

السمات الملحمية في رواية "يحيى" لساميحة خريس

*أ.د. أحمد الخطيب

كلية الآداب والعلوم
جامعة البترا

الملخص:

تناولت هذه الدراسة رواية (يحيى) للكاتبة الأردنية ساميحة خريس، محاولة الوقوف على السمات الملحمية فيها، فوقفت على مفهوم الملحمة، والعلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ في مثل هذا النوع الروائي. فبدأت بالعمق التاريخي، ومحاولة الكاتبة خلق حالة من التراسل بين الماضي والحاضر، فالكاتب في الحاضر وللحاضر، ثم انتقلت إلى صراع أبطالها مع تحديات واقعهم، ومحاولتهم الدائبة للانتصار والتجاوز، سعياً لتحقيق رغباتهم. وبعد ذلك تناولت الدراسة الفضاء الأسطوري، المتمثل في ثنائية الصراع الدرامي الخالد بين الخير والشر، والحاكم والمحكوم، والقوة والضعف، وتجاوز الشخصيات المركزية للعادي والمألوف في طبيعتها إلى المدهش والأسطوري. وانتهت الدراسة بالحديث عن النزوع الشعري في لغتها بخاصة، وأثر ذلك في إيقاع الرواية بين السرعة والتباطؤ، وصلته بشخصيات الرواية، وزمانها، ومكانها بعامه، مع ملاحظة دور الراوي كـلي العلم في شيوع ضمير الغيبة على نحو لافت، وفي انسجام بنية الرواية مع بنيتها المضمونية.

Abstract :

This study examined a novel (Yahya), by the Jordanian writer Samiha Khreis, who tries to examine the epic features of the concept of the epic, and the controversial relationship between art and history in this kind of novel. Analysis starts with the historical dimension of the novel creating connection between the past and the present. She writes in present to the present. Then, she moved to how her heroes fight their present challenges to get over them and fulfill their desires. Then, the study examined the mythical dimension represented in the duality of dramatic struggle between the good and the evil, the ruler and the ruled, strength and weakness. The characters (trans end) the nature of normal and familiar to the amazing and legendary. The study in

concluded by taking about the poetic trend in her narration and its impact on the rhythm of the novel in speed and slow movement, besides the connection with the characters in space and time. It also shows the role of the narrator in using the third person pronoun and the harmony between the structure of the novel and that of its implication structure.

المقدمة

تكوينه بصورة أساسية المفارقات المتعددة، وعناصر وأساليب من الفنون السردية القديمة، مثل: المقامة، والسيرة، والملحمة، والرواية التاريخية التقليدية، ومن الرواية الحديثة.⁽²⁾

وتنتمي رواية (يحيى) إلى تيار روائي عربي بدأ يتكرس في العقدين الأخيرين، وهو تيار روائي، لا يعتمد على المهوبة حسب، وإنما هو مزيج من المهوبة والمعرفة، وعلى الروائي فيه أن يتجاوز رواية الحكى، التي تعد فيه الرواية مجرد منجز تخيلي، يعتمد حيناً على الخيال، وحيناً آخر على الواقع.

ويبدو أن هذا النوع الروائي قد استنفد طاقاته، وأصبح الروائي مطالباً أن يتهدأ لعمله بمزيد من القراءة الواسعة والمعمقة لمرحلة زمنية بعينها، وغداً مطالباً بالالتقاء على خطاب معرفي متخصص، يعود فيه الكاتب إلى الوثائق والمصادر، ليقوم - من ثم - بإعادة إنتاج المادة التاريخية، وما يتصل بها من حقائق الحياة على شتى الصعد والمستويات. ولعل رواية " شفرة دافنشي " لدان براون هي النموذج الأعلى عالمياً، وبعد ترجمتها إلى لغات العالم الحية بدأ تيار محاكاة لها. وقدم يوسف زيدان في روايته " عزازيل " النموذج العربي لهذا النوع الروائي، وأتبعه برواياته " النبطي " . وفي الأردن هناك عدد من التجارب الناضجة التي تنضوي ضمن هذا الاتجاه، مثل : سداسية " الزوبعة " لزياد قاسم، والبترا ملحمة الأنباط، وأوراق معبد الكتبا لهاشم غرايبة، وزمن الخيول البيضاء لإبراهيم نصرالله، وأرض

بدأت الروائية سميحة خريس إنجازها الروائي برواية (رحلتي) عام 1980م، ولم تقدم خلال عقد الثمانينيات عملاً آخر، وتركزت إبداعاتها الروائية في العقدين الأخيرين من القرن الماضي، والأول من القرن الحالي. وقد حرصت ألا تكرر نفسها أو غيرها في كل عمل روائي جديد.

ورواية (يحيى) التي صدرت عام 2010 هي الرواية الحادية عشرة لها، وهي آخر أعمالها الروائية، وأهمها، وأكثرها تفرداً وتميزاً، فهي إضافة نوعية إلى إنجازها الروائي، وإلى الإسهام الأردني في الرواية العربية، وهي من الأعمال الروائية العربية المشهورة (وملحمة الحرافيش)، ونبيل سليمان في رباعية (مدارات الشرق)، وزياد قاسم في سداسية (الزوبعة)، ورضوى عاشور في ثلاثية (غرناطة).

وكان من الممكن أن تصدر هذه الرواية في أربعة وحدات زمنية / مكانية ذات استقلال نسبي، يشكل بطل الرواية (يحيى) عنصر الربط المركزي فيها، وذلك على النحو التالي:⁽¹⁾

1. يحيى في جنوب الأردن.

2. يحيى في تيه سيناء.

3. يحيى في مصر.

4. يحيى في الشام.

ووفق تصنيف الدكتور شكري الماضي لأنماط الرواية العربية الجديدة، تعد رواية (يحيى) من روايات " السرد الهجين "، وهو سرد يدخل في

بفكره وخبراته هو ثمرة تجارب وأفكار الإنسان منذ بدأ يسعى على سطح هذا الكوكب. فالماضي يعيش في الحاضر باستمرار. وليس من المتصور على أية حال أن يكون عالم اليوم، بكل ما يحويه، نتاجاً للحاضر فقط. إن تفسير الحاضر ومشكلاته يفرض علينا أن نبحث عن جذورها في الماضي.⁽⁶⁾

فالمؤرخ يذهب إلى الماضي مكتفياً به، ويصير الروائي الماضي لحظة راهنة، فلا رواية إلا بالراهن، ولا وجود لروائي لا يبدأ من الآن.⁽⁷⁾

لذا، يرى جورج لوكاش أن الرواية التاريخية رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات.⁽⁸⁾ وقد كانت رواية ولترسكوت (ويفرلي) عام 1819 إيذاناً بانطلاق الرواية التاريخية في الغرب، وقد تزامنت هذه الانطلاقة مع انهيار زمن نابليون تقريباً. أما نشأة الرواية العربية التاريخية، فقد كانت في سبعينيات القرن الماضي، حين غدت ظاهرة متميزة. وهذه النشأة تبدو متأخرة لدى أمة تُعنى كثيراً بتاريخها. ولا نستطيع أن نعتد بمحاولات جورجي زيدان المبكرة؛ لأن التاريخ المكتوب روائياً عنده، لم يكن إلا مستودعاً للأسماء، والأزياء، والحكايا، والسير، التي تهدف إلى الإمتاع والتسلية والتعليم، وتقريب التاريخ إلى وعي الناشئة بأسلوب جذاب ومشوق.⁽⁹⁾

لذا، يمكن القول بأن الطموح إلى تجاوز النظرة الأحادية إلى التاريخ والهيمنة الفنية على التاريخ روائياً، كان مجرد محاولات مبعثرة لا يمكن أن ترتقي إلى مستوى الظاهرة.⁽¹⁰⁾

والمقصود بالهيمنة الفنية، هو تحقق تلك العلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ، التي يصبح فيها التاريخ مصدر وحي وإلهام للروائي.

ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك، حين نجعل من التاريخ، الذي يعود إليه الروائي، سبيلاً للتراسل مع الحاضر وقضاياها الملحة، وحين تتجاوز الرواية

الينبوس لإلياس فركوح. وقد استطاعت سميحة خريس أن تقدم تجربة ناضجة في هذا الاتجاه من خلال روايتها " يحيى " .

ينطلق كتاب هذا النوع الروائي من وعيهم بتلك العلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ. " فالفن مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية، كما أن التاريخ بأحداثه وظواهره وشخصه وأبطاله، منبع للوحي والإلهام في الفن".⁽³⁾ تحوهم قناعة " بأن الحدود بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمة مانعة، إنما هي حدود متداخلة، بحيث تحسبها حدوداً وهمية في بعض الأحيان"⁽⁴⁾. وقد آثرنا أن نتخذ من دراسة التجليات المحمية لرواية " يحيى " سبيلاً لولوج عالم هذا النص الثري، فالبحت في ملامحه المحمية يتبع للدارس الوقوف على الكثير من جمالياته المدهشة، مثل: العمق التاريخي، والسعي للانتصار، والروح الجمعي، والفضاء الأسطوري، والنزوع الشعري، ورسم الشخصية وغير ذلك.

