٍ من أوقات النهار: فالقسم الأول «الصباح» اقترن بطفولة البطل، حيث تشيع صورُ البراءة في إطار ريفي تضفي عليه مخيلةُ الطفولة سماتٍ شاعريةً. ومما يعمق هذا الانطباع كتابةُ هذا القسم بأسلوبِ تيارِ الوعي غيرِ المباشر بما ينطوي عليه من مرونةٍ تتيح للكاتب الانتقال من الزمان بيسر. وفي القسم الثاني «الظهيرة» يكشف ضوءُ منتصف النهار الساطع الأحداثَ الروائية المتعلقة بشباب البطل، وذلك بطريقة المونولوج الداخلي، إذ يهيمن ضميرُ المتكلم الذي لا يترك أيّما مجال للترهّل في نسيج الكتابة. وأما القسم الثالث «المساء» فجاء بأسلوب موضوعي محايد نرى فيه البطل المقعد يقوم بنزهة خارج المنزل بعربةٍ تدفعها زوجته، مبادلاً معها حواراً يكشف بالتدريج كيفية فقده لساقيه.

في عام ١٩٨٢ صدرتْ روايتي الثانية **من يفتح باب الطلسم**؟ وهي الرواية الوحيدة التي كتبتها بالطريقة التقليدية المعروفة التي يسرد بها المؤلِّفُ الأحداث. ولعل سبب ذلك يعود لغلبة الجانب التاريخي على تلك الأحداث ـ صراع العراقيين مع العثمانيين أواخر القرن التاسع عشر ـ فضلاً عن ضخامة حجم الرواية الذي تجاوز ٧٠٠ صفحة.

بعدها عدتُ إلى تبني الأساليب التجريبية في كتابة رواياتي اللاحقة: **مكابدات عبدالله العاشق** (١٩٨٢)، **والراووق** (١٩٨٦)، **وقبل أن يحلّق الباشق** (١٩٩٠). إلاّ أنّ تجريبي فيها بقي ضمن المألوف الشائع في الروايات الحديثة، مثل: استثمار أسلوب تيار الشعور، والمونولوج الداخلي، والمونتاج، والبناء الأسطوري، والترميز... الخ.

*

في اعتقادي أنّ روايتي الأخيرة **سابع أيام الخلق** الصادرة عام ١٩٩٤ تمثّل النقلة الأساسية التي حلمتُ بإنجازها في الوقت الحاضر، إذ حققتُ فيها طموحاً قديماً ما انفكّ يراودني منذ شروعي في كتابة أولى رواياتي، وهو تبني الأساليب التراثية العربية في كتابة رواية معاصرة، لا بهدف التنكر لإنجازات الرواية الأوربية ـ ففنّ الرواية يُعدّ من أكثر الفنون الإبداعية عالميةً، وبالتالي أجدرها بالتلاقح وتبادل الابتكارات ـ بل سعياً لترسيخ سمات عربية إسلامية تضفي على الرواية جماليةً خاصة تزيد الأساليب المطروقة تنوعاً وثراءً. وأنا هنا لا تفوتني الإشارة إلى أنّه سبق لأكثر من روائيّ عربي أن حاول تبنّي هذا الأمر. إلا أنّ الإنجاز لم يأتِ بحجم الطموح؛ فأقصى ما تحقّق لم يتخطَّ استنساخ الأساليب التراثية ـ من دون استبطانها ـ وإحالتها إلى قوالب صُبّتْ فيها مضامينُ روايات غدتْ شكليةً على جانب كبير من الرتابة والفوضى، الأمر الذي أفقدها بالمحصلة التواصلَ مع القارئ المعاصر.

