بدءاً من العدد السابق بدأت الآداب بنشر دراسةٍ، لناقدٍ أو ناقدة، تتناول مجموعةً من الأعمال الأدبيّة المميّزة الصادرة في العامين ٢٠٠٨ ـ ٢٠٠٩. في هذا العدد دراسةُ الدكتورة شيرين أبو النجا (الناقدة والروائيّة المصريّة) لخمس روايات. أمّا المشاركون في الأعداد القادمة فهم: محمد برّادة، وصبري حافظ، ومنتصر القفّاش.

عَمّ يبحثون؟ خدعةُ الكتابة

شيرين أبو النجا

كان القمعُ في القرون التي خَلَتْ هو الدافعَ الرئيسَ لظهور أعمالٍ تنقّب عن العدل والمساواة، وتعيد صياغةَ أفكارٍ نضاليّة، حيث تدقّ اليدُ المضرّجةُ بالدم بابَ الحرية. ولم يكن ذلك الدقُّ نغمًا ناشزًا، ولا التوقُ إلى الخلاص مثيرًا للاستهجان: فقد كانت الشخصيّاتُ الروائيّة، سواءٌ صوّرها تولستوي أو محفوظ، مشحونةً برغبةٍ في التحرر، ومحمّلةً بإنسانيّةٍ تكاد تقفز من بين الصفحات.

لكنّ صورةَ العالم تغيّرتْ، وتغيّر موقعُ الفرد فيه. فالعالمُ اليومَ يتّسم بلامبالاةٍ مخيفةٍ تُشعر الفردَ بأنه يقف في الخواء، لا يَعرف بأيّ حبلٍ يتمسّك: أبحبل الإيديولوجيّة الدينيّة، أمْ بإيديولوجيّةٍ تابعةٍ للفكر الرسميّ الأمريكيّ، أمْ بإيديولوجيةٍ شموليّةٍ لا تتوانى عن سحق المعارضة بحجّة العدوّ المتربّص على الأبواب، أمْ بأيديولوجيّة الإغراق في الملذّات الفرديّة والإعلاءِ من شأن الجسد؟

تبدو كلُّ إيديولوجية وكأنها عالمٌ مغلقٌ على ذاته، رافضٌ لغيره من العوالم، أو ربما غيرُ واعٍ بوجودها. وهذا ما يحوّل كلَّ عالمٍ إلى دالٍّ واضحٍ على... الديكتاتورية. فمن أيّ عالمٍ ينهل الروائيُّ والكاتبُ إذًا؟ وما هي المعطيات التي تدفع بخياله إلى العمل على إعادة صياغة عالمٍ بديل؟

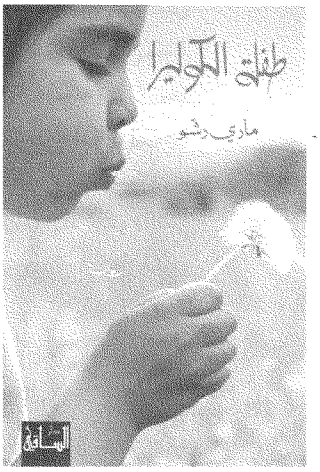
وإذا افترضنا أنّ على الروائيّ أن ينهلَ من تلك المعطيات المرتبكة المتداخلة المشوّشة المتناقضة المتحفّزة المدّعية (وبقليل من الشجاعة يمكن أن أضيفَ «الوقحة»)، فما هو الناتجُ الإبداعيّ؟ لقد استَخدم أحدُ النقّاد الآسيويين، في إشارةٍ إلى حال اللغة النقديّة الخاصة بنظريّات ما بعد الاستعمار، صورةً بليغةً لوصف المشهد، فقال إنّ الأمر يبدو وكأنّ مجموعةً من الحقائب قد تبعثرتْ محتوياتُها على الشريط الخاصّ بالأمتعة: مشهدٌ فوضويّ لا يُلهِم ولا يدلّ. وتنطبق هذه الصورةُ على حال السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ والتخييليّ. وإذا كنا نوافق لوكاش على أنّ الرواية هي الشكلُ الأكثرُ ديموقراطيّةً، فكيف تلهم تلك المعطياتُ الشموليّةُ شكلاً ديموقراطيّاً؟

هناك مأزقٌ يواجهه الروائيُّ بالتأكيد، ويتعيّن عليه البحثُ عن وسيلةٍ تساعده لا على رسم عالمٍ بديلٍ منافٍ للواقع القبيح فحسب، بل على إيجاد شكلٍ يحتوي هذا العالَم ويبرّر وجودَه أيضًا. على الروائيّ أن يبحث عن شكلٍ وعن قالبٍ لاحتواء الخلاص التخييليّ. وعليه أن يجدَّ في البحثُ ليجدَ المخرجَ المناسب من هذا الحصار الشموليّ. وهو ما يحتّم عليه أن يبحثَ في مناطقَ مغايرةٍ للمتعارَفِ عليه، أن يبحث عن الشخص أو السرّ أو المكان أو المعنى. وهو ما فعله، مثلاً، أمين معلوف في رائعته **بالداثار**، حيث كان البحثُ عن الكتاب الذي يحوي الاسمَ السرّيَّ للخالق هو طريقَ الخلاص من نهاية العالم. وقام سالم بنحميش بالبحث نفسه في **هذا الأندلسيّ**، إذ كان بحثُ ابن سبعين عن المخطوط وسيلةَ الحصول على الأمان.

لا يقوم البحثُ هنا بوظيفةٍ تقنيّةٍ فقط تساهم في الحبكة والحدوتة، بل يتحوّل في حدّ ذاته إلى نهجٍ فكريٍّ يتتبّعه الروائيُّ ويقتفي أثرَه في الكتابة. فكأنّ الكتابة تستهدي على الطريق وتحاول أن تتبعَ العلامات. يتحوّل

البحثُ في هذه الحال إلى اكتشافٍ للشخصيّات ولأحاسيسها وأفكارها ودروبها، وإلى كشفٍ للمغاير والمسكوت عنه والهامشيّ والمختبئ والمقموع والمنبوذ والمحرَّم والمرفوض. يسير الروائيُّ على الدرب في محاولة لاقتفاء آثار عالمٍ اختفى، وحلّ محلَّه عالمٌ غريبٌ لا يحمل من العالم المألوف سوى أشكالٍ مغايرةٍ متطورةٍ من القمع والقبح.

