

# تاريخ القصة القصيرة في الكويت

بقلم: الدكتور سليمان الشطي

مدخل

بداية القصة في الكويت جاءت عندما توفرت الظروف الموضوعية لوجودها وليس في بداية هذا التاريخ من شيء ففن القصة القصيرة أستند إلى ميل أصيل في التراث العربي والانساني إلى استلطاف للشكل القصصي وقبوله بل والاقبال عليه مدخلاً لمعرفة الحياة من حولنا وتوسيع لإدراكنا وفهمنا للقضايا المثارة، فما من نفس أو مجتمع إلا وجد في القصة شيئاً يمكن ضمّه إلى الخبرة العامة في الحياة.

ولكن نشأة القصة القصيرة من حيث كونها فناً له أصوله يقصده كاتب محدد يعرض لزاوية معينة في حيز مناسب مستخدماً الكلمة المكتوبة ويلقيها قارئاً مستعد لتقبلها والانسجام معها وفهمها وإدراك مغزاها وجمالياتها، هذه أمور تحتاج إلى ظرفها المناسب وعندما توفر هذا ولد فن القصة..

في سنة ١٩٢٨ م صدرت مجلة (الكويت) التي كان يصدرها الشيخ عبد العزيز الرشيد، وهي أول مجلة تعرفها الكويت. فانتقل الكاتبون من مرحلة المشافهة أو تدوين المؤلفات المخطوطة أو المطبوعة إلى مرحلة التعامل مع المجلة الدورية. وإذا كانت ثمة فنون أو أصناف من التأليف انتقلت من حيز إلى آخر وانتقلت الخطبة مثلاً من قول يقال مشافهة إلى خطاب موجه من خلال مطبوع، فإن فناً محدثاً مثل فن القصة كان لا بد أن يولد ابتداءً مواكباً هذه الوسيلة ومكيفاً الموروث معها ومستفيداً من التجارب المعاصرة.

قصة «منيرة»<sup>(١)</sup> لخالد الفرّج هي البداية الأولى. ولدت مع

(١) أنظر دراسي لها في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية العدد

(٢٧) وقد تفضل الأستاذ خالد سعود الزيد بنشر هذه المقالة مع

نص القصة في كتابه «قصص بيتية في المجالات الكويتية» القصة =

الصحيفة لتحمل دوراً تبشيراً واضحاً. فاصدرا مجلة آنذاك يعني أن ثمة أمراً جديداً يدخل الساحة الثقافية ومنزِعاً إصلاحياً بدأ يذر بذرتيه - لذلك يأتي الفن مواكباً هذا، فالقصة لم تعد خبراً أو تسلية أو عالم غيب أو استحضاراً لقديم من منظور مثالي، ولكنها جزء من حركة فنية واجتماعية وسياسية. لذلك جاءت هذه البداية ناضجة نضجاً لا يُخطئه الناظر، وخالد الفرّج كان مؤهلاً لهذا، فقد كان ذا طبيعة متوثبة، وهو ذو ميل إلى التجريب والدخول في الدروب التي يرى فيها تجديداً علاوة عن تدفق ووعي على المستوى السياسي والاجتماعي<sup>(٢)</sup>.

جاءت قصة «منيرة» وفيها من البدايات تعثر الخطى، ولكنها مع ذلك حملت تدفق أهل الريادة، وقد قدمت هذه القصة تكاملاً واضحاً بين الفكرة والشكل الجديد. فليس عجباً أن تكون أول شخصية قصصية امرأة، بل وتكون عنواناً لها ولمرحتها. فمنيرة فتاة سيقّت زوجة إلى ابن عمها وهو قدر يكاد يكون مرسوماً لأمثالها، والحب أمر لاحق لهذا ولم يثمر الزواج ثمرته فيتولد حينئذ خطآن يمثّلان فكرين متناقضين. يعزم الزوج على زواج آخر من فتاة كان يحبها، ويرى أنه لا فائدة من طفل تنجبه هذه الفتاة التي تنتمي إلى بيئة جاهلة تتحكم بها الخرافات.

= صفحة ٣٣ - ٤١ والدراسة صفحة ٢٤٥ - ٢٥٨، وهنا أحب أن أشير إلى أنني سأعتمد على كتاب الأستاذ خالد سعود الزيد في دراسة القصص التي مثلت بدايات القصة الكويتية والمنشور في الصحف والمجلات.

(٢) أنظر حياته وشعره في الكتاب الذي أصدره الأستاذ خالد سعود الزيد تحت عنوان «خالد الفرّج حياته وشعره».

أما منيرة فترى أنه رجل عصري ملحد لا يعتد بالأولياء ولا بالنذور. ولذلك راحت تبحث عن الحلول في هذا الطريق وتستدرج إلى غابة بعيدة لتلاقي الولي الأبكم حاملة معها أثمن مجوهراتها، وتكون النتيجة أن المحتالين استولوا على أموالها ويكون مصيرها الانتحار.

إن هذه القصة وإن كانت خطوطها الأولى قد تشي بسداجة زاوية التناول إذا نظرنا إليها على ضوء حاضر القصة أو اكتفينا بالنظر الخارجي دون الدخول إلى عالمها الدقيق بعين لا تفقد الدقة ولكنها أيضاً تقدر أنها تناقش نقطة البدء، حينئذ سنلمس ونشعر أنها قصة تحمل معها نضجاً جديراً بالتنويه، خاصة وإن المؤلف استطاع أن يرسم الشخصية الرئيسية «منيرة» بطريقة توحي بخروج المعنى من حد (الشخص) الملتقط من الحياة اليومية إلى الشخصية التي تُعبّر عن الفكرة الشاملة المستمرة. فقد رسمها في حديها الأساسيين؛ نلمس جوانب الجمال فيها؛ وهو جمال شكلي، وقدم في الوقت نفسه عناصر النقص، وهو نقص فرضته الظروف الاجتماعية، فكانت هذه الشخصية تُجسد ثورته التي تحولت فناً ضد هذا الجمود فاختر النموذج الموحى الذي يقدم الوجهين معاً: المظلم الجاثم على القلوب وفي الوقت نفسه يستدعي الوجه الآخر المثير الممكن تحقيقه.

كانت القضية العامة في هذه القصة تدور حول التحرر، تحرر المرأة وقد مُزج هذا بالدعوة إلى الفكك من أسار الخرافة والتمزمت وسحق شخصية الفرد، ولكنه أيضاً استطاع على مستوى التناول الفني أن يرسم الأحداث ويرتّبها ويقسمها تقسيمات فنية متزنة، فبدأ أولاً برسم الشخصية والجو الائجائي ثم حدد الظروف الاجتماعية، ثم وضعها داخل الطرف الخاص الذي حرك الأحداث فتولد منه الاتجاهان اللذان سبق الإشارة إليهما، اتجاه الزوج واتجاه منيرة، ثم يتابع اتجاه أفكار منيرة ليبلغ في الأحداث ذروتها حينما تسير باحثة عن الطريق من خلال منطقها حتى النهاية. وفي الوقت نفسه لم يدفعه الانحياز النفسي إلى العصرية من أن يوازن شخصية البطل كاشفاً جوانب النقص في غمطه الذي لولاه ما سقطت منيرة... ونجد من جهة أخرى أن الكاتب قد تصارع في ذهنه المستوى التعبيري المعتمد على الوصف الذي ترى عليه مع شروط القصة الفنية، لذلك نجد أن ما تطابق مع الموروث عنده، أو لأمس حسّه في قضية من قضاياها، نجده يرتفع إلى مستوى جيد من التعبير ولكنه تفلت منه الخيوط حينما يرسم جو الغابة الغريب وهو مصنوع ولا شك، أو لجوء البطلة إلى الانتحار والذي هو سمة لا نقول إنها مستحيلة الحدوث أو نادرة ولكنها غير متسقة مع الشخصية التي عرفناها. ولكنه أيضاً قدم لها جوانب ستكون

لها مكانتها في فن القصة: ثنائية الصراع بين الأفكار الحديثة والغيبية إضافة إلى الدعوة إلى اندحار الخرافات والأوهام أمام الواقع، وبها قدّم لنا لأول مرة مرتكزاً لهذه القصة. وهو أن الكاتب الحديث سيبدأ بالتقاط مادته الفنية من الواقع المتصّب أمام عينيه ولم يعد ملتفتاً إلى الثقافة القديمة يجترها ويعيدها منفردة دون أن يتعامل مع عصره. وكانت أنماطه البشرية بداية مناسبة، فبجانب منيرة وزوجها، وهما القطبان اللذان دارت حولهما الأحداث، كانت (الشيخة أم صالح) نمطاً من الأنماط التي يسعى إلى التقاطها الكاتب الواقعي لتدل على واقع التخلف والشر المنطوي فيه، وكان تنويعه هذا دالاً على هذه البداية الموفقة.

من المؤكد أن قصة (منيرة) قد قدمت نموذجاً لفن جديد، وكان من الممكن أن يستمر هذا الخط لولا أن انتفاء شرط الوجود أدى إلى التوقف، فكما أن هذه القصة الأولى ولدت مع المجلة الأولى، فإن توقف الأخيرة في سبتها الثانية أدى إلى أن توقفت البداية عند خطوطها الأولى.

وكانت العودة بعد ما يقارب العشرين عاماً، ففي سنة ١٩٤٦ صدرت مجلة «البعثة» وكان ولادة المجلات يعني انبثاق الفن القصصي، ولن نسبق التاريخ فنقول أن انحسار دور الصحف والمجلات في منتصف الخمسينات أدى إلى النتيجة نفسها.

إذن مع الولادة الجديدة للحركة الصحفية عادت القصة إلى السطح بارزة واضحة، بدأت مع ذلك التشابك الدقيق القائم بين الخاطرة وخطوط القصة، لذلك نجد هذه القصة تصاغ في شكل حكاية، نلاحظها في قصة «من تسانين القدر»<sup>(٣)</sup> التي قامت على أساس المفارقة البسيطة، وقد تبعتها محاولة أخرى هي «بين السماء والماء» لخالد خلف، وهي محاولة تفتقر إلى فنية القصص، ولكنها كانت تجمع بين السرد والحوار وتساوي بينهما، والقصة تعرض للخطر الذي تتعرض له سفينة بحرية كويتية، وهذا الخطر آتٍ من صغر هذه السفينة وبدايتها إذا قورنت بالسفن الكبيرة، وكانت الدعوة إلى الدخول في العصر الحديث أو مواكبته، ولكن هذا الحوار لن يصل إلى القوم لأن الغرق سيكون نصيب المتحاورين. إن السداجة بيّنة فيها. فأين مثل هذين المتحاورين اللذين يتحاوران في هذا الوقت العصيب، ولكن محاولة المزج بين الدعوة أو القضية والاطرار القصصي كاف لكي ننظر إليها بعين الاعتبار، خاصة وأنها ستكون فاتحة لعدد من القصص التي سيكون البحر محوراً الرئيسي.

(٣) إن كل النصوص القصصية التي سنشير إليها مرجعها هو كتاب الأستاذ خالد سعود الزيد «قصص يتيمة» الذي جمع فيها شتات هذه القصص، فله الشكر على ما بذل من جهد.

دعوة لوضع قانون للتأمين على البحارة، وواضح أن هذه (الحكاية) كانت هذه المقدمة لهذه النتيجة.

ولا تزيد «يوميات بحار» عن رصد يومي لحياة بحار يتوارث دين والده حفاظاً على بيت الأسرة، يفقد حرته الشخصية، ويستمر عرض فصول السخرة متخللاً هذا نقداً لهذه العلاقة الشائنة في العمل، ويحاول المؤلف أن يقدم لنا الأحداث المتعكسة ففي الوقت الذي كان البحارة يتبادلون حكاية مآسيهم كان النوخة مدعوا إلى حفل سمر! إن القطامي، وهو رجل ذو توجه سياسي، كان هاجسه المبكر هو هذا النقد الاجتماعي والدعوة إلى الإصلاح، فموقفه العام هو الذي يدعوه إلى هذه الكتابة الإصلاحية، إذن هو ليس كاتباً ولكنه داعية، ومن هذا المنظور يحسن أن نفهم أعماله، وهو منحاز إلى طبقة البحارة الكادحين ويدين الاستغلال والتحكم.

والدعوة الإصلاحية قد تخرج نماذج من إطار البحر إلى الوسط الاجتماعي كما في «زواج بحار» التي لا تقدم البحار إلا من حيث كونه فرداً تستبد به تقاليد بالية تشجع على الانحراف، فلدينا إنسان قاس في سبيل تحقيق حلم بسعادة الزواج ثم تكون النتيجة أن التقاليد أسقطته من حلمه إلى واقع تعس فهو، حتى في هذا المجال، لا يملك الحرية، فتكون النتيجة سوء الاختيار، وتنتهي هذه القصة أيضاً بنصيحة أن للرجل الحق في أن يرى المرأة التي يريد أن يتزوجها. وهو يلج على هذا المعنى فإذا كان في «زواج بحار» يرى أن عدم معرفة الشاب لفتاته هو سبب سقوطه وانتهياره فإنه في قصة «الصورة الجديدة» يقدم بطل هذه القصة المتعلم الذي يرفض زواج الصدفة والبخت فيضطر إلى اختيار زوجة من خارج مجتمعه ولكن الزوجة الجديدة ترفض هذا المجتمع وينتهي إلى النهاية نفسها التي سقط فيها من قبله ممن تزوج زواج الصدفة. فهو انصرف أيضاً إلى تعاطي الخمر، ولكنه يرى صورة وفاء في اليوم زوجته التي هجرته والتي كانت مغرمة بالتصوير، فيرى ملاكاً طاهراً حالت الرجعية دون زواجه منها.

ولم تسر قصص النقد الاجتماعي في هذا الخط الوحيد، والذي يعتمد على المعالجة الصارمة المأساوية، فلإن ثمة مدخلاً آخر هو المدخل الفكاهي الذي يقدم تصويراً فنياً يثير الانتباه لأنه يتحرر من أي قيد سابق فتكون الانطلاقة سبباً في استكشاف مناطق الاجادة، ولعل في المحاولة التي بدأها عبد العزيز حسين وقام باكملها أحمد العدواني نموذجاً لهذا، فقد اختاراً صفة السلاخ<sup>(٦)</sup> ليديرها حوله بعض الحكايات اللا

وسبرز الاطار الآخر للحياة العربية في الكويت، وأعني به الصحراء، في القصة الثانية «ذئب الصحراء»<sup>(٧)</sup> لعبد العزيز حسين. والتي تروي لنا قصة ذلك الرجل البدوي الذي وجد شبحاً أسود عرياناً يتحرك في الظلام لغاية يقصدها ولكنه سرعان ما يسقط وقد هجم عليه ذئب ففضى عليه وينجلي حدث القصة عن أحد متلصصي الليل قد تسلل ليثير الرعب ويستولي على ما لدى أحد العابرين ولكن ذئباً عاجله قبل أن يحقق غايته، وفي هذه القصة نجد أن الصياغة اتخذت شكلاً مناسباً، ولعل تماسكها آت من أن راويها هو ذلك البدوي الشيخ الكبير الذي يستند إلى تراث كبير من النمط العربي الموروث، وقد رسم لنا القاص شخصية الرواية وصلته بالصحراء التي عرف عذابها وصفاءها. ونلتقي فيها براويين أحدهما هو الشيخ الذي شهد الحدث والآخر كاتبها. وقد جاء الحدث طريفاً فيه بعض غموض الفن الذي تعقبه أولى نقاط الاضاءة أو الانارة التي تتوجه. وهي قصة تقدم لنا أيضاً لحظة الخوف والتلاقي بين ذئبين: ذئب حقيقي وآخر بشري، وبهما تجسد الحذر والغدر، ولكنها تساقطاً ليقى الانسان الحقيقي.

كان هذا حدين أساسيين لمسار القصة الكويتية - ولعله في الخليج كله - وببدأ الخط بالتصاعد وسنجد أن جاسم القطامي<sup>(٨)</sup> في محاولاته الأولى يركز على جانب البحر أساساً أو زاوية يركن عليها، فقدم ثلاث محاولات جمعها عنوان متشابه هي «نهاية بحار» و «زواج بحار» ثم «يوميات بحار» وهي أطولها.

في قصة «نهاية بحار» يركن إلى أنها من واقع الحياة في الكويت ونسبها قصة ولو اعتبرناها حادثة يستند عليها الكاتب ليقدم لنا نقداً اجتماعياً فسيكون تعبيرنا أدق، فنحن أمام قصة شخص قدمه المؤلف بطريقة تسمح له أن يتنقل من النقيض إلى النقيض مستخدماً هذا في تقدم نقده ودعوته لقضية تشريعية يعرضها بوضوح وصراحة وكأنه لم يسق القصة إلا لأجل هذا، فالبحار أبو حمود الشجاع الشهم الذي يواجه الأخطار دون خوف تفتحت أمامه السبل وتسابق إليه أهل السفن وارتفع أجره حتى تولى أرقى منصب في سلم البحارة (المجذمي)، وهذه الروح هي التي قادته لأن يغامر في ليلة عاصفة يفقد ساقه في حادث ولم يستجب النوخة (ربان السفينة) لطلب البحارة الذين طلبوا علاجه في أقرب ميناء. وتنحدر حال البحار وقد تحلى عنه من كانوا يتسابقون إليه، فيموت كمدأ، وتأتي الدعوة التي يتبناها الكاتب وهي

(٤) المرجع السابق: ٤٦ - ٤٨.

(٥) أدباء الكويت في قرنين ج ٣ ترجمة جاسم القطامي صفحة (٣٠٣ - ٣٥٤).

(٦) السلاخ وأبو سلاخ صفة تطلق على الكاذب أي أن كل شيء يكاد =

معقولة وكان المدخل فيه شطحات خيال غنية، فالأربع قصص كلها تفرق في الخيال لتنتهي بكلمة واحدة تكررت في النهايات فكانت لازمة أساسية فهو دائماً يصرّ على أن ما يقوله لا يخالف حقيقة الواقع الذي هو شديد الحرص على تقريره أبداً.

نلمس في هذه المحاولة شيئاً من الخيال التراثي يذكرها بفكاهات أبي دلالة أو بالخيال الحديث الذي يبدو لنا في الثياب المسعورة، أو المعطف الذي نُقلت إليه عدوى السعار فراح ينهش الملابس، مروراً بالمبالغات المتمثلة بذلك الفارس الذي يركب نصف حصان يدخل الماء من فمه ويخرج من نصفه الخلفي المقطوع والذي تم رتقه بعد ذلك من فروع شجر الغار التي نبتت فوق جسد الحصان.

من الصعب تبيين الهدف المحدد وراء هذه القصص والتي يمكن أن تكون قد جاءت لمحاربة أولئك المدعين الذين يهرفون بلغو كثير زاعمين أن الحقيقة فيه وهو ليس كذلك، ولكنها على أية حال امتازت بصياغة فنية رفيعة وخيال يدل على ملكة قصصية تخلق قصص الخوارق وترونها تحت شعار الحرص على عرض الواقع، ولا شك أن جمال هذه القصص الخيالية لا تصرفنا عن تبيين أن خيال الكاذبين يشطح بهم وهم يؤكدون الواقع.

وقد انساق أحمد العدواني وراء هذا الجو في «مذكرات خرافة» وهي حلقات أربع نشرها متتالية صاغها مشيراً إلى أنها (نقلا عن النسخة المخطوطة بمكتبة هيان بن بيان)<sup>(٧)</sup>.

إن هذه المذكرات تخطو خطوات حسنة فيبدأ من تسجيل المشاهد الخرافية المعتمدة على جو القصص الشعبي والتراثي ومحاولة الوصول إلى القصص المجازية، أو لنقل التعليقات التي تلبس إهاب القصص لتقول شيئاً، فالمدينة التي تُسجل فيها هذه الحوادث هي جهلموت، وهو تركيب واضح حين يجمع بين الجهل والموت، فأحدهما يؤدي إلى الآخر، وفيها نجد الاشارات هذه إلى البدة التي ينطلق منها الانسان من قيوده الأدبية دون أن يخشى خشية لائم، وفيها حالة الانسلاخ وهي عكس التطور، حيث ينتقل الانسان من حالة الانسانية إلى الحيوانية، فالعالم يتحول إلى حمار لأن كل ما فيها «مقلوب الأوضاع ومنكور الطباع» وتبدأ حالة الجهل البين بالوضوح، فالعالم منهم يرى أن الشمس تكونت من انفجار الراكين أو النيران التي يشعلها الناس، والأرض

= يتفطر من كذبه. راجع الموسوعة الكويتية المختصرة ج ٢، حمد السعيدان.

(٧) المرجع السابق. نشرت على حلقات في البعثة أنظر ٥٩ - ٦٠ / ٦٧ - ٦٨ / ٧١ - ٨٢ / ٧٣ - ٧٤ .

مرتكزة على قرن ثور وأن المد والجزر شهيق هذا الثور وزفيره!!.

وهكذا تحول حديث الخرافة إلى نقد الأوضاع العقلية السائدة آنذاك والتي أراد هذا الجيل أن يدفعها، وتكون الخلاصة أن هؤلاء أناس يفكرون ببطونهم.

ولكن ثمة وقفة أخرى مع الوجه الآخر من الحياة، وهي دالة في إشاراتها حين تتسع مساحة الرؤية ولكن بتركيز يتناسب مع الموقف الذي خلق انطلاقه لحظة التأمل واستواء الانفعال عند حد يسمح بحصر هذه الرؤية في مجال يحيط بأطرافها، إن اللحظة النفسية المتميزة تتولد من خلال الحادثة التي تولد انفعالاً يستوي عند فكره، وهذا الحد النفسي هو الذي حاولت أن تنقله لنا قصة (مع الموت)<sup>(٨)</sup> للعدواني، التي تنطلق من موت صديق، وكيف أن الناس يقذفون بكلمة الموت حينما يكون بعيداً عنهم وكأنه حدث عرضي لا يستوجب توقفاً، وهو عند صاحبنا صور حبيسة تنطلق في الطفولة ارتبطت برائحة الكافور التي أثارها الغثيان في نفسه، ولحظة أخرى عندما كان أحد الصبيان الذين يقرأون الختمة القرآنية على روح عميد أسرة معروفة، فقد أديرت «القهوة الحلوة» فتجرعها ليتقيأها ويتبع هذا أنه أنب على جنبه، وتتصاعد صور الموت ولعلها تصل إلى الركيزة الأساسية حينما يأخذ الموت شكل الوباء حينما غمر وباء الجدري مدينة الكويت وبدأ الموت يحصد ويشوه، الزملاء يتناقصون والجنائز تطلع من كل سبيل، ووسط هذا يسقط أخوه في صراع مع هذا الوباء ويصارع وليس بينه وبين الموت إلا شهقة. ولقد بلغ بالصغير الدهول مرة أن اقترب من أخيه وهم أن يسأله ألا يموت! ولكنه خشي أن يُقزع أخاه ليس إلا، ويتابع تلك اللحظات بدقة، فقد كان يتوقع صراخ النادبات «وربما سمع صوت ديك أو نغناء نعجة فخيّل إليه أنه صوت نادبه».

وينعكس الموقف، فالخائف من الموت عندما يشتد عوده ينقلب موقفه فتتسلك أعصابه ويواجه تلك اللحظات رابط الجأش، بل ويتخذ موقف اللامبالي حينما يلعب مع أقرانه حول المقبرة، ويجمع الجماجم والعظام التي نبشتها سيول الأمطار، بل وسرق مع زملائه بعض هذه الجماجم.

لقد تغيرت نظرتهم إلى جميع الأشياء ومن بينها الموت، وإن الاخلاص والاهتمام يكون بالحياة «وكل ما هو حي أجمل وأكمل من كل ما هو ميت».

إن لحظة الموت الطارئة استعادت هذا التاريخ ليستعين بها على هذا الظرف، وكانت الصور كلها تقدم الحياة إزاء

(٨) قصص بتيمة: ٧٥ - ٧٩.

الموت، وعندما يرن صوت المؤذن يدرك أن الله أكبر من كل كبير، وتكون وقفته بعدها أمام النافذة «يستروح نسيم الفجر ونور الحياة».

إن هذا الموضوع التأملي تحول إلى مرحلة دقيقة وراء صور الموت وحالات النفس إزائه، لقد كان العدواني يملك خيالاً خصباً قدم من خياله صوراً متتالية ومتكاملة جمعت بين الشعور والانفعال والتعقل والروح والمادة، كلها جاءت تترى أمامنا من خلال تلك المواقف التي حشدتها في هذه القصة القصيرة دون أن يفقد التماسك أو يخرج عن حد التركيز الذي تتطلبه لحظة القصة القصيرة.

إن هذه المرحلة شهدت نشاطاً قصصياً طيباً، وكثرت محاولة المحاولين، ولكن جل هؤلاء لم يجعلوا القصة هماً أساسياً لهم في حياتهم الفنية والفكرية، بل كانت بالنسبة لهم وسيلة معاصرة ومناسبة، لنقل فكرة عابرة خطرت في الذهن، لينصرف الذهن عنها بعد حين، وكان بعضهم، وإن جعل الأدب في عمومهم نصب عينيه، فإن القصة لم تكن إلا أحد الهوامش التي يقصدها الكاتبون، فالأصل عند بعضهم هو العمل الاجتماعي والسياسي أينما كان، وهو عند آخرين الاتجاه نحو فن آخر. فالعدواني - على سبيل المثال - شاعر في الأساس وهناك من اكتفى بأعمال محددة لينصرف عنها مثل يوسف الشايحي الذي كتب أربع قصص هي «رحمة النساء» ١٩٤٨ «وحلم» و«وطعنة في القلب» ١٩٤٩ و«القيد الحديدي» ١٩٥١ ومثله عبد اللطيف الصالح الذي قدم «من ضحايا الحب» ١٩٤٩ و«مدينة الأحلام» ١٩٥١ و«مطاف الحب» ١٩٥٣، ويضاف إلى هؤلاء يوسف النصف في قصصه الأربع «حلم» ١٩٥٠، «زهرة ذابلة» ١٩٥١ و«أمل ضائع» ١٩٥١ و«ضحية الجهل» ١٩٥٢<sup>(٩)</sup>.

ولعل أنضج هذه التجارب ما قدمه علي زكريا الأنصاري الذي شدته ثقافته الإنجليزية إلى إحكام الصنعة ولكنه وقع تحت أسار نزعة تشارلز ديكنز الاصلاحية فسعى إلى محاكاته في قصته «الطفولة المعذبة» التي نشرها حلقات في مجلة البعثة.

ولكن من هؤلاء من جعل الفن القصصي أساساً أولياً

(٩) أنظر كتاب قصص يتيمة وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله «الصحافة الكويتية في ربع قرن» ونشر هنا إلى بعض الأساء التي كتبت القصة أو القصتين مثل «خالد خلف» بين الساء والماء» ١٩٤٧ و«انسانية» ١٩٥١. وعبد الرحمن الرحمان: «الغريب» ١٩٤٨ و«تفصحيات» ١٩٥١ ومحمد مساعد الصالح: «ما ذنبها» ١٩٥٢، و«هذا جناء أبي» ١٩٥٤، ويعقوب الرشيد «صراع» ١٩٥٠ و«المعلم المنكود» ١٩٥٢. وعبد العزيز محمود في «أحلام» ١٩٥٣ و«انسان» ١٩٥٤. وإلى جانب هؤلاء برزت بعض الكتابات.

يقبل عليه إقبالاً متصلاً، وهؤلاء هم الذين ستوقف عندهم مثل فهد الدويري وفرحان راشد الفرحان، أما الثالث فهو فاضل خلف الذي كرس شطراً مهماً من اهتمامه لنشر بعض القصص.

#### ١ - فهد الدويري:

يأتي في مقدمة هؤلاء الثلاثة فهد الدويري الذي سماه الأستاذ خالد سعود «شيخ القصاصين الكويتيين»<sup>(١٠)</sup> وهو أهل لهذا اللقب، فقد شهد بداية المرحلة الجديدة ووقف في مقدمتها مع معاصريه فكانت قصته للمنشورة الأولى «من الواقع» (يوليو ١٩٤٨) وقد توالى إنتاجه حتى نشر عشرين قصة تضاف إليها قصة (ظلام) التي اشترك في كتابتها مع الأستاذ حمد الرقيب، وقد واصل الإنتاج في المرحلة الأولى من سنة ١٩٤٨ بقصته التي أشرنا إليها حتى عام ١٩٥٣ والتي ختمها بقصته «الشيخ والعصفور» لينقطع بعد ذلك مكتفياً بصياغاته القصصية لبعض الأحداث المروية حتى أوائل ١٩٥٤ ليتوقف بعد ذلك ويعود ناشراً قصصه الأربع الأخيرة ابتداء من سنة ١٩٨١.

إن الركيزة الأولى التي يعتمد عليها وينطلق منها ويلج عليها هي أنه يريد أن يجعل الإحساس بالواقع إحساساً قصصياً، أن يحطم الوهم من أن القصة شيء منفصل عنه.

وهذا الإلحاح نجده في هذا الربط بين التخييل المروي والآخر المستمد من نبض الواقع. وهو إلحاح يطفو على السطح صراحة وفي أوقات متباعدة. لقد بدأ أولى قصصه باسم «من الواقع» ولم يكتف بهذا ولكنه يبدأ القصة بحوار الراوي وصديقه حول موضوع القصص الخيالي والواقعي - وواضح أنه يفصل بينهما فصلاً ينبغي النظر إليه، يقول «إني أصر على أنه ينبغي لكتاب القصة أن يدركوا أن في الواقع ما يفوق الخيال، ومن ثم فإن عليهم أن يكتبوا الواقع الذي يُسجل التاريخ النفسي للمجتمع. ص ١٢٢» وفي هذه المقدمة يوضح أن القصص الخيالي يعكس الناحية النفسية للمؤلف. أما أحداث الواقع فإنها تعرض صور المجتمع على حقيقتها.

إن هذا المدخل الأولي يرافقه، فهو يتصدر بعض قصصه باسم «اندحار الشيطان» و«ما تدري نفس» و«إرادة الله» وهي القصص التي نشرها تحت اسم قصاص. ويخص قصته

(١٠) كل الاحالات ترد إلى كتاب خالد سعود الزيد «شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري حياته وآثاره» مكتبة دار العروبة - الطبعة الأولى ١٩٨٤، وقد ضم هذا الكتاب إنتاج الأستاذ الدويري من قصص ومقالات وخواطر.

«الشيخ والعصفور» بإشارة تقول (قصة كويتية واقعية).

ويدخل بعد ذلك تعديلاً على تصوره للواقع، ففي محاوره أخرى يقول في مقدمة «إرادة الله»: «قال لي صاحبي:

ألا تعتقد بأن في واقع الحياة أحداثاً أغرب كثيراً من كل ما ينتجه الخيال الروائي من غرائب ومدهشات؟

قلت: بلى، ولكني أعتقد كذلك بأن الواقعة مهما كانت غريبة ومدهشة إلا أنها مع ذلك تحتاج إلى رتوش، أو تحرير، أو حجب، لكي تكون قصة فنية كما يعبرون... (١٨٨)»<sup>(١)</sup> وبغض النظر عن مسار الحديث بعد ذلك فإن مؤداه يشير إلى أن ثمة فهماً للواقع والفن يختلف عما بدأ به من قول في قصته الأولى.

