عمادة الدراسات العليا
جامعـــة القـــدس

توظيف التاريخ في روايات أحمد رفيق عوض

حسن ماجد قطوسة

القدس – فلسطين

1434 هـ / 2013 م

توظيف التاريخ في روايات أحمد رفيق عوض

إعداد

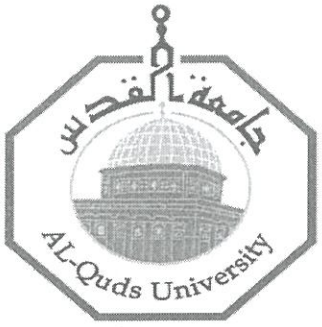
حسن ماجد قطوسة

بكالوريوس لغة عربية/جامعة بيرزيت – فلسطين

المشرف: د. حسين الصياد

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج اللغة العربية وآدابها من دائرة اللغة العربية/عمادة الدراسات العليا-جامعة القدس- فلسطين

التاريخ 1434هـ/2013م



جـامعـــــة القـــــدس
عمادة الدراســـات العـليا
برنامج الماجستير/ دائرة اللغة العربية وآدابها

إجازة الرسالة

توظيف التاريخ في روايات أحمد رفيق عوض

اسم الطالب: حسن ماجد قطوسة.
الرقم الجامعي: 20811098

المشرف: د. حسين الصياد

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ 2013/7/7 من لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم وتواقيعهم

1. د. حسين الصيّاد رئيس لجنة المناقشة التوقيع .....
2. د. بنان صلاح الدين ممتحناً داخلياً التوقيع .....
3. د. ياسر أبو عليان ممتحناً خارجياً التوقيع .....

القدس/ فلسطين
1434هـ/2013م

الإهداء

إلى **أمي** .....التي مازالت على قيد الحنان.

إلى **أبي**.....فلاح فلسطين القابض على الجمر.

إلى **زوجتي**.....التي قاسمتني الهمّ والحلم والإصرار.

إلى **أشقائي وشقيقاتي**.....سندي وذخري وملاذي الآمن.

إلى **أحمد رفيق عوض**.....القلم والأدب والضمير الحي.

إلى **عبد الرحيم زايد**.....صديقي، الباحث عن رواية مختلفة لغةً وإيقاعاً وسرداً.

إلى **رسمي حسين**.....صديقي، البحر الذي أغرقني بالمصادر والمراجع.

وإلى مهجة فؤادي وفلذة كبدي.....ولدي الذي لم يأتِ بعد

تيم حسن ماجد قطوسة.

الباحث حسن قطوسة

ديرقديـــــــــس/ رام الله

إقرار

أقر أنا مقدم الرسالة أنها قدمت إلى جامعة القدس لنيل درجة الماجستير، وإنها نتيجة أبحـــاثي الخاصة باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيث ما ورد، وأن هذه الرسالة أو أي جزء منها لم يقدم لنيل أية درجة عليا لأية جامعة أو معهد

التوقيع .....

حسن ماجد قطوسة

التاريخ 2013/7/7

شكر وتقدير

أحمدُ الله أولاً وأخيراً الذي أعانني على إنجاز هـذه الرسـالة، وأتقدم بالشكر الجزيل والتقدير العميق من الدكتور حسين الصّياد على تفضّله بالإشراف على هذه الرسالة، وما زودني بـه مـن إرشاداتٍ وتوجيهات.

وأشكر كذلك الأخ أمجد غازي حسين لما بذله من جهدٍ في طباعة هذه الرسالة.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى مناقشة الآلية التي وظف بها الروائي احمد رفيق عوض التاريخ في الرواية الأدبية.

إذ قام الباحث بإجراء دراسة فنية تحليلية لروايات الكاتب التي تعالقت مع التاريخ مقدماً تصوراً واضحاً يقارب اهتمام الكاتب لهذا الموضوع وأثره في الواقع الثقافي الفلسطيني والخطاب الروائي.

وقد بدأ البحث بتناول مفهوم الرواية التاريخية في العصر الحديث وتطورها من مرحلة لأخرى وفق التسلسل الزمني ثم تناول الباحث رؤية الكاتب المغايرة للتاريخ، والرموز التاريخية التي استند عليها، وكذلك الفضاء التاريخي للروايات حسب نصوص هذه الروايات.

وفي الدراسة الفنية أظهر البحث العديد من الجوانب الفنية للعناصر الروائية في روايات احمد رفيق عوض، وقدمها بلغةٍ واقعية وموضوعية.

أظهرت النتائج أن التاريخ والرواية يختلفان في طريقة سرد وتشكيل النص، ويتفقان في الوقوف عند الحدث والشخصية، وعندما كان الكاتب احمد رفيق عوض يبحث عن أسباب الهزيمة بكافة مستوياتها انشد للتاريخ القريب والبعيد، في محاولة منه لقراءة الحاضر بعيون الماضي، لان النص الروائي يقرأ على الوجهين التاريخي والأدبي.

وقد نوع الكاتب من تقنيات السرد ملتقى الأدبي الذي يستند على التاريخ، حيث خضعت آليات السرد لشروط المكان الذي يحاكيه النص الروائي وأخيرا تأمل هذه الدراسة أن تكون محفزاً لدراسات استكمالية أخرى، تهدف إلى توضيح دور الكاتب، الذي يعد اسماً بارزاً في المشهد الروائي الفلسطيني، ويثير إبداعه تساؤلات جمالية تتصل بنمط أدائه اللغوي وهيمنة الماضي على الحاضر.

Applying History in the Novels of Ahmed Rafiq Awad

Prepared by: Hassan Majed Mahmod Qtosa

Supervised by: Dr. Hussein Al- Sayyad

Abstract

This study aimed to discuss how the writer Ahmad Rafiq Awad used history in the literary novel.

The study conducted an analytical and technical study of Awad's novels which were relevant to history and introduced a clear perception about Awad' sinter estin this subject and its effect on the Palestinian culture and narrative discourse.

The study addressed the concept of the historical novel in the modern times and its chronological development over the time. It also addressed Awad's unique outlook of history, the historical icons whom he used as well as the historical space in the texts of his novels.

The technical study showed many technical aspects in the narrative elements in Awad's novels in a realistic and objective language.

The results showed that history and novel are dissimilar in both narrative and composition of the text; however, they are concurrent in terms of events and characters. When Awad searched for the causes of defeat at all levels, he wrote about near and far history in an attempt to interpret the present by means of the past since the narrative can be viewed from both historical and literary perspectives.

Awad used various literary narrative techniques that were based on history. In fact, his narrative methods were subjected to the settings featured in the narrative text. Finally, the study recommends for further pertinent studies to reveal in detail the role of Awad who is a prominent name among the Palestinian writers, and also show the aesthetic secrets in his linguistic style and the dominance of the past on the present.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين وكفى، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والخلق والمرسلين، محمد بن عبد الله عبده الذي اصطفى، والآل والأخيار ومن وفى، وبعد؛

فالتاريخ هو الماضي، والماضي بمعطياته المتنوعة جزء لا يتجزأ من الحاضر الراهن، بل هو سقف السؤال الجمعي، يعيش معنا وفينا بطريقة أو بأخرى، وله دور في تشكيل ملامح مستقبلنا، إذ إنّ التاريخ بمكوناته من أحداث وشخصيات ومعارك ليست مجرد ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الزمني.

ولكي يتمكن المبدع –أي مبدع– من امتلاك ناصية الإبداع عليه أن يوهب الحس التاريخي، الذي يجعله يميز بين الجوهري والعارض من الأحداث التاريخية؛ لأن من يفقد الحس التاريخي يظلّ مفتقدا لمسوغات بقاء نصه على قيد الحياة، ولم يكن الكاتب الفلسطيني أحمد رفيق عوض من الذين افتقدوا الحسَّ التاريخي في تجربتهم الروائية الممتدة على مدار سبع روايات، حيث إنّه استطاع أن يعبر عن أدق المراحل التاريخية في مسار القضية الفلسطينية بروح معاصرة رغم استناد غالبية نصوصه الروائية على التاريخ العربي الإسلامي القريب والبعيد.

وقد دفع الباحث إلى إنجاز هذه الدراسة (توظيف التاريخ في روايات أحمد رفيق عوض) عدّة أسباب، أهمها أن التاريخ مصدرٌ غنيٌ وغزير بالعناصر والرموز، وهو هوية الأمة الحضارية، بالإضافة إلى أنه يعبر عن مدى الحاجة إلى تفسير الواقع، بما يمنح النص الروائي من شمولية وملامح حضارية، وقد كان ميدان الشعر سباقا عندما انهال أعلامه على الأساطير لمواجهة الواقع المعيش من خلال قصائدهم، وكذلك لأن الكاتب أحمد رفيق عوض يعدّ من أهم الكُتاب الروائيين المنتمين إلى حركة القص الفلسطيني المعاصر، من خلال إبداع متواصل بلغ نصابه سبع روايات ومجموعة قصصية، وغيرها الكثير من الدراسات والنصوص المسرحية، لفتت انتباه النقاد العرب فتناولت أقلامهم نتاجه بالبحث والدراسة والترجمة.

ولا تأتي هذه الدراسة إلا محاولة لرفد ينبوع النقد الروائي في فلسطين، خاصة أن الدراسات التي تناولت أعمال الكاتب لم تتطرق – في ما أعلم– بشكل جدي إلى علاقة التاريخ بالرواية في أعمال

الكاتب. وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب أحمد رفيق عوض يعدّ من الكتاب القلائل الذين اشتبك نصهم الروائي بالنص التاريخي وذلك على الساحة الثقافية الفلسطينية.

أما الدراسات التي استعان بها الباحث وأنارت له الطريق خلال رحلة بحثه في هذه الدراسة، لا سيما التي تناولت أعمال الكاتب، فقد تنوعت، وتباينت؛ فهناك الدراسة الأكاديمية، وهناك الدراسات العامة التي لا تستند على منهج معين وتركز على قضية جزئية، ولا أدعي -ولله الحمد- قصب السبق في هذه الدراسة، بل تمّ تناولها بشكل منفصل في الشعر الفلسطيني، من خلال دراسات حملت عناوين التواصل بالتراث، ثمّ انتقل الأمر تدريجيا إلى الرواية، وقد تناول نادر قاسم علاقة التراث بالرواية الفلسطينية من خلال دراسته (التواصل بالتراث في الرواية الفلسطينية) المقدمة للجامعة الأردنية للحصول على درجة الدكتوراه.

وما سَدَّدت خطى الباحث في هذه الدراسة إلا الدراسات التي تناولت أعمال الكاتب أحمد رفيق عوض وأدبه وهي كالآتي:

1. (جوائز الفحم) لعلي الخواجة، وهو كتاب صادر عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي في رام الله سنة 2003م، جمع فيه علي الخواجة مقالات نقدية سلطت الضوء على روايات الكاتب وقدّم لها.
2. (عين السارد) لعلي الخواجة، وهذا الكتاب هو دراسة نقدية صادرة عن دار الماجد للنشر والتوزيع في رام الله 2003م، وقد تناول علي الخواجة في هذه الدراسة سيرة الكاتب وإبداعاته وبعض ملامح خطابه الروائي.
3. (مقاربات نقدية) لعلي الخواجة، وهو كتاب صادر عن دار الماجد للنشر والتوزيع في رام الله سنة 2004م، وهذا الكتاب عبارة عن مقالات وأبحاث لكُتاب وأكاديميين جمعها وقدّم لها علي الخواجة.
4. (القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية المعاصرة: أحمد رفيق عوض نموذجاً) لزاهي ناصر، وهي دراسة قدمت لنيل درجة الماجستير في الدراسات العربية من جامعة بيرزيت عام 2006م، وقد تناولت هذه الدراسة ثنائية القرية والمدينة وعلاقتهما بالمكان.
5. (المختلف: دراسات في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية والمسرحية) للمتوكل طه، والدراسة صادرة عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين بالتعاون مع منظمة شعراء بلا حدود في رام الله سنة 2010م، وهي دراسة لم تستند إلى منهج معين، وإنما تم فيها تناول أعمال الكاتب وفق حس نقدي انطباعي.

وقد اعتمد الباحث في هذه الدراسة المنهج التكاملي، حيث استخدم في الفصل الثاني المنهجين الوصفي والجمالي وذلك لكونهما ملائمين للدراسة الفنية ومكونات السرد وتقنياته.

وقد جعل الباحث هذه الدراسة في: مقدمة وتمهيد وفصلين اثنين وخاتمة وفهرس للمصادر والمراجع، درس الباحث في التمهيد الرواية التاريخية عند الغرب والعرب ومتعلقاتهما وتحدث عن رواد هذا النوع من الرواية في الوطن العربي أمثال جرجي زيدان، وجمال الغيطاني ورضوى عاشور، ويوسف زيدان، وغيرهم، وصولا إلى أحمد رفيق عوض، وقد كرّس الباحث الفصل الثاني لدراسة الرواية التاريخية فنيا، من خلال المكونات الفنية كالزمان والمكان والشخصيات واللغة، مع الإشارة إلى أن تداخل الأجناس الأدبية شكل ظاهرة لافتة في روايات الكاتب التاريخية، مما منح نوعا من الشمولية والمرونة في التعبير، إذ إنّ النص الروائي القادر على احتواء أجناس أدبية أخرى يخلق لنفسه نوعا من الاستقلالية، ويشق الطريق نحو آفاق أخرى في أساليب التعبير والسرد في الرواية.

وأخيراً فإنني أسأل الله أن أكون وفقت في معالجة هذا الطرح، فإن كان نقصٌ فمن نفسي،

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

الباحث

حسن ماجد قطوسة

التمهيد

في مفهوم الرواية التاريخية في العصر الحديث

التمهيد
في مفهوم الرواية التاريخية في العصر الحديث

يتساءل الباحث في بداية حديثه عن الرواية التاريخية، عن العلاقة بين علم التاريخ وفن الرواية الأدبي، إذ لا بدَّ من توضيح طبيعة العلاقة بينهما، وكيفية استفادة أحدهما من الآخر، قبل الحديث عن الرواية التاريخية ومتعلقاتها عند الغرب والعرب.

الرواية في العموم، من حيث الزمن "بنية زمنية متخيَّلة خاصة داخل البنية الحديثة الواقعية"[1]، أي أنَّها تاريخ خاص ومتخيل يدخل في وعاء التاريخ الموضوعي لكلِّ البشر، والتاريخ في الرواية، يسلط الضوء والحديث على شخصيةٍ مهمشةٍ، أو حدثٍ عابر، أو جماعةٍ لها طقوسها الغريبة، أو لحظة تحول اجتماعي وسياسي واقتصادي وحضاري، وبهذا تلتقي الرواية مع التاريخ وتتفاعل معه بشكلٍ ضروري، فهي لا تنشأ من العدم والفراغ، بل تعبر عن الأوضاع الاجتماعية والحياتية والثقافية السائدة في مرحلة معينة من مراحل التاريخ البشري، والتاريخ هو الماضي الممتد في الحاضر، وموضوعه هو الواقع الحقيقي[2]، ومن هذا المنطلق لا يكترث إلا بالوقائع والمجريات التي حدثت، وانتهى زمن حدوثها، كالحروب والجيوش وقيام الدول والإمبراطوريات وسقوطها والقادة الذين غيروا مسار الأحداث وما إلى ذلك، وعلم التاريخ انطلاقاً مما سبق، سيتقصى الوقائع التي تخص الإنسان معتمداً في ذلك على مبدأ العلة والمعلول[3]، ولا يدون إلا الأحداث التي تثبت أمام امتدادات الزمن الكاسح، أي تلك الأحداث التي تترك حضوراً قوياً قادراً على البقاء المادي والوجداني في عقل وقلب وفكر الإنسان أينما وجد، وبالتالي فالعلاقة بين التاريخ كعلم له أصوله، وبين الرواية كفن أدبي، علاقة وطيدة ، إذ إن محور دراسة كلٍّ منهما هو الإنسان والحدث، غير أن التاريخ لا يكتب إلا كل ما هو حقيقي وواقعي، بينما الرواية تقوم على التخيّل، والمقصود هنا هو ليس التخيّل المحض، بل التخيّل الذي يستند إلى الواقع المعيش والمرجعية التاريخية، فالتاريخ هو كل ما كان، والرواية هي كل ما يمكن أن يكون، ونستطيع أن نستنتج من طبيعة العلاقة المتكاملة بين التاريخ والرواية، أن الرواية تقول كل ما أسقط من التاريخ وأُغفِلَ، حيث يستطيع باحثٌ ما أن يعثر على كثير من الحقائق، والأوضاع الاجتماعية والعلاقات الإنسانية في حقبة تاريخية ما، من خلال الرواية، أكثر من عدَّة مراجع تاريخية.

---

1) محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول، العدد الأول، 1993م

2) ينظر سليمة عذراوي، الرواية والتاريخ (دراسة في العلاقة النصية)، رسالة ماجستير، جامعة يوسف بن خدة، 2006، ص 20

3) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص 81

بالإضافة إلى أن كثيراً من الأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات، وكذلك المراجع التاريخية كمقدمة ابن خلدون وكتاب الأغاني، وكذلك مؤلفات هيردوت، تحتوي في داخلها ما هو تاريخ موضوعي، وما هو تاريخ متخيَّل. والأدب – بشكل عام– شعره ونثره، يمتزج مع التاريخ بعلاقة جدلية، لكن الأدب يعبر عن رؤية تاريخية اجتماعية، ويعيد تركيب عناصر التاريخ بكل معطياته، والأديب أو الشاعر، الذي لا يوهب (الحس التاريخي)، ويوهب معرفة الجوهري من العارض بالنسبة للأحداث التاريخية، وكذلك رؤيتها رؤية مختلفة مغايرة، يفتقد أهم عناصر التجربة الإبداعية[1].

وتزامن صعود الرواية في الغرب مع صعود علم التاريخ، في القرن التاسع عشر، حيث اتكأت الرواية وعلم التاريخ على مقولة "الإنسان الباحث عن أصول"[2]، فالرواية استوعبت التاريخ وحوته بين دفتيها، ونسيجها الداخلي الخاص، ولكن ما حال القول إذا أردنا الحديث عن (الرواية التاريخية). لا تكاد الأطروحات النظرية تختلف عند الحديث عن الرواية عن الحديث حول علاقة وماهية التاريخ والرواية.

يعرِّف جورج لوكاتش الرواية التاريخية بأنَّها "أي عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصية متخيلة"[3]، وبهذا التعريف الاصطلاحي لجورج لوكاتش في كتابه الرواية التاريخية، الذي يعدُّ مرجعاً أساساً في موضوع الرواية التاريخية، لا تدخل معظم الروايات في خانة الرواية التاريخية، إلا إذا تناولت حقبة ماضية، فهي تنهض على أساس المادة التاريخية، وفق قواعد الخطاب الروائي، وبالتالي لا بدَّ من وجود مسافة زمنية فاصلة وجوهرية (عقود، أجيال، قرون)، وكلّما كانت المسافة قائمة وبعيدة بين الماضي والحاضر، حصل التعالق، الذي يتيح إمكانية الحكم على الماضي، والحكم على الرواية بأنَّها تاريخية.

وظهرت الرواية التاريخية في الغرب مع مطلع القرن التاسع عشر، على يد الروائي الإنجليزي وولتر سكوت في روايته (ويفرلي) سنة 1814م[4]، وتبعه الفرنسي بلزاك، وأناتول فرانس، وكذلك فيكتور هيجو، وشكل هؤلاء توجهاً في كتابة الرواية، سار على منواله الكثيرون فيما بعد، وقد تعاملت الرواية الغربية مع التاريخ بشكلين مختلفين، حيث كانت في بادئ الأمر.

---

1) ينظر علي زيد العشري، استدعاء الشخصيات التاريخية، ص 151

2) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص 5

3) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة جواد صالح كاظم، ص 75

4) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 100

الوليد الشرعي للتاريخ، لأنها ركزت على الشخصية، وأبرزت دورها في صنع الأحداث، وتمسكت بالتسلسل الزمني، من البداية حتى النهاية، فكانت بناءً على هذه المعطيات، وثيقة من وثائق التاريخ، لا تختلف عن كتب المؤرخين إلا بشيء يسير.

وشكل التوجه الثاني، في نظرته المتغيرة نحو التاريخ، منهجاً مختلفاً عمّا كان عليه والتر سكوت، حيث شهد العالم تحولات جذرية مطلع القرن العشرين، وانحسر دور الفرد في صنع التاريخ، وتخلخلت القيم الأخلاقية والاجتماعية في المجتمع العربي، فكان لا بدَّ أن ينعكس هذا على الرواية من ناحية البنية والدلالة، فأُلغيت الشخصية ولم يذكر اسمها، واستبدلت بالرقم، لكنَّ الرواية في نفس الوقت لم تستطع ولن تستطيع التخلي عن التاريخ بشكلٍ نهائي، حيث ستظلُّ قريبةً منه، والرواية العربية تأثرت بنظيرتها الغربية في هذا المجال، فاقتضى وجود واقع تاريخي كامن وراء إنتاجية الرواية وتاريخيتها[1]، فالماضي هو المحك والمحور، بما له من امتدادات ووجود وثبات وجداني وموضوعي، والمتأمل في بعض الأشكال التعبيرية العربية الكلاسيكية، يلاحظ حضور التاريخ بشكلٍ لافت، ككتب التراجم والطبقات، وكتب الأخبار والأنساب، والسير الشعبية والرحلات، وأتت بعد هذه الفترة، بعض المحاولات التي اختلطت فيها الرواية بالقصة والمقامة، كـ (ليالي سطيح) للشاعر حافظ ابراهيم و(حديث عيسى بن هشام) للمويحلي، لكنَّها لم تشكل علامةً فارقة، بسبب عدم جدّية أصحابها في كتابة الرواية، ولافتقادها لكثير من العناصر الفنية للرواية، إلى أن جاء سليم البستاني (1848-1884م)، وكتب (زنوبيا) و(بدور) و(الصيام في فتوح الشام) و(الهيام في جنان الشام) و (أسماء) و(بنت العصر) و(فاتنة)، لكن جميع هذه الأعمال لم تصدر من منطلق محدد وموقف واضح، وإنما جاءت تقليداً للرواية الغربية، واستعارت كثيراً من أفكارها، ولم توفق في البناء الفني المحكم للرواية، حيث تراوحت أعمال البستاني بين التاريخ والحب، ولم تقترب من المجتمع من قريب أو بعيد، فكانت بهذا عبارة عن محاولات على الطريق، لم يكتب لها النجاح والانتشار، ولا يحسب لها فضل الريادة بامتياز في الرواية التاريخية، وإنما شكلت إرهاصاتٍ لما سيأتي بعد ذلك، وتُجمع غالبية المصادر والمراجع المتخصصة بالرواية العربية، على أن الاتجاه التاريخي أو الرواية التاريخية في الأدب العربي، لم تعرف بشكل متطور وناضج فنياً إلى حدٍّ ما، إلا على يد جرجي زيدان (1861-1914م)[2].

---

1) عبد الفتاح الحجمري، هل الدنيا رواية تاريخية، مجلة فصول، العدد الثاني، 1997م

2) سيد حامد النساج، بانورما الرواية العربية المصرية، ص 93

ومن أشهر روايات جرجي زيدان في هذا الصدد، (عذراء قريش) و(فتاة غسان) و(الحجاج بن يوسف) و(الأمين والمأمون) و(صلاح الدين الأيوبي) و(مكائد الحشاشين) و(غادة كربلاء) و(أبو مسلم الخرساني) و(العباسة أخت الرشيد) و(المملوك الشارد) و(فتاة القيروان) و(عروس فرغانة) و(أرمانوسة المصرية)، ولا يخفى على أي باحث تأثر جرجي زيدان بالانجليزي وولتر سكوت في كتابة "الرواية التاريخية" حيث توجه "نحو الأبطال الكبار [التاريخيين طبعاً] بنفس الطريقة التي قام بها التاريخ عندما استلزم ظهورهم"[1]، وهذا ما جعل الريادة تحسب له، لأنه تناول التاريخ بوعي أكبر، وبنضج فني أعلى من سليم البستاني، ويقول عبد الرحمن ياغي بهذا الصدد: "كان سليم البستاني وجرجي زيدان يذهبان إلى التاريخ ليأخذا من على سطحه أحداثه التي كانت تطفو، ويشكلان منها عملاً روائياً يخدم التاريخ في أحداثه كما رواها التاريخ، لكنها مشكلة في عمل مترابط مشوق فيه خيط درامي يشدُّ الذاكرة ويصحيها من نومها إذا جنحت للنوم"[2].

وينبغي على الباحث أن يفرق بين كيفية تعامل الكتاب الغربيين وجرجي زيدان مع التاريخ، حيث جعل كتاب الغرب التاريخ خادماً للفن، بعكس جرجي زيدان الذي جعل الفن خادماً للتاريخ[3]، فهو لم يتجه في رواياته إلى إحياء الماضي القومي للعرب وبعثه، على عكس نظرائه الغربيين، بل كان يهدف من خلال رواياته المسلسلة، إلى تعليم التاريخ، مما حدا به إلى أن يقدم التاريخ من ناحية غير مألوفة للكثيرين، وهذه الناحية تمثل اختيار زيدان لفترات الصراع في التاريخ العربي الإسلامي مما سهل الجانب الروائي في العمل، وقدّم الشخصيات والحوادث المتنوعة والمغامرة. ونشير أيضًا إلى أن جرجي زيدان كان يلخص أحداث الرواية في صفحة مختصرة بعد العنوان مباشرة، ولا يكتفي بهذا، بل يثبت في نهاية الرواية المصادر والمراجع التاريخية[4]، ومن اللافت للنظر أيضا في كل روايات جرجي زيدان، أن الجانب الروائي فيها يقوم على قصة غرامية، تجمع بين بطل إيجابي وبطلة صغيرة، تستمر قصة الحب بينهما إلى أخر الرواية، وتصطدم العلاقة بالمعوقات والموانع حتى يكتب لها النجاح مع نهاية الرواية. وقد حتمَّ على جرجي زيدان استخدام القصص الغرامية، تأثره بالذوق الشعبي السائد في تلك الفترة، وخاصة الأدب الشعبي، بالإضافة إلى أن زيدان كان هدفه تعليمياً بالدرجة الأولى، وعلى المعلم أن يُرَغِّبَ طُلابه في المادة التي يطرحها.

---

1) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة جواد صالح كاظم، ص 41

2) عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ص 226

3) عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938م)، ص 95

4) ينظر المرجع نفسه، ص 98

فكانت قصص العشق والغرام، إحدى وسائل الترغيب التي اتبعها زيدان في نهجه الروائي، ويُؤخذ على زيدان أنه لم يكن مدفوعاً بدافع قومي أو عروبي في رواياته عن التاريخ العربي الإسلامي[1]، فجميع رواياته بلا استثناء تتجنب اللحظات المشرقة والأمجاد العظيمة في التاريخ العربي الإسلامي، بل ركزت على مواقف الصراع السياسي على الحكم، والمؤامرات والمغامرات والدسائس والقتل، وذلك لجلب أكبر عدد من القراء للتاريخ حسب ما يرى كثير من النقاد، بالإضافة إلى أن جرجي زيدان تأثر تأثراً واضحاً بالمؤرخين الغربيين والمستشرقين، في تناوله للتاريخ العربي الإسلامي، حيث أنصف الشعوب الأعجمية، ووضع هالات مثالية حول الأديرة والرهبنة[2]، وصوّر الخلفاء تصوير الوصوليين الذين يضحون في سبيل الملك بأقرب الناس إليهم. وروايات زيدان تكاد لا تختلف عن كتب المؤرخين إلا بالنزر اليسير، حيث حافظ الكاتب على الحقائق التاريخية، ولم يحاول في رواياته الاثنتين والعشرين تجاوز أو إضافة شيء ما للتاريخ الموضوعي العام.

لم يتوقف النهج الذي سار عليه جرجي زيدان في كتابه (الرواية التاريخية) مباشرةً، وإنما كان له امتدادات وتأثيرات في كتابات وروايات الكتّاب الذين ظهروا بعد جرجي زيدان، فظهرت سنة 1901م رواية (خفايا مصر) في ثلاثة أجزاء، للكاتب القائمقام نسيب بك[3]، وحاول فرح أنطون تقليد جرجي زيدان في روايته (أورشليم الجديدة)، وكذلك رواية (زهرة الغابة) لمؤلفها بالمسيوثيوبلد سنة 1928م، وهناك رواية (الدمع المدرار في المصائب والمضار)، التي لا يزال مؤلفها مجهولاً حتى اللحظة، وقد سارت روايته المذكورة، على نفس النسق والطريقة التي سار عليها جرجي زيدان في مدونته الروائية التاريخية. وفي فترة الأربعينيات، كانت الظروف السياسية والاجتماعية التي يمر بها الوطن العربي بعامة، ومصر بخاصة، باعثاً لانصراف الكتّاب إلى التاريخ، واستخراج النماذج الفنية من المدونة السردية التاريخية، خاصة أن تلك الفترة، كانت تشهد صراعاً ضد الاستعمار والاحتلال الأجنبي والقوى الرجعية التي تحالفه، بالإضافة إلى ظروف المجتمع أيضاً، حيث كان المجتمع غارقاً في الجهل والفقر والأمّية[4]، والمرحلة ضبابية، فالتاريخ يعبر عن شخصية الوطن القومية، ويبعث الحياة في صفحات الكفاح البطولية التي عاشها في التاريخ العربي الإسلامي، وشكل التاريخ أيضاً هروباً من الواقع المعيش في تلك الفترة التاريخية.

1) ينظر شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، ص 21

2) ينظر محمود حامد شوكت، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث، ص 145

3) ينظر عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من (1870-1938م)، ص 112-114

4) ينظر شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، ص 22

ولا يشك الباحث أن يكون دافع بعض الكُتاب في تلك المهلة هو دافع إبداعي بحت، نظراً لسهولة التشكيل الفني للرواية التي تستمد شكلها ومضمونها من التاريخ، وبحسب اختلاف الدافع تختلف طريقة التعامل والتشكيل الفني والمرحلة التاريخية التي يتعامل معها الكاتب، حيث يتعامل الكاتب وفق وجهة نظره وثقافته وبيئته، مما يؤدي إلى اختلاف الرؤى والبناء الفني والطرح الفكري في الروايات التاريخية، فكُتاب هذه المرحلة تجاوزوا مرحلة "التأريخ" التي جسّدها جرجي زيدان بكلِّ جدارةٍ واقتدار.

وقد عُرِفَ في مرحلة الأربعينيات كل من عادل كامل ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير ومحمد سعيد العريان وعلي الجارم[1]، ويتفاوت كل واحدٍ من هؤلاء في إسهاماته في اتجاه الرواية التاريخية، فعادل كامل لم يسهم في اتجاه الرواية التاريخية، إلا برواية يتيمة هي (ملك من شعاع) صدرت سنة 1945م، أما نجيب محفوظ فلم يكتب في مجال الرواية التاريخية، إلا ثلاث روايات، علماً أنَّه أعد أربعين موضوعاً لروايات تاريخية على طريقة وولتر سكوت، ولكنّه سرعان ما توقف عن هذا المشروع الأدبي، واتجه إلى مواجهة الحياة والواقع في نصه الروائي. والروايات الثلاث هي (عبث الأقدار) و(رادوبيس) و(كفاح طيبة).

وما يميز روايات نجيب محفوظ التاريخية، أنَّها جاءت أكثر تماسكاً من غيرها من الروايات التي عاصرتها[2]، وحفلت بالرموز التي تشير إلى الواقع الاجتماعي والسياسي في مصر في تلك الفترة، غير أنه لم يلتفت إليها، إلا بعد بزوغ نجم نجيب محفوظ في المشهد الروائي، فرواية (عبث الأقدار) كانت محمّلةً بالروح الفرعونية القديمة، وتاريخ مصر القديمة، وبالتالي انتقدت سياسة القوة والاستبداد.

أما رواية "رادوبيس" فصوّرت صراع الكهنة والملك، مستفيدة من قصة سيدنا موسى عليه السلام، وعليه فهي تنتقد الفساد الملكي.

أما عن الرواية الثالثة وهي (كفاح طيبة)، فقد حفلت بالمعارك والرحلات، ولم تحد عن النص التاريخي، وقصدت بذلك إعلاء قضية شعب وادي النيل. ويرى الباحث أن مثل هذا التعامل مع التاريخ عند نجيب محفوظ دليل على رؤية فنية واعية في ربط خيط الماضي بكل معطياته مع الحاضر الراهن، تجاوزت الرؤية النمطية التي سادت عند جرجي زيدان.

---

1) ينظر شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، ص 23

2) ينظر سيد حامد النساج، بانورما الرواية العربية المصرية، ص 50

ومن الكتاب الذين استلهموا التاريخ في كتاباتهم الروائية محمد فريد أبو حديد، الذي سلط الضوء في رواياته على تاريخ العرب قبل الإسلام، وعلى شخصية من الشخصيات التي صنعت التاريخ في تلك الفترة.

ومن أشهر رواياته في هذا الصدد (أبو الفوارس عنترة)، و(المهلهل سيد ربيعة) و(الملك الضليل) و(الوعاء المرمري) و(زنوبيا) و(آلام جحا)[1]، وقد اجتهد الكاتب محمد فريد أبو حديد في أن يخرج رواياته مكتملة العناصر الفنية، ومما دفعه إلى تناول فترة وتأريخ ما قبل الإسلام غنى هذا التاريخ والتراث بالكنوز الأدبية حسب رأيه[2]، وكذلك أراد الكاتب بطريقة أو بأخرى أن يبين الحال التي كان عليها العرب قبل الإسلام، فتوظيف التاريخ عند محمد فريد أبو حديد لم يكن أمراً اعتباطياً، بل كان أمراً مقصوداً، أراد الكاتب من خلاله أن يوصل رسالته الفكرية والأدبية بأسلوب غير شائع، خاصةً أنّه كان يعمل أستاذاً في التاريخ.

وعلى عكس محمد فريد أبو حديد اتكأ محمد سعيد العريان على تاريخ مصر الإسلامي، في رواياته: (قطر الندي) و(شجرة الدر) و(بنت قسطنطين) و(على باب زويلة)[3].

إن النظرة النقدية لهذه الروايات تشير إلى انقطاع الصلة بين الماضي التاريخي وحاضر المؤلف، وكأن الكاتب محمد سعيد العريان، أراد أن يخلص كتب التاريخ من الجفاف والزوائد، فأعاد كتابة صفحات من التاريخ بأسلوب يأسر القارئ من خلال حسن العرض وعمق التحليل للشخصيات والعواطف[4]، أما علي الجارم –وهو شاعر مطبوع– فقد كتب عدداً من الروايات التاريخية التي دارت حول عدد من الشعراء العرب، مثل المعتمد بن عباد وأبي فراس الحمداني وابن زيدون والوليد بن عبد الملك وأبي الطيب المتنبي، فكانت رواياته (شاعر ملك) و(فارس بني حمدان) و(هاتف من الأندلس) و(مرح الوليد) و(الشاعر الطموح) وله رواية بعنوان (غادة الرشيد) صوّر فيها كفاح المصريين ضد الحملة الفرنسية، وغلب على رواياته الضعف الفني، والاهتمام بالجانب البياني واللغة، ولم يكن تناوله للتاريخ في رواياته ينمُّ عن موقف ورؤية أو وجهة نظر[5].

---

1) ينظر طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية 1905–1952، ص 93

2) ينظر سيد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص 57

3) ينظر شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية المصرية منذ الحرب الثانية إلى سنة 1967م، ص 28

4) ينظر المرجع نفسه، ص 29–35

5) ينظر عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870–1938م)، ص 102

ومن الكتاب الذين نجحوا أيّما نجاح في توظيف التاريخ في تلك الفترة علي أحمد باكثير، وهو شاعر وكاتب يمني الموطن مصري الإقامة، حيث تعامل هذا الكاتب مع التاريخ بذكاء وامتياز، فالظروف التي أحاطت بالوطن العربي والإسلامي في تلك الفترة، أثرت في نفس هذا الكاتب، ووجهته في خطه الروائي، فروايته (واسلاماه) ظهرت في الفترة التي كان الصراع على أشده بين العرب واليهود على فلسطين، وروايته (الثائر الأحمر) تنبأت بهزيمة المعسكر الشيوعي.

وللكاتب أيضا (سلامة القس) و(سيرة شجاع)، وأراد الكاتب من كل هذا تثبيت دعائم القيم الإسلامية الإنسانية، بانحيازه للشخصيات الإيجابية، وقد طرح الكاتب فكرة الكفاح بمعناها القومي وليس المحلي الضيق[1].

وقد بلغت الرواية التاريخية على يد باكثير مرحلة فنية متقدمة، توحدت بها الأداة والرؤية، على عكس كثير من كتاب تلك المرحلة، لأنه اختار التاريخ" لأن التاريخ أقدر على الرمز والإيحاء – قواما الفن– من الأحداث المعاصرة"[2].

أما عبد الحميد جودة السحار صاحب روايات (أحمس بطل الاستقلال) 1943م، و(سعد بن أبي وقاص) 1945م و(أمير قرطبة) 1946م و(قلعة الأبطال) 1954م و(السهول البيض) 1965م[3]، فلم يستطع في رواياته التاريخية بعامة أن يربط بين الماضي والحاضر، فرواياته (قلعة الأبطال) على سبيل المثال، تصور حياة المصريين السياسية والاجتماعية في عهد الخديوي إسماعيل ومن تلاه، وتمجيد ثورة أحمد عرابي وشخصه، فجاءت رواياته قريبة من الأدب التسجيلي، على عكس الرواية التاريخية الناضجة[4].

ولم يتوقف الاتجاه التاريخي في الرواية العربية حتى اللحظة، ولكن ليس بالطريقة نفسها، وإنما بطريقة أكثر نضجاً وفنية، فلم يعد توظيف التاريخ في الرواية مجرد إطار فحسب، أو إعادة صياغة للتاريخ بأسلوب أدبي فني، حيث يلتزم الكاتب بالخط والأحداث التاريخية، بل أصبح الكاتب يختار فترة تاريخية معينة، أو حدثاً تاريخياً مُعيّناً[5]، لا يلتزم حرفية التاريخ، وينتقي ما يراه مناسباً لخطابه الروائي، وقد يضطر الكاتب إلى إسقاط بعض التفاصيل، والاكتفاء بالتلميح باستعارة الواقعة التاريخية، والاستعانة بها في تخيل الحكاية الروائية.

---

1) ينظر شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، ص 36–41

2) أبو بكر البابكري، روايات علي أحمد باكثير التاريخية (مصادرها، نسيجها الفني، إسقاطاتها)، ص 234

3) سيد حامد النساج، بانورما الرواية العربية المصرية، ص 49

4) شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، ص 35–36

5) سامية أسعد، عندما يكتب الروائي التاريخ، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، 1997م

فتكون الرواية بهذا إعادة تشخيص للواقع المعيش وملامسة انعكاساته على الإنسان والمجتمع[1].
وقد انفردت بهذا الاتجاه عدّة روايات في الوطن العربي، وما زال عدد من الروائيين يتمسكون بهذا الاتجاه، مثل جمال الغيطاني في روايتيه (الزيني بركات) و(كتاب التجليات) وسيد مكاوي في (السائرون نياما)، ورضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة)، وسالم بن حميش في (العلامة)، ويوسف زيدان في (النبطي) و(عزازيل)، وأحمد رفيق عوض في (القرمطي) و(عكا والملوك).
ويرى الباحث أن هذه المرحلة تشكل أنضج وأرقى ما وصلت إليه الرواية التي تستلهم أحداث التاريخ، وتستعين بها في تخيّل حكايتها الروائية، ولا يجوز بأي حالٍ أن تصنف هذه الروايات ضمن الرواية التاريخية.
وثمة طريقتان لتوظيف النص التاريخي في الرواية؛ فإما أن يأتي النص التاريخي خارج السياق النصي للرواية، وإما أن يأتي النص التاريخي داخل السياق الروائي[2]، وعندما يكون النص التاريخي خارج سياق الرواية ومتنها، فإنه يكون إما في مقدمة الرواية، أو في مقدمة الأجزاء والفصول، وبذلك يكون النص التاريخي الموظف في خدمة عنوان الرواية، وذلك مثلما فعل الروائي الجزائري سالم بن حميش في روايته (مجنون الحكم)[3]، حيث افتتح الرواية بجملة من أقوال المؤرخين التي تصف الشخصية المحورية وهو الحاكم بأمر الله الفاطمي، وكان هدف الكاتب الكشف عن فترة حكم الحاكم بأمر الله ، والهدف من هذا كلّه واضح هو التوثيق التاريخي للمتن الحكائي والروائي، والطريقة الثانية هي توظيف التاريخ داخل سياق النص الروائي، ويكون بطريقتين أيضا: الأولى تحافظ على الشكل والبنية التاريخية، ويرد فيها النص التاريخي داخل السياق الروائي كما هو من كتب ومصادر المؤرخين في معرض الحديث عن الشخصيات أو الاستشهاد عليها، وغالبية روايات الرعيل الأول من كتاب الرواية التاريخية يمثلون هذه الطريقة، كجرجي زيدان في رواياته عن التاريخ العربي الإسلامي، حيث كان يوثق المعلومات التاريخية، ويورد قائمة للمصادر والمراجع التي استند إليها في رواياته.

---

1) ينظر عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول، العدد الثاني، 1997م
2) ينظر محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 104-106
3) سالم بن حميش، مجنون الحكم، ص 9-15

أما الطريقة الثانية فتكون بتماهي النص التاريخي مع النص الروائي من خلال الخطاب الروائي وأسلوب السرد، وتعد هذه الطريقة أحدث وأرقى ما وصلت إليه الرواية التي تستعين بالتاريخ وتستلهمه، كرواية الكاتب السوري هاني الراهب (ألف ليلة وليلتان)[1]، حيث حصل التماهي على لسان الروائي العليم المحيط بكل شيء.

إذا هناك توظيف للتاريخ عند الكتاب الروائيين إما عن طريق التناص[2] وذلك يكون باستدعاء الكتاب للتاريخ بشكل عام، ويحاول الكاتب أن يشكل انزياحا للنص الذي يتعامل معه وفق منظوره ورؤيته الخاصة، كحال الروايات التي توظف التاريخ في الفترة الأخيرة.

والروايات التي توظف التاريخ بهذه الطريقة لا تميل بغالبيتها لتوثيق المعلومات التاريخية الموظفة في حال نقل النص التاريخي بحرفيته، فليست هناك ضرورة حسب رأي كثير من الروائيين لتوثيق مصادر الرواية التاريخية، ويرى الباحث هذا الرأي ويميل معه، فالنص الأدبي رواية فحسب، وإن استعان واستند على التاريخ، فليس التاريخ إلا إحساس الكاتب بالواقع المعيش والراهن، وتأويل للتاريخ، وقول ما لم يقله، أو محاورته وإعادة وجهة النظر فيه، أو كتابته وفق رؤية غير تلك التي كُتب فيها، وغير تلك التي ملأته بالأساطير، ولا يقصد الباحث هنا أن عمل وميدان الكاتب الروائي كالمؤرخ، فالروائي ليس مؤرخا بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، ولا ينبغي له أن يكون كذلك.

وليس باستطاعة المؤرخ على الرغم من أنه يسرد أحداثا أن يكون روائيا، كما أن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخاً، فكل واحد منهما يستقل بمهنته عن الآخر، ويختلفان في طريقة السرد؛ فالمؤرخ بشكلٍ عام يلتزم الحقيقة ولا يحيد عنها[3]، يثبتها كيفا شاهدها أو رويت له، وبهذا يختلف عن الكاتب الروائي الذي يعتمد على التخيل في سرد الأحداث، فيحذف ويقدم ويؤخر ويضيف بطريقته الخاصة.

حتى الكاتب الروائي الذي يكتب الرواية التاريخية لا يعدُّ مؤرخاً، لأنه يسرد الأحداث التاريخية وفق قالب قصصي؛ أي أنه يتخذ التاريخ موضوعا للسرد.

---

1) هاني الراهب، ألف ليلة وليلتان، ص 123

2) التناص هو وجود تفاعل أو تشارك بين نصين باستفادة احدهما من الأخر

3) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 101

وطبيعة المادة التاريخية عند هذا النوع من الكتّاب تخضع لطبيعة الفن الروائي من حدث وحبكة وشخصية وتشويق. ويقول فيصل درّاج في هذا الموضوع : "يذهب المؤرخ إلى الماضي مكتفيا به، ويصيّر الروائي الماضي لحظة راهنة، فلا رواية إلا بالراهن، ولا وجود لروائي لا يبدأ من (الآن)"[1]، وهذا الفارق الجوهري بين المؤرخ والكاتب الروائي، فالمؤرخ يكدّسُ الحقائق في الوثائق، أما الروائي فيرى ما لا يراه المؤرخ وراء واقع الوثيقة والحقيقة المجردة؛ أي أن الرواية والروائي يؤولان التاريخ، ويرفضانه، فالتاريخ كي يصبح أدبا يجب أن يخضع لرؤية الكاتب الخاصة، فالمؤرخ يسجل بينما الروائي يخلق[2]، وبهذا يستطيع الروائي أن يتفوق على المؤرخ ، وأن يتحرر من سطوة التاريخ، بأن يفلت من أن يكون أداة تسجيلية، بل يستطيع الروائي أن يحمل التاريخ وجهة نظر أو فلسفة خاصة من أجل تطوير اللحظة الآنية.

وقد كانت أحد أهم القوانين التي يجب أن تراعى بالنسبة للرواية التاريخية عند جورج لوكاتش هي "أن تكون قادرة بصفة عامة – على الوفاء لأسس وجهة نظر تحسم القضايا العقائدية والسياسية"[3].

ويرى بعض كتّاب الرواية أنهم مؤرخون، وأن رواياتهم تؤرخ مرحلة معينة ولحظة آنية، وفي هذا الموضوع تتداخل وجهات النظر، وتتباين، حيث يرى بعض النقاد والباحثين أن الروائيين مؤرخو الحاضر[4]، ويرى الباحث خلاف هذا، لأن النص الأدبي والروائي بالأخص لا يكتب ولا يُقصد به التأريخ في أي حالٍ من الأحوال، وإن استند على التاريخ، وإن تطرق لأحداث وحيوات غفل عنها التاريخ، فلكل منهما ميدانه وتخصصه، ولا ضيرَ في أن يتعالق كل منهما، بسبب العلاقة الوطيدة بينهما، فالمؤرخ يدون الحقائق ولا يعني بغيرها، أما الروائي فيعلل سبب حدوث هذه الحقائق، وهذا ما يغفل عنه المؤرخ.

---

1) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص 366

2) طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية 1905-1952م، ص 96

3) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، ص 402

4) الملتقى الروائي الثالث، الرواية والتاريخ، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 24 فبراير – الأول من مارس 2005

الفصل الأول: الرواية عند أحمد رفيق عوض (الرؤية والتاريخ)

المبحث الأول: الرواية عند أحمد رفيق عوض / الرؤية والتاريخ

المبحث الثاني: الفضاء التاريخي في روايات أحمد رفيق عوض

المبحث الأول : الرؤية والتاريخ

أسباب توظيف التراث (الديني، والتاريخي، والأسطوري، والشعبي، والأدبي، والعالمي) في النص الأدبي

* الرؤية الأدبية المغايرة للتاريخ عند أحمد رفيق عوض

يرى الباحث ضرورة التوقف عند أسباب توظيف التراث (الديني، والتاريخي، والأسطوري، والشعبي، والأدبي، والعالمي) في النص الأدبي، سواءٌ أكان شعرا أم رواية ومسرحية، قبل الحديث عن الرؤية الأدبية المغايرة للتاريخ عند أحمد رفيق عوض؛ لأن من شأن هذا التوقف أن يوضح كيفية تداخل التراثي بالأدبي، وتعدد دلالات الخطاب نتيجة التداخل بينهما عند أحمد رفيق عوض.

تعددت مفاهيم التراث بتعدد الدراسات والأبحاث، واختلفت باختلاف الدارسين وبيئاتهم ووجهات نظرهم، إلا أن هناك إجماعاً من كافة من تطرقوا إلى موضوع التراث، يرى ضرورة التحام التراثي بالواقع المعيش، وتوظيفه برؤية معاصرة، ليكتسب دلالات إيحائية ورمزية تعبر عن الحاضر[1].

وقد خَطت سيزا قاسم في دراستها (البنيات التراثية) خطوة متقدمة، سبقت أقرانها الذين عالجوا موضوع التراث، حيث اتفقت معهم على ضرورة أن يرتبط الحاضر بالتراث[2]، لكنّها حاولت التغلغل في بنيات التراث الكبرى –أي البنية الدلالية– والبنيات الصغرى –أي المفردات والتراكيب–، ورأت تعدد الروافد الثقافية للفنان، فليست العملية رصد تسجيل التراث، وفي هذا الصدد تقول الدكتورة سيزا قاسم : "كلّما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصالة، فيصبح حلقة في سلسلة لا نهائية من الأعمال الأدبية، إن هذه الاستمرارية هي التي تعطي الكاتب والقارئ إحساسا بالانتماء إلى تاريخ وإلى هوية مشتركة، وفي الوقت نفسه تساهم في بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية"[3]

---

1) ينظر مراد عبد الرحمن، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص 16

2) ينظر سيزا قاسم، البنيات التراثية، مجلة فصول، أكتوبر، سنة 1980م

3) المرجع نفسه، مجلة فصول، أكتوبر، سنة 1980م

ورأي سيزا قاسم، أن التجارب التي لا تستند إلى جذور تحملها وتقويها، وإلى تربة تحفظها وتغذيها، ينتظرها الموت والاندثار ولو بعد حين، وهذا ما ثبت بالوجه القطعي على مدار القرون الماضية، فكثير من الاتجاهات النقدية والنصوص الروائية وقفت عند نقطة معينة، لم تستطع تجاوزها، لأنها استندت على بيئة وموروث ثقافي غير الموروث الذي نبتت فيه، كالتيار الوجودي مثلا، الذي كان يتغنى بالكؤوس والأسرة في وقت لا يجد فيه المواطن العربي أبسط مقومات عيشه.

واستنادًا على ما سبق لا تجوز الدعوة إلى القطيعة مع الثقافات الأخرى، والانغلاق على الذات، بل يرى تلاقح الثقافات أمرًا ضروريًا وحيويًا، ولكن ليس على حساب الذاكرة والموروث الثقافي للأديب، فلا بدّ أن ينطلق الأديب من بيئته وثقافته؛ ليضمن الوقوف على أرض صلبة، وليحافظ على وجوده ويُحصنه بكل ما هو ديني وثقافي وشعبي وتاريخي، في ظل عاتيات الزمن الكاسحة. وقد تنبه الشعراء إلى التراث، قبل غيرهم من الكُتاب والأدباء، نظرا لقدم الشعر وتفوقه على النثر حتى وقت متأخر، وقد أخذ هؤلاء الشعراء ينهلون من معين التراث الذي لا ينضب، حتى تجاوزت نصوصهم الشعرية وقصائدهم ما كان سائدًا وآنيًا، فتخطت حاجز الزمن من خلال امتزاج الماضي بالحاضر في إطار رؤية شاملة.

وفي هذا الصدد يقول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي – وهو واحد من رواد حركة الشعر الحر– "إنني عندما أختار هذه الشخصية أو تلك لأتوحد معها، إنما أحاول أن أعبر عمّا عبرت هي عنه، وأن أمنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعًا من المعاصرة"[1].

وبناء على رأي البياتي، يثبت للباحث أن العامل الفني، كان دافعًا للشعراء، لكي يلتصقوا بتراثهم، فكيف لشاعر ما أن يتجاوز ذاتيته وتجربته الخاصة الجزئية، إن لم يجد ما يصهر ذاتيته في بوتقة مطلقة وعامة، ولا يُمكِّن الشاعر من الخروج من هذا المأزق، إلا النماذج التراثية، التي بطبيعتها لم ينته تشكلها ووجودها في وجدان الأمة.

ولا يتوقف توظيف التراث على العامل الفني، فالظروف السياسية والاجتماعية القاهرة بالإضافة إلى العامل القومي أو العامل النفسي، تكون محفزة لتوظيف التراث في مرحلة معينة، من المراحل التاريخية، حتى تكون الرؤية واضحة، والخطاب الأدبي أشمل.

---

1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 17

وقد وظف الشعراء العرب الأحداث والشخصيات التاريخية في قصائدهم، بصورة لافتة للنظر، فالقارئ العادي للشعر العربي الحديث، يلحظ بوضوح، حضور (صلاح الدين الأيوبي) و(خالد بن الوليد) و(الحجاج) و(الحسين بن علي) و(معاوية) و(مهيار الدمشقي) و(عشتار) وغيرهم الكثير، ولم يقصد بهذا التوظيف إلا تعميق إحساس القارئ بزمنه وحضارته وثقافته واستشراف المستقبل[1].

فالعودة إلى التراث –الماضي– يعني العودة إلى الينابيع الأصلية والعميقة وقد أدرك الشعراء ضرورة الالتصاق بالتراث، وتميز عددٌ منهم في توظيف التراث كأدونيس وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ومحمود درويش[2].

وعند الحديث عن الرواية وتوظيفها للتاريخ، فإن الموضوع – توظيف الرواية للتاريخ– قديم قدم الرواية، بل تفاعلت النصوص التاريخية مع الأدب، قبل أن تتجسد الرواية فناً أدبياً له شأنه ومقوماته.

وقد تطرّق الباحث لحيثيات الرواية والتاريخ في تمهيد هذه الدراسة، فلا مكان لتكرارها في هذا المبحث، والسؤال سيتحدد كالآتي : لماذا يلجأ كُتاب الرواية في العصر الحديث إلى التاريخ ؟!، هل عجزت مجتمعاتهم الحبلى بالقضايا والإشكاليات أن تمدّهم بمادة لأعمالهم الروائية ؟!

حتما ستكون الإجابة نفيا قاطعا، فالتاريخ كما يقول مصطفى ناصف "ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"[3] .

فالماضي لم ينته بمجرد انقضاء الفترة الزمنية، بل ما زال أبطاله يحفرون في وجدان الأمة، ويشكلون رؤيتها للمستقبل، ولو أردنا التمثيل على ما سبق، فلن نجد أفضل من شخصية صلاح الدين الأيوبي، بطل (حطين) ومحرر (القدس) من براثن الصليبيين، لقد وجد الشعراء والكتاب في هذه الشخصية، مادة بكراً وخطابا مغايراً ومواجهاً في آن واحد، "للماضي حضور حتمي لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه؛ لأنه أرسخ من الأهرام، وأكثر سموا واستعصاء على الهدم، وأبرز شاهد على ذلك هو اللغة"[4].

---

1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 22

2) ينظر المرجع نفسه، ص 26

3) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص 205

4) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 139

إن التاريخ الماضي يمكن أن يتكرر وأن يعيد نفسه، خاصة إذا تشابهت الظروف والمؤثرات، وكافة الأمم والشعوب في الأرض تتمسك بالماضي بشكل عام وتعيد النظر فيه، ولا تفرق بين الأيام المضيئة والسقطات التي لا تنسى، من حيث الوقوف والتأمل والتمثل، والتاريخ العربي الإسلامي غني بكل المواقف والشخصيات السلبية والإيجابية، وهذا ما يجعل هذا التاريخ مادة لا تنفد ومعيناً لا ينضب بالنسبة للأدب على مرّ كافة العصور[1].

لكنّ المسألة أكبر من أن تكون حدثاً تاريخياً أو شخصية تاريخية، يعاد توظيفها برؤية معاصرة، أو ربطها بالحاضر أو الواقع المعيش.

وإنما تنبع أهمية التراث في أنه أيضا يحدد قيمة الأدب من ناحية (المعاصرة)، كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل "فأنت لكي تكون عصريًا، لا بدّ أن تحدد موقفك من التراث كما أنك لا تستطيع أن تُفسِّر نوعية موقفك من التراث إلا من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة"[2].

فموقف الأديب من التراث يختلف من أديب وشاعر لآخر، ويختلف أيضًا باختلاف الظروف والمرحلة التاريخية، وخير دليل على هذا الكلام، اختلاف تعامل الأدب مع التراث، من قطر عربي لآخر، ومن مرحلة تاريخية معينة لأخرى، ولا غرابة في هذه الوضعية، فالمنطقة العربية خاضت الحروب الكثيرة، وتعرضت لهزات سياسية مدوّية[3].

---

1) ينظر عمر ربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 15

2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 11

3) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 141

وليست (المعاصرة) تعني بالضرورة، تجاوز التراث والذاكرة وما خلفه السلف، بدعوى المدنية والتقدم، إنما تحديد الموقف من التراث، بإعادة النظر فيه وتصفيته من شوائبه وزوائده، وتوجيهه الوجهة الصحيحة، وهذا ديدن عمل كثير من الروائيين العرب من الستينيات حتى اليوم في تعاملهم مع الموروث التاريخي، وسيتركز الحديث عن الرؤية الأدبية المغايرة للتاريخ عند أحمد رفيق عوض، كونه قد تعامل مع التاريخ ووظفه بطريقة تنم عن وعي بمدلولات هذا التراث.

على عكس الكثير من الروائيين العرب الذين كانت رؤيتهم تسجيلية في التعامل مع الأحداث التاريخية والشخصيات التراثية[1]، مثل جرجي زيدان وعلي الجارم ومحمد سعيد العريان وغيرهم كثير، أي أن الحدث التاريخي يظل أسيرا للمرحلة التاريخية ولا علاقة له بالحياة المعاصرة أو الواقع المعيش[2]، وذلك بسبب الرؤية الفردية الذاتية للكُتاب، ولسيطرة التاريخي على الروائي عندهم.

وهذا ما لم يقع فيه الكاتب أحمد رفيق عوض في رواياته الأربع التي استلهمت التاريخ واستندت عليه، فقد تناول في باكورة نتاجه الروائي في رواية (العذراء والقرية) مرحلة تاريخية حرجة من التاريخ الفلسطيني، وهي مرحلة العهد الأردني في الأراضي الفلسطينية في الفترة ما بين (1949-1967م)[3]، وهذه المرحلة لم يعاصرها الكاتب المولود سنة (1960م)، وقد اعتمد فيها على التاريخ الشفهيّ لا الرسمي، وهذا ما جعلها تندرج ضمن رواياته التي استندت على التاريخ.

---

1) ينظر عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص 59

2) ينظر المرجع نفسه، ص 59

3) علي خواجة، عين السارد، ص 35

وقد تناولت الرواية النسيج الاجتماعي المفكك في المجتمع الفلسطيني الذي عاش في فترة الخمسينيات والستينيات، من خلال الاعتماد على مكان متخيل، وحكايا واقعية أسطورية وشخصية محورية كـ (رسمية) وهي العذراء في الرواية، التي كانت متصلة مع جميع أقطاب الفساد في الرواية، وكانت تساندهم في القضاء على الخير، وانتهت الرواية بمقتلها وسقوط الشخصيات الثانوية، وهزيمة عام (1967م) [1]، ويدرك الباحث أنّ الكاتب تعامل مع التاريخ على نحو مغاير في روايته (العذراء والقرية)، أي أنّه تناوله بطريقة غير مألوفة، تطرقت للإشكالي والغامض والمعقد، فنكسة عام (1967م) لم تكن مجرد هزيمة جيوش عسكرية في غضون أيام قليلة، بل كانت سقوطًا للنظام الاجتماعي والسياسي العربي، تتوج بسقوط القدس في أيدي قوات الاحتلال الإسرائيلي.

والكاتب لم يستند إلى مقولات جاهزة ومسلماً بها في طرحه، كتحميل مسؤولية الهزيمة للنظام الرسمي العربي كما هو متداول وشائع، فالقضية ليست بهذه البساطة، فالنظام العربي وإن كان فاسدًا في تلك الفترة، فمن الذي أنتج هذا النظام ؟!

إنّه المجتمع الذي لا يقل فسادًا وتخلفًا عن نظامه الرسمي، وهذا ما كشفه الكاتب دون مواربة، ودون حرج، وبهذا شكلت الرواية قيمة أدبية إبداعية، لمرحلة من أهم مراحل شعبنا الفلسطيني والعربي.

أما رواية (القرمطي) فقد تعامل الكاتب مع التاريخ بحرفية كاملة، حيث أنه لم يتحدث عن التاريخ القريب نسبيا كما في رواية (العذراء والقرية)، وإنما عاد إلى الحافظة التاريخية والتاريخ التراثي، ولعل عنوان الرواية يشير إلى الفترة التي تناولها الكاتب، وبالمناسبة هي فترة هامة وحرجة في التاريخ العربي الإسلامي، وهي الفترة التي شهدت بداية سقوط الخلافة العباسية، وثورة القرامطة التي عاثت فسادا في العباد والبلاد، وما كان عليه القصر من تفكك وانحلال، وكذلك المجتمع، ولم يسع الكاتب إلى تقديم مادة تاريخية شاملة، أو حتى مجرد ربط الماضي بالحاضر بشكل عادي؛ لأن روايته (القرمطي) ازدحمت بالقضايا الكبرى والأسئلة التي لم تنته لإجابة ما في الذاكرة العربية الإسلامية كقضية الخلافة والنظام الحاكم من خلال شخصية الخليفة المقتدر[1]، وقائد الجيش مؤنس الخادم، يقابل هذه الشخصيات الدالة (القرمطي) الذي يمثل العنف والمعارضة والبطش وتدمير القيم[2].

---

1) علي خواجة، جوائز الفحم، ص 48

2) ينظر المتوكل طه، المختلف، (دراسات في عالم أحمد رفيق عوض الروائي والمسرحي)، ص62 – 73

ولا يغيب سؤال الثقافة والمثقف عن هذه الرواية من خلال شخصية أبي بكر الصولي الذي مثل المثقفين وترددهم وقلة حيلتهم.

ويرى الباحث أن الكاتب غرد خارج السرب، وسار على غير المألوف، عندما اتجه إلى المنطقة الشائكة والغامضة، وهي أواخر العصر العباسي قبيل سقوط بغداد، والاعتداء على المقدس وهو الحجر الأسود من قبل القرامطة، الذين عدّهم بعض الكتاب والمؤرخين أصحاب حق وثورة مثل حسن الوزاني وحسن الأمين والكاتب اليساري حسين مروة، في وقت كانوا يعملون سيوفهم في رقاب المسلمين، والكاتب أحمد رفيق عوض لم يهدف من روايته (القرمطي) ربط الماضي بالحاضر، فالماضي وإن امتد في الحاضر لا يمكن أن يكون بالتفاصيل نفسها والطريقة، وبهذا يعيد الكاتب كتابة التاريخ وفق رؤية شمولية، تركز على الهوامش والأطراف، وتعيد طرح الأسئلة عن أهلية الحاكم ونظام الحكم، وسبب الفساد والانهيار الذي يسبق الهزيمة.

ويدلل الباحث على الطرح السابق برواية (الثائر الأحمر) للكاتب علي أحمد باكثير الذي قيدته رؤيته الفردية في التعامل مع هذا الحدث التاريخي، حيث كانت روايته "توازن بين الخلافة العباسية والدولة القرمطية وكأنها توازن بين الإسلام والديانة المنحرفة الجديدة"[1]، وهذا ما جاوزته رواية أحمد رفيق عوض (القرمطي) حيث أدانت فساد الطرفين وبينت مواضع الخلل فيهما بجرأة ومكاشفة.

---

1) عبد الله الخطيب، روايات علي أحمد باكثير (قراءة في الرؤية والتشكيل)، ص 35

أما عن رواية (عكا والملوك) للكاتب أحمد رفيق عوض، فإنها سارت على منوال روايته (القرمطي)، فاعتمدت على الذاكرة التاريخية من التراث العربي الإسلامي في خطابها الأيديولوجي والأدبي، والنظرة المغايرة للتاريخ في هذه الرواية هي أنّها اختارت لحظة شديدة الوطء على نفس العربي والمسلم، وهي لحظة حصار مدينة (عكا) من قبل تسعة وثلاثين ملكًا وأميرًا أوروبيًا كان على رأسهم ملك انكلترا ريتشارد (قلب الأسد)[1]، الذي تروى عن جنونه وشذوذه قصص أسطورية، واختار الكاتب شخصية لها مكانتها الروحية في الوجدان كصلاح الدين الأيوبي، ولكن في لحظة تردد وانكسار، واختار الكاتب فترة من فترات هزيمة صلاح الدين في حصار عكا، بعد تكالب جيوش وملوك الفرنجة عليه لكسر شوكته بحجة استرداد قبر المسيح[2].

إن الكاتب أحمد رفيق عوض في روايته السالفة الذكر، اتّكأ على مادة التاريخ العربي الإسلامي، لكنّه قام بتشكيل مادة ومعاني المادة التاريخية بما يتناسب مع رؤيته في الحاضر والمستقبل[3]، وقد أحسن الكاتب في اختيار شخصية صلاح الدين الأيوبي التي ترمز للنصر المؤزر واسترداد الحقوق بالقوة، ولكن لم يكن اختيار الشعراء والكتاب مع هذه الشخصية، بل اختار لحظة الحصار والهزيمة، ليكون الخطاب صادمًا وجارحًا في نفس الوقت.

فانكسار شوكة صلاح الدين الأيوبي وهزيمته في حصار عكا في الماضي لم تنته لمجرد انتهاء الحدث التاريخي في تلك الفترة، وإنما ما زالت مستمرة حتى اللحظة، وإن اختلفت الظروف والتفاصيل بسبب بعد الشقة في الزمن.

وهنا محك الرؤية المغايرة للتاريخ بالنسبة للكاتب، فهو يعيد قراءة التاريخ، ويدقق في تفاصيله بما يتناسب مع رؤيته واقعه الحاضر واستشرافه المستقبل، وهذا ما يكسب تجربته الروائية قوة تعبيرية تمتلئ بالدلالات والرموز التي تستند على التراث التاريخي الذي ما زال محفورًا في الذاكرة العربية والإسلامية.

