"الجبل الصغير" وفن كتابة القصة

الدكتورة خالدة سعيد

تطرح مجموعة «الجبل الصغير»* لالياس خوري عدداً من القضايا المتصلة بفن كتابة القصّة، وفي طليعتها وظيفة تفسير العالم والهيكلية الاسطورية، ومن ثمّ مسألة النوع الأدبي وحدوده. فهذه القصص ذات بناء لا يلغي الانتماء إلى القصة وإن كان يخترق حدود النوع على مستويات عديدة، ويدخل مشروع «الكتابة» التي تبحث عن لغة قصوى. يجيء هذا الاختراق عبر اسنغلال تقنية القصة والمشهد، وتقنية القصيدة، إضافة إلى تقنية الكولاج وما يتضمّن تكامل القصص وترابطها من خصائص الزمن الروائي.

- ١ -

القضية الأولى:

قصص «الجبل الصغير» لا تنطلق من المحتمل أو الشبيه بالواقع، لا تقدّم تصوّراً مسبقاً يخلق الشخصيات بملامح مدروسة بحيث يسمح اختلافها وتناقضها بولادة الأحداث، كذلك يتخلّى الكاتب عن الايهام بأن ما يقدّمه هو صورة طبق الأصل عن الواقع، فيما تكون القصة نسيجاً يصطنع الشبه بالواقع ويقيم، مع ذلك، على مسافة منه.

القصة هنا حدث حياتي - كتابي، يجري على أرض التاريخي الوثائقي، ويتعامل مع وقائع مرجعية عامة، يتعامل معها، لايعيد اختلاقها عبر تصوراته وتجربته الخاصة جاعلاً من أحداث القصة وشخصياتها أقنعة لهذه التجارب والتصورات. الكاتب هنا يبطل التمويه. إنه حاضر في القصة بلاقناع. لحضوره تميّزه عبر الإشارات وأشكال الاخبار الخاصة، وللوقائع والشخصيات الأخرى تميّزها. التصوّرات والأفكار والمواقف لا تُرسم، هي أيضاً، عبر تركيب الشخصيات واستعارة ملامحها من متعدد، ولا عبر تركيب الأحداث. إنها تُرسم عبر حركة التفاعل والتلاقي، التناقض والتباعد. تجاور الأصوات والأفعال، تداخل الأحلام والأحداث. هذا ينطبق بصورة خاصة على القصص الثلاث الأولى في المجموعة، أي «الجبل الصغير»، «الكنيسة»، «الاحتمال الأخير». في القصة الرابعة «الدرج» يحرّك الكاتب شخصية بُنيت بالتجريد والانتقاء حتى باتت شخصية نموذجية. في هذه القصة يلتقي أسلوبان في البناء القصصي: شخصية منمذجة أو مؤسطرة، وإطار تاريخي وثائقي. وهي لذلك القصة الوحيدة التي يمكن تلخيصها. أما القصة الخامسة والأخيرة فإنها تدفع بالحدث الوثائقي إلى المتخيّل بل إلى الكابوسي لتؤسطر المواقع والمواقف وترسم أزمة الحوار بينها

نلتمس التاريخي في القصص من الإشارات المرجعية أو الاصطلاحية. وأعني بالإشارات المرجعية ما يشكل معرفة عامّة مشتركة قائمة باستقلال عن النص وتحمل دلالات سابقة له، ويمكن الاستيضاح عنها في أي دليل لغوي أو جغرافي أو إعلامي سياسي تاريخي.. تتمثل هذه الإشارات المرجعية في كلمات من نوع الأشرفية، السيوفي، الهوليداي إن، وادي أبو جميل، معركة صنين، معركة باب ادريس، معركة البحر، مظاهرات معامل غندور، الانعزاليون، القوات المشتركة، الملجأ، الدوشكا، القذائف، الدب سفن، أحداث عمان.. إضافة إلى ما يرافق هذه الإشارات من مواقف وأفكار وعبارات يمكن أن تُردّ بسهولة إلى الكلام الذي كثر تداوله في الحرب الأهلية اللبنانية من قبيل «بدأت الثورة» «المهم هو الملصق» «الشيوعية الدولية» «بالرزق ولا بأصحابه» «اليوم انفتح علينا غضب الله» «القصف لا يصيب إلا بيوت الفقراء» «القصف العشوائي» وغير ذلك من تعابير.

هذه الإشارات والعبارات تحدد الحرب الأهلية اللبنانية كإطار ومناخ تتحرك فيه القصص. لكن الكاتب هنا ليس المؤرخ الذي يصف ما يجري ويحلّله. فهذا العمل لا يدّعي الموضوعية والحياد، والدليل قائم في انفتاح زمن السرد على

أزمنة عديدة عامة وشخصية، عبر التداعيات والذكريات والمقاطع الحلمية والحوارات العابثة حيناً، الشعرية حيناً، وعبر الأصوات المتعددة التي تقيم أزمتها الخاصة وتستحضر ذكرياتها، مع ذلك فإن البعد التأريخي لا يغيب، لكن القصة تؤرخ ما هو أبعد من الأحداث ونتائجها السياسية والعملية، إنها تؤرخ اللغة اليومية في علاقتها باللغة السياسية، تؤرخ الأفكار والهواجس والهموم وأنماط السلوك.

القضية الثانية:

فيما يتصل ببناء هذه القصص، باستثناء قصة «الدرج» هي في كونها غير قابلة للتلخيص، وذلك لغياب الهيكلية الاسطورية أو «الصقالة» الاسطورية. أقصد بالهيكلية أو «الصقالة» الاسطورية البناء القصصي المتمثل في صورة أو صيغة قابلة للتلخيص، لأنها تتكون من حركة شخصيات مفترضة في مسار مفترض محدد يخضع لقانوني السببية والتعاقب الزمني، في الدرجة الأولى. ويتّم تحرك هذه الشخصيات وفق عناصر حكائية يحدث تعاقبها تغيّراً في أحوال الشخصيات أو انقلاباً. هذه الهيكلية نجدها في الاسطورة والملحمة كما نجدها في القصص الديني والخرافي وفي القصة والرواية الحديثتين. هذه الأشكال لا تتعامل مع التاريخي المتحقق، بل تبني له صورة مفترضة تختزن خصائصه، وتمتلك من ثمّ، القدرة على تفسيره.

