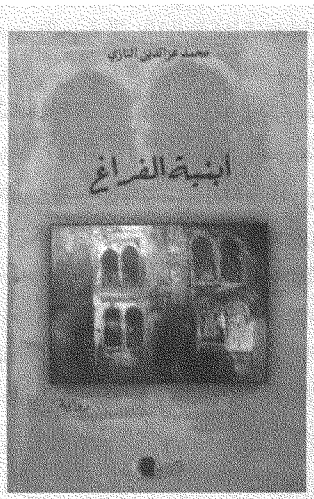
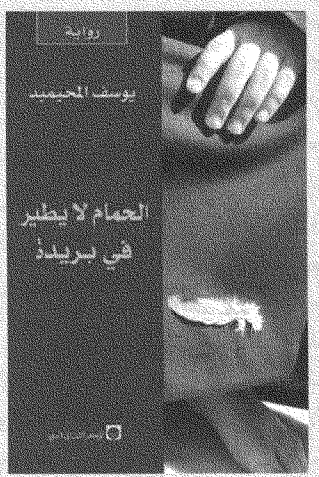
تجلّيات الشكل والكتابة في أربع روايات

محمد برّادة*

تنشر الآداب للمرّة الثالثة على التوالي دراسات، تتناول مجموعةً من الأعمال الأدبيّة المميّزة الصادرة في العامين ٢٠٠٨ ـ ٢٠٠٩. في هذا العدد دراسةُ محمد برّادة (الناقد والروائيّ المغربيّ) لأربع روايات. أمّا المشاركون في الأعداد القادمة فهم: صبري حافظ، ومنتصر القفّاش،...





بعيدًا من الجدال الموسميّ الذي تثيره الصحافةُ من فترةٍ إلى أخرى حول «زمن الرواية» وطغيانها على بقيّة الأجناس التعبيريّة، نقول بأنّ الرواية العربيّة ومثيلاتها في الثقافات الأخرى تحظى بإقبال القرّاء. ويعود ذلك إلى جاذبيّة التخييل وسحر الحكي في وصفهما عنصريْن يُخفّفان من وطأة الرقابة التي تمارسها المؤسّساتُ والدولةُ على الأفراد، وبخاصةٍ في العقود الثلاثة الأخيرة التي عَرفتْ «تقدّمًا» مذهلاً في وسائل الرقابة الظاهرة والمستترة ووسائطها. إلاّ أنّ هذا الإقبال يظلّ نسبيّاً لأنّ منافسة أدب التسلية والترفيه والصورة بلغتْ درجةً أضعفتْ عددَ قرّاء الأدب ذي التكامل بين المتعة والتأمّل والتفكير. غير أنّ ذلك لا يمنع من وجود مَنْ ينسحرون بالتخييل والسرد، ويُقْبلون على عوالمه التي تُحرّر العقلَ والحواسَّ من المألوف والمكرور والمواضعات الكابحة.

من هذا المنظور، أجد أنّ الرواية ـ في جميع الأقطار العربيّة لا فرق بين مركزٍ ومحيط ـ تتقوّى مكانتُها ويزداد عددُ كُتّابها وقرّائها، لأنها تظلّ من أهمّ وسائل التعبير عن عمق أزمة المجتمعات العربيّة التي تعيش منذ عقودٍ حالةَ انحدارٍ وفقدانٍ للبوصلة. والناقد اليوم، وهو يتلمّس الطريقَ لمتابعة الإنتاج الروائيّ وتقييمه، يُلفي نفسَه أمام صعوبة الإحاطة، ثم صعوبة تحديد مقاييس التقييم والاختيار عندما يتعلّق الأمرُ بجائزة تُمنح لـ «المتفوّق» على زملائه.

* ـ ناقد وروائيّ من المغرب. صدرتْ له مؤخّرًا عن دار الآداب رواية بعنوان: **حيواتٌ متجاورة**.

