محمد نجيب العمامي

العالم الحكائي في «الدّراويش يعودون...»

يدرك متتبّعُ الإنتاج الروائي في تونس ظهورَ تيار[1] نزَعَ أصحابُهُ، شأنهم في ذلك شأن نظراء لهم في سائر بلاد العرب، إلى ارتياد آفاق لم يبلغْها أسلافُهم، وإلى البحث بحثاً واعياً عن طرائقِ تشكيلٍ تطمح إلى الخروج عن المألوف وتعمل على الإفادة من الإنتاج السّردي الغربي المعاصر والتّراث القصصي العربي في محاولةٍ لتجاوزهما جميعاً وإنشاء نصّ روائي له طابعُهُ المميّزُ. وكان من نتائج هذا المسعى أنْ غاب «التّعاقُبُ السّرديُ الهادئ الرّصين المعبِّرُ عن طمأنينة النّفس وتناسُقِ الأشياء ضمن عالم موحّد ثابت»[2]، فتوتّرتِ العلاقةُ غالباً بين السّرد والمرويّ، وظهر لدى البعض[3] وَلَعٌ بالخطاب وتقنيات السّرد أدّى إلى تهميش ما يسمّيه جينات (Genette) بالمحتوى السّردي[4] وما يعدّه غيرُهُ عالماً حكائيّاً[5]. وقد ارتأينا أن نجعل هذا العالم الحكائي مدخَلَنا إلى دراسة **الدّراويش يعودون إلى المنفى*** أولى روايات ابراهيم درغوثي المنشورة إلى حدّ الآن[6]. ولا يُردُّ هذا الاختيار إلى قلّة الدّراسات حول هذه الرواية[7] فحسب، وإنّما خاصّةً إلى ما بدا لنا فيها من احتفاء بالشكل الفنيّ ـ تجلّى في وفرة النّصوص الواقعة على هامش المتن[8] وفي تقسيم هذا المتن إلى أبوابٍ وفصولٍ ـ ومن تعدّدٍ للرؤى ومراكزِ القصّ ومحاوره، ومن تطعيم للكتابة السّرديّة بموادّ

---

١ ـ برزتْ ملامح هذا التيّار بشكل واضح في بداية ثمانينات هذا القرن.

٢ ـ مصطفى الكيلاني: «الهاجس الحضاري في رواية الثمانينات التونسية»، **الصباح** الأسبوعي، تونس، ٤ ـ ٤ ـ ١٩٩٤.

٣ ـ فرج الحوار، وصلاح الدين بوجاه، وهشام القروي في روايته ن.

٤ ـ Gérard Genette: **Figures III**, Seuil, 1972, p. 71. انظر: Le contenu narratif.

٥ ـ العالم الحكائي (L'univers diégétique) مفهومٌ يعيّن العالَمَ الفريدَ الذي تبنته كلُّ قصّة (récit). انظر:
Jean-Michel Adam et Françoise Revaz: **l'Analyse des récits**, Mémo, Seuil, 1996, p. 13.

* ـ ابراهيم درغوثي: **الدراويش يعودون إلى المنفى** (دار رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، لندن، قبرص، كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٢) وصدرت في طبعة ثانية عام ١٩٩٨ عن دار سحر، تونس.

٦ ـ فقد سبقتها **القيامة... الآن** (دار الحوار للنشر، اللاذقيّة، ١٩٩٤)، **وشبابيك منتصف الليل** (دار سحر، تونس، ١٩٩٦).

٧ ـ أغلب ما كُتب عنها مقالات صحفية قصيرة تهدف الى التعريف بها. ولعلّ نشرها خارج تونس، وكونها الأولى، يفسّران هذا النقص في الدّراسات.

٨ ـ يسمّيها بيار فان دان هوفل (Pierre Van Den Heuvel) «خطاباً على الخطاب» Métadiscours، ويعدّها جينات «عتبات» Seuils.

مختلفةٍ منها الواقعيُّ والأسطوريُ والخرافيُّ والتراثي، ومن إشراكٍ للمرويِّ لَهُ إشراكاً فعلياً في عملية إنتاج النّص الروائي[1]، ومن إرباكٍ للقارئ وحملٍ له على التخلي عمّا ألِفَ من عاداتٍ في القراءة[2].

هذا الاحتفاء بالشكل، الذي ألمعنا إلى بعض مظاهره[3]، دَفَعَنا إلى البحث عن منزلة العالم الحكائي في هذا النّص حتى ندرك العلاقة بينه وبين الخطاب السردي، أي بين المضمون والشكل.

مكوّنات العالم الحكائي

يتحدّث أمبرتو إيكو عن تجربته روائياً فيقول: «اكتشفتُ أنّ الرواية لا علاقة لها أوّل الأمر بالكلمات (...) أعتقد أنّ عليك، لكي تروي، أن تبدأ ببناء عالمٍ يكون مؤثّثاً إلى أقصى حد ممكن حتّى في أدنى جزئياته(...). يجب بناءُ العالم؛ والكلماتُ تأتي لاحقاً، من تلقاء نفسها تقريباً»[4]. ويضيف أنّه خصّص سنةً كاملةً لبناء عالم روايته قبل أن يباشر الكتابة[5]؛ فإنهاضُ عالَمٍ[6] يتطلب تأثيثاً، والتأثيثُ يستوجب الإجابة عن الأسئلة التالية: ماذا؟ (الوقائع) وأين؟ (المكان) ومتى؟ (الزمان) ومن؟ (الشخصيات)[7].

فما هي مكوّنات العالم الحكائي في **الدّراويش**؟ وكيف أُثِّثَ هذا العالمُ؟ ولماذا؟

أ ـ الوقائع المباشرة[8]

تتشكّل هذه الوقائع من حكايات درويش وفرانسوا مارتال ونمرة. وتمثّل حكايةُ «درويش» خيطاً يشدّها بعضها إلى بعض. ويظل «درويش» ـ سواء حضر أو غاب، ومهما تباعدت الأزمنةُ والأمكنةُ ـ عنصراً موحِّداً يلمّ الشّتات ويجمع المتفرّق[9]. و«درويش» هذا عاد ذات يوم إلى قريته. فابتاع قِدْراً، ولازم السّاحة العمومية يطبخ ماءً وحجراً، ورجْلاه تحت القِدْر تلتهمهما النّيران. فأغرى المشهدُ الفرنسيَّ «فرنسوا مارتال»، الذي أحبّ القرية وابتنى له فيها منزلاً يتردّد عليه صيفاً وشتاءً، فالتقط صوراً عديدة لدرويش وقِدْره. ولكنّ درويش اقتحم عليه بيتَهُ ليلاً والتهم أشرطَة التّصوير، فنشأتْ عداوةٌ بين الرّجلين، واستحال درويش خطراً يهدّد الفرنسيَّ باستمرار وطيْفاً يقضّ مضاجعَ أرباب السّلطة ساسةً وتجاراً.

اختفى درويش، وانتحر الفرنسيّ. ثمّ ظهر درويش مجدّداً في القرية، فصدمه ما لحقها وأهلَها من تغيير. وفجأته الحربُ تُشَنُّ على العراق، والتقى بنمرة ابنةِ عمّه، فاقترحتْ عليه أن يلتحق «بأصحاب الكهف» في الجبل، فجمّع الأهالي وساقهم إلى الكهف، مثواهم الأخير. ولم يترك سوى الأطفال، وَهُمْ يشهدون ميلادَ يومٍ جديد.

تلك هي أهمّ الأحداث المباشرة، وقد دارت جميعُها في قريةٍ ذاتِ نخل وماءٍ. وهذا يقودنا إلى الحديث عن المكان.

---

١ ـ انظرْ مثلاً قولَ الرّاوي الأوّلي: «ما رأيكم، أصدقائي الكرام، لو نترك القصّة في هذا المقطع ونعود مع قافلة السيّاح الأمريكان الى نزل الإنترناشيونال؟» (ص ٧٩).

٢ ـ أدّى تطوّر الكتابة الرّوائيّة في عصرنا إلى تطوّر دور القارئ. وفي هذا الصّدد يقول دانون بوالو: «منذ عهد جويس تغيّر مكانُ القارئ في الرواية ووظيفته. فما يُطلب منه لم يَعُدْ أن يتعرّف إلى ذاته في مغامراتٍ شخصيّةٍ ما أو في أهوائها، بل أن يتماهى مع الكاتب نفسه. أن تقرأ هو أن تحتلّ مكانَ المبدع، وأن تجعل من رؤيته للعالم ومن بنائه للغة رؤيَتَكَ وبناءَك أنتَ، أيْ أن تُنتِجَ مجدّداً الخياليَّ. فشرطُ الرّواية المعاصرة هذا يتطلّب من جانب القارئ ثورةً حقيقية...». انظرْ:

Laurent Danon Boileau: **Produire le fictif** (linguistique et écriture romanesque). Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, Paris, 1982, p. 9.

٣ ـ من خصائص الكتابة السّرديّة في **الدّراويش**، حسب عمر حفيّظ: الخروجُ عن الكتابة الرّوائيّة التّقليديّة، والإفصاح عن قصّة الكتابة ومراجعها إفصاحاً مباشراً، والجرأة في الاعتراف بأنّ بعض ما في الرّواية جزءٌ من سيرة الرّوائي، وسرد التّاريخي واليومي والأسطوري والشّعبي. انظرْ: عمر حفيّظ : «**الدراويش يعودون إلى المنفى** أو حريّة الكتابة وقهر الإيديولوجيا» (مخطوط) ص ٥ ـ ٢٥.

