

الفانتازي والفرايبي.. جوانب من السرد الروائي العراقي*

حاتم الصكر

وإن تم ذلك بمباشرة وخطابية تنوب عن أفعال السرد وأحداثه.

ثمانون عاماً إذاً بين بداية الكتابة الروائية الفنية ووضعها اليوم، باتجاهاتها غير القابلة للحصر، سيكون سبيلنا لمعاينتها الوقوف قارئين لبعض تلك الأعمال التي تمثل أجزاء من هذا المناخ المتنوع والمتسع بشتى المعاني، منوهين بعشرات الأعمال الأخرى التي لا تقل أهمية فنية أو دلالية عن عينات الدراسة، لكن عدم تيسرها أو توخي الاختصار والتحليل أدى إلى الاقتصار على المعروض هنا.

الفانتازيا والتداخل النصي

إذا كانت الرواية كما يلاحظ تودوروف، خلال قراءته لباختين، «هي التجسيد الأعلى للتداخل النصي والنوعي الذي يعطي تنوع الملفوظات حيزاً

إزاء مشهد متعدد المناخات والحاضنات الجغرافية والمؤثرات، يمكن لأي عمل سردي أن يفرز أو يؤشر اتجاهاً أو أسلوباً قد لا تجمعهم بسواه أية روابط، كما كان الحال في السابق، حيث تتميز الأجيال بمزايا الواقعية أو الشعاعية أو التجريب وسواها من المؤشرات التي درسها الباحثون من قبل، أو رصدوها في النتاج الروائي الذي يبدأ فنياً برواية «جلال خالد» لمحمود أحمد السيد، الذي يعد رائد التجربة الروائية بعمله الصادر عام ١٩٢٨ حاملاً مزايا البدايات وعيوبها كما هو مرصود في بدايات الرواية العربية عموماً. لكن باحثاً مثل روجر ألن يرى فيها عملاً «أكثر أهمية في تاريخ تطور الرواية العراقية، نظراً لأنها استخدمت لتصوير بعض الأحداث التي أحاطت بالثورة العراقية ضد الاحتلال البريطاني في عام ١٩٢٠»^(١). ولكن الرواية إضافة إلى ذلك تنبهه للتحولات في الشخصية وإمكان تمثيلها سردياً،

انسجام مع النفس»؛ لذا تتعهد ياسمين بأن تقود رواد مركزها إلى عالمهم الداخلي، وتجري تمارين تأريضهم الغربية، كأن يقصوا على بعضهم قصص حياتهم، أو يتحدثوا نصف ساعة كاملة بكلام لا معنى له، لكي يتحكم العقل باللسان...

يتصدر الرواية فصل استباقي يعرفنا بجوهر السرد الذي يتمحور حول ياسمين ومركزها الروحي، ولقاء الشخصية الرئيسية بها وعزمه على تأليف كتاب حول التجربة الغربية هذه، والتي يعترف بأنه لا يستطيع روايتها كما

عاشها أو كما جرت في الواقع، بل كما ترد إلى ذهنه، ليدع للمتخيل أن يختلط بالواقع، والأحلام بالتداعيات. وسيكون الاهتمام بالتفاصيل تكلمة لخلق غرابة مضاعفة في المكان، بعد أن تسلمنا ما يؤكد عبر تسمية الشخصية، فهو: سلام ورحيم وسمير وحميد، ولديه قناعة تامة بأن «اسم الكائن لا يغير كثيراً من وجوده»، وهذا يجعل التغريب في الحدث ممكناً ومتسقاً مع المكان الفانتازي الذي تدور فيه الأحداث، ويقترّب تأثيثاً سردياً من مكان علوي أو متخيل كيوتويبا تديرها ياسمين بقوة أفكارها عن

الحياة والوعي الذي تقول عنه إنه «قائد أوركسترا الروح و الجسد». وبطريقة ذرية تهتم بالتفاصيل الصغيرة يصف الراوي المكان عبر وعي الشخصية الكاتبة به. ويصبح الكتاب المزمع كتابته ليس كتاب «ياسمين» فحسب، بل كتاب الشخصية نفسه، وحلمه الذي لا يدري في لحظة ما هل هو حلم محض أم حقيقة، لاسيما وهو يسترجع أجزاء من حياته الماضية قبل لقائه بياسمين وعمله في

واسعاً للعمل»^(٢)، فإن التوسع الذي تميز به كثير من الأعمال الروائية العراقية المكتوبة في العقود الأخيرة، يؤكد ذلك ويعطي المجال للباحث كي يرصد تلك التداخلات النصية التي تعكس أكثر من ميزة، في مقدمتها النزعة التجريبية لدى الكُتّاب، وشعورهم بضرورة الكتابة بحرية لا يهيم إياها السرد التقليدي التصاعدي (الخطي) أو البناء المنطقي للرواية، كأنما يعادلون بذلك ما يجري على الأرض العراقية من أحداث لا تخضع لمنطق أو تفسير. وفي عمل شاكر الأنباري «كتاب ياسمين»^(٣)

