((دفاتر الزفتية)) بين السرد المشهدي وتعدّد الرواة ((رواية جولانية))

أ. د. خليل الموسى*

الملخص

تناول هذا البحث رواية ((أبعد من نهار- دفاتر الزفتية))، وهي رواية ذات موضوع جولاني، واقتصرت الدراسة على تقانتين اقتضتهما طبيعة المبنى الحكائي، وهما:

1- السرد المشهدي: هو ضروري لتمديد زمن النص الحكائي والتركيز الدرامي وكسر نمطية السرد والتخلّص من هيمنة الراوي على شخصياته، لتحيا كلّ منها حياتها الخاصة بها.. ثمَّ إنَّ الرواية نفسها لا تظلّ رهينة السرد، وإنَّما تتّجه بقوّة إلى العرض، وهو ما يتجلَّى في هذا المبنى.

2- تعدّد الرواة: الراوي عنصر مكوِّن في بنية العمل، فإذا تعدّد منح الرواية أساليب وجماليات مختلفة ناهيك عن ديمقراطية الكلام وحرية القول والمساواة والتعددية، ويتجلَّى هذا التعدّد بأشكال مختلفة، منها السرد المشهدي، والرسائل، والحكاية داخل الحكاية، وهو ما توافر في مبنى هذه الرواية.

* قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة دمشق

((دفاتر الزفتية)) بين السرد المشهدي وتعدّد الرواة ((رواية جولانية))

((أبعد من نهار- دفاتر الزفتية)) رواية سورية ذات موضوع جولاني بامتياز على الرغم من أنَّ صاحبها (أيمن الحسن) من أقصى الشمال السوري، ولكنَّه عايش أهل الجولان في محنتهم القاسية في الزفتية بدمشق، كما شاركهم فرحتهم الغامرة في يوم العودة إلى القنيطرة، ويقوم العنوان على عبارتين متلازمتين وإن كانتا متناقضتين في الظاهر، ولكنهما ضروريتان لمعرفة الإيقاع الروائي من جهة، والتجربة الجمالية التي تتناولها الأحداث والمبنى الحكائي من جهة ثانية، ورؤية المؤلف الحقيقي أو الضمني للمستقبل من جهة ثالثة، ولذلك كانت العبارة الأولى ((أبعد من نهار)) مفتوحة على القادم، وهي مرسومة بخط عربي كبير أبيض واضح على الغلاف، وكأنَّها تقول بتفاؤل بيّن: العرب منتصرون من دون أدنى شكّ، في حين أن العبارة الثانية ((دفاتر الزفتية))كانت تحت الأولى وأقلّ إظهاراً، لأنَّ الراوي يؤمن بانتصار الشعوب، وهذه الرؤيا هدف الرواية أولاً وأخيراً، ولذلك خصَّص لها صفحة كاملة قبل البدء بالتدوين على دفاتر الزفتية، وهي تحمل عبارة واحدة وُزّعت كلماتها الثلاث على فضاء الصفحة ((المستقبل ذاكرة التاريخ))[1]، ومن هنا كان المستقبل والماضي في إيقاع جدلي متناغم، وهو يشكّل ثنائية سمفونية درامية متدافعة إلى الأمام لتوضيح هذه الرؤيا، ففي العبارة الثانية ((دفاتر الزفتية)) يوميات ومذكرات ومشاهدات ومشاهد للراوي المشارك في الأحداث (أيمن) في حيّ الزفتية القديم في دمشق بصفته أحد سكّان هذا الحيّ وأحد أبطال الرواية، ولذلك اقتصرت مهمته التي كلّفه بها صديقه جهاد الذي يدرس الإخراج السينمائي في موسكو على تسجيل ما يجري حالياً في هذا الحيّ الذي لجأ إليه عدد كبير من النازحين نظراً إلى خروجهم من أرضهم، وهم لا

1 الحسن، أيمن: أبعد من نهار – دفاتر الزفتية. ص 10.

يحملون معهم سوى أحلامهم بالعودة القريبة إلى ديارهم، ووعده بأنْ تكون هذه الدفاتر مشروعاً لعمل سينمائي حين يعود إلى الوطن، وفي العبارة الأولى ((أبعد من نهار)) عودة النهار أو قسم منه إلى الجولان بعد أن خيَّم على هذه البقعة ظلام دامس طوال سبع سنوات (1967- 1974)، ليرفع العلم السوري في سماء القنيطرة المحررَّة، وكأنَّه الشمسُ الساطعة، التي أشرقت على هذه البقعة الجغرافية بعد أن احتجبت عنها سبع سنوات، وبعودتها مرَّة أخرى تعود إليها الحياة والحرية بعد أن غُيِّبتا كلّ هذه المدّة، وكأننا إزاء السنوات السبع العجاف في قصة النبي يوسف عليه السلام، ولمَّا كانت العبارة مفتوحة على المستقبل فإن مدلولها لا يقتصر على ذلك، وإنَّما يفضي إلى الإيحاء بأنَّ لهذا النهار- الوليد نهارات أخرى ستأتي من صلبه، وهذا بداية لعودة الحياة الطبيعية إلى هذه الأرض، ومنها النهار الذي ظلَّ الدكتور حلمي المقدسي يحلم به، وهو النهار الذي سيسطع في فضاء القدس، وهو ما بشّرت به الرواية في نهايتها حين انفتحت على نهارات أخرى جديدة ينتظرها الجيل الجديد جيل حازم (مدلول التسمية) الذي رفع علمه في القنيطرة يوم العودة فأُفلت من يده، وطار باتجاه فلسطين، وتبعه حازم في حقل من الألغام ليكتمل النهار.. نهار التحرير (ص 248).

واضح من هذا العرض للمتن الحكائي أنَّه يقوم على فكرة بسيطة ومتداولة، وهي أنَّ الحقّ لا يضيع إذا طالبَ أصحابه به، وعلى الرغم من أنَّ الكاتب اعتمد على مراجع عسكرية وسياسية (ص 249) ونقل منها صفحات، وخاصة في وصف يوم العودة إلى القنيطرة، فإنَّه لم يستخدم أيَّ إحالة أو حاشية، وكأنَّه سعى إلى إبراز البنية السطحية على حساب البنية العميقة، فتجلَّت عملية التشكيل الفني وأبعادُها الجمالية التي تبنّتها العمارة الفنية ذات التقانات المختلفة بدءاً من توظيف العتبات النصية المزدحمة والمتنوعة في هذه الرواية إلى أنَّ الرواية بطبيعتها جنس أدبي مفتوح على ما يحيط به من معارف ومعلومات وأحداث وأجناس، مما جعل أحد الدارسين يصف الرواية