---

1) ينظر المتوكل طه، المختلف (دراسات في عالم أحمد رفيق عوض الروائي والمسرحي)، ص 28

2) ينظر المرجع نفسه، ص 30

3) ينظر كمال غنيم وحنان غنيم، مشكلات السرد في رواية عكا والملوك، مجلة الزيتونة، العدد 2 ، سنة 2011

ويواصل الكاتب أحمد رفيق عوض الاتكاء على التراث التاريخي؛ ليميز خطابه الروائي وليضعه في خانة العلامة الفارقة لا الإضافة العابرة، وفي روايته السابعة (بلاد البحر) الصادرة عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين بالتعاون مع دار الماجد، العام (2006م)[1]، وهي بالمناسبة الرواية السابعة والأخيرة للكاتب حتى اللحظة، وقد اختلفت هذه الرواية عن سابقاتها في شكلها وطبيعة تعالق التاريخي بالأدبي.

فلقد التقطت الرواية شكل المنامة في الكتابة، وهي طريقة تراثية استخدمها الأجداد ذات مرة في (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة)[2]، و"انطلق من لحظتين محددتين في التاريخ : لحظة كتب الشاعر ابن القيسراني منامته بينما كانت بلاد الشام في معظمها تحت الاحتلال الصليبي، ولحظة كتب الوهراني منامته بينما كانت دولة الفاطميين تتهاوى أمام الأيوبيتين"[3].

ويرى الباحث أنّ اختيار الكاتب أحمد رفيق عوض لهاتين اللحظتين العصيبتين في التاريخ العربي الإسلامي، واقتناصه لأسلوب المنامة في الكتابة، شكل نقطة تحول وذكاء تحسب للكاتب، حيث إنّ الإنسان في أثناء النوم يكون بلا منطق وبلا عقل، وأراد الكاتب بهذا الشكل الروائي ومضمونه أن يناقش مقولة الغرب المتحضر والديمقراطي انطلاقا من فلسطين، وذلك عبر تعرية الوجه القبيح للغرب الذي يتشدق بالديمقراطية وحقوق الانسان ويتخلى عنها إذا كانت تعارض مصلحته، وفي سبيل تحقيق المكاسب، لا يتورع هذا الغرب عن ارتكاب أبشع الجرائم، ولكن ليس بأسلوبه وخطابه، لذا ارتد إلى شكل تراثي غير معهود، وإلى فترة تاريخية تموج بالاضطرابات وعدم الاستقرار السياسي والاجتماعي، والاحتلال الغربي للبلاد العربية يمعن في القتل والنهب، فالغرب المتحضر المتقدم هو الابن الشرعي للحروب الصليبية الذي احتل مدننا وقتل أبناءنا ونهب خيراتنا، والأهم هو الذي تسبب في ضياع فلسطين.

ومن هذا المنطلق تأتي الرؤية المغايرة للتاريخ عند الكاتب، فهو لم يستند على خطاب جاهز وعاطفي لمواجهة الغرب وخطابه، ولم يتكئ على موروث تاريخي عام، وإنما أعاد تشكيل لحظة تاريخية كان الاشتباك فيها بين الغرب والعرب والمسلمين في قمة أوجه، وعبر هذه اللحظة التاريخية كان الغرب واضحًا في خطابه الذي جسده على أرض الواقع قتلًا وسلبًا ونهبًا.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 2

2) ينظر المتوكل طه، المختلف (دراسات في عالم أحمد رفيق عوض الروائي والمسرحي)، ص 91

3) المرجع نفسه، ص 93

* المصادر التاريخية ورموزها عند أحمد رفيق عوض

يُلحُ السؤال على الباحث ويَطرح نفسه مرارًا وتكرارًا، إلى أي مصدر استند الكاتب أحمد رفيق عوض في تشكيل مادته الروائية ؟!، خاصة أن رواياته الأربع محور الدراسة، تتحدث عن حقب زمنية ماضية، لم يتأت للكاتب أن يكون قريبًا منها أو شاهدًا عليها، فمن أين أتى بالمادة والحدث والشخصية؟! وكيف عمل على تشكيلهما ؟!

لعلّ بساطة الإجابة عن السؤال السابق، لا تقلل من القيمة الفنية العميقة له، فالكاتب أحمد رفيق عوض كما صرّح للباحث في مقابلة مطولة أنّه يبحث عن التميز الفني فيما يكتب، لذا قرأ كثيراً من كتب التاريخ والمؤرخين قديمًا وحديثاً، مثل ابن كثير وكتابه (البداية والنهاية)، والطبري وكتابه (تاريخ الرسل والملوك)، وابن الأثير وكتابه (الكامل في التاريخ)[1]، بالإضافة إلى الكثير من المصادر والمراجع التاريخية الحديثة، مثل (التاريخ الأوروبي الحديث والمعاصر) لعبد الرحيم عبد الرحيم و(تاريخ العرب الحديث) لعلي سلطان، ويقصد الباحث القراءة الواعية التي تعتمد على التفحص والتمحيص وإعادة النظر، وهذا ما سيتضح من خلال الروايات الأربع، لذا سيقوم الباحث بتوضيح الفترة التي تحدثت عنها كل رواية على حدة، والبعد الدلالي والرمزي لها استنادًا على ظروف كتابة الرواية، وما قد تشير إليه بأي نوع دلالي من خلال الإهداء أو تاريخ الإصدار مثلا، أو إشارة عابرة داخل متن الرواية.

ويبدأ الباحث بتناول رواية (العذراء والقرية) المنشورة عام (1992م)، يجدر الإشارة إلى أن هذه الرواية كتبت قبل تاريخ نشرها بسنوات وبقيت مخطوطة، والرواية تتحدث عن فترة الحكم الأردني للأراضي الفلسطينية الممتدة من النكبة إلى النكسة أي (1948م-1967م)[2]، وهذه الفترة التاريخية من حياة الشعب تميزت بكل ما هو شائك ومعقد، وبكل ما كان يعاني المجتمع الفلسطيني، الذي فقد جزءاً من أرضه ووجدانه، لكن استناد الرواية على التاريخ الشعبي والشفهي لا الرسمي، وعدم تطابق الحدث في الرواية مع حدث تاريخي معين ومدون، جعل الرواية تبتعد عن الروايات التاريخية بمعناها الصرف، لكنّها لا تخرج عن إطار التاريخية؛ لأنها تناولت حقبة ماضية ضمن الإطار التاريخي العام.

---

1) مقابلة مع الكاتب أحمد رفيق عوض، رام الله، 1\5\2012

2) ينظر علي خواجة، جوائز الفحم، ص 40-45

ولا يريد الباحث أن يُحمّل نص الرواية أكثر مما يحتمل، وأن يؤول ما لا يؤول إلى رموز ودلالات، فالفترة التاريخية التي تحدثت عنها الرواية، لا تحمل أي دلالة بحد ذاتها، سوى أنها فترة امتدت بين النكبة والنكسة.

ومن المعروف والشائع جدًا أن الناس تقبلت مع مرور الوقت ما حصل في نكبة عام (1948م)، وآمنت أنها كبوة جواد، وأخذت تعد العدة لاستعادة الأرض ودحر المحتل على المستوى الشعبي، ولكنّ ما حصل كان عكس التوقعات إذ منيت الجيوش العربية بهزيمة ثانية، سقطت على إثرها القدس، وكان صدى الهزيمة ووقعها شديدًا على النفوس، هذا التاريخ الرسمي للحدث، والمفارقة أن رواية (العذراء والقرية) أرادت أن تجيب عن سؤال الهزيمة، لماذا هزمنا عام (1967م)؟!

والمهم أن شخصيات الرواية وبعض أحداثها كانت رامزة ودالة، والرمز "هو في الأصل، كيان حسي، يثير في الذهن شيئاً آخر غير محسوس، أي أنه يبدأ من الواقع، ولكنّه بالخطوة التالية، يجب أن يتجاوز إلى ما وراءه من معاني مجردة"[1]، والأساس في الرمز الإيحاء، الذي يواجهه التقرير والمباشرة[2]، التي تقتل العمل الفني ورونق إبداعه، وتجسد الرمز بادئ الأمر في الشعر، واحتل مساحات واسعة منه، أكثر من الرواية.

ويقسم الباحث الرموز والدلالات في الرواية على النحو الآتي :

الرموز السلبية الضعيفة :

* **سليمان الهراوات :** وهو إقطاعي كبير يمارس مهنة التهريب داخل الخط الأخضر بالتعاون مع قائد المخفر، يكدس ثروة هائلة، في حين يعاني بقية الناس في الخلجان، حياة قاسية، وهو بهذا يشكل رمزًا للطبقة الفلسطينية المتنفذة الفاسدة البعيدة عن لحظتها التاريخية وعن باقي طبقات الشعب[3].

* **أبو فيصل :** وهو قائد المخفر، يمارس مهنة التهريب مع الإقطاعي سليمان الهراوات، في حين كان يوظف الحرس الوطني لحماية الحدود والخطوط، وبالإضافة إلى علاقته الشاذة برسمية، وهو بهذا يشكل رمزًا للسلطة السياسية والعسكرية الفاسدة.

---

1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 3

2) ينظر المرجع نفسه، ص 304

3) ينظر أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 137

* **رسمية** : وهي ابنة فلاح من الخلجان، تزوجها خالد بن سليمان الهراوات، واكتشفت بعد الزواج أنه عاجز، فاستغلت هذه النقطة لفرض سيطرتها على الجميع، وكوّنت علاقة مع رئيس المخفر، وبذلك تكون رسمية قد شكلت معظم علاقاتها مع أقطاب الفساد في الرواية، وهي بالمناسبة (عذراء) لأنها لا تشبع غريزتها الجنسية ومشتهاة من الجميع، وبهذا تشكل رسمية رمزًا للعذرية والوطن المفقود بعد أن قتلت في نهاية الرواية على يد والدها[1].

* **خالد سليمان الهراوات** : وهو زوج رسمية العاجز، يعمل في القلم السياسي، أدى به عجزه وضعفه إلى ممارسة القمع ضد المتظاهرين وملاحقة النشطاء وسجنهم، وهو بهذا يشكل رمزًا للقيادة السياسية العاجزة سليلة الإقطاع[2].

الرموز الايجابية القوية :

* **الشيخ سعد الدين** : وهو شيخ طريقة منقطع عن الناس، يؤمن بالتعاون والسحر، وهو بهذا يشكل رمزًا لقوة الكلمة ودورها في الفصل وتلميذه أحمد لا يخرج من نفس الإطار الرمزي.

* **الشيخ عثمان وزوجته وحسن أبو شامة وزوجته** وهم اللاجئون الذين نزلوا يعبد وما حولها بعد نكبة عام (1948م)[3] كانوا مقهورين ويعانون من شظف العيش، وهم بذلك يشكلون رموزاً لطبقات الشعب العادية والمسحوقة.

ونأتي إلى رواية (القرمطي)، التي عادت بأحداثها إلى العصر العباسي، وبالتحديد إلى خلافة المقتدر التي تبدأ تاريخيا بسنة (295هـ) وتنتهي بقتله في شوال (320 هـ)[4]، وبذلك تكون مدة الخلافة خمسا وعشرين سنة، وما حفلت به من أحداث وظهور شخصيات، وعزل وقتل وزراء ومعارك وحروب، ولا يخفى على الباحث أنّ الفترة التاريخية التي تناولتها الرواية تشبه إلى حد كبير الفترة الراهنة من حيث انهيار القيم وضعف النظام العربي الرسمي، وما احتلال كثير من المدن والدول العربية وانتهاك المقدسات إلا أكبر دليل على حالة التشابه في المرحلة التاريخية، ومن هنا تأتي الرؤية المغايرة للتاريخ عند الكاتب، فهو لم يلجأ إلى الماضي الناصع ولم يتباك عليه ولم يدع للعودة إليه، بل جاءت رؤيته شمولية تستشرف المستقبل.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 302

2) ينظر المصدر نفسه، ص 207

3) ينظر المصدر نفسه، ص 222

4) ينظر ابن الأثير، الكامل في التاريخ، المجلد السادس والسابع، ص 516

أما في رواية (عكا والملوك)، فقد نسج الكاتب على نفس المنوال، كعادته في معظم رواياته – أي أنّه اتكأ على التاريخ–، وشكل مادته الروائية منه، والمرحلة التاريخية التي تناولتها الرواية، "هي مرحلة حصار الواقع في عام 1189هـ وحتى 1191هـ ، ويستغرق ذلك ما كان من دفاع وعمليات استشهادية"[1].

وهي مرحلة تاريخية، اعتاد الكاتب الجري في مساحتها، حيث يختار دائمًا المراحل الشائكة التي تنتمي إلى حاضره وهواجسه، فالمسلمون في تفرقهم وتشتت رايتهم وكلمتهم عند حصار عكا كانوا السبب في سقوط مدينة عكا في براثن ملوك الغرب، وما أشبه اليوم بالبارحة، ومن هنا تأتي رؤية التاريخ عند الكاتب، فهي رؤية مختلفة استطاع من خلالها تبني رؤية شمولية أكسبت العمل الروائي أبعادًا دلالية عميقة، تتمثل في أسباب الانهيار والفساد والهزيمة والضعف[2].

ويرى الباحث أن دلالة هذه الفترة التاريخية (حصار عكا)، تتمثل في كونها فترة عصيبة في التاريخ العربي، تكالبت فيها ملوك الفرنجة على البلاد العربية والإسلامية، وكانت الأمة في تشتت وضعف كما اليوم، وزمن كتابة الرواية في (2004م)[3]، والإهداء الذي كان كالآتي "إلى أحبتي الذين هم ذهبوا، إلى أحبتي الذين هم حولي، إلى أحبتي الذين سيأتون"[4].

ودليل على أن الكاتب لم يقصد إلا واقعه وحاضره ولم يقصد إلا أن يكسب خطابه الروائي قوة تعبيرية بالاستناد إلى تأريخ الحاضر وترهينه، ولرؤيته المغايرة للتاريخ على خلاف الكثيرين ممن سبقوه كجرجي زيدان وعلي باكثير وسعيد العريان، وربّما بات أمرًا مُسلمًا به بأن كل من اقترب من الحقبة التاريخية التي عاش فيها صلاح الدين الأيوبي لم يلتفتوا إلا لانتصاراته على الصليبين ورسموا حول شخصيته الأساطير والحكايات، بعكس الكاتب أحمد رفيق عوض الذي التفت إلى خفايا وثغرات غطت عليها كثير من انتصارات القائد الأيوبي، وهذا يحسب للكاتب، ويدلل على ذكائه وقدرته على التقاط المدهش والمفارق، ليعطي تجربته الروائية زخمًا يستطيع من خلالها القارئ ربط رموزه بمعطيات الواقع العربي، والفلسطيني والإسلامي الراهن.

---

1) كمال غنيم وحنان غنيم، مشكلات السرد في رواية عكا والملوك، مجلة الزيتونة، العدد 2 ، سنة 2011

2) ينظر المرجع نفسه، العدد الثاني، سنة 2011

3) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 2

4) ينظر المصدر نفسه، ص 3

* توظيف التاريخ قناعاً في روايات أحمد رفيق عوض

من خلال تطواف الباحث في رحلة البحث عن (القناع)، تبين أن هذا الأسلوب متبعٌ في الشعر الحديث، ويكون استخدامه مناسبًا في القصيدة العربية، لكن هذا لا يمنع الرواية من استخدامه؛ لأن الرواية بوصفها فناً أدبياً تستفيد من جميع الفنون الأخرى وتتعالق معها، وهذا ما يمنحها حيوية ورونقاً وقدرة على التعبير، وأي كاتب روائي يسعى إلى إكساب تجربته الروائية أبعادا تعبيرية وتجديدية.

والقناع كما عرّفه على جعفر العلاق "هو الشخصية السردية الأولى، ومع التطور في استخدام القناع في الشعر الحديث صار في مقدور الشاعر ابتكار قناع خاص به ابتكارًا محضًا أو استعارة شخصية من الماضي والتعبير من خلالها باعتبارها قناعًا"[1] والقناع تبعا لهذا التعريف، شخصية يتقمصها الكاتب ويقف وراءها لتتكلم بلسانه، ولتقل ما لا يستطيع أن يقوله هو مباشرة، وهذا أسلوب غير مباشر يعطي الكاتب حرية في التناول والطرح، و"لقد تحول في عدد من النصوص إلى قناع ورمز لمعالجة مشكلات الحاضر"[2]، وكذلك إحساس الكُتاب في الوقت الحاضر بأن التاريخ يمكن أن يمنح نصهم الإبداعي طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها، لأن معطيات التراث لها كثير من القداسة والتبجيل في نفوس الأمة[3].

ويرى الباحث أنّ (القناع) في الرواية، لا يعدو أكثر من شخصية يختفي وراءها الكاتب، سواء أكانت هذه الشخصية تاريخية أو عادية، والكتاب لا يختفون ولا يختبئون وراء شخصية سلبية وضعيفة لا تعمل على نشر الخير، بل تكون شخصية قريبة من نفس المؤلف وفكره، وقريبة أيضًا من السؤال الذي تريد أن تطرحه الرواية.

وهذا الأسلوب من المعالجة من خلال القناع التاريخي أسلوب اتبعه أغلبية من يشتغلون بالهم الأدبي والروائي، وذلك للضرورة الفنية، حيث إنَّ قوام هذا الأسلوب الإثارة والتلميح والتداخل والتقابل بدل المباشرة والتقرير[4].

---

1) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 105

2) إسماعيل بن أصفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة، مجلة الأثر، العدد 13، سنة 2012

3) ينظر المرجع نفسه، مجلة الأثر، العدد 13، سنة 2012

4) ينظر المرجع نفسه، مجلة الأثر، العدد 13، سنة 2012

وكذلك يسهم هذا الأسلوب في إثراء النص الروائي وتكثيف دلالته وتعميق معناه، ولأن التاريخ قناع شفاف توارى خلفه الكاتب من أجل التعبير عن حادثة أو طرح وجهة نظر، فمن حق الكاتب أن يسجل للشخصية ما لم يسجله التاريخ ولكن دون تعارض مع الوقائع التاريخية المعروفة[1]، لأن غاية المبدع تكمن في تهذيب الحدث التاريخي بما ينسجم مع رؤيته الفكرية للنص الروائي.

إن استخدام (القناع التاريخي) يساعد الكاتب على الإيحاء بالتماثل، فالماضي لم ينته وما حدث بالأمس يمكن أن يقع اليوم قياسًا عليه، ولكي يمثل الباحث على هذه النظرية، يورد قناع (أبي عبد الله الصغير) الذي استخدمه الشاعر الفلسطيني محمود درويش في ديوانه (أحد عشر كوكباً)، فقد استخدم الشاعر قناع (أبي عبد الله الصغير) ليتحدث عبره ويوصل من خلاله رؤياه للضياع العربي الفلسطيني في الحاضر والماضي معاً[2].

وفيما يأتي الأقنعة التاريخية (الشخصيات التاريخية)، التي استخدمها أحمد رفيق عوض في رواياته التاريخية الأربع، استنادًا إلى دورها في السرد الروائي، وما حملته من رؤى فكرية وجمالية قريبة إلى فكرة النص، وفكر الكاتب، وبهذا من المستبعد أن تكون الشخصية (القناع) فاسدة أو حتى طارئة وسلبية، ولا يغفل الباحث أنّ المراحل التاريخية التي تناولها الكاتب شكلت بحد ذاتها قناعًا لمحاكمة الحاضر، إلا أن هذا يدخل الدراسة ضمن إطار عام، لذا سيحدد الباحث (القناع) في كل رواية على حدّة.

*** القناع في رواية (العذراء والقرية)**

شخصية (أحمد بن السعود) تلميذ الشيخ سعد الدين، المؤمن بالطقوس السحرية واتصال الأرواح، وبفعل الكلمة في المواجهة وفتح الأبواب الموصدة، وهي الشخصية الوحيدة التي استطاع الكاتب السيطرة عليها، على عكس الشخصيات الأخرى التي كانت بؤر فساد، وزيادة في التأكيد، فقد صرح الكاتب للباحث بأن شخصية أحمد بن سعود "ليست إلا أنا المؤمن بقدرة الكلمة وسحرها"[3]، وبهذا تكون هذه الشخصية هي القناع الذي حمل وجهة نظر الكاتب وموقفه من الفساد وانهيار القيم.

---

1) ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، ص 51

2) ينظر علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 109

3) مقابلة شخصية مع الكاتب، رام الله، 1\5\2012

*** القناع في رواية (القرمطي)**

شكلت المرحلة التاريخية التي تناولتها رواية (القرمطي) قناعاً ورمزًا لمعالجة مشكلات الحاضر، وكانت شخصية الكاتب والمؤلف المثقف (أبو بكر الصولي) كالجسر الذي حمل مقولة الكاتب، فالمثقف الصولي كان يرى ما لا يراه غيره، حيث يقول : "بغداد ابتعدت عن نصوصها القديمة، وهي مدينة تشيخ بسرعة ويسرع إليها الدمار"[1]، ويقول كذلك: "فسد الحاكم ففسد المحكوم"[2]، إن المرحلة التاريخية وهي فترة خلافة المقتدر هي القناع الذي اختبأ وراءه الكاتب، واستخدمه جسراً ليوصل آراءه ورؤياه الفكرية.

*** القناع في رواية (عكا والملوك)**

والقناع في هذه الرواية كسابقتها رواية (القرمطي) المرحلة التاريخية التي عالجتها الرواية بشكل أساسي، وهي فترة حصار عكا زمن حروب الفرنجة[3]، وتبدو شخصية الرحالة ابن جبير قريبة من الكاتب وخطه الفكري، حيث يقول ابن جبير "الدول لا تقوم على الغلبة فقط كما أنها لا تنهزم بالغلبة فقط، هناك ما هو أكثر من هذا"[4]، وما دار في المركب من حوار بين العرب من قوميات مختلفة أمسك (ابن جبير) بدفتيه، حيث ظهر في الحوار الخلافات الفكرية والمذهبية بين الناس حول الحالة التاريخية وشخص صلاح الدين.

دليل على أن الشخصية كانت الشاهد والقناع في نفس الوقت، وأكبر دليل على هذا الاستدلال قول ابن جبير في معرض دفاعه عن صلاح الدين عندما تحامل عليه ربان المركب :
"لا تظلم الرجل، لقد ثاروا عليه وشغبوا على رجاله"[5]، ويرى الباحث أن جميع هذه الأقوال قريبة إلى مستوى تفكير الكاتب، لذا يحق لنا أن نقول إنها كانت (القناع) في الرواية، فمن عادة الروائيين أن يخترعوا شخصية قريبة منهم في كل نصوصهم الروائية تكون بمثابة الشاهد العيان أو المعلق على أحداث الرواية.

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 22
2) المصدر نفسه، ص 233
3) ينظر أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 155
4) المصدر نفسه، ص 25
5) ينظر أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 18

*** القناع في رواية (بلاد البحر)**

ويتضح للباحث القناع في هذه الرواية بكل سهولة ويسر، فالشخصية السردية الأولى، هو (الولد/الراوي) الذي كمن وراءه الكاتب وعبر عن تجربته وأفكاره، من خلال الرحلة التي قام بها أثناء نومه على طائر (الرخ)، حيث زار مدناً متنوعة ورأى ما يدور فيها، ولننظر إلى قوله: "لا أريد أن أقاسم أحدا بلادي"[1]، وكذلك قوله "تسألني لماذا أكره الفرنجة؟! أنا أقول لك ... أنا خلاصة مئة سنة من قرف ورعب وصلافة ووقاحة الفرنجة"[2]، فشخصية هذا الولد (أحمد بن سعود)، شكلت رافعة فكرية مهمة وقناعًا جيدًا، ارتقى بمستوى الرواية، وجعلها قريبة من القارئ، خاصة ضمير المتكلم الذي يزيل الحواجز بين القارئ والنص.

كان أحمد بن سعود الصوت الوحيد الذي التحم مع صوت الراوي العليم، كان شخصيته تعبر عما أراد الكاتب قوله بطريقة غير مباشرة، هذا بالإضافة إلى أن شخصية أحمد بن سعود اتخذت موقفا مغايرا لما كان يجري من حولها فلم تنغمس في الفساد ولم تتساقط كأوراق الخريف، بل أعلنت موقفها بكل جرأة، وهو السمو على الجرح والإيمان بسحر الكلمة والشعر، وبهذا كانت رمزا ايجابيا وقويا وقناعا حمل مقولة الكاتب الفكرية مما يجري الآن الذي يتطابق مع ما جرى أمس، مع اختلاف طفيف في التفاصيل.

إن الأقنعة متنوعة عند الكاتب أحمد رفيق عوض، فمرّة تكون شخصية من صنع الكاتب واختراعه، ومرّة تكون مرحلة تاريخية أراد من خلالها أن يحاكم الحاضر، ويأتي هذا التنوع تبعا لتنوع التشكيل الفني للرواية، والتي يحكمها المضمون في أغلب الأحيان.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 77

2) المصدر نفسه، ص 113

المبحث الثاني: الفضاء التاريخي في روايات أحمد رفيق عوض

ثمة مفهومات متداخلة للفضاء الروائي، يختلف بعضها عن بعض اختلافا بيناً، يعود غالباً إلى اختلاف وجهات النظر من قبل النقاد، ومن خلال متابعة الباحث واطلاعه رأى أن غالبية الدراسات عن الفضاء انقسمت إلى ثلاثة أقسام رئيسة هي: الفضاء الجغرافي الذي يبرز المكان بوصفه إطاراً جغرافيا للحدث الروائي، والفضاء الدلالي الذي ترتبط دلالته برؤية الكاتب، وكذلك الفضاء النصي الذي يهتم بالتشكيل النصي الطباعي[1].

إن (الفضاء التاريخي) لا يمكن أن يندرج ضمن أي قسم من الأقسام الثلاثة السابقة، فالفضاء "ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضاً أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[2]، ويفسر الباحث هذا القول، بأن كل قصة أو رواية لا بد أن تنطلق من بؤرة زمنية معينة، وأن تندمج في مكان معين، لكي يكون الحدث منطقياً ويسير إلى نهايته، وبهذا التفسير يكون مفهوم الفضاء أوسع وأشمل من أن ينحصر في الزمان أو المكان أو التشكيل الطباعي والنصي، وتجدر الإشارة إلى أن الفضاء الروائي عموماً كباقي مكونات السرد في الرواية لا يتشكل إلا من خلال اللغة واللفظ[3]، ومن هذا المنطق يشمل الفضاء عموم مكونات السرد في الرواية، ولا يقتصر على مكون واحد كما هو شائع لدى دارسي الفضاء في الرواية.

وعندما كانت روايات الكاتب أحمد رفيق عوض ترتكز على التاريخ العربي والإسلامي لتشكل خطابها الروائي، فإن (الفضاء التاريخي) في رواياته الأربع محور الدراسة، سيتناول جميع مكونات السرد الروائي، ابتداء برواية (العذراء والقرية) باكورة النتاج الروائي للكاتب، ثم رواية (عكا والملوك) التي سارت على نفس منوال رواية (القرمطي)، وأخيراً رواية (بلاد البحر) وهي الرواية الأخيرة حتى اللحظة، ويريد الباحث من خلال دراسته هذا المبحث توضيح مكونات الفضاء والسرد في الروايات التاريخية الأربع، حيث سيتناول الباحث الزمن التاريخي في الروايات الأربع، وكذلك المكان الذي احتضن الشخصيات، ومن ثم الحدث

---

1) ينظر يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية (دراسة)، ص73.

2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص28.

3) ينظر المرجع نفسه، ص27.

الروائي وتطوره، وذلك حسب صدور هذه الروايات، حيث سيتبع الباحث الترتيب التاريخي للروايات حسب سنة الصدور، وتأتي رواية (العذراء والقرية) في المقدمة.

1- العذراء والقرية

تتحدث رواية (العذراء والقرية) الصادرة عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين في الضفة والقطاع سنة (1992م)، عن فترة الخمسينيات والستينيات التي عاشها المجتمع الفلسطيني الريفي، وقد حاول الكاتب رصد جميع الأجواء السياسية والاقتصادية والاجتماعية في تلك الفترة، من خلال قرية متخيلة (الخلجان) تقع غرب بلدة يعبد، وتنتهي أحداث الرواية بالسقوط العام ونكسة عام (1967)[1].

وقد أدرج الباحث رواية (العذراء والقرية) ضمن دراسته عن الرواية والتاريخ، لأن الكاتب تناول حقبة لم يعش منها سوى القليل، وربما تكون هذه الرواية أبلغ خطاباً وأوضح رؤيةً، لكون جزء يسير من أحداثها وإطارها العام بقي عالقاً في ذاكرة الكاتب حيث كان طفلاً شديد التذكر والتعلق بالأشياء، الرواية تحاول الإجابة عن سؤال مهم هو: لماذا كسرنا عام (1967م)؟ وبهذا يكون الفضاء التاريخي لرواية (العذراء والقرية) أكبر من أي قرية فلسطينية، حيث أن نكسة عام (1967م)، شملت المجتمع العربي في تلك الفترة بكافة مكوناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهذا ما فرض على الكاتب أن ينزع منزعاً واقعياً في تعامله مع المكان، فمحور الأحداث يبدأ قرية الخلجان وبلدة يعبد ثم يتسع ليصل إلى مدينة جنين ليشمل بعدها الضفة الغربية ثم دائرة الأردن وفلسطين ليصل في نهاية المطاف إلى الدائرة العربية من خلال حضور دول بعينها كالعراق والكويت[2].

إن هذا الفضاء يشمل المحيط العربي لفلسطين وينطلق من فلسطين ومن قرية صغيرة نائية تقع على هامش التاريخ والعالم، وجد الكاتب ضالته في تركز العلاقة الشخصية بالمكان في الدوائر الصغيرة، أقصد هنا الخلجان ويعبد وجعل هذه العلاقة متوازنة مع محيطها العربي

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص11-13.

2) علي الخواجة، جوائز الفحم، ص43.

العام، وذلك من خلال عدة شخصيات رئيسة أهمها رسمية وهي (العذراء) وأبو فيصل قائد المخفر وسليمان الهراوات الإقطاعي الكبير وأحمد بن سعود المؤمن بفعل الكلمة السحري وخالد رئيس القلم السياسي.

وتتصارع هذه الشخصيات فيما بينهما ضمن الإطار العام للرواية، وينتج عن هذا الصراع مقتل رسمية على يد والدها صبري بعد اكتشاف أمر خيانتها وضبطها مع قائد المخفر على سرير واحد، وانتحار قائد المغفر المصاب بلوثة نفسية وأمنية ويفقأ صبحي الشاذ جنسياً عين شقيقه خالد رئيس القلم الذي كان مهتماً بمطاردة المناضلين والسياسيين، ويستولي سليمان الهراوات على غالبية أرض الخلجان، لكونه يتعامل معهم بالربا، ويفقد حسن أبو شامة اللاجئ عقله لعدم تقبله الوضع المعيشي[1].

إن أحسن الروايات هي التي ينقلها الراوي الموجود موضوعياً ومادياً في الفترة الزمنية، حتى تكون الرؤية واضحةً ومتماسكةً من الداخل وليست طارئة وخارجية، ولا يقصد من هذا الطرح أن يكون الكاتب مثلاً جزءاً من الحدث الروائي، وإنما ما معناه أن يكون الكاتب جزءاً من الزمن الروائي بشكل عام، ورواية (العذراء والقرية) تختلف عن باقي روايات الكاتب أحمد رفيق عوض التاريخية الثلاث بأن الزمن الروائي الذي تدور فيه أحداث الرواية قريب نوعاً ما من وعي الكاتب وإدراكه، وقد حاول الباحث أن يصل إلى كثير من التفاصيل والأجواء التي كان يعيشها المجتمع الفلسطيني قبل نكسة (1967م) من خلال المراجع التاريخية الحديثة، فلم يعثر على شيءٍ ذي بال إذ كان يسمى في تلك الفترة الضفة الغربية لنهر الأردن، حتى أن المؤرخ عبد الوهاب الكيالي لم يتطرق لهذه الفترة في كتابه (تاريخ فلسطين الحديث)، وهذا ليس بالأمر الغريب إذ اتجهت كل الأنظار إلى الجزء المفقود من فلسطين[2].

إن المسألة ليست فساد نظام سياسي وفساد أسلحة جيش وسوء إدارة وتنظيم كما حاول الكثيرون ترويج هذه الأفكار، فقد غاص الكاتب وراء هذه المقولات الجاهزة وبحث عن بؤر الفساد في كافة الجوانب.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص314 – 320.

2) علي خواجة، جوائز الفحم، ص51.

وذلك لأن الكاتب جعل الماضي القريب المنتهي حياً ونابضاً بالحياة والحركة والصوت واللون، لذا تجاوزت هذه الرواية مرحلة التأريخ والتوثيق التي يميل إليها المؤرخون، ولا يبتعد الباحث عن الحقيقة والمنطق إذ عدَّ هذه الرواية وثيقة تاريخية أدبية فنية لمرحلة من أهم المراحل التي عاشها الشعب الفلسطيني خاصةً والعربي عامةً.

إن الذين بنى عليهم أحمد رفيق عوض نصه الروائي هم المهمشون والبسطاء الذين بالعادة يتعرضون لمكر التاريخ ومؤامراته، فأهل الخلجان وهي القرية الحدودية الفاصلة بين الضفة (فلسطين) وإسرائيل يكدون ويحمون الأرض الميتة لصالح إقطاعي يتعامل بالربا هو سليمان الهراوات وأبو فيصل يمارس التهريب مستغلاً حاجة وجهل بعض الناس وخالد بن سليمان الهراوات يمارس القمع والقوة مستغلاً أيضاً موقعه الوظيفي في القلم السياسي وعجزه الجنسي، واللاجئ عبد الرازق يحاول أن يملك أرضاً يضطر للعمل ليل نهار والسفر والترحال إلى أماكن متعددة، ورسمية تقع في الرذيلة بعد أن تزوجت خالد بن سليمان الهراوات وانتقلت للعيش في بيته[1].

من خلال قراءة الباحث لأثر نكسة عام (1967م) على الأدباء والشعراء تبين أن أكثرهم صدم وخلد للصمت كالشاعر الشعبي المصري صلاح جاهين ومنهم من تحول إلى الهجاء السياسي ونقد الذات كالشاعر السوري نزار قباني وقد اختلطت الرؤية أمام المثقفين وأصحاب القلم، إن الكاتب قد حقق قصب السبق وذلك على مستوى الرواية الفلسطينية، وذلك لأنه تطرق لمرحلة تاريخية حرجة لم يتم تناولها من قبل كتاب الرواية، إذ اتجهت الأقلام إلى تناول آثار النكسة على كافة المستويات، لقد جمع الكاتب بين التاريخ من جهة في محاولة رصده وملأ الفراغات التي تجاوزها التاريخ الرسمي وبين الإنسان الذي تأثر بهذا التاريخ[2].

لقد كان الزمن التاريخي مفروضاً على الكاتب والرواية من الخارج، يقصد الباحث الزمن التاريخي الصرف الذي يبدأ بالنكبة عام (1948م) وينتهي بالنكسة عام (1967م)، إلا أن الكاتب تمرد على نقطتي البداية والنهاية، حيث استخدم تقنيات سردية مكنته من الخروج على فضاء قرية (الخلجان) المحدود، وذلك بالرجوع إلى فضاءات ما قبل عام (1948م) من خلال

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص272.
2) علي خواجة، جوائز الفحم، ص69.

عيش بعض اللاجئين في قرية الخلجان ومحاولتهم تحسين أوضاعهم المعيشية، بالإضافة إلى لجوء الكاتب إلى أزمنة مختلفة وفضاءات ممتدة كفضاء أم الزيات في الجليل وفضاء قيسارية وحيفا، وانعكاس الفضاءات العربية على الخلجان كتظاهرات الطلبة ضد حلف بغداد والانتخابات الأردنية سنة (1958م) والأحزاب الشيوعية كحزب البعث والأحزاب الإسلامية كحزب التحرير وحركة الإخوان المسلمين[1].

وبهذا يستطيع الباحث أن يخلص إلى نتيجة مفادها أن الفضاء الروائي والتاريخي لرواية (العذراء والقرية) تجاوز محيط قرية (الخلجان) ولا تخفى هذه الدلالة على القارئ العادي، بالإضافة إلى أن الفترة التاريخية التي تناولها الكاتب بالبحث والقراءة فترة شكلت مرحلة حاسمة في حياة الشعب الفلسطيني فقد سقطت القدس وضاع الجزء المتبقي من فلسطين.

2- القرمطي

وهي الرواية الخامسة للكاتب أحمد رفيق عوض، صدرت عن بيت المقدس للنشر والتوزيع في رام الله، عام (2001)، وتستند الرواية كما هو ظاهر من عنوانها على فترة تاريخية حرجة وبالغة الصعوبة من التاريخ العربي الإسلامي، وذلك في القرن الرابع عشر الهجري، حيث كان خليفة المسلمين وأمير المؤمنين لا يملك من أمره شيئاً، وكانت النساء والجواري يتدخلن في السياسة والشؤون العامة، والعلماء غارقون في جدل وفلسفة بعيدة عن الواقع، والقرمطي وجيشه يعيثان فساداً في البلاد والعباد دون أي وازع أو مانع.

وقد بنى الكاتب أحمد رفيق عوض نصه الروائي بطريقةٍ مختلفة عن المراجع التاريخية التي تناولت العصر العباسي في أواخره إذ اعتمد المؤرخون على التسلسل المنطقي للأحداث والشخصيات، وذلك حسب السنة التي وقع فيها الحدث، فخلافة المقتدر تبدأ بسنة (295هـ) وتنتهي بمقتله سنة (320هـ)، أي أن الفترة التي تناولها الكاتب تقع في حوالي خمس وعشرين سنة، وبالتحديد في القرن الرابع عشر الهجري وزمن خلافة المقتدر الخليفة العباسي المقتول، يلح على الباحث بهذا الصدد سؤالين يسعى للإجابة عنهما في هذه الجزئية من البحث

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص277-278.

وهما: ما هدف الكاتب من وراء اختيار الفترة التاريخية الحرجة في التاريخ العربي الإسلامي؟ وهل خالف المرجع التاريخي أو تماهى معه عندما كتب نصه الروائي؟

لقد استندت لجنة تحكيم جائزة الملك عبد الله الثاني للرواية العربية للعام (2002) على التعامل الأدبي الصرف مع رواية (القرمطي) رغم اعتمادها على التاريخ، حيث جاء في بيان منح الجائزة ما يربط الرواية بالواقع، حيث قالت اللجنة "وعلى الرغم من الإطار التاريخي لرواية (القرمطي) فإنها ليست تاريخية بالمعنى الدارج لهذا التعبير بل إنها رواية تستعمل التاريخ، بمعنى أن التاريخ إطار ومادة فحسب، ولكن التشكيل والمعاني، أي (معنى المعنى) ينتسب إلى حاضر الروائي وهواجسه"[1]، ومما يؤكد هذا الرأي ويبعد الرواية عن الدرس التاريخي، زمن صدور الرواية الذي يشير إلى العام (2001م) وهو زمن الكتابة الذي يجسد أمام المتلقي رؤية يعايشها ويتفاعل معها، إضافة إلى الإهداء حيث جاء كالآتي: "إلى الذين يواجهون القرامطة حتى اللحظة"[2]، وبهذه المؤشرات الأولية يستطيع الباحث أن يؤكد بكل اطمئنان أن الكاتب أحمد رفيق عوض كان دوماً يبحث عن الفن ويسعى للرقي الفني في نصه الروائي، من خلال الشكل والمضمون، وهذا مسوغ وسبب رئيسي لاعتماد الكاتب على التاريخ العربي الإسلامي وخاصةً القرن الرابع عشر إطاراً عاماً لنصه الروائي، لذا لم يقع بشكل ساذج في الخطاب التاريخي، فرواية (القرمطي) لا تعتمد على بداية معروفة ونهاية متوقعة كرواية (الثائر الأحمر) لعلي أحمد بأكثر وهي رواية كلاسيكية تتناول موضوع (القرامطة)، ويرى الكاتب بوضوح أن زمن القرامطة لم ينته حتى اللحظة الراهنة، وإنما ما زال ممتداً ومتجسداً في الواقع العربي قولاً وفعلاً وفي كافة الجوانب.

إن النص الروائي يرتبط بالنص التاريخي بعلاقة المشابهة، أي أن هناك تشابهاً بين مجريات القرن الرابع عشر الهجري والزمن العربي الراهن، ويستند الباحث في هذا الطرح على نص الروائي نفسه، حيث أن نقاط الارتكاز الزمنية لا تسير وفق منطق خارجي مقيد بتتابع الأحداث زمنياً، بهدف التوثيق بالدرجة الأولى، بل ارتكز زمن الخطاب الروائي على التنوع

---

1) علي خواجة، جوائز الفحم، ص69.

2) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص2.

والتفرع ولم يكن سهلاً على المتلقي الإمساك بالخيط الذي يشد الزمن وحركته[1]، فالسرد اعتمد على الاسترجاعات والاستباقات والتذكر والتداعي، مما أدى إلى اختلاط زمن القصة وهو الزمن التاريخي بزمن الخطاب الروائي وبالزمن المعيشي أيضاً للقارئ، وبهذا لا تحكى رواية (القرمطي) قصة وقعت وانتهت في الماضي، وإنما تسعى إلى إعادة صياغة التاريخ وترهين القصة التاريخية، وذلك حسب رؤية الكاتب من جهة ووفق ما يراه القارئ أو المتلقي لحظة قراءة النص من جهة أخرى.

إن الكاتب لو لم يول نصه عناية فائقة على صعيد البناء (الشكل) أو الرؤية (المضمون) لظهر نص الرواية كأي سرد تاريخي كلاسيكي منزوع من الدلالة العامة سوى أخذ العبرة والعظة أو ربما التسلية والتعليم، وهذا ما كانت عليه الرواية التاريخية في مراحلها الأولى وما وقع فيه رواد هذا النوع من الرواية[2]، وبهذا يكون الفضاء الروائي متسعاً وغير متناهٍ، أي أنه غير محصور في محيط القرن الرابع عشر الهجري، بل تجاوز الحدود الزمنية للقرن الرابع عشر الهجري، واندمج في زمن الكاتب القريب بالضرورة من زمن القارئ، والمرجع التاريخي يتعامل مع الشخصية والحدث وفق ما كان ومضى دون الخوض في كثير من التفاصيل التي يرى الباحث ضرورة التوقف عندها، لأن كثيراً من الحقائق تبقى غائبة من دونها، حيث وردت ترجمة المقتدر في البداية والنهاية كالآتي: "هو جعفر أمير المؤمنين المقتدر بالله بن المعتصم بالله يكن أبا الفضل العباسي، مولده في ليلة الجمعة لثمان بقين من رمضان، وأمه أم والد اسمها شعب، ولقبت في خلافة ولدها بالسيدة، بويع له بالخلافة بعد أخيه المكتفي يوم الأحد لأربع عشرة مضت من ذي القعدة، وهو يومئذ ابن ثلاث عشرة وشهر وأيام، وقد كان المقتدر بالله ربعة من الرجال حسن الوجه والعينين، بعيد بين المنكبين، حسن الشعر، مدور الوجه، مشرباً بحمرة، حسن الخلق، كان كثير التنقل بالصلاة والصيام والعبادة، ولكنه كان مؤثراً لشهواته، مطيعاً لحظياته، كثير العزل والولاية والتلون، وما زال ذلك دأبه حتى كان هلاكه على يدي غلمان مؤنس الخادم، فقتل عند باب الشماسية لليلتين بقيتا من شوال من هذه السنة أعني سنة ثلاثمائة وعشرين [3].

---

1) يوسف رزقة، بنية الخطاب في رواية القرمطي، مقاربات نقدية جمع علي خواجة، ص.

2) أمثال جرجي زيدان وعبد الحميد جودة السحار وعلي الجارم.

3) ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، الجزء 11، ص186-187.

ويقود المقطع السابق الباحث إلى الإجابة عن سؤال التماهي أو الاختلاف مع المرجع التاريخي، وإلى تسليط الضوء أكثر على الفترة التاريخية التي تناولها الكاتب في نصه الروائي، النص التاريخي يتعامل مع الأحداث والشخصيات وفق مبدأ العلة والمعلول والسبب والمسبب دون التطرق مثلاً لأثر الحدث على الشخصية والمكان، بينما استند النص الروائي على الأحداث التاريخية السابقة ولكن بطريقة مختلفة، حيث تطرقت الرواية للأحداث التاريخية بالطريقة الآتية "قبل أكثر من عشر سنين، عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري، صرت خليفة بعد موت أخي المكتفي، قال هذا الصبي ألعب به كما أشاء، يومها قام خصوم هذا الوزير بقتله ومن ثم خلعي عن الخلافة، لم أكن أفهم ما يجري كثيراً، أيادٍ كثيرة تناولتني، بعضها حاول إخفائي وبعضها حاولوا قتلي، ويومها نصبوا ابن عمي عبد الله بن المعتز خليفة للمسلمين، هاأنذا أخلع للمرة الثانية، ومؤنس الخادم هو الذي يحاصرني ويريد خلعي"[1].

وما اختيار الكاتب لشخصية الخليفة المقتدر إلا أنه مثل سقوطاً حاداً للخلافة الإسلامية في ذلك الوقت، امتد من تلك اللحظة وحتى الوقت الراهن، من خلال أربع شخصيات رئيسة وهي: شخصية الخلفية المقتدر وتقابلها شخصية القرمطي الذي يسعى لإزالة الخلافة وشخصية مؤنس الخادم وشخصية الصولي الكاتب المؤلف والمثقف، ومثلت هذه الشخصيات محاور فكرية متناقضة جمع بينها محاولة الوصول للنهاية المحتومة.

وسيورد الباحث مقطعين الأول من مرجع تاريخي هو (البداية والنهاية) والثاني من رواية (القرمطي) ويعقد مقارنة بين ما هو تاريخي وأدبي مع ربط هذا بالفضاء الروائي، لقد ذكر ابن كثير في (البداية والنهاية) ما كان من أمر (القرمطي) كالآتي: "خرج ركب العراق وأميرهم منصور الديلمي فوصلوا إلى مكة سالمين، وتوافدت الركوب هناك من كل مكان وجانب وفج، فما شعروا إلا بالقرمطي قد خرج عليهم في جماعته يوم التروية، فانتهب أموالهم واستباح قتالهم، فقتل في رحاب مكة وشعابها وفي المسجد الحرام وجوف الكعبة من الحجاج خلقاً كثيراً، وكان الناس يفرون عنهم فيتعلقون بأستار الكعبة فلا يجدي ذلك عنهم

شيئاً، ثم أمر بأن يخلع الحجر الأسود، فجاء رجل فضرب الحجر بمثل في يده وقال: أين الطير الأبابيل؟"[1]

أما ما يرد في الرواية فهو كالآتي: "الحجاج الذين لا يملكون أسلحة، الحجاج العراة إلا من كساء غير مخيط، الحجاج والرجال العجائز والنساء والأطفال وقفوا جميعاً عاجزين إلا من قول لبيك اللهم لبيك، الجنود الذين جاؤوا من الصحاري البعيدة، وبلاد مجهولة، الجوعى، الحاقدون الذين يؤمنون بأشياء عجيبة وآلهة مضحكة سخيفة، الذين لا يعرفون من دنياهم سوى أجسادهم، الذين لا يعرفون الكعبة، ولا يعرفون الله ولا يعرفون محمد ولا يعرفون صحابته"[2].

وكما يلاحظ الباحث الفرق ظاهر من خلال التشكيل، لقد اتخذ الروائي الجانب الغالب على سيرة القرامطة، ولم يلتفت لبعض المصادر التاريخية، التي انتصرت للقرامطة وصورتهم كحركة ثورية اشتراكية ذات أهداف بعيدة المدى.

عندما يحقق القرمطي ما أراده من قتل وسلب ونهب يصل الحدث التاريخي لنهايته، فالقائد التاريخي غائب، وأهل العلم والثقافة في حالة موت سريري، وعلى ضوء المكونات يتجرأ القرمطي على النيل من المقدسات في تراث وشخصية الأمة، إن الوضعية التاريخية التي كانت زمن القرامطة لم تنته حتى اللحظة وما زالت مستمرة، وما الرسوم والأفلام المسيئة للرسول –صلى الله عليه وسلم– وما يتعرض له المسجد الأقصى إلا من إفرازات هذه المرحلة، وهذا ما دفع بالكاتب إلى استعارة تاريخ القرامطة.

ولا يغالي الباحث في الرأي إذا حسم بأن النص الروائي تجاوز المراجع التاريخية ومصادر التاريخ حسب رأي سميح شبيب على سبيل المثال، إذ يرى أن القارئ العادي يتمكن من قراءة ملحمة القرمطي بسهولة ويسر ومتعة، في وقت يصعب عليه أن يقرأ النص من المراجع

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص43.

2) ابن كثير، البداية والنهاية، ج11، ص176–177.

3) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص261.

التاريخية المتعلقة بتاريخ القرمطي والقرامطة، وبهذا تكتسي الرواية بعداً حداثياً عبر تجديد التراث التاريخي وإحيائه وكتابته كما يجب أن يكون[1].

3- رواية عكا والملوك

وهي الرواية السادسة للكاتب أحمد رفيق عوض، صدرت عن بيت المقدس للنشر والتوزيع في رام الله سنة (2003م)، وفي هذه الرواية اتكأ الكاتب على التاريخ من خلال تناول حدث تاريخي غاب عن ذهن الكثيرين، إذ أن انتصار المسلمين بقيادة صلاح الدين الأيوبي في معركة حطين وفتح القدس طغى على الجو العام، إلا أن عكا سقطت بعد فتح القدس واضطر صلاح الدين الأيوبي لتوقيع صلح الرملة الذي أعطى الساحل بموجبه للفرنجة.

كانت الكتابة بمعنى الرغبة في تغييره أو محاولة تغييره أو حتى الحلم بتغييره، الكاتب لا يعود إلى التاريخ لنقل الحاضر إلى الماضي أو العكس، بل يرى الباحث أن الكاتب وكل من سار على منواله في استلهام التاريخ يسعون لبناء رؤية شمولية للزمان والمكان، فقصة سقوط عكا بيد الفرنجة وقتل ثلاثة آلاف أسير مسلم بدم بارد كانت عبارة عن دعوة للحرب والقتل وعدم تقبل الحوار والآخر من قبل الغرب في ذلك الوقت، وقد تحدث ابن كثير عن قصة عكا وما كان فيها "لما كان شهر رجب اجتمع من كان بصور من الفرنجة وساروا إلى مدينة عكا، فأحاطوا بها يحاصرونها فتحصن من فيها من المسلمين، وأعدوا للحصار ما يحتاجون إليه، وبلغ السلطان خبرهم فسار إليهم من دمشق مسرعاً، فوجدهم قد أحاطوا بها إحاطة الخاتم بالخنصر، فلم يزل يدافعهم ويمانعهم منها، حتى جعل طريقاً إلى باب القلعة يصل إليه كل من أراده، ودخل هو بنفسه، فعلا على سورها ونظر إلى الفرنجة وجيشهم وكثرة عددهم وعدتهم"[2].

---

1) ينظر علي الخواجة، جوائز الفحم، ص183.

2) ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، ج12، ص371.

والسؤال الذي يلح على الباحث، لماذا اختار الكاتب هذه المرحلة التاريخية بالتحديد؟ أما كان به الأولى أن يتناول شخصية صلاح الدين الأيوبي ومن حوله في لحظة تألقهم وانتصارهم في معركة حطين وفتح بيت المقدس، وسيحاول الباحث الإجابة عن سؤاله بأن زمن كتابة نص رواية (عكا والملوك) لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتطابق مع شخصية صلاح الدين الأيوبي في لحظة انتصاره.

وقد أشار أطلس تاريخ الإسلام إلى أن سقوط عكا شكل ضربة قاصمة الظهر لجهود صلاح الدين الأيوبي في تحرير البلاد من سطوة الفرنجة حيث جاء في الأطلس "وسقطت عكا في أيدي جيوش الصليبين في 12 يوليو 1191 بعد دفاع مستميت من جانب أهلها الذين أقسموا على الحرب حتى الموت، وبالفعل لم تسقط البلدة حتى هلك معظم رجالها، ويعتبر سقوط عكا على هذه الصورة من أكبر أحداث الحروب الصليبية، وعقب استيلاء الصليبين على عكا استولوا على ما جاورها من موانئ المسلمين"[1].

وكعادة الكاتب يتوقف أمام مرحلة تاريخية حاسمة وحرجة، وعندما يستند الباحث على زمن كتابة النص المشار إليه بعد صفحة العنوان وهو (2003م) وكذلك الإهداء النابض بإشكالية الحوار بين الحضارات وما يتضمنه، فالذين يدافعون عن أوطانهم ويقضون شهداء هم الذين حولنا وهم أيضاً الذين سيأتون في قادم الأيام، يستطيع أن يتمكن من رؤية الفضاء التاريخي لهذه الرواية بوضوح، لقد استحضر الكاتب أحمد رفيق عوض الوقائع التاريخية واعتمد عليها لإثارة أسئلة الهيمنة القطبية الغربية والأمريكية على العرب وذلك بسبب الضعف العربي الراهن وما يتعرض له العرب والمسلمون من قتل وتنكيل، وقد أشار الكاتب في مقدمة الرواية إلى أن القارئ العربي أو حتى القارئ العادي ربما يجد صعوبة ما في التفريق بين ما هو تاريخي وبين ما هو روائي، لكنه في نهاية المطاف يمكن أن يقرأ على كافة الأوجه، لأنه كلام صحيح [2].

وبهذا يكون الفضاء التاريخي لهذه الرواية ممتداً من لحظة حصار عكا وسقوطها حتى زمن كتابة النص الروائي، أراد الكاتب أن يقرأ الحاضر أو الراهن بوضوح وبكافة التفاصيل، لذا

---

1) حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، ص145.

2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص

وقع اختياره على هذه الواقعة التاريخية وقد ركزت الرواية على أهمية الحوار بين الحضارات وحرص صلاح الدين الأيوبي على التفاهم والحوار حتى عندما تحقق له النصر.

والسرد الروائي المتقدم فنياً فن له أصوله وتقنياته التي تختلف بطبيعة الحال عن التاريخ، حيث ورد في البداية والنهاية لابن كثير ما يوحي بما كانت تتعرض له عكا وصلاح الدين من حصار "ثم دخلت سنة سبع وثمانين وخمسمائة فيها قدم ملك الفرنسي وملك انكلترا وغيرهما من ملوك البحر الفرنجة، على أصحابهم الفرنجة إلى عكا، وتمالؤا على أخذ عكا في هذه السنة، وقد استهلت هذه السنة والحصار شديد على عكا من الجانبين، وقد استكمل دخول العدو إلى البلد والملك العادل مخيم إلى جانب البحر، ويتكامل دخولهم ودخول ميرتهم، وفي ليلة مستهل ربيع الأول منها خرج المسلمون من عكا فهجموا على مخيم الفرنجة فقتلوا منه خلقاً كثيراً"[1].

لقد كان الكاتب أميناً لهذه الوقائع ولم يخرج عن سياقها في البنية العامة للرواية، لكنه اعتمد على الانتقاء أيضاً، فليس كل ما هو تاريخي يصلح لأن يكون روائياً، إذ ابتدأ الكاتب السرد من أواخر فترة الحصار وليس من أولها كما هو متعارف عليه في المصادر التاريخية، وقد أعطى مساحة للشخصيات إذ جعل فصول الرواية معنونة بأسمائها، وسيمثل الباحث على الرأي النظري بمثال من مرجع تاريخي ومن الرواية، وهذا الحدث هو غرق السفينة الإسلامية المحملة بالطعام والسلاح التي كانت تحاول اختراق الحصار والوصول للمحاصرين لكن أسطول الفرنجة اعترضها، لقد تناول ابن كثير هذه الحادثة في (البداية والنهاية) "وتلقى ملك الإنكليز عظيمة للمسلمين قد أقبلت من بيروت مشحونة بالأمتعة والأسلحة فأخذها، وكان واقفاً في البحر في أربعين مركباً لا يترك شيئاً يصل إلى البلد بالكلية، وكان بالبطشة ستمائة من المقاتلين الصناديد الأبطال، فهلكوا على آخرهم رحمهم الله، فإنه لما أحيط بهم وتحققوا إما الغرق أو القتل، خرقوا جوانبها كلها فغرقت، ولم يعتر الفرنجة على أخذ شيء منها لا من الميرة ولا من الأسلحة، وحزن المسلمون على هذا المصاب حزناً عظيماً، فإن لله وإنا إليه راجعون"[2].

---

1) ابن كثير، البداية والنهاية، ج13، ص349.

2) المصدر نفسه، ص380.

لقد تناول ابن كثير هذه الحادثة بمعناها العام، أي سفينة محملة بالميرة والسلاح تغرق بفعل أصحابها على أن لا تقع في أيدي الأعداء.

أما الكاتب أحمد رفيق عوض فقد استطاع أن يستغل هذه الحادثة التاريخية روائياً، وذلك عندما جعل هذه الحادثة تروى بعيون الفرنجة وعلى لسان الأميرة جوانا، حيث جاء في الرواية وصف الحادثة كالآتي: "عندئذٍ رأينا ما عجزنا عن فهمه، وقد دهش الجميع من أنهم توقفوا عن قذف النار والسهام، ذلك أن جميع الرجال في السفينة الإسلامية، هبوا إلى أطرافها، يهدمونها جزءاً جزءاً، وقفنا نشاهد ما يجري من جنون حقيقي، كان الرجال يدمرون سفينتهم بكفاءة وسرعة، خلعوا مقدمتها وجوانبها، وفكوا العوارض والحبال والمسامير الضخمة، كانوا يفعلون ذلك وهم يرددون صيحتهم المشهورة: الله أكبر... الله أكبر!! تكشف سفينتهم عما تحمل من أكياس طعام وأغنام وأبقار وأسلحة، وكان من الواضح أنهم كانوا بصدد إدخالها إلى عكا، تمايلت السفينة ذات الشمال وذات اليمين، وتدفقت إليها من هذا الجانب وذلك، غاص أحد جوانبها في الماء، ودفعةً واحدة، انقلبت ثم غاصت رويداً رويداً في قلب البحر، وما انفكت الصيحة المشهورة تتردد: الله أكبر! الله أكبر"[1].

ويرى الباحث أن المقطع السردي السابق قد حمل دلالات تجاوزت الفضاء التاريخي لهذه الواقعة، فعملية استعادة التاريخ حملت دلالة الراهن، يقصد الباحث الإشارة بالروح المقاومة قولاً وفعلاً ضد الوجود الأجنبي في البلاد العربية، فهذه الروح لم تختف حتى اللحظة بسبب توفر الأسباب الموضوعية لوجودها، وما زال العرب يتقدمون بالمبادرات الداعية إلى الحوار والسلام، وتسقط مبادراتهم هذه بأعقاب البنادق وتنسف برؤوس الصواريخ، لقد تجاوزت الرواية الفضاء التاريخي المتعارف عليه، ولم تقع في براثن الجمود التاريخي من خلال التشكيل السردي الذي يجعل القارئ العادي رهيناً للدلالة العامة للنص الروائي.

4- رواية بلاد البحر

وهي الرواية السابعة والأخيرة للكاتب حتى اللحظة، صدرت عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين بالتعاون مع دار الماجد للنشر والتوزيع في رام الله، عام (2006م)، وتعتمد هذه

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص120.

الرواية في مبناها ومعناها على أسلوب الكتابة في أثناء النوم والحلم، ويشير الباحث إلى أن النسق في البناء نسق غير معهود في الرواية الغربية والعربية، وإنما وجد في التراث الأدبي العربي مثل (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) بالإضافة إلى منامة الشاعر ابن القيسراني والوهراني التي اعتمد عليهما الكاتب في تشكيل نصه الروائي من معنى.

وكعادة الكاتب أحمد رفيق عوض يذهب مرةً أخرى للتراث والتاريخ، من أجل أن يحدق جيداً في اللحظة الراهنة ويعيد إنتاجها وفق رؤيته الخاصة، وفي هذه الرواية عاد الكاتب إلى عدة أحداث تاريخية كالغزو المغولي للشرق الإسلامي وسقوط بغداد حاضرة الخلافة الإسلامية في ذلك الوقت، والحملات الصليبية المتتابعة على بلاد الشام والمغرب العربي، إلا أن الحدث التاريخي الأساس الذي ظل حاضراً عن بداية الرواية إلى نهايتها هو المعركة الفاصلة التي خاضها الملك الأشرف خليل بن قلاوون ضد آخر معاقل الفرنجة في الشرق وهي مدينة عكا وتشير المصادر التاريخية إلى أن هذه المعركة شكلت ضربة قوية للوجود الصليبي وهي كما أسماها حسين مؤنس في كتابه (أطلس تاريخ الإسلام) مرحلة احتضار الوجود الصليبي حيث يقول: "وبعد موت المنصور قلاوون تولى عرش السلطة المملوكية ابنه الأشرف خليل (689-693هـ / 1290-1294م) ووجه همته إلى القضاء على آخر قواعد الصليبين في الشام وهي عكا التي كانت الميناء الرئيسي للصليبين في الشام، وقد سقطت في يده في 690ه / 18 مايو 1291م، وبسقوط عكا تمت تصفية بقية القواعد الصليبية القريبة منها مثل صور وصيدا وحيفا وبيروت وطرطوس، وهذه المجموعة من المدن هي التي سميت قبل ذلك بمملكة بيروت"[1].

إن الكاتب وأن التقط لحظة نصر حقيقي، غير أنه يشير إلى أنه قد كتب منامته (روايته) في ضيق وعذاب[2].

ولا يجد الباحث صعوبة بالغة في الوصول إلى أبعاد الفضاء التاريخي للرواية، عندما يقع على الإهداء حيث جاء كالآتي: "إلى المتحضرين الكذبة"[3]، ولا يقف الأمر عند هذا الحد،

---

1) حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، ص

2) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص5.

3) المصدر نفسه، ص5.

فالحكايات المتجاورة والمتراوحة بين القديم والحديث جعلت الفضاء التاريخي واضحاً للقارئ أو المتلقي، فها هو أبو الفداء وهو جندي من جنود الملك الأشرف يعقد مقارنة بين فرنجة الأمس وفرنجة اليوم لتتضح الصورة لأحمد بن سعود حيث يقول في معرض حواره: "نحن حاربنا الفرنجي الذي يتغطى بالدين، أما أنت فتحارب الفرنجي المتغطي بالدين والدنيا معاً، الفرنجي الذي حاربناه لا يشبه الفرنجي الذي تحاربون الآن، فهذا لا يريد الأرض فقط، وإنما يريد أن يفرض عليكم أسلوب حياته ومعتقداته أيضاً، الفرنجي الآن يريد احتلال الداخل وليس الخارج فقط، الفرنجي الذي حاربناه كان نبيلاً إلى حد ما، أما الفرنجي الذي تحاربون اليوم فهو مجرد لوطي ويعتقد أن قحفته مصدر الأخلاق- أقرأ في كتاب الذل" هذا وقيل إن الوزير البريطاني بلفور الذي كتب بخط يده الوعد الشهير لليهود بمنحهم فيه أرض فلسطين وكأنها من أملاك أبيه – كان لوطياً عريقاً"[1].

إن الرواية كانت محملة بالكثير من القصص والحكايا المتجاورة والمتشابهة، رغم الفاصل الزمني الكبير بينها، فالوزير مؤيد الدين محمد بن العلقمي الذي أوقع الخليفة المستعصم بالله في تدبير خائب وفاشل، والذي سهل لهولاكو دخول بغداد وتخريبها وصار والياً عليها بعد خرابها، ما زال أمثاله يتناسلون ويسعون لخراب بغداد، والقارئ العادي لرواية (بلاد البحر) لا يحسُّ أي تكلف في انتقال الكاتب إلى أزمنة وأمكنة تاريخية أو معاصرة، فقد كان الانتقال طبيعياً وسلساً دون أي عنتٍ في الطرح.

ويرى الباحث أن عدة عوالم لها دور في سلاسة الانتقال من زمانٍ لآخر ومن مكان لآخر وهي:

- التقنية السردية التي اعتمدت على أسلوب المنامة.
- الخيط الذي يربط الأحداث قديمها وحديثها.
- الفضاء التاريخي للرواية الممتدة للزمن الروائي.

وتختلف رواية (بلاد البحر) عن سائر الروايات التاريخية للكاتب أحمد رفيق عوض، في أنها لم تتركز أحداثها في منطقة معينة كرواية (القرمطي) ورواية (عكا والملوك)، بل إنها مزجت

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص84.

بين التراث التاريخي والحياة المعاصرة مما جعل البناء الروائي متماسكاً والرؤية واضحة كما في المقطعين السرديين الآتيين:

"ميساء حلمي، قنبلة الجنس المتفجر، وحاملة لواء تكبير الأثداء أو المنادية بضرورة التعري الجزئي للحاق بركب العصر وأمور الحداثة وما بعدها، وقد اختارتها عدة هيئات دولية وإقليمية سفير فوق العادة لعدد من المجالات الثقافية والتربوية والفنية" [1].

ولأن العري أصبح ظاهرة في المجتمع المعاصر، أراد الكاتب أن يربط هذه الظاهرة في سياقها التاريخي والاجتماعي، وذلك عندما يرجع لبغداد أيام الخليفة القائم بالله العباسي، حيث اجتمع عامة الناس واستغاثوا طالبين من الخليفة أن يمنع الغانيات من الفسق العلني وأن يباشر بهدم المواخير والحانات لكن الخليفة لم يكن يملك من أمره شيئاً[2].

وبهذا يستطيع الباحث أن يخلص إلى النتيجة المرجوة التي مفادها أن قصد الكاتب من اللجوء والاستناد على الحدث التاريخي هو إمعان النظر في اللحظة الراهنة التي يعيشها، وربما تكون رواية (بلاد البحر) من أكثر روايات الكاتب أحمد رفيق عوض قرباً من القارئ العادي، وذلك لأن الراوي (أحمد بن سعود) كان جزءاً من الحدث الروائي التاريخي بسبب مرافقته لأبي الفداء أحد جنود الملك الأشرف خليل بن قلاوون، وهذه حيلة فنية لم يكن باستطاعة الكاتب استغلالها لو لم يلجأ إلى أسلوب المنامة في كتابة هذه الرواية.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص78.
2) ينظر المصدر نفسه، ص78.

