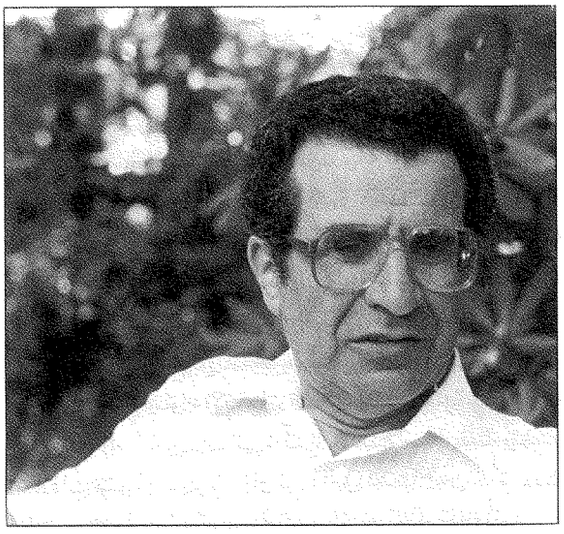
تناقضات المثقف العربيّ في روايات حليم بركات

جان نعوم طنّوس

تتناول رواياتُ حليم بركات مثقفين تائقين إلى تثوير مجتمعاتهم. غير أنّ القارئ العصيف قد يتساءل: إلى أي حدٍّ يمثّل هؤلاء الأشخاصُ النزعةَ الثوريةَ الحقّ؟ وهل استطاعوا التفلُّتَ من براثن التخلف، والخروجَ من توقعاتهم الفرديّة وتناقضاتهم الضيقة؟ في هذه الدراسة سنحلّل أعماق هؤلاء الأبطال سعياً الى تحديد صورةٍ، ولو عامةٍ، لبعض مثقفي النّصف الثاني من القرن العشرين.



حليم بركات

أولاً: محور السيرة

«طائر الحوم»، أوْ جدليّة الصيّاد والفريسة[1]

طائر الحوم، السيرةُ الذاتيّةُ لمؤلِّفها حليم بركات، هي قصةُ القلق الذي يستحيل طاقةَ خلقٍ، وقصةُ الضعف الذي ينتهي إلى قوةٍ تَدْفَع الشخصيةَ إلى المقارعة والعراك. هذه الجدليّة هي من أعمق الأسرار النفسيّة عند بركات، وهي التي تفسِّر دوافعَ رفضه العنيف وحيويّته المتوثِّبة، مع أنّها لا تخفي علّتها الأصليّة: وأعني هشاشةَ الذات وخوفَها من قوى جبّارةٍ عاتية.

وتفصيلُ ذلك أنّ المؤلِّف يتماهى بطائر الحوم رمزاً للقوّة، ثم رمزاً للكرامة والهجرة في أقطار الأرض ـ كما هاجر بركات نفسُه من قارة إلى قارة. على أنّ موت هذا الطائر هو ما يستثير أعماقَ أديبنا، ويكاد يشكّل لحمة السيرةَ وسداها. ولذلك يصوِّر ببراعةٍ صراخَ هذا الطائر عندما تَقْنصه بنادقُ الصيّادين، وهو صراخٌ يختلط فيه الألمُ والغضبُ والاحتجاجُ والرعبُ (ص ٢٦)؛ وكلُّها مشاعرُ بركاتيّةٌ تعبِّر بعمقٍ عن أقصى الانفعالات النفسيّة حيال القوة الغاشمة. ولأنّ المؤلِّف يرى نفسه في طائر الحوم، فإنّنا نراه يهرع إلى مساعدة هذا الطائر، متقزِّزاً من رفيقه الذي ذَبَحَه وشواه. مشهد الموت، إذن، يتّصل بضعفٍ أصيلٍ يمثِّله هذا الطائرُ النبيل والحيويّ، كما يتّصل بقوّةٍ قاهرةٍ يجسِّدها الصيّادون الذي لا تَنْقصهم الأنانيةُ والبطشُ.

١ ـ حليم بركات: **طائر الحوم**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.

كما أنّ الأحبّاء الطيّبين ـ لكن الضعافَ ـ يتوحّدون هم أيْضاً بهذا الطائر: فوالدتُه، على سبيل المثال، طائرُ حوم في كفاحها بعد ترمُّلها، وفي تضحياتها، وفي شيخوختها الخَرِفَة (ص ٣٢). والأب أيضاً، الذي يمجِّده المؤلِّف تمجيداً خياليّاً ناجماً ربّما عن التيتُّم المبكر، يمثِّل هو الآخر صورةً بشريَّةً أخرى لطائر الحوم (ص ٧٧). ومن الممكن توسيعُ الدائرة، فنُدْرج فلسطينَ والزنوجَ ومضطَهَدي العالم الثالث، وأبطالاً تاريخيِّين (كهنيبعل ويوليس والسندبادِ وسقراط) ومستضعفين (كمخّول ومندلسون) في نطاق هذا المفهوم. وباختصار، فإنّ المستضعَفين يشخِّصون طائرَ الحوم الذي يتماهى به الكاتب: فهو أيضاً طائرٌ جريح لم تدجِّنْه الحضارةُ المزيَّفةُ، ويستلهم جذورَه من الذاتيَّة المتطرِّفة التي قد تصل إلى حدّ النرجسيَّة.

يتذبذب بركات/طائرُ الحوم بين ذروة القوة وذروة الضعف، لكنَّه يظلّ في بؤرة ذاته لا يفارقُها إلا لِماماً. فهو في الطبيعة يكاد يذوب فيها في وحدةِ وجودٍ شعريَّةٍ؛ والمقصود بالطبيعة هنا قريتُه «الكفرون» التي يَنْظر إليها على أنَّها موطنُ السعادة وفردوسُ القوة والنشاط، قبل وفاة والده على الأقل. وحين يَنْظر إلى الطبيعة الأميركية فبعينٍ كفرونيَّةٍ، إنْ جاز التعبير. وليس قصدُنا هنا تأثيمَ انتمائه الوطنيّ أو القرويّ، بقدر ما نهدف إلى تحليل ذاتيته المتطرِّفة التي تَعْمى عن رؤيةِ كلِّ ما سوى الكفرون، مع إصراره العنيد على الرجوع إلى ذكرياتٍ قديمة كلما أَبْصر مشهداً جديداً. وهذه هي الماضوية، وهذا هو النكوص الذي يعيده دائماً إلى رحم القرية ويجعله يستقبح كلَّ ما يراه من جديد. ولذلك نفهم جيداً لماذا تقول له حبيبته الكلامَ التالي: «أنت أسيرُ مقارناتك. اِنسَ الكفرون، إنَّها المرجعُ لكل شيءٍ في مخيلتك في هذه الأيّام. هذا الجمال أمامك يستحقّ أن تقدِّره لذاته» (ص ١١٦). وبالطبع، فإنَّ حبيبته ـ التي تبدو مجردَ ديكور أو ضرورة فنيَّة في السيرة ـ لا تلقى أذناً صاغية. فالنرجسيُّ لا يهمُّه إلاَّ ذاتُه، وإلاَّ ما يشكِّل امتداداتٍ لهذه الذات كالقرية وما شابَهَ.