بقوله[2]: ((الرواية، تلك البقعة الإسفنجية))، وهذا يعني أنَّها تخلَّت عن نبالتها إذا كانت بنت الملحمة، ولكنَّ حقيقتها تُثبت يوماً بعد يوم أنَّها جنس لقيط وأنَّ ثمَّة صلة مابين نشأتها ورومانس العصر الوسيط[3]، ومن هنا فإنَّ مقولة الرواية بنت الملحمة تحتاج إلى إعادة نظر لاختلاف النسب والنشأة والتطور والانفتاح، فالروافد التي تتصل بها غير محدّدة، ومرجعياتها مختلفة، وهي تطورّت بشكل لافت للنظر وبسرعة لم تعرفها الأجناس الأدبية الأخرى في تاريخها الطويل، فهي بنت التغيير، والملحمة أقرب إلى الثبات والشعرية الصارمة التي تغنَّى بها أرسطو وشدّد عليها، وهو يقف إزاء بنية ((الإلياذة)) وحبكتها الفنية الشديدة التماسك، ولذلك لا تبقى بنية الرواية على حالة واحدة، وهي مرتهنة بواقعها، فالإسفنجية تمتصّ أيَّ سائل، وتكون بألوان مختلفة، وبأشكال وأحجام مختلفة، وهذه البقعة الإسفنجية صورة عن واقع الرواية المعاصرة من جهة، وخاصة في توظيف ما يدخل ضمن بنية النص في خدمته توظيفاً عضوياً، مما جعل هذا الجنس يحافظ على سمة مهمة فيه، وهي الشعبية، فاستقطب القاضي والداني، وأصبح الجنس الأدبي الأكثر حضوراً وانتشاراً من جهة ثانية، ومن هنا فـــ ((إنَّ تتبع مكوّنات الجنس الروائي أمر متعذر، وخاصة أننا نجد اليوم تأثيرات قوية للشعر في بنية الرواية، ولذلك اشتهرت دراسات مختلفة حول شعرية السرد أو المكان أو إيقاعية السرد، وهذا دليل على تأثير الجنس الشعري في بنية الرواية، ويمكننا أن نقول مثل ذلك في فنّ السينما، فالرواية تتجه اليوم إلى الفنّ السابع لتستعير منه بعض التقانات، كالمونتاج، وازدواجية المشهد، والسرد داخل السرد، والعودة إلى الخلف، والتلاعب بالزمن وتداخله، كما أنَّ للمسرحية دوراً مهمّاً في تشكيل الحوار داخل بنية العمل الروائي))[4]، وليس ما تقدَّم نهاية المطاف، ولكن إذا كانت الرواية تنتمي إلى فنّ

2 فورستر، إ.م: أركان الرواية، ص 22

3 انظر: شرودر، مورس: نظرية الرواية، ص17.

4 الموسى، د.خليل: آفاق الرواية، ص56.

السرد وتقوم على الحكاية فإنَّ أهميتها في طريقة تقديمها إلى القارئ، وقد ذهب هنري جيمس (Henry james) (1843- 1916) إلى أنَّ بلاغة الراوي في خبرته وقدرته على التعامل مع الحكاية وأنَّ ((ثمة خمسة ملايين طريقة لسرد حكاية واحدة))[5]، وبناء على ما تقدَّم سنتوقّف عند تقانتين في هذه الرواية، وهما: السرد المشهدي وتعدّد الرواة.

أولاً: السرد المشهدي (Recit scenique):

يقوم السرد المشهدي على توالي المشاهد البصرية والحوارية، والمشهد (scene) تقانة مسرحية أساساً، وهي جزء من فصل، ثمَّ انتقلت إلى الرواية فالسينما، وهي لتعطيل زمن السرد أو توقيفه مدة بحسب تودوروف[6]، ويقوم المشهد غالباً على الحوار لإطالة عمر الرواية بتمديد زمن النص الحكائي أولاً، وللتركيز الدرامي وخلخلة وتيرة السرد وكسر نمطيته ثانياً، والتخلص من سلطة الراوي الوحيد وهيمنته ثالثاً، وهو يضعنا مباشرة إزاء المواقف المعلنة للشخصيات رابعاً[7]، وينتمي المشهد إلى العرض والتشخيص، وهذا يعني أنَّه يأخذ قسماً من الرواية باتجاه المسرحة للتنويع والتداخل، فتتوزَّع بنية الرواية بين السرد والعرض، وبين ضمير مفرد الغائب وضمير المتكلّم، فـــ((الحبكة الأكثر انتشاراً في التخييل الحديث تقدّم غالباً على أنَّها ترفض الحبكة))[8]، مما يعني انهدام الحدود بين الأجناس التي أسّسها أرسطو في كتابه ((فنّ الشعر))، وإذا هي تتشكّل ضمن طريقتين: الأولى الطريقة السردية غير المباشرة التي تتمّ بوساطة الراوي، والثانية طريقة السرد المشهدي، وهي مباشرة بحيث تجري الحوادث تحت

5 booth, wayne c: distance et point de vue, in ((poetique du recit)), points 78, seuil , 1977, p.86

6 voir: ducrot, Oswald et Todorov, tzvetan: dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, seuil, 1972,p.403.

7 انظر: بحراوي، حسن: ص166- 173، وعبد المجيد، شحات محمد: بلاغة الراوي، ص 241 وما بعدها.

8 Booth, wayne: distance et point de vue, p.102.

سمعنا وبصرنا مع ممثّلين يتحاورون، وقد كان هذا تبعاً لنصيحة هنري جيمس للروائيين: ((مَسْرحوا... مَسْرحوا.. بمعنى اكتبوا مشاهد))[9]، لأنَّه لا يمكن أن نتصوّر رواية تقتصر على السرد البانورامي[10]، في حين أننا نستطيع أن ندع مجالاً للشخصيات لتروي نفسها بنفسها.

المشهد معطى مكاني بصري، وقد توزَّعت معظم مشاهد هذه الرواية بين مكانين: الأول حيّ الزفتية، وهو ما يشير إليه العنوان الفرعي (دفاتر الزفتية)، والثاني القنيطرة قبل الاحتلال وبعده، وهذا لا ينفي وجود أمكنة أخرى، ولكنَّ حضورها اسمي، ومنها موسكو حيث يدرس جهاد أو حيّ السيدة زينب أو سواه من الأحياء المحيطة بالزفتية، وقد ركّز الراوي على هذا الحيّ القديم في دمشق، وحدّده تحديداً دقيقاً، فهو ((التجّمع الواسع الممتدّ من الصحابة حتى الحقلة جنوباً، ومن الجزماتية حتى مساكن الزاهرة شرقاً، المسمّى الزفتية، ببيوتها الصغيرة كعلب الكبريت، تتطاحن وسطها الأجساد الكثيرة، وأزقتها الضيّقة، مع بضعة دكاكين، وطريق للسيارات، يفصلها عن خانات البقر التي تُحيط بها إحاطة السوار للمعصم)) (ص107)، ووصف الراوي بيوتها المكتظة وزواريبها الضيّقة التي لا تتسع لمرور اثنين في جهتين مختلفتين وخدماتها الصحية المتدنية جداً (ص 24-25)، وهي في فصل الشتاء معرض للوحول والمستنقعات، بل تجعلنا- كما يقول الراوي- ((نتزحلق كلما خطونا، فنضع حجارة، نقمز عليها مثل الأرانب، أو كالقرود)) (ص192)، ولا تختلف حارة البلبل في الزفتية عن بقية حاراتها على الرغم من اختلاف التسمية (ص144- 145)، وعلى الرغم من أنَّ الزفتية جمعت في أحيائها جمعاً من النازحين من محافظة القنيطرة وآخر من النَّور وجموعاً أخرى جاءت من هنا وهناك من الفقراء والعاطلين عن العمل ممّن يبحثون عن عمل بالمياومة في باب الجابية أو يشتغلون بشراء الخبز

