# "نجوم أريحا": بين الواقع والحلم

نورة الجرموني

يشكل العنوان عادة – باعتباره نصا صغيرا يوازي نصا أكبر – مدخلا لدراسة النص الروائي ككل، وفي هذا الإطار سيتساءل العديد منا عن طبيعة العلاقة بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية؟ وأخيرا عن مدى ارتباط هذه العناوين بمحتوى الرواية ككل وبشخصياتها على وجه الخصوص، وغيرها من الأسئلة التي يثيرها العنوان الرئيسي للرواية المدروسة أو عناوينها الفرعية تبعا لتسلسل الأحداث، لأن من شأن أي قارئ أن يتطلع إلى معرفة السر في تسمية الرواية بـ "نجوم أريحا"(1)، والغاية وراء عنونة فصولها بأسماء أحجار أو معادن.

وبما أن العنوان الرئيسي يفجر منذ البداية إطارا مكانيا له وضعه المتميز خلال الفترة الراهنة، فإنه يحق لنا أن نتساءل عن صورة هذا الإطار / المدينة "أريحا" داخل الرواية، وعن علاقته بالساردة وبباقي الشخصيات الأخرى؟ فكيف التقطت عين الساردة المدينة الأولى التي بنيت في التاريخ باسم "يريحو" أو "مدينة القمر"؟ وما هي الاستراتيجية النصية التي تحكمت في رسم صورة "أريحا" في علاقتها بمختلف الشخصيات الحكائية؟

وتجدر الإشارة هنا أن الشخصية النسائية التي تضطلع بوظيفة السرد داخل النص ممثلة داخل الحكي، لكنها غير محددة من خلال اسم علم معين، بل من خلال ضمير الأنا في الغالب الأعم، ومع ذلك فإنها تعتبر أبرز شخصية داخل هذا النص الروائي بدون منازع، لا لأنها تتميز بصفاتها وأفعالها الإيجابية التي تخول لها أن تتبوأ مركز الصدارة على المستوى القيمي فحسب، بل لأنها تعد أيضا – كما سنرى – مرجعية قيمية بامتياز تقاس عليها كل القيم المبثوثة داخل هذا النص، خصوصا وأنها تعد الخيط الرئيسي المؤدي إلى تشكيل كينونة الشخصيات الأخرى من خلال حضورها الغالب في جميع فصول الرواية، وكذا هيمنتها على عملية الحكي داخلها.

فمن نواة مكان منغلق: " بيتها في تونس " – الذي يعد محطة من بين العديد من المحطات التي لجأت إليها بعد مغادرة أريحا أولا، ثم بيروت ثانيا – تصف الساردة حالتها النفسية المنقبضة وانطفاء شعلة الأمل في عينيها: "خائفة من بؤبؤ العين. من موجات الضوء المتعاقبة في خصص النافذة مثل تيار نور كهربائي يسطع في لحظة الاعتراف. خائفة من أن أستيقظ، أرفع ظهري، أسند كتفي على الوسادة، وأفكر : اليوم يوم جمعة، أين أذهب الآن؟ لا أدري ! تصير العين نافذة لها غطاء محكم الإغلاق، فلا أجرؤ على فتح جفني..."(2).

وهذا المقطع المقتضب ينقل إلينا أحاسيس الساردة المحبطة والمتراوحة بين الخوف والتيه والتردد في اتخاذ أي قرار. ودون أن تبارح الساردة عتبة بيتها تنقلنا إلى بيروت لتستمر في استحضار شريط إحباطاتها المتواصلة حين كفت عن استنشاق نسيم الحرية ونكهة البرتقال الممتزجة بتربة الوطن الحبيب: "لكنك سوف تنزل لتستعيد الصورة عام 1980. بيروت أيضا. والبحر ذاته. نكون جمعا على الشاطئ. مقابل المطار جبال مرتفعة من القمامة ذات رائحة عنكبوتية تهاجم المارة بتفسخها العضوي. المزبلة والبحر. أليس كذلك ؟"(3).

