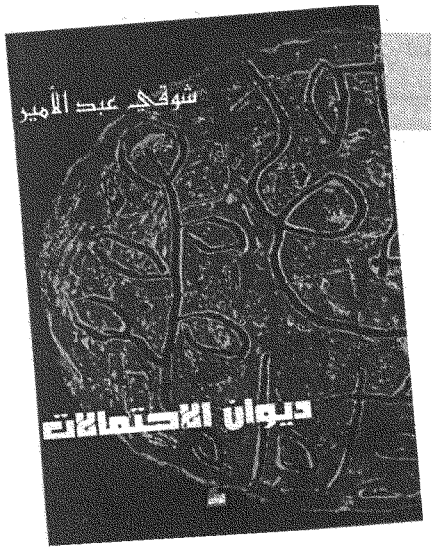


١ ـ أرض الجسد المفقودة وأرض الكلمات الموعودة

يواصل الشاعر العراقي شوقي عبد الأمير مسيرةً شعرية مميزة بدأتْ منذ أكثر من ربع قرن وما زالت تتنامى وتترسّخ وتتعدد أساليبُها ومناحيها. هذه المسيرة بالطبع تنتمي إلى كوكبة الشعراء العراقيين الذين ورثوا جيلَ الريادة الأولى، أمثال بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البيّاتي ونازك الملائكة وسعدي يوسف من جهة، والذين اضطرتهم ظروفُ العراق الصعبة إلى شقّ عصا الترحال والتوزُّع بين أصقاع العالم ومنافيه من جهة أخرى. لقد بات الأدبُ العراقيُّ بهذا المعنى، والشعرُ بوجهٍ خاصّ، موزَّعاً بين منفى الداخل ـ الموزّع بدوره بين القمع والحصار ـ وبين منفى الخارج المُثْقَل بالغربةِ والقلقِ والحنينِ واللايقين.

لكنّ المنفى الثاني، على ثقله وقسوته، أتاح لشعراء الخارج فرصاً أكبر للحرية والتنوع والاحتكاك بالعالم، كما أقام بين الشعراء ووطنهم المسافةَ الكافيةَ للرؤية أو للشجن، وللحنين أو لإعلاء الصرخة. ورغم بعض الأصوات الأصيلة التي ما تزال تحافظ على جدّتها ومثابرتها في الداخل العراقي، فإنّ ضراوة الواقع وهول المعاناة دفعا بمعظم الشعراء إلى الانكفاء والصمت، أو إلى تكرار ما أنجزوه من قبل، أو إلى ركوب موجةِ التملّق والمديح العموديين. هكذا وجد الأدباءُ والشعراءُ العراقيون أنفسَهم بين نارين: نارِ الإقامة على جَمر القهر والجوع والاختناق داخل الوطن، ونارِ التشرّد والطواف بين المنافي في الخارج. لكنّ الملاحظ أنّ أعداد المنحازين إلى النار الثانية تزداد باطّراد، ويتزايد بشكل مستمر خروجُ الشعراء والكتّاب والروائيين: من سعدي يوسف وسركون بولص وفاضل العزّاوي وفوزي كريم وهاشم شفيق، إلى محسن الموسوي وعبد الرحمن الربيعي وعلي جعفر العلاّق وجليل حيدر وعدنان الصائغ وآخرين لا سبيل إلى تعدادهم جميعاً.

*

تتميز تجربة شوقي عبد الأمير الشعرية في كونها لا تركن إلى خيار أسلوبيّ نهائيّ، بل تحاول في كل مرة أن تقارب الشعرَ من زوايا مختلفة على مستويي الرؤيا والشكل. كما أنّ النفي شبهَ القسريّ الذين يعيشه الشاعرُ خارج وطنه لم يدفعه إلى استعارة صوته من حنجرة الثقافات التي حصلّها أو ارتطم بها في الخارج، بل راح على العكس من ذلك يستعيد باللغة ما فقده في الواقع ويردم المسافةَ بينه وبين مسقط رأسه بالكلمات والأخيلة. وقد تجلّى هذا التوجُّه بشكل واضح في مجموعتيه الأخيرتين **ديوان المكان وديوان الاحتمالات**، على ما بين هاتين المجموعتين من فروق. ففي الأولى تتحول اللغةُ نفسُها إلى رقيم أو شاهدةٍ على القبر الهائل للماضي الجمعي، ولو على حساب الغنائية الفردية والشَّجَنِ الداخلي، بينما تستعيد المجموعةُ الثانية الكثيرَ ممّا أهملته الأولى عن عمد أو غير عمد وتتحول إلى ترجيع مفعَم بالغناء للذات المقسومة على نفسها. وحين أقول «الغنائيـــة» لا أعني ذلك النوع من الإنشـــاد الرومنسي الإنشائي، ولا السيلانَ الكلاميَّ المشبعَ بالتفجع، بل ذلك النوع من الخسارة الوجودية التي تتسرَّب من الشقوق المحكمة للنص والتي تحوّل الابتعادَ عن الوطن إلى سؤال كبير حول معنى الوجود والهوية والانتماء إلى المكان.

