الفصل التاسع

الحرب روائيًا

- منهل السراج: كما ينبغي لنهر(1) :

هو ذا يوم كأنما هو يوم الحشر، ترى فيه فطمة المآذن مزرقّة من شدة البرد، وأصوات الداعين للجهاد تتعالى داعية إلى إخراج أبي شامة ورجاله من الحارة، فيخرج الصبيان والشبان تنفيذًا لوصية العم الهارب نذير، وابتغاء وسيلته إلى الجزاء المرتجى "فالمبطون والمطعون وصاحب الهرم والشهيد في الجنة".

يسلِّم الشبان هوياتهم لأمهاتهم كيلا يورطوا غيرهم، فهم موقنون بالقتل. ويقتحم رجال أبو شامة الأماكن الغامضة المخيفة، ويغيبون في المتاهات بعدما قطعوا الجسر ودخلوا حارة فطمة على الضفة الثانية للنهر، فيغضب أبو شامة غضبًا شديدًا ويأمر بتدمير الحارة من الأرض ومن الجو. ويندفع رجاله من حارة القصب إلى حارة الحور وحارة الصفصاف وحارة القلعة وحارة اللاجئين، يهدمون واجهات البيوت ومئذنة جامع أبي رحمون ويقتلون معظم الرجال.

تكتفي الرواية من تعيين فضائها في مدينة ما بحارتين يصل بينهما نهر، مع إشارة عارضة إلى مكتبة المركز الثقافي في المدينة. أما الزمن فتكتفي الرواية من تعيين بدايته بالإشارة إلى الاستعمار الفرنسي، ومن تعيين نهايته بالأنترنيت. وقد يكون للقراءة أن تعيّن الرواية في سورية بعون مما تحفظ فطمة من الأهزوجة التي كان يرددها الأطفال زمن طفولتها: "ديغول خبّرْ دولتك باريس مربط خيلنا". وبالتالي قد تعجّل القراءة إلى تشخيص التقية في لعبة الرواية بالزمان والمكان. لكن الأهم هو أن هذه اللعبة جعلت الرواية تنادي أية مدينة عربية خلال عمر فطمة، مما قبل الاستقلالات إلى الأمس القريب الذي عانق فيه العرب الأنترنيت. وبتجديد أكبر: المدينة التي دمّرها الصراع بين أي (نذير) إسلامي وأي (أبي شامة)، فخرجت

---

(1) دائرة الإعلام والثقافة، ط1، الشارقة 2003.

بذلك الرواية من ربقة التقية، وعوضت خسارة التعيين بما هو أثمن، إذ بات شعاع الدلالة أشعة دلالات تتراقص في الفضاء العربي عبر عقوده (المجيدة) القليلة المنصرمة. وإلى ذلك خصصت الرواية (تعميمها)، سواء بوفرة من المفردات والتعابير العامية التي شرحتها في الهوامش، أو بوفرة من متناصات الأغاني الشعبية . وقد مضت لعبة التناص أيضًا إلى حي بن يقظان . وكذلك بالرهان الفني الأكبر للرواية: الوصف الذي لم تفته دقيقة من دقائق الحارة والبيوت والدكاكين والمقبرة والسجن وأشياء الحياة اليومية والطبيعة (النهر والنبات).. كما لم تفته دقيقة من دقائق الروح للجماعة وللأفراد، حيث غدا الوصف استبطانًا رهيفًا لدخائل البشر في الوقائع الكبرى والصغرى، وبخاصة: واقعة اليوم العظيم الذي استباح فيه رجال أبي شامة المدينة، في ذروة الصراع بين السلطة (أبو شامة) وبين التيار الإسلامي الذي يقوده العم نذير.

بيوم من أيام فطمة في عهد الأنترنيت، افتتحت الرواية وبدأ نبش الماضي الذي يكنزه (الصندوق). وصندوق الذكريات لعبة أثيرة في الفن الروائي . حسبي الإشارة هنا إلى رواية أهداف سويف (خارطة الحب) . تستعيدها رواية (كما ينبغي لنهر) إذ تقلّب فطمة سبحة الجدة وهوية الأب ومفتاح قبو القبو وصورة لميا المجنونة و.. والأهم: الكيس الذي يحتوي صور العائلة وصور الحبيب الأول. ومنذ هذه البداية إلى ما سيلي من تقليب في الصندوق الذي دارت حوله ووقعت فيه أحداث عديدة وأخبار كثيرة، يصير الاسترجاع مفتاح قصص وحكايات شخصيات الرواية التي تكاد كثرتها توقع في التتويه. ففطمة مسكونة بالماضي على نحو جعل الرواية تنوء بالنوستالجيا وهي تحيي حجر وبشر الحارة المدمرة. ولن تفصل الرواية بين ما تسترجع وبين حاضر فطمة. بل يتوالى سرد الماضي في إهاب الحاضر بلا انقطاع من البداية إلى النهاية. وقد تتباطأ الرواية إلى أن تستوفي قصة أحدهم أو إحداهن. وقد تتشظى الأخبار أو القصص في أكثر من موقع، ويبلغ ذلك أحيانًا حد التتويه. غير أن الشخصيات تروح تنبني كأنما بسرية أو بصمت الكتابة، مثلها مثل تاريخ المدينة الفاجع. ومن حين إلى حين ينظم هذا البناء إيقاع فإيقاع. ومن الإيقاعات ما يكون مكثفًا لدلالة أو أكثر، أو ما يبثّ دلالة أو أكثر. فالجرذ الذي ينغص على فطمة منذ البداية، سيتفاقم حضوره إلى أن يجعل فطمة تخاطبه: "والله الزمن زمنك"، وإلى أن يحتضن جهاز التحكم بالتيلفزيون ويخاطبها: "متى تعترفين بأهمية وجودي؟". إنه ما يقرض وجودها، وهو ما سيتعزز بالإيقاع الأكبر

الأخير: إصابة فطمة بالسرطان. وإلى ذلك تأتي إيقاعات أصغر كأنما تتولى تنظيم السرد وحسب. فعلى إيقاع طبخة اليبرق ـ مثلًا ـ في البداية التي أطلقها الصندوق، تنتظم استعادة فطمة لنثار، عبر عشرات الصفحات، منه ما سيتركز وينجلي فيما بعد، ومنه ما يغطّي فورًا محطة من محطات فطمة والمدينة، كمحطة الحبيب الأول في المرحلة الثانوية، والذي تعتزم أمه ترك المدينة لأنها من أقارب أبي شامة. ولسوف توالي فطمة لقاء الحبيب امتحانًا لشجاعتها وتحديًا لعمها نذير، بينما الصراع يوشك أن يذرّ قرنه بين هذا العم وبين أبي شامة. ولقد مضى الحبيب إلى ألمانيا، ودعا فطمة إليه، إلا أن فطمة ـ بحسبانه ـ لم تجده قويًا كأصحاب الرسالات، فلم تلب نداءه. أما فطمة فسيقيم فيها هذا الحب، ولن تنسى ذلك الشاب الذي رأته آخر مرة يُدحرج على درج المشفى مضرجًا بالدم.

لكل يوم من حاضر فطمة قبل اكتشاف إصابتها بالسرطان وبعده، ما يضيق به اليوم من الماضي، وهي المشغولة حتى الثمالة بتاريخ وتأريخ أحداث الصراع، التي أنشأها أبوها على كتب التاريخ. هكذا تنهمر الأطياف (الدراسة والبلوغ والأقران..) إذ تزور المقبرة أو تجري التحليلات الطبية أو تُعنى بلميا المجنونة أو تعد الطعام للمؤذن أو تلتقي فارس الرسام والنحات والعاشق الدائم لها... ومن بين ذلك تبرز بخاصة حديقة فطمة التي تتصدى للنباتات الطفيلية وللنمل وللجربوع كما تتصدى للجرذ، مرددة "زرعاتي مثل أيامي"، لكن أيام فطمة تدول كما الحديقة، ليأتي الموت أخيرًا عليهما، بعد نخره الطويل منذ نشب الصراع في المدينة، فنشب السؤال: لماذا؟

ذات يوم علل الحبيب الأول الصراع بانتقام أبي شامة للتاريخ. وثمة من علله بقريبة لأبي شامة هي أم الصافي التي أحضرها الجد لتعنى بالعم العاجز. والعم العاجز الذي تزوج الغريبة فتح مدرسة ليهيئ الأولاد كما يريد العم نذير. والعم نذير ـ في تعليل آخر للصراع ـ اعتقد بالمذهب السائد وحمل كفنه على رأسه داعيًا لكلمة الحق التي يعتقد. والعم نذير يعود حينًا للتراث ويستشهد حينًا بنظرية حديثة، ويجبر من يخالفه على التوبة. وللصراع إذن لبوسه الديني. ولكن ثمة من يرى أن كل ما تقدم أسباب سطحية للصراع، أو أسباب كاذبة، إذ "ربما تواطأ العم نذير مع أبي شامة، وهذا تفسير بعيد، أو ربما كان الأمر سوء تدبير من العم نذير، وهذا تفسير قريب".وهكذا يختلف القول في تعليل الصراع وفي تعليل هرب نذير. على أن الرواية تجلو أخيرًا بعض هذا الغموض، عبر مشاهدة فطمة لنذير في التلفزيون بأناقته

الباريسية. وهو إذن قد أدار ظهره في منفاه للمدينة، وإن كان لا يزال يدعي النضال. و"سيختل التوازن إن عاد إلى البلد لسبب ما" كما تذهب فطمة في حوارها الطويل مع فارس، حيث تمضي الإشارة إلى المعارضة الإسلامية في الخارج، وإلى أن نذير وأبا شامة وجهان لعملة واحدة. وهنا قد تبرز مرة أخرى إشكالية الرواية بين التقية وبين التعميم الذي يجعلها تخاطب مصر أو تونس أو سورية أو الجزائر.. غير أن الأمر لا يبدو ذا بال، لأن وكد الرواية هو فيما كان من الصراع وفيما آل إليه، مجسَّدًا في شخصية فطمة التي يوحّد فارس في مناجاته لها بينها وبين المدينة، ليجعلها رمزًا تنوشه الفجاجة والإنشائية، وهي في غنى عن ذلك بفضل بنائها كشخصية روائية لا تنسى.

على أن هذا الامتياز ليس وقفًا على شخصية فطمة وحدها. فالرواية، باختيارها الشخصية الروائية حاملًا لما كان من الصراع وما آل إليه، أبدعت في تكوين كثيرين وكثيرات. فهذه لميا حين داهمها رجال أبي شامة فحملت صغيرها على كتفيها، واحتضنت وسادة بدل ابنتها، وحين اكتشفت على الجسر خديعة الوسادة، رمت الصغير بدلًا منها في النهر، ووجدت نفسها "بدون أعباء، بدون طفليها، بدون زوجها، ثم بدون عقل" و"كان يا ما كان، كان هناك لميا عاقلة".

لا أحد يعرف من وشى بأبناء الحارة لرجال أبي شامة إلا لميا، لذلك يرتعد الواشون عندما يصادفونها: "ألن تحلّ عنا لميا الهبلة؟". ومن أولاء وحدها لميا تعرف من هو أبو كوفيه الملثم الذي رافق رجال أبي شامة ودلهم على بيوت المارقين وقبض أجره وهرب من انتقام محتمل. لقد عاد أبو كوفية إلى الحارة يحميه رجال أبو شامة. لكن من صاروا يتعاملون مع أولاء لم يتركوا له مطرحًا، بعد ما أمسك أبو شامة الضفتين من القرنين، وكتب كاتبه أنه يعاني من السأم بعد خراب الضفتين.

عن ذلك الخراب تروي فطمة بحث رجال أبي شامة عن عمامة نذير واغتصاب الفتيات وخروج الرجال حاملين الرايات البيضاء وإعدامهم على جدران البيوت والمقابر الجماعية واقتياد الأسرى كبارًا وصغارًا يوم الجمعة الذي سيصير كابوسًا.. لكأن فطمة تحدث من الجحيم، وسؤالها يوقّع للحديث: "أهذا دمي أم دم أعمامي؟".

عبر حديث الجحيم تستعيد زواجها من أحد الفلسطينيين الذين نزحوا إلى المدينة بعد النكبة. وتستعيد حملها وموت وليدها وطلاقها وموت أبيها ووراثتها لكتبه. ومن ذلك الذي

كان إلى ما آلت إليه المدينة بعد سنين، ينشب بشر الرواية جماعات من الأموات والغائبين. المخطوفين الذين ليسوا بالأموات ولا بالأحياء، مثلما تنشب الفتيات اللواتي أحرقن علم بلادهن أسفل المنصة التي كنّ يحيينه منها ويرددن النشيد الوطني، فصار هتافهن: "يللاّ برّه أبو شامة".

من بين تلك الجماعات ينجو نزر منهن ومنهم فتقوم بهم وبهنّ الرواية: مطيعة التي اختطف ابنها الطالب في السنة السادسة طب، فأعدت للغائب قبرًا تزوره كل خميس . أم الحب الغريبة التي لا يعرف لها أصل ولا فصل، لكنها أم الكبار والصغار التي حبست نفسها عامين بعد غياب الغائبين. الحاج عمر الذي أورثه جحيم أبي شامة وسواس البعث: أنْ ليس يبعث حيًا يوم الحشر. ليلى الجامعية كشقيقتها فطمة، والتي انصرفت إلى مجتمعها المخملي مقرعة شقيقتها: "عيشي فطمة، يعني أبو شامة داري فيك ولاّ شايفك؟". وها هو بخاصة أبو سليم الجربوع الذي أسس جمعية الحمير أو نقابة (حمار ولا عار) ونصّب نفسه على أنه أجحش الجميع، إن اضطر للخروج من مكتبه خلال الدوام كتب بخط جميل (الحمار في الجامع) أو (سأعود أنا الحمار بعد قليل)، بينما عمت الفرحة ببطاقات الحمير التي سيعدم من يضيّعها لأنه يبقى بدون إثبات شخصيته.

بمثل هذه السخرية المريرة ترسم الرواية ما آلت إليه المدينة بعد انتصار أبي شامة. فالأطفال الجدد حمير بالولادة، وأولى الكلمات التي يرددونها هي نشيد الشتيمة. وحين يبلغ واحدهم تهيأ له بطاقة الحمار. وقد بات شرط الانتساب . بعدما كبرت الجمعية . أن يثبت طالب الانتساب أنه قام بأعمال تؤكد أنه حمار. حتى النهر بات يرسل روائح غريبة، والاغتراب طبع كل حجر غادر مكانه، والجميع لاهٍ عن الجميع، وأهل الحارة باتت لهم فلسفتهم الخاصة، والكبار منهم يلقنون أبناءهم الحذق والقدرة على التملص من التهم التي يمكن أن يقعوا فيها بسبب قرابتهم لنذير.. إلى آخر ما تسلق به الرواية (الجماهير) التي صارت تصفق لأبي شامة بهستريا، عرفانًا بجميل صنائعه، وهو يصرف التعويضات على من يعترف بأن موت من ماتوا كان من وباء نذير، وأن الدفن لم يكن جماعيًا على شكل تلال، إنما كلٌّ في قبره ووجهه إلى القبلة. وإذا كان الأستاذ عاصم قد رفض التعويض فلقي جزاءه مثل كل من رفض، فالآخرون "لمّ كل أخ لحم أخيه، موّتتْ الأمهات أبناءهن وأزواجهن وإخوتهن،

وقبضن التعويض الذي رمّمن فيه بعض الجدران (...) في حين ظل في الحارة الكثير من الأرامل اللواتي لم يعرفن إن كن أرامل أم زوجات رجال غائبين لى أجل غير مسمّى".

ربما كانت غاية ما كان أن تروي أم الحب أن فتيات ممن لم يتجاوزن الخمسة عشر عامًا قد ولدن أطفالًا لا يعرفون الآباء، جراء ما كان من اغتصاب رجال أبي شامة لهن. وربما كانت غاية المآل أن تبثّ إذاعة أبي شامة خبر زيارة ابنة أخية المدللة للمدارس وتوزيعها الورود على التلاميذ في الذكرى السنوية لعيد النصر. بل إن غاية ما كان كغاية المآل، لا تفتأ تتعدد لتورث فطمة الكوابيس وهي تذبل على طريق الموت. ولكن ليس قبل أن يعود شقيقها أحمد الذي اختطف صغيرًا، فأعادت تسجيله حيًا بعد ما كان مسجلًا ميتًا. ولن يلبث أن ينقلب عليها هذا الذي تضيف قصته في السجن فصلًا كابوسيًا جديدًا من فصول التعذيب. وهكذا يصدق تقدير فارس لخوف فطمة من عودة الغائبين: "سوف يفتحون الجروح وسيختلفون في طريقة رتقها، وأنت ستنزفين من جديد".

مع اقتراب النهاية تطلب فطمة من فارس أن ينحت شاهدة قبرها، وترى نفسها في كابوسٍ غانية، وفي كابوسٍ ترى حفلًا لجمعية الحمار، يطل عليه أبو شامة محييًّا برجله. ويسمح لأحد ما أن يدخل من باب جانبي صغير كأنه باب سري، فإذا بالعم نذير يقف في مجلس أبي شامة الذي يصافحه ويجلسه بجانبه "تحدثا بضع دقائق أمام الحضور الذي كان متشوقًا لمتابعة هذا اللقاء بعد كل هذا الغياب". والمعارضة الإسلامية المسلحة هي إذن صنو الطاغية، وأبو شامة ونذير وجهان لعملة واحدة. غير أن الرواية ترسل في وجه هذا الكابوس الختامي إشارة النقيض عبر شخصية لميس.

