محور الرواية

أفق التحوّلات في الرواية العربيّة

دراسات وشهادات

فيصل درّاج — الياس خوري
طرّاد الكبيسي — سحر خليفة
معجب الزهراني — ابراهيم أصلان
نبيل سليمان — جمال أبو حمدان
نزيه أبو نضال — سميحة خريس
ابراهيم خليل — أحمد حرب

دار الشؤون الثقافية

أفق التحوّلات في الرواية العربيّة

أفق التحوّلات في الرواية العربيّة ، دراسات وشهادات/دراسات أدبيّة
فيصل درّاج وآخرون/مؤلّفون عرب
الطبعة العربيّة الأولى ، ١٩٩٩
حقوق الطبع محفوظة
نشر مشترك

دارة الفنون
مؤسّسة عبد الحميد شومان
ص. ب : ٩١٠٤٠٦ ، عمّان ـ الأردن ،
هاتف ٤٦٤٣٢٥١ ، فاكس ٤٦٤٣٢٥٣

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية برج الكارلتون ،
ص. ب : ٥٤٦٠ ـ ١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٨٠٧٩٠٠ / ٨٠٧٩٠١
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب :٩١٥٧ ، هاتف : ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس ٥٦٨٥٥٠١
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
صورة الغلاف : مبنى دارة الفنون من الداخل
بيل ليونز

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه ، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات ، أونقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن مسبق من الناشر .

أفق التحوّلات في الرواية العربيّة

دراسات وشهادات

فيصل درّاج
طرّاد الكبيسي
معجب الزهراني
نبيل سليمان
نزيه أبو نضال
إبراهيم خليل
إلياس خوري
سحر خليفة
إبراهيم أصلان
جمال أبو حمدان
سميحة خريس
أحمد حرب

دار الفنون
جامعة الفنون
مؤسسة عبد الحميد شومان

الفهرس

المقدمة

ابراهيم نصر الله ٧

الدراسات

د. فيصل درّاج - فلسطين ١٣

طراد الكبيسي - العراق ٣١

د. معجب الزهراني - السعودية ٥٣

نبيل سليمان - سورية ٨٩

نزيه أبو نضال - الأردن ١٠٧

د. إبراهيم خليل - الأردن ١٢٧

الشهادات

إلياس خوري - لبنان ١٤٥

سحر خليفة - فلسطين ١٥٨

إبراهيم أصلان - مصر ١٨١

جمال أبو حمدان - الأردن ١٨٥

سميحة خريس - الأردن ١٩٩

أحمد حرب - فلسطين ٢٠٥

تقديم

إحتفاء بالرواية
أو الفن الذي كان لا بد منه

إذا كان من الصعب علينا أن نتصور القرن العشرين ، دون سينما ، وقد غدا هذ القرن قرنها عالمياً ، فإننا لا نستطيع أن نتصوره على المستوى العربي دون رواية عربية ، فلأسباب تتعدد لكنها لا تختلف ، تبدو الرواية بأنها النوع الذي كان لا بد منه في هذه البقعة الممتدة بين ماءين وأكثر من صحراء ، كونها فناً أدبياً ديمقراطياً فذاً في أشكاله الأرقى ، فن الخروج عبر الذات إلى العالم الأوسع المتمثل في شرائح أخرى من البشر ، للعيش بينهم ومعهم ومحاورتهم ، في واقع اجتماعي تاريخي يضمر في جوهره التوق إلى الحرية والتقدم والجمال دون أن يستطيع الجهر بذلك .

تعيد الرواية التاريخ إلى جوهره ، حين تعيد لليومي المغيب اعتباره ، في قرن غدا التأريخ هو الفن الرسمي ، الذي يكتب الحكاية من وجهة نظر مطلقة القدرة ، لأنها مطلقة التحكم في كل ما يمس أدق تفاصيل الحياة ، من لقمة العيش ، حتى العيش نفسه . وما كان يمكن لفن أدبي آخر أن يلعب هذ الدور بلا حدود، كما يمكن أن تلعبه الرواية ، ذلك الفن المشرع على المعرفة بكل تجلياتها الإنسانية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، والقادر على الخروج بجرأة إلى كل ما ينتجه البشر من أنواع إبداعية ، ليتمثلها ، كما لا يتمثلها أي فن أدبي ، والقادر على التحرك بيسر بين الخرافة والعلم ، دون

أن يخذل جوهر الحقيقة؛ يعيش مع المتعدد فنياً ، ومع الآخرين إنسانياً ، كما لو أنه فن لقاء الأنواع الإبداعية ، كما هو فن حياة الآخرين .

لذا ، فإن الإحتفاء بالرواية في شكل من أشكاله هو احتفاء بالحرية ، واحتفاء بالحقيقة المغيبة ، احتفاء بالبشر على هذه الإرض العربية وهم يكتبون تاريخ روحهم وكل ما يمس هذه الروح ، إنسانياً واجتماعياً وثقافياً ومعرفياً ؛ لأن الرواية ، في وقت يتهمش فيه كل جهد خلاق ، تغدو المرجع الأكثر دلالة واتساعاً ، لتتبع سيرة الإنسان ومسيرته ، والمدى الذي وصلته تأملاته وأشواقه ومعارفه، التي تبدأ بعتبة البيت أو ما هو دونها، وصولاً إلى أكثر قضاياه الفلسفية تعقيداً.

في هذا الكتاب شهادات ودراسات، كانت ثمرة (محور الرواية العربية اليوم) الذي نظمته دارة الفنون - مؤسسة عبد الحميد شومان بدءاً من منتصف عام ٩٧ وحتى منتصف عام ٩٨ ، وشارك فيه روائيون وروائيات ونقاد من الأردن ، فلسطين ، مصر ، سوريا ، لبنان ، العراق ، المملكة العربية السعودية ، وقدموا خلاله شهاداتهم الإبداعية والنقدية ، ورؤاهم في ظواهر تمس الكتابة الروائية في هذا الوقت . وهو علامة متواضعة على ذلك النشاط الثقافي الذي قامت وتقوم به مؤسسة عبد الحميد شومان منذ عشرين عاماً ، حيث استضافت خلالها مئات الشعراء والكتاب والمفكرين والسياسيين العرب (يمكن لأي إنسان العودة إلى الأرشيف البصري والصوتي للإفادة من هذه الندوات والمحاضرات ، سواء لأغراض البحث أو المعرفة) . وإلى ذلك نشاطات المؤسسة في مجال دعم

البحث العلمي وتخصيص جوائز سنوية للعلماء الشباب وتنظيمها للمؤتمرات ودعم مشاريع الترجمة والدراسات ، وما تقدمه مكتبتها العامة ومكتبة الأطفال فيها من خدمات على صعيد توفير المعرفة ، سواء عبر الكتاب أو الوسائل الألكترونية الحديثة. ، وتخصيصها قسماً للسينما ، وقيامها بدعم ورعاية الفنون التشكيلية والبصرية الذي تبلور في إنشائها لـ (دارة الفنون) لرعاية الفن والفنانين وتقديم كل الوسائل التي تيسر لهم سبل عرض أعمالهم . و قد أقامت الدارة عشرات المعارض لفنانين عرب بارزين من الأردن والعالم العربي ولفنانين عرب يقيمون في مدن العالم ، وإلى ذلك تنظيمها للمحاضرات في هذا المجال ونشر الكتب الفنية وإقامتها للحفلات الموسيقية والعروض المسرحية، والأفلام التي تتناول حياة الفنانين التشكيليين وتجاربهم وأبرز حركات الفن ومدارسه في العلم .

لقد غدت مؤسسة شومان العلامة الأبرز على ما يمكن أن يقوم به القطاع الخاص في مجال دعم الثقافة والفنون وإشاعة الفكر العلمي ، بحيث جاءت تجسيداً لذلك الدور البارز الذي تلعبه مؤسسة البنك العربي التي ترعى هذا المشروع وتحتضنه .

يجيء نشر هذا الكتاب في سياق التوجه الذي يرمي إلى تعميم الثقافة وإخراجها من دائرة النشاط اليومي إلى دائرة النشاط الدائم للثقافة العربية، وتسليط الضوء على أهم المتغيرات والإنجازات المتحققة فيه خلال فترة زمنية محددة ، بحيث نتمكن بعد ذلك من بلورة النشاط نفسه ليكون مادة كتاب مرجعي ، يتواصل به زمن المحاضرة حياً ، ولا ينقضي بانقضاء زمنها الذي عقدت فيه، أي محاولة إعطاء النشاط استمرارية تحقق معناه باعتباره جهداً ثقافياً أولاً وأخيراً .

بعد هذه التجربة ، بإمكاننا القول ، أننا سنواصل العمل في الإتجاه ذاته ، ونحاول تنظيم لقاءات بكتاب عرب لم يسعفنا الحظ ، بعدُ ، بلقائهم ، لكننا سنعمل - في هذا الإطار الأدبي - أيضاً على البدء بتنظيم محاور أخرى ، تسير جنباً إلى جنب مع محور الرواية العربية الذي سيتواصل .

وقد رأينا ، أنه ولمزيد من توسيع دائرة هذ النشاط ، أن نقدم الكتاب كنشر مشترك بين دارة الفنون - مؤسسة عبد الحميد شومان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر التي تحتل مكانة خاصة في مجال نشر الكتاب العربي ، لنضمن بالتالي وصوله إلى القارىء في كل مكان تعميماً للفائدة وتأكيداً لتلك الفكرة التي يقوم عليها عمل مؤسسة شومان ، باعتبار الثقافة حقاً للجميع .

لا نستطيع القول بأننا في هذا الكتاب قد حققنا كل شيء ، لأن هذ الكتاب مشروع مفتوح ، ولا ينتهي بانتهاء صفحته الأخيرة ، ولعل عدم اكتماله هنا هو الجزء الأكثر قرباً من المعنى الإنساني للعمل، لأن هذا المعنى لا يكتسب شرفه المعرفي إلا بسعيه الدائم لمعرفة جديدة.

بالشكر نتوجه لكل أولئك الذين ساهموا في هذا المحور، ولكل أولئك الذين التفوا حول الفكرة وحملوها إلى النور بجهودهم ومتابعتهم وحنوهم عليها أيضاً .

إبراهيم نصر الله

مسؤول النشاطات الثقافية

دارة الفنون - مؤسسة شومان

الدراسات

سحر خليفة في «الميراث» *
هجاء متاحف الكوابيس

فيصل دراج

إن كانت الرواية سيرة ذاتية ملتبسة، فإن في كتابات سحر خليفة سيرة مطابقة، تتوزّع على الشرط التاريخي الذي عاشته، وعلى ما آمنت به من القضايا وأعطت فيه أقوالاً متعددة. والشرط الذي أمدّ روايتها ببعد جوهري هو: الاحتلال الاسرائيلي للأرض الفلسطينية، والقضية التي آمنت بها من دون حسبان هي: تحررّ المرأة. وعن اللقاء الحواري بين هذين البعدين صدرت روايات عديدة. ولأن سحر عرفت تجربة الاحتلال من الداخل، وعاشت قضية تحرّر المرأة بشكل مشخص، فقد أعطت رواية مختلفة، بعيدة عن «الرواية الايديولوجية»، التي تستولد الانتصار من الكلمات وتحجب الواقع المشخصّ وراء بلاغة الشعار.

اتكاءً على شخص ثنائي البعد، كتبت سحر رواية ترصد المسافة بين الواقع والمثال، وتكشف عن الغربة المتبادلة بينهما، أي أنها قدّمت

---

* راجع محور الشهادات ص ١٥٨

الرواية كما يجب أن تكون، نصاً نقدياً بامتياز. ومع أن الكثير من «كتّاب المناسبات» استناموا إلى خطاب مجرد، يحدّث عن الأرض والوطن والعدو والبندقية. . . ، فإن سحر لاذت بمرجع منطقي - تاريخي هو: الموقف من تحرّر المرأة. وكانت في ملاذها تركن إلى ما هو قريب من البداهة، أي: لا يحرّر الوطن إلا بشر يأخذون بقيم التحرر ويتمتّعون بها، ويرتقون، في فعلهم التحرّري، بالرجل والمرأة في آن. غير أن العمل السياسي الفلسطيني، في تقليديته الفادحة، همش الطرفين معاً، مستأنفاً تراث الاستبداد والذكورية الذي لا جديد فيه. وبسبب هذا، كان على سحر خليفة أن ترصد كفاح الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال، وأن ترصد، في اللحظة عينها، أشكال الوعي الاجتماعي التي تحكم الكفاح وتمليه. وأخبر الرصد الأول عن شعب يحوّل الشهادة إلى فعل يومي، ولم يكن فيما أخبر عنه الرصد الآخر ما يثير المسرّة، فالمقاتل الذي ظفر ببندقية جديدة احتفظ بوعيه القديم. ولذلك خلت رواية سحر من مظاهر الاحتفال وزوائد الرغبات، ذلك أنها آمنت، دائماً، أن مقاتلاً في سبيل الوطن يهمشّ المرأة ينتهي إلى لا مكان. وأمدّ، هذا المنظور، روايتها ببعدين: فقد جعلت من المرأة موضوعاً وإشارة في آن، ورأت في وضع المرأة الاجتماعي مرآة للواقع ونزوعاته معاً. فالمرأة، من حيث هي موضوع، إنسان يومي يعرف العمل والشقاء وقليلاً من المسرّة، والمرأة، من حيث هي إشارة، صورة عن أحوال الوطن، فمن اعترف بكيانيتها الطليقة تخلّص من اللجوء والغربة، ومن اضطهدها وسفّه رغباتها، بقي حيث يجب أن يكون، غريباً بلا وطن، أو رهينة غريبة للأحتلال الاسرائيلي، وأنتج هذا الجدل بين تحرير المرأة وتحرّر الوطن رواية واقعية، بالمعنى النبيل. تضيء نزوع الواقع وآفاقه قبل أن تتحدّث عن قيوده الراهنة؛ رواية تحترم

الحقيقة ولا تكترث بمقدّسات البلاغة، شبه حقيقية كانت أم أوهاماً دعائية خالصة.

ولعل الاحتفال بالحقيقة هو ما دفع بسحر في «باب الساحة» إلى الاحتفاء بالانتفاضة ورثائها في آن، ذلك أن الرايات الخافقة، في نهاية الرواية، كانت تخلّف وراءها امرأة ذبيحة، هي رمز لفلسطين. ولمّا كان الوعي الوطني التقليدي يولدّ الفعل المقاتل وهزيمته، فقد كان على سحر أن تتأملّ أوصال الانتفاضة المتناثرة، التي توزّع تقطيعها على آلة اسرائيلية غاشمة وقيادة فلسطينية بائسة. وكان عليها أن ترسم المشهد الدامي في رواية - شهادة، عنوانها: «الميراث»، تروي مصائر البشر الذين قاتلوا وحصدوا الهشيم، وتشهد على بؤس قيادة سياسية، مسؤوليتها الوحيدة تدمير من يحترم معنى المسؤولية.

بين متاهة المنفى وأطياف الوطن

تتكوّن «الميراث» من ثلاثة أجزاء عنوان الأول منها: «بلا ميراث» وهذا الجزء صغير ومحدود الصفحات، ولا يمكنه إلا أن يكون صغيراً، لأنه ليس أكثر من مدخل غنائي إلى عالم قادم لا غناء فيه. ويحدّث المدخل الغنائي عن فتاة تبحث عن ذاتها في بحثها عن أبيها، الذي ارتحل عن فلسطين إلى الولايات المتحدة، ورحّل معه عقليته الشرقية من دون نقصان. وعاش الوالد مأساة المنفى ووجع الحنين وعاد إلى حيث كان، بعد أن تزوج أمريكية أنجبت له طفلة، تبرّأ منها لاحقاً، لأنها لوّثت «شرف العائلة». أمّا البنت المنبوذة فعاشت مأساة الذاكرة المنشطرة، واقتفت آثار والدها، حتى لحقت به إلى أرض الوطن. يؤدّي المدخل الصغير، في صفحاته القليلة، وظيفة مزدوجة؛ فهو يُفصح، في مستواه المعلن عن مأساة الهوية وانشطار الذاكرة، ويتقدّم،

في مستواه المضمر، نشيداً غنائياً حزيناً، يحدّث عن وجع الروح وأطياف الوطن المتداخلة. نشيد ماكر ومثقل بالمراوغة، لأن النار المقدسة التي تسكن الروح، سرعان ما تتردد لحظة الوصول إلى الأرض الموعودة، كأن الفلسطيني لا يخلفّ وراءه شوارع المنفى إلا ليدخل إلى دروب التيه. ولذلك تنهي الكاتبة فصلها الصغير بسطور نثرية أقرب إلى الشعر الصافي منها إلى أي شيء آخر. شعر جميل تمليه الروح ويستدفىء به القلب وينفتح على متاهة.

من نشيد الأحزان إلى أرض المتاهة

يُفضي المدخل الغنائي إلى رحلة لاحقة، تختبر الشوق إلى الوطن وترمي به إلى سهوب من ضباب، كأن المدخل، المصاغ من الحنين إلى الجذور والذاكرة المنشطرة، بوابة إلى أرض مسكونة بالخراب. تقول الفلسطينية الضائعة في نهاية الجزء الأول: «هنا حلوّا، وإنْ رحلوا فعبر البحر والمينا. فأين أبي، وهل هاجر، وهل عادت به الأيام للهجرة، لو أنيّ أراه لأسأله عن الأحوال والصحة لو أني أعرف أين يعيش وكيف يعيش بأي ديار. . . . ص: ٣٨». ومن أجل أن ترى الوالد وتبصر الديار التي يعيش فيها، فإن «زينة» تعود إلى فلسطين، أي تنتقل من زمن «بلا ميراث» إلى زمن «هذا الميراث» الذي هو عنوان الجزء الثاني. فالانتقال من جزء إلى جزء هو الانتقال من زمن إلى آخر جديد، لم يكن ممكناً إلا بفضل الزمن الذي سبقه وهيأ له أسباب الوجود.

يشكّل الجزء الثاني من الرواية «هذا الميراث» بؤرة الرواية وحامل معناها الأساسي. فالجزء الذي يسبقه مدخل غنائي حزين، لا يضيء ذاته بقدر ما يلقي الضوء على ما يعقبه. والجزء الذي يتلوه نشيد

جنائزي، يعيد صياغة النشيد الأول، وقد بددّته المتاهة اللاحقة. وبسبب الانتقال من عالم النشيد إلي تراتيل الجنازة، فإن الجزء الثاني ينبني على مجاز الرحلة، حيث كل ما كان لم يعد كما كان، لأن مساحة من الزمن غيّرت دلالاته.

تنتقل كل الشخصيات من مكان إلى مكان، ومن زمن إلى آخر، ومن وضع قيمي - أخلاقي إلى وضع بديل. وبسبب الدلالة الثنائية التي تأخذها المرأة في رواية سحر، فإن مكانها يكون واسعاً في مجاز الرحلة. فهي تخلّف أمريكا وراءها وتعود إلى وطن الهوية، حيث تعثر على الفراغ وتعود إلى المنفى الذي هربت منه، أو قد تعود من الكويت إلى الضفة من دون أن يعود إليها شبابها الذي تركها عانساً. وإذا كان هناك نموذجان أساسيان في الرواية، ينجزان رحلة في المكان والزمان وفي عالم الروح، فإن الرواية تتضمن نموذجين ثانويين يذهبان في رحلة أخرى، كحال الشابة المسيحية التي تخنقها رحلة حب صادقة تهيّأ لها أسباب ترك الوطن، وحال الزوجة الشابة التي يدفعها إغراء الميراث إلى رحلة رمزية إلى مستشفى هداسا الاسرائيلي الذي يمدّ الرحم الفلسطيني بنطفة اسرائيلية.

تتقاطع الرحلات المتنوعة وتنتهي إلى الخيبة، كالتمرد على المنفى والعودة إليه، أو الرحيل عن الوطن إلى المنفى، لأن الأول أصبح منفى بدوره، أو الانتهاء إلى الموت، أو البقاء المحاصر في وطن تسربت منه ملامح الوطن. تتكشف رحلة الخيبة في مستويين، يخبر أحداهما عن انحطام مشروع التحرر الفلسطيني، لأن حلم المرأة بالتحرر واحتياز الهوية الوطنية - الانسانية تحوّل حطاماً. ويعيد المستوى الثاني صياغة المستوى الأول بشكل إشاري، لأنه يعبّر عن رحلة دائرية تعرب عن التبدّد المجاني للزمن، الذي يعيد إنتاج الأحلام المقهورة. بل أن سحر،

وكما في «باب الساحة»، تكثف قدر الوطن في مآل امرأة نموذجية. فـ «نهلة» المعلمة التي أفنت شبابها في رمال الكويت، والمنسوجة من الحب والعدالة وترميم حياة الآخرين، تنتهي مقوّضة، كما لو كانت تذيع تقوّض القيم التي كانت تحملها.

غير أن رحلة المرأة تستدعي، في منظور رؤية سحر، رحلة المجتمع الذكوري، الذي يمنع عن المرأة المتمردة رحلتها العفوية، ويشدّها من شعرها إلى رحلته المجهضة. ويتضمن المجتمع الذكوري، في خطاب سحر الروائي، بعداً رمزياً يوازي البعد الرمزي المحايث لمجتمع المرأة المتمردة. فإذا كانت الأنوثة الواعية لذاتها الانسانية إشارة إلى الوطن ودفئه وجوهره السليم، فإن الذكورية الطاغية نقض لمعنى الوطن وتبعيد لأطيافه الجميلة. ولذلك، تكون الرحلة الذكورية نقضاً لرحلة المرأة ومطاردة لها. فـ «الثوري المحترف» الذي ترك الضفة إلى بيروت، وعشقها وعشق فيها، يعود إلى الوطن معطوباً عاجزاً عن الحب وحمل المسؤولية والفعل المبادر السليم. ولأنه عاجز عن الحب فإنه يطرد العاشقة إلى المنفى. والعالم الذي حمل خبرته العلمية من ألمانيا إلى الوطن يعود إلى البلد الأوروبي الذي قصده صغيراً، لأنه يعتقد أن وطنه المسكون بالمتاهة والتهافت، غير جدير بعلمه. والأب الذي هجر ابنته، لأنها «لوّثت شرف العائلة»، يعود من أمريكا إلى الوطن ويتزوج شابة صغيرة، تستنجد في حَمْلها بـ «الخصوبة الاسرائيلية». و «الوطني النظيف» الذي قايض تاريخه الوطني بوظيفة في السلطة الجديدة يحسن التبرير والجمل الملونة الفارغة... تأخذ الرحلة الذكورية وجوهاً متعددة، ولا تندّ عن العجز والتبرير، العجز والهرب، العجز والموت الجسدي، العجز والموت الروحي، أي أنها رحلة بدايتها وعود كبيرة ونهايتها العقم، أو ما هو شبيه منه.

وإذا كانت رحلة الذكر، في المجتمع الذكوري المستبد، قوّامة على رحلة الأنثى وحاكمة لها، فإن العقم الذكوري، في رحلته الطويلة، يدفع بالأنثى إلى الموت والرحيل أو إلى الاستنجاد بـ «خصوبة اسرائيلية». ولعل هذا العقم هو الذي يجعل من شخوص المرأة، في الرواية، نسقاً متناظراً، يتماثل في المآل، رغم اختلاف الدروب، وهو الذي يؤكدّ أيضاً الشخصيات الذكورية نسقاً متناظراً، يتساوى في المسار والدلالة، سواء كان الشخص عرف بيروت واحتفظ بملصق جيفارا، أم كان انساناً رخواً يختصر الحياة إلى نقود وحكايات كاذبة. وبهذا المعنى، تبدو الرواية مرآة لمصائر فردية متوازية تنتج العقم أو تستهلكه لا أكثر.

غير أن المستوى الظاهري، المبنيّ من مصائر فردية، لا يلبث أن ينبني مرة ثانية، من خلال موضوع «طارىء»، هو: الميراث. و«هذا الميراث» مثقل الدلالات، لأنه يبدأ «طارئاً»، وينتهي إلى احتضان كل ما هو جوهري في التاريخ الفلسطيني، فهو الموقع الدال الذي تتقاطع فيه المصائر جميعاً، لأن كل من اختبرته الرحلة سيلتقي بـ «الميراث» أو يصطدم به، وهو المرآة التي تجعل كل شخصية تفصح عن إمكانياتها الفعلية والمجردة، لأنه سيجعل كل شخصية تعيد قراءة الرحلة التي قطعتها. وإلى جانب هذين الوجهين، فإن «هذا الميراث» يخلق شروط التقاء الرحلات الفردية برحلة المجتمع الفلسطيني كله، كأن «الميراث» هو الحيزّ المكاني الذي تلتقي فيه الشخصيات جميعاً وجهاً لوجه، وهو الحيزّ الدلالي الذي تجتمع فيها الحكايات جميعاً وتتحوّل إلى حكاية واحدة، بمعنى المفرد والجمع في آن. وبسبب تعددية الدلالة يصبح الميراث في ذاته الرحلة الأوسع، أو تغدو رحلة الميراث هي الرحلة التي تحتقب الرحلات جميعاً. وبهذا المعنى، فإن الرحلات الفردية هي نثار

من الرحلات تترافد في رحلة وحيدة هي رحلة «الميراث»، التي هي رحلة المجتمع الفلسطيني كلّه. رحلات فردية عقيمة تترافد في نهر لا يعرف الخصب ولا يقترب من مواقعه.

و«هذا الميراث» إشارة وموضوع حكائي، إشارة إلى تاريخ يوزّع على البشر حظوظهم، وموضوع حكائي تلتقي فيه الحكايات جميعاً. فـ «الميراث» سبب من أسباب عودة البنت الفلسطينية المنشطرة الذاكرة، وهو سبب ذهاب الزوجة الشابة إلى مستشفى هداسا الاسرائيلي، أملاً بولد يؤمّن لها نصيباً، يتكشف «الميراث» في هذه الحدود، وبالشكل الذي تلتقط الرواية تفاصيله، مرآة للعقم والرعب وانهيار القيم. عقم فلسطيني ينقّب عن إصلاحه في المشافي الاسرائيلية، ورعب صادر عن طفل يهودي أنجبته امرأة فلسطينية، رحلت، وتركت الوليد لأهله «الفلسطينيين».

غير أن لـ «هذا الميراث»، الذي يخبر عن هزيمة الهوية على المستوى الوطني، وجهاً آخر يدلّل على تفكك الانسان، على المستوى القيمي. فبعد أن ينتهي الميراث - الأمثولة إلى تجميل المنفى واستقدام «روح يهودية» إلى الجسد الفلسطيني، يتناسل منه ميراث آخر محايث ومكمّل له في آن. والميراث الآخر يروي نهاية زمن وقيم وأخلاق، وولادة زمن جديد دفن الزمن الأول والقيم التي ارتبطت به. وربما تعطي المعلمة الفلسطينية التي دفنت شبابها في رمال الكويت، صورة عن موت زمن وولادة آخر نقيض. فهذه المرأة المخذولة، التي قدّت من التعب والصبر والتضحية والإيثار، تنتهي عانساً في غرف رطبة وقليلة الضوء. فهي، في زمن قضى، اليد الدافئة التي ترعى الفدائي وتنفق على الباحث عن المعرفة، وتسعف الوالد في الحفاظ على مزرعته. وهي في الزمن الجديد بضاعة كاسدة، تنتهي زوجة لسمسار عجوز،

حصل على ثروته من شراء الأراضي وبيعها، ومن أظافر أولاده التي غاصت في أعناق كثيرة في زمن الانتفاضة. يستبين الزمن الجديد في زواج سمسار قبيح من امرأة كانت مصدراً للفضائل الماضية، وفي تحوّل «ابن الانتفاضة» إلى مشروع جلاد، بعد أن خلع أحلامه القديمة وأتقن نبرة «البلطجي» شيء يذكرّ بـ «أفراح القبة» لنجيب محفوظ، التي أخبرت عن تداعي القيم في «زمن الانفتاح»، حيث الفضيلة تتعيّن بالنقود وحيث النقود تبدّل الرذائل كلها إلى فضيلة.

يتوحدّ الميراث في دلالة مزدوجة موزعة على الخيبة والسقوط. فالزوجة الشابة الهاجسة بميراث سعيد تقع على مرجع اسرائيلي يمدّها بالنطفة المستعارة. وأولاد السمسار الذين تزوج والدهم بـ «المعلمة المخذولة» يحتفظون بميراثهم كاملاً بأدوات سلطوية، قوامها الترهيب والخطف ولغة مبذولة تساوي بين البشر وقشور البصل. وهكذا يتناثر الميراث بين مرجع اسرائيلي ومراجع سلطة فلسطينية مريضة. وإذا كانت رحلة الخيبة الفلسطينية إلى «الرجولة الاسرائيلية» تحيل على التأمل ولغة الرموز الناطقة، فإن الرحلة الثانية تتخفف من الكلمات وتكثر من الصور، ذلك أن الكابوس يستدعي الصور ولا تكفيه الكلمات.

يذهب الميراث، في شكله الأول، إلى عالم الروح المتأسيّة، إذ الرمز المرجع يغوص ويطفو في آن، في حين يظهر الميراث في رحلته الثانية مقمّطاً بالغضب، لأنه يرتاد دروباً ارتادها قبل زمن، مع فرق جوهري، فقد كان يرتاد الدروب بحثاً عن الوطن قبل أن يغدر بدروبه ويكتفي بالمصلحة الخاصة. بهذا المعنى تبدو حكاية الميراث الثاني رحلة بين البشر والدروب والقيم المتغيّرة. رحلة أخرى قوامها الخطف والليل والحبال القديمة لأغراض جديدة، ورجل الدين المشدود إلى رنين النقود

لا إلى قول القلب، و «الدبلوماسي القديم» المحدّث عن رجولة كاذبة، وبشر يجمعون بين القبح والقذارة والشر.

السخرية السوداء والرحلة المزدوجة

تصدر عن رحلة الميراث المزدوجة سخرية سوداء واسعة، إن لم تكن الرحلة مرآة للضحك الأسود ومجلى له. تتجلى السخرية السوداء في مستوى ظاهري قوامه الوقائع الخارجة عن المألوف والأعراف السويّة، غير أن دلالتها الفعلية تقوم في مستوى آخر. يتعيّن المستوى الأول بوقائع تنقض المنطق وتهدمه، وآيتها «استعارة الحياة» من العدو الذي يدمّر الحياة، أو الهروب من المنفى في اتجاه الوطن ثم الهروب من الوطن في اتجاه المنفى. وقد يعثر على تعبيره في الزوجة الشابة التي تأمل مولوداً من عجوز يموت، أو في زواج «المتعلمة» من رجل ينقض معنى القلم ودور المتعلمين. بل أن سحر خليفة، استطاعت، وبرهافة عالية، أن تحوّل وضع المهندس ومشروعه الخاص بـ «النضج» إلى أمثولة تنتزع الضحك والبكاء لأنه ينزاح عن دائرة النظافة إلى دائرة القذارة الروحية، ومن مدار العلم والتقنية إلى مدار الوجاهة والربح السهل. ولذلك فان السخرية السوداء الصادرة عن زواج «المتعلمة» بالعجوز الجاهل تتضاعف في شراكة المهندس والسمسار، ذلك أن تخلّف الثاني نقيض للتقدم الذي يدعو إليه الأول. وإضافة إلى ضحك أسود ينتج عن أوضاع مفارقة للمنطق، فقد استولدت الرواية ضحكاً ناجماً عن الفرق بين القيمة والوجود. فالدبلوماسي القديم (البيك)، والذي هجته السطور إلى حدود التنكيل، يصبح شخصية كاريكاتيرية بامتياز، يمارس رجولة شفهية وبلاغية، ويتحوّل خارج البلاغة إلى جبان مأجور. و «المسؤول

الوطني»، الذي يصاحب امرأة نازفة تحتضر، يعوّض عجزه العملي بنشاط شفهي، كما لو كان يصدّ الحصار الاسرائيلي بمسلسل من الحكايات لا ينتهي.

مع ذلك، فإن السخرية السوداء تأتي من مستوى أكثر عمقاً، يتسع للحكايات المضحكة - المبكية كلها ويتجاوزها في آن، إنها أثر للتناقض الحاد بين واقع قبيح ومثال جميل من ناحية، ولقدرة القبيح على هزيمة الناصع المضيء من ناحية ثانية. فإذا كان في لقاء الرهيف مع المترهل ما يثير الضحك، فإن في هزيمة الرهيف ما ينتزع مذاق الضحك ويبدّله إلى مرارة خالصة. ولعل تأكيد هذا التضاد، الذي يحمله بشر ويجسّد التاريخ، هو الذي حمل سحر خليفة على الأخذ بتقنية المبالغة، التي تحوّل البشر إلى مسوخ، لأنهم حوّلوا، بدورهم، تاريخهم إلى مسخ تاريخي لا أكثر. تقتفي «الميراث» وقاحة الواقع وترد عليه بوقاحة أكبر، أي أنها ثأر لواقع نظيف مُضيَّع. فوراء تنكيل الرواية بعائلة «أبي سالم»، المنسوجة من القبح والقذارة والأرواح الميتة، يقف وطن نظيف مضمر، أو يقف حلم نظيف بوطن مضمر.

وإذا كانت السخرية السوداء، في وضعها المنطقي، تعبيراً عن الجميل الذي صرعته القباحة، فإنها في دلالتها التاريخية، إشارة إلى القضايا الكبيرة المهزومة ورفض لهزيمتها.. بهذا المعنى، فإن «الميراث» لا تحيل على فلسطين بسبب جملة حكايات فلسطينية، إنما تحيل عليها في الشكل الساخر الذي يحتضن الحكاية، ذلك أن الساخر يرد دائماً إلى المصائر الجليلة المهزومة. واتكاء على هذه التقنية الأدبية، التي تنطق عن التاريخ وينطق التاريخ بها، فان رواية سحر خليفة تنتج المعنى مضاعفاً؛ فهي تنتجه في الوقائع المادية التي تكتب عنها، وهي تعيد إنتاجه في الشكل الذي يحتويها، كأن السخرية السوداء تكبير لأوصال

القبيح وأطرافه، تكبير يكشفه عارياً، من دون حجب أو أقمطة، أي يظهره في وجوده الفعلي، من دون زيادة أو نقصان.

من المتاهة إلى النشيد الجنائزي

إن كان الجزء الأول من «الميراث» نشيداً غنائياً يربط بين المنفيّ والوطن الذي يحنّ إليه، فان في الجزء الثالث نشيداً جنائزياً طارداً للفناء. فبعد أن تعطي الرواية قولها الجوهري في جزئها الثاني، إذ انحلال الأرواح يتاخم حدود الفحش، تعود لتبني قولها في أمثولة جديدة. والجزء الثالث، وعنوانه «ثم التركة»، هو المجال الذي يستعيد القول ويرفعه إلى مقام الكابوس الصريح فالوطن الذي بدا، مرة، رابية من ورد ورذاذ، استحال إلى مزبلة تزكم الأنوف. وينبني هذا الجزء على مجازين مكانيّين يربط بينهما «مناضل قديم» مثلوم. والمكان الأول قلعة عظيمة أثيلة التراث وجميلة العبق تقوم فوق رابية، والمكان الثاني سيارة إسعاف تحمل امرأة فلسطينية جاءها المخاض ويمنعها الحصارالاسرائيلي من الوصول الى المستشفى. ومهما تكن ألوان الوهم التي تستنطق المجد القديم، فإن حامل الأوهام يختزل القلعة المنيفة إلى سيارة خانقة تفضي إلى المتاهة والموت، ذلك أن اللغة التي ينطق بها تستدعي الهوام والجرذان والبعوض لا أكثر.

تتبادل القلعة وسيارة الموت، في حدود الأمثولة، المواقع، كأن يختصر الدليل التائه قلعة المجد إلى سيارة محاصرة لا هواء فيها، أو كأن تطرد القلعة المنيفة الدليل السياحي الخائب إلى خارج أركانها. وفي الحالين تظل القلعة غريبة عن الأيدي التي دنستها، ويبقى دليل الخيبة صاغراً أمام جيش الاحتلال، منكمشاً في سيارة منكودة تضّم وليداً يهودي الروح وامرأة فلسطينية فاضت روحها. والدليل المثلوم يراوح

في عجزه، فلا هو أحسن استخدام القلعة التي غزتها الفئران، ولا استطاع أن يؤمّن لمن لفظتهم القلعة سبل الخروج. ولذلك تنفتح النهاية على الخواء، ويتبدّد معنى الجملة التي تلفظها المرأة «بهدوء ورأس مرفوع». فلا شيء مرفوع الرأس إلا الثعابين التي هيجتها موسيقى سياحية هجينة، وإلا جنود الاحتلال الذين يزجرون المرأة والرجل والمسؤول وشبه المسؤول والطفل الذي لم يلد بعد.

تقول الرواية في مدخلها الغنائي: «أين أبي، وهل هاجر، وهل عادت به الأيام للهجرة، لو أنّي أراه لأسأله عن الأحوال والصحة». ينتج النشيد من خيوط تلامس الروح ومن أشواق سعيدة بما تنتظر، حيث الأب وأرض الدار ونفض غبار السفر. وبعد أن ينطوي المدخل، يخلي الغناء مواقعه لتراتيل الجنازة. تنفتح الرواية، في قراءتها المباشرة، على السديم، لا بسبب القلعة التي تهشّمت أضلاعها في سيارة محاصرة فقط، بل بسبب اختلاف البشر والمصائر. فالأرواح النظيفة العاشقة للصدق والوطن تعيش دورتها المغلقة، من المنفى إلى المنفى، أو من وعود الشباب إلى عقم الكهولة، أو من الانتظار الواعد إلى يأس لا ينتظر شيئاً. وفي الدورة المغلقة تتبّدى دلالة الزمن، أو ينتهي الزمن في نقطة مريضة منه تطرد كل بداية محتملة. في حين أن «الأرواح الميتة» تستكمل رحلاتها في خطوط لا انغلاق فيها، فالسمسار يرجع إلى البيت سليماً، بعد أن عبر بسلام من إقليم الفقر إلى ديار الثروة المغتصبة، والدبلوماسي القديم يستأنف رحلته سليماً وقد لاذ بالظلام، والدليل المثلوم يقع، ولو بشكل مضمر، على سيارة اسرائيلية يقطع بها المسافات. تقول الرواية في جزئها الثالث: «أنا اللّي حاطط روحي بكفّ والوطن بكف. وهلقيت لا باقي روح ولا كف ولا حتى وطن. ص: ٢٧٤ . . . وتقول أيضاً: «فهؤلاء يقولون شالوم

والآخرون يقولون سلام والسائق يقول: حل عني وخليني أمر. لكن المرور ليس سهلاً. ص: ٢٨٣». رعب يتاخم العبث في رواية نبيلة تعبث بمن حوّل التاريخ النبيل إلى عبث مرعب.

الرواية الكبيرة والدفاع عن التاريخ

تنفتح رواية سحر خليفة، بعد أن تعطي قولها كله، على السديم. فمتشائمة هي، وباذخة التشاؤم، كأنها في أحزانها الكبيرة توصد أبواب الأمل جميعاً، فلا مكان لرذاذ الضوء النظيف، بعد أن سكن البعوض أرض فلسطين وأرواح البشر. وكل شيء يثير الأسى، كجملة المرأة الفلسطينية التي تدافع عن حفيدها اليهودي الأصول برأس مرفوعة ولغة انجليزية وإلى جانبها «مسؤول وطني» يحدّث عن بقاع الدنيا وينسى الحصارالاسرائيلي. غير أن رواية «الميراث» لا تبشر بالتشاؤم، لأنها تندّد بنبرة حارقة بالمراجع التي طردت التفاؤل، بل انها في غضبها المقدس تقدم شهادة وطنية شجاعة، إن لم تنطق بحروف من ذهب باسم الفلسطينيين الذين يرفضون اغتصاب التاريخ.

إن الوقوف على دلالة الرفض الذي تقول به سحر خليفة، يوجب التمييز بين مضمون الرواية والبناء الذي يحملها. فالمضمون يملي قولاً مستقيم الدلالة، أما البناء فيوحي أكثر مما يقول، أي يترك موضوع الكتابة طليقاً في فضاء التأمل، وبعيداً عن القراءات المتماثلة. ولعل إنجاز رواية توحي أكثر مما تقول، هو الذي دفع بسحر خليفة إلى توسل تقنيات أدبية موافقة، فالمواضيع التي تبني بها مادتها الروائية تنطوي، دائماً، على إشارات دالّة، كأن الموضوع لا يفصح عن ذاته إلا ليحيل على آخر أكثر اتساعاً وشمولية. . هذه المسافة بين الموضوع والإشارة المحايثة له تقصي إحادية القول والمعنى، وتجعل من الواقع

المكتوب مساحة رحبة للتأمل والتساؤل. وبسبب ذلك تبدو رواية سحر نسيجاً مزدوجاً، ظاهره الوقائع والأشياء والبشر، وجوهره شبكة من الرموز المتشجّرة. وظاهر النص يعبر عن تشاؤم مطلق السراح، في حين أن جوهره يحدّث عن موضوعية التاريخ، أي يترك القول للتأمل الطليق، متحرراً من التشاؤم والتفاؤل معاً. أي أن «الميراث» تخاطب، في بنيتها السطحية، العاطفة والضمير، وتخاطب، في بنيتها العميقة، العقل والخيال النظيف، وهذان المستويان هما اللذان يُعمقان كل تفسير وحيد، ويمدّان النص بإمكانيات القراءة المتعددة، أي يجعلان منه نصاً أدبياً كبيراً يتيح التأمل الكبير لا القراءات المغلقة.

في هذه الحدود، يتكشف استعمال الأمثولة التي تخترق النص في جميع مفاصله، بدءاً بالمعلمة المخذولة التي يدنّسها السمسار، وصولاً إلى القلعة المنيفة التي تغزوها الجرذان. وفي هذه الحدود أيضاً تظهر دلالة الشكل الساخر، الذي لا يجمع بقبضته السواد ويرميه على الواقع، بل الذي يندد بتحولات البياض إلى سواد حالك، بل أن كل البعد الأخلاقي الكبير يتمثل في شكل الرواية الساخر، ذلك أن الركون إلى السخرية شكل من أشكال الممانعة والمقاومة والدفاع عن المثل الكبرى. وقد يغوي نص سحر خليفة بقراءة ايديولوجية متيسرة ترى فيه قولاً ايديولوجياً جاهزاً، يندّد بمن أراد أن يندّد به قبل الكتابة، لكن الميراث أبعد ما تكون عن هذا، لأنها تعطي قولها الأزلي بتقنيات أدبية رهيفة، تخترق الوقائع وتخترقها الوقائع من دون تعمل أو اصطناع، وما اللغة إلاّ الوجوه الناصعة في هذه التقنية الرهيفة.

تتبيّن الممارسة اللغوية في «الميراث» بمستويين، يحيل أحدهما على تعددّية اللغة كما تمليه المواضيع المتباينة، ويرد ثانيهما إلى علاقة اللغة بالتقنية الأدبية. ففي المستوى الأول تختلف اللغة باختلاف

الأقاليم التي ترتادها، إذ حديث الروح يملي لغته، وثرثرة المسؤول العاجز تفرض لغتها، ووصف الهاربين من القلعة المنتهكة يستدعي لغة ثالثة. يختلف التوزيع الكلامي المتنوع باختلاف المادة المعالجة، مشيراً إلى موضوعية المنظور الذي تأخذ به الكاتبة، ومشيراً، في الوقت ذاته، إلى الرؤية الديمقراطية التي لا تسوس موضوعها بالعصا، بل تحافظ على استقلالها الذاتي وتسعفها في المحافظة على كيانيتها المستقلة. وتتحوّل اللغة، في المستوى الثاني، إلى جزء محايث للتقنية الأدبية، إن لم تتحوّل إلى تقنية موافقة مكتفية بذاتها. فاللغة العامية المترهلة ضرورة لأمثولة تحدّث عن انحطاط الأرواح، مثلما أن الإغراب في لغة قصيرة ومتبذّلة قوام الأمثولة السوداء وجوهرها. فلم يكن ممكناً لرواية سحر أن تبلغ قرار المخلوقات القبيحة عن طريق الوصف الداخلي والخارجي، ذلك أن الأرواح الميتة لا تفصح عن ذاتها كاملة إلا في اللغة التي تنطق بها، والتي تترجم فقر العقل وبؤس الروح في آن. . لهذا، فان اللغة العامية لا تشكل علاقة داخلية في نص سحر خليفة، بل أنها تقنية معرفية، إن صح القول، تلتقط روح الانسان وعقله، قبل أن تتوقف أمام عيون فارقها البريق.

تجدّد وتجديد الخطاب الوطني الفلسطيني

بين رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» ورواية «الميراث» مساحة زمنية مسكونة بالشوك وبما يضيء أيضاً. وقد يكون زمن الكفاح الفلسطيني، في دروبه المتفرّقة، قد خلط بين أرواح الشهداء والنصوص الأدبية الرديئة. غير أن ذلك لم يختلس من الكتابة الصادقة أقاليمها كلها، فاستمر تناتج النص الأدبي الوطني الفلسطيني، أي استمرت الكتابة النقدية من غير انقطاع.

فقد انتقد غسان الباحثين عن الظل الوريف في متاهة الصحراء، وانتقد ابراهيم نصر الله الذراع الغليظة التي تهشم الأحلام وأجنحة العصافير في روايته الجميلة «طيور الحذر»، وتستأنف سحر خليفة النقد المسؤول في «الميراث» مؤكدة أن لا أدب من دون نقد، وأن العمل النقدي الكبير، هو المدافع عن القيم الكبيرة، وهو الذي يكشف في بنيانه الأدبي الرفيع تهافت الأعمال الصغيرة. والصغير، أدباً، وحيد القول والدلالة، دائماً، فموضوعه المدح والإطراء، وغايته إيصال المديح إلى ذوي الشأن، من غير انزياح أو التباس. ومن كان صغيراً في الأدب لا يعلم غيره شيئاً، في الأدب كما في خارجه، باستثناء طقوس التكسّب بأحرف فقيرة.

تعلم «الميراث» القارىء الفلسطيني أشياء كثيرة، لأنها قادرة على تعليم الأديب، الباحث عن المعرفة، أشياء متعددة. إن رواية «الميراث» صرخة أخلاقية ووطنية كبيرة، لأنها صورة عن الأدب الحقيقي وإغناء له، ذلك أنها تنتج قولها الأدبي الخاص بها، قبل أن تصل إلى القول الوطني، التي تريد أن تصرّح به.

مقابل تاريخ سياسي فلسطيني رسمي، لا يغادر البدايات المعوّقة إلا ليعود إليها، يظهر الأدب الفلسطيني صورة حقيقة عن تاريخ الشعب الفلسطيني الحقيقي، الذي أدمن التضحيات الكبيرة وانتظار ما لا تأتي به الأيام، فإن جاءت به، بعد مشقّة، جاء مجهضاً. وفي مقابل هذا الوضع المأساوي يقف نص سحر خليفة «الميراث» نصاً أدبياً سوياً، يحدّث عن متاحف الكوابيس المتحجرة، ويبيّن أن الأحجار الكريمة تصيب متاحف العار، صغيرة كانت أم كبيرة.

«الموت الجميل» :*
مصارع العُشَّاق في غربة الآفاق

طراد الكبيسي

في البدء : البياض

تتكوّن الرواية من أربعة أقسام، أو مشاهد، أو فصول، أو حركات. وسأسمح لنفسي على سبيل الفَرْض، أو التقليد المعروف في التآليف، وتسهيلاً للإشارة إلى المواضع في البحث، أن أُسمّي القسم الأوَّلَ: مقدّمة، أو مدخلاً. والقسم الثاني: المتن، أو المخطوط أو (الأوراق). وهو ما يُشكِّل الجسمَ الأساسيَّ للعمل. والقسم الثالث: عَوْداً إلى بدء. والأخير ـ الرابع: الخاتمة. وهذا لأنه ليس هناك ما أسماه المُؤلِّفُ لهذه الأقسام. فقد شاءَ ألاّ يُسمّي، وترك الفواصلَ بين القسم والآخر، بياضاً. والبياضُ في الكتابة مُهيَّأ لأنْ نملأهُ بالسواد: كحواشي المتون في الكتب. أو أنْ نملأه بالصمت، كالبياض الذي نتركه في الكتابة مُتقصِّدين: بياضاً دالاً على ما لا يمكن أنْ ينقالَ. أو نتركه للقاريء ليملأهُ بما يشاء. وهناك البياض الذي يفصل بين صدر البيت

---

* راجع محور الشهادت ص ١٨٥

الشعري وعجزه. كمؤشرٍ على إنتهاء الجملة: معنى وإيقاعاً. وَقْفاً من أجل إسترداد النَّفَس.

هذا، ويَعْتبر البعضُ، أنَّ إكتساحَ البياضات للصفحة ـ كليّاً أو جزئياً ـ تأكيد للموقف الإنطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين، تملأهما أشياءُ نابعة من الذات. على العكس من إكتساحَ السوادَ للصفحة، فهو يُبْرزُ الموقفَ الانفتاحي والحاجة إلى مَلءِ الزمان والمكان بأشياءَ من خارج الَذات. (١)

بمعنى:

- موقفُ إنفتاح ـ في حال هيمنة السواد.
- موقفُ إنطواء ـ في حال هيمنة البياض.

