المبـــــادرة

الندوة التي أُقيمتْ في بيروت تكريماً لإدوارد سعيد* أثبتتْ أن فكرة الثقافة الملتزمة لم تُهزم. فالحضور الكثيف الذي غصّتْ به قاعةُ عصام فارس ومسرح بيروت، والحماسُ الشديد الذي أبداه هذا الحضور لإدوارد سعيد وإقبال أحمد على وجه الخصوص، يؤكّدان جملة عناوين أهمها:

ـ تعطّش الشباب والشابات إلى خطاب ثقافي واسع المعلومات (دون أن يكون «عليماً» أي كُلّي العلم)، متعدِّد اللغات، ثوريّ النَّبْض، معادٍ للسلطة والمؤسسات الحاكمة، مستقلٍّ مادّياً وتنظيمياً عن آليات السيطرة الحزبية أو الاجتماعية.

ـ رفض هؤلاء الشباب والشابات لمشاريع السَّلام القائمة، وايمانهم المتصاعد بأنّها لا تهدف إلاّ الى تشريع الاغتصاب الإسرائيلي، وتعزيز تحكّم الولايات المتحدة (ودول الغرب الصناعي) بخيرات البلدان العربيّة، وتأبيد السُّلط العربية القامعة رغم تقوّض مصداقيّتها يوماً بعد يوم.

ولا بدّ أنّ الندوة المذكورة قد دفعتْ كثيراً منّا الى الكفّ عن الخجل بعد أن كادتْ مفرداتُ «الإمبريالية» و«الأمة العربية» و«تحرير فلسطين» و«الفكر العقائدي» تصبح سُبَّةً. بل الحقّ أنّ أصحاب الأفكار المضادّة ـ أفكار «نهاية التاريخ»، و«الخصوصيات القومية»، و«اندثار فكرة فلسطين»، و«أوهام المثقف» ـ هم الذين انكمشوا في مقاعدهم أمام هذا الحشد الهادر. وللحظة أحسسنا أنّ مزيجاً فذّاً يتشكّل أمام أعيُننا، قوامُهُ: أكاديميةٌ متحرِّرةٌ من الاختصاص المريض، وماركسيةٌ متفلّتة من النصّ الماركسي «الإلهي»، وقوميةٌ متملِّصةٌ من الأنظمة القومية والانغلاق الشوفيني، وشبابيةٌ نابذةٌ للعدميّة والفوضوية، وثوريّةٌ متخفِّفة من نزق الثوار. وراح هذا الجنين الهجين غير المكتمل الملامح يندفع، مكتسباً في كلّ اندفاعةٍ جديدة شيئاً من ملامح وجهنا الجديد الذي يحمل سماتٍ إيجابية من حضارتنا وثقافتنا وآمالنا المهدورة.

أُسمّيه جنيناً ثقافياً لأنّه قد يكون أوّل تعبير في بيروت عن بداية تشكّل قوة ثقافيّة مستقلّة تحظى بتعاطف النّاس وحماسهم، والأهم أنها تحظّى بقدر من الثقة التي افتقدتْها مشاريعُنا الثقافية السابقة. وأسمّيه هجيناً، لأنّه تخطّى الأعمارَ والطبقات، وتخطّى التقسيمات المصطنعة (وبعض التقسيمات الحقيقية والموضوعية) بين مدارس الفكر التحرّري عامةً.

ولا أقول هذا إشباعاً لرغبة ذاتية ـ وهي موجودةٌ وجارفةٌ على أيّ حال! ـ في أن ينهض مثلُ هذا المشروع التغييري الثقافي التعدّدي الجديد على أنقاض الحرب الأهلية و«الإعمار» (وأنقاضُ هذا الإعمار «الحريريّ» أشدُّ هَوْلاً من أنقاض الحرب نفسها على صُعُد إفقار الناس، وإلغاء الطبقة الوسطى، وتسويد نمط إنتاجٍ رأسماليٍ استهلاكي غير إنساني)، وعلى أنقاض «فكر» السلطة العربية الواحد الأحادي الذي يختزلُ الكلَّ في شخص أو عقيدة. بل الحقّ أن لبنان يشهد، منذ عامين على الأقل، مظاهر تغييرية شبابية وثقافية حقيقية: من اللقاءات والعرائض الرافضة لتأجيل الانتخابات البلديّة، إلى الندوات الطامحة الى تجديد الفكر القومي والاشتراكي (مع تنويه خاص بالندوة التي عقدها زملاؤنا في مجلة **الطريق** منذ شهور).

