

الذي يحيط بها ويرعبها في أن. وسواء انتصرت على عالم الأفتنة أم لم تنتصر، فإن وقفها تلك تُعد انتصاراً بحد ذاتها.

٤ — لقد أكدت الشاعرة مقدرتها على تحقيق العديد من العناصر الإبداعية على الصعيد الفني. من ذلك، الانشقاق عن الدلالة المنتجة قُبلياً، وإضفاء الجدة والحيوية على استعمال مفردات اللغة عبر إعادة إنتاج المعنى بدلالات جديدة... الأمر الذي يُنتج عنه الانتقال المفاجئ من المألوف إلى الغريب والمدهش واللامتوقع، بما يؤثر إيجاباً على المتلقي وذلك بحمله على الانتقال من القراءة الأفقية إلى القراءة العميقة. وإلى جانب ما تحدثنا عنه من أهمية حضور العديد من الجدليات، وبخاصة جدلية الصعود/الهبوط، واعتماد مجاورة الأضداد، فقد حققت الطيبي نجاحاً ملحوظاً في لغة المجاز التي مكنتها من تحقيق بعض الصور الشعرية بفنية عالية. وفي الصورة الشعرية التالية، نرى كيف ستقبض على حركة الحياة في الكون، تلك الحياة التي تجدد ذاتها فيما هي تتساقط نحو الفناء والانتها:

«الماء خفة الطوفان، وصوتي سكر السفرجل، مخنوق وحلو،

المذاق يجلو المرارة والهدأة لأستوي في الألم» (ص ١٥٢).

ففي تلك الصورة الكونية، يتحوّل الكون في أعماق الشاعرة إلى سفرجلة، إلى ثمرة مدوّرة كما كوكب الأرض الذي نعيش فيه، ثمرة نندفع لاكلها قضمة إثر قضمة، مع أنها تخلف في كل قضمة غصة بالحلوق. الحياة كذلك: سكرها مخنوق وحلو، ومذاقها يخلف الغصة إثر الغصة، لكننا نندفع إليها، نقبل الألم والسكن فيه، لأن سكر الحياة أحلى من غصة الموت مهما كان هذا السكر مخنوقاً وقليلاً.

انطلاقاً من الجمع بين لغة المجاز، ووعي الشاعرة بحضور السلب الدائم في الوجود، إضافة إلى نهوض الروح للغلب على السلب وقبول السكن فيه، تتخلّق الصورة الشعرية وقد اكتملت ملامحها الفنية على الصعيد الفكري والفني في أن. ونكتشف كيف تقيم الشاعرة في العالم المتخلّق بين يديها: فهي تمارس السكن في الألم لكي تتذوّق سكرًا تخنقه الحياة في الحلوق حيناً، وهي تفاحة تغلب نفسها على الهواء وأحكام السقوط حيناً، وهي سمكة تشقّ عن أحكام الموت في ظلمة القيعان وتختار الموت أمام الشمس حيناً، وهي وردة تحني رأسها للموت لكي يكتمل تفتحها حيناً، وهي بحر يتلذذ بملوحته ليخضب الكون بعذب مائه حيناً آخر. بهذا الإدراك الروحي لحركة الصيرورة في الوجود، يكفّ الشعر أن يكون وسيلة ليصبح غاية في حد ذاته.

٥ — لقد سعد هذا النص بالشاعرة إلى حافة جمع بين إمكانيتين:

الأولى: خطورة الانزلاق إلى النمط المكرر والرّضا عن الذات، ومن ثم، المراوحة في المكان. والثانية: إمكانيّة الانطلاق صعوداً عبر طريق طويل يتطلّب من الجهد المضني ما يفرض على الشاعرة أن تعطي من ذاتها الكثير.

إنّ نجاح الشاعرة في إيصال نصّها بالصوت المسموع حيناً، والصامت حيناً آخر، لا يعني أنّها استكملت رحلتها مع

كل الأغراض الفنيّة، ولا بلوغها النصّ المنشود أو الكامل. فنجاحها في رحلتها من الذات إلى الذات يشكل مرحلة أولى، لا بدّ أن تكون متبوعة بمراحل أخرى مغايرة التوجّه والمسار... ولا تعني بذلك، أنّ على الشاعرة أن تخرج من ذاتها وخصوصيّة علاقتها بها لتحصر توجّهاتها بالآخر وحسب. لكنّ ما نعيه هو التحليق من داخل الذات بكل خصوصيتها وفرادة رؤاها، باتجاه الأعمق والأشمل في الذات الإنسانية بكل عذابات وإضاءاتها، وذلك بغية الوصول إلى حالة من الالتحام الداخلي ما بين الشخصي والكوني، والآني والأبدي. ولئن تمكّنت لنا الطيبي في هذا تعبير من القبض على هذه الحقيقة في العديد من صورها الشعرية، فإننا نأمل أن تحثّ الجهد لتجعل من ذوبان الشخصي والكوني في بوتقة واحدة سمّة إبداعية وفنية محورية في مشروعها الشعري برمته.

