عبيدو باشا*

# تقنيّات المسرح والسينما في رواية «يالو»**

لا فرق بين ملهاةٍ ومأساةٍ عند إلياس خوري في **يالو**. وهذا من طبائع المسرح. الأبرز أنَّ هذه الرواية مرسومةٌ في سينوغرافيا مسرحيَّةٍ، في هجومٍ عامٍّ على قوانين «تَرْكِ الرواية للرواية والمسرحيّة للمسرحيّة.» وهذه ليست كلاسيكيَّةً جديدةً، ولا بندَ احتكامٍ إلى المنازعات النقديَّة حول الهويّة والطرائق المؤدِّية إلى هذه التأليفات السلوكيَّة. **يالو** تحاكي الفترات الفاضلةَ وغيرَ الفاضلة في تجربة خوري الروائيَّة. روايتُه هذه كشفتْ عصارةَ تجربته. وهذا لا يبسِّط طَرْحَ روايته: ذلك أنَّها في نبرتها الانسيابيَّة، وفي تسلسلٍ مائيّ لا شيء يَكْبحه، تطلّبتْ تعبيراتٍ أكثرَ تعقيداً، بحيث بدت طبيعةُ الكتابة الروائيَّة محاكاةً فنيَّةً بالغةَ الصعوبة. إنَّه التسلسل المائيّ بخلفيَّةٍ واضحةٍ تنبني على تواصل الفصول، وربطِ المشاهد، وما إلى ذلك. كأنَّ **يالو** هي، في البداية والنهاية، أولُ دليلٍ روائيٍّ للكتابة المسرحية.

ذِكْرُ السينوغرافيا في هذه الرواية هو من صدى رمي الأحداث في مساحة دراميَّة مضبوطة على معايير المسرح. تَلْعب الإضاءةُ على الشخصيَّة دورًا بارزًا في رسم مناخات الرواية. ثم إنَّ الاعتدال بين مذهبَي الفائدة والتسلية هو مذهب وليام تمپل في مقالته عن الشعر (١٦٩٠)، التي يسأل فيها: هل المسرح في حقيقته تدريبٌ على الذكاء أم هو بحثٌ عن الحقيقة؟ و**يالو** إلياس خوري تُدرِّب على الذكاء وتَبْحث عن الحقيقة، في أجواء تجتمع فيها كافةُ العناصر في هارمونيا سينوغرافيا مسرحيّة تَرْسم سطحًا بطبقات، بدلاً من أن تَرْسم طبقةً ترتفع فوق طبقة كما في الرواية.

نبالةُ شخصيَّات **يالو** أقربُ إلى نبالة الشخصيَّات المسرحيَّة، التي كلّما تجسّدتْ فوق الخشبة أضحت أكثرَ اكتمالاً وسطوعًا. وكأنَّ الشخصيَّات في اكتمالها تضحّي بحضورها لصالح حضور المسرح. الاختبار الحقيقيّ للقيمة الفعليَّة هنا يتجسَّد في نأي الأخلاقيَّة أمام الجماليَّة، في معادلة بارزة وحسَّاسة: كلّما زادت وضاعةُ الموضوع المعالَج أو قتامتُه ارتفعت الطبيعةُ الحيويَّةُ الرئيسيَّةُ فوق الطبائع الهامَشيَّة المصطنعة.

تدور الروايةُ في سينوغرافيا مبّسطة، تَحْفر حضورَها عموديّاً في استوائها في شكلها الأفقيّ: إنَّها لاأفقيَّة في أفقيَّتها. وهي تَكْشط عن بدنها كلَّ الزوائد القديمة: لا ثرثرةَ، لا ادّعاءَ بطولة، لا محاورَ ولا اقتتالَ، في مساحة مفتوحة على العالم بكامله. إنَّها رواية لا تُشْبه **عن علاقات الدائرة** أُولى رواياته، وهي الرواية المغْلقة على لغتها القلقة وحكاياتها المقلقة وخطوطِ سيرها المغلقة بنوافذ حديديَّة وهميَّة. وهي لا تُشْبه أيضًا **الجبل الصغير**، الروايةَ ذاتَ النبرة النضاليَّة. ولا تُشْبه **الوجوه البيضاء**، روايةَ الراوي ضحيَّةِ الحروب التي خاضها. **يالو** مأساةُ البطولة وملهاةُ البطولة في آن. أما التوصيف الأخير فمن كورناي، الناقدِ شروطَ أرسطو في تأكيده أنَّ الشخصيةَ في ملهاة البطولة لا بدّ أن تكون شخصيَّةً صالحةً ومناسبةً وعادلة. ويالو، أو دانيال، هو كذلك في الأساس: فهو يتخلَّى عن حبّه لشيرين في سبيل الواجب (وهذه وصفة من وصفات كورناي في **ملهاة البطولة**). ولحظتُه العادلة هي في قبوله الاندراجَ في اللَّحظة التاريخيَّة المشتعلة بـ «اتفاقٍ» جَعَلَ الجميعَ عراةً، من دون تصادم، لأنَّ ذلك يَرْفع الجماعات التي همّشها أو هشّمها الاتفاقُ نثارًا دقيقًا، في مشهدٍ سياسيٍّ يلغي الماضي عبر الأبعاد الواقعيَّة الجديدة.

