المجمع 5 (2011/1432)، 239-256

# الرواسي تصير هباءً: المفارقة والتضادّ
# في صميم "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش

**ياسين كتاني**

**تلخيص:**

تستدعي **مرافئ الوهم** في رأينا مقاربة مغايرة، نظرًا لمبناها المتميّز الذي تقوم في صلبه ثنائيات متضادّة ومفارقات، تقلقل القراءة الخطيّة المعتادة، بخلاف من يرى بأن هذه الرواية قد تخلّت عن محاولات التجريب في الأشكال واتجهت نحو الكتابة في موضوعات العلاقة العاطفية التي ظلت الرواية العربية تخوض فيها. وعلى أساس هذه المقاربة التي نطرحها، لا تُستخلص الدلالة في **مرافئ الوهم** من خلال المضامين التي تطفو على سطح الرواية، وإنما من خلال الصيغة الحداثية التي تسكن بنية هذا العمل، من مفارقات ومنظومة من الثنائيات المتضادّة.

الاستعارة الكليّة للنصّ تفيد بأن لا شيء في هذا العالم يقيني. جميع الرواسي تصير هباءً، فالزمن ليس زمن الحبّ الإنساني، وكلّ ما يبدو مرفأً آمنًا لا يعدو في الحقيقة أن يكون وهمًا. يختبىء الواقع الفلسطيني بعد أوسلو خلف هذا المغزى: الطمأنينة الموهومة، والدعة المخاتلة، والسلام الخلّب والأوهام المتبدّدة.

أول ما يلفت النظر من هذه المفارقات والثنائيات المتضادّة في هذا الشكل الحداثي المراوغ هو العنوان الذي يكمن التضادّ في اجتماع لفظيه المتناقضين، باعتبار العنوان هو النصّ الموازي الذي يطوّق الدلالة العامّة، وتلفت النظر كذلك التبدلات التي ترافق القارئ خلال سيرورة القراءة حول الحكاية الرئيسية والبطولة، ويلتبس على القارئ أيضًا المغزى في اختيار المكان، فيتوهّم للوهلة الأولى أن لاختيار لندن مسرحًا للأحداث هدفًا ومغزى، فإذا بذلك التوقّع وهم، ولا يغيّر شيئًا أن تكون لندن هي المكان الذي تجري فيه الأحداث أو مدينة أخرى غيرها.

أما انفراط العضويّة من خلال شخصيتين رئيسيتين تستقلّ كلّ منهما في عالم خاصّ بها، فلا يعدو أن يكون تمويهًا ووهمًا لمن اعتاد القراءة الخطيّة التقليدية، لأنّ العضوية في هذه الرواية تتحقق عبر قراءة تستقصي إمكانيات النصّ وتتحقّق عبر اكتشاف تقنيات التناظر والتوازي المغيّبة في التشظّي.

لكنّ العنصر الأهم من عناصر المفارقة والتضادّ أن الرواية كتبت بحسّ فنيّ مرهف، وبلغة شعريّة حداثية مكثفة وغنية بالاستعارات ووجوه المجاز، على نحو مغاير لقشرة الواقع التقليدي الذي يبدو في المضمون.

إذا كان لهذا المبنى المراوغ القلق من مغزى، فإنه عدم اليقين، كما تقدّم، وغياب الحبّ والمرافئ الآمنة، وهذا ما يعكس واقع المرحلة الراهنة التي يكتب من وحيها هذا الأدب الرفيع.

## 1. المقدّمة

ثمّة من يرى من النقاد أن رواية **مرافئ الوهم** لليلى الأطرش (رام الله،2005) تتناول مضامين تقليديّة[1] عولجت في أعمال روائية وسينمائية كثيرة، ويرى معظمهم أن هذا العمل الأدبي يتمحور في المنظور النسوي باعتباره الثيمة الأبرز، من هنا جاءت مقارباتهم منسجمة مع هذا المنظور: "في الرواية نزعة نسوية مضادّة للرجل [...] بوصفه عنصرًا بارزًا من عناصر شقاء المرأة في مجتمع ذكوري يسنّ قوانينه لمصلحة الرجال في الأساس"[2].

ناقدة أخرى ترى أن **مرافئ الوهم** "تحمل صفة الرواية النسوية [...] لأنها تطرح هموم المرأة وقضاياها بشكل واضح [...] فهي تتخذ من المرأة محورًا للبطولة ومحورًا للصراع لترسم صورة فنية للمرأة في علاقتها بذاتها وبالآخرين"[3].

ويذهب الباحث محمد معتصم أبعد من ذلك، إلى أن ليلى الأطرش في هذه الرواية "قد تخلّت عن محاولات التجريب في الأشكال واتجهت نحو الكتابة في موضوعات العلاقة العاطفية التي ظلت الرواية العربية تخوض فيها"[4].

هل تتلخّص **مرافئ الوهم** حقًا في حكايات سنتمنتالية رثّة لنساء الرواية العاشقات الخائبات؟

هل هي رواية تعالج "مجموعة من القضايا التي تتعلق بالثقافة الذكورية في المجتمعات العربية"[5]؟

وهل تخلّت ليلى الأطرش في هذه الرواية عن التجريب في الشكل؟

---

[1] خواجة، علي. **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة.** رام الله: منشورات مركز أوغاريت، 2009، ص224.

[2] http://mahmoudshukair.com/web1/modules/news/article.php?storyid=202

[3] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article4565

[4] معتصم، محمد. **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي.** الرباط: دار الأمان، 2007. ص63

[5] شوملي-مصلح، روز. "صورة المرأة في رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش"، في: هلون، معين.(محرّر)، **الأدب النسوي في فلسطين.** جامعة بيت لحم: منشورات مركز الأبحاث، 2010، ص76.

