

الجمالي في القص:

تجربة الإمارات العربية المتحدة

نبيل سليمان

بداية أن أكرر الإشارة إلى شبه جمالية القصة بالرمال المتحركة^(١). ولا بأس من الاستطراد إلى أن جمالية الأدب والفن بعامة قد تكون كذلك، ولكن هذا الشبه لا ينبغي أن يكون ذريعة للقصور في التحليل، ولا حائلاً أمام الدرس والاستنتاج والاعتبار، فعلى النقد أن يحلل ويركب، وإن كان ذلك سوف يؤدي إجرائياً الجمالية ويصل به في المآل إلى حصيلة خلافية، قد يكون فيها ما هو صالح لزمن أطول، وقد يطرأ في النقد وفي الانتاج أصلاً ما يتجاوزه أو ينقضه أو يبدله، وليس في وهمي أن هذا البحث في منجاة من ذلك.

ولئن كان درس الجمالية في القصة ينطلق أو يتأهل في درس فنيته أو تقنيته، - فلكل يؤثر اسماً للمسمى عينه - فإن الوقوف بالجمالية هاهنا يهيكلها، يفقد رواءها، يبخرها ويعطلها أيا كان المنهج المتبع. فهذا المنتج - بالفتح - الانساني الذي اسمه القصة، مثله مثل غيره من المبدعات، مثله مثل منتج، كائن اجتماعي وثقافي وحضاري، فيه مكابرة وموقف ونظر وبشر وعلاقات وفضاء، فيه نسخ التاريخ بدءاً أو انتهاء بالراهن الاجتماعي أو السياسي والذاكرة الجماعية أو الفردية وإيقاع الفنون الأخرى. . مما لا يفي بحقه أن يجري درس عنصر من عناصر تقنيته. فلا السارد وحده، ولا المسرود، ولا وسائل الخداع السردية أو الفعل أو النشاط التخيلي أو اللغوي أو الدلالي ينتج قصة، بل جملة ذلك وجدله وتخلقه في كيانه الحي - هو ما يمنسه بالقصة، وفي هدي من ذلك وما سبقه سوف

في حدود ما أتبع لي أن أطلع عليه، فإن الوقوف على ما في الانتاج القصصي في الامارات قبل الثمانينات لن يكون إلا من قبيل التأرخة الادبية التي ليست مما أهدف إليه في هذا البحث. ولذلك فإن الانتاج القصصي المعني في الثمانينات هو ما سأحاول درس جماليته، حيث تتبدى النقلة السريعة والحاسمة - وربما المبالغية - إلى التجنس والانسام بقوة وجدارة، في المشهد القصصي العربي. ويهمني هنا أن أشير إلى ما يورده مؤرخو الأدب من غلبه الشعر والمقالة مقابل ندرة القصة - بالأحرى: مهادها - في الدوريات الخليجية الأولى بعامة، كذلك تأخر ظهور الصحافة والقصة في الامارات، مما عني أن الريادة قد تأخرت عقوداً عنها في أقطار عربية أخرى عديدة. وما قد يعني أن هذا الانتاج القصصي كأنما هو بلا رواد في بقعة العربية^(٢) فإن يعود الأمر إلى السبعينات قد يعني تداخل الاصوات والأجيال أكثر مما يعني مؤسسين ومتابعين. ولئن صح ذلك أو قدر منه، فإن الاحالة تكون على القصة العربية بعامة، وعلى المشهد القصصي العربي في ثمانياته خاصة، سواء منه انتاج الكتاب السابقين - ومنهم المؤسس - أو اللاحقين. ولسوف يلتفت هذا البحث إلى ذلك ما أمكن، كلما دعت الضرورة. كما يهمني

(١) تذهب نورية الرومي في مجلة فصول، سبتمبر ١٩٨٢، ص ٢٤٥ إلى أن ييشات خليجية أخرى، سبقت إليها نقلة اللفظ قد سبقت الامارات إلى القصة. ويحدد الدكتور محمد عبد الله المطوع في بحثه المقدم إلى ندوة الأدب في الخليج العربي، والتي نظمها اتحاد كتاب وأدباء الامارات عام ١٩٨٨، ظهور القصة في الامارات في بداية السبعينات، مع المرحلة الأولى لنشوء الدولة الاتحادية.

(٢) أرد الإشارة هنا إلى الفصل الثالث (في جمالية المشهد القصصي العربي) من كتابي: في الابداع والنقد، دار الحوار ١٩٨٩.

يفصل هذا البحث في عناصر القصص في الانتاج المعني بالقدر الذي يؤهله بعد ذلك - وخلال ذلك - إلى النظر فيه وإليه، كما هو، قبل وبعد أي قراءة أو أي نقد، كائنًا جميلًا.

القصص:

ثمة من يقول: الحكيم، بدلاً من القصص. الحكيم نسبة إلى الحكاية وليس إلى الكلام باطلاق. ولا أنكر أنني ممن يفوتني ذلك. فالحكي نشاط بشري أساسي، ابتداءً شفوياً مع الاجتماع البشري، ولم تلغهُ الكتابة، والحكي الشفوي نشاط تخيلي وامتاعي وتعليمي أحياناً، وفعل فني ما وممارسة جمالية ما، في الانتاج وفي التلقي تراه اذن - في عقله أو في أدركه - سقوط ملازم للانسان؟

في النقلة من الشفوي إلى المكتوب، وبخاصة من الجماعي - أو الشعبي الشفوي إلى المكتوب الفردي - تلبس الحكيم بلبوس جديد منعت بالقصص، وصارت الحكاية - والخرافة والاسطورة أيضاً - إذ تلبس بهذا اللبوس: قصة.

هذه النقلة في تراثنا الأدبي العربي اختلطت فيها الخبر بالنادرة، وكانت في أس المقامة والسيرة والرحلة، ومثلما كانت الكتابة والمتغيرات الحضارية فاعلاً أساسياً نحو ذلك، كان المعيشي واليومي والراهن.

ثمة من ينعت هذا التجلّي الجديد للحكي في التراث الأدبي العربي بالقصص الرسمي - توفيق بكار، شكري عياد... وتجدر الاشارة هنا إلى جديد البحث في هذا التراث، من هذه الزاوية حيث العناية الأكبر والأدق بحكي وقص العيارين والشطار والمكدين والوعاظ⁽³⁾، وليس فقط بما خلف الجاحظ أو التوحيدي أو ابن بطوطة أو الهمداني...

الحكي أنتج الحكاية، والقصص أنتج القصة، وقائمة الاصطلاحات النقدية تترى من بعد تعدد المناهج وتراكم الجهود وتعاقب الزمن: العناصر الحكائية، المقومات الفنية، أدوات اللعب، مفردات التقنية، السرد، السارد، المسرد، المسرود له، الحوار الفعل أو الحدث، الفاعل أو الشخصية، الفضاء أو المكان، الزمن، الرؤية أو الموقف، الدلالة، الحكمة، المتعة، الأثر، ودوماً: الأدبية أو الجمالية وبالطبع لست في مقام الحصر ولا الجرد.

