أدب الشابات العربيات
أدب غير بريء

نهى بيومي(*)

في محاولتي دراسة الروايات الحديثة التي كتبتها الشابات، توقّفت عند مقولة بارت الشهيرة «تفكيك علامات العالم معناه دائماً مقاومة براءة الأشياء». وانطلقت من كونها متورطة بهذا العالم وبالثقافة بمختلف مؤسساتها الاجتماعية والسياسية والدينية وممارساتها، وأن رؤيتهن تحقيق لذاتيتهن، على ما يقول لاكان، فالذي يبصر شيئاً يكون في الواقع قد أثبت وجوده. من هذا التأويل ننطلق إلى دراسة رؤيتهن وحدودها، وفق منهج النقد الثقافي، وهو المنهج الأفضل لمقاومة براءة النصوص للوقوع على حقيقة النسق الثقافي وأفاعيله. سوف أبحث عن المشتركات في هذه النصوص، وصولاً إلى الدلالة النسقية بما هي علامة على القيم التي تسعى هذه الخطابات إلى تمريرها. فنحاول الكشف عن حساسية الشابات الخاصة حيالها، ومواقفهن الفكرية والعملية منها. كما سنحاول رصد حدود هذه المواقف والممارسات ومدى حرياتها وخروجها عن المألوف والمهيمن، ومدى نزوعها إلى تخطي المرجعية الثقافية المستتبّة. العينة مكونة من ثلاث راويات. وأعمارهن حين أصدرن رواياتهن هي على التوالي ٣٢ عاماً، ٢٧ عاماً، ٢٧ عاماً:

(*) أستاذة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية.

- حب بيروتي، سحر مندور، ٢٠٠٩.
- الآخرون، صبا الحرز، ٢٠٠٦.
- كرسي، ديمة ونوس،٢٠٠٩.

تمثل رواياتهن الثقافة الفرعية، نظراً إلى تجربتهن الطرية في الكتابة الأدبية، وهذا هو مصدر اهتمامي بنصوصهن، مفترضة أنه رغم حداثة التجربة إلا أن هذه النصوص متورطة في قضايا مجتمعاتها، وأن عيش الشابات في مجتمعات تفتقد الشعور بالأمان والاستقرار السياسي/الاجتماعي/الثقافي لا بدّ أن يجعلها تجسد تخبط الفرد مع مسائل الحياة، بعيداً من النص الزخرفي أو الهروبي. ولا بد أن انتماءهن إلى مجتمعات مختلفة (لبنان، سوريا، السعودية) سينعكس على مقاربتهن وأسلوبهن الحكائي، فتثبت كل واحدة منهن، وعلى طريقتها، أدلّة متناقضة حول نواحي العيش ونظمه وقيمه. ولا نتوقّف عند إمكانية إدراجهن في التيار النسوي، ومع ذلك لا يمكن إغفال حقيقة أن جنس الكاتب معطى مهم، إذ إننا نرى العالم بشكل مختلف باختلاف الجنس، ولا نقوم بتجريد الجنس أو الجسد لحظة الكتابة. وننطلق في تحليل هذه الروايات من أن النص الأدبي، مهما كانت قيمته الأدبية، ليس لعبة الأطروحات النظرية، وهو لا يُدرس كي نبرهن مدى قربه أو ابتعاده عنها.

يقودنا مسارنا إلى تبين البعد الأنتروبولوجي لهذه الروايات عبر دراسة الشخصيات والفكرة والعقدة بإيجاز، والتوقف عند مؤسسات الانضباط الاجتماعي التي تفرز المعايير الثقافية للتصوّرات والسلوكيات، عبر التعرف إلى تصورّهن للحب وللجسد. ونتطرّق أخيراً إلى غياب المرجعية أو تخريبها عبر اتباع أسلوب السخرية وتأكيد أن التجربة هي المقياس وهي قيد التعرّف والبناء.

١ ـ الشخصيات، الفكرة، العقدة

نتوقف في دراستنا لهذه الروايات عند معْلمات ثلاث، هي الشخصيات والفكرة والعقدة. بالنسبة إلى الشخصيات لا يمكننا النظر إليها وفق النموذج النفسي، فأفعالها لا ترتبط بمفهوم السبب والنتيجة، ويبررها غياب الجدلية بين داخل وخارج، لأن هدف السرد ليس الكشف عن معنى خفي عن الشخصيات خلف تطور السرد. ولا ترتبط العقدة بمفهوم التطهّر (catharsis) إذ لا يوجد حلّ للمشاكل المستعرضة.

أما الفكرة التي تدور عليها الروايات فهي خليط من قصص نواتية، وارتباطها بما قبل النص لا يشكّل أفقاً لها.

ففي رواية «حب بيروتي»[١] رغم التوافق الكلي بين الشخصيتين الرئيسيتين ماجدة وأحمد، ودوام الحب بينهما منذ أربع سنوات، لكنهما يصطدمان برغباتهما الدفينة. فبين ماجدة التي تريد نهاية جميلة للعلاقة عن طريق الزواج، وأحمد الذي يرفض الارتباط الآن، فإن السرد في تطوره يتوسع في هذه الإشكالية ويتوقف عند ترددات النفسية، ويقفل على نهاية مفتوحة تترك الباب مشرعاً أمام احتمالات متناقضة (نسيان الحب، الصداقة أو الزواج). تستخدم هذه الرواية **التناص،** وتثبت الكاتبة في خاتمة الرواية مصادرها، وهي غالبا أغانٍ عربية لأم كلثوم، شادية، عبد الحليم حافظ، فيروز، ليلى مراد، أسمهان، إلخ، وأفلام عربية وأجنبية. وكذلك تعود إلى الشعر الصوفي لعمر الخيّام. إنها مرجعية رومانسية عن الحب وتساميه، غير أنها لا تؤثّر على مجرى العلاقة بين الشخصيتَين ولا تفتح أفقها. كما لو أن هذين الزمنَين (الماضي والحاضر) لا يفضيان إلى حل لمعضلة العلاقة والحب.

نعتبر التناص ذاكرة لهذه النصوص، متنبّهين إلى أن هذا الإنتاج الأدبي للشابات حديث لا يشكّل تياراً أو تقليداً، فنعتبر أن ممارسة التناصّ في هذه الروايات يدلّ على هدف اتصالي هو الإعلان عن انتمائه ومشاركتها في الثقافة السائدة. وتبدو هذه الروايات كما لو أنها تمتلك بحرّية الذاكرة الثقافية باستقلال عن بعدها الجندري، فتنتقي ما يشكل إيحاءً لها.

في رواية «كرسي»[٢] لا تتطور الشخصية الرئيسية مع تطور السرد، بل يظهر المزيد من بؤسها وخيبتها وتلوّثها، أي أن تطوّر السرد لا يحل مشكلة «درغام» ورغبته في كسب ودّ «معاليه» كي ينال المنصب الذي يطمح إليه. السرد في تقدّمه يرينا المزيد من بؤسه ويسلّط الضوء على شخصيته الكاريكاتورية الطامحة بما لا يتناسب مع تاريخها وإمكانياتها، فتنتهي الرواية على هذا الموقف المأزوم. الكاتبة في استخدامها التناص وعودتها إلى أغاني فيروز وعازار حبيب وغيرها، لا تفتح أفق السرد بل تستدعي عبرها الأحاسيس والذكريات المختبئة، كما

(١) سحر مندور، حب بيروتي، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٩.

(٢) ديمة ونوس، كرسي، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٩.