تقدم الفانتازيا حلاً لمؤلف يروي الكتاب ويحكي قصة تأليفه. ونجد الهروب إلى هذه التقنية (تقنية الكتاب داخل العمل) تضع الكاتب في عمله أو فوق أحداثه ودلالاته. وفي ثانياً الفصول الأربعة عشر القصيرة، والتي يتصدرها مقتبس من أمين معلوف يؤكد بنية فقدان التي توطر العمل، ويتساءل عن طينة من يفقد وطناً بعد آخر،

لقد غدت الفانتازيا، المقدمة بهدوء ودون هيجانات لغوية أو أحداث خارقة، إطاراً للبحث عن مدن بديلة تصالح للعيش والحب والكتابة، مدن تستريح فيها الأرواح والأجساد؛ لكنها، ككل المدن الفاضلة، تظل حلماً أو أملاً بعيداً ووهماً يمنحه السرد تعيّنات لا تخفي استحالتة

ومدينة بعد أخرى، وامرأة بعد أخرى، دون أن يندم أو يلتفت وراءه؛ كأنما ليضع الكاتب (لا الراوي) قُرْأه في إطار هذا الفقد ومحاولة التعويض عنه بإقامة مدينة متخيلة ومكان مخصوص فيها هو «مركز القلب المغني» الذي عاش فيه أحداث لقائه بياسمين التي تدير المركز وتسلط قوتها الروحية على داخله، وتقوم بمهمة التأريض الذي تصفه بأنه «هو أن يكون الشخص هنا في اللحظة داخل الجسد. الوقوف داخل النفس والعيش في

ما أسميناها تقنية الكتاب المفقود أو اللغز المبحوث عنه، بمغامرة قد تكلف الباحثين عنه حياتهم. وهي تقنية وردت في أعمال كثيرة ربما كان أبرزها «اسم الورد» لأمبرتو إيكو، وظلال البوليسية التي أكدها العمل المهم «شفرة دافنشي».

وفي هذا الإطار كتب عبد الخالق الركابي عدداً من أعماله التي كان آخرها «سفر السرمدية»^(٤) التي يربط إهداؤها بين الألم وحب الحياة، ثم يطوره ليغدو ثنائيات ضدية من نوع: الواقع/ الحلم، مكر الكاتب/ ظن القارئ، اللعب/ الكتابة، اللعب/ القراءة (بالضرورة)، الصداقة/ الخديعة، والسر/ كشف السر. وهي ثنائيات تتخلل السرد متناثرة، ولا تتضد تتابعياً، لأغراض فنية بالطبع. بل إن الكاتب يتعمد المزج بين ثنائيتين مصيريتين في بناء روايته. إذ تتقابل روايتان هما: «سفر الأزلية»، و«سفر الأبدية». الأولى تبحث عن الثانية في شبكة من العلاقات السردية المكشوفة التي يصارح فيها الكاتب قراءه بمعضلات عمله، وينشئ ما يشبه الميتم-رواية، تسبح فيها رقابة الذات الكاتبة، وتسيح فوق النص، المكتوب أصلاً كرواية، وهو هنا نص «سفر الأبدية». فيتحدث الكاتب عن عمله ومعضلة الفصل الضائع، الذي سيصل إليه بمعونة آلية من الحاسب واجتهاد صديقه، ليكتب الفصل الأخير الذي يسبق فصل «البياض». وهو يستعين بالشفرات والاحتمالات العلمية للوصول إلى كلمة السر التي تفتح ملف الرواية، وللوصل من بعد إلى فصل «الألم» في الحاسوب. بينما تتطور أحداث الرواية الثانية، التي تربط الأشخاص بالبحث عن النص المفقود، بسبب كلمة السر التي ستكتشف لاحقاً للعثور على تنمة الرواية والبياض الذي يتركه للقارئ. وتكون الرواية بهذا التحليل ثلاثية متداخلة، تشكلها فصول «سفر الأزلية» المعنونة بفصول، ورواية «سفر الأبدية» المقسمة رقمياً، ليتكون منها بحسب

المسرح وهريه في ليلة ثلجية، ونجاته عابراً حدود مدينته مقيماً في مجمع شبيه بمخيمات الأسرى أو اللاجئين، ثم ليدله طبيب غامض على مداواة روحه من خلال تعاليم ياسمين، التي يجدها عصية على التعريف ولا يمكنه تقديمها لصديقه، لأنها «فكرة تجسدت في امرأة تقطن بيتاً في جهة ما من الأرض». كما أنه هو نفسه راح يعيش أزمته متعددة، ويحس أن عمره «يتجاوز القرون، وأنه كان في زمن آخر ومكان آخر باسمٍ يختلف عن اسمه».

دروس ياسمين ستجعله يهجر بيته وزوجته وأسرته، بعد رؤية الكرنفال والألعاب الطريفة التي قدمت، وممثليها، تشاركهم فيها الحيوانات والأسماك. فأحس أن مدينة أخرى تومئ له وتناديه. وها هو بعد إنجاز الكتاب يستريح لمدينة الحلم التي يجهلها، ويقرر أن ينجز كتباً أخرى ما تزال بانتظاره.