القضية الثالثة:

لقد ارتبطت أشكال القصّ، منذ الأساطير والقصص الديني والخرافي والقصص الفلسفي والتاريخي حتى القصة الحديثة، بمغامرة تفسير العالم، وهذا بدوره ربطها عضوياً بفهم زمنها للعالم. والتفسير يبنى على كليات لا على جزئيات والفهم يتم بموجب صور قابلة للتمثل واختزان القوانين المفسّرة، هكذا قامت أشكال القصّ على الإبداع الاستعاري الذي يبطن قراءة مفهومية للعالم، هذا الابداع الاستعاري اقتضى عمليات تجريد وترميز تنتزع الملامح والخصائص (متحقّقة أو مرجوّة أو متخيّلة) من متعدد وتؤلفها في صورة تتمحور حول شخص وسيط أو فاعل، مما أنتج الشخصيات النماذج. حركة الشخصيات لا بدّ لها من مسارٍ مرسوم لكي تحقّق المألوف أو المشتهى من النتائج، وهذا بدوره أدّى إلى بناء الأحداث النمطية والصيغ التي تقنّن مسيرة الأحداث (من هنا استطاع الدارسون، ونذكر منهم المدرسة الشكلانية الروسية وبعض البنويين أن يقوموا باستقصاء هذه النماذج والأنماط والصيغ التي ترتدّ اليها بنى القصص في أنحاء من العالم).

هذه النمذجة، وهذا التنميط اللذان يدفعان بوقائع القصة بعيداً عن مراجعها، بحيث تصير العناصر إشارات وتبطن القصة قراءة مفهومية للعالم، إنّها هي أسطرة للتاريخي أو رؤية الجزئيات المتحققة عبر هيكلية أو صيغة ذات بنية تختزن الطاقة على تفسير الجزئي المتعدد. ونستطيع القول بهذا المعنى إن أشكال القص منذ جلجامش وقصص إيزوب إلى كليلة ودمنة وحي بن يقظان ورسالة الطير ودون كيشوت وفاوست والاخوة كرامازوف حتى عودة الروح وأولاد حارتنا والثلاثية وقنديل أم هاشم بل حتى الأعمال الواقعية الاشتراكية تقع ضمن تقاليد الاسطورة. بموجب تقليد الاسطورة يكون العالم، أو التاريخي المرجعي منبعاً لوقائع القصة لكنه لا يكون جسداً لها ولا تكون مرآة له. فعملية وضع القصة عملية تحويلية مركبة لا تقتصر على نقل (العالم) أو الوقائع التاريخية (الموجودة خارج النص) إلى المستوى اللغوي، أي لا تقتصر على تحويل الشيء من موجود ضمن علاقات مادية إلى إشارة ضمن علاقات لغوية، بل تشمل عمليةُ التحويل إلى ذلك إدخالَ الشيء أو الواقعة ضمن علاقات مفهومية دلالية لا تنتج قراءتها دلالة الشيء بذاته بل دلالة أشياء مفارقة تتصف ببعض صفاته أو تقع موقعه أو تدخل في جنسه. فكلمة «الجمل» في كليلة ودمنة في باب «الأسد والثور» لا تستحضر جملاً معيناً، ولا تستحضر الحيوان المعروف بهذا الاسم إطلاقاً، أو لا تستحضره إلا عرضاً كي تعبر الى مغاير من غير جنسه يقف موقفه ويثق ثقته. هكذا تصير كلمة «جمل» معبراً إلى ما وراءها، يصير المعنى أو الهدف في حيّز مفارق لدلالتها الخاصة.

التماس معنى القصة في ما وراء الوقائع التي تجردها من (العالم) التاريخي أو الموضوعي هو نتيجة التزامها بمهمة تفسير العالم. فهذا الالتزام قد جعلها، كما ذكرت، مرتبطة بفهم زمنها للعالم. من هنا أن القصص لم تتخلص حتى الآن من الإرث الفكري الذي يعتبر المعنى قائماً خارج الظواهر أو خارج المحسوس. لقد ظلّ المعنى، مع الفكر اليوناني والديني وورثتها قائماً في حيّزٍ مفارق للأشياء والأحداث، سواء كان هذا الحيّز غيبيّاً أو فكرياً فلسفياً (كعالم المثل) أو تجريداً للجماعة أو لحركة التاريخ..

والفارق بين اسطورة بالمعنى الذي اصطلح عليه كاسطورة تموز والفينيق وأوديب وبين عمل قصصي حديث يحتفظ بالهيكلية الاسطورية «كقنديل أم هاشم» أو «بندرشاه ضو البيت» أو «مذكرات شاب عاش منذ ألف عام» أو حتى «الأرض» هو فارق فكري أكثر مما هو فارق تقني. أقول إنه

فارق فكري لأن التباين ناتج عن اختلاف الثقافات والحيّز الذي تعتبر المعنى قائماً فيه، كما هو ناتج عن الفارق بين مجموع الحاجات والحساسيات التي أنتجت الأخيلة والأحلام هنا وهناك، وبالتالي الفارق بين مجموع المعتقدات والمفهومات والمعارف أو الخبرات التي يُرى الحدث من خلالها. الفارق التقني قائم لكنه فارق في الدرجة، يقوم في التفاصيل كغلبة العناصر الحكائية الديناميكية (أي المغيّرة للمصائر) مثلاً في الاسطورة، وغلبة العناصر الحكائية السكونية (أو الوصفية التأملية) في القصص الحديثة، أو يقوم على تكسير الخط الزمني وانفتاح الحاضر على الماضي وتنوع مواقع الرؤية إلى ما هنالك.. ومن الواضح أن هذا الاختلاف يكمن في كيفية استخدام أدوات قديمة موجودة وليس في إلغائها واستبدالها. هنا وهناك ما تزال القصة معبراً الى معنى يقوم في حيّز مفارق للأشياء. هنا وهناك تقفل القصة على دائرة مرسومة مسبقاً ترسمها حركة الشخصيات بين الحبكة والعقدة والحل.

وقد استمّر هذا الازدواج حتى في المرحلة الحديثة، وفي ظل تيارات فكرية مختلفة تلتقي على صعيد العودة بالمعنى إلى جسد العالم كالسريالية والواقعية. فالقصة في هذه وتلك تُحيل إلى معنى وراء جسد الوقائع، يلتمس في اللاوعي هناك في حركة التاريخ هنا. وإذا كان هذا لا يطرح مشكلة على الكاتب الذي ينحو منحى فانطازياً أو رمزياً فإن المشكلة مطروحة على المذاهب الواقعية. وفي رأيي أنّ «الجبل الصغير» انفجار داخل الواقعية وبحث عن منعطف ومنفذ لبناء الاسطورة بدءاً من جسد الواقع الراهن. فالواقعية التي يدفعها الطموح المتجدد إلى كتابة الواقع وجدت نفسها تكتب عن واقع مفترض، تكتب أساطير جديدة.

«الجبل الصغير» والكتابة في فضاء المرجعي:

في «الجبل الصغير» يغامر الياس خوري بالخروج من تقاليد الاسطورة، يتخلّى عن الهيكلية الاسطورية، يغامر بالكتابة في فضاء الواقع المرجعي. وينبغي الإشارة إلى أنّ «الجبل الصغير» ليست المحاولة الأولى للخروج من تقليد الاسطورة. نذكر هنا محاولة حليم بركات في رواية «عودة الطائر إلى البحر» وإن كان قد استنجد باسطورة الهولندي الطائر وعدد من الأساطير (التي اصطلح على تسميتها كذلك) وحرّكها بموازاة الأحداث التاريخية حتى كادت الرواية أن تصبح قراءة للراهن في ضوء الاسطورة أو تتبعاً للاسطورة في حركة الراهن. نشير كذلك الى رواية صنع الله ابراهيم «نجمة اغسطس» وإن كانت تختلف عن التجربة موضوع الدراسة.