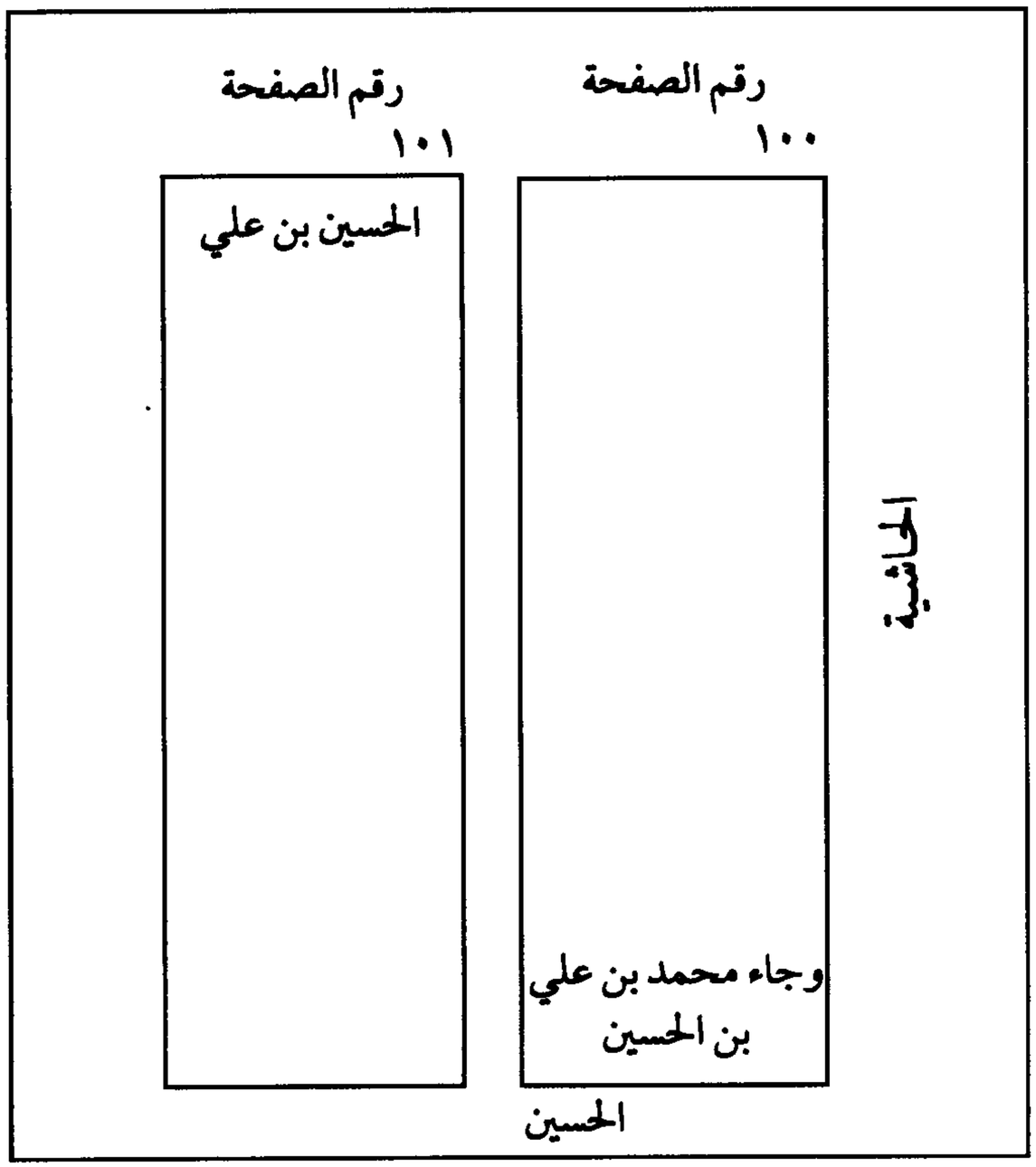
الاشتغال الفضائي للنص:

بحركات مُتْقَنة، متتالية مثل درجات السُّلَّم تقود الواحدةُ إلى الأخرى، يرتقي القارىءُ صُعداً حتى ينكشف (المكان) إنكشافاً تاماً:

السراجُ يقودُ إلى الدرب، والدربُ يُسْلمَك إلى القنديل الذي يُمايز بين (وحشة الدرب وأُنس القرية). والقندَيل يَدلُّكَ على الشجرة المباركة: (فمنها يُؤخذُ الزيتُ، والزيتُ يضيء). والشجرة تصيرُ بوّابة: يدخل منها الداخل ويخرج منها الخارج. والبوّابة تعني: الدار. فلا تكون الدارُ، داراً، بدون بوابة. والدار تعني: أنْ صارت لكَ حُرْمَة. والحُرْمَةُ: مُقدَّسة، تتطلَّبُ ذبيحةً. والذبيحة: تعني مسيل دم. ومسيلُ الدم يقود إلى مكان الحادث: البئر. والبئر: قبر. والقبر نهايةُ مطاف الجسد. لكنه ليس كلّ الموت. فالموت سرٌّ. نبحث عنه في ألواح الطين، أو في أوراق البردي، أو في حجر الأهرَام، أو في أوراق.. أيَّة

أوراق يُخلِّفها الراحل وراءه. فذاك هو كتاب الموتى: موتى الغربة، أو الغرباء الذين يبحثون عن مكان يموتون فيه!

وهكذا يتوالد السرد في النسق نفسه في فصل المخطوط، أو الأوراق: حكاية تَلدُ حكاية أخرى. وفيما أسمّيه: بنظام التقفية. أي أنّ كل فقرة حيث تَنتهي بكلمة أو عبارة، تبدأُ بها الفقرةُ التالية. وهكذا فيما يُماثل نظام التقفية في القصيدة التقليدية: القافيةُ تقود إلى الأخرى. أو فيما يُشبه نظام السلسلة في الحكي (ألف ليلة وليلة مثلاً): كل عبارة أو حكاية تُولِّد الأخرى، وهكذا يتواصل السرد. ويُرمز لهذا، على نحو ما نجده في المخطوطات القديمة. إذ غالباً ما تُذيَّلُ نهايةُ الصفحة بالكلمة نفسها التي تبدأُ بها الصفحةُ المقابلة التالية، إشارة إلى تواصل السرد، وعلى نحو الرسم البياني التالي:



لكنّ الروائي في الفصل الثالث، يعكس تسلسل الفقرات، رغم أنه يتَّبع النَّسَق نفسه ـ وكأنه يعود إلى البدء. ففي الوقت الذي كان تسلسل الفقرات في القسم الأول: (السراج، الدرب، القنديل، الشجرة، البوابة، الذبيحة، الدم، البئر، القبر، الأوراق..) يعكس ترتيبها عائداً على الدرب نفسه الذي دخل منه في البدء، وعلى النحو التالي: (الأوراق، القبر، البئر، الدم، الذبيحة، البوابة، الشجرة،

القنديل، الدرب، السراج.) وبهذا يكون بناء النص، بناء دائرياً ـ أو أُكُرَيّاً بتعبير ابن عربي، حيث ينتهي عند النقطة التي ابتدأ منها على صعيد الحدث والبنية الفضائية للنص.

أمّا القسم الأخير (الخاتمة): والمكوّن من فقرتين: (الدخان والرماد) فينتمي إلى الرؤية الأُسطورية أو القضية Proposition كما يسميها تودوروف، التي تتبنَّاها الرواية. رغم أنَّنا، بالطبع، لا يمكننا فصلها عن جسد الرواية. فهي (الخلاصةُ) في الحبكة الروائية، وهي مرتبطة به (السرد). بحكم التنامي والترابط السردي.

أنماط الرؤية :

يبدأ السرد براو يدخل (المكان) ويُخبرنا عن مفرداته: السراج الزيتي، هو أول ما يُقاربُه حين يأتي المكان. ثم الدرب الذي يصل المكان بالقرية، ثم القنديلَ الزيتي المُعلَّق على جذع شجرة حور عند مدخل القرية. فشجرة الزيتون المباركة. فبوابة الدار. فالذبيحة: القربان الذي يُبعد الشر والحسد. فالدم: كَفٌّ مطبوعةٌ على الباب، وخيطُ دم ينزلقُ عبر حافة البئر إلى داخله حيث كان (الغريب) منطرحاً هناك. فالقبر. فالأوراق التي عَثَر عليها ضمن أشيائه المبعثرة.

كلُّ هذا يتمُّ، والراوي لا يبدو بعيداً عن مَجرى ما وقع وما سيقع من أحداث، وإنْ كان يبدو كما لو كان خارجها. وهذا ما يُدعى بالرؤية من خَلْف.

لكننا- وحالما ندخل (المتن - الأوراق) إذا براو آخر يُحدِّثُنا عمَّا جرى له. أي أننا نصبح في مستويين من السرد: قصةً داخل قصة. أو ما يُدعى ببنْية التضمين. حيث يتناوب الراويان، القصّ. وهنا تصبح الرؤية: رؤية مُصاحِبة. وتستمر هذه حتى نهاية هذا القسم

(الأوراق). أي حيث إنتهت رواية (الغريب). حيث يعود الراوي الأول في البنية الإطارية للرواية، مواصلاً السرد حتى نهاية الرواية.

وهذا يعني أنّ النص قائم على : قصة إطار. وقصة مُضمَّنة داخلها. لكنهما مُنْصَهرتان في كيان سرديّ تُجسِّدُهُ، وحدةُ القص وتجانسُ المواقف والرؤىَ والمشاعر للراوِيين.

وهذا يعني :

أولاً : البنية الدائرية للنص على جميع مستويات تجلّي الخطاب الروائي : (اللغة، الرؤى، الأسلوب، الزمن، المشاهد، الأفعال. .)

ثانياً : إندماج شخصيَّتي النص الرئيستين، بل - وإلى حدٍّ ما - جميع الشخصيات الأخرى . . إندماجهم في الرؤية حيث بدا الجميع على علْم بكل ما جرى - وإنْ لم يُصرِّحْ بعضُهم بِعلْمه هذا إلاّ في نطاق مَحدود : (الجدّ . ووطفا النعمان).

وبهذا يبدو النص/ الرواية، في حالة من التموّج بين الأنفتاح والأنغلاق. وإذ صَحَّ - مع تودوروف - أن النص المُغلق أكثر النصوص قابلية للإنفتاح، باعتباره بلغ الكمال في النظام، أي أصبح علامةً بذاته [٢]. إلاّ أن هذه العلاميَّة لا تظهر أبعادُها إلاّ إذا رُبطَتْ بعلامات مماثلةَ حيث يظهر منها نص أكبر، هونصّ الحياة. [٣] أوَ : نص الموت والحياة، أو جدلية الحب والموت- حسب هيراقليطس/ . ونأتي بمثال واحد - هنا، هو الطريقة التي يموت فيها كثير من العشاق العُذريّين وسواهم في القصص العربي وغير العربي. فقد لاحظ محمد رجب النجار في بحثه : (قصص الحب في الليالي) [٤]. أن الكثير من القصص هذه ينتهي فيها العاشقان بالموت : يموتان إنتحاراً في يوم واحد، ويُدْفنان معاً في قبر واحد. (ولكن بشكل رمزي، وذلك عندما يقف الرجل أو المرأة على قبر الآخر، ويبكي حتى يُغمى عليه، ويسقط

على قبر صاحبه ميّتاً) . حيث لا يمكن التصريح بذلك، لأن المرجعيَّة الدينية الإسلامية، لا تسمح. فالمُنتحر يُعَدُّ كافراً، ولا يجوز دفن إمرأة ورجل في قبر واحد. والمغزى طبعاً في هذا الموت، هو : ما فرَّقت بينه الحياةً ، جمع بينه الموت. فالموت والدفن للعاشقين يعني أن الموت والقبر قد جمع بينهما بعد أن ضاقت بُحبِّهما الحياة الدنيا [٥] .

وهذا يعني أيضاً، أن هذا الشكل من القصص ذو بنيةٍ ثلاثية ، أبعادُها :

حب ← منع ← موت .

وهذا أيضاً - نفسه ما حصل في (الموت الجميل) للغريب والغريبة : قُتلا، أو أنتحرا، ورغبا أن يجمع بينهما الموت في (البئر المهجورة) لكنَّ الذين فَرَّقوا بينهما في الحياة، فَرَّقُوا بينهما في الموت : (وربما هذا بفعل الموروث الديني في ذهن الكاتب، أو أهل القرية!) فظلَّت هي مُلقاةً في قعر البئر. وأُخرج هو، ودُفِنَ ، دَفْنَ الغريب في الأرض الخلاء!

المرأة والموت/أو : جدليّة الحُب والموت :

صورة المرأة في الرواية تتصل إتصالاً مباشراً بالموت، حيث تعكس مديات الابتعاد والأقتراب بين الجسدين : الرجل والمرأة . ورغم هذا ثمة إحساس يقيني لديهما بأنهما لن يفترقا ابداً : يعيشان معاً ويموتان معاً. وكأن مابينهما زهرة «الجيرانيوم» تتغذّى وتتلوّن بدمهما. ولو شاءت الأقدار أنْ يُدْفَنا في قبر واحد (البئر) لنَمت في ذلك القبر . ولكن الآخرين - الذين هم مثل مُفرِّق الجماعات وهادم اللّذات! فرَّقُوا بينهما حتى في الموت، فماتت الزهرة، أو لم تَنْمُ !

في الرواية ثلاث شخصيات رئيسة : الراوي ، و(الغريب)

و(الغريبة) والحوار الذي يتناوبه الراوي مرّة بضمير المتكلم ومرَّة بضمير الغائب، هو في الحقيقة ، حوار (مونولوج) مُنْبَجس من الذات وعبر الذات مع الذات ومع الآخـر في وقت واحـد. ومن هنا غلب على السرد أو الحوار، المنحى الشعري الذي سنتكلّم عنه لاحقاً .

والحوار هذا مبني على خلفيّة فلسفَّية، هي ما يمكن أن ندعوها بـ: فلسفة الحياة والموت . ولكن ليس من خلال الرؤية الميتافيزيقية، أقصد الفلسفة الجدليّة أو اللاهوتية، بل من خلال أُرموزة/ أليجوريا Allegory أقصد: إستعادة الرؤيا الحُلميَّة مُجسَّدة بحَدَث واقعي أو ما يُخيّل للقاريء أنه واقعي، بينما هو في الحقيقة، أُسطوريّ، مأساوي يُذكّرنا بنظرية الحلول وبأساطير الموت والأنبعاث. فَحرْقُ (الأوراق) وإنتشار رمادها الذي أخذ يتطاير في الجو ويُعيدهُ الهواءُ إلى القرية، حيث راح يحطُّ على الأرض في حقل محروث ما زال لَدْن التربة، فتتداخل الذرات بالذرات (الرواية/ ص١٣٣) هو ترميز لأحتراق الروح. فالجسد هناك مدفون في القرية . لكن الروح في تلك (الأوراق) مبثوثة بين السطور والكلمات. . وها هو رماد الروح يستقر في أرض القرية لا يغادرها. . كما شاء. أما إنبعاثه فهو حين تمتص الأشجار والمزروعات ذاك الرماد، فيعود إلى الحياة: شجراً أو زرعاً، زهوراً وثماراً !

وهكذا تتجدَّد دورةُ الحياة، ولا يصبح الموت فاصلاً بين عالمين، أو بين وجود ولا جود ، بل فاصلاً بين وجود وآخر. . ألم يقل ابن عربي : «النهار ظلّ الليل» . فالحياة زائلة ، لكنّ الموتَ هو الحيُّ الباقي الذي لا يموت إلا إذا أماته اللّه !

تسمية الشخصيات ؟

لم تَرد في الرواية، تسمةٌ لأيٍّ من الشخصيات غير وَطفا النعمان، أَما الباقون فقد ذُكروا بنعوتهم : (الجد، الأب، الأُم، الغريب، الغريبة، أو ذات العينين البنفسجيّتين، رجل (محام وكاتب) وإمرأة . .) وكذلك لم تُسمّ الأماكن إلا بنعوتها : (المكان، القرية، المدينة . .) فمذا يعني هذا ؟

في قصة الخليقة التي تبدأ هكذا :

(عندما كانت السمواتُ من فوقنا بلا أسماء
ولم يكن تحتها من مسْكَن يُدعى بالأسم
ولم يكن لأيّ شيء إَسم مًا) .
كان كلُّ شيء هيوليً !

وهذا يعني فيما يُعرف بـ (مبدأ الأسم) في الديانات البدائية والإلهيّة، أنّ تسمية الشيء هي عملية خَلْق له . وأنه لا يوجد شيء بلا إسم . «فأسم الشخص أو الشيء تمثيل حقيقي له . » وما لا اسم له، هو ضرب من الهيولى . وحين دعا آدم إسم إمرأته : حَوّاء . فلأنّها أُمٌ كلّ حيّ . . وحين علَّم اللهُ آدم أسماءَ المخلوقات ودعاه لأنْ يُنبئهم بأسمائهم . . فأنّما لكي يُضفي عليها وجودَها . فالأسمُ هو : (إستحضار خواص الشيء من خلال إسمه . . أي عملية خَلْق ذهني ترافقها أحاسيس وتخيّلات واسعة تُوحي بطاقة شبه سحرية للكلمة ذاتها . وهو ما لا يستطيع الإيحاء به، وجودُ الشيء ذاته دون تاريخه وفعالياته .) [٦]

وبناء على هذا ، في وسعنا القول : إنّ إغفال ذكر أسماء الشخصيات، بأستثناء [وطفا النعمان] . مُتقصَّد لتَحقق غرضين :

الأول : تغريب الحالة . بمعنى أنها لاتقتصر على أشخاص مُحدّدين مُعيَّنين بالأسماء ، بل تصحُّ على جميع المخلوقات الآدمية بلا استثناء - كما تصحّ أن تقع في أيّ مكان وزمان . بمعنى ليس المهم الأسم، بل الواقعة وما تحمله من دلالات .

الثاني : إضفاء حالة الأغتراب على الجميع : غربة المكان، وغربة الناس، وغربة داخل النفس. بمعنى ما أهمية أسمائنا إذا كنّا جميعاً، غرباء في كون غريب، ولا أنيس إلاّ هذا الموت : عكّازةُ الحياة، الذي نحمله وندور به، ويدور حوله كلُّ شيء - كما قال ريلكه - وكأننا نعيش في تابوت مفتوح محمول على كتف الدنيا، حتى تتعب الدنيا منه، دون أن نتعب، فتحطُّه على كتف القبر . .) (الرواية . ص٦٠) .

وبتعبير المرأة الغريبة : نحن جميعاً غرباء عن بعضنا في الحياة، فإذا مُتْنا إنتسبنا إلى بعضنا : (كل الأموات يخصُّونني. الأحياءُ وحدهم لا يخصُّونني . . لكنْ في لحظة الموت ينتسبون اليَّ وأنتسبُ إليهم . . لحظة الموت يقترنون بي وأقترنُ بهم، (ص٦٧) وهذا يعني في ضوء ما قلناه سابقاً : الجسد غريب ، والروح أُلْفَةٌ. وفي هذا قال إخوان الصفا :

«تقول الحكماء : إنَّ الغرضَ الأقصى من وجود العشق في جبلة النفوس ومَحبّتها الأجساد وإستحسانها لها واشتياقها إلى المعشوقات المُفْتنة . . إنّما هو تنبيهٌ لها من نوم الغفلة ورقدة الجهالة. وتَرقيةٌ من الأمور الجسمانية المحسوسة إلى الأمور النفسانية المعقولة. ومن الرُّتبة الجرمانية إلى المحاسن الروحانية . . ذاك أنَّ كلَّ مايُرى على ظواهر الأجرام وسطور الأجسام، إنَّما هي أصباغ ونقوش ، ورسوم قد صوّرتها النفسُ الكلية في الهيولى الأُولى . . كيما إذا نظرت إليها

النفـوس الجُزئيَّة، جُنَّتْ بها، وتشـوَّقَتْ نحوها ، وقـصرت لطلبـها، والتفكُّر بها . . حتى إذا غابت تلك الأشخاص الجرمانية عن مشاهدة الحواس لها ، بقيت تلك الرسوم والصور المعشوقة المحبوبة، مُصوَّرة فيـها أعينُ النفـوس الجزئية ، صـورةً روحـانيـة صافيـةً باقيـةً معـها معشوقاتُها، مُتّحدة بها لا تخاف فراقَها ولا فواتها أبداً .) (٧)

أما التصريح بأسم واحد، هو : وطفا اَلنعمان . فربّما ليعيدنا إلى الخطيئة الأُولى : عُذريّتها التي قطفها ومضى هارباً تحت وطأة الشعور بالخطيئة : (تحت شجرة لوز مزهرة، أنتَ قطفْتَ بكارتي، وأنا لم أجد بعدها غير ثمار اللوز أقَطفها . . وأشدُّ عليها قبضتي . أنْتَ لم تذهب إلى المدينة للدراسة . . فما كنتَ تُحبُّ الدراسة، لكنك هربْتَ من عُذريَّتي . . كانت ثقيلة عليك، فما قدرت على البقاء هنا لمواجهتها . .) (ص٨٦)

فهل ما حصل (للغريب) هو لعنةُ الخطيئة هذه؟ رُبّما . . ! ولعل مقاربة ما حصل (للغريب) بقصة قديمة، يلقي بعض الضوء أو التأويل :

تقـول القـصـة أنه كـان في الزمن القـديم، بُسـتـانيٌّ إسـمـه (شوكليتودا) صار له بستانٌ مُمْرِع، وفي أحد الأيام حدث أن مرّت الآلهةُ السومرية إينانا/ عشتار، بعدَ سياحة مُتعبةَ، بالبستان فأضطجعت ونامت . فرآها البستانيُّ – وإنتهز فرصة رقادَها فجامعها وهرب . ولمّا استيقظت، ذُعرت لما حلَّ بها وآلت إلاّ أن تنتقم من الفاعل، ولمّا لم تكن تعرفه . سَلَّطَتْ على بلاد سومر عدّة أنواع من البلاء، ثأراً من الفاعل ، منها أنْ حوَّلَتْ جميع الأنهار وَالآبار إلى دماء ، حتى الثمار عندما يفتحها المرءُ يجدها مليئة بالدم . وفيما يلي أبيات تتحدّث عن هذا : البلاء بالدم :

«فتأمَّلْ! ما أعظم الضرر الذي أحدثته المرأةُ من أجل عورتها ،

إينانا من أجل عورتها ماذا صنعت !
لقد ملأت جميع آبار البلاد بالدم
فأمتلأت جميع الأحراش والبساتين في البلاد بالدماء .
لقد صار العبيدُ يذهبون للأحتطاب فلا يشربون إلاّ الدم .
والأماءُ إذا جئنَ للتزوّد بالماء لا يملأنَ جرارهُنَّ إلاّ بالدم .
لقد قالت لأجدَنَّ مَنْ جامعني في جميع أرجاء البلاد ،
لكنها لم تجد الَذي جامعها . » (٨)

الوظيفة الروائية :

من الوظائف الست التي وصفها جاكوبسن للغة . بأعتبارها أداة مؤسسيّة للتواصل، نُميّز الوظائف التالية في الرواية هذه، مع التأكيد بأنه لا توجد وظيفة صافية :

١- **الوظيفة التعبيرية** : الراوي في الرواية هذه ، لا يُخبر أو يحمل رسالة للقاريء - ولو أنَّها رسالة بكل الأحوال - بقدر ما يسعى لأن يُعبّر عن نفسه . يُعبّر عن إحاسيسه بالغربة والنفي، وعن أفكاره أو رؤاه في قضية الموت والحياة . . يعني ثمَّة إحساس قويّ بوجود الراوي في الرواية . (هل يمكن القول أن الرجل (المحامي والكاتب) هونفسه المؤلِّف (حاصل على إجازة الحقوق) - كما جاء في البيوغرافي - وكاتب أيضاً؟) . لكن هذا لا يعني أنها رواية سيرة بقدر ما هي رواية رؤيا .

٢- **الوظيفة الشعرية** : وتتجلّى هذه لغة وأسلوباً وأداءً في المنحى الشعري في القول ، حيث يبدو السرد، غالباً، وكأنه يركز على كيفية القول أكثر من مادة القول (٩) .

بمعنى أن السارد هنا . يجعل من الكلام ، صورة موازيةً أو

عاكسة لما في نفسه. صورة مطابقة للأحساس بغربة الوجود، والغربة في اللاوجود : الموت والزوال : (أخشى أن أظلّ غريباً في الموت، مثلما كنت غريباً في الحياة. لهذا سأذهب لأموت في القرية) (ص٢٥). وخشية الناس أيضاً : (اللّهم لا تُمِتْنَا موتة - الغربة) (ص ٢٠)

إنّ مولدَ طفل ، وموتَ عجوز في آن واحد وفي بيت واحد، رغم أنه من طبيعة الحياة، لكنه يشكل مفارقة ساخرة مُحيّرة في الآن نفسه : أين نحن ؟ وفي أيّ ظل؟ ظل الليل أم ظل النهار؟ وهنا تصبح اللغةُ، المَخرَجَ لبحث الأنسان عن معنى وجوده، من جهة وتأسيساً لهذا الوجود/ الكينونة - كا يقول هولدرين - من جهة ثانية. وهذا ما يدفع بأتجاه العودة إلى الأصل : (المنطقة الأصلية) - كما يسميها باشلار. أي منبت الطفولة والشباب ، ومنبت الشعر أو الكلام الشعري.

وتتمثّل العودة إلى المنطقة الأصلية في رغبة الرجل - الغريب- بالعودة إلى القرية والموت فيها . ذاك أن المنطقة/ حسب باشلار - في (جماليات المكان) هي : البيت أو مكان الطفولة . فهي المنزل الأول، والعلْم الأول، والحُبّ الأول، وهي الرَّحم . . كلُّها تسميات تشير إلى الطبَقة النفسية المُغطَّاة والتي يقوم الشعر بكشفها [١٠] بأعتبارها التجسيد لأحلامنا والمُستعاد من ذكرياتنا [١١] .

إذن. فالعودة إلى الماضي، أو (بئر الماضي) - كما يسميه توماس مان. هي إستعادة للعُمق الأصيل لنفس الإنسانية، كما هي العُمْق الأصلي للزمن[١٢] .

وهذا يعني أيضاً، أن المنطقة الأصلية، توفّر للكاتب نوعين من المعرفة : الموضوعية الأدراكية. والمعرفة الذاتية. أي رؤية الكاتب

الخاصة . فهي المرآة العاكسة للوقائع من جهتي الإدراك والعاطفة [١٣] . وهو - مثلاً - ما نلاحظه في وقوف الشعراء العرب الجاهليّين على الأطلال . وما نلاحظه، أيضاً - في الرواية (الموت الجميل) من وصف المكان والتحولات التي حصلت فيه، ثم هذا الأرتباط العاطفي حَدّ العُنْف للموت فيه . وكل هذا ، هو ما يشكل الرؤية الشعرية للمكان وجماليته !

شعرية اللغة/ القص

يتحدَّد مفهوم الشعرية عند رومان يا كوبسن في الأجابة عن السؤال : ما الذي يجعل أثراً ما، أثراً فنياً؟ وعند جان كوهن في كمية الإنزياحات : فالجناسات، والأستعارات، والكنايات، والصور، والمفارقة، والإيقاع، والتوازي، والتخييل ، وإستخدام تيار الوعي (المونولوج) . . الخ . مما ينتسب إلى المكوّنات والملامح الشعرية، تشترك فيها ، جميعاً، الخطابات الأخرى غير الشعرية/ أي النثرية . ومن هنا جاء تمييز ابن رشد بين الشعر الذي يتوفر فيه، إضافة إلى ما ذكرناه، الوزن والقافية . وبين (القول الشعري) الذي يتوفر على كل ما ذكرناه، ما خلا الوزن والقافية . ومن هنا جاء قول أحدهم : في الشعر ظلٌّ من النثر . وفي النثر ظل من الشعر . وبأختصار . لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده، حسب مفهومه التقليدي المتوارث، بل الأدب كله منظوماً أو غير منظوم . أيْ البحثَ في مسألة : «تمايز الفن اللغوي وإختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعمّا سواه من السلوك القولي . . » [١٤] .

وإذا ما تأملنا في أسلوبية (الموت الجميل) رأينا أنها مُثقلَة بعناصر

شعرية كثيرة . وبَدْءاً من (العنوان) : إنَّ نَعْتَ الموت بالجميل . مفارقة تدعو إلى الغرابة والتعجُّب .

والشعر الحقيقي عند حازم القرطاجني لا بد أن يقترن بالغرابة – والتعجُّب الذي هو حركة للنَّفس [١٥] .

ولا بد أن نقول أن السارد/ المؤلِّف في جوهر عمله قَدّم أُسطورة يتداخل فيها الكثير من إجرائيات قصص الحُب المقموع، وقصص الموت والأنبعاث، مما يجعل جوهر الشعرية ينبعث من هذه الرؤية الأُسطورية . لكن هذا لا يمنع من النظر في عناصر تجليات هذه الرؤية . ومنها ما أسميناه بنظام التقفية، حيث تشكل العناوين الفرعية وإنديا ح وإنبثاق – معاً – بعضها من البعض ، مايُشبه قصيدة مُشجَّرة تتدلّى قوافيها مثلما تتدلّى ثمارٌ مضيئة تُوقد من شجرة مباركة أصلها نابت في الأرض، وفرعها في السماء . ألم يقل : (فإذا بالشمس والقمر معاً على حافة البئر . . فلا أدري متى يغمرني وهج شمس النهار، ولا متى يسربلني ضوء قمر الليل . بل أحسني مهاجراً دائم الأرتحال بينهما . لا أهجر هذا ، ولا ألج ذلك ، حتى أفتح عيني ، فتستمر الرؤية لحظةً عصيّةً على الحسبان، ثم تتلاشى ، فتدهمني رائحة المكان، ويَغشى عينيّ ضوءُ السراج، وكأنه قد صار ضوءاً كوكبياً مُبْهِراً، فلا أقوى على إحتماله . .) (ص ١٢) .

أما على مستوى العناصر الشعرية اللغوية من استعارات وكنايات ، ومطابقة، ومماثلة، ومجاز . . الخ . فهي أكثر من أن تُحصى . ونكتفي ببعض الأمثلة :

- **فمن (الأستعارة)** : توهّجت في وجهي عينا أُنثى) (ص ٤٥) (هكذا يكون الأمر حين تتدحرج بنا الحياة على حافة دقيقة بين وجهي وجود وفناء) (ص ١٢٦)

● ومن **(الكناية)** : (إستقبلتني لحظة دخولي، موجةٌ غامرة من عبق العراقة، ورائحةُ تخثُّر الزمن) (ص ١١) . كناية عن العتق والقدم : (الموتُ عُكّازة الحياة) (ص٢٣) كناية عنَ تداعيَ الحياة وَوَهَنها .

● ومن **(المطابقة)** : (الحياة عاجزة ، والموت قادر . الحياة ناقصة وتسعى إلى التكامل . والموت تام وكامل بذاته) (ص٢٤)

● ومن **(التمثيل الأيقوني)** : (أتخيّل تلك البيوت الصغيرة، فناجين طينيَّة مقلوبة فوق سطح الأرض . .) (ص ٢٦) - تمثيلاً لها بالخيمة أو القُباب .

● ومن **(التشبيه)** : (طلعتُ إلى ظاهر الدنيا، كمايطلع الفطر البري، أو عشبة برية، أو شجرة عوسج برية) (ص ٣٠) ويلاحظ تكرار كلمة (بريّة) تأكيداً للغربة واللاإنتماء .

● ومن **(المفارقة)** : (شهدتُ في لحظة واحدة موتاً وولادةً في دار واحدة) (ص ٥٨) : (كان المشهد بهيّاً، هذه المفارقة الغريبة المذهلة، في تلمُّس البهاء في مشهد الفناء) (ص ٣١)

● ومن **(الصور) المُستلّة/المتناصة مع التراث** : (ألم أقل أنّ الليل شمعة النهار، وهذه الليلة شمعة كل نهاراتنا) (ص ١٠١) .

وقال المعرّي :

«رُبّ ليلٍ كأنّهُ الصبحُ في الحُسْنِ وإنْ كانَ أسْوَدَ الطيلسان»

* ومن التنضيد الشعري :

«لم يجد بين جموع النادبين
أحداً يرثيه في يوم مماته
غير أكوام شظايا وغبار
بعثرتها ، حين عاثت
في زوايا الدار ،
أوهام حياته . » (ص ٥٤)

* «في البيت الواحد غرفتان
في الأولى طفل يولد
في الثانية عجوز يموت
بين الغرفتين جدار ، وباب حائر ،
لا يدري إن كان يفضي
من الولادة إلى الموت
أم من الموت إلى الولادة . » (ص ٥٨ ٠ ٥٩) .

هذا ، ناهيك عن اللغة المشحونة برغبات وتوترات الجسد :

«أمسكت بيدي ، وبيدها الثانية نضت عنها الثوب ، فبدا جسدها كزهرة نديّة كاملة التفتح ، تخرج من كُمّها تحت ضوء الفجر .

ودخلت بي سريرنا . . وأحسسنا كلانا بأصطخاب الدم في عروقنا ، حتى تمكنت دماؤنا الفائرة من فتح / أقنيتها ، وإختلطت بيننا ، لأول مرَّة منذ إلتقينا . » (ص ٨٠)

* «تمددتُ في الفراش بجانبها ، وتغطينا بالملاءة .

قالت : «تيقّنتُ . والليلة سيكون لنا طفلنا . قبل أن تنطفيء هذه الشموع . أنا الآن في ذروة التشهّي . أنا الآن في ذروة الخصب .

سترى أن شجرة اللوز ليست كشجرة الجسد، وأنّ تَفتُّح زهر اللوز ليس كتفتّح زهر الجسد، وأنّ قطف ثمر اللوز، ليس كقطف ثمر الجسد، » فغمرتني أمواجها الدافئة .

كانت الشموع تشتعل وتذوب . ..وكنا تحت ملائتنا ، نشتعل ونذوب حتى ذابت الشموع كلّها . . وذاب جسدانا، فأنطفأنا معاً» (ص ١٠٢)

وهكذا أيضاً ، حيث يتجلّى الشعر في الوصف . وتتكثّف اللغة ويتوقف الزمن الحكائي . فالوصف عند العرب أبلغ الشعر، وأحسنه ما جعل المسموع، عياناً : «كان هنالك حائط وكانت هنالك إمرأة، وكان هنالك ميّت شابَ، محفوفاً بجنازة بهيّة مهيبة» (ص ٣٢) .

ويساهم إيقاع النثر في تحقيق درجة أعلى من الشعرية، وذلك من خلال الجناسات وتوزيع عناصر السرد والوقفات والتردّدات بين الوحدات التركيبية والصوتية والتكرار والعاطفيّة المشحونة بالصور والتخيلات : «ثم أخرجُ منّي ، لأتفرّس فيما حولي ، فأرى أكواناً تلوب وتنداح .

«وما كانت تلك النقلة تستغرقني، إلاّ إنتباهة وعي ، راح بعدها ينوس، فينكفئُ رأسي على صدري، وتنكفىء يقظتي على إغفاءة، تهدهدها حتى أستسلم لها، فأعبرُ الى عالم آخر، ينداح فيه الحلم على الوعي ، ويندا‌ح فيه الوعي على الحلم . . فيختلطان . » (ص٥٤)

وهكذا يمكن القول في شعرية الجملة، والحوار، والمكان، وشحذ اللغة بالتراث حيث يتولّد الشعر من علاقات التناص . . الخ . ممّا يتطلب بحثاً طويلاً خاصاً لا مجال له الآن . لكن ما يجب أنْ نؤكد عليه، كما قلنا سابقاً ، هو شعرية الرؤية الُحلميَّة فكُلُّ شيء ينبثق عنها، ويعود إليها .

المنظور/أو/أساليب القص

الأسلوب هو الرجل. والرجل/ الراوي: هو مَنْ يقصّ. ، ومَنْ يقص هو الذي يُوجّه الفعل الروائى. فالراوي عند تودوروف : هو ذات التلفّظ الذي ورد في صورة نص . . وهو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني إحدى الشخصيّات أو بعينه هو ، وإنْ لم يظهر في القصة، ولكن صورته تظل مُقنّعه بأقنعة متضاربة، فهو تارة الكاتب لحماً ودماً، وطوراً شخصيّة من ورق.» (١٦). لكن بارت يرى أن جيمع الشخصيات بما فيها الراوي. إن هي إلاّ كائنات من ورق، وأن كاتب القصة هو وحده الشخص المادي. (١٧)

وفي الرواية، يسأل الراوي، الرجلِ الذي هو محام وكاتب : (أنت كاتب، فهل ستكتب القصة. تضمُّ ما رويته لك الليلة إلى ما ستقرأه في الأوراق، فتجد فيها قصة تُكتب. .؟) (ص ١٣١) .

لكن الذي حصل أن حَرَقَ الأوراقَ وذَّر رمادها في الريح، لتعيد الريحُ الرمادَ فيختلط بتربة القرية. كما أحرق هو/ الراوي/ الورقتين اللّتين إستلّهما من الأوراق، مُنتهياً إلى خلاصة : (لا يبقى إلاّ الرماد) . الرماد الذي يختلط بتراب الأرض ليتحول فيما بعد إلى نسغ جديد في حياة جديدة. . وهكذا يتحدّد المنظور فيما يسميه جينيت بالبؤرة الداخلية، ماراً عبر شخصية رئيسة : شخصية الراوي/ المؤلّف، تتناوب الكلام بضمير المتكلم (الراوي) ، مرَّة، وبضمير الغائب (هو : الغريب) مرّة .

إذن . فالرواية التي تشكل (الأوراق) مايُسمَّى بالبنية العميقة، تُبيّن قدرة الكاتب التناصيَّة مع قضية الموت والحياة في بُعدها الأنطولوجي. من خلال رؤية فتىً قليل التجربة في الحياة. أي وضع القضيَّة في إطار الدهشة والسؤال والغرابة. فعالم الموت - كما يقول

السيّاب : (عالم غريب يدهش الصغار) . لكن هذا لا يمنع ألتّماس الفلسفي فالسؤال ضرب من الشك في اليقين المستقر . وبالتالي فهو مبدأ المعرفة في البحث عن جواب، أو تفسير لما يقع :

«في البيت الواحد غرفتان،
في الأولى طفل يولد،
في الثانية عجوز يموت،
بين الغرفتين جدار، وباب حائر،
لا يدري أن كان يفضي
من الولادة إلى الموت
أم الموت إلى الولادة .

أخذتني رجفة قوية . . فرميت الأوراق داخل الصندوق، وإرتميتُ لاهثاً مُتقطّع الأنفاس على الفراش» (ص ٥٨ ، ٥٩) .

إذن . وكما قلنا – الرواية : قصة داخل قصة . يرويها الراوي عن غريب ميّت . لكنها قصته في الوقت نفسه . أو : لنَقُل ، إنها خُطاطة . حيث تندمج عناصر نصيّة (المخطوط) في سياق نَص جديد . أي أنه ثمة تَماه بين النص المُفترض أنه أوراق راحل غريب، وبيّن الذات الراوية . ويبرزً هذا من خلال إستبطان الطفولة : مكاناً وذكريات . . وإحالة الذات ، أو الذوات الحاضرة إلى الماضي .

وبعبارة أخرى ، كأننا إزاء راو بضمير المتكلّم يقصُّ عن ذاته نفسها بضمير الغائب . أو أن الراوي نفسه ، مرَّة يتكلم بضمير المتكلم، ومرَّة بضمير الغائب .

وهذا يعني ، أن هناك شخصيَّتين في شخصيّة واحدة . إحدهما تقصّ عن الأخرى . وهذا ما يجعل النص في وضعه الدلالي، متأرجحاً بين المعاني المختلفة ، وهو ما يُغني النص بالدلالات . وهو

أيضاً ما يصفه البعض : بلا شعور النص الأدبي بكل ما يحمله هذا الشعور من تَماهٍ بين النص والذات .[١٨]

---

* الموت الجميل » رواية جمال أبو حمدان - دار أزمنة - عمان ١٩٩٨ وقد أشرنا إلى أرقام المقتبسات وغيرها في مواضعها .

المصادر والإشارات :

(١) يُنظر : (الشكل والخطاب) - محمد الماجري - المركز الثقافي العربي - بيروت - ١٩٩١ - ص ١٠٢ ١٠٤ .

(٢) وقال إمبرتو إيكو : إن النصوص المنغلقة هي أشدُّ عَنَتاً للأستخدام من النصوص المنفتحة . فهي ، إذ تُعَدُّ لقاريء نموذجي مُحدَّد بدقة ، وذلك بقصد توجيه تعاضده بصورة قمعيَّة ، تُخلِّفُ هوامش للمناورة مطّاطة كافية)

(القاريء في الحكاية - ترجمة : انطوان أبو زيد -المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٩٦ ، ص ٧٤) .

(٣) تحليل النص السردي - محمد القاضي - سلسلة مفاتيح - دار الجنوب للنشر - تونس ١٩٩٧ - ص ٧١

(٤) مجلة (فصول المصرية - م ١٣ - ع١ - ربيع ١٩٩٤ - عَدَد خاص بألف ليلة وليلة - ص ٢٦١

(٥) وقد لاحظنا في قصص المُحبّين ومصارع العشاق ، ظاهرة شيوع ألفاظ : الموت والقبر والأنتحار : (نَحَرتُ نفسي . . .) يقول قيس بن ذريح . كما يُروى أنّ (المجنون) شوهد وهو يهمُّ بالأنتحار بألقاء نفسه من (ذروة الجبل الصعب) .

(٦) يوسف حوراني : (البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم) - دار النهار - بيروت ١٩٧٨ - ص ١١٩ - ١٢١ .

(٧) رسائل إخوان الصفا : ٣/ ٢٨٢ - ٢٨٣ .

(٨) من ألواح سومر : لصموئيل كريمر - ترجمة : طه باقر : ص ١٤٩ - ١٥٠

(٩) أدونيس : (كلام البدايات) - دار الآداب - بيروت ١٩٧٩ - ص ١١٣ - ١١٤

(١٠) عبد الفتاح كليطو : (الحكاية والتأويل - دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٠ - ص ١٨

(١١) جماليات المكان - ترجمة غالب هلسا - كتاب «الأقلام» رقم (١) - ١٩٨٠ بغداد - ص ١٩ - ٢٠

(١٢) الزمن في الأدب - هانز ميرهوف - ترجمة : أسعد رزوق - القاهرة - ١٩٧٢ ص ٢٠ . وينظر كتابنا : (كتاب المنزلات) جـ٣ - ص ٢٢ - بغداد - ١٩٩٧

(١٣) تودوروف (الشعرية) ترجمة : شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة - دار توبقال - ١٩٨٧ - ص ٥٢

(١٤) يُنظر كتابنا : (في الشعرية العربية) دار أزمنة للنشر - عمان - ١٩٩٨ .

(١٥) يُنظر مقالنا : (في الشعرية العربية : منهاج البلغاء لحازم القرطاجني) مجلة (المجلة الثقافية) للجامعة الأردنية - العدد - ٤٠ - كانون أول - ١٩٩٦ -ص ١٤٧

(١٦) تحليل النص السردي - مصدر سابق/ ص٤٩

(١٧) نفسه : ص ٤٠

(١٨) ينظر كتاب رفقة محمد : توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة) منشورات وزارة الثقافة - ١٩٩٧ عمان - ص ٣٢٥ - ٣٢٦

«صورة الغرب في كتابة المرأة العربية»

د . معجب الزهراني

1 - موضوع هذه المحاضرة المصرّح به في العنوان أعلاه يحتاج إلى تبريرات وايضاحات نأمل أن تسهم في توليد الحوارية في المحاضرة وفي النقاشات التي ستعقبها .

لقد تعوّد النقاد والباحثون العرب على الاهتمام بنصوص الرحلة إلى الغرب كما دوّنها الرجال، سواء انطلقوا في كتاباتهم من عالم التجربة الفردية الواقعية، أو من عوالم المتخيّل الذي تتقاطع وتتداخل فيه الأصوات والخطابات والتجارب . من هنا نجد الكثير من الدراسات والأطروحات المهمة في هذا السياق، أنجزها مفكرون ونقاد أمثال العروي وهشام شرابي وفهمي جدعان وهشام جعيط وجورج طرابيشي ومحمد كامل الخطيب ونبيل سليمان وغيرهم الكثير في الشرق والغرب .

أما كتابات المرأة العربية في سياق المغامرة الغربية ذاتها فظلت في الهامش من اهتماماتنا رغم كثرتها وتنوعها النسبي ورغم ما قد تنطوي عليه من أبعاد دلالية خاصة لابد أن بحثها من هذا المنظور سيثري تصوراتنا، ويعمّق وعينا باشكالية الآخر الغربية المركزية في خطابنا الثقافي كما في تفاصيل حياتنا اليومية .

فالمرأة في مجتمعات تقليدية كمجتمعاتنا كانت ولا تزال في الغالب تمثل «الآخر الداخلي»، آخر الهامش والظل والعتامة، وذلك بحكم هيمنة منظومات أفكار وقيم ومعتقدات وسلطات ومؤسسات تتعامل مع المرأة جسداً وصوتاً وكتابة بنوع من الحذر والريبة والدونية: وإذا كان في هذه الملاحظات الأولية والعامة ما يبرر محاضرتنا الراهنة، بل ويخفي المزيد من البحوث والدراسات حول الموضوع خصوصاً مع الحضور المتزايد باستمرار لهذه الكتابات، فإن الايضاحات التالية ستنصب على بعض المفاهيم المركزية التي وردت في العنوان أعلاه وتؤسس لهذه المقاربة منطلقاتها النظرية والمنهاجية.

2- أعني بالصورة مجمل التمثيلات Representations - التي يقدمها كاتب أو مجموعة من الكتاب عن الآخر باعتبار سلسلة من الفروقات الإثنية والعقدية واللغوية والثقافية هي ما يؤسس للوعي بالاختلاف بين الطرفين في موقف اتصالي معين. ولعله لا يخفي على أحد أن هذه التمثيلات تتكون من مزيج من المشاعر والأفكار والمعلومات والمواقف التي يحيل بعضها إلى حقائق الجغرافيا والتاريخ والعمران البشري الخارجية، ويحيل البعض الآخر منها إلى عالم الذات والداخل بما فيه من رغبات وطموحات وتوهمات مما يعني أن صورة الآخر فرع من تصور الذات لذاتها وللعالم والكون من حولها.

وإذا كانت المرجعيات المعرفية والفلسفية والأيديولوجية التقليدية تنزع إلى الفصل الصارم بين الذات والآخر وتؤول الاختلافات من منظور الحدية والإطلاق، أو «التوحش» كما يقول الخطيبي، فإن الفكر الحديث في مجمله ينزع إلى الوصل والنسبيّة بما أنه فكر اختلاف «بهذا المعنى». هكذا لم يعد الآخر، الغربي أو غيره،

يعاين كخارجية مطلقة، ولا هو جنة أو جحيم، وإنما هو مقوّم ومكوّن أساسي في بنية الوعي بالذات كما كشف عنه وحلله بعمق مفكر مثل جيل ديلوز في دراسة بعنوان «نحو نظرية للآخر» أو «الغير» أنجزها عن رواية ميشيل ثورينيه «جمعة» أو «تخوم المحيط الهادي».

لقد ترتب عن هذا التحول الابستمولوجي الناتج عن تطور المعرفة وتقنيات الاتصال والتفاعل بين الشعوب. والثقافات. «تراجع» عام في خطابات المركزية التي كانت تنفي الآخر المختلف، الخارجي أو الداخلي، إلى الهوامش كفضاءات للبربرية والعجمة والضلال والتوحش. ونضع كلمة «تراجع» بين مزدوجات لأن الثقافات بالأمس واليوم، ينتجها الحكماء والمبدعون بقدر ما ينتجها الحمقى والمدعون، ويستثمرها، معرفياً أو أيديولوجياً، دعاة التعارف والتواصل والحوار والتعاون مثلما يستثمرها دعاة التجاهل والقطيعة والعزلة والهيمنة بمختلف أشكالها ومبرراتها.

أعني بالغرب ما استقر في الاذهان والخطابات السائدة في المجال التداولي العربي منذ بدايات القرن الماضي إلى اليوم بخصوص هذا الآخر الحضاري الذي يمثل الحداثة والتقدم، والتقنية، مثلما يجسّد القوة والغلبة والسيطرة. إذ يحاول فرض لغاته وافكاره وقيمه ومصالحه على الذات العربية الإسلامية وعلى غيرها من الذوات الحضارية على نطاق أرضي.

نعلم جيداً أن مفهوم الغرب «قد يشبه الآن مفهوم» الزمن «عند بورخيس» إذ نعتقد اننا نعرف جيداً وبالبداهة وما أن نُسأل عنه حتى ندرك أن معانيه تنسرب من أذهاننا انسراب الماء من بين فروج الأصابع. ونعلم أيضاً أن وظائف هذا المفهوم ذاته تشبه وظائف مفهوم «الديمقراطية» عند فاليري الذي كشف كم هي متعددة وملتبسة وأحياناً

«قذرة» الوظائف التي يؤديها هذا المفهوم، كأي مفهوم آخر.

فالغرب لا يتطابق مع كلية تاريخية -حضارية محددة لأن جزءاً أساسياً من هويته الثقافية إنما تشكل بفعل أو بفضل الديانات الكتابية المنبثقة من فضائنا المشرقي، هذا الذي يشكل المرجعية الأهم «للمقدس» عندهم وعندنا!

كما أن الغرب لا يتطابق مع كلية جغرافية معينة منذ خروجه من أوروبا وانتشاره في شمال آسيا والامريكيتين واستراليا ليحيط بالعالم القديم من كل جهاته، وليحول سيرورة التاريخ الحديث كله إلى ما يشبه مشروع «غربنة» للعالم!

وهكذا نجد أنفسنا أمام «تسمية دقيقة وغامضة في نفس الوقت» كما يقول العروي، وليس لنا سوى التعامل معها كما هي عليه، لا بهدف تكريس دلالاتها المركزية، وسنرى أن المتن النصي موضوع القراءة يتيح الفرصة لمثل هذه الخلخلة إذ أن لكل كاتبة غربها الخاص خصوصية كتابتها.

3 - في عام ١٩٨٩ أنجزتُ اطروحة دكتوراه لدى قسم الأدب المقارن بالسوربون الثالثة بعنوان «صورة الغرب في الرواية العربية الجديدة» وتناولت فيها بالتحليل والتفسير والتأويل حوالي ثلاثين نصا روائياً تمثل «الرحلة الى الغرب» أو ما سميته بـ «المغامرة الغربية» عنصر التشاكل البنائي والدلالي الاساسي فيها. لم يكن هذا المتن يتضمن أي رواية لكاتبة عربية لأنني لم أكن قد اطلعت على نص كهذا، ولم تكن الدراسات التي قاربت الموضوع من قبل قد تضمنت مثل هذا النص.

بعد العودة حصلت بمصادفة سعيدة على «مذكرات أميرة عربية» للسيدة سلمة بنت سعيد. وما أن قرأتها حتى أستحوذت على اهتمامي

لغرابتها وأهميتها الاستثنائية في هذا السياق، بل وفي سياق الأدب العربي في مجمله. فالكاتبة كانت قد هاجرت إلى المانيا في ستينات القرن الماضي وكتبت مذكراتها بالألمانية ونشرتها عام ١٨٨٦، وترجمت إلى الانجليزية عام ١٨٨٨ وفي السنة التالية إلى الفرنسية ثم إلى الانجليزية ثانية عام ١٩٠٥ ونشر نصها، مع بعض الحذف، في العدد الثالث من مجلة «نزوى» التي تصدر من مسقط بعنوان «لغة الذاكرة ولغة الجسد». بعد احدى المحاضرات السابقة في مركز الدراسات العليا للبنات بجامعة الملك سعود نبهتني احدى الزميلات إلى بعض الاعمال السردية لكاتبات عربيات تحدثن عن ذات المغامرة الغربية. وما أن بحثت عن مثل هذه النصوص حتى تكون لدى متن مواز للمتن الذي أنجزت عنه اطروحة الدكتوراه ويتكون من أربعة أنماط خطابية تنتمي إلى مجال الخطاب الأدبي بمعناه الواسع. فهناك أولاً قصة الرحلة ويمثلها النص اعلاه و «أيام طالبة مصرية في امريكا» للمصرية رضوى عاشور (القاهرة، مدبولي ١٩٧٩). ثانياً مجموعة مقالات للكاتبة السورية/ اللبنانية غادة السمان موجودة في كتابها «الجسد حقيبة سفر» (منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٧٩) ولها أيضاً عدد من القصص القصيرة عن ذات المغامرة وردت في مجموعتها «ليل الغرباء» و «زمن الحب الآخر» (عن دار النشر نفسها وفي نفس التاريخ أعلاه). وهناك رابعاً وأخيراً ست روايات هي «السابقون واللاحقون» للعراقية سميرة المانع (دار العودة، بيروت ١٩٧٢) ولها ايضاً «الثنائية اللندنية» (إيثا كابرس، لندن ١٩٧٩) و «الحياة في خطر» للمصرية وفيه خيري (دار الحرية، القاهرة، ١٩٧٧) و «لا تسرق الاحلام» لمواطنتها زينب صادق (روز اليوسف، ١٩٧٨) و «الوطن في العينين» للسورية حميده نعنع (دار الآداب، ١٩٧٩) واخيراً رواية «ومر

صيف» للسورية كوليت خوري (دار الآداب، ١٩٧٩).