وعلى الرغم من ذكرياتها الحزينة ومشاعر الانكسار وانسداد الآفاق، نجد الساردة تسترجع بين الفينة والأخرى أبهى اللحظات في حياتها التي لم تتجاوز مرحلة زمنية محدودة من طفولتها. إذ لم تكن الساردة سوى طفلة عندما قضت – رفقة والديها – أجمل أيامها في أريحا. ببراءة كانت تقول مرارا: "والدي خذني إلى عين الديوك. أريد أن أرى كيف يكون للديوك جميعا عين واحدة. حينما نرتاد عين الماء، أجول متقصية أحوال الفقاقيع الصغيرة المنحدرة هنا وهناك، منتظرة ولادة ديك ملون منها. ألا يولد الديك من بيضة، ألا تشبه غرغرات الماء وبقبقاته كائنا عظيما يلد الكائنات في كل حين ! لماذا يسمى النبع بعين الديوك إن لم يكن موئلا لها؟"(4).

والملاحظ من خلال هذا المقطع أن الساردة تنقل إلينا العلاقة الحميمة التي تربطها بوالدها وأحاسيسها المرهفة التي يغذيها معجم السيولة من جهة (عين– الماء – الفقاقيع الصغيرة المنحدرة هنا وهناك – النبع – غرغرات الماء...)، ومعجم الولادة الممتزجة بالسيولة والطيران من جهة أخرى (ولادة ديك بريش ملون – يولد الديك من بيضة – ألا تشبه غرغرات الماء وبقبقاته كائنا عظيما يلد الكائنات في كل حين – لماذا يسمى النبع بعين الديوك إن لم يكن موئلا لها...).

إن الساردة تلجأ إلى والدها باعتباره رمزا للتحدي والصمود والثبات والقوة...لتدخل في علاقة جدلية مع رموز الارتقاء والصفاء، إذ الحلم بالديك، وبحركة أجنحته الملونة في هذه الحالة يعد "تجسيدا

عينيا للرغبة الملائكية الهادفة إلى بلوغ الإنسان أقصى درجات السمو(5). ذلك أن الصور الطيرية ترتبط "برغبة دينامية في الارتفاع والتسامي"(6).

كما أن رغبة الساردة المتمثلة في ولادة ديك ملون من فقاقيع الماء الملون تبرز توظيف ليانة بدر المركب "للتقنيات الرمزية للإصفاء بواسطة الماء والهواء...والتي يطغى عليها الطابع الروحاني للإعلاء والرقي مثلما هو الأمر في ترسيمات الارتقاء"(7).

و بقدر ما كانت الساردة تصبو إلى الدفء والحنان والاحتماء من الروائح العنكبوتية والمرض، بقدر ما كانت تصر على استنشاق نسيم الحرية العذب، فمن خلال جولاتها داخل حديقة المديرة إلى بيت أبي سمير ببستانه الرائع وغرفته السرية، ستعرف الساردة معنى الحرية والانطلاق: " لا أحد يلحقنا لكي يراقب ما سوف نفعله، أو المدى الذي نصل إليه. لا أحد يسأل إن أمضينا النهار حفاة في الأقنية بصرير مياهها الفضية أم ظللنا ساعات وساعات فوق الأشجار. ليس هناك خطر في شيء، قالت أم سمير لأمي المندهشة بسعادة الطفلة المتخمة بالنصائح والتحذيرات. البنت محصورة عندكم خليها تفرح وتركض شوية هون"(8).

في هذا الجو الساحر، ترعرعت الساردة واغترفت من الطبيعة نعمة الإيمان بجمالها وبهائها، لكن، لكل شيء نهاية، ونهاية الفردوس الأريحي كانت في "العام السابع والستين بعد الألف والتسعمائة من زمن أريحا" (9)حيث ستفقد الساردة كل شيء. تقول: " كان ذلك هو الزمن الأخير الذي عشناه قبل أن تفتح أرواحنا السجل المخطوط بكلمة "البلاء" صرنا بعدها كالريح التي جعلت لها أجنحة لا يعلم كثرتها إلا الله، ومكثنا في اللامكان كما حدث قبل سفر التكوين" (10).

وتنتقد بلهجتها الساخرة سذاجة سكان بلدتها وسلبيتهم، حيث لم يفكروا في تلك اللحظة اللعينة سوى في الهرب عبر طريق الأمان الذي يربط ضفتي النهر الغربية والشرقية، إذ اكتشفت الجموع الهلعة أن الطريق خارج أريحا ما هو إلا الرعب الأقصى الذي يمكن أن يصل إليه إنسان.