لقد غدت الفانتازيا، المقدمة بهدوء ودون هيجانات لغوية أو أحداث خارقة، إطاراً للبحث عن مدن بديلة تصلح للعيش والحب والكتابة، مدن تستريح فيها الأرواح والأجساد؛ لكنها، ككل المدن الفاضلة، تظل حلماً أو أملاً بعيداً ووهماً يمنحه السرد تعيّنات لا تخفي استحالته.

الغرائبية والسرد

تمثل الرواية لمكونات التعقيد التي تلبست الحالة العراقية لأسباب سياسية واجتماعية يمكن تلمس انعكاساتها السردية، والتي تمثلت، في أحد مظاهرها، بالغرائبية أو السرد العجائبي الذي يقترض من الفانتازيا خيالها المفرط، كما يمر بالواقعية السحرية والاستيهامات المبنية على الممكن، بعد تغليفه بشعرية شفافة لتغدو مرجعاً ثقافياً بارزاً، ولا تفوته التقنيات المستحدثة، لا سيما

أما المعرفة المعروضة في العمل فهي تتعدى مدركات الشخصيات، رغم الانتماء الثقافي لها: رسام، كاتب، باحث... مما حدا بمقدم العمل (الدكتور مالك المطليبي) للتساؤل عمّا إذا كان ما سماه «الإشهار المعرفي اللجوج»، الذي طبع المتن من أقصاه إلى أقصاه، تعبيراً عن ادعاء بالمعرفة المحيطة^(٦)، أي الشاملة، لاسيما وقد أثبت الروائي في ختام عمله جرماً بالمصادر التي رأى أنها أسهمت في تحديد معالم الطريق، فهماً واقتباساً، وكأنه يؤكد غرائبية عمله باندرجاه في زمرة البحوث، بدليل المصادر التي اعتمدها، فضلاً عن الأفكار التي نوقشت في ثنايا العمل بالتداعي أو الحوار، كموضوع الصلة بين الرواية والواقع، وإمكان تحويل سيرة ما إلى عمل مستقل، والأثر المحتمل للتقنية على الحدائث الروحية والإبداع، وسواها من الموضوعات المعرفية التي تؤكد الطابع الثقافي البارز للسرد الروائي العراقي.

كلمة السر، متن «سفر السرمدية»، التي تشكل البناء الحقيقي أو الظاهر في الأقل. ولكن الكاتب حاضر في بناء شخصياته ومصائرهما والتدخل بين السرد والقارئ، حد المصارحة بالبحث عن سبيل للقص: «كيف لي الجمع بين مشاعر متناقضة تتنازعني اللحظة وقد أمسكت بالقلم لأبدأ بكتابة أولى صفحاتي؟». تتبعها الإشارة إلى «فطنة قارئ ينوب عني في إيجاد الجواب المناسب»^(٥). وهنا يحضر الكاتب في عمله استكمالاً للغرائبية التي تؤطر أحداث السرد وتنعكس في تقنيته. وهو حضور قد يبرر اختيار الكاتب لوحة «الوصيفات» لفيلاسكوز غلافاً، والتي يبدو فيها الرسام يمارس عمله منعكساً بين شخصيات العمل عبر المرآة في خلفية اللوحة. وهذا الحضور جزء من امتيازات الكاتب العراقي في العقود الأخيرة، وكأنه يندس بين شخصياته وأحداث عمله هرباً من حياة يصفها الركابي بأنها جحيم لا بد منه للعبور إلى «مطهر» القصة القصيرة و«فردوس» الرواية.

هوامش وإحالات:

- (*) هذا جزء من دراسة مطولة للكاتب عن «المشهد الروائي في العراق» ضمن ندوة الرواية العربية - القاهرة - ٢٠٠٨.
- (١) روجر ألن. «الرواية العربية». ترجمة: حصة إبراهيم المنيف. المشروع القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة. ١٩٩٧. ص ٧٩.
- (٢) تودوروف. «باختين/ المبدأ الحوارية». ترجمة: فخري صالح. الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة. ١٩٩٦. ص ١٩٤.
- (٣) شاكر الأنباري. «كتاب ياسمين». المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت/ عمان.
- (٤) عبد الخالق الركابي. «سفر السرمدية». المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت/ عمان. ٢٠٠٥.
- (٥) طلب الاستعانة بمن يسرد عن الكاتب وينوب عنه أو يتلقى سرده مكرر في أكثر من عمل، نذكر منها مقدمة محمد خضير لقصته «رؤيا البرج»: «من لي بلسان ينوب عني في سرد هذه الرؤيا؟ هيهات! ما لك إلا لسانه. المهندس الذي صمم متاهة البرج واستقر فيها.. إهبط. اقتف أثره إلى خلوة الرؤيا...». واستهلال أحمد خلف لروايته «حامل الهوى»: «عاودني السؤال ثانية... من لي بامرئ يعيرني سمعه وبحسن الإصغاء، ويتلقف مني بيدين مخضبتين بالنعمى شكوى الكلام؟ تعبت من هذه البلوى...». ومدخل عبد الخالق الركابي لروايته «سفر السرمدية»: «كيف لي الجمع بين مشاعر متناقضة تتنازعني اللحظة وقد أمسكت بالقلم لأبدأ في كتابة أولى صفحاتي؟».
- (٦) د. مالك المطليبي. «مقدمة سر السرمدية». ص ٢٨٨.

