نضال الصالح

المقدَّس والمدنَّس في «مجاز العشق»

مقدمة

يرى بو علي ياسين، أنّ ثمة محرَّمَيْن في مجتمعنا: «لا يجوز التحدث عنهما نقدياً إلا مع الأصحاب وبشكلٍ مزاح، ولا تجوز دراستُهما علمياً تحت طائلة عدم النشر أو المصادرة أو الملاحقة القضائية.. والمحرَّمان هما: الدين والجنس[1]». ويرى أيضاً أنّ ثمة ثلاث سلطات تعارض مثل هذا النوع من الدراسات: سلطة المجتمع، وسلطة الدولة، وسلطة رجال الدين. وبعد أن يتبّع نشأة الدين، ويصنّف الأديانَ بحسب تسلسلها التاريخيّ الحضاريّ، يخلص إلى القول: «ليس من مصلحة الطبقات الحاكمة المالكة دراسةُ الدين موضوعياً. ليس من مصلحتها تنويرُ.. الناس»[2]. وعند الحديث عن المحرَّم الجنسيّ، يرى أنّ مجتمع الطبقات والمؤسسات التسلطية تسخِّر الدينَ لإنتاج تعاليم قسرية يكون الاغترابُ الجنسيُّ أحدَ أهم مصادرها لتلبية حاجات تلك الطبقات والمؤسسات، ولتمكينها من اعتلاء القوى المحرِّكة للواقع، والفاعلةِ فيه[3].

مهما يكن نصيبُ أطروحات ياسين السابقة من الخطإ أو الصواب، فإنّها تشير إلى وجود ثلاث سلطات تتعاضد للحفاظ على امتيازاتها الخاصة في المجتمع: سياسية/استبدادية، ودينية/سكونية، واجتماعية/طبقية. وهي سلطاتٌ ليست خاصة بالمجتمعات العربية، بل إنها تمتدّ لتشمل عدداً غير قليل من المجتمعات، عبر عصور التاريخ المختلفة. ويمكن تلمُّسُ بعض مظاهر هذا الشمول في أطروحات النظرية الخلقية، التي بدأتْ بالظهور منذ أيام الإغريق على يد أفلاطون، وتُوجِب على الأدب «أن يَخْضع لسيطرة خارجية: من الدين أو القانون أو الحسّ الخلقي للجماعة»[4]؛ فالأدب «قدوة... يزوِّدنا بأمثلة عن الفضائل يجب أن نضارعها، وأمثلةٍ عن الرذائل يجب أن نجانبها»[5].

والسمة نفسها تتجلى لدى البحث عن علاقة الأدب بالمقدَّس السياسيّ، إذ يقدِّم تاريخُ عددٍ من المجتمعات غيرَ مثالٍ على أنّ «تأثير الطغيان السياسيّ في خنق الفنّ حادثٌ بيِّنٌ عبر حقب التاريخ... بل إنّ أكثر القادة إخلاصاً للفنّ لم يقاوم رغبةَ تقييد هذا الفن فورَ أن يظهر له [أنه] يسعى إلى مس امتيازاته مساً رفيقاً»[6].

وبالمعنى الذي سبق، فإنّ المقدسات الثلاثة أيديولوجيا قمعيةٌ تسلب الآخرَ حقَّه في الاختلاف والتأويل، وتسعى إلى أن تكون، في المجتمعات التي تحاول فرضَ هيمنتها عليها، بمثابة «العقل المكوِّن la raison constituante» (باستعمالٍ مغايرٍ لما قدمه Laland لهذا المصطلح)[7]. كما تسعى إلى أن يكون

---

١ ـ بو علي ياسين: **الثالوث المحرم: دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي**، ط ٦، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٦، ص ١٦.

٢ ـ ٣ ـ المرجع السابق، ص ٤٥، ٤٨.

٤ ـ ٥ ـ غراهام هو: **مقالة في النقد**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط ١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٣، ص ١٨، ٤٨.

٦ ـ شارل لالو: **الفن والحياة الاجتماعية**، تعريب: د. عادل العوا، ط ١، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٦، ص ٢١٠ ـ ٢١١.

٧ ـ انظر: د. محمد عابد الجابري: **تكوين العقل العربيّ**، ط ٥، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩١، ص ١٥

«العقلُ المكوَّن La raison constituée» من منتوجاتها، فلا يصدر عنه شيءٌ إلا ويكون مطابقاً للعقل المكوِّن. وتأسيساً على ذلك، فإنّ أيَّ خروج على أعراف «العقل المكوَّن» يُعدّ انتهاكاً لهذه الأعراف، ومحاولةً لخلخلة القيم التي تحفظ للسلطات الممثَّلة له امتيازاتِها الخاصةَ.

الرواية العربية والمدنَّس

تستهدف هذه الدراسةُ إثارةَ الأسئلة حول علاقة الرواية العربية بالمقدَّسات الثلاثة، وأشكالِ انتهاكِ هذه الرواية لكلٍّ منها، وآلياتِ التعبير عن نقيضها، أي: (المدنَّس)، وكيفياتِ تجلّي هذا المدنَّس داخل النصوص الروائية، ثم موقعِه من شواغل هذه الرواية وهواجسِها. وسنمثّل لذلك برواية الروائي السوريّ نبيل سليمان الأخيرة **مجاز العشق**[1]. ومن المهمّ أن نشير إلى أنّ المقدّس، في الأدب بعامةٍ، لا يتحدد بما هو سياسيّ، وديني، واجتماعيّ، بل يتجاوز هذا كله إلى المقدّس الفنيّ، أو إلى الأعراف الجمالية التقليدية التي تمّ التواضعُ عليها طويلاً، والتي يرى كثيرٌ من ممثليها والمتعصّبين لها أن أيَّ تمردٍ عليها يعني إنكاراً لإنجازات الأسلاف، وتحللاً من الإرث المميِّز للشخصية القومية، وقطيعةً مع الهوية.

في المشهد الروائيّ العربيّ الحديث نصوصٌ روائية كثيرة تُبدي تمرداً على المقدسات الثلاث. ومن نماذج ذلك: روايتا **التفكك**، و**معركة الزقاق** للجزائريّ رشيدة بوجدرة، ورواية **تلك الرائحة** للمصريّ صنع اللّه إبراهيم، و**هابيل** للجزائريّ محمد ديب، وروايتا الجزائريّ أيضاً واسيني الأعرج: **ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**، و**مصرع أحلام مريم الوديعة**، ورواية **الخبز الحافي** للمغربيّ محمد شكري، والجزء الثاني من رواية السوريّ خيري الذهبي **التحولات**، وأكثر من نصّ روائيّ للفلسطينيّ غالب هلسا: كـ **الضحك**، و**الخماسين**، و**ثلاثة وجوه لبغداد**، و**السؤال**، ورواية **حبل السرّة** للعراقية سميرة المانع، ورواية **الخلعاء** لخليل النعيمي، وغير ذلك كثير.