إذن نحن مع كاتب حرك عينيه فيما حوله وحاول أن يخرج من ذاتية العرض إلى موضوعيته، ولأنه أراد أن يكسر الحاجز الفاصل بين الاثنين سنلاحظ أن قصته التي أشار إلى أنها من الواقع إلا أنها وإن كانت (واقعية) بمعنى أنها (حدثت) ولكنها لا تخرج عن القصص التي تروي على أساس خيالي فقد أدخلنا في جو الدسائس والمؤامرات والعفو الذي يتحل به بعض العطاء فهي أشبه ما تكون بقصص العرب القديمة، وإن لم تخل من لمسات تشير إلى صياغة حديثة واعية، وعندما يصف الخائن الذي حُرّض على قتل الأمير وهو في لحظة التردد مشيراً إلى أن عقله الباطن قد استصرخه فتسمر في مكانه، ثم إشاراته إلى ما كان يدور في ذهنه بعد انكشاف أمره، كل هذا دل على قلم أمسك بأول الدرب، وكان التكوين القصصي سلساً متدفقاً جامعاً بين متابعة الحدث ورسم أبعاد فنية له تخرجه من حد الرواية البسيطة إلى مستوى الصياغة الفنية.

وحول هذات المحور الجامع بين الرؤية القديمة لمفهوم الحادثة وصياغتها الجديدة يقدم لنا عدداً من القصص، ففي (صانع المتاعب) التي يؤكد أنها قصة من صلب الواقع ولب الحقيقة (ص ١٥٨)، وهو يستحضر قصة ذات أصل شعبي تؤكد أن المال ليس هو بوابة السعادة، بل نه يحمل همّه معه، فهو مشغلة للإنسان وتحطيم للعلاقة الأسرية ولا أدري هل كان الدويري يستشف هذا من بوادر أتت آنذاك مع بدايات النفط، وأن هذا القادم الجديد سيحطم الحياة الداخلية للإنسان، خاصة وأن المدخل يشير إلى تلك الميزة التي تميزت بها هذه البلدة التي لا ترى فيها أحياء غنية وأحياء فقيرة، فالمنازل سواسية لا تعرف الفوارق ولا تعتق تفاوت الطبقات، وإن عبارته هذه قد تشير إلى معنى أراد استخراجه من صياغته لهذه القصة الشعبية.

(١١) يقول بطل قصة (المهندس) في رسالته: «ولما كنت أعرفك ميلاً لسرد وقائع الحياة بكل دقة متبعا عظات الحوادث وغيرها».

ويمكن أن نلحق بالنمط الواقعي الشعبي في قصة «صك الكرامة» التي تقدم الموقف المثالي في حياة مادية، وقد يفرق الواقع بصدقة قدرية لا ترقى إلى النموذج الواقعي ولكنها تقدم مفارقات الشاذ والغريب الذي يتحول إلى نادرة مذكورة «إرادة الله» و«ما تدري نفس».

ولأن الكاتب الواقعي الاجتماعي يملك ميلاً انتقادياً وإصلاحياً، سنجد أنه ينظر حوله محلياً وعربياً، فوضع يده، مع آخرين، لاصلاح الوضع. وفي «زكاة» تكون قضية المال وعدالة توزيعه معروضة ولكن ليس وحدها المقصودين، فثمة زكاة أخرى متصلة بالترايط بين القول والفعل، فالأثانية وعزل الذات عن المجموع تساوي بخل الأغنياء وتقديرهم وقد أقام قصة مصنوعة ليصل إلى هذه النتيجة، تماماً كما فعلها مع قصة «يرثون حياً» الذي ركّز فيها على نموذج البخل والذي كان قاسماً مشتركاً بين أعمال فنية كثيرة مثل بخلاء الجاحظ وشيلوك شكسبير والتي يستحضرها وهو يقدم نموذج المحلّي لكي يقول لنا أن الثراء والزوجة الغنية والأسرة الكبيرة لا تقوم كلها مقام العلم، لذلك جمع عدداً من الكوارث يخرج منها البطل فقيراً وحيداً أعرج مؤكداً لنا أنه لو كان في عقله علم لاستطاع مع عرجه أن يكسب، ولكن الدعوة للعمل مشروطة بأن يكون منسجماً مع اتجاه النفس والا كان الطريق مسدوداً، تماماً كما حصل لبطل قصة «المهندس».

ويلج إلى داخل البيت الكويتي ليقدم لنا مشكلة اجتماعية يطرحها التكوين الأسري، «فالزوجة الثانية» عنوان يدل على معناه ويجسد انحياز الكاتب ضد هذا السلوك الاجتماعي، ولكنه يدخل إليه من خلال النفس حين يستبد بها الانحراف الداخلي. فبطل القصة يفترض أنه سعيد بالمقياس الطبيعي لما تعارف عليه الناس بظروف السعادة من تجارة وصيت طيب وغني وزوجة وولد ذكي، ولكن «النفس الانسانية مجبولة على انتقاص ما هي فيه، تستشعر سعادتها دائماً في ماضيها، أما الحاضر فلا تراه حتى يكون في الذكريات... الخ ص ١٤٨». وكانت هذه بداية التجربة الجديدة التي تخلقت في نفس لا تنظر إلى واقعها الطيب بعين الرضا، وقد استطاع الكاتب أن يدير حواراً معبراً عن نفسية البطل وهو يشكل نيته ثم يخطو خطوته نحو الزواج الآخر ليكون الدمار.

ولكن ثمة دماراً آخر يهدد الأسرة من الداخل، يُقدّم لنا من منظورين، أحدهما من خلال قصة شاب والآخر بواسطة فتاة، فقصة «رسالة» تعرض قصة الشاب العصري ومعه والده الذي لا يختلف عنه، ولكنها لا يمثلان إلا شذوذاً عن قاعدة. ومن ثم فهما راضخان لما تعارف عليه الناس، فالأب كان في داخله غير راض عن بعض العادات والأفكار القديمة

إلا أنه يُسدل على آرائه هذه ستاراً وراح يعيش عيشة معاصريه ويتلاءم مع أذواقهم ومشاربهم، وهذه الازدواجية، والتي سنشاهدها مرة أخرى عند شخصية الأب حمود في مسرحية «الحاجز» لصقر الرشود (١٩٦٦)، نقول هذه الازدواجية هي التي قادت إلى الدمار، لأن الشاب العصري تزوج عن طريق خاطبة أكدت له الجمال المادي والمعنوي لفتاته، وكانت النتيجة عكسية فلم يكن أمامه إلا الانتحار أو السفر فاختر الأخير. وعلى الطرف الآخر تعيش فتاة مثقفة ولكنها أيضاً لا تملك مصيرها فيحكم عليها أن تزوج قريبها الذي كان دونها علماً وقلماً، ولكنه يملك حقاً أعطاه إياه المجتمع اسمه بيت الطاعة، وكان هذا هو محور قصته «إنسانة بائسة».

ويتجاوز الدويري الواقع المحلي إلى المشاركة العربية، فيرصد المرحلة التي عاشها في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وتأتي القضية الفلسطينية في المقدمة، لا يطرحها لنا من منظور سياسي خارجي ولكنه يلمس الجانب الانساني الدقيق، ففي «اندحار الشيطان» يقدم المرأة العربية البائسة التي فرت من أرضها حفاظاً على شرفها ولكنها تكاد تفقده في العاصمة العربية التي هاجرت إليها، وكان السقوط وشيكاً، وتصويره عند المؤلف دقيقاً لافتاً للنظر (أنظر ص ١٨٠)، ولكنها تعود إلى رشدتها ويكون الانفراج الأخير من خلال حدث عابر فقد شاهدت المرأة سيارة شحن فيها أثاث مستعمل فعرفته، لقد كان أثاث بيتها، وفي قائمة السريير مبلغ مائة جنيه سبق أن أخفتها في هذا المكان<sup>(١٢)</sup>.

ويبلغ الدويري مبلغاً فنياً جيداً في قصة «الشيخ والعصفور» التي امتازت بشفافية خاصة جعلت الدكتور محمد حسن يصفها بأنها تمثل أعلى مراحل نضجه الفني وإن العلاقة بين الشيخ والعصفور تحكمها لمسة إنسانية، فهذا العصفور الذي يحاول الطيران فيحول العجز بينه وبين ما يريد، ما هو إلا هذا الشيخ نفسه، وبذلك يكون الدويري قد خط أولى خطوات الأسلوب الرمزي<sup>(١٣)</sup>. ويمكن أن أقول أن الدويري كان حريصاً على التجديد ومحاولة رسم الإحياء الفني والتجويد فيه ويكاد يكون هذا مطرداً سواء على مستوى الحادثة أو رسم الجو الموحى، والاشارة هنا ممكنة إلى القصة المشتركة «ظلام» ففي القسم الخاص به نحس بذلك الظلام المجازي الذي عبر فيه عن ظلمة النفوس، ولم تكن أشعة

(١٢) لقد اعتمدت في محاولة قصصية لي على هذه الحادثة الطريفة. أنظر في كتاب «الصوت الخافت» قصة «عبور النهر إلى ضفة واحدة».

(١٣) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ج ١ صفحة ٤٣٩.

الشمس الصفراء التي تختم قصة «الظلام» إلا إشارة لهذا.

ومن المفيد القول أن محاولة التنوع في الشكل كانت من العناصر التي نحس أنه يسعى إليها، فهو يتبع حيناً أسلوب السرد أو الحوار المتبادل، أو بالبداية بالقصة من نقطة حاسمة، أو من ختامها ليعطي نفسه فرصة الاسترجاع، وقد يبسط الأحداث دون أن يخفي شيئاً حتى لا تقضي حركة الأحداث على الفكرة، وأحياناً يعتمد على كشف القناع في الختام لتحصل المفاجأة (فراش الصوف) و (إرادة الله) ولجأ أحياناً إلى أسلوب الرسائل وهو أسلوب وجد اهتماماً في تلك المرحلة وقد قدّمه في قصتين هما «رسالة» و «المهندس» وتحلل هذا محاولات كثيرة لاستبطان النفس كما أن في «الزوجة الثانية» ص ١٤٩ و «ظلام» ص ١٥٤، و «فراش الصوف» ص ١٧٧ ومواقع أخرى كثيرة، فهو لم يتردد في أن يستعمل مثلاً كلمة العقل الباطن ص ١٥٣.

إذن فنحن أمام فنان واع مثل انقطاعه المبكر خسارة لمسار القصة في الكويت، وكانت عودته الأخيرة فيها كسب لا شك فيه. وأن امتداد هذا النوع الفني نلمسه في القصص الأربع التي نشرها مع بداية الثمانينات، ونظرة خاطفة تكشف لنا هذا، فهو فنان يرصد الواقع في تغيره، يتابع القديم وأفوله وتحولاته في النفس كما في «الأفق والخيمة» فالشيخ البدوي يتابع أبناءه الذين تغيروا مع العصر يشاهدهم وكأنه يعيش حلماً، ولكن الشعور الغامض باق في أعماقه يدعو إلى العودة إلى ما كان هو فيه، وتنتهي القصة بإسدال الستار المجازي:

لقد بدأ من خلال السيارة «حمرة الأصيل تلف الخيمة الكبيرة وعن يمينها القبر، يغمرها الصمت ص ٢٢٥» إن الصورة دالة على حياة تنتهي وأخرى تبدأ.

هناك وقتان بلغ بهما نضجاً في تناول فني «رجل الفندق» و «أشياء لا تقاوم» يبرز أمامنا قاص يملك أدواته وينفعل مع ما حوله، ففي الأولى نجد النموذج الذي قذفه الواقع الجديد، فاللقاء بين الرجل هاوي صيد السمك وساكن الفندق الباحث عن عمل واللقاء اليومي والحوار العميق يجمع بين الرفاهية والحاجة، فما كان يلقيه الأول من سمك يعتبره لا أهمية له تقوم حياة الآخر عليه لتكشف بعد ذلك معاناة الأخير الذي يجمع هذا السمك وينظفه ويبيعه ليدفع ثمن إقامته في الفندق قبل أن يرحل إلى كندا بحثاً عن عمل. وعندما يقول الأخير إنه لا توجد قطط على سواحلكم تأكل هذا السمك الرديء فإن هذه الإشارة تشير بسخرية إلى أن ثمة بشراً يحتاجون إلى هذا الفتات وهو هنا يضع يده على مشكلة قائمة وكان تناوله لها من جانب نم عن ذكاء وتميز رغم أن غيره من الجيل اللاحق حاول أن يعالج هذا

الموضوع. إذن كان الدويري يعي الواقع الجديد للوافدين العرب.

وببلغ الدويري مبلغاً متميزاً وهو يقدم لنا في «أشياء لا تقاوم» رحلة رجل مسئول كبير السن إلى عمله في سيارته التي يقودها سائقه، إن ظاهرها رحلة يومية، ولكنها في حقيقتها مسار حياة كاملة حين يغوص في أعماقه يستحضر تاريخه مع الوظيفة حتى موقعه الحالي المتقدم، يدور هذا مع حركة المسبحة وآلام الجسد التي يعانها، وهذا المرض الجسدي يقابله ألم آخر معنوي، فثلاثون عاماً مضت كان خلالها يخلع جلده القديم ليلبس جديداً مع كل وزير، فكلمة «لا» منها غال، وهناك غيره الذي سيقول نعمين لا نعم واحده، وتتراوح حركاته بين نية التقاعد والتأمل في الطريق، فهذه التي تقود السيارة الفاخرة قد تكون عشيقه لأحدهم، ويغرق خياله وراء البحث عن أسهم لابنه في شركة من الشركاء، وهكذا تسير التأملات حتى يصل إلى المكتب ويبدأ دوران الساقية لينسى الشور عقله ويمزق ورقة التقاعد التي كتبها ويكون ختام القصة من نقطة بدايتها. «أشياء كثيرة يجب أن تُعمل... وأمور كثيرة يجب التنازل عنها... نعم كثيرة.

ولقّه هدوء، وخيّل إليه أنه في سفينة والهواء ساكن... ساكن... والماء راكد... راكد... وعضلات جسمه مترخية، وامتدت يده إلى الرسالة يمزقها قطعاً صغيرة جداً، ووجد في قطعة منها كلمة «الوزير» فبللها بالشاي حتى محاهها، وعاد يزفر ويشهق كما أوصاه الطبيب ص ٢١٨.

حقاً لقد كان الدويري صوتاً متميزاً في تاريخ القصة القصيرة في الكويت.

## ٢ - فرحان راشد الفرحان :

في عام ١٩٥٠ نشر أول قصصه «من الشارع»<sup>(١٤)</sup> وأتبعها بعدد آخر، ونشر حينذاك محاولة روائية تحت اسم «آلام صديق» ليتوقف ثم ليعاود النشر في منتصف الستينات وقد كان ثمرة هذا مجموعته الوحيدة «سخریات الأقدار» التي صدرت في أوائل السبعينات قبل أن يختاره الله إلى جواره. في هذه المجموعة الأخيرة أسقط القصص التي نشرها في أوائل الخمسينات مكتفياً بأعماله الأخيرة<sup>(١٥)</sup>. وقد ضم كتابه هذا اثنتي عشرة قصة هي «لم يفتحها القطار - ثمن الوفاء - خاتمة حب - أحلام فتاة - البيتيم - سخریات الأقدار - كلمات

صغيرة - فتن - الليالي الحمراء - في سبيل الشرف - وداعاً يا قلبي - تحيا العدالة».

كان الفرحان متعلقاً بفن القصة، لذلك جعل منها همه الأول بجانب دراسات أخرى محدودة، وكأي أحد رواد درب لا يستند إلى تاريخ وغير مسبوق بنموذج يركن عليه كان لا بد أن تكون الصعوبات الفنية بانتظاره. وإذا نظرنا إليه بأعيننا الحالية، قد لا نعطيه حقاً اكتسبه من محاولاته الأولى، لقد كان همه منصرفاً إلى التعبير عما يشاهده أو يحسه شاب عاش رغم الاندفاع العاطفي في أوائل الخمسينات، وفي الوقت نفسه تتحكم به نزعة ناقدة ولكنها هادئة تصل إلى حد السكينة، فكان موضوعه الأثير التقاط أحداث يرى أنها صورة للحياة من حوله فينقلها كما هي، وهي تروي عادة على لسان راو عاش الأحداث أو شهد طرفاً منها، ويحاول إيهامنا أنه ينقلها حرفياً وليس النقل حرفياً عن الحياة نقيصة فنية، ولكن النقل لديه محكوم بالتوقف عند هذا الحد، وتتداعى «الأحداث» عنده مما يجعلنا نحس أن الكاتب كان يكتب القصة وهو يفكر بعقلية الروائي، ولذلك تتداخل أحداث قصة بأخرى كما نلاحظ مثلاً في قصة «البيتيم» وتكون الرابطة هي شخصية الروائي فقط.

وثمة ومضة فنية مضيئة كان من الممكن أن يستثمرها، فهو يملك خاصية السرد القصصي لولا إسرافه أحياناً في الوصف سواء كان وصفاً للطبيعة أو مظاهر الحياة أو لخواطر شخصياته؛ نجده يضطره هذا الإسراف إلى ترداد بعض العبارات المحفوظة، ويصل أحياناً إلى النبرة الخطابية التي تطل في عدد من قصصه (أنظر تعليقه على رفض الأب طلب زواج شاب تقدم لأبنته في قصة «لم يفتحها القطار»).

ويلعب القدر دوراً بارزاً في قصصه ويكاد يكون القاسم المشترك، فهذا القدر يتدخل ليقبّل الأمور ويغير الأحوال دون أن يكون هناك ما يمهّد لهذا التغير أو الانقلاب، (أنظر أحلام فتاة «وفتاة لم يفتحها القطار») ونجد أن تكرار كلمة «قدر» تحتاج إلى وقفة فهي تعدت كونها تصدّرت المجموعة، وكانت اللفظة المحببة التي تتكرر بشكل لافت للنظر بجانب الفعل القدري ذاته الذي يلجأ إليه المؤلف. وتكفي الإشارة إلى أنه في قصة «ودعاً يا قلبي» كرر كلمة «قدر» أربع عشرة مرة.

من المؤكد أن الفرحان قد سعى لأن يقترب من الواقع، ليس فقط من حيث الأحداث، ولكن أيضاً في محاولته أن ينقل الخواطر لولا أنه جعلها تتكلم بلسان واحد ويستعمل الأوصاف نفسها، ووقف عند حد لم يصل فيه إلى النفس، ولم يكن متوقعاً منه أن يحقق هذا في هذه المرحلة المبكرة. ولعلّه من المفيد القول أن قصص الفرحان تصلح لتكون

(١٤) البعثة يونيو ١٩٥٠: نقلاً عن الصحافة الكويتية في ربيع قرن.

(١٥) وهي - من الشارع - مهازل الحياة - حياة وعناء - طول انتظار - وقد نشرت القصص الثلاث الأولى في البعثة يونيو + أغسطس

١٩٥٠، أما الأخيرة فقد نشرها في مجلة الكويت ١٩٥٠.



مدخلاً لدراسة الجانب العاطفي لذلك الجيل واختلاطه بالعقبة الاجتماعية.

### ٣ - فاضل خلف :

يعتبر فاضل خلف هو أول من أصدر كتاباً يضم مجموعة قصصه وقد أصدرها سنة ١٩٥٤ تحت اسم «أحلام الشباب» وبين دفتي هذا الكتاب وعبر صفحات تنيف على المائة بقليل، تنحصر ثلثي عشرة قصة منها المؤلف والمترجم والمقتبس. وتقرأ أمامنا العناوين... «حنان أم»... «عودة البطل»... «البعث»... «حضرة المدير» «خطوات في الليل»، وعلى هذا المنوال تتجه هذه العناوين وتختلف القصص طولاً فبعضها يكاد يكون خاطرة صحفية لبست رداء قصة... كقصة «في سكون الليل» وهذه القصة هي أول أقصوصة أذيعت للمؤلف من راديو لندن في مسابقة قصصية وبجانب هذا، القصص التي يمكن أن تكون قصة متكاملة لو أن المؤلف أعطاها شيئاً من الاختيار ولعله لم يتمكن بعد من ناصية الفن القصصي.

ونعود مرة أخرى لنقف مع العنوان، ولعل من الطريف إن هذا العنوان غير وارد على إحدى القصص كما هي العادة وليس هذا بخارج من المؤلف ولكنك لا تستطيع أن تربط بين العنوان وبين هذه المجموعة، اللهم إلا إذا رأيت أن أحلام المؤلف نفسه وآماله في الإصلاح، هي التي كانت ترفل بالشباب والحيوية، فهي أحلام شاب يسعى إلى الإصلاح... ويشدنا العنوان أيضاً إلى أن نتذكر الرمنتيكيين العرب، الذين سطع نجمهم في تلك الفترة التي كان المؤلف يُكوّن شخصيته فيها من أمثال الشابي وناجي وغيرهما.

وعندما نتجاوز العنوان قليلاً لنفحص هذه المجموعة فنستعرض بعض العناوين مثل «سر المطلقة» من وراء حجاب «الزوجان السعيدان» سنجدنا تشدنا إلى الواقعية بل إلى الواقعية الإصلاحية، أما القصص المترجمة فتقودنا إلى اتجاه آخر يدل على ذوق المؤلف، فهي بين قصة فيه لمسات الطبيعيين وأصابع كتاب القصص البوليسية.

هذا الخليط والتنوع في مجموعة واحدة من القصص على أي شيء يدلنا، ومن ناحية أخرى كيف نحدد شخصية المؤلف الذي يعنون وهو حالم، ويكتب وهو يعايش الواقع ويترجم فينحو نحو اتجاهات أخرى؟

إن محاولة التفسير محاولة جميلة وطريقة نستطيع من خلالها أن نرصد جيلاً كاملاً من المثقفين الكويتيين، الذين عاشوا في الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن، بل إنها تفسر لنا من ناحية أخرى كيف يستقبل مثقفو الدول النامية

الثقافات التي تبلورت في عشرات السنين، يستقبلونها في حيز زمني واحد.

«فاضل خلف» كان يعيش عصره كما يجب أن يعيشه الأديب المخلص، فهو يقرأ الأدب الغربي، فتشده اللمسات الرومنتيكية منه والتي حطمت التقاليد، وهو من ناحية أخرى ينظر إلى مجتمعه فيسعى إلى الإصلاح ويقرأ الانتاج العالمي الحديث فيعجبه التحليل والتفسير للظواهر الشاذة ليعيش كل هذا في لحظة واحدة... إنني أميل إلى مناقشة هذه القصص على ضوء الواقع، لأنها أبرز صفة في هذه المجموعة، والذي لاحظته حين قرأت هذه المجموعة أن الحوادث التي اختارها لتكون عنصر الحادثة في مجموعته كلها، تعالج اجتماعية بعضها اختفى تقريباً، وبعضها ما يزال يضع العقبات والعراقيل... وملاحظة أخرى نخرج بها وهي أن المؤلف لا يهتم بتعميق اللحظة بقدر اهتمامه بسرد الحوادث كما هي، ولتأخذ مثلاً القصة الأولى، وملخصها أن امرأة تسام الخسف وتعرض للعذاب من أم زوجها، كما تحظى بالإهمال من زوجها حتى أصبحت حياتها جحيماً، وقد منعوها من زيارة بيت والدها حتى أنها، في يوم زفاف أخيها، تُمنع من الخروج ولكنها تتمرد وتخرج ويكون الطلاق، ثم تتزوج رجلاً آخر وتعيش سعيدة معه، ولكنها كانت محرومة من ولدها، فأخذت تمر أمام منزل زوجها السابق، لتري إنها ولكنه يهرب منها لأنهم عودوه على كرهها. من هذا الملخص عرفنا الموضوع العام وهو على هذه الطريقة، لا يمكن أن يكون موضوعاً قصصياً. أما العلاج فيدل على أن الأستاذ فاضل حاول مخلصاً إن يصور لنا الظلم والحسرة والعذاب - ومع حرصه على أن تكون القصة معبرة عن ذاتها - نجده يطل علينا بكلمات يحثنا فيها على أن نشعر بالمأساة، مثلاً تقول بطلة القصة فاطمة لجارة لها «لقد صيروني آلة صماء في أيديهم، أعمل من الصباح إلى المساء، بل وإلى منتصف الليل أحياناً، وهم يتفرجون على مأساتي ويضحكون مني والويل لي إن خانني التوفيق يوماً ما فإني أحرّم من القوت». هذا السرد الذي يحاول المؤلف أن يعرض فيه المأساة سرد ضعيف بعيد كل البعد عن الطاقة المحركة في القصة، ومن ناحية أخرى نلاحظ المؤلف تأخذه البلاغة العربية فيحشد في العبارة تلك التشبيهات الخاصة، لنقرأ هذه العبارة «ولكن الابن الزرق ما كاد يراها حتى فر من أمامها، كما يفر الحمل من الذئب، أسرع إلى المنزل وأغلق الباب خلفه بعنف، وترك أمه يذوب قلبها كما يذوب السمن على النار».

ومن القصص التي تدعو إلى الإصلاح القصة التي نشرها بعنوان «حضرة المدير» فهي تصور حياة موظف نشيط كفء، ولكنه لا يحمل شهادة، فيطرد من عمله ليحل محله متعلم

يحمل الشهادة، ومشكلة الشهادة لا نزال نعيشها إلى الآن وقد نظل نعيشها لسنوات أخرى. وبرز النقد الاجتماعي فيها بصراحة ووضوح فيتحدث عن المدير الذي أضاع الوقت بالحديث قائلاً «وينال على المدير لأنه صرف ساعتين من عمله في كلام سخيف، بينما كان عليه أن ينفق هاتين الساعتين في محلها». ونراه يتدخل ككاتب بذوقه قائلاً «وينظر في الرفوف ويظيل الوقوف أمام الكتب الجديدة. إن الكتب جميعها مفيدة حقاً ولكن كل كتاب يختلف عن الآخر».

#### ختام مرحلة:

لقد حفلت الفترة الممتدة ما بين ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٥٤، وهي فترة رواج الحركة الصحفية والنشاط الثقافي، بعدد من الذين حاولوا كتابة القصة وكان أكثرهم كما لاحظنا من كتاب القصة الواحدة، أو الاثنين وبعضهم تجاوز هذا العدد بقليل. وكان من الممكن أن تتطور هذه الحركة لولا الظروف السياسية والاجتماعية. فقد كان هذا التفتح الفني نتيجة لحركة شاملة غطت جوانب الحياة المتعددة، وكانت من القوة والاندفاع أن اصطدمت بالعقبات المتوقعة، فقد كان الحلم أكبر من الاستطاعة، والامل اتسع حتى اعتقدوا أن كل شيء ممكن الحدوث، خاصة وأن الوعي القومي قد بلغ قمته آنذاك وحركة التحرر العربي بدأت تعمل لتلقي خلفها شبح هزيمة ١٩٤٨ ولتتغلب القيود الاستعمارية التي كانت تحيط بالأمة من جميع أطرافها، ولذلك كان الشباب المتعلم مندفعاً مع العلم، فكانت المجلات والجرائد والأندية بجانب المدارس مراكز إشعاع حقيقية، ولم يتوقف الأمر عند حد كونها منافذ ثقافية واصلاحية فقط، ولكن الوجه السياسي والانتفاء المحدد لفكرة بدأت تتجوهز وأخذت سمات هذه النوادي والمجلات تتضح والانتفاء السياسي الدقيق يبرز، فالحركة القومية وجدت مكانها في النادي الثقافي القومي، والاسلاميون في جمعية الارشاد والثقافة وقادة الاصلاح الذين بدأوا مع مجلة «البعثة» التي صدرت في القاهرة واحتضنت هذه البدايات الأولى نجدهم يتجمعون لإصدار مجلة «الرائد» وقد تبنّاها نادي المعلمين. وهكذا كان الخط يتصاعد حتى جاءت ظروف منتصف الخمسينات فأطاحت بهذا النشاط.

لقد تدخلت السلطة لتحده منه وتوقفه عند حد معين.

إن الملاحظة التي نختم بها الحديث عن هذه المرحلة هي أن حماسة أصحابها كانت أكبر من إمكانيات تقبل البيئة لها. وقد توارى هذا الحماس فترة ولكن كانت البذرة تحت الطين وستدب بها الحياة لتنتشر تحت ضوء الشمس. وكان هذا مع نهاية الخمسينات وأوائل الستينات.

#### مع المرحلة الثانية:

مع مطلع الستينات برز الجيل الجديد التي وإن لم يتأثر تأثراً مباشراً بمن سبقه بسبب فترة الانقطاع، ولكن المؤكد انه استقى من جذوة التطلع عندهم، وهو ثمرة لغرس غرسوا أسبابه ووفروا السوابق الأولى.

لقد شهدت هذه المرحلة الظاهرة القديمة فقد عادت الصحف نشطة قوية، وبدأت الأندية، والجمعيات تنشأ وتمارس دورها الجديد، لذلك دخل مجال القصة عدد من الكاتبتين الذين مثلت القصة محاولة من محاولاتهم الكثيرة لتأسيس بنائهم الفني ونجد ثمة ظواهر تتكرر، فإذا كانت المرحلة الأولى شهدت أحمد العدواني الشاعر يثري القصة بانتاجه رغم أن الشعر هو أساسه الأول، فسنجد أنه في المرحلة الثانية يناظره الشاعر محمد الفايز الذي كتب عدداً كبيراً من القصص في الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٣ إلى ١٩٦٧ وأكثرها كتب في الفترة ما بين ١٩٦٣ - ١٩٦٥ وكان هذا قبل أن ينصرف كلية إلى الشعر<sup>(١)</sup>. وشهدت هذه المرحلة الكاتب الناقد الذي يجمع بين القصة وغيرها من الكتابة الفنية مثل حسن يعقوب العلي الذي بدأ بقصته المنبوذ سنة ١٩٦٣ واستمر ينشر إلى أواخر الستينات، وقد قدم كثيراً وتنوعاً في إنتاجه الفني، وقد شغله البحر الذي أظهره في صورة الجبار الطاغى والقدر الذي لا مفر منه، وقد حاول تسجيل العلاقة بين البحار العامل بجهد والمالك المسيطر بماله إلى درجة التسخير، وتأتي هذه القسوة التي تؤدي إلى الانتحار كما نلمسها في قصة «الأصابع» وتؤدي إلى التمرد كما في «نجمة البلبل». ويخرج من البحر إلى دنيا العاطفة فالمضمون السياسي والقومي وخاصة بعد نكسة حزيران، في قصته «الزمن الأخرس» على وجه أخص، وفي كل هذه الأعمال كان محاولاً للتجريب ضمن أشكال متعددة، وإن غلبت النزعة الواقعية حينما تجذبه الشخصية الشعبية إليها<sup>(٢)</sup>.

قدم كل من الفايز وحسن يعقوب العلي وكاتب هذه السطور الإرهاصات الأدبية لجيل قصصي بدأ إنتاجه يتشكل ويقدم نقله نوعية وكمية هي العمود الرئيسي لمسيرة القصة القصيرة، ولا شك أن إحصاء الأسماء وتتبع الكتاب الذين قدموا عدداً من القصص أو زاولوا هذا النشاط الفني مزاولاً متقطعة ثم هجروه بعد فترة، من الصعوبة والكثرة بحيث يصعب أن تقدم لهم صورة دقيقة<sup>(٣)</sup>. لذلك سيكون الاختيار

(١) أنظر ثمة هذه القصص في كتاب «الصحافة الكويتية في ربع قرن» للدكتور محمد حسن عبد الله.

(٢) أنظر الحركة الأدبية والفكرية: د. محمد حسن صفحة ٤٧٩ - ٤٨٠ وأنظر ما كتبه في مقدمة كتاب (الصوت الخافت).

(٣) أنظر كتاب «الصحافة الكويتية في ربع قرن» وفيه عرض لأسماء =

والتوقف عند أهم الأسماء والتي قدمت مجموعة متكاملة أو حافظت على خط متصل ومتصاعد.

