الفصل الخامس
الأنوثة وشمًا روائيًا

1- آمال بشيري: فتنة الماء[1]

تجدد رواية (فتنة الماء) لآمال بشيري السؤال عن حدود القصة الطويلة والرواية القصيرة، وإن تكن قد أعلنت جنسها على الغلاف: رواية. وفيما تصدرت به يتجدد السؤال عن المرأة وعن الخلق. فالتصدير يبدأ بمريم عبيد "التي نسجت الأسطورة بأصابع الغياب" وينتهي بخبر من غرقت قلوبهم في فتنة الماء، فجفت الأرض وتحولوا إلى غيم. وما إن تبدأ الرواية حتى تجدد سؤال قابيل وهابيل بعودة (الصلف) من المنفى وقتله لشقيقه شاهين ليستولي على بيته وبعض حبات من الرطب.

غير أن كل ما يتعلق بالفانتازيا والعجائبية والغرائبية والخوارق، سرعان ما يطوي تلك الأسئلة طيّ الحكايات ـ القصص التي تتناسل في فضاء ما ـ قرية ما ـ ربما كان الجزائر أو أية بقعة بالغة التعيين بقدر ما هي من بنات خيال محموم. وتبدو الرواية حكاية بعد قصة بعد أسطورة نسيجًا شفويًا وشعبيًا متداولًا وطازجًا في آن. وأول ذلك ـ بعد قتل الأخ لأخيه ـ هو وصول الحملة الاستكشافية التي قطع قائدها ألسنة رجال القريةَ وذوّب خلايا النحل وصبّ ذوبها في آذانهم، فأفقدهم النطق والسمع، وأهدى جنوده ذوي اللحى الشقراء والعيون الزرق فتيات القرية، ونصّب على القرية مجنون المعجزات (الصلف) الذي انشغل بتعبيد طريقه نحو السماء: هل هي إذن قصة الاستعمار الغربي ومن نصّب من الطغاة؟

في هذه القرية التي يقضي رجالها نصف أعمارهم في البحر، والتي يجمع العريش نساءها حيث تتوه عقارب أدق بوصلة وهنّ ينسجن قصصًا من الخيال؛ في هذا الفضاء تثير (شعلو) زوبعة حيث تحل، بعدما رفض أبوها تزويجها من حبيبها سهيل. وليبرر الأب فعلته ادعى أن أم سهيل الفقير حملت به من شياطين البحر. ولأن "الحب في تلك القرية إما حكمة وإما جنون، وما بينهما رياء" فقد جنت شعلو، وأخذتها البئر إليها بعدما قضى حبيبها، فأنبتت البئر شجرة ثمارها حمر ولزجة على شكل دموع، تمنح الذرية لمن يأكل منها، ما جعل

الصلف يضم البئر إلى أملاكه. وفي هذا الفضاء أيضًا تقوم (حصاة المن) في عرض البحر حامية المظلومين وهي تنوح. وقد صارت الحصاة ـ بعد قضاء شعلو مبقعة بالبياض ولامعة في الظلام، ومبشرة ببركة شجرة شعلو، فهلل الناس للبشرى بتحول هذه المجنونة إلى قديسة.

لكن للقرية أيضًا مجنونتها مريم التي ترحل مع عاشقها (المنحاز)، والتي ستقول لقاضية الهوى "منحته جنوني فوعدني بالحكمة". لكن (المنحاز) سيجبن عن عشقه، فتعود مريم إلى عقاب أبيها الذي يدفعها إلى قتل نفسها، فتزرع قاضية الهوى قصتها على الشاطئ، وقصص القرية تتوالى من شخصية إلى شخصية من شخصيات الرواية المسكونة بالقتل والخرافة والطمع والشهوة والحب والتحدي والحلم والجنون والعقل. فقاضية الهوى التي ولدت من وشاية الشيطان لجسد أمها، تخدم بالوراثة عند سيدها (الجافي بأمر الله) ومنه تلد ابنها شمس الذي يصنع سلمًا عملاقًا ليبلغ به السماء، ويحلم بامتلاك الكون أو أن يتحول هو إلى كون ماهر. وقد أعتق الجافي قاضية الهوى فعزمت على منح موهبتها في الحب إلى العشاق، بينما راح شمس يحفر الجبل حتى يقبض على المعجزة فينادي أمه: "إذا كان معدنك من الحب فمعدني من ذهب".

لقد اكتشف (مجنون الله) إذن كنز الجبل وقال: "للجبل نفس قلبي فهو من ذهب"، فسلب (الصلف) الكنز، وأتى بالخبير الانجليزي ليتولى ورجاله المنجم. ولأن الانجليزي يريد لرجاله أسماء جديدة، أعاد قاضي القضاة (النرد) رسم شجرة الأنساب، فحصل الانجليز على خريطة لوطن جديد، وصارو الجيش الفتّاك لـ (الصلف) الذي أخذ يتاجر بثمار شجرة شعلو ويبني السجون ويسنّ قوانين الصمت، متنعمًا بما يترك له الانجليزي من كنز الجبل وبما تعود عليه ثمار شجرة شعلو بعدما يحولها الانجليز إلى كبسولات طبية.

إزاء طغيان الطاغية يدعو شمس أهل القرية إلى الموت الجماعي، فيوافقه عقلاؤهم. وبحركة سحرية يطيرون فتتهاوى أجسادهم في البحر، وتزغرد (حصاة المن) وتتنفس السمك خارج الماء، ويتحول الرجال إلى غيم، كما جاء منذ البداية في تصدير الرواية، لعل هذا التحول "يحدث الطوفان ليغرق القرية ويقضي على الرجل الذي بقر بطن أخيه ليستولي على بيته وبعض حبات من الرطب".

في السبيل إلى هذه النهاية كانت قصة اللص الذي تحوّل إلى قاضي القضاة، و(الحبري) الذي قتل صديقه .كأنه يكرر قتل الصلف لأخيه . وأخذ ينظم السباقات

الأسبوعية للحمير البيضاء، وكذلك هي حكايات عرافة القرية وابنها وسواهما مما تفور به رواية (فتنة الماء) على صغر حجمها، بمخيلّة مشبوبة ولغة مقتصدة. ومن المؤسف أن هذه اللغة تتعثر بما لا يحصى من العثرات . مرة أخرى: على صغر حجم الرواية . في الإملاء والنحو، وهو ما لا تنفع فيه تعللات الكاتبة ولا الناشر، وهو ما دأبت منذ سنوات على التحذير منه بقدر ما أراه يستفحل، وبخاصة في النصوص الجديدة، فيؤذي أيما أذى هذه النصوص، مهما كبر وعدها.

2- لطيفة الدليمي: حديقة الحياة[1]

كل شيء يسقط من الزمن: تلك هي حقيقة الوجود التي تجوهره كما تجوهر الإنسان، والسؤال يظل لائبًا: أين يسقط الزمن؟

قلب المرأة وحده يلاحق نبض الزمان الخفي: حقيقة أخرى تشكل السؤال اللائب كما تشكل حقيقة الوجود. وكل ذلك هو الأسّ الروحي الذي تقوم عليه رواية لطيفة الدليمي(حديقة الحياة).

في هذا الأسّ هي جنات وروابي معشبة، أشجار مثقلة بالثمار والزرازير المنقطة وعصافير الحب، دجلة يفيض على الأجراف وتبلغ مياهه الرائقة التي لها ألق البلور عتبات البيوت: إنها الطبيعة التي ليست إطارًا أو تزويقًا في رواية (حديقة الحياة)، بل جوهرًا للكتابة تخلخله وتنقضه كتابةُ الحرب: "هجت أسراب الحمام والعصافير والزرازير وغابت الشحارير والبلابل منذ سقط أول صاروخ على بغداد".

وفي الأسّ الروحي لرواية (حديقة الحياة) هي الموسيقى أيضًا، لا تشكل فقط واحدة من الشخصيات المحورية (ميساء)، بل تأتي كالطبيعة نسغًا لمفردات وعبارات الرواية، نسغًا للغتها ولنبضها الإنساني الحار.

الزمن، الطبيعة، الموسيقى، الحرب، الأنوثة: هو ما يقوم به عالم هذه الرواية، وكل واحد من هذه المكوّنات يفعل في الآخر فعله العميق، فإذا بالأب (غالب) يفعم عشّ الحب الذي يضمّه مع الأم (حياة) ومع البنت (ميساء) بمقطوعات الكمان لغانم حداد وبألحان التركي مراد أورهان والإيطالي باغانيني، لتسحق الموسيقى الروح وتهيّج شهوة الحياة في آن. لكن الحرب تغيّب الأب، وميساء التي ولدت عندما بدأ القصف . وهي إذن حرب الخليج

1 اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2003.

الأولى . سيصيبها فقد أبيها بالذهول سنتين، وستبيع الأم حتى جهاز التلفزيون لتفي بنفقات علاج البنت، وستعمل في مشغل الخياطة أم نور إضافة إلى عملها مدرسة للأدب العربي، لكن ميساء تظل ذاهلة حتى (تقرر) فجأة أن تشفى، وتواصل التدريب على الكمان، ودراسة الآثار كما تمنى أبوها، بينما كانت الأم تريدها عالمة فيزياء، لعلها تخترع شيئًا يوقف تدهور الزمن في أجساد الناس.

تطل ميساء في الرواية وقد بلغت الرابعة والعشرين، ولديها ست سيدات وفتيات تعلمهن الموسيقى، فيما تجرب تأليف قطعة موسيقية تسكن خلجاتها وعقلها منذ أعوام بعيدة. وإذا كانت قد تخرجت في قسم الآثار منذ سنتين، فهي لم تشارك في التنقيب غير مرة واحدة في (أور) حيث تقول ميساء: "وجدتني أعبث بالزمن" وحيث "أستخرج دهرًا". ومع ميساء تطل أمها في الرواية: امرأتان غريبتان على هذا العالم الذي فتكت به الحرب الأولى فالحرب الثانية فَنُذُرُ الحرب الثالثة، حتى بات رجال المدينة لا يرون الزهور ولا يتمايلون مع الريح أو على إيقاع موسيقى، ولا يستطيعون ترديد كلمة عذبة لتتوغل موسيقاها في بزاتهم الجافة. لكأن الموسيقى تأنثت كالطبيعة في حديقة الأم حياة، كما تومئ هذه السطور وهي تؤشر إلى الذكورة أيضًا: "كما ينث المطرُ الناعمُ الوجهَ شهيًا، يبعث الريّ في الجسد كله، تتعالى نغمة صادحة من كمان ميساء، فتجعل الليل الخامد بهيًا، والعالم مكانًا آمنًا يتيح للنساء أن يحلمن بحياة حقيقية، يعثرن فيها على حب حقيقي منزه عن الأغراض، ويلتقين برجال حقيقيين لم يعبروا طوق النار الذي ترك سحجات حريق على أرواحهم وثقوبًا سوداء في أفئدتهم".

بين مفصل وآخر من الحاضر الروائي، يستعاد الماضي. وإذا كان فقد الأب هو العلامة الفارقة في ذلك الزمن، فلعل ما يرسم جوهره كما يرسم واحدة من الدلالات الكبرى للرواية، ذلك الرسم السومري المقدس الذي أهداه غالب لحياة (الأب للأم): رجل وامرأة وبينهما النخلة / شجرة معرفة الخير والشر، ووراءهما الأفعى، وهما يمدان أيديهما إلى عذوق النخلة. أما الدلالة فتعلنها الرواية، تعلنها الأم حياة وتعلنها ميساء: الرجل والمرأة شريكان في المعرفة، وليس في الخطيئة. على أن ميساء تحيا أزمتها مع من عشقت وعشقها: الشاب زياد الذي قضت الحرب على أسرته، فتعهدت حياة تربيته في منزلها إلى أن أنجز دراسته الجامعية في المسرح، وصار وميساء خطيبين. لكن زياد فتى من نار وصمت ورمل ودخان، ومساماته تفوح منها رائحة الحرب، ويلهبه ما كانت أمه تنفخ فيه: الرحيل، لذلك يرحل إلى أوروبا حيث

يطّرد نجاحه، وتتواصل رسائله إلى ميساء، تدعوها إلى الخروج من العراق، وهي تكتب له منادية بعودته إلى العراق.

تتوسّل الرواية لسرد علاقة ميساء وزياد المذكرات تحت عنوان (من أوراق ميساء) والرسائل التي ترد في تلك الأوراق. وبالطبع ينضاف إلى ذلك ما تتعهد به الساردة. وحين يتعلق السرد بخاصة بعلاقة شخصيتين أخريين (سوزان وغسان) فالوسيلة الفضلى تغدو الحوار ذا الطابع المسرحي. وليس يخفى هنا إفادة لطيفة الدليمي من خبرتها في الكتابة الدرامية، كما لا يخفى فيما يتعلق بالموسيقى والآثار من خبرتها التي يدلّل عليها ثبت أعمالها. فالموسيقى عنونت واحدة من مجموعاتها القصصية (موسيقى صوفية)، كما كتبت سيناريو وثائقيًا عن الموسيقى في الحضارة العراقية بعنوان (صدى حضارة). ولعل ما يؤكد كل ذلك هو النصّ الذي كتبته ميساء (الآثارية العاطلة عن العمل) بعنوان (ككامش وشجرة الصفصاف). وعلى الرغم من كل ما تقدمَ في بهاء رواية (حديقة الحياة) يبدو لي أن شخصية سوزان لم تكن مقنعة، عندما عبرت هذه المدرّسة للإنكليزية، الثرية، عن رغبتها في أن تتحول إلى رجل. فلا مقدمات الرغبة (أزمتها مع خطيبها عبد المقصود ومع عاشقها ومعشوقها الفنان غسان) جاءت كافية، ولا انتهاء هذه الرغبة جاء مسوّغًا، ومثله رغبتها في الزواج من طبيبها قبل أن تعود إلى غسان الذي يرفض الرحيل ـ مثل ميساء ـ بينما تلحّ هي على الرحيل، مثل زياد. ولعل هذا الخلل هو ما دفع بالحل القدري المباغت: موت عبد المقصود. ومن أسف أن هذا الحل القدري يتكرر في تتويج الرواية لدلالاتها، في نهايتها، حين يصور غسان مشرَّدًا، وترى حياة الصورة في المعرض الذي أقامه غسان في حديقتها، وعزفت له ميساء، فإذا بحياة تعلن أن هذا المشرَّد هو الأب المفقود، فيجري الجميع إلى البحث عنه في مجاهل بغداد، ومهما يكن من خطأ أو صواب ما أقدّره هنا أو هناك من خلل، فقد كانت (حديقة الحياة) بحق تلك الإضافة الروائية المتميزة للطيفة الدليمي.

3- زهور كرام: قلادة قرنفل [1]

"أهديك أجمل ما تصنعه نساء كردستان".

بهذه العبارة يقدم شاعر منسي قلادة قرنفل للشابة الصحفية التي تروي رواية عَنْوَنَتْها الهدية، وكتبتها الكاتبة المغربية زهور كرام. وإذا كان الشاعر قد "اعتكف على الشعر

[1] دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 2004.

بعد أن فارقته الحياة في الوطن، وغاب في شوراع لندن "فالقلادة ستغدو تميمة الشابة وهي تكابد العيش في زمن الماكدونالد مثلما يكابده الشاعر في المنفى، والعشق يتضوّع كالقرنفل، والرواية لا تفتأ تضارع الشعر، فنقرأ:

ليلنا مضاء بالنجوم

أنا والقلادة

خطونا مفعم بالقرنفل

أنا والقلادة

غير أن الرواية ستتأذى بهذه المضارعة، شأن أية سردية تبالغ في لغتها باقتفاء لغة الشعر، متوهمة الشعرية، وهو ما تعززَ بفيض الإيقاعات التي لم تفلح في أن توقّع للرواية بقدر ما بدت استطالة وإثقالًا . "ولقد اختفينا معًا" "ولقد انطلقنا معًا..." . ومثل ذلك جاء فيض تأملات الراوية وفيض نجواها للحبيب وللأب وللوطن، وبخاصة لنفسها حيث فاضت النرجسية بمثل هذه العبارة: أعانقني.

