المجمع 19 (2024/1445)، 303-331

الرّمزيّة في رواية "ليتني كنتُ أعمى" لوليد الشُّرَفا
أنموذج تطبيقي

هدى أبو قرع وعلي خواجة[1]

Symbolism in the Novel “I Wish I were Blind” by Walid Al-Sharfa
Applied Research Model

Huda Abu Qarea’ and Ali Khawajah

Abstract

This research explores symbolism, commencing with the concept of symbolic direction and subsequently analyzing various symbolic elements within the novel. It begins by investigating symbolism in the title, cover, and colors, progressively examining symbolic aspects related to events, characters, and settings, ultimately considering three dimensions. The study unearths the profound layers of the text, leading to a conclusion that summarizes key findings. To achieve its objectives, the research underscores the presence of symbolism in contemporary Palestinian literature, noting its implication in exploring the depth of this literary trend. In addressing the central question of how symbolism is embodied in the study sample and contributes to the author's profound objectives, numerous prose works have emerged on the Palestinian scene, gaining popularity for their artistic maturity. This phenomenon is exemplified in the novel "I Wish I were Blind" by the novelist Walid Al-Sharafa. The research's significance lies in its unique approach to studying this specific sample, which has not been previously examined from a symbolic perspective.

Keywords: Symbolism, Palestinian Literature, Literary Trend.

[1] جامعة بير زيت.

المُلخَّص

يتناولُ البحث موضوع الرّمز انطلاقًا من مفهوم الاتجاه الرّمزيّ، ثمّ يلج إلى تفكيك الزّوايا الرّمزيّة في الرّواية، انطلاقًا من رمزيّة العنوان، والغلاف، والألوان، مُرورًا برمزيّة الحدث، والشّخوص، والزّمكان واقفًا عند الأبعاد الدّلاليّة. يستجلي البحث أغوار النّصّ العميقة، وصولا إلى خاتمة تختزلُ فيها جملة من أهمّ النتائج المُتوصّل إليها. يستحضرُ هذا البحث في خطّ استيفاء متطلّباته حضور الرّمزية في الأدب الفلسطيني المعاصر، الذي شكّل الحضور اللافت؛ ذلك بأنه يُمكن الاتكاء عليه؛ لسبر أغوار هذا الاتّجاه. في محاولة للإجابة عن السؤال الرئيس (كيف تجسّد الرمز في عينة الدّراسة، من حيث الحضور، وتمكين الرّوائي الوصول إلى مراميه الغائرة؟). برزت العديد من الأعمال النّثرية التي حازت الصّدارة على الصعيد الفلسطيني، بما حملته من عناصر النّضوج الفنيّ. لوحظ انعكاس هذا الأمر بوضوح في رواية "ليتني كنتُ أعمى" للروائي وليد الشُّرَفا. –وبذلك- تتجلّى أهمية البحث في تفرّده بتناول هذه العينة التي لم تدرس قبلا من زاوية الرّمزية.

الكلمات الدّالة: (الرّمز، ليتني، كنتُ أعمى، الشُّرفا)

المقدّمة

"ليتني كنتُ أعمى" تمثل هذه الرّواية مرحلة النّضوج الفني مُكتمل الملامح؛ لتضع أقدامها على عتبة التميز؛ من خلال مُكنة الرّوائي من توسيع دائرة الرّمز في قالب روائيّ يحمل سمات دلاليّة وفنّيّة خاصّة، وتقديم رؤية امتزج عبرها الواقع بالرّمز، والحاضر بالماضي؛ فهي تعيد الذّاكرة إلى تتبُّع خطّ الدّمِ المنبثق من عام (1948)، مرورًا بمراحل عديدة، حتّى كأنها تُشعرك أنّ الدّم الفلسطينيّ يسيل الآن أثناء ممارستك فعل القراءة. تُكمل الرواية سلسلة تراجيديا العودة الفلسطينيّة؛ لتتماهى –بذلك- وسرديّات العودة الملتبسة مع المكان الفلسطيني، وتحوّلاته القاسية خلال الزمن الاحتلاليّ برؤية الفلسطينيّ الذي خسر كلّ شيء. لكن ما يهمّ أكثر هو حضور الرّمز، الذي ألقى بظلاله منذ العتبات الأولى للرّواية ليصل إلى مفاصلها كلها.

كان للرّمز بمختلف أنواعه الدّور الهام في الأدب العربي الحديث والمعاصر. يعدّ من بين أهمّ المصطلحات التي حظيت بقسط وافر من الدّراسة والبحث؛ لما له من دلالة عميقة من

حيث المعنى. وحضوره في التاريخ قديم قدمَ التاريخ إذ كانت جذوره الأولى عند الغرب[1]. لم يمنع ذلك العرب من الاهتمام به، والتطرّق إليه في أعمالهم، ووضع التّعاريف المتعدّدة له. فقد عرّفه الفراهيدي في عينه: "الرّمز الإيماء بالحاجب بلا كلام ومثله الهمس"[2]، وجاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علّوش أنّ الرّمز هو: علامة تحيل على موضوع، وتسجله طبقًا لقانون ما، وقال –أيضًا- الرّمز وسيط تجريبيّ للإشارة إلى عالم الأشياء.[3] والرّمز: "شيء يمثل شيء آخر، فيظن أنه يمثله بالتشابه أو بالعرف أو بالترابط في الأذهان، فالأسد للقوة والحمامة للسّلام"[4]، وجاء في القرآن الكريم في قصّة زكريا عليه السّلام: "قالَ رَبِ اجْعَلْ لِي آيَة قالَ آيتُكَ ألا تُكَلمَ النّاسَ ثلاثةَ أيّامٍ إلا رَمْزا"[5].

إنّ مصطلح الرّمز كغيره من المصطلحات التي تعدّدت مفاهيمه، واختلفت آراء الباحثين، ومناهجهم في تحديد ماهيّته، وفق زوايا تخصّصيّة معيّنة. من أهمّ التّعريفات الملاصقة لمحور هذا البحث الرّمز: "تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر، والآخر خفي"[6]. والرّمز "تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينهما وبين الفكرة المناسبة"[7]. وعليه فالرّمز هو تلك العلامة النّاتجة عن الامتزاج، والتّداخل الحاصل بين عالم المحسوسات، وعالم المعاني الخفيّة، وخاصّة تلك المُتعلقة بما هو وجودي، أو ما هو لا شعوري. يقول بولن فرلين: "إنّ

---

[1] حسن كريم، **الرمز في الخطاب الأدبيّ: دراسة نقدية**، ط.1 (بغداد: الرّوسَم للطباعة والنشر، 2015)، 33.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي الفراهيدي، **العين**. تح: عبد الحميد هنداوي، ط.1. ج.2 (دار الكتب العلمية: بيروت، 2003)، 149.

[3] سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط.1 (بيروت: دار الكتاب، 1985)، 101- 102.

[4] نواف نصار، **معجم المصطلحات الأدبية**، (د.م.: دار المعتز، 2010)، 134.

[5] سورة آل عمران، الآية 41.

[6] نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث - دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، ط.1 (الأردن: دار جهينة، 2007)، 150.

[7] موهوب مصطفى، **الرمزية عند البحتري** (الجزائر: الطباعة الشعبة، 2007)، 132.

الرّمز فنّ التّعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بتعريفها من خلال مقاربات، أو تشبيهات مفتوحة أو واضحة محسوسة، ولكن باقتراح ما في هذه الأفكار والعواطف بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام الرّموز"[1].

وبهذا يكون الاتجاه الرّمزي الأكثر تناسبًا مع الأديب الفلسطينيّ؛ ذلك أنه يجد فيه المتّكأ، والوجهة الأخرى في ظلِّ خنق الحرّيات، ولَيّ أعناق الأقلام من خلال عين الرقابة التي اتسعت رقعتها بوجود الاحتلال؛ ما أدّى إلى فرض الحصار العسكري، والثّقافي الذي وصل في أغلب الأحيان إلى الأسر، أو الإبعاد لأصحاب الأقلام الحرّة من الأدباء الفلسطينيّين.[2] فكانت الرّمزية هي الوسيلة الأمثل في ظلِّ تلك المُعطيات؛ لاستمرار فعل الكتابة. واستجابة لهذا الواقع في فلسطين تجلّت رواية "**ليتني كنتُ أعمى**" برمزيتها على امتداد مساحتها بين الفينة والأخرى، ومنذ العتبات الأولى. تكمنُ رمزية العتبات في محورين، الأول: رمزية الصّورة، والآخر: رمزيّة العنوان.

رمزيّة الصّورة

تعتبرُ الصورة مُكوّنًا مُهمًا في غلاف الكتاب (الرّواية). هي الواجهة الأماميّة التي تُلفت انتباه القارئ؛ ذلك يعدُّ الشّكل الخارجيّ وسيلة مُحفّزة، يستطيع القارئ من خلالها إدراك ما هو موجود داخل متن العمل الأدبيّ، من خفايا ومضمون بألوانها المتعدّدة، والصّورة كما يراها عبد الفتاح كيليطو: "تضيف شيئًا إلى النّصّ، فهي –أيضًا- تختزل النص كدلالة مُكثّفة"[3].من خلال ذلك يُلحظ أنّ غلاف رواية "**ليتني كنتُ أعمى**" جاء في أرضيّة سوداء برز عليها "إيفان الرهيب وابنه" للفنان الروسي ايليا ريبين. تُصوّر حزن إيفان الرّهيب ولوعته. مُمسكًا بابنه

[1] رجاء عيد، **لغة الشعر قراءة في الشعر العربيّ المعاصر** (مصر: منشأة المعارف، 2003)، 192.

