المجمع 1 (2009/1430) 171–183

الكتابة تعادل البقاء: التشكيل الفني في رواية إبراهيم نصر الله "أعراس آمنة"

ياسين كتاني

1. مقدّمة:

تشترك المفارقة وتوزيع المادّة الحكائيّة في رواية "أعراس آمنة" (2004)، للأديب الفلسطيني–الأردني إبراهيم نصر الله، في تشكيل نصّ حداثي فريد، حيث تتكسّر فيه الخطّية السرديّة والتتابع بين السابق واللاحق من خلال تقنيات الاسترجاع والاستباق والفجوات.

هذه "الاختلالات" في الخطيّة السرديّة التقليدية تستدعي نشاطًا ذهنيًّا من القارئ لإعادة تنظيم الأحداث والمشاهد، ولتكشّف أسئلة النصّ ومراميه بعد حسم صراع الإمكانيّات في عمليّة التأويل.

ولعلّ تقنيّة ذرّ العناصر تتساوق مع تقطّع الأوصال وتناثر الأشلاء بفعل آلة الموت، لكنّ هذه الكتابة التقدميّة هي فعل حياة مفارق للموت، تستنقذ المفقودين جميعًا من العدم وتخلّدهم عبر الكتابة صورًا وأصواتًا وملامح. والتقنيات الموظّفة جميعها تنسجم مع طروحات الرواية في قهر سطوة الموت وتخطّي الكارثة.

2. المفارقة

تقوم المفارقة في صلب رواية إبراهيم نصر الله "أعراس آمنة "، وقد تم تفعيلها كعنصر هام ساهم في تشييد النص وصياغة الدلالة فيه فاكتسبت لذلك طابعًا بنائيًّا[1].

وتجسد المفارقة الوضع المقلوب غير الإنساني الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، يحاكيه مبنى القصة التي تبدأ من الفصل الأخير في الرواية كما سيأتي لاحقاً. ولعل المفارقة تتخلّق بداية من عنوان الرواية، فآمنة التي كانت إحدى راويتي القصة والشخصيّة الرئيسيّة فيها لم تكن آمنة قطّ، فقد استشهد زوجها جمال وتمزق أشلاء وظلّت تنتظر على المقبرة أيامًا لتتأكد بعد انسحاب سائر من يجلسن إلى جانب القبر أنّ من مات هو جمال دون غيره، ويستشهد أخوها مصطفى أحب إخوتها إليها، ويموت ولدها صالح وتلتقي جثته صدفة في المستشفى حيث تعمل مشرفة في

[1] راجع: إبراهيم، نبيلة. د.ت: 197–202.

مركز تأهيل الأطفال المصابين، وتموت لميس من كانت تمنّيها زوجة لولدها صالح، وتموت هي الأخرى كما سنوضّح عند تحليل تقنيات توزيع المادة الحكائيّة.

وتظهر المفارقة أيضا في "الأعراس"، أيّة أعراس؟

كانت في سبيل مشروع زواجها من جمال عثرات كثيرة ابتداءً من رفض أبيها وبعد ذلك حين حيل دون دخول جمال إلى النقطة الحدوديّة، وكانت هي تنتظره في ثوب الزفاف من الطرف الآخر، وحين توصّلوا أخيرًا أن يحتالوا بإدخاله في تابوت، يغرس الجندي من باب الاحتياط حربته في الجسم/الجثّة للتأكد من عدم وجود خدعة، وفي المستشفى التقيا بعد ذلك وكان وضعه مريعًا. هذه كانت ملابسات زفافها هي، وتعترف آمنة بعد ذلك أنها لم تختلِ بعريسها بعد ذلك سوى مرتين أنجبت في أعقابهما صالح ونادية (ص75)، كانت تسير وراءه في الشوارع والأزقّة — وهو المطارد أمنيًّا — لعلّها تستطيع الاختلاء به.

مشروع العرس الآخر هو عرس ولدها صالح من لميس الذي لم يكتب له التوفيق لأن صالح يستشهد وتعقبه بعد ذلك لميس، كما أن مشروع تزويج آمنة لرندة صديقتها من الشاب عزيز، حفّار القبور، لم يفلح هو الآخر، فقد استشهد الشاب وأودع آخر قبر أعدّه. لقد أحبطت جميع الأعراس تباعًا، ولكنّ الأعراس التي تكللت بالتوفيق، ويا للمفارقة، هي أعراس الشهادة.

