قرأت العدد الماضي من "الآداب"

القصص اللبنانيـــة

بقلم الدكتورة سامية أحمد أسعد

في عدد « الآداب » الممتاز الخاص بالقصة العربية القصيرة ست قصص كتب مؤلفوها كلمة بيروت قبل اسمائهم . لكننا وقعنا في حيرة قرأنا امام اسم غادة السمان : بيروت دمشق ، وامام اسم ديزي الامير: بيروت بغداد . ففضلنا الصمت ، خاصة ان المقام لا يتسع لنقد ثماني قصص ، حتى لو كانت قصيرة ، في مقال واحد . ونامل ان تتاح لنا فرصة الحديث عن هاتين القصتين مستقبلا ، خاصة انهما نموذجان ممتازان لما يمكن ان يسمى بالادب النسائي العربي .

قصة د. سهيل ادريس « القراءة في العيون المغمضة » قصة محكمة البناء ، مكونة من جزءين يسيران في خطين متوازيين ، تسبقهما مقدمة معقولة ، وتليهما خاتمة مركزة الى اقصى حد ، ما دامت مكونة من جملتين قصيرتين لا اكثر . ونجد هذا التوازي البنائي في الاحداث ذاتها ، حيث يعيش البطل ما يمكن ان تسميه مغامرتين عاطفيتين مع امرأتين مختلفتين . كما نجده في زمان الاحداث ، حيث تتأرجح هذه الاخيرة بين الحاضر والماضي بصفة مستمرة . واذا ما انتقلنا الى الموضوع الذي تعالجه القصة ، وجدنا فيه ايضا تلك « الازدواجية » التي تحدث عنها المؤلف ، فهو يعالج الصراع بين الاجيال ، جيل الآباء ، وجيل الابناء ، محاولا تخطي حاجز الزمن الذي يفصل بينهما ، لكن بلا جدوى . فالشباب ، الزمان المفقود هنا ، لا يعود ، وان حاول البطل استعادته هنا من خلال مغامرتين عاطفيتين مع امرأتين تصغرانه سنا ، احداهما في سن ابنته ، والاخرى في الخامسة والعشرين . ويبلغ الصراع ذروته عندما تحاول الفتاة الايطالية الصغيرة حمل البطل على رقص الجيرك ، مما يعيد الى ذهنه موقفا مماثلا حاولت فيه ابنته حنان حمله على رقص الجيرك أيضا .

والزمان هنا محور القصة . فالاحداث تدور في فترة زمنية محددة، تتمثل في « يوم » يسبق عودة البطل الى بلاده . ولا ينحو د. سهيل ادريس نحو الكتاب الكلاسيكيين في القرن السابع عشر الفرنسي ، ويحشر في تلك الفترة القصيرة احداث كثيرة معقدة . فالبطل يحاول ان يملأ هذا الفراغ الزمني باحداث عابرة ، تعرض له بالصدفة ، لا مقدمة لها في الماضي ، ولا اثر لها على المستقبل . كل ما هنالك انها، اذ تقع ، تكشف تدريجيا عن الماضي الذي يرتبط به البطل ارتباطا وثيقا ، وفيه مستقبله ايضا . كما يرتبط هذا الزمان المعلق اذا جاز القول ، زمان الانتظار ، بأماكن تتميز بالوقتية والزوال . يتم لقاء البطل الاول ـ مع ياتريشيا ـ في احد الميادين ، ويتم لقاؤه مع البطلة الثانية في قاعة انتظار المطار . واطار الاحداث دائما مقهى ، او مرقص ، او طائرة ، او سيارة ، او مطار ، او فندق ، وكلها اماكن يمر بها المرء ، ولا يثبت فيها .... ومما لا شك فيه ان الكاتب مدرك كل الادراك اهمية الزمان والمكان في الادب الروائي الحديث ، منذ ان كتب بروست مجموعته « البحث عن الزمان المفقود » .

واذا انتقلنا الى التكنيك ، لمسنا فيه ، هنا وهناك ، لمسات مجددة . فالكاتب لا يلجأ الى السرد الا قليلا ، ويعمد في اغلب الاحيان الى الحوار . ويدور هذا الاخير على مستويات ثلاثة : حوار تقليدي بين البطل عمر وكل من ياتريشيا ورفيقة السفر الى روما . وحوار بين البطل وما يسميه الكاتب « الصوت الاخر » ـ ولربما كان صوت الماضي ، او صوت الضمير ـ ، ولقد حل هذا الحوار الثاني محل التحليل النفسي للشخصية ، واضفى على القصة مزيدا من الحيوية . وحوار ثالث بين المتكلم ـ البطل ـ والمخاطب ـ الغائب الذي لا يسمع وبالتالي لا يرد : حنان تارة ، وبا تريشيا تارة ... كل هذا جعل القصة اقرب الى مسرحية من فصلين قوامها الحوار . كما لجأ الكاتب الى تداعي الخواطر ، مما اتاح له فرصة العودة الى الوراء ، بأسلوب « الفلاش باك » في الصور المرئية .

لقد تخطى البطل ، عمر مرحلة الشباب . وها هو يمر بتجربتين عاطفيتين تنتهيان الى الفشل ، ولكن لاسباب مختلفة . يرجع فشله في التجربة الاولى الى مطابقة صورة باتريشيا ، في لحظة ما ، لصورة ابنته حنان مطابقة تامة . أي ان الخوف ، لا شعوريا ، من ارتكاب الحرام ، ينهي الموقف . اما التجربة الثانية ، فتنتهي بالبطل الى نوع من الشلل النفسي يجعله يلزم الصمت ، ربما لان المرأة هذه المرة « امرأة اعمال » ، كما تقول ، تتولى المبادرة وتتحكم في سير الاحداث وبطلنا الشرقي لم يعتد مثل هذا السلوك عند المرأة .

قصة د . سهيل ادريس في مجموعها جيدة ، محكمة البناء ، مبتكرة وان بدت تقليدية لاول وهلة ، يبدو فيها بوضوح تاثر الكاتب بقراءاته الفرنسية ، لا سيما بروست وآلان فورنييه ، وربما ميشيل بوتور في « التغيير » ، ولا يعيبها الا الغموض الذي يكتنف نهاية مغامرة البطل الثانية .

مع توفيق يوسف عواد ، وقصته « حنا الفانوس » ، ننتقل الى جو مختلف كل الاختلاف ، جو الحواديت والاساطير جو لا يسعنا ازاءه الا ان نذكر علاء الدين ومصباحه السحري . منطلق القصة حدث واقعي، شراء احد القضاة لعودة تدعى « عودة بوحنا » . وسرعان ما يختلط الواقع لا بالخيال فحسب ، بل بالعجيب غير المألوف . على سبيل المثال ، فانوس حنا خال من الزيت منذ ان ماتت ام حنا . ومع ذلك ، يرى الراوي ذات صباح « حنا بلحمه ودمه على سطح القبو ، والفانوس بيده يرفعه الى الشمس ، وباليد الاخرى يهيل من انفضاء شيئا او يصب . حنا يزيت فانوسه » . ويستطرد الراوي قائلا : « يجب ان اقول لكم ان حنا كان يعبىء فانوسه من اشعة الشمس .... وحينما رفعت شركة الكهرباء اسعارها ، تذكر الفقراء فانوس حنا ، وتذكره كذلك البخلاء من الاغنياء » ... كما ان الذين « اعطوا عمرهم من اجل الضيعة » يسهرون بأرواحهم كل مساء عند حنا . أي ان العالم اللامرئي جزء لا يتجزأ من نسج القصة . ذلك ان « حنا والفانوس » تقوم اساسا على رمز يتمثل ، فيما نرى ، في مفهوم العمر . من هو

الاعمى ؟ الاعمى لا يرى الحقيقة . ومن يراها يوصف بالجنون . وفانوس حنا ليس اكسسوار يلعب دورا ثانويا . فهو اداة للكشف عن الحقيقة . بل ان وجهته لها دلالتها . تارة يوجهه حنا الى الوجوه وتارة الى الاقفية . لان العمى اثنان ، « واحد من الامام وآخر من الوراء ، وربما كان الذي من الوراء اعظم » . هكذا نرى كيف استخدم الكاتب الشخصية التقليدية ، واستخدم شخصية اخرى من الجماد ـ الفانوس ـ استخداما مبتكرا . ففي النهاية ، لا نهتم بزواج حنا بقدر ما نتساءل عن السبب الذي جعل حنا يحطم فانوسه . ولعل الكاتب دفعه الى اختيار العنوان ، عندما جعل الفانوس صفة لحنا. فكلاهما مكمل للاخر ، ولا يفترق عنه . وتحطيم الفانوس يرادفه ضياع حنا ماديا ومعنويا ، بلا رجعة . وكما لا ينفصل حنا عن فانوسه ، لا ينفصل عن « القبو » . والقبو هنا بمثابة القوقعة الآمنة التي تحمي ساكنها من كافة الشرور . حنا في مأمن طالما يسكن القبو . وخروجه منه معناه ضياعه ، واصابته بالعمى معنويا . ومن ثم تتضح اهمية المكان كما اتضحت اهمية الزمان في قصة د . سهيل ادريس .

واذا كنا قد قلنا ان « حنا والفانوس » حدوتة او اسطورة ، فذلك لانها تشتمل على حكمة بعينها . فالكاتب يسلط الفانوس هنا، في سلسلة من المشاهد الوثيقة الصلة بالتكنيك السينمائي ، لقد قام بعملية مونتاج ربط بها ما يقرب من خمسة عشر مشهدا قصيرا ـ على قطاعات مختلفة من المجتمع ، وبعض الانظمة الاجتماعية ، وبعض النماذج البشرية . فالصورة التي يرسمها للرهبان لا تخلو من السخرية، اللاذعة احيانا . وكذا الحال بالنسبة لمختار الضيعة ، رمز طبقة الحكام . والزواج في نظر حنا ضرب من عمى القلب . فالزواج خيبة امل ، وشجار ، وابناء لا يفكرون ، اذا ما مات الاباء ، الا في التنازع على التركة . والخيانة الزوجية جزء لا يتجزأ من الزواج الا ان الحكاية هنا لا تسير الى نهايتها المألوفة ، اي الى انتصار الخير نهائيا على الشر . وهنا يكمن العنصر المبتكر الذي ادخله المؤلف على هذا النوع التقليدي من القصص . حنا العاقل المتهم بالجنون ، حنا المبصر ، يصاب بالعمى ، ويحطم فانوسه ، بسبب تلك التي طالما تجنبها : المرأة ها هنا تكمن مأساته .

ان « حنا والفانوس » واحدة من تلك القصص التي ترسخ في ذهن قارئها لانها تخاطب فيه شيئا يشترك فيه البشر أجمعين ، الا وهو اللاشعور الجماعي . فضلا عن ان الكاتب عالجها معالجة مبتكرة ، مستخدما لغة سلسة توفق في استخدام النبرة الساخرة في كثير من الاحيان ، وعرف كيف يركز الضوء على شخصياته الرئيسية : حنا ، وفانوسه ، والقصة ، وان كانت هادفة فيما نرى ، تتجنب تماما اللهجة الواعظة ، التعليمية ، خاصة في النهاية ، عندما ينقل لنا الراوي مأساة حنا ، دون اشارة الى الحكمة التي يمكن ان نستخلصها منها . وهكذا يظل السؤال ... بلا جواب .

عنوان قصة يوسف حبشي الاشقر « الوقت والحرباء والكسندرة » يطابق مضمونها ، فيما عدا شيء واحد هو الحرباء . فالنص لا حرباء فيه ولا ذكر لها . ولو فرضنا ان الكاتب جعل منها رمزا لشيء ما ، فان ما ترمز اليه غير واضح في النص ، في نظرنا على الاقل . اما الوقت فنهار يحاول بطل القصة ان يسترجع احداثه . اي اننا ازاء فترة زمنية قصيرة ، فارغة ، تتطلب الامتلاء . لقد رأينا كيف ملأ بطل «القراءة في العيون المغمضة » هذا الوقت . أما هنا ، فيملأ البطل نهاره بمجموعة من الاحداث التي لا يربط بينها خط واضح ، فيما يبدو . فنحن ننتقل مع البطل من مكتبه الى اجتماع في احدى المؤسسات ، ثم الى دار الغانية ،ثم الى سور احدى الحدائق ، ثم الى بيتين يقري فيهما ثم الى بيته ثانية . والكسندرة اسم يطلقه البطل على الغانية التي يذهب لزيارتها . وابراز اسمها في العنوان قد يبرره تركيز الكاتب على الجنس . اولا نقرأ في النهاية هذه الكلمات الواردة على لسان البطل : « انا اعلن ان الجنس هو المنفذ الوحيد ، الممكن شعبيا في الوجود . قد تكون هنالك منافذ معه . ولكن لا منفذ دونه ، وهو وحده يكفي ، اعني انه الاصلي ، والمنافذ الباقية هي الفروع » .

ولنر ، اولا ، كيف عالج الكاتب هذا الموضوع . البطل رجل في الاربعين من عمره ، نراه يزور الكسندرة ويقبل ركبتيها العاريتين ، ويولي هاربا عندما يسمع جرس التليفون . ثم نراه يتحدث تليفونيا الى اخرى ، ويركز على مأساة الانفراد الانساني ـ او عدم الاتصال بين البشر كما يقول العبثيون ـ وعلى مأساته هو ، فيقول لمحدثته : « احيانا كنت عاجزا جنسيا . الموضوع ليس هنا . بل هو عجز النفس ـ المعنوي » . اننا اذن امام مأساة انسان عاجز ، لكن الكاتب عالجها معالجة مفككة سطحية .

ولربما كان سبب ذلك التكنيك الذي عمد اليه المؤلف . فلقد اراد ان تكون قصة البطل حصيلة حركاته التي صورتها كاميرا « مثبتة في الجدار » ، وافكاره التي سجلها شريط « يدخل من احدى اذنيه ويخرج من الاخرى » اي انه التقط مجموعة من الصور الخاطفة تذكر القارىء مباشرة بذلك الكتاب الممتاز الذي كتبه آلان روب جرييه ، احد رواد الرواية الجديدة في فرنسا ، وسماه « صور خاطفة » . ولا يسع القارىء ايضا الا ان يذكر ما يسمى ، في مجال السينما ، بالسينما الحقيقية ، اي الكاميرا التي تسجل كل ما يقع في حقلها ، دون ايما تمييز . فكانت النتيجة سلسلة من الصور الباهتة المزقة ، بعضها موغل في الغموض ، والبعض الاخر واضح وضوحا مبتذلا . والعجيب ان المجموعتين تتجاوران احيانا في المشهد الواحد . وهناك صور تشير فورا الى مصدرها . فالقارىء لا يسعه ، ازاء وقوف البطل امام احدى الحدائق ، ووعيه بفراغ حياته الذي يتوق الى تحويله الى امتلاء ، الا ان يذكر مشهد الحديقة الشهير في رواية سارتر «الغثيان» واخيرا ، ما رأي القارىء في هذه الصورة الختامية التي نرى فيها البطل مستلقيا على فراشه ، وابنه الى جواره ، وقد راح يحلم ، غصب عن الابن الطفل ، « بانكسندرة وغستانها ، وعينيها الكبيرتين » ، وبزوجته وغلالتها السوداء القصيرة . ويقول : « العب بهن : تارة رأس هذه على جسم تلك ، وطورا اراهن جسما واحدا برؤوس ثلاثة ، وطورا آخر رأسا مع ثلاثة اجسام » .

لا يمكن ان يكون الغموض غاية فنية ، في حد ذاته . والتسجيل، مهما كان نقلا للواقع ، لا بد وان يخضع للاختيار . لقد أراد الكاتب ان يكتب قصة عبثية ، لكنه لم يوفق في مهمته ، وجاءت النتيجة صورة ممسوحة لما اعتدنا قراءته في الادب الاجنبي . حتى اللغة التي استخدمها محاكاة سافرة للغة يونسكو القائمة على تداعي الالفاظ : « عيناي خفاقة ـ سجل الشريط خفاقة . فكرت بالكاتو : خفاقة ، بيض ، كاتو . تعبت عيناي من التحديق ، من الخفق ، أغمضتهما » .

وتذكرنا قصة احمد سويد « الحصار » بتلك الكتابات العديدة التي اوحت بها مأساة فلسطين ، التي لا يسع اي انسان في العالم العربي الا انه ينفعل لها ويتأثر بها . والقصة هنا قصيرة بمعنى الكلمة ، مركزة ، ملتزمة بقضية بعينها ، وان صب التزامها في قالب فني جميل. البطل شاب ثائر يدخل مكانا مغلقا ـ احد الملاهي ـ يتحول في النهاية الى سجن يؤمه السكارى والباحثون عن المتعة ... مما يبرر العنوان الى حد كبير . والقصة تقوم اساسا على التناقض بين مكانين ـ هنا ،

الملهى ، وهناك ، حيث الثوار والفدائيون ـ وزمانين : الحاضر في الملهى والحاضر حيث الفدائيون من ناحية ، والحاضر في الملهى والماضي من ناحية اخرى . هكذا نتلمس مرة اخرى اهمية الزمان والمكان . وكما سبق ان لمحنا د. سهيل ادريس الى صوت « آخر » غير صوت البطل ، يعمد احمد سويد الى شخصية لا ترى ، اسمها الآخر ، ومن الواضح ان « الصوت الآخر » هنا هو صوت الضمير اليقظ الذي لا يبيح الخطيئة ، ولو لليلة واحدة . والخطيئة هنا خيانة للقضية وللذات . كان بوسع ماجد البطل ، ان يصم اذنيه امام نداء الآخر ، لكنه لا يفعل ، بل لا يحاول ان يفعل . فالحاضر هناك ، والماضي هناك ، ماثلان دائما ، حتى لو حجبهما الحاضر . فالكلمة او اللمحة تكفيان لبعثهما . على سبيل المثال ، عندما تتحدث احدى بنات الملهى الى ماجد سائلة عن « حدائه البعيدة » ، تبعث هذه الكلمة صورة امه الحبيبة التي ابت ان تغادر ديارها . والام هنا صورة حقيقية ورمزية في آن واحد . ولعل أجمل ما في القصة فقرة يخاطب فيها الثائر امه ، مرددا كلمة « يمة » التي تضفي على كلماته ايقاعا موسيقيا جميلا . هذا ولقد وفق الكاتب في نقلنا بين المكانين ، والزمانين ، مستخدما كاميرا تعود بنا الى الوراء تارة ، وتصور تارة احداثا تقع في نفس الوقت ، ولكن في اماكن مختلفة .

وعندما صورت ليلى عسيران « سهرات الموتى » ، استوحت مأساة فلسطين ايضا . لكنها اختارت بطلة ، لا بطلا . تعيش مريم بين عالمين متناقضين ، عالم الصالونات ، وعالم الفدائيين . لكن العالم الاول غريب عليها ، لانه تافه ، فارغ ، خال الا من الاوهام . ولم تعمد الكاتبة بالصدفة الى تشبيه لعبة اللاشيء التي تدور في صالونات بيروت بمسرحية تتكرر كل مساء . ولقد رسمته الكاتبة مستخدمة صورا بعينها : الصقيع ، البرودة ، الثلج ، الرصاص ، كناية عن الموت الذي يخيم عليه ، في الواقع ، بالرغم من بريق الذهب والفضة . اما العالم الآخر ، فعالم الحياة الدافيء المنير ، المشتعل . ومريم الفدائية اداة لكشف عن العالمين . ما يدور في عالم الموتى يعبر عنه الحوار ـ في مكان ما حوالي يتداخلان في شيء من الافتعال ـ والسرد المباشر . اما ما يدور في عالم الفدائيين الاحياء ، فتبعثه مريم نتيجة لتداعي الرؤى والخواطر ، بفضل ذاكرة قوية لا يغيب عنها شيء ولن يغيب .

كلمة ، في النهاية ، عن « الوهم الضائع » ، لكاتبها د. جميل جبر . انها نموذج ممتاز للقصة القصيرة التقليدية ـ تلك التي كتبها الفونس مويسان في القرن التاسع عشر ـ بكل ما تشتمل عليه من عناصر : التركيز البالغ ، السرد الطويل الذي تليه خاتمة تحتوي على عنصر « المفاجأة » . لكن « الوهم الضائع » جاءت أقرب الى النكتة منها الى اي شيء آخر . فالمفاجأة الختامية تثير الضحك ، بعد تشويق واثارة استوليا على القارىء حتى اللحظة التي اكتشف فيها ، مع البطل ، ان شعر الشقراء المنموج الجميل مجرد باروكة . ونتساءل عما اذا كان الكاتب قد أراد ان يدين ، من خلال هذا الموضوع الاليف ـ اصبحت الباروكة جزاء لا يتجزأ من اكسسوارات المرأة اليوم ـ ما يشتمل عليه واقعنا من زيف واصطناع .

القاهرة — سامية أحمد أسعد

القصص المصرية

بقلم الدكتور احسان عباس

حين تجمع عددا من القصص القصيرة تنشرها في مجلة ادبية ، حتى ولو كانت تلك القصص تنتمي الى قطر عربي واحد ، فليس من الضروري أن تحمل سمات متشابهة . ان الازهار من الوادي الواحد تختلف في النوع واللون والرائحة ، ورغم ذلك كله ، فان هذه الافاصيص الست لا تزال ـ رغم التباعد في المنتمى والغاية والطريقة ـ تتحدث عن مظاهر مشتركة ، لا اعني المظاهر التي تلمحها العين بسرعة لانها ترصد اثر البيئة ، وانما اعني شيئا اعمق من ذلك . قد يحلو لغيري ان يقول : انظر ، هذه قصص مصرية حقا يحتل فيها براد الشاي مكانة هامة ، لا ذكر فيها لمتعة شرب القهوة (انظر ص : ١٦١ و ١٦٤ و ١٧٥) او ما شأن هذه العناية بالحقيبة التي تحملها السيدة ؛ انها عند يحيى حقي « حقيبة يد صفراء لها حمالة نعلق بها على الكتف، تشبه حقيبة كمسارية المترو » وهي عند يوسف ادريس « تشبه حقائب الدبلوماسيين » ـ ولكن من التشبيهين صلته الضرورية بالموقف في القصة ـ ولكن ليست هذه المظاهر المشتركة التي أعنيها ، أنما انا ارى في هذه الافاصيص جميعا غير ذلك من السمات التي تجعلها ـ رغم التفاوت والتباين في التقنية والهيكل الخارجي والاحداث ـ تتفق في المنطلق والغاية : انها جميعا تعبر عن ما يمكن ان اسميه « العجز عن التحول » تحت ضغط ظرف كبير ، وتتلمس في شيء من التخبط بين السلبية والايجابية طريقا لهذا التحول . كلها ـ بعبارة اخرى ـ موصولة بهزيمة حزيران ، تحاول ان تتمرس بمشكلة اللاحرب واللاسلم ،وقد تخطيء هنا وتصيب هنالك ، لان ضغط الظروف الكبرى يفقدها على رؤية صحيحة لحركة التاريخ . انها مرحلية اذا نظرنا اليها من هذه الزاوية ، ولكن اصالة من كتبوها ـ وجميعهم ممن لهم قدم راسخة في كتابة القصة القصيرة ـ تجعلها تتجاوز تلك المرحلية بحق التقنية الفنية ، لتحتفظ لنفسها بأنديمومة التي لا يقتصر تأثيرها على مرحلة معينة . وانا اذ انصدى للكلام عن هذه الافاصيص الست ، لا اجدني محرجا ايضا ـ بحق الموضوعية المجردة ـ حين اتناول من بينها قصتين لصديقين حميمين هما يحيى حقي ويوسف ادريس ، فان هذه العلاقة تتراجع تماما حين يكون التقييم الفني الخالص هو المنطلق . ولكني احب ان اسجل هنا ان القصة القصيرة في مصر ، قد اصبحت ، من الناحية الفنية ، مفروضة بقوة ـ رائعة في مدى الاتقان ، رائعة في التفرد ، رغم انتمائها الى مشكلة واحدة . اننا ازاء فصاص يتحدثون بواقعية وبساطة ، ولكنهم يدركون جميعا طبيعة المسؤولية المنوطة بالكاتب الواقعي المفكر في هذه المرحلة من تاريخنا العربي . فأما عبق الارض المحلية فانه يجب ان يكون مميزا بارزا حين يقال ـ في عالمنا العربي ـ : هذا قاص مصري أو عراقي او شامي . ان الصدق الكلي في هذه المجموعة من الافاصيص هو انها لا تريد ان تتكلم من زاوية اخرى غير المنطلق الذي تعانيه امتنا ، ولهذا فانها سواء اكانت في التحليل الاخير سلبية او ايجابية ، فانها لا تزال تتمتع برؤية دقيقة للمشكلة الكبرى ، وفي هذا وحده يكمن تفردها واخلاص كاتبيها : ان منظورها النهائي هو « الحرب » ، ولكنها ليست الحرب العدوانية، بل هي حرب مقدسة من اجل الحقوق المهدورة ، وفي هذا تتمثل ايضا انسانيتها وعدالة غايتها . واذا كانت هذه القصص تلح على «التفسخ» الداخلي اكثر من الحاحها على وحدة القوى ، فما ذلك الا لان واقعنا يواجه هذه المشكلة بقوة ويتلمس ـ في عمى غير مدرك الابعاد ـ طرقا للخروج منها .