[2] ينظر: جميل إبراهيم أحمد كلاب، **الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة** (أطروحة ماجستير). (غزة: الجامعة الإسلامية، 2005)، 33.

[3] يوسف تعزاوي، **مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي**. ط.1 (الأردن: عالم الكتب الحديث، 2016)، 108.

جريحًا، ويعتقد أن إيفان هو من وجّه تلك الضّربة القاتلة لابنه. لماذا هذه اللوحة المُرعبة دون سواها؟ هل وجد فيها الشُّرفا ما يتحدّث عن الألم الفلسطينيّ، وجرحه النّازف لغاية اللحظة؟ أم هل وجد فيها الصّورة القاتلة للفلسطيني ابن التراب والأرض، لكنه سلك الاتجاه الآخر؟ أم هل وجد فيها اللوحة الأجدر للتعبير عن التحسّر، وضياع الحلم؟ إنّه أمر يُستدعَى -تلقائيًا- في مرحلة ما، لصحوة الضّمير، وحينها تكون لوحة إيفان بكلِّ ما فيها، أقلّ وطأة من ذلك التّحسّر خاصّة إذا جاء بعد فوات الأوان؛ فهذا القيصر الروسيّ يتحسّر، ولكن فاته الوقت.

لوحظ على الواجهة الأماميّة للغلاف ميلها نحو التمركز البصريّ الجاذب، ومُكنتها على التحكّم في حركة العين نحو صورة إيفان الذي يحتضن ابنه، والدّم يسيل منه، كما توسّط عنوان العمل الأدبيّ الغلاف بلون أبيض يكتسح الأرضيّة السّوداء، وقد اعتلاها اسم المؤلف باللون الأبيض أيضًا، وخطّ بارز غليظ، أمّا دار النّشر فقد أُدرِجت في آخر صفحة الغلاف بحجم صغير، ولون أحمر "الأهليّة".

أمّا الواجهة الخلفيّة للرّواية، فيمكن القول: إنّها تلتقي والواجهة الأمامية مع اختلافات بسيطة، فيما يخصّ العنوان واسم الرّوائي، في كونها وردت على الجانب الأيمن للغلاف، على خلاف الواجهة الأماميّة التي وردت فيها وسط الغلاف، واختلاف آخر يمثل في انتقال اللون من الأبيض إلى الأخضر البارز مع عنوان الرواية، والخافت جدًا مع اسم الرّوائي، كما يُلاحظ أنّ الرّوائيّ أضاف اقتباسًا من نصّ الرّواية في عدّة أسطر، وبخطٍّ أبيض صغير. إنّ أمرًا كهذا يتطلّب ألا تُغفل الدّلالات والمعاني الكامنة وراء ذلك. فيما يأتي توضيح لرمزيّة الصّورة ودلالتها، وتوضيح مُماثل لكلِّ لون ودلالته الخاصّة. وتلك إشارة سريعة لدلالة الألوان التي ألقت بظلالها على غلاف الرّواية.

رمزيّة اللون الأبيض

يرمزُ وجود اللون الأبيض في أيِّ عمل فنيّ إلى ذلك النّور الذي ينير الحياة، ويزيل ذلك الظّلام الحالك الذي يُعكّر الصفو ويصبغه بالألم. "اللون الأبيض مكوّن من حزمة من الأشعة، وهو

حياديّ"[1] ومعروف -أيضًا- "أنّ اللون الأبيض رمز للطّهارة والنّقاء والصّدق"[2]، ويوحي -أيضًا- إلى السّلام والأمن، وبداية حياة جديدة، وقد تجلّى هذا اللّون في الرّواية منذ العتبات الأولى بمساحة قليلة، ولكنّها ظاهرة وبارزة.

انسجم هذا اللون بحضوره في جسد الرّواية تمامًا على ما جاء عليه في العتبات؛ إذ لوّن به الكاتب أماكن، وأشخاصًا بحيّز قليل. لكنه كان فيها سيّد الحضور، "كانت أم الأمين التي لم أرها طيلة حياتي إلا بفستان واحد، أزرق اللون مخطّط بالأبيض، أراها نظيفة، كانت تغسله في الليل وتلبسه في النّهار"[3]، وفي وصف آخر، قال: "يتحلّق الأولاد حولي، تسترق أنظارهم يدي وحقيبتي، ينظرون وينتظرون، نحيلون، وجوههم مشقّقة عليها بقع بيضاء"[4]. انتقاء الشُّرَفا لهذا اللّون، بهذا الحيّز الخجول لن يكون من باب عفو الخاطر، أو السّقوط سهوا، فهو أكثر الألوان سطوعًا ووضوحًا، ولديه القدرة الخارقة على خفض قوة أيّ لون آخر بجانبه، وعليه فالشُّرفا على وعي تامّ بمفاصل القضيّة الفلسطينيّة، ومراحل سيرها العقيمة على امتداد الزّمان، ولكنه ما زال يرى، ويلوّح بهذا الأبيض إلى قليل من الأمل الصّارخ.

يُمثّل اللون الأبيض المعادل الموضوعيّ لِـ (فلسطين)، وما تشهده من أحداث مأزومة إلا أنّ الفجر قادم مهما طال ذلك الحين. بالاستناد إلى ما سبق، يُستشفّ بأنّ الرّوائي يرمز باللون الأبيض إلى عدّة دلالات إيجابية، تتجلّى في أوّلها، إلى نظرته التأمليّة التي تحمل التفاؤل والاستبشار بنصرٍ قادم لفلسطين، بالرغم من الظّلام الحالك والدّم النّازف، وأمّا ثانيها، فيكمن في الدّور الذي يقع على عاتق الرّوائي الفلسطيني، وما يقدّمه لقضيته العادلة من خلال قلمه، ومقدرته على تشريح الواقع بحياديّة، ووصف الحالة بعين المُثقّف، ونظرته

[1] كلود عبيد، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)**، مراجعة: محمد حمود، ط.1 (بيروت: المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر، 2013)، 18.

[2] عمر، أحمد مختار. **اللغة واللون**، ط.2 (القاهرة: عالم الكتب، 1997)، 229.

[3] الرواية، 44.

[4] الرواية، 44.

التّفاؤليّة بشكلٍ مُستمر، فهو الضّمير النّابض بالأمل والاستبشار، وهذا ما يُعين على المواصلة والاستمرار، فاسمه جاء على أرضيّة سوداء وبخطٍّ أبيض/ ساطع، كذلك الأمر بالنسبة لاسم الرواية؛ إذ جاء هو الآخر بلونٍ أبيض/ مُشرق، وهذا يجعلها تحلّق خارج إطار التسلية والترفيه فقط.

رمزيّة اللّون الأسود

حضرَ اللون الأسود بمساحة ساطعة. من المعروف أنّ هذا اللّون هو لون الحزن، والألم العميق، والاضطراب الذي يلمّ بالفرد، وهو نقيض اللون الأبيض. واللون الأسود يرمز –دومًا- إلى "الحزن والألم والموت"[1]، وفي غلاف "ليتني كنتُ أعمى" تجلّى اللون الأسود بمساحة كبيرة لافتة، وفي ذلك ما يلتقي والأحداث المؤلمة على امتداد خطّ السّرد في الرّواية، "يدفعني علي، الذي لا يرى، على ذلك الكرسيّ المتحرّك، علي القريب من عمر والدي، يمشي خطوة خطوة، اسمع صوت زفيره المتلاحق، انظر إلى ما تبقى من رجلي تحت بنطالي الأسود"[2]. يُلاحظ أنّ الشُّرَفا افتتح المشهد الأوّل في روايته بتلك اللوحة المؤلمة؛ ليقول للقارئ أنت في رحاب مشاهد مُتتالية، ولكنها قاتمة ومؤلمة حتى النُّخاع. ولم يأت هذا اعتباطًا، بل فيه تعبير واضح عن تلك الظّروف الصّعبة التي مرّ بها أبطال الرّواية، والتي وصل بها الحدّ أن تأكل من أجسادهم، وتتركهم في غيابات الألم الصّارخ والفقد القاتل. فأحد الأبطال فقد نور عينيه، والآخر فَقدَ قدرته على المشي، وفي هذا وذاك ألم كبير لا يزول إلا بزوال المُسَبِّب له. وقد تنوّعت المشاهد السّوداويّة في الرّواية، وتعدّدت ما يستدعي استحضار مشهد آخر.

علّ الصورة السّوداويّة تتّضح أكثر بذكر مشهد آخر: "كان يحمل رجله المبتورة التي فار دمها على الكوفية التي لفّ بها الجرح، كانت الكوفية تعصب الجرح بشكل دائريّ، وكان اللحم الممزّق يخرج منها، والتّراب المنقوع بالدم الذي تحول لونه للأسود"[3]. تتوالى المشاهد المأساوية

[1] أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، 229، مرجع سابق.

