مراجعة كتب

حنان الشيخ ترسم مدينة الصحراء بالحبر الأسود(*)

د. عفيف فراج

برواية **حنان الشيخ مسك الغزال** (١٩٨٨) تكتب المرأة اللبنانيّة الرّواية النسويّة الأولى عن مدينة الصحراء التي كان عبد الرّحمن منيف قد كتب خماسيّتها.

وطبيعي أن يتوسّع حضور المدن النفطيّة في الرّواية العربيّة بعد أن استأثرت المدن النهريّة والبحريّة بالفضاء الزمني الرّوائي. فقد استقطبت مدينة الصّحراء كفاءات وقوى بشريّة عاملة كان بينها لبنانيّون دفعت الحرب اللّبنانيّة بأمواج جديدة منهم إليها. ومن بين هؤلاء المهاجرين ـ المهجَّرين اختارت حنان الشيخ شخصيّتها النسائيّة شبه المحوريّة «سهى». ومن زاوية هذه المرأة التي كان تكوّنها الثقافي مؤتلفاً مع بيروت في زمن تألّقها الحضاري، كتبت الرّوائيّة اللّبنانيّة حياة المدينة النفطيّة الصحراويّة وغربتها فيها وعنها بالحبر الأسود.

في رواية حنان الشيخ يفتقد القارئ علاقة تعاطف وتراحم مع الصّحراء كالتي تشفّ عنها خماسيّة عبد الرحمن منيف الذي رسم **مدن الملح** الصحراويّة بأكثر من لون. ويفتقد، من قبل ومن بعد، شخصيّة تتغوَّر في ثنايا تكوّنها الثقافي سماتُ الصحراء: في أصالتها الفروسيّة وممانعتها الثقافيّة لهجمة الحداثة الاستهلاكيّة، ونفور بداوتها العفوي من دويلات تستحدث السّرج واللّجام بالتكافل والتضامن مع «أصحاب العيون الزرق والأسنان الفرق». وفيما تتمثّل الشخصيّة المحوريّة في رواية **مدن الملح** مبدأ الماء (وادي العيون) أو زمن البدايات، وتقاوم باسمه مبدأ السائل الأسود وما يرهص به تفجّره من انعكاسات على الوعي والمسلك، فإنّ الشخصيّة المعترضة في رواية حنان الشيخ تستمدّ رفضها من ذاكرة بيروت الثقافيّة، ذاكرة المرأة المتحرّرة والجسد الطليق الحركة، ويتوالد التوتّر الدرامي بالتّالي من ذاكرة المرأة المدينيّة المتقدّمة التي علقت في ذهنيّة المحرَم المتحكّمة في حاضر المدينة الصحراويّة النّاشئة المتخلّفة والممسوخة. وبينما تفتح الشخصيّة الجمعيّة المحوريّة في **مدن الملح** (شخصيّة متعب الهذّال تحديداً) آفاق الملحمة والاحتمالات الخطيرة مثل رؤية «نفط يحرق وادي العيون»، تبقى الشخصيّة النسائيّة المحوريّة في رواية **مسك الغزال** فرداً يتكسّر تحت

(*) حنان الشيخ، **مسك الغزال**، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨).

ضغوط الجماعة. وبينما لاتنفكّ صحراء منيف ترسل نذر العاصفة وترهص بزلزال كبير تحبل به أرضٌ «باطنها بات خيراً من ظاهرها»، كما تقول رؤية الرّاوي، نجد في رواية حنان الشيخ صحراء تفارق ذاتها، لكنّها لا تصل إلى المدينة ـ الحاضرة، وتبقى مكاناً معلّقاً بلا اسم أو هويّة... مكان هو أقرب إلى كوكب فضائي محروق منه إلى الأرض السابحة في الماء. وهذا المكان الصحراوي هو أرض الزمن الميّت، ورائحة موت الزمن تتركّد رطوبة وعفونة في ما تبقّى للمدينة النفطيّة من أزقّة وأحياء قديمة. واختلاط القديم بالحداثة يجعل المشهد حافلاً بالمتناقضات العبثيّة والفوضى السديميّة التي تسبق التشكّل أو تستعصي عليه.

والحقّ أنّ اختلاف المشهد بين خماسيّة منيف ورواية **مسك الغزال** هو محصّلة التخالف الثقافي الذي كوّن العين الذّاتيّة الرائية، وحدّد سمات الشخصيّة المركزيّة وزاوية الرّؤية عند منيف (الصحراويّ النشأة) وحنان الشيخ التي لم تقطع حبل السرّة بينها وبين بيروت، مدينة الحداثة. كما أنّ خصائص الحياة المدينيّة حالت بينها وبين الدخول في العمق التّاريخي للمدينة الصحراويّة اليمنيّة فلم تتلمّس الرّاوية ـ البطلة أيّ خيط يربط حاضر المكان بماضيه، ولم تتعرّف في المدنيّة العربيّة الناشئة على أيّ ملمح من ملامح تكوُّن شخصيّتها الثقافيّة، وبقيت، هي المدفوعة إلى مدينة النفط تحت ضغط الحرب، تقف على هامشها.. تعجز عن التداخل معها.. تراقب، مذهولة ومستفظعة، تفاصيل مشهدها.. تتكوّر على نفسها، أو هي تجبر على ذلك، وتستعجل الانفصال عنها والعودة إلى بيروت، استعجالَ الرّوح الأفلاطوني العازف عن جسده للعودة إلى مصدره وعالم مثله وملاعب حضانته المضيئة.

الطّابع البيوغرافي للرّواية حاضر في شخصيّة المعلّمة اللّبنانية **سهى** بطلة الحبكة الأكثر محوريّة في الرّواية. والوظيفة تردّنا إلى أبجديّة أقدم، ودور تنويري سحيق.