استسلامُ يالو للاتّهامات هو ما تَسْتدعيه اللَّحظاتُ الحاضرة. ذلك أنَّه يدري أنَّ اكتمال المشهد الراهن مرهون بلارفضه المشهدَ أو لامقاومته. فالابتعاد عن مقولات ضياع الدول يبقى محكومًا بإعادة ترتيب الذهن وإعادةِ ترتيب المخيّلة، قبل إعادة ترتيب الحياة. هكذا، لا

---

* ـ كاتب وصحافيّ من لبنان: من كتبه **ممالك من خشب**.

** ـ إلياس خوري، **يالو** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢).

تأتي الأحداثُ مركَّزةً في كتلة بصريّة مباشرة، بل نراها تتركّز عبر انتشارها في المشهد كلِّه تباعًا. تزامُنُ الأحداث المتفرّقة، الماضية والراهنة، يُترجَمُ تتابعًا داخل الرواية. وهذه واحدة من آليّات المسارح، التي تعمِّر صورَها في مساحة فارغةٍ، مؤطّرةٍ، يتخلّق كلُّ شيء فيها، في تشكيل الدلالات والمستويات الزمنيّة، عبر التشكيل الحركيّ. يصبح الهامشيُّ أساسيّاً هنا، والأساسيُّ يَلْحق الهامشيَّ، لكي يثبت أساسيَّته في تصميماتٍ لانمطيّة تَتْبع في خيوطها الجوهريّة تقنيّاتِ المزج في السينما ـ وهي باتت مستعملةً في المسرح في عمليّات التظليل لدى الكثير من المخرجين الطليعيّين العرب.

لعبة التظليل واحدةٌ من ألعاب الياس خوري الروائيّة. إنّها لعبةٌ مسرحيّةٌ تَسْتعمل التكرارَ أحيانًا، كما تَسْتعمل القطْعَ والكثافةَ أحيانًا أخرى. ولأنّها سينمائيّةٌ، ومشحونةٌ بروح المسرح، فإنّها لا تقع في التنميط ولا في الرتابة. طاقة التكوين مسرحيّةٌ عند إلياس خوري في **يالو**، في اقتداره على ضبط الكلمة وتكثيفِ الانفعال أو إلغائه أو جعلِه في مرتبة الظلّ أمام الحدث الآخر في كتابة العلامات المميّزة للشخصيّة. وكما في المسرح، يغيب التقريرُ والتقريريّةُ في لعبة إطفاءِ الأحداث أو كسرِها في لحظاتها ما قبل القصوى. فلا وصفَ مثلاً لعمليّةٍ جنسيّةٍ كاملة: «لم يخلعْ ثيابَه، فكُّ سحّابَ البنطلون، وارتمى فوقها وانتهى» (ص ٩٩)؛ «لم تَخْلع ثيابها ولم يَخْلع ثيابه، حتى المعطف لم يخلعْه، رأى نفسه وقد دخل في الماء» (ص ٥٢)... ولا وصفَ لعمليّة حربيّة كاملة (موت ألكسي المقاتل). ولا وصف كاملاً لعمليّة مثيرة كعمليّة التحوُّل إلى مقاتل في كتيبة التيوس: «أنتم ذئاب، قال المدرِّب. لا نحن تيوس، صرخ طوني، الذي كان يقف في الصفّ الأوّل من طابور التدريب. وصاروا تيوسًا.» (ص ١٦٢)

