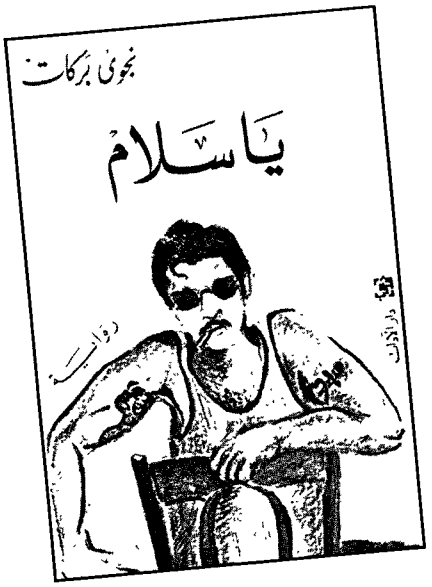
١ ـ حرب الأحياء وسلام الموتى



المتأمِّل في معظم الروايات التي صدرتْ في لبنان في السنوات الأخيرة لا بد وأن يلاحظ التأثير العميق الذي تركته الحربُ في جسد الرواية اللبنانية على مستويي الموضوع والبنية الفنية. وهو ما يبدو جلياً من خلال معظم روايات رشيد الضعيف، وبخاصة **ناحية البراءة**، وروايتيْ حسن داوود **بناية ماتيلد وغناء البطريق**، ورواية هدى بركات **حارث المياه**، ورواية جبور الدويهي **ريّا والنهر**، وكذلك في غالبية أعمال إلياس خوري وربيع جابر. كأنّ الحرب التي انسحبتْ من الواقع إلى حد بعيد انتقلتْ إلى الكتابة والفنّ وبدت آثارُها جليةً في أعمال اللبنانيين وكتاباتهم. كان الشعر بحكم طبيعته الوجدانية وسرعة تفاعله مع الواقع سبّاقاً إلى التقاط كرة النار تلك، والتعبيرِ عن حرائق المكان والروح، ولو أنّ قسماً كبيراً من النتاج الشعري المتصل بالحرب كان يفتقر إلى النضوج والعمق ويطغى عليه الحماسُ والشعارُ والألمُ المباشر. أما رواية الحرب فقد جاءت متأخّرةً عنه بقليل نظراً إلى طبيعتها الاستعادية وحاجتها إلى المسافة الزمنية الكافية للتذكر والقص ورؤية الأشياء من مسافة واضحة.

هكذا وجدنا أنفسنا أمام حركةٍ روائيةٍ ناشطة وأمام عدد من الروائيين الجدد، الذين ذكرتُ بعضَ أسمائهم قبل قليل، والذين يفتحون أمام الرواية اللبنانية أفقاً أكثر تنوعاً واتساعاً وينتزعون لها مساحةً لافتة في إطار الرواية العربية المعاصرة. ونجوى بركات هي من بين هؤلاء بالطبع. وقد استطاعت في روايتها السابقة **باص الأوادم** أن تقدم عملاً لافتاً من حيث السردُ والحبكةُ والتأليفُ المشوِّقُ والمعقد، عملاً يجمع بين الواقعية الجارحة بمرارتها وشهوانيتها وبين الإثارة البوليسية والغرابة والإمتاع. أما رواية نجوى الجديدة **يا سلام*** فهي تتابع الخط الأساسي لأسلوب الكاتبة ونهجها، مع بعض التبدلات الواضحة. فنجوى بركات، التي اشتقّتْ روايتيْها السابقتين** من معينٍ عربيٍّ عامّ لا يشي بهوية قطرية محددة، تستلهم عملَها الجديدَ من مناخ السِّلْم اللبناني الوليد والمرتبط ارتباطاً وثيقاً بفظاعات الحرب وأهوالها. كلتاهما الشقيقتان هدى ونجوى بركات، المقيمتان في باريس، أرادتا أن تقاربا الحربَ كلٌّ من زاويتها. وكلتاهما قدّمتا عمليْن مميزيْن رغم تباعد المقاربة واختلاف النظرة وتباين الأسلوب. فهدى في **حارث المياه*** تحوّل عالم الحروب إلى خرافة وتقيم داخله بقعةً من الأمان ذاتَ طابعٍ فردوسيٍّ يجمع الغريزةَ بالحلم والإنسانَ بالحيوان، ويُحلّ الذاكرة محلّ الواقع. لكنّ نجوى تذهب إلى مكان مغاير لا أثر فيه لفسحةِ أملٍ أو لموطئ حلم، مكانٍ يبدو فيه السِّلْمُ أشدَّ وطأةً من الحرب نفسها وأكثرَ اقتراباً من الموت والجنون والعبث واللاجدوى.

غير أنّ الفروق التي تفصل بين روايتيْ نجوى الأخيرتين **باص الأوادم ويا سلام**، من حيث الموضوعُ والمناخُ والحيِّزُ المكانيّ، تضيق رقعتُها في جوانب أخرى، وتتماثل في نموّ الأحداث وتصاعدها بشكل مفاجئ وتدريجيّ، إلى أن تحقّق انقلابها المذهل عند الختام. كأنّ الكاتبة التي تمسك بخيوط عملها الروائي بشكل واضح تُرخي هذه الخيوط في البداية وتترك الأحداثَ إلى مصائرها الطبيعية العادية، لكنّها ما تلبث أن تشدّ هذه الخيوط دفعةً واحدةً لتضعها أمام نتائج

---

* ـ نجوى بركات: **يا سلام** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨).

