

# «الجبيل الصغير» فن كتابة القصة

## الدكتورة خالدة سعيد

بصورة خاصة على القصص الثلاث الأولى في المجموعة، أي «الجبيل الصغير»، «الكنيسة»، «الاحتفال الأخير». في القصة الرابعة «الدرج» يحرك الكاتب شخصية بُنيت بالتجريد والانتقاء حتى باتت شخصية نموذجية. في هذه القصة يلتقي أسلوبان في البناء القصصي: شخصية منمذجة أو مؤسّرة، وإطار تاريخي وثائقي. وهي لذلك القصة الوحيدة التي يمكن تلخيصها. أما القصة الخامسة والأخيرة فإنها تدفع بالحدث الوثائقي إلى المتخيّل بل إلى الكابوسي لتؤسّر 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 عان.. 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

تطرح مجموعة «الجبيل الصغير»\* لالياس خوري عدداً من القضايا المتصلة بفن كتابة القصة، وفي طليعتها وظيفة تفسير العالم والميكانيكية 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 اسغلال تقنية القصة والمشهد، وتقنية القصيدة، إضافة إلى تقنية الكولاج وما يتضمّن تكامل القصص وترابطها من خصائص الزمن الروائي.

- ١ -

## القضية الأولى:

قصص «الجبيل الصغير» لا تنطلق من المحتمل أو الشبيه بالواقع، لا تقدّم تصوّراً مسبقاً يخلق الشخصيات بلامح مدروسة بحيث يسمح اختلافها وتناقضها بولادة الأحداث، كذلك يتخلّى الكاتب عن الإيهام بأن ما يقدمه 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، لا يعيد اختلاقها عبر تصورات وتجربته الخاصة جاعلاً من أحداث القصة وشخصياتها أقتعة لهذه التجارب والتصورات. الكاتب هنا يبطل التمويه. إنه حاضر في القصة بلاقتناع. لحضوره تميّزه عبر الإشارات وأشكال الاخبار الخاصة، وللوقائع والشخصيات الأخرى تميّزها. التصدّرات والأفكار والمواقف لا تُرسم، هي أيضاً، عبر تركيب الشخصيات واستعارة ملاحظها من متعدد، ولا عبر تركيب الأحداث. إنها تُرسم عبر حركة التفاعل والتلاقي، التناقض والتباعد. تجاور الأصوات والأفعال، تداخل الأحلام والأحداث. هذا ينطبق

أزمة عديدة عامة وشخصية، عبر التدايعات والذكريات والمقاطع الخلمية والحوارات العابثة حيناً، الشعرية حيناً، وعبر الأصوات المتعددة التي تقيم أزمته الخاصة وتستحضر ذكرياتها، مع ذلك فإن البعد التاريخي 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:

فما يتصل ببناء هذه القصص، باستثناء قصة «الدرج» هي في كونها غير قابلة للتلخيص، وذلك لغيب 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. ويتم تحرك هذه الشخصيات وفق عناصر حكائية يحدث تعاقبها تغييراً 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 تحتزن خصائصه، وتمتلك من ثم، القدرة على تفسيره.

#### القضية الثالثة:

لقد ارتبطت أشكال القصص، منذ الأساطير والقصص الديني والخرافي والقصص الفلسفي والتاريخي حتى القصة الحديثة، بمغامرة تفسير العالم، وهذا بدوره ربطها عضواً بفهم زمنها للعالم. والتفسير يبني على كليات لا على جزئيات والفهم يتم بموجب صور قابلة للتمثيل واختزان القوانين المفسرة، هكذا قامت أشكال القصص على الإبداع الاستعاري الذي يبطن قراءة مفهومية للعالم، هذا الإبداع الاستعاري اقتضى عمليات تجريد وترميز تنتزع الملامح والخصائص (متحققة أو مرجوة أو متخيّلة) من متعدد وتؤلّفها في صورة تتمحور حول شخص وسيط أو فاعل، مما أنتج الشخصيات النماذج. حركة الشخصيات لا بد لها من مسار مرسوم لكي تحقق المألوف أو المشتبه من النتائج، وهذا بدوره أدى إلى بناء الأحداث النمطية والصيغ التي تقنن مسيرة الأحداث (من هنا استطاع الدارسون، ونذكر منهم المدرسة الشكلانية الروسية وبعض البنويين أن يقوموا باستقصاء هذه النماذج والأنماط والصيغ التي ترتد إليها بنى القصص في أنحاء من العالم).

