الطيب صالح يتذكر المنسيّ

قطع الطيب صالح، أكبر شيوخ الرواية العربية بعد محفوظ، صمته الإبداعي الذي دام أكثر من عقدين، بعمل فني بديع، بعنوان غريب "منسيّ: إنسان نادر على طريقته" جعله الجزء الأول من مختاراته في الكتابة. والواقع أنه لم يكفّ بدوره عن الكتابة الإبداعية، لكن "على طريقته" إذ تتجلى في مقالاته ومداخلاته قدرته الفذة على التفلسف البسيط المدهش، بحيث يحوّل موضوعه، مهما كان، إلى مادة شعرية مثيرة للتأمل، تسبح في عالم متناغم، ينفذ بضوئه إلى جنبات الروح، ويسرى بحرارته إلى شغاف القلب، كما تتجلى عنده تلك الخلاصة المقطرة من الخصائص الطيبة للشخصية السودانية وقد امتزجت بمكنون الثقافة العربية وبلورت رؤية حضارية للعالم، تتميز بصفائها الذي يغمر قارئه ومحدثه على السواء.

رواية المنسيّ هي سيرة مزودجة، ذاتية وغيرية، يتذكر فيها الطيب صالح زمنه الجميل، عندما كان يعمل في إذاعة لندن مطلع الخمسينيات، قبل أن ينتقل إلى العمل في منظمة اليونسكو، وتستعين به قطر لتأسيس بنيتها الإعلامية، ثم يعود كالطائر الغريب -المنتمي دائما- إلى عشه الأول الإنجليزي.

هو يدير ذكرياته في هذه السيرة حول إنسان مصري "نادر على طريقته" في أول مرة، فيما أحسب، يتعرض فيها لأشقائه في شمال الوادي الذين يبادلونه الحب والمودة والتقدير العميق.

ولنقرأ تقديمه الطريف لهذا النموذج المصري في مستهل عمله: "في مثل هذا الوقت من العام الماضي توفي رجل يكن مهما بموازين الدنيا، ولكنه كان مهما في عرف ناس قليلين، مثلي، قبلوه على عواهنه، وأحبوه على علاّته. رجل قطع رحلة الحياة القصيرة وثبا، وشغل مساحة أكبر مما كان متاحا له. وأحدث في حدود العالم الذي تحرك فيه ضوضاء عظيمة، حمل عدة أسماء: أحمد منسي

يوسف، ومنسي يوسف بسطا وروس، ومايكل جوزف. ومثّل على مسرح الحياة عدة أدوار، حمالا وممرضا ومدرسا وممثلا، ومترجما وكاتبا وأستاذا جامعيا ورجل أعمال ومهرّجا. ولد على ملّة، ومات على ملّة، وترك أبناء مسيحيين، وأرملة وأبناء مسلمين.. قاده حبه للغة الإنجليزية، وهو الذي ولد في "ملّوي" في عمق صعيد مصر، إلى الهجرة إلى إنجلترا فوصل إليها عام ١٩٥٢ بعد سلسلة من المغامرات والألاعيب، وانخرط في الدراسة في جامعة "ليفربول" فكان يدرس ويعمل، عرفته أول عهدي بهيئة الإذاعة البريطانية، فكنا نعطيه أشياء يكتبها أو يترجمها، وأدوارًا صغيرة في التمثيليات الإذاعية تعينه على العيش والدراسة، ظل طول حياته يحب التمثيل، وحتى بعد أن أثرى كان يصرّ على تقاضي أجره المتواضع، وكنت أقول له: أنت ممثل جيد في الحياة، ولكنك ممثل فاشل في الفن".

ولم تكن هذه هي المفارقة الوحيدة في حياة المنسيّ كما يرسمها الطيب صالح، فحياته كلها ومواقفه عناقيد من المفارقات الموجعة المثيرة. ومع أن كل الشواهد والإشارات التوثيقية، والأسماء والتواريخ ونية الكاتب البارزة في كلماته، تؤكد أنه يروي سيرة شخصية وليست متخيّلة، فإن القارئ يتلقاها باعتبارها عملا إبداعيا خلاقا بغض النظر عن طبيعة المادة التي تتناولها. وفي هذا شيء من سر الفن وسحره، لنا أن نحاول النفاذ إليه من بعض المداخل.

صورة شخصية:

ليست سيرة المنسيّ ولا تقلبات حياته، على أهميتها، هي التي تعنينا عند قراءة هذا النص الفريد، وإنما مهارة الطيب صالح وهو يتقن رسم منظومة متسقة من صوره المتحركة الناطقة، تحيط به من الداخل والخارج، وكما أن كثيرا من كبار الفنانين التشكيليين يحيلون الوجوه التي يرسمونها إلى نماذج فنية بالغة الجمال والحيوية، بغض النظر عن أصولها، فإن كاتبنا الكبير يقبض على خفايا الوجدان، ويمسك بشكل الروح، بلفتات وصفية دقيقة وهو يتتبع المنسي في حماقاته وانتصاراته، في نزواته وفتوحاته، صانعا من ذلك جديلة فنية محكمة، لنتعرف على مزاجه وطريقته في الدخول إلى عوالم الآخرين المغلقة،

كما يحكي الطيب صالح " لم يعدم طوال حياته نساء يحببنه، بعضهن كن جميلات جمالا بيّنا، فارعات، تراه يختال إلى جانب الواحدة منهن، فكأنها نخلة إلى جانب شجرة الدوم. كان وجهه صبيحا يميل إلى الاستدارة، تزحمه عينان واسعتان وقحتان، يركزهما على محدثه طول الوقت دون أن يطرف له جفن. وكانت تلك حيلة نعرفها عنه، فكنا نعابثه بوسائل شتى، وكان سريع الضحك.. وكان جريئا يقتحم الناس اقتحاما، ويرفع الكلفة فورا كأنه يعرف الشخص من زمن، وكأن هذا لشخص، مهما علا شأنه، دون مرتبة. رافقني إلى حفل تخرجي من الجامعة.

فقابل لأول مرة سفيرا عربيا وزوجته، وكانا من أسرة حاكمة. انشغلت عنه فترة ولما عدت إليه وجدته قد أوقف الرجل وزوجته، ووقف هو بينهما، يضرب الرجل على كتفه مرة، ويضرب السيدة على كتفها مرة أخرى، ويقول وهو يقهقه بالضحك:

-آه، اتكلموا كمان، والله لهجتكم ظريفة جدا!

جررته عنهما وقلت له: انت مجنون، ألا تعرف هؤلاء؟

-حيكونوا مين يعني. ولما أفهمته قال: وإيه يعني

كانت الوقاحة تنفعه أحيانا، وتضره أحيانا، ولكنها كانت تسعفه مع النساء في الغالب".

وإذا لاحظنا أن هذه الأحداث التي يرويها الكاتب لابد أن يكون قد مضى عليها قرابة نصف قرن من الزمان أدركنا أن البراعة في رسم هذا الـ "بورتريه" الناطق تتمثل في التركيز على ملمح رئيسي في الشخصية يمكن تجسيده حسيا وهو النظرة المحدقة الوقحة التي تخترق سطح الأشياء وتضمن له التفوق على الأشخاص مهما علا قدرهم؛ إضافة إلى ملمح آخر معنوي هو حسّ الفكاهة والدعابة في لا مبالاته وخروجه السهل من المآزق الحرجة. على أن مراوحة الكاتب بين السرد والحوار، واحتفاظه بنكهة اللهجة الدارجة في هذا الحوار، ووصفه للمشهد بوضع الأشخاص وحركة الأيدي وتمثيل الانفعالات يؤجج من درامية الموقف ويفجر روح الفكاهة فيه.

حلاوة السرد:

ينساب حديث الطيب صالح بتدفق منتظم عن تجربته مع صديقه المنسي، في إيقاع يحافظ على التشويق ويستخدم بعض جماليات السرد الحديث، فهو يبدأ من النهاية ويعود لاسترجاع المواقف السابقة، معتمدا على حلاوة الحكي المسترسل كيفما اتفق في فصول شائقة، لعل من أطرفها تلك المناظرة التي خاضها أوائل الستينيات، بدعوة من اتحاد طلبة جامعة لندن عن الحق الفلسطيني ضد شخصية عاتية هي "ريتشارد كروسمان" الذي كان من مفكري اليسار المعدودين، ومن المنظرين الكبار في حزب العمال، وكان يعمل أستاذا في جامعة أوكسفورد قبل أن يصبح نائبا في البرلمان، وقد صار فيما بعد وزيرا ومستشارا أثيرا عند ولسن رئيس الوزراء كما يذكر الطيب صالح قائلا "قال لي منسي ونحن في سيارته في طريقنا إلى مقر الاتحاد وقد بقي أقل من ساعة على بدء المناظرة: اسمع ، قل لي بسرعة إيه حكاية فلسطين دي. فأجبته: الله يخيّبك، هل ستواجه كروسمان وأنت لم تستعد؟.. ألا تعرف من هو؟

بلاش غَلَبة، بس انت قولي بسرعة إيه حكاية وعد بلفور وموش عارف إيه. وشغل الحلبسّة دا".

ويمضي الطيب في تصوير قلقه وإشفاقه من الموقف، وعجبه من أن يتم اختيار المنسي لهذه المهمة الصعبة مع وجود كثير من المختصين وحضور بعض النواب والسفراء ورجال الإعلام واهتمامهم بالمناظرة الخطيرة، ثم يصف خطاب كروسمان المتمرس بمعارك مجلس العموم حتى يصل إلى المنعطف الحاسم " بعد ذلك حدث أمر عجيب لا أذكر بوضوح كيف حدث، ولكني أذكر "علج" الصهيونية الجبار وقد تقلص وصغر، وفارسنا منسي وقد تحول إلى سبع كاسر يجري غاديا رائحا من المنصة إلى القاعة وهو يلح في سؤاله: هل أنت بريطاني أم إسرائيلي؟ نحن نعلم أنك يهودي، ولسنا ضد اليهود ولكن نريد أن نفهم: ولاؤك لمن، مع بريطانيا أم إسرائيل؟" ويؤكد الطيب صالح أن كروسمان لم يكن يهوديا، ولكنه كان من الواضح أن منسي يريد أن يزعزع الثقة به وبمصداقيته وينزع عن ثوب الوقار، وقد نجح في ذلك وانتصر في نزال كان يبدو غير متكافئ واستحق إعجاب كل الحاضرين.

تحولات المنسيّ:

لم يكن حظ منسيّ في مناظراته الأخرى بمثل هـذا التوفيـق، فقد شـهد مـع الطيب صالح محاضرة المؤرخ الكبير "أرنولـد توينبـى" في جامعـة أكسـفورد عـن قضية فلسطين أيضا، حيث شبهها بالمآسي الملحمية الإغريقية التي يقـود فيـها الشر إلى شر آخر دون نهاية، ورأى أنه يتعين على الفريقين أن يعملا على كسر هذه الحلقة الشريرة، لكن منسـيّ نـام خـلال المحـاضرة وأفـاق لـيزج نفسـه في المناقشة زاعما أن توينبي وهو صديق العرب قد نسب إليهم إساءة معاملة اليهود طيلة تاريخهم، وكان هذا عكس ما شـرحه توينـبي بـالتفصيل، ممـا أثـار علـى منسيّ حنق العرب والإنجليز الذين طالبوا بإسكاته.

لكن أطرف ما يورده الطيب عن صاحبه قصة اعتناقه الإسلام ببسـاطة كأنـه ينتقل من دار إلى دار، ولم يكن ذلك بغرض التجارة أو الزواج، كـان يقـول إنـه قرأ القرآن الكريم وهو صبي في ملّوي في الصعيد مع أطفال المسلمين، وذلـك أمـر ليـس مسـتغربا "فأقبـاط وادي النيـل وهـم ذوو قربـى ورحـم اقـتربوا جـدا مـن المسلمين، وأذكر أن أبناء القبط كانوا يقرأون القـرآن معنـا في مـدارس السـودان، وفي مدينة أم درمان حي يسمى "المسالمة" وهم أقباط هاجروا إلى مصر، وبعضـهم دخل الإسلام. وقد أسلم منسي في "واشنطن" على يدي إمام مسجدها، وسرعان ما أصبح داعية للإسلام كأنه مسلم منذ ولد، وقد أنشـأ إذاعـة تدعـو للإسـلام، وكان يسألني متحديا:

-أنا دخلت ناس كثيرة الإسلام، انت دخّلت كم واحد؟

-لعلني ليّنت قلوب بعض الناس، أو أزلت بعض سوء الفهم عن الإسلام هنا وهناك، أما أنني أدخلت أحدا في الإسلام فاللهم لا".

وهنا تقطر كلمات الطيب صالح بالسماحة والمحبة والوعي وهـي تمثـل هـذا المفصل الدقيق في حياة صاحبه، مما يكشـف عـن قيمـة هـذه السـيرة باعتبارهـا نموذجا فائقا لرواية لمشاهد ورسومه الصور الإنسانية المفعمـة بـالنيل والحيويـة، مما يثري شعرية السرد العربي.

نوال السعداوي في "سقوط الإمام"

رواية نسوية تجريبية

كتبت نوال السعداوي في مقدمة الطبعة الأولى لروايتها المثيرة "سقوط الإمام" عام ١٩٨٧ تقول: "حاولت أن أكتب هذه الرواية وأنا تلميذة بالمدرسة؛ لكني لم أعرف كيف أكتبها. الفكرة في رأسها والأحاسيس والشخصيات.. لكن اللغة لا تساعدني. وعاشت معي هذه الرواية تطاردني، وزاد إلحاحها علي في السنين العشر الأخيرة، ترمقني عيون أشخاصها في اليقظة وفي النوم". وليس هذا شأن الأعمال الإبداعية التي تختمر في فترة طبيعية، مهما ولدت بعد مخاض عسير. ولكنه شأن الرسائل الأيديولوجية التي تستولي على كيان أصحابها، وتستغرق حيواتهم بأكملها وتصبح همّهم المقيم بالليل والنهار.

على أننا لا ينبغي أن نأخذ كلام الزعيمة النسويّة على علاّته، فليست الرواية بالتحديد هي التي ملكت عليها أقطار روحها، وليست الشخوص ولا الأحاسيس هي التي صحبتها طيلة هذا العمر المديد، ولكنها تشكلت بالتأكيد في وجدانها، وتواترت على ذاكرتها، بعد أن احترفت الكتابة، وتمركزت حول قضية استقطبت جهدها، وحاولت تجريب التعبير عنها بأشكال مختلفة، وهي النظام البطركي الأبوي في الثقافة العربية، وما يعنيه في بنيتها السياسية والاجتماعية كما حلله العالم العربي الفذ "هشام شرابي" في كتابه الشهير. ولعل نوال السعداوي أن تكون أقرب إلى الدقة وهي تؤرخ لتبلور هذا الشكل الإبداعي لديها، للتعبير عن وعيها الشقي بهذه القضية المحورية في السنوات العشر السابقة على كتابتها، فهي التي قدمت لها الرمز المركزي الذي يمثل أطراف النظام البطركي، وهو الإمام، باعتباره حاكما مطلقا يتلفع بعباءة الدين، ويخترق "تابوهات" الساسة ومحرمات المجتمع، ليصدم ضميره القومي،

وينقض ثوابته المستقرة في الوجدان، حتى يلقى نهايته المحتومة. ومع أن نجيب محفوظ قد سجل هذا الحديث ببراعة فائقة في روايته المكثفة "يوم قتل الزعيم" حيث انتصرت رؤيته السلبية عن السادات على رأيه الإيجابي في سياسته، غير أنه لم يكن مهموما بالنظام البطركي في أبعاده العديدة، بل كان معنيا بمفارقة السياسة وعبثية المأساة.

أما نوال السعداوي فقد جمعت كل أهدافها في بؤرة واحدة، أخذت تصب فيها حميم صراعها المحتدم مع المجتمع العربي، وهي شخصية الطاغية التي تحكم باسم الله، وتمثل حسب تصورها الأب القاهر والزوج العاهر، فتجمع رموز السلطة كلها في قبضة واحدة تضرب بها وجه الأنثى، المضطهدة المقهورة فاقدة الشرعية.