ولعلّ ما آلت إليه سياسةُ الحكومة اللبنانية في السنوات الأخيرة لا بدّ ـ من الناحية الموضوعية على الأقل ـ أن يعجّلَ في نموّ ظواهر المعارضة وتوحيدها. كما أنّ تعنّت العدو الصهيوني، وافتضاح خديعة «الحكم الذاتي» (الذي لم يؤدّ إلاّ إلى مزيد من الفساد والهدر، على حساب النّاس والقضيّة الفلسطينية)، وانكشاف تهافت معظم الأنظمة العربية على فتات الأميركان، قد تؤدّي جميعها الى نتيجة مماثلة. وقد لا يكون دورُ المعارضة، والمعارضة الثقافية، في المستقبل القريب هجومياً بشكل صارخ، ولكنّي أحسب أنه سيغادر موقع الانكماش والعزلة. على أنّ ذلك كله، بالطبع، إنّما هو رهن بالابتكار، والانفتاح، والإقدام، والتصميم.

فهل نقتحم الساحة، ونبدأ مسيرة العدّ العكسي باتجاه الانقلاب على قمعنا ومثقّفينا التقليديين والاستسلاميين والسلطويين؟ أم نترك الأمر لأصولية جديدة... أو مقنّعة؟

سماح ادريس

* ـ بدعوة من مسرح بيروت، ودار الآداب، ومركز الدراسات السلوكية في الجامعة الأميركية في بيروت، ودار النهار، بين ٢٩ تموز والأول من آب ١٩٩٧.

الرواية العربية: أبحاث وشهادات

تواصل **الآداب** هنا ما كانت قد بدأته في العدد الماضي، وإن كان لا ينحصر هنا في التجريب والتجديد: من أبحاثٍ متفرِّقة تتناول أربع روايات، إلى مقالات تُعنى بحضور قصيدة النثر في الرواية العربية، مروراً بشهاداتٍ لعشر روائيين وروائيات، وانتهاءً بندوةٍ تركّز على نشأة الرواية العربية ورهانات التحوّل.

وأمّا الأبحاث التي وعدنا في العدد السابق بنشرها هنا فقد أجّلناها إلى العدد القادم لضيق المجال.

وقد شارك في هذا العدد كلّ من سعيد يقطين وعبد الحميد عقار وبشير القمري وشعيب حليفي وعبد الفتاح الحجمري وعبد الحق لبيض وفيصل دراج ونور الدين محقّق وحليم بركات وحنان الشيخ ونبيل سليمان ومحمد البساطي ومهدي عيسى الصقر ونازك الأعرجي ومؤنس الرزّاز ومحمد بو عزّة ومحمد عبد القادر ونجوى بركات ولطفيّة الدليمي وعبد الرحمن مجيد الربيعي.

الآداب

«الميراث»:

هجاء متاحف الكوابيس

فيصل دراج

إن كانت الرواية سيرة ذاتية ملتبسة، فإنّ في كتابات سحر خليفة سيرةً مطابقة، تتوزع على الشرط التاريخي الذي عاشته، وعلى ما آمنت به من القضايا وأعطت فيه أقوالاً متعددة. والشرط الذي أمدّ روايتها ببعدٍ جوهري هو: الاحتلال الاسرائيلي للأرض الفلسطينية؛ والقضية التي آمنت بها من دون حسبان هي: تحرّر المرأة. وعن اللقاء الحواري بين هذين البعدين صدرتْ رواياتٌ عديدة. ولأنّ «سحر» عرفتْ تجربةَ الاحتلال من الداخل، وعاشت قضيةَ تحرُّر المرأة بشكلٍ مشخّص، فقد أعطتْ روايةً مختلفة، بعيدةً عن الرواية «الإيديولوجية» التي تستولد الانتصارَ من الكلمات وتحجب الواقعَ المشخّص وراء بلاغة الشعار.

