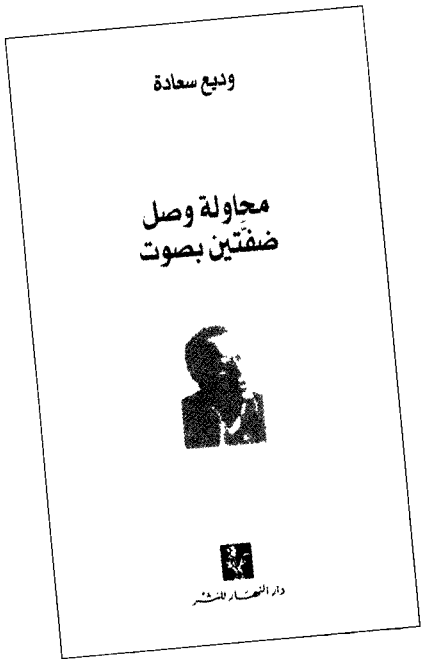
١ ـ فتح الأبواب بين المحسوس والمتخيل



يتميز الشاعر اللبناني وديع سعادة، منذ مجموعته الشعرية الأولى **ليس للمساء إخوة وحتى المياه المياه وبسبب غيمة على الأرجح**، بنَفَس خاص في قصيدة النثر اللبنانية والعربية بوجه عام. وهذا النَّفَس يقوم على إزالة القطيعة بين اللغة ومدلولها، وعلى فتح جميع الممرات بين التعبير الشعري والنبض الذي يقف خلفه، بحيث لا تعود القصيدةُ مجردَ اختبارٍ مجّاني للمهارات أو تصيُّدٍ عشوائي للمفردات أو تراصفٍ كميٍّ للصور والتعابير. لذلك يبدو سعادة نسيجاً شبه فريدٍ في قصيدة النثر التي أُصيبتْ خلال سنوات معدودة بالأعراض نفسها التي أصابتْ قصيدتَي العمود والتفعيلة من قبلُ. وأعني بهذه الأعراض: النمطيةَ، والتكرارَ، والحشوَ، والتقنياتِ الجاهزةَ، وابتعادَ الشعر عن مصادره القلبيّة والحياتية. أما وديع سعادة فيبدو كأنه نجا بنفسه من الطوفان عبر قاربِ الحقيقة الصغير الذي اقتصر حملُهُ على الصدق والتواضع وتصيُّد بَرْقِ الرأس، وفق تعبير أنسي الحاج.

كأنّ القصيدة عند وديع سعادة هي الوديعة الأخيرة التي تتركها الحياةُ في عهدتنا قبل أن ترحل. ولأنّ الحياة تسحب منا كلَّ شيءٍ باستثناء التعبير، فإنّ على الشعر أن يحتفظ بنقائه ونزاهته ودقة تصويبه نحو المعنى ما دام هو الأداةَ الوحيدةَ المتبقية من حطامِ عالمٍ لا يمكن استعادتُهُ. يتعامل سعادة مع الشعر بوصفه الصندوق الأسود الذي يشير الى الخلل الذي أصاب طائرةَ الحياة بعد سقوطها، رغم أنّ اكتشاف الخلل لا يردّ الكارثة ولا يغيِّر شيئاً في طبيعة المأساة الإنسانية. ومع ذلك فنحن نلجأ الى الكتابة كما لو أنها تعويذتُنا المتأخرة في وجه الشقاء، أو عزاؤنا الأخير الذي يقدم لنا جائزة الترضية بعد خسارة الرهان.

*

في مجموعته وديع سعادة الجديدة: **محاولة وصل ضفتين بصوت*** يتابع الشاعر ما كان بدأه من قبل ويقدم قصائدَ متفاوتةَ القصر والطول، لكنها تتشارك في هذا الوخز الحنونِ والمرّ الذي تخز به روحَ القارئ. القصائد القصيرة تحتلّ غالبية مساحة المجموعة، وهي قصائد شبيهة بما أَطْلق عليه العرب تسمية «التوقيعات». فالقصيدة الواحدة لا تتجاوز الأسطر القليلة، غير أنها شبيهةٌ بالحصاة الصغيرة التي لا تكفّ عن صنع دوائرها داخل النفس:

الذين جرفتهم المياه الى الوادي
ارتفعوا غيوماً
لم يمطروا
وقفوا فوق
نظروا الى الأرض
وتبدّدوا. (ص ١٣)

هذه القصيدة القصيرة التي أطلق عليها وديع سعادة تسميةَ «غيوم» هي نموذجٌ من النماذج الكثيرة التي يزخر بها ديوانُه الجديد، والتي تقوم بغالبيتها على الاختزال والكثافة الممزوجين بالبساطة التعبيرية. ليس ثمة من جنوح إلى التعمية أو التثاقف والادّعاء والتعقيد، بل يعمل الشعرُ في مناطق البساطة العميقة والإيحاء المترسّخ بين الغموض والوضوح والتنقيب في المكان الذي تنبع منه الأحاسيسُ والمشاعر. ورغم تعدد الأفكار وتشعّبها يلحّ شعرُ وديع على فكرتين أساسيتين قوامهما: الزوال والتغير وتبدل المصائر من جهة، والدمج التام بين الحيوات من جهة أخرى. غير أنّ الفكرتين كلتيهما تتوحدان في معنى الموت.

