قرأت العدد الماضي من الآداب

القصائد

سلمى الخضراء الجيوسي

اكتب من المربد في بغداد ، وأنا بين قاعة ابن النديم وبين الشعراء والنقاد ، ومعي مجلة «الآداب» وقصائدها تحاصرني . لقد سمعنا في هذا المهرجان عددا من القصائد الجيدة ، وسمعنا أخرى أكثر منها رديئة مرهقة ، وقد اصبح للشعر الحديث ، الحر التفعيلات ، مكان على المنابر ، ولكنه مكان لم يزل مهتزا ، فهو لا يتصالح الا نادرا مع شعر الشطرين . وفي هذه الزيارة القصيرة للعالم العربي قرات ايضا شعرا كثيرا ، وتوصلت مرة أخرى الى الاستنتاج نفسه الذي كنت قد توصلت اليه في قراءاتي في الشعر عبر السنوات الماضية : لقد انقلبت المغامرة الرائعة الى جرأة على الفن واصوله ، واصبح التجريب عند الكثيرين زيا لا قواعد له تفرضها الغريزة الشعرية الصائبة ، بل يدفع اليها حب الجدة والطرفة. ولذا فليسمح لي شعراء هذا العدد أن اتحدث عن بعض الظواهر العامة في الشعر المعاصر ، دون أن يكون قولي شاملا ، بالضرورة ، لقصائدهم .

الظواهر التي أود التحدث عنها هي ظواهر عامة لا تنطبق على كل الشعراء الجدد ، ولكنها تنطبق على عدد منهم كاف لتشكيل ظاهرة . وأول ما أود التحدث عنه هو ظاهرة التماثل .

يبدو لي الشاعر المعاصر كمن يتبع زيا معينا مفروضا عليه . فان جزءا كبيرا من الشعر الذي ينشر اليوم يفتقر الى التفرد والتميز . لا أتحدث هنا عن التفرد المبدع وحده ، بل عن التفرد الذي يسمح للشاعر بأن يكشف لنا عن شخصيته الخاصة المتميزة عن سواها في استعمالها للغة الشعر وصوره وانغامه وايقاعاته الخ. لقد أصبح جزء وافر من الشعر الذي يكتب اليوم مطبوعا بنفس القالب والروح والرؤى واللغة والصور والتناول. كيف حدث هذا ؟ والى اين يسير هذا الشعر ؟

قد تعزى ظاهرة التماثل هذه الى تماثل التجربة العامة التي يواجهها شعراء هذا الجيل ، وهي تجربة لا تطاق ، غير ان التعبير عنها لا يمكن أن يتبع ، على الصعيد الفني، وصفات للندب والرفض والهجاء أصبحت الآن قوالب مكررة . القضية ليست قضية حفظ كلمات الندب وتعدادها ـ انها قضية واسعة متداخلة في حياتنا وكل منا يعانيها شخصيا معاناته الخاصة ، فكيف حدث أن اختار أغلب الشعراء اليوم التعبير عنها بهذا التماثل حتى لا يكاد القارىء أحيانا يميز شاعرا عن آخر ؟ فحتى الخصائص المحلية في الاسلوب واللغة التي كانت تميز يوما شعر المصريين عن العراقيين مثلا ، اختفت اليوم من جزء كبير من هذا الشعر . انك لو اخفيت الاسم أحيانا تعذر عليك معرفة كاتب القصيدة ، ولو قرات القصيدة ، صعب عليك أن تذكرها بعد قليل لشدة تشابهها مع الكثير مما قرأت وتقرأ . عندما قتل الفنان ابراهيم مرزوق في الحرب الاهلية في لبنان ، كتب عنه محمود درويش قصيدة لم أزل أذكرها جميعها بصورها الجديدة المضيئة ولغتها المتوترة ، وموقفها العميق الشاهد على الاحداث . هذا هو التميز والتفرد .

كيف اتفق ان عددا كبيرا من الشعراء في العالم العربي (التجربة السودانية تختلف كثيرا) اتحدوا في مواقفهم ورؤاهم وفي أسلوب التعبير عنها ؟ أما عن المواقف فانها تنبع أصلا من التجربة العربية في العقود الاخيرة ، وأما أسلوب التعبير عنها فهو الموضوع الذي نبحث فيه . ان في العصر الكثير مما يستحق التشنيع والهجاء ، ولكن أساليب المعالجة يجب أن تختلف حسب شخصية الشعراء . المأغوط يلجأ الى التهكم والسخرية أحيانا : هذا أسلوب قادر على الاثارة والكشف ، وهو

اسلوب نادر جدا في الشعر المعاصر الذي تغلب عليه نبرة الغضب والشكوى وجو التعتيم والاحتدام . وهو فوق ذلك أشد التصاقا بشخصية الشاعر من الشعر الغاضب أو النادب . فانت تستطيع أن تندب وتبكي بلسان الآخرين ، ولكنك لا تستطيع أن تسخر الا بكلماتك أنت .

ان ظاهرة التماثل هذه تعود الى نوع من الكسل الفني والانخراط المتحمس في زي شائع . اذ ان الناقد يستطيع أن يلمس في بعض التجارب شمائل موهبة مكنونة لم تسمح لنفسها بالتفرد والاستقلال ، فكأنها مشدودة بخيط سحري الى نمط معين يعتبر الخروج عنه ضعفا ، أو عدم حداثة ، أو تقصيرا سياسيا وخيانة لقضية الالتزام .

ان من اللغو أن نفترض ان جميع الشعراء الذين ينزلقون في هذا النوع من التجريب ضعيفو المواهب وأن نقول انهم لو كانوا متفردين أصلا لوجدوا طريقهم الى التميز دون استئذان . فانغلاق الموهبة يحدث في تاريخ الفن ومن غير المعقول مثلا ان نفترض ان شعراء الزخرف والصنعة في عصر ما قبل النهضة خلقوا جميعهم بلا مواهب ولا قدرات فنية . ان قضيتهم هي انهم ولدوا ورثة لعرف شعري مستبد في عصرهم تمسك بهم والزم بنفسه مواهبهم وقيدها بشروطه . وكانت رؤى العصر وروحه مسايرة لهذا العرف فلم ينتبه أحد منهم الى عقم محاولاتهم الشعرية وظنوا انها هي الشعر .

وفي الشعر المعاصر سرى عرف جديد يدعو في جملة ما يدعو الى استعمال اللغة المعقدة الصور الدالة على الرفض والغضب والقهر . وسادت هذه الفكرة وفرضت نفسها ، وساندها سوء الفهم العام لمتطلبات الشعر كفنّ له حياته وشروطه القاسية وحاجته **الدائمة** الى التميز والتنويع . وقد قصر النقد المعاصر وارتجّ عليه فلم يقف محذرا رافضا صارما في رفضه ، حتى يهدي الموهبة الجديدة الى سر النجاح الفني والاصالة . وقد أصبحت القضية الآن ذات أبعاد متطاولة .

وليس التماثل هو القضية الوحيدة في الجزء الاكبر من هذا الشعر ، فعندنا قضايا أخرى . خذ مثلا بناء القصيدة . اغلب القصائد المعاصرة تنتشر على الصفحة مستغرقة زمنا أفقيا مسطحا دون أن تنمو الى الذروة . نهايتها ، معنى ومبنى ، ليست نهاية حقيقية ، فبامكان الشاعر أن يستمر بها لو أسعفته الكلمات . وهذا ما يفعله أحيانا .

