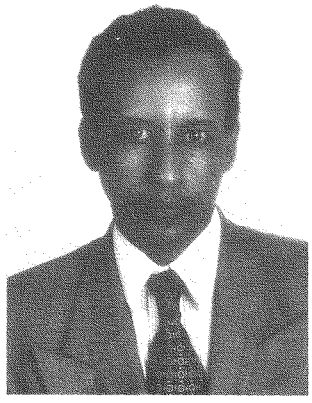
إصدارات جديدة

شوقي بزيع

١ ـ التقمّص العقيم للزمان المكرَّر



أعترف بداية بأنني شرعت في قراءة رواية «مدينة الرياح»(*) للروائي الموريتاني موسى ولد ابنو بشعور محايد أو لنقل أميل إلى الفتور. ذلك أن فكرتي عن الأدب الموريتاني هي فكرة مبتورة ومجتزأة ولا تتعدى بعض القراءات الشعرية حيث عرف عن موريتانيا اهتمام أهلها بالشعر وإتقانهم له إلى حدّ الولع والهوس. وإذا كانت الجزائر قد عرفت ببلد المليون شهيد فإن موريتانيا بدورها عرفت ببلد المليون شاعر. دخلت إلى الرواية إذن دخولاً محايداً بل وعلى شيء من التوجّس والخشية من أن أضيع الوقت في قراءة عمل ظننته سيكون عادياً ومألوفاً. لكن لم يكن عليّ إلاّ أن أتجاوز الصفحات القليلة الأولى لاكتشف أنني أمام كاتب غير عاديّ وكتابة تأخذ بشغاف القلب وتستولي على الانتباه منذ سطورها الأولى. وأعترف أيضاً أنني لم أستطع ترك الرواية إلا بعد قراءتها من السطر الأول إلى السطر الأخير دون أن أشعر بملل أو رتابة أو خلل في السياق.

إن الحديث عن رواية ما أو اختصارها بصفحات لا يمكن أن يكون بديلاً عن قراءتها، كما أن الحديث عن الحبّ مهما كان شيّقاً لا يمكن أن يعادل فعل الحب نفسه، وكذلك الأمر بالنسبة للشعر أو الفن أو المشاعر الإنسانية الكبرى. ومع ذلك فلا بد من إيجاز هذه الرواية المدهشة قدر المستطاع.

تبدأ الرواية بعثور علماء الآثار في منطقة إفريقية تسمى المنكب البرزخي على العديد من الجثث المتحلّلة التي لم يستطيعوا التعرّف إلى أصحابها باستثناء جثّة واحدة استطاع العلماء عبر وسائل علميّة متطوّرة إخضاع جمجمتها للتحليل الدقيق ونقل الوقائع التي ارتسمت في ذاكرة صاحبها أثناء سكرات الموت. وهي ذكريات تنقسم إلى ثلاثة أجزاء. في الجزء الأول المسمى «برج السوداء» يروي صاحب الجمجمة أنه كان يعيش بداية، أي في حياته الأولى، في القرن الحادي عشر للميلاد. وأن أباه قد باعه في سوق النخاسة مقابل حفنة قليلة من الملح. وهناك ينتقل من قافلة إلى أخرى ومن سيّد شرس إلى سيّد أشرس. ويعيش ذلّ العبودية وهولها قبل أن يلتقي بفتاة تسمى «فاله» تعرّفه إلى مجموعة من العبيد الناقمين يخطّطون معاً للقيام بثورة تقودهم إلى الحرية. ثم ما يلبث أمرهم أن ينكشف وأن يفر «فارا»، بطل الرواية، إلى مكان منعزل لكي ينقطع إلى العبادة وقتل الجسد. وهناك يأتيه «الخضير» الوليّ ويعرض عليهه السفر في المستقبل هروباً من حياته الحاضرة على أن لا يعطى أكثر من فرصتين اثنتين قبل أن يموت بشكل نهائي.