وهذا تكثيف دلالي يدفعنا لأن نتساءل: هل تساعد عليه تقنيات السرد الفنية، وهل تسعفه وسائل التمثيل الحيوي للمشاهد النامية المتوالدة في أحداث متراكمة، ونماذج إنسانية مكتملة، وهل يجد البنية المحكمة التي تعبر عنه بقوة، لو اقتصر على حزمة واحدة من القضايا، مثلما تفعل سحر خليفة مثلا في صراعها لتحرير المرأة الفلسطينية، أم أنه في إصراره على أن يقول كل شيء عن سياسة السادات وتاريخه ومعاونيه، وعن رجال التبرير من معارضة شرعية وكتاب مأجورين، مما يجعل النص يكتفي بالانهمار في عدد من الصور المركزية الرامزة والمكررة، منها صورة مطاردة الفتاة من جانب ممثلي السلطة وكلابهم التي تنهشها من الخلف، وصورة المنصة التي لقي عليها الزعيم مصرعه وهي تدور مثل الدوامة على مدار النص عشرات المرات لتشفي الغليل الأيديولوجي للكاتبة، دون أن تقوى على بناء عالم مكتمل من مفارقات الحياة وتناقضات السلطة وفتات التاريخ، كذلك تتكرر صور المعارض المستأنس والكابت الناطق بلسان سيّده ورئيس الأمن المذعور، وصور الزوجات القدامى والجدد وتخالفات السواد والبياض في بشرتهن. وإذا كانت الصور، كما يبوح بذلك بعض كبار المبدعين، ومنهم "جارثيا ماركيث" مثل، تمثل منطلقات سردية أصيلة، لا تقتصر على الأبنية الشعرية، فإن عمل الروائيين بعد ذلك، يتمثل في تمديدها

وتنميتها، ونسج شبكة من العلاقات الغنية بينها، تعتمد على خط زمني مهما كان متقطعا، وتبني –وهذا هو المهم– كيانا كليا متحركا، لا يعتمد على التكرارات، ولا الاستطرادات، ولا الإلحاح على المضمون الأيديولوجي بشكل مباشر. وهذا على وجه التحديد ما يجعل رواية "سقوط الإمام" تدور في حلقة مصمتة، ليس لها مسار تتقدم فيه، بل هي مجموعة من اللحظات المحتدمة في وعي الرواة المتعددين في الظاهر، بينما تنفجر كلها من وعي محركتهم دون أن تسمح لهم بالتمايز والتخالف عن الصورة الضدية لهم، المتراوحة بين الجناة والضحايا بطريقة نمطية، لا تقدم خبرة جمالية بالحياة، بل آراء مسبقة لتوصيفها. فهي تنطق مرة بصوت الإمام، ومرة أخرى بصوت الأنثى المتمردة "بنت الله" التي تطرح أسئلتها البريئة حينا، والآثمة حينا آخر. وتحكي أحلامها وكوابيسها المختلطة، وأصوات الرموز الموالية والمناوئة، دون أن تصنع نماذج بشرية أو تنسج أحداثا ممكنة، بل يغلب عليها الطابع التجريبي، الذي يمزج بطريقة عبثية بين الهواجس والحوادث، اليقظة والنوم، والموت والحياة في غير نظام متّسق، ولا ترتيب يمكن إدراكه. هذا التجريب لا يحافظ إلا على الدلالة المركزية في هجاء النظام البطركي المتحالف مع السلطة والدين لامتهان الأنثى، وهي دلالة لم تكفّ نوال السعداوي عن بثها بحرارة متفاوتة في أعمالها الفكرية والفنية.

الحلم وتخيّل الواقع:

تعتمد الكاتبة على عدد من تقنيات السرد لبناء متخيلها الروائي بقدر من العبثية والفوضى في الظاهر، وبتدبير مقصود في حقيقة الأمر. فهي تعرف أنها لابد أن تتذرع بكثير من الدهاء لتخوض في منطقة المحرمات الاجتماعية الشائكة. وإذا كانت قد عثرت على بغيتها في تسميته الشخصية الذكورية وهي "الإمام" الذي يجمع بين ظلال المقدس والمدنّس، فهي تتردد في تسمية قرينته الأنثى "بنت الله" وتخشى عواقب ذلك كما تبوح في الرواية، "فهو اسم ينتهك المحرمات في حد ذاته، فكيف تجرؤ فتاة أن تحمل اسما محرّما، إلى جانب

حملها جنينا غير شرعي، وقد يباح في المسيحية أن نسمع ابن الله – وهو المسيح – لكن أن نسمع بنت الله فهذا غير وارد تماما". ومع ذلك تمضى الكاتبة متمادية في غيّها الأدبى لتثبت الاسم، كي يكون لها قدر من الحرية والسلطة كما تقول. ثم تراوغ في بعض المشاهد، فتصوغها على صورة حلم، مستثمرة التوافق الشديد بين طبيعة الحلم والأدب، فكلاهما متخيل لا مسئولية عليه في عرف النقد والشرائع. فتترك لراويتها أن تحكي أضغاث أحلامها قائلة: "في الحلم يتراءى لي الله على شكل رجل واقف في الظلمة، ويده اليمنى خلف ظهره. رأسه يلمع تحت الضوء بغير شعر، ووجهه يغطيه الشعر. يرتعد جسمي تحت الغطاء وعيناي مغلقتان. يحرك يده اليمنى خلف ظهره، يرفعها أمامي ويفتح أصابعه.. أتحسس كفه الكبير الحاني، يضع رأسه على صدري وأغمض عيني.. أصحو من النوم وجسمي مبلل بالعرق والرجفة والقشعريرة". وفي مرات أخرى يصبح الحلم كابوسا، وعندما تحكيه لأمها بما يتضمنه من تجديف غير لائق تقول لها إن ذلك من تلبيس الشيطان عليها، لكنها تكرر تلك الصور بطريقة تثير حفيظة رجال الدين عليها، دون ضرورة فنية تبرر تجسيد تواطؤ السلطات الذي تقصد إليه.

لكننا لا ينبغي أن نغفل أهمية المشهد التالي مباشرة للحلم السابق والمختلط به، وهو مشهد المنصة الذي سيتكرر مرات عديدة في هلاوس مختلفة، إذ تقول الراوية "سمعت الطلقات بأذني، ورأيت الإمام يسقط، وجهه كان معلقا في السماء يعكس شعاع الشمس، دوى الصوت كالرعد، وتحوّل الضوء إلى شعاع نووي، أصبح وجهه ناحية الأرض بلون التراب. فوق المنصّة كان وجهه مضيئا كوجه الله. انقلب عند السقوط وأصبح داكن اللون كوجه الشيطان. لم أكن رأيت الشيطان من قبل، لكنني رأيته في الحلم وحكايات الجدة العجوز. نتجمع حولها في الليل قبل جرس النوم تحكي لنا عن الشياطين وأرواح الجان، كنت لا أزال في بيت الأطفال، لا أعرف وجه أمي ولا أبي. وجه الله أراه في النوم مزدوجا ناعما كصدر الأم من ناحية، ومن ناحية أخرى مخيفا يغطيه الشعر، يتجسد لي دائما على شكل رجل" هذا هو لب المشكلة عند نوال السعداوي،

ليست قضيتها دينية ميتافيزيقية تتعلق بالمقدسات في ذاتها، لكنها "نسوية" ترى في الرجل تجسيد الهيمنة الحاكم باسم الله، وتترك العنان لشخصيات روايتها – خاصة النساء – كي يكشفن عن المضمر في البنيان الاجتماعي، ويشعلن ثورتهن ضد سلطة الرجل برمزيتها المركزة.

توريات التاريخ والتراث:

لكن الرواية في حميّا الرغبة في التشفّي من الحاكم الإمام لا تكف عن التعريض بما كان يشاع عن حياته الشخصية، وما عرف بعد ذلك من تفاصيل أحداث المنصة، تورد مثلا حوارا بينه وبين زوجته، مع الإصرار على تلقيبها بالثانية "قالت أعداؤك كثيرون، وكلما رفعك الله زاد أعداؤك، ولا تخرج إلى الشارع بدون قميص الوقاية. قلت: الواقي هو الله. قالت: الله وحده لا يكفي إذا انطلق الرصاص. قلت: أستغفر الله العظيم، يا لك من كافرة، لم تنزعي الصليب عن صدرك، ألا تثقين في قدرة الله على حمايتي؟ ألا تؤمنين بالله والنبي محمد؟ قالت: منذ ليلة زفافنا أخرجت من قلبي المسيح، وآمنت بك وبالله والرسول. ولكني أخاف عليك من أعدائك. قلت لست ذاهبا للقاء الأعداء. سألتقي بشعبي الحبيب وجنودي الأعزاء".

ثم تصف الرواية في مشهد آخر خديعة الصلاة على حماته المسيحية في مسجد عمر مكرم تمويها على الشعب، إلى غير ذلك من الإشارات من أشكال التعريض بشخصية الرئيس الإمام، مما لابد أن يثير عليها حفيظة أنصاره السياسيين.

وإذا كانت الرواية توظف الأحلام وتجاور الأصوات فإنها تستعين بفلذات هامة من التراث، تدرجها في سياقات مختلفة، فتعمد إلى تحريك قصة شهريار مع خيانة الزوجة والعبد الأسود لتعيد إنتاج شخصية شهرزاد بمستويات مختلفة، وتوظف كذلك طرفا من رسالة الغفران للمعري في مشاهد القيامة وعبور الإمام على الصراط المستقيم بصحبة زوجته الأولى التي تركبه خلفها "زقفونة"

لكن ربما كان أطرف العناصر التي توظفها من التراث ما يشير إلى موقف الرجل العربي من جسد المرأة؛ إذ ينادى الرئيس الإمام مسئول أمني ويأمره أن يحضر له جارية عذراء يحدد له أوصافها، فهي لابد أن تكون "رشيقة القدّ، قاعدة النهد، كحيل الطرف، رأسها صغير، وردفها ثقيل. تمتاز ببياض أربعة؛ وجهها وفرقها وثغرها وبياض عينيها، وسواد أربعة: أهدابها وحاجباها وعيناها وشعرها. وحمرة أربعة: لسانها وخدها وشفتاها مع لَعَس. وغلظ أربعة: ساقها ومعصمها وعجيزتها، وسعة أربعة، جبهتها وجبينها وعيناها وصدرها. وضيق أربعة: فمها ومنخرها، ومنفذ أذنيها، والمنفذ الآخر وهو المقصود الأعظم من المرأة".

وإذا كانت الرواية مزدحمة بالأصوات والشذرات التراثية والرؤى السوداوية فإنها تختم بالمحاكمة التي يتصارع فيها عالم الرجل والأنثى وتعلن بعدها المرأة: " كل شيء يموت فيّ قبل العقل، مهما نلتم من جسدي ظل عقلي بعيد المنال، كعين الشمس في النهار، كعين السماء في الليل"، معلنة بذلك انتصارها الوهمي على الآخرين.

ومهما كانت شطحات نوال السعداوي في هذه الرواية مسرفة على نفسها وعلى القراء، فإن مبدأ احترام حرية الإبداع، يجعلنا دائما نؤكد أن الكتب تناقش ولا تصادر، وأن الإبداع الأدبي يستحق الحفاوة النقدية لا القمع الذي أصبح عارا على الثقافات الحية.

جمال الغيطاني في رشحات الحمراء

ظننت في البداية أن مواجده ستتقاطر على تحفة الأندلس في قصر الحمراء، لكنني سرعان ما أدركت وهمي، فهو يسجل دفاتر التكوين، هذا هو الكراس الثالث، لابد أن يرتبط بالصبا، يمسك بجذورها الأولى، يرديها بكلمات حانية مستقصية، تمعن في استحضار الحواف الرجراجة في طيات ذاكرته، ينحت بضمير المتكلم نصبه الذاتي في هذا السرد، فيخلق موضوع تأمله حتى ليبدو أكثر توهجا من الواقع الملموس. هل يصف قريته الأولى في صعيد مصر "جهينة" وما لديها من أخبار تشكّل مشاعره وهواجسه وتوهماته فيطرح على خارطتها ما علق بذاكرته، أم هو يبتكرها مرة ثانية برسومه السردية؟ تبرز منها امرأة؛ تسري إليه عبر أسطح البيوت المتلاصقة، تجسد سحر الأنوثة الذي سيصبح وشما في مخيلته، ولونا مشعا في مآقيه. إنه ينتقل بها من التجسيد إلى ما يشبه التجريد، تتحول الحمراء، وهذا هو اسمها، لتصبح مطلق المرأة التي يستنشق عبيرها في كل الملامح، ويلتمس حواضرها في مختلف الأماكن، ليقيس على أنحائها جميع الأبعاد فيما بعد. إنها دائما قريبة من لاوعيه " في مكان لا يمكنني تحديده أو تعيينه. تنظرني، تتابعني لذلك يجب الالتزام. هذا ما صرت إليه فيما بعد عند وقوعي أسير هوى أو بدء جذبتي، مهما ابتعدت أو قربت. عرفت من يقمن في ديار نائية، بلاد غير بلادي، وغير ذلك إذا مشيت في مدينتي، أو حتى داخل بيتي، أراعي ولا أفرّط، أحرص، لا يبدو مني إلا ما أتصور أنه سيلفت نظرها.

ولا أبدي إلا ما أرضى عنه، ثمة من ترقبني من موضع ما، من توقيت معلوم، تقتفيان أثرى وترقبان كافة ما يصدر عني. إلى الحمراء تمتّ أصولي كافة إذ تداعبني أخفض صوتي، إذا تولى عنى أتعلق بها، كأن الحضور كله مرتبط بها. أقتفي أثرها عند صعودها السلم، وإذ تختفي يبدأ هجاجي (!). أوشك

على البكاء لأبقيها لحظات في مداري. لكنني لا أفصح، ألزم. أستدعيها بمخيلتي، يصير حضورها عندي أقوى، وشاغلي بها أمتن. وهذا أيضا ما غلب عليّ فيما تلا ذلك. بالطبع لم أدرك ذلك إلا بعد انقضاء مراحل، والمرور بأطوار. فشوقي متّصل بالبعيد أبدا، ونزوعي إلى الغائب بعد تفرقها على من عرفتهن، وبحثي عنها فيما يمتّ إليهن. عند كل منهن شيء منها، وعنصر أحيانا يظهر، وأحيانا يستعصي على إدراك الحواس كافة".

وإذا كانت هذه الكتابة التي تحاول الإمساك بقاع البئر في ذاكرة التكوين الهارب تخصّ الذات، دون أن تعبر عتبة السرد في منطقة الشعر المنحوت، فإن ذلك يعود في تقديري إلى متابعة مظاهر حركية الزمن في المراحل المختلفة ووصف فعله في الحلول، وأثره في التحولات، مع الجنوح كما لاحظنا إلى شيء من المبالغة الغنائية في تثبيت الصورة المتحركة بطبيعتها، وكأن الراوي يفيد من معطيات علم نفس الطفولة وما يتناثر من أدبياتها في الكتابة المعاصرة، ليقوم بصياغة نموذجه عن "الأنثى الأم" وهي تلك التي تلخص الجنس وتتوزع تفاريق على أعضائه. تمثل "المعيار" الذي يحكم مقاييسه وأنماطه، وتكمن خلف جميع الأشواق المستطيرة منه.

وفي اللحظة التي يجنح صوته فيها لينزلق إلى ضمير المثنى المؤنث بدلا من ضمير المفرد في جملتين تشذان عما سبقهما ولحقهما، يبدو أن هذه الأم قد ازدوجت مع قرينتها —الزوجة— في فعل المراقبة المطارد، إذ "تقتفيان أثري وترقبان كافة ما يصدر عني" بحيث تصبح فلتات القلم كما هو متداول أشد دلالة على مكامن الشعور من أنساق الكلام المنظم وتظل الكتابة بهذا المنظور حفرا في ثنيات الذاكرة المختبئة، بغية استقصاء ما يرشح فيها من وعاء العمر بأكمله.

وقد تؤدى ملاحظة العلائق الخفية بين الملامح والحركات إلى جلاء الجهد الفائق الذي يبذله المبدع كي ينظم حبات الذكرى في عقد مؤتلف، فقد عمد إلى كلمة تمثل سر الرابطة بين أجزاء هذا الدفتر ووجوهه المختلفة هي كلمة

"رشحة" بدلالتها المائية الحسية التي تشير إلى تسرب الأثر عبر طبقات مختلفة، حتى لينضح في غيره بشكل مادي ملموس. من خلال "الرشحات" يربط الراوي بين شخصيات متباعدة في الزمان والمكان من تجليات الأنثى في وعيه، لكن يظل الرابط الذي لا افتعال فيه هو ذات المبدع التي تصنع تلك العلائق، فكل منهن قد حفرت خطا في ذاكرته ودفعته لأن يتساءل عن قوانين هذه الذاكرة وكيف تعمل، كيف تحفظ وتنسى وتستدعى وتسقط من حسابها بعض العناصر، وهو تساؤل يجعل الرواية حفرية مدهشة في كوامن اللاشعور عميقة في تحليلها لأصداء الألوان والحركات وأوضاع الأجسام وشكل الأرواح لنماذج بشرية نسائية أمسكت عملية التدوين بأبرز مقوماتها وصنعت طرفا حميما منها، إنهن نساء مكتوبات خلقن على الورق، لا يضعف من حياتهن الفنية ما يتراءى من جهد مصنوع يتكلف الربط بينهن عبر الرشحات ولفتات المواقف، لأن المنبع الذي ينبثقن منه هو ذاته منبع الشعر الغنائي في قلب الفنان المبدع.