[2] الرواية، 9.

[3] الرواية، 20.

تلو بعضها، وعلى امتداد الرّواية، وهي تعكس النّظرة التشاؤمية جدًا للكاتب الذي يقول لقارئه: عذرًا لم أعد أجد بصيصًا للفرح فقد اتفقت الملامح الخارجيّة له، وتلك الحرب الدّاخليّة في أعماقه، "وقف علي، سألني: أين أذهب! وكان يردّد: لو أني أعرف خاتمتي ما كنت بدأت... ما كنت بدأت.."[1]؛ فيتعايش القارئ منذ العتبات الأولى للرّواية، ومشاهد الألم والحسرة، والفقد التي امتدّت حتى المشهد الأخير: "الليلة الأخيرة في المستشفى، ليلة السّلامة والشّفاء، ليلة تترك فيها نصف جسدك ونور عينيّ علي، وخلفك نحو عشرين جثّة تتآلف إلى بعضها في القبر الجماعيّ، ماذا ستلاقي، الأخبار عن مكان دفن الجثث، وتفاصيل العزاء التي لا تعرف كيف تتلقّاها"[2]، وعليه فاللون الأسود يرمز بقوّة إلى الحزن، والألم، والتّعب الذي فاق التّوقّعات، وحاز على المساحة الأكبر في حياة الفلسطيني. تستنطق دلالة أخرى للّون الأسود تصبّ في حقل التّفاؤل والإقرار بالحقّ المبين؛ كما كان للون الأخضر الحضور اللافت في الغلاف والدّلالة.

رمزيّة اللون الأخضر

كانَ للّونِ الأخضر الحضور اللافت في الغلاف، والدّلالة إلى جانب اللونين السّابقين -الأبيض والأسود- وهو اللون الأخضر الدّاكن الذي يشير في عمومه إلى ذلك التّفاؤل، والأمل الذي يطمح إليه كل إنسان، ويرمز -كذلك- إلى التّجديد في الحياة والأمل، فبعد كلّ ألم ثمّ إشراقة أمل. إنّ توظيف اللون الأخضر إلى جانب اللون الأسود على غلاف الرّواية للواجهة الخلفية يُلاحظ فيه تناقض بين اللونين؛ إذ إنّ اللون الأسود هو لون الحزن والأسى، على خلاف اللون الأخضر، فهو لون السّعادة والانشراح. فهذان اللّونان يشبهان فصليّ الشّتاء والرّبيع؛ فبعد انقشاع غيمة الشّتاء يأتي الرّبيع باللون الأخضر، باعثًا للأمل ومُجددًا الرّوح. "يمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة بالشباب الأغرار"[3]، وعندما يختار وليد الشُّرَفا أن يكون عنوان الرّواية

[1] الرواية، 156.

[2] الرواية، 154.

[3] أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، مرجع سابق، 235.

باللون الأخضر، وبخط غليظ وفي الواجهة الختاميّة للغلاف، فهو -رغما عن نظرته التشاؤميّة الطاغية- يرمز من خلاله إلى بصيص أمل قادم بكلِّ تأكيد، حتّى وإن تأخّر قليلا أو كثيرًا، ولكنه قادم.

وقد تسرّبت معاني اللون الأخضر في عدّة مشاهد في الرّواية منها: "السّيارة ترتطم بأشجار الزّيتون، صوت الورق والأغصان التي تحتك بجدار السّيارة مع الظلمة وترنح السّيارة في الطّرق الترابيّة، يزيد من القشعريرة في جسمي، ويعيد إليّ رائحة اللوز الأخضر في فم صلاح"[1]. هو اللون الذي يُعيد المذاق الوطنيّ للفلسطيني أينما تواجد. وتحلّق الرّمزيّة في إطارها العام لتلك الألوان فوق سارية ألوان العلم الفلسطيني، الذي يرفرف بدلالاته الظّاهرة، والمُستترة، ويُلقي بظلالِها على السّاحة الفلسطينيّة، موائِمًا الحالة المفروضة من فرح وحزن، وفقد، وخيبة. بين تلك الألوان يبزغ العنوان حاملا معه الآفاق كلها. من بين ضلوع الغلاف، وألوانه المتعددة يبزغ العنوان الذي يختزل في حروفه القليلة، وإن طالت. دلالات مُكثّفة تحت مِظلّة رمزيّة العنوان.

رمزيّة العنوان

انطلاقا من عدِّ عنوان العمل الأدبيّ مدخلا دلاليًّا، وعتبة من العتبات النّصيّة المُهمّة التي تساهم في توضيح دلالات النصّ، واستكشاف معانيه الظّاهرة والخفيّة؛ يكون العنوان المفتاح الضّروريّ لسبر أغوار النصّ، والتعمّق في شعابه التّائهة، والسّفر في دهاليزه المُمتدة، وبه تنهض علاقة تفاعل بين مقاصد المُنشئ في اختيار دوالّ عنوانه، وإدراك المتلقي لبنية العنوان، ومساهمته في وُلوج المُتلقي إلى بنية المتن الرئيس (النصّ)، وتبيّن ما فيه من جماليّات، ومحمولات تعبّر عن وعي المنشئ، وتمكّنه الفنيّ.[2] "ليتني كنتُ أعمى" جاء العنوان غريبًا نوعًا ما، كغرائبيّة الإطار الذي نسجه وليد الشُّرَفا مع أبطاله، وحرّكهم في حدود

[1] الرواية، 95.

[2] علي خواجة، **متابعات نصية**، ط.1 (د.م.: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2008)، 12-13.

الزّمكانيّة الواسعة: (فلسطين)، والضيّقة: (سيّارة الإسعاف)، ليخلص الشُّرفا عنوان مُختزل في ثلاث كلمات "ليتني كنتُ أعمى".

يتكوّن هذا العنوان من ثلاث كلمات، تبدو الواحدة منها في علاقة مُتشرذمة مع الأخرى، وهي على نحْو: ليتني تتكوّن من: (ليت + نون الوقاية + الياء)، كنتُ وتتكوّن من: (الفعل الماضي الناقص + التاء الضمير المُتحرّك)، وأعمى التي معها يُقفل التّمني، هذا التّمني الذي يصبّ في دائرة الغرابة طارحًا بسؤال طازج، يدقُ به على قشرة دماغ المُتلقي، وهو (لماذا؟) الذي –بلا شكّ- يرسم ملامح التّشاؤم، والسّلبيّة ولو بصورة أوّليّة أمام المُتلقّي، مُستمدًّا تلك السّلبية من ذلك النّداء الخفيّ الممزوج بالتّمني من مريم –عليها السّلام- عندما اعتراها الهمّ والحزن لحظة المخاض الاستثنائيّ، فهل من تشابه بينهما؟

من الملاحظ أنّ النّتيجة المتوقّعة افتراضًا، والممتدّة على جسد الرّواية تُخبر بأنّ التّمني هنا على اختلاف عمّا هو في الآية، من حيث السّبب والنّتيجة، وعلى امتداد الأزمنة واتّساع الأمكنة، علّ الشُرَفا –لذلك- حذف أداة التنبيه (يا) التي تُطلِق بامتداد الألف بآخرها التّنهّدات البائسة، التي تُنبئ فيما بعد عن ولادة (نبيّ)؛ لتتحوّل المحنة إلى مُعجزة ربانيّة خالدة، ولكن تلك التّراجيديا الفلسطينيّة، وذلك الدّم المُنبثق والمُتدفّق من عام (1948)، حتى اللحظة يفرض وجوده البائس كمسلّمات في العقل الباطن تفيد أنه لن يكون السّلام، وربما لن تكون هناك ولادة جديدة. وكأنّ هذه الرّواية تزخر بالرّمز بدءًا بالعنوان الذي يحمل مُؤشرًا علاميًّا، يُشير إلى المعادل الموضوعيّ الذي يُمثّله النصّ؛ فالفلسطينيّ في حالة اختناق مُستمر، جعلت من أمنيته تصبّ في دائرة (العمى) و(السّلبي). والفلسطينيّ وحده أصبح يدفع الثّمن النّفسيّ الباهظ، فالتمني يعود على (الأنا) ليتني/أنا، كنتُ/أنا، في هذه الأنا رمزيّة منذ العتبات بأنّ هناك حالة من إعادة ترتيب العلاقات ما بين الفرديّ والجمعي، بحيث تشهد السّاحة الفلسطينية تراجع الجمعيّ؛ ما يتسبب بألم حاد للفرديّ، لدرجة تصل إصابته وحده بالعمى كونه أصبح حالة شبه نادرة، فهو منغمس في وطنيته، والأنظار تتوجّه نحو مصالح حياتيّة أخرى ذات أولويّة.

