الرواية فى سوريا

obeikandl.com

التداوى بالحب.. فى القلاع الضامرة

ذات الكاتب مرآة، والكاتب إنسان يعيش فى مجتمع، فإذا ما قصرت المرآة ضاقت الرؤيا، وانحصرت فى ذاته الفردية، وإذا ما اتسعت وطالت، اتسعت الرؤية وشملت محيطًا أوسع.

وإذا كانت لضيق المساحة أسباب، قد تكون شخصية كأن لا يستطيع الكاتب إلا رؤية ما حوله، أو تتقوقع ذاته داخل ذاته وتتمحور فى عالمه الداخلى، فلا يرى سوى غرائزه، وقد يكون مصابًا بالنرجسية. فتصبح الكتابة هنا محكومة بعمر الكاتب ذاته – وربما زادت قليلاً.

وقد تكون الأسباب عامة خارجة عن قدراته، البشرية والإبداعية، فهنا تؤرخ الكتابة للمحيط الذى يعيشه الكاتب، المحيط المحدود والممتد.

أما الكاتب الذى اتسعت به الخبرة، وكانت لديه جرأة الاقتحام، اتسعت به الرؤية لتشمل الوطن بأكمله، وربما العالم بأكمله، فكان مصباحًا كشافًا كاشفًا يضيء العتمة، ويوقظ النائمين فى سبات الليل، أن استيقظوا غفاة البشر.

وإذا كنا قد وصلنا إلى المحطة السورية فى محاولتنا دراسة التغيرات المجتمعية فى الوطن العربى فى القرن الجديد من خلال الرواية العربية، فإن دراسة أربعة نماذج من الرواية السورية – وإن كان الكم قد لا يكون كافيًا، إلا أنها النماذج المتاحة – قد

تعطى مؤشرًا للمجتمع السورى من جانب، وتطبيقًا لما قدمنا به من جانب آخر.

فرواية مثل "حواف خشنة" لـ"عمر قدور" – الصادر بدمشق ٢٠٠٢ –[١] تغرق فى بحور الرومانسية كلية، وتدور الأحداث وتتحرك الشخصيات وتتحدث عن عالم غير الواقع السورى، فيشعر القارئ كما لو أنه يقرأ رواية مترجمة عن واقع غير الواقع العربى. والأمر هنا لا يجب أن يؤخذ على علاته، إذ القراءة للمشهد قد توحى وكأن الكاتب لا يريد الدخول إلى ما قد يوقعه فيما قد لا تحمد عقباه.

ثم يأتى النموذج الثانى فى رواية "طوق الأحلام" لـ"محمد شويحنة"[٢] الصادرة فى العام ٢٠٠٤، لنجد خطوة للأمام. إذ تتطرق الرواية لشيء من الرؤية العامة، وإن ظلت تدور فى إطار الحلم الذى قد يختبئ وراءه كثير من الكتاب – خشية ورهبة من اقتحام الواقع المعاش – فشمس الدين يحلم بوصية الجد الأكبر (الماجد عبد المجيد) والذى يسقيه فيه اللبن من معين لا ينضب مشيرًا إلى الكنز الأكبر، المتمثل فى الكلام، فى إشارة للصمت وعدم القدرة على القول، إضافة إلى تتابع الخلفة من البنات فى العائلة، فى إشارة أيضًا للحاجة إلى الرجال والرجولة، وكذلك لم تعدم الرواية بعض الإشارات إلى سيطرة العسكر على مجريات الأمور وكيفية الرعب الذى ينتاب (يحيى) إذا ما ذكر أمامه (الزغنون).

ثم تأتى ثالثة النماذج "ذاكرة الرماد" للكاتبة المتألقة "ابتسام تريسي" فى عام ٢٠٠٦.لتخطو خطوة جديدة نحو العام، القضية العربية الأساسية، قضية فلسطين، إلا أنها تظل أيضًا بعيدة عن

---

(1) منشورات وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٢.

(2) مركز الإنماء الحضارى – ٢٠٠٤.

تناول الداخل، الأمر الذى يثير الشك حول الكتابة فى سوريا، والذى قد يمتد إلى العديد من البلدان العربية.

ثم تأتى رابعة النماذج "قلاع ضامرة"[1] وهى الرواية الأولى للكاتب "عبد الرحمن حلاق" لتؤكد استمرار التصاعد فى المواجهة مع الأوضاع العربية – فى سوريا – إذ يستطيع الحلاق اقتحام الوضع الراهن داخل سوريا، الأوضاع الداخلية وفوران الداخل، والثورة المكبوتة على الدولة البوليسية. وقد نجح الكاتب فى اختيار أبطاله من بين طلبة الجامعة، بل ومن بين مجموعة المثقفين فيها. كاتب القصة وكاتب الشعر وكاتب النقد، وكاتب التقارير، حيث الجامعة على طول تاريخها، هى مصدر التغيير، ومنبع الثورات الثقافية، ومنبت التطوير والحراك فى المجتمع.

وإذا كانت النماذج الأربعة قد غلفت بالأسلوب الرومانسى الناعم، الجاذب للقراءة، إلا أن "قلاع ضامرة" قد حافظت على التوازن بين الأسلوب الرومانسى والأسلوب الواقعى، مقتربة إلى حد كبير والكثير مما يكتب فى الرواية المصرية الآن، لا فى التناول فقط، ولكن فى نوعية المشكلات أيضًا. حتى لو تناسى المرء كاتب الرواية لظن أنه يقرأ رواية مصرية، يعانى فيها المجتمع من الدولة البوليسية، من تصارع الإخوان المسلمين والماركسيين، بل والناصريين كذلك، وهى الفئات شبه المتصارعة – بالحناجر – بينما الحزب الحاكم يمارس سطوته، ويفعل ما يريد.

الرواية لا تعتمد الحدث المحدد، وبالتالى فلا تصاعد، بل مشهد عرضى بطول البلاد لما يدور تحت السطح. مجموعة المثقفين بالجامعة، تعانى من وجود الحرس الجامعى، ومن كتبة التقارير

---

(1) دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا – اللاذقية – ٢٠٠٧.