ربما كان ذلك ما جعل الرواية تبدو حلبة لصراع الشعرية والسردية. وقد بدا انتصار الأخيرة حاسمًا في بناء الشخصيات الأخرى، سوى الراوية والحبيب. فشخصية للاّ فضيلة / الحاجة فضيلة / العمة قدّمها الرواية من جلمود، وعرّت جذرها في القرية /القبيلة كما عرّت أظفارها التي تنشبها في القرية / القبيلة من مقامها في المدينة إذْ تُغرق بالدين فلاحًا بعد فلاح، تقضم الأرض قطعة قطعة . بالأحرى، وكما في الرواية: "تنتشر أرضًا" . ومقدم القرية يتبعها ظلًا ظليلًا وخادمًا أمينًا، فإذا بواحدٍ تهرب ابنته إلى إيطاليا مع أجنبي، "فيطأطئ متجللًا بالعار، وإذا بفتاة ينكشف شعرها فَتُساق إلى عرين الحاجة زوجة لأصغر أولادها، وأرض والد تلك الفتاة أو هذه تُساق إلى أملاك للاّ فضلية التي ستعود من إحدى غيباتها مدرّعة بجهاز الكومبيوتر، كي تلقمه وثائقها.

لكنّ الجلمودية ليست غير واحدة من شخصيات الرواية . نسائها اللواتي تقدمهّن راوية الرواية بضمير المتكلم، كما تقدم نفسها: الصحافية التي مازالت تعتقد أن أول مقالة كتبتها هي "التي استطاعت أن تكتب جرأتي.. وعربي.. بعدها خدشوا عربي.. فعدت أدراجًا أخبئني بألوان من الثياب.. وقالوا: هكذا نريدك".

ليست عمّة الراوية وحدها من تريدها كذلك، بل ابنها الأصغر صالح أيضًا، ابن العمة التي زوّجته أمه أول مرة من زهرة بنت الشرفي الذي اقتمت الحاجّة أرضه، ثم زوّجت الولد المطيع من فاطمة لأن الأولى عاقر. وتحت ظل العمة يعيش مع أولاء جميعًا زوجها نسيًا منسيًا، ويعيش ابنها الأكبر وزوجته عائشة التي تصبّ عنفها على أولادها، فتصرخ بها الراوية: "ما هذا الذي تفعلينه بأولادك؟" فتصرخ عائشة: "ما هذا الذي تفعلونه بي؟" ثم تصرخ: كلكم مجرمون. ووحدها عائشة مع زوجها سيعترضان أخيرًا سبيل الحاجّة ويغادران عرينها، بينما يمتّص العقم أنوثة زهرة حتى الموت، وتترجّح فاطمة بين الإنجاب والصمت والانفجار، ويشّل الخوف صالح كما يشلّ الراوية حتى تقترب الرواية من نهايتها، وهي التي ابتدأت بالخوف، ولكن ليس من العمة وحدها.

ففي البداية تلتقي الراوية برئيس تحرير جريدة محسوبة على المعارضة عائدًا من إجازته الصيفية. وفي حوارهما كما في نجوى الراوية نفسها في خلواتها، ينهض الخوف العميم. فالصحافي اكتشف البلد خلال إجازته، وهو الذي كان يكتب عن البلد من مكتبه فإذا: "وضعنا مهزلة" و"نحن ضعنا" و"على الأقل قبل الآن كنا نحلم" و"البلد في خطر" و"لا مؤسسات.. لا أشخاص".. أما الراوية فتعيّن الزمن: "إنه زمن ماكدونالد" حيث لا أحد يناقش ولا يقارن، وتصدع بالسؤال: "هل يكفي أن تكون خارج جغرافية الوطن لتدرج ضمن لائحة المغتربين؟ ما معنى أن تبقى داخل جغرافية الوطن وذاتك بعيدة عنك؟". وتتتوج هذه الصورة القاتمة بما تقوله صديقة للراوية: "نحن نحتاج إلى أن ندخل آلة ليعاد إنتاجنا من جديد.. تزيل الآله كل الأوساخ، وتحتفظ بالنقاء".

تبدو الراوية منذ البداية مسكونة بأبيها أغنية للوطن، ومسكونة بالحبيب. وبما يسكن الراوية التي فقدت أباها وأمها، ترفض الزواج من صالح كما أرادت العمة، وتنازع العمة في صمت سيليه الجهر في حصتها من ملكية البيت. وعبر ذلك مما سيمتد طوال الرواية، تتخفف الراوية من تاريخ خوفها، بينما تتعزز إشارات القرنفل إلى تلك الخفة ـ التحرر. وإذا كانت أولى تلك الإشارات إلى كردستان ستظل مبهمة، فما سيلي، سوف يغدو علامة على التحدي في صراع الراوية مع العمة، كما سيغدو علامة على ما ستبدل الراوية من شخصية صالح ليخرج من جبة الخوف ويغادر زمن الطفولة، حيث حبسته أمه، فلم تزوجه بمشيئتها فقط، بل صنعت له مؤسسة ثقافية أيضًا.

لقد حُسِمَ الصراع أخيرًا، وانتصرت الراوية على العمة إذ فضحت أسرارها في الكومبيوتر. وبينما عاد لصالح ترددده، أنجزت الراوية النصر وأصيبت العمة بالشلل. وبمثل ذلك انتهى الصراع بين السردية والشعرية. فحيث طغت الأخيرة شُلّت الرواية، لكن عافيتها اتقدت حيث بنت السردية الشخصيات النسائية بخاصة، وحيث قدمت الأحداث والحكايات الصغرى والكبرى، لتصّح أخيرًا الجلجلة من (زمن السّيبا) ومقاومة النفس الأمّارة بالهدنة إلى زمن الماكدونالد: "إن دخلت نفسك كان موتك".

4- هيفاء بيطار: امرأة من هذا العصر [1]

تعزز هيفاء بيطار، رواية بعد رواية، رهانها على الشخصية الروائية، جسدًا وروحًا، في تأنيث الرواية. وهو الرهان الذي لا يوفّر المؤسسة الدينية، أو الزوجية أو الثقافية أو أية مأْسسةٍ تعوّق حرية الإنسان، وبخاصة: الأنثى. فمن (أبواب مواربة) إلى (أفراح صغيرة.. أفراح أخيرة) ومن (نسر بجناح واحد) إلى (يوميات مطلقة) إلى (امرأة من طابقين)... تواصل هيفاء بيطار السبيل الذي اختارت منذ البداية . وفي القصة غالبًا كما في الرواية . دون أن تعشى بالبريق الحداثي ولا بالاستفزاز أو الاحتفاء النقدي الذكوري، ومحاذرةً الرائج: الثأرية النسوية من الذكورة. ولعل كل ذلك يبلغ ذروة جديدة في روايتها (امرأة من هذا العصر) التي ترمينا منذ سطورها الأولى في مواجهة بطلتها المهندسة مريم لعلتها: سرطان في الثدي.

في هذه البداية تسوق مريم . وهي راوية الرواية بضمير المتكلم . وقع النبأ العظيم عليها، إذ يتداعى كيانها فجأة، ويتجمع فجأة فرح العالم في قلبها فتهتف: "العالم فردوس، العالم فردوس"، وإذ يعاتبها ثديها: "كيف يطاوعك قلبك على أن تقطعيني وترميني خارجك!!" ويعطيها حكمته: "ذاكرة المرأة نهدها". وفي الليلة الأولى للنبأ العظيم ترى مريم نفسها على حافة جرف مسكون بالأشباح التي تتكشف عن الرجال الذين عبروا حياتها "كبرق، كحُرق، كنسمة ربيعية" فتستنجد بابنها الشاب لؤي الذي ظل مستغرقًا في شاشة الكومبيوتر. وسرعان ما سيبدو أن هذا الهجس إرهاص بالفكرة التي تومض لمريم بعد استئصال الثدي: "استحضار حياتي أثناء جلسات العلاج الكيمائي، ربما لألهي نفسي عن التفكير في تلك السموم التي أحسّها تسري في دمي، أو لرغبتي في تقويم ما عشته".

---

[1] دار الساقي، ط1، بيروت 2004.

قبل العملية التي رافقها فيها طليقها ووالد ابنها، فكرت مريم في أن نهاية ثديها ستكون نهاية الرجل في حياتها. وسوف يكون علينا أن ننتظر إلى نهاية الرواية لنرى كيف يتحقق ذلك في علاقتها مع الدكتور مسعود الذي قام بالعملية. أما فكرة استحضار الرجال فستنظم بناء الرواية منذ الجلسة الأولى حتى الجلسة التاسعة، وحيث سيكون أيضًا للمجتمع الجديد الذي انتمت مريم إليه (مجتمع المتسرطنين) حضوره.

تحمل الجلسة الأولى عنوان (البخيل) حيث عيّنتْ مريم الرجلَ بصفته، وهي الأنثى العصرية: "ابنة زماني زمن الثورة الجنسية" التي كانت تخطو نحو الأربعين، فقررت أن يكون لها عشيق، مؤمنة بحقوق النفس والجسد و:"أرفض أمراض الكبت تحت ستار الأخلاق".

لقد كان ذلك العشيق هو البخيل الذي يؤجج نجاحُ مريم المهني شهوته، بينما يزداد نفوره منها كلما انتهت حفلة الجسدين. وفي هذه الجلسة تقص مريم أيضًا قصتها مع رجل آخر صادفته على الباخرة في رحلتها إلى اليونان. فهذه التي أرادت من الرحلة تنقية روحها من البخيل، علقت (وجيه) وعلقها، لكنه يبتر العلاقة لأنه لا يستطيع أن يتحمل تجاربها مع الرجال قبله. وهنا تسوق مريم حكمتها في الحب: "لا يشفي حبًا قديمًا إلا حب جديد". ولسوف تصوغ تجربتها مع السرطان الحكمة في صياغة أخرى تخاطب بها ابنها: "الحب هو الذي يجعل السرطان يموت"، بينما يقدم رجل الجلسة الثانية مفهومًا آخر للحب: "الحب يعني الاستحواذ. أن تكوني لي وحدي". ولسوف تكرّس مريم بعد الشفاء، وإزاء عشق الدكتور مسعود لها، الحكمة التي خاطبت بها ابنها، كعنوان لحياتها الجديدة، فتسعى إلى كل اللواتي مرضن مرضها، لتقدم علاجها الجديد: "لنقلْ إنه العلاج بالحب".

قبل قصة وجيه تقول مريم "سأترك الفيلم الثاني إلى الجلسة الثانية للعلاج" في إشارة جديدة إلى ما للجلسات في بناء الرواية. وستعزز مريم ذلك في الجلسة الخامسة إذ تقول: "لا أظن أن الذاكرة أمينة، بل كثيرًا ما تحوّر الأحداث وتركبها بطريقة مغايرة لما حصلت عليه في الواقع". فما قبل الجلسات وما بعدها ليسا إلا تمهيدًا قصيرًا ومتابعة قصيرة، وبالتالي فالذاكرة هي عتلة الرواية، كما بدا مع البخيل ومع وجيه، وكما سيبدو في الجلسة الثانية مع أحمد الذي تزوجها وأنجبت منه ابنها. لكن خضوع الزوج لأمه المعارضة للزواج، أخذ ينخر في الحب، رغم أنه لم ينخر في علاقة الجسدين. وبعدما فرض أحمد الحجاب على مريم، تكاثرت شكوكه، فانتهيا إلى الطلاق، ومضت مريم إلى دبي هربًا من التجربة المريرة. وهنا تأتي الجلسة

الثالثة التي أسلمت مريم فيها جسدها لعابرين، كما أسلمته في الجلسة الرابعة إلى رئيس جمعية (مناضلات) التي تدافع عن المرأة. غير أن هذا الرجل المأخوذ بآخر الصرعات الفكرية، سيعلِّم مريم كيف تغذي الذكورة السلطة (المنصب الرفيع)، وسيتكشف عن مستبد ينفي أفكار الآخرين. وعلى النقيض منه يأتي سامح في الجلسة الخامسة حاملًا الصفة النادرة في الرجال (الوداعة) كما ترى مريم. فهذا المهندس العالمي الأرمل الذي أحبته، ظل علامة الاستفهام الوحيدة في حياتها، لأن جسدها ظل يرفضه، وهي التي ترى أن "ليس مثل الجنس بقادر على تعرية حقيقة الإنسان". وعلى النقيض من سامح، يتكرر نموذج رئيس جمعية (مناضلات) في رجل الجلسة السادسة الذي عاش في ألمانيا منذ يفاعته، وكانت له زوجة ألمانية دفعها بساديته إلى الجنون. غير أن مريم نجت منه بجلدها بعد إخفاق زواجهما. ولن يكون بأفضل رجل الجلسة السابعة، ولا آخر السلسلة: ذلك الرجل الذي يعيش حياة زوجية معطوبة، لكن جبنه يدفعه عن حب مريم.

في هذه السلسلة ثمة إذن الزواج والحب والجنس. ولئن بدا الأخير هاجسًا مركزيًا، فإن مريم تتساءل: "ألست ضحية التركيز الإعلامي على الجنس؟". وإذا كان العطب الجسدي أو الروحي يعنون تجارب مريم، فهو أيضًا ما يعنون من عرفت من المريضات المسنات وربات البيوت من جلسة إلى جلسة، عبر قصص خيانات أزواجهن، مما جعل مريم تفهم "أنهن يحتجن تحديدًا إلى خيانات أزواجهن كي يشعرن بوفائهن البطولي". وسيبلغ ذلك ذروته بعد الشفاء، وفي قصة المريضة (آمال) التي بُترت ثدياها وتخلى عنها زوجها، فحاولت الانتحار، ومضت إليها مريم في تشكلها الجديد، تهوّن عليها استشراء المرض ومواجهة الموت وصدمة الزوج.

لقد انتهى المطاف بمريم إلى أن باتت تحسب نفسها كيانًا غير مادي، والرجل لم يعد يحتل صميم حياتها. وذلك الهوى الغامض الكوني الذي بات يملؤها أكبر من هوى الرجل. وبفعل تجربة الجسد مع السرطان في ذروة تجاربه مع الحياة، تبدلت مريم أيما تبديل، فالرجل الوحيد في حياتها بات ابنها، وهمها بات فقط أن تعيش مع ذاتها بسلام، وأن تحاول علاج مثيلاتها بالحب.

إنها امرأة أخرى . تحدٍ آخر من نساء . تحديات روايات هيفاء بيطار، تصدع الأنوثة والذكورة بأسئلة الجسد والجنس والحب والأمومة والمأسسة. وعلى الرغم من الخيار الأخير الملتبس بالنكوص أو التصوف، فإشارة الرواية تظل أقوى إلى أفق إنساني أرحب وأزهى.

5- عفاف البطاينة: خارج الجسد[1]

في الدفقة الروائية للأصوات النسائية العربية الجديدة منذ أكثر من عقد، وفي كثير من النقد المتعلق بتلك الدفقة، تعالى الهجس بالخصوصية في اللغة والجنوسة ومقارعة الذكر والولادة والرضاعة والأمومة وعلاقة المرأة بالمرأة... وسوى ذلك مما تعنونه البطركية منذ أخذت تفشو في الدراسات النسوية. ولم يفت تلك الدفقة الروائية ونقدها ما عرفت البطركية خلال العقود الثلاثة المنصرمة من تطور، كتأثرها بالانتماء القومي بحسب دراسات ما بعد الكولونيالية، أو النظر إليها في النسيج الاجتماعي، أو في نسيج النصوص والاستراتيجيات التي تنتج الهويات والذوات النسائية...

وها هي الدفقة الروائية العتيدة تتعزز برواية عفاف البطاينة (خارج الجسد) التي قدمت ثلاث نساء أو ثلاث حيوات في شخصيتها المحورية منى، لا تكاد واحدة تتلاشى حتى تنبعث الأخرى من رمادها. وإذا كانت هذه الرواية تنهض بفعل التذكّر، والسيرية تلوّح لها، فقد مضت باللعب إلى أفق أرحب وأعقد، اعتمادًا على تناوب السرد بضميري المتكلم والغائب بين الشخصيات دون أي مائز، ودون الوقوع في التعمية أو الارتباك، وبالسلاسة التي تسم وصف المكان والجسد والحالة كما تسم الحوار، وبخاصة كلما جاء بالعامية الأردنية.

على أن الرواية ابتدأت بوجيز يحاول إيجازها، وربما كان الأَوْلى أن تُترك للقراءة مباشرة من دونه. فالرواية تبدأ عقب الوجيز بعودة منى من بريطانيا إلى قريتها لتشهد احتضار أبيها، وحيث تشرع الذاكرة بالانثيال الغفل نادرًا، والمنظم غالبًا. وستظل تفعل ذلك حتى تستوفي ما انقضى من حياة منى، لتوالي ما تلا موت الأب وصيرورة منى إلى مسز مكفيرسون ثم إلى سارا ألكزاندر، وعلى نحو يجعل الرواية جزءين يمكن لكل منهما أن يكون رواية: واحدة في الفضاء الأردني والأخرى في الفضاء البريطاني.