هذه النمذجة، وهذا الترميط اللذان يدفغان بوقائع القصة بعيداً عن مراجعها، بحيث تصير العناصر إشارات وتبطن القصة قراءة مفهومية للعالم، إنها هي أسطورة للتاريخي أو رؤية الجزئيات المتحققة عبر هيكلية أو صيغة ذات بنية تحتزن الطاقة على تفسير الجزئي المتعدد. ونستطيع القول بهذا المعنى إن أشكال القصص منذ جلجامش وقصص إيزوب إلى كليلة ودمنة وحي بن يقظان ورسالة الطير ودون كيشوت وفوست 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 عملية التحويل إلى ذلك إدخال الشيء أو الواقعة ضمن علاقات مفهومية دلالية لا تقتصر على دلالة الشيء بذاته بل دلالة أشياء مفارقة تتصف ببعض صفاته أو تقع موقعه أو تدخل في جنسه. فكلمة «المجمل» في كليلة ودمنة في باب «الأسد والثور» لا تستحضر جلاً معيناً، ولا تستحضر الحيوان المعروف بهذا الاسم إطلاقاً، أو لا تستحضره إلا عرضاً كي تعبر إلى مغاير من غير جنسه يقف موقفه ويثق ثقته. هكذا تصير كلمة «جل» معبراً إلى ما وراءها، يصير المعنى أو الهدف في حيز مفارق لدلالاتها الخاصة.

التاس 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 حيز مفارق للأشياء والأحداث، سواء كان هذا الحيز غيبياً أو فكرياً فلسفياً (كعالم المثل) أو تجريبياً للجماعة أو لحركة التاريخ..

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

ما النتائج المترتبة على هذه المحاولة؟

ربما كان السؤال الأول الذي يُطرح على هذه المغامرة التي تكسر البنية الأسطورية، فتفتح النص ولا تحدده بتحريك 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 أسطورة الأشياء خارج الهيكلية الأسطورية، ونعني بالأسطورة توليد الدلالات الملازمة للشيء والقابلة للاستمرار بعد زواله. هذا السؤال هو الذي استدعى التوقف عند البناء العميق المتأسك والدال بذاته في مجموعة «الجبل الصغير» في القسم الثاني من هذه الدراسة:

إذا كانت المجموعة موضوع الدراسة تشكل تطوراً ضمن حدود النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، فإن هذا التطور يتم عن طريق نقل الاهتمام أو مركز الالتحاح من مجموعة مكونات إلى مجموعة أخرى.

في طبيعة المكونات التي تنحصر في هذه المجموعة لصالح غيرها شخصية البطل بالمعنى الفني. يجيء هذا الانحسار كنتيجة طبيعية للتخلي عن الصيغة الأسطورية، لأن البطل الفني راسب أسطوري، البطل الفني تجريد ينتمي إلى الفكر في المراحل البطولية - النبوية. في البطل تجتمع الخصائص والقيم أو المثالب مقطرة متبلورة. البطل يلخص الجماعة ويصبح تطوره تطوراً لها وانتصاره انتصاراً لها ولقيمها. البطل الفني في القصة تجريد لأن الكاتب يفرد، يسلط الضوء عليه محوّل الأفراد المحيطين به إلى وسائل لإضاءته ومسوغات لحركته حتى لو كانوا يحتلون مكانة اسمية أهم من مكانته.

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

النتيجة الثانية: للخروج من هيكلية الأسطورة 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:

التكلم - الرائي للأحداث يشكل لُحمة الوعي التي تؤلف

فارق فكري لأن التباين ناتج عن اختلاف الثقافات والخيّر 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 والمفاهيم والمعارف أو الخبرات التي يرى الحدث من خلالها. الفارق التقني قائم لكنه فارق في الدرجة، يقوم في التفاصيل كغلبة العناصر الحكائية الديناميكية (أي المغيرة للمصائر) مثلاً في الأسطورة، 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 كبنية استخدام أدوات قديمة موجودة وليس في إلغائها واستبدالها. هنا وهناك ما تزال القصة معبراً إلى معنى يقوم في خيّر مفارق للأشياء. هنا وهناك تقفل القصة على دائرة مرسومة مسبقاً ترسمها حركة الشخصيات بين الحكمة والعقدة والحل.