** ـ وهما: **حياة وآلام حمد ابن سيلانة وباص الأوادم**، الصادرتان عن دار الآداب عامَيْ ١٩٩٥ و ١٩٩٦ على التوالي. (الآداب)

*** ـ صدرتْ عن دار النهار عام ١٩٩٩. راجع نقداً لها في العدد الماضي من الآداب. (الآداب)

مختلفة ونهاياتٍ لا ينتظرها أحد. وإذا كان هذا الاستنتاجُ يصحّ على الروايتين الأخيرتين معاً فهو ينطبق بشكلٍ نموذجي على رواية **يا سلام** التي يلعب عنوانُها على التورية الملتبسة بين اسم بطلة الرواية وبين سلام بيروت المشوَّه والناقص.

فليس من شخصية طبيعيةٍ أو متَّزنةٍ في رواية نجوى بركات، بل الشخصيات كلها تنتمي إلى بذرة المأساة التي زرعتها الحربُ في ترابِ كاملِ الجهوزية، فلم يثمر سلامُها المزعومُ سوى الجنونِ والتعويق والخواءِ القاتل. ويكفي أن نستعرض أبطالَ الرواية الرئيسيين والثانويين لنتأكد من ذلك:

ـ «لقمان» خبير المتفجرات والألغام المتخصِّص بالقتل السريع والربح السريع أيضاً والذي حوَّلته الحربُ إلى رجلٍ عاطلٍ عن العمل يعيش عالةً على «سلام»، المرأةِ العانسِ التي تركها له صديقُهُ «الأبرص» بعد موته.

ـ «سلام» المرأة الأربعينية التي قُتل أبواها في الحرب وأورثاها قدراً لا بأس به من البشاعة والفقر، وأخاً معوَّقاً أودعتْه أحدَ المصحّات ووجدتْ نفسَها مضطرةً إلى تلبية نزواته الجنسية الخرقاء. لكنها لم تكفَّ عن الحلم بأن تصبح سيدةً مرموقة وأن تقترن بمن يعيد إليها التوازنَ المفقودَ سواء كان لقمان أو صديقه نجيب.

ـ «نجيب» مدمن المخدرات الخارج من الحرب نحو سلامٍ أعرج لم يترك له سوى الإقامة في أحد المصحّات عبر مقايضةٍ مريبةٍ بينه وبين مسؤولة قسم التمريض التي تقدِّم له حاجته من المخدِّر في مقابل حاجتها من المتعة والجنس.

ـ «لوريس» العجوز المصابة بالفصام والتي مات ابنُها الأبرصُ منذ بداية الرواية بعد أن سفح الكثيرَ من الدماء ونَكَّل بضحاياه الذين كان يعرِّيهم من ثيابهم قبل التعذيب والجَلْد والكيّ بالكهرباء وسملِ العيون والأعضاء.

ـ وأما الشخصيات الأخرى فتتراوح بين سليم الأبله والمعوّق، وشيرين المرأةِ الفرنسية القادمةِ إلى بيروت للتنقيب عن الآثار وحمايتها، والفتاةِ الروسية الباحثة عن المال عبر الجنس، وناطورِ البناية الذي لا يكفّ عن الابتزاز من أجل العيش.

هكذا نجد أنفسنا أمام عالمٍ فاسدٍ وأسودَ وشديدِ الغرابة، عالمٍ لم تعد فيه ثمة فسحةٌ للنظافة أو القيم أو الحب الحقيقي. ذلك أنّ كل ما يُبنى على فسادٍ سيكون فاسداً بطبيعته، سواء اتصل ذلك بالجسد أو الروح، بالحب أو المال، بالسلم أو الحرب. والرواية تكتظّ بعشرات الوقائع والإشارات الدّالة على خراب القيم واندحارها والتي لم يزدها السلامُ المزعومُ إلا انكشافاً في مرآته، وتحللاً من كلِّ ما يبشِّر بالأمل وحلمِ التغيير. فالجرائم والسرقات ما تزال تتزايد بفعل الفقر والبطالة والحرمان. ويقابلهما من الجهة الثانية الغنى الفاحشُ والنَّهبُ المنظَّم. يكفي أن تستمع إلى أيٍّ من نشرات الأخبار لكي تَعْثر على المفارقات كلها مجتمعةً داخل النشرة. فما يكاد المذيعُ ينتهي من خبر الشاب وأخته اللذين يسقطان صريعيْن على يد سارقٍ محترف يفاجئانه أثناء السرقة، حتى تحفل الإعلاناتُ بأخبار «مطرب صاعدٍ مصفِّف الشعر، يتلوى ويتمايل، في سهرةٍ تقام كلَّ ليلةِ سبتٍ حتى الصباح في مطعم فلان...». وما إن ينتهي الإعلانُ الأول حتى يَكشف الإعلانُ الثاني أنّ البناية الشاهقة «التي تقف ابيّةً على شاطئ البحر تمتاز بإنجازٍ فريد لم يسبقْ له مثيل: إذ يمكننا إدخالُ يختنا إلى مرآبها وإيقافه فيه، ثم الصعودُ مباشرةً في ملابس البحر إذا شئنا إلى شقتنا الرائعة التي تتجاوز مساحتُها مساحةَ قصرٍ...».