*

ليس من قبيل الصدفة بالطبع أن يقسم شوقي عبد الأمير **ديوان الاحتمالات*** إلى سبعة فصول: «احتمال السيرة»، و«الاحتمال وحده»، و«احتمال الرؤية»، و«احتمال الميلاد والهجرة» و«احتمال الكوكب»، و«احتمال بيروت»، و«احتمال المكان محفوراً في حجارة المعنى». فهذه الفصول السبعة تذكّر دون شك بالتفسيرات اللاهوتية لخلق العالم، كما تتصل ولو من بابٍ خفيّ بالتفسيرات الفلسفية لنظرية الخلق عند فيثاغورس ومن بعده إخوان الصفاء، حيث أخذ الرقمُ المذكورُ صفتَي القداسة والاكتمال. كما أنّ التسمية، من زاوية ثانية، تضع

* ـ شوقي عبد الأمير: **ديوان الاحتمالات**. بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨.

الحياة برمّتها في دائرة اللّبس والشك وتنزع عن المعنى صفة الثبات واليقين النهائيين. كأنّ الوجود بحدّ ذاته احتمالٌ بين احتمالات كثيرة كان يمكن أن تذهب في اتجاهٍ مغايرٍ بتبدُّل الظروف والإرادات. وذلك يعني، فيما يعنيه، أنّ الحياة في جوهرها مفتوحةٌ على التأويل والاجتهاد وتبدّل القراءات... كالشعر تماماً. ولعلّ تلك الفكرة هي ما عناهُ الشاعرُ في الفصل الخامس الذي سمّاه «احتمال الكوكب»، والذي قدّم له بوصفه «تعويذةً عربيةً للروبوت سوجرنر بمناسبة هبوطه على المرّيخ»:

الكوكب السديميّ الوحيد
الذي ما زلنا منذ آلاف السنين
نبحث إنْ كان هناك على سطحه موتٌ لا حياة
هو الكلمة (ص ١٤٥)..
اللغة هي النجم الأول
الذي حطّتْ عليه مركبتُنا الصلصاليةُ الصغيرة
ولم تبرحْ:
هذا الجسد (١٤٦).

*

ورغم أنّ مناخاً واحداً ينتظم **ديوان الاحتمالات** ويلفّه بجوٍّ من التوتر الغنائيّ واستدعاءِ المكانِ والجسدِ والحياةِ في مراحلها المختلفة، فإنّ قدراً من الثراء والتنوع يجعل من الاحتمالات السبعة مقارباتٍ متميّزةً في الأسلوب والإيقاع والنبرة لجوهرٍ واحدٍ هو الشعر. والشعر هنا يترنح كرقّاص الساعة بين الخسران والاكتشاف، بين أرض الجسد المفقودة وأرض الكلمات الموعودة التي تشكّل وحدها عزاءَ الشاعر وملاذَهُ الأخير. ففي «احتمال السيرة» عودةٌ باللغة المجرّدة إلى قصاصات ذلك العالم الأول الذي انبثقتْ عنه طفولةُ الشاعر وصباه بين الأهوار والناصرية والفرات ودجلة والمسلاّت والنقوش القديمة ووحلِ المستنقعات ولسعةِ المرض وبهاءِ التاريخ وشراسةِ الدم. كل ذلك يضفي على الأسلوب الكثيرَ من المرونة والطواعية والتدفق المائي، مخفّفاً إلى أبعد حدٍّ من حيادية اللغة التي وَسَمَتْ بعضَ أعمال الشاعر السابقة وبخاصة في **ديوان المكان**. كان لا بد، والحالة هذه، أن ينتهي ذلك العراكُ بين النحت والصقل اللغويّين، وبين الدفق التعبيري العاطفي لمصلحة الأخير؛ إذْ لا يُذعن الشاعرُ فقط لمشاعره الجيّاشة وحنينِهِ المتوقّدِ بل يترك للإيقاع التفعيلي أيضاً أن يستعيد من النثر بعضاً من تداعياته الموسيقية المرهفة:

كان يدخُلُ محتدماً أولَ الكلمات
لا تَليق به موجةٌ رثّةُ الطبع
أو بَجعةٌ منهكَهْ
القُرى والجهاتُ قصاصاتُ خبرٍ وطين
تسكّعَ فيه العراقُ قروناً
ولم ترتوِ من دمِ الأخوين
سوى سدرةٍ رحمٍ
للجَنُوب وللميتين (ص ٣٧).

