مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد10 العدد 1ب 2013، ص ص 645- 666

الرموز الخاصة الذكوريّة في روايات سحر خليفة

هاني توفيق نصر الله

ملخص

تقدم روايات سحر خليفة الخمس الأُول مجموعة من الشخصيّات الذكورية الرئيسة. في كل رواية، تلاحق الشخصيات الأنثوية الرئيسة، واحداً أو أكثر من هذه الشخصيات لدرجة التعلّق بها، لكنها تتركها فجأة لأسباب غامضة.

لحل هذا اللغز؛ يعمد البحث إلى قراءة هذه الروايات وفق فرضية "البروج الرمزية"، بعد ترتيبها فنيّاً، ويتناول الشخصيّات الذكورية الرئيسة فيها، بوصفها مجموعة من الرموز الخاصة المتجانسة في بنية روائية واحدة، وتشكّل معاً برجاً رمزيّاً واحداً. وهنا نكتشف أن ما بدا لنا "مجموعة" من الشخصيات الذكورية، ما هي إلاّ شخصية واحدة (ما فتئت تتشكل/تتناسخ في أشكال، رموز ذكورية). تبدأ شخصيّة الرجل في هذا البرج الرمزي مُرْضِيَة للشخصية الأنثوية الرئيسة (التي تشكّلت/تناسخت بالمثل في أشكال، رموز أنثوية)، مطاوعة لرغباتها إلى حدّ ما. لكنها إذ تصقلها الوقائع الروائيّة؛ تنمو وتنضج؛ فتغدو أكثر حكمة وتبصراً، وتمتنع عن الانصياع لأهواء الشخصية الأنثوية؛ فتتخلى هذه عنها، وتتوارى، لتعاود البحث من جديد عن شخصية ذكورية أمثل؛ تحقق لها أمانيها، من منظورها الخاص. ما معنى كل هذا؟

يكشف البحث من خلال تحليل البنية العميقة لبرج الرموز الذكورية، أنّ ثمّة رغبة آسرة غير مشبعة، رؤيا مركزيّة، مُجَسَّدَة في شخصيّة أُنثوية، توالي تعقّب شخصيّاتٍ ذكورية، باحثةً عن الشخصيّة الذكورية، الرجل الأمثل أو المكتمل حتى تظفر به؛ ثم تختفي نهائياً؛ لأنها أُشْبِعَت.

المقدمة

تمهيد: من يستعرض الشخصيات الذكورية في روايات سحر خليفة الخمس الأُول موضوع البحث، وهي وفق ترتيبها التاريخي (تواريخ نشرها): الصبّار 1984، عبّاد الشمس 1985، لم نعد جواري لكم 1988، مذكّرات امرأة غير واقعيّة 1992، باب الساحة 1999، استعراضاً سريعاً

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2013.

* معهد اللغة العربية، جامعة زايد، أبو ظبي، دولة الإمارات العربية المتحدة.

يظن أنَّ الكاتبة إنَّما كانت تقدِّم نماذج واقعية متنوِّعة للرجل الفلسطينيِّ في فترات زمنية مختلفة، هي وفق ترتيبها الزمني "الفترة التاريخية المُتَخَيَّلَة التي تجري حوادث الرواية فيها"[(1)]: لم نعد جواري لكم، فترة ما قبل 1967، وتدور أحداثها بين مدن أريحا ورام الله ونابلس في الضفّة الغربيّة من الأردن، مذكرات امرأة غير واقعية، فترة ما بعد 1967، وتصوّر أحداثها حياة امرأة فلسطينيّة بين إحدى دول الخليج والعاصمة الأردنية عَمَّان ومدينة نابلس الفلسطينيّة المحتلة، الصبّار وعبّاد الشَّمس معاً، فترة أوائل السبعينات، وتدور أحداثهما بين نابلس وقُراها ومدينة رام الله المحتلة، باب السَّاحة فترة أواخر الثمانينات، وتدور أحداثها في حارة باب الساحة في مدينة نابلس المحتلة.

ولعل هذا الظّن–بواقعيّة شخصيّات الرجل الفلسطينيّ المطروحة في الروايات الخمس– ينسرب إلى القارئ من التنوّع الظاهري للشخصيّات الذكورية فيها: المناضلان باسل الكرمي وأسامة الكرمي، والعامل زهدي، وصالح الصفدي أُستاذ معتقل (الصَّبَّار)، وعادل الكرمي صحفيّ (عبّاد الشمس)، والصيدلي بشّار، والمثقف فاروق، والتاجر شكري، وعبد الرحمن الميثلوني فنّان/رسّام (لم نعد جواري لكم)، والتاجر محمود، والحبيب الأول لعفاف (لم تذكر الرواية اسماً له) فنّان/رسّام سابقاً، لكنه يعمل في مجال آخر لم تذكره أيضاً (مذكّرات امرأة غير واقعيّة)، وحسام قائد شابّ جريح ومطارد من قيادات الانتفاضة (باب السَّاحة).

لكن قراءة البنية العميقة للشخصيّات الذكورية الرئيسة في هذه الروايات، تزيل غشاوة الواقعيّة هذه، لتتكشّف حقيقة أن دور البطولة في الروايات الخمس إنما هو لرجل واحد، ما فتئ يظهر ثم يختفي، ليتمّ تشكيله/استنساخه في شخصيَّات ذكورية أكثر تناغماً مع أمانيّ المرأة وأحلامها (بمنظورها هي).

البحث:

بتتبع الخط الحركي لروايات سحر خليفة الخمس الأول يمكن فرز الشخصيات الذكورية إلى مجموعتين:

شخصيات رئيسة: الأستاذ صالح الصفدي (الصبّار)، الصحفي عادل الكرمي (عباد الشمس)، الفنان حبيب عفاف الأول (مذكرات امرأة غير واقعية)، الفنان عبد الرحمن الميثلوني (لم نعد جواري لكم)، القائد المُطارَد حسام (باب الساحة).

وشخصيات ثانوية: المناضلان باسل الكرمي وأسامة الكرمي، والعامل زهدي (الصبّار وعباد الشمس)؛ التاجر محمود (مذكرات امرأة غير واقعية)؛ الصيدلي بشّار (لم نعد جواري لكم).

يفترض هذا البحث أن الشخصيّات الذكورية الرئيسة في روايات سحر خليفة الخمس الأُول هي مجموعة من الرموز الخاصة المتجانسة -تتناغم مع أمانيّ المرأة وأحلامها، ومع ذلك تتخلى عنها- لا بوصفها رموزاً معزولة عن بعضها في كل رواية على حدة، بل بوصفها رموزاً في بنية روائية واحدة، وتشكّل معاً برجاً رمزياً واحداً [2].

كل شخصيّة من هذه الشخصيّات هي نجم مفرد في هذا البرج، ندرسها على حدة في روايتها، ثم نصل خطوط العلاقات غير المرئيّة بينها وبين النجوم الأخرى، الشخصيّات الأخرى في الروايات، بعد ترتيبها فنيّاً، حتى تنتظم في برجها الرّمزي الكُلّي.

ما يجري في الظاهر على سطح هذا البرج الرمزي أننا في مواجهة نتاج روائي تبدأ فيه شخصيّة الرجل مقبولة للشخصية الأنثوية الرئيسة (الرمز)، مطاوعة لرغباتها إلى حدّ ما، ثم تثاقفها الأحداث الروائيّة؛ فتنمو وتتطوّر، وتنضجها نار التجارب؛ فتغدو مركّبة ومعقّدة؛ فتتخلى عنها.

وما يجري في البنية العميقة لهذا البرج الرمزي أن ثمّة رغبة آسرة غير مشبعة، رؤيا مركزيّة، مُجَسَّدَة في شخصيّة أُنثوية (رمز) ما فتئت تتعقّب شخصيّاتٍ ذكوريّةً (أشكالاً، رموزاً)، باحثةً عن الشخصيّة الذكورية، الرجل (الشكل، الرمز) الأمثل أو المكتمل حتى تجده، ثم تختفي نهائياً.

ولأنّ روايات سحر خليفة الخمس الأول جعلت شخصية المرأة هي الشخصية المركزية في كل رواية؛ فالخط الحركي في كل رواية يتتبع هذه الشخصية: حياتها، وآراءها ومواقفها، ومصيرها؛ فإن الشخصيات الذكورية -التي سيتناولها هذا البحث- سيتم النظر إليها بعيون شخصياتها الأنثوية. بعيون بطلات الروايات تجاه ذكورها في كل رواية على حدة، بعد ترتيبها فنّياً، لا بوصفها جزراً معزولة عن بعضها، ولكن بوصفها بنية روائية واحدة، تصدر عن رؤيا مركزية واحدة، تُلْهم الأفعال التي تجسّد هذه الرؤيا [3].

