

١ - الواقعية الغرائبية والسخرية السوداء

يواصل زكريا تامر في مجموعته القصصية الأخيرة **سنضحك*** ما كان قد بدأه منذ ثلاثِ قرنٍ من فضح للقيم السائدة، وانتهاك للمحظور، وتعرية للأقنعة التي تختبي خلفها شرائح المجتمع وفتاته المختلفة.

ولا ريب في أنّ الكاتب قد استطاع عبر مسيرته الأدبية الطويلة، ومنذ رائعته القصصية **النمور في اليوم العاشر**، أن يمتلك أسلوبه الخاص وأن يصيح إحدى العلامات الفارقة في الكتابة القصصية العربية. وهو أسلوب يجمع بين الحكاية الموروثة وتقنيات السرد الحديث، وبين الغرائبي والمألوف، والإشارة والتفسير، والطرافة الساخرة والغصة المختفئة. يستطيع قارئ زكريا تامر أن يكتفي، إذا شاء، بمتعة السرد أو غرابة القصة وقوة حبكة دون أي شيء آخر. ويستطيع بالمقابل أن يبذل شيئاً من العناء وشحذ الذهن لكي يقرأ باطن النص ويذهب إلى حيث تومئ القصة بعد نهاية سطرها الأخير. يستطيع أن يضحك من فرط المفارقة أو أن يبكي للسبب ذاته، ويستطيع أن يعيد تأليف القصة من وجهة أخرى أو أن يرمي الكتاب متافقاً من الحياة أو من الكتابة، لا فرق.

في عمل زكريا تامر الأخير - كما في أعماله الأخرى - لا تبدو الكتابة عنده ادعاءً تاليفاً أو تنظيراً فكرياً أو إيهاماً بالبراعة والتميز، بل تبدو لشدة تلقائيتها نوعاً من الخبر أو الحكاية الشعبية أو قصص العجائز المسلية حول الموقد. أحياناً يتراءى للقارئ أنّ الكاتب يستخفّ به من خلال ما يظنّه تبسيطاً ساذجاً للعلاقات بين الناس أنفسهم أو بين الناس والأشياء، لكنه ما إن يغمض عينيه قليلاً حتى تكوّن أمام ناظره سبحة الأسئلة وأمواج القلق وصرخات الاحتجاج المكتومة. وأحياناً أخرى نتساءل في أعماقنا ما إذا كانت مثل هذه الكتابة تصلح للراشدين، أم أنها مجرد حكايات خرافية تناسب الأطفال والفتيان وتثير مخيلاتهم وفضولهم وتعطشهم إلى ما يجاوز الواقع ويستخفّ بقوانينه الصارمة.

وقد يكون كل ذلك صحيحاً. وقد يجد الأطفال والفتيان متعة نادرة في تتبّع قصص زكريا تامر المشوّقة، والتفرّج على أبطاله وهم يحاولون الكذب على أنفسهم أو

على غيرهم ويعمدون إلى التغاضي عن حقائق الحياة المرة وتجاهل القاع المأساوي للمصائر عن طريق دفن الرؤوس في الرمال. ولا يجب أن نغفل في هذا السياق أن الكاتب قد أفرد العديد من مؤلفاته للأطفال والفتيان، وبرع في هذا النوع الأدبي أشد البراعة. لكن القصص، كما ذكرت، لا تتوقف عند هذا الحد بل تدور في مستويات عدة وتمنح كل قارئ ما يريد استخلاصه من أسئلة وخرافات.

القصص الخمسون في مجموعة **سنضحك** لا تدور حول محور واحد، بل هي نثار غريب لأفكار وتخييلات وقصاصات عيش مختلفة. ما يجمعها ليس موضوعها أو فكرتها المحددة، بل تنقيتها عن الحقيقة فيما يتعدى السطوح والظواهر الخارجية في حفلة التنكر العارمة التي تسمى الحياة. لا يفعل زكريا تامر شيئاً سوى تقشير الحياة من سطوحها، وإزالة ما لحق بها من أصباغ ومزيّنات وعوامل تجميل طارئة. إنّه يكشف النقاب، وفق كمال أبو ديب، عن «جماليات الهيكل العظمي العاري»، يُحسّته دون زخرف أو زينة أو بلاغيات، فيزيد بذلك حدة إبرازه ونصاعة تشكيلاته. إنّه حفار قبور ما تحت الوعي العربي، في زمن يحتشد فيه هذا المآتحت بألف من المقموعات والمكبوتات والشهوات ومكونات الفجيعة والانكسار والثورة والإجهاض».

* - زكريا تامر: **سنضحك** (بيروت: دار رياض الرئيس للكتب والنشر، ١٩٩٨).