الذين فى أغلب الأحيان يستغلون هذه المهمة المسموعة الكلمة لدى الجهات الأمنية فى تحقيق مآرب شخصية. مثل جوليا. إنسانة نبتة متسلقة، تكتب التقارير الأمنية فى زملائها، تعتمد مبدأ أمها (ضع شيئًا فى اليد تحصل على وجبة دسمة، تستغل مهمتها – إلى جانب جسدها – فى السطو على أشعار فريد. ابن المختار، يستغل عمله فى خدمة المخابرات فى محاولة الاستيلاء على (ملكة) رمز التغير الذى صنعه (جمال) وابنة العاهرة التى صنعها الفساد، كبار البلدة ورمزها الذين يبدون على السطح من الكبار، وهم لدى أم ملكة زناة.

يحلم جمال بالتغيير، يسعى إليه فى المدرسة التى ما أرادها للتعليم فقط، وإنما لزرع الفكر والتحرر، تقع ملكة فى حبه، وهى التى يسعى الجميع لنيلها، تخلص له وتكون وسيلة لتطهير أمها، وعندما يهددها ابن المختار بالنيل منها، تكتب إليه (جمال) غير أنه يقف عاجزًا ولا يستطيع مساعدتها.

الشخصيات والأسلوب:

مثلما تحدثنا عن الرواية المصرية، ومن بين أوجه التشابه بينها وبين "قلاع ضامرة"، اختفت الشخصية بمعناها التقليدى، وأصبح البطل هو الفعل. وقد اعتمدت "قلاع ضامرة" على أسلوب الأصوات، فكل شخصية تتحدث عن نفسها، وتكون فرصة للهروب من الراوى العليم الذى يحيط بكل شيء – فى زمن اختفى فيه العليم بكل شيء –، وهو الأسلوب الذى يتيح لكل شخصية البوح بمكنون نفسها، والإفصاح عما لا تستطيع الإفصاح به لغيرها. فإذا ما نظرنا إلى (جمال) – وربما قد عنى عبد الرحمن بهذا الاسم الشخصية التاريخية التى يتضح من الرواية أن لها وجودًا لم يزل فى

سوريا، فضلاً عن مصر – وهو ما يمكن اعتباره الشخصية الرئيسة في الرواية، نجدها شخصية ذو بعدين، بعد يراه به الآخرون، وبعد يقر في جوانيتها، ولا نستطيع أن نجزم هو أيهما – وهو ما يتفق تمامًا مع الشخصية التاريخية المسمى على اسمها –، البعد الأول هو ما يتحدث به عنه الآخرون. فها هي ملكة، الشخصية الثانية في العمل، والتي كان لجمال فضل التحول في حياتها نراها تقول عنه:

{.. لماذا وجدت في حياتنا يا أستاذ؟ لماذا أتيت بلدتنا أصلاً؟ رميت بحصاتك في مستنقعاتنا الراكدة ومشيت. كنا تعودنا الحياة وتأقلمنا مع الواقع، وكانت أحلامنا صغيرة وحياتنا بسيطة، لم نفكر بأكثر من لقمة نأكلها وثوبًا نرتديه.....

جعلتنا نتمرد ونكره ما نحن عليه دون أن تعطينا البديل ولا حتى القدرة على إيجاد البديل.}[1]

فجمال في نظر الآخرين قوة دفع نحو التغيير، شخص فعال، إيجابي. غير أنه في جوانيته، وفي حقيقته غير ذلك، إذ نراه يقول عن نفسه، عندما يعجز عن إنقاذ ملكة من براثن ابن المختار، ويعجز حتى عن المحاولة، وبعدها يقف كالمتفرج من بعيد وكأن الأمر لا يعنيه:

{.. فأنت الآن لست عاشقًا يهيم حبًا في ملكوت الخيال. أنت رجل مخصي سلبت منه القدرة على الفعل. تدرك حجم الخطر لأنه ماثل أمام عينيك كما الموت. وتدرك في الوقت ذاته حجمك الصغير، أنت أضعف من أن تفتح بيتًا وتجلبها مع أمها إليه. وأضعف من أن تصرخ حتى في وجه شخص يهتف في المسيرات، فكيف ستواجه رجل أمن يسهر على استتبابه بفوهة مسدس، وباغتصاب

---

(1) ص ٨٢.

فتاة، ويزج من يراه خطرًا فى غياهب السجون، إن كنت تخاف من كتبة التقارير الذين يشاطرونك مقعدك فى الجامعة، فكيف ستواجه ابن المختار.....}[1].

وعلى النقيض من تلك التركيبة الشخصية، جاءت ملكة، ذات البعدين، غير أن البعد الذى يراها به الآخرون على عكس جمال حيث رأوها:

{.. ملكة لم تخلق لتكون بريئة، إنها ثمرة جفاف النهر.....

استعجلت تفتحها لغير هذا كله، تريد جمع الطيور حولها لتستمتع بتجويعهم.....}[2]

أما هى فى حقيقتها وما رأته فى نفسها ولم يره الآخرون، جاء فى خطابها الأخير الذى كتبته لجمال لا ليقرأه وإنما ليقرأه الجميع بعد دفنها لتكشف به زيف المجتمع ذى الوجهين:

{.. أعرف أن عقولكم الصغيرة لن تتحمل أن تعيش ابنة العاهرة شريفة بينكم، فقد آمنتم أكثر من إيمانكم بالله أن ابنة العاهرة عاهرة بالفطرة، لكنى وأقولها وأنا جثة بينكم، إنى أشرف من أى واحد منكم.....}[3].

وإن كان جمال وملكة هما الشخصيتان الرئيستان فى الرواية، فقد استطاع بهما عبد الرحمن حلاق أن يؤكد ازدواجية المجتمع، ازدواجية رؤيته، وازدواجية حياته – فى شخص المختار والشيخ مستو، الذين يمثلان وجهاء المجتمع، وفى ذات الوقت من أوائل وأهم زبائن أم ملكة.

---

(1) ص ١٢٩، ١٣٠.

(2) ص ٢٢.

(3) ص ١٦١.

يضاف إلى الشخصيتين الرئيستين، آزاد. ذلك الطالب الذى كان جمال أيضًا سببًا فى تغيره وتغييره، تحول من التصور الجنسى لملكة إلى الحب العذرى، إلى المضحى الوحيد – تقريبًا فى الرواية، وكان له دور فعال فيها. فهو الوحيد الذى تدخل لإنقاذ ملكة من براثن ابن المختار، سهر كثيرًا، واختبأ طويلاً فى ترصد ابن المختار بعدما علم نيته فى الاستيلاء على ملكة، ويوم هاجمها، لم يكن أمامه سوى قتله ونجح فى هدفه، فكان رمزًا للمستقبل الفاعل، الناتج عن التغيير، والذى يعتبر الفعل – غير المباشر – لجمال الذى كان السبب الأساسى فى تغييره.