لا تخفي الدلالة المركزية في القائمة الخصية على ضرورات بعينها كي تكون الكتابة قصة. فالكتابة التي يبنى منها الفعل والفاعل والفضاء والسرد قد تكون خاطرة أو نجوى أو نيثة - كما يفضل بعضهم للشعر المنثور - أو نصاً باطلاق له جماليته الخاصة، ولكنه ليس قصة، إن أصر صاحبه على أن يعنونه بذلك. كما أن اجتماع

(3) على سبيل المثال الأهم: الكندية في العصر العباسي، أحمد الحسين دار الحوار 1986.

تلك الضرورات - ولست أميل هنا إلى التحديد الرياضي - لا يعني ميكانيكياً انتاج قصة. فالجمالية هي النسيج، في اللغة أو التخيل أو الاشعاع الدلالي أو الحوار أو المكونات النفسية للانسان وربما المكان... ولا مقام على كل حال للدعاء بالقول الفصل في أي من هذه الأمور، شأن سائر ما يتصل بالاجناس الأدبية وأنواع الفنون والمسار التاريخي للابداع وامكاناته وآفاقه.

لقد فتق القول النقدي وطوره دقق الانتاج القصصي منذ تجنّس في القرن الماضي، فضلاً عن كنوز التراث الشفوي. وبالنسبة للنقاد العربي، ينبغي اضافة أمر المناقفة، بسلبه وإيجابه، منذ الرواد إلى اليوم، في غمرة ما يعصف على كل مستوى، منذ مطلع هذا القرن على الأقل، وأشدّ عصفاً في نهايته.

تلك هي النقلة القصصية التي أرمز لها بالتأميرية - نسبة إلى زكريا تامر - في ستينات وسبعينات المشهد القصصي العربي، قد اقتضت خطاباً نقدياً آخر، غير ما اقتضته النقلة السابقة مع عبد السلام العجيلي وسعيد حورانيه ويحيى حقي ويوسف أدريس... هذه هي النقلة الجديدة بعد التأمرية، مع ابراهيم أصلان وعبد جبير والياس خوري وأميل حبيبي... قد اقتضت خطاباً نقدياً جديداً، ينهض على ما أنجز النقد الأدبي العربي وعلى (فورة) المناهج النقدية الحديثة في مراكز الآخر الغربي. بعثور النقلة النقدية الأخيرة من الرطانة ما يعتورها، كما الأمر في النقلة القصصية خاصة ما يرفع من هذه وتلك يافطة الحداثة والتحديث والتجريب. وفي معاينة ذلك والاعتبارية تنتهي هذه الاشارة إلى ما بين الانتاج القصصي ونقده، وينفتح السؤال بجلاء أكبر وجديّة أكبر من عموم المشهد القصصي العربي اليوم إلى إنتاج بعينه لكاتب أو لجملة من الكتاب. فأني خطاب نقدي يقتضيه انتاج عبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج وسلمي مطر سيف ومحمد حسن الحربي وأمينة بوشهاب على سبيل المثال؟ أي خطاب نقدي يحاور هذا الانتاج بالأحرى، كما ينبغي للنقد أن يفعل، فلا يجافي الانتاج أو يتعالم عليه، كما لا يتطامن أمامه، فيفيد ويُفيد.

الصدى المتأخر للبدائيات:

في الاشارة المبكرة إلى الريادة والرواد والمهاد والعمر القصير للتجربة القصصية في الامارات تأتي بعض النصوص التي تتصادى فيها البدائيات التي عاشتها القصة العربية. ومن ذلك أعد (الرحيل) لشبيخة ناخي، (أحلام طفلة) لصالحه غباش (الأمية) لعبد الله صقر... يأتي في مثل هذه النصوص صدى أبكر تلك اللحظات وأوفرها سذاجة مما كتب علي عبيد علي تحت عنوان (ضحية الطمع) أقرب إلى فذلّة اجتماعية في غلاء المهور. وما كتب علي محمد راشد تحت عنوان (الباحثون عن لا شيء) أقرب إلى الخواطر في التدخين وتكالب الناس عليه، وما كتبت سارة النواف تحت عنوان

(مفاجأة) أقرب إلى مقالة حول المرأة على الرغم من الحبكة الساذجة والظريفة حيث تكتشف سلمى أن من ستقابله صديقتها هو زوجها هي، والذي يفرض عليها الحجاب.

في نصوص أخرى يأتي صدى لحظة أخرى للبدايات. فهذه البدايات لم تنجز دفعة واحدة. وقد اقتضت عشرات السنين. ولأن الأمر على ما هو عليه في الانتاج المعني ترى مثلاً لعلي محمد راشد نفسه خطوة أجدر نحو القصة فيما كتب تحت عنوان (رجال في محنة)، حيث بعض العناية بالشخصية القصصية الخليجية الكبرى فما قبل المعطف النفطي، شخصية النوخذة الذي يقود الغواصين ويقضي في واحدة من رحلاته البحرية. إلا أن الاحتفاء بالصراع الطبقي وجهارة الخطاب ونبهه أثقل السرد ورهل البنيان، ومثل خطوة الراشد تأتي خطوة عبد الرضا السجواني في (لقمة العيش)، حيث المبالغة في المطلع الحوارية - في تصوير فرحة الفتى علي بالوظيفة العتيقة، وحيث الحرص على حشر المعلومة تلو المعلومة عن الأب وموته، وليس الأمر بأفضل في (باقة ورد) لسعيد سالم الحنكي، حيث سطوة السارد - فضلاً عن نرجسيته وذكوريته - المتكلم، المحب لزميلته في الوظيفة، والذي لا يجد غير السكرمع صاحبه وهو يتوعد المدير فالمدير يراود الحبيبة، والحبيب يحضها على المقاومة، والمغادرة، والحبيبة مشدودة إلى لقمة العيش والأم التي تعيل، ولكن الحبيبة ترضخ بغتة للمدير، ثم تنتحر تاركة وصيتها بأمرها واعترافها للحبيب، وكل ذلك يساق فيما يشبه التركيب المنفلوطية للقصة، على أن الحنكي نفسه خطأ خطوة أجدر في (إلى عبد الله الصغير..). وهو ما رأينا مع الراشد، وما نرى مع إبراهيم مبارك في (عائد إلى الجنوب)، حيث التعويل على محمول السرد مما يتصل بالمقاومة في الجنوب اللبناني، بينما تكبر العناية بالسرد نفسه في (قبر الولي) على الرغم من المفارقة الساخرة الهجائية التي ترسم بين قداسة المزار ومحبوته من الحشيش والأفيون، كذلك بين جرف الجرافة للقبر المقدس بعد افتضاح محبته وتحول قبر خادمه إلى ولي جديد. فقد سبقت هذه المفارقة بساذجة لم تستطع أن تتابع محمول الذاكرة والتذكر من حكايات الجدة والشيخ الذي يخدم الولي والمكان - شجرة الافل والنخلات العشر التي تسورها في دائرة - وحركة الندور.. فتأرجح السرد وعرج به المسار.

لقد فعل محمول الذاكرة والتذكر العكس في (خطوط على جدار الزمن) لخليفة شاهين، حيث فجر السجن التداخي الذي تمحور حول المرأة. وهنا يطلع رجل آخر للبدايات في ذلك الترميز الساذج للوطن بالمرأة على يد الشاب المتدفع من بيئته المحافظة إلى البيئته المتخلفة من القيود، كي لا نقول: المتحررة، كما يرغب ذلك الشاب.