شجرة الفواعل في «الرهينة»^(١)

طه حسين الحضرمي*

المكلا - حضرموت

(المستديرة)، ومنها النمطية الثابتة (المسطحة)؛ وهي على النحو الآتي:

أولاً: الرهينة (لا اسم له). وقد كان الراوي حريصاً على إخفاء هذا الاسم في غير موضع بطرائق غير مقنعة فنياً. فعندما سألته الشريفة حفصة عن اسمه قال: "لم أجبها، فأسعفني صاحبي بلباقة: الدويدار"^(٤). وفي موقف آخر تسأله عن اسمه فيقول: "عرفت ذلك البارحة"^(٥). وفي حديث النائب معه يصنع الأمر نفسه: «سألني عن اسمي وعن اسم والدي ومن أي منطقة أكون. تكرّم صاحبي بالإجابة بأدب واتزان»^(٦). ولم يجد الباحث لهذا الأمر ما يسوّغه إلا بتحليلات خارج-نصية. فالدكتور محمد عبد المطلب يجد لهذا الأمر مسوّغين:

«الأول أن النص لم يَرِ ضرورةً في ذكر الاسم، اكتفاءً بذكر اسم المؤلف على الغلاف الخارجي،

تتعدد وظائف الشخصيات وأنماطها في العمل السردية. وقد عُني نقاد السرد بهذا الأمر، فخلصوا إلى وجود شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، وإلى وجود شخصيات خالية من الاعتبار. ورأوا أن هذه الشخصيات منها النامية المتطورة، ومنها النمطية الثابتة. وقد اصطنع الروائي الإنجليزي إ. م. فورستر مصطلحي: "الشخصية المسطحة" و"الشخصية المستديرة"^(٧). فالمستديرة هي التي تشكّل عالماً معقداً، وكثيراً ما تتصف بالتناقض؛ في حين أن الشخصية المسطحة في أدق أشكالها تدور حول فكرة أو صفة، وهي حقيقة يمكن التعبير عنها بجملته واحدة^(٨). وهذان المصطلحان قريبان من المصطلحين التقليديين: "النامية المتطورة"، و"النمطية الثابتة".

والشخصيات في رواية "الرهينة"، منها الرئيسية، ومنها الثانوية، ومنها الهامشية. فالشخصيات الرئيسية منها النامية المتطورة

* باحث وأكاديمي من اليمن.

تسمية شخصيات روايته، وليس أمام النقد إلا التأويل وفقاً لمنطوق النص. والخروج من المأزق الذي أشار إليه البردوني ينبثق من آليات العمل نفسه. فالشريفة حفصة تتكون تسميتها من لقب واسم، فاللقب يشير إلى انتمائها الواقعي للبيت الإمامي، المتمثل في المنظومة الأولى. أما التسمية (حفصة) فتتنتمي إلى المنظومة التي ينتمي إليها الراوي (الرهينة)، في إشارة ذكية من الروائي إلى انتماء الرهينة إلى المناطق الشافعية السنية.

أما الشخصيات الثانوية فهي: النائب، الشاعر، والبورزان. وقد اكتفى الراوي بذكرها من خلال وظائفها، فغدت كالأعلام.

أما الشخصيات الهامشية، التي لا تشكل انحرافاً في خط سير الأحداث، فهي: الطبشي، ابن النائب، وزهراء (أخت النائب العانس).

وقد ذهب بعض النقاد^(١٠) إلى رمزية بعض شخصيات "الرهينة"، وهو مذهبٌ مُغرٍ، ولاسيما أن هناك إشارات وإيحاءات تُعين على جلاء هذا المذهب. «فصراحة المعالجة الفنية لا تعني انزواء أو تلاشي البعد الرمزي، فلا يزال هناك جوانب كثيرة تتعدد إلى ما لانهاية. فانعدام الباعث الشكلي لا ينفي خاصية من خواص الأدب، ومن ثمّ فهناك دائماً بُعدٌ غائمٌ يشير إليه الرمز ويتولّى تقديمه»^(١١).

وسيتناول الباحث بالتفصيل أبرز الشخصيات الفاعلة في "الرهينة"، ورصد علاقاتها من خلال دورانها حول المحور الرئيس (الشريفة حفصة).