لقد كانت منى كما تروي حرةً في طفولتها التي محت الذاكرة أغلبها، حين كان الأب يعمل في الخليج. ولما تفتحت مراهقتها خسرت جسدها وإرادتها، فالأب العائد مدججًا بالمال

[1] دار الساقي، ط1، بيروت 2004.

خسر ماله وثنّى زوجته وتكاثر أبناؤه وبناته في القرية القبلية الأبوية. ومنى التي ضُبطت مع زميلها صادق، سينزل بها عقاب الأب بلا نهاية ولا رحمة، حتى تقايض السماح لها بالدراسة الجامعية بزواجها من محروس، وتشرع مقاومتها بالسفور: "تعاهدت مع نفسي ألاّ أنفذ أمرًا إن لم يخدمها". وقد قدمت الرواية إزاء وحشية الأب وبذاءته، شخصية شقيقه سالم السجين السياسي السابق الذي يلجئ منى حينًا، وتغذيها مكتبته، وكذلك شخصية الطبيب الذي يحكم بعذرية منى، بينما تكمل الجدة صورة الأب، وفي الجامعة يكملها الأستاذ حسين الذي يقايض منى على النجاح بجسدها، وصنوه الأستاذ الذي يحاول الاعتداء على زميلتها إخلاص، وباقي ذكور العائلة والقرية. بل يبلغ الأمر أن تغدو الأم شبيهة بالأب. وعبر سرد هذه الذكريات تتوالى تحولات منى. فحين حكم الأب عليها بالعزل إثر (فضيحة) صادق، لجأت إلى الصلاة. وحين حُكِم عليها بالزواج من محروس، جعلته يقضي سنة في تبذير الذكورة والأنوثة حتى رضي الطلاق وخرج نصف فاقد لرجولته وكارهًا للزواج وللناس. لكن محروس سيصير صديقًا، بينما تتحدى منى ضرب أبيها، ويجعلها التحدي واللجوء ثانية إلى بيت العم سالم تكتشف أباها ـ كما يكتشفها ـ من جديد، وقد باتت تدرك أنها لا تريد أن تكون امرأة مثل الجدة أو الأم أو أي من حريم القرية، ولا ذكرًا مثل أبيها أو محروس أو عامر أو أي من ذكور القرية. فما تريد منى هو أن تكون مختلفة، وأن تتعلم كيف تحول الأحلام إلى تفاصيل حياة يومية، فيما البطركية تتعقبها. فالأب يمنع شقيقتها منال من الزواج ست سنوات، كيلا يذهب راتبها إلى رجل آخر. والجميع يرون أولاد العائلة غزلانًا، بينما يرون (زقوم) بنات العائلة كزقوم البومة. وفي الجامعة تواجه منى معادلة المطلقة أمام الأستاذ المحترم حسين، وأمام العميد ورئيسي القسم اللذين ينصحان بلفلفة شكواها على الأستاذ. والخلاصة: "أنوثة يعيبها حتى صوتها مقابل ذكورة لا يعيبها الإشهار بشهواتها" أي: "صوت مهمش مقابل صوت السلطة".

بعد عشر سنوات من الغياب تعود منى وقد بلغت الثلاثين ليملأها الخوف والكره نحو أسرتها. لكنها ترى أباها في مرضه وهي تتساءل: "أي رباط كان بيننا وأنا التي اشتهيت وأد لفظ الأبوة والذكورة؟". وقد رسمت الرواية برهافة تناقضات وتحولات مشاعر منى، وبخاصة نحو الأب الذي تمنت خنقه في مراهقتها، وتجذّذ الآن عيونُ الجميع جسده. وبمثل هذه الرهافة رسمت الرواية علاقة منى بالتاجر الثري سليمان الذي ترضى به زوجًا لأنه

سيمضي بها إلى لندن، وهو الذي يبلغ عمره ضعف عمرها، لكأنه أب ثانٍ كما هو الزوج الثاني الذي رفضه الأب الأول. وبالوصول إلى هذه المحطة من ذكريات منى ينتهي ما يشبه جزءًا من الرواية، ويبدأ ما يشبه رواية جديدة.

في لندن التي ترفض أن تكشف أقنعتها كي تبصرها منى، تصير هذه التي أحست أنها لا شيء وهي تخرج من بلدها كالغريبة، تصير زوجة شرقية بامتياز. لكن الوقت الذي يقضيه سليمان المتزوج من أخرى، يتقلص، والروتينية تعطب الجنس، فتلجأ منى إلى (دار الأرقم) لتتحدث مع النساء، وتتعلم قيادة السيارة، وتنفتح لها الدور العربية التي حملت معها كل شيء على اسكتلندة. وكل ذلك ينغّص على الزوج فيهجرها، ويجن جنونه حين تعمل في مدرسة عربية، وحين تحمل وتمتنع عن الإجهاض، فيضربها، وتشكوه للشرطة، ويصير يخدم نفسه في البيت، ويتدخل لدى المدرسة حتى تسرَّح من عملها.

بعد الولادة عادت منى زوجة شرقية، بينما صار سليمان واحدًا من أسرتها البعيدة، والمدينة صارت امتدادًا لقريتها. وعبر ذلك تألقت الخصوصية الأنثوية للرواية في تصوير تجربة الحمل والأمومة، بينما يلوب السؤال: "لماذا يكون يوم ميلاد طفلي يوم عذابي؟" وهو السؤال الذي يلوب في رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب) حين تخاطب صبا جنينها: "قل لي كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة؟". وقد أعانت الأخصائية النفسية منى على التجربة، حين بلورت لها مشكلتها في ذاتها، لا في سليمان ولا في الطفل آدم. وهكذا تبلور لمنى الهدف: أن تكون حرة، وصاغت برنامجها: معرفة / تنفيذ / نجاح / استقلال / حياة. ومن أجل ذلك تدربت في مركز التجارة المحلي في دورة لمن يفكر في مشروع خاص، وقدحت شرارة العلاقة مع المشرف الشاب الاسكتلندي ستيورت مكفيرسون الذي تابع بعد الدورة التدريبية خطوة منى الأولى: إنتاج الأطعمة الشرق أوسطية للمطاعم. ومقابل غيرة سليمان وتعويقه، دفع حب منى للمرأة التي صارتها، ورعاية مكفيرسون، إلى خطوة أكبر من النجاح، حتى استقلت بالسكنى بعد أربع سنوات، بينما صديقتها أم منار الفلسطينية تحضّها كصديقتها الإنكليزية إيلين على الصبر على سليمان والتمسك ببيت الزوجية. وإذا كانت غطرسة سليمان قد تفككت أمام القانون، فالنساء العربيات لا ينين يحذرن منى من عدم الاعتماد على الرجل، كما كانت أمها وشقيقها يحذران. وبالمقابل كانت جارتها كارول تحرضها على العلاقة مع ستيوارت. وقد انتهى كل ذلك إلى الطلاق وكره آدم لأبيه. وإذا كان سليمان قد

عاد ليدخل حياة ابنه بصورة طبيعية، فستيوارت سيتجنبها حينًا تحت وطأة قتل شاب باكستاني مسلم لأخته التي تزوجت من إنكليزي مسيحي. وستلي ذلك مجزرة مدرسة آدم على يد مدمن، والتي يقتل فيها ابن كارول، وبينما تدوّي أنباء الجرائم ضد الأنوثة في تركيا، فيتساءل ستيوارت عما تفعله النساء العربيات والمسلمات ضد تلك الجرائم، ويصدع منى: "أنت تشاركين بصمتك في الجريمة، بينما تحمّله هي أيضًا شطرًا من المسئولية. وهنا تنوء الرواية بما حشد الأنترنيت فيها من تاريخ الجريمة في العالم كله، كما ناءت من قبل بما حشد ستيوارت من تاريخ اسكتلندة. ويبلغ ذلك بمنى أن تجد نفسها "بين تأويلات شرقية وأخرى غربية، تأويلات دينية وأخرى عقلانية، تأويلات سماوية وأخرى إنسانية. أضيع بين التأويلات. أضيع بين حقب التاريخ، أضيع وأصبح أكثر تشتتًا وحيرة. يسكنني فراغ. إيماني الذي عصفت به زلازل الممارسات البشرية يتركني مفرغة من الأمل".

ينقطع سرد هذا الشطر من حياة منى بالالتفات إلى بداية الرواية، والعودة إلى الوطن، حيث الحرمان من حقوق الإنسان والحرية والطفولة، وحيث الجفاف مقابل الخضرة في بريطانيا. وتحاول منى التأقلم، وتصلح بيت العائلة الخرب باحثةً عن الأمل، لكنها كلما احتكت بالناس ازداد الأمل استحالة. وبمتابعة الرواية للشطر السابق من حياة منى، تصير مسز مكفيرسون، ويلحق بها العم سالم بحثًا عن عمل، ويقرعها على زواجها ونسيانها أنها عربية ومسلمة: "ماشية على حلّ شعرك" و"إنت مش حرة". وسيأتي خبر زواجها بعامر ليتعقبها وهي تلوب: "لو كنت ذكرًا لما تبعني العفن، ولما وقف بيني وبين شرفات المستقبل. حتى جنسي الذي لم أختره، أكره ما يلقيه عليّ من قيود". وهكذا تترك ابنها عند سليمان، وتبيع البيت ومشروعها التجاري، وتتخفّى هربًا من عامر والقتل. وحين تظهر تكون قد ولدت ابنتها من ستيوارت، وأنجزت تبديل اسمها وهيئتها، فصارت كما اختارت امرأة ثالثة هي سارا ألكزاندر، تتابع دراستها، وتعود إلى الوطن للمشاركة في مؤتمر حول حقوق الإنسان، وتتحدث عن الجرائم ضد الأنوثة، وتلتقي عمها سالم وشقيقتها سناء اللذين ينشطان للدفاع عن حقوق الإنسان، ولكن دون أن يعرفها أحد، فبعضهم يقول إن أصلها عربي، وبعضهم يقول إن أصلها يهودي، وهي التي لم تعد "ابنة المصادفة والقدر" بقي لها مما كانت في لبوس منى وفي لبوس مسز مكفيرسون، صوتها القديم مدافعًا عن حقها في الحياة.

بذا أنجزت رواية (خارج الجسد) حفرها في البطركية، كما كانت لها إضافتها المتميزة إلى ما أدعوه بوعي الذات والعالم في الرواية العربية. وبذا حُقَّ لعفاف البطاينة أن تباهي بما قدمت من الشخصيات الأنثوية والذكورية، فضلًا عما ذكرت من السلاسة والرهافة وملاعبة الضمائر. أما الدفقة الروائية للأصوات النسائية الجديدة، والتي تتعزز برواية (خارج الجسد) فلها كما لما يكتب الذكر من الرواية قول رورتي بصدد وحش الذكورة: "إن ذلك الوحش متمرس جدًا على التكيف، وأعتقد أنه سيبقى على وضعه في بيئة فلسفية ذات تمركز منطقي، مثلما يبقى في بيئة فلسفية تناهض التمركز المنطقي".

6- ليلى الجهني: الفردوس اليباب[1]

في الدورة الأولى (1997) لجائزة الإصدار الأول التي تنظمها الدائرة الثقافية في الشارقة، أنيط بي التحكيم في حقل الرواية، ولست أدري حتى اليوم إن كان معي شريك في التحكيم أم لا. وقد منحت رواية (الفردوس اليباب) العلامة الأولى، وكان أن فازت هذه الرواية بالجائزة الأولى.

بالإعلان عن أسماء الفائزين علمت أن صاحبة (الفردوس اليباب) هي الكاتبة السعودية ليلى الجهني. وبعد ست سنوات قرأت للناقد السوري عزت عَمر، مراجعة لرواية ليلى الجهني قال فيها إنه يعتقد أن لجنة التحكيم لم تنتبه إلى خلل فني واضح في تلك الرواية، أو أنها جاملتها لأسباب عديدة لا يهمه ذكرها، إلا أن ذلك لن يمنعه من القول: "إن غبنًا كبيرًا طال الروايتين اللتين احتلتا المركزين الثاني والثالث".

للأسف لم أعد أذكر هاتين الروايتين. ومن المعلوم أن منظمي الجائزة يحذفون أسماء كتاب وكاتبات المخطوطات المتسابقة، ويعطونها أرقامًا. وبالتالي، فلا مطرح للمجاملة لأي سبب كما ذهبت غمزة الناقد. غير أن الأهم هو ذلك الخلل الفني الواضح في الرواية، الذي حدده الناقد في أن حضور الراوية الأولى (صبا) على صعيد اللغة والتفكير قد ظل مستمرًا فيما روت الراوية الثانية خالدة من الرواية "ولم تتغير الخصائص الأسلوبية لفعل السرد، فكان ذلك مطبًا فنيًا أوقعت الكاتبة فيه نفسها".

قبل ذلك كان الناقد قد اعتبر الرواية أقرب إلى القصة القصيرة، وقال: "ولا أعتقد أن إضافة قسم ثانٍ لراوٍ جديد بهدف تطويل الحدث ومطّه كان ذا فائدة. حيث إنه انتهى مع

[1] دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة 1998.

انتهاء دور البطلة بخروجها عن الحياة ومجموع الترقيشات المضافة على لسان الراوية الجديدة، إنما كان غايته الرئيسة هو إيصال خبر انتحار البطلة، وكان من الممكن اجتراح وسيلة أخرى غير الراوية الجديدة".

لست أدري كيف يستقيم ذلك مع ما سبقه من امتداح الناقد لـ "قدرة الكاتبة على السيطرة على الحدث وتفعيله بما أمكنها من أساليب القص المبتكرة التي تراوحت بين السرد الشاعري المعتمد على رمزية شفافة (...) أو المنولوج الإنساني العذب المتداخل مع سائر تفاصيل الحدث، الذي بدأ صاعقًا ومثيرًا، ثم مال إلى تراجيديا قاسية". وفي موقع آخر عبّر الناقد عن اعتقاده بأن "الوعي بأهمية المكان من قبل الروائية، منح روايتها بعدًا إنسانيًا كبيرًا، وذلك من خلال إسقاط الحالة الفكرية والنفسية للبطلة على فضاء المدينة، الأمر الذي جعل مدينة جدة تنتقل من حيزها الواقعي إلى حيز دلالي يتكيف مع عالم السرد متحررًا في الوقت نفسه من النزوع الديكوري، إن صح التعبير".

ألا يكفي الرواية أن تكون قد أنجزت هذا الإنجاز، حتى لو صحّ ما ذهب إليه الناقد فيما روته الراوية الثانية خالدة؟

من الحق أن ميزة الروائية . وكما عبّر عزت عمر نفسه . كانت في إدراكها لالتباس لحظة الانتقال الدرامية . بين الحياة والموت . بحبكة فيلم هندي يستدر الشفقة والدموع، لولا أن الكاتبة فضّت الالتباس بما وفّرت من أساليب السرد المختلفة. فالحب الرومانسي والغدر والانتحار علامات شائعة في الفيلم الهندي كما في أفلام الميلودراما العربية وسواها. غير أن الفيصل هو في التجسيد الروائي لذلك، وهو الفيصل الذي تحقق في (الفردوس اليباب) على نحوٍ يؤهلها إلى الإعلان عن كاتبة متميزة وواعدة كروايتها الأولى، وهو ما أكدته ليلى الجهني من بعد.

ففي اللحظة السردية الأولى التي تولّتها صبا، تروي مغامرتها مع الشاب عامر، وصولًا إلى حملها منه وميله عنها إلى صديقتها خالدة، وهو ما شبحها بين التخلص من الجنين وبين الفضيحة التي يترصدها المجتمع الذكوري بالموت، وبين الانتحار، فاختارت الأخير. وصبا فتاة مثقفة مترفة وكاتبة، تنوء تحت وطأة المجتمع الذكوري وهي تستعيد الخطيئة الأولى في حياتها وموتها، وتلوب بالسؤال:

"خالدة: أليس عذابًا أن تكوني امرأة؟ أحيانًا يداهمني هذا الشعور عندما أحرم من أشياء تافهة فقط لأني امرأة.

– مثل ماذا؟

– مثل أن أعلق صورة لصلاح السعدني على جدار غرفتي.. حين علقت صورته أتدرين ماذا فعل أبي؟ أنزلها ومزقها أمام عينيّ، ثم خرج دون أن ينبس بكلمة..".

إزاء غدر عامر صبت صبا نقمتها على كتبها (ثقافتها) التي لوَّحت لها بالحرية، فكان ما كان: "كنت أرميها كتابًا كتابًا ورائحة الورق المحروق تملأ رئتي. والأسماء والأمكنة والسطور كلها تتلظى في الجحيم، وربما كانت تلعنني، أجل، مثلما سيلعنني الناس غدًا عندما أراهم يتهامسون..". وسوف تتألق الرواية وهي تصور مكابدة صبا للحمل والأمومة التي ستسفحها، فيلوب السؤال أيضًا مخاطبًا الجنين: " قل لي: كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة؟ وكيف أكون سبب موتك وحبل الحياة يمتد مني إليك؟".