هذه النهاية المأساوية لم تكن مستبعدة، الأمر الذي نستشفه من خلال الرؤية النقدية للساردة / المرأة التي تتساءل باستهزاء بالغ عن اكتفاء سكان بلدتها بالبحث عما يسد الرمق، وعدم مسايرتهم للأحداث والتطورات التكنولوجية في المجال الحربي: "البيوت الرخية التي تمضي أمسياتها محمصة بذور البطيخ مع الملح ومسحوق الفلفل، أو متداولة أنباء الحقول وحشرات الموسم الزراعي، فكيف كان لنا أن ندري بوجود تلك الأنواع والإمكانيات المنوعة في الموت حرقا، أو رصاصا منفجرا أو شظايا ممعدنة بالسموم على الطريق"(11).

إن نبرة سخرية الساردة اللاذعة التي انبثقت من ثنايا المقاطع الأخيرة تنم عن حسها النقدي المرهف، الشيء الذي يضفي أبعادا نسوية خلاقة على هذا العمل الإبداعي، فالساردة لا تكتفي برصد الواقع المرير، بل إنها تحرص على انتقاده بشكل بناء، ذلك أن المبدعة ليانة بدر حاولت تأنيث لغة الرواية من خلال منح الساردة دورا ريياديا مزدوجا مكنها من تجاوز الرؤية الذكورية التي تذكي اغتراب المرأة واستلابها. فالساردة لم تعتمد على تداعي ذكرياتها فحسب، بل حاولت التقريب بين ماضي الذكرى ولحظة الحاضر لتعبر عن عواطفها وأحاسيسها وآرائها في إخفاقات سكان بلدتها خلال فترات تاريخية متواصلة، مما حرمها من نعمة العيش داخل الوطن.

فعلى هدير الطائرات الفتاكة وأصوات الرصاص وركام القتلى المرتمين على جوانب الطرقات ستودع الساردة ألعابها وأحلامها، وهلوسات طفولتها، وكل شيء... إذ في هذا الجو المعتم، كان الخروج من أريحا، وهو خروج وسم حياة الساردة فيما بعد بالتشظي بقدر ما أعطاها قدرة فائقة على تحمل المصاعب والإصرار على الحياة. لذلك نجدها في كل مرة تنهار فيها إلا وترفض الاستسلام واليأس، بل وتعاود الانطلاق من نقطة البداية. الشيء الذي يجعلها شخصية فاعلة بامتياز. تقول: "كيف كنت سأحتمل العيش في جميع هذه المنافي بعيدا عن أريحا لو لم يهبني الله من لدنه هذه القدرة الاستثنائية. قلت له إنني لم أتمكن من العيش المتواصل أو الموت المتصل لذا حصلت على حيوات متقطعة، تنبتر الواحدة فيها فجأة وتنحدر إلى قعر الهاوية لتبدأ بعدها من جديد دورة حياة أخرى"(12).

فعلى إيقاع الموت والحياة أو اليأس والأمل، ستتخلى الساردة عن إحباطها الذي يظهر واضحا في بداية الرواية لتكتسب تدريجيا "أنا" جديدة استشرافية، تشق طريقها وسط الزوابع دون استسلام أو ندم، وتبلغ ذروتها خلال الفصل العاشر المعنون بـ "درة بيضاء". حيث ستنقلنا في ظل الوضعية المزرية للأب لنعيش فصولا من الجحيم تتخللها ذكريات حميمة أو بالأحرى سحرية، ذكريات أثرت في صيرورة الأحداث وجعلت الأب يقاوم بشدة مرضه العضال ويقوم من جديد. تقول الساردة في هذا الشأن: "بعد خمس وعشرين سنة أين أذهب الآن ؟ هل سأذهب إلى حيث تعودت القدمان أن تأخذاني؟ كل مرة كان يصطحبني إلى هناك... كان تاريخ سيرنا الطويل يجعل الكلمات فراشات عابرة تتأهب للهبوط إلى مصدر الحنين وسر الأمكنة... مدن وأساطير حبونا إليها منذ الولادة ونمونا داخلها... أمكنة من فيض ذلك المكان "أريحا" ونجومها التي تتبعناها طويلا"(13).

إن امتزاج أنا الساردة بأريحا على هذا النحو يعمل على ترسيخ الاعتقاد السائد "بالأمومة الإلهية للأرض"(14)، فأريحا بالنسبة للساردة ليست مكانا عاديا، إن روحها تمتزج بها لأن في جاذبية أرضها لب الحياة والانتماء والأمل. إنها مصدر الحنين وسر الأمكنة الذي يشع بالحقائق المطلقة وبسحر قوة لا يقاوم، لدرجة أن الساردة كانت تستنشق روح الحرية، بل وتمتزج بنسمة هواء أريحا لمجرد الحديث عن هذه الأخيرة. تسترجع رفقة والدها لحظات دفء الغور والأيام السعيدة التي قضياها تحت سماء أريحا: "انحنيت بجانبه. غمرته، وغنيت له ونحن وحدنا في غرفة المستشفى. طلع صوتي عاليا، رنانا " يا نخلتين في العلالي يا بلح، هم داواي. يا نخلتين على نخلتين ... غنى معي بكفّه السليمة دون صوت...آنذاك استعدنا سويا أيامنا في أريحا. نمشي في السيارة "السلحفاة" الرمادية على طريق القدس – أريحا، وصوتي يصدح، يطلع على براري الليل(15).

