

هدى بركات:

## من تاريخ متداعٍ إلى تاريخ لا وجود له

فيصل دراج\*

سيداً مرعباً، يقترح المواضيع ويملي التصور ويحدّد الوطن - المنفى. فأشباح الحرب قائمة في روايات «بركات» الثلاث، ماثلة في صبي - خنثى سوته الكراهية رجلاً، وفي عاشق مؤمن هجره مجتمع فارقتة القيم، وفي «جنة الأطلال» المستنجدة بتاريخ من غبار. والحرب - السيد حاضرة في وعي روائي تحدّر من اليقين، فالبدليات غائمة في زمن تشظي، والنهائيات ملتيسة في زمن متطاير. والعدو الواضح كثير الأقنعة، فلا عدو سافر الوجه في زمن انهضت ملامحه. والحرب «الأهلية» الطويلة تلقي الوطن وتملي المنفى، وتوقظ كتابية مقلقة هي المنفى النموذجي.

محت الحرب من كتابية بركات كل أثر رومانسي محتمل، فالأحداث معروفة ولا يجهلها أحد، والحوار لا ضرورة له بين متحاربين يتفألون الحوار، والمكان كله لذوات بشرية، ظهرت «نجاة» غامضة، تحتاج السير والتحليل والتقصي، ويظل فيها الكثير من الخفاء. لهذا تسأل «هدى» أكثر مما تجيب، راضية بأجزاء الحياة البسيطة، التي هي ليست بسيطة على الإطلاق، بعد أن أدركت أن الحقائق الكبرى لا وجود لها، وأن هذه الحقائق مسكونة بالعماء والتعصب. ولعل المعيش المرعب، كما الابتعاد المديد عنه، هو الذي خلق تجربة كتابية فاتنة، لا تكرر تجربة سبقت، ولا تنظر إلى «الأسلاف» باهتمام كبير.

كل من يعرف قول ما يقول هو ملك روما بطريقته الخاصة،

فرناندو بيسوا

يقول فرناندو بيسوا في صفحة من صفحات «كتاب اللاطمأنينة»: «ما تسليني إياه الحياة وما تهبني لا يعنيني ولا يبكينني. بالمقابل لطالما أيكنتني بضع صفحات من النثر». ربما يكون في هذه الكلمات ما يحكي عن مسار هدى بركات، ولو بقدر. فبعد حرب أطلقت «نصف عمرها»، في وطن وسع المديح المغتبط مساحته، رأت في الكتابة وطناً مؤقتاً، في انتظار الوطن النهائي الذي لا يأتي. تقول بركات في شهادة لها: «فلأشهد إذن على أليات هذه الوحشة، على ستة عشر عاماً - ثم ما تلاها - وإنما فيها أتدرب بمثابة المرادين على الشك والتملص والتنكر والإضمار، وأيضاً على القتل والجنون في تلافيف النوايا والهواجس». تبدو الحرب، في الكتابة وخارجها،

## ١- حجر الضحك: رواية التحول الهجين:

تسرد «حجر الضحك» سيرة التحول الهجين، الذي يرد الإنسان من طبيعة إلى أخرى. تأتي الهجنة من رخواة الموضوع المروعة، إذ الإنسان ينتقل من حالة إلى حالة تالية، تغاير الأولى إلى حدود الفراق، ومن عنف أدوات التحويل، التي تقترحها الحرب وتعيد توليدها بلا انقطاع. تنجز الحرب، التي اختبرت موضوعاً هماً، تحولاً مأسوياً، يتجاوز المتوقع ولا يألف مع المنتظر. كأن الحرب خالق شأن، يعطي مخلوقاته الشائنة ولادات متنتيجة، تنقلها من طبائع بدت سوية ذات مرة، إلى طبائع متداعية. فما كان مكاناً للإقامة يصبح موقعاً للعبور، وما كان فعلاً متأنياً يطرده فعل معطوب عجول. تمحو الحرب زمن المتوقع وتفتتح على زمن من سديم.

تكشف الرواية عن موضوعها في استهلال روائي من لثني عشرة صفحة، وفي ختام بائر من ثلاث صفحات ويضعة سطور. والختام الروائي هو الفصل الخامس والأخير من حكاية مؤسسية، انتهت إلى ما شاءتها الحرب أن تنتهي إليه، مؤكدة الحرب سيداً مطاعاً والبشر آتية من فخار. في البدء كانت البراءة، أو ما بدا بريئاً، وفي النهاية هيمن دنس لا يرحل ولا يزول. أمّلت هزيمة البراءة، وهي انتصار الحرب على غيرها، صفحات متقشفة أخيرة، تقول بتحول مشؤوم لا رجعة عنه، ينصبّ البشر ذليلاً والاعتصاب عادة يومية. وبين الفصل الأول القصير، الذي يعلن عن الإنسان الذي تختبره الحرب، والفصل الأخير البائر الذي يصرح بمآل الاختبار، تسرد الرواية في ثلاثة فصول طويلة، مائتان وأربع وثلاثون صفحة، تعاقب التحولات الشائنة، التي تنتهي بـ «ولادة جديدة».

تسرد الفصول الثلاثة، إلقائمة بين الختام والاستهلال، سيرورة التفكك، التي تمحو إنساناً، وسيرورة التكوّن، التي تستولد من الممحي إنساناً جديداً. يخلق كل فصل مسافة متنامية بين ما كان وما سيكون، إلى أن يتبدد زمن الاستهلال ويتكون زمن آخر منقطع عنه. يتكشف التبدل، وحدوده براءة منقضية ودنس مقيم، في شخصية مركزية

تساوي ذاتها، لها من الصفات ما يميزها من غيرها، وتساوي غيرها، ففي مصيرها تتراءى مصائر أخرى. ولعل وجود الشخصية في ذاتها وفي غيرها هو ما يجعلها دائمة الحضور، تستهل الحدث الروائي وتخلقه، وتحمل التبدل وتصرح به.

تفتتح الرواية على «خليل» وتنطلق عليه، تسرد تحولاته، وتسرد بها وجوه الحرب، التي تدفن البشر وتستولدهم. تبدأ الرواية بالجملة التالية: «لم تكن ساقا خليل طويلتين بالقدر الكافي»، وتنتهي بـ «تحركت السيارة، ومن زجاجها الخلفي كان يبدو خليل عريض المنكبين في جاكيتة الجلدية البنية.. مشت السيارة وراحت تهتد. كان خليل يغادر الشارع كأن إلى فوق». يملأ «خليل»

صفحات الروايات كلها، فهو الموضوع المركزي الذي ينقلب من حال إلى حال، والموقع المركزي الذي يعاين بوجوه الحرب ويتأثرها. يبدأ بـ «ساقيه» وتمده الحرب بـ «ساقين طويلتين» منعتهما عنه ولادته الطبيعية. يشير الانتقال إلى شخص ودع أحواله القديمة وحظي بولادة جديدة. تعين الرواية تحولات شخصيتها المركزية، في زمن الحرب، بمستويات ثلاثة: مستوى أول قوامه شخصيات غير متساوية، تصيء الشخصية المركزية في زمن البراءة المفترضة، وتبني دلالتها في زمن الإثم والقذاعي. كأن الشخصيات المتعاقبة مرابيا، تعكس وجوه الشخصية المتحولة، وتعكس سيرورة تفككها وتكوّنها من جديد. يظهر البريء الأنيق الذي هذبته قربية مدينية متأنية، إلى أن يسقط برصاصة جاءت من «جهة الشرق». يتلوه «ريفني» جميل، تأنت الطبيعة في خلقه وأغدقت عليه جمالاً فريداً، يسقط بدوره برصاصة أتت من «غرب المدينة». توظف هاتان الشخصيتان في «خليل» عواطف متناقضة: يحشق فيهما ما يتوق إليه، ويكره فيهما ما يشعره بتقصصه. يخلف موتها عزلة باردة وتحزناً غريباً: عزلة تغزوه بعد غياب من أحب، وتحزناً من صور عشقها وقصر عنها، قوامها الجمال والقوة والأناقة. إنه جدل الحب والكرامية، الذي ينتهي إلى كرامية خالصة، بعد موت المرجع الجميل. ذلك

الموت هو عزاء المدينة الوحيد،

وهو الذي يستجمع شظاياها الصغيرة

الكثيرة، يشدها إليه كبرادة

مفقتطة. حين يشهد القصف

يجبس الموت وراء مكتبه الموت سيد

الوضوح... يعدد القصف ظهور

الشمس ومقيبها، وتعلن القذيفة هن

حلول الظهيرة واقتراب الليل

أن الجميل الذي مات، أمات في «خليل» نزوعه المحتمل إلى الحب والجمال. لهذا يتلو ابن المدينة المهذب «ناجي» مسخ لا تاريخ له يدعى «العريس»، ويأخذ مكان الريفي الفاتن «يوسف» مخلوق هجين يدعى «الأخ». كأن في الحرب ما يمسخ اللغة ويلغيها، فد «العريس» مسؤول عن مصائب الضعفاء، و «الأخ» يبطل معنى الأخوة ويرتاج إلى الاغتتيال.