### سليمان الخليلي

إن سليمان الخليلي هو الصوت الأول المتميز الذي بدأ مع منتصف الستينات حينما نشر تصوراً لموقف سجله في «رؤيا جديدة في مجتمع العظام» ١٩٦٤ وأتبعها «الحبل المبهمة» ثم «الأسئلة المغلقة» ثم «قاع الجدار» ثم «خارج اللوحة» ١٩٦٥ ليتوالى إنتاجه وتكون الحصيلة مجموعته الأولى «هدامة» سنة ١٩٨٤<sup>(١)</sup> التي أثبت فيها من هذه الأعمال الخمسة الأولى قصة «الأسئلة المغلقة» فقط وأسقط القصص الأربع الأخرى. وقد احتوت مجموعة «هدامة» على تسع قصص هي: «ياكلون» على سفرة ساخنة - هي التي تجوب الشوارع - تزوجت - اختلاط - زواج - عصرية خميس - في الداخل والخارج - الأسئلة المغلقة - هدامة».

أما كتابه الثاني والذي أسماه «المجموعة الثانية»<sup>(٢)</sup> ونشره ١٩٧٨ فقد ضم سبع قصص هي «يبقى المنحنيان - ألوان الطيف - ثم أنهم يضمدون الجراح - تأشيرة دخول - اليسرة - اتحاد البطيخ - صناديق» وهذه القصص كتبت في الفترة ما بين سنتي ١٩٧٥ - ١٩٧٧، وقد واصل الإنتاج بعد ذلك فنشر قصصاً لم تضمها مجموعة هي - في الشمس - المسافة والطريق - الشارع الأصفر - فصول عمياء - بحيرة الأسماك .

لنبدأ من حيث يجب أن نبدأ من مرحلة الفهم. وهذه القضية جد مهمة حينما يكون الكاتب مثل سليمان الخليلي، فمنذ أن خط حرفه الأول وهو يكره أن تكون الأشياء عظيمة، واضحة المعالم، بارزة مبتذلة في ملمسها، وهو أيضاً ينفر من التورم الشحمي في العمل الفني، ولا يعني هذا كراهيته لأن نفهم، بل إنه يحب هذا ويتمناه، على العكس من كثيرين ممن يفخرون بغموض أعمالهم أو نأي أفكارهم عن إدراك الآخرين. فإذا كان أمثال هؤلاء يرونه عظمة فهو يعتبره عجزاً في التواصل، وإخلاقاً بشروط التواصل وهتكاً لعلاقة أساسية لا يجب أن تمس. بل إن هذا يعني أن التجربة مجهضة وغير ناضجة.

لذلك هو يتمنى لنا الفهم والإحاطة ضمن شروط الفن الممكنة، ولكن المشكلة الكبرى، أو المعادلة المعضلة الجديدة

= كتبت القصة أو القصتين دون أن يعقب هذا أية متابعة.

(٤) سليمان الخليلي: هدامة - الناشر رابطة الأدباء في الكويت ١٩٧٤ - الطبعة الأولى.

(٥) سليمان الخليلي / المجموعة الثانية - الكويت - الطبعة الأولى. ١٩٧٨.

بالتوقف عندها متعلقة بالوعي، فهو يرى عن حق - إن الفهم البارد الذي يمر على سطح أملس بليد يخل بحرارة الوعي الشامل الإدراك، فهو يريد أن يوميء للمبصرين، ويكره أن يسك الأيدي ليضعها على المجس المباشر، بل إنه لا يستطيع، وليس بمقدرته هذا، فإذا كان الفهم خطوة أولية للوعي فإن مرحلة التسامي المختزنه أساسية. وإن كان هو لا ينجح ولكنه يتعامل مع الكلمات ضمن علاقات خاصة لا يسمح لنفسه بأن ينتهكها أو يلوكها ولأنها عادة مركزة، تحمل معها نشوة الجديده وإبهاره، لذلك يسقط أي إسراف فيقع أصحاب القراءة السهلة تحت طائلة السؤال البريء. ماذا يريد أن يقول؟.

إن التنبيه هنا ضروري لأمر هام، حتى لا يوهم هذا الحديث بأنه يسقط شيئاً، أو يطلب منا أن نتخيل، أو نتبرع برسم علاقات مفترضة، فهو يتكفل بكل صغيرة وكبيرة ولكن لدقته لا نراها، لأن ضميراً واحداً أو إشارة مقتضية يعتبرهما قادرين وحاملين بل ومحققين ما يود أن يقول. فهو يجسد معنى التركيز في القصة القصيرة، لأنه يخشى أن يחדش اللحظة المعبر عنها بإسهابه أو يصف طابور الكلمات الذي يفقد حيويتها. . .

إذن هو من الذين يؤمنون بالتركيز واللقطة الخاطفة في الوقت نفسه ويحاولون سبر اللحظة الواحدة فيرصدونها من جهات متعددة، وهو يفعل هذا لشعوره أن عالماً مغلقاً لا بد من أن يفتح أمامه ليصل إلى أجوبة، ولكن هذه الأجوبة قد تكون محيرة أو تصطدم بجدار صلب من عالم يموج بسلبيات كثيرة.

إن هذه النقائص، نقائص المجتمع، تجرحه كثيراً. وهذا الجرح لا يقدمه من عالم السخط ولكن من داخل التشريح. فالخليلي يشرح بهدوء ويلمس التفاصيل بدقة ولا يتورع أن يضع أمامك أقدس المشاهد بعد أن يشبعها بالتفاصيل الدقيقة المكثفة التي تجعل القارئ يحار للوهلة الأولى ولكن بالصبر والتأني ندرك أن الحقائق الانسانية العميقة لا تروى لنا وإنما نحسها ونتمثلها ونحيط بأجزائها من خلال التجسيم. وهذا ما سيتلور في مجموعته الثانية. إن الغوص في التفاصيل سمة بيئة ملموسة في قصصه. فليس ثمة كاتب قصة كويتي لديه هذا الاتساع في الرؤية والقدرة على تركيز كل شيء في حيز صغير مثلاً لدى الخليلي لذلك يصعب على المدارس الاكتفاء بالإشارة العامة الدالة على قصة ما لأن الهيكل العظمي، والمتمثل بالخط الرئيسي لا يأتي متصلاً ولكنه يأتي في صورة نقط تتعرج بشكل لافت للنظر فتكون دوائر وأسهم تعود بنا إلى نقطة البدء أو تنقلنا إلى النهاية لنعود إلى المنتصف وهكذا. ولذلك يصدق قول الأم في «الأسئلة المغلقة» حينما

قالت «نحن صورة من الحياة والحياة عديدة الصور (ص ١٠٣) ولأنها كذلك لم يرغب الخليفي في أن يحددنا ويقدم لنا الصور المسطحة.

إن أسئلته التي لا أجابه عليها ليست آتية من منظور ميتافيزيقي ولكنها آتية من بعد اجتماعي. عين طفل صغير ترى الأشياء على حقيقتها. إن بيتهم صغير والأرض ممتدة حولهم وهي ملك الدولة والدولة لجميع الناس وهم من الناس فلماذا لا يكون لهم حق في الأرض؟..

إن أسئلته يعادلها صمت أبي الهول الذي وهب نفسه للحراسة. إن رحلة البحث عن الأجوبة كشفت التناقض القائم، فيلاحظ أن الأمور من حوله تبدأ من نقطة تنتهي عندما يناقضاها. ويبدأ هذا التقيض من نقطة الخاصة فيصل بدوره إلى نقيضه.

وأحب أن أؤكد أن هذه ليست قضية فلسفية ولكنها اجتماعية بحثة يقدمها لنا في قصة «في الداخل والخارج» وهو دخول في شيء أو حدث، ثم خروج منه إلى نقيضه. تبدأ الرحلة مع سكير قد انتشى يخاطب نفسه والعالم من حوله، ويدخل المسجد ليؤم المصلين. ويثرون عليه وتقطع الصلاة بينما يؤكد أنه قد توجساً وأنه نظيف. فالسكير يبدأ من الخمر وانتهى بالصلاة ليأتي الامام الذي بدأ بخطبة على المنبر ثم يتجه إلى بيته. ويكشف لنا أن هذا الامام قد خرج عن حد الصلاة إلى حد السرقة حينما تناسى أمانة نافعة وضعها رجل لابن أخيه الشاب عند الامام ولكن الامام إنسان قابل للنسيان. ويأتي بعده اللص الذي يبدأ بسرقة المال وينتهي بعمل آخر طيب وهكذا تتوالى اللقطات.

هذه الحركة الدائرية في هذه القصة والتي صيغت بعض مقاطعها شعراً هي أول كشف أو تسليط ضوء على الأجوبة الممكنة للسؤال المطروح في القصة الأولى: لماذا؟

ولكن الخليفي يتجاوز الشخصيات ذات السمة العامة محاولاً الوصول إلى المعاني التي يريدها من خلال الشخصيات الواقعية الملموسة..

لقد بدأت مكونات ونكهة ومرثيات البيئة تطل علينا. إنه يأخذ اللقطة البسيطة أو المفارقة الصارخة لينفذ منها إلى وسطه الذي أراد أن يتعامل معه. ولا يعني هذا الانسياق وراء رسم الاطار الخارجي للحادثة أو القصة، أنه لا يزال يسعى إلى أن يحفر في قلب اللوحة التي يختارها واضعاً أسئلته السابقة في صور حية كاشفاً دقائق المرض الاجتماعي من خلال تشريح التكوين النفسي للشخصيات التي يتناولها. وهو يختار نماذج من الوسط الاجتماعي الذي يعايشه ولكنه يحورها بشكل يجعله قادراً على أن يكسبها تلك الخصائص العامة التي تعري هشاشة البنية الاجتماعية والأمراض التي

تنخر فيها. لذلك كان الاسم العام على مجموعته الأولى «هدامة» وهو مصطلح محلي يطلق على المطر الغزير الذي يهدم المنازل فيولد الكارثة. وإذا أخذنا هذا المستوى فإن الإشارة هنا دالة على أن هذا المجتمع إذا سار في هذا الطريق واستشرت أو رسخت فيه الأمراض التي غاص المؤلف وسعى لكشفها والتمعن بها، فإن المعنى الواضح هو أن هذه الأمراض النفسية والاجتماعية هي «هدامته» الجديدة. فلن يقوى المطر القديم أن يحطم المنازل الحديثة المبنية من الاسمنت ولكن المطر - الغضب الحامل للهدم موجود في النفس وفي هذا التركيب الاجتماعي.

هذا وجه، ولكن هناك آخر مكماً له وهو أن الهدم، أي هدم تلك الجذور المتهترئة يعني بناء جديداً أو مرحلة آتية، ولنا أن نأخذ أو نستعين على هذا التفسير بتلك الكلمة التي صدر بها قصة «هدامة» وهي كلمة بوشكين القائلة: إن المطرقة التي تحطم الزجاج هي التي تصفح الحديد». إن الفهمين يؤديان إلى شيء واحد.

لندخل من مدخل بسيط ولكنه معبر عما يريد أن يقول، فكما أن الطفل البريء طرح أسئلة حاسمة، فإن الشخصية البسيطة قد تكشف كل شيء دون أن تدري. ففي قصة «تزوجت» نلتقي بهذا الاحساس المريض الذي دخل إلى المجتمع النفطي والذي أخذ يحس بأنه متميز عن الآخرين بثرائه، وأن ذلك العرق الطبقي الساكن بدأ ينتشر ليكون سمة لمجتمع هبطت عليه ثروة فظفا على السطح، تماماً كالزبد الذي وصفه في مطلع القصة.

إن «موزة» اسم لفئة متروجة، تعودت أن ترى ما حوله من أعلى. لذلك تفهم والدها، وتعرف أن زوجها متميز (فهو مثال الجنس الجيد). «هو منا وفينا» وكانت ثقافتها المحدودة تذكي فيها هذا الجانب، رغم أن التدقيق يكشف أنها تقف في الصف السليبي من الحياة. فكل ما تلبسه أت من بيروت وسوريا وإيطاليا. كل شيء من بقية الدول «ما عدا الغاز والزوج فهما من الكويت» وقد حاولت أيضاً أن تتخلص من بعض نواقصها. فهي تكره اسمها لأنه لا يليق بكويتية، وخصوصاً أسرته ولكنه مع ذلك بقي ملازماً لها.

إن زوجها (سعد) يناقضها. فهو بسيط وأفكاره واضحة ومنفتح على الآخرين ونحن نلتقي بهذين - أي الزوجة والزوج - عشية زيارته أسرة عربية لها. ويكون الاكتشاف الذي تكتشفه «موزة» إن أم نبيل تقول كل الأشياء بالطريقة نفسها التي تعرفها هي، فاستغربت. ويكون الختام أنها دخلت مع أم نبيل إلى الداخل لتقضي حاجه. إذن هما كالآخرين، أو أن الآخرين مثلها - وهذا عجب!.

إن هذه اللقطة تكشف السوء المشعشع في بعض

النفوس، وهو أن الكويتي متميز عن الآخرين، كما أن في داخله آخرين يعتقدون أنهم أكثر تمايزاً. إنه يقول قصة «عصرية خيس» حتى النفط اتخذ طريقاً خلال هذه اللهجة ص ٦٨».

إن الخليفي يقوّلها دون مواربة. بل ويكررها أكثر من مرة وخاصة تلك التي تقسم المجتمع إلى أقسام. وبطل قصة «اختلاط» تدور في ذهنه أفكار منها «وهو من عائلة أصيلة، كان ذلك شعوراً يملأ عليه جوانحه، وبعد أن تزوجت أخته من ابن عمها والذي يفضلهم من حيث الدخّل نوعاً ما... وبعد أن كبر قليلاً... تعلم أن يسأل هل يؤهله أصله مثلاً للزواج من بنت (س) الفلاني؟ (ص ٤١) ويضع في مقابل هذا تلك المشاعر الثورية (خصوصاً بعد أن تأكد من أن أصل الإنسان ودور العمل وأصل الطبقات ودور الاقتصاد ص ٤٢). ويلج الخليفي عليها مرة أخرى في «عصرية خميس يقول: «كان العالم لا بد أكثر إشراقاً، ثم أكثر إيلاماً وحقيقة. فنشعر بالاطمئنان فالحدادة كانت والصبغة إلى آخره قد أصبحت أساءاً للعوائل تميزها... (ص ٦٤). وسيعود إلى هذا في المجموعة الثانية. إن هذه النظرة العالية يجاورها اختلال داخلي. وليس أدل على هذا من حركة العواطف والجنس.

لقد اكتشفت موزة أيضاً أن أم نبيل تساويها عقلاً وأيضاً من الناحية العضوية وهذه اللمسة ستعمق في «يأكلون على سفرة ساخنة». إن الإبنة رأت والدها في أحضان الخادمة. تماماً كما رأت أمها في أحضان السائق. تأتي الحركة بين جملتين: الأولى قالها الوالد (لا تعلمين) والأخرى نطقت بها الأم (علميني عيوني) بين هاتين الجملتين تختار الطفلة بل وترتاح إلى طلب الأم فتقول: «أمس شفت أبوي مع الهندية، مثل يوم أشوفك مع سايقتنا).

ليست هذه الحكاية هي الأساس هنا. فهي معروفة متداولة تقال كالنادرة. ولكن الخليفي حولها من هامش التناول إلى المعنى الدقيق.

إننا نلتقي بالأب الذي كان مواظباً على صلاة الجمعة، قليل الاختلاط. يلوح في سيمائه اعتداد بالنفس. نلتقي بالأب وهو لا يريد أن يشاركه الغرباء بيته ولكن ثقته أن اللغة الهندية بلا حروف كانت مدخلاً لأن يكون مثل موزة في اكتشافها السابق. حيث يكتشف أن هذه الهندية لديها شيء «لم يكن في حوزتها من قبل» فهو إذن أمام امرأتين: ميثة وبيرثة - لاحظ التشابه اللفظي والذي يشير إلى التشابه الآخر. ويجد أنها تتشابهان في صفات كثيرة خصوصاً في المساء (ص ٨).

إن الاعتداد بالنفس يتدنّى فيصل إلى مستوى الخوف: (لا

تعلّمين) وفي المقابل نجد أن سقوط الزوجة جاء عندما سلمت نظارتها وسلسلة قلبها ثم ملابسها للسائق. إنها ثلاث مراحل: الرؤية إشارة إلى اكتشافها «للرجل» في هذا السائق. والعاطفة (سلسلة القلب) ثم الجسد (الملابس). وهكذا استطاع المؤلف من خلال هذه الجزئيات وأشياء كثيرة أخرى خلق عالم وضع لنا معنى الأكل على سفرة ساخنة. وقد كانت المقدمة تمهد لهذا، فالراوي كان يتذكر بلاط فناء هذه الأسرة والهندية التي زجرته. وأهم من هذا ضحكة الأم وصوتها وصداه الغاضب وغضبها «يشعل جسدها كطشطشة السمن على صفيح ساخن» ص ٦. إن الصفيح الساخن يتأزر مع السفرة الساخنة، فالجسد هنا يتحرك مشتتاً بين الغضب والجنس. فليس غريباً أن يرى الدكتور محمد حسن عبد الله أن هذه تذكرنا بمسرحية تينسي ويليامز: «قطعة فوق سطح صفيح ساخن»<sup>(٦)</sup>.

هناك سقوط آخر في أنون الجنس، وهو نابع أيضاً من المنظور الاجتماعي. يقدمه لنا في قصة «زواج» وهي تقوم على انعكاس الأشياء ضد طبيعتها. ويبدأ هذا من خلال بعض الأمور. فالشاب حين اقترح على عمه الثري الزواج عكس القصة فقال إن رجلاً طاعناً بالسن وثرياً لاقى الترحيب وتزوج فتاة جميلة. هذه الرؤية معكوسة. فالذي تقدم هو الشاب نفسه. ولم يكن غريباً. ومن ثم لم يلاق أي ترحيب. هذا القول المعكوس أدى إلى نتيجة معكوسة: فقد تزوج العم من الفتاة. وليس هذا فقط الشيء المضاد لطبيعتها في هذه القصة. إذ تجد أن هذين، الشاب والفتاة، تعكس الأقوال عندهما. والحوار يدور على هذا المستوى، فعندما يقول أنها لطيفة يعني أنها جد جميلة وتكررت الاصطلاحات بمعان مختلفة حتى غرست أظفرها بظاهر يدي (ص ٥٥) وهذه اللقطات أو الاشارات التي تقدم لنا الأشياء على غير حقيقتها تجعلنا نلاحظ أن القوة الاقتصادية هي الأساس التي يعاكسها الضعف. فافتقاره المادي هو الذي يجعله عكس عمه. وهذه تكون مقدمة بصورة موحية، فعندما يسقط العم بالحمام وتقدم هو بحمله يقدم لنا هذه المفارقات: «وشعرت فجأة وأنا أحمل هذا الكم من العظام المجلدة... وهو الرمز الضئيل جداً واللاعقلاني حتى لذلك المبلغ من مئات الدنانير (ص ٥٨). لا شك أنه يعرض لنا كميتين في آن واحدة. وهذه اللحظة تخلق «التغير» في المواقف عندما يزداد اقترابها من بعض» لقد تغير الاثنان في ذلك اليوم. كان زوجها كالجرو الصغير بين يدي بغل كبير، ص ٦٠.

(٦) د. محمد حسن عبد الله: هدامة: على طريق بناء قصة كويتية قصيرة مجلة البيان - العدد (٩٩) يونيو ١٩٧٤.

لقد تآزر كل شيء، حتى الطبيعة ببردها ومطرها وهوائها، تجمعت كل هذه لتعدل المنقلب والمعاكس. وفي آخر القصة يكون السقوط - من الوجهة الأخلاقية البحتة - عندما تواريا خلف الباب. ويهطل المطر. إن الزواج كان يمثل سقوطاً ويأتي السقوط ليقدم الزواج الحقيقي، وهكذا تتم دورة المصطلحات المعكوسة.

لقد شغل الجنس حيزاً في الأعمال السابقة، ولكنه ليس مقصوداً لذاته. إنه مظهر الكشف عن الحد الرئيسي في الإنسان. تصنع المثال والتمسك بمظاهر تتساقط أمام الحاجة الإنسانية وهو لا يقف وحده لكنه يستدعي البنية الاجتماعية والتسلط الاقتصادي. كل هذه العلاقات تحتاج إلى أن تأتيها هدامة تعيدها إلى الصواب.

ولكن هذا الموضوع وإن شغل حيزاً واضحاً في قصة «هي التي تجوب الشوارع» فإن هذه القصة تمزج هذا الموضوع بأمر آخر متصل بذاكرة الخلفي الذاتية، وهي ذاكرة ستمسك بالمكان لعله يكون بديلاً أو هادياً أو موضوعياً إزاء الاختلال من حوله.

وهذه الذاكرة المرتبطة بالمكان أحسها بقوة من خلال وصفه لمنطقة «النقرة» في أوائل الخمسينات. إن مناظرها انطبعت في ذهن الكاتب فأفرغها في هذا الموضع وفي قصص أخرى. ولكنه كان في هذه واضحاً خاصة وهو يسجل مرحلة الانتقال من «المراقب» ببراحاته التي هي بقدر كف الجن - أي متناهية في الصغر - إلى «النقرة» حيث المساحات الشاسعة.

إن المكان أو بروز الشيء سيظل علينا بوضوح في (المجموعة الثانية) وسنشير هنا إلى نقطة سيبدأ معها هذا التوجه نحو الرسم وتشكيل المراثيات. فهو يقدم لنا شخصية في هذه القصة بقوله «كان وليد في مرحلة استيعاب مدهشة لصور ومظاهر الأشياء ما إن تبدى له عن طريق الحواس، يتضح ذلك في الاتساق الذي يتحقق بين عناصر رسوماته وإجادة تلوينها» (ص ١٩). وستوضح هذا الجانب في قصة «يبقى المنحنيان» ويطلب لي هناك أن أذكر أن الخلفي دخل الفن من بوابة الرسم فقد حاول أن يكون رساماً قبل أن يتجه إلى القصة.

إن قصة «هي التي تجوب الشوارع» تضع هذه البذرة في ختام مرحلة الهدم، لذلك تسجل لنا الموقف الاجتماعي الحذر المستأسد إزاء الجنس. إن هذه البيوت القليلة لا تخلو من أنثى. وهناك ربط بين الأنثى والنملة، والراوي ينقل عن جدته قولها أن الله إذا أراد أن يتعس غلة رزقها بجناح. ولاحظ أن الأنثى تُسقط جناحها لتعيش. ولكن ما هذا الجناح الذي تريد أن تتخلص منه المرأة؟ إن موضوع القصة

يدور حول هذا الجناح الذي يجب أن لا يظهر. عندما ترتب الأحداث سنلاحظ أن الموت يطارد «الجنس». لقد حشدت هذه البيوت كل طاقتها لمتابعة العيب. إن الراوي يتذكر تلك الفتاة التي (سوّت الشين) فكان القتل نصيبها وأشاعوا أنها ماتت عذراء. أي أنها (ماتت حورية) ولأن الموت نصيب العاطفة نجده يتساءل عندما تكشف له «أمنية» أنها تحب، عما إذا ستموت حورية؟ وسيعود إلى هذا المعنى في قصة أخرى هي «اليسرة» وسنجد فيها أخوين يقتلان الأخت المشكوك بها. يقول فيها: -

«يقول نعمان لأخيه حاثاً على قتل أختها

هذا أوان ميتة النقاء والخلود

نلغي اعتداء الزمن الباغي، بأبغى منه

قد كفن القبح الكريه بزهرتين الى

الجميع:

ماتت كما الحور النقي» (ص ٧٣ من المجموعة الثانية)

وليس صدفة أن يكون اسم هذه الأخت أمينة. . .

يبدأ قصته «هي التي تجوب الشوارع» بوصف البيوت السبعة أو الثمانية وساكنيها. ونجده يدون ويرصد بدقة النماذج المتكاملة التي تقدم له مجتمعاً يتشكل فيه الضغط العام والتحكم الجمعي في الأفراد ابتداء من الرجل القميء ذي اللحية الشهاء حتى البيت الآخر الذي تسكن فيه فتاتان مع أمهما وأخيها. وبين هذين يتدرج وصفه الداخلي لهذه البيوت المجاورة. إن صاحب اللحية، وهو وجه بغيف نجده يظهر في قصة «عصرية خيس». وهذه الكراهية لهذا الوجه متصلة في هذه القصة. فهو يسأل الفتى إن كان قد رأى شيئاً - ويقصد هنا الفتاة المشكوك بسلوكها - ويصفه المؤلف في هذا الموقف قائلاً: -

«كان محدثه صاحب اللحية الكثّة. أحس به شيئاً مقعداً يتغلغل في داخله. ولقد بذل مجهوداً ضخماً ليستجمعه ويصقه إلى خارج ذاته، وكما يشعر بعدوبة كرهه إليه (ص ٢١). إن هذا الموقف الذي تشكل إزاء نمط معين يتكرر في القصة الأخرى - «عصرية خيس» - يقول «التفت بعفوية إلى هناك ليرى نفس العجوز وكان ذا وجه كالح كرية، ولحية يلاصق لعابه ما بين شعيراتها، ومن بين أصابعه يتحرك مسباح بهدوء مستفز ومن فمه تخرج كلمات مغلقة ببقاعات. . . تنفجر فلا تعود الكلمة مفهومة.

وكم أغثاه المنظر. . . ص ٧٠.

واضح أن هذا النمط استقر في لا وعي الكاتب وكان هذا الاستقرار سلبياً. لعله رأى فيه ادعاء المدعين من رجعية دينية أو تزمت بغيف يقدم الكراهية على الحب. ولكي يحول هذه الكراهية من معنى مستقر في النفس إلى ملموس محسوس

جسده في هذه الشخصية وعلى هذه الصورة. القارئ لن يخطئ تفسيرها ولا مرماها الذي أراده الكاتب.

إن هذا واحد من الشخصيات التي رصدها الخلفي ولن نستعرضها كلها فهذه الإشارة دالة على طريقته الاستقصائية والتي يعرضها من عدة وجوه.

إن هذا المجتمع الذي يترصد هذه الفتاة يقوم بالحركات التي تثبت تعاضده. يقدمها لنا المؤلف من خلال المحاكمة فالمطاردة فالندوة، والوضع معكوس أيضاً هنا فالمحاكمة سبقت المطاردة والأخيرة سبقت الندوة.

في الكتاب الثاني والذي أسماه «المجموعة الثانية» تبرز لدى الخلفي هذه الخاصية التي شهدنا بوادرها في هذه القصة - «هي التي تجوب الشوارع». كانت كامنة في السابق وقد رأيناها. لقد بدأ يعطي «الشيء» قيمته. أخذت المنظورات والمحسوسات تتجاوز حد الإطار إلى أن تكون جزءاً من صلب التجربة فالشيء تحول عنده إلى «شخصية» ولكن ليس على طريقة أصحاب الرواية الجديدة. فهو يحافظ على الجانب الانساني ولا يجعله يتدنّى إلى أن يتساوى مع الأشياء. فالاهتمام بها يميزها ولكن ليس على حساب الوجه الانساني. ومن هنا يكون التفاعل بين الاثنين لافتاً للنظر في هذه القصص السبع التي ضمتها هذه المجموعة إضافة إلى القصص اللاحقة لها وخاصة قصة «الشارع الأصفر».

إن التدليل على هذه الخاصية يمكن أن نحسّه واضحاً في كل قصص المجموعة ولكن يمكن الاختصار والنظر إلى بعضها ففيها بيان كاف. وأخص هنا: «يبقى المنحنيان»، «صناديق» ونبه أيضاً إلى «ألوان الطيف».

القصة الأخيرة «صناديق» تجمع بين خاصتي المجموعة عندما تنتزع إحدى شخصيات الماضي لتقدمها من خلال أشيائه. وهنا تكمن نقطة التلاقي والانفصال بين المجموعتين والجيلين. إنه هنا لا يقدم الوجه الذي يحتاج إلى «هدم» ولكنه يجسّد نوعية أخرى حق لها أن تبقى. يسجل لنا المؤلف موقف الشاب وتغير هذا الموقف من زوج عمته الملسون. وكأن إصلاح عتبة البيت التي يشتركان معاً في آدائها تمثل نقطة التصالح بينهما. وهذه اللمحة المثيرة هي المنطلق الذي يبدأ به تجواله في تغيير هذه العلاقة. لذلك يقول: «أما الآن فأشعر باندفاع إلى نوع جديد من المراجعة يمكنني من التعرف عليه من جديد ص ١٠٤». لقد بدأت العلاقة من الخوف. «ففي طفولتنا كنا نهرب من مجرد سماع صوته ص ١٠٥» وهي الآن تنحو نحو الفهم فالإعجاب خاصة وأنه قد لمس لديه وعياً متميزاً لما حوله، فقد كان يدهشه ببعض استعداداته في التفكير، ولعل أوضح ما قال تعليقه الصريح واللامبالي «الكبار يسرقون الأشياء الكبيرة». والصغار

الصغيرة. ص ١٢٥». إن القصة تعرض لاكتشاف هذا العالم الرائع في زوج العمّة الذي يمثل وجهاً حسناً من ذلك العالم الذي عاداه الخلفي كثيراً. إن الذي يهمننا من رحلة الاعتدال والمقارنة بين الماضي وقيمه. والحاضر هو أنه اعتمد على «الأشياء» للتدليل عليها. فإذا كان إصلاح العتبة الذي رسمه بدقة مدخلاً مناسباً لهذا. فإن التوقف عند الصناديق التي يحتفظ بها هذا الرجل هو الأساس. فالصناديق هي عنوان هذه القصة وفيها واضح ارتباط هذا الرجل بما حوته من «أشياء». ولي هنا أن أنبه وأشير إلى كلمة مهمة. فهو بعد أن يعدد ما في الصناديق (أنظر ص ١٠٩ - ١١٠) يقول: «هذه الصناديق جميعاً، بعد الاطلاع على محتوياتها بين فترة وأخرى. يخرجها، يتعرف على شخصياتها، يتأكد من سلامتها. ص ١١٠» إنها إذن «شخصيات» ويكمل هذا باستدراكه بأنها «عناصر أفرغت في الوقت الحالي من حركتها. ص ١١٠».

إن حيوية هذه (الأشياء) لا يمكن تبينها إلا بموقعها في القصة لنحس ونعايش تلك التفاصيل التي عني بها المؤلف. ولكن من الممكن أن نشير إلى أنها تقدم عصرها الذي هو محل مقارنة، فهي أدوات (العمل) اليدوي وأوراق وغلاف مصحف قديم ومشط ومكحلة ونقود. الخ. إنها تقدم لنا حياة كاملة وضعت داخل صناديق. ولكن التجوهر عند هذا الرجل هو أن أروع المهن التي مارسها هذا الرجل هي (البناء) أنظر صفحة ١٢١ - ١٢٢).

كان جاسم - وهذا هو اسم الشخصية - قد توقفت به مرحلة العطاء فوجد نفسه في عالم يتغير عليه فلجأ إلى مجاميعه التي في الصناديق يفك رموز الإبهام التي تغلف حياته الحاضرة. فهي بالنسبة له طقوس تحوى الغاية والوسيلة (ص ١٢٧).

وإذا كانت هذه هي طقوسه فإن ثمة طقوساً للعالم الجديد من حوله، وقد صنعه الإنجليزي - ويسمي (العنكريزي)؛ لقد صنع هذا المركب ومصفاة الماء والقار والغاز واللؤلؤ الصناعي، إن كل صناعة من هذه الصناعات أسقطت جانباً من دنياه، فالركب أنهى سفنه، ومصفاة الماء ألغت جهاده واللؤلؤ الصناعي حطّم لؤلؤه، والقار (والكاز) أسقط جهده وعمله.