يقول درغام، تخلّصاً من الرتابة وقلق الانتظار[٣]. في «حب بيروتي» تستعرض ماجدة تاريخ الأغاني تعبيراً عن ثقافتها وتخصصها في الأدب العربي، بينما يستخدم أحمد مقاطع من الأغاني مثل كليشيهات ساخرة تختصر وضعهما[٤]. وأخيرًا نجد في التناص رغبة الكاتبتين تأكيد حضور الثقافة العربية في ذاكرة الشخصيات كرجع للصدى. فالمهم في مشروعهما الروائي يدور حول مسألة تكوّن الفرد، وأن الذاكرة تسمح بإيجاد نقطة تجذّر في الثقافة.

إن أهمية المعْلمة السردية في هذه الروايات تعود للحبكة، ففي رواية «كرسي» تدور الحبكة حول كيف يمكن لدرغام الجلوس على الكرسي المحاذي للوزير كي ينال رضاه ويحصل على منصب جديد. والحبكة في «حب بيروتي» تدور حول إمكانية إمساك الحب وديمومته. وفي «الآخرون» تتركز حول أزمة شابّة تعاني من المرض الجسدي ومن الإعاقة النفسية في علاقتها بجسدها وبالرجل وكيفيات الوعي بها. ونختصرها بالإمساك بالحب والإمساك بالكرسي والإمساك بالذات. هذا يدفعنا إلى تحديد انتماء هذه الروايات النسبي إلى تيار ما بعد الحداثة حيث تركّز الرواية على الحبكة التي تكشف الشخصيات والأفكار. بينما سيطرت الشخصية في الرواية الرومانسية، والفكرة في الرواية الحديثة[٥]. لكنها من ناحية أخرى تبتعد عنه حين تخرق التيار المسيطر (mainstream) لتخرج بأصوات نشاز.

٢ ـ مؤسسات الانضباط في المجتمع بين الحب والجسد

تتعرّض الروايتان «كرسي» و«الآخرون» لمؤسسات الانضباط في المجتمع كما أسماها فوكو، وتفكّكان قواعد الانضباط كي يظهر تأثيرها على الشخصيات، فنرى ماذا تفعل هذه القواعد في الفرد، كيف يتصرف، ما هي لغته وحيثيات عيشه؟وكيف يفكر بناء عليها؟ وبطرق مختلفة تعتمدان إظهار بشاعة السلوكيات والأفكار، إلا أن ونّوس تتميز بالذهاب بعيداً في إظهار القبح، كما لو أنها تعرضه على القارئ كخيار بالإمكان النظر إليه حياديا.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٤) اللافت أن الكاتبتين لا تستخدمان الأغاني الهابطة.

(٥) أنظر Colette Sarrey-Strack, Fictions contemporaines au feminine, L'Harmattan, Paris 2002, p.57.

هكذا نتعرف على بعض أوجه العالم النقيض المكبوت خلف الوجوه والمرئي والمتداول الذي تضعه الأنظمة الثقافية، فنرى في الوقت عينه النموذج الثقافي المسيطر والنشاز الذي يخلقه، إذ يستحيل التطابق معه والتحول عن نطاقه كلية. يتجسد هذا المنحى في محورَين أساسيَين: الحب والجسد.

أ ـ الحب

روايتان تبحثان في الحب «حب بيروتي» و«الآخرون» مع افتراق في البحث، لكن الجامع بينهما تقديم الحب كتجريب وتنقيب وتعرّف مع غياب التمثيل. إذ يتراجع دور الأب والأم كمثال يُحتذى، كما تغيب الأمثلة الأخرى، كما لو أن الحب ينبثق من ذاته كمثال لذاته. مثّل الحب لجيل الستينات والسبعينات نموذج الحب الرومانسي الذي يتوق إلى حالة الذوبان وينشد التحرّر الجنسي الذي يفضي إلى حسن اختيار الشريك(٦). بينما يظهر الحب في هاتَين الروايتَين كارتباك وتعثّر لأسباب مختلفة. ففي «حب بيروتي» يعود الارتباك إلى صعوبة الإمساك بالحب عن طريق الزواج، وإدراك صعوبة ديمومته وثبات الذات على حالها. بينما يعود ارتباك الحب في «الآخرون» إلى معوقات جسدية، نفسية مرضية تعكس اضطراباً مجتمعياً في مرحلة انتقالية حرِجة. لذلك نرى السرد مهووساً باللذة الجسدية خارج حدود العلاقات المشروعة اجتماعياً. ومشاعر الحب، تملّكيه وتسلّطية واستحواذية، ونادراً ما كانت ذوباناً في الآخر، بل صراعاً بين أجساد لا تعرف منتهاها. بينما في «حب بيروتي» الجسد هو للحب والانسجام والاكتشاف، إنه الجسد المعرفي الذي يرتبط بتوسيع الاكتشاف عبر علاقات خارجة عن الحب وصولاً إلى إثباته أو نفيه. أما البحث عن الحب في «الآخرون» فهو تحدّ للمؤسسة العائلية المحافظة وللمجتمع المتشدّد حيال الحريات، فيركز السرد على البوْح المسطّح، وكأنه صرخة في وجه التشدد المعمّم والسطحي والوهمي. يعرّي السرد بفجاجة كل ذلك، إذ لا يتراجع الوصف إلى إثبات حالة من التفكير وأخذ مسافة من المروي، بل ينغمس فيه إلى نهاياته وكأن القلب يفيض بحمله، لتحفيز التفكير بما يجري خلف الوهم التشددي وتصلّب المؤسسات الرادعة، فالبوْح هو الإثبات بعينه. ويحيل هذا العنوان «الآخرون» أي الآخر، إلى وضع شخص أو مجموعة في موقع الغير، أي خارج سياق الانتماء العام. ومن هذا الموقع يتم الكشف عن صعوبات الحب وإشكالياته. وهذه

(٦) نهى بيومي: هل تغير الحب أم تغيرت سردياته؟ إشراقات، عدد٢، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة، البحرين ٢٠٠٣، ص ١٩٢-١٩٥.

المجموعة هي المثليات وكيف يتسرب بعضهن منها إلى الزواج بعد اكتشافهن هويتهن الجنسية المقموعة.

في رواية «حب بيروتي» يتجلّى الارتباك حيال حالة الحب والذوبان في الآخر ولحظات التسليم به منذ بدايته[٧] حيث كان الحب انسيابياً مبلّغاً عن «التجربة الناجحة في الانصهار» [٨] وعن «نظرة التواطؤ الجسدي»[٩]. يضع أحمد إطاراً لعلاقة الحب بماجدة، يمثّل خلفيته الثقافية الاجتماعية، فهو وليد علاقة حب بين أبٍ مسلم وأمّ مسيحية. ذلك يجعل علاقته الغرامية لها قواعد متجذرة، وليس الحب طارئاً على حياته ومجتمعه. وتنحاز الكاتبة من جهتها إلى التوقف عند خلفيته الاجتماعية أكثر من التوقف عند خلفية ماجدة، كما لو أنها أرادت الإيحاء بالحرية التي يتمتع بها الشاب، ومع ذلك، فإنّ الحب مصدر ارتباك وقلق، إذ يشعر بالخوف من الارتباط[١٠]. أصابه «الهلع» لأنها طلبت الزواج ولا يعرف «لماذا تريد الزواج وهي بالكاد بلغت التاسعة والعشرين»[١١]. نرى الفرق بين تطلعاتهما: أحمد يريد البقاء طليقاً رغم حبّه وإخلاصه، وهي تريد تكريس الحب. كشف هذا الموقف التباساً داخلياً لديهما، يتجاوز الكليشة السائدة عن خوف الشبان من الارتباط[١٢] إذ «كل إنسان يخاف من الارتباط» أو «أن الرجل بلا عواطف» أو «يكذب»[١٣]. كان من نتيجة تضارب المواقف والتباسها أن وقعت نجلا في الحزن والكآبة، « تشعر بالإهانة» لا «لا تشعر بالإهانة، تدينه لعجزه عن العطاء والحب. وتدين نفسها لطلبها الزواج منه.. ما الذي أصابها؟ لماذا؟ منذ متى وهي تكبت شهوة الزواج هذه؟ فهي لم تسمع نفسها تهمس لنفسها يوماً بالثوب الأبيض؟ كيف انتفضت فجأة فيها الأنوثة، وطلبت الزواج؟»[١٤].