والكاتب في كل ما يكتبه يحاول، ما استطاع، مجانيةً الحذلقة والتركيب المعقد والمجانبة اللفظية التي تتستر باسم الحداثة والمعاصرة وسواها من التسميات. ويحرص تامر، في الوقت نفسه، على عدم الاتكاء على المفهوم الحديث للقصة القصيرة، التي هي فنٌ غربيٌّ بامتياز، دون سواه. فهو يحاول أن يفيد إلى أبعد الحدود من تقنيات القص الحديث على مستوى البناء والتكثيف والسرد، في الوقت الذي يفيد فيه أيضاً من الموروث القصصي العربي متمثلاً بوجه خاص بروائعه الخالدة مثل **كليلة ودمنة** و**ألف ليلة وليلة** و**المقامات**.

يعتمد زكريا تامر في معظم قصصه على العنصر الحكائي الذي يعطي القصص طابعها الشرقي المحلي. كما يعتمد على الدمج المستمر بين ما هو عادي وما هو خارق للعادة، وبين الواقعي والسحري. ذلك أن كل عناصر القص تبدأ من الواقع المعيش أو توهم به: بدءاً من تسمية الأماكن والمدن كبيروت ودمشق والقاهرة وغيرها، ومروراً بأسماء العُلم المعروفة كناپليون بوناپرت وسمير ججع وخليل حاوي وأحمد شوقي وأبي حيان التوحيدي وعشرات أسماء العلم غير المعروفة، وانتهاءً بالوصف الحسي التفصيلي للشوارع والبيوت والغرف ولعادات الناس وتقاليدهم وطقوس معيشتهم اليومية. غير أن الانزياح من الحقيقة إلى المجاز، ومن العادي إلى الخارق، يتم بعفوية ودون تكلف بحيث تبدو الأشياء الغرائبية جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الحياة نفسها. وهكذا يتم التداخل بين حياة البشر وحياة الجن (كما في قصة «المرشد»)، وبين ما يجري في اليقظة وما يجري في النوم بحيث يصبحان وجهين لعملة الواقع الواحدة (كما في قصة «النائمات» التي يُضطر فيها القيّمون على الأخلاق إلى منع نساءهم من النوم كي لا يتعرضن للاغتصاب في الأحلام والكوابيس). وترفع الستائر بين الحياة والموت، وتتداخل حياة الأحياء بحياة الموتى (كما في قصة «عندما يأتي المساء»).

عشرات القصص تتلاحق في اندفاع محموم، وتزيح النقاب عن أئنة المجتمع وتواطواته، فاضحة زيف الأخلاق وهشاشة التقاليد، في عملية انتهاك جريئة لكل ما له علاقة بالثالوث المحرم - الدين والجنس والسياسة - في هذا الشرق العربي المترامي الأطراف. فناپليون بوناپرت الذي أنهكت جيوشه النساء الرومانيات والروسيات لا يجد ما يعيد النشاط والحيوية إلى هذه الجيوش المتهدمة سوى إعادة تأهيلهم في حمّامات دمشق الدافئة والتهيؤ لغزو العالم من جديد، في إشارة من الكاتب إلى ترنح المجتمع العربي بين وطأتي الجنس والكسل، بحيث أن فاتحاً كبيراً كناپليون لا

يمكن أن يُفلت من عدوى هذه الخصال. وفي قصة «الوالي الأبدى» إشارة إلى غياب الديمقراطية وأبدية الحكم والسلطين. أما في قصة «الوارث» فتتجلى عقدة قتل الأب بشكل واضح، وهي العقدة التي يقابلها لدى المشاركة عقدة قتل الابن أيضاً؛ ولهذا السبب نجد أن الأب في القصة هو الذي يرث ابنه بعد أن ينجح في كشف مؤامراته ويعمد إلى قتله.

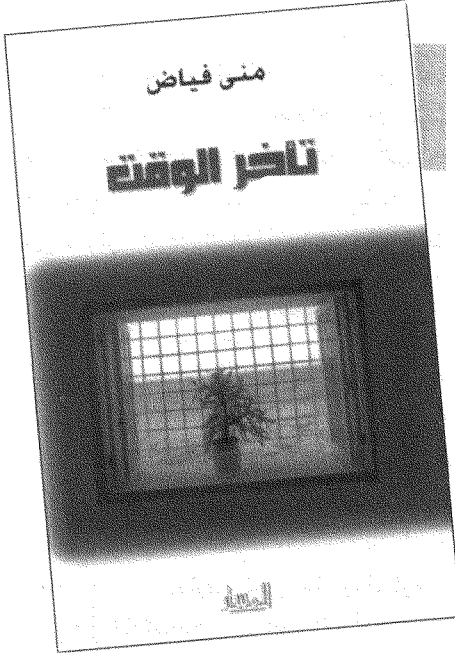
يتوزع أبطال زكريا تامر على الأماكن والأزمنة والطبقات والشرائح كلها. فهناك خلفاء وسلطين وحكام قدماء ومعاصرون، وهناك تجارٌ وصعاليكٌ وشعراء ومشعوذون. هناك فقراء يحملون بالرغيف، وسجناء يحملون بالحرية، ومجرمون يحملون بالقتل، ومعوّقون يحملون بالشفاء أو الانتقام. هناك نسوة يتأمرن على أزواجهن، وأزواج ينقضون بقسوة على نساءهم. هناك أطفال مشردون على الأرصفة، وقتلة يجلسون على كراسي الحكم، ومُذنبون يُسمّون أبطالاً ويكافأون بالجوائز والأوسمة.