لأجل ذلك، إذ أقدّم قراءةً لأربع روايات من بين ما نُشر هذه السنة، لا أزعم أنّها تتفوّق على ما عداها من النصوص التي قرأتُها أو تعذّرتْ عليّ قراءتها، وإنما هو اختيارٌ أثرتُ أن يكون من أربعة أقطار عربيّة مختلفة، وأن أعتمد قراءةً مقارنةً تهتمّ بالشكل والكتابة لأنني أعتبرهما عنصريْن أساسيْن في بناء النصّ والرؤية إلى العالم، كما أنهما المدخلُ الملائمُ للوقوف على درجة وعي الروائيين بالجنس التعبيريّ الذي يتوسّلون به، والذي يَمْتح من شكلٍ كونيّ تنامى من خلال تراكمات وإضافات أنجزَتْها ثقافاتٌ مختلفةٌ. على ضوء هذه الملاحظات، أقدّم قراءةً مكثّفة لأربع روايات هي: **أبنيةُ الفراغ** لمحمّد عزّ الدين التازي (المغرب)، **والحمام لا يطير في بريدة** ليوسف المحيميد (السعوديّة)، **والثوب** لطالب الرفاعي (الكويت)، **واسمُه الغرامُ** لعلويّة صُبح (لبنان). وقد جازفتُ بتصنيف الروايات الأربع إلى اتجاهيْن في التشكيل والكتابة طالما صادفتُهما في قراءاتي وعمدتُ إلى التمييز بينهما على هذا النحو:

أ) مساءلة المجتمع **روائياً**: إنها الرواية التي تنبي على أسئلةٍ ضمنيّةٍ لاستجلاء ظاهرات أو سلوكات أو صراعات اجتماعيّة. وتكون هذه المساءلة صادرةً عن تجربةٍ واستبطان، ومتوسّلةً بشكلٍ جماليّ أبعدَ ما يكون عن المقولات والمفاهيم الجاهزة.

ب) الرواية عبر **التخييل الذاتيّ**: ونقصد بها استثمارَ السيرة الذاتيّة من دون التقيُّد بمطابقة وقائع الحياة، وفتْحَ السرد على مواقفَ ومشاهدَ تتيح للكتابة أن تتحرّر من المحاكاة والوصف الخارجيّ.

ويستند هذا التمييزُ على اعتبار العنصر المهيمن في نصّ الرواية، من دون استبعاد تداخل الاتجاهين في بعض النصوص واشتراكهما أحيانًا في سماتٍ فنيّة، مثل تعدّد منظور السرد وتنويع مستويات اللغة. لذلك يظلّ هذا التصنيف افتراضًا يحتاج إلى التدليل عليه من خلال تحليل مكوّنات النصّ، للاستضاءة به عند تأويل الرواية.

١) أبنيةُ الفراغ

يتناوب على السرد تسعُ شخصيّات: علي المكّاوي الصحفيّ، وزوجته بديعة الزواوي، وإدريس الغازي المحامي، وزوجته سعاد الدردوري، وسليمة بوشارب عشيقة المحامي، ومريم حنتات سكرتيرته، وفارس عنتر الموظّف في إحدى الشركات، وزوجته رشيدة، وإبراهيم المكحول الصحفيّ صديق علي المكّاوي. وعند قراءة المحكيّات المتتالية لهذه الشخوص، نتبيّن أنّ الرواية قائمة على حلقتيْن وفضاءيْن لا رابط بينهما سوى الصداقة التي تجمع علي المكّاوي بإبراهيم المكحول الذي يسكن في طنجة. وما يحكيه المكّاوي وزوجتُه في مطلع النصّ يتعلّق بحادثة عنفٍ وقعتْ في مرقصٍ بالدار البيضاء، وكان الصحفيّ المكاوي شاهدًا عليها، ثم أمره رئيسُ التحرير بأن يسافر إلى طنجة تهرُّبًا من استنطاق الشرطة، وأيضًا ليُنجز تحقيقًا عن تجارة المخدّرات. في الفصل الثالث، ينقلنا صوتُ المحامي إدريس الغازي إلى طنجة، وإلى قصّته مع زوجته وعشيقته، وعلاقته بعبّاد الطوسي، إمبراطور المخدّرات الذي هو صديقٌ لفارس عنتر منذ أيّام المدرسة، ما جعله يموّل مشروعَ دكّان «القفطان الذهبي» لزوجة فارس، لكنه أشعل فيه النارَ عندما رفضت الزوجةُ أن تقتسمَ معه الأرباح. غير أنّ قصّة المحامي تظلّ هي الإطارَ المهيمنَ في الرواية لأننا نتعرّف من خلالها على نماذجَ بشريّةٍ وسلوكاتٍ تُحيل على ميكرو ـ بنْية منغرسة وسط طبقةٍ تتعيّش من تجارة المخدّرات والرشوة والوصوليّة:

فالمحامي جمع أموالَه بطرقٍ مشبوهة، وهو يزعم أنه رسّامٌ في أوقات فراغه ليرتدي قناعًا مموّهًا، ويعيش علاقةً مع سليمة بوشارب التي وعدها بالزواج ولم يفعل. وزوجته تطارده وتتجسّس عليه، مستعينةً بالسكرتيرة التي تدّعي أنها تكتب الشعر وتحلم بأن يَنشر لها المحامي ديوانَها الأول. والصحفيّ المكحول يقاوم إغراءَ رئاسة تحرير جريدةٍ يموّلها الطاوسي، وينتظر مجيءَ صديقه المكّاوي من البيضاء لينصحه بالذهاب إلى الشرطة لتقديم شهادته عن حريق المرقص الذي استدرجه إليه أبٌ أراد أن ينتقمَ من ابنته التي تمارس العهارةَ أمامه وتهْزأ من ضعفه.

قصص ونماذج بشريّة هي بمثابة نوافذ نطلّ عبْرها على تلك الصورة الرماديّة للمغرب الراهن الذي يغوص في وحل المخدّرات وشبكاتها القاريّة، وفي حمأة العنف والرشوة وتصريحات النوايا التي لا تغيّر من قسوة الواقع شيئًا. وحدهما الصحفيّان يبدوان في حالة وعي شقيّ أمام تدهور المجتمع واختلاط القيم؛ ومن ثم تلك المقطوعاتُ الشعريّة التي تتخلّل كلامهما. وتكتسب مدينةُ طنجة حضورًا قويّاً عبر الملامح الأسطوريّة الزاهية، ومَشاهد التدهور المتفشّية. على هذا النحو، تنسج **أبنية الفراغ** مرموزةً لـ «وطن الحرائق»: «حرائق يشْعلها رجالُ سياسةٍ انتهازيّون، وتجّارُ مخدّرات، ومتاجرون بالبنات الصغيرات، وإرهابيّون يفجّرون أنفسَهم بأحزمةٍ ناسفةٍ من أجل لا شيء، أو من أجل كلّ شيء» (ص٢١٧).

من البناء المفتوح، والفضاء المتباعد بين الدار البيضاء وطنجة، واللغة المتنوّعة بين الوصف والسرد المكثّف والكلام المتّصل بمستويات المتحدّثين، يتّضح لنا أنّ **أبنية الفراغ** تتقصّد في دلالتها أن تقدّم رؤيةً شموليّةً تنبثق من تفاصيلَ ومحكيّاتٍ تتواتر لتنسجَ تلك الأبعادَ السوداويّة المتحدّرة من صلب المحسوس.

٢) الحمام لا يطير في بريدة

تتضمّن هذه الرواية ثمانيةَ أجزاء مقسّمة إلى فصول، وكلُّ جزءٍ يتصدّره استشهادٌ بقولةٍ أو بيتِ شعر، ينتمي قائلُه إلى سجلّ الأدب العربيّ أو العالميّ. ويتولّى الحكيَ ساردٌ عليمٌ يتدثّر بضمير الغائب، مع تبئيرٍ متواترٍ على شخصيّة الشابّ فهد. وتنطلق الروايةُ من نهايتها، أيْ من وصول فهد إلى لندن وسفره عبر القطار وهو يتذكّر ما عاشه في بلدة «بريدة» بالسعوديّة

حيث اعتقلتْه الشرطة مع صديقته «طرفة» لأنهما غيرُ متزوّجيْن وكانا في خلوة. وعبر مسلسل التذكّر والاستعادة، نتعرّف على أسرة فهد ومغامراته النسائيّة واشتغاله بفنّ الرسم.