إن هذا العالم بأشيائه الجديدة ألغى عالمه وأشيائه أيضاً. لقد أصبحت هذه التي تمسح بها ذات قيمة أدنى من الثروة النفطية القابلة للنضوب ووسائل الشرب المعرضة للخراب، والعديد من صور الحياة المفقودة. واكتظاظ الموظفين في عالم الحكومة وجفاف الشوارع. الخ (ص ١١١).

ولكن هذا العالم كما وصفه رخوا لا يصلح لشيء

(ص ١١٥) لذلك يضع عالمه القديم المنتج أمام دنيا النفطيين الموظفين، وقد سجّل المؤلف الطقوس المتسابقة لهذا الجلب الهارب من الوعي إلى توافه (الأشياء) «وتتهاوى الأعمدة والأجساد على ألوان الأرصفة.. والثياب القصيرة والشعور الطويلة.. والضحك بكل طاقات الحنجرة.. والشرب والتدخين.. الخ ص ١٢٨».

في قصة «يبقى المنحنيان» تتجهر علاقته بالشيء من خلال لوحة متخيلة ثم مرسومه. وهو هنا لا يحتمل موضوعه قضايا عامة تقوم بطولتها الأشياء. ولكنه يجعل الحائط ينطق عندما تأمله يوسف المريض الذي نظر في المساحة المستطيلة أمامه، فتكونت الصورة البارزة والتي أوحى بها شقوق الحائط أمامه: «حتى شعوره بالاشتراك بالأشياء لم يبد غريباً له، كل الأشياء: الجدران والأثاث والمراوح في إحالته إلى هذه الوضعية ص ١٣». ولكن هذا الحائط الاسم أو هذه المساحة خلقت مجسمات أطلّ منها مرة أخرى الوجه العجوز فأغر الفم، وهذا الوجه تشكل عينه اليمنى ببروز حجري صلب. ولكن هنا شكل عام لفكرة زهرة. إن وجودها على صدر هذا الرجل يضفي عليها مصيراً حزيناً. فيثور البطل لولا اكتشافه الشرخ الفاصل بين صدر الرجل ومحيط الزهرة. وهنا يتحرك. فقد تحول المنحنيان اللذان أمامه إلى نوع من التحدي. كانا مفترقين إلى «علاقة». فكانت الرغبة ملحّة لاكتشاف هذه العلاقة. والحياة والفن علاقة قائمة بين طرفين. لذلك يسعى لإيجادهما. وأحضر الطباشير ليصنع وجهاً جميلاً «لفتاة»: كانت الفتاة توشك على التصريح بشيء ما وبالرغم من تفكيره العميق لم يخلص إلى أكثر من كونها فاتنة. لكن لماذا هي حزينة فجأة من تكون؟ ترى ما سر هذا الزهر الذي من أمامها؟ ص ١٩».

وتحولت صورة الفتاة إلى حياة. فهي لم تخطر في خاطره هكذا: «أبدًا.. كان أبوها فجاً كبلحة لما تستطل بعد. فما شاء إن يعطيها إياه، وكان أبوها من بلاد يملك فيها القلة الأكثر ص ٢٠».

لقد نطقت الصورة - الشيء بقضية: «لقد أودع محاولته في إتمام اللوحة أسرار الكشف من الذات، فالإنسان لا يقدر على قول الكثير من الأشياء.. وتكون جديدة فعلاً ص ٢١». وعندما يأتي زوج الخالة ويمحو هذه الصورة الحرام، يبقى المنحنيان الصغيران.

إن هذين المنحنيين لم يكونا إلا هو وهي، وقبل أن ينطقا قام أهل «الغريم» بالغائهما.

وبهذا يكون الخليفي قد وصل إلى الكيفية التي يمكن أن يصنع بها العلاقات الدالة المعبرة. وعند هذه النقطة يكون قد عثر على أطراف لغته الفنية التي ظل يبحث عنها. ولكنها

مثل كل لغة فنية غنية تحتاج إلى جهد خاص وفهم من نوع معين. فهو وحده الذي سيرفعنا إلى سحر الفن الدقيق العميق. وإنه يستحق ولا شك أن يبذل من أجله بعض العناء.

### إسماعيل فهد إسماعيل

يأتي إسماعيل فهد إسماعيل إسماعياً بارزاً في تاريخ القصة العربية في الكويت. وقد كان جهده المتميز قد انصب على الرواية حيث أصدر ولا يزال يصدر عدداً من الروايات المتتابعة والتي سجّلت اسمه ضمن الصفوة المختارة من كتاب الرواية العربية بحيث أصبح علماً ليس بحاجة إلى من يدل أو يشير إليه. ولم تحظ القصة القصيرة إلا بجانب صغير من نشاطه المتميز. فقد أصدر أول عمل له وهو «البقعة الداكنة» صدرت طبعها الأولى سنة ١٩٦٥ أي قبل أن يضع إسماعيل يده على الطريق الروائي الذي سبّز فيه. أما مجموعته الثانية فهي «الافقاص واللغة المشتركة»<sup>(٧)</sup> وقد صدرت سنة ١٩٧٤ وضمت سبع قصص قصيرة، اعتمد فيها الكاتب على التكنيك الحديث الذي يقوم على التنقل بين المواقف أو الإيقاع السريع الذي يصل إلى حد الإخبار أو الإشارة. وهذه كلها تتجمع في ذهن القارئ جزئيات متتابعة يخرج منها بعد ذلك بالصورة الكلية التي يسعى المؤلف للوصول إليها.

يفتح إسماعيل فهد إسماعيل ذلك الخط الذي برز عند عدد من كتاب القصة القصيرة في السبعينات وهو تصوير الوسط الآخر في المجتمع الكويتي، بجانب اهتمامه برحلة أخرى إلى الطفولة. وقد يمزج بين هذين حينما يقدم الطفولة من خلال عذابات التغرب.

لعل المجموعة واسمها يدلان بوضوح على هذا. فثمة أفقاص يدخلها الوافدون إلى هذه المنطقة. وثمة لغة مشتركة بينهم. وهذه اللغة ليست منطوقة ولكنها محسوسة. وعندما تلتقي المدرسة بالشباب في اللغة المشتركة يكون الجامع بينهما ليس اللسان ولكن الحاجة الانسانية والاحساس بها.

جاءت قصته الأولى ذات العنوانين المنفصلين لتقدم لنا هذا العالم المتجاور، فدخلنا سكن المدرسات الوافدات وينتقل بينه وبين الشاب في البقالة المقابلة، والجامع بينهما أن الجانبين محبوسان، وقصتهم تعادها قصة طائر الحسون الذي أرسل إلى الطفل ولكنه لم يستقر في القفص، فأخذ يطير ويضرب بأجنحته لأنه لم يألف القفص. وذات صباح كف - تماماً - عن الحركة (ص ١٣) وهنا إشارة لا بد من التنبيه

(٧) إسماعيل فهد إسماعيل: الأفقاص واللغة المشتركة - دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٩.



إليها وهي أن الحسّون يملك حرية أن يترك للرياح حرية مداعبة ذيل القميص، إشارة إلى أن الحاجة الجنسية عنده غير معطلة وهذا الحق ليس متاحاً لغيره.

إن هذه الصورة الحادثة يستعين بها الكاتب ليكشف القيود. وهي قيود خارجية وداخلية. إحداها تؤدي إلى الأخرى. فالمدرسات مطلوب منهن أن يدخلن هذه المدينة تحت شعار «ادخلوها بسلام غرباء.. عايشوها غرباء.. غادروها غرباء، ص ٢٨».

إن هذا القانون هو الإطار الذي يحدد هذه الحياة، لذلك يقوم في النفس رمز ثلاثي: الوحدة.. الكتب.. الغربية ص ٩٠. والمؤلف وإن كان يشير إلى الجانب الاجتماعي لهذا المجتمع، إلا أنه كان معنياً بابرار التحطم الداخلي.

وهناك نوع آخر من الحصار، فإذا كانت المدرسات محددات الإقامة بحكم تقاليد المجتمع، فإن الشاب الغريب الجالس في البقالة يعيش الحالة نفسها. فوحده وغربته خلقت كبته. فكانت عينه تتحرك بين سكن المدرسات وصورة الفتاة العارية في المجلة، ويده تتحرك في ممارسة العادة السرية. ولا ينفرد هو بهذا. فثمة شذوذ قائم داخل سكن المدرسات.

إذن الاقفاص خلقت لغة مشتركة، وهي لغة لا حروف لها، إنها لغة الجسد العالمية. تلك التي تحاول أن تخرج هؤلاء النسوة إلى النظر للعالم والخروج إليه لأن ثمة خوفاً مزروعاً أدى إلى فصل الرجل عن الذكر. فالرجال يخيفون النساء الغربيات. ولذلك نجد البطلة ترفض ممارسة الشذوذ وترى أن في هذا إنكار للرجولة (ص ١٩) لأن للذكور دوراً.

والمؤلف يلح على هذه النقطة. فوسط التحذير المستمر من الرجال كانت هي تتساءل عن دور الرجولة.

وإذا كان القسم الأول قد قدم «القفص» فإنه يوصلنا في القسم الثاني إلى تجاوز هذا بإيجاد اللغة المشتركة عندما يلتقيان - المدرسة والشاب - أمام البحر، حينئذ يخفي أمر ويظهر آخر. لقد التقينا فسقط الشذوذ والعادة السرية. ورغم أن لغة الشاب أعجبيه ولا يعرف لغتها إلا أنها يجتمعان في لحظة تغسل كل شيء وتلاحم ضحكاتها.

إن ثمة لمسات دقيقة حوتها هذه القصة. فإذا كانت الوحدة والأقفاص قد خلقت لغة الجنس، فإن الاتصال أوجد التلاحم الانساني البريء. فالوقوف الأول خلق المرض والآخر أشاع الصحة. ولا يكتفي المؤلف بهذا فهو يقدم لنا إحساساً مرضياً مادياً يعكس النفس. وزواله يعني زوال الأخير. ففي أول القصة نرى البطلة وهي تحس بـ «شيء ما يتحرك في جوفها، يصعد، يصل فمها. الرغبة لأن تنقياً. وبحركة سريعة ينتفض جسدها، فتستوي جالسها. تفتح

عينها. الرغبة الكريمة تنحسر إلى الداخل بهدوء، خلفه في فمها طعم بن محروق (ص ٨).

ويعود إلى هذا بعد ذلك في لحظة الصفاء. فالغثيان والضجر ينحسران بهدوء مع انحسار الموج عن قدميها، (ص ٢٨). إن البحر هنا يلعب دوراً رمزياً في التطهير خاصة وأن الماء الدافئ في بيت الحصار لم ينعشها من قبل (بل زاد من غثيانها وولّد لديها إحساساً قائماً بالضجر ص ٢٤).

وعندما يريد الكاتب أن يرينا الاحساس بتصادم الرغبة في النفس: أن تغادر القفص أم تبقى فيه؟ كان يستعين بصوت خارجي، فقد كانت أول الأمر تسمع الأواني المعدنية تصطدم ببعضها في مكان ما من السكن (ص ١٤). وعندما تقول: ليحدث ما.. في هذه اللحظة يعلّق: «الأواني المعدنية لا تصطدم ببعضها ص ٢٥».

إن هذه اللفة نلتقي بها في هذا العالم المسحوق في قصة (٤ + ١ = ١) ففيها يقدم لنا تلك اللقطة الدالة على معنى التلاقي. فعامل التنظيف يكسر دون قصد جهاز المراقبة في المصنع وتتوقف الآلات وبينما كانت الدائرة تضيق عليه والعمال من حوله، يتقدم كبيرهم سنّاً ليعيد التيار. وعندما يصلحه يتقدم هامساً بإذن عامل التنظيف بأنه لم يكسر الجهاز.

إن (١ + ٤ = ١) معادلة صحيحة. ففي عالم الأرقام يكون المجموع خمسة ولكن في دنيا الدفء الانساني يكون الكل واحداً.

ويظل المؤلف يراقب تلك الشريحة التي تعاني الغربية والعجز، وتتجسد في الموقف الجنسي. فلاحظه يغوص في أعماق حمال محروم في سوق الخضار وهو يسير وراء امرأة جميلة. ويقوم المؤلف بسياحة متعمقة لهذه اللحظة يمتزج فيها الحرمان الجنسي بالقهر الاجتماعي. ومن خلال المنظور الاقتصادي عندما يستدعي الحمال سعر محترفات بيع الجنس حيث ثمن الساعة خمسة دنانير. بينما الحمال أجرته في النصف ساعة مائة فلس. ففي الكويت كل شيء غال إلا أجرة الحمال (ص ٤٤). فلا يبقى إلا الجنس المجاني القائم على التخيل والاتصاف في الازدحام.

ولا يغادر هذا الموقع أو متابعة هذا الجانب إلا ليمزجه مع الطفولة. فالقسم الآخر من قصص هذه المجموعة نشاهدها من خلال عيون الأطفال كما في «ملاحظات بائع لعب الأطفال» و«بطاقة من أبي الخصيب».

ولكنه قد يمزج نظرتة إلى هاتين الزاويتين من خلال رؤية جامعة كما في (منى ١٣) فهذه تجمع بين الطفولة وسقوطها تحت سنابك العناء، فهذه التي تقف عند النقطة الحرجة من الطفولة والمراهقة تدفع الثمن.

إنها طفلة تعربت مع أسرة عربية، وقد رسم لنا رحلتها هذه من خلال محطات زمنية وأربعة مواقف تشير إلى تقلبات وضع هذه الطفلة المطحونة، لذلك كانت بدايته مع الجملة التي تقول (عمرها ١٣ سنة. في أي صباح سابق)، ثم (اسمها منى. وصباح هذا اليوم)، (جنسيتها مصرية. . البارحة)، (شعرها كان أشقر. . والآن). فنحن إذن أمام أربعة مواقف يقدم كل موقف من طرفين، الزمن القصصي والحقيقة التي عليها البطلة الطفلة.

وتفقد الطفلة شعرها لشك الزوجة بها بينما كان الزوج هو الذي أعطاهم الربع دينار لتستر عليه ولا تشي به فقد كان يتأمل جسدها من ثقب مفتاح الحمام. وكما فقدت شعرها سقطت منها أيضاً الباروكة التي أخذتها من دولاب السيدة لتستر رأسها المحلوق، ويكون مصيرها بعد ذلك أن تلتهمها الأزقة.

إن أهم ما يميز هذه القصة هو تلك التقنية الفنية الجيدة التي استخدمها المؤلف، لقد كان متمثلاً لكل التفاصيل يعرضها متفرقة ولكنها واضحة ناطقة يستطيع القارئ أن يستجمعها بسهولة، وكان تقديمه للوقائع أنه يسجلها عارية دون وصف أو تعليق أو فضول من القول. وكانت هذه وحدها قادرة على أن توجز لنا حياة هذه الطفلة التي بدأت لنا عريضة ممتدة من البدء حتى انضمت إلى طبقة المسحوقين. دخلت هذا الوسط وقد فقدت شعرها الأصلي وسقط منها الشعر المستعار.

لقد رسم إسماعيل فهد إسماعيل في هذه المجموعة بداية خط سيتصاعد عند الجليل اللاحق الذي سيهتّم بدوره بهذا العالم المجاور وسنلاحظ هذا حين نتحدث عن بعض كتّاب السبعينات.

### عبد العزيز السريع :

كاتب مسرحي معروف ذو إنتاج متميز وغزير، وهو من أبرز كتاب المسرح في العقدين الماضيين، ولأن ثمة تجاوراً بين الفنان فليس من عجب أن نجده يحاول كتابة القصة وتكون الثمرة هي مجموعته «دموع رجل متزوج»<sup>(٨)</sup> التي صدرت سنة ١٩٨٥ ولكن هذه المجموعة ترجع إلى الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٤ - ١٩٧٨. ومع أن قصة «الفحل» هي آخر ما كتب، فإن نشاطه القصصي كان مركزاً في النصف الثاني من الستينات وهي الفترة التي واكبها أيضاً نشاطه المسرحي، فهو في قلب وجذوة نشاطه الفني، كان يضرب في الاتجاهين وإن استأثر المسرح بخالص جهده.

(٨) عبد العزيز السريع : دموع رجل متزوج - توزيع شركة الريماني للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٥.

يمثل النمط الانساني مرتكزاً أساسياً عنده، فهو حريص كل الحرص أن ينحّي الحدث في سبيل الشخصية، والحدث، إذا برز على السطح، فإنما هو ظرف من الظروف الكاشفة عند دواخل شخصياته، وهي شخصيات ليست فريدة أو منتقاة لغرابتها ولكن لعموم مشكلتها، ولذلك يأتي الإطار المغلق والمحكم الذي ينسبنا التحرك وراء السؤال عن ماذا حدث إلى تبين المعاني الهادئة البسيطة التي تنساب أمامنا، ولكنها تمثل للمتمعن رؤية متعمقة للأشياء البسيطة من حولنا، لهذا كانت العلاقة بين إنسانين تمثل أهم المسارات التي دارت فيها هذه القصص وهي علاقات كما أشرنا عامة وبسيطة ولكنها متوترة، لذلك نلتقي بالزوجين حينما يتجاوران وتكون الحاجة ماسة إلى أن يتجاوزا التجاور والتلاصص العام إلى التفاهم الحقيقي، ونلمس هذا في «أغنية» و«قطتان» و«دموع رجل متزوج»، ويقدمه من أطراف أخرى في «الفحل» و«مصر فرانسوا».

في هذه القصص يطرح أمامنا هذا التجاور محاولاً أن يدخل إلى أعماق شخصياته ليكسر الرتابة التي سكنت في داخلهم. لعل الرتابة في الحياة، وهي التي تمزق الروح من الداخل هي التي تبدّت من أول عمل له: قصة «الذبابات الثلاث» يمكن أن نقول أنها صرخة في وجه الملل، إن الحياة الوحيدة في مكتب الموظفين متمثلة في طنين تلك الذبابات الثلاث، وهذه الحياة الساكنة من حيث الحركة يمور في داخلها محاولة العودة إلى الحياة أو البحث عن «حدث» يتشكل في داخل الرتابة المحيطة.

أمامنا حدّان من النشاط الشكلي، يبدو من لحظات يسجلها الكاتب في ختام القصة في نهاية الدوام حين ينهضون «بحيوية شديدة وسرعة تعني السرور لانتهاء دوام آخر وابتداء (أمنية أخرى) وفي البيوت يأتي ملل آخر، ليتبعه نشاط آخر وعندما يأتون إلى الدوام ليفقدوه مرة أخرى عند نهاية المطاف في المكاتب وهو الاغفاءة والذباب. هذا هو دوران الحياة (الميت) الذي أراد أن يصوره وتصويره لا يأتي إلا بالولوج إلى داخل النفس.

وفي الداخل يتشكل معنى مصنوع متخيل، فالحركة الساكنة تولد خيلاً نشطاً عند رئيسهم الحاج أبو سليمان الذي حاول أن يثيرهم ولا يجد غير قصة المرأة العارية التي فاجأها في حمام منزله. ولكنها قصة سبق أن رواها أكثر من مرة والتي زاد من تفاصيلها وأدخل عليها كذباً كثيراً مسّ جوهرها فلم تكن هناك امرأة عارية، ولكن خياله حوّل وجه المرأة المكشوف التي شاهدها جالسة مع زوجته إلى حدث يُروى وليس هو كذلك. وواضح أن رتابة حياة الموظفين خلقت هذا الخيال المريض، ولكن الطريف أن هذه القصة المولدة

دالة على خيال ناضج فصاحبها لم يستطع تجاوزها ليخلق حديثاً، وهل تخلق حياة الرتبة معنا متميزاً؟..

إن السكون والصمت يقابله مستويان من الأصوات، عطاس أبي سليمان وهي حركة لا إرادية لا يملكها، ويعجز عن تفسير عدم استمرارها، أما الصوت الثاني فهو هذا الطنين الصادر عن الذبذبات الثلاث. إن هذه الرتبة والموت البطيء والوحدة الداخلية عندما تعشش في الداخل قد تحطم حين انفجارها النفس. وإذا كان الصوت هو الجانب المثير أو فيه تكون حركة الاثارة في هذه القصة فإن اللون هو البارز في قصة «دموع رجل متزوج» فهذا رجل آخر يعيش وحيداً وتتضخم وحدته منذ أن غادرته أسرته وهو لم يستطع أن ينام لأنه وحيد وخائف، ولكن هذا الحادث البسيط، نجده يعشش في النفس ولا ينعكس إلا من خلال لون تلك البناية الصفراء التي كانت مصبوغة بلون أصفر فاقع وقد سطعت الشمس عليها بقسوة لتعكسها في عينيه أشباحاً متعبة وكثيية ص ٦١». وهذه الرؤية جعلته يرى كل شيء أصفر، فاللون أصبح هو العنصر الخارجي الذي يحرك الداخل، لذلك كان انفعاله غير واقعي، تستبد به رغبة أن يتقدم للمخفر ليشتكو صاحب البناية على هذا اللون، وكان الحاحه المريب ثم تراجع قد جعل الموضوع يتضخم ويحجز في المخفر ويستدعى طبيب ليفحصه وتكون الحيرة إزاءه ويكون انفجاره الذي كشف خوفه ووحدته.

إن غرابة الموضوع إذا نظر إليها من الخارج تكون غير مقنعة، أو على الأقل شاذة لا تقدم ذلك النموذج السوي الذي عهدناه عند عبد العزيز السريع. لذلك جاءت بساطة الموضوع وغرابته قد تفصلنا عنه خاصة من كاتب يمتاز بالنماذج السوية، وهذه يجب أن لا تبعدنا عن النظر إلى ذلك الحيط الذي أراد أن يبرزه لنا، الانكسار اليومي والبسيط قد يكون محتاجاً إلى المبالغة ليدرك ويحس، ولو أنه لم تشده غرابة الحادث وتوقف عند العلاقة التي قامت بين البطل واللون الأصفر، واستطاع أن يستعيز عن الحركة الخارجية بالاستمرار مع مسار الحركة الداخلية لكان أقرب إلى الاقناع. وكان من حقه أن يجاوز الداخل إلى الخارج فتكون الحادثة هي الأصل وفي هذه الحالة كان عليه أن يدرس نموها ويتابعها حتى تشد إليه رغبة المتابعة الحديثة.

إن بساطة «الحادث» صنع شيئاً ممتازاً حيناً أحكم تناوله، وهو حدث خارجي ولكنه دخل في صلب العلاقة القائمة بين الشخصيتين الرئيسيتين، وهكذا ما نلمسه في قصة «قطتان»، وهي قصة يجب أن تربط بقصة «أغنية» فإحداها مدخل للثانية، أو أنها تلمسان جرحاً واحداً. فقصة «أغنية» لحظة توتر ولكنها تكشف لنا علاقة قائمة بين زوجين، وهذه تتعدى

«إطار العلاقة الخاصة لتصبح علاقة غطية تضم كل الأزواج في إطار الواقع الاجتماعي الذي يعطي الرجل كل الحرية ويأسر المرأة داخل نطاق البيت ويحصر مجال حركتها واهتمامها في انتظار عودة الزوج دائماً»<sup>(٩)</sup>.

إن ثمة حواراً نفسياً بين اثنين لا نسمع له صوتاً صريحاً، فنحن مع مشاعر وأفكار الزوج وصدى هذه المشاعر عند الزوجة وليست كلمات الأغنية التي ترددها الزوجة عودة إلى أحلامها العذراء والتي كانت تنوق آنذاك إلى حياة ممثلة مع زوج المستقبل ولم يبق لها الآن إلا خيبة الأمل والضيق والحسرة والوحدة<sup>(١٠)</sup>. ولكنها أيضاً تعبر عن الزوج الواثق من نفسه الذي يعتقد أنه القمر الواقف عند الباب، وهذه هي أرضية الثقة التي يقف عليها، فالأغنية، هي الصوت المعبر عن جهتين في آن واحد، وهذا الصوت هو الذي سنلتقي به أعني مواء القطة الحبسية في القصة الأخرى «قطتان»، فنحن مرة أخرى أمام الزوجة التي تشكو من إهمال وانشغال الزوج عنها بكتبة ومكتبته، وعندما تنحسر قطة داخل المكتبة وتبدأ بإصدار موائها وهو يتجاوب مع صوت الزوجة، وإنقاذ الاثنين لا يكون إلا على حساب المكتبة، الزوجة تريد حقها والقطة حياتها، لهذا يوحد الدكتور محمد حسن عبد الله القطة والزوجة، فهو يرى أن «القطة رمز للجنس» وللزوجة أيضاً، وهي محشورة بين الكتب وبينه، ويحاول أن يتجاهلها ليخلص إلى متعة أكبر هي لذته الذهنية ولكنها تخاربه بالقطة وتطارده في منامه. . . تريده بعيداً عن الكتب، لا بد أن يصحو وينقذها. . . وحين يخضع لما تريد. . . يجدها ماتت. . . يموت الميل الجنسي أي حين تقسره على ما تريد تخسر كل شيء»<sup>(١١)</sup>.

وعندما يستخدم السريع «الحلم» ليعمق هذا الشعور نجد أن الدكتور محمد حسن عبد الله يرى فيه وسيلة للتنفيس<sup>(١٢)</sup>، بينما يؤكد الدكتور العيوطي هذا بإشارته إلى أنه تعبير عن شعوره بالذنب إزاء القطة والزوجة، بل إنه يرى أن هذا الحلم هو «امتداد للمنولوجات الداخلية التي تحفل بها قصصه، وللحظات الاسترجاعية وأحلام اليقظة التي تراود شخصيات هذه المجموعة»<sup>(١٣)</sup> وهذا أحق، فتشكيل الحلم يكشف لنا عن هذا التأنيب، فالقطة خرجت من صف الزوجة لتكون تعبيراً عن الزوج، لذلك اتخذت موقفه في الحياة، وهو موقف المسيطر - الجلوس على الكرسي - وهي

(٩) د. أمين العيوطي: مقدمة دموع رجل متزوج صفحة ٦.

(١٠) المرجع السابق صفحة ٨ - ٩.

(١١) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت: صفحة ٤٩٣.

(١٢) المرجع السابق - الموقع نفسه.

(١٣) مقدمة «دموع رجل متزوج» ١٢.

تلبس عقلاً ويدها عصا - إذن المواقع اختلفت، لذلك نجد عبارته بعد النوم: لا.. لست أنا. وعندما يكتشف موت القطة يرمي جثتها تحت قدم الزوجة وتنساب دموعه.

في «الخلاص» لا يلجأ السريع إلى البحث عن الأصوات، كما أنه خرج عن حد الطرفين المتقابلين المجتمعين المتجاذبين. إنه يقدم لنا فيها الصمت والتجاوز، ولكن الصمت فيه قول كثير. والتجاوز فيه تداخل في صميم المشكلة، إن جو الملل والزمن البطيء الذي صورته نهراً في توقفه عند الموظفين في «الذبابات الثلاث» يقدمه هذه المرة ليلاً ولكنه من خلال شخصيات يمر داخلها بشكل لافت للنظر، وكل واحد من هذه الشخصيات المتجاوزة يقدم لنا حياة كاملة، يقدمها المؤلف بشفقة وتعاطف إنه يستحضر الزوجة التي انفردت مشكلتها في «أغنية» و«قطتان» ولكنها هنا ليست ساخطة، إنها تقدم واقعها دون انفعال ساخط، ولكنها في هذه المرة ليست وحدها فمعها آخرون كل واحد منها يحس بغربة خاصة ويتطلع لشيء، والبحث عن الخلاص من الوضع السائد أملهم، ولكن يتخلصون من ماذا؟! من لا شيء إلى لا شيء، إنه دوران الحياة العادية السهل.

إن المدخل يبدأ بوضع الحد الأول للدائرة التي ستوسع بعد ذلك، من دائرة إلى أخرى، وهذا الایجاز فيه مكونات العالم الذي سنلجأ إليه.

«ست عيون نصف نائمة ترقب تعلق الشارع الممتد وسط مدينة السالمية التي تقبع على ساحل الخليج، وبين فترة وأخرى قصيرة تنام لتستيقظ مرة أخرى وبطريقة مرتبكة لتعلن عن انتظارها القلق ص ٢٥».

إن هذه السطور تقدم الثلاثي الذي سيتقاسم القصة، ومنها القلق والشارع والنوم الذي يتخلل الاستيقاظ والارتباط والقلق، وهذه هي المدارات التي ستحيط بهذه الشخصيات، ولكن بكل واحد من هؤلاء الثلاثة سيكون له جانبه الخاص، ولعل الكلمة الأولى «ست عيون» تقدم أبلغ مدخل، لأن العين الخارجية هي العنصر الوحيد الذي يتحرك، ويرقب ويتابع ويرحل في المراثيات بينما ثمة رحلة أخرى داخل النفس.

إن الجامع بين الثلاثة المتجاورين هو إن الثلاثة أقرب ما يكونون إلى الغربة، فهو حارس ليلي منقول إلى هذا المكان، وهي زوجة غريبة تنتظر زوجها الذي يعود آخر الليل من عمله، والثالث البقال الغريب الذي ينتظر أي مشتر ليصل إلى المبلغ اليومي الذي حدده لنفسه وكله أمل أن يتمكن من أن يتزوج ابنة عمه التي تنتظره في وطنه. جمعهم آخر الليل، وفي بطء رتيب تمر الدقائق بطيئة، أولهما يتحرك لمعرفة

الوقت، وهو الشيء الوحيد البطيء الذي يعاني منه هذا الحارس، خلاصه في تحرك عقارب الساعة عند من حوله: البيت الذي ليس فيه نساء والوحيد الذي يملك ساعة صغير السن وينام مبكراً، والثاني صاحب دار أنيقة وهو أنيق مترن فيخاف سؤاله، والثالث دائماً برفقة امرأته التي تملك ساعة، والمرأة الزمن عندها ضائع.

إن الوصول إلى المرأة ينقلنا إلى العنين الآخرين، هي تلك الشابة الجميلة التي ترقب الشارع بقلق ليس معها إلا مربيتها العجوز، وطفلها الصغير، امرأة غريبة تنتظر عودة الزوج، لهذا فالرحلة مع حياة هذه الشابة حتى هذه اللحظة، قصة كاملة يقدمها بتركيز تخفي وراءه العين القلقة التي تنتظر الزوج بعينها اللتين يداعبهما النعاس، ولكنه لا يأتي، وأقدام الحارس تجعلها تجف وتحبسه الزوج الساهر. ويكون البقال هو ثالثهم، ينتظر الزبائن وفي داخله رحلة أخرى من رحلات الحياة، إن الغوص في داخل النفس ومحاورتها هو الوحيد الباقي في هذا الوقت، يستحضر لحظات العاطفة مع ابنة عمه. ويكسر حدة هذه التأملات الأصوات، فأصوات الراديو المزعجة بعد انتهاء الإرسال، يعقبه أول صوت يكسر هذه الرتابة، الشاب الكويتي ذو الجلباب الأبيض الذي تلفظه سيارة، هو أول القادمين، فيتبينه الاثنان البقال والحارس ثم المرأة الشابة، إنه يتلاءم مع هذا الجو لأنه لا يملك هدفاً محدداً ولا يعرف ماذا يريد. إن انتهاء علبة السجائر يسعده لأنه - يجعله يبحث عن علبة أخرى، «مجرد شيء يلهيه..» إنه لا يريد الدخول إلى البيت الآن..» إنه يقف موقفاً معاكساً، الثلاثة كلهم يريد أن يستقر أو أن هدفه هذا، الحارس والبقال والفتاة، كلهم يريدون أن يتحقق لهم معنى «البيت» وهو يهرب منه، لذلك فهو يمثل النقيض الوحيد، وتتأرجح اختياراته بين شراب يشربه أو فاكهة يشتريها (تفاح وموز) وبعد ذلك تأتي السجائر.