وأثر المعلّمة في صناعة الشخصيّة النسائيّة الصّحراويّة بادٍ في تلميذتها **تمر** وهي بطلة تفرد لها الكاتبة سيرة خاصّة في رواية تتعدّد حبكاتها وشخصيّاتها في إطار وحدة المكان، بما يذكّر بالتكنيك الرّوائي الذي نجده في رواية **خمسة أصوات** لغائب طعمة فرمان و**ميرامار** لنجيب محفوظ و**بيروت ٧٥** لغادة السمّان، وإن كانت حنان الشّيخ تستخدم أسلوب المتكلّم في كافّة الحبكات لتضفي نبرة المعايشة الحميميّة لتجارب شخصيّة عاشتها شخصيّات تمتلك كلّ منها وعيها الجماعي المتأتّي من ثقافتها الخاصّة.

المعلّمة اللّبنانيّة **سهى** ترى إلى مدينة الصّحراء الناشئة بعين امرأة الحداثة أو الأوروبويّة الثقافة التي بقيت تنبض على إيقاع قلب بيروت الموصول بالعالم الأوسع. ومن زاوية الرّؤية هذه بدت مدينة الصّحراء مدينة تتصحّر أكثر منها صحراء تتمدّن. وبقي التضادّ بين المعلّمة اللّبنانيّة ومحيطها تضاداً بين زمنين ومكانين وثقافتين وإنسانين. ويمكن القول إنّه التضادّ بين المدينة البحريّة الحضاريّة، والمكان الصحراوي الذي لم تصله نسائم العلاقات والقيم اللّيبراليّة التي تسمح للمركب الفردي النسائي بالإبحار في خضمّ التجربة، والمجازفة بالحوار المسؤول مع الموج. والمعلّمة اللّبنانيّة في رواية حنان الشيخ تجد معادلها الفنّي الموضوعي في صورة الشجرة ولون العشب الأخضر والأشجار والأعشاب التي تواجه مناخاً صحراويّاً قاسياً ومعادياً.

الرّمال في الرّواية هي سيّدة المدى وبطلة المشهد الأحدي الذي يتكرّر حتّى يسقم العين. وقوام المشهد إنسان صحراوي (أو يتصحّر) مفرغ من الرّوح الثقافي الحضاري الذي يحيي الإنسان المتعدّد الأبعاد. **وسهى** مالكة هذا الرّوح الثقافي تنتفض مثل سمكة أخرجتها الشباك من بحرها إلى الرّصيف.

أحديّة المشهد تتبدّى بقوّة على صورة نساء وجوههنّ براقع سود متماثلة، وأجسادهنّ عباءات تحيلهنّ إلى كتل سوداء فوق مساحات صفراء، أو «أكياس فحم» تتحرّك في فضاء أغبر.

هذا التجريد الذي ينفي المرأة الفرد في كلّيّة الجنس المنفيّ من الحياة العامّة، يلغي التعدّد والاختلاف، يعطّل وظيفة العين في حقل الجماليّتين الطبيعيّة والجنسيّة، ويكثّف وظيفة الشمّ والتشمّم على حساب وظيفة البَصَر، بحيث تصبح الرّائحة الصادرة من تحت الأحجبة النسويّة الواقية بمثابة الخطاب والجواب بين الجنسين. ولا ننسى أنّ عنوان رواية حنان الشيخ **مسك الغزال** هو اسم رائحة جنسيّة تنبعث من منطقة تحيط بعضو الغزال الذكر.

هذا البُعد الجنسي بادي الحضور في رواية حنان الشيخ وهو في أهمّيّته يعادل البُعد السّياسي في خماسيّة عبد الرحمن منيف الذي اعتنى بمسار سلاطين الأسر الخليجيّة الحاكمة وصراعاتها ضمن الأطر الشارطة التي يضعها لها السيّد الإنجليزي والأميركي.

ونلاحظ كذلك الاختلاف الكبير في صورة المهاجر اللّبناني بين خماسيّة منيف ورواية حنان الشيخ. إنّ خماسيّة منيف تمثّل المهاجر اللّبناني إلى مدينة الصحراء في صورة الطبيب الطرابلسي المكيافلّي مستشار

السلطان الصحّي (الجنسي بالأحرى) وناصحه السّياسي وتابعه الانتهازي الخاسر لنفسه وزوجته وابنته (التي يزوّجها قاصراً للسلطان) والرّابح شركات وأموالاً.

إن بشاعة الطبيب اللّبناني في خماسيّة منيف تهمي عليه من موقعه الاجتماعي السّياسي في القطب الاستعماري الخارجي ـ السلطاني المضادّ لقطب الأصالة الفروسيّة المعترضة في عمق الصحراء؛ بينما تكتسب الشخصيّة اللّبنانيّة المهاجرة سماتها الأجمل من جدليّة صراعيّة روائيّة مغايرة. ذلك أنّ التضادّ الجدلي في رواية حنان الشيخ يتشكّل من قطبي الأنا النسويّة اللّبنانيّة المدينيّة المتعدّدة الأبعاد من جهة، والآخر متجسّماً في مدينة «السّائل الأسود» ذات الرّائحة الرطبة التي تفصح عن جسد فارقه الرّوح الثقافي المحيي فأدركته عفونة التركُّد في الزمان.

إنّ رواية حنان الشيخ تستعيد صورة المعلّم الفينيقي في صورة المعلّمة سهى التي تنشئ الشخصيّة الصحراويّة الوحيدة الواعدة بامرأة حرّة، عكس الطبيب الذي يسلّع علمه ويبتذل ذاته وأسرته في رواية منيف.

ومدينة النّفط الصحراويّة لا تكتسب في رواية حنان الشيخ اسماً يهبها هويّة خاصّة. وباستثناء إشارات قليلة إلى «رجال يلبسون التنانير» ويتمنطقون بالخناجر ويتداولون عملة الإمبراطورة النمساويّة المغفور لها «ماري تريز» (وكلّها خصوصيّات يمنيّة)، فإنّه يمكن اعتبار الخليج العربي والمدن النفطيّة التي انشقّ عنها بطن الصّحراء فضاء المكان الرّوائي ومجال الزمن الصحراوي الميّت.