العمق التاريخي

لا يعني اهتمام الروائي بالتاريخ أنه يسعى للهروب من الواقع إلى الماضي. فلا توجد كتابة في الماضي، إنما الكتابة في الحاضر وللحاضر. وما قيمة أن يعود الروائي إلى الماضي لاستعادة أحداثه وأشخاصه، لاستنساخه مرة أخرى، دون أن يتراسل هذا الماضي مع الواقع المعيش؟

إنّ ازدياد الوعي بالحاضر، هو الذي دفع الروائي للعودة إلى التاريخ والاهتمام به " بوصفه خلفية الحاضر، أو تاريخ الحاضر".⁽⁵⁾

" فمع مرور الزمن تتراكم إنجازات البشر الحضارية، لكي تصير تراثاً، ولكن هذا التراث أو التاريخ لا تنقطع صلته بالحاضر الإنساني، فالماضي هو الأب الشرعي للحاضر. وإنسان اليوم

لا يخفى أن رواية (يحيى) هي رواية شخصية؛ لأن يحيى الكركي هو محور العمل كله، ومنه تبدأ الأحداث وإليه تنتهي، وكل الشخصيات تدور في فلكه، وتكتسب أهميتها من علاقتها به، ولا أهمية لها بعيداً عنه. ويحيى الكركي في كل أطوار حياته، وفي البيئات المختلفة التي تنقل فيها، شخصية متمردة، منذورة لتجاوز السائد المعرفي الديني والسلوكي، مُحِبَّة للفقراء والمهمشين، وقد يدفعه تمرده إلى التهور. لذا، فالجماعة تُكبره، وتنتظر إليه باعتباره بطلاً ملحمياً مخلصاً. ففي خربة جلجول، قريباً من الكرك، كانت ولادته عام 1575م، وكانت نشأته وتشكله الأول، في بيئة كادحة تستل رغيف الخبز بقسوة من صخور جبالها، في ظل الحكم العثماني، الذي أتقن توزيع الفقر، والظلم، والجهل بعدالة.

وهناك التفّ الناس حوله، وأعجبوا به، فقد أصبح معلماً للصبية، يعلمهم الحساب، ويفسر لهم القرآن، وأدرك هو نفسه أنه ليس فرداً عادياً، بل هو صاحب دور في حياة أولئك البسطاء المهمشين، فضاق أعوان السلطة والإقطاعيون به، أمثال أبناء الشيخ صايل، ومنهم المختار، ومعهم الأوطه العثماني. فسعوا إلى التخلص منه، وتصفيته، فأوعزوا إلى أصحاب السلطة بإصدار فرمان، يدعوهم إلى استانبول ليعلم الناس كتاب الله. ولكن أخته مريم، استطاعت أن تنجيه من مكيدتهم، وتدفع به بعيداً عنهم باتجاه أرض المحروسة .

لم تشهد حياته صراعاً أو تحدياً من أي نوع في تيه سيناء، قبل أن يصل مصر، ولكنه أخلص هناك للتأمل، وكأن الكاتبة تعدّه عقلياً ووجدانياً لدور مهم بعد ذلك. وقدّمت لنا من خلال وجوده هناك صفحات منسية من تاريخ أولئك البسطاء المهمّشين، الذين لا يلتفت إليهم التاريخ؛ لبعدهم عن مركز السلطة. فكل تاريخ - شاء أم أبى - تاريخ سلطوي، لا لأنه رهين السلطة فقط، بل لأنه مشغول بالمنفعة،

نقطة اللقاء الأولى والوحيدة مع التاريخ، وهي الحياة، "فالتاريخ يراها مرة واحدة، بينما تستطيع الرواية رؤيتها باستمرار، ومن مختلف الجوانب والأنحاء." (11)

وقد ذهب ميلان كونديرا إلى ما هو أبعد وأعمق في المقصود بتلك الهيمنة، وتلك العلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ بقوله "إنّ المؤرخ يقصّ عليك أحداثاً تمّ وقوعها، في حين أن الرواية لا تفحص الواقع بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل حقل الإمكانيات الإنسانية، كل ما يمكن أن يصيره، وكل ما هو قادر عليه." (12)

على هُدًى من هذه الرؤى والمفاهيم لتلك العلاقة الجدلية بين العمل الروائي والتاريخ، التي يهيمن فيها الروائي على حقائق التاريخ، نرى أن الباحث محسن يوسف قد أوفى على الغاية ببلورته لمفهوم الرواية التاريخية بقوله "هي نص إبداعي أولاً وأخيراً، ليس عبداً للتاريخ أو تابعاً. هو تاريخ وإبداع معاً، تفاعلاً، واتحاداً، وأنجبا صيغة أكثر تعقيداً، وأعمق تأثيراً. هي مزيج من الفن والتاريخ والخصوصية والرؤى ووجهات النظر. والرواية في النهاية هي حصيلة عملية واعية، تمّت في عقل المبدع، ومكمن أحاسيسه أو وجدانه، لتحيط بالواقع والحلم والعالم، في سبيلها للاقتراب من ملحمة النضال الإنساني الشامل الذي نتطلع إليه، في أرقى نماذجها الحديثة. (13) وليس من شك في أن الروائية سميحة خريس قد تهيأت لكتابتها روايتها (يحيى)، وهي تعي جيداً تلك العلاقة الدقيقة والمعقدة بين الرواية والتاريخ، وبين الرواية التاريخية والملحمة القديمة. نعم. لقد سعت رواية (يحيى) إلى استنطاق مرحلة بعينها، في زمن بعينه، في مكان بذاته، من الماضي، وحاولت أن تخلق حالة تراسلية بينه والحاضر المعاصر، متطلعة من خلالها إلى فهم الحاضر وقضاياها.

أفتى الكركي بعدم جواز الدعاء للسلطان الظالم. فاتهموه بالجنون، وقرروا إيداعه في النيمارستان، ثم انتهى بهم الأمر إلى إعدامه عام 1610م.

وهنا يلجّ علينا أكثر من سؤال مهم، مثل: ما الغاية التي تطلعت إليها الكاتبة من العودة إلى هذه الفترة من الماضي، وهذه الشخصية المنسية بعينها؟ وهل أرادت الكاتبة تجنّب الصراع مع الراهن بالذهاب بعيداً أربعمئة عام؟

من المعروف أن الفن أعظم من مفسّره، ونحن لا ندعي بأننا سنقف على كل دوافع الكاتبة للذهاب إلى هذه الفترة من الماضي، ولكننا سنحاول تلمس ذلك ما أمكن.

إن الرسالة الأولى التي تحملها الرواية إلى المتلقي، هي أنها تعيد إلى الأذهان تلك الإشكالية الخالدة في التاريخ العربي، المتمثلة في تلك العلاقة بين المثقف النوعي، والاستثنائي، والمختلف، والملتزم والسلطة، بداية من أبي ذر الغفاري، مروراً بحسين منصور الحلاج، وانتهاء بهذا الزمن الذي شهدنا فيه، على امتداد دول العالم الثالث، نفي أمثال هؤلاء وإقصاءهم، والتضييق عليهم، والزج بهم في السجون، وتكسير أقدامهم، وتصفيتهم بشتى السبل.

والرواية تبين الفرق الكبير بين المثقف الحقيقي الملتزم ومثقف السلطة، بين مثقف حرّ الفكر، وآخر مقيد الفكر، بين مثقف يسعى إلى تثوير الواقع، وتغييره، ودفعه إلى الأمام وآخر يربكه التغيير والاجتهاد، ويسعده جمود الواقع وتثبيته، بين مثقف يشكل إضافة نوعية إلى حركة الحياة، وآخر يشكل إضافة تراكمية لا قيمة ترحى منها، بل ربما كانت إضافة معطّلة لقوى التغيير، بين مثقف صاحب رؤية وبصيرة، وآخر يتعامى عن إدراك الحقيقة، ويجهد نفسه في تزويرها، ولا يرى أبعد من أقدام سيّده. " فقد أدرك - عبر التاريخ - مثقفو

لا بالحقيقة، ومشغول أكثر بثنائية فاسدة، هي: النصر والهزيمة، على خلاف الروائي المأخوذ بعالم القيم والمدن الغائبة، التي تردّ للإنسان جوهره المفقود.⁽¹⁴⁾ وفي المحروسة استوطن منطقه الربع المجاورة للأزهر، التي تُعدّ قلب القاهرة، المتاخم لأحيائها الشعبية، وأسواق حرقها اليدوية. وببراعة مدهشة استطاعت الكاتبة أن تقبض على روح المكان، وخصوصيته، وعبقريته، وعلى أسرار الشخصية المصرية، وقدمت صوراً رائعة من تاريخ أولئك المهمشين، الذين تفاعل معهم يحيى الكركي إلى حدّ بعيد.

وهناك برع في صناعة النحاس، وتشكيل الشمعدانات المعدنية. حتى غدا الأشهر، وظل يواصل مهنة تعليم الصبية في الربع، وانخرط في حياة أولئك البسطاء، وتأثر بهم وبحياتهم، فالتفّوا حوله، دون أن يشكل لهم حملاً ومخلصاً. ولكن الرغبة في مواصلة التعليم في الأزهر، كانت منعدّلاً خطيراً في حياته، إذ وجد نفسه مطالباً بالتمرد على السائد المعرفي والسلوكي، فخالفهم موقفهم من الغناء، وشرب القهوة، ومتع الحياة، والموقف من الأولياء، فاختلف مع مشايخ الأزهر (مشايخ السلطة المتخلفين مثل سادتهم)، فاضطر إلى الخروج من مصر، بعد أن أثار موقفه حالة من التمرد والتجاوز للسائد، والساكين، والمألوف.

وحين عاد إلى موطنه الكرك، التّف الناس حوله ثانية، وازداد إعجابهم به، مما أقلق رموز السلطة هناك، فبعثوا إلى قاضي عجلون، الذي حكم عليه بالتعزيز والجلد. مما دفعه إلى الاتجاه شمالاً نحو الشام، حيث انخرط في حركة التصوف، حتى أصبح صاحب طريقة، كما برع في صناعة الحرير، والتف حوله من رأى فيهم الكركي خير فقهاء الأمة، وأوسعهم اجتهاداً، ولكن فقهاء السلطة رأوا في هذا المشهد ضياعاً لسلطتهم وتهديداً لها، وبخاصة حين

الروائي إلا الراهن، طالما أن معنى التاريخ في الرواية هو معنى الإنسان⁽¹⁶⁾ " وهذا ما دفع فيصل دراج إلى القول " بأنّ على الروائي أن يفتش عن الوثائق ويهندسها، ويشعل بها الحريق، يأخذ الروائي بالوثيقة، ولا يأخذ بها؛ لأنه يرى وراء واقع الوثيقة واقعا مأمولاً، لا يلتفت إليه المؤرخ، ولا يحفل به⁽¹⁷⁾ " وهكذا استطاعت الروائية أن توظف حكايات قديمة من رقادها، وأن تشعل الحرائق فيها. وتعبّر عن تاريخ الإنسان الغائب في مصادرنا التاريخية، وتجعل من روايتها فعلاً مأساوياً ليحيى الكركي العابر المغترب، وتفهم بذلك الحاضر من خلال النظر في أحداث وقعت فعلاً في الماضي.