واصرح هذه القصص واشدها التصاقا بالمشكلة الكبرى ـ دون تعمية او تعميق ـ هي قصة « البراءة ليوسف ادريس . فانه وجد في العجز عن التحول ، في التخلص من الركود المسيطر على كل شيء ،

في محو حلقة الصفر الفارغة ـ تحديا كبيرا شاهرا ، ووجد طريقة الخلاص من ذلك التحدي في شيء لم يكن يتوقعه : « ولكن شيئا جديدا لم اتوقعه ابدا لمحته هناك » ـ . هذا الشيء الذي بدأ يحطم دائرة الصمت المطلق هو ثورة جيل الابناء ... لان جيل الاباء استطاعوا بالخداع الذاتي ان يقنعوا انفسهم بان عملية التوفيق بين البراءة المطلقة من الانصياع لسحر المغريات وبين الصمت المتفرج فضيلة كبيرة ، فكانت طلقة الرصاص التي اطلقها الابن هي بداية التحول الى مرحلة ايجابية من التعبير ، كشفت عن زيف تلك الفضيلة المزعومة .

واقصوصة « البراءة » ـ بهذا النحو ـ امثولة مصرّحة ا رمز تحكي قصة الواقع العربي الراهن : زورق يغري بالزيارة والفرجة ، يقف ازاءه الجمهور صامتا مشدوها متطلعا ، وكل شيء في هذا الوضع يلبس قناع الوداعة واللطف والاغراء : الجنرال في ثياب مدنية ، أدوات انقوة تلبس قفازات ، فليس هناك أظافر او رؤوس حراب او خناجر غدر بادية للعين ، وسائل الاغراء المالي والجنسي الوان صارخة متعددة . هل يكفي المفكر المسؤول ان يتذرع بالفرجة حتى ليقول انه لم يبع ضميره ولم يذعن للمغريات ؟ هل يحمل الصمت المطلق في ذاته علامات رفض واستنكار ؟ ان اكبر كذبة مختلفة في النظم الديموقراطية هي ما يسمونه « الاكثرية الصامتة » لانها تزييف لحقيقة الانسان الذي يجب ان يتميز بالقدرة على التعبير ، فكيف اذا كان انصمت ازاء تسلط غاشم ؟ وكيف اذا كان هذا الصمت يشمل الجمهور كله : « الجمهور على المرسى الخشبي انقديم متدلي الرؤوس من فوق الحاجز ، يتطلع ساكتا سكوت الدهشة ، سكوت حب الاستطلاع ، سكوت الفرحة ، سكوت يوم الدين ، ولكنه سكوت » ، غير ان أشد انواع انصمت خذلانا وانهزامية صوت الكاتب المفكر المسؤول . انه لا يستطيع ان يظل متفرجا ودوره دور من لا يتجاوز المشاهدة الصامتة ، متبجحا بانه لم يقترف دنسا ، وانه « نظيف القلب مثل بفتة المحلة البيضاء » ، ربما كان يجد في موقفه قوة اذ يرفض ان يصافح الجنرال ، وربما كان شعوره بالثقة يزداد حين يجد نفسه مراقبا ولا يعير تلك المراقبة اهتماما ، بل لعل شعوره بمناعته الذاتية تضخم حين استعلى على كل صنوف الاغراء : فقد جاءه هذا الاغراء قويا عارما في صورة المال والجنس مجتمعين ، ثم تحداه في الوان من الاستثارة الجنسية التي تزلزل اعتى الصامدين : « أمامك طابور الاسى الانثوي كاملا غير منقوص ! خضرة المراهقات امامك ، خبرة المدربات امامك ، خجل ربات البيوت امامك ، الارامل الفتيات امامك ، انفقيرات الجميلات امامك » ، وامامه ايضا « الجنرال » يبارك اختياره مشجعا ، حتى لو انه اختار ابنة العاشرة . أسلحة قوية تصوب حول مناعته وهو صامد لا يلمس شيئا ، يريد ان يظل نظيفا يتفرج . ولكن ما الفرق بينه وبين اصحاب الاعناق المتدلية على الحاجز ؟ الفرجة في حد ذاتها اصبحت دنسا ، والقلب الذي في بياض البفتة تخترقه رصاصة تقضي عليه : انه ابنه ، انهالجيل الذي لم يعد يؤمن بان « السلبية » طريق الى التغيير والتحول . استغاث بابنه لعله يرحم ابوته وعفة يده وطهارة ذيله ، ولكن « الوجه وجه قاض والنظرة نظرة جلاد ، والفم يتمتم بالحكم . لا ، انا لم المس يا بني شيئا . يا مجنون كنت مثل هؤلاء جميعا اتفرج ارجع . لا تكن مجنونا . ما الجريمة ان اقف واتفرج .... » لم يقل له ابنه ان الجريمة كل الجريمة كامنة في تلك الفرجة وذلك الصمت ، لان ذلك معروف ، ولم يقل هو لنفسه انه كان يدرك انه يقترف جريمة دون ان يجرؤ على الاعتراف ، رغم انه وصل الى حد فاصل : « لم يعد في طاقتي البشرية ان ابقى وان اتفرج » ـ البقاء والفرجة اصبحا معا متعذرين ، لان الطاقة البشرية تنكرهما وتعجز عنهما ، ولكنه لم يكن يستطيع الكلام ... الثورة ، في وجه هذا الوضع ، الثورة الداخلية على الصمت هي الطريق الى التحول : هل هذا نوع من الامل الرومنطيقي المعقود على الاجيال القادمة ؟ مهما يكن من شيء ، فان قصة يوسف ادريس قد تكون امثولة صريحة في رموزها ، ومع ذلك فان القارىء يحس بان التوتر الاسلوبي ، والكابوس الحلمي ، وهذا التوازي المستمر بين الايجاز والتدفيق بحسب المواقف المختلفة ، والتكرار الايقاعي الذي يستدعيه الجو العام ، كل هذه الامور قد وفرت لها عناصر فنية اصيلة تجعل الشكل القصصي فيها ذا طابع متميز .

ويبدو ان يحيى حقي قد وجد طريقه الى التحول على الصعيد المعاشي ، اذ توحي اقصوصة « امرأة مسكينة » لاول وهلة بان لا علاقة لها بالازمة الكبرى ، وكانها لا تعنى الا بمصير امرأة ، اسمها فتحية ، وجدت ـ بعد مرض زوجها ـ انها قد اصبحت مسؤولة عن القيام بشيء ما يكفل لها ولاولديها استمرار الحياة . وتتفتح امامها فرصة العيش حين تعين « مشرفة على المواد الغذائية » في شركة الطيران التي كان يعمل فيها زوجها ، ثم تحرز تقدما في عملها بخطى ثابتة واتزان حتى لتحصل على اذن بالسفر الى اوروبا للاشراف على جميع موردي طائرات الشركة في المطارات الاجنبية ، ويصبح بقاء زوجها في المستشفى عاملا ضروريا لنجاح وصولها الى العلالي ، وحين وقفت على سلم الطائرة ، كان برفقتها مدير الشركة نفسه ....

وتعد فتحية نموذجا للمرأة القوية التي كان اهلها يصفونها بالشجاعة والثبات ، واحيانا بالقسوة ، الا انها كانت تنكر اتهامهم لها بالقسوة وترى انها فيالحقيقة « امرأة عملية عقلها في رأسها » ، وقد استطاعت ان تتقدم في الحياة لانها لم تبتذل نفسها ، بل كانت تحيط تصرفاتها بحسابات تبدو مدروسة ، حتى اذا سنحت لها الفرصة في العلالي ، لم تبد « في صورة امرأة متهالكة تتهدم عند اللمسة الاولى ، لانها تحب اذا آن الاوان أن تكون هي انثى تجود ، وهي انثى تقود » ، وبمثل هذا الاحكام استطاعت أن تصل دون أن تدفع الثمن على مراحل ، بل ظلت سمعتها نقية . ولكن السر الحقيقي ليس في قوتها بل في اعتقاد الناس انها « امرأة مسكينة » تحاول أن تجد الطعام لعيالها بجهدها ، وقد استراحت هي الى هذا الوصف ، فلم تعد تحاول ان تنفيه عن نفسها ، وازاء هذه « المسكنة » الظاهرية كانت انسانية من حولها تهب لمساعدتها ، وعن طريق هذه « المسكنة » نفسها كانت الابواب المغلقة تفتح لها ، فلم يخب لها رجاء ، ولكنها كانت في قرارة نفسها تحتقر الضعف والضعفاء وتحاول أن تستخدم ذلك الضعف في خدمة غايتها .

ويناى يحيى حقي بالقارىء عن المستوى الرمزي كثيرا حين يمعن في تصوير الشخصيات . فهو يوضح شخصية فتحية عن طريق الاهتمام بكل شخصية أخرى في القصة : الحماة ، الزوج فؤاد ، الابنة ، الطفل ، عبد الرحيم قريب فتحية ورفيق طفولتها ، وان اهتمامه برسم الشخصيات يبدو متعمدا لانه يريدنا ان نرى كيف ان فتحية تركت كل الاخرين في منطقة الظل وبرزت هي بروزا ساطعا . ويأتي تطور الحدث في القصة ثانوي القيمة ، لانه لا قيمة له في ذاته ، بل كل قيمته في تطور شخصية فتحية ، ولانه يبدو حتميا في تدرجه ، وكان القاص يقول لنا : لا اخفاق يمكن أن تواجهه مثل هذه الشخصية لان طموحها مربوط بالعلالي ، ولها من عناصر شخصيتها ما يكفل لها ذلك ، او ـ بعبارة اخرى ـ : ان السلم مهيأ للصعود وهو يتطلب من يستطيع ذلك ، وفي مثل هذا اللون من التدرج في الحدث يتوارى العامل الجنسي وراء أقنعة من مشاعر العطف الانساني ، ومن محاولة الافادة من تلك المشاعر ، ويقبع الجنس في زاوية مترقبا ان يكون مكافأة نهائية لمن يبيده ضمان البقاء في العلالي . وليس في القصة صراع بين فتحية والدوائر الاجتماعية الخارجية ، اذ يبدو ان شخصيتها ، او للمسكنة الشائعة عنها ، او لطريقتها في البت الحاسم ، فعل السحر في تمهيد الطرق التي تبدو أول الامر مسدودة ، ولكن الصراع قائم على الصعيد العائلي بينها وبين الضعفاء ممن يمتون اليها بصلة قرابة ، وحين تعلو على ضعفهم تذوب من طريقها جميع المشكلات وتختفي .

ومع ذلك كله نستطيع ان نقرأ قصة « امرأة مسكينة » على ضوء الازمة الكبرى . فحين اختار القاص آن يرسم صورة للقوة وهي تنداح تلقائيا بما فيها من زخم ذاتي فتبسط وجودها على كل ما حولها، وحين جعل النفوذ الفردي للخطوات المدروسة في واقع الظروف المحيطة، والاتزان والتعقل وللسيطرة على ما قد يثور في النفس بين الحين والحين من نزوات ، وحين علق بصر فتحية بالعمل من اجل الغد (« يا ترى يا ربي ماذا سيحدث لنا غدا ؟ ») بينما كان بصر الام ـ ام فؤاد ـ مثال الاستسلام للواقع معلقا باليوم (« يا ترى يا ابني يا فؤاد كيف حالك اليوم ؟ ») ـ حين فعل ذلك كله ، كان يومىء ـ ولو من بعيد ـ الى الحالة التي تعانيها الامة العربية بعد الهزيمة ، حين لا تجد من وسائل القوة ما يجعلها تسير نحو الغد بخطى ثابتة متزنة . اننا اذا لم نقرأ هذا المعنى في قصة « امرأة مسكينة » لم نستطع ان نسوّغ كيف اباح الكاتب لنفسه ان يضعف عنصر الصراع بين بطلة قصته والمجتمع ، بل حتى بين الفرد واللوائح والقوانين ، ولا تفسير لذلك الا انسياقه الى الايمان بان القوة ـ بكل ابعادها ـ هي وحدها التي تستطيع ان تشق طريقها دون ان توقفها عقبات .

وتمثل قصة « القرين » لسليمان فياض موقفا معقدا بالنسبة للقارىء من حيث الشكل والمحتوى : اما من حيث الشكل ، فانه ليس هناك ما ينبىء عن تسلسل مقصود عامد ـ أيا كانت وجهة هذا التسلسل ـ في الفقرات الاربع والعشرين التي عنونها الكاتب ، مميزا كل فقرة في قصته على حدة (« كيف تعرفت الى وجود القرين فجاة ذات صباح » ـ « كيف رأيت قريني يقلدني مثل القرد في المرآة » ـ « كيف جرني القرين لمناقشة فذرة وعابثة في الحمام » ـ « كيف اكتشفت ان قريني له عدة اسماء مضحكة » ....) ـ الى آخر تلك العناوين الاربعة والعشرين : نعم ان الفاتحة والخاتمة تشيران الى بداية طبيعية ونهاية طبيعية كذلك ، ولكن هل الاضطراب فيما بينهما مقصود ليصور حقيقة ان « نزوات » القرين لا تخضع لنظام ؟ ام هل اختيار الرقم (٢٤) مقصود ايضا ليكون بعدد ساعات يوم كامل ، وهو ـ اي اليوم ـ اختصار طبيعي للعمر ؟ واما من حيث المحتوى ، فان الاطوار والادوار والصور والهيئات التي يمكن ان يظهر بها القرين لا يمكن ان تحصر ، فهل هناك انتقاء مدروس له دلالات متفاوتة في كل حالة من تلك الحالات ؟

والقصة على المستوى البسيكولوجي محاولة نفسية للغوص وراء تشكلات الذات الداخلية ، والافنعة التي استحدثها الانسان ، فالقرين موجود في الاساطير والمعتقدات الشعبية (انظر رقم : ٤ و ٢٢) وهو يتجسد شيطانا يتلبس بالسندباد فيسكره السندباد ويقتله (رقم : ١٨) وهو الغريزة ، وهو الانسان البدائي ، وهو الذكريات الغابرة في (الليبيدو) منذ عهد الطفولة ، وهو غير ذلك من تجسدات واشكال ، « هو الذي حملناه معنا من الغابة الى المزرعة ، روضناه ليكف عن الصيد وارتداء جلود الحيوانات وانتعال جلود الافاعي ... واعددنا له الان الاقنعة ليظل صامتا متمدنا ومؤدبا » ـ هو الانسان ، او صورته ، ما الفرق ؟ ويبدو الموضوع في ـ مداه العام ـ اكبر من ان تستوعبه قصة قصيرة ، لولا هذا الاختيار ـ غير المعلل ـ الذي اتبعه الكاتب ، ومع ذلك فان سليمان فياض استطاع ـ رغم استطالة القصة ـ ان يملك انتباه القارىء في كل مرحلة بما كان يثيره من عناصر الاغراب (الاغراب نسبي ، وسبب الشعور به احيانا كثرة الافنعة في حياة الانسان) والسخرية والجرأة على نبش ذكريات الطفولة واطلاق المخبآت التي تعشش في اظلمات الكثيفة داخل النفس ، وتكاد الخاتمة ـ وهي « الجنون الهادىء » ـ ان تكون هي الحل الوحيد المؤقت لانهاء هذه القصة التي تملأ فصولها حياة الفرد بشكل لا يمكن حصره بالساعات (فكيف اذا كان الفصل يتشكل احيانا في ثوان) . وانما اسميه حلا مؤقتا لانه الجنون الذي يسمح باستمرار نوع ما من العلاقة بين الانسان والقرين (لا كالانتحار مثلا) .

وتطرح القصة في حقيقتها مشكلة وجود الانسان من زاوية وجودية يعاش فيها الموت (والهرب من الحياة ـ الموت) في كل لحظة : « ها هو يوم آخر ، عليّ ان أحمله كالصليب والحجر ثم ادعه يسقط وراء الافق ، واشهد قريني يرقص عند الحافة ، فاتحا ذراعيه ، يدبدب بساقيه عاديا كالذئب الجائع ، كأنه يولد ، كأنه يحتضر » ـ ولا فرق بين الولادة والاحتضار ـ في ظل الموت ـ ومن ثم لا انفصام بين الانسان وقرينه بالنظر الى المرحلة بينهما .

ولكن ما الصلة بين هذه القصة وبين الشعور بالعجز عن التحول ؟ اقوى الصلات فيما اعتقد ، لا لان الانكفاء على اعماق الذات يشير وحسب الى حيرة واشاحة بالنظر عن الازمة الجماعية الكبرى ، بل لان الفرد حين يحرم حتى من حق « الموت » في الجماعة (فضلا عن العيش) يغدو متشككا في مدى جدوى ما يسمى « الحياة » ابتداء ، ويتحول لتآمر الاشياء كلها ضده الى « وحدة مدهشة ورعب حقيقي » ويبلغ ـ بكل اطمئنان ظاهري وفجيعة داخلية ـ مرحلة الجنون الهادىء. ان هذه القصة تمثل مرحلة جديدة (لها بذورها) في قصص سليمان فياض ، فبعد تلك الثقة التي كان يستمدها من الكفاح الجماعي في مجموعة « احزان حزيران » وذلك الانفساخ الكلي (رغم ما فيه من ذبذبات الاسى الفردي) في مجموعة « العيون » ، وجدناه في هذه القصة يعود الى فوضى العالم الداخلي الشاسع بكل ما يوحي به من وحدة وانبتات ، ويختار مكانا محصورا لا يتعدى المطبخ وغرفة النوم ـ في بعض الاحيان ـ لكي يقول لنا انه اصبح محصورا ، محاصرا ، يحيط به عالم مشلول من الفراغ الخارجي ، وهو ضائع في بؤرة الذات التي (رغم انها قد تسع العالم) تفضي بمن ينحصر فيها الى جنون ـ أليست هذه هي حقيقة المأساة اذن ؟ أليس هذا تعبيرا عن فداحة ما بلغه أثر الازمة الكبرى ؟

ذلك انه حتى هذا الفرد الذي اختار زاوية مظلمة يقبع فيها ، لا يستطيع ان ينجو من المؤثرات الخارجية التي تزيده سخريه من موقفه ومن الوضع العام ، فليس هو على المستوى الوجودي قد فقد الحاضر ، وانما فقده ايضا على المستوى العملي القومي ، واصبح يجهل الغد (لانه يعجز عن رؤية الحركة التاريخية في مسيرها الطبيعي): « لاحق ذلك الاخر كل ماضيّ الذي فات ، كل غدي الذي لا اعرفه ، حسرة ووعدا ، وحاضري بينهما لحظة منتتة في الزمن لا تكاد تمسك ، مضيعة بيني وبين ذلك الاخر » . وفي التعليقات الساخرة التي يرسلها سليمان فياض بين الحين والحين حكم على هذا الوضع الذي سافه لمعايشة القرين ، وذلك مثل قوله : « حقا وما الذي تراه حولك ولا يضحكك ايها العاقل ؟ ما الذي تراه جادا في هذا كله حتى لا تضحك، بل حتى لا تموت من الضحك ؟ » ، وحين يلتفت دون مواربة الى الجانب السياسي الاذلالي من الازمة لا يملك الا ان يقول في صراحة : « يصرح ابا ايبان ان العرب قد ادركتهم امراض الشيخوخة . يصرح موشي دايان بان وجود الجنود الاسرائيليين في سيناء هو بمثابة رادار يرسل نبضاته المدمرة لقلب مصر . بدت لي الكلمات ما تزال فاقعة موجعة . نظرت الى قريني بدهشة لانه يضحك لها ، ما يزال يضحك ، وركبني الهم » .

ولا تتطلب اقصوصة « الصيد الاخير » لمحمود دياب اجتهادا كثيرا في التأويل لتبين بعدها الرمزي وصلتها بواقع الامة العربية في حالة اللاحرب واللاسلم ، وان لم تكن من هذه الناحية في مثل صراحة قصة يوسف ادريس . ونعتمد اقتصة فكرة لا يفتأ الفصاصون يعالجونها، كل من زاويته ، وخلاصة هذه الفكرة ـ مستوحاة من قصة « الصيد الاخير » ـ ان لكل امرىء منا في هذه الحياة « سمكته » التي تمثل سبب وجوده ، ولولاها لخرج به محور وجوده عن اتجاهه الطبيعي . ذلك هو حال « ابو فكري » الذي كان احد سكان الاسماعيلية ، فلما احيل على المعاش ذات يوم انقذ سنوات عمره الباقية من حالة الركود

المميت بان تعلم صيد السمك بالسنارة والحداف ، وذات يوم صاد سمكة « أروسة » ـ اكبر سمكة صادها خلال ثلاث سنوات عند مدخل القنال الى البحيرة ، وقدر احد العارفين انها تزن ما لا يقل عن ثلاثة وعشرين كيلو ، وانه يستحق على صيدها وساما . ولكن السمكة كانت هي الوسام الحقيقي الذي ميز سنوات عمره بعد الاحالة على المعاش ، ويوم رحل اهل الاسماعيلية عنها واصبح « ابو فكري » لاجئا ، كان كل شيء في حياته قد ارتبط بهذه السمكة لانها تمثل له كل شيء : حياته وقدرته وحركته وبلده ونعمة الحرية فيه ونعمة الخروج من حالة الانتظار، من هذه البحيرة الراكدة الى تلك البحيرة التي تعج بالسمك :« ثما من شيء يهد الانسان مثل الجلوس على حجر ، سنة بعد سنة ، لا يفعل شيئا سوى ان ينتظر ..... » واي انتظار ؟ ومن يعرف كم يدوم؟ أهو شيء بلا نهاية ؟ ورغم انه تعود الانتظار في حرفة الصيد ، الا انه كان يدرك ان هذا الانتظار غير ممائل له في قليل او كثير . ان هذه السمكة هي « الارض » و « البيارة » و « خلة الزيتون » و « كرم العنب » و « أتبيت » عند لاجئين آخرين ، هي الماضي والمستقبل معا ، اما ما بينهما فانه مرحلة انتظار (او تحويل لهذا الانتظار الى حركة استشهاد في سبيل « السمكة » او استرداد لها) ـ والسمكة لا تموت ، لانها سر وجود : « ولكن اروسته لم تمت ... وقد عادت بالفعل تطفو الى السطح واطلت برأسها في عناد وكأنها تتحداه ان يمسكها وتدعوه للنزال ..... » وكان يريد ان يعمل شيئا لانه لم يعد يطيق انتظارا شبيها بالموت ، ولكن عمله ظل في نطاق الحلم : « اعاد معدات الصيد الى المحفظة بعناية شديدة .. وحزم سيورها ووضعها الى جانبه فأسند راحته عليها ، ونظر الى زوجته وقال في هدوء : كل شيء جاهز الان » .