عن هذا المتن في مجمله قدمت محاضرة في النادي الأدبي الثقافي بجده وكان التساؤل الأساسي الذي طرحته وحاولت أن أجيب عليه آنذاك هو: إلى أي مدى تمثل هذه النصوص إضافة خاصة ومتميزة لما أنجزه الكتاب العرب في سياق هذه التغريبة المتصلة منذ الطهطاوي إلى يومنا هذا، وتتعدد وتتنوع اشكالها وجهاتها واتجاهاتها الفكرية والجمالية باستمرار؟

ورغم وجاهة التساؤل ومشروعية المقاربة بهذا المتن من هذا المنظور الا أنني سريعاً ما أدركت أن هذه النصوص يمكن أن تظلم بمجرد أن تُقرأ في سياق علاقات التشاكل والتشابه مع ما كتبه الرحالة والروائيون والمفكرون العرب عن الغرب. فالمرأة العربية لم تتح لها فرصة التعليم بشكل مكثف إلا منذ فترة قريبة في جل الاقطار العربية. ولا زالت المرأة المؤهلة لمتابعة تعليمها العالي في إحدى الحواضر الغربية تعاني ما لا يعانيه الطلاب الذكور، ويكفي دليلاًعلى ذلك أن سفرها من دوم «محرم» لا يزال غير مقبول اجتماعياً أو دينياً في معظم الدول العربية، وهو أقرب إلى الممنوع والمحرم أصلاً في الأوساط التقليدية بالأمس واليوم!. والمرأة التي تتجاوز كل هذه العوائق وترحل إلى هناك طالبة أو سائحة ثم تغامر بالكتابة عن تغريبتها الخاصة تعي جيداً أن كتابتها ستعاني من آثار القراءة السلطوية أضعاف ما تعانيه كتابة الرجل نتيجة هيمنة المنظومات التي تتعامل معها بقمعية ودونية كما ألمحت اليه منذ البدايات.

نتيجة لهذه المعطيات أو المسلمات الأولية، رأيت التركيز في هذه المقاربة على صورة الآخر الغربي من منظور جديد ومختلف نسبياً عما تعودنا عليه ونحن نقرأ ونعمل، بوعي أو بدون وعي، على محو

الاختلافات والخصوصيات لصالح التشابهات والعموميات. وسيكون الهدف الأهم والأعم لقرائتنا الراهنة هو إعادة طرح إشكالية علاقات المرأة بالكتابة والرحلة والهوية، بما ينمي ويعمق بعض الافكار والطروحات التي سبق وأن بلورتها في محاضرات وكتابات سابقة، وعلى الأخص في المقاربة بعنوان «لغة الذاكرة ولغة الجسد» عن «مذكرات أميرة عربية» تحديداً.

وكمدخل عام لهذه القراءة سنبدأ بموضعة المتن الخاص هذا في سياقه التاريخي العام لا لمجرد أن التاريخ هو الأب (!) الشرعي الوحيد لكل الحقائق البشرية كما قال هيجل، وإنما أيضاً لأن هذه الموضعة ستفضي بنا إلى الخصوصيات والاختلافات التي تلح وتركز عليها المقاربة الراهنة.

4 - باستثناء «مذكرات أميرة عربية» نشرت كل هذه النصوص في عقد السبعينات، أي بعد حوالي قرن ونصف من بداية معركة التمثيلات والتأويلات للذات والآخر في بدايات القرن الماضي. خلال هذه الفترة مرت «الإشكالية الغربية» في أذهاننا وكتاباتنا وحياتنا بتحولات كثيرة يمكن تحقيبها فكرياً وأدبياً على النحو التالي.

ففي مرحلة الاكتشاف المفاجيء والصادم التي تتحدد تاريخياً بالنصف الأول من القرن الماضي كانت صورة الآخر الغربي غامضة ومشوشة في عمومها. ذلك لأن من تصدى لبنائها وبلورتها كان يفتقد اللغة المناسبة للتواصل مع هذا الآخر العجيب الغريب الذي يختلف عن صورة أسلافه، وعن صورة الذات كل الاختلاف، وخصوصاً إذ يباشر «حيلا» ينتج عنها «أمور لا تتسع لها عقول امثالنا»، كما كان يقول الجبرتي. كانت الأطروحة الرئيسية في هذه المرحلة نتاج ذلك

الوعي البسيط و «السعيد» كما يقول البيرت حوراني، حيث كان الآخر «بعيداً عنا غاية الابتعاد» وبالتالي يمكننا التعامل معه بحرية وراحة لنأخذ ما نحتاجه من «علوم البرانية» وتقنياته الضرورية لنهضتنا ونترك ما لا يتلاءم مع معتقداتنا وقيمنا وعاداتنا. هذا ما كان يلح عليه الطهطاوي وعلي مبارك وهما يدشنان مشروع الكتابة عن الآخر ثقافياً بعد أن دشن محمد علي باشا مشروع التحديث السياسي والاقتصادي والعسكري وكل هذا في سياق الاتصال بالغرب ولابد.

في مرحلة ثانية ستتضح أبعاد جديدة للإشكالية الغربية اذ سيكتشف خير الدين التونسي وجيله من رواد «عصر النهضة» الشوام والمصريين، أن صورة الغرب البعيد و «الخارجي» غير دقيقة، بل وخدّاعة ربما! فالأمر يتعلق بحضارة تنتشر «كالطوفان الذي لا منجاة من خطره الماحق إلا بالسير في تياره» كما عبر عنه التونسي محاولاً بهذه الصورة الاستعارية الميثولوجية والواقعية في آن واحد لتنبيه ذوي العقد من أولي الأمر والعامة وارشادهم إلى «أقوم المسالك» للنجاة من هذا الخطر الداهم.

إننا هنا أمام اشكالية أكثر اتساعاً وعمقاً وخطورة تجد مرجعيتها في الوعي بالغرب الاستعماري الذي يمتلك الرغبة والقدرة أو السلطة المعرفية والتقنية على تحويل آخريه، ومنهم الذات العربية الاسلامية، إلى صورة عن ذاته وحضارته. صورة «مشوهة» حتماً، لكنها إغوائية كما سيعبر عنه نص ذو أهمية أدبية وفكرية كبيرة كـ «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي. ففي هذه المرحلة، أي بعد حوالي قرن من «المناقضة في سياق الهيمنة الغربية» بكل أشكالها سيكون هناك من يعاين الغرب كعدو وخصم حضاري لابد من رفضه ومقاومته بكل الوسائل سواء فهم جيداً أو ظل مجهولاً عصياً على الفهم في قربه وحضوره، وفي

بعده وغيابه. وسيكون هناك من يعاين الغرب ذاته كأنموذج حضاري باهر مطلوب ومرغوب كله في حاضر الذات ومستقبلها لأن هذه الازمنة الحديثة لا تشبه أي ماض كان. بين هذين التصورين نجد تصوراً ثالثاً يحاول التوسط والاعتدال مطوراً خطاب «الموافقات» العريق في «نصّيه» تقيس حاضرها على ماضيها المثالي باستمرار كي لا تضل وتثنيه في أزمنه الآخرين.

هكذا ستتعدد الصور والخطابات والتأويلات، وستضطلع «رواية المغامرة الغربية» في النصف الأول من هذا القرن بما يفيض عن «قصة الرحلة» في المراحل السابقة. فهذا الشكل الخطابي - الأدبي يفسح مجالاً أوسع للتخيل هو ما يسمح للكاتب بتعديد وجهات النظر والخطابات حول اشكالية متعددة المستويات والأبعاد وتتطلب من «الحوارية» في الأذهان والأساليب والنصوص أكثر مما تتحمله من الرؤى والمواقف الحدية والأحادية. وإذا كانت كتابة المويلحي قد أرهصت بهذا التحول فإن «عصفور من الشرق» و «أديب» و «قنديل أم هاشم» ستنمذجه أدبياً وفكرياً، وستكون مرجعية الخطاب وتمثيلاته للذات والآخر، في هذه الأعمال وغيرها، ليبرالية غربية بشكل عام. فمشاعر الثقة في الذات لفردية وآمال استكمال مشروع تحرير ونهضة الذات الوطنية والحضارية كانت تتغذى على ثقافة هذا الغرب الذي تعددت صوره الجذابة والمنفرة. فصور غرب «الفن والجمال» و «غرب الفكر العقلاني الجذري» وغرب «العلم والتقنية الحديثة والمحايدة» تتجاور وتتحاور في ذات الفضاء الروائي، كما في الفضاء خارجه، لتغطي على صورة الغرب المادي المتفسخ والكافر.

في مرحلة رابعة، ما بعد الحرب الثانية، ستتراجع الصور والتأويلات أعلاه لتتقدم مكانها تمثيلات أخرى جديدة تجد مرجعيتها

في خطاب نضالي مضاد للغرب الرأسمالي - الامبريالي «الذي سيبدو للكثير من كتاب هذه المرحلة، بمختلف توجهاتهم، وكأنه ضد الطموحات المشروعة للذات العربية بل وللإنسان المحروم والمهيمن عليه في كل مكان. وفي هذه المرحلة سينقسم الغرب ذاته كما نعلم إلى غربين أو إلى «عالمين» يقدم كل منهما صورته المضادة للآخر ويحاول، بكل الوسائل، أن يغري بها أو «يفرضها» على آخرين أدمجوا كلهم في تسمية «العالم الثالث». هنا تحديداً ستتغلب الوظائف أو «والتوظيفات» الأيديولوجية للتمثيلات والخطابات لأن آليات الاستقطاب «الخارجية والداخلية كانت أقوى من أن تقاوم. هنا سيبدو الغرب التقليدي لا أكثر من «جثة متحضرة» كما تصرح به تلك العبارة الأدونيسية الشعرية - الفكرية التي استهل بها شرابي كتابة المعروف «المثقفون العرب والغرب». فهذا الغرب لم يعد نموذجاً يغوي أحداً لا في «العالم الثالث» كما كان يسمى، ولا في العالم الثاني الذي مثله الغرب الاشتراكي وسريعاً ما تحول إلى النموذج المحلوم لدى فئات المثقفين في جل انحاء العالم (وهو ما حذر منه توفيق الحكيم من قبل أن يحذر منه ريمون آرون في كتابه الشهير «افيون المثقفين»).

في هذه المرحلة بالذات ستبلغ «رواية المغامرة الغربية» ذروتها ونهايتها مع أعمال سهيل أدريس «الحي اللاتيني» والطيب صالح «موسم الهجرة الى الشمال» وبعض الاعمال الأقل اهمية كـ «البيضاء» ليوسف ادريس و «رحلة الربيع والخريف» لحنا مينة وأعمال اخرى تكمن أهميتها في نقدها العميق والجارح للذات وللآخر كـ «نجمة اغسطس» لصنع الله ابراهيم و «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف. فبعد هذه المرحلة لم تعد المغامرة الغربية تستقطب اهتمام كبار الكتاب سواء ممن كان منشغلاً بتمجيد الذات الوطنية والحزبية أو القومية، أو

ممن كان ينطوي على ذات المبدع وعلمه الخاص محاولاً تحطيم الصور التي تحولت الى «أيقونات» والمقولات الايديولوجية التي تحولت إلى شعارات نمطية زائفة ومزيفة للوعي خصوصاً عند «من يرى الاشياء بعين واحدة ويتكلم بلسان واحد» كما يقول الطيب صالح في روايته التي بلغت في جمالياتها وثراها الدلالي الفكري ما لم تبلغه أي رواية عربية أخرى في هذا السياق.

وإذا كانت الأسطورة الغربية قد أُستنفدت لكثرة ما كتب وقيل فيها طوال هذا «التاريخ» فإن تقنيات الاتصال والمعلومات الحديثة ستولد وتُشكّل وتُبث من الصورة الحيّة والأخبار اليومية والمعلومات الدقيقة عن الغرب والعالم ما يفيض عن كل كتابة خصوصاً إذ تنتشر في كل فضاء، عام أو خاص، عبر الصحافة والإذاعة والتلفاز وشرائط الفيديو وبرامج الكمبيوتر.

5 - في نهايات مرحلة غروب الأسطورة الغربية وتفتت الصور وتكاثر الاشكاليات، حضرت كتابات المرأة العربية إلى مسرح التمثيلات والتأويلات للذات والآخر. وصلت متأخرة دونما شك من هذا المنظور التاريخي العام، لكن هذا لا يعني بالضرورة أن ابواب الاجتهاد والتأويل قد أغلقت من دونها. فقد حضرت لتنتمي إلى نخبة مثقفة شعرت بانكسار الحلم الكبير بعد هزيمة ٦٧ التي فجرت من مشاعر الغضب والكره للغرب الاستعماري وامتداده المتمثل في الكيان الصهيوني بقدر ما فجرت مشاعر الاحباط اليائس والتصدع في الذات الفردية والوطنية والقومية. وستغذي هذه المشاعر لديها، ولدى غيرها من الكتاب الرجال، والنزوع إلى النقد الحاد للذات والآخر إما بهدف البحث عن أفق جديد لتجاوز المحنة الكبرى الجديدة واما لمجرد تبرير

التعلق بالخلاص الفردي حتى وإن اتخذ شكل الهروب إلى مواقع متطرفة تتضاعف وتتداخل عندها مشاعر العزة والألم ودواعي الأمل واليأس ومعاني الحضور والغياب. خصوصاً إذ تتعامل هذه الذات المثقفة الجريحة مع كلمات تتيح لها فرصة هدم وإعادة بناء كل الصور كما ترى وتريد في عالمها الخاص، عالم النص الذي سيتحول هنا إلى «عالم بديل» هو وحده الصالح للسكنى!

6 - ففي كتابات غادة السمان المقالية والقصصية، وكلها تحيل إلى ما قبل ٦٧، نجد سلسلة من التمثيلات التي تكشف عن انحطاط الغرب «المتقدم» وتحلل قيمه وأفكاره ومعنوياته كما يتجلى ذلك في سلوكيات أجياله الجديدة الهاربة هي أيضاً من شروطها الاستلابية القاسية إلى الجنس والمخدرات والفنون المبتذلة. وتزداد الصور سلبية وعتامة مع التزايد المستمر لهيمنة نمط الحياة والثقافة «الأمريكية» على هذا الغرب العريق الذي لم يعد يمثله في أصالته ونقائه سوى الأرياف كما تقول في احدى مقالاتها (الجسد.. ص ص: ١٥، ١٧، ١٨).

ومع أن هذه الرؤى والتصورات تكاد تكون مستلة من كتابات توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» و «زهرة العمر» إلا أن رؤى الفنان الرومانسي الحالم هناك سيُستبدل بها هنا رؤى كاتبة مرهفة متمردة تواصل خطاب تلك الأيديولوجيا القومية المطعمة بالوجودية التي افتتحها سهيل إدريس وإن كانت النبرة عندها أكثر يسارية و «نسويّة» بحكم جيل وجنس الكاتبة معاً.

هذا الموقف الايديولوجي يظهر بحدة ووضوح أكثر عند رضوى عاشور وهي تحكي قصة رحلتها أو «أيامها» الصعبة في أمريكا - العدو. فالكاتبة تؤكد منذ البدايات على «القطيعة» مع آبائها وأسلافها

الأبعدين والأقربين في الزمن، كالطهطاوي الذي سافر إلى الغرب وكتب عنه بحياد من لا يعرف شيئاً عنه، وكجيل ما بين الحربين المنبهر «بأضواء الأنوار الامبريالية» كما تقول (ص٧). ومن هذا المنظور ذاته تلح الكاتبة على أنها لم تذهب إلى أمريكا لتعلم أي شيء كان وإنما بهدف دراسة الأدب «الافرو- امريكي» الذي ينطوي بالضرورة على ما يدين ويفضح الحضارة الغربية البيضاء في مجملها، ويترجم بالضرورة أيضاً عن وعي مضاد مشترك بينها وبين «أخوتها» القاريين هناك.

وحينما تشعر أن القارىء قد يتهمها بعدم الحيادية والتحامل في آرائها ومواقفها تجاه هذا الآخر تعترف انها لا تريد ولا تستطيع أن تكون هادئة ومحايدة تجاه «الآخر - العدو» إذ «كيف للملدوغ أن يتحدث بهدوء مخبري عن خواص العقرب» كما تتساءل منكرة منطق السؤال ذاته (ص ١٦٨). من هذا المنظور لا غرابة أن كل ما هو ومن هو امريكي ينطوي بالضرورة على معنى السلبية والقبح والبشاعة والعدوانية لأن الآخر هو «السم» هنا مثلما هو «الطاعون» عند محمود درويش أو «الشيطان الأكبر» عند آخرين، ولن تعجز الكاتبة، أو غيرها، عن تقديم الشواهد والمبررات لهذا الموقف المتشبع بالايديولوجيا لأن امريكا تمثل ذروة الامبريالية ولا شك أن لها في كل كارثة نصيب عندنا وعند غيرنا كما هو معروف.

أما حميدة نعنع فتقدم شخصية روايتها المركزية «ناديه» باعتبارها مناضلة سافرت إلى الغرب، جنيف، لأول مرة للمشاركة في عملية «ثورية» هي اختطاف طائرة اسرائيلية لحساب إحدى المنظمات الفلسطينية. وعندما سافرت للمرة الثانية برفقة زوجها كانت قد تخلت عن انتمائها الحزبي، لا عن الايديولوجيا الثورية، وبالتالي تجري ما يشبه المحاكمة الصارمة للغرب الامبريالي المتعاطف مع اسرائيل ومع

القوى الرجعية في العالم كله . وحتى إذ تلتقي بذلك المناضل والمنظر الثوري الماركسي الذي ما أن اعتقل وعذب في امريكا اللاتينية حتى عاد الى وطنه ممجداً إنجازاته وقيمه وأفكاره المحترمة لحريات وحقوق الإنسان . . لا تلتقي به وتحقق حلمها بمعاشرته فترة طويلة نسبياً حتى تأخذ في هجائه وهجاء أمثاله من «الثوريين التائبين» . فالكاتبة تريد لها أن تتموضع على «يسار اليسار»، أي ضد هذه النماذج بل وضد جماعتها الحزبية التي تحولت إلى «مؤسسة» بيروقراطية قمعية كما يشير اليه النص ويوحي به في الكثير من المقاطع .

وفي رواية «الحياة في خطر» تظهر أيضاً آثار ذلك الخطاب الأيديولوجي، النضالي والشعاري، وإن كانت لا تهيمن كلياً على تمثيلات وتأويلات الذات والآخر . فبطلة الرواية، رشيدة بهجت، تلتقي في لندن بمجموعة من المثقفين العرب الذين اجتمعوا من أماكن متباعدة للتخطيط لعملية ثورية ضد أهداف إسرائيلية ورغم تعاطفها المبدأي معهم إلا أنها لا تتفق مع وجهات نظرهم ومواقفهم من الحضارة الغربية إذ يحكم عليها بالانحطاط والعدوانية من هذا المنظور المبسط والمتناقض في رأيها .

وحينما نقرأ رواية كوليت خوري نلمس بوضوح أنها من أكثر هذه الاعمال تملكاً لجماليات الكتابة الروائية ومن أكثرها تحرراً من الصور النمطية والاحكام المسبقة، والمدحيه والهجائية، ومع ذلك تظهر فيها آثار ذلك الخطاب بقوة، مما يشير الى أنه اصبح خطاباً جماعياً في هذه الحقبة بالذات . ففي احدى الفقرات تبرر الكاتبة على لسان إحدى الشخصيات النسائية المغتربة «هناك» عملية ميونخ الشهيرة ضد فرقة رياضية اسرائيلية قائلة «هاج العالم وماج لأن تسعة اشخاص قتلوا في ميونخ، قتلتهم شظايا أجساد شهدائنا الأحباب، ضج العالم من موت

هؤلاء التسعة ولم يتأثر من موت خمسة شهداء حمل كل واحد منهم في شخصه عالماً من التشرد والظلم» (ص ١٤٦). وتتحول نزعة التبرير إلى نزعة تعاطف وتمجيد ودعم إذ تكمل: «ليهتز العالم المهزوز عله بالهزة يستقيم، وليرتفع صوتي ملء الوجود تحية إجلال لهؤلاء الأبطال» (ص ص ١٤٧).

هكذا لا يشذ عن هذه الرؤى والتمثيلات الموجهة بالمرجعية الايديولوجية اليسارية، القومية أو الماركسية، سوى كتابات سميرة المانع التي تبدو شخوصها مشغولة اكثر بعمليات التكيف مع الحياة الغربية التي اختارت، ومع متطلبات عملها في سفارة بلادها بلندن كمسؤولة عن مساعدة القادمين من «هناك» على قضاء حاجياتهم «هنا» أي حيث تعيش وتعمل. هذا المنظور يستمر حتى في روايتها الأخيرة «حبل السرة» مما يدل على أنّ وراءه قناعة عميقة بأن الغرب قد لا يكون «جنة النساء» كما قال أو نقل عنه الطهطاوي، لكنه بالتأكيد أقل عدائية وعنفاً وقمعية تجاه المرأة، المثقفة والعادية، من فضاءاتها الأصلية تلك الفضاءات الشرقية التي كثيراً ما تبدو كممالك رجالية متراتبة ومحكومة ببشر يتوهمون ويصدقون انهم «أنصاف آلهة» كما قال عنهم بورخيس، وبالتالي لا يخضع الأدنى منهم للأعلى رتبةً إلا ليُخضع من هم دونه فتكون المرأة مملوكة المملوكين ومقموعة المقموعين في جل الاحوال.

لا شك أن الكاتبات الاخريات يعين ويعانين من شقاء الوعي بهذه الوضعية فنصوصهن تعبر عن هذا الوعي بطرق متعددة كما يمكن للقراءة أن تستكشفه بمجرد تجاوزها أو اختراقها لقشرة تلك التمثيلات النمطية المكرورة المبثوثة في سطح النّص والمحمولة بقوة ذلك الخطاب الايديولوجي «الجماعي» السائد كما سنحاول بيانه في الفقرة التالية.

7 - ما أن يعاين الفن أعلاه من منظور خصوصيته واختلافه، أي باعتبار كونه ممثلاً لنماذج وعينات من نص «الآخر الداخلي» المهمّش والمقموع أكثر من غيره، حتى نكتشف أنه يحكي ويترجم عن اشكاليات المرأة الخاصة أكثر وأهم مما يحكيه عن اشكالياتنا الجماعية العامة في علاقاتنا بالغرب. نكتشف، من هذا المنظور، أننا أمام آثار أدبية تحمل وتنقل وتجسد العديد و «الجديد» من أشكال المعاناة المنبثقة عن خصوصية الجسد - الكاتب الذي لم يتعلم الكتابة الا منذ فترة قصيرة ولم يتعود التعبير، بلغته الخاصة، عن رغباته وطموحاته وأحلامه ورؤاه ببعض الجرأة إلا منذ فترة أقصر، ولم يغامر باتجاه الكتابة والرحلة الا بحثاً عن تحقيق هويته الخاصة في إطار الهوية العامة، وأحياناً كثيرة ضدها. ولعل أهم ما سنكتشفه أو نعيد كشفه والتذكير به هو أن هذه التحولات كلها لم تحدث إلا في سياق التواصل والتفاعل «الايجابي» مع غرب حديث وجديد تتمتع فيه المرأة بحقوق وحريات ستغوي وتستهوي كاتباتنا كما أغوت واستهوت كتابنا منذ أزمنة بعيدة، وإن كان الاغواء يزداد اغوائية بحكم تزايد الوعي بالظلم والاضطهاد الواقع على «النصف الأجمل»!.

8 - سنبدأ في قراءة الخصوصيات والاختلافات في مستوى العلاقة بين المرأة والكتابة لأننا أمام اشكالية تاريخية - حضارية عامة تنبيء بالكثير من التحولات في التصورات والخطابات. فالمرأة في المجتمعات العربية التقليدية، وكما في غيرها من المجتمعات المماثلة، لم يكن لها دور كبير في إنتاج وتطوير الثقافة المكتوبة عموماً، ولا شك أن حضورها في سياق انتاج وتداول الخطاب الأدبي المكتوب يتناسب مع هذه الوضعية التاريخية - الانتروبولوجية العامة. ولأن الكتابة تعني

للفرد، كما للجماعة التاريخية وللإنسانية عموماً، تملّك أداة اتصالية تعبيرية تسمح للذات بتطوير وعيها بمعاني وجودها في الزمن والمكان باستمرار، وبفضل تراكم وتحول المعارف والأفكار والتجارب تحديداً، فإن امتلاك المرأة العربية لأدوات هذه المهارة أو «اللعبة» يمثل في سياق ثقافتنا الحديثة عامل خلخلة ونقض وتحويل لمجمل تصوراتنا التقليدية للذات والآخر والعالم. بل نعتقد من هذا المنظور التاريخي - الأنثروبولوجي ذاته أنه لا شيء يمنع من أن تفضي هذه الظاهرة إلى شكل من اشكال القطيعة مع صورة المرأة التي استثمرت في الاذهان والخطابات التقليدية وبكل مقوماتها التكوينية البنائية وبكل مرجعياتها المعرفية والاخلاقية والايديولوجية. فهناك ملايين النساء المتعلمات على امتداد الفضاء العربي، وبينهن المئات، وربما الآلاف، ممن اخترن المغامرة باتجاه لعبة الكتابة التي تتحول بها وفيها المرأة من كائن صموت أو شفاهي إلى كائن يحسن التعبير عن ذاته والمشاركة في تأويل الاشياء والظواهر والعلاقات من حوله بطريقة جديدة تتيح له فرصة الحضور والغياب في «العالم» كما يرى ويريد، لا كما يرى ويريد له الآخر -الرجل.

في كتابه الأخير والمهم: «المرأة واللغة» يشير الدكتور عبد الله الغذامي إلى سيرورات هذا التحول الذي نقل المرأة من «موضوع» للخطاب إلى «ذات منتجة» أو «فاعلة»، كما يشير الى عمق المعاناة وعظمة التضحية التي كان على الكاتبات العربيات في بدايات هذا القرن مواجهتها وتحملها حتى وان أفضت إلى مرض الجسد والعقل كما حدث لباحثة البادية ولمي زيادة. فالمرأة إذ تتحول إلى هذا السياق الثقافي - الأدبي «الكتابي» لابد وأن تجد نفسها في مجابهة مع لغة غير بريئة، «لغة شوفينية»، لا بذلك المعنى السيميائي العام الذي اشار اليه

رولان بارت في درسه الافتتاحي بالكوليج دي فرانس، وإنما بمعنى خاص، جديد وأكثر حدة وتحديداً إذ يرتبط بهيمنة الرجل على اللغة. فالرجل هو الذي تحكّم في تدوين وصياغة وتكريس نحو اللغة الكتابية وصرفها وبلاغتها وشعريتها ولا غرابة بالتالي أن يكون «الأصل في اللغة التذكير» كما يقول النجاة وأن تعني «الفحولة» قمة القدرة على التملك الجمالي - الدلالي للغة بينما يعني ذات المفهوم إذ يؤنث ويلحق كصفة بالأنثى مجرد الثرثرة أو «سلاطة اللسان» (المرأة واللغة، ص ٣٨)! . وحينما يكشف الناقد/ المفكر عن استمرارية التوهم بأن تلك المقولات وجيهة و «علمية» ويدعو بالتالي إلى ضرورة «تأنيث اللغة» أو «الذاكرة الثقافية» فإن لا يطرح هذه القضايا من المنطلقات الايديولوجية المعروفة في سياق الحركات النسوية الحديثة فحسب وإنما من منظور فكري - معرفي أوسع يستهدف المشاركة في أنسنة اللغة والعالم من منظور الاختلاف والتكامل بين الرجل والمرأة لأنه هو الأصل، الطبيعي والثقافي.

خلال قراءة نقدية/ حوارية مع هذا الكتاب النقدي أشرت إلى أهمية سياق تحرير الذات الفردية والجماعية من وطأة ما يسميه نيتشه «بالحقائق التي نسينا أنها كانت مجرد توهمات ذات يوم». وأستعيد هنا أطروحته النظرية العامة كمنطلق لمقاربة اشكالية المرأة والكتابة التي سبق وأن أثرتها وبلورت بعض الافكار المنهجية حولها في الدراسة بعنوان «لغة الذاكرة ولغة الجسد» عن «مذكرات أميرة عربية» كما أسلفت فيه القول.

ففي هذا النص الرائد بكل المعاني تحكي سلمة بنت سعيد كيف تعلمت القراءة والكتابة بطريقة سرية لأنه كان من غير المعتاد وغير المقبول اجتماعياً أن تتعلم الفتيات هذه اللعبة أو هذه المهارة الخاصة

بالرجال . كما تحكي أن أخواتها وغيرهن من نساء القصر السلطاني ما أن علمن بتكليفها أحد خدم العائلة بهذه المهمة التعليمية حتى أصبحن ينظرن اليها بنوع من الريبة والاحتقار من جهة ، والغيرة والاعجاب من جهة أخرى ، مما يشير إلى تمثّلهن لقيم وافكار لا تخدمهن لما فيها من اعتبارات الدونية والهامشية .

أما عن الآثار المترتبة على اتقانها القراءة والكتابة فتتجلى في ثلاثة مواضع تدخلت بقوة في رسم مصير هذه الفتاة الذكية المتمردة التي ستنتهي بها مغامراتها إلى غرب الغربة والمنفى حيث كتبت هذا النص بلغة المنفى وحيث عاشت بقية حياتها .

فحينما أضطرت للمشاركة في «الثورة» التي قادها أخوها برغش وأختها خولة ضد أخيهم ماجد اختيرت للعمل كـ «سكرتيرة للثورة» كما تسمي نفسها لاحقاً ، ولأنها تتقن القراءة والكتابة تحديداً . ولعل ما يهمنا في هذا المقام أنها ربما تكون قد سرّبت بعض المعلومات إلى أخيها ماجد الذي كانت تحبه وترى فيه نموذجاً للكرم والنبل ولولا ضغط أختها الكبرى التي ربتها وكانت لها بمثابة «الأم البديلة» لما قبلت المشاركة في الثورة ضده كما ستقول لاحقاً .

وحينما اختارت طريق الهجرة إلى المانيا واضطرت للحياة هناك كمهاجرة ومنفية كانت القراءة والكتابة وسيلتها المثلى للتواصل مع اصدقائها ومحبيها في الوطن الأم ، أو «تلك النفوس الحبيبة» كما تسميهم في نصها . من هنا لا شك أن إجادتها هذه اللعبة الكتابية ، وبلغتين ، ساعدتها كثيراً على تحمل معاناة الحياة في بلد المنفى وعززت من تماسكها وتوازنها الذهني والعاطفي كما تكشف عنه هذ الكتابة المتطورة لاحقاً والتي تحولت إلى «وطن بديل» كما فصلت فيه القول في مقام آخر .

لكن أهم وأخطر نتائج هذه المغامرة «الكتابية» تمثلت في ما لا تذكره الكاتبة وقد لا تعيه جيداً، وهو أن إجادتها الكتابة بالعربية في مرحلة مبكرة من العمر حفزها وساعدها حتماً مع تعلم القراءة والكتابة بالالمانية في فترة لاحقة ومتقدمة نسبياً من العمر. ونعتبر هذه النتيجة أهم وأخطر من غيرها لأنها سبب وجود هذا النص الذي يعتبر أول سيرة ذاتية متكاملة لكاتبة عربية، وأول كتابة أدبية - فكرية في أدبنا الحديث باللغة الالمانية، وربما بلغة أجنبية على الاطلاق، وبالتالي فإنها تمثل إرهاصاً بكتابات لاحقة ستتواصل منذ جبران إلى أهداف سويف مروراً بكاتب ياسين وبن جلون وآسيا جبار وغيرهم من كتاب المغرب العربي ممن اضطروا أو اختاروا الكتابة بلغة المنفى لأسباب شتى.

أما من حيث المضامين فمما لا شك فيه أن هذا النص يتضمن خلخلة قوية وجريئة للكثير من الأعراف والقوانين في ثقافتنا التقليدية والحديثة، ولعل هذا الجانب تحديداً هو ما أُجل ترجمته قرناً كاملاً. فالمؤكد أنه ليس من السهل والعادي أن تكتب امرأة عربية مسلمة من عائلة محافظة وحاكمة عن تعلقها بشاب من غير قومها وعقيدتها، ثم تقرر الهجرة معه لتقيم في بلده بعد أن تغير اسمها وديانتها وهويتها، ظاهرياً على الأقل، لأن الأمر هنا يتعلق بواحدة من «القصص الغريبة النادرة التي تكاد أن تشبه قصص الخيال» كمايقول المترجم (ص٩). وفي كل الأحوال فإن هذه الكتابة هي التي ضمنت للكاتبة حضورها معنا وبيننا «الآن» و«هنا» كأنموذج واقعي ورمزي لامرأة كانت مهددة بالغياب المطلق الذي لا يليق بها بعد أن غامرت وحققت وجودها الذاتي المستقل متجاوزة العوائق التي كانت تحاصر أمثالها في تلك الفترة المبكرة من أزمنتا الحديثة وفي مثل ذلك المكان القصي، الغامض والهامشي من العالم.

في عقود لاحقة لا بد أن القيود المفروضة على تعلم المرأة القراءة والكتابة قد «خفّت» لأن سيرورات التحديث التي اخترقت كل المجتمعات العربية، وبسبب الإحتكاك بالغرب، ولدت العديد من المظاهر وعوامل التغير لإبدال في الذهنيات والسلوكيات. ونقول إنها «خفت» لأنها لم تختف تماماً ولعل أوضح آثارها ما تذكره وتذكرنا به سميرة المانع في إحدى رواياتها بخصوص مخطوط كتاب بعنوان «الإصابة في منع النساء من الكتابة» لمؤلف اسمه «خير الدين نعمان بن أبي الثناء» في فترة معاصرة ل«سلمى بنت سعيد». فقد ورد فيه : «أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئاً أضر منه بهن، فإنهن لما كن مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد، وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها فإنه يكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمرو وبيتان من الشعر إلى عزب وشيئاً آخر إلى بعل آخر، فمثل النساء والكتب والكتابة كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفاً أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع» (الثنائية اللندنية ص 40) .

ودلالة : هذه النصائح الإشكالية اعلاه لا تكمن في فرديته وفرادته وإنما في جماعيته وعموميته، أي في كونه جزءاً من خطاب ومنظومة ومؤسسة تفضل عزل المرأة في فضاء الصمت لأن صوتها «عورة» وإن تعذر ذلك فالحديث المهموس من وراء السواتر والحجب لأنها مجبولة على الإغواء والكيد والسفه والغدر وغير ذلك من السمات السلبية القديمة والحية في مخيال جماعي مترع بالنصوص والحكايات ! .

واستعادة الكاتبة لهذا النص يدل على استمرارية الصورة

والتصور، ولذا يأخذ الاستشهاد معنى وظيفة التنامي النقدي - النقضي إذ تحاول الكتابة «النسائية» والكاتبة «المرأة» مجابهة ذلك النص ومرجعياته لأنها لاتؤمن به، ولا تتقبله بقدر ما تدينه وترفضه من منطلق وعي جديد متجاوز كما رفضته سالمة بنت سعيد من قبلها بطريقتها الخاصه .

وفي رواية «الوطن في العينين» نجد أن أحد الأسباب المولدة لعلاقات التوتر فالقطيعة بين«نادية» المناضلة الحزبية وجماعتها الثورية الحزبية تكمن في أن هذه الفتاة مثقفة وشاعرة ولديها نزوع قوي نحو الاستقلالية في الرأي والموقف. ولذا كانت كثيراً ما تناقش وتعترض وتنتقد أفكار وسلوكيات جماعتها، بدءاً بالرفاق وانتهاء بالرئيس أو «الرفيق الأعلى» ذي الشخصية السلطوية والكارزمية. فإذا كانت ثقافتها ووعيها الكتابي الحديث المتطور قد أفضى بها إلى رفض وصاية الأب، ذي الأصول الأرستقراطية الكردية، أو «الدماء الزرقاء» كما تقول، فإنها وجدت في رئيس الحزب أبا ايديولوجيا كان لا بد من رفضه، ورفض بعض «الأخوة - الرفاق» لأنها رافضة بطبيعتها وثقافتها لمنطق العلاقات السلطوية في مجمله، لأنه واحد في جوهره، وإن تعددت أشكاله ومبرراته .

وتزداد دلالة هذا الوعي بعلاقات التوتر بين «المرأة المثقفة» ومحيطها الاجتماعي الثقافي - المؤسسي حينما تكتشف الكاتبة بطريقة نقدية ذكية أن «ناديه» شعرت وأدركت، بعد نجاح عمليه الاختطاف للطائرة الاسرائيلية، أن الحزب ما حوّلها إلى مسؤولة إتصالات إعلامية - سكرتيرة ثوره بتعبير سالمه بنت سعيد - إلا لأنها «مزعجة» من جهة، ولأنها فتاة جميلة تحوّلت إلى «نجمة إعلامية» فأريد الخلاص منها باستثمارها في هذا الموقع الاعلامي - الدعائي وكأن الأمر يتعلق

بمؤسسة رأسمالية ربحية تبحث عن كسب الزبائن بأي طريقة لا بمؤسسة ثورية إنجازية حقاً، وهذا ما عزّز رفضها وهجرتها للغرب كما سنعود إليه لاحقاً .

في بقية النصوص لا بد أن آثار اشكالية المرأة والكتابة حاضرة بطريقة ظاهرة أو موارية بحيث لا يتسع المقام لتقصيها . نكتفي بالإشارة هنا إلى بعد جديد لهذه الإشكالية نجده في قصة «رأيت النخيل» لرضوى عاشور وله قيمة تفسيرية خاصة في سياق قراءتنا الراهنة . فالقصة تسرد خبر طالبة مصرية تدرس في بريطانيا وتصلها رسالة من أختها التي تدرس في جامعة أسيوط وتتضمن الرسالة خبر الهجوم النقدي التشهيري العنيف الذي شنه خطيب الجمعة في قريتهم على أبيها لأنه تجرأ فأرسل أحد "بناته للدراسة «في بلاد بره» والأخرى للدراسة في «بلاد جوه» . وفي هذا الخبر ما يدل على أن تعليم المرأة بشكل عام لا يزال غير مرغوب فيه في الأوساط التقليدية، ولعل من أقوى المؤشرات الدالة على وجاهة هذا التفسير أن «المرأه المتعلمة» هي ذاتها شخص غيرمرغوب فيه في مثل هذه الأوساط، وظاهرة العنوسة بين المتعلمات في العديد من مجتمعاتنا ما يعزز كل هذا التأويل .

ولكي نختم هذه الفقرة نشير إلى ملاحظتين هما الأكثر أهمية واجرائية بالنسبة لهذه المقاربة . الملاحظة الأولى أن الوعي الجماعي الحديث، عند هذه النماذج من الكاتبات المثقفات (الأديبات، الصحفيات ، الشاعرات الأكاديميات أو الباحثات) إنما تشكل في بداياته، ولا يزال في جزء كبير منه، بفضل الاتصال بالحضارة الغربية الحديثة . فأول مؤلف دعى إلى ضرورة تعليم المرأة في هذا السياق هو ، كما نعلم، «المرشد الأمين لتعليم البنات والبنين» للطهطاوي وبالتالي فإن تشجيع النخب الإصلاحية التنويرية التحديثية لهذه الظاهرة لايعني

نهاية تلك الأيديولوجيا الأبوية - الذكورية وإن تراجعت أو تزحزحت كاشكالية. دليلنا على ذلك أن حكاية تعليم المرأة مرت بلحظات تراجيدية في أغلب مجتمعاتنا العربية، وأن سفر المرأة لمواصلة الدراسة بمفردها «خارجياً» أو «داخلياً» لا يزال غير مقبول أو غير مرغوب فيه، بعكس الأولاد الذكور، وأن الكاتبة إذ تكتب حكاية مغامرتها الحياتية أو التعليمية لابد أن تكبت أكثر ما تكتب وتصرح به لأنها تعي جيداً أن الرقابات المفروضة عليها جسداً وصوتاً وكتابة لا زالت حاضرة وفاعلة بقوة في جل مجتمعاتنا.

لا غرابة بالتالي، وهذه هي الملاحظة الثانية، أن تكون صورة الغرب أكثر إغوائية لمثل هذه النماذج الجديدة الواعية من النّخب النّسائية لا لمجرد أنه «جنة النساء الغربيات» وإنما أيضاً، وهو الأهم، لأنه يسمح للمرأة المثقفة، كما لغيرها من النخب الحديثة، بتحقيق ذاتها واختبار حريتها وحقوقها بما لا يقارن مع ما يسمح لها به مجتمعها الأصلي. فإذا كانت الشروط والوضعيات في هذا المجتمع قاسية على الجميع وبشكل عام فإنها لا بد وأن تكون أكثر قساوة على المرأة عموماً وعلى المرأة الواعية الباحثة عن حقوقها وواجباتها واستقلالية شخصيتها الذاتية بشكل خاص. وسنرى في الفقرة الختامية التالية أن هذا الوعي الجريح هو ما يجعل «المغامرة الغريبة» تبدو وكأنها رحلة خلاص أو هروب بحثاً عن اكتشاف صورة الذات في «الآخر الخارجي» بعد أن غطاها وحجبها. الآخر الداخلي المهيمن مرة باسم «الأخلاق العربية الاصيلة» ومره باسم «الدين».

9 - ما أن نقرأ حكايات المغامرة الغربية «في هذا المتن النسائي من المنظور الخاص أعلاه حتى نكتشف أن رحلتها إلى الغرب تنطوي

على معاني البحث عن مخرج أو مهرب محنة «الوأد العاطفي والثقافي» كما تسميه بنت الشاطيء الذي ظلت تعاني آثاره في مجتمها الأصلي منذ أزمنة بعيدة. وبغض النظر عن توزع أشكال رحلتها بين الهجرة والسياحة والعمل الصحفي والرحلة التعليمية إلا أن الحافز العميق أعلاه يكاد يكون قاسماً مشتركاً في جل هذه النصوص.

لا شك أن سالمة بنت سعيد افتتحت هذه الرحلة المهجرية النسائية في وقت مبكر ونظراً لأنها كتبت سيرتها بلغة المنفى أو المهاجر فإنها تصرّح بتلك المعاني في كتابتها بشكل أكثر وضوحاً مما يحكيه أي نص آخر من نصوص هذه التغريبة، فالكاتبة لم تكن لديها عن الغرب تلك الصوره الملونة بشهوات الكتاب وأحلامهم المستعادة في كل لحظة كتابة عن غروب الفن والجمال والتقدم والحرية وصنوف المتع الروحية والجسدية. لكن المؤكد أن جزئيات من هذه الصورة كانت تتراءى لها في لحظة من لحظات المعاناة القاسية وبالتالي سريعاً ما انجذبت إليها. فعندما فشلت الثورة ضد أخيها حاولت تجاوز التوترات بالمصالحة مع هذ الأخ الطيب النبيل الذي تفهّم ظروفها وتعاطف معها وبادلها المودة. لكن هذه المحاولة ستفشل لتدخل أختها خولة التي عنفتها واتهمتها بالخيانة والانحياز إلى «ألعوبة الكفار»، تعني أخاهما ماجد، وهذا ما دفع بالفتاة الصغيرة السن والقليلة التجربة إلى البحث عن حل آخر. تمثل هذا الحل في قرارهما بالابتعاد عن مركز الصراعات بين الأخوة الأعداء حيث اشترت منزلاً في مزرعة بعيدة وما أن انتقلت إليه وشعرت ببعض الإرتياح فيه حتى دخل القنصل البريطاني ليستحوذ على القصر الجميل والمزرعة. هنا تحديداً اضطرت للعودة إلى مركز التوترات والصراعات لتسكن هذه المرة في منزل متواضع كان مجاوراً بالصدفة، لمنزل ذلك التاجر الشاب الألماني الذي كان يسعى إلى

إغوائها من خلال إقام الحفلات الباذخة والمرحة على سطح منزله، عن تعلق بها أو عن طمع في ثروة الأميرة الجميلة الشابة. لا تحكي الكاتبة أي شيء عن تفاصيل العلاقات بينهما لأن هذا مما يدخل في حيز الممنوع، بل والمحرم، بالأمس واليوم، لكنه ما أن نجح في إقناعها بالزواج منه حتى قبلت ذلك وقررت الهرب معه إلى ألمانيا بعد أن غيّرت، في عدن، اسمها وعمّدت كمسيحية كاثولكية، لتستطيع التكيف مع مجتمعها الجديد بصورة أُفضل خصوصاً وأنها لم تكن تفكر، فيما يبدو، في العودة إلى وطنها الأم. لقد كانت تتوقع حياة هادئة وسعيدة مع زوجها وأطفالها ولذا بادرت فور وصولها إلى تعلم الالمانيه لتمتلك لغة التواصل مع الآخرين ولتنمي ثقافتها ووعيها وهي الأميرة المضطرة للحياة في مجتمع برجوازي راق في المانيا القرن الماضي.

كل هذ التوقعات ستنهار بعد وفاة زوجها، عقب ثلاث سنوات، تاركاً لها مسؤولية رعاية ثلاثة أطفال. ومما سيزيد من خيبتها أنها ستتعرض لعمليات استغلال وابتزاز من قبل «هؤلاء الأوروبيين المتحضرين» كما تقول عنهم بنبرة ألم وسخريه لاحقاً.

ورغم محاولاتها للخلاص من هذه الوضعية المأساوية بالعودة إلى وطنها وقومها إلا أن أخاها برغش، الحاكم الجديد للسلطة، لم يغفر لها حبها لماجد ولا مغامرتها الصادمة الفاضحه، فضلاً عن أن الصراعات بين الإنجليز والألمان لعبت دوراً قوياً فيما يبدو كي تمنعها من العودة وهي الشخصيهةالمتمردة القوية الذكية والواعية جيداً بألاعيب القوى الإستعمارية ! . هكذا ظلت الكاتبة في المنفى الغربي قرابة نصف قرن (١٨٦٦ - ١٩٢٢ عام وفاتها) وفيه كتبت ونشرت مذكراتها التي بين أيدينا والتي ما أن نقرأها اليوم حتى نجد فيها من المعلومات

والأفكار والمواقف ما يدل على وعي فيه من البساطة والشفافية بقدر ما فيه من التطور العميق، وفيه من القوة والجرأة بقدر ما فيه من الصدقية والحميمية.

فالكاتبة اكتشفت في وقت مبكر رواج سلسلة من الصور النمطية والأحكام العدائية المسبقة التي تشيع في خطاب غربي يتغذى على الذاكرة الجماعية مثلما على كتابات الرحالة والسياح الغربيين في الشرق أو «الجنوب»، كما تسميه، وكل همهم خدمة مصالح بلدانهم، وهذا هو الخطاب الإستشراقي الذي سيحاول في فترة بعيدة لاحقة باحثون أمثال أنور عبد الملك وأدوارد سعيد نقده وتقويضه.

كما اكتشفت في وقت مبكر أيضاً أزدواجية ولامصداقية الخطاب الإنسانوي الغربي إذ يتحدث عن اضطهاد المرأة ونظام الشرق ومظاهر الإستبداد في الشرق بينما يبرر استرقاق واستغلال شعوب وقارات بأكملها. والأهم من هذا كله أن الكاتبة ستوجه جزءاً من خطابها النقدي تجاه الذات فتشكف عما في مجتمعها الأصلي من مظاهر التخلف والفساد والصراعات على السلطة وغيرها من عوامل الضعف التي تكرّس هيمنة الغرب أو «الشمال» ما يجعلنا هنا أمام ممارسة مبكرة لما يسميه الخطيبي «النقد المزدوج».

ورغم أن معاناة الكاتبة في المنفى وحنينها الدائم إلى الوطن والأهل جعلها لا تسرف في نقد الذات كي لا يتفتت «وطن الحلم» إلا أنه من شبه المؤكد أن الكاتبة ما كان لها أن تنشر نصها الجميل والجريء هذا لو أنها عادت إلى الوطن الأم أو «وطن الأب» خصوصاً وأنها ما كتبته في البدء إلا لتدوين وثيقة عائلية سرية وحميمية أرادت تركها لأبنائها كي يعرفوا شيئاً عن ماضيها وقومها العرب كما تصرّح به في المقدمة. من هنا يمكن القول بأن غرب المنفى هذا هو الذي أنقذ النص ودعم عملية

نشره وترجمته ورواجه ليصل في النهاية إلينا وكأنه حقق بكل هذا حلم الكاتبةالتي عادت إلى سياقها اللغوي - الثقافي عبر أثرها هذا تحديداً .

في كتابات غاده السمان تتداخل حوافز الرحلة التعليمية مع حوافز الرحلة الاستمتاعية والصحفية مثلما تداخل الكتابة المقالية المباشرة مع الكتابة الأدبية القصصية المتخيلة خصوصاً وأن كلا الخطابين كُتبَ بتلك اللغة الشعرية المرهفة والغنية بالإيحاءات والدلالات التي عرفت بها الكاتبة .