تدخل الكاتبة إلى دواخل الشخصية الأنثوية وتلمس التناقض بين أفكارها

(٧) حب بيروتي، ص ٧-٨.
(٨) المصدر نفسه، ص.١٥.
(٩) المصدر نفسه، ص ١٤.
(١٠) المصدر نفسه ص ١٨-١٩.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٩.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٢١.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.

ورغباتها وسلوكها وفهمها للحب وللزواج. فتكشف أن الرغبة في الزواج دفينة أعمق من الأفكار التي تعيش بها ماجدة يومياتها، والتي لا تجعل الزواج ملحّاً أو مطروحاً، طالما أن ممارسة الحب والجنس متاحة لها. ذلك يشير إلى أن هذه الرغبة القوية الدفينة للزواج تعبّر عن فطرة حسية أنثوية تميل إلى الارتباط والحميمية والاستقرار.

أما هو فكانت هذه الصدمة فرصة للتفكير ملياً في نفسه، وليفشي خوفه من الارتباط «رح أحكي معك أكتر. قلك شو حاسس... وما رح إتوتّر لحالي أنا وعم فكر إذا باب البناية مسكر»[١٥]، ينقص آراءه التماسك خصوصاً أنه لا يودّ الالتزام بها. الاثنان في حالة شوق، لكن كما لو أن كل واحد منهما يريد أن يثبت قوته في التمنّع. هو يعترض على إدارتها وجهة العلاقة الغرامية بينهما [١٦]. يحبّها لكن «قصة الزواج نقّزتني»[١٧]. لأن مقصدها لم يتحقق فإنه يفسر موقفها سلطوياً: «تريد أن ترسي الفراق الذي حصل كسبب لإعادة توزيع السلطات، سلطة كل منّا على نفسه. كأنها تبلّغني بأنها كائن قائم بذاته، مالك قراراته، وليست تابعاً لي، كزوجة. كأنها تنفي خضوعها الذي أوحى به تقدمها بطلب الزواج مني»[١٨] .

هذا الاضطراب في الرغبات سوف يؤدي إلى ابتكار وسائل لعلاجه ولاستكشاف دلالاته، وكالعادة تأتي الاقتراحات منها «تعى نعمل علاقتنا مفتوحة»[١٩]. تودّ التجريب « فإن عدتُ إليك، أعرف أني سأمضي زمناً برفقتك...فلنحاول جديداً يجمعنا بدلاً من المعتاد الذي سبق أن فرقنا»[٢٠]. وبرهانها «أنا أحبك. ولن أحب سواك. وإن حصل أن أحببت سواك، فهو سيحصل اليوم أو بعد غد ولن تحميك منه حصرية علاقتنا»[٢١]. تشترط «أن نخبر بعضنا كل شيء[٢٢]. وتحدّد «هاي مش لعبة، أحمد. هيدي خبرة، وتجربة، وبحر معلومات، واستنتاجات»[٢٣].

(١٥) المصدر نفسه، ص ٢٩.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٣٥.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(١٩) المصدر نفسه، ص.٣٩.
(٢٠) المصدر نفسه، ص.٤٠.
(٢١) المصدر نفسه، ص.٤١
(٢٢) المصدر نفسه، ص.٤٤.
(٢٣) المصدر نفسه، ص.٤٥.

تبرز تجربة فتح العلاقة تحديات مثيرة، فهو بدأ يشعر بالغيرة من جهة، ويهزّه انتظارها وسرد أخبارها وخوفه أن تجرحه. ومن جهة أخرى، بدأ يشعر» بتغيير طفيف، كأني بتّ لا أسعى إلى إتقان الفعل، بقدر ما أسعى إلى الاستكشاف. أبحث عمّا لا أعرفه ولم أره من قبل في جسمها، وفي جسمي، وفي التلاقي بينهما»[٢٤]. ومن جانبها فإن قلقها مقيم إذ «لا وسيلة تمنحها ولو بعض الثقة باستمرارية حضوره. في الزواج طلاق، والعهود قابلة للنكث، والموت يهدّد». فبدا أن محاولتها التعرف إلى غيره هو التعوّد على «تحويل الانفصال إلى إمكانية يومية بدلاً من أن يظلّ هاجساً مجرداً»، فمع وصول الحب إلى ذروته خشيت فقدانه، فبدأت تدرّب نفسها على فقدانه كي تحتمله.

يمكن القول إن صيغ العلاقات المتفق عليها اجتماعيا توضع هنا موضع التساؤل «وتلك ليست خيانة..كنت أثق...وكانت هذه الثقة تتجاور في داخلي مع رغبة بالمشاغبة على الحياة. من قال إن التخلي عن الصيغ الموافق عليها اجتماعياً، وتجريب صيغ أخرى، لا يستأهل تجربة؟»[٢٥]. لكنّها تدخل في طور آخر مع خوض أحمد مغامرة جنسية مع امرأة متزوجة تكبره سناً. كان من نتيجته توسيع الاتفاق ليتضمن العلاقات الجنسية[٢٦]. اللافت اصطدامه بجسده الذي حوّل تفكيره عن ماجدة «صدمت بأدائي. صدمت بتحرّري. صدمت بعدم حضور ماجدة في ذهني، ولو لثانية..جنس..بلا شعور بالذنب»[٢٧]. كانت ماجدة تخشى فقد الحب فدعت الآخرين إلى حياتهما، فازدادت المعضلة تعقيداً وبدأ خوفها من تجربة صارت نمط حياة يومية. أما أحمد فيعتبر نفسه لآخر لحظة ممتثّلا لقرارات ماجدة «أضعت الطريق إلى جسمها» معيداً الأمر إلى «الخفّة في بيروت»[٢٨] التي تجعل الأمان وعدمه متساويَين، وتجعل العلاقات سطحية استهلاكية[٢٩]. هكذا يداوم المأزق على تأزّمه لأن اكتشاف الذات خارج خبرة الحب العميق والانسجام أمر عقيم «الحقيقة أننا نترك بعضنا قليلاً لنكتشف أنفسنا في أحوال مختلفة»[٣٠].

(٢٤) المصدر نفسه، ص.٦١.
(٢٥) المصدر نفسه، ص.٧٧-٧٨.
(٢٦) المصدر نفسه، ص.١٠٩.
(٢٧) المصدر نفسه، ص.١١٧.
(٢٨) المصدر نفسه، ص.١٤٧.
(٢٩) المصدر نفسه، ص.١٤٩.
(٣٠) المصدر نفسه، ص.١٥٣.

ب ـ الجسد

تنشغل الروايات الثلاث بالجسد، فنراه ناشطاً للحب وللجنس والتمتع في «حب بيروتي»، وجسداً مقهوراً متعثراً ببشاعته ومحط تندّر وسخرية في «كرسي»، بينما تفرط رواية «الآخرون» في تبئير السرد حوله، وجعله محط الصراع الاجتماعي والخلاف على المعايير الثقافية التي تحيل العلاقة به إلى علاقة مشوّشة، فما من أحد في هذه الرواية يعرف على وجه الدقة ما سيكون عليه الوقت الصحيح والمكان الصحيح له. القلق الذي يحيط به إنما ينشأ من هذا الاضطراب في المعايير المكانية والزمنية التي يمكن لحيوات النساء أن تنتظم حولها.