قطع الزوائد:

جمال الغيطاني صاحب أسلوب سردي مميز، له ملامحه المحددة ولغته الخاصة، نمت لديه تقنيات فنية في القصّ، مبعثها الغالب نوع من التدخل الإرادي لهندسة السرد وإخضاعه لنظام إبداعي متسق. مما يتطلب كبح جماح الاسترسال والترهل، وتحقيق درجة قصوى من التركيز والاقتصاد. ولأنه يمتح في دفاتر التكوين خاصة من الذاكرة التي يشعلها التخيل ويضيئها بما يحتمل أن تكون قد اختزنته من خبرات إذ ليس الواقع الذي حدث هو المحكّ الحقيقي لصدق الكتابة، وإنما الحقيقة المتماسكة والكذب المسوّى الذي تنشئه عملية التدوين. يعترف الغيطاني بتلقائية مدهشة، تذكرك بأسلوب شيوخه الأقدمين، ببعض مظاهر هذه الصنعة الفنية. يروي في الفصل الثاني مثلا قصته مع فتاة أخرى تعلق بها في صباه عن بعد، أو لنقل قصة الراوي حتى لا نقع في مشكلة اختلاط السيرة الذاتية بالكتابة السردية التي لم تخضع ليثاق السيرة

المعروف من التصريح بالاسم والتوقيع والتوثيق والشهادة على النفس، يقول عن تلك "الآتية": "لعقود متتالية ظننت نادية مصدرا، لكنني أدرك من خلال هذا التسطير أنها ليست إلا رشحة منها (أي من الحمراء) وترديدًا أبدأ بالتساؤل: هل هفوت نحوها وملت، لأنها كانت آتية دائما تدخل مجال بصري عند قدومها من داخل أو خارج، تماما مثل ظهور الحمراء فوق السطح، هل حدد بزوغ الحمراء أول شرط عندي لتحقيق ميلي؟ أن تأتي! لا يمكنني القطع، لاح ذلك أثناء تدويني".

لكن التقنية البارزة في هذا الجهد الواعي للإمساك عن الثرثرة والاقتصاد في التركيز أنه كثيرا ما يلجم قلمه عن الاسترسال، مرجئا إشباع ما يشير إليه إلى مناسبة أخرى، فهو في هذه الصفحات مثلا يتطرق إلى أهمية الاسم في تحديد ملامح الشخصية ونوعية وعينا بها قائلا: " أعرف القوة الكامنة في الاسم، كيف يمنح صفات معينة لصاحبه كلما تردد، فهذا يعني البقاء بصورة ما حتى بعد تبدد الكينونة الحافظة. ولى فيما يتصل بالاسم تدوين طويل مفصل، ليس هنا مجاله، غير أنني أؤكد ما أدركته".

وعندما يعمد القارئ إلى فك شفرة ضمير المتكلم، أو إحالته إلى مرجعه في جملة "ولى فيما يتصل بالاسم" فإنه لن يكتفي بالإحالة للراوي كما يفعل الناقد، بل سيحيل الضمير فورا إلى المؤلف ذاته، ليعرف له جهده في ضبط إيقاع القص حتى لا يستطرد إلى ما يخرجه عن عالم الرواية المحددة التي ينصب خيمتها. وكذلك يقول الكاتب بعد صفحات قليلة "مكانها مؤطر بزمانه، ولأن وقتها ولى فقد راحت مواضعها كلها، رغم أن الحارة باقية، والبيت الذي رفعت وجهها صوب شرفاته ونادت. الزمن يولّي، والمكان أيضا ، وهذا أمر دقيق ربما فصلت الحديث عنه ولكن في غير هذا الموضع".

شهوة الاسترسال في القص هي أخطر ما يهدد الفنان الحريص على التكثيف وضبط بؤرة العمل الصافية قبل رصد الصورة المتخيلة بدون غبش أو ضباب، وهذا ما دأب الكاتب على التصريح به وطرد نداءات الغواية الحافة، وهو يماثل

ما نلاحظه في الشعر أيضا من ضرورة غض النظر عن غواية الحوريات الزائفات وتمييز النداءات الصادقة في عمليات التمثيل والتخييل. على أن ما يفعله الكاتب هنا من البوح بصنيعه يضيف ملمحا جديدا لهذه التقنية ويحولها إلى وعد بالإشباع في السياق الملائم، وهو وعد يتكرر كثيرا في هذا التدوين خاصة.

السيرة الإبداعية:

تقدم دفاتر التكوين بشكل عام، و"رشحات الحمراء" بصفة خاصة نموذجا متراوحا في الكتابة السردية، لا يقع بشكل قاطع وصريح في منطقة السيرة الذاتية، لأنه لا يتضمن شروط عقدها، ولا يبعد عنها كثيرا في صناعته لمتخيل غير خالص، مما يمكن أن نطلق عليه "سيرة إبداعية"، وهي تعني الاتكاء على أبرز عناصر التجربة الذاتية واستقطارها، ومزجها بما يحلو للكاتب من توهمات وأحداث تلعب فيها الرغبة دورا لا يحتاج إلى توثيق. أي أنها سيرة متخيلة، مبدعة بأشكال من الرؤى الملتبسة لما كان يمكن أن يحدث في الواقع، بغض النظر عن حرفيته، إذ يكتفي بالاستجابة لحالة الكاتب عند التدوين فحسب، ويعتمد على ما تمده به الذاكرة وتسعفه طاقة التخيل على تصوره عن ذاته وماضيه.

وجمال الغيطاني يبث إشارات عديدة تؤكد هذا الطابع في روايته الجديدة، فهو حينا يحدد عمر الراوي بدقة توازى التاريخ الحقيقي ليلاده عام خمس وأربعين، وصدور الكتاب الأول له قبيل شتاء عام تسع وستين، واشتغاله بفن السجاد، والتحاقه بكلية الفنون التطبيقية دون أن يتم دراسته، ولو صدقت هذه المعلومة لأضافت إليّ شيئا لم أكن أعرفه عنه، وعمله في إحدى جميعات فنون النسيج اليدوي، كما أننا نجده يحيل أحيانا إلى ما كتبه في رواياته وقصصه، مثل قوله: "تلك لور التي سردت أمرها في كتاب التجليات فليطالعه من يرغب" وقوله: "ظللت أشعر بالامتنان لصاحبي ولسجاد بخارى، ولمهارته التي دفعت والدتها إلى طلب ثلاثة أبسطة مثل المنسوجة في بخارى العتيقة التي بلغتها في عام سبعة وثمانين، وجرى لي فيها ما دونته في رسالتي عن الصبابة والوجد".

وكذلك يشير إلى أحداث دونها في قصص قصيرة نشرت بالفعل، وأخرى لم ينشرها خشية العواقب، مثل ما جرى له مع ورقاء النجدية التي لم يعرف لها مثيلا، فهي "قامطة، حاضنة، مستعصية، منيعة الزوال، تلك لها تدوين يطول شرحه لا تسمح ظروف النشر الآن بإشهاره على الخلق، أودعته مكانا قصيا علّه يرى النور يوما. حتى بعد أن أقضي، عندما يعي قومي وتنزاح عنهم مغاليق".

والواقع أن هذا اللون من السير الإبداعية أشد تلاؤما مع طبيعة الحياة الثقافية العربية وشرطها الصارمة، من الاعترافات العلنية التي ما يزال المشرق العربي بمنأى عن تقدير دورها في إثراء الوعي الأدبي والفني بالحياة الخصبة للمبدعين والتنوع المدهش لمستوياتها، فما زال "الستر" هو القيمة الأغلى عندنا من "الصدق". لكن ربما كان أبرز ما يتبقى في ذاكرة القارئ من هذه الاختراقات التي يحسبها الراوي شجاعة جريئة تتميز بالحرية، هو أن معظم ما أفاض في شرحه منها كان مجرد توهمات مراهقة لم تتجاوز نطاق رغباته المكبوتة، وأنه بنبرة اعتراف تخلو من المرارة والزهو معا قد فصل أحيانا بعض مظاهر خيباته مع النساء اللائي صددن عنه، وأرجع ذلك بطبيعة الأمر لاختلاف الثقافات والحساسيات. وعندما أجمل في سطور قليلة ما يعتز به من غزوات ناجحة خضع لمقتضيات الأعراف السائدة.

وهنا يتعين علينا أن نشير إلى أمرين على قدر كبير من الأهمية النقدية:

أولهما: اعتبار الأعمال الإبداعية ذاتها هي المتن الأساسي في التدوين الأدبي، والإشارات الرابطة بينها وبين وقائع السير وأخبار الكتاب مجرد هوامش شارحة مضيئة، ليست لها قيمة فنية تتجاوز حدود أهميتها البيوجرافية في تاريخ الأدب، ويظل تماسك المتخيل وتكويره لمنطقه الداخلي هما مناط التركيز في القراءة التحليلية.

وثانيهما: أن تلك الأعمال المستبطنة المعمقة، بما تحاول النفاذ إلى أقطاره في جذور التجارب الجمالية للمبدعين في الواقع المعاش تضيء مساحات عريضة من النصوص. لكن تظل المنطقة التي ما زال كتابنا يحجمون عن تفصيل مشاهدها

وذكرياتها هي قصة تخليق الأعمال الكبرى وما أحاط بها من ملابسات وشواغل باطنية وخارجية.

من هنا فإني مشوق إلى الدفتر الرابع من تكوينات جمال الغيطاني، لعله يشرح فيه بالتفصيل حكاية رواياته وقصة علاقته بالكتابة التراثية وتاريخ لغته وطقوسه في الكتابة وأسرار مواجده ومواجعه، وحلاوة مباهجه عند كل إنجاز من أعماله الجميلة.

نوافذ النوافذ:

يواصل جمال الغيطاني وهو يطرق باب الستين من عمره مشروعه المثير في دفاتر التكوين، ليجعل من عجينة تجاربه الحيوية منذ الطفولة الباكرة، خميرة معتقة، تنمو فيها نوازعه الشهوانية، وتطلعاته النورانية، وقدراته الفذة على خلق اللحظات، وتسجيل الأحلام، للإمساك بمفاصل جماليات الأمكنة الهاربة في ذاكرة الأزمنة البعيدة. مبتكرا شكلا جديدا للسرد، يعتمد على تخطيط القطاعات الطولية والعرضية، وتكرار الوحدات المنمنمة الدقيقة، بشكل يضاهي إبداعيا ما بدأ به حياته من العمل في تصميم السجاد العربي والفارسي بتقاسيمه البديعة.

وكأنه بهذا الاستغراق في استبطان الذات، وقياس حرارة مشاعر الصبا والشباب، وذبذبات نبض الوجود الداخلي، يجسّد النقيض المقابل لشواغله الصحفية العامة، وهمومه الحرفية الملتزمة. كأنه يعوض المساحة المشغولة بالآخرين ومواقفهم بتلك التجليات الحميمة التي لم يسبق لكاتب عربي أن كرّس لها مثل هذا الجهد المصفى في الاستقطار واعتصار الرحيق المركّز. فبعد أن توقّف عند "خلسات الكرى" لمخايلة الأحلام، طارح الأسفار ووسائل الانتقال في "دنافتدلّى" بحسّ صوفي معراجي، قبل أن ينتقل إلى البوح المبحوح بالعشق وتجليات البهاء الأنثوي في "رشحات الحمراء" داخل كيانه الشفيف. ويظل الراوي مصرًّا على ضمير المتكلم دون مراوغة في الدفتر الرابع الصادر أخيرا

بعنوان نافذ هو "نوافذ النوافذ" ليكشف عن رمزية النوافذ في عوالم المادة والروح معا، وهاجس المراقبة منذ الصغر؛ ذلك الذي يميز المبدعين عن غيرهم من البشر العاديين. فهو في حقيقة الأمر يجسّد في هذا الدفتر مولد فن مراقبة الحياة وتوصيفها وسرد مشاهدها كما يتمثل في فنون القص. وقد لجأ لتخطيط طريف لنوعيات النوافذ؛ حيث عرض أولا لفتحات الوعي الأولى، ثم لنوافذ الفزعات ونوافذ الرغبة والسفر والظهور، قبل أن يصل إلى نوافذ الروح والفن التي يطلق عليها المؤدية. ومهما كان التخطيط ذكيا ومتقاطعا ومبلورا لوحدات شبه مستقلة في حكايات متناثرة فإن إيقاع السرد ونبرة الحميمية وألوان الاعترافات والاستطرادات الشجية تلقي بضوئها المتماوج على الفصول لتصنع لها نسقا على غير مثال في الكتابة السردية المعاصرة.

هندسة الأمكنة:

يرسم الغيطاني صورا تشكيلية لهندسة الأمكنة التي تفتّح وعيه فيها، في درب الطبلاوي بالجمالية خاصة، حيث يلغي المسافة بين الراوي والمؤلف عمدا، مازجا السيرة الذاتية بالتمثيل المتخيّل، في جرأة لم يتعوّد عليها أهل الصعيد الغيورين على حياتهم الخاصة؛ فيصف كيفية بزوغ هذا الولع لديه قائلا: "إقامتي مع الأهل في غرفة مستطيلة الفراغ، الطابق الخامس الأخير، الباب يؤدي إلى السطح الفسيح المتصل بالأفق الدائري إلى دورة المياه المجاورة. أما النافذة ناحية الغرب فالفراغ الذي تؤطره مستطيل، تطل على الدرب ... بنايتنا أعلى البيوت في الدرب، يمكن للرائي أن يتابع ويرقب سائر من يشرف عليهم. ربما من تلك الأيام اعتدت التحديق عبر النوافذ إلى الأفق، أو النظر إلى ما يواجهني، تخيّل الصلات واستنتاج العلاقات. عندما أصل إلى فندق، أو مقر جديد أبلغه لأول مرة، قبل أن أفتح حقيبتي، أتطلع عبر النوافذ أو الشرفات إلى ما يمكن رؤيته. سواء كان ممكنا فتح المصراعين أو لا، ربما يعود ذلك إلى إطلالة العصر تلك، وقعادي صامتا بجوار أمي، ترى ماذا جال بخاطرها عبر تلك السرحات؟ لا يمكنني أن أعرف ولن ... لا أقدر على الاستعادة".

هنا تعمل طبيعة الصعيدي في الراوي عملها الخفي؛ فهو يرقب الآخرين دائما، يتحدث عنهم، فإذا ما امتدّ حديثه إلى الداخل اقتصر بشكل صارم على وجوده الفردي فحسب، دون أن يستطيع المساس بالكيان الأسري المقدس بغير عبارات التبجيل. وعندما ينساق قلمه ليتساءل عن سرحات الأم في تلك العصاري تتضافر أدوات النفي لن ... ولا لتبعد شبح الاستعادة والاستيهام، ليقتصر في تذكره على حالاته الخاصة فقط، فهذا ما بقي من غيرة الصعايدة لديه، أما فيما يتصل بشخصه فقد أصبح قاهريا مدينيا لا يجد أيّ حرج في الكشف عن المشاعر والبواطن لدى راويه الذي يوازي كل الرواة الآخرين ولا يختلف كثيرا عن دائرة المتخيّل المطابق للواقع.

على أنه لا يترك ذلك لفطنة القارئ، بل يحرص على الإشارة النافذة إلى صميم تكوينه، فهو شغوف مثلا بألف ليلة وليلة، وعندما يعرض للعالم الغرائبي فيها يقول "أستعيد بعض حكاياتها، فكأنها من تجاربي المعاينة المحسوسة، قراءاتي الأولى تمتزج بتجاربي، لا أدري أيهما الحقيقي والمتخيّل، كنت أحوّل السطور إلى صور ومواقف وانفعالات ... إن قوة التخيل فاقت ما عرفته من الواقع، حتى إن الأمر مستمرّ معي، أستعيد الملامح، فيبدو من عرفتهم عبر السطور أقوى حضورا وأوضح ملامح من الذين جالستهم أو عايشتهم أو أصغيت إليهم، يَرِدُ عليّ هذا كله بدون ترتيب، أحيانا يبدو الأبعد زمنا أكثر قربا مما يليه، الذكريات تختار نفسها، والصور المتبقية ترد إلى وعينا بتدبير منها وتطوّع منا". إن هذه التأملات في طبيعة عمل الذاكرة لدى المبدع والمتلقي فينا تضيء لنا مناطق غامضة من كينونتنا، فالشخصيات الأدبية التي أبدعتها عبقريات كبرى أشد حياة وأخصب وجودا من الأشباح التي تحيط بنا، لأننا نفذنا بفضل بصيرة كاتبها إلى صميم سرها، أصبحنا نعرفها فيما تعلن وتبطن، فيما تقول وتفعل، مما يضفي أبعادا معرفية وجمالية عليها لا نقوى على منحها للبشر من حولنا، بهذا يجعل الفن خبرتنا أعمق وحياتنا أطول، وتصبح إعادة ترسيم الأمكنة وسيلة باهرة لقياس إنسانيتنا، والإمساك بمدى ما

فينا من نبل وهشاشة معا، ومدى حاجتنا إلى حرية الحياة والتخيّل في آن واحد.

