هو ولا نعرف نحن في كثير من المشاهد إن كان في حالة حلم أو يقظةٍ، وعيٍ أو لاوعي.

إنّ هذه المسافة الجمالية التي تبرز عبر تفتيت الشخصية، في مستوى الضمير النحوي ومستوى الوعي والكينونة، تُعتبر إحدى الآليات الأساسية والأكثر فعاليةً لتكسير التلاحم المصطنع والوحدة المنولوجية للشخصية. ومن هذه الزاوية تبدو شخصية «غالب» غير مكتملة بتعبير «باختين»: شخصية تعاني من توتّر حادّ في وعيها وذاتها، يفضي بها الى الانفصام، ويَسِمُ علاقتها بالمجتمع بالتنافر والتوتّر. بل إنّ هذا التوتّر مع الآخر يمسّ علاقتها بأقرب الناس إليها، «ليلى». إذ تظل علاقته بـ«ليلى» طوال النصّ مُحاطةً بطبقة سميكة من الغموض والالتباس، وننتهي من قراءة الرواية ونحن لا نعرف «ليلى» من «سهام». إنّنا نلاحظ أنّ التباساً ما مقصوداً يتم الحرص عليه من طرف الكاتب في تشخيصه لعلاقة «غالب» بـ«ليلى».

من الممكن أن تدعم السيرةُ الذاتية النَّسق التخييليّ للرواية

وإذا ما حاولنا التدقيق في ملابسات هذه العلاقة، نكتشف أنّ علاقته بها تأخذ شكل البحث عن شيء كان يتملّكُه ثم فقده. فـ«ليلى» تتجلّى نصيّاً بالنسبة لشخصية «غالب» كأجمل شيء وأنظف شيء في حياته وفي واقعه المنحطّ. وعبر هذه الدلالات والإيحاءات العميقة ينحو تشخيص النص لشخصية «ليلى» منحى رمزياً وأسطورياً، على نحو ما يبرز من المقطع التالي:

«كان الصوت (صوت ليلى) رقيقاً، حزيناً، مفعماً بالبكاء. كان نوعاً من البكاء الداخلي. الرقّة والحنان، اللذان ينبعثان منه، قادمان من الماضي البعيد، يعيدان الى الحياة تنويمةَ الطفل، إيقاعَ البكائيات، صوتَ الحادي يتخلّل ليلَ القرية من مسافر يعبر أطرافها، حادٍ وحيد، خائف، وسط ظلمة ثقيلة، مشحونة بالرعب... وابتسامة ملتبسة لامرأة في كهف معزول، تصيب الصبيَّ بالدُّوار. وتوالت الصُوَر الثابتة، كأنما صور فوتوغرافية. ما تكاد تبدو حتى تثير معها انفعالاتٍ قديمة، منسيّة: جبال الأردن الشرقيّة، الغوْر، البحر الميت ونهر الأردن، الحصّادون ولاقطات السنابل، وترفع اللاقطة وجهها، العين الصارمة، المحدِّقة، البذيئة الإيماء لفتاة شبقة أم عين بيضاء» (ص ٧٦).

في هذه الصورة تفقد «ليلى» بوصفها امرأةً تفاصيلَها الواقعية، وتغدو رمزاً يتفاعل مع الرموز الحاضرة في هذا المقطع: الحادي، الكهف، الإيقاع البكائي، اللاقطات، الماء، الغروب، لتأسيس صورة أسطورية حيث اللحظة البدئية والطقوسية للمرأة باعتبارها منبعاً أصلياً للحنان، مرتبطاً بدلالاتي الخصب والعطاء، وملاذاً للاحتماء من رعب الوجود، بل تُعَدّ تحريراً للذاكرة ومقاومةً للنسيان... إذ تنفتح ذكرى «ليلى» على زمن الطفولة، وعبر هذا الانفتاح تتوالد المشاهدُ المنسيَّةُ، ويستعيد «غالب» مذكراته في زمن يستمرّ في اغتيال كينونته وتقزيمها. وبواسطة هذه الاستعادة يستجلب الدفء، والإحساس بالأمان.

نخلص إذن إلى أنّ الدلالات العميقة لهذا البناء والتشخيص لشخصية «غالب»، خاصة على المستوى الأوتوبيوغرافي، تُظهر كيف أنّ هذا التشخيص ظلّ مشدوداً الى خلق مسافة جمالية تُباعد بين «غالب» كشخصية متخيلة والروائي كمنتج لخطاب تخييلي من موقع خارنَصّي (extratextuel). فغالب بوصفه شخصية روائية، يبدو بالمواصفات التي كشفنا عنها، شخصيةً متشظّية وغير منجزة، تنفلت من إسار المنولوجية والأتوبيوغرافية.