في الجزء الثاني الذي أسماه المؤلف «برج البيضاء» ينبعث «فارا» العبد في القرن التاسع عشر حيث يعثر عليه مستكشف أثريّ يسمى ڤوستباستر ويحمله معه. وما يلبث ڤوستباستر أن يستمع إلى هذيان الرجل الغريب الذي يتحدّث في أحلامه عن مدينة الذهب المفقودة «أوداڤوست» التي يبحث عنها المستكشف الأثري منذ فترة طويلة ومعه حبيبته الفاتنة «ڤاله». بذل ڤوستباستر جهوداً مريرة في دفع «ڤارا»، أو «معطل» وفق ما سمته ڤاله التي سحر بجمالها، إلى تحديد موقع مدينة الذهب والحواري التي طمرتها الرياح والرمال دون أن يوفّق. غير أن ڤاله بما لها من تأثير وفتنة تنجح في ما عجز عنه صديقها المستكشف. ثم تحصل حروب وفظاعات يقوم بها النصارى القادمون إلى افريقيا حيث تخرب المدن وتنتشر الجثث والأوبئة في كل مكان. ثم يعود بطل الرواية من جديد إلى عزلته طالباً من «الخضير» أن يمنحه فرصة جديدة عسى أن يجد بشراً أرحم من هؤلاء البشر وعالماً أقل وحشية من عالمه.

في «برج التبانة». الجزء الثالث والأخير من الرواية، ينتقل ڤارا إلى القرن الحادي والعشرين حيث يتولّى حاكم يسمى «تنڤل» رئاسة جمهورية المنكب البرزخي الديمقراطي والتي تتحول إلى مخزن واسع للنفايات السامة القادمة من بلدان الشمال مقابل حفنة من الدولارات. يقدم المؤلف خلال الجزء الأخير صورة مرعبة عن أحوال العالم الثالث في تلك الفترة حيث تنعدم الأخلاق في العلاقة بين الدول وحيث تتحول البلدان المتخلفة إلى مساحات للموت والأوبئة يحكمها حفنة من الطغاة المتحكمين برقاب شعوبهم ومواطنيهم. وهناك تتوالى الأحداث قبل أن يتعرف بطل الرواية إلى «ڤاله» الثالثة والتي يتفق معها على مهاجمة إحدى الشاحنات المحملة بالسموم. غير أن العملية تنتهي بالفشل الذريع ويحكم على البطل بالموت عطشاً فوق التلة نفسها التي وجدت جمجمته فوقها فيما تعمد ڤاله حبيبته إلى الزواج من الحاكم «تنڤل»

إنقاذاً لنفسها ولابنها الذي يعمل في أحد المراكز السامّة.

لقد سبق وذكرت أن استعادة أحداث الرواية عبر تحويلها إلى حكاية محضة لا يفي بالغرض ولا يكشف عن جانب ضئيل من جوانب العمل الروائي. ذلك أن فتنة «مدينة الرياح» لا تكمن فقط في اتساع مخيّلة مؤلفها أو في فكرته المبتكرة بل في قدرته المدهشة على السرد وتقصّي الأحداث ببراعة وعفوية. ورغم أن الرواية تعتمد بشكل أساسي على عنصر التأليف الذي يقوم بربط الأجزاء والشخصيات فيما بينها، فإن ذلك يتم بمهارة فائقة ودون ارتباك أو افتعال. فالجهد الذي بذل في التأليف لا يوازيه سوى الجهد المبذول في محوه وطمره بحيث تتدفق الوقائع بتلقائية وتتوالد الأحداث من نفسها دون أن يخدش السرد ما يشير إلى تلكّف أو افتعال. وهو أمر يسحب نفسه على كافّة عناصر الرواية في الوقت ذاته. فالكاتب الذي يستفيد من تقنيّات السرد الروائي الغربي،وهو الموريتاني المتخرّج من جامعة السوربون، يحاول جاهداً أن لا يكون صدى لسواه وأن يغرف من الينابيع الأفريقية والإسلامية والمشرقية على حد سواء. وهو حين يمزج الواقعي بالمتخيّل والحقيقة بالأسطورة إنما يفعل ذلك بالاستناد إلى التراث المشرقي العريق الذي شكلت ألف ليلة وليلة محوره ونقطة ارتكازه. وذلك ما يبدو جليّاً منذ الصفحة الأولى حيث الجمجمة تتكلم كما في بعض حكايات ألف ليلة وليلة وحيث السفر عبر الزمن وارتداء ثياب الإخفاء وغير ذلك من الخوارق.