يقول عبيد والبياتي[1] عن العنوان: "أعراس آمنة أضيف الخبر فيها (كلمة أعراس) إلى اسم علم مخصص ... فآمنة هي إحدى شخصيات الرواية ... وهذه الإضافة منحتها دورًا كان يمكن أن يحتلها غيرها من شخصيات الرواية لو لم تحدّد، إذ كان يمكن للقارئ أن يضيف مفردة (الأعراس) إلى (رندة) أو (لميس) أو غيرها من الشخصيات المشاركة، ولكن نصر الله استطاع بعمله هذا أن يغلق الأبواب أمام التأويلات المحتملة".

والحقيقة أن الأبواب لم تغلق تماما أمام التأويلات ذلك لأن العنوان يمكن أن يقرأ أيضًا "أعراسٌ آمنةٌ" دون إضافة للإمعان في المفارقة الساخرة.

[1] عبيد، م. والبياتي، س. 2006: 27.

هل الترجمة الانجليزيّة لعنوان الكتاب الذي يحمله الغلاف الخلفي "safe weddings" هي من وضع إبراهيم نصر الله نفسه أو بعلمه؟ هل هو خطأ الناشر؟

أيًّا كانت الإجابة فإنّ الاحتمال قائم، وبهذا تكون المفارقة مزدوجة، فلا الأعراس أعراس ولا هي كذلك آمنة، كما أن آمنة "البطلة" لم تكن آمنة أبدًا. ومن نوع هذه المفارقة أيضًا أنّ هذه الرواية هي رواية الملهاة الفلسطينيَة، مع أنها مأساة تتقطّر ألمًا، ولا نرى أن ملاحظة المؤلّف في الصفحة الأخيرة التي تعقب النهاية (ص345) عن الملهاة وجذورها، ملزمة للقارئ.

ومن المفارقة أن عزيز، حفّار القبور، الشاب اللطيف الدمث يستجيب لطلب آمنة أن يجعل القبر الذي كان يعكف على حفره واسعًا كي يرتاح فيه الشهيد، يقول لها: " اطمئني يا خالتي، والله اني احفر القبر كما لو أنّني أحفره لنفسي" (ص61). وفعلاً يستشهد بعد يومين ليدفن في ذات القبر الذي أوصى أصحابه أن تهديهم الخالة آمنة إليه. بالذّات عزيز، من سعت آمنة إلى تزويجه من رندة صديقتها، وكأنّ ثمّة معاكسة متعمّدة للقدر.

سلسلة المفارقات في الرواية إنّما تأتي لتعبّر عن لا معقوليّة ما يجري في عالم قد أصيب بالعمى والصمم، فغدا الموت عاديًّا كالماء والهواء يزحف من كل صوب ويحاصر كل موقع.

3. الكتابة كمعادل للحياة ونقيض للموت

تنتظم الرواية ثنائيّة ضدّية مطّردة فيها حتى النهاية، هي ثنائية الموت/الحياة، فالموت يجتاح غزّة بجحافله ويتسرب الى الشوارع والأزقّة والبيوت، وحتميّة الموت ستطال أي شخص كان وليس مهمًّا من أيّ فصيل هو أو في أيّ مكان كان، من المفروغ منه أن يُقتل، وعلى لسان أم رندة: "وإذا كنت ماشي في الشارع أو نايم في بيتك وبس في حالك، بيجي صاروخ من السما وبقتلك" (ص42).

وهكذا يموت جميع من يتعلّق بآمنة، لكن غريزة الحياة قوية هادرة، حتى أن رندة وقد رأت من بشاعة الموت ما رأت، وأبصرت مواكب الشهداء غير المنقطعة، تقول:

"لو كنت عمياء

لقلت إن الموت أكثر من الحياة هنا

لكنني كلما أوشكت أن أصل لهذه الحقيقة فتحت الباب، واستندت إلى حلقه، وتأملت هؤلاء الأولاد في الشارع. يحيرني دائما أن هناك أفواجًا جديدة منهم في عمر واحد، فجأة يبزغون، هم الذين لم يكن لهم أي وجود هنا. يبزغون تماما، مثل نوّار اللوز أو الليمون. أفواج كاملة، لم أكن رأيت أيًّا منهم من قبل. يتعثرون وينهضون، وقبل أن يستطيعوا الوصول بمفردهم إلى نهاية الشارع يأتي فوج جديد يملأ الشارع..."(ص125).