ثم تبقى كل الشخصيات بعد ذلك شخصيات ذات بعد واحد، تمثل السلبية والاستكانة أمام ضغط التواجد الأمنى.

المقابلة بين سطوة الحب وسطوة الأمن:

مما سبق يتضح أن "قلاع ضامرة" قامت على دعامتين متقابلتين: سلطة الحب، وسلطة الأمن، لعب الكاتب عليهما فى إيقاع متوازن، وكان كأحد أنبياء هذا العصر الذى يسعى إلى تغيير المجتمع بالحب (دون التسامح)، إذ توزعت صفحات الرواية بين العنصرين بطريقة شبه متساوية، وكأنها الإيقاع الجنائزى الرتيب، إلى أن يتوحد العنصران فى تزاوج يشكل بؤرة العمل وخلاصته، بين فلسفة الراوى الأول (جمال) وبين الواقع الأليم المعاش، بين طرفى المعادلة الشخوصية، جمال بمثاليته، وملكة بماديتها (جسدها) فى أحد التعبيرات الجميلة:

{.. من ذا الذى سيطالب بدمك ملكة إن قتلت أو اغتصبت؟ من ذا الذى سيطالب بقوت يومك إن بقيت؟ وصناعة الخوف تزدهر يومًا إثر يوم، نُساق فى المساء إلى بيوتنا بالإرهاب، ونُخرج من أجسادنا – ساعة نود الخروج من البيت – رءوسنا خائفة تعودت الفزع وكثرة

الالتفات، صرنا أكثر فزعًا من دجاج أمى، شعب تجمعه بوابات الأفران والمحال الغذائية، وتفرقه العصا من صاحب هذه الحياة ذاته. ما الذى يمكننى فعله لأجلك ملكة؟ يجللك البؤس كما يجللنى. الآن وأنا أسترد تلك "الأجمل لحظة" أغرق فى ذلى وانكسارى، أسترجع كم كنت تستشعرين قسوة الألم والموت القادم، هل يعقل أن تجمع فراش واحدة هذين النقيضين؟ اللذة والألم، المتعة والقتل، الولادة والموت؟ ما لن أخطئ فيه ذلك الحب المتفجر فى عينيك....}[1].

ويصل القهر مداه، عندما يتحول إلى قهر جماعى، إذ وسط احتفال الطلبة فى كلية الآداب، تدخل حافلة عسكرية، دون أن يعترضها أحد، وينزل منها جند دون أن يعترضهم أحد، ويسحبون من بين الطلبة (خالد) إلى السيارة، ولم يعترض أحد، ويغيب خالد فى غياهب المجهول دون أن يعرف مكانه أحد، ينسحب الجميع، وكأن شيئًا لم يكن، كل يسحب معه مرارته وذله وانكساره، غير أن صاحبنا (جمال) لازال يمارس دوره، ينسحب هو الآخر مع الحبيبة الجديدة (أسينة) ويتجهان نحو القلعة التى كانت لا تزال واقفة منذ نحو ستة آلاف سنة (قلعة حلب) فقد يجدان فيها المأوى والملاذ والتاريخ، بعد أن ضمرت كل القلاع الأخرى. ليعلنا عن ميلاد روائى جديد، وللقبيلة أن تعلن الأفراح.

إن هذا التطور – الروائى السورى عبر تواريخه – ليعبر عن تطور مماثل فى الحركة المجتمعية فى الوطن السورى، ليتلاقى مع نظيره المصرى – فى المبنى والمعنى – ويتلاقيان مع الإبداع الروائى العربى الساعى نحو التغيير والثورة على القهر والكبت فى ظل الأحكام البوليسية فيها.

---

(1) ص ١٣٣.

ذاكرة.. ابتسام التريسى
تستقرئ واقع الأمة

يعيش العالم العربى اليوم مخاض ثورة وشيكة، وإذا كان الأدب عامة هو الوقود الذى يغذى نيران الثورات، يمهد لها ويتنبأ بها. فإن الرواية خاصة هى تقود المجتمعات وتتنبهها لكل خطر قادم، أو حدث وشيك الوقوع، ولا أدل على ذلك عدد الروايات التى تنبأت بنكسة الخامس من يونيو (حزيران) ١٩٦٧، وعلى رأسها روايات العملاق الراحل نجيب محفوظ.

إلا أن الثورة الوشيكة تأخذ فى كل بلد عربى شكلاً يرتبط بمناخ هذا البلد أو ذاك وما يفور فيه ويدور من أحداث محركة لتلك الثورة.

ففى السعودية تهيئ الرواية اليوم لما يمكن أن نطلق عليه (ثورة الحريم). حيث يعلو وبوضوح شديد حديث الرواية عما تعانيه المرأة السعودية من مظاهر للكبت والحرمان، وسعيها نحو خلق دور للمرأة فى المجتمع.

وفى مصر تدور الرواية الآن حول عزل الفرد عن متخذى القرار، وسعيه لخلق دور فاعل فيه، فضلاً عن الدخان المتصاعد من حريق الثورة المكبوتة على العديد من السلبيات والانحرافات فى المجالات المتعددة.

وفى سوريا التى ما زالت تعيش وهم القومية العربية وشعارات لم تعد تسمن ولا تغنى من جوع مكتفية بها عن الفعل والحركة.

فتأتى الرواية السورية لتعلن رفضها الاستسلام والخنوع والسكون، وتأييدها للحركة والفعل الإيجابى الفاعل.

فسورية لا تزال تصر على التواجد داخل الأراضى اللبنانية، ورغم ذلك لم تستطع منع التوغل الإسرائيلى فى لبنان، ولم تستطع منع مذبحة صابرا التى ارتكبت فيها القوات الإسرائيلية أبشع صور الدمار والتدمير على الشعب الفلسطينى داخل الأراضى اللبنانية. وقد التقطت الروائية السورية المبدعة ابتسام إبراهيم التريسى هذه الواقعة تحديدًا، لتعلن عن مولد كاتبة روائية استطاعت بشاعرية وانسيابية ناعمة وغير زاعقة أن تعبر عن تلك المأساة التى عاشها الشعب الفلسطينى أولاً، وعن رؤيتها فى موقف بلدها تجاه ما جرى ويجرى ثانيًا، من خلال روايتها الرائعة "ذاكرة الرماد".