*

تتشعب المجموعةُ في الاحتمالات الأخرى، وتتعدد مسالكُ التجربة والتعبير. فمن الأسئلة المجرّدة من المكانِ والحبِ والشعرِ، ومن اكتشاف الألوان والموسيقى والجبال والأعماق في «الاحتمال وحده»، إلى الانعطاف نحو لغةٍ مسرحيةٍ حوارية ذات منحى صوفيٍّ واضح في «احتمال الرؤية»، حيث يستعيد الشعرُ إيقاعاته الموزونة موازياً بذلك بين انسجام الرؤية وانسجام العبارة. ومن الدخول في معنى الهجرة بمستوييها الماديّ والميتافيزيقي وتقصّي ذلك الخيط الذي يشدّ العراقيين إلى الموت في «احتمال الميلاد والهجرة»، إلى الحديث عن المركبة التي بلغتِ الكوكبَ الأحمر قبل شهور عدةٍ، والحديثِ عن اللغة بوصفها الكوكبَ الأكثر بريقاً وغموضاً، في «احتمال الكوكب». ومن الاحتفاء ببيروت العاصمة والدليل والرمز في «احتمال بيروت»، إلى الاحتفاء ببعلبك حيث

«صيحة واحدة
تكفي لتُنْزل السقفَ المطرزَ مثلَ دانتيل
عن أكتافِ الآلهةِ والأباطرة
إلى حضنِ عذراء في سرير باخوس».

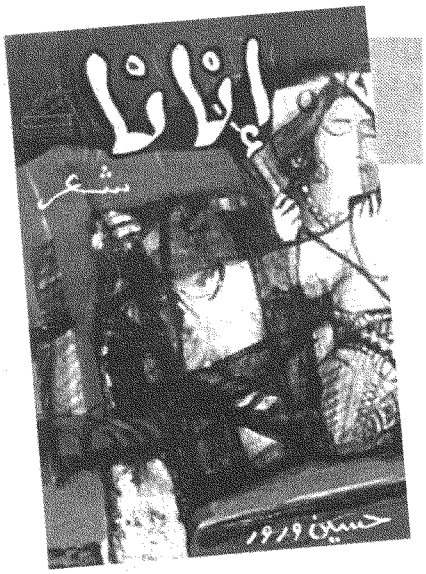
*

ما يلفت في **ديوان الاحتمالات**، كما في معظم شعر شوقي عبد الأمير، أنّ الشعر يقيم مصالحةً حقيقيةً بين اللحظة الراهنة وبين الأبدية. ففيما تحتفل قصيدةُ عبد الأمير بأماكن وتواريخ وحيواتٍ وقصاصاتِ عيشٍ بعينها، فإنها لا تقع أسيرةَ تلك القصاصات أو اللحظات العابرة، بل تلتقطها من راهنيتها وتسمِّرها في الأبدية.

تصبح الكلماتُ بهذا المعنى موازيةً لفنون النحت والنقش والرسم والتصوير... ولكنها نقشٌ على الزمان لا على المكان، ونحتٌ في فضاء الورقة البيضاء لا على الأعمدة، ولو أنّ الشاعر يحرص باستمرار على أن يقيم مواءمة فعلية بين الهندستين.

ويلفِتُ أيضاً في هذا الديوان أنّ الشعر يقيم مصالحةً حقيقية بين الأنا والآخر. ولكنّ الأنا عند شوقي عبد الأمير ليست تلك الأنا الفردية المنزوية والمنطوية على نفسها، بل هي نسمةٌ من المطلق الجمعي، وفلذةٌ من تاريخ الجماعة، وحرفٌ من نقوشِ تاريخٍ عام: يبدأ مع الخلق والطين الأول، ويستمرّ مع سومر وأشور وبابل والحسين والعباسيين، وصولاً إلى الراهنِ المحاصَرِ بالجوع والدم والخوفِ والبحثِ عن ضوءٍ في نهاية النفق. كما أنّ علاقة الأنا ـ الشرق بالآخر ـ الغرب ليستْ علاقةَ ذوبانٍ واندماج والتحاق مطلق، ولا هي بالمقابل علاقةُ عداءٍ ونفورٍ وكراهيةٍ مطلقة. إنها علاقة حواريةٌ

وسجاليةٌ، قوامُها الحريةُ والفهمُ المشترك وتبادلُ الاعتراف، دون التخلي عن الوضوح والصلابة والنقد. ولهذا لا نلمح في شعر شوقي شعوراً بالنقص أو بالكراهية، بل نلمح تحصُّناً بالخلية الأولى، وتشبُّثاً بالمكانِ وأهلِهِ باعتبارهما الحصنَ والهويةَ والملاذ. وهو ما يحاول الديوان الأخير أن يومئ إليه بعيداً عن فجاجة الشعار وسقمِ الخطابة المدوِّيَة.