توهُّجُ الحضور هو الحضور. الوهج هو الحضور: وهجُ الشخصيّة، ووهج الحادثة، ووهج الصورة، ووهج المساحة، ووهج حريّة التخليق، ووهج ضبط هذه الحريّة في عمليّة صارمة غير أنّها مقنعة بالكثير من الدُّربة والاختبار والتعشيق. العمليّة الأخيرة لا تَتْبع دقائقَ العمل، حيث تخْتصر نسج العلامات والدلالات والبناء الكليّ للتداخلات (تعشيق الخشب، خشبٌ يَدْخل في الخشب بدون افتئات. العمليّة كأنّها عمليّة جنسيّة كاملة بدون صوت أو آثار. العمليّات الجنسيّة في الرواية عمليّات تعشيق). وهي عمليّة يتكرّر ذِكْرُها بلا هوادة، بدءًا من دكّان رزق الذي عمل فيه البطل ثلاث صيفيّات: «أَبْدت دهشتها لجمال الخشب الذي يعشق هذا دون أن يَدْخله مسمارٌ واحد» (١٧٩)؛ «يعني الخشب مثل الناس بعشقوا مع بعض؟ الخشب أحسن من الناس يا مدام لأنّه إذا عشق بيعشق على طول.» (ص ٢٠٣)

ترتفع مشاهدُ إلياس خوري ورواية **يالو** على الرفض المكتوم للصراعات غير المتوازنة أو غير العادلة وبين المشاعر الوليدة من هذا الرفض. لا غلبةَ للطابع الصوتيّ أو لشيوع الانفعالات الزائدة أو الجاهزة (التي كان يتردّد حضورُها في رواياته السابقة كـ **الوجوه البيضاء**، وكذلك في بعض قصصه في مجموعة **المبتدأ والخبر**). تَرْتفع المشاهدُ وتَرْتفع اللُّغةُ في آن. ذلك أنّ المؤلِّف يَسْتخدم لغةً إيحائيّةً متدفّقة، نابعةً من الشخصيّات، لا مكوِّنةً لها. لذا بقيت الروايةُ بعيدةً عن الساكن، وفي قلب التدفُّق والانضباط والتواصل. لا غلطةٌ غيرُ مفسَّرة، ولا جفوةٌ غيرُ مبرّرة، إلاّ في استقصاء ما حدث ليالو، حيث أضحى سجينًا سياسيّاً، مع أنّه اعتُقِلَ بسبب ادّعاء شيرين عليه بتهمة ملاحقتها وتعييرها بإقامة علاقتين جنسيَّتَيْن مع رجلَيْن في زمن واحد. في السجن تمارَسُ على يالو أصنافُ التعذيب المهينة، التي تمارَسُ على السجناء السياسيِّين وحدهم، كالجلوس على القنّينة. وسوف يُفْضي هذا الالتفافُ الإيديولوجيُّ إلى أجمل مقاطع الوصف الإيحائيّ في الرواية: «عندما اعتليتُ العرشَ واخترقني الوجعُ من تحت إلى فوق ومن فوق إلى تحت، كنتُ متأكّدًا من أنّني سوف أموت. صعدتُ فبدأ الموت، أيْ شعرتُ بالموت. الموت عنيف وله صوت، شيء يَنْفجر داخلكَ، فتَسْمع صوتًا لا يسمعه غيرُك، وبعد الصوت يَتنمّل جسدُك وتشعر أنّك تتجرجر فوق النوم الأبيض. ما بتكون نايم بس بتسبح فوق النوم.» (ص ٣٠١) إرادتان متضادتان في الكيفيّة ذاتها؛ خصائص جوهريّة في البناء النفسيّ والذهنيّ والاستيتيكيّ؛ ثم التواءُ قاسٍ في السياق يَفْتح ثغرةً في جدار الرواية الواسع، وهو ما يعْمر زمنًا فاجعًا في زمن الرواية الفاجع دون تعجّل صدامهما أو انتحال الأسباب المفضية إلى ذلك أو افتعال المواقف المفضية حتمًا إلى الصراع الوحشيّ الذي يمارَسُ من قِبل طرف في مقابل استسلام طرفٍ آخر. حيلة لا تُمتِّن حضورَها كثيرًا وهي في مسلك الميدان الآخر، ميدانِ الجلوس على القنّينة وميدانِ تعذيب المعتقل بوضع قِطٍّ في كيس بعد وضع المعتقل فيه وضربه المتكرّر بعصا غليظةٍ لاستفزازه. وهذا من تقارير جمعيات حقوق الإنسان، التي تُعْنى بأحوال المساجين السياسيِّين، في حين أنّ يالو ليس سجينًا سياسيّاً وإن اتُّهِمَ بالمشاركة في التحضير لعمليّات تفجير في عدد من المناطق اللُّبنانيّة. عند هذه اللّحظة فقط تغيب الدراماتورجيا المسرحيّة، البارزةُ الحضورِ في رواية **يالو**: دراماتورجيا تمنهج تداخُلَ الصور والمشاهد من دون مأساويّة، وكأنّها مفاتيحُ الوجود والمصير. «السوراميريسيون،» أو الصورة فوق الصورة من دون أن تلغي الصورةُ أختَها، هي تقنية سينمائيّة استعملها المسرحيُّون كثيرًا في أواخر القرن العشرين. وهي مستعملة هنا بتبريرات المسرحيّة، بقراءتها دراماتورجيّاً، بحيث نسج حضورها في بعضها بأبعاد وظيفيّة لا غبار عليها، إلاّ في الحيلة ـ النقلة بين صورة السجين والمعتقل السياسيّ. دراماتورجيا تداخُلِ المشاهد واندغامها، ببيئاتها الكثيرة، تَكْشف أدثرتها عن مراجعها في أكثر من متعة؛ إنّها سينما كليّة في قصة الابنة اليتيمة: «قال عقصة دبور، قبل أن يأخذ سكينًا ويشخط العنقَ على بطن الزوجة الحامل التي لم تكن قد تجاوزت السابعةَ عشرة، ثم مضى تاركًا المرأةَ لجنونها الذي جعلها تتيه في الطرقات والبراري أيامًا قبل أن تصل إلى دير الراهبات الموسكوبيات... قرعتْ، فشقت راهبةٌ البابَ الحديديّ، وحين رأت البطنَ المستديرَ ببقع الدم، أغلقت البابَ بعنف. قرعت من جديد وبكى الجنين في بطنها... هيدي أعجوبة، وكانت الدليل على أنّ الراهبة قديسة... رأى يالو... المرأة الحبلى تخرج من حائط الزنزانة وتَقْترب منه وتَمْسح جبينَه بدم لزج يتدفّق من ثوبها الطويل.» (ص ٢٣٣) إنّها روحُ سينما كليّة؛ كأنّها تحيّةٌ لسينما تاركوفسكي المؤمنة في مقابل السيطرة الكليانيّة الشيوعيّة على الاتّحاد السوفياتيّ القديم. وإنّها