وهذا يؤدي الى النقطة الثالثة التي أود التحدث عنها . ان بعض الشعراء يكتبون قصائد طويلة موغلة في الطول ، وكل مقطع تكرار للمقطع السابق مع بعض التنويع ، دون أن يشعر القارىء بأنه ينمو مع القصيدة، ويتوغل في أعماق التجربة الانسانية ويزداد بالتدريج معرفة وغنى ورؤيا . ان القصيدة الطويلة يجب أن تكون ترجمة لموضوع يتحمل الاطالة وانعكاسا لتجربة فيها من التعقيد والنكهة الانسانية ما يحتاج الى الحديث الطويل. أما ما يكفي قوله في أبيات قليلة فيجب قوله في أبيات قليلة . ان ما يحتاج اليه الشعر المعاصر هو ناقد كأزرا باوند يحمل مقصا دائما ويتصرف ، حتى يستفيد ويغتني من كان موهوبا ، ناضجا ، واثقا ، ومتواضعا كما كان اليوت الشاب .

والقضية الرابعة التي يجدر التحدث عنها هي قضية استعمال الصور الكثيرة الغريبة في هذا الشعر. ان تكون الصورة غريبة جديدة مزية فيها ، شرط أن تكون قادرة على ايحاء المعنى الى القارىء . أما الصور الغريبة المتقدمة العلاقة بين طرفيها ، الفاقدة على هذا قدرتها على الايحاء ، فتصبح عبئا على الشعر .

يقول ياسر بدر الدين في قصيدته « وقلبي هنا مرفأ ينتظر » :

وفي شاطىء للدماء تعرّت شفه
تكفكف دمع الشوارع
وتمسح حزن الخراب .

ليس أصعب على الناقد اليوم من اقناع الشاعر بأن صوره الشعرية غير صائبة . وانني هنا لا أريد أن أكون حرفية فأقول : « ان الشفة عارية على كل حال ، وهي ، على كل حال ، لا تكفكف الدمع ولا تمسح حزن الخراب. اذ كيف يمكننا أن نتصور شفة تفعل هذا ؟ » . ان وصفا كهذا يذكرني بنقد طه حسين في **حديث الاربعاء** (ج ٣) لمحمود أبو الوفا ولابراهيم ناجي . (ولو أن طه حسين كان يتفذلك فيرفض عبارة كعبارة « انفاس تحترق » وصورة كصورة « تجرني قدمي ») . فكيف نقنع الشاعر والقارىء ، دون اللجوء الى التفسير الحرفي ، بأن هذه الصورة غير ناضجة ؟ انها ، أولا ، عاجزة عن أن تتبلور عن شكل يحرك حسا جماليا أو انفعالا فنيا أو عاطفيا ــ فالعلاقة بين أطراف الصورة مفقودة . وهي ، ثانيا ، لشدة غرابتها تصل حد الهجنة والافتعال وتكاد تكون مضحكة ، وان استعمال الصور المحسوسة جيد في الشعر ويكثر في شعرنا الحديث وفي الشعر الحديث اجمالا ــ الا ان طلب الغرابة الشديدة أصبح يوقع الشعراء في مزالق كثيرة فيجتهدون في البحث عن اللفظة الجديدة والصورة الغريبة ولو على حساب المعنى ، والعلائق العاطفية ، وسلامة التركيب الصوري ، ودقة اللفظ . فاذا اعترضت على صورة ما اجابك الشاعر : « هكذا أتخيلها أنا ، وانت تتخيلينها عكس ذلك ، فماذا نفعل ؟ » . بل نفعل كثيرا ! هذه الفكرة عن الحرية في الفن فكرة غير دقيقة ، اذ لا حرية سائبة في الفن . لكل شيء مقاييسه الفنية القائمة .

فالصورة المشوشة التي تخلط بين العلائق الحية في الالفاظ خلطا متعسفا ، أو التي تبنى على مواصفات لا تتعايش لا انسجاما ولا تضادا (أي انها لا تلجأ الى الانسجام في تركيبتها ولا الى التناقض الفني أو التضاد كما يسميه البعض ، كما في قول عبد الكريم الناعم في قصيدة « بعد عشرين التقينا » : « لغة الصمت حوار ») أو الصور التي ينفي بعضها بعضا كالتقاء الماء بالنار ، أو الصور الباردة التي لا تنبع من حرارة التجربة الانسانية ولا تثير عاطفة أو توحي بمعنى ، هذه كلها تفشل في القصيدة وتعرقل انسياب المعنى ونموه .

هذه المآخذ التي تندرج على جزء غير قليل من الشعر المعاصر الذي يكتب اليوم جديرة باهتمام الشاعر، ومن واجب النقد أن لا ينخرط في التفسير المعنوي الرمزي للقصيدة فقط دون التطرق الى نواحيها التقنية الشديدة الاهمية . ان المواصفات السلبية التي ذكرتها أعلاه أصبحت طاغية ويجب بحثها اليوم لا غدا قبل ان تغري بنفسها عددا أكبر من المواهب الجديدة .

* * *

في قصائد العدد تقف قصيدة سعدي يوسف مثلا للقصيدة الكاملة . انها تندرج من نقطة الهدوء الى نقطة الانتهاء وتنجح في نقل معنى معين غني متكامل الى القارىء . المعنى يتفتح عبر الصور المتلاحقة ، وكل صورة في القصيدة تساعد على تنمية المعنى دون ان يكون بينها صورة واحدة توقف تدرجه أو تضعف نموه .

ان لغة الصور ، كما قدمنا ، أصبحت هي لغة الشعر اجمالا في العالم العربي اليوم . وفي هذا اختار الشاعر طريقا محفوفة بالمخاطر ، اذ ان التعبير عن التجربة عن طريق الصور المتلاحقة قد يؤدي أولا الى افتعال الصور ، وثانيا الى المبالغة في تكثيف المعنى ، وهي مبالغة خطرة عندما يشير موضوع القصيدة ، كما يحدث كثيرا في شعرنا اليوم ، الى معاني العنف والخراب ــ فصور العنف اذا تراكمت عبر قصيدة كاملة استلب تأثيرها ، وقد ينزلق الشاعر فيها الى الابتذال والفجاجة أحيانا . ان صورة واحدة تحدث احيانا تأثيرا باقيا في النفس أكثر من عشرين صورة متراكمة. كما ان المراوحة بين صور العنف وبين العبارة الخالية من الصورة يعطي نوعا من الهدنة ويمنح القارىء الفرصة لاستيعاب الصورة التالية وتمثلها . أما سعدي يوسف فقد نجح هنا في التعبير عن موضوعه بالصور المتلاحقة كل التلاحق ، أولا لان جو القصيدة يتراوح بين الهجاء والحزن ، وثانيا لان الصور نفسها لا تستسلم للعنف وحده أو للرؤى المعتمة وحدها ، بل تنفرج بين الفينة والفينة وتهدأ وتروق ، بعد أن صوّر الشاعر التابوت الضيق مسكنا له ولمن حوله يبحثون فيه بحثا عن الشجر وحجر الحكمة ويرون العالم مدفونا فيه ، يتحدث مباشرة عن زهرات الرمان والقرنفلة والاغنية . وفي المقطع الاخير من القصيدة نجد الشاعر يعبر عن أبعاد التجربة المقهورة بصور غاية في الهدوء والدعة الظاهرية. كان قد انتهى لتوّه من مقطع هجائي لاذع ، أدرك بعده بمحض الغريزة الفنية انه ، لكي يحافظ على مستوى القصيدة الفني ، يجب أن ينتقل الآن الى جو آخر أشد هدوءا وأقل عنفا . غير ان سر نجاح القصيدة الاول ، فيما يتعلق باستعمال الشاعر للصور ، هو ان كل صورة تضيف بعدا عموديا جديدا للمعنى ولا تقتصر على توسيع البعد الافقي توسيعا مسطحا يمتد أحيانا الى عالم مصطنع أبعد وأوسع من عالم القصيدة الاصلي .