إنّنا نعيش في عصر النفي والمنافي. فكلّ منّا منفاه، سواء أكان قسرياً أم طوعياً، داخلياً أم خارجياً. ذلك أن المنفى الذي يقيم بداخل كلّ منّا في هذا العصر قد أخذ يتّسع حتى غدا خيمة تلمّ الإنسانية بأسرها. فلا بدّ، إذن، من مدّ الجسور بين منفى الإنسان في الداخل ومنفى الإنسان في العالم والكون كله.

على صعيد آخر نقول: كما هو جميل ومهدد لمشاعرنا المحبطة أن تقول الشاعرة: «أخطف من الملهي، أحاط بندرة الهواء» (ص ١٤٦): وقولها أيضاً:

«قسمتي أن أقبض الهواء

[...]

أن لا أدمع، حين العدل رواية الظالم» (ص ٤٨).

ففي عصر أصبحت فيه «القيمة» قصراً على الأشياء دون «الإنسان»، منّا لا يحاط بندرة الهواء في البيت، والعمل، والشارع، والمقهى، بل وفي سريره وعميق نومه؟ ومنّا، في عصر يسدّد فيه «الإنسان» فاتورة التقدم المرعب لإله جديد هو «رأس المال»، لا يفصّ بدمعه، ويبلغ موته، عندما يكون العدل رواية الظالم؟ وأليس العدل رواية الظالم في العالم كلّ وعلى جميع الصعد والمستويات؟

جميل جداً أن تشفّ قلوبنا لتحضن جماليّة التعبير والأجمل من ذلك، أن تحدونا رغبة في امتلاك القول والمقول؛ فذلك من المزايا التي يداعب فيها الشعور القلوب. ولكنّ، لكي يكون الشعر عظيماً بأعمق ما يحلمه التعبير من معنى، ولكي يرتقي إلى مصاف الأدب الإنساني والشعر العالمي، فإنّه لا يسعه الاكتفاء بمجرد وصف حالات التشظّي والأعدالة، على الصعيدين الشخصي والشمولي. بل لا بدّ من التحوّل من مجرد وصف الأوضاع المتدنية، إلى تحليلها بفكر نقدي ووعي شمولي، عبر الحوار، والجدل، والسؤال، وقذف الحجارة إلى السطوح الساكنة. وبذلك يتمكّن الشاعر من التشويش على البنى العقلية المستسلمة للظلم الجماعي بحكم الألفة والعادة.

عندما يتحقّق كل ذلك، سيحقّق الشعر دورّه الحضاريّ بالمساهمة في تكوين الوعي الجماعي، وستنقش الغيوم الداكنة عن سماء النصّ، لتخفّف من وطأة الحضور المفرط للزمان على التاريخ الشخصي.

هكذا هكذا في امتداد سُهويي

محمد القيسي

(١)

الخيطة

النساء الوحيدات يبكين داخل مقهى «رابيللو»

النساء الوحيدات فوق مقاعدهن،

الوحيدات،

مثل غمام الحريف،

وكنت أنقل خطوي

وأختار لي مقعداً مطرفاً

لأرى عزلتي بينهن..

.....

.....

.....!

النساء الوحيدات يدفعنني

لأواجهني بالسؤال القديم:

إلى أين تذهب بي دورة الأرض؟

أصعد أنا

وأهبط أنا

ولا شأن لي

في اختيار الهواء وأرجوحتي.

حاجتي

لم تعد

حاجتي!

*

والنساء الوحيدات يشربن قهوتهن،

بصمت مدائن مفتوحة،

لا يحرّكن شيئاً سوى

رنة الذكريات يسلسلنها

قطرة

قطرة

فوق خد البلاط الصقيل

.....

.....!