اتكاءً على مشخّص ثنائي البعد، كتبتْ سحر روايةً ترصد المسافة بين الواقع والمثال، وتكشف عن الغربة المتبادلة بينهما. أي أنها قدمت الرواية كما يجب أن تكون: نصّاً نقدياً بامتياز. ومع أن الكثير من «كتّاب المناسبات» استناموا إلى خطاب مجرد، يحدِّث عن الأرض والوطن والعدو والبندقية...، فإنّ سحر لاذتْ بمرجع منطقي ـ تاريخي هو: الموقف من تحرُّر المرأة. وكانت في ملاذها تركن إلى ما هو قريب من البداهة، أي: لا يحرِّرُ الوطنَ إلا بشرٌ يأخذون بقيم التحرُّر ويتمتعون بها، ويرتقون، في فعلهم التحرُّري، بالرجل والمرأة في آن. غير أن العمل السياسي الفلسطيني، في تقليديته الفادحة، همّش الطرفين معاً، مستأنفاً تراثَ الاستبدادِ والذكوريةِ الذي لا جديد فيه. وبسبب هذا، كان على سحر خليفة أن ترصد كفاحَ الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال، وأن ترصد، في اللحظة عينها، أشكالَ الوعي الاجتماعي التي تحكم الكفاح وتمليه. وقد أخبر الرصدُ الأوّلُ عن شعبٍ يحوّل الشهادة إلى فعل يومي، ولكنْ لم يكن فيما أخبر عنه الرصدُ الآخر ما يثير المسرّةَ: فالمقاتل الذي ظفر ببندقية جديدة احتفظ بوعيه القديم. ولذلك خلتْ روايةُ سحر من مظاهر الاحتفال وزوائد الرغبات؛ ذلك أنّها آمنت، دائماً، أن مقاتلاً في سبيل الوطن يهمّش المرأة ينتهي إلى لا مكان. وأمدّ، هذا المنظور، روايتها ببعدين: فقدْ جعلتْ من المرأة موضوعاً وإشارةً في آن. ورأت في وضع المرأة الاجتماعي مرآة للواقع ونزوعاته معاً. فالمرأة، من حيث هي موضوع، إنسان يومي يعرف العملَ والشقاءَ وقليلاً من المسرة؛ والمرأة، من حيث هي إشارة، صورةٌ عن أحوال الوطن: فمن اعترف بكيانيتها الطليقة تخلّصَ من اللجوء والغربة، ومَنِ اضطهد وسفّه رغباتها، بقي حيث يجب أن يكون، غريباً بلا وطن، أو رهنيةً غريبةً للاحتلال الاسرائيلي. وأنتج هذا الجدلُ بين تحرير المرأة وتحرير الوطن روايةً واقعية، بالمعنى النبيل، تضيء نزوعَ الواقع وآفاقه قبل أن تتحدث عن قيوده الراهنة، روايةً تحترم الحقيقة ولا تكترث بمقدّسات البلاغة، سواء أكانت شبه حقيقةٍ أم أوهاماً دعائية خالصة.

ولعل الاحتفال بالحقيقة هو ما دفع بسحر في **باب الساحة** إلى الاحتفال بالانتفاضة ورثائها في آن. ذلك أنّ الرايات الخافقة، في نهاية الرواية، كانت تخلّف وراءها امرأة ذبيحة، هي رمزٌ لفلسطين. ولمّا كان الوعيُ الوطني التقليدي يولّد الفعل المقاتل وهزيمته، فقد كان على سحر أن تتأمل أوصالَ الانتفاضة المتناثرة، التي توزع تقطيعها على آلة اسرائيلية غاشمة وقيادة فلسطينية بائسة. وكان عليها أن ترسم المشهد الدامي في روايةٍ ـ شهادةٍ، عنوانها **الميراث***، تروي مصائر البشر الذين قاتلوا وحصدوا الهشيم، وتشهد على بؤس قيادة سياسية، مسؤوليتُها الوحيدة تدمير كل من يحترم معنى المسؤولية.

* ـ سحر خليفة: **الميراث** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧).

بين متاهة المنفى وأطياف الوطن

تتكوّن **الميراث** من ثلاثة أجزاء، عنوان الأول منها: «بلا ميراث»، وهذا الجزء صغير ومحدود الصفحات، ولا يمكنه إلا أن يكون صغيراً، لأنّه ليس أكثر من مدخل غنائي إلى عالم قادم لا غناء فيه. ويحدّث المدخلُ الغنائي عن فتاةٍ تبحث عن ذاتها في بحثها عن أبيها، الذي ارتحل عن فلسطين إلى الولايات المتحدة، ورحلتْ معه عقليّتُه الشرقية من دون نقصان. وعاش الوالد مأساةَ المنفى ووجَع الحنين، وعاد إلى حيث كان، بعد أن تزوج أمريكية أنجبتْ له طفلة، تبرّأ منها لاحقاً، لأنّها لوّثتْ «شرف العائلة». أما البنت المنبوذة فعاشت مأساة الذاكرة المنشطرة، واقتفتْ آثار والدها، حتى لحقت به إلى أرض الوطن. هذا المدخل الصغير يؤدّي، في صفحاته القليلة، وظيفةً مزدوجة: فهو يُفصح، في مستواه المعلن، عن مأساة الهوية وانشطار الذاكرة؛ ويتقدّم في مستواه المضمر نشيداً غنائياً حزيناً، يحدّث عن وجه الروح وأطياف الوطن المتداخلة. إنّه نشيد ماكر ومثقل بالمراوغة، لأنّ النار المقدسة التي تسكن الروح سرعان ما تترمّد لحظة الوصول إلى الأرض الموعودة، كأن الفلسطيني لا يخلّف وراءه شوارعَ المنفى إلا ليدخل إلى دروب التيه. ولذلك تُنهي الكاتبةُ فصلها الصغير بسطور نثرية أقرب إلى الشعر الصافي منها إلى أي شيء آخر.