وقد استمر 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 الأسطورة بدءاً من جسد الواقع الراهن. فالواقعية التي يدفعا 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 الأسطورة، يتخلى عن الهيكلية الأسطورية، يغامر بالكتابة في فضاء الواقع المرجعي. وينبغي الإشارة إلى أنّ «الجبل الصغير» ليست المحاولة الأولى للخروج من تقليد الأسطورة. نذكر هنا محاولة حلّيم بركات في رواية «عودة الطائر إلى البحر» وإن كان قد استنجد بأسطورة الهولندي الطائر وعدد من الأساطير (التي اصطلح على تسميتها كذلك) وحركها بموازاة الأحداث التاريخية حتى كادت الرواية أن تصبح قراءة للراهن في ضوء الأسطورة أو تتبعاً للأسطورة في حركة الراهن. نشير كذلك إلى رواية صنع الله إبراهيم «نجمة اغسطس» وإن كانت تختلف عن التجربة موضوع الدراسة.

حل السرد أو تحترقه وتقطعه، كالأصداء والأحلام والذكريات والحوارات. يكشف هذا التحول في العناصر الغالبة عن إفادة من تقنية القصيدة إفادة تساعد على تقديم لحظة كثيفة تتوالت فيها أحداث متباينة، متعددة تبنى بلغات متباينة، بحيث تتولد الدلالة من العلاقات بقدر ما تتولد من مضمون العبارات والأحداث، وتغدو عناصر القصة وأجزاؤها دالة بمقدار واحد.

- ٢ -

بناء القصة في «الجبل الصغير»:

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

على الرغم من أن كل قصة تمتلك وجودها المكتمل، ويمكن أن تُقرأ باستقلال عن بقية القصص، فإن المجموعة تشكل قصة في خمس حركات أو خمسة مستويات. والاستقلالية التي تبدو لنا إثر قراءة قصة واحدة تتراجع بعد قراءة المجموعة. فكل قصة تشكل تعميقاً لما سبقها وإضاءة لما يليها. فقصة «الجبل الصغير» تقدم التوتر والتعارض الذي سبق انفجار الحرب ورافق بدايتها. كما أنها تضيء سلوك المتكلم في قصة «الكنيسة» وتعمق جو الخنين والارتباط بالطفولة الذي يعاود المتكلم الأساسي في القصص..

قصة «الكنيسة» بدورها وما فيها من مشاهد متناقضة توظف توظيفاً رمزياً، كسقوط التائب ومشاركة المقاتلين بالتراويل الجنائزية في حال بين الجد والهزل، تضيء جو التفنت وتفاوت اللغات، وحالة الفوران العام للمكبوت الشخصي والاجتماعي في قصة «الاحتمال الأخير». هذه القصة بدورها تكشف عزلة الشخص المنفعل أو (اللابطل) في قصة «الدرج» والهاوية التي يزلق 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 مستحيلًا وهرباً إلى الحلم مستحيلًا 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 تنوع في طبيعة السرد وبنية

بين الجزئيات. هكذا يدفع المتكلم الراي بالجزئيات لتتلاقى حول بؤر أو مراكز استقطاب في المشهد أو اللوحة. ففي لوحة الحرب في الشارع (اللوحة الثانية من قصة الاحتمال الأخير) يجيء الاستيلاء على الدبابة كمركز استقطاب تشكل حوله بؤرة. هكذا يعمق الحدث ويكتسب دلالات متعددة شخصية وحضارية نتيجة لمجموع التدايعات والذكريات والأخيلة التي تحترقه، 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 يفتح الزمن الحاضر على أزمنة ماضية متفاوتة في البعد تقوم أحداثها بذور الكاشف البنائي والكاشف السبي، 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 أدت إلى زمن واحد أو أحداث واحدة، وهذا التواصل عبر الانفتاحات الزمنية يبطن الأحداث الحاضرة بقنوات اتصال تزيد في أهمية البناء الشكلي وقدرته على إنتاج الدلالة. ويكشف الكاتب عن قدرة متميزة على حشد الجزئيات في مساحة زمنية مكانية واسعة وإخراجها من فوضاها الظاهرة بما سبقت الإشارة إليه من انتظام وتواصل أو رسم للخطوط العلائقية التي تستند إلى الرؤية التحليلية وتؤدي إلى الإدهاش في آن معاً.