لا تُستخلص دلالة **مرافئ الوهم** في رأيي من خلال المضامين التي تطفو على سطح الرواية فحسب (الحبّ الخائب، خيانة الرجل، المحلّل، التضحية والوفاء وما إلى ذلك)، فإنّ لها في رأيي دلالة أخرى من خلال صيغتها الحداثية التي تكمن في المفارقات التي تسكن بنية هذا العمل وفي منظومة الثنائيات المتضادّة فيه.

الاستعارة الكليّة في النصّ هي في تلك الثنائيات المتضادّة، ومفادها أن جميع الرواسي تصير هباءً، وأن لا شيء في العالم يقينيّ، أما الزمن فهو ليس زمن الحبّ الإنساني، وكلّ ما يبدو مرفأً آمنًا لا يعدو في الحقيقة أن يكون وهمًا.

هل يختبىء الواقع الفلسطيني خلف هذا المغزى: الطمأنينة الموهومة، والدعة المخاتلة، والسلام الخلّب والأوهام المتبدّدة؟[6]

يتشكّل الأفق الدلالي في نصّ **المرافئ**، بخلاف ما يرى معتصم، عبر الشكل الحداثي المراوغ بالذات، القائم على التضادّ والمفارقة: عبر اللغة الشعرية المرتفعة المفارقة لقشرة المضمون السطحية، ومن خلال (الإرداف الخلفي) في العنوان، وعبر التبدلات التي ترافق القارئ حول الحكاية الرئيسية والبطولة، وعبر وهم المكان، ومن خلال وهم التماسك والعضوية.

**2. لغة شعرية حداثية لمضامين تقليدية**

تأتي اللغة في **مرافئ الوهم** على نحو مفارق للمضامين التقليدية المباشرة التي يعالجها النصّ في بنيته الفوقية/السطحية. فتهيمن على اللغة في رواية الأطرش سمات حداثية تكسر الأوتوماتيكيّة والتوقّع وتنزاح عن لغة النثر العادية المعيارية، ويتمّ ذلك عبر مفردات وتراكيب لغوية وصور شعرية يؤثثها الخيال والعاطفة والإيقاع. يحدث ذلك الاستدعاء للغة الشعرية في كلّ مرة يتمّ فيها الولوج إلى عالم شخصيتي شادن وسلاف الداخلي، لوصف عذاباتهما ومعاناتهما وثورتهما الداخلية، والبوح بذكريات الماضي التي تتفجّر في اللحظة الراهنة.

---

[6] راجع: خواجة، علي. "في استنطاق عنوان: "مرافئ الوهم: أنموذجًا"، في: هلون، معين.(محرّر)،**الأدب النسوي في فلسطين**. جامعة بيت لحم: منشورات مركز الأبحاث، 2010 .ص107؛ وكذلك، خواجة، علي. **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة**. رام الله: منشورات مركز أوغاريت، 2009 ، ص225-226.

هذه المفارقة الظاهرية بين التشكيل الفني اللغوي الحداثي والمضمون التقليدي، والتي تتساوق مع التناقض بين الداخل والخارج، تسهم بدورها تقنيًا في ترسيخ النصّ الغائب الذي أشرنا إليه في المقدمة، والقائم أساسًا على الثنائيات المتضادّة.

لغة المرافئ هي لغة مرتفعة عمومًا، جملها السرديّة ذات شرائح قصيرة، تفصل بينها النقاط أو الفواصل، وتنشأ عن النقلات السريعة في بعض الأحيان فجوات تستدعي يقظة القارئ لملئها وربط الشرائح منطقيًا بعضها ببعض.

يتناوب الماضي والمضارع في تأطير السرد، الماضي من أجل العودة إلى الذكريات، إلى الزمن الذي تخلّق فيه الحبّ أو الذي حدثت فيه الأزمات، وهو كذلك لأجل إحداث النقلة في الزمان. أما الحاضر فهو لما يحدث الآن للشخصيات التي اجتمعت في لندن لتصوير برنامج تلفزيوني، والحاضر يمثُل أيضًا في قلب الماضي المُستدعى، في لحظة البوح والمونولوج، في لحظة الصفاء أو الخيبة، ويطلّ المستقبل أحيانًا لاستشراف ما سيأتي، لتتراكب عندها الأزمنة الثلاثة.

للجمل الاسميّة حضور بارز لتأبيد لحظات الحضور، وفيها كسر للتراتبية المعهودة فيسبق فيها النعت المنعوت في مواضع كثيرة، انسجامًا مع ظاهرة بارزة أخرى في هذه الرواية هي الجمل المقلوبة.

تطغى السمات اللغوية والأسلوبية المذكورة في الفصول التي يرويها الراوي/الشخصية بضمير المتكلم، سواء كان ذلك في الفصول الخاصة بشادن أو بتلك التي ترويها سلاف. ولكن حين يتسلّم الراوي الخارجي بضمير الغائب دفّة السرد أو حين تكون الهيمنة في النص للحوار، تقلّ نسبة مثل هذه المميزات اللغوية والأسلوبية وتتراجع شعرية الخطاب.

يسود النسق المونولوجي والتداعيات النفسية والزمن الحاضر كلما كانت الشخصية هي من تسرد قصتها، وتبعًا لذلك تهيمن اللغة الحميمية التي تنسجم مع الاستبطان والبوح النفسي ليكتسب الخطاب بذلك سمات شعرية. لهذا فإن الفصل الأول الخاصّ بشادن هو أكثر الفصول غنىً بالسمات التي ترقى بالنصّ إلى مستوى الشعرية، يليه الفصل الثالث الخاصّ بسلاف فالرابع، وإن كان يرتدّ السرد فيهما قليلاً من ضمير المتكلم إلى الغائب. أما سائر الفصول فتكثر فيها اللغة المعيارية، على نحو ما نرى في الفصل الثاني والخامس والسادس والسابع،

ويرجع ذلك، كما أوضحنا، إلى الانتقال من الداخل إلى الخارج ومن الاستبطان إلى السرد الخارجي ومن المونولوج إلى الحوار.