إنّ التناقض بين سهى والمدينة التي قادتها إليها الحرب اللّبنانيّة مع زوجها المهندس هو تناقض بين ثقافتين وزمنين تفاوتا إلى درجة هدّدت وحدة الهويّة الحضاريّة العربيّة التي تجمع بين المدينة البحريّة بيروت ومدينة الصّحراء... إلى درجة أنّ اللّبنانيّة المهاجرة تشكو عجزها الكلّي عن التكيّف أو التماهي مع مدينة عربيّة كانت تتخيّل لها وجهاً يحمل، في أبرز ملامحه العامّة على الأقلّ، ملمحاً من ملامح تكوّن شخصيّتها الثقافيّة الخاصّة.

عناصر الاغتراب

الثنائيّة الجنسيّة وتقسيم العمل الحادّ بين الجنسين يشطران وحدة المكان الصّحراوي إلى مكانين: منزلي خاص بالمرأة، واجتماعيّ عامّ هو فضاء الرّجل الخاص. وهذه الثّنائيّة الجاهزة تلابس وضع «سهى» وزوجها المهندس العامل في شركة بناء. البيت، مكان المرأة الخاصّ، هو سجنها الإفرادي. والكنار في قفصه هو المعادل الفنّي الموضوعي لـ «سهى» في بيتها. والبيت قفص كبير بلا مسارب بحيث تستطيع فتح باب القفص للكنار الّذي يتنقّل بين كتفها والتليفون راسماً في حركته علاقة التوازي بين حاله وحال صاحبته الّتي يشكّل الهاتف أداة اتّصالها الوحيدة بالخارج.

أمّا المدينة في عموميّتها فتبدو منذ الصّفحة الأولى نابذة للمرأة وعنصراً جماعيّاً طارداً لها من الحياة العامّة. والمأزق مع المكان المنشطر إلى مكانين هو مأزقان: في المنزل هي كنار حبيس في قفص؛ وفي الشّارع هي طريدة يطاردها صيّاد اجتماعي عدواني دهري يتشمّمها مثل كلب ويمكن أن يستدلّ على مكان اختبائها بواسطة الرّائحة، أو هو عجوز يحرس البراقع على وجوه النّساء والعباءة على الأجساد ويهزّ العصا في وجه السّافرات. وحين تخرج «سهى» إلى العمل في أحد المخازن متحايلة على القانون المانع تصبح طريدة المفتّش، وتسرع عند كلّ زيارة له للمخزن لتختبئ في صندوق كرتوني كبير كتب عليه «انتبه قابل للكسر». يصبح الصندوق الكرتوني معادلاً فنّياً آخر لحالة الأسر في القفص البيتي.

صورة المرأة المرتعدة في الصندوق تنقل سلبيّتها النّاجمة عن استلابها إلى درجة التّشيؤ. وعبارة «قابل للكسر» تؤكّد هشاشتها في مجتمع ذكوري يتصلّب في مواجهتها، كما تقول لنا المواجهة النّموذجيّة الأولى لها مع عالم الذّكور.

إنّ سهى المعلّمة في «جمعيّة النّساء الشّابات الخليجيّات» تجلس سافرة في الوسط النّسائي. وفجأة يقتحم عالم النّساء رجل، فتنطلق الصّرخة: «تستّري يا حرمة». الشّعار يتصدّر الصّفحة الأولى من الرّواية ليشكّل فاتحة الخطاب الذّكوري العازل الطّارد لسهى من فضاء العموميّة الاجتماعيّة... تطير منشفة في اتّجاهها فتتستّر وتنكسر نظرتها إلى أسفل «بحيث لا ترى سوى صنادل الرّجال». الإشارة إلى نظر يتسمّر قسراً على «صنادل الرّجال» تومئ إلى عالم يقف على رأسه.

في الشّارع العام تجري المواجهة الثّانية بين اللّبنانيّة المهاجرة ومجتمع الذّكور الصّحراوي المتركّد على تقليد دهريّ ميّت مرموزاً لَهُ «برجل عجوز ذي لحية بيضاء يضع النّظارات الطّبيّة ويمسك عصا»؛ والرّجل مكلّف بردّ النّساء السّافرات إلى داخل بيوتهن. عصا العجوز رمز القوّة الّتي يستمدّها الرّجل القديم الحسير من قدم التّقليد. والعصا هي إرادة القوّة الجماعيّة وعنوان الوظيفة الاجتماعيّة القمعيّة الّتي يوكلها الذّكور للعجوز الّذي يسطو بقوّة تقاليد الموتى على حياة الأحياء.

«تستّري يا حرمة» يصرخ بها العجوز ويرفع في وجهها العصا التي وضعتها الجماعة في يده. غضبها يسوّغ لها المواجهة، ووعيها باختلال توازن القوى في غير صالحها يدفعها إلى الاعتراف بمأزق الوحيدة في وجه إرادة جماعيّة معادية تطوّقها:

«لمّا واجهت الرّجل الّذي وقف يسدُّ بعصاه طريقي، وما استطعت ردّها عني ولا زحزحت نفسي شعرة عنها، عرفت أنّي لا أملك نفسي، وأنّي أسيرة هذه العصا وهذه الجموع».

عصا الجموع في مفرد العجوز تُفقِد المرأة

ذاتها، تطرد النّساء من المسابح، تمنع حتّى الموظّفات منهنّ من حقّ القيادة، تقلب الطّاولات وتحطّم أجهزة البث الموسيقي «لأنّ الموسيقى من الشّيطان»... وتفرض البراقع والعباءات فوق الوجوه والأجساد... وتكرّس الجنس هويّة فوق كلّ الهويّات الاجتماعيّة ـ الوظائفيّة ـ الإنتاجيّة. ذلك أنّ عمل المرأة في الحقل الاجتماعي هو عَرَض ينضاف إلى جوهرها كـ «حرمة»، وعلى الحرمة أن «تستّر».