السعي للانتصار

لعل أهم ملمح في الملحمة الكلاسيكية هي سعي أبطالها للانتصار وتحقيق رغباتهم. ويرى بعض الدارسين " أن الدراسات التي تناولت نظرية الرواية ما لبثت تلحّ على أنّ ثمة صلات موضوعية وفنية تؤكد انحدار الرواية كجنس أدبي حديث من جنس أدبي آخر قديم، هو الملحمة، وما زالت تؤكد الارتباط بقيم العصر والمجتمع، الذي أنتج كلا منهما. فقد لازمت الملحمة مجتمعات ضيقة الأفق، فقيرة الإمكانيات، في حين وجدت الرواية في مجتمعات ممتدة، منفتحة، متباينة في قيمها، وغنية بإمكانياتها"⁽¹⁸⁾، مما جعلها - كما يقول بعض الدارسين - جنساً أدبياً تحريراً بامتياز، يخلق إنساناً روائياً، لا ينتظر (هبة القدر)، لأنه علم نفسه أن يخلق هباته التي (لا تصل)، وألاً ينتظر هبةً من أحد⁽¹⁹⁾.

ومثل هذه الشخصية الروائية مطالبة بالمواجهة والتحدّي لتجاوز العقبات والتحديات، التي تتعدد وتتنوع، فمنها السياسي، ومنها الاجتماعي، ومنها الفكري.... وغير ذلك. وليس بالضرورة أن يكون صراع البطل مع واقعه صراعاً فردياً، إذا ما

السلطة وسلطينها وملوكها وأمرائها أهمية الثقافة في تثبيت سلطانهم ونفوذهم في تطويع الجماهير وإخضاعها، واستغلال وسائل الثقافة الإبداعية والفكرية في التأثير، وتغييب الوعي الاجتماعي والسياسي والفكري، وقلب الحقائق لمصلحة القوى القابضة على مقاليد الحكم."⁽¹⁵⁾ والرسالة الثانية التي تبعث بها الرواية إلى المتلقي تتمثل في تساؤل ضمنيّ مفاده. ما الذي تغيّر في حياة أمتنا بعد أربعمئة عام؟ وقد اختزلت الكاتبة هذه الأمة بتحريك الأحداث على رقعة مكانية تشكل قلبها، وهي مصر وبلاد الشام. فما زال الفساد السياسي قائماً، وما زال الظلم وغياب العدالة الاجتماعية ملقياً ظلاله على أرض الواقع. وما زالت السلطة متربصة بكل صوت حر..... إلخ

ولعل سميحة خريس في رسالتها الثالثة إلى المتلقي، أرادت بهذه الرواية أن ترد على زعم المؤرخين بأن الأردن لم ينهض بدور فكري وثقافي في تلك الفترة، التي دارت فيها أحداث الرواية، فقدمت يحيى الكركي نموذجاً فذاً على المشاركة في تحريك الراهن، وتجاوز السائد المعرفي الديني آنذاك، في وقت كانت فيه المعرفة الدينية هي جوهر الحياة الثقافية ومحورها.

ويبدو أن الروائية - في نهابها إلى هذا الرأي - تنحاز إلى صف المؤمنين بدور الفرد في تغيير الجماعة، الذي جسّده كل من الفيلسوف الألماني (نيتشه)، في مؤلفه المشهور " هكذا تكلم زرادشت "، والفكر والأديب العربي جبران خليل جبران في كتابه ذائع الصيت " النبي ". ويأتي هذا الرأي رداً على قول القائلين بأن الفرد هو ثمرة من ثمرات المجتمع، وذلك بعد الثورة البلشفية الشيوعية في مطلع القرن العشرين. إذن لم تكتب سميحة خريس الماضي، وإنما كتبت الواقع، وإن ذهبت بعيداً إلى الماضي. يقول جورج لوكاتش " لن يكون التاريخ في المنظور

ليكون أستاذاً لجنده يعلمهم القرآن الكريم. لقد مضى الشطر الأول من وجوده في الربع بجوار الأزهر هادئاً، لكن التحاقه بالأزهر كان تحولاً مهماً في مسار وجوده هناك، وفي مسار حياته، فقد اختلف مع مشايخه في موقفهم من بعض الأحكام الفقهية، وبخاصة لذة السماع والغناء، ودعم موقفه بقراءة نص للإمام الغزالي من كتابه " آداب السماع والوجد"، حيث يقول: " البليد الجامد القاسي القلب، المحروم من لذة السماع، يتعجب من التذاد المستمع، كما تتعجب البهيمة من لذة اللوزينج، لا تدرك البهيمة لذته بطبيعة الحال، وكذلك غلاظ القلوب والعقول، لا يدركون لذة الغناء" (الرواية : 197). ولم تتوقف مناقفاته لمشاخه عند هذا الحد، بل تجاوزت ذلك إلى إباحة شرب القهوة، التي حرّمها فقهاء الحنفية في مكة، والأزهر، ودمشق، استجابة لفتوى فقهاء استانبول، الذين قرنها بالخمرة، التي كانت دلالتها تشير إلى هذا المعنى منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس عشر الميلادي بعد السيطرة على بلادنا، عندما تطورت دلالتها لتعبر عن " البن"، ذلك المشروب المنشط. أما ثالثة الأثافي فهي إفتاؤه ساخرًا من فكرة التقرب للأولياء في الزوايا والتكايا، منكرًا ما يدّعيه بعضهم من الاطلاع على اللوح المحفوظ، وزاد أن بناء القباب فوق أضرحة الأولياء، إنما هو بطر يبتزّ الناس في معاشهم، ويقتزّ عليهم قوتهم كفعل السلاطين وأشرار الأعيان، وأنه ليس من الإسلام في شيء. وبعدها احتدّ الصراع مع مشايخه، واتسعت دائرته، ولم يبق له إلا قرار الرحيل، الذي أقرّه عليه الشيخ برهان، الوحيد الذي لم ينقطع عنه، وكان يتفهم مواقفه، وقال له: أخرج يا ولدي قبل أن يخرجوك منها. وليس من شك في أن يحيى قد أصبح حينئذ أصعب عوداً، وأثرى تجربة، وأغنى علماً. ويبدو أن الروائية

وضعنا في الاعتبار أن الأبطال المحوريين بخاصة غالباً ما يعبرون عن روح الجماعة، ومطالبها. " وتنبغي الإشارة هنا إلى أنّ ما يعكسه العمل الروائي من صراع، لا بد له من أن يكشف عن طبيعة ذلك المجتمع، وعن البيئة التي يمثلها، في إطار زمني محدد" (20). والسعي للانتصار في رواية " يحيى" ليس حكرًا على بطلها المحوري " يحيى"، فهناك العديد من الشخصيات الثانوية ذات الأهمية في الرواية، كان مجمل حركتها محاولةً لتجاوز راهنها، وسعيًا للانتصار على تلك التحديات التي تعترض سبيلها. لقد مثلت حركة يحيى الكركي على امتداد الرواية حالة من الصراع الفكري، ورغبة في تجاوز السائد والمألوف في الفكر الديني، الذي يمثل جوهر الثقافة والفكر السائدين في تلك الرحلة الزمنية، وكان نبوغ يحيى المبكر، وتوريثه دور مولى خبرة جلجول، يُعدّ حدثاً جلاً في المكان، فقد " زغردت النسوة، وبكين، وتنفس الرجال الصعداء، وهم يعلمون أن هناك وريثاً حقيقياً للمولى" (الرواية 66). لم يتوقف تعليمه للصبية عند محو أميتهم، وتلقينهم شيئاً من القرآن الكريم، وبعضاً من الحساب، بل تجاوز ذلك - منذ أن وقع صدفةً على نسخة مخطوطة من كتاب " عيون الحكمة" لابن سينا - إلى إرهابهم بشرح آيات القرآن، كما وردت في ذلك الكتاب، وطرح العديد من الأسئلة، وإن لم تكن لديه أجوبة عنها. أبدى الأوطة العثماني، في بادئ الأمر، استياءً يسيراً على توسّع الفتى في تفسير القرآن، ومناقشة آيات الواحد العليم. ولكن سرعان ما ضاق صدره، وصدر المختار وأبنائه؛ لأنه بدأ يعلم الصبية ألاّ يكتفوا بالتلقي، وأن يتجاوزوا ذلك إلى التفكير وطرح الأسئلة. عندئذ قرر الأوطة والمختار إقصاءه بتكليفه الذهاب إلى استانبول لخدمة مولاه أمير المؤمنين،

الحكم عليه بالجلد والتجريس. ونجم عن هذا الحكم الظالم المزيد من الفوضى، والتمرد، والتخريب تعاطفاً مع الأستاذ، وتقصد العامة أبناء الشيخ بالكثير من الأذى. كان هذا التمرد تحدياً صريحاً للعثمانيين وأعوانهم، أثر بعض المشاركين فيه الفرار إلى الشام خشية من بطش أعوانهم. أمّا يحيى فقد رفض الفرار، وأثر المواجهة، وقال: "أحارب في مكاني لا أريم". (الرواية 273).