الفصل الثاني: دراسة فنية للرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض

المبحث الأول: حركة الزمن الروائي وتقنية السرد

المبحث الثاني: المكان

المبحث الثالث: الشخصيات التاريخية وطريقة بنائها وتقديمها

المبحث الرابع: مستويات اللغة

المبحث الخامس: البناء الفني

المبحث السادس: تداخل الأجناس الأدبية

الفصل الثاني

دراسة فنية للرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض

المبحث الأول : حركة الزمن الروائي وتقنية السرد

تشير بعض الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت الزمن في الرواية، أنّ الزمن يعدّ من أكثر القضايا بروزاً وأهميةً، حيث لا تقوم لأية رواية قائمة إن هي تخلت عن عنصر الزمن، ولا ترتقي كثير من النصوص إلى مصاف الرواية، وذلك لقصورها في التعامل مع قضية الزمن[1].

يعدّ الزمن بوجوهه المختلفة عاملاً أساساً في تقنية الرواية، والنص القصصي والروائي من أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالزمن، فلولا الزمن لأصبحت إمكانية القص والحكي مستحيلة[2]، وطريقة بناء الزمن في الرواية تكشف بنية النص الروائي والتقنيات المستخدمة في البناء، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فطريقة تعامل الروائي مع الزمن تعبّر عن رؤيته تجاه الكون والحياة والإنسان[3]، وهذا ما يفسر اختلاف النصوص الروائية من عصر لآخر، من كاتب لآخر، تبعا لإحساس الإنسان بإيقاع الزمن، فالزمن كان متسلسلاً وخاضعاً لمبدأ السببية في الرواية التقليدية، وصار نفسياً وذاتياً في الرواية الحديثة، وتقنيات الزمن الفني في الرواية مأخوذة من الزمن الواقعي أو التاريخي الذي يحياه الإنسان، ومن المتعارف عليه أن بنية الرواية لم تنشأ من فراغ، وليست نبتاً شيطانياً، لكن في المقابل لا يلغي هذا التوافق بين الزمنين وجود اختلاف بينهما، فالزمن الفني الروائي ليس بالضرورة زمنا واقعيا حقيقة ووجوداً؛ لأنه يرتبط بالتكثيف والقفز والحذف[4]، بالإضافة إلى أنّه زمن مرن، يتعامل معه الكاتب الروائي وفق رؤيته، فيضطر أحيانا للقفز سريعا أو يضطر لتلخيص معطيات النص. وتتجلى مهمة الروائي في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية، والإيهام التام بأن ما يعرضه هو الواقع الحقيقي[5].

---

1) ينظر محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية، ص 104

2) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 37

3) ينظر المرجع نفسه، ص 38

4) ينظر المرجع نفسه، ص 39

5) ينظر المرجع نفسه، ص 40

وهذا ما جعل وجهات النظر تختلف في تقسيم الزمن الروائي من ناقد لآخر ومن مدرسة نقدية لأخرى.

إن التوجه النقدي العام العربي لمفهوم الزمن الروائي تمثل في آراء أربعة نقاد قسموا الزمن الروائي تقسيمات مختلفة، لكن تأثرهم بالنقد الغربي بدا واضحاً.

وهم سعيد يقطين وسيزا قاسم وعبد الملك مرتاض ويمنى العيد.

فقد قسم سعيد يقطين الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام لا رابع لها، وهي : زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص[1]، حيث يقول في متن كتابه (تحليل الخطاب الروائي) : "ويظهر لنا زمن القصة في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكاية ذات بداية ونهاية، أنها تجري في زمن، سواء أكان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل، كرونولوجيًا[2] أو تاريخيًا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتشكلاته، وفق منظور خطابي متميز"[3]، وتقسم سيزا قاسم الزمن الروائي إلى زمن نفسي أو داخلي وزمن طبيعي أو خارجي، حيث تقول: "إن هذين المفهومين يمثلان بُعدي البناء الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص، أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة (السقالات) التي تبنى عليها الرواية"[4]، ولا تبتعد يمنى العيد في تقسيمها للزمن الروائي، حيث يقع الزمن الروائي عندها في قسمين لا ثالث لهما هما : زمن الوقائع وزمن القص، وتعلق على زمن الوقائع فتقول: "ينفتح في اتجاه الماضي، ويروي أحداثاً تاريخية أو أحداثاً ذاتية للشخصية الروائية، وهو بهذا له صفة الموضوعية، وله قدرة الإيهام بالحقيقة"[5].

ويخالف عبد الملك مرتاض سيزا قاسم ويمنى العيد حين يفصل بين زمن الحكاية وزمن الكتابة حيث يقول : "إن الذي يحكي (مؤلف الرواية) يجسد الزمن الحاضر، وإن ما يحكيه يمثل الزمن الماضي، وإن ثمرة الزمنيين تتدحرج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يأتي حتماً متأخراً"[6].

---

1) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 53

2) وهو العلم الذي يبحث في الزمن بصفته بعداً يقاس من أبعاد الوجود الإنساني، فمن الملاحظ أن حياة الإنسان تجري في الزمن وفي الزمن تتالى الأحداث وأنماط التفكير ونشاطات الإنسان, والتي يكون مجموعها تاريخ العالم.

3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 89

4) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 63

5) يمنى العيد، في معرفة النص، ص 85

6) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 225-228

ويرى الباحث أن رأي مرتاض النقدي هو الأدق والأصوب، لأن الماضي في الرواية لا يشكل إلا خدعة فنية، ولا يمكن أن ينفصل عن الزمن الحاضر مهما كانت الدواعي والأسباب. والزمن في الرواية الفلسطينية بشكل خاص ينشغل باللحظة الراهنة ومتطلباتها، ويحاول أن يكون على مستوى الحدث، خاصةً أنّه يتعرض لهجمة استعمارية شرسة تهدد وجوده بكل المكونات.

*** تسريع السرد**

يعتمد تسريع السرد على تقنيتين تخدمان النص الروائي، وتسيران بإيقاع الزمن إلى حدود نهايته المحتومة، وهما: الخلاصة أو كما يسميها بعضهم السرد المجمل والحذف أو كما يسميه بعضهم الإسقاط، وهذه هي تفاصيلها:

أولاً: الخلاصة (السرد المجمل):

وهي "سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجئ في مقاطع سردية أو إشارات"[1] أي أن الروائي يضطر للقفز على أحداث وتفاصيل لا يرى ضرورة التوقف عندها، بل يقوم بالمرور السريع على الأحداث فيسرد "في بضع فقرات أو بضع صفحات عدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[2].

وبهذا تكون الخلاصة وسيلة شائعة للانتقال من مشهد لآخر مع الاحتفاظ باللحمة في النص الروائي، وقد استعملت يمنى العيد مصطلح (الإيجاز) بدلا من الخلاصة وعرفته بأنه "حركة متغيرة وسريعة وغير محددة، إنها تغطي وبمرونة كل الحقل الواسع بين المشهد والقفز وتختصر وتوجز المتغيرات الواقعة بينهما؛ لذلك سميت الإيجاز"[3].

ويرى الباحث أن الخلاصة تقترب من تقنية الحذف، لكن دون أن تلامسها، فالخلاصة تذكر الأحداث بإيجاز، أما الحذف فلا يقترب من ذكر الأحداث.

وقد قسم حسن بحراوي الخلاصة إلى ثلاثة أنواع هي[4]:

1. خلاصة التقديم الملخص: ويتم فيها تقديم سريع للأحداث والكلمات بحيث تعرض لنا النتيجة.
2. خلاصة الأحداث غير اللفظية: ويلخص الأحداث غير اللفظية ويقدمها من وجهة نظر السارد.
3. خلاصة خطاب الشخصيات: وتستعمل كلام الشخصيات نفسه كما صدر عنها بعد تلخيصه وتقطيعه من طرف السارد.

---

1) مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 224

2) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 109

3) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 84

4) ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 153-154

وقد حددت سيزا قاسم وظائف الخلاصة أو التلخيص بـــ "المرور السريع على فترات زمنية طويلة، وتقديم عام للمشاهد والربط بينهما، والتقديم العام لشخصية جديدة، وعرض الشخصيات الثانوية والإشارة إلى الثغرات الزمنية وتقديم الاسترجاع"[1].

وسيجمل الباحث أبرز الخلاصات في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية الأربع. وتجدر الإشارة إلى أن الخلاصة التي توجز عشرات السنين، غير تلك الخلاصة التي توجز أياماً أو أشهراً، وخاصة من حيث المدى والمساحة المشغولة في النص.

ففي رواية (العذراء والقرية) يلخص الراوي مدّة اثنتي عشرة سنة في سطر حيث يقول "عام 36 وما بعده أعوام التلهف والجزع والحماسة"[3]، وبما أن الحدث كان يجري في عام 1947م نستطيع بكل سهولة تحديد المدة الزمنية، وقد لخص الراوي ما كان يدور في تلك الأعوام، ليس لعدم أهمية ذكر بعض الأحداث، بل لأن أحداثها معروفة بشكل شائع لدى جميع الناس.

وفي نفس الرواية أيضًا يأتي على لسان الراوي العليم "بعد الذي حدث بيوم واحد امتلأت يعبد بالشخصيات والسيارات والوفود، كان الناس يرون هذا ولا يعرفون ما يجري وراء الجدران"[3]. وكما هو واضح هنا خلاصة ليوم واحد، فبعد الذي حدث بيوم واحد، وهو انتحار قائد المخفر أبي فيصل، لا يوجد أي أهمية تذكر للأحداث الثانوية بعد هذا الحدث الرئيس والمهم.

ويورد الراوي في الرواية نفسها "وفي خريف هذه السنة قال الشيخ سعد الدين إن عدنان وحسين ابني عبد الرازق اللاجئ، وواصف وعارف ابني الشهيد ذياب هم أذكى الطلبة الذين يدرسهم، وطلب من ذويهم أن يسعوا لإلحاقهم بمدرسة يعبد"[4] وهذه الخلاصة توجز مدّة عام كامل، فالإعلان عن تفوق عدنان وحسين وواصف وعارف كان في نهاية العام، أمّا كيفية تفوقهم وما مرّ به العام الدراسي فهي أحداث لا حاجة لذكرها والتوقف عندها، وتسهم هذه الخلاصة في إضاءة جوانب من الشخصية الروائية.

وفي رواية (عكا والملوك) عندما يتحدث الروائي عن أهل عكا حيث يقول: " أهل البلد الذين عاشوا داخل الأسوار وخارجها، وكانوا مجرد خدم للفرنجة، يزرعون ويعملون في المهن التي لا يقبل عليها فرسان الفرنجة"[5] فهذه الخلاصة تختصر عشرات السنين من عمر أهل عكا.

---

1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 56

2) المصدر نفسه، ص 243

3) المصدر نفسه، ص 25

4) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 50

وهي سنوات خضوعهم لاحتلال الفرنجة، فليس بالإمكان التطرق لجميع ما حدث في هذه السنوات.

وتقرأ في الرواية نفسها ما جاء على لسان (جوانا) وهي تتحدث عن نفسها : "ماتا وتركاني وحيدة في جزيرة مشمسة أيام السنة كلها، نبيذ الجزيرة وأطعمتها المخللة المالحة يبعثان في جسدي حرارة العالم كلها وأشواقه واللذات الممكنة فيه، لا يمكن العيش في جزيرة كهذه، حيث لا رقيب ولا حسيب، دون أن ينشغل المرء بابتكار أسلوب للبقاء أو ذريعة له"[1].

وهذه الخلاصة توجز عشرات السنين، فبعد موت الأب والأم تسير الحياة وفق نمط معين وروتين عادي يمتد لفترة لا بأس بها إلى أن يحدث في حياة الأميرة حادث يغيّر من الروتين الذي كانت تتبعه، ويرد في الرواية نفسها في الفصل الأخير، الذي كان عنوانه (متجددات القاضي الفاضل) "ما إن حلّ المساء حتى كان الجيش على ظهور الدواب نازلين عن تلك التلال التي شهدت ما شهدت خلال سنتين في حرب لم تكن من قبل قط، لم يحصل من قبل أن دامت حرب هذه المدة، وقد دفع كل طرف فيها آخر ما عنده من رجال وسلاح وتدبير وصناعة حرب.

وهاهم جند السلطان ينزلون عن تل العياضية والتلال المحيطة واللصيقة به"[2] وهذه خلاصة يوم أو أكثر، لكن هذا اليوم لم يكن عادياً، بل التحم جيش صلاح الدين الأيوبي بجيوش الفرنجة، ويستطيع القارئ أن يتخيل مجريات المعركة كيفما شاء.

وفي رواية القرمطي نعثر على هذه الخلاصة والسرد المجمل "في تلك اللحظة، وبعد أن أذن لصلاة المغرب بصوت أقرب إلى النواح، أعطى مؤنس الخادم إشارته للجند باقتحام القصر العامر، فانطلق هؤلاء كالذئاب الجريحة، تسلقوا القصر بسلالم وكلاليب، تسلقوا بمهارة القطط البرية، دقوا الباب الكبير بالمضراب الحديدي، وما هي إلا هنيهات معدودة حتى كانوا داخل القصر"[3]، والخلاصة هنا توجز لبعض يوم، لكن هذه المدّة الوجيزة مشتعلة بالهجوم والاقتحام وسقوط القصر، فلم يرد الراوي الخوض في تفاصيل اقتحام القصر والكيفية التي تمّ فيها ذلك الاقتحام؛ لأن المهم هو النتيجة، وهي سقوط القصر في نهاية المطاف وهروب المقتدر إلى مكان مجهول.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 101

2) المصدر نفسه، ص 264

3) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 73

وفي الرواية نفسها يخبرنا الراوي عن الطريقة البشعة التي مات فيها أبو طاهر القرمطي حيث يقول: "بعد ذلك بسنين وبينما كان أبو الطاهر في اللد بفلسطين، أرسل الله عليه دواعيَ مرض الجدري، فظهرت على جلده بثور تنزف بالصديد المختلط بالدم، فتبعث رائحة كريهة لا تطاق. وقد اشتد المرض عليه حتى ضرب دماغه، فخيل إليه أنه كلب، فصار ينبح مثل الكلاب، ويعض مثل الكلاب، وصارت رائحته كرائحة كلبة وقت شيوعها"[1].

لم يكن موت أبي الطاهر سريعًا، بل كان بطيئًا إلى أبعد الحدود، ولا بدّ أن أبا الطاهر قد عاش أيامًا عصيبة آخر أيام حياته، إلا أن المدّة المقصودة من النص السابق غير محددة، غير أننا نستطيع أن نقول إنّ المدة في حدود السنة.

وفي رواية (بلاد البحر) يأتي على لسان الراوي الآتي: "أربعون يوما وعساكر هولاكو وكتبغا تحرق بغداد وتنتهكها، لم يبق حجر على حجر، بحثا عن الذهب الأحمر، أربعون يومًا وأرواح الناس وأعراضهم وممتلكاتهم بيد قنافذ وكلاب"[2].

والخلاصة هنا توجز مدة أربعين يومًا من القتل والنهب والحرق والتدمير؛ لأنه ليس بالإمكان الوقوف عند كل حدث بالتفصيل، فوتيرة الأحداث تسير بالوتيرة نفسها؛ أي لا تبتعد عن القتل والحرق والتدمير والنهب، فبمجرد انتهاء مدة الأربعين يوما، تدمر بغداد وتكدس الجثث في الطرقات.

وفي الرواية نفسها ترد الخلاصة الآتية على لسان الراوي "أما في نيسان من العام 2002م، فقد حوصرنا في رام الله، اندفعت إسرائيل بكامل ما تملك من أسلحة ورجال وتكنولوجيا لتحتل كل مدن الضفة وقراها، لتقضي على ما أسمته بؤر الإرهاب"[3].

الخلاصة هنا توجز لفترة زمنية ليست طويلة، ولا يمكن أن تتعدى الشهر، وتوجز الخلاصة هنا فترة الاجتياح التي شملت مدن الضفة الغربية ومحاصرة الرئيس الفلسطيني.

وفي الرسالة التي تصل الراوي من صديقه الذي يعيش في مكة حيث تقول الرسالة:

"زوجني الرجل القرشي أخته التي تبلغ الخامسة والأربعين من عمرها، اسمها (وطفاء) وقد تزوجت ثلاثة من قبلي ولم تنجب"[4]. ويتضح لنا أن الفترة التي توجزها هذه الخلاصة طويلة، وزواج الصديق صاحب الرسالة من (وطفاء) لا بد أنه استغرق وقتا لا بأس به، وفي النهاية سرَّعت وتيرة السرد.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 264

2) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 51

3) المصدر نفسه، ص 195

4) المصدر نفسه، ص 253

ثانيا: الحذف (الإسقاط):

وهي التقنية الأولى في عملية تسريع السرد، وتعني إلغاء فترات زمنية طويلة يرى السارد أنها ليست ذات بال وأهمية[1]، ولا توجد ضرورة للتوقف عندها، ويضطر أي روائي إلى اللجوء إلى هذه التقنية، لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق[2]، إذ لا بد لكل روائي من أن يختار ما يستحق أن يرويه.

وتجدر الإشارة إلى ما وصل إليه (مندولا) حيث يعلق على تقنية الحذف فيقول: "ليس كل الروائيين مستعدين لترك مثل هذه الثغرات الواضحة في سير القصة، وبدلا من القفز فوق الفجوة بين فعل وآخر، فإنهم يفضلون أن يحققوا قدرا أكبر من سلاسة الاستمرار في القصة بحصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة، فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسة في القصة عن طريق إقحام لقطات من الماضي"[3].

وورد عن (حسن بحراوي) قوله: "يكون جزء من القصة مسكوتاً عنه في السرد كلية أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل (ومرت بضعة أسابيع) أو (مضت سنتان)"[4].

وقد يكون الحذف غير معلن، ومن الصعب تحديد صورته الدقيقة، كأن نقول (ومرت أيام) و(تمضي الأيام)[5].

ويلعب شكل الرواية دوراً في بروز تقنية الحذف أو عدم وجودها، فالرواية ذات الزمن المنطقي والتسلسلي لا بدّ أن يكثر فيها الحذف؛ لأنها لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتطابق مع الزمن الواقعي. ولا يصعب العثور على الحذف في الروايات ذات البناء التداخلي فيتمكن فيها تقدير الحذف المقصود ولكن بصعوبة بالغة، وسوف يقوم الباحث بتعيين بعض مواطن الحذف في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية الأربع، وليصل في النهاية إلى نتيجة مفادها كيفية تعامل الكاتب مع هذه التقنية بشكل عام وفي كل رواية على حدة، إذ إنّ بناء كل رواية يحتم ظهور التقنية من عدمه.

---

1) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 232

2) ينظر المرجع نفسه، ص 233

3) مندولا، الزمن والرواية، ص 88

4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156

5) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 236

نبدأ برواية (العذراء والقرية) الذي يبدأ زمن السرد فيها بعد نكبة عام 1948م، وينتهي بنكسة عام 1967م، وخصوصا عندما يتحدث الراوي عن السلطة التي جاءت إلى الخلجان بعدما انتشر فيها رعاة القيسية حيث يصف السلطة بقوله: "ولكن السلطة الجديدة هذه جاءت يوما على شكل راكبي خيل، ولكن كبير الفرسان صاح في الجمع أن عليهم أن يحموا حدود الأردن الشمالية، وأن لا يتعاونوا مع اليهود عن طريق التهريب"[1].

ومن المعروف أن الضفة الغربية انضمت للأردن بعد نكبة عام 1948م، فزمن السرد يبدأ بسنة 1948م وما بعدها، أي ليس سنة 1948م بالتحديد، ولكن ما يليها، فما قبل هذا التاريخ محذوف ليس باعتباره حدثاً ميتاً، بل لأنه لا يخدم خطاب الرواية بشكل أساس.

وقد يكون الحذف ظاهرا للقارئ، بعلامات نصية (...)، وذلك عندما ضرب أبو حنا على ركبته وصاح "– عام 36 ... عام 39 ... فضلت أيامها أن أرمي عروبتي في البحر"[2] فالحذف واضح بالعلامات المشار إليها سابقا؛ لأن طبيعة السرد لا تتطلب التطرق إلى المدّة المحذوفة، وقد يكون الحذف ظاهراً، ولكن بدون علامة، كقول الراوي عن سليمان الهراوات "هكذا عاد إلى البيت بعد منتصف الليل فرأى غرفة ابنه خالد مضاءة، وظلالا تتحرك وراء الشباك، انبثق الجسد الفذ في خاطره، طرد الصورة واستغفر الله العظيم كثيرا"[3].

فأين كان سليمان قبل أن يعود للبيت وأين قضى مدة ما قبل انتصاف الليل؟ ، يبدو أنها ليست مهمة في بنية النص الروائي، ويرد في الرواية نفسها أيضا حذفا معلنا كقول الراوي "ومرّت أيام ليست كثيرة قال عبد الرازق بعدها لأهل بيته إنه سيأخذهم إلى إحدى قرى طولكرم"[4]. وهذا الحذف نقل السرد من منطقة لأخرى، دون إخلال ببنية النص، وهذا ما أدى إلى تسريع حركة السرد والقفز سريعا للوصول إلى نهاية الحدث الروائي.

ولقد استخدم الكاتب الصيغة السابقة نفسها في موضوع آخر من الرواية حيث يقول: "وكرّت الأيام وراء الأيام، وكان هناك عمل كثير؛ حراثة شتوية، وحراثة صيفية، وحفر آبار، وتقليم آبار، وتقليم لوز، والجرنك وبناء سلاسل حجرية"[5].

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 11

2) المصدر نفسه، ص 27

3) المصدر نفسه، ص 41

4) المصدر نفسه، ص 60

5) المصدر نفسه، ص 76

وفي رواية (القرمطي) يبدأ زمن السرد سنة 295 هـ وهي السنة التي اعتلى فيها المقتدر سدة الخلافة وتنتهي بقتله سنة 320 هـ.

ومن المعروف أن مدّة خلافة المقتدر خمس وعشرون سنة[1]، والسؤال الذي يطرح نفسه: هل شملت الرواية كل الأحداث التي دارت خلال خمس وعشرين سنة؟! بالتأكيد لا.

لقد وقع اختيار الكاتب على أربعة أيام بعينها شكلت مفاصل الرواية الأساسية، وما عدا هذه الأيام فمحذوف ضمناً؛ لأنه كان يسير بالهيئة نفسها وإن اختلفت الطريقة، فزمن السرد محصور وواضح، يبدأ بمحاصرة قصر الخلافة يوم السبت الأول من ذي القعدة سنة 316 هـ وينتهي بيوم التروية الثامن من ذي الحجة حيث قُتل عشرون ألفًا من الحجاج على يد أبي الطاهر القرمطي[2]، ولولا اختيار الكاتب للفترة الزمنية التي يكتب عنها بعناية، لكان النص الروائي أقرب ما يكون إلى النص التاريخي والتسجيلي.

وقد كثر الحذف في رواية (القرمطي) لاتساع الفترة الزمنية التي تتناولها الرواية، ولننظر لقول الراوي "في اليوم الثالث من شوال انطلقوا، لا أحد يعرف الجهة أو القصد، صحيح أنهم يتجهون غربا ولكن بعيدا عن طريق الإحساء المعروفة"[3] ومن الواضح أن الحديث حول جيش القرمطي، فلحظة انطلاق الجيش هي الأهم وما عداها لا أثر له، فلم يشأ الكاتب أن يضعف البناء الروائي بالحديث عن كيفية إعداد الجيش والعتاد والسلاح، وإنّما ركز على لحظة انطلاق الجيش التي شكلت مفصلاً هامًا بالنسبة للحدث والخطاب الروائي.

ونعثر على الحذف أيضا عندما يحدثنا الراوي عن قصة القرامطة ونشأتهم وسلوكهم "كانت الأيام الأخيرة من شهر رمضان، عندما دعا سليمان أبو الطاهر الجنابي إلى اجتماع عاجل في (مجلس العقدانية) جاء مساء يلبس ثيابه الأثيرة لديه، العمامة الصفراء، والقباء الأصفر المرشوم بالزهور والتصادير الدائرية المنقطة بالأسود"[4].

ونلاحظ أن الفترة المحذوفة هي حوالي مدّة عشرين يوما وأكثر، هي أول رمضان ووسطه لا تشكل أهمية، بل هي فترة قفز عنها الكاتب، مما سرع وتيرة السرد الروائي وخلق نوعًا من التشويق لمعرفة ماذا بعد ؟!

---

1) ينظر ابن الأثير (ت 630 هـ) ، الكامل في التاريخ، المجلد السادس والسابع، ص 317

2) ينظر أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 247

3) المصدر نفسه، ص 223

4) المصدر نفسه، ص 217

وفي رواية (عكا والملوك) يبدأ زمن السرد عام 1189م وينتهي يوم الثلاثاء سنة 1191م، عندما يقتل ريتشارد ثلاثة آلاف أسير مسلم[1]، لكن بداية الزمن السردي غير محددة، وإنما عرفها الباحث من خلال حديث الرواية عن فترة حصار عكا.

والحذف ظاهر كما نستنتج مما سبق، فما قبل 1189م وما بعد 1191م هي فترة محذوفة؛ لأنها ميتة ولا تلعب دورا في الحدث الروائي، وهي فترة حصار عكا وما دار خلالها من معارك وقتال، ومحاولات لفك الحصار المفروض على المدينة.

ويرد على لسان القاضي ابن شداد "بحلول ربيع هذه السنة قدم ملك الفرنسيس في ست بسط، تحمل ميرته والخواص من حوله"[2] وهذا ما يهم القارئ بالدرجة الأولى، أي يهمه متى كان قدوم ملك الفرنسيس ولا شيء غير هذا، لأنه بمجرد قدومه بصحبة الجيش اختلفت موازين المعركة، ومالت الكفة لصالح الفرنجة.

ونعثر في الرواية نفسها على حذف مشابه للحذف السابق حيث يقول الراوي "بعد صلاة المساء جاء الجميع إلى خيمة ممثل الملك الدنمركي"[3] والقصد من المحذوف هنا هو تحديد ساعة الاجتماع، لأنها كانت مفصلية، وقد كثر الحذف بكافة أشكاله في رواية (عكا والملوك)؛ لأنها رواية انتقى فيها الكاتب الزمن بعناية فائقة، خصوصا أنه زمن تاريخي ممتد ولا نهائي، والكاتب لا يُعنى إلا بالأحداث التي شكلت علامة فارقة.

وفي رواية (بلاد البحر) التي اعتمدت على التنوع في الأزمنة والأمكنة، شاع الحذف وعم؛ وذلك لحصر الزمان الروائي في خانة واحدة لا أكثر، وحتى لا يتشتت القارئ.

ولقد ورد الحذف في أكثر من موضع، حيث يقول أبو الفداء "كان عمري ثلاث عشرة سنة، عندما انضممت إلى عسكر السلطان قلاوون، في حصاره لقلعة المرقب"[4] فالفترة المحذوفة هي أكثر من عشر سنوات، وحذفت لأن أبا الفداء كان في أطوار الطفولة الأولى، لا يدري ولا يعي ما يدور حوله من حروب وقتال وحصار وملوك وسلاطين، وعندما كبر وأدرك حقيقة الأمور، التحق بصفوف العسكر السلطاني التابع لقلاوون، مساهمة منه في الدفاع عن تراب بلده. وما قبل هذا التاريخ لا يعني الرواية في شيء.

---

1) ينظر كمال غنيم وحنان غنيم، مشكلات السرد في رواية عكا والملوك لأحمد رفيق عوض، مجلة الزيتونة، العدد 2، 2011.

2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 73

3) المصدر نفسه، ص 234

4) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 96

وفي الرواية نفسها أيضًا يرد على لسان الراوي "عندما كنت في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة، وفي الأيام التي يجلس فيها والدي مع هؤلاء الشيوخ كان يطلب مني أن أحضر لهم الشاي من منزلنا، فأجلس إليهم واستمع فأدهش وأتعجب"[1] فالفترة المحذوفة في المقطع السابق تعادل أربع عشرة سنة، ربما كان الشيوخ يلتقون في الفترة السابقة، لكن وعيّ الكاتب أو الراوي بدأ في سن الخامسة عشرة، وانتبه إلى اجتماع الشيوخ مع والده، وقصصهم وأحاديثهم التي لا تمل.

ونعثر على الحذف أيضا في الرواية نفسها قبيل المعركة الفاصلة لتحرير عكا على يد السلطان قلاوون "بعد الصلاة وقف السلطان أمام جنده، وبعد أن حمد الله وصلى على نبيه، قال بلغة حاول أن تكون سليمة وقوية: يا جند الإسلام هذا اليوم يومكم هذه المدينة آخر ما بقي للغزاة في بلاد الإسلام"[2].

والوقت المحذوف قصير، فما الذي حصل قبل الصلاة لا يهم، المهم هو ما حدث بعد الصلاة، حيث خطب في الجند وحثهم على القتال حتى الشهادة أو النصر.

ويرد في الرواية نفسها أيضا على لسان الراوي "اقرأ في كتاب الذل عندما نزل الفرنجة على ساحل الجزائر، منجزين بذلك وعد الملك المتدين لويس، ومنذ ذلك العام والفرنجة في بلادنا"[3] وتحديد بداية الحملة الصليبية على بلاد العرب والمسلمين، ينفي ما قبل هذا التاريخ.

ومن خلال غوص الباحث في الروايات التاريخية الأربع للكاتب أحمد رفيق عوض، قد وصل إلى نتيجة مفادها أن تقنية الحذف كانت قليلة في رواية (العذراء والقرية) رغم بناء الزمن التسلسلي فيها، وقد كثر في الروايات التاريخية الثلاث (القرمطي) و(عكا والملوك) و(بلاد البحر)؛ لأن الروايات التي اعتمدت الحدث التاريخي الصرف الذي له وجود في المراجع التاريخية، قد كثرت فيها تقنية الحذف؛ لأن الزمن فيها منتقى بعناية ومقصود.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 200

2) المصدر نفسه، ص 216

3) المصدر نفسه، ص 262

* **تبطئة السرد** : وهو الحركة المعاكسة لتسريع السرد الروائي، فمن خلال اطلاع الباحث على معظم الدراسات والأبحاث التي تناولت حركة الزمن الروائي، تبين أن معظمها ركز على تقنيتين تقومان بإبطاء السرد وتعطيله إلى حين، وهما تقنية المشهد وتقنية الوقفة الوصفية، وفيما يلي توضيح لآلية عمل كل تقنية منهما، وكيفية استفادة الرواية التاريخية للكاتب أحمد رفيق عوض من هاتين التقنيتين.

أولاً: المشهد (الحوار) :

يعدُّ السرد المشهدي أو الحوار كما يسميه بعض النقاد طرفاً قوياً يحتل موقعاً متميزاً في حركة الزمن الروائي، لأنه يكسر رتابة السرد الروائي، ويرتفع بالوظيفة الدرامية للنص الروائي[1]. ويقوم المشهد أساسًا على الحوار المعبر لغويًا، والموزع إلى ردود متناوبة[2]. ويمنح الحوار الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها ووجهة نظرها بلغتها الخاصة. وتقول الباحثة سمر روحي الفيصل عن أهمية الحوار في الرواية "وقد أدى تقليص السرد إلى ارتفاع أهمية الحوار في بناء الشخصية والتعبير عن أفكارها، وتحديد علاقتها بغيرها من الشخصيات، وبذلك زاد العنصر الرمزي والتأويلي في الرواية، فغدت قادرة على دفع القارئ إلى المشاركة في التغيير والتأويل"[3].

وتعلق سيزا قاسم على تميز الحوار أو المشهد حيث تقول: "ويتميز المشهد بنمط الزمن، حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتمثل وتفكر"[4].

إن النصوص الروائية التي تعتمد على الحوار تعمل على تقوية إيهام القارئ بحاضر الرواية، ويجعله مشاركا في فعل الرواية؛ لأن المشهد (الحوار) يلم بدقائق الحياة وتفاصيلها.

وقد حصرت مها قصراوي وظائف الحوار في خمس وظائف هي على النحو الآتي[5]:

1. كشف الحدث ونموه وتطوره.
2. كشف ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر.
3. احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبر عنها.
4. كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيه.
5. تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي.

---

1) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 239

2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166

3) سمر روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، ص 346

4) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 65

5) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 240

ومع أن المشهد (الحوار) يخفف من رتابة السرد، إلا أن استخدامه يتفاوت من كاتب لآخر، ومن نص روائي لآخر، لكن في المقابل إذا زادت المساحة التي يشغلها الحوار عن الحجم المطلوب في النص الروائي، اقترب هذا النص من المسرحية[1].

ويطلق النقاد الغربيون على النصوص الروائية التي يطغى عليها المشهد الحواري (المسرواية)[2]. ولا يغفل الباحث عن أن المشهد الحواري يعطي فرصة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي، وتجريب اللهجات والرطانات المحلية والإقليمية[3].

على ضوء ما سبق يمكننا الحديث عن الوظائف التي يقوم بها المشهد (الحوار) في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية، فبالإضافة إلى وظيفة المشهد (الحوار) المتمثلة في افتتاح واختتام السرد، يمكن أن يعرض جانبا من حياة الشخصية وظروفها[4].

ويشير حسن بحراوي إلى وظيفة في غاية الأهمية، يمكن أن يقوم بها المشهد أو الحوار عندما يأتي المشهد في نهاية الفصل أو الرواية، حيث يقدم المشهد الحواري حصيلة وجهات النظر حول شخصية معينة أو قضية شائكة[5].

وسأبدأ بحصر المشاهد الحوارية في رواية (العذراء والقرية)، فعندما تخرج (رسمية صبري) من البطمة التي كانت تتعرى بداخلها، يشاهدها خالد بن سليمان الهراوات ويدور بينهما حوار قصير، لكنّه يدلل على تلهف وخضوع خالد وقوة الجمال الطاغي لرسمية. والحوار القصير الذي دار بينهما كالآتي: "بدا كأبله غرّ أمامها وهو فاغر فاه، عرفت ذلك فتعهدت أن لا تسرع في الذهاب، قال بعد جهد :

– ما اسمك ؟

ردت بغلظة : لا دخل لك

---

1) ينظر محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية، ص 179

2) ينظر المرجع نفسه، ص 179

3) ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166

4) ينظر المرجع نفسه، ص 167

5) ينظر المرجع نفسه، ص 168

قال بصوت كالبكاء : أرجوك قولي ما اسمك، إن هذا مهم لي

وقعت في حيرة من أمرها، هل يريد أن يفضحها أم أن له قصدا آخر"[1].

والمشهد الحواري الذي دار في شارع الملوك بحيفا قبل نكبة عام 1984م بين صايل وصبري وأبي حنة ساعد في تقريب صورة للوضع السياسي وما كان يتداوله الناس بخصوص قضيتهم وبلادهم "ضرب أبو حنة على ركبته وصاح :

– عام 36 ... عام 39 فضلت أيامها أن أرمى عروبتي في البحر

قال صبري بسذاجة : ما الذي حصل عام 1936م ؟

ضحك أبو حنة وضحكت حنة فانكمش صبري فقالت الفتاة بصوت رقيق فيه عتاب :

– صبري ألا تعرف حقًا ما الذي حدث أيامها ... طيب أنا أقول لك يومها استطاع الحكام العرب أن يحولوا جوعنا وصبرنا وقتلانا إلى لا شيء"[2].

ويبين المشهد الحواري الآتي توتر لحظة الحدث الروائي، وذلك أثناء عملية تهريب البضائع التي كانت تعدُّ خيانة بكل المقاييس" ثم انطلقوا عائدين، ودخلوا حرجًا كثيفًا، فسمعوا ضجة الجنود، ارتعد الجميع، لكن طرغوت قال:

– لماذا تخافون، إذا أمسكوا بنا فسنقول لهم أننا نهرب لهم

– ولكن هذا لم يطمئن أحدًا

صاح أحدٌ ما في الظلام : – مي شام ؟ (من هناك)

لم يرد أحد، فانهال الرصاص يمزق الليل والشجر والأجساد، استمر الجحيم كثيرا"[3].

فيمثل المقطع الحواري السابق لحظة الضعف والخوف التي كانت تسيطر على أحمد بن السعود وطرغوت ومن كان معهم، ولقد عمل المشهد الحواري الذي شغل حيزا صغيرا، على إبطاء السرد وتعميق إحساس القارئ بخطورة عمل المهرب، والموت الذي يكون له بالمرصاد، فالحوار مقتضب وقصير وهائج.

وفي نهاية الرواية، عندما يقتل صبري ابنته رسمية بعد اكتشافه أنها متورطة في الزنا، فهذا الحوار يبين مواقف الشخصيات النهائية وردود أفعالهم تجاه قضية رسمية "فأخفى عدنان وجهه، وأخذ يبكي، أما حسن فقد تهالك على حجر، كانت الشمس حارقة جدًا، وكان الفرق بين اللحظات لا يمكن قياسه، قال صبري بصوت جامد:

– استديري

قالت مبتسمة: لماذا يا أبي دعني أمت وأنا أراك

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 23

2) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 27

3) المصدر نفسه، ص 70

نَحب عدنان فزاد صوت النحيب ثمّ الإحساس بعبث اللحظة وقرفها، قال صبري:

– استديري قلت لك ... لا أريد أن أرى وجهك"[1].

وفي رواية (القرمطي) يبين الحوار الذي كان يدور بين الخليفة المقتدر وأمه والجهشياري على ضعف أمر الخليفة وخواء عزمه، فهو لا يملك أن يدفع عن نفسه شيئاً، وينتظر موته بكل هدوء "سارع الجهشياري إلى وضع يديه تحت إبط الخليفة ليسنده، ولكن الخليفة كان ثقيلاً جداً، كان الموت يتخلل جسده

– أنا مقتول لا محالة

– يا مولاي تجلد أرجوك أن تتجلد

– أكاد ألمس الموت يا أبا عبد الله، أكاد ألمس الموت"[2].

وفي الحوار الذي يدور بين الخليفة المقتدر وأمه، عندما أعيد إلى الخلافة بعد خلعه، يتبين تسلط النساء وتحكمهن في سياسة القصر في بغداد في ذلك العصر، "صعد إلى والدته، وجدها تخرج أموالا من ثقب في الجدار، قالت وهي في أقصى حالات غضبها : هل رضوا ؟ أومأ برأسه، بصقت على المال وقالت : هل ترى ما يعبدون؟

قال : لماذا فعلت ما فعلت؟!

قالت بذات الغضب، حتى لا يقتلوك؟!

– لماذا لم تقولي لي شيئا عن تدبيرك؟!

رغب أن يعانقها، رغب أن يقتلها"[3].

ولا يجد الباحث صعوبة ولا شططا في الحوار الذي كان دائرًا بين العلماء والمثقفين في قصر الخلافة، فليس أكثر من أن أهل العلم في ذلك كانوا يغرقون في ترف فكري وجدل بيزنطي بعيدًا عن الواقع والظروف السياسية والاجتماعية في ذلك الوقت.

"تنحنح الصولي وقال: أقول يا مولاي إنّ العقل لا يكفي للمعرفة وأقول يا مولاي: إن على العبد أن يلزم حدوده في التأدب مع الله، قال ابن دريد : أحسنت يا صولي

أكمل الصولي وكأنه لا يسمع : الفلاسفة الإغريق حاولوا التقريب بين الله والإنسان، وهذا لا يفيد ولا ينفع في حالتنا، الفلسفة غير الدين.

قال الجهشياري: علم الكلام هذا، رفضه الفقهاء؛ لأنه لا يصدر عن القرآن والسنة، ورفضه الفلاسفة؛ لأنه لا يعتمد النظر الفلسفي"[4].

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والفرية، ص 314

2) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 65

3) المصدر نفسه، ص 128

4) المصدر نفسه، ص 141

ويطول الحوار بهذا الصدد، ويمتد على عدّة صفحات، يبين مدى انشغال العلماء وأهل الفكر والثقافة والعلم بقضايا ثانوية وسطحية، ويبين طبيعة الأوضاع التي كان يحياها الناس زمن خلافة المقتدر والقاهر.

وفي رواية (عكا والملوك)، يلحظ القارئ العادي، أو حتى الساذج خلاف المسلمين وعدم توحدهم على كلمة واحدة، وعلى قلب رجل واحد، من خلال الحوار الذي دار بين الربان المصري يعقوب والرحالة ابن جبير، يقول ابن جبير: "وسألني فجأة وهو غارق في سخريته: هل تعرف قرقوش ؟ قلت : لا أعرفه من هذا ؟

قال في بحر سخريته : هذا خصي رومي من خواص صلاح الدين، استعمله علينا في الإسكندرية

– ولماذا تسخر منه ؟

– أنت لا تعرف قرقوش ولم تسمع به، تصور أن يحكمك خصي رومي، لا يعرف لغتك، ولا يفهم شيئا سوى أن يفرض أوامره بالجند والشرطة! قلت : لكن صلاح الدين الذي اختاره!

قال الربان بصوت جاف : صلاح الدين يكره المصريين"[1].

وعندما تسقط مدينة عكا وتسلم مفاتيحها للفرنجة، يدخل القاضي الفاضل خيمة صلاح الدين الأيوبي، ويدور بينهما حوار، يبين لنا الانهيار النفسي الذي كان صلاح الدين يعاني منه، وكذلك انكساره جراء سقوط عكا، ويبين غيرة هذا الرجل على الإسلام، يجئ في الرواية على لسان القاضي الفاضل "دخلت خيمة مولاي صلاح الدين وما أن رآني أدخل عليه، وأمشي بصعوبة بالغة، حتى هبّ إليّ .. احتضنني وأنا أسمع نهنهة بكائه :

– تعال إليّ .. تعال إليّ يا قاضينا الأجلّ .. أعني على ما أنا فيه

كتمت ما ثار في صدري، قلت بما أملك من رباطة جأش:

– قل يا مولاي لا حول ولا قوة إلا بالله إنا لله وإنا إليه راجعون

قال مولاي : ما الذي جرى يا قاضينا الأجل ؟ قل لي ما الذي جرى ؟ ألم أعد أهل عكا بالدفاع عنهم؟ لماذا تعجلوا الاستسلام ؟!

قلت : اعذرهم يا مولاي، الحصار طويل وبغيض ومكلف

قال مولاي بما يشبه التسليم : ولكني كنت أمدّهم بالرجال والميرة والسلاح

قلت لمولاي : ولكن ذلك لم يكن كافيًا يا مولاي .. قلاع الفرنجة ملأت البحر"[2].

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 17–18

2) المصدر نفسه، ص 256

وتظهر لنا من خلال هذا الحوار أيضًا شخصية القاضي الفاضل التي كان صلاح الدين الأيوبي يجلّها ويحترمها، فهي شخصية تتصف بالحكمة والتعقل ورباطة الجأش في المواقف العصيبة، فالمشهد السابق –وإن عمل على إبطاء حركة السرد– كسر الرتابة والجمود في متن السرد، وبثَّ الحيوية في الإيقاع الروائي.

وفي رواية (بلاد البحر)، يوضح المشهد الحواري الذي دار بين أبي الفداء وجنود الفرنجة، غرابة المشهد، فالأسماء ثقيلة على اللسان وغريبة ومنفّرة، "تفحصهم أبو الفداء واحدا واحدا، سأل الأول : ما اسمك؟ قال هذا بلسان الترجمان : جرينشتاين

- وأنت ؟
- مارتينه
- وأنت
- بوركيه

شعر أبو الفداء بالملل من هذه الأسماء الغريبة التي لا تذكر بشيء، ولا تثير سوى الدهشة، إذ كيف يسمي الإنسان نفسه اسما لا معنى له"[1].

فالمشهد الحواري كما يلحظ سابقًا، مقتضب ومحدود، فمعرفة الاسم الغريب لا تشجع الراوي على المضي في الكلام معها، فالأسماء الغريبة طارئة على المكان الذي يبتعد عنها.

ويختتم الكاتب رواية (بلاد البحر) بمشهد بين الراوي والجندي الأثيوبي اليهودي، وهذا المشهد يبين موقف الشخصية من قضية الاحتلال، ولننظر إلى المشهد الذي ينتصر لموقف الراوي/الكاتب "صاح بي العسكري الأثيوبي على حاجز حوارة القريب من نابلس في العام 2004م : أنت ... هات الهوية ؟

كان هذا الجندي ابن سائق الجرافة الذي هدم أجزاء كبيرة من مخيم جنين. سلمت بطاقتي الشخصية، فلما قرأها أعادها لي بعصبية وقال : أنت ممنوع من المرور

قلت له : ولماذا يا أدون ؟!

أعجبته كلمة (أدون) على ما يبدو فقال : أنت من جنين وأهل جنين ممنوعون من تجاوز هذا الحاجز.

وقلت له : ومن أي البلاد أنت يا أدون ؟!

قال أدون دون أن ينتبه : أنا من اوغادين في أثيوبيا

قلت له : وأنا من جنين في فلسطين وأنت أدون وأنا لست أدون يا أدون"[2]

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 31–32

2) المصدر نفسه، ص 273–274

ثانياً: الوقفة الوصفية:

تعد الوقفة الوصفية من التقنيات السردية التي تقوم على إبطاء حركة السرد الروائي وعرض الأحداث، وهنالك نوعان من الوقفة الوصفية، يمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث، ويمثل النوع الثاني من كون الوصف لا يرتبط بحركة الزمن، فلا يعدو أن يكون أكثر من استراحة يستعيد فيها السارد أو الكاتب أنفاسه[1].

ويعلق أحد النقاد الغربيين على الوصف فيقول "أما الوصف الذي لا يمتزج بالقصة، فهو يهدد دائمًا إدراك القارئ وتصديقه"[2].

لذا لا يبتعد الباحث عن الرأي النقدي العام، وهو أن الوقفة الوصفية التي لا ترتبط بالنص السردي، يصيب النص الروائي بالترهل والضعف، وتبدو الوقفة الوصفية مجرد حشو لا أكثر، فالوصف لا يكون لمجرد الوصف فقط، فهذا بارون وهو من كتاب القرن التاسع عشر يقول "وأول ما يجب مراعاته هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيداً للسرد أو لتقوية الجانب الشعري"[3].

وتلعب الوقفة الوصفية دورًا بارزًا في بنية النص الروائي، فهي جانب تزييني في النص، وتقوم بدور تفسيري ورمزي لنفسية الشخصية وحياتها وسلوكها، بالإضافة إلى أن الوقفة الوصفية توهم القارئ بالواقع الخارجي[4].

ولقد درس حسن بحراوي كيفية إعداد المقطع الوصفي، ويشير إلى الضوء وإمكانية الرؤية، والأدوات التي يستخدمها الراوي في تقديم الوصف في النص. وتعدّ الرؤية البصرية أهم آليات الوصف، "إن استعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري، ولذلك نجد أن معظم المقاطع الوصفية تفتتح بعبارات وصيغ جاهزة تتضمن أفعالاً تفيد الدلالةُ الرؤيةَ"[5].

ويعد الضوء عنصرًا أساساً، لإتمام الوصف القائم على الرؤية البصرية، وغياب الضوء والإنارة يمنع الرؤية بوضوح، وبالتالي تتعذر عملية الوصف.

إن الوصف، أو الوقفة الوصفية هي عملية تعطيل للحركة الزمنية السردية، وتوسيع زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية، وكلما كانت المسافة قريبة كانت الرؤية واضحة، وكان الوصف أدقّ.

---

1) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 247

2) برناردي فوتو، عالم القصة، ترجمة محمد هدارة، ص 240

3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 176

4) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 248

5) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 180

وفي رواية (العذراء والقرية)، يصف لنا الكاتب أو الراوي المكان الذي اجتمع فيه صايل وصبري في شارع الملوك في حيفا، وكان الاجتماع سرياً، ويدخل في إطار مقاومة الانجليز واليهود، لذا لا بدّ أن يكون سرياً، يقول الراوي: "وشعر صايل وصبري بالرهبة التي تزايدت عندما صدمت انفيهما رائحة عفونة ما، كان المكان ضيقاً إلى درجة كبيرة، أما القنديل المضاء فقد كان يطلق سناجاً له رائحة قوية، تحلق الجميع حول مائدة خشبية عليها آثار القهوة والحبر"[1] فهذا الوصف وإن عطل عملية السرد إلى حين، إلا أنه أدخل القارئ في جو الرواية العام وأوهمه بحقيقة ما يجري، كأنه يجري أمام عينيه.

وفي موقع آخر من الرواية نفسها، وصف لنا الراوي أو الكاتب أبا فيصل قائد المخفر بهذا الشكل "فرأوه رجلاً بساقين غليظتين فوقهما بطن عريضة مزفرة بحزام أسود وصدر عريض واسع لا يتناسب مع الكرش المندفع، ثم فكٌّ صلب وشفتين مقلوبتين إلى الأمام فوقهما شارب كث معقوف، وأنف أحمر واطئ، وعينيين واسعتين في جحوظ، وجبهة ضيقة، وأخيراً قبعة مثلثة صغيرة لا تخفي شيئا من الرأس الأصلع"[2].

ويرى الباحث أن وصف أبي فيصل كان محكماً ومتقناً، فآثار النعمة ظاهرة على هذا الرجل الذي يمتهن التهريب لصالح اليهود، بكرشه المندفع للأمام. والشكل الخارجي لهذا الرجل يعكس نفسيته المضطربة والمشوشة، فهو رجل يمثل السلطة الحاكمة بكل عنجهيتها وجبروتها، وهذا ما خدم بنية السرد وحركته.

وفي رواية (القرمطي) يصف لنا الكاتب بيت ابن دريد العالم والفيلسوف، وما كان لوصف البيت أي دواع لولا أن الخليفة المقتدر التجأ إلى هذا البيت هو وعائلته هاربين من القتل والتنكيل، حيث يقول الكاتب: "كان البيت متواضعاً جداً، ثلاث حجرات من اللبن المسقوف بجذوع النخل وما تزال النورة حديثة العهد بالجدران، كان هناك سور واطئ من الحجارة يفصل ما بين الطريق وحديقة البيت"[3]، فما جاء هذا الوصف إلا ليبين البساطة التي يعيشها ابن دريد، وتعاسة الخليفة المقتدر الذي نزع من قصره، واضطر للعيش في بيت ابن دريد.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 29-30

2) المصدر نفسه، ص 48

3) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 130

ويرى الباحث أن وصف المكان يبين طبيعة الشخصية التي تعيش فيه، ويعكس حالها من غنى وفقر وعلم وثقافة. ولننظر إلى وصف حجرة ابن دريد: "كانت الحجرة ضيقة تزدحم بالكتب وأنواع الكاغد المصري برائحة الكزبرة، ودنّ زجاجي من النبيذ الأبيض المعرق"[1]. ومن هذا الوصف يتضح للقارئ العادي أن ابن دريد رغم سعة علمه وثقافته لا يهتم بترتيب بيته كالقصور، بالإضافة إلى أنه يعاقر الخمر بشكل دائم، فلم يكن هذا الوصف معطلا لحركة السرد الروائي بقدر ما وضح معالم الشخصية التي تطرح أمامنا.

وفي وصف المعركة التي دارت على تخوم مدينة عكا في رواية (عكا والملوك) يمعن الكاتب في الوصف ويسترسل لأقصى حد، حيث يجيءُ وصف المعركة كالآتي "دقوا الناقوس، ورفعوا الأعلام البيضاء والحمراء على العربات ذات العجل، لمع حديدهم تحت الشمس، كانوا فرسانا غلاظا أشداء بخيولهم الضخمة الأوراك المغطاة بالزرد، استعرت الحرب واندفعت الأطلاب الإسلامية بكامل هيئتها وعدّتها وخفتها مقدمة وميمنة وميسرة وقلبا ومؤخرة، التقى الجمعان في المرج الواسع المخيف، انفجر الصوت العالي يحمل الأمل والدعاء يا للإسلام .. يا للإسلام"[2].

وهذا الوصف وإن عطل حركة السرد إلى حين، إلا أنّه بيّن استماتة صلاح الدين ومن معه في محاربة الفرنجة، بالإضافة إلى أن الفرنجة عندما يجتمعون وتتشكل لديهم قوة لا يستهان بها وتصعب مقارعتها، فهيئة خيولهم المغطاة بالزرد، دليل على أنّهم رجال تعودوا على الحروب وألفوها لأتفه الأسباب.

وفي وصف شخصية الكندهري الملك الغربي الذي له سطوة ودهاء، يجئ على لسان الراوي "الكندهري في أواسط العمر، طويل القامة، أشقر الشعر، عريض المنكبين، متجهم الوجه ويتقن لغة العرب، ويلم بأصول دينهم، وقد اختلف مع البابا نفسه حول مسألة إنقاذ بيت المقدس"[3] فتجهم وجه الكندهري، دليل على حقده الشديد على العرب والمسلمين؛ لأنه نشر صورة للمسيح وهو يضرب من قبل العرب والمسلمين، فهذا الوصف يثير مخيلة القارئ، ويجعله يتصور هيئة الكندهري وسلوكه المتعجرف تجاه العرب والمسلمين.

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 37

2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 55

3) المصدر نفسه، ص 52

وفي رواية (بلاد البحر) يصف لنا السيدة العذراء في بداية الرواية، وذلك عندما حط به طائر الرخ في مدينة الناصرة "سيدة وضيئة الوجه بيضاء اليدين واسعة العينين تتبعها الأيائل والأسود والفراش والثعالب وأسماك لها أجنحة، تلبس ثوباً بنفسجياً يفيض عن أطرافها"[1] ولا يعدو هذا الوصف من كونه وصفاً للشخصية، لكنه ليس خارجاً عن إيقاع القصة والسرد، بل شكل ضرورة فنية، فلا يمكن لأي كاتب أن يمر عن السيدة العذراء مرور الكرام، فالإمساك في التفاصيل في مثل هذه الحالة يدل على حرفية الكاتب وذكائه.

وفي نفس الرواية ينجح الكاتب في وضع القارئ أمام صورة بغداد وهي تحت رحمة المغول، وكأنها أمام عين القارئ وبصره حيث يجيء في الرواية "البرد والرعب والعتمة، كلها أحاطت ببغداد في العام 1578م لغلبة الإسكندر بن فيلبس اليوناني، هولاكو يحاصر بغداد من شرقها، فيما يحاصرها كلب آخر يدعى بايجونوين من الغرب، أما كتبغا فيحاصرها من جهاتها الأخرى، قطعوا الطريق، وأقاموا قناطر من القوارب على دجلة، وبدأوا بالصراخ والزعيق وإشعال النيران"[2] يستطيع القارئ العادي أن يتخيل ويرى بوضوح، أعداد الجند الهائلة وهي تجوب شوارع بغداد، وعامة الناس لا يملكون من الأمر شيئاً.

وفي نفس الرواية أيضًا، يصف الكاتب لنا جو المعركة بعد أن أعطى السلطان إشارة البدء "وفجأة امتلأ الكون بالصوت، خرجت بسرعة من الخيمة وأشرفت على المنظر كله، كانت عساكر المسلمين تحيط بعكا من جهاتها الأربع عدا البحر، صقل من الأسنة والدبابيس، رماد منثور، غضب يلمع، كثرة مخيفة ومرعبة، منجنيقات تكاد تبلغ الغيوم"[3]، والكاتب في هذا الموضع مضطر لهذه الوقفة الوصفية، لامتداد الحدث في البعد، أي أن المسافة بعيدة بين الحدث الروائي وواقع القارئ، فيضطر الكاتب إلى تقريب الصورة قدر الإمكان، حتى يعيش القارئ لحظة الخطاب الروائي.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 16

2) المصدر نفسه، ص 48

3) المصدر نفسه، ص 222

* **حركة السرد ماضيا ومستقبلاً**

يرى الباحث ضرورة التوقف أمام أهم تقنيتين لهما دور رئيس في تشكيل حركة الزمن الروائي، وهما: الاستذكار والاستشراف.

أولاً: الاستذكار: تعدُّ هذه التقنية من أكثر التقنيات توظيفاً وحضوراً في النصوص الروائية منذ النشأة البدائية حتى مرحلة التطور والازدهار، ومحور هذه التقنية هو "توقف تنامي السرد صعوداً من الحاضر إلى المستقبل؛ ليرجع إلى الوراء بقصد ملء الثغرات التي تركها السارد خلفه، دون أن يتجاوز ذلك الرجوع الحدود الزمنية لبداية العمل الأدبي ونهايته"[1]، أي أن السارد أو الراوي يضطر لإخبار القارئ عن ماضي شخصية أو موقف، فيخرج بذلك عن زمن السرد المعهود.

وتأتي أهمية الاستذكار كونها تقنية تتمحور حول تجربة الذات، ومن الوظائف التي يقوم بها: سد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، لفهم مسار الأحداث، وتفسير دلالاتها و"العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لم تكن له أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"[2].

إن تقنية الاستذكار تكون محفزاً لتقديم شخصية على مسرح الأحداث، ويكون هناك أيضاً بفضل الاستذكار توازٍ في المقاطع الحكائية، وقد أشار باشلارد إلى "أن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر"[3]، أي يكون الماضي في مواجهة الحاضر أو اللحظة الآنية، ويميل الباحث إلى رأي مها قصراوي التي أجملت محفزات الاستذكار كالآتي[4]:

* اللحظة الحاضرة بما تتضمنه من شخوص وأحداث وأمكنة.
* الحواس كالرؤية البصرية والرائحة والأصوات
* اللغة بكافة مكوناتها التي تثير الذاكرة
* استخدام المونولوج الداخلي
* الاعتماد على الحوار الخارجي
* لجوء الراوي إلى أسلوب المذكرات أو الاعترافات

---

1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 41-42

2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122

3) غاشتون باشلارد، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ص 47

4) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 202-203

وكعادة الباحث في العناوين السابقة، سيقوم بتسليط الضوء على بعض الاستذكارات في روايات الكاتب أحمد رفيق عوض التاريخية؛ لأن الإحاطة بكافة الاستذكارات سيخرج هذا البحث عن مساره.

ففي رواية (العذراء والقرية) يرجع الراوي السارد إلى الوراء، ويستذكر شارع الملوك في حيفا قبل نكبة عام 1948م، وما دار فيه بين صبري وصايل والتاجر أبو حنة وحسن أبو شامة، حيث انضمّ صبري وصايل لجماعة الكف الأسود، وقد قررت المجموعة تصفية حليم بسطة المشكوك في وطنيته، وتوكل مهمة تصفية حليم بسطة لحسن أبي شامة[1]، تذكر صايل كل هذه الأحداث عندما رأى رعاة القيسية الذين نزلوا بالخلجان يتجاذبون الحديث مع زوجة حسن وردة الجليلية، وكذلك عندما رأى حسن في الخلجان وقد أصابه بعض الخبل.

وقد شغل الاستذكار مساحة سبع صفحات وكان المشهد الحواري محفزاً له، مما يؤكد للباحث عدم قدرة الشخصية (حسن أبو شامة) على التأقلم مع الواقع الذي تحياه في الخلجان، وهي حياة اللجوء والتشرد، بعد سنوات النضال والكفاح وثورة عام 1936م وجماعة الكف الأسود، فحسن أبو شامة ما زال يقبع في غياهب الذكرى الماضية؛ ليواجه بها لحظة الحاضر الآني.

وقد استخدم السارد في نفس الرواية (المونولوج الداخلي) لبناء الاستذكار وتسويفه، لا سيما عندما تحدث زوجة حسن نفسها "هل تذكرين مباهج حيفا يا وردة الجليلية؟ هل تذكرين الشتاء الدافئ مع حسن؟"[2]. وبمجرد هذا التساؤل ترجع الذاكرة بزوجة حسن إلى الوراء، وتذكر يوم أمطرت الدنيا عليها وعلى حسن في شارع الملوك في حيفا، وكيف كان حسن رجلا رقيقا وقويا، وهذا الاستذكار يسوغ لنا امتداد الزمان في المكان، والتغيرات التي طرأت على الشخصية.

وفي رواية (القرمطي) تسيطر الذكرى على الخليفة المقتدر عندما يريد القاضي ابن المثنى أن يفاوضه على خلع نفسه، ويتسع مدى الاستذكار ليشمل أكثر من عشر سنين "قبل أكثر من عشر سنين، عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري صرت خليفة بعد موت أخي المكتفي، كان وزيره يومذاك العباس بن الحسن، رغب هذا الوزير الذي لا قلب له أن يستبد بي، قال هذا صبي ألعب به كما أشاء، يومها، قام خصوم هذا الوزير بقتله، ومن ثمّ خلعي عند الخلافة، وهاأنذا أخلع للمرة الثانية، ومؤنس الخادم هو الذي يحاصرني ويريد خلعي"[3]، لقد حمل هذا الاستذكار بعداً دلالياً، فهو وإن أضاء جانبا من شخصية، إلا أنه بيّنَ سلطة هذا الخليفة الذي لا يملك من أمره شيئاً.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 26-33

2) المصدر نفسه، ص 39

3) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 43

وفي الرواية نفسها "سيتذكر الناس حادثة انقضاض كوكب قبل مغيب الشمس بأربع ساعات من ناحية الجنوب إلى الشمال، وأضاءت منه الدنيا، وكان له صوت الرعد ... كان ذلك نذير الشؤم لهذا اليوم ... في تلك السنة نزل القرمطي إلى الكوفة فغلبها ونهبها، قتل رجالها وسبى نساءها، وفي تلك السنة لم يقدر مؤنس على مقاتلة القرمطي، مؤنس سيقتل المقتدر هذا اليوم"[1]، فخبر قتل مؤنس للخليفة المقتدر ذكر الناس ببطش القرمطي في الكوفة.

وهذا النوع من الاستذكار عمل على التوازن بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، فما أشبه اليوم بالبارحة كما يقولون، ولا ينسى أن مثل هذا الاستذكار كسر رتابة السرد المتصاعد.

وعندما يستحكم الحصار على الخليفة المقتدر، ويكون الموت قاب قوسين أو أدنى منه، ترجع ذاكرته إلى الوراء، وإلى قبل سبع سنوات بالتحديد، لتصف للقارئ كيف قتل (نازوك) الوزير ابن الفرات، الذي كان محبا للعلم والعلماء، والذي كان يحث الناس على محاربة القرمطي[2]، لقد ضحى الخليفة به ولم يدرك العواقب، وهاهي رقبته الآن تحزّ بالسيف نفسه وبيد الشخص نفسها، لقد شكل الاستذكار هنا ضرورة فنية وجمالية، حيث سدّ الثغرات التي خلفها السرد في اللحظة الحاضرة، بالإضافة إلى أن المسافة بين الحاضر والماضي تثير في نفس القارئ متعة، وتخلق له رؤية جديدة إزاء ما يرى من أحداث.

وفي رواية (عكا والملوك) يضطر الربان المصري يعقوب إلى أن يعود للوراء سنين طويلة عندما سئل عن عمله مع أمير البحر عبد الله بن ميمون يقول: "فقد كنت بحاراً في أسطول الدولة العبيدية، كنت قائد عشرة، على طراد يضرب النفط والنار، وقد حاربت طويلا في دمياط والفرما وعسقلان، حتى سقطت دولة الفاطميين على يد صلاح الدين، ولكن ذلك لم يرض الكثيرين، فعملوا على طرد صلاح الدين وعساكره بالتآمر مع ملك الروم البيزنطي الذي أرسل أسطوله إلى سواحل مصر، لكن صلاح الدين قضى على تلك المؤامرة قبل وصول الأسطول الرومي، لهذا فقد شك صلاح الدين بإخلاص بعض أمراء البحر، فطردهم جميعاً وكنت أحدهم، فلم يطب لي المقام بمصر، فقصدت دولة الموحدين"[3].

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 51

2) ينظر المصدر نفسه، ص 64

3) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 17

وفي الرواية نفسها يعود الرّحالة ابن جبير إلى الوراء سنين كثيرة غير محددة، وذلك عندما يلتقي الإدريسي العالم الجغرافي المعروف في صقلية، وفي هذا الصدد يقول ابن جبير: "كنت قد التقيته قبل أكثر من عشرة أعوام في الأندلس، أيام كان يصف بلاد الأندلس بنفسه بأمر من الملك روجر، كان إياها مملوءا بالانفعال والدهشة وحب المعرفة والعلم، كان من الغريب أن ينغمس ابن العائلة الشريفة، بانية الدول والمدن، في وصف البلاد وأعشابها ومياهها وناسها، وتعلم لغاتهم وعاداتهم، كان الرجل مثالا على تقلب الدول والأحوال، الأمر الذي جعل منه مجرد طريد يبحث عن وطن وأهل، وأن يحتمي بجوار ملك نصراني"[1].

ويرى الباحث أن مثل هذا الاستذكار لا يجئ به الكاتب حشواً، فلماذا يحتمي العالم العربي الإدريسي بملك نصراني، الجواب واضح، وهو أن طبيعة أنظمة الحكم العربي والإسلامي وسياسة الحكام، جعلت مثل هذا العالم العربي يحتمي بجوار ملك نصراني، وفر له كل أسباب الدعم والرعاية، وما هذا الاستذكار إلا إدانة لأنظمة الحكم والحكام في ذلك العصر، والذين سهلوا بطريقة أو بأخرى سقوط بلاد العرب والإسلام في براثن الفرنجة.

وفي الرواية نفسها أيضا، يقع الباحث على استذكار، لم يتسع مداه ليشمل سنين وقرون، بل أشهرٌ كانت عكا فيها تعاني ويلات الحصار، وقد بيّن هذا الاستذكار إصرار الأمير قراقوش وأهل عكا على مواجهة الحصار حتى آخر لحظة "منذ اليوم الأول للحصار وجد الأمير بهاء الدين قراقوش عملا لكل نفس حية داخل الأسوار، حتى الأطفال الذين لم تتجاوز أعمارهم السابعة، فقد عهد إليهم بجمع من شوارع البلدة وأزقتها، ومن ثم وضعها في غرارات تبلل بالنفط لقذفها على الفرنجة من جديد".