ثم ان اللغة في هذه القصيدة تتميز بدقتها . الكلمة تجلس في مكانها ماكنة مستقرة ، تذكرني بقدرة السياب العظيمة ، في قصائده الجيدة ، على انتقاء أصلح كلمة في القاموس اللغوي للمعنى الذي يقصده . ثم انها ، أي لغة القصيدة ، على رمزيتها وقدرتها على الايحاء البعيد ، تظلّ بسيطة قريبة التناول حميمة ، بيننا وبينها صلة وألفة لا ابتذال فيها . وفيها اقتصاد كبير يقود الى مزيد من الشحن والتكثيف . ويلحظ القارىء ان الشاعر استعمل في قصيدته كلمات من القاموس العصري التقني ، كقوله :

لم يتعلم هذا الطفل المنحوس
لم يتكلم ما يتكلمه الاولاد المغسولون (أي المغسولو الدماغ)
لم يسكن في غرف مانعة للصوت .

في الشعر المعاصر عندنا عدد قليل جدا من الشعراء ، ومن بينهم نزار قباني والماغوط ، يجرؤون على ادخال أمثال هذه الكلمات الحية الى شعرهم .

* * *

وبعد ، فقد كان بودي لو أستطيع التحدث عن بقية قصائد العدد ، فهي تستحق البحث الطويل . غير اني خيرت نفسي فاخترت أن أتحدث عن بعض المظاهر العامة بدل التحدث عن جميع القصائد . ولما كانت قصيدة « التسلل » مثلا جيدا على الجدة والبراعة في استعمال الصورة واللغة وفي الاقتصاد ، وجدت ان البحث فيها تقنيا كمثل قائم أمامنا يخدم الآراء التي أوردتها من قبل ويؤكدها . وأرجو المعذرة .

سلمى الخضراء الجيوسي

* * *

محمد الجزائري

لها جساراتها .. حين تمتصّ ما في الزمن وتضيفه الى التاريخ ، تكون اكتسابا لفرادة في البحث أو التجريب ، أو نكهة من طعم الواقعية المرة ..
تلك هي قصص أغلب معاصرينا .
فالقصّ ماض ولكنه مجرح .. ماض ولكنه ليس سعيدا ، تلك هي محاور القصص التسع التي فاض بها عدد « الآداب » ما بعد اليوبيلي ..

ولان القصة القصيرة العربية ، هي في جوهرها ، اتكاء على حكاية (أو استعارتها) فهي شكل مشتق من « الرواية » و « التاريخ » ، وهي ـ على العموم ـ « اصطفاء لحظة تاريخية أو التعبير عنها » ..

ذلك أول ما تعطيه قصص « الآداب » (العدد الاول ـ كانون الثاني ١٩٧٨ ـ السنة السادسة والعشرون) .

قد تكون اللحظة من تاريخ شخصي لرجل يحلم بالآتي (القطار) كما في « الهدير » ، وقد تكون لحظة من تاريخ شخص يسوح مع فتاة أجنبية وينتهي الى « الفرق » كما في « من يعرف الغريق » ، وقد تكون ضياع « حمو الاقرع » أو موت « هلال ابراهيم الحيمو » أو احباط « وداد » أو سقوط « ابراهيم عبد الخالق » أو صمت « طارق بن زياد » أو استشهاد شقيق « ب » .. أو ولادة « بلقيس » !

في اطار الوضع العربي ، بل في اطار العصر ، تكون الكتابة القصصية اصطفاء لحدث وتاريخ ، هذا الاصطفاء ، يخلق « رابطة » بين الكتابة كلسان ، كحالة ، وبين الشريحة الاجتماعية المتحدث عنها ، كوضع ، أو كدلالة .. حيث يصطرع البشر ويصنعون مصائرهم ، أو يتلقون مصائرهم في المكان ، الزمان ، ومجموعة الاشياء المحيطة بهم ، انها تماثل الوحدات التي تمتص عصيرها من أرض محتدمة ..

ولان عاطفة صاحب « الآداب » مع القصة ـ بخاصة ـ والابداع الادبي ـ بعامة ـ فان العدد الاول اكتنز بتسع قصص ، يشكل الفعل الماضي فيها ، اشتقاقا ـ لا بالحدود اللغوية للفعل بل بالشمولية كجوهر ، كحدث ، أو كبنيان ـ هو جزء من وجود يمتلك شعائره ، جزء من « فن » ليست غايته التعبير عن زمن ، حسب . بل وتفجير الواقع معا ..

هنا في قصص الآداب التسع ثمة خيط يربط كل الوحدات (على اختلاف أساليبها ، وهوية كتّابها ، وأجيالهم) ، هذا الخيط هو في المعنى الفني : الربط بين السبب والغاية ، بين فواصل الزمن وجروح جسد الارض .. انه انشاء ، تأسيس ، مملكة من الاحباطات ، هي في الثنائية التي تشتبك بها ، مقابل موضوعي لشخص ، لحدث ، ثم (في الجوهر) تعرية له ، للنهوض بديمومة وعي الرفض فيه ، والخروج الى صحو البديل المفترض : ازالة السبب الذي ادى الى الاحباط ، وبمعنى تفسيري : تغيير الواقع .

« وراء الماضي البسيط ـ يقول رولان بارت ـ يختبىء دائما صانع ، اله أو قاص ، وليس العالم المسرود خلوا من شرح ، فأحداثه الطارئة ظرفية ، ولكن الماضي البسيط هو ـ بالضبط ـ هذه « العلامة الاجرائية » يستخدمها السارد ليعيد تفجر الواقع الى فعل خالص شفاف ، دونما كثافة ، دونما حجم ، دونما انتشار ، فغايته أن يربط ـ على أسرع شكل ممكن ـ السبب بالغاية » .

ولان القصّ دائما ماض ..

فان الماضي القصصي هو « جزء من نظام أمن » هو « أمن الادب » ، وما دام يعكس « نظاما ما » فهو « يؤلف واحدا من عقود شكلية عديدة قائمة بين الكاتب والمجتمع ، يبرر الاول ويطمئن الآخر » .

ولان الماضي الذي صورته القصص التسع ، لم يحقق الفرح ، ولم يتلبس حالته ، لان الفرح ـ بالاساس ـ أصبح ذكرى .. وحتى في جزئيات يوميات ما ، قريبة ، في الزمن الحاضر ، فانه يتحول الى « ذكرى الحاضر » ! ـ وهنا يكمن وجه آخر من وجوه الاحباط ـ كذلك ـ وهذا استنتاج ثان شعت به القصص التسع ـ كان الاحباط علامة في كل القصص ..

احباط المسافر السائح في قصة عبد الرحمن الربيعي « من يعرف الغريق » ، واحباط الراعي الحالم في قصة مهدي عيسى الصقر « الهدير » ، وضياع حمو الاقرع .. في قصة « قضية حمو الاقرع » لمبارك ربيع ، واحباط وداد حين لم تستلم الساعة بل الايصال الورقي وحده ، في « ساعة للصباح والمساء » لليانة بدر ، ومجموع احباطات شخوص « النورس » لنيروز مالك .. ومقتل هلال في « هوامش على حياة هلال ابراهيم الحيمو » لابراهيم الجرادي .. واحباط الملكة التي فقدت عرشها وخاتمها في « حين جاءت الملكة » (مع ان قصة كمال الدين محمد هذه هي الوحيدة التي انتهت بالميلاد .. بالرغم من ان جوها العام كان محبطا تماما) . وحيث

تقوم قصة « السقوط » لربيع ديب ـ على السقوط ذاته (وهو احباط مكثف) يشيع ـ عبره ـ ربيع بشارة مشاركة في حدث لكنه بدلا من ان يزج « ابراهيم عبد الخالق » في التظاهرة ، تراه يشقها ويسير ضد تيارها ! (وهنا يكثف لنا معنى السقوط حد النخاع) .