إن العناية بالسرد، أو بمكون الفاعل الأساسي، أو بالوصف، أو محاولة الترميز، والسيطرة على جهارة الخطاب، هو خطوة بعد - أو

مع - خطوة مما قطعت البدايات القصصية نحو القصة، وهو أمر مفهوم في تجربة غضة لكاتب ما، وإن كان ليس تعلقاً ولا اعتذاراً ولا تبريراً، فالفن هو الفن، والقصة هي القصة، والتبريت على الكتف أمر آخر، لا ينسجم على الأقل مع ما حقق الانتاج القصصي المعني في سنين معدودة، كما ستحاول الفقرات التالية أن تبين.

الصدى المتأخر للحظة التامرية:

مع اللحظة التامرية تضاعفت عناية الكتاب والنقاد بشعرية القصص وقد جر احتذاء زكريا تامر - مبدع هذه اللحظة وسيدها - شطراً غير هين من انتاج كتاب كثيرين أواخر الستينات وأوائل السبعينات خاصة، إلى غلبة الانشائية ووهم السيادة اللغوية والمبالغة في التداخي والكوسية، فهذا ما أسفر عنه لدى أغلب المرئيين العشي بالرائد والفهم الداني لشعرية القصة. ولئن كانت تلك هي الضريبة التاريخية للانعطاف والتجديد في القصة والفن عامة، فقد آلت الثمانيات إلى مآل آخر، أعطت فيه اللحظة التامرية أكلها التاريخي فيما يبدو، وما هو أهم من القصة تحفت بما أرفقها على يد كثيرين من وطأة المجاز المجاني، والتخييل المجاني، وحقت انعطافاً آخر، كان للتامرية فيه فضل لا سبيل إلى انكاره.

لا يعني هذا القول إن التنوعات الأخرى السابقة للحظة التامرية قد انتهت في المعطف الثماني، أو أن فعاليتها وحضورها كانا أقل فيما سبق. فليست القصة ولا الأجناس الأدبية أو الفنون وفقاً على تجربة واحدة أو تيار واحد. حتى العقم في الأدب والفن يتعدد ويتلون. والمهم هناك أن تجربة تالية شرعت تتخلق سواء أعنى ذلك اللحظة التامرية أم سواها.

في قصة (الزبله) لعبد الحميد أحمد تبرز محاولة السيادة اللغوية التي ترسم الحياة علكة في فم قحبة. وتتصادى في القصة المحاولة في عنصرين بارزين من عناصر اللحظة التامرية: العنصر اللغوي السابق، والعنصر الوجودي.

وقد يحلو للمتأمل أن يسجل صدى آخر للحظة التامرية في قصة (هدهده) للكاتب نفسه. ولكن الأمر لا يبدو كذلك. فهو أقرب إلى إعادة انتاج لتلك اللحظة. فالصبي حمدون إذ يسرع إلى البحر، مأخوذاً بين الأب والعصا والقطة والحاسوم والنورس والماء - لنقل السلطة والطبيعة - فإنها يتأتى ذلك عبر سرد بسيط وحاد، عبر بنية شفيفة، وتخييل نثري وطلبيق، وتجسيد للحظة إنسانية دقيقة هي لحظة الطفل - مواطن الغد - بين أفق محدود - من الخنان إلى القمع - وأفق مفتوح أزرق وغاوي.

في هذا الخط من تجربة عبد الحميد أحمد ثمة أيضاً قصة (حالة غروب) وقصة (بعد الخامسة مساءً) لطبية خميس، ولكن الخط لا يمتد هنا، ولا في الانتاج القصصي عامة، حيث تنبغي الإشارة إلى (الاتجاه) لمحمد ماجد السويدي على الرغم من أن الشبهة بالخاطرة

قائمة، وإلى (الوجه الآخر) لعل أبو الريش الذي رسم بشاعرية الهوة بين الكاتب والكادح في مداريها المتنائين في مجتمعنا. إن الشطر الأكبر والأهم من الانتاج القصصي المعني يسير في خط آخر عسى أن تبلوره في جملة وتلاويته وترعجاته الصفحات التالية:

انجاز اللحظة السردية:

ضاعفت وطورت القصة، عبر عقودها وتنويعاتها، من الاشتغال على السرد والفعل والشخصية. وكانت ثمة تقاطعات جمة هنا وفي عموم المشهد القصصي العربي. كما هو مفترض. فالشعرية في القصص - على سبيل المثال - ليست جكراً على تيار. إن الانشائية والخيال المبدع للصور والخيال المزخرف المنسق للمدركات، كل ذلك جعل للسرد في قصص حيدر حيدر أو وليد اخلاصي - على سبيل المثال، وعلى بعد ما بينهما - لونه الخاص. كما أن الاشتغال على الذاكرة الجماعية - أو الشعبية كما يؤثر آخرون - والتراث عامة في قصص جمال الغيطاني وذكريا تامر - على بعد ما بينهما - للسرد ولشعرية القصص معاً تلوينات خاصة أخرى.

أغلب من أنجز اللحظة السردية منذ الخمسينات لا زال حاضراً في المشهد القصصي العربي. ربما صمت بعضهم - سعيد حورانيه مثلاً - أو استأنرت الرواية بعضهم - حيدر حيدر، جمال الغيطاني... - ولعل آخرين كانوا سيخصون المشهد لولا أن قضى - عبد الله عبد مثلاً - إلا أن الحضور لم ينقطع. وقد يكون في ذلك - للوهلة الأولى - ما يعقد تجربة الكتاب اللاحقين، ممن تأسس انتاجهم فيما أنجز السابقون المقيمون، إلا أن التجربة أسفرت في العقد الأخير عن عطاء جديد و متميز، وفي سورية على الأقل بوسعي أن أدلل بقصص حسن م. يوسف، حسن صقر، فيروز مالك، نجم الدين السمان... كما أمل أن يكون بوسعي بعد الخطى التحليلية القادمة، أن أدلل على ذلك بأغلب الانتاج القصصي في الامارات.

ديمقراطية السارد:

في هذا الانتاج تقل القصص التي يكون السرد فيها ذاتياً، أو بعبارة بعضهم: الحكى الذاتي، كما في الاوتوبوغرافيا أو السيرة، وحيث يكون السارد هو الفاعل الاساسي. في (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد يقص السارد علينا أيامه الثلاثة في المدينة البحرية، يرسم عالم المدينة من خلال علاقته بالمرأتين: مريم ونبيلة. ولا تستغرق السارد المتكلم بضميره ذاتيته وهو يقص. لا تصيب ذاته لوثة التضخم التي تهدد مثل هذا اللون من القصص. أي أن السارد لا يجذب الفاعلين الآخرين أو يهيمن عليهم، وأن تكن سانحتهم محكومة به.