ومع ذلك فليس هناك من سوية واحدة للقصص الخمسين، بل ثمة تفاوت واضح بين قصة وأخرى. ففي حين تبدو بعض القصص على درجة عالية من البناء والحبكة وفتح فضاءات واسعة أمام التخيل واستخلاص الأسئلة، تبدو القصص الأخرى حكايات عادية لا أثر فيها للالتماع أو الدهشة. كما أن خواتيم القصص تتفاوت بين ضربات نهائية مفاجئة وغير متوقعة، وبين نهايات عادية تخلو من أي أثر للمفاجآت. كما تمكن الإشارة في هذا المجال إلى خلو النص الأول «ظلمات فوق ظلمات» من أي مبرر يذكر. وقد استخدمت لفظة «النص» بدلاً من «القصة» لأنني لم أجد فيه ما يشير إلى بنية قصصية، بل بدا أقرب إلى الخطابة والإنشاء المستهلك والمكرّر منه إلى أي شيء آخر. فليس نزول الجار من الطابق السابع إلى أقبية المبنى كافياً لتبرير خطبة لا تفعل القصص اللاحقة شيئاً سوى الوصول إلى خلاصاتها بالذات. ولا مبرر لقطع كهذا: «سرنا معاً في الأرض تلاحقنا الصيحات المستغيثة وتطوّقنا. رأينا رجالاً يحفرون قبوراً لنساءٍ لن يحبوا غيرهن. رأينا أروع نساءٍ يتحولن دمي من شمع وحرير. رأينا مشانق يتدلّى منها أطفالٌ وعصافير. رأينا ورداً أبيض تحوّلته الدماء المسفوكة ورداً أحمر. رأينا أنهاراً تستجدي الماء من الرمل. رأينا جبلاً شاهقةً تستحيل غباراً. رأينا أمهات يرمين أطفالهن في صناديق القمامة». ولا مبرر أيضاً لاستعادة النص نفسه في خاتمة المجموعة مادامت القصص نفسها لا تقول شيئاً غير ذلك. كأن الكاتب هنا يضع تلخيصاً لما يريد استنتاجه من

الكتابة، وهو بالتالي يكتب نصاً زائداً لا هو بالقصة ولا هو بالشعر.

على أن هذه الملاحظات القليلة لا تنال من جمالية

المجموعة وقيمتها الأدبية العالية، في زمنٍ تتراجع معه القصة القصيرة، كما الشعر، إلى حدود ضيقة لحساب ثقافة الأفواه والبطون والغرائز والاستهلاك العابر.



٢ - فوات الأوان

كتاب منى فياض **تأخر الوقت** لا يحمل أية إشارة على الغلاف تشي بنوعه الأدبي. وقد لا يكون ذلك من قبيل الصدفة لأن الكاتبة، رغم علمها بأن ما جمعتها في كتاب هو أقرب إلى الرواية من أي شيء آخر، لم تتشأ أن تفرض قناعتها على القارئ بل تركت له الحرية في تسمية النوع الأدبي الذي يندرج العمل تحته. والحق أن قارئ **تأخر الوقت** لا يقف كثيراً عند تصنيف الكتاب ورده إلى خانة الرواية أو القصة الطويلة أو السيرة الذاتية أو النص المفتوح، بل هو ينساق مباشرة وراء قوة النص وصدقته وديناميته المتنامية. وكما ترك فياض النوع الأدبي مبهماً، فهي تفعل ذلك وعن عمد بالنسبة إلى عنوان الكتاب أيضاً. ذلك أنها تُؤثر ترك كلمة «تأخر» دون ضبط أو تشكيل، بحيث يلتبس الأمر على القارئ ولا يعرف ما إذا كانت صيغة الكلمة هي المصدر أم فعل الماضي. وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك فإن العنوان يشي بالمرارة والحسرة وفوات الأوان.

