حداثة التماسّ ... تماسّ الحداثات

محمد القاضي*

ننطلق في هذه القراءة من هاجسين أساسيين: أوّلهما كيفية اشتغال النص عامّة والنصّ الروائي خاصّة، وقدرتُه على توليد الدلالة من اللغة، بإنشاء نظامٍ يتخذ له موقعاً ضمن جملة من الأنساق المحيطة به. إنّ النصّ ـ هذا المصنوع ـ لا يفتأ يتشكّل ويتحوّل ويبعث على الحيرة والتساؤل، وهو في حالته كلها ما إن يوجد حتى يعني، وإذا بنا لا نمسك به في حال نشأته حتى نتسلّل اليه لحظة تقبّله. فهل هو دالّ بغيره؟ وهل النظام الذي يتراءى لنا فيه قد وَضَعَه المؤلِّفُ قصداً أم استنبطه القارئُ استنباطاً؟

وأمّا الهاجس الثاني فمداره على منظومة القيم الفكرية والاجتماعية والسياسية التي نعيش في خضمّها. فما موقعنا من حركة التاريخ؟ وما موقفنا من هذه التحولات التي تهزّ عالمنا هزّاً؟ وهل بإمكاننا أن نعيش في قوقعتنا بمعزل عمّا يحدث حولنا؟ وماذا يتعين علينا أن نفعل إن أردنا ألاّ نعيش على فتات الحضارة وزبدها؟ والحق أنّنا لا نواجه هذه الأسئلة في منفسح من الفضاء، وإنّما نواجهها في ركن محدد هو الإبداع وعلاقاته بهذه القيم الكونية التي أخذت تؤسِّس المجال الثقافي الإنساني الجديد.

من خلال هذين الهاجسين حاولنا أن ندخل عالم ابراهيم ردغوثي في آخر عمل روائي له وهو **شبابيك منتصف الليل****. وقد رأينا أن نمرّ في حديثنا عنه بمرحلتين: وسمنا أُولاهما بحداثة التماسّات، ووسمنا الثانية بتماسّ الحداثات.

١ ـ حداثة التماسّات

حين نَدْخل هذه الرواية يشدّنا إليها هذا التداخل بين الأشكال والرؤى والأساليب والنصوص. ومن هذا التداخل تتسلّل إلينا فكرةُ الحداثة بما هي نقيضٌ للسكون والتسليم والأحدية، وتجسيد للتحوّل المستمرّ، وبحث دؤوب لا يني عن مَثَلٍ أعلى لا يتحقق في حيّزٍ زمني أو مكاني محدّد، وإنّما هي توق متجدِّد أبداً ومساءلة لا تتوقف.

ـــ **الجنس الأدبي**: قبل أن ندخل في هذا النّص تطالعنا منذ الغلاف الخارجي كلمة «رواية»، وهي مصطلحٌ قرائي يدفعنا الى أن نُخضع مكوّنات النص لجنسٍ من أجناس الإبداع مخصوص، قوامُهُ سرد أحداث تنتمي الى عالم المتخيّل. ولكنّنا نفاجأ ونحن نتوغّل في مضايق النصّ بأنّ صاحبه يقسِّمُه فصولاً بلغ عددها اثنين وثلاثين. وهو يجعل لكل نص عنواناً. ولا يكتفي بذلك، وإنّما يبني كلّ فصلٍ على نحوٍ يكاد يكون مستقلاً عن غيره من الفصول. فتغدو الرِّواية بهذه الصورة مجموعة من القصص القصيرة التي تنطوي كلٌّ منها على معنى في ذاتها، وعلى معنى آخر حين تنضمّ إلى مثيلاتها؛ فالوحدة الظاهرة تنهض على التعدُّد الخفيّ.