تعديد المحكيّ: يتوزّع المحكي في هذا النصّ على مستويات حكائية متباينة من حيث الأنساق والبنيات، ويمكن أن نميّز في هذه المستويات بين المحكيّ الواقعي والمحكيّ الحُلميّ ومحكيّ الكتابة.

يرتبط المحكي الواقعي بالمؤشّرات المباشرة، التي تحيل على أحداث ذات إيحاء مرجعي، تتعلّق بما هو سياسي واجتماعي ومعيش، ويتمّ سردها وفق نسق يخضع لآلية السببيّة والتتابع... في حين يتميّز المحكيُّ الحلميّ بخرقه لهذه السببية ولإرغامات الزمان والمكان، ليؤسِّس بلاغته خارج هذه القيود، أي داخل مناطق العتمة في الذات والوعي. ويتّسم هذا المحكي الحلمي أيضاً بهيمنة طقس القتامة والكوابيس، وهو ما يسمّيه ميلان كونديرا بـ«النزعة الكافكاوية»[1]، حيث يلجأ هذا المحكيُّ الى استقطاب عناصر الغربة والشذوذ والنزوع نحو ما هو عجائبيّ وخارق. فمثلاً المشهد الأخير في النّص، مشهد العاصفة، يبدو أقرب الى يوم القيامة، حيث تُبعث شخصياتُ النّصّ في أوضاع تتميّز بالشذوذ والغرابة والتنافر، وكأنّنا إزاء لوحة سريالية، تفقد فيها الأشكالُ عناصرها وتتداخل مولِّدةً أشكالاً مشوّهة. وفي بعض هذه المشاهد تتملّكنا الحيرةُ وتلتبس علينا الأحداث والشخصياتُ: ففي مشهد الحديقة ـ مثلاً ـ لا نعرف من هي المرأة التي كان يخاطبها «غالب»، وهل كان في حالة صحو، أم أنّ هذا المشهد هو من اختلاطات واستيهامات أحلام اليقظة. وكما يتضح من هذه المشاهد فإنّ محكيّ الحلم يعتمد الترميز المستند الى تشغيل آلية التأويل.

وأمّا المحكيّ الكتابي فيكشف عن طقوس الكتابة لدى

---

١ ـ ميلان كونديرا: «فن الرواية»، ترجمة د. بدر الدين عرودكي، **العرب والفكر العالمي** عدد ١٥/ ١٦، سنة ١٩٩١، ص ٤٥.

«غالب» سواء من الناحية النفسية أو من الناحية الفنيّة. وتصبح الكتابة ـ على حدّ تعبيره ـ أشبه بمن يبحث عن مخرج من مأزق خانق، وكأنّ تجربة الكتابة تكثيفٌ رمزيّ لعلاقته الغامضة بـ«ليلى»، هذه العلاقة التي تورِّطه في جدل المتاهات. وفي هذه العوالم الكابوسية التي تسيطر على إيقاع النص تصبح الكتابةُ بالنسبة لشخصية البطل استغراقاً ملهوفاً في التخيل، واقتحاماً مشروعاً لحالة الركود.

إذن في هذا المحكي الكتابي يؤكد السارد على التخيل مكوناً أساسياً للكتابة، وعلى الحلم تجربةً أساسيةً في الكتابة. فهو يقول: «وما زالت أمامي عقبتان: الأولى الكتابة بمنطق حلم اليقظة، والثانية أن يصبح مشروعُ الكتابة كلّه حلمَ يقظة» (ص ٨٨). وهكذا تصبح الكتابةُ تجربةَ حلم، أي تجربة تخييل بامتياز، تراهن على استقطاب الاستيهامات والتداعيات، وما تجود به الأخيلةُ من أطياف ورؤىً.

والملاحظ أنّ هذا المحكي الكتابي يتشخَّص في إطار حركة درامية، تكشف معاناةَ الشخصية مع فعل الكتابة، سواء على المستوى النفسي أو المستوى الفنيّ. ذلك أنّ الكتابة ترتبط لديها بحالات الأرق الموجع والفوضى والصداع، الشيء الذي يفترض من هذه الشخصية تحضير طقوس معينة، وتهيئةَ الجوّ الملائم للإبداع.

وفي هذا المحكي الكتابي، تبدو **ثلاثة وجوه لبغداد** ميتانَصّاً ـ بتعبير «أومبرتو إكو»[1] ـ لا بمعنى إنتاج خطابات حول النصوص، بل في إطار إضاءتها المتعددة لصيرورة تناقضاتها الخاصّة. فهذا النصّ يحكي في الآن ذاته طرقَ اشتغاله النصي بين السيرذاتيّ والروائي.

