عبقريّ القصّ العربي:
عبد السلام العُجَيليّ في مرآة النقد المقارن

أ. د. عبد النبي اصطيف(*)

خلاصة:

يكاد الدكتور عبد السلام العُجَيليّ أن يكون، بانفتاح تكوينه الثقافي على الموروث العربي السردي الغني من جهة، والمواريث الثقافية الغربية من جهة أخرى، أنموذجاً فريداً في فنه القصصي الذي يؤهِّله بجدارة للدخول إلى دائرة الأدب العالمي.

ومن المؤسف أنه نادراً ما تم تدبر هذا الفن العبقري من منظور مقارَن، وهو ما تسعى المحاضرة إلى تقديمه من خلال تحليلها لرواية «أجملهن» (٢٠٠١م)، والوقوف على علاقاتها بالفنون الجميلة الأخرى كالموسيقا والسينما والنحت والرسم والعمارة، فضلاً على صلاتها بالأسطورة، وحوار الثقافات، وقضايا تمكين المرأة، إلى جانب تفاعلها مع الموروث العربي، مما يجعلها جوهرة التاج في فن القص العجيلي.

* * *

(*) أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث، جامعة دمشق.

ألقى الأستاذ الدكتور عبد النبي اصطيف هذه المحاضرة بتاريخ ٢٢/ ٣/ ٢٠١٧م في مجمع دمشق.

مع أنني لا أجزم بأن أحداً من قارئي الدكتور عبد السلام العجيلي يمكن أن ينكر عليّ عنوان محاضرتي «عبقري القص العربي» فإنني أرى أن من الحكمة السعي إلى تسويغ حكم كهذا بما ينبغي له من موجبات.

• وأول هذه الموجبات أن هذا القاصَّ المتميز، بل الفريد، قد قدّم من الرصيد القصصي ما يكفي للتدليل على رأيه في نفسه بوصفه قاصًّا مبدعاً يستمد مادته من الواقع، ويعالجها بخياله القادر، فتغدو عالماً مُتخيَّلاً يكاد يغري قارئه باستمرار بإحالته على هذا الواقع، وكأنه تسجيل له، وليس إنشاءً متخيلاً صنعه قاصٌّ عبقري.

• وثانيها أن الرجل في استكشافه لأغوار نفسه، وإمكاناته الفنية، وجد أن القصة هي ميدانه الذي يستطيع أن يحتوي طاقته الإبداعية التي تنطوي عليها نفسه الغنية بتجاربها، النبيلة بإنسانيتها، الشفافة بطبعها؛ ولذلك نراه يقرّ بأن «الموهبة القصصية موهبة أساسية» عنده. فقد اكتشف حين عاد إلى أعماله الأدبية الأولى أنه حتى في قصائده كان يعبر عن عاطفته في الشعر بطريقة قصصية. وهكذا نراه يضيف:

«وفي مقالاتي التي أكتبها يندر أن تمرّ واحدة دون أن تبدأ بحكاية أو تنتهي بحكاية أو تحتوي حكاية. بل إني في أحاديثي مع الناس، وفي توضيحاتي التي أسوقها لمرضاي عن حالتهم الصحية، أستعين دوماً بالقصة لأجسّد لهم الواقع المجرد في الأمور. بدأ ذلك استعداداً ثم أصبح عادة متمكنة. أذكر مرة أن رئيس تحرير مجلة «الآداب» طلب مني المشاركة بمقال عن الفن في عدد كان يريد إصداره عن الفنون من المجلة، فكانت مشاركتي بكتابة قصة «الحب والنفس» التي بسطت فيها عن طريق القصة، آرائي المقارنة في أعمال عدد من الفنانين البارزين من الذين تناولوا موضوع

«آموروبسيشه» تناولاً فنيًّا بالتصوير والنحت»[١].

• وثالثها أن العجيلي، وهو البدوي الذي لم يؤثر مكاناً آخر على بلدته الرقة، لايخرج في اهتمامه بالقصة عن تقاليد الحياة البدوية، التي لم تغادر الكثير من أعماله القصصية والروائية، حتى تلك التي تدور حوادثها في أقصى الشمال الأوربي[٢]؛

• ورابعها هو أن العجيلي ينتسب إلى واحدة من أمم الشرق العريقة التي فتنت الدنيا بروائعها بدءاً من ملحمة (غلغامش)، إلى كليلة ودمنة، إلى ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية، إلى حَيّ بن يقظان، حتى إن كبار الباحثين الغربيين من مؤرخي جنس الرواية قديماً وحديثاً يحيلون نشأتها على الشرق وأممه ويخصُّون السوريين من بينهم بقدرتهم على التخييل الذي هو جوهر العمل القصصي.

وهاهي الباحثة والروائية الأمريكية (مارغريت آن دودي)، أستاذة الإنسانيات في جامعة (فاندربيلت) في كتابها الضخم «القصة الحقيقية للرواية»، تشير، مستندة في ذلك إلى مصدر مهم جدًّا عن هذه القصة هو كتاب أسقف أفرانشيز (بيير دانييل أويت) Pierre-Daniel Huet الموسوم بـ «بحث في أصل الروايات» Traite de l`origine de romans، إلى أن الرواية

(١) انظر: دراسات في أدب عبد السلام العجيلي، تحرير إبراهيم الجرادي (دار الأهالي، دمشق، ١٩٨٨)، ص ٢٣. وانظر كذلك نص القصة/ المقالة، المعنونة بـ «الحب والنفس» في مجلة الآداب (بيروت)، السنة الرابعة، العدد الأول، كانون الثاني/ يناير ١٩٥٦ (عدد ممتاز خاص بالفنون)، [الذي حمل غلافه صورة تمثال كانوفا، التي ظهرت كذلك في الصفحة الأولى من القصة/ المقال، فضلاً على صورة تمثال "القبلة" لرودان التي ظهرت على الصفحة (٥٩)]، ص ص (٥٧-٦٠).

(٢) انظر على سبيل المثال قصته «سالي» المنشورة في مجلة الآداب (بيروت)، السنة ٣، العدد ٦، ص ص ٤٣-٤٩.

لم تبدأ في فرنسة أو إسبانية، وأن علينا أن نمضي أبعد منهما في الزمان والمكان بحثاً عن البدايات الأولى للرواية، بل ربما أبعد من الرومان واليونان لأننا بكل بساطة لن نجدها لديهما. ففي مسعانا إلى العثور على أصل الرواية الأول علينا أن نبحث عن هذا الأصل لدى الشرقيين Les Orientaux، «الذين يُظهرون، وإلى المدى الأتمّ، القدرات الإنسانية في سرعة البديهة، والخطاب، والخيال. وإنها - هذه الخصائص - التي استُعملت أول ما استعملت على النحو الأفضل من جانب الشرقيين الذين منحونا روايتنا، والتي كان السوريون، والفرس، والمصريون أوائل ممارسيها»(٣).

- **النص الأدبي هو المُتحكِّم بأمر دارسه:**

قد يختلف النقَّاد فيما بينهم حول طبيعة النقد الأدبي، ووظيفته، وحدوده، ولاسيما مدى وثاقة صلاته بالعلوم والمعارف الإنسانية والطبيعية. غير أنهم يجمعون على أن ثمة قاعدة ذهبية ينبغي أن تحكم عمل الناقد في مقاربته لأي نص أدبي، سواءٌ أكان هذا النص ينتمي إلى أدبه القومي أم إلى آداب الآخر، مفادها أن النص الأدبي هو ما يملي قواعد درسه، وأن المادة الأدبية موضع النظر غالباً ما توحي لمتدبّرها بالمقاربة المُثلى لها. وهم في ذلك، فيما يبدو، يرفعون من قدْر الفن الجميل، ويرون أنه في نهاية المطاف السيّد الذي يأتمر النقد الأدبي بأمره عندما يسعى إلى تدبّر نصوصه التدبر الأمثل.

والحقيقة أن المرء يميل إلى تأييد رأي كهذا، ولاسيما عندما يتعلق الأمر بنصوص الأدب الرفيع التي تتحول إلى معين لا ينضب للبحث والتنقيب،

(٣) انظر: Margaret Anne Doody, The True Story of the Novel (Harper Collins Publishers, London, 1997), pp. 12-13.& 17.

وإعادة النظر، ومعاودة التفكير، وذلك بسبب ما تنطوي عليه من غنى لا ينفد على مر العصور – غنىً قد يوحي بمنظورات متنوعة تَنوُّع اهتمامات مقاربيها، واختلاف تكوينهم الثقافي، وتأهيلهم المعرفي، مما يتجلى بوضوح في تدبُّرهم لها: شرحاً وتحليلاً وتفسيراً وموازنة ومقارنة وحكماً.

وبين ورواية «أجملهن»[٤] لشيخ الروائيين العرب السوريين الراحل عبد السلام العجيلي هي من هذا النوع من النصوص الذي تمكن مقاربته من منظورات مختلفة لما تنطوي عليه من غنى في أفكار شخصياتها ومشاعرهم، وكثافة في نسيجها الإنشائي.