إنّ هذا العالم المتخيّل الذي ينشدّ من خلال اندراجه في الجنس الروائي الى سنّة إبداعية مستحدثة، يتجاذبه قطبان على طرفي نقيض: هما التاريخ والخرافة. فالتّاريخ يقسر الرواية على أن تَخْضع للمرجع وتتقيّد بقيوده؛ ففي الفصل الرابع مثلاً يتحدّث درغوثي عن الاكتفاء بزوجة واحدة: «في كل المنازل كان الرجال يعاشرون امرأة واحدة، زوجةً أحلّها الشّرع والقانون، لا يتعدّون لثانية أبداً إلاّ بوفاة أو طلاق. فقد حرّم سيادة رئيس الجمهورية السابق المجاهد الأكبر فخامة الرئيس الحبيب بورقيبة تعدّد الزوجات في تونس بمرسوم رئاسي صدر بالرائد الرسمي للجمهورية وصادق عليه مجلس الأمة الموقر بإجماع أعضائه»[1]. وقد يرد هذا التاريخ في صورة هامش يفسّر المتن ويشدّ أزره؛ ومن ذلك أنّ

---

* ـ استاذ محاضر، رئيس قسم العربية بكلية الآداب بمنوبة، جامعة تونس الأولى.

** ـ ابراهيم درغوثي: **شبابيك منتصف الليل** (دار سحر للنشر، تونس، ١٩٩٦).

١ ـ م.ن، ص ١٧.

الفصل الثامن يبتدئ بهذه الجملة: «مرّت أيّامنا في القرية رتيبة هادئة الى أن زارنا وباء التيفوس»، ونقرأ في أسفل الصفحة: «التيفوس مرض وبائي ضرب جنوب البلاد التونسية خلال الحرب العالمية الثانية فأهلك خلقاً كثيراً»[1]. إنّ هذه الإحالات وما يجري مجراها تشدّ الرواية من رسنها وتحكم عليها أن تحذو التاريخ حَذْوَ النَّعل بالنَّعل، وأن تكون ظلاً له باهتاً.

على أنّ القطب الثاني وهو الخرافة يأتي كاسراً لهذه الصورة الامتثالية. فـ **شبابيك منتصف الليل** ليست تاريخاً، ولا هي رواية تاريخية، بل هي ليست رواية واقعيةً تستند الى خلفية تاريخية. ذلك أنّها تفتح شبابيكها على عالم العجيب، وتقطع الصلّة مع مبدإ المشاكلة (La vrai-semblance) الذي هو قوام الواقعية في الفنّ. على هذا النَّحو نلحظ كيف غادر حصان الجدّ القريةَ حين وصلها أبو البركات: «نبت للحصان جناحان بديعان بهما ألف لون ولون، فطار باتجاه الشمس التي مالت نحو الغروب»[2]. وعلى هذا النحو أيضاً ننتقل من حديث الواقع والتاريخ مع أبي اللعنات حين حلّ بالمناجم إلى مغامرة عجيبة عاشها أبو اللعنات وهو داخل الداموس، إذ بلغت سمعَه: «زغاريدُ نسوةٍ وغناءُ أطفالٍ صغار. كان الضجيج يقترب منه شيئاً فشيئاً، فاختبأ في ركن من أركان النفق الى أن مرّ جمعٌ من نساء الجانّ بقربه. كنّ يحملن عروساً فوق هودجٍ مطرّزٍ بخيوط الذهب. وسمع جنّية تحدّث صاحبتها عن العروس التي ستُزَفُّ هذه الليلة الى أمير الجانّ في هذا الجبل. بعد أن مرّ الجميع تخلّفت واحدةٌ من الجنيات وهمستْ في أذن عمي أبي اللعنات: 'لا تعدّ مرّة أخرى الى هذا المكان أيُّها الإنسي، فلو كان معنا رجال لأطمعوا لحمك كلابَ الجنّ!'»[3]. وبعد هذه الحادثة اختفى العم ثلاثين سنة حتى تساءل الفتى: «هل اختطفت جنيةٌ منجم الفسفاطِ عمّي»؟[4].

ويبلغ الأمر مداه حين يقتحم المجالُ الخرافيُّ المجالَ التاريخيَّ. وذلك أنّ مرض التيفوس الذي ضرب الجنوب التونسي خلال الحرب العالمية الثانية قد أُخرج في هيئة آدمية: فهو يركب حماراً ويقف أمام باب السور، وحين يَجنّ الليل يتسلّل الى القرية ويحادث حاملَ المصباح ويتجوّل في الأزقّة ويمرّ بالبيوت، ويلبس وجه ملك الموت و: «يقف أمام الواحد من سكان القرية يشير له بإصبعه ويقول: 'حياتك انتهت' ولا يزيد. فيدخل بيته، يسلّم على أهله وأصحابه ثم يغتسل ويلبس كفنه ويذهب الى المقبرة على رجليه، يدق بحجرٍ صغير على قبر يختاره بنفسه. بعد مدة يفتح الراقدُ في القبر كوّةً يدخل منها الطارقُ وينغلق القبر من جديد»[5]. ويظلّ الأمر كذلك سبعة أيام الى أن يهوي الجدّ بهراوته على التِّيفوس صاحب الحمار فيرديه قتيلاً.