٤ ـ Umberto Eco, **Apostille au Nom de la rose**, traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher. Grasset, 1985, p.26 et 28.

٥ ـ المرجع نفسه.

٦ ـ المصطلح ورد في **L'Analyse des récits** مرجع مذكور، ص ٢٧.

٧ ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٨ ـ سنهتمّ خاصة بالوقائع المباشرة أو الحاضرة، أي تلك التي تحتلّ المستوى الأوّل من القصّ.

٩ ـ يقول مصطفى الكيلاني في هذا الصّدد: «وتظلّ حكاية فرانسوا مارتال وخادمه 'عبدو' الخيطَ الوحيدَ النّاظم الذي يجمع شتاتَ النّص الروائي ويقيه من الاندثار الكامل في زحمة التداعيات؛ كالنّفاذ الى البعض من تفاصيل حياته اليومية مثل علاقته اللواطية بخادمه، والصلاة والخمرة والحشيش، وتنظيم سهرات راقصة ماجنة». انظرْ مقاله: «فعل التذكر ومراجع الذاكرة في نماذج من الأدب الروائي التونسي»، **الحياة الثقافية**، العدد ٨١، جانفي ١٩٩٨، ص ١٩. ونحن لا نوافق هذا الرأي؛ فقد غاب فرانسوا مارتال وخادمه غياباً تامّاً في الباب الثالث واختفيا نهائياً في نهاية الباب العاشر، وتواصل السّردُ في الأبواب الأخيرة ولا محورَ له غير درويش أو نمرة.

ب ـ المكان

ليس للقرية اسم، ومع ذلك لها بـ «توزر» وشائجُ مشتركةٌ، مثل: «الواحة ذات المليون نخلة» (ص ٤٢)، و«عيون الماء والمتحف وحديقة حيوانات الصّحراء» (ص ١٠) و«الأنزال الفخمة» (ص ١٦٩). ولكنّ الشبه بين «توزر» الواقع و«توزر» النّص يقف عند هذا الحدّ، بعد أن أدّى وظيفتَيْ تأكيد الانتماء الحضاري والإيهام بالواقع. ولا تخلو الوظيفةُ الثانيةُ من أهمية؛ فالقارئ يجد نفسه حيال نصٍّ تتداخل فيه تداخلاً محيِّراً الأمكنةُ والأزمنةُ والواقعيُّ والخرافيُّ والأسطوريُّ والتاريخيُّ والحلمُ والمعيشُ؛ وقد حرص الراوي من خلال الإشارات المحيلة على خارج النص على التنبيه إلى أنّ الواقع يظلّ هو المنطلقَ والمرجعَ.

وقرية النصّ يحدّها جبلٌ وواحةٌ، ويُطلّ عليها منزلُ «فرنسوا مارتال» وزاويةُ سيدي عبد القادر الجيلاني، وتتوسّطها ساحةٌ عموميةٌ وسوقٌ، وتتجاور فيها الأحياءُ العتيقةُ بأزقّتها ودروبها وقديم بناءاتها والأحياءُ العصريةُ بشوارعها وشاهقِ محلاّتها التجارية وفاخرِ أنزالها. ولم يَرِدْ ذِكْرُ هذه الأماكن في النّص عبثاً، ولم يكن ضبطُ مواقعها بعضها قياساً إلى بعضها الآخر عملاً مجانياً.

فالجبل لا وجود له في توزر الواقع، بل اقتضته ضروراتُ الفنّ[1] فكان. ففيه نامت «نمرة» والتقتْ بأصحاف الكهف، وإليه ساق درويش ـ بإيعاز منها ـ الأهاليَ ليكون له ولهم قبراً. ولعلّ وظيفة الكهف الأساسية، والتي اقتضت وجودَ جبلٍ في مكان مرجعي لا جبلَ فيه، تظلّ إقامةَ رابطٍ صريح بين القصّة الدّينية وواقع العرب. إلاّ أنّ الرّاوي، وإن استلهم القصة، تصرّف فيها بما يتماشى ومقصداً من مقاصده: فأصحاب الكهف فرّوا إليه طلباً للحماية، في حين زُجّ فيه درويش والأهالي، دراويشُ أواخر القرن العشرين، عقاباً لهم بسبب عجزهم عن مجاراة تغيّرات الزّمن والوقوف في وجهِ مَنِ اغتصب منهم التاريخَ والأرضَ.

والواحة في صحراء؛ فهي الماء والظلّ والحياة والرّزق. ولكنها أصبحتْ مصدرَ بلاءٍ، فقد أغرتْ ثمارُها الاستعمارَ قديماً، وبَهَرَ بديعُ منظرِها السيّاحَ حاضراً، ففقدتِ القريةُ طابعَها الأصيل، وضاعت كنوزُها (ص ٤٤)، وشوّهتها معاولُ الهدم والتغيير، وأحلّتْ محلّ أصيل بناياتها حيناً وإلى جوارها حيناً آخر أنزالاً فخمةً ينعق في أرجائها البومُ (ص ٦٩)، وامتدّتْ بنايةُ «السوبر ماركت» ذاتُ الطوابق الثلاثة شامخةً على المساكن والسكّانِ، تسرق الجهدَ والعرق، وينهض اسمُها وموقعُها ـ عند «تقاطع شارع الحرية والاستقلال» (ص ٣٤) ـ وما تحويه من سلعِ استهلاكٍ مستوردةٍ شواهدَ على التّبعيّة والهزيمة الحضارية.

لقد تشوّهت القريةُ، وعجزتْ عن أن تكون مدينةً عصريةً غربيةً، ولم تقدر أن تظلّ عربية. فأصبحت تعيش صراعاً ممزّقاً بين حاضرٍ ليس لها، وماضٍ ما عاد لها منه غيرُ أسبابٍ بدأت تهي. ولعلّ أفضل صورة لها هي تلك القطع الذّهبية التي طلع بها درويش على النّاس: «دنانير ذهبية مرسوم على وجهها صورةُ الإمبراطور رونالد ريغن، ومكتوبٌ على قفاها: 'ضُرِبَتْ في عهد الخليفة النّاصر لدين اللّه'» (ص ٣٤). ولعلّ درويش كان الوحيد الذي وعى هذا التّمزّق وأدرك عمقَ ما يحدث أمام عينيه. تقول ابنة عمه نمرة مستغربةً سلوكَه يومَ زفافها الّذي لم يتمّ: «لم أفهم مثلاً لماذا أركبني هودجاً على ناقة، وأحضر في نفس الوقت سيارةَ مرسيدس ترقص فوقها بالوناتٌ ذاتُ ألوان قوس قزح» (ص ١٨٠).

أمّا منزل فرنسوا مارتال وزاويةُ سيدي عبد القادر الجيلاني فيتشابهان، ويتقابلان، ويلتقيان في وظائف، ويختلفان في أخرى. فقد تربّعا على أعلى موقعين في القرية؛ فكان المنزل «فوق هضبة تطلّ على الواحة» (ص ٤٢) وكانت الزّاويةُ مبنيةً فوق تلّةٍ «تطلّ على القرية من جميع الجهات» (ص ١٦٦). وهذان الموقعان علامةٌ على رفعة الرّجلين ومكانتهما في قلوب الأهالي؛ وهي مكانةٌ اكتسبها الوليُّ الصالحُ بما يُرْوَى عنه من كراماتٍ، وآلت إلى الفرنسي بما يُعِدّه في بيته من سهراتٍ يَشْهدها أعيانُ القرية والشّبابُ.

لقد شيّد الأجدادُ الزّاويةَ شهادةً على عمقٍ روحي، وتأكيداً لانتماءٍ حضاري، وعلامةً على تاريخ طويل يُرجى لهُ الامتدادُ والتواصل. فكانت شامخةً في تلّها، ساهرةً على القرية وأهلها، جديدةً متجدّدةً «نظيفةً، بيضاءَ» (ص ١٦٦). ولكنّ ذلك لم يكن سوى ظاهرٍ يُخفي حقيقةَ فِعْلِ الزّمن في هذه الزّاوية. فقد امتدّتْ إليها رياحُ التغيير العنيفة التي هبّتْ على القرية، فهَجَرها روّادُها والمريدون، وخَلَتْ إلاّ من الأطفال يرتّلون وراء شيخهم آياتِ النّصر لحظةَ الهزيمة، واستبيحتْ حرمتُها، فحاصرها الجندُ وصاحبُ الشرطة يرومون القبضَ على درويش المعتصم بها.