تعيش الشخصية الرئيسية الساردة لحكايتها في القطيف، حيث يغلب الفقر وانتحار القاصرات والتزمّت وعدم الرغبة في التغيير[٣١]. في هذه الظروف، يبدو الجسد آثماً لأنه استسلم لمثليته ويعيش التناقض بين نظافته و«اتّساخه»[٣٢]، ويعيش قطيعة مع نفسه[٣٣]، وخجلاً مقيماً من ملذّاته[٣٤] ومن استغراقه في خطيئته[٣٥]، ورعب من اكتشافه[٣٦]. هكذا نشهد معاناة الجسد في محاولته التعرف إلى نفسه خارج الإثم «احتجت إلى أن يجاورني جسد هبة ثم لا أجد شيئاً تغير في مشاعري تجاهه، في قدرتي على النظر إليه خارج إطاره الحسي، في تمكّني من التماسّ معه بلا نيران من شبق»[٣٧]. جسد كئيب ثقيل من ثقل المعايير الاجتماعية، يتعذّر امتلاكه كأنه مسيّر. أما علاقتها الجنسية بـ«ضي» فقد باتت تنفر منها إذ صار جسدها « يطرد الأوساخ» [٣٨] كما يطرد أذاها عنه. وكلما تضايقت لجأت إلى الغثيان كما تفعل أمها، وتسجّل على الدفتر الأسود ذنوبها: « أول أغنية سمعت، أول صلاة تركتها، أول غسل أجلته، أول شهوة عبثت بها، أول صيام فطرت فيه، أول قبلة... والآن، أول انكشاف تام لجسدي»[٣٩]. إن حياة جسدها الصاخب والمشوّش لا يعيش التعدّد إنما التضارب

(٣١) الآخرون، المصدر المذكور، ص ٢٥.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٦
(٣٣) المصدر نفسه، ص ١٨.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٩.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(٣٧) المصدر نفسه، ص ٢.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٣٩) المصدر نفسه، ص ٣٠.

والافتراق بين معايير الديني والرغبوي. «هكذا نحن مُلزمون، بلا قانون مكتوب..خارقين كأنبياء»[٤٠]، «خلف الكواليس» مع الخوف من الانكشاف.

سلسلة الضحايا لا تنتهي في هذه الرواية، فمن المعايير الثقافية المتشدّدة إلى المحافظة العائلية، إلى الشخصيات النسائية أنفسهنّ اللواتي يمارسن العنف بعضهن على البعض الآخر في علاقاتهن المثلية، حيث «ضي» ضحية بلقيس التي حوّلتها إلى «مسخ»[٤١]، والراوية أسيرة «ضي» وغيرتها الجنونية[٤٢]، فهي أقوى جسدياً منها فتخضعها بوحشية كما لو أن الشهوة بينهما عبودية[٤٣]. ثم النساء ضحايا الرجال[٤٤]. مجتمع الضحايا يخشى الاختلاف[٤٥] وهو يمثل أقلية[٤٦]، فلا يبقى أمام الضحية إلا الكذب. لكلّ واحدة من هؤلاء الشابات وجهها النقيض المظلّل، فالشخصية الرئيسية تُعدّ «ضي» مرضها وتريد الاستقلال عنها[٤٧] إذ في وجودها يغيب الاطمئنان. وتعترف «ضي» بغضاضة وهشاشة ورهافة صديقتها «أنا مسخ»[٤٨]. فهي عانت من عدم التأكد من محبة أمّها، وهي ضعيفة وتخاف من افتضاح أمرها. الشابات لهن أسرارهن المرضية (الشخصية الرئيسية تعاني من داء الصرع)، والفكرية التي لا يستطعن المجاهرة بها[٤٩]. «ضي» تطبق الخناق عليها فتضع خاتم خطبة في يدها لتطوبها باسمها أمام صديقاتها فما كان منها إلا أن رفضت هذا الأسر ومحت آثاره بإقامة علاقة مع فتاة أخرى[٥٠].فتستنتج أن عالم «ضي» عالم من «المسعورين»[٥١]. الضحايا أجساد في العتمة لا ترى النور، لأنهن يحببن «للسبب الخطأ»،الحب متاهة ومؤذٍ، وحاجة مقيمة في العتمة للخوف[٥٢].

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٤١) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٥٠.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٥٣.
(٤٥) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٤٦) المصدر نفسه، ص ٦٨.
(٤٧) المصدر نفسه، ص ٧٩.
(٤٨) لمصدر نفسه، ص ٨٤.
(٤٩) المصدر نفسه، ص ١١٠.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
(٥١) المصدر نفسه، ص ١٣٩.
(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

في متاهة الجسد تفتقد الراوية التقاء جسدها بالروح، ويبقى الرجل كائناً ناقصاً في حياتها «لا لن أحب... لا أملك الشجاعة»[٥٣]. وتكتشف أخيراً «لست مثلية»[٥٤]. تصّر على نفي فعل الحب «جسدي يخونني، وموجعة خيانة جسد لم أعتد منه إلا أن يكون حيادياً»[٥٥].

تبدأ الرواية بالتلميح إلى الانتحار وتنتهي بأمنية «أن لا أقترف خطيئة الموت». وتجدد لقاءها بـ«ضي» كي تعيد العلاقة السوية مع جسدها، كما لو أن رحلتها الجسدية معها كانت الغرق في متاهات الجسد، والعودة إلى الجسد الواعي الواثق تتم عبر هذا اللقاء المطهّر[٥٦]، «أريده أن يشفى» «أريد ذاكرة نظيفة»[٥٧]. عندها تقع في حب عمر وتقيم علاقة جنسية معه وفي تعلقها به تطلب منه «لا تغادرني، لا تموت»[٥٨]. كما لو أن متاهتها في كل هذه الرواية كانت خوفاً من الموت الذي أخذ أخاها الذي تعلقت به.

نستنتج أن جسدها المولعة بإدراكه واكتناه أسراره، خاض معركة مع نفسه وضدّها، فهو في رحلة الاكتشاف ضلّ الطريق بسبب تضارب القيم والاتجاهات والاعتقادات وأنماط السلوك في مجتمعه. إذ وجد نفسه محاطاً بنسيج من القيم الدينية ـ الاجتماعية المتشدّدة والمتحيّزة، لكنه اختبر، من ناحية أخرى، فرصاً تتجاوز هذا التشدد عبر «النت» والهاتف النقال والذهاب إلى الجامعة والمراكز التجارية والكذب، لتأمين لقاءات حميمة وجنسية. هذا التضارب جعل الراوية تغترب عن نفسها، فتمرّ باختبارات الجسد المثلية ونزاعاتها وإحساسها بالإثم والدنس كي تصل إلى جسد مخفّف من ذاكرته الأنطولوجية. تمثل إشكاليته وجود النساء ومسارهن الذاتي. شكلت المثلية محطة وقد وضعت في إطار الفصل الجنسي، وإتاحة فرص العلم والانتقال والعمل، وتملّكهن أحدث تكنولوجيات الاتصال مما جعل الصراع الثقافي حادّاً، إضافة إلى غياب الأب من الصورة الكبرى، فهو إما متوفى أو غائب أو لا يُذكر

(٥٣) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

(٥٥) لمصدر نفسه، ص ٢٣٥.

(٥٦) المصدر نفسه،ص ٢٦١-٢٦٢.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٢٨٤.

(٥٨) المصدر نفسه،ص.٢٨٧.

عنه شيء، يتوقف النص أكثر عند الأمّهات والإخوة. لا نلمس سلطة أبوية مباشرة أو غير مباشرة، بل سلطة بطريركية دينية عامة، تجعل الشابة منعزلة منكبّة على الأفلام والموسيقى العربية والأجنبية والتحادث على الشبكة والتحرّش.

