وتطور القصة العربية القصيرة

بقلم محمد حافظ دياب

مع ارتعاشات واقع جديد لم تتحدد (بوصلته) بعد وتشابكه ، تتعاقر الاجناس الفنية، تعيد صياغتها مع هذا الواقع، فتختفي اجناس فنية باكملها او تكاد كالرواية والملحمة ، وتتبدى اجناس اخرى اظهرها القصة القصيرة خاصة في استثنائية ظروف حادة كالتي يعيشها الوجدان العربي منذ هزيمة حزيران وحتى اليوم ، تجادلها وتعاطيها وتطاوعها وتوازي او تهز شدها وجذبها التاريخيين .

يقول نجيب محفوظ (*) :

« لم يكن غريبا ان يظهر المسرح قبل الرواية ، وان يختص بتقديم الآلهة وانصاف الآلهة والملوك لا بردون الى اذهان الناس الا من خلال مواقف كبرى مثل الحكم او السلطة او القدر او القانون .. .ومن هنا ايضا كان لا بد للرواية ان ترث المسرح في مرحلة تالية ... تلك المرحلة التي ورثت هؤلاء الآلهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعنيها التي ورثت هؤلاء الالهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعنيها الا حياتها بكل تفاصيلها وبكل شواغلها وهمومها الاقتصادية اليومية .. وعرض هذه الحياة والتعبير عنها هو الذي دفع بالرواية الى ان ترث هذا المسرح القديم العريق .. ومن حضن هذه المرحلة خرج المسرح الواقعي والطبيعي الذي بدا شاحبا الى جوار المسرح القديم بشخوصه وتركيزه الشديد على الانسان والافكار ككل واحد .. »

... ورغم ما يثيره هذا الراي من شهية المناقشة ، حيث ان (تحقيب) الاجناس الفنية على هذه الصورة وطرح كل منها كمواز فني لواقع اجتماعي تاريخي ـ على ما بينهما من علاقة معقدة هي في المحل الاول علاقة ديالكتيكية تأخذ وتعطي ـ يطرح من الاسئلة اكثر مما يلقي من اجابات ، فان قراءة النص السابق في حضور الواقع العربي المعاصر يجعلنا نلقي على انفسنا السؤال المحدد التالي :

ما هو (المعطى القصصي) في مجتمعنا العربي اليوم وبعد نكسة حزيران ؟

من منظور أن « الجرح الحزيراني » قد استطاع ان يحدث اهتزازات كثيرة اكيدة في حركة الجسم العربي تاريخيا واجتماعيا ووجدانيا ، بجانب استطاعة القصة كجنس فني تمثل ادوات بنائية جديدة حيث تبدو في مطاوعتها الفنية الرحبة اكثر تقبلا لهذه الادوات وما استتبع ذلك من درجات هضمها له ، ومع استيعابها ـ عبر رحلتها لزاد حضاري يؤلف قرابة قرن من التجارب المثيرة في عوالم الموسيقى والفنون التشكيلية واللغة السينمائية والتكنولوجيا والفلسفة وعلم النفس وضعت ملامحها فوقها ـ رغم ان القصة لم تكن وحدها التي استطاعت ان ترث من ملامح هذا الزاد ، بل ان الفنون على اطلاقها تقاسمته ـ فان نصيب القصة العربية القصيرة منه يبدو اكثر من غيرها في تقبله .

ولم يكن مصادفة بالتالي ، ان استطاعت القصة فرض نفسها في ظروف ما بعد حزيران ، تلك الظروف التي امكنها بمفاعلتها في الجسم العربي ان تحدث ذبذباتها واهتزازاتها كرد فعل من ناحية وكمحاولة لتجاوز مضاعفاتها من ناحية اخرى . وبالمقابل ، فان القصة امتلكت برحابتها قدرة التقاط هذه الذبذبات في حركتها وتلاميحها وحالاتها .

يزيد من تاكيد هذه الحالة انه ـ ومع القصة ـ يمكننا تلمح تغاير اوضح في تفجر مناخ وادوات بنائية جديدة ومتكاثرة عبر نماذجها منذ بدء الستينات ، وبالاوضح بعد هزيمة حزيران ، هذا المناخ وتلك الادوات التي لم تستطع القصة قبل ذلك احتواءهما بوسائلها التقليدية وحيث لم يعد بالتالي في مستطاعها ـ في حضور تحديات اللحظة الآنية ـ احتواء ثرائهما وغناهما . وقد لوحظ ذلك في رد فعل الجيل القصصي الشاب بالذات ضد كل مسلمات القصة التقليدية وضد التعلق المدرسي (بمقاسات) بنائية جاهزة لها .

ان السنوات الخمس الاخيرة من التجارب المثيرة في القصة ، تضع بين ايدينا رصيدا ضخما لهذا الفن ، خاضها بالاخص قصاصون شبان في كل انحاء الوطن العربي مثل سليمان فياض وزكريا تامر وزهير الشايب وابو بكر الهدفي وجمال الغيطاني واحمد خلف وغالب هلسا وعبد الحكيم قاسم ومحمد البساطي وغانم الدباغ وامبل حبيبي ونعمان مجيد وغيرهم . وهذا الرصيد المضاف الى خريطة القصة القصيرة ، يمكن ان يعطي ـ بتراكمه الكمي ـ طريقا الى تحديد مشكلاتها النوعية . وان يكن هو نفسه عنصرا من عناصر مشكلاتها المتشابكة .

وعلى الرغم من ان تحديد هذه المشكلات يعتبر ـ في استثنائية الواقع العربي الحالي وباطرادية التجارب القصصية ـ عملية معقدة ، خاصة مع تعدد اتجاهات هذه التجارب ، فانه من الممكن بشيء من

(*) من حديث مع نجيب محفوظ نشر بالعدد الخاص عنه في مجلة الهلال ـ فبراير ١٩٧٠.

الحذر او بكثير منه ، ان نصل الى شبه استقراءات معينة .

فمن ناحية ، نستطيع القول بان اختلافات او تغيرات العلاقة المتبادلة بين القصة كمعطى فوقي وبين الواقع المشحون كمعطى تحتي ، يمثل احد وجهي هذه المشكلات ، ومن ناحية اخرى ، فان تغاير ادواتها البنائية يمثل الوجه الاخر لكنه عند التحليل النهائي ، نجد ان عمليات التغاير هذه تشمل كليهما ـ العلاقات والادوات البنائية معا ـ لانهما لا يفترقان في النسق القصصي وفي العملية الاطرادية الكلية .

لقد ادت توترات العلاقة بين الواقع المشحون وبين القصة الى دخول ادوات بنائية جديدة في نسقها ، الامر الذي ادى بالتالي الى اضطرابات التوافق السائد بين الادوات التي كانت ترتبط بها مسبقا فقد هذا التوافق قيمته من حضور الواقع العربي الذي اعقب النكسة خصوصا .