نمثّل فيما يلي بأربعة نماذج لأهم ما تقدّم الحديث عنه، راعينا في اختيارها تضمّنها معظم سمات اللغة الشعرية في **مرافئ الوهم**:

1. "وخادعة كلمات الألم والجرح، مراوغة تقاوم وأدها بغفران الحبّ وتوبة العاشق، تغوص، تنزوي في ثنايا النفس كلاعب في استغماية الصغار، تختفي لكنها تطلّ برأسها وتمدّ لسانها لمن يعتقد موتها، تحيا وتبعث بموقف مماثل وخلاف جديد، تنزّ، فتحترق"[7].
2. "صوتها ينبض بالأمل كاسمها. مروج عينيها على البعد عتاب صامت دائم. لا تبوح ولا تفصح منذ وعت أن والديها يدوران بساقية ويلوبان، وتدرك بسنواتها العشرين أن المسافة بينهما تعمقت وتباعدت فصارت هوة لن تسقفها جسور الأماني والذكريات، وقرارها يلتهم الخطاطيف وكل حبال تلقى بها لعلها تشبك في مكان ما، فلا تجني غير الصدى، ولا تني تحاول"[8].
3. "وحده الوطن ظلّ أملاً بعيدًا، ترابه مجبول بدم قابيل، وأرضه سترت خزائن النعمان وأنبتت شقائقه، واحتملت سعده ونحسه. وأنا منذ بابل عراقية هُجّرت في بقاع الأرض، مسبيّة كنت في دويلات المدن وحروبها، أشقّ ثيابي يوم أشعلوا بغداد، وأتفجّع وأتوشّح السواد بخذلان الحسين، أندب أشلاء فكر يدوسه ويمزّقه القرامطة، منكفئة صابرة أنتظر في طوابير أرامل حروب لا تنتهي.."[9].
4. "سواد يملأ الصدر، يعتصر، يلغي الهواء فأختنق، تميد الأرض تحتي، تلاحقني الجدران وتطبق فلا أتنفس، أهرب إذ تنسدّ كلّ منافذي، أركض!"[10].

---

[7] الأطرش، ليلى. **مرافئ الوهم**. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، 2005، ص67 (من الآن فصاعدًا نشير: الرواية، ص...)

[8] الرواية، ص77.

[9] الرواية، ص89.

[10] الرواية، ص80.

القطع الأربع المقتبسة، ما كان مرويًا منها بضمير المتكلّم أو بضمير الغائب، مسرودة من منظار داخلي يمتزج فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية ووعيها. والرؤية الداخلية تنسجم مع ظاهرة أخرى بالغة الوضوح في المرافئ، وهي الجمل الاسميّة. جميع القطع المقتبسة تبدأ بالجمل الاسمية:

(وخادعة كلمات الألم والجرح/ صوتها ينبض بالأمل/ وحده الوطن ظلّ أملاً بعيدًا/ سواد يملأ الصدر)[11].

الجمل الاسمية على غير مألوف القصّ، الذي يعتمد الجمل الفعلية التي تبدأ بالماضي، تركّز على الحضور، على "الآن" و "هنا" . وهذا الترهين يتناسب مع المراجعة الداخلية التي تجريها البطلتان في مغاور النفس، ويتناسب كذلك مع ظاهرة المضارعة التي تتناوب بشكل واضح مع الأفعال الماضية في القصة، للتعبير من جهة عن اللحظة الراهنة للراوي المتكلّم المتشخّص في السرد، ومن جهة أخرى لموقعة ماضي الشخصيّة المسترجع في اللحظة الراهنة:

(أستسلم لدفق الماء/ أرسم عينيّ بانتباه شديد/ أرشّ مزيدًا من عطر صار لي منذ جربته) (ص11).

(أدقّ بخطوي حجر الأرصفة العتيق/ أجرّب نظرات تؤثر فيك/ أردّ محاولات استدراجي) (ص16).

(أهزّ رأسي، أكره بدايات تفلت ناصيتها منّي) (ص21)، (تسحّ عيون الندم. تسابق التوبة حزنها) (ص62).

أما المستقبل، فيطلّ من آن إلى آخر لاستشراف ما سيحدث في قادم الأيام، وقد يعني ذلك التراكب في الأزمنة فيما يعني تخطّي الزمنية أو احتجاجًا على عبثيتها:

(وستكتشف حين ألقاك أنني تجملت لك حتى بالغت/ وسيصير لقاؤنا الثاني حبًا يجرفني في مغامرة جرحتني كثيرًا..) (ص6).

(سيفضح سرّها في باحة الفندق! تفقد كلّ الأشياء اعتبارها لحظة تفلت أعصاب جواد) (ص70).

[11] انظر نماذج أخرى لهذه الظاهرة، على سبيل المثال: ص3؛ 4؛ 5؛ 6؛ 19؛ 22؛ 60؛ 62؛ 64؛..

(ستزيح ستائر أسدلتها على سرهما بصمتها... سيفسد جواد بتأخره كلّ ما خطّطت له) (ص112).

ما يزيد هذه اللوحات تركيبًا هو المبنى المقلوب للجمل، وهي ظاهرة راسخة في هذه الرواية:

(وخادعة كلمات الألم والجرح/ وحده الوطن ظلّ أملاً بعيدًا)، فتهيمن في هذه اللغة الوظيفة الجمالية التي تجذب الانتباه إلى التركيب[12]، وللتدليل على المفارقة. ومن ذلك أيضًا:

طويلاً بكيت وحدي ( ص7)/ وما بينهما أنا (ص12)/ مسلوبة أمشي (ص14)/ صوت لك حمله القلب (ص19)/

متواجهين جلسا (ص32)/ بلا رحمة تمزقني الحقيقة (ص 67).