ركّزت الكاتبة بشكل مباشر على الصراع الداخلي للشخصية وانفجاراتها في عالم المثليات والمرض. ونجد أن الحجر النسبي على حريات الشابّات لم يحل دون لقاءات غرامية وجنسية، والنفاذ له طريقان: الزواج أو المثلية. إن تعثّر الجسد برغباته جعل الشابّة تستسلم للتحرش بها من قبل الأخريات. فهل غاب الأب وحلّت المثلية؟ هل غابت الحريّات فانحاز الجسد إلى ملذّاته؟ مجتمع تتنازعه قيم متناقضة في زمنيتها وتكنولوجياتها والجسد الأنثوي على صورته يعيش صراعاً مع هويته وكينونته. أزمة الهوية الجماعية وأزمة العولمة التكنولوجية مستويان من الصراع لا يتّحدان في الجسد الأنثوي اليافع. مشروعان متباينان والجسد الأنثوي هو فضاء الأزمة. جسد ورث وعاش التمييز في مجتمع لا يقبل التنوع والتعدد و«الآخر». لا تُظهر الكاتبة المثلية كحرية جنسية، بل إعاقة في الهوية. إذ تكثر من وصف شبق أجساد البنات كرد فعل على القمع الجنسي للعلاقات مع الذكور.

٣ ـ غياب المرجعية أو تخريب وهم المرجعية

يبدو نفور الشابات الروائيات من المرجعية الثقافية الاجتماعية المستتبة جليّاً في خطابهن الروائي، فثمة خصوصية تسِمُهُ في عدم استخدامهن الخطاب الإيديولوجي وتوجيهاته، بل اعتمدن خطاب الحياة. توسّلت ديما ونوس في رواية «كرسي» تعرية الفرد المُستلب الذي يتجسد في النص بأبشع صوره عن طريق الاختلاف والتفاعل بين السالب والموجب. إذ تضعه في موضع التفكّه والاستهزاء والضعف والرخاوة والحقارة والانتهازية والبشاعة، دون استخدام كليشيهات سياسية بل اعتمدت خطاب الحياة اليومية، فرأيناه في يومياته رجلاً بسيطاً في بيته ومعقداً في عمله في وزارة الإعلام وفي تواصله الجواني مع نفسه. الخطاب من الحياة اليومية من نبضها الحي وجملتها هي كذلك، ويخلو من الشعارات الطنانة والأفكار الرنانة، بل ببساطة متناهية ومن خلال فصول الحياة اليومية تعرّي المستلَب وتكشف عن دور المنظومة المؤسساتية في عملية استلابه. عالجت قضية أساسية من خلال حالة بسيطة بلغة اليومي والحديث المباشر، في سياق سلس يجرّ القارئ إلى منحاه وتتبّع مغزاه، دون أن تعترضه صدمات في تجسيد الانتهازية والبؤس والفقر والوشاية.

سمة ثانية تسم خطابهن الروائي، هو غياب أو تغييب مكان هوياتي، مكان الهوية الثقافية الجماعية، كما لو أنهن يخرجن بنصهن عن القنوات المعروفة كتعبير عن أن عيشهن تجارب، تجارب جيلهن، لا مرجعية لها. إن مشروعهن الروائي، وهو في بواكيره، يتمحور حول بناء الفرد وبناء ذاكرة تتيح له بناء نقطة ارتكاز في الثقافة المسيطرة. أما ديما ونّوس فإنها اختارت تخريب وهم المرجعية باتّباعها أسلوب السخرية في وصف الشخصية الرئيسية، إذ يولّد هذا الوهم توتّرات داخلية ومظاهر تفاوض واستنكار.

أ ـ السخرية

يقول أمبرتو إيكو إن إحدى إشكاليات ما بعد الحداثة، هي لحظة التردد التي تعود إلى أشكال الإبداع الأدبي الجديدة، فالكاتب واعٍ إلى الوراثة الأدبية، وإلى محصّلات العلوم الإنسانية ولكنه واعٍ أيضاً لرغبته الخاصة بالتعبير الفني، وبإيجاد أشكال تعبيرية لغوية جديدة. إن السخرية الملازمة لإجابة ما بعد الحداثة على الحداثة تتموضع على مستوى التواصل الخلفي بينهما، ويفرض أهميته في اتّباع أشكال السخرية والخفة[٥٩]. تؤدي السخرية إلى خلط الإشارات في درجات النص، فتظهر عدم التناسق وتعدّد الألعاب اللغوية، ثم تجاور هذه السخرية تناصاً عبر خطاب الأغاني والأفلام التي تخرق النص الأدبي شارحة بحثها عن معنى جديد، مع نظرة سطحية إليه (poétique de la surface)، السخرية في نهاية المطاف تدلّ على موقف نقيض ومعنى مزدوج.

تضع ديما ونوس الشخصية الرئيسية موضع التفكّه والتندّر حول بشاعته وبشاعة سلوكه وكأنه **نوتة ناشزة** غير أنها ملفتة بنشازها. ذلك أدى إلى إظهار توتّر «درغام» الذي غاب الاستقرار عن حياته بانتظار الحل! يستفز النشاز القارئ للانتباه إلى النقد السياسي ـ الاجتماعي أكثر من الانتباه إلى بلاهة هذه الشخصية. فاستخدام القبح احتجاجاً على وجود السوء، كما يقول أمبرتو إيكو[٦٠].

من اللافت توقّف ونّوس عند البشاعة والقذارة وتصويرها بشكل كاريكاتوري. كما لو أنها تلفت النظر إلى أن تشوّه الأخلاق والسلوك دراما اجتماعية وظاهرة

(٥٩) أنظر Umberto Eco, Histoire de la laideur, Flammarion, Paris 2007, pp 27-30.

(٦٠) أنظر Umberto Eco, op.cit p.422.

ثقافية، مستخدمة لغة فظّة: «جرجر درغام جسده إلى الحمام... فيمتلئ المكان برائحة الخراء والعفن... تنفّسها كعطر مبتكر...يمسك درغام بشيئه كأنه يمسك بباروده»[٦١]. الكاريكاتور هو شكل كوميدي بمقدوره تجسيد الفجاجة في وصف أشيائه «فتح الزجاج المتسخ...فدخلت الشمس دفعة واحدة إلى المكان وكأنها تقيّأت لونها البرتقالي»[٦٢]. تنحصر مشكلة درغام في جلوسه في المقعد المحاذي لمعاليه، لأنه الأحقّ والأقدم في المؤسسة، وهو أكبر الموظّفين سناً «اليوم هو اليوم الحاسم» «إما ينال فرصته بعد ثلاثين عاماً من الصبر أو يغوص من جديد في رتابة أيامه وخساراته اليومية» [٦٣]. ويتناقض وصف درغام ووصف بيته وسلوكه ولغته السوقية مع أغاني فيروز الراقية شعراً وصوتاً ولحناً التي يستمع إليها[٦٤]. تأتي السخرية من تفاوت بين لغتين وزمنين، ومن انسلاخ الدالّ عن المدلول كربط الحظ بالتغوط [٦٥].

