المجمع 19 (2024/1445)، 143-162

النصّ الموازي: قراءة في الفضاء

علي خواجة[1]

Parallel Text: A Reading in Space

Ali Khawajah

Abstract:

The Contemporary narrative discourse presents a daring text that transforms the action of creation into an act that goes beyond the conventions of prose. As prose itself began to move towards its outside world, it began to employ forms that traditional narrative overlooked. The contemporary Arabic narrative has become a rising visual narrative that depends on the number of interactive texts that bypasses the narrative as it is considered as a "parallel text" which is no longer considered a surplus text; Rather, it has become a feature of comparative priority that stimulates the act of reading which enables probing into the depths of the multi-textured text .

The works of the Palestinian narrative represents spaces that open the pathway to various doorsteps and plays an active semiotic role as a parallel text that produces meaning. The reading takes a descriptive, analytical, and interpretive approach, and is transformed into a Palestinian novel that presents significant models.

Key words: parallel text, doorsteps, love story, colors, comparative, formation.

[1] جامعة بيرزيت.

الملخّص:

يُقدم الخطاب السردي المعاصر نصًّا ذا جراءة يحوّل فعل الإنشاء إلى فعل يجاوز اصطلاح النثر؛ إذ أمسى النثر عينُه يتحرّك صوبَ خارجِه آنَ شرع يوظّف أشكالا أغفلتها السردية التقليدية. لقد باتت السردية العربية المعاصرة سردية المرئي الناهض على عدّ التفاعلات النصّيّة تتجاوز المسرود باعتباره جسمًا مُتخلّقًا إلى ما هو خارجه؛ إلى ما يُسمّى" النص الموازي" الذي لم يَعُد فضْلة نصّيّة؛ بل غدا سمة تحظى بأولوية المقاربة التي من شأنها تحفيز فعل القراءة المُمكّن من الولوج السابر أعماق النص المُتعدد الأنسجة. يُمثّل المُنجز الروائي الفلسطيني فضاءاتٍ تستنطق عتباتٍ شتّى تلعب دورًا سيمائيًّا فاعلا كنصٍّ مُوازٍ ينتج دلالة. تنحى القراءة منحى وصفيًّا تحليليًّا تأويليًّا تتغيّا رواية فلسطينية تعرض نماذج دالة.

الكلمات المفتاحية: نص موازٍ، عتبات، قصة حب، ألوان، مقاربة، تشكيل.

تقديم:

في حدّ الفضاء النصي:

ثمّ تعريفات يقع القارئ عليها؛ من ذلك ما ذهب إليه هنري ميتران" فضاء النص الذي يشرع منهجًا في دراسة معالمه من خلال تعليمات أضحت مألوفة تتناول عنوان الكتاب وغلافه والمستهلات وبدايات الفصول ونهاياتها والتنويعات الطباعية والفهارس."[1] ويقول جون فسجربر: "ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص، فإن ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات، وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع. وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد؛ فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، الذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية أين يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ "[2]. وهو عند حميد لحمداني متأثرًا بهنري ميتران

[1] **المكان والمعنى: الفضاء الباريزي**. ترجمة عبد الرحيم حزل (الدار البيضاء -بيروت: أفريقيا الشرق، 2002)، 165.

[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"**، ط.2. (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990)، 28. وأيضًا: بلسم الشيباني، **الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي**، ط.1. (الجماهيرية الليبية: منشورات مجلس تنمية الإبداع، 2004)، 38.

"فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1] وهو" الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق، ويشمل طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين... الخ"[2]. وذهب منيب البوريمي إلى أن الفضاء النصي هو الفضاء الكتابي الذي تشغله الكتابة الروائية داخل مساحة الورق"[3]. وتناوله ميشال بوتور تحت عنوان "الكتابة كمادة"[4].

يُستنتج مما سبق، أن الفضاء النصي هيئة متشكّلة على مساحة ورقية معينة تجمع عددًا من الأيقونات اللسانية والتشكيلية الخارجية والداخلية التي " تُسهم في إقامة الصلة القوية بين النص والقارئ، وتوليد الرغبة لديه لجعله يُقْبل بنهم على فعل القراءة والتحليل"[5].

عرضٌ:

آثرت القراءةُ الاشتغال على تشكيلات الغلاف الخارجي كونه منطقة نصّيّة استراتيجية تحظى بالأولوية بصريًا ودلاليًا؛ حيث يتصادم المتلقي والنص، فتتكشف مخبوءات تمهد إلى المتن الجواني، وذلك على النحو الآتي:

---

[1] هو عنده فضاء مكاني، وإن لم يكن له علاقة بالمكان الذي تتحرك فيه عين القارئ. انظر: **بنية النص السردي من منظور النقد العربي**، ط.3. (بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 2000)، 56.

[2] **ن.م.**، 55.

[3] نقلا عن: بلسم الشيباني، **الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي**، ط.1. (الجماهيرية الليبية: منشورات مجلس تنمية الإبداع، 2004)، 39.

[4] **بحوث في الرواية الجديدة**. ترجمة فريد أنطونيوس. ط.3. (بيروت: منشورات عويدات، 1986)، 108.

[5] بتصرف عن: سلمان قاصد، **عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التكرلي نموذجًا** (الأردن: دار الكندي للنشر، 2003)، 165.

نصّ الغلاف:

يُعد الغلاف عتبة تحيط بالنص، من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي ويدخل النص الموازي الذي هو "ما يصنع به النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعمومًا على الجمهور؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية، حيث يحلله (جنيت) إلى النص المحيط والنص الفوقي. ويشمل النص المحيط كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف.