لحظة فضيّة تردّ إلى لحظات تجلّيات مسيحيّة، هي جزء من نسيج وقائع الحيوات المتوازية لإلياس خوري وأبطال روايته (المشي على الماء، الجلوس على العرش، رفع ابن معلم الخشب عموده وجلوسه عليه كما فعل سمعان العمودي...).

ثمّة روابط عاطفيّة عميقة بين إلياس خوري والمسرح، لا تعود بدايتُها إلى تعاونه مع روجيه عسّاف في «مذكّرات أيوب،» بل إلى الالتزامات المتبادلة بين مؤلّف **يالو** والجماهير في مرحلة ما قبل الحرب الأهليّة حين اشتغل في لجان محو الأميّة، ونجَمَ عن ذلك ترتيبُه حضورَ «الأميّين» عروضَ «مجدلون» لفرقة «محترف بيروت للمسرح.» لقد وَجَدَ في المسرح أحدَ مطهّرات الأميّين من الأميّة، وقدوةً لكسر التابوهات القائمة بين العامّة والفنّانين، أو بين العامّة وأحد أبرز أشكال التعبير في الستينيّات وبداية السبعينيّات. ثم إنّه ارتبط بطليعة المسرح اللبنانيّ في السبعينيّات والثمانينيّات، فبنى نوعًا من العقد الاجتماعيّ مع تجربة الحكواتي. ولعلّ والدَ روايته هو جوُّ المسرح، لا الرواية. فقارئه لا يجد صورَ الآلان روب غرييه على سبيل المثال، ولا إجلالَ التشييء، ولا لمساتِ الطواطم، ولا توقيرَ تجربة ڤيرجينيا وولف أو تجربةِ كونديرا أو سلمان رشدي. صحيح أنّ رواية الأخير **أولاد منتصف اللّيل** أعجبَتْه، بَيْد أنّها لم تَنْبتْ كالعاقبة في روايته، بل اعتبرها صيغةَ فعلٍ أولى لديْنٍ روائيٍّ عابر؛ ثم إنّ روايته لا توازنُ بين القواعد الاجتماعيّة والفرائض الأخلاقيّة، بل هي ابنةُ بحثٍ وحياة. وتغيب الأسطورةُ عن روايته، كما تغيب الملحمة، لأنّ الملحمة في **يالو** كما في **باب الشمس** ليست من أسلوب الكتابة، بل من دبيب الحياة الذي لا ينتهي بهما.