وتستمر الساردة في ترديد الأغنيات التي تذكرها برائحة أحجار الوطن، لإيمانها القوي بقدرتها على تخطي الحدود وتقريب المسافات، إذ لم يكف صوتها الأنثوي المسالم عن الرنين على حافة سرير الأب: "يرن صوتي الآن على حافة السرير الحديدية، مثل زهر أبيض يناوش فولاذا. يقفز من شرفة المستشفى صوب سماء جعدة لا مطر فيها سوي شكل الغيوم. يعود إلى الأمس، ساعة صعودي إلى سطوح بيتنا في أريحا"(16).

إن فضاء أريحا يظل مهيمنا على ذاكرة الساردة أينما حلت وارتحلت، والفضاء، كما هو مطروح في هذا النص الروائي وغيره، له أبعاد خاصة. فهو إن كان يعد بنية ثابتة الوجود (الوجود الموضوعي المستقل عن الذات)، فإنه يعتبر سندا لمضامين بالغة التنوع في علاقته بالذات المتلقية. لأن الفضاء يخضع أثناء عملية التسنين الفني لعملية اقتلاع تخرجه من بنيته الأصلية (الواقع) لتلقي به داخل البنية التخييلية التي تمنحه قيمة جديدة. ذلك أن النص ينتقي من الواقع العناصر التي سيعالجها مزيلا عنها، بطريقة ما، جانبها النفعي، وعملية الانتقاء هذه في "براءتها" تعد في ذاتها تقليصا لسلطة المرجع الموضوعي، محيلة بذلك، على حساسية الذات المستهلكة من جهة، وحساسية الذات الفاعلة داخل النص الروائي من جهة ثانية (17).

وتتجلى حساسية الساردة في الفصل الأول، من خلال إسهاب الساردة في عرض حالتها النفسية بعيدا عن وطنها المهجور حينما لا تجد أمامها إلا غبار البيت أو المكتب. عندما تكون "دون بلدة من برتقال وعشب. دون حي، أو زقاق، أو حارة. أو مترل صغير على "كتف الواد"...دون... دون... أي شيء"(18). وهي عبارة لم تكن الساردة تدرك معناها حينما كانت لوسي – الخادمة –

تحدثها عن نكبة الأرمن، إذ كيف يعقل أن يذبح "أناس بوجوه وابتسامات وأيد تتناول الحلوى اللذيذة التي تجيد صنعها لوسي؟(19).

لم تكن الساردة حينئذ سوى طفلة بريئة، تستمد من ألعابها حب الحياة، صحوها وصفاءها، لكن تتبع شريط ذكرياتها الطفولية، أثبت لنا بحدة، كيف ترسخ لديها بعد نكبة 67 معنى الشتات والحرب والدمار، وكيف انهارت إشراقات طفولتها بعيدا عن أريحا. فذكريات الساردة عمقت المفارقة القائمة بين ماضيها السعيد (طفولتها بأريحا) وبين حاضرها (المنفى بعيدا عن أريحا)، غير أنها ظلت من خلال المقاطع الاسترجاعية السابقة حريصة على رؤية الواقع بعين أنثوية حساسة، مبرهنة بذلك على قدرة المبدعة ليانة بدر على استغلال الرؤية الذاتية للساردة من أجل تعرية الواقع في شعرية حينا ودرامية حينا آخر، حتى يتسنى لنا – كقراء – فرصة تشكيل الواقع من جديد بوعي أكبر، وذلك بالاعتماد على قدرتنا التأويلية في الربط بين الأشخاص والأمكنة والأشياء التي تؤثث هذه الأخيرة.