شعر جميل تمليه الروح ويستدفئ به القلب وينفتح على متاهة.

من نشيد الأحزان إلى أرض المتاهة

يُفضي المدخلُ الغنائي إلى رحلة لاحقة، تختبر الشوق إلى الوطن وترمي به إلى سهوب من ضباب. كأنّ المدخلَ المصوغَ من الحنين إلى البذور والذاكرة بوّابةٌ إلى أرضٍ مسكونةٍ بالخراب. تقول الفلسطينية الضائعة في نهاية الجزء الأول: «هنا حلُّوا، وإنْ رحلوا فعبر البحر والمينا. فأين أبي وهل هاجر، وهل عادت به الأيام للهجرة؟ لو أني أراه لأسأله عن الأحوال والصحة! لو أني أعرف أين يعيش وكيف يعيش بأي ديار...» (ص ٣٨). ومن أجل أن ترى «زينة» الوالدَ وتبصر الديار التي يعيش فيها، فإنّها تعود إلى فلسطين، أي تنتقل من زمنٍ «بلا ميراث» إلى زمن «هذا الميراث» الذي هو عنوانُ الجزء الثاني. فالانتقال من جزء إلى جزء هو الانتقال من زمن إلى آخر جديد، لم يكن ممكناً إلا بفضل الزمن الذي سبقه وهيّأ له أسبابَ الوجود.

يشكّل الجزء الثاني من الرواية («هذا الميراث») بؤرةَ الرواية وحاملَ معناها الأساسي. فالجزء الذي يسبقه مدخلٌ غنائيٌّ حزين لا يضيء ذاته، بقدر ما يلقي الضوءَ على ما يَعْقبه. والجزء الذي يتلوه نشيدٌ جنائزي، يعيد صياغة النشيد الأول، وقد بدّدَتْه المتاهةُ اللاحقة. وبسبب الانتقال من عالم النشيد إلى تراتيل الجنازة، فإنّ الجزء الثاني ينبني على مجاز الرحلة، حيث كلُّ ما كان لم يعد كما كان، لأنّ مساحة من الزمن غيرتْ دلالاته.

آمنت سحر خليفة أن مقاتلاً وطنياً يهمِّش المرأة سينتهي الى لا مكان!

تنتقل كل الشخصيات من مكان إلى مكان، ومن زمن إلى آخر، ومن وضع قيمي ـ أخلاقي إلى وضع بديل. وبسبب الدلالة الثنائية التي تأخذها المرأةُ في رواية سحر، فإنّ مكانها يكون واسعاً في مجاز الرحلة. فهي تخلِّف أمريكا ورائها وتعود إلى وطن الهوية، حيث تعثر على الفراغ وتعود إلى المنفى الذي هربتْ منه، أو قد تعود من الكويت إلى الضفة من دون أن يعود إليها شبابُها الذي تركها عانساً. وإذا كان هناك نموذجان أساسيان في الرواية، ينجزان رحلةً في المكان والزمان وفي عالم الروح، فإنّ الرواية تتضمن نموذجين ثانويين يذهبان في رحلة أخرى، كحال الشابة المسيحية التي تخنقها رحلةُ حب صادقة تهيِّئ لها أسبابَ ترك الوطن، وحالِ الزوجة الشابة التي يدفعها إغراءُ الميراث إلى رحلة رمزية إلى مستشفى هداسا الإسرائيلي، الذي يمدّ الرحم الفلسطينية بنطفة إسرائيلية.

تتقاطع الرحلات المتنوعة وتنتهي إلى الخيبة، كالتمرُّد على المنفى والعودة إليه، أو الرحيل عن الوطن إلى المنفى، لأن الأول أصبح منفى بدوره، أو الانتهاء إلى الموت أو البقاء المحاصر في وطنٍ تسربتْ منه ملامحُ الوطن. تتكشّف رحلة الخيبة في مستويين، يُخبِر أحدهما عن انحطام مشروع التحرُّر الفلسطيني، لأنّ حلم المرأة بالتحرُّر واجتياز الهوية الوطنية ـ الإنسانية تحوّل حطاماً. ويعيد المستوى الثاني صياغة المستوى الأول بشكل إشاري، لأنّه يعبِّر عن رحلة دائرية تُعرب عن التبدد المجاني للزمن، الذي يعيد إنتاج

الأحلام المقهورة. بل إن سحر هنا، كما في **باب الساحة**، تكثّف قدر الوطن في مآلِ امرأةٍ نموذجية. فـ «نهلة»، المعلّمة التي أفنتْ شبابها في رمال الكويت، والمنسوجة من الحب والعدالة وترميم حياة الآخرين، تنتهي مقوَّضةً، كما لو كانت تذيع تقوُّضَ القيم التي كانت تحملها.