* * *



في أثناء محو الآثار المألوفة لا يَغفل القامعُ عن محو التاريخ وتحويل علاماته إلى دوالَّ باهتةٍ تكاد لا تدلّ أو تَكشف إلاّ بصعوبة. ومن المعروف أنّ محوَ التاريخ أو تشويهَه من السمات الرئيسة لمنظومة القمع الحداثيّة: فليس تاريخُ النساء والفقراء فقط هو الذي يُمحى أو يشوَّه كما قالت الباحثةُ المغربيّة فاطمة المرنيسي، بل ذلك ما يَحصل أيضًا لتاريخ «الأقليّات.» ومن هنا يكون البحثُ عن حقيقةٍ ما جرى دافعًا للكتابة، وهو ما فعلته ماري رشّو **في طفلة الكوليرا**.[1] تستمع لورا إلى حكايا جدّتها «آرشا» عن التهجير الذي وَقَعَ للأرمن، وعن المذبحة التي قام بها الأتراك. الطفلة تختزن في وعيها كلَّ ما حدث للجدّة، وتقرّر أن تعيدَ ترتيبَ الأحداث وسدّ الفجوات عندما تتخصّص في التاريخ. تبحث لورا عن الصور والخطابات والوثائق وقصاصاتِ الصحف، وتجري وراء حكايا جدّتها لتكملَ القصةَ الأرمنيّة. وفي هذا البحث المحموم ـ الذي يقاومه الأبُ بشدة لأنه لا يريد إعادةَ تقليب الأوجاع ـ تنفتح الروايةُ على تاريخ الأرمن منذ بداية القرن العشرين. تتداخل تعليقاتُ الحاضر (الصادرة من الأب والأمّ والعمّ) مع حكايا الماضي (الصادرة من الجدّة)، ليتجسّدَ شكلُ الجوع والقتل والاغتصاب والإهانة والذلّ أثناء رحلة التهجير.

هكذا كان البحثُ عن التاريخ المهمَّش هو الدافعَ إلى الكتابة، الأمرُ الذي يحوّل ذلك البحثَ إلى مضمونٍ ذي شكلٍ خاصٍّ به: فيه تتولّد الحكايةُ من الأخرى، مع التركيز على أهميّة التاريخ الشفويّ.

* * *

ربيع جابر

أميركا

رواية

في **أميركا**[2] يعيد ربيع جابر كتابةَ «صورة عتيقة» لايزابيلا الليندي بشكلٍ مختلف. تقرّر مارتا حدّاد، الصبيّةُ الجميلةُ، أن تتركَ الضيعةَ في لبنان وأن تسافرَ إلى أمريكا لتبحثَ عن زوجها خليل حدّاد، الذي انقطعتْ رسائلُه منذ عام (١٩١٣). تسافر على الباخرة حتى مرسيليا، ومن هناك إلى مرفإ أليس لاند حيث تدخل أمريكا. في رحلة البحث عن زوجها تتحوّل أميركا إلى تتبّعٍ لتطوّر شخصيّة مرتا: من صبيّةٍ ترتعد، إلى سيّدة أعمال ذات خبرة، ومن بائعةٍ تحمل «الكشة» (القفّة) على ظهرها وتجوب بها الطرقات، إلى صاحبة محل تورِّد البضاعةَ إلى مَن يحملون الكشّة على ظهورهم. تتطور الشخصيّةُ لتصنع أصدقاء من ناحية، ولتتخلّص من وهم انتظار الزوج من ناحية أخرى. وفي رحلة البحث ـ التي تكفّ تدريجيّاً عن البحث ـ يتمكّن الكاتبُ من رصد تاريخ وصول ملايين المهاجرين من سوريا، وكيفيّة استقرارهم في «العالم الجديد.» كما ترصد الروايةُ الحربين العالميتين والحربَ الكوريّة والكسادَ الكبير، من دون أن تفقدَ في سطرٍ واحدٍ إمكانيّةَ الإمتاع والتشويق.

أميركا وثيقةٌ روائيّةٌ تقيم مرتا حدّاد في القلب منها، ويفضي بحثُها إلى رصدٍ تاريخيٍّ لحقبةٍ رئيسةٍ في تاريخ أميركا.

* * *

من الحكمة أن يُطْلقَ على رواية **أموات بغداد**[3] للعراقيّ جمال حسين علي روايةً تجريبيّةً. فهي تطرح فكرةً لا يمْكن أن نعرفَ النتائج التي يمكن أن تفضي إليها. يعود العالِمُ العراقيّ (الذي لا يُذكر اسمُه) من موسكو إلى بغداد بعد سقوطها ليبحثَ عن والديه. وفي رحلة البحث يتطوّر الأمرُ بشكلٍ مذهل: فالمذابحُ طالت كلَّ شبر في

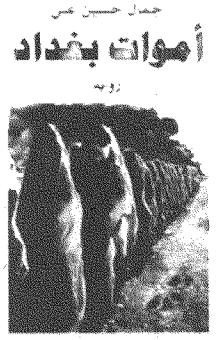
١ ـ بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٩.

٢ ـ بيروت: دار الآداب والمركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٩.

٣ ـ بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٩.