لكنّ الموت عند وديع سعادة لا يُفضي إلى العدم أو الكابوس أو الجحيم، بل إلى شيء من الخدر الدافئ والحسرة اللذيذة الناجمة عن الحنين. فالذين ماتوا وفق قصيدته السابقة «غيوم» لم يتلاشوا تماماً، بل تحولوا إلى غيوم تحلّق فوق الأرض وتتبدد. والموتُ عند الشاعر هو نوع من حياة أخرى يمارس فيها الموتى طقوساً وعاداتٍ خاصةً بهم، لكننا لا ندركها نحن. غير أنهم مثلنا يحبون ويكرهون ويحلمون ويتذكرون، كما في قصيدة «إرث الموتى»:

* ـ وديع سعادة: **محاولة وصل ضفّتَيْنِ بصوتٍ** (بيروت: دار النهار، ١٩٩٧).

طلعوا من تحت التراب

وعادوا

فقط ليرسموا ابتسامة

نسوا أن يتركوها لنا. (ص ١٧)

*

والقصائد برمتها تقوم على نوع من الاندماج بين الإنسان والطبيعة. والإنسان ليس ابناً للطبيعة عند وديع سعادة فحسب، بل هو جدّها وطوطَمُها في الآن ذاته. إنه ما إن يموت حتى يتحول إلى زهرة أو غيمة أو حصاة أو قطرة ماء. والشعر بهذا المعنى يصبح تجولاً بين العناصر السابقة والعناصر اللاحقة. إنه يدور كرقّاص الساعة بين عالمي الحياة والموت اللذين يتبادلان دائماً الهويةَ والكينونةَ والحسرة. فالأموات يتنزهون في حدائقهم الخلفية، تماماً مثل أموات بدر شاكر السياب، أو يحدّقون من وراء الغيوم والأحجار والأوراق دون أن نلحظهم. كما أنّ لهم تقويمهم وتاريخهم وأعمارهم مثلنا تماماً:

دفنتْ طفلها هناك وانتظرتْ سنوات

لتنام قربه

وحين وضعوها في ذاك التراب

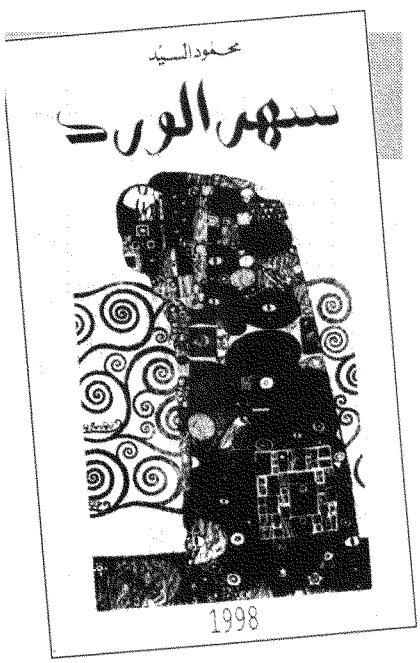
صار عمرها يوماً

وكان هو صار عجوزاً. (ص ٣٥)

هكذا يبدو عالم وديع سعادة شبيهاً إلى حدٍ ما بعالم «الهايكو» الياباني، حيث يحاول الشعراءُ بقصائد لا تتعدى الأبيات الثلاثة أو الأربعة أن ينفذوا الى جوهر الفكرة وأن يصيبوا لبَّ المعنى دون شروح أو إضافات. وأظن أنّ الشاعر لم يكن بمنأى عن تلك التجربة القادمة من أقاصي الشرق والتي تقوم على الاندماج والتداخل الكامل بين العناصر والكائنات، وعلى اعتبار الإنسان تفريعاً من تفرعات الطبيعة ووجهاً من وجوهها الكثيرة. لكنّ هذا الشعر لا يعدم أيضاً مرجعيته المحلية حيث نرى بعضاً من ظلال الشعر اللبناني المكتوب بالفرنسية، وبخاصة شعر جورج شحادة الذي لا يبتعد كثيراً عن مناخ مثلِ هذا التعبير: «بلادٌ كلُّ رجالها يغادرون/لذلك كانت نساؤها يقترنّ بالأشجار».