يعاني فهد جرحًا عميقًا هو افتقادُه لأبيه الذي اعتُقل خمسَ سنوات لأنه كان على صلةٍ بالأصوليين الذين احتلّوا الحرمَ الشريفَ ثم انفصل عنهم، ومع ذلك ظلّ تحت المراقبة، ومات وهو في عزّ شبابه. فتزوّج عمُّه المتزمّتُ والدتَه، وأخضعها هي وأختَه لولوة لنظامٍ صارمٍ من العيش يحرِّم الاستماعَ إلى الغناء وأخذَ الصور والضحكَ، على خلافِ ما كانت العائلةُ تعيشه في ظلّ الوالد المتوفّى. فيغادر فهد البيت ليسكنَ مع صديقه سعيد، وتتوتّر علاقتُه بالعمّ، وتقلّ زياراتُه إلى أمّه وأخته. ومنذ ذاك الحين، يعيش فهد حياته متحدّيًا التقاليدَ والقيود، ويخوض غمارَ العلائق السرّيّة بنساءٍ وعشيقاتٍ على غرار ما يعيشه شبابُ السعوديّة في بلادٍ تحرِّم الاختلاطَ وتفرض رقابةً جهنميّةً على الرجال والنساء غير المتزوّجين. هكذا تعرّف فهد على نهى لفترةٍ قصيرة، ثم على ثريّا المتزوّجة المهووسة بالجنس، وأخيرًا على طرفة التي اعتُقِلَ بصحبتها وتدخّل العمُّ لإطلاق سراحه، قبل أن يقرّر المغادرةَ إلى لندن فرارًا من مجتمعٍ لم يعد يطيق العيشَ فيه.

لكنّ فصول التذكّر تحكي لنا أيضًا عن مأساة الأم بعد زواجها من العمّ. فقد أصيبت بمرضٍ عضويّ معقّد، فقرّر الزوجُ الأصوليّ أن يعالجَها على يد فقيهٍ مصريّ يعتمد على تلاوة القرآن، ثم ينتقل إلى ضرب المريضة ليطردَ الجنّ من جسدها، فتموت نتيجةَ هذا «العلاج.» يطالب فهد بتشريح الجثّة، لكنّ شفاعة الأهل والأصدقاء والعمّ جعلتْه يتنازل عن المتابعة. ثم يستجيب لموعدٍ مع طرفة ويتم اعتقالُه. وبعد الإفراج يسافر إلى إنجلترا حيث يبدأ باستعادة ما عاشه في بريدة ورقابتها الكابوسيّة.

إنّ هذه البنية الاستعاديّة، التي تنطلق من حاضرٍ مغايرٍ للماضي، تتوخّى مساءلةَ المجتمع من زاويتيْن: اكتشاف الشباب للجنس والحبّ (فهد وعشيقاته)، وثقْل إرث الماضي والقيود المجتمعيّة البطريركيّة. وهي مساءلة تتمّ عبْر محكيّات وتفاصيل تلتقط خصوصيّة المناخ الاجتماعيّ الصارم وتستنطق الشخصيّات التي تكابد عواقبَ العيش تحت رقابة المطوِّعين وعيون شرطةٍ لا تنام. ومن ثم فإنّ الرواية تشتمل، إلى جانب التشخيص الفنيّ للسلوكات والعلاقات، على شهادة تخصّ مسألتيْن:

أ) انتشار التزمّت الدينيّ والحركة الأصوليّة، وخنقهما لحياة الناس اليوميّة، وممارسة اضطهاد المواطنين استنادًا إلى مرجعيّةٍ يتحكّم فيها التأويلُ المغْرضُ والعقليّةُ الماضويّة.

ب) اضطرار الشبّان والفتيات إلى التحايُل للتغلّب على الرقابة العائليّة والحكوميّة من أجل إقامة علاقاتٍ غراميّةٍ وجنسيّةٍ تروي العطشَ وتُسْعد الجسدَ. ويكتسي جانبُ الشهادة أهمّيّته، هنا، من جرأة اللغة التي يستعملها الكاتبُ لنقل أصداء عن تلك التجربة السرّيّة التي يبتدع الفتيانُ والفتياتُ خلال ممارستها أساليبَ وأشكالاً للّقاء، مستفيدين من وسائط الاتصال الحديثة ومن حقّ الجسد في أن يشْبع غريزته.