فالحياة متجدّدة مخصبة، ولا تستحيل إزاء الفقدان إلى لطم وندب وعويل، بل تشيع فيها الحيويّة والدعابة والحسّ الساخر الذي يتسلق على أكتاف الألم: من أحلام الجدّة والطارق الليلي – زوجها المتوفّى (ص85–90)، إلى لعبة الأسماء رندة/ليس حتى في أحلك الظروف وأشدّها (ص142–143)، أو حين تعير إحداهن لأختها اسمها لبضعة أيام حتى تستريح من أحزانها في أعقاب وفاة حبيبها سامر (ص43)، أو مثال المفتاح المخبأ تحت سجادة العتبات (ص67)، أو مثال ليس التي أصبح البعض يدعوها قوات التدخّل السريع الفلسطينية حين حملت سامر على ظهرها وجرت به بعيدًا عن جنود الحاجز (ص43)، أو الموقف الطريف حين قال جمال لآمنة: "تصوّري ما الذي يمكن أن يقال لو ضبطنا متلبّسين، سنصبح حديث غزّة، كل واحد سيقول للآخر: هل سمعت لقد شاهدنا اليوم رجلاً مع زوجته" (ص71).

لكن عملية الكتابة أكثر من غيرها، تأخذ دورًا فاعلاً مهيمنًا معادلاً للحياة نقيضًا للموت، إن الكتابة تستنقذ الشهداء من الفقدان والعدم عن طريق تجميعهم وإعادتهم إلى الحياة، وتخليدهم صورًا، أصواتًا، ملامح وذكرى، فتغدو الكتابة فعل حياة وأخلد بقاء.

يقول جبرا إبراهيم جبرا عن الكتابة الحداثيّة: "إن عصرنا يسرع نحو هذا المصير المؤلم حقا، وليس ثمّ عاصم أو منقذ [...] لقد أدركنا أنّ الإنسان مدمّر، أو على الأقل سائر نحو الدمار، ونحن نستطيع أن نقاوم، أن نتصدّى لهذا الدمار بالفن وفاعليته، بالشعر والرسم والرواية، بشرط أن يحتوي هذا الفن على حسّ بمأساة الإنسان ومقاومته، وبحيث يبرز في إبداعنا تعدد الوعي وتشابكه لكي نكون جزءًا فاعلاً لا يدمّر، ولكي نكون من الذين يتصدّون لهذا المصير المؤلم الذي يوشك أن يحتوي العصر"[1].

[1] جبرا، ابراهيم. 1982: 265.

لذلك، فإنّ رندة في فصل بالغ الدلالة تبحث عن قبر غسّان كنفاني لتقول له: "قم واكتب هذه الحكايات [...] هل تعرف ما مصير الحكايات التي لا نكتبها؟ إنَها تصبح مُلكًا لأعدائنا" (ص68). وكأنّ الكتابة جزء من المعركة وسجال فيها، بل إنها تنبض بالحياة وتنفض غبار الموت، تقول آمنة لجمال: "هل تعرف ما الذي يدور في عقل هذه المجنونة [رندة] [...] أن تتسلل من غزّة وتذهب إلى قبر غسَان كنفاني [...] ثم تحفر وتحفر حتى تحدث فتحة في القبر، وتعطيه كلّ ما جمعته من حكايات، وتقول له: في هذه الأوراق من الحياة، رغم كل الموت الموجود فيها، ما يكفي أن يجعلك تنفض الموت عنك..." (ص72).