جاءتْ هذه الرواية نتيجةَ شغفٍ قديم بكتب التراث بجانبيْها الرسمي والشعبي: فإجلالي لمؤلفات الجاحظ والتوحيدي مثلاً لم يَحُلْ بيني وبين شغفي بـ **ألف ليلة وليلة** و**سيرة سيف بن ذي يزن**. كما أنّ استلهامي لكتب المتصوفة ـ **الفتوحات المكيّة**، و**فصوص الحكم**، و**المواقف**، و**المخاطبات**، و**كتاب الطواسين** ـ لم يمنعني من عشق حكايات الشطّار والعيّارين. إلا أنّ المشكلة التي جابهتني تمثّلتْ في أنّ عملية القراءة هي غير عملية الكتابة. فما يسهل التوفيقُ فيه في الأولى قد يغدو أمراً غير ممكن التحقيق في الثانية؛ إذ في الوقت الذي أستطيع أن أشغف فيه بقراءة حكاية «الحمال والبنات» في كتاب **ألف ليلة وليلة** إلى جانب شغفي بفصل «في معرفة الحروف» من كتاب **الفتوحات المكيّة**، فإنّه لا يسعني الجمعُ بينهما في نصٍّ كتابيٍّ واحد؛ فهنا يستحيل عليّ التوفيق بين الحكاية الشعبية بتلقائيتها، والنص العرفاني باصطلاحاته الصوفيّة الصارمة.

كان لا بدّ لي من الوقوع على مصدر ثالث يوفّق بين ذينك القطبين المتنافرين، وقد تمثّل هذا المصدرُ في كتاب **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل** لعبد الكريم الجيلي. إذ يعمد هذا العارفُ الكبير إلى تطوير بعض أفكار ابن عربي ـ ولا سيما فكرةُ وحدة الوجود التي أثارت الكثيرَ من اللغط ـ مضفياً عليها المزيدَ من خياله الخلّاق، ليتوصل بالنتيجة إلى أنّ السالكَ طريقَ التصوُّف يمر بثلاث مراحل في عروجه صعوداً قبل أن يفنى في الحق. وهذه المراحل هي: إشراق

الأسماء، وإشراق الصفات، وإشراق الذات. وفي الوقت نفسه يتنزّل الحقُّ ليلتقي بذلك السالك، مارّاً بدوره بمراحل ثلاث هي: الأحديّة والهوية والأنية. وقد شفع «الجيلي» تلك المراحلَ الستَّ ـ صعوداً ونزولاً ـ بشروح مسهبة أنا هنا في غنًى عن التطرق اليها، وما يهمني إيضاحُه هو إظهار كيفية استثمار تلك الأفكار روائياً.

*

كان عليَّ منذ البدء ألا أنسى أنّني روائي معاصر ولستُ عارفاً يستلهم المعرفة «اللَّدُنيّة» من مصدر غيبي. فكنتُ مُلزماً بإبعاد ذلك الجانب الميتافيزيقي المتعلق بالحق والخلق، مستبدلاً إياه بعلاقة الروائي بشخصياته الروائية: فهو بدوره «خالقُ» شخصياتٍ من خياله تعيش وتتنفس في «كون» حروفِه وكلماته المحصورة بين غلافيْ روايته. وهكذا تبلورتْ لديّ «ثيمةٌ» روائية تستند في خلفيتها إلى فكرة الخلق.

تتألف روايةُ **سابع أيام الخلق** من قسمين أساسيين يتفرعان إلى ثلاثة عشر قسماً ثانوياً على امتداد فصول الرواية. يتكون القسم الأول من حكاية إطارية تحمل عنوان «كتاب الكتب» تتوزع إلى سبعة فصول، يتكرر في أوّلها ذلك العنوانُ، ويليه عنوانٌ فرعي باسم حرفٍ من حروف الأبجدية، تشكّل بمجموعها في ختام الرواية اسمَ «الرحمن». ولهذا الاسم موقع خاص لدى المتصوفة؛ إذ إنهم يقولون إنّه قبل البدء بخلق الكون كانت الأسماء الإلهية موجودة بـ «القوة»، فَرجَتْ اللهَ سبحانه وتعالى أن يوجدها بـ «الفعل»، فرحمها، وعن طريق اسم «الرحمن» أوجد الكون.

يتمحور موضوعُ هذا القسم حول معاناة الروائي في خلق روايته، وذلك بالوصول إلى الصيغة الصحيحة والكاملة لمخطوط باسم «الراووق» اعتوره الكثيرُ من التزييف والحذف ـ بحسب الأهواء والمصالح والمشارب ـ على مدى قرون.