ولكن أعوانه وشقيقته زينوا له الخروج، وقالت له شقيقته: "أخرج، وعدّ مدعوماً بكتاب يزيد من رصيدك عند الناس، ويمنع أشباه الرجال أولاد صايل من التعرّض لك". (الرواية 273). وأتبع ذلك بقولها: "عندما تعود، لن تكون الكرك كما تركتها، سيدفع الله مقته وغضبه عنا، ويذهب بهؤلاء وأسيادهم العثمانيين من ورائهم إلى الجحيم".

وفي دمشق اختار صناعة الحرير، وغرق في عالم التصوف، حين التفت العامة حوله، وغداً سيدياً، وكثر مريدوه، ورفض اقتراح التدريس في صحن الجامع الأموي، كما رفض الدعاء على المنابر للسلطان الجائر. فقد بعث بخطاب إلى قاضي القضاة يستنكر فيه دعاء الإمام بعد خطبة الجمعة لسلطان البلاد العثماني، وما خلعه عليه من صفات. وتساءل في خطابه: "هل تجدد بيعة المسلمين لمن ظلم، وأفقر، وبطش؟ إنه السؤال الذي يمزق الروح، ويدمي الفؤاد، فكيف بنا فاعلون؟" (الرواية 353).

وحين استدعاه العيثاوي (قاضي القضاة)، وجده مصراً على موقفه، فطلب تحويله إلى مستشفى المجانين، للإقامة هناك، والعلاج، فقد خلط ذهنه، وضيع صوابه، على أن يُحبس، فلا يغادر مكاناً أبداً. ثم كانت الزلزلة حين أهدر دمه، وطلب أن يُطاف ويُشهر به، ثم يُقتل قطعاً لدابر الفتنة. هاهي ذي حركة حياة "يحيى" تتمحور حول السعي للانتصار على واقع فكري جمده فقهاء السلطة

سميحة خريس تدرك أهمية غربة البطل المنذور لدور كبير في واقعه ومجتمعه، والمقصود بالغربة هو البعد الجسدي للبطل. ويرى الدكتور أحمد الحجاجي أن غربة البطل ضرورة، ليدرب بعيداً عن أهله، وليملك الدافع الذي يحركه لتحقيق ذاته بأعماله البطولية⁽²¹⁾ خرج يحيى من المحروسة ليعود إلى الكرك، ليجد أبناء المختار قد استولوا ظلاماً على أراضي قريته جلجول، وشرّدوا أهلها، ومنهم شقيقته، وتغولوا على التجار. كانت فترة إقامته بالكرك قصيرة، لكنها حافلة بالتحديات، إذ سرعان ما تحلق العامة حوله، وغداً الأستاذ ألمهم في الخلاص من واقعهم المرير الذي يُمور ظلاماً.

وبتوجيه من يحيى، بدأت شرارة المواجهة بين أتباعه وأبناء الشيخ صايل، حين قطع أتباعه الطريق على الجابي والمخمن العثماني، وسلبوه ما كان بحوزته. تلا ذلك إصرار أتباعه على إفساد الحفل المزمع قيامه في القلعة، احتفاءً بمرور ثلاثة أعوام على حكم الخليفة العثماني الجديد (الصبي الصغير)، فخطط لهم الأستاذ تصوراً لكيفية اقتحام الاحتفال، الذي سيضم مع أبناء الشيخ صايل بعضاً من العثمانيين، والتجار الأعيان، والشيوخ، والقضاة وغيرهم. ونجح أهالي جلجول والكرك والقصر وخرّب أخرى من الانقضاض على المحتفلين، وإعمال العصي في أجسادهم، وتمزيق بيارق الإنكشارية والجندرمة، وتخريق دفوف الغواني، واستطاعوا أن يفسدوا احتفال متعب "ابن الشيخ صايل" الذي أقامه منافقة للحكام الجدد.

على هذا النحو اتسعت دائرة التحدي عند يحيى، واتسعت دائرة التهم الموجهة إليه، فلم تعد تهمته تفسير آيات الله بغير ما جاء به المفسرون الأوائل، بل أضافوا إليها تهمة تجميع الرعاع تحت سور القلعة، وتحريضهم على التمرد والعصيان، مما حدا بقاضي قضاة ديوان الحرب العرفي في عجلون إلى

تتمرد على واقعها، وتسعى إلى تجاوزه، والانتصار عليه. ولم تكن شقيقة البطل (مريم) شخصية عادية في سعيها، للانتصار على العادات والتقاليد السائدة، وإنما تجاوزت ذلك لتنهض بدور أكبر في تحدي الواقع السياسي، من خلال دعمها لموقف شقيقها، وسعيها لحماية بكل السبل، باعتباره أملاً وخلاصاً للجماعة، فهذه المقدرة الهائلة لدى مريم على التحدي والمقاومة والتجاوز تسمو بها إلى مصاف الأبطال الملحمين.

ولعل تناص هذه الشخصية مع شخصية السيدة مريم العذراء، يكسبها بعداً خاصاً، وأهمية كبيرة، مما جعلها شخصية مركزية في الجزء الأول من الرواية. فهي شخصية إيجابية استثنائية مدهشة، قادرة على الاختيار، والتحدي لقانون الإقصاء والتهميش للمرأة آنذاك، وكأنها تعيش في غير زمانها. لقد نحتت الكاتبة هذه الشخصية من بيئتها الصلبة: قوية، عصية، مختلفة. بلغت فيها نزوة المصادقية والإقناع، دون أن نشعر أنها تتبالغ في رسمها، وأنها تفرسها على الواقع على نحو متعسف.

ويبدو جلياً في الرواية طغيان الراوي كلي العلم، فيما يشبه راوي الملحمة. فالراوي يعرف كل شيء عن الشخصيات، ويعرف أرق تفاصيل حياتهم فهو الناطق الرسمي باسمهم. لذا، فهو يسيطر على سير الأحداث، ويبدو عالماً بالآتي منها. وكان طغيان حضور هذا الراوي وراء استخدام ضمير الغائب على نحو لافت في الرواية. كما أن طغيان الراوي كلي العلم، هو ملمح لمحمي، " وقد ساعد ذلك على انسجام بنية الرواية مع بنيتها المضمونية، إذ عمل السرد على إشهار ما تنطوي عليه نفوس شخصيات الرواية، فردية وجمعية، من رغبة في التغيير والسعي للانتصار، وذلك ما أتاحه الراوي العظيم، وما أتاحه استخدام الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي"⁽²³⁾، بالإضافة إلى الأحلام، والاستدعاء من الذاكرة،

في مصر والشام، وضاق أعوان السلطان فيهما وفي الكرك بالخروج عن السائد والمألوف، وكان عليه أن يحرك هذا الساكن، ويتجاوز هذا المألوف. هو موقف كانت له أبعاده السياسية والاجتماعية، التي سعى يحيى إلى تحريكها، فدفع الثمن غالباً في كل مرة؛ لأن الواقع كان أصعب من ساعده الطري، ولكنه كان يشعل في كل مكان مظلم شمعة، وفي كل بركة أسنة كان يلقي حجراً. لم يشغل نفسه بلعن الظلمة والظلام، إنما كان يحلم بتغيير الراهن، ويسعى لنُصف الضعفاء والمظلومين، وعاش حياته القصيرة الحافلة ناذراً نفسه للتحدي والمواجهة والعذاب، والاعتراب، والموت. ويتأتى البعد الملحمي في شخصية البطل " من تلك القدرة الهائلة على المقاومة، والمثابرة، والاستمرار في فعل المواجهة، الذي يواجه بسلسلة من العقبات"⁽²²⁾. وقد انتهى يحيى إلى مصير تراجيدي مأساوي، وكأن سميحة خريس تعيد بذلك كتابة شكل الملحمة الكلاسيكية القديمة، التي تنهزم فيها إرادة الفرد أمام الضرورة القدرية. وكما أسلفنا، فلم يكن البطل المحوري للرواية هو المسكون بالسعي الدائم إلى الانتصار، فهناك أبطال ثانويون كان مجمل حركة حياتهم سعياً للانتصار، وبخاصة الشخصيات النسائية اللاتي تجمعهن صفة الإيجابية، مثل (مريم، وهفوف، وجمانة، والشهاوي، وابنة علان الدمشقي). وقد عكست هذه الشخصيات دور المرأة في السعي للانتصار على واقعها الاجتماعي، وما تفرسه عليها التقاليد والأعراف الاجتماعية المتوارثة من مواضع تسلبها حرّيتها، وإرادتها، وتحول دون مشاركتها الفاعلة في الحياة. وحين نعلم أن أحداث الرواية تمت زمنياً في أواخر القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر، ومكانياً في جنوب الأردن، وهي بيئة بدوية زراعية، نعرف مقدار التحدي الذي واجهته تلك الشخصيات، وهي

العديد من الثنائيات، وفي مقدمتها الصراع بين قوى الخير وقوى الشر، وهذه الثنائية هي الخط الدرامي الأبرز في الرواية. وجسد البطل " يحيى " الخير في أسمى تجلياته، ومع شقيقته، وأتباعه أينما حل، سواء في قريته جلجول، أم مدينته الكرك، أم في المحروسة، أم في الشام. وكان على يحيى - في سعيه الدائب للانتصار - أن يواجه قوى الشر ودوائره، التي تبدأ من أبناء المختار، والأوطة العثماني، وتمتد إلى رجال الدين والقضاء، الذين يمثلون أذرع الشر الطويلة، وأدواته الجهنمية حيثما ذهب. فهم رموز سلطة الدولة العثمانية، الموكلة بنشر الظلم والجهل بعدالة على امتداد الإمبراطورية، وتخشى من أي صوت يدعو إلى التغيير، ويفكر في تحريك ساكن الحياة وراكدها. فهم خفافيش الظلام، التي تخشى النور، وتتمنى أن توقف عقارب الساعة ليصبح الواقع خارج دورة الزمن.