- **صالح الصفدي**

الأستاذ، والمنظِّر الأيديولوجي للفكر الشيوعي بين المعتقلين في السّجن صالح الصفدي، لم يبرز بوصفه شخصيّة ذكورية رئيسة إلاّ بسبب علاقته بنوار الكرمي. فلم تسطّر روايتا الصبّار وعبّاد الشمس اللتان ظهر فيهما شيئاً يميّزه من سواه. هو مناضل ينتمي إلى الفكر الشيوعي الذي ينتمي إليه عادل الكرمي أخو نوار الأكبر، وأخوها الأصغر باسل الكرمي الذي قضى فترة في السجن معه، ورأى أخته تزوره هناك؛ مدّعيةً للسلطات أنها خطيبته، كما قال. وبسبب سكوته عما

كانت أخته تقوم به، خلع عليه هذا المفكّر المناضل لقب "أبو العز"؛ الأمر الذي جعله يبدو انتهازياً.

هل أحبّت نوار صالحاً بسبب فكره؛ إذ لم تذكر الروايتان شيئاً عن نضاله سوى تلك المحاضرات والمناقشات التي كان يعقدها للسجناء في مهاجعهم؟ ربّما، فهو على أي حال 'رفيق' أخويها... وينتمي إلى الفصيل نفسه الذي ينتمي إليه ابن عمتها أسامة الكرمي العائد إلى الضفة الغربية بعد غياب طويل؛ لتنفيذ 'عمليّات' كما ظهر فيما بعد. لم تذكر الروايتان شيئاً عن صفات صالح الجسدية، ولكن نوار أحبّته. فضّلته على ابن عمتها، ولم تعبأ بكلام عمّتها حول نيّتها أن تخطبها له. ورفضت -من أجله- عرض أبيها تزويجها من الطبيب "عبد ربّه"، أو من "أيِّ عبدٍ آخر"، مدعومة من شقيقيْها عادل وباسل. ثم أعلنت أنها لن تتزوج إلاّ صالحاً، وهذا منتهى التحدّي لوالدها خاصة، فمات مجلوطاً.

بموت والدها؛ لم تعد علاقة نوار بصالح موضوع معارضة من أحد، بمن في ذلك والدتها. وبمقتل أسامة بعد معركة باصات العمّال؛ لم تذكر عمّتها شيئاً عن مسألة خطوبتها إلى ابنها. ولم يتقدّم أحد لخطبتها. وتمرّ الأيّام، وصالح ما زال في السّجن. قالت نوار بتحدٍّ أمام والدها إنها ستنتظره ولو مائة عام! "غير أنها غيرت رأيها قبل المائة عام بكثير. كثير جداً"[4]. فبعد أن سلّم لها الجميع بما أرادت؛ تكون المفاجأة أنّها هي التي تغيّرت!! وانقطعت عن زيارة صالح في السجن؛ إذ يبدو أنها توصلت إلى قناعة، بأن لا مستقبل لها معه. الأحلام الرومانسية وحدها لا تكفي. لقد قامت قبلاً بمحاولات رمزيّة في هذا السبيل: زارت صالحاً في السجن ومعها اللوز الأخضر، وأطعمته إياه بأصابعها، ولامست أصابعه عبر الأسلاك، وحالت قضبان السجن دون ما هو أكثر، ممّا تشتهي.

نوار التي كانت تحلم بالارتباط بصالح –رمزاً للارتباط الأيديولوجي– ما عادت كذلك. وبذا يتّضح "أنّ مجرد أولويّة سوسيولوجيّة...أو مطالب محلّية، هي مواضيع لا تنفذ بعيداً داخل مملكة العواطف البشريّة" [5] خاصة عند المرأة.

لكن الذي لا تخطئه العين أنّ ما كانت تسمعه نوار من فكر صالح، بشكل مباشر خلال زياراتها له في السجن، إن كان ثمة مجال لأن تسمع منه شيئاً من هذا القبيل في هذه الأثناء، أو بشكل غير مباشر، من خلال أخويها باسل وعادل، اللذيْن ينتميان إلى الفكر عينه، قد ترك في نفسها أثراً عميقاً. لا أريد أن يفهم مما سبق أن نوار قد اعتنقت الفكر الشيوعي؛ إذ لم تذكر الرواية أي إشارة تدل على ذلك، ولا قال أخواها أي كلمة تشي بذلك. (بل العكس، فإن عادل تساءل ذات مرة: لماذا لا تكون أخته نوار مثل المناضلة لينة أخت صالح وناقلة رسائلها له في السجن؟!)

صورة "المناضل المفكّر الثوريّ" أصبحت بؤرة الحُلُم الرومانسي الذي استحوذ على خيال نوار وقلبها وعقلها!! وهي مزيج من صورة صالح وأخويْها باسل وعادل. يعزّزها –في خلفيّة الصورة القريبة- ويعطيها ألْقَها الرومانسي والثوري، المناخ العام لحركة التحرر الوطني الفلسطينيّة. وفي خلفيتها البعيدة، المَيْل العربي العام نحو الاتجاه الثوري لحركات التحرر الوطني التي كان يساندها الاتحاد السوفيتّي في مواجهة قوى الاستعمار الغربيّ.

وعلى الرغم من أنّ نوار ابتعدت عن صالح لمّا طال سجنه، وبدأت تفكّر في مستقبلها بمرور الأيام، وهو إحساس فطري لدى الإنسان عموماً والمرأة خصوصاً، إلاّ أن هذه الصورة بقيت هي البوصلة التي توجّه حركة سفينتها عبر البحار. وإذا ما تشكّلت نوار أو تجسّدت في أي (شكل، رمز) آخر، فستبقى هذه الصورة هي المعيار اللاشعوري الذي تعود إليه لوزن الرجال، وللمفاضلة بينهم، ولاختيار واحد منهم، كما سنرى في تشكُّلاتها اللاحقة.

وابتعد الخط الروائي عن نوار في عبّاد الشمس، وتوارت دون أن تذكر الرواية شيئاً عن مصيرها، كما لم تذكر شيئاً عن مصير صالح الصفدي. الرغبة الآسرة، ستتجسد في شخصيّة أنثوية جديدة، توالي البحث عن الرجل المناسب، حتى تجده.

- **عادل الكرمي**

صحفي في مجلّة "البلد" التقدّميّة التي تصدر من القدس، وكينونته الروائية ارتبطت بزميلته الشاعرة رفيف، محررة زاوية المرأة في المجلة. فكل تصرّفات هذه المرأة، وحوارها الدّاخلي مع نفسها، تشير إلى أنّها أحبّت عادلاً عبر الإعجاب بأفكاره، وأسلوبه في الحوار والمناقشة، والتعامل عموماً. دخل قلبها عبر عقلها. أمّا هو فكان يميل إليها، ويخرج معها، ويدخل معها في مناقشات وحوارات حول كل شيء بما في ذلك هموم المرأة. كانت تراه قريبا جداً منها، لكن ليس إلى الدرجة التي تريدها هي، درجة الامتلاك عبر الزواج؛ لذا بدا في نظرها متناقضاً في كل شيء، وبخاصة فكره النّظري. "أنا بحاجة إليه، إلى حبّه، وهو لا يعرف كيف يحب"[6]. عندما كانا يسيران في شوارع القدس ليلاً، كانت تدفعه إلى الركض للّحاق بها، فيصيح: ‘‘أنتِ مجنونة’’، فترد: "أنت أهبل...أهبـال"[7]. وعندما تراه مشغولاً بالمناقشات؛ تهتف في أعماقها: "متى ينتهي من كل هذا، متى ينتهي ويتفرّغ لها"[8] إلى أن "رأته يراقص فتاة لها جسد مصهور وبشرة نحاسيّة، يدفن وجهه في عنقها"[9]؛ فتزلزلت الأرض تحت قدميها. "وما جدوى كل المفاهيم المكتسبة التي ترددها ويرددها آخرون...العقل في وادٍ والعواطف في وادٍ آخر"[10].