فردت يدوري كتابي

فردت أمامي الدقائق والسنوات،

وأحصيتني في بساتين صاد الثلاثة،

أحصيتني جيداً في التراتيل،

أي إحصاء قطفنا

وأي أقاص رشفنا

وها أنذا في الأخير،

الرواق يضيق،

القرنفل يخسر بهجته في الكمان،

أقول لنفسي: الطريق غبار،

ولا أتر ليعود إليه المهاجر،

حتى يقول رجعت

أنا

وتر

وانقطعت!

*

والنساء الوحيدات يخلّعن بعد قليل،

معاطف وحدتهن،

ويتركنها في «رابيللو»

إلى شرفات لهنّ مزنة بأواني الزهور،

وأسماء عشاقهنّ البعدين،

يستيقظون،

روائح تنثال حول حواف الأسرة،

أو في براويز تحتل جدران أيامهنّ،

الوحيدات لسنّ الوحيدات،

خيطة الحكاية ليس النساء الوحيدات،

خِطُّ الحِكايةِ إيقاعُ هذا البعيدِ
وأنا خارجي، نازحاً ومُقيماً
أجرُدني
من ظلالِ
النشيدِ

لندن ١٩٩٧/٧/٦

في المدارِ الرَّحيبِ
مَا الذي يُنزلُني مَنْزِلَةَ المابِينِ
مرهُونا لهذا البينِ،
لا أصحُو
ولا يَغفُو
على اليأسِ وَحِيبِي .

(٢)

الغارق في الحب

بِتْ لا أعرفُني،
- قَالَ -

أنا الفاسِقُ والفاتِكُ بالريِّحِ الحُدودِيَّةِ،
نَهَابُ اللذَّاتِ،
أنا لا أرتوي
من دنانِ حِيبِي !

أم أنا العاشِقُ المُتَهالكُ،
أدركُ أُسْرِي
فَأُسْرِي
إلى حَتَفِ رُوحِي
وأرفعُ كالسَّارياتِ دُنُوبِي !؟

ليس يُنجي دمي

مِنْ بواعثِ هذا الشَّجَى
أَنْ أُسورَ حَوْلِي الفِضَاءُ،

فَمَا مِنْ فِلاتِ،

وَمَا مِنْ فِلاةِ،

تَلَمُّ كُرُوبِي .

حُزنُ قَلْبِي عَميقٌ،

وأزهي طُيُورِي تَلُوبُ هُنَا

هَلْ أنا السَّالِكُ وَحِدي
بينَ أَفلاكِ السَّمَاواتِ،
المُغتَنِي في الزَّمانِ الحِطِّ،
العَارِقُ في الحبِ إلى شَوْشَةٍ أَحزانِي،
فلا أَلوي على شيءٍ،
ويَلُوبِي نَصِيبِي؟

بِتْ لا أعرفُني - قَالَ -،
ولا أَنشدُ في دارِ نَشِيدِي
مِقعِداً
أَوْ شُرْفَةَ أُشْرَفِ مِناها
لأُراني وَحِيبِي .

هَكَذا

هَكَذا

في امتدادِ سُهوبِي !

لندن ١٩٩٧/٨/١٧

(٣)

السَّاعاتِ

طَوِيلَةُ هِيَ السَّاعاتُ في غِيابِها
طَوِيلَةُ،
وشوكُها طَوِيلُ

أَنْفَقْتُ عُمْراً لَيْسَ بِالْقَصِيرِ،
فِي رِحَابِهَا
وَلَيْسَ بِالْقَلِيلِ
أَنْفَقْتُ عُمْراً كَامِلاً
وَكَانَ صَوْتُهَا حِمَامَةً
وَكَانَ أَرْخَبِيلاً
فَهَلْ أَضَاعَنِي الدَّلِيلُ؟!
طَوِيلَةٌ مِنْ رَقْدَةِ السَّرِيرِ،
حَتَّى مَطَّلَعَ النَّهَارُ،
وَارْتَعَاشَةَ الْأَصِيلِ
طَوِيلَةٌ هِيَ السَّاعَاتُ فِي غِيَابِهَا
طَوِيلَةٌ مِنْذُ التَّقِينَا
عِنْدَ دِجَلَةِ الْعَلِيلِ
وَطَوَّحْتَنِي بِالشَّدَى
وَطَوَّقْتُ بِالمَسْكِ أَيَّامِي
وَرَاوَحْتُ فِي تَفَاصِيلِي تَسِيلُ
شَهْدًا
وَكُمُشْرَى
وَأَنِيَّةً مِنَ البَلُورِ،
تَطْفُحُ بِالزَّبِيبِ الحُلُومِ مَقْطُورًا
وَتَرشَحُ زُنْجَبِيلُ
طَوِيلَةٌ وَهِيَ أَنَا
بَعْدَ سَنِينَ الصَّنَدَلِ الحِرَاقِ،
أَعْرِفُ السَّبِيلَ.