هُجرتْ الزاويةُ أو كادت، ولكنها ظلّت شاهداً صامتاً حزيناً على ما حدث ويحدث، فتخلّتْ مكرهةً عن دورها. وكان لا بدّ للسّكان من زاوية. فكان منزلُ فرنسوا مارتال زاويةَ العصر الجديد و«محجّاً للأهالي يطوفون حوله ويتبرّكون بأحجاره» (ص ١١٥)، فيه تُعقد حلقاتُ الذّكْر حتى مطلع الفجر (ص ٩٣)، تتلوها مجالسُ الأنس التي لا يحضرها غيرُ الشبّان

---

١ ـ يرى بارت، في معرض حديثه عن الوصف في النّص السّردي، أنه لا يوجد أيُّ حرجٍ في تخيُّل أسودٍ أو أشجار زيتون في بلدٍ من البلدان الواقعة شمالي الكرة الأرضية؛ فالفّنان لا يخضع إلاّ لضغط الجنس الأدبي. انظر:

Roland Barthes: "L'effet de réel" in **Littérature et réalité** (collectif). Editions du Seuil, 1982, p.84.

تنهض الساحةُ شاهداً على القهر والهزيمة، وشاهداً على ولادة الأمل ذات صباحٍ جديد

الذين كانوا «يروحون ويجيئون على بيت النّوّم يتهامسون ويتغامزون ويدسّون الدّنانير في جيوبهم» (ص ٩٤).

للشّباب، قوّةِ القرية وعمادِ مستقبلها في هذه الزّاوية الغريبة، حظٌّ ؛ وللشيوخ، الذين تركوا قراءة القرآن وقيامَ الليل والتهجّد وإتمام الأوراد (ص ١١٥)، نصيبٌ: ففيها «يشاهدون الأفلام الخليعة ويمارسون الجنس مع السائحات والسيّاح الفرنسيين والألمان والأمريكان» (ص ١١٥). ولهذا فالمنزل ماخورٌ، وما يدور فيه طُعْمٌ يخفي الفخَّ الذي لم ينجُ منه غيرُ واضعه. ففيه تُغْتال قيمٌ روحيةٌ تالدة، وتحاك مؤامراتٌ عن المغفّلين خافيةٌ. ولكنّ هذا المكان لم يَسْلم بدوره من فعل الزّمن. فقد أدّى وظيفته، فنحّته جانباً أدواتٌ جديدة أنجعُ عملاً وأبعدُ أثراً كالأقمار الصّناعية (ص ١٦٨).

عدّل الغازي أساليبَه، وانتقل الصّراعُ غيرُ المتكافئ من السرّ إلى العلن، ومن الليل إلى النّهار، ومن منغلق الأماكن إلى منفتحها؛ فبرزت الساحةُ مكاناً منخرطاً في هذا الصّراع، ولها في كامل النص أهميةٌ: فبها افتُتِحَ، وبها اختُتِمَ. احتلّها درويش في الفصول الأولى يمارس فيها فعلاً لا يخلو من رمز، وانفرد بها الأطفالُ في نهاية الفصل الأخير انفراداً لا يقلّ رمزيةً عن فعل درويش. وقد كانت، وهي ميدان الصّراع، هادئةً خاليةً، حتى إذا ما عاد إليها درويش عادت إليها الحياةُ ودبّتْ فيها الحركة... ولكنها كانت حياةً شبيهةً بالموت، وحركةً أقربَ ما يكون إلى السّكون.

لم يفهم السيّاح ما يأتيه درويش، وما يرمز إليه مشهدُ القِدْر والرّجُلِ المادِّ رجليْه في النّار، ولم يروا فيه سوى مشهدٍ طريفٍ يصدم العينَ والخيال. أمّا الأهالي ففطنوا إلى أنّ نار درويش لهم لا عليهم: «نار درويش لا تحرق» (ص ٣٥). ولعلّهم أدركوا مغزاها، ولكنّهم أعرضوا عنها وعن صاحبها. وقد تكون النّارُ نارَ الواقع تصلي الناس فلا يسعون إلى إخمادها؛ وقد تكون نارَ الثورة يدعو إليها درويش ولا من مجيب؛ ولعلّها ـ وهو الأرجح ـ الأمران معاً. فلفِعْلِهِ هذان البعدان المتلازمان، وهو ما يجهر به النصُّ ويُصرّح؛ يقول الراوي:

«في الساحة ما زال درويش [...] يهرق النفطَ على أعواد الحطب... فتلتهم النيرانُ الحَطَبَ والخُطَبَ وصورَ زعماء القبائل المعروضة في الجرائد اليومية. ويضغط البخارُ على غطاء قدر الألمنيوم، فيبرك درويش فوقه ويقول: 'لا! ليس الآن! ما زالت طائراتنا من ورق'» (ص ١٠١).

يعلو صوتُ درويش إذن في الساحة، ولكنه سرعان ما يرتدّ إليه. فلا صوت غيره ينادي بوقف النّزيف ويدعو إلى المقاومة. إلاّ أنّ الساحة تمور من الدّاخل، وإنْ بدتْ ساكنة. فقد فوجئ درويش عند عودته الثانية بكتابات على الجدران لم يألفها: «الموتُ لأمريكا» و«يسقط هولاكو المغولي» (ص ١٦٩). وذاك هو صوتُ المثقفين من الأهالي، أولئك الذين يعرفون التّاريخ ويستخدمون الاستعارات («هولاكو المغولي») في خطابهم الدّعائي، وقد بدأ يعلو بمعزلٍ عن درويش وناره، ولكنه صوتٌ خافتٌ ضعيفٌ يتسربل بالليل والخوف وبعصيّ الاستعارات أحياناً.

تنهض السّاحةُ بما هي رمزٌ للحياة السياسية والاجتماعية، مَثَلُها في ذلك مَثَلُ سائر أمكنة القرية، شاهداً على القهر والهزيمة واستمرارهما... ولكنْ إلى حين؛ ففي السّاحة سيولد الأملُ مجسّداً في الأطفال ذاتَ صباحٍ جديد (ص ٢٠١).

ويتّسع المكان في النص فيمتدّ إلى حِيرة المنذر بن النّعمان، التي استُحْضِرَتْ من مطاوي التاريخ وتلافيف الذّاكرة لتكون شاهداً على ثروةِ العرب تُنْهَب، وعلى مصدرٍ من مصادر قوّتهم يُقَوّى به عدوُّهم عليهم، وعلى معالمَ حضارتهم تُطمس، وصفوفِهم تُفَكّك وتتفرّق. يقول صاحب الحيرة لحظة استكشاف النفط: «اكتمِ السرَّ حتى لا تحسدنا قبائلُ هوازن وثقيف» (ص ١٠٨).

هذا المكان، الذي أتت عليه عوادي الزّمان، تُجاوره في النّص أمكنةٌ لها وجودٌ واقعيٌّ مستقلّ عن وجودها في العمل التخييلي. وهي تكشف جميعاً عَجْز العربي عن بناء ذاته، وضَعْفِهِ في مواجهة عدوٍّ مقنّعٍ حيناً سافرٍ أحياناً قويٍّ دوماً بِسلعِهِ وسيّاحه وسلاحه: من «توماهاوك» و«باتريوت» إلى «ب ٥٢» (ص ١٨٤). ويستحيل الموتُ المجازي حقيقةً في «ملجإ العامرية» (ص ١٩٤) وفي «طريق البصرة ـ الكويت المضروب بالناپالم» (ص ١٩٦). ويجثم شبحُ الموت على كلّ العرب، فتغدو بلادُهُم قبراً هائلاً ممتدّاً من المحيط إلى الخليج، ويصبحون ـ وقد فقدوا كلّ أسباب الحياة ـ «جثّةً عملاقةً رأسُها في الخليج ورجلاها في المحيط» (ص ١٩٤).

مرّ المكان من الخاص (القرية) إلى العام (بلاد العرب)، ومن الاتّساع (القرية وبلاد العرب) إلى الضيّق (الكهف)، فالاتّساع النّسبي (ساحة القرية)، مترجماً رؤيةً إلى الواقع يتنازعها التّشاؤمُ والتّفاؤل. وليس هذا التّشاؤم حالةً نفسية اعترتْ صاحبَها بقدر ما هو وليدُ معايشةٍ لأوضاعٍ لا تكفّ عن التّدهور. وما تدمير العراق على أيدي الأبْعدين والأقْربين إلاّ صورة عن هذا التّدهور قد لا تكون أبلَغَها ولا آخرها (راجع ص ١٧٢).

لقد شُحن المكانُ بدلالاتٍ نفسية ورمزية وحضارية وكَشَفَ، على اختلافه، جوانبَ من القضية التي يعالجها النّصُّ. ولعلّ الزمن الروائي سيؤكّد ما كان أفصح عنه المكانُ.

ت ـ الزمان

حدّد النصُّ الزمانَ الخارجيَّ لبداية مجموعة الأحداث المباشرة الأخيرة ونهايتها. فدرويش عاد من السّفر ذاتَ يومٍ من أيام شهر كانون الثاني/يناير، وتحديداً في السادس عشر منه، يومَ اندلاع حرب الخليج الثانية [عام ١٩٩١]....