كان يرفض أن يقع في الحب؛ حتى لا يضعف. وكان يطالبها بالمثل؛ حتى لا تفقد حريتها، ويؤكد عليها ألاّ تتخلّى عن تلك الحريّة. لطالما قارن بين أخته نوار ورفيف[11]. "صدمته نوار، وتصدمه رفيف. تلك تريد رجلاً، وهذه تريد رجلاً يرضي حاجات الأنثى المتعطّشة للامتلاك. ترفض الحصول على جزء منّي. تريدني كُلاً لا جزءاً. وهذا محال، ألن تعرف ؟"[12]

هي نوار التي خرجت إلى ميدان العمل، ومرت بتجربتيْ حب حقيقيّتين انتهتا رماداً وذكرى[13]، "أمّا تجاربها الداخليّة المخبأة غير المعلنة، في الخيال وفي العقل الباطن، تلك لا عدّ لها ولا حصر"[14]. وبدأت تتخلّى عن رومانسيتها، وتنتقل من مرحلة الحلم إلى الواقع. عبثاً حاولت أن تغيّره، وهو لا يتزحزح. كان مشغولاً باستمرار بتلك "الدوّامة اللانهائيّة من التحليل والتعليل والسفسطة"[15]، "أعظم الثوريّين كانوا عشّاقاً عظاماً"[16]، ولمّا أيقنت أنّها أخفقت في تغييره كرهته، وأحسّت أنّها تكره نفسها لما آلت إليه من إحساس بالعبوديّة. وثارت عليه، وامتدّت ثورتها لتشمل كلّ جنس الرجال. كانت الحياة أجمل ما تكون في عيني رفيف عندما تحسّ بالدفء من جانب عادل، ولو أنّها نجحت في امتلاكه بالزواج منه؛ لما قذفت كل تلك الحمم من داخلها، تنشرها في كل اتجاه دون حساب. فعلى الرغم من أنّها كانت ترى "أنّ المثقّف العربي لم يتخلّص بعد من رواسب الثقافة الأبوية" [17]، إلاّ أنها كانت على استعداد -شأن أي امرأة- لأن تقبل به زوجاً، شريطة أن يكون لها، ولها وحدها فقط. أليست هي التي تتأوّه: "أيُّ سِحْرٍ في الرجل وعالمه الليلكيِّ العابق بالشوق والأحزان!"[18]

الوجه الآخر لنوار، رفيف، بحث عن شبيه لصالح الصفدي: مفكّر، له المبادئ نفسها، ولكن طليقاً، ووجده في شخص عادل؛ فاندفع نحوه بكل كيانه، وهو يتوقع أنّ كُلاً منهما وجد ضالته! لكن المفاجأة أنها وجدته وعلى غير ما كانت تتوقع، بارداً. عقل وفكر دون عواطف.

ولربّما تقطّعت نفس رفيف حسراتٍ؛ لتعرف السبب الجوهري الذي جعل رفيقها عادل الكرمي لا يتزوجها، على الرغم من كل هذا "الفكر الثوري" الذي تحمله! وهي لا تعلم أنه بسبب هذا الفكر لم يتزوجها! الرجل العربي، لو تعلم أمثال رفيف، حتى لو كان شيوعياً، عندما يريد الزواج يبحث عن امرأة محترمة، أمّا سواها ممن تعطيه ما يريد دون قيد أو شرط، فلماذا يتزوجها؟؟

رفيف توقفت عند القول بأنه: "يجدني جذّابة ويشتهيني"[19]، وكلمة 'جذّابة' هي تعبير مهذّب عن كونها ليست جميلة بما يكفي. حقاً لم يتغنّ أحد بجمالها، بمن فيهم عادل، خلافاً لرأيه في سعديّة مثلاً. فبحكم الجيرة؛ ورفقته لزوجها الشّهيد؛ قام عادل الكرمي بزيارتها مصطحباً أخته نوار، فرأى "الجمال البلدي الأصيل، وما زالت في عز الشّباب...خامة ممتازة... مادّة قابلة للتشكيل"[20].

ولعلّ رفيف عرفت من نوار، أو بحسّها الغريزي، بهذا الإعجاب؛ وعندما كانت تكتب لتغطّي المواجهات مع قوات الاحتلال على مشارف نابلس، التقت بسعديّة، لقاءً رمزيّاً، "وبكت...أمامها، وأمسكت بيدها، وهمست: يا سعديّة همُّك همِّي، صدّقيني"[21] ثم اختفت؛ دون أن تعثر على الرجل المنشود؛ لتفسح الطريق لشخصية سعدية، الشّابة الجميلة الطافحة بالرغبة، تواصل هذه المهمة.

هذه الشخصيّة، سعدية، قُمعَت رغبتها قبل أن تُشبَع، عنوةً؛ فقد استشهد زوجها وهي في عنفوان شبابها، وكان المجتمع لها بالمرصاد، إغراءً، وطمعاً، واتهاماً. بيد أن مشكلتها أنها كانت تبحث عن إشباع رغبتها بالحلال. (يبدو هذا المصطلح غريباً في مجتمع هذه الروايات، كما يبدو مفهومه نشازاً). وكان يمكنها أن تحقق ذلك؛ لولا ذلك الحِمْل من الأولاد. فقد كان ذلك حاجزاً بينها وبين الزواج حتى من شحادة الذي تصفه بأنه: "سخل أعجف لا يبلعه زور ولا تهضمه معدة"[22]. (أليس من الغريب في مجتمع كامل ألاّ يتقدم أحد للزواج من هذه المرأة إلاّ شحادة الموصوف بأنه كان يعمل في كل شيء يدرّ مالاً؟!! وأن يكون شحادة هو "الرجل الوحيد الذي يحاول مدّ يده بالحلال"[23]!! بينما كان كل من يتعامل معها يطمع في أن يأخذ منها ما يريده بالحرام!!)

وفي غمرة سعيها لإقامة بيت أفضل عبر العمل بالخياطة، وربما بمساعدة شحادة، تعرّفت على خضرة التي كانت تعمل في إسرائيل، على الرغم من اعتراض شحادة الشّديد، على هذا التّعارف[24] بامرأة سماتها الخُلُقِيّة: "عايبة وما منها فايدة" [25]. لكن شيئاً ما في خضرة –يمكن أن يشبع الرغبة العارمة– لم تكن سعدية تجرؤ على اجتراحه، هو الذي دفعها إلى الإبقاء على علاقتها معها، ظاهرُهُ، أمام شحادة -الذي حاول بشدّة منعها من الاقتراب من خضرة- بأنّها تريد "أمرها بالمعروف ونهيها عن المنكر"!!![26]. ومرة أخرى بحجة سؤالها "إن كان للمحل (الذي تعمل فيه خضرة) فرع في نابلس ولاّ لأ "[27]؛ وحقيقتة ذلك الإعجاب الخفيّ بقدرة خضرة على انتهاك المحرّم! وقد سجّل أيوب[28] ملحوظة ذكية حول هذه الشخصية، حين قال: "تتوقف شخصية سعدية دون أن يكتمل تطورها"؛ لأنّ شخصيةً أخرى، أكثر كفاية منها للمهمة الجذرية المنوطة بشخصية المرأة في هذه الروايات، خضرة، ستأخذ مكانها وتتابع مسيرة التحرر الجنسي 'النضالية'!!

شخصيّة خضرة حققت ما عجزت كل الشخصيّات النسائيّة السّابقة عن تحقيقه: لم تكترث بسلطة الوليّ، الأب، وخرجت عليها عمليّاً (وهو ما فعلته نوار لفظيًا بعد طول إشفاق على والدها)، ونَكَحَتْ ما تيسَّرَ لها من الأزواج ردّاً على: ﴿فَانْكِحُوا ما طابَ لَكُمْ مِنَ

النِّسَاء﴾(3/النساء)، وهَجَرَتْ من تشاء من أزواجها رداً على:﴿ واللاّتي تخافونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ واهْجُرُوهُنَّ في المَضَاجع واضْرِبُوهُنَّ﴾(34/النساء)، وضَرَبَتْ مَن ضَرَبَها منهم، وبقيتْ مع من تشاء منهم (ضمن الإطار)، وزادت عليه بأن حققت المتعة الجنسيّة المأجورة وغير المأجورة (خارج الإطار) من نضال جنسيّ كانت رفيف تطالب المرأة بالثورة من أجله[29]، ولم تكترث بأولادها وتربيتهم كما فعلت سعديّة.