وعلى الرغم من أنّ هذه النصوص جميعها، وغيرها مما لم يُبدِ انصياعاً للمقدسات الثلاثة، تشكّل ظاهرةً بالمعنى الدقيق للمصطلح، وعلى الرغم من المغامرات الكثيرة التي أبداها الجنسُ الروائيُّ العربيُّ في اطّراحِه للمقدّس وكتابته للمدنَّس، فإنّ ثمّة رقيباً، على المستويَيْن الداخليّ والخارجيّ، ما يزال يَحُول بين كثير من الروائيين العرب وتلك المقدّساتِ. ولعلّ ذلك هو ما دفع صنع اللّه إبراهيم، إلى القول: «لقد قامت الكتابةُ العربيةُ بمغامراتٍ شتى، وقدّمتْ لنا عدداً غيرَ قليل من الإبداعات المتميزة. لكنّ من الإنصاف أن نعترف بأنّ دروباً كثيرة لم تُطْرقْ بعدُ، وأنّ طائر الخيال ما زال عاجزاً عن التحليق عالياً في مواجهة الأسوار التي تحصنتْ خلفها السلطةُ الدينيةُ والسياسيةُ؛ وما زالت التجربةُ الجنسية ـ وهي أكثرُ التجارب حميميةً وتفرداً وتعقيداً ـ بمنأى عن التناول»[2].

نبيل سليمان والرقابة

تُعدّ أعمال الروائيّ السوريّ نبيل سليمان أحدَ أكثر الأعمال الروائية العربية مناوشةً للمقدّسات الثلاثة، الأمر الذي عرّض عدداً من تلك الأعمال للمنع من التداول، وعدداً آخر لامتناع الرقيب عن الموافقة على طباعته، وعدداً ثالثاً للمصادرة. ومن ذلك ما أشار إليه سليمان في مداخلةٍ له بعنوان: «الأدب والحرام»، في ندوة «المركز والهامش في الثقافة العربية» التي عُقدتْ في تونس، عامَ ١٩٩٣، من أنه تلقّى خلال معرض القاهرة الدوليّ للكتاب سنة ١٩٩٣ هاتفاً بمنع روايته **مدارات الشرق**، بجزءيها: **الأشرعة، والتيجان**، من البيع، وأنّ الجزءين نفسيْهما كانا قد مُنعا في معرض الكويت الدوليّ للكتاب قبل شهريْن من ذلك التاريخ، وأنّ الرقابة في معرض الشارقة الدوليّ للكتاب الذي عُقد قبل شهر من معرض الكويت أمَرَتْ بنزع عشر صفحات من **بنات نعش**، وهي الجزء الثاني من **مدارات الشرق**؛ وكان سبب ذلك كله هو: «البذاءة»[3].

يرتدّ صراعُ نبيل سليمان مع الرقيب والسياسيّ، والدينيّ، والاجتماعيّ ـ كما يشير هو نفسه إلى ذلك في أكثر من حوارٍ معه وشهادةٍ له ـ إلى روايته البِكْر **ينداح الطوفان** ١٩٧٠ التي أزاحت قشرةَ الوهم عن المقدّسيْن السياسيّ والاجتماعيّ، والتي أرغمه ما بدا من مطابقةٍ فيها (بين شخصيتيْن روائيتيْن ورجلٍ وامرأةٍ من قريته) على التواري عن القرية لعدة أعوام!. ويرتدّ ذلك الصراعُ أيضاً إلى روايته الثانية **السجن** ١٩٧٢ التي رفضت الرقابةُ الموافقةَ على طباعتها، فبادر سليمان إلى نشرها في بيروت. وبسبب تعرية روايتيه: **جرماتي أو ملفّ البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب** ١٩٧٧، و**المسلّة** ١٩٨٠، لـ «العسكرتاريا»، اضطُرّ إلى نشرهما في القاهرة. ولم تكن روايته **أطياف العرش** ١٩٩٥، التي سبقتْ روايتَه الأخيرة **مجاز العشق**، أقلّ «حظاً» في هذا المجال، فَنَشَرَها في القاهرة أيضاً، ولم يوافق الرقيبُ على منح كاتبها تأشيرةً لتوزيعها داخل القطر [السوريّ].

ويتابع نبيل سليمان في روايته الأخيرة **مجاز العشق** ما تواضعتْ عليه تجربتُه الروائيةُ من تمرُّدٍ على المحرَّمات واختراقها، ورغبتِه في نكئها، وعدمِ انصياعه لضغط ما هو

---

١ ـ نبيل سليمان: **مجاز العشق**، ط ١، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٨.

٢ ـ مجموعة روائيين: **ملتقى الروائيين العرب الأول**، ط ١، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٣، ص ٢٠.

٣ ـ انظر: نبيل سليمان: **فتنة السرد والنقد**، ط ١، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤، ص ١٢ وما بعدها. ومن المهم الإشارة هنا، إلى أنّ صفة «البذاءة» لم تكن وقفاً على الرقيب الذي منع تلك الروايات من التداول، بل امتدتْ إلى الرقيب النقديّ، كما في مقاربة عبد الرزّاق عيد لـ **مدارات الشرق**.

خارج النص[1]، وحفاوتِه بالمسكوت عنه، مُثْبِتاً، في الوقت نفسه، ما أشار إليه «إرفينغ بوخن» بقوله: ليس للرواية «موضوعٌ أقدم أو أدنس من أن تعالجه»[2]. ويتابع سليمان أيضاً في هذه الرواية ما سلكتْه تجربتُه الروائيةُ من مناوءةٍ للمقدس الفنيّ، وبحثٍ عن أساليبِ تعبيرٍ وتقنياتٍ جديدة.

«مجاز العشق» والمقدّس

على الرغم من أنّ ثمة خطاباً مركزياً في **مجاز العشق**، هو ما يستبدّ بالتسعينيات من صراعاتٍ أرهصتْ بها رباعيتُه **مدارات الشرق** حول مصادر المياه، وما قد يتمخض المستقبلُ عنه بشأنها، فإنّ هناك خطابات تعضد هذا الخطابَ المركزيّ، وتدفع به إلى الواجهة. ومنها: النضالُ الوطنيُّ الفلسطينيُّ الذي انتهى إلى اتفاق «أوسلو»، وحربا الخليج الأولى والثانية، والمعارضةُ العراقية في الشتات، وقصفُ الآمنين العراقيين في الملاجئ، والرأسماليةُ الجديدة التي أنْتَجها قانونُ الاستثمار، والفسادُ الإداريّ، وإرادةُ السلام ومعناه، ومفهومُ التطبيع مع الإسرائيليين. وثمّة عبر ذلك كله، ومن خلاله، معنى المقدّس والمدنّس، وذهنيةُ التحريم في الواقع العربيّ.

