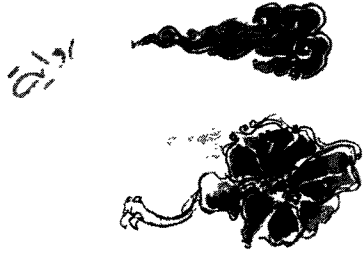


# يوميات سراب عفان



جبرا ابراهيم جبرا

دار الآداب

## «يوميات سراب عفان»: الأقنعة المتغيرة

د. إبراهيم الشعايفين

لعل الوقوف عند عنوان الرواية يكشف لنا منذ البداية - ولو بصورة عابرة - علاقة الواقعي بالمتخيل. فلقد طمح الروائيون الإنجليز، خاصة منذ القرن الثامن عشر في إبان النشأة، إلى الإفادة من السيرة وما يتصل بها من مذكرات ويوميات ورسائل ووقائع تاريخية، وحاكوا التفاصيل الدقيقة ونعمة الواقع الحقيقية والتواريخ والأماكن والتحيزات الشخصية اللاواعية والتأملات والدفاعات وحتى الحماقات التي ألقوها عند أصحاب السيرة المبكرين.

إن فن كتابة سيرة الحياة قد ساعد في تحويل القصة من الرومانس البطولية المصطنعة إلى ملاحظة الحياة كما تُعاش في العالم من حولنا. وقد رأى بعض النقاد أن تعامل الروائي مع هذه الوقائع ومع مواد الخام أشد صعوبة من تعامل كاتب السيرة الذاتية، لأن القارئ يعرف سلفاً أن الشخصية في السيرة الذاتية حقيقية، بينما يعلم أن الشخصية في الرواية خيالية؛ ومن أجل هذا لا بد أن يصطنع الكاتب أساليبه وتقنياته السردية الملائمة حتى يقنع القارئ بأن شخصياته في أثناء القراءة حقيقية مثلما هي تاريخية.

وإذا كان بعض النقاد يصعبون من مهمة كاتب الرواية، فإن ليون إيدل يشير إلى صعوبة المهمة التي تجابه كاتب السيرة الذاتية لأنه يتعامل في الأصل مع ركام متنافر من المواد الخام التي تقبع أمامه، إذ يقول: «وكتاب السيرة بحاجة إلى موائد أو مناوئد أكبر من تلك الموائد أو المناوئد التي يحتاج إليها معظم الكتاب. وستغطي هذه الموائد بأكوام كبيرة من الكتب والأوراق، وشهادات الميلاد والوفاة وشجرة الأنساب وصور للأعمال وللرسائل، هذه الرسائل التي تمتلئ بالمبالغات والأدب المصطنع والزيف المتمدد والهروب وإضفاء المظهر العقلي على الأشياء والتفكير الخيالي ثم الوثائق والصور والمخطوطات والملاحظات والحوارات المصرفية وقصاصات من الصحف».

وكتاب الرواية لا يتخذون في الأساس من السيرة الأدبية شكلاً عاماً يقنع القارئ بأن العمل يتحدث عن أحداث حقيقية أو أناس في

الواقع وحسب، وإنما يُفيدون في الأغلب من تقنيات السيرة الأدبية وما يتصل بها في بناء الرواية الفني وما يقوم عليه من أدوات مراوغة تُساعد في تشكيل رؤية الرواية لدى المتلقين على نحو أو آخر.

ولعل يوميات سراب عفان حاولت أن تجعل القارئ يقع تحت وهم الحقيقي والواقعي وهو يقرأ شخصيات وأحداثاً قد لا يقع مثلها إلا في غرائب الخيال. بل إن الرواية تحاول أن تقيم عالماً من السحر الذي يشد القارئ إلى موضوع لا يألفه الناس في الشرق خاصة ثم يقوم بلعبة مسلية ولكنها قد تكون مغيظة للقارئ، الذي ربما يشعر بأن الكاتب يستهين بذكائه في مناورة الشخصية الروائية «سراب عفان» ومحاولة تخفيفها واللعب على مشاعر الشخصية المقابلة وأفكارها، وهي قد تبدو الشخصية الرئيسية في الرواية بجدارة.