هذا الاحباط الجماعي ليس ترفا فنيا في القصص التسع ، لكنه حالة ، انعكاس صارخ لوضع منورم بالخيبات والنكسات والتداعي .. انه صورة الوضع العربي الراهن ، والذي كان ..

ولان القاص يمتلك مجسات حساسة ، فهو ـ ان كان صادقا بفنه ـ لا « يجرد » الاشياء ، ولا يصطفيها من خيال معلق في الفضاء ، بل يقتد مادته من حجر الحزن العربي ، ومن أرض الواقع ..

هنا .. تكثف القصص التسع ، وعي القاص العربي ، للضرورة .. وعيه بالحرية ، والخلاص كبديل عن هذا الانهيار المرعب في خصوصيات الواقع العربي ـ رغم التفاوت الواضح في نوعية القصص وفنيتها وقدرات كتابها ـ . فالقاص ـ هنا ـ لم يزوق الازمنة المعاشة ، ولم يجملها .. لقد منحها ـ حتى ولو عبر قصة وصفية واقعية سردية ـ (كالهدير) بساطة (وخشونة) ان الاحلام مجهضة ، وان الذي (يأتي ولا يأتي) ، هو في الانتظار القاتل ، أمل بعيد ..

ان قصص « الآداب » التسع ـ ثالثا ـ جمعتها وعي محموم بقهر الساحة العربية ، وكأنها اختيرت ـ كمجموعة ـ بوعي لتمثل هذه الاوجه المخيفة لاحداث تكون حصيلتها ـ في الجمع والترتيب ـ ظاهرة تتبدى عن وضوح كامل في ربط جزئياتها ربطا منطقيا .. بحيث أعطت صورة عن حركة الواقع ..

تتوزع القصص التسع ، فنيا ، على محورين : الواقعية والتجريب .. و ـ مضمونيا ـ على رباعية : الحصار ، الاحباط ، الاضطهاد ، الحرب (الخسارة) . (حتى في قصة ساعة للصباح والمساء) يتجلى شكل الخسارة في حرب مع الرغبة في التملك ، في ذلك الاندفاع الصاخب الذي جعل النسوة يتسابقن لاقتناء ساعة ، بأي شكل وبأي ثمن ، من أجل ألا تبقى « وداد » ـ وحدها ـ تحمل وهج الفرح بالساعة الموعودة التي ستصلها من زوجها ، والتي ثمنها عشرون دينارا ! انها « حرب التملك » و « التباهي » ، حرب الخلل النفسي في البنية الاجتماعية الجاهلة ، أو البسيطة ، أو « الشعبية » ـ في التفسير حسن النية ـ انها حالة طبقية (صفة) .. يفرزها واقع غير متجانس ، وغير عادل ، لا تكون فيه الاشياء (حتى البسيطة والضرورات) مقسمة بعدل وبالتساوي ، أو أن يكون الاقتناء ، ظاهرة ترتبط بالحاجة الماسة ، لا بالتباهي ، (كمرض ..) .

« الهدير » ، اذن ، و « السقوط » و « ساعة للصباح والمساء » و « قضية حمو .. » و « هوامش على حياة هلال ابراهيم الحيمو » تنتمي ـ بشكل أو بآخر ـ للقصة الواقعية ، الا انها تختلف في التناول حسب اختلاف عدة وأدوات القاص ذاته ..

فهوامش على حياة هلال .. لا تنتمي الى السرد التقليدي ، في قصة الخمسينات ، بل تستفيد من البناء الهرمي للمشاهد ، ومن التقطيع واختزال التفاصيل .. وتوظف الاغنية ـ والموال ـ وتوظف الهوامش ـ كلغة تفسيرية ـ .

ان ابراهيم الحيمو « المهاجر » ـ قبل ثماني عشرة سنة بالضبط ـ من « بندرخان » (حين داهمها القحط ، واجتاحتها السيول ، وأصبح أهلها يقتتلون) عمل راعيا ، عمل شيالا ، عمل سايسا .. الخ » (ص٤٧) . اختزال الفترة التاريخية وتفاصيلها الى موحيات ولكن غير قابلة للتأويل ، لانها في أساسيات الحكاية ، جزء من تاريخ أسرة هلال ، الذي هو ابن ذلك المهاجر ابراهيم الذي كان « طيبا وهادئا كمساءات القرى ، محبوبا من فقرها ومن الناس فيها ، حين طلبته العشائر المالكة ليعمل راعيا ، هجر المدينة راغبا وأسكن قراها » ... ومن بين أطفاله الثلاثة ، أصبح « هلال » وحده مصدر الرزق .

وتمضي القصة ـ وهي غنية ومفعمة بالانسانية ـ بذلك التراكم الحصري المختزل للزمن ، اذ ان فطنة القاص لم تسرد لنا رواية مطولة ، بل قدمت بناء اعتمد ، في أساسياته ، على « تاريخ أسرة » ، ثم اقتد من وسطها الشخص (البطل : هلال) ليكون المحور ، انه اختزل الكثير من التفاصيل ، فمثلا في مقطع (ص ٤٨) يثبت سطرين فقط :

بين الزناد و « العريجة » .
كان يكمن « هلال » .

لقد اختصر لنا الكاتب المسافة النفسية بين « العسكرتاريا » وبين نقاوة الريفي (أو البدوي) .. ولكن هذا الفتى الذي يوبخه الملازم لكونه ينطق كلمة « العريجة » بدلا من « الزناد » : « كان يركض كالضوء ، ومعه الصرخة المدوية ، والاصرار المجنون :

ـ عليهم !

واصل (القتال) دون أن ينظر الى الخلف ، وفجأة ، وحين شعر بالفرح العظيم يتسلل لاغصان جسده ابتسم ودمدم :

ـ « يا محمد !.. سنأخذهم كالخراف ، وسأتوجه بعد ذلك للشمال ، وسأتحدث عن نزهة الحديد والموت ، لا نزهة الحقول والقرى » الا ان الطلقة المجلجلة والخائنة غافلته ، فصرّ على شفتيه وشعر بألمين وندة :

ـ غافلتني أيتها الكلبة الخائنة . تفو .

آه ..

وهوى واقفا وكبيرا . » (ص ٤٨) .

في « هوامش ... » استطاع ابراهيم الجرادي بمكنة قصصية عالية التوتر ، أن يحفر في ذاكرتنا شخصية ليس من السهل نسيانها .. لقد رسم لنا « هلالا » فأحببناه وكبرنا مع استشهاده، رغم الاحباطات التي واجهت احلام « هلال » وطموحه في النصر وكسب المعركة كي يرجع الى بيته ويذكره بأن الحرب ليست نزهة حقول وقرى . انها درس .. تزيح عن قلوبنا صدأ الاحباط الذي خدر مفاصل النضال في الشارع ، والذي حوّل جيوشا من المقاتلين والمناضلين الى موثقي ذكريات أو مكتبيين .. ثم انها مأثرة المواطن الفطري الذي كان الكثير « لا يفهمون » أنينه القروي المكابر .. وهي « مأثرة » العديد من الذين كانوا وقود حرب لم تتسع لتكون الطموح ، بل احبطت حتى في نفوس الشهداء .. شهادتهم .. لانها « حرب » الكبار .. والفوق .. لا حرب القاعدة .. والمسحوقين ، رغم انهم مفخرتها وضحاياها معا ..