ثم يبلغ الهزء به مبلغاً صعباً حين اشترى بذلة أكبر من مقاسه لأن البائع لا يمتلك مقاسه فضحك عليه قائلاً له « إن رجال الأعمال يختارون مقاساً أكبر دائماً كي تزداد هيبتهم. يبدو أن هذه الحجّة أقنعت درغام وزادت من إحساسه المفرط بهيبته» [٦٦]. من المسافة بين الواقع والصورة يبرز الهزء به، هزء نقدي «ابتسم.. فظهرت أسنانه المبعثرة في فمه وكأنها مرمية بشكل عشوائي، وكأنه يستطيع سحب سن من الأسنان ووضعه مكان الآخر [هكذا]»[٦٧]. تبقى السخرية سؤالاً مطروحاً كرفض للدخول في طريق مسدود، والتعبير المبالغ به عن وساخته ووساخة بيته وشكله الأخرق يمثل أسلوباً معوجاً يفضح تطاول تطلعاته المهنية والسلطوية «خصلة واحدة طويلة تمتد من الجانب الأيمن إلى الأيسر. تطير أحياناً من شدة الانفعال أو من نسمة هواء لئيمة» [٦٨]، فتخلق السخرية خطاً تصاعدياً متوتراً في

(٦١) كرسي، ص ٨-٩.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ١٠

(٦٣) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٦٤) «تذكر خضر. خضر اللعين الذي لم يتجاوز الثلاثين من عمره. كيف استطاع هذا البندوق أن يصل إلى معاليه ويصبح من أصدقائه رغم فارق السن؟». المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٢٣-٢٤.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٦٧) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٣٧.

السرد[٦٩] «فيبدو لمن يجلس قبالته كأن رأسه معلق بحبل والحبل موصول بآلة والآلة تعمل بانتظام فتهز رأسه إلى الأعلى والأسفل»[٧٠]. لكن هشاشته المستقوية بتماهيه بالمتسلط تؤول به إلى إفشاء تجسّسه على رفاقه وكتابته التقارير الافترائية بحقهم[٧١]، والى إظهار عدميته العاطفية[٧٢]. ذلك يجعله متأرجحاً بين الضآلة والضخامة فـ«يلعن أبو الكراسي»[٧٣]، ويزيد الطين بلّة أن «سمسم» تسخر من عجزه الجنسي[٧٤].

ثلاثة وجوه رئيسية في عالم هذه الرواية: المؤسسة ومعاييرها الزائفة، الفقر والتهميش والإحباط العاطفي والجنسي، كتابة التقارير السرية وما يترتب عنها من عداوات وصداقات وانهيار أخلاقي. ويتم إخراج كل ذلك بحس فكاهي وساخر. إنه الضحك العبثي أو الضحك من انهيار الأحلام[٧٥].

أما رواية «حب بيروتي» فإنها تستخدم بدورها السخرية، لكن السخرية لا تأتي من الراوي حول الشخصيات، بل تأتي من الشخصيات نفسها، مما يجعلنا نتعاطف معها لأنها بسخريتها تعالج نفسها مما لا تلتقطه فيها. إنه احتفال بهيج بالحب وبتدفق الحياة في العاشقين. غير أن نجلا تكتشف الخوف الوجودي في قمة الحب من زواله، والتحايل عليه وابتكار وسائل تؤكده أو تنفيه تعبير عن خوف عميق من تسرّبه. لذلك تستخدم الكاتبة السخرية تخفيفاً من وطأة ذلك الشعور المعذِّب الذي يؤكّد لنا أن امتلاك الحب من سابع المستحيلات. فبين التقليد والتجريب وبين النظام والفوضى، بين اللغة والصمت الذي تختزنه، فإن الضحك يصبح مسرب القلق والتوتر. هو ضحك من الانحراف والشذوذ عن الثابت والمعياري، اللذين يبدوان صعبَي المنال لأنهما كليشيهات لا تمثّل الواقع تماماً. يصبح توتر العاشقَين نتيجة لخرقهما ما ينبغي أن تكون عليه الأمور في ضوء العقل والاستقامة، ويصبح الضحك والتهكم نتيجة لهذا التناقض ما بين النظام

(٦٩) أنظر Sebastien Rongier, De L'ironie, Enjeux critiques de la modernité, Klincksieck, Paris 2007.

(٧٠) الكرسي، ص ٧٤.

(٧١) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٧٣) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٧٥) انظر الكتاب الشيق عن «الفكاهة والضحك»، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣.

والفوضى. هكذا يجد القارئ نفسه متعاطفاً مع مأزق هذين الحبيبين، ورائياً سبب سخريتهما، وعقم جدلهما حول موضوع امتلاك الحب الهارب أبداً. ففي ضحكهم نسيان لما هم فيه من عذاب. ألم يقل ميلان كونديرا، في كتابه «الضحك والنسيان» ـ الذي ربط الضحك بعيش الحياة بعمق، إنه تعبير الكائن عن فرحه بأن يكون موجوداً، إذ يرمي صراخه في لحظة العالم الراهنة، ولا يودّ أن يعرف شيئاً غير ذلك! ترسم السخرية خطوطاً معوجّة في مواجهة الخطوط المستقيمة، لأنها لا ترسم المؤكّدات بل تزعج العادات والتصنيفات، فتمثّل عدم التوافق مع البديهيات وانحرافاً يفتح موضوع الحب على هذه الدينامية.

الكرنفالية في سرد حياة «درغام» ووصف مآثره تفضي بالقارئ إلى الشعور بالقرف والحزن، وتضعه في حقل دلالي شديد السلبية، إذ نادراً ما يتعاطف معه أو يغفر له حمقه. فالكاتبة ذهبت بعيداً في إظهار مآثره، ووضعت المكبّر على هذه الشخصية، ودخلت إلى عقله ورأت أفكاره وراقبت تصرفاته وسردت تاريخه. وأطّرت ذلك في سياق تهكّمي عبثي، تهكّم يطال النظام السياسي القمعي الذي يستأثر عبثياً بالمؤسسات، ويقوم على دفع الراغب في «الكرسي» وهو المقموع، إلى اللجوء إلى أكثر الأساليب حقارة. تفضح هذه الانتهازية إيديولوجية المؤسسات المسؤولة عن تربية هذه الانتهازية في عقول الناس كوسيلة ناجعة للوصول، فتجرّدهم من إنسانيتهم. وما إبرازها لكل هذه السلبية إلا إيحاء نقدي لهذه المنظومة التي جعلت من درغام شخصاً كئيباً وحيداً ومنعزلاً. روح درغام معتمة ونفسه مريضة ومشوّشة، مثل ذكرياته ومثل بيته وحقيبته. الكاتبة عبر قصّة بسيطة أظهرت على شاشة نصّها مآثر المنظومة المؤسساتية ودهاليزها. وإن اعتمادها على وضع الشخصية في سياق مأساوي يتناقض مع تطلّعاته ورغباته يفضي به إلى التعثّر بجسده وهندامه وكلامه وصورته عن نفسه، مما يثير الاشمئزاز أكثر من الشفقة. إنها صورة نمطية عن المسحوق والمستلب الذي يبدو في قمة حمقه، فلا نشعر بخفّته بل بثقله، ثقلٌ لا شفاء منه لأنه لا يعود إلى الشخصية نفسها، بل إلى بيئتها المسحوقة وإلى المنظومة المؤسساتية الإيديولوجية التي تزرع هذه البذرة في منتسبيها وتحوّلهم إلى خائبين يعانون الكآبة والهذيان.

بينما نرى في «حب بيروتي» أن الشخصيتين تنتميان إلى بيئة متوسّطة متعلّمة، لم تعان الانسحاق والقهر، بل نرى أن والدَي أحمد تجاوزا التقاليد

الاجتماعية وتجرّآ عليها، يشير ذلك إلى أن أحمد الذي ينعم بهذه البيئة العائلية المستقرة اجتماعياً واقتصادياً سيتجرّأ على الحياة أكثر، وسوف يتجاوز أكثر التصورات عن الحب والزواج. صحيح أن أحمد فقد أباه وهو صغير السن، (قُتل في الحرب)، لكن شتّان ما بينه، وهو الفنّان، وبين درغام الذي فقد أمّه وهو طفل أيضاً. وهو الاختلاف عينه ما بين عائلة مسحوقة بالفقر والجهل وعائلة تنعم بالعلم والاستقرار المادّي. إذ تتعلق معاني الحب بالبيئة ومسار الشخصيات، وانفتاحهم الفكري تحدّده الإيكولوجيا والمؤسسات والبحبوحة.