تصبح الكتابة إذن معادلاً رمزيًّا للحياة، للبقاء والاستمراريّة. كيف تفعل الكتابة ذلك؟

انها تخلّد الجمال وتستنقذه من براثن الشر الأزليّ للعالم–الموت، الذي يبتغي لو ينقضّ على كل شيء جميل، لكن الكاتب يحرر من مخالبه الوردة والشجرة وجناح العصفور ونافذة البيت وصهيل الحصان والشمس والمطر، والفراشة والغزال. وتتساءل رندة:

"هل تعتقدين أن هذا العالم كان من الممكن أن يكون لو لم ينتزع هؤلاء الجميلون جمال العالم من بين فكي الموت؟ هل تعتقدين أن الموت كان ممكن أن يبقي لنا أيّ شيء هنا لولاهم؟

غسان كنفاني كان يفعل ذلك [...] حين أدرك أن خطى الموت تزداد اندفاعًا وراءه، كتب في أقل من ستة عشر عامًا كلّ ما كتب، [...] غسان كتب ما كتب لأنه يحب الحياة"(ص74).

وتفصح الرواية عن دلالتها المغيّبة في النص، بعبارة المؤلّف الضمني على لسان رندة الراوية التي تبقى حتى النهاية بعد موت آمنة، وهي التي خصّها المؤلف بنعمة الكتابة وحكاية الحكايات، تقول: "أنظري الآن، أحيانًا أخرج لحوش البيت وأرى الموت يحلّق في طائرة الأباتشي أو طائرة ف16، فأعود للداخل بسرعة أحمل مجلدات غسان، أرفعها الى السماء وأصرخ: تستطيع أن تفعل كل شيء ولكنك لن تستطيع قتل هذا، لقد سبقك وفزنا بهذا كله.." (ص74).

وفي موقف آخر تشكو رندة لآمنة أن الصور الوحيدة للأطفال الشهداء هي تلك التي التقطت لهم بعد الموت، وبعضها لا تشبههم لأنها مشوهة بسبب الرصاص، فتقول لها:

"اكتبي عنهم، اكتبي بعض ما قالوه"، وبعد ذلك تقول: "حين أكتب عنهم أحسّ بأنني أعرفهم، بأنني أعيشهم وعشتهم" (ص134).

بالكتابة يُستردّ ما ضاع ويُستعاد، ومن خلالها تعبّر الذات المكلومة عن حنينها الى أماكن الأمن والأمان. إن الكتابة في "أعراس آمنة" تُلفت النظر الى ذاتها، والى دورها الرئيسي في العمل الفني من خلال هيمنة التقنيّة أيضًا، وأكثر ما يتجلّى ذلك فيها في نظام توزيع المادة الحكائية وترتيبها أو ذرّ عناصرها وتشتيتها.

4. نظام توزيع المادة الحكائية وتقنيات الاسترجاع

رواية "أعراس آمنة" نصّ استرجاعي، يسهم نظام توزيع مادته الروائية في تشكيل دلالته. إن عملية القراءة في " أعراس آمنة" ليست أحادية الاتجاه، وان كان القارئ يتقدم في قراءتها على امتداد النص جملة اثر جملة، فتقنيَة تشتيت عناصر الرواية في أعراس آمنة تتطلب من القارئ ذاكرة استرجاعيّة وذكاءً في الاستنباط والربط. إن العودة من خلال الذاكرة أو من خلال قراءة فعليّة لصفحات سابقة هي عودة ضروريّة لعمليّة فهم دلالات النص واستقصاء إمكاناته، فاستدعاء المادة القديمة، التي قرئت حتى اللحظة الراهنة، يتم مرّة لاستخدامها استخداماً إضافيًّا من غير نقض أو إلغاء للبنية الدلاليّة التي عكف القارئ على تشكيلها حتى الآن، ويتم مرّة أخرى بهدف إصلاح تلك البنية أو إعادة بنائها من جديد، أو استبدالها على ضوء المستجدات النصيّة التي لا تستطيع التعايش مع البنية الدلاليّة التي علقت في ذهن القارئ حتى اللحظة الراهنة. وبالتالي، تؤدي هذه التقنيّة إلى تعثّر عمليّة الفهم وتصعيبها وتدفع القارئ الى تكثيف يقظته ونشاطه الاسترجاعيّ[1].

الموقع الحقيقي للفصل الأول وفق التسلسل الزمني، ينبغي أن يكون قرب نهاية الرواية (صفحة 145)، وممارسة الافتتاحيّة من نهاية الأحداث هي من نوع "الاسترجاعات الكاملة" التي ليست في الحقيقة سوى "نهاية مستبقة"[2].