العراق، وبدأ الكشفُ عن المقابر الجماعيّة. يعمل العالِم «دقّانًا متطوّعًا،» وفي أثناء رحلة العمل يفنِّد العظامَ، ويرصد الكيفيّةَ التي مات أو قُتل بها هؤلاء الأشخاص. العالِم العراقيّ يندمج تمامًا في عمله، راصدًا جغرافيا الموت، ومُظْهرًا الوحشيّةَ العشوائيّةَ التي عومل بها العراقيون. وبعد بحث مضنٍ يتوصّل العالِمُ إلى ضرورة تخليق إنسانٍ عراقيّ جديدٍ بهدف الارتقاء بالأحياء. وهو ما يَطرح إشكاليّةَ الصراع بين العلم والثقافة: أيّهما له فعّاليّةٌ في مداواة الأمراض؟

لقد كان الكاتبُ محقّاً عندما صَدّر روايتَه بمقولة من **ملحمة جلجامش**: «أنا سأفضحُ ما هو مخبّأ.» وأفضى بحثُه إلى الكشف عن الأمراض المتوطّنة في العقليّة العربيّة. لكنه غامر في طرح محاولة إعادة الخلق: فهذه لا يُمْكن التعاملُ معها إلاّ بوصفها فكرةً تجريبيّةً تحمل الكثيرَ من الرمزيّة المبطّنة وتؤكّد أهميّة كلّ جزءٍ في تاريخ الحضارة الآشوريّة.



* * *

في **أبناء الجبلاوي**[1] يوظّف إبراهيم فرغلي آليّةً تسمح له بالبحث عن أكثر شطحات الخيال جنونًا. فلقد وقع تحت إغواء شخصيّات نجيب محفوظ ، إلى حدّ إعادتها إلى الحياة من أجل التواصل معها، بل محاكمتها ومساءلتها أحيانًا. وهذا جنونُ الغواية!

اختفت كتبُ نجيب محفوظ من البلد بأكمله: هذا هو الخبرُ الذي تَنْقله نجوى إلى كبرياء (اسم البطل)، وهو الخبر الذي يشكّل الشرارةَ السرديّةَ الرئيسةَ التي تنبني عليها الرواية، أو التي تعيد أبناءَ الجبلاوي إلى الحياة. يبدأ البحثُ المحمومُ عن سرّ اختفاء الكتب، وهو ما يَسْمح للكاتب بالتصوير الدقيق للبيروقراطيّة المعوّقة لأيّ إنجاز (وتشكيلُ اللجان هو أشهرُ علامة مصريّة). أما ما يتمكّن الكاتبُ من إنجازه بسلاسة، ومن تحويله إلى جزءٍ أصيلٍ في متن السرد، فهو استرجاعُ مقاطعَ كاملةٍ من أعمال محفوظ، وإعادةُ ما تقوله الشخصيّاتُ إلى الحياة، وذلك عبر استعراض أعمال اللجنة التي تشكّلتْ لاستعادة تراث نجيب محفوظ. ويتوازى مع ذلك البحث صعودٌ وهبوطٌ في علاقة نجوى وكبرياء: إذ يبدوان وهما يتقاربان (نفسيّا وجسديّاً) بحذرٍ شديد، لكنه التقاربُ الذي يَسمح بكشف التركيب والتعقيد الإنسانيّيْن في شخصيّتيهما.

وبحيلةٍ روائيّةٍ ينتقل السردُ إلى نجوى، لتدير الدفّةَ في جهةٍ مغايرة، (فـ «الحقيقة لها ألفُ وجه»)، وليقوم الكاتبُ بتسريب رؤيته عن سلطة السرد ـ وهو السؤالُ النقديّ الذي لم يُحسمْ مطلقًا. في الوقت ذاته كانت قصةُ اختفاء كتب محفوظ تزداد تعقيدًا، إذ ظهر المحفوظيون (أيْ أنصارُ محفوظ) والمحافظون (أي الرافضون للأدب برمّته)، وشوهدتْ شخصيّاتُ محفوظ تسير في الشوارع ليلاً (بما يتيح إعادةَ اقتباس مقتطفات من أعماله). هكذا ينتهي الجزءُ الأول من الرواية ليبدأ الجزءُ الثاني، وفيه يعلن الكاتبُ أنّ كلّ ما سبق لم يكن سوى مخطوطِ روايةٍ أنجزها كاتبُ الكاشف، وهو كاتبٌ معتزلٌ (أو مغتربٌ بمعنى أدقّ) لم يَنشرْ أيَّ عملٍ من قبل. تتوازى سيرةُ حياة «كاتب الكاشف» (بكلّ دلالة الاسم) مع سيرة حياة كبرياء، بل تتقاطع التفاصيل، وتنهل كلُّ قصة من الأخرى، حتى يرتبك القارئُ بينهما.

وفي انتقالٍ فانتازيّ آخر يجد كبرياءُ نفسَه فجأةً في مكانٍ يشبه المخبأ، محاطًا بشخصيّات محفوظ، فتبدأ رحلتُه في إعادة التعرّف عليها (زينب دياب، زهرة، قرنفلة، زينات، كمال، ياسين، الحرافيش...)، وفي محاولة فكّ شفرة رسوم الجداريّات، والتأمّلِ العميق في أنواع الخطّ العربيّ. والكلُّ يلهث وراء كشف سرّ اختفاء الكتب (وهو بحثٌ عن الأب في الحقيقة). ولا يتوقف السعيُ إلى كشف السرّ حتى عندما نكتشف أنّ ما يحدث لكبرياء ليس إلاّ حيلةً روائيّةً في ما يكتبه «كاتب الكاشف.» ومحاولة البحث التي لا تتوقّف هي في حدّ ذاتها ما يقدّم الدفعةَ السرديّة.

يتطلّب الكشفُ عن سرّ اختفاء الكتب الكثيرَ من الجهد: كجهد كبرياء في التعرّف إلى أنواع الخطّ العربي، وجهدِ الجبلاوي في الحفاظ على الحارة، وجهد الجميع في الحفاظ على مقتطفات من التراث المحفوظيّ. إنه الجهد الإنسانيّ اللانهائيّ الذي يتجلّى في كافّة أنواع الفنون، ومنها العمارة، ذلك المصدُّ المنيعُ ضدّ النسيان، لأنّ «آفة حارتنا هي النسيان» على ما يَلفت الكاتبُ نظرَ القارئ في تمهيد الرواية.

---

١ ـ العين، ٢٠٠٩.