لقد أعاد أبو شامة بناء الحارة، ومن ذلك كان مركز الخلية الذكية للاتصالات الذي تبصق عليه لميا المجنونة كلما قطعت الجسر كما تبصق على النهر الذي ابتلع ابنها يوم وقعت الواقعة، فجنّتْ المرأة. وفطمة أيضًا تمقت المركز، لأن أبا شامة أقامه بعد فتكه بالحارة. لكن الشابة لميس غير معنية بأبي شامة، وهي تتردد على المركز لترى العالم وتلتقي أصدقاء من جنسيات مختلفة عبر الأنترنيت، كما سيفعل الراوي في رواية خليل صويلح (بريد عاجل) من بعد. ولميس تسأل خالتها فطمة: "لماذا تصرون على أننا جيل غير مسئول؟ جربي مرة أن تضعي ثقتك في". إنها تريد أن تعرف كل شيء، والمركز وسيلتها. وإذ تموت فطمة، تكبر لميس بسرعة وهي تعبر كل صباح الجسر بين ضفتي النهر، تتابع ما يجري حولها. "وفي عينيها

الواسعتين تتلامح كل وقت فطمة التي تستلقي بجانب قلعة المدينة، كما ينبغي لنهر..". وبذا تلتف العبارة الأخيرة لتصير عنوان الرواية، بينما تنشبح القراءة وتدمى في هذه الكتابة التي أبدعتها منهل السراج من أمسنا ومن يومنا، وربما من غدنا، والعياذ بالله.

2- ناديا خوست: أعاصير في بلاد الشام [1]:

على إيقاع الصراع العربي الإسرائيلي والهزائم المتتالية، تواتر الحفر الروائي في التاريخ. كما بدا في روايات هاني الراهب وحنا مينه وممدوح عدوان وخيري الذهبي ونهاد سيريس وآخرين منهم كاتب هذه السطور، ثم جاءت روايتا ناديا خوست (حب في بلاد الشام) و(أعاصير في بلاد الشام). وفي كل هذه المدونة كان سؤال الحرب في الصلب، مثلما كانت أسئلة الوثيقة والتأرخة والتخييل والتناص والسيرة، وهي الأسئلة التي تمايز الأجوبة عنها بين الرواية التاريخية .كما كتبها معروف الأرناؤوط في سورية وجُرجي زيدان في مصر . وبين الحفر الروائي في التاريخ. ويبدو أن التجارب التي سبقت . ومنها خارج سورية تجارب عبد الرحمن منيف وعبد الخالق الركابي وجمال الغيطاني ورضوى عاشور وفوزية رشيد وسميحة خريس... . لم تكف ناديا خوست مشقّة افتتاح الرواية بتوكيد استنادها إلى موسوعات ووثائق ومذكرات وكتب تاريخية وشهادات شخصية. بل إن الكاتبة تجلو في (مفتتح الرواية) أنها قد قاطعت الشهادات التي تلونت بهوى رواتها والمذكرات التاريخية التي حملت أطيافًا من رؤى أصحابها، بالوثيقة "كيلا يسجل المؤرخ أن مناخ الرواية وأحداثها غير صحيحة". وعلى الرغم من توكيد الكاتبة أنها لم تكتب رواية تاريخية تبدو مهجوسة بالمسافة . أو الصلة . بين الحقيقة الفنية والحقيقة الواقعية، وإن كانت تدع فحص ذلك لـ (المختص)[(2)]. والمهم هنا أن سبيل الكاتبة إلى الحفر الروائي في التاريخ، هو كما كتبت: "لكنني أبحث لنفسي أن أستقرئ وأن أشيد الممكن والمستحيل بحقوق الروائي الذي يريد أن يصوغ مُثُلًا جميلة ومؤثرة، وخالدة أكثر من أصولها وظلالها". فهل هو إذن السبيل الذي اختطه الكاتب (حقوق الروائي الذي...) أم هي زلقة اللسان بالفصحى الذكورية ومكر اللاشعور؟

---

[1] اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 1998.

(2) ربما تنفع الإشارة هنا إلى كتاب محمد خالد عرب: المعالجة الفنية للتاريخ، دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار، ط1، اللاذقية 199

تبدأ رواية (أعاصير في بلاد الشام) من النهاية التي عاد فيها قيس إلى إربد بعدما طوّح في الدنيا عشرات السنين، وبعد أن تطوّح الاتحاد السوفياتي وكواكبه. وبالطبع، لن تكون الرواية بعد مثل هذه البداية، سوى استعادة لحياة بطلها، وإن يكن حضور النهاية سيمثل بين حين وحين أثناء الاستعادة.

ينتمي قيس إلى قرية صفورية الفلسطينية التي أبادها الصهاينة في الحرب التي أسفرت عن قيام اسرائيل عام 1948. وإذا كانت الرواية في أولى فقرات البداية ستجبه بتلك الإبادة، فهي ستجبه أيضًا بذكرى غزالة وأغاني اسمهان من يفاعة قيس. ثم تنهمر مما آل إليه قيس بعد أربعين سنة ـ بالأحرى: من النهاية ـ أخلاط من فرادته منذ نشأته، وحسبنا من ذلك نبوءته بخراب المعسكر الاشتراكي: "هل كان له حدس الأنبياء وبصيرة المنجمين يوم قال: ما بدأ به الثوار نسيه السياسيون؟". ومن تلك الأخلاط مصادفته في مطار فيينا إبان عودته الأخيرة الغجرية التي ستستدعي ذكرى غجرية طبريا من اليفاعة أيضًا. ومثل هذه الذكرى هي المعلومات عن زواج قيس وعن المسافة بينه وبين ابنه وعن كتابته الشعر ودراسته الفلسفة واستقباله في بيته لسفراء وقادة سياسيين وولعه بالنساء بحثًا عن ليلاه، وصداقته مع جورج ماكاي اليهودي الذي كان مستشارًا في اللجنة المركزية (للحزب الشيوعي؟) ويصفه الصهاينة بخائن الشعب اليهودي لأنه يخالفهم. وكذلك تأتي صداقة قيس مع اليهودي طوران روبرت الذي غاب سنتين ليؤدي الخدمة العسكرية في إسرائيل، ثم عاد ليعلن لقيس أن مهمته هي جمع كل كلمة تكتب عن الشرق الأوسط، ورصده لكل رصاصة يمكن أن ترسل إلى بلد عربي.

بهذه البساطة التي ينقصها الإقناع يكشف طوران روبرت مهمته لصديقه قيس العصر، الشاعر دون منبر والسياسي دون حزب والرائد الغاضب على الحاضر.

وإثر هذه الأخلاط تشرع الرواية بالانتظام في استعادة الماضي التي يقاطعها الحاضر أحيانًا كما أشرنا، ليقوم بناء الرواية على تمفصل التاريخ مع حياة قيس ومن له به صلة وثقى من أسرته ومن أصدقائه ومن معشوقاته وعاشقاته. وبعبارة أخرى، يقوم البناء الروائي على التمفصل بين التأرخة وبين سيرة الشخصية المحورية المشتبكة بسير عشرات الشخصيات المتخيلة والتاريخية.

فالتأرخة تنهض بأعباء الصراع العربي الإسرائيلي منذ مطلع القرن العشرين وانتفاضة 1929 وثورة 1936، لتكون الوقفة الكبرى على حرب 1948، وبترجيعات متفاوتة لما سيلي من حروب. ولأن الوقفة الكبرى هي لحرب 1948، لم توفّر الرواية حيلة لتصريف المعلومة والوثيقة كي تقدم تلك الحرب في أرجاء فلسطين كافة، ابتداءً بصفورية وصفد، ومرورًا بالصفصاف وطبرية والقدس والمالكية... لكن التحيّل لم يخفف من وطأة التأرخة التي قد تنفرد . بل تنتأ . بصفحة أو ثلاث صفحات قبل أن تتمفصل من جديد مع حياة قيس، لتعود الرواية إلى روائيتها بعد ما كادت التأرخة تأتي على هذه الروائية، كما بدا منذ البداية في التوثيق لعراقة صفورية، ثم في الغمر الذي تلا عن قبة الصخرة وتغلغل اليهودي الصهيوني في الأحزاب الشيوعية، وتروتسكي وإيخمان والبهائية وجيش الإنقاذ وتقسيم فلسطين وتسليح اليهود والصراع السياسي في الأردن خلال خمسينيات القرن الماضي... وحسبي الإشارة إلى الصفحات 83 . 90 . 190.

عبر ذلك شكّلت الحرب مصائر الجميع، وكان لليهودي حضوره المتناقض تناقض قيام المستوطنة اليهودية قرب صفورية مع صداقة والد قيس واليهودي يوسف الذي نصحه قبل اندلاع الحرب بالرحيل. ومثل ذلك تبدو شخصية مردخاي رئيس بلدية روشبينا الذي يقدم الطعام لأهالي صفد بعد سقوطها ويخاطبهم: "يجب أن نعيش في سلام". بيد أن هذا الاستواء في تصوير شخصية العدو يقع مرارًا تحت وطأة الخطاب الأيديولوجي الذي لن تبرأ منه أيضًا الشخصيات الأخرى، بقدر ما تسعى الرواية إلى أن تكون هالة لهذه الشخصية أو تلك، سواء في المعارك أم في السجون التي تنقّل قيس بينها في الأردن بعد النكبة.

هكذا صورت الرواية توالي المناوشات في صفورية أو صفد نذيرًا بالحرب، ثم توالي سقوط المدن والقرى وقدوم جيش الإنقاذ وفيه من الضباط السوريين أديب الشيشكلي وإحسان كم ألماظ وغسان جديد وساري الفنيش الذي انسحب بجنوده فجأة تنفيذًا للأوامر، كما سيجلو السبب لقيس حين يلقاه في إربد بعد أوبته الأخيرة إليها. وقد رسمت الرواية ببراعة مشاهد عديدة في هذه التأرخة للحرب، من أبرزها ما جاء عبر القصة الفرعية لبهاء سواء في القتال أم النزوح، وفي لبنان أم في الصفصاف أم في القدس أم على الحدود اللبنانية. ولأن غمر الوثائق والمذكرات والكتب والشهادات كبير جدًا، والحرص على تقديم (جردة) بالحرب أكبر، فقد استعانت التأرخة الروائية بالاستباق على النهوض بذلك، وعلى نحو يكاد

يوازي الاسترجاع أو تقديم التاريخ عاريًا من الروائية. فأبو قيس "عرف فيما بعد" أن اليهود العرب تجسسوا على التجمعات الدينية والجماهيرية العربية، وعلى مشتريات العرب للسلاح، وقيس سيتفحص "بعد عقود" كلمات شكري العسلي في مجلس المبعوثان العثماني ويهتف لذلك الرائد الذي كشف يهود الدونمة مبكرًا. وعن معارك صفد "سيكتب فيما بعد الكاتب الإسرائيلي عاموس متسوريف من عين زيتيم"، وسيكتب اليهودي الأمريكي ليون أوريس عن حرق القرى العربية كمهمة إلهية، كما سيكتب رابين قائد القوات التي احتلت اللد والرملة في مذكراته عن تهجير سكانها، وسيكتب ألفريد ليلنتال "بعد عقود من الزمن" كيف حدث التصويت على تقسيم فلسطين في الأمم المتحدة...

غير أن الاستباق لم يف بالمهمة التي شارك فيها الاسترجاع والتاريخ العاري. لذلك توسلت الرواية أيضًا المذكرات: الدفتر المدرسي لأميرة التي سجلت فيه وقائع سقوط صفد كما سجل بهاء في مفكرته ما تعلق بجيش الإنقاذ أو بالمعارك التي خاضها، فضلًا عما كان يحكيه لزوجته كلما عاد من معركة. وقد آثرت الرواية غالبًا أن تنتهي من كل قصة (فرعية) لمعركة قبل أن تنتقل إلى أخرى، وهو ما سيتكرر أيضًا بصدد حياة قيس والشخصيات الأخرى، حيث ندر أن لجأت الرواية إلى التقطيع كما كان بصدد صفورية، وذلك باستكمال حكاية الحرب فيها حين حاول قيس العودة إليها بعد النزوح.

لقد حرصت الرواية على المستوى الآخر المتعلق بحياة قيس وأسرته ومن له به صلة، على فرادة بطلها "ستزيده المصادفات إيمانًا ببصيرته وبأن ما يراه في نومه أو يتصوره يقع". وكما كان الشعر مجليًا لتلك الفرادة، كانت الأنثى، من غزالة ونجيبة في يفاعة قيس، إلى شهرزاد والمعلمة لور والبهائيات وإلهام... وابتداءً وانتهاءً بليلى التي دأبت الرواية منذ البداية على أن تكون رمزًا يُلْمِعُ بصبوة قيس، في استعادة لقصة العشق التراثية بين قيس وليلى.

وقد بلغ هذا الترميز في النهاية مبلغ الفجاجة حين التقى قيس مصادفة ليلى الطالبة في جامعة دمشق، وتوالت العبارات التي تختم الرواية: "دمشق أم ليلى أم هما معًا هذا الصبا" و"هل كانت ليلى حلمًا يتمنى كل إنسان أن يستبقيه نضرًا ويحتفظ به؟ هل كشف له هواه أن القضايا العامة لا تملأ وحدها الروح؟" و"وبدت له ليلى روح ما أحب في دمشق، صبا وعنفوانًا وكبرياء مدينة وزمنًا ومجموعة. هل كانت تدري ذلك، أم كانت تجري في فضاء الحرية

مسددة إلى أفقها؟". وسيضع قيس صورة ليلى في جيبه وهو يعبر منظمات وبلدانًا ونساءً، فتصير تميمته وحلمه ومشروعه ومثله الذي لا يمكن أن يفجع به، وإن يكن قد تزوج وأنجب.

ولن يكون قيس في محطات حياته الأخرى أقل فرادة، من وظيفة إلى وظيفة، ومن معتقل إلى معتقل طوال خمسينيات القرن العشرين في الأردن. ولذلك تليق الدونجوانية بهذا البطل الذي لا تفتأ الرواية تثقل على حياته بالتأرخة، حيث لا يتعلق الأمر بالحرب فقط، بل بما سبقها وبما تلاها، من ستالين إلى غورباتشوف، ومن غلوب باشا إلى حلف بغداد إلى عدنان المالكي إلى حزب الشعب الديمقراطي إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي.. وعلى العكس من هذا الإثقال، جاءت المتناصات الأخرى على ندرتها، من الأمثال العامية ومن أشعار نوح إبراهيم إلى شعر الأحنف. وعلى العكس أيضًا من كل ما اعتور البناء الروائي كما تقدم، جاءت لغة الرواية في الغالب، وجاء رسم عدد من الشخصيات كأبي قيس وأمه والبهائية هوية. ولعل الرواية بجماع ذلك قد رفدت مدوّنة الحفر الروائي في التاريخ مما سبق إليه الآخرون، ولكن دون علامات فارقة.

3- غالية قباني: صباح امرأة(1):

ذات صباح يصحو من في الكويت على كابوس كما تعبِّر (ندى) الشخصية المحورية في رواية غالية قباني (صباح امرأة). إنه صباح الاحتلال العراقي الذي يواجه فيه زوج ندى (مجدي) الدبابات العراقية، فيحسب أن انقلابًا وقع ضد الحكومة الكويتية. غير أن الكابوس ـ الانقلاب لن يكون فقط في الخارج، فالطبيبة ندى، لن تلبث أن تقول: "زواج منهار ـ وغزو عسكري. أي سجنين أنا رهينتهما"، لكأنها بذلك تصوغ السؤال الشخصي وسؤال الحرب اللذين يعينان شخصيات الرواية جميعًا في تفاعلهما، وبالأحرى في صياغة كل منهما للآخر.

تسلِّم ندى جسدها لزوجها في اليوم الأول للحرب بحثًا عن بداية جديدة لعلاقتهما المعطوبة. لكن بحثها يخيب فتقرر الطلاق. ولن تفتأ الرواية تقيم التعالق بين المستوى الشخصي ومستوى الحرب منذ ذلك الصباح الذي عنون الفصل الأول (صباح) إلى ما يرسمه الفصل الثاني (بورتريه) من الشخصيات ومن يوميات الحرب. أما الفصل الثالث (التشظي) فيرسم تفجّر المستويين الفردي والعام بالنفوس والعلاقات والأفكار والفضاء. وهذا ما

(1) المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2000.

سيتواصل في الفصل الأخير (لملمة الشظايا)، ولكن على نحوٍ يضفر خيوط الرواية الكثيرة المتشابكة أو المبتورة أو المتواصلة، وهو ـ فيما يبدو ـ ما رمت إليه عنونة هذا الفصل.

تتناوب ندى على السرد مع الساردة ومع كثير من الشخصيات، ولكلٍ منها قصتها الفرعية. وقد عوّلت الرواية على الاستباق لإكمال كثير من تلك القصص، وبالتالي لمتابعة مصائر الشخصيات حسبما تقلّبت بها الحرب، بينما كان التعويل على الاسترجاع، وبدرجة أدنى، لاستحضار ما يلزم من الماضي. وعلى الرغم من العناية الفائقة طوال الرواية بجّوانية الشخصيات، فقد أفسحت الحرب للكثير من الحوارات السياسية، وعلى نحو نتأ فيه أحيانًا الضغط الأيديولوجي على الرواية، فهل كان ذلك لأن أغلب شخصيات الرواية يتوزعها ـ رجالًا ونساء ـ الطب والصحافة والكتابة والماضي النضالي؟

تتعدد الانتماءات الجغرافية لشخصيات الرواية، كما يتعدى الفضاء الروائي الكويت، وإن تكن هي الأساس. ومن بين الجميع لا تعيّن الرواية انتماء مجدي وندى التي نشأت في الكويت، ودرست الطب في مصر وفرنسا. وقد ربطتها المظاهرات الجامعية في سبعينيات القرن العشرين في مصر بمجدي، فكان الزواج في الكويت. لكن الرجل انقلب على ماضيه النضالي فبات الزواج اغتصابًا، وبعبارة ندى: "دخل حياتي ليحتل الفتحات التي كنت أتنفّس منها"، لذلك ستلوب: "لو ترك فسحة بين أناه وأنا. كنت سأحب ضمير نحن". حتى إذا جاء الاحتلال العراقي قامت بين الزوجين هدنة لم تطل، فقررت ندى الطلاق رغم أن مجدي لا يحتمل انفصالها عنه كمخلوق مسقل.