هنا تأتي اللحظة السردية الثانية التي تولّتها خالدة، فتضيئ لحظة صبا ولحظتها هي وقد صعقها غدر عامر بها وبصبا كما صعقها انتحار صديقتها. وعبر اللحظتين يأتي فضاء المدينة (جدة) كشخصية محورية ثالثة في الرواية، بدّل فيها انعطاف الزمن النفطي /الحداثي ما بدّل، لكنها ظلت راسخة: "في كل مرة كانت تزيح طرفًا من قميصها . البحر . ويتبدى جسدها الطري المالح المخبوء تحت البحر مثل حورية، فقط كي تبقى، يهمها جدًا أن تبقى حتى لو نبذت قميصها بعيدًا واستلقت عارية أمام بصر الكون وسمعه". وكما شكّل فصل (تفاصيل اللوعة) وفصل (سقوط الوردة) ذروتين في الرواية وهما يرسمان مكابدة صبا للحمل والأمومة المسفوحة، يشكّل تبدل جدة أيضًا ذروة ثالثة: "جدّة الآن ليست أكثر من قبر رحيب ومع ذلك يكاد ينطبق على ضلوعي. جدّة قارة ثامنة تغور في ملح الدمع قليلًا قليلًا (...) أغور معها، قارة أخرى مجهولة لم يكتشفها غير ديك نقر قلبها فتسرّب الماء، وغارت الرمال وأشجار الجوز وتكعيبات اللبلاب المخضرة أبدًا، والنوارس والكتب والأوراق والناس الذين بنوا بيوتهم على تخومها وغنوا كما يغني البحارة والصيادون على أنغام السمسمية".

7- رجاء عالم: موقد الطير(1):

هذا حصن في أعلى الجبل لم يبلغه بشر من قبل. لكن الرخمة سكنته منذ كانت المدينة، فكان جبل الرخمة: كان البيت الحجري مثل رخٍ رابضٍ على كتف الجرف، كانت المغارة التي جَسَدُها ثلجة بيضاء، كان مرور الصخر وكانت الخيمة... وكان يا ما كان.

كانت الحكاية وكانت حورية وتوأمها عائشة. كان آدم أبًا وكان سهل ابنًا وكان شراحيل الذي يقود التوأمين منذ البداية إلى موقد الطير. كانت عطرة الحبشية وابنها مسعود وكان الحاج جبريل الحبشي وكانت المربية أمي شيخة: أولاء هم بشر رواية (موقد الطير) للكاتبة السعودية رجاء عالم.

وكما كتبت الكاتبة قبل هذه الرواية وبعدها، ترمح المخيلة على هواها، فإذا بنا في (موقد الطير) مع حورية التي تُحتضر طوال الرواية، ولنا أن نصدّق أو نكذّب أنها جواد وأنها سقطت عن الجواد، وأن ذبذبات أحلامهما تتحد، وأن الموت والزمن والرائحة والحلم والخيال والعين والبومة: شخصيات روائية. وكل ذلك ينكتب بالثراء اللغوي المعهود في روايات رجاء عالم، سوى أن الهنات تتوافر هذه المرة، من تشكيل الكلمات إلى مثل هذه المفردة (سرا ← سرى) ومثل هذه الجملة (ظلت عيناها معلقتان ← معلقتين).

لكن المغامرة المشبوبة طوال الرواية تُنسي القراءة هذه الهنات، وتتطوح بها فيما يوحّد ويمايز التوأمين حورية وعائشة أو الأب والابن . آدم وسهل . أو الجسد والروح أو الفناء والخلود.. فإذا الرواية سردية صوفية بامتياز، تعزز الفعل الصوفي في الرواية العربية، مما تقوم عليه تجربة جمال الغيطاني وإدوار الخراط وسواهما، مع التوكيد على ما تتفرد به رجاء عالم من تأنيث التجربة الإبداعية، سواء في رواية (موقد الطير) أم في رواية (حبّى)، وبدرجة أدنى في سواهما.

فلندع ذلك الآن ولنمض مع معجزة البويضة / الدم الذي يجري بعفوية في حياتنا اليومية، ولا يستوقفنا إعجازها، كما نقرأ في (موقد الطير). ولنمض إلى بوابة أيوب التي تفتح في الرواية على مملكة أربعاء الرماد . الأربعاء الأخير من صفر . لنلاقي مثل أيوب سؤال حورية له: "أيمكن أن يكون خيالي نبيّ ← نبيًا؟" بينما يخاطبها الخيال: "لا تستسلمي للكلمات

(1) المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2002.

فتصيغ ← فتصوغ لك ما لا يصاغ بكلام، هناك مقام للمسكوت عنه لا تدنسيه بالتجاوز بالتفاسير".

لنمض إلى زواج عائشة من آدم وإنجابها لمن تسميه (سهل) بعين لا ترى إلا الأم: هي مشكاة وهو طالع منها، هي تكشف له الظاهر وهو يكشف لها الباطن، والأمومة تشق عائشة إلى قلبين، وتفصلهما لجسدين، بينما الأب يتوق ـ لفرط عشقه عائشة وغيرته من ابنه ـ إلى أن يحشر جسده بين الوجه والوجه متسائلًا: "ما هذا الذي وُلِدَ مني لينفيني؟".

في غمرة ذلك يبدو الجسد سؤال الرواية الأكبر. فالتخصيب ـ الإنجاب مثلًا ليس فعل لذة بقدر ما هو استنساخ روح من روحك ليكون (آخر)، وبقدر ما هو استنبات لجسد من جسدك، أي بتر لجزء منك. وجسد حورية التي يداويها الحاج جبريل الحبشي ـ وهو الداء ـ يخاطبها: "أنا محاولة للتعبير أو لكشف الحجب عن اللا مرئي، تلك القوى التي لا يمكن فهمها والتي تسعى للفت انتباهكم والتواصل معكم بطريقتها الغامضة لتقول لكم مفهوم الخلود، ذلك الزمن اللا نهائي". وإذا كانت حورية بالمقابل لا تؤمن بجسدها الذي يموت، ولا تُعرَف إلا به، فجسدها نفسه يؤكد على أن تدرك أنّ مهمة الخيالات غير المرئية التي تتوالد من الجسد البشري، ليست فقط أن ترسم حاضره من ماضيه، بل أن تفتح له أزمنة جديدة لا نهائية للوجود. وحين تنجز عائشة لوحتها فتفتح بالرسم سبلًا جديدة للعشق، يتحد جسدها وجسد توأمها حورية وجسد اللوحة في إحرام المطر، فكل الأجساد تذوب في ماء واحد.

إنه الجسد الصوفي إذن، ولذلك يصير للدمية قلب، ويصير للوحة قلب وعين، ويتجسد حرف الألف في اللوحة. وبهذا الجسد تتحد الذكورة والأنوثة كما تقرأ عائشة حالة ابنها وعينه "أستطيع أن أقول إنه يرجعنا لما قبل الانشطار الأول بتمام تذكيره وتأنيثه". وبهذا الجسد تتحد عناصر الكون، فينخطف الحجر في الحجر والشجرة في الشجرة والوالد في الولد. وإزاء هذا الجسد، كما هو الأمر إزاء جسد الرواية، تتعدد القراءات والدلالات، وهو ما تراه الكاتبة نفسها في الرواية نفسها نوعًا من القرصنة، يضفي حيوية لا تُضاهى على الحبكة، حيث تبتكر فئة من القراء حبكات فوق حبكات المؤلف المطلق، فَتُضفي على المقروئين وجوهًا لا تُصدق لفرط غرائبيتها. وسيلي في الرواية أن قلةً من الرواة تعرف كل شيء عما تروي. لكن عائشة التي يصوغ الصراع على الحبكة علاقتها بتوأمها حورية، ليست من هذه القلة، بل هي ـ أم رجاء عالم؟ ـ تظل على مبعدة من الشخصيات الروائية، كي تشطح

القراءة (القرصنة) الجسورة، فتجعل الشخصيات تباغت مؤلفها، وتتأكد مصداقية حبكة (موقد الطير) في تكوير الأرض وهبوط حواء بآدم والجنة والنار والولادة والموت: "كل ذلك لا يكتسب معنى إلا بانسياقنا في لعبة التعدد". ورواية (موقد الطير) إذن لعبة، أي حكاية، أي مخيلة رامحة ومغامرة مشبوبة، فحذار من الاغترار بها ومن أشراكها.

8- أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر(1) :

"ما الذي يتبقى حين تنأى الذكريات وتصير حلمًا؟".

بالسؤال تبدأ الكاتبة الإماراتية أمنيات سالم روايتها (حلم كزرقة البحر). وسرعان ما تندفق الذكريات لتتماهى الرواية بالسيرة، والراوية تصوغ نخلة من روحها قائلة: "وكأنني ألد نفسي".

إلى الجزيرة الحمراء تفرّ الراوية من المدينة الحديثة. والجزيرة الحمراء بقعة من إمارة رأس الخيمة، حيث نشأت الراوية قبالة البحر. الذي لم يجد غير رأسها بقعة يستوطنها: "ربما لهذا السبب لا أرى بوضوح داخل رأسي غير زبد وموج عات وممرات عميقة مليئة بالمرجان ولؤلؤ منثور بلا صياد ماهر".

وهذه المسكونة بالبحر تعصف بها النوستالجيا إلى الطفولة والأسرة والمدرسة وذلك العالم الذي تقوّض منذ هلّ الزمن النفطي بالحداثة وما بعدها، في الطبيعة والمجتمع، في الجسد والروح. ولعل ذلك ما جعل نصيب التداعي في البناء الروائي راجحًا. بيد أن الكاتبة أسلمت السرد أيضًا لغير الراوية، فتعددت زوايا النظر، واختلف القول، وتداخل الزمن النفطي الحداثي بما قبله. وعبر ذلك سمقت شخصيات الأب والجدة والخال، سواء بعلاقتها بالراوية أو بما يندفق من ذكريات كل منها، لتعيد تشكيل الجزيرة الحمراء التي باتت قفرًا منفِّرًا، وقد كانت "بيوتها صغيرة ومتراصة ومتآلفة، جزيرة ساحرة لا أعرف لِمَ سموها الحمراء... ربما لأن ترابها كان أحمر بشكل مدهش... كنت أرى النوارس على شاطئها كأنها قطع غمام عذبة متناثرة على سطح أزرق لامع كالساتان".

لقد كان البحر حليبًا . عنوان الفصل الأول: "البحر حليب وأنا البسكوت" . لكنه كان أيضًا الأب الذي يعمّد طفلته بالسباحة في هذا المجهول الساحر وقد جاء بالقراصنة كما جاء باللؤلؤ. وقد تولّى الأب .كما تولت الجدة . في الرواية رسم ذلك الشطر من الزمن قبل

(1) دار الجمل، ط1، كولونيا (ألمانيا) 2000.

النفطي الحداثي، قبل ولادة الراوية، حين كان كل شيء شاقًا، وكان الأب فتى و"كان العيب أن يفتتح عربي دكان تجارة بيع وشراء. كانوا يحسبونه مقتصرًا على القراشية رغم أن والدي كان تاجر لؤلؤ، يعرف كيف يحترم ماله ولا يبذّر... ترك لي حرية التجارة". ولما ابتدأ النفط يخلخل ذلك الماضي (خمسينيات القرن العشرين) سافر الأب إلى الكويت يدرس ويعمل، ثم عاد عاملًا لدى تجار دبي، فأبو ظبي، حيث باتت للراوية ذاكرتها وذكرياتها، لذلك تستعيد السرد. واللعبة عينها تتثنّى مع الجدة، سواء قبل أن تكون للراوية ذاكرتها وذكرياتها أم من بعد. فتلك هي الحفيدة تشارك جدتها طحن الكحل وتعبئته في زجاجات، وبيعه في أنحاء الفريج. وتلك هي البراقع التي كانت الجدة تخيطها، العلبة السحرية لعدة الخياطة، العلكة ذات الورق الأصفر كأنها عسل مصفى.. فبمثل ذلك تؤثث الراوية الماضي، بينما الجدة تنعطف حين تسرد ذكرياتها من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، وتقوم مقام الأب في غيابه، مثلما يقوم مقامه الخال الذي يصطحب الراوية إلى الهند. وإزاء الحضور الدافئ الغامر لذلك الثلاثي (الأب . الجدة . الخال) ينتأ غياب الأم إلا أن تقرّع وتخيف الطفلة بكلب القيلولة الأسود الذي يلتهم الصغار إن خرجوا من بيوتهم. لكن الراوية ستخرج. ومن الفريج إلى المدرسة سيكون لها الفضاء الموّار بالصديقات والمدرسات والجيران، وإذا بالحياة "فستان فضفاض، ملون ومزخرف بالعجائب"، وإذا بعبد الحليم حافظ وإحسان عبد القدوس وغادة السمان يملأون المراهقة بقصص وأغنيات الحب حتى... حتى تموت الجدة، فيتزعزع كيان الراوية. بل حتى يموت الأب، بل حتى يحل النفط وتتبدد حكايات الجن وكلب القيلولة وترين الكآبة وتنشب المدينة الغارقة بالزحام والأنفاس والألوان.

إنها "منافي الغربة" كما هو عنوان واحد من فصول الرواية. إنها "خطوط الجنون" كما هو عنوان فصل آخر. ومن حال إلى حال، من زمن إلى زمن، هي الذكورة تسوط الأنوثة: "ذات ظهيرة والرمال الناعمة تتشرب من الجو سخونته، أخرج لزيارة الصديقات المجتمعات الآن عند آمنة... يناديني هندي: تعالي. أجري خائفة.. يلحق بي.. يضع يده على عنقي باحثًا عن سلسلة ذهب.. لا يجد شيئًا.. يضربني وأفلت من يده مسرعة نحوهن. أبكي وأنا أجري أسابق الريح الساكنة ذاك الوقت... أصل لأخبرهنّ بما حدث.. تذهب إحداهن لتخبر الأولاد المجتمعين عند أول الطريق... نركض جميعًا بحثًا عن ذاك الرجل المجهول.. كل السكك

خالية.. اختفى.. ننتظر عند دكان البقالة نتربص به.. أعود للبيت مرتعشة وخوفٌ ما شلّ قدرتي عن إخبار أمي التي ستمنعني من الخروج بعد أن علمت بالأمر".

ليس الأقربون إذن أرحم من الأبعدين، فالأم كالهندي، والأسرة كالعمالة الوافدة في قهر الراوية التي تتساءل عما إن كانت المراهقة شعرًا طويلًا مسترسلًا، يخشى شقيقها . إن تركته للريح . أن يلحق بها صغار الحيّ. أم إن المراهقة كما يمضي السؤال "خيط الدم كلما لاح صارت فضيحة الأنثى مروعة، وعليها الاحتشام لأن المحيطين بها وحوش آدمية؟".

بالمقابل هي شقيقة الراوية "ابنة التكنولوجيا واللغات الأجنبية والنظافة الزائدة كأنها مغسولة على الدوام". ولأن الراوية مسكونة بالنوستالجيا، تحكم بخسران شقيقتها عبق الماضي وسحره وذكرياته، على الرغم من أن حظها قد يكون طيبًا لأنها جاءت في الزمن الجديد. أما الراوية، فهذا الزمن يملؤها بالخوف:

"الخوف من كلام الناس

الخوف من المرض

الخوف من الظلام

الخوف من كل شيء، أي شيء، بإمكانه أن يسجن حريتنا وأنفاسنا الطليقة".

تلك هي الرواية الأولى لأمنيات سالم التي سبق أن كتبت القصة والشعر. وقد ترجحت الرواية في الرهان على السيرية وعلى اللغة الشاعرية، وكبر الرهان في بناء شخصيتيَّ الأب والجدة كما في شخصية الراوية. غير أن فخ الذاكرة قد أوقع بالرواية غير مرة، فَحُقَّ لناقد مثل عزت عمر أن يصفها بالمحاولة الخجول التي تختلط فيها السيرة الذاتية بحياة أبطالها، كالعهد بكتّاب الرواية الأولى.