9 نقلاً عن بورنوف، رولان وأوئيليه، ريال: عالم الرواية، ص54.

10 المرجع نفسه، ص 54.

اليابس (ص 190-191) فإنَّ العلاقات الإنسانية بين سكَّانها كانت متينة، وقد اكتشفوا ذلك بعد أن هُجّروا منها بسطوة التهبيط، فبقيت صور الزفتية في ذكريات الصبا وأحلام المراهقة (ص184 و 230- 231).

ولمَّا كانت الزفتية حيّاً مكتظّاً بالسكان والمشهد لا يؤدي وظيفته كاملة من دون الإنسان فإنَّ شخصيات هذه الرواية كثيرة ومكتظة أيضاً، ولكل منها مشكلاته الخاصة به، وإن كان الفقر والبؤس والتشرد سمات غالبة عليها، ولذلك نبدأ بالمشاهد التي تجمع الراوي أيمن (بطل وراوٍ مشارك) ونجاة، فأيمن كان يُسمَّى نازحاً لأنَّه يسكن في الزفتية من جهة، ويتعاطف مع أهالي الجولان من جهة أخرى، ولكنَّه في الحقيقة جاء من أقصى الشمال السوري (ص 25 و27)، ثمَّ أحبَّ في الزفتية نجاة التي تصّر على العودة إلى القنيطرة، وأطلق عليها لقب ((قمر أسمر في الزفتية)) (ص13)، وثمة مشهدان اهتمَّ الراوي بهما وعرضهما عرضاً مشهديّاً انطباعيّاً: الأول يمثّل الراوي وهو يحمل تنكة الماء، ويمضي باتجاه حنفية الجامع، وهو يتوقَّف عند زاوية بيت الأستاذ عامر منتظراً نجاة (ص 114- 116)، والثاني المشهد الذي يمثّل معاناة أيمن، وخاصة في فصل الشتاء إذ يدلف سقف الغرفة فوق سريره الحديدي، ويحاصره الدلف من كلّ مكان (ص137).

ومع أنَّ البطولة في هذه الرواية للمكان (الزفتية- القنيطرة) وأنَّ شخصياتها كثيرة، لكنَّ المرء يلاحظ بسهولة أن نصيب مريم من المشاهد كان مضاعفاً، وكأنَّ الراوي قد خصّها بهذا الاهتمام لجمالها الفتّان وطمع عدد من الرجال بها بعد أن حلَّ بها ما حلَّ من فقدان للزوج في أثناء النكسة، فلم تعرف عن مصيره أيّ شيء، هل هو حيّ يرزق أو استُشهد في أثناء المعارك خاصة وأنَّه كان من الناشطين في مقاومة الاحتلال لفلسطين، وصمودها إزاء ما تعرضت إليه ومقاومتها للعابرين والطامعين بجسدها، وحفاظها على شرفها وابنها، ووفائها لزوجها الدكتور عزمي العايش، ومنها مشهد بعد عودة الدكتور عزمي إلى وطنه بعد أن أنهى دراسته، فتصدَّى له عمّه

خطّار وأولاده المجرمون في القرية، ودفعوه للرحيل عنها إلى القنيطرة، والسبب الحقيقي وغير المباشر لذلك أنَّه كان متفوّقاً في دراسته، في حين كان أولاد عمّه من فصيلة البهائم في تخلّفهم وجهلهم وغبائهم، ويمتدّ هذا المشهد الذي تحكي فيه مريم لابنها حازم في الزفتية حكايتها مع أبيه على زمن حملها به، وخلافهما الودّي حول جنس المولود، وهما يشربان كأسين من الميرمية، والمشهد من الذاكرة والماضي يتداخل فيه المشهد السردي والحوار الذي استرجعته الذاكرة بسيطاً مكثّفاً دالاً:

((ها هي تصبّ كأسين من الميرمية بينما يقول عزمي في انزعاج: ((رجعت لقريتي حتى أداوي الناس، وأعيش على أرضي بسلام، يعني غلطتي أنّي صرت دكتور، وأولاده بهايم؟))

- مو بس بهايم، ومجرمين كمان. ولاَّ نسيت شو عملوا بعيلة أبو حسّان؟

- بس هذا عمي. والدم ما بيصير مي.

ثم يقف بعد ما رشف آخر قطرة من كأس الميرمية: ((لكان أنا رايح على حقلتنا)).

- خذني معك.

- انتِ لازم ترتاحي، ريما مشرفة بعد كم يوم.

وتمدّ يدها، تمسد على بطنها: ((قول كم شهر، بعدين: هذا بنت؟ تعال شوف رفساته شو قويّة !)).

ولا يعبأ بما قالته، بل يأمرها: ((إذاً هاتي لي العدة يا أمَّ ريما.))

ترد عليه بابتسامة تسامح، وحذق: ((تكرم عيونك يا أبو حازم.)) (ص54- 55).

ويُعيدنا مشهد آخر يقوم بأدائه عزمي ومريم وأمّها على مسرح الذاكرة إلى محاولات الم اليائسة للوقوف إزاء الحبّ فيما بين الحبيبين، ولكن مريم كانت تدعي بأنَّ ابن عمها عزمي طالب الطب يساعدها في دراستها (ص18 -20).