ويرى الباحث أن هذه الاستذكار أضاء للقارئ جوانب الحصار لمدينة عكا، وكيف تعامل عامة الناس معه حتى الأطفال، ولولا هذا الاستذكار لبقيت لدى القارئ ثغرة لا يمكن سدّها. وقد حفلت الرواية (عكا والملوك) بعدد كبير من الاستذكارات، بَنَتْ معالم الشخصيات كعمر الزين وقراقوش والمشطوب وغيرهم الكثير، وقد أحسن الكاتب في توظيف الاستذكار والمفارقة الزمنية بشكل بيّن مدى سيطرة الكاتب على مجريات نصه الروائي وإيقاعه السردي.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 31-32

2) المصدر نفسه، ص 43

وفي رواية (بلاد البحر) تذكر والد الراوي حديقة منزله في بلده التي هُجر منها عام 1948م، "بكى أبي في الليل ونحن نحرس المقثاة عندما تذكر أنه دفن مصاغ جدتي في حديقة المنزل في قيسارية، اعتقد أنه سيعود بعد أن تهدأ الحرب ولكنه لم يستطع العودة، قامت إسرائيل وصادرت الأرض والمنزل والمصاغ المدفون بعد العام 1967م، أي بعد احتلال ما بقي من أرض فلسطين، صارت الطريق متاحة للوصول إلى قيسارية ومشاهدتها بعد تسعة عشر عاما من الغياب القسري، وما إن اقترب والدي من صوت البحر حتى دخل حالة من الانتشاء العميق، صار جلده معه أزرق، لم يعرف شيئا مما كان يعرفه من قبل، لم يتبق إلا آثار الرومان القديمة وشجرة تين يتيمة ساعده في تحديد الاتجاهات، فلما استطاع التكهن بموقع منزله القديم، كانت مراحيض عامة تقوم مكانه"[1].

ويرى الباحث أن مدى هذا الاستذكار متسع ويشمل مدة تسعة عشر عاماً، وقد جاء في فقرة مكونة من عشرة سطور، وهذا دليل على مدى تعلق اللاجئ الفلسطيني بأرضه التي اقتلع منها، فهي ما زالت في الذاكرة الجمعية ولن تسقط، وبيّن هذا الاستذكار مدى امتداد الزمان في المكان وفعله فيه، فلقد هُدم البيت وقامت مكانه مراحيض، وهذه مفارقة قاسية.

وفي الرواية نفسها يتذكر الراوي كيف أنّه "كان ولدا يلهو، وهو يحرس مقثاة أبيه من الثعالب، المقثاة الممتدة من فم (وادي العبهر) حتى خلة حميدان"[2].

وهذا الاستذكار وإن كان غير معروف المدى، ويصعب تحديده، إلا أنّه أدخل القارئ في جو الرواية من أول الصفحات، إذ لا بدّ للقارئ أن يعرف من هو هذا الراوي؟ ومن أي منطلق فكري يستند؟ وكذلك لوضع خطاب الرواية في الاتجاه الصحيح منذ البداية.

وختاماً يستطيع الباحث الجزم وبكل ثقة، بأن الاستذكار من أهم التقنيات الزمنية في الرواية، ولا غنى لأية رواية مهما كانت عن هذه التقنية، وقد أكثر الكاتب أحمد رفيق عوض من استخدام هذه التقنية؛ لأن طبيعة نصه الروائي يعتمد على تداخل الأزمنة وإن استند على أحداث تاريخية معروفة، وسوف نتطرق إلى تقنية معاكسة للاستذكار وهي الاستشراف.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 54

2) ينظر المصدر نفسه، ص 9

ثانياً: الاستشراف

وهي تقنية زمنية سردية تتجه إلى الأمام أو المستقبل بعكس الاستذكار الذي يرجع إلى الوراء، ومحور الاستشراف في السرد هو التمهيد لما سيأتي، والإيحاء للقارئ بالمستقبل[1]. ويعرف موريس أبو ناضر الاستشراف كالآتي: "أما في استشراف المستقبل فالسرد المتنامي صعوداً من الحاضر إلى المستقبل يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل إليها السرد"[2] وعندما يتجه السرد إلى الإمام، يصبح القارئ في حالة من الترقب والانتظار، بما يقدم له من إشارات وإضاءة، ويؤكد الباحث بان هذه التقنية لا تلتقي مع عنصر التشويق، لان التشويق يخفي الأسرار ليبقى القارئ في حالة تساؤل مستمر، وفي الوقت نفسه يحمل الاستشراف عناصر التشويق.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستشراف أسلوب جديد يميز الرواية في العصر الحديث، لكنه أقل توترا وظهورا من الاستذكار[3]؛ لان الرواية تحكي عن شيء مضى وانتهى، ويقوم الكاتب أو الراوي باستعادة السرد في لحظة الحاضر.

إن الاستشراف يمهد للأحداث الرئيسة والهامة في الرواية، وكذلك يقوم الاستشراف بدمج القارئ في النص، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور حدث معين أو شخصية طارئة، ويلقي الضوء على حدث معين بعينه بقصد تحميل الدلالات والرموز أمام القارئ[4] وقد ميز الناقد حسن بحراوي بين نوعين من الاستشراف هما[5]:

*** الاستشراف التمهيدي**

وهو مجرد إشارات وتلميح لتوقع ما سيأتي وما يمكن أن يحدث، لكنه في نفس الوقت معتمد على اللاتقنية.

*** الاستشراف الإعلاني**

وهو: "سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق".

---

1) ينظر مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211

2) موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، ص 96

3) ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 39

4) ينظر: مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 213

5) المرجع نفسه، ص 137

وفي رواية (العذراء والقرية) تشير الاستشرافات إلى أحداث يعيشها القارئ منذ الوهلة الأولى، فعندما يتحدث الراوي عن رسمية ويقول "خفق قلب رسمية واشتهت سالم ولم تمضِ عدة أيام حتى استطاعا أن يختليا وراء صخور سنام الجمل"[1] يجعل القارئ يتخيل شخصية رسمية وما ستكون عليه في المستقبل، فهي تستخدم جسدها لفرض سطوتها على الرجال، وجسدها هو الذي يسقط الرجال أمام قدميها، وهذا ما يجعلنا نتهيأ لجملة علاقات مشبوهة ستقيمها رسمية مع عدَّة رجال.

ولقد استشرف السارد وهيأ الأذهان لفكرة انتحار أبي فيصل قائد المخفر، عندما يقول أبو فيصل وهو يفكر في طريقة انتحاره "وفي النهاية لن اخسر شيئا إطلاقا، كل ما هناك أن أوجه المسدس إلى صدغي وأطلق، ما أتفه هذه الحياة أعيش على حافة البركان، ثم اقفز فيه"[2] فورود مثل هذا الكلام على لسان أبي فيصل، يجعل القارئ يتوقع بأنه سينتحر في لحظة معينة من أحداث الرواية.

وفي رواية (القرمطي)، يُهيِّيء السارد أذهان القراء للحدث الجلل والعظيم، ألا وهو خلع الخليفة المقتدر، وتنصيب القاهر مكانه، وذلك عندما يخرج الصولي من بغداد وذلك في بداية الرواية، ويراها وقد خلت من المارة، حيث يقول الراوي: "لم يستغرب الرجل خلو الشوارع من الناس رغم الوقت المبكر، الناس ينتظرون كارثة ستحل بمدينتهم، وهم يستبقون الوقت بالتواري"[3] فاختفاء الناس من الطرقات وإغلاق الأسواق في وقت مبكر، يُهيِّيء القارئ العادي للتنبؤ بحدث جلل، ولقد كان الحدث فيما بعد خلع المقتدر واختفاؤه.

وفي نفس الرواية أيضا يتنبأ الصولى بأن كارثة ستحل بالحجيج على يد جيش القرمطي، فالصولي رغم تعهد القرمطي له بأنه لا يريد إلا المرور وكسر سيفه أمامه، إلا أنه رأى كارثة ستحل عما قريب حيث "كانت عينا أبي الطاهر عين شيطان، ويداه يدا شيطان، وكلامه كلام شيطان، لم يصدق الصولى شيئا مما رأى وسمع"[4]، فشعور الصولى تجاه القرمطي، وعدم ثقته بكلامه، تُنبئ القارئ بأن القرمطي لا عهد له ولا ثقة، ولا يتورع عند سفك دماء الحجيج ببيت الله الحرام، وفعلا هذا ما حصل في نهاية الرواية.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 16

2) المصدر نفسه، ص 128

3) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 8

4) المصدر نفسه، ص 255

وفي رواية (عكا والملوك) يلتقي محمد بن عباد بالرحالة ابن جبير في جزيرة صقلية ويقول له: "إن الملك غليوم –وإن كان يحب المسلمين، ويعرف لغتهم ويستفيد منهم ولا يستطيع إلا أن يطيع ملوك الغرب الآخرين، والقساوسة المتشددين الذين يطلبون إليه– طرد المسلمين من الجزيرة أو تقليل عددهم"[1].

وهذا الاستشراف يأتي كإعلان عن حالة عامة، يستطيع القارئ من خلالها أن يعرف حالة الاضطهاد التي يعيشها المسلمون في جزيرة صقلية، وكذلك توقع طردهم في يوم ما.

ونقرأ في الرواية نفسها حدثا يمكن التوقع على أثره بسقوط مدينة عكا وانهيار حاميتها أمام الحصار، حيث جاء في الرواية "حاول الفرنجة أن يدفنوا قتلاهم بأسرع ما يمكن، ليتفرغوا لتحصين مواقعهم انتظارا لملوك الغرب الذين تواترت الرسائل بقرب وصولهم من وراء البحر"[2].

فمثل هذا الخبر ينذر بأن مدينة عكا ستتعرض لحصار محكم من جميع الجهات، وبأنها في مواجهة عدَّة جيوش وليس جيشاً واحداً، وسيكون أهل المدينة في حالة لا يحسدون عليها، وكل هذا يجعل القارئ في حالة تنبؤ دائم بأن مدينة عكا ستسقط لا محالة في نهاية المطاف.

وفي الرواية نفسها يأتي هذا الاستشراف التمهيدي على لسان القاضي ابن شداد حيث يقول: "بقدوم ملك الفرنسيس بدا أمر عكا المحاصرة منذ ثمانية عشر شهرا أكثر تعقيدا وخطورة. ملك الفرنسيس هذا يسمونه بلغتهم (فليب أغسطس)، ملك له سطوة على عموم الفرنجة، ورأيه مسموع وكلمته نافذة، وهو رجل قصير أبيض الجلد"[3].

ومما لا شك فيه أن قدوم هذا الملك، صاحب الجاه والسطوة والإصرار، سيعيد تنظيم صفوف الفرنجة، ويحثهم على كسر شوكة صلاح الدين الأيوبي، وفعلا تصدق كل التوقعات والتنبؤات بعد كل هذه الإشارات واللمحات.

ويلاحظ الباحث قلة الاستشرافات في روايات احمد رفيق عوض التاريخية، مقارنة بالاستذكارات، لان الرواية بشكل عام تتحدث عن شيء مضى وانتهى، وأحداث الرواية التاريخية موغلة في القدم.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 34

2) المصدر نفسه، ص 64

3) المصدر نفسه، ص 53

المبحث الثاني

المكان في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض

المكان في الرواية بشكل عام

إن المكان من أهم الركائز التي يستند عليها النص الروائي، فبدون مكان في الرواية يبدو العمل الأدبي عبثياً وضعيفاً، ولا يهم إن كان المكان حقيقياً أو خيالياً، لأن "المكان سواء أكان (واقعياً) أو (خيالياً) يبدو مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث وبجريان الزمن"[1].

وقد كان المكان في الرواية قديماً مجرد ديكور أو إكسسوار، حتى جاء روائيو القرن التاسع عشر الذين عُنوا بتحديد المكان في الرواية حيث تجزم سيزا القاسم بهذا الرأي حيث تقول: "ومما لا شك فيه أن روائيي القرن التاسع عشر اهتموا اهتماماً بالغاً بالمكان، بمعنى أنهم حددوا العالم الحي الذي يعيش فيه شخصياتهم، وجسدوه تجسيداً مفصلاً"[2] إن كل نص روائي لا يحسن التعامل مع المكان يفتقد ناصية الإبداع والمكان حسب ما أجمع عليه النقاد، وله القدرة على الفعل الجوهري في مجمل البنى والسيرورات التي يتشكل منها النص الروائي[3]، أي أن المكان يؤثر في الزمن والشخصية والحدث، ومن هنا ظهرت الروايات المكانية مثل (زقاق المدق) لنجيب محفوظ و(أمريكا) لربيع جابر وغيرها الكثير.

وتجدر الإشارة إلى أنه لا تتضح جماليات المكان دون حركة الإنسان (الشخصية)، لذا فهما متلازمان ولا غنى لأحدهما عن الآخر، ويجب أن يكون المكان في الرواية فعالاً وبنّاءً، وإلا كان مجرد ديكور وإكسسوار يضعف بنية النص الروائي، ويشير ياسين النصير إلى أهمية أخرى للمكان وهي أنه "يثير فينا إحساسا ما بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن والمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمَّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامع شخوصهم فكان واقعاً ورمزاً"[4].

ولما كانت سمة العالم التشتت أصبحت الحاجة إلى الوعاء (المكان) مصدرَ قيمة[5].

ويرى الباحث بوضوح أن الرواية تنتزع لحظة معينة من التاريخ، ومن ثم فهي لا بدّ أن تبين أثر التاريخ في المكان وما يطرأ عليه.

---

1) رولان بورونوف وريال اوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، ص 98

2) سيزا القاسم، بناء الرواية، ص 106

3) ينظر صلاح صالح، دراسة المكان الصحراوي، مجلة فصول، عدد 3، 1992، ص 273

4) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص 5-8

5) ينظر صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، عدد 4، 1984، ص 65

وبما أن روايات أحمد رفيق عوض التاريخية قد اعتمدت على لحظة منتزعة من الزمن التاريخي، فإن للمكان فيها خصوصية وأهمية، فالكاتب ربّما دمج الحدث والزمن والشخصية بمكان لم يعرفه ولم يبصره، وسيدرس الباحث في هذا المبحث متعلقات المكان الروائي في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية.

منذ نشأتها اهتمت الرواية العربية بالريف وبالقرية العربية، وصراع الإنسان فيها ضد الجهل والفقر، ويذكر الباحث بهذه المناسبة رواية (زينب) لهيكل، وهي رائدة الروايات العربية، وتتحدث عن الريف والقرية وأخلاق الريف من طيبة وبساطة.

وعندما كانت التجربة الفلسطينية تتعرض للنفي والاقتلاع والسلب، ارتبط الأديب الفلسطيني بالمكان واندمج فيه وتوحد معه، سواء أكان قريةً أم مدينة أو مخيم وما إلى ذلك[1].

وفسر محمد حسن عبد الله على ضوء ارتباط الفلسطيني بالمكان حرص الرواية الفلسطينية على استحضار مفردات الوطن في التاريخ والجغرافيا وكل شيء[2]، لذا يظهر المجتمع الفلسطيني في كافة قطاعاته وأماكنه الجغرافية.

ويجزم الباحث بأن محاولات التهميش والتذويب التي يتعرض لها الشجر والحجر والإنسان الفلسطيني، جعلت الكاتب أحمد رفيق عوض مسكوناً بهاجس أدبي وتأصيل وإثبات المكان في الذاكرة الجمعية، فليس من المستغرب أن تكون عناوين الروايات السبع للكاتب في مجملها أسماء لأمكنة، بدءاً بـــ (العذراء والقرية) وانتهاء بـــ (بلاد البحر).

وقد قسم الباحث زاهي ناصر روايات الكاتب إلى ثلاث مجموعات في دراسة (القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية):[3]

* المجموعة الأولى: مكونة من رواية (العذراء والقرية) و(قدرون)، وهاتان الروايتان تمثلان مجتمع القرية.

* المجموعة الثانية: وتشمل روايتي (مقامات العشاق والتجار) و(آخر القرن) ويشكلان مجتمع المدينة.

* المجموعة الثالثة: وتتكون من ثلاث روايات هي (القرمطي) و(عكا والملوك) و(بلاد البحر) وتمثل الواقع العربي من منظار الماضي البعيد.

---

1) علي عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية 1952-1982، ص 140

2) محمد عبد الله، الريف في الرواية العربية، ص 245

3) زاهي ناصر، القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية (أحمد رفيق عوض نموذجا)، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2006، ص 23

ولكون الكاتب من أبناء القرية، وممن يعيشون فيها، أو من الذين عاشوا فيها قبل أن ينتقل إلى المدينة، فقد كتب رواية القرية بكل إخلاص فني في باكورة نتاجه الروائي (العذراء والقرية).

ولهذا يرى الباحث ضرورة التوقف عند القرية، لأنها شكلت هاجساً للكاتب، لم يستطع أن يفارقه حتى آخر رواياته، وثقافتها وطبيعة المجتمع فيها، بالرغم من أن الرواية تميل إلى التآلف مع المدينة العصرية، ولا تجعل القرية مكاناً مركزياً لخطابها الروائي، وسيوضح الباحث فيما يأتي هذه الثيمة التي انطلق منها الكاتب في عالم الرواية الرحب.

1- القرية

في رواية (العذراء والقرية) تدور الأحداث وتتحرك الشخصيات في أماكن متعددة، لكنّ المكان المركزي الذي تنطلق منه مجمل أحداث الرواية، ويُشكِّل بؤرة إشعاع هو قرية (الخلجان) وهي قرية صغيرة نائية تقع في آخر حدود بلدة يعبد، التي مثلت المدينة الريفية بالنسبة للخلجان، ثمَّ تأتي مدينة جنين التي كانت تعج بالأحداث السياسية المتقلبة فترة الخمسينيات والستينيات[1].

وتصوير الكاتب عَرْضاً للمكان في رواياته ليس تصويراً فوتوغرافياً يصور الأشياء كما هي، بل يصور الأشياء من خلال احساسه بها، ومن المعروف أن القرية في الوطن العربي تمتاز بالهدوء والسكينة والبساطة.

وقد اطلع الباحث على روايات القرية في روايات الأدب العربي كـــ(زينب) لهيكل و(الأرض) للشرقاوي و(يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم، وقد تعاملت هذه الروايات مع القرية بمنظور رومانسي، وبما أن شكل القرية وهيئتها تثير في المرء إحساساً بالجمال، كان وصف الخارج للقرية مفصلاً ومسهباً، وقد وصف الكاتب قرية (الخلجان) في رواية (العذراء والقرية) وصفاً دقيقاً ليوهم القارئ بواقعية المكان، وفي هذا الصدد يقول: "إذن من أعطى الاسم للآخر الأرض أم السكان؟ أما الأرض فوعرة جداً وهي تلة واطئة تقع بين جبال جرداء من كل الجهات إلا الجهة الشمالية، استطاع الساكنون بأقدامهم وقوائم دوامهم شق طريقٍ توصلهم بيعبد من جهة، وبالقرى المجاورة من جهة أخرى، أما طريقهم إلى يعبد فتبدأ من الجهة الشرقية ثم تنحدر قليلاً إلى وادٍ عريض يمتلئ بالماء في أيام الشتاء الجيدة، ثم تشير بمحاذاة جبل أجرد إلى أن تأخذ في الصعود مرة أخرى بين حقول الزيتون المنتشرة إلى أن تصل يعبد من طرفها الغربي"[2].

ويستشف الباحث من خلال هذا الوصف أن قرية (الخلجان) قرية حدودية، تقع في مكان قصي وبعيد بالنسبة ليعبد، ويفصل بينهما جبل أجرد، وإذا أراد المرء أن يزور يعبد عليه أن يصعد فوق هذا الجبل ثمّ يهبط، وكأني بالكاتب أراد أن يقول إن أهل الخلجان أقل مرتبة ومنزلة من أهل يعبد.

---

1) زاهي، القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية (أحمد رفيق عوض نموذجا)، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2006، ص 25

2) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 2

ولا يتورط الكاتب كما أسلفنا بالرؤية المثالية للقرية كما هو شائع لدى الكثيرين، بل تبرز القرية بكامل هيئتها وقسوتها حيث يجيء في الرواية "أنها قرية تنبت بين الجبال على غير عادة، فلا طريق يصلح للوصول إليها ولا أرض تزرع حولها ولا رزق يساق إليها ويقال أن أول من سكنها هم الجن"[1].

ويرتبط المكان بالشخصية ارتباطاً وثيقاً، يصل في بعض الأحيان إلى حدِّ التطابق، فالمكان الذي يسكنه الإنسان يعدّ مرآةً لطبعه وحتى شكله الخارجي[2]. والمكان يكشف عالم الشخصية النفسي. ويرى صبري حافظ "أن سطوة المكان تتعدى في الواقع على ما يبدو على السطح ما تأثيراتها وفعالياتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات[3]" فمن خلال الأماكن نستطيع قراءة طباع ساكنيها، وطريقة حياتهم، وكيفية تعاملهم مع بعضهم البعض.

ويحسب للكاتب قدرته الفائقة على رسم المكان ودمجه بالشخصية، **وقد نجح في اختيار مكان روايته (العذراء والقرية) لعدّة أسباب يراها الباحث كالآتي:**

* أن المجتمع الفلسطيني مجتمع قروي لأبعد الحدود.

* أن قرية (الخلجان) المتخيلة تكاد تشبه كل قرية فلسطينية أخرى، ولهذا السبب استطاع الكاتب أن يعبر عن رؤيته بكل وضوح، وهي الإشارة إلى أسباب نكسة عام1967م.

وقرية (الخلجان) النائية والمنسية فرضت سطوتها على من يعيش فيها، فكل أهالي (الخلجان) تماشوا مع روتين الحياة وصعوبتها، فصاروا يعملون ليلَ نهارَ بكدٍّ وكدح لتوفير مقومات العيش البسيط الهادئ، واضطر بعضهم إلى الهجرة خارج الخلجان للاستعانة على شقاء الحياة ومتطلباتها، وفي نهاية المطاف عملوا أجراء في أراضيهم؛ لأنهم لم ينتبهوا لما كان يخطط له سليمان الهراوات، وقد عصبوا أعينهم عمّا كان يجري حولهم وخصوصاً عمليات التهريب مع اليهود، التي تورط فيها عددٌ من أبنائهم[4] نتيجة الفقر والحاجة.

وقد كان الكاتب مقنعاً في رسم شخصيات الرواية من خلال ارتباطها بالمكان "فالإنسان هو الذي يحدد سمات المكان، تبعاً لظروفه المعيشية والطبيعية وتكوينه النفسي والاجتماعي والفكري"[5].

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 1

2) ينظر أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 113

3) صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، عدد 4، 1984، ص 72

4) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 250

5) حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، 1965م-1985م، ص 262

فصبحي ابن سليمان الهراوات لوطي شاذ، ولا يتورع عن ارتكاب الرذيلة في جميع الظروف، فالبيت الإقطاعي الذي يعيش فيه ومن يعيشون في هذا البيت سليمان الهراوات الإقطاعي المهرب المرابي وابنه خالدٌ مسؤول القلم السياسي، الذي يلاحق الشرفاء والمناضلين، شكلوا أرضية لصبحي لكي يكون فاسداً يمارس الفساد بكل علانية، حال صبحي لا يختلف عن حال رسمية التي انجرّت إلى الزنا والرذيلة بعد أن تزوجت خالد ابن سليمان وسكنت معه البيت الكبير، إذ إنّ بيت سليمان الإقطاعي الفاسد شكل محفزاً لرسمية ولصبحي للوقوع في المحظور.

ويحدد الباحث سبب التشبث بالمكان في الرواية العربية عموماً، وهو التغيرات التي تتعرض لها المنطقة العربية قديماً وحديثاً، وبما أن المكان في فلسطين عرضة للتغيير الجذري والتذويب، فقد حاول الشعراء والكتاب الفلسطينيون توثيق المكان ومتعلقاته، لترسيخ وجوده في الذاكرة الفلسطينية، والكاتب عوض لم يغفل الجانب الاجتماعي في حديثه عن القرية، وقد وصف لنا زواج المبادلة في قرية الخلجان يقول: "وقد انتشر زواج المبادلة، فيزوج الشاب أخته لشخص مقابل أن يزوجه هذا الشاب أخته، وبذلك يتخلص كل منهما من دفع المهر"[1].

وقد صبغ المكان بالصبغة المحلية حيث رسم الكاتب هذه اللوحات في بنية النص الروائي، بل جاءت معبرّة عن النمط السياسي والاجتماعي للمكان وساكنيه، فالمشاجرات العائلية التي برزت في رواية (العذراء والقرية) والمشاحنات والدعوة إلى صلاة الاستسقاء والإيمان بالسحر، والنذور وما إلى ذلك جعل القرية معادلاً موضوعياً وثابتاً مقابل الاحتلال الطارئ.

وقد قصد الكاتب المفارقة في الزمان والمكان في روايته (العذراء والقرية)، فزمن الرواية المحصور من النكبة حتى النكسة كان ظرفاً تاريخياً مفارقاً، إذ تمخضت عنه النكسة التي ضاع على أثرها ما بقي من فلسطين، والمكان قرية (الخلجان) الوادعة البريئة، كانت تمر بكل أسباب الفساد والتفسخ السياسي والاجتماعي، وقد كانت رمزاً للوطن المشطور بين قسمين، الذي لم يتخلص من تبعات الاستعمار وذيوله.

وقد نجح الكاتب في التأريخ والأسطرة للمكان أيّما نجاح، فمقدمة الرواية التي جاءت في عشر صفحات[2] وبينت سبب التسمية والموقع وأصل السكان، تصلح لأن تكون لكل قرية فلسطينية، فالمكان متجذر في الأرض والإنسان وله سطوته السحرية، والبيوت الطينية البسيطة وأسماء الأرض المحببة تؤكد كل هذا الطرح.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 116

2) المصدر نفسه، ص 10

2- المدينة

إن كانت رواية (العذراء والقرية) قد جعلت القرية منطقتها المفضلة للتعبير عن الرؤية الفنية، فإن رواية (القرمطي) تختلف اختلافاً كلياً في مبناها على الأقل، فلقد اختار الكاتب اللحظة التاريخية ليشكل خطابه الروائي، وأعاد النظر في التاريخ السياسي للدولة العباسية، وقد انطلق الكاتب من مدينة (بغداد) عاصمة الخلافة لتكون محور الأحداث في الرواية، وبما أن المكان تاريخي، لم يسقط الكاتب في مأزق الرواية التاريخية التي تتعامل مع المكان كديكور أو إكسسوار، وإنما جعل بغداد (المكان) يشارك بفاعلية في الحدث الروائي[1] من خلال جو الرعب الذي كان يلفها من كل جانب، والخوف الذي يتساقط عليها من كل حدب وصوب، فالقصر العامر بالشماسية محاصر بالجند الغاضبين، والخليفة متوتر ينتظر ساعة النهاية والشرطة والعسس ينتشرون في كل مكان، ويحققون مع المارة والداخلين إلى بغداد والخارجين منها، والشوارع تخلو من المارة، والناس في بيوتهم لا يغادرونها، والمحال التجارية مقفلة حتى إشعار آخر[2]، والإعدام يظهر في الساحات العامة، كل هذه الأجواء ساعدت الكاتب والرواية في رسم الجو العام لبغداد، فهي مدينة منتهكة وغير مستقرة، تبعث فيها الفتن والقلاقل، ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يتعدى بغداد، ليصل إلى الكوفة والبصرة ومكة المكرمة وقرية هيت، والمركز لابدّ أن يؤثر على الأطراف في الأمن والاستقرار والكوارث والحروب.

وقد عكس القصر (العامر) في بغداد بكل مكوناته الداخلية والخارجية حركة الأحداث والأشخاص، وقد عبر الخليفة صراحةً بأن القصر لا يختلف عنه حيث يقول "قصر يشبهني، عادي من الخارج مدهش من الداخل"[3]، فالمكان لا ينفصل عن نفسه المقيم فيه، فكم من الأماكن التي يشعر فيها الإنسان بالألفة والمحبة، وكم من الأماكن التي ينفر منها الإنسان؛ لأنها ترتبط بذكرى مؤلمة أو حادث مأساوي.

وقد تضافرت عناصر القصر الداخلية على عكس الانهيار الذي يعيشه المجتمع العباسي على كافة الأوجه والأصعدة، فالفساد والجواري تسيطر على القصر، وتتحكم في تعيين الوزراء وعزلهم، والخليفة منزوع الإرادة، فالأزهار والأشجار والنباتات النادرة والحيوانات الأليفة تعكس متناقضات هذا القصر.

---

1) ينظر يوسف رزقة، بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي، ص 128

2) ينظر أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 25-30

3) المصدر نفسه، ص 36

وفي رواية (عكا والملوك) كانت مدينة عكا الساحلية، بمثابة شخصية فاعلة في أحداث الرواية، وقد وصف الكاتب ما كانت تتعرض له من الخارج والداخل أثناء عملية الحصار، فالمكان (عكا) ليس بظاهره وشكله، وإنما بما يتفاعل فيه، وما ينتج عنه من قيم ومبادئ[1]، فهذا الرحالة ابن جبير تغريه المدن كالنساء حيث يقول "المدن تغريني دائماً، وسبتة لا تشبه غرناطة في شيء، وغرناطة هي عاتكة أيضاً، لما ماتت عاتكة ماتت غرناطة"[2]، ومبعث هذا الإغراء أن المدن تبهر من الخارج، تلمع كالذهب الخالص.

وقد تركز قلم الكاتب في وصف كل ما يتعلق بمدينة عكا من تاريخ وجغرافيا وامتداد في وجدان الناس، ولنمعن النظر في قول القاضي ابن شداد "الحصار حول عكا كان جديداً لم يحدث أن كان ذلك منذ أن تولى سيدي ومولاي الأمر، وقد كان جديداً أيضاً استنفار ملوك الغرب جميعاً وإعلانهم الحرب علينا وكان على سيدي ومولاي أن يجابه كل ذلك دفعة واحدة"[3].

إن استحكام هذا الحصار على مدينة عكا انعكس على من هم داخل المكان وخارجه، فمعسكر صلاح الدين يستنفر لمواجهة الأحداث الطارئة، وأهل عكا يبذلون الغالي والرخيص حتى لا تسقط مدينتهم، والفرنجة يضربون وبقوة. ولننظر إلى قول الكاتب "الناس العاديون، الذين تجدهم في كل مدينة، كانوا على استعداد للصمود إلى الأبد مادام ذلك لله، أبناء البلاد من عكا وشفا عمرو وصفورية والزيب أولئك الذين اكتووا بحكم الأجنبي عدّة عقود من الزمن، كانوا على استعداد لأن يقدموا آخر قطرة من عرقهم ومن دمهم لكيلا تسقط المدينة في يد الإفرنجي"[4].

وهذا التشبث الفولاذي بالدفاع عن المكان والتمسك به من أهل البلاد، لأكبر دليل على أن المكان يسكن في نفوس أصحابه، وإن الفرنجة (الأجنبي) يريد اغتصاب المكان بما لا يحق له. وعندما تتعرض مدينة عكا للقصف والتدمير ويستحكم الحصار لدرجة الخنق الكامل، ينعكس هذا على شخصية (المشطوب) الرجل المقاتل لأبعد الحدود، إذ يتهادى ويعلن الهزيمة مسبقاً "ألف لعنة! أعرف- تماماً-إشارات الهزيمة وهي قادمة لا محالة، هزيمة ساحقة ماحقة!"[5]. وهذا يؤكد أن الأماكن الأليفة عندما تتغير ينعكس التغيير على من يقيم في هذه الأماكن.

---

1) ينظر زاهي ناصر، القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية (أحمد رفيق عوض نموذجا)، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2006م، ص 31

2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 6

3) المصدر نفسه، ص 99

4) المصدر نفسه، ص 152

5) المصدر نفسه، ص 131

ورواية (بلاد البحر) اعتمدت على التنوع والاختلاف في الزمان والمكان، وقد تعددت الأمكنة في الرواية وجمعت بين الشرق والغرب، لتعبر عن كذب الغرب وأصالة التاريخ العربي الإسلامي، ولننظر إلى وصف الراوي مدينة عكا بعد احتلالها من قبل اليهود "طرنا فوق عكا، كانت المدينة القديمة تتداعى، بالأزقة الضيقة والبيوت الحجرية التي يتكئ بعضها على بعض، كان من الواضح أنها مهملة ومتروكة، بالجدران المنهارة هنا وهناك، وأسلاك الكهرباء والهاتف وأنابيب المياه والمجاري الظاهرة، وهوائيات التلفزيونات المتقاربة والمتشابكة والازدحام المخجل، وفي الزوايا المهملة حيث يتجمع بعض شباب عكا العرب الفلسطينيين يدخنون الحشيش أو يشتبكون مع عاهرة روسية من القادمين الجدد"[1].

ومن الواضح أنّ هذا التغيير الذي طرأ على المكان كان للأسوأ، ذلك لأن المحتل لا يقدّر القدسية التاريخية للمكان، ويريد أن يفرض واقعاً جديداً عمّا كان قائماً من قبل.

وعندما يتم الحديث عن مدينة فلسطينية عصرية، لا يلتفت الكاتب لأي من المظاهر الخارجية من شوارع وعمارات وحدائق، فهذه المظاهر لا تنم عن جمال متناسق، وإنما يغوص الكاتب أو الراوي في التفاصيل الداخلية كما نلاحظ في هذا المقطع "دوّت الفضيحة في المدينة، ثم دوّت في الوطن، ثم دوّت في الفضائيات العربية والأجنبية، اتهم وزير ما بصفقة ما، وكان التبرير أن الفساد عندنا مثل ما هو عند الآخرين، فسادنا مكشوف وفسادكم غير مكشوف، ولهذا فإننا مجتمع ديمقراطي مفتوح وشفاف"[2] فكما نلاحظ الفساد والتفسخ الاجتماعي في المدينة، جعلت الكاتب لا يلتفت إلى المظاهر الجميلة في المدينة.

ولأن الكاتب يؤسس لمقولة التاريخ، الذّي يشكل الردّ الأمثل على الغرب، يؤكد أحقية أهل البلاد بمدينة عكا، فالحجارة تشهد بذلك " قال أبو الفداء: هذا هو السور يقوم على السور الذي دافع عنه جدي صلاح الدين قبل مائة عام ولم يستطع أن يحميه، ومنذ ذلك اليوم والفرنجة تُقوِّى هذا السور وتصلِّبه أكثر فأكثر"[3].

والمحتل يحاول فرض سطوته على المكان ويغير معالمه وفق رؤيته، ويبدو أن التغيير بدا تغييراً هجيناً، لا ينسجم مع ثقافة المكان، فصاحب الأرض يحافظ على أدق التفاصيل، التي تعبر عن ارتباطه بالمكان، كتسمية الأرض بقطع معينة كما هو دارج في الريف الفلسطيني.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 57

2) المصدر نفسه، ص 65-66

3) المصدر نفسه، ص 90

وقد ظهرت المدينة المقدسة (مكة المكرمة) في رواية (بلاد البحر) على غير الصورة التي ظهرت عليها في رواية (القرمطي)، إذ اعتمد في رواية القرمطي على المفارقة، أي هيئة المكان الخارجية وبعده الداخلي، فمكة المكرمة التي تقع في عمق الصحراء، في العراء بين الصخور والحبال، لكن هذا المكان الموحش انطلق منه رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه وغيروا وجه البشرية[1].

وفي رواية (بلاد البحر) تكون مكة ملاذاً لصديق الراوي الذي خانته زوجته حيث يقول "هنا، في مكة المكرمة، العالم مختلف، كل شيء مختلف، الشمس والقمر والهواء والماء وحتى الطعام، لأول مرة في حياتي استسيغ درجات الحرارة العالية، لأول مرة استسيغ الأرض من دون شجر ولا خضرة، جئت إلى هنا لأغسل قلبي من كل شيء، لابدّ أنني أخطأت كثيراً في حياتي"[2].

فالمكان المقدس كما نلاحظ يضفي الصفاء الروحي والنقاء على من يعيش فيه، وصديق الراوي الذي خانته زوجته أخطأ وارتكب المحرمات، وها هو يقيم في مكة المكرمة (لينظف) نفسه من الأوساخ التي قد كانت علقت بروحه.

وتكاد تكون كل روايات الكاتب أحمد رفيق عوض دليلاً وأطلساً جغرافياً، فأسماء القرى والمدن والبلدات الفلسطينية والعربية تشكل معلماً بارزاً في المشروع الروائي للكاتب، والسبب برأي الباحث هو إدراك الكاتب للظرف التاريخي الذي تمرّ به المنطقة العربية وفلسطين، فالكاتب يوثق للمكان ويورد التفاصيل عن أصل التسمية، والموقع الجغرافي، وعادات وتقاليد السكان، ولهجتهم وتاريخ المكان، ويرد على لسان الراوي في رواية (بلاد البحر) هذا المقطع "فالبروة التي يسميها الفرنجي برويث والبصة والبعنة والبقيعة وتربيخا وترشيحا وجت ودير الأسد ودير حنا والدامون والكرامة والزيب وسجور وسمحاتا التي سماها الفرنجي سوماحاتا"... الخ[3].

فتسمية المكان متجذرة في المكان منذ الأزل، ومحاولة الآخر سرقة المكان وتسميته باسم آخر باءت بالفشل، فالتسمية الجديدة لا تستطيع أن تفارق الاسم الأصلي للمكان. كما نلاحظ في المقطع السابق ورود أسماء القرى والمدن بهذا الكم في روايات الكاتب يوهم القارئ بواقعية ما يروي بأنه ليس محض خيال لا يرتبط بالواقع.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 24-25

2) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 106

3) المصدر نفسه، ص 110

3- الأرض

عرضت الرواية العربية والفلسطينية الارتباط الوثيق بين الفلسطيني وأرضه في مستويات وأبعاد متعددة[1]، ويودُّ أن يشير الباحث إلى رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي التي جعل مؤلفها الفلاح يتمسك بأرضه ويدافع عنها بكل ما يملك؛ لأنها مصدر رزقه وبها تتحدد حياة أبنائه.

وإذا كانت الرواية العربية عموماً قد ارتبطت بالأرض، فإن الرواية الفلسطينية لم تكتسب خصوصيتها إلا بتمسكها بالأرض، "فجوهر الصراع العربي الصهيوني هو في حقيقته صراع على الأرض"[2]. والكاتب أحمد رفيق عوض ابن الريف والقرية، هو الفلاح الذي عمل في الأرض وأحبّها، يدرك جوهر الصراع تماماً، لذا تلعب ثيمة الأرض دوراً رئيساً في تشكيل خطابه الروائي، ففي رواية (العذراء والقرية) تبرز الأرض بصفتها دعامة ضرورية لأهل الخلجان، فهم يعملون في أرضهم ليلَ نهارَ، ويزرعونها بكافة أصناف الزرع، وقد شعروا بمرارة الألم عندما نزع سليمان الهراوات منهم أراضيهم بمعاونة أبي فيصل، وتحولوا فيما بعد إلى أجراء في أرضهم[3]، وكان أهل (الخلجان) يتسللون إلى أراضي عام 1948م ويسرقون كل ما تقع تحته أيديهم، ولو سُئل أحدهم عن دوافع مغامرة كهذه لأجاب بأن هذه الأرض كانت له في يومٍ ما[4].

ولا تكاد الأرض تظهر في رواية (القرمطي)، والسبب هو أن الرواية اقتنصت لحظة تاريخية قاتمة في العصر العباسي، وهذه اللحظة تتطابق مع الوضع العربي والفلسطيني بشكل عام.

ولم يغفل الكاتب محور الصراع على الأرض في رواية (عكا والملوك)، وهذا المشهد الحواري الذي دار بين الأميرة (جوانا) والشاب العربي المسلم، يؤكد حقيقة الصراع على الأرض.

"- تريد مالاً

قال بإصرار : لا يريدون مصادرة مزرعتي

قلت : من هم ؟!

قال : الشرطة، شرطة الملك وليم

قلت : وكيف أساعدك؟!

---

1) ينظر علي عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية 1952م-1982م، ص 142

2) المصدر نفسه، ص 146

3) ينظر أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 307

4) ينظر المصدر نفسه، ص 47

قال : قولي لهم ألا يفعلوا ذلك، أنت الملكة، أليس كذلك؟!
ضحكت؛ كنت ملكة، الآن، أنا أرملة مسكينة"[1].

فالملك وليم كما نلاحظ، بدأ بتجريد العرب في جزيرة صقلية من أراضيهم، حتى لا يكون هناك مبرر لوجودهم.

وفي الرواية نفسها لا نتفاجأ بموقف (عمر الزين) المساعد الأمني لصلاح الدين الأيوبي، حيث يقول: "في بيت فوريك، وعلى تلك الهضاب الناعمة المعتدلة، ولدت، لأرى أول ما أرى – محتسب الفرنجة يأتي كل عام يحيط به فرسانه ليحصل من الأهلين غلة الحقول من الثمار والحب والزيت والأعسال، كان أهلي يعملون أجراء في أراضيهم وكانوا مجبرين على تقديم أفضل الحصص إلى محتسب الفرنجة الذي يدعي –بلغتهم– (فيسكونت) أو شيئا من هذا القبيل"[2]. في هذا المقطع من الرواية يبرز البعد الاقتصادي الواقعي للأرض والمكان، فالأرض مصدر الرزق لأهل بيت فوريك، لكنّ المحتل الفرنجي يسلب الناس أرزاقهم، لكنّهم برغم هذا القهر، يتمسكون بأرضهم ولا يغادرونها.

وفي رواية (بلاد البحر) يتناول الراوي أدق التفاصيل الصغيرة التي تتعلق بالأرض، ولنتمعن في هذا المقطع "تركني وحدي على طرق المقثاة، حولى جبال عالية تحيط بوادي العبهر، جاءت الثعالب بعيونها اللامعة وأذنابها المرفوعة، أكلت ما شاءت من القثاء، ولما شبعت بدأت بمصارعة بعضها بعضا فوق رؤوس القثاء وتيجانها وثمارها، لم أستطع الحركة"[3].

وتناول هذه التفاصيل الدقيقة تؤنس المكان وتعكس خصوصيته المتفردة، فالمقثاة أكثر من أرض مزروعة ومسيَّجة، فهي مرتع للثعالب والحيوانات في الليل، وهذا يرتقي بمستوى المكان الجماد، ويذهب إلى تشخيص الحياة فيه.

وقد جاء في نفس الرواية حديث مفصل عن الأرض ومكانتها، حيث يقول الراوي: "في فلسطين المحروسة، فإن الفلاحين يؤلفون قصصاً حول كل صخرة، وكل مغارة وكل شجرة، وهم يسمون أشجارهم الكبيرة ويسمون أراضيهم ويسمون حيواناتهم وينابيعهم وشهور السنة وأسابيعها، أبي لا يستطيع مثلا أن يحكي حكاية دون أن يذكر فيها مروره بالقرب من المغارة الفلانية أو الشجرة الفلانية أو أرض فلان أو تينة علان.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 108
2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 167
3) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 60-61

الحكاية لا تكتمل بلا ذكر التراب والشجر والصخور"[1].

ويمكننا القول بأن الكاتب في هذا المقطع نجح في توظيف المكان، فالأرض ليست مجرد بقعة جغرافية، وإنما ذكريات وشجون وقصص.

إن الأرض في فلسطين تعادل الإنسان الفلسطيني ووجوده، وبدون هذه الأرض يفقد الفلسطيني أهم مقومات البقاء، فأبو الحسن في رواية (بلاد البحر) يكشف لأبي الفداء قصته قبل أن يُفرض عليه أن يقيم في إحدى مخيمات لبنان، إذ يقول: "كنت أملك مئة دونم في المسمية، أراضي المسمية خصبة وواسعة وممتدة حتى صحراء النقب، مئة دونم كنت أزرعها بما أريد، وكان أهل الخليل وأهل اللد والرملة ويبنة وبئر السبع وغزة يشترون خضرواتي وفواكهي، كان عندي حصان وبغلان ومائة رأس من الغنم، وكان ولدي الكبير يدرس في حيفا والآخر في مصر، وزوجت ابنتي لشخص من آل غزة، لم أكن أعرف أنني سأطرد من ذلك النعيم، لم أتصور للحظة أنني سأغادر بيتي الكبير وحقولي ومكانتي بين الناس، لم أصدق حتى اليوم أنني فقدت كل شيء هناك"[2]. المسألة في غاية البساطة، عندما فقد أبو الحسن أرضه أو بالتحديد عندما استولى المحتل على أرضه، فقد كل شيء كرامته ووطنه ومكانته الاجتماعية، وتحوّل إلى مجرد لاجئ في بلد غريب، تقرر القوى والسياسة الدولية مصيره دون أن يعرف، فالأرض هي الإنسان.

إن الكاتب نجح في طرح تعلق الأرض في وجدان الإنسان الفلسطيني، وما تشكله الأرض أيضا في الثقافة الوطنية الفلسطينية.

إن عدّ رواية الكاتب أحمد رفيق عوض التاريخية وغيرها، هي رواية (الأرض)، حيث تنتمي إليها وتعلي من شأنها، وتحتفل بأدق التفاصيل الصغيرة والكبيرة الخاصة بالأرض، "فالأرض ثابتة أزلية، وما عليها زائل ومندثر أو متجدد"[3].

وقد شحن الكاتب الأرض بكل الدلالات والإيحاءات الدافعة للتمسك بها، والموت دفاعا عنها، فعندما ترك الفلسطيني أرضه عاش حياة الذل والمهانة، وقد جعل رواية (العذراء والقرية) في قرية حدودية "نتيجة لإحساسه تجاه هذا المكان بالجذب أحيانا، إذ يقربه من مكانه المفقود الذي يسعى للوصول إليه، وأحياناً يكون الحد الفاصل طارداً للفلسطيني وجزءاً من نكبته"[4].

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 63

2) المصدر نفسه، ص 68

3) زاهي ناصر، القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية (أحمد رفيق عوض نموذجا)، جامعة بيرزيت، 2006، ص 71

4) مها عوض الله، المكان في الرواية الفلسطينية (1948م-1988م)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ص 280

4- البحر

لمّا كانت فلسطين من البلدان المطلة على البحر الأبيض المتوسط، يرى علي عودة أن علاقة الفلسطيني بالبحر إيجابية، "ولكنها ليست علاقة مع البحر الحقيقي، ولا تصور حياة البحارة والصيادين، بل هي علاقة نفسية رمزية"[1].

وبهذا تختلف الرواية الفلسطينية عن الرواية العربية التي تعاملت مع البحر كرمز للعالم المتحرك الملئ بالاحتمالات[2].

إن الكاتب العربي السوري حنّا مينة يعدّ أبرز روائي يشكل البحر الثيمة الأساسية في معظم نصوصه الروائية، ك(الشراع والعاصفة، حكاية بحار) فيما أعلم.

والفلسطيني الذي اقتلع من أرضه وبحره لا يمكن أن يتعامل مع البحر من منظور مثالي، وتكاد أن تكون رواية الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا (السفينة) الرواية الفلسطينية الوحيدة التي جعلت البحر يؤثر ببعده الواقعي على التطور الفني للشخصيات، حيث جاءت بداية الرواية كالآتي: "البحر جسر الخلاص، البحر الطري الناعم الأشيب العطوف، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان، لطم موجه إيقاع عنيف للعمارة التي تقف على وجه الماء"[3] ويبدو من هذا المقطع التفاعل الإنساني الثري والخصب مع البحر.

والرواية التاريخية للكاتب عوض لا يمكن أن يدرجها الباحث ضمن روايات البحر، فهي لم تتناول البحر بشكل ثيمة أساسية، وإنما جاء البحر في ثنايا النص الروائي عند الكاتب محملا بأبعاد نفسية ورمزية، ولم يمر عليه الكاتب مرور الكرام كما يقال، لكنّه لا يقف بتمعن أمام البحر.

ونلتمس للكاتب في هذا الموقف عذراً، فهو ابن الريف والقرية، وهو كذلك مشغول بالهم الفلسطيني الوطني حتى أخمص قدميه، ومن خلال البحث عن أماكن البحر في روايات الكاتب التاريخية الأربع محور الدراسة، تبين أن روايتي (العذراء والقرية) و(القرمطي) لم تأتيان على ذكر البحر إلا في موضع واحد في رواية (العذراء والقرية)، وقد تعددت الإشارة للبحر في روايتي (عكا والملوك) و(بلاد البحر)، وكانت هذه الإشارات مشحونة بالدلالات النفسية والرمزية، ومن هذا المنطلق كان لا بدّ من إفراد عنوان للبحر (المكان) في هذه الدراسة، وسيتتبع فيما هو آت المواطن التي ذكر فيها البحر مبيناً بعدها الرمزي والدلالي.

---

1) علي عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية 1952م-1982م، ص 221

2) ينظر المرجع نفسه، ص 223

3) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص 5

ففي رواية (العذراء والقرية) جاءت الإشارة للبحر محمّلة بالدلالة، فعندما مات الشيخ عثمان، أطرق اللاجئ حسن أبو شامة عند قبره، وتساءل عن شعور الإنسان- أي إنسان- عندما يدفن في غير الأرض التي ولد عليها؛ ولأنه لم يصل إلى جواب شاف دق رأسه بحجر وتذكر البحر فجأة، وكما جاء في الرواية "رأته زوجته فأخذت منه الحجر دون مقاومة وارتمى على كتفها وقال:

- كيف طعم البحر في قيسارية؟

ولأنها تعودت على حسن، فقد ربتت على رأسه وقبلته بين عينيه وقالت:

- سترى قيسارية يا حبة عيني، ستراها

تساقط شيء ثقيل في جوفه، فلم يعد يهتم بما يجري"[1].

والبحر في قيسارية كما يرى الباحث هو ذكرى عزيزة وأليمة في الوقت نفسه؛ لأنه يذكر بجزء عزيز مفقود من الوطن الفلسطيني. والبحر أيضا هو ملمح جغرافي للمدينة الفلسطينية، وكأن الكاتب أراد أن يشير إلى أن المكان (البحر) ما زال راسخاً في ذهن اللاجئ حسن أبي شامة.

وفي رواية (القرمطي) يغيب البحر تماما، وسبب الغياب هو أن الرواية قد جرت أحداثها في مدينة بغداد، ودار الهجرة معقل القرمطي، ومكة المكرمة، وكل هذه ليست مدنا بحرية.

أما في رواية (عكا والملوك) فقد برز البحر في مفاصل مهمة في الرواية، فالرحالة ابن جبير الذي تسلم راية السرد في أول فصول الرواية يصعد إلى مركب مصري في عرض البحر قاصدا صقلية، وقد كان البحر بالنسبة إليه مصدر قلق وضعف وسحر، حيث يصف لنا البحر "البحر الكبير، الرجراج، المخيف، ذو اللجة الغليظة، يبدو في بعض الأحيان – كأنه بساط ناعم من الزمرد الأخضر أو العسجد الأزرق، البحر ساحر حقاً، وقد رأيت منه الأحوال حقا، وفيه يشعر المرء بوحدته وضعفه وقلة حيلته. ليس هناك أكثر من البحر من يعلمنا التواضع، يعلمنا أكثر من الصحراء، وأكثر من الجبال العالية وأكثر من كل شيء آخر"[2].

وقد انعكس المكان (البحر) على نفسية ابن جبير، إذ أحسَّ فيه بضعفه، فالحوار الذي دار بين ركاب المركب، دليل على فرقة المسلمين وتخلفهم عن مواجهة الفرنجة، لذا أحسَّ ابن جبير بأنه ضعيف لا حيلة له ولا قوة، وهو في خضم بحر متلاطم الأمواج، سريع الغضب، وعلى عكس إحساسه بالبحر عندما غادر صقلية، مودّعا العالم الجغرافي الإدريسي، فلقد جاء الوصف مخالفا للمقطع السابق، يقول:

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 60

2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 15

"كان البحر رضياً ووديعاً بشكل سمح لي أن أنهمك في صلاتي فوق الماء. ولما وصلنا الإسكندرية، وصعد رجال المكوس ليسجلوا أسماءنا وأمتعتنا، وليأخذوا الضريبة التي يسمونها "العوارّية" قيل لنا أن صلاح الدين وجيشه عالقون في حصار عكا وأن الأمر شديد ... شديد"[1].

ويفسر الباحث اختلاف إحساس ابن جبير استنادا على عاملين اثنين هما : وصول الرحالة ابن جبير للمدينة التي يحبها بالإضافة إلى خروجه من صقلية التي رأى فيها اضطهاد النصارى إخوانه المسلمين والتضييق عليهم، فالبحر هنا عكس نفسية صاحبه من خلال هذا الوصف.

والمكان (البحر) لولا وجود الإنسان وتعامله معه، لأصبح مجرد معلم جغرافي صامت، وقد كان البحر سلبيا في تأثيره على أهل عكا، حيث جاء في الرواية "أهل عكا، أهل البحر وخبرة التجار، معاملتهم أقرب إلى الليونة في التعامل مع الظروف، أوقات الحرب تحتاج إلى نفوس أخرى وتعامل آخر"[2] فالمكان هنا صار مصدرا للرخاء في وقت الشدّة والحر، والبحر كان ممرا للغزاة والطامعين والمهاجرين غير الشرعيين للبلاد، وللفرنجة الذين أسقطوا (عكا)، ففي الفصل المعنون بابن شداد يأتي ذكر البحر وهو مصدر وبال على أهل عكا "اعتاد البحر أن ينفتح ويقذف إلى سواحل الشام أجناسا من الفرنجة يحتاجون إلى عدّة ترجمانات ليتفاهموا فيما بينهم، وبقدوم ملك الفرنسيس بدا أمر عكا المحاصرة منذ ثمانية عشر شهرا أكثر تعقيدا وخطورة "[3].

وبهذا يكون البحر وسيلة للسيطرة على المكان ونهب خيراته والتنكيل بأصحابه كما حصل مع أهالي عكا، وفي فلسطين عموما، فلقد قذف البحر الغرباء والمستعمرين على مرّ الزمن.

وقد كان البحر ميدانا وساحة للبطولة والتضحية والفداء، وذلك عندما أغرق رجال المسلمين سفينتهم المحملة بالسلاح والطعام، حين وقعوا في حصار بين مراكب الفرنجة، وقد وصفت (جوانا) هذه الحادثة بالتفصيل "عندئذ رأينا ما عجزنا عن فهمه، وقد دهش الجميع حتى أنهم توقفوا عن قذف النار والسهام، ذلك أن جميع الرجال في السفينة، هبوا إلى أطرافها، يهدمونها جزءا جزءا، وقفنا نشاهد ما يجري من جنون حقيقي؛ كان الرجال يدمرون سفينتهم بكفاءة وسرعة، غاصت أحد جوانبها في الماء، ودفعة واحدة، انقلبت ثم غاصت رويدا رويدا في قلب البحر"[4].

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 39

2) المصدر نفسه، ص 50

3) المصدر نفسه، ص 73

4) المصدر نفسه، ص 120

وفي رواية (بلاد البحر) شكل البحر ثيمة أساسية على عكس كثير من روايات الكاتب، فعندما يعود الكاتب إلى الماضي يؤكد أحقية الأرض الفلسطينية وامتدادها في التاريخ منذ الأزل، فمن هي بلاد البحر؟ إنها المدن الفلسطينية الساحلية التي تربض أمام البحر الأبيض المتوسط (بحر الروم سابقاً).

وقد جاء ذكر البحر مشحوناً بالدلالة الرمزية، فعندما يصف الراوي البحر في قيسارية يتحول البحر (المكان) إلى كائن حي وشخصية حية تشارك الراوي همومه وأشجانه، حيث يصف البحر بالآتي: "البحر في الصباح لا يشبه البحر ظهراً، أما في المساء فإن البحر خلق آخر، هكذا كان يقول والدي وهو على أعلى سفح وادي العبهر، يمد يده إلى الغرب ليشرح لي أحوال البحر وأنواءه، كان يرفع أنفه ليعبّ الروائح الآتية من هناك. أما في المساء فالبحر يشدّ الأرض إليه، يتجمع وينكمش ويجبر الكائنات على النوم"[1].

والبحر في هذا المقطع الوصفي هو جزء من الذاكرة الفلسطينية المتشبثة بالوطن المسلوب، وهو أيضا كائن يتحول في الصباح والمساء مما يجعل من يرتادونه يتعاملون معه بذكاء وفطنة، ويتحول البحر إلى طائر يريد التحليق في السماء العالية، عندما يشرف الراوي بصعوبة على مدينة عكا "كان البحر يرفرف بجناحيه عندما أشرفنا على عكا من جهة الشرق، واجهتنا اللافتات الضوئية الضخمة المكتوبة بالعبرية"[2].

وهيجان البحر ومحاولته الابتعاد عن المكان، تؤكد عدم ألفة البحر مع المكان وساكنيه الجدد، وربّما سبب هيجان البحر اللافتات المكتوبة بالعبرية.

ويتحول البحر في موضع آخر إلى عاشق لأقصى درجات العشق، يجئ على لسان الراوي "تابعنا السور المواجه للبحر، وراقبنا بإعجاب شديد لثم الموج أحجار السور، لم نر المشهد بدقة، ولكن صوت اللثم الرتيب أشعرنا بخدر لذيذ، حتى أنني طلبت من أبي الفداء أن نجلس على السور، جلسنا هناك وواجهنا المدينة، كان الليل يفرش ملاءته على الدنيا، فيما تثقب الناس الملاءة بمصابيح الضوء"[3]، السور قديم قدم مدينة عكا، وهو الذي حماها وصانها من الغزو والخطر في كثير من الأحايين، لذا نرى البحر يصاب بحالة عشق مع هذا السور، ويحاول الكاتب من خلال هذا الوصف في المقطع السابق أن يسمو بالمكان وبالبحر إلى مصاف الرمز، وفي جميع الأحوال لم يغادر المدلول الرمزي للبحر الذكرى العزيزة، التي تذكر بجزء مفقود من الوطن.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 15

2) المصدر نفسه، ص 19

3) المصدر نفسه، ص 57-58

5- السجن

علاقة الفلسطيني بالسجن تأخذ عدّة أبعاد ودلالات، فالرواية الفلسطينية لا تقتصر على وصف السجن (كمكان) جدران وزنازين ووسائل تعذيب وبوابات حديدية، بل هو مكان واقعي، وله الأثر الواضح في تشكل مواقف بارزة، ويصبح الوطن الفلسطيني عبارة عن سجن واسع في بعض الروايات الفلسطينية.

وبعد اطّلاع الباحث وبحثه عن السجن في روايات الكاتب التاريخية، يستطيع أن يحكم على هذه الروايات وبكل ثقة بأنها ليست روايات سجن في الغالب الأعم، والمقصود هنا بأنها روايات لم تتناول السجن ببعده الواقعي إلا في مواضع قليلة، نبينها كما هو آت.

ففي رواية (العذراء والقرية) كان أثر السجن على صبري وصايل حيث "سقط صبري مريضا، لم يحتمل كل هذا، لم يحتمل الزنزانة الضيقة النتنة ولم يحتمل أن يبقى ساعات طويلة يفكر بموضوع واحد مخيف، ولم يحتمل المناقشات السياسية المعقدة، ولم يحتمل رؤية الدم في وجه كل معتقل سياسي، اللعنة على السجن، السجن ... ما هذا المكان الغريب، أي ابن حرام فكر ببناء السجن، لا بأس عليك يا صبري، ربما يأتي يوم يهدم فيه هذا السجن"[1].

وقد تجلى السجن في هذا المقطع ببعده الواقعي، ومكانه ماثل للعيان، فهو في البناية التي يوجد فيها المخفر في بلدة يعبد، وقد كان هذا السجن يمثل الغطرسة والقمع وتكميم الأفواه، فكل من يتكلم في السياسة في ذلك الوقت كان يزج به في السجن، فامتلأت الزنزانة بالمعتقلين السياسيين والمدنيين، وعندما يأت خبر يخص رسمية ابنة صبري، لا تهدأ نفسية صبري، فهو في سجن محصن الجدران، لا يدري ما يدور في الخارج، ولا يستطيع الوصول إليه، وقد شكل السجن في مثل هذه الحرية حاجزاً ومعيقاً للحرية، وقد عمل الكاتب جهده لإبراز السجن بصورة منفرة.

وقد برز السجن في رواية (بلاد البحر)، ولكن ليس بصورة بارزة، فلم يشكل السجن ظاهرة لافتة كبنية مكانية في الرواية، وعندما برز السجن أو المعتقل وخيامه في بداية أحداث الرواية كان مصدر إهانة وتحقير، فالضابط (موران) يتلذذ في تعذيب المعتقلين الفلسطينيين وإهانتهم[2]، ويكون مثل هذا الوضع متوقعًا من محتل يمارس كافة أشكال القتل والقمع والتدمير.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 277

2) ينظر أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 12

ويأتي السجن في نفس الرواية مصدراً للطاقة الخلاقة، التي تتفجر كي تقاوم المحتل في كافة أماكن تواجده، فوالد أحمد بن السعود الراوي في رواية (بلاد البحر) يهرب من السجن "هرب والدي من سجن النقب، حفر تحت الخيمة نفقا بدأب نيص متمرس، وبحاسة النيص أيضا اتجه إلى الخليل، وعندما تجاوز حدود المعتقل، خرج من بين الرمال في ساعات السحر الأولى، كانت النجوم في أشد لحظات لمعانها، مرت به أرواح لطيفة وهالات ونقاط ضوء، فتشتمّ الهواء، ففرق بين روائح المستوطنات وروائح القرى الفلسطينية التي تأتي من جهة الخليل، مشى تحت النجوم بهدوء وتؤدة، كانت جبال الخليل أمامه تقف عملاقة مجلَّلة بالضباب والخضرة"[1].

فوالد الراوي في هذا الموضع تغلب على أسوار السجن والسجان، وراح يجوب البلاد طولاً وعرضاً، ومن هنا يأتي السجن مصدراً للطاقة الإيجابية الخلاقة التي تدفع للتصادم مع المحتل والاشتباك المباشر معه.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 257

6- الجبل

وقد برز الجبل كمكان في أغلب روايات الكاتب التاريخية، وقد تنوعت دلالته واختلف رمزه في كثير من المواضع، ولم يكن في بعض الأحوال يعكس معانيَ إيجابية: والجبل كنموذج للأماكن العالية وجد في الرواية الفلسطينية، كرواية "جبل نبو" للكاتب عزت الغزاوي على سبيل المثال لا أكثر.

وأول ما يستوقفنا (الجبل الأجرد) في رواية (العذراء والقرية)، وقد تكرر ذكره أكثر من عشر مرات ويرى محمود غنايم أنّ "الموتيفات المتكررة لها صلة حميمة بالشخصية الروائية، فهو يعمل كرسائل سرية أو شيفرات لفحص أركان الرواية"[1]، وسيقرأ الباحث بعض هذه الرسائل بعلنية، وسيفكك الشيفرات التي تكفلت بفحص النص الروائي، ففي افتتاح رواية (العذراء والقرية) يعكس (الجبل الأجرد) الطبيعة الجغرافية القاسية التي تطبع حياة السكان، حيث يصف الكاتب/الراوي (أرض الخلجان) بأنها "وعرة جدا، وهي تلة واطئة تقع بين جبال جرداء من كل الجهات إلا الجهة الشمالية، واستطاع الساكنون بأقدامهم وقوائم دوابهم شق طريق توصلهم بيعبد من جهة وبالقرى المجاورة من جهة أخرى"[2]. فالجبال الجرداء كما نلاحظ تحاصر المكان وتخنق ساكنيه وتشلُّ حركتهم، وهذا الانطباع يولد لدى القارئ إحساساً بأن الرواية ستتجه إلى مناطق شائكة ومعقدة، وقد كان الجبل أيضاً ممراً للمهربين، ومكاناً يحتضن مغامراتهم الليلية حيث إنّهم "تحركوا في الظلام والتقوا، ودار حوار قصير، ثمّ افترقوا بسرعة، وكان الأمر صعبا على أحمد، لكنه ارتقى معهم الجبل مرة أخرى في طريق العودة، لما وصلوا قمة الجبل قال طرغوت بصوت الفرح:

- سنقتسم المال هنا"[3].

ولو حاول أياً كان، تحويرَ دلالة (الجبل) في هذا الموضوع فلن يفلح؛ لأن الجبل في جميع الأحوال كان ساحة للانتقال وخطاً فاصلاً بين البراءة والخيانة، فقبل الجبل (الخلجان) بكل براءتها وواقعها المرير، وبعد الجبل اليهود وهم النقيض والآخر المحتل.

ويرى الباحث زاهي ناصر أن الكاتب "قصد أن يكون المكان الأدنى بين الجبال الأعلى ليؤدي مهمة دلالية تفرز الشخصيات الفاعلة عن تلك الأخرى الساكنة والمستسلمة، وهذا دلالة على تراتبية اجتماعية وسياسية"[4].

---

1) محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، ص 139

2) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 2

3) المصدر نفسه، ص 69

4) زاهي ناصر، القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية (أحمد رفيق عوض نموذجا)، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2006، ص 62

وقد أصرّ الكاتب على وصف الجبل بالأجرد، لتجرُدِه من القيم. والشخصيات التي تعيش أعلى الجبل في الرواية، هي شخصيات لا تعبر عن القيم الإنسانية والوطنية الحقّة، فسليمان الهراوات وأبو فيصل مهربان لليهود، وخالد بن سليمان يلاحق الوطنيين والمناضلين ويزج بهم في السجن، وأخوه صبحي لوطي شاذ، ومثل هذه الشخصيات تجردت من أهم القيم، ولم تتطابق مع المكان العالي الذي تعيش فيه، ولم ترتق دلالة الجبل في رواية (العذراء والقرية) من أكثر من أنه مكان عال مناسب للتضرع إلى الله[1]، لقربه من السماء، أو للتأمل في جمال الطبيعة.

أما في رواية (القرمطي) فلم تنسحب دلالة الجبل لمكان عال للتضرع والتأمل، بل أكدت على المفارقة العجيبة، فعندما وصل الجهشياري مكة المكرمة، صعقه المنظر "فوجئ بالمشهد، بلدة قليلة البيوت، تُسوِّر الكعبة المشرفة، بين جبال فظة تكاد تشبه السكاكين في حدّتها وانطلاقها نحو الأعلى، البلدة التي تهوى إليها الأفئدة، بلدة ترتجف في واد عار من كل شيء إلا الشمس الساطعة والصخور السوداء والجبال الحادة المنفلتة الصاعدة"[2].