لندن ١٩٩٧/٩/١٥

(٤)

طرق المشاة

غزير يومنا،

وغزيرة فوق الحديقة هذه الأمطار

بَيْنَا أَنَا وَأَقْفُ
لَا يَنْطِقُ الهَاتِفُ
وَالصَّمْتُ فِي المَقْهَى
يَزِيدُنِي فِقْهًا

غزير يومنا
وغزيرة تلك المواويل التي انتحرت
على الغيتار، والغيتار
تقطع في أنين الريح،
لا الصلوات ترجعه،
ولا عزف المواجه
يبعث الأوتار.

وَأَدُورُ حَيْثُ أَدُورُ
مَا مِنْ جُنُونِي مَنَاصُ
عَيْنَايَ حَوْلَ السُّورِ
وَيَدَايَ فِي الأَقْفَاصُ

غزير يومنا،
وغزيرة فوق الحديقة هذه الأمطار
غزير يومنا،
وغزيرة طرق المشاة،
الى هلال الدار

الشَّمْعَةُ انطَفَأَتْ
وَلَا أَرَى الظِّلْمَةَ
وَالرَّحْلَةَ ابْتَدَأَتْ
وَأَنَا بِلا حِكْمَةٍ!

لندن ١٩٩٧/٩/١٧

من الأدب الفلسطيني الطليعي

خالد علي مصطفى

الفلسطينية عن ركوب هذا المركب الوعر مُتَأَتٍ من خضوعها لأوهام أيديولوجية تجعل منها ملحماً، أو حاشية، على متنها؛ أو تجعل منها، في أفضل الحالات، وسيلةً إيضاحيةً (فنية!) لإبراز المقررات السياسية والفكرية.

وأما أحمد، محمود، والآخرون فقد خرقت جدار الوهم الأيديولوجي، وشدتْ أصرتها بالإنجازات الروائية الطليعية العربية، من غير أن تكون تابعة أو صدى لها إلا من حيث مبدئية الإبداع. ولذلك فإنها تعدّ إضافةً إلى حقل الرواية الفلسطينية.

*

تتناول الرواية مصائرَ أسيرة فلسطينية من طولكرم، في بعض مراحل الانتفاضة على العدو الصهيوني. فالأب قد رُوِّضَ الزمن، فوجد في الصمت كرامته، وفي العمل بتل أبيب بعضَ خلاص من ضيق ذات اليد، غير أنه يموت متأثراً بجروحه حين تُعرضتْ له عصابةٌ صهيونيةٌ أثناء عودته من العمل. وفي هذه الأثناء يقطع الابن الأكبر، أحمد، دراسته ببيروت، عائداً إلى طولكرم، ليسافر منها، بعد حين، إلى إحدى مدن الخليج طلباً للعمل، بعد أن انقطعتْ سبله عن أهله في الأرض المحتلة. أما الابن الأصغر، محمود، فهو طالبٌ ثانوية، يدرك قسوة المعاناة، ويستجيب لضرورة النضال، فيتعرض للاعتقال والتعذيب. وتفقد أختها الصغيرة «ديمة» إحدى عينيها أثناء خروجها من المدرسة، ومداهمة قوات الاحتلال مظهرةً وطنية. وأما البستان الذي عقدتْ عليه الأسرة بعضَ أمالها، فقد اقتلعت الجرافات الصهيونية أشجاره، وهدمت البيت الذي أوشك أن يتم بناؤه. وهنا، تنهار الأم وتُنقل إلى المستشفى. وحين تصل إلى أحمد رسالةً من أحد أصدقائه يُنبئه فيها بما آل إليه أهله، يقرر العودة إلى الوطن: «إلى الجحيم بالتعويض، والمكافأة، ومؤخر الصداق... أهم الأشياء أن تفرح ديمة، وأن أدرك أُمِّي قابضةً على بقايا الروح» (ص ١٢٥).

زكي درويش كاتبٌ قصصي من الأرض المحتلة، فلسطين. صدرتْ له - بحسب ما جاء في تقديم روايته: أحمد، محمود، والآخرون الذي كتبه الناشر - عدةٌ مجموعات قصصية، هي: شتاء الغرياء، والجسر والطوفان، والرجل الذي قتل العالم، والكلاب، والخروج من مرج ابن عامر^(١).