ان هذه الاقصوصة بمقدار ما تؤكد العامل الذي يكفل للفرد « سبب قدرته على الاستمرار » تؤكد ايضا على مدى ما يعانيه الفرد العربي حين يكون الانتظار وحده هو كل نصيبه من الواقع . انتظار ماذا ؟ العودة الى حياة مستقرة ، ولكن لم الانتظار وحده ؟ انها طبيعة القصة التي بلغ بطلها سن الثالثة والسبعين ، أنه انتظار مربوط حتميا بحركة الاخرين ، ولكن يبدو ان الاخرين قد عجزوا ايضا عن الحركة (تلك هي ايحاءات القصة وايحاءات الانتظار الطويل معا) .

وتجتمع في قصة « اصوات في الليل » لابو المعاطي ابو النجا عناصر من قصتي « القرين » و« الصيد الاخير » ـ لا اعني ان هناك استعارة من احداهما ، وانما اعتمد ابو المعاطي الجو النفسي في قصته (كما هي الحال في «القرين») لانها صورة من حلم تضيع فيه اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة ،وينتهي البطل فيها الى نهاية مشابهة : « كيف يوضح لها (لزوجته) فيم يفكر ؟ كيف يقول لها ان الرجل الذي يعجز عن التمييز بين اصوات الحلم واصوات الحقيقة لا يمكن ان يكون رجلا سليما ؟ كيف يوضح لها أن الحقيقة اصبحت تراوغه هي كالاحلام ، وان اللحظة الفاصلة بينهما تهرب منه دائما ؟ كيف يوضح لها انه لم يعد يملك سوى شجاعة الاحلام حيث نصبح كل المغامرات عقيمة ؟ كيف يوضح لها ذلك كله دون ان يدفعها الى العجز عن التمييز بين العقل والجنون في كلامه ؟ » . وبطل القصة الذي يشبه « صاحب » القرين في شجاعة الحلم يشبه ايضا« ابو فكري » صاحب السمكة ، فهو ايضا يملك سمكة ، ولكن من نوع آخر ، وسمكته هذه ليست سر وجوده ، ولكنها سر الحلم الذي اصبح هو مسرح الحياة الحقيقية .

وسمكة بطل القصة (او قرينه) هي العم سليم الشامي ـ رجل نزل قريتهم ذات يوم ، فاذا به يبسط وجوده على كل القرية بطريقة غامضة ، فهو يبيع الارض ويشتريها ويداوي الحيوانات ويطحن الحبوب ويصلي بالناس ويحل كل مشكلة : وبالجملة « يعرف كل شيء عن بلدهم ولا احد يعرف عنه شيئا حقيقيا يريح القلب .... يأكل اطايب الطعام في كل البيوت ، وضحكات النساء وراء الابواب من اجله ، وعيونهن عليه ، والناس كلهم ينبعونه كالكلب » .

اثنان كرها « العم سليم الشامي » في القرية كرهية مستعلنة (اما سائر الناس فكانت كراهيتهم مقهورة خفية غامضة)، احدهما هو شلبي (الاجير الزراعي) الذي ادرك بحدسه الطبيعي السليم خطر هذا الغريب على أهل القرية ، وكانت اخت شلبي من بعد احدى « الخادمات » اللواتي يوقفن على رضاه ورعايته ، فاضطر شلبي الى قتلها ، واختفى « العم سليم » عن الانظار على اثر ذلك ، وربما نجا بنفسه لانه كان يسمع ان شلبي يهدده بالقتل ، الى ان كان يوم فقد فيه شلبي نفسه ، وقيل فيما قيل أن اهل القرية قتلوه لانهم ضاقوا بكلامه عن الموضوع وبذلك استراحوا منه . اما الشخص الثاني فهو بطل القصة نفسه ، ولكنه حينئذ كان صغيرا ، وكان كل ما يستطيعه ان يحرص اباه على « العم سليم الشامي » ، اذ كان ناقما على ما يلحظه من اهتمام امه بسليم ، وذلك الاهتمام يثير ريبته ، وقد حفرت تلك الذكريات في اعماق نفسه جرحا لا يندمل ،وهذا هو الذي ظل يؤرقه على مدى الايام ، فتتراءى له في احلامه عودة « العم سليم الشامي » ـ بشكله القديم ، او بنسبة جديدة : « العم سليم المغربي » ـ وتنشب المعركة الفاصلة (شجاعة الحلم) التي نجعله يحاول ان يصفي الحساب القديم ، وفجأة يستيقظ ليدرك ان الواقع غير الحلم ، وان اصوات اللصوص المختلطة في الواقع هي التي جعلته احيانا يصحو في الليل ـ ثم يواصل نومه ، وانهم قد سرقوا التلفزيون والراديو وتمثال ابي الهول .

في هذا الكابوس الثقيل الذي ينوء به بطل القصة لحظة اصبحت تهرب منه ، لحظة تفصل بين اليقظة والحلم ، بين حالتي اللاحرب واللاسلم فراغ هائل مخيف يحتوشه ، وهو يواجه عدوين : اللصوص الذين سرقوا تمثال ابي الهول والراديو والتلفزيون واشياء اخرى : اي عالوا بالرموز الحضارية واستولوا على الوسائل الثقافية والاعلامية، اما اللص الذي يتسلل في الحلم فانه « لص من نوع غريب ومرعب ، ذلك انه لا يضع كرامة ضحاياه في مأزق ، على الاقل في بداية الامر ، ولكنه سيضع حياته كلها وحياة اولاده مع الايام في مأزق لا مخرج منه ». هذا اللص هو الذي قتل شلبي بطريقة غامضة او تسبب في قتله ، وشلبي رمز الطبقة الفقيرة الطيبة التي لا تستطيع ان تتقبل الخنوع ، اما بطل القصة فقد عاش ليكبر في نفسه « الجراح » ـ عار الهزيمة (العدوان على الام) ـ ويظل هو فريسة للاحلام ، لان الواقع كله مضروب بالعجز الشامل ، غير انه يعرف الحل المريح ، وليس من حل سواه : « دمه او دم سليم الشامي يجب ان يسيل أمام عيونهم حتى لا تتكرر المأساة . ليس هناك من طريق آخر » .

ويفترض ابو المعاطي انعدام الاحساس بالزمن في اللحظة الفاصلة بين اليقظة والحلم ، كما هي الحال في الحلم نفسه ، ولهذا فان الحلم يمتد ويمتد ، وكأنه لا فواصل هناك ، وحين تتم اليقظة يكون الرجل المعلق في مرحلة بين الجنون والعقل قد اصبح منفصلا عما حوله لا يستطيع ان ينقل الى الاخرين حقيقة ما يؤرقه ، او ان يستبين بنفسه هل سمع في الليل اصواتا حقيقية او كان يسمعها في الحلم ، لقد اصبحت سعادة البطل ـ لا شجاعته وحسب ـ هي ان يظل حلمه مستمرا ، وان يعي في الوقت نفسه انه يحلم : « احيانا كان يعي في حلمه انه يحلم دون ان يوقظه ذلك من حلمه ، وحين كان يصل الى هذه الدرجة الشفيفة من الادراك ينتابه فرح شيطاني : يفعل كل ما يعجز عن فعله في الواقع ، يحاول الامساك بالمستحيل ، يقفز في المنحدرات ، ويستحم في الاماكن البعيدة عن الشواطىء ، يرتفع صوته بكل ما يخاف ان ينطق به ، يتحرر من قيود الزمان والمكان » ... ولكن اذا كان الحلم يعيد اليه صورة « العم سليم الشامي » ويضعه وجها لوجه امام تحدي المتسلط ، فكيف تكون سعادته في الحلم ؟ ذلك حلم لا يكفل له الوعي به ، ولكنه قد اصبح ـ من دون كل الاحلام ـ

« سمكته » التي يتلمس من خلالها انه ، رغم كل شيء ، لا يزال ذا صلة باولاده وزوجته واهل قريته (باوطن على اتساعه) ، وبشلبي ، نعم بشلبي ، الذي كان ضميرا يقظا خنقه الذين رضوا بالكراهية المقهورة او ساعدوا على خنقه .

اما قصة « يوم مصري جاف » لمحمد المنسي قنديل ، فانك تستطيع ان تسميها « يوم عقيم » وتكون التسمية اقرب الى دلالتها العامة . وتنقسم القصة في ثلاث مراحل : الصبح والظهر والليل ، وهذه القسمة اساسية في المبنى ، لان الاحداث تناسب الجو الزمني في كل مرحلة . وتدور القصة حول يوسف ، الفتى القروي الذي دخل سلك الجندية وغادر قريته ولم يعد ، وخلف في انتظاره اباه وامه وزوجه (بدرية) واخا ابله يدعى غباشي . ولكن يوسف كان اكثر من فرد قروي غائب : كان سر الحياة في القرية ، وكان « سؤالا » عبر عشرات القرى الفقيرة الجائعة » ، فلكل قرية يوسفها ، انه الانتظار مرة اخرى، ولكنه انتظار تعودة « المنقذ ») البطل الذي يخرج القرية من العقم الشامل . ولكن اذا استثنينا بصيصا من الامل في نفس الاب والام والزوجة بعودة يوسف ، فان الاخرين كانوا قد يئسوا من عودته ومن معاودته زراعة القطن وان تكون الشجيرات التي يزرعها اعلى شجيرات في البلد .

واطل صباح اليوم النهائي : كانت ارحام الارض تنفتح عن القطن، ولكن في هذا الموسم « تهب ريح البوار عبر زهور القطن واشواك الحطب » ، وغباشي الابله ، تمتزج فحولته وبلهه معا في مطاردة الفتيات وفي جانب من الحقل يضاجع بدرية ، التي ظل بها الظمأ لعودة يوسف: « ما راودتها هذه الخواطر يوما ولا تخيلت هذه اللحظة ، لكنها كانت في اعماقها تنمو عبر ليالي الوحدة ولحظات الجفاف » ، ولعلها في لحظة خادعة رأت فيه صورة « يوسف » تحت وقع غشاوة من الشبق الجنسي العارم . وتستأثر المضاجعة بالقسم الاعظم من المنظر في وصف غلمة ـ كغلمة الارض ـ لعودة يوسف ، وحين اخذت تصرخ باسم زوجها الغائب ، انطلق غباشي يركض عاريا وسط الحقول .

وتتميز فترة الظهر بالترقب . تغيب صورة « بدرية » التي كانت كالارض عقيما ، وكالصفصافة التي زرعها الاب وسماها « شجرة يوسف » ، وتظل الام والاب في حالة انتظار ، الاب يحس انفاس يوسف ، ثم يتبين لخيبة امله انه كان واهما ، وتنفجر الام بالبكاء .

ويحل الليل (فترة الحزن والموت) فيجيء يوسف ، يحمله بعض الجنود ومعهم ضابط ، في صندوق خشبي ، ويتكلم الضابط عن يوسف : « كان من احسن رجالي ... ثم تكلم كلاما غريبا عن بلد اسمها مصر ، وعن ارض لا تموت ، وآلهة قدامى تطلب القرابين واعراس الدم والخضاب » ولكنه حين سأله احدهم : « هل مات في الحرب حقا ؟ » فزع للسؤال واختفى السائل هربا من وجه الضابط بين الرجال الاخرين ، وحين سأل الضابط وفد رأى ابوي يوسف في حالة مؤثرة : « هل كان ابنهما الوحيد ؟ » اجابه العمدة بلا مبالاة : « هناك ولد آخر ... غباشي ... اهبل » ؟ واحيل التراب على القبر ، ونظر الضابط نحو قبر بعيد فرأى شخصا ضخما يبكي في هستيرية عالية ، وكان عاريا تماما ، وكان هو غباشي .

يوسف ـ او البطولة ، رمز الامل والخصب ـ ماتت ، ولكن في غير حرب ، ماتت وعقمت البلاد ، ومانت كل قدرة على التحول . الارض بدرية : كلتاهما في ظمأ للخصب ، ولكن .... هل كان من الضروري لبدرية (الارض يوسف) أن تخطىء فتخلط بين البطولة والبلاهة ؟ انها الضرورة ، انه العطش القاتل ، وغباشي سيعيش عاريا ، اذ لا غطاء يستطيع ان يخفي بلهه ، فعريه هو ظهوره على حقيقته . وبين ظهور غباشي في آخر القصة واختفاء بدرية من القصة كلها بعد لحظات المضاجعة عند جانب الحقل تتحقق فكرة العقم المطلق.

احسان عباس

القصص السورية

بقلم جورج طرابيشي

اذا كان بعضهم يرى ان العقل يميل بطبيعته الى التشميل والتوحيد في كل واحد ، فلأفر بأن السؤال الاول الذي طرحته على نفسي ، بعد ان قرأت القصص العشر المنشورة في عدد الآداب الخاص لقاصين من القطر العربي السوري مرة واثنتين وثلاثا ، هو : هل تتميز هذه القصص بوحدة ما ، هل لها طابع مشترك يجمع بينها ويميزها عن غيرها في آن معا ؟

ولأفر ايضا بأن هذا السؤال ينطوي هو نفسه على شيء من الالتباس . فانا حين اتحدث عن وحدة او عن سمة مشتركة ومميزة لا أزعم البتة ان هناك شيئا اسمه « القصة السورية » ، شيئا قائما في ذاته ، متميزا عن غيره . صحيح ان من النقاد من يتكلم عن قصة « مصرية » او عن قصة « عراقية » او عن قصة « فلسطينية » ، وصحيح ان هذه التسمية قد يكون لها ما يبررها في التحليل الاخير ، لكنني آثرت عن عمد ان اتحاشى استخدام تعبير « القصة السورية » لان مثل هذا التعبير تفوح منه رائحة اقليمية ، وان تكن لا ارادية ولا واعية .

ولو كان قصدي من السؤال الاول الذي طرحته على نفسي عن مطالعتي القصص « السورية » هو العثور على سمة مشتركة تميز هذه القصص ككل عن القصة العربية ككل ، لما كنت طرحت السؤال اصلا ، لعلمي بأن الاجابة عليه مستحيلة ، وذلك ما دامت القصة « السورية » عربية الانتماء والملامح والقسمات .

بالطبع ، هذا لا يعني انه ليس في القصة العربية من تمايز جغرافي ، سواء أكان اقليميا أم قطريا . لكن هذا التمايز لا يصل البتة الى درجة من الحدة والعمق تنتفي معها وحدة القصة « العربية » . وليس هذا تسبب قومي فحسب ، بل هو ايضا لسبب بنياني يتعلق باللغة وبدورها في توحيد انجمانه الانسانية الناطقة بها . فالابحاث المعاصرة تشير الى ان اللغة تشرط ، وبالتالي توحد من خلال هذا الشرط ، لا الانشاء الايديولوجي فحسب ، بل الانشاء العلمي ايضا . وعلى هذا الاساس لا يمكن الكلام عن « موضوعية خالصة » حتى في العلوم الفيزيائية والرياضية ، لان هذه العلوم المتمتعة باقصى درجة ممكن تصورها من الموضوعية تظل ملونة بلون من الذاتية ما دامت المعرفة تتم عن طريق اللغة . وما يصح بالنسبة الى الانشاء العلمي يصح اضعافا مضاعفة بالنسبة الى الانشاء الايديولوجي الذي تلعب فيه اللغة دورا اشد حسما . فكم بالاحرى اذن بالنسبة الى الانشاء الادبي الذي هو بالتعريف انشاء لغوي !.

واذا لم نأخذ بعين الاعتبار غير هذا العامل وحده ، وجدنا انفسنا ملزمين باستبعاد تعبير « القصة السورية » ـ او « اللبنانية » او « العراقية » الخ ـ لان دور اللغة كعامل توحيد اقوى بما لا يقاس من الجغرافية كعامل تجزئة ، هذا فضلا عن ان الشعور بالانتماء القومي أقوى بما لا يقاس ايضا من الشعور بالانتماء القطري ، على الاقل في الاقطار العربية التي نفضت او هي في سبيلها لان تنفض عن كاهلها غبار القرون الوسطى (١) .

على ضوء ما تقدم ، يصبح السؤال بصدد السمات المشتركة والمميزة سؤالا لا يتعلق بالقصة السورية من حيث انها سورية ، وانما بالقصة في القطر السوري من حيث انها تجل للقصة العربية ، تجل قد يكون متمايزا ولكنه حكما وبالضرورة غير مستقل .

وعلى ضوء ما تقدم ايضا يصبح مفهوم « السمة المشتركة المميزة »

---

(١) ربما كان هذا هو السبب في اصرار كتاب القطر السوري على عدم استخدام اللغة العامية .

للقصة في سورية جزءا ومظهرا من مفهوم أوسع واشمل هو مفهوم « السمة المشتركة المميزة » للقصة العربية . وبعبارة اخرى ، ان بحثنا عن سمة مشتركة مميزة للقصة في سورية يصبح بحثا او مساهمة في البحث عن سمة مشتركة مميزة للقصة العربية . وكل ما أتمناه هو ان تكون رئاسة تحرير « الآداب » قد كلفت ناقدا او اكثر بدراسة قصص العدد الخاص ككل ، في نفس الوقت الذي كلفت فيه نقادا بدراسة المجلیات (٢) السورية او المصرية او الفلسطينية للقصة العربية . وهي معذورة على كل حال ان لم تفعل ، او ان عجزت عن فعل ذلك ، لانني لا ارى الناقد الذي يستطيع ان يقدم خلال اسبوعين من الزمن لا اكثر دراسة جدية عن القصص الخمسين التي ضمها عدد « الآداب » الخاص عن القصة العربية .

ولكن لنعد الى سؤالنا الاول :

هل نستطيع من خلال استقرائنا للقصص العشر التي ينتمي كتابها الى القطر السوري أن نحدد لها سمة مشتركة مميزة ؟

يخيل اليّ هنا ان السؤال بحاجة الى شيء من التعديل في الصياغة ، لا على ضوء ما تقدم فحسب ، بل ايضا على اعتبار اننا سنكون من المتعسفين لو طالبنا عشرة كتاب ينتمون الى اتجاهات شتى ويرون الى الحياة والادب من منظورات مختلفة ان يكتبوا قصصا لها بشكل مسبق سمة مشتركة مميزة وعلى اعتبار اننا لن نكون الا مفرطين في التعسف لو اصررنا على ان نكتشف ، بأي ثمن ، سمة مشتركة مميزة لقصص عشر كتبت كل واحدة منها في ظرف خاص ، ومن نقطة انطلاق خاصه ، وعلى أساس رؤيا خاصة ، ومن قبل كاتب بعينه يشحن كل سطر يكتبه بكل تاريخه الشخصي .

بيد ان هذا لا يعني نفيا لكل اطار عام لهذه القصص . فهي جميعها ، على سبيل المثال ، قد كتبت برسم العدد الخاص من « الآداب » . وعلى هذا يمكننا ان نفترض ان كل واحدة منها تمثل فن كاتبها ورؤياه على أحسن ما يمكن ان يكون التمثيل ، وذلك على وجه التحديد لانها كتبت برسم العدد الخاص . هذا من الزاوية الفنية او الشكلية الخالصة . اما من زاوية المضمون ، فالقصص جميعها كتبت ، على سبيل المثال ، في أواخر ١٩٧٢ واوائل ١٩٧٣ ، اي في زمن يتحدد بوجه عام بالشعور المتعاظم بوطأة هزيمة حزيران وباستمرارها بعد خمسة أعوام ونصف (واليوم ستة اعوام) من وقوعها وبغياب اي علامة تشير في الافق الى احتمال محو آثارها في يوم قريب . هذا الاطار الزمني للقصص يكفي وحده لتحديد ما ينبغي ان ننتظره منها : انكفاء على الذات للبحث في الداخل لا في الخارج عن اسباب الهزيمة، وبالتالي فضح وادانة لتردي الاوضاع العربية على اعتبار ان سر الهزيمة يكمن في تخلفنا لا في تفوق العدو .

وبعبارة اخرى : ان ما ستحدثنا عنه هذه القصص ليس الحرب والقتال ، وليس التصمود والمقاومة (٣) ، وانما الشعور المتفاقم بأن جزمة الاحتلال ستدوسنا باذلال اشد فاشد ، وبأن المسؤولية في ذلك انما تقع علينا نحن ، وبأن العلة تكمن فينا ، لاننا ارتضينا قبل الهزيمة وبعدها على السواء بأن تدوسنا جزمات الطبقات الحاكمة ، جزمات السجون والتعذيب والجلادين ، جزمات النفاق الايديولوجي ، جزمات التقاليد البالية ، جزمات كل ما كان يحول ـ وما يزال ـ بيننا وبين الدخول الى العصر الذي هو طوق نجاتنا الوحيد .

وبمختصر القول ، ان لهذه القصص مناخا عاما اكثر مما لها سمة مشتركة مميزة . مناخ يأس ومرارة ، مناخ انهزام وسوداوية ، وبكلمة واحدة ، مناخ كابوسي . وانما في اطار هذا المناخ العام يعبر كل كاتب عن رؤياه ويعطيها اسمها الخاص . واذا لم يكن هناك بد في كل مقدمة من تحديد ما هو عام ، فان علينا الآن ان نتناول كل قصة على حدة لنرى كيف لوّن كل كاتب ذلك المناخ بذاتيته .

غادة السمان والازدواجية

ان للكابوس عند غادة السمان اسما محددا : الازدواجية . والازدواجية موضوعة اساسية لا في قصة « الساعتان والغراب » فحسب بل في جميع قصص مجموعتها الجديدة « رحيل المرافىء القديمة » (٤)

وغادة السمان في هذه القصة ، كما في معظم قصص مجموعتها الجديدة ، تقدم البرهان على انه ليس ثمة من حدود في تجاوز الانسان لذاته والفنان لفنه .

ولعله لا يكفي ان اقول ان « الساعتان والغراب » هي من اجمل واعمق ما قرأت لغادة السمان ، بل ينبغي ان اضيف بانها من أجمل واعمق ما قرأت للقاصين العرب .

وبديهي أن الازدواجية ليست هي التي تعطي « الساعتان والغراب » قيمتها وانما الطريقة التي تم بها رسم هذه الرؤيا الكابوسية .

عائدة بطلة « الساعتان والغراب » تحمل الازدواجية في كل خلية من خلايا جسدها . ولدت في الازدواجية وستموت في الازدواجية رأت النور في اليمن وترعرعت في سويسرا ، وستموت على أرض يمنية لانها سويسرية الجنسية . اسمها نفسه يتفجر ازدواجية : اسماها ابوها ، وهو من المقربين الى السلاطين ، عائدة ، وها هي تفاجأ بقومها بعد طول غياب عنهم يدعونها آيدا .