ما النتائج المترتبة على هذه المحاولة؟

ـ ربما كان السؤال الأول الذي يُطرح على هذه المغامرة التي تكسر البنية الأسطورية، فتفتح النص ولا تحدده بتحرك أشخاص أو سياق أحداث، ولا توقفه عند خاتمة، هو: كيف تمكن كتابة الواقع المرجعي، أي تحويله إلى بنية لغوية دون صياغته في سياق زمني؟ وفي حال إيجاد الصيغة كيف يمكن أن تتحرر من تمثيل الواقع ترميزاً أو اجتزاء أو تكليفاً أو انتخاباً، أو تشبهاً، أي كيف تمكن أسطرة الأشياء خارج الهيكلية الاسطورية، ونعني بالأسطرة توليد الدلالات الملازمة للشيء والقابلة للاستمرار بعد زواله. هذا السؤال هوَ الذي استدعى التوقف عند البناء العميق المتماسك والدالّ بذاته في مجموعة «الجبل الصغير» في القسم الثاني من هذه الدراسة:

إذا كانت المجموعة موضوع الدراسة تشكل تطوّرا ضمن حدود النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، فان هذا التطور يتمّ عن طريق نقل الاهتمام أو مركز الالحاح من مجموعة مكوّنات إلى مجموعة أخرى.

في طليعة المكونات التي تنحسر: في هذه المجموعة لصالح غيرها شخصية البطل بالمعنى الفني. يجيء هذا الانحسار كنتيجة طبيعية للتخلّي عن الصيغة الاسطورية، لأن البطل الفني راسب اسطوري، البطل الفنّي تجريد ينتمي إلى الفكر في المراحل البطولية - النبوية. في البطل تجتمع الخصائص والقيم أو المثالب مقطّرة متبلورة. البطل يلخّص الجماعة ويصبح تطوّره تطوّراً لها وانتصاره انتصاراً لها ولقيمها. البطل الفنّي في القصة تجريد لأنّ الكاتب يفرده، يسلّط الضوء عليه محوّلاً الأفراد المحيطين به إلى وسائل لإضاءته ومسوّغات لحركته حتى لو كانوا يحتلّون مكانة اسمية أهمّ من مكانته.

البطل الفنّي اختفى في قصص الجبل الصغير. لم يعد في القصة فاعل مركزي محرّك يقبض على دفة التاريخ أو على دفة الأحداث. وقد افترض هذا بالضرورة اتّساع ساحة الرؤية، خروجاً من الخط إلى المساحة وبالتالي التحرّك وفق مساحات ومشاهد.

النتيجة الثانية: للخروج من هيكلية الاسطورة هي تقطيع زمن السرد الخيطي إلى أزمنة. ويتفق هذا مع غياب البطل الفني وتوزع الرؤية على الجماعة والإطار أو مساحة المشهد. نحن هنا لا نتابع تحرك الشخص الواحد حتى النهاية بل نتابع مشهداً وحالة، مما يكشف إفادة الكاتب تقنية المشهد المسرحي:

المتكلم - الرائي للأحداث يشكل لُحمة الوعي التي تؤلف

بين الجزئيات. هكذا يدفع المتكلم الرائي بالجزئيات لتتلاقى حول بؤر أو مراكز استقطاب في المشهد أواللوحة. ففي لوحة الحرب في الشارع (اللوحة الثانية من قصة الاحتال الأخير) يجيء الاستيلاء على الدبابة كمركز استقطاب تشكل حوله بؤرة. هكذا يعمق الحدث ويكتسب دلالات متعددة شخصية وحضارية نتيجة لجموع التداعيات والذكريات والأخيلة التي تخترقه، من ذلك القصة التي يرويها أحد المقاتلين القدامى عن دبابة جيش الانقاذ في قرية «سخنين»، وقصة الملالة التي هرب بها شخص من قرية عميق فحولها أبوه إلى تراكتور للفلاحة، أو اختلاط عملية طلاء الدبابة بحب المتكلم للألوان وأصداء صوت صديقته عن الألوان. ففي هذه البؤر ينفتح الزمن الحاضر على أزمنة ماضية متفاوتة في البعد تقوم أحداثها بدور الكاشف البنائي والكاشف السببي، وتعطي الحدث الحاضر أبعاده الشخصية والتاريخية. وإذ تنتظم الأحداث والأصوات حول مركز استقطاب معين تمتلك القدرة على الاتصال ببؤر ثانية في اللوحة نفسها أو في القصة نفسها وأحياناً في قصص أخرى من قصص المجموعة، وذلك عن طريق الانفتاح على الأزمنة المختلفة لأن الانفتاحات هنا وهناك ربما أدّت إلى زمن واحد أو أحداث واحدة، وهذا التواصل عبر الانفتاحات الزمنية يبطن الأحداث الحاضرة بقنوات اتصال تزيد في أهمية البناء الشكلي وقدرته على انتاج الدلالة. ويكشف الكاتب عن قدرة متميّزة على حشد الجزيئات في مساحة زمنية مكانية واسعة وإخراجها من فوضاها الظاهرة بما سبقت الإشارة إليه من انتظام وتواصل أو رسم للخطوط العلائقية التي تستند الى الرؤية التحليلية وتؤدي إلى الإدهاش في آن معاً.

هكذا تتمثّل الإفادة من تقنية المشهد المسرحيّ في تنضيد المؤثرات والأصوات والأخبار والأحداث تنضيداً شديد التداخل بالإطار المحيط، وتحريكها بمقتضي طبيعة الإطار تحريكاً طباقياً.

النتيجة الثالثة: للخروج من الهيكلية الاسطورية وغياب البطل هي تراجع العناصر الدنياميكية التي تمثل عادة مسيرة أبطال الحكايات والقصص وينتج عن تتابعها تغيّر في المصائر. ويتم هذا التراجع لحساب تزايد في العناصر السكونية الإشارية (أي التي تحدد السمات وتصف الحالات) بحيث تتجاور مساحات علائقية للحركة، أو مواقع تبنى بهذه العناصر الإشارية وترسم الخطوط الكبرى للتناقض والتحوّل. يقترن هذا التحوّل باستخدام «مركّز» للأصوات التي تحلّ محل السّرد أو تخترقه وتقطعه، كالأصداء والأحلام والذكريات والحوارات. يكشف هذا التحول في العناصر الغالبة عن إفادة من تقنية القصيدة إفادة تساعد على تقديم لحظة كثيفة تتواقت فيها أحداث متباينة، متعدّدة تبنى بلغات متباينة، بحيث تتولّد الدلالة من العلاقات بقدر ما تتولد من مضمون العبارات والأحداث، وتغدو عناصر القصة وأجزاؤها دالّة بمقدار واحد.