إن القصة تُختم بإسدال الستار المؤقت على هذه اللقطة، فالبقال يأتيه زبونه، والحارس تأتيه سيارة الحرس، وزوج الشابة يعود، أما الشاب ذو التصرفات الغريبة والذي لم يكن يملك مفتاحاً فهو يركل الباب برجله ويدخل.

ومع أن الآخرين - الشاب والزوج - يقبعان خارج الصورة بالنسبة للثلاثة إلا أن القصة تركز عليهم. ولكن إذا كان دور الزوج هامشياً فإن الشاب الكويتي لم يكن عينا ساهرة، بل كان روحاً ضائعة، أو هدفاً غير محدد، لذلك كان المؤلف يصفه دون غيره بأنه (كاهلهم على وجهه لا يدري ماذا يريد)، والملل بالنسبة له ليس ساكناً ولكنه متحرك، تملكه مثلاً رغبة الشراء، وكان هذا نوعاً من التشخيص،

والوحيد الذي يقع بيته أمامه ولكنه لا يملك مفتاحاً له. ولنا أن نستوحي من هذا ما نريد. ولكن من المؤكد أن صورة بانورامية وضعها المؤلف أمامنا وهو يصور هذا الهزيج الأخير من الليل، والذي سيكون بعده فجر، ولعل في الفجر، أي وضوح الرؤية، خلاصاً لهذا الشاب.

ثمة قضية تشغل السريّ، وهي تدخل في صلب العلاقة العائلية وهي تلك الظواهر الطارئة. فقدم الشاب إلى وطنه، وإحساسه بالغربة قدّمها في «عنده شهادة» وسينوع تناول في أعمال أخرى، ولعل قصة «مصر فرانسوا» إحدى حلقات هذا التناول، وفيها يعتمد على حوار من نوع خاص، إنه بين حوار اثنين لا يدور مشافهة ولكن من خلال الرسائل، أربع رسائل، كل واحد يخاطب الآخر برسالتين. أولها تبدأ نقطة الاستطراد البعيد عن المشكلة المباشرة مستخدماً تداعي الكتابة في الرسائل، ولكنه سرعان ما يعود إلى محو المشكلة، وسيعود إلى هذا الاستطراد في أكثر من موقع ليعطينا الاحساس بروح الرسائل المتبادلة بين صديقين، والقضية محدّدة في زواج علي ياقوت من فتاة فرنسية، بل إنه أنجب منها ابناً سَمَّاه اسماً مركباً هو فرانسوا محمد، وكان رد فعل الأب الذي بدأ في إحدى الرسائل غير مكترث أنه سيتبرأ منه وأن البعثة ستقطع عنه، ويستجيب فهو لم يستطع الرّفص.

إن قيمة هذه القصة ليس في موضوعها ولكن في الأسلوب الذي وإن لبس لباس التجريب، إلا أنه كان سهلاً مناسباً يتسع من العرض إلى التعميق، وأية نقطة تمسكها ستجدها تدفعنا إلى فهم جديد، فبينما كاتب الرسائل الثاني يركز مشكلته بسطور واضحة فإن الأول كان ينساب وراء أفكاره ولكنه يقول أشياء كثيرة، يدخلنا من خلالها إلى أكثر من جهة، منها الاجتماعي: الأب والعم، الأول المترمت والشاني المخدّر، ويدخل مشكلته الجنسية ضمن هذا الخط، بل إنه يكسب القصة وجهاً سياسياً وحضارياً، فذلك المزج بين فرانسوا ومحمد يكشف تنافرهما، ففرنسا أحد الذين قاموا بغزونا فهل سيكون هذا الابن غازياً، وعندما يأتي الطلاق يتم انفصال الاثنين؛ يذهب محمد ويبقى فرانسوا، فرانسوا فقط.

لقد طرح المؤلف القضية الاجتماعية الواضحة والصارمة بأسلوب مفارق لهذه الصرامة. خلط الدعابة بالحاجة بالتعليق الهامشي بالنقطة المهمة، كلها يقدمها لنا من وجهة نظر لا نقول محايدة ولكن يصدق عليها القول في أول القصة: «عزيزي إن واحد زائد واحد يساوي اثنين...» وإن القدرة على الاستلقاء وطرح العديد من القضايا شيء يسير. لعل هذه الكلمة تحمل معها إدانة كامنة حيناً نعالج

مشاركنا ونحن مستقلون لذلك نجد الآخر يدعوه لأن يبدأ وأن لا يسترسل ويجب أن يجلس وهو يكتب، ويدعوه للكف عن الاستهتار، ولكن الآخر في تداعياته يصر على عدم الجلوس، هكذا يعيش فرانسوا.

ولكنه قد ينتقي الحدث، على غير عادته، ويكون هدفه تقديم شخصية مركبة كما فعل بقصة «الفحل» التي تقدم لنا «تجربة» مكتفياً بهذا. واختيار الفحولة مدخل له دلالة، ولعل تخيل المرأة العارية في «الذبابات الثلاث» سيظل هاجساً يتابعه لذلك يكرره بشكل ظاهر وأحياناً ملغز، فنحن لا نريد أن نذهب بعيداً وراء الموز والتفاح في قصة «الخلاص» ونفسرها تفسيراً جنسياً، ولكننا لن نستطيع أن نهرب من مواجهة تخيل المرأة العارية الذي أشرنا إليه قبل قليل، ويمكن أن نضع بجانبه أيضاً ما ورد في «مصر فرانسوا»، وسأضع النصوص دون تعليق:

«أنثى رائعة وتعتريني رغبة شديدة بأن ألمس صدرك. أنثى أنجيل العري شيئاً رائعاً ولذيذاً...»  
«... أراها هاربة من الشقة التي تقطنها وهي عارية والفوضى تنتشر من حولها ص ٧٤».

إذن فالفحولة هنا ذات معنى وشخصية. ولید في هذه القصة مشدود إلى سلمى جنسياً، وهو يشعر «بالدونية» إزاءها هي وأماها، وقد اختارت غيره، وعندما تلقىها الظروف أمامه - فالرجل الآخر قد هجرها - ألقت بنفسها فاستسلم تحت خضوع الجسد، إنه في محاورته مع صديقه لم يتبين الفرق في داخله بين الاشتهاه والحب. وتزوجها، ولم يكن في زواجه شهياً لينقذها من ورطتها، ولكن الجانب الجنسي وحده هو الدافع، لذلك عندما يبرز الآخر تختاره وترك وليد الذي يطلقها وينهار باكياً دون أن يحمد ما إذا كان يحبها أم يشتهيها. ولا شكل أنه واقف عند حد الفحولة فقط. فهو نقطة عبور الجسد وليس استقرار الروح. لذلك بقي التردد سمة له بينما هي كانت أقرب إلى الواقع حين انتقلت من الفحل إلى الحبيب.

لا شك أن هذه التجربة قد يكون إطارها العام بعيداً عما نعرفه من اتجاه السريّ الاصلاحى الهادى الذي يتحاشى الدخول في المناطق المحرمة، ولكن من المؤكد أن هذا النموذج الضائع في أتون الجنس جدير بأن يتوقف عنده. وقد فعلها المؤلف، ولكن بقيت نقطة معلقة، فهذه الشخصية المعقدة وإن كشف ترددها إلا أنه لم يعمق هذا الجانب النفسي الدقيق.

وتبقى مجموعة «دموع رجل متزوج» إحدى المجموعات القصصية التي تكشف جانباً من تميز جيل الستينات الذي استطاع أن يؤصل فن القصة القصيرة.

## ليلي العثمان :

قبل الحديث عن ليلي العثمان يستحسن الإشارة إلى أن مشاركة المرأة في هذا المجال القصصي بدأت بداية مبكرة، وكانت الأسماء النسائية في الخمسينات جزءاً من ظاهرة القصة الواحدة، وكانت تلك المشاركات مباشرة ودالة على دور المرأة الجديدة. فقد شهدت الصحافة الكويتية آنذاك أسماء بعض الكاتبات مثل إيتسام عبد الله عبد اللطيف وقصتها «خواطر طفله» ١٩٤٨. وغنيمة المرزوق التي شاركت في مسابقة «استفتاء قصة» ١٩٥٢، وضياء هاشم البدر وقصتها «نزهة فريد وليلي» ١٩٥٢ وقصة «أمنية» لبدرية مساعد ١٩٥٣<sup>(١٤)</sup>.

وفي المرحلة الثانية سنجد أن الظاهرة تتكرر ولكن مع تميز خاص، وإذا كان هناك عدد من اللواتي كتبن قصة أو اثنتين فإن أخريات تابعن الإنتاج بصورة متواصلة بل إن البعض، حتى في تجاربهن القليلة كن متميزات، ونخض هنا فاطمة الناهض التي نشرت قصتين هما: «الساق والجدار» (١٩٦٧) و«الزنانة» (١٩٧١)، كما نشير إلى غنيمة المرزوق التي كانت تقدم معالجات قصصية في مجلة «أسرتي»، وهداية سلطان السالم التي بدأت الكتابة منذ ١٩٦٥ وأصدرت مجموعتها «حب وخريف ومطر»، وفاطمة يوسف العلي التي بدأت النشر عام ١٩٧١. كانت كل هذه الجهود سابقة أو مواكبة ليلي العثمان، ولكنها هي تبقى خير مثل لهذا الخط المتواصل.

في صدور مجموعتها الخامسة «لا يصلح للحب» تكون ليلي العثمان قد قدمت منذ ١٩٧٦ وحتى ١٩٨٧ خمس مجموعات قصصية هي: «امرأة في إناء» (١٩٧٦)، «الرحيل» (١٩٧٩)، «في الليل تأتي العيون» (١٩٨٠)، «والحب له صور» (١٩٨٢) و«لا يصلح للحب» (١٩٨٧). وإلى جانب هذا أصدرت روايتين هما «المرأة والقطة»، و«وسمية تخرج من البحر»<sup>(١٥)</sup>. وبهذا الإنتاج المتوالي استطاعت أن تضع اسمها في مقدمة كاتبي القصة في الكويت، ممثلة بحق جيل السبعينات. وكما نخطط حاجز الكم عند المحاولات الأولى فإن من حقها أن يقال أنها قدمت إنتاجاً قصصياً ذا مستوى

(١٤) أنظر كتاب قصص يتيمة للأستاذ خالد سعود الزيد، والصحافة الكويتية في ربع قرن للدكتور محمد حسن عبد الله.

(١٥) سننعمد على الطبقات التالية في دراستنا لقصص ليلي العثمان:

- امرأة في إناء - الناشر دار السلاسل - ط ١ الكويت.

- الرحيل - دار الآداب - ط ١ بيروت ١٩٧٩.

- في الليل تأتي العيون - دار الآداب ط ١ بيروت ١٩٨٠.

- الحب له صور - الطبعة الأولى - الكويت ١٩٨٢.

- لا يصلح للحب - المؤسسة العربية للدراسة والنشر - ط ١

بيروت ١٩٨٧.

متميز جدير بدراسة متأنية ترصد هذا التطور المتسارع الذي يحسه متصفح هذه المجموعات رغم أن الزمن بين صدور المجموعة الأولى والأخيرة هو عشر سنوات ونيف إلا أن حصاد هذه السنوات جيد الثمر.

إن تجاور الكمية بالنوعية يحتاجان إلى وقفة متأنية لا شك أنها جديرة بها. وقد لا تحققها هذه المتابعة السريعة لمسار القصة في الكويت. فقد ضمت هذه المجموعات سبعة وستين قصة قصيرة تنوعت بأشكال البناء الفني وتعددت بها الانماط البشرية، وتماسكت اللغة الفنية بصورة لافتة للنظر.

يتعين علينا تلمس المداخل الأولى لهذه المجموعات والتي يستطيع الناظر إليها أن يشير إلى الملامح أو الخطط الأساسية التي تتركز إليها. ومن المؤكد أن الملمح الأول يشير ولا يجسد. يمر على السطح ويعجز عن الغوص في الأعماق، وإن لم يتعذر علينا تلمس بعض الملامح، وهذا ما سنفعله في الرصد الأولي.

إن ثلاثة خطوط أساسية يمكن أن تبيينها في هذه المجموعات وهي متجاورة وكأنها تشير إلى منطلقات المؤلف الأساسية التي لا تفك عنها، ولعلها لا تريد أو تملك هذا. وهذه المحاور سنلمسها في ثلاثة أشياء هي:

الأول: الماضي المستكن في أعماقها تعود إليه مستذكرة أو مستحضرة لتكشف به جذور الوعي الحاضر من خلال إنسان فرد أو شريحة.

أما الثاني: فتكون رؤيتها تبعاً لمحيطها النفسي، فهي قبل كل شيء امرأة، يسكنها ذلك الهاجس الذي يتحكم في عدد من الكاتبات، لإيمانهم أن ثمة مناطق نائية لم يصل إليها الكتاب بعد. إن زاوية رؤية المرأة هي الغالبة، هي الأصل في كل هذه المجموعات القصصية، والرجل هو الآخر، ولذلك قلّ الحديث من جانب الرجل، فلم يتحدث لنا إلا من خلال قصص تعد على أصابع اليد الواحدة، وهذا قليل قياساً على الكم الذي تناولت أطرافه المرأة، مع ملاحظة أن الموضوعات المعروضة تخرج عن حد الخصوصية إلى القضايا العامة. فارتفعت قامة في هذه المجاميع إلى مستوى الدلالة العامة. وهذا البروز لشطر المجتمع الآخر هام لأنه وجه من وجوه المجتمع يسطر همومه العامة.

ويبقى المحور الثالث: وهو البعد الاجتماعي المتسع، واسميه «العالم المجاور» ثمة عالمان أو جانبان متجاوران يتنازعان النفس العربية، فكل واحد منا يعيش المهم المحلي والهم العربي، ولكن ليلي العثمان عايشة هذا العالم المتجاور في المجتمع العربي في الكويت ونفذت إلى وجهه السياسي والانساني والأخير على وجه الدقة.

لعل هذه المحاور الثلاثة تصلح لأن تكون مدخلنا إلى ليلي

العثمان، ولكن ثمة محوراً رابعاً متداخلاً مع هذه المحاور تداخل اللحم بالسداة، وتمثل حالة خاصة عند الفنان، فهو لا تحكمه الخطوط ولا يفكر بها، ولكنه الهم الخفي الذي يند دون أن نشعر به ولكنه إن عاد إلى التأمل تبدي له وقد يعجب لوجوده وإطراده. وأعني هنا ذلك التوثب الذي يستبد بالفنان فيلج إلى عوامل التجريب أو تشده لحظة الإلفة مع القلم فيتحوّل داخل عالمه التأثيري أو التعبيري، لهذا نجد أن ليلي العثمان قد لا تغادر موضوعاتها السابقة ولكنها تخفيها وراء فكرة التأمل والتخلص من أسار الموضوع المباشر.

#### أ- الماضي: ويبقى الصوت حياً:

إن ما يُسمّى باستحضار صورة الماضي في القصص الخليجية يحتاج إلى إعادة نظر، فالماضي في معناه العام هو تلك الصورة المتبقية عن زمن بعيد، وهو لا يقوم على التذكر ولكن التمثل لابتعاد الثقة بينهما.

فالفرنسي عندما يتكلم عن عصر نابليون يستعيد ماضياً، ولكنه عندما يتحدث عن مرحلة الخمسينات أو حتى الأربعينات فإنما هو يتذكر جزءاً من حاضره الذي ولى. والصورة من باريس أو لندن الخمسينات دخل عليها بعض التغيير ولكنه لم يحدث الانقطاع. والتغيير شيء مختلف عن الانقطاع.

من هنا تكون معالجة الماضي في القصة الكويتية معالجة فريدة فالزمن في مقياسه الدقيق كان يسمح في الأحوال الطبيعية بالتغيير ولكنه بالنسبة لنا كان يقدم الانقطاع، وهو انقطاع ليس على مستوى أجيال بل على مستوى الفرد الواحد الذي تنغرس رجله في الخمسينات أو الأربعينات بينما تقف رجله الأخرى في السبعينات أو الثمانينات، من هذا يكون الماضي جزءاً من الذاكرة وجزءاً من الانقطاع، ولعل هذا الفرق الدقيق المتداخل هو الذي داخل بين التجارب وجعل إحداها تحمل مكان الأخرى، وانزل أثرها آخرون لم يدركوا الفرق بين استعادة الزمن الواحد أو النظرة للأشياء من الخارج في إطار تاريخي.

من المؤكد عندي أن ليلي العثمان لم تكن تنظر للماضي من الخارج ولكنها تُخرج المظمور في النفس فاختلفت الصورة بالمعاناة، فجاءت هذه القصص لتقدم مزيجاً من الاستعادة العامة إلى الصورة المجسمة، فالإحساس بالمعاناة المغلف بالقالب الذي يوحى بالتاريخ.

لن أقدم إحصاء دقيقاً ولكنني سأقرب من الدقة حينما أقول أن جو هذا الماضي المستعاد جاء في حوالي ثلاث عشرة

قصة في هذه المجموعات<sup>(١٦)</sup>. بعضها يكون خاصاً لا يمكن أن نفكّه عن ذلك العالم وإلا فقد قيمته، والآخر كان الماضي إطاراً خارجياً للقصة.

لقد بدأت بالاكتهاف بالتقاط نموذج دون أن تنفخ فيه الروح كما في «عريس في حي البنات». كانت صورة الفتاة في ذهن المؤلفة أكبر من صورة الشخصية في العمل القصصي، فبقيت عند حدود الحكاية، تماماً كما أن اللقطة الجميلة الصافية قد تغري برسمها دون توظيفها.

وهذا النموذج الأولي يلجّ عليها فتحاول مرة أخرى أن تنفخ فيه الحياة. فإذا كانت بطلة تلك القصة ذات عاهة عقلية مفترضة ولكنها حظيت مع ذلك بأجل الرجال فإن محسن الأعور في قصة «وحده الظل يبقى» يحمل معه عاهته البدنية، وإذا كانت العاهة العقلية السابقة نتيجة لحادث عارض فإن هذه العاهة البدنية أيضاً نتيجة لحادث عارض، وكما نفت من قبل العاهة العقلية عن بطلتها نجدها تنفي في القصة الأخرى العاهة المادية، فكأنها تفصل بين الصورة والحقيقة، لتغلب الحقيقة الداخلية على الشكل الخارجي، لذلك وضحت لمحة البطولة الحقّة «ليس عيباً أن تكون في الإنسان عاهة. المهم أن تجعل الناس ينسون عاهتك، أن تكون إنساناً جيداً. شجاعاً. ص ٧».

في قصة «القلب ورائحة الخبز المحروق» تطل اللحظات التي تجمع بين الحاجة والشوق، والمعادلة قائمة بين الخبز والقلب واللقاءات المسروقة، ولكن هذه اللقطة تأخذ بعداً آخر لا ينتهي بانتهائها، ففي قصة «آخر الليل» تتضح صورة الاستعادة الزمنية. فصورة الماضي ماثلة في الحاضر. فوسمية لا تزال ترقب الحمل الذي لم يأت. إن العقم ليس أصلاً ولكنه نتيجة، فقديماً حين استبد بها الملل يوم وفاة الجار استسلمت لناسر وعندما انكشف الأمر أجهضت ثم تزوجته. وفي لحظة زواجها مات شيء عزيز. لقد هُتكت موضع الأمومة فيها، وحطّم السوط كرامة الرجل في ناصر، فليس غريباً أن يكون مثل هذا الزواج عقيباً، وكل قهر يؤدي ضرورة إلى العقم، وهكذا تمكنت المؤلفة من أن تمد جسراً بين الحاضر إلى أرضيته الماضية.

وقد تأخذ من الماضي الجو العام دون أن تحقنه برؤية عميقة مكتفية بخطوط حكاية تستند أحياناً على ما استقر في الموروث كما في «الاشاعة» و«الكبسة».

إن الإشاعة خلفت الرعب، حوّلت فرحة القلب الصغير

(١٦) هي عريس في حي البنات - القلب ورائحة الخبز المحروق - آخر الليل - الموت في لحظة البدء / في الليل يأتي العيون - رحلة السواعد السمرء / الملمص الاشاعة - الطاسة - لعبة الليل / وحده الظل يبقى - الكبسة - ويبقى الصوت حياً.

إلى هم الخوف الثقيل من شيخ جني موهوم، ويتصدى فهذه الإشاعة التي أرادت المؤلفة أن تجسم فيها الخوف الذي لا أساس له، ولكن الحدث المستهلك والنماذج المكرورة حجبَت إمكانية الجذب الفني، الذي كان من الممكن أن تشبعه هذه القصة لما فيها من صفاء في العرض دلّ على مستوى جيد وصلت إليه الكاتبة.

واعتمادها على خبايا الأسطورة يلحّ عليها فتعاوده في القصة الأخرى «الكيسة»، إنها صياغة لأسطورة شعبية تدور حول فك عقم العاقر عن طريق زيارة امرأة نفساء. ويترتب على هذا أن تكبس الأخرى وتفقد ولدها وتصبح بدورها عقيمة فتسعى بدورها من جديد إلى أن تقوم بالعملية نفسها وهكذا وسط جو الاستغلال والجهل والخرافة.

وعندما تستغل جو الماضي في قصة «في الليل تأتي العيون»، نجد أن عالماً يتحرك بين الملموس والخفي، فالمستوى يتراوح بين الوجود الحقيقي والخرافة، والتسليم بها. وثمة خيوط تشتت في هذه القصة، فالسيد يبرز في أول القصة ليختفي في وسطها ويبقى منه تعليقه الذي نطق به، ولكن السؤال يظل معلقاً لأن إجابته عن سؤال خروج الجن في الليل تنحصر في «وما خلقت الجن والانس إلا ليعبدون» و«قل أوحى إلى أنه استمع نفر من الجن والانس فقالوا إنا سمعنا قرآناً عجاً».

ويبقى التساؤل حول الفتاة التي خرجت ليلاً. هل هي من عالم الجن أم أنها طفلة تاهت في المساء فكانت تقدم المعاناة الحية وليس ذلك العالم الخفي؟!

وتغيب جزئيات ملامح الماضي على مستوى الحدث لتبقى إطاراً يحضن التجارب المشتركة، فلا تكون الخصوصية إلا من خلال أن: قوس القهر الذي يوطر الماضي يبقى واضحاً لا يختفي تحت أي غطاء ساتر يخفي حقائقه أو يزيّفه، فالاضطهاد فيه يأتي بزيه الواضح، فقهر الحاجة يؤدي إلى الاضطهاد الجنسي أو الخنوع، ويتجوهر هذا بوضوح في «الموت في لحظة البدء إنها امرأة يدفعها عجز والدها فتكون مواجهة العجز موحية «هذا الشقي الأعمى... ليتني كنت مثله. فلا أرى ولا أتعذب وأكل لقمتي بهناء كما يأكلها». إنه لا يدري كيف تجيء لقمته... الخ ص ١٠٨.

أما الرجل الآخر الذي تندفع إليه جسداً وروحاً ويتلقاها وقد تقاذفتها الأيدي فإنه لا يملك إلا أن يعلن الفقر، فهو لا يملك ثمن ليلة، والتوزع ليس بين هذين العاجزين - الأب والحبيب - ولكن هناك أبو غنام - شيخ العيش الذي يدفع الثمن من ارتفاع سعر الأرز. وهناك فهيد المهووس الذي يعلن سقوطها معه بالشعر. وعلى الطرف الآخر يقف أبو محمد الذي يريد أن يتشلها من مستنقعها ولكن لصالحه،

وكانت أول دعوة صادرة منه هي السّر المعاكس لقتلها. إن القصة لا تحمل دعوة إصلاحية ولكنها تشخص نفساً معذبة مخيرة بين السقوط أو السّر، ومعه عذاب الروح وموت القلب.

إن السوية العامة لمقاربة الماضي ترتفع وتصل إلى نقطة التمييز حينما يدخل المستوى التعبيري من خلال وقفات التأمل، أو حين الدخول إلى الأعماق ملازمة تفاصيل ترتفع في مستوى التناول الناضج المتكامل.

وهذه اللوحة التعبيرية نجدها في «رحلة السواعد السمراء»، فتكون الاستعارة الحاضرة مركزة على تداعيات النفس أمام الملمح الأكثر وضوحاً، البحر، ويبدو «الانعكاس» منذ اللحظة الأولى، فإذا كان البحر يحمل قديماً شوك العذاب، والهروب منه مطمح، فإن الأمر انعكس وأصبحت النفوس تهرب إليه بحثاً عن واحة راحة، تقول: «ضاع وجهي» بين الوجوه الهاربة من رحلة التعب اليومي إلى قلب البحر، ولكن هذا «الانعكاس» في الوضع تقارب أطرافه، فرحلة هذه الفتاة تتحول إلى رحلة حياة يمتزج ماضيها الخاص بالماضي العام، فعلى الرمل الندي يتسم وجه الطفل القديم الذي حُلّف وراءه تدبة على الجبين، ولكنه الآن رجل عاشق لها ويكون التوحد بين الرجل والبحر: «تنام كل عذاباتي بين أمواجه... أغرق فيه... وجه الطفل الذي أصبح رجلاً يغرق معي. ص ٤٠».

والرحلة مع الماء فيه إشارة إلى دفء الجنس والخروج منه، وتبدأ رحلة التوازي بين الزمنين: (.. نفتت كل زيف العصور المتراكمة على جسدي... وداخل ذاكرتي: خرجت من جلدي... بصقت لون المدينة الكرنفالي الذي سكن عيني عشرات السنين. ص ٤١).

وتتشكل جزئيات الصورة من: بقايا إنسانية متناثرة بين تكومات الصخر - أصابع أطفال - أسنان - رحلات قديمة، تذكر بالوجوه السمراء الكادحة = الرياح الحمراء - الرغبة في العودة والعيون التي كانت تنتظر، إن الحاضر يستدعي صور الماضي، ولكن حين يصطدم خاتمها - خاتم الحاضر - بحجر وينحسر داخله وكأن هذا الحجر يتشله تختفي صورة «السفر» لتطل رحلة (الغوص) بصورها من (فطام) و(غاصة) - لقد انسابت الذاكرة وراء ذلك الخاتم، وتخرج من العام إلى الخاص فتذكر الصغير فهيد الذي ذهب ولم يعد، وذراع أبي مساعد المحصورة بين فكي سمك القرش. إذن كل شيء يستدعي نظيره، فتوحد الأشياء بالأزمان في تناسق بديع وعندما تنجرح قدمها يدب فيها شعور الهرب. وهكذا كان البحارة السمراء، وكان بحثها عن خاتمها يقابل



صراهم من أجل لقمة العيش. كل هذه تتجاوز ومنها تخرج بالفرق بين عالمين وغوذجين من البشر وأهدافهم.

ويتميز المستوى بوضوح في «ويبقى الصوت حياً»، حيث صرخة الألم المستوطنة في مجتمعات القهر النسائي والذي ظلت ليل العثمان تلح عليه دون كلل وكأنها تنتزعه من باطن تجذّر فيه. إن تلك الصرخة المسموعة المجهولة المصدر تشير إلى حزن الأمومة ولكنها تخفي من حكايتها ظلال «العار» و«الحرمان». إن أغنية القهر بكاء على الطفولة يرفضها الرجال ولكن «صارت الأغنية تتردد على أفواه النسوة وهنّ يخبزن خبز الرقاق» أو يغسلن الثياب. . حتى وهنّ يفكرن القدور السوداء بالرمّل. وانتقلت العدوى إلى الأطفال صبياناً وبنات. فأخذن يرددن ليل نهار رغم صراخ آبائهم في وجوههم ووجوه أمهاتهم اللواتي يرددن الأغنية.

إنها حكاية دائرية أولها يبدأ مع نهايتها، والنهاية طريق مفتوح إلى حكاية أخرى، فما دام ثمة أستار مرخاة فإن الصوت سيبقى حياً. إنها قصة كل امرأة استسلمت للعشق ذات ليلة فكانت الثمرة المحرمة التي تُنتزع من بين فخذها وتُدسّ في التراب، فلا تبقى إلا تلك الأغنية الحزينة التي تبكي الطفل والحب تصدر من بين الجدران الصماء. وعندما جرّوت واحدة على أن تلقي بنفسها على ذلك القبر شقّت سكّين صدر تلك المرأة التي أعلنت أمومتها.

ويبقى السؤال: أين ذلك الرجل الذي شاركها الفعل وزرع البذرة، لماذا لا يأتي ويكي ويتمزق كما نفعل؟ لكن الغضب يبقى داخل النفس ولا يخرج. وتروي قصة حليب الثدي الذي يصبّ في القبر، والأغنية:

«أصرخ وجر في الحشا  
هذا ثرى وليدي  
هذا ثرى وليدي»

ب - المرأة: تحس الألم، يُحرّكها التحدي، تدفع الثمن: -

إن القصة السابقة تسلمنا إلى المحور الثاني، المرأة، وإلى لحظة أخرى مشتابهة ننزعها ونحن نمنح خريطة هذه المجموعات، ولنضع يدنا على تلك التجربة المشابهة نخترها من تلك المساحة الكبيرة التي احتلتها المرأة فانفردت بأكثر من أربع وثلاثين قصة، أي نصف عدد قصص هذه المجموعات.

إن قصة «الجدران تتمزق» تعزف على الوتر نفسه، إن ثمرة الخطيئة المشتركة يدفع ثمنها المرأة. وإذا كانت المرأة السابقة قد رددت الصوت الناعي للابن الحلم المدسوس في الرمال، فإن هذه القصة تقدم بشاعة هذا الموقف من جهة أخرى، حين تتغير العلاقة، فإذا كانت الأولى ثمرة الشوق،

فإن الثانية كانت ثمرة للخوف، الطفل الذي صنعه الجرم، فزوج الأخت كان مغتصباً للفتاة أوقعها تحت شبك الخوف، فليس عجباً أنها حين مدّت أصابعها المرتجفة لتخنق العنق الطري إنما كانت تتخلص من شيء هو ليس ابنها ص ٤٣.

إن الألم والقسوة ليستا كلمتين، بل هما عالم نحسّه ويصعب أن نضع يدنا عليه. ولقد استطاعت ليل العثمان أن ترسم في هذه القصة أدق صورة لحالة الألم والتمزق. لقد قدمت قطعة فنية متأسكة واتسعت كلماتها لتتجاوز الإشارة إلى التعبير ومن ثم التجسيم الموحى فأدخلتنا معها. إن السطور، التي وصفت فيها لحظات الوضع الذي تعرضت لها تلك الفتاة الصغيرة داخل مرحاض المدرسة والجدران من حولها كأنها تتمزق، كانت سطوراً بديعة. لقد قدمت لنا في صفتين معنى التمزق. تمزق كل شيء. فالكلمات التي تبدأ بـ «يا رب» وتنتهي باندفاع الطفل جبل من مضيق فتمزقت الجدران والشيطان. . وأسمعها تشق نفسها، كما يشق قمّاش الثوب السميك. . شيط. . شيط.

إن المقطع يحوي في داخله إمكانية واسعة للتوقف التثاني المحلل فقد كان كل شيء ينطق بجسارة المؤلفة وقدرتها على تجسيد حالة الألم.

لقد بدأت الكاتبة رحلتها مع المحور الثاني: المرأة بخصوصيتها وعمومية مشكلاتها مع نقطة الانطلاق الأولى. ولذلك يمكن فتح قوس لجملة تبدأ من «امرأة في إناء» حتى نصل إلى الحكم القاطع الذي أطلقته على الآخر - أي الرجل - من أنه «لا يصلح للحب» وبين هذين تسكن هذه القصص الكثيرة. ولذلك يصعب علينا الحصر أو الاشارات المستقصية.