تقدّم الرواية أربع شخصيات مركزية: فؤاد صالح، وفاتن طروف، وصبا العارف، وشهاب الوزير، ويقوم فيما بينها جميعاً علاقاتُ لقاءٍ وتنافر، واتفاقٍ واختلاف. وعلى الرغم من أنّ لكلٍ منها هواجسه على المستويْن الشخصيّ والجمعيّ، فإنها جميعاً تلتقي في عدم انصياعها لأعراف الواقع وقوانينه، وتُنتج أعرافَها وقوانينها الخاصة.

١ ـ المقدس الدينيّ/الاجتماعيّ: المقدس الاجتماعيّ مجموعةٌ من الفعاليات والقيم التي تحصّن المجتمع ضد موروثه الأخلاقيّ. وغالباً ما يكون هذا المقدّس مرتبطاً بالمقدّس الدينيّ وبالامتيازات الطبقية التي لا تكفّ عن استخدام القيم الدينية غطاءً أيديولوجياً لأطروحاتها.

ولعلّ الشاعر نزار قباني من أوائل الأدباء العرب الذين أرهصوا بكتابةٍ مناوئةٍ لهذا النوع من المقدسات. ومن أكثر أطروحاته إثارةً للانتباه في هذا المجال مطابقتُه بين الثورة بمعنييْها السياسيّ والاجتماعي. فالجنس، في رأيه: «واحد من همومنا الكبيرة، بل هو أكبر همومنا على الإطلاق، ولن يكون هناك تغييرٌ حقيقيٌّ إذا بقي الورمُ الجنسيُّ ينبش حياتنا وجماجمنا»[3].

وقد تنبّه عبد المحسن طه بدر، في معرض مقاربته لأطروحة قباني السابقة، إلى أنْ ليس كلُّ إنتاجٍ أدبيٍّ يناوئ ذلك المقدّسَ فعاليةً ثوريةً. فالأدب الذي يُعنى بتصوير المدنّس الاجتماعيّ، بل أدبُ الأحلام الجنسية والمغامرات بتعبيره، يزيّف الواقع، ويتملق القيمَ الحبيسةَ لبعض الفئات الاجتماعية، ولا يقلّ سوءاً عن الأدب الدعائيّ[4] ـ أي: الأدب الذي يتملّق السلطانَ السياسيّ.

تتابع **مجاز العشق** ما دأب عليه نتاجُ نبيل سليمان الروائيّ فيما يتصل بتقويض بعض شخصيات هذا النتاج للقارّ من القيم الدينية/الاجتماعية. وغالباً ما تتجلى هذه الفعالية في الرواية من خلال مستويين: مستوى العلاقات التي تقوم بين أكثر شخصياتها المركزية، أي فيما يعبّر عن المحرّم الجنسيّ؛ ثم مستوى التعبير اللغويّ الذي يقدّم عدداً من المفردات الخادشة لحياءِ مَنْ يرفضون تسمية الأشياء بأسمائها.

يتشكل المحرّم الجنسيّ، في الرواية، بين كلٍّ من الفلسطينية فاتن طروف والفلسطينيّ غسان الوهبة، ثم بين فاتن طروف نفسها والسوري فؤاد صالح، فبين السورية صبا العارف وأبي كريم العراقي، ثم بين صبا نفسها وفؤاد صالح. أيْ أنّ كلاً من الشخصيتيْن النسويتيْن المركزيتيْن في الرواية يُنجز محرّماً جنسياً مع شخصيتين ذكوريتيْن. غير أنّ هذه الشخصيات لا تمارس ذلك بوصفه مدنّساً، بل بوصفه جزءاً من منظومة الوعي التي تصدر عنها. ولذلك لم يكن ثمة ما يضير فاتن بعد عودتها من قبرص حين علمتْ بالعلاقة الجسدية بين صبا وفؤاد، وكانت قبل سفرها على علاقة به، بل قالت له: «أنت حرّ بجسدك وأنا حرة بجسدي» (ص ١٣٠). وقد كشف فؤاد عن تلك المنظومة بقوله متسائلاً، ثم مقرّراً: «الملْكية في كل شيء؟ اتركوا الجسدَ في حاله»، وبقوله أيضاً: «ما دام الرضا والقبولُ حاصلاً فلا ضرر ولا ضرار»[5] (ص ١٣٠). ومن اللافت للنظر أنّ العلاقات الجنسية بين كلٍّ من فؤاد وفاتن، وفؤاد وصبا، لا تقوم على ممهّدات عاطفية، بقدر ما تبدو نتاجاً لإحساس الثلاثة بهزائمهم: لكأنّ الجنس جسرُ خلاص من ذلك الإحساس الفادح بوطأة الواقع، ورطانتِه، وجحيم أسئلتِه؛ أوْ لكأنه محاولةٌ لتخصيب الذات بقوّةٍ تمكّنها من احتمال تلك الانكسارات والهزائم التي تبدأ من الذات نفسها وتنتهي بما هو جمعيٌّ. ومن المهم، هنا، الإشارة إلى أنه مهما بلغ شأوُ المدنّس في هذه الرواية، وفي هذا المجال، فإنه لا يبدو مقدّساً؛ أيْ أنه لا يزعم مشروعيةَ وجوده وَحْده، ولا يدّعي كونَه بديلاً من المقدّس.

يمثّل فؤاد صالح أكثر الشخصيات المركزية الأربع تعبيراً عن انتهاكها للمقدسيْن المذكوريْن. فهو مترجم، وباحث، وكاتب روائيّ، يعيش على ما تقدّمه له ترجماتُه وكتاباتُه من دخل. كَتَبَ رسالتيْن: واحدةً في غشاء البكارة، وثانيةً في الرشوة، ويهجس بكتابة رواية حداثية تتضمن بحثاً عن ماضي

---

١ ـ انظر: نبيل سليمان: **بمثابة البيان الروائيّ**، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٨، ص ١٠١ ـ ١٠٥.

٢ ـ جون هالبرين وآخرون: **نظرية الرواية، مقالات جديدة**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط ١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨١، ص ١٤٧.

٣ ـ نقلاً عن: د. عبد المحسن طه بدر: **حول الأدب والواقع**، ط ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١، من محاضرةٍ ألقاها الشاعر في الجامعة الأميركية ببيروت أواخر الستينيات، ص ١٢٤.

٤ ـ المرجع السابق، ص ٣٧.

٥ ـ غير خافٍ هنا ما ينتجه قولُ فؤاد من انزياحٍ عن القاعدة الفقهية المعروفة، والمتعلّقة بآداب المعاملات والسلوك.