أمّا ملامح خضرة الخَلْقيّة، فلم تذكر الرواية سوى "امرأة ضخمة"[30]، و"أثدائها الضخمة"[31]، و"الكتلة البشريّة"[32]؛ كأنها آتية من أحد النقوش البابليّة القديمة، حيث كان يجري تضخيم مكامن الأنوثة في المرأة[33]؛ رمزاً لخصوبتها. إنّها الشخصيّة التي جمعت كلَّ مَنْ سبقنها من الشخصيّات، بكل ما فيهن من مكامن الأنوثة والرّغبة المستعِرة؛ فتضخّمَ جسدُها كلُّه، وليس مكامن الأنوثة فحسب؛ وهنا أصبحت مشكلتها!! فهذا الجسد الضخم، 'غير العصري' الذي يفتقر إلى الإغراء؛ حرمها من إشباع رغبتها ممن تشتهي من سادة الرّجال، رموزهم، (وهو الصنف الذي اشتهته نوار ورفيف)، وليس حثالتهم من أمثال شحادة (وهو ما فكّرت فيه سعدية)، ولم يقبل بخضرة سوى أمثاله؛ فكان عليها أن تتوارى. وهكذا لم توفّق الرؤيا الروائية في جعل كلٍّ من هاتين الشخصيتين تعثر على رجلها المناسب المُنْتَظَر.

- **الحبيب الأوّل**

عفاف لم تتح لها فرصة الزواج من حبيبها الأول.

من هو ذلك الحبيب الأول الذي حطّمت حياتها من أجله؟ وما هي ذكريات ذلك الحب الأول العظيم الذي دمّرت حاضرها ومستقبلها لتعيش له؟؟؟

"كنّا اثنين وثالثنا القمر. هكذا بدأ الحب وانتهى... قلت بجرأة: لأول مرّة أمرُّ بموقف كهذا، أسير مع ولد في الشّارع وقت المغرب. قال عابساً: لستُ ولداً. أنا رجل... وبتُّ أحلم في أننا سننام يوماً على سرير...هكذا عرفتُ الحبّ، من خلال رسائل ساذجة ومشوار ناعم على شرفات الغروب وبكاء محترق على نغمات أغنية عاطفيّة لعبد الحليم"[34]، "أحببت ولداً كان يقول بنفور 'لست ولداً، أنا رجلٌ' وكنت أضحك من هَبَلِهِ، وكنت أدعه يمسك بيدي فأحسُّ بأني أمه وأخته وملاكه"[35]

هذا هو كل ما ذكرته ليلى من حكاية قيس[36]، وبُثَيْنَة من حكاية جميل، وعفراء من حكاية عُرْوَة، وعَزَّة من حكاية كُثيِّر[37]، وجولييت من قصة روميو![38]، وبياترس من كوميديا دانتي[39]، هذه هي كل ملحمة بنلوبي وأوديسيوس[40]، وأسطورة يوريديس وأورفيوس![41]

إنّها هي حكاية نوار التي ضحّت بأبيها من أجل صالح... ثم تخلّت عنه.

ورفيف التي استهبلت عادل وأحبّته، فلمّا رأته مع غيرها؛ عرفت أنه ليس بأهبل فكرهته.

عفاف، وهي على ذمّة زوجها الذي وصفته بأنه "رجل يملك مال قارون ووسامة كمال الشنّاوي"[42]، وعندما كانت في طريقها إلى أهلها محمّلةً بهداياه، التقت حبيبها الأول في عمّان؛ فساحت معه كما شاء، وهي تعلم أنّه متزوج، ولا ينوي ترك زوجته، حتى بعد أن صارحته برغبتها في ترك زوجها والزواج منه، وتوصلت إلى أنه إنّما يريدها "خليلةً لا حليلةً"!!![43]

هل يُعْقَل أن تكون الرومانسية التي شعارها المأثور "ما الحبُّ إلاّ للحبيب الأوّل!"[44]، لها كل هذا التأثير؟ وأنه مهما كانت مؤهلات الزوج فهو -في نظر المرأة- ناقص، ما لم يكن رومانسياً؟! (مثل هذا السؤال يحتّم على كل رجل أن يسأل نفسه: كيف أكون رومانسيّاً؟ أو أن يتحرّى بعناية ألاّ يتزوّج من امرأة كان لها حبيبٌ أوّل!!)

مشروع الفنّانة، الرسّامة، عفاف، التي كان حبيبها فنّاناً منذ أيّام الدراسة، "لكن مهنته شيء آخر"[45]، صدق عليها القول بأنها "مجنونة، ضحك عليها، وطلعت لا من هنا ولا من هناك"[46]. وتصحو بعد فوات الأوان لتقول: "لو أنّ الجدار انشّق عن شاشة تحكي قصّة امرأة في فيلم... رخيص لما ذُعِرْتُ أكثر" [47].

يبقى أن نعرف إن كانت عفاف أتت ما أتته -حتى لا نقول خانت زوجها- مع ذلك الرجل الفنان، فقط لأنه الحبيب الأول؟ أم أنها كانت تريد أن تخونه مع أي رجل آخر، ولماذا؟ ما الذي سطرته عفاف في مذكراتها ضد زوجها؟ ما هي مآخذها عليه، والتي سوّغت لنفسها بموجبها خيانته؟

قالت إنها تريد الانتقام من زوجها التاجر محمود لأنه "كان يغازل النسوة أمامي ويحاول إغواءَهن على مسمع منّي، كما لو كنت غير موجودة على الإطلاق"[48]. هذا الجواب يخرج حكاية "الحبيب الأول" نهائياً من المبررات (فليطمئن كل الرجال غير الرومانسيين والرومانسيين)؛ لأن مقتضى كلامها يعني أنها كانت على استعداد أن تخون زوجها مع أي رجل يروق لها، سواء كان رومانسياً أم غير رومانسيّ، حبيباً أوّل أم ثانياً أم ثالثاً...أم غير حبيب، ما دام الدافع هو الانتقام!! إذ لو أنها خانته مع ذلك الرجل؛ فقط لأنه حبيبها الأول؛ فإن الدّافع سيكون هو الحب، وليس من الضروري أن يكون لديها مآخذ على زوجها.

ومع ذلك تسطّر: "وحين شكوت همّي وأسايَ لأمي مرّةً، حكت لي قصصاً مستفيضة عن زوجة فلان التي باغتته وهو يعتدي على الخادمة، وزوجة فلان... وفلانة وعلاّنة الخ من أسماء

وأفعال حتّى خرجتُ من عندها وأنا أحسّ بأن زوجي ملاك لا قَبْلَ له ولا بَعْد"[49]. (حسناً أنها سمعت ذلك من أمها، وليس من أبيها؛ لأنها لم تكن لتصدّقه!!)

وتقول أيضاً -من أجل تسويغ الخيانة لنفسها- إنها تغار، "أغار عليه أم أغار منه، لا يهم، المهم أنني أغار"[50]. إذا كانت تغار عليه، فلماذا تغار عليه إذا كان لا يستحق ذلك؟ أمّا إن كانت تغار منه؛ لأنه يحاول خيانتها، أو يخونها بالفعل؛ فاختارت أن ترد عليه بالمثل، بالخيانة، فبئس الخيار!! لأنّ خيانتها لا تسقط إلاّ على رأسها، ورؤوس أهلها جميعاً حسبُ؛ لأنّ زوجها، أو أي زوج؛ لن يبلع تلك الخيانة ويسكت عليها، حتى لو كان خائناً، بل يستطيع بكل بساطة أن يطلّقها ويعيدها -دون ضوضاء إذا كان محترماً- إلى البيت الذي أخذها منه. ومجلّلةً بالخيانة من رأسها إلى أخمص قدميها، وبالألوان، هي وكل من يعنيه أمرها، وأقربائهم وأنسبائهم (كما يقال في إعلانات التعازي) إذا كان يريد ردّ الصاع بِمِثْلَيْه!!

مثل هذه المحاكمة ضرورية، لو كنّا سلّمنا بقراءة هذه الروايات قراءة سطحيّة، تقف عند حرفية النص الروائي، ومعانيه المباشرة، على اعتبار أنّ شخوصه شخصيّات واقعيّة، كما حاولت الرواية أن توهمنا، تأكل وتشرب وتعيش بيننا على هذه الأرض، وتنتمي إلى هذا المجتمع.

ولأن هذا البحث لا يسلّم بذلك؛ فكل ما تطرحه شخصياتها متناقض، وغير منطقي، ومُرَوِّع، لا بدّ من الاستجابة للإيحاء "الذي يُلْزِم القارئ على التأويل"[51]، والعودة لقراءة كل ما هو مبثوث في هذه الروايات "بين الثنايا والمنعطفات، داخل الإشارات والكلام، عبر العلامات والفضاءات"[52]، وإعادة ترتيبه وتشكيله؛ بحيث يصبح قابلاً للتأويل.