ولكنّ الزمن، إذا ما نحن تجاوزنا الوقائعَ المباشرة، يمتدّ بل يتناسل: فإذا هو أزمانٌ، منها ما هو دينيٌّ غارقٌ في القِدَم كزمن نشأة الخليقة وزمنِ إبراهيم الخليل، ومنها ما هو خرافيٌّ كزمن قصص كرامات الأولياء، أو تاريخيٌّ قريبٌ نسبياً كزمن استكشافِ النفط في جزيرة العرب، أو تاريخي أبعد كزمن حفل زفاف قطر النّدى إلى الخليفة المعتضد العبّاسي. وهو زمن «السوبرماركت» ينبت في غير تربته، و«الإمبراطور» رونالد ريغن تُرْسَم صورتُه على عُملة العرب، وزمنُ السياحة الصحراوية تنمو وتزدهر، ومايكل جاكسون «ينوح الحادي» (ص ١٠٣) بإحدى أغانيه، والعربي يطارَدُ في المطارات الغربية مَديناً حتى تَثْبت براءتُهُ (ص ٨٥). وهو، إلى كل ذلك، زمنٌ عام، زمنُ عرب أواخر القرن العشرين. وهو زمنُ الاستهلاك الناشئ والتبادلِ غيرِ المتكافئ، والأرض تُستباح، والحاضر والمستقبل يُصادران، ولا ذراعٌ تمتدّ، ولا صوتٌ يعلو سوى صوتِ درويش الخافت العليل الذي لم يجد سوى السّخرية يواجه بها العقْم واليأسَ من الأهل:

«وعاودتُ تجوالي في السّوق. الوجود كالحة حدّ الفجيعة، ونشرات الأخبار تذاع كلّ نصف ساعة. تحلّق **الرّجال ـ الأطفال**[1] حول أجهزة الراديو يتابعون الأخبار» (ص ١٧١).

ويبدو أنّ سخرية درويش من سخرية صانعه، وأنّ وحشة الأوّل من وحشة الثاني. يقول الرّاوي، وهو كاتب يروي[2]:

«والقافلة تقترب من مدينة الحيرة. فتخرج كوكبةٌ من الحرس السّلطاني لاستقبالها. وترحب بهم الكلابُ، وينبح الرّجال(...) ويمدّ السّماط على الأرض: جمال مذبوحة، ورجال مذبوحة. عفواً! غلّطني الوزن! أقصد: جمال مذبوحة! وجمال مذبوحة وجمال مذبوحة. ويفوح الشواء. شواء لحم الرّجال. عُذراً مرّة أخرى. جعلني الوزنُ أغلط. أقصد: فاح شواء لحم الجمال» (ص ١٠٤ و ١٠٥).

نيطت بدرويش والفرنسيّ أدوارٌ متقابلة تجعل تعايشهما سلمياً أمراً مستحيلاً

ورغم تعدّد الأزمنة وتداخلها، فالزّمن التاريخي هو الطّاغي. ولكنّ الرّاوي يتلاعب به تلاعباً دالاً، فلا يَسْتحضر منه إلاّ ما كان للسّياق مواتياً ولمقاصده مؤدّياً، غيرَ عابئ بالمطابقة بين الشخصية والحدث التاريخي ولا بمواصفات الواقع والمنطق. من ذلك قولُ درويش في حضرة الحسن الحفصي شامتاً وشاجباً: «لقد خوزقك التاريخُ يا مولانا» (ص ١٣٣)، وقولُهُ: «وأسمعته [الحسنَ الحفصيّ] خبراً تحدّث به جنودُ كرلوس الخامس، ودوّنه أحمد بن أبي الضيّاف في إتحاف الزّمان بملوك تونس وعهد الأمان» (ص ١٣٣).

تتباعد الأزمنة إذن وتتباين، ولكنها تنصهر جميعُها في زمنٍ واحد هو زمن العرب[3]، زمنُ حضارتهم وموروثهم الدّيني والثقافي. وقد حاول الرّاوي، وهو يقف خاصّةً على المحطات الأقلّ إشراقاً في هذا الزّمن[4]، البحثَ عن الجذور البعيدة والقريبة لهزيمة العرب الحضارية ولعيشهم، على ضفاف التاريخ، قبائلَ ضعيفةً متناحرةً.

إنّ الإشارات العديدة إلى الزّمن الخارجي، خفية كانت أم صريحة، تكاد تُخفي زمنَ الوقائع الدّاخلي؛ وهو زمنٌ تطغى عليه ثنائيةُ النّهار والليل. فمن أحداث النّهار: إشعالُ درويش النّارَ في الساحة العمومية، وتوزيعُهُ طائراتِ الورق على الأطفال، وزيارةُ فرانسوا مارتال الأحياءَ القديمةَ، ولقاؤه الأوّلُ مع درويش، وحلولُ السيّاح الأمريكان بالسّاحة، ومشاهدتُهُم شريط «جنون درويش بعد أن هام حبّاً بنمرة»، وزيارتُهم أماكن القرية السياحية ومدينة الحيرة. ومنها أيضاً عودةُ درويش إلى القرية، ولقاؤه فيها مع نمرة، وانفرادُ الأطفال بالساحة.

أمّا أحداث الليل فمنها: حلولُ درويش بالقرية، واقتحامُه بيتَ فرانسوا مارتال، والتهامُه أشرطةَ التصوير. ومنها كلُّ

---

١ ـ الحرف الأسود منّا (م. ن. ع.)

٢ ـ الراوي في **الدّراويش** يروي من خارج القصة أحداثاً لم يشارك فيها. ويقول جينات عن هذا الضّرب من الرّواة: «إنّ الرّاوي من خارج القصة يلتبس تمامَ الالتباس بالكاتب ولن أقول، كما يقول الغيرُ بإطناب، 'الكاتب الضمني'، بل أقول 'الصريح والمعلن فعلاً'. ولكنّني لا أقول 'الواقعي' بل أقول 'قد يكون أحياناً [نادراً] واقعياً'». انظرْ: Gérard Genette, **Nouveau discours du récit**, Edition du Seuil, Paris, Novembre 1983, p. 92

٣ ـ يقول مصطفى الكَ لاني عن **الدّراويش** إنّ «الرواية فِعْلُ استقدامٍ لوقائعَ شتّى تفكّكُ العصورَ وتعيد بناءها في زمنيةٍ سرديةٍ تؤالف بين المتباعدات في التاريخ والانتماء الحضاري». أُنظرْ: «فِعْلُ التذكّر ومراجعُ الذّاكرة».. مرجع مذكور ص ١٩.

٤ ـ هذا ما يفسّر أنّ الحديث عن ماضي العرب المشرق جاء في شكل سردٍ مُجْمَل. والمجملُ أو التلخيص (Sommaire) (بحسب جانيت، مصدر مذكور، ص ١٣٠) حركةٌ سردية تتمثّل في سردِ أيّامٍ عديدةٍ من حياة [شخصية] أو شهور أو سنوات دون تفصيلِ الأفعال والأقوال، وذلك في بضع فقرات أو صفحات. تقول نمرة ابنةُ عم درويش: «رأينا القمر، فقلنا هذا ربّنا، فلمّا أفل قلنا نحن لا نحبّ الآفلين، ثمّ شققنا الأرض وزرعناها حبّاً، وأنبتنا الحدائق تيناً وزيتوناً وحدائق غلباً، وملأنا الأرض ماعزاً وخرافاً وجمالاً وحميراً وخيولاً يقدح الشّرر تحت أقدامها...» (ص ١٨١).

ما كان يدور في مجالس الأنس التي يقيمها الفرنسيُّ في بيته، وكذلك محاصرةُ الشرطة درويشاً ونمرة وانقبارُهما والأهالي في الكهف.

اختلفتِ الأحداثُ بين نهار وليل، وبدأت نهاراً وانتهت نهاراً. ولئن اختلف الزمنان فإنّ دلالتهما تكاد تكون واحدةً: فالليل هو زمن المؤامرة والتخطيط المُحْكم لتخدير أهل القرية وشلِّ فِكْرِهِم ومَسْخِهِم، وهو زمنُ مطاردةِ مَنْ شرد عن القطيع، وزمنُ الصّفقات المصيرية تُبرَمُ في مجالس الطّرب واللّهو... أمّا النّهار فهو زمن تنفيذ المؤامرات ولا رادع، وزمنُ المقاومة يدعو إليها درويش ولا مجيبَ، وزمنُ الدّمار تنعق به أجهزةُ الإعلام من كل صوب. وهو زمنُ الهزيمة والمعاناة يضيق بها الصّدرُ، فلا ينطلق اللّسانُ، ولا تمتدّ الذّراع، فترتسم على الوجوه حقداً وغضباً وعجزاً.

النّهار في **الدّراويش** ليل حالك، ولكنّ ظلمته ليست سرمديّة. فما إن دخل أهلُ القرية الكهفَ حتى «أشرقتْ شمسُ يوم جديد» (ص ٢٠١)؛ فقد قرئتْ صفحتا الحاضر والماضي قبل أن تطويا، ونيط المستقبلُ بالأطفال يبنونه على أسس جديدة[١].

تنوّعت الأزمنةُ، وتعدّدت الأمكنةُ، وتعاقبتِ الأحداث حيناً وتباعدتْ حيناً آخر. ولكن هذه المكوّنات تضافرتْ جميعُها لمعالجة القضية ذاتها. ولعلّ هذا التضافر يدرَك أيضاً في مستوى الشخصيات.

ث ـ الشخصيات

الشخصيات في **الدّراويش** عديدة. ولكنّ منها ما هو حاضرٌ فاعلٌ في الأحداث، ومنها ما لا حضور له ولا دور إلاّ بفضل ما يقيمه من علاقات مع شخصية محورية أو أكثر.