إنّ حداثة **شبابيك منتصف الليل** تنبجس من هذا التماسّ بين الواقعي والتاريخي والعجيب؛ فكلُّ مجال من هذه المجالات يأتي مُوقفاً للمجالين الآخرين. وفي هذه المتابعة المحمومة لِتنقُّل الكتابِ بين المصطلحات يولَدُ النصُّ من الحركة والفعل.

وبإمكاننا أن نذهب في هذا المسلك مذاهب أخرى. فدرغوثي لا يسجن روايته في قالب شكلي واحد، وإنّما يراوح فيها بين أشكال متعدّدة من أهمها شكلُ الخبر. فهو يعمد في مناسبات شتى إلى قطعِ كلامِ شخصيةٍ وإحلالِ كلام غيرِها محلّه باستخدام أسلوبٍ شبيهٍ بالإسناد، فيقول مثلاً: «قال صاحب الفانوس»[6] أو «قالت عجوز ما زالت تعيش إلى الآن»[7]. كما يستخدم الشعر بطريقتين إحداهما موغلة في التقليد، تتجلى في ترصيع النثر بالشعر: «عوى كلبٌ فجاوبته الكلاب، فقلتُ كما قال رجل من بني غطفان: أخاف كلاب الأبعدين ونبحها إذا لم تجاوبها كلابُ الأقارب»[8]. والأخرى، متقحّمةً غمارَ التجديد، تظهر في ملابسةِ الشعريةِ للنَّص النثري: «كانت الساعة حوالي منتصف الليل. والمدينة التي تعجّ بالحياة طوال النهار تنام باكراً. الشوارع خالية من المارّة. وظلال الجدران تهبط ثقيلة على الأرض وكأنّها الأشباح الفارّة من قبورها [...] كان القمر يملأ المكان، والقبور تنام في هدوء، وظلال الشواهد تتراقص في خبث، والليل داهَمَ العالَمَ فعَمَّ السكونُ وملأت الجوَّ رهبةُ المكان». ويظهر ذلك أيضاً في كتابة النثر كما يُكتب الشعر.

---

١ - م. ن. ص ٣٢.
٢ - م. ن. ص ٨٢.
٣ - م. ن. ص ٥٥.
٤ - م. ن. ص ٥٦.
٥ - م. ن. ص ٣٤.
٦ - م. ن. ص ٣٣.
٧ - م. ن. ص ٦٠.
٨ - م. ن. ص ٣٨.

إنّ هذا التماسّ المتنوع الأشكال يَصدم الحساسيةَ التقليدية التي تتخذ فيها الأشياءُ حدوداً مضبوطة لا تعدوها. ومن ثمّ فإنّ التقلُّب المستمرّ والتنقُّل المتواصل بين الأجناس والمذاهب يستفزّ في القارئ رغبته في تدجين هذا النصّ النُّفُور والوقوفِ على كنهه: أهو نثرٌ أم شعر، رواية أم تاريخ، واقعي أم عجيب؟ فلا يكاد يستقرّ من ذلك على رأي.

ـ **الرؤية**: يأتينا هذا النّص من خلال أصوات متعدِّدة أهمُّها صوتُ الحفيد الذي لا اسم له. وأكثر فصول الرواية على لسان هذا الفتى الذي يحدِّثنا عن جدّه ويهتم في الكتاب الأوّل بالحديث عن أبيه خليفة أبي الشامات، وفي الكتاب الثاني عن عمّه خليفة أبي اللعنات، وفي الكتاب الثالث عن عمّه خليفة أبي البركات. إلاّ أن هذا الراوي كثيراً ما يُسلم الرواية الى غيره من الشخصيات، فنجد ضمير المتكلّم يتلبّس الجدّ أو العمّ أبا الشامات أو عجوزاً، لا بل إننا نجد هذا الضمير في الفصل التاسع فلا نعرف من المتكلّم به. فبعد أن قتل الجدُّ التيفوسَ طالعنا هذا الصوتُ قائلاً:

«صارت أيام معدودات
لم يبق لي إلا أن أترقب ملك الموت
وأن أراقب الأبوات
فلست أدري من وراء أيِّ بابٍ سوف يأتي
لست أدري».[1]

هذا بالإضافة الى القصّ بضمير الغائب حيث يكون الراوي عليماً بما ظهر وما خفي. وفي هذه الحالة يصبح الراوي خارجاً عن الأحداث لا يشارك فيها، وإن كان بها أعلَمَ مِنْ أية شخصية من شخصيات الرواية.

إنّ هذا التعدُّد في أصوات الرواة يُدخل بعضَ الارتباك على مقروئية النص. فلا نكاد نحقّق هويةَ المتكلّم حتى يأتينا غيرُه أو يأتينا هو نفسُه في صورة أخرى جديدة. فالعم أبو الشامات مثلاً كان في الفصل الخامس متحدِّثاً عنه، إلاّ أنّه تحوّل في الفصل العاشر متحدِّثاً عن نفسه، وكذلك الشأن بالنسبة الى الجدّ الذي تغيّر دوره في الفصل الثامن، فانتقل من ضمير الغائب الى ضمير المتكلّم. وحين يتسلّل أبو الشامات إلى بيت حبيبته المجنونة نجد هذا التردُّد بين الضميرين بالنسبة الى الشخصية عينها: «سمع طفلاً يبكي من وراء الباب المفتوح. سمع هدهدةَ أُمٍّ. ونبح جروٌ صغير أمام باب آخر. نبح وَهَرٌّ ثمّ عاد الى نومه. أيّ الأبواب سأطرق؟ هذا الذي على يميني! قد يكون بيتَ أحد إخوتها! [...] بعد أن رفض إخوتها تزويجها منه حاولتِ الهروبَ من المنزل فما قدرتْ [...] وعاد ينظر الى الأبواب. أيّ الأبواب سأدفع؟ وعاد الطفل الى البكاء. سألغي هذا الباب. قال وعاد الشخير يقرع أذنيه بعنف. سألغي هذا الباب أيضاً»[2]. إنّ هذه المراوحة بين السرد والمونولوج بدون وسائط لفظية، ليست وليدة الأدب وإنّما هي مستعارة من تقنيات السينما. وهي تنهض على ضرب من اللعب على حبال متعدِّدة يتقدّم النص من خلال تضافرها.

ويقودنا هذا الى مسألة الرؤية في هذه الرواية. فابراهيم درغوثي لا يريد أن يقدّم لنا منظوراً واحداً نكتشف منه هذا العالم، بل يحرص على أن يصطحبنا معه لنطل على هذا العالم من زوايا متعدّدة ومن خلال أصوات متنوّعة. إنّه لا يقف في موقع واحد، وإنّما يتحرّك ويتنقّل، ولهذا جعل عنوان روايته: «شبابيك منتصف الليل». وهذه الرغبة في التنقل هي التي تفسّر لنا أنّ الشخصية المتكلّمة ترى نفسها أحياناً: فهذا الفتى الذي يخطّط لشنق الكلب ويحدّثنا عن مغامرته بضمير المتكلّم يبتعد عن المشهد راوياً وإن ظل ماثلاً فيه شخصيةً، فيقول: «وتستمر المسرحية أمامي. أبطالها كلابٌ شبقة ورجلٌ مجنون يشاركهم فصول اللعبة»[3]. فكيف يكون ممثلاً ومشاهداً في آن واحد؟ وكيف يكون راوياً عاقلاً وبطلاً مجنوناً في الوقت نفسه؟

إنّ هذا الانشطار صورةٌ من الراوية مختزلةٌ. إذ هي لا تطلب البساطة والوضوح، وإنّما تسعى الى التقنع والمداورة. ولذلك كان التبئير في هذا النّص متحوّلاً، بين خارجي وداخلي، وبين فردي وجماعي، وبين هذه الشخصية وتلك. ومن خلال هذه التماسات تسنّ الرواية طريقها الى الحداثة.