عفاف حققت ما كانت رفيف تطالب بالثورة من أجله: 'النضال' الجنسي خارج الإطار! إطار الزّوجيّة؛ حتى تنسف قوانين الزواج المعمول بها داخل الإطار[53]، وهي تعلم "أنّ الإطار يحدّدني، رضيتُ أم أبيْتُ، وأنّي لن أجد لنفسي مكاناً للعيش في هذا الواقع ما لم أتمشّ مع أساسيّات الحياة والخطوط العريضة فيه" [54].

عفاف رمزاً، كانت أكثر كفاية من سابقاتها. احتفظت بأفكار رفيف الثورية، وتخلّصت من ذلك الجسد الضّخم، جسد خضرة؛ لتتشكّل في قوام فارع أشبه بقوام نوار، وجمال سعديّة، ولها حَسَب ونَسَب. وصفتْ ممارستها الجنس مع زوجها التاجر البرجوازي -رغم كرهها له- كما يمارس الرجل الجنس مع مومس -حسب تعبيرها- وتفنّنت في ذلك مثل ممثلات الأفلام، ولم تحتفظ منه بأولاد يتعلّقون برقبتها مثل العلقة، حسب تعبير سعديّة. والتقت حبيبها الفنان غير المؤدلج، وقضت وطرها منه، ونجحت فيما أخفقت فيه رفيف... لكنها لم تظفر بامتلاكه مثلها بالضبط.

هل لأنها تلكأت في اتخاذ قرار ترك زوجها؟ فقد تزوجت بعد التوجيهي مباشرة (في سن الثامنة عشرة) وبقيت مع زوجها حتى أبواب الثلاثين[55]، أي لمدّة اثني عشر عاماً!! أم لأنه مجرد فنان، ووفق تصوُر الرؤيا الروائية لا بدّ أن يكون مؤدلجاً بالأيديولوجيا إياها؟!

ستستمر الرغبة الآسرة في الحفر عميقاً حتى تصل إلى أقصى أعماق اللاشعور؛ للعثور عليه.

- **عبد الرحمن الميثلوني**

هو المناضل الثوري المعتقل صالح الصفدي طليقاً، ثم عادل الكرمي الصحفي الشيوعي العريق، ثم حبيب عفاف الأوّل (الفنّان)، يتجلّى في صورته المُثْلَى الآن!!

ما زال هو الفنان الثّائر، والمناضل السياسي، عبر أرقى أدوات النّضال: الفن. تعود حبيبته سامية، "أرملة جميلة في أوائل الأربعينات، مثقّفة، غامضة، حزينة، تتميّز بعينين داكنتين، وشرود ذهني لا يكون إلاّ لفنان أو معقّد!"[56]، تعود من أمريكا إلى بلدها رام الله في فلسطين، بعد عشر سنوات من الاغتراب مع زوجها غالب الذي قضى نحبه هناك؛ بحثاً عنه... وقد كانت قد تخلّت عنه وهو في المعتقل، وتزوجت غيره، دون أن يرفّ لها جفن!

كانت تجلس في مكتبتها تحت لوحة ''زهرة المرجريت'' التي أهداها لها عبد الرحمن، تنتابها أمواج من الكآبة والشّجن، والحزن العميق، والحنين والشّوق. "لقد فقدته، وبذلك فقدت إحساسها بالحياة، وارتباطها بها. وهو لا يعرف أنّها خانت نفسها أكثر مما خانته"[57]. كانت "تعرف أنها بحاجة لرجل. الرجل في نظرها لا يعني 'ذَكَرَاً' يغرقها بالجنس واللّذة... إنسان كبير، له دماغ يستوعب الحزن... له عينان فيهما حنان الملائكة وشفافيّة الإله... وما من رجل له كل ذلك سواه"[58].

سامية هي الوجه الجديد لعفاف، فهما متشابهتان إلى حدّ التّطابق تقريباً: عفاف تركت زوجها الثري المغترب، وعادت إلى وطنها وأهلها دون أن تحظى من الغنيمة إلاّ بالإياب، أمّا سامية فكانت أوفر حظّاً إذ عادت إلى وطنها أرملة وارثة، وبما لها من إمكانيّات أنشأت مكتبة، وأوجدت لنفسها عملاً وصداقات. عفاف لم تنجب عامدةً، وحطّمت نفسها بالإجهاض، وسامية لم تنجب عامدةً، وعادت كما هي. تلك التقت حبيبها الفنان، وهذه سرعان ما كانت مكتبتها مكاناً لمعرض فنّي لحبيبها الأوّل الذي تحاول الآن استعادته. وإذا كانت عفاف قد حسمت أمرها وتركت حبيبها الأول بعدما أخفقت في استعادته، فإنّ سامية تستعيده بالفعل، بعد فترة قصيرة من الوجد والألم والعتاب والدموع[59] وقد غدا فناناً مشهوراً ملء الدّنيا.

لكن سامية أصبحت أسيرة الرومانسية.

"حاولتْ البحث عن الحياة من خلال الجنس، عدّة مرّات، وكل مرّة انتهت إلى هزيمة، فما كان الجنس يثير في نفسها سوى حاجة مُلِحّة للتقيّؤ. كل هؤلاء الرجال الذين عرفتهم في أمريكا بعد وفاة زوجها كانوا سحالي باردة رخوة"[60].

وفي اللحظات التي اطمأنّت فيها إلى أنّها استعادت حبيبها، وأنّ الدنيا ستضحك لها من جديد، شاهدته جاثياً أمام الفنّانة سهى يتحدّثان؛ فظنّت أنّه يخونها! وعلى الرغم من أنّه حاول أن يُفهمها حقيقة ما كان يجري، إلاّ أن "صدمتها كانت أعنف من أن تمنحها الفرصة لفهم ما يقول"[61]. وما هو إلاّ أن اعتقل عبد الرحمن ثانيةً؛ حتى باعت سامية المكتبة، وهاجرت هي وأختها ثانيةً إلى أمريكا (لتتوارى).

سامية وقعت بالضبط فيما وقعت فيه عفاف.

تلك أعمتها الشهوة الممزوجة بالانتقام حتى أخرجتها عن جادة الصّواب، وأسلمتها للوقوف أمام المغارة (لتتوارى)، وهذه أعمتها الغيرة عن تبيُّن الحقيقة؛ فتخلّت عن حبّها وحبيبها للمرة الثانية وإلى الأبد؛ لتعود إلى التّعاسة والضّياع والغربة. تلك انتقمت مِن كل مَن حولها بمن فيهم زوجها، لتحقق حريّة اختيارها؛ وتعود إلى حبيبها؛ ثم تخلت عن هذا الخيار طوعاً. وهذه، سيّدة نفسها[62] اختارت أن تخون حبيبها، وتتخلّى عنه طوعاً في المرّة الأولى دون أسباب مُقْنِعَة، وها هي تتخلّى عنه للمرّة الثانية وإلى الأبد؛ بدافع الغيرة، وفي ظل ظروف مماثلة للمرّة الأولى.

وعلى الرغم ممّا لحظه الدّارسون من نضج هذه الشخصيّة[63]؛ فقد كانت أكبر البطلات سنّاً، إلاّ أنّه لم يَفُتْهُم ما في سلوكها من تناقض[64] صارخ، يشي بدخولها مراهقة الأربعين الأكثر عنفاً من مراهقة الصِّبا. فقد رفضت أي محاولة من جانب عبد الرحمن لإيضاح ما بينه وبين سهى، ممّا توهمته خطأً علاقة غرام. ورفضت بالمثل محاولةً لرأب الصدع بينها وبينه من جانب صديقتها المتزنة سميرة.

سامية، الرّمز، مارس حريّة الاختيار مرتين، محققاً للمرأة أعلى مستوىً من حريّة الاختيار بَلَغَتْهُ تجاه الذّروة، ولكن لأنّ حبيبها فيما كانت تظن، وليس كل الظّن إثماً، مال إلى غيرها، سهى، الأصغر سنّاً؛ صُدِمَتْ. وكانت صدمتها بحجم حبها، هائلة. عبد الرحمن الذي أحبّته واشتهته كما لم تُحب وتشته أحداً لم تَنَلْهُ؛ لأنّه فيما ظنّت فضّل سهى الفنّانة الشابة الجميلة عليها؛ فما كان منها إلاّ أن ألقت عليه رداء الخيانة وتولّت، تلعق جرحها، مثل رفيف، ومن الحبيب المؤدلج إيّاه، وإن تميّز هذه المرة بالدفء والرومانسية، مثل كبار الثوريّين العشّاق، الذين حَلُمَتْ بهم نوار ورفيف وعفاف.