مثل هذا السارد الديمقراطي إلى مدى يقصر أو يطول قد يكون

كذلك أو لا يكون، بما هو ذات لها مكنوناتها وممارساتها وشرطها العام، لها عيشها القصصي، وهذا أمر آخر غير كونه سارداً ديمقراطياً في العملية السردية، إلى درجة أعلى أو أدنى. وسارد (على حافة النهار) يخاطب مريم: أنا لست كالأخرين... إنه حريص على ما يميزه عن سواه أو يرفعه فوقهم درجات. وعبد الحميد أحمد نفسه - ككاتب - يتدخل في قصة (الارصفة العربية) دون أن يجور على السارد، وربما كي لا يدع السارد يجور على سواه وهي تجربة لا زالت نادرة على كل حال، إن في الانتاج القصصي المعني أو في عموم المشهد القصصي العربي. لقد تدخل الكاتب علانية في القصص الذي يرسم حالة المهاجر الفلسطيني على هذا الشاطئ الخليجي. لم يمارس الكاتب السرد الذاتي، ولم يكتف بقنوات الكاتب التي بلا حصر في العملية السردية. وقد يكون هذا التدخل - هذه الوسيلة السردية الأخرى - ما جعل النبرة جهورة في الوقفة مع الشابة الفلسطينية ندى وذويها، وقد يكون ذلك ما ألوى حينه باللغة إلى الخطاب، ولكن دون أن يضيق من حدود اللعبة الديمقراطية في القصص.

تقل في الانتاج القصصي المعني أيضاً الحالة التي يخاطب فيها السارد والفاعل الأساسي أو سواه في شطر من القصة. أما الحالة التي يكون فيها الضمير المخاطب وحيداً فلم أتق عليها، وهي نادرة عموماً في المشهد القصصي العربي.

قد يفترض استخدام هذا الضمير التخفف من حيث المبدأ من الانشائية إلا أنه على العكس من ذلك، قد تلبس بها في قصة (فيروز) لمريم جمعة فرج، وربما أغوت بذلك شخصية العامل الذي يتلبسه الجنون تحت وطأة الشغل والشيخ الهاشمي والثلج والدين. وهذا الضمير قد يفترض من حيث المبدأ أيضاً سيطرة كلية للسارد، إلا أن هذه السيطرة بدت في قصة (فيروز) على العكس محكومة بفسحة الديمقراطية إذ توفرت للعيش القصصي رحابته، فكان دور السارد أن يسرد أكثر مما يمكن له أن يوجه كما يسر له ضمير المخاطب.

في قصة (امرأة من الشرق) لابراهيم مبارك، ثمة أيضاً المقطع الأول الذي يستخدم فيه السارد هذا الضمير، مخاطباً الفاعل الرئيسي، ليسرد رحلته الجوية السياحية إلى الهند، مخلفاً عقدة الصحراوية.

المقطعان الثاني والثالث من هذه القصة ينوب فيها السارد بالضمير الغائب، فيعرفنا بالقروية الهندية أم نون ومواطنتها القوادة آنو. أما المقطع الثالث فيتمازج فيه السرد الذاتي بالغائب ليصف حالة التوحد بين الفاعل الأساسي وأم نون، لا البغاء. ويأتي في المقطع الأخير الخامس السرد الذاتي ليرسم الفاعل المتعاطف مع البغي المسكينة، ولكن رحلته السياحية قد انتهت، فودع وغادر إلى عقدة الصحراوية، وإن لم يصرح أو يعترف بذلك.

ظهيرة حامية، مهرة) نفسها من ذلك أيضاً أقدار متفاوتة، عل الرغم من الانكسارات التي أشرت إليها.

قد يهون بعضهم من شأن هذا الذي رأينا من أنماط السرد بالضمائر الثلاثة، المتكلم والمخاطب والغائب، منفردة أو متعددة في القصة الواحدة، فينظر إلى ذلك على أنه لعبة بارعة أو متواضعة بالضمائر وحسب.

إنها لعبة حقاً، ولكن ليس بالمعنى المزدي، بل بمعنى لعبة الفن، والفن للعب بمعنى النشاط البشري الباني والجميل، كما الشأن في المقدرات السردية الأخرى التالية وفي رأسها: الزمن.

الزمن:

وربما كان ينبغي أن يبدأ التحليل هنا، لا بالفقرة السابقة، فعبارة ينظم ذلك المعطي التخيلي: القصة والتقرى فيه يجلو ما يمارس فيها من إيهام وكسر للعادة والأليف ومنتجة وتوليف وتلوين وتداع. ومن هنا يكون الانطلاق من مستوى القصة كقول كخطاب، إلى مستواها الآخر - كما يميز تودوروف - كوقائع وأفعال وعلاقات، كتاريخ.

وفي زعمي أن القراءة الأولى والأخيرة للقصة تكون على المستوى الأول. وفيما بين هاتين القراءتين تجرى القراءة الثانية على المستوى الآخر. ولا ينفي ذلك أن تكون القراءة الأخيرة لحظة عيش مع القصة التي قرئت حرفياً مرة أولى ووحيدة، كما هو الشأن لدى أغلب القراء. أما تثنية القراءة والاعادة والتقرى في المكتوب، فمن شأن النقد وشبهه، وأضيف: من شأن بلوى النقد. فأن تعيش القصة أو النص أو الأغنية أو اللوحة أو الرقصة هو الأولى. ولكن ليس بذلك وحده يحيا الفن، بل بالنقد أيضاً، ومعدرة لهذا الاستطراد الاشكالي، فهو من هواجسي الدائمة المبهظة.

تمارس القصة في الامارات غالباً شتى صنوف اللعب بالزمن، مما كرست القصة عبر تاريخها المعقد والطويل، إذ يندر أن يحافظ على استقامته وتصاعده. المزاجية بين الاتجاهين المتعاكسين للزمن: إلى الأمام وإلى الخلف، هي الغالبة، والتداخل لا المزاجية تأتي أيضاً، خاصة في القصص التي مرت بنا في الفقرة المخصصة للحظة التامرية، حيث ينشط التداعي، دون أن يعني هذا أنه وقف على هذه الفئة - المحدودة - من القصص. ففي لعبة المزاجية يمارس التداعي أيضاً (قصة هياج لأمينة بوشهاب. وقصة بدرية لمريم جمعة فرج..).

إلا أن التكسير شبه المنظم، وإن تفاوت، هو السمة الراجحة.

ففي قصة (الريح) المذكورة للتو، لا تفتأ مريم جمعة فرج تكسر النهار الذي تستغرقه القصة من حياة (أبوربيع)، حتى تتوفر وتضفر من الماضي الأشتات اللازمة. وتذهب الكاتبة في قصة (صالح المبارك) أبعد، إذ توقف الفاعل الأساسي في الحاضر، تحت

السرد بالضمائر كان إذن في هذه القصة، ولكن على نحو استعراض، ينوء تحت وطأة المعلوماتية من جهة - معلومات الانبهار السياحي والتعاطف الذكوري مع البغي الضحية - وتحت وطأة مجاها السارد بالفاعل في المقطع الأخير، فجاءت فسحة السرد الديمقراطية مشتبهة بديمقراطية الفاعل الأساسي / الذكر، محكومة بزيفها.

أن النمط السردى بضمير الغائب هو الغالب في الانتاج القصصي. وقد يفترض هذا النمط من حيث المبدأ فسحة أكبر لديمقراطية السرد طليق اليد، هو الذي يقص، والمسافة الموضوعية بينه وبين الكاتب قائمة.