أمَّا المشاهد الأخرى- وهي كثيرة- فهي تمثّل معاناة مريم على مسرح الواقع، وتجري أمامنا في زمن العرض مع عاشقيها والطامعين بجسدها في الزفتية، وتعرّضها للعمل والحاجة لتربية ابنها حازم، ولذلك كثر الراغبون فيها وفي جسدها، ومنهم أبو مهيب السَّمان الذي كان يتشهّى جسدها ويتمنى لو ترضى الزواج منه، مع أنَّه غير قادر على ذلك بسبب محاصرة أمّ مهيب له، وهو غير قادر على تطليقها بسبب المتأخر، وقد قام بأدوار هذا المشهد أبو هشام الورد موزّع مواد التنظيف وأبو مهيب (ص120- 122). أمَّا المشهد الأكثر حدّة وصراعاً فهو الذي قام بأداء أدواره أبو مهيب السّمان والبيك أبو محروس صاحب المزرعة والجاه والسلطة، وكان الأخير يستخدم العاملات في مزرعته ليعتدي عليهنّ، فقد حضر البيك بسيارته الكاديلاك لينادي من داخلها: ((أبو مهيب: تعال يا زفت))، ثمَّ يهدّده: ((اسمع ولاه: مريم بعَّد عن طريقها، صارت عندي فهمت؟ ولاَّ أفهمك بطريقتي؟))، فيردّ أبو مهيب في غصة حارقة: ((فهمت سيّدي، فهمت..)) (ص140)، وثمة مشهد آخر بيَّت فيه أبو محروس نيّته الخبيثة، فطلب من مريم أن تعمل في الفيلا بدلاً من المزرعة، ثمَّ حاول الاعتداء عليها فدافعت بضراوة لبوءة عن نفسها، وأفشلت خطّته (ص 153- 155)، وانتهت عذابات مريم وعاد إليها الزوج والحبّ في مشهد أخير في القنيطرة إذ فُوجئت بالزوج الذي عاد من الأسر، فالتقى الجمع في القنيطرة في يوم رفع العلم السوري (ص 234- 236 و 239).

ثمة أبطال آخرون أدّوا أدواراً إنسانية في الحبّ والتشبّث بالأرض على خشبة هذه الرواية، فأمّ عايد العمياء تشمّ رائحة التخريب في القنيطرة، فلا تبكي ولا تنهار، وإنّما تقف شامخة لتقول: ((بكرا نعمرها))، وليس ذلك وحسب، وإنَّما هي في القنيطرة

غيرها في الزفتية، وهي في أرضها لا تضيع ولا تتعثَّر، فتقع كما هي الحال في الزفتية (ص23)، ولمَّا حاول ابنها عايد أن يُهدِّئ من روعها ويخفِّف من لوعتها ادَّعى بأنَّ الصليب الأحمر سمح لهما بزيارة القنيطرة مدة نصف ساعة، ولما وقف السائق في مكان ما أدركت بخبرتها أنَّها في أرض أخرى، وأنَّ ابنها يحاول بأيّ وسيلة أن يخفّف من لوعتها، ويحقّق لها- ولو بالوهم- شيئاً ممّا تصبو إليه، فقالت: ((بس الهوا مش هوا القنيطرة يا عايد))، وأخذت حفنة من تراب الأرض وشمتها، فقالت: ((ولا هذا التراب تراب القنيطرة))، ثمَّ أردفت في صوت خفيف: ((ولا شامة ريحتَكْ فيه يا أبو عايد))، ثمَّ رفعت صوتها متوجهة إلى السائق: ((الله يرضى عليك: رجّعني الزفتية يا أبو حسن)) (ص151).

ولا تختلف شخصية (أم الجاج) في المشاهد التي كانت بطلتها عن شخصية أم عايد في تعلّقهما بالأرض، فقد نسيت في زحمة يوم النكسة دجاجاتها السبع والصيصان الخمسة والديك الأسود في القنّ من دون أن تفتح لهنَّ بابه لينزحن معها إلى الزفتية (ص49)، وهذا ما كان يؤرّقها، حتى إنَّها لم تعد تهتمّ بنفسها، فلما سقط المنديل عن رأسها أومأت إليها إحدى الجارات بيدها، فردت عليها:

- بعد ما انفضحنا شو نفع المنديل؟

- حرام يبين شعرك.

- ومو حرام نترك بيوتنا، ونعيش بها لْخُشَش؟ (ص138)

على الرغم من أنَّ هذا الحوار بالعامية فإنَّه يتَّسم بالرشاقة والصدق والتركيز والتكثيف وسرعة الإيقاع والإيحاء اللَّماح السريع والتعبير عن الحالة النفسية الراهنة.

ولا تنتهي المشاهد القصيرة هنا أو هناك، فثمة مشاهد تتصل بنجمة وحكايتها مع ابن عمها الشيخ جاسم الذي أراد الزواج منها، وهي لا ترغب بذلك، وقد كان والده

سبباً في رحيلها مع أمها من حوران، فلجأت إلى الزفتية (ص 187- 188)، ثمَّ إن قلبها كان مولعاً بالأستاذ عامر (ص 173)، ولما كان عرس نجمة والشيخ جاسم، وكانت الدبكة في ساحة الزفتية هربت العروس تحت أزيز الرصاص (ص56- 58)، وقد مزج الراوي هذا المشهد بالأغاني الشعبية وتهليل النسوة للعروس.

وثمة حكايات في السرد المشهدي، ومنها حكاية بشرى والأستاذ ملحم الذي فقد ذاكرته لما حلّ ببعض أفراد أسرته، ولكنَّ رفع العلم السوري في سماء القنيطرة كان الحدث الذي أعاد إليه هذه الذاكرة (ص 232-233)، وحكاية إدريس مع سعدة، وهي أكبر منه، وكان يوهمها بأنَّه يحبّها، ولكنَّه فاجأها حين دعاها إلى عرس أحد أصدقائه، فإذا هو العريس (ص130- 132)، فكانت صدمتها الكبيرة لتعلّقها به، وظلَّت تنتظره لأنّها تحبّه وقد أعطته كلَّ ما طلبه منها، ولذلك كانت تتسلَّى بأبي مهيب كي لا تملّ من الانتظار الطويل (ص 137-138)، وهكذا سمّاها الناس أمّ إدريس، وثمة مشاهد أخرى يقوم بدور البطولة فيها الدكتور حلمي المقدسي، وكانت عيادته في الجزماتية قرب الزفتية، وهو يستمتع بسماع الأغاني الوطنية، وخاصة أغنية ((أحلف بسماها وترابها)) لعبد الحليم حافظ، وهو يحلم بالعودة القريبة إلى القدس، وهناك إمام المسجد الشيخ سليم الذي كان يحتقر النازحين وسكّان الزفتية، ويعدّ وجودهم في دمشق عقاباً من الله لسبب من الأسباب (ص 195).