في حين لم يلجأ مهدي عيسى الصقر ـ وهو من اساتذة فن القصة القصيرة الخمسينية في العراق ـ الى « تاريخ أسرة » يمتزج بتاريخ حدث شامل ، أي لم يلجأ الى « حدث » كبير و « تاريخ كبير » .. (كما في هوامش ..) بل لجأ الى تاريخ حلم .. اختزله في « الحالة » النهائية ، وليس في رواية المقدمات ، انه وضعنا وسط المفاجأة ، دون أن يمهد لنا أولياتها .. بل مهد لنا ـ بالوصف ـ الطريق الى مكانها .. لم يتوغل بها كثيرا .. انه احتفظ بها لنا ، أوحى لنا بها بعد أن انتهى اليها « الكهل : سلمان » .

وحتى هذه الصدمة ، وضعها لنا ـ في المقدمات ـ من خارج النفس .. أي بالسرد والوصف الظاهري للاشياء .. لكنها اخترقت نفسنا وشكلت فيها همما مترسبا وحارقا وحزينا ، على نهاية ذلك الكهل الحالم بالقطار .. (بالامل .. أو الخلاص) ..

لكن مهدي يعرف ـ بأستاذيته ـ أين يدق على القلب .. ففي المقطع ما قبل الاخير من القصة يتوغل في وصف الحالة : حين يشعر الكهل بحديد السكة الباردة ينبض تحت لحم خده وراحة يده ، ويسمع هديرا مكتوما ينبعث من باطن الارض تحت رأسه ، وتضيء وجهه الذاوي ابتسامة فرح .. وتملأ صدره ضحكة تنطلق مثيرة معها نوبة من السعال الجاف المتواصل ، **ومن وراء أجفانه المغلقة** ـ وهو يختض ويشهق بحثا عن الهواء ـ يرى القطار مقبلا من بعيد يهدر ويتلوى مثل ثعبان أسود ضخم طويل، وصفيره الملحاح يمزق السكون ويملأ بساتين النخيل على الجانبين. ويعلو هدير العجلات وصرير الحديد على الحديد ، واللهاث الوحشي للماكنة الضخمة الداكنة المندفعة بجنون تكتسح الفراغ في عناد ، ويلفحه الهواء الحار ويحاول النهوض والخلاص لكن جسده الثقيل يظل ملتصقا بالارض . وتخور قواه وتنضب شيئا فشيئا كمن ينزف دمه دون انقطاع .. ويطبق عليه القطار أخيرا . ويشعر بعجلاته العديدة المتلاحقة الهادرة تدوس فوق خده الواحدة بعد الاخرى في تتابع أبدي » .

وعندما تأتي امراته ظهرا لتعود به الى البيت تكتشف « وجه زوجها الملتصق بحديد السكة وكأنه يستمع لصوت قادم من باطن الارض وكفه الداكنة الجافة المعروقة الراقدة الى جانبه ـ بين العشب الاخضر ـ تبدو مثل جذر شجرة كبيرة هرمة قتلها العطش » .

مهدي .. في قصته هذه ، لم يخرج على نسيج قصصه المتشبثة بالواقع ، السرد الجميل بلا تكلف والوصفية المحسوبة يأخذان مساحة الشكل كله ، ولا نكاد قصته تغور في تداعيات أو لعب تجريبية .. انه يقدم الحالة الانسانية عبر « الشخص » ، ويشحنها بهزة كلسعة كهرباء .. حزينة وهادئة قصص الصقر ، وهذه الفصة تعتمد على ثنائية في التكوين : الطبيعة مقابل الكهل ، الكهل والقطار (الحلم ، والامل) ، الانتظار مقابل الموت (النتيجة) .. فعل العادة مقابل الاحباط (وكأنه هنا فعل صوفي ـ انتحاري) .. ثم آدمية ما يسبغه الكهل حتى على الاشياء غير الآدمية : القطار كحلم وكأمل.. الكلب كصديق و « اسمه عواد » ويخاطبه بلغة انسانية) (نذكرنا بكلب د. عبد الرحمن منيف في روايته حين تركنا الجسر) . فالكلب ـ هو الآخر ـ يبدو وكأنه ينتظر القطار : (يفتح الكلب عينيه .. ينهض ويتمطى ، ثم ـ فجأة ـ يرفع رأسه ، يوتر أذنيه ، ويحدق في المنعطف البعيد متحفزا . ينتفض الكهل من مكانه : ها .. عواد .. سمعته ؟! يظل الكلب جامدا في مكانه يتصيد الاصوات البعيدة ويحاول أن يتعرف عليها ويميز مصدرها . الكهل يترقب ، يضنيه الانتظار . يرمي عصاه جانبا . يندلح على الارض ويتشبث بقضبان السكة ، ويلصق اذنه بالحديد البارد ، فينصهر العشب تحت خده المجعد وراحة يده المتخشبة) (ص ٣٢) .

الصقر يقدم لنا كهلا يؤمن بالآتي ، حتى حين يسخر قروي من الكهل وهو يراه مع كلبه في مكانهما المعتاد قرب سكة القطار.. يرد الكهل : يجيء.. يجيء.. لا بد يجيء . « يبتسم الرجل في اشفاق ويهز رأسه وهو يمضي » ..

ان قصة « الهدير » تحمل انتماءها الى فن الخمسينات القصصي ، ذي النكهة الانسانية ، والطرح الواقعي .. حيث تنتظمها بداية ووسط ونهاية ، ويمحورها حدث ، عبر بطل من الاناس العاديين البسطاء الطيبين الحالمين .. ولكن المجهضة احلامهم ، معا ..

ومع ان القصة تحمل ـ في حدثها ـ فرادة ، لكنها تبدو بعيدة عن التناول الاقرب الى هموم الساحة، الى الماضي القريب ، أو الى ذكرى الحاضر ...

ونرى قصة ليانة بدر تنتمي الى النمط ذاته .. البساطة في العرض ، الاعتماد على شريحة شعبية ، ثم حدث بسيط ... هو في محصلتـــه يندرج ضمن « الآمال الصغيرة .. » حيث تختزن ذاكرة « وداد ـ أم حسام » بالذي سيأتي ـ كوعد ـ « الساعة » ، كذلك تكتظ حركة الحياة لدى الجارات بذلك الشيء كتباه خاص .. وهي اذ تنطوي عـــلى جانب نقدي ـ اجتماعي للنساء اللاتي يملأن فراغ حياتهن بفعـــل مفتعل (التباهي بالتملك أو التقليد ..) ؛ فمع ان « وداد » تكبر مع حلمها باستلام هدية زوجها لكنهـا تحبط فيه ـ كحصيلة ـ . وخاتمـــة القصة ـ في تقديري ـ ضعيفة وفقيرة .. فبعد الانتظـــار تصل رسالة الى وداد من زوجها وداخل المغلف لا تجد سوى ورقة واحدة كتب على ظهرها :

« الى زوجتي المحترمة « أم حسام »

هذا وصل شراء الساعة من الدكان الذي ابتعتها منه وستصلك الساعة حينما يحضر احد القادمين الى عندكم . تحياتي لك وللاولاد » . كانت الورقة وصـلا حقيقيا مكتوبا عليه بالفعل من صاحب الدكان بأن فلانا قد اشترى من عنده ساعة بقيمة عشرين دينارا . لـم تكن الساعة قد وصلت بعـــد . ولم تحسّ « وداد » بأي رغبة في الذهاب الى بيت « أم صدقي » (ص ٥١)

ان قصة ليانة بدر اعتمدت ايضا على ثنائيـة : الانتظار (الامل) ، و ـ الاحباط ـ كناتج ..

لقد وظفت ليـــانة « الرسائل » كمادة اغنـــاء ـ ووثائق اقناع ـ للمتلقي ليكـــون في الجو العـــام للقصة .. والرسائل ـ هنا ـ فنيا ، ليست ملصقـــا كلاميا ، لكنها مادة مقدودة من صلب النمو الدرامـي في القصة .. والذي ـ عبر ذات الرسائـل التي حملت الامل ـ ينتهي « الفعل » الى ميلودراما.. الى اجهاض .. « الرسالة » هنا حملت وجهين ، حملت ثنائيتهـا ايضا ، كفعل موظف في قصدية السياق القصصي : الامل ، ثم الاحباط ..