والمفارقة هنا أن مكة المكرمة أطهر بقعة في الأرض والتي غيرت وجه العالم، تكاد تكون بلداً عادياً بل ومنسياً بين الجبال الحادة، فقدسية المكان لا تعكسها الطبيعة (المكان) بشكل مباشر، ولا يعثر على أي ذكر للجبل أو الجبال باستثناء الموضع السابق.

أما في رواية (عكا والملوك) فقد برز الجبل كمكان حصين، يلوذ به بعض الناس هروباً من عدو ما أو استعداداً له، فهذا راشد الدين سنان، أحد زعماء الإسماعيليين، يتخذ من قمة الجبل مقراً وحصناً يقيه الأعداء، وكذلك كمكان ليمارس فيه مخططاته بعيدا عن الناس، يقول الراوي: "فما أن وصلنا إلى مصياف مع دخول الشتاء، حتى تركني شيخ الجبل أنعم بكل طيبات الحصن الحصين، الذي يقوم على جبل عال وقاس يصعب تسلقه، ويصعب على الناظر إليه توقع بناء حصن مثل هذا على قمة تكاد تلمس الغيوم، فلا طريق لاحبة ولا ظاهرة ولا يوجد ما يشير إليها أبدا، فإذا تجاوزن القريتين أو الثلاثة التي تلتجئ إلى أقدام الجبل، تجد طريقا ملتوية رفيعة كأفعى تبدأ من تحت صخور هائلة تقودك إلى أنفاق نصف معتمة في مغارات تسيل على جوانبها مياه مغطاة بالطحالب والأعشاب"[3].

---

1) زاهي ناصر، القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية (أحمد رفيق عوض نموذجا)، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2006، ص 64

2) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 236

3) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 193

وبعد اطلاع الباحث على أهمية الجبل كسكن، تبين أنه يشكل ملاذاً آمناً للجماعات الخارجة عن القانون وللجماعة المستضعفة في بداية تشكلها، وفي المقابل يعدّ الجبل ملاذاً للمتأملين والمتصوفين كونه عالياً ويكشف جميع من حوله، وراشد الدين بن سنان ومن قبله الإسماعيليّون شكّل الجبل ملاذاً وموقعاً إستراتيجياً لتنفيذ مخططاتهم، وقد أضفوا على هذا الحصن بعضاً من علوم البناء، مما أضفى على المكان رهبة لكل من يدخله كعمر الزين.

وكان الجبل في رواية (بلاد البحر) مهرباً ومتنفساً من جشع البشر وحقدهم، ومن ضغوط الحياة، كحال صديق الراوي الذي خانته زوجته، فاختار مكاناً قصيّاً، وسرح في الجبال في مكة المكرمة لتطهر روحه وجسده، حيث يقول أحمد بن سعود في معرض حواره مع زوجته الخائنة، "الجبال، لا أحد يحب الجبال ... والجبال مهولة فيها أسراره وحكايات وفيها ملاعب الجن وأنامل الرياح، وفيها مغاور خضراء وداكنة ومياه عميقة تنز بهدوء وبطء، وفيها حجل كثير الشغب، وكنت وأنا صغير أتسلق الجبل حتى أصل إلى تلة الشومر فأشاهد ساحل البلاد الذي صار كالأسطورة"[1].

ومن الواضح جداً، أن الجبل في المقطع السابق، كان بلسماً لصديق الراوي الذي خانته زوجته، فالجبل مفتوح وقريب من السماء، وشكل البحر للرواي جزءاً من ذاكرة الوطن، فالساحل الفلسطيني كالأسطورة.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 109-110

المبحث الثالث

الشخصيات التاريخية وطريقة بنائها وتقديمها

الشخصية في الأدب:

تعد الشخصية في الأدب بعامة وفي الرواية خاصة، أحد أبرز العناصر الفنية في الرواية، فهي "مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة"[1]، بالإضافة إلى أن كافة مكونات السرد الروائي من زمان ومكان وحدث وخطاب تتقاطع مع الشخصية[2]، ومن دون الشخصية يصبح النص الروائي مجرد أفكار وخواطر عابرة، إن نجاح أي نص روائي يعتمد على قدرة كاتبه على رسم الشخصيات، وإقناع القارئ بصدقها، وبطبيعة الحياة التي تعيشها.

إن هناك فرقاً بين الشخصية والشخص ينبغي على القارئ أن يدركه، وهو أن الشخص إنسان عادي من عوام الناس، أما الشخصية ليست مجرد صورة منقولة عن الواقع المعيش، أو شخوص يسيرون لنهايتهم المحتومة، إذ إن الشخصية في الرواية عبارة عن رمز أو إضاءة تقربنا من وجهة نظر الكاتب ورؤيته للواقع السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي وما إلى ذلك. وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى بعض الشخصيات الروائية التي نجح الكُتاب في التعبير عنها، وهي أيضا نجحت في التعبير عنهم، مثل شخصية الأب (عبد الجواد) التي مثلت السلطة الحاكمة في مصر في إبان الحرب العالمية الأولى في ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية).

وعلى المستوى الفلسطيني مثلت شخصية (أبو الخيزران) في رواية غسان كنفاني الشهيرة (رجال في الشمس) القيادة السياسية الطبقية العاجزة، التي أودت بالرجال الثلاثة وبشعبها إلى الهلاك والانتحار.

وعلى الكاتب أن يكون حيادياً في رسم شخصياته[3]، ولا يعني هذا أن يتركها تتخبط دون أن تفهم دورها في الحياة والنص، "فالروائي ليس محايداً بالمعنى المطلق، لكنّه يعتبر (هكذا) أن الآخرين ليسوا متهمين إلى أن تثبت براءتهم، ومن هنا يفسح لكل شخصية إلى أن تقول وأن تفعل ضمن شروط إنسانية معقولة، أما الحكم النهائي، فإنه نتيجة فعل الشخصية ذاتها، ونتيجة الأحداث وردود الفعل عليها"[4].

---

1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 562

2) ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 20

3) ينظر محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة وغزة (1967م-1993م)، ص 22

4) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 229

ويرى عبد الملك مرتاض أن الرواية التقليدية تعاملت مع الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي[1]، وليس على أساس أنها مخلوق ورقي لا وجود له إلا بين صفحات الرواية، لذا توجب على روائيي الرواية التقليدية كـــ (بلزاك، وإميل زولا ونجيب محفوظ) وصف الملامح الخارجية والقامة والصوت والملابس والسحنة واللون والهواجس والآمال والآلام، وهذا ما لمسه عبد الملك مرتاض في روايات القرن التاسع عشر عموماً الغربية والعربية، ويعزو عبد الملك مرتاض هذا الموقف من الشخصية إلى هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الايديولوجيا السياسية من وجهة أخرى[2].

وقد مرّت العديد من الدراسات على الباحث، التي تمحورت حول شخصية معينة في الرواية، كشخصية (حميدة) في رواية (زقاق المدق) للكاتب المصري نجيب محفوظ على سبيل المثال لا الحصر.

وفي أواسط القرن العشرين تراجع دور الشخصية واضمحل وتلاشى حتى غدا مجرد رقم أو حرف، وذلك لعدم فاعلية الشخصية في الحدث، وانحسار دورها في ردود الأفعال على الأحداث التي تصنعها ظروف مختلفة في غالبية النصوص الروائية.

"ولكل شخصية لغتها التي تعبر بواسطتها عن مشاعرها ومشاكلها"[3]، أي أن لغة البطل المثقف في رواية ما تختلف عن لغة سائق السيارة العمومي، ولغة الأم الصابرة بالضرورة لن تكون لغة غانية تتاجر بجسدها وتصل به إلى أقصى غاياتها، إن اللغة التابعة للشخصية قد تكون مزلقاً خطيراً يقع فيه كثير من الكتاب الذين يستخدمون لغة لا تناسب المستوى الاجتماعي والثقافي لشخصية ما.

ويصرُ محمد أيوب على أنه لا بدّ من وجود واقعي وحقيقي للشخصية[4]، لأن هذا يساعد الكاتب الروائي على إعادة بناء الشخصية وإعطائها ملامحها الدقيقة، وهذا ما أكده كاتب روائي له باع طويل في كتابة الرواية، وهو الكاتب السعودي عبد الرحمن منيف حيث يقول: "فالشخصية الروائية هي محصلة لكثير من الشخصيات الواقعية في نفس الوقت"[5] وعلى ضوء هذا ليس من المستغرب أن نرى أناساً عاديين أبطالاً في كثير من النصوص الروائية.

---

1) ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 86

2) ينظر المرجع نفسه، ص 87

3) محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 22

4) ينظر المرجع نفسه، ص 22

5) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 234

وتتنوع وسائل تقديم الشخصيات، وتختلف من روائي إلى آخر، ويعود هذا الاختلاف إلى طبيعة اختلاف ثقافة كل كاتب وتقنياته المتنوعة، وكلما تمكن الكاتب من تقديم الشخصية بشكل مناسب ومقنع كان ذلك من عوامل نجاح النص الروائي فيما بعد، **وتكاد غالبية النصوص الروائية تنحصر في طريقتين لتقديم الشخصيات:**

* **الطريقة التحليلية:** "وهي طريقة مباشرة، يرسم بها الروائي شخصياته بدقة معتمداً على الوصف الخارجي للشخصية، ويحلل عواطفها ودوافعها وأفكارها وأحاسيسها، وكثيراً ما يصدر أحكاماً عليها، ويعقب على بعض تصرفاتها مقدماً رأيه في تلك الشخصيات"[1].
ويرى الباحث أن هذه الطريقة تقيد حركة الشخصية بشكل عام، فتبدو وكأنها مفصلة على مقاس الكاتب، وبوقاً ليعبر بها عن أفكاره وهواجسه، ولا يستطيع أي كاتب أن يتبع هذه الطريقة إلا من وصل مرحلة متقدمة من الاحتراف في الكتابة الروائية.

* **الطريقة غير المباشرة أو التمثيلية:** وهي على عكس الطريقة السابقة، حيث يترك الروائي الحرية الكاملة للشخصيات كي تعبر عن ذاتها وتصرفاتها وسلوكها، ولكي تكشف عن جوهرها بعدّة طرق، فالشخصية في هذه الطريقة ليست جاهزة وواضحة المعالم، بل على القارئ أن يتتبع ويستنتج صفات هذه الشخصية من خلال سلوكها وردود أفعالها وأحلامها وذكرياتها[2]، وقد أصاب الناقد حسن بحراوي، عندما أكد على نقطة تلاقي بين العلاقة اللغوية والشخصية الروائية، فهي عبارة عن مورفيم فارغ سيمتلئ بالدلالة كلما سار القارئ في القراءة[3].

ويجزم الباحث بأن طريقة تقديم الشخصية ليست موضوعاً بحدّ ذاته، إنّما ما يهم هو ظهور الشخصية بطريقة تزيد من تلاحم وتماسك النص الروائي، وعلى الكاتب أن يبتعد عن إطاره الذاتي؛ لكي تكون هناك مسافة بينه وبين شخصيات الرواية، ولكي تبدو أيضًا شخصيات الرواية منطقية.

---

1) عبد الله الخطيب، روايات علي أحمد باكثير (قراءة في الرؤية والتشكيل)، ص 119

2) ينظر المرجع نفسه، ص 119

3) ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213

وعندما كانت روايات أحمد رفيق عوض –محور الدراسة– تستند على أحداث ومواقف وشخصيات تاريخية، لا وجود لها إلا في الذاكرة الجمعية، وبطون أمهات الكتب، كانت مهمته عسيرة، فالنص الروائي بخلاف النص التاريخي ينفذ إلى أعماق الشخصية ويستبطنها ويثريها بالنمو والمفاجأة[1].

والكاتب الروائي خالق لشخصيات رواياته ومتحكم في زمام أمورها إلى حدّ ما، وقد أشار الباحث إلى أن الشخصية الروائية تنطلق من الواقع، لكنّها في نفس الوقت تختلف عنه؛ لأنها تشكل معادلاً فنيًا للشخصية التاريخية كصلاح الدين أو ريتشارد[2]، فهل نجح الكاتب أحمد رفيق عوض في الإقناع والإمتاع عندما استخدم الشخصيات التاريخية؟! هل شكل في نصوصه الروائية إضافة للأحداث والشخصيات التي تناولها، أم أنها جاءت مكررة، ولم تضف جديداً للكتابات التي سبقتها؟ هذا ما سيحاول الباحث توضيحه من خلال نماذج الشخصيات في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض.

وبقي أن يشير الباحث إلى أن حسن بحراوي تحدث عن مقياسين لدراسة الشخصية وأبعادها، إذ اقترح (فيليب هامون) المقياس الكمي، والمقياس النوعي، أما المقياس (الكمي) فـ "ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، (أما الثاني) فيدرس مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطرق غير مباشرة، عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها"[3]. ويرى الباحث أنّ المقياس الكمي يُمكّن القارئ والباحث من إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي تتخذه الشخصية الروائية، ويُمكِّن المقياس النوعي القارئ والباحث من معرفة الطريقة التي تتم بها تقديم الشخصية، وسيستعين الباحث بهذين المقياسين من خلال دراسته نماذج الشخصيات في الرواية التاريخية عند الكاتب أحمد رفيق عوض، إذ تنوعت نماذج الشخصيات في روايات أحمد رفيق عوض، حتى أغنت الخطاب الروائي وتعددت دلالاته، فلا تكاد تجد شخصية مقحمة لا تخدم النص الروائي في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية.

---

1) ينظر محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 25

2) ينظر عبد الفتاح عثمان، بنية الرواية، ص 113

3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 224

* نماذج الشخصيات في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض

لا يرغب الباحث في سرد تفاصيل أنواع الشخصيات وعلاقة الشخصية بالكاتب والقارئ؛ لأن الدرس النقدي أُشبع بدراسة هذه القضايا والخوض في تفاصيلها، ويرى الباحث أن أهمية هذا المبحث تأتي في توضيح نماذج الشخصيات التي تمثلت في روايات الكاتب التاريخية.

ويرى كثير من النقاد أن الكاتب ينطلق من ثيمة واحدة أو موقف معين، ولقد أكد الكاتب هذه الحقيقة للباحث في أكثر من مناسبة[1]، ويوجز الباحث الثيمة الأساسة التي انطلق بها الكاتب في موضوعين هما الفساد والهزيمة.

واللافت للنظر أن هناك تكراراً في نماذج الشخصيات في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية الأربع، ولكنّه ليس تكراراً رتيبًا، بل عزف متنوع على أكثر من وتر، فهناك تنوع في الشخصيات وتشابه في الأدوار، فالحاكم أو رمز السلطة الحاكمة في رواية (العذراء والقرية) لا يشبه الحاكم في رواية (بلاد البحر)[2] والأم كانت سلبية في رواية (العذراء والقرية) وكانت عاملاً مساعداً في سقوط (رسمية) ونهايتها، أما الأم في رواية (القرمطي) فهي حاكمة متسلطة تدير شؤون السياسة والقصر وتقرر تنصيب الخلفاء وخلعهم[3]، والمرأة الغانية في رواية (العذراء والقرية) وهي رسمية معادل فني وموضوعي للطبقات المسحوقة وللجماهير الفلسطينية، بعكس المرأة الغانية في (بلاد البحر) التي تتاجر بجسدها وتسعى لإشباع رغباته بكافة الوسائل والسبل[4].

ولا يغيب عن بال الباحث أن يمعن النظر في رسم الشخصية التاريخية عند الكاتب، فهل كانت شخصيات الكاتب مجرد أبواق لأفكاره وهواجسه؟! أم أنّها كانت خارجة من بطون الكتب، ولا ترتبط بالواقع؟! هذا ما سيحاول الباحث الإجابة عنه في تحليل نماذج الشخصيات في الرواية التاريخية عند الكاتب أحمد رفيق عوض.

---

1) مقابلة شخصية مع الكاتب أحمد رفيق عوض، رام الله، 2012/5/1

2) ينظر أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص

3) ينظر المصدر نفسه، ص

4) ينظر المصدر نفسه، ص

1- الحاكم

وشخصية (الحاكم) شكلت لبنة أساسة في الروايات التاريخية الأربع، واختلفت صورتها في كل رواية، ويرجح الباحث وجود شخصية (الحاكم) في رواية أحمد رفيق عوض التاريخية نابع من موقف الكاتب تجاه أنظمة الحكم التي تقود شعوبها نحو الهزيمة والفناء.

وسيأتي الباحث على شخصية الحاكم في الروايات التاريخية للكاتب تباعاً، أو الشخصيات التي شكلت رمزاً للسلطة الحاكمة كما في شخصية (أبي فيصل) في رواية (العذراء والقرية)، فهو قائد المخفر كما قدمه لنا الراوي العليم، بالإضافة إلى أنّه يمثل السلطة السياسية الحاكمة في ذلك الوقت وهي سلطة الحكم الأردني بُعيد نكبة عام 1948، ومكانته وسلطاته كسلطات الحاكم بأمر الله، فله صولة وجولة ونفوذ وعلاقات، وهذا شيء متوقع وطبيعي من رجل يمثل السلطة السياسية، إما أن يكون عاجزاً جنسيا، ولا علاقة له بعالم الجنس والنساء بشكل واقعي، وهذا ما يصرح به (أبو فيصل) نفسه حيث يقول: "اللعنة، ألف لعنة، كيف ذهبت القوة والعنفوان"[1].

وبِرأي الباحث لا يمكن إقحام فكرة العجز الجنسي دون معادل فكري، خصوصا أنّ (أبا فيصل) رغم عجزه الجنسي، لا يتورع عن إقامة العلاقات المشبوهة مع النساء، فهو على علاقة (بفريحة) الخياطة زوج غندور السائس، وتصارح (فريحة) رسمية (العذراء) بحقيقة (أبا فيصل) الجنسية حيث تقول: "ثم عندما تأتي اللحظة الحاسمة يعرق ويزفر، ثم يلبسه الخجل من رأسه إلى قدميه"[2] وهذا بحدّ ذاته تناقض غريب، فكيف لرجل عاجز جنسياً، أن يتصيد النساء ويوقعهن في حبائله ؟!.

هذا التناقض يعطي للباحث مساحة للتأويل والتحليل، (فأبو فيصل) -السلطة الحاكمة- عاجز جنسياً، أي أنه فاقد لرجولته، والسلطة الحاكمة عندما تفقد رجولتها، تكون فاقدة للإرادة السياسية والوطنية والقومية، وما محاولة أبي فيصل لإقامة العلاقات النسائية المتعددة إلا محاولة أيضًا من السلطة الحاكمة للالتحام بالجماهير الشعبية المسحوقة، والتي باءت بالفشل الذريع، وقد قدم الكاتب شخصية (أبي فيصل) بشكلٍ واقعي بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، وكأنه نقل إلينا الصورة كما هي من كاميرا الروائي، ويظن الباحث أن الكاتب لم يقصد بهذا إلا الصدق.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 34

2) المصدر نفسه، ص 158

وقد نجح الكاتب في هذا الاتجاه، إذ استطاع بكل سهولة إقناع القارئ بصدق وواقعية شخصية (أبي فيصل)، فهو من الناس الذين نعيش معهم ونراهم ونتعامل معهم حتى اللحظة، لكن كان حرياً بالكاتب أن يعمل مبضع الفنان في هذه الشخصية تهذيباً وإصلاحًا، لكي تظهر فيها وكأنها إيهام بالحقيقة وابتعاد عنها في نفس الوقت[1].

يأخذ الباحث على الكاتب هذه الملاحظة، التي لا تقلل من نجاح الكاتب في توظيف هذه الشخصية الإشكالية، فـ (أبو فيصل) ضابط فاسد، تخلى عن مهمته التي أوكلت إليه وهي حفظ الأمن والدفاع عن البلاد، واستغل نفوذه وسلطاته للإثراء غير المشروع، عن طريق تهريب البضائع لليهود من خلال منطقة حدودية في (الخلجان) بالتعاون مع رجل الإقطاع (سليمان الهراوات) الذي يستغل حاجة بعض الناس وضعفهم، ليستغلهم في التهريب.

ولا يعدو الأمر محصوراً في تهريب البضائع، بل يتورط (أبو فيصل) في العمالة مع اليهود، ويحاول أن يصارح (رسمية) بهذه الحقيقة إلا أنه يتراجع "كيف أقول لهذه المرأة أنها تجعلني أخجل من أفعالي القبيحة، إنها امرأة ازني بها فيزداد قرفي من لحمي ودنياي، ولكني أحبها، الحب هو أكبر حقيقة أعيشها، لماذا جاء هذا الحب متأخراً ؟ لماذا جاء وأنا أقذر خَلق الله على الأرض؟ كيف لجاسوس أن يتطهر؟ وكيف للحب أن يطهّره؟"[2].

وربّما شكلت نهاية (أبي فيصل)، عندما انتحر بإطلاق النار على رأسه، أي أنّه مات منتحراً، نهاية متوقعة وطبيعية، فالذي يمشي في الوحل لا بدّ أن يغرق في نهاية المطاف.

ومما يسجله الباحث على الكاتب أحمد عوض أنّه أحكم من قبضته على شخصية (أبي فيصل) وقيّد حركتها، فمن المفروض أن الكاتب سلط الضوء على التطور النفسي للشخصية، فمن المؤكد أن أبا فيصل كان يعاني صراعاً حاداً، ويبحث عن أرباع الفرص كي يتطهر، وهذا ما لم يسمح به الكاتب، إذ جعل نهايته غير مشرفة كحياته، فلقد مات منتحراً بعد أن ضبط بفعل الرذيلة مع (رسمية) زوج (خالد الهراوات)، وتبقى شخصية (أبي فيصل) من الشخصيات التي صنعت الحدث الدرامي في رواية (العذراء والقرية)، ولو ترك الكاتب لها بعض الحرية لارتفعت بسقف الشخصيات التي مثلت السلطة الحاكمة.

---

1) ينظر محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 121

2) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 76

أما شخصية (المقتدر) في رواية (القرمطي)، فهي تختلف عن شخصية (أبي فيصل)؛ لأن (المقتدر) كان الخليفة وأمير المؤمنين، فهو الحاكم وليس هناك من ينوب عنه، أما (أبو فيصل) فهو ممثل للسلطة، في زمن الرواية الذي كان يدور في الخمسينيات، والخليفة المقتدر شخصية حقيقية تاريخية باسمها ووظيفتها، وبعض صفاتها الخلقية والخُلقية[1]، وهذا ليس من خيال المؤلف، بل من كتب التاريخ والتراجم في الشرق والغرب، وشخصية بهذه (الوضعية) ستكون صعبة وسهلة على الكاتب الروائي في الوقت، نفسه، ويعزو الباحث السهولة إلى ادخار الجهد في اختلاق هذه الشخصية، فهي مكونة وكاملة التكوين من قبل أن يعمد إليها المؤلف، ويعزو الباحث الصعوبة إلى أن الكاتب الروائي سيسعى إلى إعادة هيكلة الشخصية والإضافة عليها، وهذا ما يستوجب الحذر؛ لأنه سيدخل إلى منطقة محاطة بالمقدس والوجدان.

وثمة مفارقات كبيرة في الكيفية بين ما وقع في التاريخ وبين نص رواية (القرمطي) فالأحداث زمن القرمطي كانت تجري وفق تسلسل منطقي وفي نسق تصاعدي، أما في الرواية فقد تم التركيز على أربعة أيام بعينها، ولا ضرر في هذا ما دام خطاب الرواية الروائي يتجاوز الخطاب التاريخي، ولقد خلط الكاتب عوض بين الشخصية الواقعية التاريخية، وبين الشخصية الأدبية في الرواية[2]، وكان لا بدّ من هذا الخلط عند تناول شخصية تاريخية، حيث يرى الباحث أن الكاتب لا يستطيع أن ينحاز إلى واقعية الشخصية أو أدبيتها على حدّ سواء.

أما شخصية المقتدر الخليفة، فبدت في الرواية شخصية ضعيفة لا تملك من الإرادة والمروءة والطموح الحد الأدنى، فالخليفة غارق لحدّ أذنيه في الملذات والخمر والنساء، ولا يكاد يكترث لما يدور خارج القصر من قتل وحرب ومؤامرات وكفر وإلحاد، حتى أنّه يصرح لنديمه الجهشياري بحقيقة وضعه كخليفة حيث يقول: "أنا خليفة المسلمين، ولكني لا أستطيع أن أخيف الكهرمانة "ثمل" امرأتان تحكمان القصر، ورجل تركي أحمق يحكم بغداد، يدّعي أنه تكفلني بعد موت أبي"[3] وكما نلاحظ من هذا المقطع، فالخليفة ضعيف وخاوٍ من كل شيء، وهذا ما يشحن القارئ بالدلالات السلبية، ويتوقع للأمور أن تتطور للأسوأ.

---

1) ينظر يوسف رزقة، بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي، مقاربات نقدية جمع علي خواجة، ص 110

2) ينظر المرجع نفسه، ص 109

3) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 35

ولا يقيد الكاتب الشخصية في هذا الرواية، بل ينسحب في كثير من الأحيان تاركاً المجال لهذا الخليفة أن يعبر عمّا يدور في نفسه، فالخليفة الضعيف قوي في بعض الأحايين وحكيم وسياسي رغم خواءه وضعفه، حيث يعقب الراوي على حادثة العفو عن مؤنس فيقول: "الحاضرون عرفوا الخليفة المقتدر يلعب كعادته تلك اللعبة التي تحفظ التوازن والتعادل بين الأشخاص المحيطين به، فهو يضع ابن مقلة رجل مؤنس وزيراً له، فيما يضع ابن رائق خصم مؤنس صاحب الشرطة، عادة المقتدر التي لن يتركها، إنه عاقل لولا انشغاله بملذاته"[1]. وقد كانت غالبية الشخصيات في الرواية تضيء الكثير من جوانب شخصية الخليفة المقتدر، فهذا ابن دريد يصف الخليفة كالآتي "مولانا المقتدر على عقله، لم يعد ذلك الخليفة ينهض بالعبء، وانحصرت مهمته في إرضاء هذا التركي والتلاعب بهذا الديلمي أو ضرب هذا العربي؟ صار يشتري كل شيء ويشتري بأي شيء أيضًا"[2]، أما نديم الخليفة الجهشياري، القريب من الخليفة فيصفه وصفا دقيقا حيث يقول: "الخليفة الذي لا يملك من دنياه سوى معدة قوية، وفرج نشط، حكيم في غير أوانه، حكيم ينقصه الحزم، وطالب لذة لا يطاوعه الزمن، رحم الله أباه المعتضد كان أقل رقة ولكنه كان أكثر قوة، هؤلاء بنو العباس، يتوزعهم الدم والخمر ولا شيء ثالث"[3].

وقد جعل الكاتب هذه الشهادات والتصريحات تأتي على شكل نزر قليل ومقتطفات متفرقة هنا وهناك، ولم تكتمل معالم الشخصية إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية، فالحاكم في هذه الرواية عاقل وحازم إلا أنه غارق في الملذات ولا يعبأ بشؤون الحكم والمسؤولية، وهذا انعكس على كل الأطراف في الرواية، مما أدى إلى وقوع الجميع في النهاية تحت رحمة سيف القرمطي وجيشه، ولم يضغط الكاتب على الشخصية كما في رواية (العذراء والقرية)، بل تركها تعاني وتظهر الضعف والارتباك، وأعطى مساحة للشخصيات القريبة من الخليفة المقتدر (الحاكم) مساحة كي تدلي بشهادتها في حق هذا الحاكم.

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 127

2) المصدر نفسه، ص 125

3) المصدر نفسه، ص 30-33

أما نموذج الحاكم في رواية (عكا والملوك) فقد تجسد في شخصية القائد صلاح الدين الأيوبي، ويجزم الباحث بأن هذه الشخصية محاطة بهالة عن التقديس والتبجيل والاحترام، لكونه فاتح بيت المقدس ومحرره من براثن الصليبين، لكنّ الكاتب لم يتعامل مع شخصية صلاح الدين بشكل مسبق وجاهز، ولم يفرد لها فصلاً من فصول الرواية، وقد كان حضوره في الرواية محدوداً بقياس الدور الذي أنيط به في الرواية، وقد بنى الكاتب أحمد رفيق عوض شخصية صلاح الدين (وفق الحدث وتنامي الصراع) وهذا ما يسميه بعض النقاد بالمنهج الكلاسيكي في بناء الشخصية، وهذا المنهج لا يرفع الشخصية لمصاف الآلهة، فهي لا تخلو من عيب أو سقطة معينة.

وهذا ما تمّ في تعامل الكاتب مع شخصية صلاح الدين الأيوبي، فهو ليس مثالياً كما يعتقد الكثيرون، فهو وإن كان فيه "حزم أبي بكر وتدبير عمر وشجاعة علي ورقة عثمان"[1]، فقد بكى كالمرأة الثكلى عندما سقطت عكا، وبدا ضعيفاً وفاقداً لثقته بنفسه[2]، ووُصف في شبابه بأنه كان لاهياً وغافلاً ومنكباً على ملذات الشباب[3]، ويسجل على الكاتب حذره وذكاءه عندما كان حيادياً حينما تناول سلبيات هذه الشخصية؛ لأنه ربما تكون من دسائس خصوم صلاح الدين الذين حاولوا النيل منه في حياته ومماته، حيث جاء في الرواية في معرض الحديث عن صلاح الدين الأيوبي.

إن المصادر التاريخية لم تثبت تورط صلاح الدين في مصانعة الفرنجة والتودد إليهم، فهو الذي حاربهم في كل موقع حتى آخر أيام حياته، وهو الذي مات فقيراً لا يملك ثروةً أو مالاً.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 85

2) ينظر المصدر نفسه، ص 255-256

3) ينظر المصدر نفسه، ص 84

وقد عزا كل من كمال غنيم وحنان غنيم هذه الظاهرة في الرواية إلى الاختلاف التاريخي حول الشخصيات العظيمة[1]، وهذا الطرح دليل على أن الكاتب قد تماهى مع الرواية التاريخية في التعامل مع نموذج القائد صلاح الدين، من خلال الشخصيات الأخرى، فلقد كان موقف الرّبان المصري يعقوب في بداية الرواية هجومياً على صلاح الدين، حيث يجئ في الرواية " قال الربان بصوت جاف: صلاح الدين يكره المصريين، قلت: لا تظلم الرجل، لقد ثاروا عليه وشغبوا على رجاله، قال: ليس إلى الحد الذي يضع فيه علينا خصياً رومياً، كان صلاح الدين شديداً علينا"[2]، وعندما يلتقي هذا الربان مع صلاح الدين في الأجزاء الأخيرة من الرواية يتغير موقفه من صلاح الدين ويغير رأيه، ويقرر أن يضحي بنفسه في الدفاع عن عكا المحاصرة.

ولأن نص الرواية يتماهى مع النص التاريخي بشكل عام، ويختلف في أن الرواية أرادت أن تجيب عن كيفية حدوث الفعل التاريخي، لذا قد سار الكاتب في اتجاه واقعية وتاريخية الشخصية ولم يتجاوز هذا السقف، فكان طوال الرواية يسعى إلى الإيهام بواقعية وتاريخية شخصية صلاح الدين الأيوبي، وإن وصفه للشخصية كان واقعياً.

---

1) كمال غنيم وحنان غنيم، مشكلات السرد في رواية عكا والملوك، مجلة الزيتونة، العدد 2، يوليو 2011

2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 18

2- نماذج المرأة

ما دامت المرأة نصف المجتمع كما يقولون، فلها مساحة من ردود الأفعال تجاه الرجل، ولا يمكن أن تخلو رواية من وجود امرأة؛ لأن للنساء دور في صياغة ثقافتنا وحياتنا ومستقبلنا، وبعد مراجعة الباحث للروايات التاريخية الأربع للكاتب أحمد رفيق عوض، تبين له إنّ المرأة حاضرة وبقوة في خطابه الروائي، ولكن من خلال نماذج مختلفة، لا يكاد يتشابه فيها أي نموذج بآخر، وسنعرض بالتفصيل نماذج المرأة في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية وفق طغيانها وحضورها في صناعة الحدث الدرامي.

أ- نموذج المرأة البغي

*** رسمية : (العذراء والقرية)**

وهي من الشخصيات المحورية في رواية (العذراء والقرية)، حيث تلتقى جميع خيوط الرواية عند شخصية رسمية، وهذا ما جعل بعض النقاد يشير إلى أن شخصية رسمية رمز ودلالة بحاجة إلى تأويل، ولأن السارد العليم يسيطر على مجريات الحدث الروائي، فيطالعنا الراوي في بداية الرواية بوضعية (رسمية)، فهي "أجمل بنت أنجبتها الخلجان"[1]، وقد كانت تستمتع بنظرات الغرباء إلى جسدها، ولا تتورع عن إرضاء نزوات جسدها وشهوتها حيث "لم تمض عدّة أيام حتى استطاعا أن يختليا وراء صخور سنام الجمل"[2] هي وسالم مصارع رعاة القيسية، إذ يبدو أنها أعجبت برجولته وخشونته، ويتحسس سالم جسدها ولكن دون إيغال، حيث يفترقان من غير رجعة، وقد كان هذا الحدث بداية مؤشر، نحو سقوط رسمية في الرذيلة والزنا بفعل عدّة عوامل، أهمّها زوجها خالد سليمان الهراوات المريض والعاجز جنسياً[3]، فقد كانت تضطر لضربه حتى يقترب منها شيئاً يسيراً، وقد تتبع الكاتب المنهج الكلاسيكي في رسم الشخصية، فالشخصية تتطور وفق الحدث وارتفاع إيقاع الرواية، فـ (رسمية) تفرض سطوتها على كل من في بيت الإقطاعي سليمان الهراوات، مستغلة قدراتها الجسدية، وضعف زوجها، ولأن زوجها يعمل في القلم السياسي تتوطد علاقته (بأبي فيصل) قائد المخفر الذي يوقع (رسمية) في براثنه.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 15

2) المصدر نفسه، ص 16

3) ينظر المصدر نفسه، ص 35

فما يحدث أن (أبا فيصل) يزور خالداً في بيته، وتقع عينه على (رسمية)، وتبدأ بينهما العلاقة المحرمة حيث "وقامت مدعية صنع الشاي، فأمسكها من ذراعها بحنان طالباً منها عدم القيام ... وانحنى نحو الكف البض وقبله قبلة طويلة رفيقة صامتة فسمعت رسمية صوت الدماء تركض في شرايينها، الشارب العظيم وحاكم البلد يركع في حضنها وأنها تخون زوجها، تخون لأول مرة"[1].

وكما هو واضح تتنامى العلاقة وتتطور وتصل إلى لقاء محدد بين (أبي فيصل) و(رسمية) في بيت فريحة الخياطة البغي، ويعجز (أبو فيصل) أن يكون رجلاً أمام جسد (رسمية) الرائع[2].

وبسبب علاقة (رسمية) مع (أبي فيصل) وعمل زوجها خالد في القلم السياسي، تصبح صاحبة كلمة وصولة وجولة، فتقدم كافة أشكال الدعم المادي والعيني لعائلتها الفقيرة، وتجبر خالداً على الإفراج عن أقاربها الذين سجنوا بسبب المظاهرات ضد الحكومة، وتفرض سطوة جسدها على حموها سليمان، ليعيد أرض والدها (صبري) بعد أن أخذها بالربا والزور[3]. وتقتل (رسمية) في نهاية الرواية بعد فضيحتها مع (أبي فيصل) على يد والدها (صبري)[4]، وتبقى جثتها في العراء، بعد سقوط القذائف التي تعلن بداية حرب عام 1967م التي تنتهي بالنكسة، وهذه النهاية تحتم على الباحث تتبع الدلالة والتأويل لهذه الشخصية، التي قدّمها الكاتب بشكل واقعي وحقيقي دون رتوش وتهذيب، فالرواية قصة زانية تعسة، كانت مؤشراً لمرحلة السقوط العام سنة (1967م)، فلم يقو جميع الرجال الذين عرفتهم رسمية بداية بسالم الراعي وانتهاء بقائد المخفر (أبي فيصل) على فض بكارتها والالتحام بجسدها، ومن هذا المنطلق يدور الباحث في فلك أن (رسمية) لم تكن امرأة بغيا بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنّما مثلت الطبقات الفقيرة والمسحوقة التي لم تستطع الطبقات الإقطاعية ورموز الحكم في ذلك الوقت الالتحام معها، ويقودنا هذا أيضاً إلى أن (رسمية) ربما تكون فلسطين بالمجمل العام، كونها ذات جمال عاقر، ويؤخذ على الكاتب تقديم الشخصية (رسمية) بصورة صادمة رغم تعاطفه معها.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 92

2) ينظر المصدر نفسه، ص 134

3) ينظر المصدر نفسه، ص 215

4) ينظر المصدر نفسه، ص 314

* **الكهرمانة (ثمل): (القرمطي)**

وهي جارية من الديلم، طموحة وذات علاقة وطيدة بوالدة الخليفة (شغب)[1]، وبفضل علاقتها مع والدة الخليفة، أصبحت تصدر المراسيم في شأن القضاء والوزراء، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل أصبحت تدير دار العدل[2]، وتكون (ثمل) طوق النجاة للخليفة المقتدر وأمه، حيث تمّ الاتفاق مع (نازوك) قائد الشرطة على أن يعيد الخليفة المقتدر إلى الحكم، مقابل مئة ألف دينار و(ثمل)[3]، ويتم الترتيب لـــ (نازوك) كي يدخل حجرة (ثمل)، التي لم تمانع في أن تمنحه جسدها، إلا أن (نازوك) يطعن بالحراب وهو في حضن (ثمل) بتدبير من (شغب) والدة المقتدر، وتقول (ثمل) بعد هذه الحادثة بكلّ صفاقة: "ذقت ما لم أذقه عمري"[4] وتنتهي (ثمل) بالرحيل إلى البصرة بصحبة (شغب)، وتعيشان حياة بائسة.

وقد كان حضور هذه الشخصية في الرواية محدوداً جداً، إذ لم يأت ذكرها إلا في صفحات محدودة حوالي خمس صفحات، إلا أن دورها كان مهماً للغاية، فبفضل جسدها عاد المقتدر إلى سدّة الحكم، وقد سيطر الكاتب على أبعاد هذه الشخصية بشكل تام ومطبق، ولم يتح لها التعبير عن نفسها إلا في هوامش حوار قصير، فبدت ظلا لـــ (شغب) ومساندة لدورها، والمرجع التاريخي لهذه الرواية، أراد أن يوضح كيف أن النساء كانت تحكم قصر الخلافة في بغداد، عن طريق كهرمانة بغي كـــ (ثمل)، ولم تأخذ المرأة في رواية (القرمطي) دوراً بطولياً، وإنما حصرت في نموذجين لا أكثر، وذلك لطبيعة المرحلة التاريخية التي تناولتها الرواية، فلقد كان مجتمع العصر العباسي مجتمعاً ذكورياً بامتياز، وحشر المرأة في زاوية الأم أو الجارية اللعوب، وقد تمّ تقديم الشخصية (ثمل) بشكل مباشر وتصاعدي، دون الالتفات لجوانبه الشخصية، التي كان على الكاتب أن يلتفت لها ولو بشيء يسير.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 29

2) ينظر المصدر نفسه، ص 57

3) ينظر المصدر نفسه، ص 124

4) المصدر نفسه، ص 131

*** جوانا : (عكا والملوك)**

وهي أرملة ملك صقلية وابنة ملك انكلترا[1]، تعيش حالة فراغ بعد موت زوجها وولدها، فتبدأ بالبحث عمّا يقتل الفراغ، فتتعلم أصول الفلاحة والزراعة من كتاب عربي، وعندما تستفيق رغبات جسدها النهمة، تبدأ وصيفتها العربية (دلال) بأخذها نحو طريق الشهوة الجارف[2]، فتصطاد لها الرجال الفحول ليشبعوا غرائز جسدها، ولإمعان النظر أكثر يلتقط الباحث هذا المقطع من الرواية "كان طويلاً جلده ترابي اللون، وشعر صدره وذراعية وساقيه كثيف يفقدني صوابي، لم يكن وسيما بقدر ما كان شديداً وقوياً وعليماً، قلت له دون أن أنظر إليه: تريد مالاً؟"[3].

وتدوي فضيحة الأميرة (جوانا) في جزيرة صقلية كالنار في الهشيم، بعد أن يذكر اسمها الرجل المسلم بعد أن قرر الملك مصادرة مزرعته، وتسير (جوانا) نحو الرحيل إلى عكا مع أخيها الملك ريتشارد، ولم تكن الأميرة (جوانا) تمارس البغي كمهنة تقتات منها، بل لإسكات رغبات جسدها الصارخة، وهذا شيء طبيعي بالنسبة للثقافة الغربية، إلا أن ما يختلف في تقديم هذه الشخصية، هو أن الكاتب أحمد رفيق عوض تخلى عن قبضة السارد العليم المحيط بكل شيء، وأتاح لشخصية (جوانا) أن تتكلم عن أريحيتها بضمير المتكلم، وهذا ما جعلها قريبة من ذهن القارئ بعكس (رسمية) و(ثمل)، وكأن الكاتب أراد أن يعري مقولة الغرب من خلال شخصية (جوانا)، فهي لم تلق الحنان ودفء العلاقة إلا من خلال رجل عربي مسلم شرقي متحضر، بعكس الهمجي الغارق في الحروب والقتل وسفك الدماء لذرائع واهية كما حصل في الحروب الصليبية.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 101

2) ينظر المصدر نفسه، ص 104

3) المصدر نفسه، ص 108

أما في رواية (بلاد البحر) التي مزجت بين التراث والمعاصرة، فقد وُجِدَ نموذج للمرأة البغي، لكن دون ذكر لاسمها، ربّما رغب الكاتب في تهميش فاعليتها في النص بالحضور والتفكير، وقد كانت زوج صديق الراوي، وقد تفاجأ هذا الزوج المسكين بزنا زوجته وخيانتها مع زميل له[1]، فقرر مواجهتها، وكانت المواجهة خاسرة بالنسبة له، حيث ثار أخوتها الثلاثة وغضبوا غضبة مضرية، فاضطر للسفر إلى مكة ويعيش بقية حياته هناك ويبقى على تواصل مع الراوي[2]، وعندما تتزوج من رجل غير ذلك الذي كانت على علاقة به، وتعرض على الراوي كتابة نص لفيلم سينمائي يعرض معاناة الفلسطيني والإسرائيلي من ويلات الانتفاضة حسب تعبيرها[3].

وقد ظهرت هذه الشخصية النكرة بصورة حقيقة وواقعية، فالقارئ يصادف مثل هذه الشخصية في الشارع والحياة العامة، فالقضية العادلة تكون بأشد الحاجة إلى روافع فنية، فسيطرة السارد العليم على الخطوط العامة لشخصية الزوجة الخائنة دون الخوض في تفاصيل الشخصية جعلها مسطحة بعض الشيء، وهذا لا يقلل من ذكاء الكاتب وحرفيته من انتقاء هكذا شخصية سلبية وتمثيلها روائياً، ويتذكر الكاتب بهذه المناسبة شخصية الراقصة التي تجسدت في غالبية روايات الأديب العالمي نجيب محفوظ، حيث كانت هذه الراقصة رمزاً لمرحلة أو موضوع عام.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 110

2) ينظر المصدر نفسه، ص 107

3) ينظر المصدر نفسه، ص 250

3- نموذج الأم

وتمثلت (الأم) في الرواية التاريخية عند الكاتب عوض في نموذجين اثنين لا ثالث لهما: الأول الأم السلبية، والثاني الأم الايجابية، وتجسدت (الأم) في نصين روائيين هما (القرمطي) و(بلاد البحر)، بينما كان حضور (الأم) في روايتي (العذراء والقرية) و(عكا والملوك) غائباً.

وسيعرض الباحث فيما يأتي نموذجي الأم:

*** (شغب) الأم السلبية (القرمطي)**

وهي والدة الخليفة المقتدر ومدبّرة أمره والقائمة بشؤونه حتى في أحلك الظروف التي ينتهي فيها وجود النساء، وذلك عندما رتبت أمر هرب الخليفة من سرداب سري[1]، وهي التي أعادته للخلافة بالاتفاق مع (نازوك) قائد الشرطة[2]، وهي التي دبّرت جريمة اغتيال (نازوك) فيما بعد[3]، وعندما يصعد الخليفة المقتدر، يبصر والدته (شغب) وهي تخرج أموالاً من ثقب في الجدار (بصقت على المال وقالت: هل ترى ما يعبدون؟! قال: لماذا فعلت ما فعلت؟ قالت بذات الغضب: حتى لا يقتلوك؟!

– لماذا لم تقولي لي شيئاً عن تدبيرك!!

رغب أن يعانقها، رغب أن يقتلها"[4].

والمرأة عندما تشتغل بالشأن السياسي تفقد كثيراً من خصائصها وملامحها وهذا حال (شغب) فهي أم قاسية تسلب الخليفة المقتدر إرادته، وتتآمر بالقتل على (نازوك) قائد الشرطة، وبالمناسبة هذه شخصية تختلف عن الصورة النمطية التي تمثلها الأم بشكل عام.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 118

2) ينظر المصدر نفسه، ص 124

3) ينظر المصدر نفسه، ص 131

4) المصدر نفسه، ص 128

فالأم هي الملاذ الآمن والطهارة والدعاء ومصدر القوة، وهذا ما لم تعكسه الرواية، وهذا لا يعيبها، فالكاتب لم يخترع هذه الشخصية من محض الخيال، بل إنها شكلت عنواناً بارزاً لمرحلة تاريخية ضبابية اختلط فيها الحابل بالنابل، وصارت النّساء تحكم وهذا الوضع لم يكن معهوداً من قبل في التاريخ العربي الإسلامي، ويحسب للكاتب اختياره لهذه الشخصية التي مثلت مرحلة متقهقرة لا تختلف عن وقتنا الحالي.

*** الأم الايجابية (بلاد البحر)**

وهي والدة الراوي (أحمد بن سعود)، امرأة بسيطة تتدفق أمومةً وحناناً، وتستعين على نائبات الزمن بالأغاني الحزينة "والدتي كانت تغني دائماً، أغاني قديمة محزنة، عن جنازات بعيدة وأشخاص عظماء ماتوا في ماضي الأيام"[1]، وقد شكلت هذه الأم الذاكرة الحية للأجيال القادمة "كان هناك دائما ما تتذكره والدتي؛ أجدادي الذين جابوا البلاد طولاً وعرضاً، أراضينا التي كانت في عين شمس حول قاقون – لم تعد قاقون الآن–"[2].

وكانت هذه الأم تتنفس بالأحلام، ولها طقوسها الخاصة في صناعة أطباق الطعام والتنبؤ بالغيب[3]، وقد ماتت هذه الأم في ذروة الانتفاضة الأولى عام 1989م.

وبهذه الكيفية كان أثر الأم في حياة الراوي فعّالاً وبالاتجاه الصحيح، فهي توطد علاقته مع الأرض ونباتاتها، وتشحن ذاكرته بتاريخه الذي يجب أن لا ينساه، إلا أن سيطرة الراوي العليم على مجريات أحداث الرواية وأبعاد وحشر كثير من التفاصيل وأسماء الأمكنة والأشخاص يصيب الشخصية وبعض أحداث الرواية بالضعف، فحبذا لو سُمِعت هذه الأم الوديعة البسيطة بصوتها ولهجتها.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 124

2) المصدر نفسه، ص 125

3) المصدر نفسه، ص 126

4- اليهودي

لاحظ الباحث وهو في خضم دراسته موضوع (اليهود في الرواية العربية والفلسطينية) كثرة الدراسات والمؤلفات حول هذا الموضوع؛ لما يشكله من ظاهرة نقدية تستأهل الانتباه والدراسة، ويذكر الباحث على سبيل المثال فقط لا غير، بعض الدراسات التي تصدت لهذا الموضوع كـ (اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913م-1987م) لعادل الأسطة، وكذلك (اليهود في الرواية العربية "جدل الذات والآخر") للمؤلف نفسه، و(صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد عام 1967م) للكاتب زكي العيلة، ودرس عابد الزريعي (العلاقة بين الشخصية اليهودية والفلسطينية في الرواية الفلسطينية). وقد خلُص عادل الأسطة في خاتمة بحثه (اليهود في الأدب الفلسطيني) إلى أن صورة اليهودي في الأدب الفلسطيني جاءت في معظمها صورة سلبية[1]، فاليهودي صرّاف وجبان ومخادع وماكر لا يتورع عن استخدام زوجه أو ابنته ليصل إلى هدفه[2]، ويحب أن يشير الباحث إلى أن هذه الصورة السلبية لم تكن في الأدب الفلسطيني دون غيره، فقد عُرفت في الأدب الانجليزي في رائعة شكسبير المسرحية (تاجر البندقية) حيث ظهر اليهودي جشعا لأبعد الحدود عن طريق شيلوخ التاجر المرابي، وبالمناسبة هذه صورة نمطية تكررت في غالبية النماذج الروائية والشعرية الفلسطينية.

وهذه الصورة النمطية وإن كانت صادقة، إلا أنها تبقى ناقصة ومبتورة، فاليهودي خرج من متجره واغتصب أرض غيره وشرد أهلها ومارس القتل والاعتقال والتعذيب، ولا ينكر الباحث وجود بعض النماذج اليهودية ذات البعد الإنساني، إلا أن هذه النماذج يجب أن لا ينخدع بها كُتاب فلسطين في الداخل والخارج، وعليهم أن يوجهوا بوصلات أقلامهم نحو نقض رؤية المحتل وحججه الزائفة، فيكفي أن عدوي إنسان كي أهزمه.

---

1) عادل الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913-1987، ص 161

2) المرجع نفسه، ص 161

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل وقع الكاتب أحمد رفيق عوض في سقطة الكُتاب الفنية؟! وهي تصوير الشخصيات اليهودية عن طريق رؤيتهم في الثقافة العالمية؟! أم أنّه خُدع ببعض النماذج الإنسانية ووقع في فخ التطبيع كما ادعى الناقد والكاتب وليد أبو بكر، هذا ما سيحاول الباحث الإجابة عنه من خلال شخصية اليهودي في الرواية التاريخية عند الكاتب أحمد رفيق عوض.

ولا تظهر شخصية اليهودي في روايات أحمد عوض التاريخية بشكل واضح الملامح، إلا في رواية الكاتب الأخيرة (بلاد البحر)، ولم يظهر اليهودي في رواية (العذراء والقرية) إلا كطيف عابر، وحتمت مرجعية النص التاريخي على اختفاء الشخصية اليهودية في روايتي (القرمطي) و(عكا والملوك).

وقد حفلت رواية (بلاد البحر) بنماذج متعددة لليهودي، وقد حتّم زمان الرواية ومكانها على بروز الشخصية اليهودية بشكل مختلف عمّا عهدناه في غالبية الروايات العربية والفلسطينية، وكأن الكاتب أحسّ بواجبه في تعرية الشخصية اليهودية دون مبالغة وتعسف، ويجزم الباحث بأن إقامة الكاتب في بعض المدن الإسرائيلية كـ (نتانيا) و(تل أبيب) والعمل في عدّة مهن[1]، وكذلك لدراسة الكاتب الأكاديمية وأطروحته التي نال عليها درجة الدكتوراه، التي كانت بعنوان (دعامة لعرش الرب)، وأيضا إتقان الكاتب للعبرية قراءة وكتابة ومحادثة بطلاقة، كل هذه الظروف والعوامل سهلت على الكاتب التعامل مع الشخصية اليهودية، وقد جاء طرح الكاتب واضحاً ومميزاً، وسيحصر الباحث فيما يأتي نماذج الشخصية اليهودية في رواية (بلاد البحر).

---

1) مقابلة مع الكاتب أحمد رفيق عوض، 2012/5/1

* اليهودي العدواني والاستعلائي والاستيطاني

يرى محمد خليفة حسن العنف الصهيوني، إلى اعتقاد الصهاينة بالتفوق المستمد من فهم الاختيار الإلهي والفهم العرقي العنصري[1]، ومن هنا كان العنف هو الوسيلة التي تحرر اليهودي من نفسه، ليكون جديراً بعدها بالحياة، وقد كانت هذه الشخصية حاضرة بقوة في رواية (بلاد البحر)، **ويقصد الباحث هنا بالقوة بعدها السلبي والمدمّر وذلك من خلال عدّة شخصيات مترابطة فيما بينها وهي كالآتي:**

أ- يوسف حمامة (يوسي يونا)

وهو يهودي يمني هاجر مع زوجته وأولاده الأربعة إلى فلسطين في بداية الخمسينيات مبهوراً بالدعوة الصهيونية ويغير اسمه إلى (يوسي يونا) بعد أن يشعر أنه مواطن من درجة ثانية أو ربّما ثالثة بسبب بشرته السمراء، ويختفي طفلاه الصغيران[2]، ومن ثم ينتقل إلى (المسمية) الفلسطينية حيث يتسلم إدارة مئة دونم ويعمل بهذه الأرض أجيرا، خاضعا لتعليمات سكرتارية (الموشاف)[3]، وعندما تدرك زوجه (عدنة) مكانة زوجها وغيره من اليهود المهاجرين من اليمن تسلم نفسها لأول اشكنازي[4] يطأ الموشاف "ولم يستطع (يوسي حمامة) أن يفعل شيئاً، فالحكم للأشكناز، والأشكناز لا يغارون على نسائهم"[5].

وتلد (عدنة) طفلاً أحمر اللون، فيعلن يوسي أن المولود ليس ابنه، ويهدد (عدنة) بالطلاق، إلا أنه يواجه بضغط من مسؤول حزب (مباي) في المنطقة، الذي صارحه بأنه قد يفقد كل شيء "وإنه لن يجد وظيفة في الدولة، ولا حتى وظيفة زبال، وقال إنه سيأخذ الطفل (موران) إلى مؤسسة داخلية"[6] وهذه الوضعية تضع (يوسي) في حالة من التناقض، فيتعبأ بالحقد والكراهية، ولكن نحو العرب الفلسطينيين، ويدفع ولديه للانخراط في مؤسسة الجيش، وعندما يحاول أن يثبت وجوده ويطالب الحكومة بالكشف عن ملابسات سرقة أطفال اليهود اليمنيين، تصادر المائة دونم وتنتحر زوجته (عدنة) بعد مقتل ولدها في جنوب لبنان.

---

1) ينظر محمد خليفة حسن، الشخصية الإسرائيلية، سلسلة الدراسات الدينية، جامعة القاهرة، العدد 2، ص 75

2) ينظر أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 70

3) الموشاف: كلمة عبرية تعني القرية التعاونية، ويسمح فيها بالملكية الفردية.

4) الأشكنازي: هو اليهودي الذي ينحدر من أصول غربية.

5) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 70

6) المصدر نفسه، ص 71

ب- موران

وهو ابن يوسف حمامة (يوسي يونا) على الورق، بينما هو ثمرة علاقة محرمة بعد أن اعترفت أمه (عدنة) بذلك، وهذا مما يصعب عليه الاندماج في المجتمع الإسرائيلي، ويكون هذا مبرراً لاندفاعه لقمع الفلسطينيين وقتل أبنائهم، ويبادر بعد أن يتقاعد من خدمته في الجيش ويقيم مستوطنة عشوائية في وادي العبهر الفلسطيني، مدعوما بقوات جيش الاحتلال التي تسهل له مهمته وتوفر له كل الإمكانات[1] من خطوط ماء وكهرباء وشق شوارع، ويطلق على المستوطنة اسم والدته المنتحرة (عدنة) ويصاب بلوثة دينية متطرفة أواخر أيامه، إذ يدعو اليهود إلى التمسك والعودة الأصلية ليهوديتهم، ويحاول الترويج أن مستوطنته سيظهر فيها (المشيح، اليهودي المخلص) إلا أنه يصاب بعينيه ويفقد بصره وقدرته على التفكير، فينتحر على طريقة أمه بعد أن يكتب رسالة يوضح فيها حيرته وعذابه وأزمته وانهياره[2].

وقد مارس (موران) أبشع أنواع التعذيب والتنكيل بالأسرى الفلسطينيين خلال الانتفاضة، لدرجة أنه كان يجبرهم على الغناء في البرد الشديد ويكون أحدهم تحت أقدامه[3]، وبدأ طرح الكاتب لهذه الشخصية منطقيا، فثمرة العلاقة المحرمة والمنبوذ من مجتمعه، والذي يلازمه شعور أبدي ودائم بالاغتراب ، لا شكّ أنه سيسقط ضعفه وعجزه على الحلقة الأضعف وهم الفلسطينيون بطبيعة الحال، وهذا ما تجسد في شخصية (موران) وما التحاقه بالسلك العسكري، إلا محاولة منه للتخلص من ضعفه وعجزه وفضيحة أمه، فهو عدواني إلى أبعد الحدود، وعلى استعداد تام لاحتساء الدم العربي الفلسطيني حتى يصل إلى درجة معينة من الرضا الذاتي، وهو استيطاني همّه الأول والأساسي السيطرة على الأرض وتهجير أهلها، وما فقدانه لبصره في نهاية حياته وانتحاره، إلا مؤشر دلالي أراد الكاتب أن يقول من خلاله أن الأرض الفلسطينية لن تكون سهلة المنال ولقمة سائغة لمغتصبيها وسارقيها من أمثال (موران) ثمرة الزنا.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 162

2) ينظر المصدر نفسه، ص 260

3) ينظر المصدر نفسه، ص 12-13

ج- (موتي سلبيرغ)

وهو طبيب في الوحدة العسكرية المتمركز في مستوطنة (كوخاف يائير) التي أقيمت على أراضي جبل الطويل الذي يقع في رام الله والبيرة، وبعد حوار قصير يدور بين هذا الطبيب وأبو الفداء الذي جاء في الرواية كطائر رخ يطوي الفيافي والبلاد، تظهر عدوانية (موتي) وعنصريته[1]، فهو يعلن دائما عن إيمانه المطلق (برحيل العرب الفلسطينيين واختفائهم، وإن اليهود جنس خاص وعلى العرب أن يتركوا هذه البلاد ويذهبوا إلى الصحراء"[2].

ويدرك الباحث أن الحضارات المتقدمة والمتكاملة، تستوعب كافة الأطياف والأبعاد الإنسانية، ولا يمكن أن تمارس القتل والتهجير إلا في مرحلة احتضارها وانتفاء شرط بقائها، وهذا ما يمارسه اليهودي مع الفلسطيني، وهذه الممارسة ليست سوى تعبير صارخ عن أزمة تهدد المجتمع اليهودي، والكاتب نوّع في اختيار الشخصيات اليهودية التي تدور كلها في نفس الفلك، فالطبيب الذي من المفروض أن يرتقي إنسانياً ويدرك حجم مأساته ومأساة الشعب الفلسطيني، يرغب في إبادة كل عربي فلسطيني، حتى يطمئن على وجوده، ولم تكن شخصية اليهودي (موتي) ظلاً أو امتداداً لشخصية رئيسة، وإنما جاء حضوره محدوداً بعض الشيء، مقارنة بغيره من الشخصيات اليهودية، وتفوق عليها بفاعليته السلبية، التي تعطي انطباعاً لدى القارئ عن طبيعة الفكر الصهيوني.

د- المهاجر الإثيوبي

وهو مهاجر قدم إلى البلاد خلال موجة هجرة اليهود الأثيوبيين[3] في العام 1981م، ويدخل في دورات تعليمية مكثفة (غسيل دماغ) لينسى لغته وعاداته والبلاد التي قدم منها، ولم يكن مجدياً بالنسبة له، فقد عُومل باحتقار وجفاء وكأنه كلب أجرب[4]، ويعيش حياة بائسة فقيرة، ويضبط زوجته في أحضان يهودي أبيض، ولا يحرك ساكنا وكأن ما تفعله زوجته أمر طبيعي.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، (بلاد البحر)، ص 35

2) المصدر نفسه، ص 48

3) ينظر عبد الوهاب المسيري، التجانس اليهودي والشخصية اليهودية، ص 91 - 104

4) المرجع نفسه، ص 203

وبعد أن تمعّن الباحث ملياً في نماذج الشخصية اليهودية في الرواية التاريخية عند الكاتب أحمد رفيق عوض تأكد له أن الكاتب تجاوز الصورة النمطية التي رُسمت لليهودي في الأدب العربي والفلسطيني، حيث درجت العادة وتركزت في اليهودي الصرّاف الجبان الطمّاع الديوث، وحسب رأي زكي العيلة لقد تخطى الروائي الفلسطيني – بحكم الاحتكاك– والتجربة اليومية المعيشية تحت الاحتلال وتنوع طرق الصراع[1] الصورة المصطنعة عن اليهودي، فـ (يوسي حمامة) مهاجر يمني لا يمت إلى الأرض التي يزرعها (المائة دونم) بصلة، ويتخلى عن آدميته مقابلها، وزوجه (عدنة) تمارس الرذيلة مع كل عابر سبيل؛ لأنها تشعر بالنقص تجاه اليهود الاشكناز، والطبيب (موتي) يرغب في مسح مدينتي رام الله والبيرة عن الوجود، والمهاجر الأثيوبي تخونه زوجه مع تاجر حشيش ويعيش حياة بائسة، يحاول أن يثبت وجوده من خلال هدم البيوت في مخيم جنين[2].

وهذه النماذج كما نرى من واقعنا وتحيا بين ظهرانينا، نعرفها على الحواجز والنقاط العسكرية، وعند كل عملية مصادرة للأراضي أو بناء لجدار عنصري فاصل، ولم يقع الكاتب في براثن التجني والتعميم، ويحسب له وهو ما لا يحسب لغيره، أنه لم يقع أيضاً في مصيدة التضخيم والتمجيد للذات الفلسطينية، وهذا آت من طبيعة المرحلة بعد توقيع اتفاقية أوسلو وما تبعها من مفاوضات، حيث ظهر على الواجهة الإنسان الفلسطيني المساوم والنفعي والمهزوم من داخله[3]، وربّما يأخذ بعض أصحاب الرأي في الأدب والنقد على الكاتب تهميش البعد الإنساني في الشخصيات اليهودية في رواياته التاريخية، ويرى الباحث أن هذه الملاحظة لا تقلل من ذكاء الكاتب وحرفيته، فالنماذج الإنسانية وحركات السلام الصهيونية ليست مؤثرة في السياسة الصهيونية، ولا يمكن لهذه النماذج أن تنسلخ عن أصولها وجذورها والرأي العام فيما يخص الصراع العربي الإسرائيلي.

---

1) ينظر زكي العيلة، صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد 1967م، ص 148–149

2) ينظر أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 84

3) ينظر زكي العيلة، صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد 1967م، ص 148

5- شخصية الأجنبي

لقد جسَّدت الرواية العربية منذ بدايتها الواقع، وتناولت طبيعة العلاقة بين العربي (الشرق) والآخر (الغرب) أو الأجنبي كما يحلو للبعض التمسك بهذه التسمية، ويذكر الباحث على سبيل المثال فقط لا الحصر روايتي (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، حيث أنّ هاتين الروايتين تصدتا للعلاقة مع الأجنبي في مواجهة صريحة بين الشرق والغرب، وما زالت هذه الأطروحة النقدية والثقافية تشغل بال الرواية والدراسات الثقافية والأكاديمية، خاصة أنها تندرج ضمن ما يسمى (حوار الحضارات) الذي بات ضرورة ملحة في القرن الحالي.

أما شخصية الأجنبي فقد ظهرت في الرواية الفلسطينية، ولكن بشكل محدود وجزئي، ولا يستغرب الباحث هذا الخفوت لشخصية الأجنبي؛ لأن الروائي الفلسطيني مشغول بمواجهة اليهودي الذي يسعى للقضاء عليه وعلى ثقافته ووجوده وذاكرته وأرضه، ويعد محمد أيوب أن رواية (تداعيات ضمير المخاطب) لعادل الأسطة من أهم الروايات الفلسطينية التي قدمت صورة واضحة لشخصية الأجنبي[1]، وقد تتبع الباحث شخصية الأجنبي في رواية (إسماعيل) لأحمد حرب، ويظهر فيها الأجنبي مخادع ومراوغ ولا ينتمي لأي منظومة أخلاقية، فحسب رأيه الثورة الفلسطينية مصيرها الفشل، وهذا ما يحاول أن يزرعه في نفوس طلبة جامعة بيرزيت[2]، ويوقع بأمل وهي طالبة جامعية وهو المحاضر في الجامعة "أخاف عليك يا أمل، أنت في طريق مسدود، وخطر، اتركي أمر الإضراب والمضربين، اتركي أمر الثورة وابحثي عن خلاصك الفردي"[3] وفعلاً ينام معها في أحد الفنادق وتحمل منه ولا يكتب لهذا الحمل الحياة، ويرى الباحث أن شخصية أمل رمزية ترمز إلى الثورة الفلسطينية، أما البروفسور جيمس فهو يمثل الغرب الأمريكي الذي يسعى إلى إجهاض الثورة بكافة الطرق، ويرى الباحث أن شخصية الأجنبي في الرواية الفلسطينية كان وجهاً آخر لصورة اليهودي، لا سيما أن الأجنبي هو الذي سهّل لليهود وما زال يقدم له العون في اقتلاع الفلسطيني من أرضه.

---

1) ينظر محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية في الضفة والقطاع 1967-1993، ص 100

2) ينظر أحمد حرب، إسماعيل، ص 36

3) المصدر نفسه، ص 37

ولعل ما يميز روايات أحمد رفيق عوض التاريخية بالدرجة الأولى، وجود الأجنبي فيها بصورة مركزية مقارنة بغيرها من الروايات الفلسطينية، إذ حتمّ الخطاب الروائي لرواية أحمد رفيق عوض، وجود شخصية الأجنبي؛ لأن موقف الكاتب مواجهة الغرب ونقد مقولته الثقافية والسياسية من منطلق الثقافة العربية الإسلامية.