يمنية ولدت في ارض يتفجر الحر من احجارها وصخورها وبحرها وسويسرية عاشت في ارض يعانقها الضباب والبرد ابدا . من اسرة مسلمة سلطانية عريقة ولدت ، وفي مدرسة مسيحية داخلية نشأت وتثقفت . تنطق بالفرنسية وكأنها من بناتها ، وتعجز عن النطق بالعربية ، وهي لغتها الام ، الا تلعثما . اذا احبت اوروبيا فضلته ان يكون اسبانيا ، لان في دمه ، على ما تتصور ، بعضا من دمها . واذا ضاجعته ، آثرت ان تضاجعه في غرفة الوقود في معمل للكبريت ، لانه بذلك يخيل اليها انها تضاجع الصحراء اللاهبة . هي كما تصف نفسها زنبقة ، ولكن زنبقة سوداء ، زنبقة صحراء .

الازدواجية لعنة تطاردها حتى من قبل ان تولد : فقد كان والدها من سلاطين اليمن وكانت امها خادما عنده . لا تشتهي شيئا كما تشتهي حمى المرض ، لان في قشعريرتها التي تهز اوصالها رعشة تبث الدفء في جسدها المسافر ابدا في قطار سهوب الثلج اللامتناهية. في سويسرا كانت على الدوام عرضة للرشح والبرد ، وحين عادت الى اليمن اصيبت بالانفلونزا المدارية .

تقول عن نفسها بوعي رائع الصحو : « لا مناعة لديّ في بلادكم (اوروبا) . ولا مناعة لديّ ضد امراض وطني . أنا شتلة عاشت في غير أرضها ... طحلب هجين أنا ، ولا نجاة لي ... » .

والقائمة تطول لو أردنا تعداد جميع مظاهر الازدواجية في شخص عائدة .

لكن لقطة غادة السمان الرائعة التي محورت عليها قصتها القصيرة ـ الطويلة (٥) هي في تلك الساعة القريبة المصابة مثل بطلتها بالازدواجية . ففي اليوم الذي فرت فيه الصحيفة السويسرية التي تعمل فيها ان ترسلها الى عدن لتكتب تحقيقا عن الثورة ، سارت

---

(٢) نستخدم هذا التعبير الهيغلي لا لانه مطابق تماما ، وانما لانه الانسب .

(٣) شأن بعض القصص التي ظهرت في اعقاب الهزيمة مباشرة ، وبوجه خاص بعد ظهور العمل الفدائي .

(٤) من المفارقات ان كابوس الازدواجية يطارد غادة السمان حتى على صفحات « الآداب » . فقد نشرت قصتها مع قصص لبنان ، مع انه كان ينبغي ان تنشر مع قصص سورية ...

(٥) استغرقت عشر صفحات مرصوصة من « الاداب » ..

في شوارع جنيف طويلا ، ووقفت طويلا ايضا امام واجهة محل لبيع الساعات تتأمل ساعة يد عجيبة : ساعة تتألف من ساعتين في اطار واحد . دفعت ثمنها كل ما تملك من نقود ، واسرعت الى البيت لتضبط اولى الساعتين على توقيت جنيف ، والثانية على توقيت عدن .

هذه الساعة الفوكنرية تتكثف فيها عقدة القصة في رمزية شفافة . فعائدة التي تسعى وراء هدف أوحد : تطابق شخصيتها ووحدة هويتها ، لن يعود لها من هم الا ان تتمكن من ضبط الساعتين على توقيت واحد : توقيت عدن ، عدن الثورة ، عدن الاسطورة والحقيقة .عدن المتخمة جوعا وفقرا ومرضا وأمية فيمواجهة اوروبا المتخمة تقدما ورفاها وتكنولوجيا . عدن الجنة ، وعدن الجحيم . عدن المزقة الارض الى شمال وجنوب . وبكلمة واحدة : عدن الساعية الى استعادة شخصيتها الانسانية ، مثلها مثل عائدة.

ومن التقاء هذين المشروعين الراميين الى استعادة الشخصية تتولد في الافق امكانية موضوعية لرأب الصدع الذاتي .

وما تؤكده غادة السمان في هذه القصة ، كما في سائر قصص مجموعتها الاخيرة ، هو ان الذات لا تحرر نفسها من اسارها ، من احزانها ، من ازدواجيتها ،بله من انفصامها ، الا اذا وجدت طريقا لها الى الواقع الموضوعي الذي هو قيد الحركة والتغير والتحول .

ان القفزة الكبرى التي حققتها مضامين قصص غادة السمان هي اكتشاف البعد الاجتماعي ، البعد الواقعي ، البعد الموضوعي للتحرر الذاتي .

ولكن حذار من التفاؤل الساذج ! فما الواقع الموضوعي في التحليل الاخير الا التقاء ذوات . وبقدر ما ان الواقع الموضوعيبهذا المعنى ذاتي ، فانه يحمل هو الاخر ، لا محالة ، تناقضه وازدواجيته.

ان الواقعية الوردية ليست حلا وانما مهرب . ليست منفذا وانما فخ . فخ لا يقع فيه الا الثوريون السذج او المبتدئون . وان لم يكن بد من القول بانهحل ، فلنقل انه الحل السهل .

وغادة السمان لا تختار في « الساعتان والغراب » ـ بخلاف قصص اخرى لها (٦) ـ الحل السهل .

وبالفعل ، كان سهلا للغاية أن تجد عائدة الخلاص من ازدواجيتها في حبها لفضل ، احد قادة الثورة فيالجنوب اليمني. كان سهلا للغاية ان تستغني عن ريكاردو ، عشيقها الاسباني ، بفضل العربي ، وان تقول بينها وبين نفسها :« فضل عربي الاسم .عربي اللسان عربي آلوجه . عربي النزق . عربي العطاء ، عربي الثورة الثورة والكفاح والالم » .

لكن هذه الواقعية القومية الوردية، اذا جاز التعبير ، ماكانت لتحكم على القصة الا بالتسطيح محولة اياها الى موعظة قومية .وغادة السمان تنقذ الموقف لا بحملها بطلتها على ان تضيف بينها وبين نفسها ايضا :« انني أهذي .. » فحسب ـ فهذا حل سهل هو الاخر ـ وانما بتوكيدها على ان الازدواجية ليست قدر عائدة وحدها بل قدر الامة جمعاء ، بتوكيدها على ان الازدواجية تنخز كل ذات عربية لا ذات عائدة وحدها ، وعلى أن خلاص عائدة من حيث انها تعاني من ازدواجية الانتماء ممكن ولكن الخلاص غير ممكن ،في الوقت الراهن على الاقل ، من حيث ازدواجية الانسان والانثى في المرأة .

لقد احبت عائدة فضلا مناضلا وقائدا ثوريا وجسرا الى تجاوز قوقعة الذات وتناقضاتها اللامتناهية . ولكن ها هي ذي تكتشف أن التناقض ينخر فضلا هو نفسه لا من حيث انه مناضل وانما من حيث انه رجل . أجل ، ان فضلا عربي الثورة والكفاح والالم، ولكنه ايضا « عربي » النظرة الى المرأة . كان شعور بالعطف قد خامرها أول ما التقته . رأته يسير في الشارع ، يتدحرج خلفه كيس اسود هو زوجته : « كفريبين ارغما على المشي على رصيف واحد بالصدفة » .. وقالت بينها وبين نفسها :« كم هو مروع ان يكون مناضل كهذا وحيدا ، عاريا من نصفه الثاني » .

أجل ، ان فضل الذييعيش في الفكر مع الثورة والبندقية وماركس وغيفارا و « المسيح الذي أعيد صلبه » ، لكازانتزاكيس ، مضطر الى ان يعيش على صعيد الواقع والعلاقة الانسانية الاكثر صميمية ، علاقة الرجل بالمرأة ، لا مع امرأة ، لا مع انسان ، بل مع كيس اسود . آن فضل لا حيلة له بهذه الازدواجية ، لانها ازدواجية الوطن الذي اختار ان يصنع الثورة فيه . لكن هذه الازدواجية المنقوشة في واقع كل « رجل » عربي حتى لو كان ثوريا كفضل ، هي التي تفتح لعائدة نافذة الامل : انها اذ تتيح له ان يتحرر من ازدواجيته « الموضوعية » تحرر نفسها من ازدواجيتها « الذاتية » . انها ستأخذ من فضل ما لا يمكن لاي رجل اوروبي ان يعطيها اياه : انتماء ومشروع تغيير ، وبالمقابل ستعطي فضلا ما لا يمكن لاي امرأة يمنية أن تعطيه اياه : علاقة انسانية بالمرأة . لكن هنا بانضباط ننتظرها الهزيمة المرة : هزيمتها النوعية لا هزيمتها الفردية ، هزيمة من حيث انها امرأة لا من حيث انها عائدة . وبكلمة واحدة ، هزيمتها المنقوشة في صخر الواقع العربي لا في تلافيف ذاتيتها . ففيما هي تصارع سكرات الموت (لاصابتها بالانفلونزا المدارية) تكتشف أن لفضل زوجة هي غير ذلك الكيس الاسود الذي كان يتدحرج خلفه على الرصيف ، زوجه مثقفة ، مناضلة ، تعمل في التدريس ، لا مجرد انه حاضنة للاطفال او « رحم يجتر القات والثرثرة والتثاؤب » .

فضل اذن زوج لاثنتين : واحدة محض كيس أسود لانجاب الاطفال وثانية تشاركه افكاره ونضاله الثوري . وفضل يريد عائدة بعد هذا وذاك ان تكون زوجته الثالثة : الاولى رحم متحرك ، والثانية بلا رحم ، والثالثة ، عائدة ، مطالبة بان تكون ثلاث نساء في آنواحد:

« هل تفهمين ؟ المأساة انتا قبل الثورة لم نكن نكتفي بامرأة واحدة . كنا بحاجة الى ثلاث نساء . وها نحن بعد الثورة بحاجة الى ثلاث نساء .. هل تستطيعين يا حبيبتي ان تكوني ثلاثنساء ؟».

وبديهي انها لا تستطيع . لا تستطيع ان تكون اي شيء الا ما هي عليه : امرأة استعادت انتماءها وبعدها الانساني ، وليست على استعداد لان تتخلى عنهما حتى لو كان البديل الوحيد هو الموت .

لهذا تموت عائدة . تموت لانها لا تريد ان تمزقها سياط الازدواجية من جديد . تموت لانه لا مكان لها حتى في ارض الثورة ، لان الثورة في ارضنا ما تزال من صنع الرجال وحدهم .

وغادة السمان لا تدين فضلا ، ولا تدين حتى الرجل ، لكن قصتها صرخة ألم من تناقض عميق يدمغ الواقع العربي حتى في مظهره الثوري ، تناقض لن يجد له من حل في وقت قريب لانه نتاج مئات والاف السنين من حضارة وتقاليد وموروثات لا تترك للمرأة التي تريد نفسها متحررة ومنتمية في آن واحد من بديل غير الموت.

هل ينبغي ان نقول بعد هذا ان غادة السمان متشائمة ؟ ولكن من منا غير المتشائم ؟ لا في سماء المطلق ولا في سماء المجرد ،وانما على ارض الواقع ، ارض الهزيمة الحزيرانية التي ليس في الافق ما يشير الى انها ستغسل عما قريب ؟

---

(٦) كما في قصتها الرائعة « حريق ذلك الصيف » . ولايتسع المجال هنا لتحليل هذه القصة . واذا بدا في وصفنا لها بانها رائعة تناقض ، فهذا لاننا نعتقد بان هذه القصة كان يجب ان تكتب قبل ثلاثة اعوام او اربعة يوم ساد الاعتقاد بان المقاومة الفدائية هي البديل عن الهزيمة .

فد لا يكـون من حق غادة السمان آن نكـون منشائمة بالامس ، وفد لا يكـون من حقها أن تكـون متشائمة في الغد ، ولكـن ذلك مـن مطلق حقها اليوم ، في عام ١٩٧٣ ، العام الذي «نحتفل» فيه بالذكرى السنوية السادسة للهزيمة .

حيدر حيدر وآلهات وراء الرمز

قصة حيدر حيدر ، « الفيضان » ، تنطوي على اكثر من مشروع. فهي تريـد ، فيمـا تريد ان تؤرخ للانسان منذ ان كان الانسان .وهي تريـد ، فيمـا تريد ،ان تؤرخ لازمة سياسية وحزبيـة محددة .وهي تريد ، فيمـا تريـد ، أن تعيـد تخطيط المجتمع العربي من وجهـة نظـر يساريـة . وهي تريـد اخيرا آن تؤدي هذا كله بلغـة رمزيـة يفترض فيهـا ان تنقذ القصـة من الوقوع في المباشرة .

قصة « الفيضـان » اذن قصة ايدولوجيـة بكـل مـا تتحمله هذه الصفـة مـن معـان . قصة ايديولوجيـة بالمعنـى الايجابـي لكلمـة ايديولوجيا ، اي من حيث أن الايديولوجيا رؤيـا ومشروع لتغييـر العالم وايمـان بآن مثل هذا التغيير ممكـن . ولكنهـا ايضـا قصـة ايديولوجيـة بالمعنى المرذول للكلمـة ايديولوجيا ، اي من حيث ان الايديولوجيـا غشاوة تحول بيـن الوعي وبيـن فهم الواقع على حقيقته.

القصـة ستغرق نمـاني صفحات مرصوصة من « الاداب » ،بيد ان تثمينهـا وتفكيك رموزها وبيـان محاسنها وعيوبها « الايديولوجية » لا يحتاج الى اطالـة .

بطل القصة يدعى عبدالله بن آنس . وهذه التسميـة تكفي وحدها للكشف عن احد المصادر التي يمتح منهـا حيدر حيدر . فالانسان هو في آن واحد ابـن انسان (ابن آنس) ومخلوق من مخلوفـات الله (عبدالله) . ولهذا بالتحديد نرى ان هناك مبررا كافيا لربط « الفيضان » بالاتجاه الذي بداه نجيب محفوظ في « اولاد حارتنا » واوصله آلى ذروته في مجموعـة « حكايـة بلا بدايـة ولا نهاية ». بيـد آن الفارق هو آن حيدر حيدر لا يترك لنـا مجالا لاكتشاف حقيقة شخصيـة عبدالله بن انس بانفسنا . فتراه يقول من الاسطر الاولـى في القصـة :« عبدالله الذي مات الان وفي جميع الازمنة الماضية ». وبذلك يكـون حيدر حيدر قد دعانا الى اقتحام باب مفتوح . ويتعجـل حيدر حيدر بعد ذلك في تلخيص تاريخ الانسان . فاسطورة الثمـرة المحرمـة يشار اليها بسطر واحد : « كـان يعرف الظاهر والباطن وفي هذه المعرفة كان يكمن سر حياته وموته » .

وقصة تمرد الانسان على الله وقتله اياه (في صورة الله ـ الاب) يلخصهـا حيدر حيدر بسطـر واحـد آيضا :« في صباح يـوم قائظ طعـن عبدالله اباه بفأس حادة في صدغه فقتله ،ثم فر من بيتـه ولم يعـد ». بيـد ان التحرر من سطوة الاب الالهي (وبالتالي) مـن التقاليـد ليس هو كل التحرر في نظر حيدر حيدر ، بل ينبغي ايضا ان يستتبعه التحرر من المرأة ، وهكذا يطلق عبدالله بن أنس زوجته « ليهيم على وجهه تحت المطر » . وهنا بالتحديد يبرز الوجه المرذول للايديولوجيـا : فعبدالله بن انس الذي يصـور تنا على انه المتمرد المطلق على التقاليـد يقع اسيـر تقليـد هـو من اعتى وابشع تقاليد جاهليـة التاريـخ الانساني : الافتراض بان المرأة قيد ينبغي التحرر منـه (٧) .

ولكن لماذا يحطم عبدالله بن انس قيوده قيدا قيدا ؟ حتى يعبر، بطهارة مطلقة ، الى ارض القبيلـة ؟ ولكـن مـا القبيلة ؟ انهـا رمز مكثف ـ وموفق ـ للهدف الذي ينبغي ان يضعه نصب عينيه كل ثائر ومناضل : مجتمع لا طبقي ، مجتمع يجدد هناء الشاعة البدائية ولكـن بدون بدائيـة . واثناء الترحال باتجـاه هذه القبيلة ، وبعد«الفيضان» (النوحي) الذي اجتاح الاحلام الطوباويـة تقنية طوباويين (وكأنـي بحيدر حيدر يؤرخ هنا لتطور الاشتراكية العلمية او بالاحرى للتطـور باتجاه الاشتراكية العلمية) يلتقي عبدالله بن انس بفريق كتبت له وايـاه النجاة .وبعـد طول صراع مع امواج البحر ، وبعـد طـول صراع مـع امواج الرمل في صحراء لاهبة اللظى ، يقترب عبداللـه وصديقه من مشارف القبيلـة الموعودة .

ولكن من هو هذا الصديق ؟ انه كصديق الصياد الهرم في قصة همنغواي « الشيخ والبحر » . انه منه وليس شخصا منفصـلا عنه . وفي القصـة اشارات الى انـه الجسد بينمـا يمثل عبدالله الروح. والجسد قـد يتعب ويكل ، ولكـن الروح لا تتعب ولا تكل . ولئن فيض لعبدالله وصديقه ان ينجـوا من الموت غرقا والموت عطشا ،فهذا لان عبدالله كـان يحدث صديقه طوال ترحالهمـا الشاق عـن القبيلة وارضهـا الخضراء الخضراء (كمـا في قصيدة لوركا) . لكن سرعان ما نستشف ان هذا الرمز يتحول الى رمز آخـر . فعبداللـه هو الفكر، وصديقـه القوة المجردة ، ومعادلة ذلـك لا تكـاد تحتاج الى بيان، فعبدالله هو المثقف الثوري ، وصديقه هو السلطـة ، هو العسكري، هـو المباحثي ، وبكلمة واحدة ، هـو استلاب الثورة لذاتها . واذا لـم نفهم هذه الحقيقـة ما استطعنـا آن نفهم كيف يكافىء « صديق البحر والصحراء » منقذ حياته عبدالله بالوشاية والاعتقال والتعذيب .

وهذه ، والحق يقال ، لقطـة بارعـة من حيدر حيدر ، ولكنهـا لقطة مجانية . لقطـة قد نجـد لهـا تفسيرا على صعيد الواقـع والتاريخ السياسي ، ولكننا لا نجـد تهـا تفسيرات آو دلالة على الصعيد الفني ، صعيـد القصـة .

بيـد ان هذا كله مقبول ، على الرغم من كل شيء، لولا النهايـة التي اختارهـا حيدر حيدر لقصته .ففي نهايـة القصـة تسقط كـل رمزية ، تموت كل الرموز ، فاذا بنـا وكأننـا امـام كتاب في الاقتصاد او في علم الاجتمـاع ، وفي أحسن الاحوال امام مقالة سياسية. ففي محاكمة عبدالله بن انس ، وبعد طول غموض وابهام ، نكتشـف ان التهمـة الموجهـة اليه هي الدعـوة آلى « استمرارية الحرب ، حرب الطبقات » ، هي فوته عـن الممسكيـن بزمـام السلطة والقوة الغاشمة : « انهـم اشد عداوة لشعبهم من الاعداء الخارجيين . ولا بد من القتال ضدهم اولا . المعركـة هنـا وليست هناك . لا بد من قهـر سلطـة الجنود الفاشيـة اولا » .

هكذا تتغلب الايديولوجيـا على البناء الفني ، كمـا تتغلب افتتاحية الصحيفـة السياسية على القصـة .

وما دام حيدر حيدر قد خرج بنا عن نطاق القصة ليدخلنا الى نطاق الايديولوجيـا ، فـان من حقنا ان نسأله على صعيد الايديولوجيا لا على صعيـد الفن : هل كـان « صديق البحر والصحراء » سيصل الى السلطـة التي وصل اليهـا لولاعبدالله بن انس نفسه ؟ ومن قال ان« صديق البحر والصحراء » كـان خائر القوى ، على شفا الموت، لولا أن انقذه عبدالله بن أنس ؟ أليس العكس هـو الصحيح ؟ اي هل كـان في مستطاع عبدالله بن انس ان يفرض وجوده وايديولوجيتـه لولا القوة الجندية لـ « صديق البحر والصحراء » ؟

وليد اخلاصي ووحدة المثقف

من مواقع معاكسة ، ولكـن ايديولوجيـة بدورها ، يرسم وليد اخلاصي في « قضيـة الشيخ الواحدي » صورة نخبويـة ـ وانهازلف لوحدة المثقف وعلائيته ومثاليته .

ومن العنوان ، من اسم البطل نفسه ، نستطيع ان نحدد مسبقا

---

(٧) : في « حفلة سمر » التي تريـد نفسها « ثورة دائمـة »يقع سعدالله ونوس في المأزق الايديولوجي نفسه : فآول عمل ثوري يقوم به فلاحو المسرحيـة هو قتلهم لنسائهم ، زوجاتهم وبناتهم ، حتى يتحرروا ويتفرغـوا للنضـال !!

ما يريد وليد اخلاصي توكيده : ان المثقف وحيد ، واحدي .

كان ماركس يقول : ان الفكرةتتحول هي نفسها الى قوة مادية متى ما استوعبتها الجماهير وتبنتها . ووليد اخلاصي يريد ان يثبت عكس ذلك تماما : ان الجماهير لا تستطيع ان تستوعب الفكرة حتى تتبناها وتحولها الى قوة مادية . ومن هنا كتبت على المثقف الوحدة والعزلة ، وبالتالي التعالي ، وبالتالي الموت .

الشيخ الواحدي في قصة وليد يمثل العقل . اقول يمثل ولا يرمز لان قصة وليد هي قصة مجازية لا قصة رمزية . ولانالشيخ الواحدي يمثل العقل فان السلطة ـ الفاشمة ـ تخشاه وتحكم عليه بالاعدام . بيد ان الشيخ الواحدي لا يخاف الموت لانه يؤمن بان « الموت هو البداية » . ولكنه حين يمنح فرصة لاستبدال حكم الاعدام بالسجن المؤبد مقابل استعطافه الحاكم ، يقبل بهذه الفرصة بملء الخاطر ، ولا يجد مذلة او هوانا في استعطاف الحاكم .لماذا؟ لانه سيغتنم هذه الفرصة لكي ينقل الى الاخرين افكاره . ان موته لن يفيد احدا ، ولكن بقاءه على قيد الحياة ـ ولو سجينا ـ يتيح له ان يلقن افكاره لزملائه في السجن ، وبذلك يضمن استمرار القضية وعدم موتها .

وبالفعل يلتقي الشيخ الواحدي في الزنزانة بسجين قضى فيهاعشر سنوات ، ولم يبق له سوى اسبوع ليستعيد حريته . هذا السجين اذن حيوان مخبري ممتاز . وفرحة الشيخ به كفرحة من وجد كنزا ، لانه اذا نجح في خلال اسبوع منالزمن في ان ينقل اليه مبادئه وافكاره تكون الرحمة التي اذل نفسه ليطلبها من الحاكم قد اثمرت على خير وجه .

وينصرف الشيخ الواحدي الى تعليم السجين معنى العقلوكيفية التفكير ووظيفة المنطق في الوصول الى اللب من الاشياء . فالعقلفأس. وبهذه الفأس يهدم ما يمنع عنه الحياة والحرية ونور الشمس ، ويبني مجتمع الغد الامثل . وكان السجين يسمع هذا الكلام بشغف ، ثم راحت دموعه تتساقط ، واخيرا طفق يبكي كالاطفال . وهتف الشيخ الواحدي بينه وبين نفسه : « الهذا الحد يمكن للمنطق ان يؤثر ؟ »..