\* \* \*

يقوم بناء هذه الرواية على ما يشبه اليوميات أو الاعترافات. يتقاسمها كل من سراب عفان ونائل عمران، ويكشف كل منهما عالماً وعالم الآخر مثلما يضيء عالم الرواية برمتها، وهو عالم يعتمد صورة المشهد لا الحركة الدرامية أو الإيقاع السريع. وتتعرف في الرواية على رندة الجوزي، وهي سكرتيرة في مكتب شركة وتحمل شهادة جامعية في اللغة الإنجليزية وتكتب يومياتها.. ونعلم، فيما بعد، أن رندة الجوزي ما هي إلا سراب عفان أو «شطرها العقلاني» على وجه الدقة، أي الصورة المنضبطة المنظمة العاقلة من سراب ابنة الدكتور علي عفان الجراح المشهور، ولها شقيقة جامعية تصغرها

اسمها «شذى» سافرت، فيما بعد، لإكمال تعليمها في الخارج. ويتضح من السياق أنّ «سراب» لا تعمل بدافع الحاجة إلى المال وإنما لدفع الملل ومن أجل العمل ذاته.

يقوم بناء الرواية على علاقة غريبة مفاجئة بين سراب وعفان والمحامي الكبير والأديب الروائي المعروف من خلال كتابه: «الدخول في المرايا». تبدأ هذه العلاقة بمحادثات هاتفية تنتهي بزيارتها في مكتبها. وحين يحضر إلى المكتب بلهفة المتطلع إلى كشف سرها، تدعي سراب أنّ اسمها «رندة الجوزي» وأنّ سراب ذهبت في مهمة عاجلة لا بدّ من قضائها. وتستمرّ سراب في هذه اللعبة طوال علاقتهما في المدينة، ولا تكشف لنائل هذه اللعبة إلاّ بعد لقاءهما في باريس مرة أخرى. ومن خلال تحليل شخصية سراب نعرف أنّها شطر رندة الجوزي العاطفي، المسكون بالجنون والرغبة والتمرد ورفض المجتمع وتقاليده وأخلاقه. وحين تزوره سراب في بيته نتعرف على بعض جوانب حياته: فقدّ فقد نائل عمران زوجته «ابتناسم» حين كانت في السادسة والثلاثين، تاركة وراءها ابناً في السابعة هو «غشان»، احتضنته أخته سالمة التي تصغره. ويتضح من سياق الأحداث أنّ «نائل عمران» كان على علاقة حميمة مع زوجته «سهام» ظهرت ملامحها بعد وفاتها. ويبدو أنّه وجد في «سراب» التي تتفق معها في ميزانها الصّرفي الوجه الآخر لها. «غير أنّي أثرت أنّ أبقى مع سهام في وحدتي، ولم أكفّ بجعل «البورتريه» الزيتية الكبيرة التي كان رسمها لزوجتي صديقي الفنان «ضياء اسماعيل» تحتلّ الصدر من غرفة الجلوس، بل طلبتُ إلى النحات نزار حيدر أن يصنع تمثالاً لرأسها، اعتماداً على صورة وضعتها تحت تصرفه، إضافة إلى معرفته الشخصية لها أيام زواجنا الأولى فحنت لها في الرّخام الأبيض رأساً بديعاً، (...) فكان وجهها آخر ما أرى قبل أن أطفئ التور عند نومي، وأول ما أرى عندما أستيقظ في الصّباح... (٧٨ - ٧٩)».

ويُسهب في وصف العلاقة الحميمة بينه وبين البورتريه والتمثال، حتى راح يُعاملهما وكأنّهما «سهام» الحقيقية، وبات يجنح إلى إنكار الواقع اتساقاً مع لعبته في مزج الخيال بالواقع: [ومن هنا كان دخولي في المرايا أمراً محتماً، بعد مرور أكثر من سنتين على صدور روايتي الأخيرة. أي أنّ تجربتي اليومية مع حجر أريد نفخ الحياة فيه تمللاً، حزناً، فرحاً، (...) كانت تدفعني دوماً نحو البعيد، نحو نكران الواقع اليومي الذي بات يثقل صدري ويعوق تنفّسي. هل كان ذلك عشقاً للموت، ولجوءاً إلى حلم يخرج بي من الحياة التي أعرفها إلى حياة يصنعها هواي على غير ما يتوقّع إنسان؟ هل كانت تلك هزيمة إزاء الحدث الآني، إزاء الناس الذين احتكّ بهم في كلّ ساعة، كأنني أحمل قوقعة أنسحب إليها من ضوضاء البشر، ومطالبهم، وقسوتهم، وفي قوقعتي أعيد تركيب بقائني من خلال الرؤى، ثمّ من خلال الكلمات التي تأسر تلك الرؤى على طريقي؟ (٧٨ - ٧٩)»].