ومن هنا نَفْهم العلاقةَ الملتبسةَ بالمكان كجبال شنندوه في الولايات المتحدة الأميركية التي يَنْظر اليها بعين القرية. يقول: «ونهرب معاً إلى الكفرون باتِّجاه جبال شنندوه الشامخة الخضراء» (ص ١٠٤). لا شكَّ أنَّ المؤلِّف يميِّز في نكوصه هذا (الذي يسمِّيه عودةً إلى الجذور) بين انتماءٍ جامدٍ وانتماءٍ متحرِّك. والحقّ أنَّ هذا الانتماء المتحرِّك أعمى البصيرة، متبلِّدُ الشعور حيال المشاهد الأميركية. والسبب في ذلك أنَّ الولايات المتحدة تجسِّد له ذلك الصيَّادَ الذي يَقْتل طائرَ الحوم البريءَ والجميلَ، أيْ بلادَ العالم الثالث. فالمؤلِّف يشدِّد، بمناسبةٍ وبغير مناسبة (وهو الأمر الذي يولِّد مللاً عند القارئ لكثرة الاستطرادات والمواعظ السياسيَّة على أهميَّتها)، على النظام القمعيّ في العالَم الحرّ، وكأنَّ هذا العالَمَ يُخْتَصَر إلى بُعْدٍ وحيد الجانب هو سياسةُ البيت الأبيض... بقَطْع النظر عن الناس الأبرياء بحسناتهم وسيئاتهم، وبقَطْع النظر عن التراث العلميّ والفلسفيّ الذي تلقَّى بركات نفسُه دروسَه في جامعاته. فإذا حاول أن يصوِّر شخصيةً أميركيةً ثائرةً جاء هذا التصويرُ مهزوزاً، مثل تصويره لشخصية نورمن موريسون الذي أَحْرق نفسه احتجاجاً على حرب فيتنام وكاد أن يُحرق أيضاً ابنته الطفلة (ص ٥٨). موريسون هذا يمثِّل البطل البَرَكاتيّ الذي يتوق إلى الموت والدمار، كما سنرى لاحقاً، وهو الأمرُ الذي يجعلنا نتساءل: لِمَ لا يُحرِق المؤلِّفُ نفسَه ما دام معجباً إلى هذا الحدّ بالبطل الموهوم موريسون؟! وقد يحاول هذا المؤلِّف أن يصوِّر شخصيةً أخرى غيرَ ثوريَّة لكنَّها عُصابيَّة بالتأكيد، متعامياً عن إيجابيّات «الصيَّاد الأميركيّ» لأسبابٍ تمتّ بصلةٍ إلى نفسيَّة الكاتب التي تُسقط كراهيَّتَها أيّاً كانت. من ذلك شخصيَّةُ فتاةٍ نصفِ سوريَّة، نصفِ أميركيَّة، تعاني الوحدةَ حتى إنَّها ترغب بالزواج من شرقيٍّ وتَقْبل أن تُضَمّ إلى جناح حريمه.

النظر إلى العالم الفسيح بعينٍ «كفرونيّة»

القرية تمثِّل، إذاً، طائرَ الحوم... في مقابل نيويورك الذي يصاب فيها المؤلِّف باضطرابٍ كبير (ص ٤٥)، خصوصاً عندما تبتلعه الطائرةُ والمدينةُ اللتان تذكِّرانه بأحشاء الحوت الذي ابتلع يونانَ. ويَصْدق هذا الأمرُ على بيروت، المدينة العربيَّة، لأنَّ الراوي طَرَقَ أبوابَها فقيراً يتيماً حين كانت أختُه تنتعل القبقاب... أو عندما تصدَّى له العسكريُّ السنغاليُّ طالباً هويَّة الأطفال الصغار، فإذا بالكاتب يعود إلى الكفرون ويتماهى بيوسف، بديلاً عن الأب، ليتصدَّى لهذا العسكريّ، الصيَّادِ الآخر.

أما الأغنياء، فهم مشكلة بركات كما يعترف، لأنَّهم يحسِّسونه بالدونيَّة رغم أنَّه يصوِّرهم دائماً متخلِّفين في الدراسة: «لقد شكَّل هذا مشكلةً بالنسبة لي، كفقيرٍ في أوساط الأغنياء في المدرسة وبحكم عمل أمي. لم أرتَحْ يوماً لعلاقاتي بالأغنياء...» (ص ١٤٢ ـ ١٤٣). أما أولاد الوجهاء

فَقَدْ علّمه أبوه التصدّي لهم عندما اختطف أحدُهم الكرةَ منه في زمن الطفولة. والحقّ أنّ حليم بركات وَرِثَ الروح القتاليَّةَ عن أبيه ولكنه ـ ويا للمفارقة ـ يماهي بين ابن الوجيه وسياسيِّي أميركا مثل مستر أندرسون الذي يحذِّره المؤلِّفُ من اختطاف الكرة، رمزاً لحقوق الشعب الضائعة (ص ١٩٧). ولا عجب: فبركات يمتاح من خزّان الطفولة، ويرى الأمور أمامه ـ من أتفهها إلى القضايا المصيريَّة الكبرى ـ بعين الماضي المفعَمةِ بؤساً وإرادةَ تحدٍّ في آنٍ معاً.

وهكذا تتأكّد لنا الترسيمةُ التالية:

* طائر الحوم = الأب والأم = المستضعَفون = العالم الثالث = الكاتب.

* الصيَّاد = الأغنياء = الوجهاء = سياسيو أميركا = المدينة العربية والغربية.

يبقى أن نَذْكر، تأكيداً على نرجسيّة الكاتب، أنّ **طائر الحوم** تتأسَّس على حوارٍ يقوم بينه وبين حبيبته. ونستغرب، هنا، استخدامَ كلمة «حبيبة» لأنّنا لم نَشْعر بلهيب الحب في سياق السيرة. وأكثر من ذلك: فبركات يعترف أحياناً بوطأة المشاكل والملل. والحقّ أنّ الحبيبة لا شخصيةَ لها مستقلّة، بل تمثِّل ظلاً من ظلال المؤلِّف، أو حيلةً روائيَّةً لتنويع السرد. إنّ شخصيَّة الزوجة شبهُ غائمةٍ، في مقابل الشخصيّات الأخرى كالأب والأم وقرية الكفرون إجمالاً.

وفي هذا السياق يَجْدر بنا أن نلقي ضوءاً على شخصيَّة الأب ـ ذلك الطائرِ الجريحِ بل القتيلِ. صحيح أنّ بركات يصوِّر أباه على هيئة البطل الذي يتعشَّق الحياة. ومن هنا نفهم، استطراداً، سرَّ انجذابه إلى بدائل هذا الأب كنسيم النبع وسواه، كما نفهم سرَّ إعجابه بالأغاني الشعبيَّة التي تذكِّره بأطياف الطفولة مع أنّها تثير المَلَلَ في القارئ. غير أنّه، في مقابل هذا الإعجاب ببطولة الأب، يُفصح عن مكنوناتٍ لاشعوريَّة. ويتَّضح ذلك عندما توفِّي الأب، إذ ترجَّح بركات بين الفرح والحزن في موقفٍ أوديبيٍّ يتميَّز بتجاذبٍ وجدانيّ: فهو قد حزن لوفاة أبيه، ولكنه انْساقَ مع رفاقه فلعب المنقلةَ وشَعَرَ بالمتعة حقاً. لذلك يقول: «يبدو لي أنّ هناك خيطاً رفيعاً لامرئياً يَصِلُ بين أقصى الحزن وأقصى الفرح. يخطر لي أحياناً أنّ الموت كان متعة للأطفال في ضيعتنا» (ص ١٤٨). فالمتعة ناجمة، لاشعورياً، عن استبعاد الأب الغريم والاستحواذِ على الأم. ولذلك ما إن يستذكر هذا المشهدَ/السرَّ حتى يحاول كبتَه كي لا يَشْعر بالذنب؛ وذلك لأنّه فرح في أعماقه بموت الأب على ما هو مألوفٌ عند بعض الأطفال الذين لا يَسْلمون من قلق الخصاء. ويدلّنا على ذلك الحُلُمُ الذي أبْصره المؤلِّفُ في المنام، ومفاده أنّه سَبَحَ في جزيرة لكنه خاف أن يقرضه قِرشٌ فَيَقْضم ساقَه (ص ١٢٢). سَمَكُ القِرْش، هنا، يمثِّل الأبَ، وقَضْمُ القدم بديلٌ عن الخصاء. بيْد أنّ بركات يتجاوز أوديبيَّته في الحلم عندما يقول إنّه تسلَّق تلةً فأبصر قطيعاً من الأحصنة البريَّة تجتمع وتتناكح (ص ١٢٢): فالتسلُّق قد يفيد المعنى الجنسيَّ، وقد يدلّ على التجاوز والطموح؛ وأمّا عالم الطبيعة فيمثِّل الغرائز التي لم يدجِّنْها المجتمعُ. إنّ الكاتب لَيُعاني القلق حيالَ القِرش المفترس، أو إزاء الصيَّاد الذي يقتل طائرَ الحوم. وفي الحالتَيْن تُهدَّد الضحيَّةُ برجولتها، كما في حديثه عن أسكَس الأسود (الذي يذكِّرنا بشخصيَّةٍ أخرى في القرية هي مخّول) الذي يَزْعم بركات أنّهُ «منبوذٌ ومطارَدٌ ومهدَّدٌ في صميم رجولته» (ص ١٣١) مع أنّ سياق الأحداث لا يوحي بهذا التهديد، لكنّه تأوَّل هذه المطاردة تأوُّلاً ذاتيّاً بحيث يتماهى مع البطل الأسود. وباختصار، فإنّ العلاقة بين الصيَّاد والفريسة، البطل والمدينة، لا تخلو من هذا التهديد، الأمر الذي يذكِّرنا إلى حدٍّ ما بمصطفى سعيد في موسم **الهجرة إلى الشمال** ثم بموقف شعراء الحداثة من المدينة التي تمثِّل لهم هم أيضاً ذلك الصيّاد المتغطرس.