في الجهة المقابلة مرضى لا يجدون ثمن الدواء، ومصحّاتٌ تغصّ بالمعوَّقين والمشوَّهين والمتخلِّفين عقلياً، ومدينةٌ مملوءة بالنفايات والأوساخ، ومعدَمون يبحثون وسط النفايات عما يمكن أن يسدّ الرمق. وفي الجهة المقابلة أيضاً ضرائبُ وفواتيرُ باهظةٌ من أجل كهرباء متقطعةٍ ومياهٍ شحيحة لا تأتي إلا لماماً. ما الذي يمكن أن ينمو، إذن، في ظلّ هذا الواقع المثقل بفوضاه وأمراضه وغيابِ دولته ومؤسساته وعدالته سوى شرائح اجتماعيةٍ مشوَّهةٍ وبشرٍ مثقلين بالأنانيةِ والتملّقِ وحبِّ الوصول وطبقاتٍ تتناهش بحيوانية غرائزية ما تبقى من وليمة الوطن؟!

هكذا تتربّى الجريمةُ في كنف الجريمة وداخل أحشائها، وتندفع الشخصياتُ نحو مصائرها المأساوية بشكلٍ محكمٍ وجماعيّ. فالشركة التي أسسها نجيب وسلام ولقمان لإبادة الجرذان والحشرات لم تكن سوى ضربٍ من ضروب الشطارة اللبنانية القائمة على الغشّ والتحايلِ وسرقةِ الناس. ولذلك يستغلّها لقمان من أجل الإيقاع بشيرين، خبيرةِ الآثار الفرنسية، والسعي من خلال حبها له للسفر إلى فرنسا والتخلص من عالمه وذاكرته وحضيضه. ويستغلها نجيب بالمقابل عبر جمعِ ما أمكن من الجرذان في أكياس، وإطلاقِها في بيوت الموسرين والأثرياء من أجل ابتزازهم. وتستغلها سلام من أجل الاحتفاظ بنجيب، المهووسِ الجنسيِّ الذي تفعل كلَّ ما تستطيعه للاحتفاظ به.

غير أنّ هذا المسرح العبثي الغريب ما يلبث أن ينفجر بشخوصه وأبطاله. فسلام التي تحتجز أخاها المعوّق سليماً في قبوٍ مهجور ما تلبث أن تقتله، وإنْ دون إرادتها، بفعل جرعةٍ مورفين زائدةٍ كانت قد حقنتْه بها كي لا يعكّر صفوَ شغفها الشهواني بنجيب. ونجيب بدوره يموت بطاعون الجرذان التي راح يجمعها كأوراق الطوابع ويُجري عليها تجاربَه العلمية المثيرة. ولقمان، الذي كان يتهيأ للسفر مع شيرين، ما يلبث أن يقتله الطمعُ، إذ إنّ إيريس المجنونة التي أراد سرقةَ أموالها قبل أن يهرب، توثقه داخل غرفة مغلقة وتفتح قارورة الغاز ليقضي مختنقاً كما قضى ابنُها الأبرصُ من قبل. وتنتهي سلام إلى الجنون، وشيرين إلى السفر بعد أن مُنعتْ من إنقاذ الآثار التي عمل المنتفعون على ردمها أو سرقتها. أما الفتاة الروسية فتنتهي موقوفةً في أحد المطارات بعد أن ضُبطتْ في تهريب المخدرات.

عالم نجوى بركات في رواية **يا سلام** عالمٌ قاسٍ وغريب ومَرَضيّ. وهي ميزة غير جديدة على الكاتبة، إذ نلمح ظلالها أيضاً في **بساص الأوادم**، لكنها هنا أكثرُ قسوةً وجرأةً ووحشية. الجريمة هي نفسها في الروايتين، وكذلك الشهوانيةُ والجنسُ والإثارةُ والشذوذُ والحبكةُ البوليسية المحكمة. البشر غرباء قدريون منفيون غرائزيون محكومون باللعنة. لكنّ الأشياء في الرواية الأخيرة أكثر وضوحاً وأقلّ رمزيةً وإيماء. إذ إنّ عناصر الرواية هنا مكشوفةٌ وظاهرة، ومسرحها مرئيٌّ وقريبُ العهد والتناول. ما تفعله نجوى هو إزاحة القشرة التي تغلّف الأشياء والأحداثَ والأبطال والأماكن، لتبدو الأمورُ جليةً وبيّنةً، والشخصياتُ بلا أقنعةٍ ولا «رتوش». إنّه عالمٌ جحيميٌّ، لا تنبت فيه سوى الأمراض والسموم والغرائز والمصالح الخاصة. والشخصيات تترنّح بين السادية والمازوشية والفصام والعصاب والشهوات البدائية الوحشية. ونجوى بركات تُطلق العنانَ لسخطها كلّه، ويَمسّها بدورها ذلك النزوعُ الساديُّ الذي يجعلها تحرق المسرحَ على من فيه دون استثناء.

ليس ثمة نزوعٌ إلى الشاعرية الرومنسية، كما في بعض مناخات هدى بركات في **حارث المياه**. فالواقع بالنسبة إلى نجوى لا يعبأ بالشعر ولا يحمل شيئاً منه. اللغة هنا تسمّي الأشياء كما هي دون مواربةٍ أو خجل. الرغبات بوهيميةٌ وشاذة، والجسد مكشوفٌ ونتنٌ، والمكان نهبٌ للجرذان والأوبئة. تقترب نجوى في هذا السياق من عالم پول أوستر وما عُرف في أمريكا قبل سنوات بالواقعية القذرة التي تتحرك بين المجارير ومكبّات النفايات، وبين الشهوة والجريمة. كل ذلك يَصْدر عند نجوى عن رغبةٍ في الصراخ أو الاحتجاج، في السخرية من الواقع أو هجائه بمرارة. لكنّ السخرية والهجاء هذيْن يذهبان إلى أبعد الحدود دون أي إيحاء بأملٍ أو بفرصةٍ للنجاة.