لقد شكّل الإحساس بالفوات وتسارع الزمن وانهماره موضوعاً للكثير من الأعمال الفنية والقصائد واللوحات والروايات، بدءاً من ألف ليلة وليلة وحتى البحث عن الزمن الضائع لمرسيل بروسست. كما شكلت دقائق الساعة ونبضات القلب وخفقائه مظهرين جليين من مظاهر التنه إلى مرور الوقت وأنيّة الحياة والتوجس الدائم من أعطال الساعة أو القلب. لكن الزمن ليس قيمة مطلقة أو حضوراً كمياً ثابتاً كما يرى في الظاهر، بل هو يخضع للمعايير النسبية المرتبطة بشكل تداعيه وطريقة إنفاقه ووضع الإنسان الناظر إليه. وقد أشار الكاتب الألماني توماس مان إلى هذه الحقيقة حين اعتبر أن الزمن عند الشرقيين هو غيره عند الغربيين. فعند هؤلاء الأخيرين ثمة إشغال دائم للوقت ودقة وانتظام في التعاطي مع الزمن، في حين أن الزمن عند الشرقيين هو زمن رخو وإجمالي ومترهل، شأنه في ذلك شأن الصحراء الممتدة إلى ما لا نهاية.

غير أن الزمن عند منى فياض هو زمن ثالث لأنه لا يقع

في المسار العادي للحياة والأشياء، بل في المسار الاستثنائي الذي تحرفه الحرب عن سويته وتجعله دائم التبدل والاهتزاز. فالزمن يبدو بطيئاً جداً أثناء القصف والتحصن في الملاجئ بانتظار القذيفة التالية أو أثناء انقطاع الكهرباء عن المصعد أو المنزل، في حين يبدو الزمن نفسه سريعاً وخفيفاً أثناء حفلات السمر مع الأهل والأصدقاء أو أثناء ممارسة الحب التي أصبحت في الحرب حيلة الجسد المثلّي للهروب من الموت.

لا تكف منى فياض في **تأخر الوقت** عن الإلحاح على فكرة فساد الزمان والمكان وتلف الأجساد والرغبات. وهي تعود إلى هذه الفكرة في كافة فصول الكتاب: «التهمت الحرب الوقت، قطعته إلى فئات وأجزاء، هل يبقى نرز من حياة لما تقطعه إرباً؟ الحرب مناسبة للعودة إلى الحياة كما في بداياتها الأولى، كما في أزمنتها السحيقة، الحياة المكونة من تقطيع الوقت وتبديده في الحصول على الماء وتهيئة النار وتحضير الطعام وإبعاد النظر...»

والفساد في الحرب لا يطول الزمن وحده بل يطول المكان بشكل أساسي. فالمكان يكف عن أن يكون حينزاً جمالياً متصلاً بالفراغ أو الامتلاء، بالهندسة أو التشكيل العفوي، بل يتحوّل إلى حينزٍ نفعيٍ أساسه التحصن من القذيفة

* - منى فياض: **تأخر الوقت** (بيروت: دار المسار، ١٩٩٧).

والاحتماء من الخطر الداهم. لقد فقدت الجدران صلابتها، والغرف حرماتها، والشرفات إطلالتها الجمالية، وبات الناس يُؤثرون الحماية على الجمال وينتصرون للملاجئ والطبقات السفلية والمراحيض وغرف النوم على الصالونات والشرفات والحدائق. كما أن العلاقة بين البيت والشارع باتت علاقة نسبية وملتبسة ما دام الأمان مفقوداً في الحالين، وما دامت القذيفة تستطيع أن تبقر أمعاء المنازل وتجعلها احتياطياً مكملاً للشوارع والساحات: «الحرب تنهش الأمكنة، تفتتها فتصبح حيزاً أنياً مسطحاً ومفتوحاً على الخارج. أن تكون في الخارج أو في الداخل لم يعد لذلك معنى، قد يتحول الداخل في أية لحظة إلى خارج تستعرضه الأعين أو يصير إلى خراب».

في ظل وضع كهذا لا تجد منى فياض قيمة تُذكر لأسماء العَلم، ولا يعجبها أن تشير إلى بطلتها بالاسم أو الكنية. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرجل الذي ارتبطت به [البطلة] بعلاقة عاطفية هي أقرب إلى الفعل الجنسي منها إلى الحب، وأقرب إلى الرغبة بالحماية ومواجهة التدرُّر والتفتت منها إلى الوله العميق والحقيقي. ليس ثمة من إشارة إلى بطلة الرواية، التي هي الكاتبة نفسها على الأرجح، سوى بناء التانيث، وإلى البطل سوى بالضمير الغائب. فالغياب، لا الحضور، هو السمة الأساسية للأشخاص والأحداث والأماكن واللحظات. والبطولة الحقيقية في الكتاب تنفرد بها الحرب. أما ما عدا ذلك فليس غير البطولة السلبية التي تحولت الناس إلى كائنات ضعيفة ومستكبة، وتدفعهم إلى المستوى الغريزي البدائي الذي يبحث عن الإشباع عبر الطعام والجنس وتأجيل لحظة الموت.