تلك كانت صورة عبد الرحمن في عيون سامية، فكيف كانت صورته في عيون سهى؟

سهى بركات، الفنانة (الرسّامة) السوريّة، هي شخصيّة المرأة الأقرب إلى الرمز الخاص المكتمل الذي جمع في داخله كل الشّخصيّات النسائيّة السّابقة.

كان عبد الرحمن الميثلوني الفنان (الرسّام) الشّهير "يجد فيها رسّامة موهوبة، وشابة جميلة، ونفسيّة غريبة كانت تعجبه، لكنّه لم يكن على استعداد لإقامة علاقة صادقة معها، أو مع أي امرأة أخرى. كان يعتقد أن الحب نوع من الاستعباد"[65]. ألم نسمع هذا المبدأ من عادل الكرمي سابقاً؟ ألم يقله لرفيف، وينصحها بالسير عليه فلم تمتثل؟

وجدت هذه الرسّامة النّاشئة أنّ عرض لوحاتها "معه في معرض واحد إحدى تلك الفرص التي لا يمنحها القدر إلاّ مرّات قلائل في العمر"[66]. كانا يقيمان في فندق واحد، في أريحا، حيث معرضهما المشترك. تمنّت لو أنّه دخل غرفتها معها؛ لتعرف "كيف يُمارس الحّب، وبأيّة نفسيّة"[67]. أعجبها شكله، على الرغم من أنّه بدا بارداً. (هذا الوصف سمعناه من رفيف لعادل) "ولكنه لو كان كذلك لما أنتج تلك اللوحة الصّاخبة التي أطلق عليها اسم (لحظة حب)"[68]. "كنتُ أعتقد أن اللون الأحمر هو الذي يستعمل في رسم لوحة كهذه، أمّا هو فقد استعمل الأصفر، على خلفيّة برتقاليّة متوهّجة، فظهرت اللوحة كقطعة من الشّمس، أو برتقالة ناضجة، بل زهرة عبّاد الشمس الغجريّة الألوان، المتعالية الرأس... تُرَى، هل مرَّ بهذه 'اللحظة' أم أنّه يحلم بها"[69].

وهكذا يتم تفسير لوحة فنّيّة -حتى من فنّانة- بحلم جنسي حصل، أو محتمل. ونتبيّن أنّ تسمية 'عبّاد الشمس' بهذا الاسم؛ إنّما هو تجسيد لحُلم جنسي قديم، ظهر بعد سنين طوال عجاف من الصبر 'الصبّار'، واستبطان الذّات، وتحسس حناياها المُعْتِمة، وما ترسّب فيها من رغبات هاجعة، ما انفكّت تبحث عن طريق إلى النور؛ لتحقق نفسها.

وبذا يتّضح أنّ ترتيب الروايات فنيّاً، لا تاريخيّاً؛ إنّما هو محاولة مشروعة لإعادة ترتيب مكوّنات البنية الروائية، وفق تسلسلها المنطقي؛ ليتسنّى فهمها، لا تركها كما قدّمها اللاّشعور، مقاطع مبعثرة، أشبه بالكلمات المتقاطعة، ضارباً بينها وحولها ذلك الضباب من الألغاز والمُعَمِّيات؛ للتّستّر على ما يجري، بحيث يبدو وكأنه ضرب من الخيال الروائي.

تبلور سهى فلسفتها بالقول: "عليّ أن أختار بين عبوديّة الفن وعبوديّة الرجل! والفن عبوديّة تقود إلى الحريّة، أمّا عبوديّة الرجل فمذلّة وانكسار. وقد اخترت طريقي ولن أحيد عنه. قد أجد الحب يوماً، لكني لن آخذه إلاّ من إنسان يعرف من أنا، وما وظيفتي، ولِمَ خُلِقْتُ!"[70].

وعندما اندمجت هذه الشابة البكر في مجموعة سامية "المثقّفة"، سرعان ما اشتهت الصيدلي بشّار الذي أبدى إعجابه (المُفتعل) بلوحاتها، (الصّادق) بشخصيّتها وجمالها؛ فنسيتْ الفنّان وتعلّقت بالصيدليّ. ويبدو أنّ المسكين قد أحبّها فعلاً، وصارحها برغبته في الزواج منها؛ فرفضت. ولمّا استغرب وصاح في وجهها؛ بادرته: "لقد أفهمتك منذ البداية أنّي لن أتزوجك! فأمسك بذراعها يهزّها: وذاك الحب؟ وذاك العنف؟ وذاك الالتحام؟ قالت بشرود: تجارب يا عزيزي"[71].

ويبدو أنّها بعد أن قضت وطرها منه، عادت تحلم بعبد الرحمن الفنّان، الذي كان غارقاً آنذاك في عسل عودة محبوبته -التي هجرته عشر سنوات- إليه. سهى كانت بلا أب (مثل سعديّة، ورفيف، وسامية)، وأمّها العجوز فاقدة التأثير عليها (مثل نوار، وعفاف، وسامية). وعلى الرغم من تمتُّعها بهذه الحريّة المطلقة تجد نفسها تتخبط، نهباً للحزن والقلق والضياع (مثل عفاف، وسامية): "أهكذا يستمر ضياعي وتخبّطي وحزني"[72].

وعند ضفاف بحيرة صانور، وحينما ذهب عبد الرحمن إليها كي يحاول إخراجها مما هي فيه من تعاسة، صارحته بحبها له[73]. وعبثاً حاول إقناعها بأنّ رجلاً في الخمسين مثله لا يناسبها، ورجاها بأن لا تحلم به. تقول إيمان القاضي: "استغرق الحديث، الذي ربّما لم يدم أكثر من ساعتين بين عبد الرحمن وسهى في لحظة تأزُّمها، ثلاثاً وعشرين صفحة"[74]. وعقب انفراط عقد المجموعة إثر اعتقال عبد الرحمن ثانيةً، غادرت سهى عائدة إلى سوريا بعد أن تبادلت وسامية "اتهامات كثيرة"[75]، أشبه بالمهزومة؛ فلا هي أبقت على بشّار، ولا ظفرت بعبد الرحمن، الذي كان يشعر بالنتيجة إيّاها، الهزيمة.

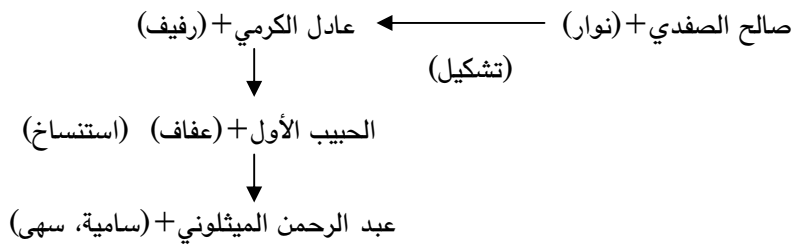
وبات هاجسها أن "لا خلاص غير الموت!"[76]

كانت الشخصيّات تختفي لتتشكل من جديد.

بتوظيف الاستنساخ؛ أصبح الأمر أكثر سهولة: مجرد تغييرات طفيفة؛ وليسهر النقّاد 'جرّاها ويختصموا' في التأويل كيفما شاءوا، وتنام المؤلفة 'ملءَ عيونها عن شواردها'، وهم يظنونها ماتت[77]، فيما هي-في الواقع- تُعْمِلُ موهبتها نسخاً وتحديثاً [78]، ليس في أعمال من سبقوها حسبُ، كما يرى بارت، بل وفيما سبق من شخصيّاتها هي، كما يرى علي الراعي، الذي يقول: "ذات مرة، قلت لنجيب محفوظ: ''إنّ بين شخصيّات رواياتك شبهاً عائليّاً'' ويومها لم يُعقِّب على ملاحظتي بشيء، وإن بدا لي أنّه لم يرتح إليها، لعلّه ظنّ أنني أتّهمُه بأنّه يكرر نفسه... غير أنني لا أزال أعتقد أنّها صحيحة وفي محلّها، فضلاً عن أنّها لا تعني بحال نقصاً في فنّ الكاتب، أو ضيقاً في رؤياه" [79].

كلمًا اقتربت الرحلة الفنيّة من نهايتها ازدادت الشخصيات تشابهاً؛ ذلك أنَّ "برج الرموز الخاصة الذكورية" قد تجلّى في بهائه الكلّي واكتمل بالفعل بظهور شخصية عبد الرحمن الميثلوني؛ بوصفها الشخصية الذكورية المُثْلَى، أو الرمز المكتمل.