وهكذا كانت حياة شقيقته المنذورة لحمايته صراعاً مريراً بينها وقوى الشر، التي تتربص برمز الخير " يحيى "، وتريد أن تئده، وكان عليها وعلى أهل قريتها، أتباع يحيى، أن يدفعوا الثمن غالياً، حتى انتهى بهم الأمر إلى الجلاء القسري عن قريتهم وأراضيهم، واللجوء إلى الكرك في انتظار بطلهم " يحيى " وأملهم في الخلاص من واقعهم. ورغم ذلك ظل سعيهم للانتصار مستمراً بإمكاناتهم وأدواتهم المتواضعة، لكن أرواحهم ظلت قوية متماسكة، عامرة بالإيمان بالانتصار.

لذا، احتاجت الكاتبة أن تمنح أبطالها المحوريين - على الأقل - قوة أسطورية، تشبه قوة أبطال الملحم، ليستطيعوا بها أن يواجهوا مصائرهم، إزاء قوى الشر والظلم التي تحديق بهم، وتطاردهم، وليواصلوا سعيهم للانتصار عليها. فشخصية " يحيى " تكاد تكون شخصية ملحمية أسطورية في احتمالها الترحال المتواصل، والصراع المستمر،

وامتزاج الحلمي بالواقعي أحياناً. كل تلك التقنيات السردية وغيرها لجأت إليها الكاتبة للكشف عمّا يمور في أعماق تلك الشخصيات من أزمات، وإحباطات، وقلق، ورغبة ملحة في مواصلة السعي للانتصار. فالراوي العليم بكل شيء يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات، والغوص في دخالها وأسرارها الدفينة، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلل والروابط التي تصل بعضها ببعض الآخر، مما يجعل البنية القصصية المصاحبة له بنية تميل إلى العمق والتأثير، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوباً تحليلياً، يهتم بالبوطن أكثر من اهتمامه بالظواهر⁽²⁴⁾. ولعل سميحة خريس باختيارها لهذا الراوي أرادت أن تربط بين بنية روايتها والواقع السياسي آنذاك المتسم بالديكتاتورية، " ففي كل منهما يتسلط فرعون واحد على جماعة من الناس، فيكتم أنفاسها، ويتحدث بلسانها، فلا يسمع إلا صوته، ولا يعتد إلا برؤيته، وهو يعلم كل شيء عن حياة كل فرد في هذه الجماعة"⁽²⁵⁾.

الفضاء الأسطوري

إن ارتباط الأدب بالأسطورة هو ارتباط مستمر، لا ارتباط عود. فالأسطورة تعيش مع الأدب، وإن الأدب - كما يرى نورثروب فراي - تكرر للأسطورة، وليس محاكاة للواقع، وأن ما يظهر في العمل الأدبي من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ما هي إلا رموز للميول الأساسية لدى الإنسان البدائي، تشبه الأنماط الأسطورية، التي كانت قد عبرت عن تلك الميول من قبل، والعودة إلى الأسطورة محاولة للخلاص من التوتر والصراع والقلق والتمزق والتفكك والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود.⁽²⁶⁾ على هذا النحو، يمكننا القول بأن السرد الملحمي أو الروائي يعدّ امتداداً للسرد الأسطوري على مستوى آخر، ولغايات أخرى.⁽²⁷⁾ وحين نتأمل رواية " يحيى " نجد أنها قد قامت على

إلخ" (الرواية 151). وكما كان فذاً مدهشاً في سوق النحاسين بحي الأزهر، ولم يكن له عهد بهذه الحرفة، كذلك كان شأنه في سوق الحرير بدمشق، "فكلما تقدم يحيى في صنعته، وطرح نوله نسجاً جديداً، تهامس رجالات السوق في أن الحج زيدون وقع على كنز: صانع ماهر عبقرى، أنامله ثابتة، وذوقه رفيع، وخلاله تسر البال..". (الرواية 301). ثم أصبح صاحب طريقة في التصوف بزّ فيها مشايخه، وأصبح أكثر شهرة منهم. وقد سبق أن أوأنا إلى شخصية مريم، شقيقة يحيى، وإلى المقدرة الهائلة لديها، التي تمنحها القدرة على التحدي والمقاومة، وتسمو بها إلى مصاف الأبطال المحميين. كانت مريم فتاة أمية، تملك ذكاءً فطرياً مدهشاً، وقدرة كبيرة على الإحساس بالخطر، وعلى التصرف السريع المدعوم ببعد النظر. لقد كانت الحارسة الأمينة لبطل الجماعة، رمز الخير، المنذور لتغيير واقعهم. فلولا حسن تصرفها لمات يحيى وليداً، يتيم الأم. ولولا سرعة تصرفها ودقته لألقوا القبض عليه، وساقوه إلى استانبول، وهو فتى صغير، وانتهى أمره، ولولا قدرتها على تحشيد الجماعة وراء يحيى لقضوا عليه في قلعة عجلون بعد عودته من المحروسة، ولولا مهارتها في الطبابة لمات يحيى بعد جُلده وتجربته في قضاء عجلون.

لقد استطاعت بعصاميته، واعتمادها على ذاتها في تطوير خبرتها في الطبابة أن تصبح طبيبة الجماعة ذائعة الصيت، كما أصبحت صانعة السجاجيد الأشهر في المكان. وغدا لديها ما يشبه المصنع، ابن المختار، وأذنته برفضها له، وهو أحد رموز الشر، وعاشت عازبة، همها الدفاع عن يحيى، والذود عن مصالح الجماعة، حتى غدت موضع تقديرهم واحترامهم. إن أهمية هذه الشخصية بخاصة وغيرها من الشخصيات النسائية بعامة "

والتعامل مع المتعدد الإنساني، والتحدي الدائم لقوى الشر.

فالكاتب لم تمنحه سمات أسطورية خارقة تشبه قوة الآلهة، ولم تضيف عليه هالة من القداسة، إلا أنها قدمته شخصية فذة مدهشة، وهذا ما استوقف عبدالله رضوان، ودفعه إلى التساؤل: كيف يمكن ليحيى الذي عاش 35 سنة أن يصل إلى هذا المستوى المعرفي، وأن يكون صاحب طريقة في التصوف، يلتف حوله الناس.⁽²⁸⁾ وعلى الرغم من وجهة تساؤله، لكن فاتته أن هناك شخصيات عدة تحقق لها ذلك ولم تُجاوز عقدها الرابع، كما أن الكاتبة أرادت شخصية ملحمية ذات أبعاد أسطورية؛ فتمكن من المعرفة مبكراً، واستطاع معرفة دروب (التيه)، وغدا دليلاً للعابرين فيه إلى دير سانت كاترين "يقودهم دون خطأ في الدرب" (الرواية 108)، وهو الذي لم تطأ قدماه رمال سيناء من قبل "يقسم صالح أنه لم يتحدث عن الدير، وما وصف مكانه ودربه على مسمع من يحيى سابقاً" (الرواية 106). ويسأله الدوّاج (صالح) ذات يوم، وهو يقود الحجاج المصريين إلى قلعة الخان، وهم في طريقهم صوب مكة، هل أنت أكيد من معرفة الطريق؟ فيبتسم يحيى ابتسامته الواثقة، وهمس: لا صعوبة في إيجاد القلعة، قال الدوّاج في سرّه: هذا الذي لم يعرض شاربيه بعد، ولا اشتدّ ساعده، يعرف الكثير. (الرواية 116).

وفي المحروسة، وقبل أن يلتحق بالأزهر، ويصبح صاحب موقف مختلف، أصبح دون مقدمات الصانع الأول للتحف النحاسية في حارة النحاسين، والفنان الحاذق صاحب البصمة المميزة، صورة السوسنة المقرونة باسم (الكركي). فمن اللحظة الأولى أدهش المعلم الحاذق (جعفر)، فقد "تابع أنامله ممسكة بالسمبة، تحدد الشكل الدائري في صفيحة النحاس بدقة، دون فرجار، ولا بيكار، وراقه انسياب الريشة على المساحة البكر، والإمسك الموزون بالمطرقة....

النزوع الشعري

يرى جابر عصفور أن هذا العصر " هو عصر الرواية "، إنه زمن التحولات المركبة، وعصر المفارقات، الذي أدى إلى تغيير في التراتب التقليدي بين الأنواع الأدبية، حيث انسحب الشعر من عرشه الذي ظل متربعا عليه طويلاً، بوصفه سيد الأنواع الأدبية، لتصعد الرواية، وتتسّم بزوة الأنواع الأدبية، فاستبدل جمهور القراء بالشعر " ديوان العرب " الرواية ملحمة العصر.⁽³¹⁾ وقد ترتب على ذلك أن " انسربت، صفة (الشعرية) من القصيدة إلى الرواية، تجسيدا لتوحد الأبطال المأزومين، الذين تتباعد المسافة بين ما يتطلعون إليه من مبدأ الرغبة، وما لا يملكون سواه من مبدأ الواقع. وتبدو صفة الشعرية في رؤى عالم هؤلاء الأبطال، الذين تنطوي عليهم الرواية المعاصرة علامة على تداخل الأجناس، وعلى حركة الرواية التي تتمثل تقنيات غيرها من الأنواع، وعلى رأسها الشعر"⁽³²⁾. فالسردية بهذا المفهوم فرع من أصل كبير هو الشعرية⁽³³⁾. وقد عدّ باختين الخطاب الأدبي بعامة، والروائي منه بوجه خاص خطاباً شعرياً⁽³⁴⁾. أما تودوروف، فيرى أنّ الشعرية في المعنى العام لها، تعني البحث عن قوانين الإبداع الأدبي، إذ أنّ ما يميز النصوص الأدبية عن غيرها يعود إلى الخصائص البنوية للنصوص، مما تعجز عن كشفه فكرة الأجناس الأدبية وحدها، وهو الرأي الأرجح؛ لأنّ مفهوم الشعرية فيه ينطلق من تمرّد النثر، وخروجه على المألوف من طبائعه، كما يتكئ على جملة الخصائص، التي تصنع فرادة الحدث الأدبي⁽³⁵⁾. لذا، فالشعرية لا تنحصر بالنصوص الشعرية وحسب، بل بالنصوص الأدبية جميعاً، مما أمكن الحديث عن شعرية القصة، وشعرية الرواية، وشعرية المقامة... إلخ⁽³⁶⁾. والشعرية أساساً تقوم على استخدام خاص لأداة عامة هي