9- جوخة الحارثي: منامات(1)

الرواية هي (منامات) والكاتبة هي جوخة الحارثي، فمن تكون إذن صاحبة المنامات التي ترى نفسها بعد سلسلة طويلة من الانكسارات والتعذيب المستمر، تخلع قميصًا بيتيًا وتقدمه إلى خطيبة معشوقها، معتذرة من الخطيبة عن طول استعارتها القميص، ثم تروي: وانخلعت عن جحيمي بمعجزة، تعلقت بأستار الكعبة أدعو بالخلاص، كتبت عشرات السطور من قاع روحي السقيم، مزقتني المنامات الطويلة المتكررة...؟

(1) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2004.

ربما تلخص هذه السطور رواية (منامات)، أي تلخص حياة العاشقة المفجوعة بأبيها وبمن عشقت، فكتبت مناماتها، أي: كتبت الرواية. لكن التلخيص يقتل أية رواية. وحسبنا إذن في تلك السطور التي تأتي في مطالع رواية (منامات) أنها تبلور المحاور، وتقترح عليَّ القراءة تكثيفًا قد يكون عونًا على استيعاب المقروء. وعلى أية حال، فرواية (منامات) ستكرر مثل هذا التكثيف أو تلك البلورة، فإذا بالساردة تروي: "امتدت هذه الأصابع الآثمة إلى القلم، وكتبت عن سجن القلب في زنازين لا فناء لها". كما تروي الساردة أن (الحكاية وما فيها) هي: "التقينا وتعذبنا بإتقان، ثم افترقنا، هذا كل شيء". وكأنما تستبق الساردة القراءة النقدية وغير النقدية، فتخاطب نفسها: فلأسردْ هذه الأحداث المجنونة سردًا منطقيًا. لكنها بكتابة (حكايتها) تكتشف أن لا أحداث تسردها، إنما هي مشاعر تختزل الحياة كلها. والآن، إذ تسرد الساردة ذلك، تختنق "كأيّ حمقاء بالدخان الذي نسميه ببساطة، بمحاولة إقصاء، بتواطؤ غبي: الماضي".

إنه الماضي إذن، والرواية شظايا الذاكرة. والساردة تعلن غايتها من مواصلة الاحتراق بالذكريات: "أريد نظامًا وسط هذه الفوضى، أريد مشجبًا لتعليق الذكرى".

ولعله يمكن القول إذن بأن رواية (منامات) مشجب لتعليق الذكرى. وما المنامات التي عَنْوَنَتْ الرواية وتناثرت فيها إلا واحدة من وسائل (النظام) الذي تبتغيه، أي (النظام) الذي به تقوم الرواية كفن. أما الوسائل الأخرى فمنها ما تناثر في الرواية، وبغزارة، كالمتناصات الصوفية والشعرية، ومنها أيضًا الجري على نهج إدوار الخراط في لعبة (هزج) أصوات الحروف، حيث تندفق في الكثير من رواياته جمل وفقرات تنوّع على حرف بعينه أو أكثر، لعل السيالة اللغوية تعبر عن السيالة الشعورية. وهكذا تفعل الساردة في رواية جوخة الحارثي مرارًا. فحين يخاطب العاشق المعشوق في زمن العشق الدائل تلك العاشقة، بعدما رأى الخريطة التي أنجزت، أنه فخور بها، يندفق القول: كان لفخ الفاء في فخره صدأ أراني تآكل سجف الغد، ولخور الخاء خوار يكشف خشية التقدم، وفي وحل الواو غار وجيبي، وعلى حد الراء المرائية الجهرية تكشف سري". ومثل ذلك يتكرر دون أن يضيف شيئًا، كمنامات الساردة التي تدرك أنها منامات متكررة لا تقول مزيدًا كل مرة، بل هي تمزقها بإتقان وحسب بعد خراب العلاقة.

بتجريد الرواية من التكرار، ومما يبهظها من مضارعة لغة إدوار الخراط، ومن مضارعة الشعر، ومن المتناصات الصوفية، تصبح (الحكاية وما فيها) أن فتاة تعيش مع شقيقتها (مي) في كنف زوج أمها (شمسة)، وللفتاة صلة وثُقى بعمتها المتصوفة المولعة بالجنُيد وبالفضُيل بن عياض. وهذه الفتاة التي تعلّم أمها الكتابة، ستعشق زميلها الذي كان يحول الصور الجوية إلى خرائط دقيقة مستخدمًا حاسوبًا ضخمًا ومعقدًا. والزميل يبادل زميلته العشق زمنًا، ثم ينأى مؤثرًا خطيبته التي خُطبت له منذ المهد، ومخلِّفًا العاشقة في خراب الروح زمنًا.

ليس مهمًا من بعد أن يلتقي العاشقان كغريبين. وبدرجة أدنى من الأهمية تبدو (مي) وهي تتفوق في الجامعة، وتمضي في طريق السياسة والمظاهرات. وبدرجة أدنى أو أعلى من الأهمية تبدو علاقة الساردة بأمها، فالأهم هو ما لا تني الساردة تبدي فيه وتعيد من علاقتها بالأب الذي كان يخاطب ابنته: أنت نبتة خضراء، ولا تغادرها صورته قبل مرضه وبعده. لقد مات الأب بلا شيخوخة، أما حبها فقد شاخ وتهرّأ وملأته الدمامل والبثور، لكنه لم يمت. وفي سعيها للخلاص من الماضي ـ العشق والفجيعة ـ تمضي الساردة إلى الكعبة "ولم تطفئ دموعي ناري، واستعذت، وكنتَ شيطانًا ماردًا لا أقوى عليه، فسلّمت".

على نحوٍ ما غامض، ترى العاشقة المفجوعة أن حبها لحبيبها كان خيانة لأبيها. كما ترى أن الحبيب ربما لم يخنها إلا كما خانت أباها. وبعد سنوات الفجيعة هي تحاذر من الانزلاق في (هوة التفكير) بأبيها، لكنها تسقط وتخون من جديد، إذ لا تخبر أباها بما فعلت هي وبما فعلت أمها التي تزوجت من غيره. والأمر في ذلك كله يبدو حالة أنموذجية للتحليل النفسي كما بدت في رواية نورا أمين (الوفاة الثانية لرجل الساعات) وفي غيرها. ومما يعزز أنموذجية الحالة (المرضية) في رواية جوخة الحارثي (منامات) أن النرجسية قد بلغت من الساردة مبلغ المرض أيضًا، وهو ما وسم لغة الرواية، وفوّت النماء على الشخصيات الأخرى، وبلبل لعبة المنامات، أي بلبل بناء الرواية، فما عاد للالتماعات التي انطوت عليها الرواية شأن يذكر، وما بقي للقراءة إلا الحسرة.

10- سمريزبك: المشاءة [1]

تحكي رواية (المشاءة) في سورية، حكايات الحصار وذلك على لسان راوية الرواية وبطلتها الخرساء التي يكتفي اسمها بالظهور مرة: ريما، ومثله اسم أخيها: سعد. والراوية التي

[1] دار الآداب، ط1، بيروت 2017.

اختارت منذ طفولتها الخرس، فعقلت عضلة لسانها، تخاطب القارئ من مبتدأ الرواية إلى نهايتها. وفي هذه النهاية التي تعلن فيها أن حكاياتها لم تنته، تعيد تنضيد الحكايات، بالأحرى تقديم كروكي للعمارة الروائية، وهي حكاية المقاتل الذي عشقته (حسن)، وحكايات أمها وأخيها والفتاة الصلعاء التي عرفتها في المشفى/المعتقل، والكلب والطفلين ممن عرفت في القبو. وأخيرًا: الراوية نفسها، فهي أيضًا حكاية، وهي ستختفي كما اختفى الآخرون وسواهم ممن صادفت هذه التي صارت شهرزاد الخرساء المسكونة بالمشي منذ ولدت، ترى الطريق بلا نهاية ولا تستطيع التوقف، حتى ظُنَّ بعقلها خلل. وعلى الرغم من أن الأطباء أكدوا سلامتها العقلية، فقد كانت أمها تصفها بالجنون، وكانت تقيدها من معصمها في البيت أو في غرفة المكتبة في المدرسة، حيث تعمل الأم مستخدمة. وفي المكتبة تولت الست سعاد تعليم الخرساء القراءة، فالتهمت المكتبة، وكتبت القصص ورسمت، وسكنها بخاصة كتاب (الأمير الصغير) وكتاب (آليس في بلاد العجائب) اللذين ستشركهما في لعبة الرواية.

تلبية لدعوة الست سعاد المقيمة في وسط دمشق، والعازمة على الهجرة، تمضي ريما وأمها من سكناهما في أطراف المدينة. ومن حاجز إلى حاجز مما قطّع أوصال المدينة، تصف الراوية المعاناة: في الحاجز الأول أوقف شاب وتحول إلى كرة تحت أقدام المسلحين، وفي حاجز مخابرات البدلات الأنيقة والوجوه النظيفة الملتحية، يؤمر شاب: (انزل يا حيوان) لأنه من حي جوبر الطرفي الذي لا يزال عصيًا على الدولة حتى الآن. وقد تبولت الخرساء خوفًا، وفي رعب وبلبلة النزول من الباص يتحرر معصمها من قيد – حبل أمها، وتنطلق حرة بينما الأوامر بالتوقف تلاحقها حتى تخترق كتفها رصاصة وتختفي الأم.

تلك هي الحكاية الأولى التي تخللتها، كما سيلي لسواها، حكايات فرعية. وفي الحكاية التالية تصحو الخرساء على الفتاة الصلعاء المقيدة مثلها بسوار حديدي إلى السرير، وهي إذن في مشفى معتقل للناشطين الجرحى، حيث الممرضة تصدح: هذا جزاء الخونة ومن يتظاهر ضد سيادة الرئيس. وهو إذن الخوف الذي تبدع الرواية في رسمه: يبني لك أفخاخًا في جسدك، دائري الشكل، بلا بداية ولا نهاية.... وفي حكاية الصلعاء كما تروي للخرساء أنها حلقت شعرها إثر تساقطه في السجن، وإنها كانت في فرع فلسطين من المراكز الأمنية وهي تحسب الخرساء معتقلة مثلها، وتوصيها بألا تدعهم يحقنونها بالإبر، لأنها لن تعرف ما يفعلون

بها وهي نائمة. وتروي الصلعاء أنها كانت تتظاهر، وكانت تنقل الأدوية إلى الجرحى، وأنهم تنصتوا على مكالماتها، و: "أظن أنني سأموت".

يتسلم سعد شقيقته في المشفى/ المعتقل ويمضي بها إلى الغوطة وإلى الحصار. وسعد طالب جامعي من الناشطين ضد النظام، بينما أمه تردعه خوفًا عليه. وبعد اختفائها يترك الجامعة ويلتحق بالمقاتلين، وينقل أخته إلى زملكا من سوار العاصمة، حيث كان عليها أن ترتدي الثياب السود. والمكان شبيه بالعالم الذي دخلته أليس في بلاد العجائب: القصف والموت والفتاة التي يقرر أبوها تحجيبها، والحامل التي تخشى أن تضع بنتًا والعازمة على الفرار من زوجها، والزوج المقاتل الذي يبث الرعب فيها وفي النساء...

في الحصار كانت القذائف تحول الناس إلى كرات مدورة حول بعضهم. وثمة، علّمت ريما الأطفال حولها الرسم، ورتلت وغنت القرآن كما علمتها أمها، وحكت للقارئ الذي تخاطبه من بداية الرواية إلى منتهاها حكاية أم سعيد التي مات زوجها في (سجن) الرئيس، والتحق أبناؤها بالكتائب المقاتلة ضد النظام. كما حكت ريما حكاية الطفل عامر وأمه المعتقلة في (سجون) الرئيس – هكذا ورد: مرة سجن، ومرة سجون– وأبيه المقاتل في الجيش الحر، وأخيه المعتقل لدى كتائب من الجيش الحر. وعلى الحكاية تعلق ريما بأنها لم تفهم هذه الدوّيخة عن عامر واختفاء عائلته «وعن كل تلك الجيوش التي ظهرت أسماؤها فجأة.«

وفي الحصار ترى ريما الناس ونفسها مثل قطيع من الثيران يتدافعون في الركض والعيش، ولا يعرفون ما يحصل: «كانوا مثل فئران لكن بحجم ثيران، وأنا كنت مثلهم، ننتظر كل يوم أن تسقط القذائف فوقنا». وقد أبدعت في وصف الغارة التي تقضي فيها أم سعيد وعامر وآخرون، وتنجو ريما وأخوها الذي ينقلها إلى دوما، ومع صديقه المصور حسن الذي سيعهد له بشقيقته. ومن مشهدية الغارة إلى مشهدية الفقاعات ذات الرائحة الكريهة وأضواء وألوان وانفجارات قنابل الكيماوي، والعالم كله يتحول إلى غبار.

يختفي سعد كما اختفت أمه وصارت ريما أمانة (الغالي) عند حسن. وفي مشفى (عربين) تصحو ريما على حرقة في العينين ووخز في الصدر، وحسن يرش الماء عليها، ورجل ينهاه «حرام عليك. استرْ ع الحرمة». لكن حسن يصرخ بالرجل مشيرًا إلى النساء: «أنت السبب في موتهن»، فالغازات تتغلغل في الثياب، والمصاب يجب أن يخلعها، لكن الذكورية

المحافظة المستبدة تركت المصابات بثيابهن، فقضين، بينما حسن يصفع ريما كي لا تنام، فالنوم يسلم المصابة للموت.

إلى قبو المطبعة ينقلها حسن، ويقيدها كعهدها بقيد الأم والأخ، ويتفقدها كلما استطاع، وينظفها قبل أن يختفي، بينما تبدأ هي بالاهتراء في الوحدة والجوع والتوحش. وتبلغ الرواية ذروة الإبداع المريع في المشهد الذي يرسم ريما ترقب من النافذة كلبًا ينبش كفًا في الدمار الذي خلَّفه القصف، وترى ريما أصابع الكف، والكلب قابضًا عليها وهو يفرّ، ثم ترى طفلين ينبشان أيضًا بحثًا عن الأعشاب، إذ لم يبق الحصار ولا القصف ما يؤكل. وحين يلمحها الطفلان يفران مذعورين: (فيه وحش جوّا).

يندرج المروي له عند بعضهم تحت مسمى القارئ المفترض، ومهما يكن، هي الراوية تخاطبه بخشيتها من أن يكون ممن يقرأون وينتظرون الكلمات الجاهزة الواضحة والمباشرة، ولا يحبون ألعاب الحكايات. ولعل في هذه المخاطبة لسانًا ممدودًا للذين سيأخذون على الرواية عنايتها بنفسها، أي بما هي فن –لعب، وعلى تنكبها سبيل الفضائيات والبيان والهتاف.. لكن الأهم هو ما أنجزت الرواية ابتداءً بلعبة المروي له، أو بلعبة فقدان الراوية للنطق منذ ضيعت أمها، أو بلعبة الكواكب السرية، ومن هذه أن مكتبة المدرسة كانت كوكب ريما الخاص الذي يشبه كوكب الأمير الصغير، كما صار القبو كوكبها السري الواقعي والأخير، وكان لها كوكب الطين المتخيل... أما لعبة الميتاسرد فهي لعبة الرواية الكبرى، حيث يتجلى وعي الرواية لذاتها، وتفكرها في نفسها حدّ التنظير.

تبكر الراوية على المروي له بالنهي عن أن يظن أنه يقرأ فيما تكتبه رواية، لأن ما تكتبه هو (الواقع)، وهي تكتبه لمحاولة فهم ما حدث. ومن البداية التي تسجل فيها أنها لا تعرف من سيكون هذا القارئ، تنهاه عن التذمر من استطراداتها الكثيرة. وبعد لأي تحدثه عن (نظريتها) السردية، فيما تسميه الحكايات الدائرية المتقاطعة المركز، والتي لا تكتمل إلا بالإعادة والتفاصيل. وفي ذلك ما يذكّر بالحكاية الإطار والحكايات المتوالدة تحتها وفيها، مما يسلب من نظرية الراوية فتوحها.

في موقع آخر تشبه الراوية طريقتها في السرد باللعب بالكرة الجنية: كرة كما لو أن في داخلها نتفًا صغيرة من مرايا مكسورة، وهي ملأى بالسائل الأزرق. وبوسع ريما أن تروي الحوادث

كما يحصل داخل الكرة الجنية، دون أن ينتبه القارئ إلى أنها تلعب وتقتل الوقت في انتظار عودة معشوقها حسن. وفي موقع ثالث توالي التنظير عبر وعي الذات: «يبدو وأنا أروي لك الحكايات الصغيرة هذه أنني أدور في دوائر متداخلة، وكل دائرة أدخل معها دائرة جديدة وأفقد دائرتي السابقة». ويتصل بذلك حديثها عن ولعها بالشطط الذي ليس غير الاستطراد، وعن خطة قديمة لها بأن ترسم رواية طويلة وتكتبها، والآن: ها هي تكتبها، فهي ما نقرأ، وهي – ربما – تتأسف لأنها تكتب بلا ألوان ولا رسوم، وتفكر في أنه سيأتي الوقت المناسب لتحول الكلمات إلى رسوم.