إنّ أوجه التشابه بين نائل عمران وسراب أكثر من أوجه الاختلاف. فكلاهما يعيش داخله تمزّقٌ روحي بين واقع مرفوض ولحلم عصبيّ المنال، يُعالجه كلّ منهما بالكتابة، ويقبض على هذه الرؤى ويحاول أن يأسرها في كلمات... وربما رأى نائل في سراب صورة واقعية لسهام أو تجسيداً فعلياً للعالم المتخيّل الذي يُلخّ في الشرود، فنى الكاتب قد عمد إلى التحليل الذهني والتفسي لشخصية نائل عمران الذي راح يُعاني مأساة روحية وجودية أوصلته إلى مشارف العبثية: «كانت تذكّرني بذلك كلّ يوم. ولقد تأكّد لي يومئذ أنّي، مهما فعلت وفكرت وكتبت، شئت أم أبيت، جزء من تاريخ ملعون: ملعون بهزائمه ومآسيه، بقدر ما هو ملعون بانتصاراته وأفراحه، تتحقّق منجزاته قسراً عنه، وتتحقّق تدميراته بإرادته وبرعونة الحمقى. ويقدر ما يهتّل الناس إلى الله قائلين: ربّ يسز ولا تُعسز، وجدث أنّ القاعدة التي رسموها في أذهانهم لمجتمعهم هي بالضبط العُسر، لا اليسر (٧٩ - ٨٠)».

وإذا كان نائل عمران شخصية حقيقية، وإذا كانت سراب صدى لجنون الواقع وجنون الخيال، فإنّ البعد الذهني في تشكيل كل منهما واضح أشدّ الوضوح حتى ليغدو كل منهما شطر الفكرة التي تجسدها الرواية. وليس من العسير أن نرى في سراب صورة واضحة أو وجهاً آخر لنائل عمران الذي يبدو الشخصية الحقيقية التي تُلقى الرواية بشخصها وأحداثها وعلاقاتها الضوء عليها، بما تكتب وبما تفكر وبالمفاصل الرئيسية في حياته وبالآثار النفسية العميقة التي تركتها الحياة والتجربة والأسرة في حياته، حتى بات حلّه لمشكلاته وهمياً أو دخولاً في المرايا..

تبدو شخصية سراب من صنع نائل عمران في الظاهر على الأقل. بيد أنّ المتأمل في الرواية يُلاحظ أنّ الشخصيتين وجهان لروح واحدة. فإذا كانت سراب قد سحرت «نائل عمران» فإنّها في الوقت ذاته تصدر عن انبهار شديد بشخصيته المكتملة التاضجة... هذه الشخصية التي أضفت عليها سراب، انسجاماً مع الرؤية الكلية للرواية، يُعدّ تقدسياً جعلها أقرب إلى الشخصيات الأسطورية: «وأعيد قراءة الصفحتين الجميلتين، المقلقتين اللتين كتبتهما أنت، وأتساءل هل أنا حقاً بهذه القدرة التي تصفين، وهذا التمكّن من عواطفك، بحيث تراوحت بين البكاء والفضب، والشوق والرغبة؟ ما أطيب الدموع، أحياناً وما أجملها! وما أحلى ابتسامتك من بينها وأنا المصاب بلوعة العين، أتلوّع كل مزة على نحو جديد لأرى عينيك تتحوّلان من إقبال إلى إعراض إلى هجوم، من نشوة النمرة العارفة بروعة جسدها، إلى تفجّر ملاك ضائع بين السماء والأرض» (١٥١).

هكذا يراها في منظومة من الثنائيات تتصل برؤيته للعالم الذي تأتلف فيه الثنائيات وتتوحّد، من مثل الخيال والواقع، والفناء والبقاء، والموت واللذة، والروح والجسد، والعشق والجنس.. إنّه يراها في

ثنائية النمر والملاك: «في منتهى الرقة ومنتهى القسوة معاً، ولا يعلم الواحد منّا متى يربح ومتى يخسر». ولكنها المنازلة!، ويبدو أنّ كلاً منهما الزابح والخاسر في آنٍ معاً.. ونائل هو المطارد والمعشوق، وسراب مكر العاشق، وحذق الصياد، ولكنّه يحب مكرها وحذقها ويخشاهما، بيد أنّه في نهاية المطاف، وربّما من أجل تخفيف وطأة نرجسيته في صيغة من العدل والإنصاف، غير متأكد من شيء: «وأجدني مرة أخرى أتساءل: أنا أم أنت صاحب هذا المكر وهذا الحذق؟ أنا العاشق أم أنت؟، هل الصياد أنا أم الطريد، لأزعم أخيراً أننا كلينا هذا وذاك، واجعلها يا رب هكذا، حسماً للسؤال» (١٥١ - ١٥٢).