تأتي من قدرتها على الجمع بين غرازة الحياة فيها، وكثافة الدلالة الفنية والمجازية والتعبيرية والبنائية في تقديم صورة حية عن الحياة"⁽²⁹⁾ فشخصية يحيى وشقيقته شخصيات ممكنة، لكنها متجاوزة للعادي والمألوف، وقد أضفت بتمردها الدائم أبعاداً أسطورية على الرواية. لم يقتصر البناء المحمي في رواية (يحيى) على بعض الشخصيات المحورية في الرواية، تلك الشخصيات الفذة التي أضفت على الرواية أبعاداً أسطورية، فقد اعتمدت الرواية على كمّ هائل من الأشعار، والأغاني، والأهازيج، والمواويل، والأمثال الشعبية، التي استطاعت الروائية أن تجعلها جزءاً من نسج السرد، وأن تفيد منها في تصوير أنماط الحياة الشعبية في جنوب الأردن، وتيه سيناء، والمحروسة، والشام. وهذه المادة الفنية بدلالاتها ومضامينها الشعبية المتسفة مع أحداث الرواية، والمرتبطة بالعادات والتقاليد، التي اغتنت بها الرواية، في حاجة إلى دراسة مستقلة. لا سيما وأنها قد نهضت بدور مهم في تعدد مستويات اللغة بين الفصيح والعامي. وبتكاء السرد على هذه المادة الشعبية، وعلى الكثير من العادات والتقاليد الشعبية، فقد عبر عن ثقافة الجماعة وروحها الجمعي، وكشف عن طبيعة المجتمع في الأماكن والمحطات التي ارتحل إليها البطل، وأمکن من خلالها الوقوف على تفاصيل الحياة هنا وهناك، وأسهم ذلك في الإيهام بواقعية ما تصوره الرواية، ومنح الرواية بُعداً ملحماً مهماً؛ لأن هذا النوع من الروايات " يحاول ردم الهوية بين الأبطال التاريخيين وأفراد الشعب، الذين لم ينالوا حقهم من التأريخ، فأهملمهم التاريخ، ونسيتهم ذاكرة الأجيال، على الرغم من أنهم صانعوه الحقيقيون. وبسواعدهم تم تحرير البلاد، ونيل الاستقلال، وتحقيق الثورات الاجتماعية والوطنية والقومية"⁽³⁰⁾.

وما حولها " هجمت الرياح من الجهات الأربع مصفرة عاوية، واجتاحت الفيافي سعيماً مصحوباً بماء غاضب، تشقق وجه السماء برقاً ورعداً، وقال العجوز نفسه برعونة لا يمكن تصديقها: إن المرض يولي". (الرواية 11). وشبيه بهذه التعبيرات المدججة بالصورة الشعرية، وثرأ الإيقاع الداخلي، واستكمالاً للحدث الذي بدأ بالمطر العاصف، تقول الكاتبة: " رفعت السماء مقبتها عن وجه الأرض، تراجعت الريح بالطاعون تماماً، ولم يبق من الأمطار إلا هداياها، نبت أخضر يشق الأتربة، وينمو متغاوياً. (الرواية 20). كثيرة جداً هذه الصور في روايتها، التي تفيض عروق الكلام فيها بماء الشعر، وسنكتفي بالقليل منها، الدال على هذه الخصوصية التشكيلية. ولنأخذ مثلاً هذه الصورة الوصفية للقط في تيه سيناء، لنرى كيف تجلت شعرية المكان مجدولة بشعرية اللغة " أمحلت الواحة، وتطوح الجريد في أعالي النخيلات الصغيرات في الفضاء الرحب، وعقر الرمل وجه الأرض، كأن ريحاً تهب منخفضة في محاذاة الأقدام، وبالكاذ تصيب الرؤوس. تشققت الأرض في أخايد جافة، وقد بلغت الحرارة مبلغاً دفع الرجال إلى تعرية أجسادهم، واتقاء الشمس في ظلال عرائشهم، بكى الرضع طوال النهار، وامتنعت الخراف وقطعان الماعز عن المسير إلى مرعى لا خضرة فيه، توحشت الصحراء، وقترت على أبنائها، وانحبس المطر" (الرواية 125). ولنتأمل وصفها لمشهد الغروب عند الأهرام حال وصول يحيى ورفيقه الدواج إلى المحروسة، لنرى كيف امتزجت شعرية اللغة بشعرية الزمان والمكان، وكيف مهدت بهذا الوصف، وهيأت المتلقي بذكاء مدهش للآتي من الأحداث المهمة، التي ستشكل تجربة يحيى في المحروسة " غطست الشمس خلف الهياكل الضخمة الثلاثة؛ عاكسة ظلالاً عملاقة في عرض الرمل الأصفر الممتد على طول النظر،

اللغة، تنتقل به اللغة من عاديته إلى أفق الصورة المدهشة، أي إلى مجال الشعر، ومع ذلك فالشعرية لا تنحصر في حدود اللغة الشعرية " وإنما تتسع لتتجلى في مختلف مستويات التعبير في الرواية، كالسرد، والحوار، والتناص، وغير ذلك⁽³⁷⁾. أي تتجلى فيما يضمن وحدة النص الداخلية، وغرض الشعرية هو البرهنة على وجود مثل هذه الوحدة، أو على غيابها، وذلك من خلال المتن النصي، وعلى أساس مكونات هذه الوحدة، لتفسي بنا الشعرية إلى تحديد الخطاب كجنس (نوع) أدبي متميز ومختلف عن أجناس أدبية أخرى.⁽³⁸⁾ وإذا كانت الشعرية قد انسربت في هذا الزمن من القصيدة إلى الرواية ملحمة العصر، فإن شعرية الرواية دليل ارتباطها بغيرها من الأجناس، وبخاصة الملحمة القديمة، ويتجلى ذلك في لغتها، وخصوصية بطلها المحوري، بالإضافة إلى تعدد شخصياتها، وإيقاعها الزمني، وشعرية المكان فيها.

شعرية اللغة

لعل أكثر ما يشد متلقي هذه الرواية، هو لغتها، التي شكلت للكاتب تحدياً كبيراً، تجاوزته باقتدار؛ لأن قارئ روايتها ينتابه القلق في البداية على قدرتها في المضي حتى نهاية الشوط، وهي قابضة على هذه اللغة المتوترة، الحافلة بالإيحاء، ووفرة الدلالة، وثرأ الصورة، وجمال الإيقاع. وكلما مضينا معها، يتكرس لدينا إحساس بالطمأنينة، ونحن نراها قابضة على جمر اللغة، تفجرها في صور شعرية مدهشة، تمتد - في أحيان كثيرة - في لوحات وصفية، كأنها قطع من الشعر فرت من القصيد، وذلك دون أن تقع في فتنه اللغة، ودون أن تصبح تشكيلاتها اللغوية ترفاً، يشكل عبئاً على النص. في استهلال الرواية، تصور لنا كيف وضع المطر العاصف نهاية لمرض الطاعون المقيم في قرية جلجول

وهي صورة ترشعُ للآتي من الأحداث، التي ستحدد جانباً مهماً من بناء شخصيته حتى لحظة إعدامه بعد ذلك في الشام " توقف؛ داخ إذ داهمه عبق الياسمين، ظن نفسه واهماً لبرهة، أحسّ بنشوة تسري في أوصاله، وقدماه ترتعشان رعشة خفيفة، كما لو كانت خفق جناحي طائر... وشعر بجسده خفيفاً مثل ريشة، كأنه انفصل عن الأرض بوصات قليلة وحلق... أو أنه نائم والسوق يسبح تحته، هزته نشوة غامضة قبل أن يستوي ويلتقط أنفاسه، ويرى ما يحيط به من معالم الدكان واضحة وسط غمام... واستقام طيفها بباب الدكان، ثم انجلى، وتماسك جسداً واقعيّاً مضمخاً بعر الياسمين.. " (الرواية 159). وحين نبا به المكان في المحروسة، ورحل صوب الكرك، تذكر حبيبته جمان (الجارية) التي حالت ظروف عبوديتها دون الخروج معه، على وعد وأمل أن تلحق به حال تسويتها لوضعها مع ورثة سيدها، وبصوت الراوي العليم تقول الكاتبة " ثقل الهواء برائحة الملح، فرجح يحيى اقتراب البحر، وغاص فؤاده متذكراً دمة جمان العالقة في أهدابها، وضع كفه على صدره متوجعاً، حاول إرخاء جسده المشدود على رحله، نبض خفي حزين ينبئه أنه لن يراها بتاتاً، كأنها وهم، حلم رملي تذروه رمضاء ترحاله، أشفق على نفسه، ولامها معاً..." (الرواية 231). نلاحظ هنا إمعان الكاتبة في تحقيق شعرية اللغة في أسمى تجلياتها، إذ حرصت على إسقاط الروابط بين الجمل، مع حرصها على التعبير بالصورة، مع ثراء الإيقاع الداخلي للغة.