تنكفئ المهاجرة إلى داخل مملكة الضجر المنزلي، ومن داخلها تطلق صرخة الحبيس «بدّي شمّ الهوا ـ بدّي شوف وجه ربّي». كأنّ وجه المدينة الصّحراويّة لا يشبه وجه الخالق في شيء، أو أنّ الله قد هجر مدينة النّفط الّتي راحت تتلظّى في سعير سائلها الجوفيّ الأسود. أضواء **بيروت ٧٥**، رواية غادة السّمّان، بدت للقادمين من بادية الشّام نيران مدينة جهنميّة موقدة، لكن جهنّم حنان الشّيخ تقيم على أرض اليمن السّعيد كما تقول في رواية **مسك الغزال**. فهي مدينة «الدّخان» [الذي] يتصاعد من محطّات ومعامل بعيدة، شعلة غاز هناك، طبقة كأنّها شاش رماديّ قذر تغلّف المكان، ورائحة المـ ـاري ومواد كيماويّة تتصاعد في الجوّ». «الأفق خطّ غبار» والمدينة يحيط بها سور عظيم فتبدو سجناً كبيراً.

ولكلّ بيت سوره الخاصّ بحيث يبدو السّجن متعدّد الجدران. والأسوار لم يتوقّف بناؤها بعد، فهي ليست من الماضي فقط، وإنّما تقام في الحاضر لتمتدّ إلى المستقبل. «وإنّ الجديد منها أكثر ارتفاعاً من القديم».

ومشهد الأسوار يضايق «سهى» لكونه رمز السّجن المتعدّد الجدران الّذي أقامه عرب الخليج «للحريمات».

الطّبيعة تغادر طبيعتها

الأسوار الّتي يشكّل صدّ الرّمال أهمّ وظائفها المفترضة لا تنجح في صدّ الرّمال الزّاحفة من كلّ صوب، بقدر ما تنجح في دفع النّساء إلى خارج حقل الرّؤية. فالرّمال جيوش غلّابة «في تكاثر دائم، تهجم أينما كان، على الصّحاري الّتي زرعت، تقذف بنفسها على النّوافذ وعلى اخضرار الأشجار القليلة، نحو شوارع الأسفلت فتغطّيها والبيوت فتخترقها، وعلى السّيارات الفخمة وهي تزاحم سيّارات الشّحن» (ص ١٦)؛ «الرّمال والرّياح الّتي تحملها وتذريها، والشّمس الّتي تكاد تصهر المعدن، والطّيور المهاجرة بالمئات تمرّ في جوّ الصّحراء وتبتعد كمن تلسعها النّار»، كلّها عناصر تضيّق الحصار على الشجرة اللّبنانيّة وتمدّها بالشّعور بأنّها تعيش على كوكب مشتعل لا يمتّ لكوكب الأرض بصلة:

«أنظر حولي، عبر البيوت الخشبيّة المطليّة باللّون الأبيض، والأشجار القليلة، وخزّان المياه، والشّمس الحارقة فوق الأسفلت. [هذه المشاهد] جعلتني أفكّر وكأنّي في محطّة فضاء» (ص ١٩).

كلّ ما في مدينة السّائل الأسود يبدو على خلاف مع الطّبيعة. حتّى الطّبيعة هنا غير طبيعيّة. العشب اصطناعيّ والحدائق الرّمليّة تصطنع من حصى ورمل، وقلّة الأشجار تعوّض بأشجار نخيل مصنوعة من المعدن أو البلاستيك. والخضرة تعاني أعسر ولادة حتّى في أشكالها الدّنيا؛ فإذا ولد العشب بعد جهد تولّى أمره الماعز. والمطر يعجز عن غسل المدينة أو إخصاب أرضها. إنّه «شتاء آخر» مختلف عن الذي ألفته في وطنها. فهو «لم يعلق على الأبنية، ولا هي امتصّته، بل ظلّت شاحبة بلون الغبار(...). ولمّا انقطع المطر وطلعت الشّمس لم يظهر قوس القزح، بل مئات البرغش، بسيقانها الطّويلة تتهادى وكأنّها راقصات باليه» (ص ٤٦). وحتّى النّساء يبدون غير طبيعيّات من وجهة بيولوجيّة كأنهنّ نباتات استنبتت قسراً في مشاتل اصطناعيّة أو فاكهة أنضجت قبل أوانها. وكلّ هذه التّشابيه هي تخييل فنّي تسوقه امرأة تعيش حالة انقطاع ثقافي وجداني عن مجتمع يعيش حالة بداوة ثقافيّة تفصله عن روح العصر، وروح العصر هو روحها الثّقافي. هذه البداوة الثّقافيّة تتمظهر في الارتياب بالموسيقى وفي تأخّر الصّحف عن الوصول، «لتجعل كلّ ما يحدث في العالم يبدو وكأنّه يحدث في كرة أرضية ثانية» (ص ٣٤). والحنين إلى التّواصل مع شطآن الحضارة الغربيّة يتبدّى في المتعة الّتي تتحسّسها اللّبنانيّة المهاجرة وهي تتفحّص، خلال عملها في المخزن، السّلع الأجنبيّة الواردة ومواصفاتها.

وتكتمل دائرة «اللاّطبيعي» الّذي يشكّل السّمة العامّة لحياة الصّحراء بعلاقة الشّذوذ الجنسي بين «سهى» والمرأة الصّحراويّة «نور».