فعلى سبيل المثال يمكن مقاربة الرواية بوصفها، في جزء مهم منها، رواية محاورة بين الأديان interfaith novel (بين المسيحية الكاثوليكية ممثلة بسوزان، الإسلام ممثلاً بسعيد: بطلي الرواية)؛ ويمكن التعامل معها على أنها، مع كون كاتبها رجلاً، رواية نسوية feminist novel تسعى إلى زعزعة الهيمنة الذكورية، وبخاصة في المجتمع العربي، مثلما تسعى إلى تمكين المرأة العربية من خلال تقديم أنموذجين مقنعين: أنموذج غربي من جهة، وآخر غربي من أصول عربية من جهة أخرى؛ وكذلك فإنها يمكن أن تعالج على أنها روايةُ رَحّالةٍ traveller novel قائمة على مشاهدات رحّالة خبير يستعرض فيها وجوهاً من العلاقة بين الأنا والآخر، في فسحة زمانية محددة وفسحة مكانية محددة هي النمسا، وبالتحديد فيينا وسالزبُرْغ؛ وفضلاً على ما تقدم فإنها يمكن أن تدرس على أنها رواية تقوم على رصد التفاعل الحميم بين الفنون الجميلة: الأدب والموسيقا والعمارة والنحت، ومن ثَمَّ فإنها يمكن أن تدرس من منظور مقارني أمريكي؛ ويمكن أن

(٤) عبد السلام العجيلي، أجملهن (رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠١).

تدرس دراسة نفسية(*)، وأخرى اجتماعية(*)، تتناول الأولى منهما نفسيات شخصياتها الرئيسية وتحولاتها المتأثرة بتطور الأحداث، وهي بالفعل شخصيات مركبة مثيرة للاهتمام بفرادتها وغناها، في حين تنصرف الثانية منها إلى دراسة مجتمعات الرواية الثلاثة: المجتمع الريفي الذي يعيش فيه الطبيب عبد العزيز (وندى في أثناء قيامها بعملها البحثي الميداني)، والمجتمع المدني، الذي يتحرك فيه سعيد في حلب وسورية عموماً، والمجتمع النمساوي الذي يحتضن معظم أحداث الرواية ويشكل فسحة اللقاء الحميمي ما بين سعيد وسوزان بطلي الرواية.

وبوصفي متخصصاً بالنقد المقارن فقد رأيت، وكما يشي بذلك عنوان المحاضرة، أن أُقارِبَها من منظور مقارِني comparative perspective، لأنها في الحقيقة توحي لقارئها بهذه المقاربة، إن لم تفرضها عليه. وربما كان من المهم الإشارة إلى أنها تفسح المجال واسعاً أمام مقارِبها المقارِني ليباشرها من أي مَدارس الدرس المقارن للأدب شاء.

ذلك أن بوسعه مقاربتها وفق منظور المدرسة الفرنسية التقليدية، ويلتزم بشروطها الثلاثة دون أي عناء. فالرواية، فيما سأوضِّح لاحقاً، تصدر عن أسطورة «آمور وبسيشه»(٥) التي وردت بتمامها في رواية تحولات الجحش الذهبي لـ(أبوليوس لوشيوس)(٦) الأديب العربي الروماني: العربي مولداً،

(*) كانت في الأصل (سيكولوجية وسوسيولوجية) = المجلة.

(٥) انظر نصها في: Apuleius, The Golden Ass, Translated by Jack Lindsay (Indiana University Press, Bloomington, 1962), pp. 105-142.

(٦) انظر للمزيد عن حياته وتكوينه الثقافي: Jack Lindsay, "Introduction: Apuleius and his Work", in: Apuleius, The Golden Ass, ibid, pp. 5-29. Paula James, "Apuleius' The Golden Ass: The Nature of the Beast", in: A Companion to the Ancient Novel, Edited by Edmund P. Cueva and Shannon N. Byrne (Wiley-Blackwell, Oxford, 2014), pp. 120-121.

والروماني ثقافةً ولغةً)، ومعنى هذا أن مقارنتها بسابقتها هي مقارنة بين أدبين (وهو الشرط الأول لهذه المدرسة)، مختلِفَين لغةً (وهو الشرط الثاني)، وأن الصلة بينهما هي صلة فعلية (وهو الشرط الثالث)، وإن كانت قد تحققت عن طريق وسيط فني هو لوحة «بسيشه وكيوبيد» للبارون (فرانسوا جيرارد) François Gérard (١٧٧٠-١٨٣٧م)، والتي تعود إلى نهاية القرن الثامن عشر (١٧٩٨م) والمحفوظة في متحف اللوفر، الذي كان العجيلي يتردد عليه، ويستلهم من معروضاته بعض قصصه ورواياته.

ويمكنه كذلك أن يقاربها من وجهة نظر المدرسة الأمريكية بدراسة صلاتها بالآداب الأخرى من جهة، وصلاتها بمختلف مناطق التعبير الإنساني من جهة ثانية، فيدرس صلتها بالأسطورة المتقدم ذكرها، وصلاتها بمختلف الفنون الجميلة من نحت وموسيقا وعمارة ورسم، فضلاً على صلاتها بالعديد من العلوم الإنسانية كالدين، والتاريخ، والجغرافية وغيرها، والحقيقة أن الرواية تتيح مجالاً واسعاً للخوض في علاقاتها المركبة والمتنوعة والغنية هذه، مما يغني فهمنا للرواية وما تنطوي عليه من دلالات.

وإلى جانب مقاربتها فرنسيًّا وأمريكيًّا فإن بالإمكان مقاربتها ألمانيًّا بمناقشة هذا الضرب من التلقي الاستلهامي الذي تجسّده، والذي ترى المدرسة الألمانية فيه لبّ الدرس المقارن للأدب، إذ يعكس التفاعل الحميم الذي تنطوي عليه الرواية بين «الأنا» و«الآخر» على نحو يشي بعبقرية ما ينجم عنه من فن رفيع.

وفضلاً على كلِّ ما تقدم، فإن الرواية تتيح لدارس الصورة الأدبية Imagologist مثالاً رائعاً ليخوض في ترائي كل من العربي المسلم سعيد، وسوزان النمساوية المسيحية الكاثولوكية، بوصفهما نمطاً مردداً stereotype لأمتيهما، للآخر، على طريقة المدرسة الصورية Imagology.

وثمة أخيراً فرصة مقاربة الرواية من منظور جمالي يُعنى به علم الجمال Aesthetics، هو منظور تراسل الفنون correspondence des arts أو تقابلها[٧]، كما ترجمه بدر الدين القاسم الرفاعي رحمه الله، فيدرس هذا الحوار المبدع في الرواية ما بين الأدب والموسيقا والنحت والعمارة والسينما، وما يقدم للأدب من قيمة إضافية لكل من هذه الفنون الجميلة التي تنتمي إلى أسرة واحدة، وإن اختلف أفرادها في أداة تعبيرهم.

وعلى أي حال، لنشرع في النظر إلى الرواية مقارنيًّا، أو من منظور عالمي، كما يوصي بذلك رينيه ويليك، ونتبين صلاتها بمناطق التعبير الأخرى المختلفة.

• بين الرواية والأسطورة

هل ثمة من صلة بين رواية «أجملهن» والأسطورة؟

يحيلنا غلاف الرواية مباشرة على تمثال «آمور وبسيشه»[٨] الذي صنعه

---

(٧) انظر: إيتيان سوريو، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة عيسى عصفور (وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣).

(٨) تمثال «آمور وبسيشة» والمسمى بـ «Psyche Revived by Cupid s Kiss» «بسيشة تستعيد الحياة بقبلة كيوبيد» صنعه النحات الإيطالي المشهور (أنطونيو كانوفا) Antonio Canova (١٧٥٧-١٨٢٢م)، مستلهماً إياه من الأسطورة التي أوردها (أبوليوس) في كتابه تحولات، بناء على طلب من الكولونيل (جون كامبل) John Campbell، وكان في حوزة Joachim Marat إلى وفاته عام ١٨٠٠م، لينتقل إلى متحف اللوفر في باريس عام ١٨٢٤م.

وإثر نجاح التمثال طلب الأمير (يوسوبوف) Yusupov نسخة أكثر احتشاماً للتمثال، وحصل عليها عام ١٧٩٦م، وهي النسخة المحفوظة في متحف الأرميتاج في بطرسبورغ.

أما النسخة التي تظهر صورتها على غلاف الرواية فهي من صنع (أدامو تادوليني) Adamo Tadolini تلميذ (كانوفا) ومريده، وهي النسخة المحفوظة في فيلا كارلوتا، والتي يشير إليها الراوي على أنها النسخة الأصلية التي رآها هناك، وهذا غير صحيح.

النحات الإيطالي (آدمو تادوليني) Adamo Tadolini تلميذ النحات المشهور (أنطونيو كانوفا) Antonio Canova (١٧٥٧-١٨٢٢م) ومريده، والذي يزعم سعيد بطل الرواية أنه رأى أصله، التمثال الأصلي، في «فيلا كارلوتا» Villa Carlotta على شاطئ بحيرة كومو في إيطاليا (ص ١٣٧-١٣٨)[٩]، وينسبه إلى (أنطونيو كانوفا) أستاذ (تادوليني)، الذي نحت نسخة معدّلة من تمثال أستاذه، بعد أن أعطاه الأنموذج الجصي.