٢ ـ الجسد المنتهَك والرأس المغيَّب

كتاب الدكتور عبدالله الغذّامي الجديد **ثقافة الوهم*** هو، كما يشير العنوان، الجزء الثاني من كتابه الأول **المرأة واللغة**. وكان الكاتب قد نَشَره على شكل مقالات متفرقة في جريدة **الحياة** الصادرة في لندن. غير أنّ هذه المقالات ترتبط في ما بينها برباطٍ وثيقٍ وتندرج جميعها في سياق البحث عن صورة المرأة في مرايا اللغة والأسطورة والحكاية والمخيلة الذكورية بوجه عام. وكان الناقد الغذامي قد تناول هذه الموضوعات في الجزء الأول من الكتاب، مبيّناً

* ـ عبدالله محمد الغذامي: **ثقافة الوهم ـ مقاربات حول المرأة والجسد واللغة** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨).

مقدارَ الغبن اللاحق بالمرأة على كافة الصُّعد والمستويات. وهو غبنٌ يبدأ في القاموس وتركيبِ العبارة والنحوِ والصرفِ (اللذين يغلِّبان المذكَّرَ على المؤنَّث ويضعان الأنوثة في مرتبة دونية)، ويمرّ بالعائلة والمجتمع والسياسة والاقتصاد، وينتهي في التاريخ الذي يفصِّله الرجالُ وفقاً لمقاساتهم وعصبيتهم الخاصة. ولم تكن تنقص المؤلِّفَ عشراتُ الشواهد والأمثلة التي جاء بها من قواعد اللغة نفسها، ومن الذاكرةِ الجمعية المتمثلة بـ **ألف ليلة وليلة** وغيرِها من السِّيَرِ والمؤلَّفات. وإذا كانت شهرزاد قد أنقذتْ نفسَها وبنات جنسها عبر الكلام والسرد المتواصل فهي قد فعلتْ ذلك برضى الرجل وخوفاً من انتقامه. كما أنّ هذا الكلام الشفهي كان يمكن أن يتحول هباءً لو لم يعمد الرجلُ نفسُه إلى تدوينه.

في الكتاب الجديد يواصل الغذامي رحلته في التراثيْن العربيّ والإنساني من أجل تأكيد مقولته الأساسية المتعلّقة بعنصرية الرجل وتسلطه على المرأة واحتقاره لها. وهو ما ينعكس في اللغة والأدب والحكاية، كما في الواقع والتاريخ. وكشهادة على ذلك يتناول المؤلِّفُ العديدَ من الكتب التي يحتل فيها موضوعُ المرأة مساحةً غيرَ قليلةٍ، محاولاً أن يقرأ ما وراء السطور ليصل إلى استنتاجات تخدم فرضيَّتَهُ الأمَّ وغايتَهُ النهائية. فكتاب **الروض العاطر في نزهة الخاطر** للشيخ النفزاوي يتعاطى مع المرأة بوصفها آلةَ المتعة وأداتَها فحسب، وهي تبعاً لذلك لا علاقة لها بالعقل والرأس والتفكير بل بكل ما يثير الشهوةَ ويؤججها. ولذلك فإنّ كتاب النفزاوي برمّته يختصر المرأة والرجل في عضوي الذكورة والأنوثة، ويحوّل المرأة بالذات إلى فراغ مخيف يبحث عن الارتواء ولا يشبع. فبطلات النفزاوي، على اختلاف مستوياتهنّ، لسن سوى أجسادٍ شيطانية خبيثة لا علاقة لها بالروح أو الفكر أو التأمل. لا بل هنّ، على العكس من ذلك، يبحثن عن الفحولة الكاملة في العقل الناقص والذكورة البلهاء. فحمدونة، أخت المأمون، لا تتورّع عن الوقوع في حبائل البهلول الذي استطاع أن يَسْحرها بذكورته الشهوانية وقوة فحولته رغم ما يحمله من بلاهة وتخلُّفٍ عقلي. والمرأة «الحكيمة» تشير في رواية أخرى إلى أنّ عقل النساء ليس في رؤوسهن بل في أماكن شهوتهنّ. والنفزاوي الذي ينسب الحكمة إلى المرأة المذكورة إنما يفعل ذلك ليعلي حجّتَه وليبرهن أنّ النساء عبر أفضل نماذجهنّ لسن سوى «صناديق» للشهوة الخالصة.