ولعل أهم ما يعنينا من هذه الكتابة هنا أنها أول كتابة بالعربية ، كما نعتقد، عن المغامرة الغربية كما خبرتها أو تخيلتها أديبة عربية . ولعل هذا الجانب ما يبرر ويفسر استعادة الكتابة للكثير من التمثيلات والتأويلات الرائجة في زمنها، من قبله، والتي أنتجها وروّج لها الكتاب الرجال خاصة كما أشرنا إليه سلفاً . ورغم الهيمنة الظاهرية لهذا الخطاب إلا أن نماذجها القصصية المتخيلة، وهي صور من الذات الكاتبة بمعنى ما، تبدو وكأنها تحقق معاني وجودها وحريتها الفردية في سياق حياة المتعة الوافرة في المدن الغربية مما يكشف عن ازدواجية وتناقض بين المعلن مباشرة (في المقال) والمضمر الذي يتسلل من لا وعي الكاتبة إلى «لا وعي النص» أو بنيته العميقة . فالذي يستقطب اهتمام هذه النماذج في الغالب هو الحرية التي تتركز وتتكثف معانيها في حرية «الجسد الفردي الرغبوي» تحديداً . فالطالبة العربية في لندن تندهش إذ ترى رفيقتها في المسكن تختار كل يوم شاباً غير الآخر إشباعاً لنزواتها ، ولا تفهمها صديقتها «الشرقية» إذ تؤكد أن الحاجة الجنسية غير الحب الرومانسي الذي لا وقت لديها له لأن سوء الفهم هنا ذو خلفية ثقافية - حضارية لكن دهشتها بل ورفضها لهذا المنطق لا تمنعها من الاستغراق في متابعة المشهد الشبقي غير بعيد عنها ليتحول «المواء»

الخارجي، كناية عن الجنس الغريزي الحيواني في الغرب، إلى مواء «داخلي» عميق لديها كما تقول إحدى القصص. وفي قصة أخرى تزداد مظاهر الإزدواج وضوحاً في حكاية طالبة شرقية، مسلمة «وملتزمة» لا تنام إلا بقراءة القصص الجنسية المخبأة تحت وسادتها لتحقق، مثلها مثل سابقتها، متعة توهمية صورية تعوضها عن فقد المتعة الواقعية أو «الطبيعية»!

وإذا كانت غاده السمان من أكثر الكاتبات تجنيساً للعلاقات بين نماذجها القصصيّة فإن مفهوم التجنيس، الذي حلّله جورج طرابيشي بشكل معمق في كتابه المعروف «شرق وغرب - رجولة وأنوثة»، يتخذ هنا دلالة خاصة لا تخفي استحواذ رغبات الجسد الأنثوي الحسية والمباشرة على كتابتها ورؤيتها وإن غلفت الأمور باستشعارات شعرية معتمة و«مثيرة أكثر» أو بمقولات ثقافوية يكذبها النص في عمقه. من هنا لا غرابة أن يكون الجسد ذاته «حقيبة سفر» كما في عنوان كتاب المقالات، لأن الأمر يتعلق برحلة بحث عما يحرر الجسد/ الحقيبة من محتوياته ويعيد ملأه بالغريب والجديد والأكثر إغواء وجاذبية خلال التنقل بين حواضر غربية بعيداً عن الرقباء والرقابات خصوصاً وأن الجسد هوية تسبق أي ماهية روحية أو ميتافيزيقية حسب المنطق الوجودي للكاتبة.

كذلك في «الوطن في العينين» ما أن نتجاوز الدوافع والأقنعة النضالية أو «الشعارية» المعلنة في ظاهر النص حتى نكتشف هيمنة ذات الهاجس الجنساني الذي وجدناه عند غاده السمان، خصوصاً وأن «الثورة» على الجسد الإجتماعي والثقافي جزء من الثورة على المنظومات والسلطات والمؤسسات الكبتية القمعية في مجتمع «ناديه» الأصلي. فهذه الفتاة الشاعرة المناضلة المثقفة موجهة في كل تصرفاتها

بالهرب من . . . أو التمرد على سلطة الأب والأخ ورئيس الحزب والرفاق - الأباء والأخوة الرمزيين - لأن كل هؤلاء «الرجال» يمثلون سلطة مرفوضة سواء كانت تقليديّة أو عصريّة . هكذا ما أن تصل إلى باريس برفقة زوجها خالد ، المناضل السابق، حتى تتحرر منه لتدخل في علاقة عاطفية - فكرية مع رجل غربي متحرر ومتسامح وفوق هذا مناضل ثوري ونجم إعلامي هو وحده مايليق بثورية ونجمة مثلها (هناك قرائن نصية كثيرة تكشف أن هذا النجم هو ريجيس دوبريه) . وسواء كانت المغامرة هنا انشائية متخيّلة أو محولة عن تجربة ذاتية - وقد أشار غير ناقد إلى أن رواية الرحلة إلى الغرب سيرية في معظمها - فإن المغامرة الحقيقية التي يحاول النص تغطيتها أو تهميشها تتجلى في مجموعة من المقاطع التي تكشف فيها نادية عن استلذاذها البوهيمي حياة التسكع الحر ، مقاهي الحي اللاتيني خاصة ، بحثاً عن الشراب والموسيقى والأصدقاء العابرين مثلها في هذه الفضاءات الجميلة والممتعة .

وإذا ما اعتبرنا أن كل نص من هذه النصوص يكرر الآخر ، يتناص معه، بطريقة خاصة بكل كاتبة فإنما يتغطى ويتحجب وراء العبارات الشعرية والشعاراتية . في النصين السابقين ينكشف ويظهر بطريقة شفافة في "رواية وفيه خيري" «الحياة في خطر» لأنها مكتوبة بأسلوب إخباري صحفي في مجملها، فبطلة الحكاية «رشيده بهجت» تسافر إلى الغرب، لندن، هرباً من أزمة مزدوجة تمثلت في إنقطاع علاقتها العاطفية بزميل عمل في الجريدة التي تشتغل فيها من جهة وفي إنكسار الحلم الوطني - القومي بعد هزيمة ٦٧ من جهة أخرى . وبعد خروجها من حياة تشبه «الحداد المستمر» كما تقول تصل إلى لندن فتشعر بعودة الحياة أو الروح إلى الجسد الذي كان مهدداً بالموت ولذا تحتفل مبتهجة

بكونها «وحيدة تماماً الآن في المدينة، في أول رحلة لها خارج البلاد «وكأنها تكتشف ذاتها لأول مره. وتزداد آثار الوعي المبتهج السعيد بهذه المغامرة إذ تعلق الروايه على نظرة الدهشة والريبة التي يوجهها نحوها أحد مواطنيها وكأنه وصي عليها «إنها نظرة رجل شرقي لامرأة شرقية، امرأة تجيء إلى هذه البلاد البعيدة وحدها وهذا في نظره شيء لا يغتفر (ص ٣٠) . وحينما تزداد النظرات من أكثر من شخص من هذا النمط تقرر الخلاص منهم، لأنها أحست أنها محاصرة «وأن الرقابة الشديدة التي حاولت الإفلات منها في القاهرة لا زالت مضروبة حولها هنا» (ص ٥١). وحينما تطمئن إلى نجاحها تقول بنبرة أكثر مرحاً ودلالة «إنها الآن في قلب لندن . . وحدها تماماً وما من حسيب أو رقيب عليها، وهناك قول مأثور يقول : إذا كنت في روما فافعل ما يفعله أهل روما» (ص ٧١) . وفي هذا «القول المأثور» تكمن كل الدلالة لأنه ينطوي على «حكمة عملية» تجعل هذا النموذج يهرب لا من المجتمع أو البلد الأصلي وإنما من ذاكرته الثقافية التي تحاصره بالرقابات الضاغطة أو القاتلة للروح والعقل والجسد كما ترى الكاتبة. هذا تحديداً ما تصرح به الكاتبة في مقطع آخر وأخير تتجه فيه رشيده إلى أحد مواطنيها المأزومين والمتناقضين : «نحن الذين نقتل أنفسنا يا عبد الرحمن، يقتلنا الخوف، كثرة المحظورات، التفكير في العيب والحرام، الحنين إلى حياة الدعة والاستقرار واللاخطر . . خيرلنا أن نموت ونحن نخوض الحياة من أن نموت في فراشنا» (ص ١٤٣) . وهذا القول هو ما يبرر عنوان النص ويكثف دلالاته حول هذه المغامرة أو «المخاطرة» كطريق للتحرر واكتشاف الذات . . وعلى الطريقة الغربية خصوصاً إذ تكون الذات وحيدة وسعيدة في إحدى حواضره كما هو حال رشيده .

وتتضاعف أهمية مثل هذا الخطاب الأدبي الشفاف لا من منظور علاقته الإيضاحية - التفسيرية - بالنصوص السابقه وإنما أيضاً من منظور علاقته «النقدية» بنص رضوى عاشور الأكثر واقعية وتسجيلية أو «وثائقية» بحكم الجنس الخطابي الذي ينتمي إليه، وهو تلك الكتابة السيرية التي استهلتها سالمة بنت سعيد .

فالكاتبة لا ترحل إلى أمريكا إلا وقد احتلتها صورة الآخر- العدو المخيف التي ظلت تضغط على ذهنيتها ونفسيتها حتى تعب الجسد واحتج إذ سقط مريضاً مرة (ص ١٩) وفي مرة ثانيه تعرض لحادث سيارة صدمت الكاتبة/ الطالبة وهي تسير دونما وعي ، كالنادمة ، في الشارع كما تقوله الكاتبة ! (ص ٣٦) ! فهذا الموقف الغريب ، واللاعقلاني، لا يملك تبريره أو تفسره بالوعي الأيدولوجي بالآخر «الأمبريالي» والعدواني بقدر ما يعود إلى سبب أهم وأعمق يكمن في الثقافة والتربية التقليدية التي تربط الذات برموز أليفة محددة ما أن يفتقدها الإنسان حتى يشعر بأنه في متاهة مليئة بالأشباح التي تتربص به من كل جانب . ونعتقد في وجاهة هذا التفسير النفسي/ الأنثروبولوجي لأنه لا شيء يبرر أن يتحول كل ما هو أمريكي أشياء وبشراً وفضاء إلى مولد للخوف والرعب أو للنفور والعداء !

فلا معنى في أن تتعامل الكاتبة مع زميلتها الأمريكية في السكن بنظرة عدائية احتقارية وخائفة لمجرد أنها أمريكية، ولا معنى كذلك في أن تدين سائق حافلة «أمريكي» طلبت منه أن يتوقف أمام سكنها فرفض موضحاً لها أنه لا يستطيع التوقف إلا في محطات مخصصة لنزول وصعود الركاب ، ولا معنى أيضاً في ألفتها لرئيس القسم لمجرد أنه «من أصول غير أمريكية» . . لا معنى لكل هذا إلا من ذلك المنظور الذي قد لا تعيه الكاتبة لكثرة ما غطته بالتصورات الأيديولوجية الحدّية .

وفي كل الأحوال فإن هذه الصورة المخيفة للآخر كانت تعمل ضد الذات باستمرار، ولا غرابة بالتالي أن تكون رحلتها بعيداً عن المنزل والأهل والزوج ضرباً من «الجنون» كما تصرح به الكاتبة ، ولا غرابة أن تكون أيامها في أمريكا ركضاً مذعوراً ومتصلاً في الجحيم بعكس ما نجده في النصوص السابقة (ص ص ١٨ , ١٩ , ٣٣, ٧٨ . .) .

وباختصار فإن هذا الإستثناء يأتي هنا من قبيل ما لا يشذ عن القاعدة إلا ليثبتها ويكرسها، لأن كل النماذج في النصوص السابقة ما اجترحت مغامرتها الغربية إلا حلماً أو طموحاً واعياً إلى إكتشاف ذلك الغرب الذي يسمح للمرأة باكتشاف ذاتها والكشف عما لا تستطيع الكشف عنه في مجتمعها الأصلي كما رأيناه وحللناه بالكثير من الاختصار والإختزال حسبما يقتضيه المقام .

10 - لا شك أن المتن الذي شكل موضوع المقاربة الراهنة ليس شمولياً بقدر ما هو تمثيلي . فالمؤكد أن هناك كتابات كثيرة ينبغي درسها وتحليلها من منظور الخصوصيات والأختلافات التي تسمح كتابة المرأة العربية عن ذاتها وآخرها الداخلي والخارجي . وقد ذكر عفيف فراج في كتابه المهم «الحرية في أدب المرأة» بعض النصوص التي لم نطلع عليها ، . كما أن في الفضاء المغاربي من النصوص أكثر مما أشار إليه وأشرت إليه ، وسواء بالعربية أو الفرنسية . والمؤكد أيضاً أن ما كتبته المرأة العربية عن مغامرتها لا يمثل سوى عينة جزئية مما لم يكتب من النصوص، أعني تلك النصوص التي لم تتحول من الشفاهية إلى الكتابية إما تهيّباً من مهنة أو لعبة الكتابة التي لا تزال من طقوس الرجال في مجتمعاتنا التقليدية، وإما تهيباً من القراءات«المغرضة» التي لا خلاص منها بمجرد تحويل حكاية الذات إلى حكاية عامة متاحة في مجال التداول العام .

اعتماداً على هذه الملاحظات ، وبناء على ما ركز عليه في الفقرات السابقه من هذه القراءة يمكن الخلوص إلى النتائج التالية وهي لا تغلق القراءة بقدر ما يمكن أن تحفز غيرها لما تتضمنه الإستنتاجات من نوى لفرضيات تستحق المزيد من الدرس والبحث .

فمن المنظور التاريخي العام رأينا أن المرأة العربية لم تحضر إلى مسرح التمثيلات للذات والآخر إلا والفضاء مترع بالصور التي تحكي عن غروب المعرفة والفن والفكر والتقدم والحداثة والحرية مثلما تحكي، من منظور أيديولوجي ، عن غروب الإستعمار والامبريالية والهيمنة والتحلل والفساد في الأمكنة والعلاقات والسلوكيات. هكذا كان لا بد للمتن النسائي من استعادة كل هذه الصور أو جلها لأن حافز الكتابة ومبررها في هذا المقام هو المشاركة في مدونة تغريبية تتعدد أشكالها وتتنوع جهاتها واتجاهاتها باستمرار حتى إذ تتراجع التمثيلات الأدبية لصالح الأخبار والصور المحمولة المنقولة في الهواء إلى كل بلدة ومدينة وحي ومنزل وعين أو أُذن .

أما حينما نتجاوز هذا المنظور إلى ما يخصص ويميز كتابة المرأة المنبثقة عن وضعيات لا ترحب بها طفلة، وتراقبها بصرامة إذ تكون شابة فاتنة، وتنفيها إلى حيز «اليأس» إذ تصبح «عجوزاً لا تشتهى» فإن الصور تختلف، بل قد تتعارض وتنقض التصورات السائدة للذات والآخر . فالآخر من هذا المنظور ينقسم بحدة إلى آخر داخلي «هو الرجل المهيمن المسيطر الذي لا بد للمرأة المثقفة الواعية بحقوقها وواجباتها وطاقاتها الفكرية والإبداعية الخاصة من مواجهة وتفتيت صوره وتصوراته عن ذاته وعن المرأة. وآخر خارجي مرغوب محلوم تزداد صوره جاذبية وإغوائية كلما زاد ضغط الثقافة الأبوية – الذكورية على هذا النموذج الجديد من النساء المثقفات .

هنا لا تكتب المرأة إلا لتصرخ معبرة عن ألمها ولذاتها، لأن الكتابة تصبح لغة جديدة وحميمية هي وحدها ما يسمح للجسد الفردي، الواقعي أو

المتخيل، بسرد حكايته الملونة بأحلامه ورغباته وجروحه العميقة القديمة والمتجددة باستمرار . .

بعدئذ لا غرابة أن نلاحظ، وهي النتيجة الثالثة ، غياب أو ضعف حضور السلطة المرجعية للهوية الجماعية العربية- الإسلامية التقليدية في كل هذه النصوص إذ تعرض وتؤول صور الذات والآخر من منظور خصوصية الكتابة النسائية أو «الأنثوية» وأختلافها، لا غرابة في هذا لأن المرأة تشعر أو تعي جيداً أن هويتها الخاصة لن تتحق وتعلن وتكتب وتُفعّل في النص أو في سياق علاقات الواقع إلا بعد خلخلة وتفكك اللغات والثقافات المهيمنة التي لم يكن لها دور كبير في انتاجها وتكريسها إذ لا يمكن لها أن تقبلها فيما هي تعاديها وتهمشها وتضعها في المرتبة الدونية .

فالدرس المعرفي الحديث، الأنثروبولوجي والسوسيولوجي خاصة ، يعلمنا جميعاً بأن وضعية المرأة في أي خطاب ثقافي أبوي ذكوري هي بمثابة «النواة المركزية» في المنظومات الأيديولوجية المنبثقة والمعبرة عنه، وهذا التحديد ما يجعل أي تغير أو تحول في هذه الوضعية يربك ويهز الخطاب في مجمله وقد يساعد على انهياره وإعادة بنائه . لقد كشف كلود ليفي ستروس أن تعلم القراءة والكتابة لا بد وأن يفضي إلى مثل هذ ه التحولات الجذرية فيما يخص الثقافات الشفوية، لكن ما لم يكتشفه أو ما حاول تجاهله ، بفعل هيمنة التطورات الميتافيزيقية التي تعلي من شأن الصوت والكلام الشفهي المباشر والحميمي، كما سيقول عنه جاك دريدا لاحقاً ، هو أن لعبة الكتابة بمعناها الحصري هي وحدها ما يسمح للذات الفردية والاجتماعية والقومية والحضارية بتطوير وتجاوز ذاتها باستمرار، وفي سياق سيرورة إنفصال عنيف ومؤلم وضروري في نفس الوقت . أما إذا أخذنا الكتابة بمفهومها الواسع - السيميائي - التفكيكي خاصة - فيمكن القول بأن المرأة العربية لا تفعل بكتابتها الألفيائية عن الذات والآخر سوى تنويع و«تكثير»

أساليب وتقنيات كتابتها الخاصة . فقد عُوّدت طويلاً على الكتابة نقشاً على الجسد يجمّله ويزيّنه أو يحميه من عين الحسد، أو عين الرغبات الشيطانية . وعُوّدت أكثر وأطول على الصمت أو الكلام الخفي الخفيض من وراء الأقنعة والحجب. وها هي اليوم تتعلم اعتياد قراءة وكتابة العالم بلغة الذات أو بلغة الآخر ، لا أقل ولا أكثر.

من هنا ينطرح التساؤل : هل يعتاد القاريء / الكاتب الرجل على قراءة هذه الكتابة الجديدة من منظور الإختلاف والخصوصية أم إنه سيظل ذلك اللبيب الجاهلي الذي لا يكتب الا ليؤكد على أن الإصابة كل الإصابة هي منع النساء من الكتابة ؟! نطرح هذا التساؤل واعين تمام الوعي بأن جزءاً من الإجابة، جوهرياً ، يخص المرأة المتعلمة المثقفة الأدبية الصحفية الباحثة، وهو دائماً على حافة لسانها وقلمها إذ تعي أن أشكال كتابتها الخاصة هي ذلك الجزء السري والحميمي من كتابتنا، من الكتابة . .

11 - «الشهادة قد تمحي آثار المأساة من نفوس أهلها فامرأة تحمل شهادة الدكتوراه في يدها لا يحدثها الأهل في أمور شخصية مثل هذه»

(الحياة في خطر، ص١٤٣) .

المنعطف الروائي العربي الجديد

نبيل سليمان

لا زال يلحّ عليّ كل حين أن أختبر القول بمنعطف روائي عربي جديد، على الرغم من أنني لم أفتأ أردد هذا القول وأقلّبه منذ مطلع التسعينات. وربما كان ذلك لأن هذا القول لا زال تعبيراً عن رغبة أكثر منه إنجازاً، أو لأنني لا زلت أفتقد صدى قوياً لهذا القول في الخطاب النقدي والثقافي السائدين. ومهما يكن من أمر، فهي سانحة أحسبها ضرورية -وليس مفيدة وحسب- كيما يتأمل المرء الجديد الروائي العربي، ويتأمل تجربته الشخصية إن كان يكتب الرواية أو النقد أو كليهما.

لقد كانت محاولتي الأخيرة في هذا الصدد ما قدّمت في الدورة الثالثة لملتقى الروائيين العرب (قابس ٢-٤ مايو ١٩٩٧). وفيما بين تلك المحاولة وهذه المحاولة توفّرت لي الخلاصة الجديدة التالية في عدد من الروايات، كما توفرت لي خلاصة أخرى إثر انتهائي من كتابة رواية جديده هي (مجاز العشق)، وقد يكون في إعلان بعض تجربتها للمرة الأولى أمامكم فائدة ما لدعوى المنعطف العتيد.

خلسات الكرى :

هي رواية جمال الغيطاني التي تفتتح دفاتر تدوينه، فتقترح للكتابة الروائية سبيل التدوين والدفتر، معزّزة ما سبق للكاتب اقتراحه في الخطط والرسائل، مما التبس على كثيرين، فعدّوه رواية تاريخية (منذ الزيني بركات) أو ترجيعاً للحظة أو أخرى من لحظات السرد التراثي.

والاقتراح الجديد للغيطاني يلتبس أيضاً بكتابة السيرة وبكتابة الرحلات، بيد أن الكاتب يماهي بين عناصر هاتين الكتابتين وبين الكتابة الصوفية وكتابة الجسد والعمارة في تجربة جديدة في تخييل التاريخ والواقع، تتقاطع مع وتبارح في آن ما كان في التجربة الحداثية الروائية العربية، كما تقاطعت وبارحت أعماله الأخرى ما كان في التجربة التقليدية والحداثية معاً، باتجاه آخر هو ما لعله يؤشر إلى منعطف عتيد.

ومن علامات ذلك نرى التوشيح الصوفي للأنثى والعمارة والموسيقى في فضاء روحي جداً ومادي جداً، يستثمر عناصر جمة من تجربة الكاتب ومن التجربة السردية التراثية ومن التجربة الروائية العربية بالحداثي منها وبالتقليدي، كيما يكون للعيش وللشفهي نظامه، وبالتالي كيما تكون للراهن كتابته التي هي أيضاً كتابة التاريخ الشخصي والعميم.

ومن اللافت أن الغيطاني قد أردف (خلسات الكرى) برواية (حكايات المؤسسة) مخوّضاً في تجربة أخرى، تطلق المخيلة في الواقع والراهن فتجعل منه أسطورة معاصرة، حيث تغدو عملية المأسسة هي عيش الفرد والجماعة في الإدارة أو الأسرة أو السياسة أو الاقتصاد أو أي تنظيم وتنميط للاجتماع البشري.

وقد جاءت كتابة هذه العملية عارية من أي وشاح، بالأحرى :

قامت هذه التجربة باللغة العارية، ومن العراء الروحي والإبداعي شيّد الكاتب هذه المؤسسة الكابوسية الشخصية والعامة، معوّلاً على الحكي والحكاية والحكواتي، فبمثل هذه التقنية التي تبدو تقليدية وزاهدة أو فقيرة، بمثل هذه التقنية المقشّرة -بالفتح فالكسر- قدم الكاتب رواية تنادي ما بعد الحداثي والتقليدي في الرواية العربية، أعني أنها تنادي ما لعله منعطف عتيد لهذه الرواية، فليس أمر هذا المنعطف كما قد يحسب المرء للوهلة الأولى ابتداعاً لزخرفة أو لفنتازيا الغموض أوللعب اللغوي مما يوهم بالحداثي أوبما بعد الحداثي، مع أن الإفادة من كل ذلك ومن سواه تظل نشداناً للمنعطف المنشود. ولعل الاختيار -التجربة- الذي عبرت عنه (حكايات المؤسسة) هو ما يحميها من تفيهق المتفيقهين إذْ يستدعي واحدهم من كافكا (المحاكمة) أو من جورج أورويل (١٩٨٤)، وبخاصة أن قوام ذلك الاختيار -التجربة- كان الخصوصية الأسلوبية للإنْساني الخاص جداً والعام جداً.

سيدة المقام:

يصوغ واسيني الأعرج في روايته (سيدة المقام) الراهن الجزائري الدامي عبر صياغته لتاريخ الراوي ومريم التي تذهب بها رصاصة الصراع الناشب بين بني كلبون -السلطة- وحراس النوايا - أو حراس الأيمان أو فقهاء الظلام كما يسمّي خصوم السلطة المنعوتين بالجماعات الإسلامية المسلحة أو الإرهاب الأصولي أو الإرهاب الإسلامي أو الأفغان العرب.

والتشكيل في هذه الرواية بقدر ما يواجه الكتابة بالراهن، يلقّح التجربة الروائية بالتجربة الموسيقية في عنصر الرقص (البالية)، وهو مالا يزال محدودا في تلاقح الفنون مع الرواية العربية، حيث لا يزال

الطاغي هو اللصق والتزويق والتوشيح، وليس اكتناه التجربة الروائية لتجربة فن آخر.

إنها شهادة مدمّاة على واقع مدمّى، ولحظة تأمل وتفكّر في المجتمع والتاريخ والروح والجسد، في الكتابة الروائية وفي الفن. وقد يكون مفيداً لقراءة ما في (سيدة المقام) من إشارة أو أكثر إلى ما لعله منعطف روائي عربي عتيد، أن تُقارَن برواية الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز)، والتي تحاول أيضاً أن تكون شهادة على الواقع الجزائري ولحظة تأمل فيه وتفكّر. بيد أن الطاهر وطّار ظل يكتب في الإطار المترجّح بين الحداثي والتقليدي، بينما يّمم واسيني الأعرج سبيلاً آخر قد يكون أكبر وعورة وغموضاً، وذلك بعض ضريبة التجريب والتجديد في الفن وفي الفكر.

امرأة القارورة :

من بين الروايات المعنية هنا، وحدها رواية (امرأة القارورة) لسليم مطر كامل تعود إلى عام ١٩٩٠ وقد حرصت على هذه الوقفة معها لأنني ظللت عازماً على الكتابة عنها منذ صدرت حتى شهور مضت، ولأنها سانحة وحيدة تصل الروايات المعنية والصادرة خلال السنتين المنصرمتين، بنموذج مما صدر منذ مطلع التسعينات، إبّان هجسي بمنعطف روائي عربي جديد.

وتعيدنا هذه الرواية اليوم إلى الأمس القريب في حربي الخليج الأولى منادية بخاصة الكتابة الروائية العراقية عن حربي الخليج الأولى والثانية، ومنادية الرواية العربية بعامة إلى تجربة الحرب المتواصلة في الداخل وعلى الحدود عبر عمر هذه الرواية. ولنلاحظْ منذ الآن أن بين الروايات المعنية هنا ثلاثاً تكتب تجربة الحرب، هي هذه الرواية،

وسابقتها لواسيني الأعرج، وتاليتها لحيدر حيدر، ولئن جاء هذا الاختيار مصادفة، فإنني حريص على أن أشدّد على نداء رواية الحرب الذي ترجّعه ثلاث روايات من ستّ، تستثمر رواية (امرأة القارورة) إلى مدى أقصى خصائص الغرائبي أو العجائبي أو الفنانتاستيك أو الفانتازيا -كما تشاء المترادفات والمرادفون- كي تكتب راهن الحرب العراقية الإيرانية، وكي تصوغ للبشرية تاريخها الخاص، فتتوالى وتتداخل اسئلة الرواية والملاحم والأساطير الطريفة والتليدة وأسئلة وعي الذات ووعي العالم- الآخر الأوروبي. وتجعل الأسئلةُ، الكتابةُ الواقعَ الصلبَ خيالاً مشبوباً كما عبّر زكريا تامر في تعليقه على هذه الرواية.

إنها شهادة مدماة أيضاً على واقع مدمّى: تجربة مقاتل عراقي يهرب من الحرب، تجربة الإنسانيّ أمام الوحشي والمواطن أمام الديكتاتورية، تجربة في كتابة الوطن والمنفى، وفي كتابة الأنثى والجسد والخلق. ولعل لحظة الحرب أن تكون لحظة ذلك كله - وسواه أيضاً بامتياز.

وبالاشتغال على التراث السردي، وبالتجريبية، وبالنقدي والإنساني ترمي هذه الرواية بأسئلتها على عصف العيش العراقي من حرب إلى حرب، ومن وطن إلى منفى، فيأمل المرء أن تكون بشارة لكتابة روائية عراقية مغامرة كما هي مغامرة الحرب والمنفى، وكما هي مغامرة الوطن - العراق أيضاً. ولكن أليس ذلك كله في صميم الشأن العربي، الروائي منه وغير الروائي؟

الرواية المستحيلة : الفسيفساء الدمشقية :

منذ سنوات رددت خلف الصديق الكاتب والمخرج محمد

ملص نداءه بكتابة الفسيفساء. وكم أسعدني أن تأتي رواية غادة السمان (الرواية المستحيلة) وقد حملت عنواناً ثانياً هو (الفسيفساء الدمشقية). وسواء أكانت غادة السمان قد سمعت نداء محمد ملص أو مداخلتي التالية في كتابة الفسيفساء، أم لم تسمع، فالمهم هو هذا الهاجس في تجربة كتابة روائية أخرى تتلقّح بفن الفسيفساء. ولئن توقفت غادة السمان في روايتها هذه أمام لوحات الفسيفساء الدمشقية، فالتلاقح بين الرواية والفن ليس هاهنا فقط. بالأحرى ليس التلاقح بالوصف أو بالمونولوج أو بسواهما من الكتابة عن الفسيفساء الدمشقية. بل هو اكتناه هذا الفن روائياً، هو كتابة الفسيفساء، ومنه نتابع التفتيق: فسيفساء الكتابة.

. أما العنوان الأول - هل هو الرئيسي إذن؟- فلعله يبطن استحالة السيرة في الرواية أو العكس. ولقد مارست الكتابة لعبة التذكر الرمزي ولعبة الوثائقي ولعبة النسيان، مما نرى الرواية السيرية العربية تمارسه باختلاف وبتفاوت في منعطفها الجديد، كما كان في (خلسات الكرى) أو في (طائر الحوم) لحليم بركات أو في (القطيعة) لخليل النعيمي. إلا أن اللعب انكتب بالمخيلة اللاعبة وباللغة اللاعبة أيضاً.

ونرى غادة السمان هنا شأن سواها من المساهمين في الانعطاف بالرواية العربية منذ المخضرمين خاصة -أي ممن كتبوا وبينهم من لا يزال يكتب الرواية الحداثية أوالرواية التقليدية أو ما بينهما- ترهن البناء الروائي للمتلقي، وليس بفذلكة خارجية أو بالشعاراتية. كذلك تثنّت عنونة كل فصل من (الرواية المستحيلة) بمحاولة، وبقي الفصل -المحاولة الأخيرة للقارىء. كذلك أيضاً رشح من العهد بأسلوب غادة السمان في بناء الرواية ما رشح. وبالجديد والقديم أمكنت السيرية الروائية وهي تستحيل. لكأن غادة السمان تلمّست هذه المرة استحالة-

إمكانية الرواية بما هي تكوين لا ينتهي وتجريب لايفتأ يجرب وتجديد لايني يجدد، فلا يكاد يتوفر على هيئة حتى يبحث عن سواها، ولا يكاد يستقر هيئة خاصة شبه مستقرّة. فإن صحّ ذلك فهذا يعني أنه بعد حين يطول أو يقصر ستأتي روايات تنعطف بهذا المنعطف أيضاً، كما هو تاريخ الرواية، ومن دون أن يعني ذلك رطانة التجديد والتجريب التي تشطب ما تقدمها، فالأمر ليس بشطب اللاحق للسابق ولا بتعاليه عليه، بل باستثمار ما أمكن منه وبالمتابعة من حيث توقف السابق واجتراح اللاحق لمبدعَه.

شموس الغجر:

إن كان الشيء يعرف أحياناً بما ليس منه، فرواية حيد حيدر الأخيرة (شموس الغجر) تساعد على تلمّس المنعطف الروائي العربي الجديد بما ليس فيها منه، شأن روايته السابقة (مرايا النار)، وشأن روايات عديدة لكتّاب رادوا للّحظة الحداثية أو لا زالوا يتلون حتى اليوم.

ومن بيان ذلك في (شموس الغجر) أنها ترجّع بصخب تارة وبخفوت تارة الأسلوبية الحداثية المعهودة لحيدر حيدر وسواه من روّاد وكتاب الحداثة الروائية عبر فخامة اللغة ووهم شعريتها بنسبة هذه الشعرية إلى الشعر وليس إلى روائية الرواية. كذلك بطغيان السارد وأحادية صوته، وهو ما تضاعفت مفارقته هنا عبر اللبوس الأنثوي الذي تخفّى فيه السارد، فظلّت (راوية) (راوياً) ولم تتأنّث الأنثى الساردة، بل ظلت (حسن صبي).

ولئن كان في هذا اللبوس الذكوري للأنثى الراوية والروائية إشارة نبيلة إلى الوعي المساواتي بين الرجل والمرأة من جهة الاعتراف

بالذكوري في الأنثى والأنثوي في الذكر وإطلاقهما، فقد كان مآل هذه الإشارات كسواها من الإشارات النبيلة الجمة التي تنطوي عليها (شموس الغجر)، والتي تطلق النقدي في سوءات حاضرنا وتاريخنا.

لقد آل ذلك النبل كله إلى مرافعة روائية جريئة فقأت دمامل اليسار الشيوعي والماركسي وسواهما، كما فقأت دمامل الإسلامي والطائفي والقامع والأسرة والأحزاب والأنظمة والمدنية وسواها. إلا أن الرواية لا تحيا بالمرافعة وحدها. والشعارات الصميمة والجريئة لا تنهض بالرواية، بل قد تهيض جناحها، وإن كانت تتسع لها في أسلوبيات أخرى، ليس منها الصوت الأحادي، ولا اللغة المتعالية، ولا السطوة السردية الشمولية.

وربما كان حيد حيدر ككاتب مجرّب قد أدرك هذا المأزق الذي انزجّت فيه روايته، فنادى الحكاية والذكريات والمذكّرات والحوار والتناصّ لكن النداء ظل نداءً، أي ظل ترصيعاً من الخارج ولم تسر مفرداته المذكورة والمغفلة في نسع الرواية، وبالتالي لم تفعل فعلها العميق في بناء الرواية.

تشير روايات الغيطاني وكامل والأعرج والسمان إلى أبعاد السيرة والرحلة والغرائبي والراهنية والموسيقى من بين الأبعاد التي تتلامح في المنعطف الروائي العربي الجديد. بعبارة أخرى تشير تلك الروايات إلى التلاقح الروائي مع الآداب والفنون، وإلى تخييل الراهن، والتخييل التراثي.

وبالطبع فليست هذه الإشارات وقفاً على باقة من الروايات الجديدة. ليست ابتداع هذه الروايات، كما أن تلك الأبعاد ليست وقفاً على ما قد يكون منعطفاً روائياً جديداً. بيد أن طريقة اشتغال تلك الإشارات والأبعاد، وفعلها في هذه الرواية أو تلك، هو ما يجعلنا

نلتمس منها لحظة روائية خاصة. ومن هذا القبيل أود أن أشير أيضاً -من بين قراءاتي الأخيرة- إلى رواية خميل المضاجع للميلودي شغموم، حيث تشتغل عناصر أخرى بالأسطرة وبالسخري وبالتهجين بالعامية المغربية وبالوشاح الفلسفي وبالتخييل المتفجر الذي يماهي هذه العناصر. وما دام مقام هذا الحديث في الأردن فعليّ أن أنوّه أولاً بما تنطوي عليه تجربة غالب هلسا من إرهاصات هذا المنعطف الروائي المزعوم. كذلك بما تنطوي عليه روايتا مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السحاب) و (أحياء في البحر الميت)، وروايتا الياس فركوح (قامات الزبد) و (أعمدة الغبار)، من دون أن يغفل هذا التنويه عن التفاوت في رجحان سمات اللحظة الحداثية الروائية السابقة على المنعطف المزعوم. وفي هذا السبيل تبدو تجربة ابراهيم نصر الله الروائية، وبخاصة في (طيور الحذر)، لكأن الشاعر وهو يكتب رواية فرواية، وفي الآن نفسه يعمّق تجربته الشعرية، قد آل إلى الإزدواجية الضرورية للشاعر إذ يكتب رواية. ولعل للمرء أن يراهن منذ الآن على ما أفادت الرواية وما ستفيد من كتابة شاعر لرواية في تجربة جديدة لشعرية السرد، وربما لسردية الشعر فيما يكتب الشاعر الروائي من شعر. وهذا ما تعضده تجربة سليم بركات وسعدي يوسف وشوقي بغدادي وسواهم.

والآن أحسب أنه قد بات عليّ أن أعرض وجيزاً لما سبق أن تلمسته من المنعطف الروائي الجديد، لعل ذلك يضيء الخلاصة السابقة في عدد من الروايات الجديدة ويضيء بالتالي لموقع هذه الخلاصة في حديث ذلك المنعطف.

وهذا الحديث يبتدىء من النظر إلى تاريخ الرواية العربية على أنه تجريب وتجديد وتقليد في آن، منذ البداية حتى اللحظة الحداثية،

فقد قلدت البداية الروائية ملمحاً أو آخر من تاريخ الرواية الأوروبية، كما حددت هذه البداية في التخييل والسرد واللغة فكانت المساهمة الروائية الرائدة في تجديد الكتابة العربية. وتواصل تقليد الآخر الغربي والتجريب والتجديد فيما تلا البداية والريادة عبر اللحظة التقليدية. ثم تواصل ذلك منذ الستينات في اللحظة الحداثية التي أخذت تكسر التقليدي وتنزع إلى رسم خصوصيتها ومعاصرتها، لكنها سرعان ما تحولت إلى نمطية وسلطة. وقد كان لرطانة الكثير من النقد الحداثي دور في هذا المآل الذي أسرع منذ الثمانينات، مما عبر عنه بألمعية الياس خوري منذ خمسة عشر عاماً إذ قال: «والرواية العربية في تجريبيتها وتجريبها حاولت أن تستعير جميع الأشكال الممكنة والمتخيلة، عادت إلى الموروث الشعري ومزجته بالحياة، حاولت الرواية التسجيلية شبه المباشرة، أو استعارت شكل الرواية الغربية الجديدة وشيئيتها. . ولكنها بقيت وكأنها على أبواب اقتحام مغامرتها، أو كأن مغامرتها الخاصة لا تزال تنتظر انفجاراً ما في التعبير، انفجاراً داخل المزاوجة بين الموروث الشعري والتأثر بالتجارب الأدبية الغربية».

هكذا أخذت تتلامح لحظة جديدة خلال العقد الأخير. ويتأسس وعي هذه اللحظة -كما ينشد التجاور والمغايرة والتجاوز مع لحظتي الحداثة والتقليدية، وبما عبر عنه نجيب العوفي: (صدمة الحداثة والواقعية). ومما تقوم به وتنشده اللحظة الجديدة:

١- **نقد النمطي التقليدي**: متابعةً وتطويراً لما مارست اللحظة الحداثية من هذا النقد للحبكة المحكمة والزمن المستقيم والبطل الإيجابي والسلبي ونمطية الأسرة أو الحارة. . وأشدد بخاصة على الهدر اللغوي والاستفاضة على الشخصية أو الحالة أو الحدث أو الوصف أو السرد، وعلى هيمنة الأحادية وليس للمرء أن ينسى هنا ما أفادت

الرواية التقليدية في العقود الأخيرة من التقنية الحداثية، كما ليس للمرء هنا أن يهوّن من فسحة الرواية التقليدية في المشهد الروائي.

٢- **نقد النمطي الحداثي**: ومنه ما أرسله الصوت التقليدي وأغلبه أرسله الصوت الحداثي في الرواية وفي النقد منذ أخذ التأزم يلوح ومنذ أخذت الحاجة تكبر إلى منعطف جديد. ومما يتوجه إليه هذا النقد ورم الضمير الأول وحاكمية الذات كتجسيد للتفرد وللانفراد، وعدوى الحداثة الشعرية والقصصية والهدر اللغوي والاستفاضة التي رأينا في النمطي التقليدي ووهم المعياري الشعرية -نسبة للشعر- في الجمالية اللغوية وفي التخييل والصورة، ووهم المعرفة الغنوصية الباطنية، ووهم اللاتعيّن الذي يختزل التاريخ والجغرافيا على نحو ما راج مؤخراً من الفانتازيا التاريخية في المسلسلات التيلفزيونية. ومن اللافت أن نقد النمطي الحداثي في الرواية قد تزامن مؤخراً مع نقد الحداثة في المجتمع والدولة والفكر.

٣- **النقدي**: إذن لما تقدم، والنقدي بعامة في الفن والفكر والتاريخ والعيش هو ميسم أساس للمنعطف الروائي المزعوم.

٤- **روائية الرواية**: هي ميسم أساس أيضاً تتخلّص به الرواية من وهم الشعرية القادم من الشعر لتعمل على الصورة الروائية والبلاغة الروائية.

٥- **التلاقح**: مع الفنون والآداب -ومنها الشعر بالطبع- وشتى المعارف والعلوم.

٦- **لسان العوام**: الذي يعيد للعامي اعتباره في الرواية من دون التقليل من شأن الأنا والفردية ومن شأن النخب، وبالمقابل من دون استئثارها. وهذا الاعتبار للعامي يجدد ويطلق استراتيجيات وأسئلة المجتمع والرواية، الرواية والتاريخ، المقدس والمدنّس،

اليومي والراهن، وسواها.

٧- **التراث**: ابتداءً من التراث الروائي الحداثي والتقليدي الطازج إلى الكنوز السردية التراثية. وإذا كان الوكد هنا يتجه إلى استثمار المنجزات الروائية للأمس القريب، فالوكد يتجه أيضاً إلى استثمار آخر لتراث الأمس البعيد عبر الخبر والتشذير وسواهما، كذلك التراث الشعبي الشفوي، والأدب الديني الشعبي، المكتوب منه والشفوي، إذ لا زال أغلب هذه الفضاءات غائباً أو محدود الفعل في الرواية العربية. وقد يمكن عنونة ذلك باستراتيجية العجيب وباستراتيجية التناص وإن كانت الأخيرة تفغر على غير التراث بالطبع.

وربما كانت السمات رقم ٣ -٤ -٥ -٦ -٧ من أبرز ما للروايات التي عرضت لها، مع الإلحاح على اشتغالها بالراهن.

أما بالنسبة لي فهذا بعض ما تسنى إثر انتهائي للتو من كتابة رواية (مجاز العشق) وهو ما آمل أن يكون ذا صلة بحديث المنعطف الروائي الجديد:

١- تابعت في هذه الرواية الاشتغال على استراتيجية العجيب واستراتيجية التناص، وهما ما راهنت عليهما بخاصة الرواية السابقة (أطياف العرش)، كما راهنت عليهما بدرجة أدنى (مدارات الشرق) التي أولت استراتيجية التناص عناية أكبر.

وإذا كنت قد وضعت استراتيجية التناصّ نصب عيني منذ رواية (المسلّة - ١٩٨٠)، فقد توجهت استراتيجية العجيب منذ (مدارات الشرق) إلى كنوز الأدب الديني الشعبي الشفوي والمكتوب، بما فيه من مخيلة مشبوبة ومن مقدس ومدنّس ومن حكمة وتأويل. وفي الرواية الأخيرة (مجاز العشق) تحدد الاختيار بها جس الرواية -أو قضيتها أو

أطروحتها- في الماء، وما يتصل به من الخلق والطوفان وسواهما في المخيال الرافدي والمصري القديمين، وفي المخيال الإسلامي والمسيحي واليهودي. وقد حاولت صدم الاستراتيجيتين ببعضهما: التناص المقشر - إن صح التعبير- لما يتصل بالراهن، مع العجيب الديني بخاصة. وغرض المحاولة كان صدمَ الراهن بالتاريخ، وصدمهما بالمستقبل العربي والكوني، فهما صدمتان إذن بأصرح ماملكت، على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة، وبما يعني ذلك من صدمة الجسد والفكر والكتابة.

٢- لقد أقبلت على هذه الرواية كمن يكتب لأول مرة، فطويت من الوعي كل ما جربت من قبل. وبالطبع بقي منه ومن سواه في اللاوعي قليل أو كثير. إلا أن التجربة اندفعت بلا حساب -وهو ما أرجو أن يكون سبيلي إلى الرواية من بعد- فكان أن جاء البناء الروائي شذرات تتشكل وهي تتضافر. وللمرة الأولى حاولت استثمار التهجين بالعامية على هذا النحو، كما حاولت استثمار المعرفي في شؤون الماء وفي المعلوماتية، بقدر ما قدرت حاجة الرواية، وبقدر ما وفّرت لي تحصيلي وأنا أعدّ للرواية. ولعله سيبدو بجلاء كيف أن الرواية كانت تنبني وهي تنكتب، والتجربة كانت تقوم وهي تنكتب.

٣- على أن ما أود التركيز عليه الآن -وهو ما سيتابع القول في الروايات المعنية هنا -أمر آخر كابدته منذ كتبت الرواية ولا أزال، وأرسل فيه كل حين قولاً: أعني: الراهن. وقد كان إقبالي على كتابة (مدارات الشرق) منذ عشر سنوات مفصلاً في وقفاتي أمام الراهن. ذلك أن أغلب الروايات التي كنت قد كتبتها قبل ذلك كانت تهجس بقدر أو بآخر بلحظة ما من لحظات الراهن بما يعنيه من

فترة الكتابة أو هي وما سبقها بقليل- هل تقول مثلاً ما سبقها بعقد؟

في مدارات الشرق جعلتني أسئلة الراهن الذي عشت وكتبت منذ مطلع السبعينات إلى نهاية الثمانينات ألتفت خلفاً في عقود أبعد فأبعد: أحفر ، وأعيد البناء وأحاول صياغة ذاكرة جديدة تعنى بالمنسي والمهـمّش والمسكوت عنه في التـاريخ مما لا يزال يفـعل - مع عناصـر أخرى من التاريخ- في الراهن. وكما عبرت مراراً كانت لهذه التجربة دوافع أخـرى تتـصل بكتـابتي وكـتـابة سـواي للرواية، أعني هواجس تتصل بفن الرواية عامة، وبفن الرواية العربية خاصة، مما أخذ يولّد، ومدارات الشرق تسفر عن جزء فجزء هجساً آخر بمنعطف روائي.

في الآن نفسه تواترت في سورية خاصة الروايات التي توسم بالتاريخية لأنها تعود إلى العقود الأولى من هذا القرن أو إلى عقود أخرى من سواه. ومما كان من هذا الدفق الروائي خلال العقد الأخير يجدر بالمرء أن ينوه هنا في الأردن برواية زياد القاسم.

جـــدد هذا الدفق القـــول في الراهن والتـــاريخ وفي الرواية التاريخية. ومن الخطل الذي ساد تفسير الظاهرة بالهرب من الراهن. فعدا عمّا لايفتأ كتّاب الرواية يرددونه من حاجة الروائي إلى مسافة زمنية ما عن الراهن كي تختمر التجربة -ويحضرني ممن يلحون على ذلك حنا مينة وعبد الرحمن منيف- عدا عن ذلك ثمة الحاجة الملحة التي أسـفـر عنهـا المآل العـربي منذ السـبـعـينات، وتضـاعـفت منذ الثمانينات، إلى إعادة صياغة الأسئلة والأجوبة على الأقل فيما يخصّ القـرن العـشـرين العـربي. وهذا مـا أخـذ ينهض به كـثيـرون في الفكر والسياسة والموسيقى والفن التشكيلي، وكان على الرواية إذن أن تسهم في هذه الحاجة التاريخية. وأحسب أنه قد تأتّى من ذلك صياغة جديدة للرواية التاريخية، ،وأقّل ذلك أن عودة الرواية إلى خلف زمن كتابتها بثلاثة عقود أو ستة مثلاً لا يعني أنها غير راهنية، ولا أنها رواية تاريخية

إذا كانت النسبة هنا تعني الزمن الروائي المنقضي . لقد أخذت النسبة إلى التاريخ هنا تعني الرؤية . وبهذا المعنى تكون رواية (شموس الغجر) أو رواية (امرأة القارورة) مثل (مدن الملح) رواية تاريخية .

لقد ناداني الراهن إذن إلى (مجاز العشق) . فإن كان الحديث يدور على الحدث أو القضية ، فالحدث والقضية في (مجاز العشق) جاءا في راهن الحب والصداقة والجسد والجنس وفي الخراب العميم وفي السلام الذي تعلو الرطانة به وفي راهن الماء ونذير الحرب بها .

وحين تهيأت لهذه الرواية استعدت بعض ما كان في مفصل وقفتي السابقة أمام الراهن إبّان كتابة مدارات الشرق . والآن أستعيده ثانية إذ يبدو لي فيه ما يخاطب أمر الراهن من حديث المنعطف الروائي العربي الجديد .

ثمة من يتهيب من أن يحرق الراهن أصابعه بدعوى أن مادة الكاتب المتعامل مع الراهن بلا مصير كما عبر بومغارتن فهذه المادة تتطلب حقاً تدخل الكاتب لتصنع مصيراً . ولكن هل الأمر غير ذلك للكاتب المتعامل مع مادة ناجزة ، أي مع مادة صارت من الماضي؟ هل لدى مثل هذا الكاتب حقاً فعل مصيري ناجز؟ وإذا كان الراهن غامضاً فهل يكشف الماضي دوماً عن خطوط واضحة؟

سأسرع بالنفي إذا كان الكاتب روائياً . حتى بالنسبة للمؤرخ لا يبدو الأمر بمثل هذه البساطة والجاهزية .

لقد وصف فويشتفانغر الراهن (الظروف المعاصرة والبيئة المعاصرة) برائحة تتبخر لأنك لا تستطيع إغلاق القنينة . والرواية الآن تتساءل عما إذا كانت ثمة حاجة أساساً إلى إغلاق القنينة . مثل هذا التهيب من الراهن اصطنع التقسيم بين الكتابة عنه والكتابة عن الماضي ، كما اصطنع التقسيم بين هاتين الكتابتين وبين الكتابة عن المستقبل . ولا

يغيبنّ عن هذا الاصطناع تجزيء التاريخ وفصم لحظاته الثلاث : الماضي والحاضر والمستقبل .

لنمض إذن إلى ما بلور باختين كواحدة من أبرز سمات الرواية : المنطقة الجديدة لبناء الشخصية ، المنطقة المرتبطة إلى حد أقصى بالواقع المعاصر في عدم تكامله ، بالراهن ، حيث بات على الكاتب إيلاء الحياة اليومية للإنسانية الأهمية الأولى .

إنها النقلة التي شخّصها باختين من عالم الملاحم إلى العالم الروائي عبر تصوير الكاتب للحدث الراهن أو المنقضي من وجهة نظره ومن وجهة نظر معاصريه -عدنا إذن إلى الرؤية- على أساس التجربة الشخصية والخيال .

لقد عكفت في (مجاز العشق) على يوم الكتابة ، على شهرها وسنتها ، على السنة السابقة وعلى سنة أو أخرى من سابقات هذه أيضاً ، كما عكفت على لحظة من العشرينات أو لحظة من الخمسينات أو لحظة طوفان نوح أو لحظة سد مأرب . ولئن كنت أحسب أنني قد فرغت مع (مدارات الشرق) وبعدها مع (أطياف العرش) من مرحلة في كتابتي ، وأنجزت (تصفية حساب) مع ما يهمني روائياً من النصف الأول من هذا القرن ، فقد عدت مع (مجاز العشق) إلى يومي هذا . وفي المشروعات الروائية التي تخاتلني أمس واليوم تبدو هذه العودة قائمة ، ولكن بالروح الذي حكم (مدار ات الشرق) و (أطياف العرش) أيضاً ، أعني بالرؤية التاريخية بالعين اللائبة على المستقبل والمتعمقة في الراهن كما في الأزمنة جميعاً .