وإذا ما تجاوزنا موضوع التمثال، الذي يشتري سعيد نسخة مصغرة منه يهديها إلى سوزان في قرية هيلبرون، والذي يذكره ببيت من الشعر قرأه عليه صديقه الدكتور عبد العزيز ذات مرة، يدور حول فكرة أن اللذة تكمن في الشوق لا في الوصال (ص ١٣٨)، إلى الأسطورة التي استلهمها (كانوفا) من كتاب «الحمار الذهبي» أو تحوّلات[١٠] The Golden Ass or Metamorphoses لـ(أبوليوس لوشيوس) Apuleius Lucius، فإننا سرعان ما نعثر على عنوان الرواية في وصف بسيشه التي كانت أصغر بنات ثلاث رزق بهن ملك وملكة، وأجملهن، وكان جمالها سبباً في تحوّلها إلى معبودة في نظر سكان تلك المملكة، مما أثار حفيظة الإلاهة فينوس، لما تنطوي عليه عبادة بسيشه من تجديف بحقها، فأرسلت ابنها كيوبيد لينتقم من الفتاة الجميلة بجعلها تُغرم بأبشع المخلوقات البشرية. غير أن كيوبيد فُتِن بجمالها، فلم يفعل ما أمرته أمه به.

وإذ ساور القلق الأب نتيجة عدم زواج ابنته ذات الجمال الخارق، فقد قصد كاهن (مايلتوس) Miletus، طالباً نصحه. فما كان من هذا الأخير إلا أن

(٩) تشير جميع الأرقام الواردة بين قوسين إلى صفحات الرواية.

(١٠) انظر: Apuleius, The Golden Ass, Or, A Book of Change, Translated with Introduction, by Joel C. Relihan (Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge, 2007).

أخبره بأن مصائب مخيفة ستحيق بابنته مالم تُترك على صخرة، يحملها منها وحش ويمضي بها بعيداً. وبينما تقف بسيشه على الصخرة وحيدة، ترتجف خوفاً مما ينتظرها، تحملها الرياح الغربية إلى قصر من الرخام مغطى بالأحجار الثمنية، يغدو مسكنها.

وفي قصر الرخام هذا كان يزورها كل ليلة زائر غامض يمضي الليل معها، مشترطاً ألا تراه. غير أن الفضول يغلب بسيشه ويجعلها توقد مصباح زيت لتتبين من خلاله شخصية زائرها الذي لم يكن غير إله الحب كيوبيد، وإذ تسقط قطرة من الزيت الحارق على جسد هذا الأخير، الذي كان يغط في نوم عميق، فإنه ينهض، ولكن ليفر منها بعد نكثها بوعدها له.

وتبحث بسيشه عن كيوبيد حبيبها الهارب في حالة من اليأس القاتل، وتُعرِّضها الإلاهة فينوس لضروب من اختبارات التعذيب تمضي بها من العالم السفلي إلى جبل الأولمب Olympus، وكان آخرها إحضار دورق من إلاهة العالم السفلي بروسربينا Proserpina، طالبة منها ألا تفتحه تحت أي ظرف من الظروف. وثانيةً يستبد الفضول بالفتاة المعذَّبة بسيشه فتفتح الدورق وتستنشق أبخرته التي تُدخِلها في نوم عميق يشبه الموت.

وعندما يعلم كيوبيد بالأمر يزورها ويلمسها برفق بطرف سهم من جعبته ليتحقق عدم موتها، فتتأثر أمه فينوس بوفائه وإخلاصه لمن يحب، وتأذن له الآلهة بطلب يدها والزواج منها، وتعطيها من شراب الآلهة Nectar وطعامها Ambrosia، وهذا ما يجعلها خالدة، وتعتمدها إلاهة للروح. وهكذا تغدو بسيشه، بقصتها المثيرة، رمزاً لعذابات الروح التي عليها أن تخضع لها قبل أن تبلغ السعادة والخلود(١١).

(١١) انظر مادة "Psyche" في: Pierre Grimal, The Dictionary of Classical Mythology, =

والسؤال الذي يراود المرء بعد عثوره على أول الخيط، وهو كون بسيشه ثالثة شقيقاتها وأصغرهن وأجملهن، كما أن سوزان هي ثالثة من استوقفهن سعيد من نساء فيينا وأجملهن، المتمثل بـ:

- عنوان الرواية أجملهن من جهة،
- والصورة – صورة آمور وبسيشه، التي طُبعت على غلافها من جهة ثانية،
- وحديث الراوي عن شرائه لنسخة التمثال المصغرة وإهدائها لسوزان من جهة ثالثة،

والسؤال هو: ما صلة الرواية بالأسطورة؟

صحيح أن الرواية في مجملها تجمع، في علاقاتها بين شخصياتها الذكورية وشخصياتها الأنثوية، بين معاناة الشوق والوصال في حالة الأمير رودولف والبارونة ماريا، وفي حالة سعيد وسوزان، وبخاصة بعد افتراقهما، وتلح على الشوق وحده دون الوصال في حالة عبد العزيز وندى، غير أن الإشارة إلى مأساة الزوجين الأَوَّلَيْن في انتحارهما، وإلى مأساة الزوجين الآخرين في فراقهما الأبدي، وإلى مأساة الزوجين الأخيرين في موت أحدهما، تمثل انعطافة حادة في توقعات القارئ المطَّلِع على الأسطورة الذي يتطلع إلى نهاية سعيدة تُخْتَتم بها معاناة الأزواج الثلاثة. خاصة وأن

= Translated by A. R. Maxwell-Hyslop (Blackwell, Oxford, 1986), pp. 396-397. M. C. Howatson, The Oxford Companion to Classical Literature, Second Edition (Oxford University Press, Oxford, 1997), pp. 471-472.

وكذلك مادة "Eros and Psyche" في: New Larousse Encyclopedia of Mythology, New Edition, Introduction by Robert Graves (Hamlyn, London and New York, 1968) p. 132.

وكذلك مادتي "Cupid" و "Psyche" في: Arthur Cotterell, Encyclopedia of Mythology (Hermes House, London, 2010), pp. 33 &75.

الراوي يُرهِص بهذه النهاية عندما يُهدي سوزان نسخة مصغرة من التمثال، ولكنه من جهة أخرى يُرهِص بنهاية أخرى تُنازعها عندما يشير إلى كوخ الصيد الذي يحل محله دير الكرمليِّين، والذي تنضم إليه سوزان بعد موت أمها، ويأسها من الزواج من سعيد، الذي أبطأ بعرضه إذ جاءها بعد فوات الأوان، لقد وهبت نفسها ليسوع.

ومع ذلك فإن ثمة ما يثير انتباه قارئ الرواية، وهو ما يورده الراوي حول البيت من الشعر الذي رواه له صديقه عبد العزيز.

يقول سعيد مخاطباً سوزان: «الشعر الذي ذكرني به تمثال كانوفا يقول: لَذَّاتنا في الشوق، لا في الوصال نعم إن اللذة في الشوق قبل أن تكون في الوصال، وربما في الشوق أكثر من أن تكون في الوصال، إذا لم تكن في الشوق وحده، لا في الوصال. إنها كلمات أربع أو خمس، لا أدري إذا كنت أحسنت نقل فكرته في ترجمتي لها. محتواها يحتاج إلى صفحات لشرحه، إذا لم تكن مجلدات. إلا أن تمثال كانوفا أحسن اختصار ذلك المحتوى في تقارب شفاه العاشقين، دون تلاصقهما، في الحجر الأصم الذي نحته إزميله. تطلعي إليه يا عزيزتي» (ص ١٣٨-١٣٩).

وهكذا فإن سعيد، إذ يرضى بالشوق وحده في مستقبل علاقته بسوزان (التي نَعِم بوصالها في الأيام الثلاثة التي التقاها بها)، والذي يرى (تمثال كانوفا) قد أحسن اختصار محتوى الشعر الذي رواه في تجسيده لتقارب الشفاه دون تلاصقهما (ص ١٣٩)، لا يقدّم دفاعاً مقنعاً عن رأيه هذا إذ تُقِرُّ سوزان بجانب من صحته عندما تقول: «في الشوق لذة، ولكن الوصال هو الغاية من الشوق، أليس لذيذاً مثله أو أكثر منه يا سعيد» (ص ١٣٩).

ويبدو أن سوزان قد قنعت بلذة الشوق وهي تنتظر عرض سعيد

بـالزواج، وعنـدما يئسـت منـه، قـررت، إذ فاتهـا الوصـال، أن تهـب نفسـها ليسوع، علَّ وصالها الروحي معه يعوض عن وصالها الجسدي مع سعيد.

وكذلك ثَمَّة القصيدة التي ينسبها هذا الأخيـر إلـى صـديقه عبـد العزيـز وينشـدها لسـوزان بالعربيـة، ثـم يترجمهـا لهـا بالإنكليزيـة ويوردهـا فـي الصفحات (١٤٧-١٤٩)، والتي يشي عنوانها «قلب من حجر» بما كان يشـعر به إزاء قلبه المتردد في الإفصاح عما يعتمل فيه من شوق، متماهياً بذلك مـع صاحب القصيدة الدكتور عبد العزيز الذي ربما كان يتحدث عما ساوره مـن مشاعر بعد تعرفه ندى ومساعدته لهـا فـي بحثهـا الميـداني فـي بلدتـه، التـي وصفها سعيد بأنها: «بكاء عليها، وعلى نفسه أيضاً» (ص ١٥٠).