وقد ظهرت شخصية الأجنبي في رواية (العذراء والقرية) بشكل سريع ومحدود، حيث مرت بعثة الآثار على قرية الخلجان، ويتعلق قلب رجل من القرية بالمرأة التي في البعثة، وعندما تغادر البعثة تختفي المرأة ومعها الرجل العاشق[1]، ويحكي لنا محمد الزهرا عن شذوذ جنود إنجليز وممارستهم الشذوذ الجنسي مع والده[2]، ويأتي وصف عابر للفرنجة "للرجال منهم جلود حمراء سميكة، قاماتهم طويلة، وفيهم جلد وقوة على فحش وفسق، أما نساؤهم فجميلات لا يردعن يد لامس"[3]، وهذا وصف عام لا يدخل ضمن دائرة الشخصية، فالبعثة والجنود لا يردون إلا في مواضع ثم يختفي دورهم ووجودهم في الرواية، لذا يرى الباحث أنه ليس بالإمكان التوقف عن شخصية الأجنبي في رواية (العذراء والقرية)، فشخصية الأجنبية لا ملامح لها ولا دور في الفعل والحدث الروائي داخل الرواية.

وقد غابت شخصية الأجنبي عن رواية (القرمطي) بشكل تام ونهائي، حتّم هذا الغياب الزمن الروائي، الذي يدور في القرن الرابع عشر الهجري في أواخر الدولة العباسية، وقد كان غياب شخصية الأجنبي في تلك الفترة واقعياً ومنطقيًا، فقد كانت أوروبا في ذلك الوقت في عصور الظلام وسيطرة الكنيسة على القلوب والعقول، إلا أن شخصية الأجنبي ظهرت بشكل واضح ومؤثر في روايتي (عكا والملوك) و(بلاد البحر) التي شكلت فيها شخصية الأجنبي طرفاً في الثنائية الروائية التي دارت بين العرب المسلمين من جهة والفرنجة القادمين من وراء البحار من جهة أخرى، والمادة التاريخية التي استندت عليها الرواية ساعدت الكاتب على رسم وتصور شخصية الأجنبي، وفي الوقت نفسه، انحصرت شخصية الأجنبي في نماذج بعينها سيوضحها الباحث فيما سيأتي.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 72

2) ينظر المصدر نفسه، ص 72

3) المصدر نفسه، ص 302

*** الملوك**

وهي الشخصيات الرئيسة في الرواية، وقد جمعها خط القرابة والدين والحقد والكراهية ضد العرب والمسلمين في الشرق وبلاد الشام، والملوك كعادتهم يحبون السلطة والسيطرة وحب التملك، وهذا ما وحّدهم ووجه سيوفهم وحقدهم على البلاد والعباد، **وسيتطرق الباحث فيما يأتي لهؤلاء الملوك وموقعهم في التاريخ والحدث الروائي:**

أ- الملك غليوم

وهو ملك شاب ورث مملكة غنية وواسعة عن والده، وقد أتهم بالوثنية زمن والده، وهو لم ينف هذه التهمة[1]، وقد أشار ابن جبير إلى أن هذا الملك وهو ملك صقلية كان يحب المسلمين المقيمين على الجزيرة ويضطر لطردهم بسبب تأثير الكنيسة وملوك الغرب الآخرين[2]، وقد حزن الملك غليوم حزناً شديداً على ضياع بيت المقدس وسقوطه بيد المسلمين حسب رأيه[3]، لذا لا يتورع عن إرسال أسطول حربي لسواحل عكا لكسر شوكة صلاح الدين الأيوبي، وقد ظهرت شخصيته من خلال شهادة ابن جبير وحواره مع من معه في أول أقسام الرواية، وقد ظهر اهتمامه بالعلم والعلماء من خلال حواره مع الإدريسي وابن جبير حيث يقول: "التفت إليّ الملك الشاب وقال بالعربية التي تبعث على الابتسام والارتياح: أهلا بك في بلادنا

قال الشريف: يا مولاي، هذا هو العالم المحدث، والفقيه أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير

قال الملك: لم أفهم مقصدك يا ادريسي، ماذا ...؟!

قال الشريف: هذا رجل يحقق في كلام رسولنا محمد (صلى الله عليه وسلم)

توجه الملك إليّ بالسؤال: وماذا وجدت في كلام رسولكم أيها العالم؟!"[4]

وقد صرح في أثناء الحوار لابن جبير وقال: "هذا عالمنا المحترم الإدريسي لا أستبدله بعشر مدن، إنه يعلمنا كل شيء، فماذا يفيدني حربكم، الله لم يأمرنا بالحرب، بل أمرنا بحب أعدائنا"[5].

ويرى الباحث أن شخصية هذا الملك حملت اهتماما بالعلم والعلماء وبُعداً إنسانياً

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 35

2) ينظر المصدر نفسه، ص 34

3) ينظر المصدر نفسه، ص 34

4) المصدر نفسه، ص 35

5) المصدر نفسه، ص 37

إلا أنّها لم تكن خارج السرب، فهذا الملك رغم معاملته الحسنة للمسلمين في صقلية يطردهم في نهاية الأمر، ويتعصب لملوك الغرب ويدعمهم في القضاء على صلاح الدين عند أسوار عكا، وتصوير هذه الشخصية ورسمها عن طريق شهادة العالم ابن جبير، الذي يمثل الطرف الآخر بالنسبة لهذا الملك الأجنبي، وهذا مما خلص هذه الشخصية من سيطرة الراوي العليم، وقد وضح الحوار الذي دار بين ابن جبير والملك غليوم أبعاد هذه الشخصية بكل أريحية، فلم تأت صورة هذه الشخصية جامدة ونمطية كما أوردتها كتب وموسوعات التاريخ، ومما يلفت نظر الباحث الحضور المحدود لهذه الشخصية، فقد حضر في عدّة صفحات محدودة ثم اختفى وانتهى دوره، ويعزو الباحث هذا الغياب لبعد الغرب في ذلك الوقت عن لغة العلم والثقافة والحوار، فلم يكن غليوم ملك بارزا له صولة وجولة على ملوك وكنائس الغرب.

ب- الكندهري

وهو كونراد مونتفرات بلغة أهل الفرنجة[1]، وهو من الجنوية، وقد عدّه الراوي من أكابر الفرنجة وأعيانهم بل وأخبثهم وأشدهم[2]، وتبلغ القسوة في هذا الملك أن يرفض إطلاق سراح أبيه مقابل مدينة صور عندما كان محاصراً فيها من قبل صلاح الدين، ويبلغ من حقد هذا الملك على العرب والمسلمين أن أرسل صوراً للمسيح وهو يضرب من قبل المسلمين، وللكندهري سطوة على ملوك الغرب، وعندما يجيء بثماني عشرة شانية يجتمع الفرنجة على كلمة واحدة[3].

وقد وصف الراوي شخصية الكندهري من الخارج كعادة الرواية التقليدية "الكندهري في أواسط العمر، طويل القامة، أشقر الشعر، عريض المنكبين، متجهم الوجه ويتقن لغة العرب، ويلم بأصول دينهم"[4].

ويرى الباحث أن هذا الوصف لشخصية الكندهري من قبل من هو خصم له كالقاضي ابن شداد يضفي على الشخصية لمسة واقعية تجعل القارئ يقترب من عالم هذه الشخصية التاريخية، ويستطيع بكل سهولة أن يتخيلها.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 52

2) ينظر المصدر نفسه، ص 52

3) ينظر المصدر نفسه، ص 52

4) المصدر نفسه، ص 52

وبسبب صفات الكندهري المميزة ومجالدته صلاح الدين أمام أسوار مدينة صور، وعلاقته المميزة مع الملك الانجليزي، يتبوأ مركز القيادة العليا في معسكر الفرنجة المحاصر لمدينة عكا[1]، ولم ينف ملك كالكندهري وجود خلافات بين ملوك الغرب، خاصة بين الكندهري والملك العتيق ملك القدس الذي هزم وأسر في حطين، وقد سخر الكندهري من طريقته وأسلوبه في إدارة المعركة مع صلاح الدين[2]، وينجح الكندهري في بث الأمل في صفوف الفرنجة، وفعلاً تتغير موازين المعركة بعد وصول الكندهري.

وتشاء الظروف أن يتزوج الكندهري من ملكة القدس اللعوب، فيصبح ملكاً بين ليلة وضحاها، وهذا ما أجج الخلاف بين صفوف الفرنجة، فتوقف القتال لفترة يسيرة، مما أعطى فرصة لصلاح الدين لترتيب أمور الجيش وطلب العون والمساعدة[3]، ويموت هذا الملك مقتولاً على يد رجل مغمور يموت وهو يتلفظ باسم المشطوب، وهو أمير عكا المحاصرة، رجل مقاتل حتى أخمص قدميه، كان نادماً، لأنه لم يستطع الظفر بالكندهري عندما جاء إلى عكا عن طريق البحر، وكان هذا بسبب التراخي بعد النصر المؤزر وفتح عكا وكان المشطوب يعرف أن الكندهري ضليع بشؤون الحرب ويكره المسلمين[4].

ومن المفارقة أن موت الكندهري جعله قديساً فيما بعد وصور على أنه (قتيل الشيطان) ومن القديسيين الذين قضوا في تحرير بيت المقدس[5]، وقد رسم الكاتب شخصية الملك الكندهري بواسطة السارد العليم المحيط بكل شيء، ومن خلال عيون الآخرين كقراقوش وسيف الدين المشطوب، ومن اللافت للنظر أن شخصية هذا الملك، لم تظهر من خلال الحوار ولم تكن طرفاً فيه، وكأن الكاتب أراد أن يقول أن مثل هذه الشخصية لم تسع إلى الحوار مع العرب والمسلمين في كافة الظروف، وقد ظهر الحقد والكراهية كمكون رئيسي من مكونات هذه الشخصية، بدليل تفريطه بحياة والده بل فلتذهب حياة والده الأسير إلى الجحيم، ما دامت مدينة صور لن تسقط بأيدي دولة المحمديين حسب رأيه.

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 53

2) ينظر المصدر نفسه، ص 54-55

3) ينظر المصدر نفسه، ص 64-65

4) ينظر المصدر نفسه، ص 141

5) ينظر المصدر نفسه، ص 161

ج- الملك ريتشارد

وهذا الملك شخصية تاريخية حقيقية، يعدّ أعظم ملك مسيحي في زمن الحروب الصليبية، وهو ملك انكلترا كان يلقب بـــ (قلب الأسد)، وما زالت تروى الأساطير حول سيرته، إلا أن ما يهم الباحث هو ملامح هذه الشخصية وأبعادها في الرواية، لا سيما أن فصلاً من فصول الرواية جاء تحت عنوان (الملك ريتشارد)، وقد تناول هذه الشخصية الراوي السارد، فظهر من بداية الفصل رجل حرب لا شغل ولا حياة له إلا بها "عندما سألت الملكة جوانا شقيقها ريتشارد عن سبب تأخره في الزواج هز رأسه دون كلام، فلما ألحت عليه، قال بما يشبه الغضب: أنا أصلح للحرب لا للزواج"[1] ويبدو أن هذا الادعاء ظاهري لا يقترب من الحقيقة، حيث يرون أن الملك ريتشارد قضى فترة من شبابه في ضيافة الملك الفرنسي (فيليب أغسطس)، فتحدثت الإشاعات عن علاقة غير سوية بين الملكين –أي أن هذا الملك كان شاذاً– فحاول التغطية على هذا الأمر بشهرته في القتال والحرب[2].

وتعكس شخصية الملك ريتشارد أبعاد الصراع والاختلاف بين ملوك الغرب، فالعداء الظاهر بين ريتشارد وفيليب أغسطس يلقي بظلاله على عموم الفرنجة، وتتعدد أسباب الخلاف، فمنها بسط النفوذ وجني الأرباح ومنها تحقيق المجد والشهرة في حماية قبر المسيح ومنها أن ريتشارد يريد أن يدافع عن عرشه أمام هجمة الطامعين[3]، ويرى الباحث أن تعدد هذه الأسباب عكس الأهداف المعلنة والخفية للحروب الصليبية، التي يبدو أن أهم أسبابها هو تحقيق الربح الوفير والسيطرة على المدن والموانئ والطرق ونهب الخيرات التي تمتلئ بها دول الشرق، وما كانت إلا تعبيراً عن عجز الغرب عن بيان حقيقة مصالحه ومكاشفة العالم بها.

والملك ريتشارد الذي لم يتزوج والذي لم يأكل إلا لِماماً، كان القشة التي قصمت ظهر صلاح الدين في حصار عكا "فالآلات التي أحضرها معه كانت من الكفاية بحيث دكت أسوار عكا الشرقية والشرقية الجنوبية والشمالية أيضًا"[4].

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 227

2) ينظر المصدر نفسه، ص 228

3) ينظر المصدر نفسه، ص 228

4) المصدر نفسه، ص 229

ويتضح للقارئ معالم شخصية الملك ريتشارد من خلال خصمه الملك الفرنسي فيليب أغسطس، عندما يسأل عن سبب العداء والجفوة بينه وبين ريتشارد حيث يقول: "لا يمكن الركون لإنجليزي، فهو يستطيع أن يبقى قادراً على الابتسام في وجهك بينما يكون خنجره قد وصل إلى قلبك"[1].

وعندما تسقط عكا وتفرض شروط الاستسلام على الحامية التي في المدينة، يدب الخلاف بين ريتشارد والمركيز كونزاد، حيث يفاجئه ريتشارد قائلا: "دعك من هذا التفاخر، لم تصنع أنت هذا النصر، ولم تأت أنت بنا، ولا دموع الرهبان الذين أرسلتهم، إن كل ملك وأمير هنا، جاء بسبب حبه لدينه، ورغبة منه في تحرير بيت المقدس، أنت لا تتميز عن أحد هنا أتفهم؟"[2].

بل تصل الأمور إلى التهديد العلني بقتل الماركيز يقول له: "لك عرش مملكة القدس إذا توفي الملك جي، تسابق وإياه على حب الحياة، لتحصل على التاج"[3] ويقتل الماركيز بعد سنة من هذا الكلام في ظروف غامضة، فقد أدرك ريتشارد أن قتل الماركيز سيوحد الجميع أمام هدف واحد حول الاستيلاء على القدس، إلا أن أهم حدث يلتصق بهذه الشخصية، ويجعلها في صورة غول يلغ في بالدماء، هو نقض العهد مع صلاح الدين وقتل ثلاثة آلاف أسير مسلم "ما إن وصل ريتشارد إلى تل العياضية، حتى اصطف العسكر صفوفا، ووضعوا الأسرى أمامهم، ثم تحدث راهب ما، فانطلق جنودهم إلى الأسرى كل جندي استفرد بأسير، اشتدت ضربات الطبول، واشتد نمير الأبواق، وبإشارة واحدة من الملك ريتشارد هوت السيوف على رقاب الأسرى، الملك ريتشارد ملك الانكتار، رفع يده، فتوقفت الطبول والأبواق، نظر حواليه، رأى الجنود والأعلام والخيول والتلال ومدينة عكا يحضنها البحر.

نظر إلى الدماء التي غطت تل العياضية، شدّ هواء عكا إلى صدره، وقال:

– الآن أستطيع أن القول إننا انتصرنا !!!!!!!!!!"[4].

وتأكد للباحث أن شخصية هذا الملك الغربي لا تمثل نفسها فقط، بل تمثل الفكر الغربي تجاه المنطقة العربية والإسلامية منذ الحروب الصليبية حتى اللحظة.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 236

2) المصدر نفسه، ص251

3) المصدر نفسه، ص 252

4) المصدر نفسه، ص 290-291

ولا داعي للتمثيل على صورة هذا الملك الشاذ المتغطرس، الذي لا يرى الآخر أو حتى يعتقد بوجوده، فرغم سقوط مدينة عكا بين يديه، إلا أن شعوره بالنصر بقي ناقصاً؛ لأن سيفه لم يرو من دماء العرب والمسلمين، فنقض عهده مع صلاح الدين وفتك بالأسرى دون أدنى شفقة أو رحمة، على عكس صلاح الدين الذي كان يحسن التعامل مع الأسرى وكان لا يسرف في القتل.

وقد كان الكاتب عوض حيادياً في رسم هذه الشخصية الشائكة والمعقدة، فلم يتورط في السقوط في تجريح الشخصية والغض من شأنها في كل موطن، حتى أنه خفف من سيطرة السارد العليم ولم يحشرها في كل التفاصيل، بل جاءت من خلال شهادات واعترافات من جوانا وفيليب أغسطس ومن خلال الحوار مع ماركيز مدينة صور، ويحسب للكاتب أنه لم يمنح هذه الشخصية دوراً رئيساً أو بطولياً، بل جاءت متناغمة مع الحدث الرئيس والبنية الحكائية للرواية، فالكاتب قدم الشخصية وفق تنامي الحدث والصراع، وكان أيضاً أميناً لكثير من الحقائق التاريخية، فجاءت شخصية الملك ريتشارد واقعية وتاريخية تسير في شرايينها الدماء ويكسوها اللحم وليس الورق مثل أغلب الروايات، وقد حتم اعتماد الرواية على النص التاريخي أن تجئ الشخصية بهذه الصورة.

د- الملك ادوارد الأول

وهو ملك المملكة اللاتينية في رواية (بلاد البحر)، يستعين بفرنجة لهم تاريخ عسكري لإثبات وصيته على المملكة، من مثل مقدم الراوية وليم بوجيه في مدينة عكا آخر حصون الفرنجة، و(اوتو جراندس) الأمير السويسري الذي جاد على رأس عشرات الفرسان الانكتار[1]، وكما يلاحظ الباحث فإن حضور الملك ادوراد الأول في هذه الرواية محدود جداً ولم يكن ممن يصنعون الحدث في الرواية أو الواقع إلا من الخارج كإرسال ممثل عنه أو عشرات الفرسان والأسلحة، ولحظة الزمن الروائي في رواية (بلاد البحر) كانت تدور في وقت استعاد فيه العربي والمسلم ثقته في وقت تقهقر فيه الغربي شاعرا بهزيمة تلوح في الأفق كحال الملك ادوارد الأول الذي لم يتبق له من مملكته إلا أوراق تنتقل بالوراثة من ذكر وأنثى.

وقد رسمت هذه الشخصية الراوي والسارد العليم، ولم يظهر لها أي ملمح عام أو حتى صوت، والكاتب يريد أن يضعه في زاوية مظلمة، هذا بعكس ملوك رواية (عكا والملوك) الذين ظهروا في غاية الجبروت والعنفوان والقسوة والشهوة للدم العربي المسلم.

هـ- الملك هنري

وهو ملك قبرص، وصل إلى عكا من الغرب ليقود معركة الدفاع الأخيرة عنها، حضر على رأس أربعين سفينة ملأى بالرجال والسلاح والمؤن، وهو ملك شاب لم ينبت شاربه بعد، تحاصره الأمراض في نواحي جسده الهزيل؛ وتنتشر البثور على وجهه وبالكاد يقوى على المشي[2]، وقد خطب في الجند بصوت مرتجف "هذه المدينة التي حافظ عليها المسيحيون مئة عام وقدموا من أجلها كل شيء، تطالبكم ألا تسلموها ولا تخذلوها وأن تحافظوا على ذكرى الدماء التي سفكت من أجلها، تذكروا الملك ريتشارد قلب الأسد، ليبارك الله ذكراه إلى أبد الآبدين، وماذا فعل من أجل هذه المدينة، تذكروا كيف انتصر على صلاح الدين، هنا على هذه الأسوار وقرب هذا السهل، ليكن كل واحد منكم ريتشارد"[3].

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 26-27

2) ينظر المصدر نفسه، ص 136

3) المصدر نفسه، ص 137

ومن خلال المقطع السابق يستند الملك هنري على ارث وتاريخ ملك آخر قوي وله حضور وسطوة هو ريتشارد (قلب الأسد) كما يقولون، بمعنى أنه شخصية فارغة لا تملك شيئاً تقدمه في المعركة إلا الجنود والمؤن والسلاح ووجوده المجرد.

وعندما يدرك هذا الملك أبعاد المعركة الخاسرة، يتنازل عن حلم النصر ويرسل للملك الأشرف من يفاوضه حتى يخرج بأقل الخسائر كما ظهر من خلال حوار الملك مع الأب (هنابا) "قال الملك: اقترح علينا أيّها الأب

قال البطريرك: نرسل له من يفاوضه وهناك من يساعدنا في حاشية الملك

قال الملك: إذا، استدع لي من تراه مناسباً"[1].

وعندما لا ينجح التفاوض مع الملك الأشرف، وتسقط عكا آخر معاقل الفرنجة بين يديه، يكون الملك هنري أول الهاربين باتجاه قبرص، ويرى الباحث أن حظ هذه الشخصية سيء لأبعد حد، فقد اختاره القدر ليكون آخر ملك غربي من ملوك الفرنجة يغادر الشرق، لذا يظلّ في سكر متواصل ويتمنى الغرق في البحر كي لا يعيش بقية عمره مجللاً بخزيه وعاره[2].

وقد حرّك السارد العليم هذه الشخصية فقط من الخارج وبقي مبتعدا يقلم أظافره في ركن ما، فخطاب الملك هنري في الجند قبل سقوط عكا يجعل القارئ قريبا من هذه الشخصية –أي يراها ويعرفها جيدا– وبعيدا عنها في نفس الوقت، لما تمثله من تجاهل الآخر العربي والمسلم واحتقاره، وباستثناء هذا الملك مثل بقية ملوك الغرب في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية صورة مقابلة للحكام العرب والمسلمين، الذين تراخى بعضهم عن نصرة شعوبهم ودينهم ومواجهة العدو، حيث وجّه لهم الكاتب أقسى عبارات النقد والتجريح، ولقد كان حضور هؤلاء الحكام أقل من حضور ملوك الغرب، ويجد الباحث في حضور الملك ريتشارد بوجود فصل في الرواية معنون باسمه أكبر من حضور صلاح الدين الذي كان محور الرواية، في حين كان حضور الملك هنري محدودا ولا يقاس بالنسبة للملك الأشرف حارق عكا، وذلك لتغير معادلة القوى التي لا تثبت على حال من الأحوال مهما طال الزمن.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 140-141

2) ينظر المصدر نفسه، ص 266

* الشخصيات الدينية

وهم من الشخصيات التي لا تأتي الرواية الفلسطينية على ذكرها لا من قريب أو بعيد، وقد تناولت الروايات التاريخية للكاتب أحمد رفيق عوض شخصيات رجال الدين المسيحي، وبذلك حققت روايته التاريخية قصب السبق في هذا المجال، ويأتي التعرض لهذه الشخصيات للدور الخطير الذي لعبته في الترويج للحروب الصليبية ولفكرة القضاء على العرب والمسلمين وإنقاذ قبر المسيح كما كانوا يدّعون.

وسيأتي الباحث على شخصيات رجال الدين في روايتي (عكا والملوك) و(بلاد البحر)، إذ أن شخصية رجل الدين المسيحي ظهرت في هاتين الروايتين مرتبطة بالملك المحارب المنقذ لقبر المسيح حسب اعتقادهم.

أ- الأب انطونيو

وهو أسقف صقلية، وجهه أبيض لامع ورأسه أصلع كبير، وهو مبعوث الملك إلى الأميرة جوانا بعد أن ذاع سرّها في الجزيرة، حيث كانت هذه الأميرة لا تحرم جسدها المتعة، بواسطة رجال مسلمين[1]، وكان الأب أنطونيو بمثابة المعاتب للأميرة على سلوكها لا أكثر، وظهر هذا من خلال الحوار الذي دار بينها وبينه:

"- يؤسفني أن أكون رسولا إليك بهذه المهمة الشاقة على نفسي، لكنّه قرار الملك"[2].

وتختفي الشخصية هذه بعد هذا الحوار من الرواية، ولم تكن هذه الشخصية إلا ممثلة كرجال الدين لا أكثر.

ب- الأب كلود

وقد ظهرت هذه الشخصية من خلال شهادة عمر الزين، الذي أسره الفرنجة وحاولوا تحويله إلى دينهم، والأب كلود له سحنة محارب بدأ بتعليم عمر الزين القراءة والكتابة بصرامة شديدة[3] في مدينة نابلس التي تكون خاضعة للفرنجة، وقد فزع عمر الزين بتعصب هذا الأب وحقده على المسلمين إذ يقول: "استغربت أن الأب كلود لا يشاركني إيماني، وإنه لا يستطيع أن ينظر إلى دين الناس الذين يحاربهم، وقد أقنعني الأب كلود بتصرفه لا بكلامه، إننا بحاجة إلى تعصب ما حتى نميز أنفسنا من الآخرين، ولا حاجة بنا إلى البحث عن براهين لتأكيد أو تبرير هذا التعصب"[4].

---

1) ينظر أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 108

2) المصدر نفسه، ص 109

3) ينظر المصدرنفسه، ص 177

4) المصدر نفسه، ص 178

ويضيف عمر الزين "التعصب لا يحتاج إلى براهين، بل يحتاج إلى كثير من الأنانية والغضب، وهذا ما وجدته لدى كلود بطريقة كرهته فيها إلى أبعد حدود، فقد تعرض إلى سيدنا محمد بكلام لا يليق واتهمه بكل شائنة واتهم أصحابه بالشذوذ والدموية، وقال أن القرآن مأخوذ عن التوراة في كلامه عن الحقوق، ومأخوذ عن الإنجيل في كلامه عن التسامح والحب، تحملت ذلك كله وأعانني الله عليه"[1] ويرى الباحث أن شهادة عمر الزين في الأب كلود حملت الصدق الفني والموضوعي في آن، فشخصية الأب كلود من خلال شهادة عمر الزين تلميذه تكون أوثق للقارئ وأقرب، وقد حملت شخصية الدين المسيحي في الحروب الصليبية كل أبعاد الكراهية والعنصرية وإقصاء الطرف الآخر العربي والمسلم، وهذا مما أثر على نفس عمر الزين الذي رغب في تمزيق وجه الأب كلود الراهب الفظ[2].

ج- الأخت فرانشيسكا

وهي أهم شخصية دينية في رواية (عكا والملوك)، وهي امرأة لم تتجاوز العشرينيات من عمرها، تتمتع بقدر فائق من الجمال "فعيناها الواسعتان الخضراوان يتراقص فيهما شوق عارم لما سيأتي، أما شفتاها الغليظتان النافرتان إلى الأمام قليلاً، فهما دعوة مباشرة وواضحة إلى كل ما يثور في الصدور"[3] ولقد شكلت علاقتها مع عمر الزين (ريمون) مفصلاً هاماً في الرواية وفي حياة عمر الزين، والراهبة فرانشيسكا من جمعية الاسبتارية وهي ابنة غير شرعية لفارس محارب[4]، وهذا ما جعلها تنطلق ولا تعرف حدودا لحريتها رغم انتظامها في سلك الرهبنة.

وقد حاول عمر الزين من خلال تجربته وشخصية هذه الراهبة، كشف عوالم الدين المسيحي وما كان يدور في سلك الرهبنة في ذلك الوقت بكل تجرد وحيادية، وهذا مما يحسب للكاتب، فاعتماد شخصية كانت في قلب الأحداث، غير الاتكاء على السارد العليم أو شخصية سمعت أكثر مما رأت، ولو اتكأ الكاتب على رؤية السارد العليم المحيط بكل شيء، لكان هذا الجزء من الرواية عبارة عن مقالة فكرية محضة خالية، وسيرصد الباحث فيما يأتي بعض المواقف في حياة الراهبة فرانشيسكا وعشيقها عمر الزين، التي توضح أبعاد الشخصية الدينية عند الآخر الغربي.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 178

2) ينظر المصدر نفسه، ص 179

3) المصدر نفسه، ص 180

4) ينظر المصدر نفسه، ص 184

تُسرُ فرانشيسكا لعمر الزين بأنها لا تكترث بقوانين الرهبنة الصارمة "أؤمن بنفسي، بحريتي ولا أصدق الكهنة"[1] "– نابلس هذه ليست بلادي ... هنا يعيش المحاربون وليس الناس .. إننا نعيش –هنا– في توجس كبير وحذر أكبر ... كل شيء حولي يذكرني بالموت"[2] وتقص بسخرية كاملة لعمر الزين عن أكاذيب الرهبان الأكثر شيوعاً وتصديقاً، وأن الأخت فيرونيكا امرأة سيئة السمعة[3]، وقد كان الأب ميشيل يملك كتاب ابن بصال في الأعشاب وكتاب ابن زهر في الطب وجزء من كتاب (القانون) للشيخ الرئيس ابن سينا وكان يطلب من عمر الزين ترجمة بعض فقرات هذه الكتب"[4].

وتؤكد هذه الشهادات والمواقف للباحث مدى الفساد المستشري في المؤسسة الدينية عند الفرنجة، فالراهبات يمارسن الدعارة بطريقة علنية وسرية، والرهبان ينشرون الأكاذيب حول قدرتهم على الشفاء باللمس ولا يحترمون الآخر ولا ينظرون دينه، ولا يبادرون لبناء أي جسر للحوار، رغم حاجتهم إليه في أدق شؤون حياتهم كحال الراهب الذي يطالع الكتب العربية في كافة العلوم، وما علاقة الأميرة جوانا والراهبة فرانشيكا بالعربي المسلم، إلا أنه أعطاها ما لم يعطها إياه رجل الغرب وعجز عنه، فالعربي الأكمل حضارةً ونبلاً وأخلاقاً، وقد بدت شخصيات الرهبان متجردة من بعد إنساني مما جعلها شخصيات متجهمة ومنفرة للقارئ، تمارس الكذب وتحرض على القتل وتسطو على خيرات الدول والشعوب الأخرى، ويرى الباحث أن الكاتب لم يكن متعسفا وهجوميا في تناول هذه الشخصيات الدينية، بل رسمها من خلال شخصيات الرواية الأخرى، كعمر الزين، وهذا ما جعلها نابضة بالحياة والحركة ومليئة بالتفاصيل الخاصة.

د– البطريرك نقولا هنابا

وهو من شخصيات رواية (بلاد البحر) الدينية طويل الأنف والفم[5]، أدرك منذ وقت مبكر الضعف الغربي في الأراضي المقدسة، فكتب التقارير إلى قداسة البابا، الذي كان في اعتقاده قادر على إحياء الروح وتجديد الحرب التي أرادها الله[6].

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 184

2) المصدر نفسه، ص 184

3) ينظر المصدرنفسه، ص 182

4) ينظر المصدر نفسه، ص 183

5) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 136

6) ينظر المصدر نفسه، ص 141

وكحال غيره يحقد على العرب والمسلمين كما يظهر في المقطع الآتي "انهمك الآب هنابا في ترتيب الاتصالات والرسائل بين ملوك المغول في مملكة الأيلخان وبين البابا من جهة وملوك انكلترا وفرنسا من جهة أخرى، أرسل –بمبادرة منه– رهبانا فصحاء يتقنون ألسنة عديدة إلى كتبغا وأبنائه وأحفاده من بعده، يجمل في أعيناهم التحالف مع ملوك الفرنجة ودول الأتراك الملاحدة"[1] وجميع هذه المحاولات ذهبت أدراج الرياح، فلم يصل رد الرسائل، فالغرب لم يعد عظيماً وملوكه منشغلون بقضايا داخلية.

وقد حملت شخصية هذا الأب شيئاً من الإنسانية، عندما أمر خدمه بأن يحملوا ما استطاعوا من النساء والأطفال في قاربه لحظة سقوط عكا، ومن المفارقة أن يموت هذا الأب غرقاً دون أن ينقذه أحد، بعد أن كان يرسل الرسائل للملوك لإنقاذ الوجود المسيحي في الشرق "وما إن أشار الخدم إلى بعض النساء بالصعود إلى القارب، حتى هبّ خلق كثير إليه، ترنح القارب يمنة ويسرة، ولكن تدفق الخلق لم يتوقف، وما هي إلا لحظات، حتى انقلب القارب بمن فيه إلى أعماق البحر، مات البطريرك هنابا الذي راسل وكتب وحذر من الضياع، لم ينقذه أحد، لا من الشرق ولا من الغرب، فغاص في أعماق البحر"[2].

لقد مثلت شخصية هذا (الأب) امتداداً للشخصيات الدينية في روايات الكاتب أحمد رفيق عوض التاريخية، التي لم تخرج عن إطار شخصية رجل الدين بشكل عام، فهو حاقد وكاره للوجود العربي والإسلامي، ويرغب في محوه عن الوجود، وهذا ما جعلها شخصية ذات أهمية، ويرى الباحث أن الكاتب كان موفقاً في رسم شخصيات رجال الدين، فهو لم يصورهم بناء على تجربة عاشها أو فكرة سائدة، بل من خلال عمق إطلاعه العميق على مصادر تاريخية تحدثت عن مثل هذه الشخصيات.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 142

2) المصدر نفسه، ص 267

المبحث الرابع

مستويات اللغة في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض

* اللغة في الرواية بعامة

اللغة أساس الجمال والتميز في أي فن أدبي بشكل عام، والعمل الأدبي إن لم يلتمس جمال اللغة وشاعريتها ودلالتها كان عبئاً ثقيلاً، لا يمكن أن تستسيغه أية ذائقة أدبية أو نقدية، والكاتب الروائي ينشئ عالماً أدبياً قوامه اللغة ولحمته الخيال وشخصياته ورقية.

والكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي ولا يوجد شيء خارج إطار اللغة[1]، وتتجسد العملية الإبداعية بالنسبة للغة في عمليتي (الأفراد والتركيب) أي باختيار المفردة المناسبة ثم بناء التراكيب مما وقع عليه الاختيار بحسب مقتضيات السياق ليتأتى للأديب إنتاج (الأدبية أو الروائية) التي يسعى إليها[2]، ولا يمكن أن تقدم الرواية للقارئ بكل مكوناتها من خطاب وشخصية وحدث وزمان ومكان إلا من خلال اللغة، التي يسعى الكاتب إلى تطويعها وتثقيفها حتى يُوصل موقفه ورؤيته للقارئ.

وقد أناط عميد الأدب العربي طه حسين بالكُتاب مهمةً جسيمةً، حيث قال في حوار إذاعي ما معناه: "إن الكاتب القصصي، والروائي، هما أكثر أدباء هذا العصر تمثيلاً لحيوية اللغة العربية وتطورها، فلغة العصر لا تتجلى في شيء منطوق أو مكتوب، مثلما تتجلى في الرواية أو القصة"[3].

ومن خلال معايشة الباحث للروايات التاريخية للكاتب عوض وغيرها من الروايات، تبين له أن الرواية دون غيرها من الفنون الأدبية الأخرى كالشعر مثلاً، تتسع لأنماط ومستويات متعددة من اللغات واللهجات، إذ يختلط فيها السرد بلغة الفلاسفة والمفكرين والصحفيين وعوام الناس.

ومهما قيل في وظيفة اللغة في العمل الروائي، فإنها تمثل عنصرًا أساساً له أهميته الكبرى بين عناصر بناء النص الروائي فهي –كما يرى باختين– "بنية حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة"[4] أي أنها إذا استخدمت بكفاية وتَمكُّن تجعل الماضي السحيق والبعيد واقعاً معيشاً أمام القارئ، وتمتد كذلك بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات[5].

---

1) ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 122

2) يوسف رزقة، بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي، مقاربات نقدية جمع علي خواجة، ص 139

3) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، ص 239

4) ميخائيل باختين، الخطاب الشعري والخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 150

5) ينظر نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية والحديثة، ص 33

ويرى الباحث أن اللغة الروائية لدى الروائيين الفلسطينيين، تجمع بين لغة العقل ولغة الوجدان معا، وهي بالمجمل لغة واقعية ومكثفة موحية وثيقة الصلة بالشخصية، ولا يعني هذا أن جميع الروائيين الفلسطينيين يستخدمون اللغة نفسها والأسلوب ذاته، فهذا أمر محال؛ لأن لكل كاتب أسلوبه وشخصيته ولغته الخاصة.

ومردّ هذا الامتياز اللغوي عند جبرا إبراهيم جبرا في نظر الباحث هو دراسته الأكاديمية في مجال الأدب وتعمقه في الثقافة العالمية.

والكاتب أحمد رفيق عوض تعامل مع اللغة وفق مقتضيات صنعته الروائية والظروف المحيطة بكل رواية، بيد أن اشتباك خطابه الروائي مع الخطاب التاريخي، جعل لغته الروائية تتفاوت في مستوياتها، ولا يقصد الباحث بالتفاوت ثنائية القوة والضعف إنما التنوع، فهناك لغة لا تصلح إلا للعصر العباسي أو المملوكي، وهناك لغة عادية متوسطة تخترق الحاجز لأكبر شريحة من القراء.

والجدير بالذكر أن لغة الكاتب أحمد رفيق في الرواية التاريخية تختلف عن لغته في باقي رواياته، حتّم هذا الاختلاف المرجعية التاريخية التي فرضت على الكاتب لغةً وأسلوباً وشخصيات قريبة منها، على عكس روايات (مقامات العشاق والتجار) و(قدرون) و(آخر القرن) التي جاءت حافلة بلغة التلفاز، ولغة التقرير الصحفي، والميل إلى استخدام الجمل الاستفهامية والخبرية، **وسيقسم الباحث فيما يأتي اللغة في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية إلى مستوياتها:**

* اللغة التاريخية

إنّ قارئ روايات أحمد رفيق عوض لا بدّ أن يلمس تفاوتاً وخروقاً ومستويات في لغته الروائية، وينبع هذا الأمر حسب رأي الباحث من إمعان الفكر والتأني لدى الكاتب قبل صياغة روايته، لذا فمن الطبيعي أن يقع في دائرة التضمين والتنصيص، وليس في الدرس النقدي لغة تاريخية أو جغرافية، وإنّما القصد من اللغة التاريخية، تلك اللغة طويلة الجمل، ذات النفس والإيقاع الرتيب التي تؤدي الوظيفة الإخبارية[1]، وهي لغة السير والرحلات والوقائع منذ القدم، ولكون الكاتب أحمد رفيق عوض يعتمد على المرجع التاريخي ليحضر مقولته في الواقع المعيش.

وقد بدأ روايته (العذراء والقرية) بما يشبه المقدمة التي توثق للمكان وتؤرخه "ولكن الخلجان بقيت مكاناً غامضاً يضيع فيه الزمان والتاريخ والسلطان والسحر والواقع والحلم، إنها قرية نبتت بين الجبال على غير عادة، فلا طريق يصلح للوصول إليها، ولا أرض تزرع حولها، ولا رزق يساق لها، ويقال إنّ أول من سكنها هم الجن، لذا سميت (خلة الجان) ثم حورت إلى (خلجان) ثم إلى (الخلجان) وفي الواقع أن هناك ما يدعم هذا الرأي، فالصخور هناك دائما نصف محروقة، على غير حال الصخور في تلك المنطقة"[2].

ويلاحظ الباحث في هذا المقطع اللغة السردية الخارجية التي تصف المكان من الخارج وتتبع ساكنيه الأوائل وأصولهم ومن أين جاؤوا؟! ويُلاحظ أيضاً في المقطع السابق سيطرة الجمل الاسمية بشكل تام، وهذا النمط من اللغة أقرب ما يكون إلى اللغة التي تستعملها كتب التاريخ من خلال تقليب وجهات النظر والمجادلة، وتعدد الآراء، والثبات النسبي الذي تتميز به الجملة الاسمية، فكأن القارئ قبل أن يدخل عالم الرواية تشحن ذاكرته بمقدمة عن تاريخ المكان ومتعلقاته.

ويرد أيضاً ما بعد المقدمة "وقد قال بعض الأفاضل أن الخلجان هذه قرية لا يميزها شيء، فهي تشبه آلاف القرى المنثورة على سفوح الجبال وأكتاف الوديان، ولكننا نقول بنعم إنّ هذا صحيح، فقد كان لزاماً علينا أن نتحدث عن واحدة من تلك القرى"[3].

---

1) علي خواجة، عين السارد، ص 103

2) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 1

3) المصدر نفسه، ص 9

وقد كانت الجمل قصيرة وموحية تجمع بين صور النثر والشعر، حين يصف الكاتب لنا قصة حب أحمد بن السعود وسلمى رأته مرة صاعدا إلى أبيها في المغارة، فتأملت كتفيه العاليتين وصدره العريض، فعرفت أنها أنثى لأول مرة، وتمنت أن تهرع فتتعلق بكتفيه، وانتبه أحمد إلى هذه الصبية المطمورة بثوب خشن ثقيل، ولكن عينيها لم تغيبا عن باله، لقد أحسا تماماً بما فيهما"[1].

ولو أراد الباحث عقد مقارنة بين هذا المقطع اللغوي والمقطع الذي ورد في مقدمة الرواية لاتضحت صورة الاختلاف الكلي بين هذين المقطعين، ففي المقطع السابق الذي يصف قصة حب وعشق، الجمل قصيرة، الإيقاع هادئ، والجمل فعلية أي أن هناك حركة وانفعال وأخذ ورد، وهذا مما يحسب للكاتب ولروايته، إدراكه إلى أن لكل موقف لغة تناسبه.

وتبقى لغة السرد التاريخية تربط بين فصول الرواية تباعاً "في تشرين اجتمع البرلمان الجديد، وقيل إنّ سبب حل البرلمان السابق هو إبعاد النواب الذين يصرخون كثيراً ضد الحكومة.

ولما افتتحت المدارس قامت المظاهرات الصاخبة مرة أخرى، وامتلأت يعبد بالفرسان القساة، وفي الليالي المظلمة كانوا يداهمون البيوت بحجة البحث عن هاربين من وجه الحكومة، وقيل إنّ أولئك الذين يهربون من وجه الحكومة لا ذنب لهم إلا أنهم يطبعون جريدة تتحدث بالسياسة، وقال واصف أن نسخة منها وقعت في يده فقرأها مع عدنان، فأكبر الذين يطبعونها، وصارا يبحثان عن جرائد أخرى"[2].

وقد تجسدت اللغة السردية التاريخية عند الكاتب بشكل صريح وظاهر، في فصلين في الرواية هما (شارع الملوك في حيفا) حيث يقول فاروق: "الضحك مهم في هذه الأيام، حيفا مثلا مقسمة إلى أحياء عربية وأحياء يهودية، فلو سألت كيف أصبحت مليئة باليهود، لقالوا لك إنّ لليهود حقا في الأرض؛ لأن أجدادهم كشفوا عن مؤخراتهم وعملوها وراء صخور هذه البلاد قبل آلاف السنين، اليهود يأتون إلى هنا بالآلاف بحجة السكن والموت في أرض الميعاد، أوروبا تقذف بهم إلينا لأسباب يعلمها الله"[3].

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص

2) المصدر نفسه، ص 161

3) المصدر نفسه، ص 28

ولغة المقطع السابق كانت مستعملة في فلسطين قبل عام 1948م، حيث الهجرة اليهودية لفلسطين وتقسيم حيفا إلى أحياء يهودية وعربية، وقد جاءت الجمل طويلة مشبعة بالألم والأسى والإحساس بالخطر القادم.

ويبدو للباحث أن الكاتب مشغوف بالميل إلى التاريخ في باكورة نتاجه الروائي خاصة عندما يستحضر أحمد بن سعود عصمة الدين نفيسة خاتون، وهي شخصية تاريخية أمدت أحمد بن سعود بأفكار ومعلومات يجهلها حيث يدور بينها الحوار الآتي:

"– حدثيني عن الملك الكامل

– هذا الملك كان ملكا يحب الكتب والنساء والفاكهة، وكان يكره الدم والقتل، وكان القائد الذي تزوجني مثله، ولكنه تزوجني في يوم كئيب.

– حدثيني فأنا مصغ

– في ذلك اليوم دخل الفرنجة مع قادته إلى القدس الشريف بدون حرب، ذلك يوم بكى فيه كل الناس، وفيه أيضا تزوجت"[1].

فمستوى اللغة في هذا الحوار يُشكِّلُ بصمة تميزه عن مجمل اللغة في الرواية؛ لأن الشخصية المستدعاة عن طريق تحضير الأرواح قادمة من أعماق التاريخ، لها لغتها ومصطلحاتها ولهجتها وأسلوبها التي تميزها عن زمن الرواية الذي يدور في فترة الخمسينيات والستينيات من العصر الحالي.

أما في رواية (القرمطي) التي تختلف عن رواية (العذراء والقرية)، حيث تشتبك الرواية الأولى مع التاريخ وتنهل من معينه بعكس (العذراء والقرية) التي تتناول التاريخ القريب نسبيًا وليس بالبعيد.

وفي رواية (القرمطي) التي تدور أحداثها في العصر العباسين وظّف الكاتب "طاقات اللغة لاستحضار البيئة الزمانية والمكانية والاجتماعية والسياسية والدينية للعصر العباسي"[2] فالقارئ لا بدّ أن يعيش ويرى ما كان يجري في العصر العباسي زمن (القرامطة) حتى يصل الخطاب الروائي إليه.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 302

2) يوسف رزقة، بنية الخطاب والنص في رواية (القرمطي)، مقاربة نقدية (جمع علي خواجة)، ص 135

لذا لقد حفلت الرواية بمفردات وتراكيب من لغة العصر العباسي وبيئاتها المتنوعة والمختلفة كالحانات والقصور والمساجد ودور الثقافة.

وتأتي لغة السرد على لسان الراوي عندما يصف بيت ابن دريد "كانت الحجرة ضيقة، تزدحم بالكتب وأنواع الكاغد المصري والعراقي وطنافس هنا وهناك، وغير بعيد خوان بالمضيرة الفارقة برائحة الكزبرة، ودنٌ زجاجي من النبيذ الأبيض المعرق"[1] فالطنافس والكاغد والدن الزجاجي والخوان كلها من الأدوات التي كانت مستعملة في العصر العباسي، فالكاتب لا بدَّ أنه قرأ بتمعن المراجع التاريخية التي تحدثت عن العصر العباسي.

وهناك لغة تاريخية تنتمي إلى بيئة العصر والخلافة فيما يتعلق بخلع الخلفاء والوزراء، وما ينتمي إلى حقل السياسة والإدارة كهذا المقطع "مؤنس لم يغير بزة الحرب، وقف بين الجمع، عنيفًا وشائكًا وجبارًا، بدأ خطبته بالبسملة ثم أسرع إلى ما يريد قوله، وكان ما قاله: إن المقتدر -سامحه الله- تجاوز حدَّه، وأساء إلى الأمانة التي يحملها، هادن القرمطي، وتهاون في أمر الاستعداد له، وأطاع أهل بيته في تغيير ما هو قائم، لم يرغب مؤنس بالحديث المباشر عن هارون بن غريب الذي يعرف الجميع أنه جبان وغير قادر على ملاقاة القرمطي، ولم يكتف مؤنس بذلك، بل كان شديداً في الإساءة"[2] فهذه الأسماء (مؤنس ، هارون بن غريب ، القرمطي ، المقتدر) من الأسماء اللغوية الشائعة في العصر العباسي، وهذا ما جعل لغة هذه الرواية عباسية بامتياز وذات نكهة خاصة، استطاع الكاتب أن يوظف طاقات اللغة بطريقة من الحرفية العالية.

وتجنح اللغة في رواية (القرمطي) نحو التباين الذي يولد المتعة الذهنية لدى القارئ، فمن الواضح أن الكاتب قد اجتهد في قراءة فكر الفرق الإسلامية في ذلك العصر كالمعتزلة والأشعرية، فقد ورد في الرواية على لسان الصولي: "المعتزلة يعتقدون بأن أفعال الإنسان مخلوقة له وما تولد عنها مخلوقة له أيضًا، الإنسان حر فيما يفعل وفيما يترك، وكذلك ما يتولد عن فعله من خواص في الأشياء من فعله، أيضًا"[3].

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 14

2) المصدر نفسه، ص 85

3) المصدر نفسه، ص 137

وعندما كانت النساء والجواري والغانيات تتحكم في أمور القصر في بغداد، كان لهن خطابهن ولغتهن الخاصة "وما إن دخل نازوك بجرمه الضخم حتى دهمته رائحة الزعفران والعصفر، (نازوك) يعرف معاني هذه الروائح في بغداد، هبت غرائزه كلها، استفزت كل شعرة فيه، انتشر كسارية تعانق ريحا طيبة، فوُجد وجه (ثمل) بين شمعتين طويلتين"[1].

ومما ورد أيضًا في الرواية "جاءت كاعب، كانت تلبس غلالة راجت في الآونة الأخيرة على يد تاجر من الموصل، غلالة حريرة مشقوقة من الوسط يشد إليها ابريسيم يظهر استدارة الردف بشكل مفصل، جلست (كاعب) قريباً من الباب المفضي إلى شرفة الأولاد، عندما جلست ظهر ثدياها من الغلالة، أسندت إليها العود وغنت أبيات (الخبز أرزي)"[2].

وهذه اللغة والمفردات (غلالة ، ردف ، زعفران ، شمع طويل) كلها مفردات تتعلق بشؤون المرأة في العصر العباسي، فهي عباسية المنبت والأصل والنشأة، بينت أبعاد المشهد الحكائي من كافة الزوايا، ويصل عن طريق هذا المحتوى اللغوي خطاب الرواية الذي استند إلى أن النساء تتحكم في سياسة القصر، وتنصيب الخلفاء وخلعهم واستوزار الوزراء.

وعندما يأتي الحديث عن اللغة في رواية (عكا والملوك) يستطيع الباحث أن يجزم بكل اطمئنان أن الكاتب أحمد رفيق عوض قد خطا في لغة هذه الرواية خطوة متقدمة إلى الأمام، فهي الرواية السادسة للكاتب والثالثة التي تتعالق مع المرجع التاريخي، وقد أجاد عوض في لغة روايته (عكا والملوك) إذ اختار ما يناسب مقتضيات المرحلة التاريخية والسياق، ولقد جاءت عناوين الفصول بأسماء الشخصيات (ابن جبير ، المشطوب ، جوانا ، شرف الدين بن سنان)؛ ولأن العنوان يمثل العتبة الأولى كما يجمع النقاد، فإن لغة الفصول ستكون من بيئة 1191م حيث كانت تعيش مُعظم شخصيات الرواية، ولنتوقف أمام هذا الوصف لقصر الملك غليوم في صقلية "القصر صغير، ولكنه آية في الجمال، فالبوابة الكبيرة المحروسة بالتماثيل الخرافية التي تحمل في أيديها رماحاً طويلة، ورؤوس حيوانات مائية، تقع وراءها ساحات كبيرة، ازدحمت بالأشجار الصغيرة المثمرة وتماثيل فرسان ونساء وحيتان وصور منقوشة وأخرى منحوتة لسيدنا المسيح"[3].

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 129

2) المصدر نفسه، ص 144-145

3) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 34

والمقطع السابق وإن كان تاريخياً، إلا أن لغته مكثفة ومعبّرة، بل كان الوصف للقصر ملائماً للموصوف، وهذا دليل براعة فائقة في تفجير طاقات اللغة وسيطرة على أدوات الكتابة والصنعة الروائية.

ومما أكسب لغة الرواية الصفة التاريخية إخلاص الكاتب وتفانيه في الصدق الموضوعي والفني، فهو لا يتدخل في فرض فكر على الفرنجة وأسلوب حياتهم.

ويمثل الباحث على هذا الرأي بوصف معركة على تخوم مدينة عكا "قام المجتمعون إلى عساكرهم، طلبوا إلى جميع الخيالة والرجالة والنبالة والنقابين وضاربي المنجنيقات والنار والزنبورك الاستعداد. دقوا الناقوس، ورفعوا الأعلام البيضاء والحمراء على العربات ذات العجل. لمع حديدهم تحت الشمس، كانوا فرساناً غلاظاً أشداء بخيولهم الضخمة الأوراك المغطاة بالزرد، ووجوههم وصدورهم المغطاة بالحديد السميك، والزرد ذي اللون الرصاصي، ودروعهم التي لا تشبه دروع مصر أو الشام، كان منظرهم مرعباً، عندما ملأووا المرج بين تل المصبين وتل كيسان، وعندما اندفعوا إلى الأمام وهم يصرخون بلغة لا تفهمها الجبال والسهول والتلال المحيطة بهم، كان صراخهم خليطا من لغات ولهجات مختلفة، تبعثر على إثرها الطير وحيوانات السهل البرية"[1].

ولو قام الباحث بجمع الألفاظ والكلمات التي لا يستعملها ولا يتلاءم معها إلا الفرنجة لكانت على النحو الآتي (المنجنيقات، الزنبورك، الأعلام البيضاء والحمراء، العربات ذات العجل، الصدور المغطاة بالزرد، وجوه مغطاة بالحديد) وكل هذه الأدوات تخص الفرنجة في قديم الزمن، بالإضافة إلى أن الكاتب استطاع عبر اللغة رسم لوحة نابضة بالحركة واللون.

وعندما تنزل اللغة عن ظهور الخيل ورؤوس الرماح وتدخل مخادع النساء، تكون نسائية بامتياز "ما زاد الطين بلّة أنني أصبحت أرتدي الملابس الأكثر شبها بملابس نساء إشبيلية أو قرطبة، لأتمثل أجواء الكتب التي تقرأها لي دلال، ولأن ذلك ليس مستغرباً في باليرمو أصلاً، الأمر الذي استهجنته زوجة الملك وليم التي تلبس ثياب نساء جنوة التي تكشف الصدر والكتفين، فيما تبدو ثيابًا فقيرة بالقياس إلى الثياب التي ألبسها، فهي –وإن كانت تغطي الصدور والكتفين والعنق– مليئة بالتفاصيل الصغيرة من الثنيات"[2].

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 55

2) المصدر نفسه، ص 104

ويدرك الباحث تماماً أنّ اللغة هي وعاء الفكر والشخصية، وكما يقولون: الكلام وعي المتكلم أو صفته، فامرأة أرملة ملك وشقيقة ملك آخر من الطبيعي أن تبحث عمّا يملأ فراغها كالزي والملابس وأصول الفلاحة وما إلى ذلك.

ولو أراد الباحث مقارنة المقطع السابق بمقطع من الفصل الذي حمل عنوان (متجددات القاضي الفاضل) لاتضح للقارئ البون الشاسع بين لغة الأميرة جوانا ولغة القاضي الفاضل حيث يقول: "اكتشف سيدي ومولاي فجأة أن عليه أن يحمل راية الحق عندما تخلى عنها الآخرون بما فيهم الخليفة الذي ليس له من الفضل سوى انتسابه إلى العترة الشريفة، لا إسلام بدون حاكم قوي، ولا نصر بدون حاكم ذي همة، ومولاي السلطان اكتشف عندما ساق الله إليه ملك مصر مدى هزيمة الأمة وشرذمتها وانكسارها، إن علاقة الحاكم بالأمة كعلاقة الشجرة بالأرض التي تنبت فيها، التربة الخصبة تنبت نبتا صالحا، والتربة العقيمة تنبت شوكا، وتهيئة الأمة لا تكون إلا بشرع الله، الحاكم هو خيار المرء ومن ثمّ خيار المجموع، وبهذا فإن الحاكم هو صورة الأمة عن ذاتها، الحاكم هو صورة أمته عندما تنظر إلى ذاتها"[1].

اللغة التاريخية المعتقة واضحة في هذا المقطع، وكذلك الخبرة في السياسة وشؤون الحكم وصفات الحاكم، وكما هو ملاحظ الجمل قصيرة، مكثفة وموحية، وهناك اقتصاد في الجملة مما يجعلها مترابطة ومتماسكة.

أما لغة السرد في رواية (بلاد البحر) فإنها تختلف عن باقي الروايات؛ لأن الرواية دارت في عدّة أزمنة وأمكنة واعتمد بناؤها على التشابه بين الماضي والحاضر، فها هو الراوي يعطب الحوار بين أحمد بن سعود وأبي الفداء في وقفة سردية كالآتي: "الخامس عشر من نيسان 1291م بالتأريخ الشمسي، الموافق للعام 1592 لغلبة الاسكندر بن فيلبس اليوناني، أي بعد تسعة أيام من حصار عكا على من فيها من أنواع الفرنجة، يقرر (وليم بوجيه) مقدم الداوية، (الكريه وصاحب المؤامرات والمكائد)، أن يعير معسكر حماة حيث أبو الفداء"[2]. إن هذا المقطع يمثل اللغة السردية التاريخية الصرفة، فالأسماء والتواريخ والصياغة هي لمرجع تاريخي أكثر منه رواية أدبية.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 280

2) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 26

ويشعر القارئ لوهلة ما أنه أمام كتاب في التاريخ، فالكاتب لا يدخر جهداً في رصف الرواية بالتواريخ والأسماء والحوادث كما في هذا المقطع "كان (اوتوجراندس) معنيا بإثبات أحقية (الملك ادوارد) في المكان وقدرته على القرار ووصايته على عرش المملكة اللاتينية التي لم يبق منها سوى أرواق تنتقل بالوراثة من ذكر وأنثى، أما (وليم بوجيه) فقد تعود المؤامرة طيلة عمره، وتعود أن الجرأة تأتي بالنتائج دائماً، أما أبو الفداء، فقد أسعده أن الليل مقمر، وإن الهواء يعم المكان على غير عادة، صلى العشاء وأطال، ثم فتح دفاتره وأخذ يكتب عن الدول، كان يشعر بالسعادة لأنه يشارك في حصار آخر المدن الفرنجية في فلسطين"[1].

وتكاد تسيطر لغة السرد التاريخية التي بنمط المقطع اللغوي السابق نفسه، على نصف مساحة الرواية، بعكس الروايات الثلاث السابقة التي اختلفت فيها مستويات لغة السرد التاريخية.

وكما أشار الباحث في تمهيد هذه الدراسة أنّ عين الروائي وقلمه يختلفان عن عين المؤرخ وقلمه، وهذا ما يدفع باللغة إلى مناطق مشتعلة بدفء التعبير وسلاسته كما في هذا المقطع والحادث "الرسولان الإفرنجيان، وليم كافرات ووليم فيليه، اللذان انخرطا في حروب كثيرة ومريرة في كل بقاع الشام، ويقودان على مثل هذه السفارات، كانا يقفان مثل شوكتين على تلك التلة المرتفعة، كانا يشعران –ربما لأول مرة– أنهما يقومان بسفارة يائسة، فاجأهما أن السلطان رفض استقبالهما في خيمته، وفاجأهما رفضه مصافحتهما، وفاجأهما هذا التجهم في الوجه، الرسولان اللذان خرجا من الباب الملعون وتجاوزا قلب معسكر السلطان كانا يشعران بالكراهية تحيط بهما من كل جانب، حتى الأمير سنجر المكلف بحمايتهما والترجمة لهما لم يمنحهما أي إحساس بالألفة أو إزالة هذا الشعور بالثقل والرهبة"[2].

ويرى الباحث أن كل المقاطع اللغوية السابقة، دليل حرص الكاتب وتفانيه في أن تكون لروايته لغتها الخاصة، ولا يبالغ الباحث في أن يضع الكاتب في مصافّ الكاتب جبرا إبراهيم جبرا، حيث التنوع اللغوي والتباين بين الشخصيات والطبقات المختلفة.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 27

2) المصدر نفسه، ص 191

* لغة الحوار

لقد تطرق الباحث إلى الحوار أو (المشهد الحواري) كما يسميه البعض في المبحث السابق، ووظائفه ودوره في تعطيل حركة السرد والزمن الروائي.

أما لغة الحوار فما زالت مثار نقاش وجدل بين النقاد وكُتاب الرواية حتى اللحظة، فمنهم من يرى أن المشهد الحواري، يعطي للكاتب فرصة لممارسة التعدد اللغوي وتجريب اللهجات والرطانات المحلية والإقليمية[1]، أي أن الكاتب يمكن له أن يستخدم اللغة الدارجة والمحلية في حوار الشخصية، حتى يكون الكلام قريباً من الشخصية وفكرها وثقافتها، إلا أن الكاتب أحمد رفيق عوض يخالف هذا الرأي، ويرى أنه على الكاتب –أي كاتب– أن يصيغ اللغة المناسبة في الحوار دون الانحدار إلى اللهجة الدارجة والمحلية التي تضعف النص الروائي بطريقة أو بأخرى[2].

فالحوار الذي دار بين الشيخ سعد الدين وأحمد بن سعود لحظة موت سعود يرتفع إلى مستوى اللغة الشعرية الكثيفة حيث جاء الحوار كالآتي "ولما جاء الشيخ سعد الدين ورأى ما يكابد الفتى، اقترب وقال له:

- أحمد، ما الذي يشغلك بالضبط؟
- الموت، لا افهم الموت!
- لماذا؟
- فيه شيء غير عادل .. فيه قسوة ..
- وماذا أيضا؟
- محزن جدا أن ينتهي الإنسان إلى حفرة تراب يأكله دود الأرض
- وماذا تريد أنت؟
- لا أعرف ما أريد، ولكني عاجز عن فهم ما يجري
- يا بني، الموت ... الموت أكثر الحوادث صدقا، ولهذا فهو أكثر الحوادث رعباً أيضًا"[3].

فأحمد بن سعود المفتون بسحر الكلمة وقوة الحرف، يفجر الموت كل طاقاته في بعث اللغة من الرماد، ولم تكن لغته لغة شتيمة وذم ونفور من الموت على ما في الموت من قسوة.

---

1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء المكان الشخصية)، ص 166

2) مقابلة مع الكاتب أحمد رفيق عوض، 2012/5/1

3) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 123

وفي الحوار الذي دار بين قائد الحرس الوطني وصبحي الشاذ عندما قتل صبحي الضبع، في موقف مضحك، يهبط مستوى اللغة، ليكون دليلا على ترهل الوضع السياسي والاجتماعي الذي ينبئ بهزيمة قادمة لا محالة "ولكن قائد الحرس الوطني نظر شزرا إلى الفتن وقال له بعنف:

- لقد أخطأت خطأً كبيراً
- كيف؟
- لقد جعلت الدولة تخسر ثلاث طلقات دون هدف
- لقد كان هناك ضبع، هل تريدني أن أسكت حتى يكسر رقبتي؟
- ما دام لم يهاجمك فاتركه في حال سبيله
- وما الذي يجعلني أعرف إن كان يريد مهاجمتي أم لا؟
- اصبرْ
- أصبرُ حتى ماذا، ضبع في الليل، ماذا تراه يفعل، نلعب وإياه الورق؟
- هل تستهزئ بالقوانين، عليك دفع خمسة عشر قرشا ثمن الطلقات الثلاث"[1].

بالإضافة إلى قدرة الكاتب على إدارة الحوار وردود الفعل بين صبحي (الشاذ) وقائد الحرس الوطني، يحسب الباحث عنه عدم تورطه بالعامية الدراجة، بل جعل لغة الحوار متوسطة وبسيطة قريبة إلى كل فئات القراء والمثقفين ومتوسطي الثقافة، وقد جاء الحوار متوازناً مع لغة السرد في رواية (العذراء والقرية) ولم تطغ أي منهما على الأخرى.

أما في رواية (القرمطي) فلقد اختلفت لغة الحوار وتمايزت تبعا للخطاب الروائي المتوتر إلى أبعد الحدود، فالرواية تدور في زمن اختلت فيه المفاهيم والتوازنات، وساد فيه الفساد في البر والبحر، وقد اختار الباحث مشهدين حواريين، حملا وعبرا عن تشظي اللغة والتباس الرؤية للأطراف كما في المشهد الآتي:

"كان الصولي يقول: المعتزلة يعتقدون بأن أفعال الإنسان مخلوقة له، وما تولد عنها مخلوقة له، أيضا حر فيما يفعل وفيما يترك. ضحك المقتدر لهذا القول

قال مبرراً: ولكن الإنسان ليس حراً تماماً.

قال الصولي: وهذا ما جعل الأشعري يعلن على الناس رفضه المعتزلة"[2]

ولا يتكلم بهذه اللغة إلا من أوتى نصيباً من العلم والثقافة وعلم الكلام.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 168

2) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 137-138

وفي هذا المشهد الحواري الذي يدور في أواخر الرواية بين القرمطي والصولي يدل على الهزل بالحج والحجيج، ولغة الحوار المنطقي كما في الآتي "قال الصولي بما يشبه الغضب، وإن بقي في حدود اللياقة:

- قلت إن اسمي أبو بكر، أما ما جئت من أجله فهو ما أريد أن أعرفه منكم، فماذا تريدون أنتم؟
- قال أبو حفص: جئنا للحج
- قال أبو بكر: ولكن شعائر الحج لا تبدأ من هنا
- قال أبو حفص: لقد أخطأنا الطريق
- قال أبو بكر: فما لكم غير محرمين
- قال أبو حفص: فاتنا الوقت
- قال أبو بكر وقد شعر أن الحوار مجرد مهزلة: فماذا تريدون ؟!"[1].

فلغة أبي حفص –وهو أحد رجال القرمطي– تحمل بين طياتها الاستهانة بالمحاور الآخر وإضمار الغدر والانتقام، وهذا ما حصل فعلاً في نهاية الرواية عندما أريقت دماء الحُجّاج بكل برود.

وفي رواية (عكا والملوك) طغت لغة السرد على الرواية بشكل لافت، وقلت لغة الحوار، ويفسر هذا الطغيان في لغة السرد إلى أن السارد في الرواية حكّاء من الطراز الرفيع، لا يملّ الحكي والتطرق إلى كافة التفاصيل، وفي هذا المشهد الحواري بين ابن جبير والإدريسي يدرك القارئ مدى الألم الذي يشعر به الإدريسي في غربته وشوقه إلى وطنه وبني جنسه "كانت ملامحه جليلة، بلحيته البيضاء الطويلة وعينيه النافذين وجبينه الواسع، كان فَرحا بي، مع أن مرارة ما كانت تطغى على صوته.

سألني: كيف سبتة؟!

قلت: بخير، هي سوق مزدحم بين بحر الروم من جهة وبحر الظلمات من جهة أخرى

قال وهو يخفي عينيه عني: كم اشتقت إليها! إنها تعذبني، أصحو في الليل، فأجد نفسي ألعب في ساحاتها ... انظر إلى بحرها .. هل ..

شرق صوته بالدمع، قلت: عد إذن!!

قال: ظلم ذوي القربى يمنعني ..."[2].

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 253-254

2) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 30-31

ويرى الباحث أن جمل الحوار ولغته قصيرة في المقطع السابق، لكنه نابض بالمشاعر ودفء اللحظة وامتداد المكان في نفس الإدريسي رغم بعد الشقة، ولغة الحوار في المقطع السابق يدخل في البعد الإنساني ودواخل الشخصية.