- ٢ -

بناء القصة في «الجبل الصغير»:

أعرض في ما يلي قصص المجموعة في محاولة للكشف عن المظهر البنائي المتماسك المنتج للدلالة، كشكل بديل للخروج من الهيكلية الاسطورية، واختراق حدود النّوع الأدبي، والدخول في **الكتابة** دخولاً يؤسطر الراهن دون أن يقسره على الغياب وراء القناع الاسطوري.

على الرّغم من أن كلّ قصة تمتلك وجودها المكتمل، ويمكن أن تُقرأ باستقلال عن بقية القصص، فإنّ المجموعة تشكّل قصّة في خمس حركات أو خمسة مستويات. والاستقلالية التي تبدو لنا إثر قراءة قصة واحدة تتراجع بعد قراءة المجموعة. فكل قصة تشكّل تعميقاً لما سبقها وإضاءة لما يليها. فقصة «**الجبل الصغير**» تقدّم التوتّر والتعارض الذي سبق انفجار الحرب ورافق بدايتها. كما أنها تضيء سلوك المتكلم في قصة «**الكنيسة**» وتعمّق جوّ الحنين والارتباط بالطفولة الذي يعاود المتكلّم الأساسي في القصص..

قصة «**الكنيسة**» بدورها وما فيها من مشاهد متناقضة توظّف توظيفاً رمزياً، كسقوط التماثيل ومشاركة المقاتلين بالتراتيل الجنائزية في حال بين الجدّ والهزل، تضيء جو التفتّت وتفاوت اللغات، وحالة الفوران العام للمكبوت الشخصي والاجتماعي في قصة «**الاحتال الأخير**». هذه القصة بدورها تكشف عزلة الشخص المنفعل أو (اللابطل) في قصة «الدرج» والهاوية التي ينزلق فيها اللابطل في قصة «الدرج» تتصل بنائياً بالدوامة التي يرسم حلقاتها مصاب خارج من الحرب الأهلية يعالج في باريس. المصاب يلتقي مواطناً هو صديق قديم لكنه الآن في الموقع المعاكس، مهووس بالحرب. حلقات القصة تمثل لقاء مستحيلاً وهرباً إلى الحلم مستحيلاً لأنه في كل مرة ينتهي نهاية كابوسية.

ولكل قصة من هذه القصص طابع خاص، ووظيفة خاصة في المنظومة الاجمالية، تختلف بحسب موقع القصة ضمن الوحدة. وينتج عن تنوع الوظيفة تنوُّعٌ في طبيعة السرد وبنية

الشخصيات: ففي «**الجبل الصغير**» و «**الاحتمال الأخير**» يشيع جوٌّ شعري مرتبط بنوعية الصياغة التي تعطي اللغة والمحكي، والمقاطع الحلمية التذكرية مجالاً كبيراً. الشخصيات في هاتين القصتين أقرب إلى «الوسيط» الذي يردكحامل للفعل أو يكون الحدث المسند أهم منه. أما في قصة «**الدرج**» فالسرد متّصل وصورة الموصوف الغائب - فالمتكلم (كامل أبو مهدي) تتكامل منذ البداية حتى النهاية لتقدّم شخصية بالمعنى الفني وإن كانت شخصية منفعلة لا فاعلة، وفي قصة «**ساحة الملك**» يتم رسم شخصية برجيس نهرا الغربية. وإذا كانت الشخصية الأساسية في «**الجبل الصغير**» هي الجبل الصغير أو المكان فإن «السيارة» أو المقتنى تقوم بدور الشخصية الفاعلة في قصة «**الدرج**».

فكيف يتحقق انتظام القصص في المجموعة؟

١ - الإطار: قصة «الجبل الصغير» وتتألف من إحدى عشرة لوحة وتقدم الطباقات التي يرسم تواليها انحدار الجبل الصغير من براءته الفردوسية إلى الشّقاق وانفصام الجماعة إلى **هم/نحن**

٢ - ثلاث قصص تصور عالم الحرب على ثلاثة مستويات:

أ - التناقضات الجذرية. سقوط الرموز. التناقضات السلوكية والطقوسية تقدمها «قصة الكنيسة» التي تقع في خمس لوحات.

ب - ساحة الحرب والفوران العام للشخصي والجماعي، وتباين اللغات وانفتاح الحاضر على الخلفيات في قصة «الاحتمال الأخير»، وتقع في ست لوحات.

ج - تتبّع مسيرة فرد في صعوده نحو الاستلاب وسقوطه، أو حياة «سيارة» وموتها في قصة «الدرج» التي تقع في أربع لوحات.

٣ - الخاتمة: «ساحة الملك» دوامة الهرب والهذيان

إضافة إلى الترابط والتكامل بين القصص المذكورة تلاحظ أنّ بنيتها المضمرة تقوم بعامّة على التضادّ والتقابل لكنّ التضادّ هنا ليس مما يقع في مجرى عنصر حكائي فيؤدي إلى انقلاب المصائر أو انقلاب النتائج كما في هذا المثال: رغبة الشخصية في أمر ظهور عائق: تغلب الشخصية على العائق، أو فشلها في تحقيق الرغبة. إن التضاد الذي أشير إليه هنا لا يجيء كشيء طارىء أو مصادف في طريق الحدث الجزئي، بل يقوم في تكوين الحيّز القصصي وعناصره الأساسية فلا يؤدي إلى تغيّر في مجرى حياة الشخصية وحسب بل إلى حركة في منظومة العلائق. فالتضاد الذي يبدو لنا بين لوحات «**الجبل الصغير**» أو القصة الأولى يشكّل الصدع الذي تتحرك منه الحرب الأهلية، كما يشكّل بداية تكشّف مجموعةٍ من التناقضات. الحرب في هذه القصص هي الحيّز الضدّي، هي الهوة الكامنة تحت الأشياء والأشخاص. هذه الهوة التي يعلن عنها تضادّ اللوحات في القصة الأولى تتحول إلى صورة مشخّصة في القصتين الأخيرتين:

فقصة «**الدرج**» تبدأ بسقف هابط ووعي غائب وتنتهي بمشهد كامل أبو مهدي وهو يهبط درجاً مظلماً يبدو بلا نهاية. وفي «**ساحة الملك**» يحمل المصاب في الحرب الأهلية هذه الهاوية في إحساسه بالأشياء بحيث تنتهي هذياناته وأحلامه مهما بدأت جميلة بكوابيس ومشاهد غرق وهبوط. حتى الأماكن التي تصوّر في هذه القصة تعطي الإحساس بالهبوط والانزلاق على الجدران (على مسلة الكونكورد وفي نفق المترو).