٣ ـ نشيد الأنوثة المحتبسة

يقدم الشاعر السوري حسين وَرْوَر في مجموعته الشعرية **إنانا*** لوحةً غنائيةً ملحميةً شديدةَ التدفق والرقة والانسياب. والحقيقة أنّ شهرة حسين ورور المتواضعة لا تتناسب على الإطلاق مع قدراته الشعرية العالية وموهبتِهِ المترعةِ بالرؤى والصور والإيقاعات. لكنّ الشاعر نفسه يتحمل جزءاً من مسؤولية كونِهِ غيرَ معروفٍ من القراء العرب، خارج القطر السوري على الأقل، لا بسبب تواضعه الجمّ فحسب، بل لإحجامه عن النشر ومجانبته لوسائل الإعلام التي هي اليومَ عصبُ الحياة المعاصرة وواسطةُ العقد بين الشعوب والمجتمعات. وقد فوجئتُ أثناء قراءتي لفهرس الإصدارات المُثْبت في آخر المجموعة بأن **إنانا** هي المجموعة الشعرية الأولى التي تصدر في كتاب، إضافةً إلى مسرحية واحدة ومجموعتين قصصيتين... علماً أنّ نتاج وَرْوَر الشعريّ يمكن أن يتوزَّع على مجموعاتٍ عدة ويحتل بالتالي مكانته اللائقة بين الشعراء العرب المعاصرين. والذي يقرأ مجموعة **إنانا** يكتشف أنه لا يقف البتة أمام شاعر مبتدئ أو أمام مجموعة شعرية أولى، بل إزاء قامةٍ شعريةٍ عاليةٍ وموهبةٍ فائقةِ الحساسية والتميز والنبوغ. وهو ما يَعِدُ بمجموعاتٍ لاحقة نأمل أن تسهم في رفد التجربة الشعرية العربية بأسباب الحياة والتطور والنماء، شأنها في ذلك شأن «إنانا» نفسها التي اتخذها الشاعرُ رمزاً للحيوية المختزنة والعطاء الواعد في زمن الجفاف والقحط.

*

تتألف المجموعةُ من قصيدة ملحمية طويلة بعنوان «امرأة سارية المفعول»، وقصائدَ أخرى أقلّ طولاً تدور تقريباً في مناخاتٍ متشابهة تشكّل الأنوثةُ عصبها الأساسيَّ ومحورَها الأبرز. ورغم الفارق الذي نلمحه بين القصيدة الأم والقصائد الفروع من حيث البنية والتركيب والمعالجة، فإنّ خيطاً خفياً واحداً يصل بين القصائد ويجعل منها تنويعاتٍ على الأسطورة الأصلية التي تحتفي بالأنوثة الكونية من خلال «إنانا» إلهةِ الخصب والزرع لدى السومريين. وليست هذه هي المرة الأولى بالطبع التي يلجأ فيها الشعراءُ العرب إلى استخدام الرمز الأسطوريّ بوصفه قناعاً أو حيلةً لمقاربة الواقع المعاصر وفضحِهِ. بل حفل الشعرُ العربيُّ الحديث، منذ بدر شاكر السياب، بعشرات الأساطير والخرافات والرموز التي تُستخدم كإشاراتٍ دالةٍ أو كمفاتيح أو أقنعة مختلفة. لكنّ القيمة الأساسية لقصيدة حسين وَرْوَر تتعدى في رأيي مسألةَ استخدام الرمز، لتتركز في الإشعاع الشعري نفسه الذي يَحْمل في داخله طاقةَ الايحاء وقوة التفجر والجريان، بحيث يتحول الشعر نفسه ـ إضافة إلى موضوعه ـ إلى نهرٍ جارفٍ من الصور والايقاعات. ذلك أنّ القصيدة ما إن تبدأ بالجملة الفعلية «عشقتْ إنانا نهرها...» حتى تُضاعِف اندفاعتَها رويداً رويداً وترفد مجراها المتدفِّقَ بغليان التعابير وهديرِ الإيقاعات وثوابتِ الجمل وتلاحُقِ الرؤى والأطياف. هكذا يطابق الشاعر ودون قصد على الأرجح، بين الموضوع والشكل، ويحوِّل الطوفان المائي الذي ينقسم إلى نهرين خالدين هما دجلة والفرات إلى طوفان آخر من التصعيد الغنائي والمشاعر الجيّاشة والتدفق التعبيري.

*

قد يكون من الصعب على الشاعر أن ينجو في القصائد الطويلة المماثلة من فخ التكرار، أو الوَهن، أو السرديّةِ المملة، أو التفاوت بين المستويات. ولكنّ اللافت في قصيدة «امرأة سارية المفعول» هو هذا الزخم المتواصل من الاندفاعات الوجدانية المضمَّخة بروائح الأرض وتلويناتِ المياه وحرائقِ الرغبة وسطوةِ الشبق وفيضاناتِ الأخيلة. ورغم الطابع السردي للقصيدة الذي يحوِّلها إلى قصةٍ أو حكايةٍ أسطورة، فإنّ حسين ورور عرف كيف يجعل من هذا الطابع عاملَ قوةٍ

* ـ حسين وَرْوَرْ: **إنانا**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨

وتماسكٍ وتشويقٍ، لا عنصرَ إضعافٍ وإفقارٍ للبنية التأليفية.