هكذا، وعلى إيقاع الحرب، تتفسّخ العلاقات بين أغلب شخصيات الرواية، كما ستفعل الحرب فعلها في تلك الشخصيات، لتكشف عوراتها أو نبلها أو تبدلاتها. فعلى المستوى العام تشخص الساردة سرعة تعلم سكان البلاد للصمت، ودفع البلاد لثمن التخطيط الحديث للفضاء، وهو ما يسّر على الجيش العراقي بسط سيطرته والإجهاز على الدولة، فلم يبق ما يدل عليها خلال يومين سوى إشارات المرور. كما أقفلت المطاعم وانقطعت الاتصالات الدولية. وتمضي الساردة إلى أن الحرب جاءت كإيقاع مختلف يخترق الرتابة التي حكمت الحياة اليومية من قبل.

بتخصيص ذلك وسواه من السرقة والتهريب والتجارة تتوزع الشخصيات بين ثلاث فئات:من الكويتيين والعراقيين الآخرين من عرب وأجانب.

في رأس الفئة الأولى يأتي الطبيب عبد الرحمن الذي يكتب في السياسة والأدب، وكان مؤيدًا للعراق في حربها مع إيران، وها هو الاحتلال يحسبه مؤيدًا له فيدعوه إلى الكتابة في جريدة النداء، فيتخفى في ديوانية أقارب له. وقد جعلت الرواية من شخصية عبد الرحمن نهزة لها في تقديم قصة والده النقابي وفي تعرية التراتب القبلي كحقل ملغّم حال دون دخول الوالد مجلس الأمة، كما حال بين عبد الرحمن وبين بنت النواخدة التي رفضه ذووها، فتراجعت إلى حين. وعندما عادت تحاول وصلًا لم يستجب، لكنها ظلت جرحه المقيم الذي ستنكأه الحرب، بينما يعمل عبد الرحمن لمقاومة الاحتلال. ولقد كانت الجلسة التي تعوّد عبد الرحمن أن يجمع فيها أصدقاءه من المثقفين والمسيسين الوافدين، نهزة الرواية لتقديم ما طرأ بين أولاء جراء الحرب. فعبد الرحمن يتفهم مساندة الفلسطيني للعراق وهو الذي لم يكن يسمح لأولاده بدخول المدارس الكويتية، لكن عبد الرحمن يندد بمساندة أغلب الشعوب العربية للعراق. والأستاذ الجامعي الفلسطيني سليم يعلل ذلك بمعارضة الناس للسياسة الأمريكية. وإذا كان عبد الرحمن يتساءل: "وإذا كانت أمريكا ستحرر لي بلدي؟" فالجراح المصري سعد يرى ذلك خدعة ستخرج العراق وتدخل أمريكا. لكن الكويتي الصحفي مشعل يتصدى لسعد وسليم: "لا يجوز أن يفتي الغرباء في وضع بلد هم ضيوف فيه"، بل يهدد: "سنقرر في المستقبل من الذي سيبقى في البلد". وإذا كان ذلك سيدفع بسعد إلى أن يؤكد أنه ضد الاحتلال أيًا كان، فسليم يفضل احتلال جيش عربي على غيره.

يواصل عبد الرحمن ـ الذي كان قوميًا عربيًا أثناء دراسته الطب في القاهرة ـ سبيله في مقاومة الاحتلال إلى أن يضطر إلى الهرب إلى السعودية، حيث ستتجدد جلساته مع آخرين، وجوه بعضهم أمريكي الصنع، بتعبيره. أما الحرب فيرجّع دويّها الدويَّ الذي كان البحر يسربه بالأمس عندما كانت الحرب بين العراق وإيران. ومثل عبد الرحمن سيكون لكلٍ أسبابه التي صنعتها الحرب، ليعود من حيث أتى. لكن سليم الذي انخرط في المقاومة الفلسطينية في الأردن ثم في لبنان، ترفضه البلاد جميعًا، وابنته وابنه يحنّان إلى نشأتهما في أمريكا، وزوجته نايفة عازمة على السفر مع ولديها. وقد أفضى كل ذلك بسليم إلى الجنون كما سيكمل الاستباق قصته، فيودع مستشفى الأمراض العقلية بعد انتهاء الحرب، ثم يُرحَّل إلى موطنه في غزة، وتطلقه زوجته.. والاستباق أيضًا سيكمل قصة عبد الرحمن بعد انتهاء الحرب، حيث

يعود إلى الكويت، ويعقد جلساته في فندق شهير، وتنضم إليها فتيات روسيات "انفرطت هيبة بلادهن في خضم ضجيج حرب الخليج".

مقابل نهوض الساردة غالبًا بقسط عبد الرحمن ورهطه كما تقدم، يتعلق الباقي من الرواية بندى، سواء أتولت هي السرد أم سواها. فمنذ البداية يحضر شقيقها زياد الذي يرى صدام حسين الآن عقابًا من الله، ويدعو شقيقته إلى الرحيل، بينما كان يرى صدام في حرب الخليج الأولى عقابًا من السماء للمجوس الكفرة. وفي أول استباق في الرواية ستجلو ندى عودة زياد خالي الوفاض، بعدما سرق معاونه البضاعة التي هرّبها هو إلى بغداد، فزياد يبرر لنفسه التهريب، ويأخذ على سواه السرقة، وهو الذي شهد نهب قصور الشيوخ. وكأنما أراد أن يعاقب نفسه، رحل تاركًا بيته لنهب الجيران.

بالمقابل هو ذا صهر مجدي، المهندس الهارب من ملاحقة بلده للمتدينين، يرى الشيطان الأكبر (أمريكا) أخطر من الشيطان الأصغر (صدام) الذي يدافع عن الإسلام، بينما كان ضد صدام في حربه مع إيران، لأنها دولة مسلمة. أما مجدي نفسه فسوف تصيبه رصاصة لأنه حاول أن يملص من حاجز عراقي كيلا يفتضح أمره مع من كانت بصحبته. وحين يعود إلى البيت رافضًا طلاق ندى، ستكون له (وصلة) مع صديقتها صغرى التي تقتحم بيتها، وتكرع الوسكي، ويسعدها أن الكحول صار متاحًا بعد الاحتلال، بعدما كان لا يباع إلا في السوق السوداء وبثمن باهظ. وقد وفّرت الرواية لشخصية صغرى ما يفردها، كما بدا مع الشخصيات النسائية جميعًا، وأيًا يكن حضورها. فصغرى الإيرانية الأصل تهرب الأسلحة للمقاومة في سيارتها "متسلحة بالجسد والدسائس تبحث عن مجد وطني" كما تعلق ندى. وصغرى ترى كل الرجال ضعافًا أمام أجساد النساء. أما كفاية الإيرانية الأصل أيضًا فلا تطيق أن ترى أشخاصًا أعلنوا فجأة أن "بلدي ليس ببلدي". وستقوم كفاية بنقل الرسائل بين المقاومة ومن هم في الخارج، لكن ذلك كله لا يحجب عنها حقيقة الوافد والمواطن في الكويت، فتحضّ ندى على الرحيل وهي تسألها: "إذا تم تحرير البلد، فهل تعتقدين أنه سيسمح لك بالبقاء فيه دون قيود لمجرد أنك صمدت في هذا الظرف؟".

لسؤال كفاية تشكيلاته المعقدة العديدة التي تنتهي إلى أن الغريب يظل غريبًا، سواء أنشأ في الكويت مثل ندى، أو كان الأب أو الجد إيراني الأصل مثل كفاية وصغرى، ومثل أمينة التي رفض أهلها زواجها ممن تحب، لأنهم يعلونه في السلم الطبقي. فالأصل يشتبك مع

الموقع الطبقي والانتماء القبلي. لكن أمينة تحمل من الحبيب سرًا وتلجأ إلى ندى لتخلصها من الحمل. وبالطبع، سيبلغ سؤال كفاية أقصاه حين يتعلق بمن هم من أصل عراقي، كما يتجلى في مقاطعة أهل أمينة لجيرانهم العراقيين، على الرغم من أن واحدهم (عمار) هارب من صدام، وشقيق له حارب في كردستان، وآخر فرّ إلى السويد..

غير أن الإحراج الأكبر يتعلق بالعسكري العراقي. وهنا يبدو امتياز الرواية برهانها على الإنساني وإقصائها للأيديولوجي في تشكيل الشخصية، بخلاف ما غلب على روايات آخرين عن حرب الخليج الثانية (وليد الرجيب ـ اسماعيل فهد اسماعيل..). ففي صباح الحرب يستوقف حاجزٌ ندى في سبيلها إلى المستشفى، ويخاطبها العسكري: "يا هلا ببنات العم". ويطلب عسكري (شخاطة) ليشعل سيجارته، ويدعو: "الله يردلكم بلادكم بالسلامة". وترسم ندى هذا العسكري في بدلته التي ربما كانت من مخلَّفات الحرب السابقة: "جسد عجوز لرجل في العشرينيات من عمره. لو أنني أعطيته منديلًا ورقيًا ليمسح وجهه المتعرق على الأقل. وهذا هو آزاد العسكري العراقي الذي أصابه رصاص المقاومة، يتضرع لندى كي تخدِّره أسبوعًا، فيعنِّفه رئيسه. وهذا هو طالب الذي أعارته ندى جزءًا من رواية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) يناشدها أن تساعده على الفرار، وهو الذي أعدم أبوه في السجن، وله شقيق أسير في إيران.

مع تزايد الحشود على الحدود صار الجنود العاديون أكثر عصبية، بينما كانوا في البداية أقل خشونة من حرس القصر. وإذا كانت الرواية لن تعنى بتخصيص ذلك، فقد مضت بالمستوى السابق لبناء الشخصية والعلاقات (العسكري العراقي) إلى ما هو أعمق وأبعد كلما تعلق الأمر بالمرأة. فإلى شخصيات ندى وكفاية وصغرى وأمينة.. تلك هي المظاهرة النسائية الكويتية ضد الاحتلال، وتلك هي حلقة الأنوثة التي ضمت ندى والخادمة الفيلبينية إيزابيل ونوال التي أسر زوجها رجل الأعمال، وتلك هي أم جميلة التي كانت عبدة فأُعتقت، والممرضة لمياء التي تخشى العودة إلى بلدها حيث زوجها وأولادها: "لن يحتملوا وجودي بعد توقف بئر النفط التي هي أنا"... وبالطبع، بدا هذا الوشم الأنثوي أقوى في الشخصية المحورية ندى، وبخاصة في علاقتها بالزوج (مجدي) وبالعاشق (سعد).

ولئن كانت كثرة الشخصيات النسائية، ككثرة الشخصيات الذكورية، قد جعلت الرواية تبدو مرارًا كميدان مزدحم، وأثقلت بالتالي على الرواية بالعابرين والعابرات، فقد بدت

الحرب إطارًا ومحرِّكًا، يتشظّي ويلملم الذوات والفضاء والقصص، ليصح في الحرب كما يصح في بناء الرواية ما تصدرها من جلال الدين الرومي: "الحقيقة / هي مرآة سقطت فاستحالت كسرًا كثيرة / وكلّ من يجد قطعة منها، يعتقد أنه وجد الحقيقة كلها".

4- زهرة ديك: في الجبة لا أحد(1):

تروي الكاتبة الجزائرية زهرة ديك في روايتها (في الجبة.. لا أحد) أن المواطن الجزائري (السعيد) آب إلى بيته يملؤه نوع من الفرح الفطري، وهو يحمد الله على أنه سلم هذا اليوم أيضًا من رصاصة قاتلة أو من سكين حادة.

و(السعيد) الأربعيني المتوسط الطول والثقافة، مذبذب العقيدة والعواطف، بل الشهية، ما عدا شهوته للنساء. و(السعيد) يرغب في وطن شرطه الوحيد أن يكون خاليًا من الكواسر. فالمدينة ـ الجزائر ـ كما تروي الكاتبة سقطت في قبضة الوحوش الآدمية، وتأكل لحم أبنائها حيًا. ولذلك يأوي (السعيد) إلى بيته على بعد خمس عمارات وثلاثة دكاكين ومطعمين وكشك ومقهى ومسجد ـ كما تبدأ الكاتبة روايتها ـ وقد قرر أن يؤمن بحقيقة مادامت خانته جرأته على الاعتراف بها، هي فقدانه لأية قدرة على السكينة. وإيمانه يطّرد مع يقينه بأننا نتعلق بالأوطان كلما آلمتنا، مثلها مثل النساء "نحبهن مهما قسون علينا، ولا نعشقهن إلا إذا مارسن عذابنا ألوانًا".

سأنحي اختلافي مع هذا الرجل في هذه المازوخية، لأصغي إلى تساؤله عن الوطن: هل هو قدر أعمى وحتمية لا فكاك منها؟ هل الدم مطر هذا الوطن؟ ولعل لي أن أقرن هذا التساؤل بعنوان رواية أخرى للكاتبة هو (بين فكي وطن). والمناط في روايتيّ زهرة ديك هو هذا الشعب الذي يصفه (السعيد) بأنه أكبر الشعوب حزنًا وصمتًا وقلقًا ومقدرة على الصبر والغموض. وإذ نعلم أن زمن الروايتين هو بداية اندلاع الحرائق في الجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين، ندرك سر الوحدة الموحشة التي أطبقت على (السعيد) في بيته، ليعي لأول مرة أن البيت يؤدي وظيفة السجن كما لا يؤديها أي سجن، وأنه تحول إلى مصيدة قاتلة مذ انهال الطرق على الباب، وقُطع الهاتف، وأَزِفَت الآزفة، فانداحت الرواية.

هكذا، وفي أقلّ من يوم، وبين نهار وليل، ستحكي الساردة العتيدة حكايات هذا الرجل منذ طفولته إلى يومه الأخير، بينما يوقّع للسرد طَرْقُ الطارقين للباب، فيفجّر ذكرياته

(1) منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.

وهواجسه وأحلامه وأفكاره، وهو الذي لم يأبه بتهديدات وتحذيرات الجماعات (الإرهابية) و(المجرمة)، ورفض نداءها بالانضمام إليها، فجاءت لتقضي عليه كما قضت . فيما يستذكر . على العالم جيلالي اليابس وعلى الكاتب يوسف السبتي وعلى الفنان الشاب حسني وسواهم من المثقفين الجزائريين الذين رسم وجوه بعضهم. فـ (السعيد) الذي يواجه الاغتيال أعزل، أخذ . في طفولته في القرية . عن ساحر هندي تقنية خاصة في التصوير والرسم، كما تعلّم كبيرًا تقنية الإضاءة المسرحية، ليعمل تقنيًا وحارسًا في مسرح المدينة الذي كان هدفًا أثيرًا للقتلة.

على الإيقاع القاتل القادم من الباب تومض لـ (السعيد) بخاصة صور أبيه وأمه وزوجته التي فاز بالطلاق منها، كما تومض صور عمله دليلًا سياحيًا ومن عرفهنّ أثناء ذلك، إلى أن يبلغ المسرح، ويمتلئ البيت بالصور واللوحات، ويمتلئ (السعيد) كالمدينة بالرعب، كما يمتلئ يوم الرواية بطرقات القتلة.

في لجّة هذا اليوم تطلع من أعماق السعيد كليوباطرة: الحب الذي يسكنه وتنفجر به مخيّلته ليواجها معًا الموت المحقق. وفي حضرة المرأة . الحقيقة القاتلة كالوهم القاتل . تنجز الرواية حكاياتها، عامرة بالخوف والغرابة، ويكون كل ذلك في الفصل الأول الذي تردفه الساردة بفصل ثان قصير فائض على الحاجة، بعدما استوفى الفصل الأول الحاجة كلها. وهكذا يتأرجح بناء الرواية الذي يتوالى فيه صنيع الكاتبة في روايتها الأولى (بين فكي وطن) من حيث التأرجح بين الالتماعات وبين السذاجة. وهنا، ينبغي التنويه بلعبة الشبكة في رواية (في الجبة.. لا أحد) حيث راكم (السعيد) الأشياء، أي ذاكرته المعلقة، أي (الحكايات)، وحيث لجأ مع حبه إلى جوف الأبدية وقد تعب الخوف من الخوف ولم يتعب الباب من أن يظل بابًا تنهال عليه طرقات القتلة. ومثل هذا اللعب الروائي في (الشبكة) هي أيضًا لعبة اللوحات والصور في غرف البيت، وبخاصة لوحة (السعيد) المفضلة التي حرضه عليه قول لورانس بلوك: "لتقتلْ وتخلق". فهذه اللوحة هي مسقط خوف (السعيد) ومنبت أوهامه، وهو الذي صار يمارس القتل كما تروي الرواية: "شنقًا وذبحًا ورفسًا وجوعًا وشنقًا وكرهًا وحبًا واحتقارًا وشماتة وتهشيمًا وإقصاءً وعطشًا وغباءً وذكاءً وعلمًا وجهلًا.. أقتل بكل ما أوتيت من ضعف وبكل ما أملك من قوة.. بالأسنان أقتل بالأرجل أقتل بالضحك أقتل بالبكاء أقتل، وباختصار: لقد صرت امبراطور القتل".

غير أن سطوة الساردة غالبًا، والسذاجة أحيانًا، تحاصران مثل هذه الالتماعات في الرواية، إلى أن يقرر الباب أن يتعود الطرق، ويقرر (السعيد) ألا يكون هو نفسه، وتنتهي الرواية منضافةً إلى الدفق الروائي في الجزائر طوال العقد الماضي، شاهدًا على الحرائق ومكتوبًا بها، متعثرًا مرة ومبدعًا مرة، وهو ما يستوي فيه الطاهر وطار وواسيني الأعرج وأمين الزاوي وجيلالي خلاص وبشير مفتي وسواهم من السابقين واللاحقين، وكذلك اللاحقات من بنات شهرزاد: حكيمة خوازم وأحلام مستغانمي وياسمينة صالح وشهرزاد زاغز وفضيلة فاروق و.. وزهرة ديك.