وعليه يُختزل "ليتني كنتُ أعمى"، المتن في تأويلين: "ليتني كنتُ أعمى لأرى"، أو "ليتني كنتُ أعمى لئلا أرى"، وخلف كلٍّ تقف مصفوفة من الإحالات النصيّة وغير النصيّة، يُذكر منها: " ليتني كنتُ أعمى لأرى"، تستدعي مقولة أدونيس في "تنبأ أيها الأعمى" أما "ليتني كنتُ أعمى لئلا أرى"، التي تستدعي مقولة درويش "لا بدّ من ذاكرة، لننسى ونغفر حين يحلُّ السّلامُ النهائيّ... لا بدّ من ذاكرة في آخر الأمر، كي يكسر الدائرة" فهو بكلِّ تأكيد ما كان لديه الرّغبة، ولا حتى الفضول أن يرى -على سبيل المثال- مشهد "لم يكن هناك فرق بين غرفة المستشفى، والمخبأ الأرضيّ الذي حوصرت فيه تحت الركام أنا ورائد ومحمود، رائحة الجثث والصّراخ والدّعوات، الظّلام عندما يحلّ وأنت تواجه الموت أعمى... كان المخيم بعدها يبدو مثل مصيدة مُحكمة، الدبابات تحيطه كالسّوار على الأرض،... وإلى الشرق كان حرش السّعادة، المعسكر الذي شهد عشرات حالات الاشتباك والاستشهاد بين المقاتلين والمستوطنين،... لكن حرش السّعادة فارق اسمه بالتأكيد، كان المخيم مُحاطًا في الأرض ومن السّماء، وهو ليس أكثر من صرخة لا أكثر. سألني علي:

- عن ماذا كنا ندافع في المخيمات!
- عن أنفسنا.
- عن البؤس واللجوء.
- عن رجل يوسف ودماء رفيقة.
- عن رجلك
- عن عينيك".[1]

رسم الشُّرَفا مراحل الألم والمأساة الفلسطينيّة في هذا المشهد، التي حضرت عبر مخاض عسير، وولادة قيصريّة، وما زال المولود قيد الانتظار. ولا غرابة في ذلك؛ فهذا المخاض يُخبر بولادة استثنائيّة لوليد استثنائيّ "فلسطين"، ولادة تتجرّع مراحل الألم كلها، والفقد والحرمان، والحسرات والخذلان، والفاتورة مُستمرة. في لوحة كهذه النتيجة الطّبيعة ألا

[1] الرواية، 100-111.

يرغب الفلسطينيّ، وغيرُه بالرؤية لا بل من الممكن أن يُفضّل انعدام الرّؤية لغياب المشهد. ذاك مشهد آخر يُعزّز تلك الرغبة بعدم الرؤيا. حضر في آخر الرّواية عندما وصل علي ورفيقه رام الله، وعلى وجه التحديد دوار المنارة، عندما كانت "الأبواق والأيادي تخرج من شبابيك السّيارات نحونا، والصراخ كان فعلا علينا عندما خرجنا من الدوار:

وين يا عمي.

وين يا حمير.

فعلا الله حكيم، جمع ووفق.

أقف ويقف علي، أنظر حولي (يتنهد ويقول في تلك اللحظة الصفريّة: ليتني كنتُ أعمى وأصم) يصرخ أحدهم: إنتو ماشين عكس السّير.

وقف علي، سألني: أين أذهب! وكان يردد:

لو أني أعرف خاتمتي ما كنتُ بدأت

ما كنتُ بدأت...

بينما بقيتُ أنا صامتًا.[1]

مشهد يُلوّح من خلاله الشُّرَفا بمسوّغٍ آخر للرغبة "بالعمى"، يلتقي فيها مع العنوان "ليتني كنتُ أعمى". في تلك اللحظة الصّفريّة التي يتمنى الواحد فيها بعد ما قدمه من جسده وروحه وحياته، ودمه في سبيل الوطن، وناس الوطن؛ يكون التكريم (وين يا حمير). هنا يقف واحدهم لحظة، ويتمنّى أن يكون أعمى وأصم. يريد الشُّرَفا –بالضّرورة- أن يقول: إنّ المشكلة الأساسيّة في صراعنا أخلاقيّة قبل كلّ شيء، فبعد انتهاء أجواء الحصار والانتفاضة، يخرج علي وياسر من المستشفى؛ أعمى يقود مبتورَ السّاق على كرسيّ مُتحرّك، الأوّل يمشي والآخر: يُرشده؛ فيعلقان في الشّارع، وأثناء تشتّتهما، يُقذفان بالشّتائم والتّحقير؛ لأنهما أغلقا الشّارع؛ ليُردّد عليّ بصوت مُنخفض: "لو أني أعرف خاتمتي ما كنتُ بدأت، ما كنتُ بدأت"، وفي ذلك

[1] الرواية، 156.

تلويح جليّ بالأزمة الأخلاقيّة المُتجذّرة في الشّعب عندما ينسلخ عنه الاحتلال قليلا، والمشاهد على ذلك كثيرة.

تتوالى المشاهد في الرّواية التي يؤكّد من خلالها الشُّرَفا أنّ ما رمز إليه العنوان "ليتني كنتُ أعمى"، هو أمنية ورغبة حقيقيّة للفلسطيني المُعذّب المُقسّم، حيث طغيان مرارة الألم. وتتابع المشاهد القاسية التي ارتسمت في الذّاكرة وفي الجسد، فهناك من فقد بصره، وهناك من بُتِرت ساقه، وآخر فقد قلبة (حبيبته)؛ فتلوّثت الذّاكرة بغبار الظّلم والطغيان؛ فجعلت واحدهم يتمنى أمنية صادقة أن يكون وُلِد "أعمى" لكي تبقى صفحة ذاكرته صافية من تشوّهات، وآلام مُستديمة، "أنظر إلى جسدي المغطى، بقايا التخدير والدم الذي تجاوز القطن واللفائف يصل إلى غطاء الفرش الأبيض،... لم أستطع فعل أي شيء لعلي، يهدأ علي، يعيدونه إلى فراشه، أضع يدي على يده اليسرى القريبة مني، أقول له: لقد بتروا رجلي يا علي، لماذا هنا؟ لماذا لم تتطاير مع الانفجار في المخيم!..."[1] علّ صوتا قويا يتصدر الحضور بعد هذا المشهد القاسي، ويقول: "ليتني كنتُ أعمى" لا بل قد يقول متمنيا:" ليتني لم أكن"!

ومشهد آخر ينصهر مع العنوان برمزيّة صارخة في عدم الرغبة بالنظر "كنا سيّئي الحظّ عندما وجدنا أنفسنا بعد ثلاثة آلاف عام وملايين البشر وآلاف الحروب أمام صحوة ضمير الله، المخيم محطة الانتظار الأكثر إحباطا والأكثر دفئا، لماذا أشهد أنا بالذات وأخي وجدي وجدتي، تقطيع لحومهم وهم ينظرون، ولماذا على علي أن ينسى وجع ظلمة عماه ليغطيني"[2].تتكاثف المشاهد السّابقة لتحقيق أمنية مغموسة بتنهيدة مُؤلمة لتصبَّ في دائرة "ليتني كنتُ أعمى". وكأن الرّوائي لا يريد أن يصدم المتلقي بطبيعة النّهاية للحال الفلسطينيّ الذي يكرّر نفسه كلّ مرة، فعتبات العنوان ترمز لواقعيّة البداية بالتالي ستصبح النهاية متوقعة، وعليه يمكن القول: إنّ العنوان يمثل وشيجة قائمة بين مقاصد المنشئ؛ إذ يغدو المتلقي وجهًا لوجه مع واقع تداوليّ له محدّداته، وحين يُستخدم الدّال ليوحي لا ليحدّد، يصير

[1] الرواية، 104.

[2] الرواية، 105.

هذا الواقع المُتَعَيّن فضاءً، بما من شأنه إثارتنا نحو العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغويّ مُمكن[1]. وقد يقصد الشُّرَفا لمّلمة شظايا العنوان من أشلاء الحدث.

رمزيّة الحدث

أفصحَ إهداء الرواية "ليتني كنتُ أعمى" عن أحداث الرواية، وأمكنتها وشخوصها على شكلِ اعتذار تجاوزه الزّمكان والحدث: "إلى حاملي هذه الرواية، إلى علي الطوق وياسر الزرعيني، وغيرهما كُثر، من بيروت وصبرا وشاتيلا، إلى مخيم جنين مرورا برام الله ونابلس وعكا وصفورية وغيرها أكثر. وإلى كل الذين مروا بثلاجات الموتى ورقدوا أبديتهم في المقابر الجماعية"[2]. لتأخذ به هذه المشاهد المؤلمة إلى سؤال مصيريّ آخر "منذ أن أيقنت في النهاية أنّي فقدت رجلي إلى الأبد وأني لن أمشي ثانية، سألت نفسي لماذا لم أسافر لمنحة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي وتاريخ الفن، وبقيت هنا في بركة الدم والأعضاء المشوّهة هذه؟"[3]

تدور أحداث الرّواية في أمكنة مُغلقة، هي سيارة الإسعاف وغرفة المستشفى، لكنها تنفتح على أماكن وأحداث متعددة الجغرافيا بين المنفى والوطن، والدّاخل المحتل (1948)، وترصد اللقاء المأساوي بين شاهد على معركة بيروت 1982، وبين شاهد على معركة مخيم جنين 2002. يختصر الرّوائي من خلال تلك الأحداث المُمتدة المسافة، والزّمن بين الشّخصيّتين، بعودة المقاوم المُصوِّر علي الطّوق من مخيم شاتيلا مع "العائدين" إلى الضّفّة بعد اتفاق أوسلو، حيث يقرّر التفرّغ للتّوثيق بالصّور بدلا من الامتيازات والمناصب. ومع اندلاع "انتفاضة الأقصى"، تجمعه إصابته مع ياسر الزرعيني، من مخيم جنين يلتقي الاثنان في سيارة الإسعاف، وفي غرفة العمليات، الأول، هو علي الطّوق الذي كان مقاتلا ثمّ عمل مُصوّرًا، ثمّ شارك في كلِّ معارك الثّورة مُقاتلا ومصورًا في الوقت نفسه، في حين كان الآخر:

[1] علي خواجة، **متابعات نصية**، مصدر سابق، 15.