فالقصيدة تمتدّ على مساحة من الصفحات تناهز الأربعين، متجولةً في حدائق «إنانا» المائية التي حوّلَتْ بلادَ ما بين النهرين إلى جنةٍ وارفةِ الظلال تحسدها الممالكُ المجاورة. في ذلك المناخ الفردوسيّ يحاول جلجامش أن يَظْفر بالأبدية، فيصطدم بموت صديقه أنكيدو، وتبدأ في البلاد مواسمُ القحط والموت التي تتحول إلى سيفٍ مسلط فوق عنقِ المملكة، لولا البروق التي تجري في شرايين إنانا:

«من موت أنكيدو المؤرِّقِ يرتدي الليلُ السوادْ
تستصبغ الأشجارُ خُضرتَها بهذا اللونْ
ويعمُّ أرضَ الرافدين الحزنْ(...)
تتبدل الأحوالُ فوق الأرضِ
ما ظلتْ بكاملِ سحرها إلا إنانا والغمامْ
تجري إنانا في البروقِ وفي الرعودِ وفي المطرْ
تجري ندى في الزهر(...)
تجري لتسكنَ في المحيطات القريبةِ والبعيدةِ
تصنع الأمواجَ في الأعماقِ
تدفعها إلى الأعلى
لتوقظ صخرةً أو مرفأً أو زورقاً أو ادمياً مِنْ بَشَرْ...» (ص ٢٠ ـ ٢١)

*

اللافت في قصيدة حسين ورور هو تلك المراوغة الناجحة للمعنى، والمزاوجةُ الموفّقة بين الماضي والحاضر دون إفصاحٍ منفّرٍ أو تعميةٍ محيِّرة. فنحن نستطيع بشيء من الجهد أنْ نُسقط الأسطورة على الواقع، والماضي على الحاضر، دون أن يعمد الشاعرُ إلى الخطابة والوعظِ والتبشيرِ السياسيِّ والاجتماعي. فالواضح من تاريخ القصيدة أنها كُتبتْ بعد حرب الخليج الثانية، ومع ذلك فليس ثمة ما يشير إلى المباشرة السياسية أو النقلِ التسجيليّ للأحداث كما فعل الكثيرُ من الشعراء... بل هناك إشاراتٌ خفيةٌ إلى البوار والخرابِ والقحطِ والمجازرِ من جهة، وإلى قدرة إلهة الخصب والزرع على بعث الدماءِ في العروق والخصوبةِ في الأرض. كما أنّ الإشارة إلى التقاء دجلة بالفرات تتحول بشكل خفي إلى رمزٍ لجمع شملِ الأمّة وتوحيدِ ضفّتَيْها في مجرى الحلم والمستقبل الواحد.

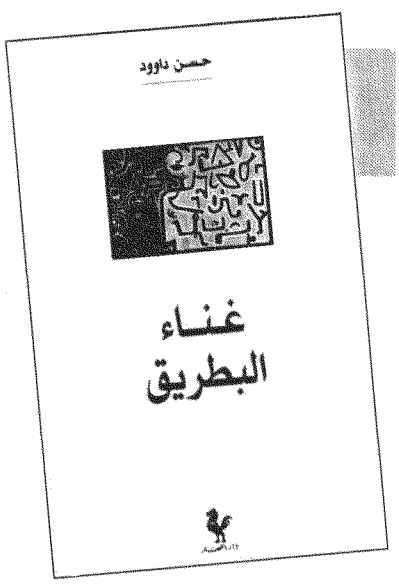
*

تبدو القصائد الأخرى وكأنها تنويعاتٌ على القصيدة الأصل التي تجعل من شعر حسين ورور حداءً للفقدان ودوراناً كالدراويش حول فكرة الأنوثة المحجبة أو الظاهرة. ففي قصيدة «المساء» ترجيعٌ استعاديٌّ لحبّ أو أطيافِ حب، وتلويحةٌ بالوداع أو الحسرة لامرأة هي في نظر الشاعر:

«... قامةٌ من رياح عنيدهْ
أغرقتْ في العبابِ
سفينةَ روحي العتيدهْ
فدقّتْ كنائسُ قلبي نواقيسَها
لم تكن لي يدٌ في يديَّ
تلوح مناديلها للوداعِ
فعدتُ وحيداً
وعادت وحيدة» (ص ٥٥).

وفي قصيدة «زهرة الثلج» يكتفي الشاعر بظلال يد المرأة ليمشي على الشوك، مثلما مشى المسيحُ على الماء باتجاه الضفة العارية للحقيقة. والمرأة في «ريتا... طائر الشعر» ليست سوى برزخ ملتبس بين الوجود والامحاء لأنها دائماً «تنسف الجسرَ الذي تبنيه» على حد تعبير الشاعر. وهي المرارة نفسها في سائر القصائد حيث تنزلق دائماً عن صخرة الروح باتجاه الغرب/الآخر كما في «امرأة تميل إلى الأرض الموات»، أو باتجاه الماء/السراب كما في «ندى والبحر». المرأة نفسها تتجدد في كل قصيدة وتجدد معها ذلك الشعورَ بالغصة والفقدان والعجز عن الامتلاك. ويتحول الشعرُ في هذه الحالة إلى حفلة تأبينٍ لغويةٍ لكل ما لا نستطيع امتلاكه أو استعادته. ولكن أليست هذه بالضّبط خاصيّةَ الشعر ووظيفَتَهُ الأصلية؟

٣ ـ مأساة العمى ومأساة الرؤية



يواصل حسن داوود منذ روايته الأولى **بناية ماتيلد** وحتى عمله الروائي الأخير **غناء البطريق** كتابةَ مرثيةٍ طويلةٍ تتعدد وجوهُها وأسماؤها بتعدد الحقب والمراحل التي يَعْرضها الكاتبُ في رواياته المختلفة. على أنّ ما يجمع بين هذه الأعمال هو بالدرجة الأولى ذلك الاحتفاءُ بالمكان، وتقديمُهُ إلى القارئ بوصفه الحصنَ والملاذَ وساحةَ العيش التي ما يلبث أن يُفْسِدها الزمن. كأنّ المكان عند حسن داوود، سواء أكان مدينةً أم قريةً أم بنايةً أم غرفةً، هو الجسدُ

الآخر الذي بانهدامه نحس أننا بقينا مكشوفين أمام الغربة والموت وأننا ننكمش على أنفسنا بانتظار ساعتنا نحن.