يالو شخصيّة سينمائيّة، إذن، في طيرانها فوق السيّارات المتوقّفة في حرج بلّونة، حيث المضاجعاتُ السريعةُ العابرة. ولكنّه شخصيّة مسرحيّة (يونانيّة) في إبحاره إلى قدره واستسلامِه له. بَيْد أنّ السينما والمسرح في هذه الرواية لا يتنافران، بل إنّهما في مرحلة التعشيق: ذكر وأنثى؛ أو آلهة مذكّرة ومؤنّثة ملزَمةٌ تقاسُمَ السلطةِ في ما بينها، منصاعةً إلى إلهٍ أعظمَ قوّةً هو الراوي: «رأى يالو نفسَه يتسلّق الهواء راكضًا، وشعر أنّ كمّيْ معطفه صارا أشبه بجناحيْ عصفور، وأنّه حين وقف هناك تحت النافذة لم يكن يشبه نفسَه، بل كان صقرًا له منقار طويل.» (ص ٤٩) العوالم المتينة للشرائط المصوّرة حاضرة هنا: «كنت لابس كبوتي الأسود، لأنّي ما بشلحو أبدًا. البطاريّة كانت معي، لأنّها بتضلّ بجيبتي...» (ص ٧٠)؛ «ينزل الشبح، بعد أن يَفْتح ضوء البطاريّة ويَتْركه يَنْتشر على السيّارة... يَقْترب رأسُ الشبح من نافذة الرجل، لكنّه لا يَسْمح لعيني المرأة بأن تغيبا عن عينَيْه الصقريّتَيْن المفتوحتَيْن على أقصى الظلام. يرى في العتمة، ويبعثر ضوء بطاريّته، فتعلو الظلال.» (ص ١٥) العوالم المتينة لفنّ الشرائط المصوّرة حاضرةٌ في **يالو** لأنّ أساسها هو السيناريو، غير أنّها لا تطابق مؤلّفاته من التشابه القائم بين فنّ الشرائط المصوّرة وفنّ كتابة السيناريو السينمائيّ فقط. إنّ كُلاً من السينما والمسرح قربان الرواية المقدّس، لأنّ الرواية دهشةُ المسرح ولأنّ المسرح دهشةُ الرواية عند خوري؛ وكذلك السينما. وهو إذ يَكْسو روايته باللّحم، يَتْرك أجزاء وافرةً في بنيانها على العظم، لكي تَكْسوه القراءةُ بلحمها. المدهش أنّ هذه العمليّة، الأشبهَ بالخرافة، تَدْفع إلى كتابة رواية تعمّر حضورَها على الحكايات الشعبيّة وعلى عدد لا حصر له من إشارات الحروب الأهليّة المتتالية في تاريخ لبنان.