أما القسم الثاني من الرواية فيمثّل المتنَ الحكائي، وموضوعهُ مضمونُ مخطوط «الراووق». ويتألف هذا القسم من ذينك المعراجين الصوفيين اللذين سبقت الإشارةُ إليهما: أولهما عروجُ الشخصيات الروائية صعوداً نحو المؤلِّف، وثانيهما تنزُّلُ المؤلِّف هبوطاً نحو الشخصيات الروائيّة، ليحقق الطرفان وحدتَهُما بـ «الفعل» في الرواية بوساطة الحروف والكلمات. وقد تمكّنْتُ من تجسيد عمليتَي الصعود والنزول بطريقة «الإسناد» التراثية المعروفة؛ فالصعود يبدأ بأول رواة المخطوط، في حين أن النزول يبدأ بسادس الرواة. فمتن المخطوط في عملية الصعود يبدأ بالصيغة الآتية: «حدثني شبيب طاهر الغياث في ما كتب به إليّ قال: وجدتُ بخط ذاكر القيّم عن بعض القيّمين على المزار عن السيد نور قال: سمعتُ عذيب العاشق قال: سمعتُ مدلول اليتيم قال: سمعتُ عبداله البصير قال:...». أما متن المخطوط في عملية النزول فيبدأ كما يأتي: «حدثني شبيب طاهر الغياث في ما كتب به اليّ قال...». وهكذا تتكرّر هذه الصيغةُ في مفتتح كل فصل من فصول المتن، حاذفاً كلَّ مرةٍ اسماً من أسماء الرواة ـ في عملية الصعود ـ ومضيفاً اسماً من أسماء الرواة ـ في عملية النزول ـ ليحقق الطرفان وحدتَهما في سِفْر النون من الحكاية الإطارية، وذلك ما سأتطرق اليه لاحقاً.

**لقد حاول أكثر من روائي تبنّي الأساليب التراثية العربية في كتابة رواية معاصرة... لكنّ أقصى ما تحقّق لم يتخطَّ استنساخَ هذه الأساليب، لا استبطانها!**

ولكون رواة عملية الصعود يمثّلون الشخصيات الروائية، فقد جاء أسلوبهم في سرد الأحداث «شفهياً»، إذ إنهم يَرْوُون على نغمات الرباب «سيرةً شعبيةً» تدور حول «مطلق» بطل الرواية المحوري.. في حين أنّ رواة عملية النزول يمثّلون أقنعةً للروائي، فجاء أسلوبهم في سرد الأحداث «كتابياً».

*

تلك هي أبرزُ خطوط الرواية، وثمة عشرات من الأمور التي لا يسعني لضيق المجال ذكرها(*). إلا أنّ ما يهمني الإشارةُ إليه في هذا الموضع هو أن أحداث الرواية تجري في مدينة خيالية مفترضة تحمل اسم «الأسلاف»، أتتبّع تاريخَ نشوئها من قرية صغيرة إلى مدينةٍ يتخطى عدد سكانها المليون، محاولاً أن أجعل منها رمزاً لمدن العراق كلها؛ فهناك أكثر من سوق وشارع يشبهان أسواق بغداد وشوارعها، فضلاً عن وجود مواضع أخرى تكاد تنسخ مواضع من بعض المدن العراقية المعروفة مثل الموصل والبصرة وكربلاء وواسط وأهوار العمارة بالإضافة إلى مدينتي الصغيرة «بدرة». كما أن «مُطْلق»، بطل «السيرة الشعبية»، يمرّ على امتداد حياته بأطوار متعاقبة حاولتُ بها اختصارَ تاريخ البشرية. فهو في البداية يقترن بالإنسان الأول وتوزُّعِهِ بين محورَي الخير والشر الذي يُحْسَم بخروجه من جنة «الأمان» إلى جحيم «القلق»، أي أنّ نعيمه وجحيمه يبقيان

---

* ـ ولعلّ الناقد العراقي المعروف الدكتور مهند يونس أعفاني من الكثير منها؛ فقد خصّها بدراستين على جانب كبير من الأهمية، نُشرت أولاهما تحت عنوان «الرواية التي لم يكتبها المؤلّف» في العدد (٧ ـ ٨ ـ ٩) من مجلة **الأقلام** الصادر أواخر عام ١٩٩٥، والثانية بعنوان «ضمير المتكلم في رواية **سابع أيام الخلق**» لم تنشر بعد. [وستُنشر هذه الأخيرة في العدد القادم من **الآداب**].