5- حسن قاسم الساعدي: رقصة الطائر المذبوح(1)

سواء أكان في رواية (رقصة الطائر المذبوح) من سيرة كاتبها حسن قاسم الساعدي قدر أو أكبر، فهي سيرة راويها وشخصيتها المحورية: العراقي يونس الذي خاض كالكاتب حرب الخليج الثانية، وهذا وحده يشبك بين السيري والروائي في رواية (رقصة الطائر المذبوح) ابتداءً من الطفولة التي تتعنون بموت القطط وبثلاثي الأقران الذين يحمل كل منهم لقبًا، ويتعلق بهم يونس تعلقه بالقطط: نشأت (النوش) وحبيب (الحب) وجميل (الجومة).

لكن العنوان الأكبر الذي تحمله طفولة يونس هو اعتقال أبيه ثم إحضار الملثمين لجثته. فمن هذا العنوان ستبدأ حياة أخرى للطفل، يندغم فيها حذر الجيران والأقارب من أسرة المعتقل، وإحراق العم لكتب المعتقل ودفنه لبعضها في الحديقة، وزواج الأم وموت رفيق الطفولة وعشق الطفولة لليلى التي تسورها مسدسات الدولة، فأشقاؤها ضباط عتاة.

وكما يجعل موت الأب من الطفل قاتل القطط المحترف، سيفلش مراهقته حتى يسود شارباه، فتأمره أمه بحلاقتهما لينجو من السوق إلى الحرب التي ستمهل ولكنها لن تهمل، لكأنها القدر المقدور الذي سيظفر بيونس بعدما ينتسب إلى الجامعة.

منذئذٍ، وفيما ينوف على ثلثي الرواية، سيغدو تأهيل المجنّد في المؤسسة العسكرية، ثم الحرب، مدار الرواية الذي يتقاذف يونس والنوش وصديق الجامعة المسيحي (ميلاد) وسواهم. ومن علامات ذلك التي تهتكها الرواية هتكًا، تعاطي السيكوتين كمخدر، وتحرش الضابط بميلاد، ونشيد المسير تحت الكابلات في صباحات التدريب: "يقولون عدنا سلاح أمريكي / يقولون نضربْ ضرب تكتيكي". ومن تلك العلامات البالغة الدلالة على النخر

(1) دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة 2002.

العظيم وعلى الهتك العظيم ما آلت إليه ليلى بعد موت زوجها إذ "فقدت كل شيء، حتى الإحساس بالحياة نفسها. خفتت جذوة ما بسبب الحرب".

أما الحرب فستكون لها صورتها الروائية المؤثثة بتفاصيل الحياة العسكرية اليومية في المعسكرات وعلى الجبهة، والمؤثثة أيضًا وأيضًا بالمعاناة والذكريات، مما يجعل المحارب يفكر في الانتحار ويهجس: "لو قيض لي أن أعيش حياة أخرى فسوف أرفض بشدة القيام بتمثيل دور الإنسان".

فيونس يحارب بجسده المومیائي المقمط، مثله مثل الآخرين، ومنهم الجنود الذي قضوا نصف خدمتهم في سجون وحداتهم بسبب غيابهم المتكرر، ومنهم المدمنون على الأقراص، ومنهم (النوش) الذي يراه يونس ولدًا عجيبًا يمثل الحرية في أبهى صورها، ربما فقط لأنه يكن للضباط كرهًا بالغًا ويعدهم سبب هروبه وما يجره الهروب. أما غاية هذه الصورة المروعة فهي الشواء الجماعي الذي ينتظر الجميع، والجميع يراهم يونس "مجرد حيوانات". وسيتضاعف الأمر هولًا بعد أربعين ليلة من القصف. وبعد الانسحاب وبعد الوقوع في الأسر بين مئات الآلاف، حيث تُصنف المعسكرات بحسب الجيش الآسر، فتكون للدول العظمى حصة الأسد. وكما كانت الجرافات الأمريكية تخترق حقول الألغام، وكما كانت الحيوانات المدرعة تطمر من تطمر، سيتبع الآسرون سياسة تجويع الأسرى، لا لأمر إلا الانتقام. لكن الأسرى سيضربون لأول مرة في حياتهم دون أن يخشوا القتل جزاء على الإضراب. وستفرد الرواية شطرها الأخير لما قضاه يونس في مشفى الأسر بعد معسكر الأسر. وستوالي الرواية هتك الحلفاء الذين أحرقوا هويات الأسرى ودفاترهم العسكرية وساعاتهم ونقودهم، وانهالوا عليهم بالعصي الكهربائية وكبلوهم بخيوط البلاستيك، حتى جاء قائد القوات المشتركة ليحاضر فيهم تحت عنوان (حدود الضيافة). وسيكون للصليب الأحمر نفسه نصيب من هتك الرواية، بينما النهاية تقترب من المتاهة، ويونس يعتلّ بعلّة عجيبة ينعجن فيها عصاب الخوف بالكوابيس حتى يستحق يونس لقب العقدة ولقب فأر الصحراء.

لقد تابعت بقدر ما أتيح لي ـ وهو قدر محدود على كل حال ـ رواية الحرب في العراق، بعيد نشوب الحرب العراقية الإيرانية. وإذا كان الصدى الأيديولوجي الطاغي في الكثير مما تابعت قد آذى الفن أو أتى عليه، فقد ظل سؤال النقد إزاء ذلك قائمًا بالنسبة لي. ومنه ما ما زلت أذكره من كتابات عبد الله ابراهيم ومحسن جاسم الموسوي خلال الثمانينيات من

القرن العشرين. على أن الأمر كله قد تَّبدل فيما يبدو مع ظهور الفعل الروائي لحرب الخليج الثانية. وهنا تأتي رواية (رقصة الطائر المذبوح) شأنها شأن ما سبقها لمن سبقوا حسن قاسم الساعدي، وحيث تراجع طغيان الأيديولوجي ليتقدم الفن المعجون بالمأساة الفردية والجماعية، الجسدية والروحية، كما هو الشأن في غرر الإبداعات التي فجّرتها الحرب عبر التاريخ.

6ـ أمين الزاوي: يصحو الحرير(1)

بعد الاستهلال الأول بالشعر العامي الجزائري، يأتي الاستهلال الثاني في رواية أمين الزاوي (يصحو الحرير) متيمنًا بالكاتب السردي التراثي إذ يفتتح كتابه، فيدعو للقارئ بالحفظ والبقاء، ثم ينبئ أمين الزاوي القارئ أن النساء منازل والقمر منازل، وأن منازل النساء تتعلق بمواقيت الزراعة والإخصاب والحج و... أما كتاب الزاوي (روايته) فمسطّر لمنازل امرأة "حكايتها على لسانها، والمحكية كاللسان لا عظم فيه، وهي مروية من أقاليم العشق وصهده وفتنته والرحلات ومصاحبة الرجال ومعاملاتهم التي هي فن كفن القتال وفن القنص وركوب الخيل وفن الكذب".

بهذا الاستهلال نفسه سيختم الكاتب روايته مبدلًا ببعض الكلمات، ومعلنًا اسم المرأة ـ بطلة الرواية: (حروف ـ الزين) وهو الاسم الذي سماها أبوها به على كبر ـ كما تخبرنا في بداية الرواية ـ بدلًا من اسمها الحقيقي (شريفة). ومنذ البداية، ستبدي (حروف ـ الزين) وتعيد في (الحكاية)، فان تحكي، فهذا يعني: "أنني أنتزع عن جسدي المصبوب هذا كل أشيائي الداخلية"، والمرأة عليها أن تحكي، وألا تصمت، مثلما عليها "أن تختار قبرها منذ تصعد أنوثتها في دمها الأول". وستكرر (حروف ـ الزين) وهي تروي الرواية، الوعد بحكاية قادمة، بينما هي تحكي أخرى، كما ستسأل القراء: "هل أحكي لكم؟ أتسمعون حكاية امرأة تخاف أن تسمعوا حكايتها؟ هل تخافون الحكاية أم تخافون المرأة؟

بهذا التوحيد للحكاية بالمرأة سنتعرف على هذه الأربعينية الفنانة التشكيلية والشاعرة التي تكتب بالعربية والفرنسية، والتي ينازعها السادر الذكر ـ أليس بالكاتب المختبئ خلفه؟ ـ حكي الحكايات وسرد الرواية، ولو بحدود، كما تنازعها ذلك شخصيات روائية عديدة. وبالارتجاع المتشظّي على مدى الرواية سنتعرف على أسرة حروف ـ الزين، وفي مقدمتها الأب

(1) دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2002.

العاشق للقرآن وشعر المتنبي ورحلة ابن بطوطة. وقد نفرت البنت من أبيها لأنه مزواج مطلاق (ست مرات) ولمعاملته السيئة لزوجاته، وبخاصة لطلاقه والدتها. لكن حروف ـ الزين تحب جاكلين الفرنسية التي أعقبت الأم، التي كانت تحكي حكايات جميلة عن مدن جميلة، لا تشبه حكايات الأم "إلا أن حكايات أمي كانت أجمل". وقد ضرب الأب الفرنسية ثم طلقها، فظلت البنت تتردد عليها حتى رحل الأب بأسرته إلى الجدة في مدينة ندرومة: المدينة التي انصهر فيها الجمال العربي بالجمال العبري. وهناك تظهر شخصية العم إدريس، وكان اسمه قمر الدولة قبل أن يفقد عقله عندما شاهد مجموعة رجال تلقي بيهودي في (البرمة) حيث الماء تغلي.

إلى بلدة (بشار) الصحراوية، ينتقل الأب بأسرته مجددًا، بعد خيبته في استعادة أم حروف ـ الزين التي تزوجت، فكرهتها ابنتها، وتعلقت بالأب الذي تزوج في مقامه الجديد، ثم طلق وعاد إلى ندرومة ليتزوج من التي ستحرِم الغناء على البنت اليافعة، وسيطلقها الأب ويمضي بأسرته إلى المدينة (وهران) حيث يدخل في اكتئابه، بينما تعشق المراهقة جبران خليل جبران، وتتزوجه، حتى إذا اكتشفت أنه ميت كانت رضّة أخرى لها، كرضّة زواج أمها من قبل، وكرضّة تلصصها على الجيران من بعد، وكرضّة شقيقها الذي يعدّ أنوثة شقيقته لعنة سقطت على رأسه وعلى رأس العائلة، بينما لم تشعر البنت إزاء والدها بعقدة الأنثى. وإذا كانت حكايات حروف ـ الزين ستعبر بالشقيق عبورًا، فهي ستسهب في توأمها فاطمة التي تزوجت من يعقوب البربري، وإن كانت تحب شقيقه، وهي التي كانت ترى في حروف ـ الزين "نصفها الضائع، توازنها، عشنا في الرحم ملتصقتين وفي الحياة كذلك".

من الماضي ستأتي حروف ـ الزين أيضًا بجدتها لأبيها، والتي كانت تحكي لها الحكايات بالعربرية ـ أي العربية البربرية ـ على العكس من جدتها لأمها المتعصبة للغتها البربرية، والحاضرة بقوة في اللوحات الزيتية لحروف ـ الزين. وسيكون أول ما يحضر من الماضي حكاية رحلة حروف ـ الزين إلى استنبول، حيث تلتقي بالبرازيلي ذي الأصل اللبناني (انطونيو). وستحكي له حكاية (بقرة اليتامى) استجابة لرغبته في أن تحكي له حكاية بالعربية التي لا يفهمها. وفي شطر الرواية الأخير ستحكي حروف ـ الزين ليعقوب بعد طلاقه من شقيقتها، حكاية رحلتها مع حبيبها (ممو العين) إلى بلد المعاصي (الشام). وهنا ستندغم حكاية الجار الشامي (صموئيل الناشف) وعمته الاسكندرونية العجوز التي تتعلق بجارتها الجزائرية..

تسوق الرواية هذا الدفق من حكايات الماضي، فيما هي تسوق حكايات الحاضر في زمن غورباتشيف والبيروستريكا والمارلبورو، وصولًا إلى زمن الإرهاب المتأسلم في الجزائر. وهنا تتركز الرواية في شخصيات يعقوب وممّو والعم مزيان. أما يعقوب الذي يدرّس العربية . والبربري المنخرط في الحركة الثقافية البربرية M.C.B . فهو عاشق حروف . الزين، وهي المتواطئة على عشقه الذي سينتهي به إلى طلاق شقيقتها. لكن المتواطئة عاشقة لذلك المجند الذي يحمل الليسانس ويؤدي الخدمة العسكرية في (بشار) الصحرواية. إنه ممّو العين كما تسميه عاشقته التي لقبته أيضًا (عجلي الجميل). وهي تخبرنا سلفًا بالمثلية التي تربطه في الثكنة بضابط من الجيل الذي حارب فرنسا. ومثلما سيحكي ممو حكاية هذا الضابط، سيحكي أيضًا حكاية أخته التي دُفِنتْ حيَّة. ولأنه مسكون بهذه الحكاية، تطرده حروف . الزين، ثم تلحق به إلى (بشار)، وتجمعها السيارة بالصحفي الأمريكي الذي يحكي حكايته وحكاية أبيه وجده المثليَّين.

عن ممّو ستسأل العاشقة صاحب الدكان العجوز الذي يفيض في حديث الذباب، قبل أن يرمي بخبر الحافلة التي صادفها حاجز مزيف للإرهابيين على طريق بشار . وهران، فذبحوا من في الحافلة. وهكذا تعود العاشقة خائبة، ليباغتها المذيع باسم ممو بين المذبوحين. وكانت حروف الزين قد أشارت منذ البداية إلى الإرهابيين، وهي ترقب من شرفتها المظاهرة المحفوفة بشبان ملتحين يهتفون بهتافات الجبهة . هل هي جبهة الإنقاذ؟ . ويرتدون اللباس الأفغاني وأحذيتهم توحي أنهم من ضواحي المدينة.

في المظاهرة ستلتقي نظرات حروف . الزين بنظرات واحد من أولاء، تصفه بالمكحّل والمخنَّث والمسوّك، كأنه غلام من رسوم الواسطي. وسيغدو ذكر هذا الشاب إيقاعًا متنائيًا للرواية، يشتبك بإيقاع الهاتف المجهول الذي تتلقاه. وبعد الفجيعة بذبح ممّو، ترى المفجوعة وهران . سويسرا الجزائر . تلك الكذبة السويسرية المختنقة بالحموضة والرطوبة وإطلاق الرصاص وأخبار الموت. وتستذكر حروف . الزين من المثقفين الذين اغتالهم الإرهابيون في الجزائر بخنق بن عودة والطاهر جاووت و.. وتمضي إلى صاحب رواق (ماتيس)، أي إلى حكاية العم مزيان التي سيتوزع حكيها مع السارد ومع حروف . الزين، ابتداء من عهد صاحبة الرواق الفرنسية كلوديل، التي عادت إلى بلدها بعد الاستقلال تاركة الرواق لعاسقها العم مزيان الذي طلقته زوجته لأنه لم يستجب لإلحاحها على تبديل الرواق إلى متجر. لكن

هذا الصمود سينهار أمام تهديدات الحزب الحاكم، أولًا بإبدال اسم ماتيس باسم شهيد، ثم بإزالة الأوثان . التماثيل، كما فعل الإرهابيون بتماثيل الحدائق العامة، إذ ألبسوها جلابيب وفساتين تستر عريها. وها هو العم مزيان يخاطب حروف . الزين التي تقرعه على تحويل الرواق إلى متجر: "هذه هي بلادك، بلادك التي حاولت أن تقنعيني من خلال حزبك الماركسي أنها تمر بمرحلة سميتموها: المرحلة الوطنية الديمقراطية". لكن الرجل سيعيد المتجر رواقًا كما كان، ويقيم لحروف . الزين معرضًا فيه، فيسارع الإرهابيون إلى تفجيره، وتنقفل الرواية على الفنانة التي أدركت الآن حجم الفراغ والجحيم، ومساحة الكلمات البكماء.

لقد تقدم الفنان التشكيلي والفنانة التشكيلية إلى البطولة الروائية منذ حين، ومن ذلك بالنسبة للفنانة رواية التونسي كمال الزعباني (في انتظار الحياة) ورواية الفلسطينية نعمة خالد (البدد) ورواية السورية أنيسة عبود (باب الحيرة)... وها هي رواية أمين الزاوي (يصحو الحرير) تقدم حروف . الزين هاتفةً: "أريد أن أتقيأ كل شيء"، ومخاطبة القراء: "ألم أقل لكم إن النساء منازل والقمر منازل"، وهي إذن صاحبة ما رأينا من الاستهلال الثاني للرواية، ومن الخاتمة، مع أن السارد يوقّع باسمه هذه الخاتمة وذلك الاستهلال. ولعل هذا ما يعّجل بالسؤال الأكبر عن مدى تقنّع الكاتب بقناع بطلته، وبخاصة أن السارد سينازعها حكي الحكايات، كما يفعل ممّو العين والعم مزيان والصحفي الأمريكي والضابط العاشق لممّو وصموئيل الناشف. وإذا كانت غواية الحكي والحكاية توقع بأولاء كما توقع بالفنانة، أي إذا كانت هذه الغواية توقع بالرواية، فمن المهم أن يُشار إلى ما جرّه الحكي من استطراد، كالحضور العابر لتوفيق زياد في إذاعة إسرائيل، أو الحضور العابر للماركسي اليمني ساخرًا من الماركسيات العشائرية العربية. وربما كان من ذلك النصّ الفرنسي للملصق على زجاجة النبيذ، إذ يكرر قراءته ممّو العين، موهمًا بلعبة التناص التي ستأتي بحوار الفنانة مع سائق سيارة، وبسطور من سيرة رابعة العدوية، ومن رواية كافكا (أمريكا) . وكل ذلك بالفرنسية وبلا ترجمة . فضلًا عن الإشارات إلى هنري ميلر وإلى مالك حداد ولوكليزيو، لكأن حروف . الزين تستعرض ثقافتها. لكن الأهم من ذلك هو حضورها الروائي كفنانة تشكيلية، تتمنع عليها اللوحة المزمعة في بداية الرواية وهي تهدد القراء: "إذا قفلتم فمي فسأرسم" و "سأمارس كل شيء بمنكر الألوان". وعندما تقترب النهاية، تبدو الفنانة تهوي في قاع حالة تشبه النضوب أو فقدان الوزن والكتلة والشكل، فتعجز عن مواجهة القماش والكتلة الجبسية التي تحاول تشكيلها،

فإذا بالكتلة مبهمة وقابعة في صمتها ومكرها وسرها كالجريمة الغامضة. إنها الكتلة ـ التمثال ـ التي تبحث عن جسد تلبسه وروح تكونها.