العناصرالإسلامية بدورها تؤكد حضورها في الرواية عبر إشارات تتكرّر هنا وهناك. «فالخضير» الذي يسافر عبر الزمن ويمنح بطل الرواية الفرصة نفسها ليس سوى التسمية المعدلة «للخضر» الذي يشير القرآن الكريم إلى معجزاته المعروفة. كما تتكرّر في الرواية الإشارة إلى الصلاة وطقوس العبادة الإسلامية وإلى القبائل التي تقيم صلاة الاستسقاء عند استتباب الجفاف واستفحاله. كما أن العبيد الذين يحضّرون للثورة على أسيادهم في الجزء الأول من الرواية يحاولون أن يفيدوا من الشريعة الإسلامية وأن يستندوا إلى أحكام الإسلام في دعوته إلى الحرية وإلغاء الرقّ. والمؤلف لا يتوانى عن الاستعانة بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية في الكثير من النقاشات والحوارات التي تتضمنها الرواية.

وإذا كانت «مدينة الرياح» تستفيد إلى حد بعيد من المكوّنات الثقافية الإسلامية والمشرقية فهي تظل مع ذلك رواية إفريقية بامتياز. ذلك أنها تزخر بروح الزنوجة المقهورة بما تعانيه من ظلم وعسف واستعباد وبتطلّعها الدائم نحو الحرية والعدالة والمساواة. ولا يقتصر الأمر على ذلك بل إن الرواية مشبعة بروائح الأجساد الأفريقية وعرقها المثقل بالمرارات بقدر ما هي مشبعة بالأسماء الغريبة للناس والمدن والأماكن والصحارى المتباعدة. ثمة قدرة فائقة على تحميل العمل أقصى ما يمكن حمله من شغف بالمكان وأهله ومن اتصال وثيق بالجذور ولعنة الأسلاف وحمل العبء كاملاً على الكاهل. لذلك فإن الرواية تغوص عميقاً في التراب المحلي لتشير إلى نباتات وصخور وتلال وأوبئة وحشرات وكائنات تتجمع في داخلها الروح السوداء لأفريقيا الظامئة إلى الحرية. غير أن «مدينة الرياح» ليست في قرارتها سوى ملحمة الإنسان اليائسة وصرخته المدوية في وجه الظلم والفساد والشرّ. لكن اليأس في الرواية ليس دعوة نهائية للاستسلام القدري للواقع بل هو يحمل في أحشائه دعوة مضمرة إلى المحاولة من جديد وهز وجدان العالم بعنف. ولعل ذلك الأمر هو ما سعى إليه موسى ولد إبنو في رائعته الروائية التي نتمنى أن لا تكون إنجازه الإبداعي الأخير.

٢ ــ وردة العزاء الشافي

سنوات خمس تفصل بين كتاب مهى سلطان الأول «تسابيح المياه» وكتابها الثاني «وردة المتاهة» الذي صدر منذ أشهر قليلة. هذه المسافة الفاصلة بين الكتابين ليست بغير دلالات، إذ أنها تكشف عن المكابدة العميقة التي تجعل من الكتابة عند سلطان حفراً في خرائب الذات ومجاهدة دؤوبة للغة المتمنّعة لا مجرد سيلان إنشائيّ رخو. وإذا كان الكتابان يصدران عن تجربة واحدة في التأمّل وسبر الأغوار فإن الفرق بينهما يكمن في خسارة المزيد من الأحلام والصبوات ومساحات الرغبة الشفّافة. ذلك أن انتشاء اللغة بنفسها داخل فضائها الطهراني المفتوح على التأمل والانخطاف والعشق الهذيانيّ الذي رأيناه في الكتاب الأول يتحوّل في الكتاب الثاني إلى إحساس عارم بالشغور وفقدان الاتصال وانقطاع الأحلام.

