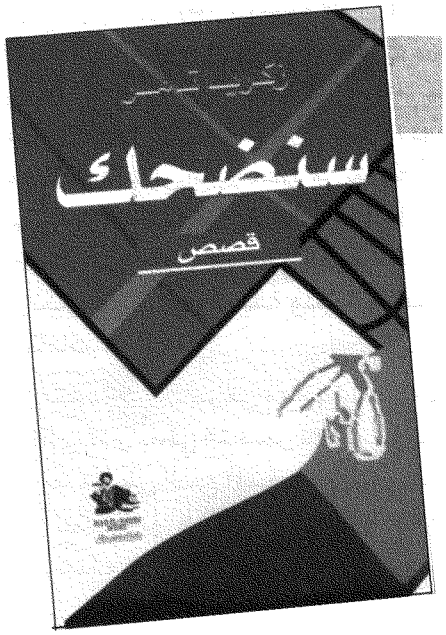
١ ـ الواقعية الغرائبية والسخرية السوداء



يواصل زكريا تامر في مجموعته القصصية الأخيرة **سنضحك*** ما كان قد بدأه منذ ثلثِ قرنٍ من فضح للقيم السائدة، وانتهاكٍ للمحظور، وتعريةٍ للأقنعة التي تختبئ خلفَها شرائحُ المجتمع وفئاتُه المختلفة.

ولا ريب في أنّ الكاتب قد استطاع عبر مسيرته الأدبية الطويلة، ومنذ رائعته القصصية **النمور في اليوم العاشر**، أن يمتلك أسلوبَهُ الخاصّ وأن يصبح إحدى العلامات الفارقة في الكتابة القصصية العربية. وهو أسلوب يجمع بين الحكاية الموروثة وتقنيات السرد الحديث، وبين الغرائبي والمألوف، والإشارة والتفسير، والطرافةِ الساخرة والغصةِ المختنقة. يستطيع قارئ زكريا تامر أن يكتفي، إذا شاء، بمتعة السرد أو غرابة القصة وقوة حبكتها دون أيِّ شيء آخر. ويستطيع بالمقابل أن يبذل شيئاً من العناء وشحذِ الذهن لكي يقرأ باطنَ النصّ ويذهبَ إلى حيث تومئ القصةُ بعد نهاية سطرها الأخير. يستطيع أن يضحك من فرط المفارقة أو أن يبكي للسبب ذاته، ويستطيع أن يعيد تأليفَ القصة من وجهة أخرى أو أن يرمي الكتابَ متأففاً من الحياة أو من الكتابة، لا فرق.

في عمل زكريا تامر الأخير ـ كما في أعماله الأخرى ـ لا تبدو الكتابة عنده ادعاءً تأليفاً أو تنظيراً فكرياً أو إيهاماً بالبراعة والتميُّز، 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 تكرّ أمام ناظريْه سبحةُ الأسئلة وأمواجُ القلق وصرخاتُ الاحتجاج المكتومة. وأحياناً أخرى نتساءل في أعماقنا ما إذا كانت مثلُ هذه الكتابة تَصلُح للراشدين، أم أنها مجردُ حكاياتٍ خرافية تناسب الأطفالَ والفتيان وتثير مخيلاتهم وفضولهم وتعطُّشَهم إلى ما يجاوز الواقع ويستخفّ بقوانينه الصارمة.

وقد يكون كلُّ ذلك صحيحاً. وقد يجد الأطفال والفتيان متعةً نادرة في تتبُّع قصص زكريا تامر المشوِّقة، والتفرجِ على أبطاله وهم يحاولون الكذب على أنفسهم أو على غيرهم ويعمدون إلى التغاضي عن حقائق الحياة المرة وتجاهلِ القاع المأساوي للمصائر عن طريق دفن الرؤوس في الرمال. ولا يجب أن نغفل في هذا السياق أن الكاتب قد أفرد العديدَ من مؤلفاته للأطفال والفتيان، وبرع في هذا النوع الأدبي أشدَّ البراعة. لكنّ القصص، كما ذكرتُ، لا تتوقف عند هذا الحد بل تدور في مستويات عدة وتمنح كلَّ قارئ ما يريد استخلاصَهُ من أسئلة وخلاصات.

القصص الخمسون في مجموعة **سنضحك** لا تدور حول محور واحد، بل هي نثارٌ غريبٌ لأفكارٍ وتخيلاتٍ وقصاصاتِ عيشٍ مختلفة. ما يجمعها ليس موضوعُها أو فكرتُها المحددة، بل تنقيبُها عن الحقيقة فيما يتعدى السطوحَ والظواهرَ الخارجية في حفلة التنكُّر العارمة التي تسمّى الحياة. لا يفعل زكريا تامر شيئاً سوى تقشير الحياة من سطوحها، وإزالةِ ما لحق بها من أصباغ ومزيِّناتٍ وعواملِ تجميل طارئة. إنّه يكشف النقاب، وفق كمال أبو ديب، عن «جماليات الهيكل العظمي العاري، يَنْحته دون زخرفٍ أو زينةٍ أو بلاغيات، فيزيد بذلك حدةَ إبرازه ونصاعةَ تشكلاته. إنّه حفّار قبورٍ ما تحت الوعي العربي، في زمنٍ يحتشد فيه هذا الماتَحْتُ بألف ألفٍ من المقموعات والمكبوتاتِ والشهواتِ ومكوِّنات الفجيعة والانكسار والثورة والإجهاض».