تتكرر هذه الصورةُ في الأدب العربي عبر أكثر من مرجعٍ أو كتاب. فابن حزم الأندلسيّ نفسه لم يستطع أن يتجاوز هذه النظرة إلى المرأة، رغم أنّ كتابه **طوق الحمامة** هو كتاب في الحب والأُلفة والآلاف لا في الغريزة والجنس. ولم يتوان بدوره، وهو الشيخ والفقيه، في اعتبار النساء «متفرغاتِ البال من كل شيء، إلا من الجماع ودواعيه والغزل وأسبابه، لا شغل لهنّ غيره ولا خلق لهن سواه». وفي حين أنّ الشهوة بالنسبة إلى الرجل هي جزءٌ من عالمه الذي يضمّ ـ في ما يضمّه ـ العلمَ وحبَّ المال ومصاحبةَ السلطان وعشقَ السفر والحرب والعمران، فإنّ المرأة بالمقابل ليست سوى جسد محض أو شهوة خالصة. تتواطأ اللغة نفسها مع هذا المفهوم بقدر ما تتواطأ الأمثالُ والحِكمُ والمعتقدات الشعبية. فالرجل في المصطلح اللغوي يمشي ويهرول ويركض، باعتبار أنّ الحركة عنده مرتبطةٌ بالوظيفة والمنفعة وأسباب العيش، أما المرأة فهي الحسناء التي تتأود وتتغاوى وتتثنّى وترفل. ذلك أنها لا تستخدم جسدها بالطريقة التي يستخدمها الرجلُ، بل في خدمة التصور الذكوري لهذا الجسد الذي لا يكفّ عن إنتاج الغواية وإثارة الشهوة.

وعلى المرأة بالمقابل أن تكتفي بجمالها دون سواه. فهي جسد بلا رأس، أو رأس بلا عقل، أو عقل بلا ضوابط أو كوابح. والجمال في الأدبيات العربية، وحتى العالمية، يشار إليه بوصفه ناعسَ الطرف مُسْبَل الأهداب كَليل العين أو مريضها؛ ويُشار إلى المرأة العربية بوصفها رَخْصَة الجسد ونؤومَ الضحى. ذلك أنّ الأنوثة لا حاجة بها إلى أن تفعل شيئاً خارج المتعة سوى التثاؤب والنوم وانتظارِ الذَّكَر المقتحم. كما أنّ المرأة لا حاجة بها إلى الكلام باعتبار جمالها مكتفياً بذاته، مغتبطاً بلغته الصامتة. ومن هنا نفهم التعبيرَ الشعبيَّ الشائع «كوني جميلةً واصمتي». كأنّ الكلام صفةٌ من صفات الرجل وحده ولا حاجة بالمرأة إلى تحمّل وطأته ومشقاته. والجسد الأنثوي أخرس وغائب ومُبعَد إلى الحد الذي تتشاكل فيه المرأةُ مع البقرة الوحشية أو الغزالة أو الناقة. فإذا قال الشاعر القطاميّ في وصف قطيعٍ من النوق: «يمشينَ رهواً فلا الأعجازُ خاذلة/ولا الصدور على الأعجاز تتكل»، علّق ابنُ طباطبا على البيت بقوله: «لو جعل هذا الوصفَ للنساء دون النوق لكان أحسن»! ذلك أنّ كلاً من المرأة والناقة متساويتان في الأنوثة، وهو ما يجعل الخلط بينهما أمراً غيرَ مرذول.

لا يقتصر اختزال المرأة في جسدها على العرب وحدهم. بل يورد الناقدُ الغذّامي بعضَ القصص والأساطير المنسوبة إلى الهنود الحمر أو الأمريكيين أو اليونان وغيرهم، والتي تصبّ جميعُها في الإطار ذاته. فالمرأة في الأسطورة الهندية تخالف رأسَها وتتبع قدميها في لعبة الخيارات، أي أنها تفضّل الغريزة البدائية على العقل. أما التماثيل التي ترمز لأفروديت أو ڤينوس فهي بغالبيتها تماثيلُ أجسادٍ عارية بلا رؤوس، إذ إنّ جسد ڤينوس الخلاّب لا حاجة به إلى العقل والتفكير. كما أنّ منحوتات النساء في مركز پومپيدو في باريس تُظهر المرأة ذاتَ رأسٍ بحجم حبة الزيتون، في حين أنها تبالغ في تضخيم صدرها وردفيْها وأعضاءِ جسمها الأخرى. ولا تخرج أسطورةُ پيجماليون عن السياق ذاته. إذ إنّ النحّات الذي طلب من التمثال الذي صنعه بيديْه أن يَنْطق وتَدبُّ الحياةُ في أوصاله ما يلبث أن يهوي عليه بفأسه حين يتحول إلى امرأة ناطقةٍ من لحم ودم؛ فهو لا يريد للوهم الحجري الذي عشقه حتى الوله أن يتحول إلى حقيقةٍ مملةٍ وناجزةٍ، ولذلك ردَّهُ إلى أصله بعد أن صوَّب فأسه باتجاه رأسه بالذات. والذي فعله العشّاق العذريون لم يكن بعيداً عن هذا المفهوم؛ ذلك أنهم لم يستطيعوا تخيُّلَ الحبيبةِ داخل صفاتها الواقعية أو حضورها الجسدي المثقل بدنيويته ورغباته، فعملوا على إبعادها وتحويلها إلى أسطورة أو متخيَّلٍ صرفٍ؛ وهو ما يجسِّده بشكلٍ جليٍّ قولُ جميل في بثينة: «يموت الهوى مني إذا ما لقيتُها/ويحيا إذا فارقتُها فيعودُ». الجسد، إذن، منتهكٌ أو مغيَّب، وصورةُ المرأة في الحاليْن انعكاسٌ مباشر لثقافة الوهم التي يصنعها الرجلُ ويفرضها على سواه.