{.. كم حلم بعائلة وحبيبة، كم احتضنت كفاه وجه أمه الذى لا يفارق الحلم، كم بكى على ذراعيها متأملاً الدالية وفنجان القهوة الصباحى، وأمسه الذى لم يعد منه سوى ذكريات باهتة يشك أحيانًا أنها حقيقة، قالت له: سنتزوج قريبًا، قال لها: سيجمعنا بيت أهلى الصغير، سيكبر الأولاد، سيحملون معى عرق الأرض، لكنه لم يكن يظن يومًا أنهم سيولدون فى خيمة..}[1].

بهذه الكلمات النازفة ألمًا والتى تأتى فى نهايات الرواية، تبدأ حكاية "ذاكرة الرماد" حيث نتعرف على أحد هؤلاء الذين قالت عنهم (سيولدون فى خيمة)، ذلك الفتى ليس إلا من كان اسمه خالد عندما ولد وكان كغيره من فتيان الأرض، والذى تعمدت الكاتبة عدم ذكر اسمه إلا مرة واحدة، وفى نهاية الصفحات،

---

(1) ذاكرة الرماد - دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية - الطبعة الأولى ٢٠٠٦ – ص ١٧٧.

حيث ظل طوال صفحات الرواية مجرد حطام، أو بقايا إنسان، بقايا وطن كان اسمه فلسطين.

وجد الطفل نفسه فى مخيم، يبحث عن شُباك يأتى بالهواء، أو بالحياة، وجد نفسه يعشق الرسم وكطفل راح يرسم أفقًا أزرق ودالية عنب، غير أن أمه نظرت للرسم فى رفض صارم متسائلة: {..أين البندقية؟ هل هذا الرسم يعبر عن رجولتك؟}[1]. حيث: {..كانت أمى تستنفر رجولتى لترى فىَّ زوجًا فقدته وأخًا استشهد فى الجنوب، وآخر ابتلعته المحيطات فى غربة طويلة ولم تعد تسمع عنه شيئًا...} .. فهل لهذه الطفولة أن توجد إلا بقايا إنسان يريد أن يعيش مثل سائر البشر، غير أنه لا يستطيع. تمد له الحياة نقطة (ندى) ربما تستنبت نبتة مخضرة فى صحراء حياته ووجوده، غير أن الأرض تصحرت وتصخرت فما عاد مجرد الندى ليفعل شيئًا، وما كان ليحتاج غير نهر هادر كى تنبت الأرض ويخضر النبت، ولكن من أين يأتى النهر وقد جف المطر وأقفرت المنابع؟!. وإن كانت الكاتبة قد اختارت (ندى) من سورية، وجعلت تنقلها من سورية إلى لبنان والعكس بسلاسة ودون تعقيدات التنقل بين البلدان العربية - ربما لما بين الوطنين من علاقة خاصة — ورغم أن هذه العلاقة الخاصة لم تستطع تقديم يد العون للبنان فى محنته — عندما اجتاحت القوات الإسرائيلية لبنان لتدك مخيم صابرا عام ١٩٨٢، فإنها قد أدانت وأعلنت الثورة على عجز الأوطان العربية كلها ممثلة فى الجامعة العربية التى لم تستطع تقديم شىء: - {.. لم يتم كلامه، ولم أستطع مهاجمته، فقد حسم الرصاص الموقف، كنا قريبين من الجامعة العربية، عمت الفوضى، اختلط

---

(1) ص ١١.

الذعر بالنقمة، والاندفاع بالتراجع، والهزيمة تسود الجو حاملة معها انكسار الأحلام، ودخول الآمال فى طور الغيبوبة...} [1]. وبعد قليل تعلن الكاتبة سخطها وثورتها على الأوضاع العربية المفككة والسلبية وعلى سطر مستقل وبحروف بارزة: {الويل لأمة مقسمة} [2].

وتستمر الكاتبة فى ثورتها المكتومة المنتشرة بطول صفحات الرواية، معلنة اعترافها بالسلبية والرومانسية غير الفاعلة فتعترف ندى فى أعماقها وكأنها تحدث فتاها خالد:

{.. ومن التصاقى ببرامج الإذاعة ورسائل الأحبة إلى ذويهم فى (صوت فلسطين)، لكنى أجدك على حق، أين الفعل فى كل ما أشعر به؟ هل تتحرر الأرض بشعارات عاطفية تحفظها القلوب وترددها الألسن فى المناسبات؟ هل صوت فلسطين وأغان حماسية كل ما نستطيع أن نهب لتلك الأرض المغتصبة؟ كم أنا تافهة وحيادية!..} [3].

الأسلوب ورسم الشخصية

من المختارات السابقة ما قد يوحى بالمباشرة فى الخطاب كما هو الأسلوب العربى فى الحديث عن المسائل الوطنية، إلا أن ذلك يعتبر إجحافًا فى الحكم ومزايدة على العمل الذى لا تشبع الكتابة عنه بقدر قراءته فى نصه، حيث تنأى الرواية بنفسها بعيدًا بعيدًا عن ذلك، بل إن بعدها عن تلك المباشرة يعد أحد أسباب نجاحها. فعندنا كتاب تولستوى رائعته الفارقة (الحرب والسلام)، عد من أسباب عبقريتها أنها لم تتحدث عن الحرب، ولكن عن آثار الحرب. وهنا أيضًا رغم أن "ذاكرة الرماد" تتحدث عن الاجتياح

---

(1) ص ٢١.
(2) ص ٣٩.
(3) ص١٣٣.

الهمجى الإسرائيلى لمخيم صبرا، إلا أن ذكر ذلك لم يرد إلا قليلاً، بل وقليل جدًا إذا ما قيس بحجم العمل، وإنما استطاعت الكاتبة أن تقول ذلك من خلال انعكاسه على الإنسان، ولذا فإنه على الرغم من أن البطل الحقيقى فى الرواية هو المخيم / المكان، إلا أن ذلك جاء من خلال رسم واضح ومحكم للشخصية الإنسانية التى عاشت – وتعيش المكان والزمان، مستعينة فى كل ذلك بأسلوب غاية فى الشاعرية القريبة من النفس والأقرب فى التعبير عن المشاعر والأحاسيس.