ب ـ تجربة قيد التعرف والبناء

إن خطابهن الروائي خطاب فردي في مواجهة الجماعي، فينطلقن في السرد من موقف فردي لا يختزنّ موقف الجماعة التمثيلية، يصبح السرد ممثلهن. فهل إنتاجهن سيساهم في تفكيك المساق الموجود؟

في رواية «الآخرون» يمتد زمن السرد إلى سنة مع فلاش بك يعود إلى محطات سابقة في حياة الشخصية الرئيسية وصديقاتها، بينما يتكثف السرد في رواية «الكرسي» لمدة لا تتجاوز الأسبوع، مع فلاش باك يعود إلى طفولة درغام وشبابه. بينما يتحدد زمن السرد بأشهر قليلة تروي تجربة العاشقين الجديدة، بعد علاقة عمرها أربع سنوات. تلجأ الكاتبة أيضاً إلى الفلاش بك للعودة إلى بداية العلاقة أو طفولة أحمد ونجلا. إن طريقة السرد المتواصلة في «كرسي» تشير إلى أن انتهازية درغام لا تتوقف، ويغلب عليها حواره الداخلي، كأننا في **مسرحية** الرجل الواحد (One Men Show). أما رواية «الآخرون» فإن السرد يتقطع عند محطات عدة (٢٤) تجسد مواقف متعددة جلّها يظهر كيف أن باب الشخصية الرئيسية المفتوح وهشاشتها أدّيا إلى سطوة الآخرين عليها، مما حدا بها إلى كتابة قصّتها لتعيد رسم الحدود التي قضمها كلّ واحدٍ من مساحتها[٧٦]. تقطيع رقمي يشبه ترقيم غرف السجن لأن تجربتها عبارة عن سجن والكتابة محاولة الإفلات منه، ونشعر أننا بصدد قراءة بلوغ **إلكتروني يروي سيرة ذاتية**. أما في «حب بيروتي» فإننا أمام مشاهد متعددة دون تبويب يتبع الفصول، مشاهد لا تشعرنا بتوقف

(٧٦) الآخرون، ص ٥.

السرد، بل تتابعه إما عن طريق الراوي أو أحمد الذي يروي بدوره، أو حوار مباشر بين الشخصيات، كما لو أننا نشاهد **فيلماً**. هكذا تختلط الأساليب وتتنوع لكن المشترك بين هذه الروايات استخدامها الأغاني بشكل مفرط، واحتلّت فيروز الأوّلية مع أم كلثوم، إضافة إلى كاظم الساهر ومغنّين أجانب في «الآخرون»، شريفة فاضل وعبد الحليم وأسمهان وليلى مراد، وشادية في «حب بيروتي»، وأسمهان وزياد الرحباني وعازار حبيب في «الكرسي». وذكر الأفلام الأجنبية نراه قليلاً في حب بيروتي وتكثر منه «الآخرون» مع استخدام هذه الأخيرة اللغة الإنكليزية في الاستشهادات. ومع أنها تستشهد ببيكيت ملمّحة إلى عبثية وضعهن كنساء، فإن السرد، عموماً، يستخدم الاستشهاد في الروايات الثلاث، على هواه، ويترجم اتّخاذ مسافة من الأشكال التقليدية في البحث عن المعنى، وإبراز إشكالية المعنى التي يتصف بها السرد التقليدي .**فلا نرى عمق النص بل أسطحه أو تناصه**. وتكشف الأغاني الافتراق بين التجربة والمرجعية الثقافية فهي مصدر تفكّه حول الذاكرة الثقافية وخفّة العيش.

من خلال خلط إشارات النوع ـ الرواية ـ استطعن وضع خطوط لثقافة فرعية تحمل إمكانية الوجود، فنرى انكفاءً على الذات وغياب الاجتماع (sociétal) وتمثيليته، وبروز تنوّع القيم داخل مجتمع منقسم، وقلقاً من صورة عيش غير واضح المعالم، تضطرب فيه الأدوار والوظائف والهوامات والرغبات. نرى استجابات مختلفة لهذه التحوّلات وتوجيهاً مختلفاً للهشاشة والقلق مع غياب المرجعية أو تغييبها. فهل يعني هذا أن الشباب يبحث عن هوية ثقافية تناسبه؟ ذلك لأن إيجاد مكانة في ثقافة ما، يتطلب امتلاك الذات ذاتها، وتمتّعها بهوية ثقافية واضحة، أو أن يكون بمقدورها التماهي بالثقافة المسيطرة.

بعد هذه القراءة نشعر أننا في **حفل موسيقي يسوده النشاز**؛ لقد أثبت بعض علماء النفس، كما يظهر في كتاب إيكو المذكور، أن قوة النشاز تثير وتخضّ في مناخ غير مستقر. روايتان تتوقفان عند قبح هذا العصر: فساد السلطة ومؤسساتها(كرسي)، وقمع السلطة للمختلف وللخارج عن معاييرها، وتسلط قيمها عليه (الآخرون). كما لو أن قبح الشكل والسلوك وفحش الجسد، ردود أفعال على أشكال القمع. لذلك فإن الكاتبتَين، وفي معرضَين مختلفَين، تعودان لإظهار الوجه الإنساني الضعيف للشخصيات التي تقع تحت وطأة القمع، فصراعها الداخلي وقوة

الشر الكامنة فيها أحياناً، تعود لتسقط في لحظات حرجة فنرى ضعفها. والسخرية اعتراض على هذا القبح المستشري، وفحش الأجساد اعتراض على قمع أجساد النساء. فنرى كسر التابوهات بشكل فجّ حول الجسد ورغباته ونزواته وأوساخه، أو كسر تابو الحب وفكفكة جوهره الوجودي ليصير أثيراً يصعب التقاطه (حب بيروتي). من هنا لا يمكننا الحديث عن انحطاط الأدب كما يحلو للبعض القول بشأن هذه الروايات. لأن الفن المعاصر يمارس القبح ويحتفل به، للتعبير عن اهتزاز البنى الثقافية ومعاييرها، وللاحتجاج على نظم خلقت بدورها اضطراباً في اكتناه الهوية والحب والجسد. لذلك كان الحب تجريباً وتخريباً، والتحرر الجنسي في «حب بيروتي» قلب الطاولة على هذه الحرية، وعاد إلى الإحساس بسجن الحب وسجن العلاقة. لم تحرّر المثلية الأجساد الأنثوية من سجنها لأنها تُعاش في التباسها بالقمع. وتغيب العائلة أو يبتعد دورها عن الواجهة، فلم تعد نموذجاً أو رادعاً، كما لو أن الشباب يقرّرون بأنفسهم خططهم وتجاربهم الحياتية. لكننا نرى أحياناً تلميحاً لتعثّر الزواج حيث يُعاد الالتحام بجسد العائلة وقيمها(٧٧). ويركّز السرد في روايتي «الآخرون» و«حب بيروتي» على هوامات الجنس، لكننا نرى في «الآخرون» مفاعيل قواعد الانضباط على الإناث. وتظهر رواية «كرسي» أفاعيل النظام بالفرد الذي يحوّله إلى مسخ، ونرى هذا المسخ في رواية «الآخرون» حيث تتلّبسه شخصية «ضي» المسيطرة الفاحشة في تسلّطها. الإنسان المستلب يتجسّد بأتعس صوره ويوضع في موضع التفكّه والاستهزاء والاستسلام (درغام) أو في موضع الضعف والهشاشة في نهاية القصة (ضي). ذلك لا يمنع القارئ من التعاطف مع هذه الشخصيات المسلوبة الإرادة والحرية وهي كالآلة مسيّرة، رغم الإيحاء بأنها مخيّرة.