يمنح غلاف الرواية "هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص؛ فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه؛ فهو الناطق بلسانه، يقدم قراءة للنص. وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهويته"[1] فتمسي صورة الغلاف عتبة أولى تفجؤ المتلقي، و"ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصة، تحقق نوعًا من الاستباق، وتتغيا تصريف عنف رمزي يحور سلطة لامرئية"[2]

والصورة المصاحبة للغلاف في هذه الرواية صورة فارس ببزة عسكرية يمتطي صهوة جواد يصهل مرتكزًا على رجليه في منتصف الجانب الأيمن، تقابلها صورة منبر تندلع ألسنة اللهب منه. وفي الصورة مسحة من اللون الأبيض الذي يخالطه لون أحمر.

ويظهر على الغلاف الأمامي-أيضاً- منبر نور الدين زنكي -المعروف بمنبر صلاح الدين- والنار تشتعل فيه. يُعدّ المنبر الأبنوسي العتيق رمزًا تراثيًا عالميًا ثمينًا، يُذكّر المسلمين بانتصارهم في معركة حطين بقيادة صلاح الدين الأيوبي، الذي أحضر المنبر من حلب، وأمر بنصبه في المسجد الأقصى، بعد أن أنجز نصر حطين، وحرر القدس من الصليبيين، وغسل المسجد الأقصى والصخرة المشرفة بماء الزهر لتطهيرهما من أدران الغزاة. تشير ظلال صورة الفارس الذي يمتطي صهوة جواده، على يمين الغلاف، إلى صلاح الدين الأيوبي، القائد الحيّ في الذاكرة

[1] حسن نجمي، **شعرية الفضاء السردي**، ط.1. (بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000)، 22.

[2] أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"**. ط.1. (الرباط: دار الأمان، 1996)، 11.

الشعبية الجمعية الذي يُرى يسابق ريح الزمن السيء لحماية المسجد الأقصى، والثأر ممن حرقوا منبره.

إن صورة نهوض الميت من قبره دفاعًا عن المسجد الأقصى تبدو كاريكاتيرية ساخرة؛ لأنها تُدين الواقع العربي الرسمي والحزبي والشعبي الذي لم يتحرك لنجدة المنبر المحترق. وربما توحي أن قادة المسلمين الأوائل -وهم في قبورهم -أشد نخوة من ملوك ورؤساء وأمراء العرب الحاليين، وأن لهؤلاء الأموات إرادة لا تلين في التصدي لأعداء القدس في كل زمكان. واستحضار الكاتب رموز الماضي هو-في حد ذاته-دليل على العجز الذي أصاب الأمة وقادتها الحاليين، وهو احتجاج على صمت العرب والمسلمين إزاء حرق المنبر؛ لهذا لم يجد الكاتب من حل للأزمة سوى استدعاء أموات الماضي من قبورهم للدفاع عن الأقصى، وكأن الأحياء العرب هم أَموَتُ (إن صحّ التّعبير) من الأموات الفعليين في قبورهم! إن المقاربة بين الأحياء والأموات تنهد صوب إدانة الأحياء جرّاء تقصيرهم في حق القدس.

تولي الرواية الجانب التشكيلي أهمية؛ ما جعلها تثبت تلك اللوحة لتعلن تعالقًا مع العنوان والمتن بعدّهما نصين مكتوبين مهتمين بثقافة الكلمة، وبين اللوحة التشكيلية بوصفها مهتمة بثقافة الصورة .وعليه، يتجلّى أثر/دور اللوحة التشكيلية؛ كونها بنية مؤتلفة من كليات خاصة، قابلة للقراءة. وهذه البنية هي لعبة خطوط وأشكال وألوان، يتسنّى -من خلالها-تجلية الواقع، أو التعبير عنه، أو الإيماء إليه، منضافًا إليها وحدات تركيبية ودلالية، تتموضع هنا أو هناك في فضاء النص المكتوب .

التعالق قائم - بالضرورة - بين لغة اللوحة التشكيلية والعنوان؛ فثمّ تشاكل يأخذ مكانه مع أنموذج ثقافي حاضر في حياتنا مسبقًا؛ محفوظ في الذاكرة المعرفية الثقافية. لذا؛ فالصورة التي تُظْهر هذه الرواية هي علاقة بين أنا/ الصورة والآخر/ النص في ظل رغبات الانزياحات أو العدولات التي يمكن أن يُنقّذها المتلقي لتمثيل هذا الفعل الإبداعي جلّه مع المعيش والمرجعي، بعدّ الصورة شيئاً يحاكي الواقع أو يطابقه، "لكن هذا معناه الوقوع مباشرة في فخ {الوهم المرجعي} الذي غالباً ما أدانته ورفضته الدراسات النقدية. إنّ أية لوحة فنية

ستوضع على غلاف الكتاب لتدخل عالم العتبات الأولى لهذا الكتاب أو ذاك هي -في حقيقة الأمر- لا تمثل واقعًا بقدر ما تكون نموذجًا بين العالم المرجعي واللغة التي تستند إليها مجموعة من النصوص المختلفة التي قد تتقاطع أو قد تتباين، وهذا يعني أن اللوحة ذات دلالة أو دوال للنص الذي سيقرأ فيما بعد."[1]

إنّ صفحة الغلاف منظورًا إليها من زاوية مدخل الـ "الأيقونص، تُعيّن بِعَدِّها لوحة تنتظم فيها المعطيات البصرية، والمعطيات اللسانية، بشكل يجعل من اندماج النسقين اللفظي والبصري أمرًا ممكنًا ذا شأن في فعل إنشاء/ تأليف النسق الدلالي العام؛ إذ ينتظم الغلافَ كمٌّ من العلامات البصرية الأيقونية؛ حيث يقع في الثلث الأعلى للوحة اسم كاتب الرواية يوسف العيلة الظاهر بخط أسود صغير **يعطي عنوان العمل أسبقية الظهور عليه**، وهو يُعدّ " من بين العناصر المناصية المهمة؛ فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته؛ لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إنْ كان حقيقيًا أو مستعارًا"[2].