ليس علينا سوى أن نعقد مقارنة بسيطة بين عنواني الكتابين لكي نتبين الفارق بينهما في الدلالة والاتجاه. صحيح أن كليهما متماثلان من حيث التركيب اللغوي حيث يتألف كل منهما من مضاف ومضاف إليه. إلا أن إضافة التسابيح إلى المياه يعطي إحساساً رقراقاً بالانسياب الدافىء والحفيف الملائكي لأجنحة الشغف. الإحساس الذي يكوّنه العنوان يتراوح بين الإقامة الوادعة في كنف الطمأنينة الفردوسية وبين النزوح البطيء نحو عوالم الحلم حيث تحيل التسابيح من حيث تراتب حروفها على السباحة في المجرى النوراني للمياه أو العوم فوق (مركبها السكران).

تتحوّل المياه في العنوان الثاني إلى متاهة وتأخذ الوردة محل التسابيح. ورغم أن كلاً من المياه والمتاهة يحملان

دلالات التلاشي وعدم الثبات، فإن بين اللفظتين فروقاً شاسعة تتجلى في أن الأولى تنفتح على رموز الحياة والأمل والرجاء في حين تذهب الثانية إلى الجهة النقيضة من هذه المعاني. كما أن للمياه معنى القداسة والتطهّر الجسدي والروحي الذي تمثّله العمادة بينما لا تؤدّي المتاهة إلا إلى الدوران حول الذات في حلقة مفرغة وفقدان الإشارة والدليل. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن في هذا السياق هو التالي: إذا كان الكتابان خارجين من أحشاء العزلة وصراخ هاويتها العميقة فلماذا تذهب مهى سلطان عكس مجرى الأحداث الظاهرة، أي من سلام الداخل إلى حربه ومن يقين التأمل الصوفي إلى حجيميّة الشكّ؟

ليست هذه المقالة محاولة للإجابة القاطعة عن سؤال كهذا. ففي النقد كما في الإبداع ذاته ليس ثمة من إجابات نهائية بل فرضيات ومقاربات متغايرة تقدم محاولاتها الخاصة من هنا ومن هناك. إلا أن انتقال مهى سلطان من قدسية المياه وتمتماتها الطهورة إلى كابوسيّة المتاهة ورعب دواماتها يجد ما يسنده على أرض الواقع وما يسنده أيضاً داخل شخصية الكاتبة نفسها. ذلك أن الحرب إبّان دورانها المتعاظم لم تكن تترك لنا مساحة للخوف أو اليأس والتشظّي. إذ لم يكن هناك شغور في الأيام والأوقات يسمح لهذه العناصر بالتّسلّل. كنا نغصّ بالأحداث والوقائع اليومية إلى حدّ يمنعنا من التفكير بها من جهة وإلى حدّ إبعاد الملل والسأم بشكل تام من جهة أخرى. وحين انسحبت الحرب، بوجهها الخارجي المادّي، إلى الخلف تركت وراءها نوعاً من الشغور القاسي والمفتوح على الخواء والعدم واللاجدوى. وتقدمت لتسدّ الفراغ المتروك حروبٌ أخرى أشدّ ضراوة هي حروب الداخل المدجّجة بآلاف الأسنان والهواجس والكوابيس.