لكي يصح لربما هذا الوعي النقدي، احتشدت الرواية بالمؤهبات، ابتداءً من مخاطبة الست سعاد لها عندما قرأت قصصها: «أنت عبقرية يا بنتي». غير أن ذلك لم يصنها من زلل، كأن ينفي عامر (8 سنوات) أن تكون مجنونة معللًا نفيه: «لأنه ما فيه مجنون بيعرف يرسم هيك»، أو كأن تسأل المروي له عما إنْ كان يعرف ما هي الثورة، ثم تنقل تعريف أمها (إنها الحرب) وأخيها (ليست حربًا) وتعريف عامر: «هي السبب الذي يجعل الطائرات تقصفنا بالبراميل» وهذا ليس إلا من إنطاق الراوية للطفل بلسانها هي. وربما كان أيضًا استحضار (فقه اللغة) للثعالبي والانبهار بحديثه عن الألوان، قد ظل ناتئًا يفقد الاندغام في النسيج الروائي... ومهما يكن، فهذه الرواية التي قد تلوّح بعنوانها لحامل اللقب الأول: أرسطو المشّاء، ولتلامذته المشائين وأتباعهم من العرب والمسلمين (ابن سينا والفارابي والطوسي وابن رشد...) هي علامة فارقة في روايات الزلزال السوري، وتفتح لسمر يزبك صفحة جديدة في سجلها الروائي.

11- ابتسام التريسي: لعنة الكادميوم[1]

تكتسح سندريللا الزهور، أي زهرة النيل، بالأخضر القاتل سهل الغاب قرب إدلب، وتغلّل وجه نهر العاصي منادية لعنة زهرة النيل في رواية ابتسام تريسي (لعنة الكادميوم).

في مفتتح الرواية الذي يتحدد، كنهايتها، في **2015/2/2** تظهر فضيلة مع المهندس جمال وهما يحاربان لعنة الكادميوم التي تحولت فيها حالة عشق سندريللا الزهور أو زهرة النيل للماء إلى مقتلها، إذ تغوص جذورها في القاع، فيتحول الهوس بالماء إلى امتصاص المعادن

[1] كلمات للنشر والتوزيع، ط1، 2017

الثقيلة، عدا عن الخنفساء التي جاء بها واحد من المجاهدين، وتلتهم الزهرة بسرعة عجيبة، وعلى نحوٍ ربما يشي بدور المجاهدين في الخلاص.

المغامرات:

تنبني الرواية بسلسلة من قصص المغامرات المتوالدة أو المتجاورة، والمتعلقة بالزلزلة السورية. وأول ذلك يعود إلى **2014/4/11** واختفاء ابنتي فضيلة بالتبني: آناتا وأنتونيتا الإيطاليتين اللتين يتقفّى أثرهما فضيلة ولورينزو. وستروي فضيلة التي تنهض بالشطر الأكبر من السرد أنهما قررتا زيارة سوريا بعد عودة آناتا من رحلة إلى الهند. وفي (الأبزمو)، حين تلتقي فضيلة ولورينزو بابن الحجي الذي قاد إليه البحث عن المخطوفتين، يعلمان أن الناشط إبراهيم اتفق مع البنتين فيسبوكيًا على زيارة سوريا، واستقبلهما على الحدود التركية، وباعهما إلى الحجي قائد المجلس الثوري الذي ربما يكون قد باعهما إلى داعش.

تبدو قصة البنتين قصة (الإطار) التي ستتوالد منها القصص، ولكن في الرواية أكثر من قصة (إطار). أما الأولى فستعقبها مغامرة / قصة مضي فضيلة ولورينزو إلى سراقب، حيث تنيخ الحرب بكلكلها، فالقصف هو للطائرة السورية (أم البراميل) وللطائرة الروسية (السوخوي)، والناس ينزحون صباحًا من البلدة التي تحررت من جيش النظام، وحلّ فيها الآلاف من النازحين من الجوار. وفي المساء، بعدما تكون الطائرات قد ألقت بحمولتها، يعود الناس إلى منازلهم. ومن سراقب تمضي فضيلة ولورينزو إلى المغامرة في شمال حلب، ابتداءً من (حريتان) وقصة شاب على حاجز للجيش الحر، يتذكر لورنزو لقاءه في زمن المظاهرات السلمية، حين كان الشاب إعلاميًا سلاحه الكاميرا، ويدعو إلى نبذ السلاح. ومن (حريتان) إلى الحاجز الإسلامي عند (عندان) واللوحة التي تستقبل بإعلان الهيئة الشرعية: "أخي المقاتل نحن في خدمتك"، فإلى (معر دبسي) على الحدود، وحيث الهدنة بين المسلحين والجيش النظامي الذي يراقب جنوده نقل حصتهم من النفط، ويأتون إلى القرية للتبضع تحت نظر (الثوار).

أما المغامرات الأكبر فمنها علاقة فضيلة بأسد الله حمزة، والتي نشأت فيسبوكيًا، مع أن فضيلة كانت متخمة بالأصدقاء. وفي المغامرة تتواعد مع حمزة على اللقاء في قرية العطشانة الحدودية. ثم تأتي مغامرة الوصول إلى داعش خلف أثر للمخطوفين، وتظهر شخصية الضابط المنشق خضر عبد السلام النمر، الذي انضم إلى داعش مع أنه لا يخفي

(علويته)، وينبذ العنف، ويرى أن المسلحين الأجانب هم من دمروا سوريا.. إلى آخر ما تشكو منه هذه المغامرة من ضعف الإقناع، حتى في عشق خضر لفضيلة، الذي ينضح بالأوديبية. وستطير المغامرة بالرجل بعدما يكتشف أميره الداعشي سره، إلى أنطاكية، وإلى أشراك العميد (م.أ) والعقيد الأسطورة/ الثعلب أيوب. وعبر ذلك وبعده، تأتي فرق الموت في قرية العطشانة العراقية، وتأتي مقبرة (الهوتة) شمالي الرقة، وبذور الزهرة الجهنمية التي يحملها خضر إلى نهر العاصي لتبيد سهل الغاب. وتتصادى رواية (لعنة الكادميوم) هنا مع سابقتها للكاتبة (مدن اليمام)، وتلهث الأنفاس خلف خضر حين يزوِّجه الأمير الداعشي آناتا بعدما يدخل هو عليها، فخلف آناتا المتزنرة بالحزام لتفجر نفسها في معبر تل أبيض على الحدود التركية، وستجمع المصادفة السعيدة هنا بين فضيلة وأنتونيتا وآناتا!.

سيرة فضيلة:

عبر انتقال السرد بين الحاضر – السعي خلف المخطوفتين، وبين الماضي القريب: سنوات الزلزال، والماضي البعيد فالأبعد، تأتي القصة الإطار الأكبر، أي سيرة فضيلة التي تتفرع إلى قصة والدتها المصرية وجدتها لأمها، ووالدها، فباقي الأسرة، وأصدقاء وصديقات الدراسة الجامعية، والهجرة إلى إيطاليا، فأمريكا.. وتبدأ القصة الإطار بفصل عنوانه (حكايات شهرزاد)، يقدم الأب المهندس الزراعي الذي عامل فضيلة في طفولتها كذكر. ويتألق الفصل، كما الرواية كلها، بالحميمية كلما اتصل الأمر بالبيئة الإدلبية ثم الحلبية، وكذلك ببيئة الأم والجدة في قرية (قرارة) المصرية. وفي الفصل التالي، وعنوانه (وتوقفت شهرزاد عن الكلام المباح) تعود الراوية فضيلة، ودومًا بضمير المتكلم، إلى مغامرة سراقب. ولا يخلو هذا التناوب بين الماضي والحاضر من اشتباكهما. ففي هذا الفصل تظهر شخصية كريمة (شقيقة فضيلة) كأبدع ما تكون الشخصية الروائية، على النقيض من شخصية خضر. وتعود فضيلة هنا إلى موت أمها عام **1978**. وقد كانت سندريللا الزهور هي الرابط الوحيد بين الأم وموطنها المصري. والسندريللا – زهرة النيل كانت موجودة إذن في سهل الغاب، وليست بذرة جاء بها رجل الشر المعجزة: خضر.

بعد نيل فضيلة للشهادة الثانوية، ينتقل الأب بالأسرة إلى حي المشارقة في حلب، فيبدأ الشطر الحلبي من السيرة، وفيه يتقد وشم حلب القديمة للبشر والعلاقات والأسواق،

وتتقد ذكريات الجامعة، وعشق فضيلة لزميلها آرام من طرف واحد، ولن تعلم أنه يهودي إلا بعد أن تجمعهما مصادفة في أمريكا.

تتفرع سيرة فضيلة إلى سيرة زميلتها جنان وأم جنان المصرية أيضًا، وحبيبها فايز الذي يقضي في معمعان القمع، فيورث جنان لوثتها به. وثمة أيضًا سيرة سوزان التي ستلتقي بفضيلة بعد فراق دهر على الحدود التركية، لتروي لها ما فعلت في الإغاثة في ريف حلب، وكيف صادفت وهي الطبيبة، في المشفى الميداني زميلهما عباس جريجًا بين أسرى حزب الله وإيران، الذين ينتمون إلى بلدتي نبّل والزهراء الشيعيتين اللتين اشتهرتا بحصار المسلحين لهما سنوات. ولكي تستوفي الرواية عرض المشهد السوري، تأتي أيضًا زميلة أخرى لفضيلة هي سمية المنتمية إلى قرية (الفوعة) الشيعية الشهيرة أيضًا بحصار المسلحين لها. وقد جمعت سمية بين مصطفى وفضيلة التي تحمل منه وهي تحسب أنه آرام اليهودي. لكن مصطفى يتخلى عنها، فتجهض وتقرر الهجرة. وستجمع مصادفة من مصادفات سنوات الزلزال فضيلة بسمية التي تزوجت من طبيب شيعي ومن (الفوعة) أيضًا، والزوجان يتاجران بالأعضاء البشرية وعلى صلة بالمافيا..

في شطر الرواية الذي يتولاّه لورينزو بضمير المتكلم يشتبك أيضًا الماضي بالحاضر. ومن ذلك مجزرة حي الكلاسة في الجمعة الحزينة، وما صوّر برفقة فضيلة من الحرائق والقنص ودمار جامع السليمانية حيث يقول مقاتل: "نحن لا نقاتل النظام وحده. إنها مؤامرة كونية"، وتلك هي لغة النظام أيضًا، فكيف استقام أن تكون للعدوين العبارة نفسها؟ وكان لورينزو الإيطالي قد جاء إلى حلب بحثًا عن (رفات أجداده)، حيث التقى بفضيلة التي كانت تدرس الطب، ولم تنقطع حبالهما من بعد.

من صور الصراع الدامي الذي تفجر بين الإخوان المسلمين والسلطة في حلب قبل أربعة عقود تقريبًا، تروي فضيلة مجزرة حي المشارقة التي تشتبك بالمجزرة التي قضى فيها أبوها، فأورثها الكابوس الذي يرجّها فيه السؤال: لماذا لم تبحثي عني في النهر؟ وكان النهر قد جف وظهر قاعه ملآنًا بالجثث. ولا تفتأ فضيلة تدفع بصور الصراع الطازجة وهي تخوض مغامرة البحث عن المخطوفتين، كما في قصة قاهر الدبابات والمبالغات التي تجعله يصيد بالتاو ثماني دبابات ويغنم خمسًا وثلاثين، وكما في قصص عصابات اللصوص التي تشكلت على هامش الصراع، وكما في معركة مطار منّع التي نفذها داعش بالاشتراك مع باقي الفصائل، كما تروي

فضيلة، لكن داعش دخل المطار وحده، ومنع الآخرين من الدخول، والفصائل إذن كانت تتعاون مع داعش، إذا صحت رواية فضيلة.

ينتهي السعي خلف أثر للمخطوفتين بفضيلة إلى الجندي المنشق علي (العلوي) الذي يروي لها أن داعش هو من فك الحصار عن الفرقة 17 قرب الرقة، حيث كان، إلى أن وقع في أسر داعش، واختاره خضر. وسوف يشرع لورنزو في كتابة قصة علي كسيناريو ليحولها إلى فيلم، بينما تمضي الأقدار الروائية بفضيلة إلى حريم أمير داعش، ففرارها مع خضر، ثم بفرار خضر إلى أنطاكية كما تقدم، وإلى أن تبلغ الرواية منتهاها في مكافحة فضيلة والمهندس جمال لسندريللا الزهور، فأكياس النايلون السوداء إذ تغطي الزهرة، تمنع عنها الضوء فتموت.

من كتائب الفاروق – الجناح العسكري للحركة الإسلامية العراقية، إلى الفلوجة، إلى العطشانة العراقية والسورية والرقة وريف شمال حلب وريف إدلب وإيطاليا وأمريكا ومصر... تضيق الرواية بالمغامرات وبالقصص، وهذا تحدٍ أكبر وسمة بارزة في الروايات السورية التي تطمح إلى أن تكتب الزلزلة السورية كلها. غير أن ما خفف من وطأة ذلك على رواية (لعنة الكادميوم) كثير، وأوله اتقاد التخييل، والتخفف بالتالي من عبء التوثيق، وما توفر للرواية من حميمية المكان، ومن تأثيث البيئة. كما لم تغطس الرواية فيما غطست فيه روايات شتى من لوثة الطائفية، ومن موضة استحضار اليهود إلى الحاضر السوري، وبالتالي، إلى المستقبل.

إن (لعنة الكادميوم) إضافة مميزة إلى رصيد الكاتبة من الرواية، وإلى المميز من رصيد روايات الزلزلة السورية.

12- ابتسام تريسي: مدن اليمام[1]

من لوحة للفنان الفلسطيني الراحل ناجي العلي، يخرج حنظلة إلى رواية ابتسام ابراهيم التريسي (مدن اليمام) ليصير أحد رواتها، ابتداءً بما يكتبه للكاتبة عن رحلته إلى قلب نهر العاصي، فيسرد قصة الجندي الخضر الذي يعمل في نقطة مراقبة. وإذ يعود من غيبة قصيرة ليشتري السجائر من (براكة) نهبها الجنود، يفاجئه مصرع رفاقه إلا عامل اللاسلكي الذي يقتله هو، وقد حسبه من المهاجمين.

هنا يبدأ تناسل الحكايات، وهو ما يشكِّل سمة كبرى لروائية (مدن اليمام)، فتأتي حكاية العسكري أبو الزلف الذي ربته أمه على الثأر لأبيه شهيد الجولان. وفي واحد من

[1] الدار العربية للكتاب، ط1، 2014.

مشاهد الأسطرة والفانتازيا الجميلة الوافرة في الرواية، ترقص والدة هذا العسكري مع بوطه، بعدما تملأ البوط بورود الجوري. وبالعودة من هذه الحكاية الفرعية إلى الحكاية الأم، حكاية الخضر، تشتبك طفولته بعسكريته. فمن الماضي يحضر (اليمام) الماسي – وهذا أولى ذرائع عنوان الرواية – كما تحضر صورة صبي اغتصبه مما تسبب في مصرع شقيقة الصبي، مخلِّفة للمغتصِب رائحة الخزامى التي تستفيق في فراره من نقطة المراقبة المدمرة، فإذا بصبي يلهب سادية العسكري فيقتله ويغتصبه ويفقد سلاحه ويقع في غيبوبة، يستفيق منها في بيت عم الصبي، حيث يسعفه طبيب، ويكشف الكلب فعلته، ويخشى أن يكون وقع بأيدي (العصابات). وسرعان ما يتعرض البيت للمداهمة، ويرى الخضر كيف تُغْتصَب يمامة – العنوان مرة أخرى– ويرجّ كل ذلك ما جُبِل عليه من السجود لمن يعرفون وحدهم مصلحة الوطن. ويحدّث حنظلة أيضًا عن المجند المشارك في المداهمة، لكنه لا يجرؤ على تنفيذ أو رفض أمر قائده باغتصاب يمامة، بينما يستذكر حكايات أمه عن مجزرة مدينته حماة عام 1982، ويمتلئ بالأصوات المطالبة بالثأر والانتقام لعمته وخالته وأقاربه جميعًا. وكما في أفلام (الأكشن) يباغت ملثم مع المجند مجموعة المداهمة ويقضون عليها.