وإذا كان الغذامي لا يضع الحبّ العذريّ في سوية واحدة مع أشكال التعاطي الأخرى مع المرأة، فإنه يعتبره الوجهَ الآخر من المعادلة التي لا ترى خياراً ثالثاً بين ابتذال الجسد أو إلغائه. بل إنّ هذا الإلغاء نفسه لا يبدو عمليةً سهلةً ودون ثمن. ذلك لأنّ المعشوق برمّته ماثل في خيال عاشقه وفكره وقلبه، إلى الحد الذي يتحول معه هذا العاشقُ إلى ملحٍ ذائبٍ في مياه المعشوق أو إلى كائنٍ مسلوب الإرادة يترنّح على الحافة بين الجنون والموت.

قد يبالغ الدكتور الغذامي قليلاً في تحميله بعضَ الحكايات والتعابير أكثرَ مما تحتمل في بعض الأحيان. وقد يذهب به التأويلُ أبعد مما ينبغي في إطار البرهنة على فرضيته الأساسية التي تنطلق من كون الثقافة المسيطرة على العصر، وما قبله أيضاً، هي ثقافة الرجل، السيِّدِ والمهيمِن. ولكنّ الكتاب بجزئيْه الأول والثاني هو محاولة جريئةٌ وجديةٌ لتفكيك البنى الفكرية التي يقوم على أساسها المجتمعُ ويحوِّلها إلى مقدسات، بدءاً من اللغة والقاموس، ومروراً بالكتب والحِكَم والقصائد، وانتهاءً بالأعراف ونظام القيم وسن القوانين. وإضافة إلى كل ذلك، فإنّ الكتاب «روضٌ عاطرٌ» وفريدٌ من الدهشة الممتعة والكشوف المثيرة والتأمل العميق.

٣ ـ الهوية الملتبسة ولعنة السلالة

يواصل الروائي اللبناني رشيد الضعيف تجربته المميزة التي بدأتْ منذ منتصف السبعينات وما زالت تجدِّد نفسَها حتى اليوم. ورغم تنوُّع أعماله الروائية وغزارتها النسبية فقد عَرف الكاتبُ كيف يحافظ على مشروعية هذه التجربة وفرادتها، منطلقاً من شغفٍ حقيقيٍ بفنّ السرد ومن إيمانٍ عميق بالعلاقة بين الكتابة وترابها المحليّ. وإذا كانت الحربُ محوراً أساسياً للعديد من أعمال الضعيف فإنّه لم يقف عند

حدودها فقط بل تجاوزها مراراً ليعالج موضوع الشهوة والألم، كما في **المستبدّ** (١٩٨٣)، أو موضوعَ العصب والقيم والسلالة، كما في **عزيزي السيد كاواباتا** (١٩٨٥) و**ليرننغ إنغلش** على وجه الخصوص. والمتتبع لأعمال الكاتب لا بد أن يلاحظ ذلك الجنوح إلى تقصّي الواقع ومتابعة تفاصيله وجزئياته وإعادةِ نبشه وتحليله وتركيبه من جهة، وإلى تقصّي الذات وعالم الداخل بكل تناقضاته وأبعاده وظلاله النفسية من جهة أخرى، بحيث يَغْلب أن نضع هذه التجربةَ في خانة الرواية الاجتماعية النفسية من أن نضعها في أيّ خانة أخرى.

رواية رشيد الضعيف الأخيرة **ليرننغ إنغلش*** تندرج في الإطار نفسه، مع توجّهٍ واضحٍ نحو مزيدٍ من التكثيف والتمحور والتمكن من الموضوع. فالكاتب هنا يحرث في صُلب أرضه ومساقط وجدانه ومراراته، ويدور حول نقطةِ ارتكازٍ ثابتةٍ تمنع موضوعه من التشتت والانفلاش، دون أن يقع بالمقابل في الرتابة والتماثل. وما يمكّن رشيد الضعيف من مقاربة موضوعاته ومتابعتها بشغفٍ هو كون رواياته جميعها تشكّل قصاصاتٍ من سيرةٍ ذاتيةٍ غير مكتملة ونتفاً من حياة لا تني تبعث بإشاراتها من قيعانِ الداخلِ وضغطِ المسكوتِ عنه. غير أنّ الكاتب، مدركاً طبيعةَ الفن وضروراته، يعمل على تغيير بعض الحقائق والشكليات بما يكفي لإزاحة الواقع قليلاً وإعطاءِ الكتابة هامشَها الخاصّ في التخيل والحركة. وهي ميزةٌ تنطبق على مجمل أعمال الضعيف، وعلى الرواية الأخيرة بوجه خاص. فهذه الرواية تشي بواقعيةٍ جارحةٍ وحادة وتتمحور حول التناقض المرير بين التربة والهواء، بين القيم التي ننتمي إليها وتضغط على خناقنا بقوة وبين رغبتنا في الانعتاق وإعادة صياغة حياتنا بأنفسنا. وهذه المفارقات الحادة تبدو جليةً في رواية **ليرننغ إنغلش** التي تتحرك على الشفير المأساوي بين القدرية والجبرية، وبين لعنة السلالة ونعمة الانعتاق.