٤- بقيت هذه الإشارة إلى ما حاولت أن يكون لقاح الرواية بالموسيقى ، إذ طورت (مجازات العشق) ما سبق لي في سواها من الاستغناء عن (الوصلات) بين الفصول أو الحركات أو الفقرات وأخذت من

الموسيقى -كما من التراث السردي- التأليف بمقياس أصغر (شوبان) وإبدال الوصلات بتيمة أو مقطع شعري أو بفراغ يملؤه القارىء أو بما يشبه تلوين الإيقاع وزخرفة النغم (بتيهوفن).

والآن أدع السؤال لكم: كم في هذا الزعم من الكاتب عن شغله، وكم في الزعم الذي سبق عن شغل سواه، من الحديث عن منعطف روائي عربي جديد؟ أليس على الجواب أن يصل ما سبق من هذا الحديث بشطره الجديد هنا، كما عليه أن يتابع السعي في المشهد الروائي العربي الذي يمور موراناً منذ حين؟ وهل يكون السؤال والجواب إذن دعوة إلى كتابة جديدة وقراءة جديدة؟

سميحة خريس في «شجرة الفهود» *
من «تقاسيم الحياة» إلى تقاسيم العشق»

نزيه أبو نضال

يبدو أن الكتابة الروائية، ومنذ عدة سنوات، قد باتت تشكل الهاجس الرئيس لدى عدد ملحوظ من مبدعينا: غالب هلسا، مؤنس الرزاز، زياد قاسم، سحر خليفة، ليلى الأطرش، إبراهيم نصر الله، إلياس فركوح، جمال ناجي، زهرة عمر، ثم سميحة خريس التي تتابع بدأب واقتدار تطوير أدواتها الإبداعية منذ روايتها الأولى «رحلتي» عام ١٩٨١ ثم روايتها الثانية «المد» عام ١٩٨٩ . . وصولاً إلى النضج الروائي المدهش في ملحمتها الكبيرة «شجرة الفهود» بجزأيها: «تقاسيم الحياة» ١٩٩٥، و«تقاسيم العشق» ١٩٩٨ .

تقع شجرة الفهود في حوالي (٦٠٠) صفحة من القطع المتوسط، أي حوالي (١٨٠) ألف كلمة .

وتمتد على مساحة زمنية تقارب الثمانين عاماً : من الحرب الكونية الأولى إلى حرب الخليج الثانية في بداية التسعينات . أما مكانياً

---

* راجع محور الشهادات ص ١٩٩

فتمتد من منطقة اربد، حيث هضبة الفهود، إلى السلط وعمان ودمشق.

تنتمي شجرة الفهود إلى ما يعرف برواية الأجيال. كما هو الحال في ثلاثيتي نجيب محفوظ ومحمد ديب أو رباعية نبيل سليمان أو خماسية عبد الرحمن منيف أو (زوابع) زياد وقاسم التي صدر منها أربعة أجزاء ضخمة ولا تزال مستمرة.

شجرة العائلة التي كوّنها فهد الرشيد من زيجاته الأربعة ابتدأت عام ١٩١٨ بميلاد ابنه محمد الذي لقب بنصر لأنه ولد عام النصر على الأتراك، أما آخر ابنائه فكانت فريدة التي لقبت بالبومة، فقد ولدت في سنة ١٩٦١ بعد انفصال سوريا عن مصر، وفي أعقاب وفاة أبيها ثم جدتها فريدة الصخور.

وقد بلغ عدد ابنائه ثمانية ذكور واربع اناث. أما أحفاده فقد بلغ عددهم خمسة عشر بينهم خمس اناث فقط، انتحرت واحدة منهن بعد تجربة عشق فاشلة وقتلت الثانية بالقصف الإسرائيلي عام ١٩٦٧. بل اننا نشهد ولادات من الجيل الرابع أيضاً، وذلك في بداية التسعينات غير إننا لانتعرف على أسماء احد منهم، فربما كانوا مشاريع روايات قادمة. غير أن هضبة الفهود تظل هضبة للنساء رغم سطوة الرجال الذكورية والعددية.. هكذا كانت في الزمن الممتد للجدة فريدة التي لا تموت.. هكذا تستمر مع الحفيدة فريدة آخر عنقود للفهود.

□□□

في مثل رواية شجرة الفهود الهائلة الإتساع، زمانياً ومكانياً، والمكتظة حد الإمتلاء بالشخصيات والأحداث، والمعنية كذلك بأدق التفاصيل الحياتية والمكونات النفسية فإنه يصبح من العسير متابعة هذا الكم المتشعب من الخطوط الدرامية، وخاصة في جزأيها الأول

«تقاسيم الحياة» وحيث يتولى الراوي الغائب أو العليم تغطية كافة الوقائع والخلفيات، غيرأن المهمة تصبح أكثر يسراً في «تقاسيم العشق» حيث يتولى ضمير المتكلم أنا أو فريدة دور الراوي.

وأمام مثل هذه الشبكة الهائلة من الأحداث والعلاقات والخطوط الدرامية لا نملك سوى تقديم إشارات عامة حول بعض المسائل المفصلية، ثم الإمساك بخط درامي أساسي ومتابعته.. مع ضرورة التنبيه إلى أن الرواية بجزأيها لاتحتوي على وقائع أو شخصيات فائضة يمكن الاستغناء عنها، ولا هي مترهلة بلغة إنشائية يمكن تكثيفها، بل على العكس تماماً فإن حجم الأحداث والشخصيات وأهمية التفاصيل والإشارات تحتاج ربما الى ضعف حجم الرواية التي بين أيدينا، بل إننا نجد الكاتبة تلجأ أحياناً إلى أسلوب البرقيات الإخبارية السريعة لكي تظل قادرة على الإمساك بخيوط الرواية العديدة والمتشابكة، أما اللغة فليست مجرد أداة للسرد بل هي جزء من جسد النص.

□□□

ينفتح المشهد الروائي على منطقة أربد أوائل هذا القرن، في الكادر فتى صغير ويتيم يخرج مهانا وغاضباً من سخرية أعمامه فيتجه نحو البرية وهناك بدا الأمر أشبه بالحلم أو النبوءة، وأحس الفتى بصورة غامضة بأنه يسير بخطواته الأولى نحو الجنة.. توقف فهد الرشيد الصغير فجأة والتمعت عيناه.. الفتى يعرف تماماً انه لم يمت بعد، ولكنه في هذه اللحظة شاهد الجنة.. كانت هناك رابضة عند آخر السهل، هضبة ملونة.. والشمس إذ تنغرس فيها مختفية تاركة ألوان الشفق على مدارج الغيم والمساحات الزرقاء.. هناك كانت الجنةِ مزدانة بالأزهار متوهجة بالضباب متلاحمة مع السماء.. نظر الفتى إلى كل هذا الإبداع وظل يبتسم كالمنوم أو «المسحور».. هنا في هذه

الهضبة المنعزلة قرر الفتى ابن الثانية عشرة امتلاك هذه الهضبة الجنة وأن يزرعها بالحياة وشجرة الفهود .

أمام إصرار الفتى فكت فريدة الصخور زنارها الذهبي عن بعض ليرات وهبها إياها أخوتها حين تنازلت طواعية عن إرثها معهم . . واشترى الفتى فهد الهضبة بمبلغ زهيد، كل متر بقرشين ، وأصر على تسجيل ملكيتها بالطابو باسمه حتى لو اضطره الأمر السفر إلى اسطمبول . .

وهكذا كان . . وبدأ فهد وامه العمل بالأرض يقلبانها وينظفانها ويستصلحانها شبراً شبراً ، وقام ببناء بيت من غرفتين بمساعدة بعض الرعيان ، ورافضاً مساعدة أعمامه كما حفر بئراً في مكان أشار إليه رجل (مبروك) يستخدم العصا في الكشف عن مخازن المياه . وصارت صبايا المنطقة يردن هذه البئر المباركة فتقايضهن فريدة بالغلال والبضائع ، وتمنت أن يختار فهد من بينهن عروساً من الصخور أو الرشيد أو من الشقران تليق به ، فينصرف عن هوى سعاد الغجرية التي تعلق بها .

وبالفعل كان البئر سبباً في زيجته ، ولكن من غزالة بنت أبي عايش الفلاح ، غير أن البئر نفسه كان كذلك سبباً في زيجته الثانية من تمام الشقران تعويضاً للإهانة التي ألحقتها غزالة بها على البئر .

ولكن روح تمام ظلت معلقة بزوجها السابق الذي استشهد في صفوف الثورة العربية وطفليها التوأمين ، ولكن الزواج أثمر توأمين جديدين «ربيع» و«رابعة» قبل أن يهجر فهد الرشيد فراش تمام إلى الأبد .

الزواج الثالث تم بترتيب من أمه فريدة الصخور لكي تضم أملاك أخيها إلى أملاك ابنها بتزويجه من إبنة خاله الوحيدة «ذهب»

التي لم تتزوج بسبب سذاجتها التي تصل إلى حد الهبل .

هذا الهبل انتقل إلى ابنتها سلمى التي لقبها اخوتها بالمهوية . . ولم يقتصر الأمر على البنت فقد ولد أخوها اسعد كذلك ضعيفاً ومعتلاً ولم ينج غير ابنه الثالث سعيد .

أما الزواج الرابع والأخير فكان من صبية صغيرة هي نوار إبنة صديقه المناضل الشهيد مصطفى الهزايمة ، فرزق منها برباب وفهيد ثم بفريدة آخر العنقود وراوية تقاسيم العشق .

الزوجة الأولى غزالة كان يحق لها أن تفخر بأنها أم الفهود فقد أنجبت خلال سنوات قليلة محمد نصر وليث وخير الله وعدنان ، وفيما انصرف نصر إلى متابعة عمل والده في الزراعة فقد اتجه عدنان ذو الميول الفنية إلى مهنة التجارة ، وأما ليث وخير الله فقد واصلا دراستهما مع أخيهما ربيع ابن تمام الشقران في السلط ثم دمشق وبيروت . وقد تخرج ليث طبياً وأقام في عيادته قرب الهضبة مع زوجته الفلسطينية لمياء القادري . أما خير الله الذي درس الآدب الانجليزي في الجامعة الأميركية في بيروت فقد عمل مدرساً في عمان ، وتزوج ابنة الوجيه الأردني عدنان السلطي واسمها نازك التي باتت ذات كلمة مسموعة في عائلتها ، وخاصة بعد وفاة والدها وأخيها نواف . أما ربيع الذي تخرج محامياً من جامعة دمشق فقد تزوج عزيزة الشقران ليؤكد قوة الرابطة بعصب الأم ، وهذا ما فعله عدنان أيضاً بزواجه من سليمة الصخور من بنات اخواله . أما محمد نصر فقد تزوج ابنة عمه سليمان الرشيد . في زمن لاحق حاول اسعد العليل ابن ذهب الصخور الزواج من «حسناء» الصخور إلا إن قلبها المعلق بآخر جعلها تمتنع عنه جسدياً مما اضطره إلى طلاقها . الابن الثالث السليم لذهب وهو سعيد انصرف مبكراً من الهضبة وعمل في مقهى الفلسطيني خلف ثم تزوج ابنته .

مصير نساء هضبة الفهود اتخذ مسارات درامية متنوعة، فقد اضطر فهد الرشيد إلى تزويج ابنته رابعة من منذور ابن الفلاح عايش بعد أن رفض أبناء عمومته سالم وسليمان الرشيد زواجها من سامر أو محمد، فهي مجرد فتاة أُمية بينما سامر يدرس في الجامعة ومحمد على وشك انتهاء دراسته في السلط والالتحاق بكلية الحقوق بدمشق.

هذا الموقف أدى إلى قطيعة طويلة بين فهد وآل الرشيد كما دفعه إلى نسب غير متوازن مع عائلة أبو عايش الفلاحية الذي ظل يعتبرهم مجرد اتباع وأجراء رغم زواجه من ابنتهم غزالة.. أما هذه المرّة فهو نفسه طلب ابنهم منذور للزواج من رابعة بنت فهد الرشيد وابنة تمام الشقران.

رباب بنت نوار الهزايمة تعلقت بحب جهاد الفلسطيني شقيق صديقتها دعد، غير أن رسالة غرامية منها تقع بيد اخوتها فتثور ثائرة الجميع ويتناوب الكثيرون على ضربها.. فمثل هذه العلاقة مرفوضة لأسباب كثيرة منها جرح ايلول ١٩٧٠ الذي لا يزال طرياً. وجاء خلاص رابعة عن طريق شيماء بنت سلميان الرشيد حين تدخلت لتزويجها من أخيها أحمد، وحين سئلت إذا كان قد سمع برسالتها إلى جهاد قالت «إحنا ما منحط عقلنا بشغلات صغيرة، وبعدين رابعه بنت عمه وهاي عرضه ولازم يحميه».

ميسلون بنت نصر تنتحر بعد حب فاشل وشقيقتها صباح يقتلها قصف حزيران.

الأنثى الوحيدة المتبقية من بنات فهد الرشيد هي فريدة بنت نوار، وحكايتها تحتل الجزء الثاني من شجرة الفهود.. وكان ختامها الزواج من محمد الرشيد القائد السياسي والنقابي الذي يكبرها بحوالي أربعين عاماً، وبعد تقاسيم طويلة من العشق.

□□□

خلال عملية رصد سميحة خريس لرحلة حياة فهد وتنامي شجرة فهوده كانت الكاتبة تسجل وثيقة اجتماعية وسياسية عن تطور الحياة في منطقة أربد أساساً ، كما تسجل علاقاتها الهامشية بالمناطق المحيطة : السلط حيث درس ابناؤه الثلاثة ، وتعلق خير الله بحب جارته السلطية الصغيرة خديجة . . وفي السلط كذلك التقى الأخوان الثلاثة بابن عمهم القائد الطلابي محمد الرشيد فحملوه على الأكتاف ، وراحوا يهتفون مع المتظاهرين ضد المستعمرين ، كما التقوا بالسلط أيضاً بصديق والدهم المناضل مصطفى الهزايمة واتسعت دائرة اهتماماتهم الوطنية والقومية . . وكانت تلك هي البذرة التي ادخلت ليث لاحقاً في حزب البعث وجعلته يتعرض للاعتقال في دمشق وعمان ، مما اضطره للسفر إلى الكويت بعيداً عن حياة السجون .

عمان لم يكن لها ، وخاصة في مراحل الرواية الأولى ، هذا الحضور الحي ، رغم انها عاصمة الإمارة ، ولكنها لم تلبث أن تحتل مع انتقال الراوية الصغيرة فريدة دور المركز .

دمشق في ذلك الزمن المبكر كانت أكثر قرباً من حياة الفهود فإليها سافر فهد لعلاج أحد أبنائه ، وفيها درس غيث وربيع كما درس ابناء عمومتهم محمد وسامر والدكتور وليد ، بل أن زوجة سالم الرشيد شامية ، كما أن ليث تزوج لمياء القادري في دمشق ولكنها كانت فلسطينية الأصل .

في زمن لاحق يتزوج ماجد ابن محمد نصر من رانيا اللبنانية . أما عريب ابنة ليث ولمياء فتذهب إلى لندن لدراسة الطب أمام دهشة الرشايده والصخور ! فهل يعقل ان تسافر صبية إلى بلاد الأجانب وحدها؟ لاحقاً يسافر شقيقها عمر إلى لندن أيضاً ، أما أخوه فهيد فإلى أمريكا .

وعلى امتداد الرواية توغل سميحة خريس في متابعة تفاصيل الحياة واقتحام مفردات التطور العصرية لهضبة الفهود : الراديو وفرن الغاز والكهرباء والسينما ولاحقاً التلفزيون الأبيض والأسود ثم الملون . . بل ان الماء بدأ يصل إلى الهضبة عبر المواسير والحنفيات . . فيُغلق باب البئر المبارك خوفاً من سقوط أحد الأولاد فيه . . وفي بيت خير الله بعمان تكتشف نساء الهضبة اختراعاً غريباً هو الثلاجة فلا تُصدق غزالة أن الأكل يمكن (يبات) فيه لعدة أيام دون أن (يحمّض) .

الكاتبة وهي ترصد تقنيات الحضارة لا تكتفي بتسجيل فوتوغرافي لدخول هذه العناصر وإنما هي ترصدها في لحظة اشتباكها بوعي الناس وما تثيره لديهم عن مخاوف وخبالات :

« . . . مذياع ضخم خشبي بني اللون . . أنزله رجلان من سيارة النقل ونصب في قلب مجلس فهد، وحين صدح صوت الموسيقى من خلاله التف الصغار حوله، وضحكت ذهب بحبور وتمتمت فريدة :

– ومن شر ما خلق . . ثم خرجت من الغرفة تضرب أخماساً باسداس . . تمام لم تعلق وظلت في ذهولها . . وراحت النساء يشغلن رؤوسهن الصغيرة في كيفية خروج الصوت من هذا الجسد المعدني الخشبي . . ويتخيلن خيالات عن أناس وجن يسكنون هذا الصندوق» .

أما الرجال فقد تجاوزوا هذه المرحلة بعد حين ليصابوا بذهول من نوع آخر . . فقد انفتحت الهضبة على العالم وصار هناك في القاهرة «صوت هادر يتحدث باسمهم دون مبرر واضح يفهمونه . . وهناك أبطال كأنهم العفاريت يخرجون من أوراس الجزائر» .

وحين دخل فرن الغاز فقد كاد يقود إلى كارثه . . فالتعليمات المتشددة للصغار بعدم فتح مفاتيح الغاز أوحى للمراهقين الصغار أبناء ذهب بفتحها عمداً لقتل الزوجة الرابعة نوار . . فهي الوحيدة التي

سمح لها باستخدامه «لأنها متعلمه وتربية مدن» .

غير أن هذه المتعلمة وأمها المعلمة ترفه زوجة المحامي الشهيد المناضل مصطفى الهزايمة لا تتردد عن الذهاب مع أمها إلى فطيمة البصارة لترد كيد (حجاب) آخر لضرتها كانت فطيمة نفسُها قد صنعته في اليوم السابق وهكذا يتجاور العلم مع الخرافة . . ويشتبه سلوك زوجة أُمية جاهلة مع سلوك مدرسة متعلمة، عناصر الحضارة والتطور بدأت تؤثر على حياة الناس، ولكن بكثير من التأني .

□□□

في «تقاسيم العشق» تتحول «شجرة الفهود» من عمل ملحمي اجتماعي تاريخي نطل من خلاله على حيوات الفهود الداخلية إلى سيرة ذاتية ترويها الحفيدة «فريدة» ابتداءً من عام ١٩٦١ وصولاً إلى أوائل التسعينات، لنطل من خلالها على عائلة الفهود الممتدة في سياقها الاجتماعي والتاريخي .

هذه النقلة من رواية سردية تحكي حياة الجماعة إلى نص ذاتي يعكس روح الفرد أو روح (الفريدة) يجيء منسجماً مع التطورات العاصفة التي شهدتها هضبة الفهود في اربد كما شهدتها البلاد كلها . فإثر وفاة الأب ، وبعده بقليل وفاة الجدة «فريدة» روح الهضبة الحقيقية، فقد انفرط عقد الجماعة وتشظى الفهود تباعاً وبدأ الاقتتال الخفي على الميراث، الأرض، واخذت العُصب المختلفة تدافع عن حقوقها وتطالب بنصيبها .

وفاة تمام الشقران يكسر أحد الأعمدة الصلبة التي ظلت تحمي خيمة الفهود . وحين يهب توأمها من زوجها الأول زيد وزياد لضمان حقوق اخويهما ربيع ورابعة يجد أسعد ابن ذهب الصخور الفرصة لأتهامهما بأنهما طامعان بأرض الفهود وتحويلها للشقران :

«- اولاد الشقران بدهم يوكلوا مال أبونا .

هكذا قال أسعد . . ورد ربيع :

- ها . . بدك توكل لحالك . . هات حقنا بشرع الله وأنا من بكرة بقنعهم يتنازلوا .

- لوي إيد يعني

تبكي رابعة زوجة منذور أبو عايش :

- خلصونا من ها الطابق جوزي أكل عطبي .

يحتد عدنان :

- لويش؟ عال، ما ظل غير هالمتشرم ، خله يصف على جنب . . ماله دخل . .

ويقول محمد نصر :

- وحدوا الله تانتفاهم .

لم يوحدوا ولم يتفاهموا . . صارت الهضبة هضاباً . أكثر من ذلك فقد وصل الأمر في احدى جولات المماطلة الى حد ان استل اسعد مسدساً في وجه شقيقه سعيد لولا تدخل الجميع . .

« . . اهتز عدنان صارخاً :

بدك تصور قتيل ! تخلينا فرجة للناس !

تف خير الله وهو ينصرف

- تفو . . يلعن أبو الأرض» . .

ناحت سلمى من الرعب وكعادتها الصغيرة فريدة بنت نوار سقطت صريعة الحمى من هول المشهد .

أمّا النساء فلا حق لهن بالارث في عرف الفهود، وحين يطالب خير الله لهن بهذا الحق «يقول أسعد بصراحة فجة :

- يلعن أبو التعليم اللي يخلي الرجال خرعة» .

قضية الأرض والأرث كانت مجرد واحدة من أسباب تشظي أسرة الفهود وتناثرها . . ذلك أن المجتمع الأردني بمجموعه قد دخل مرحلة التحول من نمط العلاقات العشائرية إلى مجتمع المدينة . . من حياة الجماعة إلى حياة الفرد .

فريدة آخر العنقود حين تولت دور الراوي المتكلم «أنا» بديلاً عن الراوي الغائب العليم الذي روى لنا تقاسيم الحياة كانت تعكس في واقع الأمر هذه النقلة نحو الروح الفردية . . غير أن هذه الفردية لم تشكل عملية بتر تعزلها عن مجتمعها وارثها فهي الوارثة الشرعية لروح فريدة الجدة سر تماسك شجرة الفهود وتناميها .

هذه الخصوصية في ارتباط الفريدتين أكدت عليه سميحة خريس في الأسطر الأولى من تقاسيم العشق :

«ولدتُ في يوم ربيعي ، وكلما هلَّ ربيع شهقت . . وكأنه لقائي الأول بالحياة ، كنت اخر مولود يرى النور في جنبات البيت الكبير على يد الداية» كل من ولد بعدي اطلقت صيحته الأولى في المستشفى واشتم روائح المعقمات ، وشممت أنا روائح التراب والشجر» .

وقبيل رحيل فريدة الصغيرة مع أمها وأخيها إلى عمان تقول «تسللتُ إلى حجرة الخزين ورحت أشم روائح الأشياء الثابتة . . . دقيق . . سمن . فريكة ، زيت . . زيتون ، جبنة ، حمص ، عدس . . جدتي فريدة ! ! » .

أن النسيج الروحي لفريدة الصغيرة ظل على ارتباط حميم بهضبة الفهود بكل ما تحمله من معان ومكونات وعلاقات وبشر . . وحين كان هذا الارث الروحي يتعرض للأذى فإن الصغيرة تسقط في حمى غير مفهومة من قبل الكبار فيسرعون إلى تلقيمها الأدوية والأعشاب .

حدث ذلك عندما تنافر الأخوة حول الأرث، وسقطت في الحمّى حين فشلت رابعة في حبها وانهال اخوتها على القلب البكر بالأذى، وكذلك حين انهارت أعمدة البيت على التوالي: تمام ثم غزالة، وقبلهما جدتها أم نوار. . كانت فريدة تحس بعمق أن نساء الهضبة جميعاً أمهات لها .

وحين اتسع وعي فريدة واتصل اهتمامها بقضايا الأمة والوطن صارت الحمى تغزو جسد الصبية وحتى قبل أن تدرك دائماً كل هذا الذي حدث ، خصوصاً ما احاق بنا من هزائم ومكاره في حزيران وايلول وعند موت عبد الناصر وفي حرب الخليج وما أعقبها من نكبات وكوارث .

حين قبلت سميحة خريس أن تلعب طفلتها دور الراوي المتكلم «أنا» على طريقة «صغير» إبراهيم نصر الله في «طيور الجذر» كان عليها أن تجد حلولاً لردم المسافة بين القضايا والأحداث وبين طريقة التعبير عن وعي هذ القضايا والأحداث بالنسبة لطفلة صغيرة، من نوع : الارث، الموت، الحب، حزيران، أيلول. . الخ. ولأن فريدة الصغيرة لا تستطيع منطقياً التعبير عن وعيها الغريزي بواسطة اللغة فقد استعاضت بلغة الجسد حين يسقط صريعاً للحمى كلما وقعت مأساة أو كارثة . . وما أكثرها ! .

حين ماتت تمام دخلت فريدة في واحدة من نوباتها ثم . . . «صفا قلبي . . . وتدفق ينبوع حزين رقيق . . لم يدرك أحد لماذا بكيت وقالوا : بها مغص . .

ارغمتني أمي على شرب مزيج من اليانسون والبابونج» .

في حزيران ٦٧ لم يكن عمر فريدة يزيد على الست سنوات أحست بالنكبة على وجوه أحبتها فقد «رسمت الحرب تجاعيدها على

وجه اخوتي الكبار . . . شاخ أبن منذور وهبط الصمت على النسوة، ما عدنا نملك ناصية الفرح. تركت الحرب شجناً مريضاً في نفوسنا وحولتني الى شبح قبل أن تعفو عني وتتركني للحياة» .

لغة الجسد عند فريدة تتكرر كثيراً بعد ذلك، ويعبر جسدها بالرقص أحياناً عمّا يعجز لسانها عن قوله، بعد أن قرر محمد الرشيد التخلي عنها ، بسبب فارق السن. ليلتها، حين رقصت في عرس أحد الفهود، منحت جسدها كامل حريته لكي يصرخ بكل اللغات وبكل المشاعر والأحاسيس، تماماً كما فعل زوربا وكما فعل بطل حنا مينه في «الشمس في يوم غائم»

غير أن التعبير الاستثنائي بلغة الجسد جاء في مشهد حميم جمعها ليلاً مع زوجة أبيها الأولى غزالة التي ارتبطت بها ارتباطاً وثيقاً. فقد اقدمت صبية عمان على إقناع غزالة بخلع (مدرقتها) الأربدية والبستها (السوتيان) وبنطلون الجينز واندفعت معها إلى الرقص . .

«نرقص معاً اهز كتفي وتفعل مثلي . . اثني خاصرتي وتفعل ذلك، تشوح بذراعيها وكأنما تلوح بالمناديل . . بهية، آسرة، بديعة . . . ريدها ريدها . . كيف ما ريدها . . . طفلة يا هلي . . والعسل ريقها . . نغني ونقهقه ونكتم ضحكاتنا بأكفنا ونواصل الرقص والغناء . . . يطل وجه سلمى مرعوباً . . . اغلق الباب في وجهها واصيح :

– تصبحي على خير سلمى

– الله يوخذك يا فريدة هسه شوبدهم يقولوا!» .

نتوقف عن الرقص غزالة تضحك . . «عندما تغفو أرى على الوسادة وجه طفلة وأرى في أعماقي وجه طفلة» .

□□□

عبر تسجيل سيرتها الذاتية ترصد فريدة تشكل احاسيسها الأولية

ووعيها المبكر من الطفولة الشقية المشاغبة حيث استحقت بجدارة لقب «حسن صبي» إلى خطواتها الأولى باتجاه المدرسة والاحتكاك بالعالم الخارجي ثم بالتعرف وإن بصورة غامضة علي الحب من خلال علاقة أختها رباب بجهاد فقد لعبت دور رسول الغرام، واحست مغزى النظرات المسروقة وحركة الأقدام السرية تحت طاولة الدراسة . . فجهاد كان يدرّس اخته دعد وصديقتها رباب اللغة الانكليزية، وكان مطلوباً من الصغيرة فريدة خلال ذلك أن لا تغادر الغرفة .

تمام الشقران جعلتها كذلك تحس بأنها شيء مختلف عن الولد، فقد رأتها تستحم عارية قرب البئر فسحبتها الى غرفتها وافهمتها بأنه قد بات من العيب أن تفعل ذلك فقد صارت صبية .

الاكتشاف الأخطر بعد ذلك جاء مرتبطاً بالدم والموت كانوا في الملجأ حين اصرت صباح نصر على ضرورة الذهاب إلى البيت، وكانت النساء تتهامس بصورة مريبة عن السبب، وقد لاحظت فريدة بقعة من الدم على مؤخرة لباس صباح . . إنها العادة الشهرية . . ولكن قبل أن تصل إلى البيت دوت القذائف الحزيرانية . . « . . وكانت صباح هناك ممددة . . ومتدثرة بدمها الأول والثاني» . . وتستغرق فريدة في متابعة عوالمها الداخلية النفسية والجسدية ، وكذلك علاقاتها الجديدة في عمان مع صديقتها المسيحية سلام التي لا تلبث أن تصبح راهبة، ثم مع حكاية حبها الكبير لمحمد رشيد القائد السياسي والنقابي البارز ، وهذه العلاقة تكاد تحتل دائرة الاهتمام المركزية في الزمن الأخير من الرواية الى إن تتجاسر في النهاية وتعلن عليه الحب وتعرض عليه الزواج . . فقد كان ، رغم محبته لها، يريد تجنيبها الارتباط به بسبب الفارق الكبير في العمر .

فريدة بارتباطها بإرث الهضبة وشجرة الفهود كانت تعيد انتاج

صورة عصرية للجدة فريدة التي ارتبطت بآل الرشيد بزواجها من والد فهد . . ثم ان فريدة تعيد كذلك انتاج حكاية جدتها ترفه ام نوار بزواجها من القائد المناضل مصطفى الهزايمة . . ومصطفى ومحمد الرشيد كلاهما محام أيضاً .

يبدو هنا وكأن الحياة مع شجرة الفهود تأخذ شكل دورة . . ولكنها في حقيقة الأمر مجرد انحناءة حلزونية نحو اتجاه صاعد يعيد انتاج الماضي ثم يتقدم به إلى الأمام بصورة أكثر نضجاً ورقياً . وتسجل المرأة فيه على وجه التحديد وثيقة حضورها الكاسح والحي عبر مختلف المراحل والظروف، وهذا بالضبط ما تؤكده فريدة الأولى وتمام وحتى غزالة ونوار وترفه وصولاً إلى آخر العنقود .

ملاحظات

تنتمي شجرة الفهود وخاصة في «تقاسيم الحياة إلى الرواية الملحمية بالمعنيين التاريخي والاجتماعي ، وتتصل بالوقائع الرسمية والحقيقية عبر العديد من نقاط التقاطع . وقد حرصت سميحة خريس على ضبط إيقاع الزمن السردي للرواية مع وقائع الزمن الرسمي بحيث ظلت شجرة الفهود تتشكل وتتنامى وتمتد فروعها في المكان والزمان من داخل الإطار التاريخي لشرق الأردن، وتحديداً في مناطق اربد وعمان والسلط ، منذ اوائل القرن الحالي إلى بدايات التسعينات ، فالعديد من الزيجات والولادات والوفيات حدثت في مناسبات وتواريخ رسمية معروفة أو من خلال الإشارة لأسماء ووقائع لها دلالات تاريخية معروفة، ظلت حاضرة في النسيج السردي للرواية، ففهد الرشيد اشترى الأرض وأراد تسجيلها بالطابو في اسطنبول، أي في زمن

الاحتلال التركي، كما أن زوج غزالة الأول كان جندياً في الجيش التركي حين اجبره فهد على تطليقها .

وغزاله انجبت من فهد الرشيد ابنها محمد ساعة الانتصار على الاتراك أي في عام ١٩١٨ فلقب بمحمد نصر، ووصفت غزالة بالأرنبة لأنها واصلت دون توقف انجاب الأولاد الذكور ليث وخير الله وعدنان . . أي على وجه التقريب في أعوام ١٩٢٠ و١٩٢٢ و ١٩٢٥ . الزواج الثاني لفهد الرشيد يتم في عام ١٩١٩ وترزق بتوأمها ربيع ورابعة في عام ١٩٢١ .

أما ذهب الصخور فيتزوجها عام ١٩٢٥ ويرزق منها على التوالي : أسعد ١٩٢٦ وسلمى ١٩٢٩ وسعيد ١٩٣٥ . الزواج الثالث من نوار الهزايمة حوالي عام ١٩٥٠ وتلد رباب مع وفاة الملك عبدالله عام ١٩٥١ثم فهيد ١٩٥٣ ، أما آخر العنقود فريدة فتلد مع انفصال سوريا عن مصر عام ١٩٦١ ، وفي هذا العام أو قبله بقليل مات فهد الرشيد والجدة فريدة كما انتحرت ميسلون ابنة محمد نصر . ومن خلال السرد اللاحق نكتشف أن محمد نصر قد تزوج من شيماء الرشيد عام ١٩٣٤ أو أكثر قليلاً، لأن عمه احتج على زواجه بسبب صغر سنه غير أن المولود الأول لنصر واسمه ماجد جاء مع إعلان استقلال الإمارة، أي عام ١٩٤٦ أي بعد أكثر من (١٠) سنوات من الزواج دون أن يستوقف هذا الزمن الطويل الكاتبة أو تضع له حلاً معقولاً من نوع الذهاب إلى فطيمة البصارة التي تتردد عليها نساء الفهود .

ومثل هذ الخلل في بنية السرد الزمني للرواية نلحظه كذلك مع التحاق أبناء فهد الثلاثة في مدرسة السلط وتخرجهم معاً تقريباً واستكمالهم للدراسة الجامعية في دمشق وبيروت في بداية الخمسينات وكان أحدهم وهو ليث قد أمضى زمناً في حزب البعث وسجن بسببه

في سوريا والأردن أي قبل وبعد استكمال دراسته للطب وزواجه من لمياء القادري ومعنى ذلك أن أعمار الخريجين الثلاثة كانت تقارب الثلاثين عاماً، ودون أي إشارة لوجود التحاق متأخر في المدارس ، كما أن الحصول على المترك الأردني كان يحتاج إلى سنوات أقل من الآن . . أي أن المفترض لمن ولد عام ١٩٢١ أن يكمل دراسته الثانوية عام (٣٩) أو (٤٠) وأن يكمل الجامعة في منتصف الأربعينات أي قبل تأسيس حزب البعث (عام ١٩٤٧) ، وليس في اوائل الخمسينات .

هذا الخلل في بنية الزمن السردي للرواية أقل أهمية من الخلل الذي وقعت فيه الكاتبة من المنظور الإجتماعي .

إن الذهنية السائدة في وسط فلاحي متخلف تجعل من الطبيعي أن يحرص الرجل على الزواج أكثر من مرة لكي يتقوى بالاصهار ولكي تتعزز مكانته بعزوة الأبناء وخاصة من الذكور . وبهذا المعنى فإن من الطبيعي أن تتكرر زيجات فهد الرشيد وأن يصل عدد ابنائه إلى ثمانية ذكور وأربع إناث ، غير أنه ليس من الطبيعي ولا المفهوم في سياق نفسه الشرط الاجتماعي أن لا ينجب هذا العدد وهو (١٢) سوى (١٥) بينهم خمس اناث، وكأن نساء الهضبة جميعاً يتعاطين منذ الأربعينات حبوب منع الحمل، وأن رجال الفهود يؤمنون جميعاً وبمن فيهم غير المتعلمين بضرورة تحديد النسل وتنظيم الأسرة، فمحمد نصر الذي تزوج شيماء/ عام ٣٤ لم يرزق حتى بداية التسعينات سوى بماجد وميسلون وصباح اللتين توفيتا ٦١ و٦٧ .

ليث ولمياء : انجبا عريب عام ٥٧ مع تعريب الجيش الأردني ثم عمر ، وكان زواجهما عام ١٩٥٥ .

خير الله ونازك انجبا فهد (٥٨) ثم مرام، وقد كان زواجهما

١٩٥٦ . عدنان وسليمه : فهد (٥٩) وجمال عام ١٩٧٣ وكان زواجهما عام ٥٣ .

ربيع وعزيزه ، أنجبا فهد ٥٧ وغادة ٥٩ وكان زواجهما في منتصف الخمسينات .

أما بقية الذكور فقد تزوج اسعد ابن ذهب لعد أيام فقط دون أن ينجب، كما لم يذكر شيء عن وجود أولاد لأخيه سعيد ولا عن زواج فهيد ابن نوار الذي ولد عام ١٩٥٣ ، وصار عمره حوالي (٤٠) عاماً في آخر الرواية .

نساء هضبة الفهود التزمن بدورهن بذات التنظيم رغم أزواجهن الغرباء :

رابعة التي تزوجت منذور ابن أبو عايش الفلاح عام ١٩٣٥ انجبت فقط محمد عام (٤٧) وأحمد (٥٠) .

رباب التي تزوجت أحمد الرشيد عام ١٩٥١ انجبت فقط رائد ووليد .

أما سلمى وفريدة الصغيرة فقد تزوجتا اوائل التسعينات .

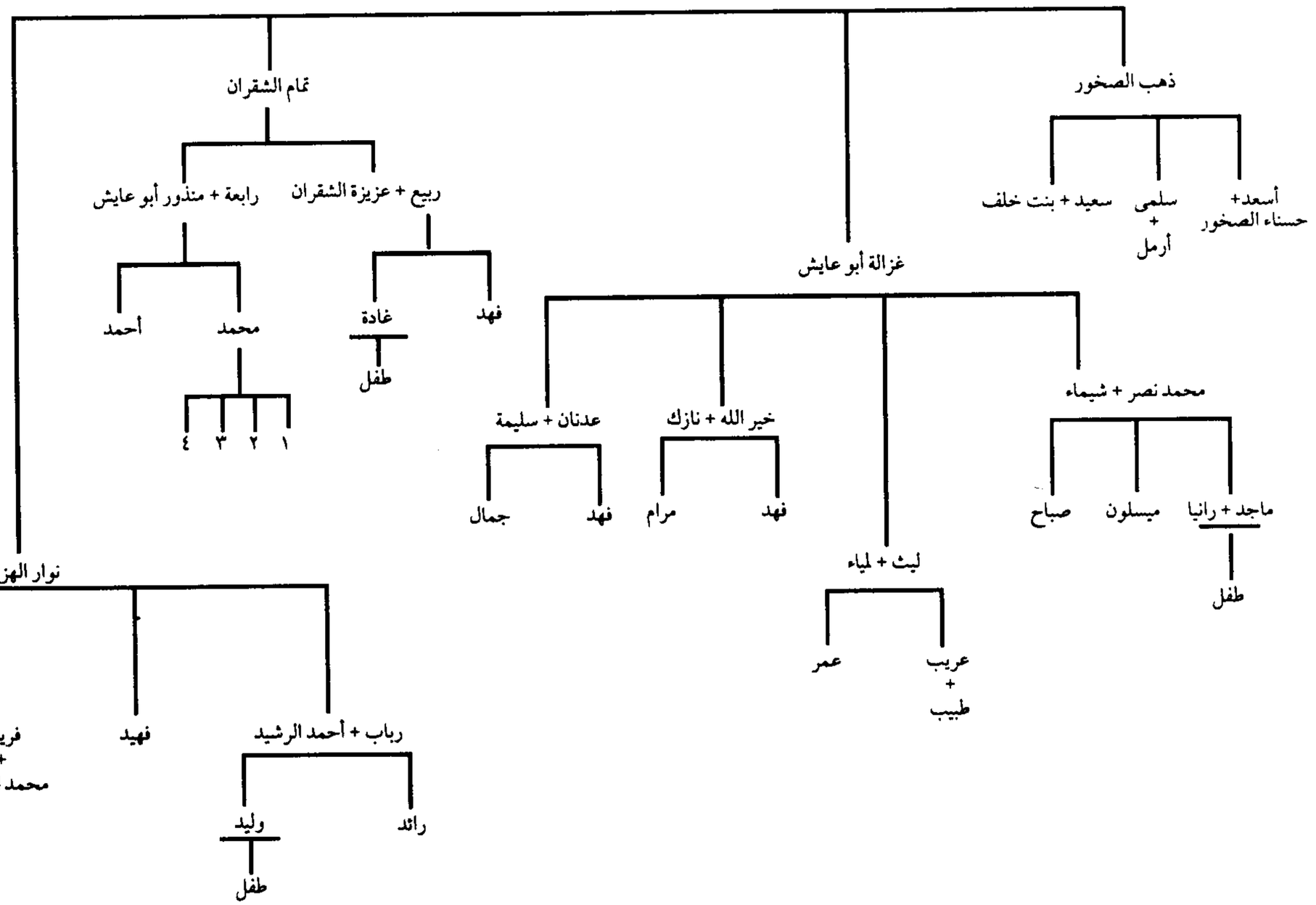
أن سميحة خريس وخاصة في الجزء الثاني من شجرة الفهود، أي في «تقاسيم العشق» تركز سردها الروائي على السيرة الداخلية لرشيدة، ولكنها أرادت في نفس الوقت أن تتابع مصائر أبناء شجرة الفهود فحولتهم إلى مجرد أسماء برقية ، دون أي حضو روائي حي إلا حيث توجد فريدة الراوية، وقد فرض هذ الوضع نفسه ، بالتالي ، على الواقع الإجتماعي الذي لم ينخرط آنذاك، وأظنه لم ينخرط إلى الآن، إلا جزئياً ، في عملية تحديد النسل وتنظيم الأسرة .

لقد بدا خلال عملية السرد الروائي وكأن الكاتبة توثق لأبناء

شجرة الفهود فرداً فرداً، غير أن واقع الحال ، وخصوصاً بعد انتقال نوار وفهيد وفريدة لعمان، جعل عالم الرواية بمعظمه ينحصر أساساً بهذا الفرع من شجرة الفهود، أما بقية الفروع فقد بهت معظمها إلى حد التلاشي سوى ما أقامت فريدة علاقات خاصة ومتميزة مع بعض افراده مثل ماجد وغزالة، ثم خير الله وليث جزئياً.

ومثل هذا الالتباس المربك نتج أساساً عن عملية مزج مستحيلة بين رواية ملحمية هي «تقاسيم الحياة» مع رواية سيرة ذاتية هي «تقاسيم العشق» .

غير أن هذه الملاحظات لا تقلل من كون شجرة الفهود واحدة من أهم رواياتنا الأردنية، مما يضع اسم سميحة خريس بجدارة في مكان متقدم على خريطة الإبداع العربي والإنساني.


ذهب الصخور
أسعد+
حسناء الصخور
سلمى
+
أرمل
سعيد + بنت خلف
غزالة أبو عايش
محمد نصر + شيماء
ماجد + رانيا
طفل
ميسلون
صباح
خير الله + نازك
فهد
مرام
عدنان + سليمة
فهد
جمال
ليث + لمياء
عمر
عريب
+
طبيب
تمام الشقران
ربيع + عزيزة الشقران
فهد
غادة
طفل
رابعة + منذور أبو عايش
محمد
أحمد
١
٢
٣
٤
نوار الهزايمة
فريدة
+
محمد الرشيد
فهيد
رباب + أحمد الرشيد
رائد
وليد
طفل

الشَّخصيَّة اليهوديَّة في الرواية الفلسطينية / ثلاثية أحمد حَرْب نموذجاً *

د . ابراهيم خليل

عُنى الأدباء الغربيون منذ القديم بالشّخصية اليهودية، وتصويرها في الأعمال القصصية، والمسرحية، والحديث عن شخصية التاجر اليهودي البخيل (شيلوخ) في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية» ليس بالقليل. وأما شخصية اليهودي التائه فقد صوّرتها الكاتبة الانجليزية جورج إليوت في رائعتها الروائية (سايلز مارنر). ووجّه دستويفسكي - الكاتب الروسي المعروف - النظر إلى شخصية اليهودي المتشبث بالعودة إلى (أورشليم) في روايته الشهيرة (مذكرات من بيت الموتى). في حين أن الأدب العربي قل أن يعنى بالشخصية اليهودية، إلا ما كان من أخبار تداولها الرواة حول علاقة امرىء القيس الكندي بالسّموأل بن عادياء اليهودي، الذي أصبح مضرب المثل في الوفاء فيما يزعمون.

وقد أفرد ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) فصلة في كتابه (طبقات فحول الشعراء) لشعراء اليهود في الجزيرة.

---

* راجع محور الشهادات ص ٢٠٥

وفي القرآن الكريم ترد إشارات كثيرة لليهود، وإلى أنبياء بني إسرائيل، وكلّها جاءت في سياقات متشابهة، متكررة، فهم غدّارون، لا يُؤمن لهم جانب، ينكثون بالعهود، ولا يفون بما يلتزمون به من مواثيق. فحتى أنبياؤهم لم يسلموا من غدرهم، وتنكيلهم، وأحبارهم وزعماؤهم لم يسلموا من مخالفتهم وجحودهم.

على أن الأدب العربي الحديث عرض للشخصية اليهودية في شعره ونثره. وأقدم النصوص تناولاً للشخصية اليهودية هو رواية «الوارث» ١٩٢٠ لخليل بيدس [١]. فقد صّور فيها عدداً من الشخصيات على رأسها شخصية الغانية اليهودية، التي تتوصل بالغواية كي تسلب البطل أمواله، وصور شخصية المرابي إلى جانب الغانية. وهاتان الشخصيتان تكادان تكونان مماثلتين للشخصية اليهودية في الأدب الغربي.

أما برهان الدين العبوشي فقد سلط الضوء في مسرحيته «وطن الشهيد» ١٩٤٧ على الفساد الخلقي الذي يبثه اليهود بين العباد، والبلاد. ففيها سبع عشرة شخصية يهودية منها أربع شخصيات رئيسية تتصف بحب المال، والتعالي على الآخرين، واستخدام الرشوة، والخداع، والكذب، للايقاع بالناس، والوصول إلى الأهداف التي غالباً ما تكون أهدافاً غير شريفة بمقياس الآخر[٢].

وتطرق محمد العدناني في روايته الوحيدة (في السّرير) ١٩٤٦ إلى شخصيات يهودية لا تختلف شكلا وجوهراً عن الشخصيات التى عرضها العبوشي، فبطل الرواية واسمه طريف يلتقي في أثناء عودته من ألمانيا بيهودي يعزز لديه ما كان قد عرفه من صفات اليهود تتمثل في شخصية «تاجر البندقية» «(شيلوخ) [٣]. وأورد ناصر الدين النشاشيبي في روايته «حبّات البرتقال» (١٩٦٢) نماذج من اليهود، ولكن أكثرهم

يبدون فيها ضحايا للدعاية الصهيونية . أما غسان كنفاني فقد أشار في روايته (ما تبقى لكم) ١٩٦٦ إلى شخصية الجندي الإسرائيلي الذي يبرز فجأة أمام (حامد)وهو يحاول العبور من غزة إلى الضفة الغربية فيتعارك معه، ويتغلب عليه، ويجرده سلاحه [٤]، وفي روايته «عائد إلى حيفا» يتطرق إلى شخصية (مريام) التي تذوب إشفاقاً عندما ترى طفلاً عربياً حديث الولادة ملقى في حاوية قمامة .

ويتجه رشاد أبو شاور في روايته (أرض العسل المر) ١٩٧٩ إلى تصوير العديد من الأشخاص الإسرائيلين، وتتصف جميع هذه الشخصيات بالطابع العنصري، في مقدمتهم (وايزمان) الذي يخاطب سارة قائلاً: «لا ترسلي ابنك المريض إلى طبيب، مهما يكن حاذقاً، ومشهوراً، ما لم يكن هذا الطبيب يهودياً» [٥] . وفي مشهد ثان يتصل بهربرت صموئيل داعياً إلى الغداء بقوله «وجبة من الأطعمة اليهودية، ليس فيها طعام واحد انجليزي» [٦] . وفي رواية «شبابيك زينب» (١٩٩٣) يواصل رشاد تصوير الأشخاص اليهود، من أولئك شخصية المريض الإسرائيلي (يهيل) الذي أجريت له عملية فاشلة في صمامات القلب جعلته بحاجة إلى قلب آخر ينقل إليه من شخص ثان . ويحاول أقرباؤه إقناع إخوة (ناصر) -أحد شبان الانتفاضة الموجودين في المستشفى بين الحياة والموت بالتبرع بقلبه، فيرفضون، رغم الإغراءات الشديدة بالمبالغ المالية الكبيرة، وفي هذه الأثناء يتدخل عضو الكنيست الإسرائيلي تيدي سوكر من أجل إقناع ذويه بالتبرع، زاعماً أن هذا التبرع «خبطة» سياسية تودي إلى إحراج (الليكود)، ولكن قيادة الانتفاضة تقرر عدم التبرع، فيموت ناصر ويموت (يهيل) بعد ٧٢ ساعة .

ويتوسع أفنان القاسم في تناول الشخصيات اليهودية في رواياته

توسعاً نكاد لا نراه عند أي كاتب آخر، فله عدة روايات تطرق فيها إلى اليهود، منها رواية (الباشا) ١٩٧٧، ورواية «النقيض» (١٩٧٨) ورواية «العصافير لا تموت من الجليد» (١٩٧٩)و «المسار» (١٩٨٠) و «الذئاب والزيتون» (١٩٨٢). ورواية «الكناري» (١٩٩٣) التي سماها الكاتب رواية «حرب الايام الستة». وفيها نجد عدداً من الشخصيات (يوري) عالم النبات، الذي لا يريد للحرب أن تقوم حفاظا على نبتته التي يريد لها أن تنمو، وتترعرع في الجبال تحت الشمس. . . وشيمون المشغول بجوزفين شقيقة يوري، وهي أمريكية يهودية تملك ثروة طائلة تريد أن تهاجر بها إلى فلسطين[٧] وراشيل ابنة يوري، التي لا تقبل النزول إلى الملجأ. ثم شخصية الجدة التي تكره الحرب لأنها فقدت واحداً من أبنائها في حرب عام ١٩٤٨ . وجيمس برنار الجاسوس الإسرائيلي (فرنسي الأصل) المقيم في الجزائر، وفيها يدير شبكة من عملاء المخابرات الصهيونية. . . وجان، وديدية، وهما مرتزقان يعملان في الجيش الإسرائيلي، ويسطوان على متجر للذهب بلباسهما العسكري.

وتناولت سحر خليفة الشخصية اليهودية كذلك، سواء في روايتها «الصبار» (١٩٧٦) أو في عباد الشمس ١٩٨٠ التي صورت فيها شخصية (خضرون) اليهودي المصري الأصل. ونحا هذا النحو سميح القاسم في حكايته القصصية «إلى الجحيم أيها الليلك» (١٩٧٧) والصورة الأخيرة في الالبوم (١٩٧٩). وما يزال تناول الشخصية الإسرائيلية يترك آثاره في الرواية الفلسطينية.