نستطيع على ضوء هذه المقدمة أن نفهم الصرخة البائسة للكاتبة: «كأن شيئاً ما أفقده في المسافة بين رأسي ويدي. لا ألبث مع الوقت أن أجد بديله الذي يتطلب حفراً أعمق مما يراودني». فالمتاهة تزداد إظلاماً بازدياد البحث عن مخارج. وكلما ذهبنا أعمق في الإجابة تورطنا أكثر في الضياع. في وضع كهذا لا تشكل الكتابة حلاً أو بديلاً بل هي مجرد عزاء. أو هي تسوية خائبة مع الذات كما تصرح مهى في المقطع نفسه: «لا أهتم الآن إلا لما يتوقد فيّ. ولا أنقل إلا ألم تسوية خائبة مع ذاتي. أنا اللّجّة الكاملة ولا أظنني قادرة على الألم كله..»، وهنا ينفتح خراب الخارج على خراب الداخل حيث الجسد لم يعد يكفي لمنازلة الصرخات العاتية التي تطلقها كائنات الروح من جوف العزلة. لقد بدأت هذه الآلة من اللحم والدم تفقد صلاحيتها لإتمام الرحلة وإنجازها بسلام، لذلك فقد بدت الكلمات وكأنها جسد الحياة البديل وطفلها الافتراضي.

هذا الدور الذي تنيطه مهى سلطان بالكتابة يحملها على عدم الاكتراث بالنوع الأدبي وتصنيفاته. فهي تقف على التخوم بين الشعر والنثر، بين السرد والتأليف وبين البوح والترميز. هكذا يغدو النص منبراً مفتوحاً لبثّ موجة الروح وتدافعاتها المهيضة بعد أن تحولت البيوت كما الأجساد إلى قلاع إسمنتية نتحصّن بها في مواجهة الرخاوة والتلاشي والاضمحلال. وبعد أن تحولت الصباحات إلى مكاسب يومية منتزعة من شدق الموت حيث «في كل صباح يكتب لنا أجل جديد»، كما تعبّر الكاتبة. كان يمكن للحب في وضع كهذا أن ينقذ الموقف أو يخفّف قليلاً من عبء المواجهة، وهو ما ظهر جلياً في كتاب مهى الأول «تسابيح المياه». هنا في الكتاب الجديد يفقد الحب قدرته على إنقاذ ما تهدّم بعد أن يعجز هو بدوره عن إنقاذ نفسه من الهول، وتنجح الحرب وفلول أزمنتها اللاحقة في فكّ الاشتباك بين الثنائيات المتحابّة ليصبح كل منها أسير ظلاله وأصدائه وعزلته الكاملة: «الزوجان في بيت صغير من غرفتين/واحدة للحب وأخرى للبكاء/ مع ذلك ليست الأشياء تماماً كما تبدو/ أحياناً يتبادلان الأصوات والأدوار/مع كلام يبدأ في عمق الليل/ وفي عمق الليل تلتمع الحقيقة قبل أن تنتفي/لا يتعدى الكلام اثنين: /إما هو وظله/وإما هي وظلها/أحدهما يسهر/ والآخر ينام».

دفّاقة تنحدر العبارات في «وردة المتاهة» دون توقّف. كأن الكاتبة تخشى من إنهاء الكلام كي لا يأتي الموت ليحتلّ الأماكن غير المكسوة بنثار اللغة أو حرائقها. ما تفعله الكاتبة لا يتعدّى وضع عناوين فرعية هي مجرد علامات على طريق المتاهة المفتوحة. عناوين أشبه بلافتات لا تشير إلا إلى المزيد من الضياع والغربة والإحساس بالفاجع بخراب العالم. أما في المتن فتتعاقب قصاصات الحياة والحرب ومشاهد الخوف والقتل واندحار اليقين متداخلة مع إطلالات شعرية شبيهة بمحطات لتأبين الحياة وتشييع ظلالها الزائلة. هذه الإطلالات المتكررة تفسح الطريق واسعاً أمام الشعر ليدخل كثيفاً ومقطراً ومغسولاً بماء التنهّدات، بما يذكرنا إلى حد بعيد بعوالم «تسابيح المياه» المفعمة بالشجن والابتهالات، وما يجعل مهى سلطان تهزّ شجرة الشعر بالقوة التي تستطيع معها أن تسقط الكثير من الثمار.