ولعلّ قارئ الرواية يلحظ نرجسية «نائل عمران»، ولكنها فيما يبدو، نرجسية غير أصيلة، أملتها هشاشة وثوقيته تجاه الحياة والعالم، لأنها تقع ما بين وهم «سهام» وخداع «سراب». فإذا كان الخيّايز يراه أحد ثلاثة (١٦٧) وإذا كانت فتاة العشرين المعجبة به «بكتيك، وبك شخصياً» (١٦٧)، فإنّ هذه الصور وغيرها ربّما كانت تعويضاً عمّا يحسّ به من إحباط تجاه الواقع، تتمثل في رفض سراب لشكّ نائل في قيمة الفن وجدواه وبيان أثر نائل في الناس بحرارة (١٧٢)، والتعبير عن إعجابها الشديد به حين تُقارنه بالمديرين وبرجال الأعمال الذين تنقصهم الرّوح في نبرة تقديسيّة (١٧٦). ونرى سراب تفكّر في هذا الموضوع الذي يؤرّقه، وستقول له كلاماً يطمنه هو أكثر ممّا يُقنعها هي: «وسأقول له إنني، بكلّ تواضع، أرى أنّ الروح التي قد تتحوّل بغيّة إلى نار آكلة، لا توجد إلّا في أولئك الذين يصفهم هو بأنهم الموعودون بالعذاب والغربة والنشوة والخلق، تلك القلة التي أرادها الله لحكمة منه، قريبة إليه، بكلّ لذاتها وأحزانها، وتقصد أنّ يميّزها بقلتها وفرادتها» (١٧٦).

### سراب عفان هي الوجه الآخر،

#### لكن المتمرد الحلمي من نائل عمران

وإذا كانت صورة سراب الظاهرية قد تمثلت بالجنون والرغبة والتّمرد والتوسّل بالحيلة التي تقربها من الخفة والطّيش، فإنّها كما أشرنا تُوشك أنّ تكون الوجه الآخر لنائل عمران في ثقافته وفي موقفه وفي رؤيته وفي حساسيته الفنية والوجودية. فهذه هي سراب الشقّ الآخر من رندة الجوزي: «رندة الجوزي! لن تعرفي هذه اللذة الرابعة جسداً وذهنياً معاً. إنّك أنّ تدخلي في لحظاتي هذه لعقلك ومنطقك المرفوضين! أنا لست من أهل الأرض في هذه اللحظات. انظري إليّ، واسمعي كلماتي وكلماته، واسكتي إلى الأبد!».

وحين تتحدّث سراب فكأنّ نائل عمران هو الذي يتحدّث.. حتى القصيدة التي وضعها على لسانها لا تختلف عن لغة نائل عمران:

«... شعرت وأنا أسير إلى جانب نائل عمران طوال الرّدهة، ثم الزّواق المؤذي إلى المطعم، أنّي لست فرساً موشومة فحسب تصهل عبر الهاويات والبراري، بل مع هذا الرجل أنا براري الدّنيا وهاوياتها ومدنها جميعاً... واسكتي يا رندة! هذه تجربة لن تفهميها...» (١٨٥).

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى إقامة علاقة نديّة ظاهرية بين نائل عمران وسراب، وهما في الأصل وجهان لحقيقة واحدة كما ذكرنا، فقد جعل مستواه الذّهني متقارباً، على نحو ما نرى في حديثه عن أفلاطون في موضوع الحب والعقل (ص ١٧٤)، ومن أجل ذلك جعلها شاعرة وقارئة له أيضاً حتى يتقارب مستوى التفكير (١٧٥)...