ثلاثية أحمد حرب :

وقد صدرت بعد عام ١٩٨٧ ثلاث روايات لمؤلف واحد هي

على التوالي: «إسماعيل» (١٩٨٧) و «الجانب الآخر من أرض المعياد» (١٩٩٢) و «بقايا» (١٩٩٦). وهذه الروايات الثلاث تشكل عملاً واحداً متكاملاً لكاتبه القاص أحمد حرب. ومن الأمور اللافتة في هذه الروايات الثلاث تعدد أنماط الشخصية اليهودية فيها، فنحن نجد إلى جانب الجندي، والمجندة، والعنصري، والحاكم العسكري الإسرائيلي، وضابط المخابرات، الذي يحقق مع المتهم، ويعرف عنه أكثر مما يعرف عن نفسه، نجد شخصيات ذات طابع آخر، فهي تؤدي دوراً في الأحداث بعيداً عن الدائرة المحدودة التي يتم رسمها مسبقاً للشخصيات الجاهزة. فأحمد حرب يتوقف في روايته الأولى (إسماعيل) عند شخصية تعد جديدة في الأدب الروائي الفلسطيني، وأعني بها شخصية (المستوطن). ويأتي تناول هذه الشخصية في سياق نفسي مزعج، فبعد أن يخرج إسماعيل (بطل الرواية) من السجن الذي قضى فيه سبعة أعوام كاملة يكتشف أن والده (إبراهيم) يعمل في المزرعة التي أنشأها يعقوب (المستوطن) في الأرض التي صادرتها سلطة الاحتلال منه، ويخبره هادي - أحد أعضاء التنظيم الفدائي في بلدة العين - الظاهرية - بأن أباه رفض كل النصائح التي حاول فيها أصحابها ثنيه عن العمل في المزرعة. لكنه كان يأبى قائلا: «يعقوب، وأبناء يعقوب رايحين ازولوا، والأرض تبقى لإسماعيل وأكرم ومحمد... التاريخ لا يكذب...» وعلى هذا النحو تبدأ العلاقة بين ابراهيم والمستوطن يعقوب بالنمو، فيقسم يعقوب لابراهيم أنه يحبه. وعندما يسافر إلى أمريكيا لعلاج ابنه ديفيد من السرطان يوصيه بألا يترك الأرض «المزرعة أمانه في عنقك طول غيابي مع ديفيد للعلاج. خوفي على ديفيد أن يموت، وأبقى بلا وريث...»[٩] وعندما يتغيب إبراهيم عن المنزل يذهب ولداه أكرم ومحمد للاستفسار عنه في

المزرعة، وما أن تراهما «راحيل» -زوجة يعقوب- حتى تصرخ: عرآبيم عرابيم» وتأخذ رشاشاً ثم تلاحق الطفلين إلى أن تقتل واحدا منهما، وهو أكرم، وتنشأ بسبب هذه الجريمة ردود فعل شديدة لدى كل من هادي، والشيخ عبد الله، وإسماعيل الذي يحمل البندقية بيده، ويهزها في وجه هادي، قائلاً: «هذا هو الحل»[١٠]. ويسقط القناع عن وجه المستوطن يعقوب، ففي أثناء التحضير «ليوم الأرض» ينادي إبراهيم ويطلب منه التعاون معه لإفشال الإضراب، وعندما تخرج الأحداث عن السيطرة يتم تعيينه حاكماً عسكريا للبلدة، عندئذ لا يتورع يعقوب عن زجّ (إبراهيم) في السجن ، والقيام بتعذيبه، وضربه على المواقع الحساسة من جسمه، ضارباً عُرْض الحائط بقسمه السابق «والله العظيم أنا بخبك أبو إسماعيل» ونظراً لتعدد جرائمه التي في مقدمتها: التسبب في قتل أكرم، وتعذيب إبراهيم، وإطلاق يد العميل مصطفى ليبْطش بالناس، يقرر إسماعيل، وعلى نحو فردي، الخلاص من يعقوب، وهكذا يرصد حركاته وتنقلاته، وينصب له الكمائن، إلى أن يفاجئه في مركز الشرطة في أثناء الليل وحده، فيرجوه يعقوب قائلاً:

- لا تقتلني.

فلا يصغي إسماعيل لتوسلاته، بل يفرغ طلقات بندقيته في رأسه. وعلى هذا النحو يقوم -لاحقاً- بتصفية الحاج مصطفى. أما راحيل -زوجة يعقوب، وديفيد، فإن دوريهما في الرواية لا يتعدى الاشارات.

وعلى هذا نلاحظ في توجه أحمد حرب إلى تصوير شخصية المستوطن توجها جديدا لافتا للنظر، فقد كشف من خلاله الوجه الآخر للمستوطن، فخلافاً لما تدعيه أبواق الدعاية الصهيونية يضطلع

المستوطن بدور عسكري وسياسي؛ فهو يحاول إفشال الإضراب، وعندما لم ينجح يزج بإبراهيم في السجن، ويعذبه بيديه، وهو مع ذلك يتشدق بحبه للأرض، والوطن، وحبه لإبراهيم، وإخلاصه وتفانيه في العمل، وأما حرصه على ابنه «ديفيد» فلا يتعدى أن يكون مظهراً من مظاهر الحرص على المصالح المادية، فهو يريد وريثاً لا أكثر، لقد جعل أحمد حرب من الشخصيات الإسرائيلية في العمل شخصيات مترابطة بعلاقات أسرية لكنها علاقات واهية. فهو -أي يعقوب- لا يكاد يذكر «شولومو» الذي مات في حرب عام (١٩٦٧) ولا يكاد يذكر زوجته التي أصابها الجنون بعد مقتله، وأما علاقته بديفيد، فلا تتعدى ما ذكرناه، من حيث أنه الوريث الوحيد له.

الجانب الآخر من أرض المعياد :

ويعدّ الجزء الثاني من الثلاثية (١٩٩٢) أكثر أجزائها غنى، فهي تتوقف عند الاحداث التي وقعت بعد عام ١٩٨٧ وفي هذه الحقبة ازدادت حوادث العنف، وتصاعدت الانتفاضة التي أدت إلى مزيد من الاحتكاك، والتداخل بين الفلسطينيين والإسرائيليين. وظهرت جماعات تدعي العمل من أجل السلام، وقد أطلق عليها القاص وصف (جماعة الجسر) التي تسلل إليها ضابط إسرائيلي هو «يوسي». وعاملة إسرائيلية من أصول شرقية (يمنية) هي «أرنونا». أما الأول وهو يوسي فقد دفعته أجهزة الأمن لاختراق تنظيم الانتفاضة، والوصول إلى «الرأس الكبير»، إذا جاز التعبير، عن طريق التظاهر بحب (وديعة) شقيقة -وحيد مسالم- أحد أبطال الرواية- وهي التي تقدّم لخطبتها (ماجد) أحد المناضلين الذين تسلّم وحيد جثثهم بعد توقيع اتفاق أوسلو، في الجزء الثالث من الرواية.

يتظاهر يوسي هذا بحب (وديعة) وأنه من دعاة السلام، والتعايش، ويتقدم لخطبتها بطريقة رسمية، وفق العادات والتقاليد العربية، فيرفض شقيقها (وحيد). ومن سخرية القدر أن يقوم الحاكم العسكري باستدعاء (وحيد) والتقدم بطلب يدها منه للضابط يوسي. ويتمسك وحيد بموقفه السابق مع أن وديعة تعترف له بالعلاقة بينهما، وأنها التقت يوسي هذا مرة واحدة في تل أبيب، وأنه أخبرها بمعارضته لحكومته، ولاجراءات «جيش الدفاع» وعندما يشيع هذا الخبر في البلدة تصبح (وديعة) مضغة في الأفواه، ويهاجمها الشيخ عبد الله علناً في خطبة الجمعة، أما (ماجد) الذي تقدم سابقاً لخطبتها وأرجأت الإجابة، فقد طلب من وحيد أن تكفر عن جريمتها هذه بتنفيذ عملية (فدائية). ويتضح فيما بعد أن العملية تلك كانت مخططاً قام به (هادي) أحد زعماء التنظيم السياسي في البلدة مع محمد الوهدان -وهو عميل سبق أن حاولت الانتفاضة تصفيته ولكنه تمكن من النجاة، وكان هذا المخطط يستهدف تشويه سمعة (وديعة) والتخلص منها لأنها كشفت صلة هادي والوهدان هذا بترويج المخدرات في صفوف الشبان، وبالفعل تموت وديعة في ظروف غامضة، وهي تحاول زرع قنبلة متفجرة، أو تحضيرها للقيام بالعملية التي خطط لها ماجد، وهو لا يدري أنه بعمله هذا يحقق لهادي والوهدان هدفهما. . وهو التخلص منها. في الوقت نفسه يعمد (ماجد) ورفاقه لاختطاف الضابط «يوسي» وقتله، والخلاص منه، ليتضح فيما بعد أن يوسي لا صلة له «بجماعة الجسر» وإنما كان الهدف من حبه المزعوم اختراق التنظيم للوصول إلى الرأس المدبر. أما (وديعة) فقد دُفنت كأول شهيدة محتفظة بسرها الذي لم يكتشفه وحيد إلا بعد أن قرأ صفحات مذكراتها المكتوبة على أوراق مدرسية كانت تقوم بتصحيحها، فقد لعبت دوراً يشبه دور الأرملة الجميلة (مولي موردن)

في رائعة شتاينبك (أفول القمر) عندما تظاهرت بحب النقيب (تندر) لكي يطمئن إليها، وفي نهاية الأمر تقتله بمقص خياطة[١٤]. وبهذا يتضح للقارىء أن شخصية (يوسي) شخصية ذات مظهرين: أحدهما زائف، وهو مظهر المتحدث عن السلام، والداعي للتعايش، والمنتقد لسياسة حكومته، ولاجراءات جيشها، المدله بحب وديعة، الراغب في الزواج منها.

وثانيهما هو: الوجه الحقيقي لضابط المخابرات، الذي يرمي لاختراق التنظيم، والكشف عن أسراره، والوصول إلى الهدف الأساسي، وهو اكتشاف العقل المدبر للعمليات الانتفاضية، ولا سيما ما كان متصلاً منها بمستوطنة (ايرتز). أما «أرنونا» فنعرف من القصة أنها يهودية يمنية الأصل، هاجرت أسرتها إلى فلسطين بعد قيام «الدولة». وأستقرت في بلدة «الخضيرة» ولكن أرنونا ما تزال تحمل في ذهنها وعقلها انطباعات جيدة عن الحياة في اليمن وعن المسلمين، وتحاول بدافع الفضول التعرف على الحياة العربية والإسلامية. وتكون القراءة وسيلتها الوحيدة لذلك ناسية أنها تعيش في بيت يهودي، وعندما تكبر وتبلغ سن التجنيد يرسلونها إلى سلاح المدرعات، فتتعرض لحادثة اغتصاب، ويعاملها أهلها معاملة سيئة نتيجة ذلك، ويجبرونها على الزواج من يهودي مدمن، وعندما تحاول الانفصال عنه تهدّدها والدتها بالموت لكنها تصر على الانفصال متنازلة عن كل مكاسبها من تلك الصفقة. ثم تعمل موظفة استقبال في فندق إسرائيلي على شاطىء البحر الميت، وتحضر بالصدفة كما تدعي -اجتماعاً لدعاة السلام في عسقلان أو «أشكلون» كما تسميها، وفيه تقابل (هادي)

أحد رجال التنظيم السياسي في بلدة «العين»، ويعجبها حديثه عن التعايش بين المسلمين واليهود لا سيما في الأندلس، ثم تلتقيه ثانية عندما تشارك في اجتماع آخر لدعاة التعايش في القدس، ثم يلتقيان في الفندق، ويتفقان على الزواج بشرط أن تتخلى عن ديانتها اليهودية، وتعلن إسلامها بطريقة شرعية، وبالفعل تتزوج من (هادي) على الرغم من معارضة الأسرة، والحاكم العسكري، وعلى الرغم من كل ما تعرضت له من تهديد وضرب وتقييد بالسلاسل، لكنها تكتشف بعد سنة من الزواج، والسكن في رام الله، أن (هادي) الذي تزوجت منه، ليس سوى انتهازي، خدعها مثلما يخدع التنظيم الذي ينتسب له، فهو يقيم علاقة غرامية مع (سلفْيا) شريكته في صحيفة (الصوت الحر) والمعروفة بمساهمتها في شبكات ترويج المخدرات. وتبدأ (أرنونا) التي أطلقت على نفسها اسم «ايمان» بالتقرب من وحيد حتى أنها في نهاية الأمر تعرض عليه الانفصال عن هادي والزواج، فما كان من وحيد إلا أن رفض الفكرة ونصحها بالعودة إلى دينها، وإلى أسرتها، وأخبرها أن الحاخام «إبراهيم أبينو» في مستوطنة «كريات أربع» يعتني باليهوديات العائدات إلى دينهن. وبعد تردد طويل تقابل (أرنونا) الحاخام المذكور فيسألها كيف ستعيشين بين أهلك وذويك بعد أن تركتهم فترة، وتخليت عن دينهم؟. فتقول له: أرحم لي من العيش مع العرب(١٥).

بقايا:

والحق أن هذا الموقف يعيدنا إلى مواقف أخرى متكررة سبق أن عبر عنها كتاب الرواية والقصة، وهي أن اليهودي يظل يهودياً حتى لو

أخرجته من جلده، فهي في رسالتها إلى (وحيد) لاتفتأ تكرر الكلمات التي تصف بها العرب بالقبح. على أن الكاتب يتركنا حيارى إزاء شخصية أرنونا هذه، فهل هي حقاً محبة للإسلام، مفتونة بالعروبة؟. وهل هي جادة في السعي من أجل إيجاد الحقوق الوطنية المشروعة للفلسطينيين؟ وهل صحيح أنها تحملت القسوة من الحاكم العسكري، ورجال الدين اليهود كما تدعي؟ وهل هي مظلومة -فعلاً- بابتعاد هادي عنها، وزواجه من شريكته (سلفيا)؟.

هذه الأسئلة لا تتضح الإجابات عنها إلا في الصفحات الأخيرة من الجزء الثالث (بقايا) عندما تكتب واصفة قصتها الكاملة[١٦]. فهي تعترف بأنها دُفعت دفعاً للزواج من هادي: «اليأس، والعار هما اللذان دفعاني للزواج من العربي الذي يسمى (هادياً) عندما سنحت لي أول فرصة[١٧]. ولهذا عندما تسنح لها الفرصة الأولى لتعديل الوضع، والرجوع إلى اليهودية، تسارع إلى أبينو: «أشكر الرب أنني عدت يهودية، وأنا مستعدة لتحمل كل ما يواجهني، ولو ناداني شعبي بالزانية، لا اعتقد أن هناك جهنم أسوأ من الحياة بين العرب لامرأة في مثل وضعي»[١٨].

إلى جانب هذه الشخصية برزت شخصيات أخرى في الجزء الثالث من الرواية، منها شخصية القاضي الذي يعلن -صراحة- أنه لا يمكن أن يحكم لوحيد مسالم بعودة الأرض حتى لو أحضر له (طابو) أصلي بالتركية، ومصدق من اسطمبول، كذلك اليهودي العراقي الأصل الذي يذكرنا بخضرون في رواية سحر خليفة (عبّاد الشمس)، والمجندة الإسرائيلية التي تهرب السلاح وتبيعه للفلسطينيين لقاء بعض

المخدرات، وعلى أي حال فإن الشخصيات اليهودية في ثلاثية أحمد حرب تختلف عن غيرها من حيث :

١ - البعد عن النمطية الثابتة التي رأيناها في الأعمال السابقة المتكررة .

٢ - نمو الشخصية، وامتدادها عبر علاقات شبكيّة مع الأسرة، وشرائح المجتمع .

٣- طرافة بعض الشخصيات، وبُعدها عن المألوف، ولا سيما شخصية المستوطن، ويوسي، و«أرنونا» .

٤ - تصوير الشخصية بأسلوب فيه شيء من الحَيْدة والتجرد، والخلو من الأحكام المسبقة النابعة من العداء الراسخ بين الثقافتين العربية والعبرية، حتى أن الكاتب يبدو متعاطفاً مع بعض هذه الشخصيات .

٥ - اقتراب الكاتب من الشخصية اليهودية، والكشف عن (جوانيتها) إذا ساغ التعبير، وهو شيء نكاد نفتقده في كل الشخوص التي تم تصويرها من قبل .

الهوامش :

١- الأسد، ناصر الدين (١٩٦٣) خليل بيدس رائد القصة العربية في فلسطين، معهد الدراسات العالية، القاهرة، ط١، ص ٦٤-٧٨ .
٢- الأسطة، عادل (١٩٩٢) اليهود في الأدب الفلسطيني بين ١٩١٣ و ١٩٨٧، اتحاد الكتاب، فلسطين، ط١، ص٣١ .
٣- المرجع السابق، ص ٣٥ .
٤- كنفاني، غسان (١٩٦٦) ما تبقى لكم، دار الطليعة، بيروت .
٥- أبو شاور، رشاد (١٩٧٩) أرض العسل المر، دار الحقائق، بيروت، ط١، ص٨، وانظر زلوم، حمودة (١٩٨٢) الشخصية اليهودية في الأدب الفلسطيني الحديث، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط١، ص٧٠ .
٦- أبو شاور، المرجع السابق، ص ١٩، وزلوم، السابق، ص ٧٢ .
٧- القاسم، أفنان (١٩٩٣) الكناري، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان ط١، ص ٣٢-٣٣ .
٨- حرب، أحمد (١٩٩٤) إسماعيل، منشورات جامعة بير زيت، رام الله، ط٢، ص١٩ .
٩- السابق، ص٦٣ .
١٠- السابق، ص٧٥ .
١١- السابق، ص١٩ .
١٢- السابق، ص ١١٠ .
١٣- حرب، أحمد (١٩٩٤) الجانب الآخر من أرض المعاد، منشورات جامعة بير زيت، ص٢، رام الله، ص ١٠٤ .
١٤- السابق، ص ٢٤٧ .

١٥- حرب، أحمد (١٩٩٦) بقايا، منشورات جامعة بير زيت، رام الله، ط١، ص ١٠٤ .
١٦- السابق، ص ١٨٢ .
١٧- السابق، ص ١٨٤ .
١٨- السابق، ص ١٨٥ .

الشهادات

«باب الشمس»
الحكاية التي حررتني

إلياس خوري

كتب الروائي والمسرحي الفرنسي جان جينه مرة أنه كذب كي يقول الحقيقة. وعندما التقيت به في بيروت عام ١٩٨٤، سألته عن معنى الكذب، ضحك الكاتب الفرنسي ولم يجب. رفع يده إلى الأعلى كي يبعد عن جبينه حكاية علاقة الكتابة بالكاتب، وقال أنه لا يحب الكتابة. «كتبتُ لأنني كنت سجيناً» قال، وعندما خرجت من السجن انتهى الموضوع». «لكنك تكذب» قلت له، «فأنت كتبت جميع مسرحياتك بعد خروجك من السجن». سكت الكاتب الفرنسي وقال، إذن هذا هو الجواب، نكذب كي نكتب، وسألني عن أحوال الفلسطينيين في لبنان، وسط ذلك الظلام الكئيب الذي كان يغلف بيروت.

وفي رواية «الخماسين» أقام غالب هلسا العلاقة بين أن نكتب وأن نكذب، على حرف صغير يتوسط الكلمتين، وذهب في تهويمات تلك الرواية الرائعة إلى الأقصى، ليلعب مع نفسه ومع قارئه لعبة المرايا.

وبالطبع، كلكم لا ينسى ما قالته العرب، «فأعذب الشعر أكذبه».

لا أريد من هذه المقـدّمـة القـول أنني سـأكـذب عليكم في هذه الأمسية، رغم أن تفسير البلاغيين العرب لمعنى الكذب الشعري، عبر وضعه في إطار المتخيّل، يجعل من كل كتابة أو كلام كذباً في شكل من الأشكال.

وكي لا أطيل، فـأنا سـأتجنّب الكذب، لأنني لن أتحـدّث عن تجربتي أو عن نفسي، كما هو مقرر في هذه الأمسية. والحقيقة، فإنني لا أعـرف أن أتحـدّث عن هذه التـجـربة، حـتى وإن لجـأت إلى سـلاح الكذب. فالتجربة الأدبية، وخاصة في الحقل الروائي عصيّة عن أن تحدد أو تعرف بشخصية كاتبها. فمنذ أن أقنعنا جورج لوكاتش بأن الرواية هي ملحمة العصر الحديث، ونحن ضائعون، بين القيم الفردية التي سادت الحقل الأدبي منذ الرومانتيكيين الألمان، وبين هذا النزوع إلى الملحمة، حيث يمحي الكاتب ويزول، ويصبح توقيعه على الرواية جزءاً من عنوان الرواية لا أكثر. تحدّثت عن لوكاتش، وفي ذهني نظرية ميشال فوكو عن موت المؤلف، حيث يقدم مؤلف «تاريخ الجنون»، رؤية عميقة لمعنى كلمة المؤلف ودلالتها، ليخلص إلى افتراض يقول ان بروز المؤلف قد نما بعد أن فقد الأدب دوره كإطار للمعرفة. فالمعرفة تفترض الإغفال، فعندما كانت المعرفة أدبية، أي تتم عبر النصوص الشعرية والكهانية بشتى أنواعها، كان اسم المؤلف مُغْفَلاً، وهذا هو حال العلماء في عصرنا الذين لا نذكر أسماءهم، ثم يخلص فوكو إلى مقولة موت المؤلف، عبر رؤيته للتطور الذي يشهده عالم اليوم.

بين مـؤلف كـاذب ومـؤلف مـيت، عليّ أن أجـد وسـيلة، لاحـدثكم عن تجربتي. والمهـمـة شـاقـة كـمـا ترون، وسـوف أحـاول التحايل عليها بشتى الطرق والأساليب، كي أصل إلى السؤال الذي أود طرحه عليكم في هذ الأمسية. والسـؤال ينطلق من إنني سأروي

لكم حكاية الحكاية . ولعل أهم ما يقدمه لنا التراث الحكائي العربي الكلاسيكي هو الإحتفاء بالحكاية . أهمية الحكاية تكمن في روايتها أو كتابتها ، فالحدث هو أن نروي ، وحين نروي لا نرتوي ، لكننا على الأقل ، نشتري شيئاً من عمرنا الذاهب إلى الموت ، ونتمتع بهذا الحيز الضيق الذي نعبره بين غيابين . غيابنا قبل الولادة ، وغيابنا بعد الموت .

هكذا نجحت شهرزاد في استرداد حياتها ، وقدّمت لنا حكاية الحكاية على أرابسك من الكلمات والأحداث والرحلات التي لا تنتهي .

في بحثها حول صورة الفلسطينيين ، قدّمت الباحثة الهولندية أناليس مور تحليلاً متميزاً لصورة فلسطين في بطاقات البريد وفي الصحف ، مستندة بشكل أساسي إلى مجلة National Geography وكشفت كيف أن الصور التي نشرت في أوروبا عن فلسطين منذ بداية القرن وحتى الثلاثينات كانت حافلة بصور الفلسطينيين ، فالفلسطيني داخل صورة بلاده ، التي يسمونها الأراضي المقدسة ، كان ضرورياً كي يقدم صورة أو ظلاً لحياة المسيح والمسيحيين الأوائل . ولكن فجأة ، وقبل النكبة بأكثر من عشر سنوات ، اختفى الفلسطيني من الصورة ، وصرنا نرى صوراً مجردة لمشاهد طبيعية صامتة . وهنا تتساءل "مور" ، هل كان هذا الاختفاء مقدمة للاختفاء الحقيقي الذي حصل في نكبة ١٩٤٨؟ حين تم طرد الفلسطينيين من بلادهم .

اختفى الفلسطيني من الصورة كمقدمة لأخفائه من الواقع ، حيث سيحل مكانه «ألك» ، أو «الصابرا»الاسرائيلي الذي ولد من البحر ، بحسب تعبير الروائي الاسرائيلي بنيامين تموز . فالكذب كما ترون ، ليس كذباً محضاً أو بريئاً ، أنه مقدمة للحقيقة أو صورة مواربة عنها ، والاختفاء الذي حل بالفلسطيني في الصورة ، صاحبه اختفاء من

نوع آخر، إنه بكلمات الروائي الفلسطيني أنطون شماس، اختفاء اللغة.

هل يوجد ما هو أشد هولاً من اختفاء اللغة؟ لا، تقول تجربة الفلسطينيين الذين بقوا في أرضهم رغم التدمير المنظم الذي تعرضت له معالم هذه الأرض، «فالارض تورث كاللغة» كما كتب محمود درويش، الذي روى لي أنه بعد استيقاظه من البنج بعد العملية الجراحية التي أجريت له مؤخراً في باريس، وكان ملفوفاً بالآلات الطبية التي تمنع عنه الكلام، طلب ورقة وقلماً وكتب لأحد أصدقائه «أشعر أنني نسيت اللغة».

كان كابوس الشاعر خوفاً على اللغة، لا لأنه شاعر فقط، ووسيلته إلى التعبير هي الكلمات، بل لأنه، كما أعتقد، فلسطيني عاش تجربة الدولة الاسرائيلية، وعاش ذلك الخوف من موت لغته، واحتلالها بلغة جديدة صنعها اليهود الأوروبيون الاشكناز.

ولعل الصورة التي لا تنمحي من ذهني، هي صورة بغداد على شبكة السي. ان. ان حين رأينا المدينة تشتعل بأضواء الصواريخ، وسمعنا الطيار الاميركي الذي يقصفها وهو يقول ان المشهد كما يراه يشبه شجرة عيد الميلاد، والحقيقة أن الطيار لم يكن يكذب، فالمشهد، كما رآه ورأيناه، كان أشبه بشجرة ميلاد ضخمة مليئة بالأضواء التي تشتعل وتنطفىء. ولكن كي نصف المشهد علينا أن نذهب إلى ما بعد حقيقته الظاهرة، علينا أن نقول انها لم تكن شجرة ميلاد كما خيل إلينا بل كانت قتلا وموتاً وتدميراً همجياً ودماً.

كي نقول الحقيقة علينا أن نكذب، وكي نؤسس حقيقة جديدة علينا أن نكذب أيضاً. هذا هو الصراع الثقافي الحقيقي الذي يدور في المشرق العربي، منذ تأسيس الدولة الاسرائيلية بقوة السلاح، وقوة

الكلمات، وهيمنة فكرة إيجاد وطن ملجأ لليهود عبر تحويل الفلسطينيين لاجئين في بلادهم .

أذكر الحوار الذي كتبه إحسان عباس في مقدمته للأعمال الروائية الكاملة لغسان كنفاني، والتي صدرت بعد استشهاد الكاتب في بيروت .

روى عباس أن كنفاني حين أهداه رواية «رجال في الشمس» كتب في الإهداء انه يهديها لعباس الناقد المختص بالأدب الأندلسي، رغم أنه لا علاقة لها بالأندلس، لكن عباس كتب بعد ذلك إن كنفاني كان على خطأ فرجال في الشمس لها علاقة بالأندلس .

والسؤال ليس عن الأندلس، بل عن علاقة الأدب بالحقيقة، وهنا تحضرني دراسة سامي سويدان عن «رجال في الشمس»، المنشورة في كتابه «أبحاث في النص الروائي العربي» . حيث قام الناقد اللبناني بجهد استثنائي لدراسة الزمن في الرواية، ليخلص إلى أن الفلسطينيين الثلاثة، كانوا سيموتون على أية حال، وحتى لو لم يستوقف رجال الحدود الكويتيون أبا الخيزران، للمزاح معه حول علاقته بالراقصة كوكب . فالزمن الذي كان سيستغرقه العبور العادي للحدود الكويتية هو تسع دقائق . وهي مدة كافية للموت .

السؤال إذن ، ليس عن الحقيقة، أي عن تلك اللحظات الطويلة البطيئة التي استغرقها حوار السائق الفلسطيني مع رجال الحدود، وهي اللحظات التي تقطع أنفاس القارىء وتجعله يشعر بالإختناق . السؤال هو كيف حوّل الكاتب الحقيقة مجازاً، وأخذنا في لعبة الكتابة إلى حيث أخذته اللعبة نفسها، كي يقنعنا ويقنع نفسه بأن الخزان قادنا وقاد أبا قيس وأسعد ومروان إلى الموت، عبر العلاقة بين السائق ورجال الحدود .

وحين التقيت سامي سويدان، مؤخراً، في مسرح بيروت، حين كنا نعقد ندوة «صورة الذات صورة الآخر» في إطار الموسم الثقافي «٥٠ نكبة ومقاومة» والمخصص للذكرى الخمسين لنكبة فلسطين، قلت له إنني أعدت قراءة مقاله، وان دراسته للوقت تثبت أن الموت كان حتمياً منذ البداية، وان أبا الخيزران كان يعلمْ أنه يقود أبناء موطنه إلى موتهم. هنا بادرني الناقد بجواب مثير ، قال إنه جرّب أن يدخل خزان الماء الحديدي الموجود على سطح بيته، بسبب عطل أصابه، وأنه اكتشف، تحت شمس بيروت التي لا يمكن مقارنتها بشمس الصحراء العراقية في آب، بأن البقاء في الخزان مستحيل، حتى لمدة ست دقائق ، استغرقها العبور الأول الذي نجح فيه الفلسطينيون الثلاثة في المحافظة على حياتهم .

المسألة إذن مجرد مجاز، كما ترون، فالخزان الذي قدّمه كنفاني في روايته كان مجرد افتراض أدبي، ومع ذلك ، فلم يناقش احد في حقيقة المسألة. القارىء والناقد تواطآ مع الكاتب في حجب حقيقة استحالة الخزّان، وذهبا معه في رحلة الفلسطينيين الثلاثة إلى موتهم، كي يؤكدوا الرمز والمعنى .

غسان كنفاني، هو أيضاً كان يكذب من أجل أن يقول الحقيقة.

وهنا يبدأ السؤال الصعب، الذي أدعوكم إلى طرحه على أنفسكم، قبل أن تطرحوه على الكتب التي تقرأونها. والسؤال اثاره أولاً الكاتب الإسرائيلي عاموس عوز، حين طرح مقولته الشهيرة عن الصراع بين حقين. والحقيقة أن مقولة عوز تعتبر تطوراً كبيراً في نظرة الاسرائيليين، وربما في نظرة العالم الغربي إلى المأساة الفلسطينية. عندما قرأت عبارة عوز أحسست بالخديعة. إنها خديعة جديدة قلت. يخدعوننا اليوم بالتكلم عن حقين، كما سبق لهم وأن خدعوا العالم

بمقولة أرض بلا شعب لشعب بلا أرض .

ولكن، وعلى الرغم من أن المقولة تشكل خديعة أو كذباً ، فإنها تحمل في داخلها اقتراباً من الحقيقة .

وفي الأدب، لم يكن عوز، صاحب رواية «ميخائيل وحنة .» هو من اكتشف الحق الآخر، لأن عوز بقي في عمله الأدبي أسير النظرة الاستشراقية الكلاسيكية، حيث لا نعثر إلا على تهويمات "حنة" الاسرائيلية عن اغتصابها من قبل التؤامين العربيين

الذي طرح المسألة كان س. يزهار أولاً في «خربة خزعة» و«الأسير»، حيث كشف عنف البالماخ ووحشيته، حين قام بتدمير القرى العربية وإذلال الأسرى وقتلهم، وا. ب يهوشع في قصته «إزاء الغابات»، حيث لا يملك الفلسطيني الأخرس سوى لغة النار، فيحرق الغابة، ونرى تحت الرماد آثار القرية الفلسطينية الممحوة .

يقدم أنطون شماس في قراءته لقصة يهوشع الأفتراض اللغوي على كل افتراض. فحين يتم محو لغة الفلسطينيين واستبدالها بلغة أخرى، فإن حضورهم «الأدبي» كشخصيات روائية يصبح مساوياً لغيابهم الفعلي كشعب، حتى محاولات الروائي العراقي الأصل شمعون بلاص لاستحضارهم بقيت هامشية ، لأن بلاص بقي على هامش المسرح الأدبي الاسرائيلي، كنظيره العراقي الآخر سمير النقاش، الذي ما يزال إلى اليوم يكتب بلغته العربية المصنوعة من العامية البغدادية .

في مواجهة هذا الغياب اللغوي، صنع الفلسطينيون مقاومتهم في لغتهم. لا شيء يفسّر تلك الموجة الشعرية التي اجتاحت العالم العربي بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وقدّمت لنا أسماء درويش والقاسم وزياد والآخرين، إلا هذا التشبث اللغوي، الذي يمكن مقارنته ببدايات عصر

النهضة، حين قام مجموعة من كبار الأدباء. ببعث اللغة العربية وتحديثها في مواجهة التتريك المتصاعد. وكما استعاد أحمد فارس الشدياق وناصيف اليازجي الأشكال التراثية الكلاسيكية، ليقدم الأول، أي الشدياق، العمل النثري العربي الأقرب إلى الرواية - السيرة الذاتية، وليقوم اليازجي باستعادة المقامة، هكذا فعل إميل حبيبي في «المتشائل»، الذي يمزج فيه البارودیا بالمقامة بأدب الترحال بالسخرية، ليقدم دفاعه اللغوي ممزوجاً بسيرة ذاتية مموهة، ومقترباً من فتح باب روائي جديد.

استعادة اللغة الجاحظية عند حبيبي، تشبه الإنطلاق في الحداثة الشعرية عند درويش، بوصفها دفاعاً عن اللغة التي صارت الأرض الوحيدة الممكنة، وفي عملية الدفاع هذه، بما تحمله من آليات معقدة، انفتح الصراع على الحقيقي.

صحيح أن المنتصر هو من يكتب التاريخ، كما علمنا غرامشي، ولكن من يكتب الحكاية؟

حتى الأمس القريب كانت الحكاية اسرائيلية في مجملها، وليس هذا جزءاً من الكذب الإعلامي، الذي يشبه كذب الصورة التي حذف منها أحد أهم عناصرها أي «الإنسان»، كما أوضحت أناليس مور. الحكاية كانت إسرائيلية، لأن الغرب الذي صنع واحدة من أكبر جرائم عصرنا في المحرقة النازية، أراد أن يغسل يديه من دماء اليهود بدماء الفلسطينيين.

لكن الدم الفلسطيني لم يكن أبيض، لذلك بدأت تتشقق الحكاية منذ العمليات الأولى التي قام بها «شباب الثأر» و«العاصفة»، إلى الأولاد الفلسطينيين وهم يقاومون بالحجارة كاسري العظام.

وبدأت الحكاية تتشقق .

من دير ياسين، التي لم يبقَ من بيوتها شاهداً على المذبحة إلا ثلاثة بيوت حوّلها الاسرائيليون مستشفى للامراض العقلية، إلى مقبرة صبرا وشاتيلا، التي تمَّ تحويلها مزبلةً وملعباً لكرة القدم، ولم نستطع إزاحة القمامة عنها إلا عبر مسيرة صامتة بالشموع جرت في بيروت يوم ٩ نيسان (ذكرى مذبحة دير ياسين) حيث وقف مئات اللبنانيين محاطين بأهل الضحايا، وغنوا مع مارسيل خليفة «نشيد الموتى»، وصرخوا بصوت واحد :

عودوا أنا كنتم
فقراء كما كنتم
غرباء كما كنتم
يا أحبابي الموتى عودوا
حتى لو كنتم قد متم»

من أجل أن تتشقق الحكاية الإسرائيلية المسيطرة، كان لا بد من هذا الثمن الكبير من الدماء، كي يرى العالم أن دمنا ليس أبيض، وأنه لا يصلح لغسل الأيدي، وأن المجزرة لا يكفّر عنها بمجزرة .

هنا بدأت الحكاية تتخذ منحنىً آخر .

ولكن السؤال الذي طرحه فيصل درّاج، حول غياب الشخصية المشّخصة العينية عن الرواية الفلسطينية، يبقى معلقاً دون جواب .

صحيح، لماذا لم يكتب الفلسطينيون حكاياتهم، كما جرت، وكما عاشوها . لماذا لم تكتب النكبة أدباً حسياً وملموساً؟

قد لا يكون الجواب على سؤالنا سهلاً، وقد نحتاج إلى الإنتقال من الحيز الأدبي إلى الحيز السوسيولوجي، كي نتلمس بدايات الجواب .

ولعل الحكاية التي أوردها محمد ملص في كتابه «المنام الفلسطيني»، ثم استعدتها في رواية «مملكة الغرباء». روى فيصل، وهو فتى من مخيم شاتيلا (والحكاية جرت عام ١٩٧٩ حين كان محمد ملص يعد فيلمه «المنام الفلسطيني»)، منامه فقال إنه حلم أنهم عادوا إلى فلسطين، ركبوا الباص وقطعوا الحدود اللبنانية ودخلوا مروجاً خضراء جميلة تشبه فلسطين كما صاغتها مخيلة اللاجئين المطرودين منها. ثم توقف الباص وبدأ الناس في مغادرته، الذي من حيفا ذهب الى حيفا، والذي من ترشيحا ذهب إلى ترشيحا، والذي من دير الأسد ذهب إلى دير الأسد، وبقي فيصل وحيداً، وفكر أنه« يا ريت بنقدر نعمر مخيم زي شاتيلا في فلسطين ونعيش في مع بعض» .

منام فيصل بالغ الدلالة، إنه لا يعبر فقط عن آلية السرد في المنامات، لكنه يشير إلى حقيقة جديدة تفصل بين إيديولوجية اللاجئين ورؤيا العودة التي صارت تشبه ذهاباً إلى مكان قديم وإعادة تأسيسه من جديد.

ففي الثقافة الفلسطينية سيطرت إيديولوجية اللاجئين، أي فكرة المؤقت، حتى ولو كان هذا المؤقت متحركاً ومقاتلاً، لكنه مؤقت. وفي المؤقت لا مكان للذاكرة إلا بوصفها لحظة مؤقتة، فتعبير النكبة، وهو الأسم الذي أطلقه استاذنا قسطنطين زريق على كارثة ١٩٤٨، هو تعبير دقيق، لأن ما جرى عام ١٩٤٨ كان يشبه كابوساً مزعجاً. فلقد قاتل الفلسطينيون دون وعي حقيقي بعدوهم، لذلك كانت قواهم العسكرية مشتتة وتفتقد إلى التنظيم في مواجهة آلة عسكرية ضخمة منظمة، أما الجيوش العربية التي دخلت ونفذت عملياً قرار تقسيم، فالجميع يعرف حكايتها ، ولا لزوم لإعادة الشرح والإطالة .

إيديولوجية اللاجئين، لم تسمح للأدب بأن يذهب إلى أعماق

الكارثة العينية المجسدة، فبقي في «حل من التذكار فالكرمل فينا» كما كتب درويش، أو رسم مبنى رمزياً محكماً كما في بدايات كنفاني، أو ذهب إلى شخصية نموذجية مثالية اسمها وليد مسعود، كما في رواية جبرا ابراهيم جبرا .

كانوا في حلّ التذكار، وكانت الذاكرة تصنع في مكان آخر، وتصاغ بلغة آخرى.

ولعل الدلالة العميقة التي تقدمها رواية «ارابسك» لانطون شماس، وهي الرواية الفلسطينية الأولى التي روت جزءاً من حكاية النكبة في نصفها الأول، هي أنها لم تكتب باللغة العربية بل كتبت بالعبرية ، التي يتقنها شماس جيداً ،والتي نقل إليها رواية حبيبي «المتشائل» .

هنا كانت المفارقة .

وكان لا بد أن ننتظر ديوان محمود درويش الأخير«لماذا تركت الحصان وحيداً»، كي تبدأ ذاكرة اللغة باستعادة ذاكرة المكان، وكي نقترب مع الشاعر من الأرض ومن الحصان الوحيد ومن ذاكرة النكبة .

هنا أصل إلى «باب الشمس».

قلت لكم إنني لن أتكلم عن نفسي، ولم اكذب عليكم . ف «باب الشمس» ليست تجربتي إلا بوصفها حكاية كتبتها . تجربتي فيها هي كتابة الحكاية ، ولذلك ربما أشعر انها تجربتي الأكثر عمقاً، لأنها حررتني من ذاتي، بل قامت بتحطيم هذه الذات وتحويلها مرايا صغيرة حتى صرت لا أعرف دوري داخل رواية أكتبها .

كانت رحلتي الأولى الى فلسطين، ولم تكن تشبه رحلتي إلى عمان حين اتيتها في اوائل عام ٦٨ ، فتى صغيراً تعصف بي المشاعر

الرومانسية، بحثاً عن الفدائيين الذين التقيتهم في السلط واربد وغور الصافي.

كانت رحلة مختلفة، لأنني قضيت في المخيمات فترة طويلة جداً أحاول فيها استنطاق ذاكرة الناس، وتحويلها نسيجاً تصنعه قصة حب يونس المقيم في مخيم شاتيلا بعد أن انهزم مع من انهزم من أفراد حامية شعب الى لبنان، ونهيلة المقيمة مع ابنها في قرية دير الأسد التي كانت محطة نزوحها الثانية بعد رحيلها من عين الزيتون الى شعب.

قصة حب، ولكن من يعرف الكتابة عن الحب.

فكل قصص الحب التي قرأناها من قيس وليلى إلى روميو وجولييت إلى مصارع العشاق كانت قصص غياب الحب أو منعه أو موت المحبين وجنونهم.

لا أحد عرف كيف يكتب عن الحب، وأنا أيضاً لا أعرف.

لكنني اكتشفت وأنا أعيش انفجار الذاكرة الفلسطينية، أن أحشائي أنا اللبناني الذي لم يزر فلسطين ابداً، تنفجر عن أنوات لا أعرفها. فأنا لست أنا، أنا شظايا لكل هؤلاء الذين حين ذهبت إليهم وجدتهم في داخلي، كأن الفرد حين يقترب من تجربة الكتابة مع الآخرين وعنهم، يكتشف أنه يلخص الماضي والحاضر في داخله، وأنه يكتب حين يكتب محاوراً الموتى والأحياء في آن معاً.

لعل إتفاقية "اوسلو" بكل مساوئها التي نشهد اليوم نتائجها الرهيبة، قد فجرت في الفلسطينيين ذاكرتهم، منهية عصر اللجوء ومفتتحة عصر الشتات، ولقد عايشت بنفسي بداية هذه اللحظة، حين تحولت المخيمات الى مخيمات فيديو حيث يتحلق الناس حول شرائط فيديو لقراهم المهدمة جلبها اقرباؤهم الذين زاروا فلسطين، وحول تلك الصور الغامضة كانت ذاكرتهم تنفجر لتريهم مالا تقوله الصورة.

من كذب الصورة جاءت بدايات الحقيقة .

هكذا كان لا بد من صور غامضة مقربة جداً على شاشة تلفزيون قديم موصول ببطارية سيارة أو بمولد كهربائي يهدر في مخيم شاتيلا المحروم من الكهرباء ، كي تفجر فينا الحقيقة .

لذلك يبطل السؤال عن حقين؟ وتبدأ رحلة المصالحة بين الحق الفلسطيني والحقيقة التاريخية ، التي حاولت أطنان من الكتابات والأكاذيب دفنها .

نرى الحقيقة أو نكاد فلا نجد كلمات لوصفها . فالحقيقة مثل المشاعر الكبرى التي لا كلمات لها ، أو مثل الروائح التي لا أسماء لها . لذلك علينا كي نقولها أن نتحايل ونكذب قليلاً ، ثم نكتشف أنفسنا نكتب أدباً ، وحين ننخرط في الكتابة ، نرى أننا لا نكتب بل نُكتب ، وأن حكايتنا الشخصية تنحل في حكايات الآخرين .

ندخل الحكاية بلغتها الأصلية أي بالعربية ، لغة هذه الأرض التي كما كتب الشاعر المصري فؤاد حداد مهما طال الزمن لن تتكلم سوى العربية .

أنا وحياتي والكلمة

سحر خليفة

تبدأ الحكاية بمولد طفلة صغيرة لعائلة نابلسية فلسطينية. وكالعادة، استقبلت الطفلة بعدم ارتياح يبلغ حد الشهقات وذرف الدموع، فقد كانت الطفلة الخامسة على التوالي. وتبعتها ثلاث أخريات. والوالد، الذي كان يتلهف على صبي يحمل اسمه ويرث أملاكه ومقتنياته، تأثر جداً بذلك الحدث غير السعيد. فبالإضافة إلى حقيقة أن البنات -حسب تقاليدنا العربية- لا يستطعن حمل الميراث بالشكل المطلوب، فقد شعر أن صورته «كأبي البنات»، وما تعنيه هذه الصورة من انتقاص في مقاييس الرجولة، قد أثبتت إلى الأبد. أما ردة فعل الأم فكانت أبلغ، إذ بكت لأيام وأيام واعتبرت نفسها واحدة من الأمهات الشقيات الملعونات المنحوسات. فبالاضافة إلى مصابها الأليم أحست بالذعر خوفا من أن يستغل الزوج ذاك الحدث ويتخذه مبرراً لزواج جديد من امرأة جديدة.

في ذلك الجو القاتم، غير المرحب، تعلمت معنى وجودي وقيمتي في هذا العالم. تعلمت أني عضو من جنس شقي غير ذي نفع وقليل القيمة. وقد لقنت -منذ الطفولة- أن أهيىء نفسي لمحاذير كوني

من هذا الجنس. وقد قيل لي مراراً وتكراراً أن ما عليّ تدريب النفس عليه هو الطاعة ، والامتثال للأوامر، والتقيد بالقوانين التي غطت وشملت كل تفصيل من تفاصيل حياتي.

كوسيلة للهرب، لجأت إلى القراءة، والكتابة، ثم الألوان. لوحة بالذات أذكرها كانت تمثلني في تلك المرحلة وتلخص نظرتي إلى هذا العالم. كان اسم اللوحة «خلف الجدران». وفي الحقيقة، كان ذاك وصفاً دقيقاً لمجمل حياتي قبل الاختراق وكسر الحواجز. كانت تمثل فتاة مراهقة تنبطح على بطنها على أرض حديقة محاطة بالأسوار. وبداخل الحديقة، خلف أحد الجدران، ترتفع صفصافة تمد ذراعها نحو الداخل، والفتاة تنظر إلى ذاك الفرع وفي عينيها خوف ويأس وقلة حيلة.

طوال تلك المرحلة. مرحلة «خلف الجدران»، لم أستطع التفكير بنفسي كعضو منتم لمجتمع ما، بل كخارجة (Out sider)، منبوذة، ضحية، وروح ضائعة لا تجد ملاذا يؤويها أو يحميها. حتى في روايتي الأولى: « **لم نعد جواري لكم**»، التي شهدت أولى تجاربي في تناول وتحريك شخصيات متعددة متباينة متنوعة، كانت شخصياتي جميعها حبيسة ظروف ومآزق لا حلول لها. وربما كنت في تلك المرحلة أعكس تأثّري بالأدب الوجودي الذي كنت التهمة وأتشبع به وأتشبه. وقد كنت مشدودة إلى ذلك النوع من الأدب لأنه خيّل لي أنه يبلور ما أحس وأومن به. ففي محاكمة كافكا وجدت صورة تعكس ذاتي وتفسر ما عبرت عنه كتاباتي. ففي المحصلة الأخيرة، محاكمة كافكا لم تكن أكثر من تجربة إنسان مغلوب على أمره، مستر K، المعتقل داخل حالة عبيثة لا حل لها. فأينما ذهب مستر k، ومهما فعل، يواجه بنفس الهزيمة ونفس الإهانة ونفس الألم. أما النهاية،

فتمثل عقلية انهزامية استسلامية تتقبل «القدر» دون محاولة للمقاومة أو طلب للعون أو الإفلات.

الشخص الذي قاد الحملة ضد تمردي في ذاك الوقت، كانت أمي. امرأة قوية الشخصية فولاذية الإرادة، وذات ذكاء وكبرياء لا يقهران. في ذلك الوقت، فسرت جبروتها كدليل على القسوة الطبيعية الفطرية، أما الآن، فأفسرها كدليل على مرارتها ورغبتها في الدفاع عن النفس لا أكثر. ببساطة شديدة، كانت تخاف أن أقوم بعمل مخل أو شائن. هذا بالإضافة إلى إحساسها المتأصل بالذنب لأنها المسؤولة عن إنجاب ذاك القطيع من المخلوقات المنتميات إلى الجنس الأضعف، قليل القيمة، وبينهن أزعج وأشيطن فتاة في العيلة. وهكذا. فقد كانت هي نفسها تعاني ضغوطا لا ترحم. لكن كبرياءها ما كانت تسمح لها بإظهار مشاعرها الدفينة. فبذكائها الشديد، وقدرتها الفطرية على رواية الحكايات وتمثيلها أثناء القص، تمكنت من تبطين مخاوفها والتظاهر بصلابة الفولاذ ورسوخ الصخر. وفي حقيقة الأمر، كانت تخفي تحت تلك الهالة من الكبرياء والعظمة، قلبا مليئاً بالمخاوف والإشفاق على الذات. كانت تحس أنها تستحق أفضل من ذاك: ثماني بنات وولد واحد. ولد واحد! كانت الأجمل، والأذكى، والأقوى في العائلة، بل في محيطنا كله. وكان الجميع يعاملونها كما لو كانت ملكة متوجة، وكانت هي تمثل ذاك الدور وتتمثله. ولكن، بذاك القطيع من البنات، فقد كانت تعاني إحساساً راسخاً بالذنب لا يقهر.

أما أنا، فقد التقطت إحساسها وتجرعته. فمهما تظاهرت أو أبطنت أو موهت، كنت أحس بما تخفيه. وبطريقة ما نقمت علي لاكتشافي أسرارها، وأنا بدوري نقمت عليها لأنها لم تقبلني أو ترض بي. واتهمتها بالنفاق والقسوة. وفي وجهها جاهرت بكل ما أحسست

به وعانيت منه. وصحت بحقد ومرارة، وبقلب يعصف بالأنواء: «لست أمي، أنت بلا قلب». وقد كنت السبب في بكائها أكثر من مرة، فأقسمت مراراً وتكراراً أن تقوم بتكسير رأسي. وبإخلاص شديد حاولت. وحين فشلت، أرسلتني إلى مدرسة داخلية في القدس تديرها أقسى الراهبات وأعتاهن - راهبات صهيون، وهؤلاء أيضاً فشلن فيما لم تلفح هي فيه، ولهذا توجب عليهم أن يقحموني في زواج تعسفي متسرع كسر قلبي، لكنه لم يكسر رأسي.