نَفْهم جيداً لماذا يَسْتشهد المؤلِّف بأدونيس حين يتحدَّث عن النار التي تأتي لتهدّد سريرَ المدينة. إنّها العلاقة بين المضْطَهَد والمُضْطَهِد، والفريسة والصيَّاد، وطائر الحوم والقَتَلَة. وهي علاقةٌ مفعمة بحمَّى إثبات الذات، والتركيزِ على الأنا، والنظرِ إلى العالم الفسيح بعينٍ ضيِّقةٍ لا تختار إلاّ ما شاءت من الذكريات. وهو ما يعني، في نهاية المطاف، عودةً إلى الجذور أو نكوصاً إلى الماضي حيث الضعفُ الأصيل الذي يستحيل حيويةً متوثبةً دفعاً لقلق الدونية وسعياً إلى التفوُّق والنِّدِّية.

ثانياً: محور الروايات القوميَّة

١ ـ «ستَّة أيّام» أو زيف المثقَّف الثوريّ[1]

بموقف الضعف هذا، وما يرافقه من خطرٍ يتهدَّد الذاتَ، يبدأ حليم بركات روايتَه الكبرى ستة أيّام: «أن تستسلم دَيْرُ البحر أو تُمسَحَ عن وجه البحر» (ص ٩). ولذلك تحفل الرواية بعباراتٍ مفعمةٍ بروح التحدِّي والتمرُّدِ ومجابهةِ الخطر. وقد يعْجب القارئُ بهذا المناخ «الثوريّ»، غير أنّه سرعان ما يتبيَّن له أنّ هذه «الثوريَّة» ناجمةٌ، في المقام الأول، عن المَلَل الوجوديّ الذي يتملَّك كيانَ «سهيل»، بطلِ الرواية. والملل، بعبارة أعمق، اسمٌ آخر لانعدام التواصل،

١ ـ حليم بركات: **ستّة أيّام**، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١.

وللاستغراق في الذات، ولجموح النرجسية. يقول سهيل في لحظةِ مواجهةٍ واعتراف: «لماذا أحبها [ناهدة]؟ لينسى الضجر. لماذا يواجه الموتَ؟ لينسى الضجر. لماذا يتحدّى؟ لينسى الضجر. ما قاله عن نعمة الموت لم يكن يقصده. يريد أن يَعْبر الضجر فقط» (ص ١٨ ـ ١٩).

هذه الحالة الوجودية، أو المَرَضية التي يعتبرها العالِمُ النفسيُّ إريك فروم هروباً من مواجهة تبعات الحياة الإيجابية، هي المحرّكُ الرئيسيُّ لشخصية سهيل، وهي المسؤولةُ أيضاً عن تناقضاته ـ وما أكثرها! والملاحَظُ أنّ تمجيد الموت، حين تُنذَر قريةُ دير البحر بالاستسلام أو بالفناء، لا ينبع أساساً من رغبة المواجهة أو التحدّي كتلك التي يمثّلها «فريد»، المقاومُ النقيُّ، بل ينبع من تجارب الملَل حين يَسْتغرق سهيل في بحيرة ذاته عاجزاً عن التواصل مع الآخرين. ثم إنّ إشكاليّة الخيار بين الموت والحياة، طِبْقاً لطرح الكاتب، مسألةٌ فيها نَظَرٌ، وما يهمّنا هنا يتعدّى الخيارَ بين الموت بطولةً أو العيشِ في ظلّ الاحتلال (مع ما في ذلك العيش من إمكانية المقاومة المستمرة)، بل إنّ ما يهمّنا هو التركيز على دوافع سهيل «الوجوديّة» ـ ولمَ لا نقول: العُصَابية؟

فهو، على سبيل المثال، مُفعَمٌ بتناقضاتٍ غريبة لا مسوِّغَ لها. ففيما نراه يَرتجل خطبةً أمام الجماهير يمجّد فيها الموتَ والشهادة، إذا به بعد قليل يشمئزُّ من هذه الجماهير رغم الانتماء الواحد فينعزل عنها وتتبلّد مشاعرُه تجاهَها. يقول: «لماذا يحسّ بالضياع كلما وَجَد نفسَه يَسمع خطاباً؟ لِمَ يَنفر؟ إنّه يكره أن يضيع في المجموع» (ص ١١٦). ولا نعدو الحقيقة إذا اعتبرنا هذه الانعزاليّةَ، التي طالما غنّاها أدباءُ الستينيّات، من مميِّزات الشخصيّة العُصابيّة التي تُدافع عن قضيّةٍ قوميّةٍ من منظار ذاتيٍّ (هو الضجر) وتَعْجز عن أبسط أفعال المشاركة، فتتضخّم أناها تضخُّماً مفرطاً. ولذلك يميل هذا المثقّف إلى التطرُّف (ص ٢٩). كما يجد لذته الكبرى في الجَدَل لا في العمل (ص ٥٧). ومن هنا يتميّز عن الكثير من المقاومين الذين يقارن نفسه بهم؛ يقول متحدّثاً عن فريد: «لا يستطيع أن يكون مثله مؤمناً متعصّباً حماسيّاً مصمّماً عنيفاً جماعيّاً» (ص ٢٧). ذلك أنّ سهيلاً يفكّر في نفسه كثيراً، ولا يتخلّى عن همومها في أكثر اللحظات حَرَجاً. إنّه فرديٌّ بامتياز، في حين أنّ لفريد نزعةً جماعيّةً تَشْعر تلقائيّاً بالتضامن والتكافل مع الناس. وغنيٌّ عن البيان أنّ الروح الجماعيّة نُظِرَ إليها على أنّها عارٌ ونقيصة، وذلك بتأثير من فلسفة هايدغر التي تمجّد العزلةَ والصمتَ والفرديّةَ والموتَ تمجيداً متطرّفاً لا مزيد عليه.

أضفْ إلى ذلك أنّ سهيلاً شخصيةٌ غريبةُ الأطوار. فهو يَتْرك، فجأةً، المتظاهرين والمقاومين الذين يُهرِّبون السلاحَ إلى دير البحر ليلتقي بحبيبته ناهدة، عازفاً عن العمل المصيريّ ما إنْ أَحسّ بشوقٍ إلى حبيبته (مع أنّه ذهب بعد حين إلى لمياء) (ص ٨٨). فالقضيّة القوميّة لا تعنيه بصفتها واقعاً موضوعيّاً، بل من حيث كونُها مسألةً ذاتيّةً... أو قُلْ مسألةَ مزاج؛ وهل من مزاجيةٍ أكبر من أن يتبنّى سهيل قضيّةً مصيريّةً بدافع الهروب من الضجر؟ وأكثر من ذلك، فهو لم يشارك في عمليّةٍ عسكريّةٍ قام بها رجالُ القرية. ولا غرابة في ذلك: فهو رجلُ كلام، ومنظِّرٌ قوميٌّ يتشدّق بالموت ليَهْرب من ذاته، على عادة بعض مثقّفي الستينيّات الذين يستعذبون الموت... ولكن على صفحات الورق، وفي وسائل الإعلام. ومن هنا نجده مع لمياء يفكّر بالهرب أحياناً، حين كان المقاومون يَعْملون على تعزيز صمود القرية (ص ١٠٩). وفي موضعٍ آخر يتعرّض لهذا الموضوع بتفصيلٍ فيقول وكأنّه يوبِّخ نفسه على نزعته السلبيّة: «تركهم يحملون الأسلحة في الجبال الوعرة، وجاء باكراً إلى دير البحر يرى ناهدة... يعيش مع جسد لمياء... يفكّر بالهرب» (ص ١١٠).