تعلو اسم المؤلف ثلاثة دوال تشكل العنوان، جاءت في أعلى صفحة الغلاف الأمامي، وذلك لتأكيد أهمية الكتابة المدونة داخله، وترؤسها سطح الصفحة ككل؛ بحيث غدا بألوانه الثلاثة جاذبًا البصر إليه، ولافتًا إلى استحواذه الشمولي على عالم الرواية. ويأتي دال " رواية" قابعًا في الثلث **الأخير** الأيمن من الصفحة. والعلامات المتمثلة في صورتين متقابلتين فاعل الحريق غير ظاهر/ مُغيّب بصريًا؛ ذلك أن المسألة متعلقة بنمط أنموذجي؛ إذ إن الحادث ذاته أشهر من أن يُعيّن فاعله على وجه الخصوص، ما يدفع القارئ إلى ربط الظاهر/الحاضر بالباطن/ الغائب. إن غياب الفاعل هو تبئير للحدث؛ ذلك أن الأمر مرتبط بمجموع لا بفرد على وجه التعيين.

[1] *www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=8774*

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ط.1. (الجزائر- بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، 2008)، 63.

لماذا يحضر الفارس متأهبًا للقتال؟ ليفيد الكون القيمي المتعالق بمرجعية تاريخية على مستوى القيادة المسؤولة الواعية لواجباتها الدينية في بعدي الوطن والأمة. وفي هذا تبئير لموضوعة القيمة وتحديدها؛ فالكون القيمي للفارس ينطبق على شخصية مَن أحب القدس التي هي "دائمًا قصة حبّ روحيّ لمن يؤمن بقداستها".

إن غلاف الرواية يضم عددًا من عناصر أيقونية كاسم المؤلف، وجنس الكتابة، واللوحة التشكيلية، وسنة النشر، ويظل العنوان " أكثر هذه العناصر إثارة لفضول التحليل والمقاربة؛ وذلك لما توفّره العناوين عادة-بتعبير سوزان سونتاغ-من إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي"[1].

نصّ العنوان:

يمثل العنوان مُسْتلْزَمًا كتابيًّا؛ فهو كالاسم للشيء، به يُعْرَف، وبفضله يُتَداوَل، يُشار به إليه، ويُدلُّ به عليه، يحمل وسْمَ كتابه. يضع ابن منظور في لسانه دال العنوان تحت مادة " عنا" فيقول: " قال ابنُ سيدة: العنوان سمة الكتاب، وعنْونه عنْونةً وعنْوانًا، وعنًّا، كلاهما سمة الكتاب".

يُجلي استنطاق العنوان مسألة الإبداع بعدِّها تعالقَ تفاعُل بين مقاصد الروائي في انتقاء دوالّ عنوانها، وإدراك القارئ لبنية العنوان، ودوره في دخول القارئ إلى النص، وكشْف ما فيه من جماليات ومحمولات تعبّر عن وعي الروائي، وتمكُّنه من أدواته الفنية.

تذهب السيميائية إلى أنّ العنوانَ " علامةٌ لغويّة بالدرجة الأولى، وهو مصطلَح إجْرائيّ ناجِعٌ في مقارَبَةِ النصّ الأدبيّ، ومِفتاحٌ أساسيّ يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة قَصْدَ اسْتنْطاقِها وتأويلِها، ويستطيع العنوان أنْ يُفكك النصَّ من أجل تركيبِه، عبْرَ اسْتكْناهِ بنياتِهِ الدلاليةِ والرمزية. وهكذا فإن أولَ عتبةٍ يطؤُها الباحثُ السيميائي هو اسْتنْطاقُ العنوان واستقراؤُه أفقيًّا وعموديًّا"[2] وهو وفق جاك دريدا " ثريا تحتلّ بعدًا مكانيًا مرتفعًا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص".

[1] حسن نجمي، **شعرية الفضاء السردي**، م.س.، 221.

[2] جميل حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة،" **مجلة عالم الفكر**، مج. 25 ع. 3، (1997)، 96.

والعنوان وفق ليو هـ هوك " مجموعة العلاقات اللسانية التي تُدْرَج على رأسِ نصٍّ لتُحدّدَه، وتدُلَّ على محتواه العام، وتغري الجمهورَ المقصودَ بقراءته". وحيث يكون لكل عمل أدبي مفاتيح تؤشّر إلى العالم الدلالي في خطابه، فإن العنوان يقف في صدارتها"[1]. ولعل أبرز ملمح تميزي يختص به العنوان هو كونه " أعلى اقتصاد لغوي ممكن يفرض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة؛ ما يدفع إلى استثمار التأويل"[2]، وهي الميزة الفارقة التي تسم العنوان الرئيس للرواية؛ إذ يأتلف من ثلاثة دوال تأخذ التشكيلين النحويين الآتيين:

مبتدأ محذوف تقديره "هذه"	خبر مرفوع مضاف "قصةُ"	مضاف إليه "حبٍّ"	نعت مرفوع "مقدسيةٌ"

مبتدأ مرفوع مضاف "قصة"	مضاف إليه "حبٍّ"	نعت مرفوع "مقدسيةٌ"	خبر مرفوع مضاف "عنوان"	مضاف إليه "روايةٍ"

مثّل العنوان تركيبًا اسميًا إضافيًا زوّد القارئ بأولى الدفقات الشعورية لدال "قصة" النكرة الذي لا يشير إلى شيء محدد، ثم عُرّف بالإضافة " قصة حبٍ" حيث دال حب سد مسدّ "ال" التعريف" المحذوفة لتفيد بذلك الاختصاص والتحديد الدقيق إكمالا للبناء، وإتمامًا للمدلول المقصود.