وعندما تؤجج مشاعر الرّبان المصري يعقوب من أفعال الفرنجة، ويقابل صلاح الدين ويغير رأيه فيه، تتغير لهجته ولغته، ويلمس القارئ روح التحدي والإصرار من لغة الربان يعقوب "سحب السلطان ممنجاته من حزامه، كانت ممنجاة مكسوة بالفضة، ومطعمة بالياقوت الأحمر، انتزع نصلها من غمدها، فبرقت أمام أعيننا، كان نصلها عريضاً وطويلاً ومدببًا تكاد تجرح كل ما حولها.

قال السلطان: خذها يا يعقوب، هذه لك، ولا تنس حقها

تناولها يعقوب بإجلال كبير: اعرف حقها يا مولاي

قال السلطان: ولك مني دستور ببطسة محملة بالميرة، والرجال والسلاح، تدخلها إلى عكا كيفما تشاء.

قال يعقوب: لك –بإذن الله– ذلك يا مولاي ولكن لي طلباً أخيراً يا مولاي

قال السلطان: قل يا يعقوب لك ما تريد"[1].

وفي رواية (بلاد البحر) طغت لغة السرد على الرواية، حتى أن القارئ، لا يعثر على الحوار إلا في مواطن قليلة، إلا أن لغة هذا الحوار لغة شاعرية، تعتمد على مزج الماضي بالحاضر بنكهة حداثية، كالحوار الذي دار بين السيدة مريم المستدعاة من عمق الماضي والتاريخ والثقافة، وبين الراوي أحمد بن سعود "السيدة الوضيئة أخذتني من يدي، تجاوزت بي اللافتات الضوئية التي تنفل فيها الديدان وقالت: كيف تريد عكا؟!

قلت: أريدها حقيقة

قالت: ولكن الحياة لا تكتمل إلا بالقبور

قلت: الموت يشير إلى الله، والمشكلة ليست مع خالق الخلق؛ بل مع الخلق أنفسهم

قالت: المصابيح لا تصدر النور ذاته، والعيون لا ترى الرؤية ذاتها

قلت: فماذا أفعل يا سيدة النساء؟!

قالت: التجئ إلى الشجر، الأشجار أقلام الله التي يكتب بها، والبحر هو الورق، هل رأيت أبني عيشي على البحر"[2].

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 94-95

2) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 23

ويرى الباحث أن لغة الحوار في المقطع السابق، تحتل مرتبة عالية من لغة الحوار بين روايات الكاتب احمد رفيق عوض التاريخية، واستند هذا العلو في اللغة إلى أن طرفي الحوار ليسا من الشخصيات العادية أو السلبية، وإنما من الشخصيات التي تمتلك ناصية الكلام، وتتمكن من فن القول.

وعندما يدور الحوار بين الوالد وابنه الراوي أحمد بن سعود، تكتسي لغة الحوار بالنكهة الفلسطينية الخاصة كما في الآتي "قال والدي: هل تستطيع أن تفسر لي لماذا اختفت الزرعية؟ -الزرعية هي القُبَّرة بلغة أهل قدرون-

قلت: لا أعرف

قال والدي: لا يمكنك أن تتصور الأرض بدون زرعية وخاصة أيام الحصاد وأيام البيادر، فلماذا اختفت من بلادنا؟

قلت: لا أدري؟!

قال: الاحتلال، اسأل الاحتلال

قلت: ولماذا لا اسأل عن اختلافات البيئة، ودرجات الحرارة، ومواسم الأمطار، واختلاف خط سير هجرات الطيور"[1].

فالكلمات والمفردات الآتية (القبرة ، الأرض ، الحصاد ، البيادر ، الاحتلال) كلمات لا يمكن أن تكتسب دلالة خاصة إلا في فلسطين، والمشهد الحواري السابق دليل على أن المحتل يسعى لتغيير معالم الأرض والبيئة ومسح أي لمسة من الخصوصية لها.

إن المشاهد الحوارية السابقة لا تشمل كل مواقع الحوار، ويرى الباحث أنها كافية لإعطاء صورة واضحة عن لغة الحوار في الروايات التاريخية عند الكاتب أحمد رفيق عوض، حيث اتضحت جدية الكاتب وإدراكه لأهمية اللغة فلم يسقط في العامية أو الدراجة على عكس كثيرين من كُتاب الرواية الذين يتساهلون في هذا المحور.

وقد كانت لغة الحوار مناسبة للشخصية ومعبّرة عنها، غير أن الكاتب يتدخل في بعض الأوقات ليبث آراءه وأفكاره من خلال الشخصية.

ولا يمكن تجاهل حقيقة قلة لغة الحوار في الروايات التاريخية عموما للكاتب، وطغيان لغة السرد، وهذا ما لم يعط الشخصيات حرية القول والتعبير، وجعلها أسيرة الأحداث الخارجية، فكانت الروايات بذلك روايات مواقف أكثر منها رواية شخصية.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 148

* لغة المنامات والأحلام

لم يعثر الباحث في الدرس النقدي، على مفهوم جامع ومانع للغة الأحلام والمنامات، ولم تعهد الرواية العربية مثل هذه اللغة إلا في وقت متأخر نسبياً، والملمح العام للغة الأحلام والمنامات هي أنها اللغة التي تصدر عن الإنسان وهو نائم أو عندما يأخذه الحلم إلى دنيا مختلفة أو أجواء غرائبية، والسؤال الذي يطرح نفسه: هل لغة الأحلام والمنامات تختلف في الإيقاع والطول والقصر عن لغة الرواية، الإجابة بالتأكيد لا، لكن لغة الحلم لها ملامحها الخاصة، فهي غير طويلة ورتيبة كما يقرأها الباحث.

وفي روايات أحمد عوض التاريخية لا وجود لهذه اللغة إلا في روايته الأخيرة (بلاد البحر) التي قام معمارها الفني على المنامات والأحلام، حيث ورد في مقدمة الرواية (ليس للمنامات شهرة تساوي شهرة المقامات، هناك منامتان معروفتان في تاريخ الأدب العربي، الأولى منامة الشاعر الفلسطيني أبي عبد الله شرف الدين محمد بن نصير المعروف بابن القيسراني، التي كتبها أثناء احتلال الفرنجة معظم بلاد الشام، ومنها القدس الشريف، أما الثانية فهي للشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن فحرز الوهراني الذي كتب منامته عندما انهارت الدولة الفاطمية التي أحبها وانتمى إليها، وها أنذا أكتب منامتي في ضيق وعذاب"[1].

فالرواية إذن تنطلق من مساحة بين الحلم والنوم واليقظة، وبالتالي لغتها تأتي ضمن هذه المساحة، وهذا ما يطالعه القارئ في افتتاح الرواية "جاءني أبو الفداء في المنام هبط مثل الرّخ، بوبر وريش ومطر وريح وعتمة، كان يقطر ويلهث، وأنا تحت الشجرة ارتجف مثل أرنب، كنت على سفح أو كتف واد عميق، هوة واسعة تحتي أو أسفل الشجرة، لا شيء سوى العتمة والسواد والمطر الذي لا صوت له وريح صرصر عاتية تأتي من أسفل الوادي أو قاع الهوة وتذهب إلى جهة بعيدة، تحمل معها بردا يقص الحديد وفتن الصوان، قال أبو الفداء وهو يلقي علي رداءً ثقيلاً له فلمس الشوق أو الليف الخشن: ما الذي تفعله هنا أيها الولد؟!"[2].

وكما يلاحظ الباحث فاللغة متدفقة دون موانع أو عوائق، قصيرة الجمل، سريعة الإيقاع، تكتفي باللمح لا بالتصريح، والمكان الغريب يسيطر على الشخصية.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 5

2) المصدر نفسه، ص 9

وتطل لغة الأحلام برأسها في رواية (بلاد البحر) بين الحين والآخر، محققة نوعا من الترابط والانسجام لمعمار الرواية الفني، ولغة الأحلام مرة تكون تاريخية قديمة ومرّة واقعية معاصرة، ومرة بدمج نفس اللغتين كما في المشهدين الآتيين "أحسست بطعم العصي على ظهري، انتشر الألم حتى فجر دماغي، وقف أبو الفداء فوق الخيمة ينشلني بمخالب الرخ القوية، أخرجنا (موران) الضابط الذي خصص لمطاردة أعضاء الفهد الأسود في جبال جنين ووديانها، ووقفنا أمام الخيمة، مذهولين مهانين، جوعى، كان جلده أحمر يلمع تحت الأضواء الكاشفة الكاشحة، حولنا أبراج حديدية تحيط بالمقاطعة من كل جانب، وسياج شوكي ملتو يمنع حتى الذباب، طنين الأضواء الكاشفة وأزيزها اخترق عظامي، الأضواء الصفراء وجلد موران الأحمر والأزيز الأبدي أدخلني في إرهاب فراشة ربيعية ساذجة"[1].

ولا يتحول الإنسان إلى فراشة إلا عن طريق لغة الأحلام والمنامات، وبفعل الضغوط التي تمارس على الراوي/السارد أحمد بن سعود في الواقع تحوله إلى فراشة ربيعية.

وفي هذا المقطع الذي تتجلى لغة الأحلام والمنامات في حنو (السيدة الوضيئة) مريم –عليها السلام– على الراوي السارد أحمد بن سعود "مدت يدها الوضيئة البيضاء، تناولتني كطفل رضيع، شعرت براحة، لم أشعر بها بحياتي، أحسست بالبرد يصل إلى قلبي، وإذا بدماغي يرمي كل ما شغله في الدنيا، وإذا بي أخلو من الأورام والأدران والشهوات، وإذا بي طفل رضيع يشدني الضوء والروائح والأصوات فقط، وإذا بي أفقد قدرتي على المنطق، وإذا بي أتحسس الدفء، وإذا بي ضئيل الحجم ناعم الملمس"[2].

ولقد كانت لغة الأحلام والمنامات في رواية (بلاد البحر) مختزلة ومكثفة، وكانت بمثابة التدوير في الشعر العمودي، حيث ربطت أجزاء النص الروائي عبر حلقات دائرية كالقصائد كما في المقطعين السابقين على سبيل المثال لا الحصر.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص

2) المصدر نفسه، ص 17

المبحث الخامس : البناء الفني للرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض

تمهيد في بنية الرواية عموماً

كان النقد قديماً وغالبية الدراسات التي تدور في فلك الرواية، سواء منها الأكاديمية أو النقدية، تهتم بالمضمون في الرواية أكثر من اهتمامها بالشكل والأسلوب، وقد لعِب في تغير اتجاهات الدراسة نحو الشكل عوامل عدة أهمها أن مرتبة المضمون تضاءلت أمام الشكل؛ لإدراك الكُتاب أن المضمون مرتبط بالشكل ولا ينفصل أي منهما عن الآخر[1] ويشير الباحث بهذه المناسبة إلى أن الناقد العربي القديم ابن رشيق القيرواني قد حدد قصب السبق في هذا المجال حين شبه اللفظة بالجسم والمعنى بالروح، بالإضافة إلى أن الرواية جنس أدبي دائم التغير، ولا يثبت على حال أو لون معين، ويشير إبراهيم السعافين في دراسته (تحول السرد في الرواية) إلى أنه "إذا كنا لا نزال نقول بأن الرواية شكل غير منجز، بمعنى عدم استقرار تقاليد حتى الآن، فإن أحداً لا يمكنه أن يفرض شكلاً ثابتاً"[2].

إن عدم استقرار الرواية على شكل ثابت، نابع من عدم استقرار الحياة على هيئة ونمط معين؛ لأن الرواية مرتبطة بالحياة بشكل أساسي، ولا مفرّ أمام الرواية من تمثيل الحياة بكل مشكلاتها وقضاياها، لذا فقد أشار مجموعة من الباحثين في الأدب والنقد إلى أن "بنية الرواية ليست حقيقية مطلقة، بل إنها وفي الغالب متغيرة باستمرار تبعاً لعوامل عديدة تتحكم بالإنسان ومجتمعه، وبالتالي بموقف الفنان إزاء الحياة"[3] وتبعاً لرأي الباحثين السابق يمثل الباحث على روايات القرن التاسع عشر، التي كانت تعتمد على مبدأ العلة والسببية في بنائها والتسلسل المنطقي للزمن، حيث جاءت الرواية التي تعتمد المبدأ السابق في البناء مناسبة لنمط الحياة الذي كان سائدا في ذلك الوقت كروايات (بلزاك) و(إميل زولا) على سبيل المثال لا الحصر، **وترى سمر روحي الفيصل أن سيادة البناء التقليدي في الرواية العربية حتى في بعض النصوص المتأخرة، قد أسهمت فيه عوامل عدة أهمها:**[4]

* تأثر الرواية العربية بالرواية الغربية
* التناص: بوجود تفاعل أو تشارك بين نصين باستفادة احدهما من الأخر.
* الشعور الثقافي الجمعي

---

1) جاكوب كروك، اللغة في الأدب الحديث، ص 190

2) إبراهيم السعافين، تحولات السرد، ص 22

3) مجموعة من المؤلفين، في الأدب والتأليف والترجمة، ص 193

4) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (الرؤيا والبناء)، ص 11

وهذا ما يقودنا إلى طرح العديد من الأسئلة: فما هي الرواية التقليدية؟ وعلى أي معمار فني يقوم بناؤها؟ وما هي الرواية الحديثة؟ أو الحداثية، وبم تختلف عن الرواية التقليدية من ناحية البناء والشكل؟ سيتطرق الباحث للرواية التقليدية عند الغرب، لكونه كان سبّاقا لفن الرواية قبل العرب بفترة من الزمن، وما ينطبق على الرواية الغربية، يشبه إلى حدّ كبير ما ينطبق على الرواية العربية، وقد حاول أحد النقاد الغربيين تقنين مفهوم الرواية التقليدية، وهو فورستر في كتابه (أركان الرواية) الصادر عام (1927م)، وذلك بأن الرواية التقليدية حسب رأيه، تنبع من منح الروائي صفة (الخالق) بحقوقه وامتيازاته، لذا يسمح له بانتقاء الحوادث التي يؤمن بقدرتها على تمثيل (الواقع)، ويشرف الروائي في الرواية التقليدية على ساحة الرواية من عل، ويلتقي مع القارئ في الملاحظة والتحليل والحكم[1]، ومن هنا يدرك الباحث التماسك والشكل العضوي الذي تتميز به بعض الروايات الكلاسيكية الغربية والعربية.

وترى سمر روحي الفيصل أن الرواية التقليدية (فن سرد الحوادث)[2]، أي أن الرواية التقليدية تعتمد اعتماداً رئيساً على السرد في نقل الحوادث الروائية إلى المتلقي.

ويرى الباحث أن هذا الأساس في الرواية التقليدية يقربها من السرد التأريخي، فالرواية تحافظ على خط بداية متسلسل يصل إلى النهاية دون تقديم أو تأخير، وهذا حال روايات الرعيل الأول من الرواية العربية، وكذلك حال أغلبية الروايات في فلسطين، ويشير الباحث أن صفة التقليدية ليست سبّةً أو تهمةً بحدّ ذاتها، ولا تقلل من القيمة الفنية للأعمال الأدبية، إلا أنها لن تكون مناسبة للتعبير عن رؤية كاتب فنان في ظروفنا الحالية.

أما الرواية الجديدة فهي "مفارقة للرواية التقليدية معنى ومبنى"[3]، ولا يضبطها أي مفهوم أو فلسفة كما يرى شكري عزيز الماضي إذ ينطوي تحتها كل ما هو جديد وهي أيضا "تعبير فني عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان"[4]، وبالتالي فهي ترفض مبدأ العلية أو السببية في بناء الأحداث، ولا يعني هذا أن الرواية الجديدة بلا بناء أو شكل، فهذا بحدّ ذاته ضد الفن، ولكن هذا يعني أن الرواية الجديدة لا تخضع للقوالب والأنماط الجاهزة، بل تخضع للتجربة التي محورها المؤلف والقارئ، وهذا ما يسمى بالتجريب والحداثة في الرواية[5].

---

1) ر.م.ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ص 88

2) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، ص 14

3) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 14

4) المرجع نفسه، ص 15

5) آلان روب جرييه، لقطات، ص 25

ويشير فاروق وادي إلى أن بعض التشابه الذي يجمع بين رواية وأخرى، لا يعني تكرار ذات الشكل؛ لأن كل رواية تضيف عناصر جديدة تميزها عن سابقتها[1]، فليس من المعقول أن يكرر الكاتب نفسه في كل عمل أدبي، وإن اضطر للتكرار سيخلد للصمت في نهاية المطاف، ويرى الباحث رأي بعض الدارسين في أن بنية الرواية تستند في مجملها على السرد، الذي هو أساس الرواية، فالرواية حسب رولان بورنوف "سرد قبل كل شيء، والروائي يضع نفسه بين القارئ والواقع الذي يريد إظهاره، وهو يفسر له هذا الواقع"[2]، فالسرد ومظهره هو الذي يدل على رؤية الكاتب، وقد أشارت بعض الدراسات إلى "أن المظهر السردي نادراً ما احتفى به النقاد العرب، ومن شأن هذا المظهر أن يبين لنا كيف يقول النص ما يقوله"[3].

ونظراً لهذا البحث الذي تناول مكونات السرد الروائي من زمان ومكان وشخصيات ولغة، يتحتم على الباحث أن يدرس البناء الفني وفق طريقة السرد والمظهر السردي؛ لأن دراسة البناء الفني استنادا على طريقة السرد أعم وأشمل لكافة مكونات البنية السردية، علاوةً على أن الباحث يهمه بالدرجة الأولى هو كيفية ما يريد أن يقوله النص، وقد تنوعت بنية الروايات التاريخية الأربع للكاتب أحمد رفيق عوض، وهذا أمر طبيعي وتطبيق فعلي للنظرية النقدية التي أُشيرَ إليها مسبقاً، فكل نص وإن حمل ملامح النص السابق إلا أنه يختلف عنه بما يميزه وبما يشكله من إضافة، والكاتب الذي يطور أدواته باستمرار لا بد أن يتجاوز كل النقاط التي وصل إليها النص الأدبي في المراحل اللاحقة، **ويرى الباحث أن يقسم هذا المبحث إلى قسمين اثنين:**

1. القسم الأول ويرى الباحث أن العنوان المناسب لهذا القسم هو البناء التاريخي الكلاسيكي ويشمل روايتي (العذراء والقرية) و(القرمطي).
2. القسم الثاني ويكون عنوانه (البناء الحداثي) ويشمل روايتي (عكا والملوك) و(بلاد البحر).

وسيحاول الباحث الابتعاد عن الوقوع في الشكليات والتقسيمات النظرية التي لا يمكن أن يلتزم أي كاتب روائي بحذافيرها، إذ لا بدّ أن تكون له بصمته الخاصة ورؤيته للنص الروائي.

---

1) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص 71

2) رولان بورنوف، عالم الرواية، ص 21

3) عبد النبي ذاكر، مقاربة سردية، مجلة فصول، العدد الأول، 1993م، ص 317

1. البناء التاريخي (الكلاسيكي)

ويتميز هذا البناء بالسارد الذي يعرف كل شيء عن عالم شخصياته، بما في ذلك أعماقهم النفسية، وهذا مما يسمى في النقد (بالرؤية من الخلف)[1]، وينطلق السرد في مثل هذه الروايات بما اصطلح على تسميته بنسق الزمن المتصاعد، حيث يتم التوازن بين زمني الحكاية والسرد، فالأحداث تتابع في شكل خطوط يشد السابق باللاحق، وبالمجمل هذا نمط الرواية الكلاسيكية[2].

وتعدّ رواية (العذراء والقرية) لأحمد رفيق عوض، الرواية الأولى للكاتب، وباكورة نتاجه الأدبي الروائي ذات بناء كلاسيكي، ويلاحظ منذ اللحظة الأولى لقراءتها أنها رواية كلاسيكية تاريخية، حيث جاءت بمثابة شهادة عن الأحداث والمجتمع الفلسطيني في الخمسينيات ومعظم الستينيات في إبان الحكم الأردني، واعتمد الكاتب على السارد العليم كلي المعرفة، وقد كان هذا السارد شائعا في الرواية الفلسطينية في تلك الفترة، ويبدأ السارد الرواية، بمقدمة تفصيلية حول موقع قرية (الخلجان)، أشبه بالمقدمة التاريخية، ولا يبالغ الباحث إذا قال أن هذه طريقة المؤرخين في الكتابة، حيث يذكر الكاتب أسباب تسمية القرية بهذا الاسم وموقعها الجغرافي، وأسماء عائلاتها حيث يأتي في الرواية كالآتي: "وقد قيل إنَّ الأجداد الأوائل الذين سكنوا تلك الجبال وجدوا الأرض مليئة بالصخور الوعرة تتخللها أرض جدباء قاحلة، شبر من الأرض هنا وشبر من الأرض هناك، فتهيأ لهم أن تلك المزق القليلة من الأرض ما هي إلا خلجان أمان لسكناهم"[3].

وينحرف السارد العليم الذي يرتبط بالمؤلف ضمنا عن حياديته وموضوعيته، فيتدخل في شكل واضح في بعض المقاطع مثل: "وسنأتي على ذكرهم فيما بعد"[4] و"سنوفر الكلام عنه إلى حين"[5] و"سنذكر شيئا كثيرا عن هؤلاء الأشخاص فيما بعد"[6].

وتتم العملية السردية مستعرضة الفترة الزمنية الممتدة ما بين عام (1948م – 1967م)، بوساطة السارد العليم كلي المعرفة، الذي اعتمد الكاتب فيه على ضمير الغائب (هو)، الذي أعطاه فرصة الاطلاع الكافي على مجريات الأحداث والشخصيات.

---

1) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (الرؤيا والبناء)، ص 36

2) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، العدد 12، 1993م، ص 129

3) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 1

4) المصدر نفسه، ص 4

5) المصدر نفسه، ص 5

6) المصدر نفسه، ص 5

وسيورد الباحث هذه المقاطع التي تؤكد ما سبق: "حلّ حزيران هذه السنة، وجاءت جموع القيسية مع قطعانهم السوداء والبيضاء وانتشروا في جبال الخلجان، وكالعادة المعروفة على مرّ سنين غير قليلة تصايح الطرفان حول المراعي والماء"[1] وكما يلاحظ الباحث فإن بناء الرواية استند على الفعل (حلّ ، جاءت ، انتشروا، تصايح) الذي ربط أجزاء الرواية منذ البداية حتى النهاية، وكذلك شد اللواحق بالسوابق من الأحداث والشخصيات.

ويجئ ضمير الـــ (هو) في هذا المقطع كعامل فني يعطي للكاتب فرصة الاطلاع العميق والدقيق على أدق التفاصيل "ولكن سعود حلف بالطلاق أن يكسر عظامها إن تشاجرا مرة أخرى، وطلب من ابنيه محمود وأحمد أن يجهزا البغال للحراثة المبكرة، فقد قرر هذه السنة أن يزرع كرسنة، وجاء صبري وطلب منه أن يعطيه أحمد ليساعده في حراثة أرضه أولا، وافق سعود بعد تردد وفي الحقل القريب من سنام الجمل صار أحمد يحرث وفي باله عيون سلمى"[2] والضمير الـــ(هو) كما يلاحظ، جاء كوسيلة فنية أبعدت الكاتب عن مجريات السرد، وخلقت مسافة بينه وبين القارئ وبين النص، ليكون أكثر ثقة فيما يقرأ ويكون عالم النص أكثر صدقا وحيويةً أمامه، ممّا يترك القارئ تحت تأثير اللعبة الفنية التي أداتها اللغة.[3]

وقد ظهر النظام الزمني في الرواية واضحاً لا لبس فيه، ممّا ساعد السارد العليم على السيطرة التامة على مجريات الحدث الروائي، وحتى لا يقع الكاتب في رتابة الزمن الكلاسيكي المتصاعد مع امتداد كل صفحة في الرواية، عمد إلى استخدام بعض التقنيات السردية في محاولة تحسب له، كتقنية (المونولوج الداخلي) التي تكشف معالم الشخصية من الداخل وتقربها من القارئ، فهذا أحمد بن سعود يُصاب بالذهول ويحدث نفسه "لمن كتبت الأشعار، أنت لم تكتب لأبيك أشعاراً كما كتبت لهذه المرأة التي تتقدمها بطن مرتفعة، يا للخسارة من يعيد للوقت عذوبته، ومن يلون الأحلام بالورد والخضرة، أنت أيها الشيخ المقفل على نفسك سأقتلك إن لم تجبني على سؤالي"[4] وهذا (المونولوج الداخلي) كما يرى الباحث قد خفف من رتابة السرد وقبضة السارد العليم على الشخصية.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 11

2) المصدر نفسه، ص 24

3) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 83

4) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 157

وقد كسر (الاسترجاع) من رتابة الزمن الكلاسيكي عندما استرجعت بعض الشخصيات الأحداث الماضية، كاسترجاع زوج حسن وردة الجليلة التي انتهى بها المطاف لاجئة مشردة "فقالت زوجة حسن: هناك تهديدات دائما، كما هو الحال بين العرب واليهود ماذا ترين؟ ضحكت المرأتان، كان هناك عذاب، ولكن هذا المصير لم يكن على البال "هل تذكرين مباهج حيفا يا وردة الجليلية، هل تذكرين الشتاء الدافئ مع حسن، كان حسن يومها أرق رجل وأعنف رجل وأجمل رجل"[1] إلا أن تقنيتي (المونولوج الداخلي) و(الاسترجاع) لم يتعد استخدامهما عدد أصابع اليد الواحدة، وهذا ما جعل الزمن الكلاسيكي طاغياً وصاعداً نحو النهاية المحتومة.

وقد أظهر السارد الشخصيات التي جاءت متنوعة (متعلمة وغير متعلمة، والموظف والمزارع والتاجر والمهرّب) بدقة تصويرية، حيث أجاد إجادة ملموسة في تقديمها، حيث رأى الكاتب والناقد عزت الغزاوي أننا "نقف أمام رسام بارع استخدم ريشة نادرة في مدّ شخوصه بالألوان والأبعاد، لكن أحمد رفيق عوض بقي رغم ذلك يشدّ بشخوصه إلى الواقع"[2] ومما يؤخذ على الكاتب، المستوى اللغوي الواحد للشخصيات، وارتفاع اللغة عن مستوى الشخصية، وهذا دليل على تدخل السارد المباشر في معالم الشخصية، بالإضافة إلى طغيان لغة السرد وقلة لغة الحوار الذي جاء حجمه ضئيلاً في الرواية، مما يدل على سيطرة قبضة السارد الفولاذية على الشخصيات.

إن هذه الملاحظات في البناء لا تقلل من قيمة الرواية الفنية، "فهي وإن كانت الأولى لمؤلفها إلا أنها تشمل على نفس ملحمي كبير، يحشد المؤلف الكثير من الأحداث والمواقف والشخصيات ويحركها بطريقة تحمل الكثير من المهارة والكثير من الإتقان"[3]

ويرى الباحث أن البناء الكلاسيكي التاريخي لرواية (العذراء والقرية) جاء طبيعياً ومتوقعاً، فالكاتب لم يكن خارجاً بعد من تأثير قراءته للرواية الكلاسيكية عربياً وغربياً، بالإضافة إلى أنه أراد بهذه الرواية أن تكون شهادة حقيقة عن المجتمع الفلسطيني في الخمسينيات، شهادة تفسر أسباب الهزيمة والنكسة، لذا لا يناسب هذه الشهادة إلا البناء الكلاسيكي القريب من البناء التاريخي للرواية.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 39

2) عزت الغزاوي، رسم الشخصية في الأدب الفلسطيني المحلي المعاصر، العدد 23-24، 1993م، ص 37

3) يوسف ذياب البيطاوي، الرواية الفلسطينية في الضفة وقطاع غزة، ص 163

أما رواية (القرمطي) فلم تختلف من ناحية البناء الفني عن رواية (العذراء والقرية)، حيث استخدم الكاتب أسلوب السارد العليم كلي المعرفة، واعتمد على التسلسل الزمني الذي يرتكز على بداية ووسط ونهاية، وهذا نمط البناء التاريخي الكلاسيكي للرواية، ويرى الباحث أن مضمون الرواية قد فرض على الكاتب هذا الشكل التاريخي الكلاسيكي، فاستناد الرواية على النص التاريخي الذي لا تنفع معه إلا (الرؤية من الخلف) يحتمّ الاعتماد على أسلوب السارد العليم.

وتدور أحداث الرواية زمن خلافة الخليفة العباسي (المقتدر) محمد بن المعتضد وتنتهي بقتله مع الإشارة إلى قتل عشرين ألف حاج على يد أبي طاهر القرمطي في يوم التروية في مكة المكرمة، وذلك في خط تسلسلي يبدأ بعام (295هـ) وينتهي بعام (320هـ)[1]، وما يؤكده الباحث هو أن البناء الفني في (القرمطي) جاء أكثر تماسكاً وقوة من البناء في رواية (العذراء والقرية)، فالسارد العليم في رواية (القرمطي) يحتل مكاناً بارزاً في الرواية وفي عملية السرد وتطويره، ويتدخل في التشكيل الصياغي وتكوين خطوط الأحداث[2]، فهو يعرف على سبيل المثال بقرار الهروب من القصر قبل الخليفة نفسه، وإلى أين اتجه الهاربون، وما دبرته (شغب) لإعادة المقتدر إلى الخلافة[3]، وهذا ما لم تعرفه الشخصية نفسها، ويرى الباحث أن التدخل لم يكن ليشوه البناء الروائي، بل ساعد على تطوير السرد والحدث وإعطائه الحيوية اللازمة، ويمثل الباحث على هذا الكلام بمقطع صغير وضع بين قوسين معقوفين لمعرفة أنه كلام السارد العليم "الخليفة المحاصر، المهدد بالقتل كان يشعر ببرد هائل في جسده، حاول أن يتصور طعم السيف وهو يجز رقبته، ارتعد للخاطر"[4].

ويقدر الباحث لو أن السارد العليم قد غاب ولم يعلق على الحدث، لجاء السرد فاتراً ومنزوع الدرامية، وقد أتاحت معرفة السارد العليم بالظاهر والمضمر، فرصة أن يستحضر الكثير من الشخصيات الغائبة أو حتى الميتة عن الحدث، التي ساعدت على توضيح أبعاد الشخصيات الرئيسة في الرواية، كشخصية الخليفة (المقتدر) حين يبين السارد مدى الفساد المالي والإداري لهذه الشخصية من خلال شخصية (ابن الفرات).

---

1) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، الجزء السابع، ص 184

2) ينظر يوسف رزقة، بنية الخطاب والنص في رواية (القرمطي)، مقاربات نقدية جمع علي خواجة، ص 140

3) ينظر أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 68-69

4) المصدر نفسه، ص 62

فها هو يعترف ويقول: "هل أخطأت حقا بقتله أو بالسكوت على قتله! هل يدرك الخليفة الآن أن قتل ابن الفرات كان خطأ كبيرا، ذلك أنه أزاح أحد أشد الناس معاداة لمؤنس الخادم الجاحد، يسأل الخليفة الآن نفسه: هل قتل ابن الفرات تحقيقا لرغبة مؤنس ليستفرد بالحكم؟!"[1] ويبين لنا التدخل مدى حجم الفساد والمؤامرة في قصر الخلافة وضعف الخليفة وعدم قدرته على اتخاذ القرار.

والسارد العليم في رواية (القرمطي) لا يتسلط على السرد تسلط الدكتاتور، الذي لا يسمح للشخصيات حتى بالتنفس، فهو يتوارى في كثير من الأحيان عن الأنظار؛ ليترك للشخصيات في الرواية التعبير عن ما يدور في داخلها بكل أريحية، من خلال السرد أو التعليق على الأحداث الجِسام في الرواية كالمقطع الآتي الذي جاء على لسان الجهشياري حيث يقول: "أنا، محمد بن عبدوس الجهشياري، الذي قبل أقدام الكهرمانة "ثمل" حتى أعمل هنا عملاً غير واضح، أشعر بالشفقة على الخليفة الذي لا يملك من دنياه سوى معدة قوية وفرج نشط، حكيم في غير أوانه، حكيم ينقصه الحزم، رحم الله أباه المعتضد، كان أقل رقة ولكنه كان أكثر قوة، هؤلاء بنو العباس يتوزعهم الدم والخمر ولا شيء ثالث"[2].

وعندما يدور الحديث عن المعتزلة والأشاعرة، ينسحب السارد العليم، ليترك الفرصة لابن دريد ليقدم لنا صورة واضحة عن الحياة الفكرية في بغداد في ذلك الوقت، وذلك ليكون تأثير ذلك على القارئ أكبر "أكمل ابن دريد: الدعوة إلى حرية الإنسان التي لا حدّ لها، حرية الفعل وما يتولد عنه ترافقت مع قوة بني العباس، جعلوا قدرة الإنسان تشابه قدرة الله، ورأوا أن ما يستحسنه الإنسان يستحسنه الله، ونسوا أن الله ليس كمثله شيء وأنه يدرك الأبصار ولا تدركه الأبصار وكأني بالمأمون إله صغير على الأرض"[3] وهذا ما يجعل هذه الشخصيات وما تطرحه من رؤىً قريبة من القارئ دون حواجز أو موانع بوساطة السارد العليم، بالأخص أن هذه الشخصيات تاريخية لها وجود فعلي.

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 36

2) المصدر نفسه، ص 30

3) المصدر نفسه، ص 139

وقد يضطر السارد العليم في كثير من المواقف إلى الوقوف موقف (المحايد)، الذي يكتفي بنقل الأخبار والروايات من أفواه الآخرين متوارياً خلف صيغة (قيل) أو (قالوا) وهي من الصيغ المتينة في التراث العربي كما كان يروى عن أبي طاهر القرمطي "قال أبو طاهر، وأشار بيده إلى الغلام الفارسي الذي عُرف فيما بعد باسم "أبي الفضل ذي النون الذكرى" : هذا هو ربنا وإلهنا وكلنا عباده، فأخذ الناس التراب على رؤوسهم يومها قيل: إن أبا طاهر كان أخبث خلق الله في هذا، فقد رفع الغلام إلى مرتبة الإله ليسهل عليه قتله"[1].

وقد سلك السارد العليم طرقاً متعددةً كما نلاحظ في عملية السرد وتقديم الشخصيات، ولم يحشر نفسه في قالب أو طريقة معينة، وهذا مما أكسب السرد حيوية ودرامية، كما هو واضح من خلال المقاطع السابقة، فالسارد العليم حر في تناول الأحداث، ويعرف متى يظهر ومتى يختفي، وحتى يترك المجال للشخصيات أن تتحدث كالمقطع الآتي "توقفت أمه عند انشغالها بالأمر والجواهر، صدقت فيه غير مصدقة، هجمت عليه، احتضنته بقوة شديدة، كان قلبها يتفطر نشج بين ذراعيها قال: أريد أن أنتهي من كل هذا يا أماه لا أستطيع"[2].

ومن اللافت للنظر أن السارد في رواية (القرمطي) لم يكن مجرد تقنية فنية ينقل بها الكاتب النص الروائي، وإنما جاء كشخصية مركزية في صلب النص الروائي، وهذه الشخصية تعرف متى تظهر ومتى تختفي ومتى تعلق، وقد كان مغرماً بالبناء الثنائي التقابلي (الشيء وضده) على مستوى الشكل والمضمون، كالاستخلاف والخلع والاستوزار والعزل والضعف والقوة والحكمة والفساد، وقد كان الكاتب موفقا لأبعد الحدود في هذا البناء الفني للرواية حسب رأي الباحث، فالنص الروائي يستند على الحدث التاريخي الموغل في القدم، وقد أراد الكاتب تقديم نظرة وثوقية للعالم ولمحيطه الاجتماعي والسياسي ورؤية يقينية لا يشوبها الشك في موقفه ورؤيته للعالم، لذا لم يكن من المناسب أن يعتمد بناء الرواية على تشظي وتفكك الزمن أو تعدد الرواة واضمحلال الشخصية، "فالسرد كان مفتوحا على الماضي، ومنفتحا على المستقبل"[3].

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 167

2) المصدر نفسه، ص 104

3) يوسف رزقة، بنية الخطاب والنص في رواية (القرمطي)، مقاربات نقدية جمع علي خواجة، ص 146

2. البناء الحداثي

قبل أن يشرع الباحث في توضيح البناء الحداثي فيما بقي من روايات أحمد رفيق عوض التاريخية، لا بدّ من توضيح معالم الحداثة في الأدب عموما وفي الرواية خصوصا، حتى تتضح الطريق أمام الباحث في معالجة النصوص الروائية التي تشتبك مع التراث والتاريخ وكافة المعارف والعلوم الإنسانية.

ظهر مفهوم الحداثة في الغرب في منتصف القرن التاسع عشر على وجه التقريب، "بعد أن اتضحت معالم التغيرات الفكرية والسياسية، من خلال قيام المجتمع الرأسمالي، وتبلور أيدلوجيا الطبقة البرجوازية المعززة للفردية، والملكية الخاصة، وعقلانية الدولة البيروقراطية"[1]. ومن هذا المنطلق يرى الباحث أن مصطلح الحداثة أكبر من أن يكون مصطلحا سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً، فهو حسب التوصيف السابق مسألة حضارية لا يمكن أن ترتبط ببلد أو جنس معين، وقد وضح الناقد محمد برادة ما ترمي إليه حيث يقول: "طابع التوصيف الكلي الذي يطمح إليه مصطلح الحداثة على أساس أنه يرتبط بحدوث قطيعة أساسية في تاريخ البشرية في مجتمعين متغايرين كل التغاير"[2] وبهذا التوصيف لمحمد برادة برزت فجوة مع الماضي ونوع من الانقطاع التاريخي، وترى الباحثة والناقدة خالدة سعيد أن (الحداثة) "ترتبط بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج، العلاقات على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات، إذ ينشط الفكر التقويمي النقدي نتيجة لهذا الصراع، تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر"[3]. ويستطيع الباحث أن يستنتج من خلال الآراء السابقة أن الحداثة ثورة شاملة في الفكر والأدب والاقتصاد والاجتماع لا ترتبط بنسق معين، وإنما تعيد النظر في التاريخ والتراث وتضعهما على بساط البحث.

أما الحداثة في الأدب العربي فلم تكن في يوم من الأيام، قطيعة مع الماضي والتراث كما هو الحال في الغرب، ويرى الباحث أن هذا نابع من اختلاف القيم في الغرب عنها في الشرق، وأنّ لكل مجتمع خصوصيته التي ينفرد بها، وهذا مما دفع عبد الرحمن منيف إلى النهي عن الجري وراء بريق الآخر الثقافي، وإلى إبراز ملامح خصوصية الحداثة العربية عبر انجاز على أرض الواقع.

---

1) عدنان الجواريش، حركة التجريب في الرواية الفلسطينية منذ الستينيات حتى 1995م، ص 17

2) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 3، 1984م، ص 12

3) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، العدد 3، 1984م، ص 26

4) ينظر نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص 77-78

ويرى الباحث ضرورة عدم التوقف عند تاريخ الحداثة في الغرب وعند العرب؛ لأن هذا ليس موضوعاً رئيسا لهذا المبحث، ولكون كثير من المصادر تحدثت عن (الحداثة) ومعالمها وملامحها، إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، ما المقصود بالبناء الحداثي في الرواية؟ وكيف يكون البناء الروائي حداثيا ؟!

استنادا إلى ما سبق الحديث عنه، فإن الحداثة تمثل في مجملها الثورة على التقاليد وعدم الاعتراف بالسائد، لذا تنطلق من مبدأ أساسي هو معارضتها للقص التقليدي، ولا تنحصر هذه المعارضة في المضمون، ولكنها تنسحب على تقنية الرواية، وعملية الكتابة ووظيفتها، والغاية من الإبداع الروائي والأدبي بعامة[1]، ويوضح الروائي الفرنسي ملامح الحداثة أكثر عندما يتحدث عن الرواية الجديدة، الذي قال عنها أنها تبحث عن أشكال روائية جديدة، تخلق وتقدم علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، وتنأى بنفسها بعيدا عن الترديد الرتيب لأشكال الماضي لما في ذلك من ضرر وعقم، وعدم فهم لموقف الإنسان الراهن من العالم، كما يحول ذلك بيننا وبين الغد والإنسان[2]، ويرى الباحث أن كل الطروحات النقدية الخاصة بالحداثة، نابعة بالأساس من كون الرواية فن الحياة والواقع، والحياة والواقع ما زالا في طور الإنشاء والتكوين، ولا يمكن أن يصلا إلى شكل نهائي وثابت، وكثير من المفاهيم والتقاليد تتغير من وقت لآخر، لذا كان لزاما على الرواية أن تتجاوب وتتأقلم مع التغيرات الحاصلة بين الحين والآخر.

والرواية التاريخية عند الكاتب أحمد رفيق عوض، لا يمكن أن تنصب في قالب معين، فالكاتب لا يهدف من روايته التاريخية إلى إعادة كتابة وصياغة التاريخ أو نسخه، وإنما يبحث عن أشكال جديدة ترفع من القيمة الفنية لنصوصه الروائية، وهذا ما سيسلط عليه الباحث الضوء، في دراسة البنية الروائية لروايتي (عكا والملوك) و(بلاد البحر)، حيث مالت هاتان الروايتان إلى البناء الحداثي في الشكل والمضمون، وهذا ما سيحاول الباحث الإجابة عنه من خلال تحليل البنية مع عدم إهمال المضمون.

---

1) عدنان الجواريش، حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينيات حتى 1995، ص 31

2) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص 19.

ويعدّ الباحث رواية (عكا والملوك) ذات بنية حداثية أكثر من روايتي (العذراء والقرية) و(القرمطي) مع الإشارة إلى أن رواية (القرمطي) رواية حداثية لعودتها إلى التراث في محاولة تفسير الحاضر الراهن إلا أنها جاءت ذات بنية تقليدية كلاسيكية كحال كثير من الروايات قديما وحديثا، وهذا لا يقلل من شأنها، إذ حازت على جائزة الرواية العربية للعام 2002م.

إن زمن القصة في رواية (عكا والملوك) يبدأ من عام (1189م) فترة حصار عكا من ملوك الغرب وينتهي عام (1191م) بسقوط عكا أمام الفرنجة ومقتل ثلاثة آلاف أسير مسلم على يد ريتشارد (قلب الأسد)[1]، ولم يبنِ الكاتب روايته على التسلسل المنطقي للأحداث والشخصيات (بداية ووسط ونهاية) بل مال إلى التحريف الجمالي والتكسير واللعب بزمن القصة، فالرواية تبدأ من أواخر فترة حصار عكا وبعيداً عن المدينة المحاصرة، وبهذا تخلى الكاتب عن السرد الكلاسيكي الذي يعتمد على تراتبية الزمن التي تشد أجزاء الرواية من أولها إلى آخرها، وقد استخدم الكاتب السارد العليم الشامل المعرفة، ولكن مع تنويعات في استخدام الضمير (ضمير المتكلم وضمير الغائب وضمير المخاطب)[2].

فاستخدام ضمير المتكلم جاء مناسباً ومتقناً؛ لأن الرواية قُسِمت إلى فصول، كل فصل حمل اسم شخصية تمثل رؤية خاصة للأحداث، وهذه الرؤية الخاصة غيّبت المؤلف إلى حين كما حصل في الفصل الأول من فصول الرواية الذي جاء بعنوان (ابن جبير)، حيث جاء على لسانه "المركب المصري الذي صعدت إليه كان مزيناً بأعلام الناصر صلاح الدين وأعلام المنصور أمير البلاد المراكشية والإفريقية، وما والاها من بلاد الأندلس، ومملكة غانة في الصحراء، وبرقة على شاطئ بحر الروم"[3]، وأيضا عندما يقول: "كان البحر رضيا ووديعا بشكل سمح لي أن أنهمك في صلاتي فوق الماء، ولما وصلنا الإسكندرية، وصعد رجال المكوس ليسجلوا أسماءنا وأمتعتنا، قيل لنا إن صلاح الدين وجيشه عالقون في حصار عكا"[4].

---

1) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج11، ص 317

2) كمال غنيم وحنان غنيم، مشكلات السرد في رواية عكا والملوك، مجلة الزيتونة، العدد 2، 2011، ص 187

3) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 5

4) المصدر نفسه، ص 39

ولا يتخلى السارد العليم عن ضمير الغائب، الذي هو بالعادة تقنية روائية شائعة في الفن الروائي قديماً، ولا يمكن الاستغناء عنها في الرواية حديثاً؛ لأنها تقنية توهم بحيادية المؤلف، لخلق مسافة بينه وبين القارئ، حيث جاء في الفصل الذي حمل عنوان القاضي ابن شداد "ابن جبير الذي رأى سيدي ومولاي صلاح الدين أول مرة، لم يستطع إلا أن يقبل يده وصدره، ويظهر له من صنوف الاحترام والتقدير ما أدهشنا جميعا، ويحدثه عمّا رأى وسمع، وعما يحمل له من رسائل وكتب، منها كتاب الإدريسي الذي يعيش في بلاد الملك غليوم، ملك صقلية الذي جاء بأسطوله إلينا ليحاربنا"[1].

فالمشهد السابق بين الرحالة والجغرافي ابن جبير وبين صلاح الدين الأيوبي مكتمل الملامح ويعبر عن نفسه دون تدخل من السارد ابن شداد أو غيره في بواطن الشخصية، فابن شداد يروي لنا ما رأى وكأنه شاهد عيان.

وعندما كان (قراقوش) شخصية هادئة تؤثر الصمت، كان لزاماً على السارد العليم الكشف عن معالم هذه الشخصية الداخلية والخارجية، من خلال ضمير الغائب حيث جاء على لسان السارد العليم "الأمير بهاء الدين قراقوش، المملوك الرومي الذي التقطه آل أيوب في معارك قديمة حول بعلبك أو دمشق، أو ربما في بلاد الروم، انتقل إلى خدمة الناصر صلاح الدين، عندما انفض حوله الأمراء الذين والوا نور الدين زنكي، وكذلك انفض حتى بعض أقاربه من أولئك الذين طمعوا في ملك مصر، في ذلك الوقت العصيب، التفت السلطان الناصر، بسمرته الغامقة، وابتسامته الآسرة وقال لقراقوش: احتاجك الآن يا بهاء الدين"[2].

ويرى الباحث أن الهدف من مثل هذا الأسلوب من السرد، هو إنتاج الروائية باستخدام ضمير الغائب، لا سيما لشخصية (قراقوش) الصامتة في أغلب الوقت.

ويرى الباحث أن هذا التنوع في استخدام الضمائر من قبل السارد، ليس إلا دليلا على تنوع المتن السردي وغناه، وأيضا دليل على حرفية الكاتب وتمكنه من أدواته بعد مسيرة سنوات في العمل الروائي، ولا يقف سارد (عكا والملوك) موقفاً محايداً على امتداد النص الروائي، بل يتدخل في كثير من الأحيان.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 90-91

2) المصدر نفسه، ص 43

ولا يكون تدخله تسلطا منه وتعطيلاً في حركة السرد وإثقال النص بالآراء والطروحات السياسية والثقافية للمؤلف، كمثل هذا التدخل في هذين الموضعين، حيث يعلق على الكندهري قائلا "الكندهري –لعنه الله– هو كونراد دي مونتفرات"[1] وكما هو واضح تعبير –لعنه الله– الواقع جملة اعتراضية هو تدخل من السارد العليم، الذي يبدو مغتاظا من (الكندهري) ومن عموم الفرنجة، ومثال آخر حديث السارد عن ابن جبير "الأهم من هذا كله اكتشف –لدهشته– أن الحياة وتفاصيلها أغنى من أي مرجع"[2] فلفظ –لدهشته– هو من تدخل السارد العليم حتى بخفايا النفس وكان" ذلك مناسبا للحدث الواقع، عندما اخترق ابن جبير حصار عكا متنكراً في زي راهب كاثوليكي، وعندما رأى استبسال المقاتلين في داخل عكا وخارجها.

ولا يكون القارئ خارج حسابات المؤلف، إذ يشركه في جو النص عندما يقول "إذا تجاوزت القريتين أو الثلاثة – تجد طريقا ملتوية رفيعة تقودك إلى أنفاق نصف معتمة –تفقد الإحساس إذا كنت صاعدا أو نازلا"[3] ومثل هذا النوع من السرد يجعل القارئ متيقظا ومشدودا، كأنه يعيش داخل الرواية، ولا يخفى على الباحث أن المرجع التاريخي يفرض على الكاتب نوعا معينا من أساليب السرد والقص التي يأتي على رأسها (السارد العليم)؛ لأن النص يتحدث عن الماضي، إلا أن الكاتب قد تمرد على السارد العليم، وسلك طرقا متعددة في عملية السرد كما في الأمثلة السابقة، ولم يحشر نفسه بين دفتي الزمن الكلاسيكي (البداية ، النهاية)، بل بدأ من نقطة بعيدة عن البداية الفعلية للأحداث، وجعل الشخصية تكشف عن رأيها وتعبر بصوتها، من خلال تقسيم الرواية إلى فصول تحمل أسماء الشخصيات (كعمر الزين والقاضي الفاضل، وريتشارد) مما ساعد على تقديم الشخصيات والأحداث بشكل طبيعي وغير مفتعل، وقدمت كل شخصية وجهة نظرها في الأحداث سواء من العرب المسلمين المحاصرين، أو ملوك الغرب وقواد الجيش المهاجمين المقاتلين، مما جعل السرد يقوم على التقابل والتضاد (المُحاصر، المِحاصر، الحاكم، الرعية، السياسي، المحارب).

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 17

2) المصدر نفسه، ص 34

3) المصدر نفسه، ص 113

أما رواية (بلاد البحر) فقد جاءت مختلفة عن الروايات السابقة من حيث البنية كل الاختلاف، ولا يبالغ الباحث إذا قال بأنها شكلت ثورة في الشكل بكافة المقاييس، فهي لا تنتمي إلى الزمن الكلاسيكي الصرف ولا تعتمد على السارد العليم بشكل أساسي، وإنما بحث الكاتب من شكل جديد يناسب المضمون، فعثر على شكل (المنامة) حيث يقول قبل النص "ليس للمنامات شهرة تساوي شهرة المقامات، هناك منامتان معروفتان في تاريخ الأدب العربي، الأولى هي منامة الشاعر الفلسطيني المعروف بابن القيسراني، التي كتبها أثناء احتلال الفرنجة معظم بلاد الشام، ومنها القدس الشريف، أما الثانية فهي للشيخ الوهراني الذي كتب منامته عندما انهارت الدولة الفاطمية التي أحبها وانتمى إليها، وهاأنذا أكتب منامتي في ضيق وعذاب"[1] وبهذا يعود الكاتب إلى التراث الأدبي وينهل من معينه بقوّة، ويحاول أن يستفيد من شكل المنامة ليجترح مقولته في الواقع الراهن.

وقارئ الرواية يفاجأ بأن هذه الرواية لا تنتمي إلى الرواية التقليدية البتة، فلا وجود لبداية وعقدة وخاتمة وحبكة كسابق الروايات وخصوصا رواية (العذراء والقرية)، وبهذا تكون رواية (بلاد البحر) قد حققت قصب السبق في الجدة بالنسبة للشكل والبنية، فالرواية منذ بدايتها حتى نهايتها هي عبارة عن هواجس رجل نائم معذب ينتقل بين الشرق والغرب ويزور العواصم ويشهد الحروب قديماً وحديثاً، ويميل الباحث مع رأي المتوكل طه الذي فسّر شكل هذه الرواية كالآتي "إن شكل الحكي مهم في رواية (بلاد البحر) وإن كانت الرواية تهدف ضمن أهداف أخرى إلى تعرية مقولة الغرب المصقولة والمنتشرة والمفروضة فرضا، فإن من أهدافها الأخرى هو شكلها أيضا، بمعنى أن شكل الحكي شكل عربي تراثي، وكأني الروائي يريد أن يجادل الغرب بوسيلة لم يتعلمها منه، وأن يقول أن الرواية وباعتبارها في نهاية الأمر حكاية، لم تبدأ من الغرب ولم تصدر عن الطبقة البرجوازية الغربية بعيد الثورة الصناعية"[2] وكما أشار الباحث في حديثه عن (الحداثة) التي مثلت انقطاعاً بين التاريخ والواقع في الغرب، فإنها عربيا حاولت أن تبحث عن أشكال جديدة ولجأت إلى التراث لمعالجة الواقع.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 5

2) المتوكل طه، المختلف (دراسات في عالم أحمد رفيق عوض الروائي والمسرحي)، ص 92

وبمجرد أن تعتمد رواية (بلاد البحر) شكل المنامة التراثي، وتحاول أن تعري مقولة الغرب المتحضر الديمقراطي الإنساني في فلسطين قديماً وحديثاً فإنها تنتمي إلى تيار الحداثة في الرواية العربية بامتياز شأنها شأن روايات صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، وإبراهيم نصر الله على سبيل المثال لا الحصر.

والسارد في هذا الشكل الروائي هو السارد المشارك ولكن بضمير المتكلم على مدار الرواية وعلى لسان (أحمد بن سعود) إحدى شخصيات رواية (العذراء والقرية) "أنا أحمد بن سعود، الضئيل الذي لا يستطيع أن يقسم راتبه على أيام الشهر، وبعد سبعمائة سنة مما حدث في بغداد، رأيت ما حدث"[1] ولا يستطيع (أحمد بن سعود) السرد إلا بوساطة (أبي الفداء) أحد جنود جيش الكامل الذي يحاصر مدينة عكا آخر حصون الفرنجة ومعاقلهم في الشرق، الذي يأتيه في المنام، "جاءني أبو الفداء في المنام، هبط مثل الرخ، بوبر وريش ومطر وريح وعتمة، كان يقطر ويلهث، وأنا تحت الشجرة مثل أرنب، كنت على سفح أو كتف واد عميق"[2] ويسير السرد في الرواية دون قواطع أو فواصل أو أرقام أو حتى عناوين فرعية، وليس هذا بمستغرب أو هجين؛ لأن الكلام والهواجس في المنام والحلم لا يمكن أن يقف أمامها عائق أو حاجز، فهي تتدفق بتلقائية كتدفق النهر لا يمكن أن يعيقها مانع ما.

والسارد المشارك يختلف عن السارد العليم، حيث يقوم بدور السارد من جهة، ودور الشخصية من جهة أخرى، كشخصية (أحمد بن سعود)، لذا فالسارد في رواية (بلاد البحر) منحاز؛ لأنه يتحدث باسمه وبلسان إحدى الشخصيات، وتكون عادة الشخصية الرئيسة، وبهذا تلغى المسافة بين الشخصية وبين الروائي نفسه، ويكون من السهل على المؤلف أن يضع آراءه على لسان السارد[3]، ولا يغالي الباحث إذا عدّ (أحمد بن سعود) هو المؤلف نفسه (أحمد رفيق عوض) أو على الأقل كان قناعاً تخفى وراءه الكاتب.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 44

2) المصدر نفسه، ص 9

3) ينظر عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 19-20

ويرى الباحث أن طريقة الشكل (المنامة)، هي التي أتاحت للسارد (أحمد بن سعود) والمؤلف من خلفه، أن ينتقلا عبر أزمنة وأمكنة مختلفة لترهين الخطاب الروائي، ولولا الاستخدام الواعي لهذا الشكل، لبدا شكل الرواية هلامياً، وومضات ولقطات رحَّالة لا يربطها أي منطق، ولا تقترب من فن الرواية بشيء، فالأحلام والمنامات تأتي فجأة ودفعة واحدة، ولا تكترث للقوانين الفيزيقية للزمان والمكان كما في المقطع الآتي: "مر بي الملك الأشرف على حصانه الأبيض، أخذني الحصان الضامر المنحوت كأنه قضيب خيزران، كان مثل الدمية في تفاصيله وتقاطيعه، كان رأسه صغيرا كرأس طفل وأذني غزال"[1] فالمسافة الزمنية بين الراوي والملك الأشرف خليل بن قلاوون ممتدة وشاسعة البون، ولكنها ممكنة التحقيق في الأحلام والمنامات. ويتدفق السرد دون توقف على لسان السارد المشارك بالمقابلة بين زمنين ومكانيين، وذلك ليس بقصد المفاضلة كما هو ظاهر، وإنما بقصد المماثلة والامتداد كما في المقطعين الآتيين: تسألني لماذا أكره الفرنجة؟ أنا أقول لك أنا خلاصة مئة سنة من قرف ورعب وصلافة ووقاحة الفرنجة، مئة سنة وهم هنا حولي، يتنفسون هوائي ويشربون مائي ويمشون في طرقاتي"[2]. هذا المقطع يمثل رأي أبي الفداء في الفرنجة، وهذا الرأي لا يختلف عن رأي (أحمد بن سعود) الذي يقول: "يعاملنا المحتل قبل الحيوانات، فالمعبر البري الذي يفصل بين قطاع غزة ودولة إسرائيل العظمى، فيه بوابات كهربائية ذات أسنان وقضبان كالتي نراها في نتف الدجاج والبط والحبش، وقد استمرأ الاحتلال وضع هذه البوابات، فوضعها على جميع المعابر البرية"[3].

والبناء السردي في هذه الرواية يعبر عن رؤية شاملة وواضحة لدى الكاتب من ناحية الزمان والمكان والشخصيات، التي جاءت زاخرة ودالة كشخصية اليهودي والغربي اللذين مثلا وجهين لعملة واحدة في صنع الحدث المأساوي للشعب الفلسطيني منذ قديم الزمن وحتى اللحظة.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 20

2) المصدر نفسه، ص 113

3) المصدر نفسه، ص 149-150

المبحث السادس: تداخل الأجناس الأدبية في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية

تمهيد في تداخل الأجناس الأدبية في الأدب عموماً.

إن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية ليست ظاهرة جديدة أو مستحدثة في الأدب العربي، وذلك على المستويين الإبداعي والنقدي، إلا أن هذه الظاهرة أصبحت تمثل إشكالاً لبعض مصنفي الأدب، حيث أصبح تمييز بعض الأجناس الأدبية عن غيره أمراً عسيرا وبالغ الصعوبة؛ لتداخل كثير من الأجناس وتوالدها من بعضها البعض، وكثير من النصوص منفتحة على بعضها البعض، وما يبرر تداخل الأجناس الأدبية، هو عدم وجود أسوار منيعة أو آليات تعمل داخل الشكل الفني مهما كان، على منع تداخل الأجناس الأدبية وتمازجها[1].

وربّما تعدُّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التي تمثل ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية؛ لأن شكلها غير منجز ونهائي، ولن يكون كذلك للتغيرات التي تلامس كافة جوانب الحياة من وقت لآخر، ويذكر الباحث في هذا الصدد (الرواية الرقمية)، التي تستعين بالوسائط الإلكترونية في بناء خطابها الروائي، كالصوت والصورة ومقاطع الفيديو، ويرى الباحث أنّها ستشكل تحدياً للأدب والنقد على حدّ سواء، ويرى عمر عتيق إن ظاهرة التداخل في الرواية يمكن أن تكون سلاحاً ذا حدين، فالمبدع مطالب بالحفاظ على هوية العمل الأدبي منعا للتفكك، ومطالب كذلك بتحقيق الأثر الجمالي والثقافي للعمل الإبداعي[2]، ولكون رواية أحمد رفيق عوض تستند على الإطار التاريخي بشكل أساسي، يأتي تداخل الأجناس أمرا طبيعيا؛ لأن النص التاريخي قديما اختلط بالشعر واعتمد عليه، واستفاد من أدب الرحلة والسيرة، بالإضافة إلى أن مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد الروائي أتاحت للكاتب أحمد رفيق عوض، فرصة ترهين وتطعيم النص الروائي بأجناس أدبية مختلفة بهدف تحقيق النضوج في المعمار الفني للعمل الأدبي، ومن خلال رصد الباحث للأجناس الأدبية في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية، تبين أن (الشعر) هو أكثر الأجناس الأدبية حضورا في الرواية التاريخية، وذلك بشكل لافت وظاهر، لا يجد القارئ العادي صعوبة في فهم مرامي هذا الشعر، وسيرصد الباحث هذا الجنس الأدبي في الروايات التاريخية الأربع من خلال نماذج منتقاة كان لها أثر واضح في بناء المعمار الفني للرواية التاريخية.

---

1) عبد الرحمن الحيدري، رواية السيرة الذاتية، مجلة علامات في النقد، العدد 13، 2003، ص 580

2) عمر عتيق، تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك)، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الثاني عشر، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 22-2008/7/24

1. الشعر

يتداخل الشعر في روايات أحمد رفيق عوض التاريخية بشكل لافت، ويشكل الشعر أحد المقومات الأساسية في الرواية التاريخية للكاتب، وقد جاء وفق مستويات متعددة، فقد حرص الكاتب على توظيف الشعر في رواية (العذراء والقرية) وخاصة الشعر الشعبي والأزجال في أكثر من موضع، فها هو صايل يضج صدره بشعر شعبي عندما يرى سلمى فيصيح:

"يا أعز الحبايب يا أغلى من عمري
أنا وإن كنت طفل وصغير عمري
قلبي كبير وحبي أكبر من عمري
خبيني بقلبك واحميني من المطر"[1].

وهذا المقطع السابق كما يلاحظ الباحث يعبر عن إعجاب صايل الشديد بسلمى، فعندما رآها نطق بالشعر السهل الذي يتدفق عاطفة، وعندما يتم الصلح بين القيسية وأهالي الخلجان، يقام حفل ساهر يتبارى الشعراء الزّجالون في احتفال الصلح ومدح المبادرين إليه، كقول الزّجال:

"أنا رحت بلاد الشجعان *** أسأل عن خمرة القوة
لقيت الشيخ سليمان *** وصيته بالصحرا يدوي
هراوات وأسود الذيبان *** شربوا نبع الفتوة"[2]

ويبدو أن هذا الزجل قد ملأ سليمان الهراوات بالنشوة، فسحب مسدسه وأخذ يطلق الأعيرة النارية في الهواء، ثمّ غاب في نشوة الرقص والدّبكة، وعندما يقول أحد الزجالة:

"حبيبي شجر سرو *** ملفع بالعباية حلو
عيونه تقطر سحر *** يداوي فيها كل البلاد"[3].

وعندما يسمع الناس هذا المقطع الزجلي تطير أفئدتهم وتسكن أجسادهم روح المعاني، ويبذلون جهودا جبارة في الدبكة للوصول إلى المعنى الذي قصده الشاعر، ومن هنا يرى الباحث أن توظيف الكاتب للشعر الشعبي في هذه الرواية لم ينفصل عن الحدث وجو الرواية العام، وعبر عن رؤية جمالية، أراد الكاتب من خلالها أن يوهم بالواقعية، ويعطي الرواية نوعا من الخصوصية الفلسطينية الشعبيّة المحلية.

---

1) أحمد رفيق عوض، العذراء والقرية، ص 16
2) المصدر نفسه، ص 22
3) المصدر نفسه، ص 22

ويرى الناقد صبحي شحروري أن الكاتب لم يكن موفقا في توظيف الشعر الشعبي في رواية (العذراء والقرية) حيث يقول: "غير أننا نقع على أشد سقطات الكاتب في هذا الشعر الشعبي أو شعر المحكية، الذي يحشده ولا يوظفه، فهذه النصوص من أتعس ما قرأت أو سمعت، أقول هذا كفلاح فلسطيني عرف الفرح في الأمسيات الشعبية قبل العام (1948م)، هذه جناية على تراث شمال الوسط الذي تمثله جنين وقراها خيرة تمثيل، بل إنها رائدة فيه"[1].

ويتفق الباحث مع رأي الناقد شحروري ويختلف معه في الآن نفسه، فالشعر الشعبي في الرواية لم يكن محشودا في الرواية ومنفصلا عن الحدث والشخصية، أما عن تعاسة هذا الشعر الشعبي، فيبدو أن الكاتب قد تعامل مع المصدر، ولا يحسب عليه إن كان هذا الشعر تعيساً، فهو ليس قائله إنما ناقله.

أما في رواية (القرمطي) فقد ظهر النص الشعري في ثلاثة مواضع من مجمل النص الروائي، وقد جاءت النصوص الشعرية متناغمة مع الفضاء الروائي أكثر من رواية (العذراء والقرية) التي حشد فيها كثير من الشعر دون عناية فائقة، أما في رواية (القرمطي) فتغني الجارية أبياتاً الشاعر (الخبز أرزي) وهي تلبس غلالة تكاد تكشف كافة تفاصيل جسدها في حضرة الخليفة المقتدر والصولي وابن دريد وابن العلاف، والأبيات كالآتي:

"خليلي هل أبصرتما أو سمعتما *** بأكرم ما مولى تمشي إلى عبد
أتى زائرا من غير وعد وقال لي *** أُجلك عن تعليق قلبك بالوجد
فما زال نجم الوصل بيني وبينه *** يدور بأفلاك السعادة والسعد
فطورا على تقبيل نرجس ناظر *** وطورا على تعضيض تفاحة الخد"[2].

وهذه الأبيات الغزلية المغناة من قبل جارية كاعب لعوب في حضرة الخليفة المقتدر ومن معه من أهل السياسة والثقافة والعلم في وقت كانت فيه بغداد حاضرة الخلافة وسائر بلاد المسلمين تحت رحمة سيف (القرمطي) دليل على الحياة اللاهية والعابثة والماجنة التي كان يحياها خليفة المسلمين وأمير المؤمنين، في وقت يتطلب منه السهر على حماية المسلمين، وبهذا يرى الباحث أن الكاتب أحسن في توظيف هذه الأبيات التي عكست أبعاد حياة اللهو والمجون بشكل مكثف ومختزل، ومن لغة ذلك العصر الذي تدور فيه أحداث الرواية (العصر العباسي).