لقد انتصر الواحدي اذن على الحاكم . هذا ما قد يتبادر الى الذهن . لكن وليد اخلاصي يخبىء لنا المفاجأة حتى الاسطر الاخيرة . فحين يسأل الشيخ الواحدي السجين عن سبب بكائه ، يجيب هذا : « وأنت تتكلم .. وأنت تحدثني عن كل شيء يا شيخي .. وأنت تهز رأسك بثقة ، تذكرته ...

ـ من تذكرت ؟

ـ لحيتك السمحة يا شيخي ، ذكرتني بلحية التيس الوفيالذي كان يلازمني ايام حريتي .

هذا اذن كل ما استطاع السجين ان يستوعبه من كلام الشيخ عن العقل . لحية تيس . وهذه نكتة لا يملك الشيخ حيالها الا ان يرفع صوته مناديا الحاكم كالمسعور :

ـ اسحب طلب الرحمة . اطلب اعدامي . لا رحمة بي الا باعدامي . الموت لي . اقتلوني .

هكذا تنتهي قصة وليد اخلاصي . القصة ـ النكتة .المضحكة ـ المبكية . اي تنتهي على هذا النحو : الموت أهون على المثقف من ان ينقل الى الاخرين افكاره ، والموت اسهل عليه من ان يؤثر عليهم بمبادئه .

لهذا كان الشيخ واحديا . واحديا عاش وواحديا يموت ، يتلظى بين نارين : نار السلطة الفاشمة ونار غباء الجماهير .

ان وجها يائسا لوليد اخلاصي ـ وان يكن ساخرا ـ يبرز في هذه القصة . والسخرية على كل حال اللغة الوحيدة الممكنة لليأس اذا أراد ان يتكلم .

ونحن لا نماري في حق المثقف في ان يكون يائسا ، ولا في حقه في ان يكون ساخرا : يائسا من نفسه ومن الاخرين ، ساخرا من نفسه ومن الاخرين .ولكن مانماري فيه هو حقه في ان يكون نخبوي النزعة .

وقصة « الشيخ الواحدي » تعاني ، بعد هذا ، من تناقض جذري : فاذا كان صحيحا ان المثقف لا يستطيع ـ وربما لا ينبغي ـ ان يصل الى الجماهير ، فماالداعي لان تهابه السلطة وتحكم عليه بالاعدام ؟

ان نقطة انطلاق وليد اخلاصي بالذات تناقض نقطة وصوله : فلو كان المثقف وحيدا فعلا ، جسور الاتصال بينه وبين الجماهير مقطوعة ، لما كان شكل خطرا على أحد ولما احتاجت السلطة الىاعتقاله ومحاكمته وادانته .

لهذا نقول : ان « قضية الشيخ الواحدي » ليست من جيد قصص وليد ، ولعلها من أرداها ، مع علمنا الاكيد بأن جيد وليد اكثر بكثير من رديئه ، ومع علمنا الاكيد ايضا بان وليد ساهم في تطوير القصة العربية من حيث الشكل مساهمة لا تنتقص من قدرها النكتة التي أسماها « قضية الشيخ الواحدي ».

جورج سالم ووحدة الموت

يقدم جورج سالم بدوره برهانا على ما يمكن ان يصل اليه قاص مصمم على تجاوز نفسه . فبين مجموعته الاولى « فقراء اتناس » من جهة ، وبين مجموعته « الرحيل » ثم القصص التالية اذا ومن بينها قصة « الفندق الكبير » المنشورة في عدد « الاداب » الخاص من الجهة الثانية ، فارق نوعي يكاد لا يقاس . ولعلي لو اردت ان الخص تطور جورج سالم لقلت انه القاص الذي اكتشف ما يريد ان يقوله للناس .

ان الموضوعة الكبرى فيقصص جورج سالم الجديدة هيالموت: وحدته ، وحشته ، قسوته ، الامل الذي يحمله للانسان بالخلاص وربما أيضا بالهلاك .

و« الفندق الكبير » لا تخرج عن هذا الخط . ففي ابهاء الفندق الكبير (الدنيا) تدور فصول مسرحية (الموت) على مسرح بلا ديكور، منصته فارغة ، والمتفرجون غير حضور . انه عري الموت بكل في ما في كلمة « عري » من معنى. وما يأسرنا في قصة جورج هو ان اسلوبه ، كموضوعه ، يكاد ان يبلغ كمال العري . والقصة بعد هذا على درجة عالية من الترميز ، ومن هنا كان احساسنا بتعدد ابعادها . بيد ان جورج سالم يقترف ، على حد تقديري ، خطيئة فادحة في الاسطر الاخيرة من القصة .فهو يقطع فجأة عملية الترميز ليجعلنا نحضر وجها لوجه سيرورة الموت البطيئة بالسموم التي يفرزها عنكبوت اسود كبير الحجم له عشرات الارجل . ان هذا العنكبوت ، وان يكن يصلح في ذاته لان يكون رمزا ـ نشاز فيالقصة ولا مكان له فيها ، تماما كما ان وجوده في الفندق الكبير الفخم المتالق بثرياته ورخامه نشاز وفي غير مكانه .

بقي ان نشير الى استخدام جورج لضمير المخاطب فيالقصة. انه في مختصر الكلام ـ استخدام رائع . فضمير المخاطب هنا يؤدي وظيفة ضمير المتكلم على نحو يعجز ضمير المتكلم نفسه عن ادائها. ثم ان الاستغناء عن ضمير المتكلم بضمير المخاطب قد اتاح لنا ان نشعر فعلا باننا امام مسرحية ، كما اتاح للبطل نفسه ان يشعر بانه مجرد ممثل فيها .

واخيرا فان استخدام ضمير المخاطب ـ الذي ليس هو فعلابضمير المخاطب ـ قد خلص القصة من مأزق : فالقصة التي تنتهيبموت البطل لا يمكن ان تروى بضمير المتكلم بتمامها والى النهاية ،

في حين أن استخدام ضمير المخاطب التجريدي يتيح ذلك من دون ان تفقد القصة حرارة الذاتية وداخليتها ومن دون ان تسقط في برودة الـ « هو » وخارجيته .

فاضل السباعي والسذاجة

قصة فاضل السباعي « الصمت والموت » مثال للقصة الساذجة بالرغم من زخم العنوان وتوتره .

وحين اصفها بالسذاجة لا اقصد بها « السذاجة » بمعناها الفلسفي العميق (وهو المعنى الذي يستخدمها به بعض كبار الروائيين العالميين المعاصرين) . انما السذاجة في قصة « الصمت والموت » سذاجة خالصة : سذاجة في الموضوع . في الشخصيات . في الحوار . في كل شيء . في اسماء الابطال بالذات . فالبطل الذي يفترض فيه ان يكون ناقما ، رقيقا ، سالما ، مناهضا للعنف ، يطلق عليه الكاتب أسم « مهذب ابو سلام » ، كما يطلق على نقيضه اسم « ضرغام ».

ولكن نظرا الى ان « ضرغام » هو عنيف المبادىء لا عنيف الافعال ، عنيف الالفاظ لا عنيف الممارسة ، فان الكاتب « يرمز » الى تناقضه هذا بتناقض في اسمه اذ يدعوه « ضرغام ابو سلام » . وبالمقابل فان الجريدة التي تنطق بلسان حزب العنف ، العنف العملي لا اللفظي فحسب ، تسمى جريدة « القوة » .

وما يريد فاضل السباعي ان يقوله في قصته هو ان ثمة تناقضا مطلقا بين المثقف والعسكري او الجلاد او الحاكم او رجل السلطة . فالمثقف مصيره الموت ، سواء أكان من دعاة العنف ام من دعاة السلم ، وموته سيكون على يد رجل القوة .

بيد ان هذا التناقض هو في ذاته تناقض ساذج . اذ اننا مهما بحثنا عن مقولة سوسيولوجية لتصنيف رجال القوة او رجال الدولة او رجال السلطة ، فلن نجد سوى مقولة واحدة : انهم بدورهم من المثقفين .

ان السذاجة في قصة « الصمت والموت » ليست سذاجة فنية فحسب ، بل ايضا ، وفي الاساس ، سذاجة اجتماعية .

ان لفاضل السباعي قصصا أجود من هذه بكثير ، وبخاصة تلك التي يسجل فيها لقطات شعبية آسرة ، وما كان أغناه بها عن « الصمت والموت » التي تريد نفسها قصة فلسفية .ـ

عبدالسلام العجيلي واللغة الواحدة

حين تقرأ لقاص مبرز قصة لم تحدث في نفسك الاثر المطلوب، تراجع نفسك قبل ان تراجع القصة وتضع ذوقك موضع استفهام بدلا من ان تضع مقدرة القاص .

هذا ما كانه شأني مع قصة الدكتور عبدالسلام العجيلي «حديث بلغتين » . فالدكتور العجيلي قاص من خيرة قاصي سورية ، بل من خيرة قاصي العربية . ومع ذلك ، لم يكن لقصته « حديث بلغتين » الاثر المتوقع في نفسي . فلماذا ؟

لانها في التحليل الاخير ، على ما اعتقد ، قصة حديث بلغة واحدة لا قصة حديث بلغتين كما يشير عنوانها .

ولاشرح فكرتي .

ان التناقض في نظر الدكتور عبدالسلام العجيلي ، في هذه القصة على الاقل ، هو تناقض بين العسكر والمثقفين كذلك .وهنا كما في قصة « الصمت والموت » يغيب عن انتباه الدكتور العجيلي ان المقولة السوسيولوجية التي يمكن ان تضم العسكريين تحت جناحها هي مقولة المثقفين ، مثلهم في ذلك مثل الموظفين والاطباء والمهندسين الخ . بالطبع ،انني لا أنكر لحظة التفرد والخصوصية في المهنة العسكرية ، ولكننا لا نستطيع ايضا انكارها في المهنة الهندسية او الطبية او الوظيفية . هذه على كل حال مسالة اجتماعية لا مسالة فنية . ولكن ما دامت قصة « حديث بلغتين» اجتماعية الموضوع والمغزى ، فلا شك في ان صحة الرؤية الاجتماعية لها تاثيرها على المفعول الفني والجمالي للقصة .

واذا ضربنا صفحا عن هذه المسالة ، وجدنا في القصة عيبا اخر ، وهو سذاجتها الى حد كبير . فصورة العسكري في القصة هي الصورة التوفيقية ، الخطاطية ، المتعارف عليها :شهواني، منساق وراء غرائزه ، عملي بالمعنى التحقيري للكلمة ، لا يعرف سوى الاغتصاب في الحب كما في السياسة .

وصورة المثقف هي نقيض ذلك تماما ، وان كانت على نفس الدرجة من التوفيقية والخطاطية : آدمي ، مثالي (بالمعنى المستحسن للكلمة)، وديع ، مسالم الى درجة العجز .

هذه الماهية الثابتة الدائمة ، بله الخالدة لكل من المثقف والعسكري تبرز في موقفهما من ليندا ، ابنة صاحبة البنسيون الذي كانا ينزلان فيه ايام الشباب . فليندا ، وهي كتلة من اغراء وشهوة (٨) ، تعرض جسدها النضر على المثقف فيرفضه بكل انفة المثالي ، بينما يشق العسكري طريقه الى هذا الجسد بكل عنوة وخيلاء . والعسكري بعد هذا لا يكتفي باغتصاب جسد ليندا ، بل يغتصب ايضا السلطة في البلاد ويقف على رأسها دكتاتورا . اما المثقف فمقضي عليه ابد الدهر بالعجز والعنة ، في الحب كما في السياسة .

ونحن لا ننكر ان الدكتور العجيلي كان موفقا في اختيار عنوان القصة وفي التورية به . لكن التورية غير الرمز . وهذه هي نقطة الضعف الجوهرية في القصة . ان « حديث اللغتين » يفترض ان يكون اعمق وابعد مدى من التكلم الفعلي بلغتين . وان يتكلم المرء بالفرنسية عن الحب والنساء ، وبالعربية عن السياسة الوطن ، فهذا لا يجعل من الحديث حديثا بلغتين بالمعنى الرمزي العميق لذلك . صحيح ان الدكتور العجيلي نجح في تورية حديث بحديث ، ولغة بلغة ، لكن لا بد من الاضافة في هذه الحال انه قد ولى منذ زمن ليس بقليل العهد الذي كان يقاس فيه الادب الجيد بالتورية الجيدة.

ونحن لا ننكر بعد هذا ان قصة « حديث بلغتين » كان يمكن ان تكون قصة رائعة ، اي حديثا بلغتين حقا . كان ذلك ممكنا لو ان الصراع بين العسكري والمثقف على جسد ليندا هو هو صراعهما على دفة البلاد ، لا مجرد صراعين متوازيين . وبعبارة اخرى، كان من الممكن ان تكون القصة رائعة ، اي مشحونة بطاقة عالية من الترميز ، لو ان جسد الفتاة لم يكن مجرد جسد فتاة، بل كان ايضا رمزا وصورة مجسمة للوطن . ولكن الدكتور العجيلي لم يترك لنا مجالا ـ لسوء الحظ ـ لمثل هذا التاويل ، وذلك حين أطلق على بطلته أسم ليندا وجعلها ابنة صاحبة بانسيون، مضفيا عليها بذلك صفة الفتاة الاجنبية .

اجل ، ما كان اروعها من قصة لو كانت حقا حديثا بلغتين .

اديب نحوي وتمثيلية فلسطين

« حفلة نهاية السنة » لاديب نحوي قصة اخاذة . ولو كان يسمح للناقد بأن ينقد قصة من القصص ويقيمها في سطر واحد او ما دون السطر ، لاكتفيت بالقول ان « حفلة نهاية السنة »قصة آخاذة .

هي قصة تمثيلية . والتمثيلية عن فلسطين . وما دامت فلسطين

---

(٨) وهذه ايضا صورة ماهوية ، خطاطية ، للمرأة .

نفسها قد اصبحت ، بفضل الايديولوجيا او الكلامولوجيا العربية ، تمثيلية ، فان اديب نحوي يوفق الى دون ما حدود حين يختار المسرح ولغته اطارا لقصة عن فلسطين ولغة لها .

و« حفلة نهاية السنة » قصة تضحكك وتبكيك في آن واحد. أهي اذن ميلودراما ؟ لا ،بل هي تراجيديا غير قابلة للتمثيل الا اذا حولت الى كوميديا ، في زمن هو بحق زمن التهريج .

« ماذا ستمثلون لنا هذه السنة، يا اولاد ؟ هل صحيح كما سمعنا ، انكم ستحررون لنا فلسطين ، مثلما تفعلون كل سنة؟..

سؤال لا يحتاج الى جواب ، لانه جواب نفسه . مثلما لا تحتاج قصة « حفلة نهاية السنة » الى تحليل ، لانها تعطيك نفسها ببراءة ، بطلاقة ، بلا رسميات ، كنكتة ذكية ترغمك على الضحك حتى البكاء .

وأديب نحوي ، بعد هذا وذاك ، يملك ما لا يملكه غيره : يملك القدرة على أن يكتب ما يمكن تسميته بالقصة القومية . ففي زمن اشهر فيه حتى الشعر القومي افلاسه تقدم « حفلة نهاية السنة» الدليل على ان كل شيء لم يقل بعد وعلى انه ما يزال في الامكان ان يقال ، ولكن شريطة أن تحول التراجيديا كما قلنا الى كوميديا ، والقصة القومية الى قصة قومية مضادة .ـ

زكريا تامر والاعداء

قصة زكريا تامر ، « الاعداء » قصة قومية مضادة هي الاخرى، ولكن في اطار جديد ، جريء ، لم يسبقه اليه سابق .

وزكريا تامر يملك هو الاخر ما لا يملكه غيره : القدرة على تجديد نفسه باستمرار ، حتى بين القصة والقصة .

يروى ان تشيخوف ـ وكان فتى ـ حمل قصة له الى استاذه ليأخذ رأيه فيها . فقرأها الاستاذ ثم ردها اليه قائلا : « اختصر ». ففاب تشيخوف مدة ،ثم حمل اليه القصة من جديد بعد اختصارها. فقرأها الاستاذ وردها اليه قائلا :« اختصر ». فاختصر وعاد اليه. لكنه قال له من جديد :« اختصر » . وظل تشيخوف يختصر حتى باتت القصة لا تتجاوز سبعة اسطر. وحينئذ قال الاستاذ : « الان اصبحت القصة معقولة » .

وزكريا تامر يحقق في « الاعداء » حلم استاذ تشيخوف المستحيل في قصة لا تتجاوز سبعة أسطر وقد لا تزيد عن ثلاثة اسطر .

و« الاعداء » تتالف من ست وعشرين قصة ،او بالاحرى من ستة وعشرين « اسكتشا ». ويخيل الي ّ ان زكريا تامر متأثر فيها الى حد كبير بتجربته مع ما يعرف في القطر السوري باسم مسرح الشوك . ولكن مع فارق جوهري، وهو ان كل واحدة من هذه القصص الست والعشرين ليست مجرد شوكة وانما قنبلة .

قنبلة . وأنا لا ابالغ . قنبلة تدك دكا كل الكلامولوجيا العربية . قنبلة لا تدع حجرا على حجر قائما في كل البناية الايديولوجية العربية .

ان زكريا تامر في قصته الجديدة فنان التدمير. ولكنه مدمر يعرف حدوده لانه يعرف طبيعة سلاحه : الكلمة . والكلمة لا تدمر ، في مرحلة أولى على الاقل ، سوى الكلمة . وزكريا لا يحيل عالم العرب الايديولوجي الى خراب كي يبني عليه ايديولوجيا جديدة . بل يدمر ولا يدع غير الانقاض والاشلاء .

انه يقطع على الايديولوجيا العربية (السائدة) الجسور كافة . يدمر ايديولوجيا الاخلاق،وايديولوجيا الدين ، وايديولوجيا التقاليد، وايديولوجيا الحكم والامثال والكلم الجامعة المانعة وايديولوجيا الشرطة والعسكر ، وايديولوجيا اللغة ، وايديولوجيا الكلامولوجيا، وايديولوجيا الطائرات (٩) ، وايديولوجيا رجولة الرجال وانوثة النساء . وبكلمة واحدة ، يدمر « الاعداء » ، الاعداء الذين في انفسنا.

ومهما اطلنا التدقيق في القصص الست والعشرين ، فلن نعثر الا على ايجابية واحدة لا غير .. الاطفال . فالاطفال هم وحدهم الذين يستثنيهم زكريا من قنابله لانهم هم وحدهم الذين لم يدخلوا ـ ويرفضون ان يدخلوا ـ في لعبة الايديولوجيا .

زكريا تامر في « الاعداء » شاعر . وانا لست من المولعين بالشعر. ولكنني احيي في زكريا شاعر التدمير وشاعر الطفولة معا.

ياسين رفاعية وتاريخية القصة

قصة ياسين رفاعية « الثلج » تذكرنا بان القصة العربية كان لها ما قبل تاريخ ، ومرحلة نمو بدائية ، ومرحلة تطور تاريخي بلغ غايته قبل حوالي عشرين عاما من الزمن .
ومن هذا المنظور وحده يمكن أن تكون قصة « الثلج » مقبولة: لو انها كتبت ونشرت قبل عشرين عاما .

هذا ، بصراحة ،كل ما استطيع ان اقوله عن « الثلج »، لانها كمعظم قصص مرحلة النشوء والنمو والتطور نبيلة العواطف والاهداف ، بدائية التقنية ، ساذجة التعبير ، مباشرة الالتزام .

نبيل الهايني وبلوتو

قصة نبيل الهايني ، « بلوتو » ، قصيرة بسيطة ، لطيفة ، محببة الى النفس لولا انها مضادة للعلم .

وقد يكون من حق الكاتب في الغرب ان يشكو من تضخم العلم. اما في الشرق ، الشرق العربي تحديدا ، فلا يحق للكاتب ، على ما اتصور ، ان يتكلم عن العلم الا ليشكو من قلته وهزاله .

ولو كنت ناقدا من نقاد الغرب لاستعرت قول الناقد العربي: « هذه بضاعتنا ردت الينا !» .

بيد ان لنبيل الهايني ، في خاتمة المطاف عذره : فالقصة مكتوبة في الاصل بالايطالية وموجهة الى جمهور غربي .

ولي اخيرا سؤال : لماذا اطلق نبيل الهايني على قصته اسم « بلوتو » وما معنى هذا الاسم ؟ اله علاقة باسم اله الغنى عند الاغريق بلوتوس ام باله الجحيم بلوتون؟ أتمنى لو يفيدنا كاتب القصة .

جورج طرابيشي

---

(٩) من حيث اننا ننسب هزيمتنا قبل ستة اعوام الى الطائرات وحدها .

قصص الكتـــاب الفلسطينيين

بقلم نجيب المانـع

كتاب فلسطينيون ؟! اليس الكتاب العرب بعد فقدان سنة ١٩٤٨ جميعهم فلسطينيين بمعنى ان الهاجس الفلسطيني يشدهم اينما توجهوا في سفرتهم الابداعية ، يصاحبهم في اليقظة والمنام والغياب ؟ مهما افترقوا في المكان والمشاعر وحركة العقل والرؤيا التخيلية فانهم يجتمعون على هذه الرقعة الجغرافية من الارض التي تؤرخ وجدانهم ويؤرخون بالارتباط معها مصيرهم وارادتهم وعذابهم وحلمهم . وليس الكتاب العرب وحدهم يحملون الصليب الفلسطيني نوعة وخلاصا ووعدا بالحرية بل الاقتصاديون ورجال النفط والمخططون العسكريون والمجربون السياسيون والمهندسون وكل عربي واع على نحو يزيد او يقل ، كلهم يتظاهرون هذه التظاهرة التاريخية ووجهتهم فلسطين .

فما اعجب هذه الرقعة الصغيرة الواقعة بين البحر الوسيط وصحراء الاردن كيف تنامت بعد اغتصابها واستعصت على الامحاء فصارت حدودها الخليج والمحيط . قصيدة الفخر انشودة للاستعادة وقصيدة هجاء هذه الامة (قباني) محاولة ايقاظ وتنويعات نغمية على اللحن الفلسطيني المتباعد في الصدى ، المقترب ، المخنوق ، الهادر ، المنسي ، المتذكر ، المهمل ، المحتضن ، المتعالي عليه ، المتواضع بازائه الذي تبلغ به نقطة يأس قتالة الى القبر فينتفض ساعة الدفن جسدا يتفجر دما وشبابا ، بصره بعيد وانفاسه حارة .

فلسطين هي جحيم كل عربي ومطهره وفردوسه . في طبقات جحيمها يتلوى الكذبة والمهاذير والمتاجرون والذين فقدوا الصلات مع الانسان العربي والذين خانوا وغدروا والذين تهوروا وغامروا والذين انطووا مع حمقهم وغفلتهم واطماعهم والذين اختنقوا في اقليميتهم ، وما زال بعض العرب اذا صعدوا الى مطهرها ينزلقون احيانا الى الجحيم فيما هم يصعدون بصرهم الى فردوسها حيث لا تكمن استعادة الارض فقط بل تلك الموجه الحضارية الفامرة الفرح اذ تحقق الذات العربية كل ابعاد موجوديتها على ارضية العالم . واذا كان العالم الغافل عن العربي وجودا وحضارة يطوق حبه بسجون الكراهية ، اذا كان العربي لا يطأ الان الا فوق صبير حقده الشائك فان في تحقيق الذات العربية عبر الوجدان الفلسطيني ، عبر هذه الرحلة الطويلة في دروب الاحزان والاخفاقات والارتطامات والانزلاقات والاخطاء والتمردات والتجاريب السياسية والانسانية المجهضة ، ان في الوصول الى استعادة الكبرياء الممرغة في التراب كشفا عن قارة جديدة ستنعم بها الدنيا .