تطرد الحرب فئة معينة من البشر، وتستقدم أخرى تحقني بالقيح والكرامية واللغة للمنتهكة. وعلى من تبقى أن يدعن إلى «الأخوة» القاتلة، أو أن ينتهي إلى رغبات «العريس»، الذي يشتري بأرواح البشر أناقاة منقرة. لذلك ينزاح «خليل» بعد موت مرجعيه الجميلين، من زمن الحب والموادعة إلى زمن العزلة القاهرة، منتظراً الانتقال للنهائي إلى مواقع «الأخوة» المرعبة: «بعد مقتل ناجي ما عاد لجسد خليل من أخ أو مثيل قريب. ص: ٨٩»، وبعد مقتل «يوسف» لم يعد جسد خليل يسير معه إلى أي مكان ص: ١٧٢. ينزف المجتمع وجوهه الجميلة ويحتفظ بمن يطلق النار من جهة الشرق وجهة الغرب معاً. وإذا كانت ذاكرة الإنسان العادي مقبرة مسورة بالشجن، فإن ذاكرة «خليل» الذي حظي بولادة قاتلة، تعفيه من التذكر والأطياف المؤسفة.

يتحدّد «خليل» باعتراب مؤقت، لجتاحه بعد رحيل «الجسد القريب»، كما لو كان قد فقد جسداً واستعصى عليه الجسد الذي يريد. بيد أن المعطوبه الذي يسوقه عطبه وينصاع إليه، يتحدّد أيضاً بفضاء الحرب الاجتماعي، الذي يسرد «خبيبة» من رحلوا، ويُعالن بقدرة «الأحياء» على التكيف. فد «الحرب» واقع غير متوقع يغيّر الواقع المعقول، له زمنه ومكانه وضحكه وجرذانه، وله «أخوة» قانونها الاغتتيال. بعد «البيت» تأتي «المشقة»، بعد «المسكن» تجيء «البنائية»، وبعد «المنزل» يسيطر مكان عابره، كان حميماً وداقن الترتيب في زمن مضى. هناك دائماً طبيعة أولى، اغتصبتها الحرب وأنجبتها طبيعة ثانية، تستوي الأمكنة والأزمنة والحيوانات واللبشر. يصير المكان الحميم القديم «مشقة» مستباحة النوافذ والأبواب، ويصبح الزمان «قصفاً»

منقطعاً عن زمن قديم، تستهله الشمس ويختمه المغيب: «القصف يعيد توزيع التواقيت على المدينة كإمساكيات شهر رمضان. قبل القصف - خلال القصف - خلال القصف الطويل - بعد القصف - قبل القصف.. القصف السعيد يرد إليك الوقت الأصلي، ويعيد التماسك الأول إلى المدينة. الموت هو عزاء المدينة الوحيد، وهو الذي يستجمع شظاياها الصغيرة الكثيرة، يشدها إليه كبرادة مغنطة. حين يشتد القصف يحبس الموت وراء مكتبه الموت سيد الوضوح..». يحدد القصف ظهور الشمس ومغيبها، وتعلن القذيفة عن حلول الظهيرة واقتراب الليل. في تعيين القذيفة مرجع للزمن ما يثير الضحك، وفي تثبيت القصف جدول زمني ما يبعث على السخرية. وفي الأمرين معاً ما يثقل العقل والضحك، لأن غاية القذيفة أشلاء-متزامية. تضحك المدينة. التي لم تعد مدينة، من أشلائها الدامية حين تقيل به «توقيت» القذيفة وتمررجية للقصف، طاردة من المضحك العادي معناه، ومصيرة الضحك إلى طقس جماعي جوهره الجنون: «هذا أكثر مكان، أكثر يقعة، يضحك فيها الناس في العالم. في عز القصف العشوائي يضحك الأولاد ويضحك الموظفون لأنها أيام عطلة. صاحب القرن سيضحك لأن الناس «تشتدري أكثر من حاجتها، صاحب محطة البنزين سيضحك لأن سلطته تقود كسلطة البطاركة القديما، المصرفي سيضحك لأن التحويلات سوف تتدفق من الخارج، والشاعر سيضحك لأنه سيحزن أكثر.. حتى أمهات الموتى يضحكن لأن وفوداً جديداً ستلحق بأبنائهن فوق، فتوتسهن، وتخفف وحشة الأمهات..». «ما من شيء إلا ويمكن أن يصبح طبيعياً، وما من طبيعي إلا وتمكن إزالته»، يقول باسكال بيد أن «الأسباب الصالحة»، التي تخلي مواقعها لـ «الأسباب الرديئة»، تقوّض معنى الطبيعي وتأتي بطبيعة مضادة. يصدر للضحك السوري عن كسر مألوف الإنسان، ويأتي «الضحك السيء» من كسر الإنسان وما اعتاد عليه. والضحك المجنون هو من تخفّف من «جثته» الأولى واندس سعيداً في «جثة» جديدة، ورأى في القبور قصوراً أنيقة.

تمحو الحرب في  
الشرطيات  
سابقة وتخلي  
عليهم طبيعيات  
لاحقة. غير أن  
عنف الإجماع،  
يجعل فعل  
«التطبيع»، ولادة  
قاتلة

تساقط «جسد خليل»، بعد أن ودّع «الأموات» وأثر العزلة. وحين خرج من عزلته ملاً فراغه بلغة المدينة، القائلة بسيطرة المكان وتداعي «السكن» ويرجولة القصف وتفكك الساعة، ويضحك سيء ويجردان أليفة: «صار الجرد الجبان يمر بقرب قدم أخيه الإنسان يتؤدة دونما ذعر أو إحساس بالنقيصة. وقد ينظر في وجهه طويلاً قبل أن يغمز لرفاقه باللحاق به إلى شوارع صار يملك حيزاً حقيقياً فيها. ص: ١٠٥». يخرج المغترب المجزوء من عزلته ويمتلئ بلغة المدينة، ينتقل من سيرورة التفكك إلى سيرورة التكون الهجين. فبعد أن تفكك فيه ما يحيل على براءة ريفية وتهذيب مديني وشعر بالعجز أمام ألوان

المدينة، ترك ذاته الفارغة تحتشد بيدخان الحرب ويؤس للكم وعطن السياسة، منتظراً «ساقين طويلتين»، منتهما عنه اللوادة الطبيعية. وأمدته. بهما حرب غريبة، هي ليست بالحرب تماماً، لأنها تخلع أعضاء بعض البشر وتجوّد بها على بشر آخرين.

تمحو الحرب في البشر طبائع سابقة وتملي عليهم طبائع لاحقة. غير أن عنق الإملاء، يجعل فعل «التطبيع» ولادة قاتلة: ينيق الوليد من جسد سابق عليه غدا جثة، وتأتي «الساقان الطويلتان» إلى الوليد من «أخ» اعتصبت ساقيه. وما ساقى «خليل»، والحالة هذه، إلا ساقى صديقه القاتل «ناجي»، الذي كان يسبق دائماً «الوليد الهجين»، الذي اعتصب جسده لاحقاً. تتحدد الحرب افتراضاً للأرواح والأجساد، يقود البعض إلى الموت، وينعم على من تبقى بولادة هي موت آخر وعن هذه الدلالة يصدر المستوى الثالث، الذي اشتقته هدى بركات من فعل إشاري، احتضن طقوس الموت والميلاد هو: العملية الجراحية، التي تريح

«المريض» من آلامه، وتهبه جسداً صحيحاً. فبعد أن تحرّر «الولد الهجين» من زمن البراءة، وانفتح على زمن الحرب والكراهية، بتر ذاته من ذاته، وانقلب «أخا» عريض المنكبين، يمتعه القصف ولا يزجر الجردان المستأنسة. «كان خليل فرحاناً كطفل بجسده الجديد، المعافى، لم يكن يعرف كيفية التعبير عن فرحه.. ص: ٢٠٦». تعبير العملية

الجراحية عن جسد مختلس من الآخرين وعن فرح يهيس بالاعتصاب. بترت العملية من الولد الهجين روحه وساقين قصيرتين، وأغنته بساقين مسلحين وروحاً موتة. تعالن العملية، التي تبادل «معدة واهنة» بروح قاتلة، بمادة بشرية موثقة بالكراهية الخالصة، عرفت ذات مرة شيئاً قريباً من الحب والموادعة. يقول «الوليد» الذي سقط من رحم الحرب: «إننا نعرف الآن أن ما من خيار: أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين. للكراهية، الكراهية. الكراهية أمي التي تحبني. الكراهية لأنفس جيداً. الكراهية لتسري الحياة في عروقي..». «الحرب هي المستشفى للغريب الذي ينضج أرواحاً تتخذ على أرواح

الآخرين»، و«البغي هو أن تريد لنفسك عن طريق ما لا تستطيعه إلا عن طريق آخر..» يقول باسكال ينطبق قول الفيلسوف الفرنسي على ابن الكراهية، الذي يرى في اعتناق الكراهية شرطاً للحياة، وفي كراهية الذات أثراً لمحبة الآخرين، مطمئناً إلى تصور مقلوب، يولتس الجردان ويفتك بالبشر.