٣ ـ «باص» الخسارات والمصائر المتداعية

رواية «باص الأوادم» التي صدرت عن دار الآداب في العام المنصرم هي الثالثة للكاتبة الروائية نجوى بركات، إلاّ أنها

في رأيي الأكثر نضجاً في البنية والتركيب والحبكة بين الروايات الثلاث. ذلك أن الرواية تحفل بالكثير من الوقائع والأحداث التي تتتابع بشكل متلاحق دون أن تترك للقارىء مجالاً لالتقاط الأنفاس، كما أن هذه الأحداث سرعان ما تنقلب على نفسها بشكل مفاجىء ليجد القارىء نفسه مضطراً لإعادة النظر في ما سبق وكوّنه من أفكار وتوقّعات. يتحوّل الباص الذي اخترعته الكاتبة إلى رمز للزمن العربي الراهن ويقلُّ في رحلته من الشمال إلى الجنوب أناساً متعدّدي الانتماءات والمذاهب، لكنه يجمعهم فجأة في مصير واحد، وفجأة يجدون الخيوط التي تتألف منها أعمارهم تتشابك وتتعقد لتغزلهم داخل حقيقة واحدة هي التخلّف والفصام والغربة والقهر.

لكن لا يمكننا الحديث عن الرواية دون إيجاز وقائعها الأساسية وشخصياتها المختلفة، إذ بدون ذلك لا يمكن فهم هذا العمل الروائي المميّز وسبر أغواره. تتحدث الرواية عن باص لنقل الركاب يقوده سائق غامض الملامح ومعاون أقل غموضاً وأكثر احتكاكاً بشؤون الركاب وشجونهم، وهو الذي يخبرنا في ثنايا الرواية بأنه كان يهمّ بالقتال إلى جانب الفلسطينيين أثناء الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ لولا قرارهم المفاجىء بمغادرة العاصمة والرحيل على متون السفن. الشخصيات التي يقلّها الباص كثيرة ومتنوعة. فهناك يوسف الذي تتركه الرواية مجهول العائلة والقبيلة ومسقط الرأس. لكننا نعلم من خلال السرد المتقطع بأنه مهندس مائيّ يقيم في سويسرا ويعمل لحساب الأمم المتحدة في بلدان العالم الثالث. يبدو يوسف الأكثر غموضاً داخل الرواية والأقل اعترافاً وبوحاً بسريرته أمام الآخرين. وهو مريض واهن ومتهدّم ولا تكتمل معرفتنا بسيرته إلا مع نهاية الرواية حيث نعرف أنّ عمه قتل أباه وهو صغير طمعاً بميراثه وأنه ألقى به في الصحراء حيث عثر عليه من بعض الأغراب وحمل إلى مدينة مضروبة بالعمى والاصفرار. ثم وقع في حب فتاة جميلة ما لبث أن تركها حين اكتشف أنها تنسج كفناً لأبيها المحتضر. وبعد أكثر من ثلاثين عاماً يعود يوسف إلى الجنوب ليتعرف إلى ما تبقّى من قريته وقبيلته بوصفه وريث تلك اللعنة المجبولة بالدم والتخلّف والحنين.