إن ورود العنوان جملة اسمية يشير بوضوح إلى قول سيبويه " واعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض؛ فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى، وهي أشدّ تمكّنًا؛ ألا ترى أنّ الفعل لا بد له من الاسم وإلا لم يكن كلامًا، / والاسم قد يستغني عن الفعل"[3]. فالصياغة

[1] عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية** (د.م. موفم للنشر والتوزيع، 2000)، 28.

[2] محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، 10.

[3] **الكتاب**، مج. 1، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975)، 20-21.

ارتضت للعنوان هذا الشكل التركيبي؛ لقوة الدلالة الاسمية من جهة، ولتمكّنها وخفتها على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من جهة أخرى. وبمجاوزة البعد التركيبي الصرف إلى العنوان باعتباره علامة دالة، تتبيّنُ أهميته العظيمة في المستوى الدلالي خاصة؛ كونه جزءًا من الكلية النصية، ورتاجًا مُعينًا في استكناه عالم النص.

ينهض العنوان على ثلاثة دوال تشير بالحرف واللون والصورة إلى المغزى الحقيقي الذي يريد الكاتب أن يضيئه. يوضّح العنوان أن منشئه كتب رواية اسماها "***قصة حب مقدسية***" تقع أحداثها في بيت المقدس وجواره، ويخص بالتحديد جريمة حرق منبر المسجد الأقصى على يد مايكل روهن الأسترالي الصهيوني عام 1969. وتشير الألوان التي استخدمها في رسم غلاف الرواية الأمامي أن عنوانها ينحو منحى سلبيًا في معناه ومبناه؛ وذلك لاستخدامه اللون الأسود في كتابة دال "***قصة***"، وهو أول الدوال الثلاثة التي يتشكل منها العنوان، وكأنه يريد الإيحاء-منذ البداية-أنها قصة متسخة الوجه، موشحة بالسواد، تشبه الكحل والسخام، مرّة المذاق، منافية للقيم والثوابت المقدسية، وأنه يدين سلوك أبطالها وأعمالهم ومواقفهم جراء تقصيرهم إزاء جريمة حرق منبر صلاح الدين الأيوبي خاصة، وسقوط القدس عامة.

وتسري هذه (الثيمة) من بداية الرواية حتى نهايتها سريان الدم في العروق لإضاءة واقع هزيمة المقدسيين. ثم يُرى يعمد إلى استخدم اللون الأحمر لرسم الدال الثاني من العنوان "**حب**" أي؛ الإيحاء بأنها حامية المبنى، عاطفية المعنى، جنسية السلوك، وربما دموية النهج. ثم يلوّن بالأخضر دال "***مقدسية***" وكأنه يشير إلى أن هوية الرواية إسلامية، وذات بعد إنساني، رغم ارتدائها ملابس الحداد. وكما هو معروف في عالم الإيحاء الأدبي، فإن للألوان معاني محددةً ومتفقًا عليها؛ فاللون الأسود يدلل على الحداد والهزيمة والعتمة والنكوص والخيبة؛ بينما يرتبط اللون الأحمر بتداعيات الجنس، وإشعال الحروب، وعذاب الجحيم، وسفك الدماء. أما اللون الأخضر الذي يصبغ دال "**مقدسية**" فيدلل-أيضًا-على مُكْنة تجدد المسجد الأقصى ونمائه وبقائه رغم الحرق والقتل والاحتلال الذي تتعرض له مدينة القدس، علاوة

على دلالته الروحانية المرتبطة بفكرة لون الجنة لدى المسلمين. إن أمرًا كهذا يستحضر أن دلالات الألوان تخضع للمعيار الأنثروبولوجي أكثر من غيره.

وفي القراءة المتفحصة للعنوان، يجد الناقد المتبحر شيئاً من التّناص مع رواية عبد الرحمن منيف *"قصة حب مجوسية"*؛ فقد استخدم عبد الرحمن منيف ومن بعده يوسف العيلة الدالين ذاتيهما -الأول والثاني – *"قصة"و "حب"* في عنواني روايتيهما، ثم استبدل *"مقدسية"* بـ *"بمجوسية"* مكان الدال الأخير. ويبدو لي أن ما شجع الكاتب يوسف العيلة على هذا الاستبدال هو التشابه بينهما في الوزن والقافية؛ ما يدلل على أنه قرأ رواية عبد الرحمن منيف قبل أن يباشر كتابة روايته؛ إذ أراد أن ينسج على منوالها رواية أخرى تشبهها في العنوان لكنها تختلف عنها اختلافًا جوهريًا في المضمون، والبنية الفنية، وتقنيات السرد، وهوية الشخصيات وتطورها الدرامي. من يقرأ الروايتين يكتشف أن لا شبه يُذكر بينهما سوى ما ذُكر من العنوان، وأن الاختلاف بينهما جدّ كبير؛ فرواية عبد الرحمن منيف تتحدث -بروح مجوسية منفلتة جدًا من عقالها، وبعيدة عن الروح الإسلامية - عن ذكريات بطلها العاطفية أيام دراسته في دولة أوروبية، وهي تقع في مئة وثلاثين صفحة من القطع المتوسط. أما رواية يوسف العيلة، فمفعمة بالعاطفة الدينية الصادقة التي تنافح عن قداسة المقدس بعقلية منفتحة، وعاطفة إنسانية جياشة، وتقع في مئتين وسبع وعشرين صفحة من القطع المتوسط، صادرة عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين. وإذا كان ثمة مقاربة بين الروايتين، فإنني أعدّ رواية الفلسطيني يوسف العيلة معارضة سردية جادة، أو نقيضًا أدبيًا إبداعيًا لمضمون رواية السعودي عبد الرحمن منيف. وما كان انغماس الراوي حسن المغربي والبطل أحمد الصفافي العاطفي مع المرأة في رواية *"قصة حب مقدسية"* إلا تمويهًا تقنيًا لجأ إليه الكاتب يوسف العيلة بغيةَ إدانة بطله وراويه وبعض شخوص روايته لانحرافاتهم الأخلاقية وتدنيسهم المقدس؛ كي يضيء بعض الحيثيات السلوكية المهمة التي أدت إلى سقوط القدس في يد العدو، وتحميلهم جزءًا من المسؤولية.