يمكن تمثيل مخطط توالي الرموز الخاصة الذكورية في البنية الروائية للروايات الخمس ''البرج الرمزي'' كما في الشكل التالي:



وبعثورها على رمزها الخاص الذّكوريّ الأمثل، أو المكتمل، عبد الرحمن الميثلوني، تكون الروائية قد بلغت ''العتبة المحرّمة والمقدّسة لمملكة اللاّشعور''[80]، وبإرسالها إيّاه ثانيةً، إلى الجَفْر(= البئر الواسعة التي لم تُبْنَ بالحجارة)[81]؛ ليقوم رغم أنفه، بتلك الحركة النزوليّة الفنيّة[82]، تكون قد أكملت برج رموزها الخاصّة الذكورية، وأقفلته.

خاتمة

مستخدماً فرضية "البروج الرمزية"، بلور البحث برج الرموز الخاصة الذكورية في روايات سحر خليفة الخمس الأُول، وكانت وفقاً لتسلسلها الفنّي: المناضل الثوري المعتقل صالح الصفدي، الصحفي عادل الكرمي، حبيب عفاف الأوّل (الفنّان)، وأخيراً الفنان والمناضل عبد الرحمن الميثلوني.

يتضح الآن، أن رحلة البحث عن الرمز الذكوري الأمثل المكتمل عبد الرحمن الميثلوني عبر الأشكال، والرموز، كانت عملية حَفْر واستبطان طويلة وعميقة في اللاشعور، استغرقت زهاء خمسة عشر عاماً، هي الفترة الممتدة بين ظهور آخر رواية "باب الساحة" 1999، والرواية الأولى "الصبّار" 1984، واتخّذت من الناحية التقنية الروائية أسلوب الارتداد إلى الوراء (Flash Back).

ويتضح أنه على الرغم من أنّ كل شخصية أنثوية رئيسة، رمز، حاولت البحث عن شخصيّة ذكورية واحدة على الأقل (نوار)، أو اثنتين (رفيف، وعفاف، وسهى)، أو ثلاثة فما فوق (خضرة، وسامية، ونزهة)، فإنّ منهن من عثرت على شخصية ذكورية رئيسة، رمز (مثل نوار، ورفيف، وعفاف، وسامية، وسهى، والأخيرتان: سامية وسهى تنافستا على رمز واحد هو عبد الرحمن الميثلوني)، وإن أخفقن جميعاً بامتلاكه من خلال الزواج.

ومنهن مَن لم تظفر بشخصية ذكورية رئيسة، رمز، البتة (سعديّة، وخضرة، وإيفيت، ونزهة).

وأنه على الرغم من أنّ الرؤيا المركزية للروايات الخمس المشار إليها، دفعت برواية "باب الساحة" لاستكمال البرج الرمزي الأنثوي لهذه الروايات (كما تجلّى في دراسة أخرى لهذا الباحث)؛ إلاّ أنها لم تسفر عن تكوين رمز ذكوري خاص بها في هذه الرواية.

ذلك أن الشخصيّة الأنثوية، الرمز، نزهة، بطلة "باب الساحة" لم تمتثل لإرادة المؤلفة!

فالرؤيا الروائية التي وضعت قائداً شاباً مطارداً، هو حسام، "أيّام وأسابيع، ثلاثة، أربعة، عشرة، أشهر"[(83)]، بين يديها، وفي بيتها المعزول، مسدل الستائر، لم تفلح في جعل رمزها الأنثوي الخارق الحارق، يحاول إغواءه، أو يقترب منه أبداً. ببساطة؛ لأنّ هذا الرمز كان قد استنفد شحنته الرمزية، في برج آخر، هو برج الرموز الأنثوية، وكان ينبغي أن يموت. وهكذا كان، فنزهة هي الشخصيّة الأنثوية الرئيسة الوحيدة، هي الرمز الأنثوي الوحيد الذي يموت في الروايات الخمس؛ ولأنّ برج الرموز الخاصة الذكورية كان قد اكتمل بالفعل في رواية "لم نعد جواري لكم" السابقة فنياً وزمنياً على "باب الساحة". أيستطيع الناقد أن يمنع عمله النقدي من 'الوقوع في دائرة السحر'[(84)] الذي ينفثه المبدع في عمله الفني وهو يشكّل شخصياته ورموزه أو يستنسخها؟

The Male Private Symbols in the Novels of Sahar Khalifah

Hani Naser Allah, *Zayed University, Abu Dhabi, UAE.*

Abstract

The first five novels of Sahar Khalifah introduce a group of male characters. In each novel, the main female characters pursue one or more of these male characters to the point of being passionately attached to it, but they suddenly leave them for mysterious reasons.

To solve this mystery, this paper reads these novels according to the assumption of the “Symbolic Constellations”**,** after arranging them artistically. The paper studies its’

male symbols as a group of homogeneous private symbols in one novelist structure, and compose together one Symbolic Constellation. Hear we discover that what appeared to us “a group” of symbols are not so in fact. It is only *one character* (keeps form\transmigrate in male shapes, symbols). In this Constellation the male character begins acceptable to the main female character (which had been formed\transmigrated likewise in female shapes, symbols) compliant to her desires, to some distance, then grows and ripens through the events of the novels, becomes wiser and rational; and rejects yielding to her inclinations. So the female character abandon it and vanishes to reappear again, seeking for a new sufficient male character, can achieve her goals (according to her perspective). What all this means?

The paper reveals through analyzing the deep structure of the female symbolic constellation, that an unsatisfied overwhelming desire, central vision, embodied in a female character, sequentially pursues *male* characters, looking for the ideal, topmost, perfect character- man until it finds him, then it vanishes completely; because it is fulfilled.

قدم البحث للنشر في 2012/9/11 وقبل في 2012/11/27

الهوامش

1 الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990)، د.ط، دمشق، اتحاد الكتاب، 1995، ص 159

2 نصرالله، هاني، البروج الرمزية– دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، ط1 إربد، عالم الكتب الحديث، 2006، انظر فرضية ‘‘البروج الرمزية’’ التي قدمها، ومؤداها: "أَنّ الرموز الشخصية أو الخاصة الأساسية التي تبدو لنا في نتاج الأديب أو الشاعر متناثرة، لا رابط بينها ظاهرياً، إنّما هي ‘بروج’ من الرموز المترابطة في كيان فني كلّي، أشبه ببروج السماء" ص (هـ)، ذلك أن هذه الرموز في جوهرها " إنّما هي تجسيد فني عفوي لرؤيا مركزية ما فتئت تتردد في أشكال (رموز) باحثة عن الشكل الأسمى أو المكتمل الذي تتجسد فيه حتى وجدته" (الصفحة نفسها، وانظر تفصيلاتها ص 41-49) ويعرّف الرموز الشخصية أو الخاصة بأنّها: " تجلّيات فنيّة متوالية مختلفة لرؤيا مركزية واحدة (أو لموضوع هذه الرؤيا)" ص 46، أمّا البرج الرّمزي فيعرّفه بأنّه: "كل مجموعة من الرّموز، تُظْهِر العلاقات العميقة القائمة بينها، أنّها تصدر وتعبّر عن رؤيا مركزية واحدة " ص 43.