وبانتقالنا إلى الفصل الثاني المعنون بـ "حجر نحاس" نجد الساردة تستهله بعبارة: " أعرف ! اليوم يوم جمعة، ولن أستطيع الذهاب إلى بيت عمتي في القدس القديمة"(20)، ثم تعقب بقولها: "لن أجد اليوم دارها" (21). وعليه، فإن هذا البيت المقدسي بدوره لا يعدو أن يكون وهما يثير أشجانها كلما عادت بها الذاكرة إلى أجواء الأنس والانسجام التي كانت تعتريه. لقد كان بيتا لـ "الاستقبال النسائي الأسبوعي"، حيث "تأتي النساء فرحات، متجللات بأفضل أثوابهن حريصات على بسط الود والمسرة. يغنين، يضربن على العود، ويتضاحكن في غرفة الاستقبالات"(22).

وهذا المسكن يعد بحق "صورة الحميمية المريحة"(23) فخلافا للغرفة التي تتصدر مطلع الفصل الأول ينفتح بيت العمة هذا على مدينة وصفتها بـ "مركز الكون"(24)؛ مدينة تعبق برائحة نحاس ملغزة تفوح من "القهوة العربية الممتزجة مع النحاس الأصفر ورغوة الصابون النابلسي ومن مقابض كراسي الحافلات"(25)، وتجعل النحاس يغشى عينيها.

إذا كان هذا البيت المقدسي يجعل الساردة تجتث أحشاء الذاكرة لتعيش من خلالها لحظات من الوهم اليائس والجميل في آن واحد؛ فإن منزل العمة الحالي، والواقع في عمان، المدينة المثقلة بالمبعدين من الوطن والمهجرين من رمال الخليج، لا يثير في نفسها أية نشوة، وهو ما يؤكده هذا المونولوج الداخلي: "هل سأتوفر على قوة تبعثني إليك في إحدى شقق جبل عمان بعد حضورك من الخليج الذي سحبك إليه ذوو القربى لتشاهدي حروبا لم تحلمي بمثلها من قبل!"(26".

وعن طريق الحلم هذه المرة، تنتقل الساردة من داخل الغرفة إلى بحر بيروت، فتتماهى معه جسديا وروحيا لتتحول إلى كائن عجيب أو غرائبي، حيث ستسمع "تنفس الكائنات الدقيقة الهاجعة تحت الرمال"(27).

بعد ذلك تنقلنا لنعيش لحظات من ذكرياتها السعيدة على نفس الشاطئ "بيروت أيضا، والبحر ذاته...الأطفال حولنا يلعبون. سعاد تقدم لهم الفاكهة، وأنا خائفة من التوغل داخل المياه. يلوح عمر بيده وهو يضحك... بغثة... انحنى عمر على الماء كمن اجتذبته كنوز الإشعاعات البلورية كما لو أنه عثر على مصباح علاء الدين السحري...(28). لكن هذه الذكريات السعيدة، سرعان ما ستتبدد لأنها ستكون آخر مرة تلتقي فيها بعمر زوج صديقتها سعاد، بعد أن أطاحت به يد العدو القاهر. تقول الساردة مباشرة بعد المقطع السابق: "أذهب إلى بيت سعاد الذي لم يعرفه عمر أبدا فلا أراه وتطالعني قطعة الزجاج فوق رف المكتبة"(29). فكيف رأته عين الساردة ؟

إنه بيت مشحون بمرارة فقدان عمر، كل شيء فيه يبعث بهذا الإحساس المدمر: صورة عمر، الطائر اللعبة، الأثاث، بل إن قطعة الزجاج الخضراء التي عثر عليها عمر تتحول إلى عوالم تفوح بالذكرى "أنظر إلى الحجر الأخضر الذي مازال موضوعا في مكانه بالضبط على يمين الصورة، فوق الرف الأيسر. تسحبني خضرته البلورية إلى ذلك البحر البعيد، إلى ذوائب أشجار الصنوبر وهي تلوح من الشاطئ فوق سفوح عرمون"(30).

ثالث مكان ستذهب إليه الساردة فعليا، لتهرب من كآبة بيت سعاد في غياب زوجها عمر، هو دمشق القديمة، رمز الصمود والأصالة، المدينة العابقة برائحة الخشب، والممتزجة بنكهة شجرة الياسمين المتدلية على باب الباحة التي ستتوجه إليها الساردة، معلنة إثر ذلك أنها عثرت على "البيت الذي هو كل العالم"(31)، ففيه تنتشر روائح البخور، وتتصاعد الإيقاعات الموسيقية في انسجام مع رقصات الحاضرين. وفي هذا الجو الطقوسي الحار، ستشعر الساردة بكينونتها المطلقة "الكل أنا، وأنا الكل"(32) . ذلك أن عمق إحساسها الأنثوي بهذا الجو الحميمي جعلها تتماهى معه كليا، لكن سرعان ما ينتهي كل شيء، إذ سيصبح المكان موحشا ورهيبا بل إن السماء ستتخذ "شكلا مخروطا يشبه الخيمة"(33)، مما سيذكي نار اختناقها وشتاتها الدائم "يا إلهي، إني هاربة من الخيام، ومن رؤوسها الممتدة مثل قموع فولاذية. أتلحقني الخيام حتى هنا يا إلهي؟"(34).