١- الرهينة. هو في ظاهر النص الشخصية الرئيسية، غير أنه لا يحمل أية علامات بارزة، فالقارئ لا يعرف شيئاً عن اسمه ولا عن عمره. وهي شخصية أقرب ما تكون في بنائها إلى الشخصية المسطحة أو النمطية الثابتة. ويسوّغ الدكتور

بوصف الراوي والمؤلف شخصاً واحداً له وظيفتان. فصاحب الوظيفة الأولى على الغلاف مهمته إنتاج الأقوال، وصاحب الوظيفة الأخرى في الداخل مهمته إنتاج الأفعال.

الثاني أن غيبة الاسم العَلَم، تعني -بالضرورة- أن الرهينة قد أصبح العَلَم الذي يمكن أن يلتصق بكل الصبغة من أبناء المناضلين الثائرين في اليمن^(٧). ويميل الباحث إلى المسوّغ الثاني، إشعاراً من الناص بعمومية هذه الشخصية. ونستطيع أن نعمم هذا المسوّغ على بقية الشخصيات التي لم تُسمّ، وهي معظم شخصيات الرواية.

ثانياً: الدويدار، وقد نُودي باسم "عبادي" في موضعين^(٨)، غير أنه غلب عليه اللقب "الدويدار" مع الصفة أحياناً (الحالي). والدويدار هو صبي حاضر البديهة يستخدمه الأمراء والحكام في قصورهم.

ثالثاً: الشريفة حفصة، وهي الشخصية الوحيدة التي صرّح الراوي باسمها. وقد وقف البردوني أمام تسمية "الشريفة حفصة"، فرأى أنها تخالف الواقع الذي دارت أحداث الرواية في أوانه. فقال متسائلاً: «لماذا سماها "حفصة" ولم يختار لها اسم فاطمة أو زينب؟ إن اختيار "حفصة" يشي عن قلة اختبار الروائي بثقافة البيت الذي منه حفصة... من المعروف أن البيوت الإمامية في تلك الفترة وما قبلها كانت تجتنب اسم "حفصة"، لأنه يذكر بحفصة بنت عمر بن الخطاب، الذي يراه الشيعة متواطئاً مع الصديق علي، لهذا ندرّ اسم "حفصة" واسم "عمر" في بيوت الشيعة في فترة الرواية وما سبقها من فترات»^(٩). فالكلام السابق مقنع ومسوّغ تسويغاً تاريخياً ومعرفياً وعقلياً. بيد أنه ليس ذا شأن في نقد السرديات الحديثة؛ فنحن أمام عمل روائي متخيّل لا صلة له بواقع المؤلف أو زمن أحداث الرواية، فللمؤلف مطلق الحرية في

في حبها ويهيم في هواها، ويموت أيضاً»^(١٥).
والعلاقة بينها والرهينة علاقة جدلية؛ فالرهينة
أميل ما يكون إلى إرهابات الثورة اليمينية، المتمثلة
في الأحرار اليمينيين الذين ينتمي إليهم والده،
فالدويدار يقول له مبيناً حال والده مع الإمامة:
«أبوك الهارب يلهب الدنيا بلسانه على الإمام في
الجرائد في عدن»^(١٦). فالحوار الآتي يلقي بعض
الضوء على هذه العلاقة:

- فخور أنك رهينة؟

- وما زلت رهينة.

- رهينة من؟

لم أجب، مسّني إحساس من كرامة بعدم
الخضوع، شعرت أنها كانت تتوقع أن أجب بأنني
رهينتها»^(١٧). لهذا تصرّح في موقع آخر بما كانت
ترجوه: «أحسنت يا رهينتي الحالي»^(١٨). فجدلية
الحكام والشعب تبدو جلية في الحوار السابق.
وقيل ختام الرواية يغدو الرمز أكثر شفافية. «
قالت وقد مضى الوقت إلى الظلام الدامس، وهي
تهزّ كفتي تريد أن أواجهها وجهاً لوجه، وبصوت
جادّ وحازم:

- خذني معك!

- إلى أين؟

- إلى الجحيم!

- أي جحيم؟

- الذي ستذهب إليه.

ارتعت لقولها. كانت جادة وحازمة، بصوتها
المبحوح المحبّب إلى قلبي. قلت بتروّ وبعقل:

- سيدتي...!

وقاطعتني بنرفزة:

- لا تخاطبني هكذا!

- عزيزتي...!

- كن رجلاً وحدّد موقفك!

- أي موقف تريدين مني تحديده؟

شكري الماضي هذا الثبات بقوله: «فكيف يتاح
للشخصية أن تنمو وتتطور بحيث تبدو مدوّرة، في
بيئة يتم فيها قتل المشاعر الإنسانية البريئة؟»^(١٢)،
وإن كان الباحث لا يميل كثيراً إلى هذا التسويغ؛
لأن اللحظات المأزومة تخلق شخصيات معقدة
البناء، لها في التاريخ السردي وجود مميّز، مثل
كوازيمودو في «أحدب نوتردام»، وديفيد كوبرفيلد
في الرواية الموسومة باسمه، وسعيد مهران في
«اللص والكلاب»، وما شابهها في الأعمال السردية
العملقة.