[2] الرواية، 6.

[3] الرواية، 106.

ياسر الزرعيني الذي شارك في معركة مخيم جنين، ولم يسافر لإكمال الدكتوراه في الأدب الإنجليزي وتاريخ الفن. تتداخل المشاهد بشكلٍ سلس، يحاول الشُّرَفا تقليص الفجوة التي تتّسع مع مرور السّنين بين الأحداث، وبين الذّاكرة والزّمن المُتخيّل، باستخدام اللهجة العامية في الانفعالات، والأناشيد والأغاني الشعبيّة المعروفة، كَـ:

يا جماهير الأرض المحتلة

ثوري ثوري يا جماهير الأرض المحتلة

ثورتنا انطلقت قيدي من دمك الشعلة

يا لله يا جماهير الثورة على العدو يالله...[1]

ينسج الشُّرفا الرّواية كملحمة ممتدّة بالفقدان المستمر للأشخاص والأماكن، وألوان الفراق المختلفة؛ فيُصدر السّخط بعد عرض صور التّناقض الفجّة؛ ليعكس بذلك مأساة فلسطينيّة تتجسّد ملامحها في جريحَين يلتقيان في سيارة إسعاف، الأوّل: من زمن "الكتيبة الطلابية" في بيروت، يفقد بصره، والآخر: مُشارك في الانتفاضة الثانية، يفقد ساقه. تتقاطع الشّخصيّتان في كثير من الجوانب، فكلاهما يعاني الفقدان، حيث علي استشهدت زوجته بمجزرة صبرا وشاتيلا، وياسر استشهد توأمه صلاح أثناء عودته من المدرسة برصاصة اخترقت قلبه واستقرّت في كتاب مادة الجغرافيا"، وكلاهما تشابها في المسير والمصير، وتتوالى الأحداث.

يُلاحظ توالي الأحداث بالصعود استقدامًا واسترجاعًا، وكأنها –بالحقيقة- صُوّرِت بكاميرا قديمة يطمح صاحبها حينًا بالتّناسي، وحينًا أخرى يميل إلى التّوثيق في الكاميرا، وفي الذّاكرة، أمّا الحدث الأبرز؛ ذلك أنه يمثل الرّمزيّة الأكثر نضوجًا في الرّواية، وهو: "صباح السّلامة يأتي، عند باب الغرفة بجانب مكتب الاستقبال في مدخل المستشفى، أجلس على الكرسيّ المُتحرك، بنطال جديد وقميص كذلك، ربطوا البنطال الأسود بدبوس إلى الخلف ليلف

[1] الرواية، 32.

رجلي، ورجلي اليسرى أمامي بين حياة وموت، يجر الكرسي علي وقد بلل شعره ومشّطه نحو الخلف، يعرج قليلا، يجرني وأنا أرشده للاتجاهات"[1]. حدث في صورته قبل الأخيرة بقليل، ولكنه يشعُّ بالرّمزيّة حتى على صعيد اختيار الكلمات، يحمل معه توقّف المواجهات، والهدوء نوعًا ما مع الطّرف الآخر(المُحتل)، لتبدأ حربًا أخرى ربما تكون أقسى من نظيرتها الأولى؛ فقد خرج علي، وياسر من المستشفى في رام الله، وجرّ الأعمى العاجز عن الحركة، ولكن رغم اتفاقهم مع عجزهم إلا أنّ هذا العجز أصبح عبئًا، وهمًا، وجرحًا غائِرًا، عندما تعرّض الاثنان لإهانات، وتجريح أثناء تعاكسهما والسّير، "لأبواق والأيادي تخرج من شبابيك السيارات نحونا، والصّراخ كان فعلا علينا عندما خرجنا من الدُوّار:

- وين يا عمي
- وين يا حمير
- فعلا الله حكيم، جمع ووفق.

يرمزُ هذا الحدث لتحوّل خطير في الشّارع الفلسطينيّ، وتغيّر المعايير والاهتمامات الوطنيّة، فعند الخروج من المستشفى كان الرهان على الشّارع بالتّعاون مع الأعمى الذي يسوق مبتور السّاق، على أقل تقدير، فالتضحية كبيرة وتستحق، لكنّ الواقع أصبح مُختلف الرّؤيا، والوطنيّ أصبح عكس السّير، وهنا المواجهة الصّادمة.

عبر أثير هذا الحدث المحوريّ، تنجلي مكنونات الكاتب الدّاخليّة، وتنكشف رؤيته للمجتمع الفلسطيني من حوله، وإلى ما آلت إليه الحالة الوطنيّة، إذ لوّح من خلال الرمز بغصّة داخليّة، عصفت بالشّارع الفلسطيني من حوله، فجعلته المُتعجّب والمتسائل في الوقت ذاته، فحالة العمى التي أصابت البطل الأول غير مُقتصرة عليه، وإنّما رمز بها إلى حالة أوسع أصابت الشّارع بشكل عام، كذلك الأمر بالنسبة لحالة العجز التي حلّت بالبطل الثّاني، فهي ترمز لحالة عجز، ووهن عامة، لينفجر السّؤال المُعاكس، القائل: (ما أصعب أن يكون المرء

[1] الرواية، 155.

مُبصرًا في مجتمع أعمى؟)، و(ما أصعب أن يكون المرء قويًّا في مجتمع عاجز ومقيّد؟). وما بين السؤالين يبزغ الرمز، ويكون المرتكز الأساسيّ لانبثاق ثنائيات (الإبصار/ العمى، والقوة/ العجز). هذا بدوره يجعل الرّمز يمتلك الزّخم الدّلاليّ، ويفتح باب التأويل؛ فيكون السّهل المُمتنع عن الإمساك في بعض الحالات. وبذلك يكون الحدث التربة الصّالحة؛ لاستنبات بذور الرّمز، واستثمارها بطريقة تتكفّل بإنضاج ثمار جديدة للإيحاء.

وعليه فتوالي الأحداث، وتتابعها هو بفعل بشريّ، وأناس أخذ بعضهم مقاليد الشّخصيّة المحوريّة، فيما لعب الآخر دور الشّخصيّة الثّانوية. التي لا بدّ لها من دلالة مُباشرة، أو رمزيّة تتجلّى في رمزيّة الشّخصيّات.

رمزيّة الشّخصيّات

تُمثّلُ الشّخصيّة عنصرًا يرتكز إليه العمل الرّوائي. هي التي تضمن التفاعل بين أحداث الرّواية، وتبثّ وتستقبل الحوار وتصنع المناجاة"[1]؛ لهذا لوحظ انتقاء الشُّرَفا للشّخصيّات بدقة وعمق؛ ففيهم ومن خلالهم يجسّد الرّوائيّ الواقع، ويحرّك الأحداث. إنّ الشّخصيّات مُتنوّعة بتنوّع الدّور الذي تؤديه؛ فمنها الرّئيسة التي تتمحور حولها الأحداث والسّرد، التي قد تتعدد: (علي الطّوق، وياسر الزّرعيني)، وفي مقابل هذه الشّخصيّة الرئيسة يوجد شخصيّات أخرى ثانويّة، لها دور في تحريك الأحداث من خلال التفاعل الحاصل بينها وبين الشّخصيّة الرئيسة من جهة، وبينها وبين الأحداث من جهة أخرى، ليُعطي وليد الشُّرَفا الشّخصيّات عناية فائقة؛ لأنّ الشّخصيّة لديه تحمل العديد من الدّلالات، والرّموز، التي بدورها تعكس واقع مجتمع بأكمله من نواح: سياسيّة أو اجتماعيّة أو أخلاقيّة...إلخ.

البطل الأول: علي الطوق الذي يخسر بصره بعد إصابته بنابلس، **والبطل الآخر**: ياسر الزرعيني الذي يخسر رجله في معركة جنين، يقود علي ياسرًا على الكرسيّ المُتحرّك، ويعودان إلى نابلس، ومن خلال هذا يستشف القارئ أنّ الرّواية من خلال أبطالها تعكس، الانشقاقات

[1] صبحية زغرب، **جماليات السّرد في الخطاب الروائيّ**، ط.1 (عمان: دار مجدلاوي، 2010)، 117.