تغدو تلك الفسحة المنشودة أكبر في هذا النمط حين تتوفر أيضاً المسافة الموضوعية بين السارد والفاعل أو الفاعلين، وبين كل من أولاء، فلا يكون الصوت أحادياً.

في قصة (عبار) لمريم جمعة فرج يساق على لسان الصبي ما هو أكبر منه، ينطق بغير لغته ولوطره، فتضيق المسافة بينه وبين السارد، وبالتالي بين السارد والكاتبة. ويتكرر ذلك حين يشخص السارد بين بلال العبار والعالم، ملبساً إياه عباءة وجودية فضفاضة.

قريباً من ذلك تأتي قصة (الريح) للكاتبة نفسها. فالنجم أبو ربيع يقول بالاعتراب، والتعبير عن أزمة هذا الفاعل يأتي فيما لا ينسجم ولو جزئياً مع وعيه.

لا يعني هذا القول بالطبع أن نجاراً ما لا يحس بفجوة بينه وبين العالم الذي لا يتوفر فيه لها الشرط الانساني. لا يعني هذا القول أن عباراً ما أو نجاراً ما لا يحس بالغرابة والاعتراب. إلا أن بين الاحساس بذلك ووعيه مسافة. بين الحالة ووعيه والتعبير عنها مسافة، ويثقل ذلك حين يأتي بتعبير المثقف ذي المقدرات الوجودية المكرورة في القصة العربية منذ الستينات. وهذا ما يطلع أيضاً في قصة (ظهيرة حامية) لأمينة بوشهاب إذ سرعان ما يغدو سائق التاكسي خميس مثقفاً وجودياً (عريباً) بلغة وادراك. والكاتبة نفسها تنطق (مهرة) بتعبير لغتها في القصة التي تحمل اسم هذه الطفلة - المرأة، أثناء مواجهتها للشيخ سليمان، بينما تعود العملية السردية إلى مجراها الطبيعي في قصة (الحفلة)، يعود السارد إلى دوره الطبيعي في القصة، ومن ورائه الكاتبة، فلا يتداخل في صوت العجائز ولا شمسة بنت سعيد ولا حميد الأحبل، كما لا تتداخل أصوات هذه الشخصيات، بل تتعدد وتتجاوز، فتأتي قصة أمينة بوشهاب هذه مثلاً ناصعاً على ديمقراطية السرد، شأن قصة سلمى مطر سيف (النشيد) والعديد من قصص الكتاب والكاتبات الأخريين والأخريات مما سنرى في فقرات تالية، وما يؤكد هذه العلامة الهامة من علامات انجاز اللحظة السردية واستواء الجمالية القصصية والمهارة في اللعب بمفرداتها التقنية. وفي قصص (عبار، الريح،

تأثير الحمى. والتحذير، توقفه في (اللحظة) من عبارة (اللحظة والسنون) التي فتحت حالة الهذيان والهلوسة، مفجرة الماضي، ومتلوية بالسار بين الطفولة والزواج والانجاب وضنك العيش. وتمارس الكاتبة بعض ذلك أيضاً في قصتها (ثقوب)، عبر ما يتصادى في حياة عبد الله من الماضي، من صوت المطوع إلى صوت الكوكب إلى صوت الأقران، كما تنبئ من حياة الوالد مكابرة القرية..

حالة التكسير هذه، والتي تجدد تألقها في التداعي، وتتطامن حين تشبه بالانتظام أو حين يشبه التداعي بالخواطر المجانية، تبدو أحياناً ضرورة يستدعيها المكان، كما في القصص التي جاءت مساحتها محدودة بحدود السجن، أو رغبة ومحدودة في آن بحدود مكان الآخر الغربي. ومن ذلك أعد (الزنزانه رقم ٢) لعبد الرحمن الصالح، و(أغنية بيضاء في ليل دامس) لعبد الحميد أحمد، وللكتابت نفسه (جيني)، ومحمد حسن الحربي (إنهم يطاردون العصافير) و(عصافير الشتاء) و(هيطل والعفرة).. والسجن على أية حال مفجر الذاكرة، كما أن باريس (الحربي) ولندن (أحمد) مفجر ولائب على ما مضى في الوطن.

الفعل:

في مجرى تحديث القصة، تحت لواء الحداثة، ومع اللحظة التامرية خاصة، مالت على يد عديدين عن الفعل القصصي، تارة إلى عناية لغوية أكبر، وتارة إلى عناية صورية. والمحاولة في الترميز، كردة فعل على عناية آخرين بافراط في الحدث، وكحد للفعل القصصي في حدود الحدث، وقد تكرر ذلك مع الفاعل أو الفاعلين الأساسيين والثانويين، مع الشخصيات القصصية الأساسية والثانوية.

هذا الأمر نأى بالقصة في حالات كثيرة عن جنسها، أو خلخله. ولعل ذلك قد انطوى - ولا زال ينطوي - على نزوع، ليس فقط إلى التجديد والتجريب في الجنس نفسه، بل في ابتداء كتابة أخرى، ابتداء من هذا الجنس، لكن نحو جنس آخر ربما، فالابتداء دوماً يروود الأفاق، والمستقبل البعيد في الأدب والفن يبدأ من الآن ومن الأمس. ولكن ذلك لا ينبغي أن يكون دريئة للموهبة القاصرة ولا للخبرة المحدودة أو الدراية المتواضعة بجنس القصة، كي لا يستوى الذين يعملون والذين لا يعملون وتختلط الأوراق، وتغدو (النية) القصصية مثل القصة.

قد يكون الفعل القصصي فردياً لواحد أو لأكثر من الفاعلين. قد يكون فعلاً جماعياً أي لكتلة بشرية - ومنها النكرات في القصة - وقد يكون لمكان الفعل نفسه. وفي سائر الأحوال ليس للقراءة تنقضي الأفعال والأحداث، فمثل هذه القراءة كما يذهب باشلار تحرم نفسها من أحلام يقظة بلا حدود.

ينجز الفعل القصصي متصاعداً نحو ذروته، ومنفجراً أو متشظياً من ثم، أو منحدرأ، ينجز متوتراً أو باناة، منداحاً أو ملتوياً أو مستقيماً أو أفقياً. وفي أية حالة من حالات الانجاز هذه تتكاثرت جزئيات الفعل الثانوية الأدنى، تتفاضر وتتقدم نحو لحظة خاصة، ذروة أو منعطف، أزمة أو أوج، مما يكون حاداً كراس زاوية أو سيقاً.. وكل ذلك إنما يجري في نظام خاص يرسم الحكمة القصصية.

وسيل الكاتب هاهنا محفوفة بالمتزلقات، كشبه العناية بجزئيات الفعل بالعناية بالتفاصيل الأخرى وخاصة دقائق الوصف المادي أو النفسي..، أو كأن لا يتيهأ للفعل الرئيسي ما يقتضيه من جزئيات، أو كأن يحشد منها ما لا حاجة به..، وفي هذا كله أو بعضه تضطرب العلاقة الوظيفية بين الفعل وجزئياته، بين الأساسي والثانوي منه، ويضطرب النظام الواضح جداً المهم جداً، الدقيق جداً والمتستر في خلايا التكوين الجمالي للقصة.

نقرأ هذا المقتطف من قصة (البيدار) لعبد الحميد أحمد: (ثمة رجال ملثمون. أطفال مذعورون، نساء يولولن ويصطخبن.