إنَّ هذه المشاهد الكثيرة المتقطّعة التي تهيمن على بنية الرواية تفضي إلى حبكة مفكَّكة وحكاية موزَّعة هنا وهناك، أو حكاية كانت واحدة، ثمَّ تفجّرت إلى عدد كبير من الحكايات الصغيرة، فلكلّ شخصية من شخصيات هذه الرواية حكاية خاصة بها، أو هي رواية تناثرت إلى قصص قصيرة وقصيرة جداً، ولذلك كان هذا التقطيع فرصة للقارئ لإعادة إنتاج النَّص وأن يقوم بما قامت به عشتار، وهي تجمع أشلاء حبيبها تموز من هنا وهناك لتعيد الحياة إلى جسد تناثر شذرات، فالتقطيع يمنح القارئ حصته في التفكير وحصته في إعادة إنتاج النص، فالمعنى لا يولد دفعة واحدة، وخاصة في

عمل روائي طويل، وموضوعه ((يتألف زمنيّاً جزءاً بعد جزء. ولا يوجد كلّيّاً بجميع أجزائه))[11]، وهذا يعني أنَّه يتشكل تدريجيّاً كما تتشكّل الأمواج على الشاطئ، فالموجة تولد من رحم الأخرى، وربما كان بعضها أقوى من بعضها الآخر وأكثر امتداداً واتساعاً بناء على خلفيّتها وقوة الدفع فيها، أو تكون سريعة وشديدة القصف والقطع، وربما بدا للناظر إليها على أنَّها أمواج منفصلة، ولكنها في حقيقة الأمر متصلة متدافعة بآليتها الواحدة مدًّا وجزراً، وكأنَّها النابض الذي يوزّع الحركة الإيقاعية اتساعاً وقبضاً، ولذلك إذا كانت الحكاية موزعة شذرات[12]، فإن على القارئ إعادة اللحمة بين الأجزاء لإعادة صناعة النص وإنتاجه، وهكذا يكون السرد المشهدي تقانة مسرحية روائية بالحوار وما يصاحبه من سرد لتقديم المعلومات وإقامة الروابط بين المواقف المختلفة، وقد انتقلت هذه التقانة لتلقيح السرد الروائي بالعرض، ممَّا يمنح بنية الرواية أبعاداً جديدة، ويُبعدها عن التفاصيل والزوائد التي جعلت الرواية ذات حجم كبير ومترهّل أحياناً، فالعرض شبيه بـــ ((ريجيم)) الرواية، فطبيعته حواريَة تلخيصية تكثيفية دالة من دون إطناب أو إطالة، وكذا شأن القصة القصيرة ذات البنية القريبة من بنية القصيدة، ومن هنا كانت ((دفاتر الزفتية)) عالماً روائياً حداثياً جديداً في الرواية السورية.

ثانياً: تعدّد الرواة

لكلّ رواية راوٍ أو أكثر، وهو عنصر مكوِّن في بنية العمل وشخصية خيالية تضطلع بعبء الرواية، ولا تقلّ شهرة الراوي عن شهرة الروائي، فعيسى بن هشام في مقامات الهمذاني، وشهرزاد في ((ألف ليلة ولية)) معروفان لدى الخاصة والعامة،

11 راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص29.

12 للاطلاع على أفق التقطيع وشذرات الفضاء في الرواية انظر: نجمي، حسن: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 88- 97.

بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك، فنقول إنَّ شهرة شهرزاد في المناخ الثقافي حجبت الكلام عن المؤلف أو المؤلفين الحقيقيين لـــ((ألف ليلة وليلة))، وظلَّت شخصية شهرزاد الشغل الشاغل للدارسين لما فيها من ثراء ومغامرة واقتحام المحظورات، وكأنّها هي التي صنعت ذلك كلّه، ويمكن أيضاً أن نذهب إلى أنَّ الأسباب والدوافع الكامنة وراء طلبها من أبيها الوزير أن يقدمها لشهريار الذي كان يفتضّ في كلّ ليلة بكارةَ عذراء من بنات مملكتها، ثم يذبحها في الصباح مازالت مجهولة لدى الدارسين، فهل هي يا تُرى من قبيل تحدّي هذا الطاغية أو إصلاحه أو حبّاً به أو فداء لبنات جنسها أو من قبيل تحدّي الأنوثة للذكورة الهشّة أو حبّاً باكتشاف المجهول النفسي أو غير ذلك من أسئلة كثيرة تحتاج إلى إجابات عدّة كنصّ متوتّر لا يستقرّ على قرار، وشخصية عيسى بن هشام لا تقل شهرةً عن شخصية بديع الزمان الهمذاني التي صنعتها، صحيح أن الراوي شخصية متخيلة، ولكنها عنصر رئيس في الحكي، وهو مكوّن مهم في بنية المبنى الحكائي، يقوم بوظائف عدة، ويتجلى بصور مختلفة، فهويروي الحوادث ويرسم الشخصيات، ويقوم بوظائف السرد والشرح والوصف والتقويم، ويكون ظاهراً ومهيمناً على عملية الرواية، أو مستتراً ليترك فسحة للشخصيات لأن تتكلّم، ثمَّ إنَّه قد يقوم بعملية الرواية من خارج الأحداث، فهو يراها ويعرفها أكثر من سواه، ويروي الأحداث بضمير الغائب، وقد تكون الرواية من داخل الأحداث، ويكون مشاركاً فيها وأحد أبطالها البارزين، وتكون الرواية حينذاك بضمير المتكلّم[13].

13 ثمة دراسات أكاديمية بالعربية اقتصرت على الراوي ودرسته دراسة مستفيضة نذكر منها: الراوي والنص القصصي لعبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، وهو كتاب ســـهل المأخذ واضح المقصد يستفيد منه القارئ المثقف والجامعي، وبلاغة الراوي- طرائق السرد في روايات محمد البساطي، لشحات محمد عبد المجيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2000، وهو في أساسه بحث مقدّم إلى جامعة القاهرة لنيل درجة الماجستير، والراوي في السرد العربي المعاصـــر- روايـــة الثمانينيات بتونس لمحمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي (صفاقس) وكليـــة الآداب والعلـــوم الإنسانية (سوسة)، ط1، 2001، وهو بحث جامعي لنيل شهادة دكتوراه المرحلة الثالثة.

جرت العادة، وخاصة في الرواية التقليدية، أن يكون الرواية راو وحيد، وهو غالباً ما يسمّى بالراوي العليم الذي يعرف الأحداث ودخائل الشخصيات أكثر مما تعرفه عن نفسها، ولذلك كان يقوم بكلّ الأعمال، فهو الذي يسرد الأحداث وينوب عن الشخصيات ليتكلَّم على لسانها، وكأنَّها صمّ خرس، ولذلك هيمن الصوت الواحد على بنية الرواية، وكأنَّه صوت المؤرخ أو الشاعر الغنائي، وهو صوت استبدادي يهمّش الأصوات الأخرى ويُغيّبها ليتحدَّث بدلاً منها، ومن هنا كانت دعوة هنري جيمس إلى مسرحة الرواية ضرورة لبقائها وتطوّرها، ولا يتمّ ذلك إلاَّ حين تتسع للأصوات الأخرى والخروج من هيمنة الراوي الوحيد.