يمكن أن نشير إلى أبرز التناقضات أو خطوط التضاد في القصص:

«**الجبل الصغير**» تقيم التضاد بين:

حاضر المكان	وماضيه
جيران اليوم	جيران الأمس
العلاقات اليوم	العلاقات بالأمس
السيارات السوداء	السيارات التي كانت تدهش الطفل
صلبان المقاتلين	صليب الطفل
الأزقة والشوارع	حقول القمح والشمس
إيقاع الحركة النزقة اليوم	إيقاع الأيام الماضية
الأفق المغلق	الأفق المفتوح

وبين تلك الصورة وهذه تحركت جرّافات وجيوش ومعامل، وحفرت خواصر الجبل، وتهاوى شيوخ وسقطت شجرة النخيل وحجبت بيوت الاسمنت وجه البحر.

وفي «**الكنيسة**» تتقابل الخلفيات والمعتقدات

مسيحية الكاهن	ومسيحية المقاتلين
طقوس الكاهن	وطقوس المقاتلين
حرب الاستعماري القديم	وحرب الشبان الذين دخلوا الكنيسة
موقف المحارب من الكاهن	وذكريات هذا المحارب القديمة وحنينه
القدّاس الفعلي	والقدّاس التمثيلي
الكنيسة الملجأ	والمعركة
الهجوم الفوضوي للنهب	وطهرية المقاتلين
أصوات القذائف	والتراتيل

ماضي الكاهن وماضي المتكلم

وفي «**الاحتمال الأخير**» يبرز التضاد بين اللغات والصور

لغة المتكلم ولغة «الفتى الزنجي» (أي الفتاة السمراء)
لغة الفتى الزنجي العابثة العبثية وذكريات ماضيها الفاجع
لغة المقاتلين ولغة بسطاء الناس
لغة العام ولغة الهموم اليومية المباشرة
لغة آمر الفصيل ولغة المتكلم الشعرية
حوار المقاتلين وحوار المتكلم و«الفتى الزنجي»
صور الزحف في وحل الشارع وذكريات المتكلم على الشاطىء مع «الفتى الزنجي»
الدبابة اللعبة - منشر الغسيل
الملاّلة التراكتور
اندفاع أهل سخنين وقصور المؤسسة (جيش الإنقاذ)
السجن المأوى
ثلوج صنين ودفء العلاقات
طلال القتيل الملك
لوحة الحرب واللازمة الشعرية التي تخترقها مراراً

وفي «**الدرج**»:

- السلوك الفردي الذي لا يرى الحرب الا بجزئياتها والحرب التي تستوعب كل شيء
- الشخص المنفعل - والمقتنى الفاعل
- العلاقات قبل السيارة - والعلاقات بعد مجيء السيارة
- جنازة الأب - وجنازة السيارة

أمّا «**ساحة الملك**»:

فالتضاد فيها قائم بين نوعين من الكوابيس: المتكلم المصاب جسدياً يهرب من «برجيس نهرا» المهووس بكابوس الحرب الأهلية، يهرب إلى الأخيلة والذكريات فيصطدم هربة بمجموعة من الذكريات والصور التي أدت الى الحرب، وحين تتضخم الصور وتتحول الى كوابيس يصحو منها ليجد نفسه أمام «برجيس نهرا» من جديد فيعاود الهرب.

هذه التناقضات لا ترسم حركة الأفراد والجزئيات القائمة في الواقع المرجعي المشترك وحسب، بل ترسم كذلك حركة عالم من الأشياء والعلاقات والتصورات والمصائر. حركة عالم ينتقل من تماسك إلى تزعزع، من تناقضات مضمرة إلى تناقضات متحركة متوالدة، ومن عالم عاطفي مستقر أو أليف إلى عالم كابوسي يتحوّل فيه كل شيء، حتى ذكرى اللحظات الحميمة إلى كوابيس مرعبة منفّرة، وتبدو فيه مومياء ملك قديم وهي منفية شيئاً وديعاً جميلاً.

أتناول القصص بحسب ترتيبها.

الجبل الصغير:

المتكلم الأساسي في هذه القصص (باستثناء قصة الد ج) هو شخص من داخل علاقات الحرب الأهلية وموافعها. يدخلنا إلى عالم الحرب من المكان، من دفء بيته، من مسرح طفولته من ذكرياته الأكثر التصاقاً بحاضره، النخلة التي رسم عليها صورته، وحقول القمح التي احتضنته، وشخصيات الحي الأولى التي تقوم في الذاكرة مقام المعلم أو العرّاف الأول، راوي حكايات البداية: لماذا سمّي الجبل الصغير كذلك؟ لماذا سمّي حي «السيوفي» بهذا الاسم؟.

غير أنّ المتكلم الراوي يضعنا دفعة واحدة، ومنذ السطر الأول، بل منذ العبارة الأولى في توتر الحرب حين يبدأ خفيةً برسم الصدع مقسماً عالم الجبل الصغير إلى «هم» و«نحن» «يسمّون (هم) الجبل الصغير، وكنّا نسميه الجبل الصغير».

فالتسمية تكرر مرتين وضمن صيغتين: الحاضر، ثم الماضي؛ الحاضر لضمير الغائبين (هم) والماضي لضمير المتكلمين (نحن). هذه هي بداية الحرب الأهلية: انقسام سكان الجبل الصغير إلى «هم» و«نحن»، وانتماؤهم إلى زمنين متمايزين.

هكذا إذن ننزلق في الحرب من الموقع الأكثر حميمية. لكن إذا كان الكاتب المتحد هنا بالمتكلم يصحبنا في هذا العالم الفاتن الرحب المشمس فقد بناه ومنذ البداية فوق أرض متصدعة، ولكي لا يغيب التصدع عنا فإنه يجرح بين الفنية والفنية صورة الجبل الطفل ورفيقه الطفل بالصورة الجديدة لجبل حفرته الجرافات وحجبت بيوت الاسمنت عن البحر وانتشرت فيه الحواجز والرجال المسلحون.

مثل هذا التجريح الذي يتهدد اللوحات المشرقة الهانئة يكسب هذا العالم جمالاً خاصاً هو جمال الأشياء السريع العطب المهددة باستمرار. والطباقات التي سبقت الإشارة إليها تبنى شيئاً فشيئاً عبر أحداث وصور تؤرخ تطور الجبل الصغير. في هذا التصوير الواسع المشهدي يتحرك عالم بريء مبتعداً بصورة طفل يبكي أمام كنيسة مقفلة وتقفز إلى الأمام صورة رجال يكسرون الباب بحثاً عن الطفل الذي كبر.

ولا يقتصر رسم التحول على العناصر المرئية في اللوحات، بل يسهم في ذلك إيقاع الحركة في اللوحات المتضادة. هذا

الإيقاع يجيء هادئاً منساباً في اللوحات التي تقدم طفولة الجبل، لأنها تتكون في معظمها من عناصر حكائية سكونية هي عبارة عن وصف وأحلام وتأملات بينما الإيقاع في اللوحات التي تصف حاضر الجبل سريع نزق نتيجة لتوالي العناصر الحكائية الحركية دون أن يتخلل ذلك عناصر سكونية.