ـ **التناص**: إنّ ما أشرنا إليه من أمر السّرد والرؤية في هذا النص يؤكّد لنا أنّ القطيعة القديمة بين أساليب القصّ لم يعد لها مكان هَهُنا، بل إنّها أفسحت المجال وسيعاً لضربٍ من التداخل بين الأساليب محيّرٍ حقّاً، إلاّ أنّه تداخُلٌ مُنْتِجٌ للمعنى ومعدِّدٌ لوجوه القراءات. وهذا التداخل هو الذي يبيح للراوي أن ينقل لنا أقوال الشخصيات في لغة عربية فصيحة لا غبار عليها فيجعل همّاماً يقول: «أخرجي العاهرة وصاحبتها من الدار يا أمي»، ويُنْطق الأمُّ العجوز بهذا الجواب: «لن أسامحك في قطرة واحدة من حليب الثدي

---

١ ـ م. ن. ص ٣٦.

٢ ـ م. ن. ص ٢٢.

٣ ـ م. ن. ص ١٤.

الذي رضعْتَهُ يا همّام»[1]. وفي الوقت نفسه ينقل لنا كلامَ المومس البذيء بالعاميّة التونسية[2]، ويبلغ به الأمر أن يورد في نصّ الرواية العربي كلامَ صاحبة الماخور بالفرنسية مع المومسات وحوارها بالفرنسية أيضاً مع رئيس شركة الفسفاط[3] دون أن يُعنى بترجمته. إنّنا هنا إزاء نقل لكلام الشخصيات، إلا أنّه يمر تارة بمصفاة الراوي فيفصّحه، ويصلنا تارة أخرى بشكل يوهم أنّه مباشر، فيكسر النَّسق ويحدث الإشكال.

ومن هذا القبيل ما تحفل به الرواية من تناصّ. فالقسم الأكبر من الفصل السادس مأخوذ من كتاب **الحيوان** للجاحظ، والفصل السابع خبر قصير عن بختيار البويهي مستمَدٌّ من مِسْكَوَيْه وابن الأثير؛ وقد ذُكرت الصفحتان وغُفل عن ذكر المصدرين، ولعلّهما **تجارب الأمم** و**الكامل**. وفي الفصلين العشرين والواحد والعشرين مقاطع من **الروض العاطر** للشيخ النفزاوي جاءت على لسان السائح الأمريكي... وهذا كلّه دون اعتبارِ ما حفلتْ به الهوامشُ من شواهد مستمدّة من **الحلل السندسية** للسرّاج، (وقد نُسِبَ الكتاب خطأً إلى التيجاني)، ومن **المسالك والممالك** للبكري، ومن رحلة التيجاني، مع إحالات على **وفيات الأعيان** و**فوات الوفيات** و**معجم البلدان**[4].

ليست الراوية حينئذٍ نصّاً واحداً، وإنّما هي مجموعة من النصوص وضَعَهَا رجالٌ مختلفون في أعصر متنوعة وأمكنة متعدِّدة وفي أجناس متباعدة. وقد كان بإمكان درغوثي ألاّ ينقل ما نقل، وألا يحدّد مصادره، ولكنّه أراد أن يجعل روايته كشكولاً تلتقي فيه شذراتٌ بعضُها طارفٌ وبعضها تليد، فجمع فيها الأخبارَ الأدبيةَ والأخبار التاريخية والرحلات والتراجم والمعاجم. والطريف في هذا كلّه أنّ هذه الكثرة من النصوص تضامّتْ وألّفتْ نصّاً فذّاً لا يمكن أن يخلط المرءُ بينه وبين أيٍّ من النصوص الأخرى التي دخلت في نسيجه.

إنّ هذا الذي انكشف لنا في رواية **شبابيك منتصف الليل** ـ جنساً ورؤى وتناصّاً ـ لشاهد على أنّ ظاهرة التماسّ فيها هي التي تشدّها الى الحداثة. إنّ الأصالة والتوحّد والبساطة قد تراجعتْ فيها وحلّ محلُّها الهجنةُ والتعدُّد والتعقيد. ذلك أنّها لا تخاطب القارئَ لترسيخ ما استقرّ لديه من سائد القيم، ولكنّها تستفزّه وتستفز فيه حساسيةً جديدة، وتطرح عليه أسئلةً عليه أن يواجهها، وتُغْريه بمغامرات عليه أن يخوضها.