* ـ زكريا تامر: **سنضحك** (بيروت: دار رياض الريِّس للكتب والنشر، ١٩٩٨).

والكاتب في كل ما يكتبه يحاول، ما استطاع، مجانبةَ الحذلقة والتركيبِ المعقَّدِ والمجانيةِ اللفظيةِ التي تتستر باسم الحداثة والمعاصرة وسواها من التسميات. ويحرص تامر، في الوقت نفسه، على عدم الاتكاء على المفهوم الحديث للقصة القصيرة، التي هي فنٌّ 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 طابعَها الشرقيَّ المحلي. كما يعتمد على الدمج المستمر بين ما هو عادي وما هو خارق للعادة، وبين الواقعي والسحري. ذلك أنّ كلَّ عناصر القص تبدأ من الواقع المعيش أو توهم به: بدءاً من تسمية الأماكن والمدن كبيروت ودمشق والقاهرة وغيرها، ومروراً بأسماء العَلَم المعروفة كنابليون بوناپرت وسمير جعجع وخليل حاوي وأحمد شوقي وأبي حيان التوحيدي وعشراتِ أسماء العلم غير المعروفة، وانتهاءً بالوصف الحسي التفصيلي للشوارع والبيوت والغرف ولعاداتِ الناس وتقاليدِهم وطقوس معيشتهم اليومية. غير أنّ الانزياح من الحقيقة إلى المجاز، ومن العاديّ إلى الخارق، يتمّ بعفوية ودون تكلف بحيث تبدو الأشياء الغرائبيةُ جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الحياة نفسها. وهكذا يتم التداخلُ 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 يُضطرّ فيها القيِّمون على الأخلاق إلى منع نسائهم من النوم كي لا يتعرضْنَ للاغتصاب في الأحلام والكوابيس). وتُرفع الستائرُ بين الحياة والموت، وتتداخل حياة الأحياء بحياة الموتى (كما في قصة «عندما يأتي المساء»).

عشرات القصص تتلاحق في اندفاع محموم، وتزيح النقابَ عن أقنعة المجتمع وتواطؤاته، فاضحةً زيفَ الأخلاق وهشاشة التقاليد، في عملية انتهاكٍ جريئة لكلِّ ما له علاقةٌ بالثالوث المحرَّم ـ الدين والجنس والسياسة ـ في هذا الشرق العربي المترامي الأطراف. فنابليون بوناپرت الذي أنهكتْ جيوشَه النساءُ الرومانيات والروسيات لا يجد ما يعيد النشاطَ والحيويةَ إلى هذه الجيوش المتهدمة سوى إعادةِ تأهيلهم في حمّامات دمشق الدافئة والتهيؤ لغزو العالم من جديد، في إشارةٍ من الكاتب إلى ترنّح المجتمع العربي بين وطأتَي الجنس والكسل، بحيث أنّ فاتحاً كبيراً كنابليون لا يمكن أن يُفلت من عدوى هذه الخصال. وفي قصة «الوالي الأبدي» إشارةٌ إلى غياب الديموقراطية وأبدية الحكام والسلاطين. أما في قصة «الوارث» فتتجلى عقدةُ قتلِ الأب بشكل واضح، وهي العقدة التي يقابلها لدى المشارقة عقدةُ قتل الابن أيضاً؛ ولهذا السبب نجد أنّ الأب في القصة هو الذي يرث ابنه بعد أن ينجح في كشف مؤامراته ويعمد إلى قتله.

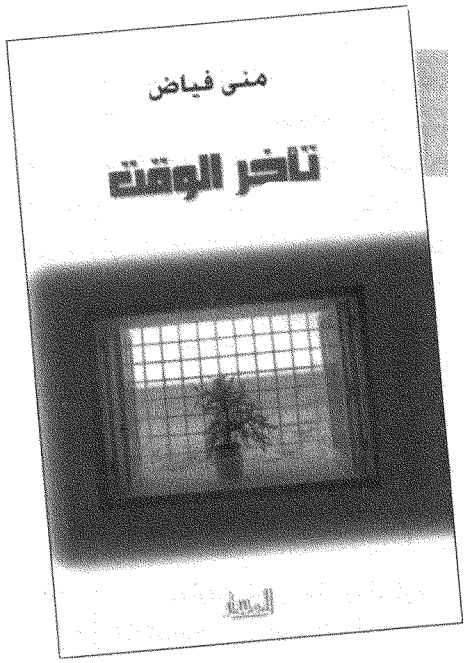
يتوزع أبطالُ زكريا تامر على الأماكن والأزمنة والطبقات والشرائح كلها. فهناك خلفاء وسلاطينُ وحكّامٌ قدماء ومعاصرون، وهناك تجّارٌ وصعاليكُ وشعراء ومشعوذون. هناك فقراء يحلمون بالرغيف، وسجناء يحلمون بالحرية، ومجرمون يحلمون بالقتل، ومعوّقون يحلمون بالشفاء أو الانتقام. هناك نسوة يتآمرن على أزواجهنّ، وأزواجٌ ينقضّون بقسوة على نسائهم. هناك أطفال مشرَّدون على الأرصفة، وقتلةٌ يجلسون على كراسي الحكم، ومُذْنِبون يُسَمّون أبطالاً ويكافأون بالجوائز والأوسمة.