الانزياح التركيبي بالتأخير أو التقديم هو من الملامح الأسلوبية للشعرية التي تعتبر مجاوزة منتظمة وانحرافًا صوب الخطاب الشعري.

وإذا كان لعنصر الانزياح التركيبي والانحراف النحوي أثر واضح في الخطاب الشعري، فإنّ للشرائح القصيرة المكثّفة والمتتالية تأثيرًا على الإيقاع والترديد الذي يشحن الكلام بهاجس الملاحقة:

(سواد يملأ الصدر، يعتصر، يلغي الهواء، فأختنق، تميد الأرض تحتي) (المقتبس الرابع).

وهذه الشرائح القصيرة المتلاحقة، تأتي أحيانًا ضمن مونولوج داخلي، وهي تحاكي في عدم انتظامها وعي الشخصية وواقعها النفسي:

"تتطوّف فكرة ساذجة إذ أستعدّ. أغلق عليها عيون الأمل، أن أنتشلك من ظروفك وحياتك...ننبش ماضيًا فنحييه وتعود لي"(ص6)[13].

ويدخل في الإيقاع والموسيقى، التي تسم الخطاب بالشعرية، تلك الأنساق الثنائية أو غيرها التي تتساوى الأطوال في فواصلها، وتجذب الانتباه إلى الصنعة الأسلوبية:

"فيما يرى ويسمع النائم جاء، بين الواقع والمتخيّل كان" (ص132).

---

[12] موكاروفسكي، يان. "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ت: ألفت الروبي، **فصول**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة، المجلد الخامس، العدد 1، 1984، ص 39.

[13] راجع نماذج أخرى، على سبيل المثال: ص4؛ 7؛ 63؛ 65؛ 66؛..

"مؤلم أن تحسّ بأنك تافه حيث أردت أن تكون عميقًا. وأنك عيّ حين افترضت أن تباهي ببلاغتك" (ص22).

"تفرض الحياة واقعها وسطوتها وشروطها، فنقبل دون أن نفهم. تجمع وتفرّق وتباعد وتسخر، فنطيح بما نرسم"(ص6)

أما الانزياح الأساسي الذي تعتمده ليلى الأطرش فهو الانزياح الاستبدالي عبر الاستعارة والمجاز، فـ"للاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى"[14]،وهذا الاستبدال هو ما تقوم به الاستعارة الكليّة للرواية، القائمة على نظام من المفارقة والتضادّ.

في المقطوعات الأربع المقتبسة انحراف عن الاستخدام الأصلي في العرف اللغوي:

(خادعة كلمات الألم/ مراوغة تقاوم وأدها.. تنزّ فتحترق/ مروج عينيها على البعد عتاب صامت/ سواد يملأ الصدر.. يلغي الهواء/ تلاحقني الجدران).

وفي مواضع أخرى: "يصير لدبابيس الوقت عيون تكبر وتحملق"/ "تمطر سماء لندن ضيقًا"/ "الانتظار المتربّص يسري في العروق فيفتتها" (ص112)[15].

فالكلمات فيما تقدّم تتعالق تعالقًا مجازيًا، والتواتر المكثّف للأساليب المجازيّة هو ما يميّز لغة الشعر المرهفة والغنية بالصور المتولدة، فتدمّر المرجعية المألوفة في لغة السرد التي تؤدي وظيفة خبرية، ونعثر في الاستعارات على صفات غير معهودة فيها، بهدف تصوير وعي الشخصية ومغاور النفس، وبغية الارتقاء بلغة الرواية وأجوائها التعبيرية.

### 3.العنوان

العنوان مدخل يمكّن القارئ في بعض الأعمال الأدبية من الإمساك بالخيوط الأساسيّة للنصّ وكشف خباياه. وعنوان الرواية هو بمثابة النصّ الموازي أو النصّ المحيط عند جينيت، وهو يتضمّن فيما يتضمّن فضاء النصّ من عنوان ومقدّمة وعناوين فرعيّة داخلية للفصول وكلّ ما

[14] كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية.** ت: الولي، محمد؛ العمري، محمد. الدار البيضاء: دار توبقال، 1986. ص109.

[15] انظر نماذج أخرى لهذه الظاهرة، على سبيل المثال: ص4؛ 5؛ 59؛ 60؛ 61؛ 81؛ 112؛ ..

يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب[16]، إنه "مفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النصّ العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[17].

هل جميع العناوين قادرة على التنبؤ بالحقل الدلالي؟

قد يقوم بعض العناوين مقام الإضافة أو التلخيص أو التبئير أو يقوم مقام المفارقة أو المحاكاة الساخرة أو التضادّ أو التأويل أو الاستعارة وغيرها[18]، أما عنوان **مرافئ الوهم** فإنه يطوّق الدلالة العامّة من خلال المفارقة والتضادّ والتأويل، فهو يحيل إلى العمل الأدبي ويسهم في كشف الحقل الدلالي للنصّ من خلال التلميح إلى الاستعارة الكليّة، "فالاستعارة في العنوان قطب استراتيجي [...] تعمل على استيلاد معان حاسمة داخل النصّ، كما تنجز معنى باطنيًا آخر يشكل النواة – البؤرة للعمل الأدبي من خلال إمساكه بمجموع النسيج النصّي"[19].

ينطوي عنوان الرواية على مفارقة، فقد أضيف المحسوس وهو المرافئ إلى معنوي، فأكسبه ذلك شعرية وغلّفه برمزية موحية. والمرفأ هو مرسى السفينة الذي يُفترض به أن يكون آمنًا، ولكنّ هذا الأمان يتبدّد من خلال عبارة "الوهم"، وهذا ينسحب على جميع أحداث الرواية.