ومن حيث ترابط عتبتي الغلاف والعنوان مع المحتوى، تتبين القراءة ذلك من خلال:

فضاء الشخصية:

ليس مغالاة القول إن " قصة حب مقدسية" هي رواية الشخوص التي احتلت أماكنها في جغرافيا الرواية؛ تتصارع الشخوص مع عنوان الرواية؛ بمعنى أنها لا تستحق أن تكون مقدسية رغم ادعائها ذلك. والسؤال الذي تحاول الرواية الإجابة عنه:" أهذا هو الحب المقدس الذي تكنه الشخوص لمدينتها المقدسة؟ وأي حب هذا؟" ويعتقد الكاتب يوسف العيلة أن دال "المقدسيين" لا يعني بالضرورة سكان القدس من العرب أو غيرهم، بل يشمل كل مسلم أو عربي أو يهودي أو مسيحي يحبها وينتمي إليها بمشاعره. فالمقدسي إنسان يحب القدس، ويحرص عليها، ويدافع عن رموزها المقدسة سواء سكنها أم كان يسكن بعيدًا عنها. هذا المعنى يقصده الكاتب دون لُبس، ويبشر به على صفحات روايته أكثر من مرة. يقول الراوي حسن المغربي إن أمه همست في أذنه يومًا محذرة:" إللي ما له أقصى ما له قريب. ما دمت تحبها (أي القدس) فأنت مقدسي حتى لو كنت من سيبيريا، لم ينجبك أبوان مقدسيان شرعيان، ولم يسهرا عليك الليالي فيها." [1]

إن التأثير الكبير الذي تركه ضياع القدس في شخوص الرواية جعل بطلها الرئيس يتيه في حواريها بحثًا عن ذاته التي أضاعها. وفي خضم بحثه عنها توهم أنه وجد طوقًا للنجاة في حضن سائحة اسمها جوانا روبنسون التي أغرقته ببحر عواطفها الرخيصة، وشغلته عن الاهتمام بمدينته وحبيبته ميسون الضامن. وعليه، فإن الكاتب يشير من طرف خفي إلى أن أحمد الصفافي ليس دائمًا مقدسيًا في حبه للقدس؛ فهو صفافي تارة، وشامي تارة أخرى، ومقدسي تارة ثالثة، وبعثي تارة رابعة؛ أي أنه متعدد الولاءات. ورغم أنه من مواليد بيت صفافا المجاورة للقدس وعاش فيها طفولته، وقضى سني مراهقته في القدس إلا أنه ليس دائمًا مقدسيًا ملتزمًا لانحرافاته السلوكية. ويُرى يتوافر على ثلاث ذاكرات رئيسة، كأنه كان متزوجًا من ثلاث نساء، إحداهن القدس؛ فكانت ذاكرته الأولى صفافية، والثانية مقدسية، والثالثة شامية، بالإضافة إلى كونه حزبيًا ينتمي إلى حزب البعث العربي الاشتراكي الوحدوي.

[1] **الرواية**، 20.

وما يُقال عن "بطل الرواية" أحمد الصفافي، يمكن أن يُقال – أيضًا-عن الراوي حسن المغربي الذي كانت له ثلاث ذاكرات متباينة كذلك؛ كانت الأولى مغربية، والثانية مقدسية، والأخرى ريحاوية لاجئة. والملاحظ –هنا- أن الكاتب يجعل من الذاكرة المقدسية قاسمًا مشتركًا أعظم وأساسًا يجمع بين الراوي والبطل وسائر شخوص الرواية.

يحمل دال مقدسي بعدًا إنسانيًا خاصًا قد يثير إشكالية لدى القارئ المسلم؛ فإذا كان كل من يحب القدس "مقدسيًا بالضرورة " فهل نستطيع القول إن الغازي ريكاردوس قلب الأسد وأخته الأميرة جوانا، وراخيلا مزراحي اليهودية -التي خاطبت أحمد المقسي قائلة: " شعبك يستحق أكثر من الهزيمة! اسمع يا هذا: حريق المنبر أول هزائمكم الحقيقية وما سيأتي أفظع"-هم –أيضًا-مقدسيون لأنهم أحبوا القدس؟ واستطرادًا يُسأل:" أيبقى مايكل روهن مقدسيًا بعد حرقه منبر صلاح الدين بحجة أنه يحب القدس على طريقته اليهودية؟" قد تكون الإجابة عن هذه الأسئلة سهلة؛ لأن الكاتب تساءل مستنكرًا جريمة روهن في غير مكان في الرواية قائلاً: "إذا لم تكن القدس لمن يحبها ويزرع في رحمها الحضارة، فلمن تكون؟ أتكون لمن يحرق منبرها ويدمّر آثارها؟[1]" .

يلحظ قارئ الرواية أن معظم شخوصها إنسانية الطابع، بلا دلالات رمزية أو قيم ثابتة؛ فهي منا وتشبهنا، وتمثلنا ونمثلها، نابضة بالحياة ونستشعر وجودها فينا، بعيدة عن النوع النمطي الوعظي الذي يتوهم أنه يمتلك الحقيقة؛ فبطلها أحمد الصفافي وراويها حسن المغربي، والبربري الخائن "أبو ضامن" والبريئة السمراء ميسون، والشقراء الفارعة الطول عايدة، والبعثية الجميلة جورجيت خوري كلها شخوص دافقة بالحياة، مستقلة بتكوينها الدرامي وتطورها، وتتحدث وتتصرف بحرية تامة دون قيد أو شرط. ويُرى الكاتب يحررها من قبضته كي تنعم بالحرية الدرامية التي سلبها منها الاحتلال على أرض الواقع، لذلك تمارس حريتها بالطول والعرض، وهي مزيج من الخير والشر، متشابكة بعضها مع بعض، متفجرة في عواطفها، وتعبر عن كبتها المُزمن، وتعتمد في سلوكها على قناعاتها الذاتية المحضة، دون

[1] **الرواية**، 38.