وفي « قضية حمو الاقرع » لمبارك ربيع فـان الواقعية ـ هنا ـ (والسرد له حصة أساسية في بناء القصة) ، تبدأ بسيـــاق تفسيري (تدخل مبـــاشر وتقريري من الكاتب : تأكيد حدث ، أو تقريره) :

« لم تكن قضية بالمرة ، ولكنها تكونت تدريجيـا فيما بينه وبين نفسه قبل أن تصبح قضية الناس أو سكان العمارة على الاقل ، أو لتصبح قضية يتحدثون فيها دون علم به أو بعلم ، فقـــد كان غائبا على كـل حال .. » (ص ٣٤) .

ولكنها تنطوي ـ تماما كقصة ليانة بدر ـ عـلى فضح أو تعرية علاقات اجتماعيـة ينتابها الكثير مـن الخلل ، في مجتمع مفكك . فالوحدة السكنية الاخص (سكان العمارة رقم ١٧ شارع المحافظـة بالرباط) ، مفككون ، لا يوحدهم (هم) ولا (غم) ، وغياب بواب العمارة حمو الاقرع نبههم الى بعضهم « وكانت مناسبة ليتعارفوا ، وكانوا قبل ذلك لا يكاد أحد منهم يعـرف صاحبه » ، بمعنى ان الحدث (الضياع ، الاختفـاء) ـ هنا ـ هو الذي وحدهم ، انهم توحدوا بالفجيعـــة ـ بمعنى أشمل ـ لكنه توحد شكلي، وقتي ، وزائل.. لانه غير أصيل ، ولم يعتمد الا على الصدفـة في حين ان وجودهم داخل العمارة الواحدة (الوحدة البشرية والسكنية) لم يجعلهم يفكرون يوما بالتوحد ، حتى ولا بزيارة بعضهم لبعض ..

وكأن اختفاء حمو هو صرخة الاحتجاج لهـــذا التفكك في الشرائـــح الاجتماعية التي تسكن مكانا واحدا ، تتكلم لغة واحدة ، تنتمي الى زمان واحد .. الخ . وحتى في « التحقيق » حاولوا أن يخفوا حقائق شعورهم وتفاصيل حيـــاتهم ، انهم يسكنون غرباء ، انهم مسكونون بالاستلاب والعزلـــة .. معا ، انهم ذاتيون ، ولا ابواليون ، ونفعيـون ضيقو الافق معا .. فهل يمكن تحميل هذه القصة ، اكثر مما تحتمل ، من تفسير وايحاءات ، لنقول عنها انها ـ رغم واقعيتهـا الظاهرية ـ تشفّ عن دلالة ورمز للامـــة الموزعة ، اللامتوحدة رغم انها تسكن مكانا واحدا ، وفي زمان واحد ، وكان « حمو » البواب منسيا ، منزويا ، رغم ان الجميع يحتاجونه ، لكن الجميع يهملونه أيضا .. أكان البواب رمزا .. اذن .. وهو الوحيد الذي كان يكتظ بسؤال لم يجب عليه أحد .. حتى فتاة المتعـة لم تجب عن معنى الدنيا .. معنى السؤال :

ـ كيف « جاتك » الدنيا ..؟ (وأظن الصحيـح : جاءتك ، لان الحوار عند القاص تشوبه العامية المحلية وتضعفه) .

لكن البواب الحارس والمجيب لكل الطلبات .. حاول أن يحقق ما بذهنه ، انه اختار حريته .. اختار وضعه الجديد .. كيف ؟.. هل اتخذ قراره الحاسم ؟ ربما ...

وعلى أية حال ، فان هذه القصة ، وقصة ليانة ، والصقر ، كذلك قصة « السقوط » لربيع ديب ، لـــم تقدم لنا أية اضافة فنية ، لا في السياق ولا في الغنى القصصي .. انما كـانت قصصا ذات حسّ انتقائي ، بمعنى ان القصاصين انتقوا حـــدثا بسيطا أو حالة ، وقدموا بذات الشكل الذي هـي عليه في الواقع ...

« فالسقـــوط » ـ وهي اكثر القصص التصاقا بالاحباط (السياسي بخاصة) ـ يمكن تعميم حالتهـا على عشرات من النماذج التي كانت يـوما ما نضالية ،

او لها اسهاماتها الطليعية في النضال ثم تحولت ، بعد « التقاعد السياسي » الى عناصر طفيلية في المجتمع يهمها فقط حساب الربح والخسارة فيهذا المشروع التجاري او ذاك ..

نموذج « المتفرج » المضاد لحركة التيار ، بعد أن كان في صلبه في الماضي ، هذا الذي ينظر الى الشارع من خلال « النافذة الزجاجية العريضة » هو نموذج مطروق ومتكرر .. هذا المتمرد الذي يفكر (أثناء التحقيق) باجابات متحدية لكنه ، عند الاجابة ، يلجأ الى الضعف والاستجابة السلبية .. هذا الذي اسره القهر ، وانهارت به بقية من صمود .. ليس نموذجا جديدا .. لقد استلفه ربيع ديب من نماذج متشابهة ، ليس أبعدها عن الذهن نموذج اللامبالي (بطل مورافيا) .. وما تسمية المكان كنقيض لحالة السقوط : كذكر مشاهدة البنادق ترتفع في الساحة قرب البربير (مركز الصراع في بيروت مقابل المتحف) ، وزج « كفرشوبا » ومشاهد التظاهرة .. انها ملصقات تفتقد الى حرارة الفعل في التركيب القصصي ذي الخصوصية .. ان ذلك يوضح ، ولكن لا يؤثر ، أو يدين ... انه فضح لبعض الظاهرات السلبية في وضعية الفرد الخاصة ، والمجتمع عموما .. انها قصة مباشرة ـ منذ العنوان ـ ولا تحتفظ لنفسها بأي ادهاش أو اغناء أو تحفيز لذاكرة المتلقي ..

ففي حين تنجح واقعية ابراهيم الجرادي في الامساك بتقنية ذكية تختزن ما يثقل القصة ـ الطويلة ويجعلها في عدد كلماتها ـ أو مساحتها ـ قصيرة ، لكنها في مناخها رواية .. مختزلة جدا .. وبايصال هموم الشخصية المحورية لنا ، وفي تعلقه بذاكرتنا كنموذج .. لا تبقى من القصص التقليدية سوى بعض لمستها الانسانية ..

وفي مقابل ذلك يقدم محسن يوسف قصة قصيرة جدا (قصة الصفحة الواحدة) الاقرب الى الحوارية ـ في مناخها ـ اكثر منها قصة ذات نمو منظور .. كما انه يستعير الشخصية التاريخية ليجعلها تعيش في الحاضر في مقابله (أو مقابل الحدث الذي يشارك فيه) كشخصية « طارق بن زياد » والفتوحات الاسلامية .. وكأن طارقا بن زياد يحاكم الذي « التصقت سماعة هاتف الميدان بأذنه » ثم يحاوره حول الحرب وما تم فيها .. حتى « لم يعد في قوس الصبر منزع .. » و « صمت طارق الى الابد .. » .

وهذه المحاولة لا يمكن أن ننسبها الى القصة التجريبية الحديثة ، لانها لم تضف شيئا الى بعض محاولات زكريا تامر ، وسواه من القصاصين العرب .. بل هي تعكزت على تجربة سابقة لقصاصين متمكنين .. ولم ترق الى مستوى نتاجهم ..