[1] راجع: بيري، م. 1979: 36-37. وكذلك: ريمون كينان، ش. 1985: 171-189. وكذلك: كتاني، ي. 2007: 134-135.

[2] انظر المصطلحات: أحمد، م. 2005: 261/260، وكذلك: جينيت، ج. 1986: 65.

يلزمنا التوغّل في القراءة حتى نهاية الرواية، بل ومعاودة قراءة الفصل الأول من جديد لكي نفهم أن آمنة حين أتت إلى بيت رندة تطلب منها يد أختها لميس لابنها صالح، كان كلاهما بين الموتى، وهذا أمر يُفصح عنه في الفصل العشرين فقط، الفصل قبل الأخير من الرواية، وكانت هي في وضع نفسيّ مريع يتميز بالإنكار التامّ للمأساة، ويتاخم الجنون. ولكن المؤلف الضمني لا يكشف اللعبة السرديّة، وإنما يزرع في النص الذي يبدو عاديًا تمامًا بعض الاختلالات التي تستوقف القارئ المتيقظ، منها:

أ) آمنة تأتي لطلب يد لميس في واحدة من ليالي الغارات الثقيلة الساعة السادسة صباحا والأسرة نائمة.

ب) تطلب يد لميس من أختها رندة وليس من أمها.

ت) تسأل إذا كان الأب في البيت، في حين هي جارة الأسرة سنوات طويلة وتعلم أن الأب يقبع في السجن منذ سنين.

ث) ترشح عن الراوية المشاركة—رندة كلمات صعبة تستدعي الاستغراب ومعاودة النظر، تقول:

"كان طلبها كافيا لعقد لساني تماما، فوجدت نفسي أشبه بخشبة تستند بوهن إلى حلق الباب؛ وبعد زمن، أظن أنها قالت فيه الكثير وجدت نفسي أهز رأسي دون أن أدرك معنى ما أفعله، لكنها فهمت هزّة رأسي كما تشتهي" (ص10).

ج) ومن ثم، تصدر عن رندة كلمة تبدو غير مهمة لمن لا يدقق، تقول رندة: "التفتت إليّ وكانت يدي تقبض على طرف ثوبها الأسود الطويل" (ص10)، وهي إشارة الى ثوب الحداد على ميت ما.

ح) وفي الصفحة التالية تقول عنها: "الأعباء الملقاة على قلبها كافية لسحق قامة سنديانة" (ص11).

خ) أمّا أن هذا الفصل يقع بعد موت لميس أيضاً، فيتحقق في عبارة رندة المتعجّلة حين طرق الباب: "نهضت، أعرف أن أحدًا لن يفعل ذلك سواي" (ص9)، وفي هذا الحصر إشارة إلى أن أختها التوأم قد ماتت (الأب مسجون والأخوان مطاردان).

د) ختامًا، ينتهي الموقف بالدموع: "امتلأت عيناها بالدموع ... ورحت أرقبها تبتعد، وغطاء رأسها يرفّ محاولاً تقليد جناح بلا جدوى "(ص11).

لقد ارتضت رندة بعد ذلك أن تدخل هذه اللعبة، وقد رأت ما أصاب آمنة من خبل أذهب بعقلها بعد وفاة جميع أهل بيتها تباعاً. ولعل الفصل التاسع عشر قبل الأخير يلمّح إلى ما قد تغدو عليه آمنة لو فقدت صالح، تقول رندة:

"كأن صالح أدرك أن أمه لن تستطيع احتمال ضربة قاتلة أخرى في القلب" (ص138).

وتستمرّ لعبة آمنة–رندة بقضيّة زفاف صالح من لميس وفستان الزفاف والتحضير للعرس في الفصل الثاني والرابع والسادس والسابع والحادي عشر، حتى أنّ رندة تدرك خطورة الاسراف في هذه اللعبة، فتقول لنفسها: "لقد جُننتِ، ما الذي يحدث لك لتدخلي هذه اللعبة، وتتوغلي فيها إلى هذا الحدّ؟ (ص82).

الحقيقة الغائبة الأخرى التي تحدث إرباكًا وعدم فهم لدى القارئ تعامل آمنة مع أفراد أسرتها: جمال، مصطفى وصالح كأحياء، ويتوهم القارئ أنهم نائمون حقًّا، ولم يرد في القصّة ما يجعل القارئ يأخذ الأمور على غير هذا المحمل.