ولكن نحن أمام المرأة في حالين: حالة الوحدة وحالة الاتصال. اتصالها يكون مع الآخر (الرجل) ووحدتها تكون انفصلاً أو انسجماً أو معاناة منه. وفي كلا الحالتين تشكل خصوصية المرأة التي دارت المؤلفة حولها.

إن الانسحاب إلى الداخل مؤلم نحسّه، ونشعر بإيقاعه في قصة «الماء» نفهم أول علاقة بين المرأة والقطعة. هي علاقة ستطرد بعد ذلك بصور لافتة للنظر تصلح لأن تكون محل دراسة، فهي معادل متكرر.

إن معاناة عدم الفهم تجعل البطلة يراودها إحساس غريب بأن القطعة ستفهمها: «أحاول أن أحصر الفروقات بيني وبينها وبين كل نساء العالم وقطعه فلا أجد فروقات بقدر ما أجد تشابه ص ٢٣.

إنها تعاني من حرمانها من كل شيء تمتته لنفسها حتى أصبحت عانساً.

إن الانهيار النفسي في «حالة مستعجلة» والتي تبدأ باللسان

المتخشب والألسنة التي كأنها «مسامير صدئة في جوف خشب صاف» إنما تمثل بداية رحلة الكشف ومن ثم الاعتماد على الذات في هذا العالم المتكسر من حولها، فإذا كان غانم الفنان الأديب قد اتهم بالجنون فحقها أن تقول: سأعالج نفسي، ولكن رحلة المواجهة تنتهي في مستشفى المجانين. ولعل «الأفعى» تقدم الخطوة الأولى حين تواجه العالم من حولها «هناك أشياء كثيرة يفترض أنها ليس من حقي».

ولو أردت الانصياع لها لما وجدت لي حقاً في شيء».

في هذه القصة مستويان متلازمان، التحدي والانصياع. وهذه استجابة واقعية للعالم من حولنا، فحلم المرأة أن تقول ما تريد قوله ولكن هذا لم يتجاوز هامش الواقع إلى صلبه. ولذلك تسير الأحداث بعضها يعاكس الآخر فتتقدم الشخصية الواقعية وإزاءها الصورة المعادلة، فنجد الفتاة التي تريد أن تتخطى أسوار المرأة وترى هذا حقاً لها. وفي الجهة الأخرى يبدو لنا عالم الاستكانة والخنوع، يتأطر هذا العالم في مسار يعتمد على المزاجية بين الاثنين، في قصة «الأفعى» يتسلل الثعبان إلى جحر الأرنبة، الصمت والخوف مزروعان في وجهها «كان الظلم جباراً، وكان الاستسلام عذاباً...»، وكانت الفتاة المتمردة تتساءل لماذا استكانت الأرنبة دون أن تقاوم وتهرب من سقف العنكبوت وثقل الثعبان.

إن المستويين واضحيان، فالمرأة المتحدية تعاكسها «الأرنبة» المستسلمة، وسقف العنكبوت هي هذه البيوت القائمة على القهر وعشعشة الماضي. وعندما نتساءل عن العلاقة بين الثعبان والأرنبة سنجد أن امرأة «الواقع» ليست أرنبة ولكنها (أفعى) تساوي الثعبان، وبهذا التوازي الموحى تكون استجابة المؤلفة للواقع وليس وهمه، فتورة واحدة لا تعني أن الثورة شاملة، ولكن الحلم يبقى، ولنا هنا في مجال استحضار هذه المعاني أن نتذكر ذلك الوصف الوارد في قصة «في الداخل عالم آخر» حين تصف المرأة نفسها كأرنبة: «أعانقه وأرغمي في حجره كما ترغمي أرنبة مذعورة... آه». إذن هي مرة قطة ومرة أخرى أرنبة ولعلها تمنى أن تكون أفعى.

تلجأ المؤلفة إلى تجربة الانسحاب إلى الداخل لتتسع أمامنا رؤية الخارج، ففي قصة «في الداخل عالم آخر» ترينا الانسحاب الانثوي يشده الحزن: «إلى عالمي الداخلي الذي ما عرف الفرح يوماً إلا وتكسر على أعتاب نفسي ص ٥٠» وتبحث عن لحظة تهرب من العالم الراكد في داخلها، إلى الماضي، حينما كان يراها من تحب في الأزقة وبرك الماء المتجمعة من أمطار الشتاء، والبيت الطيني، ويخفي ذلك العالم أمام «الزمن الواقع يصرخ في وجهي. ينثف الدخان الأسود ص ٥٣». ولا يقف الانسحاب الداخلي عند حدود الذات، فالتجربة العريضة تنظر إلى الآخرين، وتخرج من

الهم الفردي إلى الجمعي، وهذه تبدو في قصة «رأسان وجسد» وهي رحلة مقارنة بين عالين متجاورين متناقضين. يهرب «الرأس» من عالم الليل والأضواء إلى قلب المدينة حيث الأزمة والعري والجوع: «تستوي الروائح داخل صدري... رائحة مدينة واحدة شققها السيف نصفين كما شق رأسي فصار مدينتين. مدينة تفقد الوعي بصخبها المجنون... ومدينة تعيد الوعي للصحب اليومي من أجل اللقمة، من أجل أن تبقى الرؤوس صلبة فوق الأعناق ص ١١٧».

إن الانحدار إلى داخل النفس أو الانكفاء عليها قد يتجسد عند المؤلفة في بناء رمزي، يتجسد فيه المعنوي بالمادي فيكون التورم النفسي مجسداً ملموساً يثار من خلال ما يساويه كما في قصة «الأورام». وهي أورام امرأة تقف عند اجتياز بوابة المحرمات وهي محملة بعبرة واحدة «أجل أحبك... لكنني أبداً لا أستطيع أن أقولها... هي في فمي تتردد... تخفني... تكبر... وتكبر... وتصير بحجم الجوزة اليابسة تسد الطريق... ص ٧٠». إن تحول المعنوي إلى المادي هو الوسيلة الفنية الكاشفة، وهو مادي مجازاً لأن ما في النفس يصعب أن يوضع في حيز. فلم يستطع الطبيب أن «يحس» به. إن كل معنوي يتحول إلى مادي والمادي يصبح معنى، فقطرات المطر تصبح في النفس جدولاً يتدفق وعكسها ستكون القطرات جلاً صافية والرسالة سيكون عطرها فاضحاً، لقد أفرزت هذه الجوزة التي كان لها سبب قديم، فقد دفعت ثمناً موجعاً حينما تلقت أول رسالة غرامية، وهي الآن لم تتلق أية رسالة، وعندما تحاول الكتابة تجد أن الورم «النفسي يتدحرج من الحلق إلى اليد حتى الأصابع فيكون العجز المعنوي مجسداً مادياً. إنها تحاول أن تمسك الروح بواسطة الكلمات، وهذا عسير، لذلك سعت إلى هذه الوسيلة، ولكنها قد تقوم بالمزج بين الكلمة والمعنى من خلال التجوال في النفس. نستشعر هذا في قصة «الشمس وضحاها» التي تقدم لنا وجه فتاة وقعت تحت سناكب متحركة بها. فهي تخرج من بيت والدها الذي كان مثل سجن زندا إلى سجن آخر حيث الزوج الذي يكبرها سناً، وعندما تتمرد يكون الوصول متأخراً وتتكون «خيبة جديدة تصفني في أول نهار تشرق فيه شجاعتي». ولم يكن جوهر هذه القصة يكمن في تسجيل خيبة أخرى - وما أكثرها - ولكن التميز آت من تلك السباحة الدقيقة في جوانب الروح فتخرج من رسم الحركة الخارجية إلى الداخلية مستعينة بالخطوط الخارجية والتي ظلت في منأى عن الوصول إلى الدقائق، ولكن هذه الرحلة الجديدة تبدو من خلال المكان والأشياء فالحيطان يتسم وتنت لها عيون وثغور

والتي تبحث عن موطن لروحها، تلتقي بالعربي الذي لا أرض له ولا وطن، يلتقيان ويسفحان همومهما في الغربة، ثم يفترقان وصوت المطر يلاحقهما.

### ج - رؤية في عالمين متجاورين:

لم تنفصل المؤلفة عن وسطها، فالانحسار في داخل خصوصية المشكلة امتزج عندها في عدد من تجاربها بالمشكلة الاجتماعية العامة أو القضايا المتجاورة والمداخلة في وطننا. نعم ثمة عالمان متجاوران في النفس وفي الوسط الواحد. لذلك اتجهت الكاتبة إلى معالجته والتفاعل معه، ويمكن أن نشير إلى بعض هذه المعالجات التي بدأت مع المجموعة الأولى. ففي «بيت من الذاكرة» تضع النقطة الأولى في متابعاتها للقضية العربية. وهذه المتابعة فيها سذاجة البداية ولكن لا ننفي صدق الاحساس. كما نلمس ذلك التماس بين الحاضر المزري والحلم، فالطفل الفلسطيني بائع الجرائد أمام إشارة المرور نموذج يغري ويشد الناظرين له كي يكتبوا عنه، وقد فعلها الكاتب وليد الرجيب في إحدى قصصه. إنها لم تكتف بقصة واحدة فقامت بتكرار الكتابة عن هذا النموذج في قصة (البيع).

في قصة «بيت من الذاكرة» يتحرك المسار الذهني بين الواقع والعيش على سطح ملحق والحلم بالحصول على دراجة، وهناك حلم آخر بما كان حيث استعادة الذاكرة لذلك البيت الواسع في «صور» وتختلط هذه الرؤى بعضها في البعض الآخر، ويضطر الطفل إلى الكذب ليحصل على ثمن الدراجة، وهذا ما كانت تحذر منه الأم التي كانت حريصة على أمرين، على الشهادة المعلقة على الحائط وفيها دعوة إلى الحلم بالبيت والمحافظة على العلم، أما الأمر الثاني فهي تخشى أية كذبة «هل نسيت يا ولدي ما الذي فعلته الأكاذيب بنا».

لقد لمست هذه القصة ثلاث نبضات في النفس الفلسطينية، معاناة الواقع، والحلم بالوطن، والالتقاء على البديل المتمثل بالعلم. تقول عريب في قصة «النمل الأشقر»: «في طريقنا إلى قرية مجهولة، وتحت إلحاح أمي وخوفها. كنا نسير. تحمل هي بعض الأشياء، وأحمل أنا كتي وشهادتي وحزني».

وعندما نعود إلى هذا النموذج - الطفل البائع عند إشارة المرور - سنلتقي مرة أخرى بالأم والطفل والسيدة المحسنة، النماذج تتكرر ولكن النفسيات تغيرت من الداخل، البراءة والقوة تلاشتا ليحل مكانهما سلوك آخر، لعل الانكسار والتسليم أو معاناة الواقع وانزواء الحلم، ففي قصة «البيع» نجد المشهد نفسه ولكن دواخله الروحية تهشمت.

وأسنان وآذان تترقب وأذرع تُمد، تتشكل الصور لتجمل لها حياتها = وجه الجدة + الطفلة ربما + النافذة التي رأت فيها وجه كريم، ورغبة الرسم تزيح وجه المرأة العجوز الذي كرهته لتحل مكانه لوحة شمس الضحى، تحديدا لزوجها الذي لم يصدق أن الفريسة التي فاضت روحها منذ سنوات تعود لها الحياة مرة أخرى وتستعد للقاء كريم الذي أطل بعد فراق طويل، وعندما تكتمل اللوحة وخرجت لتزف نفسها إلى كريم كان هو قد غادر؛ فقد جاء ليوم واحد فقط. هل هذه رحلة امرأة أم أنها أمل رحلة تجمع بين الشمس التي كانت هي وضحاها الذي تمثل فيه. فالصلة بينها والضحى متصلة تجمعها صفات تكسبها إياها فهي جميلة لا هي نار موقدة ولا لوح تلج، لا هي قاسية ولا حانية، لا هي غاضبة ولا هي مبتسمة، شمس لا تعرف الكدر ولا اليأس. عروس تجمع حولها الوالهات وهي تود أن تولد شمس ضحى بداخلها. وعندما تعود إلى مرسومها في لحظة القنوط لا تجد بصيص النور ويعود وجه العجوز الادرد مرة أخرى.

والفشل يطارد المرأة. لذلك ترى أن الرجل «لا يصلح للحب» وهي لا تزال تبحث عن رجل حقيقي لا تتواطأ نظرتهم مع ما بداخله من حيوانية وتوحش، ويكون الحكم أين الرجل. . أغلب الرجال لا يصلحون للحب. لذلك تسعى لإيجاد رحلة متخيلة عندما يترافق رجل وامرأة في رحلة إلى المدينة الحلم، مدينة لا أحد يجوع فيها، الكل يجد له طعاماً، واللحمة توزع بالعدل. ولكن تقابلها مدينة أخرى لاهية صارخة، المرأة تحاول أن تشده إلى الأولى وهو ينظر إلى الثانية كي يتمكن من خوض التجربة، ولا يتم الاختيار بين المدينتين والنجاح الحقيقي هو الاحساس بأن (الوطن أنت. . وأنت المدن. وإن التجربة الناجحة هي أنت».

وهذا التجاذب بين عالمين تخوضه امرأة حين يشدها اثنان أولها بجسده والآخر بروحه، إنه الانسان المقسوم إلى قسمين.

في قصة «دقات المطر» يبرز الإيقاع الرمزي، فالمطر هو دورة الحياة بين الجنس والولادة الحقيقية، فالفتاة العصرية تتجول في باريس ولكنها لا تزال محكومة بأسوار القيم الاجتماعية، ودورة الحياة وغاضها يبدوان من خلال إيقاع المطر الذي يذكرنا بالقصيدة المشهورة «أنشودة المطر» وإذا كانت أوجه المخاض تتنوع فنراها في وجه المرأة الافريقية لحظة غاضها فيجعلها هذا تفكر بأن لا تمر بهذه اللحظة. وتظل معضلة أخرى ذات طابع اجتماعي ولا تأخذ صفة العرض المسطح ولكنها تقدمها من خلال الاحساس الروحي، فهذه الفتاة الخليجية التي تعاني من آلامها الداخلية

الأم تتابع طفلها الذي يبيع «العلكة» - البديل الجديد للجريدة - تتابعه من نافذة الطابق الخامس، حزنها يطفو على السطح لانغلاق باب الرزق أمامها حينما يقفل زجاج نوافذ السيارات، وإذا كانت القصة السابقة مسحة رومانسية تضيفها تلك السيدة الجميلة فإن في هذه القصة تبدو القتامة، أحدهم يبصق في وجه الطفل. وهناك في الجهة الأخرى رجل وامرأة يتبادلان القبل في الهواء، ورجل آخر يمهد لذهين سبل اللقاء، وهو رجل ذو كرش يقوم بدور الوسيط لبيع جسد المرأة الجميلة للرجل الأنيق، وتتم صفتان الأولى من نصيب الطفل حين يبيع العلكة والأخرى بيع الجسد للجسد. والعلاقة بين الصفتين واضحة لا تحتاج إلى إفاضة .

لأن ليلي العثمان تسكن هذا العالم المجاور نجدها تتلمسه برقة حيناً كاشفة ضياع الانثى، وأحياناً بحدة كاشفة قساوة هذه المجاورة. المستوى الأول نجده في «دقات المطر» فنوار الخليجية تلتقي بنظام، تجمعها باريس، هي هاربة من واقعها المقيّد لها بقيود اجتماعية ساكنة ومحاصرة من الداخل بينما هو بدوره محاصر من الخارج، هو عليه أن يتعلم بأن لا أرض ولا وطن له حتى ولا جواز سفر. يعاني من كونه يولد على أرض وعندما يغادرها تصادر عودته. أما هي فتشير إلى صدرها فمشاكلها كامنة في أعماقها. إن ثمة حواراً قائماً بين هذين الشخصيتين المتجاورين على أرض غريبة يدور حول معاناتهما. ولا تكتفي المؤلفة بهذا المستوى من التناول، إنما تتجاوزه إلى الإدانة كما في «بعض الأشياء لا تنتظر». إنها يلتقيان مرة أخرى ولكن على أرض الوطن، فهي تتدخل لإستخراج بطاقة زيارة أم لايتها التي أكل الداء صدرها والزوج عاجز عن استخراج هذه البطاقة. وتصطدم بالطابور والروتين، وعندما تحصل على الإذن يكون الوقت قد مضى. ولكنها تحس أن صدر عيلة يشكرها قبل أن تفارق هذا العالم، ص ١٥.

وتنتقل من النموذج إلى أصل القضية في قصص يرتفع مستواها الإيحائي إلى رتبة عالية، فقد خرجت من حيز المحدود والتشخيص المباشر إلى المستوى الكلي والتجريد الذي يلبس لباس الواقع. تأتي في صورة موعلة في التجريد حيناً، وواقعية في حين آخر، وأخص هنا القضيتين «النمل الأشقر» و «زهرة تدخل الحي».

ولكن لا بد من تنبيه إلى قصتها «الرحيل». فأم هجران التي ستغرب مع زوجها تحرص على أن تحمل معها قدورها النحاسية الأصلية، ولعب هجران الذي دُفن تحت الأرض، وكتب زوجها القديمة والسجادة. كانت تتصرف وكأنهم ستركون البيت بل وعندما تعلم أن «موسى» المشتد القادم

من البراري هو الذي سيحرس البيت ويرعاه تقرر أن يأخذ بندقيتهم رغم أن «موسى» عنده بندقية ومسدس أيضاً. وتحمل معها أحد مفتاحي الباب وتبقى الآخر عند «موسى». وفي ليلة المغادرة كان «موسى» قد غيّر أقفال الباب. ونخرج هنا بإنطباع عام هو أن المرأة هي الأرض، وكل حين العودة مرهون بها في هذه القصة وفي غيرها.

إن هذه الإشارة المبسطة تقدمها بعد ذلك في مستويين متميزين. ففي «النمل الأشقر» تكون الفتاة «عريب» هي نقطة الوعي في القصة، ففي ذهنها تتمثل حكاية خالتها عن الطفلة التي ولدتها الجدة وطاردها النمل في فراشها حتى قضى عليها فراحت هي تطارده في نهارها ويطاردها في رقادها.

وعندما يفد نوع آخر من النمل غريب أشقر تبدأ معركةها معه، فهي وحدها تدرك خطورته بينما يمهدون هم له الحياة ويعتبرونه مخلوقاً ضعيفاً. ويتشرب ويتضاعف حجمه بفضل مكافحتهم الغبية، وكانت النتيجة أن أصبح بحجم الانسان، وبدأ الاشتباك وسالت الدماء وكانت النتيجة أن أهل المدينة تشردوا.

إن قصة الاستيطان الأجنبي واضحة ولكن في داخل القصة إشارات أخرى غنية، فثمة نوعان من النمل: النمل الأسود المستقر الذي يقضي على الطفولة وهو الذي تبدأ القصة به، إنه نمل منا من داخلنا يشدنا إلى الخلف والاستهانة به هي التي مهدت الطريق للنمل الآخر الأشقر الغريب، إذن فعجزنا الداخلي الذي واجهناه بالخرافة والدجل والأحجية هو الذي قادنا إلى أن نكافح النمل الأشقر الأكثر خطورة بوسائل عقيمة وغبية، فالقصة يجب أن تُقرأ على أساس من دقة الفهم لهذين المستويين أو الشريحتين من النمل.

ولهذا يبدو أمامنا ذلك الملمح أو الإشارة العابرة حينما قدمت لنا المؤلفة أولئك الذين وقفوا مع «عريب» فقد كان (أكثرهم من الفقراء والثائرين من جمعيتنا ص ٣٧). إذن هذا معنى آخر يرافق المعنى الآخر المشير إلى فكرة الاستيطان. وواضح أن المؤلفة ابتعدت عن القصة المباشرة إلى الرسم المجازي، تذكرنا بترائنا القديم المتمثل بقصص الحيوان والكائنات ولكنها مبسطة من خلال العرض الحديث.

ويكتمل هذا الخط في قصة «زهرة تدخل الحي» التي تمثل تنويعاً واستكمالاً لهذا الاتجاه الواعي. إنها منتزعة من الواقع، ومرتفعة إلى مستوى الإيماء والرمز دون اعتساف، وكانت اللمسة الواقعية الدقيقة تكسو الشخصيات لحظ الواقع المحسوس والمُعاش، فتطرح لنا بجانب الاستيطان والغزو - تحطيم العلاقات الداخلية للمجتمع العربي دون أن نعين مكاناً، وإذا كانت فلسطين شاهداً مأساوياً على هذا

الداكنة وطوفان العقم الفكري. هذه المداخل الأولى إشارة هادية للتوجهات العامة في هاتين المجموعتين.

نستطيع أن ننظر إلى القصص الثماني من داخلها لنجد أن قصة «بالمشوم» تقدم لنا محورين أحدهما يروي قصة حب خاصة والآخر يسجل موقفاً من قيمة اجتماعية معينة، ويتداخلان فيضيع أحدهما في الآخر. فأحمد ابن الأسرة الغنية والذي جذبه الفن إليه متعلق بالفتاة التي تباع المشوم. لقد خالف أحد قيم مجتمعه في أمرين أحدهما أن اهتمامه «بالطرب» والفن جعله في نظرهم عاطلاً. أما الأمر الآخر فكونه يريد أن يتزوج من تلك الفتاة البدوية البائسة. والمفارقة آتية من أنها تعمل وهو لا يعمل، وأن التهمة الموجهة لهما واحدة، هو غير سوي لأنه لا يعمل وهي غير سوية لأنها تعمل!! فالموقف الواحد يكال له بكيلين مختلفين «العمل للرجل شرف والمرأة عار... من تعمل خارج بيتها، يمكن أن تباع شرفها في نفس الوقت الذي تباع فيه بضاعتها. ص ١٣».

وتنتقل من حيز الموضوع الاجتماعي إلى إبراز نموذج إنساني فتلمس معاناة أم آدم، المرأة البائسة التي تبدو في أعين الصغار في ثيابها المهلهلة وكأنها ساحرة فتشير الرعب. والحقيقة أنها امرأة بائسة تعيش بجانب قبر زوجها مع قططها، وتنتهي القصة بموتها. في هذه القصة تقدم المؤلفة صورة الوفاء وبؤس الذين يعيشون في قاع المجتمع القديم، ولا تكتفي بهذه الشخصية، فانها تختار نمطاً آخر من أنماط المجتمع القديم هو (الملا) وقسوته على الأطفال. وقد تعرض لبعض الأحداث المروية عن الماضي كما في قصة «الملبس» و«الفرعة» ففي الأولى تستحضر جواً مرعباً موحياً بالسحر. ففيها الإسطل القديم الذي تسكن الجن في بثره الصخرية، ولكن الحوادث تتكشف عن أن تلك الأشباح لم تكن سوى حارس السوق الذي يرعب الآخرين ليسرق المتاجر. وهي قصة أو حادثة تروي عن القدماء. ومثلها القضية الأخرى «الفرعة» التي تنطلق من حدث واقعي عندما قام أفراد الشعب بمساعدة أبي راشد الذي طاردت البارجة الانجليزية قاربه. وكان لا بد من مساعدته على إخفاء وتمويه قاربه وينجحون في هذا. وهي قصة أقرب ما تكون إلى التسجيل لحادثة حدثت.

ولكن ثريا البقصي تخرج أحياناً من خط الرصد والتسجيل إلى الاقتراب من القضايا كما في «عروس القمر» التي تقدم فيها حلم المرأة وواقعها وأنها حينما تبدأ بوضع رجلها على عتبات الحياة تكون قد وقعت في حفرة. فالعريس الثري والجميل كالقمر كما تقول الخاطبة ما هو إلا رجل ذو وجه متغضن وشعر مصبوغ، وهي تروي لنا هذه الحكاية

الجانب فإن الخليج العربي ومناطق عربية أخرى، والخليج بوجه أخص، تبدو هذه القضية ظاهرة خطيرة، والمنزع هنا لا يقف عند الحد السياسي ولكنه يدخل الاقتصادي والاجتماعي فتكون النتيجة ضياع الوطن..

إن زهرة الجميلة الشابة التي تدخل الحي منفردة تقابلها على المستوى الاجتماعي أم محمد حاملة القلب الذي يحتضن هموم الحي. وبين هذين القطبين تكون الحركة وكلمات الأخيرة موجبة دالة، فإذا كان النسوة قد خفن على أزواجهن فهي تشير وتنبه إلى أن الخوف يكون على البحر، وعندما تستولي الوافدة على قلوب أهل الحي تكون أم محمد وحدها المتوجسة والمحافظة على ذاتها من خلال مساند «السدو» التي لم تتنازل عنها.

وجاء الوافدون، أختها فابنة عمها فأزواجهم وامتدت البيوت على طول الساحل ومارسوا طقوسهم، بل وفرضوها، وعندما يستيقظ أهل الحي على الحقيقة كان الوقت قد فات، فزهرة أصبحت قوية قادرة على اقتحام بيت أم محمد معيرة إياها بعجزها، واستكان أهل الحي، لأنهم عندما هدودوا زهرة بالطرد كان وجه أم محمد الباكي يشير إلى البيوت الممتدة على الساحل والتي لم تعد لهم.

إن قصة الاستيطان مجسدة، وبهذه القصة تكون ليلي العثمان قد استكملت خطوطها الثلاثة وكانت تحقق في الوقت نفسه نضجاً فنياً متجاوزة تجاربها السابقة وتمكنت من حرفة البناء الفني لغة وتشكيلاً وصياغة مع مقدرة على اختيار النموذج المعبر والمنسزع من واقع البيئة ولا أعني البيئة في شكلها الخارجي ولكن في تكوينها النفسي والروحي الدقيق.

### ثريا البقصي

عندما أصدرت ثريا البقصي مجموعتها الأولى «العرق الأسود» ١٩٧٧<sup>(١٧)</sup> أشارت بوضوح إلى انتسابها للماضي وأعتبرت أن «التجربة الأولى هي الوحيدة التي تغوص في أعماق الذاكرة». وقد أكدت بالحاح على أنها قصص واقعية، حوادثها مستمدة من الماضي بمرارته وحلاوته، بصراعه وحيه وعرقه الأسود الذي يقابل الذهب الأسود الحديث. وكما أشارت إلى قصص الحب عرجت أيضاً نحو قصص الشعوذة والخرافات.

كانت تقول في مقدمتها تلك إنها تستعيد الماضي، ونحن نحس أن مجموعتها الثانية «السدر» تتجه إلى الحاضر بل وتنتظر إلى المستقبل، فكان إهداؤها الذي جاء في صدر هذا الكتاب يتجه إلى الأرواح المبدعة المحلقة رغم غيوم الإحباط

(١٧) ثريا البقصي: العرق الأسود - ط ١ - الكويت ١٩٧٧

السدر - ط ١ - الكويت ١٩٨٨

من خلال عين الطفولة التي تشهد انكسار سعادة المرأة.

وتلامس قصة «العرق الأسود» الوجه المعتم لتلك الحياة. إنها رحلة الانسحاق وحلم البحث عن الثروة عند طبقة يميزها بؤسها عند الآخرين، ويكون بحث البطل عن الثروة من خلال الأصداف البحرية، ولكن هذا الحلم العاجز لا يحمل معه أملاً، لأن درر البحر إنما هي «لتلك اليد العريضة السمراء.. يد الغواص الجريئة. ص ٧٢».

وتعتمد المؤلفة على متابعة خيالات البطل من حلم الثورة إلى المرأة، وهي نعجة تحتاج إلى من يشتريها، وتنقل إلى طبقة البحارة ومعاناتهم، وتربط بين الخزعبلات والعبودية، وهذه الأفكار تدخل البطل في عالم التوهم، حينما يستبد به خوف من شبح على حائط المسجد والذي يكشف عن خوفه، ولكن من هذا تنطلق رغبة الصراع لينكشف أن غريم البطل بقايا بنّ على الحائط.

أرادت المؤلفة أن تربط الجانب الاجتماعي بالخرافي وأن تشير إلى وهم تصور العجز إزاء القوة المسيطرة، فكما أن الأسباب ملموسة يمكن مواجهتها فإن الواقع الاجتماعي كذلك، ولكنها لم تستطع أن تضع يدها على النبض المعبر فمكونات قصتها مفككة كل فكرة تأتي وحدها، ولو أفردتها وأحسن استغلالها لأعطت معاني وقدمت تجربة ناضجة ولكن هذا لم يحدث.

إن مجموعة «العرق الأسود» عندما استحضرت الماضي كانت تعالجه معالجة بعيدة وغير مقاربة له، فيها أحياناً تنازل عن النظرة الموضوعية التي يتطلبها العرض الفني، ولكنها أحياناً، كانت نظرتها تدق وتعمق فتحسن التعامل مع النموذج البشري، لقد كانت تلمس الماضي من بعيد مع محاولة ربط هذا بالواقع فيكون ثمة تزاوح يصل إلى حد التنافر، لأن التسجيل للحادثة الفردية لا يمثل تعاملاً مع الواقع ولكنه استحضار يعتمد على الانتقاء، ومع ذلك فالمؤلفة استطاعت أحياناً أن تخرج من التسجيل النمطي الشعبي إلى المعالجة الفنية المقبولة.

إن الخواطر المتجاورة ستمكن المؤلفة بعد ذلك من أن تخلق منها عالماً تعبيرياً أكثر نضجاً في المجموعة الثانية «السدر» ١٩٨٨، وكان هذا متوقفاً. وقد خرجت في تجربتها الثانية من خط استعادة الماضي إلى ملاحظة الحاضر وحاولت أن تصل إلى تلمس معاناة النفس في مجتمع حديث. لذلك لا عجب أن نجد مرة أخرى جو الرعب الساخر يتمثل بوضوح في نفس مضطربة يتمثل خوفها في «صرصور» فاللمسة القديمة التي تمثلت لبطل «العرق الأسود» عندما استبد به الرعب لم يجد مساوياً لصوته الذي غاص في أعماقه إلا أن يستعير صوت الصرصار «ينبعث واهناً، كأصوات

صرصار ليلي». ولكن هذا الصوت يخرج من حد التشبيه إلى التجسيم.

قصة «الصرصور» وهي أولى قصص هذه المجموعة، وأول سطورها تضع أمامنا المتناقضين: الزهور الزرقاء والنسيج القطني والقدم البضة والدفع وعكس هذا الأرجل الخشنة. وتبدأ القصة بالحركتين، السيدة وهي تجري إلى الفراش والصرصار إلى الحمام وتنتهي أيضاً بهاتين الرحلتين. إن الخوف من الصراصير بدأ من القوة إلى العجز. كان الصرصار ضحية لها في طفولتها. فقد كانت قاسية تقتلع أجنته وتكسر رجليه. كانت الصراصير آنذاك عاجزة. ولكن في مرحلة طار صرصور فأفزعها. أثار في نفسها رعباً ظلّ مراقباً لها من يومها. وتحولت شجاعتها البشعة إلى خوف مضحك. ويتطور الخوف فيدخل إلى تجاويف النفس، فالصرصور أخذ يقاسمها أحلامها، ويخيف أطفالها، وعندما تصدت له بالمبيدات كانت الحصىلة موت نباتات الزينة، وطائر الكناري والسماك المرجاني، ولكن «الصرصار» بقي كما هو، والموقف لم يتغير فها هو يجري إلى الحمام وهي تجري مختبئة في سريره. إنها معركة بين إنسان وصرصار، ومن المؤكد أن هذا الصرصار هو عبارة عن فكرة مظلمة معشعة في الذهن تخلق الرعب في النفوس وقد أرادت المؤلفة أن تجسمها من خلال هذا الرمز الآتي من دنيا الحشرات، مذكرة إيانا بالرجل الصرصار عند كافكا. الصرصار، إذن، فكرة مظلمة، قد يكون رجلاً أو امرأة، صوته وخشونه يوحيان بهذا المعنى، أو بالعالم المنطوي في داخلها. وقد نجحت المؤلفة في السيطرة على جزئيات التشكيل القصصي فلم تتداخل الخطوط عندها كما حدث في المجموعة الأولى، ولكن الفكرة كانت لا تزال بحاجة إلى شيء من التمييز. وليس غريباً أن المؤلفة اعتمدت على الكائنات لتجسد لها أفكارها، لذلك لم يكن الصرصار وحده، فهناك «الضفدع» و«الخفافيش».