هكذا ستذهب مع أحلامها إلى يافا، وحيفا، وأريحا، وإلى بحر بلادها وزرقته، إلى أن تأخذنا إلى الفندق حيث ستكتسي الأحداث- كما سنرى لاحقا- واقعية أكبر "ما هو اللون المزيج ؟ وصلنا إلى قاعة الفندق الذي سننتظر فيه أن تتجهز السفينة وأنا أتساءل في سري"(35).

إن حلم الساردة بسفينة الإقلاع يجسد رغبتها في الوصول إلى بر الأمان والاستقرار في بيت تنبعث منه رائحة الوطن، ذلك أن القارب والزورق والسفينة الشراعية كلها تتحول إلى مسكن فوق الماء. وهي أيضا رموز للسفر الليلي بكل ما في هذا السفر البحري من مخاطر، ومغامرة في مواجهة الموت، والخوف منه، حيث تنقلب القيم الأنثوية الحميمية على هذا الخوف، وتجعله أمانا فريدا (36). ولعل عنف الواقع وتناقضاته وقسوته دفع بالساردة إلى الاحتماء بالذاكرة وتخيل عالم مغاير لما هو معيش، عالم حميم تجد فيه الذات الفلسطينية المشردة السلوى والتعويض في ظل غياب أفق مستقبلي واقعي تحقق من خلاله وجودها وهويتها. إنه بالأحرى، جري وراء حلم لا تجد الساردة بدا من الاحتماء به عن طريق النبش في الذاكرة واستعادة اللحظات الحميمية التي تمنحها الإحساس بالانتماء بعد أن صار الواقع المعيش يحرمها حق الوجود في الوطن.

ذلك أن الفندق شكل، في الواقع، محطة انتظار طويل لإقلاع السفينة، بحيث سيضم جميع الراغبين في مغامرة العودة. غير أن هذا الحلم / الحقيقة سينسف بنسف سفينة نقل البضائع التي تم استئجارها في ميناء ليماسول. مع نسمة الفجر الصقيعة الأولى التي هبت من وراء شباكها المفتوح، تقول الساردة: "كنت لا أزال سادرة في الحلم ذاته يافا أم أريحا ؟ حين دقت عايدة الباب وهي تلهث هل سمعت؟ الباخرة، فجروها في الميناء قبل أن تصل إلينا، يعني لا أمل"(37).

وهكذا من حلم إلى آخر، ومن خروج إلى دخول تمضي بنا الرواية إلى نهايتها المفتوحة، أي إلى لا نهايتها. وضمن هذه الحركة المتقابلة الدائمة، اتخذ فضاء الخارج – أريحا أساسا – أبعادا ودلالات عديدة. وفي كل الأحوال تظل كل الأمكنة عدا أريحا فراغا في ديمومة الساردة، لا يسعها من خلاله سوى اجتثاث الذاكرة، وتركيبها كلما أرادت؛ بحيث تصادر أنفاسها أو تستشفها حسب رغبتها.

فالساردة لا تنفك تنفتح على هذا الداخلي الأنثوي، وعلى هذا الحميمي النسائي، وعلى هذه اللغة الباطنية الحالمة بزمن مختلف. وهو ما يدفع بنا إلى القول: إن المبدعة ليانة بدر توسع من مفهوم الأنوثة لكي لا يرتبط بمحاسن ومفاتن جسد المرأة ارتباطا مبتسرا، بل بالأحرى، بروحها الأنثوية الخلاقة والمنفتحة على العالم الذي تحسه بكيانها المرهف. الأمر الذي سيؤدي حتما إلى زعزعة القيم السائدة التي ترتكز على استعباد المرأة، أو تعريفها بالسلب باعتبارها مستودع كل الخصائص المرذولة.