"قلت لهم هذا الكلام مئة مرة [إن الشمس أصبحت في وسط النهار] لكنّ أحدًا منهم لم يتحرك [...] لم تكونوا هكذا من قبل..لقد نمتم كثيرًا، أكثر مما يجب" (ص12).

عدم استفاقة أحد رغم الإلحاح في ثلاثة فصول متتالية يثير بعض الشكوك التي لا يقطع القارئ فيها، وقد لا يلتفت إليها، لكنّ إشارات أخرى تتوافد لتزيد من أسئلة القارئ، من ذلك: "لم أعد أحب المبالغة، فالزمان بالغ معي بما يكفي ويزيد"، وهذا قبل أن نعرف عن أحد ما يخصّها قد مات. وتعود إلى استرجاع حكايتها مع جمال، وتبثّ إشارة أخرى موحية وهي تتحدث إلى جمال:

"سأقول لك سرًّا، ولكن لا تبح به لأحد، لا تبُح به حتى للتراب "(ص18)، فهي عارفة في اللاوعي حقيقة ما حلّ بها، وإن كانت تنكره على مستوى الوعي والتواصل البشري. وعلى الجملة، فإن الفصل الثاني يتأسس على الفصل السابق عليه من خلال الاسترجاعات التي تتناول الخط الزمني الذي تشغله أحداث المحكي الأول في الفصل السابق، وهي بمثابة "استرجاعات

تكميليّة"[1]، وقد تنحو الاسترجاعات منحى "الاسترجاعات التكراريّة" كما نشهد ذلك في الفصل الرابع والسادس والسابع، وتكرار مسألة فستان العرس الذي يستدعي بدوره "استرجاعًا خارجيًّا" من الماضي، عرسها هي وجمال، حين حيل بينه وبين دخول نقطة الحاجز على الحدود (ص48–50).

المحور الزمني الآخر هو الخط الزمني الذي يشغله الاسترجاع في مرحلة طفولة رندة وليس في الفصلين الثالث والخامس، في الفصل الثالث نتعرف لأول مرّة على اسم الراوية المشاركة رندة التي التقيناها في الفصل الأول. الفصلان الثالث والخامس فصلان استرجاعيان خارجيان من الماضي البعيد، وقد كانت الأختان المتشخصتان في السرد طفلتين صغيرتين يستدلّ على ذلك من بعض القرائن:

"التفتت إلينا وقد أمسكت كل واحدة بطرف ثوب أمّنا " ومن ثمّ:"انحنت [آمنة] نحو أختي أولا وقبّلتها " (ص27). فإمساكهما بطرف ثوب أمهما دلالة على طفولتهما، وكذلك انحناء آمنة لتقبيل الطفلة، فطفولة البنتين وقصرهما اقتضت الانحناء من آمنة.

رندة وأختها التوأمة ليس الآن طفلتان كما تقدّم وإن كانتا في الفصل الخامس أكبر قليلاً، لكن رندة ليست تلك التي تجاوزت العشرين في تقديرنا، والتي التقينا بها قبل بضع صفحات في الفصل الأول حين تقدّمت آمنة إليها لطلب يد أختها لميس.

أمّا المحور الزمني الثالث، فهو الخط الزمني الذي تشغله الفصول من 13–17 تباعًا، وتتمحور في استشهاد جمال وما صاحب ذلك من آلام وأحزان، وملازمة آمنة مقبرة الشهداء ومناجاتها لزوجها فوق قبره، وتصرفات صالح الذي يبحث عن نفسه في صور أبيه واختفائه إلى حيث استشهد والده. ومع كل الألم، لا تفقد آمنة اتزانها في هذه المرحلة كما يحدث لها في المرحلة اللاحقة بعد وفاة صالح. الفصل الثامن عشر هو إرهاص بموت صالح، وفي الفصل التاسع عشر يموت.

أما الفصل العشرون فهو فصل مختلط، الصفحتان الأولى والثانية منه حتى الفاصل تشهدان موت لميس على يد القنّاص فوق سطح البيت، وحسب ترتيب الأحداث وفق مواضعات الزمن

[1] راجع: مرشد، أ. 2005: 247–248.