- **بين الرواية والنحت:**

هل ثمة من صلة بين رواية أجملهن والنحت؟

إذا ما تجاوزنا موضـوع تمثـال «آمـور وبسيشـه»، ومـا يحيـل عليـه مـن أسطورة، إلى النهاية الفاجعة للراهبة ندى، فإننا سرعان ما نعثـر علـى علامـة sign تتصل بالعلاقة بين الأدب والنحت، وهي منفضة السجائر المنحوتة من الحجر الصوان على شكل قلب، والتي كانت فيما يبـدو وراء قصـيدة «قلـب من حجر» التي نظمها الدكتور عبد العزيز، والتـي قرأهـا سـعيد بالعربيـة ثـم ترجمها لسوزان، لتثير الحوار الدافئ بين بطلي الرواية عن علاقة عبد العزيـز بندى، وعن طبيعة الحب في نظر كل من سعيد وسوزان.

والسؤال الذي يراود المـرء بعـد عثـوره علـى أول الخـيط - الضـفيرة، والمتمثل بـ:

- الصورة - صورة آمور وبسيشه، التي طُبعت على غلافها من جهة،

- وحديث الراوي عن شرائه لنسخة التمثال المصغرة وإهدائها لسوزان من جهة ثانية،
- ومنفضة السجائر المنحوتة من الحجر الصوان على شكل قلب،

والسؤال هو: ما صلة الرواية بالنحت؟

«الواقع أن «**التمثال**» كان مصدر الإلهام الرئيسي لعبد السلام العجيلي، أي أن «**النحت**» بوصفه أحد الفنون الجميلة كان الملهم لفن آخر هو «**الأدب**»، أو بالأحرى لجنس رئيسي من أجناسه هو «الرواية». صحيح أن الأسطورة هي ما ألهم (أنطونيو كانوفا) تمثاله الرائع، ولكن الصحيح أيضاً أن **التمثال**، أو نسخته التي نحتها (آدمو تادوليني)، كان ملهم العجيلي، إذ اتخذ منه محوراً أساسيًّا من محاور الرواية بجعله (موتيفاً) motif، أو «مُتَخَلِّلاً» لعلاقتي الحب اللتين جمعتا كلاً من سعيد وسوزان وعبد العزيز وندى، فضلاً على استلهام الدكتور عبد العزيز، صديق سعيد، منحوتة «**منفضة السجائر**» التي خصته به ندى في إنشاء قصيدته «**قلب من حجر**» التي كانت تعبيراً مزدوجاً عما كان يعتمل في نفوس كل من عبد العزيز وندى وسعيد وسوزان، وهو ما تأسره القصيدة بنصها المكثّف المفعم بالمعاني والغني بالدلالات».

نص القصيدة:

قلب من حجر
هل هو قلبي
أم هو قلبك
أم هو قلب الكون
هذا القلب الذي قُدَّ من حجر؟
قلب من حجر
أمام عيني هو

ظاهره مُصْفر على احمرار
باطنه بين بياض ناصع وحمرة
حمرة فاقعة. أهي دم تخثر
في قلب من حجر؟
لا. ليس قلبك هو
أنت التي الآن أمام عيني
أمام بصيرتي
محيا من ياسمين
روحاً من أنسام
تكويناً من ضياء
كيف يكون ذلك
هذا القلب من حجر؟
لعله قلبي أنا
لكن قلبي تحطم
أسمع نحيبه وهو يتمزق
وهو ينزف
هل يتمزق وينزف
قلب من حجر؟
لم أرسلتِ إليّ هذا القلب الصخري
ألكي تقولي لي إن الكون
إن أهل الكون
الذي أطفؤوا قلبك الذي كله ضياء
قلوبهم من حجر؟

يا شقيقة الروح
يا دفقة من شعاع
يا جمال النفس والجسد
ليت كان لي مكان قلبي الذي تحطم
مكان قلبي الذي تمزق ونزف
قلب من حجر

«بعد نحو شهر من الفاجعة جاءتني في مكتبي الأخت ماري تيريز، وهي إحدى الفرنسيسكانيتَيْن اللتين كانتا مع الأخت ندى في زيارتهما الأولى لي. سلمتني هذه الراهبة مغلفاً كبيراً من ورق مقوى معنوناً باسمي، وقالت لي إنه أحد مخلفات الفقيدة التي سلمتها الجهات الرسمية إلى دير الفرنسيسكان بعد أن انتهت التحقيقات في حادث مقتلها. كان اسمي على المغلف كما قلت، ولكن الكتابة عليه تشير إلى أنه مرسل إلى الدكتور عبد العزيز عن طريقي. وحين جاءني عبد العزيز بعد أيام قليلة سلمته المغلف ففتحه في حضوري. لم يكن فيه شيء يخصني أنا، وإنما كان فيه مظروف رسالة مغلق باسم صديقي الطبيب، ومع المظروف منفضة سجائر من حجارة صوانية منحوتة بشكل قلب...قلب من حجر

ردَّدت سوزان كالمتسائلة، آخر كلمات سعيد:

قلب من حجر تختلط فيه الألوان، بين أصفر شاحب وأحمر وأبيض ناصع. هذا عن تلك المنفضة. عن القلب من صوان، من سيليكس».

- **بين الرواية والموسيقا:**

ربما كان من الطبيعي، بل من المتوقع، من بطل رواية الدكتور عبد السلام العجيلي «أجملهن»، سعيد السائح المثقف الميسور الحال، والمعني بالجمال

عامة، والفنون الجميلة خاصة، والذي تعـوَّد التجـوال فـي سـيارته الفارهـة فـي مختلف أنحاء القارة الأوربيـة (فرنسـا وألمانيـا وبريطانيـا علـى سـبيل المثـال)، مثلما تعوَّد الاستماع إلى الموسيقا في صـالات عواصـم الغـرب التـي يزورهـا، يُعجب بها ويطرب لها، وبخاصة عنـدما تكـون سـمفونيات لكبـار الموسـيقيين العالميين (ص١٣٢)[١٢]، كان من الطبيعي أن تكون الموسيقا موضـع اهتمامـه، بل أن ترافقه في جولاته تلك، ينصرف إليها بسمعه وهو يقود سيارته، كما يـذكر لنا في حديثه عن زيارته لمايرلنغ بصحبة سوزان التي كانـت تصـغي فـي أثنائهـا إلى (بولونيز شوبان) على البيانو (ص٤٢).

وعندما يتصل الاهتمام بالموسيقا ببلد مثل النمسا المعروف بأنـه مهـبط وحيها، ومهد كبار مؤلفيها، وقبلة أعلامها في العصر الحديث، فإن زائرها لا محالة سينشغل بها في كل مراحل جولتـه فـي ربوعهـا، خاصـة وأن مرافقتـه (دليله – عشيقته – وحبه الذي قرر في نهاية المطـاف الاقتـران بهـا، عارضـاً عليها الزواج)، سوزان، وأمها فراو كونيش، مغرمتان بالموسيقا التـي تشـكّل مكوّناً أساسيًّا من مكوّنات حياتهما.

فعندما تبدأ سوزان مهمتها في تعريف سعيد بفيينا تبدأ بالـدانوب مشـيرة إلى فالس (يوهان شتراوس) (الدانوب الأزرق الجميـل) (ص٢٢)، وعنـدما تمضي به إلى ضاحيتيها: (غرينتزيغ) و(كوبنزل) (ص٢٤)، ينضم سـعيد فـي أثناء جولتهما بين منازلهما إلى أولئك «الجالسين صفوفاً على مقاعد خشـبية طويلـة لا مسـاند لهـا، فـي سـاحات المنـازل التـي يتـنقلان بينهـا، يصـفقون ويطلقون حناجرهم بأناشيد صاخبة وهم يحتسون النبيذ المعتصر مـن كـروم

(١٢) تشير جميع الأرقـام الـواردة بـين قوسـين إلـى صـفحات الروايـة، وانظـر: عبـد السـلام العجيلي، رواية أجملهن (رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠١).

تلك المنازل» (ص ٢٤). و«مع المغنين كان يرفع صوته بكلمات يقلّد فيها ألحانهم، ويقرع بإحدى كفيه المائدة أمامه كما يفعلون» (ص ٢٤-٢٥).

ومع أن سعيد لا يتذكر كَم من المنازل في الضاحيتين مرّا بها، فإنه يتذكر بل يذكر للقارئ أنهما «كانا يغنيان ويصفقان ويتمايلان مع حضور الساحة على أنغام كمنجات وأكورديونات يعزف عليها بعض الساهرين»[١٣] (ص٢٥). وأكثر من هذا فإن مرافقته سوزان لا تغفل عن لفت انتباهه إلى واحدة من الدور التي سكنها (بيتهوفن)، مشيرة إلى اللوحة التي تذكر تاريخ إقامته فيها، وإلى أن ثقل سمع الرجل قد ألجأه إلى سكنى الضواحي نتيجة انزعاج الجوار من صوت عزفه العنيف على البيانو، فصار ينتقل من دار إلى أخرى.