ومع ذلك فليس هناك من سويّةٍ واحدة للقصص الخمسين، بل ثمة تفاوتٌ واضحٌ بين قصة وأخرى. ففي حين تبدو بعضُ القصص على درجةٍ عاليةٍ من البناء والحبكة وفتحِ فضاءاتٍ واسعة أمام التخييل واستخلاصِ الأسئلة، تبدو القصصُ الأخرى حكاياتٍ عاديةً لا أثر فيها للالتماع أو الدهشة. كما أنّ خواتيم القصص تتفاوت بين ضرباتِ نهايةٍ مفاجئةٍ وغيرِ متوقعة، وبين نهاياتٍ عاديةٍ تخلو من أيّ أثر للمفاجآت. كما تمكن الإشارةُ في هذا المجال إلى خلوّ النص الأول «ظلمات فوق ظلمات» من أيّ مبرر يذكر. وقد استخدمتُ لفظةَ «النصّ» بدلاً من «القصة» لأنني لم أجد فيه ما يشير إلى بنية قصصية، بل بدا أقربَ إلى الخطابة والإنشاء المستهلَكِ والمكرَّرِ منه إلى أيّ شيء آخر. فليس نزولُ الجار من الطابق السابع إلى أقبية المبنى كافياً لتبرير خطبةٍ لا تفعل القصصُ اللاحقةُ شيئاً سوى الوصول إلى خلاصاتها بالذات. ولا مبرر لمقطعٍ كهذا: «سرنا معاً في الأرض تلاحقنا الصيحاتُ المستغيثةُ وتطوّقنا. رأينا رجالاً يحفرون قبوراً لنساءٍ لن يُحبّوا غيرهنّ. رأينا أروعَ نساءٍ يتحولن دمًى من شمع وحرير. رأينا مشانقَ يتدلّى منها أطفالٌ وعصافير. رأينا ورداً أبيضَ تحوّلَهُ الدماءُ المسفوكةُ ورداً أحمر. رأينا أنهاراً تستجدي الماء من الرمل. رأينا جبالاً شاهقةً تستحيل غباراً. رأينا أمهاتٍ يرمين أطفالهنّ في صناديق القمامة». ولا مبرِّرَ أيضاً لاستعادة النصّ نفسه في خاتمة المجموعة مادامت القصصُ نفسُها لا تقول شيئاً غير ذلك. كأنّ الكاتب هنا يضع تلخيصاً لما يريد استنتاجُه من

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

على أنّ هذه الملاحظات القليلة لا تنال من جمالية

المجموعة وقيمتها الأدبية العالية، في زمنٍ تتراجع معه القصةُ القصيرةُ، كما الشعر، إلى حدود ضيقةٍ لحساب ثقافةِ الأفواهِ والبطونِ والغرائزِ والاستهلاكِ العابر.



٢ ـ فـــــــــــوات الأوان

كتاب منى فياض **تأخر الوقت*** لا يحمل أية إشارةٍ على الغلاف تشي بنوعه الأدبي. وقد لا يكون ذلك من قبيل الصّدفةِ لأنّ الكاتبة، رغم علمها بأنّ ما جَمَعَتْهُ في كتابٍ هو أقربُ إلى الرواية من أيّ شيءٍ آخر، لم تشأ أن تفرض قناعَتَها على القارئ بل تركَتْ له الحريّةَ في تسمية النوع الأدبي الذي يندرج العملُ تحته. والحق أنّ قارئ **تأخر الوقت** لا يقف كثيراً عند تصنيف الكتاب وردِّه إلى خانة الروايةِ أو القصةِ الطويلةِ أو السيرةِ الذاتية أو النصِّ المفتوح، بل هو ينساق مباشرةً وراء قوة النص وصدقِهِ وديناميّتِهِ المتنامية. وكما تترك فيّاض النوعَ الأدبيَّ مُبْهماً، فهي تفعل ذلك وعن عمد بالنسبة إلى عنوان الكتاب أيضاً. ذلك أنها تُؤْثِر تركَ كلمة «تأخر» دون ضبطٍ أو تشكيلٍ، بحيث يلتبس الأمرُ على القارئ ولا يعرف ما إذا كانت صيغةُ الكلمة هي المصدر أم فعل الماضي. وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك فإنّ العنوان يشي بالمرارة والحسرة وفوات الأوان.