إن المفارقة وخيبة الأمل كانت من نصيب شادن بطلة القصّة التي تحنّ إلى ماض مفعم بالحبّ، وتريد أن توصل ما انقطع منه هربًا من واقع سقيم تطاير فيه الحبّ الإنساني: "تقذفك أفكاري إليّ بلا تخطيط، كما فعلت قبل خمسة وعشرين عامًا في جريدة "القدس" ومدينتها. تدقّ

---

[16] حليفي، شعيب. "النصّ الموازي في الرواية(استراتيجية العنوان)" **الكرمل**. قبرص: مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، العدد46/1992. ص82

[17] حمداوي، جميل. "السميوطيقا والعنونة" **عالم الفكر**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد25، عدد3، 1997، ص96.

[18] راجع: حمد، محمد. "نظام العنونة وجهاز التوقعات عند القارئ"،**المجمع**. العددان 3-4(2010-2011)، ص213؛ وكذلك:

Genette, Gerard. "Structure and Functions of the Title in Literature" *Critical Inquiry*. Vol. 14, No. 4, P. 708.

[19] حليفي، شعيب. "النصّ الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)" **الكرمل**. قبرص: مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، العدد 46/1992. ص83.

الذكرى صفيح القلب ، تحملني أجنحتها فوق اللحظة"[20]، "أهتزّ وما زلت أحضّر ذاتي لما حلمت به كثيرًا، يقظة ومنامًا، فيبعث القدر بأحلامي حين يدفعني إليك فجأة وبلا تخطيط"[21]، غير أن الرجوع إلى ذلك الزمن الجميل وهم، فقد ارتطمت شادن بخيبة الأمل. لم يعد كفاح هو ذات الرجل الذي عرفته، لقد تبدّل كثيرًا: "أتدري يا سيف، من أحببته هو شخص آخر غير هذا. تغيّر كثيرًا، لم يبق منه إلا أناقته"[22].

وسلاف هي الأخرى، المرأة التي تخطّت في علاقتها مع جواد إشكالية اختلاف الطائفة، فتهجر العراق إلى لندن لتتزوج منه ليعيشا هناك بعيدًا عن الوطن. ولأن الزمن غير الزمن فقد تطاير الحبّ، وعبثًا حاولت أن تمتاح من الماضي الجميل لترميم الحاضر، فالواقع بصلابته يقوّض كلّ أمل: "ما الفائدة من نبش ماض لا يمكن استعادته أو إصلاحه؟ لا جدوى... أرجوك أن تدرك أن ما بيننا لن يعود مهما امتدّ الزمان"[23].

اليقين الوحيد في الرواية أن المرافئ موهومة، وأن وعد الوصول خائب، وأن الأمل في التحقّق والسلام النفسي أضغاث أوهام، والمعركة من أجل تحقيق الذات معركة خاسرة، لأن الزمن رديء، وهذا ما يشي به العنوان ويوحي به ويسهم في كشفه.

### 4. الالتباس في البطولة

تحظى شخصية سلاف في رواية **مرافئ الوهم** بحضور مهيمن، وتستأثر بعناية خاصّة في ثلاثة فصول، أكثر من أية شخصيّة أخرى في الرواية. تسرد سلاف قصتها في الفصلين الثالث والرابع بضمير المتكلّم من منظور الراوي البطل، سرد الذات عن الذات. وفي الفصل السادس من خلال ضمير الغائب بالصوت المزدوج ذي الرؤية الداخلية، صوت الراوي الخارجي الممتزج بوعي الشخصيّة الداخلي.

---

[20] الرواية، ص4.

[21] الرواية، ص3.

[22] الرواية، ص145.

[23] الرواية، ص 119.

يلتبس على القارئ بعد التعرّف على سلاف وتفاعله معها، مَن الشخصيّة التي تقوم بدور البطولة في هذه الرواية؟ هذا الالتباس مردّه إلى أن المؤلفة بدأت بتقديم شخصية شادن في الفصل الأول كاملاً في ثلاثين صفحة، وكان السارد فيها أيضًا شادن نفسها بضمير المتكلم ذي الرؤية الجوّانيّة، تسترجع ذكرياتها مع كفاح أبو غليون وتضفرها باللحظة الراهنة وهي بصدد تسجيل برنامج تلفزيوني معه.

إن تقديم شخصية مركزية مهمّة وغنيّة كشادن في بداية القصة له تأثير الانطباع الأوّلي الحاسم على القارئ، انطباع يصعب تخلّص القارئ منه، فيظلّ يعتبر شادن بطلة الرواية، رغم ما سيقلقل هذا الانطباع لديه حين يتعرف على سلاف.

أشار الباحث بيري في دراسته عن ديناميكية النصّ الأدبي ونظام توزيع المادة الحكائية في الرواية، إلى أن المتلقّي لا ينتظر حتى يفرغ من عملية القراءة لكي يفهم المرسلة ويحكم عليها، وإنما يفعّل فرضيات منذ البداية، تمثّل في تلك اللحظة الآنيّة الاستنتاج الأفضل الممكن ممّا تمّت قراءته وأُتيح النظر فيه. وبناءً عليه، فإن الشخصية المعروضة أولاً في النصّ في نظر المتلقي هي الشخصية المركزية التي تحظى بـ"البطولة"، طالما لم يقلقل تصدّرها في المركز شخصية أخرى ذات سطوة وحضور أتمّ، ذلك لأن القارئ يفترض أن نظام توزيع المادّة القصصية يتمّ وفق الأولوية والأهمية والمنزلة، ويفترض أن كاتب النصّ لم يختر البداية أو الشخصية الأولى أو الفصل الأول كما اختاره بمحض الصدفة[24].