والمفارقة أن إقامة (بيتهوفن) في هذه الدور تحوّلت لاحقاً إلى مصدر رزق لأصحابها، الذين باتوا يتقاضون رسوم دخول من زوارها، مما دفع سعيداً إلى التعليق عليها: «ما أزعج الآباء من (بيتهوفن) أثرى الأبناء بعده»، محققين فيما بدا له المثل القائل (وهو شطر من بيت للمتنبي): «مصائب قوم عند قوم فوائد» (ص ٢٦). وعندما تمضي سوزان بسعيد إلى بلدة (مايرلنغ)، ترافقهما مقطوعة (بولونيز شوبان) Polonaise في الطريق، التي التقطت أذنا سوزان أنغامه الرائعة الصادرة عن راديو السيارة، وطلبت من مرافقها أن يتوقف عن الحديث إلى أن «ينتهي هذا المقطع من (بولونيز شوبان)» (ص٤٢).

أما الأم (فراو كونيش)، فإنها لا تنسى أن توصي سعيداً وسوزان بحضور حفلات موسيقا الحُجْرة Chamber Music في كل ليلة (ص٨٦)،

(١٣) الإشارة هي إلى موسيقا الشوارع التي تعرف بـ «divtertimento» وتؤدى عادة أمام بيوت الأغنياء أو الساحات العامة أمام جمهور متذوّق. وانظر: Joseph Machlis, The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening, Revised Edition (W. W. Norton & Company, New York, 1963), p. 296.

التي ليست مثل (كونشيرتات (موزارت) وأوبراته)، ولكنها ستعجب سعيداً دون شك، وتأسف لأنهما لن يحضرا موسم مهرجان موزارت المشهورة به مدينته، سالزبورغ (ص ٨٥).

ويبدو أن سعيد وسوزان لم يهملا نصيحة الأم وبحثا في ليلتهما الأولى في سالزبورغ عن صالة يستمعان فيها إلى موسيقا الحُجْرة Chamber Music (ص١٣٠) التي فتَنَت سوزان فغدت «كالمسحورة بما تستمع إليه، تعلو شفتيها ابتسامة وتنضح قسماتها بالغبطة والانشراح». وتبدو لسعيد «هانئة» بما يثيره في نفسها من «متعة وانتشاء» (ص١٣٠). وعلى أي حال فها هي سوزان تحدث سعيداً عن الموسيقا في تلك الحفلة وتأثيرها في تبديد ما كانت عليه من إنهاك ونصب:

«الموسيقا في تلك الحفلة، وألحان (موزارت)، وبراعة أصابع أولئك العازفين على أوتار آلاتهم، كل هذه مسحت على جبيني وصدري ومحت كل أثر للتعب والنعاس. أعادتني إلى التمتع بجمال الحياة. أعادتني أنغام (آينه كلاينه ناخت موزيك)[١٤]، موسيقا الليل الصغيرة، إلى التمتع بجمال الحياة، كما أعادتني ياسعيد إلى حبنا: حبنا أنت وأنا» (ص١٣٢).

وها هو الراوي يعلق على ما كاشفت به سوزان سعيداً عن تأثير موسيقا (موزارت) في نفسها بقوله:

«موسيقا الليل الصغيرة، (آينه كلاينه ناخت موزيك)، هي واحدة من القطع التي عزفها الموسيقيون في هذه الأمسية. وسعيد الذي تعجبه وتطربه سمفونيات كبار الموسيقيين عندما يستمع إليها في صالات عواصم الغرب التي يزورها، معزوفة من قبل الفرق الموسيقية الشهيرة والكثيرة في عدد

(١٤) "Eine Kleine Nachtmusik"

آلاتها وأفرادها، يعترف لنفسه بأنه لم يتأثر تأثر سوزان بهذه السيرينادا[١٥] الناعمة والحالمة التي عزفت على البيانو والكمان وحدهما. لم يكن هذا يهمه كثيراً عل كل حال. حسبه أن يسعد بتوهج عواطف معشوقته بهذه السيرينادا. إنها مسوقة بهذا (التوهج) تناديه الآن ليضمها هو بين ذراعيه ولتحدثه هي عن حبهما» (ص١٣٢).

ولا ينسى الراوي كذلك الحديث عن (موزارت) ومهرجانه عند زيارة سعيد وسوزان لهيلبرون، القلعة والقرية، التي حملت إليهما «لذة التمتع بجمال المناظر من طبيعية لا تصنّع فيها ومن مُنسَّقة بالأيدي الماهرة الصَّناع» (ص١٣٩)، فالقلعة التي هي قصر قديم ترجع عمارته إلى قرون سالفة، خضع لعملية تجديد «ليستقبل زوار سالزبورغ في موسمها الموسيقي، موسم مهرجان موزارت»[١٦] (ص١٣٩).

وكذلك فإنه لا يفوت الإشارة إلى تسكُّع سعيد وسوزان بعد ظهر يوم وصولهما إلى مدينة (موزارت)، في شوارع المدينة «متعرِّفَيْن على معالمها حيث كانت ذكريات حياة موزارات في عمره القصير وتنقلاته الدائمة، وذكريات أعماله الموسيقية الرائعة، هي اللازمة أو اللحن الدائم التردد في أرجاء المدينة المختلفة» (ص١٤٣).

ويبدو أن الحس الموسيقي الرفيع المتأصل في نفس سوزان هو ما دفعها إلى التصريح عن تأثرها بالموسيقا الجميلة لقصيدة الدكتور عبد

---

(١٥) السيرينادا Serenad هي قطعة موسيقية رومانسية مغرقة في عاطفيتها، وتعزف عادة في الأمسيات، وغالباً ما تكون على شرف شخص، أو حبيب. وقطعة «موسيقا الليل الصغيرة» السابق ذكرها هي من هذا النوع من التأليف الذي يعزفه رباعي وتري (كمان أول وكمان ثانٍ وفيولا وتشيللو وقد يرافقها كونترا باص)، أو أوركسترا وترية صغيرة.

(١٦) ينعقد مهرجان موزارت عادة في سالزبورغ بين ٢٢ تموز و٣١ آب من كل عام.

العزيز «قلب من حجر»، عندما قرأها سعيد بالعربية (ص١٤٦) وهكذا نراها تعقب على قراءته القصيدة بقولها: «لم أفهم الكلمات، ولكن الموسيقا فيها جميلة، ويخيّل إلي أنها حزينة، أليس كذلك؟» (ص ١٤٧). ثم تضيف بعد أن عرض عليها سعيد ترجمتها:

«يسرني أن أفهم كلماتها بعدما تأثرت بموسيقاها. أم هي نبرات صوتك هي التي أعطتها الجمال وصبغتها بالحزن؟ كنت رائعاً في القراءة. لماذا لا تكلمني دوماً بهذه النغمة الموسيقية» (ص ١٤٧).

- **بين الرواية والدين:**

هل ثمة من صلة مابين الرواية والدين؟ الجواب هو أن هذه الصلة جدُّ وثيقة إلى درجة يصعب معها فهم دلالة الرواية دون إشارة موسعة إلى ما تثيره من قضايا تتصل بالدين الإسلامي، والدين المسيحي، والمؤسسة الدينية عامة، وبدورها في تحديد مصائر أتباعهما. فضلاً على ما تثيره شروح سوزان عن الصروح الدينية التي تزورها مع سعيد من أفكار في ذهن الرجل، وعلى ما تستتبعه علاقتهما من مناقشات حول مجتمعي الشخصيتين، ومن مقارنات بين الإسلام، دين سعيد، والمسيحية، دين سوزان الكاثوليكية، بل إن بعض ما يدور من حوار بين سعيد وسوزان في الفصل الثاني، يكاد يكون ضرباً من حوار الأديان interfaith dialogue: بين الإسلام، الذي يمثله سعيد بطل الرواية – العربي المسلم، وبين المسيحية الكاثوليكية، التي تمثلها سوزان التي منحت نفسها ليسوع بعد أن يئست من سعيد الذي أعادها إلى الحياة، بما أثاره في نفسها من عاطفة جارفة تجاهه، ثم ما لبث أن غادرها موزَّعة بين رغبتها في الحياة من جهة، وبين تحقيقها لرغبة أمها في أن تصبح راهبة من جهة أخرى، وعندما ماتت الأم لم تجد أمامها سبيلاً غير يسوع ملاذها الأخير.

وهكذا فإننا نجد سعيداً لا يتردد في الحديث عن آرائه في الدين لسوزان مقارناً ضمناً بين الإسلام والمسيحية:

«لن أخبرك بشيء كثير. الدين، كل دين، له في نفسي كل التقديس. أما عن رجال الدين، فإن ديننا نحن المسلمين لا يعترف لهم بنظام يميزهم عن سائر المنتسبين. نحن نقول: لا رهبانية في الإسلام. الإسلام الذي هو ديننا. ومع ذلك فإني أعترف لك بشيء، لا عن الرهبانية نفسها، بل عن الذين يسلكون مسالك الرهبنة، أعني عن الرهبان... والراهبات أيضاً.