لا يفعل الكاتبُ الكثيرَ لكي يموِّه العلاقةَ بينه ككاتب وإنسان، وبين رواية **ليرننغ إنغلش**. فهو يُبقي على اسم «رشيد» الذي يحمله، ويُبقي على اسم العائلة مشيراً إليه بالحرف «ض»، ويُبقي على هوية المنطقة واتجاهها وعلى حقيقة عاداتها وتقاليدها المرتكزة على الثأر والشرف والعَصب والدم. وبطل الرواية، مثله تماماً، أستاذٌ جامعيٌّ مثقف وكاتبٌ وملمٌّ بالحداثة وما بعد الحداثة ويحمل هاتفاً خَلَوياً ويتقن استخدام الكومبيوتر والإنترنت، كما يجلس، مثله أيضاً، في مقهى «كافيه دو باري» الذي يتوسّط شارعَ الحمراء. ما يفعله رشيد الضعيف في هذا المجال هو التلاعبُ بعمره فحسب وإنقاصُه سنواتٍ عدةً لكي يُبقي على مسافة التخيل والانزياح بقدر ما يستطيع. على أنّ أهمية الرواية الأساسية لا تكمن في موضوعها بالذات، موضوعِ الثأر والتقاليد الاجتماعية والعائلية الموروثة، بقدر ما تكمن في قدرة الكاتب على تحويل هذا الموضوع التقليديّ وشبهِ المستهلك إلى مادةٍ روائيةٍ خصبة وإلى حقلِ اختبارٍ لقدرة اللغة على تجاوز موضوعها واختراقه. فلو أنّ كاتباً عادياً وقليلَ الموهبة عالج الموضوعَ نفسَه لوضعنا بالتأكيد أمام ميلودراما هنديةٍ أو أمام موعظةٍ اجتماعية ذاتِ طابعٍ تبشيريٍّ مستهلك. لكن رشيد الضعيف، الموهوب والمتمكن، استطاع أن يتجاوز موضوعَه التقليديّ ليضعنا أمام امتحان الوجود نفسه وأمام تنازع الخيارات واصطدامها في اللحظات الأكثر ضراوةً.

يبدو بطل رشيد الضعيف في **ليرننغ إنغلش**، كما في معظم أعماله، بطلاً إشكالياً ومقذوفاً داخل وساوسه وخياراته بلا ظهرٍ أو سندٍ أو دليل. إنّه مزيج غريب من جحيمية بودلير، وسوداويةِ كافكا، ووجوديةِ سارتر. والرواية غالباً ما تنبني داخل هذا الخليط المركّب من الهلوسة والتردد والوهن العاجز، لا داخل الأحداث المتراكمة والإثارة المفتعلة. لم يكن حدثُ مقتلِ الأب سوى ذريعةِ الكاتب لإعادة النظر بكل ما حدث له من الولادة حتى الكهولة، أو الشرارةِ التي ما لبثتْ أن أضرمَت النارَ تحت قشّ الحياة الراكد، مطلقةً معها عشراتِ الأسئلة والإشكاليات التي كان يظن أنها أُخمدتْ تماماً. فهذا الرجل الأربعينيّ المثقف وأستاذ الجامعة القادم من الشمال لا يعرف بموت والده إلا من الخبر المنشور في الصحف. لكنّ هذا الموت على قسوته يصبح أمراً ثانوياً أمام سؤال الهوية والانتماء وإعادة اكتشاف الهوّة التي تفصل بين سطوح الحياة وأعماقها. أما براعة رشيد الضعيف فتبرز في قدرته الفائقة على مراوغة اللغة وتفخيخها. فهو يحوِّل السؤالَ، الذي رمى صديقُهُ من ورائه إلى التخفيف عنه ودفعِهِ إلى التثبت من الخبر المنشور في الصحف، إلى توريةٍ ساخرة وفاجعة في آن واحد. فسؤال صديقه: «أكيد أنت أنه والدك؟» الذي يُطرح ببراءة كاملة ينقلب إلى مفارقةٍ كارثية ويحرّك عاصفةَ الشكوك التي ظلت تنتاب رشيداً إزاء هويته

* ـ رشيد الضعيف: **ليرننغ إنغلش** (بيروت: دار النهار، ١٩٩٩).

الحقيقية. فلا تعود المشكلة إن كان الذي قُتل هو والده بالذات بل إن كان والده في الأصل هو والده الحقيقي، بعدما تناهى إليه (إلى رشيد) أنّ والدته حملتْ من رجل آخر كانت قد أحبَّتْه من قبل!

كان مقتلُ الأب كافياً لقتل الابن أيضاً أو لقتل جانبٍ كبيرٍ من طمأنينته ونسيانه. فقد باتت الحياة برمتها شبيهةً بمياه راكدة تعرضتْ لسقوط صخرةٍ مفاجئة. حتى العلاقة العاطفية المستقرة مع سلوى بدت عرضةً للاهتزاز والخوف من الفضيحة، رغم أنّ ميزانها كان يميل لمصلحة رشيد. وعلى امتداد صفحات الرواية المئة والأربعين يتحول السردُ إلى موجٍ محمومٍ من الهواجس والرؤى والوقائع والذكريات. لا شيء يحدث للابن العاجز بعد مقتل الأب سوى ذلك الترنّح القاتل بين أن يتبنى الابنُ أباه أو يقتله تماماً. غير أنّه مع الخيار الأول مضطرٌ إلى الأخذ بالثأر وتحمُّلِ التبعات وتبني القيم التي سَبَقَ له أن رفضها ليرفع مكانها رايةَ الحداثة. ومع الخيار الثاني يؤكد هاجس أعمامه وأقربائه بأنه ابنٌ غيرُ شرعيٍ وبلا هويةٍ واضحة. وداخل هذا الأتون من الخيارات المتصارعة ينمو الحدثُ الروائيُّ بديناميةٍ بالغةٍ، ويتم تأليفُ الرواية من نتفٍ وقائع وقصاصاتِ أحداث ونثارِ أزمنةٍ تتوزع بين التأمل والاستعادة على طريقة «الفلاش ـ باك» وبين الحدس والتوقع وتأليف الأحداث عبر التخيل. وفي هذه الأخيرة يبرع رشيد الضعيف بشكل لافت، إذ إنه يتخيل أحداثاً لم تقع ويروي تفاصيلها وتبعاتها وتداعياتها كما لو أنها حدثتْ بالفعل. فالضعيف بهذا المعنى هو روائيُّ الواقع والنفس في تبادليتهما الدائمة وفي انعكاسِ كلٍّ منهما على الآخر وفي حركيتهما الصّراعية التي لا تهدأ.