لقد شكّل الإحساسُ بالفوات وتسارُعِ الزمنِ وانهمارِهِ موضوعاً للكثير من الأعمال الفنيةِ والقصائدِ واللوحاتِ والروايات، بدءاً من **ألف ليلة وليلة** وحتى **البحث عن الزمن الضائع** لمرسيل بروست. كما شكلتْ دقاتُ الساعة ونبضاتُ القلب وخفقانُهُ مظهرَيْن جليَّيْن من مظاهر التنبُّهِ إلى مرور الوقت وآنيَّةِ الحياةِ والتوجُّسِ الدائم من أعطال الساعة أو القلب. لكنَّ الزمن ليس قيمةً مطلقةً أو حضوراً كمياً ثابتاً كما يُرى في الظاهر، بل هو يخضع للمعايير النسبيةِ المرتبطةِ بشكلِ تداعيه وطريقةِ إنفاقه ووضعِ الإنسانِ الناظرِ إليه. وقد أشار الكاتبُ الألمانيُّ توماس مان إلى هذه الحقيقة حين اعتبر أنّ الزمن عند الشرقيين هو غيره عند الغربيين. فعند هؤلاء الأخيرين ثمة إشغالٌ دائمٌ للوقت ودقةٌ وانتظامٌ في التعاطي مع الزمن، في حين أنّ الزمن عند الشرقيين هو زمنٌ رخْوٌ وإجماليٌّ ومترهّلٌ، شأنه في ذلك شأن الصحراءِ الممتدة إلى ما لا نهاية.

غير أنّ الزمن عند منى فياض هو زمن ثالث لأنه لا يقع في المسار العاديّ للحياة والأشياء، بل في المسار الاستثنائي الذي تَحْرِفه الحربُ عن سويّته وتجعله دائم التبدُّل والاهتزاز. فالزمن يبدو بطيئاً جداً أثناء القصفِ والتحصُّن في الملاجئ بانتظار القذيفة التالية أو أثناءَ انقطاع الكهرباء عن المصعد أو المنزل، في حين يبدو الزمنُ نفسه سريعاً وخفيفاً أثناء حفلاتِ السَّمَر مع الأهل والأصدقاء أو أثناء ممارسة الحب التي أصبحتْ في الحرب حيلةَ الجسد المُثلى للهروب من الموت.

لا تكف منى فياض في **تأخر الوقت** عن الإلحاح على فكرة فساد الزمان والمكان وتَلَفِ الأجساد والرغبات. وهي تعود إلى هذه الفكرة في كافة فصول الكتاب: «التهمتِ الحربُ الوقت، قطّعَتْه إلى فئاتٍ وأجزاء، هل يبقى نَزرٌ من حياةٍ لما تقطعه إرباً؟ الحربُ مناسبةٌ للعودة إلى الحياة كما في بداياتها الأولى، كما في أزمنتها السحيقة، الحياةِ المكوّنةِ من تقطيع الوقت وتبديدِهِ في الحصول على الماء وتهيئةِ النار وتحضيرِ الطعام وإبعاد النظر»...

والفساد في الحرب لا يطول الزمنَ وحدَه بل يطول المكانَ بشكل أساسي. فالمكان يكفّ عن أن يكون حيِّزاً جمالياً متصلاً بالفراغ أو الامتلاء، بالهندسة أو التشكيل العفوي، بل يتحوّل إلى حيِّزٍ نفعيٍ أساسُهُ التحصُّنُ من القذيفة

* ـ منى فيّاض: **تأخر الوقت** (بيروت: دار المسار، ١٩٩٧).

والاحتماء من الخطر الداهم. لقد فقدتِ الجدرانُ صلابتَها، والغُرَفُ حرْمَتَها، والشرفاتُ إطلالَتَها الجمالية، وبات الناسُ يُؤْثِرون الحمايةَ على الجمال وينتصرون للملاجئ والطبقاتِ السفلية والمراحيضِ وغرفِ النوم على الصالونات والشرفات والحدائق. كما أنّ العلاقة بين البيت والشارع باتت علاقةً نسبيةً وملتبسة ما دام الأمانُ مفقوداً في الحالين، وما دامت القذيفةُ تستطيع أن تبقر أمعاء المنازل وتجعلها احتياطياً مكمِّلاً للشوارع والساحات: «الحرب تنهش الأمكنة، تفتّتها فتصبح حيّزاً آنياً مسطّحاً ومفتوحاً على الخارج. أن تكون في الخارج أو في الداخل لم يعد لذلك معنى، قد يتحول الداخل في أية لحظة إلى خارج تستعرضه الأعيُن أو يصير إلى خراب».

في ظل وضعٍ كهذا لا تجد منى فياض قيمةً تُذكر لأسماء العَلَم، ولا يعجبها أن تشير إلى بطلتها بالاسم أو الكنية. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرجل الذي ارتبطتْ به [البطلةُ] بعلاقةٍ عاطفيةٍ هي أقربُ إلى الفعل الجنسي منها إلى الحب، وأقربُ إلى الرغبةِ بالحماية ومواجهةِ التذرُّر والتفتتِ منها إلى الولَه العميق والحقيقي. ليس ثمة من إشارة إلى بطلة الرواية، التي هي الكاتبةُ نفسُها على الأرجح، سوى بتاء التأنيث، وإلى البطل سوى بالضمير الغائب. فالغياب، لا الحضور، هو السمة الأساسية للأشخاص والأحداث والأماكن واللحظات. والبطولة الحقيقية في الكتاب تتفرد بها الحربُ. أما ما عدا ذلك فليس غير البطولة السلبية التي تحوّل الناسَ إلى كائنات ضعيفة ومستَلَبةٍ، وتدفعهم إلى المستوى الغريزي البدائي الذي يبحث عن الإشباع عبر الطعام والجنس وتأجيلِ لحظة الموت.