إضافة إلى ما سبق، تجدر الإشارة هنا إلى أن رواية "نجوم أريحا" في عمومها-كما سنرى- تنكتب على إيقاع ذاكرة الساردة، إذ بمعية خيالها المجنح، سنتمكن من رصد وتتبع مختلف الشخصيات التي تؤثث فضاء هذا النص. ومن ثم، يمكن اعتبار الساردة بمثابة الشخصية الواصلة بين الكاتبة وشخوص الرواية. فعلى سبيل الذكر لا الحصر، تعمل ليانة بدر على جعل الساردة تتذكر بيأس شديد صورة صديقتها عايدة عبر الهاتف قائلة:

"ذلك هو شريط الضحك الطويل الذي استمر ما يقارب الساعة، والذي لم يتح لي بعدها أن أتمتع بضحك مثله في حياتي بعد سقوط أريحا. بعد ضياع مدينتي في أعقاب عام 1967"(38).ثم تتأسف على موت صديقتها"غزالة" قبل أن تتمكن من أخذها إلى أريحا لزيارة الأماكن الحميمة بها، وإطلاعها على وجهها الآخر: "لو أن غزالة لم تذهب بعيدا لأطلعتها على حروب أريحا. هل كانت سوف تصدق أن هذا الجمال كله يخفي تحته ما لا تراه ! فكما أن لكل مدينة بريقها، فإن لها وجهها المعتم الذي لا يطلع عليه إلا أهلها"(39).

بل إن الساردة ستتأمل الأصداف مليا لتسبح في قصة خلق الكون دون أن تجد جوابا لتساؤلاتها المفعمة بحرقة المنفى والاغتراب. إنها تطرح كل الاحتمالات لتعطي تفسيرا لكينونتها دون جدوى: "أين لي أن أعرف من أكون بعيدا عن أريحا ؟ من أنا والبيوت التي سكنتها تشبه السفن يتجدد إبحارها بين الأمكنة... أأذهب إلى أريحا يوما، وإذا فعلت فهل تكون هي هي، أم أنها ربما لن تكون. لأنني لست أنا، أنا !"(40).

أريحا ! رغم أنها ليست سوى وهم يطفو على سطح الذاكرة، رغم حروبها وسجونها، تظل بكل تناقضاتها أرض الحضارات المتتالية وأم البدايات والنهايات، تظللها قدسية الأنبياء وكفاحهم الدؤوب، إذ لن تجد الساردة في أحلك ظروفها (مرض الأب العضال) سماء أخرى تسافر إليها غير سماء أريحا لتستمد منها قوة البقاء والصمود: "حدقت إلى الأفق، رأيت أريحا غافية كعادتها تحت قمة قرنطل... أفتش في طرقاتها عن أبي، وعن كتابات حساباته الفلكية التي لا يسأمها. أعرف لم يمرض في مدينة ذات بيوت بدون أسطحة "(41).

في ضوء كل ما سبق، يتبين لنا أن متخيل هذه الرواية ينبني من التاريخ، ومن الحلم، ومن الحديث عن الذات، ومن السخرية اليائسة، وتشتغل مستويات الخطاب فيه كي يندرج في صيرورة أحداث تجري في فضاءين متباينين: فضاء حميم ينتسب إلى الماضي السعيد هو "أريحا"، وفضاء ينتمي إلى الحاضر ولا يسمح للذات برتق كينونتها وتعميق هويتها، بل ربما كانت الإقامة في هذا الفضاء الجديد

وحدها تفزع الساردة؛ لأنها تعني التسليم بفقدان الأرض التي تركتها هناك. تقول: "منذ أن خرجنا لم أستطع النوم يوما بالسلام المعهود الذي عرفته في أريحا، أضعت شيئا من ذات نفسي، هنـــاك ولـــن تستقيم الأمور إلا بالعثور عليه"(42).

ومن ثم تعيش الساردة في البداية تجربة اليتم الحضاري والبحث عن الأصول وتحلم بالانسجام مع زمن مغاير تخف فيه وطأة العنف والتناقضات، إلى أن يصل النص إلى لحظة الإشراقة الأخيرة، حيث سيتشاكل عبر ذاكرتها "فضاء أريحا" بانبعاث الأب: رمز الهوية والحضارات المتتالية: "هكذا رأيته هناك، ضالعا في لملمة الأسطوانات الموسيقية، ومشجعا للأغنيات التي لن يجرفها الزمن(43).