نوافذ التجاوز:

تظل نوافذ الرغبة هي الأعرض والأكثر تشويقا في إطلالات الغيطاني النفاذة المتوقّدة. فهو يعرف كيف يعيد توصيف لحظات الشبق كل مرة يدخل إلى عوالم هذه العلاقة السحرية للأجساد الفائرة. وعلى الرغم من تعدد إحالاته إلى موصوفات سبق له أن تناولها في أعماله الأخرى فإنه قادر على أن يفاجئنا بالجديد المدهش في هذا السياق، قادر على أن يمسك بخيوط الفتنة النورانية وهو يقول مثلا عن "فاليريا" أمرها معروف مدوّن في رسالتي إلى صاحبي عما كابدته من صبابة ووجد، عيناها بهما مسٌّ من زمرد نقيّ، وشيء من عقيق. فما أعجب وأغرب امتزاج الأخضر بالعسليّ الغامق المائل إلى البنيّ. غير أنها بعد إطلاقها صيحة الأوج ترسل ضوءا خفيّا قادما من داخلها، فيه الرضى وفيه المنى وفيه السبعة أراض ... لمعة جوانية من بحر الصين وساحل المحيط وما خفي عن البحارة الجوابة ... تتصل النوافذ عندي بالرغبة لأنها مفضية إلى الآخر، إلى الجانب المقابل. لا أرى أنثى ممن لفتن نظري إلا عبر نافذة، فإما مفتوحة أطل منها عليها مباشرة، وإما موارية أختلس وألغي المسافة بالمخيّلة، وإما مغلقة ننفرد بها: كل نافذة مؤدية بالضرورة، إما إلى معرفة أو كشف. كل نافذة اتصال، تجاوز لما نعرفه إلى ما نجهله".

عشرات الحكايات التي تنخرط من منظور النوافذ التي يطل منها الراوي تمثل حيوات صغيرة، مفعمة بالحرارة والنضرة؛ حتى تلك التي قامت في الزنزانة الكئيبة عند اعتقاله، أو التي أطل منها وهو مخفور بالحراس يستقل سيارة الشرطة في طريقة إلى السجن دون أن يدري هل سيتاح له أن يعود مرة أخرى للنواصي التي يمر بها في الغسق والشوارع التي تتثاءب أمام عينيه. مشاهد محفورة تنتقل إلى الذاكرة المشتركة بين الراوي والقارئ لتعبق برائحة الوجود وتشهد على ديمومة الفن. لكن الراوي عندما يصل إلى منافذ الروح تتفجر لديه كل الطاقات المذخورة من الحسّ التشكيلي، مما لم تستنفذه مهنته

الأولى في تدبيج الألوان والرسوم. يصل به الوجد إلى درجة عالية من التوق للمجهول واستكناه ما وراء المادة والتحديق في الدلالات الغائرة. ومع أنه يولي عناية خاصة للوحات النوافذ عند الرسام إدوارد هوبر الأمريكي، لكنني سأتوقف عندما رآه بمقبرة "ما" بالجبل غربي الأقصر "رأيت تحت مقعد فوقه القرابين صورة كلب يلهو بسمكة... كل الأشكال راحت من ذاكرتي عدا هذا الكلب والسمكة الصغيرة، ومشهد آخر لثلاث راقصات يرتدين غلالات شفيفة، إحداهن سمرتها غامقة، اعتدت رؤيتهن لأن المشهد طبع على ملصق إعلاني يروج للسياحة. عندما رأيت الأصل في الركن التحتي من الجدار دهشت أنهن أصغر مما يظهرن بالملصق. لقد اعتدت على أحجامهن المطبوعة، وكان لا بد من زيارتين حتى أنسى النسخ وأستوعب الأصل. في الزيارة الثالثة أصغيت إلى الأنغام المصاحبة لرقصهن الإيقاعي عبر الألوان التي ما تزال ماثلة منذ أن وضعها الفنان المجهول اسمه عندي، المسموعة أنفاسه من خلال خطوطه ومساحات الأصفر والأخضر والأحمر، والمكشوف لي عمقه ودعابته من خلال وضع هذا الكلب ولهوه بالسمكة. لماذا كلب ولماذا سمكة؟ هل علق المشهد بذاكرته صباح اليوم الذي قصد فيه إلى المقبرة ليرسم جدرانها، ليحفظ بعض مشاهد الحياة اليومية خلال رحلة صاحبها الأبدية؟ ربما في التقاط المشهد حذق بيّن وسخرية دالة تعنيني وتؤكد ميثاقي".

ما يعمد إليه الغيطاني في هذا الفصل، وفي النوافذ كلها، من فتح باب قراءة الأشكال، وتأويل الألوان والحركات، والإلماح المقتصد إلى أنه بصدد إغلاق نوافذ الخارج، والتفرغ لاستبطان نوافذ الداخل وفتحات الروح، للتأمل السردي في الحياة والموت خلال التجارب الكبرى والخمائر المطمورة في القلب، كل هذا يجعل من المتون مجموعة من السبائك الثمينة، تفترع نمطا جديدا في السرد، لا يتابع حكاية مركزية تغطي قطاعا كاملا من الحياة، بل ينسج مجموعة من القطع الوثيرة المجدولة بإحكام وليونة من الواقع والمتخيّل، والمتضمنة عددا كبيرا من العُقد في كل سنتيمتر مربع، مما يرتفع بقيمتها الجمالية في عالم الفن، ويضمن لها ثراء المعنى وخصوبة المشاعر ونضرة الإبداع.

إدوار الخراط يرسم مضارب أهوائه

تحت هذا العنوان الدّالّ "مضارب الأهواء" ينشر المبدع المكثار، إدوار الخراط، مجموعة قصصية جديدة، تبلغ بإنتاجه الخصب المتنوع مشارف السبعين كتابا حتى الآن. كثير منها يدخل في دائرة الروائع، منذ رامة والتنين، حتى طريق النسر. الأمر الذي يعطي معنى، ولو بأثر رجعي، لما كان يزعمه من منافسة نجيب محفوظ، واستحقاقه الجائزة بديلا عنه أو رديفا له، وإن لم يبلغ في نقمته شطط الراحل يوسف إدريس، الذي طاش صوابه يوم إعلان النوبل، لخديعة ماكرة تبرع بها أحد أصدقائه من النقاد.

أصبح إدوار الخراط اليوم، شيخ طريقة سردية، تقف على النقيض من طريقة محفوظ التي وصفتها يوما بأنها درامية الأسلوب، موضوعية المادة، اجتماعية الرؤية. أما طريقة الخراط فهي غنائية ذاتية، تتميز بطابعها الشخصي، ونبرتها الشعرية العالية، وتأتي هذه المجموعة القصصية لتؤكد ذلك الطابع؛ فهي تتكون من أربع عشرة قصة قصيرة نصفها يروى بضمير المتكلم، ويعبر أساسا عن الراوي/ الكاتب، والنصف الثاني يراوغ هذه الوجهة الذاتية البحتة، ليقدم قطعا مبتسرة من حيوات الآخرين ومصائرهم التي لا تبعد كثيرا عن عالم الخراط، إنه يكاد يؤرخ لفترات صباه في هذه المجموعة، ويمتح من معين أهوائه التي لا تنضب، وبئر ذاكرته التي لا تغيض، ونادرا ما يعطي للموجودات الخارجة عن ذاته حقها في الكينونة المستقلة، بل يمنح خياله حرية فائقة في ابتكار الوقائع وانتحال التفاصيل والتساؤل عما إذا كانت قد جرت بالفعل، شريطة أن تكون من تجاربه، في لعبة تخييلية مرحة، تعطي لإبداعه السردي مذاقا متفردا في الثقافة العربية، لا تقف عند حدود التجريب الطليعي الذي كان ينادي به، ولا الحساسية الجديدة التي يدعو إليها، بل يتجاوز ذلك إلى

التأصيل الخلاق لواحد من أغنى الأساليب السردية المحدثة وأحفلها بالتوهمات الشائقة.

شذرات من السيرة:

ربما كان الهوى الأول في مضارب الخراط، وفي هذه المجموعة تحديدا، يهب من إسكندريته، حيث يستحضر ذرات وعيه الباكر بها، ومعايشته الحميمة لرباها ورمالها وشرفاتها، يرسم رؤاه الممتدة لوقائعها العتيقة والمحدثة، وهو يبثها مواجدة ونوبات شغفه، يلخص مثلا تاريخها في قصته الأولى "روزا وأديل" قائلا:

" أما هو فقد رأى أن "البيبليوتيكا ألكسندرنيا" تقع على ربوة الشاطبي، وأن مدافع العرابيين مسدّدة إلى البحر، مدوّرة الأجساد قصيرة الفوهات، لامعة تومض وضاءة لم يعتورها صدأ، منافحة عن إسكندريتها المصرية، وأن الفرقاطات والبوارج قد تماسّت مع خط الأفق، وفي رؤياه كانت أعلامها منكسة، ماركوس أنطونيوس حليقا جدائل شعره رومانية منسدلة مشعثة على جبينه، خنجره في منطقته على الخاصرة، ورداؤه الأرجواني قصير على ركبتيه، استبدت به سورة عشق مستحيل ضربت أساريره بالأسى واستسلاف الموت. كان منكفئا حسيرا رجع مهزوما من أكتيوم. نلسون وبوناباترته معا غارقان أمام السلسلة، قصف المدافع المتبادل من صفائح السفن الراسية تتأرجح على أمواج البحر الميت كان يصمّ مسامعي.. رأى أنه يدخل إلى قاعة الاحتفال بافتتاح المكتبة، وأن ثمة ساحة لاستقبال السادة من الأمراء والكبراء والوزراء، الياقات المنشاة والبابيونات المزدهرة والبدل السموكنج السوداء على قمصان شرسة البياض يانعة الأكمام، والسيدات من نجمات السينما وكرائم الأسر المالكة التي مازالت تحتفظ بألقاب من قبيل الدوقات والبارونات والبرنسيسات في فساتين السوارية مكشوفة الظهور، تجسد تدويرات النحور وتنسدل في تناويف الساتان.. سمع خطيب الحفل يشير إلى الإسكندرانية الحقيقيين والمزعومين، داريل وانجارتي وكفافي، قاليماخوس ورجب وجبريل والصاوي وعوض ورمزي

ومرسي.. لكنه لم يأت على ذكر الخراط، فقال دائمـا في الأفـراح منسـيّون، ولم يعتوره أدنى مساس".

الطريف أن هـذا ليـس محـور القصـة ولا زمنـها ولا شـخوصها، إنـه مجـرد استطراد شخصي للراوي/ الكاتب، أفضى فيه بذات نفسه، بمناسبة حديثة عن معالم الثغر وقريبته التي كانت تمشى في الأربعينيات مـن الشـاطبي إلى سـتانلي كل يوم وتسمع تحيتها في شرفة الدور الأول وهي على البحر، يستعيدها بحرقة الإسـكندراني المـتزج بأعراقـها والنـاطق برطانتـها والمستحضر لكـل الطبقـات الجيولوجية في تاريخها العريق، ليثبت لنفسه أولا أنه أولى بـها مـن الآخريـن، خاصـة المزعومـين. وفي سـبيل ذلـك يـهتك الـراوي باسـتخفاف فـوارق الزمـان وأطياف المكان فكل استطراد مشروع لديـه مـا دام ينبـع مـن الـذات ويصـب في التغني بها دون أن يعنى ببنية الحدث أو طبيعـة الشـخوص، وأكـثر مـن ذلـك يعمد هذا الراوي إلى ابتكار مادة مضافة، يسندها إلى صباه، فيمـا يشـبه السـيرة المخترعة لأسباب فنية وأدبية لاحقة. فهو يحكي في القصة التاليـة عـن نفسـه، وكأنه قد أصبح من المفهوم لدى القارئ أن الـراوي والكـاتب شـخص واحـد لا سبيل إلى الفصل بينهما، وأنه يتكرر في كل الحكايات، يقول:

"يعود المرء إلى سنوات آخر الطفولة وأول الصبـا الحـافل بـالأحلام والـرؤى، وقد تيقظ الشـبق علـى حكايـات ألـف ليلـة وليلـة، ووجـد نفسـه علـى الكنبـة الإسطمنبولي جنب ترابيزة الرخام التي عليها كتبه ومجلاته، يشتد عوده فجأة، يصل إلى ذروته ربما لأول مرة، ويندفق منه هذا الذي قرأ عنه أنه مـاء الحيـاة، على صور فاتنات بالمايوه الذي يعلـو فقـط إلى آخـر الأفخـاذ البضـة مـن فـوق، ويستدير بالبطون المدورة، ويكشف عـن نحـور نـاهدة، نصفـها مسـتور ونصفـها منشور.. كان يكتب عندئذ ما تصور أنه نصّ "أوبريت غنائية" من ثلاثة فصـول وخمسة مشاهد، لم يكمل منها إلا مشهدين ثلاثـة، عـن حـروب أحمـس علـى الهكسوس،وانتزاع حرية مصر الفرعونية من أيدى الغاصبين. وكان النص مقطعا إلى شطرات جاهد أن يكون لها إيقاع موسيقي، وهـو لم يسـمع بعـد عـن شـيء اسمه عروض الشعر أو تفعيلات الخليل، ورسم بـالقلم الكوبيـا غـلاف أوبريـت

"حرية مصر" وفيه شاعر فرعوني جالس على شط النيل مستندا إلى نخلة سامعة السعف، يضع رأسه على كفه متفكرا، هو رسم شطّه بالضغط على الورق بسن ريشة ثم بيّضه بالقلم من صورة في مجلة "أبوللو" وأعاد تشكيل بعض عناصره، وبعد كل هذه السنين لعله ما زال يظن أن الفن أو الإبداع ليس إلا إعادة تشكيل الوجود".

وها هو الراوي يعيد تشكيل الماضي على هواه، ليصنع له تاريخا يستهلّ تجاربه السردية بالقصص الفرعونية، تماما كما فعل محفوظ في رواياته التاريخية الأولى التي احتفى فيها بأبطال التحرير. يبتكر الخراط في أغلب الظن هذه الوقائع دون أن يتساءل عما إذا كانت طبيعة القصة القصيرة تتسع لمثل تلك العوالم أو تقوى على حفرها، أو كانت طبيعة الصبى الذي لا يعرف شيئا عن العروض أو الموسيقى تطمح لكتابة أوبريت غنائي من عدة فصول، ولكنها لعبة التخييل التي لا تلزم صاحبها ولا قارئها بحقائق ثابتة أو متحركة.

تحت السلسة ومزج الواقع بالوهم:

يستكمل إدوار الخراط في قصصه التالية فصولا تشبه سيرته أيضا، مما يعطيها نكهة الرواية وإن تخللتها حكايات مختلفة، فضمير المتكلم يضمن قدرا من وحدة المنظور، والتركيز على سنوات الصبا ومعالم الثغر الجميل تكفل الإطار الزمني المكان، وفلذات الماضي تستوي في يد الفنان كأنها قطع من التاريخ الحيّ يقول مثلا: "كأنما كان بالأمس فقط، أو ربما هذا الصباح، عندما قرأت أنت في صحيفة "المصري" إعلانا يفاجئك بأن عددا خاصا عن السيريالية، من المجلة الجديدة التي يرأس تحريرها رمسيس يونان سوف يصدر خلال الأسبوع المقبل، وأنه يمكن إرساله إلى القراء عند تلقي حوالة بريدية بمبلغ عشرة قروش صاغ على عنوان المجلة في شارع الشريفين بالقاهرة، لم تكن القروش العشرة مع ذلك شيئا هينا على طالب السنة الأولى من كلية الحقوق بجامعة فاروق الأول بالإسكندرية. وهل كان في هذا الصباح المبكر، أم أنه اليوم فقط، أن تلقيت المجلة بالبريد على عنوان كلية الحقوق بمحرم بك، ملفوفة مطوية تفوح منها

رائحة حبر المطبعة ما زلت تشمها الآن، تلك إحدى الكشوفات التي أضاءت، ومازالت تضيء روحك، أنت الآن في السادسة عشرة أم في السادسة والسبعين؟".