٢- الشريفة حفصة. هي الشخصية المبهرة في
هذه الرواية. وقد اعتنى بها السارد عنايةً بالغة،
بأن أعطاها مساحةً واسعة في الذهن، فكان
حضورها طاغياً، فقدّم لها قبل ظهورها على مسرح
الأحداث بمقدّمة شائقة على لسان الدويدار: «تلك
الدار المبنية بالأجر مخصصة لأخت النائب المدلّلة
المطلّقة، وهي جميلة؛ لأنها من أم أخرى، تركت
لها والدتها ثروة أكبر من ثروة والد النائب. اسمها
حفصة، الشريفة حفصة. استطاعت بثباتها أن
ترغم ابن عمها على أن يطلقها، وحدثت أزمة كبيرة
تدخل فيها مولانا ولي العهد لصالحها»^(١٣). وهي
شخصية، وفقاً لمنطوق النص، تجمع بين القسوة
واللين، وبين الجمال والدهاء. وقد استعاض
السارد في رسم ملامحها عن السرد بالحوار؛
تخلصاً من قيود السرد الذاتي. فبالحوار استطاع
السارد أن يشكّل هذه الشخصية المحورية في
صورة جليّة. وحوادث الرواية تُغري بالذهاب إلى
رمزية هذه الشخصية، كما ذهب إلى ذلك شكري
الماضي^(١٤). فهي تسكن في دار مستقلة عن قصر
النائب، بيد أنها تابعة له في الانتماء؛ فهي أشبه
بحال اليمن إبّان الحكم الإمامي. وهذا يفسّر تعلق
الرهينة بها طوال الرواية. وهي مدلّلة ومطلّقة
وجميّة ولها «جاذبية تشدّ أي مخلوق نحوها ليقع

خبرة عالية بقصر النائب (السلطة). وقد منحته خبرته هذه وعياً ببعض خفايا القصر (الحكم). وهو ذو وضع مأساوي جرّاء اتصاله بهذه السلطة، فقد استنزفت طاقاته حتى هوى إلى الانحدار نحو القبر. وربما كانت هذه الشخصية المعادل الموضوعي لفشل حركة ١٩٤٨.

٤- الشاعر. هو من الخارج ناعم الملمس ووسيم، «له شكل مهيب، ذو سمرة مليحة وقوام ممتلئ برشاقة، وصوت جهوري وضحكات مجلجلة مغرية»^(٢٦). غير أنه من الداخلة منافق أفاق انتهازي وشاذ^(٢٧)، «يتقن دور شاعر السلطة والذي لا يعنيه الواقع المجتمعي بشيء، لأنه الصوت المتماهي في صوت السلطة، والذي لا يتجلى فعله إلا عبر منظومة القصور، وعلاقاته بحريم السلطة، وهو من باب ذوبانه في بوتقة خطابها. وهو، بالنسبة إلى البطل الرهينة، مسلوب الرجولة، ولا يليق بالشريفة حفصة أن تفضله عليه»^(٢٨). وقد أدرك الرهينة طبيعة هذه العلاقة الهشة بين الشريفة والشاعر، فطلب منها أن تعفيه من حمل الرسائل إليه؛ لأنه (أي الشاعر) مشغول عنها بغيرها.

٥- النائب. لقد أضفى الراوي على هذه الشخصية شيئاً كثيراً من التشويه، انطلاقاً من أيديولوجيته. فهو موصوف في غير موضع

ذهب بعض النقاد إلى رمزية بعض شخصيات "الرهيينة"، وهو مذهبٌ مُغرٌّ، ولاسيما أن هناك إشاراتٍ وإيحاءاتٍ تُعين على جلاء هذا المذهب

- هل تحبني؟

- نعم.

- هل تؤمن أو تثق بأنني أحبك؟

- ربما! يخامرني شك في ذلك.

- قلت لك كُن رجلاً^(١٩). وها هنا يلجأ السارد إلى حيلة فنية، وذلك حين يقول الرهينة للشريفة مشيراً إلى علاقتها بالشاعر: «أعرف من تحبين وما هو طموحك»^(٢٠). وفي هذا إشارة إلى الحوار الذي دار بين الدويدار والرهيينة حول علاقة الشاعر بها:

- «وهل يحبها؟

- لا يحب إلا نفسه.

- وهي؟

- تحلم ولا تحب.

- لم أفهم!

- تحلم بالشهرة وتحب التحدي»^(٢١). فالوطن

يجلم بمن يرتفع به عن الحضيض، ولا يحب كل أفاق منافق انتهازي. لهذا يقول الرهينة عن الشاعر: «أريد أن أعرف ماذا يقول لها من دجل ونفاق وابتزاز لعواطفها»^(٢٢). ويتجلى هذا الرمز أكثر في كلام البورزان مخاطباً الرهينة: «مسكين يا صديقي الرهينة! إما أن تموت بحبها أو ترحل به خارجاً»^(٢٣). ويعقد الراوي مقارنة طريفة بين الشريفة حفصة وبغلة النائب الصغيرة القوية المسماة "الزعفرانة"، التي ركلت بحافرها رأس الطبشي فهشمته لأنه تحرّش بها. يقول الرهينة: «تأملتها، أعني الزعفرانة، نافرة، ومغرية فعلاً رغم ذلك، كأنها الشريفة حفصة»^(٢٤). فالجامع بينهما الإغراء والنفور والإباء، وهكذا هو الوطن في أبهى تجلياته.