تعبّر ليلى الأطرش في إحدى المقابلات معها عن إفادتها بعض الشيء من سيرتها وتجربتها الذاتية في بناء شخصيّة شادن: "لا يمكن فصل الكاتب عن خبراته المتراكمة"[25]، وفي مقابلة أخرى: "شادن تشبهني في مغامراتها على الورق فقط نتيجة موروثها الاجتماعي وسطوة التقاليد وثقافة

[24] Perry. M., "Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings" (in Hebrew), *Hasifrut*. 28(1979), p.12-16.

[25] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7632

العيب [...] الكاتب لا بدّ وأن يظهر بشكل متفاوت في شخصياته وعلى نحو ما، فالرواية حصيلة التماسّ بين الكاتب ومحيطه وخبراته"[26].

لا تنكر المؤلفة الشبه القائم بينها وبين شخصية شادن الراوي، الشخصيّة المركزيّة في المرافئ، ومن ثمّ فإن كلتا المرأتين تكتب الرواية، وقد ورد في الرواية أن شادن قد أصدرت روايتين. ما تقدّم يعزّز المعطيات النصيّة التي تتصدرها حكاية شادن وسردها عن ذاتها وما يرافق هذا الانطباع الأوّلي من ترسيخ البطولة لها.

ولكنّ ظهور سلاف بالزخم الذي ظهرت فيه شخصيتها وتعاظمت كمًا وكيفًا، قلقل ما ترسّخ في ذهن القارئ عن بطولة شادن، فنشأت عن ذلك حيرة ولبس، مَن مِن الشخصيتين هي الشخصيّة الأولى؟ فيجري القارئ تبعًا لذلك موازنة، أيّ الشخصيتين أودعتها الكاتبة عصارة روحها وفكرها، وفي أيّهما يتمظهر المؤلف الضمني؟ وهناك من يذهب أبعد من ذلك ، حين يعقد مفاضلة بين كفاح أبو غليون وسلاف: "ولئن كانت المؤلفة قالت في اللقاء إن كفاح أبو غليون هو الشخصيّة الأولى في الرواية، فإنه يمكن القول إن سلاف حاضرة حضورًا لافتًا يوازي أيضًا حضور كفاح، لدرجة لا نجافي الحقيقة حين نزعم أنها الشخصية الأولى. حقًا إن الرحلة إلى لندن هي من أجل إجراء مقابلة مع كفاح"[27].

اعتمادًا على ما تقدّم، فإن القارئ يقوم باستبدال ما علق في ذهنه وترسّخ بعد الفصل الأول حول مركزية شخصية شادن، على ضوء المستجدات في سيرورة القراءة، فيجري إعادة بناء وتموضع في تصوّره بعد تعرفه على كفاح في الفصل الثاني، وبعد ذلك في الفصل الخامس. غير أن الشخصية المهيمنة الثالثة سلاف تدفعه بحضورها المتواصل والغني حتى النهاية إلى إعادة إجراء التقويم.

[26] حوار سلوى اللوباني مع الكاتبة والروائية ليلى الأطرش، انظر الموقع الإنترنتي:
http://www.elaph.com/Elaph Web/Interview/2006/9/173823.htm

[27] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7632

القارئ لا يني يستدعي ذهنيًا، في كلّ طور ، المادة السابقة التي قُرئت لإعادة النظر في المهمّ والأكثر أهميّة، ولا يكفّ عن فعل ذلك أكثر من مرة. ولكن الانطباع الأخير بعد قراءة النصّ كاملاً يحسم صراع الإمكانيات حين يغلق الراوي البرّاني النصّ مع شادن لتغدو هي المفتتح والخاتمة. الالتباس وعدم اليقين وعملية التقويم والتقويم المجدّد هو مغامرة القارئ ورحلته مع النصّ[28]. البناء والهدم، الالتباس، التضادّ، والمفارقة هي التقنيّة الأم المعتمدة في الرواية، وهي الشكل والموضوع في التحامهما معًا للقول بأن لا ثبات في شيء، فجميع الرواسي تتطاير.

**5. الوحدة العضوية بين التماسك والانفراط**

يجد القارئ نفسه في رواية **مرافئ الوهم** حيال حبكتين منفصلتين، لا يكاد يجمع بينهما سوى رابط واهٍ. المحور الأول هو حكاية شادن الراوي، أما المحور الثاني فتحتل مركزه سلاف.

حين أحسّت المؤلفة بالهوّة القائمة بين الحبكتين، تداركت الأمر ووصلت بين المرأتين في الحكايتين من خلال نسج علاقة بينهما، فجعلت سلاف من جهة تعمل مساعدة لشادن الإعلامية البارزة في طاقم التلفزيون الإماراتي، ومن جهة أخرى تُجري على لسان كلّ منهما إقرارًا بأن الأخرى تشبهها: "تشبهني سلاف. كلانا دخلت نفسها وصدّت أبوابها"[29]، أما سلاف فتقول عن شادن: "مثلي هي، يعشش في قلبها وعقلها رجل تخفيه، ويحجب عنها رؤية كلّ الآخرين"[30].

ولكن هذه الصلة الواهية لا تسهم في إنقاذ العضويّة من الانفراط، وقد فطن إلى ذلك ياسين رفاعية: "يبدو لنا كأن الجزأين منفصلان، أو كأن كلاً منهما قصة بحدّ ذاتها لا رابط بينهما إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية. وهذا خلل واضح كان يمكن تلافيه في المزج بين القسمين على نحو لا يجعل القارئ ينسى وجود شادن هنا أو سلاف هناك"[31].

هل حقًا هناك خلل؟

---

[28] Perry,M. Ibid, p.19.