هكذا تتمثل الإفادة من تقنية المشهد المسرحي في تضيد المؤثرات والأصوات والأخبار والأحداث تضيداً شديد التداخل بالإطار المحيط، وتحريكها بمقتضى طبيعة الإطار تحريكاً طباقياً.

النتيجة الثالثة: للخروج من الهيكلية الاسطورية وغياب البطل هي تراجع العناصر الديناميكية التي تمثل عادة مسيرة أبطال الحكايات والقصص وينتج عن تتابعها تغير في المصائر. ويتم هذا التراجع لحساب تزايد في العناصر السكونية الإشارية (أي التي تحدد السمات وتصف الحالات) بحيث تتجاوز مساحات علائقية للحركة، أو مواقع تبنى بهذه العناصر الإشارية وترسم الخطوط الكبرى للتناقض والتحول. يفترن هذا التحول باستخدام «مركز» للأصوات التي تحل

لوحات « الجبل الصغير » أو القصة الأولى يشكّل الصدع الذي تتحرك منه الحرب الأهلية، كما يشكّل بداية تكشف مجموعة من التناقضات. الحرب في هذه القصص هي الحيز الضديّ، 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 مها بدأت جميلة بكوابيس ومشاهد غرق وهبوط. حتى الأماكن التي تصوّر في هذه القصة تعطي الإحساس بالهبوط والانزلاق على الجدران (على مسلة الكونكوردي 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
صليبان 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
	وحنيه

القدّاس الفعلي	والقدّاس التمثيلي
الكنيسة الملجأ	والمعركة
الهجوم الفوضوي للنهب	وطهرية المقاتلين
أصوات القذائف	والتراتيل

الشخصيات: ففي «الجبل الصغير» و «الاحتمال الأخير» يشيع جوّ شعري مرتبط بنوعية الصياغة التي تعطي اللغة والمحكي، والمقاطع الحلمية التذكيرية 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 - فالتكلم (كامل أبو مهدي) تتكامل منذ البداية حتى النهاية لتقدّم شخصية بالمعنى الفني وإن كانت شخصية منفصلة 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 انحدر الجبل الصغير من براءته الفردوسية إلى الشقاق 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 والפורان 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 المضمرّة تقوم بعامة على التضادّ والتقابل لكنّ التضادّ هنا ليس بما 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 طارئ أو مصادف في طريق الحدث الجزئي، بل يقوم في تكوين الحيز القصصي وعناصره الأساسية فلا يؤدي إلى تغيير في مجرى حياة الشخصية وحسب بل إلى حركة في منظومة العلاقات. فالتضاد الذي يبدو لنا بين

ماضي الكاهن

وماضي المتكلم

وفي «الاحتمال الأخير» يبرز التضاد بين اللغات والصور

ولغة «الفتى الزنجي» (أي الفتاة السمراء)

ولغة الفتى الزنجي العابثة العبثية وذكريات ماضيها الفاجع

ولغة بسطاء الناس

ولغة الهوموم اليومية المباشرة

ولغة المتكلم الشعرية

وحوار المتكلم و«الفتى الزنجي»

صور الزحف في وحل الشارع وذكريات المتكلم على الشاطئ

مع «الفتى الزنجي»

اللعبة - منشر الغسيل

التراكاتور

وقصور المؤسسة (جيش الإنقاذ)

المأوى

ودفاء العلاقات

الملك

واللازمة الشعرية التي تحترقها مراراً

وفي «الدرج»:

- السلوك الفردي الذي لا يرى الحرب الا مجزئياتها  
والحرب التي تستوعب كل شيء

- الشخص المنفعل

- العلاقات قبل السيارة

- جنازة الأب

أما «ساحة الملك»:

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

هذه التناقضات لا ترسم حركة الأفراد والمجزئيات 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 منقّرة، وتبدو فيه مومياء ملك

قديم وهي منفية شيئاً وديعاً جيلاً.

أتناول القصص بحسب ترتيبها.