*

ليس الهدفَ من مثل هذه المقارنات ردُّ شعر وديع سعادة إلى نسب معين ولا إلى التقليل من خصوصيته، بل إلى وضعه في سياقه التاريخي الذي يتوزع بين المحلي والإنساني، والتدليلِ على قوة هذه المدرسة التي تزاوج بين محسوسية الواقع ودهشة السحر، وتؤالف بين الحقيقي والأسطوري دون افتعال أو تكلّف يُذكر. ففي القصيدة الطويلة «استعادة شخص ذائب» (٥٣ ـ ٥٧) يبدو السياق وكأنه يستند إلى رواية حقيقية عن الشخص الذي تحول ماء ذائباً في بحيرة، وعن الشخص الآخر الذي عليه لكي يستعيده أن يشبهه، أي أن يتحول بدوره إلى ماء مماثل. والقصيدة برمتها تدور وسط عالم سحري دافئ وأخّاذ، عالمٍ تنفتح فيه الأبوابُ بين الأحياء والموتى ويتقدم معه الشعرُ لكي يُحلّ من جديد تلك العقدةَ المستعصيةَ على البشرية منذ أقدم العصور. يَحلّ وديع سعادة العقدةَ بأن يغادر حياتَه كالموتى، ليدخل في حيوات أخرى أكثر نحولاً وصغراً وقدرةً على المناورة. يدخل كما أبوه الميت في أنفاق العظام ومسامّ الهيولى وحفيفِ الأوراق وزحفِ الحشرات، ويعلن بأنّ الموت خرافةُ الحياة الكبيرة لا نهايتها الأفظع. لا موت أبدياً على الأرض في نظر سعادة، ما دام الإنسان قادراً على الحلول في جسد العشبة أو الشجرة، وعلى أن يعلن في الوقت ذاته: «أنني أسمع الآن دقات ماء/وعليَّ أن أفتح».



٢ ـ جدلية الإقامة بين الأضداد

يؤثِرُ الشاعر السوري محمود السيد، خلافاً للكثير من الشعراء العرب، أن يتوارى خلف نصوصه وأن يعمل على تجربته بتواضع وصمتٍ، بعيداً عن الضجيج والبهرجة والتسويق الإعلامي. لذلك نادراً ما نراه في مناسبة أو احتفالٍ أو مهرجانٍ، ونادراً ما سعى إلى ترويج كتاباته وتظهيرِ اسمه في زمن يكاد الشعر ـ كما الفنُّ بوجه عام ـ يتحول إلى ظاهرة إعلامية واجتماعية ويكاد معظمُ الشعراء يتحولون الى مروِّجين لأنفسهم وإلى اختصاصيين بارعين في فنّ الدعاية والعلاقات العامة. وهذه الإشكالية المتفاقمة ليست مسألةً أخلاقية محضة، بل هي غالباً ما تنعكس على الكتابة

نفسها وتدمغ المشروعَ الشعريَّ برمته، بحيث يقف هذا المشروعُ على المفترق بين الخطابة والهمس، وبين الشعار والمكابدة الداخلية، وبين الانحياز إلى الطنين الفارغ أو البحث عن العميق والجوهري في الكتابة.

*

في هذه المجموعة الجديدة: **سهر الورد***، كما في مختلف أعمال محمود السيد، لا يبحث هذا الشاعر عن منصةٍ للإنشادِ أو التطريب الخارجي، بل يدخل في مساءلة الواقع واستنطاقه من خلال الرموز الحية التي ما تزال بقايا نيرانها تلمع وسطَ الرماد المتعاظم. هكذا ينشغل الشاعر عن كلِّ ما لَهُ علاقةٌ بمتطلبات السوق وأسباب الرواج والإيصال السهل والسريع، منصرفاً عن ذلك كله إلى تلمسِ طريقٍ أخرى تقيم بينه وبين وجهه الآخر وشائجَ وَصِلاتٍ دائمةَ التجدد. وليس شهابُ الدين السهروردي بهذا المعنى سوى الذريعةِ التي يتوسلُّها «السيد» لإظهار تبرمهِ وضيقِهِ وغربته عن الواقع من جهة، ولتمجيد الموت بوصفه فرصةً لإنهاء الظهور وباباً للدخول في الخفي والمبهم من جهة أخرى. ليس مهماً بعد ذلك أن يكوت الموتُ ناجماً عن القتل أو عن المرض والعزلة والقهر، ما دام الموتُ بجميع أنواعه «ضرباً من القتل» على حد أبي الطيب المتنبي. كما أنّ اختيار محمود السيد أن يوقّع نسخَ كتابه بالعبارة التالية «في البدء كان القتل» يكشف عن إحساسه المرير بأنّ القتل هو فعلٌ ملازمٌ لهذه الأمة منذ فَجْرِ ولادتها وحتى تاريخها الحديث، ملتقياً بذلك عن قصدٍ أو غير قصدٍ مع رؤية أدونيس في **الكتاب** حيث يتحول التاريخُ العربيُّ الرسمي إلى مجرّةٍ من الدماء والجثث والخيانات.