وهكذا نلاحظ أنّ المحكي في النّص يتراكب من بنيات سردية متنوعة، حلمية وفنطازية وواقعية وتناصيّة، تخضع للعبة المرايا المتجاورة، بحيث أنّ كلّ محكيّ يضيء المحكي الآخر ويَسْتَضيءُ به. ولا يكتفي النصُّ بهذه التلوينات في بنية المحكي، بل يلجأ ـ في إطار الجدل بين بنيات المحكي ـ الى تضمين بعض الحكايات الصغرى. وأهم هذه الحكايات الصغرى:

١ ـ حكاية مدير المكتبة وغَيْرتُه على الفتيات: فهي تطبع النّص بطابع المرح والسخرية والمفارقة.

٢ ـ حكاية رجال السلطة ومطاردتهم للنساء: فهذه الحكاية تكشف عن الوجه القمعي للسلطة.

٣ ـ حكاية القدّيس مارجيورس: فهي تضفي طابعاً أسطورياً على النّص، وطابعاً تشكيلياً حيث تتحول اللوحةُ الى حكاية عن الأطفال والتنين، تتميّز بالحركية وعناصر الغرابة والشُّذوذ.

٤ ـ حكاية الفئران المقتولة على الطريق: فهذه الحكاية تعمّق إيقاع القتل والموت والتعذيب في النصّ.

٥ ـ حكاية الأبراص والحشرات المقتولة في بيت «غالب»: فهذه الحكاية تعمّق ـ بدورها ـ طقسَ الرعب والقتل والدمّ في هذا البيت الذي يتميّز بطابع التوحش والفوضى والبدائية.

وإذا كانت المحكيات الكبرى تساهم في تنويع بنية المحكي، أي تنويع أنساقها التخييلية ونظمها المرجعية، فإنّ هذه المحكيات الصغرى تساهم على المستوى الدلالي في تدعيم النزوع الايحائي للنّص. ذلك أنّ المحكيات الصغرى تخترق النصّ عمودياً، وتشتغل بمثابة استبدالٍ رمزي لبعض الأحداث، وتعمّق ايقاع السوداوية والكابوسية في النّص. كما أنّها، على المستوى السردي، تعمل على تكسير النسق الطولي للحكي، بخلق انفصامات وفجوات داخل سيرورة الحكي.

اختلاقية الذاكرة: لاحظنا في بنية المحكي أنّ هذه البنية تتعرّض لعمليّات الخرق والتكسير، بفعل استثمار تقنيّة المحكيات الصغرى التي تُوقف التسلسل التتابعي للحكي. كما أنّ طبيعة هذه البنية المتراكبة تدعّم هذا الانزياح والخرق في سيرورة الحكي، بما تتيحه من إمكانات الانتقال بين المحكيات المتعددة والمشاهد. فكان انتقال من المحكيّ الواقعي الى المحكيّ الحلمي أو المحكيّ الكِتابي، يستدعي تغييرات في المنظورات السرديّ وفي طبيعة الحكي وفي اللغة المشخِّصة. هذه التغييرات ـ بطبيعة الحال ـ تُكرس مبدأ الانزياح والخرق في بنية المحكي، وتعطيها أبعاداً دلالية وشكلية خصبة.

ويأخذ هذا الخرقُ والتكسيرُ لخطِّيّة السرد طابعاً أكثر بروزاً وحدّة، بفعل اعتماد تقنية الاسترجاع في مشاهد عديدة من النّص. ومن هذه المشاهد: استرجاع تجربة الزنزانة (ص ٥) واسترجاع تجربة السجن (من ص ١٥ الى ص ٢٥)؛ ويتكرّر هذا الاسترجاعُ لتجربة السِّجن أكثر من مرّة. والملاحظ أنّ استعادة هذه الأحداث الماضية تتمّ في حالة خاصّة هي حالة الحلم، وتارة في حالة الهذيان. ولهذا التوصيف دلالات مهمّة وتأثيرات على نسق هذا الاسترجاع، بمعنى أنّه يتمّ في حالات ذات طابع انشطاري واستيهامي، هي مزيج من اختلاطات الذاكرة واختلاقات الحلم والوهم. وهو ما يجعل هذا الاسترجاعَ للمشاهد الماضية لا يحدُث وفق تواتر زمني مستقيم، بل في شكل مشاهد استيهامية يعي الساردُ تشكيلها. يقول: «كانت تلك المشاهد تندغم في التحلّل والخلط الذي يدهم التذكر، وأحلام اليقظة في اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة». وهو ما يؤكّد أنّ هذا الاسترجاع يخضع لعوامل التعديل والتحريف والاختلاق، ويحدث في حالة من غياب الوعي، أي حالة الحلم والاستيهام، التي تنزع عن الاسترجاع طابعَ الوثائقية الأتوبيوغرافية.