في البدء ـ كان طبيعيا ان ينصب الاهتمام الرئيسي للقصة بعد الهزيمة مباشرة على التعبير عن رد الفعل ازاءها . واذا كان رد الفعل الشعبي لجماهير الامة العربية قد جاء يومها تلقائيا وعفويا ، فلقد كان منتظرا من القصة ان تسهم في منحه ابعاده المادية والتاريخية والفكرية الحقيقية . ولعلنا الان ـ وبعد سنوات خمس من هزيمة حزيران ـ نستطيع ان نستشف معالم الفترة القصصية التي اعقبت الهزيمة مباشرة بوضوح اكثر نخلص منه الى تفسير نوازع الرفض والضياع والسخط الذي سيج ايامها اكثر الانتاج القصصي دون تمحل الهزيمة واتخاذها كغطاء يمثل معالم هذه الفترة وان كانت هي كذلك بالاصل او بالاحرى سبب ظهورها الرئيسي .

ان نوازع الرفض والضياع والسخط هذه قد تفجرت مع بدء الستينات وباحت اكثر عن نفسها بعد الهزيمة ـ مثلما كانت الهزيمة نتاج تفجر واقع اجتماعي عربي متخبط مع بدء الستينات ايضا ـ نتيجة الانشداد بقوة الى وتيرات آنية طرحتها النكسة .

وقد ساعد تحسس الهزيمة دون امتلاك جذور منابع فعلها وعجز (الوصفيات) التقليدية على بلورة الرؤيا وانجذاب بعض الكتاب الى التعامل مع تجارب عالمية بعينها ، ساعد كل ذلك في توزع الايماء الفني في اعقاب النكسة مباشرة على اكثر من جبهة ، اظهرها جبهتان تتفقان في الرغبة الحارة على الرصد وتباعد بينهما مسافة الازمة : البوح بما يتطلبه من وضوح مرئي وكشف مسهب ومباشرة زاعقة احيانا تمثل ذلك في جهارة كلمات الشاعرالشعبي المصري احمد فؤاد نجم التي فناها الشيخ امام الى جانب تجارب كاتب المسرح السوري سعد الله ونوس خاصة مسرحية « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » التي حاكم فيها الهزيمة بحضور التاريخ والجمهور مضافا لها اشعار نزار قباني التي هاجم فيها كل شيء ... وايضا جاذبية الرمز التي وسمت بنبرة هائلة مناطق كثيرة في الشعر والقصة والرواية والمسرح ، وهي جاذبية تطلبت ـ في احيان ـ تخطي الواقع واستنطاق التاريخ وكسر زجاجة الحكم والوصول الى مناطق غائرة فيه .. على ما بين هاتين الجبهتين من اعمال فنية اخرى (نثرت) بعض جيوبها ـ مخففة او موطدة ـ في شكل تلاميح او تعبيرات رامزة او مواقف سريعة لم تنجح في رسم العمل الفني كله .

ومع القصة ،كانت قصص الكاتب المصري الشاب جمال الغيطاني ـ وهي من اول الاعمال التي تلت النكسة ـ وعبرت عنها قد التجات الى التاريخ المصري القديم (عصر المماليك بالاخص) كي تتيح لنفسها فرصة تعبير اوضح عن رؤية لحظة تاريخية معينة من واقع ان حزيران ليس حدثا ماديا ، بل هو حدث تاريخي يملك نظائره في التاريخ القديم اختيارا منه ومزجا فيه .

ولقصص هذا الشاب تكاد تمثل هذه الفترة اصدق تمثيل من تجسيدها سمات الهزيمة وتجليها الفني الواضح لواقع هذه الهزيمة وواقع القمع والارهاب اللذين صاحباها في هذه الفترة ايضا ، دخلت العناصر الجديدة تحديا مع المركبات التقليدية القائمة بالفعل في خريطة القصة العربية القصيرة ادت الى قلقلتها ومراجعة كفاءاتها القائمة ، وان لم تستطع نهائيا ان تقتلع قدرتها على العطاء والتأثير حيث اثبتت الكثير من اعمالبعض القصاصين الجدد انفسهم امكانية استعمال كفاءاتها التقليدية في اطار من جدة الموضوع والتناول .

ومع مرور سحابة الانفعال الاولى ، وازدياد وعي الانسان العربي، واشتداد الصراع بين حركة التحرير العربي والصهيونية ، وتصاعد الفدائي الفلسطيني الى مستوى نوعي اكثر تطورا ... اتيحت الفرصة لاستجابة اكثر هدوءا واقل انفعالا ان تقدم نفسها في اعمال قصصية وان كانت لم تستطع ان تتخلص نهائيا من تجاوز وطأتها السابقة، تلمست هذه الاستجابة انعكاسها في تضاعيف القصة القصيرة عن طرقانتشار عناصر جديدة اثارت تغيرات توافقية في السمات المتصلة بها ومركبات هذه السمات واستطاعت ان تواجه (وتيرات) جديدة بقلب المشارك وعقله لا بانفعال المشاهد ، ومقتربة بجذورها الى منابع الفعل كي تعري اسباب الهزيمة وبالتالي تتجاوزها . منذ ذلك الوقت لم تنقطع هذه الوتيرات الجديدة عن الاستمرار وان تبدى (تسلط التقنية) احدى علاماتها ، وبالتالي ايضا لم تنقطع المشكلات التي تجابهها القصةالقصيرة خلال عمليات تكونها وتكاملها الراهنة . وتمثل ذلك في تمكن بعض التجارب الجديدة من التمرس بالعديد من الادوات البنائية وصولا الى هضمها واعادة صياغتها وتشكيلها وفق ما تستلزمه طبيعتها ، رغم التلوينات الكابوسية التي ما تزال تتخلل ابعاد رؤيتها .

ومن الطبيعي ان اي تصنيف نقدي يتصدى لاقامة جسر بين هذه التجارب وجماهير قرائها يعد محاولة (مستعجلة) ـ من الوقت الحاضر على الاقل ـ لهذا فان دراسة مجموعة قصص لنجيب محفوظ من التي اعقبت النكسة يمكن ان تشكل نقاط تثبيت او نوعا من استراق السمع ، تاركين (موضعة) هذه التجارب الى دراسة قابلة تؤمن سيرها النشط واكتشافاتها الخصبة .. نرجو الا تتأخر كثيرا .

وثمة احتراز ضروري هنا ، اذ سنحاول مقاربة رؤية نجيبمحفوظ الفكرية من خلال مجموعته القصصية .. « حكاية بلا بداية ولا نهاية » بالذات ، باعتبارها قد حددت ادوات بنائية بعينها ، استنبقت ما هو شائع وعام في تراث القصة من ناحية ، ورسخت تجريب هذه الادوات بعد مجموعته « تحت المظلة » من ناحية اخرى .