*

لا يكتفي السيد في مجموعته الشعرية بإظهار الاشتغال على الاسم والاشتقاقِ اللغوي وتحويلِ لفظة «السهروردي» إلى «سهر الورد»، بل يشير إلى نوع من التماهي الملتبس الذي يجعل من الشاعر داخلاً في السهروردي وخارجاً عنه. إنّه من بعض الوجوه بعضُ تجليات الشاعر [السهروردي] المقتولِ في «الورد والدم» كما يعبِّر في العنوان الفرعي، ولكنه يخاطبه من وجوه أخرى كما لو أنه الحبيبُ الذي يسعى إليه والغايةُ التي يودُّ بلوغَها والموتُ الذي يتمنى حضورَه لينكشف له الغطاء. وهو تبعاً لذلك يستعين في مقدمة الكتاب بنصين صوفيين لكلٍّ من جلال الدين الرومي والنّفري. في النصّ الأول بحثٌ عن الارتقاء والصعود من ظلمة المادة إلى بهاء الحياة وضوئها الكاشف، وفي النص الثاني جنوحٌ إلى التأويل والإشارة وتمجيد للألِفِ الذي يتفرد وحده بالاستقامة وسطَ الأبجدية المائلة. ثمة حجابان، إذن، يقفان بين العاشق ومعشوقه الذي عليه أن يتخفف من اللغة كما من الجسد ليتخلص من كثافة المادة وكثافة اللغة، وصولاً إلى الاتحاد بمن يشتهي ويحبّ: «وفي عزّة البكاء على نفسي/أدخلُ إليك من باب الكتابة/ألست الطريق؟/كيف أجتاز طريقي إليك؟/واللغة تبهرني/والجسد يخاف بي؟/كيف أجتاز طريقك إليّ/والكلامُ يحاصرني/ويحجبني عني الكلام؟» (ص ١٨ ـ ١٩). يقابل هذه الرغبة في التخفف من اللغة، ومعانقةِ الصمت أو الدخول فيه، رغبةٌ مماثلةٌ في الانفكاك من أسر الجسد والدخول في فلك الروح المحلِّقة خارج جاذبية العناصر وقيودها: «ها إني تأهبتُ أيها القاتل/فأنجزْ بي القتل/اقتلني واحذرْني خارج جسدي/تحررتُ من جاذبيتي فتعال نرقص/صرتُ فرحاً بلا جسم/فتلمَّسْني بإيقاع جسمك» (ص ١٩ ـ ٢٠).

*

غير أنّ الضمير في مجموعة **سهر الورد** يظل دائماً ملتبساً وعديم الوضوح بحيث تضيع الفواصل بين المخاطِب (بكسر الطاء) والمخاطَب (بفتحها). ومع غياب الحدود الواضحة بين المنادي والمنادَى يغيب أيضاً جنسُ المتكلم ويلبس أغلبَ الأحيان لباسَ الأنثى لا لباسَ الذكر. فنحن نكتشف في غير عبارة أنّ الشاعر يتقمص صيغةَ المؤنث ويتحدث كما لو أنه امرأة لا رجل: «لتقوم وتستقبلني/وأنا لك أقوم عارية إلا من دفء أطعنك به/ فينبلج بك العاشق»، أو: «تقول: يا حبيبتي/فأنتقل من اللوز إلى طعم اللوز/أنتقل من الورد إلى عبق الورد/فتسهر بي»، وغير ذلك من الأمثلة. كأنّ محمود السيد يتعمّد أن تظل الضمائر في دائرة الغموض بحيث يترك القارئ في أرضٍ من الشكّ وعدم الثبات واللايقين، كما يترك له مهمةَ التأويل والبحث وإعادة التأليف. فنحن لا نكفّ عن التساؤل إذا ما كان الشاعر نفسه هو الذي يخاطب السهروردي متقمّصاً صيغةَ المؤنث، أم أنّ روح السهروردي تخاطب قاتلها باحثةً عن خلاصها خارج القفص الدنيوي الضيق، أم أنّ الخطاب هو بين الإنسان المخلوق والإله الخالق؟

أسئلة كثيرة تدور في النفس دون أن تُفصح القصيدةُ عن مكنونها أو تزيلَ مساحاتِ الغموض والريبة. لكنّ القصيدة ما تلبث أن تغادر غموضها في بعض الأحيان لتُفْصح بشكلٍ مباشرٍ عما ذهبتْ إليه عبر الإيحاء والإشارة البعيدة. ولعلّ من أوضح مراميها السياسية هو ما يَظْهر عبر هذا المقطع الاتهامي الذي يحدد فريقَي المواجهة ويشير بالاسم إلى الضحايا كما إلى الجلادين: «ودائماً القاتل يتموّه/هو باسم

* ـ محمود السيد: **سهر الورد** (دمشق ـ بيروت: دار ألِف للكتابة الجديدة، ١٩٩٨).