لكنّ الجلاّد الرئيسي في أعمال حسن داوود هو الزمن: الزمن الذي يهبّ على الأماكن والحيوات المختلفة، فيصيبُها بالتآكل والتسوّس والتّلَف، وينعطف بالمصائر خارج طبيعتها الغضّة أو ريعانها النّضر. فثمة شعور دائم بالزوال والخسران وفساد الأشياء تحت وطأة تلك الجرثومة التي يتشعرنا داوود بأنها لا تكفّ عن قضم أعمارنا وأماكننا يوماً بعد يوم، فيما نحن غافلون عمّا يدور وراءَ ظهورنا من مكائد. فجأة ننتبه، وفي عزّ الغفلة، إلى أننا شِخْنا بسرعة، ووَخَط رؤوسنا الشيبُ، ونتنبّه إلى أنّ الحياة التي كنّا نظنها شاسعةً أمام أحلامنا باتت خلفنا تماماً.

ما يفعله حسن داوود هو أنّه لا يدعنا فرائسَ الغفلة، بل ينبّهنا في كتاباته إلى ما ينتظرنا على مسافة غير بعيدة. لكنّ المأساة عنده لا تأتي نتيجةً لخطإٍ ارتكبناه، ولا بفعل مؤثّرٍ خارجيٍّ، بل هي بذرتُنا الأصليةُ التي تتعاظم تدريجياً حتى تغطّي مساحةَ المشهد. الأماكن عند داوود تموت كالناس، والناس بدورهم يموتون بموت أمكنتهم، سواء انتمتْ هذه الأماكنُ إلى الريف المفتوح على عزلته المؤلمة كما في **روض الحياة المحزون**، أو إلى المدينة التي تتجعّد أبنيتها وتترهل كما في **بناية ماتيلد**، أو تستسلم لتحولاتها السريعة كما في **سنة الأوتوماتيك**. وحتى **أيام زائدة** التي تبدو في ظاهرها مرثيةَ الشيخوخة المتأخرة وتعطل آلة الجسد، تعكس من بعض زواياها غربةَ الجسد الريفي القديم واضمحلالَهُ أمام قسوة العلاقات المدينية الزاحفة.

لكنّ الأمر اللافت في روايات داوود جميعها، إضافةً إلى عنصري المكان والزمان، هو أنّ كلاً منها يشكّل نتفةً من سيرة ذاتية لا يكفّ الكاتبُ عن استعادتها في هذا العمل أو ذاك. كأنّه عن طريق استعادة الحياة بالكتابة يحميها من الاندثار والتلاشي الكامل ويُثبّتها في نصوص تستعصي على الموت. هكذا نقرأ في الروايات سيرةَ الجدّ والأب والأم والسلالة والجيران، كما نقرأ سيرةَ الأبنية والشوارع ومطارح الطفولة والصبا والكهولة، بحيث تصبح الأعمالُ كلها كنايةً عن سيرة ذاتيةٍ واقعيةٍ حيناً، ومموّهةٍ بالتخيل والتأليف حيناً آخر.

*

ورواية حسن داوود الأخيرة **غناء البطريق*** ليست سوى فصل جديد من فصول هذه الرواية الكبرى التي ما ينفكُّ المؤلفُ عن إعادة كتابتها من منظورٍ آخر أو حقبةٍ مختلفة. غير أنّ ذلك لا يعني تطابقاً بين الحياة والكتابة، أو تسجيلاً دقيقاً لوقائع حياةٍ حدثتْ بالفعل. بل إنّ الكاتب كثيراً ما يعمد إلى حرفَ الشخصيات عن واقعها الأصلي دون أن يُغفل ترك العلامات التي تقود إلى هذا الواقع، تماماً كما كان يفعل والدُهُ في الرواية الأخيرة بعد أن غامت عيناه وفَقَدَ القدرةَ على تذكّر الشوارع والتقاطعات. وربما كان الكاتب في **غناء البطريق** أكثر انفلاتاً وأقلّ التزاماً بالسيرة الذاتية مما كان عليه في **سنة الأوتوماتيك** التي كادت تكون توثيقاً مفصّلاً لسنوات المراهقة والصبا الأول. هذا الانفلاتُ من أسر السيرة أتاح للكاتب أن يحرّك شخصياته بحريّةٍ أكبر، تاركاً لنفسه في الوقت ذاته أن يتقاطع مع بطله في عددٍ من التفاصيل وأن يبتعد عنه في عدد آخر.