وقد رَبَطَتْ بين هذه الشّخصيات جميعاً ضروبٌ من العلاقات أكسبتِ الحكايةَ نوعاً من التماسك وساهمتْ في فكِّ رموزِ النّص وكَشْفِ دلالاته.

ولعلّ درويش هو أهم الشخصيات الأكثر حضوراً في النص[٢]. فبه افتُتِحَ السّرد وبه اختُتِمَ. وشارك في جلّ الوقائع المباشرة، وإليه فوّض الرّاوي شأنَ سَرْدِ بعضها[٣]. واختار له اسماً[٤] مثقلاً بالدّلالات: فدرويش لفظة فارسية تعني «الفقير»، ثمّ أصبحتْ مصطلحاً يدلّ في نظام الصوفية على الزّاهد الجوّال؛ فاللّفظة تحيل على انتماءٍ اجتماعي ونمطِ حياةٍ ونظامٍ فكري ورؤيةٍ إلى العالم لعلّ أهمَّ ما يميّزها رفضُ المجتمعِ والعيشُ على هامشه. وإنّا لنجد كل هذه المعاني مجسّدة في «درويش» الشخصية القصصية: فهو جوّالٌ غريبٌ دوماً، منفيٌّ أبداً، فقيرٌ له مع الجوع مواعيدُ، وللكرماء منه موقفٌ. تتلمذ على يد عَلَمٍ من أعلام التصوّف في الإسلام «سيدي محيي الدّين بن عربي» (ص ١٣٣)، وعاشر الأولياءَ الصّالحين وشهد كراماتهم. وهو بدوره صاحب كرامات وصانع أعاجيب؛ فنُسجتْ حوله الأساطيرُ وأصبح «مولانا درويش» (ص ١٢٦).

إلاّ أنّ لدرويش أكثرَ من وجهٍ. فهو شخصٌ خرافيٌّ عمرُهُ آلافُ السّنين (ص ١٨٠). عاصر حكّاماً اختلفتْ أزمانُهُمْ وتباعدتْ. حاور «مولاي الحسن الحفصي» (ص ١٣٣) وعرف «صلاح الدّين الأيوبي» (ص ١٦٧) و«رونالد ريغن» (ص ٣٤). له من أجسام البشر الأعضاء وأسماؤها، وليس له منها أبعادُها والأحجام (ص ١١٦). وهو إلى ذلك كائنٌ تاريخيٌّ مثقّفٌ بثقافة عصره، يستعير ممّا راج فيه من شعرٍ صورةَ الشمس التي طلعتْ «حمراء كالخبزة» (ص ١٦٥) ويقتدي ـ دون تمييزٍ عِرْقي أو ثقافي أو فكري ـ بمن شاع عنهم حبُّهمُ الوطنَ ومعاداتُهم الاستعمارَ والاستغلالَ ورغبتُهم في بناء الذّات كـ «جمال عبد النّاصر وغيفارا وپاتريس لومومبا» (ص

---

١ ـ نجد مثل هذا الاستخدام لثنائية الليل والنّهار في رواية درغوثي الثالثة. يقول محمد القاضي: «والنّاظر في الزّمن الرّوائي يلاحظ هيمنة الليل عليه (...). على أنّ الظّلام الذي يمدّ أجنحته على الرّواية يتجلّى في نهايتها (...). إنّ موت أبي البركات بعد أبي الشامات وأبي اللّعنات إيذانٌ ببدء زمنٍ جديدٍ تسوده قيمٌ جديدة». انظر: محمد القاضي: «رواية **شبابيك منتصف الليل** لإبراهيم درغوثي»، **الحياة الثقافية**، العدد ٨٠، ديسمبر ١٩٩٦، ص ٥٨ و ٥٩.

٢ ـ نعني بهذه الشخصيات: درويش وفرنسوا مرتال ونمرة.

٣ ـ وهي: البابان التاسع، والحادي عشر، والفصل الأخير من الباب الثالث.

٤ ـ يرى فيليب هامون أنّ الاسم العَلَم غيرَ التاريخي يقحم في النص أوّل ما يظهر فيه ضرباً من «البياض» الدلالي، وأنّ هذه العلامة الجوفاء ستثقل تدريجياً بالدلالة ولن «تُمْلأ» إلا في آخر صفحة من النص. انظر:

Philippe Hamon: "Pour un statut sémiologique du personnage", in **Poétique du récit** (ouvrage collectif), éditions du Seuil, 1977, p.128. ونحن، وإن كنا نقول بجلّ ما جاء في رأي «هامون»، فإنّا نذهب مع كثيرين إلى أنّ اختيار الاسم العلم غالباً ما لا يكون اعتباطياً، وإلى أنه يَخْلق، أوّلَ ظهوره في النّص، آفاقَ انتصارٍ لا تخيب غالباً. وهو ما ذهب إليه هامون نفسه في المقال ذاته: فبعد استعراضه أسماءً أعلاماً في بعض النّصوص القصصية علّق قائلاً إنّ مثل هذه الأسماء «الشفافة» تؤدّي وظيفة تكثيفِ برامج سرديةٍ وتُخْبر سلفاً عن مصير الشخصيات التي تحملها وتيسّر توقّعه. فهذه الأسماء، إذن، عنصرٌ مهمٌ من عناصر **وضوح** القصة، ولكنّه عنصر لا ينفي أحياناً تخييبَ آفاق الانتظار المقصود. ويقدّم هامون على ذلك مثالين استمدّهما من أقصوصة موپسّان (Maupassant) «الصديقان»، فقد تكشف القراءة أنّ «سعيد» تَعِسٌ وأنّ «الصعلوك» رقيق الإحساس طيب القلب. انظر المرجعَ السّابق ص ١٥٠.

١٦٧)، فيتوسّط السّاحةَ يدعو وحيداً إلى ثورةٍ لمّا يحنّ أوانُها.

يبدو درويش، إذن، شخصيةً مركّبةً، إذ أريد له أن يكون عصارةَ حضارةٍ ورمزَ ثقافةٍ تجهد أن تكون في عصرٍ لم تشارك في صنع ملامحه الكبرى، بل أدارتْ له الظهرَ، فنبذها دون أن يفنيها.

وفي الصفّ المقابل نجد الفرنسيَّ فرنسوا مارتال، وهو سميُّ شخصٍ تاريخيٍ عاش في الجريد[1]. ولعلّ هذا الاسمَ العَلَمَ يفتح آفاق انتظارٍ لقارئٍ عَرَفَ صاحبَه الأوّلَ أو سمع عنه. إلاّ أنّ لفظة «الفرنسي»، التي اقترنتْ بالاسم أوّل ما ظهر في النصّ، لا تحيل على جنسٍ وانتماءٍ حضاريٍ فحسب، وإنّما أيضاً على علاقاتٍ معقّدةٍ رَبَطَتْ منذ أكثر من قرن بين الغرب والشرق. وهذا الفرنسي غنيٌ قويٌ يُظهر لأبناء البلد من الحب ألواناً، ويَنْصب لهم من الفخاخ أشكالاً. يشمل الجميعَ بعنايته، فينظّم للشبّان والشيوخ سهراتٍ في بيته، و«يوزّع حبوبَ منع الحمل، ويُشجّع الأطفال على مطالعة الكتب الفرنسية» (ص ١٥٦). يحارب قيماً، ويغرس أخرى؛ ويؤدّي رسالةً، هي رسالة الرّجل الأبيض. فيحاول أن يُلحِق بركب الحضارة مَنْ لم يتعدّوا طور «بدء الخليقة» (ص ٣٩). لا تفوته شاردةٌ ولا واردة، يَرْصد حركاتِ مَنْ شذّ عن الجماعة، و«يَدْفع الهباتِ لمن يَحْمل له بعضَ الأخبار عن حيواتِ الرّجل [درويش] الحاضرةِ والماضية» (ص ١٥٧)؛ بل هو عينٌ على كلّ أهل القرية «يسجّل ملاحظاتِه على دفاتر صغيرةٍ ويهتف كلّ يومٍ إلى تونس وباريس» (ص ١٥٦).

للفرنسي، إذن، ظاهرٌ يدركه كلُّ أبناء القرية، وله باطنٌ خَفِيَ عن جلّهم. وقد تحدّدتْ علاقاتُه بهم وفق هذه الثنائية. فجمعته بالشبّان والشيوخ علاقةٌ قائمةٌ على الرّغبة المتبادلة والمصلحة المشتركة، أمّا علاقته بالنّساء فنهضتْ على الرّغبة من جهته وعلى النّفور بل العداءِ من جهتهنّ؛ فقد وَدّ تصويرهنّ ولكنّهنّ «انهلْنَ عليه سبّاً وشتماً بعد أن غطّين وجوههنّ بالملاءات السّوداء» (ص ٤٣). قد يُردّ هذا النّفورُ وتلك العداوةُ إلى أنّ الفرنسي المثْليّ صَرَفَ عنهنّ الرّجالَ، ولكنّنا نميل ـ بفضل بعض القرائن النصية ـ إلى اعتبار المرأة في هذا السيّاق رمزاً؛ فهي المؤتَمَنَةُ على العِرض والنّسب بل هي الأرضُ[2] والوطن؛ ولذلك كانت نساءُ القرية «يَخَفْنَ الغريب، خَوْفَهُنّ من وباء الكوليرا» (ص ٤٤).