الفقراء يزيد بؤسَ الفقراء/ويأكل وأتباعه الذهب/هو باسم النهار يعمِّم الليل/فلا تراه إلا القصورُ والمرايا(...)/هو باسم الإشراق يقتل السهروردي/هو باسم التوحيد يقتل الحلاّج/وهو ليس في التوحيد ولا الإشراق/يُشْرك ويقتل من يشرك بوحدانيته(...)/يَلْبس لكلِّ عصرٍ لبوسَه/ويتزين بأسماء الجلالة والفخامة، السيادة والسمو...» (ص ٣٨ ـ ٣٩). ولعل الشاعر الذي ضاق ذرعاً بالكنايات والترميز الخفي أراد أن يشهد بوضوح ضد السلطة العربية الحاكمة التي تلبس عشرات الأقنعة وتقتل ضحاياها الكُثُرَ بعد أن تسرق شعاراتهم وتلبس لبوسَهم وتدّعي الدفاع عن حقهم في الكرامة والشبع والحرية.

*

تختصر مجموعة **سهر الورد** أبرز الخصائص المميزة لقصيدة النثر العربية. فهذه المجموعة لا تبحث عن أسلافها في سلالات الآخرين وعروقهم المختلفة بل تشتغل على مادةٍ نثرية تضرب جذورها عميقاً في التاريخ العربي والإسلامي والمشرقي بوجه عام. فنحن كثيراً ما نعثر على ما يذكّر بالعهد القديم، وبخاصة بنشيد الأناشيد الذي يترك ظلالَه البنّيّة في غير مجموعةٍ من مجموعات الشاعر: «فهاتوا الكرز لأزقّه لحبيبي/هاتوا التفاح لأشمّ به حبيبي/هاتوا العنب، اللوز، زهرَ النارنج وزهر البرتقال/فالوجه يبشِّر بقدوم حبيبي» (ص ٧٤ ـ ٧٥). كما نعثر في الوقت ذاته على تأثيرات اللغة القرآنية، بما تختزنه من بلاغة وإيجاز وتوازنات تعبيرية عالية، وعلى تأثيرات التجربة الصوفية والإشراقية، وبخاصة تجربة النفري في كتاب **المواقف**: «أوقفني بين الماء والنار وقال: /لاتخرج، فإذا خَرَجتَ قُتِلْتَ /لا تدخلْ، فإذا دخلَت قَتَلْتَ/وتعلَّمْ من الماء لغةَ النار/وتعلَّم من النار لغة الماء...» (ص ٢١).

اللغة عند محمود السيد نابضة، وعصبية، وحافلة بالتنوع والصياغات التعبيرية المختلفة. كأنّ النثر عنده لكي يؤكد شاعريته يحاول أن يستعين بكل ما يستعين به الشعرُ من تكثيفٍ للعبارة وتنويعٍ للصياغات وتأكيدٍ على البلاغة والحذف والإضمار. ثمة هذا التقابل المستمر بين الجمل، والتأكيد على جدلية المعنى عن طريق التضاد والطباق والتناظر الدائم. كل شيء يولد من أحشاء نقيضه: الحياة والموت، الدم والورد، الكلام والصمت، النهاية والبدء، الظلمة والضوء. العبارات مضغوطة ومشغولة بعناية، وشبه متساوية، بحيث تؤدي مفاتيحُها المتماثلة ما يؤدي الوزنُ بالنسبة إلى الشعر. والتكرار في المجموعة لا يبعث على السأم ولا يدلّ على الحشو والإطناب، بل هو مفتاح العبارة الذي يصلها بأكثر من دهليز أو ممرّ بقدر ما يعطيها قوةَ الاندفاع والتأكيد والتأثير النفسي الفعال.

٣ ـ صرخة الجسد في وجه جلاديه

تتميز حنان الشيخ في كافة أعمالها الروائية بجرأتها البالغة على فضح القيم الاجتماعية السائدة وإماطة اللثام عن الأقنعة التي يستتر وراءها حرّاسُ هذه القيم والمتشبِّثون بحمايتها من الانكشاف أو الافتضاح. لكنّ الكاتبة لا تكتفي بتحويل الإنسان إلى مجرد ضحية لا حَوْل لها ولا قوة، أو بجعل الفرد ـ وبخاصة المرأة ـ يواجه نوعاً من القدر الشكسبيري المحتوم الذي لا يستطيع إزاءه فعلَ أيِّ شيء، بل هي تضعه في المأزق الصعب تاركةً يديه طليقتين بما يكفي للمواجهة والاختيار والاحتجاج. الكتابة عند حنان الشيخ ليست مجانبةً للحقيقة وهروباً إلى المجاز والرمز والتجريب المحض، بل هي تهيئةٌ لمسرح المواجهة ورسمٌ شديدُ الواقعية للعلاقة بين القدر والإرادة، بين تشبُّث المجتمع بفرض هيمنته وسلوكياته وأنماط تعبيره وبين رغبة الفرد في الانعتاق وسعيه الحثيثِ إلى إعادة تأليف حياته بنفسه. ومع ذلك فثمة وطأة شبه قدرية تُلْقي بثقلها على الأبطال، وتجعلهم يتحركون في حيّز ضيق، أو يواجهون جدراناً مسدودةً، أو يحاربون طواحينَ الهواء. ورغم محاولة حنان الدؤوبة وَضْعَ أبطالها في ظروف طبيعية، وتَرْكهم لمصائرهم بعيداً عن تدخل الراوي أو انحيازه المضمر لأفكاره وقناعاته وجنسه، فإنّ رواياتها تشي بنزعة «أنوثوية» تبدو معها المرأةُ في الغالب ضحيةَ الاستبداد الذكوري وتحاول جاهدةً أن تطلق صرختها عاليةً في وجه