ويتأكد هذا الانزياحُ والتشويه في فعل الذاكرة، إذا علمنا أن هذا الاسترجاع لا ينزع نحو استعادة العناصر السيرذاتية للسارد والشخصية (مرحلة الطفولة، مرحلة

---

١ ـ نقلاً عن أحمد البيوري: **دينامية النصّ الروائي** (الرباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ١٩٩٣)، ص ٣٥.

العائلة، سنوات التعلّم...)، بل يركّز على تجربة السجن، باعتبارها الثيمة البؤريّة للنّص. ومن ثمة يمكن أن نكشف عن خاصيّة أساسية لهذه الذاكرة تسند البعدَ التخييليّ للمحكي. فهذه الذاكرة ـ كما تبيّن ـ لا تربط النصّ بالمكوّن السيرذاتي، بل تنحو نحو التعديل والاختلاق والوهم، بفعل اتجاه السارد أو الشخصية الى تنضيد هذه الاسترجاعات في شكل مشاهد تقتضي اعتمادَ آليات الانتقاء والحذف. ومن ثمّة نخلص الى القول بأنها ذاكرة تخييلية، لا ذاكرة تسجيلية.

إضافةً إلى هذه الاسترجاعات، نلاحظ حضوراً لبعض الاستباقات Prolepses. ومن ذلك: الاستباقُ (ص ٢٧) الذي يتصوّر فيه «غالب» ويتخيّل مبنى وزارة الثقافة والإعلام قبل أن يصل إليه. كما أنّ الفصل الثاني الخاص بالحفلة يمكن اعتبارُهُ استباقاً؛ ففي هذه الحفلة التي دُعي إليها البطلُ كنا نجهل أيَّ شيء عن علاقته بـ«ليلى» و«سهام»، ولن تكتمل الصورة الخاصّة بهاتين الفتاتين وعلاقتهما بـ«غالب» إلاّ في الفصل الأخير. إضافة الى أنّ أحلام الكوابيس بما تؤسّس من إيقاع سوداوي يمكن اعتبارها استباقاً وإنذاراً بالفاجعة التي تنتهي بها الرواية.

وبفعل هذه الاسترجاعات والاستباقات والأحلام والكوابيس، لا تصلنا الأحداثُ عبر كرونولوجية مستقيمة، بل عبر إرساء مفارقات وثغرات في المسار الطولي للحكي... وهو ما يفضي الى تكسير أفقية الحداث المرجعي، ويُضفي عليه طابعاً تخييلياً مصطنعاً. ولعلّ أبرز ما يحقّقه النّص في هذا الاتجاه التخييلي ـ رغم استثماره لعناصر سيرذاتية ـ هو تنويع بنيات المحكي وعدم تبني التقديم الكرونولوجي.

وفي إطار هذا التدعيم لتخييلية النص، يمكن أن نشير الى أنّ مظاهر الصّنعة الروائية تظهر في مكوّنين أساسيين من مكوّنات النّص، هما اللُّغة والفضاء. فعلى مستوى اللّغة يزاوج النصُّ بين السجلّ الفصيح والسجلّ الدارج. وداخل كلّ مستوى من هذين السجلّين يستثمر النّصُّ عناصرَ التعدّد اللُّغوي والتوتّر والتنويع.

ففي السجلّ الفصيح، يمكن أن نميّز بين لغة السرد ذات البناء المنطقي، ولغة الأحلام بما تنسجه من إيقاع شاعري ومقامات تلفظية تعمّق ذاتيّةَ الشخصية وتفتحها على عوالم البوح والرغبة الدفينة. وإثراءً لخيوط هذه الشبكة اللغوية، يزاوج النصّ في السجلّ الدارج بين اللهجة المصرية ـ بما تتميّز به من خفّة ودعابات ايروتيكية ـ وبين اللهجة العراقية بما تتميّز به من خشونة وحدّة. ويرتبط التشخيصُ اللغويّ الدارج في بعض المشاهد بعناصر السخرية والفكاهة، وهو ما يُضفي على النّص طقساً مرحاً يُقلّل من إيقاع السوداوية والكابوسية المهيمن.

وعلى مستوى الفضاء، يهتمُّ النصُّ بالمكان اهتماماً دقيقاً ومثيراً للحواسّ. ويَنْتج عن هذا التشخيص الكثيف للمكان ما يمكن أن نسمّيه بالمحكيّ المكانيّ. والملاحظ أيضاً أنّ هذا التشخيص المكاني يتميّز بعناصر التعدّد والإثراء. فعلى مستوى عام يجمع النصُّ بين فضاء القاهرة وفضاء بغداد، وينزع نحو استعادة ملامحهما التاريخية، ويؤدّي الى ابتعاث لغات طقوسية مضمّخة بعبق التاريخ. وفي مستوى ثانٍ، يزاوج النصُّ بين أمكنة شعبية وأخرى راقية، تفتح دلالات النّص على آليات المفارقة والمقابلة. غير أنّ أهمّ الأمكنة التي يركز عليها التشخيصُ هو السجن، الذي يكتسب عبر هذا التركيز دلالاتٍ تُؤسطره، وتسمو به الى دلالات فلسفية، تقرنُه بالرعب الوجودي.