غير أن رحلة المرأة تستدعي، في منظور رواية سحر، رحلة المجتمع الذكوري، الذي يمنع عن المرأة المتمردة رحلتها العفوية، ويشدّها من شعرها إلى رحلته المجهَضَة. ويتضمّن المجتمعُ الذكوري، في خطاب سحر الروائي، بعداً رمزياً يوازي البعدَ الرمزيَّ المحايث لمجتمع المرأة المتمرّد. فإذا كانت الأنوثةُ الواعيةُ لذاتها الإنسانية إشارةً إلى الوطن ودفئه وجوهره السليم، فإنّ الذكورية الطاغية نقضٌ لمعنى الوطن وتبعيد لأطيافه الجميلة. ولذلك، تكون الرحلةُ الذكورية نقضاً لرحلة المرأة ومطاردةً لها. فـ «الثوري المحترف» الذي ترك الضفة إلى بيروت، وعشِقَها وعَشِقَ فيها، يعود إلى الوطن معطوباً عاجزاً عن الحب وحَمْلِ المسؤولية والفعلِ المبادِر السليم. ولأنه عاجز عن الحب فإنّه يطرد العاشقة الصادقة إلى المنفى. والعالِم الذي حمل خبرته العلمية من ألمانيا إلى الوطن يعود إلى البلد الأوروبي الذي كان قد قصده صغيراً، لأنه بات يعتقد أن وطنه المسكون بالتفاهة والتهافت غير جدير بعلمه. والأب الذي هجر ابنته لأنها «لوّثتْ شرف العائلة» يعود من أمريكا إلى الوطن ويتزوج شابة صغيرة، ويستنجد في حملها بـ «الخصوبة الإسرائيلية». و«الوطني النظيف» الذي قايض تاريخه الوطني بوظيفة في السلطة الجديدة يُحْسن التبريرَ والجملَ الملونة الفارغة. وهكذا تأخذ الرحلةُ الذكورية وجوهاً متعددة، ولا تندّ عن العجز والتبرير، العجزِ والهرب، العجزِ والموت الجسدي، العجزِ والموت الروحي... أي أنّها رحلةٌ بدايتُها وعودٌ كبيرة ونهايتُها العقم، أو ما هو شبيه منه.

وإذا كانت رحلة الذَّكَر، في المجتمع الذكوري المستبد، قوّامةً على رحلة الأنثى وحاكمةً لها، فإنّ العقم الذكوري، في رحلته الطويلة، يدفع بالأنثى إلى الموت والرحيل أو إلى الاستنجاد بـ «خصوبة إسرائيلية». ولعل هذا العقم هو الذي يجعل من شخوص المرأة في الرواية نسقاً متناظراً يتماثل في المآل، رغم اختلاف الدروب، وهو الذي يؤكّد أيضاً الشخصيات الذكوريةَ نسقاً متناظراً يتساوى في المسار والدلالة، سواء أكان الشخص عرف بيروت واحتفظ بملصق جيفارا أم كان إنساناً رخواً يختصر الحياة إلى نقود وحكايات كاذبة. وبهذا المعنى، تبدو الرواية مرآة لمصائر

فردية متوازية تنتج العقم أو تستهلكه لا أكثر.

غير أنّ المستوى الظاهري، المبني من مصائر فردية، لا يلبث أن ينبني مرة ثانية، من خلال موضوع «طارئ» هو: الميراث. و«هذا الميراث» مثقل الدلالات، لأنّه يبدأ «طارئاً» وينتهي إلى احتضان كلّ ما هو جوهري في التاريخ الفلسطيني: فهو الموقع الدال الذي تتقاطع فيه المصائرُ جميعاً، لأنّ كلّ مَنِ اختبرته الرحلةُ سيلتقي بـ «الميراث» أو يصطدم به؛ وهو المرآة التي تجعل كلّ شخصية تفصح عن إمكانياتها الفعلية والمجردة، لأنه سيجعل كلّ شخصية تعيد قراءة الرحلة التي قطعتها. وإلى جانب هذين الوجهين، فإنّ «هذا الميراث» يخلق شروط التقاء الرحلات الفردية برحلة المجتمع الفلسطيني كله، كأنّ «الميراث» هو الحيز المكاني الذي تلتقي فيه الشخصياتُ جميعاً وجهاً لوجه. وهو الحيِّز الدلالي الذي تجتمع فيه الحكاياتُ جميعاً وتتحول إلى حكاية واحدة، بمعنى المفرد والجمع في آن. وبسبب تعددية الدلالة يصبح الميراثُ في ذاته الرحلةَ الأوسع، أو تغدو رحلةُ الميراث هي الرحلة التي تحتقب الرحلات جميعاً. وبهذا المعنى، فإنّ الرحلات الفردية هي نثار من الرحلات تترافد في رحلة وحيدة هي رحلة «الميراث» التي هي رحلةُ المجتمع الفلسطيني كله: رحلاتٌ فردية عقيمة تترافد في نهرٍ لا يعرف الخصب ولا يقترب من مواقعه.