في هذه التجربة الروحية المريرة تعيش الفنانة مع الغزالة التي جاءها بها ممّو العين، محشوة بالتبن والنخالة. وباغتيال ممّو وتفجير رواق العم مزيان، تبلغ هذه التجربة ذروتها، فترى الفنانة الغزالة تتحرك، فيما التمثال ـ الكتلة ـ يعلوه رأس العم مزيان، متوجًا صراع الفن والإرهاب. وإلى أن تصل الرواية إلى هذه النهاية، ستكون حروف ـ الزين قد أبهظتها بِحِكَمِها في الذكورة والجنس والحب، كقولها: "ضعف الرجال قوة لا تماثلها قوة" و "غواية الألوان كغواية الرجال". و"الرجال منافقون"، والحب "إذا لم يقتل أحد الطرفين، فإن مصيره الموت". وإذا كان حضور الجنس هنا يباري في شذوذه ما له في روايات صنع الله إبراهيم (ممّو والضابط ـ صموئيل وعمته ـ الجار والكلاب..) فحروف ـ الزين ترى نفسها غرضًا جنسيًا لأي ذكر، وأولهم صهرها يعقوب الذي تلمس فيه بعد يأسه منها استعدادًا للانخراط في منظمة إرهابية، كي يصفي حسابه مع منافسه عليها ممّو العين. وهذه هي أيضًا الفنانة تتهرب من نظرات العم مزيان الخارقة التي كانت تذكرها بنظرات جارها المعلَّق بكلبه. وها هو الطفل الذي تشتري منه السجاير يعريها بنظراته، وها هو السائق في الرحلة إلى (بشار) يكاد يأكلها: "يمصمصني بعينيه اللتين تشبهان عيني نسر وحشي جائع"، وها هم أولاً جميعًا في الشارع: "مصمصوني بعيونهم التي فيها أنياب كبيرة ومخالب نسور من فصيلة الحمير".

بهذا العطن والعطب في الداخل، تواجه حروف ـ الزين عطن وعطب الخارج، وهي الأربعينية التي تنشد الأمومة التي تراها "خوف الأنثى من المرآة، هلع الأنثى من هاوية العمر المريع. الرغبة في الطفل كالرغبة في الشعر". لكن ممّو العين سيُغتال، والأمومة تتبدد مثل الوطن الذي اختارت الرواية لرسمه المنظور البربري، ووشّته بما تناثر عن اليهود، لكأنها تتابع ما سبقها في رواية أمين الزاوي (الرعشة ـ 1999) من اشتغال في تقاليد الثقافة العربية والبربرية. ومن رواية (الرعشة) إلى (يصحو الحرير) يبدو أن هجس أمين الزاوي بالجسد والغواية، يتواصل منذ روايته الأولى (صهيل الجسد ـ 1985)، ليصير على وقع ما آلت إليه الجزائر اشتغالاً في (فقه الخطيئة) للفرد والجماعة.

أحمد زين: تصحيح وضع(1):

بدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتًا: هكذا قال باشلار. أما عبد الله البردوني فقد قال: عرفته يمنيًا، في تلفته خوف، وعيناه تاريخ من الرمد. وهذان القولان اللذان يتصدران رواية أحمد زين "تصحيح وضع" ليسا فقط عتبة أو مفتاحًا، بل لعلهما أيضًا أو أولًا خفق هذه الرواية في فضاء يترامى بين ديترويت الأمريكية والرياض والدمام السعوديتين واليمن، ناهيك عن البحر وعن الإمارات (أبو ظبي ودبي). ويترامى خفق الرواية أيضًا بين بداية الهجرة اليمنية إلى الولايات المتحدة منتصف القرن الماضي وبين العهد الإمامي اليمني وحرب الجمهورية اليمنية . من ينسى مصر هنا؟ . وحرب الوحدة اليمنية بين الشمال والجنوب، وصولًا إلى بؤرة الرواية التي تشكلها حرب الخليج الثانية. وها هنا، قد يكون من المهم أن يسرع القول إلى أن رواية (تصحيح وضع) تخفق أيضًا أو أولًا في فضاء الرواية العربية الحداثية، وبخاصة ما آل إليه التجريب الروائي العربي في هذا الفضاء في العقدين الأخيرين. وهنا يقوم التحدي أمام رواية مثل (تصحيح وضع) بين تجربتيها ونشدانها الحداثي، وبين ما يبدو للوهلة الأولى من نزوع الفضاء والزمن الروائيين المترامين إلى الاستجابة التقليدية التي أرساها تاريخ الرواية العربية وغير العربية.

أما عتلات هذا التحدي أمام رواية (تصحيح وضع) فقد جاءت في ثنائية الفرد والجماعة، وفي الثنائية الجيلية، وفي ثنائية الذاكرة (الماضي) والشهادة (الحاضر)، وقبل ذلك كله وبعده: في السؤال اليمني . الإنساني عن الوطن والمغترب، عن البيت الباشلاري، حيث يتكثف (المعنى) بعد أن تكون الرواية قد فككته وفتّتته حدَّ الهباء.

ها هو ذا (شائف) يتملى البطاقة التي أرسلها شقيقه الأصغر من ديترويت، حيث يوجد اليمنيون المهاجرون الغارقون في عيش وأعمال الهامش والقاع، ورغم ذلك تقول البطاقة: "خيّ الأكرم: بدأت أحب هذه البلاد، فهي لا تمنّ علينا بما تقدمه". وهذا الشقيق الذي يسعف شائف بحوالات الدولارات، كان اشتراكيًا (الحزب الاشتراكي اليمني)، ويحسب عدن موسكو، ويقدس قرية الزعيم الرمز عبد الفتاح اسماعيل (الحجرية). لكن الشاب عاف كل شيء بعد أحداث يناير **1986** وهاجر. وأما شائف فهو على إيقاع أحداث آب . أغسطس **1990**، نهب ما سيعصف باليمنيين في السعودية جراء احتلال العراق للكويت،

(1) دار الانتشار، ط1، بيروت 2004.

ونهب ذكرياته قبل عهده بالبحار في ستينيات القرن العشرين، وبعدما طافت به السفينة (أفريقيا)، وبعدما ألقى مرساته في الرياض، حيث يدّارى في الليل خوفًا من القبض عليه، شأنه شأن من بدأ ترحيلهم بعد الذي كان من مناصرة الحكومة اليمنية للعراق.

هذا (الحاضر) الذي سيتطاول سنوات قليلة بعد حرب الخليج، هو ما ستتقلب فيه معارف ونكرات الرواية، بالاشتباك دومًا مع الماضي، مع الذكريات الفردية والجماعية. وستتوزع كتابة ذلك في الرواية بين الفصول التي يرويها الرواي بضمير المتكلم، وبين الفصول التي يرويها السارد بضمير الغائب، مرة للمعارف: للجدة وللشابة قبول ولقاسم وللخياط وللمهرب وللتاجر، ومرة للجماعة ـ النكرات.

وعبر ذلك تتطاير المفردات الطارئة بفعل الحرب والترحيل، من رخصة الإقامة إلى تصريح التنقل إلى طلب التجنس إلى التخفي والسجن والتهريب والحدود.. وستمضي بالسرد كل مفردة من تلك المفردات إلى نبش الماضي وإلى الوقائع الجديدة، وبالتالي إلى تدمير الروح الفردية والجماعية، سواء في الوطن (اليمن) أم في المغترب السعودي.

من بين الجميع تظل الجدة وحدها صرحًا مقيمًا مثل بيتها الذي سيؤوي من عادوا تهريبًا أيضًا من الوطن (اليمن) بعد الحرب. وستظلل ذلك ذكريات الجدة عن مضايقات عساكر الإمام أحمد، وعن صراع الملكيين والجمهوريين، وعن أيامها الأولى في المغترب، حين كانت الأرض (برخص التراب)، ولم يفكر مهاجر في شراء بيت. وعلى الرغم من السؤال عن توقيت مساواة اليمنيين بسواهم في إجراءات الإقامة، وعن علاقة ذلك بموقف الحكومة اليمنية من الاحتلال العراقي للكويت، وعلى الرغم من الحسرة على زمن كانت فيه الجنسية تعرض لمن يريدها، وبعضهم لا يقبلها كيلا يبدل جنسيته.. على الرغم من كل ذلك فإن صورة كبيرة ملونة للرئيس اليمني تتصدر صرح بيت الجدة، وتنظر الجدة إلى الصورة معاتبة، لكن لسان حالها يقول: "لعله يرى ما لا نراه ويعرف ما نعجز عنه.. هو الراعي ونحن القطيع".

مقابل الجدة تأتي شخصية الشابة (قبول) التي ولدت في الدمام، ولا ذكريات لها في اليمن، التي ستفجّر شهوتها أصابعُ الدركي الذي يفتشها على الحدود، حيث أدركت أنها تستطيع وحدها تغيير مصير أهلها. لكن (قبول) لا تعرف عن بلاد أبويها (الوطن) شيئًا.

بالرحيل وبعده أحست (قبول) أنه لم يعد لها وطن، وشعرت بفراغ أليم، وتساءلت: "هل الوطن مجرد أمكنته، جغرافيا، والناس هم حركتها، عافيتها؟ إذا كان ذلك نعم، فليس هناك وطن. ذلك ما بات يتأكد لها، حيث شاهدت وخبرت الحياة المختلفة في اليمن. لا وطن لها لأنه لا يوجد أناس ولا حركة، فقط أشباح، مخلوقات تفتك بها الفاقة". وشأن (قبول) هذا هو شأن سواها ممن لفظهم المغترب، وبينهم كثيرون كانت سفراتهم إلى اليمن نادرة وقصيرة. وها هم أولاً جميعًا "يكتشفون بعد كل هذه السنوات أن ما عرفوه عن وطنهم ليس أكثر من صورة باهتة". ففي صنعاء وتعز والحديدة وعدن طارت إيجارات الشقق والفنادق وأسعار السلع، وتكاثرت الخيام التي جلبها المرحَّلون أو وهبتهم لهم الحكومة، كما تكاثرت حجرات الزنك وأكواخ القش، بينما تجمع صورة صانعي الوحدة اليمنية: الرئيس ونائبه علي سالم البيض، وتصدح الأغاني الثورية لـ (الصقور) العائدين.

غير أن حربًا مختلفة قد نشبت بعدما انتصرت قوات الحلفاء وحررت الكويت. إنها حرب صامتة داخل كيانات صغيرة، ليس لها جغرافيا ولم ترق فيها دماء. إنها حرب في عراء الكائن بينه وبين نفسه، حرب مع الذاكرة ستجعل صلاحية الوطن تنتهي بالنسبة لقاسم، وستجعل شائف يتساءل: "ما معنى أن مهاجرين يمنيين كثيرين في العالم لم تنطق شفاههم بأية لغة أجنبية غير لغة قراهم".

إنها غربة بلا معنى ولا بديل "فالوطن الذي نحتفظ به كصور عتيقة، ليس له أدنى شبه بمسقط الرأس ذاك، وربما هو مجرد ذريعة فقط حتى لا نتيه أكثر أو نتبدد بلا هوية في الخواء واللامكان". وبالسؤال عن المعنى الذي ستصير إليه الأوطان بعد عشرات السنين في المهاجر والمنافي، تبلغ لوعة شائف وحيرته مداها، مستبطنةً لوعة وحيرة الشخصيات الأخرى في الرواية، بينما السؤال يتشظى في الكون كله، وحسبي هنا الإشارة إلى الفلسطيني بعد أكثر من نصف قرن من اجتثاثه من أرضه وقيام إسرائيل مقامه: ما وطن الفلسطيني وما وطن الإسرائيلي؟

لقد تحرر الضمير المفرد المتكلم في (تصحيح وضع) من حُبْسة الأنساق اللغوية المستعادة، ومن ضغوط المكان الفيزيائي ودفق الحالات المباشرة، كما شخّص مصطفى الكيلاني في التجريب الروائي العربي الحداثي. ولابد من الإضافة أن ذلك التحرر قد فتح السردي على الأقاصي في الروح الجمعية، كما يدلل وصف حالات الجماعة في المسجد

والشارع وسوق البطحاء وبيت الجدة ودورات المياه وعلى الحدود، حيث غدا المتخفون كائنات ليلية شائخة تنطق بأسماء قراها البعيدة، كما لو أنها تترنم بشيء غامض أخّاذ. ولئن كانت الأخطاء الإملائية والنحوية الزاخرة تنغّص على الرواية، فالأهم هو هذا التحرر من حُبسة الأنساق اللغوية ومن القيود التي يجسدها إرث رومنسي يسكن الكتابة الأدبية العربية، والكتابة الروائية تحديدًا، ويعوق استمرار مغامرتها لتأسيس جمالياتها الخاصة ووعيها المختلف للمكان والزمان. وهذا ما يضيفه مصطفى الكيلاني بصدد التجريب الروائي العربي الحداثي، حيث يتبدى نسب رواية (تصحيح وضع) بامتياز، بالإفادة القصوى من المنجز الروائي خلال العقدين الماضيين، ومنه ما هو لكتّاب كانت السعودية فضاء رواياتهم مثل ابراهيم نصر الله وجمال ناجي وابراهيم عبد المجيد وعزت الغزاوي ويحيى يخلف.

خليل صويلح: اختبار الندم

حبلُ الضجر يلتف حول عنقه، وربما كان الضجر أحد أسبابه في تطريز عباءة العزلة والتدثر بها. إنه الراوي في رواية خليل صويلح (اختبار الندم) الذي أضناه وحش الضجر، وغربة الضجر، وضجر الوقت أمام الحواجز في دمشق الحرب. وهذا الراوي لا يحمل اسمًا، شأنه في روايات خليل صويلح. ولكن ليست لهذا فقط، ولا لأنه غالبًا ما يروي بضمير المتكلم فقط، يجعل الرواية تنادي السيرة، لتكون سيرة روائية أو رواية سيرية، وليس سيرة ذاتية، وذلك بفعل التخييل فيها، وبفعل اللغة الشعرية غالبًا، أيضًا، وهو التخييل المجبول بالحرب السورية التي سبق للكاتب أن خصّها بروايته (جنة البرابرة)، لكنه هذه المرة يجيء بآلية مختلفة لتكون الذات هي الحاكمة للنص، والمحكومة بامتياز بسنوات الجحيم التي بدأت بمن هز أغصان الشجرة، فتناثرت الثمار من حولها، ثم أتى آخرون، وسحقوا بأحذيتهم الثقيلة تلك الثمار، ثم أحرقوا الشجرة.

تلك هي السيرة السورية المتفجرة منذ عام **2011**. إنها الجحيم الذي لا يقل وطأة عن جحيم المعري، بل هي سينوغرافيا مسرحية باذخة لحشود تائهة بين برزخي الجنة والنار، بل هي تمرد وفوضى، فناء وعدم، زلزال أو لعنة إلهية. وعبر ذلك جرب الراوي كل أنواع الصبر، لكنه لا يعلم كيف احتمل تدابير هذه (الوليمة المتنقلة) من القتل والمذابح والمقابر

[1] أنطوان – هاشيت، ط1، بيروت 2016

الجماعية والمجاعات وعنف الأرواح، ما قذف بأفكار الرجل بعيدًا، فما عاد واردًا أن يكتب رواية الغراميات المرحة وسط الجحيم اليومي.

هذا الراوي الذي يكتب الرواية، سيأخذ على أسمهان مشعل أنها توحد بينه وبين بطل رواية له. لذلك يحسن أن ندع خليل صويلح خارج النص – إلى متى؟– وأن نتابع هذا الذي يحدد حاجتنا إلى معجم جمالي يفسر كيفية الجمع بين ثقل بلطة حادة من مخلَّفات القرون الوسطى، وتقنية القنابل الذكية في صفحة واحدة، مثلما وجد هؤلاء البرابرة الفتاوى الإلهية للقتل بالبلطة أو السيف أو الحزام الناسف.

بالطبع، لن يعدم هذا الراوي، بل الكاتب نفسه، معارضًا لوذعيًا يصم هذه اللغة (الزلزال.. المعجم الجمالي..) بالالتفاف على الثورة، وبمهادنة النظام. لكن رواية (اختبار الندم) تمضي مخلَّفةً جثة اللغة الميتة، لغة المحطات الإذاعية المحلية، واللغة الهجينة المحمولة على فحولة راسخة في المرويات الشعبية، ولغة خطباء الجبة الكرنفالية. وتحدد (اختبار الندم) حاجتنا إلى نفض الغبار عن اللغة أولًا، كي ندرك المعنى الحقيقي والعميق للزلزال.