ولم تكتف خريس بمثل هذه اللغة، وهذه المشاهد الوصفية، فنجدها في أحيان كثيرة تحرص على تجاوز المؤلف في تركيب الجملة النثرية، فتحيلها إلى جملة اسمية، بدلاً من تركيبها الفعلي، إدراكاً منها لما يحققه هذا الانزياح اللغوي من إغراق في شعرية اللغة، وذلك في مثل قولها في وصف ربيع المكان في

والمختلط بتربة بنية، مشى يحيى ساعياً بين الهرمين ، الكبير والصغير، مقتنياً الظلال الملونة كأنها مرآة المغيب، ناظراً لشامخ الأهرامات، فراعه ارتفاعها، واصطفافها الهندسي الدقيق، ثم ذلك المجسم لوجه حجري ضخم صارم، يتأمل الحياة، ويشهد عليها، وقد طمست الرمال جسده بالكامل" (الرواية 132). لاحظ لعبة النور والظل في المشهد، التي سنراها ثانية في أكثر من موضع وبخاصة لحظة إعدام البطل يحيى على نحو أوضح، وتأمل كيف ولجت الكاتبة ببطلها إلى المحروسة من بوابتها الخالدة، وكيف دفعته إلى تلقي درس الحضارة والإنجاز، ساعياً بين الهرمين، وكأنه يؤدي طقساً روحياً، حتى إذا فرغت من ذلك بدأت حواراً داخلياً طويلاً غير مباشر بصوت الراوي كلي العلم، تحدث فيه بوعي شديد عن الحضارة الفرعونية، ليدخل ببطلها بعده في حلم له دلالته البعيدة على إحساس يحيى بالغرابة، وقد جاء هذا الحلم في صورة شعرية حدسية مدهشة " رأى نفسه على ظهر سفينة فرداً، يبحر في امتداد رملي، والفضاء حوله يتقلب أرجوانياً وأزرق في سواد حالك، تتنازع بصره وبصيرته أسياف النور وأعمدة الظلمة، وتطوح ذراعيه مثل شرابين لا يقلعان، أو جناحين زغبين لا يطيران " (الرواية 135) ويأتي هذا الحلم متسقاً مع جملة المفتتح لهذا الفصل من الرواية، التي شكّلت عتبة نصية مهمة، حين خط يحيى في قرطاسة " وحدي، غريب، قطرة ماء على حجر، تتبدد، والضوء يغتال ظله". وموضوع الشعرية في رواية (يحيى) موضوع ثري، في حاجة إلى دراسة مستقلة، تتناول شعرية : اللغة، والوصف، والمكان والزمان، وبناء الشخصية، والتناص.

ولنتأمل هذا المشهد الوصفي للقاءه بجمان في المحروسة، الذي جاء في صورة شعرية لها دلالتها على التحول الكبير الذي طرأ على شخصية يحيى،

وبالإحياءات الكثيفة، والدلالات البعيدة، شكّلت إضافة مهمة إلى شعرية اللغة، وحيويتها. ولم تكتف خريس بهذه المصادر التي تضمن لها شعرية لغتها وحيويتها، بل أضافت إلى ذلك منابع أخرى، تمثلت في تضمين كمّ هائل من الشعر الفصيح، والشعر الشعبي، والأهازيج، والأغاني الشعبية، وهي مادة شديدة الأهمية في الكشف عن أحوال الشخصية أو الجماعة، وفي التعبير عن الموقف، أو خصوصية المكان وجماليته. وقد برعت الكاتبة في جعل هذه المادة الهائلة جزءاً من نسيج السرد في روايتها، ولم تأت حشواً، أو مجرد حمولة زائدة على النص، بالإضافة إلى دورها في إثراء شعرية اللغة. إيماناً منها بأنّ اللغة في الرواية " هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجوداً لهذه العناصر، أو المشكّلات في العمل الروائي لولا اللغة. ولما كانت الرواية جنساً أدبياً، فقد كان منتظراً منها أن تصطنع اللغة الأدبية، التي تجعلها تعترزي إلى الأجناس الأدبية بامتياز".⁽³⁹⁾

ويضيف الدكتور عبد الملك مرتاض، فيقول: " وإذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقّة مفردة، مختالّة، مُترهّبة، متزينة، متغنجرة، لا يمكن إلاّ أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليّة، كليلّة، حسيّرة، خَلقة، بالية، فانية، وربما شعّاء غبراء"⁽⁴⁰⁾ وتجدد الإشارة، بعد حديثنا عن شعرية اللغة، إلى الدور المهم، الذي نهضت به تلك اللوحات الوصفية، والمادة المضمّنة في نسيج السرد، وانعكست على إيقاع الرواية بين السرعة في الأحداث والتباطؤ، فالتتابع الزمني كان هو العنصر الأقوى في بناء أحداث الرواية، لذا، كان الاعتماد على تلك المادة الوصفية للحدّ من سرعة الأحداث، وخطية الزمن، إضافة إلى اعتماد الكاتبة على المونولوج، والاسترجاع، والاستباق، والأحلام، وغير ذلك. ولا

جلجول " اهتزازات الطرق، ودوران المحاجر في المطاحن، وخرير تدفق المياه في الينابيع وشلالات الوادي الصغيرة.... منحت المكان حيوية مذهلة، فاستحال إلى فردوس يفيض بالنعم" (الرواية 27) ومن هذه الانزياحات قولها " الغناء يصعد عن ذكر الله، ويصرف النفس إلى متع الدنيا وشهواتها... " (الرواية 194). ومنه قولها " يحيى يتأخر بالحفظ، لأنه مولع بالفهم" (الرواية 64). وقولها " الهابطون من بستان الورد، والدالفون من زقاق جمجق، والقادمون من الميدان، احتشدوا جميعاً بعباءاتهم ودوامرهم" (الرواية 401). كما لجأت خريس إلى تضمين عدد من المقاطع المأخوذة من كتاب عيون الحكمة لابن سينا، الذي شكّل ظهوره في حياة يحيى منعطفاً خطيراً. والنص الصوفي يعتمد دائماً لغة شعرية حدسية، تقوم على الإشارة، والإحياء، واكتناز الدلالة. ومنه قولها " وإذا قيل: حق، عنى أنّ وجوده لا يزول، وأنّ وجوده هو على ما يعتقد فيه. وإذا قيل: حي، عنى أنه موجود لا يفسد، وهو مع ذلك على الإضافة التي للعالم العاقل.

وإذا قيل: خير محض، يعنى به أنه كامل الوجود، برىء عن القوة والنقص، فإنّ شر كل شيء نقصه الخاص" (الرواية 105). وقد تأتي لغة التصوف من خارج كتاب " عيون الحكمة". على لسان يحيى، حين أصبح في الشام صاحب طريقة في التصوف، يلتف حوله مريدوه، بعد أن انفضوا من حول مشايخهم، فقد قطف يوماً وردة، ثم ضمّ كفه يخفيها في قبضته، وتأمّل ظلّه على الأرض، وابتسم قائلاً فيما يشبه أحجية الوجود:

" أرى ظل كفي، وفي كفي وردة، فأين ظلّها؟ ظلّ الوردة مخبوء في ظلّ كفي، كما هي في خفيّ باطن يدي، أعجز أن أراها، أو أدرك ظلّها، وللوردة ظل واحد، ففي أي ظلّ عظيم نظوي" (الرواية 327).

فهذه اللغة الحدسية، المسكونة بالأسئلة،

يخفى ما للأغاني الشعبية، والمواويل والأهازيج من أهمية في الكشف عن جانب من السمات الملحمية في الرواية.

نتائج الدراسة

- تعد رواية يحيى لسميحة خريس إضافة نوعية لمنجزها الروائي، وإلى الإسهام الأردني في الرواية العربية. وقد ضمنت بها مكانة مرموقة لها بين أصحاب الأعمال الروائية العربية ذات الطابع الملحمي.

- تنتمي هذه الرواية إلى تيار روائي عربي بدأ يتكرس في العقدين الأخيرين، وهو تيار روائي واقعي، يتجاوز فيه الروائي رواية الحكيم، كما لم تعد الرواية فيه مجرد منجز تخيلي. بل على الروائي أن يتهياً لإبداعه الروائي بالقراءة الواسعة والمعقدة، مع استخدام الوثائق والمصادر. انطلاقاً من وعيه بتلك العلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ.

- لقد سعت الكاتبة إلى استنطاق مرحلة زمنية موهلة في القدم، وحرّكت أحداثها على رقعة مكانية، هي بلاد الشام ومصر، التي تشكل قلب الأمة العربية، محاولة خلق حالة تراسلية بين الماضي والحاضر، متطلعة من خلال ذلك إلى فهم الحاضر وقضاياها، فقدمت العديد من الإدانات للراهن العربي؛ مثل الظلم، والفقر، والقهر، والفساد بكل أطيافه، وإقصاء كل صوت ينادي بالحرية والحياة، وأدكل إرادة تتطلع إلى تجاوز الواقع، وقمع كل فعل يسعى إلى تغيير سكونية الراهن وجموده.

- كما تعد هذه الرواية دعوة صريحة إلى الاهتمام بالمهمشين، الذين يشكلون مكوناً مهماً في حياة مجتمعاتهم، وينهضون بدور مهم في صناعة تاريخها، ولكنهم - للأسف - مغيبون من مصادرنا التاريخية؛ لأنّ التاريخ - كما هو معلوم - هو تاريخ عواصم، وتاريخ سلطة، وتاريخ طبقة متخمة، تعيش

فوق القانون.

- لعل الكاتبة قد أرادت توجيه رسالة تردّ فيها على زعم بعض المؤرخين، الذين يذهبون إلى أنّ الأردن لم ينهض بدور فكري وثقافي في تلك الحقبة من حياة أمتنا، فقدمت يحيى الكركي دليلاً ناصعاً على المشاركة الإيجابية لهذا الجزء من الوطن العربي في تحريك الراهن، وتجاوز السائد المعرفي الديني، والسياسي، في وقت كانت فيه المعرفة الدينية تمثل جوهر الحياة الثقافية ومحورها.