يصف كبرياء القبوَ الذي وجد نفسَه فيه مع أبناء الجبلاوي بأنه «ليس قبوًا بالمعنى الحرفيّ: فالمدخل الخادع يوحي بأنه قبو، لكنه يتصل بسردابٍ طويلٍ ممتدّ، ومنه إلى فناءٍ شاسع، كأنه مخبأ سرّيّ عملاق، تتوزّع فيه أركانٌ عدّة، يفضي كلٌّ منها إلى ما يشبه أزقّةً وحاراتٍ تتناثر فيها غرفٌ صغيرةٌ خُصّصتْ كلٌّ منها لشخصٍ من الموجودين في القبو» (ص ٣٠٦). تتماثل بنيةُ الرواية مع هذا التصميم تمامًا: فكلّ حكايةٍ تفضي إلى الأخرى. وكالمعمار الفرعونيّ الخادع، تفضي كلُّ نهاية إلى بداية جديدة، وكأنّ هناك ثمرةً للنصّ تنتظر مَن يقطفها في النهاية. إلاّ أنّ النصّ متعدّدُ الطبقات، وكلّ طبقة تكتسب معناها من الطبقة السابقة واللاحقة. هكذا يتحوّل البحثُ إلى مضمونٍ وشكل.

* * *

البحثُ عن نهلا وعن قصّتها هو ما يولّد روايةَ **اسمُه الغرام** للكاتبة اللبنانيّة علويّة صبح.[1] تبدأ الرواية والبطلةُ قد اختفت، وهي مصابةٌ بمرض الزهايمر، أثناء حرب تمّوز الأخيرة. لكنّ روحَ نهلا حاضرةً بقوة، لتحثّ علويّة (كاتبةَ العمل والكاتبةَ داخل النصّ) على كتابة قصّتها. وعندما تتساءل علويّة عن كيفيّة الكتابة من دون أن تكون على معرفةٍ تامّةٍ بحياة نهلا، تقول هذه لها: «مين قلّك حتى لو عرفتيني وقت طويل حتعرفيني بالكامل لتكتبي عنّي؟ قومي اكتبي. وإنتِ وعمْ تكتبي رح تصيري تستهدي، ويمكن بتصيري تعرفيني. وما تنسي إنه الكتابة دايمًا ناقصة.»

الحقّ أنّ فلسفة الرواية بأكملها ترتكز على هذه المقولة. فالكتابة تَهْدي وتَدلّ، بل تتحوّل هي ذاتُها إلى البديل الحقيقيّ المعيش. الكتابة تَكشف وتَستكشف في الوقت ذاته: تَكشف شخصيّةَ نهلا عبر ما حكته عن نفسها، وعبر حكي الصديقات (سعاد ونادين وهدى وعزيزة)؛ وتستكشف المعانيَ الجوهريّةَ الكامنةَ في الحبّ والزواج والأمومة والصداقة والعلاقة بالطبيعة، بالإضافة إلى معنى الرغبة وتحوّلاتها على مدار العمر.

تبدو **اسمُه الغرامُ** وكأنها ردٌّ نسويٌّ خالصٌ على رائعة ماركيز، **الحبُّ في زمن الكوليرا** (١٩٨٥). فقد بقي فلوريتينو وفرمينيا يحلمان بأن يشيخا معًا، ولم يَخفتْ غرامُهما لحظةً واحدة، ولم يتلاشَ الحلم. فقرّرا أن يُبحرا في السفينة ذهابًا وإيابًا من أجل الحبّ وحده. تكتب علويّة عن نهلا، وعن هاني الذي أهداها نسخة من رواية ماركيز. لكنّ كتابتها ليست مماثلةً لكتابة ماركيز؛ فكتابتُها تصوّر علاقةَ نهلا بهاني، وعلاقةَ نهلا برغبتها في وجود هاني: ذاك الذي اسمُه الغرامُ. وفي تحوّلات هذه الرغبة ورسوخها في روحيهما، توظّف الكاتبةُ كلَّ أشكال الكتابة النسويّة التي نجحتْ في كتابة الرغبة، تلك الكتابة المراوغة كالذاكرة. لم تكن رغبةُ نهلا منفصلةً إطلاقًا عن صداقتها لسعاد الصامتة دائمًا، ولم تكن منفصلةً عن إحساسها الأموميّ تجاه أبنائها. بمعنًى آخر، لم تصوّرْ علويّة صُبح إحساسَ نهلا برغبتها وبجسدها تجاه هاني بشكلٍ منفصلٍ عن إحساسها المتّقد تجاه كلّ ما تحبّه. إنها الرغبةُ المتعدّدةُ الأبعاد، التي تستمدّ قوتَها من هذا التعدّد، وترسِّخ صدقَها من عدم المراوغة. تقول نهلا لسعاد عن الرغبة:

«غرامُنا يا سعاد جمرٌ بقي متوقّدًا. بدأ مشرقطًا جامحًا كعمريْنا وكشبابنا، ثم تدريجيّاً راح يضخّ دفئًا. ما عاد غرامُنا لاحقًا يلسعنا بجمرة الشهوة، بل بدفئها. نشوةٌ لا يحْدثها لقاءُ جسدين فقط، بل نستمدّها من عناقٍ يَدْفن فيه الواحدُ رأسَه في حضن الآخر مغمضَ العينين. يشمّ رائحتَه، يصغي إلى كلام قلبه، وصوتِ أنفاسه، ويقول هامسًا للآخر: يا سَكَني!» (ص ٢٧٤).

في محاولة الاهتداء إلى نهلا وحياتها بالكتابة ـ وهو شكلٌ من أشكال البحث أيضًا ـ تَظْهر على الدرب علاماتٌ دالّة تقود إلى نهلا. وتُعَدّ سعاد، أستاذةُ الفلسفة، واحدةً من تلك العلامات: فهي أولاً مستودعُ أسرار نهلا، وفي حكي نهلا تعوّض سعاد من كلّ ما تفتقده. حتى إنّ نهلا على وعي كامل بذلك: «والغريب أني لمّا كنتُ أحكي أحيانًا عن رغباتي وجسدي ومشاعري، كنتُ أشعر من نظراتها إليّ بأني أحكي كلامًا طواه داخلها لسانُها المبلوع» (٢٤٣). ومثلما تغْزل نهلا حكايتها بالكلام تغْزل سعاد وجودَها «بخيطان الصمت» (٢٤٤). ليس من المستغرب إذًا أن تحاول سعاد اللحاقَ بنهلا. وبشكلٍ مفارقٍ تبدو سعاد نقيضَ نهلا في كلّ شيء، ويدرك القارئ في النهاية أنّ سعاد كانت تفتقر إلى كلّ ما تَسْبح فيه نهلا: الغرام. أما هاني فقد ضاع تمامًا: «كأنه أضاع

١ ـ بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٩.