تجمع صفحات التواصل الاجتماعي بين الراوي وبين الشاعرة أسمهان مشعل، المقيمة في قريتها إثر طلاقها الذي توّج سبع سنوات من العشق، فالزواج. وقد أخفق الراوي معها أول مرة تحت وطأة صورة الشابة الإيزيدية بهار مراد التي اغتصبها ثلاثون تكفيريًا في يوم واحد. وسيفزع هوس أسمهان العاطفي الراوي الذي كان يحسب أنه بصدد نزوة معها، كعلاج مؤقت للضجر والاكتئاب والخذلان. وستجمع صفحات التواصل الراوي أيضًا بنارنج عبد الحميد المشاركة في ورشة لكتابة السيناريو يديرها الراوي. وستروي نارنج له قصة مشاركتها في المظاهرات السلمية، فاعتقالها جراء إيقاع صديقها حسام بها – والآن هو لاجئ سياسي في ألمانيا – فاغتصابها في المعتقل، وقضم الجاني لنصف أذنها، وحملها منه، فإجهاضها، حتى صارت مثل عربة إسعاف متأخرة تجر خلفها عشرات الجثث قبل أن تودعها ثلاجة الموتى. وتشتبك مع قصة نارنج قصص فرعية، منها ما تكتبه في يومياتها عن المعتقلات اللواتي عرفتهن، ومنها قصة فتاة حي الشعلان التي ظلت ميتة أيامًا في بيتها، حتى نهشها كلباها، وقصة يارا بغدادي التي شنقت نفسها في حيّ دمّر بسبب الوحدة. ولذلك وسواه ينعت الراوي دمشق بالمدينة المتوحشة "أهذه مدينة أم غابة وحوش؟" لا يلتفت فيها أحد إلى عزلة آخر. ومن الشوارع، إلى دوائر الدولة، إلى عسكر الحواجز، إلى وجوه سائقي التاكسي، إلى

حراس البوابات الألكترونية في الفنادق، إلى وشم العضلات المنفوخة للص سابق يزهو بثياب عسكرية ملطخة بالشعارات الوطنية، إلى... ليس ثمة إلا العدوانية المضمرة، ورائحة العفونة التي تهب من الأرواح والبيوت وأغذية الإعانات الدولية على الأرصفة، إعلانًا عن الصفقات بين مسئولي منظمات الأغذية ومافيات السوق..

إنها (متاهة اللامعنى)، حيث تختلط صور الموتى بصور مغنّيّ الملاهي، وحيث البيرسينغ للشابات، وثقافة البورنوغرافيا كنوع من الاحتجاج والتمرد. وفي فضاء المقهى تدخن المحجبات الأراكيل، ويرابط المحامي الوسيط بين محكمة الإرهاب وذوي متهم ما، ومن خلف الستار يشارك في هذه (العملية) قضاة ورجال دين وزعماء عشائر ورجال أمن... وفي الشوارع تطلق سيارات الشبيحة ليلًا أغاني مقتبسة من لطمياتٍ ومراثٍ قديمة تستعيد روح الحسين. وإزاء هذا الانفجار بالصور الفاجعة، تترك الرواية للسخرية مطرحًا، كأن تجعل بودريار يلعب النرد مع ابن تيمية تحت شجرة مشمش في غوطة دمشق، أو أن تدع كمال علوان يوقّع للرواية بمشروع كتابه الخلّبي عن تقويض أسمنت الدولة، ويحدّث أنه ما إن يذهب ماركسي إلى المرحاض لتفريغ مثانته من فائض القيمة، حتى يجلجل ابن تيمية... والحال كذلك، يقول الراوي: (أنا خردة)، ويرى كل ما يحدث له وحوله نوعًا من الهلاك البطيء، وسيركًا عبثيًا، فيه (المسلخ البشري) واختزال الضحية إلى بطاقة هوية يستلمها الأهل، بينما تلف الضحية ببطانية قذرة إلى الحاوية ليلًا، وتسحب البطانية لاستعمالها ثانية. وفي السيرك شاحنات وأسطح مكشوفة، حيث الأقفاص تحشر مئات المخطوفين لدى الكتائب المسلحة دروعًا لحماية دوما أو حرستا في سوار دمشق من قصف الطائرات. وقد عادت الرواية إلى هذا الشطر من السيرك في منتهاها، حيث تفتح شخصية (الترجمان الروسي) السرد إلى شاحنة تجوب شوارع حرستا بقفص معدني ضخم، يُزَجّ فيه دوستويفسكي، حيث ينتظره تولستوي وبوشكين وتشيخوف ومایاكوفسكي وإيتماتوف، ومعهم آنا كارنينا، على الرغم من أنه ليس في حرستا قطارات كي تنتحر آنا فوق السكة.

من إحدى ضواحي دمشق – لا يسميها الراوي – جرى تهجير الترجمان الروسي الذي بات ملازمًا لمكتبات الأرصفة، حيث استشرت ظاهرة التعفيش، وامتدت إلى الكتب. ومثل هذه الشخصية، تتقد الشخصيات الثانوية في الرواية مثل سميح عطا، الأرشيف الحي لمسرح أبي خليل القباني، وحارسه الذي صار المسرح مقامه بعد التهجير، ويلعب في فيلم

قصير تعده نارنج والورشة، دور آخر حكواتي في دمشق (رشيد الحلاق) مات قهرًا إثر حرق جماعة تكفيرية – لا يسميها الراوي كما لن يسمي أخواتها – لكتبه القديمة.

من النادر أن تلفح النفجة شخصية الراوي، وهو ما يتبدى في العرض الثقافي مثله في العلاقة مع المرأة. ففي الرواية معرض للكتب (أفول الأصنام لنيتشه، سد هارتا لهيسه، الجنس والفزع لباسكال كيتار، اللاطمأنينة لفرناندو بيسوا... وهذا الكتاب الذي ينازع خليل صويلح تطويب خيري الذهبي له: مسامرات الأموات للوقيانوس السيسماطي). وفي الرواية معرض للأفلام، ابتداءً بالفيلم الذي يلوح لعنوان الرواية: الندم للمخرج الجُرجي تنجيز أبولادزه، مع التوكيد على رسالة الفيلم: دفن الماضي يعني الصفح عمن دمروا حيوات الآخرين، وهو ما لا ترضى به من تنبش جثة رئيس البلدية إثر كل دفن. وتبدو نارنج إزاء من اغتصبها وقضم نصف أذنها كتلك المرأة، بينما يريد لها الراوي شفاءً من الماضي، وهذه الحالة تخاطب ما هي فيه سوريا منذ استشرى فيها عنف الجميع.

مع المرأة يسيطر الراوي على نفجته، كما يتبدى بصدد محاولاته مع المصورة جمانة سلوم، صديقة صديقته أسمهان، إذ يفترض أنه لم يخطر لها أن تقيم علاقة معه، إنما هي أوهامه "كطراز شائع من أمراض الذكورة". وهنا ينبق تبرير أية علاقة شهوانية كطوق نجاة من تبعات حرب قذرة. ولا يكتمل هذا الشطر من سيرة الراوي بثلاث نساء من حاصر الحرب، فيعود إلى أمسها القريب وهنادي عاصي الفنانة التشكيلية التي وقّعت على بيان للمثقفين ضد عسف السلطة حيال الحراك السلمي، فتخفت خوفًا، ثم هاجرت، وزلزلها (الزلزال) فتحولت الكائنات الأليفة في لوحاتها إلى وحوش مفترسة. غير أن هذا الشطر من سيرة الراوي ينتهي به إلى فاجعة هجرة نارنج إلى ألمانيا، ثم انقطاع أخبارها. فبسفرها ما عادت الأخريات يعنينه، وبسفرها يحاول اختبار الندم بعدسة أخرى – عنوان الرواية – ويجرب جحيمًا آخر، مخلِّفًا جمانة التي يرى أنها تكتب بالصورة تاريخًا مضادًا للحرب، وهذا بحسبانه أقصى ما ينبغي عمله في أزمنة الجحيم للشفاء من مرض الكراهية.

يشبه الراوي سوريا الحرب بصورة شعاعية لرئتي مدخن مزمن، لم يعد فيها مكان للأوكسجين. وتشبه نارنج سوريا الحرب بالمصحة، بينما كانت تفكر في فيلم عن بلدة الممرضة ريم صابوني، حيث ذبح ملثمون مسلحون ثمانماية ضحية. وما ذلك ، كما يحدد

الراوي، إلا الفايروس الذي يتسلل إلى أرواحنا، ويفتك بخلايانا، والمصنوع من زرنيخ البغضاء وماء الضغينة وحليب الكراهية.

على الرغم من أن الرواية تتبأر في دمشق، فهي ترمح إلى بلدة الكاتب (الشدادة) في أقصى الشرق السوري الذي سيطرت عليه جماعة إسلامية متشددة، لا تسميها الرواية أيضًا، وما هي إلا داعش. وكذلك ترمح الرواية إلى اللاذقية، حيث تحولت سينما أوغاريت إلى معتقل، مما رأى فيه الراوي بذرة فيلم للورشة التي يديرها. وتمضي الرواية أبعد مع التهجير واللجوء فتبلغ كيب تاون وانتحار الشابة الكاتبة نايا مروان، أو وفاة المخرج رياض شيافي باريس، ووفاة الفنان مُحَمَّد وهيبي، اللذين يرثيهما صديقهما الراوي: فلنقلْ أخيرًا: خليل صويلح، ولندعْ الراوي ينبش مشروع رواية كان قد أوقفه منذ سنتين، حذرًا من الانزلاق إلى مناطق خطرة (ما هي؟) وارتباكًا بين استخدام ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، وهما ما استخدمتهما (اختبار الندم) وإن تكن الغلبة للثاني، انسجامًا مع ما يراه الراوي – مثل كثيرين – من أن كل رواية هي بشكل ما سيرة مجتزأة، وربما سيرة مشتهاة، لكنها ليست النسخة الأصلية.

ربما تبدو رواية (اختبار الندم) ملفوعةً بالسياسة والفكرية، لكنها أبدعت في إعلاء الفن عليهما، وفي تمثّل (الذاتي) لهما، وبالتالي، تحقق للرواية التألق بلطافة ودربة، وبمكر أيضًا.

عتاب شبيب: موسم سقوط الفراشات [1]

هذا صوت (نور) الكسير الناعم كرموش عينيها الصغيرتين/ ينسحب الصوت على رؤوس أصابعه ليغطي العاشق نزار، كي لا يبرد/ هو صوت يسيل مبحوحًا كماء وعسل/ هو صوت حافٍ يلهث والرصاص يلاحقه...

بمثل هذه الصور المتفردة والشفيفة، تزدان هذه الرواية لعتاب شبيب. ولكيلا توهمنا الصور بالرومانسية، تصفعنا الرواية لنصحو على السفينة المثقوبة المسماة وطنًا، وعلى وطن كل من فيه مريض، وكل من فيه يفر من ناره بطريقة مختلفة. هكذا تبدو مدينة حمص – فضاء الرواية وموطن الكاتبة – امرأة ماتت بالذبحة القلبية، منذ مستهل الرواية، لتمطر رصاصًا في نهايتها، وتحترق في حفلة حقد وهزيمة. وهي الحرب إذن التي جعلت الوطن في بؤرته حمص، على ما تقول هذه الرواية، كما ستقول إن الحرب حولت الوطن إلى موسم واحد

[1] دار ممدوح عدوان، ط1، دمشق 2015.

تتشابه به طقوسنا في سقوطنا. ومنذ ذلك اليوم الحمصي من شهر نيسان 2011 – الإشارة إلى الاعتصام السلمي الشهير في ساحة الساعة – "لم نكن سوى فراشات"، وكل من سقط كان طوباويًا حد الهوس، و... وما أكثر وأوجع حكايات الحرب.

بالحكاية نهضت هذه الرواية، فبعد مهاد قصير يعلن نزار أنه سيكون الحكواتي، وستبذّه نور التي تقلب البداية المألوفة للحكاية "كان ياما كان" لتجعلها الخاتمة. ونور تحسن الحكي كجدة عجوز، وتجزم بأنه لا يمكن للمرأة إلا أن تحكي الحكايات. أما نزار فإنه يسجل الحكايات ليكتب الرواية، وهو من كتب قبل الحرب مسرحيات لأطفال التوحد، وعمل مدرسًا لهم. ولسوف يتولى الحكاية هذا الذي يؤدي الخدمة العسكرية الإلزامية، منذ الفصل الذي حمل اسم أحد أحياء حمص: (باب السباع)، فيحكي حكاية العجوز المقيم في هذا الحي (السني)، والذي يمضي إلى صديقه أبي سليمان في حي عكرمة (العلوي) حاملًا طاولة النرد، ليلعبا وليغلب صاحبه. وقد ألف الحاجز العسكري مروره بسيارته العتيقة، حتى إذا جاءت بالسيارة امرأة، فوجئ الضابط، وكان جواب المرأة أن أباها أصيب باكتئاب جراء الحرب، وتعذرت مغادرته البيت، وأوصى بطاولة النرد لصديقه.

في فصل (لولو) تتولى نور حكاية الفتاة لولو التي كان صبي النجار يملأ الجدران باسمها، حتى إذا اختفى أخذت كتابات لا تشبه الحب تحتل الجدران، كإبر لئيمة في العيون، تشتم النظام وتهدد سكان الحب من طائفة الفتاة العلوية. وفي الحكاية أن الصبي اختفى لأنه ينام النهار بطوله، كيلا يرى لولو، بينما يخرج ليلًا في المظاهرات. لكنه سيكتب (سامحيني) وقد علمت في أيام القطيعة أنها صارت عدوته كما شاء جنون الوطن.

من شخصيات الرواية المرسومة بفرادة: بشارة النحات الذي يصمم المناظر لمسرحيات نزار. لقد بات حلم بشارة في زمن الحرب والتعفيش (أي نهب الغنائم من حيث أمكن) أن يشتري كل كتاب منهوب، وكل ثوب وكل خزانة، ليعيدها إلى مالكها الحقيقي. وبعد موت بشارة يؤلف صديقه نزار حكاية عن موت رجل واحد، بعدما أصغى لألف حكاية، وهو ينتظر الحكاية الواحدة بعد الألف لتكون هي الحقيقة. وكان بشارة قد اختفى أيامًا، ثم عُثِر عليه موسومًا بالتعذيب، واتهم الأمن المعارضة بقتله، بينما اتهمت المعارضة الأمن، وعلى صفحة الشهيد النحات بات كل ما يكتب عليها موسومًا بالطائفية.

إنها الحرب بعدما تحول الحراك السلمي إلى نار محاصرة بالنار، فتشظت الحكايات: حكاية الأب جوزيف معبود رعيته في حي الحميدية، وموضع انتقاد المسيحيين في أحياء أخرى، والمراقّب أمنيًا، حكاية الطيار الذي رفض الانشقاق، وأسرته من المعارضة، ولقد قصف، فأخبره أبوه أن إخوته جميعًا قد أودى بهم القصف، فأسقط الطيار طائرته انتحارًا في قرية زوجته (العلوية) ولم يؤذِ أحدًا، وقال نزار لنور: كان الطيار فراشة سقطت في موسم الفراشات، بالإشارة إلى عنوان الرواية. وللخطف حكايات من عادوا منه بأرواح معطوبة، مثل سهير التي تعالَج من آثار عشرين مغتصبًا، وكما في الحالات المشابهة: يرفض الأهل البنت المحررة من الخطف، ويعتبرونها وصمة عار، فتنتحر سهير، أما شقيقها الذي يريد انتقامًا عادلًا، ولم يقتل إلا في المواجهات، فقد اختطف أمًا وابنتيها (من السنة) بعد انتحار شقيقته. وخلال شهرين أحبته الصغرى هبة، وأحبها. ولدى المبادلة بجثامين جنود، غافل العاشقان الحرب التي تطحن الطائفتين وتزوجا، لكنه قتل، وأسرته تعاملت مع هبة كقاتلة.

إنها الحرب إذن، ولكن في كبيرة كبائرها: الطائفية. لذلك ما عاد نزار يرمي إلى أكثر من النجاة بما تبقى من إنسانيته، ولذلك لم يطلق رصاصة ولسان حاله: "لم يعد في هذه البلاد حرمات ولا مقدسات، الحرب تدوس كل شيء". ومثله المجند سليم، يحدوهما القول في رفقة السلاح التي تستدعي إطلاقك الرصاص بمشاركة إنسان كي تنهي حياة إنسان، دفاعًا أو هجومًا. والرفقة إذن هي الكلمة الملطفة لشراكة الجريمة: جريمة إيمانك بالقتل كوسيلة لبقائك حيًا، فالموت ليس انتصارًا، حتى لو كان موت عدوك. وقد قبض على سليم في موعد انشقاقه عن الجيش، بعدما محيت قريته، وفر أهله إلى تركيا. أما نزار فقد تخلت عنه عائلته لأنه اختار امرأة من غير طائفته. والرواية لا تسمّي هذه الطائفة أو تلك، كما تفعل روايات شتى – مديح الكراهية لخالد خليفة مثلًا.

لنور مكتبة، وفيها ستلتقي بنزار على كبر، ويحدِّثها عن زواجه على إيقاع الحرب. وكان زوج نور قد اختفى إثر الاعتصام في ساحة الساعة، وهي لا تجرؤ على البحث عن هذا الذي أودع وصيته عند محام: إذا اختفيت شهرين، فلكِ الطلاق والأملاك. وإذ يستفيق العشق القديم بين نزار ونور، بينما دخل الحراك مرحلة (التكبير)، تنهاه نور عن أن يقول (ثورة). وهو يرى الوطن قد خرج عن السيطرة، وعربد جارًّا الناس إلى جنون لا يحتمل. وعن

هذه العلاقة المعقدة في الزمن المعقّد يهجس نزار بانتظار نور لزوجها، وتهجس هي بأنه ينسى غيرها (زوجته التي تركته) بها، وهي إذن تساعده على النسيان، وهو يساعدها على الانتظار.

لكلٍ من نور ونزار دوره في الحكي. هو يخاطبها: "احكي لي. أصغيت لأملأ ذاكرتي ثم لأفرغها على دفاتري"، وهي، وكما يليق بابنة لشهرزاد تبدأ: "كان ياما كان، وكل ما كان هو كائن الآن. كان ياما كان، هكذا تنتهي الحكايات، لا هكذا تبدأ". وعبر تبادل الدور تصير الحكاية لعسكري من دير الزور أقرب إلى أن يكون طفلًا، يرديه القناص الذي لا يعمل ليلًا، فهو زوج صالح، يعود إلى منزله مساء. وتصير الحكاية لمجنون الحي، ولكل حي مجنونه، لكن الحرب تذهب بالمجنون بدعوى أنه مخبر. كما تذهب في حكاية أخرى بعاملة النظافة في المشفى، التي أخفت وليدًا سمّته أمل، لكنهم اكتشفوا فعلتها وقتلوها، وتبادلت الحكومة والمعارضة الاتهام بجريمة قتل الوليد، ولم يكترث أحد بالمرأة.