تحول الحرب المدينة إلى غابة والبشر إلى ذئابة: «كان الملقط للنظر في ليل هذه الشوارع هو كثرة الكلاب حتى توجس السائر أن يضرب المدينة داء الكلب.. لا يد أن كلاب «الأسواق».. قد عادت ذئاباً حقيقية، فكر خليل، وحين رفع رأسه إلى السماء ورأى استدارة القمر وما يشبه من غيوم كطية وسوداء توجس من العواء العميق وقال.. تحسّر ذئاباً». يعثر خليل، بعد سيرورة التكون المكتملة، على مجازة: يستذنب. استكلب في ساعات العزلة المحاصرة، واستيقظ سعاره أن القصف للطويل، واستذنب حين أدمن هواء المدينة - الغاية. يتوجس «خليل» من الكلاب التي تشبه الذئاب في أول الرواية، ويأنس إليها حين يكتمل لتكون.

تظهر الإشارة إلى اختلاط الكلاب بالذئاب في بداية الفصل الثاني: ص: ٣٦، حين كان «خليل» ضيق الكتفين بقميص فقير، وتعود الإشارة واسعة في نهاية الفصل الرابع، ص: ٢٤٢، عندما رأى في الكراهية أمراً رؤوماً. «في المرتفعات البعيدة تسير الذئاب متلازمة في خط عرضي طويل يترك خطوطه المتوازية على الثلج القسيح

**تحول الحرب  
المدينة إلى غابة  
والبشر إلى ذئاب؛  
«كان الملقط للنظر  
في ليل هذه  
الشوارع هو كثرة  
الكلاب حتى  
توجس السائر أن  
يضرب المدينة داء  
الكلب.. لا يد أن  
كلاب «الأسواق»..  
قد عادت ذئاباً  
حقيقية، فكر  
خليل، وحين رفع  
رأسه إلى السماء  
ورأى استدارة  
القمر وما يشبه من  
غيوم كطية  
وسوداء توجس من  
العواء العميق**

والمُنحدرات التي ينفخها ضوء القمر.. إن المرتفعات البعيدة هي «الفوق» الاجتماعي، الذي يلفه الإنسان المستذنب، حيث «الأخ» يلتهم غيره من «الأخوة» و«العريس» يفترس «الكلاب»، التي لم تستذنب بعد. يتكشف «خليل» في رواية هدى بركات شخصية من طبقات متعددة: فهو أولاً مثقف ريفي مغلوب على أمره، لا يطاول غيره حيلة وتجربة، تحاصره «مدينة متوسطة» متحاربة، مكتنزة بحادات متعارضة وأخلاق بشرية ويفروق طبقية، تصيف إلى عجزه الذاتي عجزاً متراكماً. تخلق الرواية قامة البريء الفقير بإشارات كثيرة: قليل القامة طقولي المظهر وأقرب إلى الشحوب، مقنن الحركة في حبله المقموع، ضيق الكتفين مبتور الحركة، يضطرب في موروثه ولا يحسن الإفصاح، منعزل في غرفة فقيرة مؤتلف مع القليل، لا هو رجل بين الرجال وليس له في عالم الصبية مكان. إنه صورة عن بسطاء تكسوا في زوايا بيروت، نسيوا عبق الريف وأخطأوا عطر المدينة. تكشف الحرب حين تصع الريفي على أعتاب «سادة الحرب» عن ثقل حصاره وعن سديم الحرب في مدينة هجينة، تهمش من يقول بـ «فضيلة الأجزاء»، وتستذنب المهوورين.

يتلو الطبقة الأولى، التي تسوي المهوور بغيره من المهوورين، طبقة لاحقة، تذيب لحوال «ذكر» مكبوت إلى تخوم المرض. قامة قليلة وشعر كستنائي وحضور ممسوح، لا هو بالذكر الذي اشتدت ذكورته وخالط الأنثى، ولا هو بالأنثى التي استنامت للذكر. صورة لخرى عن وضعه الاجتماعي، الذي يضعه داخل بيروت وخارجها. فهو في بيروت مكاناً، دون أن يكون فيها إقامة، ففي المدينة رعب محتجب يهمش «الغرياء». يلغي الريفي المغترب فيه معنى المواطن، وينفي عنه الكبت صفة الذكورة. إنه المواطن الذي لجأت مواطنته في الذكر المؤجل المذكورة، عليه أن يداري جسده في انتظار «الوطن القادم». والوطن السعيد المنتظر هو الحرب، التي وضعت في الكتفين الضيقين منكبين واسعين. ودفعت «المواطن السعيد» إلى اغتصاب جوارته دون عقاب. إنه الذكر الذي حررت «البنديقية» ذكورته وهزمت جوارته

المستضعفة، مصيراً الجنس عدواناً والعدوان فعلاً «جنسياً».

يظهر «خليل»، في مستوى أول، إنساناً مقهوراً تحرر خطأ، وفي مستوى ثان، ذكراً مكبوتاً أيقظ العنف غريزته الهاربة. غير أن هذين المستويين وجهان خارجيان لمستوى أكثر عمقاً ودلالة هو: الإنسان - الخنثى. في لطفه المسالم ما يوحي بأنثى وفي رفته الصامته ما ينفي الذكر. مخلوق هجين، أضاع الذكر الذي لم يكُنْه وأخطأ الأنثى التي لم تستقر فيه. فيه من الأنوثة ما يلتبس برجولة مؤجلة ومن الذكورة ما يتأخم أنوثة مقنعة. موزع هو على اتجاهين غائمين وعلى رغبتين ضاببتين،

يقمع فيه الذكر الأنثى وتصمت وتجاهبه فيه الأنثى الذكر ويسكت. ولهذا يلتف الإنسان - الخنثى، الليذي يجاوز العشريين، على ذاته المضطربة، ليكون «دجاجة عجوزاً» و«عانساً» و«أرملة مهجورة»، وجسداً متوتراً يكفني بأحلام رطبة يكون فيها ذكراً وأنثى في آن.

عاش الإنسان - الخنثى تناقضاته موزعاً على اتجاهات متعددة إلى أن جاءت الحرب ووجدته، غداً ذكراً، وآية ذكورته اغتصاب جوارته، التي

عادت من المنفى إلى «الوطن». وأصبح «رجلاً»، ويرهان رجولته كتفان عريضان وشاربان كثيفان. فارق حرمانه وصار منعماً، ودليل نعمته سيارة و«مرافق» و«جواكيت جادي بني اللون». ولادة جديدة متكاملة الأجزاء، نقلته من المراهقة الطويلة إلى الرجولة، ومن الجنس الملتبس إلى الذكورة الواضحة، ومن حي فقير إلى «أعلى»، يخالط فيه «سادة الحرب»، ويمسي «أخاً» جديداً. ليس غريباً، والحالة هذه، أن يتخلص «الواليد» من تمازج الحب والكراهية، الذي وسم علاقته مع «صديقيه القتيلين»، وأن ينطق لتساقه الجديد بكرهية نقية لا أخلاط فيها، كما لو كان «موت الجميل» قد محا فيه عجزه القديم، وبعثه صلباً قوياً، يقف فوق القبور ولا يراها.