وإذا كان الصرصار ذا دلالة رمزية تحتاج إلى غوص وتلمس جوانبها لوقوف هذه المرأة وحيدة أمامه تغالب خوفها وتجمعها دائرة لا فكك منها، فإن هذين الآخرين، الضفدع والخفافيش - يقدمان حداً أولياً بسيطاً من التشابه، فالعلاقة واضحة لأنها مستمدة من الواقع. فهي تأخذ من الضفدع «صوته» أو نقيقه لتجعله معبراً عن نزعة خفية للتطلع. وتختصر هذا الصوت في المرأة.

إن الرجل العامل الغريب يستعيد حياته التي وقف عند مشارفها «نقيق» خطيبته التي دفعته إلى الغربة. فترجمة هذا الصوت هو أريد وأريد. وتبدأ معاناة هذا الرجل الواقع تحت أسار هذه الرغبات التي دفعته للغربة، بل أنها أوشكت أن

تدفعه إلى السقوط. فثمة خيانة مع امرأة أخرى بدينة، بدأت مع «نقيقها». وينتشل نفسه راجعاً إلى وطنه ليعتد على أمام خطيئته راحة يده التي تحمل صفعاً بشعاً. فهو الصورة الملموسة لنقيقها وتطلعها..

«الخفافيش» قصتها الثانية التي اختارت لها هذا العنوان أخذت المعنى الاصطلاحي السائد لهذه الكلمة، ولكن أيضاً لتعبر عن قضية اجتماعية. إننا أمام العاشقين حين يمسحهم الخوف ويتحولون إلى خفافيش. فاللحظات العاطفية تعبرها أنوار المدينة الكبيرة فتبحث عن بقعة ظلام يستنيرون بها. إذن فالاستخدام هنا عكسي يخلق لنا نوعاً من التعاطف مع هذه الخفافيش. هذه الفتاة الخائفة المنكمشة والشاب الذي كان يكره الظلام فتحول إلى خفاش عاشق له. إنه العجز والخوف. وهذان الخفاشان الأدميان لا يواجهان الخوف من إعلان الحب ولكن يجسدان حالة العجز أو العوز المادي، فالحيب ليس من الذين يملكون شقة أو شالية، فلم يبق لهما إلا التجوال ولن ينفع قوله من أن «نور قلبه سيغمر المدينة فلن تبقى هناك أية بقعة ظلام وأن العشاق لن يحتاجوا إلى كهف الخفافيش ليعبروا عن عواطفهم» فإن هذه المقولة ستساقط عندما ينقر الشرطي على النافذة وسيتحولان إلى خفاشين يتخبطان في جدران السيارة. إن الكاتبة اختارت كلمة أو اسماً واحداً عنواناً دالاً على هذه القصص الثلاث، لأنها كانت تسعى إلى إيجاد لغة تعبيرية تنقل من خلالها هذه التجارب، لذلك نجدها تحاول أن تنتقل من الوصف في مستوى الكلمة والجمل إلى مرحلة التعبير الكاملة، فكان التلوين اللغوي. والتشكيل فيه هو الملح البارز في قصتها «بقعة لون» التي وضع فيها شفافية اللغة وكان هذا التلوين اللغوي تجسداً لإحساس شكل قضايا مهمة عند المؤلفة التي تمارس الفن التشكيلي، ولذلك يختفي الحدث إلى أدنى مرتبة له وتكون محاولة تلمس خلجات النفس الذي لا تنفع معه إلا مثل هذه اللغة والتي تعتمد على التنقل من الملموس المحسوس كما في افتتاحية القصة فتشعرنا بمطرقة المزداد الذي تباع فيه لوحة فان جوخ، ومع هذا يأتي دق مسمار اللوحة، والقماش أيضاً يدق، فهو مشدود كالطبل الإفريقي. وقد عكس هذا الارتقاء الذي تهرب منه ولا تحبه حتى في الناس الذين يشبهون رخاوة «الخشاخ» ومثل هذا انطلاق لغتها الواصفة للطريق، والذي تراه كفاً إسفلتية.

ويعمل الأحساس بالوقت المكبل بالدقائق كفنّاً أبيض لمشاعرنا الجامحة، ذلك الشبح المعلق المتربع في أعماقها بسبب بقعة لونية بشعة لو بقيت ستتشر لتشمّل المكاتب، وعندما تنطلق البطلة وقد ألفت تلك الخزانة الزرقاء التي تحملها لدرء الحسد وينطلق خيالها وهي أمام مقود السيارة، ومع تشابك

الأفكار يكون الاصطدام الذي يؤدي إلى الموت الذي تمتته. ولكن هل كل موت يحقق خلوداً مثل خلود فان جوخ؟

وتجد الرحلة اللغوية داخل النفس موضوعها في قصة «الكتف» القصة عبارة عن بحث عن كتف رجل. إنها قصة امرأة اجتزت حلم العرس والعروسة أربعين عاماً ولكن الفروق الطبقيّة حرمتها. فهي امرأة سمراء وأصيلة لا يناسبها إلا مثلها، والمؤلفة لا تطرح هذه القضية ولكنها تصوّر نفسها كانت ثمرّة لها، وباللغة التعبيرية نفسها ترافقها وهي تفرد برجل لأول مرة. لقد وجدته في بلاد غريبة: «وجدت الفرصة قد سحنت لاسترجاع جزء من إنسانيتها المسحوقة. خلعت ملامح الطريدة، وحملت قوس الصيد، وأسقطت من حسابها كل قوانين الشرق المتعلقة بالكرامة وعزّة النفس، وقدمت دعوة للعشاء لرجل لم تتأكد من نقاوة الدم الساري في عروقه. ص ٣٠ - ٣٢».

ولكن إسترداد تلك اللحظات أمر عسير. فكش رقيقها ووقاره يمنعانها من تحقيق العشاء الحالم والرقص، وحينئذ تستعد لحظة سابقة حينما وقف الخاطب القديم ليصق على عتبة دارهم وعلى حسنها الأصيل وتركها وحيدة تحمل عذابها. وما فعله الخاطب القديم يكرره رقيقها الحاضر فهو يرفض أن يكون مراهقاً، لذلك لم تجد كفاً تستند عليه. لقد وضعت يدها على القضية الاجتماعية من الداخل وكشفت نفوساً كثيرة دفعت عمرها ثمناً بخساً لمقولات متساقطة..

لم نجد في قصة (السدر) إلا ذلك النموذج القديم الذي قدّمته في مجموعتها السابقة، وإن كانت أكثر تماسكاً من تلك القصص السابقة، فهي تقدّم لنا ارتباط مرزوق بالسدر ونفوره من زوجة ابنه وأسرته، ولجؤته إليها يبثها شكواه عندما تغلفه سحابة من الكآبة الغامضة. وعندما يصفون هذه السدر بأنها (مسكونة) يراها مسكونة بحبه المجنون لأنها تقاسمه أحزانه وكرهه لزوجته ابنه الذي أكرهته سيدته على قبولها. وعندما يعث أبناء أسرة زوجة ابنه بهذه السدر يندفع لتحطيمها ويسقط فأسه ويفقد عقله.

لم تستطع الكاتبة أن ترسم خطأ واضحاً بين هذه السدر والتحطيم النفسي. وقد تشعبت الخطوط عندها فلم نعرف هل كان ارتباط مرزوق بالسدر يمثل تمسكه بابنه الذي انساق وراء تلك الزوجة التي تشوبها شائبة، وهل انفجاره آت من إنه لم يستطع أن يرفض للسيدة صاحبة القصر أي طلب حتى قبوله زواج ابنه. وهل ثورته لأنهم عبثوا بالسدر فهي رمز لصلايته ومن ثم تماسك عقله؟

إن عدم وضوح هذه الخطوط أخلّت بقيمة هذه القصة رغم أن الكاتبة أظهرت تميزاً في قصصها الأخرى وفي صياغتها العامة لهذه المجموعة.

## محمد العجمي

صدرت مجموعة محمد العجمي «الشرح» عام ١٩٨٢<sup>(١٨)</sup> مقدمة لنا حصاد سنوات سابقة، ومشيئة إلى بداية لقلم يؤمل منه الكثير. واهداؤه الكتاب إلى والده كان يحمل معه الاعتذار عن البداية والوعد بأنه سيقدم الكثير الجاد. وقد تحرز كثيراً إزاء محاولته الأولى في مقدمته أيضاً، فهو وإن كان يشير إلى رضاه عنها حين صدورها إلا أنه لا يضمنه مستقبلاً وإن كان يرى أنه لا بد من تسجيل هذه المرحلة لأنه يرى فيها تراجيحاً صادقا بين نفسه وعالمها المحيط بها الداخلي والخارجي (المقدمة).

وحيث قدم لمجموعته الأستاذ خالد سعود الزيد بمقدمته الضافية لمس شيئاً من تخوف الكاتب فقال برقة ووضوح «إن في هذه المجموعة أفكاراً شتى يقفز بعضها على بعض. فهي بحاجة إلى فكر متزن يربطها وينسق بين أعضائها». ولكنه يرى، مع هذا، فيها أملاً واعداً.

إن الأمل الواعد يعطي ويتجاوز الخط الأول إلى الثاني وهكذا تتصاعد التجارب. ولعل تلمس قياس التصاعد ممكن بعد أن أصدر العجمي مجموعته الثانية «تضاريس الوجه الآخر» (١٩٨٨) وفيها يخرج من دائرة إلى أخرى. وإذا كانت الأولى، في رأي الأستاذ خالد سعود الزيد تحتاج إلى فكر يربطها، فإنني وإن كنت لا أسلم بافتقاد خط يمكن تلمسه في المجموعة الأولى، إلا أن الثانية جاءت وقد حشدت فكراً. وهذا الملمح وإن كان إيجابياً فإن ظلال المبالغة والتجريد أحياناً تشده وتقلل من شفافيته الفنية ودفع الإنسان الحي لا النموذج.

ولكن لنقل إن خطوة موفقة ونقلة نوعية قد خطاها محمد العجمي محققاً دعوة سابقة صادقة. وإذا كان ثمة خروج واضح في الثانية عن حدود دائرة المجموعة الأولى، فإن الخط الواصل بينهما موجود على مستوى الشكل والمستوى الخفي للنماذج التي دار حولها فخرج من مثالية التناول إلى تجريدية الملموس المحسوس.

لقد ضمت المجموعة الأولى «الشرح» عشر قصص دارت حول قضايا الفرد المنتزعة مما حولنا. وعين القارئ لن تحظى بتمييز المرأة وعلاقتها بالرجل. فقد خصها بست قصص «الأرصفة المهجورة - الشرخ - بقايا رجل في قلب امرأة أجوف - عيني الزقطان. . . والزوايا الوعة - المواجهة - خريف العمر». وصور معاناتها حينما يتحدان ويكونان أسرة في قصتين «كابوس - اللعبة». وهذا الخروج من حد الفردية

(١٨) محمد العجمي: الشرخ: للناشر شركة الربيعات للنشر والتوزيع ط ١ الكويت ١٩٨٢.

إلى المجموع انتقل به إلى تناول تمزق الإنسان في معاناته اليومية فاختار عاملاً غريباً وقدمه في «تمزق مزدوج» وغاص في أعماق النفس حينما يتنازعها الخير والشر: «حدث في موقف مماثل» وكانت الرؤية عنده فيها مثالية تطفئ على كل التصرفات.

في «الأرصفة المهجورة» نجد مشكلة المرأة الجسد هي المدار الذي تقدمه. فمنذ اللحظة الأولى نحس أن الحرمان الجسدي غطى الأعماق. وفي السطور الأولى لمسة فنية توجز وتحدد المحور «ظلام أعماقي يمتص نور الغرفة، سريري المخملي، بأغطيته الوثيرة الناعمة، تابوت بارد. . . الخ ص ٣٥». إن مكونات هذه العبارة تقدم لنا النفسي إزاء المادي. والصفات بنقائضها تعكس الداخل على الخارج. فالظلام غطى النور، والرفاية الشكلية النابضة بالحياة تطل علينا تابوتاً بارداً متحجراً. أنه يلمس إذن مشكلة هذا الحرمان الجسدي للمرأة والذي هو مشكلة قائمة ومستمرة في مجتمع الشرق. ولذلك كانت المجموعة مهمة بهذا الجانب. وكما تعاكست الأشياء في أول القصة، سنجد إن أمنياتها الجنسية تتوارى وراء المكونات المغروسة في المرأة الشرقية من خوف وخجل وتردد. إن لمسة دقيقة تشير إلى صحراء الحرمان، هذا التباعد الصحراوي بين الانوثة والرجولة «حتى شعري لم تمسه سوى أصابع أبي عندما كنت صغيرة أو أصابع أخي الصغير عندما يشاكسني».

إن خوفها وترددتها يقابله ادعاء وجرة عند الأخريات، أو اظهار التحجر وعدم المبالاة كما تتظاهر به ابنة خالتها غنيمه. وفي لحظة حاسمة تقرر أن تطفئ هذه الشهوة مع السائق، وهناك تجد ابنة الخالة المدعية بتفاهة هذه الأشياء والتي تظهر الصلابه قد سبقتها إلى أحضان السائق. إن الكل يحترق في أتون الجسد!

وإذا كانت النهاية هنا فيها صرامة الواقعية، فأن قصته الأخرى «خريف العمر» (١٠٩). تقدم حرماناً آخر حيث تختلط غريزة الأمومة بالغريزة الجنسية أو العاطفة المبطنة بها. ولكن الموقعين المختلفين يغيران زاوية الرؤية، ذلك أن خريف العمر كفيلاً بأن ينهي هذه عند نقطة التوازن العقلي لا الاندفاع العاطفي.

يقدم بطله هذه القصة بخطاب مباشر يعبر عما تشعر به، وهذه المباشرة فيها تبسيط للمعالجة رغم أنه يتناول مشكلة دقيقة اختلط فيها جانباً الأمومة بالحرمان الجسدي فتنازعا في نفس واحدة. وكان المؤلف في غنى عن الكلمات الختامية، ولكننا نلمس نضجاً فنياً بدأ من خلال معالجته لهذه المشكلة. ومشكلة الرجل عند المرأة تلح عليه فيطل علينا من موقع آخر في «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف». إن التهاوي



الداخلي لبطلته القصة يصل بها إلى التفتت النفسي. فنوال الزوجة أم الطفلين يطفو مرضها النفسي في لحظة لاحقة بعد زواجها عن طريق أهلها، وحاولت أن تقيم احتراماً لزواجها وحاولت أن تحبه وبدقة نقول إنها سلمته عقلها وجسدها، لتبقى المنطقة الأخرى: القلب، ففيه بقية رجل آخر كان قد واعدتها بالزواج ولكنه اختار أخرى، إن مشكلة الرجل الآخر تبدو عنده مزدوجة، تبرز من خلال المرأة مرة ومن خلال الرجل مرة أخرى. لقد تداخل هذان في هذه القصة. فالرجل هنا أبرز «المرأة الاجتماعية» وأنهى «المرأة الذاتية». لذلك نحت القلب وأبقت كل ما عداه. وهذا ملمس دقيق تقدمه هذه القصة.

في قصة أخرى نجد الرجل الزوج أمام الرجل الآخر في حياة المرأة والذي يتسلل إلى ذهنه حين تتولد بذرة الشك. فقصة «الشرح» تدور حول هذا الموضوع فالزوج ينسى الدعوة الموجهة لها ويفسر غياب زوجته خيانة مفترضة، متذكراً أنها سبق أن سلمت نفسها له قبل الزواج ومع تفسيره له بأنه حق مستمد من الحب إلا أنه يتساءل هل يمكن أن تعاود الكرة. هذا الموقف رغم أنه قائم على مفارقة ساذجة وتنتهي نهاية وعظيمة مباشرة إلا أن فيه لمسة رقيقة تذكرنا بشخصية عطيل. فقد كانت إحدى حجج اياغو القوية أنها خدعت والدها من قبل وهربت معه فيمكن إذن أن تكرر الفعل، ولكن الموقف المأساوي لم يتكرر في «الشرح». فالزوج في نهايتها يريد أن يضم زوجته ليغسل قذارة ضميره!!

ولكن من المؤكد أن معالجته الفنية في قصة «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف» كان أدق وأبلغ من حيث التناول الفني وتطوير الحدث. فالزوج عندما يكتشف حب زوجته السابق. وأن بقاياها لا تزال في النفس. وهو سبب هذا الانهيار النفسي، يختار أن يهجرها.

إن أهم ما يميز هذه القصة أمران أحدهما الصدق الواقعي. فهو لم يقم بتزييفه فقدم ما يمكن أن يكون من منظور اجتماعي. فالرجل الآخر للمرأة الشرقية شبح لا يختفي ولا يقبل وإن غطي بأستار. ورغم أن المؤلف لم يضع أمامنا المؤشرات التي تشير إلى محطات الانكسار واختار فقط اللحظة الأخيرة، دون أن يرينا التطورات أو الكيفية، مما جعل التعاطف أو التفهم للمرأة ناقصاً، إلا أن هذا لا يقلل مما قدم من اشارات منيرة كاشفة.

الجانب الثاني الذي يميز هذه القصة خاص بطبيعة البناء الفني المتناسب مع هذه التجربة. فلأن هذه القصة نفسية، نجده اتكأ على الحديث الداخلي، ومزاج بين الاثنين بطريقة ذكية. فالزوج يطلع على تقرير الطبيب النفسي. ويبسط

المؤلف أمامنا قصة الرجل الآخر من خلال الاجابات على أسئلة المحلل النفسي. وفي المقابل كان يرصد صدى هذا او ردود الفعل عند الزوج. لقد كانت اللقطات مركزة ودقيقة ومتوازنة. وهنا أجد مناسبة أسجل فيها أحد ملامح التناول الفني عند محمد العجمي. وأعني هنا اهتمامه المطرد بالاحاديث الداخلية. فأكثر شخصياته تقدم نفسها وتروي احداثها من الداخل. فنحن نرى هذه متلونة بها. ولا تشذ واحدة من القصص العشر. كلها أما أن تكون مروية من الداخل أو هو يمازج بين الاحداث الداخلية والخارجية أو تعتمد على الحوار. بل أننا أحياناً لا نجد حدثاً أو نقطة فنية إلا هذا الحوار الداخلي (قصة المواجهة مثلاً). وهذا الجانب يتعمق في قصة «حدث في موقف مماثل» فيقدم ثلاثة مستويات من المواقف التي تعتمد على هذا الحوار الداخلي. وقدم أيضاً تنوعاً في التكتيك، فهذا الموظف الذي أراد أن يتخذ موقفاً مثالياً باستقالته من وظيفته يستعيد الحادث القديم عندما كان طالباً ورفض أن يمثل في مدرسته في مسابقة شعرية. وعندما لم تفز المدرسة تقدم وأعلن بجرأة عن تحمله المسؤولية. وها هو الآن أمام موقف مشابه ولكن من موقع المسؤولية. فجاءت البثقة المثالية القديمة، لتحيا من جديد لأنه تسبب في موت طفلين سقط عليهما حائط المنزل القديم. وكان هو سبب تأخير استلامهم لمنزلهم لأنه استبدل ملفهم بملف صديق له.

لقد استطاع أن يقدم تكتيكاً وتحكماً في العرض بصورة جيدة من ثلاثة مواقف وتنوعها، ولكنه لم يستطع أن يوصلنا إلى مرحلة تحسم الاحساس بالمعاناة.

إن الملاحظة الأخيرة التي نسجلها على هذه المجموعة هي أن هذه التجارب كانت تنتهي دائماً «إما بالمصالحة مع رغبته المثالية في تحقيق العدالة الفنية كما حدث في: «موقف مماثل» - «عيني الزنقتان»، «المواجهة»، «كابوس»، «خريف العمر» - ولكنه قد يقدم الموقف المظلم المحطم للشخصية كما في: «الارصفة المهجورة»، «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف»، «تمزق مزدوج». ولكن في كلا الحالتين كنا نحس أن ثمة زاوية خفية تبحث عن موضوعها وأنه لم يستطع العثور عليها. ولعل المجموعة الثانية «تضاريس الوجه الآخر» ١٩٨٨<sup>(١٩)</sup> قدمت لنا شيئاً من هذا. إن أول انعطافة حفرتها التجربة هي خروجه من التجارب الذاتية والفردية إلى حدود العالم المتسع، جاعلاً الفرد في قصصه معبراً عما حوله من قضايا كبرى. وأخذت بذرة التنوع والتجريب التي جاءت مقدماتها في المجموعة السابقة تبدو أكثر وضوحاً، وقد بالغ في هذا

(١٩) محمد العجمي: تضاريس الوجه الآخر - ط ١ الكويت ١٩٨٨

ويقول هذا التقرير: «إن راضي يرى بوضوح ويملك القدرة على التمييز، وردود فعله سريعة. مثقف يقرأ ويكتب، يسمع بوضوح. لهذا يحرم من الماء والهواء ويعتقل» الدلالة هنا واضحة.

في هذا العالم تولد الخوف فالانسحاق. ويجسد هذا الخوف من خلال معلومة تقول إن العالم الثالث أكثر استراداً للحديد، ويبدأ التساؤل: ماذا تفعل هذه الدول بتلك الكمية الهائلة من الحديد. وهذا السؤال ينتقل عند البطل من الوعي إلى اللاوعي. فهو وحده الذي يمكن أن يتصور حالة الحصار الذي يعيش بها الفرد في هذه الدول. ولذلك فمن خلال حلم الرجل المتسائل تأتي لنا صور هذا الحديد في صورة زنانة وسلاسل وسكاكين وقضبان وأدوات القمع والبنادق ومسامير الأحذية العسكرية. إن رابطاً منهما يصل بين هذه القصة وأخرى. ولننظر إلى كلمة «مسامير الأحذية» التي يكررها ويتنزعها بوضوح لتكون محلاً لتجربة في قصة أخرى حيث نجد العامل ساري الذي يستدعيه المدير ليقدمه إلى «هابس» وهو عقيم في الجيش ويريد منه أن يصنعوا في مصنعهم حذوة لأحذية العساكر. وعندما يشاهد ساري القطعة الحديدية في الحذاء يستعيد مشاهد قديمه: والده وقد وضع جندي الحذاء الجلدي الثقيل فوق رقبة والده. واندفاع أخيه ووقرعه أيضاً تحت أقدام العساكر. إن استعادة هذه اللحظة تجعل هذا العامل - يهجم على العقيد محاولاً قتله ليكون مصيره السجن. وهكذا يكون السجن المسادي أو المعنوي نهاية لهذه الشخصيات كلها. فليس عجباً أن يقابل هذا الفعل المادي في حالة العجز فعلاً متخيلاً. وهذا ما يصنعه العامل عبد الله في «الاعتراب». لقد استبد به العجز. ولم يبق إلا خياله ينشط ليجنم فوق صدر المدير. ويكيل اللكمات على وجهه تباعاً. والتخيل قد يكون مقدمة للفعل وقد يكون حلم يقظة ينسبه ويلهيه عن عمله.

في قصة «عساف يتجه شمالاً» تظهر الدعوة إلى فك الحصار. إن عساف هو الدعوة أو العين التي رأت النسور المحلقة في السماء فوقه لذلك نجد العجمي يخرج من التقارير المباشرة إلى القصيدة المحرّضة: «إنني أرى من بعيد.. غيوماً كثيفة.. بطيئة.. وأرى برقاً.. يمر فوقكم سريعاً.. سريعاً ولكنه لا يضيء».

ويكرر مستشهداً:

«زمانك صعب وأصعب منه التحدي

لا فارس في المدينة يعرف معنى التصدي

لذلك كن شاعراً

كالحصان الذي لم تكن أسرجته القبيلة».

إن كسر الطوق والخروج من هذا الحصار يبدأ من محاولة

حتى خرج من حد الشخصية المحدودة إلى مرحلة التجريد فأصبحت شخصياته ذات طابع شمولي. وهذه الشمولية تحولت من المشكلة الاجتماعية إلى القضية الكبرى وهذه ضرورة تقود إلى الحصارين السياسي والاجتماعي العام. ودخل في عرض المضمون العامة مستنداً إلى الرمز والابحار وخلق الاجزاء الغريبة التي تساعد على تمثيل القضايا العامة.

لقد ضمت هذه المجموعة اثنتي عشرة قصة، كلها تؤكد أن ثمة حصاراً يحيط بها. وهناك محاولات للخروج عنه. والشخصيات التي يقدمها لنا اما ان تكون واقعة تحت اسار هذا الحصار. أو متحدية له. فنحن نلاحظ القهر والاضطهاد والمحاصرة في «خارج الدائرة»، ساري، الاعتراب، الضوء الأحمر، عساف يتجه شمالاً، راضي الرفض». وحول هذه كانت محاولات فك الطوق «شلاقة ما يزال يشعل الخطب، سيار والمدينة المجدورة، الولادة على جبل المشنقة، الجرح، وتنتب الجياد سنابل، ما تيسر من الصور الثلاث». وليست هذه سمات قاطعة. ففي قصص المحاصرة محاولة الخروج من الطوق كما أن قصص الثورة تقدم لنا من خلال اسار الطوق المحيط بالرقاب.

إن الجو البوليسي والعيون المراقبة تمثل إطاراً يحصر داخله هذه المجموعة القصصية التي تبدأ معنا قصتها الأولى «خارج الدائرة» بذلك الشك الذي تسرب إلى السلطة لوجود ظرف خال وصل إلى مسعد الشنار. وهذا استدعى بدوره إحكام الرقابة عليه. فالأمر مربب، وتكون حصيلة المراقبة هي:

١ - الصفير أثناء العمل عادة مستمرة.

٢ - يتكلم عن لقاءات تتم «وستتم» خارج العمل.

٣ - يهرج رجله اليسرى بصورة مستمرة أيضاً.

٤ - يملك القدرة على الدعابة والمرح.

إن الحركات غير الارادية تدل على القلق الذي بدوره يدل على رغبة في الإقدام على عمل غير اعتيادي. وفي حالات الانتظار الطارئة يقوم بتصرفات مشبوهة. وتأتي النتيجة بعد ذلك موضحة أن هذا الشك قام على أساس واه. فالراسل ترك المظروف خالياً لأنه نسي أن يضع الرسالة. وهذه النهاية مع أنها تذكرنا بنهاياته السابقة القائمة على المفارقة إلا أنها قدمت طريقة مختلفة ذات ايقاع سريع ولمسات تعتمد على الأسلوب الحديث.

ويعود إلى الطريقة نفسها وهو يقدم لنا آخر قصص هذه المجموعة، ولكن بإطار متخيل. فراضي الرفض بطل القصة الأخيرة يعيش في مدينة تصرف حصاة الهواء والماء بالبطاقات، فيسعى بدوره للحصول على بطاقة جديدة ويستسلم لكل اجراءات التدقيق لتكون النتيجة في تقرير آخر شبيه بالتقرير الأول وسنلاحظ أن التقارير سمة في عدد من القصص.

البحث عن الرجل - الفكرة أو الفكرة التي تتجلى في انسان ويرسمه في شخصية شلاقة. هذا الذي ما زال يشعل الحطب، يحاصر في المدينة ولكنه يتابع هربه إلى حدود المدينة ليحارس طوقسه هناك. يغني والنار مشتعلة. أنه يحمل معه قساوة الصحراء وصهيل الجياد، ويحب الأطفال الذين يشتري لهم الحلوى والخبز وأقلام الرصاص. يردد الأغاني ويصادق الأطفال فقط. ولأن الفكرة تتشكل بشكل الحاملين نجد أن الشكل الفني تنوع في متابعته هذه الرحلة من السرد والتقطيع والمتابعة، والشهادات والتقارير.

إن السلطة تحاول أن تخضع شلاقة، أن تخرجه من كوخه إلى قصور المدينة. ويحول إلى «الطب النفسي» وهناك تختلط الورد بأجهزة التصنت ولكن شلاقة - الحلم - يختفي ليشاهد ليلاً قابلاً تحت جدار المسجد، فهو لا يزال يشعل الحطب لينير الطريق وينشد الأشعار المهرية ليحرك النفوس الساكنة.

إن تجاور التسلط والتحدي يتبدى لنا من خلال عملية «الولادة على جبل المشنقة» وتنبت الجياد السنابل. في الأخيرة يختار جواً أقرب إلى التاريخ، ففي مملكة عبقكاس ترتعب الزوجة من صهيل الجياد فكان لا بد من اسكانها. وعندما تقاد الخيول الأصيلة الرافضة لمنع الصهيل إلى حتفها يأتي صوت رجل يتحدى: «يتحلق حولك قلة من الرجال يشاركونك الضعف وامتهان رفض الواقع وضيق اليد. وأيضاً في صدورهم العريضة التي تتسع لكل هواء العالم النقي. تمتد أيديكم متكاتفه وتقسمون على مواصلة رفض الواقع».

وتندرج الجياد الأصيلة في قعر المنحدر. ويصرخ هو ويسقط أثر صرخة، ولكن في مكانه تنبت عشبة برية، وفي المنحدر حيث مكان الخيول الأصيلة تنبت السنابل الطويلة. ترتفع بشموخ رافض للانحناء وتقاوم الريح. أنها دعوة حاملة تشير إلى الحصار بالولادة الجديدة، وإذا كان رد الفعل جاء في القصة السابقة صرخة طائفة انبتت عشبة برية فان في قصة «الولادة على جبل المشنقة» تقدم مستوى آخر أكثر حيوية وفيه دخول في دروب القصة الرمزية ذات المستوى الدال على معناه من خلال تكوينه الفني وتعدد اشاراته المعبرة. يلجأ الكاتب في هذه القصة إلى تقطيع الأحداث ووضعها في ستة عشر مشهداً يتقاسمها طرفان: الفقراء والمتسكعون، والآخر للسلطة ورجال النظام فيها. وفي هذا التقطيع يستعمل سرد الأحداث المباشر بجانب الوصف والتعليق والحوار والتقرير والتقارير والخبر العابر والبلاغات. كل هذه يوظفها ليقدم لنا حركة الولادة والخروج من حصار الدائرة.

إن المقاطع الثلاثة الأولى تسبق الحدث وتحتوي على المؤشرات التي تنبئ بما سيأتي فيضع أمامنا الحد الأول

ولنسمه النفي وولادة التحدي. وهذا يأتي دالاً على ما يلي:

● مدن الضياع والصخب تنفي الفقراء والمتسكعين إلى الأزقة والأرصعة.

● وهذه بدورها تحتضنهم فيتولد الصوت الجماعي وأشعار الغربة لتضيء في الأعماق ومضة برق.

● الرجال يعجنون لب الاخشاب وسعف النخيل ليصنعوا الصواري وتغزل النسوة الصوف خيوطاً.