مواربة أو خوف من جلاد. وقد استطاع الكاتب الغوص في أعماقها، والاستماع إلى أناتها، وإسماع القارئ صوتها المشروخ الذي يعبر عن أرواح مجروحة.

إن نجاح الكاتب في توصيف أزمة الشخوص النفسية وصراعها مع الآخر أو آخر الذات كان بارزًا، حيث يفكك شخصية البطل أحمد المقدسي دون محاباة، حتى بات القارئ على اطلاع على خفايا أسراره الشخصية، وسيرة أسرته، وحلمه في الحياة، ووجعه الاقتصادي، ونجاحه في المدرسة والجامعة، وإخفاقه في الحب. ويرسم للمتلقي معاناة البطل السياسية - أيضًا - جراء تقسيم القدس وبيت صفافا وضياع كامل فلسطين في حرب حزيران عام 1967. كما يظهر الإحباطات النفسية التي أصابت الشخوص الرئيسة جراء فشل الوحدة العربية بين مصر وسوريا، وتأثرها من نجاح اليهود في توحيد شطري القدس عام 1967. ثم يشاهد القارئُ الكاتبَ يضيء حقيقة الواقع السياسي العربي الرسمي من خلال إظهار سيطرة المقيم السياسي البريطاني على قرارات معظم الدول العربية التي تدّعي أنها استقلت عنه. ويرسم معاناة "بطل الرواية" أحمد المقدسي وأسرته في أعوام الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، بموازاة صراعه النفسي الحاد جراء موت حبيبته ميسون. كما يُبرز تقاطيع وجه جدة "بطل الرواية" وأحاديثها، وعادات أبيه على مائدة الطعام، وسلوك أمه معه أثناء مرضه بداء السكري. ويوضح علاقة "بطل الرواية" مع ذكرياته وتاريخ أمته ورموز تراثه في حطين والقدس وبيت صفافا. ثم يبيّن شدة معاناة الراوي نتيجة خلافاته المستمرة مع زوجته الخليلية أم حسين.

إن هزيمة "بطل الرواية" في النهاية، وإخفاقه في تحقيق أحلامه في الحب والتحرير، وحنينه المستمر للماضي يشير إلى أزمة نفسية وحضارية حادة تعاني منها شخوص الرواية جراء معايشتها الواقع المقدسي المأزوم؛ فقد أثر سقوط القدس وجريمة حرق منبر صلاح الدين في اعتلال نفوسها وعقولها وقلوبها، بحيث كادت تفقد بوصلتها في الحياة في أكثر من موقف في الرواية. ذلك الفقدان سهّل عملية انحرافها الأخلاقي وأشعله بدل أن يقوي عمليًا وشائج القربى مع القدس ومسجدها المنكوب. ويرى القارئ كيف يفقد حسن المغربي توازنه

وينهار نفسيًا أمام مشهد المنبر المحترق في نهاية الفصل الأول. وفي هذا المشهد بالذات الذي يمثل ما يسمى بـ (الذروة المعاكسة) يعلن الراوي - الذي يتقاسم البطولة مع "البطل الرئيس" - تكذيبه لأهم أحداث التاريخ العربي الإسلامي التي كان يؤمن بها من قبل كمسلمات تاريخية؛ مثل انتصار المسلمين في معارك اليرموك وحطين وعين جالوت: " لم ننتصر على الغزاة يومًا، لا في حطين ولا في عين جالوت ولا حتى في اليرموك... كل ما قيل على لسان أسامة بن منقذ كان كذبًا وبهتانًا. على صفحة المنبر المحترق لا أرى أثرًا إلا للهزيمة والضياع. ألا ترى معي، يا عادل، كيف انهزمنا اليوم في حطين؟ ... الهزيمة اليوم تساوي ألف نصر مثل نصركم. ما فائدة أن ننتصر في الماضي ونُهزم اليوم ويضيع منا المستقبل في الغد؟[1]

يلحظ القارئ أن لغة شخوص الرواية تتصف بالتوتر النفساني، والحماوة اللغوية في تعبيرها عن خلجات نفوسها، ودوافع شهيتها، ونوازع شهوتها، وحنينها لذكرياتها الماضية، ويُسمع انفجارها اللغوي نتيجة الكبت والقهر السياسي الذي تعانيه؛ ما يجعلها تفقد معاني حلمها الإنساني جراء هزيمة حزيران وجريمة حرق المنبر الأبنوسي؛ فلغة حسن المغربي الجارحة في حق نفسه، وزوجته الخليلية ، وحبيبته عايدة البشناقية، وحتى في حق صاحبه المقدسي الذي يصفه في بداية الرواية على أنه "الفكرة الطائرة وهو (أي الراوي) الكلمة الجاثمة على الورق" تعبر عن جَلدِه لذاته بسبب فشله في أن يكون حفيداً صالحاً، يرث أحلام جده المغربي في العيش في أكناف بيت المقدس طائعاً لله، مؤدياً واجباته الدينية، حتى ينال رضاه ويفوز بالجنة التي وعد الله المؤمنين المخلصين بها . وقسوة مفردات لغته لا تنبع من فسقه -كما في حكاية البربري الخائن "أبو ضامن" - بل من وجعه الناتج عن فقدانه بيته في حارة المغاربة التي هدمتها القوات الإسرائيلية غداة حرب حزيران عام 1967، وشعوره العميق بالغربة في أريحا القاع بدل الحياة في القدس المعراج الارتفاع. كما يُشاهد توتر لغة أحمد المقدسي في وصفه لأجساد وعيون وسيقان وأرداف وروائح حبيباته، وتشتد لغته

[1] **الرواية**، 55 و56.