الصراع حول مصادر المياه ومستقبله. أحبّ نوال الشيخ، فلم تتزوجه. وما لبث أن تعرّف إلى المناضلة الفلسطينية، سابقاً، فاتن طروف؛ وعندما سافرتْ إلى قبرص لتلتقي زوجَها أنيس أسعد، أحدَ قياديي اتفاق أوسلو، تعرّف إلى السورية صبا العارف، أرملةِ الشهيد مازن. وما إنْ تخلّصتْ من الجنين الذي زرعها في رحمها حتى بحث عن بديل لها في مها السياسية النشطة، شقيقةِ صديقِه الأستاذ محمد.

على الرغم من مؤرِّقات فؤاد صالح الكثيرة والكبيرة، فقد كان ثمة هاجسٌ يستبدّ به، وهو الرغبة في ممارسة الحرية الجسدية دون قيود، والتعبير عنها دون تردد، بعد أن خَلَصَ في رسالته عن غشاء البكارة إلى أنّ هذا «الغشاء المقدّس آيل للزوال» (ص ٤٥). فما إنْ تهجره نوال الشيخ حتى ينصرف إلى فاتن، معبِّراً، عن هاجسه ذاك بقوله: «كنتُ أعطِّر صدرَ نوال وأتشمَّم: بصراحة؟ ما من رابية ولا وهدة لم أعطِّرْها ولم أتشممها: اسألي نوال: ولاّ قُلّكْ؟ بكرة بتشوفي فؤاد صالح» (ص ٣٥). وما إنْ يلتقي صبا العارف، ولم يكن قد مرّ وقتٌ طويلٌ على مضاجعته لفاتن، حتى يتشهّى صبا، مفكّراً في تكوينها الجسديّ فحسب: «تجرّأتُ على النظر إلى ظهرها: نحيلة: انزمّتْ شفتاي، وتجرأتُ على النظر إلى عجيزتها: ضامرة بس حلوة: ابتسمتُ وتفحصتُ ساقيْها: حمشاوان: قررتُ أن أتفحص صدرها عندما تعود» (ص ٥٩). وجلّ ما كان يفكر فيه حينما عَزَمَ على زيارتها في مكتب القدس للخدمة الثقافية، هو أن يحمل إليها كتاب **مباريات الحريري بين فضل وعيب البكر والثيب** (ص ٦٢). وقبل أن يَطْلُع فجرُ اليوم التالي الذي سيشهد سفر فاتن، كان وصبا معاً في الفراش. ولم يكن ثمة ما يثير اهتمامَه في خضمِّ ندوة عمان سوى استراق النظر إلى سمراء كانت تجلس مقابلةً له، وسوى طلبه إلى صبا أنْ: «فوتي بدّلي ثيابك واطلبي من الاستقبال ما حدا يتصل بغرفتك: وبعدين شرّفي» (ص ١٨٢). وحين تحدّثه، أيْ صبا، عن الحلم الذي رأت فيه أنها تمسك قلماً وتَنْفضه لتكتب به على دفترٍ بحجم الكفّ، يفسِّر الحلم دونما تردد بقوله: «القلم في الحلم هو الذَّكَر، والمدادُ نطْفته، وما يكتب فيه منكوحُه» (ص ١٨٣). ثم، وفي حماة الحوار الذي يدور بينه وبين نمرود وملكا الإسرائيليّيْن حول السلام في ختام ندوة عمان، تبدي روضة رغبتها في إنهاء الحوار قائلة: «ما خلصنا أستاذ فؤاد؟» فيجيبها: «ولا عمرنا راح نخلص يا مدام ـ قال ذلك وعيناه تتململان ساقَيْ ملكا وتهمّان بالصعود: لكنّ صبا ضبطتْهما فلكزته مؤنِّبة: 'استحي يا بتاع السلام'».

تلك هي أكثر هواجس فؤاد صالح بروزاً في الرواية، حتى إنها لتضارع هواجسه في كتابه رواية حداثية تتضمن تاريخ الخليقة. وهي هواجس دالة على نفوره من المحرَّم الدينيّ/الاجتماعيّ، حتى في لغته اليومية التي تنبهتْ إليها فاتن بقولها: «كلمة من الشرق وكلمة من الغرب: المهم تكون كلمة وسخة!» (ص ٩٧).

أما فاتن طروف، التي «وهبتْ للسياسة ولفلسطين عشرين سنةً» (ص ٣٤) من حياتها، فإنها هي الأخرى تُطْلق جسدَها على هواه، وتعتقه من أسْر المحرَّميْن. ففي بيروت، كانت توزِّع جسدَها بين رفيقيْها في النضال: زوجِها أنيس أسعد (وهو أحد قياديي الجبهة التي انضمّتْ إليها)، وغسان الوهبة (القائد العسكريّ للجبهة). وبعد أن قبضتْ حصّتَها من تركة الجبهة، واختارت الإقامة في دمشق، وافتتحت بتلك التركة «بوتيكاً»، وشغّلتْ شبابَ المخيم في التهريب، منحتْ جسدها لفؤاد صالح، قائلةً له: «أنا أقسّمه لك [أي: جسدَها] ولغسان الوهبة وأنيس أسعد ولغيره وغيره». وكانت لا تني تردد: «إذا كثر الزنا كثر المطر!» (ص ٥١).

ولم تكن صديقتها السورية صبا العارف أقلّ منها شأناً في هذا المجال. فبعد استشهاد زوجها مازن خلال الاجتياح الإسرائيليّ لبيروت، أقامت في دمشق في بيت أهلها، الذين ضيّقوا عليها، إذ لم تكن تستطيع إطالة سهرها خارج البيت دون أن تستأذن أباها أولاً، فأمّها، فأحدَ شقيقيْها. ثم باعت البيت الذي ورثتْه عن مازن، وقبضتْ تعويضاً زهيداً عن سنوات خدمتها في الهيئة المركزية للرقابة والتفتيش بعد استقرارها في دمشق، فشاركتْ فاتناً في افتتاح مكتب القدس للخدمة الثقافية، ومالبثتْ أن تعرفتْ إلى فؤاد صالح، وحملتْ منه سِفاحاً.