كما أنّ الإيقاع الهادىء في ماضي الجبل يشكل طباقاً ليس مع حاضر الجبل في القصة نفسها وحسب، بل مع مناخ الحرب الأهلية بكاملها: «جاؤوا. خمسة رجال يقفزون من سيارة شبه عسكرية. يحملون البنادق الرشاشة في أيديهم. يطوقون المنزل. يخرج الجيران من منازلهم يتفرجون. إحداهن تبتسم وترسم بيدها علامة النصر. يتقدمون إلى المنزل. يطرقون الباب، تفتح أمي باب البيت بتعجب. يسألها قائدهم عني. خرج من البيت. أين ذهب - لا أدري.» (ص٢).

مقابل ذلك تتوالى العناصر السكونية الوصفية ماسحة إيقاع اللوحات الأولى نفساً مديداً:

«يسمونه الجبل الصغير، وكان يمتطي السهول الواسعة إلى شجيرات الصبير المنتشرة في أنحائه. كانت النخلة التي أمام بيتنا تنحني من ثقل جذعها إلى اليسار. وكنا نخاف أن تلامس الأرض أو ترتطم بها. فاقترحنا ربطها بحبل من حرير وشدّها إلى نافذة بيتنا. لكن المنزل كان يتهاوى بحجرة الرّملي السميك وسقفه الخشبي. فخفنا أن تسقط النخلة بالبيت حين تسقط. تركناها تنحني يوماً بعد يوم. وفي كل يوم أمسكها من جذعها وأرسم عليها صورتي.» (ص٢٣)

يضاف إلى ما تقدم من تقابل الإيقاع الفارق بين الأفعال المنتسبة إلى طفولة المتكلم والجبل وما يميزها بالاستمرار «كنا...كل يوم.. بدأ يخبرنا». بينما الأفعال في حاضر الجبل تجيء سريعة تتم مرة واحدة وتفتقر إلى الصيغ التي تعطيها دلالة الاستمرار.

الكنيسة

في قصة الكنيسة نجد وقائع وثائقية معروفة يبعث فيها الكاتب الدلالة تلو الدلالة حتى تكتسب مرتبة الرمز دون أن تخسر حضورها الأول الواقعي أو المرجعي.

في سياق هذه القصة يتحقق عدد من المرايا المتقابلة المتناقضة يحكم كل منها على الوقائع حكماً مختلفاً. يتحول النص إلى ساحة للمتناقضات يتوالد بعضها من بعض ولعل هذا ما جعلها القصة الأولى في ثلاثية الحرب.

وإذا كانت قصة «الكنيسة» هي قصة توالد المتناقضات فإنها لا تبدو كذلك إلا لدى التأمل. فقد كتبت بلمسات بالغة الرقة هي عبارة عن مشاهد يشق فيها المقاتل طريقه عبر ثغرات الجدران وفيها تمزق الانفجارات المشاهد المستعادة وتجرح الاحلام. فيها يُصوَّر الرفيق الذي سقط بحرارة وشاعرية تنقل الأحلام الأولى للحرب بطهريتها وغرابتها. قصة الكنيسة تنقل كذلك آثار الجراح الأولى والصدمات الأولى تصور ردود فعل المقاتلين على المصادرات والنهب والافواج المتدفقة بلا تنظيم ولا ضوابط، فتقدم بذلك التهيئة المبكرة لجوّ الاحباط والكوابيس الذي يميز القصة الأخيرة «ساحة الملك».

الاحتمال الأخير.

بعد «الكنيسة» حيث الاختبارات الأولى والاكتشافات الأولى، الصدمات ووعي التناقضات تبدأ الرؤيا. تبدأ بلازمة شعرية لغوية لشهيد من شهداء الحرب وهي اللازمة التي سوف تتردد على فواصل وتغلّف القصة بمسحة شعرية.

تتوزع «الاحتمال الأخير» في ستة أقسام، تتوسط كل قسم من الأقسام الخمسة الأولى بؤَرٌ قصصية تتمركز حول شخص أو حالة أو علاقة مع مكان أو جماعة. وتبدو هذه البؤر كالآتي:

١ - الفتاة السمراء (الفتى الزنجي) ولغتها العابثه والعبثية المبطنة بحسّ الفاجعة. هذه الفتاة ولغتها وأخبار ماضيها الفاجع في عمان هي التي ستسكن خيال المتكلم - طلال في الأقسام التالية.

٢ - حرب الشارع واختلاط الأصوات واللغات، وظلال الأجساد وهي ترسم حركة الهرب أو السقوط، بل نحسّ اختلاط المتكلمين بحيث تقوم المسافة بين طلال والمتكلم حينا ويبدوان شخصاً واحداً حيناً آخر.

٣ - الجبل - صنين، البرد والعدو المغلف بالضباب ودفء العلاقة بين المقاتلين.

٤ - السجن المأوى، واللقاء الغريب بين المقاتلين والسجناء الأربعة.

٥ - صنين والأسير الضائع في الضباب.

القسم السادس يجيء موجزاً وفيه تتلاقى خطوط الأقسام الخمسة لتشكل خواتم متوازية متشابهة غروبية ترسم أفق الحرب المظلم:

خاتمة القسم الأول: أنا هو الاحتمال الأخير قلت لها
خاتمة القسم الثاني: الموت هو الاحتمال الأخير يقول نزيه
خاتمة القسم الثالث: يعاد طلال قتيلاً
خاتمة القسم الرابع: السجين ما يزال يحلم بالبندقية
خاتمة القسم الخامس: يموت الأسرى بسهولة.

هذه القصة تنفتح على منافذ وأحلام وذكريات: ذكريات معارك وهزائم (عمان وفلسطين)، على حكايات تخلّف، وذكريات طفولة تتكاتف لتنسج للشهداء المراثي. تصوّر حرب الشوارع كما تحدّث عنها الناس حرباً حاضرة تحاصرهم لكنها تبقى غامضة. الانسان يموت فيها ولا يرى الحرب. يقتله عدوٌّ نظريّ. المحارب يردّ على القذائف ولا يرى محاربٌ محارباً آخر إلاّ نادراً.. الحرب هنا مناخُ ،حالة.

قطعة قطعة يبنى هذا العالم، بحكايات للمقاتلين تجيء في سياق الأحاديث وتربط هذه الحرب بحروب أخرى. لكنه لا يبنى بالسرد وحده، بل بنوع من الاخبار الذي تنتجه مجموعة كبيرة متنوعة من الصيغ بينها **السرد والقول المروي، والسرد الوصفي، والحوار في زمن القص، وأصداء حوارات ماضية، وتخيّل استحضاري، وتخيّل استبدالي، وتخيّل فانتازي**، وشعارات، وتأملات وذكريات... «أنا هو الاحتمال الأخير، قلت لها. كانت خطواتنا تسقط على طرقات المدينة المعتمة. أصوات خشخشة الثياب (...) أمامنا تمشي سيارة اللاندروفر المحملة بالذخائر والطعام. ونحن نمشي نتهامس ونستمع إلى تهامس القرويين (....).