إن الانكفاء إلى الداخل هو الخيار الوحيد الذي تدفعنا الحرب إلى القيام به. ولذلك فإن السيرة التي يقدمها الكتاب هي بمعظمها سيرة أفكار لا سيرة وقائع وأحداث. فالمكان، وقد أصبح مساحة مفتوحة على الدمار والخوف وفقدان الحصانة، لا يعود صالحاً للإقامة أو التجول. والزمان يفقد ترابطه ووحدته ويتحول إلى أجزاء متناثرة وقطع مبعثرة لا تتصل إحداها بالأخرى. ثمة إحساس، إذن، بفقدان الجدوى وانعدام الشهية لفعل أي شيء، والتراجع إلى الجسد بوصفه الوعاء والقلة وخط الدفاع الأخير.

غير أن ما يحدث بين الرجل والمرأة في تآخر الوقت ليس الحب بمعناه الخاص والعميق، بل هو شيء آخر أقرب إلى الحاجة والبحث عن ملاذ بين كائنين مطعونين بسيف الوحشة والغياب. إنه رغبة النفس في إثبات حضورها وسط عالم تضيق فيه الهوية ويتحول معه البشر إلى حشرات أو فنران تجارب. كل عاشق بحاجة إلى الآخر، لا لذاته بل بوصفه خشبة خلاص من التلاشي والاضمحلال في العتمة

والوساوس التي تتدفق كشلال لا يعرف التوقف. في عالم كهذا يصبح الجسد بحاجة إلى استنفار حواسه وإيقاظها من الغفلة، بقدر ما يحتاج إلى مخلوق آخر يتعرف من خلاله إلى خفقان القلب وتسارع الأنفاس وغلجان الدم في العروق. وهو ما تشير إليه منى فياض بوضوح في مواضع مختلفة: «قالت في سرها إن الجسد وعاء لم تشعر بوجوده قبل امتلائه به، إنه مصدر اللذة الكامنة في الداخل الجواني الحميم، يوقظها، يشكها، يوجدها... تتوأم معه أو تنفر منه، تستسلم له أو تقاومه. لكنه يغيّرها ويغيرها ويشاركها. يتلمس معها أنحاء الجسد الذي لا يمكن تخيل وجودها لولا لمستته... عندما مرر شفتيه صعوداً وهبوطاً على ذراعها، تحولت الذراع إلى كتلة عصبية نابضة، حية، شعرت بكل جزء منها، وبمسامها واحدةً واحدةً». كما أن البطلة لا تسعى فقط إلى إيقاظ جسدها وروحها من النسيان، بل تسعى أيضاً إلى استنفار حواسها بشكل مختلف وإلى استخدامها بعيداً عن بشاعة الحرب وقذاراتها التي تدفع إلى التفرز. وهو ما حرصت الكاتبة على تبيانه من خلال الفصول التي تخصصها للحديث عن نشاز الأصوات واندلاعها بشكل فظ خارج انسجام الطبيعة الأصلي، وعن الروائح الكريهة التي تميز أزمته الحرب والتي حوكت بيروت إلى مكب واسع لنفايات الناس والأماكن، وعن قسوة الملامسة وتحولها إلى عراق جحيمي، وعن فساد الذوق وتحول البصر إلى نقمة.

لكن فسحة الرجاء التي تنبعث من ناحية العشق والرغبة ما تلبث هي نفسها أن تتلاشى. ذلك أن لا حباً حقيقياً ومعافى يمكن أن ينبت في تربة مريضة وهواء ملوث. هكذا بدأ الجسد ينقلب على نفسه ويصيبه التلف الذي أصاب الروح في الصميم. لم يعد هناك غير الألم الذي ينتشر شيئاً فشيئاً ويتقدم لاحتلال واجهة المشهد. ولم يعد الرجل الذي ظهر في حياتها قادراً على إنقاذها من الهلاك. وحدها المعجزة كانت تستطيع ذلك لأنها باتت تبحث عن المطلق والمستحيل واللامحدود، فيما الآخر ليس محدود القدرة فحسب بل هو أيضاً ضعيف وخائر ومنهوك. كان لا بد، والحالة هذه، من حدوث القطيعة بينها وبين الخارج، والانكفاء من جديد إلى كهوف الداخل وأقبيته حيث تهب روائح الغياب والعزلة والصمت المثقوب بالخوف. وفي وضع كهذا وجد المرض فرصته للانقضاض، إذ بات المسرح مهياً لظهوره، والجسد في كامل وهنه واختلاله. يتقدم السرطان من الحرب إلى الجسد. ولم لا، ما دام قد ضرب الأبنية والعلاقات والنفوس والأحلام ولم يعد أمامه سوى خلية الحياة الأخيرة؟! والحرب التي ازدردت الخارج وحوّلتها إلى حطام باتت الآن جاهزة لالتهام الداخل وافتراس آخر خلجاته

الاحتياطية.