فإذا كان خالد - على المستوى الرمزى - يعبر عن الشعب الفلسطينى، وتعبر ندى ليس عن الشعب السورى فقط وإنما عن الأوطان العربية عامة، مستفيدة فى ذلك من موروث الرواية العربية – خاصة المصرية منها – فكما كتب توفيق الحكيم (سنية) مجسدة مصر فى "عودة الروح" وكتب يحيى حقى (فاطمة) فى "قنديل أم هاشم" وكتب نجيب محفوظ (زهرة) فى "ميرامار" فقد جاءت (ندى) فى "ذاكرة الرماد". ورغم رمزيتها لكنها أيضًا جاءت إنسانة مشحونة بالعواطف والمشاعر، نابضة بالأحاسيس الإنسانية التى تجعل منها بطلة للعمل على المستوى الخاص – إلى جانبها على المستوى العام - إلى جانب النجاح الباهر فى الدمج بين الحالين، والذى يبلغ قمته فى المزج بينهما – الخاص والعام – فى التعبير عن ذلك الترابط عندما تناجى ندى خالد قائلة: {.. فمتى، متى ينتهى حصارك لأيامى؟ حتى أستطيع خلع رأسك عن جسدى..}[1]، فكم يوحى التعبير بالالتصاق والالتحام بين كل من ندى وخالد الرمز والجسد. وحيث تملك الكاتبة قدرة فى صياغة الأسلوب الناعم

---

(1) ص ٧٧.

السلس تستطيع بها تحويل نار الحرب والدمار إلى نور وضياء، وأنات الألم والخراب إلى نسمات تتهادى على سطح نهر رقراق، فتتصهر ندى الإنسانة فى ندى الرمز. فبعد يوم مشحون من العمل الصحفى واللقاء مع خالد، تتوحد الوظيفتان:

{.. يا أنت حصارك وحصارى واحد. كبر الحصار، تجاوزنى قليلاً فكانت مساحة عينيك الوطن، وكنتُ الضحية، لا تفتح هاتين الواحتين المخضلتين بالندى دهشة، لأن مساحة عينى الوطن، وأنتَ الضحية! حصارك بات الأصغر، الحصار الحلو، حصار الوطن بات الأكبر، الحصار المر، وأنفاسى تضطرب فى صدرى وتضيق مساحة الوطن}[1].

فإلى جانب التوحد يتضح الانتقال السلس من العام للخاص، فها هو يتضاءل ويضيق هم الوطن الجاثم على الصدر وتتكسر حباته، عندما يكبر ويتعاظم الهم الإنسانى الزاعق فى صورة الحب القاهر والمتسلط الذى يحول الإنسان إلى كتلة من الأحاسيس والمشاعر الفياضة معلنة سطوة الحب والتوحد، وتستطيع اللغة الشاعرة تحويل المادى الملموس إلى صفاء روحى مهموس:

{.. على عنقى تمامًا تُقرر أنفاسك بدفء موضع الذبح، تخر دمائى بسرعة، وأنتفض، تتابع شفتاك دقائق اغتيالى الأخيرة، تقتربان من عينى، تمران كطيفٍ ملائكى يحلم بعناقيد من الحب والشهوة، تفتحان الجرح حتى الارتعاش بقبلة مرة، تتسرب إغماءة اللحظة إلى أعصابى، وتشتعل الرغبة فى أصابعك، تقترب منى أكثر، تلتهب الحمى فى عينيك، ترسلها ارتعاشات مستعرة، تهمس شفتاك: أطفئينى، أشعر أن نارًا تأكلنى، أمطرى حنانًا وأطفئينى.

---

(1) ص ٦١.

تمتد يدك، تغوص فى ثنيات الثوب:

- أشعلينى، دعى أرضك الرحبة تمتصنى، ضمينى إلى صدرك، أشعلينى، دعى رملك يختلط بموجى، وأطفئينى.

- تشتعل، عيناك تصبان الزيت، والنار تأكل أطرافى، أحتويك بين شفتى المحترقتين، وأصابعك تزيد النار اشتعالاً.. عيناك لا تتعبان، تنده بعطش، فأسمع الصدى فى أحشائى:

- أطفئينى.

ومعًا ببطء..... نطفئ شمعتنا الوحيدة.}[1].

وليست ندى وحدها التى تجسد فيها الرمز والبشرية، وإنما أيضًا خالد، يعيش مشاعره الإنسانية، غير أن واقعه يقف حائلاً، هو إنسان، لكنه إنسان محكوم بواقع أليم:

{.. منذ زمن لم تتبتق ندى كزهرة بيضاء فوق سطح الماء، منذ زمن لم ترتعش فوق الزبد وتغيب فى حضن الموج. أحقًا أحببتها..؟...}[2].

ولا يتوقف رسم الشخصية عند التوحد بين الرمز والإنسانى، وإنما تنجح الكاتبة كذلك فى خلق شخصية تتوافق مع واقعها. هى صحفية، ولا تنسى ذلك، فنراها تمارس عملها الصحفى بمهارة، لم يستغرقها دورها كرمز، ك (ندى) الاسم الإنسانى، والاسم الرمزى / الماء. فلا يطغى هذا على ذلك وإنما تصور الصحفية الواقع الأليم الذى تركه الاجتياح على المخيم، لتقدم لقرائها الصورة المُرة التى ذهبت لبيروت من أجلها.

ليس هذا فقط وإنما أيضًا نرى (ندى) الإنسانة البسيطة التى تعيش مأساة عائلتها الفقيرة التى تقدم ابنتها – الصحفية المثقفة –

---

(1) ص ٦٠.

(2) ص٧.

قربانًا للمال، توافق الأسرة على العريس المتقدم لها قبل حتى أن تستشيرها وتطلب منها الموافقة خلاصًا للعائلة من الاحتياج للمال، وتتحمل هى المعاناة النفسية والصراع الداخلى الذى يعتور أى إنسانة تتعرض لهذا الموقف، التضحية بنفسها من أجل الأسرة، أو التضحية بالأسرة من أجل رغبتها الشخصية: {.. هل أصبحت أحلام هذه الأسرة متوقفة على انتحارى؟..} [1]. لتكتمل صورة الشخصية المتكاملة فى حالاتها المختلفة والتى لم تردها الكاتبة مجرد رمز أصم خال من الروح.