ذاكرةَ جسمه وفَقَدها. أحسّ أنه ضعيف، وأنّ حبّها كان يجعله قويّاً. ضعفُه بدا خفيفًا مثل ريشة، لكنه ضعفٌ قويٌّ ويهدّ جبالاً» (ص٢٩١).

بعد كلّ محاولات الاستهداء إلى نهلا بالكتابة يبقى سرُّ الاختفاء بلا حلّ. إلا أنّ تلك المحاولات تؤدّي إلى كشف كافّة المعاني المحتملة للغرام، للذاكرة، للجسد، للرغبة، للعمر، للوجود ذاته. لا تنتهج الروايةُ النهجَ البوليسيّ المَعتادَ في الكشف عن السرّ، ولا تَسْقط في فخّ السذاجة التي تقول إنّ نهلا فُقدتْ بسبب الزهايمر، بل تنتقي علويّة من كلّ النهايات المتاحة ما يُكْمل فعليّاً شخصيّةَ نهلا ويزيد من تأجّج رغبتها ويؤكّد الاتساقَ الكامل. فمنذ الطفولة في القرية اكتشفتْ نهلا جسدَها عبر الطبيعة. وعندما كانت تدوِّن خواطرَها خافت من أخيها، فخبّأتْ ما تكتبه في الطبيعة تحت شجرة الرمّان. وعندما كانت تتأمّل الطبيعة كانت تمنّي نفسَها بأن تصبح جزءًا منها (بالإضافة إلى حلمها المتكرّر بالطيران). وعندما اختفت تساءلتْ سعاد: «أليس الاختفاء ذوبانًا في الشمس والريح والماء والشجر والأغنية والموسيقى والشِّعر الجميل الذي عشقتْه نهلا؟» (ص ٣٠٤). لطالما تمنّت نهلا «أن تكون هي وهاني شجرتين تتضاجعان، تتداخل جذورُهما ببعضهما البعض تحت التراب، وتحتهما حشائشُ تؤنسهما» (ص ٣٠٥ ـ ٣٠٦). وهذا يعني أنه من الوارد أن تكون نهلا قد تحوّلتْ إلى «شجرة، أو صارت نجمة» (ص ٣٠٦). وبدأتْ سعاد تستأنس بالنجوم في السماء ليقينها أنّ نهلا تحوّلتْ إلى واحدة منها.

تلتقط الكاتبةُ خيطَ السرد لتدخلَ في فانتازيا ما بين الحلم والواقع (وهي تقنيّةٌ سبق أن وظّفتْها في روايتها **دنيا**) لتقابلَ نهلا في أربعينات القرن. بالفعل عادت نهلا إلى الطبيعة، وهو ما يعيد إنتاجَ الفكرة الرومانسية التي تمحورتْ حولها الكتابةُ الشعريّة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، والقائلة بأننا من الطبيعة خُلقنا وإليها نعود (كان رائد هذه المدرسة الإنكليزيّ ويليام وردزورث، وله قصيدةٌ عن فتاة اسمُها «لوسي» تعود إلى الطبيعة، وهو ما يمنعه من رثائها. وبالمثل تشرح نهلا لعلويّة:

«هي الرغبة. أنا الآن في قلب الرغبة يا علويّة. هل تفهمين؟ رغبتي تبقيني على قيد الحياة لأنني أعيشها وأقف تمامًا في عمقها. أنا لا ألاحقها أبدًا، فلا داعي لعمليّة اللحاق. حين تلحقين برغبتك، تشكّين في أنك تعيشين الغرام. أنا لا أعيش مثلَ هذا الالتباس، أنا حيّةٌ، صدّقيني. أنا حيّة. ما ظننتموه حول اختفائي كان عمليّةَ غرقٍ في الرغبة. لماذا حين يَغرق الإنسانُ في رغبته، يعتقد الآخرون أنه اختفى، أو مات، أو انتهى؟» (ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤).

من الرغبة بدأتْ إذًا، وإليها تعود. وكلُّ هذا البحث المضني كان يهدف إلى الكشف عن معنى الرغبة التي كتبتْها علويّة صُبح كما لم يكتبْها أحدٌ من قبل. ولقد تحوّل البحثُ أيضًا في هذه الرواية إلى المحرِّكِ الرئيسِ لاكتشاف المعاني المتعدّدة للذاكرة، وصولاً إلى ذاكرة الجسد وجوهرِ الرغبة.

❖ ❖ ❖

تبدو تقنيّةُ «البحث» ملائمةً لواقعٍ متشرذم. فالروائيّ، كمثل مَنْ يبحث داخل الأنقاض عن أحياءٍ، يوظّف تلك التقنيّةَ في محاولةٍ للإمساك بالجوهر، أيِّ جوهر. وعلى مسار رحلة البحث تتكشّف العديدُ من طبقات المعرفة غير المتوقّعة. كأنّ البحث يقوم بوظيفة التنقيب عن الهامشيّ والمهمَل والمقموع. وعلى الدرب يجد الروائيُّ أو القارئ العديدَ من المعاني التي يمكنه التمسّكُ ببعضها والبناءُ عليه، أو إلقاءُ ما لا يهمّه في النهر. وبذلك تعود إلى جنس الرواية خاصّيّةُ الديموقراطيّة التي كادت أن تدهسَها أقدامُ اليوميّ المخرِّب القامع. وفي كلّ الأحوال يتكشّف في النهاية أنّ البحث ليس إلاّ تقنيّةً روائيّةً تحمل مبرِّراتٍ ودلالاتٍ غنيّة، لكنها أيضًا تنتمي إلى خِدَعِ الكتابة الروائيّة التي تفتح على ثراء التخييل والإبداع.

القاهرة

في العدد القادم:

■ محمد برادة يكتب عن جديد الإنتاج العربي.