وتُخبر عن الخيبات التي رافقت فشل الثورة وتحوّلاتها. ينتقد الرّوائي من خلالهما الذين يلهثون وراء مصالحهم الفرديّة؛ فكان هذا ما صدم عليًا حين شارك في مؤتمر مدريد المشؤم بصفته صحافيًا مُرافقًا للوفد الفلسطينيّ، "المفاوض"، "لم أعتد على هذه الأحذية من قبل، أحسّ أنّ قدميّ تختنقان، أصابعهما تتداخل، تذكر ذلك"، لكن علي وفي ظلِّ ما عُرِض عليه من مُغريات؛ إذا قبل بها زادت الهوّة بينه وبين الوطن، فرفض وظلّ مُحافظًا على طُهره ونقاوته؛ فهو لا يريد المشاركة في إسكان الضّباط أو مشروع إسكان للمقاتلين القدامى، أو شراء أرض سيتم ترخيصها، يمكن أن تنفع لبناء عمارة، لا يريد الاستفادة من رقمه في الإعفاء الجمركي؛ لشراء سيارة فاخرة بنصف السّعر، ولا يجد نفسه في سهرات "العائدين"، في فندق بيسان في رام الله الجديدة، هو يحب السّمك من بحر عكا! فيحدّق به العائد: "لكلِّ زمان دولة ورجال، حاربنا ومن حقنا الاسترخاء، نحن أولى"[1]. شخصيّة علي تعكس الفلسطيني الوطنيّ، الذي يعي تمامًا أنّ الوطنيّة غير مرهونة بتاريخ ثمّ تنتهي صلاحيتها، هو يعلم علم اليقين أنّ الوطنيّة الحقيقيّة تتمتع بتاريخ ساري المفعول يصل مداه حد انقطاع النفس.

يُحاور الرّوائي الماضي (النّظيف)، ويُحاكيه من خلال الشّخصيّات؛ فهذا ياسر يتساءل: "أنظرُ إلى علي، وأقولُ في نفسي: كيف ينام الأعمى، مسكين هذا الرجل، يحارب ليحتفظ بالثورة، ونحن نحارب لاستعادتها". وحينًا آخر نراه يُطلقُ التساؤلات أيضًا من خلال الشّخصيّات، ففي نهاية الرّواية يُطرح تساؤل ياسر ومناجاة: "كيف سيتم تعريف هذه المعركة بعيون أبطال الأساطير والملاحم والتراجيديات الكبرى، ماذا سيقول الله الآن! وماذا سيكون رأي موسى وسليمان والمسيح! كيف يكون موقف بروميثيوس، وأوديب، وسبارتاكوس، والمعري، والمتنبي، وشكسبير، وجبران، وبماذا سينصحوننا! ماذا سيكون رأي علي بن أبي طالب، وعلي أبو طوق وأبو إياد وغسان!" [2] وعليه فالروائي يرمز بالشّخصيّتين الرئيستين إلى تحولات فارقة، فالبطل لا يُنظر إليه بما يليق بحجم تضحياته، هو أصبح حالة غريبة، وهو

[1] الرواية، 50.

[2] الرواية، 140.

ضحية، وهو في تيه وخذلان، يتلقى الضّربات الموجعة من العدو مرة، ومن أبناء وطنه مرة أخرى، والسّؤال الطّاحن هذه المرة، أيّ الضربات أقسى وقعًا عليه؟

يعكس الرّوائي -كذلك- من خلال شخصيّاته روح السّخرية، والانتقاد التي قد يُرسلها في شخصيّة ثانوية، ولكنها عاكسة تمامًا لما يريده، وهذا سائق سيارة الإسعاف يعكس بسخريّة قاتلة المفارقة بين حياة المدينة، وعائديها من المرتزقة المنتفعين: "في المساء، عندما أعود للبلد وأرى الحواجز، وقهر الناس والشّهداء والجوع، كنتُ أحسّ حالي إني بعالمين ما بشبهوا بعض، قهر في النهار من غنى اللواء، وقهر في الليل من فقر الناس، لا يمكن أن تكون هيك الثورات، بير دم وبير ذهب"، أتذكر أجمل ما قيل في الوداع والمجد والألم: نموت واقفين."[1]

وعليه فقد سرى الرّمز في دلالات الثّنائيّة الضّديّة في رحاب الشّخصيّات الرئيسة والثانويّة، وما يرافقها من عمى وإبصار، وضعف وقوة، في الليل وفي النّهار؛ لأن التاريخ النّظيف، والأشخاص الأصحاء لا يُمكنهم الانغماس مرة ببير الدّم، ومرة أخرى ببير الذّهب، ومن هذا يُستشف بأنّ "الشّخصيّة هي المنافس الأقوى والأقرب إلى الرّمز، وهي التي تتحوّل إلى رمز عندما تتّسع دلالاتها".[2] بالتالي يستطيع الرّوائي بثّ ما يجول في كنهه عبرها. تلك الشّخصيّات تتحرك ضمن زمان له دلالة، وزمان مُرمّز.

رمزيّة الزّمن

يعطي الزّمن في الرّواية لَمحة للقارئ عن تلك الفترة التي تجري من خلالها الأحداث؛ فالزمن هو المحرّك الأساسيّ الذي يُضفي الحياة والنشاط،، وقد حظيت دراسة "الزّمان" المجرّدة أو المتّصلة بالفنون الأدبية باهتمام كبير من قبل العلماء والفلاسفة، وعدّ كثير منهم أنّ الأدب

[1] الرواية، 152.

[2] كريم حسن، **الرمز في الخطاب الأدبيّ**، مرجع سابق، 21.

فنّ زمانيّ لأنه وسيط الحياة."[1]، وعدّ البعض الآخر الرواية "مقطوعة زمنية"[2]. يختلف الزّمان باختلاف طريقة السّرد وتماشيها مع الأحداث؛ فهو "صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمانية مختلفة، ترتبط ارتباطًا كليًا بالعلاقات الزّمانية عن المتكلم"[3]، وهذا ما وُجِدَ في رواية "ليتني كنت أعمى"؛ إذ اعتمد الشُّرَفا في بناء عمله على الزّمن الحاضر، ثمّ انتقل إلى الماضي، فقد انفتح المشهد الأوّل في الرواية في لحظة حاضرة.

جعلها الشُّرَفا تدور في تلافيف الذّاكرة لتشخَص أمام القارئ؛ ليعقد المقارنة و(القارئ) ما بين الزّمنين المتضاديّن في بعض الحالات، "يدفعني علي الذي لا يرى، على ذلك الكرسي المتحرك، يمشي خطوة خطوة، أسمع صوت زفيره المتلاحق... كيف أصبح الأقرب إليّ وأصبحت أنا الذي تبقى له كما يقول" [4]، هذا الاستدعاء لربما هو الحاضر في لا وعي الرّوائي ما دفعه تبني الرّفض لهذا الحاضر، حتى من خلال عتبات العنوان، وتوالي عجلة الزّمن الفارق؛ لأنه الزمن الفلسطيني المُغاير لا يشبه الطموحات، والآمال التي رافقت الذّهنيّة الفلسطينيّة منذ اللحظات الأولى؛ فكان لزامًا على المثقّف الفلسطينيّ المُنتبه، والمؤمن بضرورات التّغيّر أن يفكّك كلّ الالتباسات المُحتملة بين الثنائيات كافة (الحق والباطل، الغالب والمغلوب، الأنا والآخر، الوطني وأنصاف الوطني...)، وصولا إلى إعادة صياغة، أو تعريف الهويّة الجمعيّة تحت مِظلة الوطن الحقيقيّ؛ ليرسم –بذلك- مشهديّة الغد برقع ما أمكن من تمزقات الحاضر، ولو من خلال الظلّ الذي يرى الصّورة فيقول على لسان أحد أبطاله: "سيظهر الحصان من بين الردم والدمار حاملا شباك الحديد العرضي الذي كان يحمي نضال خلف تلك الجدران، ويعود ببعض قطع المعدن من أسلحة الجنود الاثني عشر الذين قتلوا في الكمين، سيطير الحصان وسيرتفع، وسأرى حمرة عينيه... سيأخذ الحصان

[1] إبراهيم نمر موسى، **آفاق الرؤيا الشعرية**، ط.1 (د.م.: وزارة الثقافة والهيئة العامة، د.ت.)، 201.

[2] جنيت جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، ط.2 (د.م.: المجلس الأعلى للثقافة، 1997)، 45.

[3] مالك يوسف المطلبي، **الزمن واللغة**، (د.م.: دار مطابع الهيئة المصرية، 1986)، 9.

[4] الرواية، 9.

الحديد من الدار وسيطير عائدًا إلى مهجعه، سيثبت القطعة من الشّباك أعلى ظهره، بينما سيدفع قطع سلاح الجنود تحت قدميه، كعادته؛ سيعيد بصره نحو المخيم ويسدل شعر رقبته وينام واقفًا بسكينة وهدوء"[1].

اختصر الشُّرَفا المسافة والزّمن بين الشّخصيتيّن، بعودة المقاوم المُصوِّر بعد اتفاقية أوسلو، وتجمعه إصابته مع ياسر الزرعيني، مع اندلاع انتفاضة الأقصى، خلال تلك الفترة يضع الرّوائي إصبعه على جرح الفترة التاريخية بالرجوع إلى الذّاكرة الفلسطينيّة الجامعة، فترة المقاومة في بيروت والانتفاضة الثانية، ومن خلال هذه النافذة يترك العنان مفتوحًا للبوح والتعبير؛ لتفصل الرواية بين ذاكرتين: ذاكرة وطنية تحتقب المعاناة الفلسطينيّة في أطوارها المختلفة، وذاكرة أخرى مقوّضة.