تعدد الأصوات

اعتماد الرواية على الأسلوب الناعم قد يوحى باستتامة القارئ والاستسلام لمجريات الحدث، إلا أنه يمكن القول - بارتياح – إن القصة تخلو من الحدث، إذ تعتمد بالدرجة الأولى على التحرك الداخلى للمشاعر فى جوانية شخصياتها، خاصة إذا ما عرفنا أن الرواية تقوم على الأسلوب الدائرى، والذى يجعلها تستفيد كثيرًا من تكنيك القصة القصيرة.

فإذا ما نظرنا إلى ما يشبه العنوان الداخلى فى بداية الرواية، نجد أول كلمات الرواية: {أوراقك المستقرة فى حضنى باطمئنان من وصل بعد ليلة عاصفة إلى الشاطئ، قالت لى فى ليلة واحدة كل شئ}، وتخدعنا الكاتبة لتدخل فى الموضوع وكأنه يحدث الآن {أبدأ مشوارى اليومى صوب البحر} مستخدمة صيغة الفعل المضارع، فالحدث يجرى الآن، وتستمر فى الخداع متنقلة بين الأزمنة المختلفة، والوقائع المختلفة، لنكتشف قبل النهاية بقليل أن كل ما جاء قبل، كان قراءة فى أوراق خالد متداخلة مع ذكريات السادرة، وأن

---

(1) ص ١٣٥.

الأحداث الحقيقية فى الرواية بطولها لم يستغرق سوى ليلة واحدة، ساعدها فى تلك الخديعة الجميلة تعدد الأصوات الذى اعتمدت عليه وأجادته بحرفية كاتبة متمرسة، وليست كاتبة لازالت تخطو خطواتها الأولى. متنقلة بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب.

فعندما يتطلب الأمر استبطان الواقعة أو الفعل، كتبيان أثر واقعة معينة على النفس، أو التعبير عن مشاعر خاصة كالحب والصراع الداخلى، خاصة عند الساردة / ندى، نجد استخدام ضمير المتكلم. ولم يقتصر الأمر فى استخدام هذا الضمير على ندى وحدها وإنما استخدمه خالد أيضًا عندما تحدث عن نفسه – فى أوراقه -.

وعندما يتطلب الموقف المناجاة لذلك الذى كان (خالد) الغائب الحاضر، والجاثم بقوة على وجودها، نجد استخدام ضمير المخاطب {.. يا بحرى، تنبض فىَّ دمًا حارًا ورعشة ممتعة، يا سفنى ..... يا أنت ((أحبك يا مجنون)) ...} فتستحضر الكاتبة الغائب وكأنه شاخص أمامها، وأمامنا. - وأيضًا – لم يقتصر استخدام هذا الضمير على ندى وحدها، وإنما استخدمه كذلك خالد عندما كان يستحضرها أمامه ويخاطبها، الأمر الذى استدعى من القارئ اليقظة والحذر فى التعامل مع هذه الضمائر، وهى الشبكة العنكبوتية التى نسجتها الكاتبة لتوقع القارئ فيها، ولتؤكد له: لا تستهن بسلاسة كتابتى وسهولتها، فهى رغم ذلك تدعوك لليقظة والانتباه، فما أردت استمالتك، وإنما أردت إيقاظك من غفوتك، وأنبهك إلى ما هو أبعد من سرد حكاية حب قد يحدث مثلها عشرات فى كل مكان فى الأرض. انتبه فأرضى شائكة، وسهولى متفجرة.

ثم يأتى استخدام ضمير الغائب، تستخدمه الكاتبة عندما تتحدث – تحديدًا – عن مدحت، ذلك الحاضر إلى جانبها –

بجسده – البعيد عنها فى مشاعرها، فرغم قربه منها (صديقها فى العمل، والمتقدم لخطبتها) لكنه ليس فى حساباتها – رغم توهم من حولها بوجود العاطفة بينهما – فكان استخدام ضمير الغائب هنا، موفقًا ومعبرًا وموحيًا إلى حد بعيد.

الأسماء ومدلولاتها

فى محاولة - ترتبط كثيرًا بالمحاولات الأولى – من الكاتبة أن تجعل من الأسماء رموزًا، وكأن الكاتب / الكاتبة، يخشى على قارئه عدم الوصول إلى المعنى الضمنى الذى يريده، يسعى لاستخدام بعض الأسماء الدالة على المعنى المراد.

ففى "ذاكرة الرماد" أطلقت الكاتبة أسماء ذات دلالة على الشخصيات الرئيسية فى الرواية، حيث نجد اسم (خالد) على ذلك الشاب الفلسطينى الذى أرادته رمزًا للمقاومة، ورمزًا (للخلود). على الرغم من أنها – الكاتبة – قطعت هذا (الخلود) بانتهاء حياة خالد الإنسان، ثم موت الوليد الذى أسمته اسمًا موحيًا أيضًا (عودة). فبينما هى أرادت إنهاء حياة شخوصها الإنسانية، أنهت حياة الرمز كذلك، فما كان لهما أن ينفصما فى النهاية بعد رحلة طويلة على مدار صفحات الرواية، وكأن الكاتبة تقطع كل الآمال فى غد ربما يكون أفضل.

وأيضًا أطلقت اسم (سحاب) تلك التى إن ظهرت صيفًا، كانت الظل والملجأ من حريق الشمس القائظة، وإن ظهرت شتاءً، كانت المطر والانهمار والسقيا. وذلك ما عبرت عنه الكاتبة فى جملة واحدة {.. فى هذا اللقاء، أثبتت سحاب أنها صديقتك الوحيدة، وأنى لم أكن سوى نزوة عابرة أشبعت رغبتك بامرأة حمقاء..}[1].

---

(1) ص ١٨٩.

وعلى الرغم من أن (سحاب) لم يظهر لها هذا الدور فى صفحات الرواية سوى فى الرمق الأخير – وتلك الجملة وبسياقها وموضعها تؤكد ما سبق قوله من اقتراب الرواية من القصة القصيرة واقترانها بالتعبير عن اللحظة -.