ولا أدري ، لربما كان في وضع هذه القصة بعد « السقوط » في نهاية مجلة « الآداب » مغزى نقدي عند صاحب « الآداب » ، قبل أن يكون عند الناقد من خلال استقراء القصص والبحث فيها .. اذ توحيان كأنهما فضلة ، جاءت بهما ظرفية «بيروت» و «اللاذقية» قبل أن تجيء بهما قناعات جمالية وتقنية .

بقيت لنا ثلاث قصص تنتمي الى جسارة التجريب والاضافة ، ولانها قصص مشيرة الى خصوصية فنية ، فاننا فضلنا أن نتناولها في سياق الفن ، لا المضمون وحده ..

بين « الاسف » و « الفرق » يتمدد الاحباط ، بعد الفرح الشكلي (الفرح السياحي) في قصة عبد الرحمن مجيد الربيعي (وهو قاص من جيل الستينات له مساهمات منظورة في تطور القصة القصيرة الجديدة في العراق) يستنير الربيعي بالمعلومة (أو الوثيقة الكلامية) كبدء : اذ يقدم لقصته بهذا المقتطف من رواية « الاحمر والاسود » لستاندال :

« يا للاسف ! لماذا هذه الاشياء وليس غيرها ! » .

كما انه يعتمد على « المعلومة » ، مرة اخرى ، في ادخال نص نقدي (تاريخ ـ فني) منقول عن كتاب « حول الفن الحديث » لجورج فلانجان .. كتعليق على صورة حسية لتمثال : يتحسس (البطل) أجزاء التمثال بأطراف أنامله ، وكان يخبىء اندهاشه ولااقتناعه .. الخ (ص ٢٤) ...

وهو ـ هنا ـ يتمثل عنصر الاغناء العلمي (عبر المعلومات) للمشهد القصصي . ومع ان مورافيا قد استعمل هذا الاسلوب في روايته « أنا وهو » .. الا ان الربيعي لا يلجأ الى هذا القطع ، اعتباطا ، بل ليزيد في عنصر التغريب (مفيدا أيضا من أسلوب بريشت في المسرح) اذ هو يضعنا أمام فعل طارىء ، هو في السياق، ليس سردا وصفيا ضمن حيثيات القصة ، بل اضافة أو لعبة يستكمل عبرها الاحساس بفن التجريد :

« يظل يربت بيده ، ويتطلع متمعنا ، ثم يحني رأسه ويدور مرات ضاربا براحة يده على هذه الهيئة الحجرية الضخمة التي لا بد وان أنفق الفنان معها عدة شهور وهو يغرس ازميله في كتلتها الصماء محاولا ان يستخرج منها هذا الشكل الذي لا يدلل على معنى مميز. (كان طريق تنشيط الفن الحديث ـ منذ عهد سيزان الى الفن التحليلي للمكعبات ـ طريقا مستقيما يؤدي الى التجريد .. ومنذ عهد التصوير الواقعي للفنان سيزان حتى ظهور مسطحات ووجوه المكعبات للفن التحليلي للمكعبات ، تقدم التصوير الحديث خطوة نحو التجريد » .. الخ (ص ٢٤) .

وهذه المحاولة تذكرنا بالمزاوجة التي اجراها

صنع الله ابراهيم في روايته « نجمة اغسطس » بين الفعل الروائي وقراءة ميكيل انجلو .. (داخل بنية العمل الفني ذاته) .

ثم ان الربيعي فيهذه القصة يقودنا ـعبر المقاطع ـ من سياق الوصف الخارجي لسائح مثقف (في بلد اجنبي) ويقطع مباشرة في المقطع الذي يليه (٢) على حوار من طرف واحد ـ هو وصفي فيتركيبته ـ ينطوي على التساؤلات أ أتعرف تلال الرمل ؟ والوجوه المعفرة ؟ والاصوات المنسحقة الذائبة ؟ أتعرف السخونة التي تعطل الدماغ وأغاني « البوذية » ونواح النساء المتشحات بعباءات سوداء ؟ أتعرف الازقة الزنخة والصبية الحفاة والدجاج والبرك والغائط والانين والجدران الطينية وعيون الامهات ؟ (ص ٢٢) .

وبهذا فهو يضعنا أمام صورة الحاضر (في زمن القصة) الذي هو ماض الآن ، مع الصورة النقيض : الماضي في محلته وأزقتها وناسها.. في جنوب العراق. ثم يقطع على مقطع ثالث لا يخلو من تهويمات شعرية : (اتركك للزنابق واحتضار الياسمين ، أتركك للفرح القادم والنيات الحسنة ، والبحث عنالاشرعة والمجاديف .. اتركك للعطب والحلم والمستحيل ، .. الخ) ـ وهنا كأنه يخاطب حبيبة بعيدة في مقطع هو اقرب الى مقاطع الرسائل المرسلة من بعيد ـ

ثم يعود الربيعي الى وصف الماضي (حاضر الحدث القصصي) :« هبت نسمة باردة فتلفعت بمعطفها جيدا ، وخبأت عنقها الوردي في ذلك الدفء » .ويستمر في المقطع (٤) ضمن السياق القصصي مع الفتاة الاجنبية في جو سياحي ... يتفرج فيه معها على ظاهر الاشياء (توقفا مراتأمام اعلانات وكتابات علىالجدران..الخ) .

وتستمر قصته في هذا السياق من المشاهدات السياحية والحوار البسيط الذي يتخلل ذلك ، من قبله ، ثم من قبلها (وهي مستشرقة) .

وتعتمد القصة في شخوصها على ثنائية تتقابل في الظرف والمكان والشهوة : امراة مع رجل (المراة اوروبية والرجلشرقي) .. الرجليشكل ثقلالتحرك (أو مركزية الفعل) في القصة .. هو الذي يرى ، يفكر ، يحاور ، وهي التي تستجيب ...

لكن الربيعي لا ينمي الحدث ضمن سياق تقليدي ، بل يقطعه الى مشهد مكتظ بالخيبة والمفاجأة ، اذ يثمل البطل ويبدأ بالهذيان (الصداع والحمى) يتخيل ، يتكلم .. ثم يفتح (دش) الماء البارد .. ويشعر ان مكانه ليس اكثر من منفى عليل ..

(ـ ما الذي جاء بك ؟

يطلق هذه الصرخة المستغيثة والمنددة كذلك ، ثم يضحك ويضحك ..) .

وبعد أن يعيش حالة هذيان اخرى .. وتخيلات لا يجد نفسه الا مرميا في جوف الفرفة .. والماء يغطي كل شيء ..

في هذه القصة ، اذن ، يتعامل الربيعي مع العديد من اللعب ، القطع بالصور والمشاهد ، الربط بينمكانين وزمنين ، ثم ادخال الملصق الكلامي الخارجي (مقاطع من كتاب نقدي) .. ثم الاحباط عبر الاستلاب والعجز (الفرق) .. كفعل صادم ، وكرمز للوضع المتورم الذي تعيشه ذات الفئة البورجوازية الصغيرة المثقفة.. سريعة العطب سريعة التخاذل ، ازاء مشاهد الفرح العشقي السياحي والعين المتفرجة . وهو بهذا يضيف محاولة تجريبية الى محاولاته السابقة .. مع ان بطله وبطلته (والسائح وفتاة الفراش) ليسا جديدين في قصصه ، فمجموعته القصصية « الخيول » لا تبخل علينا بمثل هذه البنية والنماذج ..