سالم وقاذف الى ب 7 في يده، ووجهه الذي يرتجف على حائط السجن . يرتفع صوته. لن أنام في السجن. أنا جئت لأحارب ولن أنام هنا (...) النقاش يتسع. حلقات صغيرة تتوزع في الزوايا والممرّات (...) أدرت ظهري وحاولت أن أنام. لكن طلال لا ينام. وأبي يقول إن السمك في البحر لا ينام. لكنّي لم أسأل أين ينام السمك إذن. وطلال لا ينام. نهضت، كانت الشهب الحمراء تلتمع من النوافذ الصغيرة العالية (...) وفي الغرفة الجانبية أصوات وهمهمة. تقدمت، شاهدتهم من خلف القضبان. أربعة رجال. فتح الأول فمه، ثم تبعه الآخرون. خرج صوت واحد بتدرجات متفاوتة، كأننا في مسرح يوناني. لم أفهم، قلت لهم.

أنا سجين، قال أحدهم.

- وأنا سجين مثلكم

- ولكنك تحمل رشاشاً.

(...) تكوّم السجناء حول السجين الذي يخاف. وتكوّمنا نحن حول نبيل الذي لا يخاف (...) ارتفعت أصوات القذائف حول السجن، **وكان حزني يرتفع. حزن طلال غطّى** حزنه أيام السجن الثلاثة التي قضيناها ونحن ننتظر إخراج السجناء. (...) ولكن ماذا سنفعل بالسجناء سأل طلال (...) نتركهم مؤقتاً. لا بد من أن يخرجوا في النهاية.

كل شيء مؤقت، قالت وهي تحمل في يدها صورتها. انظر الى صورتي (..) رفع طلال الكاميرا الى كتفه. ارتفع الفتى الزنجي النحيل، اختلط بالرمل وقطرات المطر.

الأصوات أو الضمائر التي تتناوب وتقدّم هذا الاخبار المركبّ عديدة، إذ يتنوع المتكلمون ويتعدّدون. ويلعب التضمين (أو تعدد المتكلمين أو الضمائر داخل خطاب الأنا) دوراً كبيراً في هذا التنوع، كان يجيء هذا الكلام على لسان المتكلم - الراوي: «تنحنح الرجل. أنا من قرية سخنين. هل تعرفون سخنين؟ (...) اسمي صقر (...) قالوا إن جيش الانقاذ سوف يأتي. انتظرناه (...) وفجأة سمعنا إطلاق نار في الهواء. ياهلا بالعرب (..) وبعد ثلاثة أيام جاءني أبو سعيد. ولكن يا صقر جيش الانقاذ لا ينقذ إلا بطون أفراده (...) متى يحارب هذا الجيش؟ ياصقر، يجب أن نحتل الكوبانية قبل أن يحتل اليهود البلدَ. بعد التنحنح والسلام والكلام فاتحنا قائد الدبابة بالموضوع. ننتظر الأوامر قال. قلت له اهجم على مسؤوليتي. لا أستطيع، أنا متطوع مثلكم (...) بعد الحديث والنقاش وافق الضابط على الهجوم (...)».

المتكلم الأساسي يتحوّل إلى الغائب الذي يحكي عنه آخر. هذا الإخبار المركب يقيم تداخلاً بن الأزمنة والأمكنة، بين الشخصي والعام:

«الفتى الزنجي ينحني. كانت عمان دوائر. أمسك بها أرميها.

انظري تنظر.»

أو كما جاء في ختام القصة:

«أنا هو الاحتمال الأخير ، قلت لها (...) وطلال ينام هادئاً. طلقة في الرأس، وقطرات دم تتساقط وتسيل على بطن البغل الأبيض. الموت هو الاحتمال الأخير، قال لها».

«والاحتمال الأخير» هي أيضاً ساحة تداخل اللغات. هناك لغة الناس اليومية الشائعة. وهناك بعض العبارات التي تكرر بشكل آلي، يضاف إليها لغة الجدران وما كتبه أشخاص متباينو النزعات والمستويات، ثم لغة الشعارات، واللغة الخصوصية (أي لغة الساذج الذي يصف ظواهر

الأشياء دون إدراكها) فضلاً عن لغة الحلم واللغة الانفعالية، ولغة التنظير والتحليل، إنها لغات تتجاور فوق أرض واحدة لتنتج في تجاورها وتقابلها تعدد الأبعاد. اللغة في هذه القصة انفجار داخل خيط السرد المتواصل.

الكلام في هذه القصة مرآة متعددة الوجوه تنعكس عليها الأفعال، وتكشف الردود والمواقف العميقة. الكلام هنا يخبىء احساساً بالهشاشة، وراء الحوارات العبثية، يتوارى حزن عميق، الكلام هنا دفاع ضد الشوق، ضد الحزن، ضد الخيبة.

وللشخص في هذه القصة نوعان من الحضور: حاضر كصورة - لغة، أو حاضر كحالة - وعي أو وعي غائب.

«الاحتمال الأخير» تشكل رؤية شاسعة تنتشر على مدى ساحات الحرب في تقاطع ميادينها الشخصية والعائلية والعامة، وفي علاقتها بحروب سابقة ومواقف سابقة. وهذه الرؤية هي التي ستسمح بالقول ان الكاتب مبطّن بمؤرخ ومفكر.

«الدرج»:

هذه القصة تضييق لساحة الرؤية ودفع لها في العمق، بحيث تلاحق شخصاً محدداً ضمن اطاري العمل والأسرة وما يصل بينهما من علاقات مع الزملاء. وقصة «الدرج» هي الوحيدة التي تبنى الشخصية الرئيسية فيها على التجريد وافتراض المحتمل.

قصة «الدرج» هي قصة التفكك الداخلي والخارجي لشخص بلا أبعاد. لا يمتلك أرفع القيم ولا أحطّ المثالب، هو ما تنطبق عليه صفة العادي جداً. هذا الشخص تفقده الحرب الأطر والقيود والأشياء، لكنه يتمسك ببقاياها كي لا ينهار: يذهب إلى مركز العمل ولا عمل، لمجرد المحافظة على وتيرة الحركة. كذلك يحتفظ بعجلة السيارة بعد موتها.

كامل أبو مهدي أو الشخصية التي تدور عليها قصة «الدرج» ليس البطل بالمعنى الفني بل اللابطل. البطل الفني هو الذي يرتبط به خيط الأحداث وتشكل إرادته ورغباته حوافز أساسية في القصة، يجابه العوائق ويستقطب أكبر شحنة عاطفية. بهذا المعنى ليس البطل، إنه الشخص الذي تقع عليه أفعال الحرب والأسرة وعلاقات العمل. ينفذ رغبات الآخرين. هو المنفعل لا الفاعل. السيارة التي توفر زوجته المال لشرائها تقوم بدور فاعل مؤثر في الأحداث وتحقيق التغير في حياته. وبصورة عامة، الأشياء في هذه القصة هي التي تكبر وتحتل مكانة متعاظمة، بينما كامل أبو مهدي يتضاءل، يمشي رجوعاً حتى يفقد الفعل الإرادي الأخير ويفقد الوعي.