واللافت في الرواية أنّ داوود يترك أبطاله بلا أسماء، بحيث يحددهم إمّا بالقياس إلى قرابتهم له كالأب والأم، وإمّا بالقياس إلى موقع منزلهم كامرأةِ الطابق الثاني وابنتها أو ساكني الطابق الأول. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى كون أشخاص حسن داوود ليسوا أبطالاً بالمعنى الكلاسيكي للرواية، بقدر ما هم حالاتٌ ونماذج ترتبط بواقع المدينة الخارجة من الحرب وما طرأ عليه من تحولات. إضافة إلى كون هؤلاء الأشخاص هم امتدادات الراوي الذي ينقل إلينا من أحوالهم ما يتصل فقط بعالمه الشخصي واهتماماته المباشرة.

*

يصعب على الناقد والمحلل أن يلخّص رواية **غناء البطريق** أو يعيد سردها في سطور قليلة. ذلك أنّ الرواية، كما كل أعمال الكاتب، لا تتكئ على حشد الوقائع والأحداث الخارجية بقدر ما تعتمد على التأمل والتحليل وسبر الأغوار. والمتتبع لأعمال داوود يكتشف دائماً أنّ مادّته الروائية قليلة ومتقشّفة، الأمر الذي يُبْعدها عن مفهوم الرواية الكلاسيكية الزاخرة بالأحداث والمفاجآت. ومع ذلك فهو يحوّل هذه المادة القليلة والعادية إلى مختبرٍ واسعٍ للعلاقات الداخلية الحميمة، وإلى فضاءٍ للتخيلات والأحاسيس والدلالات المتعارضة. فما تقدمه لنا الروايةُ الأخيرةُ ليس سوى مبنى من ثلاث طبقات يقع على الرمل المحيط بالمدينة. والأحداث بمعظمها تتم في الطابق الثالث من المبنى حيث الراوي ـ البطل الذي هَجَرَ المدرسةَ لكي يطالع الكتب بمفرده ويحصل على عملٍ هزيلٍ متصلٍ بتصحيح الطباعة والمقابلة بين النصوص. أما الآخرون فَهُم الأب الكهل الذي فقد محله التجاري في وسط بيروت أثناء اندلاع الحرب الأهلية، كما بدأ يفقد بالتدريج قدرته على الإبصار، فينكمش شيئاً فشيئاً على نفسه. إضافة إلى الأم، التي تبتعد في الرواية عن صورة الأم الشرقية المحافظة، لترتسم في صورةٍ مشبوهةٍ

* ● حسن داوود: **غناء البطريق**. بيروت: دار النهار، ١٩٩٨.

وغامضةٍ نادراً ما تَعْرَضها الرواياتُ المماثلة: فالأم هنا تدفع ابنها دفعاً لإقامة علاقةٍ جنسيةٍ شائنة مع امرأة الطابق الثاني التي هي من عمرها تماماً، فيما يقع الابنُ بالمقابل في هوى الابنة المراهقة لتلك المرأة.

الأحداث برمتها، إذن، تدور بين طابقين لا تتعداهما إلا في مناسبات قليلة: كأن يخرج الابنُ بطلبٍ من أبيه شبهِ الأعمى باحثاً عن غرضٍ مّا هو ذريعةُ الكاتب لوصف ضاحية بيروت الآخذة في التورم والاتساع العشوائي، أو حين تخرج المرأتان معاً إلى الرمل المجاور لتمددا جسميْهما أو لتتبادلا الأحاديث والضحكات بطريقةٍ لا تخلو من الإيحاءات المريبة.

لكن الرواية، كما ذكرت، ليست في هذه الأحداث الصغيرة التي تتكرر كل يوم وفي كلّ عاصمةٍ أو قرية، بل هي في قدرة الكاتب على كسر الظواهر والسطوح وإعادة تأليفها وصوغها وفقاً لرؤيته وزاوية نظره. فالكاتب يتحول إلى عين كبيرة وحادة تراقب الأماكنَ والأحداثَ بشكل مجهريّ، وتعيدها إلى المكان الذي خرجتْ منه. لا شيء يمرّ هنا مرورَ الكرام دون أن يحصل على حصته من التمحيص والتدقيق. وكالعادة يُسهب حسن داوود في وصف المكان وتتبع تفاصيله بعين تشبه عدسةَ الكاميرا السينمائية في بعض الأحيان وتتجاوزها أحياناً أخرى بوصولها إلى قفا الأشياء ولبِّها وظلالها المتعددة. وربما تكون هذه السمةُ هي أكثرَ ما يميِّز حسن داوود في كتاباته المختلفة، صحفيةً كانت أم روائية أم قصصية. فهو يتناول الظواهر لا لكي يصفها أو يعيد كتابتها، بل لكي يقف من خلالها على السر الكامن وراءها أو على «القطبة المخفية» التي لا يراها الآخرون. لهذا لا نرى في روايته أثراً مباشراً للحرب والمتاريس والقذائف، ومع ذلك فإنّ الرواية برمتها مبنيةٌ على خلفية تلك الحرب التي دفعتِ الناسَ خارج أحيائهم ومساكنهم، وجعلتهم يتراجعون نحو أحياء جديدة وبيوتٍ بديلةٍ ليست سوى أماكن مؤثثةٍ للقلق والانتظار. وهو ما حدث بالفعل في نهاية الرواية، حيث يفرغ المبنى من سكّانه ويموت الأب ويظل الابنُ والأم معلَّقَيْن وحدهما في فراغ المكان وشغوره، بما يذكر من بعض الزوايا بـ **بناية ماتيلد** ومصيرها المأساوي.