وإذا كانت علاقةُ مارتال بالشبّان والشيوخ والنساء ذاتَ بُعْدٍ واحد لا تتعدّاه، فإنّ ما يشدّه إلى درويش أعقد. فبينهما تشابُهٌ وتقابلٌ في آن معاً، وبينهما صراعٌ دائمٌ وعداوةٌ مستفحلة لا ينتهيان إلاّ بزوال أحدهما أو بتخليه عمّا به هو، في النّص، كائن. فكلاهما يعرف ما يريد، وكلٌّ منهما واعٍ بأنّه صاحبُ أفكارٍ وقيمٍ يجب أن تسود، ولكنّ القوى المتفاوتة وطرائقَ العملِ المختلفة مكّنتِ الفرنسيَّ من كسبِ ودّ الذكور البالغين والسيطرةِ على أصحاب السلطة والقرار ويسّرتْ له التسرُّبَ إلى عقولهم «فانقلب بمرور الأيّام إلى رمزٍ روحي»[3] وأصبح منزلُهُ: «محجّاً للأهالي يطوفون حوله ويتبرّكون بأحجاره؛ حتّى الكبار: شيوخُ القبائل وقادةُ الجند وكبارُ التجّار جرّبّهم رائحةُ الكَيْف إلى هناك، فجاؤوا زرافاتٍ ووحداناً وحطّوا الرِّحالَ داخلَ حديقة القصر» (ص ١١٥).

ولم يبق لدرويش سوى الأطفال يعلّمهم «السِّحْرَ وقيادةَ الطائرات الورقيّة» (ص ٣٥) في انتظار يومٍ تصبح فيه الطائراتُ حقيقيّةً. لقد ظلّ دهوراً «يترقّب مجيء الرّجال، ولكنّ الرّجال توسّدوا نهودَ النّساء وناموا» (ص ٣٦)، فأيقن أنّه خسر الحاضر. وبدل أن ينكفئ على ذاته اتّجه إلى الأطفال يُعِدُّهم لمستقبلٍ يأمل أن يكون مختلفاً.

على هذا النّحو يسم التّقابلُ العلاقةَ بين الرّجلين وأنصارهما. فمن جهة: درويش والأطفالُ ومستقبلٌ موعود؛ ومن جهة أخرى: الفرنسيُّ والكبارُ وحاضرٌ يراد له الاستمرار. ولقد تواصل الصّراع إلى ما بعد انسحاب درويش من السّاحة، ولم يحسمه انتحارُ الفرنسي، لأنّ الصراع لا يدور في الحقيقة بين شخصين لا يكاد يعرف أحدهُما الآخر، بل بين حضارتين مختلفتين كان بينهما ولا يزال نزالٌ. ففرنسوا مارتال في نظر درويش «رومي» (ص ٤٧) و«فرنسي لعين» (ص ١٣٢)، ودرويش في نظر مارتال «وحشٌ شرقي» (ص ٤٧). وبهذا المعنى فإنّ ما نيط بهما من أدوار متقابلة يجعل تعايشهُما سلميّاً مستحيلاً، والتقاءَهما على قاعدةِ وفاقٍ وتفاهمٍ أمراً غيرَ وارد.

أمّا ثالث الشّخصيات المحورية فنمرة. لها من سميّتها ـ أنثى النّمر ـ الضراوةُ وشدّةُ البأس، ولها منها الإباءُ والجموحُ. ولكنّها، مثلها، إذا قُهِرتْ دانتْ واستكانتْ إلى حين. هام بها درويش ابنُ عمّها، فخطبها وأقيم العرس، ولكنّها فرّتْ ولاذت بصاحب الجبل، وانقبرتْ في الكهف، ولم تخرج منه إلاّ

---

١ ـ يقول محمد صالح الجابري إنّ فرنسوا مارتال «شخصية استعمارية لا يعرفها إلاّ أهل الجريد». انظر مقاله «وياتي الإبداع من كريز»، جريدة **الرأي العام**، تونس، السبت ١٠ ديسمبر ١٩٩٤.

٢ ـ تقول سامية أسعد: «جسد المرأة مكان يَرْمز في كثير من الأحيان إلى الأرض ذاتها، ولقد دَلّلَ على ذلك علماءُ النّفس خاصّة». انظُرْ: «القصّة القصيرة وقضية المكان»، مجلّة **فصول**، المجلّد الثاني عدد ٤، يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٢، ص ١٨٥.

٣ ـ مصطفى الكيلاني: «فعل التذكّر ومراجع الذّاكرة»، مرجع مذكور ص ١٩.

حين اشتدّ الظلام جاور درويش نمرةَ، فقالت: لن أهب نفسي لآلةٍ مرتخية منذ ألف عام

بعد أن «دَقّتْ نواقيسَ القيامة» (ص ١٨٤) انفجاراتٌ تهزّ مدنَ العراق وزمجرةُ «توماهاوك» و«پاتريوت» و«ب ٥٢» (ص ١٨٤) تخنق الأنفاسَ، فترتعد الفرائصُ وينحبس الصوت ويرتفع البصرُ جهةَ أبناء العمومة فيرتدّ حسيراً.

ولقد وردتْ أخبارُ نمرة مسترجَعَةً على لسان الرّاوي الأوّلي في البابين الثّالث والرّابع. ولكنّ الخطّة الفنيّة ومقصداً من مقاصد التّأليف اقتضيا حضورَها في أواخر النّص، وتحديداً في بابيه الأخيرين. وقد حَضَرتْ شخصيةً فاعلةً في الأحداث وشخصيّةً فاعلة في الخطاب، إذ روت كاملَ الباب الثّاني عشر[1]، ولم يكن تكليفُها بالرّواية عفويّاً ولا كان ظهورُها في النّهاية ـ أحدِ المواطن الاستراتيجيّة في النّص ـ اعتباطيّاً. فلأفعالها دورٌ حاسم في الحركة القصصيّة، ولأقوالها دورٌ مهمّ لا في كشف بعضِ ما تعمّد الرّاوي الأوّليُّ إخفاءه في ما استرجع من أخبارها فحسب، وإنّما خاصّةً في توضيح بعض دلالات النصّ وتجليةِ بعض مقاصد التّأليف.

وتبدو نمرة من خلال أخبارها المسترجَعَةِ والحاضرة، مَثَلَها في ذلك مَثَل درويش، كائناً واقعيّاً ولاتاريخيّاً في آن معاً. وهي، في صورتها الواقعيّة، كائن ذو وجهين. فلها إلى الرّيف انتسابٌ وإلى المدينة انتماء. تعاني شظف العيش (ص ٥٨)، وتنعم، في الآن ذاته، بمتع الدنيا ومباهجها (ص ٥٩). لها ـ حضريّةً ـ عشّاقٌ «من بورصة نيويورك» (ص ٥٩)، ولها ـ ريفيّةً ـ مع الجنس مواعيدُ ومع غير أهلها مغامرات. وقد انشدّ إليها «درويش»، وتوسّل بأكثر من حيلة إلى نيل رضاها، إلاّ أنّها أغلقت دونه أبوابَ السّماوات السّبع (ص ٦٢). ولم ييأس إلى أن كان يوم الزّفاف.

رغب درويش في نمرة فنفرتْ منه، وأقبل عليها فأعرضتْ عنه، فوسم الانفصالُ والتّقابلُ العلاقةَ بينهما. إلاّ أنّ هذه العلاقة قائمةٌ، في جانبها العاطفيّ، على القرب والرّغبة المتبادلة. فنمرة كانت تحبّ ابن عمّها، وكانت تألم لنفسها وله. تقول مسترجعةً ماضيهما معاً: «ما أشقاني به! وما أشقاه بقسوتي» (ص ١٨٠). ولكنّ هذه المسافة الوجدانيّة القصيرة جداً لم تمنعها من التّخلّص منه، بل من قتله مرّتين: مرّةً حين رفضته زوجاً فسمعتْ «شقشقةً داخل صدره تشبه صوتَ تحطم البلّور» (ص ٦٢)، ومرّةً حين زجّتْ به، في حاضر الأحداث، في ظلام الكهف وغياهب الموت (ص ١٩٦).

عجز الحبّ، معلناً كان أم دفيناً، عن إقامة تواصل حقيقيّ بين الشّخصين، فكان حبّاً عقيماً، مستحيلاً، مسدودَ الآفاق. فليس البعد العاطفي سوى جانب من الرّابطة التي تشدّ أحدهما إلى الآخر، ولعلّه الأضعف مقارنةً بالجانب الفكريّ. وهذا الأخير جانبٌ متين الصلّة بصورة نمرة كائناً لاتاريخيّاً؛ فقد عاصرت الأوائلَ وشهدتْ أهمَّ التّحولات التي عرفتها بلادُ العرب وانقبرتْ في الكهف ألفَ سنة وخرجتْ منه فوجدتِ الأوضاع أسوأ ممّا كانت عليه.