٢ ـ تماسّ الحداثات

هل هذا الكون الممثَّل بكلّ ما فيه من أحداث وشخصيات محاكاةٌ لواقع محدّد، أم أنّه صورة من حلم يراد له أن يغدو واقعاً؟ لقد واجهني هذا السؤال، فكنتُ كلما توهمتُ أنّني اكتشفتُ الجواب عنه تملّص مني وتفلّت من بين أصابعي. لذلك رأيتُ أن أقسم الشعرة ثلاثة أقسام، عَلّي أدرك ما تحجّب عنّي وتوارى.

ـ **الزمن**: ظاهر هذه الرواية أنّها تتحدّث عن فترة زمنية وثيقة الاتصال بالحرب العالمية الثانية وما تلاها من فترات. ولكننا نعثر فيها على إشارات إلى زمن البويهيين[5]، وإلى عهد الحماية[6]، وإلى عهد الاستقلال من خلال الحديث عن «رئيس الجمهورية السابق المجاهد الأكبر فخامة الرئيس الحبيب بورقيبة»[7]، وعن النزل السياحية[8]. ولكن الغريب أنّ الخليفة الأول والخليفة الثاني يقع لهما ما يقع، ثمّ يغيبان ثلاثين سنة، ثمّ يظهران وقد بلغ كل منهما السبعين. أمّا الخليفة الأول أبو الشامات والد الفتى فقد قضى تلك المدة في السجن ثمّ عاد الى القرية، وأمّا الخليفة الثاني أبو اللعنات عمّ الفتى فقد قضاها غائباً عن الأنظار وقيل إنّ جنية المنجم اختطفته.

والنّاظر في الزمن الروائي يلاحظ هيمنة الليل عليه. فالختان تم بعد أن أحضر الأبُ الطّهار «والشمس تودّع الكون»[9]، وحادثة زيارة الأب دارَ المجنونة بدأتْ في «الساعة العاشرة ليلاً». وكان قدومُ التيفوس وزيارتُه القريةَ ومقتلُه في الليل. وإنّ هذا الاشارات إلى الليل ـ وغيرها في الرواية

---

١ ـ م. ن. ص ٢٤

٢ ـ م. ن. ٥٠.

٣ ـ م. ن. ص ٥١ ـ ٥٤.

٤ ـ م. ن. ص ٢٧ ـ ٢٨ ـ ٣١ ـ ٦٧ ـ ٦٨ ـ ٧٦ ـ ٧٧ ـ ٧٩.

٥ ـ م. ن. ص ٣١.

٦ ـ م. ن. ٤٢.

٧ ـ م. ن. ص ١٧.

٨ ـ م. ن. ص ٥٧.

٩ ـ م. ن. ص ١١.

كثيرة ـ هي التي تفسّر لنا اختيار درغوثي عنواناً لكتابه «شبابيك منتصف الليل». وتؤكد الفاتحة ذلك، إذ جاء فيها:

«فتحت شباكاً يطلّ على قلبي

فماذا رأيت؟

ليلاً!

وماذا رأيت؟

ليلاً!

وماذا رأيت؟

رأيت ليلاً أيضاً».(١)

على أنّ هذا الظلام الذي يمدّ أجنحته على الرواية ينجلي في نهايتها. فحين وصل أبو البركات ومن معه إلى شط الجريد «كانت الشمس التي وصلت لتوّها من سفر البارحة كبيرة وحمراء». وتنتهي الرواية بمشهد أخّاذ؛ فالشيخ وحصانه يغوصان في الوحل، والشمس ترتفع: «الى أن ابتلعت الأرضُ الحصانَ وراكبه، وعادت كما كانت تلمع تحت أشعة الشمس التي بدأت ترتفع رويداً رويداً عن سطح السبخة. كانت الشمس حمراء في لون الدم...»(٢). إنّ موت أبي البركات بعد أبي الشامات وأبي اللعنات إيذان ببدء زمن جديد تسوده قيم جديدة.