تحضر في الرواية شخصيات معروفة في مدينة حمص وفي سوريا، فيما يبدو أنه توفير لقدر أكبر فأكبر من الحرارة عبر الشهادة على الراهن، فنزار يزور المترجم والكاتب المعروف حنا عبود في بيته في حي الحميدية. وأما الفنان والكاتب أيمن ناصر الذي حطمت الرايات السوداء تماثيله في الرقة، فهو صديق لنزار. ولنزار صديقه الشاعر والقاص عبد الرزاق الذي يحمل مفاتيح بيوت الفنان في حمص القديمة، والذين هجروها بعدما طغى المد الطائفي.

تؤكد الجملة الأخيرة في الرواية أنْ لا نهاية للحكاية. ولكن في هذه النهاية المفتوحة، وبعد أن يعود نزار عن عزمه على الهجرة، يتّقد مشهد حمص القديمة إبان استسلام المسلحين وخروجهم منها بالباصات بعدما أضرموا النار عشية التسوية بالبيوت والسيارات، وفاحت رائحة شواء مرعبة، وأعقبهم اللصوص، ثم الفضوليون، ثم طائفة غريبة من الممسوسين بالشوق، مما يتصادى مع ما آلت إليه شخصية أخرى بالغة التفرد، هي شخصية جاد المثلي والموسيقى الذي بدا في النهاية / اللانهاية حرًا من الخوف، ولسان حاله: لقد انتهينا وهزمنا، فما في هذه الحرب من منتصر، وإنها لحرية الهزيمة!!

وحيد الطويلة: حذاء فيلليني [1]

تواترت الأصداء الروائية للزلزال السوري المتفاقم منذ عام **2011**، فقاربت في سورية أربعون رواية. لكن هذه الأصداء أخذت تترجع خارج سورية، ومن اللافت أنها تركزت

[1] منشورات المتوسط، ط1، ميلانو 2016.

غالبًا في الصدى الداعشي. لكن هذا الصدى جاء متواضعًا فنيًا، كما في سرديتي (حبيبي داعشي) لهاجر عبد الصمد، و(أيام داعش) لمصطفى محمود عواض، وهما من مصر، وترومان أن تنتسبا إلى الرواية. وليس بأفضل منهما ما كتبت أسماء وهبة تحت عنوان (راقصة داعش)، على العكس من سردية حمد الحمادي (لأجل غيث). وقد تحدثت الصحف عن رواية أبو إسلام (قصة حب) بالإنكليزية، وعن رواية دانييل سيلفا (الأرملة السوداء)، وعن رواية (ظلام عند المعبر) لإليوت أكرمان. وما يجمع بين الروايات الثلاث هو أمر داعش في سوريا والعراق.

لكن العمل الأوفى عن داعش في سورية هو ما كتبه الصحفي التونسي هادي يحمد من سيرة – سردية مُحَمَّد الفاهم، الشاب التونسي الذي قصّ عليه تجربته منذ انخرط في صفوف السلفية الجهادية في تونس، حتى مضى عبر تركيا إلى الرقة، حيث انخرط في صفوف داعش، وشارك في معارك عديدة أهمها في تدمر، كما سافر إلى الموصل. وعبر سنة من الأحداث والمكابدات وصور الحياة اليومية في الرقة بخاصة، تبدد حلم الشاب بالدولة الإسلامية، وتسلل هاربًا عبر منبج إلى تركيا، فإلى تونس. وقد قدم هادي يحمد كل ذلك في بناء سردي سيري غالبًا، ومحكم ومذهل دومًا.

إزاء ذلك، أعجّل إلى القول بتميّز رواية وحيد الطويلة (حذاء فيلليني) بين ما كان من الأصداء الروائية للزلزال السوري، خارج سورية. ولعل الدراسة التالية تجلو مقومات هذا التميز واستحقاقه. ولعل اجتماع كل ذلك يوفّر سانحة أفضل لتأمّل الأصداء الروائية المعنية.

***

يعمِّق ويلون وحيد الطويلة في روايته (حذاء فيلليني) ما اختطّ لفنه في رواياته السابقة، حيث ترمح المخيلة، وتكوي السخرية، وتتلون اللغة، ويكون للشخصية قوامها المميز. وقد جعل من سورية فضاء لروايته هذه، كما جعل من تونس فضاء لروايته (باب الليل)، وكما جعل كتَّاب وكاتبات من غير فضاء مقامهم أو منبتهم فضاء روائيًا.

يتركز زمن رواية (حذاء فيلليني) في سنوات الزلزال السوري المتفجر منذ **2011**. وتتمحور الرواية حول شخصية الطبيب النفسي مطاع الذي كابد الاعتقال والتعذيب حتى تفسّخ إلى شخصية أخرى هي مطيع، على يد ضابط ستحضره امرأته إلى عيادة ضحيته، ليقوم مطاع على علاجه.

من شخصية هذا الضابط يصوغ الكاتب ديكتاتورًا آخر ينضاف إلى من أبدعتهم روايات عربية شتّى، مذكرةً بما سبقت إليه الرواية الأمريكية اللاتينية من إبداع الديكتاتور. أما ديكتاتور (حذاء فيلليني) فهو عريض ثقيل كخرتيت برأس أحمر. وهذا الذي تقدمه الرواية مرة (السيد الرئيس) ومرة (القائد الخالد) هو برواية الدكتور مطاع من حوّل بلدنا من لاشيء إلى رقم، ومن حوّلها أيضًا من رقم إلى لاشيء. وتصيب صوره التي تملأ الميدان مطاعًا بالذعر، فيتكور في داخله، لأن عيني الرئيس، بلا ريب، تريانه، ولأن الكاميرات مزروعة داخل التماثيل، بل داخل كل عين وأنف، لتسجل كل لقطة وكل صوت ونأمة.

ومن ذكريات مطاعًا من دراسته في بولندا، يتحدث عن صحيفة موسمية كانت تضع للمبعوثين صور فاليسا أو كيم إيل سونغ إلى جانب صورة القائد الخالد.

في استبطان الرواية لدخيلة الديكتاتور نسمعه يجلجل بعمره الذي أفناه في خدمة الوطن، فضحى براحته وراحة بيته، ليسعد خمسة وعشرين مليونًا. وقد ذاب في الديكتاتور الصيني ماو، إذ كان يحلم به وهو يقظان، حتى لو جاء دم على يده يومًا: "فليكن دم ماو نفسه، حتى أستطيع أن أمشي على الصراط المستقيم".

تشتق الرواية من شخصية الديكتاتور الأكبر شخصية الديكتاتور الصغير، أي الضابط الذي عذّب مطاع وحوّله إلى مطيع، وهو الآن بين يديه مريض محفوف بزوجته التي تروي عذابها هي أيضًا على يد زوجها، فيتعدد بذلك رواة الرواية وتشتبك مستوياتها السردية.

في رواية المرأة أن هذا الذي عذبها خمسًا وعشرين سنة من الزواج، واغتصبها كل يوم إلا في الإجازات، عوقب بالتقاعد، لأنه وصل إلى زوجة رئيسة. وبتقاعد هذا الذي كان كبير الضباط المكلف بالإشراف على التعذيب، صار البيت قبرًا، بعدما كان بروفة للقبر. وفي موقع آخر تروي المرأة أن الضابط ظل سنوات لا يقربها إلا في المناسبات الوطنية. وفي تصوير حاذق مرير تروي أنه كان ينام معها كأنه ينتقم من آخرين، كأنه ينام معهم هم، ويفرغ شحنته الداخلية فيهم. وبالسخرية اللاذعة العميقة والمريرة تتابع أنه كان يمارس الجنس كأنه يؤدي مهمة قومية، وكأن الجنس معركة، وجسدها ساحة حرب لا تسمح بالكر والفر معًا. إنه الرجل الذي يأتي زوجته كأنه يقتل، كأنه يعذب أحدًا ويتلذذ بفعلته: "هذا البغل كان يستمني في الليل الذي يموت فيه واحد من معذبيه". ومن سيرته أيضًا أنه أقام سجنًا قطاع خاص

"يليق بديكتاتور أو مجنون، أو ببلد على شفا الجنون". والمرشح لهذا السجن هو كل من لايثبت ولاءه، والتهم جاهزة للزنادقة الشراذم: إضعاف الشعور القومي وبث الوهن في نفسية الأمة.

كان الضابط يتحول في الشوارع، يختار السجناء ويشحنهم إلى سجنه الخاص بسيارات الدولة، ويخزنهم فيه تحسبًا للطوارئ، بحيث يكون جاهزًا عندما تقع واقعة في أية دائرة، فيقدم المتهمين قبل معرفة تفاصيل القضية. وكان المشتبه فيهم يرددون أمام صور السيد الرئيس المعلقة حتى في غرف النوم، تحية الصباح والمساء، واحدهم يؤكد: "يا سيدي أنا لا أصلي أساسًا" والآخر يؤكد أنه لم يدخل مسجدًا في حياته، والثالث يصرخ: أنا مسيحي. أما الديكتاتور الصغير فرده جاهز: أنت متواطئ معهم. وفي السجن الخصوصي يسمح لأهالي السجناء بإحضار الطعام والشراب، ويضع ضباط المباحث مخبرين سريين حراسًا على هذا السجن.

قالت الزوجة إن من يدخل قبو أمن الدولة مفقود، ومن يدخل سجن زوجها أيضًا مفقود. وكان زوجها يساوم النساء على أنفسهن وعلى قريباتهن، فمن ترضخ يخرج أخاها أو زوجها الذي يعلم الثمن. وقد كان الزوج يحمل لقب الكعب العالي. وحين تزوج كان يريد أن يركب الطبقة – تقول المرأة – أما الآن فقد توسع نشاطه وساح في كل الطبقات، حتى إذا وصل إلى زوجة رسمية لزميل، وإلى زوجة بعقد عرفي لزميل الآخر – والزوجان مثله من ماركة الكعوب العالية له – افتضح الأمر، ودفع الديكتاتور الصغير الثمن. ولكنه رفض وظيفة المحافظ التي عرضت عليه، وتوسط ليبقى في موقعه، فقيل إنه مجنون بحب الوطن والأضواء، ويعشق رائحة الدم، وصعقة الكهرباء، وكمّاشة نزع الأظافر والروح، ومسكون باليقين بأنه ينقذ الروح من الضلال، فهو إذ يعذب السجناء، فإنما يعلمهم كيف يحبون الوطن بطريقة رشيدة.

عندما يتولى الضابط السرد يخاطب مطاعًا، وقد عرف كل منهما الآخر، أنكم أنتم من تضعون الجلاد، ثم لاتفلحون إلا في عبادته دائمًا، ورجمه أحيانًا، ثم تطلبون منه أن يكون بشرًا عاديًا. والرجل يرى أن سلطته/ دولته في حرب يومية "لاتنتهي ولن تنتهي إلا بإبادتكم جميعًا مادمتم أنتم ضد الوطن"، بينما الحروب الأخرى تنتهي مهما كانت بشعة. ويحدِّث مطاع/ مطيع عن وزير التموين الذي اعترض على طلب وزير الأمن المنحة الصينية لتذهب

إلى تنمية السجون، فراقب الضابط الوزير المعترض حتى ضبطه يتسلل إلى امرأة في حي المزة الدمشقي، فأخذه عاريًا إلى مكتب وزير الأمن. وعن الديكتاتور الأكبر، يروي الأصغر (أنهم) حاولوا استغلال سماحة الأكبر في العيد الوطني للحزب الخالد، حيث تكون الأجواء مناسبة لمطالبة السيد الرئيس بكل ممنوع. وحين طلب أحدهم الإفراج عن المعتقلين، امتقع وجه الأكبر، وكادت المقاعد تطير، وصاح: ماذا سيفعل الضباط إذًا لو أطلق سراح الجميع؟

لمطيع/ مطاع، يقول الضابط إنه ليس نادمًا، وما من ذنوب له كي يكفّر عنها، إذ لم يكن خصمًا شخصيًا لأحد، وإن يكن الآن قد غدا هدفًا للسخرية من الجميع، من ظن أنه وقف ضده أو معه. وفي حبكة روائية نفسية محكمة، يخاطب مطيع/ مطاع أنهما معًا سجينان، وأنّ على الطبيب أن يعالجه، عليه أن يفك أسره "كي تنفك قيودك". و"يجب أن تفك أسري لأطلق سراحك". وهنا نعود إلى قطب الرواية: مطاع الذي عاش عمره يدرب نفسه على ألاّ ينسى صوت معذبه. وقد عزم على قتله عندما رآه في عيادته، حتى غدت هذه العبارة إيقاعًا للرواية: "هذا الرجل أعرف ويجب قتله الآن".

يستعيد مطاع تجربة الاعتقال وسؤال المحقق: "هل تعرف فيلليني؟ وما علاقتك به؟". ويستعيد علاقته بأبيه وبجارته وبخدمته كضابط احتياط، قد أورثه الاعتقال عنّة الروح "أنا الآن عنين الروح" منذ صيّروه (مطيع) بدلًا من (مطاع).

يخاطب مطاع القارئ (ة) بما يستعيد، كما يخاطب الذات بضمير المخاطب، في مونولوج طويل يؤرجحه بين نسيان الضابط وبين قتله، فينتظر زيارته التالية نادمًا على أنه أفلته من الانتقام في الزيارة السابقة: "لو قتلته مائة مرة فلن تُمسح خطاياه. ولو ألقيته في نهر بردى، حتى نهر بردى سيرفضه، الأنهار لا تحب الجثث". وسيعلن مطاع هذه اللعبة الفنية بالضمائر، ويعللها بإيمانه بأن تعذيبًا واحدًا يعني تعذيب الجميع "وأن تغيير الضمائر يشير إلى أننا صوت واحد".

عزيزي القارئ: بهذه العبارة يفتتح سؤالك عن حالك عندما يحضرونك للاستجواب، ولا يفعلون بك شيئًا سوى أن يتركوك فجأة في غرفة الضابط، وتسمع الصراخ. إنه واحد من أساليب التعذيب. وقد روت المرأة لمطاع أسلوبًا آخر كان يمارسه زوجها الضابط، وهو أسلوب استورده من السودان بدلًا من استيراد القمح، وفيه علق امرأة في مروحة السقف. لكن المعذَّبة انتظرته وهو يزأر حتى صار تحتها، فبالت فوق رأسه. ويروي مطاع عن سجين

معه في القبو، هو صاحب محل عصير يصنع شراب توت الشام، ويقدم عصير الرمان للزبائن وهو يضحك ويغني، حين لا يغني صباح فخري من جهاز التسجيل. أما تهمة السجين فهو أنه لما أراد أن يسجل طفله، سأله الموظف: ما اسم الأسد الجديد، فأجاب: ابن لادن. ويشرح السارد أن السجين اعتقد أن الحكومة والرئيس قد شمتوا في أمريكا حين سقط البرجان، فقرر أن يجاملهم، وسمى ابنه بذلك "الاسم التعس، فلقي مصيرًا أكثر تعاسة".

يدور التحقيق مع مطاع حول لغزين، واحد اسمه مأمون، والآخر فيلليني. فمن يعرف مطيعًا ومن لا يعرفه يدعوه فيلليني الشام، أو مجنون فيلليني، فمن هو فيلليني؟ ومن هو مأمون؟

بالنسبة للضابط: حولت الحكومة الشعب كله إلى مآمين – جمع مأمون – كما يخاطب مطاع. وقد التقى مطاع أخيرًا باللغز مأمون الذي يروي له كيف عُذِّب ومن معه حتى تم تجنيدهم كعملاء بعد خروجهم من السجن. ولأن مأمون كان قد فقد معنى الخوف، فهو ومن معه لم يطاردوا شخصًا إلا بعد ما حذروه. وهؤلاء السجناء – العملاء كان اسمهم الحركي جميعًا: مأمون "كلنا مآمين يا دكتور. صرنا أكثر عددًا من الجلادين". وقد نصح مأمون مطاعًا بأن يلتفت إلى مستقبله حتى يحرم الضابط مما يتمناه له: أن يقع أسيرًا لماضيه، فيظل بالتالي ترسًا في آلته، ومسخًا لواحد (الضابط) ممن جعلوهم مسوخًا. أما فيلليني الغائب الحاضر طوال الرواية، فهو يطلب من مطاع أن يدع الضابط وزوجته: "إذا كان عليك أن تقتل فاقتلْ مطيعًا". ويسأل مطاع ملتاعًا عن ترك فيلليني له وحيدًا، وهو صوته في هذه البلاد، وقد اخترع له حذاءً، وادعى أنه الموديل الذي يفضله فيلليني الذي يبدو في نهاية الرواية المخلّص لمطاع من مطيع، فيأمره بأن يسامح الضابط كي ينتصر هو على عنّته، ويدع الضابط في عنّته، ومن هذا الخلاص أيضًا أن يأمر فيلليني مطاعًا بأن يصنع الفيلم بدلًا منه، وليكن على مقاس روحه، لا على مقاس أحد. وحين يأخذ مطاع بذلك، فيقرر أن يسامح الضابط، يعود لمطيع اسمه، ويجيء المشهد الأخير في الرواية في هيئة سيناريو، ويجري التصوير في الاستديو بحضور فيلليني.