وأما شهاب الوزير، فلم يكن يعنيه خلال لقاءاته بفؤاد سوى الحديث عن المرأة، المرأة «التي تملأ الحضن» كما قال لفؤاد وهو يصف له فاتن طروف (ص ٢١). وعلى الرغم من لهاثه وراء الصفقات التجارية، فلم يكن الأهمّ عنده، وهو يحدِّث فؤاداً عن زيارته للحسكة والقامشلي اللتيْن سافر إليهما لعقد صفقةِ مشروع جديدٍ لحسابه، فنادقُ هاتيْن المدينتيْن، بل: «أين تختفي النساءُ في تلك الديرة»؟ (ص ٧٧). وحين همّ بالسفر إلى موسكو لعقد صفقةٍ جديدةٍ كان أقصى ما يفكّر فيه هو أن يَعْرض على فؤاد إحضارَ عشر عذراوات؛ وعندما عاد من موسكو، كان كلّ ما قاله له هو: «راحت عليك هديةُ موسكو: بنت باكر بتاخد العقل: يا دوب ست عشر سنة، ومعها أختها» (ص ١٥٢).

لكنّ المحرَّم الجنسيّ في الرواية لا يقدَّم عبر أوصاف غرافية. وبهذا المعنى، فإنّ **مجاز العشق** بعيدة عن الإثارة، إذ تصوِّر علاقةً توحُّدٍ لا علاقةَ عهرٍ. وبهذا المعنى أيضاً، فإنّ ما يشخِّص ذلك المحرَّم على المستوى اللغويّ هو أبعد ما يكون عن البورنوغرافية (الكتابة المتعهِّرة)، وألصقُ ما يكون بالإيروغرافية (أي: الكتابة الممجِّدة للجسد). وإذا جازت المقارنةُ بين نصٍّ روائيٍّ وآخر، فإنّ المحرّم الجنسيّ في رواية سليمان هذه يطابق مثيلَه في رواية إدوار الخراط **رامة والتنين**، حيث ثمة «محاولةٌ لإعلاء المواجهات... الجسدية إلى مستوى الشعر، وإلى مستوى التصوف، وإلى مستوى الفلسفة»[1]. ولعلّ المقبوس التالي الذي يصوّر اللقاءَ

١ ـ مجموعة مؤلفين: **الأدب العربيّ تعبيره عن الوحدة والتنوع**، دراسة فريال جبوري غزول: «مساهمة الرواية العربية في أساليب القصّ العالمية»، ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٨٦.

الجسديّ بين فؤاد صالح وفاتن طروف يؤكّد ذلك: «كانت الشهوة تتأثّم، والنبيذ يدفن فؤاد في الحضن الرؤوم، والوجه الطفوليّ يلثمه ويلحسه ويتشممه: الآن تلتهمه شفتان مكتنزتان وقاسيتان، وهو ينشال من كرسيّ أو كنبةٍ إلى السجادة أو السرير... الساقان العبلتان الناعمتان تلتفّان على عنقٍ تتمعج: فؤاد يسّاقط على الحلمتيْن الناشبتين: فاتن تترقرق» (ص ٥١).

٢ ـ المقدّس السياسيّ: تمارس نصوصُ نبيل سليمان الروائية، في أغلبها الأعمّ، نوعاً من المباينة مع خطاب الأنظمة السياسية. ويتجلّى ذلك في: **السجن، وجرماتي، والمسلة،** على سبيل المثال. وكان ثمنَ تلك المباينة، في **جرماتي** بخاصةٍ، فصلُ سليمان من اتحاد الكتاب العرب، ثم إلصاقُ تهمة «المروق الوطنيّ» به[1].

ولقد تصدّتْ **مجاز العشق** لمفصلٍ حسّاسٍ من التاريخ العربيّ المعاصر، استطاع أن يبدي سوءات كثيرٍ من الأنظمة والقوى السياسية العربية ـ وأعني ما أنتجتْه اتفاقاتُ السلام: منذ أوسلو، إلى وادي عربة، إلى التمثيل التجاريّ. فالعلاقات الدبلوماسية، واللقاءات «الثقافية». لكنّ الرواية لا تبدي انتهاكاً للمقدّس السياسيّ، لأنّ ما يتردّد فيها من خطاباتٍ في هذا المجال لا يجاوزُ خطابَ الأنظمة السياسية المعارضة لتلك الاتفاقات والعلاقات أصلاً ـ ومنها النظام السياسيّ للبلد الذي ينتمي إليه فؤاد صالح. وما يقوله شهاب الوزير لفؤاد عندما يعرّي الأخيرُ انتهاكَه للقوانين: «تريدون أن تطبّقوا قوانينَ السلطة التي تعارضونها» (ص ١٦٦)، مُلْمِعاً بذلك إلى مدنّسٍ سياسيٍّ لدى فؤاد، ليس له ما يعززه، بل ليس ثمة ما يشير إليه في الرواية. حتى ليمكن القول إنّ مجمل ما يتردد في تضاعيف السرد من اشتغالات فؤاد بمستقبل الصراع حول مصادر المياه لا يقدّم أيّ قرينةٍ دالةٍ على أية مفارقةٍ بين خطاب فؤاد وخطاب النظام السياسيّ لذلك البلد في هذا المجال. وما امتعاضُه من خشيةِ الإسرائيليّ نمرود[2] على هامش ندوة عمان من أن يكون ضيفاه فؤاد وصبا يكرهان اليهود، وردُّه: «متى تكفّون عن التلويح بهذه الفزّاعة؟ قبل قليل كنتُ أحدّث صبا عن صديقةٍ يهوديةٍ في باريس»، سوى تثبيتٍ لخطاب ذلك النظام الذي يردّد أنّ الصراع مع إسرائيل ليس دينياً... وهو الأمر عينه الذي أكّدته صبا في قولها: «اطمئنّ، أستاذ نمرود: لا أحدَ منا يكره اليهوديّ لأنه يهوديّ» (ص ١٩٣)، ثم عزّزتْه برفضها التطبيعَ مع وجود الاحتلال، وبتعبيرها عن مفهومها للسلام بالقول: «أن يرتفع عن إسرائيل غطاءُ المال والسلاح: أمريكيّ أو غير أمريكيّ.. أن يعود الجولانُ ويتحرر جنوبُ لبنان... أن يعود ملايينُ الفلسطينيين من الشتات إلى ما كان لهم» (ص ١٩٧). وعلى الرغم من أنّ فؤاداً يبدي انزياحاً في مفهومه للسلام بقوله: «السلام يعني لي الآن أقلُّ قدرٍ ممكنٍ من العدل: دولة إسرائيل ودولة فلسطين» (ص ١٩٩)، فإنّ ذلك لا يعني انتقالاً لديه من المقدّس السياسيّ إلى نقيضه المدنّس.

٣ ـ المقدّس الفنيّ: لا تَقِلّ سلطةُ بعض الممارسات النقدية استبداداً عن السلطات الثلاث المشار إليها آنفاً. بل إنّها تمثّل ذروةَ القمع التي تدفع الإبداعَ إلى أن يستقيل، ويكفّ عن التجريبِ والبحثِ والابتكار.