هناك أيضاً مالك الرضي، كاتب العدل المثقف الذي يركب الباص باحثاً عن فترة نقاهة يقضيها في قريته في الجنوب بعيداً عن ضجيج المحاكم ومشاكلها، والذي ما نلبث بعد قليل أن نكتشف شذوذه الجنسي ووقوعه المكتوم في حب يوسف. ومالك الذي يشعر ببعض الذنب يعزّي نفسه أحياناً بالرجوع إلى ثقافته واطلاعه على سيرة من سبقه من العشاق الوالهين الذين تردّدت أخبارهم في كتب جلال الدين الرومي وابن حزم الأندلسي وغيرها من المؤلفات. وهناك خدّوجة الأخضر التي ترافق ابنتها مريم لكي تزف إلى عريسها في الجنوب مصحوبة بجهازها المؤلف من فرشة ومرآة وبعض الحاجات الأخرى. ونتعرف خلال الرواية إلى الشخصية القوية لخدوجة الحريصة على جهاز ابنتها وعلى إتمام الزواج دون أية عوائق. أما مريم نفسها فتبدو صبيّة هادئة ولطيفة وعديمة التجارب. هناك أيضاً حسن الصوفي الرجل الدائم السكر الذي يحمل معه نخلة صغيرة هي ما تبقى له من غرام فاشل حُرِمَ خلاله من الصبيّة التي أحبها فقرّر الحصول على أي شيء من مقتنياتها حتى ولو كان نخلة صغيرة من أشجار حديقتها. وهناك محسن القصاب، الهزيل والعنّين والساذج الذي يرافق زوجته حسنية الشبقة والمتعطشة أبداً إلى الرجال والتي تخوض خلال الرحلة مغامرة جنسية جريئة مع عبد الفتاح بن صالحة، الرجل المهووس بالنساء منذ نعومة أظفاره بعد أن درّبته صاحبة الفرن الذي كان يعمل فيه على شؤون الجنس وملذاته وأعطته كتب زوجها التي تعلّم السحر وتبطل العنّة وتؤلف بين المتباغضين وتشفي من جميع الأمراض. وهناك شاكر الصابوحي الشيخ الضرير المتمسّك بأهداب الدين والذاهب إلى الجنوب، كما روى في البداية، لجمع التبرعات من أجل بناء مأوى للأيتام. ومعاوية المطماطي الذي زعم أنه ترك زوجته قبل خمسة وأربعين عاماً ليشتري كيساً من السكر ثم التحق بالمجاهدين من أجل تحرير فلسطين ولم يعد من النضال والخسارات إلا عبر هذا الباص.

يتحول الباص في الرواية إلى ناقل رمزي للمصائر المتعارضة التي تلتقي في الطريق إلى الجنوب. والانتقال من الشمال إلى الجنوب يأخذ في الرواية بدوره بعداً رمزياً واضح الدلالات. إذ يبدو وكأنه العودة من المنفى إلى الأهل أو إلى ينبوع الفقر والشغف والكفاح ضد التصحّر والجفاف.

المكان الذي ينطلق منه الباص مدينة مجهولة الهوية والاسم. لكن قرائنها المؤلفة من مقبرة وولي ودرابك ودفوف وأناس بثياب طويلة بيضاء تدل على كونها مدينة من مدن الشمال الأفريقي. تقوم خلال الرحلة حوارات وأحاديث وأحداث متفاوتة الأهمية والدلالات، ويختلط خلالها الواقع بالسحر والحقيقة بالمجاز في عملية تبادل مستمرّة بين ما هو حقيقي وما هو خياليّ. وهو ما نلمحه من خلال الشابّ الذي تعلق بمؤخرة الباص هرباً من أهالي القرية الذين يطاردونه بالعصيّ والمعاول، لنكتشف أنهم يفعلون ذلك لأنهم يريدون استرداده لأنه الوحيد الذي استطاع بعزفه

وألحانه الشجيّة أن يساعد زرعهم على النمو ونباتاتهم على إغداق الثمر والجنى الوفير. كما تملأ العلاقة الشهوانية الجريئة بين حسنية زوجة محسن القصاب وعبد الفتاح بن صالحة صفحات طويلة ومشوّقة من الرواية التي لا تتورع كاتبتها عن ملامسة «الخطوط الحمراء!» وانتهاك المحرم عبر اقتحام عالم الجنس والشهوة، بلغة بالغة الجرأة والإفصاح.