- لقد جسّدت شخصية يحيى الكركي في سعيها للانتصار لتحقيق رغباتها، وإصرارها، مهما كانت التضحية، على التحدي والمقاومة - جسّدت بذلك شخصية البطل في الملحمة الكلاسيكية. واضعين في الاعتبار أنّ الرغبة في الانتصار لم تكن حكرًا على يحيى، فالعديد من الأبطال من حوله، كان مجمل حركتهم سعيًا للانتصار، ورغبة في تحدي الواقع، وتجاوز السائد الاجتماعي والسياسي فيه.

- وكما قامت الملاحم - في بعدها الأسطوري - على ثنائية الصراع بين الخير والشر فقد شكل هذا الصراع الخط الدرامي المحوري لهذه الرواية، فكان يحيى، وكذلك شقيقته مريم رمزاً للخير المطلق، المنذور لمواجهة الشر المحيق والمتربص بالواقع. وليس من شك في أنّ تناص الشخصيتين مع رمزين دينيين كبيرين، هما شخصية يحيى المعمدان، والسيدة مريم العذراء، قد أضفى عليهما بعداً خاصاً، جعلهما شخصيتين متجاوزتين للعادي والمألوف، وأضفت كل منهما بتمرداها الدائم أبعاداً أسطورية على الرواية.

- إذا كانت الشعرية قد انسربت في هذا الزمن من القصيدة إلى الرواية ملحمة العصر، فإنّ شعرية الرواية دليل ارتباطها بغيرها من الأجناس، وبخاصة الملحمة القديمة.

- تعد اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها

- ويمكن القول بأن هذه الرواية هي رواية شخصية؛ لأن يحيى الكركي هو محور العمل كله، ومنه تبدأ الأحداث، وإليه تنتهي، وكل الشخصيات تدور في فلكه، وتكتسب أهميتها من علاقتها به، ولا أهمية لها بعيدة عنه.

الهوامش

1. رضوان، عبد الله، يحيى الكركي ... العودة إلى الرواية الكلاسيكية، الرأي، 2012/3/18. وقد اقترح الباحث تقسيم الرواية إلى ست وحدات زمنية / ومكانية على النحو التالي:

- الوحدة الأولى: جلجول 1575 - 1591 م.
- الوحدة الثانية: التيه 1591 - 1593 م.
- الوحدة الثالثة: المحروسة 1593 - 1600 م.
- الوحدة الرابعة: الكرك 1600 - 1606 م.
- الوحدة الخامسة: الفيحاء 1608 - 1610 م.
- الوحدة السادسة: الزلزلة 1610.
2. الماضي، شكري عزيز، الرواية العربية الجديدة، ص 28.
3. قاسم، قاسم عبده، بين الأدب والتاريخ، ص 11.
4. المرجع نفسه، والموضع ذاته.
- وانظر أيضاً: قاسم، قاسم عبده، الرواية التاريخية في الأدب العربي.
5. لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ص 7.
6. قاسم، قاسم عبده، بين الأدب والتاريخ، ص 12.
7. دراج، فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 366.
8. لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ص 105.
9. عبده، عبد الرزاق، وباروت، محمد، الرواية والتاريخ، ص 7.
10. انظر: المرجع نفسه، ص 8.
11. قاسم، قاسم عبده، بين الأدب والتاريخ، ص 7.
12. كونديرا، ميلان، فن الرواية، ص 48.
13. يوسف، محمد، نحو ملحمة روائية عربية، ص 11.
- × الأوطى: كلمة تركية محرقة عن أصلها الفارسي، وهي رتبة عسكرية في الجيش العثماني، كانت معروفة قبل إلغاء الإنكشارية، وتعادل رتبة الملازم الآن.
14. دراج، فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، ص 369.
15. يعقوب، إسحق الشيخ، في الثقافة والنقد، ص 62.
16. لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ص 366.
17. دراج، فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، ص 366.
18. فريحات، مريم، التجليات المحمية في رواية الأجيال، ص 105.

الفني. وفي هذه الرواية استطاعت الكاتبة أن تقدّم روايتها في لغة متوترة، حافلة بالإيحاء ووفرة الدلالة، وثرء الصورة، وجمال الإيقاع. ولم تكتف بذلك، بل قدّمت العديد من اللوحات الوصفية، والأحلام، والنصوص المنقولة من ثقافة التصوّف في لغة شعرية حدسية مدهشة، كأنها قطع من الشعر فرّت من القصيد، دون أن تقع في فتنة اللغة وترف استخدامها.

- ولتحقيق شعرية اللغة في أسمى تجلياتها، أضافت إلى لغتها منابع أخرى، تمثلت في تضمين كمّ هائل من الشعر الفصيح، والشعر الشعبي، والأهازيج والأغاني الشعبية. ونجحت في أن تجعل هذه المادة جزءاً من نسيج السرد في روايتها، أسهمت كثيراً في الكشف عن أحوال الشخصية أو الجماعة، وفي التعبير عن الموقف، أو خصوصية المكان وجماليته، وفي الكشف عن جانب من السمات المحمية في الرواية، لما أسهمت به هذه المادة من تعبير عن ثقافة الجماعة، وروحها الجمعي، والكشف عن طبيعة المجتمع في الأماكن التي ارتحل إليها (يحيى) البطل المحوري.

- وقد نهضت هذه المواد المضمّنة في نسيج الرواية وبنائهاً بدور مهم في حركية إيقاع الرواية، فضبطت حركة الأحداث، بين السرعة والتباطؤ، وحدت من سرعة التتابع الزمني، وخطية الزمن، بالإضافة إلى التقنيات الأخرى مثل المونولوج، والاسترجاع، والاستباق، والأحلام.

- يعد طغيان الراوي كلي العلم سمة ملحمة في الرواية أدى إلى استخدام الكاتبة ضمير الغائب على نحو لافت. وقد ساعد طغيان الراوي كلي العلم على انسجام البنية للرواية مع بنيتها المضمونية. إذ عمل السرد على الكشف عمّا تنطوي عليه نفوس شخصيات الرواية، فردية وجمعية، من رغبة في التغيير والسعي للانتصار.

المراجع

1. إبراهيم، عبد الله، نظم صوغ المتن الروائي، مجلة الأقاليم العراقية، العددان 11، 12، 1989م.
2. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987 (ترجمة: برادة، محمد).
3. بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، بيروت 1992. (ترجمة: أنطونيوس، فريد).
4. تودوروف، تزفيتان، أصل الأجناس، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1ع، 1982، (44).
5. الحجاجي، أحمد شمس الدين، مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، القاهرة، 1991م.
6. درّاج، فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004م.
7. رضوان، عبد الله، صحيفة الرأي الأردنية، عمان، الأردن، 2012/3/18.
8. عزّام، محمد، شعرية الخطاب السردى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
9. عصفور، جابر، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م.
10. عيد، عبد الرزاق، وباروت، محمد جمال، الرواية والتاريخ: دراسة في مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر، اللاذقية، 1991م.
11. العيد، يمنى، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986م.
12. =، =، تقنيات السرد في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، بيروت، 2010م.
13. الغانمي، سعيد، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، سلطنة عُمان،

19. دراج، فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، ص 25.
20. فريحات، مريم، التجليات الملحمية في رواية الأجيال، ص 106.
21. الحجاجي، أحمد شمس الدين، مولد البطل في السيرة الشعبية، ص 132.
22. عيد، عبد الرزاق، وباروت، محمد، الرواية والتاريخ، ص 46.
23. فريحات، مريم، التجليات الملحمية في رواية الأجيال، ص 137.
24. الكردى، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص 108.
25. المرجع السابق نفسه: ص 102.
- وانظر في ذلك رأي الناقد يمنى العيد، التي ربطت بين طغيان الراوي العليم والديكتاتورية السياسية في المجتمع (العيد، يمنى، الراوي الموقع والشكل، ص 34).
26. هو، غراهام، مقالة في النقد، ص 172 - 173.
- وراجع: محبك، أحمد زياد، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ص 18 - 20.
27. فريحات، مريم، التجليات الملحمية في رواية الأجيال، ص 193.
28. رضوان، عبدالله، يحى الكركي... العودة إلى الرواية الكلاسيكية، الرأي، 18\3\2012.
29. فريحات، مريم، التجليات الملحمية في رواية الأجيال، ص 68.
30. عزّام، محمد، شعرية الخطاب السردى، ص 7.
31. عصفور، جابر، زمن الرواية، ص 48-50.
32. المرجع نفسه: ص 50، 51.
33. إبراهيم، عبدالله، نظم صوغ المتن الروائي، مجلة الأقاليم العراقية، العددان: 11، 12.
34. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ص 43.
35. تودوروف، تزفيتان، أصل الأجناس الأدبية، ص 44.
36. الغانمي، سعيد، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، ص 57 - 58.
37. بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ص 16.
38. العيد، يمنى، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنوي، ص 293.
39. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 125.
40. المرجع نفسه: ص 115.

- ع3، 1995م.
14. فريجات، مريم، التجليات المحمية في رواية الأجيال، وزارة الثقافة، الأردن، الطبعة الأولى، 2005م.
15. الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996م.
16. كونديرا، ميلان، فن الرواية، الأهالي للطباعة، دمشق، 1999م، (ترجمة: عرودي، بدر الدين).
17. قاسم، قاسم عبده، بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986م.
18. =، =، والهوارى، أحمد، الرواية التاريخية في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، 1979م.
19. لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، الجمهورية العراقية، 1987م.
20. الماضي، شكري عزيز، الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 355، 2008م.
21. محبك، أحمد زياد، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين، دمشق، 2001م.
22. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م.
23. يعقوب، إسحق الشيخ، في الثقافة والنقد، الفارابي، بيروت، 2012م.
24. يوسف، محمد، نحو ملحمة روائية عربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1991م.
25. هو، غراهام، مقالة في النقد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973، (ترجمة: صبحي، محي الدين).