حليم بركات

ستّة أيّام

دار مجلة شعر

تمجيد الموت نابع من الملل، لا من الرغبة في مواجهة الأعداء

إنّ تغنّي سهيل بالموت شبيه بعادة شعراء الستينيّات، الذين جعلوا من الموت والقيامة إيديولوجيّةً ذاتيّةً صرفةً. واللافت أنّك تجد في شعراء القرن العشرين، وتحديداً في شعراء الحداثة، مَنْ يبارك الموت مع أنّه أحرصُ الحريصين على الحياة وفي مستوى تفاصيلها وتفاهاتها الصغيرة. ولعلّ في نجاة البطل من الموت عندما اعتقله العدوُّ دلالةً نفسيّةً إلى هذا الحرص الأنانيّ. وقديماً نبّه التحليلُ النفسيُّ إلى أهميّة المعاني الضديّة؛ فالموت عند العصابيين قد يعني الحياة، والحياةُ قد تحيل على الموت. ولا غرابة في ذلك: فالكاتب يعترف في **طائر الحوم** أنّه، في الأغلب، كان يراقب المعارك أكثر ممّا يشارك فيها (ص ١٢٦).

ومن تناقضات سهيل موقفه من العلاقات الغرامية: فهو يحب ناهدة لكنّه ينام مع لمياء. وقد يكون لهذه الازدواجيّة سببٌ نفسيٌّ يتّصل بحبّ المجهول والغواية، لكنّه، بالتأكيد، يلقي ظلالاً من الشك على صدق التجربة وإخلاصها. ليس هذا وحسْب، بل إنّنا نجده قد ملأ الدنيا صراخاً وشعاراتٍ ثوريّةً، وإذا به ـ فجأةً ـ يَخْضع لمنطق والدةٍ ناهدة وينسحب من معركة الحبّ، ويبعث رسالةً إلى ناهدة يدّعي فيها أنّه هَجَرَها إلى الأبد.

ولو شئنا أن نتوغل في شخصيّة سهيل لوجدنا منها ما يبعث على العجب. فهو يكره الصراحةَ الجنسيّةَ عند لمياء ويودّ الحبّ مغلّفاً بالوهم: «وفكّر أنّه يكره صراحتها. من زمان قال لها إنّه يحب صراحتها أكثر من أيّ شيء آخر» (ص ٩٢). وقد يخاف التمرُّد أحياناً، وهو البطل الثوريّ: «التمرُّد يخيفه رغم اعتقاده أنّه الأفضل» (ص ١٤٩). ومن المضحك أن يَطْلب من ناهدة الزواجَ، ثم ينقلب رأساً على عقب فَيُنكر الزواجَ والإنجابَ على أنّهما من علامات الحياة التقليديّة. وفي رأينا أنّ لمياء قد شخّصتْ حالته المَرَضيّة تشخيصاً دقيقاً حين تقول، مؤكّدةً قيمَ الحياة ورافضةً الدونيةَ التي يتميّز بها سهيل: «الحياة تحتاج إلى جرأة أكبر. قد يكون من الصعب أن ينتحر الإنسانُ ولكنّه من الأصعب أن يواجهَ الحياة» (ص ٩٧). ثم تُردِف في موضع آخر ملمحةً إلى الوهم الذي يعيش فيه البطلُ الثوريُّ: «أنت تعيش في دوّامة من الأوهام والكذب» (ص ١٠٥). وتتحدث عن نفاقه في ما يتعلّق بتحرُّر المرأة: «أنت بحاجةٍ إلى امرأةٍ تَكْذب وتتظاهر وتتكلّف؛ عند ذاك ترتمي على قدميْها» (ص ١٠٣). تم تضيف مُعرِّضةً بمادية هذا البطل التي لا تخلو من إسقاطٍ نرجسيّ: «أنت مثاليٌّ تستعبدك فكرةٌ شعريّةٌ، وأنت واقعيٌّ لا يهمك من المرأة إلاّ أن تنام معها!» (ص ١٠٤).

لعلّ رواية **ستّة أيّام** من أنجح روايات حليم بركات، لابتعادها عن الخطابيّة والثرثرة والاستطرادات المطوّلة. ومع ذلك يتساءل القارئُ اليقِظ : كيف تتم هذه الأحداثُ، بما فيها العلاقاتُ الغراميّة والجنسيّة، بل كيف يجري هذا الجدلُ والاعتراضُ والتفلسفُ حول قضايا مصيريّة، والبلدةُ معرّضةٌ لخطر الفناء أو الاقتحام، وفي مدة ستة أيام لاغير؟ قد يؤجّج الخطرُ النسبيُّ المشاعرَ الجنسية أو الجدلَ الكلاميّ، لكنّ خطر الإبادة المطلق يستدعي العملَ أكثر مما يستدعي النظر. ولا ريب أنّ الرواية تتحدّث عن «رمز» هو فلسطين، لكنّ جمال الرمز في الرواية ينبغي ألا ينفصل عن واقعيّة الأحداث. فكيف يسوّغ بركات هذا المأزقَ وهو من أكثر الكتّاب اطلاعاً على مقوّمات الفن القصصيّ، وهو في الوقت عينه من أكثر الروائيّين حذقاً لهذه المقوّمات التي لا غنى عنها لكتابةِ قصةٍ متماسكةٍ ومستوفيةٍ للشروط الفنيّة؟

٢ ـ «عودة الطائر إلى البحر» أو عودة المثقّف إلى نرجسيته[١]

رأينا سهيلاً في **ستّة أيّام** شخصيّةً فرديّة تستغرقها همومُها الذاتيّة التي دُعِيَتْ في وقتٍ من الأوقات بالهموم «الوجوديّة». في **عودة الطائر إلى البحر** يتقمّص سهيل شخصيّةَ رمزي صفدي، مع بعض التعديلات طبعاً، فنرى هذا الأخيرَ يخامره شعورُ النفي والعجزِ في الوقت الذي تجري فيه أحداثُ حرب حزيران المشهورة. يعترف رمزي بتفكّك روابطه الاجتماعيّة والإنسانيّة: «إنّه منفيٌّ منذ عشرين سنة، جذورُه معلّقةٌ في الهواء تضربها حرارةُ الشمس» (ص ٢١). ذلك أنّ الإحساس بالنفي هو الوجه الآخر للقوقعة الذاتيّة التي يعيش مرارتها. من هنا يستبدّ به العجزُ عندما تواجه بلادُه خطراً مصيرياً (ص ٢١). غير أنّ هذا العجز لا علاقة له بإمكانيّات النصر أو الهزيمة، بل هو شعورٌ ذاتيٌّ محض يقوده إلى عواطف متناقضة: «لكنّ عواطف متناقضة تتملّكني؛ أُحِسّ أنّ العالم يتضخّم أمامي فيما أنا أتضاءل» (ص ٢٢). وتضخُّمُ العالَم هذا يعود إلى تضخُّم الأنا عند رمزي، التي سرعان ما تخور عزيمتُها عند الشدائد خصوصاً حين تَمْثل بلادُه في لاوعيه على صورة الأم التي يَعْجز عن حمايتها.