وقد كان لها بدرويش معرفةٌ عمرُها «آلاف السّنين» (١٨٠)، وكانت لها به علاقةٌ تَميُّز طورُها الأوّلُ ـ وهو الأطول ـ باتّصالٍ وانسجام جسّمهما (في مستوى الخطاب) ضميرُ المتكلّميْن «نحن» وكُثرةُ الأفعال الدّالة على المشترك من الأعمال: «أكلنا، صوّرنا، رَشَقْنا، صلّينا، رأينا، قلنا، شققنا، زرعنا، ملأنا، بنينا، عمّرنا، بنيْنا، ملأنا» (ص ١٨١). وتلخّص هذه الأفعال مسيرةَ العرب منذ «سنوات الصّيد في البريّة» (ص ١٨٠ ـ ١٨١) والصّلاة للنّجوم والشّمس (ص ١٨١)، إلى أن كان القرآنُ والإسلام، فكان عهدُ البناء والانتشار وسيادة العالم (ص ١٨١).

وإنّ وجه نمرة هذا ليفسّر توتّر علاقتها لاحقاً بدرويش، رغم ما بينهما من انجذاب ورغبة. فدرويش، في النّص، كائنٌ واقعيٌّ أحبَّ وخاب وكافح وفشل، ولكنّه ـ في الآن نفسه ـ كائن لاتاريخيّ، بل هو رمز للعربيّ قديماً وحديثاً. تقول نمرة «عندما اشتدّ الظلامُ في الزّاوية جاورني [درويش] كالطّيف وطلب أن يتفخّذني. قلتُ: لن أَهَبَ نفسي لآلةٍ مرتخيةٍ منذ ألف عام» (ص ١٨٧).

كشفت نمرة رمزيةَ درويش، فأكّدتْ في الآن ذاته رمزيتها. فهذه الشّخصيّة التي تعدّدتْ صورُها وأسماؤها[2] هي، كما جاء على لسانها، الأمُّ (ص ١٨٥) والأرضُ «الحبلى قمحاً زيتوناً وعيوناً في طَرَفِها حورٌ». استباحها العدوُّ، فرضختْ مكرهةً، ورفضت ـ مع ذلك ـ أن تهب أبناءها نفسَها عقاباً لهم على ضعفهم وتنكُّرِهم لها. تقول مواصلةً سردَ حوارها مع درويش في الزّاوية ليلاً: «قال: وهذا الغريب الجاثم فوق صدرك، وشهيقُهُ يصمّ أسماع الملائكة في السّماء السّابعة؟ قلت: هو مغتصب، وأنا السّبيّة» (١٨٧).

ولعلّ هذا البعد الرّمزي في شخصيّة نمرة لا يفاجئ القارئ؛ فقد لفتت إليه الأنظار منذ تولّيها السّرد. تقول:

١ ـ نستثني منه السّطر الأخير: «وأدرك شهرزادَ الصّباح فسكتتْ عن الكلام المباح» (ص ١٨٧).

٢ ـ هي «نمرة» ابنة عمّ «درويش» (ص ٥٧) و«شهرزاد» (ص ١٧٩) و«نمرة بنت المنذر» (ص ١٨٤).

«بعد أن مرّت كلّ هذه الأعوام والدّهور مرور السّحاب وأنا كما أنا، ما تغيّر شيء فيّ. أنا الجميلة دوماً. العاشقة دوماً. المعشوقة دوماً. أنا الحبلى بكلّ ما تشتهي الأنفس وتلذّ الأعين. أنا الّتي تعطي ولا تمنن. أنا الّتي تجوع ولا تشتكي. أنا الّتي... (عفواً! لن أقول كلّ شيء)» (١٧٩).

ولكنّها ستقول كلّ شيء، وستوضّح ما خفي من أبعاد في علاقتها بدرويش، وسندرك سرّ نفورها منه واستحالةَ التقائهما. فهي الأرضُ العربيّةُ يدوسها الغريبُ منذ ألف عامٍ ولا من حام، وهو العربيّ يعيش غريباً عن عصره يشدّه إلى الماضي تراثٌ ونمطُ عيشٍ وتفكيرٍ تجاوزهما التّاريخُ. تقول نمرة مسترجعة: «يومها أهداني درويش سيفاً مذهّباً وكسوةَ حرير اشتراها من متحف قطر النّدى. وكنت أرغب في غير ذلك. كنت أتشهى جواهرَ باريس وبارودَة الغريب» (ص ١٨٠).

*

تكلّمتْ نمرة راويةً في أواخر النّص، فسلّمت القارئَ مفتاحاً من مفاتيح هذا النصّ ووجّهَتْه نحو قراءةٍ رمزيّة. ولكنّها، وقد فعلتْ، حرمته عناءَ البحث ولذّةَ الكشف. وإنّ المتأمّل في الباب الّذي رَوَتْ ليتبيّن أنّها كانت في أكثر من موضع قناعاً شفّافاً لمن فَوّضَ إليها أمرَ السّرد. تقول في مستهلّ الباب: «سأحكي ليلةً أخرى نسيها الرّواةُ ولم يدوّنها الكتبةُ: بَلَغني أيّها القارئ السّعيد ذو الرّأي السّديد أنّ درويشاً عاد من السّفر ذاتَ يوم من أيّام شهر كانون الثّاني/يناير» (ص ١٧٩). فمن أدراها أنّها تروي لقارئ، وأنّ ما ترويه يندرج في نصّ أوسع لا يستهدف قارئاً بعينه وإنّما القارئ؟ وكيف أمكنها، وهي الرّاوية من الدّرجة الثّانية، أن تخاطب مرويّاً له لا يقع وإيّاها في مستوى قصّ واحد[1]؟

لقد نزل الرّاوي الأوّلي عن الرّواية لنمرة، ولكنّ نزوله لم يكن تامّاً. فقد أرادها راويةً مضمّنةً في الحكاية تروي من وجهة نظرها أحداثاً هي طرفٌ فيها، وأرادها ـ في الآن نفسه ـ صوتاً غريباً عن الحكاية يأخذ بيد القارئ فينوب عنه في فكّ بعض الرّموز الّتي يقدّر الرّاوي أنّ القارئ عاجزٌ عن حلّها بمفرده.

وهكذا فالشّخصيّة في **الدّراويش** تُردّ، رغم تعدّد وجوهها، إلى وجه واحد قد يكون علّةَ وجودها في النّص.

ليست الشخصية هنا مقصودةً لذاتها، بقدر ما هي مطيّةٌ لتبليغ أفكار ووسيلةٌ إلى معالجة القضية الحضارية

ففرنسوا مارتال هو الغربيّ المستعمر، ودرويش هو العربيّ العاجز منذ «ألف عام»، ونمرة هي الأرض العربيّة المقهورة منذ أمد غير قصير. الشّخصية، إذن، ليست مقصودةً لذاتها، بقدر ما هي مطيّةٌ لتبليغ أفكارٍ ومواقفَ، ووسيلةٌ إلى معالجة القضيّة الحضارية. ويبدو أنّ هذا التّصوّر للشّخصيّة ثابتٌ من الثوابت لدى الكاتب. يقول محمّد القاضي مختتماً دراسة الشّخصيّات في **شبابيك منتصف اللّيل**: «فهذه الشّخصيّات ليست في الحقيقة إلاّ أفكاراً ومواقفَ، وهي بُدُدٌ ممّا يعشّش فينا من آراءٍ ومذاهبَ ونظريّاتٍ ومفاهيم وأنماطِ سلوكٍ وأخلاقيّات»[2].

خاتمة

يتبيّن من كلّ تقدّم أنّ للعالم الحكائيّ في **الدراويش** مكانةً تعادل مكانته في النّصوص الرّوائيّة التّقليديّة. فلم يطمسه البحثُ عن جديدِ الأشكال وطرائقِ السّرد بقدر ما ساهم في تجليته. وقد جاءت كلُّ مكوّناته متعاضدةً لخدمة الفكرة الأساسيّة للنّص: إبراز ضعف الذّات وقوّة الآخر.

أمّا الشّخصيّات فأدّت دوراً مهمّاً في سير الأحداث وفي تبليغ المواقف والآراء. ورغم أنّ بناء بعضها كان بناءً تقليدياً[3]، فثمّة محاولةٌ محتشمة للتّخفيف من استبداد الشّخصيّة الواحدة الوحيدة بالأحداث، إذ تَنَازَعَ أكثرُ من شخصيّةٍ البطولةَ. وإنّها لبطولةٌ تقنيةٌ، وأنّى لها أن تكون حقيقيّةً في نصٍّ يصوّر الفواجع والهزائم في مجتمع سمتُهُ الضعفُ والتّفكّك؟ ولقد نيطت البطولةُ الحقيقيّةُ بالأطفال في المشهد الأخير، وأريد لها أن تكون جماعيّةً لتحقّقَ ما عجزتْ عنه الأجيالُ الحاضرة.

ولقد اعتبر البعضُ[4] هذه النّهايةَ مُسْقَطَةً، ورؤيةَ الكاتب للعالم في هذا النّص متشائمةً. وعَدَّ مصطفى الكيلاني مثلاً

---

١ ـ يرى جينات أنّ لكلّ راوٍ مرويّاً له يقع وإيّاه في مستوى قصّ واحد. فالرّاوي الأوّلي يناظره مرويّ له أوّلي، والرّاوي من الدّرجة الثانية يقابله مرويٌّ له من الدّرجة الثانية إلخ... أنظر: Gérard Genette, **Nouveau discours du récit**, op. cit., p.91. وعلى هذا الأساس فالكاتب هو الذي يتوجّه بالخطاب مباشرة الى القارئ.