الجبل الصغير:

المتكلم الأساسي في هذه القصص (باستثناء قصة الدج) هو شخص من داخل علاقات الحرب الأهلية ومواقعها. يدخلنا إلى عالم الحرب من المكان، من دفاء بيته، من مسرح طفولته من ذكرياته الأكثر التصاقاً بمآزره، النخلة التي رسم عليها صورته، وحقول القمح التي احتضنته، وشخصيات الحي الأولى التي تقوم في الذاكرة مقام المعلم أو العرفاء 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، وكنا 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»، وانتاؤهم إلى زمنين متمايزين.

هكذا إذن نزلت في الحرب من الموقع الأكثر حميمية. لكن إذا كان الكاتب المتحد هنا بالمتكلم يصحبنا في هذا العالم الفاتن الرحب الشمس 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 حفرتة الجرافات وحجبت بيوت الاسمنت عن البحر وانتشرت فيه الحواجز والرجال المسلحون.

مثل هذا التجريح الذي يتهدد اللوحات المشرقة الهائنة يكسب هذا العالم جمالاً خاصاً هو جمال الأشياء السريع العطب المهتدة باستمرار. والطبقات 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 مقلبة 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 مناسباً في اللوحات التي تقدم طفولة الجبل، لأنها تتكون في معظمها من عناصر حكاائية 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 الهادئ 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 تبتم وتترسم بيدها علامة النصر. يتقدمون إلى المنزل. يطرقون الباب، تفتح أمي باب البيت بتعجب. يسألها قائدهم عني. خرج من البيت. أين ذهب - لا أدري.» (ص ٢).

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

«يسمونه الجبل الصغير، وكان يمتطي السهول الواسعة إلى شجيرات الصبير المنتشرة في أحنائه. كانت النخلة التي أمام بيتنا تنحني من ثقل جذعها إلى اليسار. وكنا نخاف أن تلامس الأرض أو ترتطم بها. فاقترحنا ربطها بجبل من حرير وشدها إلى نافذة بيتنا. لكن المنزل كان يتهاوى بحجرة الرملي السميك وسقفه الخشبي. فخننا أن تسقط النخلة بالبيت حين تسقط. تركناها تنحني يوماً بعد يوم. وفي كل يوم أمسكها من جذعها وأرسم عليها صورتي.» (ص ٢٣)

يضاف إلى ما تقدم من تقابل الإيقاع الفارق بين الأفعال المنتسبة إلى طفولة المتكلم والجبل وما يميزها بالاستمرار «كنا... كل يوم.. بدأ يخرنا». 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 الأحلام. فيها يُصوّر الرفيق الذي سقط بجرارة وشاعرية تنقل الأحلام الأولى للحرب بطهرتها 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 لجو 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 بؤرٌ قصصية تتمركز حول شخص أو حالة أو علاقة مع مكان أو جماعة. وتبدو هذه البؤر كالأتي:

١ - الفتاة السمراء (الفتى الزنجي) ولغتها العابثه والعبثية المبنة 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 حيناً ويبدو ان 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 تفتح على منافذ وأحلام وذكريات: ذكريات معارك وهزائم (عمان وفلسطين)، على حكايات تحلّف، 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 عدوٌ نظريّ. المحارب يردّ على القذائف ولا يرى محارباً محارباً آخر إلا نادراً.. الحرب هنا مناخ، حالة.

قطعة قطعة يبني هذا العالم، بحكايات للمقاتلين تجيء في سياق الأحاديث وترتبط هذه الحرب بحروب أخرى. لكنه لا يبني بالسرود وحده، بل بنوع من الاخبار الذي تنتجه مجموعة كبيرة متنوعة من الصيغ بينها السرد والقول المروي، والسرد الوصفي، والحوار في زمن القصة، وأصداء حوارات ماضية، وتخيّل استحضاري، وتخيّل استبدالي، وتخيّل فانطازي، وشعارات، وتأمّلات 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 نتهاشم 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 (...) أدت ظهري وحاولت أن أنام. لكن طلال لا ينام. وأبي يقول إن السمك في البحر لا ينام. لكنني لم أسأل أين ينام السمك إذن. وطلال لا ينام. نهضت، كانت الشهب الحمراء تلتصق من النوافذ الصغيرة العالية (...) وفي الغرفة الجانبية أصوات وهممة. 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 جزفي 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 صورتني (...). 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: «تنحج 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؟ يا صقر، يجب أن نحمل الكوبانية قبل أن يحتل اليهود البلد. بعد التنحج 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 بين الأزمنة والأمكنة، بين الشخصي والعام:

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

انظري تنظري.»