السرطانُ الحقيقيُّ نتيجةٌ تقترب من البدهاة. كما جعلت من كتابها، برمتها، صرخةً عميقةً ومؤثرةً في وجه خراب الداخل والخارج على حدٍ سواء.

لقد حولتُ مني فياض نصّها الروائي المميز إلى مواز لغويٍّ للسرطان الرمزي الذي يفتك بالأحشاء بحيث يغدو



٢ - وطن من قصاصات الذاكرة

قليلاً ما نقرأ في العربية كتباً تستدعي التوقف عندها في مجالَي المذكرات والسير الذاتية. ذلك أنّ هذه الكتب غالباً ما تقدّم صورة الكاتب عن نفسه كما يُحبّ لها أن تكون، لا كما هي موجودة في الواقع. ففي ظل مجتمع تتحكم فيه التقاليد والقيمُ النهائية والأخلاق الثابتة، تتحوّل المذكرات إلى فعل انتقائي لا إلى تداع عفويٍّ، ويختار المؤلف من ذكرياته ما يتناسب ووضعه الاجتماعي أو ما لا يتعارض على الأقل مع المفهوم العام للشخصية العربية النموذجية. هكذا تتحول كتابة السيرة إلى أقنعة متلاحقة لحجب الحقيقة وإخفائها، وإلى محاولات دؤوبة لتزيين الشخصية وطمس عيوبها بدلاً من سنبر أغوارها وترصّد نوازعها وأهوائها بشكل أمين وصادق.

ولقد أدت هذه المطابقة التعسفية بين الأدب والأخلاق إلى حرمان الأدب العربي جوانبٍ كثيرةً كان يمكنها أن تسد الكثير من النواقص وتجيب على الكثير من الأسئلة فيما لو أتاحت لها الشجاعة والصدق اللذان ينبغي أن يتصف بهما الأدب. ومع غياب هذه الشجاعة وبذلك الصدق قرأنا مذكرات لا تتعلق بالذكريات بل بالرغبات والأوهام، وسيراً ذاتية تتحدث دائماً عن أشخاص مثاليين وعصاميين لا يأتي الباطل من خلفهم أو أمامهم، كما تسقط النزوات صريعةً على أبواب عفنتهم ومناعتهم الموصوفة. وقد تكون القيمة الأساسية لأعمال محمد شكري، وبخاصة الخبز الحافي، هي في هذا الكسر الجريء للمحرّم والمقدّس الاجتماعي، وفي انتهاك المحظور والتقييد عن الأمعاء العارية للنفس الإنسانية دون مواربة أو خجل. وهو ما أتاح لرؤوف مسعد في بيضة النعام، وللعديد من الكتاب الآخرين، أن يكملوا الشوط فيما بعد، وأن يحولوا السيرة إلى مناسبة للإفصاح عن هذه المبارزة الدائمة بين الشيطان والملاك في دواخلهم، بدلاً من التستر بقناع الفضيلة ولبس لبوس العفة والوعظ والتبشير الأخلاقي.

كتاب هشام شرابي **صور الماضي*** لا يقع في هذين النمطين من كتابة السيرة بل يختار لنفسه خطأً ثالثاً يجمع بين الصدق والجرأة من جهة، وبين الانتقاء واختيار المواقف واللحظات من جهة أخرى. ولعلّ هذا الأسلوب الذي اختطه الكاتب لنفسه ناجم عن طبيعة شخصيته، بمقدار ما هو ناجم عن قناعاته الفكرية والسياسية والأدبية في الوقت ذاته. فشرابي، المعروف بالتزامه الفكري ونضاله الدؤوب من أجل التغيير عبر تعرية الواقع العربي وكشف النقاب عن طبيعته

السلطوية الذكورية، لا يهتم كثيراً بالإلحاح على الجانب الغرائزي أو الفضائحي من سيرته الذاتية. غير أنّ نزوعه الأدبي بالمقابل يجعله يتخلّى عن تحفظاته في أحيان كثيرة، فينقل إلينا شذرات عديدة من نزواته ونبضات قلبه ومغامراته العاطفية. وقد تكون هذه الإطلاقات الذاتية المتفرقة هي المحطات الأجمّل التي جعلت الكتاب يتضح بالواقعية والصدق، وأبعدهت إلى حدّ كبير عن التوثيق السياسي والإيديولوجي البارد. هكذا تندمج العفوية في **صور الماضي** بالتأليف البارح، والفكر المنظم بالتلقائية، والاعتراف المتخن بالعاطفة، والذاتي المتصل بما هو حميم وخاص بالموضوعي المتصل بالجماعة والوطن والقضية القومية.