*

تبدو الحرب وكأنها خلفية الرواية التي تطلّ من بعيد بواسطة إصبع الأب الباحثة عن محلِّه المدمَّر في الأسواق أو بواسطة حياته الماضية التي تكاد تغيِّبها الذاكرةُ. وأما الرواية نفسها فتقع في المكان الملتبس بين الغياب والحضور: بين عالمٍ تهدَّم في الحرب، وعالمٍ لم يستطع السلمُ الرجراجُ والإعمارُ البطيء أن يوقفه بَعْدُ على قدميه. لكنّ ذلك كلّه لا يبدو إلا على شكل إشارات متناثرة أو مناخٍ حاضنٍ للحياة، فيما تدور الأحداث من غرفة إلى غرفة ومن شُرفة إلى أخرى ومن ظل إلى آخر.

ولعلّ أجمل ما في الرواية هو تقصّي ذلك التفتح الشهواني في جسد الابن وروحه، والذي ينعكس عبر احتفائه العاطفيّ بجسد الفتاة الموازي في الطابق الأسفل. كأنّ ما يدور في الطابقين يتحول إلى مراقصة غير مرئية بين جسدَي الرجل والمرأة الباحث كلّ منهما عن الآخر كما لو أنهما لم يخرجا بَعْدُ من الفردوس. كان لا بد من جموح الرغبة الشهواني والعاطفي لكي تتبلل تلك الأماكنُ الموحشةُ والفاترةُ بماء الحياة الكثيف والمكسوّ بالشبق. وهو ما وزَّعه حسن داوود بامتياز على نزعتين اثنتين: نزعة الحب العاطفي المشبوب التي تمثلتْ في العلاقة مع الابنة المراهقة، ونزعةِ الرغبة الجنسية المحضة التي عبَّر عنها الكاتبُ بلغة جريئة ومحمومة وعارية.

*

ثمة مأساوية لافتة في رواية حسن داوود الأخيرة بل وفي مجمل مؤلفاته؛ وهي مأساويةٌ تأخذ مادتها من مكانين مختلفين. الأول يتعلق بذلك الإحساس الدائم بالزوال وفساد الأماكن والحيوات. وهو إحساس يتصل على الأرجح بالبنية النفسية للمؤلف المتعلِّق بالحياة والخائفِ من فقدانها في وقت واحد. كأن داوود حين يتحدث في **أيام زائدة** عن الرعب الذي تولِّده الشيخوخةُ، وفي **غناء البطريق** عن عمى الأب وانهدامه، إنما ينقل خوفه إلى أجساد أخرى ويُحلُّه في آخرين هم صورٌ لجده وأبيه وللمستقبلِ الذي ينتظره في آنٍ واحد. إنه يرمي مأساته في الزمن الروائي ويوزِّعها على الآخرين كما لو أنه بذلك يُضيِّلُها عن نفسه. والجانب الثاني من المأساة يكمن في عدم قدرة المؤلف على ترك الحياة وشأنها، أو على جعلها تنقضي بشكل عفوي، كما يفعل الكثيرون. بل هو، شأنه شأن أبطاله، يتوزّع بين الحياة وبين صورته عنها، بين العيش ومراقبةِ العيش أو تفسيره. هذه الميزة تجعل المؤلِّفَ قريباً من المحلِّل النفسي، وتجعل الروايةَ أقربَ إلى الرواية النفسية التحليلية في استقرائها للوقائع والسلوكيات وملاحقة خلفياتها حتى النهاية. ولأنّ المأساة تكمن دائماً في الأعماق لا على السطوح، فإنّ خيطاً مأساوياً يصل بين معظم أعمال حسن داوود التي لا يكفّ صاحبها عن الحفر والتنقيب واستكناهِ الحقيقة. أما خيرُ شاهدٍ على ذلك فهو الأسلوب الروائي نفسه الذي لا يعلو ولا يهبط، لا يثقله الانفعالُ كما لا يثقله البرودُ، بل يعتمد المراقبةَ والتقصي وتعدُّدَ المقاربات وصولاً إلى هدف يغيم باستمرار. ثمة تكرارٌ دائمٌ للجمل المفاتيح وللصيغ التعبيرية المتماثلة التي تشبه إلى حد بعيد مفاتيحَ الكتابة الشعرية وطقوسها. ولا غرابة في ذلك، لأنّ قلبَ حسن داوود على الرواية وعينَه على الشعر منذ أدركته حرفةُ الكتابة قبل عقدين من الزمن.

بيروت