ورغم أن اختراق أريحا لم يتحقق إلا على مستوى الحلم الذاتي، فإنه يبقى بمثابة سؤال مفتـــوح يجعل النص نصا منفتحا على الكتابة والقراءة والتأويل. إضافة إلى ما سبق، يمكننا القول: إن انطـــلاق النص من ذاكرة الساردة "الشخصية المركزية" يفسر كثرة عناوينه وتمفصلاته، إذ الذاكرة بطبعهـــا لا تخضع إلى قانون يبلور صيرورتها، إنها أقوى من كل القيود المنظمة، ولعل هذا أيضا ما جعل الســـرد داخل هذه الرواية يتسم بطابعه الانشطاري، بحيث تخللت المحكي الأصلي محكيات فرعية كنتيجة حتمية للاستيهام والتذكر المتعاقبين.

وقد كان لتوظيف هاتين التقنيتين – وهما أصلا جزء عضوي من الكتابة الإبداعية – دور كبير في استثمار معطيات ذاتية واجتماعية وتاريخية وسياسية في قالب فني متميز. ذلك أن الساردة لم تكن مهووسة — كما هو الشأن لبعض الكتابات النسائية المهلهلة فنيا — بالرغبة في التعبير عن الوضـــعية الصعبة للمرأة، بقدر ما كانت تبحث، في الوقت ذاته، عن أنسب الطرق السردية لتحقيق ذلك، بمعنى أنها جمعت إلى جانب الرغبة في التعبير عن أفكارها مراعاة الشكل المناسب لذلك، مما ينم عن وعـــي حقيقي عميق بآليات الكتابة الروائية وشروطها الفكرية والفنية على حد سواء.

وبهذا المفهوم لا تكون "أريحا" مجرد سفر مخيلة إلى "فردوس مفقود" فقط، إنها أيضا مجتمع عربي يتعرض لتدمير البنى والهوية تدميرا ممنهجا، ومن ثم، فإن تحريرها الفعلي يستوجب حربا حقيقية تزلزل كيان الوضع الحالي، وتعطي لأبنائها الحق في حياة كريمة عادلة. لذلك، نجد نص "نجوم أريحا"، يسلط الضوء على الجسد الأنثوي بتاريخية القمع الذي مورس عليه، وبنضالاته أيضا عبر مسيرة هذا القهـــر، كما يحث القارئ على التفكير والوعي بخطورة هذا الوضع وبضرورة تجاوزه.

هوامش

1–ليانة بدر: "نجوم أريحا"، دار الهلال، مصر، ط1، 1993.

2- نفسه، ص .31

3-نفسه، ص .32

4-نفسه، ص .211

5-العربي الذهبي: "شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي"، المدارس، البيضاء، ط1، 2000، ص 225.

6-"جيلبير دوران": الأنتروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها"، تـــ مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1993، ص .105

7-العربي الذهبي: "شعريات المتخيل"، مرجع مذكور، ص .227

8-ليانة بدر: "نجوم أريحا"، ص .126

9-نفسه، ص 177. 10 -نفسه، ص 177. 11-نفسه، ص 175. 12-نفسه، ص .97

13-نفسه، ص 213. 14-"جيلبير دوران"، "الأنتروبولوجيا"، مرجع مذكور، ص .207

15-ليانة بدر: "نجوم أريحا"، ص ص 213-.214

16-نفسه، ص ص 213- .214

17-سعيد بنكراد: "شخصيات النص السردي: البناء الثقافي"، سلسلة دراسات وأبحاث، دار تينمل للطباعة والنشر،مراكش، ط 1، 1994، ص ص 132-133.

18-ليانة بدر، "نجوم أريحا"، ص 11. 19-نفسه، ص 16. 20-نفسه، ص .21

21-نفسه، ص 21. 22-نفسه، ص .22

23-"جيلبير دوران"، "الأنتروبولوجيا، مرجع مذكور، ص .222

24-ليانة بدر: "نجوم أريحا"، ص 24. 25-نفسه، ص .23

26-نفسه، ص 30. 27-نفسه، ص 32. 28-نفسه، ص 33. 29-نفسه، ص .34

30-نفسه، ص ص 35-36. 31-نفسه، ص 37. 32-نفسه، ص .38

33-نفسه، ص 38. 34-نفسه، ص 38. 35-نفسه، ص .43

36-العربي الذهبي: "شعريات المتخيل"، مرجع مذكور، ص 234.

37-ليانة بدر: "نجوم أريحا"، ص .63

38-نفسه، ص 74. 39 -نفسه، ص 97. 40-نفسه، ص .209

41-نفسه، ص ص 233-235. 42-نفسه، ص 52. 43-نفسه، ص 237.

---