[29] الرواية، ص18.

[30] الرواية، ص58.

[31] انظر: رفاعية، ياسين. على الموقع التالي:
http://www.almustaqbal.com/stories.aspx?StoryID=148611

هل تفتقر هذه الرواية إلى الوحدة العضوية، وهل نحن إزاء قصتين منفصلتين لا يلمّ شعثهما رابط أو صلة؟

لنقدّم في البداية ملخّصًا للمحورين كما يبدوان في ظاهر النصّ:

**المحور الأول** حكاية شادن الإعلامية العاملة في تلفزيون الإمارات. أحبت في مطلع شبابها، في مدينة القدس، كفاح أبو غليون حبًا ضحت من أجله بالأعراف وبفارق الدين، لكنها تراجعت عن قرار الزواج منه في اللحظة الأخيرة حين اكتشفت خيانته، فيذهب كلّ إلى طريقه، حتى كُتب لهما أن يلتقيا في لندن بعد خمسة وعشرين عامًا، بعد أن عُهد إلى شادن بتغطية خبر يتعلق بكفاح.

هذا اللقاء المجدّد بعد هذه السنين الطويلة يبعث الذكريات ويثير الأشجان والمشاعر الكامنة: "تطوّف فكرة ساذجة عابرة إذ أستعدّ. أغلق عليها عيون الأمل، أن أنتشلك من ظروفك وحياتك بعد خمسة وعشرين عامًا، ننبش ماضيًا فنحييه وتعود لي"[32].

لكنّ من تلتقيه شادن هو شخص آخر غير كفاح الذي عرفته في الماضي، رجل يبدّل مواقفه كما يبدّل ربطات عنقه، ويسعى للتشفي بها متباهيًا بزوجته الرقيقة التي استبدلها بها، وحين تقف على حقيقته تشفى من حبّها له وتمحو ما علق في ذهنها من ذكريات الماضي كما فعلت من قبل مع زوجها محمود أبو طير الذي طلقته بعد عام واحد على زواجهما حين اكتشفت خيانته.

**المحور الثاني** هو حكاية سلاف، المرأة السنيّة التي يصل زواجها من جواد الجبالي الشيعي إلى طريق مسدود، بعد هروبهما من بغداد ليقيما في لندن كمرفأ آمن للحبّ الذي ربط بين قلبيهما. لكنّ علاقتهما تتداعى من جراء الفورات العصبيّة التي كانت تنتاب جواد مطوّحة بكلّ شيء، فيطلّق سلاف ليعود إليها وتقبله رغم تثبتها من خيانته، ويعيد الكرّة ثانية وثالثة، فتقرّر هي أن تتركه نهائيًا رغم كلّ توسلاته، ورغم ما يورثها ذلك من ألم بسبب أولادهما، ولا يجدي لديها أيّ وعد بالتغيّر: "أنت تتمسّك بي لأنك أضعتني [...] لا جدوى. فات أوان العتاب.."[33].

[32] الرواية، ص6.

[33] الرواية، ص119.

وحين يُصاب جواد بالجلطة الدماغية، تضحي سلاف بكل شيء لتبقى إلى جانبه: "إذا طال الأمر كثيرًا سأستقيل، رغم حاجتي للعمل، ليس لجواد أحد غيري [...] لن أتخلى عنه"[34].

تبدو أجزاء الرواية مستقلّة عن بعضها البعض، فالحبكتان الرئيسيتان غير مترابطتين، ولكن عند التدقيق في التفاصيل نعثر على الترابط من خلال التوازي بين أجزاء النصّ وحكاياته الكبرى. فالعلاقة بين القصتين الرئيسيتين هي علاقة استبداليّة استدعائيّة، فكلّ قصة منهما تستدعي الأخرى (وأحيانًا تستدعي الحكايات الصغرى الهامشية) بحكم التماثل، كالحبّ الخائب الذي أجهزت عليه الخيانة والأثرة، والمرأة التي تعاني وتشقى في مجتمع ذكوري، مقابل المرأة الوفيّة الصادقة المخلصة التي تتمتع بالقيم، والتي تتمرد في نهاية المطاف لأجل كبريائها الجريح. هذه العناصر المشتركة التي تتكرر في الرواية، تبعث قوة إيحائية لمختلف الوحدات وتلحم أجزاء النصّ ببعضها.

يتمّ استيعاب الدلالة، المغيّبة في تقنية التناظر والتوازي، بعد "استيعاب المادة اللغوية كلها، ثمّ إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حدّدها في مسار القصّ، فالجزئيات تمثّل وحدات قائمة بحدّ ذاتها، منفصلة، لا تؤدي وظيفة واضحة في البناء الكلي للقصة"[35]. وهذا الانفصال المتعمّد ينسجم مع التحوّل الذي طرأ على موقف الفنان إزاء تجربته الجمالية الحداثية، حيث ترتكز تجربته على إشراك المتلقي في صنع العمل الفني نفسه، لا أن يكون مجرّد مستهلك، و"حين يأتي العمل في شكل جزئيات، يستطيع المتلقي أن يشكلها أو ينسجها أو يربط بينها، وأن يجد هو نفسه حلوله وإجابته"[36].

ولعلّ النصّ الغائب وراء بنية المرافئ، والذي ينسجم مع طروحات هذه الورقة، هو ذاك التذبذب بين عمليتي الإثبات والنفي. المؤلفة تعمد إلى إحداث الانفراط في وحدة العمل العضوية من خلال الانفصال الموهوم بين حبكتين رئيسيتين، ثم بعد ذلك تنفي الانفراط

[34] الرواية، ص131.

[35] قاسم، سيزا."بويطيقا العمل المفتوح"، **فصول**. العدد الثالث، المجلد الرابع، يناير-مارس 1984. ص229-230.

[36] ن.م. ص231.