إلاّ أن ما يهمّنا في هذا المحكي المكاني، هو ما له علاقة بمظاهر الصّنعة الروائية. وتتجلى هذه العلاقة الإنتاجية في كون هذا التعدّد في الأمكنة، يَنْتُجُ عنه تعددٌ في أشْكال الوصف وطرائق التشخيص. ومن هذه الوجهة يمزج النصُّ بين الوصف الدقيق للمكان، والوصف الشاعري، وفي حالات آخر ينزع الى أسطرة المكان. ولعلّ أهمّ ما ينتج عن هذا الاهتمام الكثيف بالمكان هو تنشيط آلية الوصف. وهذا الوصف المكاني يؤدّي الى إنتاج دلالات وإيحاءات لا يقدّمها السردُ المباشر. وأهمية هذه الايحاءات تكمن في إثراء رمزية النّص.

يتبيّن من تحليل هذه المكوّنات الشكلية أنّ نصّ **ثلاثة وجوه لبغداد** ـ رغم استناده في تكوّنه ودلالاته على عناصر سيرذاتية ـ يستمدّ تقنياته وأدوات اشتغاله من جنس الرواية. ويتضح ذلك على مستوى الشكل، حيث تتحرّر الشخصيةُ الرئيسية من إسار الوحدة المنولوجية، وتتفكّك الى صور متشظية، تدعو القارئ الى لملمة شتاتها لإكمال صورتها ودلالتها. كما يتّضح ذلك من خلال استفادة بنية المحكي من إمكانات السرد التي يوفّرها السجلُّ الروائي من حيث تنويع بنيات المحكي واستثمار المفارقات الزمنية باللجوء الى تقنيات الاسترجاع والاستباق والتقديم والتأخير والحذف والتعديل في تنضيد الاسترجاعات. بل إنّ **ثلاثة وجوه لبغداد** تكشف عن وعي روائي محايث، عندما توظّف المحكي الكتابي، أو الميتانصّ؛ وهو وعي يراهن على كتابة جديدة، تحدوها الرغبةُ في أن يتحول مشروعُ الكتابة الى حلم يقظة.

هكذا يندرج المكون السيرذاتي في أفق تشييد روائية النص وتخييليّته.

غير أنّ المغزى العميق الذي يمكن أن نستخلصه من هذا الاستثمار للمكون السيرذاتي في رواية **ثلاثة وجوه لبغداد** هو أنّ السيرة الذاتية، كجنس أدبي، لا تخلو من إمكانات التخيّل والاختلاق. كما أنّ هذا الاستثمار المبدع يجعلنا نشكّك في تلك الرؤية الضيّقة، التي تقرن جنسَ السيرة الذاتية بالوثائقيّة والمرجعية، وتسلبها كلَّ حق في التخيل والأدبية. إنّ السيرة الذاتية ـ حسب هذا النّص ـ لهي مكوّن أساسي يمكن أن يدعم النسقَ التخييليَّ للرواية في حالة استلهامها استلهاماً خلاّقاً.

طنجة

«طيور الحذر»:

تقنية الأقنعة

محمد عبد القادر

يُرْوى عن جيمس جويس أنه قال: «لقد استغرقتني كتابة كل رواية من رواياتي عشر سنوات، وعلى القارئ أن يبذل مثلها كي يستوعبها بصورة جيدة». ليست تعنينا حرفيةُ المقولة بقدر ما يهمنا التضمينُ المتمثل في ذلك الجهد المثابر الذي يبذله الروائي في إنجاز عمل واحد متفرِّد وأصيل، وذلك الجهدِ الذي يتعيَّن على القارئ أن يبذله بالمقابل كي يتمثل التجربة بدوره تمثّلاً مبدعاً. **طيور الحذر*** تنطوي على شيء من هذا المعنى، ذلك أن ابراهيم نصرالله يواصل من خلالها مشروعه الحداثي في الرواية بالرغم من أن مستوى تجريبيتها أقل تعقيداً وتركيباً من **براري الحمى ومجرد ٢ فقط**. وكما هو الحال في رواياته السابقة، يظل الواقع، وتظل التجارب الشخصية والوطنية والاجتماعية، المنبعَ الثرّ الذي يغرف منه الكاتبُ مادةَ روايته، وتبقى المعالجةُ لعبةَ الشكل الأثيرة لديه، فَيُبْحِر مجدِّفاً بكل ما وفَّرتْه تقنياتُ الرواية الحديثة من أشكال وأدوات مفتوحة على آفاق من التطور لا حدود لها.