من هذا المنظور، تأتي رواية **الحمام لا يطير في بريدة** مغايرةً لرواياتٍ سعوديّةٍ كثيرةٍ اهتمّت بتصوير الحرمان الجنسيّ والتحايل على مجاوزته من دون التعمّق في الكشف عن البنية المجتمعيّة الكامنة وراء نشوئه. إلاّ أنّه، على الرغم ممّا تتميّز به روايتُنا هذه، فهي لا تخلو من خللٍ يشوبُها، يتمثّل في ما أعتبره إسهابًا غيرَ مبرَّر يلامس أحيانًا الثرثرةَ التي لا تضيف إلى النصّ شيئًا سوى أنْ تجعل عدد الصفحات يناهز ٣٥٠ صفحة! ذلك أنّ الاستطرادات لا تكون مبرَّرةً إلاّ إذا كانت موظّفةً ضمن بناءٍ يتطلّبها. وهناك شيء آخر يسيء إلى هذه الرواية، وهو كثرةُ الأخطاء النحويّة، التي يتقاسم مسؤوليّتَها الكاتبُ والناشرُ أيضًا لأنّ هذا الأخيرَ لم يقرأ النصَّ ولم يُخضعْه للمراجعة اللغويّة. مهما يكن، فإنّ **الحمام لا يطير في بريدة** تنبئ عن طموحٍ كبيرٍ لدى الروائيّ الشابّ يوسف المحيميد الذي لفت الأنظارَ في نصوصٍ سابقة، ونتطلّع إلى ما سيكتبه وقد تنامتْ وسائلُه التعبيريّةُ والشكليّة واتّسعتْ خبرتُه الحياتيّة.

٣) الثـــوب

تضعنا روايةُ **الثوب** أمام إشكالٍ أجناسيّ لأنّ كاتبها يصرّح بأنّ نصوصه تندرج ضمن ما يُطلَق عليه في فرنسا، منذ ثلاثين سنة، «التخييل الذاتيّ» auto-fiction. كما أنّ شخصيّة طالب الرفاعي موجودة بالاسم مع أسماء أفراد عائلته، إلى جانب شخصيّات الرواية. ومصدرُ الإشكال أنّ الكاتب لا يتقيّد بالتعريفات المتداولة لهذا الجنس المتفرّع عن السيرة الذاتيّة، بل يستعمله في اتجاهٍ خاصّ يُصعّب مهمّةَ الناقد عند التصنيف. فإذا استحضرْنا بعضَ تحديدات التخييل الذاتيّ عند مَن ابتدعوا المصطلح (سيرج دوبروفسكي ١٩٧٧)، نجده يَربط هذا الجنسَ التعبيريّ بضرورة إعادة ابتكار معنى حياتنا الذي يُفلتُ منا باستمرار، وأن يكون هذا الابتكارُ داخل الكتابة وعبر مغامرة اللغة، متحرّرًا من المواضعات الاجتماعيّة، ليُعيدَ إخراجَ الحياة في شكلٍ مغاير. أما في **الثوب**، فإنّ الكاتب يوظّف ما يسمّيه التخييلَ الذاتيّ، وأعني حضورَه وحضورَ أفراد العائلة من خلفه يتابعون قصّته مع رجل الأعمال الثريّ خالد خليفة الذي طلب منه كتابةَ سيرته لتلميع ماضيه الوضيع مقابلَ مبلغٍ ماليٍّ كبير، لكي يشيدَ جزءًا من حبكة الرواية ويمدّها بفسحةٍ تُبْعدها عن المجال الضيّق للصفقة المذكورة. ويتبيّن ذلك من خلال بنية الرواية العامّة: يتولّى الكاتبُ بنفسه سردَ حكايته مع خالد على امتداد عشرة فصول تحمل في مطلعها تواريخَ اللقاءات (من ٢٨ مارس إلى ١٠ مايو ٢٠٠٧). والحبكة في هذا الجزء تقوم على عقد الصفقة والشروع في تسجيلِ ما يحكيه خالد