وبمعزلٍ عن أطروحات نبيل سليمان في حقل النقد، فإنّ تطبيقاته الإبداعية التي تأبى الانصياعَ للمحرّمات الثلاثة، تأبى أيضاً الانصياعَ للساكن والقارّ والمتواترِ من الأعراف الجمالية. ومسوِّغُ ذلك كلِّه وَلَعُهُ، منذ أول عملٍ روائيٍّ له، بالمغايَرة التي عبّر عنها في أكثر حواراته وشهاداته، وعبّر عنها أيضاً في **مجاز العشق** على لسان فؤاد صالح من خلال الصيغ التالية: «ليس لروايةٍ أن تماثل رواية» (ص ١٥)، و«ما من حبيبةٍ تماثل حبيبة» (ص ١٧)، و«ليس لكتابةٍ أن تماثل كتابة» (ص ١٧)، و«ما من ندفة مثل ندفة» (ص ٤٥)، و«ما من رملةٍ تشبه رملة» (٦٩).

أ ـ المجاز وتجلياته: دأبتِ المؤلفاتُ كافةً على تسمية ما تتضمنه بأحد العناوين التالية: «فهرس»، أو «محتوى»، أو «مسرد» أو نحو ذلك. وقلّما يعثر المرءُ على ما ارتضى سليمان تسميته بـ «الدليل». ولعلّ أول مظاهر المجاز في الرواية، لا على مستوى المتن الحكائيّ فحسب، بل على مستوى المبنى أيضاً، هو إلصاقُ كافِ التشبيه بأقسام هذا الدليل الثلاثة: «كالمقدمات»، و«كالمتون» و«كالخواتيم». لكأنّ هذه الأقسام الثلاثة تثمينٌ لفعل المشابهة بين العشق ومجازه: فالمقدمات مجازُ مقدماتٍ، والمتونُ مجازُ متونٍ، والخواتيم مجازُ خواتيمَ... بمعنى أنها محاكيات لوقائع، لا وقائع، لأنّ الأصول التي تَصْدر عنها ليست سوى ظلالٍ للحقيقة المسرفة في نأيها عن الإنسانيّ الذي يتفتت تحت معاول الواقع. وهو ما تؤكّده أقوالُ فؤاد صالح في خاتمة الرواية بقوله لصبا: «ما بقي يا صبا غيرُ أشلاءِ رواية»، كما تؤكّده صبا بقولها: «ما بقي يا فؤاد غيرُ أشلاءِ عشق» (ص ٢٢٦). وتأسيساً على ذلك، تصوغ الروايةُ محاكاةَ المحاكاة فحسب، بل تدفع بها أيضاً إلى واجهة الفعل الإبداعيّ، دون أن يعني ذلك تشويهاً للأصل، بل محاولة لتعريته والجهرِ به.

وتقدّم «كالخواتيم»، التي تكتفي بعنوانها دونما متنٍ ما، أكثرَ من قرينةٍ دالةٍ على وعي الروائيّ بإنجازات النقد الحداثية باتجاهاتها ومدارسها كافةً، وبخاصةٍ ما أنتجتْه في حقلِ نظريةِ القارئ وفعّاليات التلقي. فسليمان لا يقدّم خواتيم لمادته الحكائية في الرواية، بل يدع قارئه يُنْجز بنفسه الخواتيمَ التي تتّسق وآلياتِ استقباله لهذه المادة، وكيفياتِ وعيه بمقاصد الرسالة فيها، مثمّناً بذلك ما تذهب إليه كامينسكي من أنّ «الكاتب الذي يَنْظر إلى الحياة على أنها فوضى وبلا ترتيب،

---

١ ـ انظر: نبيل سليمان: **حوارات وشهادات**، ط ١، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٥، ص ٧١.

٢ ـ يهوديّ إسرائيليّ من أصلٍ سوريّ، من حلب، كما يقول لفؤاد صالح. انظر: ص ١٩٥ من الرواية.

فإنّ الشكل المفتوح في الرواية أنسبُ له»[1].

في الاستهلال الأول، «عابرة»، تصبح الروايةُ **جلجامشَ** العصر، وسيِّدةَ الحكمة القادرة على النفاذ إلى الأسرار، والكاشفةَ عن المضمر، أو عمّا يبدو وَقْفاً على الآلهة الجدد الذين يصوغون الراهن، بل يعيدون «تكوينَ» ـه و«خلقَ» ـه كما يحلو لهم. لكنّ الاستهلال، في الوقت نفسه، يبدي انزياحاً أسلوبياً عن **ملحمة جلجامش**، مساوقاً بين المرأة والرجل بوصفهما باصرتيْن لا تتم الرؤيةُ والرؤيا بأحدهما دون الآخر: «خذ/خذي... اتلْ واتلي» (ص ١١)، ومؤسِّساً لفعلٍ روائيٍّ يبدو شاهداً على الراهن وشهيدَه في آن، بل قربانَه الفادي والمخلِّصَ مما يتمدد في هذا الراهن من خراب. وهذا الاستهلال يستردّ للعصر الأموميّ معنى الجليل فيه، إذ تبدو الأنثى/الرواية هي المؤهَّلةَ وحدَها لترميم ما صدّعه الطوفانُ. فالرواية هي، في الوقت نفسه، فاتن طروف وصبا العارف اللتان رأتا كلَّ شيء، واكتوتا بكل شيء. أما الاستهلال الثاني، «عابر»، فهو فؤاد صالح ـ الأقنومُ الآخر الذي يكتمل به، وبالجنس، الأقنومُ الثالث، معنى الحياة.

ومن المهم الإشارةُ، هنا، إلى تلك المفارقة بين صيغتَيْ فعل الرؤية في كلٍّ من الاستهلاليْن، وتقديم استهلال «عابرة» على استهلال «عابر». فالفعل يرتهن في الأول إلى صيغة المضارع: «هي التي ترى»، بينما يرتهن الثاني إلى صيغة الماضي: «هو الذي رأى». وهكذا يَصْدُر الأولُ عن الحاضر، عن جنون التسعينيات كما تقول الروايةُ، ويصدر الثاني عن ماضٍ انتهى. فكأنّ الروائيّ يثمِّن كفاءةَ الأنثى في معاينة الراهن، مستردّاً للأنوثة عصرَها الذهبيَّ/الأموميّ. ومن المهم، أيضاً، الإشارة إلى ما تتسم به بنيةُ الشكل الروائيّ من انفتاح نهاية النص على بدايته، حيث تنتهي الروايةُ بما يسميه سليمان «عابران»؛ فكأنّ الأشياء ـ بشراً، وقيماً، وعلاقات ـ تدور في حلقة مفرغة.