جني الحصيد الوافر وغير المتوقّع هو من هذا الثلاثيّ: السينما والمسرح والرواية. ولكي نسلّط المزيدَ من الأضواء على أهميّة العلاقات بين هذه وذاك وتلك، نَسْتَشْهد برهبة إلياس خوري من أن تقع روايتُه في الخصي أمام سينما روايته ومسرح روايته، فلا ينفكّ يَبْتكر أشياء وأشياء من بنات خياله على أسس متينة. ولذلك كلُّ ما في روايته معقولٌ وقابلٌ للتصديق، وكلُّ ما في روايته غيرُ معقول وغيرُ قابل للتصديق أيضًا. يَخْلق بنا هنا أن نَلْفت النظرَ إلى أنّ كل عنصر منبثق من الماضي يَفْرض نفسَه بقوّة فائقة، ويمارس على الجموع تأثيرًا هائلاً، ويصبح موضوعَ إيمان كما يقول فرويد في **موسى والتوحيد**: «إيمان لا يَسْتطيع حياله أيُّ اعتراض منطقيّ شيئًا، على طريقة Credo Quia Absurdum ... وترجمتُه الحرفيّةُ: إنّني أؤمن بذلك لأنّه غير معقول؛ والقصد منه أنّ الإيمان لا يحتاج إلى فهم.» وهذه السمة الغريبة لا يمكن فهمُها إلاّ بالمقارنة مع هذيانات الذُّهان بحسب فرويد أيضًا: «كلّ فكرة هاذية تَنْطوي على شيء من حقيقة منسيّة طرأ عليها بدورها تحريفاتٌ، فباتت عرضةً لسوء الفهم. والمريض يَحْسب فكرتَه الهاذيةَ حقيقةً، ويقينه الهوسيّ المَرَضيّ يتخطّى نطاقَ النواة من الحقيقة ليحتضن أيضًا الأخطاءَ التي تغلّف هذه النواة. وإنّنا لنُلفي نواةَ الحقيقة هذه، التي نسمّيها بالحقيقة التاريخيّة، في عقائد شتّى الأديان.» هذه هي نواة رواية إلياس خوري. وهذا ما يفسّر حضورَ الدين، لدى يساريّ علمانيّ، في رواياته. فمسرحُ **عن علاقات الدائرة** ديرٌ، وأبطالُها رهبانٌ وراهبات، وروحُها دينيّة مطهّرة من الدين؛ و**الجبل الصغير** تروي حكايةَ مقاتلٍ مسيحيٍّ من «فتح،» خرج من طائفته وعليها، متمثّلاً أنموذجَ المقاتل الفيتناميّ القصير القامة المنتعل خفيْن من المطّاط ؛ ويالو سريانيّ، وجدُّه كاهن سريانيّ. وسوف تتكرّر بجلاءٍ سيطرةُ الرمز الدينيّ في روايات خوري، كالماء والملح والدم والروح والبدن. وسيَنْفصل بطله يالو إلى اثنَيْن: واحد في جسد، أما الآخر فهو روح. ثم إنّه يتقدّم صُعُدًا في الرواية، ليُضْحي مريضًا يهذي باعتقاداته المتبدّلة، التي هي اعتقادات واحدة تتلوّن في تبدُّلِ طرقِ روايتها. وإعلاء شأن روح التبدُّل في **يالو** جزء من آلية كتابة الرواية بتقنيّات المسرح اللاتقليديّ، أو مسرحِ اللاخشبة، أو مسرح التعريفات المتبادلة.

تقنيّةُ مسرح السامر موجودةٌ في **يالو** كرأسمال حقيقيّ، باعتبار أنّ يالو في تعدُّد الروايات ليس قلاّبًا، بل هو مقلِّبٌ للرواية في وجوه يَخْتبر صلاحيةَ أنظمتها بشفافيّةٍ أبلغ التجاربِ الديموقراطيّة وتجاربِ فلاّحي الريف في الوقت ذاته. يروي أحدُهم في مسرح السامرِ الحكايةَ، وحين يَنْتهي أو قبلَ أن يَنْتهي يقوم آخرُ ويروي الروايةَ نفسَها بأسلوبه. وهذا ما يَفْعله يالو إذ يُطلب إليه أن يكتب سيرةَ حياته، وهي سيرةٌ أشبهُ ـ تقنيّاً ـ بسيَرِ الفلاّحين في مسرح السامر: «اسمي يالو، دانيال جلعو... ولقبي يالو» (ص ١٧٩)؛ «اسمي دانيال، وملقّب بيالو، من حيّ السريان في بيروت، مواليد ١٩٦١، وحيد، لا أخوة ولا أخوات» (ص ٢٠٥)؛ «اسمعْ يا كلب

كيف لازم تكتب. وأَمْسك المحقّقُ أوراقًا وبدأ يقرأ: اسمي جورج بن أسعد غطّاس، والدتي أنجيل، مواليد ١٩٦١، ببلّونة... » (ص ٢٨٠) وكلّما رُوي الفصلُ ذاتُه انضافت إليه حكاياتٌ أخرى.