لهذه الفرديّة المتطرّفة جذورٌ نفسيّة. فالحكاية الشعبيّة التي تتحدّث عن الضبع الذي «قَرَطَ العروسَ والعريسَ في آنٍ معاً» (ص ٢٧) تراود مخيّلةَ رمزي، فإذا بها تنتقل إلى المستوى اللاشعوريّ حيث تَقْبع عقدةُ أوديب الشهيرة. ومن المعروف أنّ الضبع يمثّل، في التحليل النفسيّ، صورةَ الغريم أو المنافِس الذي لا يكتفي باغتصاب العروس بل «يَقْرط» العريس، أيّ يجرّده من رجولته. وبمعنى آخر يتصوّر الطفلُ العصابيُّ الأبَ على صورة ضبع يغتصِب الأمَ، التي تجسّد هنا العروسَ. غير أنّ هذا التصوُّر يقوده إلى العجز المطلق (حين تواجه بلادُه خطراً مصيرياً)؛ وهو عجزٌ يرادف الخصاءَ الذي تدلّ عليه عبارةُ «قَرطَ العروسَ والعريس». فإذا انتقلنا من الحيّز الفرديّ إلى النطاق الجماعيّ تصبح فلسطينُ تلك العروسَ، أما الضبع فيمسي الصهيونيةَ المحتلّةَ للأرض. على أنّ ملامح العقدة الأوديبيّة تظل ماثلةً: فالغريمُ المنافِس هو الصهيونيّ، والأمُ أو العروس تتشخّص في الأرض الفلسطينيّة. وفي كلتا الحالتَيْن يَظهر ضعفُ رمزي صفدي جليّاً كما ظهر من قبلُ عند سهيل في **ستّة أيّام**؛ يقول متحدّثاً عن شلَل الخصاء الأوديبيّ: «بلادي أيّتُها العروس النائمة في سرير الضبع... لا أريد أن أظلّ مضبوعاً» (ص ١١٣).

وقد يتساءل الباحثُ المدقّق: لماذا لجأ الكاتبُ إلى هذه الحكاية الشعبيّة دون سواها؟ أَلَمْ يكن باستطاعته الحديثُ عن حكايةٍ أخرى تتجرّد من المضمون الجنسيّ لكنّها ترتبط بخسارة الأرض وما تجرُّه من هزيمة؟ الحقيقة هي أنْ لا

١ ـ حليم بركات: **عودة الطائر إلى البحر**، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٩.

مصادفات على صعيد اللاوعي؛ فكلُّ شيءٍ يُنْبئ عن مكنوناتٍ مكبوتةٍ أو ثاويةٍ في الأعماق. وإذا كانت البلاد تتمثَّل عند بركات بصورة الأم أو الأنثى، فقديماً رَبَطَ جبران بين الاثنتيْن حين قال: «وجهُ أمي وجهُ أمتي»؛ وكثيراً ما نجد مثلَ هذا الارتباط بين الأم والوطن شائعاً في الشعر الحديث حين يتصوَّر الشاعرُ المدينةَ أو الأمَّةَ امرأةً يراودها الحاكمُ المستبدُّ كقول أدونيس: «وهذه بلادي تنام مع رجلٍ آخر في سرادق الغزالي». فلا نعجب، إذن، من هذه الصلة الأوديبيَّة التي نراها عند حليم بركات في قول بطله: «إنَّني مخدوع وَجَدَ بلادَه تنام مع الأقزام»، ثم يضيف: «أودّ أن تكوني منيعةً ضد الاغتصاب، مناعتُكِ هي هدفي. مناعتي يجب أن تكون هدفَكِ» (ص ١١٤).

إنّ اغتصاب بلاده يوحي لرمزي صفدي بتهديدٍ شخصيٍّ لا يخلو من تجاذبٍ وجدانيٍّ، كالحبّ والكره والغضب والعجز. ذلك أنَّه يتناول القضايا العامَّة من زاويةٍ نفسيَّةٍ/سياسيَّةٍ في آن معاً. ولعلّ أسطورة الهولنديّ الطائر (أو الضائع في البحار) تنتمي إلى هذه الزاوية. فبلاده هي هولنديٌّ طائرٌ يُبْحر في سفينةٍ مسحورةٍ لا يمكنها الوصولُ إلى ميناء. وحين يتحدَّى الهولنديُّ الآلهةَ والشياطينَ، تَحْكم هذه عليه أن يُبْحِر منفياً إلى الأبد «ولن تَحلّ عنه اللعنةُ ما لم يَجد امرأةً تُخْلِص له حتى الموت» (ص ٢٩). لقد اختار بركات أسطورةً هي من أكثر الأساطير إيحاءً بالعُقَدِ النفسيَّةِ الدالّةِ على الفشلِ المسبَقِ والتشاؤم المتطرِّفِ والعجزِ المطلق. ومثلُ ذلك استخدامُهُ لبعض الكلمات، ككلمة «لعنة» التي تَخْتصر وحدَها كاملَ العقد النفسيَّة، أو كاستخدامه كلمة «الشياطين» التي تمثِّل في اللاشعور الأبَ أو الغريمَ المنافِسَ عندما يَسْحر الطفلَ فيشلّ قدراته وينفيه في بحار الحرمان والكبت بعيداً عن الأم أو الأنثى المشتهاة. كما أنَّ «الآلهة» تقبع في أعماق الهولنديّ؛ فهو الذي يَسْحر نفسه بنفسه، فإذا ما سمحتْ له بالنزول إلى البرّ والتفتيش عن امرأة تُخْلص له حتى الموت فهذا يعني زوالَ الكبت مؤقَّتاً والتوحُّدَ بصورة الأم المنقذة... ولكنْ عبر الدمار والموت بحَسْبِ ما هو مألوفٌ عند الفاشيين والأصوليين عامةً - ومنهم هتلر الذي عشق بلادَه/الأمَّ عشقاً جعله يدمِّر نفسَه ويدمِّر صورةَ الأم في آنٍ معاً. ومن المعروف أن هتلر كان من أشدّ المعجبين بأسطورة الهولنديّ الطائر لما تنطوي عليه من المعاني العصابيَّة، كالإنقاذ واللعنة والسحر والموتِ حبّاً وما إلى ذلك من الدلالات التي يستثمرئها بعضُ الناس الساديِّين أو المازوشيِّين. واللافت في هذه الأسطورة أنَّ اللعنة لا تحلّ بقدرةٍ ذاتيَّةٍ يقوم بها البحارُ الهولنديُّ بل بمساعدةٍ خارجيَّةٍ تتمثَّل في المرأة المنقِذة من الموت. فهذه السلبيَّة اسمٌ آخر للعنة، أو لتعذيب الذات التي تتحكَّم في الهولنديّ. ومن هنا نفهم أنَّ فلسطين ملعونةٌ هي أيضاً، لأنَّها تبحث عن البطل المنقِذ الذي يُخْلِص لها حتى الموت (ص ٢٩). وبدهيٌّ أنّ هذا التصوُّر فاشيٌّ بامتياز. إذ يتخيَّل البطلُ البركاتيّ خلاصَ الوطن متحقِّقاً عبر شخصٍ ما «يشعّ ويتحدَّى، فيفكِّر الشعبُ ويَشْعر ويَبحث ويتحاور مع نفسه وقائده» (ص ٢٩). وغنيٌّ عن البيان أنَّ هذا القائد محكومٌ بالظروف المتخلِّفة لهذا الوطن؛ فإذا تحرَّر الوطنُ من تلك الظروف أمكنه ابتكارُ قائدٍ يحاور الشعب وينمّي قدراته. فتغيير الأوضاع السياسيَّة والاقتصاديَّة والثقافيَّة، في رأينا، أجدى من الحلم بقائدٍ منقذٍ على الطريقة البركاتيَّة. ولذلك يسعى البطلُ إلى اكتساب حريَّته/رجولته في مواجهة الآلهة/الأب الجبّار. من هنا نفهم لماذا يرفض رمزي أن يستغفر الآلهة أو أن يقبِّل قدميْها (ص ٦٣): فهي تمثِّل له بديلاً عن الأب الذي يجسِّد المحرَّمات، ولكنَّه يحيل، سياسيّاً، في نهاية المطاف على الصهيونيَّة الّتي طردتِ الهولنديَّ/الفلسطينيَّ إلى بحر الضياع بعيداً عن الرجولة القوميَّة والعزّة الوطنيَّة.