للكاتب عن حياته منذ الطفولة. لكنّ الزوجة الغنيّة «عواطف» تعْلم بالمشروع، فتتدخّل لإلغاء الصفقة ووقفِ كتابة السيرة لكي لا تُفضَح أسرارُ العائلة الكبيرة. إلاّ أنّ النصّ يتضمّن، في الآن نفسه، قصّةَ عدنان (ابن الكاتب بالتبنّي) مع زوجته بدور، وخصومتهما التي آلتْ إلى الطلاق. وهناك أيضًا «شروق،» زوجةُ الكاتب، وابنتُه فرح التي تدرس في أمريكا وتشجّع أباها على قبول الصفقة وكتابةِ سيرة الغنيّ لتتمكّن الأسرةُ من تسديد ديونها. وفضلا عن ذلك، هناك «علّيان» اللامرئيّ، وهو بمثابة ندّ الكاتب أو قرينه، ويضطلع بدور الضمير الواعي المعارض لانزلاق الكاتب نحو مشروع يسيء إلى قدسيّة الكتابة وشرفها.

لا شكّ في أنّ هذا الشكل المتعدّدَ الخيوط، المدمجَ لأفراد عائلة الكاتب ضمن الجوقة المتابعة لأطوار الصفقة والمشجِّعة على خوض المغامرة، قد وفّر التشويقَ، وجعل حركةَ السرد تنتقل من فضاءٍ إلى آخر في سلاسةٍ ويُسر. وهو شكلٌ يَخدم كذلك الرؤيةَ التي تنطوي عليها الروايةُ من خلال محوريْن: الفروق الطبقيّة ودورها في تأليه المال والجاه، ثم انتصار الكتابة على سطوة المال والفكر المحافظ؛ ذلك أنّ الكاتب قرّر الاستمرارَ في كتابة روايةٍ مستوحاةٍ من قصة حياة خالد خليفة، على رغم اعتراض زوجته.

قد يبدو في نهاية التحليل أنّ **الثوب** يمكن أن تُدرَجَ أيضًا ضمن اتجاه «مساءلة المجتمع روائيًا» لأنّ الكاتب استعمل التخييلَ الذاتيّ لإسناد الحبكة وتفعيلها وحوّل نفسَه وأفرادَ أسرته إلى فاعلين في فضاءٍ روائيّ أوسع من الذات وأسئلتها؛ بينما تنحو روايةُ التخييل الروائيّ إلى استنطاق الأنا العميق، المُلجَم، المناهضِ لكلّ ما يحدُّ من حريّته ورغائبه. ولكنْ مهما يكن، فإنّ **الثوب** تلفت نظرَ الناقد إلى أفق التخييل الذاتيّ وتفريعاته وتجلّياته. وهي مسألة تستحقّ المناقشة من منطلق أنّ التحقّق النصّيّ يغذّي التنظير، والعكس بالعكس.

٤) اسمُه الغرام

نعثر في هذه الرواية على مفهوم للتخييل الذاتيّ أقربَ ما يكون إلى تجلّياته في نصوصٍ حداثيّةٍ تتنصّلُ من الشكل الواقعيّ والسرد المألوف. ذلك أنّ عَلويّة صُبح تقذف بنفسها في خضمّ النصّ بوصفها كاتبةً تعيش المغامرةَ مع شخصيّاتها الروائيّة، وتُحاورها، وتتقمّص مواقفَ تتيح لها أن تصوغَ معنًى لحياتها عبْر ما تحكيه وتتخيّله من حيواتٍ تبحث بدورها عن قشّةٍ تتشبّث بها وسط السديم والاهتزازات. وهذا المنحى السرديّ اتّبعتْهُ علويّة في روايتيْن سابقتيْن، وتستثمره هنا مع إضافات وتحويرات.