يحقق مجاز الإنسان - الخنثى، في رواية «حجر الضحك»، وظائف ثلاث: فهو، أولاً، المجال الدلالي الذي يتطور فيه الفعل الروائي، منتقلاً من الخنوثة العاطلة إلى «الاغتصاب المخنث» كاشفاً عن معنى الحرب وطبيعية

يعبر المجاز الفني، الذي خلقته هدى بركات، عن تصور روائي فوعي، عناصره ثقافة راقية وتجربة بعيدة عن التذهين واجتهاد رهيف

حيث القصف يستولد الضحك، والضحك يستقدم القصف، والقصف والضحك يرميان بالفضيلة إلى جهنم. السؤال الذي يُطرح، في النهاية، على الرواية هو التالي: ما هو الزمن التاريخي الذي يضطرب فيه بشريتناقتلون يستكليون لحظة ويستذنبون في لحظة تالية؟ أو ما هو الشكل التاريخي في مدينة تبذلها الحرب إلى غاب بشري يلتهم قوئه ضعيفه؟ يأتي الجواب البسيط من معطف «حرب السنيتين» الشهيرة وما تلاها. غير أن الرواية تسخر من «السنيتين» وهي ترجع وراء إلى الأمتاذ القديم الذي يكره الضحك. وقد يقترح جواب آخر مجاز: الاغتصاب، الذي يعني السياسة والثقافة والقانون والمواطنة، أي كل ما تقول به الحداثة الاجتماعية التي عرفتها المجتمعات الحديثة. يعترف الجواب، وهو «ثقافي»، عن بقصه منذ البداية. لأنه يراصف المقولات ولا يسأل عن تاريخها. واقع الأمر، أن للتاريخ الحقيقي، الذي انتهت الرواية إليه، قاتم في مجاز الإنسان - الخنثى، الذي يتقهقر وراء كلما اعتقد التقدم إلى الأمام. إنه بنية تاريخية معوقة، تضع الزمن الحديث في أطر اجتماعية لا حدائة فيها، منتهية إلى حدائة الموضوع وتقليدية البنية، أي إلى زمن تاريخي هجين، يفصل بين اللغة ومواضيعها، وبين المواضيع واستعمالاتها. تفكك اللغة المقعرة المدرسة الحديثة، ويبدأ الوعي الريفي الثقافة الجامعية، وتحوي إيديولوجيا المرتبة السياسية ومعنى الحزب السياسي. ولعل هذا التراصف الهجين، الذي تبتلع فيه البنية المسيطرة مواضيعها الجديدة، هو الذي يطلق لغة هجينة، تخطئ المعنى أو تغتاله، كأن يكون «المراقق» إشارة سياسية، وأن يكون الصعود إلى «فوق» عملاً «ثورياً» لصالح «الجماهير يتراءى» في الحالات جميعاً، زمن تاريخي هجين، لا يفارق القديم الذي يقيد، ولا يلتقي بالحديث الذي ينتسب إليه. لهذا كان المثقف الريفي إنساناً - خنثى، قيل أن تروؤسه الحرب، وبقي كما كان بعد أن أصبح «زعيماً»، عندما ساوى بين الذكور والاعتصاب، وبين الذكور المغتصبة والرجولة السياسية. لم يكن سواً في جسده القديم، ولم يخذ سواً في جسده الجديد، الذي دشّن ولادته السعيدة بفعل مريض هو: الاغتصاب.

المادة البشرية، التي أنتجت الحرب وأعادت الحرب إنتاجها، وهو، ثانياً، أداة فنية مطابقة، تبني زمن الحرب بما هو زمن مأساوي وساخر في آن، ذلك أن من ولد معطوياً يتجاوز ذاته بما يوطن العطب ويؤمن له الثبات، وهو، ثالثاً، البنية الزمنية الملتبسة، التي تفتح الحاضر على غيره من الأزمنة، وتضع في الأزمنة المحتملة عطياً جوهرياً. ولعل يؤس الحاضر، الذي يحتضن «منكبين عريضين» يثيران السخرية، هو ما ربط للتلميذ الخائب بمعلم قديم لا يقل خيبة، وربط المعلم التقليدي ببلاغة قديمة تستحق الهجاء، في صفحة لامعة من صفحات لامعة كثيرة، تكتب هدى بركات ساخرة من المدرسة التقليدية: «رئت الأستاذ مقبل على كتفه عابساً يعينين خنثيتين... أنت شيء آخر يا خليل، سوف يكون لك شأن، تذكر كلامي حين يتذكر كلامه يفكر أن الجيد قد قنط لا أحد لجنحة الحزب المتكاثرة ما قتله هو نظارته السمكية التي لم يعد في ذاكرة خليل غيرها. وبين أن يكون التاريخ شحداً قوياً للمخيلة في التكميلي الأول، لو أن يكون لفظاً للغة مقعرة في الثمانوي الأول قعد خليل.. يضحك مع الحص للوطني. ص: ١٣٤ - ١٣٥». ترتد الخنثوة إلى الوراء مستحضرة معلماً معطوياً ينهي عن الضحك ويحتفي برجولة اللغة، ويقمع المعيش ويزهو بالحكايات. أفرغ «التلميذ للنجيب» عقله من الضحك واللعقل والأنونة، واستبقى رجولة اللغة المقعرة، التي تستولد من «إيديولوجيا الثورة» الجاكت الجدي، ومن مبادئ الحزب أصول الاغتصاب المنتظم. يعبر المجاز الفني، الذي خلقته هدى بركات، عن تصور روائي نوعي، عناصره ثقافة راقية وتجربة بعيدة عن التذمين واجتهاد رهيف، يسائل «الممكن للروائي»، ويأتي بإجابات فنية، تسخف التقليدي وتفضح فراغه المتناجج.

تنغلق رواية هدى بركات على فضاء مشبع بالفقد والخواء. فلا شيء يرجى من زمن اغتصاب الأخلاق واللغة وتمسك بـ «جاكت جدي» أنيق. تنهي الرواية حديثها بالكلمات التالية: «كم تغيرت منذ وضعتك في الصفحات الأولى، صرت تعرف أكثر مني. للكيمياء حجر الضحك». تتأسس الرواية على «البطل»، الذي أشفقت عليه في بداية الحكاية، بعد أن تمرد عليها وانغمس في ضحك المدينة.



المختلفة.

يحقق الإنسان المبتور، في الرواية الأولى، هجنته الكاملة في أكثر من انتقال: ينتقل من هامش الحرب إلى مركزها، من عالم المهمشين إلى بيوت «سادة الحرب»، من حيز الحب والمودة إلى الحقد والكراهية، من أطراف الصمت للحزين والايتمام المتلغم إلى الضحك المغتصب والنيرة الصارخة، من قامة مراهقة إلى كتفين لا تعوزهما الرجولة والاتساع... تأخذ الوقائع والإشارات، في «أهل الهوى»، دلالات مغايرة: ينأى «أهل الهوى» عن حرب لا أسوار لها إلى «مستشفى» محدود المساحة واضح الأسوار، يغادرون المجتمع إلى مكان نظيف يسكنه أفراد، يفارقون الكراهية إلى أثير التأمل والانفصال، يتركبون أجسادهم «الاجتماعية» الغليظة إلى أجسام رقيقة متعبة، ويرمون بأنفسهم في ضحك معابث، لا مخالف له ولا أظافر.

تبدأ هدى بركات روايتها الأولى بالشاذ - العادي، الذي يحسن الصمت لا إطلاق الرصاص، وتحفظ بروايتها الثانية بالشاذ - المختلف، الذي أطفه العشق وأطف غيره عشقاً كأنها، فيما تختار، تسائل مجتمعاً يضمن بالسوي ولا يضمن غيره، مخبراً عن عطب لا شفاء منه. ففي مقابل «خليل»، الذي افتقد الأنوثة السوية وأخطأ للرجولة الحقيقية، يقف إنسان آخر، ترعاه أخته العانس، متباطئ كسول يميل إلى العزلة ويحتفظ بطفولة متأخرة. يفقد الأول في الحرب روحه ويصير جسداً قاتلاً، وتختلس الحرب من الثاني جسده وتصيره روحاً هادئة. وبينما يهجر الأول بيئته ويصعد إلى «فوق» اجتماعي مقتصب، يتحدر الثاني من المجتمع ويقف أمام أبواب السماء. يحكي الطرقتان هشاشة الوجود الاجتماعي، الذي تختبره الحرب وتعين ماله. مع ذلك، فإن بين الاثنين ما يميزهما من بعضهما تمييزاً واضحاً لا مزيد عليه. فالأول له اسم يشاركه فيه غيره، يجعله قائماً في ذاته وخارجها، وفي قدره وأقدار غيره، والثاني لا اسم له، لأن في عشقه المبرح ما يجعله حالة خاصة، كما لو كان «العاشق» اسمه الوحيد. يعانق «أهل الهوى» مصائبهم الفاجعة ويمحون الأسماء، لأن اسمهم الحقيقي مكتوب في القدر القريب الذي سقط عليهم، وتمسكوا به حتى النهاية.

يفصح الاسم العادي عن «إنسان»، يعرفه اسمه الذي لا يعرف شيئاً، ذلك أن الإنسان محصلة لما اختار وفعل. يترجم الاسم استبداد الموروث، الذي يخلق الإنسان قبل أن تخلقه أفعاله، ويربط بين المسمى وآخرين يغيرونه وقد يجسد مقارفة ساخرة تفصل بين الاسم والمسمى، كأن يكون «خليل»، وهو الصديق لفة، عدواً لغيره من البشر. لهذا اصطدم العاشق الولهان رومي، وهو يقدم نفسه إلى معشوقته جولبيت، باسمه الموروث عن عائلته وأبيه، مهنياً النفس برغبة حارقة، يهجس بها عشاق آخرون، بأن تعرفه جولبيت دون أن تحتاج إلى اسمه فعشقه في عينيه، ويعين للعشاق ترهد بالأسماء. لا تلتبس حكاية العاشق بحكايات غيره، منذ أن أصبح المعشوق عالمة واعتكف عن عوالم الآخرين. ومن هنا العشق يولد كياناً فريداً، يجعل العيون أسماء، ويضع «أهل الهوى» في عالم مقارق، يقترب عن العوالم الأخرى. يسرد العاشق في رواية هدى بركات حكايته ولا يصرح باسمه، مصرحاً بما تقصّر عنه الأسماء، التي تؤذيه.