«نور» هي امرأة البُعد الجنسي الواحد. الصّحراء ظمؤها الجنسي إلى المحرّم. وهي تبحث عن تفّاح الجنّة عند النّساء والرّجال في آن، وتترك جسمها «معروضاً للجنسين كقميص على حبل غسيل يثور ويهدأ كيفما هبّ الهواء».

تتأسّس علاقة الصّداقة بين سهى ونور على قاعدة تعاطف الأولى مع امرأة عاشت في مطلع صباها تجربة الحياة في مدينة مفتوحة هي القاهرة، شبيهة بيروت في انفتاحها وتواصلها مع غرب المتوسّط. ونور تعيش، مثل سهى، تجربة القهر الجنسي والكبت العاطفي في مدينة النّفط، وهي مثلها تحلم بالهجرة من مدينة النّفط الصّحراويّة.

الحريّة مدينة اسمها بيروت بالنّسبة إلى سهى؛ و«الحريّة هي القاهرة» تقول نور الّتي عرفت القاهرة طالبة، وتعيش حياة المدن بالحريّة الجنسيّة الّتي تتيحها لها. إنّ تعاطف سهى مع نور هو من نوع التّعاطف الّذي يقوم عادة بين المساجين، وهو الّذي يجعل سهى تفتح بيتها لنور وعشّاقها الّذين كانت الأخيرة تصطادهم عشوائيّاً للتنفيس عن كبتها. لكن «نور» تطوّر تعاطف سهى معها في الاتجاه الّذي ينسجم مع نزوعها الشّقي إلى الجنسين.

وسهى، الّتي يؤثّر واقع الانفصال بين

الجنسين على علاقتها بزوجها المستغرق في عالم المال والأعمال، تعجز عن الإفلات من الشّباك وتسقط في التجربة. وتوحي الكاتبة أن الشّذوذ الجنسي ليس حالة شاذة في مدينة الصّحراء. وهذا اللاّطبيعي الجنسي يسهم في غربة سهى بوجدانها الثّقافي المميّز عن غرائب الحياة النسويّة المنطوية؛ وهي غرائب تتكشّف بعض خباياها ليلة العرس، الّتي تجمع جمهرة النّساء. والمشهد الفنّي الّذي يفترض أن يحيي الفرح، يقصي الكاتبة ويبقيها مشاهداً خارجيّاً: نساء يرقصن مع نساء رقصة تفجّر المكبوت؛ انتفاضات جسديّة عنيفة لا تنسجم وإيقاع النّغم الواحد أو كلمات الأغاني السّاذجة؛ «والرّقص إفريقي لا يشبّه الرّقص العربي ولا الإفرنجي السّريع». ولا تفهم سهى كيف تتجاوب الصّحراويات مع أغانٍ لبنانيّة تحكي كلماتها عن «مشاوير العشّاق» في حين تبقى حياة الخليجيّات بلا مواعيد مع المشاوير.

أمّا التّناقض الأكثر بروزاً فيتمثّل في ثنائيّة الحفاظ على شكلانيّة التّقليد ممثّلاً بالعباءة والجسد الّذي يرتدي كلّ صرعات الموضة ويتزيّن بكلّ منتجات الحداثة. فإذا بالمستعبدات يظهرن في أزياء أشهر الملكات: «الفساتين رائعة الألوان وفستان الملكة ماري أنطوانيت وكليوباترا أو مدام بومبادور..».

وتضفي الأحزمة والسّلاسل الذّهبية والخواتم والعقود البرّاقة غرابة إلى غرابة المشهد. ذلك أن مظاهر الثّروة الّتي تلبسها النّساء تتناقض مع عريهنّ الثّقافي الّذي يجعل المعادن الصّفراء البرّاقة تذكّر بعقود الخرز الملوّن الّذي يطوّق أجساد النّساء الملوّنات الأكثر بدائيّة وعرياً.

ولا يستطيع المشاهد إلاّ أن يطرح على المشهد السّؤال التّالي: لمن تقرع النّساء في عالمهنّ المغلق كلّ هذه الأجراس ولمن يوجّهن كلّ هذه النّداءات؟

إنّ وصف الكاتبة لجمهرة النّساء في اجتماعهنّ اللّيلي لإحياء الفرح يخرجهنّ من دائرة الجنس النّسائي والنّوع الإنساني:

«نساء كأنهنّ نوع فريد من الدّيكة، بألوانهنّ ومناقيرهنّ، أو ساحرات اجتمعن هذا اللّيل لمعرفة لون الهواء».

الوصف يؤكّد غرابة نلحظها في الفنّ الفرعوني حيث رؤوس الطّيور تحتلّ أكتاف البشر. كما يؤكّد غربة الشّخصيّة اللّبنانيّة المحوريّة عن المشهد في المفاصل والتّفاصيل. وتتناقض الحداثة الاستهلاكيّة في أثاث المنازل الباذخة مع باطن طاوٍ مغلوق على المكبوت. فالبيوت تحتوي على كلّ شيء ثمين، كأنّ كل قطعة من البناء والأثاث قد «اختيرت لتبعث المتانة والحياة الكاملة. ومع ذلك فالبيت منقوع في الوحدة» (ص ٤٠). وباختصار يؤكّد المشهد الصّحراوي في شتّى جوانبه الطّبيعيّة والميكانيكيّة والفنّية والثّقافيّة والجنسيّة هويّة الآخر النّافي للذّات اللّبنانيّة وروافدها الثّقافيّة التكوينيّة المميّزة.