استطراد من الناصرة لـ «أبي فوق الشجرة»

نزار حسن*

لم أعرف يومًا معنى أن يَشْعر شخصٌ معيّنٌ من الثقافات المستعمَرة بالدونيّة والوضاعة حين يلتقي المستعمِر أو يتعامل معه. لقد صدف كثيرًا أنْ شاهدتُ مَنْ ينحني من أبناء المستعمَرات أمام المستعمِر (أو «الرجل الأبيض»)، وأذْكر أنّ كثيرين اتّهموني بردّة فعلٍ عنفيّة على ذلك الانحناء، واتُّهمتُ في أغلب الأحيان بالعجرفة.

لم أكن وحيدًا في ردّة الفعل هذه؛ فلقد قيل لي إنّ إخواني وأخواتي (الأربعة) كانوا مثلي، مع فارقٍ كبيرٍ في نظر أولئك المتّهمين: وهو أنهم لم يكونوا متعجرفين مثلي. هكذا كان أمرَنا أيّام دراستنا الجامعيّة في حيفا وتل أبيب والقدس. وكان لنا، كباقي الطلاّب الفلسطينيين من فلسطين (الوطن ـ المستعمَرة المسمّاة دولةَ إسرائيل)، احتكاكٌ مكثّفٌ بالطلاّب الإسرائيليين تَراوح بين المواجهات والصداقات والعمل السياسيّ الفلسطينيّ: «تعايشٌ» محفوفٌ بالخطر والتحفّظ، جعلا منه كذبةً لدى الصادقين، وسلعةً لدى الصهاينة والاستسلاميين. وقلتُ لنفسي: إذا كان الاتهامُ صحيحًا، فالفضلُ فيه يعود إلى والديَّ. فوالدتي لم تنقطعْ منذ طفولتي عن تلاوة قصّة فلسطين، مصرّةً على أنّ تحريرَها أمانةٌ في أعناقنا، نحن أولادها. أما والدي، فلم أسمعْه مرّةً يتفوّه بكلمة «فلسطين.» فلقد حرص دائمًا على شيءٍ آخر، لم أتبيّنْ سحرَه عليّ إلاّ بعد سنين طويلة، ولا يزال فعلُ هذا السحر يلازمني من دون أن أستطيعَ مقاومته: يعودني الآن كما عادني في الحرب على غزّة وبعدها، ويبدو أنّ مفعولَه يتضاعف ويُدْخلني في دوّامته.

كانت لوالدي مكتبةٌ متواضعةٌ يحتفظ فيها بمجموعةٍ لا يُستهان بها من كتب الأدب الروسيّ والفرنسيّ والأمريكيّ (يسمّونه «العالميّ» ولا أدري لماذا). ولكنّ أكثرَ ما تربّع في رفوفها كتبُ طه حسين، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، والعقّاد، ومحمود أمين العالم، ولويس عوض، ورجاء النقّاش، وشوقي ضيْف، وإحسان عبد القدّوس، وأسماء كثيرة أخرى من مصر. كان سلامة موسى من أهمّ أولئك الكتّاب بالنسبة إليه، ولا أدري إلى اليوم سببَ ذلك السحر على والدي. وزاد استغرابي

حين بلغتُ من العمر ما أهّلني لقراءةٍ نقديّةٍ لموسى، فاكتشفتُ الأفكار «المنحولة» و«الجوفاءَ» في كتابته، والتي بلغتْ أحيانًا حدّ تحقيره لثقافة ابن البلد على طريقة الاستعمار. ولا أعرف إلى اليوم إنْ كنتُ أستطيع أن أقول لوالدي إنّ سلامة موسى هو من مصائب العرب (أشكّ أصلاً في أنه اعتبر نفسَه عربيّاً، وأعتذر عن تشكيكي بهويّته: فهذا التشكيك تسلل إليّ من والدي، الذي كان يعشق كونه عربيّاً مع أنه لم يستلطف العروبيين والوحدويين يومًا، وكره الشيوعيين، ولم يطق الإسلامَ السياسيّ أيضًا).

سأستطرد، وما الكتابة سوى استطراد، فأقول إنه، من بين الثلاثة آلاف كتاب الموجودة في مكتبة والدي، لم يكن هناك إلاّ كتابٌ عبريٌّ واحدٌ، عنوانُه (إنْ صحّت الترجمة) **أحاديث محاربين**، وذلك على عكس ولعه بالجرائد ومحطّات الإذاعة والتلفزيون الإسرائيليّة التي كان يزعم (وبحقّ!) أنها أكثر مهنيّةً وانفتاحًا من نظيراتها العربيّة.

* ـ مخرج سينمائيّ من فلسطين.

لم تكن الكتبُ العربيّة هي الأمرَ الوحيدَ الذي أولع به أبي. فلقد كان مولعًا أيضًا بعبد الوهّاب وأمّ كلثوم وسيّد درويش وفاتن حمامة (أعتقد أنه كان يعشقها)، وغيرهم كثيرون. ولم ينقطعْ عن ذكر مصر، ومصرُ كانت الهويّةَ العربيّةَ بالنسبة إلينا، حتى أحياها فينا، على الرغم من أننا ممنوعون من زيارتها.

غير أنني لم أدرِ أنّ مصر، الجالسةَ على رفوف مكتبة أبي، أصبحت الجزءَ الأهمَّ من هويّتي العلنيّة التي منحتني معرفةً ذاتيّةً وإنسانيّة أواجهُ بها كلَّ تحدٍّ، حتى جاء ذلك اليومُ من سنتي الجامعيّة الأولى في حيفا.