ب ـ علاقات التفاعل النصي: تستدعي مجاز العشق إلى مَحْرقها السرديّ عدداً من خصائص نصوص سابقةٍ، منتجةً بذلك تعالقاتٍ نصيةً معها. ويمكن تمييزُ نوعيْن من هذه التعالقات: خارجية عامة (بتعبير لوسيان ديلنباخ)[2] ينتجها حضورُ نصوص سابقةٍ في الرواية، لم يكتبها الروائيُّ... وأخرى داخلية مقيّدة ـ بتعبير ديلنباخ أيضاً ـ تعيد إنتاج نصوصٍ سابقةٍ كَتَبَها الروائيُّ نفسُه. وتتجلى التعالقاتُ الأولى من خلال النصوص القرآنية، والنبوية، والوثائق التاريخية، والأساطير، والملاحم، والأمثال الشعبية، والأغاني، التي تتبدى داخل النص، في أغلبها الأعم، بوصفها «مناصات» بسبب احتفاظها بأصولها النصية وتتحقق التعالقاتُ الثانية من خلال حضور أكثرِ مؤرِّقات الكتابة التي ميَّزتْ معظمَ نتاج سليمان الروائيّ، وأعنيَ تمرُّدَ معظم هذا النتاج على المنجَزِ الفنيّ: إذ تُنتج معماريةُ هذا النصّ قطيعةً جماليةً مع تقاليد الجنس الروائيّ، وتنتهك أعرافه الجمالية الكلاسيكية، وتنتمي إلى ما يصطلح إدوار الخرّاط على تسميته بـ «الكتابة عبر النوعية»[3] حيث تمّحي تلك الحدودُ الزائفةُ بين الأنواع الأدبية، وحيث يقوم النصُّ بالربط «بين عناصر شديدةٍ في اختلافها، شديدةٍ في تنافرها، بعيدةٍ في تماثلها، بعيدةٍ في تجانسها، مفاجئةٍ في وجودها فيه، مفاجئةٍ في ركونها إليه»[4].

تَشْغل تلك المناصاتُ أكثر من نصف الرواية، وتشكّل حاملاً أساسياً من حوامل خطابها. ولولا الكفاءةُ الواضحة، والمعبِّرةُ عن وعي سليمان بإمكانات الجنس الروائيّ، لَبَدَتْ نافرةً في تضاعيف السرد، إذ يتمُّ توظيفُها لتثمير مقاصد الخطاب، ووضعِها في سياقها السرديّ المناسب. وبذلك يُنجز سليمان بحقٍّ ما يسميه «كتابةَ الفسيفساء»[5]، ويعلِّل، بحق أيضاً، ما يذهب إليه فؤاد صالح من أنّ الرواية: «أسطورةٌ وبحثٌ» (ص ٩١)؛ كما يعلِّل ما يتدافع في الرواية من إشارات إلى ثقل المخزون المعرفيّ الذي يتمتع به الراوي/الروائيّ، والذي يتجلّى من خلال ذلك الحشد الهائل من أسماء بعض المؤلَّفات الأدبية والنقدية، وأسماء روائيين، وثوريين، ونقّادٍ، ونباتاتٍ، وعطورٍ، وإكسسواراتِ نساءٍ، وأمكنةٍ، ومطربين، لا يقلّ حضورُها داخل الرواية عن حضور تلك المناصات... وإنْ لم يَخلُ ذلك من حسٍّ تهكميٍّ أحياناً (راجع ص ١٧ و ٤٦).

وأكثر المناصات، الأساطيرية بخاصةٍ، يؤدي وظيفتيْن في آن: تنويريةً وتطهيريةً. تتم الأولى عبر مستويين: معرفيّ، يعكس اشتغال فؤاد صالح على مادته التي يُعدّها عن حروب المياه القادمة؛ ومستوى تاريخيّ، يعكس تطور العلاقة بين الماء والوجود وحركة الكون والحياة. وتتجلّى الثانية، أي الوظيفة التطهيريّة من خلال معاضدة تلك المناصات للمادة الحكائية الخام التي تَهْجس بمعاينة تحولات التسعينيات بوصفها معادلاً موضوعياً لمعادلٍ موضوعيٍّ آخر هو حال العماء الذي أنتجتْه اتفاقاتُ السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، والذي انتهى بعددٍ من رموز المقاومة (كما في شخصية فاتن طروف بخاصة) إلى ذلك التيه: «شلعة مع ياسر عرفات وشلعة ضده...» (ص ٤١). ويمكن أن نمثِّل أيضاً للوظيفة التطهيرية بما تستحضره الروايةُ من روايات حول بدء الخليقة: رواية السُّنّة، ثم رواية الشيعة، فروايات الإخباريين، فأساطير التكوين البابلية والسومرية والأكادية والتوراتية، فرواية القرآن الكريم لقصة الطوفان: ﴿لما كذّبوا الرُّسلَ أغرقناهم جميعاً وجعلناهم للناس آيةً وأعددنا للظالمين عذاباً أليماً﴾، لتنطلق حشرجةُ فاتن وفؤاد وصبا مثخنةً بالقهر والألم والمرارة:

---

١ ـ هالبرين، ص ٣٢٧.

٢ ـ للتوسع، انظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، النص ـ السياق**، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٩٤ وما بعدها

٣ ـ إدوار الخراط: **الكتابة عبر النوعية**، ط ١، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤، ص ٨١.

٤ ـ منذر عياشي: **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٨، ص ١٨.

٥ ـ انظر: **بمثابة البيان الروائي**، ص ١٠٩.

«صاحت فاتن وذراعاها تشقّان ثوبها والفضاء: أنا لم أكذّب رسولاً وما ظلمتُ أحداً: فؤاد: أنت لم تفعل: صبا: أنت لم تفعلي: يا نوح: يا رب: أنا فلسطينية: هل هذا هو ذنبي؟: توحدتْ صيحةُ فاتن بصيحة صبا وصيحةِ فؤاد: يا نوح: يا رب: نحن عرب: هل هذا هو ذنبنا؟» (ص ١٢٢).

ج ـ بعض مظاهر التجريب: لا يتحدد التجريبُ الذي تقوم به **مجاز العشق** بما أشرنا إليه آنفاً فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى إهمال الروائيّ لعلامات الترقيم، وحفاوَتِهِ بالنقطتيْن المتعامدتين (:) أيضاً، اللتيْن تمّ التواضعُ على أنّهما تُستخدمان للتنبيه إلى ما سيقال من الكلام، واللتين تتمثّلان تلك المواضعةَ بما يُنتجه النصّ من سردٍ حار، لاهث، مثيرٍ للاهتمام بما **سَيَلي من أحداث** أكثر من إثارته لما سَبَقَه. وكما يَجْهَر الراوي/الروائيّ بهاجس المغايرة فيما يتصل بالروايات، والحبيبات، والرمال، فإنه يجهر كذلك بالمغايرة أيضاً بشأن هذه العلامة. يقول لصبا: «لا تتركيني وحدي: حتى النقطة تشغلني يا صبا فكيف بالمستقبل؟ انظري إلى هاتين النقطتين (:) أبواب مفتوحة: اسألي غويتيسولو يا عزيزتي وانظري إلى هذا السعي المحموم كي تتقوّض الذاكرة» (ص ١٢٥).