الشهوة والموت هما قطبا الرواية الآخران بعد المكان والهوية. الأبطال جميعاً مقذوفون في هذه الحرب الضروس بين حدَّي الحب والرعب أو الرغبة والقتل. فهناك جوٌّ شهوانيّ، تكتنفه الرغباتُ المشروعة والمحرَّمة، يغطي جزءاً لافتاً من مساحة الرواية. من هذه الرغبات ما يتعلق بطفولة رشيد وصباه الأول، ومنها ما يتعلق بأبيه وأمه وآخرين. والرواية تقدِّم لنا في هذا الخصوص مشاهد جريئةً ووقائع متصلةً بالشهوةِ والشَّبقِ والاندفاعِ الجنسي المحموم: مشاهدَ عن والده الذي يكرر تحرشَه بامرأةٍ متزوجة ومطارحتها الغرامَ كلما تسنّى له ذلك، وبامرأةٍ أخرى متزوجةٍ بدورها من رجل عقيم وما تلبث أن تحمل من والد رشيد وتُنجب ابنةً وحيدةً تضعها الصّدفُ في طريق الابن بعد ذلك... ومشاهدَ أكثر جرأةً تروي من خلالها الأمُ لصديقتها مريم، وعلى مسمع الابن، أحداثَ الليلة الأولى بينها وبين أبيه بكل تفاصيلها الجنسية المثيرة. وهذه المشاهد الأخيرة، بالإضافة إلى الانفعالات المتصلة بصورة الأم شبهِ العارية، تَخْرج بالأوديبية المضمرة إلى العلن وتقتحم مناطقَ نادرةً وغريبةً على الرواية العربية بوجه عام، عدا استثناءات قليلة. ويتكرر هذا الجوُّ المفعَمُ بالشبق والرغبة مع الابن نفسه في علاقته بمريم، وبخاصةٍ في مقطع الاستمناء، وفي وصف جسدها البضّ وثوبها المنحسر.

لكنّ هذا الجانب الشهواني يبدو في أغلب الأحيان وكأنه الوجه الآخر للموت أو القتل. فوالده يقتل زوجَ عشيقته في اللحظة التي يحاول إتيانها من الخلف. وعمُّه يقتل زوجة ابنه بعد مقتل ابنه نفسه بوقت قصير، محمِّلاً إياها على الأرجح مسؤوليةَ ما حدث. ومريم بعد مقتل ابنها الشاب تكشف عن فخذيْها بشكل مثير وتقول لزوجها: «حبِّلْني الآن». والفعل الجنسي هنا لا يتصل بالشهوة بقدر ما يتصل بالعصبِ والدمِ وحفظِ السلالة في مجتمعٍ لا كرامة فيه إلا للعشيرة الأقوى والأقدر على مواجهة الصِّعاب. ووالد رشيد نفسه مايلبث أن يموت مقتولاً، هو الآخر، كنتيجة طبيعية لدورة العنف والشهوة التي تحوِّل الحياةَ إلى إقامةٍ دائمةٍ على حافة بركان.

لا بد من الإشارة أخيراً إلى اللغة الروائية عند رشيد الضعيف. فهذه اللغة تحاول ـ ما أمكنها ـ أن تتجنب الشعر وأن تُفلت من شراكه، رغم أنّ صاحبها شاعرٌ له عدة دواوين. كأنّ الكاتب في اندفاعه التلقائي نحو القصّ وتنامي الأحداث لا يريد أن يضع في طريق السرد أيَّ عائقٍ يشي بالصناعة والتأليف والإنشاء المفتعل. وهو تبعاً لذلك يؤْثر لغةَ التقشف والاسترسالِ السهلِ والواقعيةِ القريبة من المعيش واليومي، على ما عداها من الأساليب والأشكال. لكنّ مجانبة الشعر لا تعني ميلاً إلى تسطيح اللغة أو المبالغة في تبسيطها، بل ثمة ميلٌ مقابلٌ إلى التقصي والحفر وسبر الأغوار وتقليب الحقيقة على وجوهها، الأمر الذي يفتح البابَ واسعاً أمام الكشوف النفسية البديلة واللمحاتِ العميقة والذكية. من هذه اللمحات قولُهُ بعد تلقيه خبرَ موتِ أبيه: «فوجئتُ حين عدتُ إلى بيتي بأنّ أشياءه لم تكن على ألفتها المعتادة. اقصد انها كانت صارمةً في كونها جماداً، كأنّ عدوى والدي الميت امتدتْ إليها وحوّلتها». مثل هذه القراءة للوقائع والأحداث ليست نادرةً بالطبع، بل تكاد تتحول في كتابة رشيد الضعيف إلى مناخٍ تعبيريّ ونفسيّ دائمٍ تتصارع فيه الأضدادُ وتتجاور المفارقاتُ وتتواجه الأشياءُ ونقائضُها فوق حدّ السكين.

بيروت