ويؤدى هذا الانسحاب للجانب الإنسانى أو الفردى للشخوص وبروز الجانب الرمزى، واستئثاره بالمشهد، إلى إعلاء حدة الصرخة وإطلاق الرصاصة التى أرادتها الكاتبة فى قولها:

{.. الخامس من حزيران! تاريخ يشهر عجز الإنسان العربى رصاصًا، بأى اتجاه يُطلق؟}

حيث يتوقف صوت الحب، ويعلو صوت الطلقات، والإنذارات الزاعقة الضاغطة القارئة فى صفحتها الأخيرة:

{.. التوقيت مثير للدهشة.....عيد سيأتى، أضحيات بشرية بالمئات، هل تحققت نبوءة الأغنية الشعبية، واستخدم البشر أضحية للعيد الكبير؟}

وبعد أعوام من استقراء الكاتبة للأحداث التاريخ العربى، واستعادة ذاكرة الأوراق/ الرماد، ها هى الأيام ترينا استمرارية المشهد، ويقدم رمز جديد، رغم كل ما يمكن أن يقال عليه ويكال عليه، إلا أن إعدام صدام حسين فجر عيد الأضحى قبل أيام، على أيدى مغتصبى الأرض فى العراق، بعد فلسطين، ليؤكد أن ابتسام إبراهيم التريسى كاتبة تستطيع استقراء الأحداث، ويقدم صرخة يبحث بها عن صرخة أخرى إلى جانبها لتصنع ثورة على الأوضاع العربية الخانعة المتخاذلة.

القنابل فى عسل.. سلوى النعيمى

إذا كانت الكتابة الروائية فى الوطن العربى قد ارتبطت بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للبلاد فى كل قطر منه، وأدى تشابه تلك الظروف إلى وجود الكثير من عناصر التشابه فى هذه الكتابات، حيث تأثير المناخ على الكتابة.

فإذا خرج أحد كتاب العربية من هذا المناخ، ووقع تحت تأثير مناخ آخر، ترى كيف ستكون الكتابة؟ هل ستظل تلك العناصر مؤثرة، أم سيطغى المناخ الجديد على المناخ الأصلى؟

إن دراسة العديد من نماذج كتابة الطيور العربية المهاجرة، تكشف عن أن الجوهر يظل له تأثيره، حيث يظل الوطن الأم فى الأعماق، تحرك الكاتب والكتابة همومه وأحلامه، طموحاته وآلامه. غير أن الشكل، أو طريقة التناول لابد تتأثر بالمناخ الجديد. ذلك ما تكشف عنه الدراسة الآتية.

.....

أرقص حول نيران تاريخهم مهزومة معهم

تتفجر كلماتى قنبلة ويتطايرون من حولى شظايا

بهذ الكلمات، تنبأت السورية سلوى النعيمى فى شعرها ما عبر عن روايتها التى تحولت بها من الشعر إلى الرواية، منضمة إلى عديد الشاعرات العربيات اللائى تحولن من الشعر إلى الرواية من أمثال المصرية سهير المصادفة، والإماراتية ميسون صقر، وغيرهن

فما أن حامت حول تاريخ العرب من خلال كتب السابقين، حتى تفجرت القنبلة فى المحيط الثقافى، فأثارت من حولها شظايا النقد والتعنيف، وكانت أقوى الشظايا، منع دخول روايتها "برهان العسل"[1] من معرض دمشق الدولى للكتاب. متغافلين عما ركزت عليه من سؤال جوهرى يحتاج بالفعل لإجابة (هل الفضيحة فى الفعل؟ أم فى إعلان الفعل؟).

ويتلخص الخط الدرامى فى العمل حول عربية تعمل فى إحدى مكتبات باريس – التى تعيش وتعمل فيها الكاتبة - وبعد أحداث ١١ سبتمبر، تكلفها إدارة المكتبة بعمل بحث حول موضوع الجنس عند العرب، لتقديمه فى معرض فى أمريكا. فتستعين الراوية بتجاربها الخاصة وولعها بموضوع البحث، فتسرد بعضًا من تجربتها مع المفكر، والكثير مما جاء بكتب الأقدمين من أمثال التيفاشى والبيجانى والسيوطى والنفزاوى، إضافة إلى العديد من الأحاديث النبوية التى تتحدث فى الموضوع. الأمر الذى يجعل من الرواية لا تكتسى ثوب كتب الجنس فقط، وإنما تتعى منحاه فى المتن أيضًا.

وليس هذا محاولة لتبسيط العمل أو اختزاله، وإنما هى حقيقته الظاهرة. بالعمل إذا ما وضعنا فى مختبر الراوية، فسنجده يحمل كل عناصر العمل الأول. الشخصيات المحدودة – الرواية والمفكر، ثم مجموعة من الشخصيات الثانوية الهامشية الباهتة، التى تتكئ عليها الراوية فى المزيد من الأخبار -، إضافة إلى ظهور الشخصيات (الرئيسية منها، الراوية والمفكر) من البداية إلى النهاية دون أى تطور أو تصاعد فى الكشف عنها.

الحدث المفرد ذو الاتجاه الواحد – حيث لا تشعبات ولا تشابكات، فلا يحتاج العمل إلى تفكيك أو إعادة تركيب.

---

(1) منشورات دار رياض الريس – بيروت – يناير ٢٠٠٧.

الزمكان المحدد، والذى جاء غالبًا فى إحدى مكتبات باريس. وهو الأمر الذى انعكس واضحًا على العمل، الذى اصطبغ بصبغة نظرية أكثر منها عملية، على العكس مما قد يتبادر للقارئ من أن العمل يعكس تجربة فعلية، وهو ما أدى إلى الكثير من الغضب الحادث على الرواية، وينفيه – مؤكدًا رأينا – تحول المفكر نفسه فى النهاية إلى مجرد وهم أو تصور، نافيًا عنه وجوده كشخصٍ حى:

{يخطر لى الآن وأنا أعيد قراءة ما أكتب أن المفكر كان حيلة من حيل الكتابة، وأنه لم يوجد أبدًا، ولذلك كان لابد لى من اختراعه..} لذا فإنه يتعين قراءة العمل من الجانب النظرى، مبتعدين عن الإسقاطات المؤدية إلى الاعترافات، التى هى المادة المحببة إلى القارئ، خاصة القارئ العربى، وخاصة فى هذا الموضوع تحديدًا، وهذه الأخيرة هى جوهر العمل – على ما أتصور – وما هدفت الكاتبة إليه من وراء عملها، أو إن شئنا قلنا مغامرتها بالخوض فى هذا المضمار.