ولنعد الى قصص العدد التي كتبها فلسطينيون بوصفهم اناسا ولدوا في فلسطين الارض او انحدروا من آباء ولدوا هناك ثم هاجروا عنها كما يهاجر الدم من القلب الى انحاء الجسد في كل ثانية من الحركة والسكون ، من القلق والدعة ، من الخيبة والنجاح .

قصة علي زين العابدين « خميس يموت اولا » نضالية مباشرة ، وحين يتزاوج الادب المتلىء ب « زخات الرصاص » مع المرأة فاننا بازاء صورة امتص عصارتها الاستعمال المبالغ في كثرته : الرومانسية النضالية ، الرجل والمرأة في اتون الحرب ، الحرب التي هي امرأة ، المرأة التي هي تجسيد لارادة النضال ، الحب المتضامن حتى الموت ، كل هذه التراكيب تتجانس حين ننظر اليها من زاوية « الفنائية النضالية » ويصعب على محتوى رومانسي استهلك هذا القدر من الاستهلاك ان يجاد التعبير فيه . ان هناك من يرون ضعفا حتى في رواية همنجواى « لمن تقرع الاجراس » حاصرين الضعف في تجسيد العلاقة بين المرأة والنضال ، ومن دعاها رواية رومانسية لم يجانب الصواب كثيرا ، علما بان النفس في الرواية اطول من حيث الحرية على تناول شخصيات واجواء وعلاقات اخرى تطامن من طغيان العلاقة الحتية على تيار الكتابة . ولسنا بحاجة الى اندريه جيد كي ندرك ان النية الطيبة لا تخلق بالضرورة فنا جيدا . وليس في طاقة النية الطيبة ان تنقذ مقاطع في هذه القصة تجعل من الاشجار كائنات حية بهذه اللهجة التقريرية « كان يدرك أن الاشجار كالناس ، مخلوقات تحس ، تسمع ، تبكي وتحب . لكنها لا تخون . الشجر لا يخون الشجر » . ان في هذا التفاعل مع الطبيعة وهذا الالقاء الحكمي (نسبة الى حكمة) ، هذا الانطاق الساذج لها يهز اركان هذه الاقصوصة هزا لا تقوى معه على الوقوف . بعد الثورة الظاهراتية في الرواية التي اعلن عنها الان روب غرييه وميشيل بوتور وناتالي ساروت ونقاد مثل رولان بارت وموريس بلانشو منذ خمسينات هذا القرن ، اصبح الحديث عن كلام الاشجار ومشاعرها واحساس النهر والحوار مع البيوت والخيول كلاما مبتذلا بل هو في الحقيقة يدل على تصور في التقصي وانعدام اهتمام بالاصغاء الحقيقي لصوت الاشياء . نعم ان للاشياء والحيوانات صوتا ولكنه ليس صوتا بشريا . ولم يكن روب غرييه غير كاشف لذلك لان غالبية الكتاب الجيدين قبله بزمان طويل لم يتحاوروا مع الاشياء ولم يجعلوا الاشياء تتجاوز مع الناس ولم ينطقوا الجمادات ، فاذا احس راسكولينكوف باختناق في غرفته فهو لا يخاطبها ولا تخاطبه ، انها فقط « ضيقة كدولاب » هكذا سيصفها دوستويفسكي وذلك يكفي لجعل عجلة « الجريمة والعقاب » تدور دورانها الرهيب . حين تقف ناتاشا في الشرفة تنظر الى القمر في « الحرب والسلم » واندريه بولكونسكي على مبعدة ينظر اليهما فان ما هزه ليس ما يقوله القمر لان القمر لا يقول شيئا بل تلك العذوبة الفائقة اللطافة التي تتنجس في الليل عن كيان ناتاشا الموجهة وجهها نحو شفافية وصفاء بعيدين .

ولم تجد تجزئة الاقصوصة الى اقسام مرقمة ومعنونة فاذا كانت الغاية ابعاد السرد عنها فان السردية ظلت متصلبة فيها حتى ان المقطع رقم (٥) المعنون بـ«الوعد» والقائم على سطر واحد هو « ان نظلا عاشقين حتى الموت للوطن » يتجمد في بطولية تقريرية ساذجة . واذا كانت التجزئة والترقيم (وهما بالمناسبة قد اصبحا موضة لدى كتاب القصة القصيرة عندنا) غايتهما تقريب القصة من الشعر فقد عجزت هذه القصة بالذات عن ان تكون شعرا . واذا كانت الغاية من ترقيم الاجزاء وعنونتها ان يستطيع الكاتب تبديل « المقام » او « المفتاح » النغمي لكل حركة كما يحدث في الموسيقى صعودا وهبوطا ، شدا وجذبا ، تسارعا وتباطؤا ، فان الترقيم هنا لا يحدث اكثر من تفكيك السياق في محاولة للتشبث بالطفرة لعلها تكون موصلة للغاية اكثر مما تستطيعه الخطوات الماشية .

هناك حوار في هذه القصة يجرجرها نحو التكلس والتحجر ، حوار واهن لا يستطيع ان يملأ القالب المتضخم الذي يسكب فيه « واصلت فيما يشبه البكاء : الم تقل انك تثق بي مثلما تثق الاغصان بالجذور » ؟ فبالاضافة الى ان هذه جملة تثر بالكلفة فان جعل الجذور تثق بالاغصان تكرار لما ذكرناه من اسباغ وعي وحياة مؤنسة لما ليس بانسان .

يصل الكاتب في المقطع الختامي نهاية رعب في الوصول اليها منذ السطر الاول وهو ان يجعل الحبيبين يموتان معا تحت وابل من الرصاص وكأني بالكاتب يريد في هذه الخاتمة ان يصف الموت باسلوب سمته العلو على الحدث والمجالدة الساخرة في لقياه من اجل التحرر من المأساوية الحزينة ، ولكنك تقرأ فلا تثيرك قوة التحمل هذه ولا السخرية لان الافتعال واللاواقعية يسدان على القاريء طريق المشاركة :

« سهيلة كانت مفتوحة العينين ... هي تعرف انها لم تمت وانها ليست حية ايضا .. احنوت عيناها عشرات الثقوب ، اطلقوا رصاصا كثيرا على الجدران ، ستغرق غرفتنا تماما عندما تهطل غدا الامطار .

« هل تسمعني ... اصطدمت اصابعها في صدر خميس . مررت اصابعها في حنان بالغ حول حافة الجرح ... بدأت تبحث عن الفجوات الاخرى ، اثنتان ، ثلاث ، اربع ، يا خميس .. حاولت ان ترفع يده لتضعها على صدرها ايضا لكنها لم تستطع ...

وهكذا تنتهي القصة . ان سهيلة وهي تقترب من الموت محتضنة حبيبا قتيلا تفكر لا في جراحها وجراحه وانما بالغرفة « التي ستغرق تماما عندما تهطل غدا الامطار » ولماذا ؟ لانهم اطلقوا رصاصا كثيرا على الجدران ، وعلى القاريء ان يفترض ان السقف اطلقت عليه النيران ايضا وذلك سيكون السبب في غرق الغرفة عندما تهطل الامطار لان الجدران على فرض ثقب الرصاص لها لا تسبب غرقا ، ولم يذكر الكاتب انها اطلاقات مدفع لكي تحدث ثقوبا حقيقية تسبب غرق الغرفة الذي لا يمكن ان يكون احدى هموم جريحة على عتبات الموت الا اذا اراد الكاتب السخرية من الموت والمجالدة في تلقيه الى حد نسيان وجوده في خضم الحب والحرب . ثم اذا كانت سهيلة ستموت بعد لحظات فان جراحها من النوع الذي لا يمكنها من التامل الساخرفي مصير غرفة ستبقى بعدها « حين تهطل غدا الامطار » . انا لم اقتنع بذلك ، وقد يكون الكاتب مقاتلا رائعا وهذا حسبه ، اما ان تكون هذه القصة جيدة او مقبولة فنيا فلا . ان كثيرا من الكتابة عن البطولة يصدق فيه قول همنجواي« وضع شعر مستعار على الصدر » ..

اقصوصة « عازف الارغول » لرشاد ابو شادر لا تقل ضعفا عن الاولى فالفاظها تتململ في مكانها قلقا من عدم ارتكازها على سياق متين ذي دلاله ، والقصة على قصرها محشوة بست اغان مدارها الحب والمديح واللوعة وصيحة الثأر ، وبين هذه المقاطع المعبرة احيانا نعلم ان عازف الارغول عبدالله العفش كان المختار قد باع اباه للانكليز الذين قتلوه وهذا المختار هو الذي يريد ان يزوج ابنه لوطفه على كره منها ، وطفه التي يحبها عبدالله . والمختار الخائن الغادر المغتصب يريد من عبدالله ان يعزف في ليلة زفاف ابنه . قال المختار « يا جماعة وين عبدالله العفش ، ملعون هالوالدين ، من دون ارغوله الفرح مثل المأتم » . الم يكن المختار يدري بحب عبدالله لوطفه فكيف ينتظر اذن منه الحانا تجعل الفرح فرحا هذا على افتراض انه سيأتي للفرح ، ام ان المختار يريد من عزف عبدالله اذلاله حتى النهاية بعد ان دفع اباه للموت واجبره على التخلي عن حبيبته واغتصب ارضه . والمختار المتنفذ المتحالف مع اسرة باغية غنية اليس اقدر على احياء حفلةمامونة « الفرح » من اللجوء الى ارغول عبدالله العفش الذي فيه ما فيه من مطبات ومغامرات ؟ ولا ندري اذا كان عبدالله مجرد بهلول القرية وعازف نايها ام انه الرجل الواعي الذي تقع عليه مسئولية استعادة الارض ، لا ارض القصة وانما ارض فلسطين ! اما انه استطاع ان ياخذ وطفه بعيدا عن العرس فقد فعل ، ولا ندري كيف ، ذلك لان القصة تبدأ بالعرس الذي تتمكن وطفه من الهرب منه بشكل ما ،وتنتهي بعبدالله ووطفه بعيدين عن المختار « وعندما وصلا الى قطعة الارض التي لهما والتي اغتصبت قال لها : ما رأيك ان نرتاح قليلا هنا .. » فنعلم انهما هربا بكل بساطة والقصة فيها احلام واطياف فمنها طلوع طيف والد عبدالله ، كما يظهر لهاملت ضيف والده ، ويقول له :

« المختار دعاني الى بيته ثم بعث للانكليز فجاءوا ، قابلتهم حتى خلصت الذخيرة وعندما وصلوني كنت انزف ، قتلت غدرا ... كنت صغيرا انت ، فلم يكتف المختار بقتلي بل سرق ارضي .. ارضك » .

ويظهر طيف والد عبدالله العفش في المنام لعبدالرحمن مرشد « تعرف يا محمود عليان .. والحكي للجميع ، ليلة امس ، خير والصلاة على النبي ، جاء اليّ والد عبدالله العفش ـ الله يرحمه في قبره ـ وكان يرتدي ملابس خضراء ولكن الدم كان يسيل من صدره .. كان دمه يشخب مثل دم العنز عند ذبحها .. فتح ذراعيه وقال لي والابتسامة تملأ وجهه : يا عبد الرحمن انت صاحبي .. تعال اخذك بالحضن .. مشتاق لكم جميعا ولكني زعلان منكم .. لماذا سكتم ؟ لماذا قبلتم الذل والهوان ؟ المختار باعني للانكليز .. والذين قادونا خانونا .. دمنا امامكم يا عبد الرحمن ، انه يصيح بكم ان تلحقوه ، والا فقدتم كل شيء » .

اذا كان الكاتب يريد بمثل هذه الركاكة ان يثير حماسة احد فلن يحظى من احد بغير الابتسام اذا كان متساهلا ،هل هذه هي الكتابة المسئولة عن قضية كبرى ؟ ما هذه الاطياف والاغاني والسذاجات والمباشرة الدعائية كانها بيان صحي يقرأ على اميين في قرية بغية حثهم على الاسراع في التطعيم ضد الجدري .

مع يوسف شرورو في قصته « حين يذوب الليل » نصعد من السذاجة والتقريرية الى سفوح وعي يضيء على البعد فتكون اضاءته اكثر انتشارا . نحن هنا مع كاتب يعرف على الاقل ما هي الكتابة الجيدة ، ولشدة معرفته يضل طريقه احيانا في متاهاتها ، فهناك عبارات مثقفة اكثر مما تستدعيه المناسبة « فالضباب ينبح كالبحر » ولا بد من دخول كتاب لكولن ولسن ، جبار الفلسفة الصحفية وشيخ اقزام الفكر الحديث ، يقرؤه راوية القصة وتزيد صفحاته على نصف الالف ويكون اسمه « المبهم » ، وهي تفاصيل لا تقدم شيئا للقصة .

واسم راوية القصة « وطن » وهو ينادي في لندن ب « المستر وطن » فاذا كان الانكليز ينادونه باللفظة العربية فما يدرينا انهم يعرفون معناه ؟ الا يكون مجرد لفظة خالية من المعنى لديهم وحينذاك يستوى معه اي اسم اخر ؟ انا على اية حال لم اجد في هذه الرمزية اتحادة ، الرمزية التقابلية ، الرمزية الانعكاسية كمرآة ، شيئا مثيرا بل بالعكس وجدت ان حمل الوطن كاسم في متاهات المدن الكبرى يصبغه بصبغة من السخرية فلا يصل به الى جعل القضية تشع هناك بعنفوان بطولي ولا مأساوي ولا ملحمي ، فهل لي ان اضيف انني شعرت بتكليف في ان يدعو الراوية نفسه « وطنا » .

وهناك في القصة شهاب الذي خرج سالما من جرح بالغ بعد ان خصي وبتر عضوه . وقد يستشم من ذلك ان الكاتب يريد ان يدل بشخص شهاب الى الخصاء العربي الراهن . وحينما يقول شهاب « اريد ان انتشي هذا المساء . لاتحد مع البهجة » نشاهد ايماءة الكاتب الشديدة العلانية الى مصير الذين يفقدون الرجولة . ثم نسمع شهاب بعد اقتراب فتاة انكليزية منه « انها ناعمة يا وطن وحارة . لا تدري ان البريق خامد » فهي اذن نشوة مشلولة لا تقف الا على عتبات اللذة وفيها حرقة الحرمان ولا اكتفاء . في المطعم المرقص يقابل وطن وشهاب ستيف المنتمي الى حزب الاحرار البريطاني فيلقي عليهما هذه الزمرة من الجمل التي لا ادري كيف اصف تكلف بلاغتها او تبالغها لانها ملصقه لا بصمغ وانما باللعاب .. هل فكرتم في معنى ما تقومون به الان ؟ انكم تغيرون وجه الارض هناك ، المستقبل باقة ورد ستنالونها . انا اعرف اننا سبب المرض ، انتم تجابهونه باستمرار ونحن في حزب الاحرار الشباب ندفع قواربكم المحملة نحو المجرى .. الخ.. الا يمكن العثور على شخص يؤازرنا بدون هذه الفورة الخطابية في مرقص ؟ في اعتقادي ان الكاتب حقق اخفاقا مدهشا (مدهشا بسبب ثقافته المعروفة) في ان يخلق حوارا من النوع الذي لا بد منه ، اي تلك الكلمات التي تسيل بضرورة السياق وضرورة الموقف وضرورة المكان والاشخاص ، الحوار الذي يعني شيئا لانه لا يحاول بالاكراه ان يعني شيئا وبصورة خاصة لا يحاول ان يعني شيئا مثورم الضخامة . ان مشكلة الحوار في ادبنا الحديث لا حدود لها ، فاني اقرأ روايات كتاب بلغوا من الشهرة حدا لا يوصف فاذا بجوار شخوصهم كلمات يظنون انها محفوظة حفظا جيدا في الثلاجه دون ادراك ان التيار الكهربائي انقطع ، فهي الفاظ ليست مجمدة فحسب وانما هي متفسخة . لم اجد في قصة يوسف شرورو سوى اصوات صارخة في البرية التي هي لندن ولا ادري ان كان ذلك هو ما يريد فعلا .

ولنعد لموضوع الحوار . فهمنا ان ترانا ليس فيه مسرحية ولا رواية ولا ملحمة ولكن فيه حوارا هائلا . لنفتح اي فصل في كتاب « الاغاني » ولننظر في الجانب النثري منه فسوف نرى ان الناس يتحدثون حوارا متقنا ذكيا رائع التركيب والدلالة ، وما يصدق في هذا الكتاب يصدق ايضا على الحديث الذي يجري بين الناس في الكتب التاريخية وكتب التاريخ الادبي بوجه خاص .

قصة « يوميات المواطن سين » ليحيى خلف تحكي حوارا مزعجا بين جد مات في السبعين وهو يلعن حفيده راوية القصة « عليك اللعنة .. صار عمرك عشرين عاما ولا تزال تجهل استعمال البندقية » وسبق لهذا الجد ان « اغوى ثماني نساء وتزوج ثلاثا منهن ، وكان اشجع اهل زمانه في الفروسية واقدرهم على اصابة الهدف ... » وتبقى من الجد صورته المعلقة وهي تظل تحاور البطل تستحبه على شراء بندقية ، وحين يخفق البطل في شرائها يخاطب صورة جده قائلا « لم استطع ان احصل على بندقية » وعند ذاك يقول الكاتب « شعرت ان غضبه قد ازداد وانه بعد حين سيقفز من اطاره ويصفعني فاستمحته عذرا ووعدته بان اكون حفيده الذي سيحصل على بندقية ». لا ادري ان كان الكاتب قد تاثر بانشودة ام كلثوم (من كلمات نزار قباني) « اصبح عندي الان بندقية » المهم ان الراوية يسرق اساور امه ويشتري بها بندقية . واذا ظننت ايها القارىء ان المحاورة مع صورة الجد قد انتهت فانت مخطىء . هل هذا هو ما يدعي بالادب المقاتل ؟ ربما ، غير اني لا اراه ادبا ولا مقاتلا . النهاية (وبالمصرية الدارجة نهايتو) نسمع الجد الذي في الصورة و « ابتسامته خضراء مثل احراش عجلتون » يقول بصوت واثق « حسنا جرب مرة اخرى » وعندها لا بد ان الكاتب تذكر اغنية اخرى لام كلثوم هي « للصبر حدود » فانهى قصته التي فضيلتها الكبرى انها قصيرة جدا ، بتوقيعه سيقول اكثر من واحد ليس هذا نقدا . فاقول وليست هذه كتابة . مرة اخرى « الشعر المستعار على الصدر » .

قصة « القمل » لوليد رباح تروي حكاية التلذذ السادي لدى حراس السجون والمعتقلات . يدخل نزيل جديد الى المعتقل « موزونة كانت خطاه ... هوذا جاء .. ضيف من اعماق التاريخ ، ما اخبار الناس والارض والهواء والشمس .. هل ما زالت تبزغ عند الفجر من المشرق ؟ » فالنزلاء اذن مضت عليهم مدة طويلة جدا . ويكون جواب السجين الجديد « لكل سؤال كما يقولون جواب ... انتم تلقون بحزم الاسئلة في وجهي .. اصمتوا .. تموتون هنا ونخبكم تشرب الامة .. الارض ما زالت هي الارض .. » وبعد هذا الالقاء الجهوري نراهم « خفوا القائه ، ... هنا يستوى الليل والنهار ، والصيف والشتاء » ونعلم ان نزلاء هذه الزنزانة المظلمة يعانون من هرش القمل .. « عادوا يهرشون .. لمع عقب سيجاره عبر كوة الباب الصغيرة .. فوقع العقب الى الداخل .. انطلقوا وتكوموا فوق بعضهم كل يريد الحصول عليه ، وعندما نهضوا اكتشفوا انهم داسوا عليه .. » هل هم ابطال ومسجونون ام مسجونون لا بطوليون ، لا بد انهم ابطال لان « نخبهم تشرب الامة » فاذا كانوا ابطالا فما اغناهم عن الارتماء على عقب سيجاره يلقيه حارس سادي ؟ وكان هذا لا يكفي لاذلال مسجونيه ، لان الكاتب يقول عن حارس اخر « جاء آخر .. نظر عبر الكوة وامسك سيجارة مدها الى الداخل .. قاموا فاسترجعها .. ضحك ببلاهه .. ابتعد قليلا .. جلسوا يهرشون . عاد فمد السيجارة ثانية .. لم يقم منهم احد .. فركها براحته فتطاير التبغ الاحمر نحو الارض العارية .

ـ بامكانكم استعمالها سعوطا . فاذا علمت ان النزلاء كانوا هناك منذ مدة طويلة بحيث يتساءلون اسئلتهم تلك عن الشمس والارض كان على الكاتب ان يكون منطقيا فيجعلهم اولا يعرفون سادية الحراس في اغرائهم العابث ، كما يجعلهم اقدر على الانقطاع عن التدخين (وهل كلهم مدخنون بحيث يتكومون بعضهم فوق بعض بهذه الحركات الشابلنيه (نسبة الى شارلي شابلن) على عقب سيكارة ؟)

في هذه القصة جلد وتعذيب . صحيح ان كل هذا يقع فيسجون كثيرة ولكن هل يكفي للتعبير عنه تعبيرا فنيا ان يقول كاتب على لسان القائمين على التعذيب :

ـ حفلة الليلة دسمة .. سنرى كيف يلتصق اللحم بالعصا . »

لقد اصبح الاسلوب الوصفي لا يكفي ، كما لم يعد الاسلوب الرمزي كافيا . فكيف توصف الحقيقة ؟ كيف يقال عن العذاب انه عذاب وعن الاذلال انه اذلال وعن الحق انه حق ؟ ان غالبية الذين يكتبون عن العذاب يعذبون القاريء اكثر من يعذبون ، وغالبية الذين يتحدثون عن المجالدة والصبر والايمان لا يعبرون في كتاباتهم عن مجالدة للغة ولا عن صبر في تقصي ابعاد ايمانهم ولا عن ايمانبحركة القلم بين اياديهم . انهم يكتبون فضلة وزيادة . يكتبون ما كتب مئات المرات على نحو اجود الوف المرات . هل ارتماء المسجونين (وهم ابطال) على عقب سيجارة يرميه حارس سادي يصل الى شيء من العمق والتوتر ما وصلته بضع فقرات مشابهة في رواية مالرو « الوضع البشري » حين يتهافت المسجونون على قطعة السيانيد لينتحروا بها قبل ان يعدموا في قزان الماء المغلي ؟

قصة ابراهيم ابو ناب « اشواق الى الابتسام » ذات تركيب متقن وتدرج جيد من الدعابة حتى التوتر والانشداد والدراما الذكية باشاراتها الى الموضوع الجاد الذي هو الفقدان الفلسطيني ، كل ذلك عبر حوار عذب منساب ، والهذيان الذي يتغلف به ليس سوى وسيلة لتطوير نسيج الشخصيتين الرئيسيتين وهما حسن العمواسي الفلسطيني انذي هو في لندن وايفون التيجاءت من جامايكا لدراسة التمثيل فاخفقت فيه ونجحت بزواج مستعجل مع انكليزي منظم خجول سريع اتخاذ القرارات بدليل انه عرض عليها الزواج لدى لقائهما الاول. ان الفلسطيني يعيش حياة المنفى « الديا سبورا » فليس غريبا ان تقع احداث قصتين في هذا العدد لفلسطينيين يقيمون في لندن .