الطبيعي، المفروض أن يأتي الفصل الأول في الرواية بعد هذا الجزء من الفصل الختامي، أما الصفحات الثلاث الأخيرة فتشهد في رأينا موت آمنة مع أنه ليس من دليل نصيّ على ذلك.

أما الفصل النهائي الحقيقي للرواية من حيث الترتيب الطبيعي للأحداث — لا كما يتجسّد في النص — فإنه الفصل الثاني عشر – "سمعتها تنادي"، قرب منتصف الرواية، وعلى ذلك أكثر من دليل نصي، أولها أن رندة الراوية المشاركة الآن في الخامسة والعشرين من عمرها (ص89)، وهي لم تبلغ هذا العمر في أي فصل من فصول الرواية، وكذلك يرد فيه تلميح عن استشهاد جميع من سيأتي أمر استشهادهم لاحقًا. تقول الجدّة لرندة: " هل تعتقدين أنني سأموت قبل أن أطمئنّ عليك، وعلى أمك وعلى أخوتك، ألا يكفيهم أنهم حرموني من أن أطمئنّ على أختك [ليس] وجمال وصالح وآمنة ومصطفى وعزيز؟" (ص90).

اللافت للنظر هو الإشارة إلى موت آمنة، لكن القارئ لا يلتفت إلى ذلك في هذا الموضع لأنها إشارة استباقيّة وكذلك ليس من يقين على موتها كما تقدّم.

يضجّ هذا الفصل بالحيويّة والديناميكيّة، فيأتي الحوار طريفًا مفارقًا للأجواء المأساويّة المفترضة للرواية، منسجمًا مع ما رأيناه في الفصل السابق من سعي الكاتب إلى مجاوزة الموت وقهر سطوته عبر الكتابة، ومن خلال الحلم، تقول الجدّة لرندة:

" هل قلت لك يا بنت لماذا يحلم الناس؟

لأنهم لا يشبعون من الحياة، يحلمون حتى يتخيلوا أنهم ليسوا نائمين، بل مستيقظين، وأن شيئًا لم يضع عليهم..."(ص87).

وعودة إلى آمنة، هل حقًّا ماتت آمنة كما قدّمنا؟ الفصل الأخير في الرواية يتحدث عن طائرة ألقت قنبلة، طوّح انفجارها بكل شيء، أخذت رندة تركض صوب الباب الذي يفضي لحوش آمنة، وبين الركام أبصرت يدي أمها تطردان الغبار فقد سلمت. تقول رندة: "وحين هدأ كل شيء، واستعدت عينيّ، رأيت أشلاءً معلّقة في الهواء، ولم يكن قد تبقّى من البيت غير شحوب النخلتين" (ص145).

ما هذه الأشلاء المعلّقة في الهواء؟ أشلاء من؟ لا يوجد أيّ شرح أو تعليق. إذا كانت هذه الأشلاء التي شاهدتها أشلاء آدميّة، فإن مجال الإمكانيّات قد ضاق تماماً، ولم يعد بالإمكان أن تكون سوى أشلاء آمنة.

ليس هذا كل ما يمكن استنتاجه، فهناك أيضًا اختراق التقنيّة التي كانت مطّردة بالتناوب تقريبًا حتى الفصل الأخير، مرّة يقدّم الفصل بضمير المتكلّم من وجهة نظر رندة ومرة أخرى من وجهة نظر آمنة، وكان ينبغي وفق هذا التناوب أن يقدّم الفصل الأخير من منظور آمنة، وهذا يعني فيما يعنيه أن رندة تستلم مقود القصّ لأن آمنة لا تستطيع أن تقصّ قصّة موتها، إنّ خرق نظام التناوب في هذا الفصل له دلالته ومبرراته.

ومن ثمّ فإنّ الصفحات الثلاث الأخيرة في الرواية عبارة عن حوار مقطوع، حوار تشترك فيه رندة وآمنة، لكن صوت آمنة مغيّب تمامًا وهذه إشارة ذكيّة تتضافر مع الإشارات الأخرى لتعني موت آمنة.