تتألق رواية (حذاء فيلليني) فيما هو وعرٌ ونزر، أعني: في السخرية الروائية. وغاية ذلك تأتي في فصل (مشهد ما كان فيلليني ليحبه)، والذي يقدم مؤتمرًا للحزب الحاكم لشحذ الوعي القومي بين الأمم التي ارتخى فيها هذا الوعي. ومن أجل ذلك وضعت توصيات

كالصواريخ، واتخذت قرارات كالقنابل، وسحقت المؤامرة.. ومما يروي الراوي عن السهرة والسكرة قبل المؤتمر، أن بعضهم انتبه إلى وقع الكعوب العالية، فنط من مكانه حتى وصل إلى طاولة أخرى، ليكون "الالتحام القومي الأممي في أشد صوره نصاعة وشفافية". ومن السخرية أن الجميع مخبرون، فكل يسكر ويكتب التقرير عن الآخرين. وتتركز السخرية على تأليه الديكتاتور. وكل ذلك هو مما سبق لرواية وحيد الطويلة (باب الليل) أن أبدعت فيه، سواء فيما كتبت عن بقايا الفلسطينيين في تونس بعد عودة من عاد إلى غزة وأريحا إثر اتفاقيات أوسلو، أو فيما كتبت عن الرئيس. فهذا سرب من البنات العاهرات بأصوات عالية وضحكات مرقوعة، وأحدهم يعلق: وصلت كتيبة المجاهدات، و"المنتخب القومي وصل في الميعاد". واللبناني مجيد يسمي لقاءاته بهن: غزوة منيا، غزوة نعيمة. ونعيمة قد تذهب مع تونسي تشجيعًا للصناعة الوطنية، كما أن في تبديل السروج راحة. أما أبو شندي فيرى أن الجهاد في الفراش يحيي الروح، ويمد حبال الثورة، ويقوي عصارة المقاومة.

في مقهى للّا درة تتصدر صورة الرئيس. وفي حملة ترشيحه لولاية جديدة دارت اللجان على المحلات لأخذ (المعلوم) كي يشعر كل مواطن بأنه شارك في الحملة. لكن الضباط والمخبرين اختفوا فجأة من المقهى، فقد أخطأت درّة الخطأ الذي لا يغتفر، كما يخبرها الشبح الأمني، حين رفعت لافتة تهنئ الرئيس بعيد الخريف، ونسيت السيدة الأولى. وحين تدور الدائرة، تقع عينا درة على صور السيد الرئيس في الحمام، فتركلها، وتساقط الصور مبعثرة، وتحملها درة بأطراف أصابعها إلى سلّة القمامة، فتختم الرواية بالعبارة التي ابتدأت بها: "كل شيء يحدث في الحمام".

وبالعودة إلى (حذاء فيلليني) أنقل عن شاندلر، الذي أعد مذكرات فيلليني ما يخاطب رواية وحيد الطويلة في صميمها الإبداعي: "فيلليني مثله مثل إبليس، لا يقبل العالم الذي خلقه الله. يريد صياغة عالم خاص وفق تصوّره هو. إنه لا يقبل الطبيعة ولا إنجازات البشر. كبرياؤه هي إثم من عمل الشيطان، تدفعه إلى إعادة صياغة كل شيء". وقد أصاب رواية وحيد الطويلة من لوثة الفن هذه مقدار فمقدار.

***

على الرغم من قرب المزار – هل هو حقًا كذلك؟ – بين (بلاد العُرب أوطاني) فقد ندرت الروايات التي يترجّع فيها صدى زلزال ما في غير بلد الزلزال. وربما كانت الوفرة نسبيًا

هنا هي في الروايات السورية التي كان للحرب الأهلية اللبنانية صدى فيها، مثل روايات غادة السمان ومروان طه المدوّر وياسين رفاعية وأحمد يوسف داوود... وتجدر الإشارة هنا إلى رواية صنع الله إبراهيم (بيروت بيروت). كما قاربت رواية (وردة) للكاتب نفسه صدى الزلزلة في عُمَان. وهكذا يمكن أن نعدد للصدى العراقي رواية (جنود الله) لفواز حداد السوري، وللصدى الجزائري رواية (ظل الغريب) للمغربي أحمد المديني... ولكن يبقى لروايتي وحيد الطويلة (حذاء فيلليني) و(باب الليل) امتيازهما بما توافرتا عليه من صدى الزلزلة في تونس وفي سورية.

حسن صقر: شارع الخيزران [1]

هذا القتل الذي يجري الآن في سورية، بهذه الأريحية وبهذا الاشتهاء، هل يجري إرضاء لرغبة داخلية في القتل؟ أم أن الضرورة التاريخية جاءت في اللحظة المناسبة، ووضعت في أيدينا سكاكين لنتذابح، مقابل أن تُسلب منا إرادة الاختيار؟ ولكن إذا كان كل هذا القتل في سورية، لا يكفي لإرواء هذا العطش الدفين للقتل، فالمرعب أن يجري الانتقال من القتل في سورية إلى قتل سورية.

هكذا يكتب حسن صقر التراجيديا السورية في روايته (شارع الخيزران). ولن يفتأ الكاتب يعيد توزيع اللحن الجنائزي الذي يفتتح روايته، لعله يقال إن البراعة في القتل الذي يشترك فيه الجميع، فاق كل تصور، وتقطيع أوصال الإنسان بعد الظفر به إنما هو ابتكار سوري. أما سورية، فرسومها في الرواية شتّى وتترى: لا يختزلها (المكان) وحده، ولا يحصرها في مقولة واحدة، فهي أقرب ماتكون إلى مقولة فلسفية، وسورية غارقة في الظلم، ومتورطة فيه، إلى الحد الذي يجعل أبناءها يفكرون في قتلها. وأخيرًا – مؤقتًا – يشبه الكاتب سورية الآن بالعشيقة المدللة التي خانت عشيقها، فقتلها وانتحر.

تبدأ رواية (شارع الخيزران) بمناداة التراجيديا الإغريقية، وبسرد جديد لقصة الخلق التي قتل فيها قابيل أخاه هابيل، كما يسرد راوي الرواية وشخصيتها المحورية عادل منصور، من غرفته في أوتيل زهرة سورية في مدينة اللاذقية، حيث شارع الخيزران الذي تعنونت به الرواية، ولكن دون أن يكون له ما للشارع – أو للحارة – عادة في الرواية الكلاسيكية. ومنذ البداية، وإثر الانفجار، يصير باب الغرفة ونافذتها المخلَّعان رمزين يفتحان الطريق إلى

[1] دار الحصاد، ط1، دمشق، 2014

معرفة أكثر عمقًا. وينفي عادل علمنا بالمدى الذي اندمج فيه قابيل في المشروع الإلهي الذي خلَّده رمزًا للشر. كما يقرر عادل الذي درس الفلسفة في الجامعة، والفلسفة شاغله من بعد، إن المشروع الإلهي قضى أن نمضي في التاريخ كرموز، وفي سبيل ذلك علينا أن نتحمل آلامنا. ولسوف تلح الرواية على الترميز من حين إلى حين، كعنصر مكين من عناصر لعبتها الفنية، ومن فكريتها، ففندق زهرة سوريا الذي يجرد نزلاءه من الكرامة رمز يترك للقراءة تأويله، بعكس زملاء عادل في الجامعة، حيث تصرّ القراءة على البيان. فريم الهندي محور (الشلة) التي يحاول الانتحار بسببها سمير مبروك، ترمز بمستقبلها الذي تبدد إلى مصير الشّلّة وفاروق الذي تزوجته ريم ثم رماها، تشرح الرواية أنه رمز إلى عقم الطبقة الجديدة وعجزها عن أن تأتي ماله معنى يخص المستقبل. وقد أرادت الشلة من بين الأعضاء من يكون رمزًا لأمجادها. أما عياش شمّا صديق الطفولة والمراهقة الذي يبتذ عادل، فهو ليس رمزًا للشيطان، بل الشيطان نفسه.

في لعبة الرواية يكون لعادل دومًا شريك في غرفته في الفندق الذي يشبّهه بالسيرك. والبداية هي مع رستم آجو الذي تعنون آلامه الخفية القسم الأول والأكبر من الرواية، بينما جاء القسم الثاني (أجراس الموت الصغيرة) في 40 صفحة، والثالث (رسالة من إنسان خارج مألوف) في 50 صفحة. والأهم أن هذا التقسيم يفتقر إلى مبرراته، فحمولات القسم الأول هي عينها تقريبًا في تالييه.

من شريك إلى آخر في الغرفة تتفتق الحكايات، وتتوالى السرود، وتتقطع، وتشتبك، وغالبًا بلا سببية، وبانتقال دائب ومباغت لكاميرا السارد. وعبر ذلك يختفي رستم آجو مبكرًا وفجأة، ولا يظهر إلا لمًا في القسم الثاني، حيث يتبين أن الرجل ناج ونازح من دمار حمص، وقد اختار الحل الأمثل بالصمت بعدما فقد ذويه جميعًا، وجعله عادل صورة مصغرة عن سورية "التي قطع لسانها فلا يريد أحد أن يسمعها". وفي نهاية الرواية بدا رستم آجو نهزة السارد ليمجِّد حمص، مدينة التنوع وقبول الآخر المختلف، وعلى الرغم من أهمية رستم آجو الرمزية والدلالية للرواية، فإن سرود عادل عن شركائه الآخرين في الغرفة هي التي تطول، ومنهم أحمد بلتعا وهو قواد ومخبر ومقامر، ستمنح أخيولةُ مقتله ومحاكمة عادل بتهمة القتل، للرواية، نكهة بوليسية تختفي فجأة، ليظهر في الغرفة شريك جديد هو الأعمى المتسول، فشريك جديد هو بائع الجلود سعيد كلاس الذي يشتري مقهى، ولماذا إذن لا ينزل

وحده في غرفة، أو لاينزل في فندق ذي بال، إلا أن تكون مشاركته لعادل الغرفة نهزة الأخير لقصة جديدة؟

لايكتفي عادل بلعبة شريك الغرفة كي تتناسل القصص والحكايات، بل يلعب لعبة التلصص السمعي – فهذا أبلغ من التنصّت – على الغرف الأخرى. وبتخييله يرمم فجوات تلصصه ويطورها، لتكون قصة فقصة وحكاية فحكاية مما يكمل اللوحة الروائية لسورية.

أما اللعبة الروائية الكبرى، فهي محاولة عادل منصور أن يكتب رواية، واسترجاعه من أجل ذلك لنشأته، وصولًا إلى فراره من أبيه ولجوئه إلى الفندق. وبذا يكون للذكريات في الرواية شأوها، كما للراهن السوري الدامي شأوه. وقد توسل الكاتب من أجل سرد الماضي والحاضر ، التلخيص أحيانًا كما في تلخيص قصة أسرة عادل – فأثقل على حركة الرواية، كما توسل الحوار الذي يظل لماحًا ورشيقًا فيما يملأ صفحات، كما في محاورات عادل مع أبيه وأخته وزملائه زمن الجامعة. ومن مفردات هذا (البناء الروائي) أيضًا ما يقوله عادل لجارته العاهرة في الفندق، من أنه يحاول أن يسجل كل يوم الأحداث التي تمر به والأفكار التي تخطر له. وإذ يفكر عادل في مشروعه الروائي، تتراءى له ثغراته في الحدس الفلسفي أو في الرؤيا الكلية التي يرى أنه ينبغي أن تتخلل الرواية، ولاسيما أن المشروع الروائي العتيد يأتي في زمن يتشظى. وإذا كانت الإشارة تذهب هنا إلى زمن كتابة رواية (شارع الخيزران) المتشظي، فسوف يلي ما يؤكد هذه الإشارة ويجلوها، مثلها مثل الإشارة إلى ما بين عادل منصور وحسن صقر فيما يخص الراهن السوري، ومفهوم الرواية، والوزن الراجح للفلسفة وللفكر في التكوين وفي الكتابة وفي الرؤية. وهذا هو عادل منصور يقول إنه يجلس في معتزله، يسمع دوي الانفجارات، ويشعر أن الوقت يقذف له بما يكفي لكتابة أكداس من الروايات. ولكن ثمة من ينصحه بأن الوقت هو للتأمل، "لا تكتب الآن" ولمحاولة اكتشاف العالم الداخلي، لا الخارجي، أملًا في أن تنشأ الرواية من تصادم العالمين.

يفتقد عادل المقدرة على أن يصارح أباه بأنه عازم على كتابة عمل أدبي، بنيته الأساسية هي حطام العائلات التي اضطهدت الناس – ومنها عائلته في قرية عين الغزال – وطريقة تفسخها عبر الزمن. وقد كان الأب يريد لعادل أن يكون محاميًا يدافع عن أملاك العائلة، لكن عادل يدرس الفلسفة، ويسمم البيت خلافه مع أبيه. وفي هذا السياق تتناسل قصة العمة سميحة مع النَوَري، وذكريات الطفولة والمراهقة. ولا يخفى عناء الرواية وهي

تشبك بين هذا الماضي، وبين ماضٍ آخر هو زمن الجامعة المشتبك بالراهن. وربما يضيء ذلك ما يذهب إليه السارد من أن جيل الآباء واجهوا بعدائية الطبيعة ورموزا لحياة، وأضرموا الحرب (في سورية) وحرضوا الأبناء كي يزجوا بأنفسهم فيها. ويعزز عادل هذا الرأي بإشارة الإحصاءات إلى أن من تحصدهم الحرب في سورية هم في الغالب دون الثلاثين. ولكن أليس للمرء أن يدحض ذلك برفض الشباب للآباء، وبأنهم إذن هم من أضرموا الحرب ليتخلصوا من الآباء؟

تبدو الطائفية عنوانًا رئيسيًا لما تصور رواية (شارع الخيزران) من الراهن السوري. ويبدأ ذلك بما ينقل مجدي عامر عن مقتل أحمد عساف – وهما زميلا عادل زمن الجامعة – في بلدة سلمى من بؤر القتال في ريف اللاذقية. وفي الخبر "لا نعوة ولا جثمان ولا جنازة ولا عزاء" كما جرى الأمر بالنسبة للمقاتلين ضد النظام.

كان أحمد عساف (السنّي) طموحًا إلى أن يجدد الفكر الإسلامي، لكنه مات دون أن يحصل حتى على قبر، كما يحدّث عادل الذي يحسب أنه مادام هو لم يذهب مثل أحمد عساف وغيره، فقد تُركت له مهمة كتابة تاريخ المرحلة بدماء أصدقائه، وهو الذي يصدمه قتل أي شخص مهما تكن (الضفة – أي الطائفة) التي يحارب عليها. وفي تشخيص عادل، أي في قراءة رواية (شارع الخيزران) للراهن أن البلد ضاع بالجملة والمفرق، وصار مثل صحن حليب اندلق في كومة من التراب، وأن أهداف الحرب غائمة، إن لم تكن ترمي إلى تعزيز الاستبداد، سواء أكان استبداد أشخاص أم استبداد نصوص. وما من (ثورة) إذن، بل حتى ولا مطالب، ولا مظاهرات سلمية في الشهور الأولى من عام 2011. وفي تشخيص المهندس مجدي عامر أن المسألة ليست في موقع هذه الفئة أو تلك الطائفة، وإن هي إلا سياسة دولية وحرب، ليست الطوائف والمذاهب إلا وقودًا لها. ويتابع مجدي إنك لست حرًا في اختيار الضفة (الطائفة)، فـ (هم) يختارون لك، والناس يقفون على ضفتي نهر جارٍ من الدماء، ونحن كلنا أرقام مهملة في القطيع، إن خرجت منه ضعت. لذلك يلهج: "لعنة الله على هذه الحرب" فقد قلبت كل المعايير، وشوهت القيم الإنسانية، بما فيها الصداقة، وهكذا تخلخلت الصداقة بين أحمد عساف وعادل، التي بدأت يوم انهيار برجي نيويورك 11 /9 /2001 ، حين كان أحمد فخورًا بإذلال (الرجل الطاهر) أسامة بن لادن لأمريكا.

عندما يقدم أحمد إلى والده صديقه عادل "من إخواننا العلويين" يبلغ الوالد أن الصديقين قررا مغادرة المذاهب، فيحدِّث الأب – وهو شيخ الجامع – إننا نحن البشر من يغلق الهويات، وبإمكاننا أن نجعلها مفتوحة وأن تستوعب الهويات الأخرى. وقد تزوج أحمد عساف من ريم التي انتحر بسببها زميل وطلقها زميل، ثم بدأت تبدلات أحمد فتحجبت ريم، وعلى إيقاع قصف الطائرات والصواريخ وتدمير المدن والقرى، يقترح أحمد على عادل أن (نحارب) فيقتلان معًا، ليحققان وحدة الشعب السوري ويكون قدوة.

بحسب عادل، فإن أحمد حالم من طراز رفيع، يحلم بالتقاء الرايتين (الشيعية والسنية، وإن تكن الرواية لا تسميهما) اللتين عجزتا عن الالتقاء طوال **1400** سنة، لكنهما تتوحدان الآن على "دمائنا المسفوحة". وبحسب عادل نحن في أتون حرب قذرة، تهدد كل يوم بالانزلاق إلى مستقبل فظيع، سنغرق فيه كلنا، هو مستقبل الطائفية والعودة إلى الهويات الضيقة. ولكن ها هو عادل عندما تلقى نبأ أحمد، قد انطلق صوت في وجدانه يقول: "أنت الذي قتلتني". ولأن أحمد بلا قبر، صار كيان عادل كله مثوى له "فصرت مجرد قبر متحرك".

يتواصل هذا القول الروائي في الراهن السوري من بؤرته في اللاذقية إلى لبنان، وبخاصة حمص، ليتتوج اليأس عادل الذي يجيب من يسأله عن موقفه السياسي بأنه مرهق ومتوتر وضائع ومشتت، وعلى وشك أن يفقد إيمانه بكل شيء إلا موس الحلاقة (الانتحار)، بينما السوريون – وليس السوريون الأعداء، بالإشارة إلى رواية فواز حداد – لا يصدقون ما يجري في بلدهم، وكلّ منهم يبحث على طريقته عن نهاية، والنهاية لا تأتي، وكلٌّ منهم يحدِّق في الفراغ علّه يلمح ضوءًا في نهاية النفق الذي يتضاءل ويشتد إظلامًا ليبقى صوت الدم وحده مسموعًا، والكل على قوائم الموت، والكل في زورق واحد، وقد أوشك غرقه أن يبلغ الختام، لكأن رواية (شارع الخيزران) لحن جنائزي بامتياز.