من هذه المجموعة « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ـ وكانطباع اول يتجاوز نجيب محفوظ الوضوح المباشر كنوع من السيطرة الفنية على الواقع وكاشارة رامزة لهذه السيطرة : التداخل والتوتر بديلالتجانس والاتزان .. وتغير عالم الانتظام (الواثق) بعد ان فقدت الحقيقة طمانينتها فيه خلال تفجر اطارات الحياة الاجتماعية الضيقة لشرائح البورجوازية الصغيرة (المزنوقة) بين تصدعها لنذر العجز وتطلعاتها . وان كانت الاستجابة للاعمق ابانت عن نفسها ومضت في شحذ اسلحة ابعادها اكثر من مجموعته السابقة « تحت المظلة » حيث كانت الاستجابة الانفعالية في هذه المجموعة تقيد مناخها وتسجه باستثنائية حضورها المبكر لواقع استفزاز الطموح العربي عقب النكسة مباشرة .

وفي « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ، تتعدد عوالم الارغام والضغط واللااختيار ، وتتخلق عبر معطيات التاريخ والصمت والحقيقة والحب والعمل والنشوة والاكذوبة والثورة والموت لتجهر بها جميعا خلال القصص الخمس التي تضمها .

ورغم خطا اقتناص فقرات جزئية ومحاولة الخروج بتفسير منها دون ربطها بالجو العام لها ، فاننا نطالع فقدان الانسجام بين حلم شخوصها وتجربتهم وشوقهم الى حيازته ، لانه :

« لا شيء واضح في هذه الدنيا المعقدة .. »

« اصبحت الاكاذيب وجبات يومية .. »

« الحلم له اسباب كالواقع سواء بسواء .. »

« الاحلام توجد كما توجد الحقائق .. »
« لا حدود لما يجوز في ذلك .. »

اذ ما زال صراع الابنية والقيم بما يزخر به ومنه بعجز وتساؤل وضعف بشري وتصلب الشك ضد القناعة ، حوائل لا تقوى مخلوقاته الفنية على تخطيها . وتجعلهم يتحركون في شباك ماساتها المشتركة ، وكلها معان تنطق بمشاعر هذا الفنان وتعبر عن القضايا التي تشغله من الوجود والدين والسلطة والفرد والمجتمع، يضع من خلالها شخوصها المتوترة !

« الهواء يختفي ليحل محله الحزن .. »
« لا مفر من التساؤل حتى الموت ... »
« نحن نركض كان سياطا تلهب ظهورنا ... »
« استخرج من قبور قلبك الرذائل الرائعة .. »

وان كان طرح نهايات ظروف هذا القهر والاشارة الى طريق تجاوزه وتخطيه تأتي غالبا في نهايات قصصية :

« ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا .. »
« تخلص من ترددك ونقص ثقتك بنفسك واختر ما تشاء .. »
« علينا ان نهدم ونبني من جديد .. »
« تأمل ولا تحزن وابدأ طريقك .. »
« ما انا في حاجة اليه هو الحب .. »
« سلامة الاسرة جزء لا يتجزأ من سلامة الفندق .. »
« الاساس القديم لن يتحمل مزيدا من الادوار .. »
« أنصحك بالرقص والغناء والمرح والقتل والتمزيق والهدم .. »
« لا حل الا ان تخوض امواج الظلمات وان تشق طريقك الى بر النور .. »

... تتاكد هذه المعاني كلها ـ على التقريب ـ في القصص الخمس التي تحتويها هذه المجموعة .

في قصته الاولى والتي تسمت المجموعة باسمها ، يعيش الطالب الجامعي « علي عويس مع شقيقته العانس التي تعمل بالتدريس . تنبهه الفوارق الطبقية بينه وبين زملاء المدرسة وقراءاته وتساؤلاته ان ينظر الى بيت شامخ في الحارة يملكه حفيد شيخ الطريقة الاكرمية الذي يمارس الدعارة في الباطن والولاية في الظاهر . فيخوض مع زملائه المعركة ضده بغية تحطيم الخرافة والوهم وارجاع اموال المريدين التي يستلبها الشيخ ويبني بها العمارات . ويومىء الشيخ للسلطة فيتم القبض على الشاب . واذ يصل مد الرفض الى ذروته يتحقق اكتشاف فاجع حين لا تجد (شقيقة) الشاب مفرا من مواجهة الشيخ بحقيقة مفاجئة: ان الشاب هو ابنه منها ايام لهوهما . ويدور صخب شعري تزال فيه كل الغشاوات وتنفجر كل الحقائق : يخرج علي من السجن . يقذف الشيخ في وجهه بالسرحين حاول الاعتداء عليه . تنكشف للشيخ كل فضائح الاسرة فيتذكرها . وهنا تقف بنا القصة على مفترق طريقين يملك في كل منهما انتماءه الخاص المضاد : اما الانتماء الى الابوة (هذا التوتم الدموي) ، واما استمرار الانتماء للثورة .. فعلى ـ رمز الثورة وتجسدها ـ اما ان يرفض محاولة الاحتواء تحت عباءة الابوة ، واما ان يخضع لواقعه ، فتصبح الابوة اقدر على الفعل من نداء الثورة بوسيلتيها (العلم والمقاومة) ليقبل في النهاية بالخضوع الى توتمه الدموي .

ويقرر الشيخ مواجهة اتباعه والناس جميعا بحقيقته « الحقيقة لا تتجزأ .. وان يكن ثمة خير في ان يعرف الناس الاكرم على حقيقته، فمن الخير ايضا ان يعرفونا على حقيقتنا . لا نستطيع ان نبدأ من جديد ونحن نتستر على آثامنا الماضية . على الاعتراف ان يكون كاملا وصريحا ليكون التكفير كاملا وصريحا ... »

.. رغم ان هذا الاعتراف لن يعني انتهاء النزاع في الحارة ، اذ عليه ان يختار « فاما الدعارة واما القداسة » .. وبعد ان يختار عليه بعد ذلك ان يتجاوز . لقد نفى ما هو قائم . وقذف (ما هو قائم) نقيضه الى الوجود الذي اصطدم به وصارعه .. نفس حكاية الرحلة الانسانية على طول عصورها وبكل دلالاتها ورموزها ، وبكل ما تحمله من تصارع القوى ونقيضها .