تتنامى شخصية حسن تناميا مقنعا وقد استطاع ان يجتذب ايفون الجامايكية المتزوجة ذات الطفلين الى محبته ، فهل هذا تعويض اخر عن الفقدان ؟ وكل منهما يجد في الاخر تذكيرا له ببلاده :

ـ ايفون .. وجهك جميل . انه يذكرني بنساء بلادي .

ـ انت تذكرني ببلادي ذاتها .

ـ اتفقنا اذن ... فانت وطني وانا وطنك ...

ـ ان عندي ضعفا تجاه وطني ولكني ارجو الا يستغل وطني هذا الضعف .

ليس كل حوار القصة بمثل هذه النمطية ، فجزء كبير منه اكثر جدة مثل حديثه عن زوال قريته وزولال بلده الى ايفون التي لا تعرف شيئا عن ماساته .

هناك ملاحظات جانبية تتعلق باللغة ، وهي من الاخطاء الشائعة مثل تكرار كلمة « كلما » (وكلما ازدادت ايفون اقترابا من حسن كلماازداد شكها فيما اذا كانت سايفون ستسقط سقوطا او انها ستحرر تحريرا) فلا حاجة الى « كلما » الثانية (وبالمناسبة فان سايفون تعني ايضا البطلة نفسها) . كما ارى ادخال « كم » في غير مكانها المناسب يزداد في كتابات هذه الايام وقد ورد في هذه القصة « كم انا مشفق عليكم . كما انا ارثي لحالكم »

والان نأتي الى جبرا ابراهيم جبرا في المقطع الذي دعاه بـ « البحث عن وليد مسعود » من رواية قيد الكتابة . وما دام هذا المقطع جزءا من كتاب فهو لا يندرج تحت « القصص القصيرة » الكاملة بذاتها ، ومع ذلك فلا بد من الحديث عن هذا الرجل الذي ظل اكثر من ربع قرن يكتب مرتفعا فوق كلمات « الموضه » فالخمسينات الوجودية لم تصفع قلمه ولم تستطع الكليشيهات ان تفرق لغته المشمسة ذات الوهج المتوسطي الشهوي . اننا هنا امام كاتب لم يخدع احدا ولم ينخدع بشيء ، بل حمل عبء صحوه وصدقه مع نفسه في كل لحظة مع كل الناس ، موازيا بين المعقول والمحسوس باقتدار العارف وحماسة الحي

ثقافته الواسعة بريئة من التبشير والمتبرمة ، في شخصيته كبرياء غير جارحة ولطف لا يصل حد الانسحاق ، جبرا الذكي بدون عنجهية الحساس بلا ميوعة لم اره يتبختر وراء واجهة مدرسة فنية او فكرية ليصرخ بصوت غير صوته ، بل هو لا يصرخ حتى بصوته لانه فنان متمكن من التدرج الصوتي هبوطا وصعودا وربما كان غرامه بالموسيقى الكلاسيكية تأثير في طاقته على تغيير النبرات والمفاتيح في اسلوبه المعبر ، فمن مقطع شعري الى مقطع آخر عقلاني الى حنين صاف الى تأملات عميقة في الحياة والفكر والفن . ولقد قال بعض النقاد ان حب والت ويتمان للاوبرا كان ذا اثر في تدفق شعره حديثا غنائيا طويل النفس .

في رائعته « السفينة » كتب جبرا البحر المتوسط الذي يشكل قوام موقفه من الحياة والفن . وضوح بلا ابتذال او تبسيط ، شهوية بلا دعاره ، مأساوية خالية من العتمة الجرمانية (ولست هنا اتخذ موقفا من الروح الجرمانية بل احاول وصف ادب جبرا) . هذا البحر المتوسط الذي ترعرعت على شطآنه حضارات غنت ، فيما غنت، الجسد البشري كاعجوبة من عجائب الخليقة ، وجعلت من التوازن وتقابل الابعاد وتماسك التناقضات فلسفة وجود وقيمة اخلاقية معا .

ولماذا لا يغني الجسد ؟ اذا كان شعر ادونيس مثلا نزوعا نحو المطلق في الروح ، معانقه للمجهول في الاعالي ، اسئلة كونية ملتهبة نورا ، اليس هناك متسع لشعر نزار قباني مثلا حيث المحسوس والغريزي ، حيث الرقص الجسدي المنتشي بنار الغريزة والشهوة ؟ اذا كان شعر الاول محررا في مملكة الروح فان شعر الثاني محررا في مملكة الجسد ونحن بحاجة الى كلا الحريتين ، بل الى كل الحريات ، الى كل اساليب التعبير وامزجته ولغاته والوانه وظلاله ، نحن بحاجة لكل فنان يثري بصرنا ولكل فنان يثري بصيرتنا . ليست هناك في اعتقادي قيود الا قيود الجودة ومع الجودة فلتكن هناك حرية في جحيم الابعاد وعلى جميع المستويات الانسانية . اذا كتب شاعر او روائي شيئا جيدا حول اللذه فلماذا نطالبه بان يكتب شعرا حول ماهية الحب وفلسفته ، حسبه ان يبدع فيما بين يديه وحسبنا ان ننظر فيما ينجز لا فيما كان يجب عليه ان يقوله . وهل نطالب المهندس الكهربائي بتفسير الكهرباء اذا احسن ترحيل القوة فانار . وما عدد الذين كتبوا عن ماهية الحب فخلقوا نظرية متكاملة ؟ هذا شكسبير الاجود بين شعراء الدنيا لا تخرج منه بفلسفة للحب وانما بوقائع واحداث مدارها الحب والحب الجسدي بنوع خاص وقد احسن التعبير عنها احسانا معجزا ، بينما نخرج من راسين بنظرة متكاملة عن الحب اعمق مما قدمه شكسبير ولكن ذلك لا يجعل منه الشاعر الافضل لان موضوع شكسبير كل شيء وموضوع راسين شيء واحد ، في اعماله الرئيسية على الاقل . اقول ذلك ردا على من يقولون ان شعر نزار وادب جبرا شهوية بلا حب وماذا يضير اذا كانت الواقعة الحية معبرا عنها بشكل جيد ؟

جبرا ابن البحر المتوسط لا ينسى قط انه عربي وتذكره لذلك يكمن في انجازه . ان دوره النضالي ليس باليسير ، فان يكون العربي مبدعا ، مضيفا للحضارة ، ناطقا بلغة حية ، واعيا لوزنه فوق الارض ، ما ينفك يعبد الدروب امام قدراته ، واضعا لايقاع جديد في العالم ، هذا في اعتقادي اسلوب اخر من النضال لا يقل عن حمل بندقية . ان امثال جبرا من المبدعين يجعلون الحياة العربية فخمه ومتنامية ومورقة وجميلة . انهم يعطون العربي ثقة بنفسه يجعله يحتضن ما يملك فعلا لا ما ملك او ما سيملك . الطريق الى الاستعادة نهضة عربية جديدة شاملة وهي لم تبدأ بعد بكامل الطاقة والابعاد ، لاننا نؤجل النهضة الى ما بعد التحرر . ونربط فعل النهضة ربطا ميكانيكيا بعملية التحرير ، فكاننا نريد ان نصل قبل الركوب .

ان المتقطع المنشور في هذا العدد ينبيء عن قدرة جبرا في الكتابة ويكشف عما تطرقت اليه من سطوع في اللغة وادراك للوضع البشري وتغيير متقن للالوان الصوتية والمفاتيح الاسلوبية . وكلي شوق لقراءة الرواية عند تمامها فان من يكتب « السفينة » تلك الرواية الجيده ، قادر على ان يمنح القراء ما يوازيها ان لم نقل يتجاوزها .

بغداد — نجيب المانع

القصص العراقية

بقلم عايدة مطرجي ادريس

يخرج قاريء هذه القصص وعبء ما يثقل على نفسه كانه الكابوس: ايمكن للواقع الذي يصوره هؤلاء القصاصون ان يكون بمثل هذه البشاعة ؟ ان كل ما في الجو كئيب رقيب ، مشحون بالبؤس . حتى الطبيعة تبدو باكية موحلة ، وحتى سماء هذه البلاد اللاهبة تظهر رمادية شاحبة . انك تفتقد في هذه القصص وجها يبتسم او عيونا تلمع ... والاجساد كلها واهنة ينهشها الجوع والمرض ، والعيون ملتهبة بالرمد الصديدي ،اصحابها يدرجون في ازقة ضيقة مليئة بالمستنقعات وبروائح فضلات الناس والحيوانات المتفسخة . والنفوس كذلك مريضة، يعشش فيها الجهل والاتكال والقناعة او القلق والضجر .

هؤلاء الفنانون الذين يعتبرون في طليعة القصاصين العراقيين ، أتراهم حقا ابناء تلك البيئة الريفية الفقيرة يصورونها في واقعها وحقيقتها ام يضخمونها و « يشوهونها » او « يموهونها » على النحو الذي يتطلبه فن للقصة متطور وأصيل ؟

الحق ان ما ترسمه هذه القصص العراقية يمكن ان يكون صورة لارياف العالم العربي كله وقراه ودساكره وبواديه ، وليس صورة للريف العراقي وحده . فهي اذن ملامح عربية عامة ، يتجسد فيها الانسان العربي في صراعه مع نفسه وقدره وظروف حياته الشاقة وسعيه لاكتشاف ذاته وتحقيق مطامحه . والقصص من هذه الزاوية تتخلص من طابعها العراقي الخاص لتشمل الواقع العربي كله ، بل تتجاوزه احيانا لتشارف « الانسان » بصورة عامة ، الانسان الذي يصارع قوى الطبيعة والاخرين من أجل وجوده وحريته .

ومستوى القصص ، على الصعيد الفني ، مستوى متطور بالاجمال، والتجديد فيها بارز من حيث التشكيل والرؤية القصصية .

وقد توقفت عند أربع قصص بصورة خاصة ، هي قصص محمد خضير وموسى كريدي وعبد الستار ناصر وغانم الدباغ وعبد الرحمن الربيعي .

اما قصة محمد خضير « الصرخة » فمشحونة بالرموز حتى ليخيل اليك ان كاتبها اشبه ببطلها بهلوان السيرك الذي يتأرجح على خط رفيع دقيق يوازن عليه نفسه ، محاذرا احتمالات السقوط في الاشكال. ويتطلب النفاذ الى أسرار هذه القصة جهدا لا يحتمله القاريء المتعجل، لانها خالية من الشخصيات التي يفسر سلوكها نفسيتها ، وتفتقد « الحدث » الذي يقود تطورها . ولعل الكاتب يحاول شيئا من محاولة الرواية الجديدة في طريقة اللاشيء ، تتحدث اليك فلا تقول شيئا ، وتقول اي شيء ، فلا تخطيء شيئا . على ان لدى محمد خضير «شيئا» يتحدث عنه ، ومن أجله يكتب . ان عنده قضية ترهقه ، ونظرة ثورية للحياة تؤرقه ، نظرة تنطلق من معاناة البؤس لتتجاوزه نحو تخوم الوعي والاحتجاج والصرخة . ووعي الكاتب هو الذي ينقذ قصته ، في نهاية المطاف ، من ان تصبح لغزا . وليس مهما ان تفسر هذه القصة، المهم انها نموذج للقصة ـ الجو . فالكاتب يخلق لك جوا مرهفا عامرا بالخيال والشاعرية ، يحاصرك فيه مبدعا عالما له قوانينه الخاصة التي ليس لك ان ترفضها . والوجدان المنطقي المتسلسل يقف عاجزا هنا ، كما يقف ازاء عمل موسيقي ، تحس جماله وتنساب وراء الحانه وان كنت تعجز عن فهمه وفك نوتاته . واي تحليل لهذه القصة ينبغي ألا

يتجاوز محاولة لتفكيك الصورة ثم اعادة لتركيبها . هذه اللوحة المتحركة ذات ابعاد مختلفة ، واصوات متعددة وافكار تتزاحم للوصول الى النور . والرمز هو الخيط الدقيق الذي يجمع شتات المشاهد ويوحد بينها ويمنحها رؤية شفافة ربما كانت هي موضع التعجب .

الطبيعة في اللوحة . ممطرة ، والسماء شاحبة رمادية . اطار يتلاءم ويخلق جوا من الكآبة والأسى . الوقت ـ الوحى به ، بطيء ، متشابه ، مغلق ، فهو اذن مهيأ للثورة .

والحركة تتمثل في سيارة السيرك . وهذه اللوحة تحمل ابعادا متعددة : من الداخل : حيوانات السيرك ومروضها ، او الصندوق ، او رمز المدينة المغلقة ، المحاصرة . الحيوانات ، رمز الانسان المرهون ، المروض ، ذي الوجه الصلب الصارم ، موجه هذه الحيوانات . الكل يبرع في تأدية دوره ، ولكن الجمهور غائب . والرمز ، هنا ، يشير الى انفصام عالم القيادة عن الشعب . اما العالم الخارجي ، فهو العالم الذي تدرج فيه السيارة . فيه هو ايضا ابعاد متعددة وحركات مختلفة. البعد الاول ، شارع مستقيم (رمز للبلادة والخمول) تكثر فيه برك المياه (او المستنقعات) لا يعترض تلك السيارة سوى رذاذ خفيف يكاد لا يسمع (رمز للخضوع ؟) يلتمع كالابر ويرتطم بزجاج السيارة ويسقط على برك المياه (رمز للجعجعة الفارغة اللامجدية) .

حركة السيارة سريعة ، وتوهم بالانطلاق . ولكن الحركة المقصودة، او الهامة ، بطيئة ، اي الحركة المعاكسة ، ذلك ان الشارع منبسط (او عالم المدينة البسيط ، اللامعارض ، بحكم انه خال . لا احياء فيه وانما هو الواجهة واجهة الرخاء والترف ، والزيف الحضاري) فاعمدة المصابيح تملأه ، كذلك اعمدة لوحات اشارات المرور ولافتات اتجاه الطرق والاسيجة التي تتسلقها احواض الزهور .

البعد الثاني ، يضيق الشارع حتى يبدو في البعيد زقاقا . الحركة تنعكس . السيارة تبطيء ، ولكن الحركة الفعلية ، (التمرد) تقوى . تبرز هنا البيوت ذات الطابق الواحد ، البيوت التي تتعرى و« تنقع » تحت سيول مياه الامطار (الكلمة تنقع للكاتب ، وفيها ايحاء غريب للبؤس وتصوير صارخ للتناقض الاجتماعي بين الواجهة وحياة الزقاق وهنا تبرز قدرة المؤلف في انتقاء الفاظه ذات الزخم في خلق الجو الفني) حين تعبر السيارة ، تنهار تلك المنازل ، فتطفو مع الاشياء المهملة في الشارع فوق سطح المياه . وكلما امعنت السيارة سيرا ، تشعبت في البعيد الازقة وتعددت ، وابطأ سيرها ، ذلك ان عليها ان تزيح كتل الاجر وكتل الطين والابواب والنوافذ وصفائح القمامة. في هذه الازقة ، تحبل النفس ببذور التمرد . فهنا الرحم الاصلح ، هنا ترقد الظلمة ، والفراغ والوحشة ، وتهبط السماء مغلقة رصاصية اللون عكرة .

ولكن السيارة تتابع سيرها . (فالاحتجاج ما يزال بذرة) تجتاز غابة من الاشجار ، وقد امتد عند طرفها نهر واسع . من هذا النهر (الذي تتجمع فيه كل ما تحمله السيول) تخرج الساحرة (البعد الاسطوري للوحة ، وهو بعد يلفها بالشاعرية والخيال والسحر والغموض) تعزف على الناي ، وما ان ينفذ عويله مرتعشا في العمق الموحش حتى تستيقظ الافاعي التي تحيط بجسدها ، ثم تنزاق . ويظل النداء يخترق الاعماق السوداء الصامتة . ولكن الساحرة تظل عند مدخل الغابة لا تتقدم ، والافاعي تبقى متأخرة للوصول الى جسدها بالرغم من تدليها المتوتر نحوه . الاسطورة هنا ، تخلق فكرة القصة . فنداء الساحرة ، او لحن الكرامة الكامن في ضمير الامة ، ما يزال تائها يفتش عن حنجرة ينطلق منها .

ما يزال بعد اللوحة هنا اسطوريا : عملاق داكن اللون يلبي نداء الساحرة ، انه تمثال صلب ، شاهق العلو ، يمد يده للنهر الذي انبثق منه ويحني رأسه نحو الماء من الاسفل ، بينما تمتص الثقوب في قدميه مياه المطر انه هنا تجسيد للبطل الذي يلبي نداء الامة ، منطلقا من عذاباتها ، مستمدا منها ابدا غذاءه .

وعندما تجتازه السيارة ، يقفز التمثال وسط القوارب ، يجمع القوارب المشتتة ثم ينطلق الى الشارع ، ثم يعود الى النهر ، ويختفي وتتابع السيارة طريقها : تعترضها البراميل ، براميل في كل اتجاه بحيث تجعلها تدور لتعود من حيث اتت . ولكن السيارة تصدم هذه البراميل ، لانها براميل فارغة (لعل الكاتب يقصد هنا ، ان الثورة لم تختمر بعد) .

ولكن ، حين تبلغ السيارة نهاية الطريق (الطريق الفضائي ، حيث كان حلم العملاق ان يقفز ، حلم غذاه من عذابات الناس واحلامهم وطموحهم) تصطدم بكتلة صغيرة مكورة ، اخذت تتحرك ، ثم اختفت داخل البراميل . وحين اطلقت السيارة نفيرها خرج من الكتلة التي تشبه طفلا (الكتلة البشرية) صرخة ، فاتضح ان لهذه الكتلة فما .

في البعد العميق للوحة ، عند افقها ، حيث تلتقي السماء بالارض يظهر فم يطفى على اللوحة حتى لا يعود فيها سواه . جوف عميق ، عمق الالم والمسافات الطويلة . وتسمع ، من كل جانب ، صرخات ، تعانق الفم ، وتشكل صرخة واحدة ، هي في نهاية المطاف صرخة الاحتجاج وانتصار الثورة الذي يتجلى في انهزام سيارة السيرك حين تتراجع بوحوشها وتنهار .

ان محمد خضير يؤكد نفسه في هذه القصة ـ على تعقد رموزها ـ كقاص مبدع وكنموذج جيد للكتابة القصصية الحديثة .

اما موسى كريدي فهو قاص يشق طريقه بثبات وثقة ، يستلهم الواقع الذي يعيش فيه استلهاما عميقا ، ولا يقل عن محمد خضير قدرة في خلق الجو وفي محاولة البحث عن صيغة للتجديد يجمع فيها بين التحليل النفسي وقيمة الحدث في التعبير عن ذاته .

وما يهمني ان اشير اليه ، غافلة عن ما يمكن ان تثير قصته « غرف نصف مضاءة » من اهتمام آخر ، هو كونها تمثل نموذجا لصراع المثقف في العالم العربي ، وتصور مأساة المفكر الذي يريد ان يرى ، وان يكون شاهدا على عصره ، وان يشير الى المرض الذي يستفحل في كل قطاع يراه ، فلا يجروء على قول الحقيقة ، وان قالها ، كانت الشرطة له بالمرصاد .

يلف القصة جو من القلق والكآبة نتيجة الصراع الحاد في نفسية البطل الممزق بين عالمين : عالم الصحراء ، وعالم الرحيل . فعالم الصحراء وما يتركه في نفسه من ارجاع يمده بالرحابة والخيال والحب. فيه جذور تشده من اعماقه الى الارض التي انبثق منها ، فيشق عليه ان يقتلعه فيها فيكون عالم الرحيل : هنا الدفء ، والاهل والاصدقاء وايقاع لغة قديمة عذبة . يسقط في رقاع جمجمته مثل قطرات المطر ولكن هنا ايضا عالم الجهل والفقر والمرض والكبت والظلم .

وليس البطل بحاجة الى الرحيل حقا ، فهو يحس الاغتراب في ارضه . ففي خياله ، يتجول رواد الفضاء على القمر ، وتعمر ذهنه كالاسطورة فتاة بلون الثلج . والعالم من حوله مريض ، فقير . فامه ، تحمل في احشائها مرض الفقراء جميعا : كثرة الاولاد . وزقاقه معتم ، وحجرات بيته ضيقة رطبة ، هو يؤمن بالعلم ، ومحيطه ما زال يؤمن بالتعاويذ وينكر الطب . (اخته المشرفة على الموت تداوى بالبخور والصلاة بدلا من استدعاء الطبيب) وهو ، متلهف للمرأة ومحروم . يمد عنقه عبر النافذة متلصلصا ليرى جزءا من المرآة العانس لا يتعدى ساقيها . وصوتها ، كفيل بان يوقظ حواسه ويستفز جسده . كل ما يثور في نفسه يداويه بان يقلب مجموعة من الصور ويقرأ . وتبدو القراءة هنا ، التعويض النفسي عن الرحيل ، عن الهروب . انه يعيش السأم والضجر والصمت . ولقد عبر الكاتب تعبيرا عن هذا الجو المميت حيث قال « يبدو انها (الذبابة) سئمت الجو فغادرت » . وما يعمق مأساة الرفض لدى البطل ، الى جانب السأم والحرمان ، ومظاهر التخلف الاجتماعي ، وعيه تخلفها . وهذا الوعي هو السبب العميق والحقيقي لمأساته . مظاهر دينية يرى في بعضها مضيعة للجهد

والوقت ، وظلما اجتماعيا يتمثل في ضرب السيد للطفل ، دون ان يجروء احد على الاعتراض . كما يبدو حجز الحريات واضحا بالتهديد بالقتل أن ادلى احدهم بشهادته . ان الصمت ، وإغلاق العيون والآذان هو ما يطلب في هذا العالم الذي تكثر فيه الجرائم ، وخاصة جرائم الشرف . وليس التخلف الاجتماعي فقط وانما التخلف السياسي . ففي خيمة الفجر ، يطلق احدهم الرصاص . فيجيب الاخر . وما هي الا لحظات حتى يدوي الرصاص من دون هدف ، ليوهموا انفسهم بانتصارات غير موجودة . (اشارة عميقة للوضع السياسي الراهن في بلادنا) ونافع ، يعيش قلقا آخر نفسيا ، قلقا فلسفيا ان صح التعبير . انه يريد ان ((يعرف)) ، يريد ان يطرح سؤالا . ولكن ((حق)) المعرفة ، في مثل هذا الجو المتخلف سياسيا واجتماعيا جريمة . كذلك يريد نافع أن يعيد للكلمات مفهومها الحقيقي ، وشفافيتها وظلالها . ولان نافع اراد ان يكون شاهدا ، ولانه رأى الاشياء كما هي ، ويعطي للافعال مدلولاتها الحقيقية فيفرق مثلا بين ((المقتول)) و ((الشهيد)) فقد حيل بينه وبين الرحيل ، بينه وبين حريته ، فاستدعي للتحقق .

قصة ذات بعد اجتماعي وفلسفي تمثل مأساة المفكر المعاصر بحثا عن الخلاص والحرية . ويزيد هذه القصة قيمة انها تقدم ، في بعض جوانبها ، وثيقة هامة تلمجتمع العراقي ، كاشفة عيوبه ، بغية الاصلاح. ومن اهم مزايا القصة ، هذا الصدق الفني في تصوير الصراع مما يشد القاريء ويجعله مشاركا في ((تفهم)) عذابات هذا ((المثقف)) ومقدرا قلقه من اجل نفسه وقومه .