ولكن هذا لم يُبعد الكاتب عن ذكر تواريخ وأزمنة بعينها في مشاهد الرّواية، عكس بها محطّات زمنية فاصلة في القضيّة الفلسطينيّة، ومثال ذلك قوله: "يكرر جدي: بعد هزيمة العام 67، ذهبت أنا وجدتك إلى البيت الذي تزوجنا فيه في زرعين، يمسك حاجبيه ويرتبهما- أراه الآن، رائحة دخان سيجارته في أنفي- هدمت جميع البيوت إلا هو، أهدوه إلى عائلة قائد سابق في "الهاغاناة" قتل كثيرًا من العرب"[2]. ومشهد آخر "ليل أيلول في العام 2000 وحده، قطع تلك الحلقة من اللذة والألم بالعلاقة مع الفيلم... شارون يقتحم الأقصى"[3]. وعليه "فالزمن هو البطل الذي يموت كل يوم، وما الحياة سوى سفينة لنقل الموتى، لكن أحدهم يقفز إلى بحر الموت قبل الآخر"[4]. هذا على حدّ قول الكاتب. والزّمان لا ينفكّ في عمل روائيّ عن المكان؛ فكلاهما في حضور متلازم، ورمزية المكان.

[1] الرواية، 136.

[2] الرواية، 103

[3] الرواية، 69.

[4] الرواية، 81.

رمزيّة المكان

إنّ المكان في الرّواية يحمل الأبعاد الدّلاليّة المتعدّدة، لما له من دور أساسيّ في تشكيل النصّ الرّوائيّ[1]، كما أنّه يعمل على الكشف عن طبيعة الشّخصيّات. "هو العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث الرّوائية"[2]، وبالتالي لا يقتصر على جزء دون الآخر، فهو كل متكامل كما هي (فلسطين)، ناهيك عن عمله في رصد العلاقات بين الشّخصيّات، وباقي عناصر الرّواية، وبذلك لا يكون مساحة جغرافية محدّدة؛ بل هو أشمل وأعمّ، "المكان ليس عنصرًا زائدًا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من العمل كله"[3].

وبهذا يكون تعدّد الأمكنة في رواية "ليتني كنت أعمى"، دلالة ترميز على الانتقال من مرحلة إلى أخرى، حتّى وإن كان هذا الانتقال يتمركز حول انتقال الذات بالواقع ووعيها به؛ الواقع الفلسطينيّ حيث ما برحت فلسطين مصدر اضطراب، ونزاع على قضيّة جوهريّة مركزيّة، وهي على المكان وفي المكان (فلسطين)، التي جعلت المكان إيقاعًا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه[4].

دارت أحداث الرواية في أمكنة مُغلقة، هي سيارة الإسعاف والمستشفى، فبهما تكمن الرمزية بشكل جليّ بما يحملانه من الضّيق والانحسار والألم، وهذا حال المكان الفلسطينيّ، الذي يضيق بالرغم من اتساعه، يصارع الويلات ثم يضمد جراح ساكنيه، هو جوهر الصراع، وهو مكان معقّد بكلّ تفاصيله، أهله فيه في حالة دِوار وصراع، وخيبة، لا ينفك عنهم

[1] سيزا قاسم، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** (مصر: الهيئة المصرية العامة، 1984)، 76.

[2] كلثوم مدقن، "دلالة المكان في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح،" **مجلة الآداب واللغات** 4، (2006): 140.

[3] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**. ط.1 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990)، 33.

[4] إبراهيم نمر موسى، **آفاق الرؤيا الشعرية**، مرجع سابق، 239.

شعورهم بالعجز والضعف، يحاولون ترميم جرحهم برهانات داخلية، وخارجية، ولكنها رِهانات معطوبة، فالفلسطينيّ داخل حدود مكانه يئن وخارجه كذلك، ومواجهته دائمًا صادمة في جو تراجيديّ عاطفي، كما الجو الذي يخيّم في سيارة الإسعاف والمستشفى، وعليه، فالروائي يُلقي بحمولته الرمزية على هذين المكانيين، تاركًا المُتسع للمتلقي للغوص في بنية المتن العميقة بذهن حاضر.

إن المكان المُغلق الذي تجسّد في سيارة الإسعاف والمستشفى، يفتتح على أمكنة متعددة الجغرافيا بين المنفى والوطن، وهذا يرمز إلى النقطة الفاصلة بين ما هو آت وما حدث في الماضي؛ ليكون المكان –بذلك- بؤرة الحدث، ورمزًا للإخفاقات على الواقع، الذي أبقى الأرض/ المكان في حالة من عدم الاستقرار، والتوتر، والتأزم، إذ تمخّض عن ذلك عدم التّماثل للشّفاء، والشّعور بالعجز الدّائم للمكان وأهله، وهم الموزّعون في أصقاع الأرض، حيث اعترتهم الضّبابيّة في معايير الوطنيّة، فالوطنيّ حتى يوسم بالوطني يجب أن يعتريه نقص ما، فالكامل لا يخدم الوطن، ولا يلتقي ومصطلح في الواقع الفلسطيني الحالي.

كأن المثقف –هنا- (الشُّرَفا) يشرح صناعة تخريب الأرواح، في ظلّ واقع مأزوم وهشّ، بالتالي كيف سيكون مستقبل القضية الفلسطينية، وكيف ترسم حدود المكان الفلسطينيّ ضمن جغرافية حقيقيّة؟ خاصّة عندما جعل ذروة الحدث الصّعب للشّخصيتيّن الرئيستين: علي الطوق، وياسر الزّرعيني في مكان مركزيّ من حيث الحركة، والتّزاحم، والموقع، وهو دوار المنارة في مدينة رام الله، تلك المدينة التي رمز بها الكاتب لجلّ التّغيرات، والخيبات، والقرارات الحاسمة في مسار القضيّة الفلسطينيّة، وعندما يختار دوار المنارة فيها على وجه التّحديد ليلقى فيه علي وياسر إهانات جارحة، فالكاتب هنا على وعي تام وإدراك مدروس بجوهريّة التحوّل، وعظيم المُصاب في الأماكن المتناثرة في جغرافيا فلسطين. ومن جانب آخر، فإنّ مدينة رام الله كمكان أحدثت تغيّرات في الوظائف، وبها انشغل الكثير من الناس، وتحوّلت

مساراتهم "لم أنشغل كثيرا بالتفريغات والترقيات التي أشغلت الناس بعد مجيئنا إلى رام الله، بقيت مكاني، لا معسكر بعد الآن، ولا رشاش، رغم احتفاظي به"[1].

أمّا مدينة (جنين)، فالكاتب جعل منها رمزًا للتضحية والنضال، ومقارعة المُحتَل حتى اللحظة، "أول يوم كان بجنين، بتعرفوا الإصابات واجتياح المخيم، كنت من الصبح هناك، الجثة الأولى التي حملتها كانت لطفل يتيم... أبوه شهيد من الانتفاضة الأولى"[2]. في حين كانت دمشق الصّغرى (مدينة نابلس) المكان الحاضن بما تحمله من اتساع ودفء لا يعيه إلا الكاتب نفسه؛ فقد وصفها بكلّ مكوناتها من حارات وأزقة، ومخابز، ومحال للحلويات، "أنستني عراقة اللقاء مع أزقة نابلس وحواريها، وخضوعي للمرة الأولى لنظام أختاره لطعامي، وتكرار إفطاري الصباحي، وكأس القهوة بجانب الغاز في المقهى الذي يقابل محل الحلويات، وتعودي على طعم الخبز مع الحمص، ومنقوشة الزعتر البلدي، وانتظاري الصّباحي لكأس القهوة بعد الكنافة السّاخنة في الزّقاق الواصل بين باب السّاحة من جهة الشّرق وخان التجار من جهة الجنوب"[3]. وقد جعلها دون سواها وجهة أبطاله بعد عدّة خيبات ضربت بهم.

وفي ذلك ترميز واضح وصريح بأنّ المكان الأول يبقى الوجهة المُبتغاة في نهاية المطاف، سواء أكان ذلك متجسدًا بمدينة نابلس وأزقتها كمثال مُصغّر، أو في (فلسطين) عامة بمدنها وقراها، فهي البؤرة المكانية التي يصبو إليها الفلسطينيّ الموزّع، وستبقى وجهته الأولى، بالرغم من تنوّع الأمكنة من حوله؛ لكنها هي سيّدة الأماكن كلها. بما تقدّم، كان المكان محركًا أساسيًّا للمتلقي على صعيد إعمال الذّهن فيما هو جارٍ، قياسًا بما جرى، ليخرج ووعي ناتج دلاليّ مأمول فيه[4]. إلى خاتمة تتوّج أهم ما توصلت إليه هذه القراءة.

---

[1] الرواية، 41.

[2] الرواية، 153.

[3] الرواية، 65.

[4] علي خواجة، **حضور الغائب: قراءة استرجاعية في الشعر الفلسطيني الحديث**، (رام الله: د.ن.، 2005)، 84.