هذا التناقض ذاته ، بين ما هو موجود وما هو نقيضه يتضح كذلك في موقف عبدالله بطل « حارة العشاق » ... انه يشك في زوجته هنية فيطلقها ، لكنه شك لم يستطع ان يملك اسبابه . انه يقف متارجحا بين الشك واليقين .. وعبدالله هو « المعارضة الرومانسية لبلادة الواقع اليومي ازاء وطأة الواقع الموضوعي » ، ويختار ان يضع حدا لشكوكه فيلجأ الى رجل الدين الذي يصلح بينهما . وعن طريقه يعرف عبدالله الشك في الحواس لحساب الروح ، لكن الشكوك تعاوده ، فيتهم امرأته بخيانته مع الشيخ نفسه وينفصلان ، ثم يلجأ الى رجل العلم ، لكن الشك لم ينته رغم ذلك ، وان وضحت له ابعاد جديدة . فمن طريق رجل العلم عاد الى زوجته ، وعرف الشك في الحواس لحساب العقل وتردد على دور السينما واقتنى الكتب . لكن رجل العلم ورجل الدين يلقي عليهما القبض فجأة ، فتزداد شكوك عبدالله وينفصل للمرة الثالثة عن امرأته . وحين يلتقي بشيخ الحارة يساله عن احتمال ادانة الرجلين . يقول شيخ الحارة لعبدالله : ان كل شيء محتمل بنسبة ٥٠٪ وعليك وحدك ان تختار . ويساله شيخ الحارة : هل انت سعيد ؟ فيجيبه بعد ان اضنته الحيرة بين رجل العلم ورجل الدين ورجل السلطة : سعيد بنسبة لا تقل عن ٥٠٪ كذلك.

اختار عبدالله اذن .. وعليه بعد ذلك ان يتجاوز . (من الملحوظ ان اسماء شخصيات هذه القصة تحمل دلالات تعين على استيضاحها . فرجل الدين هو (عبد النبي) ورجل العلم (عنتر) وشيخ الحارة (عبد القوي) !.. والزوجة (هنية) ، اما بطل القصة (عبدالله) فهو بين الاسماء المصرية ، دلالة الشخصية التي لم تستقر بعد) .

وفي « روبابيكيا » ثالث قصص المجموعة ، نجد امرأة جميلة قادرة يتحطم الرجال على اعتاب شبابها الدائم ونضارتها . وهي تكره العجز في الرجال فتتخلص منهم واحدا بعد واحد لتظل هي دائما « تتراقص اللؤلؤة فوق صدرها كأنها تبحث عن رجل جدير » . وهم جميعا يلقون مصيرهم الحتمي معها ، ليتجرعوا مرارة التعذيب الجسدي والنفسي بعد ان يرمى بهم بين النفايات ويحملوا على عربات تبيع الاشياء القديمة .

وقد حاولت الدكتورة لطيفة الزيات في ندوة اذاعية ان ترد رموز هذه القصة الى اصلها من الواقع على النحو التالي (١) :

اللوحة الاولى :

ذات صباح باكر يلتقي رجل بامرأة جميلة على شاطىء النيل « سيدة جميلة بقدر ما هي قوية » ، نظرتها جريئة ورزينة ومليئة بالثقة « ويعبر الرجل عن اعجابه بها ويسالها رايها فيه فيعلم انها تبادله اعجابا باعجاب ، ويعرف ان القوة هي مقياسها للرجال ، وانها تكره العجز وتحب الرجل « قويا قادرا .. فرذائل القوة احب عندها من فضائل الضعف » وتساله هي ماذا يكره في المرأة فيجيب « القبح والانحلال » ويتفقان على الزواج .

التفسير :

المرأة ترمز الى الدنيا التي يقبل عليها الرجل . والدنيا تقبل على الرجل ما دام قويا متشبثا بها . فاذا احس من نفسه الضعف كان

---

(١) هذا المقطع كله عن مجموعة قصص نجيب محفوظ « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ماخوذ من دراسة كتبها الدكتور عبد القادر القط بعنوان « قضايا ادبية » نشرت بمجلة « المجلة » المصرية بعددها الصادر في مايو ١٩٧١ .

ذلك ايذانا بانتهاء الصلة بينهما .

اللوحة الثانية :

تنصرف المرأة فيخرج من خلف سور الشاطىء رجل « غريب شاحب بارز العظام غائر العينين غير حليق الذقن يلبس جلبابا قذرا فوق جسده الهزيل » انه بائع « روبابيكيا » كان آخر زوج لتلك السيدة الفاتنة . تركها بعد ان افلس وهو ما زال يحبها بكل جوارحه ولكنها لا يمكن ان تكون زوجة لتاجر « روبابيكيا » . انها لم تتخل عنه ولكنه حين سلم بعجزه عن اسعادها هرب بالطلاق . ولا يابه العاشق السعيد بنصح التاجر المجرب ويصمم على الزواج ويفترقان وقد ترك البائع له عنوانه بالمقهى الذي يجلس به في سوق الكانتو وباسم شهرته « الملعون » .

التفسير :

تأكيد لمعنى اللوحة الاولى وان الحياة تقبل على الناس واحدا بعد الاخر بمقدار احساسهم بالقدرة عليها ، وبالقوة في نفوسهم ، فاذا وجدوا من انفسهم الضعف ، تخلوا عنها لمن هم اكثر قوة ، ولن يجدي النصح فالدورة لا بد ان تتم .

اللوحة الثالثة :

يتزوجان ويبدو أنهما في قمة السعادة . فالزوج صائغ ماهر يهدي الى زوجته ما ابدعته يده من حلية رائعة والزوجة مفتونة بشبابه وفنه وهداياه . ثم يبدأ القلق فيتسرب الى نفس الزوج ويعلم انه مندفع الى الخراب وقد اوشك ماله على النفاد . انه صائغ عبقري ولكن « لو كان لديه مال قارون لنفد » وتتوسل اليه الزوجة الا يعلن عن « عجزه » لكنه يجيب في جزع « كل شيء له حد لا يجوز ان يتجاوزه » ويفترقان .

التفسير :

حين تتراخى قبضة المرء عن الحياة ويحس بعجزه عن مسايرتها . عليه ان يطلقها لتبحث عن زوج جديد .

اللوحة الرابعة :

يتذكر الرجل فجأة تاجر الروبابيكيا القديم فيمضي ليبحث عنه في مقهاه . وهناك يقاد نحو منعطف خال فيضربه احدهم ضربة ثقيلة على رأسه يصاب على اثرها بالاغماء ويفيق في غرفة تعذيب مظلمة حيث ستجوبه مجهول ويجلده بالسوط ويسأله عن صلته بالبائع والمرأة . ثم يخرج وقد أصبح كائنا مهدما « لم ينج منه رأس ولا قدم » .

التفسير :

لا جدوى من محاولة الاهتداء الى طريق للعودة ، وعلى المرء ان يسلم بالامر الواقع وينضم الى زمرة المتخلين عن الحياة .

اللوحة الخامسة :

يلتقي ببائع الروبابيكيا ويعلم انه مرّ من قبله بتلك التجربة ويعرض عليه ان يستأجر مسكنا في حي الزمالك ويوهم بائع الروبابيكيا أهل الحي بان صاحبه « من رجال الامن السريين الدهاة » حتى تتلقى منهم الهبات والهدايا .