صرامة وتشتبك مفرداتها مع معانٍ فلسفية عميقة أثناء زيارته ضريح صلاح الدين الأيوبي بعد أن هجرته جورجيت خوري بشكل مفاجئ.

بالإضافة إلى فضاء الشخصيات **يتجلى الزمن فضاءً تقنيًّا** يؤطّر مخزونه الفكري والفني الذي يريد الإفصاح عنه إزاء جريمة حرق المنبر؛ فقد قسّم روايته إلى أربعة فصول متساوية تقريبًا في عدد صفحاتها، وهي تعكس أربع مراحل زمنية، تواكب تطور شخوص روايته، ووعيها بذاتها ومكانها وزمانها وقضيتها ووجعها. ومن الجدير ذكره أن مفردات عناوين الفصول الأربعة تعبر عن فكرة الزمن الروائي المعيش من خلال تقطيعها وحدات زمنية مألوفة؛ مثل "زمن" و"جيل" و"طفولة" و"أيام ". يبدأ الفصل الأول بعنوان – زمن اليتم-عام 1979 حين كان الراوي -حسن المغربي -يعمل مدرسًا في مدرسة المعهد العربي الكويتي في قرية "أبو ديس"؛ إذ تزامل مع "بطل الرواية" أحمد الصفافي عامين كاملين. واليتم –هنا-يحمل معاني اجتماعية وسياسية وتاريخية؛ فهو ناتج عن ضياع ثابت الأبوة لدى الأيتام واللقطاء في مدرسة المعهد العربي الكويتي في "أبو ديس"، وضياع الأبوة يعني فقدان اليتيم البعد التاريخي الشخصي. في نهاية الفصل الأول يتسلم أحمد المقدسي مهمة السرد الروائي، ويواصل سرده للأحداث طيلة الفصل الثاني إلى نهاية الفصل الثالث حيث يستعيد الراوي حسن المغربي صوته ومهمته السردية من أحمد المقدسي، ويستمر يسرد الأحداث حتى نهاية الرواية. وعليه، فإن أحمد المقدسي كان في الفصلين الثاني والثالث استدراكًا على الراوي في الفصل الأول. ثم كان الراوي حسن المغربي في الفصل الرابع استدراكًا على أحمد الصفافي في الفصلين الثاني والثالث.
أستطيع القول إن السرد كان موزعًا مناصفة تقريبًا بين الراوي حسن المغربي والبطل أحمد الصفافي. وهذه المناصفة لم تكن اعتباطًا بل تأكيد على أن الراوي والبطل هما وجهان لعملة واحدة.

تقع أحداث الرواية بين محطتين زمنيتين ماضيتين: الأولى تضم بداية أحداث الرواية عام 1979، ثم يتجه الكاتب إلى الوراء - بأسلوب الفلاش باك - مسترجعًا عام 1187 الذي شهد معركة حطين. كما أن هناك محطتين زمنيتين أخريين تقعان في الماضي القريب هما:

زمن النشر في عام 2008 وزمن انتهاء أحداث الرواية عام 2005 حين قام الراوي بآخر زيارة له إلى قبر صديقه في بيت صفافا. ويرى القارئ أن الفصل الأول - زمن اليتم - يبدأ من مدرسة أبو ديس عام 1979، أي في الذكرى العاشرة لحرق منبر صلاح الدين. ثم ينتقل إلى الفصل الثاني - جيل الأحلام، ص60 - إلى قرية "بطل الرواية"، بيت صفافا كي يصف بداية رحلته إلى جامعة دمشق لدراسة التاريخ، مدفوعًا بحكاية حب العادل والأميرة جوانا. وفي الفصل الثالث – طفولة مبعثرة، ص113 يتحدث البطل أحمد الصفافي عن مولده ونشأته وطفولته ومعاناته منذ أن جاء إلى هذه الدنيا عام 1942. وفي الفصل الرابع – أيام الحنين، ص177 يتحدث الراوي حسن المغربي عن حنينه لأيام شبابه في عام 1978؛ أي أنه يقترب من لحظات السرد الروائي في عامي 2007/ 2008 وعلاقته العاطفية مع عايدة البشناقية التي يلتقيها على مقاعد الدراسة في الجامعة العبرية فيحبها وتحبه، ثم تنقطع العلاقة بينهما بسبب زواجها من عوني. وإنْ كان العنوان العتبة الأولى التي تضيء النص، فإن عناوين هذه الفصول قد جاءت عتبات فرعية شاركت بفاعلية في فك غوامض النص، لكونها امتدادًا للعتبة الرئيسة.

يستخدم الكاتب يوسف العيلة ضمير المفرد المتكلم على لساني الراوي حسن المغربي والبطل أحمد المقدسي؛ ما يعطي السرد طابعًا حميميًا، كأنه نوع من المذكرات أو الاعترافات الشخصية التي تدور حول تجربة الكاتب الشخصية التي مر بها. وهنا لا بد من القول إنه – ربما-يختبئ وراء الراوي والبطل كي يسرد حكايته هو مع ميسون وعايدة وجورجيت وجوانا السائحة. وهو يستخدم أسلوب التماهي مع شخوصه في حبه لهؤلاء الفتيات كي يعبر بصورة استثنائية عن عاطفته الدينية تجاه القدس، وتحديدًا تجاه حادثة حرق منبر صلاح الدين، وكأني به يستنجد بالمقدس كي يستريح من عذاب الضمير الذي يلازمه حتى اليوم.