3 جبرا، جبرا إبراهيم، الأسطورة والرمز، (ترجمة) دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، ط2، بغداد، د. ن. ، 1980، ص 23

4 الراعي، علي، الرواية في الوطن العربي، ط1، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1991، ص 247

5 مالينوفسكي، برونسلاف، السحر والعلم والدين، ط1، ترجمة محمد الجورا، اللاذقية، دار الحوار، 1995، ص 111
6 خليفة، سحر، عبّاد الشمس، ط2، بيروت، دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، 1985، ص 18
7 نفسه، ص 16
8 نفسه، ص 107
9 نفسه، ص 107
10 نفسه، ص 109
11 نفسه، ص 107
12 نفسه، ص 115
13 نفسه، ص 117
14 نفسه، ص 117
15 نفسه، ص 116
16 نفسه، ص 124
17 الباردي، محمد رجب، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، تونس، الدّار التونسية، 1993، ص 246
18 عبّاد الشمس، ص 202
19 نفسه، ص 113
20 نفسه، ص 29
21 نفسه، ص 247
22 نفسه، ص 30
23 نفسه، ص 30
24 نفسه، ص 72
25 نفسه، ص 74
26 نفسه، ص 72
27 نفسه، ص 74
28 أيوب، محمد، الشخصيّة في الرواية الفلسطينيّة المعاصرة، ط1، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1997، ص 157
29 عبّاد الشمس، ص 211
30 نفسه، ص 65
31 نفسه، ص 170
32 نفسه، ص 171، 172

33 السّواح، فراس، لغز عشتار– الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط3، حمص، دار الكندي، 1988، ص 41-43، 148
34 خليفة، سحر، مذكرات امرأة غير واقعية، ط2، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 22
35 نفسه، ص 25
36 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج2، د.ط، تحقيق محمد علي البجاوي، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1970، ص 1-95
37 ضيف، شوقي، الحب العذريُ عند العرب، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1999، ص 49، و 90، و 98 على التوالي.
38 شكسبير، وليم، روميو وجوليت، ترجمة وتقديم محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993
39 أليجيري، دانتي، الكوميديا الإلهية -الجحيم، ط4، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 2001،،
40 أليجيري، دانتي، الكوميديا الإلهية -المطهر، ط4، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 2001،،
41 أليجيري، دانتي، الكوميديا الإلهية- الفردوس، ط2، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 2002
42 هوميروس، الأوذيسة، د.ط، ترجمة دريني خشبة، بيروت، دار العودة، 1986،، هوميروس، الأوديسة، د.ط، ترجمة أمين سلامة، بيروت، دار الفكر العربي، (1977-1978).
43 أوفيد، مسخ الكائنات، ط2، ترجمة ثروت عكاشة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 221- 229،، ديورانت، ول، قصة الحضارة، ج1، مج 2، ط3، ترجمة محمد زيدان، القاهرة، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، 1969، ص 344
44 مذكرات امرأة غير واقعية، ص 39-40
45 نصرالله، هاني، الرغبة ثلاثية الأبعاد "السلطة والجنس والثروة"- دراسة للرموز الشخصية والخاصة في مسرحيات شوقي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 16، عدد2، 1998، ص 193- 246
46 أبو تمّام، حبيب بن أوس، الديوان الكامل، د.ط، شرح وتعليق شاهين عطية، بيروت، دار صعب، د.ت.، ص 407
47 مذكرات امرأة غير واقعية، ص 135
48 نفسه، ص 135
49 نفسه، 135
50 نفسه، 37
51 نفسه، 37
52 نفسه، 37

53 الولي، محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 186
54 برادة، محمد، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء، شركة الرابطة، 1996، ص 17
55 عبّاد الشمس، ص 211
56 مذكرات امرأة غير واقعية، ص 40
57 نفسه، ص 68
58 خليفة، سحر، لم نعد جواري لكم، د.ط، بيروت، دار الآداب، 1988، ص 5
59 نفسه، ص 20
60 نفسه، ص 21
61 نفسه، ص 77
62 نفسه، ص 21
63 نفسه، ص 173
64 نفسه، ص 51
65 حمود، ماجدة، المرأة في روايات سحر خليفة، المعرفة السورية، عدد 373، تشرين الأول 1994، ص 194،، موسى، شمس الدين، تأمُّلات في إبداعات الكاتبة العربية، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1997، ص 30
66 المرأة في روايات سحر خليفة، ص 193
67 لم نعد جواري لكم، ص 22
68 نفسه، ص 22
69 نفسه، ص 22
70 نفسه، ص 23
71 نفسه، ص 23
72 نفسه، ص 23
73 نفسه، ص 52
74 نفسه، ص 114
75 نفسه، ص 172-173
76 القاضي، إيمان، الرواية النسوية في بلاد الشام- السمات النفسية والفنية 1950-1985، ط1، دمشق، الأهلية للطباعة والنشر، 1992، ص 301
77 لم نعد جواري لكم، ص 179
78 نفسه، ص 115
79 بارت، رولان، نقد وحقيقة، ط1، ترجمة منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص 15
80 نفسه، ص 21

81 الراعي، علي، شبه عائلي بين شخصيّات نجيب محفوظ، مجلة العربي، عدد 215، أكتوبر، الكويت، 1976، ص 40

82 طرابيشي، جورج، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربيّة، ط1، بيروت: دار الآداب، 1995، ص 10

83 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط3، ج1، القاهرة، دار عمران، 1985، مادة: جفر.

84 نصرالله، هاني، تجليات البروج الرمزية، ط1، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2011، انظر: ص 196، و 203

85 خليفة، سحر، باب السّاحة، ط2، بيروت، دار الآداب، 1999، ص 171

86 قَبَس من محسن الموسوي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أبو تمّام، حبيب بن أوس، **الديوان الكامل**، د.ط، شرح وتعليق شاهين عطية، بيروت، دار صعب، د.ت

أبو مطر، أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني** (1950-1975)، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، ج2، د.ط، تحقيق محمد علي البجاوي، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1970.

أليجيري، دانتي، **الكوميديا الإلهية -الجحيم**، ط4، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 2001.

أليجيري، دانتي، **الكوميديا الإلهية -الفردوس**، ط2، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 2002.

أليجيري، دانتي، **الكوميديا الإلهية -المطهر**، ط4، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 2001.

أوفيد، **مسخ الكائنات**، ط2، ترجمة ثروت عكاشة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

أيوب، محمد، **الشخصيّة في الرواية الفلسطينيّة المعاصرة**، ط1، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1997.

بارت، رولان، **نقد وحقيقة**، ط1، ترجمة منذر عيّاشي، د.م، مركز الإنماء الحضاري، 1994.

الباردي، محمد رجب، **شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة**، د.ط، تونس، الدّار التونسية، 1993.

برادة، محمد، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء، شركة الرابطة، 1996.

جبرا، جبرا إبراهيم، **الأسطورة والرمز**، ترجمة دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، ط2، بغداد،1980.

حمود، ماجدة، **المرأة في روايات سحر خليفة**، المعرفة السورية، عدد 373، تشرين الأول 1994.

خليفة، سحر، الصبّار، ط3، دمشق: دائرة الإعلام والثقافة م.ت.ف، ودار الجليل، 1984.

خليفة، سحر، **باب السّاحة**، ط2، بيروت، دار الآداب، 1999.

خليفة، سحر، **عبّاد الشمس**، ط2، بيروت، دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، 1985.

خليفة، سحر، **لم نعد جواري لكم**، د.ط، بيروت، دار الآداب، 1988.

خليفة، سحر، **مذكرات امرأة غير واقعية**، ط2، بيروت، دار الآداب، 1992.

ديورانت، ول، **قصة الحضارة**، ج1، مج 2، ط3، ترجمة محمد زيدان، القاهرة، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، 1969.

الراعي، علي، **الرواية في الوطن العربي**، ط1، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1991.

الراعي، علي، شبه عائلي بين شخصيّات نجيب محفوظ، مجلة العربي، عدد 215، أكتوبر، الكويت، 1976.

السّواح، فراس، **لغز عشتار– الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ط3، حمص، دار الكندي، 1988.

شكسبير، وليم، **روميو وجولييت**، ترجمة وتقديم محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

ضيف، شوقي، **الحب العذريُ عند العرب**، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1999.

طرابيشي، جورج، **الروائي وبطله**، مقاربة اللاشعور في الرواية العربيّة، ط1، بيروت: دار الآداب، 1995.

الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990)، د.ط، دمشق، اتحاد الكتاب، 1995.

القاضي، إيمان، **الرواية النسوية في بلاد الشام- السمات النفسية والفنية** 1950-1985، ط1، دمشق، الأهلية للطباعة والنشر، 1992.

مالينوفسكي، برونسلاف، **السحر والعلم والدين**، ط1، ترجمة محمد الجورا، اللاذقية، دار الحوار، 1995.

مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ط3، ج1، القاهرة، دار عمران، 1985.

نصرالله، هاني، البروج الرمزية –دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، ط1 إربد، عالم الكتب الحديث، 2006.

نصرالله، هاني، الرغبة ثلاثية الأبعاد "السلطة والجنس والثروة" -دراسة للرموز الشخصية والخاصة في مسرحيات شوقي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 16، عدد2، 1998، ص 193-246 .

نصرالله، هاني، **تجليات البروج الرمزية**، ط1، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2011.

هوميروس، الأوديسة، د.ط، ترجمة أمين سلامة، بيروت، دار الفكر العربي، (1977-1978).

هوميروس، الأوذيسة، د.ط، ترجمة دريني خشبة، بيروت، دار العودة، 1986.

الولي، محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990 .

Ovid .Metamorphoses, Translated by A.D Melville, Oxford University Press, 1987, pp 225-226