ـ **المكان**: في هذه الرواية علامات مكانية صريحة تحدثنا عن قفصة وشط الجريد وتونس(٣)، ولكن الأغلب الأعمّ أن يُترك المكان ملفوفاً في إهاب الغموض. فالفتى يُحدثنا عن القرية، وعن المدينة ـ المنجم، وعن البادية وعن البلاد(٤). وهذا النزوع الى التعميم يطالعنا منذ بداية الرواية حين قدّم لنا الفتى أهمّ الشخصيات: «أنجب جدّي ثلاثة أولاد [...] حفظوا القرآن الكريم في بيروت اللّه العامرة، وفقهوا في علوم الدنيا والدين، ولم يَتْرك لهم عنانَ أنفسهم الى أن شبّوا وصاروا يفرّقون بين الحق والباطل، فأطلقهم في الأرض، وقال لهم: 'هي الدنيا أمامكم فاختاروا من الطّرق الأقرب الى قلوبكم'»(٥). إنّ كلمَتي «الأرض» و «الدنيا» تشيران الى أنّ المكان المعني في هذه الرواية لا ينحصر في حيز زمني محدّد، وإنّما هو هنا وهناك، كما كان الزمان أمس واليوم وغداً. وعلى هذا النحو نجد أنفسنا في البادية والقرية والمدينة، في الجنوب والوسط والشمال، في الأماكن القديمة (الزاوية، الكتّاب، الجامع) وفي الأماكن الحديثة (المنجم، النزل، المعهد الصادقي).

وبهذا فإنّ المكان يتعدّد ويتنوّع ولكنّه في أغلب الأحيان يتأبّى على التحنيط، ويرفض كل أشكال التقييد. وهنا تتألق نهاية الرواية إذ نجد شط الجريد: باطنه وَحْلٌ يبتلع البشر والحيوان، وسَطْحُهُ جمال بهيج تنعكس عليه أشعة الشمس الصباحية فتكسوه غلالة من نور.

ـ **الشخصيات**: تحدثنا الراوية عن ثلاث شخصيات. وتقف على أهم ملامح كلّ منها، وأبرز مآتيها، وتُختم بالحديث عن نهايتها. وإذا كانت هذه الشخصيات الثلاث تحمل اسماً واحداً هو «خليفة» فإنّها تختلف في الكنى: أبو الشامات، أبو اللعنات، أبو البركات. والرواية ثلاثة كتب، لكل خليفة كتابُ. ولكل خليفة مغامرة. وقد تنزّلت هذه الشخصيات من أصل واحد هو الجدّ الذي ظل محاطاً طيلة الرواية بهالة مهيبة قدسية: فهو القوة والحق والصفاء، وهو منقذ القرية من التيفوس، وهو صائم الدهر ووليّ اللّه الذي تشرق من قبره الشمسُ.

أمّا خليفة الأول أبو الشامات والد الفتى فهو عاشق للنساء جمّاع لهنّ مطلاق مزواج، ولكنه عاشق للمجنونة يقتحم بيتها ليلاً ويتحدى إخوتها السبعة، فينتهي به الأمر الى الإهانة ويسجن، وبعد ثلاثين سنة يعود ليدفن نفسه في قبر المجنونة التي وجد جسدها دافئاً وكأنّها خرجت للتوّ من فراشها. وأمّا خليفة الثاني أبو اللعنات فهو متهالك على اللذات، ظلّ في السبعين من عمره يرتزق من عضوه الجنسي، وانتهى به الأمر الى الانتحار في أحد النزل السياحية الفاخرة. وأمّا خليفة الثالث أبو البركات فهو مثال الورع: أسسّ زاوية وحرّم على مريديه مشاهدة التلفزيون والاغتسال في الحمام وامتنع عن أكل اللحم وعن ملامسة نسائه، ولمّا أخذ القوم ينفضّون عنه ركب حصانه وقصد شطّ الجريد فمات غرقاً في السبخة.

ما الذي يجمع بين هذه الشخصيات وما الذي يفرّق بينها؟ إنّ هذه الشخصيات أُحدية؛ فكل منها يُمثّل موقفاً ويمضي قدماً الى نهايته فيه: فخليفة الأول مسكون بالتراث ووهم الماضي، لا يرى إلا القلب، ولا يقيم للتاريخ وزناً. وهذا العناد هو الذي دفعه الى بيت الحبيبة دون استعداد، وهو الذي أدخل في وهمه أنّ المجنونة التي ماتت منذ ثلاثين سنة

---

١ ـ م. ن. ص ٣.