إن وصفه المرأة بالمدينة أو المدينة بالمرأة أسلوب مألوف لدى الكثير من الروائيين، ولكن الطريف هنا هو توظيف المُقدَس في عمل سردي راقٍ، وكأنه يريد أن يضفي طابع القدسية على تجربته الأدبية حتى يبعد شبح الإسفاف العاطفي للغة شخوصه الدرامية. وهو يفعل هذا عن وعي مسبق بطبيعة اللغة السياسية التي يمارسها النظام العربي القمعي على

مواطنيه في السر والعلن. وهل يلام راوٍ إذا تحدث بلغة جلاده لتبيان لغة الجلد النفسي، والقمع السياسي التي يمارسها جلاده عليه؟!

تبقى الرواية حدثًا ذا قيمة أدبية فريدة من حيث صدق التجربة، وقوة اللغة، وعمق المعنى، وتمكن الكاتب من استخدام تقنيات السرد الحداثي؛ فالرواية ملآى بالحوار الداخلي الذي يفصح عن صراع محتدم بين عقول وقلوب أبطال الرواية الذين يجدون أنفسهم في مأزق نفسي، وكأنهم هم الذين يحترقون بنار روهن، وهم الذين يكتوون بحرائق الهزائم المتتالية التي أدت إلى ضياع القدس. كما أن تماسك الحبكة، وارتباط الأحداث المختلفة بثيمة متعاضدة، لها دوالها المعروفة جيدًا للقارئ مثل: المنبر الأبنوسي، القدس، عكا، معركة حطين، الناصر صلاح الدين، نور الدين زنكي، البطل المضاد ريكاردوس قلب الأسد، وأخته جوانا الصليبية، الحملات الصليبية المتتالية، تُدّعم البنية السردية وتعطيها حبكة متماسكةً، لها معانٍ سامية، وزيٌّ موحد.

خاتمة:

يمكن القول إن الكاتب يستقي سخونة لغة النص من شعلة نار روهن التي أحرقت المنبر الأبنوسي. إن وقوع معظم أحداث الرواية في فصل الصيف، وتحديدًا في شهر آب اللهاب[1]، هو محاولة من الكاتب لسكب البنزين على النار لتكريس واقع الحريق في نفوس القراء والشخوص على حد سواء. وأحسبه يريد القول إن النار التي اشتعلت في الأقصى يجب ألا تحرق المنبر الأبنوسي، بل كل من ساهم وسهل وتساهل وسكت على جريمة حرق المنبر.

وعليه، فإن الكاتب يوظف حرارة الطقس في فلسطين كي تتساوق وحريق مايكل روهن من أجل تفجير غضب المقدسيين في أرجاء العالم. كما تتماشى درجة حرارة لغة النص المرتفعة مع الغليان الداخلي الذي يفتك بنفس وعقل كل من شاهد أو سمع بالحريق. وهذه الرواية بلغتها الساخنة تعبّر عن احتجاج الكاتب العنيف على الصمت العربي والخنوع الإسلامي، وربما تجعلنا نقارب بينها وبين لغة " الأدب المكشوف ". وهذا يدلل على عجز

[1] **الرواية**، 6 و8 و28.

المقدسيين باعتبار أنهم لم يستكملوا بعد شرطهم الحضاري الذي يؤهلهم للدفاع عن الأقصى أو حتى تحرير القدس. وربما يهدف الكاتب من وراء هذا الحماوة العاطفية واللغوية كشف مواقف المقدسيين المتناقضة، الذين يحبون القدس بالقول لكنهم يسيئون إليها بالفعل. وعليه، يرى أنّ من واجبه استنهاض همم المتخاذلين للدفاع عن المسجد الأقصى باستخدام لغة جارحة، تستفز مشاعرهم، وتزيل عن وجوههم قناع اللامبالاة الذي بات جزءًا من تقاطيع وجوههم. حقيق القول إن هذا الأثر السردي قد سعى إلى إنصاف الشخصية التاريخية، التي لم تحظ بمساحة في السرد الروائي بمثل ما حظيت به في السرد التاريخي.

المصادر والمراجع:

بحراوي، حسن. **بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"**. ط.2. بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990.

بدري، عثمان. **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية**. د.م.: موفم للنّشر والتّوزيع، 2000.

بلعابد، عبد الحق. **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**. ط.1. الجزائر، بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، 2008.

الجزار، محمد فكري. **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

جينيت، جيرار. **بحوث في الرواية الجديدة**. ط.3. ترجمة فريد أنطونيوس. بيروت: منشورات عويدات، 1986.

..... **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**. ط.2. ترجمة محمد معتصم وآخرون. د.م.: المشروع القومي للترجمة، 2000.

حمداوي، جميل. "السيميوطيقا والعنونة." **مجلة عالم الفكر**، مج. 25. ع. 3. (1997).

سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان). **الكتاب**، مج. 1. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.

الشيباني، بلسم. **الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي**. ط.1. الجماهيرية الليبية: منشورات مجلس تنمية الإبداع، 2004.

العيلة، يوسف. **رواية " قصة حب مقدسية"**. ط.1. القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2008.

فرشوخ، أحمد. **جمالية النّصّ الرّوائي: مقارنة تحليليّة لرواية "لعبة النسيان"**. ط.1. الرباط: دار الأمان، 1996.

قاصد، سلمان. **عالم النّصّ، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التكرلي نموذجًا**. الأردن: دار الكندي للنّشر، 2003.

لحمداني، حميد. **بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد العربيّ**. ط.3. بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، 2000.

المطوي، محمد الهادي. "شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق." **مجلة عالم الفكر** مج. 28 ع. 1 (1999).

ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل). **لسان العرب**. ط.1. بيروت: دار صادر، 1990.

ميتران، هنري. **المكان والمعنى: الفضاء الباريزي**. ترجمة عبد الرحيم حزل. الدار البيضاء – بيروت: أفريقيا الشرق، 2002.

نجمي، حسن. **شعرية الفضاء السردي**. ط.1. بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.

www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=8774