تفتتح «أهل الهوى»، في مستواها المعيطر، على العاشق الذي اختبر الغرام والكلف والتتيم، واستقر في هواء الهوى، متوسداً مأساة لا يفهمها إلا هو. عشقٌ يجعله المتحارمون والمفتيطون بأسمائهم، إذ الإنسان يفتي بغيره ويذوب فيه، فلا قراق يبدد الروح، ولا انفصال يفضي إلى الجحيم. يمتزج العاشق بالمعشوق امتزاج الماء بالماء، فلا سبيل إلى تخليصه وخلصه، إلا يموت رحيم أو يجنون تبرأت منه الرحمة. فهو المولء والمدلء للحيران، الذي أصابته لعنة مباركة واستبدت به رغبة قاتلة، يعبدها. كأن في العشق المبرح، الذي يصرح به «أهل الهوى»، خطيئة أولى، استيقظت في العاشق وردته إلى ولادة أولى، لا تلتبس بغيرها من الولادات.

يرد العاشق، الذي استيقظ فيه لغز الوجود، إلى نبل خالص، يخلع ذاته الأولى ويلبس لوعة العشق ويرتاح إلى «بيت الجنون»، فهو أسير عشق قيوده، وأخذ استعذب الانقياد، وتمررد على «الجنون اليومي»، وإنسان - أعلى ينطق بلغة لا يدركها غيره. شيء قريب مما قاله نيتشه في «العلم الجدل»: «ما الذي يمنح الذبل؟... إن ما يمنح الذبل لكائن، هو أن الهوى الذي يعتمل فيه متميز، دون أن يدري



هو شيئاً عن تميزه: إنه استعمال معيار نادرو فريده، ضرب من الجنون في الشعور بحرارة أشياء تبقى باردة لكل الآخرين، إنه الحدس بقيم لم يبتكر لها بعد ميزان، إنه التضحية، التي تقدم على مذبح إله مجهول، إنه البسالة دون طموح إلى تكريم!.. تضيء كلمات نيتشه، ربما، أحوال العاشق في «أهل الهوى»، وتضيء الإشكال الفكري الذي وضعته هدى بركات في روايتها. يواجه «أهل الهوى» بطولة الأجداد الزائفة ببطولة الروح، ويجابهون «سحارياً» ينتظر التكريم بـ «عاشق» لا يفكر بالتكريم ولا يلتفت إليه.

يعيش «أهل الهوى» العاطفة المشبوبة، التي تتحدث عن «الألم والمرض والعذاب والتعاسة»، وعن «جنون مبارك»، يختلط بالتصوف وينفتح على حكمة جديدة. حين يتحدث العاشق عن ذاته ومعشوقه يقول: «نرى أنفسنا الآن ونرى الحزن على أنفسنا تلك الشفقة المقرونة بشجاعة وستويسية الخالدين، ستويسية زينون الرواقي». ص: ٥٠. يستلهم العاشق من الحكمة الرواقية الجنون الذي حذرت منه، يوسع فضائلها ويجعلها أكثر رحابة، ذلك أن الحكيم الرواقي يجذب إلى هدوء الروح، وينفر مما يكدر عالمه الداخلي، مؤمناً بأن العاطفة تعارض العقل والفعل الحكيم. إن العاشق تقيض الحكيم، أو أنه حكيم من لون مختلف، يلتمس هدأة الروح في تمزيقها. وعلى الرغم من إشارة الرواية إلى فلسفة قديمة، تتصالح مع «إله معلوم»، فإن «أهل الهوى» يجسدون عاطفة متحررة من الأزمنة، عاطفة نبيلة خالقة، مأخوذة بالتضحية وعنق الاختلاف واحتقار العقل الحسوب. تضع هدى بركات «العشوق» في زمن الحرب، وفي زمن روحي طليق، يحتضن زينون الرواقي والمعذبين في مجتمعات الحداثة الزائفة، مبتعدة عن فكرة «العاطفة الحديثة»، التي قال بها إريش أويرباخ ذات مرة.

ولعل العاطفة المؤسسة على «جنون مبارك» هي التي تملئ على العاشق أن يقتل المعشوق، وأن يقتل معه كابوس الزمن والتحول. يلغي القتل كابوس الانفصال ويحقق اندماجاً نهائياً، لا انفصال بعده. إنه تلك الولادة الدامية، التي قدم بين طرفين في زمن توقف عن الحركة، شرب فيه العاشق روح المعشوق، ودخل إلى زمن من أتير:

«عرفت حين قتلتها ورأيت أني قتلتها، أني شربت روحها. أني شربت ملاكها قصار في...». تقول الرواية عن العاشق الذي قتل فأكتمل عشقه: «لا تثبت الملكية إلا في كمالها. في وحدتها وتماسكها. ما يكون جزءاً من انفراط وانكسار وتفتت، لا يكون لأحد...». يقول العاشق، الذي طرق أبواب المتصوفة. تعشق العين إنساناً يراه آخرون، وتتأذى الروح مرتين، فما تراه يراه غيرها، وبينها وبين من تعشق مسافة، والقتل يرضي روح العاشق ويلغي المسافة. إنه جدل الرغبة التي لا تعقل حدودها، إذ المعشوق امتداد عضوي للعاشق، يذيبه في ذاته، ويخلق من «الماء الجديد» مطلقاً واحداً، ويقيناً بالامتلاك ثمنه الجنون. يعيش العاشق الذي أراحه القتل، توتراً مزدوجاً، يشده إلى جسد المحبوب وتعمة الوصال، ويشده أكثر إلى إذابة المحبوب في داخله، والتخلص من عبء وجوده الخارجي، إنه مهاجم من الآخر، الذي يتأبى عليه، ومهاجم من رغبته المتشوقة إلى الامتلاك. فالإنسان كائن راغب في كون غامض يعارض رغبته، وكائن مغامر العاطفة مغامرته الأولى، تجعل منه مهاجماً لغيره ومهاجماً من غيره، ومقاوماً لغيره ومقاوماً من غيره. والعاشق في «أهل الهوى» يقاوم رغبته في المعشوق ويقاوم المعشوق الذي يثير فيه الرغبة، إلى أن تهزمه رغبته ويقتل المعشوق، ليمتلكه ويمتزج فيه. ومأساة العاشق أن دواءه خارج، ومأساة العاشق الكلي أنه لا يستطيع الانفصال عن المعشوق أبداً، فيضعه داخله ويحظى براحة عميقة، لا راحة بعدها.

يطل العاشق المتحقق من «صخرته العالية» على مجتمع قوّضته الكرامية. يقوم في المستوى المسيطر مستوى آخر، يضيئه ويترجمه ويتبادلان التأويل. بعد الجنون العاشق المفرد، وقبله، يأتي جنون الحرب الجماعي، وبعد قتل نبيل يلغي الانفصال، يأتي «قتل على الهوية»، يتنازع في الانفصال المتجدد. تضع الرواية «أهل الهوى» في زمن «أهل الحرب» يتقاسمان القتل ولا يلتقيان. بينهما انفصال متوالد، يعزل البراءة والعفوية عن الدنس والحسبان المميت. ويسبب انفصال لا يكف عن التمدد والاتساع، يذهب العاشق إلى أقداره وحيداً، مشجعاً بأطياف الحبيب الذي «شربه»، ويغوص المجتمع

المتحارب في مياه الكراهية.