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 تتجاوز 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 يجسّد أحساساً بالهشاشة، وراء الحوارات العبثية، يتوارى حزن عميق، الكلام هنا دفاع ضد الشوق، ضد الحزن، ضد الحبيبة.

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 بجروب سابقة ومواقف سابقة. وهذه الرؤية هي التي ستسمح بالقول ان الكاتب مبطن بمؤرخ ومفكر. «الدرج»:

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

قصة «الدرج» هي قصة التفكك الداخلي والخارجي لشخص بلا أبعاد. لا يمتلك أرفع القيم ولا أحط 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 متعاطمة، بينما كامل أبو

مهدي يتضاءل، يمسي 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. لما 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 الملح وراح يرمق بغضب كل من لا يظهر الحزن عليها. قصة الدرج التي تبدأ بسقف هابط هو النهاية الفعلية لزمان 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 ضيق جداً، لكنه كزمن الأحلام مجرد منفذ يفتح 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 الضيق تندفع ذاكرة المتكلم الى الأزمنة البعيدة والساحات والأحداث بمجرى التفافية، هاربة من هذيان المحدث المهووس بالحروب الأهلية. وفي هذا الهرب التذكري ترسم المحيلة دوائر دوائر ينتهي كل منها بكابوس:

يبدأ الكابوس الأول باكتشاف جنون المحدث، وحين لا ينجح في التخلص منه يهرب إلى الأخيصة المشتهاة فلا تلبث المشاهد التخيلية أن تتحول فتقلب الصورة الأولى، صورة المرأة العارية الى غرفة ممتلئة بالشظايا، جدرانها ممتلئة بالوحل والشجر ويبدو الجسد عجيباً. في دائرة الهرب التالية يرمي بالمرأة الشفافة الجميلة في الماء فتغرق. وحين يهرب ثالثة الى ذكرى حيمة في ساحة الكونكوردي حيث المسلة المصرية تتحرك مومياء، رمسيس الثاني لتشكل أكثر أخيلة القصة

مكانية، بحس تأريخي تحليلي لا يعزل الراهن الجزئي عن الألق التاريخي. وهذا يسمح بالقول إن الكاتب هنا مبطن 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 البني 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.

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

### خاتمة

تبدو القصة في هذه المجموعة مساحة لقاء. مساحة مشهدية تتسع لتنوع الحركات والأصوات والأزمنة، يتحقق فيها التداخل بين الوثائقي والتخييلي، بين اللغات المعممة والحميمة، بين التقنيات القصصية والشعرية والمشهدية - المسرحية بلقطاتها المتلاحقة أو المتقاطعة. ينسّق ذلك كله نظام باطن يلمّ شعث الجزئيات الحديثة المنشورة على مساحة زمنية

(\*) دار الآداب، ١٩٧٧، بيروت

## دار الآداب تقدم

الدكتور عبد الله عبد الدائم

في سبيل

# ثقافة عربية ذاتية

الثقافة العربية والتراث

بناء الثقافة القومية الذاتية شعاراً يحتلّ مقام الصدارة في الفكر العالمي والجهاد الدولي اليوم. وهذا المطلب ليس مقصوداً لذاته فحسب - سعياً إلى تأكيد الهوية الخاصة لكل أمة، وتيسيراً للحوار الحبيب بين الثقافات - بل هو قبل هذا مطلب لأزب 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 الأصيلة ومعاله الإنسانية الكبرى. وبعد أن ننظر إليه بعين مجدّدة نفّاذة إلى معانيه الحقة، متجاوزة ما أصابه من تشويه وتخلّف - مهسداً من القيم المتحركة الحية التي تؤدي إلى روية للثقافة طريفة وتليدة معاً.

وهذا الكتاب جهد أول في هذه الطريق المبدية. فبناء الثقافة العربية المرجوة جهد لا تقوى عليه الفرد الواحد أو الأفراد المعدودين، بل لا بدّ له من اجتماع القدرات الكثيرة سعياً وراء بناء صرح ثقافي عربي جديد، أعمدته الكبرى التراث وقد جدّد، والواقع العربي القائم وقد حلّل ودُرس، والواقع العالمي وقد أدرك، والمستقبل العربي وقد بانت مستلزماته وأشرقت أهدافه.