والسّؤال هو: ما الّذي يجعل المثقّفة اللّبنانية «سهى» الّتي تعي أنّها عربيّة وتتوقّع أن تشاهد بعض صورتها على الأقل في مدينة الصّحراء العربيّة تعيش حالة غربة قصوى فيها وعنها، بينما نجد المرأة الأميركيّة منمذجة في «سوزان» تتلاقى مع ذاتها الأنثويّة المغتربة في أميركا على أرض المدينة ذاتها الّتي تغرّب اللّبنانيّة ـ العربيّة سهى؟

هل نقول في مقام الإجابة إنّ الأميركيّة سوزان قد ذهبت في سفرها الحضاري إلى نهايات الفردانيّة المستقلّة القصوى فاشتاقت الخروج من ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير الجماعة وبدايات البداوة: حيث الاهتمام بالآخرين، واتّقاد العواطف والكرم الّذي يسخّف الملكيّة الفرديّة لاسيّما في حالة العشق الجنسي الّذي يدفع البدوي إلى أن يسفح عطاياه وهداياه على أقدام المعشوق كما يفعل «أحمد» و«معاذ» وغيرهما مع سوزان، فتنتشي وتستعيد أهمّيتها المفتقدة في أميركا، ولا ينسيها كلّ ذلك حلم تحقيق الثّروة الشّخصيّة على الطّريقة الأميركيّة؟

وهل نقول في المقابل إنّ اللّبنانيّة، سهى، هي المرأة التي أفلتت من الضّمير الجماعي القبلي الذّكوري وأنها تنظر إلى الماضي التّقليدي في غضب وأن مدينة النّفط الخليجيّة تعيش موت الماضي في الحاضر؛ ولهذا فهي تكرهها وتهيّئ أجنحتها الملسوعة بنار تخلّفها للإقلاع في اتّجاه الزّمن البيروتي أو الغربي؟

كلّ ما في الرّواية يؤكّد أنّ المسافة المباعدة بين اللّبنانيّة والمدينة الصّحراويّة مسافة ثقافيّة. فالصّحراء هي مبدأ الحسّيّة والغزيرة. وأمّا القادمة من بيروت فإنّها تحمل معها بصيرتها وحواسها المثقّفة وتُصدَم لهذا الفارق بين مدينتين عربيّتين وإنسانين عربيّين.

الإنسان الصّحراوي يعيش حياة «محورها الأشياء ولا جوانب». وأبعاده الضّامرة تجد معادلها الخارجي الطّبيعي «في مناخ ينقسم إلى فصلين لا إلى أربعة فصول» كالمناخ الّذي اعتادته الكاتبة ـ البطلة المتعدّدة الأبعاد.

والبُعد الحسّي يؤكّد نفسه في الدّور المكثّف الّذي تمارسه حاسّة الشّمّ بشكل خاصّ. فالرّجل الّذي لا يستطيع رؤية المرأة، يتشمّمها؛ فالنّظر المحرّم يقوّي عنده هذه الحاسّة. والرّواية حافلة بالأمثلة الّتي تؤكّد هذه الفرضيّة: فـ«سهى» المختبئة من المفتّش في صندوق الكرتون تخاف حين تشمّ رائحة عطرها الخفيف، «فلربّما كان المفتّش مزوّداً بحاسّة شمّ فظيعة». والمشعوذة «صيته» تعطي النّساء سائلاً إذا قطرن منه للرّجل قطرات قليلة في شرابه راح يجري ويتشمّم المرأة كالجرو. والنّساء يكثرن من رشّ العطر على أجسادهنّ لأنّه يخاطب الحاسّة الوحيدة الّتي يمكن مخاطبتها في الرّجل وسط غياب وظيفة العين عن مجال الجماليّة الجنسانيّة. وحين تلحظ والدة «نور» أنّ ابنتها الضّاربة في بيادي التّيه الجنسي تكثر من استعمال العطر، تعظها بالقول: «الطّيب يا نور العيون نوع من الزّنا، يشمّه الرّاجل

وتتحرّك نفسه». و«نور»، الّتي لا يخفى الأمر على مثيلاتها اللّواتي يتوسّلن العطر شيفرة تواصل سرّي يذيع هويّة الجسد المستور، تجيب في سرّها «يا ريت».

ومعاذ ذلك البدوي الخشن المندهش لنعومة جسد الأميركيّة الحريري يمسك حتّى بقدمها يشمّها ويتمتم كوثنيّ يتوجّه بالصّلاة إلى وثن الجسد: «أزكى من العود والبخور». والمدينة الصّحراويّة العجيبة لها، هي الأخرى، رائحتها الخاصّة المميّزة: إنّها رائحة الرّطوبة الصّادرة عن المكان والمفصحة عن قِدَم تركد في الزّمان.

ورائحة العفونة تضايق «سهى» وتضيف إلى شعورها بأنّ الحياة في مدينة النّفط ليست طبيعيّة.

مرّة واحدة يتغيّر المشهد الصّحراوي الواحد. ويهدي العبن سجاداً من الأقحوان الأصفر والأبيض وزهوراً بلا أسماء.. ولكن «لم تكن الألوان هي التي زادت من دقّات قلبي.. إنّما الرّائحة... رائحة أريج عطر قويّ وجديد وغريب على حاسّة الشمّ.. اقتربتُ أقطف اقحوانة. وجدت نفسي أدني ورقاتها من فمي وأعلكها، ارتبطت حاسّة الشمّ بحاسّة الذّوق».

«سهى» تستمتع بالمشهد الطّبيعي لكن ليس مع زوجها ـ فالزوج تزوّج الأعمال ـ وإنّما مع عشيقتها «نور». وهكذا فإنّ المشهد الطّبيعي اليتيم في الرّواية يقابله اللاّطبيعي في العلاقة الجنسيّة بين امرأتين تحتلاّن نقطة المركز من المشهد الطّبيعي.

* * *

تقنية الزّوايا المتعدّدة

تضيء حنان الشّيخ المشهد الصّحراوي الاجتماعي ـ الثّقافي لا من زاوية اللّبنانيّة المهاجرة «سهى» فحسب، وإنّما من ثلاث زوايا إضافيّة تتوزّعها شخصيّات نسائيّة ثلاث: الأميركيّة «سوزان» والعربيّتان الصّحراويّتان «نور» و«تمر». وهكذا جاء مشهد الصّحراوي متكاملاً، وأضفى على الرّواية شموليّة وواقعيّة وموضوعيّة وتنوُّعاً لجهة تعدُّد الزّوايا الثّقافيّة الّتي يتكشّف الواقع من خلالها.