تتواتر العناصرُ المسرحيَّة قويَّةً ومثيرةً في **يالو**، إذ لا يَخْشى خوري أن تُضْحي الشخصيَّةُ الرئيسيَّةُ عرضةً لسوء الفهم في انفصامها إلى شخصيَّتَيْن، شخصيَّة دانيال وشخصيَّة يالو، لكي تَنْجو من لعنة العزلة الفرديَّة صعودًا إلى مراقي الروحانيَّة والتسامي. وما جاء في هذه العمليَّة لا يَقْتصر على محاولة الهرب من المصير التعس والواقع المخيِّب، بتعزُّزه في لعبة دراميَّةٍ مسرحيَّةٍ تحوّل الإنسانَ شخصيْن: الراوي والآخر، أو الراوي والممثّل. يروي الراوي قبل أن يَدْخل في اللُّعبة الأدائيَّة، ويعود إلى الرواية بعد أن يَدْخل في اللُّعبة الأدائيَّة. وهذا عنصرُ تغريبٍ من عناصر المسرح وحده، دون أن يكون هذا العنصرُ خاتمةَ الشوط. فالرواية تطهِّر، والتطهيرُ روحٌ من أرواح المسرح. وهناك لعبةُ المرايا في الرواية؛ وقيل إنَّ المسرح مرآةٌ عاكسةٌ، وإنَّه لعبة مرايا. وتَزْخر الروايةُ بذكر المرايا وألعابِ التمرئي: «أخرجتْ من جرذانها مرآةً صغيرةً وقالت له: شوف، ما بقى فيِّي أتطلَّع بصورتي بالمراية... صارت المراية تاكل صورتي... اتطلعْ بالمراية وخَبِّرْني شو شايف...» (ص ٦٣): «بتطلع بالمراية ما بشوف وجهي، المراية بلعتو...» ولعلّ شخصيَّة الكوهنو واحدة من شخصيّات تي.أس. أليوت في **جريمة في الكاتدرائيَّة**. الراوي ليس صوتًا فقط، ولا شخصيَّة فقط ؛ إنَّه الاثنان معًا. وهما موطنُ تقابُلِ الأفكار والأساليب، في لقاءات وديَّة ولاوديَّة، وسط عالم تتنازعه الخلافاتُ. وكأنَّ الراوي يبادل الشخصيَّة، كما تبادله الشخصيَّة. إنَّه إدراكُ النفس بطريقةٍ تدفع الواحدَ منهما، وهما واحد في الأساس، إلى الشعور بأنَّه صانعُ كلِّ الأشياء. أما حضور المرآة فإنَّه يَسْتند إلى قدرةِ شخصيَّات الرواية وحدودِ قدرتها على صناعة الصورة والمشهد، معطوفةً على حضور المرآة المسرحيَّة، وهي تتجاوز راهنَ أفعالها المسرحيّ إلى دور أصلب وأبعد. عند أفلاطون في **المدينة الفاضلة** صورةُ صانع يسير خلال المدينة يلوِّح بالمرآة. يقول سقراط : ألا تدرك أنَّك، أنتَ نفسكَ بطريقة معيّنة، قد تكون صانعَ كلِّ الأشياء؟ وما تلك الطريقة، يسأل جلوكون؟ الطريقة ليست صعبة، يجيب سقراط، ويمكن اتّباعُها على أيَّة بقعة في الأرض بسرعة، وتكون أكثر سرعةً إذا كنتَ مستعدّاً لحمل المرآة أينما ذهبتَ، فتُنتج الشمسَ والأشياء التي بالسماء بسرعةٍ وتنتج الأرضَ ونفسكَ وجميعَ الحيوانات والنباتات والاختراعات وأيَّ شيءٍ ذكرناه.

أحسب أنَّ مرآة الياس خوري مرآةٌ سقراطيَّة، أيْ مرآة تُنْتج ـ بسرعةٍ أكثرَ ـ الشمسَ والأشياءَ التي في السماء، وكذلك الأرض، وما عدَّده سقراط في جوابه عن سؤال جلوكون. حتى إذا ما تكسَّرتْ تكسرتِ القوَّةُ على إنتاج الهامّ في الحياة البشريَّة. ومرايا أبطال خوري مكسَّرة، بل إنَّها في أحيان تَنْدفع إلى امّحاء الوجوه، مضيفةً وظيفةً سلبيَّةً إلى وظائفها الإيجابيَّة، بعيدًا عن الشعر. ثمّة ترابُطٌ لا يَسْخر من حضور المرآة، ولا يَسْتهلك حضورَها، قدْرَ ما يضمِّنه ما هو أبعدُ من الاستعمال الروائيّ العاديّ، باتِّجاه تشتُّت الخصائص وقلقلةِ الحياة الإنسانيَّة كما هي عليه أو كما تَبْتغي أن تصبح. ولتأكيد حقيقة النموذج هذا، يقترب پيرنديللو رويدًا رويدًا، لكي يصيح باللامرئيّ في استعمال المرآة. حين يحيا الإنسانُ، يقول، فإنَّه يحيا وهو لا يدري نفسه؛ حسنًا، ضعْ أمامه مرآةً، اجعلْهُ يُبْصر نفسَه وهو يحيا، إنَّه إمَّا أن يَنْدهش لمظهره أو يحوِّل عينيْه بعيدًا لكي لا يرى نفسَه أو يشمئزّ ويبصقَ على صورته أو يُطْبقَ قبضتَه لكي يكسرها. وباختصار تتصاعد أزمة، وتلك الأزمة هي مسرحي.