و«هذا الميراث» إشارةٌ وموضوعٌ حكائي: إشارةٌ إلى تاريخ يوزِّع على البشر حظوظهم، وموضوعٌ حكائيّ تلتقي فيه الحكاياتُ جميعاً. فـ «الميراث» سبب من أسباب عودة البنت الفلسطينية المنشطرة الذاكرة، وهو سبب ذهاب الزوجة

الشابة إلى مستشفى هداسا الإسرائيلي أملاً بولد يؤمّن لها نصيباً. يتكشف «الميراثُ» في هذه الحدود، وبالشكل الذي تلتقط الروايةُ تفاصيله، مرآةً للعقم والرعب: عقمٌ فلسطيني ينقبّ عن إصلاحه في المشافي الإسرائيلية، ورعبٌ صادر عن طفل يهودي أنجبته امرأة فلسطينية رحلتْ وتركتِ الوليدَ لأهله «الفلسطينيين».

غير أنّ لـ «هذا الميراث»، الذي يخبر عن هزيمة الهوية، على المستوى الوطني، وجهاً آخر يدلّل على تفكك الإنسان، على المستوى القيمي. فبعد أن ينتهي الميراث ـ الأمثولة إلى تجميل المنفى واستقدام «روحٍ يهوديةٍ» إلى الجسد الفلسطيني، يتناسل منه ميراثٌ آخر محايثٌ ومكمِّلٌ له في آن. والميراث الآخر يروي نهاية زمنٍ وقيمٍ وأخلاقٍ، وولادةَ زمنٍ جديدٍ دَفَنَ الزمنَ الأولَ والقِيَمَ التي ارتبطتْ به. وربما تعطي المعلِّمةُ الفلسطينية، التي دفنتْ شبابها في رمال الكويت، صورةً عن موتِ زمنٍ وولادةِ آخَرَ نقيضٍ. فهذه المرأة المخزولة، التي قُدَّتْ من التعب والصبّ والتضحية والإيثار، تنتهي عانساً في غرف رطبة وقليلة الضوء: فهي، في زمن قضى، اليدُ الدافئة التي ترعى الفدائيَّ وتنفق على المعرفة وتُسعف الوالد في الحفاظ على مزرعته... وهي في الزمن الجديد بضاعةٌ كاسدة، تنتهي زوجةً لسمسار عجوز، حصل على ثروته من شراء الأراضي وبيعها ومن أظافر أولاده التي غاصت في أعناق كثيرة في زمن الانتفاضة. يستبين الزمنُ الجديد في زواج سمسار قبيح من امرأة كانت مصدراً للفضائل السابقة الماضية، وفي تحوُّل «ابن الانتفاضة» إلى مشروعِ جلاّد بعد أن خلع أحلامه القديمة وأتقن نبرةَ «البلطجي». إنّه شيء يذكر بـ **أفراح القبة** لنجيب محفوظ، التي أخبرتْ عن تداعي القيم في «زمن الانفتاح»، حيث الفضيلةُ تتعين بالنقود، وحيث النقودُ تبدّل الرذائلَ كلَّها إلى فضيلة.

يتوحّد الميراث في دلالةٍ مزدوجةٍ موزَّعةٍ على الخيبة والسقوط. فالزوجة الشابة الهاجسة بميراث سعيد تقع على مرجع إسرائيلي يمدها بالنطفة المستعارة. وأولاد السمسار الذين تزوج والدُهم بـ «المعلمة المخذولة» يحتفظون بميراثهم كاملاً بأدوات سلطوية، قوامُها الترهيبُ والخطفُ ولغةٌ مبذولةٌ تساوي بين البشر وقشور البصل. وهكذا يتناثر الميراثُ بين مرجع إسرائيلي ومراجع سلطة فلسطينية مريضة. وإذا كانت رحلةُ الخيبة الفلسطينية إلى الرجولة الإسرائيلية تحيل على التأمل ولغة الرموز التاطقة، فإنّ الرحلة الثانية تتخفّف من الكلمات وتُكثر من الصور؛ ذلك أنّ الكابوس يستدعي الصور ولا تكفيه الكلمات. يذهب الميراث، في شكله الأول، إلى عالم الروح المتأسِّية، إذ الرمز الموجع يغوص ويطفو في آن... في حين يَظهر الميراثُ، في رحلته الثانية، مقمَّطاً بالغضب، لأنّه يرتاد دروباً ارتادها قبل زمن، مع فرق جوهري: فقد كان يرتاد الدروب بحثاً عن الوطن، قبل أن يغدر بدروبه ويكتفي بالمصلحة الخاصة. بهذا المعنى تبدو حكايةُ الميراث الثاني رحلةً بين البشر والدروب والقيم المتغيرة، رحلةً أخرى قوامُها: الخطفُ والليلُ والحبالُ القديمة لأغراض جديدة، ورجلُ الدين المشدود إلى رنين النقود لا إلى قول القلب، و«الدبلوماسيُّ القديم» المحدِّثُ عن رجولة كاذبة، وبشرٌ يجمعون بين القبح والقذارة والشر.