❖ ❖ ❖

كنتُ قد انخرطتُ في العمل السياسيّ الجامعيّ ضمن «حركة أبناء البلد» التي تنادي بتحرير فلسطين وتعلن ولاءها لمنظمة التحرير الفلسطينيّة. وكان رفاقي في هذه الحركة يشجّعونني على مواجهة الإسرائيليين لقدرتي على ذلك من الناحيتين السياسيّة والنفسيّة (إنْ لم تصدّقوا فاسألوا عمر السعيد الذي كان تحبّبًا ينعتني بـ «الوكح» بدلاً من الوقح. وبالمناسبة في كفركنا ـ قضاء الناصرة، حيث حوّل المسيحُ الماءَ إلى خمر، ينطقون القافَ كافًا). وكان أكثرَ ما يعجبهم في مواجهتي للإسرائيليين هو عدمُ اكتراثي بخطابهم المتحفّظ عن الثقافة العربيّة ونوايا العرب السياسيّة، فيقسموننا بين معتدلين ومتطرّفين: فمن يَقبل دولةَ إسرائيل معتدل، ومَن يرفضها متطرّف! وكنتُ ربّما «المتطرّف» الوحيد الذي لم يستطيعوا «قتله» (مجازًا). كنتُ أتصرّف إزاءهم تلقائيّاً، وبشكلٍ بديهيّ أشبه بالوراثيّ، حتى ذلك اليوم الذي اكتشفتُ فيه أنّ «البديهيّ» و«الوراثيّ» سرٌّ اسمُه: مصر... وسحرُها ومكتبةُ والدي المصريّة.

في ذلك اليوم، إذًا، كنتُ مستقلاً الحافلةَ من أعالي جبال الكرمل ذاهبًا إلى منطقة «البلد» في مدينة حيفا. عند المحطّة الثانية صعدتْ طالبةٌ إسرائيليّةٌ كنتُ قد عرفتُها منذ مدّة قصيرة، وكانت تتتلمذ في الجامعة نفسها. حين رأتني ابتسمتْ لي، ثم جلستْ إلى جانبي بعد التحيّة.

كانت قد غازلتني سابقًا عدّة مرّات (أُقسمُ بأنني لم أمسكْ يدَها مع ذلك، وأقسم بأنها كانت جميلة وجذّابة جداً، وأقسم بأنني لم أبادلها شهوتها لأنها لم تحرّكْ فيَّ ما قد تحرّكه أنثى في ذكَر، وأقسم بانّ إسرائيليّتها لم تكن سببَ عدم انجذابي إليها). وحين جلستْ إلى جانبي غازلتني مرةً أخرى. لا أخفي أنني استمتعتُ بعرضها تسليمَ ذاتها لي. وكانت تخفي قابليّتها للاستسلام لي بإكثارها الكلامَ والتساؤلات، وهي تتحرّك وتتلوّى إلى حدّ أنني شعرتُ بدفء فخذها الملاصقة.

لم أستطع أن أبادلَها إلاّ ابتسامةً خجولةً وصمتًا مدقعًا. وفجأةً صمتتْ، وإذا بها تقول: «أتدري؟ أنتَ من القلّة القليلة جدّاً بين الطلاب العرب الذين يتمتّعون بثقةٍ عاليةٍ بالنفس. فأنتَ لا تهاب أن تكونَ كما أنت: تتكلّم العربيّة بين الإسرائيليين في كلّ مكان وبصوتٍ عالٍ، ولا تخفي أبدًا أنكَ فلسطينيّ وعربيّ، وتعبّر عن أفكارك المتطرّفة علنًا من دون أيّ اعتبارٍ لحساسيّة اليهود (الإسرئيليين).» (بعد ٢٠ سنة من هذه الحادثة، وصفني أقرانُها من الطبقة والتهذيب نفسهما في العالم العربيّ بالغرور والصداميّة).

في تلك اللحظة حضر والدي في وجداني، وحضرتْ مصرُ المتربّعةُ على رفوف مكتبته، حتى استوليا عليّ كليّاً. وتذكّرتُ قصصَ الأطفال التي من أجلها (ومن أجل تناول الكنافة النابلسيّة) ذهب والدي إلى نابلس بعد أقلّ من شهر على احتلال باقي فلسطين سنة ١٩٦٧. كان عددُ هذه الكتب لا يقلّ عن الخمسين، وكانت تلك هي المرةَ الأولى التي أعرف فيها أنّ هنالك أدبَ أطفالٍ باللغة العربيّة. كانت القصص جميعُها من مصر، وهي صادرة عن «دائرة المعارف.» هذه القصص اندمجتْ بطفولتي الفلسطينيّة، فأصبحت «الجاموسة» و«سي حسنين» و«الترعة» كلماتٍ لم أفقهْ معناها (مع أنّ والدتي «ترجمتها» إلى اللهجة الفلسطينيّة) لكنها كانت عاملاً رئيسًا في تكوين هويّتي وثقافتي وفكري... أو ما أسمته تلك الإسرائيليّة (وكان اسمُها داليا) «ثقةً بالنفس.» ثقةُ النفس هذه كانت، إذًا، دومًا متربّعةً على رفوف مكتبة والدي المتواضعة.

تركتُ داليا ونزلتُ من الحافلة. وإذ بي أغنّي: «وحياة ألْبي وأفراحه، وهناه في مساه وصباحو، مفشْ فرحانْ أبدًا في الدنيا زيّ الفرحان بنجاحو!» وبدأتْ أسراري تنكشف: عبد الحليم وفيلم **أبي فوق الشجرة**. لم يخطرْ في بالي قطّ أن أشرحَ لها أنّ عبد الحليم الذي يحرّك فيَّ مشاعرَ الحبّ وشهوة المرأة، وسلامة موسى الذي لم أتحمّلْ أفكارَه، وكلَّ مَن جاء من مصر، هم الذين منحوني ثقتي بنفسي، وهم مَن علّموني أن أتصرّفَ على ذلك النحو. لقد جعلني التفكيرُ في مصر سعيدًا بمصر، وعرفتُ للمرة الأولى أنّ هنالك حربًا أخرى مع مَن احتلّ وطني فلسطين. كنتُ مزهوّاً بأنّ لي شيئًا ليس لها، وأنها فشلتْ في أن تذكّرني بميرفت أمين عشيقةِ أحلامي الأزليّة. فداليا لم تستطع ولو دغدغةَ أحلامي العاطفيّة والجنسيّة، المملوكةِ كلّيّاً من ميرفت أمين (أرجو من السيّدة ميرفت أمين أن تعذرني، إذ لا حول ولا قوة لمراهقٍ حالمٍ مثلي).