العسف والتمييز اللاحقين بها، ولو أدى ذلك الى أن تدفع الثمن من لحمها الحي وأحلامها المتداعية.

*

تبدو رواية حنان الشيخ **حكاية زهرة***، الصادرة في طبعتها الثالثة، نموذجاً للرواية النسائية التي تتمحور حول قضايا المرأة وهمومها في مجتمع يتربع على سدَّتِهِ الرجالُ وَيَسنُّون بأنفسهم شرائِعَهُ وقوانينَهُ ويتحكمون بمقاليده وسائر شؤونه. فزهرة، بطلة الرواية، تترعرع في الخوف وداخله وعلى ضفافه، وفي الخوف تكبر وتشبّ وتكتشف أنوثتها وتتزوج وتعشق وتواجه الحربَ واحتمالَ الموت. منذ الصفحة الأولى وحتى صفحة الرواية الأخيرة ثمة عالمٌ ذكوريٌّ مهيمنٌ ومتحكّمٌ في السِّلْم كما في الحرب، في الاقتصاد كما في العملِ والزواج والسياسةِ وتوجيهِ دفّة الحياة اليومية. وليس صدفةً أنَ تبدأ الرواية بمشهد أمٍّ وطفلتها تحاولان أن تتجنبا قَدْرَ المستطاع لكماتِ الأب وعنفه المستشري، وأن تنتهي بصورة زهرة النّازفة وهي تجرجر جَسَدَها الواهن المصابَ بطلقة القنّاص الذي عشقَتْهُ. وبين المشهد الأول والمشهد الأخير ليس ثمة سوى الكابوس اليومي والإحباط المتواصل الذي يسري على الشخصيات كلها ويترك الجميعَ ذكوراً وإناثاً مطعونين بسيف التخلف والقهر وغياب العدالة.

هذا التخلف وتلك اللعنة اللذان تقدمهما الرواية لا ينحصران في مكان بعينه، بل يلاحقان مصائر الأبطال ـ وبخاصة زهرة ـ إلى الأماكن كلها. كما لو أنّ حنان الشيخ تريد أن تقول إنّ المأساة لا تكمن في المكان بل في الرأس، وإنّ ما يدفعه الأبطال من ثمن لا يعود إلى كونهم ينتمون إلى بلد بعينه بل إلى نمط من التفكير والسلوك المحكومَيْن بالعجز. وفي مجتمع ذكوريٍّ متخلفٍ تصبح الازدواجيةُ والنفاقُ سيِّدَي الموقف. فهذا المجتمع الذي يتظاهر بالعفّة والطهر وسموّ الأخلاق يتحول في ما يتعدّى السطوحَ إلى مجتمع تسود فيه الفوضى والفحْشاءُ وتتكاثر الموبقاتُ والرذائلُ والأفعالُ الشاذة. لم تكن مأساة زهرة، إذن، سوى ثمرة النفاق الاجتماعي والكبتِ المستشري وفظاعةِ المجتمع الأبوي البطريركي الذي تُولد الرذيلةُ في أحشائه.

*

ويكفي أن نستعرض شخصياتِ الرواية الذكوريةَ لنتبين خيط المأساة الذي جعل من زهرة كائناً هشّاً معطَّل الإرادة وعائماً كقارب صغير في بحر هائج. فهناك شخصية الأب القاسي القادم من إحدى قرى الجنوب ليستقرَّ وعائلَتَهُ في حزام البؤس في ضواحي بيروت، والذي يعتقد بوجوب طاعة المرأة التّامة للرجل وخضوعها له. وهذا الأب، الذي تشبه شخصيتُهُ شخصيةَ أحمد عبد الجواد في **ثلاثية** نجيب محفوظ، لا يتورّع عن ضرب زوجته وابنته ضرباً مبّرحاً بسبب شكّه في تصرفات الزوجة وتواطؤ الابنة. وهو لا يخفف من قسوته واستبداده إلا في سنيّ حياته الأخيرة حيث يصاب بالمرض والوهن.