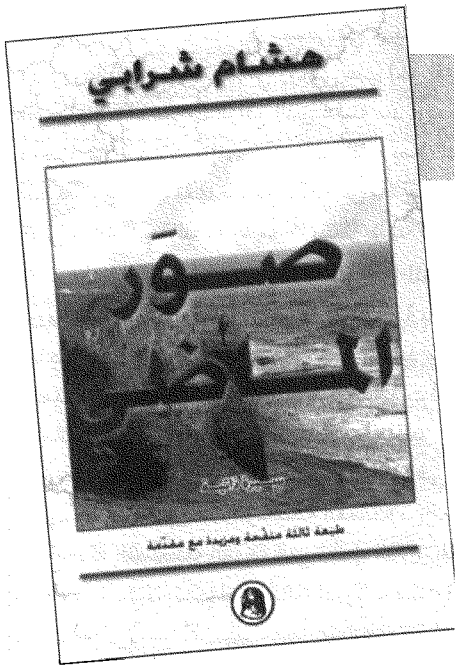
إنّ الانكفاء إلى الداخل هو الخيار الوحيد الذي تدفعنا الحربُ إلى القيام به. ولذلك فإنّ السيرة التي يقدمها الكتاب هي بمعظمها سيرةُ أفكارٍ لا سيرةُ وقائعَ وأحداثٍ. فالمكان، وقد أصبح مساحةً مفتوحةً على الدمار والخوف وفقدان الحصانة، لا يعود صالحاً للإقامة أو التجول. والزمان يفقد ترابطه ووحدته ويتحول إلى أجزاء متناثرةٍ وقطعٍ مبعثرةٍ لا تتصل إحداها بالأخرى. ثمة إحساسٌ، إذن، بفقدان الجدوى وانعدام الشهية لفعل أيّ شيء، والتراجع إلى الجسد بوصفه الوعاءَ والقلعةَ وخطَّ الدفاع الأخير.

غير أنّ ما يحدث بين الرجل والمرأة في **تأخر الوقت** ليس الحب بمعناه الخاص والعميق، بل هو شيءٌ آخر أقربُ إلى الحاجة والبحث عن ملاذ بين كائنيْن مطعونيْن بسيف الوحشة والغياب. إنّه رغبة النفس في إثبات حضورها وسط عالمٍ تضيع فيه الهويةُ ويتحول معه البشرُ إلى حشراتٍ أو فئرانٍ تجارب. كلُّ عاشق بحاجة إلى الآخر، لا لذاته بل بوصفه خشبةَ خلاصٍ من التلاشي والاضمحلال في العتمة والوساوس التي تتدفق كشلاّلٍ لا يعرف التوقف. في عالم كهذا يصبح الجسدُ بحاجةٍ إلى استنفار حواسّه وإيقاظها من الغفلة، بقدر ما يحتاج إلى مخلوق آخر يتعرف من خلاله إلى خفقان القلب وتسارع الأنفاس وغليان الدم في العروق. وهو ما تشير اليه منى فياض بوضوح في مواضع مختلفة: «قالت في سرِّها إنّ الجسد وعاءٌ لم تشعر بوجوده قبل امتلائه به، إنه مصدر اللّذة الكامنة في الداخل الجوّاني الحميم، يوقظها، يشكّلها، يوجدها... تتواءم معه أو تنفر منه، تستسلم له أو تقاومه. لكنه يغيّرها ويغايرها ويشاركها. يتلمس معها أنحاء الجسد الذي لا يمكن تخيُّلُ وجودِها لولا لَمْسَتُهُ... عندما مرَّر شفتيْه صعوداً وهبوطاً على ذراعها، تحولت الذراعُ إلى كتلة عصبية نابضة، حية، شعرتْ بكل جزء منها، وبمسامها واحدةً واحدةً». كما أنّ البطلة لا تسعى فقط إلى إيقاظ جسدها وروحها من النسيان، بل تسعى أيضاً إلى استنفار حواسّها بشكلٍ مختلف وإلى استخدامها بعيداً عن بشاعة الحرب وقذاراتها التي تدفع إلى التقزز. وهو ما حرصت الكاتبةُ على تبيانه من خلال الفصول التي تخصِّصها للحديث عن نشاز الأصوات واندلاعها بشكل فظٍّ خارج انسجام الطبيعة الأصلي، وعن الروائح الكريهة التي تميز أزمنةَ الحرب والتي حوَّلَتْ بيروتَ إلى مكبٍّ واسع لنفايات الناس والأماكن، وعن قسوةِ الملامسة وتحوُّلِها إلى عراكٍ جحيمي، وعن فساد الذوق وتحول البصر إلى نقمة.