٢ ـ محمّد القاضي: «رواية **شبابيك منتصف اللّيل** لإبراهيم درغوثي»، مرجع مذكور، ص ٦٠.

٣ ـ افتُتح البابُ الثاني بتعيينٍ مباشرٍ لشخصيّة فرنسوا مارتال يذكّر بتقديم الشّخصيّات في النّصوص التقليديّة. يقول الرّاوي: «كان السّائحُ الفرنسيُّ الجنسيّةِ يزور قريتنا مرّتين في العام الواحد. رحلة الشّتاء والصّيف. فرنسوا مارتال كاد يفارق سنَّ الشّباب إلاّ أنّ بنية جسمه ما زالت شديدة؛ فهو طويل، ذو كتفين عريضتين، ووجهٍ حليقٍ دائماً كوجوه القدّيسين المعروضة في أيقونات الأديرة القديمة. وكان ما يلفت النّاس إليه أكثر من غيره مشيتُهُ المتخنّثة...» (ص ٤١).

٤ ـ انظر مثلاً عمر حفيّظ: «**الدراويش يعودون إلى المنفى**، أو حريّة الكتابة وقهر الإيديولوجيا»، مرجع مذكور، ص ٧.

هذا الضّرب من الكتابة «كتابة انزواءٍ»[1]، واعتبر الرّغبةَ الملحّةَ في الانزواء «استجابةً حدسيّةً لنداءات تَرِد أصداؤها من أبعد الأقاصي وتتردّد في الذّات الكاتبة فيستبدّ بها قلقُ اللّحظة ويتملّكها رعبُ المصير»[2]. وعدّ التذكّر في **الدّراويش** «فعلَ وجودٍ، لا تقنيةً سرديّةً فحسب يراد بها الاسترجاعُ تنفيذاً لخطّة مسبقة»[3]. وإنّا، وإنْ كنّا نتّفق مع الكيلاني في أهميّة التّذكّر في النّص، نخالفه الرّأيَ في اعتباره مصدرَ السّرد الوحيد؛ فالماضي المستحضر ـ نصّاً كان أو تاريخاً أو أسطورة ـ ليس مقصوداً لذاته، والوقائع المسترجَعة المتعلّقة بسيرة الشّخصيّات المشاركة لم تستبدّ إلاّ ببابين[4] نَهَضَ الاسترجاعُ فيهما بوظيفة التفسير التّقليديّة[5]. وفي ما عدا ذلك انتظمت الأحداثُ المباشرة وفقاً لنمطي التناوب[6] والتّعاقب، وتطوّرتْ ـ رغم بعض الاسترجاعات ـ من بداية إلى وسط فنهاية. فالحاضر، وإن كان مدار الاهتمام ومولّد السّرد والدّافعَ إلى الكتابة، لا يُنظر إليه بمعزل عن الزّمنين الآخرين. ولعلّ الزّمن الأهمّ، رغم حضوره النّصيّ المتقلّص جدّاً، هو زمن المستقبل. ولعلّ فعل الوجود الأهمّ في النّص هو فعل الكتابة، وتحديداً فعلُ القصّ المكتوب. فالدّرغوثي، وهو سليل شهرزاد، يقصّ ليدفع عن نفسه الموت[7]، ولكنّه لا يقصّ ليُمتع أو ليَعِظَ أو ليهذّبَ الطّباع، وإنّما هو يسرد ليضع الإصبع على مواطن الدّاء وليبشّر بمستقبلٍ يرجو أن يكون أفضلَ من الحاضر والماضي جميعاً. ولئن طغى الانفعالُ على الرّاوي الأوّلي في نهاية الأحداث، فزجّ بدرويش وسكّان القرية في الكهف، فلأنّ بداية الكتابة[8] تزامنتْ مع بعض الواقع المصوَّر في بعديْه المحلّي والعربيّ. وإنّ مشهد الأطفال، الذي به تنغلق الحكايةُ، ليفتح أبوابَ المستقبل مشرعةً، وليؤكّد أنّ اليأس من الحاضر مهما بلغت شدّتُهُ[9] لا يتناقض والإيمانَ بالمستقبل[10].

إنّ الكتابة لدى الدّرغوثي سلاحٌ في معركة الحاضر الضارية، وسبيلٌ من سبل انعتاق الذّات، ومطيّةٌ لتبليغ رسالةٍ يراد لها الفعلُ في القارئ. وهو ما يفسّر وضوحَ الخطاب وشفافيّتَهُ والمبادَرَة إلى فكّ الرّمز إذا ما كَثُفَ الخِطابُ وهُدِّدَتِ الوظيفةُ الإبلاغيّة. وهو أسلوب يكاد يكون ثابتاً من ثوابت الرّواية العربيّة في تونس[11].

تونس

---

١ ـ مصطفى الكيلاني: «فعل التذكّر ومراجع الذّاكرة»، مرجع مذكور، ص ١٢.

٢ ـ المرجع السّابق ص ٢٠.

٣ ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٤ ـ البابان الثالث والتّاسع.

٥ ـ انظر: Gérard Genette, **Figures III**, op. cit., p.92.

٦ ـ التناوب (l'alternance): شكل من أشكال البناء الزمني للأحداث، ويتمثّل في سرد حكايتين بصفة متزامنة بحيث تُقطع الأولى ويُستهلّ سردُ الثّانية الذي يُقطع بدوره لتُستأنف الأولى، وهكذا دواليك. ويميّز هذا الشكلُ الأجناسَ الأدبيّة التي فقدتْ كلّ علاقة بالأدب الشفوي. انظر:
Tzevetan Todorov: "Les catégories du récit littéraire", in **L'analyse structurale du récit**, communications 8, 1966, éditions du Seuil, 1981, p. 146.

٧ ـ يقول الكاتب في «قبل البداية»، «لم أكن أريد قبل هذا اليوم كتابةَ هذه الرّواية (...) ولكنّ درويشاً هدّدني بالقتل (...) وظلّ درويش يهدّدني في كلّ ليلة إلى أن مرّ إلى التنفيذ. استيقظتُ ذاتَ صباح وإذا بجرحٍ في عنقي (...). في اللّيلة الّتي تَلَتْ ليلةَ الذّبح جاءني درويش وبيده مسدّسٌ مطبوعٌ فوق جلده (المسدّس مغلّف بجلد تمساح) Made in USA وقال: 'إن لم تكتب الرواية هذه المرّة أسكنتُ في جمجمتك رصاصةً أمريكيّة'» (ص ١٣ و ١٨).

٨ ـ اندلعتِ الحربُ ضدّ العراق في ١٦ جانفي ١٩٩١، وامتدّت كتابة **الدراويش** من «كانون الثّاني/يناير إلى حزيران/يونيو ١٩٩١» (ص ٢٠٦).

٩ ـ نهاية الأحداث المتفائلة أردفها الكاتبُ بفصلٍ مندرجٍ في الخطاب على الخطاب وَسَمَه بـ «بعد النّهاية»، وهو عبارة عن قصيدة لقسطنطين كافافي تقطر حزناً وتشاؤماً. وإنّ اختيار هذه القصيدة لا ينفي التفاؤل بقدر ما يكشف عمّا يعانيه الكاتبُ من ألمٍ بسبب عجزه وعجز جيله عن الفعل إيجاباً في الواقع.

١٠ ـ يبدو أنّ شجب الحاضر، والإيمان بالمستقبل، من الثّوابت في كتابات الدّرغوثي، قصّةً قصيرة كانت أم رواية. يقول محمّد القاضي: «إنّ درغوثي لا يصف بل يحكم، وهو لا يروي تاريخاً بل يبشّر بمستقبل. إنّ هذه الرّواية رفضٌ للموقف الانكفائي، سواء أتوكّأ على التّراث، أم ضَرَبَ في مهامهِ الاستيلاب، أم تقوقع في محارة الصفويّة الرّوحانيّة». انظر: محمّد القاضي: «رواية **شبابيك منتصف اللّيل** لإبراهيم درغوثي»، مرجع مذكور، ص ٦٠. ويقول محمّد النّاصر العجيمي: «فالسطر القصصي عند الدرغوثي يحمل في تصوّرنا شحنةً من الانفعالات قد لا نجازف إن اعتبرنا أنّها مزيجٌ من السّخط أو الغضب والشّعور بالإحباط والمرارة، وفي الآن ذاته من الأمل والتطلّع إلى علاقات اجتماعيّة وبشريّة جديدة مبنيةٍ على مبادئ المحبّة وقيم الأخوّة». انظر: محمّد النّاصر العجيمي: «مدخل إلى قراءة القصّة القصيرة الحديثة: الكتابة القصصيّة عند إبراهيم درغوثي انموذجاً» (مخطوط)، ص ٢٢.

١١ ـ انظر مثلاً محمّد نجيب العمامي: «الرّاوي في الرّواية التونسيّة في الثّمانينات من خلال بعض النّماذج» (بحث مخطوط قُدِّم لنيل شهادة التّعمق في البحث وأشرف عليه الدكتور محمود طرشونة، تونس، السنة الجامعية: ١٩٩٥ ـ ١٩٩٦)، ص ٣٦٤.