الشخصية الذكورية الثانية في الرواية هي شخصية الخال، خال زهرة، الذي نادراً ما تَعْمد الكاتبةُ إلى الإشارة اليه بالاسم لأنه ليس بالنسبة إليها سوى رمزٍ آخر للهيمنة المغلّفة بالوداعة أو ثقافة الالتزام. فهذا المناضل السابق، المنتمي إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي والهارب من لبنان إلى افريقيا إثر الانقلاب الفاشل للقوميين على العهد الشهابي، يتحول في إفريقيا إلى رجل تقليدي عادي، فاقدِ الهدف والحلم، ولا يتورع بدوره عن التحرش الجنسي بابنة أخته المسافرة إلى افريقيا هرباً من ظروفها الاجتماعية والنفسية المزرية.

وهناك شخصية ماجد الضعيف والهارب من ضعفه وفقره إلى افريقيا، والذي تقبل به زهرة زوجاً هرباً من تحرشات خالها وبحثاً عن شيء من الطمأنينة التي لن تعثر عليها، فتعمد إلى الطلاق منه والعودة إلى لبنان لمواجهة الحرب الأهلية الضارية.

أما مالك وسامي فلا يتبدى منهما سوى ذلك العنف الذكوري الجنسي الباحث عن الارتواء، إذ يعمد الأولُ إلى فض بكارة الفتاة المراهقة في مطالع صباها ثم يرفض الزواج منها تاركاً إياها لمصيرها المأساوي، في حين تندفع زهرة طواعيةً بعد استشراء الحرب واشتداد أهوالها إلى اقامة علاقة غريبة مع الثاني الذي يعمل قنّاصاً على سطوح إحدى البنايات المجاورة. وحين تكتشف زهرة أنها حامل في شهرها الرابع تحاول التخلص من الجنين فلا تستطيع، ولا تجد أمامها سوى مطالبة سامي (القنّاص) بالزواج منها، غير أنه يسدد إلى جسدها إحدى رصاصاته القاتلة بعد أن يعجز عن إقناعها بالعدول عن الفكرة.

وهناك أخيراً شخصية أحمد، شقيق زهرة، الذي لم تمنعه دماثته ورقته من الانخراط في الحرب الأهلية اللبنانية والوقوف وراء متاريس القتل والتذابح.

*

مقابل هذا العنف الذكوري البارز، والذي جاءت الحرب تتويجاً دموياً لضراوته وحدّته، لا تجد المرأةُ الضعيفة سوى

---

* ـ حنان الشيخ: **حكاية زهرة** (بيروت: دار الآداب، ط ٣، ١٩٩٨).

استخدام جسدها للانتقام من نفسها ومن الآخرين. هكذا تقيم الأم، أمُّ زهرة، علاقةً محرمة وآثمة مع رجل آخر وعلى مرأى ومسمع من ابنتها الطفلة، الأمر الذي يترك في نفس الصغيرة خدوشاً لا تمحى.

كما تقيم زهرة، بالمقابل، علاقاتٍ غريبةً وغيرَ طبيعيةٍ مع كل الرجال الذي عرفتهم. فعلاقتها بمالك، وتسليمُ جسدها المراهق له، مسألةٌ غير مفهومة، وكذلك زواجها من ماجد الذي لا تحبه، أو علاقتها الغريبة مع القنّاص الذي يقتات من لحوم البشر ويعيش على دمهم المراق. غير أنّ أخطاء الفتاة المتتالية تبدو ثمرةً طبيعيةً للخطيئة الأصلية الأولى التي لا تشكل الأمُّ غيرَ أداتها المباشرة، فيما سببها الحقيقي في رأي المؤلف الضمنيّ يتمثل في هيمنة الرجل واستبداده وإلغائه الكامل لشخصية المرأة ودورها. لا يعود أمام النساء في هذه الحالة سوى مقابلة الخطيئة بالخطيئة والانحراف بانحرافٍ مماثل أداتُهُ الأهم بالنسبة إليها هو الجسد. هكذا نجد في **حكاية زهرة** عالماً كاملاً من الانحراف والازدواجية والتكاذب، الذي لا يتمّ خارج المنزل فحسب بل بين أفراد الأسرة الواحدة التي تبدو متضامنة في الظاهر.