---

1) صبحي شحروري، "العذراء والقرية" بين الاكراهات الواقعية والاستعانة بالسحري، مقاربات نقدية، جمع علي خواجة، ص 24
2) الخبز أرزي، ديوانه، ص 129

وفي الموقف نفسه تحاول الجارية المغنية تغيير النغم والإيقاع، وتنجح في التأثير في الخليفة المقتدر ومن حوله عندما تغني أبيات تلامس دواخل هذه الشخصيات وتلامس الواقع المأزوم في ذلك العصر الذي اختلط فيه الحابل بالنابل، والأبيات كالآتي:

"يا منزلا لعب الزمان بأهله *** فأبادهم بتفرق لا يجمع

أين الذين عهدتهم بك مرّة *** كان الزمان بهم يضر وينفع

ذهب الذين يعاش في أكنافهم *** بقي الذين حياتهم لا تنفع"[1]

وهذه الأبيات توضح مدى الحنين الجارف للماضي، للأحبة للأمن وللاستقرار، فربّما كانت الجارية تنشد حبيباً فرق الزمان بينها وبينه، أما المقتدر فيحنّ إلى الماضي الذهبي وهذا ما أبكاه ومن معه، ويرى الباحث أن الأبيات السابقة متناغمة مع الموقف والحدث، مما أكسى دلالية رمزية لنص الرواية وبعداً جمالياً.

أما في رواية (عكا والملوك) فقد تداخل الشعر مع النص الروائي والتحم بالمتن السردي في مواضع لا بأس بها، وهذا دليل على حرص الكاتب ووعيه على عدم حشر الأبيات الشعرية بدون مناسبة، ففي قلعة مصياف التي يتحصن فيها راشد بن سنان زعيم الفرقة الإسماعيلية الباطنية، وفي قاعة تلفها الستائر الحمراء وفي أجواء من اللذة واللهو والمجون التي تفيض خصوبة وأنوثة، تتحول الراقصة إلى مغنية لأبيات الشاعر كشاجم الرملي:

"جعلت الهوى إليك شفيعا فلم تشفع *** وناديت مستعطفا رضاك فلم تسمع

أتاركتي مندنفا أخا جسد موجع *** ومغرقتي بالدموع قد أقرحت مدمعي

أحين سبيت الفؤاد بالنظر المطمع *** جفوت وأقصيتني فهلا وقلبي معي"[2].

ويرى الباحث أن الراقصة في غنائها لهذه الأبيات تستر بالفرح واللذة والنشوة، وتخفي الحزن والألم على رأي أحد الشعراء "فالطير يرقص مذبوحا من الألم" رغم ما كان يحفل بالقاعة من أجواء صاخبة، وما فعلته الأبيات فيمن داخل القاعة كمر الزين الذي ذاب صبابة ونشوة ولذة، ويعلل الباحث رأيه بالألفاظ المعجمية التي وشت بالحزن والألم في الأبيات المغناة (شفيعا، مستعطفا، جسد موجع، بالدموع، جفوت، أقصيتني)

---

1) أحمد بن طيفور الخراساني، وهو مؤرخ من البلغاء الرواة، ولد عام 204 وتوفي عام 280ه في بغداد، وهو من شعراء العصر العباسي، وله 122 قصيدة، وحوالي 50 كتاباً، المنثور والمنظور، ص 76

2) كشاجم الرملي، ديوانه، ص 124

ويصف السارد (القاضي الفاضل) في الفصل الذي جاء معنونا باسمه حزنه الأليم وغضبه الشديد الذي يكاد أن يصل إلى حدّ الانفجار من أبيات الشاعر الدمشقي ابن عنين مناصر البيت الزنكي، والمناوئ لصلاح الدين وبطانته حيث يقول هاجياً القاضي الفاضل:

"وحين أبصرت دولة الأحدب *** الفاضل أربت على علا الشهب

فقلت للمفلسين ويحكم *** تحادبوا فهي دولة الحدب"[1]

ويعدّ هذا اللون من الشعر هجاء سياسيا مقذعاً بحق الرجل المقرب من صلاح الدين (القاضي الفاضل)، الذي حاز على ثقته ومحبته واعتلى مكانةً سياسيةً مرموقةً، رغم أن المصادر التاريخية تتحدث عن قصره وحدبة ظهره، فإنها لم تغفل دفاعه المستميت عن الإسلام والمسلمين ضدّ الفرنجة، وكانت المفارقة أن القاضي الفاضل لم يقتص وينتقم من ابن عنين شرّ انتقام، رغم قدرته المطلقة على ذلك، ولكنّه لم يفعل لطيبة قلبه وورعه وتقواه وتأسيا بأخلاق قائده صلاح الدين الأيوبي، وتوظيف هذه الأبيات في فصل القاضي الفاضل تتداخل لحد التماهي مع السرد والشخصية، فالقاضي الفاضل كان محاصرا بالحساد والمنافسين[2].

ويصل الحدّ بالشاعر الدمشقي ابن عنين إلى اهانة بيسان بلد القاضي الفاضل، مما أغضب القاضي الفاضل، حيث يقول هذا الشاعر:

"كم ذا التبظرم زائدا عن حده *** ما كان قبلك هكذا الحدبان

فحر أم ملك أنت مالك أمره *** ما أنت يا هذا ؟ وما بيسان ؟!"[3]

وتمثل هذه الأبيات على مدى الحقد الدفين من قبل ابن عنين تجاه القاضي الفاضل، إلا أن صلاح الدين الأيوبي قبّل حدبة القاضي الفاضل وقال مقولته التي صارت مثلا "لا تظنوا أني فتحت البلاد بالسيوف، وإنما فتحتها بقلم القاضي الفاضل"[4].

وقد محقت مقولة صلاح الدين هذه كل الأشعار التي نالت من القاضي الفاضل، وانتشرت في أقاصي الأرض، وبهذا تكون هذه الأبيات الشعرية قد أضاءت ما خفي حول شخصية القاضي الفاضل، وبينت مدى الفرقة والخلاف بين المسلمين، لا سيما أن الشعر والشعراء في عصر صلاح الدين والحروب الصليبية واكبوا الحدث وانغرسوا في الواقع المعيش، فكان لا بدّ من الكاتب أن يدخل هذه الأبيات في نصه.

---

1) ابن عنين، ديوانه، ص 139

2) عمر عتيق، تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك)، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الثاني عشر، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 22-24\7\2008

3) ابن عنين، ديوانه، ص 143

4) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 171

أما في رواية (بلاد البحر)، الرواية التي تحاور التاريخ وتفضح الواقع وتهجو الفساد، فلا يتداخل الشعر مع السرد إلا في موضعين، وذلك عندما يناجي والد الراوي طائر الدوري، ويتحدث عن رقة قلب ابن القيسراني الذي يقول:

"فمالي إذا ناديت: يا صبر منجدا *** خذلت ولبي أن دعا حرقة قلبي

تقضى زماني بين بين وهجرة *** فختام لا يصحو فؤادي من حُب

وأهوى الذي يهوى له البدر ساجدا *** ألست ترى في وجهه أثر الترب"[1]

وهذه الأبيات التي تذوب رقة، تجعل والد الراوي يصاب بنوبة من البكاء بعد أن يطير طائر الدوري، وما حفظ والد الراوي لهذه الأبيات عن ظهر القلب، والترنم بها من حين لآخر، إلا لملامستها ما يدور في نفسه، وتوضيح هذه الأبيات بجلاء مدى رقة وطيبة والد الراوي والتحامه بوطنه.

وفي نفس الموقع يستذكر والد الراوي أبيات الشاعر نفسه التي قالها في مدح نور الدين زنكي والتي تقول:

"سللت سيوفا أثكلت كل بلدة *** بصاحبها حتى تخوفك البدر

إذا سار نور الدين في عزماته *** فقولا لليل الافك : قد طلع الفجر"[2]

والبيتان السابقان ليسا إلا جزءاً يسيراً من مدونة شعرية كبيرة، كتبها ابن القيسراني وغيره من الشعراء في آل زنكي الذين حاربوا الفرنجة في المدن والقلاع والحصون، ويرى الباحث بأن تداخل الشعر مع الرواية التاريخية للكاتب أحمد رفيق عوض شكل ملمحا فنيا واضحا لأي قارئ، وساعده في بروز هذا الملمح، إن الرواية باعتبارها نصاً، تستوعب الأجناس الأدبية الأخرى قديمها وجديدها، وتتفاعل معها كيفما كانت طبيعتها على قاعدة تفاعلها مع واقعها، ولو لم يكن الكاتب أحمد رفيق عوض يستند على خلفية ثقافية متعددة الاتجاهات والرؤى، وبمخزون فكري مليء بتجارب الآخرين، لما تأتي له القدرة على تفاعل النصوص مع بعضها البعض، ولما استطاع أن يحول نصوص الآخرين إلى تجربة تجديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل، فكل الأبيات الشعرية في الروايات التاريخية الأربع، وباستثناء رواية (العذراء والقرية) أضافت تجربة جديدة وأسهمت في إضفاء البعد الجمالي والدلالي للنص الروائي.

---

1) ابن القيسراني، ديوانه، ص 31

2) المصدر نفسه، ص 78

2- السيرة الذاتية

يكاد يجمع المؤرخون ونقاد الأدب بأن السيرة الذاتية لون من الألوان الإبداعية الخاص بالثقافة الغربية، بيد أن تلاقح الثقافات الإنسانية لم يجعل السيرة الذاتية حكراً على الغرب دون غيره.

وقد عرف فيليب لوجون السيرة الذاتية وقال ما مفاده: "بأنها حكي استرجاعي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"[1].

ويرى الباحث أن السيرة الذاتية بهذا التعريف أو حتى غيره كالرواية لا بدّ لها من قصة (حكاية)، وقعت في الماضي يسترجعها الكاتب ويعيد خلقها، وهذا بحدّ ذاته من الأساليب الفنية والكتابية التي اعتمدتها الرواية، هذا بالمنظور العام، أما مكمن الفرق بين السيرة الذاتية والرواية فيكمن بكل بساطة في الاختلاف القائم بين وجود شخصية السيرة الذاتية ووجود الشخصية الروائية من حيث طبيعة كل منهما[2].

ويلاحظ الباحث أن السيرة الذاتية حاضرة دائما في الرواية، ولا تتغير إلا بمقدار النسبة فحسب، ذلك أن كل كاتب في الشرق أو في الغرب لا بدّ أن يوظف بعض التجارب التي مرّ بها في متن نصه الروائي، وتختلف أيضا السيرة الذاتية عن الرواية في أنها تتعرض لحياة الكاتب بشكل مباشر، وتعدّ السيرة الذاتية أحد الأشكال التي تلجأ إليها الرواية كأسلوب فني بما يسمى برواية السيرة الذاتية التي تجمع بين السيرة الذاتية والرواية في نوع مركب.

وقد نجح الكاتب في توظيف رؤيته من خلال توظيف شخصيات قريبة منه في النص الروائي، وعجز أن يوظف سيرته الذاتية في الرواية التاريخية، وذلك لأن النص التاريخي الموغل في القدم كالعصر العباسي والأيوبي عصي على الكاتب كي يوظف فيه تجاربه وسيرته الذاتية، إلا أن الكاتب لا يدّخر جهداً في استخدام كافة الأساليب والتقنيات الفنية ومنها السيرة الذاتية في بناء الرواية التاريخية، ولا ينفي الباحث أن السيرة الذاتية كانت تطل برأسها بين الحين والآخر لا سيما في رواية (بلاد البحر)، وسيعين الباحث فيما يأتي بعض المواطن التي استخدمت أسلوب السيرة الذاتية، أو السيرة الذاتية للكاتب إن وجدت، مبينا دورها في البنية الفنية وطريقة تداخلها مع النص الروائي.

---

1) فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة عمر حلمي، ص 22

2) إبراهيم دبيكي، التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، عدد 26، 2009م، ص 308

ويبدأ الباحث برواية (العذراء والقرية) التي يستطيع القول بكل ثقة بأنها لم تتداخل مع فن السيرة الذاتية لا من قريب ولا من بعيد، إذ لم يعثر الباحث على أي موطن للسيرة الذاتية بين دفتي الرواية، وهذا ينبع من سيطرة الراوي العليم على مجريات النص الروائي حتى مستوى التفكير والهواجس للشخصية، ولكونها الرواية الأولى، فلا غرابة في عدم تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الأولى للكاتب.

أما في رواية (القرمطي) فتظهر السيرة الذاتية ولكن بشكل يسير لا يكاد يذكر بالنسبة لمجمل النص الروائي، وذلك من خلال شخصية (الجهشياري) نديم الخليفة المقتدر، الذي يكون طامعاً في كتابة السيرة الذاتية عن الخليفة المقتدر[1]، ويعطيه الخليفة هذه الفرصة، بأن يجعله قريباً منه حتى في أحرج اللحظات وأدقها.

ويبرز صوت الجهشياري في مواطن قليلة وهو يحدثنا عن تجربته وخبرته فيما رأى وسمع حيث يقول: "لم يسألني أحد لماذا بقيت وحدي، الخليفة لم يرني، فقد اعتكف في حجرته مع أمه وخالته وخاله هارون، انقطعت صلته بمن حوله، هكذا كان، ويبدو أنه سيموت هكذا، أيضا، كل شيء يثير الشفقة، كل شيء يثير القيء، صاح كبير الخصيان (زيزك) من على السور: افتحوا خوخة الباب .. القاضي أحمد بن يعقوب المثنى يريد الدخول، سارع غلمان مرد إلى فتح الخوخة، دخل منها القاضي ابن المثنى وهو يلهث، كان قصيرا مكوراً ومدوراً، كل شيء فيه مدور"[2].

ويواصل الجهشياري رصد تجربته لتكون بمثابة الشهادة الحقيقة والتوثيقية لذلك العصر حيث يقول: "القاضي المدور القصير، رآني قبل إحدى عشر سنة بالقرب من سيدي حامد بن العباس أيام صلب الحلاج، كانت أياماً عصيبة حقا، وقتئذ وقف هذا القاضي مع الوزير علي بن عيسى ضد سيدي حامد بن العباس أما اليوم فها هو القاضي يقف مع مؤنس ضد الخليفة وضد علي بن عيسى، قاض مدور! قلت من بين أسناني: تدور الأيام، ولا شيء يبقى على حاله"[3].

وكما يرى الباحث فإن المقطع السابق يلغي كل المسافات بين النص والقارئ، وهذا ديدن السيرة الذاتية التي تعتمد على ضمير المتكلم، الذي يعطي نوعا من الصدق والثقة للقارئ، فيطمئن إلى ما يقرأ وكأنه قريب من الحدث، والجهشياري يقدم تجربته بكافة الأبعاد؛ لتكون وسيلة كشف وكسر لروتين السارد العليم.

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 33

2) المصدر نفسه، ص 37

3) المصدر نفسه، ص 38

والبعد الأهم في طرح الجهشياري، هو أن سيرته تكشف معالم شخصية المقتدر، ذلك أنه ينوي كتابة سيرة هذا الخليفة من خلال معايشته له وللأحداث المحيطة به كالهرب وعزل الوزراء وقتل بعضهم وتنصيب بعضهم وما كان يدور داخل القصر العامر من دسائس وخفايا.

أما في رواية (عكا والملوك) فالسيرة الذاتية وأسلوبها ظاهران في المتن الروائي وبقصد فني أراده الكاتب، ذلك أن بعض الفصول التي جاء عناوينها بأسماء الشخصيات كـ (ابن جبير، الأميرة جوانا، القاضي ابن شداد، عمر الزين، القاضي الفاضل) جاءت عبارة عن سيرة ذاتية لهذه الشخصيات وبنيت على ضمير المتكلم وتكلمت هذه الشخصيات عن تجاربها بكل انفتاح ودون قيود، فها هي الأميرة جوانا شقيقة الملك ريتشارد تكشف مدى الفساد الخلقي والديني في الغرب عندما ترمي بكافة ورقها، حيث تقول: "إن الحر والفراغ والنبيذ جعلني أتهور، أتهور أكثر مما تصورت، وأكثر مما خططت، الشمس هنا واضحة ولا تخفي شيئا، لكنها في بلادي مخادعة ومراوغة، ولا تفصح عن نفسها، وصيفاتي المسلمات أو المتنصرات صرن يتنصرن هن وأهلوهن بعد أن أخذ الملك وليم يضيق على المسلمين في البلاد، جراء توارد الأخبار عن انتصارات صلاح الدين، حدثني عن الجر كأنه شبيه بالإله، وعن لذات اللحظات الحميمية التي يتعلمها الجميع باعتبارها جزءاً من دينهم"[1].

بل يصل الأمر بالأميرة إلى حدّ المكاشفة الصريحة دون موارية "أنا أستمتع بأيامي وجسدي، ووجدت لنفسي عملا أقوم به كل يوم؛ البحث عن المتعة، هذا هو عملي، ولهذا، كففت عن الاعتراف، أما الكاهن، فزاد من سخرية زوجة وليم، ومن معها من زوجات الأمراء الآخرين، الحقيقة أن يسوع من بلاد غير بلادنا، وتحدث إلى أناس خطاة أصلا وجدوا في أرض قديمة، أما نحن فإننا محاربون نسعى إلى المجد بكل ثمن"[2].

وما هذه السيرة والشهادة لهذه الأميرة كما يرى الباحث إلا نوع من الإدانة الخلقية للغرب، أراد الكاتب أن يكون حيادياً لأبعد الحدود وبعيداً عن الهجاء السياسي والمباشرة في الطرح من خلال توظيفه لشخصية هذه الأميرة وسيرتها الذاتية الصادمة بعض الشيء.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 102

2) المصدر نفسه، ص 106

أما في الفصل الذي حمل عنوان (عمر الزين) فيجد الباحث تطابقاً إلى حدّ ما في سيرة عمر الزين وسيرة الكاتب الذاتية، حيث يجيء على لسان عمر الزين: "أما أنا، عمر الزين، من قرية بيت فوريك شرقي نابلس العامرة، المحتلة من الإفرنجي منذ ما يزيد على ثمانين عاما، فقد ولدت لأبوين أجلاهما الإفرنجي من قريتهما كفر مالك القريبة من قلعة الإفرنجي ريمون السنجيلي، التي يسميها فلاحو تلك النواحي "سنجل" استسهالاً واستساغة للاسم الغريب، أراد لي والدي أن امتهن مهنته، ولكن الحياة كانت أقوى مني ومنه، كان الفرنجة في كل مكان، وكانت بيت فوريك بعيدة عن بغداد والقاهرة ودمشق، ولم يكن للعلم وجاهة في تلك الأيام؛ فقد استطاع الإفرنجي أن يحولنا جميعا إلى عبيده، تحولنا جميعا إلى مزارعين وبنائين وفعلة في مزارع الإفرنجي وقلاعه ومصانعه التي تتورت، أما أنا فلم أعمل في المزارع أو المصانع؛ ذلك أن والدي كان لاجئاً من كفر مالك، ولا أرض له في بيت فوريك"[1].

ووجه الشبه بين سيرة عمر الزين وسيرة الكاتب أحمد رفيق عوض، أنّ كليهما لاجئ هجر من أرضه، واضطر للعمل في مصانع ومزارع العدو، وإن كلا منهما أتيحت له الفرصة للسفر لكن الظروف حالت دون ذلك[2].

والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح: هل أراد الكاتب أن يكتب شيئا من سيرته بالتخفي وراء قناع عمر الزين؟! الإجابة تتكون من شقين: نعم، ربّما في الغالب كان عمر الزين قناعا للكاتب ليترك بصمته على هذه الرواية، لا أنَّ سيرة عمر الزين لا يمكن أن تكون سيرة الكاتب وإن تشابهت معها، لسبب بسيط هو اختلاف الأمكنة والأحداث.

ومهما يكن من أمر، فإن السيرة الذاتية لعمر الزين سواء تقاطعت مع سيرة الكاتب أم لا، فإنها بينت وطأة الحروب الصليبية على الإنسان العادي المسحوق في تلك الفترة ممثلاً بعمر الزين الذي ذاق أبواه مرارة التشرد والسخرة والعوز، ويرى الباحث أن سيرة عمر الزين الذاتية أشبه بموقف (الشاهد العيان) على تلك الفترة، وبهذا كان هذا التداخل بين السيرة الذاتية والرواية في صلب المعمار الفني للرواية؛ ذلك أن السيرة لا تختلف كثير الاختلاف عن الرواية، بالإضافة إلى أن السيرة الذاتية تخفف من قبضة السارد العليم شامل المعرفة.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 166-167

2) مقابلة شخصية مع الكاتب، رام الله، 2012/5/1

وفي رواية (بلاد البحر) يستطيع الباحث وبكل يقين ودون تردد أن يجزم بأن الكاتب وظف سيرته الذاتية ليكون حاضراً في نصه الروائي وليعبر عن رؤيته بكل مباشرة ووضوح، حيث يجيء في الرواية الآتي: "أرى نفسي في أريحا العام 1994م كنت من أوائل الذين ذهبوا إلى هناك للمشاركة في المشروع الوطني الكبير، كانت رائحة زهور وطرب وفرح، فلسطين كلها انتقلت إلى أريحا لتشاهد الفدائي العائد يحمل بندقيته وعلمه وإشارته ورموزه، أحسست أن ما يجري صحيح وجيد رغم كل شيء، الاتفاقات الرديئة قد تقود إلى نتائج جيدة، حسابات القوى لا تتحقق دائما، واتفاق أوسلو مهما قيل فيه – أدى وسيؤدي إلى خلق وقائع جديدة لا تستطيع أذكى دوائر المخابرات التنبؤ بها، ولهذا، فإن كل ما رأيته وسمعته وعشته في أريحا 94 و95 لم يكن يؤثر في قناعاتي"[1].

ومن المعروف لدى الباحث أن الكاتب أحمد رفيق عوض من أوائل الذين كانوا في أريحا بعد اتفاقية أوسلو، وكان أيضا من الأوائل الذين عملوا في الإذاعة الفلسطينية هناك[2]، والمقطع السابق مستمد من السيرة الذاتية للكاتب أراد من خلال إدخالها في السرد الروائي أن يعكس تجربته الخاصة ورؤيته التي تتجاوز أثره كفرد عادي.

وفي الرواية أيضا يجيء على لسان الراوي "جن جنوني وأنا أتحول إلى مجرد موظف صغير لا يعرف ما الذي يدور حوله، وامتلأت بالغيظ أن أكتشف أنني لا أرى أبعد من أنفي، فما كان مني سوى أن كتبت كتابي (أسرار الدولة) لأتحدث بصوت مسموع عن كيفية انتهاء مشروعنا القومي إلى أحضان قاسم أبو مروان وحفظي وزوجته"[3].

والكاتب قد تنقل في عدة وظائف وأعمال لتدبر أمور المعيشة، ومما يلفت نظر الباحث أن محور السرد في رواية (بلاد البحر) جاء على لسان أحمد بن سعود أحد أبطال رواية (العذراء والقرية)، والذي كان مؤمناً بفعل الكلمة السحري وكانت له صولات وجولات في الزجل والشعر، فهل كان أحمد بن سعود الشميسة هو الكاتب نفسه في الروايتين معا، ويُرجِّح الباحث أن هذا الاحتمال بعيد، لكون أحمد بن سعود زجال محترف، وهذا ما لا علاقة به بالكاتب، ومهما يكن من أمر فقد تداخلت السيرة الذاتية في أعمال الكاتب التاريخية كأسلوب وتجربة وبشكل عفوي دون تعسف أو إقحام، وهذا ما أعطى الرواية التاريخية للكاتب أبعاداً تخطت جمود اللحظة التاريخية التي كتبت فيها.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 151

2) مقابلة شخصية مع الكاتب، رام الله، 2102/5/1

3) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 239

3- أدب الرحلات

لم تحفل رواية (العذراء والقرية) بأدب الرحلات الذي يضع المتلقي في زاوية سردية كأنه يشاهد لقطات من فيلم وثائقي يقدم له نمط عمراني ومعيشي موغل في القدم في مكان ما، ذلك أن الرواية كان مكانها ثابتا، وهو قرية (الخلجان) المحاذية ليعبد، ولم ينتقل الكاتب إلى أماكن أبعد من هذا المحيط للرواية.

أما في رواية (القرمطي) فظهر أدب الرحلات خصوصاً عندما ينتقل السارد إلى دار الهجرة معقل القرامطة، وعندما يحجّ إلى مكة بصحبة الصولي ومن معه ليرى بأم عينيه تجرّؤ القرمطي على دماء المسلمين في أطهر بقعة على الأرض، فوصف دار الهجرة يتم من قبل السارد بكل حيادية كاملة كسرد الرحالة "دار الهجرة التي بناها سليمان أبو الطاهر الجنابي، طولها ستون ذراعاً وعرضها عشرون ذراعاً وسمكها خمسة أذرع، ثم جعل أمامها رواقاً طوله عشرة أذرع يقوم على عمودين ضخمين ملفوفين أبيضين، يقوم عليهما عارض مثلث من الرخام الأخضر المزجج، ثم بنى مرقاة من عشر درجات يرقى بها إلى الرواق، ثم إلى الدار ذاتها، ثم نشر سليمان الدار كلها بالذهب الخالص، وخشب الأرز الذي جلبه من جبل لبنان، وكذلك خشب السرو وخشب الزيتون من أكناف بيت المقدس، وعلق فيها مصابيح وأسرجة ملأها بزيت الحوت وزيت النفط"[1].

أما عندما يصل إلى الحجاز فيصف لنا بأسلوب الرحالة المسلم الكعبة المشرفة "الكعبة التي دار حولها الناس، مشركون ومسلمون، وعبد فيها الله والأصنام، التي هدمت وضربت وأهينت، التي تذكر بالمعجزة، التي تشد الناس إليها وينشد إليها الناس، لم تكن معبودة فقد ضربها المسلمون عدّة مرات، الكعبة القائمة في ذلك الوادي البعيد والجديب، لم يعبدها مسلم صحيح الإسلام، ولكنه بالتأكيد يحن إلى زيارتها للقيام بعبادة محددة بطقوس محددة، عبادات الإسلام كلها محددة بالزمان والمكان"[2].

وكان لا بدّ من اتباع أسلوب الرحالة خاصة عند الانتقال من مكان لآخر، لتوضيح الإطار العام الذي كانت تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، كدار الهجرة مقر القرامطة ومعقلهم، والكعبة المشرفة مهوى أفئدة الحجاج والمسلمين.

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 199

2) المصدر نفسه، ص 240-241

وفي رواية (عكا والملوك) يظهر أسلوب الرّحالة وأدب الرحلات أقوى من غيره في كثير في روايات الكاتب التاريخية؛ للتواجد الفعال لرحّالة وجغرافي شهد له التاريخ، وشهدت له مؤلفاته في الرحلة، وهو الرحالة والعالم العربي المسلم (ابن جبير)، والذي سجل بصماته كرحّالة في أكثر من موضع، كوصفه للحمام العمومي في صقلية حيث يقول: "وهو حمام يختلف عن حمامات القاهرة أو دمشق، فليس فيه غرف حارة وباردة وقاعات للراحة واللهو، وإنما غرف متلاصقة صغيرة تكفي لرجل واحد فقط، ودلو ماء خشبي كبير، ولا شيء غير ذلك، احتملت الصراخ والعري المجاني"[1]، ولهجة الضيق السخط التي تظهر في آخر المقطع، نابعة من أن الحمام العمومي في صقلية لا يراعي الخصوصية لزواره.

وعندما يصف أزياء النساء في صقلية والأندلس، تكتسي لهجة الرحالة حالة الرضا والاستقرار النفسي حيث يقول: "لاحظت أن نساء البلاد يلبسن ملابس محتشمة أقرب ما تكون لملابس نساء إشبيلية أو قرطبة؛ كثير من الأناقة، كثير من الزينة، وكثير من الاحتشام أيضا"[2].

ومنبع هذا الارتياح عند الرّحالة ابن جبير أن الأندلس ما زالت متمسكة بجذورها الحضارية الفلكلورية العربية الإسلامية، وعندما يصف قصر الملك غليوم في صقلية ينجح الرحالة في توضيح البعد العربي في بناء القصر، وذلك لتأثير الحضارة العربية الإسلامية على تلك الجزيرة وكذلك حرص الملك على إبراز المعالم المسيحية من خلال صور المسيح عليه السلام والعذراء والبتول حيث يقول: "القصر صغير، ولكنه آية في الجمال، فالبوابة الكبيرة المحروسة بالتماثيل الخرافية التي تحمل في أيديها رماحا طويلة ورؤوس حيوانات مائية، تقع وراءها ساحة كبيرة، ازدحمت بالأشجار الصغيرة المثمرة وتماثيل فرسان ونساء وحيتان منقوشة، وأخرى منحوتة لسيدنا المسيح والعذراء البتول، صعدنا سلما حجرا كبيرا وعريضا ومدورا، فدخلنا بهوا عريضا آخر مفروشا بالسجاد المصري، ومررنا بالمصابيح الزجاجية على الطريقة الماركسية، اجتزنا البهو إلى قاعة أصغر مزدحمة بالنوافذ العالية المزدوجة المغطاة بالزجاج الملون، فخيل إلى أنني في حضرة حاكم شامي أو أندلسي على الحقيقة، في هذه القاعة المضاءة بنور الشمس وحده"[3].

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 29

2) المصدر نفسه، ص 29

3) المصدر نفسه، ص 34-35

وفي رواية (بلاد البحر) التي تنقلت بين عدّة أزمنة وأمكنة ومدن ومخيمات وقرى قديمة وحديثة كان لا بدّ من أدب الرحلة وأسلوب الرحالة، خصوصاً أن أبا الفداء كان يطير بالراوي أحمد بن سعود فوق المدن والقرى ويحطّ بها كما جاء على لسان الرواي: "عند خروجك من وادي العبهر، تصعد تلة يملكها عبد الرحمن الحمد، ثمّ تصعد أكثر لتصل إلى جبل الشومر، الذي ترى منه قيسارية، دائما مضاءة في حضن البحر، تحت جبل الشومر، تمتد سهول الشعراوية بأشجارها وحقولها وقراها ومآذنها وبيوتها البيضاء، وبحور زيتونها وبرتقالها، وعلى حدود تلك الخضرة التي تثمل، ترى استحكامات إسرائيل التي تقسم الأرض إلى قسمين وتخلق جغرافيتين"[1] ويبدو أن هذا وصف من هو مقيم في المكان ومتجذر فيه أكثر من وصف رحالة عابر.

ويستمر المقطع السابق نفسه الذي يختلط فيه أدب الرحلة بالسرد ليكون شهادة توثيقية وحيّة للمكان كما يقول السارد: "وليلتها صعدنا إلى الجبل يطل على قرى (الجديدة) و(سيربس) و(الزبابدة) وباقي القرى المتناثرة حول (سهل ميثلون)، وتستطيع أن ترى من هناك جبل الشيخ بعمته البيضاء في الشتاء والربيع، على قمة ذلك ثمة مقام لنبي يسميه الأهلون النبي حريش ما زال مقامه قائماً، لم يستطع الإسرائيليون أن يتبنوه أو يقتلعوه"[2].

ويبرز أسلوب الرّحالة عندما يصف الراوي القاهرة في عهد الملك الأشرف خليل بن قلاوون حيث يقول: "القاهرة، هندسة الحجارة الصفراء ورقة المياه المحيطة، يا لهذا الجمال الرقراق المدهش والشفاف، كيف لهذه المدينة أن تجمع بين كل هذا السحر والجهامة والغموض والرقة والأسرار؟! مدينة تعجب لها، كيف تنتصب بين الصحراء والماء بكل هذه الكتل العجيبة من البناء الرشيق المزركشي دون أن يفقده ذرة واحدة من جلاله وبهائه وغموضه، ومن هؤلاء الذين بنوا كل ذلك؟! وكيف استطاعوا أن يحيلوا هذا الوضوح إلى هذا الغموض والسحر؟! بنية تجمع الجهامة والهشاشة، الجلال والرقة، وضوح الصحراء وسلاسة الماء، قوة الفرسان ووجدان الرهبان، عنف الرجولة ودلع النساء"[3].

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 64

2) المصدر نفسه، ص 130

3) المصدر نفسه، ص 132

4- أدب الحرب

تجلت مقومات أدب الحرب في روايات الكاتب التاريخية بشكل طبيعي، خصوصاً أن محور الروايات التاريخية الثلاث يعيش على المحاربين والمعارك، ويستثني الباحث رواية (العذراء والقرية)؛ لأنها دارت حول التاريخ القريب نسبيا، ولم تظهر فيها المعارك الحربية والقتال بالأساليب القديمة كباقي روايات الكاتب التاريخية.

ففي رواية (القرمطي) يتجسد أدب الحرب من خلال الصراع السياسي وأطماع القرمطي وجرأته على دماء الحجيج المسلمين، فعندما يعلن القرمطي حالة النفير العام ويرفع درجة التأهب للحالة القصوى عندما يقرر أن يغزو مكة ويهدم الكعبة تحدياً لإرادة المسلمين، يفتح دار السلاح على مصراعيها، حيث جاء على لسان الراوي كالآتي "أعلنت حالة الاستعداد للحرب في هجر، فتحت دار السلاح على مصراعيها، مُنحَ المحاربون ما يحتاجون إليه من سيوف ورماح وحراب ودبابيس ودرق وخوذ، كل شيء تمّ تسجيله، المحاربون القدامى أخرجوا آلاتهم من لفائفها، مروا عليها بحجر المحك، مسحوها بزيت الزيتون وزيت الفجل، تذكروا اللحظات الصعبة، تذكروا العيون الذاهلة والرقاب التي شخبت دما، تذكروا الغبار والصراخ والحر، تحسسوا بعض أجسادهم، الحرب كريهة مهما كانت نتائجها، تسلموا آلاتهم برفق وهدوء، أما المحاربون الجدد فقد تسلموا آلاتهم بفرح طاغ، تباهوا بها، تحزموا في الطرقات، شعروا بأن أجسادهم استطالت ونمت وصارت مختلفة، تبادلوا الكلام عما سيفعلون، وعمّا سيبدون من مأثر"[1] وهذه الرغبة العارمة والنشوة الطاغية في التجهيز للحرب، دليل على نهم هؤلاء الجنود الشديد نحو القتل وسفك الدماء.

ولم يقف الحدّ عند هؤلاء الجنود (جيش القرمطي) في شحذ السيوف والدروع وآلات الحرب، بل يستخدمون الأناشيد الحماسية، التي تعدّ أداة من أدوات الحروب قديما وحديثا، حيث يأتي على لسان السارد ما يأتي: "هذا من أسرار أبي طاهر، تقدس سرّه، وتعالى اسمه ومجده، لا تسألوا، انفعل الجند بالكلام، مرقوا بالصحراء المديدة الساكنة الهاجعة، ردّوا عليها بالصوت الواحد:

بوسعيدي بوسعيدي *** قلبه حديدي قلبه حديدي"[2].

---

1) أحمد رفيق عوض، القرمطي، ص 222

2) المصدر نفسه، ص 228

أما في رواية (عكا والملوك) فقد أولى السارد للآلات الحربية ووسائلها عناية فائقة أكثر من غيرها، فها هو السارد يصف لنا (ثلج الصين) بقوله: "فهذا الإكسير الشبيه بكرات الثلج ينفجر دفعة واحدة وفي كل الاتجاهات ويقتل كل من حوله"[1] ولا يكتفي بهذا بل يصف طريقة التحضير لهذا المتفجر" وهو إذ خلط بالكتان والفحم والرماد واحترق أخرج صوتا ذا إرعاد شديد ونار عجيبة"[2]. بل يواصل السارد ليكشف للقارئ عن مصدر هذا الإكسير العجيب "الذي أتى به الراضي من قلعة شيخ الجبل راشد الدين سنان الحشاش الاسماعيلي"[3].

وكما أن التقنيات تلعب فارقاً في الحروب، لم ينس السارد أن يبين الفرق النشاب الإسلامي والزنبورك الفرنجي بقوله: "وقد قارنت بين النشاب الإسلامي، والزنبورك الفرنجي، فرأيت الأخير أكثر اتقاناً وأنفذ وسيلة وأكثر دقة، وقد عمد السلطان الناصر إلى صنع زنبورك شبيه بذلك ولكن النتائج لم تكن كالمأمول؛ فمقاتلة السلطان متعودون على القوس الخشبية المرنة التي تمنح الفارس فرصة أن يختبر نفسه بالقوة والإحكام والجرأة والقدرة على التصويب، أما الزنبورك فليس فيه كل ذلك"[4].

ويرى الباحث أن حماس السارد قد أخذه إلى منطقة ما كان يجب أن يصل إليها، وهي وقوعه في تناقض غريب، فهو كما نلاحظ تقر بأفضلية ودقة التقنية العالية للزنبورك الإفرنجي، ولا يبين للقارئ كيفية تحقيق هذا الزنبورك الفرنجي الأفضلية على النشاب العربي، ثم يسرد بإسهاب ميزات وخصائص النشاب الإسلامي الذي يفضله على الزنبورك الفرنجي في نهاية المطاف كما هو واضح للباحث في نهاية المقطع السابق.

ويسهب السارد في وصف الآلات الحربية وخاصة التي كانت بحوزة جيوش الفرنجة، ولم يكن وصفه حشوا لا ضرورة له، **بل يرى الباحث أن الكاتب قد حقق في وصفه لآلات الحربية الفرنجية بعدين مُهمَّين تجاوزا لحظة الجمود التاريخي:**

*** البعد الأول:**

وهو أن الآلات الحربية المتقدمة تقنياً وبنسبة عالية على ما كان بحوزة جيش المسلمين كانت سبباً في سقوط مدينة عكا رغم الصمود الأسطوري الذي ظهر من جيش صلاح الدين وأهل عكا المحاصرين.

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 40

2) المصدر نفسه، ص 183

3) المصدر نفسه، ص 40

4) المصدر نفسه، ص 87

* **البعد الثاني:**

وهو أن الآلات الحربية ووصفها كان مهماً للنص الروائي وقدّم مستوىً فنياً متقدماً، إذ تحول الخطاب السردي من مستوى سردي تاريخي إلى مستوى بصري ينحو إلى فضاء تخيلي لأجواء المعركة، ويسميها الباحث (لوحة سينمائية) تضع القارئ في صلب النص كالمقطع الآتي: "إن إحداها يشبه جسراً من الخشب يتحرك على عجلات، فكلما دارت العجلات تقدم جسر الخشب وارتفع، وإنه كلّما ارتفع، وضع القائمون تحته التراب، فيظل معلقاً، وهكذا فإن مقاتلة الفرنجة يستطيعون الصعود في هذا الجسر إلى حيث يريدون، وإنهم يريدون –أيضا– دبابة من خشب ونحاس وحديد، يدخل فيها المقاتلة، فلا يظهر منهم شيء، وإنها تسير على عجلات يدفعها الجند إلى الأمام، أو من الخلف من خلال حبال وزرد، وهناك دبابة أخرى لا تفترق عن الأولى"[1].

وفي رواية (بلاد البحر)، التي اعتمدت في خطابها على جزئية معركة تحرير عكا بعكس الرواية السابقة التي سقطت فيها عكا، وذلك بقيادة الملك الأشرف الخليل بن قلاوون الذي كان في قمة قوته وعنفوانه بينما كان الفرنجي يتهاوى ويترنح في آخر لحظاته، وهذا يتضح من كلام السارد المفعم بالحب والإعجاب للملك للأشرف حيث يقول: "كانت خيول كثيرة ودواب وأذرع طويلة لمنجنيقات مختلفة الأنواع والأحجام وعرادات صالحة وأخرى مهشمة، قاذفات نار وقدور وحبال غسيل وأناس من كل الأنواع والأجناس والملل، تجاوزنا ذلك كله، ووصلنا إلى خيمة الملك الأشرف، فوجدناه هناك، يقف بقامته الصلبة القصيرة كالصفاة الزرقاء في السهب البعيد، كان غامضاً وساحراً ومسيطراً بوقفته تلك على التلة المشرفة على المعسكر كله وعلى كلها"[2] ولا يزال السارد يقدم الإطراء تلو الإطراء ويحتفل بهجوم جيش المسلمين على عكا، كما في المقطع الآتي:

---

1) أحمد رفيق عوض، عكا والملوك، ص 80

2) المصدر نفسه، بلاد البحر، ص 189

"كان هذا الهجوم الكاسح في يوم الجمعة من الأسبوع الأول من شهر نيسان العجمي، كانت فلسطين في تلك اللحظة قد لبست قندولها، وكانت أشجارها قد أبرزت أماليدها الجديدة، كان برد قليل وريح طيبة، أما عساكر السلطان، فقد بدأوا هجومهم على طول السور الخارجي للمدينة، ابتداء من ما يسميه الفرنجة باب القديس أنطون وحتى برج الملعون في زاوية السور، العساكر من العرب والترك والكرد من المصريين والشاميين، من الجزيرة وديار بكر ومن مجاهل أسيا وأدغال النوبة، كلهم كانوا يلبسون عمائم بيضاء صغيرة ويحملون سيوفاً طويلة تقدح الشرر لمجرد التقائها بالهواء، كلهم اندفعوا نحو البرج الملعون، تتقدمهم سحائب من السهام التي غطت عين الشمس، تلاحقهم ضربات الطبول والكوسات"[1].

ويرى الباحث أن الكاتب عندما وصف الآلات الحرابية لدى الفرنجة في رواية (عكا والملوك)، لتكون مقدمة لسقوط عكا في نهاية المطاف، فإنه في رواية (بلاد البحر) يرافق الملك الأشرف خليل بن قلاوون منذ التحضير للمعركة الفاصلة، حيث يقول: "قال إن عليهم أن يتهيأوا للخروج في الحال، قال ذلك وركب حصانه الأزرق واتجه شرقا، تبعه مئة ألف من العساكر وعدّة مئات من المنجنيقات والعردات، ومئات من المهندسين والنقابين والحفارين، وعدّة فرق من ضاربي النار والمتفجرات والسيميائيين وذوي القوى الخاصة كالذين يتسمعون للمياه في باطن الأرض، وقارئي الجغرافية وكاتبي الترجمة، ومدربي الطيور والحيوانات، ومنومي الناس، والأطباء الذين يفهمون بلغات الفرنجة جميعها، وأناس لا يعرف أحد مهامهم أو قدراتهم سوى الملك الأشرف، الذي انطلق بكل هؤلاء من مصر إلى فلسطين"[2].

ويتضح من المقطع السابق مدى الاستعداد للحرب والإصرار على النصر من خلال الحشد والتقدم في التقنيات والآلات الحربية، وينجح السارد في رسم صورة الجيش وهو يتحرك بالصورة السابقة، ولا ضير على الباحث أن قال: إنَّ السارد كان أشبه بالمراسل العسكري ذي اللغة الأدبية إن صحّ هذا التعبير.

---

1) أحمد رفيق عوض، بلاد البحر، ص 224

2) المصدر نفسه، ص 114-115

الخاتمة

وبعد، لقد حاولت هذه الدراسة أن تضيء ذلك الجانب المعتم، وتشدّ الأواصر بين النص التاريخي والنص الروائي، من خلال توضيح وتفكيك الخيوط التي تربط بين الرواية والتاريخ، التي استطاع الكاتب أحمد رفيق عوض، أن يكوّن منهما مادة أدبية بروح معاصرة.

لقد أظهر التمهيد الذي جاء بعنوان (في مفهوم الرواية التاريخية في العصر الحديث)، أن تعالق التاريخ بالرواية قديم قدم الرواية، وأن الرواية التاريخية مرّت بمراحل عند الغرب والعرب حتى استوت على الشكل الذي طوّره الكاتب أحمد رفيق عوض، وغيره من الكتاب العرب كجمال الغيطاني ورضوى عاشور ويوسف زيدان وسيد مكاوي، إذ طغى في المراحل الأولى التاريخ على الأدب في روايات جرجي زيدان وسليم بستاني وغيرهم.

وبيّن الفصل الأول سيرة الكاتب ونشأته، التي تعد نموذجاً حياً للكتاب الفلسطينيين، حيث تعرض كغيره للتهميش والاقصاء والملاحقة والسجن من قبل الاحتلال، وقد كان للنشأة الريفية وقسوة ظروف العيش دور في صياغة أحمد رفيق عوض كاتباً روائياً، وقد خالف الكاتب النمط السائد من خلال التفاته للتاريخ كقناع ورمز يعبر به عن رأيه ورؤيته للعالم، فحقق بهذا حضوراً خاصاً على المشهد الثقافي الفلسطيني والعربي، فهو يعيد صياغة التاريخ كما يجب أن يكون، فالقرامطة على سبيل المثال لم يكوّنوا ثورة، وإنما كانوا على الهامش من التاريخ، وما حضورهم الطاغي إلا بسبب ضعف المركز.

والحروب الصليبية لم تنته حتى اللحظة، وقد نجح الكاتب في بلورة موقفه من هذا التاريخ ومن العالم، من خلال روايات (العذراء والقرية) التي مالت للتاريخ القريب نسبياً، و(القرمطي) التي رجعت لأواخر العصر العباسي كي تهجو الفساد قديما وحديثا، وأرادت أن تقول (عكا والملوك) كيف انتصر الآخر عندما اختلف الأخوة، أما (بلاد البحر) فقد كشفت الفساد والقتل قديما وحديثا من خلال أسلوب المنامة.

أما الفصل الثاني الذي درس الرواية التاريخية عند الكاتب فنيا، فقد ظهر فيه مدى التطور الفني الذي يحققه الكاتب من رواية لأخرى، رغم أن التاريخ يفرض نوعاً من التقنيات السردية والفنية كاستخدام السارد العليم الكلي المعرفة، لقد كسر الكاتب جمود الزمن التاريخي الكلاسيكي المتسلسل منذ البداية حتى النهاية من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستشراف، ففي الوقت الذي يكثر فيه الاسترجاع في روايتي (القرمطي) و(عكا والملوك) يقلّ في رواية (العذراء والقرية)، ويكثر الاستشراف في رواية (بلاد البحر)، وبهذا خلق الكاتب نوعا من المتعة للقارئ، وقد تشابهت شخصيات الرواية التاريخية عند الكاتب واختلفت في الوقت نفسه؛ فهي وإن تكررت في أكثر من رواية كشخصية الحاكم أو ما يمثله والمرأة المومس والآخر،

إلا أن لكل منها صوته وبصمته، فالخليفة العباسي المقتدر يسير في منطقة مختلفة عن أبي فيصل، والقرمطي لا يمكن أن يشابهه الملك ريتشارد.

وقد كانت علاقة النص الروائي بالمكان متذبذبة، كالنفور منه في (العذراء والقرية) و(القرمطي)، والالتصاق به في رواية (عكا والملوك) ورواية (بلاد البحر)، فالقصر العامر في بغداد كان وكرا للملذات والمؤامرات والقتل، أما (قدرون) فكانت الملاذ الآمن للراوي في (بلاد البحر) وهكذا. واللغة الروائية جاءت مكثفة وشاعرية دالة ومتعالقة مع النص التاريخي بمستوى متوسط، قريب من كل مستويات القرّاء.

وقد أولى الكاتب عناية بالشكل الروائي والبنية، فجاء الشكل متناغما مع المضمون، ابتداء برواية (العذراء والقرية) التي جاءت على شكل سرد كلاسيكي تاريخي كأنه الملحمة، واعتمدت على السارد العليم. وذلك لأن الأشياء في القرية واضحة لبساطتها.

ولم تُقسم رواية (بلاد البحر) إلى فصول؛ لأن الحلم أو المنامة تأتي دفعة واحدة دون فواصل أو مقدمات، إلا أن ظاهرة تداخل الأجناس تبقى ظاهرة لافتة في المنجز الروائي للكاتب، فهو من الكتاب الفلسطينيين القلائل الذين استطاعوا أن يطوعوا النص الروائي لاستيعاب أجناس أدبية أخرى كالشعر والسيرة والمذكرات.

يظهر من الدراسة أن الرواية التاريخية لدى الكاتب يجمعها إطار عام، وهو البحث عن أسباب العجز والفساد داخل المجتمع، والذي بدوره يقود للهزيمة بمستوياتها المختلفة، وذلك من خلال انشداد الكاتب للتاريخ القريب والبعيد في محاولة منه لتأصيل المكان، ورغبة منه أن يكتب التاريخ كما يجب أن يكون ثابتاً.

كما عكست روايات الكاتب التاريخية ثنائية الماضي والحاضر، حيث ظهر الماضي قاسيا ومقاربا لما يحدث في الحاضر الآتي؛ ولأن القضية الكبرى في حاجة إلى رافع فني كبير.

خالف الكاتب أحمد رفيق عوض الشكل النمطي السائد في القصص والرؤية، وخلق ذائقة روائية جديدة يمكن للباحث أن يسميها (الرواية التاريخية في فلسطين)، حيث إنّه يمهد الطريق لغيره من الكتاب لارتياد مثل هذا النوع من الكتابة.

وتسجل هذه الدراسة على الكاتب الحضور الباهت للمكان المقدس، الذي من المفروض أن يوليه الكاتب عنايته الفائقة في قادم أعماله.

وأخيرا لا يدّعي الباحث بأن هذه الدراسة قد قالت الكلمة الفصل فيما يخص المنجز الروائي للكاتب أحمد رفيق عوض-فالكمال لله وحده-، فهذه الدراسة لا تعدو أن تكون محاولة من الباحث لتكون علامة فارقة وليس إضافة عابرة في كل ما كتب عن المنجز الروائي للكاتب. وتبقى بعض القضايا التي لم تستطع الدراسة الخوض فيها، والتي يدعو الباحث كافة المهتمين بالدرس الروائي والنقدي في فلسطين إلى متابعتها، كالقضايا الآتية:

1. الشكل الفني للرواية الذي ما زال مثار نقاش وجدل حتى اللحظة. وقد شكّلت قضية الشكل الفني هاجساً للكاتب أحمد رفيق عوض شغله منذ بداية نتاجه الروائي والأدبي حتى يتناغم مع المضمون، لذا يوصي الباحث بإجراء دراسة تخص الشكل والبنية.
2. التناص، حيث شكّل ظاهرة مستقلة في الرواية التاريخية عند الكاتب، لذا يوصي الباحث بإجراء دراسة مستقلة عن التناص في روايات الكاتب بألوانه الأربعة: الخارجي والداخلي والذاتي ومعمارية النص.
3. تداخل الأجناس الأدبية وهي ظاهرة أتى الباحث عليها في مبحث صغير، إلا أنه بقي فيها متسع للبحث والقول، يثري الساحة الأدبية والنقدية.
4. الحداثة وتجلياتها في الرواية التاريخية عند الكاتب أحمد رفيق عوض، فما عودة الكاتب للتاريخ والتراث إلا بسبب التقدم الفني الذي كان يبحث عنه في كافة نصوصه الروائية.
5. تقنيات السرد في الخطاب الروائي للرواية التاريخية للكاتب، فجميع ما كتب لم يتطرق للخطاب الروائي وتقنيات السرد حتى اللحظة والله أعلم.

المصادر والمراجع

أ- المصادر

1. عز الدين ابن الأثير علي بن محمد، أبو الحسين ، (1233م)، **الكامل في التاريخ**، ط 4، بيروت: دار الكتاب العربي، 1983م.
2. جبرا، إبراهيم جبرا، **السفينة**، بيروت: دار الآداب، 1972م.
3. حرب، أحمد، **إسماعيل**، القدس: وكالة أبو عرفة للصحافة والنشر، 1987م.
4. بن حميش، سالم، **مجنون الحكم**، ط 1، بيروت: دار الآداب، 1978م.
5. نصر بن أحمد بن نصر بن مأمون البصري، الخبز أرزي، **ديوانه**، (317 هـ).
6. الراهب، هاني، **ألف ليلة وليلتان**، ط 1، بيروت: دار الآداب، .1978
7. شرف الدين محمد بن نصر، ابن عنين، **ديوانه**، (1232م)، تحقيق: مردم، خليل ط 2، بيروت: دار صادر، 1974م.
8. عوض، أحمد رفيق

أ. **آخر القرن**، ط 1، القدس: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1995م.

ب. **الأمريكي**، ط 1، رام الله: دار الماجد للنشر والتوزيع بالتعاون مع اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2010م.

ت. **البحث عن التفاح**، ط 1، عمان: دار البيرق، 1981م.

ث. **بلاد البحر**، ط 1، رام الله: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2010م.

ج. **العذراء والقرية**، ط 1، القدس: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1992م.

ح. **عكا والملوك**، ط 1، رام الله: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2008م.

خ. **قدرون**، ط 1، القدس: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1994م.

د. **القرمطي**، ط 1، القدس: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2003م.

ذ. **مقامات العشاق والتجار**، ط 1، القدس: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1997م.

ر. **الملك تشرشل**، ط 1، رام الله: دار الماجد للنشر والتوزيع، 2008م.

9. القيسراني،

10. ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن عمر، **البداية والنهاية**، (1373م)، ط 1، بيروت: مكتبة المعارف، 1966.

11. الخراساني، أحمد بن طيفور، **المنظور والمنثور**، (ت)280ه، ط 1، بغداد: وزارة الثقافة، .1997

12. الرملي، كشاجم محمود بن الحسين الرملي، (ت 350هـ)، **ديوانه**، تحقيق أبي عبد الله محمد حسين محمد حسن إسماعيل الشافعي، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1418هـ-1998م.

ب – المراجع

1. إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م.

2. ابراهيم، نبيلة، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية**، ط1، الرياض: النادي الأدبي، 1995م.

3. أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط 2، القاهرة: دار المعارف، 1978م.

4. الأسطة، عادل، **اليهود في الأدب الفلسطيني**، القدس: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1992م.

5. إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ط 5، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 1994م.

6. ر.م، ألبيرس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم، ط 2، بيروت: دار عويدات، 1967م.

7. أيوب، محمد

أ. **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية بين (1973-1994م)**، القاهرة: سندباد، 2001م.

ب. **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة**، القاهرة: مكتبة النيل، 2006م.

8. البابكري، أبو بكر، **روايات علي أحمد باكثير التاريخية (مصدرها، نسيجها الفني، اسقاطاتها)**، ط 1، صنعاء: دار كلمة، 1975م.

9. باختين، ميخائيل، **الخطاب الشعري والخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، ط 1، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2009م.

10. باشلار، غاستون، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل، ط 3، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1992م.

11. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي في الرواية المغربية**، ط 1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م.

12. بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من 1870-1938م**، ط، القاهرة: دار المعارف، 1963م.

13. بورنوف، رولان وريـــال اوئيليه، **عالم الرواية**، ترجمة نهاد التكرلي، ط 1، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1991م.

14. البيطاوي، يوسف ذياب، **الرواية الفلسطينية في الضفة وقطاع غزة 1967-1992**، ط1، رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2009م.

15. جرييه، آلان،

أ. **نحو رواية جديدة**، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، ط 1، القاهرة: دار المعارف، 1966م.

ب. **لقطات**، ط1، القاهرة: الهيئة العامة الرسمية للكتاب، 1985م.

16. الجواريش، عدنان عثمان، **حركة التجريب في الرواية الفلسطينية حتى الستينات**، ط 2، الخليل: جمعية العنقاء، 2002م.

17. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم، ط 3، بيروت: دار العلم للملايين، 2003م.

18. حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية (دراسة)**، دمشق: اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1999م.

19. الخطيب، عبد الله، **روايات علي أحمد باكثير، (قراءة في الرؤية والتشكيل)**، ط 1، صنعاء: دار كلمة، 1980م.

20. خليل، ابراهيم، **بنية النص الروائي (دراسة)**، ط 1، الجزائر: منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، 1431هـ-2010م.

21. الخواجة، علي،

أ. **جوائز الفحم**، ط 1، رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، 2003م.

ب. **عين السارد (قراءات في أعمال أحمد رفيق عوض)**، ط 1، رام الله: دار الماجد للنشر والتوزيع، 2005.

ت. **مقاربات نقدية**، ط 1، رام الله: دار الماجد للنشر والتوزيع، 2004م.

22. دراج، فيصل، **الرواية وتأويل التاريخ**، ط 1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004م.

23. الربيحات، عمر أحمد، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2009م.

24. زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط 1، طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع، 1978م.

25. السعافين، ابراهيم، **تحولات السارد**، ط 1، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1996م.

26. سليمان، نبيل، **فتنة السرد والنقد**، ط 1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994م.
27. السيد، شفيع، **اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967**، القاهرة: دار المعارف، 1978م.
28. الشامي، ، حسان رشاد، **المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985**، ط 1، دمشق: اتحاد الكتاب والأدباء العرب، 1998م.
29. شاهين، أسماء، **المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا**، ط 1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001م.
30. شوكت، محمود حامد، **الفن القصصي في الأدب المصري الحديث**، القاهرة، دار الفكر، 1965م.
31. طه، المتوكل، **المختلف (دراسات في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية والمسرحية)**، ط1، رام الله: اتحاد كتاب فلسطين بالتعاون مع منظمة شعراء بلا حدود، 2009م.
32. عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط 3، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978م.
33. عبد الله، محمد حسن، **الريف في الرواية العربية**، ط 1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978م.
34. عبد الرحمن، مبروك، **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**، ط 1، القاهرة: دار المعارف، 1991م.
35. عثمان، عبد الفتاح، **بنية الرواية دراسة في الرواية المصرية**، ط 1، القاهرة: مكتبة الشباب، 1982م.
36. العلاق، علي جعفر، **الشعر والتلقي**، ط 1، عمان: دار الشروق، 1997م.
37. عودة، علي، **الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية 1952-1982**، ط 2، رام الله: مكتبة دار المنارة، 1997م.
38. العيد، يمنى،
أ. **في معرفة النص**، ط 3، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1985م.
ب. **تقنيات السرد الروائي**، ط1، بيروت: دار الفارابي، 1990م.
39. العيلة، زكي، **صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد عام 1967م**، ط 1، رام الله: بيت المقدس للأدب، 2003م.
40. غنايم، محمود، **تيار الوعي في الرواية العربية (دراسة بنيوية)**، ط 1، بيروت: دار الجبل، 1992م.
41. الفيصل، سمر روحي،

أ. **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية**، ط 1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1980م.
ب. **الرواية العربية (الرؤيا والبناء)**، ط 2، دمشق: اتحاد الكتاب والأدباء العرب، 2003م.
42. قاسم، سيزا، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، ط 1، بيروت: دار التنوير، 1985م.
43. القاضي، إيمان، **الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية (1950-1985)**، ط 1، دمشق: دار الأهالي، 1992م.
44. قصراوي، مها، **الزمن في الرواية العربية**، ط 4، بيروت: الدار العربية للدراسات والنشر، 2004م.
45. القط، عبد القادر، **فنون الأدب (المسرحية)**، ط1، القاهرة: دار النهضة العربية، 1987م.
46. كورك، جاكوب، **اللغة في الأدب الحديث**، ترجمة ليون يوسف، ط 1، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989م.
47. لوجون، فيليب، **السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)**، ترجمة عامر حلمي،
48. لوكاتش، جورج، **الرواية التاريخية**، ترجمة صالح جواد كاظم، ط 1، بغداد: وزارة الثقافة، 1978م.
49. الماضي، شكري عزيز، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ط 1، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 2002م.
50. مندولا، أ.أ، **الزمن والرواية**، ترجمة بكر عباس، ط 1، بيروت: دار صادر، 1997م.
51. مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ط 1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998م.
52. المسيري، عبد الوهاب، **التجانس اليهودي والشخصية اليهودية**، ط 1، القاهرة: دار الهلال، 2004م.
53. مؤنس، حسين، **أطلس تاريخ الإسلام**، ط1، القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، 1407-1987م.
54. منيف، عبد الرحمن، **الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)**، ط 1، بيروت: دار الفكر الجديد، 1992م.
55. ناصف، مصطفى، **دراسة الأدب العربي**، ط 1، القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1992م.
56. أبو ناضر، موريس، **الألسنية والنقد الأدبي**، ط 1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993م.

57. النساج، سيد حامد، **بانورما الرواية العربية المصرية**، ط 2، القاهرة: مكتبة غريب، 1985م.
58. النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ط 1، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، 1986م.
59. وادي، طه، **مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية (1905-1952)**، القاهرة: دار النهضة العربية، 1972م.
60. وادي، فاروق، **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، ط 2، عكا: دار الأسوار للطباعة والنشر، 1965م.
61. هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ط 1، بيروت: دار العودة، 1973م.
62. وتار، محمد رياض، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)**، ط 1، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002م.
63. ياغي، عبد الرحمن، **البحث عن ايقاع جديد في الرواية العربية**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1989م.
64. يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ط 1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1989م.
65. مجموعة من المؤلفين، **في الأدب والتأليف والترجمة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993م.

ت- الدوريات

1- أسعد، سامية، **عندما يكتب الروائي التاريخ**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، سنة 1997، ص351.
2- أصغية، إسماعيل، **قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة**، مجلة الأثراء، الجزائر، العدد ، سنة 2012، ص242.
3- برادة، محمد، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، مجلة فصول، القاهرة، العدد3، سنة 1982 ، ص12.
4- بوطيب، عبد العالي، **إشكالية الزمن في النص السردي**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 12، صيف 1993م، ص129.
5- حافظ، صبري، **الحداثة والتجسيد المكاني**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 4، سنة 1984، ص75.

6- الحجمري، عبد الفتاح، **هل لدينا رواية تاريخية**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 13 ، شتاء 1997م.

7- حسن، محمد خليفة، **الشخصية الإسرائيلية**، سلسلة الدراسات الدينية، العدد 2، جامعة القاهرة.

8- الحيدري، عبد الرحمن، **رواية السيرة الذاتية**، مجلة علامات في النقد، القاهرة، العدد 13، سنة 2003م.

9- ديبكي، إبراهيم، **التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية**، مجلة كلية الآداب، جامعة جلوان، العدد 26، سنة 2009م.

10- ذاكر، عبد النبي، **مقاربة سردية**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 12، صيف 1993م، ص317.

11- سعيد، خالدة، **الملامح الفكرية للحداثة**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 3، سنة 1984م، ص12-26.

12- صالح، صلاح، **دراسة المكان الصحراوي**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 3، سنة 1992م، ص273.

13- العالم، محمود أمين، **الرواية بين زمنيتها وزمانها**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 1، ربيع 1993.

14- الغزاوي، عزت، **رسم الشخصية في الأدب الفلسطيني المحلي المعاصر**، مجلة كنعان، رام الله، العدد 23-24، سنة 1993م، ص37.

15- غنيم، كمال وحنان، **مشكلات السرد في رواية عكا والملوك**، مجلة الزيتونة، رام الله، العدد 2، يوليو 2011م.

16- قاسم، سيزا، **البنيات التراثية**، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، سنة 1980م.

ث- الرسائل الجامعية

1- عذراوي، سليمة، الرواية **والتاريخ (دراسة في العلاقة النصية) رواية العلامة بين سالم حميش نموذجاً**، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة بن يوسف بن خدة، 2005-2006م.

2- عوض الله، مها حسن يوسف، **المكان في الرواية الفلسطينية (1948-1988م)**، رسالة ماجستير، الأردن: جامعة اليرموك، 1991م.

3- ناصر، زاهي إبراهيم، **القرية والمدينة في الرواية الفلسطينية المعاصرة، أحمد رفيق عوض نموذجاً**، رسالة ماجستير، فلسطين: جامعة بيرزيت، 2006م.

ج – المؤتمرات والمقابلات

1. عمر عتيق، **تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض**، المؤتمر النقدي الثاني عشر، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 22-2008/7/24.

2. **مقابلة مع الكاتب أحمد رفيق عوض**، رام الله، 2012/5/1.

3. الملتقى الروائي الثالث، **الرواية والتاريخ**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 24/فبراير-1/مارس 2005م.

قـائـمـة الـمـحـتـويـات

الإهداء .....
الإقرار ..... (أ)
شكر وتقدير ..... (ب)
ملخص عربي ..... (ج)
الملخص باللغة الإنجليزية ..... (د)
المقدمة ..... (هـ)

التمهيد: في مفهوم الرواية التاريخية في العصر الحديث ..... (2)

الفصل الأول: الرواية عند أحمد رفيق عوض (الرؤية والتاريخ) ..... (13)

- **المبحث الأول:** الرؤية والتاريخ ..... (14)
* الرؤية الأدبية المغايرة للتاريخ عند أحمد رفيق عوض 14
* المصادر التاريخية ورموزها عند أحمد رفيق عوض 23
* توظيف التاريخ قناعاً في روايات أحمد رفيق عوض 27

- **المبحث الثاني:** الفضاء التاريخي في روايات أحمد رفيق عوض ..... (31)
* (العذراء والقرية) 32
* (القرمطي) 35
* (عكا والملوك) 40
* (بلاد البحر) 43

الفصل الثاني: دراسة فنية للرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض ..... (47)
- **المبحث الأول:** حركة الزمن الروائي وتقنية السرد ..... (48)
* تسريع السرد 51
* الحذف (الإسقاط) 55
* تبطئة السرد 60
* المشهد (الحوار) 60
* الوقفة الوصفية 66
* حركة السرد ماضياً ومستقبلاً 70
* الاستذكار 70
* الاستشراف 75

- **المبحث الثاني:** المكان في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض ..... (78)
1. القرية 81
2. المدينة 84
3. الأرض 88
4. البحر 91
5. السجن 95
6. الجبل 97

- **المبحث الثالث:** الشخصيات التاريخية وطريقة بنائها وتقديمها ..... **(100)**
* نماذج الشخصيات في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض 104
1. الحاكم 105
2. نماذج المرأة 111
3. نموذج الأم 116
4. اليهودي 118
* اليهودي العدواني والاستعلائي والاستيطاني 120
5. شخصية الأجنبي 124
* الملوك 126
* الشخصيات الدينية 134

- **المبحث الرابع:** مستويات اللغة في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض ..... **(138)**
1. اللغة التاريخية 140
2. لغة الحوار 148
3. لغة المنامات والأحلام 153

- **المبحث الخامس:** البناء الفني للرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض ..... **(155)**
1. البناء الكلاسيكي 158
2. البناء الحداثي 164

- **المبحث السادس:** تداخل الأجناس الأدبية في روايات أحمد رفيق عوض ..... **(172)**
1. الشعر 173
2. السيرة الذاتية 178
3. أدب الرحلات 183
4. أدب الحرب 186

الخاتمة ..... **(190)**
المصادر والمراجع ..... **(193)**
قائمة المحتويات ..... **(201)**

تم بحمد الله تعالى.