لا ينشئ هشام شرابي مؤلفاً المميز على سويةٍ واحدةٍ في الزمن والأسلوب والأماكن والقضايا المثارة. فهو ينطلق من لحظة اكتشاف إصابته بالورم السرطاني، ليعود القهقري إلى محطات حياته وصورها المتناثرة. كأنّ المرض بات ذريعةً ليُفصح عما يريد الإفصاح عنه ويلقي الضوء على حياة لم يعد منها إلا القليل: حياة تصرّمت بين الآمال الكبيرة واليأس السحيق، وبين ازدهار الحب واندثاره، وبين انبعاث الأمل وهروبها السرابي. كأنّ أربعين عاماً من الإقامة في ربوع أمريكا لم تستطع أن تزيل عن المكان البديل صورة المنفى، ولم تستطع أشجار فيرجينيا ولا رمالها أن تنسى المؤلف الملامح الطفولية الأولى لأمّاكن الشرق الساحرة حيث وُلِدَ وترعرع: «حتى اليوم ما زلت غريباً في هذا البلد الذي قضيت فيه الجزء الأكبر من حياتي. في صباح كل يوم،

* - هشام شرابي: **صور الماضي** (السويد: دار نلسن، ط ٣ منقحة ومزودة مع مقدمة، ١٩٩٨).

في الصيف والخريف، أجلس في الشرفة المطلة على حديقتنا الصغيرة أشمّ عبيرَ الورد الذي زرعتهُ زوجتي حسب طلبي. أغمض عيني ويخيّل إليّ أنّي أنتشق عبيرَ الورد في عكا. وعندما التقط ورنق الزعتر الأخضر الذي زرعتهُ من أجلي وأفركه بين أصابعي وأشمّ رائحته أرى نفسي في جبال لبنان عند سوق الغرب وعاليه. وعندما تقدّم لي زوجتي عنبَ آخر الموسم أذكر طعمَ عنبِ رام الله الذهبي... الواقع الذي عشته منذ أربعين عاماً ما زال عاجزاً عن امتلاكه. إنّني كالمسافر الذي يملا الحنين قلبه منذ اللحظة التي يغيب فيها ساحل بلاده عن ناظره ويعيش محكوماً بالآنيّ والعاير؛ حقائبه دائماً معدّة، ينتظر ساعة العودة».

غير أنّ الكتاب لا يستمر على هذا المنوال من الشغف الرومنسي والاستسلام للنوستالجيا المفعمة بالشعر، بل ينتقل صاحبُه بين أساليب مختلفة في التعبير ويستعيد من ماضيه صوراً متعددة لمواقف ومشاهد وأماكن وشخصيات أثرت في طفولته ونشأته ودمغته فكره ومعتقداته بطابعها المميز. لكنّ التعدد في الموضوعات والتباين في المواقف لم ينعكس في الكتاب بشكل سلبي، ولم يحلّ دون هذه الوشيجة العميقة من العاطفة، ولا دون تلك الحكمة القصصية الشيقة التي تجعل القارئ يلتهم الصفحات التهاماً بحيث لا يتأتى له ترك الكتاب إلا بعد أن يُفرغ من قرائته بشكل كامل. وربما كان ذلك ناجماً عن الصدق قبل أي شيء آخر. فليس هنالك من محاولة لإدعاء البطولة أو لعرض العضلات أو «للشبيح» على القارئ عبر حشد المعلومات والتعالي الثقافي وتعقيد الأسلوب بشكل مفتعل، بل ثمة تلقائية خالصة واستسلام للذكريات ولغيوها العابرة، بما يعطي اللغة الكثير من الدفء والبساطة التي لا يجانبها العمق. كأنّ هشام شرابي يريد القول إنّ الإنسان في قرارته وجوهره هو واحد رغم تفاوت الثقافة والطبقة والمواقع. وهذه الوحدة تتجلى بشكل ساطع أمام الأسئلة المشتركة التي يطرحها الناس على أنفسهم أثناء المرض أو الموت؛ فهنا تزول الفوارق وتمحى الامتيازات ويقف الجميع متساوين أمام المسألة. هذه التلقائية في أسلوب الكاتب تنطبق على كافة الموضوعات المطروقة بحيث يتحدث عن الطفولة والمراهقة والمغامرات العاطفية المبكرة بالوضوح والشفافية اللذين يتحدث بهما عن الوضع العربي ودور المثقف والفكر الوجودي والانتماء العقائدي.