*

لا تتورع حنان الشيخ عن تعرية النفس الإنسانية من جميع أقنعتها وطلاءاتها الخارجية. وهي لا تكتفي برسم الشخصيات من الخارج بل تنفذ إلى أعماقهم وتقلبهم على جميع وجوههم لكي تنقل لنا بصدقٍ ما يدور في خلدهم، وما يعانونه من تناقضات ومكابدات وتمزقات. لذلك لا تكتفي باستخدام الضمير الغائب في السرد والقصّ ووصف الشخصيات، بل تجعل بعضَ شخصيات الرواية يتحدث بضمير المتكلم عن هواجسهم ونزعاتهم الغريبة. فكأنّ الكاتبة لا تريد أن تظلم أحداً من أبطالها ولا أن لا تمارس بدورها الاستبدادَ والعسفَ بحق الآخرين، بل تستنطقهم واحداً تلو الآخر وتجعلهم يرافعون عن أنفسهم بقدر ما يستطيعون. وبهذه الطريقة نكتشف أنّ تحرش الخال بابنة أخته يعود إلى إحساسٍ عارم بالنفي والوحشة وفقدان العاطفة وغياب الوطن والقضية. كما نكتشف الكبتَ المزمنَ والمقرون بالضعف وعدم الثقة في شخصية ماجد، الذي رأى في زواجه من زهرة تحريراً له من عقده المختلفة.

وإذا كانت حنان الشيخ قد غاصت في شخصيات العديد من أبطالها، فإنّ جهدها الأساسي انصبّ على زهرة، بطلةِ الرواية، التي أرادت من خلالها أن ترفع صرخةَ احتجاجها إلى أبعد مسافة ممكنة: احتجاجِها على السلطة والوضع الاجتماعي الذي جعل الجنوبيين، كما سكّانَ الأطراف، يَهْجرون قراهم ومساقطَ رؤوسهم بسبب الفقر والحرمان وغياب الإنماء بحثاً عن لقمة العيش المغمّسة بالألم والذلّ في ضواحي بيروت الفقيرة أو في مجاهل افريقيا المحكومة بالجهل والملاريا والوحشة القاتلة... واحتجاجِها على عقلية الرجل الذي يردّ على استبداد السلطة وتنكيلها به بتحويل المرأة الى ضحية مزدوجة يتقاسم التحكُّمَ بها الرجلُ والسلطةُ على حد سواء... واحتجاجِها على الحرب التي هي تحويلٌ للصراع عن مجراه الأساسي، حيث يجب أن تكون المجابهةُ في الأصل مع التخلف والطائفية والجهل لا بين الضحايا أنفسهم... واحتجاجِها الضمنيِّ أيضاً على المرأة نفسها التي لا تنتقم من الرجل بقدر ما تنتقم من نفسها عن طريق الخيانة أو الزنا أو منحِ الجسد لمن لا يستحقه.

*

كانت العلاقة بين زهرة وبين القنّاص هي ذروة الفانتازيا المحيِّرة التي مهدتْ لها الكاتبةُ منذ الصفحة الأولى. ففي عالمٍ سقيمٍ وفقيرٍ وغير عادل يتساوى المعقولُ واللامعقول، والفضيلة والرذيلة، والمتوقَّعُ واللامتوقع، وتنفتح الحياة على جحيمها المتكرر في غير صورة ووجه. إنّ زهرة تختار هذه العلاقة لتهزم الخوف عن طريق الاقتران به. لم يعد أمامها للنجاة من القنّاص، الوجهِ الأبشع للحرب، سوى الوقوع عليه، على طريقة المثل القائل: «إذا خفتَ من شيء فَقَعْ فيه». لكنها كانت في الوقت ذاته تقع على الهلاك أو الانتحار أو طريقِ اللاعودة. فالثمرة المحرَّمة التي حملَتْها في أحشائها لم تكن سوى الثمرة المشوَّهة لهذه العلاقة الشيطانية التي هي غرسةُ الحرب ونباتُها السامُّ. وفي حين ظنت زهرة أنها تنتصر على الحرب عن طريق انتصارها على القنّاص ودفعهِ إلى استعادة جسده الإنساني وجانبه الرحيم، كانت في الحقيقة تندفع إلى هاويتها العميقة والنقطة الختامية لمأساتها المتصاعدة.

*

لقد نجحتْ حنان الشيخ في أن توصل رسالتها إلينا، نحن القرّاءَ، دون لجوء إلى الوعظ والخطابة والتبشير الأخلاقي. إذ إنها اكتفت بتقديم أبطالها كما هم، عراةً إلا من الحقيقة ومأزومين في البحث عن مخرج للازدواجية المستحكمة بين ما يقولونه وما يفعلونه. كما نجحت الكاتبةُ في جعلنا نقف على رؤوس أرواحنا منذ البداية إلى النهاية، متتبّعين مصائرَ الشخصيات بترقُّب، وانتباه، متعاطفين حيناً ومتبرمين أحياناً أخرى. ولكننا نظل شغوفين باستمرارِ بطلاوةِ السرد وسهولةِ اللغة وتوتُّرِ الأسلوب والوقائع. وربما نأخذ على حنان الشيخ هذا النزوع المأساوي البالغَ القتامة، والذي لا يترك على مساحة الرواية كلها فسحاً للتنفس أو التفاؤل أو الضحك المتقطع. لكنها تركت لنا عملاً روائياً مميزاً في واقعيته وجرأته وقدرته على المجابهة وطرحِ الأسئلة الأكثر إقلاقاً وخطورة.

بيروت