زواجي كان تعيساً مدمراً، وقد عانت منه ابنتاي كما عانيت أنا وجميع أفراد عائلتي وبتشجيع متواصل لحوح من أهلي تركت. وقد كنت بحاجة إلى التشجيع، فقد كان ينقصني الحزم وتحديد الهدف. وبرغم ضغوطاتهم وإلحاحهم طوال ثلاث عشرة سنة لم أستطع حسم الموقف. وهذا دليل على أن أقوى النساء -إذا جاز التعبير علي- يضعفن أمام الأمومة والخوف من اتخاذ القرار، فقد اعتدنا نحن النساء منذ الطفولة -أن يأخذ أحد عنا القرار. ولهذا نتراوح ونحن مكاننا ونستبدل الفعل بالقول والتنفيذ بالآهات والدعوات واللعنات. وهذا ما فعلته طوال سنوات، إلى أن جاءت النجدة على شكل رسالة تلقيتها من حلمي مراد الذي كان يرئس تحرير سلسلة كتابي الصادر عن دار المعارف في القاهرة. وفي ذلك الوقت، دار المعارف كانت الأكبر والأشهر، لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي بأسره. وهذا بالطبع أفقدني صوابي، ففي رسالته قال لي حلمي مراد أنه يرى فيّ تباشير روائية عظيمة. وقد صدقت ذلك، أردت تصديق ذلك، وبكل قلبي آمنت به، فقد كنت بحاجة إلى إيمان. ويشهد الله أني عملت بكل قواي -طوال ربع قرن أو أكثر- كي تصدق نبوءته في. حاولت، وما زلت أحاول، وأظل أحاول حتى الموت. فهذا في نظري معنى الحياة

وقيمتها، أن نتشبث بشيء ما يضيء الحلم ويشدنا نحو الأعلى، نحو الآفاق ويسحبنا من ضيق المكان فنتجاوز قيم الماضي وحدود الذات. نحن من الجنس الأضعف؟ هذا واقع. بما ورثناه من تقييمات وتفسيرات وحجج وروادع وقوانين، هذا واقع. لكن الواقع يتغير، وبأيدينا. هذا ما بت أومن به.

رغم الآلام، تمخض زواجي عن إنجازين. فمن ناحية منحني طفلتين جميلتين أشبعتا عواطفي وحاجتي للدفء وحنان الأمومة. ومن الناحيةالثانية، أتاح لي فرصة تركيز طاقاتي على القراءة ورسم الوجوه. فأثناء غيابه المتواصل، ما كان باستطاعة أي شيء إنقاذي من بؤرة نفسي وضيق المكان إلا عالم الألوان والكلمة. وقد عشت هذين العالمين بكل أشواق قلبي المحروم. ومنهما تعلمت عن الحياة والناس ما لم يكن باستطاعتي تعلمه من أي كان أو أي مكان. فقد وثقت بما جاء في تلك الكتب، ووثقت باحكامي عليها. فأن أكون حرة في اختيار موقفي من أية فكرة أو شخصية، دون وجود أحد يأمرني أو ينهاني عن الإحساس أو التفكير في أي تجاه، جعلني أحس كما لو كنت نخلة ترتفع في الأفق، وتتمايل حسب موسيقى أثيرية تطلق روحي من معقلها فتطير بعيداً، وتحلق فوق الهضاب ومروج الربيع. كنت صبية، وكنت شقية، وكنت أحلم أن يأخذني حلم الألوان والمشاهد عبر مسافات خرافية ودول وبقاع وحضارات حتى أنسى. وكان لي ما أحلم به، إذ اكتشفت أني قادرة على الإبحار والطيران والتجول، دون أن ابرح بيتي أو أصرف قرشا من جيبي. كان باستطاعتي زيارة أماكن بعيدة، والتسكع في شوارع غامضة غريبة، والتواصل مع أناس مليئين بالعواطف والأحكام والأفكار، دون أن أترك بيتي. واكتشفت قدرتي على عيش حيوات مختلفة من خلال الروايات وأبطال القصص.

اكتشفت أني قادرة على تغيير ملامح وجهي مع كل كتاب وكل مؤلف. كان باستطاعتي أن أكون الآخرين وأنا ما زلت نفسي. وهكذا انتزعت سعادتي رغما عنهم. وما كان لأحد أن يأخذ مني ما أملك وذاك العالم في أعماقي. وما كان أحد ليتمكن من اتهامي بالتزوير أوالتدمير وكسر الناموس وقدس الأقداس. وكنت أغامر وأناور وأقيم الدنيا وأقعدها بمخيلتي. ولم يكمشوني ولو مرة، ولا عوقبت ولا مرة، ولا ضبطوا جرمي الغامض. وملأه الشك مما أبطن، وما تمكن من إثبات أية جنحة. فأحال حياتي وحياته نار جهنم. وتركته حين تأكدت أني أعرف ماذا أريد وما أنوي. أريد نبوءة حلمي مراد، أريد الكلمة والفكرة، أريد اللون وأجنحتي والموسيقى، أريد أن أنقل للدنيا نغمة صوتي، نظرة عيني، وبواطن عقلي وضميري. أريد الدنيا أن تعرف ما يعنيني، ما يؤلمني، ما يسعدني، وما يبكيني. أريد الدنيا أن تعرف أني أنثى، أني الأنثى، بعقل وضمير ومشاعر وروح شفافة تحب الناس وتحب الخير وتقول الكلمة لوجه الله، ولو كان الثمن حد السكين.

خلال زواجي وقعت ثلاثة أحداث مفصلية غيرت علاقتي بأمي ودنيا الناس. الأول كان حادث سيارة وقع لأخي الوحيد وهو في السادسة عشرة فقطع نخاعه الشوكي وتركه مقعداً مشلولاً طوال حياته. تلك الفاجعة أدت إلى تفكك عائلتنا وتدمير روابطها المتينة. إذ على أثرها فقدت أمي رغبتها في الحياة وزهدت الدنيا. أما أبي فكانت له ردة فعل مغايرة تماماً، إذ بعد بكاء استمر لأيام وأسابيع، استفاق فجأة، واستعاد نشاطه وحيويته ورغبته في الحياة بعيداً عن الماضي وفجيعة أخي وزهد أمي وقطيع البنات، وبحث لنفسه عن عروس صغيرة شقراء جميلة. ولم اكره جنسي كما كرهته في تلك الفترة. كنت أتمنى لو استفقت فجأة ووجدت نفسي وقد انقلبت رجلا قويا

بشوارب وعضلات مبرومة لأتمكن من سحب أبي من بين أحضان شقرائه واستعادته لأمي بالقوة، عنوه، قسراً، كما سمعت عن أبناء ذكور فعلوا ونجحوا. ولكن، بما أني امرأة بلا حول ولا حيل ولا قوة، وأخواتي طبعاً لسن بأفضل، فقد شعرنا بعجز لا يشابهه إلا عجز أخي المشلول طريح الفراش. ورغم ذلك فقد حاولت القيام بشيء ما، لاحقت أبي في كل مكان أتوسل إليه واسترحمه وأستعطفه كي يرحمنا، لكنه صم أذنيه وتجاهل ندبي ودموعي، فقد كان عريساً سعيداً، وتركني وذهب إليها. وحين لاحقته ثانية قال بوضوح: «افهميها يا بنت، الله حلل. يعني بدك أموت وأنا مقطوع»؟! أي ما معناه أني أنا وأخي المشلول وأخواتي لا نساوي شيئاً لأن الله حلل ذلك، ولأننا -بكل بساطة- لن نحمل اسمه والعيله وننقلهما عبر التاريخ. تلك الكلمات، كلماته، بقيت تعشش في قلبي حتى موته، وطوال سنين، لربع قرن أو أكثر، حملتها كجرح ينزف. وقبل أعوام من موته، وكنت قد بت كاتبة معروفة، حين رأى كتبي أمامه، سأل بعتاب: «اسمك وحدك؟ أين اسمي؟» ونظرت إليه، وادعيت بخبث عدم الفهم. وهكذا ظل اسمي، اسمي وحدي، للأسف الشديد.

أما أمي، من بعد أبي، فازدادت يأساً وقنوطاً وصارت جثة. باتت كالدار المهجورة من غير حياة. ضاع الذكاء، ضاع الجمال والقوة وباتت نكرة. ما عادت ملكة وسلطانة. ضاع الجبروت حينذاك اكتشفت، لأول مرة، أن أمي، مثلي أنا، مثل كل النساء، وأخواتي، وكل الأخوات، محض ضحية. وفي مأساتها تلك ومأساتي رأيت مآسي كل النساء، عبر القيم، عبر القانون، والحضارة. وهكذا بت حصيفة، أو نسوية. أي امرأة تطمح للتغيير.

أما المأساة الثالثة التي وقعت خلال سني زواجي، فكانت هزيمة

١٩٦٧ . ومنها اكتشفت أن هزيمتنا السياسية ما هي إلا انعكاس، بل النتيجة الحتمية، لهزيمتنا الحضارية. رأيت بوضوح تام أن نتائج ٦٧ ما هي إلا الثمرة لشجرة مهترئة معطوبة تحتاج لعلاج كي تبرأ. المهزومون في الداخل لا ينتصرون. أناس تهزمهم حضارتهم لا ينتصرون على الخارج. وحتى ننتصر على الخارج علينا أن نبدأ بالداخل. وهذا يعني أن علينا أن نبدأ هنا من أهل البيت، وبأهل الحكم، بقيم المجتمع وأربطته، ببناء الدار، بقواعد وجذور تربية الفرد، في عائلته، في مدرسته، في جامعته، ثم الشارع. الأم تصنع من الأمة عجينة رخوة، والأم تجعل من الأمة مصنع فولاذ. أي أن الأم هي الأمة، لأن الأم هي المنبع، هي حجر الأساس.

بدأت الكتابة بشكل منتظم بعد هزيمة ٦٧، أي بعد وقوعنا في الأسر الإسرائيلي. وبعد عدة محاولات سرية خبأتها عن زوجي بإحكام تام، تمكنت من إنتاج رواية قبلتها دار المعارف -كما سبق وقلت- وبهذا حددت طريقي.

بدأت الحياة من جديد وأنا في الثانية والثلاثين. دخلت جامعة بير زيت وسجلت في دائرة الإنجليزية وآدابها وضعت في زحام ذاك العالم وطلابه، إذ كان باستطاعة مظهري ومحضري وتصرفاتي وحماسي المتوقد أن تخدع أي مشاهد، فقد كنت أبدو أصغر وأنضر بعشرة أعوام أو أكثر، وكان باستطاعتي أن أخدع أيا كان، وكذا نفسي، وأشعرهم أني صغيرة، في عمر الورد. كنت أعتقد أني قادرة على استعادة صباي حيث تركته. فرجعت أراهق ثانية، وبعزم شديد. وما كان أحد ليتمكن أن يوقفني أو يمهلني عن القيام بما تقوم به بنات العشرين.

فغنيت في الحفلات ورقصت في الساحات وتخانقت في

الكافتيريات، ثم وقعت بحب الأستاذ. ولأربع سنوات، أنهكت قلبي وأعصابي بحب بائس. كان لطيفاً، كان رقيقاً، كان حساساً موهوباً وافضل إنسان عرفته. ذكرني بالمستر k، ومن فوري قلت «هذا بطلي، هو مستر k». وبت أعتقد أني أعرفه، كما لو كنت التقيته منذ بدءالسنين. وبسذاجة طفلة قدسته، ثم عبدته. وطبعاً معبودي شجعني، وهذا طبيعي. وأنا بالذات كنت صغيرة، وبعد نقية. لكني أفقت ذات يوم من أحلامي ونظرت لنفسي في المرآة وقلت همساً: «أنت غبية. هو ليس إلهاً، إنه إنسان. حبك له حقق ذاته، وليس ذاتك. عبادتك ترضي غروره وتنفخ أناه، لكن قلبك لا يعنيه». وفي الحقيقة هذا ما كان. لم يعبأ بي وبإحساسي وتركني أعمه في جهلي. وبعد سنوات، أربع سنوات، قال برقة، رقة شديدة: «أنت لطيفة You make me think,».

إخفاقي في الحب -أو ما أسميته حباً في ذاك الوقت- حفز رغبتي في إثبات وجودي وإيجاد معنى لحياتي. ولكن، في السنة الثالثة من الدراسة، وكنت قد بدأت اصحو على ذاتي، وأحاول إيجاد معنى لحياتي، فتوقفت عن الدراسة مدة فصلين أنجزت خلالهما الصبار. ونجحت الصبار نجاحاً ما كنت أبداً لأتوقعه أو أحلم به. وطوال سنوات ظلت الأكثر مبيعاً ورواجاً في سوق الأردن وفلسطين ثم الأسواق العربية -حسب تقرير صدر عن الجمعية العلمية الملكية في حينه. وظهرت في عدة طبعات عن عدة دور نشر في فلسطين ولبنان وسوريا، وحتى الآن ما زالت تبيع، وبعدة لغات وربما كان السبب في ذاك النجاح هو ما فسرته Barbara Brown في مجلة Middle East *اللندنية، ديسمبر ١٩٨٥ حين قالت:*

Its originality lies in its attempt to tackle issues not often

confronted in the literature of occupation. The most important of these are the ambiguities and contradictions to be found in the moral and political postions of most of the protagonists. This and the attempt to examine the class divsion within the Palestinian society gives the book continued relevance".

بالنسبة لي، هذا ما حاولت فعله في الصبار: أن أرصد تحركات المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال من خلال الحكايات وقصص الناس والأبطال. وقد رصدت الصبار مرحلة الرومانسية الثورية التي عشناها واستمتعنا بها -إلى حد ما- رغم عذاب الاحتلال وفقدان التوازن. وما أقصده بالرومانسية هو إيماننا الأكيد في تلك الفترة بحتمية التغيير نحو الأحسن سواء على المستوى الاجتماعي أو على مستوى الأفراد والجماعات. فقد كنا نؤمن أن الظلام لابد له أن يتراجع، وأن الحق سيعلو يوماً، وأننا سننال الحرية ونصبح نبراساً لكل الشعوب. كل هذا طبعاً من خلال شخوص تتحرك ضمن رواية ترصد الشارع والنبض الحار.

ومن خلال **الصبار** نتعلم، كما يتعلم أبطال الرواية، وبهذا نصل لحظة التنوير، رغم أن الثمن موت الأبطال. مشهدان رئيسيان يلخصان ما أقصده:

المشهد الأول: مشهد استشهاد أسامة وزهدي في معركتهما ضد قوات الاحتلال. إذ نتعلم من سوء تقدير أسامة أن المعركة التي قادها وخطط لها ما كانت محسوبة ومدروسة وجاءت بنتائج عكسية. أسامة أراد تفجير باصات العمال الذاهبين إلى المصانع الاسرائيلية فافتعل

معركة جانبية أضرت به وبالعمال الممثلين في زهدي الحمش القبضاي الشهم الطيب وكان الدرس من ذاك المشهد : عمل العمال في إسرائيل ليس حراما، وليس خيانة لأنه بديل قسري فرض علينا، إذ ما من بديل.

المشهد الثاني : نسف دار الكرمي وما تمثله من بنى وهياكل عائلية واجتماعية مهترئة منخورة تعيق التقدم والتطوير. أثناء النسف يكتشف عادل أن وجه الضابط القائم على تنفيذ العملية مشابه لوجه أبيه. ثم نرى صابر ابن العامل العاجز أبو صابر، من خلال عيني عادل، وقد تطاول أثناء النسف وبدا كنخلة ترتفع في أفق البلد.

استنتاج الرواية : نخرج من الصبار، رغم الحزن على الأبطال، بأمل مضيء بمستقبل يحمل لنا أمل التحرير والتغيير والحرية. وهذا ما قصدت به رصد مرحلة رومانسية الثورة وما حملته من وعود وأحلام وأوهام.

أثناء عملي في **الصبار** التقيت بشاب يساري. كان ذكياً، طموحاً وكتلة أعصاب. حاول أن يحظى بإعجابي عن طريق الثورة والتثوير وسحر البيان. وهذا ما كان. قرأت كل نشراته، واستمعت لكل نقاشاته، ودرست كل احتمالاته. يريد تغيير العالم، وهذا بالذات ما أحلم به. لكن بالطبع، أين تبدأ؟ قال بإيمان: «نبدأ بتغيير النظام، بكسر القوانين، فنكون مثالا للآخرين. «قلت لنفسي: «سبق وكسرت القانون، لكن شيئاً لم يتغير. لم يتغير قانون الناس، لم يتغير نظام الأسرة، وحتى أنا لم أتغير. فكيف يكون وضع المرأة في مجتمع تخرج عليه؟ هل تحدث شيئاً من التغيير وهي بعيدة عن حدود النظام؟ إذا تغيرت المرأة لأقصى حد، وهم ما زالوا على ما هم، ألن تنبذ؟ ألن تنقلب لأضحوكة؟ والأضحوكة، هل تتمكن من كسب الود، من

كسب العيش، من كسب الثقة واحترام الناس؟ وإذا فقدت احترام الناس. هل تقنعهم؟ وإن لم تقنعهم فكيف تكون لهم نعم المثال؟»

ما مررت به من نفاق وأتفاق منحاني القدرة وقوة القلب اللازمة لاختبار مدى صدقه، أو إيمانه. فأخذت أرقبه بدقة، لكنه خيب أملي في كل امتحان. وأخيراً قررت مواجهته بعيداً عن النظريات والمنشورات وسحر البيان. جلست في إحدى الزوايا وبيدي قطعة ورق دونت فيها كل النقاط. وبدأت الحديث مباشرة، من غير لف أو دوران. قلت بجدية، بدون ابتسام: «هذا عطائي من أجل الثورة والتغيير، فماذا تعطي؟» فوجىء بسؤالي، جمدت النظرة في عينيه، ولم يتحرك. ثم تململ، وقال أشياء لم أفهمها لأنها محض شظايا، كلمات تبرق في العتمه ثم تخبو، تنطفىء فجأة بلا إنذار فتتلوها جمل أخرى، خيوط أخرى تلمع وتموج وتتشابك ثم تغرق في زحام الكلام. مجرد كلام ثم استنتجت: يريد أن أعطي ولا آخذ، هذا ما يراهن حقا عليه. لا شيء كبير، لا شيء عظيم، لا شيء حقيقي ذو تأثير. لن يتغير، لن أتغير، فكيف إذن نصعد للشمس؟ قلت بتحد واستفزاز: «إذن هذا ما تدعو حقاً إليه، أنا أقوم بعبء العمل وأنت تقطف ثمار المجد». وغادرته. لكن الدرس والعبرة منحاني خطوطاً وتفاصيل تلهمني، ومنها غرفت، فرسمت مشاهد ورموزاً وشخصيات ترصد ما كان، ما جربته، فبت هدفاً لأكثر من سهم، أكثر من رمح، ومن أيد تطمح للتغيير.

من الواضح أن ما اكتشفته في عالم الناس أثار قلقي وذهولي. إذ لم أتوقع على الإطلاق أن أجد الرجال على ما هم، فتجربتي المحدودة مع رجال العائلة والوالد، ثم زوجي، ما كانت أبداً لتبدو نموذجاً لما سألاقيه خارج البيت، في دنيا الناس. فبالدرجة الأولى، ما

كنت أعتقد، ولو بالظن، ان أبي كان رديئاً، لأنه فعلا ما كان. كل ما اعتقدته بعد زواجه أنه كان ضعيفاً وهرب من العبء والفجيعة. كما أن زوجي ما كان حالة عادية أو مألوفة. ففي مجتمعنا المحافظ التقليدي كانت فعاله تبدو غريبة، بل نادرة. أو على الأقل، هذا ما قيل لنا نحن البنات، كما قيل لنا أننا الأفضل والأشرف، لأننا الأنقى والأطهر، فديننا هو أحنف دين، وشرعنا هو أعدل شرع، وأخلاقنا أفضل أخلاق. لا نكذب، لا نخدع، لا نسرق، لا نحكي زوراً وبهتاناً ونغدر بصديق.

وعلى الرغم مما جمعته من هنا وهناك من حقائق، وما لمست من تناقضات، كنت ما زلت أفكر أننا بالفعل أناس طيبون ومن أهل الخير. لكن الواقع صدمني، بل أفزعني. وكانت صدماتي أحيانا تبلغ مني حد الهذيان فكنت أردد: لا، لا يمكن. وأتهم نفسي بالتشكيك وسوء النية. وكان الآخرون يرونني في تلك الحال وقد جحظت مني العينان وارتخى فكي فيرددون أني أبدو كطفلة ساذجة غبية. وربما كان صحيحاً ما قالوه. إذ كنت ساذجة حقاً، كما كان أستاذي يردد. كنت كطفلة فتحت شباكاً سرياً واكتشفت خلفه عالماً فريدا من نوعه. كل شيء فيه يبدو جديداً، مثيراً، ومليئاً بالدهشة والأسرار.

رويداً رويداً، ومع الأيام ومر السنين، بدأت أفهم ما تعنيه تلك الأشياء وروابطها. العلاقات كانت دوماً موضوعي الأثير: علاقة المرأة، علاقة الرجل بالمرأة، علاقة الإنسان بمجتمعه، والسياسة. وفي كل تلك العلاقات وجدت الناس أنانيين، قساة القلوب، ضعاف النفوس أمام المال والسلطة. كنت أراهم على استعداد للقيام بأي عمل، ما لا أفهمه أو أتوقعه، للحفاظ على السمعة والوجاهة وكسب المزيد من الثروة ورضى الحكام. في البداية كنت أردد: «هذا هو الرجل

العـربي، وثقافتنا». وفيـما بعـد، وحين قرأت، ثم درست، قـصص الشعوب والحضارات، بت أعرف -ولعجبي وارتياحي الشديد- أن ما أراه هو العالم، هو دنيا الناس. وأن هناك نساء مثلي، وأيضاً رجال، ممن يرون هذا العالم بمنظار جديد، برؤيا جديدة، وعقل جدلي.

مع كل تلك الاكتشافات وما خلفته من هزات، صممت على خوض معركة جديدة وفتح باب النقاش حول قيادتنا في الداخل. وكنت أنوي أن أعطي لكتابي اسماً ضخماً يكشف ويشير إلى لب الموضوع، فأسميته الرجل العربي بين الرشيد وماركس. وبدأت بجمع المعلومات والانطباعات وردود الفعل. وبعد أكثر من خمسين مقابلة مماثلة مع زوجاتهم وصديقاتهم وأكثر النساء فعالية في تجمعاتهم. ولخيبة أملي، وبؤسي الشديد، وجدت أن «ثيمة» الاستغلال والدونية والتمييز، التي وسمت وسممت حياتي وحياة أمي والعديدات من نساء العيلة وأخواتي، كانت تنعكس وتتبلور في كل قصة مما سمعت، مع اختلاف بسيط في الشكل، لا المضمون. وما جعل المأساة مضاعفة بالنسبة لي هو اكتشافي لحقيقة أن هؤلاء النساء كن وما زلن، رغم ثقافتهن، يشعرن بضعف لا يقهر، وفي أعماقهن، يخفين شعوراً بالدونية واحتقار الذات. كن يعتقدن، عن قناعة، أن الأنثى مهما عملت، مهما علت، مهما ضحت، أقل من الرجل بعدة درجات. وأن تضحياتها في حفظ البيت والأسرة، ونضالها خارج البيت من خلال العمل والمعتقلات، هو شيء صغير لا يستحق الذكر.

تجربتي تلك رغم إثارتها، كانت محبطة ومخيفة. فقد اكتشفت أن القادة، أو من اعتقدت كانوا الرواد، ودعاة الثورة والتغيير، ما كانوا أكثر من نسخة بالكربون، لجيل سالف، جيل الماضي، لكن بملامح عصرية. ومن ثم اكتشفت أن قيادتنا الذكورية زائفة فاسدة تعيسة، وأن

النساء الطليعيات بوضع بائس، وأن الثورة، ثورتنا نحن، هي ثورة عقيمة ومحدودة لأنها تتغاضى العمق، أي الداخل، خيبة أملي مزقت روحي وأغرقتني في بحور الشك. تربطت يداي وما عدت أعرف ما أفعل. فكل ما رأيت وما سمعت. وما اكتشفت، أضاف لخوفي بعداً جديداً: لا أمل لدينا ولا مخرج، سنهزم ثانية وثالثة ولن نتحرر. كل ما نقوم به ونقود إليه هو إضاعة الوقت وهدر الدم.

بهذه الخلفية المتشائمة المشؤومة بدأت كتابة **عباد الشمس**. وحتى أتمكن من التقاط كافة العناصر والتعقيدات، كان علي أن أخلق شخصيات متعددة متنوعة، وأن أستعمل أكثر من أسلوب وتكنيك، وأقوم باختبارات وتجارب لأكسر حواجز اللغة وأدجنها. كان العمل مرهقاً، ونفسيتي متعبة مهزوزة، فمرضت أكثر من مرة. حاولت التخلص من ذاك العبء، فضبطت نفسي متلبسة بمحاولة الهرب والاستسلام. اعتقلت نفسي داخل البيت وأغلقت الباب عليها فسمنت وترهلت وبدوت عجوزاً. حاولت استعادة قدراتي بإنقاص الوزن، ففقدت توازني حتى تهاويت وبت على حافة انهيار كلي. وفجأة، كالبرق، وقعت في الحب. مأساة أخرى كالعادة. كان زوجاً على حافة طلاق، هذا ما قال. وكان بالطبع تعيساً جداً، هذا ما قال. وكان بالطبع يبحث عني، عن أحلامه، هذا ما قال. وأنا بالطبع صدقته. ولم تمض بضعة أسابيع حتى اكتشفت الحقيقة: كان يمر بمرحلة ملل وبحاجة للتسلية والإنعاش. وكنت أنا ذاك الإنعاش. وكدت أموت. فبالإضافة إلى عمق الصدمة وانسحاق الحلم، اكتشفت ما هو آلم من كل الجراح. اكتشفت أن عقلي ما ساعدني كثيراً ولا أنقذني من مأساتي وأنا أكتوي بنيران العواطف. فبالرغم من كل دراساتي واكتشافاتي وآفاق فني وتفكيري كنت صغيرة، بعد صغيرة، وعاطفياً من غير

نضوج. أو بالأحرى، غير مكتملة النمو. وهكذا حين أحببت، نسيت نفسي، نسيت عملي وطموحي، وحتى ابنتي. اندمجت فيه حتى الذوبان وبت ظله. فأين كانت وعودي وأحلامي بالاستقلال وحياة مليئة بالإنجاز والمعاني؟ أين اكتشافاتي حول المرأة والعلاقات والحب والجنس والسياسة؟ كل ماكتبت عنه وآمنت به ذهب بعيداً، تراجع للخلف، خلف وعيي، وانزوى مطموراً تحت الغبار، في ركن مهجور على الرف. شيئاً وحيداً اكتسبت من ذاك الفصل، نظرة أعمق للتعقيدات النفسية في بنية المرأة العربية. بدأت أعي أن العواطف التي تتشكل وتتقولب في سني طفولتنا الأولى لا تتغير حين نكبر، أو ربما تتغير بشكل محدود في مراحل لاحقة من العمر. فما تأثير هذا الواقع على وضع المرأة وحركتها ومبادىء الثورة والتحرير؟ ألا يعني هذا أن النساء المحرومات المقموعات منذ الطفولة لا أمل لهن، أو بأمل ضئيل في التغيير وبلوغ النضج؟ وما علاقة هذا الكشف، أو الاكتشاف، بمفهوم الثورة والتغيير؟ ووقعت في حيرة شديدة. كنت بأزمة. لكن كالعادة، هرع الأدب لإنقاذي. وهذه المرة جاء على شكل دعوة لبرنامج الكتاب العالمي في جامعة أيوا في أميركا، وكانت تجربة زخمة تستحق الذكر، إذ ساعدتني على النهوض واستعادة روحي، والعودة إلى العمل بأقصى طاقة.

وبذا كانت **عباد الشمس**، وبها حققت نجاحا آخر لم أحلم به. وهي أيضاً، مثل **الصبار**، ترجمت إلى عدة لغات، وصدرت بالعربية بعدة طبعات عن أربعة دور نشر عربية في فلسطين ولبنان وسوريا. كما تبنتها منظمة التحرير الفلسطينية -في ذاك الوقت- واشترت حقوق إنتاجها مع الصبار كمسلسل تلفزيوني طويل يصور تجربة الشعب

الفلسطيني تحت الاحتلال ويقدم لوحة بانورامية عريضة لشعب يبدل الضغط حياته ويزوده بوعي جديد.

في **عباد الشمس** رصدت مرحلة اصطدام الثورة بالواقع وانزياح غلالة رومانس الثورة عن الثوريين. وقد صورت ذلك من خلال خطين متوازيين متمثلين في عادل الكرمي، الشاب اليساري المتقدم، بعلاقته المحبطة والمثبطة بأعضاء هيئة تحرير مجلة البلد. ومن خلال رفيف، الشابة المتوترة المشحونة بوعي نسوي فج بدأ يتبلور من خلال اصطدامه بالواقع الخاص - علاقتها بعادل، والواقع العام- علاقتها بأعضاء هيئة تحرير المجلة. أما النتيجة التي يتوصل إليها هذان البطلان فهي اكتشاف عادل، وبالتالي اكتشافنا نحن القراء، أن عملية التحرير ليست سهلة، وليست على البعد المنظور، كما كنا نظن، بل هي عملية معقدة، شديدة التشابك والتعقيد بسبب تشتت وتهتك أعضاء هيئة التحرير وسخافتهم. وكذلك لأن خضرون الصحفي الإسرائيلي التقدمي. لا يمثل سوى شريحة ضئيلة تعوم على السطح ولا امتداد لها في المجتمع الاسرائيلي ولا تأثير لها على مجريات الأمور.

والنتيجة التي تتوصل إليها رفيف، وبالتالي نحن القراء، أن البعد النسوي غير مكتمل النضوج بسبب تشتته وقصر تجربته وصغر عمره. رفيف لا تجد نفسها مع عادل الكرمي المنقسم على ذاته ولا تتمكن من الخروج من زاوية المرأة إلى نصف المجلة لأن طرحها كان فجاً، سابقاً لأوانه، وبالتالي صعب التحقيق. ومع ذلك، وبسبب الأحداث، بسبب الهزات التي جاء بها الاحتلال تتعلم أن دورها، بل موقعها، هو إلى جانب سعدية، لأن سعدية هي الأغلبية النسوية، وليست رفيف. وأن رفيف ستستمد قوة من سعدية التي تتحرك باتجاهين وتنتفض على سلطتين: سلطة المحتل الغاشم، وسلطة

المختار القامع الذي حاول عبثاً إعادة النساء إلى الحشمة ومنعهن من لعب دور في التحرير.

بعد سنتين، في **مذكرات امرأة غير واقعية**، ركزت الضوء على امرأة واحدة فقط ومن خلالها تتبعت عملية نمو عواطفها ومفاهيمها عبر المراحل، منذ الطفولة حتى الشباب، أي حتى تقولبها في هيئة امرأة مهزوزة مليئة بالخوف والإحباط وشعور بالعجز والدونية. كنت أقصد إبراز الدور الأساسي الذي تلعبه تربية الفرد أثناء الطفولة، وما ينتج عن ذاك الأساس من بنية تتبعنا وتظل معنا فيما بعد، إلى أجل غير مسمى.

كتبت **الصبار وعباد الشمس ومذكرات امرأة غير واقعية** وأنا أدرس وأعمل في بير زيت. في البداية، كما سبق وقلت، كنت فجة، طفلة، صغيرة، وبدون تحضير لمواجهة الناس والدنيا. لكن الأيام صقلتني، فالدراسةالمنتظمة للأدب والفكر والإنسانيات نظمت عقلي وتفكيري وجعلتني أرى العالم من خلال البحث والنظرية وتقييمات وتقسيمات ومقاييس. ما عاد العالم سراً، ما عاد سحراً أو صدفة، فكل شيء له تفسير أو تبرير. فقدت الأشياء براءتها وغلالتها. والحب ما عاد مشواراً عذباً وأغنية حلوة لعبد الحليم. وكذلك أجواء الجامعة ما عادت حنونة، فقد اختلط الحابل بالنابل وتبدلت سمات الطلاب والإدارة، وانتقلت المشاحنات السياسية إلى الحرم الجامعي، وبتنا نتصارع على السلطة، ونتبادل التهم والتهديدات على كل صعيد. ودخلت العمل النقابي وصراعاته، وساهمت في تأسيس اتحاد الكتاب الفلسطينيين رغم ضعف الإمكانيات وقمع الظرف السياسي، وتلقيت الهجمات من الإخوان المسلمين، وبنفس الوقت، من بعض الكتاب اليساريين. وهكذا ما أن جاء عام ١٩٨٠ حتى استنزفت، وبت أصبو إلى التغيير. وكانت ابنتاي قد أنهتا الدراسة الثانوية وغادرتاني إلى

الخارج، وهكذا تركت بير زيت، غير آسفة عليها، وقد بات الحرم ساحة صراع لكل الفئات، وباتت المناطق المحتلة بأكملها نهشاً وطعاماً للغربان، غربان عربية محلية.

بعد خروجي بشهر واحد استشهد ماجد أبو شرار، وبعد أشهر انفجر الوضع وهجم الإخوان المسلمون بالسكاكين والجنازير على إدارة بير زيت المسيحية، وبعد سنة ابتدأ الاجتياح الإسرائيلي على لبنان وأخذنا نسمع عن حزب الله. فخبأت رأسي في الغربة وأوراق البحث، وأخذت أغرف من الأكاديميا ما ينفعني أو يمنحني بعض التعويض. وهكذا توقف قلمي عن الإنتاج طوال سنوات، عشر سنوات، حتى رجعت إلى الضفة و**«باب الساحة»**.

في أميركا، أخذت ابحث عن تعويض وعن ملجأ. كان الإحساس بالتمزق على المستوى الشخصي والوطني يتآكلني. فخيبتي بالحب ودنيا الرجل، وإصابتي بالذعر، ثم الغثيان، من صراعات التنظيمات والثورة، وقصص الفساد والترهل، وغمامة الفكر السلفي تنتشر وتتسع وتتضخم، ثم الاجتياح الإسرائيلي وانتقال القيادة إلى تونس، كل ذلك جعلني أحس باليتم وضياع الطريق، فأخذت أبحث عن ملجأ وواحة نسيان. ووجدت الراحة وهدوء البال لبضعة أشهر، ففي الطبيعة والمولات (جمع Mall) خدرت عقلي وأعصابي، وبدأت الرحلة المملة نحو الماجستير، فالدكتوراه.

طبيعة أميركا سحرتني. أشجار تصل حدود السماء، وبساط النجيل من نيويورك لكاليفورنيا، وجبال بدخان وصنوبر وطيور مسافرة خرافية والهدهد أحمر كالياقوت. أمشي على العشب وأتأمل أوراق الخريف بألوان الشمس، وبنفسج بري يانع كمروج القمح، بثلاثة ألوان أو أكثر، ثم النرجس مع بدء الربيع بأنواعه، وأشجار

الدوجوود والأزاليا والماجنوليا. أميركا الطبيعة شيء عظيم، تخر له النفس.

انطلقت الانتفاضة في كانون الثاني ١٩٨٧، فغادرت أميركا بعد أسابيع، وعدت إلى الضفة لأشهد ما يوقف شعر الرأس. نساء وأطفال في الشارع، يضربون ويتلقون الضرب دون أن يرمش لهم جفن. شباب وكهول في المعتقلات والبراري وكهوف الجبال، ورصاص حي بالمليان، وغازات دموع ودبابات، وصوت الأذان في السماعات «الله أكبر»، واقتحام الجوامع بالبساطير والقنابل، والأناشيد من كاسيتات في كل مكان، والوقع السريع في الشارع والدم حار. كانت أيام كالأحلام وقصص التضحيات والبطولة كقصص نقرأها في كتب الأدب والتاريخ، والمرأة تثبت للدنيا أن الأنثى ليست نكرة، بل قلب وعقل ومشاعر وضمير حي للثورة. من ذاك الحلم، من ذاك الزخم، من الخطوة السريعة والنبض الحار، كتبت وعبرت « **باب الساحة**».

في رواية «**باب الساحة**» أطرح سؤالاً بديهياً حول المرأة. نزهة المنحرفة المشبوهة من أسقطها؟ من عهّرها؟ من استفاد من ذاك العهر؟ ومن المسؤول عن التعهير؟ من شارك فيه؟ شارك فيه كبار القوم والوجهاء والقادة. إذن السؤال لا يدور حول نزهة، بل حول التعهير ومضمونه، وأبعاده، وسوء استغلال الإمكانيات لقصور في الرؤيا والتخطيط، سهامنا ترتد إلى الداخل بدل الخارج، وتدمير الذات بدل المحتل. وفي المشهد الختامي نرى الأجساد تتكدس فوق الصخرة، فتزداد علوا وضخامة، ويرتفع الحاجز بارتفاع الضحايا والمنتحرين. وأنا أقول المنتحرين، لأنه سقوط عشوائي من غير مردود ومقابل. وهو اندفاع بلا تخطيط، بلا تكتيك، بلا رؤيا. والنتيجة؟ نخرج من **باب الساحة** ونحن نرى أن نزهة، نزهة المنحرفة عن الواقع، أكثر واقعية من

كل شعارات المنتحرين، لأنها تصل الساحة رغم الصخرة وجثث الأبطال.

ثم جاءت مدريد ونحن ما زلنا نتخبط في ذاك الأسر. استنزفت الانتفاضة قوانا واستنزفناها. بتنا مراكب تائهة في بحور الشك والتردي. تشرذمت القيادة وانقسمت للمرة الألف، وباتت عصابات المنحرفين تتحكم بأرواح البشر وأقدار الناس. وضقنا ذرعاً بما ذقناه من بطش الفئات وتزمت حماس وتناميها. وبتنا نعيش احتلالين: احتلال الداخل والخارج. ثم فجأة، قيل أوسلو جاءت بالحل. فخرجنا نهتف في الشارع أنّا مع الحل ومع أوسلو من أجل الحل. لكننا اكتشفنا، وبزمن قصير، أن أوسلو كانت خدعة، وأن الحل كان بعيداً وصار أبعد. كان التحرير لنا هدفاً وصار سراباً. بتنا أبعد من أي وقت عن أي حل وأي سلام. والنتيجة: بتنا بلا حل ولا ثورة. صرنا كالغنم بلا راعٍ، من غير هدف.

من هذه الخلفية كتبت **الميراث**، إذن **الميراث** هي انعكاس هذا الواقع: انعكاس الحزن المتزايد، وأنين الناس في الشارع ونواح الأرض. هي قصة شعب تهزمه هزائمه على كل صعيد. هزيمة القائد في الثورة، هزيمة الوالد في الأسرة، هزيمة الأبناء في عالمهم وأرض الأجداد، أرض الميراث، وهزيمة العالم في مشروعه لتكرير وتنقية البيئة، وهزيمة أخيه المناضل حتى ينقلب المهرجان الثقافي إلى مسخرة وساحة تهريج، ثم الميراث، في النهاية يرثه طفل غير شرعي، ابن هداسا.

وصلت النهاية، حتى الآن. لكن من هنا إلى أين أسير؟ يقول لي البعض: لا يمكن استمرارك بهذا النهج، بالبانوراما. لابد للكاتب من الاقتراب من ذاته حتى يصدق، حتى يخلد. فقصص الشعوب لا

تصـمـد إذ تتـغـيـر. ومـا يبـقى في الأدب هو الأزلي والخـالد «واليونيفيرسال»، مثل قصص الفداء والخيانة، والحرب والسلم وألم الفراق وفرح اللقاء وجنون الأحبة. وهذا صحيح. لكن من قال أن قصصي لا تحتوي كل هذا؟ بالبانوراما نجد العلاقات بين الناس وبين الأفراد وواقعهم. أهناك فرد بلا واقع؟ وهذا الواقع هو واقعنا، واقع الذل والمهانة، واقع الأسر والاحتلال، واقع الثورة والعصيان والتمرد وشعب يصبو إلى التحرير ولا يتحرر، يحاول المرة تلو المرة، ويدفع من دمه وشبابه ثمن الثورة، لكن الثورة تتآكل من داخلها فيضيع الحلم ويترهل نبض الشارع ويحل الموت، ثم يصحو ويعود إلى الحلم ثانية حتى يكسر أبواب السجن والزنزانة ويخرج للنور. أهي قصة أم لا قصة؟ قصة الفرد في معتقله، قصة شعب يثور على الظلم، قصة المزارع والفلاح في أرض تسحب من تحته، وامرأة تولد مقموعة ثم تصرخ «أنا انسانة، أنا لحم ودم ومشاعر وضمير الأم والأمة». أهذه القصص خالدة ويونيفيرسال أم تتغير فلا تدخل مضمار الفن؟ ومن يحدد ما هو أزلي أو خالد في عالم الأدب والرواية؟ من يحدد؟

والبانوراما، أهي إنجاز أم ممسك؟ بالبانوراما رصدت الواقع وأمسكت كل تفاصيله أو معظمها. من خلالها تشم عبير الأرض ورحيق الزهر وروث الدواب ونسيم المساء وعطر الشجر. وترى الساحات والشرفات والأزقة، وتدخل معنا في المعتقلات وكهوف الجبال والمصانع والمزارع وبيوت الدعارة وقصور الاقطاع والمعارك والاشتباكات والقنابل وتشم رائحة الغازات وتدمع عيناك لأنك تحس بما نحلم وتعرف أسباب سقوط الحلم.

البانوراما، أهي إنجاز أم سقطة؟

بالنسبة لي، فهي إنجاز. حين أتطلع لما بين يدي وما أنتجت

أعجب فعلاً. أهذا إنتاج تلك الطفلة التي ابتدأت «خلف الجدران؟!» في كل الأدب الفلسطيني لا أجد شمولاً ومساحات مسافات بهذا الشكل. فأين أنا من كل ذاك. وأنا المرأة؟! وكيف كتبت عن كل ذاك وأنا ما زلت في معتقلي، خلف الأسوار؟! فأنا للحق لم أخرج منه، لأنه قلبي، لأنه تربيتي وإحساسي وحدود الذات. أنا لم أخرج، وإن خرجت، فأنا أحلم بأني خرجت، ولم أخرج. ألم أعترف أني اكتشفت، منذ سنوات، أني قادرة على الإبحار والطيران والتجول، دون أن أبرح بيتي؟ ألم أقل أني اكتشفت قدرتي على عيش حيوات أخرى دون أن أفقد وجهي؟ ألم أقل أني اكتشفت قدرتي على أن أكون الآخرين وأنا ذاتي؟

إذن اكتشفت، ومن ثم خرجت، فبت سعيدة، أو حلمت بذلك. بت مناضلة ثورية أقوى على الظلم، أو حلمت بذلك. بت نخلة ترتفع فوق الأسوار وتتمايل في رحاب الأفق فتعلو على الخوف، أو حلمت بذلك. وفي أحلامي أعلو على الذات وأرفعها وأقيم الدنيا وأقعدها، وأقول الكلمة لوجه الله، لوجه الحق، ولو كان الثمن حد السكين. وما كمشوني ولا مرة، ولا ضبطوا جرمي الغامض.

حول الكتابة ومشكلاتها

ابراهيم أصلان

رغم أن الواحد لا يكف عن الإنشغال بالكتابة والكلام عنها وعن مشكلاتها طيلة الوقت، حتى أوشك أن يتوقف عن الكتابة ذاتهابسبب من ذلك ، ورغم أن هذا الانشغال يظل مصدر متعة في أغلب الأحوال، إلا أن الحقيقة التي لا تتغير في رأيي ، هي أن مطالبة كاتب بالكتابة عن تجربته مع القصة أو الرواية أو غيرها، يظل مطلباً غير عادل، ذلك أن الكتابة ليست شيئاً وحياة الكاتب شيئاً آخر، وليس من المعقول أن يجلس الواحد لكي يتحدث عن حياته كلها خاصة إذا كان لا يعرف ما يستحق فيها أن يكون موضوعاً للكلام .

حتى لو استطعت أن تقدم شهادتك مرة، وقد فعلت ذلك قبل سنوات، فإنك لن تستطيع أن تقدم ابداً شهادة مختلفة، وإلا كانت شهادة زور، وإذا كان ليس معقولاً أن يقول الكاتب نفس الشهادة في كل مرة يُدعى فيها إلى ندوة ، فليس من المعقول أيضاً أن يقدم في كل مرة شهادة مختلفة . ربما أمكن تطوير بعض الأفكار. ولكن ما هو أساسي يظل كما هو ، فضلاً عن أن الواحد في الحقيقة لا يجد حماسة لتكرار الكلام، خاصة إذا كان مثلي لا يصدق تماماً؟ كل ما يقوله .

ولكن، على الرغم من ذلك كله، فإننا طبعاً نستطيع جميعاً أن نتحدث عن الكتابة ، والأمر المؤكد إننا نقول ونسمع ونطالع الكثير من الآراء والأفكار المهمة حولها، وهو أمر طيب جداً ، ولعل أطيب ما فيه أن الواحد يستطيع أن يتحدث بما شاء ، حتى وهو يشك، كما أسلفت، في صحة ما يقول.

ولكن المشكلة أن الكتابة (في) تجربة الكتابة ذاتها، يعني أننا انتقلنا من دنيا الكلام ، إلى منطقة عمل : كاتب، وأدوات، ونسيج، وشغل قد ينتهي أو لا ينتهي .

الأمر هنا مختلف. لا يتعلق بنتائج التجربة. إنه يتعلق ببناء العناصر الأولية المكونة للتجربة ذاتها.

وهذا يعني بوضوح، أن كل الأفكار العامة التي نقول أو نسمع أو نطالع حول الكتابة، لا تكتسب أهليتها الا عبر قدرتها على التحقق، أي على وجود مايعززها في الواقع العملي.

هذا الأمر على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لي .

أنا رجل، للأسف، لم أتعلم على نحو منهجي، ولذلك فإنني لا أملك سوى تجربتي المحدودة وعلاقتي بخلق الله من حولي معياراً أطمئن إليه، سواء تعلق الأمر بالكتابة أو بغيرها من الأمور.

وباعتباري إبناً لأسرة على قد حالها، وبسبب تربيتي في حي شعبي عريق يكتظ بالصناع من عمال طباعة وحدادة ونجارة وغيرها هؤلاء الذين لم يكتسبوا عيشهم، ولا معارفهم، بفضل مؤسسات التهجين بقدر ما اكتسبوها من ذكاء أيديهم، بسبب من ذلك كله، آمنت مبكراً أن الدنيا لاتعلمنا فقط ماذا نكتب ، بل الأهم أنها تعلمنا، كيف نكتب .

وكل الأفكار البسيطة جداً والقليلة جداً التي أعمل عليها ، لديّ العديد من الأمثلة والقرائن الحياتية التي يمكن أن تجسدها .

لقد تعلمت مثلاً أن الناس ليسوا بحاجة إلى من يفكر بدلاً منهم، أو يتخيل بدلاً منهم ، بل هم بحاجة الى كتابة تعاونهم على أن يفكروا لأنفسهم، ويتخيلوا لأنفسهم .

وظننت أنه ليس فضلاً من الكاتب أن يحدثنا عن تلك القيم العظيمة في حياة الناس، لأن الناس من حولي يعيشون هذه القيم ويحققونها دون أن يزعم لنفسه فضلا ولا مأثرة، وخيل إلي أن الفضل الوحيد للكاتب، إذا جاز له أن يكون صاحب فضل ، أن يتعلم كيف يمكن لهذه القيم أن تتحول من موضوع للتناول، إلى أداة يمكننا بها أن نتناول ما نشاء، أن تكون هي النبرة، أو الإزميل ، أو درجة اللون، بدلاً من الكتابة عن العدل، مثلاً ، نتعلم كيف نكتب بعدل . وهذا مثال يسعفني دائماً .

ولعل كل من انشغل بكتابة القصص أو الروايات أو غيرها يعرف أن كل الهموم الحقيقية والجديرة بالكتابة عصية عليها، ونحن عندما نكتب، لا نكتب من أجل هذه المشاهد الصغيرة التي نكتبها، ولكن من أجل الهموم التي لا نكتبها وان كنا نكتب بها، والتي ، رغم غيابها الظاهر، هي الطاقة التي تملأ فضاء هذه المشاهد، وتصنع غورها، ودلالاتها . والعذابات الروحية التي اهلكت فان جوخ، ولم يرسمها، هي التي جعلت لمقعد من القش كل هذه القيمة .

وإذا كان لهذه الأمثلة العابرة ما يعززها، فما ذلك الا لأن قرينة الفن الحقيقية، كما نعرف، هي الحياة . ولعل كل الإنجازات الكبيرة في تاريخ الفن كانت في جوهرها سعياً لمضاهاة إمكانات التعبير المبذولة حولنا في كل مكان .

مـجرد إيماءة، أو نـظرة عين عـابرة، بوسعـهـا أن تمنحك رسـالة كاملة. بوسعها أن تمنحك وعداً، أو هما لاينقضي.

وهذه صيغة، بالنسبة لي، تذهلني، ولا أملك إغفالها.

ولا يبقى أمامي أخيراً إلا التأكيد على أن هذ الكلام لا يحمل أية دعوى إلى كتابة باعتبارها مثلى. فأنا أعرف أن كل واحد محكوم مثلي بمزاجـه الشـخـصي، وليس عليـه سـوى تطوير عـمله في الاتجـاه الذي يريد، وأشكركم.

فصل من كتاب الهذر
عنوانه «جمال نامة»

جمال أبو حمدان

لو كنت أجيد الحديث، معي وعني، لما كابدت الكتابة ابتداء . .

فأول لقاء لي مع الكتابة، تم في ليلة أرق مضنية، التقيت فيها مع ذاتي لقاء مباغتاً، وكنت صغير السن صغير التجربة، أفقت فزعاً على حلم فيه موت . .

وكان الآخرون من حولي، يقظين على موت حقيقي وناجز . . فما جرؤت على أن أحدثهم بحلمي . . فانزويت حزيناً على ورقة ، كتبت عليها . .

ولو نجحت في محادثة نفسي ، لظلت الورقة بيضاء حتى يتبين الخيط الأبيض للفجر . . لكني فشلت ، فاسودت أوراقي ، واسود وجهي لما كتبت . .

ومن يومها لم أتوقف عن الكتابة لمداورة ومراوغة هذا الفشل . .

ثم صارت بيني وبين الكتابة مراودة شغف شفيفة ، ما انقطعت حتى اليوم . .

واليوم أستطيع أن أقول، إنه لا توجد لدي شهادة للكتابة ، أو ضدها . .

وما أبوح به الآن أمامكم ، . أستخلصته من كتاب شرعت في كتابته ، أسميته كتاب الهذر، وهذه شذرات من أحد فصوله المعنون ، جمال نامة . .

ففي هذا الفصل ، حاولت أن أقف في مواجهة ، ملحمة الشاه نامة، للفردوسي، التي يروي فيها سير الملوك الأبطال . . فقلت، لماذا لا أكتب الجمال نامة، عن شخص عادي ، لايملك شيئاً، ولم يُملّك على شيء ، ولا ينطوي على أية بطولة . .

ومن شذرات هذا الفصل، أن الطريق قالت للخطى، حين تتوقفين عن المسير، أنتهي . . لكن عندما توقفت الخطى، أكملت الطريق طريقها . .

مما ذكرني، أن منير العكش، في حديث كان يزمع أن يجريه معي لمجلة مواقف ، في مطلع إطلالتي الكتابية، باغتني بسؤال : لماذا لا تتوقف عن الكتابة . .

لم أكن قد كتبت بعد ، ما يستدعي مثل هذا السؤال . . لكنه حيرني، ومن يومها وأنا أكتب وأواصل الكتابة من أجل الإجابة على هذا السؤال بالذات، فقد ظل ممتداً بيني وبيني دون انقطاع . .