ثم يأخذ إدوار في قص حكاية حبه الأول لزميلته في الكلية، والذي يعنيني الآن هو الكشف عن آلية الإنتاج السردى عنده، فهو يدور حول نواة أولى من ذكرياته الشخصية، يشبعها تنمية متخيّلة، مجانسة لما كان يمكن أن يحدث في الواقع، وينتهي إلى الخلط المتعمد فيها بين اللحظة الماضية والراهنة، حتى يعطيها قواما مكتملا ويضفي عليها مصداقية تعزز احتمالاتها الفنية. إنه يبدو كمن يستعين بالخيال ليجبر نقص الواقع، بينما هو يصنع العكس باستمرار. وهو في كل ذلك متمحور حول ذاته، لا يكاد يرى إلا ما يصنع أسطورته الشخصية. وربما تجاوز ذلك في هذه المجموعة ليصنع أسطورة عائلية لأسرته، كما نرى في القصة الطريفة "العمدة والخديوي" حيث يحاول تبرير اسم الخراط وإكسابه نبالة متميزة، باختراع حكاية غريبة عن جده الذي كان فارس بلدته في الصعيد، وعندما غدر به الأشقياء المطاريد هرب أبناؤه باستثناء هرمينا الذي أتقن صنعة الخراطة، وتصادف مرور الخديوي في يخته الذهبي ببلدتهم. وسقوط عدد من قطع شطرنجه الإيطالى إلى قاع النيل، وكيف أحضروا له هرمينا الذي صنع له مثلها في أربع وعشرين ساعة، وعندما خيّره في أن يمنحه إقطاعا أو ما شاء من المال اكتفى بشرف صحبته في نزهة بالبلدة في عربة الحنطور الخديوية المكشوفة حتى يراه الجميع، وكاتبنا يهدي هذه الحدوتة إلى أحفاده، وكأنه يهديهم أسطورة العائلة الإبداعية المجيدة.

والواقع أن هناك مزاجا خراطيا متميزا في السرد – يضاهي أيضا اللون النبيتي الأصهب الذي أخذ ينسب إلى العائلة – يتمثل في خلط الواقع بالأوهام، ولا يقتصر فحسب على مشاهد الإسكندرية وذكرياتها الطيبة، بل يمتد أيضا إلى القاهرة حيث تتكرر لديه نبرة الاعتداد بالماضي في مثل قوله في قصة أخرى، ليس من المهم معرفة عنانها فهي مجرد فصل في هذه السردية الموصولة:

"جرت السنوات كعادتها سراعا، وفي أواخر الأربعينيات كنت آتي القاهرة لأرى رموز الحركة السيريالية والتروتسكية، رمسيس يونان، لطف الله سليمان، إبراهيم عامر وأنور كامل.. أليس مفزعا حقا أنهم جميعا الآن قد رحلوا؟.. من يتذكر إبراهيم عامر؟ من يذكرهم حقا ومن ينكرهم؟ وهل أنسى مرة أخرى شارع فؤاد وشارع قصر النيل وشارع سليمان في أواخر الأربعينيات؟ كنت أنزل عادة في أحد فنادق وسط البلد.. هل هو اكتادي أو الجراند أوتيل؟ وكانت الليلة بأقل قليلا من جنيه واحد، غرفة نظيفة راقية، وهادئة، نعم هادئة. لا يكاد يصعد إليها صوت الترام الذي يخشخش تحت بعيدا عن الأدوار العالية، وأصداء السيارات القليلة خافتة، أهذا مما تلعب به الذكرى عليّ؟ بالمقارنة بالصّخب والهوس الصوتى الذي كدنا الآن نراه المعيار العادي؟ عندما كنت أنزل لآخذ القهوة في الاكسليور أو الثري بيلز (الأجراس الثلاثة) إن لم أكن أخلط الواقع بالأوهام كان شارع سليمان عندئذ أنيقا لامع الأسفلت يتضوع فيه عبق أرستقراطية رفيعة الذوق، يتوسطه تمثال سليمان باشا بسرواله التركي المصري وسيفه وعمامته، ونحن الذين كنا على استعداد لبذل حريتنا ومصيرنا في سبيل أن يستعيد شعبنا كرامته وحريته، ما كنا نرى في ذلك التحضر ما يضير أو يشين أو يدان. بل كنا نحلم أن يكون هذا التحضر ملكا لشعبنا لا للواغلين المستغلين. إلام آلت الأحلام الآن، وها نحن نرى شعبنا نهبا للفظاظة والقبح وفريسة للتلوث والضوضاء".

هذه الصرخة المباشرة جعلت إدوار الخراط ينسى ما أتقنه من نظريات الأدب الحداثية وتقنيات السرد الفنية، كي ينهمر بهذه التلقائية ليجعل من كل قصة قصيرة فلذة من شجونه ومواجده وتأملاته في الزمن والحياة، ويتخذ منها ذريعة لصناعة صورة الفنان في شبابه الذي كان، والذي تمنى أن يكون في صحبة الرفاق الأول من مجاهدي السيريالية والتروتسكية، في مقابل المسكوت عنهم من مجاهدي اليوم، وهنا تمتلئ رسالة إدوار بدلالتها الأيديولوجية عن طريق المقارنة بين الأمس واليوم، بطريقة شعرية غنائية، ذات مذاق شخصي حميم.

سحر خليفة في صورة وأيقونة

أصبحت سحر خليفة المولودة في نابلس عام ١٩٤١ سيدة الرواية الفلسطينية، بموازاة محمود درويش نجم الشعر المتألق، وكان انبثاقها المتأجج عام ٧٤ برواية "لم نعد جواري لكم" التي تمزج بقوة عارمة بين تحرير المرأة واستعادة الوطن، دون أن تعطي أولوية لأحدهما على الآخر، وأخذت تشكلّ عبر أعمالها التالية من "الصبار" إلى "الميراث" أخدودا غائرا في ذاكرة نضال التحرر الأنثوي فتقدمت إلى الصف الأول من الروائيات العربيات المناضلات من أجل الحرية بمفهومها الشامل للسياسة والاجتماع والثقافة.

لكنها في روايتها الأخيرة "صورة وأيقونة وعهد قديم" تتخذ موقعا مغايرا في التركيز على رصد الواقع الفلسطيني الفاجع، حيث ترى الأحداث وترويها بعين الرجل، وتجعل من المرأة نموذجا للحب والوطن الضائعين، وتركز حدقتها على مشهد المكان – كما يتجلى في القدس المغتصبة المستباحة–وتستثير في العقل والوجدان أبرز رموز الدين والثقافة، عبر منظومة الأسماء التي توظفها في الرواية، فالبطل هو "إبراهيم"، والملاك الآثم بعشقه هو "مريم" والابن الضال في غياهب الروحانيات هو "ميشيل"، والقصة موزعة على ثلاث حلقات متوالية "الصورة" و "الأيقونة" و"عهد قديم" وضاربة بجذورها في أعماق النفس والمجتمع، وتركيبته المعدّلة الموّارة، وهي تختطف مشاهد حارقة من تحولات الواقع التاريخي عبر ثلاثة عقود، تبدأ في عام النكسة، وتختتم مع انتفاضة الأقصى فيما يبدو، وبينهما عالم من المغامرات والخسائر والضياع، وخلفهما– وهذا هو الأهم – تتراءى الأسئلة الحارقة عن معنى الرموز ومصير الحب والوطن بنبرة شعرية لاذعة.

صورة مريم وأسرار الأنثى:

كان الراوي شابا في العقد الثالث من عمره، بدأ حياته بالتمرد على منطق الأسرة ورفض الاقتران بابنة العم البلهاء، وإيثار العمل قبل انتهاء الدراسة في قرية مجاورة للقدس، وهناك -كما يحكي-"بدأت القصة يوم أحد، جلست كالعادة على الهضبة أرصد طقوس المصلّين، فبعد مرورهم في شعاب القرية ودخولهم لأداء الصلاة في الكنيسة، ثم الأرغن وهدير موعظة القسيس والترتيل وعبق الربيع وظلال الصنوبر، وعند خروجهم لمحت طيفا ينفصل عن الجماعة ويسير إلى المقبرة وحيدا، ثم الوقوف أمام قبرها، كانت كالنقطة في نظري، نقطة سوداء تتحرك بصمت مطبق، اختفت الأصوات والأشكال وبقيت هي تتحرك في احمرار الشفق. أحسست بنوع من الفوضى في أعماقي، أهو الإحساس بأني على حافة هاوية ما ؟ أهو الغموض وسحر الجو وشجن الوحدة وأشواق الشباب؟ أهو خيالي؟ لم تكن تبكي، كانت تقرأ في كتاب صغير ومسبحة دقيقة تنسدل من معصمها، ورأيت الصليب، صليب صغير بحجم فراشة، وطرحتها السوداء من الدانتيل المشغول بتخريم الإبرة. ابنة راهبات، هذا ما ظننت، أو ربما راهبة لم تكمل نذرها بعد، ومازالت في أول الطريق، أردت أن أقطع عليها الطريق، أن أقفز إليها من الهضبة وأواسيها وأقول لها :" أنت صورة، أنت قصيدة، أنت ملاك وقصة حب تستحق الحياة".

وإذا كانت الكلمات الأخيرة تكثف المعنى المباشر لمطلع الرواية، في اعتبار الفن صورة مفعمة بروح الشعر وعبق الحب وإرادة الحياة، واعتبار العشق مشروعا طوعيا ينجرف إليه الشباب لتستمر لعبة الحياة بأوجاعها وأهوالها التالية، فإن ذاكرة الراوي وهي تحتفظ بوضوح بطزاجة الألوان والحركات وحيوية المشاهد وتفاصيلها الدقيقة من بعد مكاني كبير تبدو مدهشة، لأن لحظة الكتابة فيما تسفر عنه الرواية تقع بعد ثلاثين عاما من هذا المشهد، مما يطرح سؤالا تقنيا في فنون السرد عن تباعد الفن والواقع، لعل سحر خليفة نفسها قد لامسته في روايتها المثيرة" مذكرات امرأة غير واقعية" حيث طوّرت من مفهوم

الواقع الفني لتجعله أشد حيوية وخصوبة من الواقع الحرفي للحياة المعتادة، كما تفعل في بث النضرة في هذا المشهد البعيد مكانيا وزمنيا.

ومع أن الرواية مكتوبة بلسان رجل، فإن القارئ لا يخطئ في التعرف فيها على منظور الأنثى المدربة على اقتناص المشاهد المعبرة عن دواخلها وحماقاتها الشيّقة، والإمساك بأسرار الروح المعذبة المعطرة في حركاتها وإيماءاتها. فبعد أن يتعرف الراوي على من كانت مجرد نقطة سوداء، ويمضي بصحبتها في شوارع قدس الستينيات، ويعرف عنها أنها تنتمي لأسرة هاجرت للبرازيل، وبعد أن مرت بمحنة عاطفية هناك مع راهب شاب عادت للقرية الفلسطينية مع أمها العجوز يندبان أخاها الأصغر الذي فقداه في ظروف غامضة، وهي مع كل ذلك تطفح بالجمال والجسارة والقدرة على اجتراح المخاطر، وقفا يتأملان ثوبا في محل بجوار الأقصى "التفتت إليّ" وهي تمسك بثوب نبيذي مطرز بألوان النار "شوف يا إبراهيم، لايق عليّ؟.. وقفت في الزاوية أمام المرآة وهي تتمايل بالثوب وترفعه حتى كتفيها وتميل برأسها لهذا الجانب ولذاك الجانب وتسترق النظر إلى وجهها فتقوّس حاجبيها وتضم شفتيها وترفع ذقنها كما لو كانت تتخيل أنها تمشي في موكب أميرات وملكات جمال، كانت مشدوهة بذلك الثوب ومشدوهة أيضا بصورتها، فصاح البائع مبهورا: "مثل الصورة" وأشار لصورة امرأة تلبس ثوبا فلاحيا مطرزا وتضع على رأسها الغطرة والمجيديات. فضحكت بغنج وكشفت أسنانها الجارحة وسألت بدلال: "زي الصورة؟" ثم التفتت إليّ . وكنت أراقب ما تفعل، ولم أجبها، فقد كنت أقارن وأراجع كل ما رأيت وما سمعت وأتساءل: أية صورة؟ صورتك الباكية أمام القبر؟ أم صورتك الشاردة عند القسيّس، صورتك المختلطة عند الناس أم صورتك هنا في هذا الثوب ومخيلّتي؟".

وستكون تلك اللحظة من الوجد المفعم بالغنج والدلال مدخلهما إلى تلك الليلة التي سيقضيانها في أحد فنادق القدس الصغيرة، والتي ستسفر بعد ذلك عن حملها سفاحا، وحضور إخوتها من البرازيل لمواجهة الفضيحة الثانية وغسل عارها بالدم، لكنها ستنجح في تحذير عاشقها حتى يهرب من الرصاص،

وستهرب هي بدونه بعد أن فشلت في إقناعه بتجاوز حواجز الدين والعرف للارتباط بها. وستقوم قيامة النكسة عندئذ ليلف ضبابها أطياف الشخوص ويغطي على حوادث الأفراد بانتهاك أعظم لكل الحواجز والأعراف الشرعية.

ذاكرة المرأة وخروج الرجل :

لا يستطيع مبدع من جيل سحر خليفة أن يمتح قطرات من بئر الستينيات دون أن يشرق بتيار وعيه المعذب بأحداث ٦٧، ترسمها سحر من القدس في سطور مضنية: "امتلأ الشارع بالشباب والقهاوي تضع سماعاتها في الشوارع حتى يسمع كل المارة صوت ناصر وأغاني الثورة والتحرير، امتلأت القدس بأقواس النصر وصور ناصر وقصص وحكايات عن يافا حين تحرر ونصل الساحل، ماذا نفعل بهؤلاء اليهود ومن سرقوا بيوت العرب وشردوا شعب فلسطين؟ ماذا نفعل بشواطئنا حين تصبح بأيدينا، واجتاح الهياج كل شارع وركب الشباب السيارات والشاحنات وهم يلوحون بقمصانهم ويرددون "يا فلسطين جينا لك" وغنى كبار المطربين أغنيات النصر والحرية ووحدة العرب المنبثقة من قلب القدس، وانضوت النساء في مجموعات يتدربن فيها على الإسعاف وحمل السلاح، جمعوا الصبايا والشباب في المدارس و بدأوا التدريب على قطع السلاح قبل أيام من اشتعال الحرب".

وإذا كنا نستطيع أن نتصور أن هذا المشهد لم يكن خاصا بالقدس وحدها من بين العواصم العربية، فهناك ملابسات خاصة تجعل له في القدس مذاقا مميزا مفعما بحميّا بشرى الخلاص، مما جعل مرارة النكسة أشد من أن تحتملها نفوس الرجال. هرب إبراهيم إلى دنيا الله الواسعة في الخليج وأوروبا وما وراء المحيط بعد انجلاء الموقف، مارس التجارة الرابحة والزواج المجدب، أقام مشروعاته الضخمة في مملكة الأعمال والمقاولات حتى أصبح ثريا يكفّر عن ذنوبه بافتتاح مؤسسة باسمه، ترعى الأرامل والأيتام في فلسطين "بتّ علما اقتصاديا والمحسن الكريم للمحتاجين وراعيا للأدب والثقافة مع أني لم أنشر إلا مقالات سياسية وبضع أقاصيص، دخلت البلد مع العائدين في التسعينيات ووطئت

القدس بعد المنفى وغربة استمرت مليون سنة، أمي ماتت بعد رجوعي بعدة أشهر، وأبي قد مات منذ سنين.. اشتريت دارا في رام الله سكنت فيها مع خادمة فليبينية وطباخة ممتازة من المغرب، لكن لا حب ولا زوجة ولا ولد و لا بنت ولا أصدقاء ".

بدأ إبراهيم رحلة البحث المضنية عن مريم التي فقد كل أثر لها، وعن ابنها الذي تركه في بطنها منذ ثلاثين عاما، وهي في الحقيقة رحلة البحث عن الذات الفلسطينية المضيعّة في الشتات، وعن الرموز الدينية التي تجمع الأب بالابن ومريم وروح " القدس"، وهي التي تشغل الجزأين الأخيرين من الرواية.