اللوحة السادسة :

ينجح الشريكان فيما رسماه وهما الان يعشان في مسكن فاخر بما لذ وطاب من طعام وشراب . ملىء بالتحف النادرة والجواهر النفيسة والاثاث الثمين . ولكن طيف السيدة ما زال يطارده . وتدخل السيدة ذات يوم ، تخطف الابصار بجمالها وبريق اللؤلؤة فوق صدرها لقد جاءت تفترض لزوجها الحالي الذي بدأ يحس « بافلاسه وعجزه » . ويدور بينهما حوار ينبىء بان الرجل لم يستطع ان ينسى زوجته القديمة قط ولكنه يعتذر بانه كان في مكان ما ـ في الظلام ـ واستحال عليه الاتصال باحد . ويقترح عليها ان تعود اليه « فستجد عنده على الاقل ثروة لا تنفد » وتأبى لانها تعلم انه هو نفسه لا يؤمن بامكان هذه العودة ولكنه يعول على حدوث معجزة على يد طبيب يصنع المعجزات في هذه الشؤون ويفترقان .

التفسير :

لا سبيل الى العودة الحقيقية للحياة بعد ان يتخلى المرء عنها لاحساسه بالعجز والافلاس ، وليس امامه الا عودة زائفة عن طريق الاحتيال الذي قد يحقق له امتلاك التحف والجواهر والمال ولكنه لا يحقق له امتلاك « الحياة » نفسها .

اللوحة السابعة :

وجاء الطبيب . ويدور بينهما حوار حول تجربة الرجل ينبئه فيه الطبيب بانه أضاع شبابه في الظلام حين انساق وراء اغراء قوى لم يعرفها ولم يبذل محاولة للكشف عن حقيقتها « على اي حال لم اكن مخيرا ـ من قال انه غير مخير فقد اهدر شبابه ـ كانت قوة مجهولة لم أعرف كنهها حتى اليوم ـ اي جهد بذلته لتعرفها ؟ ـ قلت ان البعد عنها غنيمة وسلام ـ وهكذا أهدرت شبابك للمرة الثانية ... » ويواجهه الطبيب بحقيقة مشكلته فيقول « استعضت عن الحب بالثروة ثم حولت الثروة الى طعام وشراب وتحف « ويجيب الرجل هي الرغبة في النسيان » . ويبدأ الطبيب العلاج فيهوي بعصاه على التحف فيحطمها . ويذهل الرجل لما حدث فيثور ويرمي الطبيب بالجنون . فيعلق الطبيب على ثورته بقوله « يسعدني ان اسمع اسلوب الشباب يجري على لسانك ... عليك الان ان تصون شبابك بعد ان رجع اليك بمعجزة وان تنفقه فيما يليق بروعته » .

التفسير :

ان الاقتناء بديل زائف عن الحياة والسبيل الوحيد ـ ان كان هناك سبيل قط ـ الى العودة ان يمارس الانسان الحياة بعنفوان الشباب وان ينفق شبابه فيما يليق بروعته .

اللوحة الثامنة :

يعود تاجر الروبابيكيا ويتوسل اليه الرجل ان ينقذ بعض ما بقي من تحف ولكنه يقرر ان التحف كلها قد اصابها التدمير الا تحفة واحدة ... هي الرجل نفسه . ويتقدم بائع الروبابيكيا فيرفعه الى كتفه كالطفل ويمضي به الى الخارج غير مبال بحركات ساقيه ولا بقبضاته الواهنة المنهالة فوق ظهره . ويضعه على عربة الروبابيكيا بين الاشياء القديمة على حين تمر بهما المرأة فتدب فيه حيوية من لا شيء وينتظر اقترابها على لهف ولكنها تمضي دون ان تلتفت نحو العربة وتسير في الاتجاه المضاد تضيء لؤلؤتها قتامة الغروب .

التفسير :

الاصرار على الاقتناء بسد كل طريق مفتوح الى العودة ولا يبقى امام المرء الا ان يوطن نفسه على انه قد اصبح شيئا قديما لا يصلح لشيء . والحياة لا بد ان تسير في اتجاه مخالف لعربة الاشياء القديمة .

....غير ان هذا الاسلوب الانتقائي في تفسير القصة بما يتضمنه من تعسيف موافقها لمقتضيات دلالات معينة ـ ربما لا تحملها ـ لا يملك كثيرا من الادلة . فالمرأة قد تكون الدنيا كما تصورتها الدكتورة لطيفة الزيات . وقد تكون السلطة بكل اغرائها . ومن تعدد التفسيرات هذه يقول نجيب محفوظ في حديث له مع الناقد المسرحي المصري محمد بركات تحت عنوان « حوار حول مسرح نجيب محفوظ » :

« انني اكتب الرواية او القصة . فيفسرها الناقد التفسير الذي يريد ويفسرها القارىء التفسير الذي يريد . ولكل منهما الحق في التعبير . وربما كان تفسير الناقد او القارىء يختلف تماما عن تفسيري انا الخاص ورؤيتي الذاتية للعمل ، بمثل ما حدث اخيرا معي ، بعد ان نشرت آخر حوار لي « حارة الشاق » . لقد التقيت بعدد من الاصدقاء والكتاب . فقال كل منهم شيئا مختلفا عن الاخر في هذه الحوارية . والقول ان كل ما قالوه يختلف تماما عما كان يجول في

راسي وانا اكتبها . ولكني اقول ايضا ان من حق كل منهم ان يرى منها ما يريد » .

ويعلق سليمان فياض على هذا الرأي بقوله : « اذا كان هذا ممكنا تقبله وتبريره بالنسبة للعمل الفني الذي لا يريد به الكاتب مواكبة الاحداث ، وقول رأيه فيها ، فكيف يمكن اذن تبرير العمل الفني الهادف ، اذا تعرض تفسيره لتعدد وجهات النظر بين القراء ، وبين النقاد ، وبين الكاتب نفسه ؟ ولم اذن كان اللجوء الى شكل الحوارية، والتفسحية بكثير من وسائل القص والقيم الفنية ؟ » !

... اما في « عنبر لولو » فتطالعنا فتاة جميلة مخنوقة بضغط لقمة العيش لها ولاخوتها ، وهي رغم قسوة الواقع ، نجدها تختلق قصة حب عاجزة ثم تلجأ الى زميل لها في العمل ، كهل ومناضل سابق قضى اعواما طويلة في السجن فينكب على هذا الحلم تفسيرا ، وهو في نفس الوقت قد نسي ان يفسر حلمه هو : بان يقيم حديقة في الصحراء « في المركز منها بركة مترامية من ماء الورد ، وتنتشر بها المقاصير المغطاة بالازهار ، وشعارها غير المكتوب . افعل ما تشاء... » لكن يوتوبياه لا تتحقق ، انها مجرد يوتوبيا حلمية هشة ، تسحقها قسوة الواقع وضغط مؤسساته . فلا يجد في النهاية بدا من اطلاق النار . ويكون اطلاق النار في كل الجهات بلا تحديد . فهذا هو الامل . لقد اختار الكهل ايضا مثلما اختار قبله شيخ الطريقة وزوج هنية ... عليه اذن بعد ذلك ان يتجاوز .. ان يسدد اطلاق النار الى جهة محددة .