كأنّ قارئ هشام شرابي من بعض الزوايا يتجول في بستان من الرؤى والأطياف والآراء والمشاهد ويأخذ من كل شيء بمقدار. فهو تارة يتحدث عن بحر عكا وشوارع يافا وبيروت، وطوراً عن المثقفين العرب الذين يقسمهم إلى قسمين: قسم وُلد في الغرب وعاش فيه بحيث بدت نظرتهُ إلى مجتمعه الأول شبيهةً بنظرة المستشرقين؛ وقسم هاجر إلى الغرب وظلّ متصلاً بشكل عضوي بقضايا أمته وشعبه. وهو ما إن يفرق في هواجس الحاضر المتصلة بالتقاعد أو المرض أو الشعور بالإحباط من المستقبل، حتى تراوده من جديد تنفّ تلك الحيوانات التي تصرمت، والأماكن التي تورعتُ ضحكاته وخطاه وأحلامه، والنساء اللواتي عرف معهنّ شهواته الأولى وغليران الدم في عروقه.

لكنّ ما يقرب شرابي من قلوب قرّائه هو نزوعه الدائم إلى

التواضع ونقد الذات والوقوف حائراً أمام نسبية الحقيقة. وهي صفات تنقص لسوء الحظ الكثير من المثقفين العرب الذين يصرفون باستمرار كما لو أنّ الحقيقة موجودة بكاملها في جيوبهم. يقول في بعض تداعياته: «أكثر ما يدهشني اندفاعي المستمر إلى تغيير نفسي. ما زلت أسعى إلى تحسين قدراتي للاستفادة من الدروس التي أتعلّمها من خبرتي وقراءاتي، ويدهشني أكثر استمراري في المحاولات رغم فشلي المتكرر. كاني ما زلت أتطلع إلى مستقبل يمتد إلى ما لا نهاية». هذا الإحساس بالأبدية لا يدوم طويلاً، بل سرعان ما يناقضه إحساس آخر بأن ما تبقى من حياته لن يتجاوز السنين الخمس أو العشر في أحسن الحالات. وفي حين يقدم شرابي بعض اللمحات الفلسفية العميقة التي تنم عن غزارة في المعرفة وسعة في الاطلاع، يعود هو نفسه في مكان آخر ليتحدث عن نزعاته الغريزية واندفاعه الأزعن للتسابق مع بعض السائقين الذين يحاولون تجاوز سيارته مستثيرين فيه «عنتريته الذكورية» كما يحلو له أن يعبر.

لقد نجح شرابي على امتداد كتابه المؤثر في أن يدفعنا إلى مقاسمته الضحكة والدمعة، والطرفة والنشيج، وانفجار الشهوات وحصافة العقل، ونقصان الواقع واكتمال الأحلام. نجح في دفعنا إلى أن نشاطره الدروب التي قطعها، والأمراض التي تفتك به، والنساء اللواتي أحبهن، والأسئلة التي أقلقتهُ رأسه وعصفت به. إنّنا نشعر لشدة صدقه وحقيقته أنه أخ أو أب أو ابن أو واحد من العائلة الكبرى التي تشكّل الأمة وتضعها أمام مصير واحد. ليس مهماً بعد ذلك أن نختلف مع بعض آرائه، ليس مهماً أن نشاركه رأيه في الشخصيات التي قدّمها بعناية، كشارل مالك وميخائيل نعيمة وأنطون سعادة، ولا في فكره القومي الاجتماعي. بل المهم أن لديه قدرةً فائقةً على سرد الآراء والوقائع ورسم الشخصيات بما يجعله - لو أراد - روائياً بارعاً وقاصّاً من طراز فريد. حتى ميزة احترام المختلف وعدم إلفائه تتعلمها من المؤلف نفسه الذي يحرض، رغم اختلافه البين مع بعض آراء شارل مالك وميخائيل نعيمة، أن يقدمهما بوصفهما أستاذين له وأن يُظهر وجوه استفادته الواضحة من هذين العلمين.

يبقى القول إنّ الصور الفوتوغرافية التي نُشرت في الكتاب وتوزعت على فصوله بدت جزءاً لا يتجزأ من تلك المسيرة الشاقة التي قطعها هشام شرابي من الطفولة إلى الكهولة، وشاهداً حياً على ما حاول مقارنته عبر الأدب والقص. كأنّ الصور هنا تحاول ردنا إلى الحقيقة كلما جمع بنا الخيال، وإلى الواقع كلما جنح بنا الأدب. وهي صور لا ينفرد بها المؤلف بشكل خاص، بل تتوزع على الأماكن الغارية والناس الزائلين، كما على الأحياء من الأصدقاء والأحبة. والكلمات والصور معاً مرايا عاكسة لا لرجل بمفرده، بل لجيل أو أكثر من الآمال والخيبات، من التمزق بين الخيارات والسعي إلى يقين ما، من المكان الذي ضاع والعمر الذي ضاع. ومع ذلك فإنّ صور الماضي هو محاولة ناجحة لترميم الذاكرة واستعادة الحلم وإعادة تأليف الروح بحثاً عن كسرة ضوء تلمع وسط هذا الظلام الشامل.

بيروت