من هذه الزاوية ، زاوية ان تكون وثيقة اجتماعية تنبعث ايضا قيمة قصة عائم الدباغ ((سكون)) انها محاولة جريئة لدخول المجتمع العراقي عبر منظار مثقف تتنازعه اهواء مختلفة يستمدها من رواسب معتقداته الدينية وتقاليده الاجتماعية وتتصارع مع نظرته العلمية وثقافته في موضوع النفس والتطور الفكري .

ويوفق الكاتب الى خلق جو من القلق ينقل الينا همومه ويقنعنا في مشاركته وساوسه . والواقع اني حين عكفت على قراءة هذه القصة في البيت ، كنت وحدي ، وكان الليل يهبط . احسست بالخوف يعتريني ، وبدأت اصوات مشابهة لما سمعه الكاتب من وشوشات وانين تخترق اذني وانبعث عالم من الرعب ، مليء بالاشباح التي غمرت مخيلتي ذات يوم بعيد من أيام الطفولة يتمايل امامي ويفرض وجوده كواقع لا مجال الى انكاره . ثم سلطت ارادتي وعقلي ، فادركت الى اي حد يعيش الانسان البدائي في اعماقنا . وتابعت القراءة بشغف لاجد جوابا لهذه الاسئلة التي شغلت فكر الانسان قرونا وما تزال ، كلما انصرف الى ذاته ، تنبعث اشد الحاحا وقوة . ولربما كان هذا النوع من الكبت القسري الذي يمارسه عقلنا المتمدن على سائر قوانا الحسية ، يجعل هذه الوساوس والتساؤلات المصيرية في الروح والموت والبعث تظل تطلب لنفسها جوابا او على الاقل تطلب لنفسها وجودا وان ظل وجودا لفزا او سرا .

القصة تصوير لبيئة متخلفة اجمالا . فالرق الصديدي ما زال يأكل العين في ضاحية من ضواحي المدينة ، وما زالت التجارة فيها تتم عن طريق المقايضة ، وما زال طرد الارواح يتم بالتعاويذ ضمن علب صدئة !.. وما زالت مجالس الدين تبحث امورا ما ابعدها عن مشكلات الانسان الحاضر . وما زال هذا المثقف ـ بالرغم من جميع ما تكدس في عقله من نظريات علمية وفلسفية ودراسات نفسية ـ يؤمن باصوات تنبعث من وراء الجدران .

الى جانب القيمة الاجتماعية ، تتمتع القصة بتصوير لجوانب النفس البشرية والفردية منها ، ملمحة بان ليس هناك من حقيقة انسانية واحدة وتفسير واحد لمشكلة الانسان . وانما لكل امرىء ((حقيقته)) وكل يرى حقيقته بمنظاره هو ، هذه ((الهو)) المؤلفة من مجموعة الانفعالات والاحاسيس والافكار التي تتأثر بالبيئة والثقافة والمسلك الحياتي والمهني للفرد . فمشكلة الاصوات المنبعثة يراها الطبيب النفسي مرضا عصبيا اصاب الكاتب لكثرة قراءته . ودواؤها شراب حلو المذاق . وتراها المومس ، شجارا بين زوج وزوجته ، لان الزوجة الشرعية ليست اقل منها فحشا ، ويراها رجل الدين تدخلا في امور الاخرين وتلصصا ، وتراها المرأة العجوز المتخلفة ارواحا شريرة لا يبعدها الا التعاويذ ، ويراها رجل المخابرات عملا تخريبيا واجهزة ارسال والتقاط للتجسس .

ويلقي الكاتب ، الى جانب تصوير البيئة والنفسية التي تنطبع بها ، الضوء على عيب اجتماعي واضح في حياتنا الا وهو عنصر المبالغة والاعتماد على الاشاعة في تكوين الحقائق الاجتماعية ، بدلا من اللجوء الى الدرس والتمحيص والاحصاء : الانطلاق من البديهيات الاولية للطرق العلمية : الرؤية ، والاختبار ثم اطلاق القاعدة . او تخمين القاعدة ، واخضاعها للاختبار ، بغية تاكيد القاعدة . اما في المجتمع الذي يصفه الكاتب ، وهو مجتمع متخلف فان هذا الحادث الفردي ، التافه ، كان كفيلا بان يجعل الصحيفة المحلية تنقل على لسان طبيب (حتى الطبيب ما زال ابن مجتمعه المريض) انتشار مرض عصابي بين المثقفين ، وكان كفيلا ان ((يشاع)) في اوساط الفنانين ان احد المثقفين عرض الزواج على مومس لان زوجته هربت مع عشيقها ، وان يخطب بعض ائمة الجوامع فيلقي موعظة مفادها ان المدينة ((سيحل بها غضب من الله عظيم .

قصة موحية ، جذابة في سردها ، دقيقة في تصوير ردود الافعال والانعكاسات النفسية وتحمل رؤية ثورية للاصلاح . ولئن كان في بعض هذه العيوب التي ذكرها بعض التضخم ، فذلك لا يتنافى مع الفن الذي قد يكون ((تصعيدا)) .

اما اسلوب الكاتب ، فتقليدي ، وليس لديه اية محاولة او هم للتجديد . انه يكتفي بالسرد والتقاط الصور .

وتندرج قصة عبد الستار ناصر ((رائحة البيوت)) ضمن القصص الاجتماعية في هذا العدد . وهي تعبير عن ((رائحة)) تنبعث من قرية عاش فيها البطل وصور مأساته فيها ومأساة كونه ((واعيا)) وسط مجموعة نخر فيها الجهل كالسوس . اني تنقلت طالعتك رائحة الفقر وحاشيته من ذباب ونمل وقمل وديدان وجثث متفسخة . واني قرأت انتصبت امامك اجسام هزيلة ، ووجوه شاحبة وعيون اكلتها التراخوما، وبطون مزقها الجوع . ان مرض الاجسام ينتقل الى النفوس والعقول ، فلا وعي ولا توهج . واني جانب الفقر المادي ، تتفشى الرتابة . فليس في القرية أي عزاء . وحتى الزواج ـ المستوى الادنى من المتعة التي يوفرها الفقر للناس ـ فهو نادر جدا هنا . اما اذا حصل فان عدد الاولاد يصبح لا معقولا . (اسرة البطل تزيد على العشرين) . ومع الفقر ، يقوى الاحساس بالجنس ، ـ باعتباره المتنفس الوحيد ـ وبضرورة ممارسته ، شرعيا كان ام زنى .

نتيجة هذا الفقر ، تولد طبقة مستلبة مرهونة . اهم ميزاتها الجهل والقناعة والصبر والاستسلام للقضاء والقدر ثم البحث عن الطعام باي ثمن حتى يموت الاحساس بالشرف ، فتذهب الضحية الى جلادها دون وعي او احساس بالعار . واذا اتفق لاحد ان يخرج عن القطيع .

كانت مأساته . ومأساة القصة يكمن هنا . والكاتب يصور بدقة وباحساس مفعم بالمرارة والاسى هذا ((الوعي)) الذي تفجر لديه ، وهو ما يزال طفلا .

لقد سقط في نظره اولا المثل الاعلى للطهارة والنقاء والبراءة المتمثل في الام ، انه يكتشفها وهي تتسلل الى بيت التاجر ـ العشيق. انه يبكي ، ثم يغضب ويثور ويشتم . ولكنه فقير وصغير ومغلوب على امره فثورته لا تقابل الا بالجلد وبسوط التاجر . اليهودي ، مستعبده ومستعبد امه وعشيرته . وحين يكبر الاحساس بالعار لديه ، ويرى

اخته ، تسير على خطى امها ، والموت يخطف من افرادهم واحدا تلو الاخر ، ونساء القرية يبعن انفسهن ، ينمو لديه شعور الحقد واللعنة ثم تنمو الجريمة في نفسه فيلجأ الى الموت ، المنقذ الوحيد لكي يثبت براءته من كل شيء ، من هذه القرية وقطيعها الجاهل المريض ومن عائلته الملوثة بالعار . ولكن رغبة الموت دفعته الى الاتيان بعمل ما ، انه القتل .

غير ان مرض العشيرة عشعش في نفسها . فما ان قتل اليهودي ، حتى تنادت عائلته ونساء القرية كلها وأخته وكل اللواتي من اجلهن قتل، مطالبين بقتله . وهنا تبلغ القصة ذروة المأساة .

وتكمن قيمة هذه القصة في ما تفجره من مرارة وما تكشفه من حقائق ورؤى . ولئن تحدث البطل عن المأساة التي عرفها - والتي صدفها الواقع الاليم فيما بعد ، اذ انتهكت اليهود الارض العربية، وما هو أهم من عرض النساء - في محيطه الضيق ، عكد المجادي فكان نصيبه الاذلال والضرب والملاحقة من اهله ، فان المأساة اشمل واعم . ان القصة صورة للجهل والغباء الذي يتفشى في حياتنا السياسية ، ان يقتل المناضل بيد امه او أخته ، او عشيرته وهو يدافع عنهما ، ومن اجلهما يرهن حياته للموت ، بدل ان يقتله العدو . لقد رأيت في هذه القصة صورة لتلك الايام التي عشناها مؤخرا في لبنان : فالقارىء يحس بالذنب ، وهو يعيش جو المدن، العابقة برائحة النظافة ، فلا يستطيع ان يتمثل هذا اللون من الفقر المدقع حيث تنحدر البشرية الى مستوى البهيمية ، او يصل الى عمق الثورة التي سوف تتأجج .

اما اسلوب القصة ، فهو تقليدي، يفتقد كل محاولة للتطوير. انها تعتمد على التحليل النفسي للاشخاص والاحداث وعلى التطور الزمني والمنطقي ، وجوها يتطبع بطابع الاسى والثورة . ولكن ذلك لا يمنع ان تكون قصة ذات مستوى .

* * *

عرفت سعدي يوسف شاعرا ملهما ، وفوجئت به ، في هذا العدد ، يكتب قصة . ولكن ميزة الشاعر تطغى على القصاص . فالشفافية تتمثل في هذا العالم الذي صوره ، وفي تلك العلاقة التي تربط بين الفتاة والشاب : علاقة الحرمان والحاجة الى الحب من اجل الحب . فالعراقي ، القادم من بلاد الحرمان ، يبحث ، كاول هم من همومه في غربته ، عن الحب والجنس . والفتاة ، وان عاشت في محيط متحرر تعيش حياة شخصية مضيقا عليها . فهي ايضا تبحث عن الحب وتتلهف اليه . فالحاجة هي هذا الرباط الدقيق الذي يوحد بين قلبين ، ويعطيه نكهة البراءة والعذوبة .

ان الشاب ينتظر فتاته . وفتاته ، التي تعيش مع امها ،او عمتها في الواقع ، تؤمن لها كل اسباب الحياة المترفة ، من مأوى ومأكل وملبس ولكنها تحس ان الحياة شيء اخر كذلك . انها عينا هذا العراقي الجميلتان ،انها ارتباكه وخجله اذ يراها ، انها نظراته الدافئة . هو لم يعدها بالزواج ، ولكنها مصممة على لقياه ، لمجرد انه ينتظرها ، انه يحب لقاءها حبها له .

مقابل هذا العالم من الصدق والاستقامة في العلاقات الانسانية، من حيث المبدأ - والفاحش - من حيث منظورنا الشرقي للعلاقات العاطفية - ينتصب عالم اخر فاضل - من حيث المظهر - بغي - من حيث المضمون الاخلاقي الصرف . فمدام داي - فاطمة في الاصل - المتزوجة من جندي فرنسي ظلت عشيقته لمدة ثماني سنوات قبل ان تتزوجه - تريد الذهاب الى مكة . ومدام داي هذه - مقتنعة بان دخول رجل الى شقتها امر غير معقول ولا سليم - وابنتها يجب ان تكون ، تبعا لذلك ، فاضلة .

ومدام داي - فضلت البقاءفي وطنها الام ، على انها لا تتحدث الا الفرنسية ولا تعاشر الا الاجانب .

صورة يراها الكاتب - من عين السكلوب - وينقلها الينا، موحيا، دون اشارة ، الى الازدواجية في حياتنا ، والى التناقض المريع الذي يسود مجتمعنا ، والى الزيف المتفشي في علاقاتنا ومفاهيمنا .

ولعل هذا الجانب من التصوير الاجتماعي هو الذي يعطي القصة قيمتها ، وكذلك هذا المناخ من الرهافة والشاعرية .ولكن « القصة » ، من حيث المستوى التكنيكي ، ضعيفة . انها بالاحرى حادثة لطيفة ، ناعمة . ولكنها تفتقر الى عناصر الاجادة الفنية للكتابة القصصية فالسرد عادي - وان تميز بالشفافية - وعنصر « الانتقاء » مفقود .(ما علاقة تفصيل حياة ماريتا مثلا في تطوير سياق القصة ؟) ان الكاتب لم يستطع ان يخلق لدينا اي موقف للتعاطف ، او الاحتجاج - مع ان الموضوع مؤهل لذلك ، بل مثالي - فالقارىء يظل - كراوي هذه القصة - غير مشارك . انه في الخارج - شاهدا واعيا ، يرى ويتأمل . يراقب من عين السكلوب ؟ ولئن كان على كاتب القصة الفنية أن لا يتدخل في حياة ابطاله، فليس هذا هو شأن القارىء . ان اول شرط من شروط الاجادة الفنية ان تجعلك ضالعا وشريكا . ومنحازا .

واما « المقهى » قصة عبدالرحمن الربيعي ، فانها تمثل ايضا مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية في مدينة صغيرة ، من العراق وفي مقهى منها . وعلى الرغم من ضيق افق المكان الذي يتخذه الكاتب اطارا له ، فان قطاعا كبيرا من الحياة يتمثل فيها .

اول مظهر ، هو حياة الرتابة والسأم والضجر ولكي يعيش اهل هذه المدينة ، يفتشون عن آتفه المبررات للضحك مثلا . فشوارب السيد « فاهم » هي موضوع تندر . اما احلامهم وطموحهم فتأكلها السنون واقصى ما يصبح همهم انتقاء زوجة ، ووليمة وجرع كؤوس في مقهى.

ومن خلال الوصف الخارجي للاشخاص ، ينفذ الكاتب الى وصف نفسياتهم والى نقد المجتمع . فالسيد فاهم ، بقامته الضامرة ،يبدو علامة للحيف الذي لحق المدينة في عهود الظلم . ووجهه الشاحب يحمل طابع مدمني العادة السرية ، اي الحرمان الجنسي ، والكبت، وقتل الوقت ، يتم في شرب القهوة ولعب الدومينو في المقهى . وليس في المدينة المقفلة سوى دار واحدة للسينما . وما تزال تقدم افلاما قديمة .

هذه الحياة الضجرة ، تولد لدى ابنائها الضيق والوعي، والمساهمة في تحقيق الثورة .

ولكن ، بالرغم من التحرر السياسي الذي يتحدث عنه الكاتب بعد سقوط الملكية ، والامل في بعث حياة جديدة ، فان الفراغ ما يزال سمة هذه الحياة .

الحركة الفنية في القصة بطيئة ، رتيبة ، مملة احيانا .والوصف متأن ، يهتم بكل تفصيل ، حتى التوافه . لربما كان الكاتب يتقصد ذلك بغية المساهمة في خلق جو الرتابة التي يتنفس فيه ابطاله . ولكن من الضروري ، لخلق هذا الجو من الملل ، ان تبعث الملل لدى القارىء ؟.

واما الاسلوب القصصي ، فعادي جدا،وتقليدي في طريقة السرد والحوار والتصوير . وهو يعتمد على الشرح المسهب ولا يترك للقارىء مجال الكشف والايحاء.

واما قصة « التنور » لفؤاد التكرلي ، فقد حيرتني حقا ، بالرغم من ان الكاتب قصاص بارع . ان بطل القصة الذي يتكلم يدافع عن

نفسه في محكمة طالبا تبرئته لانه قتل زوجة اخيه غسلا للعار وثأرا للشرف الذي لوثته المرأة . ولكنه يقدم ثلاث روايات على الاقل عن حادث القتل هذا ، وهي روايات غير متطابقة ، بل قد تكون متناقضة . فأية رواية هي الصحيحة ؟ ام هل تكون كلها مزيفة ومختلقة لان القاتل قد قام بالقتل لسبب اخر ؟.

ان الكاتب يورد تحت قصته عبارة « تخطيطات للدفاع عن النفس غير مكتوب » ولعل هذه العبارة تلقي ضوءا يذهب بالحيرة التي تملكتني بعد قراءة القصة . فبوسعي أن استنتج من هذه العبارة ان القاتل يعد دفاعا عن النفس قبل تقديمه للمحاكمة ، ويتردد هو نفسه بين ثلاثة نصوص يلقيها . وهذا التردد بذاته يوحي لنا بان سبب القتل سبب اخر ، ربما كان اعتداءه على زوجة اخيه باغتصابها ، ثم قتلها خوفا من الفضيحة .. واتهامها بعد ذلك بالزنى تبريرا للقتل .

انني لا أصرّ على ان هذا هو حتما ما قصد اليه الكاتب . ولكن اذا كان الامر كذلك ، فانها قصة اجتماعية تفضح الزيف والازدواجية، هي ايضا ، وتندرج في المفاهيم الخاطئة لمعنى الشرف في عالمنا العربي ، كما تفضح الكذب والنفاق وتشويه الحقائق .

انني آمل ان يوضح لنا فؤاد التكرلي ، وهو فصاص له تاريخ، ما قصد اليه من هذه القصة ، اذا كان قصده غير الاحتمال الذي انتهيت اليه من غير اقتناع يقيني .

بقيت قصة مهدي عيسى الصقر « جزيئات الهيكل » ، وهي القصة الاولى التي اقرأها لهذا الكاتب ، ولكني اكتشف فيه فجاة فصاصا عظيما يستحق كل اهتمام وتقدير .

انها قصة انسانية رائعة قصة الكسيح والاعمى هذين اللذين عقدا ميثاقا صامتا على ان يتعاونا في هذه الحياة الظالمة ليقهرا عاهتيهما اللتين تنغصان عليهما الحياة . انهما يعيشان شخصا واحدا ، جسما واحدا يتخذ من الضعف قوة « ما دمنا انا وانت واحدا لن يتمكن منا احد » وهكذا يتكاملان تكاملا يثير سخرية الاطفال وتسليتهم فيتبعونهما متلصصين ويتمنون لهما الشر بنوع من الماسوشية يجعلهم يحولون امنيتهم الى تجسد حقيقي : يتمنون ان يقتلهما صاحب مزرعة النخيل الذي يحاولان سرقة عذقه ، ويتخيلون فعلا ان دمهما قد سال حقا وهو لم يسل . ولكن هذا التكامل ،في غير رأي الصغار الساخرين ، رمز النضال من اجل حياة افضل ،حتى ولو سلك هذا النضال طريقا يثير الشبهة ، طريق السرقة .غير اننا نتعاطف مع هذين « اللصين » ونحبهما ونتابعهما بحنان ، لان الشحاذة على باب المسجد لا تكفيهما ، فيلتمسان التعويض في سرقة التمر . ويبلغ الكاتب من البراعة في تحبيب هذين الانسانين الناقصين الينا بحيث نعتبر لجوءهما الى السرقة لا رغبة في السرقة بذاتها بقدر ما هو امتحان يخوضانه لعلاقتهما البشرية بالذات ، وتصميمهما ، او تصميم أحدهما على الاصح ، وهوالاعمى، على الا يخون صاحبه الكسيح وعلى ان يظل يحمله على كتفيه يستهدي طريقه بعينيه المبصرتين ، كما يمشي ذاك الكسيح بقدميه هو السليمتين . حتى اذا واجها في بعض مراحل الامتحان خطرا حقيقيا، تخاذل الكسيح ونسب دافع السرقة الى صاحبه الاعمى تجنبا لانتقام صاحب المزرعة ، وهكذا نقض ميثاق الشرف الصامت وخان صاحبه ... وما الذي فعله الاعمى ، هذا الذي كان يحب الكسيح راكبا على كتفيه كما يحب عضوا من اعضائه ، هذا الذي هوى ذات لحظة عند منحدر ، فأحسّ اظافر الكسيح تنغرز في جبهته وسمعه يشهق خائفا .. « وفي الوقت الذي انكفأ فيه الاعمى متمددا على الارض بكل قامته أحسّ بفراغ في مكان ما وكأن عضوا من جسده قد بتر فجاة بلا الم . مرت لحظة قبل ان يدرك الاعمى تماما ان الكسيح لم يعد مكانه » هذا الاعمى ، كيف انتقم من خيانة الكسيح له ؟ كل ما فعله، بعد ان حمله ثانية وقد زال الخطر، انه « انتزع الكسيح من فوق كتفيه واجلسه على الارض في شيء من القسوة والاهمال ، ثم اشاح بوجهه (...) قال الكسيح مصالحا دون ان يرفع عينيه عن الارض ، الا تجلس ؟ (...) بقي الاعمى صامتا (...) ثم استدار مبتعدا عن المسجد وعصاه تشق له الطريق امامه ..»

هكذا اذن : ينتزع الاعمى الكسيح من نفسه وقلبه حين ينتزعه الى الابد من فوق كتفيه ، ويشعر انه ، بعد الان ، سيكون وحيدا ، سيواجه الحياة وحده ، بمساعدة عصاه ، هذه التي يجد فيها من الامان والاخلاص ما لا يجد في البشر .

ان هذا التحليل لقصة عيسى مهدي الصقر يقوم كله على استيحاء الاحداث المسرودة بموضوعية وحياد كاملين ، بعيدين عن اي تقرير. فالقصة تبلغ من الشفافية ذروة لا تبلغه كثير من القصص العربية ، الحديثة ، وترف عليها شاعرية رهيفة لعلها مستمدة من نفسية هذا الاعمى ـ البصير بالذات الذي يعيش في قلبه شاعر محروم يرف بجناحيه في سماء الحنين والاشواق .

ان بامكان الناقد ان يسترسل في تحليل هذه الاقصوصة المدهشة وفي تفصيل المزايا التي ينعم بها هذا القصاص الموهوب، واهمها الايحاء الشفاف والحوار الداخلي « المونولوجي » والصرامة الفنية القائمة على « الضرورة اللغوية » التي لا تحتمل الاسهاب والاطالة، وعلى « الضرورة الحديثة » التي تنفي من السرد والوقائع كل ما هو طفيلي لتستبقي ما هو مرتبط بالحدث القائد الى النهاية من غير مباشرة ولا تقرير .

وبعد ، فقد كنت سعيدة حقا بمعظم هذه القصص العراقية ، واود ان اقرر من جديد ان القصاصين العراقيين المحدثين يشاركون مشاركة حقيقية كبيرة في بناء الفن القصصي العربي الحديث على اسس متينة من الاصالة والتجديد .

عايدة مطرجي ادريس

دار العودة ـ بيروت

للصحافة والطباعة والنشر
بيروت ـ لبنان
شارع مار منصور بناية بنك بيروت والبلاد العربية

تستعد « **دار العودة** » لاصدار المجلد الثاني من **اشعار بدر شاكر السياب** . يضم هذا المجلد اشعار الشاعر التي لم تنشر في المجلد الاول . نرجو ممن يحتفظ باية قصيدة لم تنشر في المجلد الاول ، او في المجموعتين اللتين اصدرتهما وزارة الاعلام أن يرسلها او يكتب لنا عنها على العنوان التالي :

دار العودة ـ بيروت
شارع مار منصور