في هذه القصة شخصيتان أكثر حضوراً وفاعلية هما «هاني» الذي مات، وظل مصدر وعي اللابطل، ثم السيارة التي رفعت هذه الشخصية من الانسحاق والانطواء إلى وضعية المستلب الذي يتباهى بالسيارة ويستمد منها القوة والاعتداد بل حتى جمال الحياة العائلية. لمّا ماتت السيارة ذهب بموتها حضوره. ولفهم دور السيارة في حياة كامل أبو مهدي يمكننا أن نقارن بين موقفه أثناء جنازة أبيه حين داهمه الضحك، وموقفه عند «احتضار السيارة» حين بدا شديد الهلع وراح يرمق بغضب كل من لا يظهر الحزن عليها.

قصة الدرج التي تبدأ بسقف هابط هو النهاية الفعلية لزمن الوقائع، وتنتهي فنياً أو سردياً بهبوط الدرج هبوطاً لا ينتهي ترسم مسار السقوط:

السقوط أمام الأسرة، أمام الزوجة، أمام الأصدقاء، أمام الأشياء، في العمل، في المدينة «كما ترسم سقوط الأشياء»:

سقوط المكان أو السقف، انهيار الحس بالزمن، انهيار الحس بالجسد، غياب الوعي بعد سقوط السلطة (الشرطة) سقوط العمل والمكتب، سقوط المدينة، وسقوط الإيمان.

ساحة الملك:

تتألف قصة «ساحة الملك» من أربعة أقسام. زمن السرد فيها ضيّق جداً، لكنه كزمن الأحلام مجرد منفذ ينفتح على أزمنة تتسع وتبتعد رجوعاً حتى عام ١٩٦٩ ثم تصل حتى معركة ديان بيان فو.

زمن السرد فيها قد لا يبلغ الساعة، والمكان هو نفق المترو بباريس. ومن هذا الزمن الضيق، والنفق الضيّق تندفع ذاكرة المتكلم الى الأزمنة البعيدة والساحات والأحداث بحركة التفافية، هاربة من هذيان المحدّث المهووس بالحروب الأهلية. وفي هذا الهرب التذكّري ترسم المخيلة دوائر دوائر ينتهي كل منها بكابوس:

يبدأ الكابوس الأول باكتشاف جنون المحدّث، وحين لا ينجح في التخلّص منه يهرب إلى الأخيلة المشتهاة فلا تلبث المشاهد المتخيّلة أن تتحول فتنقلب الصورة الأولى، صورة المرأة العارية الى غرفة ممتلئة بالشظايا، جدرانها ممتلئة بالوحل والشجر ويبدو الجسد عجيناً. في دائرة الهرب التالية يرمي بالمرأة الشفافة الجميلة في الماء فتغرق. وحين يهرب ثالثة الى ذكرى حميمة في ساحة الكونكورد حيث المسلة المصرية تتحرك مومياء، رمسيس الثاني لتشكل أكثر أخيلة القصة

لطافة وطرافة. لكن هذه الدائرة تنتهي بنصل بيد المتكلّم. وعَبْرَ هذه الدوائر تكرّ الذكريات التي تلقي ضوءاً على خلفيات الحرب الأهلية، بينما يتوالى صوت المحدّث المهووس ليقدم في النتيجة المنطق الذي قاد الى الحرب. ولا يجد المتكلم منفذاً إلا بالهرب الفعلي واللحاق بآخر عربة مترو.

خاتمة

تبدو القصة في هذه المجموعة مساحة لقاء. مساحة مشهدية تتسع لتنوع الحركات والأصوات والأزمنة، يتحقق فيها التداخل بين الوثائقي والتخيلي، بين اللغات المعممة والحميمة، بين التقنيات القصصية والشعرية والمشهدية - المسرحية بلقطاتها المتلاحقة أو المتقاطعة. ينسّق ذلك كله نظام باطن يلمّ شعث الجزئيات الحدثية المنشورة على مساحة زمنية مكانية، بحس تأريخي تحليلي لا يعزل الراهن الجزئي عن الأفق التاريخي. وهذا يسمح بالقول إن الكاتب هنا مبطّن بمؤرخ ومفكر، شأن كل كاتب قصة حقيقي.

فالمؤرخ حاضر كوعي يبصر الخطوط الأساسية أو خطوطاً أساسية ترسمها الأحداث الجزئية والتفاصيل واللغات والأحلام، والمفكر حاضر كوعي يكشف حركة البنى العامة. المؤرخ هنا حاضر، لأنه بغير هذا الوعي التاريخي لا تكون كتابة، والمفكر حاضر لأنّ السؤال مطروح منذ البداية كحافز للكتابة، طرحاً لا يقبل التأجيل: لماذا وكيف وأين؟.

خالدة سعيد

(*) دار الآداب، ١٩٧٧، بيروت

دار الآداب تقدم

الدكتور عبدالله عبدالدائم

في سبيل

ثقافة عربية ذاتية

الثقافة العربية والتراث

بناء الثقافة القومية الذاتية شعارٌ يحتلّ مقام الصدارة في الفكر العالمي والجهد الدولي اليوم. وهذا المطلب ليس مقصوداً لذاته فحسب - سعياً إلى تأكيد الهوية الخاصة لكل أمة، وتيسيراً للحوار الخصيب بين الثقافات - بل هو قبل هذا مطلب لازب من أجل تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية التي تسعى إليها كل أمة، فضلاً عن كون التنمية الثقافية في الوقت نفسه الهدف النهائي لأي تنمية.

ومثل هذا الهدف الكبير يستلزم توضيح العلاقة السليمة التي ينبغي أن تقوم بين هذه الثقافة العربية الذاتية الموعودة وبين التراث العربي الإسلامي، بحيث يغدو هذا التراث - بعد أن تتضح قيمه الأصيله ومعالمه الإنسانية الكبرى. وبعد أن ننظر أليه بعين مجدّدة نفّاذة إلى معانيه الحقة، متجاوزةً ما أصابه من تشويه وتخلّف - مهاداً من القيم المتحركة الحيّة التي تؤدي إلى رؤية للثقافة طريفة وتليدة معاً.

وهذا الكتاب جهد أول في هذه الطريق المديدة. فبناء الثقافة العربية المرجوّة جهد لا تقوى عليه قدرة الفرد الواحد أو الأفراد المعدودين، بل لا بدّ له من اجتماع القدرات الكثيرة سعياً وراء بناء صرح ثقافي عربي جديد، أعمدتُه الكبرى التراث وقد جُدّد، والواقع العربي القائم وقد حُلّل ودُرس، والواقع العالمي وقد أُدرك، والمستقبل العربي وقد بانت مستلزماته وأشرقت أهدافه.