وبالرّغم من أنّ لكلّ من هذه الشّخصيات رؤيتها وتجربتها المستقلّة، فإنّ الكاتبة تمكّنت من توحيد حبكتها الرّوائيّة بسلك العلاقة الّذي يربط بين «سهى»، الشّخصيّة الأكثر محوريّة، والشّخصيّات الثّلاث الباقيات، بطلات الحبكات الثّلاث الأخرى المتّصلة بسهى والمنفصلة عنها في آن.

وهكذا نجحت حنان الشّيخ في تحقيق جدليّة انفصال واتّصال بين الشّخصيات الرّوائيّة الأربع. فبينما تجوع عين «سهى» المثقّفة للمشهد الجميل المتنوّع والألوان المتعدّدة وتهفو قدماها إلى السّير على أرض المكان الاجتماعي العام، فإنّ نور اليمنيّة تكتفي من المكان بمساحة سرير يضمّ جسدين: فتضحك في بيت «سهى» واحةِ متعتها، وترثي ذاتها في بيتها صحراءِ ظمئها المحروسة.

إنّ «نور» تجسّم النّمط الشّائع من النّساء الصّحراويات اللّواتي تراهُنَّ اللّبنانيّة المدينيّة فتتذكّر «نوعاً من الخنافس السّوداء الّتي تدقّ بجسمها كلّ النّهار والليل، عندما تشعر بحاجتها للجماع».

لكنّ الصّحراويات لسن كلهنّ «نور»؛ ولو اكتفت الكاتبة بها ولم تُحْيِ النّمط المضادّ متمثّلاً بالصبيّة الواعدة «تمر»، لكانت روايتها أقسى هجائيّة روائيّة كُتبت عن الصّحراء ومدينتها المسخ.

فالخليجيّة «تمر» ترمز إلى شجرة البلح في موسم النّضج والعطاء وترمز أيضاً إلى الأصالة الّتي تكملها مفاهيم حضاريّة معاصرة تتلقّاها من نموذجها الحضاري النّسوي «سهى»، وهي معلّمتها في «جمعيّة الشّابّات والنّساء في الخليج» وتضيف إليها التعلّق بالأرض والتفهّم لحياة الصّحراء والرّؤية الباسمة إلى مستقبل حياة المرأة الخليجيّة.

إنّ «تمر» لا تنحني أمام العجوز الّذي يسوق النّساء بعصاه بل تنصب قامتها في وجهه وتنهره (ص ١٩٧ ـ ١٩٨). وهي تصرّ على الحصول على «رخصة مشغل يكون على اسمها» (١٩٨)، وتحصل على ما تريد، وتدير مشغلها بنجاح يعطي مصداقية لعزمها على بناء شخصيّتها المستقلّة بأداة العمل الاجتماعي.

البدوي وصحراؤه من وجهة المرأة الأميركيّة: الأضداد تتلاقى

الحبكة الثّالثة في رواية حنان الشّيخ محورها الأميركيّة «سوزان» الّتي جاءت إلى الصّحراء مع زوجها «ديفيد»، والعلاقة بين الزّوجين هي في خريفها الأخير. وفي عري الصحراء لا في زحمة مدينتها، تكتشف الأميركيّة أهمّيتها كامرأة فرد. إنّ أوّل ما يلفت «سوزان» في صحراء العرب هو «اهتمام النّاس بالآخرين» واحتفاؤهم بهم وبسط موائدهم لهم. وإقبال الرّجال الجنسيّ عليها، والحفلات الباذخة الّتي يقيمها من أجلها أصحاب الأجسام الفتيّة المكبوتة الّذين يدفعون أيّ ثمن وكلّ ثمن لتفريج المكبوت الجنسي، تحقّق للأميركيّة المندهشة «حلم ألف ليلة وليلة».

إنّ «سوزان» هي واحتهم الوارفة، موضوع هوسهم وعنوان خطابهم. و«معاذ» الصّحراوي هو رمز هؤلاء الفتية المجوّعة إلى الجنس، والّتي يضفي حرمانها على الجسد النّسائي المحرّم صفة المقدّس.

إنّ جسد الأميركيّة الحريري يطلق البدوي خارج مدار رماله الخشنة فيمرّ بيده على الجسد وينتشي، ويمسك حتّى بقدمها يتشمّمها ويشمّ فيها رائحة المسك والبخور وشذا الياسمين. ويبقى البدوي في كليته مشدود الوتر حتّى يلتقي جسده جسد المرأة الشذيّ الحريريّ، فيرخي أشرعته ويقول للمرأة الحريريّة «إنّها من حور الجنّة اللّواتي يعد الله المؤمنين بهنّ». ثمّ يتابع طقوس عبادة الجسد فيشعوذ بكلام لا تفهمه الأميركيّة لأنّه يبعد عن اللّغة ويغدو طلاسم سحريّة تصعد

من سراديب الغريزة ولا تدرك اللّغة.

والأميركيّة الّتي لا تفهم كيف يصعد اللّعب الجنسي إلى هذا العلوّ القدسي تضحكها المفارقة. وضحكها يستفزّ العابد المتعبّد لوثنها الجسدي إذ يخرق جلال تسابيحه وجدّيّة توجّهه وقدسيّة صلاته، فيثور. وعندها فقط تتأكّد الأميركيّة أنّها «مارلين مونرو الصّحراء» كما أسماها الصّحراويُّون، وتسير وهي تفكّر بصوت عال «إذا تحرّكتُ أهجت، وإذا سرتُ أهجت، وإذا تكلّمت فهناك من يجمع كلماتي كأنّها قبلات».