من هنا، نفهم التناقضات التي يتخبَّط بها رمزي صفدي. فهو حيناً يمجِّد الموت على طريقة سهيل في **ستَّة أيَّام**، وعلى منوال النازيِّين وبعض شعراء الحداثة. يقول: «السفينة والبحّار يتوحدان - يفضِّلان الموت على هذا الضياع. ولكنَّ الموت يرفضهما - العذابُ أبديٌّ وما من قبرٍ يُطْبق عليهما» (ص ٣٠). ويلاحظ القارئ هنا اللغةَ غيرَ الثوريَّة التي يستخدمها المثقفُ الثوريُّ رمزي صفدي كقوله «العذاب الأبديّ» وما إلى ذلك ممَّا يتَّصل بلغة العصابيين، أو حين يفضِّل الموتَ عبر الهزيمة على الضياع في متاهات الفرديَّة. وهو يودّ لو يخوض العرب هذه الحرب/الفرصة كي يتحرَّروا من أثقال الماضي: «هذه فرصة أخرى. حربٌ تُشَنّ عليهم. وها هم أمام عتبتَي الموت والحياة. إذا لم يكن من إنقاذٍ، فليصرخْ مع الهولنديِّ الطائر لليوم الأخير أن يقترب بدماره» (ص ٣٠).

بمثل هذه العبارات العبثيَّة يحاول رمزي صفدي أن يثوِّر بلادَه المهيضةَ الجناح: إمّا أنّ تشنّ الحربَ - المجهولة النتائج - فيتحرَّر الوطنُ من الاستلاب، أو أن يدمَّر بالكامل. لا خيارٌ وسطٌ ولا حلولٌ واقعيةٌ أخرى. إنَّه المنعطف الفاشيّ عينه الذي أوصل المانيا النازية إلى ذروة الخراب. ولا عجب: فرمزي صفدي ما كان ليمجِّد الدمار لو أنَّه عانى ويلات الحرب. لكنَّه متفرِّج لا فاعل، ولذلك يطيب له التغنِّي بالموت وكأنَّه الخلاصُ المرتجى. وهنا نتساءل: لماذا لا يقاتل هذا المثقَّفُ الوجوديُّ، الملتزمُ نفسياً

لا فعلياً بقضايا أمته؟ من اللافت أنّ الرواية تصوِّر المقاومين الفلسطينيين وهم يتصدّون للاحتلال الإسرائيليّ بقدراتهم الضئيلة، في الوقت الذي تتحدّث فيه أيضاً عن هموم رمزي صفدي ودوّامته الذاتيّة. ولهذا التقابل دلالة ومغزى: فبطل الرواية يواجه العدوَّ بالكلمات الغارقة في مستنقع الذاتيّة، مع أنّه في النهاية يقوم بعمل محسوس، إنسانيٍّ لا أكثر، فيقدِّم الأدويةَ للاجئين ويضع دراسةً اجتماعيّةً تتناول شؤونهم؛ لكنّه في الحقيقة لا يقاتل. فلماذا يمجِّد الموتَ هذا التمجيدَ المفرط؟ هل يستثني نفسَه من الدمار الشامل، أم أنّه يستلذّ بمشاهد الفناء على طريقة النازيين الانتحاريّة؟

الحقيقة أنّ رمزي صفدي شقيقُ سهيل في **ستّة أيّام** من حيث السلبيّة والضياع والفرديّة. لذلك لا يشترك في مظاهرةٍ ضد الولايات المتحدة الأميركية (ص ٥٠) بل إنّه لا يصدِّق أنّها تساعد إسرائيل مساعدةً محسوسة (ص ٥٥). كما يستبدّ به شعورُ العجز حيال الأحداث المصيرية: «لا يملك حتى أن يقاوم، لا يحاول. إنّه حزين حتى الرعب ـ لا يملك عالمه، لا يملك بلاده، لا يملك نفسه» (ص ٥٣). فهو «مضبوع» كما يصرِّح في موضعٍ آخر (ص ٣٩) لكنّه يمجِّد الدمار هرباً من النفي عديلِ الانطواء. لا نعجب أيضاً إذا خشي غارةً إسرائيليّةً على مطار بيروت تسبِّب انكسارَ الزجاج في بيته فتصيبه جراحٌ قاتلة (ص ٣٩)، مع أنّ بمقدوره أن يفتح النوافذ دون ضرر. وقد نراه يتمنّى، في مكانٍ آخر، غارةً إسرائيليّةً تُشنّ على بيروت، وذلك كيْ تشتدّ الأعصابُ الرخوةُ وتتصلّب الوجوهُ المائعةُ كما يدّعي (ص ١١٢). والملاحظ أنّه يلوم بلاده وحكوماتها لأنّها لم تجنِّد الملايين الذين قبعوا في بيوتهم يُصغون للراديو (ص ١٣٢). غير أنّه يستثني نفسه لاشعوريّاً من القتال، ما دام يقيس كلَّ ما يراه بمقياسٍ ذاتيٍّ مفعمٍ بالهواجس والعجز الشديد.

ولئن اعترف رمزي صفدي بالوحدة، وهي الاسمُ الآخر لفقدان الاتصال الحيّ بالناس (ص ١١٢)، فهو في الحقيقة يتماهى ببلاده ولكنْ من زاويةٍ نفسيّةٍ تجريديّةٍ بعيدةٍ عن الفعل والمشاركة الخلّاقة. لذلك يتصوَّر نفسه جريحاً محروقاً بقنابل الناپالم، لاجئاً في المنافي. غير أنّ هذا التوحُّد يقودنا إلى العلاقة الذوبانيّة بالأم. فالأمة هي الأم أو الأنثى، وهذا الاندماج النفسيّ يعود إلى تماهيه بالأمة وسعيه إلى استبعاد الغريم الذي ينافسه على حبها. فالعدو يحيل دائماً على هذا الغريم، أما الأمّة فتعيدنا إلى العلاقة الاتحاديّة بالأم، وفي كلتا الحالتين يفتقر رمزي إلى العلاقة الإنسانيّة الحيّة... باستثناء علاقته بپاميلا التي تنقذه نسبياً من الضياع.

من الطبيعي، استناداً إلى ما سبق، أن يلجأ رمزي صفدي إلى أفيونٍ ذاتيٍّ جديد يتمثَّل في العمل الفدائيّ الذي يَنْظر إليه من زاوية نفسيّة تشكِّل نقيضاً لأوضاعه البرجوازيّة: «كلمة 'فدائيّ' تثير مشاعر رمزي... إنّه يرفض مغريات العالم ويرسم مستقبله بيديه» (ص ١٥٦). وحين يتساءل رمزي لماذا لا يصبح فدائيّاً نجده يتحدّث، في مقطعٍ شبهِ شعريٍّ، عن حب الحياة الذي يتجلّى عنده بمظاهرَ عديدة من أهمها أنّه يعيش منتظراً اليومَ الذي تنمو فيه مؤسساتٌ اجتماعيّةٌ جديدة. «يسأل رمزي نفسه لماذا لا يصبح فدائيّاً، يحس برعشة، إنّه يحب الحياة، إنّه مملوء بها، مولَعٌ بالعالم حتى الانتشاء، مأخوذ بالمحيطات والبحار والجبال ووجوه النساء والأطفال والموسيقى والشعر...» (ص ١٥٧). فالمهم عند رمزي أن يموت سواه ليتغنّى هو بموته، على عادة شعراء العرب المملوئين بذواتهم. لذلك ينبغي ألا تخدعنا العباراتُ الإنشائيّة عند بطل الرواية. فهو، منذ قليل، تعرَّض للعنةِ الهولنديّ والعذاب الأبديّ، ولكنّنا نراه، هنا، مولَعاً بالحياة والعالم. فلا حقيقة نهائيّة أو موضوعيّة عند هذا المثقَّف النرجسيّ الذي يجعل من الكون أداةً رخيصةً تَخْضع لأوهامه.