❖ ❖ ❖

لكنْ منذ ذلك الحين استطاعت مصرُ أن تخذلني مرّاتٍ عديدة. كان أوّلها في حرب الـ ١٩٧٣، حين استطاع الإسرائيليون صدّ

الهجوم المصريّ بالعبور العكسيّ لقناة السويس. أما الصدمةُ الكبرى فكانت حين كبرتُ وفهمتُ ما عنته رحلةُ السادات من القاهرة إلى برلمان إسرائيل. لكنّي، مع ذلك، لم أكرهْ مصر. كنتُ أحبّ مصر رغم السادات، وبقيتُ أحبّها حين اتّهم الكلُّ تقريبًا مصرَ الرسميّةَ بالخيانة. كنتُ من أوائل المسافرين إلى مصر بعد أن تعمّد الساداتُ في برلمان إسرائيل وأغرق مصرَ والعربَ في غيبوبةٍ منذ ذلك اليوم. ذهبتُ إلى القاهرة لأكتشفَ سرَّ صوت عبد الحليم (بعد رحيله)، ولأستنشقَ هواءَ **أبي فوق الشجرة**، ولأمشيَ على صفحات ثلاثيّة نجيب محفوظ، ولأعيشَ أسطورةَ **خان الخليلي**.

كنتُ مندهشًا في تلك الزيارة الأولى القصيرة لأنّ كلَّ الذين قابلتُهم هناك، جنودًا وسائقي سيّارات وتجّارًا...، أفهموني أنهم لا يستطيعون تحمّلَ فكرة تعميد رئيس مصر في برلمان إسرائيل، ولا «السلامَ» الآتيَ من فعلته تلك. ومع ذلك دُهشتُ للطبقيّة المتوحّشة هناك. لم أتوقّعها! لم أفكّرْ أنّ مصر هكذا! أذْكر أنّ أحدهم، حين قلتُ له إنني من فلسطين، عرض أن يأخذني إلى الشيخ إمام. شكرتُه على لطفه، وذهبتُ لأرى سيّدنا الحسين، والأزهرَ، وبابَ العتبة، ولأشربَ المنجا. ولم أبحثْ عن ميرفت أمين، بل فضّلتُ أن تظلّ تسكن أحلامي خوفًا من أيّ صدمة.

❖ ❖ ❖

رجعتُ إلى فلسطين محبطًا من وحشيّة الطبقيّة المصريّة (تحلو للكثيرين تسميتُها «الفقر»). كانت مصدرَ انزعاجي، وكانت صورُها المتجسّدة في التوسّل و«البقشيش» و«حاضرْ يا سعادة البيه» تلاحقني. رفضتُ الذهابَ إلى مصر مجدّدًا، وأصبحتُ أهزأ منها بسببها. ولكنّ وجداني ظلّ متشبّثًا بعبد الحليم وبمصر المتربّعة على رفوف مكتبة والدي المتواضعة؛ فكنتُ أحيانًا أخجل كلّما ذُكرتْ مصرُ، كأني أخجلُ من نفسي.

مرّ ما يقارب العشرين سنةً وأنا على هذه الحال. إلى أن جاء يومٌ وتعرّفتُ فيه على مصر واحتككتُ بها من خلال عملي السينمائيّ. فقد ذهبتُ إليها في زيارة عملٍ قصيرةٍ أجبرتني على أن أعيش فيها شهورًا قليلة. سُحرتُ بها، وسُحرتُ بالقاهرة تحديدًا، ولم أتوقّفْ بعدها عن التفكير في مُخرج السينما المصريّة الأول صلاح أبو سيف الذي صنع نوعًا من السينما جاءت تعقيداتُه مزجًا بين التحليل المركّب الفذّ للواقع وسذاجة الكاميرا الواقعيّة. هذه السينما فجأةً وَحّدتْ سخطي النابعَ من الطبقيّة القاتلة في مصر، وحبّي لمصر المتمثّلَ في مكتبة والدي وعبد الحليم وميرفت أمين. وهكذا عاد حبّي الأولُ لمصر، وعادت ثقتي بها بفضل الثقة التي منحتني إيّاها.

ولكنْ هذه المرة تعرّفتُ على شيءٍ جديدٍ لم أكن أعرفه عن المصريين. كان شيئًا محبطًا: فكلما انتُقدتِ التعاسةُ وانتُقد التناقضُ المميتُ للطبقيّة المصريّة، ردّد الجميعُ بغضب: «لا، دي مش صورة مصر!» وكنتُ دائمَ التساؤل عن ذلك الحبّ الذي يشترك فيه، على حدّ سواء، الشعبُ المصريُّ ونظامُه، وبدا لي ذلك «الحبّ» وهميًا لأنّ تلك الـ «مصر» كانت وهميّة.

وفجأةً جاءت الحربُ على غزّة، فدلّت على لعنة العرب على ذاتهم وطبقيتهم تجاه أنفسهم أضعافًا مضاعفةً عمّا شعروه تجاه ذاتهم في الحرب على لبنان (جنوبه) سنة ٢٠٠٦.

هكذا أصبحتُ أسيرُ كأنني سكران لا يصحو من خبله: لقد تبعثرتْ مصرُ الموجودةُ على رفوف مكتبة أبي، واحتُجزتْ روحُ عبد الحليم (أين السيدة ميرفت أمين؟). وكانت تلك هي المرةَ الأولى في حياتي التي أردتُ أن أسمع فيها أحدًا يقول، وبصوتٍ عالٍ، تلك الجملةَ البلهاء: «لا، دي مش صورة مصر!» ولكني لم أسمعها إلاّ من القلة. فهل يساعدني من يَخلف صلاح أبو سيف على لملمة رفوف مكتبة والدي؟ وهل تكون غزّة بدايةً لأملٍ حفره في نفسي فيلمُ **أبي فوق الشجرة**؟

الناصرة

في العدد القادم من الآداب

- **زياد الرحباني/صائد التحوّلات والانكسارات (٢)**
- **ماذا تبقّى من هويّة اليسار العربيّ اليوم (ملفّ ١)**
- **أبحاث وقصائد وقصص ودراسات في كتب**