يستخدم الكاتب تقنيّة الحوار المقطوع من طرف واحد في كلّ مرّة كان يقدّم استشهاد إحدى الشخصيات، كحوار آمنة مع جمال الميت في الفصل الرابع (ص28–35)، أو حوارها مع صالح في الفصل الثامن عشر (ص132–137)، أو مع مصطفى (ص46)، نفس التقنيّة التي تقدّم استشهاد الشخصيات بطريقة غير مباشرة، يستخدمها الكاتب الآن ليقدّم موت آمنة التي يغيب صوتها من خلال حوار رندة المقطوع معها (ص145–147).

ولعلّ الجملة الأخيرة في الفصل الثاني عشر والتي تختم الرواية في رأينا (لو أُدرجت وفق الزمنيّة الحقيقيّة لحدوثها)، هذه الجملة الأخيرة الغريبة والبالغة التكثيف والدلالة تستدعي وقفة، تقول رندة:

"وبعد، لا أدري، أجد نفسي هناك، مع آمنة "(ص91).

هل هذه الكلمات الأخيرة تعبير عن رغبة رندة في الانسحاب من الحياة، وانضمامها الى صديقتها وتوأمة روحها آمنة التي قضت حديثاً، بعد أن قضت توأمتها البيولوجيّة "ليس"؟

هل هو الموت المحقّق المفروغ منه الذي تُقتاد إليه مواكب الشهداء بقدريّة عجيبة لا رادّ لها؟ أم أنّ من تتكلم هنا هي رندة الكاتبة الصحفيّة والمبدعة التي آلت على نفسها أن تخلّد الأشياء

الجميلة وتخلّصها من الموت فتستنقذها عبر الكتابة بالتوثيق والتدوين، وهي التي تحلم بنبش قبر غسان كنفاني، قدوتها الذي درأت سطوة كتاباته وسائل الفتك البشعة وأحبطت مراميها، فإذا بها تتطلّع إلى الالتحام مع آمنة وتخليدها في الكتابة؟

أعتقد، اعتمادًا على ما قدّمت في هذه الدراسة أنّ الرأي الثاني هو أقرب إلى حقيقة النصّ، ولأنّه ينسجم أيضًا مع حيويّة الفصل الأخير الذي وردت فيه الجملة، وهو فصل مفعم بالحياة التي تدبّ في الأوصال.

أليس هذا ما تقوله رندة لآمنة:

"حين يغلقون الطرق ويغلقون السماء أتجوّل في داخلي، أكون مضطرّة للتجوّل في داخلي يا خالتي، وهناك أفاجأ بأشياء لم أكن أعتقد أنها موجودة. الكلمات. نعم أكتشف هناك كلمات، كلمات كثيرة، تمسكني من يدي وتسير بي، كلمات مضيئة، حين تتجمّع، حين تتلاصق، تشرق شمس كبيرة، وأرى أكثر، أحس أكثر، أراك حتى، أرى لميس، صالح، جمال، أخوتي، أرى جدّتي، أراكم كلّكم، وأفهم أكثر" (ص94).

الكتابة والكلمات إذن هي اللايتموتيف الذي يجمع أشتات هذا النص الروائي كما يلمّ أشلاء الآدميين ويخلّدهم. الكتابة هي اليقين الوحيد وسط هذا الظلام الدامس، الذي تداعت فيه وتطوّحت جميع الأركان.

المراجع:

- إبراهيم، نبيلة. **فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق**. القاهرة: مكتبة غريب، د.ت.
- أحمد، مرشد. **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005.
- جبرا، جبرا إبراهيم. "ندوة العدد–الحداثة."، **فصول** (أكتوبر 1982).
- ريمون كينان، شلوميت. **التخييل القصصي– الشعريّة المعاصرة**. ت: حسن أحمامه، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1995.
- عبيد، محمد صابر. والبياتي، سوسن. **الكون الروائي– قراءة في الملحمة الروائيّة الملهاة الفلسطينيّة**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2006.
- كتاني، ياسين. **الحداثة وما بعدها في أدب إدوار الخراط**. كفر قرع: مركز دراسات الأدب العربي– أكاديميّة القاسمي، ودار الهدى، 2007.
- نصر الله، إبراهيم. **أعراس آمنة و تحت شمس الضحى**. ط1. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004.
- Genette, G. *Narrative Discourse*. Tr.: Lewin, J., Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Perry. M., "Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings" (in Hebrew), *Hasifrut*. 28(1979), pp. 6-46.