يتكشف الفرق بين العشق القاتل والقتل العشوائي في الفرق بين «المدينة»، التي تدور فيها «رعية الله الحرة المختارة»، و«المستشفى» الذي «يقيد» العاشق ويعزله عن غيره. تمشي المدينة حرة وتعتقل ما عداها، فجنونها المعمم ألغى معنى الجنون، وقرض «قانوننا» ينكره «المجنون» ويقبل بـ«نقيضه». مدينة حرة، تتحصن بجنونها الجماعي، تفصل بين السوي والشائه والعادي والمرضى والنظام والسديم، وبين المسموح والمنعرج. وممنوعها على صورتها، يتضمن الحب والتضحية والبراءة، ومسموحها أكثر غرابة، يمتد من القصف العشوائي إلى «القتل على الهوية». يعارض القاتل

– الحكيم المجتمع المجنون ويتأى ملتجئاً جنونه المختلف، ويواجه المستشفى التنظيف للمدينة الملوثة مدثراً بالنقاء والحكمة. لا وصال بينهما ولا اتصال إلا ما أملته ضرورة عمياء تعلن عن لقاءها المستحيل. تصل بينهما الإشارات وتفصل بينهما المواضع، لأن في أحدهما ما يملئ القانون وفي الآخر ما لا يلتفت إليه. لذلك تخطئ المدينة في التعرف على أسباب جنون العاشق، ويذهب الأخير بـ«أخته» ويكره كلمة المجتمع. لكل جنونه، وإن كان جنون العاشق لا جنون فيه. حين يتحدث المجنون عن أهل المدينة يقول: «تركوا بيوتهم، وسكنوا هذه الشقق التي كانت مفروشة لاستقبال السياح ورجال الأعمال والقوادين والمومسات، الوطنيات والأجنبيات. انظروا الآن ما أقبحها. غشيل منشور

وأولاد وروائح وصراصير وجرذان... ماذا تفعلون والشورر تسير في الشوارع والأزقة كسيول البراكين. سوف تبادون... أنا المسيح المهدي لن أبقى ولن أنز...». وحين يتحدث عن المستشفى يقول: «واصدفة عجيبة اتفق جميع المتحاربين – مع الرب – على أن يبقى هذا المكان، وهذا المكان فقط، خارج كل أنواع القصف والتدمير، حتى العشوائي منه...». لا تعبر حصانة المستشفى عن احترام «أهل الهوى»، بل عن ثبات قانون الحرب، الذي يحجر على «المتخاذلين»، فلا حرب مهيبة متجددة بلا مستشفى مليء يخبر عن تجدها.

يوحد القتل بين المدينة ومستشفى المجانين ويفصل بينهما في أن. يحقق العاشق في القتل تجربة روحية باهظة، تدمه بولادة جديدة، تقله من السديم إلى الصفاء. «إن جسمي يؤلمني حين يهدأ كثيراً»، يقول في طور من تجربته. في القول ما يهذ عن المعايير المألوفة، فهو يستولد الراحة من الاضطراب والألم من الهدوء، ويقدم الفرق بين البراءة والندس: «شوان القاعدة هو عذاب القاعدة الأقصى... لأن القاعدة ليست لمن يموت عشقاً لمن يموت من عذابه وشوقه للخفة والضوء وخيال الحبيب. وعذاب القاعدة نحن: الثقيلو الأحمال، المجانين، قديسو الفوسفور، الكلاب المسعورة، العشاق، والقتلة الفاشلون...».

يظهر للعاشق في مجتمع الكراهية شواناً، ويتعين

«خارج» المجتمع شهيداً حقيقياً، ويتحدد المحارب – القاعدة بطلاً، وشهيداً لا شوان فيه. ليس في الشهيد – القاعدة ما يصله بشهيد – الشوان، ولا في قاعدة الشهيد ما يرضي شهيداً كسر القاعدة، وليس في شذوذ القتل الفاشلين ما يطمئن قواعد القتل الصائب والشهداء الذين يطبقون القاعدة. تحضر مأساة الاسم، التي اشتكى منها روميو، مرة أخرى: فإذا كان الشهيد من استضاء بروحه وضحى بها زاهداً بالأضواء الخارجية، فإن شهيداً احتفى بالأضواء الخارجية قبل «فعل الشهادة» بحاجة إلى تعريف آخر. لا ينتظر العاشق الشهيد التكريم ولا يهجس به، رغبته الحقيقية تكريمه الوحيد، ونقيضه «أحد قديسي الفيديو»، الذي تلتقط الكاميرا صوراً لوجهه وروحه، تقول

الرواية. يخلع العاشق اسمه ويمضي إلى تجربته، ويترد الاسم مقتوناً بالامتزاج بغيره، ويهتدي بأضواء لا أسماء لها: «أقوم الآن عن الصخرة وأمشي أمشي خفيفاً طائراً. أفتح ذراعي كيوحنا وأغني. ويخرج ذهب كثير من فمي. وأغني مبشراً باسم الرب الذي عرفته. والرب الذي لامست وعانقت...». تتساقط الأسماء التي تتلمسها الحواس، وتبقى أسماء تضيء الروح، أيقها العشق المحض والرب الرحيم والنشوة التي أثمرها الجنون المبارك... فرق شاسع بين شهيد كفته النور الإلهي، وآخر امتصه شريط الفيديو وتبدد في الإعلان.

إن العاشق في «أهل الهوى»، الذي ينته هدى بركات بمواد أزمنة مختلفة، وأحسنت خلقه إلى تخوم الفتنة، صورة عن معذب اهتدى ينار مقدسة، والنقى بالقدسين، الذين لم يقرأ كلامهم، وقاسمهم، طليقاً، إشارات الاختيار المضني وماله المتير

يفضي العشق إلى القتل، والعشق القاتل إلى الجنون، وحنون العشق القاتل إلى دروب القديسين، الذين «دفتوا» أجسادهم وأمنوا بديمومة الروح. «ثم عرفت أن الرب لم يتخل عني». يقول القديس الوليد، الذي يستبطن تجربة قديسين، سبقوه. تأتي هذأة الروح عن تجربة استعادت تجربة القديسين، قبل أن تستظهر كلامهم، فاستظهار الكلام المقدس لا يقود إلى الجنة. إنه العناق العريب بين النشوة والعذاب، وثقل الأسئلة وتجلي الإجابة، وألم الجرح وأطياف الشفاء، بل أنه مرارة العلقم وحلاوة آثاره، بلغة القديسين المتوارثة. والقديس، الذي تصادت قني روحه أرواح تراءت له، يطرد عالمه الخارجي ويستقدمه، يعاني

منه ويتنصر عليه، يدخل العالم ويخرج منه، لأن نهار البشر ليل الحكيم، ونعيم الشواند جحيم القاعدة. إن العاشق في «أهل الهوى»، الذي بنته هدى بركات بمواد أزمانه مختلفة، وأحسن خلقه إلى تخوم الفتنة، صورة عن معذب امتدى بنار مقدسة، والتقى بالقديسين، الذين لم يقرأ كلامهم، وقاسمهم، طليقاً، إشارات الاختبار المضمني ومآله المنير. فهذا المتيم المحسوس القائد الاسم، جرقته صدفية ما هي بالصدفة، واستفاق علي جروح وقروح ومعصم مكسور وذاكرة مضبغة، فاعتكف مقمرداً ثم استسلم راضياً، فشديد الرضا والقناعة والصقاء. وآية المسار، المنسوج من الوقائع والإشارات، مكان قوامه المواضيع والرموز هو: المستشفى - اللير، الذي يرمم جسداً مهدوماً، تستيقظ فيه روح مزهرة، أو يوقظ روحاً غافية تعالج جسداً متهدماً، كأن في مغالبة الجسد فوق مكان عامر بالرموز المقدسة ما يوقظ «عيناه»، كانت غافية.

تبدأ التجربة، التي عاشها عاشق رأى بقلبه غيره، بحدث ثقيل غير متوقع، شاءته «الصدفة»، وتنتهي بما ينصر القلب والصدفة الغريبة. يقع من لا اسم له في العشق وقتل المشوق والأسر والعذاب، ويصل وحيداً إلى «بيت الجنون»، ينتظر زيارة أخت عانس، تكف عن زيارته لاحقاً. يعيش الوحدة والفقد والعذاب، إلى أن يرى، بعد المعاناة، ضوءاً، يمهده بروح صافية لا تكره أحداً. درب غريب، يمتد من العذاب إلى الله، تهزم فيه الروح والجسد،

وإنسان الحب إنسان الحرب، والمسيح - الإنسان الملك الممجّد. يصدر الانتصار عن افتداء الروح بعذاب الروح، وتوليد الراحة من نار العذاب يحاكي هذا المسار مسار القديسين ومأساة السيد المسيح المنتصرة، الذي حدث عنه أويرياخ في كتابه: «عيادة العواطف»: «يندهش كثيرون من أن القديسين تحملوا عذاباً عظيماً بطمأنينة وهدهد. ومن يشأ أن يصل بهذه الدهشة إلى منتهاهما، عليه أن يدرك أن القديسين يسكنهم حماس عظيم، وأنهم يقدون يسوع المسيح بحب كبير»، «أيتها الروح، إن أحببت جسداً فلا تحبي جسداً غير جسد المسيح، الذي ضحى بذاته على مذبح الصليب...». «ففي التأمل المستمر لعاطفة السيد المسيح ما يرتقي بالروح...». لهذا،