لكنّ فسحة الرجاء التي تنبعث من ناحية العشق والرغبة ما تلبث هي نفسها أن تتلاشى. ذلك أن لا حبَّ حقيقياً ومعافًى يمكن أن ينبت في تربة مريضة وهواءٍ ملوَّث. هكذا بدأ الجسد ينقلب على نفسه ويصيبه التلفُ الذي أصاب الروحَ في الصميم. لم يعد هناك غيرُ الألم الذي ينتشر شيئاً فشيئاً ويتقدم لاحتلال واجهة المشهد. ولم يعد الرجل الذي ظهر في حياتها قادراً على إنقاذها من الهلاك. وَحْدَها المعجزةُ كانت تستطيع ذلك لأنها باتت تبحث عن المطلق والمستحيل واللامحدود، فيما الآخر ليس محدود القدرة فحسب بل هو أيضاً ضعيفٌ وخائرٌ ومنهوك. كان لا بد، والحالة هذه، من حدوث القطيعة بينها وبين الخارج، والانكفاءِ من جديد إلى كهوف الداخل وأقبيته حيث تهبُّ روائحُ الغياب والعزلة والصمت المثقوب بالخوف. وفي وضع كهذا وجد المرضُ فرصته للانقضاض، إذ بات المسرحُ مهيَّئاً لظهوره، والجسدُ في كامل وهنِهِ واختلاله. يتقدم السرطانُ من الحرب إلى الجسد. ولِمَ لا، ما دام قد ضرب الأبنيةَ والعلاقاتِ والنفوسَ والأحلامَ ولم يعد أمامه سوى خليةِ الحياة الأخيرة؟! والحرب التي ازدردت الخارجَ وحوَّلته إلى حطام باتت الآن جاهزةً لالتهام الداخل وافتراسِ آخرِ خلجاته

الاحتياطية.

لقد حوّلَتْ منى فياض نصَّها الروائي المميز إلى موازٍ لغويّ للسرطان الرمزي الذي يفْتك بالأحشاء بحيث يغدو السرطانُ الحقيقيُّ نتيجةً تقترب من البداهة. كما جعلتْ من كتابها، برمّته، صرخةً عميقةً ومؤثِّرة في وجه خراب الداخل والخارج على حدّ سواء.



٣ ـ وطن من قصاصات الذاكرة

قليلاً ما نقرأ في العربية كتباً تستدعي التوقفَ عندها في مجالَي المذكّرات والسيرة الذاتية. ذلك أنّ هذه الكتب غالباً ما تقدِّم صورةَ الكاتب عن نفسه كما يُحبّ لها أن تكون، لا كما هي موجودةٌ في الواقع. ففي ظل مجتمع تتحكم فيه التقاليدُ والقيمُ النهائية والأخلاقياتُ الثابتة، تتحوّل المذكراتُ إلى فعل انتقائي لا إلى تداعٍ عفويٍّ، ويختار المؤلِّفُ من ذكرياته ما يتناسب ووضْعَهُ الاجتماعيَّ أو ما لا يتعارض على الأقل مع المفهوم العام للشخصية العربية النموذجية. هكذا تتحول كتابةُ السيرة إلى أقنعة متلاحقةٍ لحَجْبِ الحقيقة وإخفائها، وإلى محاولاتٍ دؤوبةٍ لتزيين الشخصية وطمسِ عيوبها بدلاً من سَبْر أغوارها وترصُّدِ نوازعها وأهوائها بشكل أمين وصادق.

ولقد أدّتْ هذه المطابقةُ التعسفية بين الأدب والأخلاق إلى حرمان الأدب العربي جوانبَ كثيرةً كان يمكنها أن تسدّ الكثيرَ من النواقص وتجيب على الكثير من الأسئلة فيما لو أتيحتْ لها الشجاعةُ والصدقُ اللذان ينبغي أن يتصف بهما الأدب. ومع غياب هذه الشجاعة وذلك الصدق قرأنا مذكراتٍ لا تتعلق بالذكريات بل بالرغبات والأوهام، وسيراً ذاتية تتحدث دائماً عن أشخاص مثاليين وعصاميين لا يأتي الباطلُ مِنْ خلفهم أو أمامهم، كما تسقط النزواتُ صريعةً على أبواب عفّتهم ومناعتهم الموصوفة. وقد تكون القيمة الأساسية لأعمال محمد شكري، وبخاصة **الخبز الحافي**، هي في هذا الكسر الجريء للمحرَّم والمقدَّس الاجتماعي، وفي انتهاك المحظور والتنقيب عن الأمعاء العارية للنفس الإنسانية دون مواربةٍ أو خجل. وهو ما أتاح لرؤوف مسعد في **بيضة الغمامة**، وللعديد من الكتّاب الآخرين، أن يُكْمِلوا الشوطَ فيما بعد، وأن يحوّلوا السيرة إلى مناسبةٍ للإفصاح عن هذه المبارزة الدائمة بين الشيطان والملاك في دواخلهم، بدلاً من التستّر بقناع الفضيلة ولبسِ لبوس العفّة والوعظ والتبشير الأخلاقي.

كتاب هشام شرابي **صور الماضي*** لا يقع في هذين النمطين من كتابة السيرة بل يختار لنفسه خطاً ثالثاً يجمع بين الصدق والجرأة من جهة، وبين الانتقاء واختيار المواقف واللحظات من جهة أخرى. ولعلّ هذا الأسلوب الذي اختطّه الكاتبُ لنفسه ناجمٌ عن طبيعةٍ شخصيته، بمقدار ما هو ناجم عن قناعاته الفكرية والسياسية والأدبية في الوقت ذاته. فشرابي، المعروف بالتزامه الفكري ونضاله الدؤوب من أجل التغيير عبر تعريةِ الواقع العربي وكَشْفِ 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 شذراتٍ عديدةً من نزواته ونبضاتِ قلبه ومغامراته العاطفية. وقد تكون هذه الإطلالاتُ الذاتيةُ المتفرقةُ هي المحطاتِ الأجمل التي جعلتِ الكتابَ يَنْضح بالواقعية والصدق، وأبعدته إلى حدٍّ كبير عن التوثيق السياسي والإيديولوجي البارد. هكذا تندمج العفويةُ في **صور الماضي** بالتأليف البارع، والفكرُ المنظَّم بالتلقائية، والاعترافُ المثخن بالعاطفة، والذاتيُّ المتّصل بما هو حميم وخاص بالموضوعيّ المتّصلِ بالجماعةِ والوطنِ والقضيةِ القومية.