وتصادره. ذاك الانفراط هو وهم لأن ليلى الأطرش كاتبة حداثية تؤسس في كتابتها لقراءة جديدة تعتمد النظام الاستبدالي الرأسي، تحقق جدواها بعد استيعاب المادة اللغوية كلها، ليتمّ إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم تحدّد في مسار القصّ. هذا التذبذب بين الإثبات والنفي ينسجم مع سائر الثنائيات المتضادّة في **مرافئ الوهم** وتعمّق فكرة النصّ الغائب، الكامن في استعارة النصّ الكليّة، أنّ الرواسي تتطاير.

**6. كلمة أخيرة**

تستدعي **مرافئ الوهم** مقاربة مغايرة، نظرًا لمبناها المتميّز الذي تقوم في صلبه ثنائيات متضادّة ومفارقات، تقلقل القراءة الخطيّة المعتادة. أول ما يلفت النظر من هذه المفارقات والثنائيات المتضادّة هو العنوان، باعتباره النصّ الموازي الذي يطوّق الدلالة العامّة، والتضادّ والاختلال يكمن في صلب العنوان.

وكما ينطوي العنوان على مفارقة، تلتبس البطولة في الرواية أيضًا. ويلتبس على القارئ كذلك المغزى في اختيار المكان، فيتوهّم للوهلة الأولى أن في اختيار لندن مسرحًا للأحداث ما يدلّ على هدف ومغزى، فإذا بذلك التوقّع وهم، ولا يغيّر شيئًا أن تكون لندن هي المكان الذي تجري فيه الأحداث أو مدينة أخرى غيرها.

إن انفراط العضويّة من خلال شخصيتين رئيسيتين تستقلّ كلّ منهما في عالم خاصّ بها دون رابط، هو الآخر وهم لأنّ العضوية تتحقق عبر تقنية التناظر والتوازي والترميز.

وأهمّ عنصر من عناصر المفارقة والتضادّ أن الرواية كتبت بحسّ فنيّ مرهف، وبلغة شعريّة حداثية مكثفة وغنية بالاستعارات ووجوه المجاز، بينما مضمونها يبدو كما لو يصوّر واقعًا تقليديًا.

إذا كان لهذا المبنى المراوغ القلق من مغزى، فإنه عدم اليقين، وغياب الحبّ والمرافئ الآمنة، وهذا ما يعكس واقع المرحلة الراهنة التي يكتب من وحيها هذا الأدب الرفيع.

## ببليوغرافيا

- الأطرش، ليلى. **مرافئ الوهم.** رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، 2005.

- حليفي، شعيب. "النصّ الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)" **الكرمل.** قبرص: مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، العدد 1992/46. ص82-102

- حمداوي، جميل. "السميوطيقا والعنونة" **عالم الفكر.** الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد25، عدد3، 1997.

- حمد، محمد. "نظام العنونة وجهاز التوقعات عند القارئ"،**المجمع.** العددان 3-4(2010-2011)، ص209-232.

- خليل، إبراهيم. **من الاحتمال إلى الضرورة-دراسات في السرد الروائي والقصصي.** عمان: دار مجدلاوي للنشر، 2008.

- خواجة، علي. **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة.** رام الله: منشورات مركز أوغاريت، 2009.

- خواجة، علي. "في استنطاق عنوان: "مرافئ الوهم: أنموذجًا"، في: هلون، معين.(محرّر)،**الأدب النسوي في فلسطين.** جامعة بيت لحم: منشورات مركز الأبحاث، 2010 .ص93-119.

- شوملي-مصلح، روز. "صورة المرأة في رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش"، في: هلون، معين.(محرّر)،**الأدب النسوي في فلسطين.** جامعة بيت لحم: منشورات مركز الأبحاث، 2010. ص65-83.

- قاسم، سيزا."بويطيقا العمل المفتوح"، **فصول.** العدد الثالث، المجلد الرابع، يناير-مارس 1984. ص228-243.

- كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية.** ت: الولي، محمد؛ العمري، محمد. الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.

- معتصم، محمد. **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي.** الرباط: دار الأمان، 2007.

- موكاروفسكي، يان. "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ت: ألفت الروبي، **فصول**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة ،المجلد الخامس، العدد1 ،1984. ص37-47.

- Perry. M., "Literary Dynamics: How the Order of the Text Creates its Meanings" (in Hebrew), *Hasifrut*. 28(1979), pp. 6-46.

- Genette, Gerard. "Structure and Functions of the Title in Literature" *Critical Inquiry*. Vol. 14, no. 4, pp. 692-720.

**مواقع إلكترونية:**

1) أبو حنيش، أمل. "المرأة في رواية **مرافئ الوهم** لليلى الأطرش"، 1 حزيران (يونيو) 2006، على موقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article4565

2) الأسطة، عادل. "**ليلى الأطرش في مرافئ الوهم**"، 25 كانون الثاني (يناير) 2007،على موقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7632

3) رفاعية، ياسين. "**مرافئ الوهم** لليلى الأطرش، المرأة أكثر إنسانية من الرجل"، 1(تشرين الثاني). 2005. http://www.almustaqbal.com/stories.aspx?StoryID=148611

4) شقير،محمود. "ملاحظات على مرافئ الوهم"، 24 (كانون الأول) 2006. http://mahmoudshukair.com/web1/modules/news/article.php?storyid=202

5) اللوباني، سلوى. "حوار مع الكاتبة والروائية ليلى الأطرش"، على موقع: http://www.elaph.com/Elaph Web/Interview/2006/9/173823.htm

6) نصّار، محمد. "مقهى وطن - مرافئ الوهم نموذجًا"، 25 (حزيران)، 2008، على موقع: http://www.mwatan.net/fm/showthread.php?t=376