وسكت قليلاً، فقالت هي متسائلة:

– أي شيء تريد أن تعترف به؟ هل في نفسك شيء ضدهم، رهباناً وراهبات؟

أجاب مسرعاً على سؤالها قائلاً: ضدهم؟ بالعكس يا عزيزتي. منذ صباي كنت أتصورهم أشخاصاً أسطوريين. تسحرني أزياؤهم التي تجمع بين البساطة والأناقة. لا أتكلم عن ذوي المراتب العليا من القساوسة، والموشحين بالقصب والذهب. هؤلاء لم أر نماذجهم إلا حين كبرت. أما في الصغر، فما كنت أرى في مدينتي، في الحي الذي يسكن أهلي فيه وفي الدروب التي أسير فيها بين البيت والمدرسة، إلا بسطاء الرهبان. أما الراهبات...

أما الراهبات، فما كانت أنظاري تقع عليهن إلّا قليلا. ولكني لقيتهن في قراءاتي الكثيرة». (ص ٤٢-٤٣).

وهو بوصفه مسلماً، يخضع سلوكه غير المتسق مع تعاليم دينه، إلى مساءلة شديدة:

«في أعماقي، رواسب من التربية وربما من الثقافة، تقول لي إن كل جنس دون شرعية هو مُحَرَّم. معك ارتكبت المحرم» (ص ١٠٣-١٠٤).

أما سوزان فإن لها رأياً آخر، وهاهي تحدثه بالمقابل عن نفسها فتقول:

«أنا يا سعيد شخصية فتاة كاثوليكية، وكاثوليكيتي ليست سطحية. كانت أمي، لما رأته من تعلقي بالدين وطقوسه، تعدّني لأكون راهبة بعد أن تزوجت ابنتها الأخرى، شقيقتي، غير أن إخوتي الشباب الثلاثة قتلوا في الحرب العالمية الثانية، فلم أقبل بأن أترك أمي وحيدة» (ص ٤٤-٤٥).

وسعيد، فيما يبدو، يدرك ذلك تماماً، ولذلك يخاطبها معلّقاً على جديتها في تناول مسألة انتحار رودولف وماريا، وأن لهذا الانتحار صلة وثيقة بالعواطف والشهوات:

«روحك روح راهبة، وإن كنت لا تلبسين مُسُوح الرهبان» (ص ٥٤).

ومما يؤكد ذلك أن شروحها عن الأديرة المختلفة التي زاراها تشي بإعجاب عميق متأصل في نفسها يمكن أن يُرَدّ إلى تديّنها.

وكذلك فإن حوار سعيد وسوزان عن خطيئة الجسد، وما يرتبط بها من شعور بالإثم لارتكاب المحرم، ليس إلا وجهاً آخر من حوار الأديان. تقول سوزان لسعيد، بعد أن منحته في حبها له روحها وجسدها:

«كأنك تجد في حبي لك خطيئة، أو تجد في حبك لي عيباً» (ص ١٠٢).

وبعد أن أجال سعيد كلامها في نفسه، وتساءل:

«أتراها تدرك دقائق ما يجول في ذهنه حول الفارق بين نظرته ونظرتها إلى العلاقة التي ربطت بينهما في هذه الأيام الثلاثة المنقضية» (ص ١٠٣)، قال لها:

«أنا يا عزيزتي، يا حبيبتي، حرٌّ عاطفيًّا، لا يربطني بامرأة أخرى رابط، لا رسمي ولا معنوي، التقينا أنت وأنا. رُقتِ لي ورُقتُ لك، ثم أحببتك وأحببتني وقادنا الحب إلى أن نغرق معاً في اللذة، لذة الجنس. لذة الوصال الجسدي.

ومع أني حرٌّ في نفسي وفي جسدي فإن شعوري عميق بأني ارتكبت، بهذا الوصال الجسدي، خطيئة. بأني ارتكبت محرماً» (ص ١٠٣).

ثم أضاف:

«في أعماقي، رواسب من التربية، وربما من الثقافة، تقول لي إن كل جنس دون شرعية هو محرم. معك ارتكبت المحرم، أما أنت...». (ص ١٠٣-١٠٤).

«أريد أن أقول إني أغبطكِ. المحرمات التي غرسَتْها في وجداني بيئتي وتربيتي وثقافتي، أنت لا تعرفين عنها شيئاً، هنيئاً لك» (ص ١٠٤).

غير أن سوزان سرعان ما تجيبه شارحة وجهة نظرها في مسألة العلاقات الجنسية خارج دائرة الشرعية الدينية:

«الآن أكاد أصل إلى فهم ما تريد قوله. تريد أن تقول إنك ترى الجنس محرماً مالم يتصف بالشرعية، وإني أنا لا أراه كذلك. ولكن ماهي الشرعية أيها المحامي؟» (ص ١٠٤).

وتضيف: «الشرعية عندي هي الحب يا سعيد. أحببتك فأعطيتك جسدي مثلما أخذت جسدك. لست وحدك الذي أخذ حين أخذتني... فأنا أخذتك أيضاً. الرواسب التي تتحدث عنها لا أعرفها أنا. وأمي أيضاً، (فراو كونيش)، لا تعرفها. أمي باركتني، هي تعرف أني سأمارس الجنس معك، أو أني مارسته معك منذ ليلتنا الأولى». (ص ١٠٤).

«أنا فتاة كاثوليكية. قيل لي أنا أيضاً إن ممارسة الحب بدون الشرعية، الممارسة التي أشرت أنت إليها، خطيئة كبيرة، ولكننا أنا وأمي، وصديقاتي وأمهاتهن، وآباءهن أيضاً، نجد الخطيئة الكبرى في ممارسة الجنس، إذا حدثت من غير حب، إذا كان حب فليس هناك خطيئة، أو أنها خطيئة هينة،

نرتكبها في المساء ويغفرها لنا راهب الاعتراف، إذا صدقناه القول، في الصباح» (ص ١٠٥)

«أنا أحبك. إذا كان حبي لك خطيئة فما أحلاها من خطيئة. خذني أرجوك» (ص ١٠٦).

والمتأمل في دفاع سوزان عن ارتكابها ما يراه مجتمعها ودينها خطيئة، يرى أنه ينطلق من نظرتها إلى الله على أنه المحبة، وأن هذه النظرة إلى بارئها تشفع لها عنده، ولذا ترى أن اعترافها بهذه الخطيئة أمام راهب الاعتراف يكفي للتطهر من إثمها، والإعفاء من جرائرها. وكذلك فإنها بوصفها عضواً في المجتمع الغربي الذي يُعلي من شأن الحرية الفردية، وينظر إلى مسألة ممارستها على الصعيد الجنسي نظرة نفعية، ولا يفكر بها عقيديًّا، ترى أن ما تقوم به مشروع، لأنها تمنح جسدها لمن تحب طوعاً وحبًّا، ومن ثَم فإنها بهذا المنح تمارس حريتها الفردية من جانب، وتخلص لدينها الذي يقوم في نظرها على المحبة من جانب آخر.

أما تحفظ سعيد على ما ارتكبه من محرّم ومساءلته لنفسه فناجمة عن عقيدته من جهة وأعراف مجتمعه من جهة أخرى. فمادام المجتمع الإسلامي يرى أن نواته هي الأسرة، وليس الفرد، فإنه يحرص على طهارة رحم المرأة، المهد الأول لكل عضو في هذه الأسرة، ولذلك فإنه يشترط أن تستند العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة:

- إلى الشرع أو كلمة الله أو عقد الزواج الذي هو ميثاق غليظ، على حدِّ التعبير القرآني، بين هذين الطرفين،
- وإلى القانون الذي يكفل حقوق كل منهما وحقوق ما ينجم عن وصالهما،

• وإلى المجتمع الذي يبارك هذا الرباط المقدس بشاهدي العقد من جهة، وبإشهاره من جهة ثانية.

ومعنى هذا أن أي علاقة جنسية بالنسبة لعضو في المجتمع الإسلامي، مهما كان انفتاحه على المجتمعات الغربية، لا يكفي أن تستند إلى الحرية الفردية، ولا إلى الحب المتبادل بين طرفيها، بل عليها أن تكون منسجمة مع الشرع والقانون والمجتمع، حتى يبقى رحم المرأة، أساس الأسرة، طاهراً، لا يملك أي رجل انتهاك حرمته دون إذن من خالقه، ومراعاة لما يحكمه من ضوابط والتزامات قانونية، يحددها شرع الله، ومباركة صريحة من المجتمع الإسلامي الذي يحرص على أن يبقي على تماسكه وسلامة روابطه.