أيقونة عهد قديم:

ترق قشرة الخيال الروائي كثيرا حتى تشفّ عما وراءها من دلالات، يعود إبراهيم ليبحث عن مريم وابنه، يطرق الأديرة: "نقرت الباب بوجل وحذر، فسمعت صوتا قويا يقول ادخل، فدخلت بخوف، رأيت راهبة طويلة في مثل طولي أو أطول، كانت مازالت مشدودة رغم الكبر وخطوط السنّ، والأخرى كانت بنظارة وإطار ضخم، لكن عينيها شاسعتان ونظر حازم، قالت من أنت والاسم الكريم؟ وما طلبك؟ قلت: الضفة وجبال القدس وحنين القلب إلى القبلة. أنا من ضيعت أحلامي و حبي الكبير والمستقبل. أنا من جاب بقاع الأرض بحثا عن هدف وقضية. أنا من حمل اسم جده وصفات أبيه وما وجد ابنا يرضاه أو يرث اسمه. كانت غلطة وأنا نادم. هل يرضى يسوع أن أتعذب أظل متهما أبديا لا أجد قاضيا ينصفني ويزيل الحكم؟ إن كان يسوع يرضى بهذا إذن ما الفرق؟ وأظل أدور بحثا عن ماض كان هنا، وامرأة حلوة كانت لي، وابنا لا يعرف سر أبيه. ابني ضائع وأمه مريم وأنا هنا أبحث عن خيط فدلّيني".

وبغض النظر عما تنتهي إليه الأحداث المباشرة من العثور على ماري – هكذا عاد اسمها بعد أن لجأت للدير– وكيف أنكرت بلطف ورقة متناهية حاجتها لمن جاء يمد لها يده بعد ثلاثين عاما من الهجر، بل أنكرت حاجتها

لخارج الدير أصلا، واكتفت بترديد اسمه في ذهول، والعثور على الابن "ميشيل" وقد ترهب بدوره واحترف الروحانيات في قريته بزعم تفجير الطاقات الكامنة في الإنسان، بغض النظر عن ذلك كله فإن سياق الهذيان الأخير في أنشودة الضياع التي يختم بها إبراهيم روايته غارق في الأسى ، إذ يقول:

"البحث هدّ كياني، والشعر شاب والقلب ذاب وخيال الكاتب يسحبني ويناديني. ويقول السماء بدأت تصحو في عز الخريف، وأوراق النرجس والنعناع بدأت تخضر، وشعاع أزرق يتلألأ في غيمة برد.. هل صادروا ابني أم اعتقلوه أم أن الأم المعتكفة في أعلى الدير سحبته لفوق؟ وإن سحبته ونسي الدنيا وسكان الأرض فلماذا إذن جاء إليهم وجاء بهم لرحاب القدس؟ لماذا إذن تنكرّ لدمي وأنا أبوه وهم أهله وما حلّ بنا ليس جريمة، بل جهنم وعذاب القبر؟ أهذا هو الابن؟ ما نفع الابن، ابني أنا. ابنك مريم وصليب الحب".

وإذا كانت الرواية تذوب في نهر الأسئلة الوجودية والدينية اللافحة عن الوطن والمعنى، فإن قطراتها تتبلور في أنساق شعرية بالغة العذوبة وهي تطرح أسئلتها على المستقبل المجهول.

محبوبات عالية ممدوح

استطاعت الروائية العراقية المتميزة "عالية ممدوح" المقيمة في باريس، أن تتخطى حواجز السياسة والمكان لتظفر بجدارة بجائزة "نجيب محفوظ" التي تمنحها الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن روايتها "المحبوبات"، فقدمت نموذجا بليغا لقدرة الفن على تحويل المحن الكبرى إلى ينبوع متدفق من طاقة الفن والخيال، حيث يعيد تشكيل الحياة المهشمة على نار التجربة، فتتوهج فيه إنسانية البشر، ويتجلى فيهم نبل الروح ودفء القلب العامر الحنون.

ومع أن الكاتبة تروى عذابات المنافي التي يكتوى بها الشتات العراقي خلال العقدين الراهنين، من منظور راو شاب، هو "نادر" ابن السيدة سهيلة التي تقيم في باريس، وهو يقطن مع زوجته الإيرانية وابنه الصغير في كندا، فإن خبرة المرأة الوجودية والجمالية، ورؤيتها لتفاصيل حياة المهجر، ومعاناتها الموجعة، وقدرتها الفذة على نسج شبكة حريرية من أقوى الصداقات وأعمق العلائق هي التي تتكشف على مدار الرواية في شكل رسائل، وخواطر، واستحضارات يقوم بها نادر لعالم أمه، خلال الأيام التي يحضر فيها إلى فرنسا إثر استدعائه، ليدرك أمه وهي تصارع الغيبوبة وتتشبث بالحياة، فيلتف حول سريرها في المستشفى مع كوكبة "المحبوبات" من صديقاتها الأثيرات، وتنهمر من عيونهن وشفاههن صور ما يعرفن من دقائق وتفاصيل عن هذه السيدة العراقية المذهلة في حضورها الغائب وماضيها المفعم بالوجود الحي المثير.

وإذا كان المهاجر دائما منشطر الروح ومزدوج الرؤية، يرقب واقعه بذاكرة مشحونة بأصداء المكان الآخر، ومشروطة بتأثيره، فإن بؤرة التخيل السردي لا مفر لها حينئذ من أن تكون ثنائية الاستقطاب، حيث يترسب في وعي القارئ، استجابة لاستراتيجية الخطاب الإبداعي، مجموعة من صور الحياة في الوطن، تتناوب مع مجموعة أخرى من صور الحياة في المنفى، فتظل الذات موزعة على

كلا الوجهين، حيث لا يكتسب الجانب الأسبق دلالته إلا في ضوء المعايشة الأخرى. وتصبح عملية القراءة إعادة إنتاج لهذه الازدواجية في وعي المتلقي، بما تسفر عنه من تقابلات نافذة، تجعله أشد قدرة على اكتناه سر اللحظة الراهنة بأبعادها الإبداعية والإنسانية.

سهيلة المريضة في باريس:

يتراءى "نادر" بين صفحات الرواية معظم الأحيان كمروى له، فكل مناجاة أمه الغارقة في غيبوبتها الآن كانت له ومن أجله، فهي أمه وبنته، لا يغيب عن ذاكرتها في اللحظات الحارقة ولا البهجات الحميمة. تبوح بكل شيء، تحدثه مثلا عن أبيه العسكري الصارم، ذي النياشين اللامعة، الذي تركها وهي في الثامنة والثلاثين من عمرها "لم أعرف إن كان قد هرب، أسر، انتحر، أو قتل . كان لغز الاختفاء، وشبح معسكر اللاجئين قد اقتلعا شبابي ورغبتي في الحياة من الجذور ، وها أنا أفرط في سني عمري، وأخطو داخل متاهة حياتي فأصير عبرة لمن اعتبر. ازدادت العداوة لجسمي حين كانت فيروسات الرغبة تدخله، فأقهرها وأنهكه بالعمل التطوعي في الجمعيات، وبالرقص المميت حتى أصاب بالدوار".

وإذا كانت الأم تحتل ذاكرة ابنها منذ مطلع الرواية، وتلقنه الصور الأولى التي تؤسس وعيه بالحياة، فإنها تفرض عليه أن يكون ماضيها هو البئر الذي يستقي منها تهاويمه خلال الرحلة من منفاه إلى مرقدها الأليم، فيستحضر نادر ما كانت تبوح له به من أسرار حياتها الأولى مع أبيه، لكن وطأة القول تشتد على ذاكرة الشاب عندما ينداح صوت الأم في داخله كي يعبر عن مجمل أوضاع المرأة العراقية، بل العربية بصفة عامة، في أسلوب حياتها، وطريقة تعاملها مع الرجل وعنفه وعدوانيته، وتواطؤها معه، لا يصبح نادر سوى قناع شفيف للكاتبة ذاتها وهي تفرض عليه رؤيتها، وتستفيض في وصف التعذيب البدني الذي تخضع له النساء، بل ويتلذذن نسبيا بكتمانه والتفوق عليه، يحكي نادر عن سهيلة قولها "أنا لم يخرجني الضرب المبرح عن طوعي، أما تلك الكلمات:

الكبرياء، الكرامة، والنحيب حتى ساعة متأخرة من الليل، جميع تلك المفردات لا معنى لها، كان استياؤنا صادرا عن رأفة بهم ليس إلا، الشيء المذهل، أننا كنسوة، نبدو وكأننا صفحنا عن كل شيء، الألم الشديد، الرفسات في القفا، والهراوات العسكرية. كان المسدس في بعض الأوقات يخرج من الدرج ويصوب علينا خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم، نقص ذلك بعضنا لبعض، نتضاحك وتعود الصور لتبهرنا أكثر، كيف نهرب؟ كيف عدنا إليهم ثانية؟ نبتسم في وجوههم ونخفي استياءنا وراء الجدران العالية. لم نتعثر بثيابنا قط ونحن نحاول الفرار كما يتوهمون.

كان علينا أن نعترف بأن ما يحصل لنا في الغرف الخاصة البعيدة عن الأنظار، عن نظرك بالذات، وأنظار الخدم والسواق هو مجرد نشاط زائد على حده وفي غير موضعه، ولا يجوز التباهي به بالطبع، هو خطأ وليس خطيئة، ولا حتى فضيحة اجتماعية".

ولست أدري إن كان هذا الاعتراف يمثل منظور معظم النساء العراقيات في استطابة تلقيهن للعنف الذكوري أم هو موقف سهيلة الشخصي فحسب، لكن المثير هو إيراده على لسان نادر الذي يفترض أنه كان بمنجاة من مراقبته.

وأحسب أن إلحاح الذكريات الحميمة على وجدان صوت القصّ والرغبة في ممارسة درجة عالية من الصدق الإبداعي قد وضعا الراوي في هذه الدائرة النسوية.

عذاب الهوية في المطارات:

وبغض النظر عن جنس الراوي فإن المنفي عن وطنه ـ طوعا أو كرها ـ لابد له أن يمر بيوم الحساب في أرض المطارات، حيث تصبح أوراقه ميزان شخصيته وهويته مصدر شقائه. ويسجل راوي "المحبوبات" برهافة بالغة هذه اللحظات الكاشفة في مطار باريس، فيتيح للشرطي –وللقارئ معه– أن يختبرا مسلكه، ويسبرا غور حياته، محاولا تجاوز مفارقات الموقف المتوتر

والتسامي عليه وهو يقول: "بدا الأمر عبثيا ومضحكا وأنا أحاول تصنيف نظرات الشرطي، كانت متكبرة، وحدنا كنا وأمامنا معركة لابد من خوضها، حتى لو كانت بالسلاح الأبيض، الكلمات، مجرد كلمات.. أجبت عن أسئلته بعدما تمسكت بالحاجز الخشبي بقوة. وحين التفت إلى الخلف كنت وحيدا، وهذا ما جعلني أشعر بالخجل، يا للغرابة، كان لون بشرتينا واحدا، لم تقدر أسئلته على سبر غور سري العربي، وكانت أجوبتي مسالمة: "هذه أوراق إقامتي في كندا التي أعيش وأعمل بها، وهذا الملف الذي يثبت أنني على وشك الحصول على الجنسية البريطانية بسبب زواجي. يتفحصني بنظرات ثابتة، شاب عراقي كل مايريده هو موطئ قدم لكي يستحق حظوة الجنسيتين المباركتين اللتين سوف يحصل عليهما عما قريب. شابان محظوظان تم جمعهما من العذاب والتعاسة وهيئات الأمم من حوله في رحلة الاستكشاف الطويلة. يشعر بنفسه أنه غير متماسك، لكنه يحاول.. لم يستطع أن يكون مقاتلا كما ساورت والده الظنون يوما ما، وطوال الأعوام الفائتة، وهو ينفخ في أوصاله الشجاعة مرددا على مسامعه ليل نهار "أنت عوضي، أنت استحقاق الأيام القادمة" لا أنا بلغت مراده، ولا هو سيحضر زفافي وأنا أمسك عما قريب بيدي الاثنتين إكليل الجنسيتين الإلهيتين: "الأصل، أصلك مسيو عراقي؟ هه؟".

يمسك بطرف أصابعه الطويلة ذات الأظافر النظيفة بملف أوراقي، لا شفاء لي من العراق إذن، حتى السموم لن تشفيني منه".

ومع أن هذا الموقف أمام شرطي الجوازات عادي جدا، يمر به الآلاف كل يوم، فإن تجسيده الفني في الرواية بهذه الفطنة اللاقطة، والسخرية الشفيفة، يدخلنا في جوف الشتات العراقي، بما يطرحه من أسئلة لاذعة عن الهوية وتحقيق الذات وتخالف رؤية الأجيال للمستقبل، ومصير هذا الإنسان العربي عامة.

على أن هوية سهيلة لا يمكن أن نخطئ فيها، فهي أم عراقية نادرة وأصيلة، نفذت إليها إحدى صديقاتها الحميمات في باريس، وهي الدكتورة

وجد المصرية، فحاولت أن تكشف لنادر، باعتبارها طبيبة نفسية، عن كوامن شخصية أمه، حتى يتولى مهمة إعادة تأهيلها بعد الإفاقة المرتقبة، قائلة: "كانت روحها الحساسة تسبب لها ولمن حولها الضيق، حين تعرفت إلى الكاتبة الفرنسية "يتسا هايدن" المهتمة بالكتابة للمسرح قالت: من الجائز لكونها ابنة مسرحي عراقي كبير أن تغدو شخصا آخر وهي تؤدى بعض الأدوار على مسرح فرنسي، قدمت بعض العروض الشعبية أمام جمهور صغير.. كانت تسكنها روح الرقص العراقي القديم من طقوس السومريين حتى الوقت الحاضر، تعتبر الرقص طريقة للتحرر ولرفع النبذ عنها بالدرجة الأولى وعن بلدها.. لقد آمنت بأن الرقص يزيد مناعتها تجاه القهر الذي كانت تعانيه ويقوي الاختيار ما بين الحياة والفناء، ولذلك أدمنت عليه".

ولكن ما أعدته سهيلة لمواجهة الوحدة والعدم كان شيئا لا يتعلق بفن الرقص وحده، بل بفن الحياة ذاتها، أعدت كتيبة كاملة من الصديقات اللائي أطلقت عليهن "المحبوبات"، ينتمين إلى جنسيات مختلفة شرقية وغربية، وعندما استدعين ابنها نادر ليحضر غيبوبتها بالمستشفى الفرنسي رآهن وقد تحلقن حولها في دائرة تامة، تصورهن جنديات متأهبات بكامل العدة، قادرات على قهر العدو، يقول "ارتفعت معنوياتي وأنا أتطلع إليهن، شعرت بأن بمقدورهن الدفاع عني أيضا، والدفاع عن الحياة ذاتها، كيف تبتكر هؤلاء النسوة من خيالهن ما يقدرن عليه كي يضمن نهوض سهيلة ثانية؟" لعل هذه البؤرة التي تتجمع عندها إرادة الحياة والمساندة الإنسانية في أصفى حالاتها هي التي تمثل مركز الثقل في الدلالة الكلية لرواية "المحبوبات".

تتجلى مهارة عالية ممدوح التقنية في رواية " المحبوبات " في خلوها تقريبا من الأحداث، واعتمادها على احتشاد الذكريات والخواطر والكتابات التي تتركها سهيلة دون أن تخرج من غيبوبتها. مما يجعل ذاكرة نادر ابنها، وبصره بمثابة بديل عنها، يسجل ملاحظاتها ونوادرها، ويقرأ يومياتها، وكأنه لوحة تنعكس عليها أضواء سهيلة وظلالها الدفينة، خاصة في تسجيل ما تقوله صواحبها، فهذه أسماء العراقية تشد من أزره قائلة: "ابني نادر، كل شيء

مكتوب وهذا قدر سهيلة، سآخذك إلى الجامع عيني، صلِّ هناك وادعُ لها، أكيد ماكو عندكم جامع بكندا. والله كل يوم أتوجه لفاطر السماوات يشيل هذه الغمة عنها وعن بلدنا، وهسّه تشوف عيني. شنوهي غير راغبة في الشفا دكتورة؟ أمك قوية، ستقوم وتقف، ستعود يا نادر، صدق برحمة الله، رحمته واسعة". ثم يستطرد نادر قائلا: " أما نرجس فقد التفتت ناحيتي، شعرت بأن لديها مقدرة شديدة البساطة والقوة في آن في تخفيف الألم الشديد الذي سببته الدكتورة وجد، أعادني كلامها إلى صوابي الذي كدت أفقده حين قالت: غدا يا نادر سوف نتحدث بطريقة أكثر تفصيلا، من الخطأ الحديث عن جميع الأشياء وفي وقت واحد.. لسهيلة قدرة على التحمل فوق ما نتصور، بمقدورها أن تجعل العلاج ممكنا والتأهل سريعا، البداية بالطبع ليست سهلة لكن بمقدورها النجاة، لن أتحدث عن هذا لكي تنام قرير العين لكني أعرف سهيلة؛ إنها ببساطة لن تسمح لنفسها بأن تكون عاجزة".