تتولى الكاتبة السرد بصراحة مرة بعد مرة، فتنافس حنظلة وغيره من رواة الرواية. وسوف ينادي صنيع الكاتبة هذا السيرةَ الروائية مرة، والروايةَ السيرية مرة. وأول ما يتّقد من ذلك هو (الأمومة)، عبر حضور نور حلاق ابن الكاتبة، وأحد الناشطين والمعتقلين منذ بداية الزلزلة السورية. وبسبب ذلك تجلى حضور نور في الرواية غالبًا في الكتابة الفيسبوكية، مثل حضور حنظلة ورواة آخرين للرواية، كما سنرى. وقد كانت زيارة الكاتبة لابنها المقيم في دمشق هي ما جاء بحنظلة إلى الرواية عبر المصنَّف الذي قدمه جار نور الفلسطيني للكاتبة. وفي المصنَّف لوحة مهداة للجار من ناجي العلي، آلت إلى الكاتبة بعد وفاة الجار. وكان نور قد أوصى جاره، بعدما اقترح عليه أن يحكي لها ذكرياته في حيفا: "حاذر منها، فهي لا تهمل تفصيلًا تسمعه إلا وتستخدمه في كتاباتها".

يكتب نور الحاضر الغائب لأمه أنه مضطر لإغلاق صفحته، إذ: "كل ما حولي تافه ولا يستحق المتابعة". وفي نقده للصفحات الفيسبوكية يكتب أنها تبدو له كسيف دونكيشوت الخشبي، وفرسانها مثله". وإذا كان نور يسمي ما حوله بالفوضى الخلَّاقة، فهو يكتب لأمه أن هذه الفوضى تمنحه إحساسًا بأنه خارج سلطتها هي. وفي موقع آخر يكتب

لها مسائلًا – معاتبًا: " متى ستكفين أيتها الحبيبة عن اعتباري طفلًا لايعرف ماذا يفعل؟". وفي متابعة لموقف نور النقدي يكتب لأمه منذ صيف 2011: "لا تريدين أن تصدقي أن هناك من يدعو فعلًا لتحويل خط الثورة... بل لا تريدين أن تصدقي أن هناك بعض العصابات، وبعض الإسلاميين الذين يشوهون وجه الثورة. وكانت الأم قد كتبت على صفحتها تعقيبًا على الدعوات آنئذٍ إلى الحوار الوطني: "لا تحاور.. الدم بالدم"، فكتب لها نور متسائلًا: "أهو الهوس بالموت؟ لماذا يندفعون إليه هكذا؟ لماذا لا يتريثون قليلًا؟".

بدرجة أكبر، ومبكرًا، يلون اليأس شخصيات أخرى في الراوية. فحنظلة الذي لا يستوعب أن سوريًا يقتل سوريًا مثله، ويستغرب" أننا عشنا حياتنا في خديعة المواطنة والممانعة والصمود والتصدي" يجهر بأن نوبة يأس تغمره أحيانًا، وتجعله يكفر بالحرية ويتساءل: "هل تستحق كل هذا الثمن الذي ندفعه؟". وهذا هو المخرج نورس الذي اعتقل بسبب فيلمه عن الديكتاتور يجهر ملتاعًا بأنه كره كونه سوريًا، وصدمه سؤال الهوية الذي كثيرًا ما حاصره في الفترة الأخيرة: من أنت؟ ماذا يعني لك الوطن؟.

بحدس الأم الذي لا يخطئ، قدرت اعتقال نور. وستفسح الرواية لذلك، وستفتح أكثر لما كابده نورس في سجن المسلمية وفي غيره من السجون والمعتقلات التي تنقل بينها. وإذا كانت الرواية في هذا الخط تميل إلى أن تكون واحدة من روايات السجن السياسي، فقد بدا أن التدقيق قد فاتها أحيانًا، كأن تذهب إلى أن في الزنزانة مائتي معتقل، فتخلط بين المهجع والزنزانة التي لا يتكدس فيها ربع ما يتكدس في غرفة متوسطة.

تثير رواية (مدن اليمام) إشكاليات جمة وبالغة التعقيد، مما يتعلق بالزلزلة السورية، مثل الطائفية، والانتقام أو الثأر لمجزرة حماة 1982، وغير ذلك كثير، حيث تتجدد الأسئلة التليدة الطريفة، كما مع كل رواية جديدة عن الزلزلة السورية عن أفضلية الفعل على الكتابة، وعن أفضلية الانتساب إلى المرجع الواقعي على التخييل، فضلًا عما يمكن أن يشتبك بذلك من إشكالية الشهادة على الراهن والسيرية...

تنادي رواية (مدن اليمام) كل ذلك، ولكن بدرجات. فالرواية تتصدر بالإعلان عن مصدرها: نور حلاق ابن الكاتبة، مع صديقه. فراس. وفي سعيها إلى تأكيد المرجعية الواقعية، وبالتالي تأكيد الوثائقية، سيلي ختامَ الرواية ما تعنون بـ (خارج النص الروائي)، وفيه متابعة لمصائر شخصيات الرواية المذيلة بتاريخ إنجازها (2012/12/31). ولأن الرواية تخييل مهما

يكن فيها من السيري أو الوثائقي، فإن (حنظلة) ما زال – بعد انتهاء الرواية – يرى ويكتب كل شيء، وهو القادم من لوحة ناجي العلي ليتولّى الجميل والحاسم في روائية (مدن اليمام). بينما تظل أفضلية الفعل على الكلمة أي أفضلية (المشاركة في الحرب أو الثورة على الكتابة) تطل برأسها، كما في تعليق الكاتبة على ما تقرأ في أوراق الفلسطيني «فأي كلمات تعبر عن آلام هؤلاء الذين يقضون تحت التعذيب؟ شعرت بتفاهة وضآلة كلماتي». وحين تشارك الكاتبة لأول مرة في مظاهرة (2011/12/28) على الرغم من قناعتها بأن دورها ليس في الشارع، فإنها تنسى فضول الكتابة. وسيعبر عن حال الكاتبة ما يرسله المخرج نورس إذ يقول: «يبدو أنه من المفيد أن تحول المخيلة إلى واقع أحيانًا، بدلًا من تحويل الواقع إلى مخيلة، كي نلمس بأحاسيسنا كلها الفرق بين قسوة التجربة ورفاهية المخيلة».

يبدو أن الرهان الأكبر لرواية (مدن اليمام) قد كان على هذا التحويل المزدوج. وقد نال من هذه المحاولة ما نتأ من سلطة الساردة التي – وكمثال من أمثلة – جعلت طفلًا لاجئًا في مخيَّم الزعتري خطيبًا مفوّهًا، وكذلك ما نتأ من اللجوء إلى الملخصات السردية تحت ضغط المادة السردية الغزيرة. كما نال من هذه المحاولة ما نتأ من المبالغات والتكرار في مشاهد الاغتصاب والتعذيب كما في قصص العسكري خضر وست الحسن والرائد، وكذلك قصتا المبروك محمود والمجنونة التي صادفها الطبيب في معمل السكر قرب جسر الشغور. غير أن الفن الروائي البديع سرعان ما كان يلتف على كل هذه النتوءات، ومن ذلك: تناسل الحكايات، وتعدد الرواة، واشتباك ألسنتهم دون أية شاخصة ترشد القارئ، وبناء شخصيات محمود المبروك ومجنونة معمل السكر وست الحسن ونورس والكاتبة صباح، وبخاصة ابتداع وبناء شخصية حنظلة. ولعل الأهم هنا أن نور قد جاء شخصية روائية بامتياز، وأن الكاتبة في الرواية قد قاربت ذلك، على الرغم من أفخاخ السيرية والوقائعية.

13- جهينة العوام: تحت سرة القمر [1]

في الفورة الروائية التي قذف بها الزلزال السوري خلال السنوات الثلاث الماضية، ظهر عدد من الروايات الأولى لكتّابها وكاتباتها، ومنها رواية جهينة العوام (تحت سرة القمر – دار العوام 2014) وهي من النذر الذي صدر في سورية، ومن النزر الذي تسربلت لغته بالشعر، حيث لا تخفى تأثيرات لغة روايات حيدر حيدر وإدوارد الخراط، سواء باحتشاد المجازات أو بالفائض اللغوي. ومن جهة أخرى تجلو رواية (تحت سرة القمر) ما فعل الزلزال

[1] دار العوام، ط1، دمشق 2014.

السوري باللغة الروائية، ومن ذلك أن الشخصية المحورية (سناء) تحاول استجرار سلامها من (ثدي الحرب) وأن الزواج لم يكن سوى العقد الشرعي لـ (اغتيالها)، وأن شقيقها الطبيب أحمد الذي اختطف، كان يوسفي الوجه، وربما لهذا (اغتاله) إخوته. وفي هذه اللغة تقوم (مناورات الحروب العاطفية) وتنفجر (القنابل الفراغية من الحب) و (القنابل الانشطارية من أنصاف حياة)، وتقصف (منصات البغاء الصاروخية)، و أتباع الحب وحدهم من يملكون دروعًا مضادة للحرب، وأصاب سناء (غبار المعركة الطاحنة) بين عقلها ودينها وأمومتها وزواجها، وبين الحب، كما فرضت في المنزل (أحكامها العرفية) وأصدرت (عفوًا عامًا) عن كل جناياتها في حق نفسها.

من قرية الطيبة في ريف دمشق، والواقعة تحت سيطرة المعارضة المسلحة، تنتقل سناء مع أسرتها إلى المدينة المعروفة بانتمائها إلى (ثقافة البواطن). ولكن الرواية لا تسميها، بل تكتفي بالإشارة إلى أنها أكثر أمانًا لأنها "محسوبة على النظام" وإليها يلجأ النازحون من المحافظات، كما كانت ملجأ العراقيين والعراقيات إثر الغزو الأمريكي للعراق عام **2003**.

ولا يحتاج السوري إلى كبير جهد حتى يسمّي هذه المدينة الروائية: جرمانا التي شهدت تفجيرات عديدة، أحدها – في الرواية – قرب الساحة، حيث يقضي مصلح الراديوهات والتيلفزيونات رافي الأرمني، وحيث ركام السيارات المتفحمة والأشلاء وأسلاك الكهرباء المقطعة ومجالس العزاء والشرفات المقصوصة الجوانح، والنوافذ والأبواب التي اختلطت ببقايا الأثاث والدماء... وقد ذيّلت الكاتبة روايتها باسم جرمانا مكانًا للكتابة.

فيما تصور (تحت سرة القمر) من (الحرب) تتساقط القذائف من (الطرفين)، فلا تفرق بين مؤيد ومعارض شبيح أو مندس، ولا بين مسيحي ومسلم، أو بين صغير وكبير. وفي هذه الحرب صار النزوح عاديًا جدًا بالاطّراد مع ازدياد تبادل إطلاق النار والمحاكمات الميدانية والانتقام والثأر.. ومما ترصد الرواية في جرمانا، عيادة طبيب الجلدية، جار سناء، حيث كانت اللاجئات العراقيات يتوافدن لإجراء عمليات تجميل، وهو ما تفعله نازحات سوريات الآن، لكأن تلك العمليات، بحسب السارد، مخدر لأزيز الذكريات، وكأنها كمامات ضد الاختناق، وشهقة من غرق الحرب، ومسكّن لتشنجات الحنين. وفي تقسيم الحرب للناس بين مؤيد ومعارض للنظام، ثمة من لم يرد التدخل في هكذا تصنيف، فدفع ثمنًا باهظًا، إذ أن الطرفين يخوّنانه ويحمّلانه نتيجة عدم انحيازه، بينما يصطخب الفضاء بالاعتقالات العشوائية،

وبمن عذبوا في الساحات العامة لأنهم لم يشاركوا في الإضراب الذي دعت إليه المعارضة. وتلك هي أيضًا الفضائيات التي تحتفي بأعداد السوريين المذبوحين، وتشارك في خطف الشباب، إذ تحرف الشعارات وتشوّه الثورة.

مثل هذه (الخطابية) الجارحة والملتاعة، لا تفتأ تعلو في الرواية، وهكذا نرى عبود العامل في المعمل الذي يملكه نبيل زوج سناء، يهرع إلى لبنان عندما يطلب إلى الخدمة العسكرية. فهذا الجامعي يرى هذه الخدمة الضربة القاضية التي يخبئها الوطن لأبنائه: "أنت على قيد الحرب". ويتساءل عبود: لماذا أنت ملزم بخدمة وطن تخلى عنك في كل حياته؟ لماذا أنت مضطر للدفاع عنه وحمايته؟ لِمَ هذا الحب من طرف واحد؟ ويمضي عبود إلى أن أول محاولة للوطن للاعتراف به هي: نعوته. ولئن خدم العسكرية سنتين، فهو مضطر بعدهما إلى النزوح مع أسرته من "تحت خط الفقر إلى تحت خط الكرامة"، فلماذا إذن – يتساءل – عليه أن يترك أحلامه وديعة لدى تراب عاقر؟ لماذا "لا يرتقي الوطن حتى يستحقنا؟". ما نفع الأوطان والعروبة إن ضاع في جحيمها الإنسان؟ في الحرب – يحكم عبود – تتساقط الأيقونات المقدسة: الوطن، الولدان، المذاهب... وعبود يهتف: لتنزل هذه الأيقونات عن رفوف القداسة. وسيتوالى هذا اللحن الجنائزي، كما تشاء الساردة إذ توحّد لغات – ألسنة – الشخصيات، غالبًا، فإذا بسناء أيضًا يصيبها "الغثيان العروبي التاريخي" جراء الحديث عن روائع الحضارة العربية وتاريخ سورية.

في بيت أبيها الحاج عبد القادر عضو مجلس الشعب، نشأت سناء تحت وطأة الذكورية والنفاق، وهو ما تضاعف عليها بعد زواجها. وقد سلقت الرواية الذكورية سلقًا حياة سناء التي سترتج بتفجير معمل زوجها، وإصابته بالعجز، ثم بموته، ومن قبل عبر علاقتها مع المهندس علاء الذي يعلمها قيادة السيارة. وبالعشق، فالزواج، تتتوّج تلك العلاقة في نهاية الرواية، حيث ازدحمت الأحداث وتدافرت الشخصيات، ونتأ الصباغ الرومانسي، فهذا هو العراقي الذي حرق نفسه في بيروت سنة 2008 احتجاجًا على تعويق هجرته، وهذا هو شرح الساردة لكلمة ليليت – الذي يشبه درسًا إضافيًا غليظًا – وأخيرًا، هو تفجير سيارة مفخخة، فثانية بعد احتشاد الناس إثر تفجير الأولى – وهو ما شهدته جرمانا كما لعل أحدًا يذكر – وبالتفجيرين قضت شخصيات الرواية، بينما كان (الكل) في الطريق إلى وطن الضباب، إلى لندن، يتقدمهم أحمد الذي حضر ليصطحب والديه، فاختطف على يد صبحي

الذي كان شغيلًا عند الحاج عبد القادر، وطلب يد ابنته فرفض، فقتل من تزوجها، وحرق مزرعة الحاج، وشكَّل (لواء الحق) من أولوية المعارضة المسلحة، وخطف أحمد ليتوج انتقامه. وعلى رجلي لأحمد، قطع صبحي ثلاثة من رؤوس الجنود، وهو يعمل لنفسه، يشتري السلاح من الطرفين: من ضباط فاسدين ومن تجار السلاح في المعارضة، يخطف علويين ويبيعهم للسنة، ويخطف سنّة ويطلب الفدية، ويحلو له أحيانًا دور المفتي أو الإمام، رافعًا شعار (لا تصالح). وقد فرض على الطبيب أحمد أن يعالج مختطفين: ضباطًا وصحفيين عربًا وأجانب، إلا أنه أفرج عنه، وكانت قد لحقت به ليزا، حبيبته البريطانية، فإذا بتفجير السيارتين لا يوفر أحدًا.

تهجو الساردة المعارضة المسلحة، إذ تطلق السؤال الاستنكاري عمّا تحقق بعد سنتين وأكثر من الدماء. فالقلوب المؤثثة بالجهل والتعصب والأنانية، يزنرها الثأر، والسياسة صارت هذا البغاء الوقح، وإضاعة الوقت في التحليل السياسي والعسكري ما عادت مجدية، مادام الدم يسيل.