يتحرر «العاشق» من جسد المرأة، التي قتلها، وينصرف إلى «جسد» آخر... «ثم عرفت أن الرب لم يتخل عني»، يقول القديس الجديد. يقوده الاختبار الواقعي - الرمزي من حب إلى حب، ومن قواد إلى آخر، ويستيقظ شهيداً. كأن العاطفة، التي لوعته وصهرته واستولدت، درب إلى «فكر صاح لا ضحالة فيه»، كما يقول باسكال. غير أن في القداصة للمتحقة ما يسقر عن غربة لا تنتهي: خرج العاشق في البدء على مجتمع أدمن الكرامية، وخرج في النهاية من جسده إلى جسد آخر، وبقي في الصالين غريباً: «قلت للطبيب يوماً بآني قد أشفى. ويأتي أعرف علامة شفائي، وهي أن أستطيع السير معضم العينين في المستشفى أو حتى في الحديقة دون أن أصطدم بشيء أن بأحد. وأن أستطيع أن أرى حدود الأشياء لا الأشياء، وحركة الناس لا الناس، وأن أحسن التجنب...». يعطي العاشق، الذي غدا قديساً، قوله في صفحة الرواية الأخيرة، مؤكداً انتقاله إلى عالم آخر، يكون فيه مع «البشر» ولا يكون منه، يرى حركتهم بقلبه دون سواه، لأن في حركتهم ما يستدعي الله وحده ويصرف البشر. جاء في كتاب أندرية جراير «أصول علم الجمال القروسطي» ما يلي: «إن أردت أن تعرف الله، يقول القديس بازيل (القرن الرابع) افصل ذاتك عن جسدك وعن الحواس الإنسانية، اهجر الأرض، الحيص الهواء، اترك ساعات وإيقاع الزمن المعلوم، اصعد فوق الأثير والنجوم،

ينتظر زيارة أخت عانس، تكف عن زيارته لاحقاً. يعيش الوحدة والفقد والعذاب، إلى أن يرى، بعد المعاناة، ضوءاً، يمهده بروح صافية لا تكره أحداً

بكل جمال وعظمة وروعة الهدوء والحركة اللذين يضبطان العلاقات بين النجوم، اخترق يفكر ك السماء، وعندما تصل إلى ما فوقها، تأمل بالفكر وحده الجمال الموجود هناك...». يرى الفكر، الذي تحرر من العالم الحسي، إلى الله ويراه، ويعرف أن السماء المرئية خادعة، وأن السماء الحقيقية تقع على تخوم الفكر، وأن أحوال البشر حركتهم، التي يراها الفكر دون غيره شقي القديس، الذي كان قاتلاً، حين انفصل عن حواسه، خلغ جسده واكتفى بفكره. انفصل عن الإنسان الذي كانه، وعن آخرين انفصلوا عنه. مات في جسد قديم وبعث في فكر جديد، ونما فوقه نسيان لا يورقه.

يعيش «أهل الهوى» عزلة، هي عزلة الحب والبراءة عن الكراهية والدنس. لهذا يشير القديس إلى «تخوم الفكر» وإلى مجتمع ينكر القديسين ويجير عليهم. يتكشف معنى الحرب في عبادة الكراهية، وتكشف عبادة الكراهية عن مجتمع تحرر من المقدسات، واستراح في «زمن وثني» أنيق الملابس وحديث الأسلحة. جابهت الرواية، على مستوى المعنى، تضامن الجنون الجماعي القاتل بعزلة العشق

الجنون المغلقة، وأعادت صياغة العزلة، على مستوى التقنية، بالمونولوج الداخلي المفتوح، إذ العاشق يبوح كما شاء، ولا يحدث أحدًا. والمونولوج، الذي يفتح الرواية ويخلقها، يحقق وظائف ثلاثة، تنتج معنى عالي للكثافة: يخبر، أولاً، عن مجتمع مأزوم شديد الاضطراب، يقبل بالقتل ولا يرضى بالحوار، ويؤكد، ثانياً، عزلة المؤمن الصادق، الذي هجره الجميع وسقط في عزلة مضيئة، ويؤمن، ثالثاً، لاختلاط الأزمنة المختلفة، فزمن البوح المتوحد حاضر مطلق، تخترقه كل الأزمنة. تفصح تقنية المونولوج الداخلي عن المعنى، فلا يستدفن بكلامه الصامت المفتوح إلا من افتقد من يحاوره، أو افتقد قدرة الكلام مع الآخرين. «المونولوج هو لغة المخدول الذي هجره الإله»، قال لوكاتش الشاب في كتابه «نظرية الرواية»، تعيد هدى بركات صياغة القول بما يوافق زمن المتحارين: «المونولوج هو لغة المخدول الذي هجر مجتمعاً قاتلاً أله ذاته واستغنى عن جميع الآلهة». لهذا ينسحب «العاشق» من المجتمع وعالم الحرب وفضاء

الكفر، ويلوذ بفضاء ضيق - واسع، يفتح فيه على السلام والإيمان وأطياف القديسين.

يفتح المونولوج الداخلي على «وضع إنسان مأزوم»، أضاع ما رغب به، أو لم يلتق به. عاشق يعترف بعشقه، ويعترف بأن عشقه قاذة إلى القتل، ويعترف أن القتل الفاضل أخذ بيده إلى الجنون والحكمة المستقرة. ينسج في مناجاته، التي لا تنتهي، سيرة ذاتية مليئة بالثقوب، ترممها شظايا الكلام المتواتر ولا تستقيم، فهي أثر لليقظة وللغيبوية في آن. ويسبب ذلك، يكون سارد الحكاية هو بطل الحكاية، وتكون أحوال البطل المختلف صورة عن أحوال السارد للمأزوم. يحتجب وراء السارد المأزوم، الذي احتكر الكلام، روائي، يسائل أزمة صماء، أوكل كلاماً إلى غيره وصريح، منذ البدء، أنه يسرد أحوال شرط مأزوم، أيقه متحدث مختلف، لا يتحدث كالأخرين. يظهر موقف الروائي، الذي تلفه الأزمة، في المسافة التي تفصله عن السارد، الذي ينتج حديثاً متقطعاً، قلق المركز، كأن في الواقع ما يستعصي على القول الواضح، فيتوالد القول موزعاً على الوضوح والالتباس. يكون المونولوج الداخلي، في الحاليين، تعبيراً عن واقع، تداعى معناه، تعيد بناءه تقنية أدبية مبدعة، توحد بين الروائي والسارد وتفصل بينهما في آن.

«بعد أن قتلتها، جلست علي صخرة عالية». يبدأ المونولوج «بعد» القتل، الذي لا يصبح «بعد» إلا بعد مسافة زمنية، ذلك أن «ما بعد» الجنون حاضر مطلق، هو مزيج من الأحاسيس الغامضة والذكريات المتناثرة والمشاعر الملتبسة. ما قبل الجنون هو ما قبل الكتابة، وما «بعد» الجنون مستهل «الكتابة المأزومة»، التي عليها أن تنظم ما لا يمكن تنظيمه، وأن تدور حول نفسها طويلاً، كي تروض التشوش المتلاحق وتنتهي إلى نص كلي، يتكشف في توازن الكل واضطراب الأجزاء. تتخلق جمالية الكتابة في تنظيم البوح الذي لا يمكن تنظيمه، أو في العلاقة المحسوسة بين الكلام المشوش والتنظيم الجمالي.

يحيل التنظيم الجمالي على زمنين متداخلين، أحدهما سائب تدور فيه ذاكرة مرهقة تروي حكاية مليئة

واجهت بركات  
الحرب ينتر رفيع  
بالغ الكثافة  
والجمال، ويسارد  
ينضي جنون الحرب  
يجنون الحكمة

«أهل الهوى» عمل روائي يحتشد بكتابة أدبية جوهريّة لا يلتقي بها قارئ الرواية العربيّة إلا نادراً، عمل قاتن غير مألوف، صاغته المعاناة والاجتهاد والموهبة. في «أهل الهوى» كتبت هدى بركات روايةً مغايرة إن لم تكن في سطورها اللامعة: الرواية.

## ٢- ملاحظة عن «حارث المياه»: التشاؤم المكتمل ورخاوة التاريخ:

ساءلت هدى بركات، في «حجر الضحك» التاريخ وهي تسائل «مدرسة رسمية» مدثرة بالبلاغة والتجهم. وفي «أهل الهوى» وضعت المجتمع المتقاتل في مجاز الكفر والإيمان، راجعة إلى تاريخ القيم، الذي تحدّد مقولاته، المرفوضة أو المقبولة، ارتقاء المجتمع وانحطاطه. في عملها الثالث «حارث المياه»، ابتعدت من جديد عما بدأت به، راجعة من تاريخ القيم إلى عالم الفن والجمال.

ينطوي الانتقال على تشاؤم صريح، وعلى كره لليقين وتطير منه. يظهر التشاؤم في التذكير بمبادئ الحب، وبمأساة الإنسان الذي لا يود أن يكون قاتلاً. ويتراءى اللابقيين في الحوار مع الفراغ، دون السقوط فيه. وما «حارث المياه» إلا الإنسان الجميل الذي يبني، وهماً عالمياً جميلاً مسوراً بالخراب. يبني بيتاً يداري به بؤسه ويموت بانسأ، معتقداً أن في جمال «الحريز» ما يصد عنه الأذى ويمتنع عنه الموت. يعد الإيمان، الذي يترك المؤمن مع مناجاته المغلقة، يأتي الفن، الذي يعد الإنسان بألوان كثيرة ويسقط في الرماد. ومع أن في الفن ما يواز الروح، إذ الفن خلق وإبداع وابتكار، فإن فيه ما لا ينصر الروح طويلاً، فبعد الخلق يأتي الاضمحلال، وبعد المبدعين تأتي النار على الإبداع وأهله.