أما علاقته بپاميلا، الفتاة الأميركيّة، فتُفصح عن هذا الاتجاه السلبيّ. ذلك أنّ رمزي صفدي لا تسعه معاناةُ القلق الذي يتهدَّد رجولته بفعل عدوانيّة الصهيونيّة/الضبع أو الآلهة في الهولنديّ الطائر. ولذلك يمارس الجنس مع پاميلا هرباً من هذا القلق المخيف. وسيكون زوجُها بالطبع أوديبياً سلبيّاً يطلب الحمايةَ من پاميلا، كزوج «فاتنة»، عشيقتِهِ السابقة. المهم أنّ البطل البركاتيّ يَهْرب من القلق إلى الجنس في الوقت الذي تحترق فيه بلادُه؛ يقول: «لكنّ بلاده تحترق بالناپالم فيما هو يغازل امرأةً متزوجة. فكّر في أنّ هذه ذروة المأساة وذروة الغباوة» (ص ٧٩). فما يقضّ بالَ رمزي ليس واقع بلاده الموضوعيّ بل تصوُّره النفسيّ لبلاده التي «قَرَطَها» الضبعُ «وقَرطُه حَلالٌ زلالٌ» كما يقول (ص ٢٧)، الأمر الذي يوحي بتمجيد القوّة. من هنا تُعرِّض پاميلا بثوريّته المزيَّفة: «لو تستقتل في أمورٍ أخرى كما تستقتل في المعارك الجنسيّة!» (ص ١٢٩).

وباختصار، يشكِّل رمزي صفدي نقيضاً لطه كنعان وعزمي عبد القادر وسواهما من المقاومين. إنّه نموذجٌ للمثقَّف «المضبوع»، أي الوجوديّ الذي يتعامل مع الواقع تعاملاً نفسيّاً صرفاً. وهو حين ينتظر عودة الطائر إلى البحر إنّما ينتظر وهماً يَخْرج به من قوقعته. ولكنْ هيهات...

ثالثاً: محور الروايات الاجتماعيّة

«إنانة والنهر» أو تناقضات المرأة المتحرِّرة[1]

تنتسب إنانة (واسمُها الأصليّ إيمان) إلى عائلة الشخصيّات البركاتيّة. فهذه المثقّفة الثوريّة التي تُمضي أيامَها في قرية «كفر الرمّان» تعيش تناقضاتها الداخليّة، مع أنّها لا تنفك تبشّر بقيم جديدة. ويتّضح ذلك في مواقفها العاطفيّة: فهي لا تعرف، بادئ بدء، مَنْ تحبّ «أهو عدنان أم رامي أم إنكيل أم ربما إنساناً آخر» (ص ٢٧). صحيح أنّ شخصيّتها تتبلور فتدرك أنّ صديقها عبدالله رجلٌ عمليٌّ انتهازيٌّ، غير أنّها لا تنجو من التخبُّط والتشتُّت على مثال الشخصيّات البركاتيّة كما رأينا في **ستّة أيّام**. فقد كانت «تشعر بميلٍ إلى رامي يفوق ميلها إلى عدنان وعبدالله» (ص ٥٨)، ولم تستطع التحرُّر من حبّها لرامي إلاّ بعد أن تغزّل إنكيل بعينيها (ص ٥٩). والملاحظ أن إنانة تحبّ رامي، الشابَ الأرعنَ، الذي يَعْشق صديقتها حسناء. كما أنّها تتولّه بإنكيل المتزوِّج من صديقتها الحميمة نجوى. وإنانة المثقفة، الثوريّة، التي تُغرم بأزواج صديقاتها، لا تَشْعر بأدنى نزاعٍ داخليٍّ أو تأنيبِ ضمير، الأمرُ الذي يثير الاستغرابَ حقاً لأنّه يشكّل ظاهرةً تكاد تعم روايات بركات، بما فيها **الرحيل بين السهم والوتر** التي ضَرَبْنا صفحاً عن تحليلها لضيق المقام.

ومع أنّ إنانة تتبنّى التصوُّراتِ الدينيّةَ الوثنيّةَ التي تمجِّد الجنسَ والخصبَ وتخصِّص للمرأة مكاناً مرموقاً على نقيض الأديان السماويّة، فإنّها في الحقيقة لم تمارس الجنسَ مع أيّ رجلٍ بعيْنه، واكتفتْ بالتهويمات الخياليّة والأحلام الليليّة التي تراودها. والحق أنّ إنانة هذه شخصيّةٌ أقربُ إلى النرجسيّة، على شدّة اهتمامها بالقضايا العامّة: فهذا الاهتمام لا يدلّ، في الواقع، على توظيفات تنتقل فيها طاقةُ الحبّ إلى شخصٍ محسوسٍ بعينه. وقد لا يعدو حبُّها لإنكيل هذا الشطحَ النرجسيّ، لأنّه يمثّل في لاوعيها كائناً يتّشح بغلالةٍ من المثالية البعيدة شبهِ المجهولة. أمّا الاستشهادات الشعريّة والأسطوريّة التي يُثْبتها المؤلِّفُ فتدلّ على خيالات هذه الفتاة الثوريّة وشغفِها الشديد بالنكاح على المستوى الهواميّ فقط. وحتى عندما يطلِّقها العقيد حسّان نراها تذهب إلى النهر، رمزِ الحب والجنس، وتتوحّد به في مشاركةٍ وجدانيّةٍ، لكنّها لا تشعر بانجذابٍ إلى رجلٍ غيرِ إنكيل الذي تنظر إليه نظرةً شبهَ أسطوريّة.

مثقفة ثوريّة لا تطبق شعاراتها على نفسها

والقارئ، في عباب هذه الرواية الحافلة بالاستطرادات والحكايات الفرعيّة والفصولِ الواجبِ حذفُها، قد يتعاطف مع إنانة، إلا أنّه في الحقيقة لا يُعجب بها. وقد يعود السببُ في ذلك إلى تناقضات الفتاة، أو إلى افتقارها النزاعَ الداخليّ، أو إلى نرجسيّتها المنغلقة. لكنّ الأسوأ من هذا كلّه أنّها تتلاعب بقلب عبد الله، فتُوهمه برغبتها في الزواج، ثم تفرّ معه إلى حَلَب حين عَزَمَ أهلُها تزويجَها من العقيد حسّان. وفي خضمّ هذه الأحداث قلّما نعثر على شعورٍ بالذنب يراود هذه الفتاةَ المثقفةَ الداعيةَ إلى الحقوق والواجبات. صحيحٌ أنّها تعترف، في لحظةِ صدقٍ، باستخدامها الآخرين لمآربها الخاصة (ص ١٧٣)، لكنّ هذا الاعتراف لا يغيِّر من صميم شخصيّتها التي يجوز القولُ عنها إنّها شخصيّة أنانيّة (كأنّما اشتُقت كلمة «إنانة» من الأنانيّة!) متمركزةٌ على ذاتها مع شدّة اهتمامها بقضايا القرية.

ولعلّ مشكلتها مع العقيد حسّان تشخِّص وجهاً من وجوه تناقضاتها. فإنانة تَرْفض الزواجَ القسريّ أو المدبَّرَ وتتوق إلى متابعة تعليمها الجامعيّ. لذلك تشمئزّ من تصرُّفات العقيد حسّان وتتصدّى لإرادة أبويْها التي تجسِّد التقاليدَ الغاشمة. من حيث المبدأ، إنانة على حقّ ـ فالزواج عمليّةُ اختيارٍ وتجربةُ حبٍّ ـ، ولكنّ للمسألة وجهاً موضوعيّاً آخر. فالعقيد حسّان لا يبدو شخصاً كريهاً كما يطيب لإنانة أن تتخيّل. نعم، لقد قام بتصرُّفات طائشة تعبِّر عن طيبة قلبه، كتحليقه بالطيارة في سماء القرية فخرج عندها الأهالي يتفرّجون على الطائرة ما عدا إنانة التي احتقرتْه احتقاراً لا مزيد عليه. لكنّ العقيد حسّان، من وجهة نظر أخرى، إنسانٌ نقيُّ السريرة، خدومٌ، مثقّفٌ إلى حدّ ما، لا يُؤْثر اللجوءَ إلى القوة، وقد يكون أنّ تولُّهَه بإنانة جَعَلَها تَرْفض هذا التولّه لتُشغَفَ بالبعيد والمجهول الذي يداعِب مخيّلتها.

وتَلْفتنا في هذا السياق ظاهرةٌ قد تعبِّر عن تناقضات إنانة. وآية ذلك أنّ والدتها تدسّ في طعامها عشبةً مخدِّرة كي تَخُور إرادتُها وتَقْبل بالزواج من العقيد حسّان (الذي جَهلَ حقيقةَ ما يجري). لا شكّ أنّ المخدِّر يحوِّل المرءَ طفلاً يطيع

١ ـ حليم بركات: **إنانة والنهر**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.