البطل الحقيقى فى الرواية الجديدة

تتفق "برهان العسل" مع اتجاهات الرواية فى القرن الجديد فى كون الشكل هو البطل الحقيقى فى العمل، إذ أصبح هو الحامل للرسالة المرجوة، وهو الفاعل الأول فيه. حيث اعتمد على انتهاج شكل الكتب القديمة – المتحدثة عن موضوع الجنس تحديدًا – من حيث التبويب وجعل عنوان لكل فصل فيها، واضعة القارئ فى مواجهة عملية لتلك الكتب، وكأنها تعيده إلى زمن تلك الكتب، وكأنها تقول، أنا لم آت بجديد، ولكن هاك تراثك، وما تحاول التنصل منه، وهذه حقيقتك وما تحاول التنصل منها. إضافة إلى استعمال أسلوب الكتابة المكشوفة – وهو ما استعملته تلك

الكتب أيضًا – وكأنها تكسر جدران الوهم، أو تكسر الحاجز الوهمى بين الواقع المعاش فى الحقيقة، وبين الباطن المغلف، وهو موجود، أن تكسر الازدواجية المعيشة فى الوطن العربى، فما يعيشه على السطح، غير ما يعيشه فى الحقيقة. فما فعلته الرواية هى أنها حملت المرآة ووضعتها أمام القارئ العربى الذى فزع من مواجهة وجهه.

ولم يكن عفويًّا أن تختار الراوية "المفكر" ليكون طرفها الآخر، والمشارك لها فى تسيير الحدث. فإذا كانت هى من جعلت من جسدها منبعًا ووسيلة للثقافة {هناك من يستحضر الأرواح، أنا أستحضر الأجساد. لا أعرف روحى ولا أرواح الآخرين، أعرف جسدى وأجسادهم. هذا يكفينى.}[1]، أى أن الراوية إذا كانت تمثل الجانب المادى، فإن المفكر بالتالى يمثل الجانب الفكرى، فالمواجهة إذن، أو المقابلة – إن شئنا الدقة – هى بين المادة والروح، وكأن الكاتبة سعت للدلالة على الفصل بين الروح والجسد، أو الفصل بين المادة والفكر فى عالمنا العربى، آملة حدوث التزاوج واندماج بين الطرفين، بطريقة تمنح الفرصة لكلا الطرفين (الروح والجسد) أن يتعايشا معًا، وأن يجد فيها كل منهما متعته {فى تلك الوضعية تلتقى وجهات نظرنا مع اختلاف الزاويتين. المهم هو نقطة الالتقاء}.

السيرة الذاتية والرواية

عندما يلجأ الكاتب لاستعمال ضمير المتكلم فى السرد، إما سعيًّا وراء منح القارئ تلك الحميمية التى يشعرها فيما يشبه البوح، وإما ليمنح نفسه الفرصة للغوص داخل الشخصيات والأحداث المختلفة بحكم كون – فى هذه الحالة – الراوى العليم.

---

(1) الرواية ص ١٣.

إلا أن هذه التقنية فى ذات الوقت توقع الكاتب فى مأزق الاعترافات، أو السيرة الذاتية، ذلك للتقارب الشديد فى المسافة بين كل من المؤلف الحقيقى والمؤلف الضمنى (الراوى)، الأمر الذى ليس بالضرورة مستحبًا فى كل الأحوال، خاصة فى مثل روايتنا "برهان العسل" لما يضفيه من قيم مجتمعية – غير مرغوب فيها – فى مثل مجتمعاتنا. لذا يلجأ الكاتب فى الكثير لحيل سردية تحطم هذا النوع من التلقى، وينبه القارئ بين الحين والآخر، بأنه إنما يقرأ عملاً إبداعيًا، وليس سيرة ذاتية.

ففى "برهان العسل"، وبعد أن تستدرجنا الكاتبة بالإيهام بتماهى الكاتبة فى الراوية، وامتزاجهما فى شخص واحد، تعود قبيل النهاية وتفصل بينهما، وكأنها تقول إنها – الكاتبة – ما هى إلا شخص خارج النص، راصد لحركة الشخوص والمجتمع، قارئ لها، مثلها مثل القارئ الخارجى تمامًا.

{كنت بحاجة إلى كل هذه السنوات وإلى ذريعة خارجية كى أتجرأ على إنجاز دراسة عن الكتب الجنسية. كى أعلن ما كنت أعده سرًا..}[1].

غير أن سلوى النعيمى ساعدت القارئ العادى على الوقوع فيما وصل إليه من اتهامات، بتغييبها عملية التبئير، وعدم وضوح فعل التخيل، فكل ما روته الرواية يقع تحت طائلة الأسلوب الخبرى أو التقريرى، دون أن يكون هناك ما يمكن أن يبتعد عن ذلك، الأمر الذى ساعد على (تصديق) كل ما هو مروى فالتبس الأمر وصدق كليف جيمس "إن معظم الروايات الأولى هى سيرة ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هى رواية مقنعة"[2].

---

(1) الرواية ص ١٤٩.

(2) د. يمنى العيد – فن الرواية العربية – دار الآداب ١٩٩٨.

خاتمة

سلوى النعيمى، ذهبت للعيش فى فرنسا حاملة معها موروثها الثقافى الذى يؤرقها، ربما لما سببه من تصادم مع موروث ثقافى مختلف، اقتنعت به فاستعارت منه الغلاف الذى به غلفت ما هو مكنون فى الأعماق. فأحدث التصادم شرارات، وانطلقت قنابل وجهتها لتحطيم التابوهات المقدسة لدى أبناء جلدتها، والمتمثل فى الدين والسياسة والجنس، واختارت الأخير الذى يتلاءم مع البيئة الجديدة لها أو ما يتناسب معها، {يبدو أنهم لا يتابعون ما ينشر الآن فى العالم العربى. كأنهم لم يكتشفوا بعد أنه لم يبق من الثلاثى المحرم إلا اثنان.. الدين والسياسة المباشرة بالأسماء الصريحة. سقط الجنس من منخل الرقابة أو لنقل.. إنه اتسعت فتحاته}، فانفجرت القنبلة فى أرض العرب، فأثارت من الزوابع والعواصف ما قد يكون ارتد إليها شخصيًّا. وهى غير عالمة أن الكثيرين من أبناء جلدتها قد بدأوا فى تسليط نيران مدافعهم الروائية على هذه التابوهات، ليصنعوا جيلاً من كتاب الرواية يحفر لنفسه مكانًا متميزًا على خريطة الكتابة الروائية.