إن النفي والتحدي يلتقيان حيناً برز أول قتيل: هارون. إن القتل فاصل بين معرفتين، الأصعب المفقود علامة عرفه بها المضطهدون وجهلة رجال النظام. وتبدأ الحركة عند الجهتين؛ يتعاهد الفقراء والمشردون على الانتقام لزميلهم ويقابل هذا العهد عهد آخر لرجال النظام الذين سيقبضون على أكبر عدد من المشردين والصعاليك. وتحاول من جهة أخرى أن تقوم بالاغراء من خلال الخبز المجاني ولكن الآخرين يكتشفون الخدعة.

السلطة تختار عشوائياً ضحيتها، وتكون هذه الضحية (هاروناً) آخر وعندما يتدلى من المشنقة كانت الثورة قد نضجت، فقد استطاع منفيو مدن الضياع أن يصنع رجالهم الصواري الخشبية وغزلت النسوة الصوف خيوطاً، ويعلق الرجال الضخام الناعمو البشرة، بينا وقف حولهم أولئك المشردون مع هراواتهم وهم يرددون: هارون

هارون

هارون

من المؤكد أن هاروناً ليس شخصاً بل معنى، إنه الثورة وضحاياها، لذلك تحول اسمه إلى رمز لكل ضحية، وهو أيضاً الشعار الذي سيرفعه المنفيون وهم يعودون من الارصفة إلى قلب المدينة، إلى السلطة.

إذن هو حلم فك الحصار وتجاوزه.

ويرافق هذا تلك اللقطات التي قدمها في قصته «ما تيسر من الصور الثلاث القصار» فهو يضع فكرة فك الحصار أمامنا، ويواصل استعمال تكنيك التقطيع ولكن في شكل آخر، فنحن أمام ثلاث صور أولها تقدم صورة الخوف وهو يتصاعد معها في مشاهد ثمانية بعضها يتلو البعض الآخر بتصاعد متداخل، وكما كان في القصة السابقة طرفان واضحان ففي هذه القصة يظهر الجار الذي يهدد ويستمر في تهديده، ولم ينفع الصديق وكذلك الأخ وأبناء العمومة، كلهم علم بتصرفات الجار ومضايقته لآخيم الصغير ولكنهم اعتبروا الأمر لا يهمهم. وتصل الصفعة إلى الأخ الأكبر، ثم يترك المؤلف الفراغ المبهم في الفقرات أو المرحلة ٦ - ٧ - ٨.

ولكن تصاعد الخوف ينتهي بولادة فجر جديد. إن الصورة الثانية تأتي معكوسة يكون فيها العد تنازلياً، يبدأ من

٣ إلى الصفر، وفي (٣) يتنازل اثنان متعاكسان أولهما أطفال الحجارة وثانيهما الخوف عند غيرهم.  
أما الصورة التنازلية (الثانية) فهي موجزة في جمل مركزة هي:

ينبح كلب.. . يلقمونه حجراً.

ينبح كلب.. . يلقمونه فجراً.

تنبح الكلاب.. . وتظل القافلة تسير.

ويصل العد إلى (الأولى) وهي مرحلة تحطيم القصور المرمرية لتكون لهم حجارة. وتأتي مرحلة الصفر ومعها تساقط الأصنام وبزوغ فجر شمس جديدة.

وتبقى بعد ذلك صورة أخرى مثبتة بين المرحلتين، أنها صورة الفراغ، وهي لوحة فيها الطيور وهي تلتقط الحب من كف سميكة، وهي حبوب مسمومة وردية.

هل هذا خط ومسار الحجارة والتحدي، يقابله خط التنازل السياسي؟ أنها قصة سياسية اختارت هذا الشكل الذي يوحي بالتجريد ولكنه ليس مبهماً والمعنى بارز على السطح، ففي أمتنا العربية يتساقط صغیرها تحت سنابك الجار الجائر ويسكت الكبير فيصله الموان ويتهاوى فلم يبق إلا ثورة الحجارة حيث البدء من نقطة الصفر، ولكن ثمة أيدي ممدودة بحب مسموم لعلها تلك الحلول المسمومة التي تجرد كل شيء من معناه الحقيقي. نحن إذن نعيش مدناً (مجدورة) تماماً مثل تلك المدينة التي داخلها سيار في القصة التي تحمل اسم «سيار والمدينة المجدورة»، حيث يقدم لنا قصة موحية من خلال جو اسطوري، بل أنها أشبه ما تكون بقصة تلك المدن الأسطورية وناسها فيهم ذلك العيب الخلقي - نقص الاصابع - الدال على التخلخل المعنوي، ونجد فيها أيضاً تلك الدعوة أو الإشارة إلى الثورة الكامنة.

إن محمد العجمي في مجموعته هذه كان يضرب في انجهاين أولهما محاولة التعبير عن المعنى السياسي أو يحمل الهموم السياسية معه وهو يقدم على الكتابة الجديدة. ولكنه يجد أن الجانب السياسي العربي عام ولذلك كان لا بد أن تكون هناك مساحة تجريدية خروجاً من الجانب البيئي المباشر.

وهو من جهة ثانية كان يشغله البحث عن طريق أو أسلوب في محدد يقترب من الحداثة ويكون قادراً على حمل هذه الدعوة التي تحول في نفسه، لذلك كانت التجريبية واضحة. فجاء الشكل القصصي خارجاً عن إطار التقليدي، وهذه تكون محمودة ولكن على الكاتب أن يعرف طريقه بوضوح، فطغيان الفكرة الواحدة وشغل القلم بالتجريب مفيد ولكن يجب أن لا يفقدنا لمسة الاتصال بالنموذج الانساني اليومي الذي من أجله كانت كل هذه الدعوات.

إن الوجه الواقعي أساسي ليس للابهام ولكن لخلق الاحساس بالمعنى الذي يقدمه الانسان في خطوط حياته اليومية.

أمر أخير، كانت اللغة عند العجمي مركزة يحسن الانتقال من مرحلة لأخرى بأخصر الكلمات، ولذلك تخلّى عن الوصف والتحليل إلى مرحلة اختيار الزوايا والانتقال من واحدة إلى أخرى، ولا شك أن التجربة التي تجرد وتعمم تكون لغتها صادرة عنها، وهكذا كانت لغة المؤلف في هذه المجموعة. واتى فقط أن يحافظ على صفائه وأن يسير مرة أخرى إلى الجمع بين الشمول والوضوح مع الالتصاق بالانسان اليومي وليس النموذج الجاهز الذي نستغله للتعبير عن فكره فقط.

### وليد الرجيب

في النصف الثاني من السبعينات برز وليد الرجيب. وكانت محاولاته الأولى دالة على أنه كاتب سيتعلق بخيط الفن القصص ولن يعتبره محطة عابرة أو نشاطاً مكملًا، وهذه كانت إطلائه منتظمة وتجربته الفنية متصاعدة، مشيرة إلى أن ثمة جانباً معيناً، أو زاوية في المجتمع خاصة يريد أن يقتحمها ومنطقة في الشكل الفني يريد أن يجربها دون أن يرفع رجليه عن الإحساس التاريخي للفن القصصي وبهذا تأكد المنحى الذي يريد هذا الكاتب أن يختطه.

في مجموعته الأولى ("") قدم ثلاث عشرة قصة قصيرة «والاخيرتان قصة واحدة من خلال مشهدين. وهذه المجموعة يحدها تاريخان أقدمهما ١٩٧٦ نجوم أقل.. نجوم أكثر + الحذر «وأحداً» «تعلق نقطة تسقط.. طق» ويمكن أن تؤرخ مع صدور المجموعة سنة ١٩٨٣.

سنقول إن هذا جيل ثالث من أجيال القصة القصيرة قد بدأ يشق طريقه، ويمثل وليد الرجيب طليعة لهذا الجيل. وأهم ما بدأ يقدمه هو محاولة تكوين جو «غريب» يتجاوز السائد. ولعل عنوان هذه المجموعة دال على هذا، ولا يمثل تحجوراً لأن الغرابة أصبحت أصلاً من أصول التجربة الفنية. ولنقل إنها محاولة إدهاش أو خلق صدمة للمتلقى، وخرق المؤلف، يفسر بوضوح اتجاه الرجيب إلى وضع عنوان لمجموعته آتياً من المحاكاة الصوتية، وهي محاكاة تحمل معنى، فالعنوان هو: «تعلق نقطة تسقط.. طق» والتفسير ممكن على مستوى القصة نفسها أو المجموعة ولكن المؤكد إن هذه المجموعة مع ذلك لم تتجاوز حد الواقعية بحدودها

(٢٠) وليد الرجيب: تعلق نقطة. تسقط.. طق - دار الفارابي ط ١ الأولى - بيروت ١٩٨٣.

وأنماطها ونماذجها. وإن التوسع يظل في مفهوم الواقعية الحديثة.

المنظور الفني عند الرقيب تحدد في مسارات تبتدىء من الأرضية الواقعية وصولاً إلى النموذج أو النمذجة وهي صفة واقعية أساسية إضافة إلى الاعتماد الفني على التضاد أو المفارقة الكاشفة والتي تستطيع المرأة الواقعية أن تعكسها من خلال موقف محدد مع المحافظة على التيار الفني الواقعي المعني بالتفاصيل الدقيقة، ولكن من خلال اللمحة الخاطفة المعبرة وهذا المرتكز حقق به الرقيب نجاحاً في عمله ولكن قد يكون التجريب شغله عن استكمال الصفة الفنية في بعض المواقع فجاءت قصصه تشي بهذا النقص وخاصة اختياره للموضوع الذي يريد أن يطرحه.

ثمة زاوية معينة في المجتمع استطاعت أن تثير في نفسه حالة التجاوب معها - ولذلك دارت قصصه معها أو لأجلها. فنصف المجموعة تعاملت مع الواقع الآخر في الكويت. وهو آخر من جهتين. من داخله حيث يكون التهايز، أو من علاقات المجاورة، فهذا المجتمع يحوي في داخله، أراد أم لم يرد، عالمين ثانيهما هو المقيم الوافد.

ويزداد التهايز تبعاً للانحدار الوظيفي. ولعل فكرة قاع المدينة هي الغالبة فنماذجه هنا مستمدة من الوافد المطحون. والاقتراب من هذه الفئات التي فرضت نفسها عليه، ليس فقط في النسبة العددية ولكن حتى في النص الذي جاء عنواناً للمجموعة. وهو لا شك نص محوري عالج هذا الجانب وركز عليه. وهذا يشدنا بدوره إلى سيطرة نموده المفضل عليه حينما يسعى الكاتب إلى التقاط نمطه المختار وخلق موضوعه الملائم ليطرحه علينا. فالوافد المطحون يبرز في المقدمة وتأتي نصف قصص المجموعة لتعبر عنه. وبالتحديد هي «الفرصة الأولى... أخيرة - الانسان لا يسمن، الضريبة - من أفرغ قاع الجسد - تعلق نقطة تسقط... طق» وهناك قصة أخرى بعد هذه المجموعة هي «الخبز يبيت الحجر».

إذن نصف مجموعته تناولت هذا «الآخر» الذي يعيش في مجتمع يفترض فيه أنه مجتمع رفاهية وأنه يقدم الفرص المتاحة، ولكن مع الفرص الناجحة هناك أيضاً الضياع. ولأن الانسان محدود ومحاصر - بالأمس واليوم والغد، فإنه يتابع الانسان المسحوق في ثلاثة أيام. وفي هذه الثلاثة تكون الفرصة الضائعة. فهذا عامل تنظيف ومسح ردهات إحدى دور السينما ولكنه محروم من المشاهدة. وهي ليست مشاهدة تسلية ولكنها مشاهدة حاجة وحرمان. فأذنه لا تسمع إلا حديث الجنس وصورة المرأة العارية والاحتضان يرن في أذنه يلتقطه من أفواه الخارجين من السينما. إن الأيام الثلاثة

شهدت تدني الحلم في الحصول على امرأة وما أن يرى صورتها عارية في السينما حتى تكون خيالاته في السرير مبنية على أصل. ولكنه حين يدخل السينما مضحياً بجزء من ميزانيته تكون النتيجة أن الجسم المهرق لم يقاوم الخدر الذي بعثه هواء التكييف في جسده فاستسلم للرقاد. وأيقظه العامل وكان السؤال: هل ظهرت المرأة العارية.

إن هذه القصة تقدم ثلاثة أمور: النموذج المطحون، إيقاع الزمن، الرغبة الخائبة، ولكن احساسنا إن هذا الجو مصنوع ومفتعل قد يقضي على تلك الركائز الجيدة.

ومن منظر السينما ينتقل إلى بائع جرائد كما في «والانسان لا يسمن». والعنوان عبارة دالة فالانسان وحده الذي لا يسمن ونستطيع أن نكمل قائلين ولا يغني من جوع. هذه هي الإشارة الأولى. أما الثانية فأن الانسان وحده الذي يتضاءل إزاء الأشياء. فكل شيء يتصاعد الا هو. فنحن أمام معادلة بسيطة: إن بضاعة السوق يتصاعد ثمنها وأجر الانسان يبقى كما هو ومن ثم فهو يتناقص..

إن الوعد ليس ذا بعد أخلاقي يستحق تنفيذه، ولكنه وعدها بقضية أخرى داخلية. فهو وعد لامرأة، وهو رجل كبير، ويلاحقه سوط نفسي هو أن المرأة التي لا تلي طلباتها تستطيع أن تلي طلباتها بنفسها. إن نقطة الضعف هذه تتضخم في داخله ويزداد إحساسه بالعجز لكن الأمر ليس سهلاً بالنسبة إليك... واضح من السهل الآن أن تلي زوجتك طلباتها بنفسها ص ٣٣.

ولم يكن المؤلف بجعل الجهد العضلي هو الثمن الذي يتناقص إزاء البضاعة ولكنه أدخل عنصراً آخر عندما يضطر إلى بيع دمه إلى بنك الدم ولكن السن يسقطه ويحسر كل ما كسب. لقد أراد الكاتب أن يكشف لنا الإيقاعين، ولكنه في طريقته الساذجة في عرض هذا الموضوع والمبالغة التي لم يكن محتاجاً لها قد أدخل بالاثر الذي أراد الوصول إليه رغم أنه حشد وسائل فنية دقيقة وموحية خاصة اعتماده على أنوار الإشارة الحمراء والخضراء.

إن (الضريبة) قصة أخرى تتابع ما إذا كان الحرمان الجسدي مشكلة عند الأول، والقهر الاقتصادي يحاصر الثاني، فإن الثالث يحاصر في حقه الجنسي المشروع. فجشع المؤجرين وسكن الزوج في شقة مشتركة جعل الجنس الشرعي محرماً، لقد تعذر لوجود الفتاة المراهقة والأولاد.

وعندما يلجأ إلى المناطق الخلوية تطارده الشرطة. فما كان من الزوج وهو ممرض إلا أن يستخدم المخدر حيث يخدر أطفاله كي يظفر بحقه الزوجي وكانت النتيجة هي «الآن هناك رجلان عزبان في الغرفة المجاورة وأنت تحترق حرماناً،

والاولاد اعتادوا على المخدر . . والايجار يتراكم . . ومحمود مسجون بتهمة سرقة المخدر من صيدلية المستشفى ص ٥٨ . إن النتيجة كانت واحدة، فبائع الجرائد والمرضى كلاهما يقفان على مشارف طريق واحد والسقوط طريق مفتوح أمام زوجتيهما. المقدمة والنتيجة واحدة. فالانسان المطحون يقابله تصاعد البضاعة في الأولى والايجار في الثانية. وكلاهما يعاني جنسياً من هذا الحصار المادي .

وتشده هذه الزاوية فيتابعها حين يرافق أحد نماذجها منذ بداية قدومه وصولاً إلى نهاية المصير الذي سيؤول إليه. وهذا ما تقدمه القصة ذات المقطعين: تعلق. نقطة تسقط . . طق . . وهذا التعبير الصوتي صادر عن نقطة «ماء تعلق ثم تسقط فنسمع صوتها «طق» . هي نقطة وهم وأفراد يعلقون بها وسقوطها المتوقع متصل أو معبر عن سقوطهم .

هذه القصة تقدم بداية التعلق ونهايته. أنها تصور رحلة تسلل إلى الكويت حيث توجد فرصة عظيمة للثراء. لقد قدم غسان كنفاني جزءاً من هذه الرحلة في «رجال تحت الشمس» ولكن الرجيب اختار أن يتابعها إلى متنهاها. فالمأساوية عنده لم تتوقف عند عدم دخول بوابة الثراء أو النجاة، ولكنها توصلنا إلى مرحلة الخيبة وفقدان الأمل وتكشف سراب الاماني، إن الحلم يحكم هذه المرحلة في قسميها الأول، وهذا هو الذي يقدم نقطة الحلم حيث التعلق ثم السقوط، الخط الأساسي يبدأ مع وصول هؤلاء المتسللين إلى مشارف الكويت والنزول إلى الماء ومتابعة دورية خفر السواحل. ويقبض على المجموعة وينجو مصطفى وحده ومعه نقوده القليلة. وهذا الخط الرئيسي ليس هو الأساس ولكن هناك ما هو أهم. فإن تشكيل هذه اللقطة الموحية هو التميز بنماذجها مع القدرة على حشد كل ايجاء ممكن.

عندما نقرب من الشخصية المحورية، مصطفى، نجده قد خلف وراءه ابنته ويخشى أن يعود كما رحل. والحقيقة أنه سيؤول إلى ما هو أسوأ. فقط أنفق شطراً من ماله ليصل إلى الكويت وسينفق الثاني دون أن يحقق شيئاً. ومؤشرات هذه الخيبة واضحة. فهو يقدم لنا بسطور تحمل ملمحين أولهما الحلم وثانيهما الخيبة. ويند هذا من خلال عبارة موجزة.

مصطفى ينفث دخان السجارة التي ناولها اياه حسين مرة أخرى وهو ينظر إلى خيط من الغيم وهو يشق القمر إلى نصفين. . إن الصورة هنا مكونة من ثلاثة عناصر: احتراق داخلي، غيوم وقمر يشق إلى نصفين، وهذه الصورة المستمدة من مكونات اللغة الرومانسية الموحية. ويمكن تحليل القصة على أساسها. فإذا تأملنا الحلم المتصل بالقمر وربطناه بذلك الرسم أو الصورة التي رسمها زميله لفرصة الثراء حيث يدعوه أيضاً بلغة موحية من طرف آخر: «ركز نظرك على

النور المنبعث من الشاطئ». مصطفى يركز نظره على النور الذي يتحرك تبعاً لحركته في الماء . . مع الموج الذي يعترضه ٩٠ و ٩١ «ولكننا نلمس عنصراً آخر هو هذه الغيوم التي لم تكن وصفاً ولكنها معنى سيراقتنا في القسمين. فالنقطة التي تقع هي جزء من هذا الغيم، والماء المالح الذي يحرق العينين هو شيء من هذا الماء. ولكن ثمة أمر يلفت النظر. يقول بعد هذا بصفحة واحدة صفحة (٨٦): «مصطفى يرقب النجوم الداكنة التي تسير عكسهم». فمكونات الصورة قد اكتملت بالنجوم الداكنة ثم يضع البذرة المنبثة فهي تسير «العكس» والمخالفة هنا هي الإشارة إلى ما سيأتي. لقد كانت رؤى «مصطفى» تحبس وتلاشي حدسه أمام تفاؤل حسين. ولكن هذه الرؤى تتحقق. وكما أن الايجاء جعلنا نشاهد الغيم الذي يشق القمر، فإنه يعطينا في النهاية صورة أخرى: «يكشف أنه يخفي خلف برميل قمامة . . يقفز داخله . . يجلس ويدفن نفسه بالقمامة . . ص ٧٢ «إنها نتيجة، والمقابلة الفنية بين البداية والنهاية واضحة، فالحلم المتسامي تساقط في القمامة فتحققت نذر الغيم الذي شق القمر. وهذا الغيم هو الأصل الذي تأتي منه نقطة الماء التي توحى بالسقطة.

القسم الثاني أو تكملة القصة في «تسقط . . طق» لقد فصل شطري العنوان، وهو يكتمل في النصف الثاني. الأول قال: تعلق نقطة والثاني تسقط طق. فعبارة العنوان قد اكتملت. فالنقطة تعلقت، كما تعلق هو ببرميل القمامة. وقد بقي سقوطها.

لقد نفذ من حصار الحدود ودخل إلى المدينة الحلم. ويبدأ البحث عن الإقامة فهي مفتاح العمل فالثراء أما البديل المعاكس فهو «لا إقامة . . تعني إن عليك أن تعمل أقصى الأعمال: بناء. حصار مجاري. عتال ص (٩٤)». ولكن ثمة متابعة أخرى تقول ماذا لو أتيت الفرصة لأن تكتمل حلقة العمل ويلج القادم إلى هذه الجنة. إن قصة «الخيز بنيت في الحجر» تقدم لنا هذا الجانب وتتابعه، وتوضح لنا أن الانحدار هو طريق وحيد. وكما كانت هناك مؤشرات سقوط خلفية في القضيتين «ضريبة» و«الانسان لا يسمن» فان هذه القصة يوضح خط سير هذا السقوط. ففي ختامها تقف البطلة بعد أن حرمت من العمل لتقول:

- لم لا؟

ثم قذفت بنفسك إلى داخل السيارة فأحسست أنك تهوين من مكان عال . .

وهذا السقوط مبني أو آت من تلك الخيوط العنكبوتية التي تعلق بها القادمون إلى الجنة الموعودة. ومنهم مصطفى بطل قصة «نقطة تعلق». وهذه الممرضة. فليس كل داخل سيجد الجنة ولكنه سيواجه خشونة الواقع. وهذه القصة،

أي قصة «الخبر نبئت الحجر» تطرح أيضاً ذلك الانشطار داخل المجتمع. وكان سقوطها لأنها لم تميز بين المستويات الثلاثة: العمومي والخصوصي والديلوكتس. إن هذه المستويات يجب أن ينتبه إليها القاص في معلومات أو تعليقات غير مكتوبة ولكنها أساسية.

النمذجة أساس من أسس الواقعية يدور فلكها حوله؛ ذلك لأن النموذج البشري المختار ييسر التناول الدقيق، ولهذا نجد إن الرقيب يهتم بتحديد الانماط البشرية التي يختارها ويهتم بإعطائها سمات تميزها واصلها إلى النفس البشرية المفرغة التي أصبحت جزءاً من آلة صماء.

يقدم لنا هذا النموذج الإنسان الذي وقع تحت اسار القناع الذي يجب أن يرتديه. ولهذا يضع أمامنا ذلك الجانب الظاهر الجاف الحاد حتى لو كانت العلاقات من حوله تحاول أن تكون رقيقة. نلمس هذا في قصة «نجوم أقل ونجوم أكثر» حيث يقدم النجوم العسكرية التي تحط على الكتف فتحدد الرتبة والمنزلة، وهذه الرتب العسكرية الخشنة تأتي أوامرها حادة في مقابل انسيابية الحياة العاطفية. فالنجوم الأقل أي الضابط الصغير حين يقوم بإجراءات الزواج لا بد من أخذ الموافقة العسكرية ليتخذ الحب مشروعته. وتدور المشاهد الثلاثة أولها بين الضابطين «النجوم الأقل والأكثر» حين يقدم الطلب والثاني في منزل الخطيبة والأمل بالموافقة والثالث عودة إلى لقاء الضابطين. ويكون رفض الطلب لأن والد الفتاة كان ضد الحكومة. إن أحسن مدخل لجو هذه القصة يقدمه لنا المشهد الجامع بين الضابط الصغير وخطيبته وفيه أغرب سؤال يوجهه محب إلى محبوبته. يقول: «نجوم أقل: هل تحبين الحكومة؟»

خفضت رأسها قبل أن تقول: لا أكرهها.

نجوم أقل برجاء ملح، هل تحبينها؟

هي: ما دمت لا أكرهها.. إذن أنا أحبها. ص ٢٤.

إن عدم الكره لا يعني بالضرورة الحب. فثمة منطقة حيادية في الموضوع. ولكن النية العسكرية التي تنزع نحو حدية العلاقات لا تقبل هذا المنطق. فالنجوم الأكثر كانت تتساءل في المشهد الأول عن خصوصية الخطيبة ميولها الثقافية وصديقاتها وأقاربها. وليس مستغرباً الرفض إذن، لأن التبرير جاهز فسلامة الوطن والحفاظ عليه فوق رغباتنا.

إن الموقف بسيط والشخصيات عظيمة لا تقدم إلا وجهاً واحداً ولكن المؤلف استطاع أن يتعامل معها بحذر. ورغم أن القصة لا تثير جديداً إلا أن تصوير العلاقات بدقة يتيح لنا فرصة تفهم هذه الشخصيات، فالنجوم الأقل سلبية محكومة بكلمة (نعم يا سيدي) والتي لم يتخل عنها إلا في لحظة واحدة نبه عليها المؤلف حين يقول لخطيبته (نعم بدون)

سيدي). وإذا كان المؤلف قد وضع خطي الخيار على لسان النجوم الأكثر: «عليك أن تختار بين البزة العسكرية وبينها»، فإن هذا النمط اختياره محدد فهو لا يزال عند حدود التحية العسكرية و«نعم يا سيدي»!

إذن الموقف هو هو، والاستلاب تام. ولأن إيقاع الخطوة العسكرية نمطي فإن إيقاع القصة اتخذ الطابع نفسه. فالمشاهد ثلاثة والشخصيات ثلاثة، والحوار جاف خال من العاطفة حتى في أشد المواقف احتياجاً له. مثل موقف جلوس الخطيب مع خطيبته.

وفي قصة أخرى يمد الرقيب قلمه ليتناول النفس الانسانية ويكشف ذلك النسيج الانساني الذي تهتك من الداخل فأصبح برنامجاً مفرغاً من الحس. أول نقل أنه ذلك النموذج البشري المنسحق تماماً والذي يذكرنا بموظف تشيخوف. ففي قصة «برغي» تحول قناع المدرس إلى وجه دائم جامد لا يعرف من الحياة إلا وجهاً واحداً. والزوجة الثائرة على هذه الحياة مهددة بالهجران.

تواجهه بحقيقة من أنه أصبح كالآلة هم أنه يصحح الأخطاء اللغوية بل وصل الأمر به أن يعرب الجمل وهو نائم. لقد تحقق فيه نموذج شارلي شابلن: «هل تذكر فلم شارلي شابلن الذي كان فيه يعمل على آلة وبعد سنوات ظلت يده تتحركان بشكل عصبي بسبب اعتياده العمل على تلك الآلة؟ وأنت شارلي شابلن ص ٨١.. الأدهى من هذا أنه يعرب الجمل أثناء العملية الجنسية ليطلقها. لقد فقد نفسه تماماً. وتهجره زوجته تاركة له رسالة تحبها بهذا. وتأتي لحظة الاستنارة القصصية في تلك اللحظة التي راح يضع خطوطه الحمراء تحت سطورها. ورد الفعل هذا جاء مبنياً على المقدمات الأولى التي وضعها. فثمة تضاد بين الزوجين. وقد استطاع أن يطوع هذين النموذجين ليقدّم لنا هذا التضاد. إن هذا الزوج المدرس تدنت الحيوية فيه لصالح الآلية. أما الزوجة فهي في المقابل حياة نابضة. وإذا كانت الروتينية الآلية طبعته بميسمها فإن التمرد على هذا تمثل في الزوجة. لذلك كانت المواجهة. إن الحيوية لا تخضع لنظام «البرغي» الذي يكون ضمن الترس الكبير.

وعلى مستوى التناول سنجد أن إيجابية الحياة قد وضحت من خلال أسلوبه الفني. فقد جعل الأحداث من جهة الزوجة فنحن لم نسمع الزوج. وحركته الأخيرة المؤكدة لنمطية فعله هي الوحيدة في القصة كلها. لقد جاء السرد من جهة الزوجة التي كانت تتحدث وتستعرض. فنحن نسمع صوتها ولكن ثمة أمراً آخر لافتاً للنظر. إن هذا «البرغي» ليس وحيداً. فنحن إذا قلنا إن الزوجة مضادة لا تعني أنها متحررة فهي أيضاً «برغي» من نوع آخر. كانت تتحدث وهي

تمارس طقوساً يومية، يدها تتحرك آلياً ولسانها ينطق، كما أن الهموم التي كانت تطرحها لا تمثل صعوداً في المشكلة ولكنها تقدم لنا هموم عالم آخر مستهلك أو واقع تحت سنابك الاستهلاك وخضوعه بعد ذلك.

إن فكرة التضاد أو الأقطاب المتناقضة على مستوى السلوك والاحساس النفسي أو بين الأنماط البشرية المختلفة تمثل هماً متصلاً يعري نواقص المجتمع. ولهذا نجد الرجيب يقدمه على مستوى التزامن في الحدث حيث الخيانة المزدوجة (ما زال الجهاز يدور). ومثل هذا حيناً يختار لحظة واحدة يقدم فيها المواقف المختلفة كما في «الشمس والاسلفت». وهي لحظة تكتشف عدداً من الشخصيات في موقف يومي عند ازدحام الطرق، فيظهر براعة التنقل بين الشخصيات داخل هذه السيارات وكل واحدة تمثل وجهاً من وجوه الحياة.

إن التخطيط النفسي وضباع الفرد لا ينسبه التوقف عند موضوع انشطار المجتمع إلى اثنين أو أكثر، وإذا كان الضابط والمدرس قد اختفى الإنسان فيهما وبقي النمط فإن انقسام المجتمع إلى طبقات يحمل خطورة ويفقد معنى العدل. وهو يقدمها أو يطل عليها من بوابة الطفولة كما في (تواصل) لأن الطفولة قادرة على اسقاط هذه الحواجز ويعزف فيها على الألفة الانسانية مع الحيوانات.

وتكون هذه القضية واضحة لديه في أولى قصصه (الحذر) حيث يضع مصطلح (الأصيل) و(البيسري) في مواجهة، كاشفاً أن تحتها قناعاً طبقياً يعتمد على القوة الاقتصادية التي حولت (البيسري) إلى (أصيل). فهو يضعه في إطاره الواسع

من خلال مشاهد تصب كلها عند منطقة واحدة هي إن التمايز الطبقي أساسه الاقتصادي القائم على الاستغلال..

وهكذا يحاول الرجيب أن يقدم ما يرى أنه جديد في العرض القصصي ولكنه لا يخرج عن ما يحيط به من قضايا حقيقية. واختار شخصيات حاول أن تكون معبرة، وكان يخوض تجربة تحتاج إلى إدراك عميق بجانب الوعي واني أرى أنه يملك الوعي ولكن الإدراك العميق يتطلب دراية يحتاج المؤلف إلى جهد للوصول إليها. وأستطيع أن أقول إنه لمس بعض الدقائق وقدم اللقطات الذكية وخاصة في قصة «برغي» التي أرى أنها أقرب إلى الهدف الذي يريده وكانت أكثر اقتراباً من الحياة بينما كانت الاحداث المصنوعة غالبية على القصص الأخرى.

\*\*\*\*

كان وليد الرجيب هو آخر الأسماء التي تحدثنا عنها. اخترته ممثلاً لجيله اللاحق لأنه كان الأسبق، وليكون شاهداً على أقرانه الذين يحاولون أن يضيفوا جديداً إلى القصة في الكويت. وبعضهم يستحق وقفات مطولة لعلها تكون قريبة. وأخص هنا طالب الرفاعي الذي بدأت تجربته الفنية تأخذ مدى متميزاً وأصبح قادراً على صنع الجديد الذي كان يحاوله في بعض قصصه التي نشرها. وأشير أيضاً إلى جاسم عطا الذي تميز بصوته المتفرد في مجموعته «هلوسات شرقية». وهناك أسماء أخرى بدأت تبرز مع أوائل الثمانينات نعتقد أنها تحمل جديداً ننتظر قليلاً حتى تتضح الصورة أمامنا.

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*