واذا كان البحث عن رؤية موضوعية كخلاص لأزمة الازدواج ووصولا الى يقين هو الهدف ... فان البناء القصصي بأكمله يحتضن في بؤرته هذه النظرة على اعتبار انه بشموليته ـ وليس بتقنيته ـ ومحاولة استخلاص دلالات معينة ـ محاولة لتصوير رؤيا مقابلة في الواقع المرئي ، مستفيدا من كسر مباشرة الواقع ومن تجارب الشعر والموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والسينما ، وكلها تجارب استطاعت ان تضع ملامحها في قصص هذه المجموعة اخذا من دفق الشعر روح التوهج والايحاء في تعبيراتها الحوارية ، ومن الحوار المسرحي احرازاته الفورية السريعة لتزداد غلبة الحوار وتثرى تداعياته وحدسيتها ، مستنبتة جنسا قصصيا جديدا اطعمته اعصاب الشعر وعضل الحوار وتقطيع المواقف سينمائيا ، ممزوجة كلها في وحدة عضوية وفنية واحدة هي « الحوارية » حيث يلتقي الواقع الخارجي في فكريتها كما يعيه الفنان بفلسفته الداخلية المتبلورة .

انها ليست قصصا قصيرة بالمفهوم التقليدي لهذا الجنس الادبي يكاد الظن بها يقربها الى هذا الجنس ، وهو ليس على اية حال خطأ فنحن في زمن يرفض التصنيف المحدود والتعريف الشائع والتقسيم الذي ورثناه منذ ارسطو وظل يحكم الانتاج الادبي حتى اليوم .

وهو في الآونة الاخيرة قد لجأ اليها باعتبارها اقرب اشكال الجنس القصصي حملا لمشاركة الكاتب ومواكبة متجاوزة لاحداث اللحظة المتغيرة المزدحمة ، وان كرس لهذا الشكل في رحلته الفنية السابقة ، حيث نجد الحوار يتغلب على معظم وسائل القص الاخرى في « أولاد حارتنا » وفي الفصول الاخيرة من « السكرية » وفي « ميرامار » حيث الزمن الروائي محاصر والحدث متكثف في مكان محدود وبشخصيات اربع رئيسية .

وعلى طول رحلته في هذه المجموعة ، ضفرت ادوات بنائية محددة جذب فكريتها وتعاطته يعكسها نجيب محفوظ ويحتويها خلال نوعية التجربة المبلورة . اذ يتبدى نسيجها الفني بقدر ما تطرح من منظور فكريتها ، الامر الذي يستحيل معه الفصل بين رؤية هذا الفنان وانعكاسها في تضاعيف بنائه والتي يمكن تحديدها بالتالي :

- المزاوجة بين الواقع والرمز .
- توحد الازمنة .
- الاعتماد على الشخصية النموذج .
- استخدام مفردات دالة .
- تداخل علاقة المكان بالحدث .
- تقطيع الفصول من خلال الموقف .
- حلم التصالح بين النقائض .
- سيادة الجمل الفعلية القصيرة المتوترة .

... لعل هذا التحديد يدفعنا الى ايضاح استعمال نجيب محفوظ لها :

اولا : المزاوجة بين الواقع والرمز :

في كتابه « الانماط النفسية » يفرد عالم النفس الشهير كارل جوستاف يونج صفحات يعرف فيها الرمز وكيفية استعماله بقوله :

« يجب التمييز بين الرمز وبين الاشارة . فالتاويلات الرمزية تختلف تماما عن التاويلات الاشارية ، اذ الفكرة التي تعني تعبيرا متوازيا او موجزا لشيء معلوم ، فكرة اشارية ، والفكرة التي تعني تعبيرا ما كأحسن تكوين لشيء غير معلوم نسبيا ، ولا يمكن تمثيله على اي نحو آخر اوضح منه ، فكرة رمزية ....

« والرمز حي ، ما دام ممتلئا بالمعنى . لكننا لو وجدنا تعبيرا يقدم لنا معناه على نحو افضل ، كان الرمز ميتا ....

« وكل نتاج نفسي ، ما دام هو افضل تعبير ممكن في تلك اللحظة عن حقيقة لم تعلم بعد او ما زالت نسبيا غير معلومة ، يمكن اعتباره رمزا ، على شرط ان نكون مستعدين لقبول التعبير على انه يدل على شيء يحدس المرء به فقط ولم يعه بعد وعيا واضحا ....

« والرمز الذي يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حيا . فاثره لن يكون الا ذهنيا او جماليا . غير ان الرمز لا يحيا بالفعل الا عندما يكون ارفع تعبير ممكن لشيء يحدس به ولكنه ما زال مجهولا حتى لدى المراقب . حينئذ يستثير المشاركة اللاواعية : انه يخلق الحياة ويتقدم بها ويلمس في كل نفس وترا حميما ...

« ولما كان الرمز افضل تعبير عما هو مجهول حتى تلك اللحظة ، فلا بد له من ان يصدر عن الجو الذهني المعاصر المعقد جدا ...

« والرمز الحي لن يولد في ذهن خامل او قليل النمو ، لان صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفا في التراث الثابت . وان يستطيع خلق رمز جديد الا من كان ذا ذهن شديد النمو، شديد الرغبة ، فما عاد يرى في الرمز المملى عليه ارفع تنافم وتركيز في التعبير » .

... في هذه الفقرات ، نجد يونج يؤكد على ان الرمز قوة تضمينية هائلة بشرط ان يضمن ذلك اصالة الفنان في تناوله واستعماله والا فانه يتبقى اهتماما فارغا اذا لم يحو علاقات العمل الفني المتشابكة او اذا صدر عن ذاتية مغلقة وليس عن فهم متقصد .

ولعل اكثر من ثلاثين عاما في تمرس القصة القصيرة ، قد اعطى نجيب محفوظ قدرة كبيرة في امكانية تحويل الرمز الى رؤيا تنفذ عبر الواقع الى حقائقه الخفية الكامنة وتسعفه على التعبير عن المطلق والمجرد دونما وقوع في آفة التجريد والاطلاق ، وهو ـ على اية حال ـ سلاح ذو حدين ، اذ يمكن ان يترك مجالا واسعا لاحتمالات شتى لا تستنفد بالشرح والتأويل .