ويبدو أنّ أحمد، محمود، والآخرون هي روايته الأولى؛ إذ جاء في التقديم أيضاً أنه خاض في مجال الرواية «انطلاقاً من تجربته القصصية التي تركتْ بعض ظلالها الأسلوبية والنفسية على الكتابة الروائية» عنده^(٢). ولما لم أكن قد أطلعت على أيٍّ من المجموعات المذكورة، لعدم تيسرها، فإنّي لا أستطيع أن أثبت في هذا الحكم برأي قاطع، إلا من خلال موحيات الرواية نفسها - وفي هذا، ما فيه، من العنت والتمحل. وسواء أصحّ ما جاء في التقديم أم لم يصح، فهو لا يقدم ولا يؤخر؛ إذ تظلّ قيمة الرواية كامنةً فيها قوةٌ أو ضعفاً، شدةً أو ارتخاءً، مهما كانت وشائجها بأثار الكاتب السابقة، أو بأثار غيره، ظاهرةً أو مستترة.

تقوم أحمد، محمود، والآخرون على بناء سرديٍّ مركّب؛ وهو يستبطن مجموعةً من التحولات التي يصبح فيها الدالُّ الرمزيُّ مفتوحاً على مدلولات شتى، الأمر الذي يُحققها بالأعمال الأدبية الطليعية النادرة في الجهود الروائية الفلسطينية. فلم تسبقها، في ظني، إلا محاولةً غسان كنفاني اليتيمة: ما تبقى لكم - على الرغم من استفادة هذه الأخيرة من رواية فوكنر الصخب والعنف -، وإلا بعضُ روايات جبرا إبراهيم جبرا ك البحث عن وليد مسعود خاصةً. ويأتي زكي درويش في أحمد، محمود، والآخرون لينضمُّ إلى الرُّكْب الطليعي المحدود للرواية الفلسطينية. فلقد كان الحفرُ الروائي في هذا المجال بطيناً جداً؛ فبين رواية ورواية نحو عقد من السنين. ويخيل إليّ أنّ سبب جنوح الرواية

١ - تقديم رواية أحمد، محمود، والآخرون لزكي درويش. الإعلام الموحد، منظمة التحرير الفلسطينية، منشورات بيسان، ط ٢، نيقوسيا ١٩٨٩، ص ٤.

٢ - المصدر نفسه، ص ٤.

غير أنّ هذا الهيكل العظمي لا يعني شيئاً خارج سياقه الروائي؛ فهو يتكشف من الداخل عن إيقاع تراجمي في وعي الشخصيات، برغم محاولاتها التغلب على بواعثه. كما تصبح غنائية الأسلوب السردي، المتقطعة حيناً والمسترسلة حيناً آخر، جوقاً داخلية ضابجة بالانفعالات التي تتشكل منها جميع زوايا النظر في الرواية. لأجل ذلك، لا يكون السرد حاوياً، أو مؤضحاً، أو شارحاً، بل هو سرود تعبيرية، إشارية، يتوتر وينبسط بضرورة روائية.

لا تقدم أحمد، محمود، والآخرون حكاية استثنائية في مجرى العادة، حتى إذا انتهت أسباب الاستثناء، عاد المجرى إلى طبيعته كأن شيئاً لم يكن، كما هو الحال في الرواية التقليدية. بل تقدم هذه الرواية أزمة لا تحل إلا بأزمة أخرى: لا شيء يبعث على الاطمئنان إلا الاطمئنان إلى القلق وتوقع المساة. وباختصار فهي رواية من تلك الروايات التي «تبلبل لتضرب وتأسر...»، كما يقول البيريس^(١).

*

توزع السرد في الرواية على أربع زوايا نظر لكل من الشخصيات الآتية: أحمد، الأم، محمود، ديمة. وقد أخذت كل زاوية منها مواقع متعددة ومنفصلة بعضها عن بعض. فإذا أعطينا زاوية نظر أحمد الرقم ١، والأم الرقم ٢، ومحمود الرقم ٣، وديمة الرقم ٤، لرأينا أنّ مواقع الزوايا تتتابع عشوائياً على هذا النحو: ١، ٢، ١، ٣، ١، ٢، ٤، ٢، ٣، ١، ٤، ٣، ٢، ١، ٣، ١، ٢، ١. غير أنّ التشتت في تتابع المواقع الأربعة عشر للزوايا الأربع تشتت ظاهري؛ ذلك أنه ينطوي، في الحقيقة، على نظام داخلي دقيق. فحين نجمع مواقع كل زاوية نحصل على النظام الآتي:

- زاوية نظر أحمد: ٥ مواقع،
- زاوية نظر الأم: ٤ مواقع،
- زاوية نظر محمود: ٣ مواقع،
- زاوية نظر ديمة: موقعان.