إنَّ الفروق بين رواية الراوي الوحيد والرواية التي تتعدّد الرواة في بنيتها كثيرة جداً، ومنها:

1- إنَّ للراوي الوحيد أسلوباً وحيداً ووجهة نظر لا تقبل التعارض أو التراجع أو الانقسام، ولذلك تبتعد عن التناقض والتقابل والصراع الدرامي والتوتّر، لأنَّه ذو موقف محدّد ممّا يجري في عالم الحكاية، فهو ((عندما يتولَّى بنفسه سرد الأحداث فإنَّه قد يسرد من وجهة نظر المعارض، أو المؤيد، أو الساخر، أو المصدّق، أو المكذّب، فالحدث الواحد قد يسرد مرة فيبدو مبهجاً، وقد يسرد مرة أخرى فيبدو محزناً، رغم أن الأحداث هي نفسها هنا وهناك، لكنَّ الزاوية التي يعرض منها الحدث قد تجعله بهذه الصورة أو بتلك، وهي التي تجعل الشيء الواحد يسمّى باسمين متناقضين، فالفدائي هو نفسه المخرب، والشهيد هو نفسه القتيل، والثورة هي نفسها قلب نظام الحكم))[14] .

أمَّا إذا تعدّد الرواة في الرواية فإنَّ الأمر مختلف تماماً، ونكون حينذاك إزاء تعدد الآراء ووجهات النظر، وليس ذلك وحسب، وإنَّما تعدّد الرواة يعني تعدّد

14 الكردي، د.عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي ص25.

الأساليب والجماليات، فـــ ((هذا الراوي طيّب القلب، وذلك الراوي الآخر هزلي، وآخر يترك نفسه مأخوذاً بالسرد، وثمة آخر ساخر، وآخر في نبرته برودة... إلخ))[15].

2- إنَّ الاهتمام بذات الراوي والتركيز عليها، وخاصة إذا كان راوياً وبطلاً من أبطال الرواية، يُبعد الرواية عن الحيدة والأدب الموضوعي، وتصبح أقرب إلى القصيدة الرومانسية المباشرة، وهذا ما نجده مثلاً في رواية السيرة الذاتية، وفي رواية الاعترافات والرحلات وروايات تيار الوعي، إذْ تهيمن ذات الراوي على الرواية شكلاً وموضوعاً، في حين أن ((الراوي المتعدّد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كلّ جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد، ويختلف تعدّد الراوي عن الراوي العليم بكلّ شيء، في أنَّ تعدّد الراوي عبارة عن مجموعة من وجهات النظر المختلفة بل المتعارضة))[16].

3- الرواية عمل أدبي طويل نسبيّاً بالضرورة، وهيمنة الصوت الواحد والأسلوب الواحد عليها يبعث الملل في نفوس القراء، ولذلك كان التنويع خروجاً من هذا المأزق وتليوناً للسرد وابتعاداً عن الرتوب والنمطية.

4- إنَّ الراوي الوحيد، وخاصة الراوي العليم، ربما وقع في المغالطة نتيجة للجهل أو النسيان أو التعب، وقد يروي الراوي المشارك في البطولة مغامرات وأحداثاً لا أساس لهما من الصحة، ومع أنَّه مسموح له بأن يكذب، ((وهو يعتقد بما يرويه، وإن كان يروي حكاية ممتلئة بالأكاذيب: ولكنَّه لا يستطيع أن يكذب لو لم يكن يؤمن بما يروي))[17]، ولذلك فإنَّ تعدد الرواة منقذ من الوقوع في الجهل والمغالطة ومعلومات الشخصية الواحدة.

15 Kayser, wolfgang: qui raconte le roman? In ((poetique du recit, p.71.

16 الكردي، د. عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، ص 139.

17 Kayser: qui raconte le roman, p.71.

يعني تعدّد الرواة إذن ديمقراطية الكلام وحرية القول والمساواة والتعددية والاعترافبوجود الآخر وحقّه في الحياة والكلام وإلغاء عصر التهميش والعبودية، وهو يعني في الوقت ذاته انتهاء عصر كان فيه الراوي العليم يتكلَّم وحيداً والناس تستمع إليه بخوف وإصغاء، فقد عمّت المعرفة بين الناس في عصر القراءة، ولم يعد القارئ متلقيّاً سلبيّاً استهلاكيّاً، ولا يصدّق كل ما يقال، لأن مصادر المعرفة متنوعة ومختلفة في عصر الاتصالات، ولنقل إن عصر الحكواتي انتهى، فالمساواة في الكلام حقّ لكلّ شخصية في عالم الرواية، ولا يحقّ لأيّ كان أن يحجب عنها هذا الحقّ إلاَّ بإرادتها، ومن هنا تنوّعت أشكال التعدد بعد أن اتجهت بنية الرواية إلى المسرحة، وأهم هذه الأشكال أن تُروى حكاية واحدة وإن كانت بسيطة من عدد من شخصياتها، كما هي الحال في رواية ((ميرامار)) لنجيب محفوظ مثلاً[18].

لذلك فإن الراوي الأوّلي (أيمن) قد رفع يافطة قبل أن يبدأ الكلام في الدفتر الأول من ((دفاتر الزفتية))، وهي بعنوان ((أيام جولانية)) طالباً فيها من الشخصيات والناس ألاَّ يكونوا مستمعين سلبيّين وأن يدلوا بدلائهم، ويعبّروا عن مشاعرهم وأن يشاركوا في رواية الأحداث وأن يتذكّروا ما حدث مع كلّ واحد منهم قائلاً: ((أيها النَّاس: ليحكِ كلّ منكم حكايته، كي يزول الجهل)) (ص11)، ممّا سمح بتعدّد الرواة والأصوات والأساليب، وإن كان نصيب كل واحد مختلفاً عن نصيب الآخر، وسنعرض هنا لهؤلاء الرواة.

- الراوي الأوّلي (الأكبر) (أيمن) هو قناع المؤلف أو المؤلف الضمني مع أنهما يشتركان في الاسم، لأنَّه أراد رواية واقعية من جهة، ولأن الاسم أيمن قريب من (أمين)، وهو المؤتمن على الرواية التي كلَّفه بها صديقه جهاد لتسجيل مشاهداته في

18 انظر دراسة بعنوان: رواية ((ميرامار)) أنموذجاً لتعدّد الرواة وتعدّد وجهات النظـــر: الموســـى، د.خليل: آفاق الرواية، ص 113- .130.

الزفتية، لتكون مادة لإخراج فلم سينمائي في المستقبل، ومن هنا كان أيمن الراوي المشارك يوقّع على روايته بضمير مفرد المتكلّم وباسمه وبتكليف صديقه ونصائحه لتكون مقبولة لدى المتلقي، فقد جاء في مقطع قصير الآتي:

((عند مدخل مدينة القنيطرة يتقدَّم الناس أفواجاً، أتقدَّم معهم، وأنا أسترجع رسالة صديقي جهاد الذي يدرس الإخراج في جامعة موسكو، جاء فيها: ((سمعت تعبيراً أعجبني يقول: المدينة الخالية من صالة سينما تشبه مقصورة امرأة جميلة، لكن ليس فيها مرآة)).