وفي قصص مجموعته « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ـ الثلاث الاخيرة منها بالذات والرابعة بالاخص حيث التناقض متعادل بين الواقع والرمز في قصتيه الاوليين ـ تتبدى هذه المزاوجة ، فاشخاصها واحداثها تحمل من الدلالات ما يتجاوز واقعها بدرجات مختلفة ، وعذرها في ذلك ـ ليكن ـ انها جميعا ترفض صلات التوافق بين امكانيات سيمترية وواقع ديناميكي ، الامر الذي يسمح لكاتبها ولها الا يكشفا كشفا صريحا عن عواطفهما تحريرا لتفصيلات هذا الواقع من اطره الشائعة ووصولا الى قضايا اكثر شمولا منه . ويسمح لنا ـ بالتالي ـ

الا نستقصي مدلولاتها فنلح كثيرا على مقابلة هذه الاشخاص واحداثها برموزها في ميكانيكية متوازية او غير متوازية معتبرين ان قصة هي بكليتها محاولة لتصوير رؤيا مقابلة لها في الواقع المرئي .

غير ان تجاوز الدلالات وسيطرتها ، يتيح الفرصة ـ في الواقع لتفسيرات شتيتة يمكن ـ على الاقل ـ ان تتراوح بين اتهامها والدفاع عنها ، خاصة حين لا يستطيع الحوار في بعض أجزائه ان يعطينا (بديلا) يخفف من سيطرة كثافة هذه الدلالات ، كالذي نصادفه مثلا في حوار اللوحة الرابعة من قصة

« روبابيكيا » :

ـ ما مهنتك ؟

ـ صائغ

ـ وعمرك بالسنة الهجرية ؟

ـ لا اعرف

ـ أتضحك بان تتجنب الكذب

ـ ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا

ـ أيختلف عمرك الهجري عن عمرك الميلادي ؟

ـ طبعا

ـ هل افهم من ذلك انك مصاب بانقسام الشخصية ؟

ـ انا سليم والحمد لله .

ثانيا : توحد الازمنة :

ان تحطيم الفلالة بين الحاضر والماضي استشرافا للمستقبل ، لم يكن في الواقع ـ سمة شكلية من سمات القصة العربية الجديدة . بل كان ـ في الحق ـ سمة مضمونية ايضا ، بناء على ما فررته هذه القصة من وحدة بنائية .

ذلك لان التحرر من قيود الازمنة ضمن العمل القصصي ، قد اتاح للقاص ان يتحرر من محدودية قد تشكل عبئا على حركة الحدث القصصي الداخلية . وهذا التحرر يعني ان القاص قد اصبح بامكانه استغلال طاقة تداخل الازمنة لشحنها باقصى ما تستطيع حمله من التجربة ومن ابعاد الرؤيا مستغلا في ذلك اساليب مختلفة .

ولعل قصة « الفلاح الفصيح » لسليمان فياض التي طالعناها في عدد سبتمبر الماضي من « الآداب » تعتبر من اجمل التجارب في ذلك، وان استعمل فيها اسلوب التقابل بين زمنين يفصل بينهما اربعة آلاف سنة .

وعند نجيب محفوظ ، فالحاضر ينبجس من الماضي كاضافة له دالة ومتأثرة . ان هذا الحاضر لا يمكنه ان يكون امكانية مستقلة اذ الماضي يتغلغل فيه حيث الحدث الآني (ملفوف) في انبجاسات الماضي .. ينسكب عليه وينشحن فيه ويتحرك من خلاله .

ثالثا : الاعتماد على الشخصية النموذج :

ورغم ما تضمه هذه القصص من شخصيات المتسلق والسلبي والمناضل والانهزامي والثوري ، الا أنها يمكن ان تنحل في النهاية الى نماذج اربعة رئيسية هي طرف الصراع ونقيضه وثمرته وفاعله ... انها السلطة (شيخ الحارة ـ المرأة التي تكره العجز ـ الشبحان اللذان يطاردان الشاب) واليمين (شيخ الطريقة ـ رجل الدين ـ صاحب الفندق الكبير) واليسار (علي ـ الكهل) والبورجوازية الصغيرة (عبدالله ـ نجل الرجل الذي فقد ذاكرته ـ فتاة عنبر لولو) .... وكلها نماذج ذات تمدد نمطي واضح استعادها الكاتب في قصصه وان ترافدتها احداث مختلفة على انتقال من حارة الاكرم وحارة العشاق والفندق الكبير وعنبر لولو ، او معالجتها بمعان فردية كالشك والعجز والخديعة والبحث عن حب او عن هوية ، وان كان تعسفا مثل هذا الامعان لمقابلة الشخصية بحاصل جمع التوسطات التي ترابطها ، اذ عنينا فحسب حصر وحدتها ، وهي وحدة نابعة ـ بلا شك ـ من وحدة ظروفها وواقعها المشترك .

رابعا : استخدام مفردات دالة :

يختص بها عالم نجيب محفوظ القصصي كالحارة والذكر والجيل الجديد والعانس والمرأة القادرة والفتاة الحالمة وغير ذلك . وليس من قبيل المصادفة ان يختار نجيب محفوظ هذه المفردات ويجعلها عصب رؤياه ، فان تلميحات النزعة الرمزية التي آلزم بها نفسه في هذه المجموعة ، زندى كل قصة فيها ، يجعل ميدانها المفضل هذه المفردات.

خامسا : تداخل مساحة المكان بالحدث :

فكل قصة في هذه المجموعة ، تبدأ باستكشاف سريع ومركز للمساحة المكانية التي يجري فيها الحدث ، تحتويها في الاغلب نافذة تطل على موكب لاهل الطريق (حكاية بلا بداية ولا نهاية) او على حارة (حارة العشاق) او تتسلل اليها رائحة الياسمين (عنبر لولو) او هواء جاف منعش (الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين) ... وبعد عدة جمل قصيرة ، تتحول المساحة المكانية الى كوى تتسع لنفاذ الحدث خلالها ، على ما بين المكان والحدث من علاقة نامية معقدة . فالراحة التي تشع من حجرة شيخ الطريقة هي بداية ما يهب على حياته فجأة . ورائحة الياسمين في عنبر لولو تقتحمها بعد حين رائحة البارود . انها الهدوء الذي يسبق العاصفة . وهي علاقة يحل فيها (بالارتباط الديالكتي) بين المكان والحدث محل (الارتباط الشرطي) الذي كان وسيلة القصة التقليدية حيث السماء كانت تمطر ما دامت النفس حزينة والقلب في شغل بالهموم . وكان رصد الشبه بين الطبيعة والاشخاص يشكل محاولة تعويض عما تفتقر اليه من صدق . هذا الارتباط الديالكتي يؤدي الى تنقية اجواء القصة من ترسبات الوضوح والتوازي . ان استكشاف المكان هو تثبيت جذور الحدث وانماؤه ليثمر بعد حين ثمراته .