يستبين الزمنُ الجديد في زواج سمسار قبيح من امرأة كانت فاضلة، وفي تحول «ابن الانتفاضة» الى مشروع جلاّد!

السخرية السوداء والرحلة المزدوجة

تصدر عن رحلة الميراث المزدوجة سخريةٌ سوداء واسعة، إنْ لم تكن الرحلةُ مرآةً للضحك الأسود ومجلًى له. تتجلى السخريةُ السوداء في مستوى ظاهري قوامُه الوقائعُ الخارجةُ عن المألوف والأعراف السوية، غير أن دلالتها الفعلية تقوم في مستوى آخر. يتعيَّن المستوى الأول بوقائع تنقض المنطق وتهدمه، وآيتها «استعارة الحياة» من العدوّ الذي يدمِّر الحياة، أو الهروب من المنفى في اتجاه الوطن ثم الهروب من الوطن في اتجاه المنفى. وقد يعثر على تعبيره في الزوجة الشابة التي تأمل مولوداً من عجوز يموت، أو في زواج «المتعلمة» من رجلٍ ينقض معنى العلم ودور المتعلمين. بل إنّ سحر خليفة استطاعتْ، وبرهافة عالية، أن تحوِّل وضع المهندس ومشروعه الخاص بـ «النضح» إلى أمثولة تنتزع الضحك والبكاء معاً. فوضع المهندس يثير الضحك لأنه يقيس مسافات مجتمعه بمسطرة ألمانية؛ ومشروعه يثير البكاء لأنّه ينزاح عن دائرة النظافة إلى دائرة القذارة الروحية، ومن مدار العلم والتقنية إلى مدار الوجاهة والربح السهل. ولذلك فإنّ السخرية السوداء الصادرة عن زواج

«المتعلمة» بالعجوز الجاهل تتضاعف في شراكة المهندس والسمسار؛ ذلك أنّ تخلّف الثاني نقيضٌ للتقدم الذي يدعو اليه الأول. وإضافة إلى ضحك أسود ينتج عن أوضاع مفارقة للمنطق، فقد استولدت الروايةُ ضحكاً ناجماً عن الفرق بين القيمة والوجود: فالدبلوماسي القديم (البيك)، الذي هَجَنْتُهُ السطورُ إلى حدود التنكيل، يصبح شخصيةً كاريكاتوريةً بامتياز، يمارس رجولةً شفهية وبلاغية، ويتحول خارج البلاغة إلى جبان مأجور.. و«المسؤول الوطني»، الذي يصاحب امرأة نازفة تحتضر، يعوِّض عجزَه العملي بنشاط شفهي، كما لو كان يصد الحصار الإسرائيلي بمسلسل من الحكايات لا ينتهي.

ومع ذلك، فإنّ السخرية السوداء تأتي من مستوى أكثر عمقاً، يتسع للحكايات المضحكة ـ المبكية كلِّها ويجاوزها في آن. إنَّها أثر للتناقض الحادّ بين واقع قبيح ومثال جميل من ناحية، ولقدرة القبيح على هزيمة الناصع المضيء من ناحية ثانية. فإذا كان في لقاء الرهيف مع المترهّل ما يثير الضحك، فإنّ في هزيمة الرهيف ما ينتزع مذاق الضحك ويبدّله إلى مرارة خالصة. ولعلّ تأكيد هذا التضاد، الذي يحمله بشرٌ ويجسد التاريخ، هو الذي حمل سحر خليفة على الأخذ بتقنية المبالغة التي تحوِّل البشرَ إلى مسوخ، لأنَّهم حوَّلوا، بدورهم، تاريخَهم إلى مسخٍ تاريخي لا أكثر. وهكذا تقتفي **الميراث** وقاحةَ الواقع وتردّ عليه بوقاحة أكبر، أي أنها تثأر لواقع نظيف مضيَّع. فوراء تنكيل الرواية بعائلة «أبي سالم» المنسوجة من القبح والقذارة والأرواح الميتة، يقف وطن نظيف مضمر، أو يقف حلمٌ نظيف بوطن مُضْمَر.