طيور الحذر رواية تستعصي على العرض والإيجاز، فمن ذا الذي يستطيع أن يحاصر ذاكرةً انفتحتْ على مصراعيها وهوَّمتْ في بطاح الأرض وعالم السماء وكوامن النفوس البشرية المتباينة؟ لعلها، من جانبٍ، روايةُ ذاكرة الكاتب طفلاً وصبيّاً في مخيم «الوحدات» (والقرائن على ذلك جليّة متوفرة)؛ ولعلها في إطارٍ أكثرَ اتساعاً ذاكرةُ المخيم المزدحمة بالأمل والألم والانكسار والنهوض. بيد أنّ الرواية بالرغم من ذلك كله تظلّ عملاً فنياً إنسانياً أخّاذاً يتجاوز سيرة كاتبه والمخيم بالرغم من جذور الرواية الضاربة عميقاً في وجدان الروائي وأزقّة المخيم وسهوله وحاراته. هي إذن صياغة فنية لتجارب **إنسانية** لا تنغلق عند مستوى دلالي معين، بل تتجاوز بعدها الواقعي إلى أبعاد فلسفية ورمزية وتراثية ونفسية

تستدعي قدراً غير يسير من **الإمعان** والاستبطان.

والسؤال الذي لا بد من إثارته في هذا السياق: أية إضافة فنية جديدة حققها الشاعر/الروائي في **طيور الحذر**؟

أولى الإضافات ـ على صعيد المضمون ـ أنه تناول مادة يومية عادية وصنع منها عالماً روائياً مفصّلاً

* ـ إبراهيم نصرالله: **طيور الحذر** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦).

بصورة مذهلة، لا سِجلاً تاريخياً أو مذكرات شخصية أو سيرة ذاتية مباشرة. وثانية هذه الإضافات أنه اقتحم عالم الطفولة وصوّرهُ ببراءته «وشيطنته» وانكساراته وتجلياته. وثالثتها أنه قدم عملاً جريئاً بمضامينه الاجتماعية والسياسية بدون خطاب روائي فجّ أو إباحية مبتذلة. ورابعتها أنّ ذلك كله مستمد من حيز مكاني وزماني محدد.

أما على صعيد الشكل، فقد استحدث نصرالله في **طيور الحذر** فصلين أساسيين بمثابة فاتحةٍ وخاتمةٍ للرواية، هما ـ في اعتقادي ـ مفتاحان مفصليان لتمثُّل الرواية وتذوُّقها فناً ومضموناً: إنهما الشهادة الأولى والشهادة الأخيرة. كذلك استخدم الكاتب أسلوبَ «العدّ التنازلي» في ترقيم فصول الرواية، وكأنّ قمة الحياة تنجلي في المرحلة الجنينية للإنسان ثم تبدأ بعدها فصولُ الاقتراب من طريق النهاية.

أما اللغة الروائية فقد جسّدتِ امتلاكَ الروائي لناصية الشعر، وظلت تتسامى حسب المواقف الروائية، حتى ليشعر القارئ بأنّ اللغة ارتدتْ أجنحة العصافير وحلّقتْ معها في الفضاء الفسيح هرباً من الموت. وليس غريباً على الروائي الذي خاض مغامرة التجريب في رواياته السابقة أن يتقن لعبةَ التقنيات السردية في **طيور الحذر**: من الفانتازيا إلى التداعي والهلوسة والكوابيس وغيرها. على أن أبرز تقنية استخدمها نصرالله في هذه الرواية هي تقنية «القناع»، فكأنّه ينقل من الشعر أرقى أدواته وعناصره، ومن أنماط التعبير أسمى أساليبه. وهذا ما تطمح هذه المقالة إلى إضاءته، ارتباطاً بتقنيات أخرى وبمضمون الرواية.

* * *

في **طيور الحذر** قام ابراهيم نصرالله بتوظيف «أقنعةٍ» عديدة مستمدةٍ من التراث الديني، بوعي وقصد ومهارة. وكنّا قد أشرنا إلى أهمية «الشهادتين» في الرواية؛ ولا شك في أنّ الشهادة الافتتاحية للرواية تنطوي على دلالات فنية ومعنوية عميقة، تتمثل في ذلك التصوير الفانتازي «للصغير» وهو لما يزل جنيناً في رحم عائشة، والغوص في ذاكرته قبل الولادة وفي أثنائها وبعدها. القناع الذي يخلعه الكاتبُ على الصغير هنا هو قناع المسيح الذي نطق في مهده، والمسيح/الفلسطيني بدلالته المكانية ومولده الجغرافي. منذ لحظة «الشهادة» الأولى ـ لحظة ما قبل الميلاد ـ كان الفلسطيني حياً، قائماً في «الرحم»/الأرض والرحم/فلسطين... وكانت الرحم جديدة، حميمة ودافئة... كان الجنين أوّل من سكنه وأقام فيه وعمّره بالحياة... كان البداية... وكان الأصل.