في « النورس » يجرب نيروز مالك (وهو قاص سوري شاب من جيل السبعينات) أن يضعنا بين قوسي انتباهة أولى هي الاهداء : « الى القاص الفلسطيني محمد نفاع في الارض المحتلة .. » وبهذا فهو يطوقنا منذ البدء بايحاء انتمائي (ليس بالمعنى الحزبي بل بمعنى الانتصار والمشاركة والتعاطف) وهو ، ثانيا ، لا يقدم لنا سردا تقليديا .. بل يستعير رموز الاسماء (أ ، م ، س ، ب ، ن) ليضع أمامنا انتباهة أخرى (تذكرنا بكافكا والسيد ك.) .. بمعنى ان القاص لا يهتم بالمعنى التفسيري للاسم ، بقدر اهتمامه بجوهر الشخصية ..

والقاص يقدم حدثين في آن واحد .. وبظرفين مختلفين وزمانين ومكانين مختلفين : الحدث الاول (حاضر القصة : تماما كالربيعي) ، والحدث الثاني استشهاد شقيق (ب) .. بمعنى ان « النورس » تنتمي الى الحاضر (وهو ماض بالنسبة لنا) في التفاصيل ، والى الماضي الابعد ـ في الاستعارة ـ والى الحزن الحزيراني ـ كاحباط ـ (وهنا ليس يعني الحزن الحزيراني الذي اتت به نكسة ٥ حزيران ٦٧ بل الذي راكمته في النفس ظروف وحقب كل الانكسارات وعسف الانظمة الرجعية والبوليسية ..) .

من ثم فهو يقدم لنا الحالة وبديلها عبر المكانية : انه يتحدث في مكان ، عن معاناة جرت في مكان آخر .. بمعنى انه يصور الجلسة ورواية الاحاديث في ضواحي مدينة تحمل اسما أجنبيا ، عن قصص وأحاديث في مدن يظلم حكامها الابناء ..

(كان يومها (أ) قد حدثه عن صديقه (م) الذي ادار ظهره ورحلبعيدا هاربا بجلده من الجحيم) (ص٤٤) وبهذا يعطي الادانة للبلد الاول لانه فيه يرى الجحيم .. ويقيم البلد الثاني الذي به يتمتع بحريته حيث (كانت

« تانيا » البيضاء الجميلة ، تدور حولنا في مطعم الفندق كنحلة شقراء ضاحكة) (ص ٤٤) .

ثم انه يعتمد على عنصر التذكر .. قال (ا) . ثم قام (س) ، وتذكر الراوي (ن) الذي « كان قد وصلتنا له مجموعة قصص بعد أن عبرت الاسلاك المكهربة والخوذات الفولاذية الثقيلة » (ص ٤٤) . ثم يدخل قصة (ب) ضمن تركيبة القصة الاصلية ..

البطل ـ قاص ـ وأصدقاؤه مثله .. وهم ، الآن ، في بلد لا يخافون فيه من الكلام .. ولكنهم يخافون أحزانهم .. انهم يتذكرونها ويشعرون بتوتر وضيق .. انهم منفيون عن الالم ، في بلد لا يعرضهم للعسف ، ومع ذلك يبقى « النورس » ـ حتى كعنوان ـ دلالة المهاجر البعيد عن وطنه .. ـ وفي هذا احباط واستلاب يتشكلان عبر الغربة ـ .

وبحق ، فالقصة ، بالرغم من تعاطفي الكامل مع مضمونها ، وحذق اسلوبها ، فقد قلبت الصفحة بتعطش وكأن القصة لم تنته عند نهاية ص ٤٥ ، اذ امتازت ببناء جميل وسياق يدفع الى التلذذ في القراءة .

وصحيح انها ـ بمجموعها ـ هموم مثقفين مهجرين (أو ربما : مهاجرين) ، لكنها هموم تربط السبب بالغاية .. ان (ب) كتب قصة « واحد من كثيرين » عن أخيه الذي أخذوه من البيت بعد منتصف الليل ، فقد ضبطوا لديه منشورات سرية ، تحرض الجماهير على مقاومة الاحتلال ، فظلوا يعذبونه حتى استشهد .. » .

وكنتيجة ، فان نيروز قدم لنا قصة سياسية عن الاضطهاد ونتائجه ، لكنه لم يقدم تلك المسألة الجوهرية بصيغة مباشرة بل بشكل تركيبي جميل ..

وأخيرا فان قصة كمال الدين محمد « حين جاءت الملكة » تعتمد على المونتاج المتوازي والمزج بين حدث من الماضي القريب وآخر من التاريخ ، المونتاج المتوازي يكمن في السرد الاعتيادي لحالة رجل ينقل زوجته الى مستشفى الولادة (هنا يصف الحالة الحاضرة) ثم في المقطع (ب) يصف الماضي (قبل زمن الولادة أو الوضع) ، ثم يفسر الحالة (في التداخل بين المرأة التي كانت السؤال والامل .. انها الملكة) ـ وهنا يستعير كمال الدين محمد ـ ويستلف ـ من التاريخ قصة سليمان وبلقيس ملكة سبأ .. فهو يستلف اسم ورمز الملكة والخاتم والعرش .. ليوظفها في صياغة المعنى الابعد ، ان زوجة البطل كانت فتاة هوى ، حافية ، تعمل في مقهى .. والقاص هنا لا يقدمها بتلك الصورة وحدها .. انه يقدم الماضي البعيد كتداعيات تتوازى وتلتحم بقصة بلقيس ، وبعد العهر ، بعد الفقر والجدب ، والعقم ، تأتي الولادة .. وهي الامل ، في مقابل الاحباط الدائم ..

والقاص يفيد أيضا من ضمير المخاطبة ليقرب لنا صورة المرأة المشتهاة ازاء المرأة المستلبة ، والمرأة الامل ، ثم يوحد بين هذه النماذج في امرأة واحدة هي رمز العطاء في الناتج العام ، رغم ما مرت به وتمر من حالات .

لقد وظف كمال الدين محمد ، التراث ، هنا ، توظيفا جيدا ، في قصة تركيبية ، فجعلنا نلذ بالرمز ، الذي يختبىء خلف توحد المرأة ، وخلف تفردها أيضا ..

* * *

وبعد ..

فان القصص التي لجأت الى السرد « كضرب من ضروب الاضفاء المسطح لعالم منحن ومترابط » قدمت تسلسلا في تفاصيلها ، وكأنها تجمع ـ عبر عدسة فوتوغرافية ـ كل الابعاد المنظورة ـ من الخارج ـ الى اللوحة .. أما الغوص عمقا ، فذاك منهج لا ينتمي الى السرد ولا يمت اليه بصلة .

ان مملكة الواقع غنية بتلك الانتباهات الشرسة ، احيانا ، المرهفة والشاعرية أحيانا أخرى .. والقصة التي تعطي « صورة عن حركة العالم » وتكثف « الواقع » في «نقطة واحدة» وتعمق «الازمنة المعاشة» و «الدلالات» وتعطي الشواهد الفنية ، والاشتقاقات ، لهي القصة التي تمتلك جسارتها وفطنتها ، والتي ستعيش أكثر من أي فن ابداعي آخر ..

ولان « الآداب » اصطفت على درب عمرها اليوبيلي (عبر ربع قرن) ، انتباهة المكتشف ، فهي تعطي للقصص المنشورة حضانة أولية ضد التهشيم ، وضد الردة .. مما يجعل أية ملاحظات مضادة للقصص ، ليست أكثر من تنبيهات حسنة النية وصداقية لا تقلل من نوع النتاج ، في عمومه ، ولا تضعف من جودته ..

وحسنا فعلت « الآداب » اذ نشرت تسع قصص في عدد واحد ، فمواطننا اليوم وصل من الارهاق وتتالي الخيبات الى حد جعله يميل في قراءاته الى النتاج الابداعي اكثر من الدراسات والابحاث النظرية ..

ولنا ان ننتظر من القصاصين الذين أشرنا لبعض هنات في قصصهم ان نلتقيهم مرة اخرى في نتاج أغنى واثرى وأجمل .

بغداد