سراب مثل نائل عمران، ولكنها تمثّل الجانب المتمرد من نائل، الجانب الحلمي، في نقيتها على الأوضاع العريية، وفي تمّدها على الأسن الاجتماعي: «تكاد لا تحيا إلّا من خلال شخصيات درامية تلبّسها، وعليها أنّ تنتهي بكلّ منها إلى فاجعة ما. وهذا بعض السّر في إحساسها بأنّها محاصرة. بأنّ سبل الخلاص مسدودة دونها، وعليها أنّ تعود فتجرّب كلاً منها بأقصى قدراتها، لعلّها تدرّك الخلاص. وإذا كانت في حبتها تلك العاشقة المتطاهرة الشرّ كغابة مشتعلة في ليل حالك السواد، فإنّها في أيّ فعل آخر لن تقلّ تشبهاً بالغابة المشتعلة. وأنا أفهم كلّ هذا، ولكنني لا أستطيع أنّ أفهم كيف تعشقي وتركني وهي في الدّروة من عشقها. كبريائي لعينة: لقد حجبت عني الفهم والقبول بما جرى لمدة طويلة» (٢٢٠).

هل سراب هي الشّطر الآخر من نائل عمران تحقّق ما فاتته، وقد تقدّمت به السّن، يتحدّى مرحلة الذّبول والانطفاء والإحساس بديب الفناء؟! إنّ الوقوف أمام شخصيّة نائل عمران يحتاج إلى قدر من التأمل في الشخصيات الأخرى، فلعلمها تتكامل في شطري سراب: رندة الجوزي /سراب، وتتكامل في سهام /سراب اللتين تقفان على النقيض من ضدهما/ تالة الطاهر التي لم تلتق استجابة من نائل الذي أودع باقة وردّها إليه حاوية القمامة. (٢٢٩)

لقد ظلّ نائل عمران يحنّ إلى سهام/ تمثاله أو مثاله، وظلّ، بعد أن هجرته نصفه الآخر إلى «المقاومة» وخرجت من المرايا، يتوق إليها توقاً جنونياً حتى يتصورها تنطلق بديعة القوام مرسلّة الشّعر بالسّيارة «بسرعة هوجاء كأنّها العفاريث تطاردني». (٢٣٢)

تمردت سراب على نائل الذي أرادها أنّ تعود إليه في الوطن، أنّ يتزوجها، ولكنها ترفض القسر والعمى والأحادية اللّعية، بلية كلّ العرب، وتختار العمل السريّ: «أتذكر مغامراتنا في المرايا التي أدخلتني فيها؟ إنني أكسر الحصار وأنطلق كلّ يوم. وأكتب. أكتب كثيراً، ولا أضطرّ إلى أعمال المقصّ اليوم في ما كتبه البارحة، كما كنت أفعل هناك كلّ مرة، خوفاً من وقوعها في أيدي الآخرين، في أيدي الغيلان المتربّصين في كل زاوية وكل مدخل دار...» (٢٧٤)

## أثر الموسيقى

### في أدب جبرا

#### أسعد محمد علي

لا أبالغ إذا قلت إن الروائي الكبير جبرا إبراهيم جبرا ينظر إلى الموسيقى عبر نظرة خاصة متميزة لا تقل أهمية عن نظراته إلى الرواية والشعر. فالموسيقى في حياة جبرا عنصر لازم خضع منذ بداياته الإبداعية الأولى، إلى برنامج إصغاء يومي منظم أتاح له فرص الانغمار في ثلوث الصوت والإيقاع والهارموني<sup>(١)</sup>، هذا الثلوث الذي لم تخل منه الأجناس الفنية التي مارسها جبرا: الرواية والشعر والرسم. فالهارموني في الشعر يكسب الصوت والإيقاع حس التلاحم والتنامي والتنويع، والهارموني في الرواية يكسب الصوت والإيقاع إمكانات توليف وتآلف وتقابل وتداخل لاسيما في رواية التنويعات «الأصوات» التي مارسها جبرا في روايته: السفينة والبحث عن وليد مسعود. فإذا كان ثمة من يذهب إلى أن الرسم شعر صامت (خالٍ من الصوت) فإني أقول إن «الصمت» الكامن في اللوحة الفنية لا يخلو من «صدح» غامض عميق وهائل قد يفوق الصدح الاعتيادي، فلا يدرك ذلك النوع من الصدح إلا من أوتي قدرة خاصة «إضافية» في الاستيعاب.

كالصمت يحوي الرعد في جوفه

أو الرعد يتعلق صمّت الصاعقة<sup>(٢)</sup>

إن جبرا كالمؤلف الموسيقي الذي يدرك قوة الصمت فيفجره بالشكل الذي يحقق «الأثر» الإبداعي الذي قد يفوق العناصر التشكيلية التقليدية. فالمبدع يستعيب، أحياناً، عن اللون بالصوت أو الصمت، ولا فرق بين الصوت والصمت إلا بالقدر الذي يتيح مجال تجسيد «السّر» الكامن وراء المؤلف والاعتيادي.