ومع أن الكاتبة لم تعمد إلى أي ربط مباشر بين شخصية سهيلة وما قد يتجاوز حدودها الفردية فإن القارئ الفطن سرعان ما يقيم هذه العلاقة المتراسلة بين الأم والوطن، فأسماء بلهجتها الأصيلة المحببة تجمع بينهما في نفس واحد عند الدعاء عبر واو العطف "يشيل هذه الغمة عنها وعن بلدنا"، وشخصية سهيلة تحتشد بطاقة رمزية مكثفة تجعلها نموذجا للعراق في جراحاته الدامية وغيبوبته التاريخية وقوته المذخورة الكامنة.

وهناك عشرات الإشارات الوامضة التي تؤكد هذه الرمزية غير المقصودة مباشرة في النص، في رواية سهيلة لما يصيب كبرياءها الوطني من تجلد وهي تقصف في صفوف المنتظرين لطعام البلدية في باريس، لكنها لا تتحدث عن السياسة وأوضاعها، ما يشغلها هو هذه الطبقة العميقة في الوجدان العراقي وما تحفل به من نبل حضاري وثراء إنساني عريض، وها هي أسماء الناطقة بلهجتها تحضر إلى المستشفى أكياسا تسحب منها بهدوء بعض الأرغفة قائلة: "عيني نادر؛ هذا خبز العباس، أدري أنك تحبه كثيرا، وهي لا تجيد صنعه، عجنته البارحة بالليل وخبزته اليوم بالفرن" أخرجت رغيفا لا يزال دافئا تفوح

منه رائحة البهارات العراقية، الفطيرة كلها هبت في وجـهي وأسرعت بـي إلى هناك، شعرت بأنني عراقي له قيمة ما، حتى لـو كـانت مختبئـة ومعجونـة في رغيف خبز يزيد من وحشتي ويجعلني أرقـب الطريـق مـا بـين سـهيلة وبغـداد وهذه المضيفة الكريمة".

هذه المسافة بين سهيلة وبغداد هي التي تجسد مذاق الحياة وسخونة الطبـاع وخصوبة الروح العراقي وهي تتدفق بسخاء على أرض المهجر الغريب.

المنظور الأنثوي:

لا يستطيع الابـن الراوي، مهما كان وفيا لحساسية أمه وناطقـا بلسـانها أن يحمل منظور الأنثى الكامن في الرواية، والذي تشف عنـه رؤيتـها علـى امتـداد خطابها الإبداعي، خاصة فيما يتعلق بشعور المـرأة الحميـم بجسـدها، وطبيعـة مشاعر الأمومة عندها، أما فيما يرتبط بالأفكـار النسـوية فمـن السـهل تحميلـها لشخصيات ينطقن بها دون خلـل، فـنرجس مثـلا تدعـو المحبوبـات إلى بيتـها احتفالا بنادر، وبظـهور علامـات الإفاقـة الواهنـة علـى سـهيلة، وتقـوم ابنتـها "ديالي" —وهو اسم مقاطعة عراقية— بالعزف على البيانو والغناء، بينما يستحضر نادر كعادته عالم أمه التي أجلسوها هذا الصباح على السرير وصبغوا لها شعرها وزينوها كي تتقوى فيها إرادة الحياة وتنتصر على الغيبوبـة، يقـول: "كأننـا في حديقة دارنا في بغداد، لكن سهيلة لم تنادِ عليّ، ماذا لو حضرت معنا؟ لماذا لم نفكر في ذلـك، شاهدتها اليوم جميلة، أجمل مما كانت عليه في أي يوم مضى، جمالا لا علاقة له بالصبغة، أو الزينة، أو العقد الفضي والبلوزة الحريرية الـتي غطت صدرها، صدرها كان مشكلتها الأولى، خاصـة علـى المسـرح؛ كـان كبـيرا وهي تخجل منه".

وأظن أن الابن مهما كان قريبا من أمه لا يمكنه أن يتمثل حياءها مـن حجـم صدرها، فهذا إحساس لا ينتقل إلى الآخريـن، ولا يحتفظـون بـه في سـرائرهم، كما تضع الكاتبة أيضا على لسان نادر أمنيات يستحيل أن تخطر ببـال رجـل،

فهو يتصل بأسرته ويسمع صوت ابنه الصغير ليون ويقول: "وضعت السماعة وتراخيت في الكنبة الوثيرة، بقي صوت ليون في أذني، دادي، تعال. تمنيت في أحد الأيام لو كنت أملك رحما وأستطيع الولادة كسهيلة وسونيا وكل نساء الأرض" ومهما بلغ تحنان الرجل مع أبنائه والتصاقه بهم واستمتاعه بلمس أبدانهم الطرية وخدمتهم فلن يصل في تصوراته إلى تمني أن يكون له رحم يستطيع به الحمل والولادة، على العكس من ذلك شهيرة هي نفسيا رغبة المرأة في امتلاك ما يمتلكه الرجل ومحاولاتها لتعويض ذلك. وفي المرات القليلة التي حاول صوت الرواية فيها أن ينفذ إلى رقائق مشاعر الرجل، على هامش عالم سهيلة الطاغي، لم يوفق سوى في تلك التجارب المشتركة بين الرجل والمرأة، مثل تغير طبيعة المشاعر بعد الزواج كما تصفه الرواية برهافة وضيئة.

أما الشخصية الفذة التي تنجح عالية ممدوح في تمثيل أفكارها الأنثوية فهي "يتسا هايدن " وتمزجها بمصير سهيلة بإتقان شديد، خاصة بعد أن أطلقت نظريتها الجديدة في الكتابة المؤنثة؛ إذ تطرح المؤنث بالمعنيين الفكري والفلسفي في مواجهة المذكر المسيطر على بنية التفكير الأبوي وتراكيبها اللغوية والفلسفية معا. وهي كتابات لا تقتصر على كتابة المرأة وحدها، ولكنها تتجلى في كتابات عدد من كبار الكتاب الرجال كذلك من شيكسبير إلى جان جينيت، "كنت أقرأ أفكارها وأهتف أنها استجابت لأسراري أنا في محاولتها لتفكيك البنية الأبوية المستقرة لدور حواء المتمرد مقابل دور آدم الانصياعي لأمر التحريم غير المفهوم، استجابت حواء لرغبتها، أو بالأحرى لإنسانيتها، باعتبار أن الإنسان كائن يخطئ، وغامرت هي بالتمرد والأكل من الشجرة المحرمة، بينما استجاب آدم للسلطة والقانون وفضل ديمومة النظام على مخاطرة التمرد الساحر "ولا تقتصر أنثوية الرواية على هذه المشاهد الفكرية بل تسري كالضوء الرقيق في سطورها.

دين الحب:

لولا أن مركز الثقل الدلالي في الرواية، كما يبرزه التحليل النصي ويؤكده العنوان هو الحب، لكان موقف المحبوبات من الرجال مغايرا. فعندما اختارت

الكاتبة والناشر مقطعا من الرواية للتعريف بمحتواها على الغلاف الخلفي اقتطفا من كتابة سهيلة سطورا تقول فيها " أحب أن أحب، أحب أن أكون محبوبة، أحب جميع الكلمات التي انتظرتني ولم أقلها لأحد، أحب الكلام المجهول الذي لم أتأكد من وجوده، أحب تلك اليد التي تمشي على جسمي بغير نظام ولا هدف، بالزائد الذي لم يفض، وبالناقص الذي فاض، وبالرجال الذين تركتهم على سجية نفسي، أنام معهم واحدا تلو الآخر ولا ألقي بهم، بالمدنيين العراة الذين لا يملكون إلا سلطان ضعفهم المعتدل القامة، بالضعفاء خائري القوى؛ الذين يجيبون كلما أقول لهم هاتوا، بالضعفاء أكثر مني، بالمخدوعين المعذبين الذين لا يميزون بيني وبينهم، كلما ناموا معي ونحن نذرف الدموع، نتشابك بالذراعين ويغلب علينا الخوف ".

ومع أن قارئ الرواية سرعان ما يكتشف خدعة هذه الكلمات المجازية التي لا تعني سوى تخيل ما تقوله فحسب، فإنها تظل بمراوغتها شديدة الوضوح في الدلالة على اعتبار الحب هو الجامع الأصيل بين البشر مهما اختلفت أجناسهم ولغاتهم، وهو عندما تتم ترجمته ماديا يصبح جسدا راقصا معجونا بالنغم، لهذا فإن نقطة السر في الرواية التي تشد اهتمام نادر في تقليبه لأوراق أمه وقراءته لكتابتها ورسائلها هي إشفاقه من أن يلتقي فيها برجل غير أبيه المفقود، وغير المأسوف على فقده، وعندما يخلص إلى قراءة يومياتها في الجزء الأخير من الرواية لا يتدخل بأي تعقيب، بل يتركها تبرئ نفسها مما تعترف به من شبهة غواية زميلها في الرقص على المسرح الباريسي خارج نطاق الانصهار الإبداعي والتحام الأجساد في إيقاع لاهث، ومن الطريف أن نلاحظ اسم هذا الزميل الذي يقبل التأويل الرمزى بدوره "فاو" بكل ما يحمله من دلالات تاريخية للعراق، تقول عنه سهيلة: "رقصني على هواه، صرخ في وجهي، قرض عمري، رفس جسدي، ضرب حماستي، وضبط غدد مواهبي، انتقم مني الواقع بالقانون، بالمبادئ، بالحكومة، بالضباط، بالمدنيين، بصفوف الميداليات والجنرالات فعدت موضع ثقته ... "فاو" بقصد أو بدونه، يقبلني بلا حيطة أو حذر، لم يضع خطة ويجرب ولا كانت أرضية المسرح هي الاسم الآخر للبلد،

لم يتراجع أو يرف له جفن، ظهرت في تلك الليلة بجسمي الذي كرهته، بالقش الشائك الذي كان، كنت أفرغه وأنا أقعي على ركبتي خلف فاو، أشم أبخرة جسمه، عرقه ينبعث من تحت إبطيه المشعرين ومن أسفل ساقيه وأنا أنتظر مروره بين النهرين.. لم أهتم بالتعليمات، لا يهم، في تلك اللحظة التفتنا معا بعضنا إلى البعض، مررّت إصبعي على جبينه الشاهق، نزلت إلى الأنف، الرقبة، كي لا أخجل ولا أقاوم.." وقبيل ختام الرواية تضيف سهيلة التي لا تتحرك في مرقدها عبر مذكراتها "لو يدعني نادر أدخل فاو، أرتشف دمه وأدعوه إلى وليمة عمري، أسحب الستارة وأجري راقصة فوق برج إيفل، بابل".

هذا بالضبط ما تفعله عالية ممدوح في تخليتها لأسطورة متوهجة، تمتزج فيها شجاعة المبدعة العراقية بأوجاع روحها الشرقية وهي تتحرر على ضفاف السين لتضم في لحظة فائقة ما بين البرجين: بابل وإيفل.

حنان الشيخ تروي قصة تحرير المرأة

حنان الشيخ مبدعة لبنانية جسورة، استحقت البروز إلى الصف الأول من الروائيات العرب بعدة أعمال محفورة بعمق في ذاكرة الإبداع مثل فرس الشيطان وحكاية زهرة ومسك الغزال. وهي اليوم تقدم بشجاعة فائقة سيرة تحرر المرأة العربية في لبنان من الداخل، وهي سيرة أمها فيما يبدو من القرائن المحيطة بالنص. وكانت فتاة أمية من الجنوب الشيعي، يجرح الحسك والشوك كفيها وهي تلتقط في طفولتها الشقية ما تقتات به من الخضراوات الطفيلية في الضيعة، مع أمها المهجورة المطلقة، دون أن يعطف عليها أبوها المزواج، كما تجرح العائلة قلبها بعد رحيلها إلى العاصمة بيروت، عندما تجبرها على الاقتران كرها بزوج أختها المتوفاة حتى ترعى أطفالها الذين لا تزيد عنهم نضجا، فتردد كلمة الموافقة دون أن تدرك معناها. فتلتقطها فتنة المدينة المرحة، وأفلام السينما الناطقة بالهوى، لتصب في روحها نشوة العشق الحر، مع شاب رومانسي جامح، ينتهك بصحبتها قوانين العائلة والمجتمع، طيلة سنوات عديدة متصلة.

تحكي الرواية بضمير المتكلمة، كي تقدم العالم الباطني الحميم لتقلبات الأهواء وصراعات القوى، وانتصار الإرادة في ممارسة التحرر الداخلي للمرأة ضد سلطة المجتمع، اطمئنانا إلى تبرير الحب من الوجهة الأخلاقية ما دامت الزوجية مبنية على القمع والإكراه، وهي حجة رومانسية شهيرة، أتاحت لعاشقها أن يراقبها حتى لا "تخونه" بالنوم في سرير زوجها ليلا.

وقد ركزت حنان الشيخ في هذه الرواية على توصيف الأثر العميق لفن السينما في تكوين مزاج شخصية الأم وتزويد مخيلتها بنماذج الحياة الحرة التي تصبح مُثُلها العليا في حركة الأجساد وفورات المشاعر وأنماط المعيشة والسلوك. فالسينما قد منحت الناس للمرة الأولى فرصة رؤية العلاقات العاطفية وهي تتجسد في نظرات العيون ورعشات الشفاه، وأطلعتهم على أسرار الطبقات الغنية ومآسي الأوساط الفقيرة، وصوت الرواية "كاملة" تشرح هذا الأثر بتلقائية

عجيبة وهي تقول:

"السينما علمتني الحياة، وأفكر أن بائعة التفاح (في الفيلم المسمى بذلك المأخوذ عن مسرحية بجماليون) لم يتسنَّ لها حضور أي فيلم، وإلا كانت تعلمت أن تكون أرستقراطية من تلقاء نفسها، فالسينما أدخلتني ولا تزال إلى مدرسة من نوع خاص، تعلمني التاريخ والجغرافيا، تحدثني عن بلاد اسمها أوربا، عن الحرب، تعلمني فن الكلام، فن الموضة والملابس، تدخلني إلى منازل فخمة ومتواضعة، تعرفني بسكانها، فأتمنى لو أعيش مثل بعضهم، وأحمد الله أني أعيش أفضل من البعض الآخر.. أتعلم كيف يتنزّه البشر، وكيف يفترشون الأرض ويحتسون البيرة وينعمون بالطبيعة، بينما تكون سترات الرجال ملقاة إلى جانبهم، ومعاطف أو شالات النساء موضوعة بإتقان على العشب" ثم تشرح الرواية أنماط الخبرة المعيشية والجمالية التي اكتسبتها من مشاهدة الأفلام السينمائية فندرك أن عصر الصورة الذي نتحدث عن تأثيره البالغ اليوم قد بدأ بهذا الفن السابع الذي نقل مجتمعات بأكملها من الانغلاق على حيواتها وتقاليدها المتوارثة إلى مرحلة منفتحة جديدة على المظاهر الخارجية والمشاعر الداخلية، حيث أجرى تعديلات جذرية على التركيبة التربوية والمنظومة الأخلاقية وعلى طبيعة تبلور المشاعر وتجسد الغواية؛ تقول كاملة أيضا: "أخرج من فيلم "دموع الحب" وكلي لوعة على موت البطلة نوال، الغضب يعتمل في قلبي من حبيبها بعد أن عادت إليه حين وفاة زوجها. تسأله: سامحني، سامحني، فيجيبها محمد عبد الوهاب: سامحتك، ثم يتهمها بالنفاق وبالخداع عندما تقول له: أنت حياتي وماليش حياة من غيرك، الجملة نفسها التي رددتها البطلة لزوجها في ليلة زواجها، ويطردها عبد الوهاب فتهرب لترمي نفسها في الترعة، أبكي وكأن ينبوعا من الماء أخذ يفيض ويغطي وجهي. الأفلام تحاورني من جديد، إنها تعكس حياتي، أنا مثل نوال تزوجت كما فرضت عليّ الظروف، وها أنا مثلها أجد الحب، لكن يديّ مكبلتان بزوجي وأولادي وعائلتي". وإذا كانت السينما لم تبدّل حياة كل الناس، ولم تجعلهم يكتشفون ذواتهم ونوع عواطفهم وحدود قدراتهم الشخصية بمثل هذا الوضوح، كي يروا صور حياتهم وطموحاتهم فيها، فإن تأثيرها الحاسم قد دمغ من كان مستعدا له

على وجه التحديد، وقد كانت كاملة تملك خاصية جوهرية جعلتها قريبة جدا من فتنة النجوم، وهي نوع من الدلال الشامي، والوله بالحياة المرحة، بخفة روح وظرف وحسّ فكاهي بديع إلى جانب الإعجاب بالذات والاعتزاز بالجمال والحرص على أن تكون محط الأنظار. ويكفي أن نتذكر مثلا روايتها لرحلتها بالقطار إلى دمشق وهي صبية صغيرة بصحبة زوجها وشقيقته لزيارة السيدة زينب، وقد اقترب من المرأتين ضابط بزي عسكري جميل وسأل شقيقة زوجها: هل هي ابنتها فأجابته بنعم، فأبدى رغبته في التقدم لخطبتها، وسارعت الصبية بإعطائه العنوان في بيروت نكاية في زوجها الذي كان قد حرمها من المشتروات، ويأتي الضابط لزيارتهم بالفعل، وعندما يدرك الزوج المفارقة يصيح به "الله يخرب قلبك، دي مَرَتي"، ونلاحظ حينئذ أن المعادلة السحرية التي وظفتها حنان الشيخ في هذه الرواية تجمع أطراف الفتنة في تخيّلها للواقع وإعادة بعثه بشجاعة الإبداع من ناحية، والتعبير عن عشق الحياة والمرح وحسّ الدعابة من ناحية ثانية، والقدرة على حكي ذلك بمتعة وتلذذ وتفاصيل ممتعة من ناحية ثالثة، مما يجسّد كيفية تشكل الوعي الفطري بحق الحياة والحب وانتصار الإرادة الحرة على عوامل القهر والكبت الدفين.