ولعل تطاير اليقين هو ما جعل هدى تصل إلى «تاريخ الفن»، وهو ما دعاها إلى التعامل مع مجاز لطيف رهيف وأمن هو: القماش، الذي يتمتع حواس الإنسان زمنياً، ويسقط في الاضمحلال. لم تكتف السيدة بركات بمجاز قابل للتلف، بل عمّمت قابلية التلف ووسّعت آفاق الاضمحلال. فـ «حارث المياه»، أي المبدع، عقيم يلتحف ببؤسه الذاتي ويموت وحيداً. جاء من أب لا يقل عنه وهنا

بالفجوات، وثانيهما زمني تعاقبي يباطن الأول، يجمع نثار الزمن الأول ويضع فيه المعنى. وعن تفاعل الزمنين تصدر حكاية لها بدلية غائمة، ونهاية واضحة المعنى. بدأت الرواية بجملتها الشهيرة عن القتل والصخرة العالية، وانتهت إلى خاتمة، من صفحة ونصف، تشهد على هدوه الزمن الأخير، الذي لم يبدأ هادئاً أبداً. إنه ترويض الزمن عن طريق اللغة الجمالية، إذ القتل هو اللغة التي تواجهه، وإذ التوية هي اللغة التي رُوّضت الجنون. أنتجت هدى بركات في «أهل الهوى» مسافة مزدوجة، تدلّ على واقع مريض وتبرهن عنه: مسافة أولى قولها سارد ملقات العقل عهدت إليه الروائية بالكلام نيابة عنها، ومسافة ثانية تترجمها «لغة جوهريّة»

تنقّض اللغة التفعيية البسيطة، وتختزل المواضيع إلى لغة شديدة الكثافة. كأن السارد، وهو ينسحب من واقع ينفيه ينسحب من «لغة واقعية» لا تقول شيئاً. تبني بركات، وهي تحتج على الواقع المريض بلغة ليست منه، الرواية على لغة مكتوبة خاصة بها، تتخلق وهي تبحث عن المعنى في واقع افتقد المعنى. وربما تكون هدى، وهي تواجه لغة الحرب بلغة أخرى، قد بلغت باللغة الروائية مستوى شبه فريد. يقول نيتشه: «لما كانت الحرب والدة كل الأشياء الجيدة، فإنها أيضاً والدة كل نثر جيد». واجهت بركات الحرب بنثر رفيع بالغ الكثافة والجمال، ويسارد ينفي جنون الحرب بجنون الحكمة.

نقبت «حجر الضحك» عن معنى التاريخ الاجتماعي بإحالات متعددة، تستدعي المدرسة وتهافت السياسة ورخاوة الثقافة والهوة بين الريف والمدينة. اكتفت هدى في روايتها الثانية بتاريخ ثانوي، هو تاريخ القيم والإيمان، كاشفة عن تشاؤم شديد، لا يطمئن إلى التاريخ ومعناه. فبعد أن لامست، في روايتها الأولى، السلطة السياسية متوسلة «مدرستها»، ساءلت، في روايتها الثانية، مجتمعاً وأمن الأركان، لا يعرف الحب ولا الضحك الصحيح. يتقهقر التصور الروائي من التاريخ الاجتماعي - السياسي إلى التاريخ الأخلاقي، منتهياً إلى مجتمع فقد إيمانه الديني واتخذ من الكراهية ديناً جديداً.

تكتشف الأشياء وصفاتها، وتعيد تخليق ما اكتشفته بطرق جديدة.

من حرب ضارية تقوض مدينة إلى إنسان يلهو بالأقمشة، إلى حواسٍ ابتعدت عن صاحبها، حتى بدت مستقلة أو تكاد. تصل هدى بركات، وهي تحاور العين والملبس والرائحة إلى ذروة رهاقتها، وتعاقد التشاؤم المفتوح أيضاً، لأن كل ما تحاوره مقبل على الزوال. تصل، وهي تساوي بين هشاشة الحرير وأعمدة المدينة، إلى منظور مأساوي للعالم. يساكن فيه للشعر الرواية، وتقاسم فيه الرواية الشعر خصائص كثيرة. ولعل هذا المنظور الشعري، الذي يحرر الرواية من بعض القيود، هو الذي يضع في «حارث المياه» فتنة خاصة، ويهيئها

«دينامية» تحول الرواية إلى نص متنوع وسؤال مبهم، يبحث القارئ عن إجابته في الرواية وفي مقابلة الاضمحلال للواسعة.

ترسم هدى بركات في رواياتها الثلاث مشهد الحرب، من زوايا مختلفة، مشهداً مفزعاً، صاغه تصور أخلاقي، اقترب من اليقين، قبل الحرب، وأقلع عن اليقين، بعد أن غادر «مدينة الحرب»، واستقر في لا مكان.

#### مراجع الدراسة:

- ١- هدى بركات: حجر الفصحى، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.
- أهل الهوى: دار النهار، بيروت، ١٩٩٣.
- حارث المياه: دار النهار، بيروت، ١٩٩٨.
- ٢- أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
- ٣- هيلين باسكال: خواطر للجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ١٩٧٢.
- ٤- نيتشه: العلم الجليل، دار المنتخب العربي، بيروت، ٢٠٠١.
- ٥- الحافظ مقلطاي: الواضع والمبين في تكرر من استشهد من المحبين.
- ٦- A. Grabar: les origines de l'esthétique médiévale. Éds: Macula, paris, 1992.
- ٧- E. Auerbach: le cult des passions. Éds: Macula, paris, 1998.
- ٨- Sites of vision edited by: D. M. Levin, MIT press, 1999 (المقدمة).
- ٩- G. poulet: études sur le temps humains vol: 2, pion, paris, 1962 (الجزء الخاص بيلزاك).

وتداعياً، ومن أم مشبعة بالأوهام والرهافة الفارغة. ولن تكون ذاكرته، التي توقظ عالماً يوحى بالأناقة والتوازن السعيد المحسوب، إلا ذاكرة كاذبة تعوضه عن معيش متقل بالخلل. وحال «حارث المياه»، الذي ينتظر النعمة والازدهار، لا يختلف عن حال «بيروت» في تاريخها الطويل، التي إن استقامت ضريقتها الزلازل، فإن نسيبتها للزلازل اجتاحتها الحروب. تعيش «بيروت» ولا تعيش، لأنها تنتظر أبداً دماراً لا هروب منه.

يلف الاضمحلال الحرير الفاتن وعاشق الحرير ومدينة على البحر، كلما وقفت انحطمت من جديد. إنها جمالية الأقول، التي تحول المعرفة إلى لحظة من أسى، وتبدل

الكتابة إلى فعل حزين، وترى في الحرب ظاهرة طبيعية. طالما أن للاضمحلال بواباته المتعددة. المدينة الحقيقية سراب، و«مملكة القماش» الصغيرة المحوطة بالأطلال سراب آخر لهذا يبني «حارث المياه» في وسط المدينة الخرية بيتاً من سراب، يريحه أياماً معدودة ويسلمه إلى الموت، سراب فوق سراب وخرائب بشرية فوق أسواق خرية، واليقين في لا مكان. وما الكتابة إلا فعل يستجدي اليقين من اللايقين، ذلك أن الكتابة «قماش» آخر، مثلما أن الكاتب «حارث المياه» المختلف، الذي يحمل في ذاكرته أنقاضاً مستترة. هكذا تنفي «جمالية الأقول» الفن، فمادته واهنة وترضى بالزوال. وتندد برخاوة التاريخ، الذي يتكسد ركاباً ثقيلًا، يضمن باليقين ويمنع السعادة عن الإنسان. لا ينجق عن الخراب المعطى إلا خراب لاحق، يعقبه آخر أكثر شدة.

يقول كارل ماركس في «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤»: «إن تشكّل الحواس الخمس هو عمل تاريخ العالم كله من القدم حتى اليوم». رأيت هدى بركات في «حارث المياه» الواقع الدامي وذهبت إلى عالم الحواس، حيث المنظر والملبس والمذاق والرائحة، وانصاعت إلى فتنة الحرير. كان في ذهابها رفض للحاضر وأشياء من اللايقين والضياغ، وكان فيها تنقيب عن الحرية، فالحرية الإنسانية قائمة في الحساسية الإنسانية. فالحواس لا تستقبل فقط ما أعطي لها، بل أنها