(١) هارموني: تآلف الأبعاد، وتوالي العناصر وتداخلها، وتراكب الآفاق الفنية. فإذا كان الهارموني يعني التوافق في الفنون الكلاسيكية، فهو في الفن الحديث قد يعني التلاحم أو التداخل أو التواصل عبر إيقاع الفعل الداخلي المؤثر في جوهر «الصورة» الإبداعية وخصوصيتها الأدائية.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: لوحة الشمس، قصيدة «خماسية الصيف» ص ١٤.

وليس محض صدفة أن تقول لناثل وهي تُشير إلى شخصيّة منى عيساوي في كتابه «الدّخول في المرايا»: «أتظنتي أقلّ شأنًا من منى عيساوي. كاهنتك الوثنيّة؟ وإذا وجدت أيّ شبه بين لغتي ولغتك بين حين وآخر، فلن يكون ذلك إلا من قبيل الصدفة!» (٢٧٥).

إنّها تؤمن بأنّ تصالحها مع الألم لا يكون إلا بقهره عن طريق فعل ما (٢٧٥). ولقد قرّرت أن تجابه الموت في القمّة من صحوها الفكري وصحوها الجسدي (٢٧٦). وترتفع بتأملها وفلسفتها إلى مكانة عالية يصعب معها الفصل بين لغتها ولغة ناثل.. تُريد أن يتجاوز الجسد حدوده المادية ليصبح طاقة ذهنية صرفاً لا حدود له، وتريد أن يتلازم البقاء والفناء ويتحدّا. ويجد هذا المعنى - «البقاء والفناء يتلازمان ويتداخلان أبداً، كما المستحيلات» (٢٧٦) - أبهى تجلّياته في قوّة الرغبة والفكر بعيداً عن انطفاء الوهج وذبول الغنف والرغبة:

«واستمرّت الزّويعة ثلاثة أيّام بليلاتها تمنت لو أنّ الحياة تكفّ عن الاستمرار وتتجمد عندها، لأنّها لا يمكن إلا أن تكون في يوم قادم، أحزّ لوعة أو أزخم لذّة... ورافقتني أخيراً في سيارّة الأجرّة إلى مطار أورلي، وهناك أيضاً قلنا كلاماً كثيراً، نعينه أو لا نعينه: تفاسير، وعود، رجاءات، وسراب تتوقّد مرة كنجمة نائية لا تُطال، ومزّة كجمرة لاهبة وتنزل كل مرة من بين أصابعي كزئبقي بتّ معتاداً عليه، مستمتعاً بانزلاقه واستعادته». (٢٧٧)

وتنتهي الرواية بذكرى سهام في تماثلها المرمرى.. تعود إلى الحياة في وهمه، ترنو وتبتسم وتنتظر جواباً غير ضروري بعد لعبة الكشف الثّانية التي ختم بها الكاتب روايته، إذ تعرّف إلى سراب في باريس فتتكر عليه ذلك، وتدّعي أنّها «سلوى محمد علي»، فتبدو هذه اللّعبة ملمحاً بوليسياً لا تكاد تخلو منه رواية ناجحة، إذ يُساعد هذا الملمح على تماسك الرواية وإحكام ربط البدايات بالنهايات. ولكن هذه اللّعبة قد تكشف أيضاً عن شطر جديد لسراب غير رنّدة وسهام ومنى عيساوي وهي ابنة المخيم الفلسطيني/ سلوى محمد علي... التي تمثّل الإصرار على الفعل خارج العادي والمألوف.. أي خارج المرايا.

وعلى هذا التحوّز نرى «ناثل» يعود مزّة أخرى، في أوج الوهم والرغبة والعشق، إلى الوطن موزّعاً بين حبه المستحيل وذكره العصىّة على النسيان وعالم يتصارع فيه الفناء والبقاء بحيث لا تبدو ملامح لحدود أو فواصل، فيستحيل كل من ناثل وسراب إلى صوت الفكرة أو الرؤية التي تجتاح الرواية وتكاد تخنق حركتها تماماً.. على أنّ عمق الفكرة وجلال العقل وصلته بالواقع الحميم، وسّمّو اللغة وتعدّد مجالاتها، بما فيها من شاعرية وعمق، قد حفظت للرواية تماسكها ومتعتها...

عمان