في هذا النظام، غير الملحوظ، تتوالى زوايا النظر بطريقة العد العسكي (٥، ٤، ٣، ٢)؛ وهو، كما لا يخفى، انتظام عمودي داخل مواقع زوايا النظر السياقية، ويشكل أحد مركبات الرواية في التحول مما هو ظاهر إلى ما هو خفي؛ من تشتت أفقي إلى انتظام داخلي متناقض. وعلينا هنا أن نلاحظ أنّ التناقض التدريجي لا يصل إلى نقطة التلاشي - الصفر، بل يصل إلى حد نستطيع منه أن نبدأ بالعد التصاعدي من جديد (٢، ٣، ٤، ٥)؛ وهو ما يعطي الرواية حركة متناوطة...

غير أنّ لنا على هذا الانتظام الخفي احتراضاً بسيطاً، هو أنّ زاوية النظر الرابعة (ديمة) اثنتان أو واحدة. ففي الرواية «ديمتان»، ديمة الأخت الصغيرة وديمة التي التقاها أحمد في الطائرة أثناء السفر إلى بيروت، ثم أقام معها علاقة ظنّها هو حباً، وأرادتّها هي أخواً. وحين تكشّف إحساسها هذا له، شطب على إحساسه، أو خيّل إليه أنه شطب عليه. إن ما آلت إليه «الديمتان» من مصير مشترك، كُلاً على حدة، هو الذي جعلني أعدّهما واحدة، مع بقاء الاحتراس قائماً.

فما الوظيفة الروائية التي تنشأ مع تشتت زوايا النظر الظاهري، ذات الانتظام الداخلي؟

تبدأ الرواية وتنتهي بزوايا نظر أحمد، وفي بؤرة مكانية واحدة، هي الشتات بإحدى مدن الخليج. يسيطر على البدء والخاتمة توتر انفعالي ممزوج بقوة تدفق الذاكرة؛ وهو تدفق يخلط بين شبحية الأشياء وغموضها في بؤرة الشتات المكانيّة من جهة، وبين وضوح الأشياء المسترجعة وسطوعها من جهة أخرى. غير أنّ بين البدء والخاتمة فضاءً مُخلخلاً: فالأم في البيت، والأب في العمل حيث يلقي مصرعه أثناء العودة، وديمة في المستشفى والمدرسة ثم في بيروت وبعدها في السجن، ومحمود في السجن، وأحمد في أرض الله الواسعة بحثاً عن علم أو رزق... على أنّ تأخذ بنظر الاعتبار أنّ بُعد الأمكنة أو قربها ليس هو الذي يفرض الشتات؛ فتل أبيب، والمستشفى، والسجن، والبيت، تقع جميعها في حيز مكاني واحد، لكن كل واحد منها يؤدي إلى عزل يفرض على الشخصيات إحساساً بالشتات (الداخلي)، فضلاً عن الشتات (الخارجي) الذي يفرضه البعد الجغرافي.

يقود هذا، إلى تماسك في الزمن - الزمن الذي تلتقي فيه جميع الشخصيات بأصرة روحية واحدة، تهدف إلى إلغاء الشتات الداخلي والشتات الخارجي من خلال تنامي قدرة وعيها على المواجهة المباشرة، كما تتجلى عند محمود وديمة الكبرى، أو المواجهة غير المباشرة التي يعيشها أحمد من أجل أن يحافظ البيت/الوطن على رسوخه الذي تولّده حركة الأم وديمة الصغرى.

إنّ تشظي المكان، الذي اتخذ له من تشتت مواقع زوايا النظر مظهرًا شاخصاً، يتحول إلى بؤرة زمانية واحدة تتخذ من الانتظام الداخلي لواقع زوايا النظر بُعداً خفياً. فليس غريباً بعد ذلك، أن تبدأ زاوية النظر الأولى بأحمد، وتنتهي بها، لتكون البداية مفضية إلى النهاية، أو هي النهاية نفسها، بالمعنى الروائي لا الواقعي، ويكون بالتشظي بينهما سبب البدء والخاتمة معاً.

*

١ - البيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٥، ص ٢٠.