٢ ـ م. ن. ص ٩٨

٣ ـ م. ن. ١٧ ـ ٣٦ ـ ٩٧.

٤ ـ م. ن. ٣٢ ـ ٤٣ ـ ٤٥ ـ ٥٩.

٥ ـ م. ن. ٤.

لا تزال في قبرها حيّة تنتظره. على أنّه بَدَل أن يأخذها معه الى الحياة ذهب معها الى الموت.

وخليفة الثاني مسكون بالجنس ووهم الفحولة والمادة، يصبح مومساً، له غرفةٌ في الماخور ويأتيه المصوِّرون من الخارج وتهذي باسمه السائحات. وهذا الهوس يقطع ما بينه وبين عالمه، فلا يزور موطنه ولا يعرف ما يعانيه أهله. إنّها عيشة البوهيمي بلا مبدإ ولا قضية. وحين يُدرك خواءَ حياته ينتحر، ويقطع حارسُ بيت الأموال عضوَهُ ويبيعه الى المصوِّر الأمريكي.

وخليفة الثالث مسكون بالدين ووهم الروحانية، يقتفي خطى أبيه ويؤسِّس زاوية، يذوق لذائذ الدنيا حين يتزوج قصيرةً سمينة، وهيفاء بعيدة مهوى القرط، وسمراء حوراء، وبيضاء مكسالاً. ثمّ لا يلبث أن يُضرِبَ عن أكل اللحم ولُبْسِ الحرير وينصرفَ عن نسائه. إنّ الحياة تنتفي معه، فلا يبقى للوجود من معنى إلاّ التعبّد والتهجُّد، وحين تفرّ منه ثلاث من نسائه ويبدأ مريدوه في مخالفة أوامره لا يبقى أمامه إلاّ الموت فيسير الى شط الجريد وتسيخ به الأرض.

إنّ هذا الاختلاف في المسار الذي اتبعه الإخوةُ الثلاثة يتضاءل حين نرى مآل كل منهم. فقد انتهوا جميعاً الى الموت، لا بل الى شكل مخصوص من أشكال الموت هو الانتحار. ولم يكن اختيار درغوثي أن يجعل لهم أباً واحداً واسماً واحداً أمراً اعتباطياً. ولقد أفصح عن مقصده في بداية الكتاب على لسان الراوي الفتى حين قال:

«خليفة الأول

خليفة الثاني

خليفة الثالث

ثلاثة وجوه في وجه واحد

هو وجهي أنا

وجهك أنت

وجه رجل ما زلت لم أره بعد».

فهذه الشخصيات ليست في الحقيقة إلاّ أفكاراً ومواقف وهي بدد ممّا يعشّش فينا من آراء ومذاهبَ ونظريات ومفاهيمَ وأنماطِ سلوكٍ وأخلاقيات. وتكمن حداثةُ الكتاب عنها في خرق المقدس. إنّ درغوثي لا يصف بل يحكم. وهو لا يروي تاريخاً بل يبشّر بمستقبل.

إنّ هذه الرواية رفضٌ للموقف الانكفائي سواء أتوكّأ على التراث أم ضَرَبَ في مهامِهِ الاستلاب، أم تَقَوْقَعَ في محارة الصفوية الروحانية. ولم يكن هذا الرفض سيظهر لولا تماسّ الحداثات. فهذا النصّ وليد عصره، ولكنه ليس سجين مِصْره. وهذه القيم التي تتخلّله ليست إقليمية بل كونية. بهذا نفهم موقفَ الكاتب من المرأة، وعداءه للحرب، وإيمانَه بالمساواة، ودفاعه عن البيئة، ورفضه للتطرف، واحتفاءه بالعلم. وهي قيم لم يُفصح عنها وإنّما ألقاها في ثنايا الرواية إلقاءً. وبهذا يخرج النقيضُ في هذا النّص من نقيضه: فموت الخلفاء إيذانٌ بحياة الأخلاف، و«شبابيكُ منتصف الليل» تبشيرٌ بأنوار النهار، وحداثةُ التماسات مَعْبَرٌ لتماسّ الحداثات.

تونس

حالياً

في المكتبات

ودار الآداب

الطبعة الثالثة