لا ينشئ هشام شرابي مؤلَّفَهُ المميز على سويةٍ واحدةٍ في الزمن والأسلوب والأماكن والقضايا المثارة. فهو ينطلق من لحظة اكتشاف إصابته بالورم السرطاني، ليعود القهقرى إلى محطات حياته وصورها المتناثرة. كأنّ المرض بات ذريعَتَهُ ليُفْصح عما يريد الإفصاح عنه وليلقي الضوءَ على حياةٍ لم يعد منها إلا القليل: حياةٍ تصرَّمَتْ بين الآمال الكبيرة واليأس السحيق، وبين ازدهار الحب واندثاره، وبين انبعاث الأماكن وهروبها السرابي. كأنّ أربعين عاماً من الإقامة في ربوع أمريكا لم تستطع أن تزيل عن المكانِ البديلِ صورةَ المنفى، ولم تستطع أشجارُ ڤيرجينيا ولا رمالُها أن تنسي المؤلِّفَ الملامحَ الطفولية الأولى لأماكن الشرق الساحرة حيث وُلِدَ وترعرع: «حتى اليوم ما زلت غريباً في هذا البلد الذي قضيتُ فيه الجزءَ الأكبرَ من حياتي. في صباح كل يوم،

* ـ هشام شرابي: **صور الماضي** (السويد: دار نلسن، ط ٣ منقّحة ومزيدة مع مقدّمة، ١٩٩٨).

في الصيف والخريف، أجلس في الشرفة المطلة على حديقتنا الصغيرة أشمّ عبيرَ الورد الذي زَرَعَتْهُ زوجتي حسب طلبي. أغمض عينيَّ ويخيَّل إليَّ أني أتنشق عبيرَ الورد في عكّا. وعندما ألتقط وَرَقَ الزعتر الأخضر الذي زَرَعَتْه من أجلي وأفركه بين أصابعي وأشمّ رائحته أرى نفسي في جبال لبنان عند سوق الغرب وعاليه. وعندما تقدَّم لي زوجتي عنبَ آخرِ الموسم أذكر طَعْمَ عنبِ رام الله الذهبي... الواقع الذي عشته منذ أربعين عاماً ما زال عاجزاً عن امتلاكي. إنّي كالمسافر الذي يملأ الحنينُ قلبَه منذ اللحظة التي يغيب فيها ساحلُ بلاده عن ناظريْه ويعيش محكوماً بالآنيّ والعابر؛ حقائبُهُ دائماً معدَّةٌ، ينتظر ساعةَ العودة».

غير أنّ الكتاب لا يستمر على هذا المنوال من الشغف الرومنسي والاستسلام للنوستالجيا المقْعَمَة بالشعر، بل يتنقل صاحبُهُ بين أساليب مختلفة في التعبير ويستعيد من ماضيه صوراً متعددة لمواقف ومشاهد وأماكن وشخصياتٍ أثَّرَتْ في طفولته ونشأته ودمغتْ فكْرَهُ ومعتقداتِهِ بطابعها المميز. لكنّ التعدد في الموضوعات والتباين في المواقف لم ينعكس في الكتاب بشكل سلبي، ولم يَحُلْ دون هذه الوشيجة العميقة من العاطفة، ولا دون تلك الحبكة القصصية الشيقة التي تجعل القارئ يلتهم الصفحاتِ التهاماً بحيث لا يتأتى له تركُ الكتاب إلا بعد أن يَفْرغ من قراءته بشكلٍ كامل. وربما كان ذلك ناجماً عن الصدق قبل أيّ شيء آخر. فليس هنالك من محاولةٍ لادعاء البطولة أو لعرض العضلات أو «للتشبيح» على القارئ عبر حشد المعلومات والتَعالي الثقافي وتعقيدِ الأسلوب بشكل مفتعل، بل ثمة تلقائيةٌ خالصةٌ واستسلامٌ للذكريات ولغيومها العابرة، بما يعطي للغة الكثيرَ من الدفء والبساطة التي لا يجانبها العمقُ. 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 الناسُ على أنفسهم أثناء المرض أو الموت؛ فهنا تزول الفوارقُ وتمَّحي الامتيازات ويقف الجميع متساوين أمام المأساة. هذه التلقائية في أسلوب الكاتب تنطبق على كافة الموضوعات المطروقة بحيث يتحدث عن الطفولة والمراهقة والمغامرات العاطفية المبكّرة بالوضوح والشفافية اللذين يتحدث بهما عن الوضع العربي ودور المثقف والفكر الوجوديّ والانتماء العقائدي.