أما وقد ارتدى الصغيرُ قناعَ المسيح فلا بدّ من أن يكون قناعُ عاتشة قناعَ «مريم». وفي لحظة من اللحظات يرتدي العصفور قناع الوحي. فلنتأمل هذا المشهد: «مرةً غافل أبي أمّي، ورفع طرف ثوبها فانكشف بطنها. حاولتْ أن تخفيه. ولكنْ بين محاولتها إخفاءَ بطنها ومحاولات أبي إبقاءه مكشوفاً، ذلك النهار تحت شجرة التوتة، سمعتُ ذلك الغناء الذي لن أنساه. عصفور حقيقي كان يغنّي. لم يرتجف، لم يفزع، وهو يرى ويسمع كل تلك الفوضى تحت الشجرة». وهي صورة تذكّرنا بالمشهد القرآني: ﴿فاجاءها المخاضُ إلى جِذْعِ النخلة قالتْ يا لَيْتَني متُّ قَبْلَ هَذَا وكُنْتُ نَسْياً مَنْسِيّاً... فَنَاداها من تحتها ألاّ تَحْزَني، قد جَعَلَ ربُّكِ تحتك سَرِيّاً﴾.

على أنّ استعارة نصرالله للأقنعة الدينية لا تتم بصورة آلية إسقاطية. فهو لا يستخدم القناع/الرمز كاملاً، بل يستعير جزءاً منه، يغادره، ويعود إليه ثانية ويحيله إلى شخصية أخرى. إنّه القناع/الجزئي، المتحرك. وإذا كان الصغيرُ قد توشّح بقناع المسيح في الشهادة/الفاتحة، فقد مضى وارتدى في سياق آخر قناعَ النبيّ إبراهيم. [والسياق المقصود هو] الولادة: «أشرقت القطعةُ الزرقاء. قلت هذا وجه ربي؟ وجاء الليل» (ص: ١٥)؛ «ولم تدم أسئلتي، دائرة بيضاء فضية ساحرة اقتحمت القطعة السوداء واستقرت وسطَها لزمن طويل» (ص: ١٧)؛ «في كل مكان كانت القطعة الزرقاء». وفي أحد أطرافها كان هناك ضوء أقوى من فانوسنا، أقوى من القمر، ضوء قوي. قلت هذه أم الضوء». (ص: ٢٠). فهذه اللقطات الفنية الثلاث للصغير، تتماهى مع حالات ابراهيم الحنيفي الثلاث حسب النصوص القرآنية: ﴿فلما جَنّ عليه الليلُ رأى كوكباً، قال هذا ربي، فلما أفل قال لا أُحِبُّ الآفلين﴾. (الأنعام: ٧٦)؛ ﴿فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربي، فلمّا أفل قال لئنْ لم يَهْدِني ربي لأكونَنّ من القوم الضّالّين﴾ (الأنعام: ٧٧)؛ ﴿فلما رأى الشمسَ بازغةً قال هذا

ربي هذا أكبرُ، فلما أفلتْ قال يا قوم إني بريء مما تُشْرِكون﴾ (الأنعام: ٧٨).

وإذا كان قناعُ المسيح الذي ارتداه الصغير/جنيناً قد اشتمل على شحنة رمزية مكثفة، فإنّ قناع «إبراهيم» الذي يخلعه إبراهيم نصرالله على الصغير إنّما يمثّل رحلةَ البحث عن الحقيقة والنور. كأنّ إبراهيم النبيّ يبحث عن معبود مُقْنع يستجيب لفطرته وحاجاته وعقله، فلما غابت الأجسامُ المتلألئة أدرك أنّها لا ترتقي إلى قدرات المعبود الذي يَنْشدهُ. وهنا يكمن البعدُ الفلسفي للتأمل الإنساني، يظلّله بُعدٌ فلسطينيّ في الواقع يتمثل في سعي الفلسطيني إلى البحث عن صديقٍ صدوقٍ دائم، عن رؤية صائبة وعن طريق سليم يقود نحو الهدف. والبحث عن الحقيقة سيقود الفلسطيني إلى درب الحرية.