صوت:

- الباب مغلق.

صوت آخر:

- الرائحة كريهة لا تطاق.

الشمس حارقة، الرمل ساخن كالرماد وتحت الجمر. العرق ينضح من الوجوه. مزيد من الناس يقبل تجاه الخيمة. الضوضاء تعلو والصخب يتزايد، تتشابك الأنفاس الحارة بروائح العرق. تتكاثر الرطوبة).

الفاعل الكتلة هنا (النساء، المزيد من الناس، الأطفال، الرجال) والفاعل النكرة (صوت، ضوضاء، أنفاس، عرق) والفاعل الطبيعي (الرطوبة)، كل هؤلاء الفاعلين يأتون أفعالاً جزئية تدل عليها ييسر الأفعال المضارعة، وإليها تضاف في السيرة القصصية كلها، في نظام دقيق وشفيف، لتبلغ مداها في الفعل الأساسي حيث مريش بعد أن قام التصنيف بين وافد، ومقيم، فبتر جذور ذلك المهاجر المقيم، ودفعه إلى الانتحار (أم إلى القتل؟).

لا يؤدي الاقتطاف من القصة إلى أكثر من الاستئناس، إلا فيما ندر، حيث يفني بغرض التدليل أيضاً. وقد يكون المقتطف السابق من هذا القبيل. إلا أن ما هو أهم الآن، ما تنم عنه أغلب قصص عبد الحميد أحمد، إذ ينذر أن تنفلت جزئيات الفعل أو الأفعال الثانوية، أو تشبه بتفاصيل الوصف، وهو ما وفر للقصص غالباً أن تنظم علاقاتها ووظائف فاعليها وأفعالها، كما وفر وضوح المحرق ودقته مما يستبدل بعضهم التعبير عنه بوضوح الهدف أو وضوح الاتجاه وجلاء الأثر.

في قصة (ظهيرة حامية) لأمينة بوشهاب تحتشد جزئيات الفعل في

حركة خميس اليومية في التاكسي، عبر أرجاء المدينة، لكان القصة تنحرف نحو محرق آخر في حياة المدينة بأسرها.

قد يكون التأذي هنا لم ينل غير واحدة من حركات القصة، غير جانب ما من انتظامها ونظامها. ولكن هذا التأذي قد ينشب خطره ويأتي على ما هو أكبر، فيقصر بالعناصر عن أداء وظيفتها، أو يشتت العلاقات والفاعلين والافعال. وعلى الرغم من جدلية القصة، فالنسبة هنا قائمة. أي أن التأذي قد يكون جزئياً، أو كلياً، فيثير في هذه الحالة السؤال حول أهلية التجنس بهذا الجنس من الأدب.

إن الرغبة في قول الكثير، مما يلزم للقصة وما لا يلزم، أو الرغبة في قول كل شيء دفعة واحدة، تدفع أحياناً بالكاتب إلى انتهاك الشرط الملازم لجمالية القصة - والفن عامة - في الاختزال والنظام.

قد يعن لبعضهم أن يسوق معلومات أو استطرادات ذات صلة عابرة أو مظهر استعراضي، بدعوى الفرش نحو الحكمة العتيقة. وقد كان ذلك طاغياً في القصة قبل أن تودع البدايات. وهذا لا يعني أن القصة التي ودعت حقاً هي بلا حبكة - بلا عقد إن شئت، لا عقد وحسب فالمعول عليه ليس وجود أو لا وجود العقدة - أو الحبكة بهذا المعنى المحدود - بل هو ما يؤلف ويؤلف بين الفعل والافعال، بين الأساسي والجزئي، هو ما ينسج العلاقات، ولقد كبرت القصة العربية طويلاً قبل أن يكون لها هذا الانجاز الجمالي الحاسم في تجنسها.

ولعله من المفيد أن يشار هنا إلى الخلط الذي يقوم بين هذا الذي تقدم وبين العلاقة الفنية الخاصة بالتراث الأدبي العربي في الحكاية والخبر والنادرة والرحلة والسيرة والقص الشفوي الجماعي - الشعبي - والكنز: ألف ليلة وليلة، وأعني علاقة القص في القص، أو تواتر الأفعال، مما ينعت بالاستطراد خطأ أو قصوراً. فتواتر الأفعال - ومن ثم: القص في القص - يرفع إلى أس أعلى وأعقد الحبكة والنسيج والنظام والقص بجملته.

الفاعل - الشخصية:

يقوم الفاعل بالفعل، فرداً أو جماعة، بشراً أو مكاناً، معرفة أو نكرة، وبعضهم يضيف: أو فكرة. وقد يكون الفاعل سارداً أو شاهداً أو مراقباً أو مساعداً. وبما أن لكل فعل أساسي أو جزئي فاعله، يتكاثر الفاعلون أو يقلون، وتتفاوت أدوارها وتتعدد تسمياتهم بين شخصيات أساسية وثانوية.

وما أود التأكيد عليه هو أن مقولة الفاعل أرحب من مقولة الشخصية أو البطل، وإن كانت لا تلغيها. فقد يكون للقصة فاعلها الأكبر أو الأوحده، بطلها، شخصيتها حسب مألوف القول. إلا أن مقولة الفاعل لا تفترض بالضرورة ذلك البطل البشري المحدد. ونحن هنا مع بطل قصصي جديد، مع الشخصية القصصية الجديدة، إن كان لا بد من مألوف القول. نحن بالأحرى

مع الفاعل أو الفاعلين، مع معطي التجريب والتجديد الذي شهدته القصة العربية وغير العربية في تحولاتها.

ومن المألوف أيضاً المهابة بين الفاعل الأساسي وبين الكاتب، كما هو الشأن في المهابة بين السارد والكاتب، أو بين السارد والفاعل، أو بين القارئ والمسرد له. ينبغي التفريق بقوة - بدقة بالأحرى بين من يقص القصص، من يتوسط بين الأفعال، وبين من يؤديها، أي بين السارد والفاعل، تماماً كما ينبغي التفريق بين القارئ المتوهم المسرد له، وبين القارئ الحقيقي، المتلقي الحقيقي.

قد يتحد السارد بالفاعل الأساسي في غط المتكلم، وقد يكون فقط شاهداً أو مراقباً أو مساعداً، في غطي المخاطب والغائب، أما الكاتب فالميل بات أكبر إلى أن يرى في لحظة تفجره أو انشطاره عبر جملة الفاعلين، أو بعضهم على الأقل. كما يُرى في لحظة خلقه عبر الفاعل الأساسي، والشرط الملازم هنا هو التخفي ولا يهم أن يكون ذلك على حساب الكاتب، ما دام الفاعل طليقاً في عيشه القصصي. والفاعل أخيراً وليس آخراً قد يتخفي كالكاتب، أو يكون مكشوفاً. قد يتكون خلية بعد خلية، لحظة بعد لحظة، وقد يطلع ناجزاً منذ البداية.

من اللافت للوهلة الأولى، وما يستوقف كلما أمعن المرء، أن المرأة كفاعل أساسي في الانتاج القصصي المعني، ذات حضور كبير، سواء على يد الكاتبات أم الكتاب.