تقتفي «الميراث» وقاحةَ الواقع، وتردّ عليه بوقاحة أكبر، كأنَّها تثأر لواقعٍ «نظيف» مضيَّع!

وإذا كانت السخرية السوداء، في وضعها المنتقى، تعبيراً عن الجميل الذي صرعته القباحةُ، فإنَّها في دلالتها التاريخية إشارةٌ إلى القضايا الكبيرة المهزومة ورفضٌ لهزيمتها. وبهذا المعنى، فإنّ **الميراث** لا تحيل على فلسطين بسبب جملة حكايات فلسطينية، بل تحيل عليها في الشكل الساخر الذي يحتضن الحكاية. ذلك أنّ الساخرَ يردّ، دائماً، إلى المصائر الجليلة المهزومة. واتكاءً على هذه التقنية الأدبية، التي تنطق عن التاريخ وينطق التاريخ بها، فإنّ رواية سحر خليفة تنتج المعنى مضاعفاً: فهي تنتجه في الوقائع المادية التي تكتب عنها، وهي تعيد إنتاجَه في الشكل الذي يحتويها. كأنّ السخرية السوداء تكبيرٌ لأوصال القبيح وأطرافه، تكبيرٌ يكشفه عارياً، مِنْ دون حُجُبٍ أو أقمطة، ويُظهره في وجوده الفعلي، من دون زيارة أو نقصان.

من المتاهة إلى النشيد الجنائزي

إن كان الجزء الأول من **الميراث** نشيداً غنائياً يربط بين المنفيّ والوطن الذي يحنّ إليه، فإنّ في الجزء الثالث نشيداً جنائزياً طارداً للغناء. فبعد أن تعطي الروايةُ قولها الجوهريَّ في جزئها الثاني، إذ انحلالُ الأرواح يتاخم حدودَ الفحش، تعود لتبني قولَها في أمثولة جديدة. والجزء الثالث، وعنوانه «ثم التركة»، هو المجال الذي يستعيد القول ويدفعه إلى مقام الكابوس الصيح. فالوطن الذي بدا، مرةً، رابيةً من وَرْدٍ ورذاذٍ استحال إلى مزبلة تزكم الأنوف. وينبني هذا الجزءُ على مجازين مكانيين يربط بينهما «مناضلٌ قديم» مثلوم: فالمكان الأول قلعة عظيمة أثيلة التراث وجميلةُ العبق تقوم فوق رابية، والمكان الثاني سيارةُ إسعافٍ تحمل امرأةً فلسطينية جاءها المخاضُ ومنعها الحصارُ الإسرائيلي من الوصول إلى المستشفى. ومهما تكن ألوان الوهم التي تستنطق المجد القديم، فإنّ حامل الأوهام يختزل القلعةَ المنيفةَ إلى سيارة خانقة تُفْضي إلى المتاهة والموت، ذلك أن اللغة التي ينطق بها لا تستدعي إلا الهوام والجرذان والبعوض.

تتبادل القلعةُ وسيارةُ الموت، في حدود الأمثولة، المواقعَ: كأنْ يختصر الدليلُ التائهُ قلعةَ المجد إلى سيارةٍ محاصَرَةٍ لا هواء فيها، أو كأنْ تطرد القلعةُ المنيفةُ الدليلَ السياحي الخائبَ إلى خارج أركانها. وفي الحالين تظل القلعة غريبة عن الأيدي التي دنَّستها، ويبقى دليلُ الخيبة صاغراً أمام جيش الاحتلال، منكمشاً في سيارة منكودة تضم وليداً يهوديَّ الروح وامرأةً فلسطينيةً فاضتْ روحُها. والدليل المثلوم يراوح في عجزه: فلا هو أحسَنَ استخدامَ القلعة التي غزَتْها الفئرانُ، ولا استطاع أن يؤمِّن لمن لَفَظَتْهُم القلعةُ سُبُلَ الخروج. ولذلك تنفتح النهايةُ على الخواء، ويتبدد معنى الجملة التي تلفظها المرأةُ «بهدوءٍ ورأسٍ مرفوع». فلا شيء مرفوع الرأس إلا الثعابين التي هيَّجَتْها موسيقى سياحيةٌ هجينةٌ، وإلاّ جنودُ الاحتلال الذين يزجرون المرأة والرجلَ والمسؤولَ وشبهَ المسؤول والطفلَ الذي لم يولَدْ بعد.