ثم يضيف: ((ما الحياة إلا فيلم، نؤدي فيه أدوار الممثلين والمهمّ ألاَّ تقضي حياتك في الكومبارس يا أيمن)).

بعد ذلك يطلب مني أن أكتب مشاهداتي عن الزفتية، وما أسمعه من حكايات ساكنيها، دون أن أُفوّت شيئاً: ((فقد نعمل فيلم سينما، ولتعلم، يا رفيقي، أنَّ المشهد الجميل- كما يعلموننا هنا- هو المشهد الضروري)). (ص 20- 21).

ولمَّا كان أيمن الراوي الأكبر، وهو شخصية مشاركة في الأحداث، قد سمح لنفسه بأن يروي القسم الأكبر من هذه الرواية، فإنَّه روى أحداثاً عامة وأخرى خاصة، فقام أولاً بوصف يوم العودة إلى القنيطرة بعد سبع سنوات من التهجير، ووصف فرحة الوطن الغامرة بالنصر الكبير، فهو يصف ما يجري أمامه، وخاصة وصول النازحين إلى القنيطرة، وكأنَّه عين الكاميرا، حتى إنَّه يلتقط المشاعر بهذا اليوم، كما يصف ما فعله الصهاينة من تدمير وحشي لهذه المدينة قبل أن يخرجوا منها، ولا ينسى أن يصف بطولات الجيوش العربية في الجولان المحتل (ص220- 223)، كما لا ينسى أن يصف أدّق التفاصيل، فهو يتحدث عن ((أبو يوسف عميشة)) الفلسطيني الذي عاد مع النازحين إلى القنيطرة وأراد أن يواصل مسيرته إلى قريته، ولكنَّه اصطدم بشريط شائك، فاستوقفه مكرها، ليمسح دموعه الصامتة (ص24).

وهو يقوم ثانياً بالتحليل السياسي والتدوين التاريخي والمسح الجغرافي لمحافظة القنيطرة وسكّانها، فيروي ما جرى تاريخيّاً لأهل الجولان في حزيران (ص99)، ثمَّ وصف طريق النزوح إلى دمشق ووضعهم البائس فيها (ص102)، ولم ينسَ أن يذكّرنا بتاريخ الإنسان العربي وجغرافيته البشرية في هذه البقعة من الوطن الكبير (ص161).

وهو يقوم ثالثاً بإظهار العلاقات الاجتماعية بين أهالي الجولان، فهي قائمة على المحبّة والتعاون، ومع ذلك هي لا تخلو من المشاحنات وعادات الثأر للشرف، فالشيخ جاسم يعود مع العائدين إلى القنيطرة، وهو قد خبّأ مسدساً تحت عباءته، فلمّا أراد أن يطلق رصاصة ابتهاجاً بهذا اليوم وبّخه ضرار قائلاً: خلّيهن للكلب عامر، فجرى الحوار الآتي:

- ولا يهمك يا ضرار: الرصاص كثير.

ويكمل: ((قول للكلبين، والله لأكومه حدها. بس...))

ويتنهد في حرقة، فيسأله: ((بس شنو؟))

- يا بن عمي: مو نلاقيه بالأول؟

- عنده بناية بثلاث طوابق بالقنيطرة، وبدك ياه ما يجي بهذا اليوم! (ص15).

وهو يقوم رابعاً برواية أحداث خاصة به ووصف علاقته بنجاة ووصفها ووصف حبّها الطفولي العذري الذي نما وترعرع في الزفتية، كما وصف ما يعانيه في غرفته في أثناء المطر من الدلف على سريره، ثمَّ هو يتبارى مع الملازم ناجي في كتابة الشعر الغزلي (ص142- 143)، ثم يعترف أحياناً بألعابه الصبيانية المراهقة، فحبّه لنجاة لا يمنعه من أن يتلصّص على حاكمة أمّ الشامة التي تنتظر غياب زوجها في عمله لتستقبل أبا مهيب في منزلها، ثمَّ هي تشجّع الراوي على القيام بمغامرة ما، ولكنَّ صوت والده يُعيده إلى رشده (165- 167).

أمَّا الرواة الآخرون في هذه الرواية فهم كثر، وإن كان نصيب كلّ واحد منهم محدوداً، ولكنهم يشاركون أيمن في الرواية، وهو الذي رحّب بهم في البداية قائلاً: ((أيها الناس...))، وقد تجلَّت هذه المشاركة بما يأتي:

1- السرد المشهدي، وقد مرَّ بنا ذلك في الفقرة الأولى من هذا البحث بوساطة حوار الشخصيات مباشرة، وقد فسح الراوي لشخصياته بأن تحكي نفسها بنفسها من دون وساطة الراوي.

2- الرسائل التي تعدّ تقانة لتعطيل حركة السرد، وهي استراحة زمنية، ثمَّ إنَّ كاتب الرسالة هو الذي يتكلَّم ويوجّه خطابه إلى قارئ ضمني ومحدّد، ومن لك مثلاً الرسائل التي تُبُودِلت بين الراوي وصديقه جهاد في موسكو، ومنها رسالته إلى الراوي بعد حرب تشرين، ثم ردَّ أيمن على رسالة صديقه جهاد النادر (ص214- 215).

3- الحكاية داخل الحكاية الرئيسة: تقانة أخرى لتعطيل حركة السرد الرئيسة والالتفات إلى سرد حكاية قصيرة جانبية استدعاها السياق لتكون مثلاً أو عبرة، ومنها حكاية ((فردة الحذاء بالبير)) التي رواها الشيخ جاسم لضرار وهما يبحثان في القنيطرة عن الأستاذ عامر:

إذ لا يرد عليه يضيف: ((أخاف يصير بينا مثل فردة الحذاء بالبير)).

- وشنها هاذي؟

- اسمع: يقولون إن الشيخ..

يقاطعه متسائلاً من أنفه بسبب العود الذي في فمه :((شيخ قبيلتنا؟))

- يا ولد: أيّ شيخ. هاذي قصة. اشترى حذاء جديد. تعرف شنهو الحذاء؟

ومع أن ضراراً يهزّ رأسه بالإيجاب: ((إي إي أعرف)).

إلاَّ أنَّ الشيخ جاسم يكمل ساخراً منه: ((يعني صباط يا ضرار، وما راد يلبسه إلاَّ يوم العيد، بس حرمته خافت بهالمزوية المقصبة والصباط الجديد شي بنية مزيونة من القبيلة تعشقه، فلما جهز الشيخ حاله يريد يطلع عند ربعه لقى فردة اليمين، وفردة اليسار اختفت. دوّر بكل مكان ما في فايدة بعد عشرين عام كبر ابنه وصار عريس، فلما راد الشيخ يطلع على الزفة، وهو عجوز ما تلحظه العين، برجله شاروخ قديم، قامت حرمته، وأحضرت فردة الصباط اليمين، وقالت له: ((الفردة الثانية ببيرالمي المهجور، طلعها، والبسه يا بعد عيني)).