ويسجل المرء هنا أولاً أن محاولة الترميز بالمرأة تأتي على حساب كيانها البشري وفاعليتها القصصية أيضاً.

في قصة (الفأس) لعبد الحميد أحمد تذيوي ملامح زهرة الزوجة التي تحون زوجها الفلاح الدؤوب سليمان. وما يجمل بزهرة كفاعل أساسي في القصة إنما يجمل لحساب الخطاب الحاكم للقصة في رسالته ضد الخيانة هذه. من ناحية أخرى لا يبدو حظ الزوج أوفر ولكن ليس بسبب الخطاب والرسالة هذه المرة، بسبب المهاد المبشر لعنفية سليمان وقد صحا على الخيانة على أن هذا أمر آخر غير ما نحن بصده الآن من الترميز بالمرأة. وفي (الفأس) مثال على المرأة - الفكرة، على الفاعل القصصي - لتحل هنا: الشخصية - الفكرة.

كذلك تأتي محاولة الترميز الأخرى في (جيني) للكاتب نفسه حيث معادلة عائشة - الوطن⁽⁴⁾. وهذا الصنيع على نحو عام في الانتاج القصصي حجم من فاعلية المرأة - الشخصية القصصية، وهو يميل بالمرء إلى أن يقدر اغراض الكتابة والقصدية المسبقة في كتابة القصة وتكوين بشرها. وفي أحسن الأحوال يقدر المرء أن الكاتب لم يعن بأولاء البشر كما ينبغي.

تتصدى مهرة الطفلة المرأة في قصة (مهرة) للشيخ سليمان الذي

(4) لنلاحظ معادلة سعيد عبد الله مدينة دبي بالمرأة الجميلة والغنية والمملوءة بالصراخ الأهوج، في قصة (صفعتان) لعبد الحميد أحمد أيضاً.

أرضخ البلدة كلها - هنا قد يكون ذلك - فمنذ العنونة باسم الشخصية نفسها يقوى الإعلان عن الفاعلية الأساسية المسندة إليها. وهي تزخر بالامكانات الثرة المؤهلة للتصدي للشيخ سليمان والانتصار عليه. إلا أن تلك الإمكانيات مجهضة والشخصية لا تنمو نموها الطبيعي بل تزرق بالمنشطات والمسرات زرقاً، فتتوس بين أن تكون كائناً حياً أو ورقاً مقوياً.

والشيخ سليمان أيضاً، كفاعل أساسي آخر، يشكو من أحادية التكوين التي جعلته شراً مطلقاً وإن كان قد ترك له أن ينطق هالة الحدود بلغته، فيما انطقت مهرة كما مر بنا بغير لغتها، كذلك خميس في (ظهيرة حامية).

وفي القصة الأخيرة هذه ثمة سوى خميس امرأته التي انتهت - دفعت إلى حي البغاء، وتلك التي تذهب إلى سلطان بن أحمد في الحي الغربي من المدينة، وتلك القوادة الجديدة في هذا الكار التي تدفع بفنأة وأمها في السبيل نفسه.

أولاء النسوة اللاتي يرسم السرد مسارهن نحو البغاء وفيه، بفعل ذلك الحي والرجل - الرجال من الاس في أزمة خميس، وما انعطف بحياته بالتالي. ولقد جعلت الكاتبة هن هذا الدور، كما دورهن في تعرية الحي الغربية والذكورة، على الرغم من أن خميس هو محط العناية الكبرى. تظهر حالة البغاء والبغي، أنثى أو ذكراً في قصص عديدة، منها (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد حيث عالم الفندق وعالم المدينة التي حضر إليها الصحفي السارد من أجل معرض اقتصادي. فيلتقي بمريم ابنة العامل في الميناء، ونبيلة التي تلعب به. وإذ تنجلي الأولى عما ينشد في المرأة من صدق وبراءة، وتكون أقرب إلى الرغبة أو الحالة أو الفكرة - لتذكر قصة الفأس - فإن نبيلة تتجسد على النقيض، كياناً من لحم ودم.

ليست نبيلة ولا مريم بالفاعل الأساسي في القصة، فالمدينة الرياضية على حافة البحر - بلا اسم - هي ذلك الفاعل. ولكن نقمة السارد تنصب على البغي المرأة والبغي المدينة، كما انصبت في (صفتان) نقمة سعيد العبد الله على دبي المتأوربة، وهو الريفي القادم إليها من خورفكان، شاهراً عضوه وأوهامه عن المدينة وأوروبا والنساء الجاهزات بانتظار فحولته.

لا تكاد صورة البغي الضحية تظهر إلا على يد الكاتبة. ومن الطريف هنا أن تأتي قصة إبراهيم مبارك (امرأة من الشرق) ببغي هندية، يلتقيها الفاعل الأساسي في مصادفات رحلته الترويجية إلى سحر الشرق، متخففاً من عقدة الصحراوية كما يقول. وإذ ينوب السارد عنه، يعرفنا على الفتاة القروية أم نون، وقد مات والدها ويات عليها أن تعيل إخوتها.

تحضر من المدينة في عيد بوذا مواطنة الفتاة، تلك القوادة آنر، وتعود بأم نون إلى المدينة، لتجعل منها بغيّاً يصادفها صاحبنا

ويضاجعها، فتميل إليه، لأنه ليس مثل الصحراويين الجلفين الذين عرفت. إلا أن هذا (البطل) يغادر متأثراً.

السؤال هنا عنمن يكون البغي؟ أليس طريفاً أن يبريء هذا الفاعل ضميره ويؤوب من سحر الشرق والاجازة مشبعاً نشيطاً ومطمئناً، بينما شففته على أم نون كأنما يدعو إلى التعاطف معها والغفران لها، دون أن نذكر فعلته؟

قد لا يقوم التوازن في صورة البغي الضحية إلا أن اشارته أصبح الاهتمام إلى ذكر ما. ولا يكفي أن تبرأ الذمة بالإشارة إلى المجتمع الذكوري نفسه. وهذا ما فعلت مريم جمعة فرج في قصة (عبار)، إزاء الطفلة الشرق آسيوية أيضاً (نرجس) والتي تدفع إلى الزواج من بلال العبار، ثم تدفع إلى أروصفة البغاء.

على الرغم من النية الطيبة المعلنة أو المكنونة في القصة، تبدو المرأة بغيّاً أو غير بغي، كغرض جنسي، في جل ما يقص الكاتب الذكر، هذا إن لم يجعل منها النقيض، أي رمزاً للوطن أو لسواه، فيهيكلها كما مر بنا.

ففي قصص (صفتان) و(امرأة من الشرق) و(عصافير الشتاء) و(هيطل العفري) وسواها يبرز ذلك. ويلاحظ هنا أن الغرض الجنسي يتمظهر بالصدقة حين تكون باريس الحلبة أو لندن، كذلك حين تكون المرأة من ذلك العالم.

سوى ذلك - ومن قبل: المحاولة الترميزية - تأتي الصورة التي تستدعي الحب والزواج. والمرأة الكاتبة - ثانية - هي التي تذهب هنا أبعد، ليس فقط لتضامن مسبق أو مطلق مع المرأة في القصة، وهو أمر مفعم إن لم يكن مشروعاً - بل كمواجهة للذكر القاص وللمجتمع الذكوري، فأني حب وأي زواج في مجتمع ذكوري متخلف يتعثر في انعطافه النفطية؟

لماذا يفترض الرجال دائماً أن أية امرأة، هي برسوم الدخول معهم في علاقة ما.