وما بين «معاذ» و«سوزان»، الصحّراء والمدينة، شوق النّقيض إلى نقيضه. إن «سوزان» تختلف عن زوجته والنّساء الصّحراويات اختلافَ الجنّة بأنهارها عن أرض الخراب الصّحراوي. والمدينة الأوروبيّة التي تأخذه إليها «سوزان» هي، بالنّسبة إلى «معاذ»، الأجمل والأقرب إلى مثال الجنّة. أمّا «سوزان» فإنّها لا تجد نفسها في المدينة الأميركيّة الباردة القلب الّتي تحيلها إلى «نقطة بين الملايين»، وإنّما تجد جنّتها في الصّحراء حيث يمكنها أن تكون «المرأة الوحيدة» و«واحة خضراء وارفة في هذا القحط». الصّحراء تدلّلها وتشعرها بأهمّيتها كامرأة كلّ دقيقة، أما المدينة الغربيّة فترهقها بالكدح اليومي خارج البيت وداخله. وشمس الصّحراء الّتي لم تحتمل «سهى» عدوانيّة لسعها، تمدّ قلب الأميركيّة القادمة من الصّقيع المناخي والعاطفي بالدّفء لأنّها «تصنع الرّبيع في عزّ الشّتاء...».

لكن المدينة (الّتي كانت «سوزان» مدخل «معاذ» إليها) تصيب من البدوي مقتلاً. تعطيه السفلس، ذلك الوجه الآخر للتيه الجنسي الّذي لم يفطن إليه البدوي. وحين ابتلي به أخفاه عن زوجته الحامل فأورثه لها ولابنه.

فهل كان الهوس الجنسي هو مصدر بلوى الرّجل الصّحراوي أم هي المدينة الأجنبيّة التي نقلت إليه المرض؟ أم أنّه التردّي الّذي لابدّ منه حين تلتقي البداوة في احتفائها المضخّم بالجسد مع مدينة تبذل الجسد للمال وتبتذله وتجعل من وعد المتعة مصيدة مميتة؟!

إنّ «سوزان» لا تعفي نفسها من المسؤولية عمّا آل إليه معاذ وعائلته، لكنّها لا تستطيع أن تفكّ من عنقها السّلسلة الذّهبيّة لتقدّمها هديّة للصّغير المريض كما علّمتها عادات العرب. أي أنّ عاشقة البادية لم تستطع أن تفارق ـ ولو في أكثر اللّحظات استثارة لإنسانيتها ـ نزوعَها المادّي النّفعي الأناني رغم كل ما جنته من الكرم الذّهبي الّذي أحاطها به فتيان العرب.

ومن جهة ثانية لم يستطع «معاذ» رمز البداوة في عاطفيتها وبراءتها الشقيّة أو شقاوتها البريئة أن يتخلّى عن تكوّنه الثّقافي الرّائي إلى المرأة بوصفها «معملاً ينتج الأطفال، وكائناً خُلق لمتعة الرّجل، لا لذاته. وهو يفقد رغبته في «سوزان» حين تأخذ المبادرة الجنسيّة؛ وحين تصرخ بالمتعة يستعيذ منها بالله قائلاً: «هالحرمة خنثى، لا راجل ولا أنثى».

ختاماً، يمكن القول إنّ حنان الشّيخ قدّمت عملاً يغني التّقليد الرّوائي النّسوي العربي، والرّواية العربيّة بشكل أعمّ. وقد تمكّنت من نسج بنية روائيّة عضويّة رغم تعدّد الحبكات بفضل خيوط مشتركة تخلّلت الحبكات الأربع وجمعتها حول مركز الشخصيّة الرّوائيّة الأكثر محوريّة في الرّواية وهي شخصيّة اللّبنانيّة سهى..

ولا يعوز حنان الشّيخ القدرة على محاكاة اللّهجات المحليّة الصّحراويّة الّتي عزّزت الرّوح الواقعي في الرّواية وأضافت إلى مصداقيّة التّجربة، وإن كان يؤخذ على الكاتبة إسرافها في استخدام العاميّة اللّبنانيّة بحيث وجدناها تنحدر بها أحياناً إلى مستويات محليّة تقصر عن إدراك وعي القرّاء العرب من غير اللّبنانيّين.

حضور اللحظات ... شعريا (*)

ماجد السامرائي

قد لا يجد القارئ نفسَه مع كتاب ذي حدّين ـ كلاهما قاطع ـ كما يجدها مع هذا الكتاب:

ـ فهناك «حدّ القراءة» التي يقدّمها النّاقدُ للشّاعر..

ـ وهناك «حدّ قراءة» الشّاعر نفسه للوجود والأشياء.. للكون والإنسان..

والقراءتان معاً تتّصلان في حدّ.. وتنفصلان في آخر.

ـ فأمّا اتّصالهما فهو في «حدّ القراءة»: قراءة الكلمات للكلمات.. وقراءة الكلمات للأشياء، وللوجود بكُلّيته.

ـ وأمّا افتراقهما ففي «منطقة القراءة» التي يعتمدها النّاقدُ للشّاعر و«الحلميّة» التي يعتمدها الشّاعرُ للأشياء.

ولكنّنا، في الحالتين، نجد أنفسنا أمام عمل شعري/ نقدي يحقّق التوازنَ للعالم بحدّيه: الكوني والشّعري من خلال ما يمكن أن ندعوه: «توازن القراءة». لذلك يجد هذا القارئ نفسَه مدفوعاً إليه بحسّه وعقله، في قراءة لابدّ لها من أن تُصمّم نفسها وإلاّ ضاع خيطها بين نَوْلَيْن: النّوْل الّذي ينسج عليه الشّاعر، والآخر الذي ينسج عليه النّاقد «قراءته» نصوصَ الشّاعر.

(*) محمود البريكان، دراسات ومختارات (لعبد الرحمن طهماري)، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