٣- الدويدار. وهذه الشخصية غنية من الداخل، «حية في بنائها وتطور مسلكها وتنوع حالاتها النفسية وتلون طبائعها»^(٢٥). وهو ذو

الرهينة يتوق إلى الحرية والانفتاح على العالم. وهذه الشيفرة وحقولها الدلالية تتكرر في عموم الرواية

مكوناته. وهذا الغياب يقتضي تقديراً تركيبياً يتسق مع النظام العام للجملة العربية. والتقدير الذي يرتئيه الباحث هو جملة "يهرب" التي تشكل خبراً للمبتدأ (الرهينة). وهو تقدير يستقيم مع أحداث الرواية. فالرهينة يتوق إلى الحرية والانفتاح على العالم. وهذه الشيفرة وحقولها الدلالية تتكرر في عموم الرواية: «أريد أن أشمّ الهواء النقي، أن أشعر بأنني حرّ»^(٣٢)، «السجين المقيد مرتاح أكثر ممن هم طلقاء بلا قيود في هذه المدينة، بل ربما في البلاد كلها»^(٣٣). يقول الراهنة محاوراً الدويدار بعد أن قال له أنه حر: «لم أعد حراً منذ عرفت قلعة الرهائن، وقصر مولاك النائب، ودار الشريفة حفصة»^(٣٤). وفي خاتمة الرواية ينطلق الراهنة هارباً، «وتلقفتي ظلمات الجبال المطلّة على الوادي الموحش المنحدر إلى المستقبل المجهول، وأنا أتوقع صوتها أو حجراً مقذوفاً منها سيقع على ظهري، لكنني كنت قد قطعت مسافةً كافيةً في طريق جديد مؤدّ إلى المستقبل»^(٣٥). وهكذا كانت العتبة الأساس والخاتمة بمنزلة حلقتي البطان اللتين ربطتا هذه الرواية بسياح متين متمثل في الهروب من الظلم.

من خلال النموذج العاملي السابق يستطيع الباحث رصد العلاقات القائمة بين أهم شخصيات الرواية (الشريفة حفصة والرهينة والشاعر)، جاعلاً الشريفة حفصة المحور الرئيس الذي تدور حوله هذه العلاقات، على النحو الآتي:

وصفاً كاريكاتورياً، مما يزيد نفوراً. «كان متكناً، بكرشه المنفوخ وبعينيه الجاحظتين وشفثيه المتدلّيتين كأن ورماً خبيثاً أصابهما، وقد مدّ رجليه القصيرتين»^(٣٦). وهو اتجاه واضح في رفض السلطة وأنها بلغت من الفساد (التشويه الخلقى) مبلغاً كبيراً.

من خلال الاستعراض السابق لأبرز الشخصيات في "الرهينة" يتضح سطوع شخصية الشريفة ومحوريتها وتطورها ونماؤها. وقد لجأ الباحث إلى الحديث عن رمزية هذه الشخصيات (على الرغم من مخالفة ذلك للمنهج الذي يتكئ عليه في تحليل شخصيات هذه الرواية)، ليكون معيناً إلى حدّ ما في رصد العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات من خلال شيفرة الفواعل أو النموذج العاملي الذي طوّره غريماس وتودوروف. وهذا النموذج له وظيفة حيوية في التحليل الأدبي^(٣٧). لذلك سيأخذ الباحث هذا النموذج مُركباً منهجياً لتحليل شخصيات "الرهينة" وبيان العلاقات فيما بينها، على النحو الآتي:

المرسل: المناضلون والثائرون ضد الحكم الإمامي، متمثلين في والد الراهنة، وحركة الأحرار اليمنيين.

المرسل إليه: أبناء الشعب اليمني.

الذات: الراهنة.

الموضوع: الحرية.

المساعد: الدويدار والشريفة.

المعارض: النائب، والشاعر.

ونظراً لأهمية موضوع النموذج (الحرية) يرى الباحث ضرورة تحديد طبيعة علاقته، بوصفه عنصراً فاعلاً في بنية العوامل الروائية، بنظام التشفير الكلي للعمل، فهو يمثّل المحرك الأساس للشخصيات من عتبة الرواية (الرهينة)^(٣٨) إلى الخاتمة. فعتبة النص تتشكل من دال واحد هو الراهنة. وهو يعتمد الغياب الصياغي لبعض

النافذة، فتقطع صلتها به، وهنا تتخلق علاقتان:

١- الشريفة (تكره) الشاعر.
نجد هنا حافظاً سلبياً في أبرز صورهِ
(الكراهية)، يقابله حافظ سكوني عند الشاعر،
متمثلاً في اللامبالاة.