وفي معرض حديث ندى الراهبة، ذات الأصل السوري، مع المحامي سعيد عن لقاءاتها في بلدة صديقه الدكتور عبد العزيز، تشير إلى حوار دار حول «المعتقدات الدينية» بين طبيب شديد التعصب لمعتقدات دينه، الدين الإسلامي، وبين زميل له يعارضه لمجرد المعارضة كما اتضح لها من أسلوب معارضته الساخر، أو مماحكته، وإلى احتدام النقاش بينهما ولجوئهما في نهاية المطاف إلى تحكيم الدكتور عبد العزيز الذي عرض رأيه في المعتقدات الدينية بوصفه عالِماً، والذي تلخصه بلغتها كما تزعم على النحو التالي:

«نحن كلنا أطباء، رجال علم كما نقول عن أنفسنا. نحن نؤمن بالعلم، وبالعقل الذي أوصلنا إلى العلم. ولكني سأسألكم: من يستطيع منا الادعاء بأن علمنا أحاط بكل شيء في الوجود وعرفنا بكل شيء فيه؟ في مجالنا الذي نعمل فيه، مجال الطب، وفي سائر مجالات الحياة؟ أظنكم معي في أن المجهولات في هذا الكون لا تزال أكثر من المعلومات بما لا يقاس، وفي أنها ستظل كذلك،

وأظنكم معي أيضاً في أن العقل هو أداة المعرفة التي توصلنا إلى الكشف عن المجهولات وتحويلها إلى معلومات. ولكن ألا يجب أن نتساءل عن حدود قدرة هذه الأداة في عملها؟ أنا أخبركم: عقلنا هو أداة عيشنا في حياتنا في هذه الدنيا وعلى سطح كرتنا الأرضية هذه. ولكن هل حياتنا هي الوحيدة في هذا الوجود، وهل كوكبنا الأرضي هو كل الكون؟ لا شك في أن علمنا الذي وصلنا إليه يجيبنا بأن أرضنا هي ذرة في عالم لا متناه، لا نعرف منه إلا القليل، وبأن حياتنا هي فترة محصورة بين المولد والممات، في حدود سبعين أو ثمانين أو مئة سنة. عقلنا الذي نملكه يعيننا على العيش على هذه الأرض في حدود المكان، وفي السنين المعدودة في حدود الزمان. خارج هذين المجالين المحدودين زمانيًّا ومكانيًّا لا يستطيع عقلنا أن يعطينا معلومات يقينية. إنه مثل ميزان حساسيته بين الغرام الواحد والكيلوغرام الواحد. إنه يعطينا وزن الشيء الذي نضعه في كفته بدقة، إذا كان ثقل ذلك الشيء بين غرام وألف غرام. أما إذا وضعنا في الكفة حجراً ثقله عشرة كيلوغرامات فإن نابض الميزان يتحطم وكفته تتفتت». (ص ١١٢-١١٣).

ثم يضيف: «لقد أقررنا على عقلنا بأنه لا يستطيع تعريفنا إلا بمعلومات تقع ضمن مجالات محدودة في الزمان والمكان. ترى ما الذي وراء هذه المجالات؟ ماذا قبلها وماذا بعدها؟ أما من سبيل إلى المعرفة بغير العقل المحدود الاستطاعة؟ بلى، هناك سبيل آخر. السبيل الآخر حمله إلينا أناس منا وهبوا مقدرة غير مقدرة العقل، أو هي فوق مقدرة العقل. أناس جربنا صدقهم، وتجردهم، وسعيهم لخيرنا، فوجدناهم في الذروة في كل منها. جاءنا يسوع المسيح الذي راودته الجبال على أن تكون له فضة وذهباً، فأبى أن يتقبلها. جاءنا محمد بن عبد الله الذي قالوا له إن الشمس قد كسفت لموت ابنه إبراهيم فقال: إن الشمس والقمر آيتان من آيات الله، لا يكسفان لموت أحد أو لحياة

أحد!... هؤلاء المجرَّبون في الصدق والتجرد والعمل لخيرنا جاؤونا وقالوا لنا: «عندنا علم بالذي عجزت عقولكم عن الوصول إليه. نحن، كما تعرفون عنا، لا نكذب. صدقونا، بما نخبركم به. هناك خالق عظيم هذه صفاته، وهناك حياة أخرى هذه خصائصها. صدقونا تنجوا !» (ص ١١٣-١١٤).

وعن هتافها، مُعلِّقةً على ما أدلى به من رأي، محدّثة نفسها: (باسكال)، ثم شرحها لسعيد ما أرادته بهتافها قائلة:

«خيل إليّ أن الذي كان يتكلم هو (باسكال) نفسه. إنها آراء (باسكال) وإن كانت المفردات في طرحها مختلفة» (١١٤).

وإذ تسمع سوزان رأي الدكتور عبد العزيز في المعتقدات الدينية فإنها تعلّق محدِّثة سعيد قائلة:

«أحسست بأن أقواله عن العقل الذي يصنع العلم، وعن قدرة ذلك العقل المحدودة، وعن الرجال الصادقين الذين يحملون إلينا الإيمان، أحسست بأن أقواله هذه موجهة إليّ أنا وليس فقط لأصدقائه المتناقشين حول المعتقدات الدينية» (ص ١١٦).

- **الشرقي والغربي عندما يتراءيان:**

والرواية من منظور العلاقة التي تقيمها بين الشرق، ممثلاً بالرجل/ الذكر سعيد، والغرب ممثلاً بسوزان/ الأنثى، جديرة بالتأمل لأنها تفصح عن النظرة - الضد للشرقي تجاه الغرب، إذ يظهر فيها الرجل - الشرقي - الفارس وهو يفترع الأنثى الغربية، آخذاً بثأر بلده من المستعمر الذي غزا واحتل وقتل ودمر واستغل خيرات البلاد وأذل العباد. إن هذه العلاقة المركبة المتعددة الوجوه والمستويات والدلالات يمكن أن تفسح المجال واسعاً للمقارنة بين قيم المجتمعين، وبخاصة تلك القيم المتصلة بالمرأة، حتى إنها يمكن أن تعدّ رواية نسوية تسعى إلى زعزعة الهيمنة الذكورية من

خلال تقديمها لأنموذجين رائعين للمرأة الصادقة المتصالحة مع نفسها والمخلصة لأفكارها، ولو انتهى بها المطاف إلى عالم غير عالمنا - عالم الدير اللصيق بعالم الآخرة (في حالة سوزان)، وعالم الموت الذي يفضي كذلك إلى عالم الآخرة (في حالة ندى). والرواية بمسعاها هذا تدعو ضمناً إلى تمكين المرأة حتى تعيش الحياة التي تليق بمنزلتها السامية.

وهي من منظور العلاقة بين الأنا (الرحّالة) والآخر (موضع تأمل الأنا في الفسحة الجغرافية التي تحتوي الأنا التي تنتقل بين جنباتها) رواية رحلة تقوم على تقديم انطباعات رحّالة خبير (هو الروائي العربي القابع في شخصية سعيد) عن النمسا التي تبدو له عالماً ساحراً بطبيعته، وفنونه، ولاسيماعمارته وموسيقاه، وفسح لهوه، فضلاً على الفتنة والسحر اللذين يتجسدان في المرأة النمساوية سوزان التي تأسر القارئ بتسنمها ذروة الجمال والرقة والعذوبة والدفء العاطفي - أليست كما وصفها سعيد «أجملهن»، مثلما أسرتْ سعيداً بطل الرواية فصورّها هذا التصوير المثالي للمرأة التي وجد فيها كل شيء، ولكنه فقدها بترده، وطول تفكيره.

- **بين الرواية والسينما:**

والرواية تقيم علاقة لها دلالتها مع فن السينما من خلال إشارتها إلى فيلم فاجعة (مايرلنغ) (من بطولة عمر الشريف وكيم نوفاك) الذي خلّد الحب اليائس بين (رودولف) ابن الإمبراطور (فرانسوا جوزيف) ووريث عرشه والبارونة (ماريا فيتسيرا)، والذي انتهى بالانتحار المزدوج في كوخ الغرام الذي تحوّل بعدها إلى دير للكرمليّين.

- **بين الرواية وعلم النفس:**

وثمة بعد كل ما تقدّم ما تتيحه الرواية من نماذج بشرية يمكن لعلم النفس أن

يصول في عوالمها ويجول، وبخاصة شخصية سعيد الرجل الشرقي الذي لا تغادره النزعة البطريركية، فهوالمحامي الميسور الحال، والذي يمكنه وضعه المادي من أن يتجول في ربوع أوربا (فرنسا، ألمانيا، النمسا) بسيارته، ليستمتع بصروحها الخالدة، وطبيعتها الساحرة، وفنونها المختلفة، ونسائها الجميلات، في حين أن «أجملهن» سوزان مجرد سكرتيرة في مكتب محامٍ كبير، تركت العمل عنده، وستلتحق بعمل جديد بعد أسبوعين من مغادرتها لعملها، أي هي عاطله عن العمل (ص ١٥-١٦)، وهو لا يتردد في اقتناعه بأن بإمكانه أن يجد دليلة جميلة تقوم بأداء وظيفة اختارها هو لها، وهي أن تعرفه على عاصمة بلادها. وبما أنه يؤمن بأنه الفاعل والمبادر فإنه يصرّ على أن تكون هذه الدليلة «أجملهن» وعلى أن تكون علاقته بها علاقة عابرة. وهو لا يكتفي بذلك بل يصر على المكابرة وعدم الإفصاح عما يختلج في نفسه من مشاعر إلى أن تفصح سوزان عما في نفسها وتصارحه بحبها له. وعلى إلماحها إلى الزواج منه (ص ١٦٨)، فإنه يتردد في عرض الزواج عليها، مع أنه كان يحسّ تمزقاً في كيانه وهو يفارقها:

«بل إنه ليظلم نفسه بانفصاله عن هذه الفتاة التي لم تعد بالنسبة إليه صديقة عابرة، أو عشيقة يوم وليلة. إنه يدرك الآن أن عاطفته نحوها لا تقل اتقاداً عن عاطفتها نحوه. وهو الذي رحل رحلات وعرف جميلات لن يكون منصفاً، ولن يكون صادقاً. إذا قارن سوزان بمن عرفهن قبلها فسوَّاها بهن، ولا إذا قارن تعلقه بسوزان بتعلقه بالأخريات قبل أن يتعرف إليها وقبل أن تخالط نفسه نفسها في هذه الأيام المعدودات التي جمعتهما معاً فجعل التعلُّقين في منزلة واحدة» (ص ١٨٢).