السينما وانفجار الكارثة:

تروي كاملة قصة ولادة بنتها الثانية، فتسجل حنان الشيخ أول ظهور لها في الرواية، وسبب تسميتها التي تدين بها أيضا للسينما، ثم تبثّ بعض الإشارات الدالة على طبيعة الأم الصبية، وحرصها على تأكيد صغر سنها ومرحها إذ تقول: " تداهمني آلام المخاض، فتأخذني ابنة شقيقتي إلى المستشفى، وإذا بطبيب التوليد نفسه يهتف ما إن يراني: بتعرفي أنا دايما بتذكرك، عطيت مرة محاضرة وجبت سيرة إني ولدت بنت عندها ١٤ سنة، وعندما يسحب طفلتي الثانية يسألني: شو بدك تسميها؟ أجيبه جوزي بالحج، وقال إذا جبت صبي تسميه مصطفي، وإذ بنت زينب، بسّ أنا مع أني بحب ستنا زينب ما بدي سميها أي اسم ديني، يكفي جبرني، سمى بنتي البكر فاطمة.. الله يخليها حلوة مثل القمر" ثم تقترح على الطبيب أن يسجّل لها اسم زلفى أو سلافة،

ناطقة بهما بطريقة محرّفة تثير ضحكه، فينصحها بأن تختار اسما تستطيع أن تنطقه بسهولة، عندئذ تفاجئه بطلب صبياني غريب، إذ ترجوه السماح لها بالتغيّب عن المستشفى لمدة ساعتين فقط، حتى يمكنها أن تشاهد الفيلم الجديد "حنان"، لأنها لو عادت لمنزل أهلها فسوف لا يسمحون لها بمغادرة الفراش قبل أربعين يوما حسب التقاليد فتفوتها رؤية الفيلم، يستغرق الطبيب في الضحك، لكنه يفطن إلى شيء فينصحها أن تطلق على وليدتها اسم "حنان" فتعجب به الأم، وتطلب من الممرضات سرعة تسجيله حتى لا يغيره الأب بعد عودته من الحج، وعندما يخبرنها بأن بوسعه أن يفعل ذلك ويدفع الرسوم المقررة ثانية تؤكد لهن أنه لن يقوم بتغييره لبخله. لكن ما كان ينتظر الأب الصالح الراجع من الحج كان أفدح من ذلك؛ إذ يوقعه شريكه في محله التجاري الكبير بسوق المدينة في مأزق خادع ينتهي بالشركة إلى الإفلاس واستئثار الشريك بملكية المحل. وعودة الشيخ المستقيم ليبني حياته عاملا من جديد، وخلال تلك الأزمة الطاحنة كانت كاملة تندفع في عاطفتها الجامحة تجاه حبيبها محمد، وتزداد تعلقا به وترددا على بيته، ويحاولان الافتراق دون جدوى، ويشي بهما شقيقه إثر صدمة عاطفية يتعرض لها، فيقصد إلى متجره ويقول له كما تروي كاملة: "مضبوط اللي قال إن الزوج آخر من يعلم، وزوجتك ما بتعزّل من عندنا، هي وخيّ محمد يحبو بعض: تدور الدنيا بزوجي، لكنه لا يفارق متجره بل ينتظر أوان رجوعه إلى البيت كعادته في المساء، ويسألني مستطلعا مني الخبر، أصيح كلا: كذب ونفاق، ناولني، ناولني المصحف الكريم حتى أحلف لك عليه، يأتي لي بالمصحف، أغمض عيني وأهمس في داخلي، يا الله! راح كذّب عليك يا حبيبي يا الله، دخيلك إوعى تسمعني، بس بدي أذكّرك إنه جوزوني الحاج غصب عني، أقسم بصوت عال بأنه لا علاقة لي بمحمد، وأضيف أن أخته هي من أعز الصديقات، وهي التي أزورها عند ترددي على بيتهم".

تمتد تجربة حنان الشيخ التي استقتها من حياة أمها "كاملة" فتمثلت طبيعة عواطفها وتقلبات مشاعرها في رواية "حكايتي شرح يطول" لتقدم رؤية مثيرة لعالم الأنثى وهي تنزع حريتها وتدوس قيود الأمومة والأسرة، لتبدأ حياة

جديدة ملائمة للعصر الذي بشرت به الفنون الجديدة، وكانت الرومانسية قد وضعتها على شفا الانتحار يأسا من تحقيق ذاتها بالحب المحرّم عقب اكتشاف إثمها، لكن انكسار الزوج وتحالف القوى المساندة للتحرر في المجتمع العائلي وإصرار حبيبها العنيد وحسن تدبيره باستمالة شقيقها الفنان عازف العود، المضروب في تكوينه التقليدي بحساسية الشعور العاطفي، إلى جانب الأب اللعوب الذي كان دائما نموذجا للانفلات والتهرّب من المسئولية العائلية، كل ذلك سهّل لها الحصول على الطلاق والاقتران بحبيبها.

وهكذا أصبح بوسع "كاملة" أن تفاضل بين صورتين لهذا المعشوق بعد الزواج منه: "يصبح في حياتي محمدان؛ محمد الأول الذي كان يرتدي بدلة ذات نقش، ملونة بالأسود والأبيض "رجل دجاجة" إضافة إلى القميص المكويّ المهفهف عليه. محمد ذو الشعر البنيّ المالس، محمد الذي لا أراه من غير كتاب أو ورقة أو قلم، لسانه يتدفق بالزجل الذي حفظه، وبأبيات شعر ينظمها أصدقاؤه، محمد الذي أغار عليه غيرة حمقاء، حتى حين أراه يلتذ وهو "يمصمص" عظام الخروف، أغار عليه لأن عينيه الواسعتين الملوّنتين كانتا تحبان الظرف والجمال...

ومحمد الثاني الذي أراه إبان حملي المتواصل وإجهاضي، ووضعي للمولود تلو الآخر، والذي يساعدني على تربية أولادنا، فيعصب رأسه متألما إذا ما أصاب الزكام أحد الأولاد، يعاني معي همّ التنظيم والغسل والكي والطبخ وإيجاد خادمة، يتخبط في مسئوليات الأطفال والبيت، يحاول أن يستدين المال من أجل أن نصطاف في بحمدون بالذات، لكني أهرب إلى محمد الأول فيسألني أن أغني له، فأفعل ذلك رغم انتفاخ بطني بحملي الرابع وتعبي وإنهاكي، أغني له بكل غنج ودلع أغنية شادية: أروح وراك تهرب مني، ألحقك تبعد عني، مين غيّرك، مين قسّاك عليّ.. ما تقولي عليه.. لكن محمد الأول يهز رأسه ويقول بكل تحسّر: صوتك موش مثل قبل، كأنه صار مربوط بحبل" وتدرك كاملة وسط إحساسها بالسعادة الفارق الدقيق بين حرية الحب اللاهب ومحاولة تمثيله بعد الزواج.

المسكوت عنه:

ليست الأحداث ولا وقائع حياة كاملة هي التي تكسب الرواية أهميتها ولا جاذبيتها، وإنما قدرتها على البوح بالمسكوت عنه،على كشف خبايا المرأة العاشقة في حالاتها المتعددة، فها هو محمد يملأ كيانها، ويصحبها إلى "رأس الناقورة" على الحدود اللبنانية الإسرائيلية عندما يعين في الخمسينيات مديرًا لأمن هذه المنطقة، فتدور كاملة في بيتها الواسع الجديد تغني مثل ليلى مراد وهي تسأل محمد باللهجة المصرية: إحنا فين؟ في إسكندرية، في راس البر، لا في مطروح، يا ساكني مطروح" وتمارس حياة رغدة، لكن الأيام لا تمهلها كثيرا، فيصرع زوجها في حادثة سيارة، وتذوق مرارة الترمل على طريقتها أيضا، حيث لا تخلو من ظرف ودعابة وسط المآسي، وتكشف عن خبايا المرأة في هذه المواقف: "كنت قد ظننت أني أوصد الباب. وأقيم حاجزا بيني وبين الرجل كلما رفضت من تقدم طالبا يدي، فأكتشف بعدئذ أني مخطئة، فعيون الجيران حولي تلاحظني، وتغازلني تماما كما كانت تفعل وأنا مازلت في بيتنا مع أمي وشقيقي العابس، كوني أرملة أضفى عليَّ جاذبية الثمرة المحرّمة، ولم يكن ينقصني إلا أن أمسك مكنسة وأكش عني نظرات التودد، مع أنها تجعلنى أتباهى بأني لا أزال جذابة، أشعر من جديد بأني مراهقة بالفعل، لكن الإعجاب وقتي رهين ساعته، لا مستقبل، لا زواج، ربما إعجاب واستلطاف، يجعلان الوقت يمر بسرعة، وإذا بمسئوليات الأولاد والبيت تصبح أخف وطأة. كانت أغنية "نجاة الصغيرة" ساكن قصادي وبحبه" تدغدغ خيالي، لأن الشاب الذي يصغرني، والذي يسكن في بناية جميلة لا تبعد عني إلا عدة أمتار أخذ يلاحقني بنظراته.. لكني ألاحظ أيضا نظرات الإعجاب التي راح يغدقها على ابنة جارتنا، فأجدني آتي ببطاقة الهوية وأزيد شحطة صغيرة على رقم ٢ فأصبح من مواليده ١٩٣٥ بدلا من ١٩٢٥، أقدم ذات يوم سهوًا هذه البطاقة المزورة للأمن العام من أجل "زودة المعاش" ويسقط هذا الالتباس في يد الموظف فيستعظم الأمر: مدام، هذا تزوير.. هذا تزوير: لكني أجبره على سماعي: فيه واحد بدّو يزوجني، يعني عند عريس، ومشان هيك صغرت حالي ولو.. شحطة صغيرة بتغيّر لي كل حياتي، حط حالك محلي، ٥ أولاد ومسئولية وغلا، ولو..

شحطة صغيرة شو راح تأثر".

يضحك الموظف ويسامحها على أن تقدم بطاقة أخرى سليمة، ومع أننا نعرف أن هذا المشهد وأمثاله طبيعي جدا في مشاعر النساء وسلوكهن، غير أن روايته بهذه الطريقة العفوية المفعمة بالصدق يعطي للبوح مذاقا خاصا يكاد يجعل النقيصة مظهرا للكمال الأنثوي، وهذا سحر الفن الجميل دائما.

التماس بين حنان وأمها:

ياء المتكلمة في عنوان الرواية "حكايتي شرح يطول" تعود للوهلة الأولى إلى صوت الرواية، وهو يتراوح بين الأم التي تحكي طيلة الوقت، والبنت التي تتراءى خلف حجاب شفيف، بينما نعرف أنها صانعة المتخيل التي تمنحه مذاق الواقع ونكهته النفاذة، فهي سيرة ذاتية وغيرية في الآن ذاته. غير أن نقطة التماس بين حنان وأمها تتكثف دائما في اللحظات العاطفية المحتدمة، تجلعها الكاتبة تقول: " تمرّ عليّ حنان في إحدى زياراتها إلى لبنان، فنذهب معا إلى الجنوب لكثرة ما أخذت أتذكر أمي وبيتنا في النبطية، وطفولتي، أفكر في الاعتذار من ابنتي والبقاء في البيت، ولكن ما إن أسمع صوتها المتحمس يسألني إن كنت جاهزة حتى أسرع وأرتدي ملابسي وأنتظرها، لم أكن أرفض طلبا لحنان، لعله الشعور بالذنب، كلما حاولت حنان أن ترفعه عني أراه يعود جاثما على كتفي وقلبي كأنه بلاطة". وتشرح الأم ما كانت تبذله ابنتها من جهد كي تضعها بأنها استفادت من هذا الوضع الذي خلقته بطلاقها، حيث كانت تتعلل به في التهرب من الواجبات واستدرار عطف الزملاء وإشفاق المدرسين، لكن الأم لا تلبث أن تعترف بأنها رمت بنتيها – وهما جوهرتان – في التراب المعفّر، فتجهش حنان بالبكاء، وتبرر انهمارها العاطفي بسبب طريف، وهي أنها كلما سمعت أمها تحاول التحدث بالفصحى يحزّ في قلبها أنها لم تعط فرصة التعليم، " فلو علموك لكنت أنت الكاتبة لا أنا"، في هذه اللحظة الجياشة تتماهى البنت مع الأم الجديرة بأن تكون هي الكاتبة، ما كان ينقصها سوى أن تتعلم قواعد الفصحى، وهاهي الكاتبة تنقل خواطر أمها وذكرياتها بلسانها، وبلهجتها العامية ذاتها حتى تتوارى خلفها. يحدث ذلك

على وجه التحديد خلال مرض الأم بالمرض القاتل الذي لا يسمى، تجمع حنان ملفات الرسائل والمذكرات التي كتبها محمد وتدخلها في نسيج روايتها، تتمنى لو أنها تحدثت معه وقرأت كل ما كتبها وهو حيّ، تتصل بأخواتها وتبكي، يذكرنها بأنها كانت صغيرة، فتحتج قائلة: كان عمري ١٥ سنة، ابنتها هي التي جعلت أمها تهدأ وهي تقول لها: كأنه كتب كل شيء من أجل أن تقرئيه الآن وتكتبي قصتها، تمسك حنان بالورق الباهت، بالصفحات المتآكلة، والأوراق الصفراء التي كتب عليها محمد لواعج قلبه، آخر ما تقرأه رسالة الأم التي أملتها على ابنها الصغير ثم لم تبعثها إلى حنان تقول لها: "لا تكوني قاسية على ماض تولى، إنه كان حلوًا لأني تحديت الجلاد، وتحديت القيود في معصمي، واسترجعت حريتي.. استرجعت جمالي من جمالك، وذكائي من ذكائك، وأنبتت الشجرة العارية من جديد أوراقا لامعة، ستبقى لامعة مدى القدر والحياة".

أية بلاغة كتبت بها حنان الشيخ، بلسان أمها كاملة، هذا المشهد الشجيّ الذي يكثف شعرية الرواية، ويقطر دلالتها، فليست البنت سوى روح الأم المعبرة عن ملحمتها في عشق الحياة، والتندر بمفارقاتها، وجرأة الكشف عن أسرار الأنثى وهي تتواطأ على الجموح وتنتصر لإرادة التحرر، وأية حلاوة تنفثها عملية المزج بين عذوبة العامية اللبنانية والفصحى الرومانسية الجميلة، ومع أن العنوان يحتكم إلى الأولى في نسق الجملة "حكايتي شرح يطول" بحذف الضمير العائد "شرحها"، فإنه يمتد من ضمير الأم إلى البنت، ومن وجدان الكاتبة لتمثيل جيل تعذب وتمتع، وكشف حجاب قلبه ورأسه وأعطى نموذجا لانتصار الحب وإرادة التحرر معا.