وبهذه الخطابية الجارحة تنصحنا الساردة بألا نترقب النجاة من مؤتمرات، و"لا تسمحوا أن يأكلوكم أحياء". ومقابل هذا الكلح المقبض نرى نشاط ابنتي سناء في فعاليات شبابية، منها تعليم الأطفال وجمع التبرعات. ومما تروم الشابتان هذا الذي يعلنه سؤالهما عن تخصيص يوم للضحك، وآخر للسخرية، وثالث للشتائم، ورابع لحماية ألعاب الطفولة من الانقراض. وقد صورت الرواية في مشاهد مؤثرة الطفل عمر ابن سناء، يلعب مع خاله الطبيب أحمد لعبة (دكتور ودكتور) حيث يتمدد الطفل مخاطبًا خاله: "يلّلا دورك أنا إجتني رصاصة قناص أأأي...." وفي دوره في اللعبة يلبس عمر ملابس السوبرمان ويصيح: "الآن سأنقذ كل السوريين". وفي مشهد آخر، تحتجز أسرة الحاج عبد القادر في القبو، مع غيرها، في انتظار وقف إطلاق النار، ليفرّ الجميع بعيدًا. وأثناء ذلك، وبلغة الحرب، تعتمر الطفلة إسراء قبة صاروخية هي الجاط – إناء – الأحمر.

لا تغيب الطائفية عن رواية جهينة العوام. ففي هذا الوطن الذي يقتل فيه الرصاص والرفاق من لم يقتله الظلم والفساد، في هذا الوطن الذي تفتح فيه مقابر الشباب أفواهها على كل الندى، تتساءل سناء عن المصادفة التي أسكنتها في بناء واحد مع وظف كامل: جارة درزية ومسيحية وعلوية وشيعية. ويُذهل سناء أن تجمعها مقاعد عيادة طبيب الجلدية

والتجميل مع بشر من سائر المحافظات والأديان والمذاهب والأعراف والجنسيات. لكنها المدينة التي فيها أكثر من عشرين معهدًا لتعليم الموسيقى، لكنها جرمانا التي لا تسميها الرواية: سيدة الدعوات المفتوحة للحياة، مهما يصخب الحديث الطائفي عن (درزيتها).

إنها المدينة الروائية التي يتمركز فيها القناصون بين الحلم والجمال، ليصوبوا على الحقيقة، وحيث يمر بك زعماء الطوائف لتعرف أن المستقبل لن يتغير، ماداموا يمسكون بالدفة.

وقد آلت مدينة التنوع الطائفي هذه إلى هدف لقذائف الهاون والعبوات الناسفة والاغتيالات العلنية والسرية، لا فرق بين مؤيد ومعارض، مثل سواها في أرجاء سورية، وحيث صار الحصول على جنازة بكامل الجسد، ترفًا سوريًا، وحيث باتت الموجّهات في المدارس يتغاضين عن مخالفات الطالبات، لأنهن يقدرن أن من الممكن أن تقضي الطالبة في أية لحظة.

بعد كل ذلك تخطب الساردة: يجب أن ينتصر السوريون، للسوريين، وليس على السوريين. ولعل ما طرأ على سناء بعد وفاة زوجها وأبيها، ونجاحها في العمل، إذ تفتحت كامرأة وكإنسان، لعل ذلك يومئ إلى انتصار الحياة رغم هذا الزلزال. وقد شملت الرواية في نهايتها لبنان مع سورية بهذه الإشارة المتفائلة. فبيروت والشام تتشاركان عتمة الضوء وبرودة الوقت وأنياب السفلة المحيطة بهما، كما تتشاركان أسوار الحب ونبوءة القيامة والنزوح. ولقد نصبت بيروت من قبل خيامًا للفلسطينيين وللعراقيين، ولكن يعز عليها أن تنصب خيامًا للسوريين.

هكذا قدمت جهينة العوام في روايتها الأولى ما يعزز الوعد بروائيتها، على الرغم من ضغط الشعرنة، ومن النبرة الخطابية، والزحام واللهاث مما اعتور خاتمة الرواية.

14- مها حسن: عمتِ صباحًا أيتها الحرب [1]

تشرع رواية مها حسن (الراويات) ذراعيها بقول الكاتبة (خُلقتُ لأروي). وفي روايتها الجديدة (عمتِ صباحًا أيتها الحرب) يحضر جذر هذه العبارة في قولة ماركيز (عشت لأروي)، بينما تكرر الكاتبة عبارتها السابقة مرادفةً بين (وُلدتُ وخلقت)، وترسل الأم أمينة عبارتها (رويت لأعيش)، فهي أيضًا تتولى شطرًا كبيرًا ومهمًا من السرد، مثل ابنتها الكاتبة التي كانت قد أفادت من أمها في وصف نساء روايتها (تراتيل العدم)، وهذا ما تذكّر به في الرواية

[1] منشورات المتوسط، ط1، ميلانو 2017

الجديدة وهي ترسم أمها كشخصية روائية: امرأة خيالية، وكائن خرافي قفز من الأسطورة وعاش في الأرض عالقًا بين الحكايات والواقع.

من قبرها تشارك الأم في السرد، وتفسح لسواها من الراحلات، فتضفي على اللعب الروائي مسحة خاصة. وهي تعلن الأم أنها كانت في حياتها شهرزاد الحارة، وغدت في مماتها شهرزاد البستان / الحديقة التي تحولت إلى مقبرة بفعل الحرب. أما الكاتبة فتعلن أمها (شهرزاد الحرب).. لكن الرواية تعلن عن أكثر من شهرزاد، وإن تكن الأم تظل هي شهرزاد الكبرى، أو الأولى. فللكاتبة نفسها نصيب وافر من الحكايات والحكي. ولشقيقها حسام نصيبه الوافر أيضًا. ولسواهما نصيب يسير. وهكذا كان للحرب شهرزاداتها.

في فصل (بستان الخرز) تسأل الأم ابنتها عن الرواية: "ما هذا الكتاب المملّ؟"، وبما لا يخفى أنه لسان الابنة قد أعارته للأم، يأتي وعي الرواية لذاتها في سياق لعبة الميتارواية، وانكتابها على المكشوف، أمام القارئ. فالأم تنفي أن تكون ابنتها تجيد الكتابة، وتصفها بالجبن، وبأنها وقعت أسيرة الآخر "في هذا الكتاب". وتمضي الأم إلى أن ابنتها تريد كتابًا يليق باسمها، ولا تبحث عن كتاب يليق بداخلها، ولذلك "كتابك فاشل"، والأم ستتولى تطريزه. وتسدي النصيحة بأن تكتب ابنتها كما تعيش هي.

وفي موقع آخر تحكم أن ابنتها راحت تفكك عبر الكتابة انتماءاتها، وتحللها، مقتربة من أمها. كما تحكم بأن الكتابة صنعت من مها كائنًا عاقلًا وعادلًا في آن. وما أكثر ما يرطن لسان الأم بما تسوق الابنة عليه. فالأمية تتحدث عن الزواج الرومانسي، وعن جوهرها التلقائي، وعن جيناتها، وعن جوهر وبذور ابنتها الإبداعيين، وبعد كل ذلك تصرّح بأنها لا تفهم كلام مها النحوي، ولا مصطلحاتها. ومها نفسها ستكتب أنها تتصرف بمفردات الأم. وبالتالي، ينبثق السؤال عما إذا كانت لعبة الميتة التي تروي تكفي لتبرير رطانة لسان الأم، أم أن الأَوْلى أن يكون قد بقي لها لسانها الشعبي البديع المميز، وجرى تصريف رطانتها الثقافية بلعبة أخرى؟

هنا، ربما تحسن الإشارة إلى تصنيف الأم والابنة للرواية، وقد تداول سابقون لهذا التصنيف تعبيرًا عن النظر إلى الرواية ككتاب مفتوح، هو من السرد والشعر والبحث والمسرح ومختلف صنوف الكتابة، وحسبي الإشارة إلى رواية / كتاب (النخاس) لصلاح الدين بوجاه.

بيد أن مفهوم (الكتاب) اكتفى في (عمت صباحًا أيتها الحرب) بالسرد الشهرزادي، وأحيانًا: الوثائقي، وغالبًا: السيري. وبما أن الكاتبة عاشت شطرًا من حياتها في حلب، وتعيش في فرنسا، فالبيت يصير هوية، والسؤال يلوب عما إن كانت تكتب هذا (الكتاب) لتصدق الحياتين اللتين تشك في وجودهما: الحياة الحلبية، والفرنسية.

بالعودة إلى شهرزاد الأم نراها تقطع الحكاية بغير العبارة الألف ليلية التي تعلن الصباح والسكوت عن الكلام المباح. والقطع يأتي مرة بتحليق طيران، ومرة بسقوط قذيفة هاون قرب الحديقة/ التي يسميها (الأغبياء الأحياء) مقبرة، فيما هي، بلسان الأم، بستان، والنساء في دفائنه خرزات تطرِّزه.

تفتتح شهرزاد الابنة/ الكاتبة الروايةَ بقصف المعارضة لبيت (العائلة)، مع أن مها وإخوتها مع المعارضة، ما عدا لؤي المقرب من النظام، الذي قاطع إخوته، وظل وحده في حلب، بينما تقاذفت المهاجر البقية. وفي حي بني زيد المعارض، حيث استأجر لؤي بيتًا، هدده المعارضون بالاغتيال، فرحل إلى السكن الجامعي. وقد أهدت الكاتبة الرواية إلى لؤي وإلى كل سوري فقد بيته وأسرته. وجعلت الرواية في فصلها الأول بخاصة، ثم في ثناياها، من (البيت) نبضًا حارًا لها. فالأم التي تروي كيف أثثت البيت، تحدّث عن (شوق البيت) كما تسمّي مها ذلك الشوق الأعلى من شوق البشر. ومها ترسل أيضًا قولها بـ (مزاج البيوت)، وتحدّث عن أنها تحمل (عقدة البيوت)، وتطلق السؤال الملتاع "أين هو بيتي الحقيقي"، فالبيت هويتها، وهي واقعة في (غرام البيوت). وفي فقرة (هاجس البيت) ترى حلم السوريين سيكون فقط بيتًا، بعد حلم طويل من الحرية والمساواة والتحرر من الخوف.

بكل ذلك تنادي رواية (عمت صباحًا أيتها الحرب) ما أرسل الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار في البيت بما هو الملاذ، ومسقط الرأس، وحيز المستقبل، البيت الجسد والروح، البيت الركن الأول للإنسان في العالم، البيت القبو والعلية والمطبخ وغرفة النوم والخزانة، البيت القوقعة والصَدَفة واعغش والحلم، البيت الكيان، وقبل ذلك وبعده، وبما يعني الرواية، البيت المكان الذي يُستحوذ ويُصار إلى الدفاع عنه ضد المعتدي.

إنه بيت العائلة، الذي أسقطته الحرب، بعدما حولته إلى ما يشبه الخان، جراء كثرة من صار ملجأ لهم. وقد صورت الرواية سقوطه في أطول فقرة فيها، وفي مشهدية مروعة. ولا تنسى (تعفيش – سرقة) البيت المهدم. ولأن معنى حياة الأم قد تقوض مع البيت، فقد

أسرعت إلى الموت. ولست أدري كيف تأتى إثر ذلك أن نقرأ: "أحسد أمي لأنها ماتت في بلدها قبل أن تقوم هذه الحرب" (ص 162).

للبيت شأوه أيضًا في حكايات الشهرزادت الثانوية، أي رواة الرواية الثانويين. فزوجة عدي (الأسدية) تنادي مها لتتفرج على الغرفة التي تؤويهم في السكن الجامعي "كأننا في سجون عائلية". وإلى فنلندا هاجرت أماني فكان لها وحدها من دون الآخرين بيتها السعيد. أما حسام – شهرزاد الثالثة، بعد الأم ومها – فيتحدث عن (اللابيت) بعدما تطوّح من تركيا إلى السويد، حيث رُفض طلبه باللجوء، واكتشف ما عدّه أكذوبة أمان السويد وعدالتها. وقد جاء كل ذلك في الفصل الأخير من الرواية، الذي يعزف على أسطورية الرقم 7، وعنوانه: (سبعة بيوت في سبعة أيام لسبعة أولاد). وفي هذه النهاية تعلن الكاتبة (البيوتيتية) أن البيت عندها "وطن دائم للكتابة والتخيل واكتشاف الذات والعالم". وكانت قد سبقت ذلك فقرة (البيت المستعاد) في فصل (شهرزاد الحرب). وتروي الفقرة صديقة لمها تطلب عدم الكشف عن اسمها، مستعيدة ذكريات الدراسة الثانوية. وقد احتلت جبهة النصرة بيتها، وسطت المعارضة المسلحة عليه وطردتها منه، كما أن النظام يراها بيئة حاضنة للإرهاب. وفيما يشبه أن تكون قناة سياسية، تبدي شهرزاد المجهولة هذه وتعيد في أن النظام خلق الإرهابيين، وفي أن الثورة اجتماعية وتلقائية، أجهضتها المعارضة الفاسدة التي وضعت مصالحها فوق مصلحة الشعب، مثل النخب الانتهازية التي تخلت عن خطابها الأخلاقي وصفقت للسلاح الديني. ومع ذلك، تهدر هذه الشهرزاد بأن شعلة الثورة مستمرة، ولن يقتلها النظام ولا الرايات السوداء والصفراء.

مع حسام – شهرزاد الثالثة تتفجر حكايات المظاهرات السورية السلمية سنة 2011، فالتحول إلى العسكرة والأسلمة، ليبقى صوتًا خافتًا ووحيدًا للسلمية، فيضطر إلى الهجرة. ومن تركيا إلى اليونان إلى السويد تتفجر حكايات التغريبة السورية التي تحيا مها وإخوتها فصولًا أخرى منها. وسواء عبر التغريبة، أم عبر يوميات الحرب في حلب وفي ريفها، أم عبر ما يُستعاد من الماضي قبل الحرب، تبرز (الهوية) كشاغل بامتياز للرواية.

كانت حارة العمران في أطراف حلب هي هوية الصداقة والجيرة التي شققتها العسكرة، وحلّ محلها كهوية خارجُ الحارة، فكان أول انفصال بين حسام الكردي وصحبه العرب. وفي فصل (الهوية العالقة في الممر)، يأتي اعتقال المسلحين العرب بقيادة (أبو عرب)

لحسام الكردي كشعرة تقضم ظهره، وهو يروي إحساسه بالظلم، وبألا تشفع له مشاركته في المظاهرات، مما أعاده إلى أصوله الكردية، بعدما كان يشعر بالغربة حين يسمع أبواه يتحدثان الكردية. لقد اكتشف فجأة أنه ليس مثل أصدقائه العرب، فالثورة كشفت له الفرق بين العربي والكردي. وإذ كان عنصر من الجيش الحر قد هدده بحرق الأكراد في عفرين، فهو ليس حاقدًا، ولا يكره العرب، لكنه يجأر أنه لا ينتمي لهذه الثورة إذا كان أبو عرب وأمثاله قوادها، ومن يقررون مصيره، لكأن الثورة ملكهم، وفي السويد، في فقرة (الهوية المرتدة) يكرر حسام أنه لم يفكر يومًا بكرديته، ولا باختلافه عن صحبه من العرب، لكن ذلك حدث بعد الثورة. وهذا الذي عاش حياته بعيدًا عن القوميات، بات يحس بانتمائه الكردي، وإن يكن ينفي أنه واحد من الشيعة والسنة والأكراد الذين حوله في الكامب – مخيم اللاجئين.

وإذا كانت هوية حسام تركض أمامه، فهو أقرب إلى أخته الكاتبة التي تروي أنهم في فرنسا يرونها شرقية مسلمة، وفي سورية يراها أغلب معارفها كردية، ولدى الأكراد هي مستعربة تكتب بالعربية، كأنها منشقة أو خائنة لقوميتها. لكن مها تعلن انتماءها الوحيد إلى الرواية. وتقف مها هنا في كتابتها بالعربية مع الكوكبة الكردية التي أبدعت بالعربية من جيل حامد بدرخان إلى جيل هيفين تمّو، وبينهما سليم بركات وإبراهيم محمود وإبراهيم اليوسف وحليم يوسف وأحمد عمر وهيثم حسين و... ومها حسن التي دأبت، وبشجاعة، على كتابة الرواية السيرية، والسيرة الروائية كما يؤثر بعضهم القول حين يظهر الكاتب (ة) بلا قناع في الرواية، كما كان صنيع غالب هلسا وعبد الحكيم قاسم وخليل النعيمي وخليل صويلح ونورا أمين وآخرين منهم كاتب هذه السطور.

أما (عمتِ صباحًا أيتها الحرب)، وعلى الرغم من نثار الشخصيات النكرات، ومن ضغط الوثائقي والتوثيق أحيانًا، والسياسي نادرًا، فقد جاءت مغامرة سردية بديعة ومميزة، سواء في مدوّنة صاحبتها الروائية، أم في المدونة الروائية للزلزال السوري.