إلى أن انتهى به المطاف إلى فقدها إلى الأبد بعد تفضيلها يسوع عليه - يسوع الذي أخرجها من حمأة ما أغرقها فيه سعيد من آثام، فمنحته لذلك نفسها

طوعاً وحبًّا. ودراسة شخصية كهذه، وما طرأ عليها من تغيرات، والوقوف على حوافز تطورها شائق بالدرجة التي تشوِّق الدارس لشخصية سوزان التي فتنت سعيداً وقلبت حياته رأساً على عقب، وأربكت تفكيره، حتى إنه لم يستطع أن يأخذه قراره بشأن علاقته بها، دون مساعدة صديقه الدكتور عبد العزيز.

- **بين الرواية وعلم الاجتماع:**

ولا ننسى أخيراً، وليس آخراً، ما تيسّره الرواية من إمكانية لدراسة مجتمعات الرواية الثلاثة: المجتمع العربي المدني الذي يتحرك فيه سعيد في حلب وسورية عموماً، والمجتمع العربي الريفي الذي يعيش فيه الطبيب عبد العزيز (وندى في أثناء قيامها بعملها البحثي الميداني)، والمجتمع النمساوي الذي يحتضن معظم أحداث الرواية ويشكل فسحة اللقاء الحميمي ما بين سعيد وسوزان بطليهما المميزين. ولا ريب أن المقارنة بين هذه المجتمعات قيماً وأعرافاً وتقاليد وعلاقات ستكون مثيرة للفضول، وحافزة إلى الاهتمام بما تحمله من مفارقات ولا سيما علاقات الرجل بالمرأة، والموقف من المؤسسات الاجتماعية والدينية، فضلاً على الدور الذي تؤديه هذه المؤسسات في تقرير مصائر الشخصيات.

- **الرواية والتاريخ والجغرافية:**

الرواية، كما أرجو أن يكون قد اتضح مما تقدم من حديث، تستند في أرضيتها إلى فكرة إنسانية هي كيف أن اللقاء بين الرجل والمرأة يوقظ جذوة الحب/ الحياة فيهما، وكيف أن الظروف والواقع بمؤسساته القائمة يحول بين هذه الجذوة وبين الاستمرار، ويفضي في نهاية المطاف إلى انطفائها، والدخول في خواء عاطفي هو أقرب إلى الموت منه إلى الحياة. وتتمثل

هذه الفكرة بـ(تمثال آمور وبسيشه)، الذي يجسّد سعي كيوبيد، إلاه الحب، إلى إيقاظ بسيشه الميتة بقبلة، والذي تهيمن صورته على صفحة الغلاف. في حين تتجسّد تاريخيًّا وواقعيًّا بـ(فاجعة مايرلنغ)، والانتحار المزدوج لكل من ولي عهد إمبراطور النمسا (فرانز جوزيف) Franz Joseph، الأمير (رودولف) Rudolf، وعشيقته البارونة (ماري فتسيرا) Mary Vetsera، بعد أن حالت المؤسسة القائمة (السياسية والدينية والاجتماعية) بينهما وبين الاستمرار في علاقة الحب التي جمعتهما.

ومعنى هذا أن الدارس المقارن لهذه الرواية لن يتمكن من استيعاب دلالتها دون تدبر صلتها بالتاريخ النمساوي، ودراسة كل من حياة الإمبراطور وحياة ولي عهده، وكيف انتهى الأمر بالأب إلى معارضة استمرار هذه العلاقة، وأفضى إلى تحويل الكوخ الذي ضم جسد العاشقين المنتحرين، إلى دير عبادة للكرمليِّين، أو بالأحرى للكرمليات، خاصة وأن بطلة الرواية سوزان تدخل في نهاية هذه الرواية الدير راهبة كرملية بعد أن يئست من نهاية سعيدة تجمعها بسعيد بطل الرواية نتيجة تردد هذا الأخير وتأخر مبادرته إلى طلب الزواج منها.

ولن يتاح، أيضاً، لهذا الدراس استيعاب ما تشير إليه من حادثة/ أو فاجعة كوخ الصيد في (مايرلنغ) Mayerling، وإلى فسحة اللقاء ما بين سعيد وسوزان دون الإحاطة بخريطة فينيا: كنيسة سان ستيفان كيرخه (ص ١٣)، وجادة روتنتوم (ص ٢٢)، وساحة الكاتدرائية (ص ٢٢)، والبراتر، مدينة الملاهي، ودولاب الناعورة (ص ٢٣)، وشونبرن بارك أوتيل (ص٨٣) وبما يحيط بها من ضواح: غرينتزيغ و كوبنزل (ص ٢٤)، وبما يربطها من طريق يمتد إلى لينز (ص ٩٨، ١٠٦)، ثم إلى هيلبرون فسالزبورغ وضواحيها

(هلاين ومنجم جبل الملح وبحيرة الملح سالتزي، في مدينة الملح والموسيقا وموزارت، سالزبورغ (ص١٦٩-١٧٦)، لما تحمله تفاصيل هذه الفسحة من معانٍ تتصل بدلالة الرواية، ومعنى هذا أن دراسة العلاقة بين هذه الرواية وبين الحقائق الجغرافية، المتصلة بالنمسا أو سورية ولبنان أو فرنسا أو ألمانيا أو إيطاليا وغيرها، والتي تشير إليها، مهمة غاية الأهمية في فهمها واستيعاب ما تنطوي عليه من دلالة.

- **الروابط الخفية بين شخصيات الرواية:**

وثمة في نهاية المطاف تلك الروابط الخفية التي تحكم علاقات الشخصيات الذكورية بنظيرتها الأنثوية، ففي حين يرتبط كل زوجين منهما بعاطفة الحب (متفاوت في درجاته التي تفصح عنها الرواية):

- الأرشيدوق (رودولف) والبارونة (ماريا فِتْسيرا)؛
- وسعيد المحامي وسوزان السكرتيرة في مكتب المحامي الكبير التي تركت عملها؛
- والطبيب عبد العزيز وندى الراهبة الفرنسية من أصول سورية،

نرى أن المؤسسة القائمة تحول بينهما، وينتهي الطرف الأنثوي بالالتجاء إلى العالم الأخروي، في حين يشارك الأرشيدوق عشيقته في مصيرها في الانتحار المزدوج، وينجو سعيد من مصير كهذا ولكنه إذ يفقد من عقد العزم على الزواج ممن أحبها بحق يدخل عالماً من البؤس واليأس على ما فرَّط في جنبها، ويشاركه في ذلك الطبيب عبد العزيز الذي تحرمه جريمة المؤسسة الاجتماعية ممن أحب إلى الأبد.

والحقيقة أن ما يجمع قصص الأزواج الثلاثة هو أسطورة آمور وبسيشه التي جسّدها (أنطونيو كانوفا) تمثالاً رائعاً يتسنم ذروة في محراب الخلود

في متحف اللوفر في باريس، ويفصح عن الشوق الذي يوقظه الإله كيوبيد بقبلته لبسيشه التي تبدو له كالميتة.

يخاطب سعيد سوزان متحدثاً عن التمثال فيقول: (ص ١٣٨)

«عبقرية هذا التمثال هي في تصويره اللذة في ذلك الشوق، أو في إيحائه بتلك اللذة»،

ويضيف:

«الشعر الذي ذكرني به تمثال كانوفا يقول: لذتنا في الشوق لا في الوصال! نعم إن اللذة في الشوق قبل أن تكون في الوصال، وربما في الشوق أكثر من أن تكون في الوصال، إذا لم تكن في الشوق وحده لا في الوصال» (ص ١٣٨).

* * *

- **دلالات الرواية**

- اللقاء الإنساني بين الرجل والمرأة يوقظ فيهما عاطفة الحب، التي هي مؤشر وجود الحياة.
- غير أن ضغط المؤسسات القائمة (السياسية، والدينية، والاجتماعية، والثقافية) سرعان مايطفئها، ومن ثَمَّ يطفئ وقدة الحياة في بني البشر.
- رسالة الرواية: لنفسح المجال واسعاً للمحبة حتى تجمع ما بين البشر لما فيه خيرهم وسعادتهم.

* * *