سادسا : تقطيع الفصول من خلال الموقف :

مستخدما ما يسمى في لغة السينما بالمونتاج ، على استهداف منه لمغزى عاطفي بعينه ، يعينه على تحقيق مبتغاه (الفكري) او الحدسي. ورغم ان المونتاج يبقى من الخصائص البارزة في كثير من اعمال القصاصين الشبان ، فقد انطلق منه نجيب محفوظ الى البحث عن وسيلة يجعله به اطارا يضفي على قصصه معمارا فنيا يمنع دلالات شخوصها واحداثها من الانفلات او التشتت ... وذلك عن طريق تقطيع الحدث القصصي في شكل لوحات متتابعة يربط بينها او لا يربط عاملا الزمان والمكان ، وتنسيق هذه اللوحات تنسيقا راعى فيها المقابلة (في قصته الرابعة خصوصا) بين الموقف الرمزي المصمت الخالي من الوقائع والموقف المادي .

على ان هذه (الجزئية التقنية) لم تعنه رغم ذلك على توظيفها في مقابلة كثافة رموز اشخاصه وحوادثها .

سابعا : حلم التصالح بين النقائض :

في كتابه « دراسات في الواقعية » لجورج لوكاتش ، يؤكد على ان « حلم الانسجام لا يمكن ان يتحقق في الفن وان يفعل فعله الآسر الا حين يكون حصيلة ميول في الحياة ذاتها . ميول واقعية وجديدة وتقدمية للبشرية .... »

وشخصيات هذه المجموعة وتكويناتها وترسباتها وتشوفاتها ، تعكس كلها حلم نجيب محفوظ وتعكس ايضا واقع اللحظة التاريخية الآنية المتبدلة . وهو واقع يتمثل في وجود الشيء ونقيضه معا . وهو يحلم بالتصالح بينهما . بين قوى الثورة والثورة المضادة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) .. بين الشك واليقين (حارة العشاق) .. بين العجز والاغراء (روبابيكيا) .. وبين الحلم والتجربة (عنبر لولو) . ورغم ما يصطدم به هذا الموقف الوسط من اهتزاز .. رغم ما يقوله محمود الاكرم في نهاية القصة الاولى « لقد اخترت سبيلي . فاضت من قلبي

الثلج

وتهب الريح
تهي .. وجهي .. قدماي .. واهدابي
في الثلج
الثلج تسبق جدران الريح ..
تنار في وجه البحر ..
تنار فوق ذرى الواحات .

* * *

طرت مع الثلج ..
تمزقت على الاشواك ..
تناطحت مع الجدران ..
تسامقت مع النخل
وتهت عدابا يرحل
والموسم مر وضم طيور الحزن ..
برحلتها للميلاد الاخر ..
للدفء

* * *

حين نمد نوافذ شارعكم ايديها
تحتضن الوفر الساقط
تحمل في عينيها
دمع الليل الخارج من سرداب الموت ..
المتجمد في أورده الكلمات
يركض هذا البرد بأوردتي
يتخشب نبض الرعدة في قلبي
ينصبني تمثالا تلجيا ..
ينثره الصبيان على كل الطرقات

* * *

جرحي ثلاجة قطب
تنهار الى البحر ..
فتعطي الدفء لكل الاسماك
تعطي الدفء لديدان الارض ..
لتخرج للارض ..
وتنخر هذا الصمت
تعطي دفئي للموت ..
يحرك هذا الكون ..
لكي يدفن موتاه ..
يخدش وجه التربة ..
حتى لو يحفر قبرا
تعطي دفئي للموتى
كي تتفسخ اجسامهم
للدمعة في العين لتسقط
للاشجار ..
لتنمو للاسفل للاعلى
انّى شاءت

* * *

اغرق ... اغرق ..
حتى أرقد في القعر حصاة ..
لا تنكرها الاسماك

الموصل ـ العراق — **عبد الوهاب اسماعيل**

قرارات عنيدة غير منوقعة كضربات المطارق المنهالة على رأسي اكتسحت نداءات الدعارة اللزجة اللينة فرفضت الهزيمة ومججت الهنـــــاء السهل ... » ورغم ما يقوله الكهل في نهاية « عنبر لولو » : « سأطلق الرصاص في جميع الجهات وسنرقص ونغني ونمرح » ... فان هذه الصرخات تحمل دلالة اخرى ، فهي قد وردت في نهايات قصصه حيث منح المؤلف شخصياتها واحداثها دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها فـــي البدء وان هيأت لها ، وهي بهذا تمنح الصراع طابعا آخر يختلف عـن الطابع الاول ... ذلك ان الدلالة الاجتماعية لهذا الصراع في محاولتها الافصاح عن طريق الخلاص تتلاشى رويدا لكي تغدو النتيجـــة مجـرد مصالحة بين نقيضين ، عبر عنها عبدالله في نهاية (حارة العشاق) حين ساله شيخ الحارة عن مبلغ سعادته :

ـ بنسبة لا تقل عن ٥٠٪

ـ لئن تكن زوجتي مذنبة بنسبة ٥٠٪ فهي بريئة في الوقت نفسه بنسبة ٥٠٪

ثامنا : سيادة الجمل الفعلية القصيرة المتوترة :

التي استطاعت بتتاليها ان تؤكد ميكانيزمات الحركةوتكسبها ايقاعا سريعا وايجازا فوريا وباترا . هذا ما يسمح لنا بأن نفهم تلك الصيغ الفعلية التي يجري بها السرد ويلون كل مطلع فيه :

« اتبعها عينيه حتى اختفت . تساءل ماذا تعني . سرعان مـــا شدته الهموم الى دوامتها . جلس على الديوان واغمض عينيه . دخل خادم فاضاء النجفة والمصابيح ثم ذهب . استشف جفنـــاه الضوء فانقبض قلبه لمقدم الليل . رامى الى اذنيه وقع عصـــا على ارض الحجرة . فتح عينيه ملتفتا نحو الباب فرأى الشيخ تغلب الصناديقي .» .... او حين يقول على لسان المتصوف :

« اثبت .. اهرب .. احى .. مت .. تعقد .. تجدد »

في هذه الافعال المتتالية ، يتبدى تجاوز صورهما دائرة الحواس الى الاحساس المركب المتفجر المتناثر تحت ضغط صيغة الامر الغاطمة فيها كالنصل ، متنقلا فيها من صورة ساكنة الى اخرى متحركة فرابعة متناقضة ، واضعا بينها فواصل صمت دالة .

.... ان هذا التفسير يتناول المستوى المباشر لهذه المجموعة ، عبر طواف متعجل بخريطة القصة العربية الجديدة ، ويؤجل النظر في مستويات اخرى لها اعمق . ذلك ان الحديث عن تلك المستويات يتطلب دراسة كل منها على حدة ، وتتبع توظيفها ككل من العمل الواحد ثم في نماذج مختلفة بعد ذلك . غير انه تتبقى حقيقة ننتهي اليها بعـــد قراءة قصص هذه المجموعة : ان ربط المنابع الاجتماعية للقضايا فـي علائق ميتافيزيقية ، يثقل التجربة ويضمرها ، رغم انها ربحت رهـان المستقبل حين ارهصت به وانذرت ، وحددت الامل الحقيقي فيه خلال حثها على العمل والحب والخلاص .

الخرطـوم — **محمد حافظ دياب**