الخاتمة:

حملت رواية "ليتني كنتُ أعمى" أبعادًا رمزية عديدة بدءا بالشّكل الخارجيّ، وواجهة الغلاف وألوانه، وعتبات العنوان ووصولا إلى المضمون. أدّى هذا التنوّع والتّعدّد في إعطاء الرّواية بعدًا رمزيًا عميقًا؛ فجاءت أكثر واقعيّة ودقّة. دخل الشُّرَفا إلى روايته من مفتتح الإهداء الذي يساوي بين بشر عرفهم، وأمكنة عرف فيها الفلسطينيّ أكثر من مجزرة، تمتدّ من بيروت وصبرا وشاتيلا إلى مخيم جنين، مرورا بعكا وصفورية وزرعين، وصولا إلى كل الذين مرّوا بثلاجات الموتى، ورقدت أبدانهم في المقابر الجماعية؛ ليكون بذلك الفصل الأول في الرواية والذي حمل عنوانا مخادعا "لذلك اقتضى التنويه" صورة عن الإهداء الفلسطينيّ، فتقاطع الجسد المبتور مع سيارة الإسعاف، وتجاور القتل الجماعي في ثلاجة الموتى.

عنوان الرواية "ليتني كنتُ أعمى" ذو طابع رمزي يوحي بالعديد من القضايا التي يكشف عنها مضمون العمل الروائيّ، يعَده أوّل ما يبدأ به القارئ؛ وهو أولى عتبات الوقوف والتأمل والتأويل، لفهم عالم النصّ ومدلولاته. "ليتني كنتُ أعمى" بعنوانها تعيد الذاكرة إلى تتبع خط الدم المنبثق من عام 1948، مرورا بمراحل عديدة لم تتوقف بعد، ارتكزت على التمني، فأتى الشرفا بشخصية الأعمى التي تعكس قولا في رواية الأعمى: "ما أصعب أن تكون مبصرا في مجتمع أعمى" لتصير: ما أسهل أن تكون أعمى!

كان لتوظيف الشّخصيّات من طرف الرّوائي الكثير من الأبعاد التي عبّرت من خلالها عن قضايا مهمة في المجتمع، بحيث أنّ هذه الشّخصيّات ساهمت في تعرية الواقع من زيفه وإظهار ما يخفيه. فجسّدت كلّ شخصيّة في الرواية ظاهرة معينة بعدما حدّد الروائي معالمها النفسانية والفكرية والاجتماعية. وفي ربوع هذه الرواية سيشعر القارئ الفلسطينيّ بالذنب؛ فهو يقرأ خيبة الثّورة، وما آلت إليه الأوضاع من تحوّلات واختلافات في وجهات النّظر؛ ما يولد الشعور بالشفقة على شخصيات الرواية التي إما ذُبحت أو قُتلت، وإذا عاشت رافقتها إصابة أو فقدان كفقد علي لعينيه، وإصابة ساق ياسر.

كان للزمكان في الرواية حضور بارز. من جهة ساهما في التعبير عن الواقع. ومن جهة أخرى نسج الشُّرَفا بهما ملحمة ممتدّة بالفقدان المستمر للأشخاص والأماكن، وألوان الفراق المختلفة؛ فيُصدر السّخط بعد عرض صور التناقض الفجّة.

وضع الروائي إصبعه على جرح الفترة التاريخية على نحو متوازن بالرجوع إلى الذاكرة الفلسطينية الجامعة، فترة المقاومة في بيروت والانتفاضة الثانية، ومن خلال هذه النافذة، يترك العنان لأبطالها ليعبّروا بشكلٍ فرديّ منفصل عن مشاعرهم ومواقفهم المتناقضة أحيانا، التي يبقى التطرُّق إليها مقبولا من خلالهم، دون مزج أو تدخّل ملحوظ منه.

اعتمد الشُّرَفا في وصفه على الجمل القصيرة والمشاهد السّريعة، في خلق تفصيليّ لحالة التوتُّر والأسى العام، ورسْم دقيق لذاكرة المكان، مثل وصفه أزقّة نابلس، "حارة النصر بين مسجد النصر ومسجد البيك، بينهما أقدم محلاّت الحلويات والمخابز والأفران، ومحل الكنافة الأكثر بساطة وحضورا"

ينتهي اللقاء بأن يخسر علي بصره بعد إصابته في نابلس، في حين يخسر ياسر رجله في معركة جنين، يقود علي ياسر على الكرسي المتحرك، ويعودان إلى نابلس، تتقاطع الشّخصيّتان في كثير من الجوانب، فكلاهما يعاني الفقدان. علي استشهدت زوجته بمجزرة صبرا وشاتيلا، وياسر استشهد توأمه صلاح أثناء عودته من المدرسة "برصاصة اخترقت قلبه واستقرت في كتاب مادة الجغرافيا" وكلاهما تشابها في المسير والمصير.

جلّ أحداث الرواية وشخوصها مستوحاة من قصص حقيقيّة، إلا أنّ الروائي طوّعها بتحوير التّفاصيل؛ ما يخدم نسيج الرواية، فعليّ -مثلا - اسم البطل المُستوحى من الشهيد "علي أبو طوق" الذي كان له دور قياديّ في معارك قلعة الشقيف في لبنان (1980- 1982)، وكان أيضا قائدا لموقع شاتيلا خلال "حرب المخيمات"، واستشهد عام 1987 أثناء تصدّيه للقوّات التي كانت تحاصر المخيّم.

أقام وليد الشُّرَفا روايته الفاجعة على "ثنائيّة ضديّة" تمثّلت في اختلاط الصّور وتبدّل الأزمنة. كان للمقاتل قبل اتفاق أوسلو كاميرا قديمة وصور عزيزة، وبعد أوسلو جاءت الكاميرا

الجديدة والصور القبيحة، وتجلّت الضديّة في فصل الشُّرَفا بين زمنيّ الفدائيّ القديم الذي يتكئ على كاميرا قديمة وعلى أحلام آفلة، فيقول: "استشهدت زوجتي في صبرا وشاتيلا"، والمفاوض الجديد الذي يختبئ خلف كاميرا جديدة لا تُخلصه بالرغم من عصريتها من شعوره بالعار، ليبرر لنفسه بجملة "لكل مرحلة قوانينها، حاربنا ومن حقنا أن نستمتع. أم نتركها للجواسيس!"[1]

*"ليتني كنتُ أعمى"، درس مركّب في رؤية جغرافيات العمى الفلسطينيّ وتواريخه، وفيها محاولة جيدة لقراءة الدّرس، وفهمه حتى عندما ينتهي علي الطوق بالعمى، فإنه يكون قد امتلك كامل البصيرة التي أدرك معها أنه لم يكن يرى، الرؤية بما هي وعي لا بما هي مشاهدة مشوّهة عاجزة عن إدراك الحقيقة.

* يُسدل الشُّرَفا السّتارة معلنا نهاية الرواية؛ ليعلن القارئ الذكي الذي مسك الخيوط من بدايتها. بداية افتتاح مشاهد الرواية من جديد أمامه، لعلّ عليًّا آخر يبصر فيكون قادرا على التأريخ في زمن انتصار مقبل. ولعل ياسرا مثقفا واعيا خارجا عن الصف ومغردا بعيدا عن نشاز نظرياتهم وعليائهم.

[1] الرواية، 64.

المصادر والمراجع:

بحراوي، حسن. **بنية الشّكل الروائيّ**. ط.1. بيروت: المركز الثقافي العربيّ، 1990.

تعزاوي، يوسف. **مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي**. ط.1. الأردن: عالم الكتب الحديث، 2016.

جيرار، جنيت. **خطاب الحكاية**. تر: محمد معتصم. ط.2. د.م.: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

خواجة، علي. **متابعات نصيّة**. ط.1. د.م.: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2008.

زعرب، صبحية. **جماليات السّرد في الخطاب الروائي**. ط.1. الأردن: دار مجدلاوي، 2010.

الشُّرَفا، وليد. **ليتني كنتُ أعمى**. ط.1. عمّان: الأهلية، 2019.

عبد الرحمن، نصرت. **في النقد الحديث**. ط.1. الأردن: دار جهينة، 2007.

عبيد، كلود. **الألوان (دورها- تصنيفها- مصادرها- رمزيتها- دلالتها)**. مراجعة: محمد حمود. ط.1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2013.

علوش، سعيد. **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. ط.1. بيروت: دار الكتب، 1985.

عيد، رجاء. **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر**. مصر: منشأة المعارف، 2003.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. **العين**. تح: عبد الحميد هنداوي. ج.2. ط.1. بيروت: دار الكتب العلمية، 2003.

قاسم، سيزا. **بناء الرواية: دراسة مقارنة لنجيب محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1984.

كريم، حسن. **الرمز في الخطاب الأدبي**. ط.1. بغداد: الرّوسم للطباعة والنشر، 2015.

مختار، أحمد. **اللغة واللون**. 2. القاهرة: عالم الكتب، 1997.

مصطفى، موهوب. **الرمزية عند البحتري**. الجزائر: الطباعة الشعبية، 2007.

موسى، إبراهيم. **آفاق الرؤيا الشعرية**. ط.1. د.م.: الهيئة العامة للكتاب، 2005.

نصار، نواف. **معجم المصطلحات الأدبية**. د.م.: دار المعتز، 2010.

مدقن، كلثوم. "دلالة المكان في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح." **مجلة الآداب واللغات** 4 (2006).