نظام محاكاة، بكل ما فيه، يُرْشد إلى عالم مرايا إلياس خوري في الرواية، والرواية مرآته الكبرى. كذلك فإنَّ التغريب لا يَحْضر في عنصر واحد، حين يحضر في التأريخيَّة. يؤكِّد خوري تأريخيَّةَ الأحداث، حتى الوهميَّة، لأجل أن يتيح فرصةَ الحُكْم على أحداث روايته، بالنظر إلى ما يُبْعده عنها زمنيّاً ويَفْصله عنها عاطفيّاً، ولكي يعرف مَنْ يرغب أنَّه «ما دامت الصورةُ قد تغيَّرتْ فإنَّه من الممكن تغيير الحاضر،» كما في مسرح بريشت. أمَّا التكرار فلكي يَحُول بين الرواية وبين انجراف قرَّائها مع حدثها، ويَنْتج عن التكرار بعضُ التضاد للفت الانتباه إلى إمكانيَّات أخرى.

تسمح **يالو** بتملّي عناصر رواية إلياس خوري كلّها، مطبوخةً بدسم يالو. اللُّغة لغةٌ مسرحيَّةٌ. إنَّها لغةُ حوار، لا لغةُ إنشاء. المسرح يداخل الأدبَ، والأدبُ يداخل المسرح، في استخدام نموذجيٍّ يقوم على البحوث الرؤيويَّة، من دون ميول متحفِّظة، كما وقع الشيء في الروايات القديمة. السريانيَّة سريانيَّة في **يالو**. وقد تطلَّبَ ذلك أن يتابعَ خوري دروسًا في السريانيَّة، حيث أنبتت الحقيقةُ أثرَها بين العالم والكلمة. النموذج هو الأصل، لا نسخةٌ شبهُ طبيعيَّةٍ أو طبيعيَّةٌ عن هذا الأصل.

إلياس خوري في **يالو** يقدِّم لغته ولا يقلِّد لغةً. خرج الرجلُ من هذه الثنائيَّة المضنية. خرج من العلاقة المستمرّة بين «شيء» وشيءٍ مصنوع مثله. لا مجازات هنا، بل تأكيدٌ من دون زخارفَ روائيَّةٍ أو مسرحيَّةٍ. ذلك أنَّ **يالو** لا تَسْعى إلى تحسين النموذج، لأنَّها تعيد إنتاجَه بحريَّة الفنّ والسياسة.

كأنَّه بريشت، حين يقول: أنا الكاتب أَعْرضُ ما رأيتُه في أسواق البشريَّة؛ رأيتُ كيف يتاجَرُ بالإنسانيَّة، وذلك ما أَعْرضه أنا الكاتبَ المسرحيَّ. كأنَّه، في مانيفسته الصغير في رواية **يالو**، يقول معه: ١ ـ لا أحد يستطيع أن يكتب الحياة. ٢ ـ الرغبات في الرغبات. ٣ ـ جميع الأفكار مسروقة.

**يالو** هي أجمل روايات إلياس خوري، وأنضجُها، وأشدُّها طغيانًا بذاتها على رواياته السابقة. ذلك أنَّها لم تذهبْ إلى إتاحة اجتراحات ماديَّة، حين انقادتْ إلى غربلة سنوات البحث والتجربة في كتابةٍ دراميَّةٍ صافية بعمقٍ دَفَعَ مؤسِّسَها إلى قتلِ ما يستأهل القتلَ في كتاباته السابقة، وإنْ حافَظَ على بعض مأثوراته القليلة، كأنْ يفسِّر ما ليس في حاجة إلى تفسير. الأبرز هو نهاية الرواية: «وإذا لم أجد نهايةَ القصّة، فكيف أكتب،» بعد أن يقول: «أحاول أن أتخيَّل النهاية المختلفة، لكنَّ خيالي لا يساعدني. أنا لا أملك خيالاً كافيًا، كي أجد نهاية لغابي [والدته] تليق بقصّة حبّها.» (ص ٣٧٩) إنَّها جملة زائدة. والجملُ الزائدةُ تتكرَّر في غير مكان، بيد أنَّها لا تشكِّل خطورةً فعليَّةً على المقاطع الفائضة بالجمل الفائضة، في غلبة المعالم والقسماتِ الثريَّةِ الأخرى.

**بيروت**