د ـ أشكال تخطيب الزمن: يتم تنضيدُ الأحداث في **مجاز العشق** على نحو غير مرتّب زمنياً. وكذلك شأنُ بقية عناصر مضمون الحكي التي غالباً ما تبدو مصفّاةً من خلال زوايا الرؤية التي تُنتجها تحولاتُ ضمائر الخطاب بين أكثر من موقع: الغائب، والمتكلم، والمخاطب، والتي تَسْلب زمنَ القصة خطيّتَه، وتحوّل التجربةَ الواقعيةَ لفعل الحكي من كونها تعبيراً عن ذات الراوي إلى كونها تعبيراً عمّا هو جمعيّ.

وبملاحظةِ مكوّنات تقنية اللعب بالزمن، يَخْلص المرءُ إلى تثبيت ما أشرنا إليه آنفاً من انفتاح النصّ على ما هو خارجه، أي على ما يَسْتبدل بالنصّ المتصل نصاً متوجهاً، وعلى ما يحوّل هذا النصّ من الذات إلى الموضوع، حسب بول ريكور[1]، حتى ليمكن القول إنّ الحمولة الدلالية لما هو خارج نصيّ تبدو أكثرَ من مثيلتها لما هو في النصّ نفسِه.

يتم تخطيبُ الزمن في الرواية من خلال تقنيتيْن رئيستيْن: الاسترجاع غالباً، والاستباق أحياناً. وإذا كانت وظيفةُ الاسترجاع في الروايات التقليدية ملءَ الفجوات في حياة الشخصيات المحورية «ووظيفتها إخبارية وليست أساسية إلاّ بدرجةٍ ثانويةٍ في السياقات التي تأتي فيها»[2]، فإنّ ما تؤديه هذه التقنية في **مجاز العشق** من دور في الكشف عن مسوّغات القهر الذي تعانيه الشخصيات، ثم مرجعياتِ الفعل الذي تنتجه هذه الشخصيات في الراهن، يجعل من الرواية نصاً حداثياً بامتياز.

هـ ـ تجليات اللغة: تحقّق لغةُ السرد في **مجاز العشق** الوظائف الثلاث للغة الإبداع التي قدّم هاليداي Halliday تصوراً لها في كتابيْه: **الانسجام، واللغة كسيموطيقا اجتماعية**. وهذه الوظائف هي: الوظيفة التجريبية Idea-tional، أي: تمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياقٍ ثقافيٍّ واجتماعيٍّ معين... والوظيفة التواصلية Interpersonal، أي: تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله لشيء ما في علاقته مع مخاطبه... والوظيفة النصية Textual، أي: الأصول التي تتركب منها لغةُ الإبداع[3]. لكنّ رواية سليمان، في الوقت نفسه، لا تنجز هذه الوظائف الثلاث بقدرٍ متساوٍ، بل تطغى الأولى (التجريبية)، مؤكّدةً أنّ ثمة مماهاةً بين ذات الراوي وذات الروائيّ.

اللغة في **مجاز العشق** لغات: تتصادى، وتتجادل، تتكاثف، وتتشتت، منتهكةً نحوَ اللغة قليلاً، وفصاحتَها كثيراً، ومديرةً ظهرَها لأعراف المكتوب، ومعبِّرةً عن حفاوةٍ شديدةٍ بالمنطوق. وإذا سلّم المرءُ بأنّ هذا المنطوق يجادل الواقع، ويحاول محاكاته، ويطمح إلى تثبيته أدبياً، فإنّ ذلك كله لا يبدو معلّلاً جمالياً داخل النص؛ ذلك أنّ تعددية الأصوات توهم بـ «دقرطة» المكتوب، لكنها لا تحقّقه: فصوت الراوي لا يغاير أصواتَ الشخصيات الأخرى، بل يمركزها في صيغه الأسلوبية دائماً.

وإذا كان التغيير في اللغة ينطوي «على تغيير في الإدراك والقيم... وفي أشكال التخييل»[4]، فإنّ هذا التغيير، بل التحوّل من الفصيح إلى المنطوق، ومن الثاني إلى الأول في **مجاز العشق**، لا يمتلك مسوّغاته. فالحالُ أنّ ما يبدعه الفصيحُ من انزياحاتٍ لغوية، وانتهاكاتٍ خلاقةٍ للمنجَز البلاغيّ، يبدو على قطيعةٍ تامةٍ مع المتداول من لغة الحوار اليوميّ التي تتناسل داخل الرواية وتقاسِمُ الفصيحَ حضورَه في منطوق الشخصية الواحدة.

وتنتج لغةُ السرد، أحياناً، ما يُسمّى بـ «تقنية المحارفة أو الإصاتة، أي استخدام الحرف بشكل متكرّر»[5] ـ وهي تقنيّةٌ أرهصتْ بها تجربةُ إدوار الخراط في مجموعته القصصية **حيطان عالية**، وعمّقتها روايتُه **رامة والتنين**. ويمكن أن نمثّل لذلك بالمقبوس التالي الذي يتكرّر فيه حرفُ الميم مع إبدالٍ للهمزة، وتنويعٍ في صيغ العدد والجنس والنسبة في مفردة «الماء»، ليُنتجَ ذلك كلّه إيقاعاً دالاً على بلوغ فؤاد صالح ذروةَ ظمئه إلى الأنثى: «ماء بل ماه بل ماءة: أمواه بل أمواء بل مياه: مائيّ ومائيّ وماهيّ: ميّهةً كنتِ يا صبا ومائيةً والموهةً وأنا أذوب: امرأة روايةً وأنا سأكتب» (ص ٩٩)...

وفي الختام فإنّ **مجاز العشق** نصٌّ منفتحٌ على المستويينْ الكتابيّ والدلاليّ، يقدّم أكثر من قرينةٍ دالةٍ على كونه علامةً فارقةً، ومهمةً، في تجربة نبيل سليمان من جهة، وفي المشهد الروائيّ العربيّ من جهة ثانية.

حلب

١ ـ للتوسع، انظر: **انفتاح النص الروائي**، ص ٤٥.

٢ ـ المرجع السابق، ص ٩٣.

٣ ـ المرجع السابق، ص ١١٧.

٤ ـ **نظرية الرواية، مقالات جديدة**، ط ٣٤٦.

٥ ـ ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية**، ط ١، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣، ص ٣٠.