لكن الحدث الأبرز في الرواية هو صعود المرأة الحامل إلى الباص والتي زعمت أنها ذاهبة لوضع مولودها في قرية أهلها وذويها بعد أن توفي زوجها في إحدى الكوارث الطبيعية. غير أن المرأة ما تلبث أن تضع مولودها داخل الباص بمساعدة خدوجة الأخضر ثم تغادر بعد ذلك تاركة على ظهر الباص رأساً مقطوعاً يكتشفه حاجز مفاجيء لرجال الأمن تاركاً للرواية أن تنقلب رأساً على عقب بعد أن سيق الركاب جميعهم ليحشروا في زنزانة واحدة وليتمّ تعذيبهم بوحشية من أجل الحصول على اعترافاتهم حول حقيقة الجريمة. ثم تنتهي الرواية بالإفراج عن الباص والركاب بعد العثور على المرأة الحامل وإقرارها بقتل زوجها الخائن عن سابق تصوّر وتصميم. لكن حادثة الرأس المقطوع تكتسب أهميتها من كونها فضحت البعد الحقيقي للشخصيات التي بدت وكأنها مصابة بفصام حقيقيّ. ففي مواجهة التعذيب واحتمال الموت تقف الشخصيات عارية أمام مراياها ثم تبدأ الأقنعة بالتلاشي لنكتشف ما يقبع وراء العديد من الوجوه المستترة. هكذا نكتشف بشكل مفاجيء يوسف الهارب من مذبحة الأخوة الأعداء ونكتشف أن معاوية المطماطي لم يكن مناضلاً في حروب فلسطين بل كان يمضي فترة سجنه التي تجاوزت الثلاثين عاماً بعد أن دفعته الغيرة إلى قتل زوجته الجميلة كما فعل ديك الجن الحمصي بزوجته «ورد».

نكتشف في الزنزانة أيضاً أن شاكر الصابوحي لم يذهب إلى الجنوب لبناء مأوى للأيتام من أجل جمع الأموال للالتحاق بالأصوليين الذين حملوا السلاح في مواجهة السلطة. وأن مريم ليست الابنة الحقيقية لخدوجة الأخضر بل

نجوى بركات

هي ابنة ضرتها التي قضت عبر نزيف مرير جاء استجابة لدعاء مريم العاقر وأعشابها السامة. وفي الزنزانة أيضاً تحاك خيوط المؤامرة التي نسجها الركاب ضد حسن الصوفي الذي أرادوا إلصاق الجريمة به وتحويله إلى كبش فداء بوصفه السكير والعابث الذي يليق بالجريمة.

تعرّي نجوى بركات في «باص الأوادم» الحياة من لواحقها وأقنعتها وتشرعها على حقيقتها الصادمة. فالباص الذي يحمل الركاب يبدو وكأنه يحمل تاريخاً كاملاً من الشعوذة والجهل والنفاق وتغييب العقل. تتحول الرواية إلى بانوراما شاملة لرقى وتعاويذ ومقابر وروائح وفحيح شهوات. كما تتحول إلى ساحة عرض للأحلام التي اندثرت والتواريخ التي زُوِّرت والقضايا التي ارتكبت باسمها الجرائم. أما الرأس المقطوع على ظهر الباص فلم يكن سوى الجريمة الظاهرة التي أتاحت للجرائم الأخرى أن تتكشّف وتظهر إلى العلن في هذه البقعة من العالم الثالث حيث يتحول الضحايا إلى جلادين والجلاّدون إلى ضحايا داخل لوحة سوريالية قوامها العبث والفساد وغياب اليقين.

غير أن قيمة «باص الأوادم» لا تكمن فقط في قوة تصويبها نحو مكان الكارثة بل في قدرة الكاتبة أيضاً على تأليف الأحداث ومتابعتها داخل سياق سرديّ متقن يصل لشدة إحكامه إلى حدود الرواية البوليسية أحياناً ويقارب الرومنسية الشعرية أحياناً أخرى. إنها رواية الغربة كما هي رواية الشهوة. رواية اللعنة والإثم كما هي رواية الشجن والحسرة.. رواية الواقعية الحادّة كما هي رواية السحر الأخّاذ والغرابة المدهشة. أما الباص الذي لا يصل إلى محطة ولا يضرب إلا في تيهه الأبدي فما هو إلا مرآتنا الجامعة ونحن نخبط في هذا العراء العربي بحثاً عن محطّة لا تُرى وخلاص لا يجيء.

(*) منشورات دار الآداب، بيروت ١٩٩٦.