على هوامش النصوص

يقول الشاعر أنسي الحاج «كان الغائب الأكبر عن الاحتفال جيل الشباب. لعلّه ظنّ أن مؤسّسي مجلّة «شعر» ماتوا جميعاً. بمعنى ما صحيح. ماتوا على الأقل بفعل أماني الشباب. كما مات آباؤنا وأجدادنا فينا لما بدأنا. تحية لهؤلاء الشباب. ليتنا مثلهم لا نختنق بالذكريات بل ننجرف معهم إلى المجاهل. إلى الأمام أيها

(٧٧) في رواية «الآخرون» يعبر ريان عن استحالة زواجه من شابة لأنها شيعية! أهله سيرفضون.

الغزاة. لا تصدّقوا الماضي، حتّى لو كان صحيحاً. أنكروه. لا ترأفوا. اقتلونا. تبّاً لكم!»[٧٨]. وهذا يؤكّد المنحى الذي ذهبنا إليه، وهو أن الكاتبات الشابّات عالجْن قضايا اهتمامهن، بعيداً من الالتزام بمرجعية ثقافية محددة، بل خضن فيما يردن وكأنهن يعشن في مجتمع مفتوح، رافضات الانغلاق على القمع والتمييز والفساد، رافضات كل سكينة أو مهادنة مع ذواتهن، ممارسات النقد الفكري الذاتي والمجتمعي. فهل قتلن آباءهن؟ وهل الآباء تغيروا أو غابوا عن مشهد تجاربهن؟ ربما لأني مسالمة ولا أميل إلى القتل حتى الرمزي، قرأت موقفهن النقدي الذي اتخذ أشكالاً متباينة ـ من وضع الحب موضع التساؤل، إلى الكشف عن أحجبة المجتمع القمعية ومفاعيلها على الأفراد وعلى العلاقات الجنسية، وصولاً إلى تعرية الذات الخائبة المقهورة بفعل تسلسل حلقات التمييز والتسلط ـ على أن الكاتبات سردن حيوات بدون آباء عموماً، كما لاحظنا في دراستنا، أو أن وجودهم داعمٌ لحريات الشخصيات، كما لو أن الابتعاد عن مرجعيتهم تم بدون حفلة قتل، بل بمرونة وخفّة آلت إليهما التجربة. إذ تقيدت الشخصيات بحدود تجاربها ورؤاها، وكأن مبدعها يقرّ بعدم وجود سابق لوجودها خارج ذاتها، كما لو أنه ألقي بها في العالم، وحراكها ليس بالضرورة حراكاً لمجتمعاتها.

في المحصلة، إن نظرة الكاتبات الشابات الثلاث إلى مجتمعاتهن (لبنان، سوريا، السعودية) متورّطة في **كشف اللامقول فيها: الحب** تجريب ولا يمكن تثبيته بالزواج وتملّكه لأن الذات ملتزمة بذاتها، فنجلا التي خاضت هذه التجربة اكتشفت نفسها كما أتاحت لأحمد اكتشاف نفسه وتقلباتها، **ورحلة الاكتشاف** هي بيت القصيد. هكذا وجدنا اختلاف هذا النموذج عن نماذج الحب التي رأيناها في روايات حديثة لأجيال سابقة، التي تراوحت ما بين نموذج يجعله الحب غير مبالٍ بالرقابة، وآخر يفصل العاطفة عن الحسية، ويفصل الحب عن الزواج، وصولاً إلى الحب المعاق الذي يجسد إحساساً بالوحدة في العالم[٧٩].

الانتهازية معطى موضوعي لمنظومة من القيم التسلطية الهرمية، ودرغام الشخصية البائسة التي تعيش حرمانها المادي والجنسي والسلطوي هي عصارة هذه

(٧٨) بمناسبة إعادة طبع العدد الأول من مجلة «شعر» ألقيت هذه الكلمة. انظر «الأخبار» السبت ٢٢ أيار ٢٠١٠.

(٧٩) انظر: هل تغير الحب أم تغيرت سردياته؟ مصدر سابق، ص ١٧٧-١٧٨.

البنية، ورحلة هذيانه تمثل رحلة المستبعَدين والمُستعبَدين بطرق ملتوية. الجسد يقاوم فصله عن وجوده كما يقاوم تشذيره (fragmentation) عبر إخضاعه إلى معايير تمييزية جندرية وظائفية. ومع أننا نرى الأنوثة المهدورة في روايات نسائية لجيل سابق مثل «توت بري» لإيمان حميدان[٨٠] إلا أننا نلاحظ العديد من الفروقات، وأهمها أن صيغة الهدر الإنساني أتت بلغة ساخرة، بينما احتفظت « توت بري» بطابعها الدرامي المأساوي. اختلاف في الأسلوب يشير إلى اختلاف التجارب والرؤى بين الأجيال. إذ تبرز «توت بري» الفضاء الجنوسي بين الأبوية المطلقة والأنوثة المهدورة، بينما يغيب الآباء عن واجهة الحكايات ويغيب معها الصراع المباشر بينهما كعقدة للرواية، وتحلّ محل الآباء السلطة السياسية التعسّفية في المؤسسات الرسمية في «كرسي»، والبطريركية الدينية في «الآخرون». هذا التمييز يدفعنا إلى القول بأن التعسّف الأبوي العائلي والذي تستولده العلاقات وتحييه، أشد إيلاماً وإعاقة من أبوية المؤسسات، أي أن روايات الشابات في التجارب المعروضة تشير إلى التخفّف من السلطة الأبوية في الفضاء الخاص، وهي تنشد الآن التخلص من بطريركية المؤسسات المجتمعية الناظمة لحركية المجتمع وقانون العلاقات بين الأفراد في الفضاء العام. لا يمكننا المجازفة أكثر في المقارنة بين الأجيال، لأن ذلك يقتضي دراسات مقارنة تضع الأمور في نصابها.

وأخيراً، إن اختلاف مواضيع الروايات وأساليبها يشير إلى اختلاف ثقافي بنيوي، فالحريات العامّة المستتّبة إلى حد كبير في لبنان، جعلت الشباب في رواية «حب بيروتي» يختبرون معنى الحب وطبقاته في حياتهم، بينما اختبرت «الآخرون» عيش شابات مثليات يعشن القهر ويمارسنه بعضهن على البعض الآخر، في بنية متحيزة ضد المختلف الجنسي والديني، وثقافة تعمّم الفصل بين الجنسين في السعودية. أما رواية «كرسي» فإنها اختبرت شخصية الموظف الرسمي في مؤسسة رسمية حيث العلاقة بين المعيارية والأخلاق متساوية في الفساد.

ليس اعتباطياً بروز الأجساد في هذه الروايات كأولوية، فهي مرجع المحمولات المادية والنفسية والثقافية، تحمل التصورات والأفكار والوعي الكياني، لذا الجسد عتمة وكثافة في القمع (كرسي، والآخرون)، وخفة وشفافية في الحرية (حب في

(٨٠) نهى بيومي، النظام الثقافي في الرواية: تعارضات بين علامات الحركة في الهوية وسكونها، ثقافات، جامعة البحرين، ع٥، ٢٠٠٣.

بيروت). لكن الحرية ليست دائماً كذلك، فالتصوّرات عن الحب موروثة ثقافية أيضاً، وانحياز النساء للزواج إشكالي. لذلك تحضر الأجساد لتقول المُضمَر والمُستبطَن، ولتُظهر التقلّبات والتنافر بين العطاء والتلقّي، بلغة أقرب إلى العامية تمثل تقرّباً من التجربة، وبعداً عن تمثيلاتها، وانخراطاً أوسع في محيطهن الثقافي في تجلياته الإعلامية والمرآوية.