- إي وشنهو اللي صار؟ يسأل ضرار.
- قلت لك: عشرين عام، والفردة بالبير. طلعوها، بس كانت مهترية وتلفانة.
- والله يا شيخ ما ادري ليش تخبرني هاذي القصة البايخة.

ويفكر الشيخ جاسم لبعض الوقت، ثم ينتفض في وجه ضرار كعادته : ((امشِ من وجهي سوَّد الله قراك، نسيتني ليش فتنا بهذا الهرج)).

ويسيران كلّ في جانب من الطريق، بينما يحاول الشيخ جاسم تذكر سبب سرده لهذه القصة)) (ص 30).

هذه الحكاية المثل رواها الشيخ جاسم لضرار في أثناء البحث عن الأستاذ عامر للثأر منه، وهي حكاية جانبية، ففي بداية الحكاية تمّ الانقطاع عن سرد الحكاية الرئيسة، ليقول لضرار إنَّ البحث عن عامر عبث بعبث، ممّا استدعى الحكاية المثل، ثم إنَّ نهاية الحكاية تمهيد للعودة إلى الحكاية الرئيسة.

ثمة حكايات جانبية أخرى، ومنها حكاية أبي شفيق والدكتور عزمي، وقد رواها والد بشرى بناء على طلبها (ص 68)، ويروي الدكتور حلمي سيرة الشهيد الشاعر عبد الرحيم محمود (ص 77-78)، ومنها حكايةيرويها راوٍ مجهول الهوية، وهي تصلح لو جاءت مفردة أن تكون قصة قصيرة جداً، ونهايتها مكثفة ولمَّاحة ومفتوحة

على التأويل وجماليات البساطة الشعبية والعفوية في التعبير عن دخائل النفوس، وهذه هي الحكاية:

ويحكى أن أحد أبناء المنطقة رأى طابوراً طويلاً أمام باحة مدرسة تحوّلت إلى مركز توزيع للإعاشة، فوقف، يشاهد ما يأخذونه، ويحصيه داخله: ((معلبات: جبنة رومانية، وحلاوة، وسردين مغربي، ثم دخان بلغاري، وألبسة بمقاسات مختلفة..)) حتى إذا ما وصله الدور، بعد وقت مديد، طلبوا منه بطاقة الإعاشة.

- ما معي.
- سأله الموزع : ((ألست نازحاً؟))
- لا. أنا من هون.
- هي الإعاشة للنازحين فقط يا عمّ.

فما كان منه إلاّ أن زفر في حرقة: ((يلعن أبو موشي دايان)). (ص104-105)

إنَّ لتعدد الرواة أشكالاً مختلفة وأساليب متنوعة وجماليات شتى، وقد وقفنا عند ثلاثة منها في هذا البحث، وهي السرد المشهدي الذي أولياناه أهمية خاصة، والرسائل، والحكاية داخل الحكاية الرئيسة، مما يمنح بنية الرواية أبعاداً جديدة، ويجعلها أولاً فضاء مفتوحاً لتعدد الأصوات، وعالماً مفتوحاً على الــ (أنا) والآخر، والذات والموضوع، فأنت ترى الأبيض والأسود، والحق والباطل، وتتطلع على دخائل الشخصيات مباشرة، وخاصة إذا كان السرد المشهدي إحدى تقاناتها، وهي ثانياً تخلّص الرواية من هيمنة أسلوب المؤلف بالاتجاه إلى أسلوبية الرواية، فالراوي الوحيد يعني المزاج الوحيد والمناخ الوحيد والنمطية، فإذا تولى الراوي بنفسه سرد الأحداث فإنه يسردها من وجهة نظره ليس غير.

وقد لمسنا الانقلاب النّصيّ على الراوي العليم صاحب المعرفة ودكتاتورية السلطة والسرد في ((دفاتر الزفتية))، وتجلّى ذلك في انقطاعات الخطّ الزمني

المتصاعد، وتفكّك الحبكة الأرسطية، وتداخل الأنواع السردية (قصة- حكاية- قصة قصيرة جداً)، فضلاً عن مشاهد العرض وحضور الشخصيات والأحداث والعلاقات بين هذه الشخصيات من حبّ وشغف وشهوات جنسية واستعداد للثأر، وهي أيضاً صورة من المذكرات واليوميات والعلاقة بين الماضي والحاضر، كما هي الحال مثلاً بين حياة مريم أم حازم في الماضي مع زوجها الدكتور عزمي العايش في القنيطرة وحياتها في الزفتية وما تعرّضت له من مضايقات من الرجال الذين كانوا يتشهّون جسدها، فضربت مثلاً على المرأة الوفية لماضيها، كما لو أنها بنيلوب أو أندروماك، فضلاً عن تلوين السرد بالضمائر وتقديم الشخصيات بطرائق مختلفة وانفتاح بنية النص الروائي على التاريخ والواقع، وإذا ذهبنا إلى أنَّ الرواية المعاصرة خطاب متعدّد الألسنة، فهذا يعني أنَّه متعدّد الأساليب لتعلّقه بالشخوص واهتمامه بتقديمها للقارئ على أفضل صورها، وهذا ما لمسناه في هذه الرواية ذات الموضوع الجولاني، وهي تتجه من حقل السرد إلى الحقول الدرامية، وتشرب من روافد مختلفة من جهة، ومن معطيات العصر الحديث وتقاناته المتطورة من جهة أخرى ممّا استدعى هذه القراءة.

المصادر

1- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990، وعبد المجيد، شحات محمد: بلاغة الراوي، الهيئة العامة، 2000.

2- بورنوف، رولان وأوئيليه، ريال: عالم الرواية، تر. نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

3- الحسن، أيمن: أبعد من نهار- دفاتر الزفتية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

4- راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر.د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987.

5- شرودر، مورس: نظرية الرواية، تر.د. محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1986.

6- فورستر، إ.م: أركان الرواية، تر. موسى عاصي، جروس برس، طرابلس (لبنان)ن ط1، 1994.

7- الكردي، د.عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي.

8- الموسى، د.خليل: آفاق الرواية، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2002.

9- نجمي، حسن: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2000.

10- booth, wayne c: distance et point de vue, in ((poetique du recit)), points 78, seuil , 1977 .

11- Kayser, wolfgang: qui raconte le roman? In ((poetique du recit,.

12- voir: ducrot, Oswald et Todorov, tzvetan: dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, seuil, 1972.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2012/5/2