تتولّد الرواية من رغبةٍ أبدتْها نهلا في أن تكتب علويّة قصّتها نيابةً عنها، على الرغم من أنّ نهلا تكتب الشعرَ وتعشق القراءة. واستعانت الكاتبة بسعاد، صديقة نهلا، التي أمدّتها بقصاصاتٍ وذكريات كتبتها نهلا، وانغمرتْ في الكتابة بالتزامن مع حرب يوليو ٢٠٠٦ الإسرائيليّة. في معظم السبعة عشر فصلاً، يأتي السردُ على لسان نهلا، وثمة فصول قليلة في نهاية النصّ تسردها الكاتبةُ مباشرةً أو في شكل حوارٍ بينها وبين سعاد التي حزنتْ لموت صديقتها حزنًا قويّاً سرعان ما أودى بها هي الأخرى. فتجد الكاتبةُ نفسَها أمام نهاية الرواية المتمثّلة في موت نهلا وصديقتها، إلا أنها تخاف أن تقرّر مصائرَ بطلاتها بكيفيّة حاسمة، فتعمد إلى إحياء نهلا في الصفحات الأخيرة، وتجعل زمنَ هذا البعث في أربعينات القرن الماضي وقد استعادت جمالَها وفتنةَ جسدها كما كانت قبل أن تصابَ بمرض ألزايمر وتختفيَ من مسرح الأحداث. هذه الحواشي المتّصلة بالسرد على جانبٍ من الأهميّة لأنها تُبرز عنصرَ التخييل الذاتيّ وتأثيرَه في لعبة السرد المُكسَّرة للإيهام الواقعيّ. أمّا حكاية نهلا وغراميّاتها مع حبيبها هاني، فإنها لا تكتسب ثقلها وجاذبيّتها إلاّ من خلال مَحْفل النساء المُكوّن من صديقاتها ومعارفها في بيروت، ومن خلال كلامهنّ ومحكيّاتهنّ وتصرّفاتهنّ. فوسطَ محْفل النساء، تبدو نهلا متميّزةً ومتفرّدة لأنها تقيم علاقةً مختلفةً مع جسدها تتّسمُ بالرعاية والاعتناء، من دون أن تُفرِّط في واجب الزواج والأمومة، وتضيف إلى كلّ ذلك مفهومًا خاصّاً للحبّ الذي هو عندها حسّيّ شهوانيّ وروحانيّ مطْلق، لا يفْتر أو يَضْعف على رغم تبدّلات الجسد وسطوة الزمن: «لا شيء يقاوم الشيخوخة غير الحب» (ص١٧). ويتّسع هذا الفيْضُ من الحبّ عندها ليشملَ علاقاتها بالبشر والطبيعة، جاعلةً من عشقها المؤبّد لهاني منارةً متعاليةً على الزمن المعدود، مستوطنةً الأعالي حيث العواطفُ متأجّجةٌ أبدًا، كما الشهوةُ في الشرايين دوْمًا مُتّقدة. على هذا النحو، تنسج الكاتبة لنهلا، التي طلبتْ إليها أن تكتب قصّةَ غرامها، صورةً من مادّةٍ ملموسة ونور متلألئ: صورةَ امرأةٍ قويّة جريئة تتحدّى الأهلَ والزوج في سبيلِ الاستمرار في حبّها لهاني الذي عرفتْه قبل الزواج وأدمنتْ عشقَه إلى أن اختفت عن الأنظار. وفي الآن نفسه، تُجسّد نهلا هشاشةَ الكائن أمام تحوّلات الزمن والجسد، وانتصارَ قوانين الصيرورة. لكنّ الكاتبة، التي انغمرتْ في تجربة نهلا من خلال التخييل والاستبطان، لا تستسلم لهشاشة الكائن وسيرورة الأفول، بل ترسم أفقًا لمجاوزة هذه الهشاشة يتمثّل في الحبّ المطلق الحريص على التحقّق وتحدّي الأعراف والمواضعات الاجتماعيّة. وهي رؤية قد لا تحمينا من الموت والاندثار، إلا أنها تُسْعفنا على اجتياز الرحلة الأرضيّة مستظلّين بالغرام من هجير الرَّمْضاء وفناءِ الجسد.

لكنّ ما يضفي على **اسمُه الغرام** مزيدًا من الجاذبيّة والمتعة إنما هو لغتُها ذاتُ المستويات المتعدّدة، وبخاصّةٍ لغةُ الكلام الملتقطة لمشاهدِ الحياة اليوميّة ولذاكرة نساءِ بيروت وهنّ يثرثرن عن أجواء التحرّر والموضة والمَراهم التي تقاوم الشيخوخةَ وخيانة الأزواج... بكلّ ذلك، تنجح **اسمُه الغرام** في أن تكسرَ الشكلَ الروائيّ التقليديّ من خلال توظيفٍ ذكيٍّ للتخييل والسرد وتنويع مستويات اللغة والكلام.

الدار البيضاء