وينفّذ ما يُؤْمَر به. ولكنّ ثمّة سؤالاً يَطْرح نفسَه: هل بمقدور إنانة أن تنفّذ ما يرفضه لاوعيُها؟ فقد دلّت التجاربُ النفسيّة أنّ المنوَّم نفسيّاً لا ينفّذ أوامر المنوِّم عشوائيّاً إلاّ بقدر ما تنسجم مع أوضاعه النفسيّة. طبعاً، يبقى هذا الرأيُ مجرّدَ احتمال، ولكنّه لَوْ صحّ لدلّ على شخصيّة إنانة التي تهوى العقيد حسّان في باطنها، ولذلك رضيتْ به زوجاً دون أدنى اعتراض.

إنّنا نميل إلى الاعتقاد أنّ العقيد حسّان هو بطل الرواية الحقيقيّ. فهو، بصفته رجلاً شرقياً، عامَلَ إنانةَ بمنتهى اللطف، بل إنّه رفض أن يَدْخل عليها وهي مخدَّرة، في الوقت الذي ألحّتْ فيه والدتُها على هذا الدخول. ليس هذا وحسْب، بل إنّه تجرَّع مرارات العار ـ وهو الرجل العسكريّ والقرويّ ـ حين اتُّهم بالعجز الجنسيّ، في حين كانت إنانة ترفض أن تقيم معه علاقة جنسيّة. ويبدو العقيد حسّان غايةً في النبل والشهامة عندما طلّق إنانة، بناءً على طلبها، مع شدّة غرامه بها، وذلك احتراماً منه لشخصيّتها وإيماناً منه أنّ الحبّ لا يُفرَضُ فرضاً. فإذا قارنّا شخصيّةَ العقيد بإنانة بدت هذه هزيلةً تفتقر إلى الضمير الحيّ، وقد لا تخلو حيناً من سلوكٍ صبيانيّ. بيد أنّ الرواية لا تنتهي فصولاً، فإنانة المثقفة الثوريّة لا تعي الأسباب الحقيقيّة لنفورها من العقيد حسّان (ص ٢٨٠). ولعلّها تدرك بعض هذه الأسباب حين تتذكّر حلماً يروي مشهداً حقيقيّاً حَصَلَ في طفولتها. فقد شاهدتِ العقيدَ يمسك فتاةً راعيةً ويقبّلها ويَضْغط عليها بجسده. ولا ريب أنّ هذا المشهد هزّ كيانها في الصميم، وهي المؤمنة بأديان الجنس والخصب، غير أنّه تلاشى في تضاعيف النسيان بمعنى أنّه تمّ كبتُهُ في اللاوعي كبتاً شديداً (ص ٢٨١). والكبتُ، هنا، يدلّ على الرغبة: فإنانة تمنّتْ لو أنّها مكان هذه الفتاة، بدليل أنّها حلمتْ هذا الحلم واستعادت المشهد بحرفيّته، خصوصاً أنّ العقيد كان قد قبّلها قبل الزواج عنوةً لكنّها تقززتْ منه. ولا يُستبعد أن يدلّ هذا التقزُّز على نقيضِه، أيْ على الرغبة والحب.

هكذا نرجّح الأسبابَ الحقيقيّةَ لكراهيّة إنانة للعقيد حسّان الذي تقول له والدته موبِّخة: «ليش مصغِّر حالك ومحقِّر نفسك، مين هيّ بنت الكلب؟ يا ابني بدّك الحقيقة؟ اللي بيتواضع هيك، بيصير فيه هيك» (ص ٢٧٣). فالعقيد قد فَقَدَ سطوةَ الرجولة الشرقيّة برأي الأم، فَشَرَعتْ إنانة في قهره وتعذيبه. لكنْ، من وجهة نظر مغايرة، يبدو العقيد حسّان إنساناً شديدَ الإنسانيّة، بالإضافة إلى مركزه الاجتماعيّ المرموق. وعندي أنّ إنانة تحبّ هذا الرجلَ في أعماقها، بدليل أنّها ترفع صلاتها إلى الربّة إنانة الأسطورية فتقول: «أنا هي الزوجة وأنا العذراء» (ص ٢٨١) ثم تضيف ملمحة إلى سرِّها الدفين (ص ٢٨٣)، سرِّ محبّتها اللاواعية للعقيد حسّان. وفي لحظة صدقٍ تعترف إنانة بالتُّهمة التي وجهتْها إليها عمّتُها فضّة: «ترى هل لها عقلان حقاً كما قالت عمّتها فضة في قصيدتها؟» (ص ٢٥١) وتقول أيضاً معقِّبة: «ربما أنا امرأة ضبابيّة ولي عقلان، ولكنّي أريد أن أعرف ما مصير شجرة الحياة في النهر؟» (ص ٢٨٣). وهي بهذا تلمّح إلى أسرار الحبّ والجنس. ولذلك تخاطب سيّد البرق والصاعقة فتسأله لماذا أرسل كل هذه الأمطار إلى الأرض، مشيرةً إلى قوى الخصب التي تتدفق في كيانها. غير أنّ هذا الخطاب ينبئ عن نرجسيّة هذه الفتاة وتوقها إلى عالمٍ هوائيٍّ مثاليٍّ مشتقٍّ من أخيلتها الجنسيّة الجامحة. فما يهمّ إنانة هو أن تَهْرب من عالم الواقع (بما فيه عالم العقيد) فتحبّ خياليّاً «إنكيل» أو تتولّه بـ «رامي» هوامياً. إنانة مثال الشخصيّة المثقفة الثوريّة التي تَرْفع الشعارات مثل سهيل ورمزي صفدي، وكان الأحرى بها أن تطبِّق هذه الشعارات على نفسها قبل أن تطبِّقها على الآخرين.

خاتمة

تَطْرَح رواياتُ حليم بركات تساؤلاً خطيراً: كيف لنا أن نُؤْمن بهذا النوع من المثقفين الذين نصّبوا أنفسهم هُداةً للمجتمع ونخبةَ الناس، وهم في الحقيقة منهزمون متناقضون يقولون غيرَ ما يفعلون ويفعلون غيرَ ما يقولون؟ كيف يستطيع هؤلاء إنقاذَ المجتمع من اغترابه إذا كانوا هم أولاً ضحية هذا الاغتراب؟ وهل يستطيع أعمى أن يقود سواه من العميان أو من المُبْصرين؟ واستطراداً، هل يجوز تحميلُ السلطة الثقافيّة مسؤوليةَ الهزائم المتوالية؟ قد يعترض أحدهم فيقول إنّ حليم بركات يتلاعب بمعطيات الواقع فيكتب روايةً واقعيّةً خياليّةً فيكون أبطالُه ـ من ثمّ ـ شخصياتٍ وهميّةً لا علاقة لها بالحياة. والحقّ أنّ خبرتنا بالمثقفين الثوريِّين تجعلنا نؤْمن بأنّ روايات بركات عبّرتْ بشكلٍ أو بآخر عن مآزم هؤلاء، التي لا تخلو في رأينا من عنفٍ أرعنَ أو خبثٍ خفيٍّ أو أنانيّةٍ متماديةٍ تتقنّع بقناع المبادئ المثالية. وأحسب أنّ بوادرَ تحوُّلٍ يمرّ بها القارئُ العربيُّ الذي ما عادت تنطلي عليه أضاليلُ المثقفين، ولا عاد يُصدِّق أكاذيب السياسيِّين. لقد دقت الساعةُ الحاسمةُ، وينبغي لنا مراجعةُ مأثورنا الأدبيّ والنقديّ في هذا القرن الذي تولّى، وعندئذ نستطيع أن نَلِجَ القرنَ الواحدَ والعشرين بذهنيّةٍ جديدة، ديموقراطيّةٍ حقاً، بعيدةٍ عن أخطاء أسلافنا الذين كانوا صنيعة الظروف أكثر ممّا حاولوا صنعَ ظروفٍ جديدة تليق بكرامة الإنسان. □

بيروت