ولأخادع نفسي، قلت ذات يوم، إنني لا أملك على سطح الكرة الأرضية، أرضاً بمساحة ورقة كتابة، لكن حين أجلس في حضرة الكتابة ، تصير الكرة الأرضية كلها ملكي . .

وأثناء اعتصامي بهذه المخادعة للذات، كتبت أول قصة . . وكنت صغيراً، فوقعت في شباك الذين أطروني . . فأغووني . . وما زالت هذه الغواية تهدهدني .

وكنت قد ولدت على درب ارتحال أهلي، ارتحالاً قسرياً، بقوة فقر طاردة مركزية، من لبنان إلى الأردن . . فولدت في قرية في

سوريا، قرية حجارتها بركانية سوداء، وقلوب أهلها صافية بيضاء . . وصلتها من لبنان جنيناً، وغادرتها إلى الأردن بأقمطة الطفولة . . لكن كتابتي بعد ذلك ، ظلت متأثرة بهذا المشهد ، غلاف بركاني أسود ، يضم نصاً وادعاً أبيض .

وعندما سألت أبي، وأنا صغير، وما دمت هاجرت للخروج على الفقر، فلماذا لم تغرّب بدل أن تشرّق . . . ولماذا لم تصعد شمالاً، بدل أن تهبط جنوباً . . أجابني، جئت إلى مكان أعرف لغة أهله . .

أحسست كم هي ضيقة خيارات الإنسان . . لكنني بعدها ، بقيت في أسر هذين الإنتماءين . .

أسر اللغة ، وهي ميراثي من الإنتماء الكبير . . وأسر الفقر، وهو ميراثي من الإنتماء الصغير . . ولم تراودني قط، نزوة خيانة هذين الميراثين .

في مرحلة لاحقة من الكتابة، وبعد ولوجي الحيي إلى عالمها، علمت أن سيزيف، حين أنزل الصخرة عن ظهره، بعد عناء الصعود بها وتدحرجها . . وضعها أرضاً ، وجلس عليها ليرتاح ، فلم يأبه أحد لهذه النهاية العادية، لأسطورة فذة عن العناء الإنساني . . لحظتها اكتشفت أنني غير قادر قط ، على التوقف عن الكتابة . . لأنني بوغت أيضاً بأنني غير قادر على العادي المألوف . . لكن ظلت الحيرة تأخذ بتلابيبي وما أكتب . . أيهما أشق على نفسي، معاناة الكتابة ، أم الوقوع في العادي والمألوف وغير اللافت . . وما زلت حائراً، ولهذا لم أستجب للرغبة العارمة عندي أولاً، وعند الكثيرين في التوقف عن الكتابة، هذا التوقف الذي أتمناه، لأدرك عندها أنني قلت كل ما أحب أن أقوله ، لا ما يجب أن يقال . . فأنا بعيد في كل ما أكتب عن حصار

الوجوب الضيق . . رغم أنني أعرف ، أنه ليس من كتابة مؤثرة في مجرى الحياة . . كل كتابة (وخاصة الإبداعية) تسقط في الهامش . . فما من كتابة علقت بمتن الحياة وأثرت في تغيير مسار العالم . .

فالاقتصاديون ، والعسكريون يحكمون السياسين ، والسياسيون يتظاهرون بحكم العالم . . أما الإبداعيون ، فهم هامشيون، يتسلون أحياناً بخداع الذات . . ليقولوا إننا موجودون، لكن كمن يسير مذعوراً في درب موحش معتم، ويغني ليسري عن نفسه ويذهب عنها الروع . .

الكتابة في النهاية نوع من الدفاع عن الذات، ضد عالم متغوّل . . وفي وقت ما من طفولة الوعي، نظن أننا بالكتابة سنغير العالم ، ثم نكتشف مع نضوجنا المتأخر، أن الكتابة لم تغير . . لا للأحسن، ولا للأسوأ . . وتظل فعلاً هامشياً . .

ربما توحي ، لكن الذين يتولون زمام الأمور بعد الإيحاء والتمهيد، هم تحديداً المعادون للكتابة . .

لذا استطعت أخيراً ، أن أخرج من وهم أثر الكتابة . . ورغم ذلك ، فقد واصلتها . . ولم أتوقف . .

وهم آخر ، خرجت منه ، أثناء الكتابة ، وهو مخادعة النفس ، وخداع الآخر ، المبني على الظن ، بأن الكاتب ، يكتب لأنه يعاني، ولأنه يحمل هموم ومعاناة الآخرين . .

والحقيقة أن معاناة الكاتب الوحيدة، هي سيطرة كتابته عليه، وقسوة تلك السيطرة، أما حمله لهموم ومعاناة الغير ، فهي مخادعة مكشوفة، ومناقضة لناموس الطبيعة، إذ كيف يحمل كاتب هم إنسان آخر . . . دون أن يريح هذا لآخر منه .

ولكن ما أقر وأعترف به الآن . . انني خارج لحظات الكتابة، لا

تهمني الكتابة ، ولا أحب الحديث فيها أو عنها . . لا أحب بالإجمال الحديث عن الأدب . . ولم أفكر قط أن أكون كاتباً . . فكرت تحديداً بالهندسة المعمارية . . ثم تعلمت القانون . . لم أفكر بالأدب ، خطأً لحياتي . . ربما فكرت فيه لأستبعده . .

ولهذا فإن الطريقة التي أكتب بها ، تسيء كثيراً إلى الكتابة . . ولو كانت هناك جميعات لحماية الكتابة، لحاربتني وأوقفتني عند حدي . . وحَمت الكتابة من عدوانيتي عليها . .

فأنا أكتب نصي دفعة واحدة، دون انقطاع، وبسرعة فائقة، حتى أنني أشفق أحياناً على الكتابة من هذه السرعة المتهورة، وعدم التروي . .

ربما صديقة الحياة وصديقة الكتابة، الحاضرة الآن معكم في مواجهتي، والحاضرة دائماً معي في مواجهة الدنيا، كتابة وحياة ، وماثلة في كليهما، شاهدة على النهج الذي أكتب به . .

لا أستطيع أن أنقطع عما أكتبه . . وان حدث وانقطعت، لا أقدر على العودة إليه . . لأنني حين أعود ، سأعود إلى شيء آخر، مغاير تماماً . .

وأدهش من الأصدقاء الكتاب ، الذي يعكفون على نفس العمل الإبداعي لزمن طويل ، في حالات متقاطعة ومتباعدة من الخروج منه والدخول إليه .

أحسدهم، وأتفهم ، دون أن أفهم ، كيف يمكن التعامل مع الكتابة بهده الطريقة . .

أنا أكتب دفعة واحدة، متصلة ، دونما انقطاع، وفي حالة من الشبق المتوتر . . لا أنقطع إلا بعد بلوغ الذروة . . ثم أنهد بعدها . .

الكتابة هنا، كممارسة الحب . . لا خروج ولا عودة إلا بعد

الذروة . . عندما تخرج ، تغادر كلياً . . وعندما ترجع فأنت ترجع إلى شيء آخر . . بعد الذروة، أنفصل كلياً ، عن العمل المكتوب الناجز . . وأكاد تقريباً أنساه . . وأذهب إلى كتابة أخرى ، مغايرة . . عندما أسدل ستارة المسرح ، أخرج منه إلى قصة . . ومن هذه إلى مقال، أو أعود إلى المسرح ، وأقفز منه إلى قصة، إلى أدب الأطفال . . أو أعمال مرئية . . وهكذا . .

أتنقل بين أنواع الكتابة، بيسر تنقل عصفور بين أغصان كثيرة في شجرة ذات أرومة واحدة، يغذيها ذات النسغ . .

وفي صغري ، كتبت شعراً صغيراً . . وفي كبرى لم أكتب شعراً كبيراً . . ولكن فيما بينهما، وجدت في نثار نثري ، حالة شعرية طاغية . . فقلت معزياً نفسي،

إن الكلام عند العرب ، ينقسم إلى شعر ونثر . .

أما كلامي ، فهو غيرمنقسم . .

وأحببت هذه الخديعة . . واستكنت إليها . . ورضيت نفسي . .

رذيلة أخرى متعلقة بالكتابة عندي ، وهي أنني غير قادر على مراجعة ما أكتب بعد الخلاص منه ، وانقطاع الحبل السري بيني وبينه . . وغير قادر على أية إضافة أو تعديل . .

ماتولده لحظة الكتابة . . كامل عندي وناجز . . بقضه وقضيضه . . أهجره . . أو أنشره، كما تبدى في الولادة الأولى . .

حيلة أخرى اكتشفتها ، وأتعامل بها مع الكتابة . . وهي حيلة خبيثة، ولكنها تساعدني على مواصلة كتابة عمل ما حتى تمامه . . ولا أقول إتمامه . .

فأنا لا أخطط مسبقاً لما أكتب . . أو أفكر فيه قبل لحظة

الكتابة . . لاهندسة ولا تخطيط مسبق . . فمع أنني لم أفكر إلا بدراسة الهندسة المعمارية . . واحتراف البناء ، . إلا أنني حين فشلت في هذا المسعى الحياتي ، جاءت الكتابة عندي ، وكأنها انتقام ، وثأر ، منفلتة من ضوابط الهندسة والتخطيط . .

تأتي لحظة الكتابة، من ومضة عابرة، من رؤيا . . هاربة . . أمسك بها ، في لحظة تتوافق عندي مع تيقظ رغبة دفينة في جلد الذات بالكتابة . . فأكتب دون معرفة مسبقة عن ماذا . . وكيف .

ولكنني من أجل أن أواصل . . أتحول إلى قارئ أو مشاهد ، أو طفل فضولي . . يريد معرفة ما سيحدث . . وكل خطوة أقطعها في الكتابة تقودني إلى ما بعدها . . بشكل يباغتني ويفاجئني . . أنا أولاً . .

عبر هذا الإنشطار . وهذا الفضول ، أتابع، لا أعرف ما سيتكشف عنه المجهول الذي أغوص فيه . .

الجاهز الوحيد ، في ذهني ونفسي عند الشروع، هو ومض خاطف وغامض ، ورغبة بالكتابة . . تقودني إلى ما لا أعرف . . وكل شيء يأتي في اللحظات المتصلة، والممتدة والمتماسكة . .

ولهذا يأتي عمل مفاجئ ومتماسك . . هكذا أزعم . .

وتباغتني العفوية التي أكتب بها . .

وأستطيع أن أدعي ، بثقة كثيرة، وزهو قليل ، أنني أكثر الكتاب الذين أعرفهم، عفوية وتلقائية، في استحضار حالة الكتابة . .

وهنا يهمني أن أقول ، مع الإعتذار ، أنه لا يوجد عندي مشروع ثقافي، إنما أجدني في حالة ثقافية دائمة .

ولا توجد لدي مقدمات للكتابة . . ولكن لدي خواتم لها . .

فلحظة الكتابة لدي ، لحظة كاملة، لا قبلها ولا بعدها . .

ولا توجـد في ذهني فكرة أو تصـور مـسبق لما سـتـولده تل اللحظة، التي تقودني إليـها ومضة ما، ثم يتوالد الشرر ، كمـا تقود النظرة، أو اللمسة، أو القبلة، إلى ممارسة الحب كاملاً . . وفيه يتعالى المد . . ثم جزر النشوة . .

لهذا أقول إن الكتابة عندي ، متعة كاملة . .

وإبداعية الكتابة متأتيـة من إبداعـها لذاتها . . لا لمقصدها . . وأغامر بالقول . . إن الكتابة حالة نرجسية . . الكتابة فعل قائم بذاته، فعل منفصل عن كل فعل آخر . . وليست فعلاً لوصف فعل آخر ، ولا أقبل القول ان هذه كتابة عن . . فالكتابة هي ذاتها .

أكتب من نفسي، ولنفسي أولاً . . وأحسني في كل ما كتبت، وكأنني أقف في وسط قاعة للمرايا . . بانعكاسات غير محدودة .

الاخـتـلاف في الصـور المنعكسـة منهـا، بين مَـرآة مـحـدبة، أو مقعرة، أو مستوية . . بين سليمة وبين مشروخة ، بين شفيفة ومغبشة، بين صقيلة ومخرشة .

أما الإنسـان الواقف بينها . . فهـو نفسه . . فأجرؤ أن أقول ، إن شـخصـياتي . . هي أنا . . بأشكالهـا غير المحدودة . هذا مـا اكتشفته، فيما أكتب ، بعد أن كتبت . .

وعلى حافة أخرى ، من حفاف الوعي، بوغت بأن ما أكتبه يبدأ بموت فـاجع، أو ينتهي بموت فـاجع، ومـا بين البـداية والنهـاية، حضـور للأول ، أو تهيؤ للاخر . .

فكيف تأتّى للمـوت ، أن يكون مـاثلاً، هذا المثـول الطـاغي في كل ما أكتب . .

أستذكـر هنا ، أنني في لحظة تفتـح وعيي على الحياة، كنت للتوّ قـد بدأت طفـولتي ، منشدها بكرة غـير أرضيـة، وأرض غيـركـروية،

رأيتها بعينين مغمضتين، وببريق القلب . .

لحظتها استيقظت ، محاطاً بندب وتفجع . . وكان الموت قريباً . . انتزع حلمي، وظل بعدها يهدهدني . . وربما ما زال . .

منذ تلك اللحظة، صار الموت متغلغلاً في الحلم . . وعندها بدأت أستيقظ ليلاً ، لأجلس وحدي وأكتب . . خارجاً من الحلم، داخلاً في الموت ، خارجاً من الموت، عائداً إلى الحلم . .

ولأنني كاتب يحب الحفر في الموضوع الواحد . . . وحيث تبين لي أن الموت ، هو الإنجاز الأكبر للحياة . . الذي لا إنجاز بعده . . فقد أكثرت من الحفر في هذا الموضوع ، وكنت أسري عن نفسي، أثناء البحث في الموت ، بأنني ربما أقدر أن أستنفده ، بوسائلي المحدودة العاجزة، قبل أن يستنفدني بقدرته الطاغية . وأقول أيضاً ، إن الموت هو قمة إنجازات الحياة، فلأذهب إليه إذن . . فذهبت أراوغه . . ورضينا معاً بهذه المراوغة . . وأعرف يقينا ، بأنه في النهاية سيقوى علي . . لكنني أعرف أنني تركت عنده وديعة لا يقوى على تجاهلها أو إنكارها . .

على حفاف الموت، أتوقف هنا عند مسألتي الزمان والمكان في كتابتي . .

ما نراه ونلمسه ، يمكننا السيطرة عليه، وما لا نلمسه ولا نراه يسيطر هو علينا . . المكان ممكن، والزمان غير ممكن . . وربما لهذا أخذتني عزة السيطرة على المكان، بأن ألغيته . . والهروب من سيطرة الزمان، بابتداع أزمنتي الخاصة . .

لأنني ولدت على درب ارتحال . . فقد انفلت من جاذبية المكان . . وبعدها بقيت في ارتحال دائم، رغم ثبوت المكان . . ولكني بقيت أيضاً منفلتاً من جاذبية كل مكان . . منجذباً للأمكنة كلها معاً . .

فلا يظهر في كتابتي مكان محدد.

ولأنني عـرفت في دخـيلتي ، وفي وعـيي المخـبـوء ، تجـربة تقمص، أو عود للحياة، فقد انفلت كلياً من جاذبية الزمان. . وظلت فكرة العود الأبدي، تلح علي. وما زلت أحمل في دم موتي الأول . . العود الأبدي، ودورية الحياة، فرضت على كتاباتي أشكالها . .

ولا زمان في كتابتي . .

والزمان عندي امتداد وهمي . .

الماضي انطوى، والمستقبل لم يأت . . والحقيقي هو الحاضر ، الراهن. .

عندما قال هيراقليطس، لايقدر الإنسان أن ينزل إلى ذات النهر مرتين، أجابه تلامذته، لايقدر ذات الإنسان أن ينزل إلى النهر مرتين، وفي المسافة الشاسعة من الإختلاف بين القولين، وقفت حائراً . . فمن هو المتـجـدد من بين الإثنين ، النهـر، أم الإنسـان . . وقـد انحـزت إلى تجدد الإنسان . .

وفي الوقفة الحائرة، بين أمس لا يقيم، وبين غد لا يأتي، كان علي أن أمسك باللحظة الراهنة. . كما تمسك بنا ونرتهن لها. .

وعندما أستحضر شخصيات من الماضي. . لأنها موحية، فلا تأتيني كشخصيات ماضية، ومنجزة، بل ماثلة في حضور راهن. .

وهنا تتبدى فكرة التقمص، في أن تخلع الروح قميص الجسد وتجدده. . التي عشتها وخبرتها شخصياً، دون أن أؤمن بها عقلياً ، في أن الماضي لا يتناهي ، بل يصبح حاضراً، ففي التقمص لا تكون تلك الحيوات، ما كانت، بل ماهي عليه الآن . .

انفلاتي من جاذبية المكان، ومن حاذبية الزمان، جعلني أعاني

غـربة في المكان، واغـتـراباً في الزمـان . . ولـكنه أعطى كـتـاباتي المدى الذي أردته لها . .

وعندها، لم أعـد أفهم المجايلة الزمـانية . . والمجاورة المكانية . . فأحس أن مـالك ابن الريب، من أبناء جيلي، وأحس أن لوركا من أبناء الزقاق الإنساني الذي أسكنه .

وأنا لسـت كـمـا قـال الشـاعـر الفـرنسي، أنا المكـان الذي أكـون فيه . . بل أنا المكان الذي لا أكـون فيه . . لأنني بكتابتي ذاهب إليه وفي ذات الوقت لست الزمـان الذي أكـون فيـه بل الذاهب إليـه وهـذا يبـرر حراكي الحياتي والذي ينعكس في كتابتي .

وأضيق بكل تأطير وتحديد لشخصياتي، فغالباً لا أسميها ، فأقسى ما في محنة الكتابة . . أنها ممارسة جوانية، تتم بأدوات برانية . .

ولهـذا، فكلمـا قـدرت على أن أخـفـف عن كـتـابتي، ثقل هذه البرانية، ومنها الأسماء . . وتحديد الأزمنة والأمكنة، فعلت . وأطلقتها من حصار الأسم والمكان والزمان ، فهذه حدود الرؤية . . وما أريده ، هو رؤيا إنسانية شاملة .

فما يعنيني في الكتابة، هي الرؤيا . . لا الرؤية .

وكمـا لا أخضع كتابتي لتوصيف قسري ضيق . . لا تخضعني كتابتي لتصنيف محدد .

وحين وصـفت في يوم مـا ، بأنني كـاتب رمـزي . . لـم أتوقف عـند هـذا التـــصنيف . . إذ انني لا أعـــرف أي كـــاتب أنـا ، في هـذه التصنيفات المسفوحة على الورق .

مـا يهـمني، أن أكـون مـختلفاً . . فأن لا يقـول الكاتب جـديداً مختلفاً ، فعليه أن يصمت . . هذا ما يعنيني .

والكتابة التي تهمني، هي القادرة على تشويش نبض القلب . .

كما يتشوش في كل ممارسة حميمة .

والكتابة ذات تشكل بؤري ، أعمقها وأكثفها ما يتشكل عند المركز . . ثم تنداح الدوائر ، لتكون أضعفها وأوهاها ، الواسعة البعيدة من المركز ، القريبة من الحواف .

ويقال إنني كاتب بعيد عن الواقعية . .

وإذا كنت منجذباً إلى فنتازيا الحياة والموت . . فلأنه لا يوجد فيهما إلا واقعاً ، ولكنه واقع أكثر إثارة من أية فنتازيا ، فنتازيا الواقع شديدة الإثارة ، ولا أعرف خيالاً ، مهما جمح ، يستطيع أن يجتاز هذا الواقع بكل ما يحويه ، ويتفجر به من تنافر وتناقض ، وخيالية . وقد أدركت هذا الأمر ، عندما سمعت عصفوراً يصرخ بالفضاء ساخطاً . . أنت تأسرني . . فلا أقدر أن أغادرك .

ربما تعنيني فعلاً الرمزية الإيحائية ، والتي تنفتح دائماً على واقعية أكثر إبهاراً من كل تخيل وترميز .

وقد رجمت كثيراً بتهمة سيطرة الذهنية على كتابتي ، وهي تهمة لا أنفيها ، فإنني قد عشت دائماً على العصب الشديد التوتر ، الواصل بين القلب والعقل ، وأعرف أن المسافة بين القلب والعقل ، لا تزيد عن أشبار ، ولكن البشرية قطعت دهوراً وعصوراً للمقاربة بينهما وإنني بكتابتي المتواضعة ، أحاول تحقيق التواصل بينهما ، دون أن أعني ، بمتى يطغى هذا على ذاك .

وقد سميت بين جمهرة الكتاب ، قاصاً . . وهذه التسمية تضايقني ، إذ بوغت بأن أقل ما أكتبه هو القصة . . . وأقل ما أقرأه في القصة . ولكن حين أستذكرت مقولة جاستون باشلار ، في المتناهي في الصغر تكمن عظمة الخلق ، نفرت من كل كثرة ، خاصة كثرة الكتابة ، والقصة القصيرة ، أعطتني سبباً لاستحواذ الإيجاز على كتابتي ، ولم

أفكر في كتابة الرواية . . ولم تغريني، . . ولكني كنت أعرف أن قصصي تنفتح على روايات . . فاكتفيت . . ورضيت . .

وقد سمعت قولاً، بأن الرواية ابنة بيئة مدينية، فنفرت من الرواية . . ولم أنفر من القائل، وسمعت قولاً بأن الرواية لا تقل عن هذا العدد من الكلمات أو الصفحات فنفرت من الرواية، دون أن أنفر من القائل .

ولكن حدث ذات يوم . وبمصادفة محضة، أن جلست للكتابة، وحين رفعت رأسي عن الورق، أرخيت أصابعي عن القلم، اكتشفت أنني بدل أن أقضي ساعات في كتابة قصة . . قضيت أربعة أيام في كتابة، ما اكتشف الاخرون أنها رواية .

وبعد أسابيع جلست للكتابة، وبدل أن أبقى عاكفاً عليها لساعات، اكتشفت أنني مكثت أياماً أخرى ، في كتابة ما أصرّ الآخرون على أنه رواية .

أما أنا ، فلم آبه بتسمية العملين بهذه التسمية .

وحين أراد الصديق الكاتب، الياس فركوح نشر العملين، طلبت منه أن لا يسميهما على الغلاف رواية، لكنه أقنعني، فقلت الكتّاب الناشرون أدرى مني بشعاب الكتابة والنشر .

وهذه كل حكايتي . .

فهل استطعت، وبعد ثلاثين سنة من طرح السؤال، ومواصلة الكتابة، أن أجيب على سؤال مجلة مواقف، لماذا لا أتوقف عن الكتابة .

لا أدري .

إذ لا يدرك الإنسان، أنه قطع طريقاً، إلا عند التوقف عن

المسير، وربما تابعت المسير، خشية أن أتوقف . . فأجدني ما زلت مكاني.

وتلاحظون الآن، أنني قلت الكثير، ولم آت بكلمة واحدة، على ذكر الرواية التي نلتقي حولها وبسببها . .

ولكنكم تدركون أيضا، أن كل ما قلته، إنما كان عنها.

أما ما يتعلق بي، فقد بحت، فأتعبتكم، واسترحت . .

وهذه أهم وأجمل أنانية في الكاتب .

«شجرة الفهود»
حُمى الإعتراف

سميحة خريس

لعله الإعتراف وأنا هنا في دارة الفنون التي تطرز زند الجبل الذي أحب، لعلي هنا قريبة من طفولتي. . ومن صبا بطلة روايتي ومن المكان الذي أورثه مواسم الحصاد في اربد لاودعهما معاً. . اربد وعمان دفتي رواية في جزأين. .

إنه الاعتراف وأنا استشعر قدسية المكان - اللويبدة - على الأقل بالنسبة لي.

شجرة الفهود - اعترف اني لم أكن أعرف جنون الكتابة قبلها . . رغم اني لم أكتب يوماً إلا بمجامع روحي ، ولكنها كانت المفصل الحقيقي في مسيرتي، يخيل إليّ أن كل ما كتبته كان ثرثرة عدسة تعيد تركيب الصور. إلى أن حلت بي لعنة الفهود .

من قلب حدث عادي يحدث لكل منا، ألسنا جميعاً نفقد الآباء؟؟

في حمى مراسيم العزاء خرجت إليّ الشجرة من خضم

الطقوس الطويلة المملة وجلسات الاسترخاء التي تؤجل تفاصيل الحياة انحناءً لموت عابر رأيت الحياة أبت إلا أن تعود إليّ مداً يجتاحني ويهز كياني.

هاجمتني الشجرة بفروعها وجذورها وثمارها، التفت حولي تعصرني لتكون، قضت مضجعي لاقفز ملتاثة بالحروف التي تمليها عليّ، طاردتني في الشوارع وبين الناس، انحشرت في اللقمة التي ابتلعها، وتقاطعت مع كل كلام افوه به أو اسمعه، وطلعت من داخلي وكأنها دنيا جديدة، رغم انني ادرك وأنا اتذوقها أنها الدنيا التي تعتقت مداماً طيباً.

خيل إليّ أول الأمر انني مثقلة بفجيعة الفقد، ابحث عن أبي في ليالي غربتي الطويلة، ابحث عن اسمي وعن ذاتي، واني أمدد جسدي على طاولة التشريح.

يقول النقاد: إن من خصائص الأدب النسوي البحث عن ذات المرأة، وأنا لا أنكر اني بحثت عن ذاتي بل أظن أن هم كل كاتب وكاتبة إيجاد هذه الذات.

ولم أجد ذاتي في الأنا المتواضعة.. وجدت فتاتاً في ورق الشجر وعصارة التمر وتحت اطراف الحجارة وفي أشواك العليق النابتة في بلادي، في دم الدحنون، في عيونكم وإيماءاتكم. فيما تحملون من أسرار وخفايا وما تفصحون عن حكايا، في التلميح والتصريح، في الماضي والحاضر، في الواقع بقسوته والحلم بعذوبته. هنا وهناك، طال بحثي، وفي كل لحظه اعثر على تفصيلة أو ملمح وأجمع شتات النفس كما يفعل فنان الفسيفساء، تساعدونني. ترصون الحجارة وتلونون الوجوه والجدران.. لنمتلك معاً لوحة فريدة.

نبشت عن الذات الغائبة أو الضائعة أو المضيعة في صقيع

الإغتراب، عدت أحفر بين اللحم والعظم وأجوس الأوردة والشرايين بحثاً عن نفسي، وفاجأتني شجرة الفهود بشروطها، لم يكن جسدي الذي اشرحه لاجدني . . إنما جسوم عديدة وأزمنة ووطن وتاريخ وحاضر ومستقبل . . يختلط الكل عجيناً مقدساً ليعود جسداًواحداً . ولم أُخطئ الدرب في البحث عن ذاتي . فإني واجدة في هذه التقاسيم بعض ملامحي وطعم دمي ولون أحلامي .

أكان عليّ حقاً أن أذهب في هذه الرحلة المضنية لأكتب شجرة الفهود بجزأيها؟؟

شجرة الفهود جذوة عاطفية احكمت حصار نيرانها حول عقلي وإحساسي لأعوام . . لم أكن في المكان الذي فيه جسدي . تمر المواسم وكأني فوق ارجوحة تطوح بي إلى زمن الرواية ولا تجود عليّ إلا بلحظات خاطفة تردني إلى واقعي . عندما اكتمل العمل دفقاً عاطفياً وجدتني اتأمله .

لأول مرة أتأمل نصاً انجزته بمثل هذه الجدية . .

ولأول مرة أناقش أسباب اختياري لهذا الشكل السردي دون سواه، وأعرف أني أجازف بنص كلاسيكي لا يحفل كثيراً بحمى العصر ودعاوى الحداثة، اردت نصاً يشبه زمانه ومكانه، ولأول مرة لا انفرد بالنص ولا أفرض عليه سطوتي بل اشرك معي حقائق المراحل المتتابعة، وعياً بان النص يحمل امكانيات التوثيق وان لم يقصده لذاته . ولعلي اردت أن أوثق للإنسان لا للحدث . ولكن تمازج الطرفين أرغمني على إعادة النظر فيما كتبت لأواصل إعمال قلمي في النص إضافة وحذفاً وتشذيباً . ولعل الحذف كان أصعبها . فكل الكلمات لها التصاق حميم بقلبي، ولها إغراء التواجد ومتعة الموقف، وبين هذه المغريات ومقتضيات الفن حذفت الكثير، لعلي خدمت اللوحة بذلك

وخنت رغباتي وأبطالي، ولكني بدأت أتعلم الإستغناء عما يعجبني وحدي لصالح الفن. . واعترف أنني لأول مرة أيضاً اكتشف كم الصنعة في حياكة الرواية. وإن كنت أدرك في نفس الوقت أن حرارة العاطفة وصدق وتلقائية الإداء هي ما جعلت شجرة الفهود شجرة للناس كلهم، وليست تلك الإضافات والتشذيبات التي عاملت فيها نصي.

توقف الجزء الأول في أوائل الستينات. . وتوقفت معه، كيف لا يتوقف ذلك الزمن الرخّي البطئ الأقرب إلى الهناء بتفاصيله الناعمة والشائكة. أما كانت الحياة في زمن الرواية تشبه التدفق البسيط في لغتي في الجزء الأول ؟؟

ثم ماذا حدث في الستينات، هل كان لي أن استمر في سرد منفصل عن الواقع الذي هزني هل ما زالت الحياة كما هي؟؟ . . وكيف لي أن اجرؤ على التصدي للوجع أو الأوجاع القادمة على الوتيرة ذاتها، كيف ساعبر حقول الالغام في حياة الأردن وأنا اتمتع بنفس النقاء والبراءة واحتاج إلى كثير من الوعي والفهم . . أية صيغة تصلح لهذا الزمان؟؟

أعي أنني اقترب من الهاوية، هاوية على صعيد الحدث لأن الستينات شهدت هزيمة جيلي وضياع فردوس لا يشبه الأندلس المزخرف في خيالاتنا بالعواطف والحنين والشعر. .

ففلسطين حجر وبشر وطين هو بعض أجسادنا، ولم تكن هي خسارتنا الوحيدة، توالت الخسائر سقم في الروح ووجع في الضمير ونكوص في الفكر والحلم والاداء. وبدأنا نقلص مساحة تطلعاتنا. وبدأنا نبتلع أحلامنا ونئد ما انجبنا من أطفال للمستقبل، رحنا نتخبط مفتقرين إلى المعين الفكري. كنا بحاجة إلى من يأخذ بأيدينا ويدلنا. .

وهكذا ولدت فريدة الرشيد ، وتدفقت شجرة الفهود مجدداً من زهوها وانكسارها، ولدت يتيمة ضائعة، والشخوص التي بشرت بصعود في بدايات القرن كانت تنتكس وتذوى. وفريدة تبحث بحرارة عن انتماء وعن راية . . .

يسألني البعض. أين ذهب جميع الشخوص الذين كانوا أبطالاً في الجزء الأول. لماذا غيبتهم رغم حضورهم. وأسأل أين ذهب حقاً جيل الخمسينات الذين حلموا بامتلاك العالم وإعادة صياغته، على أي الهموم الصغيرة انكفاءوا، وأي الهزائم الجسيمة حنطت أشواقهم وحولتهم إلى خيالات تلوح في حياة فريدة الرشيد مذكرة حيناً وموحية حيناً و محزنة أحياناً كثيرة. لا أخفيكم إني حرت مع بطلتي، لأني وكل أبناء وبنات جيلي عبرنا هذا النفق وما زلنا في عتمته . . وسط هذا الظلام الدامس كان لابد من قنديل. ولما كنت لا أراه ولا اتوقعه في قادم الأيام فقد عثرت عليه فريدة من الماضي. . من بين كل تلك الشخوص التي خبت نيرانها اقتبست فريدة ناراً . لم يكن محمد الرشيد عموداً في الجزء الأول ولكنه تضخم عندما تقزم الآخرون. ظل واقفاً في زمن الركوع ومتطلعاً إلى الأُفق في زمن الردة. هكذا فقط وصل محمد الرشيد وجدان فريدة. هي إذاً علاقة الماضي الذي يحاول الوقوف صامداً في وجه التيار العاصف ويحتاج قطعاً لروح شابة تحمل هذا الارث المضني، علاقة الحاضر المحتار الحائر الذي يحتاج - قطعاً- لجذر يرتبط به وعمود يستند إليه.

لعل شجرة الفهود ردت البعض إلى زمن مضى وساعدت على تأمل مسيرة الحياة في واقع الناس. لعلها اعجبت نفراً ونفرت آخرين. . لعلها استرعت الإهتمام لتتحول إلى مسلسل تلفزيوني . . أو لتحظى بجائزة الدولة التشجيعية، ولكن ما خفى من حكاية هذه

الرواية يخصني وحدي، لقد منحتني فوق ما منحتها - عندما لم يكن احد يكترث بامرأة تلوب وحدها في صقيع الغربة كانت الشجرة لي وطناً . . عندما فقدت كل النجوم ألقها . وبهت وجهي في المرايا البعيدة . . مرايا الزمن المضيع، تلك التي كانت تطل عليّ بوجه غريب لا أعرفه . . في هذا الوقت تحديداً مدت إلى الشجرة أذرعاً واحتضنتني . . وأزعم أنها بدأت تطلق النداءات متتالية في دمي حتى ردتني إلى الوطن . . وكثيرة هي الأصوات الطاردة حولي اليوم ولكن الشجرة تمسك بي بثبات ثم تطلقني من جديد دون خوف أن أضيع .

أيمم نحو تجربة الحياة أكثر حنيناً مما مضى يتجاور لدي النقيضان، الثقة والخوف وأنا أوهيئ لعمل جديد .

اتجاوز شجرة الفهود نصاً، لاحلم بنص جديد يكشف لي وجهاً آخر عن الذات . وأسعى في عملي الجديد لأن أتحرر من شجرة الفهود شكلاً وموضوعاً رغم أني أدين لها بالكثير فهي المنعطف وهي الخطوة الأولى نحوكم .

وهي التي تخاتلني بود وتراوغني بمحبة لتترك من روحها شيئاً في كل أعمالي القادمة . ولعلي أسمح بتمرير ذاك الزاد من الحب الكبير لينتظم أي عمل أقدمه بل وليرسم حياتي . أنظر إلى المستقبل في صلاة صوفية أقرب إلى التجلي . . مدد - مدد . . لهذا الوطن . . مدد لهذه الشجرة . مدد للعشق يحيي النفوس بعد موتها . . مدد للنسغ المبارك الذي قد نملك أن نجريه في العروق بالحب والكلمات .

عن تجربتي الروائية : رواية «بقايا»

أحمد حرب

لا حاجة للتأكيد بأن طفولة المرء أهم مرحلة في حياته. ففيها البذور والجذور التي تشكل شخصياتنا نفسياً وتربوياً واجتماعياً. وعندما يكون الحديث عن الكتابة الابداعية، فالطفولة هي المنبع والمصدر لجماليات التجربة التي تكتمل وتوجّه وتحول وتصاغ فنياً وذهنياً في مراحل لاحقة من مستويات مختلفة للوعي الابداعي لدى الكاتب. إنني استطيع القول من خلال تجربتي الروائية، وبعيداً عن الخوض في تفاصيل النظريات السيكلوجية للابداع، ان في كل رواية من رواياتي الأربعة (حكاية عائد، واسماعيل، والجانب الآخر لأرض المعاد، وبقايا التي صدرت حديثاً) نوعاً قوياً من الارتداد لمرحلة طفولتي، زمانياً ومكانياً وذهنياً.

لقد ولدت عام ١٩٥١ في قرية في فلسطين جنوب مدينة الخليل، تقع في منتصف المسافة تقريباً ما بين الخليل وبئر السبع حيث تشطرها الطريق الرئيس إلى نصفين متساويين. وكانت تعتبر حتى عام ١٩٦٧ من قرى الخطوط الأمامية، أي الواقعة بالقرب من خطوط

الهدنة بين اسرائيل والأردن أنذاك. وربما القدر نفسه جعلها تنجو من الاحتلال والتدمير بعد حرب عام ١٩٤٨ وأنقذها مؤقتاً من المصير الأسود الذي لحق بالقرى المجاورة كالدوايمة وبيت جبريل وبيت نتيف. وبقيت القرية تتعرض لاعتداءات متكررة، كغيرها من القرى الامامية، من قبل الاسرائيليين، ذكرت أهمها في روايتي الأخيرة «بقايا» وهي الهجوم الاسرائيلي على مخفر «الرهوة»، مركز حراسة للجيش الاردني، وقَتْلُ من فيه بصورة بشعة والتمثيل بجثثهم. وكان من بين الشهداء الذين مثّل بهم جندي من أقاربي والذي بالفعل لم يتم التعرف على «بقاياه» إلا من خلال خاتم الخطوبة في يده. ربما كانت هذه الحادثة التي شهدتها وأنا في السابعة من عمري المحفز الواقعي التاريخي الأولي لرواية «بقايا» حيث أسّست عليه البناء الفني للرواية وقمت بتوسيعه ليشمل كل البقايا: بقايا إنسان، وبقايا وطن وبقايا أرض، وبقايا فكر وبقايا أحزاب وقيادات، وبقايا جثث آدمية صلبت أو حرقت أو احترقت أو مزقها الرصاص على طريق النضال الوطني الفلسطيني، وأصبحت «البقايا» الصورة الحزينة والمؤلمة لجميع مفارقات الوضع الفلسطيني في ظل «عملية السلام».

وقد كان لخبرة الطفولة أيضاً تأثير من نوع آخر على تجربتي الروائية، ذلك النوع القائم على الالتصاق الحميم بالمكان حيث يتحول المكان إلى خارطة للجسد والروح معاً. فمعظم أحداث رواياتي تدور في قرية «العين» التي يمكن أن تتطابق من الناحية الجغرافية الواقعية مع قريتي، مسقط رأسي ومسرح طفولتي، الظاهرية. ولم تكن هذه التسمية الروائية محض مصادفة. فجميع مدلولات «العين» تشير إلى سمو المكان ورفعته في النفس وموقعه كمصدر للمياه والاستمرار. «فالعين» هي البصر والبصيرة، هي الرؤية (بالتاء المربوطة) والرؤيا

(بالألف الممدودة)، وهي نبع الماء الذي يرمز إلى تكاملية الحياة بين جوف الأرض وما عليها. وتمتد «العين» وتتسع في رواياتي لتشمل فلسطين كلها. لقد هيىء لي بأن خارطة فلسطين الجغرافية بامتداداتها الحدودية الضيقة في الشمال والجنوب واتساعها في الوسط تحمل شكل «العين» البشرية، وهذه فكرة استلهمتها من رواية الكاتب الأمريكي هيرمان ملفيل «موبي ديك» الذي تصور أن جغرافية أمريكا الشمالية تشبه جسم الحوت موبي ديك الذي يقود بقوة معه «اسماعيل»، الشخصية الرئيسية، صراع البقاء.

سقطت «العين» كلها تحت الاحتلال الاسرائيلي عام ١٩٦٧، وكنت حينذاك صبياً في الخامسة عشرة، متديناً حتى التصوف ومطيعاً لوالديه حتى العبادة، يعمل معهما في فلاحة الأرض ورعاية الأغنام حتى ذلك اليوم الذي شاهدت فيه مع مجموعة من رفاق الصبا رتلاً من الدبابات الاسرائيلية تدخل القرية من الشمال من ناحية مدينة الخليل. رحنا نتسابق لاستقبالها ظانين أنها دبابات عراقية كما كان يشاع. انتابني شعور غامض عندما صعقتنا المفاجأة وعرفنا هوية الدبابات، شعور بالخوف والغضب والارتباك وإحساس طبيعي بحجم الخسارة. لا أبالغ إذا قلت ان ذلك اليوم، وبالتحديد لحظة التجربة تلك، كان نقطة تحول في مسيرة حياتي كلها. لقد شكلت انقلاباً نفسياً ووجدانياً وفكرياً من غير أن أكون على إدراك واع بعمق ذلك الإنقلاب وأسبابه وآثاره. فلم أعد للمسجد بعد ذلك اليوم وتوقفت عن ممارسة جميع العبادات الدينية. ربما كنت في حالة يجب أن أفرغ غضبي وشعوري بمرارة الخيبة والهزيمة في أحد، فبدأت وكأنني أبحث عن نفسي من جديد، فانضممت إلى إحدى خلايا الحزب الشيوعي في البلد. ومع أنني بقيت في صفوف الحزب حتى عام ١٩٨٢ إلا أنني لم أشعر ولو لمرة

واحدة أن أيدولوجية الحزب قد شكلت لي بديلاً روحياً موازياً للبديل العملي والسياسي الذي كانت تمثله. فكنت أشعر دائماً بأنني منقسم على ذاتي وأحاول بشكل واع أو غير واع أن أجد هامشاً للمصالحة بين روحانية الطفولة ومتطلبات الفعل السياسي المدرك. وهذه الثنائية التي قد تبدو متناقضة هي التي دفعتني في مرحلة الوعي الروائي إلى المزيد من مساءلة الذات ونقدها، سواء الذات الشخصية أو الذات الوطنية. وقد شكل كل هذا موضوعاً محورياً في جميع رواياتي.

ومن هنا بدأت روايتي الأولى «حكاية عائد» التي نشرت في أواخر عام ١٩٨١ . بدأت كتابة الرواية كاستجابة نصية لرواية الكاتب الاسرائيلي اورباز «النمل» عندما كنت أشارك في إحدى مؤتمرات الأدب في الولايات المتحدة. كانت رواية «النمل» هذه موضوع نقاش طويل ولم يستطع النقاد الذين قرأوها قراءة سياسية في سياق الصراع العربي الاسرائيلي إلا أن يستخلصوا بأن النمل الذي يهاجم بيت الزوجة الشابة راحيل وزوجها ويتكاثر باطراد وجودي لا بد وأن يرمز للفلسطينيين. فما كان الزوجان ينجحان في سد جحر أو ثغرة كان النمل قد اتخذها بيتاً، حتى يطلع عليهما من أماكن أخرى داخل البيت لم تكن بالحسبان. وتنتهي الرواية بنجاح النمل بالتسرب إلى سقف البيت والعيش فيه إلى أن يبدأ السقف بالتساقط التدريجي. ترفض راحيل وزوجها مغادرة البيت، فيتعانقان في وسط الغرفة بينما يتساقط الركام على رأسيهما. في رواية «حكاية عائد» الثعابين هي التي تهاجم بيت عائد الذي بناه من الطين والحجارة بعد معاناة طويلة في قرية العين. وعائد هو لاجىء فلسطيني نجا من الموت بأعجوبة بعد أن احتلت العصابات الصهيونية قريته الدوايمة ونفذت مذبحة رهيبة فيها. وسبب فشل عائد كما أراه في الرواية هو أنه يوجه جل جهوده وانتباهه

لمحاربة الثعابين بالمعنى الفيزيائي الخارجي ولم يميّز خطورة الثعابين (بالمعنى المجازي) التي تأتيه من داخل القرية والتي تتمثل أيضاً في قصور ادراكه السياسي ووعيه الاجتماعي وأحادية قراراته.

«حكاية عائد» تجمع بين الواقعية والفانتازيا وهي قصة رمزية يمكن تصنيفها كرواية «رعب» وعلى غرار روايات ادجار الن بو وناثان هوثورن حيث كان لهما، بلا شك، تأثير على بداية تجربتي الروائية.

أما «اسماعيل» روايتي الثانية (الرواية الأولى في الثلاثية) فهي في تصوري رحلة داخل الذات الفلسطينية في المرحلة التي اتفقنا على تسميتها بمرحلة الكفاح المسلح. انني أعتقد أنه على الرغم من صعوبة الظرف الموضوعي الذي انطلق منه الكفاح المسلح الفلسطيني والذي أحاط به في مراحله المختلفة، إلا أن ذلك الكفاح كان يتسم بالارتجالية والمبالغة العاطفية وأحادية الفكر وجمود الايدولوجية وديكتاتوريتها لدرجة أننا لم ننجح ولو لمرة واحدة في مساءلة ذاتنا مساءلة تقييمية جماعية تبين صدقنا مع أنفسنا في معالجتنا لظرفنا الموضوعي. فمع أننا نحب اسماعيل في الرواية ونعجب به ونتحمس لمبادئه، إلا أنه يمتلكنا شعور الخوف والرهبة لدى فشله التراجيدي كبطل المأساة الاغريقية الذي نعلم من البداية أنه سائر نحو مصيره الحتمي لعدم ادراكه لنقاط ضعفه.

ولم تنحاز رواية «الجانب الآخر لأرض المعاد» (الجزء الثاني) عن موضوع النقد الذاتي. الحدث الآني في الرواية هو الانتفاضة ولكن تأخذنا الرواية خلال تقنيات روائية مختلفة إلى أعماق التاريخ الفلسطيني السياسي منه والإنساني، وماجد، بطل الرواية، هو صورة أخرى لاسماعيل، يقود الانتفاضة ويسجل بعض النجاحات العسكرية ولكنه ينتهي محاصراً إلى أن يستشهد.

يجب أن أعـتـرف، على أية حـال، أن هذا الموضـوع ليس هو وحده الذي كان يورقني عند كتابة الرواية. لقد كنت مسكوناً بهاجس فنيـة الرواية -ولا أزال- وفي اعـتقادي أن «الجـانب الآخر..» بالقدر الذي يمكن تصنيفها فيه على أساس الموضوع السياسي أو الاجتماعي، يمكن اعـتـبـارها بنفس الانطبـاع «رواية عن فن الرواية» والسـؤال الافتراضي في هذا المجال والذي يتطلب بالتأكيد حلولاً فنية هو: كيف باستطاعتي أن اكتب روائياً عن حدث -الانتفاضة- كـان لا يزال في طور التبلور والتكوين وهو حدث عشته وعايشته بعواطفي وجوارحي وقـواي العـقليـة والفكرية؟ كـيف يتـسنى لي، في ظل هذا التـفـاعل الانفعالي الشـديد مع الحدث، أن أحافظ على مسافة جـمالية تمكنني من رؤية شـمـوليـة للحـدث وفي الوقت ذاته تجنبني خط تحـويل الخطاب الروائي إلى خطاب سياسي مباشر؟ مسألة نجاحي أو عدمه في معالجة هذه القضية الفنية أمر متروك للقارىء والناقد، ولكن بالنسبة لي تمثل «الجانب الآخر..» قمة تجربتي ووعيي الروائي.

كل ما سبق وبالطريقة التي تم فيها، سواء على المستوى الفني أو الموضوعي كـان لابد وأن يقودنا إلى «البقايا»، الجزء الثالث والأخير الذي صـدر مؤخراً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (الطبعة الثانية). تنتـهي رواية «اسـماعـيل» بالمشـهـد الذي يحث فيه أبو قـيس إسـماعيل، الـذي يبدو متردداً في مواصلة الرحلة، على دق «جدران الخزان» خشية من مواجهة المصير الذي آل إليه «رجال في الشمس» في رواية غسان كنفاني. في «الجانب الآخر..» يعود أبو قيس إلى الأرض المحتلة متسللاً ويقود مع ماجد أعمال الانتفاضة وتنتهي الرواية بعملية عسكرية يخطط لها مـاجد مسـتـخـدماً فـيـها سيارة الجيب التي قـام باصلاحها في البداية أبو قيس. يستشهد الشبان الثلاثة ويدمر الجيب

وتترك اجزاؤه مبعثرة في موقع الحادث. يزور الراوي «وحيد» موقع الحادث بعد رفع منع التجول ويأخذ على عاتقه، بقلمه ودفتره، لملمة «البقايا»، حيث يقول في مكان ما في الرواية: «حبيبتي العين، أجلس هنا بقلمي وأوراقي وبعض كتبي أمام كنف أمي لأبحث في أنفاق ذاتي عن بقايا حلم كسّرته كوابيس الظلام. العالم حولي يجري لمستقر له وأنا مكبل بقيود الذاكرة، أحاول أن أجد طريقي في غابة رغباتي المتمردة، وذكراك مثل خيوط العنكبوت واهية لكنها قاتلة. وعلى الرغم من ذلك أقسمت بأن أعيد بناءك في ذاكرتي. .» (ص٥٨).

من هناك كانت بذرة رواية «بقايا» واكتشفت فيما بعد أنه يمكن توظيف هذا الموتيف لأربط من خلاله البقايا واعكس الصورة المؤلمة لواقعنا المحطّم بعد اتفاقات أوسلو. وليس من قبيل المبالغة القول بأن خبرتي في كتابة هذه الرواية أشد ايلاماً على نفسي من أي خبرة سابقة. وسبب ذلك ربما هو درجة احساسي ووعيي بالواقع المؤلم الذي يشهد على تكسير الحلم الفلسطيني أمام أعيننا وبأيدينا. والشق الثاني من السبب -والذي يمكن أن يكون فنياً فقط- هو كيف لي أن أفرض شكلاً فنياً على عالم الرواية المحطّم والمتمرد في آن واحد. من هذا المنظور رواية «بقايا» نفسها هي بقايا رواية في علاقتها بالعالم الروائي للجزأين السابقين.

وهنا لابد أن أشير إلى أن التزامي بأن تكون هذه الرواية جزءاً متمماً للثلاثية قد خلق أعباءً فنية على صعيد تطوير الحدث والشخصية أنصح زملائي الروائيين بتجنبها وذلك بتجنب الالتزام بسلسلة روائية. كيف لي أن أطور حدثاً روائياً جميع شخوصه الرئيسية قد فارقوا الحياة قبل أن يبدأ ذلك الحدث؟! ولهذا أخذت الرواية (رواية بقايا) شكل المونولوج الداخلي.

نشـرت رواية «الجـانب الآخـر لأرض المعـاد» في عـام ١٩٩٠ ونشرت رواية «بقايا» في عام ١٩٩٧ ، وطوال معظم الفترة الفاصلة بين الروايتين بقي ذهني مشغولاً بكيفية «لملمة البقايا» في رواية فنية. عدت يوماً إلى البيت وأنا أشعر أنني أحمل هموم الدنيا على رأسي. جلست على الأريكة في شرفة البيت ووضعت يدي على خدي في حـالة من شرود الذهن. فجأة رفعت رأسي فتركز انتباهي بطريقة لا شعورية على الكنف المعلق على النافذة. أحسست أنني اكتشفه لأول مرة مع العلم أنه مضى على وجوده في نفس المكان وبنفس الحالة زمن طويل. وهو كنف بالفعل أهدتني إياه أمي يوم زواجي وكـان ذلك جـزءاً من تقاليـد القرية. نهضت من مكاني وسرت نحو النافذة وأخذت اتحسس الكنف المدلى ومددت يدي في جوف الكنف لتخرج بقصاصات أوراق ووثائق قديمة كنت بالفعل قد نسيتها. وفي لحظة الاستكشاف ضربت يدي على جبيني وقلت لنفسي «وجدتها».