في منتصف الرواية يعود الصغير متّشحاً بقناع إبراهيم النبيّ مرةً أخرى، في سياق آخر لكنه غير مغاير في دلالاته. في مرحلة من المراحل كان الخوف من الخوض في أمور السياسة قد أنعش المثل السائر: «للحيطان آذان»، وَبَدَى صمتُ الناس أمام الجدران كصمت المتعبِّدين أمام الأصنام. لكنّ مريم ـ خالة الصغير ـ تُجاهر بالقول إنّ «الشيء الذي علينا أن نفعله هو أن نعلي صوتنا». ودون أن يستوعب الصغير مغزى القول بالضرورة، أحسَّ بشيء من المسؤولية. وتعبيراً عن انتمائه للصوت لا للصمت، قام وحمل الفأس وأعمله في جدران البيت مردِّداً: «أين أذنك أيها الحائط؟» سبعَ مراتٍ متتالية حتى انفتحتْ كوّةٌ في جدار. والصورة مماثلةٌ لما فعله إبراهيم الحنيفي بأصنام الكعبة حين نهض ﴿فَجَعَلَهُمْ جُذاذاً إلاّ كبيراً لَهُمْ لعلّهمْ إليه يَرْجِعُون﴾ (الأنبياء: ٥٨).

وهنا يكون قناعُ إبراهيم المسلّح بالفأس لتحطيم الأصنام/الجدران أشبهَ بالمخلّص الحقيقي الذي اتخذ قراره ونفذّه على الفور. لكنّ الرمز يتجاوز الصنم القديم إلى ضرورة تدمير سجن الخوف الداخلي المقيم في النفس والذي يسدّ دروبَ الحقيقة والحرية.

وما فتئ الكاتبُ يواصل بمهارة وحذقٍ لعبةَ الأقنعة، حتى يوشِّح «الصغير» بقناع النبي سليمان الذي كان خبيراً بلغة الطير. فقد كانت العصافير بالنسبة للصغير ـ في مرحلة طويلة من حياته ـ هي عالمه الذي يعيش فيه ويعيش به ويعيش له، وكانت وسيلته للغوص في طفولته حتى مداها، وكانت سبيله الى السعادة والمال والكتاب، بل كانت هي التحدي والخيار. وأقام الصغير علاقة حميمية مع طيوره حتى قال الأولاد إنّ العصافير تستجيب له وتنفذ ما يقوله، وأنه يسحر العصافير: يصفر لها فتمشي أمامه كالغنم.

[هل كان على الصغير/الفلسطيني أن يُعمّر صدره بكلّ هذا الحب وهذا الصبر وهذه البراءة كي يحمي كلَّ ما هو جميل وحميم في حياته؟ وهل كان عليه أن يتقن كل لغات الأرض حتى يحافظ على موطئ قدم فيها؟ وهل كان عليه أن يتوحد بالأجنحة ليفرّ ذات يوم من براثن موت متربص؟]

وتمتد الأقنعة إلى الشهادة الأخيرة/موت الصغيرةِ، أو الشهادة الخاتمة/، أو الشهادة ـ الاستشهاد. ويظل سؤال محير في ذهن قارئ الرواية: لماذا لم يخلع الكاتب قناعَ مريم العذراء على مريم ـ خالة الصغير ـ وهي بهذا الحضور المدهش؟ لكن الجواب سرعان ما يتضح في سياق الشهادة الأخيرة، حين يُحكم طوق الحصار على الصغير شبلاً:

«ـ أمي تصرخ... يمّه

ـ وخالتي تصرخ... يمّه

ولم يكن نداء أُمّيْنْ كافياً بالنسبة لي كي أرد». (ص: ٣٢٢).

القناع المريمي الذي ارتدته عائشة، الأمُّ الحقيقية للصغير، توشّحتْ به خالتُهُ مريم بوصفها أشبه بأمه الروحية، وظلت مريم بهذا المغزى الدلالي نظيفةً، طاهرةً، عذراء فعلاً لم تتلوث بالزواج من حبيب أخفق في حماية حبه والوطن. وحين أطبق الحصارُ على الصغير قتيلاً كان يشعر بفرحٍ غامر لأنّ عصافيره التي ملأتْ جوفه وأنعشتْ روحه قد طارت حاملة معها روحَ الصغير. وفي هذا عودةٌ إلى قناع المسيح الذي انتشلته السماءُ قبل أن يُصلب أو يُقتل. ويظل قناع يوسف النبي القناعَ الأخيرَ الذي يجلل الأقنعة السابقة: «كان فرحاً... لأنهم حين وصلوا... لم يجدوا غير قميصي في المكان».

* * *

ومثلما حمل جناحا عصفورٍ روحَ الصغير وحلّقا به في أعالي السماء، أمكن الشهادةَ/الفاتحةَ والشهادةَ/الخاتمةَ أن تحملا روايةَ **طيور الحذر** على جناحين من فانتازيا وثيقةِ الصلة بالتاريخ والأرض والواقع.