٢- الشريفة (تحب) الرهينة.
وهذا حافظ إيجابي، يقابله حافظ سكوني عند
الرهينة، وهو الاستقبال. وتتجلى هذه العلاقة في
خاتمة الرواية حين تعلن الشريفة حبها للرهينة.

ونخلص من هذا إلى أن شخصية الشريفة
حفصة وقضية الحرية تشكّلان أهمّ مرتكزات البنية
السردية الكامنة. فثنائية «الاستعباد والحرية» تلقي
الضوء على العلاقات التي تتحكم في الشخصيات.
فالرهينة مقيدٌ واقعاً بقيود الحكم الأمامي، ومقيدٌ
عاطفياً بحبال الشريفة حفصة؛ لذلك يسعى إلى
الهروب من القيد الأول، كما يسعى إلى الذوبان في
حبال الشريفة.

١- الشريفة حفصة (تحب) الشاعر.

ها هنا حافظ الرغبة في شكله الأبرز (الحب).
وهو حافظ إيجابي نشط، يقابله حافظ سكوني،
وهو حافظ الاستقبال عند الشاعر، المتمثل في
اللامبالاة.

٢- الرهينة (يحب) الشريفة حفصة.
وها هنا حافظ إيجابي، يقابله حافظ سكوني عند
الشريفة، المتمثل في عدم الاستجابة للرهينة.

٣- الرهينة (يكره) الشاعر.
وها هنا حافظ سلبى في شكله الأبرز
(الكراهية). وهو حافظ نشط، يقابله حافظ سكوني،
هو حافظ الاستقبال عند الشاعر. وهنا يبرز حافظ
(الإعاقه)، فالرهينة يرفض أن يكون قناة اتصال بين
الشريفة والشاعر، فيحاول أن يقتل إحساس حبّ
الشاعر في وجدان الشريفة، التي تظنّ على أمل
أن يلتفت الشاعر إليها بكله، غير أنها تفقد الأمل،
مما يدفعها إلى تمزيق آخر رسائله فترميها من

الهوامش:

- (١) زيد مطيع دماج. "الرهينة". دار الآداب - بيروت. ط١ - يناير ١٩٨٤.
- (٢) إ.م. فورستر: "أركان القصة". ترجمة: كمال عباد جاد. مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة. ٢٠٠١. ص ٩٤.
- (٣) إ.م. فورستر. المرجع نفسه.
- (٤) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٢٤.
- (٥) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٣٦.
- (٦) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٢٨.
- (٧) محمد عبد المطلب. "بلاغة السرد". الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة. كتابات نقدية (١١٤). ٢٠٠١. ص ٥٥، ٥٦.
- (٨) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ١٥، ٥٥.
- (٩) "الثقافة والثورة في اليمن". دار الفكر - دمشق. ط٤ - ١٩٩٨. ص ٢٢٣.
- (١٠) شكري عزيز الماضي. "أضواء على رواية الرهينة" - "اليمن الجديد" (٢٨-٢٤) - صنعاء - العدد الثالث - مايو ١٩٨٥.

- (١١) سليمان الشطحي. "الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ". المطبعة العصرية - الكويت. ط ١ - ١٩٧٦. ص ١٠.
- (١٢) شكري عزيز الماضي. المرجع نفسه. ص ٣١.
- (١٣) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ١٠، ١١.
- (١٤) شكري عزيز الماضي. المرجع نفسه. ص ٣٢.
- (١٥) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٢٢.
- (١٦) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٣٩.
- (١٧) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٥٧.
- (١٨) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٦٨.
- (١٩) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ١٥٠-١٥١.
- (٢٠) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه.
- (٢١) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٤٦.
- (٢٢) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٦١.
- (٢٣) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ١٢٤.
- (٢٤) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٧٥.
- (٢٥) عبود سلام. "الرهينة من القصة القصيرة إلى الرواية". مجلة "الحكمة" - عدن - العدد (١٣٧) - أبريل ١٩٨٧. ص ٢٦.
- (٢٦) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٦٧.
- (٢٧) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٦٩.
- (٢٨) أحمد حسن الزارعي. "الأبعاد السوسيوولوجية والإبداعية في رواية الرهينة". مجلة "الثقافة" - صنعاء. ص ١١٢.
- (٢٩) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٢٧.
- (٣٠) صلاح فضل. "شفرات النص: بحوث سيمولوجية في شعرية القص والقصيد". دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة/ باريس. ط ١ - ١٩٩٠. ص ١٦٦.
- (٣١) فالنتاج الدلالي لهذا العنوان له صلة وثيقة بجو الرواية. فالحبس والأمكنة المغلقة والقيود والأسوار علاماتٌ ميثوثة في النص. غير أن مآل ذلك هو الخروج إلى الفضاء واستنشاق هواء الحرية.
- (٣٢) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٤٠.
- (٣٣) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ٤٧.
- (٣٤) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ١١٦.
- (٣٥) زيد مطيع دماج. المرجع نفسه. ص ١٥٢.