كأنّ قارئ هشام شرابي من بعض الزوايا يتجوَّل في بستان من الرؤى والأطياف والآراء والمشاهد ويأخذ من كل شيء بمقدار. فهو تارة يتحدث عن بحرِ عكا وشوارع يافا وبيروت، وطوراً عن المثقفين العرب الذين يقسمهم إلى قسمَين: قسم وُلد في الغرب وعاش فيه بحيث بدت نظرتُهُ إلى مجتمعه الأول شبيهةً بنظرة المستشرقين؛ وقسم هاجر إلى الغرب وظلَّ متصلاً بشكل عضوي بقضايا أمته وشعبه. وهو ما إن يغرق في هواجس الحاضر المتصلة بالتقاعد أو المرض أو الشعور بالإحباط من المستقبل، حتى تراوده من جديد نتَفُ تلك الحيوات التي تصرَّمتْ، والأماكنُ التي توزَّعتْ ضحكاتِه وخطاه وأحلامه، والنساءُ اللواتي عرف معهنّ شهواتِهِ الأولى وغليانَ الدم في عروقه.

لكنّ ما يقرِّب شرابي من قلوب قرّائه هو نزوعه الدائم إلى التواضع ونقدِ الذات والوقوفِ حائراً أمام نسبية الحقيقة. وهي صفات تنقص لسوء الحظ الكثيرَ من المثقفين العرب الذين يتصرفون باستمرار كما لو أنّ الحقيقة موجودة بكاملها في جيوبهم. يقول في بعض تداعياته: «أكثر ما يدهشني اندفاعي المستمرُّ إلى تغيير نفسي. ما زلت أسعى إلى تحسين قدراتي للاستفادة من الدروس التي أتعلمها من خبرتي وقراءاتي، ويدهشني أكثر استمراري في المحاولات رغم فشلي المتكرر. كأني ما زلتُ أتطلع إلى مستقبل يمتد إلى ما لا نهاية». هذا الإحساس بالأبدية لا يدوم طويلاً، بل سرعان ما يناقضه إحساس آخر بأن ما تبقّى من حياته لن يتجاوز السنين الخمس أو العشر في أحسن الحالات. وفي حين يقدم شرابي بعض اللمحات الفلسفية العميقة التي تنمّ عن غزارة في المعرفة وسعة في الاطلاع، يعود هو نفسه في مكان آخر ليتحدث عن نزعاته الغريزية واندفاعه الأرعن للتسابق مع بعض السائقين الذين يحاولون تجاوزَ سيارته مستثيرين فيه «عنتريته الذكورية» كما يحلو له أن يعبِّر.

لقد نجح شرابي على امتداد كتابه المؤثِّر في أن يدفعنا إلى مقاسمته الضحكةَ والدمعة، والطّرفةَ والنشيج، وانفجارَ الشهوات وحصافةِ العقل، ونقصانَ الواقع واكتمال الأحلام. نجح في دفعنا إلى أن نشاطره الدروبَ التي قطعها، والأمراض التي تفتك به، والنساءَ اللواتي أحبَّهن، والأسئلةَ التي أقلقتْ رأسه وعصفتْ به. إننا نشعر لشدة صدقه وحقيقيته أنه أخٌ أو أبٌ أو ابنٌ أو واحدٌ 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 قدَّمها بعناية، كشارل مالك وميخائيل نعيمة وأنطون سعادة، ولا في فكره القوميّ الاجتماعي. بل المهم أن لديه قدرةً فائقةً على سردِ الآراء والوقائع ورسم الشخصيات بما يجعله ـ لو أراد ـ روائياً بارعاً وقاصّاً من طرازَ فريد. حتى ميزةُ احترام المختلف وعدم إلغائه نتعلمها من المؤلف نفسه الذي يحرص، رغم اختلافه البَيِّن مع بعض آراء شارل مالك وميخائيل نعيمه، أن يقدِّمهما بوصفهما أستاذين له وأن يُظهر وجوهَ استفادته الواضحة من هذين العَلَمَيْن.

يبقى القول إنّ الصور الفوتوغرافية التي نُشرتْ في الكتاب وتوزعتْ على فصوله بدَتْ جزءاً لا يتجزأ من تلك المسيرة الشاقة التي قطعها هشام شرابي من الطفولة إلى الكهولة، وشاهداً حياً على ما حاول مقاربَتَهُ عبر الأدب والقص. كأنّ الصور هنا تحاول ردَّنا إلى الحقيقة كلما جمح بنا الخيالُ، وإلى الواقع كلما جنح بنا الأدبُ. وهي صورٌ لا ينفرد بها المؤلفُ بشكل خاص، بل تتوزع على الأماكن الغاربة والناس الزائلين، كما على الأحياء من الأصدقاء والأحبة. والكلمات والصور معاً مرايا عاكسةٌ لا لرجل بمفرده، بل لجيلٍ أو أكثر من الآمال والخيبات، من التمزق بين الخيارات والسعي إلى يقينٍ ما، من المكان الذي ضاع والعمر الذي ضاع. ومع ذلك فإنّ **صور الماضي** هو محاولة ناجحة لترميم الذاكرة واستعادةِ الحلم وإعادةِ تأليف الروح بحثاً عن كسرة ضوءٍ تلمع وسط هذا الظلام الشامل.

بيروت