هذا هو السؤال الذي تصدح به قصة (بعد الخامسة مساء) لظبية خميس، وهو سؤال لا يعني المكان الأقرب أو الدائرة الاجتماعية الأدنى للقصة، بل أيضاً الآخر الغربي - وفضاء القصة: لندن - حيث دعوى تحرر وأنسنة العلاقات بين الجنسين مطبقة: فالساردة المتكلمة تواجه شابين إيطاليين يبلغانها، فتصرف هازئة. وتواجه مهندساً بولندياً فتدعي أنها أم لثلاثة أطفال، كي تتخلص منه هازئة. كذلك تفعل بالشاعر الفلسطيني، وينطلق سؤالها الراض لأن تكون غرضاً جنسياً وحسب لأي ذكر كان.

على نحو آخر تناوش القصة التي يكتبها الكاتب حالة المرأة غير المتزوجة. ففي قصة (الارصفة العربية) تأتي وقفة الكاتب علانية كفاعل في القصة ووقفة السارد مع ندى، كفلسطينية عزلتها شريكها المواطنة المقيمة لتعاملها كخادم، ويغلب النظر إلى الشابة

ندى كفلستينية وكقوام خطاب، على النظر إليها ككائن - امرأة أيا كانت - .

وأشير أيضاً إلى ما كتبه محمد حسن الحربي تحت عنوان (الليل والورد) ووقفه الساردة - وتلك هي الحركة الحاملة - أمام المرأة، تناجياً، تناجياً وجهها الآخر هي، في نرجسية مرضية طاغية، عبر لبوس انشائي ساخن وساذج، ترجع فيه الجبرانية تارة، ويعجز دوماً عن أن يوفر الشعري في الانشاء اللغوي، فتنهال كيفما اتفق في وهم السيادة اللغوية، فتتراكم المترادفات والمجازات المجانية، مما يجعل الساردة المتكلمة ورقاً مقوى، لم يعد معه ذا بال أنها قد عاشت التذادات باشتهاء الجميع لها واقبالهم عليها، حتى تتوج ذلك بالحزن الذي دفعها قرار مغادرته إلى الوقوف أمام الصديقة الوحيدة: المرأة - الذات. ولست أنكر أن هذا كله قد أربكني وحيرني فيما إن كنت أقرأ قصة أم أقرأ ما نعتت به الساردة نفسها ما تقول - ما يقرأ: هذيان وعبث؟ ولعلي لذلك لم أشر إلى (الليل والورد) في فقرة الصدى المتأخر للتأمرية، حيث تشي أن موقعها هناك.

أكبر من حالة المرأة غير المتزوجة، تستأثر بالانتاج القصصي شبكة علاقات المؤسسة الزوجية، ويكون ذلك على يد الكاتبة، لا الكاتب أيضاً.

إن وجود المرأة في المجتمع الذكوري يتحدد بالمؤسسة الزوجية، خاصة حين يضاف التخلف إلى الذكورة، وعلى الرغم من أن هذا المجتمع ينشد المرأة خارج المؤسسة غرضاً جنسياً أو رافعة عاطفية ووجدانية، كما أن هذا المجتمع يدفع المرأة وهي داخل المؤسسة نحو الخارج، عبر ما يسميه بالخيانة الزوجية، هذا إن لم يستل منها وجودها داخل المؤسسة العتيدة.

في قصة (بدرية) لمريم جمعة فرج ثمة العجوز الأرملة بعد زيجات ثلاث، وهي تستعيد في لحظة السرد الوداعية للدينا من عرفت من الأزواج الذين فقدت بفقدانهم كل شيء. حتى ورقة جنسية لم يعد لها. إنها المرأة التي تكون إذ تكون المؤسسة الزوجية، أو لا تكون.

أما في قصة (هياج) لأيمينة بوشهاب، فيتلوى المسار بأمانة زوجة الثري عبد الرحمن موسى - وهما الفاعلان الأساسيان في القصة - من الانبهار إلى الانسلاخ عن الأصل إلى الوعي إلى الاستسلام.

لحظة الانبهار كانت البداية: الزواج المغوي، ثم كان اسلاخها بفعل الزواج نحو رأس الهرم الاجتماعي البراق، ثم كانت لحظة الوعي، إذ أدركت عبر معاناتها أنها ليست غير قطعة أثاث جميلة في مملكة عبد الرحمن موسى، والمال كان الراية البيضاء المشرفة.

لقد تعمقت الكاتبة أغوار الزوجين معاً، ورسمت بحذق مثال المرأة الحلية، ومثال الذكر البورجوازي الصاعد بثقة، ومثال السعادة الزوجية التي تصنعها السيطرة والخضوع الوادعة والتملل والكذب والصدق على النفس.

بيد أن الزوجات الأخريات في قصتي ليل أحمد (المسافة) وماجد

بوشليبي (عطش) يذهبن أبعد. ففي الأولى يحشر الزوج في القفص، وقد التفت إلى المرأة الأولى التي أحب ورفضته، بعدما مات زوجها، بينما يلوى عن المرأة التي أحببت وتزوجها. ولكن الأولى تظل غير آبهة، فتراه يتطامن أمام الفرصة الذهبية في ترصد المحبوبة القديمة. وفي القصة الثانية ترى الزوج المأخوذ - بل المرتبط - بصديقة أبو سعيد لا يفتأ يغزل بين امرأته وصديقه ليتكشف القواد الذي يسكنه، فهو إذن الخائف، لا الزوجة.

لا يحظى الفاعلون الأساسيون في هاتين القصتين، ذكوراً وإنثاءً، بمثل العناية التي حظيت بها أمانة وزوجها في (هياج). ولقد وصلت كاتبة هذه القصة في (الحفلة) إلى ذروة درامية تستبطن أعماق وتعلن أصرح عورة الزواج الاجتماعية وابتداء بما نخر به المجتمع الذكوري شخصية المرأة.

تظهر هنا النسوة المسنات ضحايا ذلك المجتمع. العانس فيهن والمتزوجة على السواء. ولعلهن لذلك يلعبن لعبتهن الصغيرة الكبيرة، ينجزن الفعل القصصي كأنما يمددن اللسان للمجتمع آياه، والذكر منه خاصة، وأيضاً لأنفسهن. هكذا تتضافر عناصر القص، من نون النسوة إلى وطأة الزمن إلى رائحة العفن الاجتماعي... لتجعل القصة جديدة باسمها، حفلة فنية بالمعنى الجمالي البديع الرفيع، وحفلة اجتماعية بالمعنى الشعبي، تنفجر بصخب وبدونه الدمعة والقهقهة، المعيب والموجع والجرح، وتكون أيضاً الايماء المستسرة إلى المفقود المنشود. الذروة الدرامية الأخرى - ولعلها الأثرى والأعلى - التي تتوسط المشهد القصصي، سواء من الزاوية التي نحن بصدها الآن - الفاعل النسوي وشأنه الاجتماعي زواجاً وحباً وجنساً - أم من سواها، هي (النشيد) لسلمى مطر سيف. وهل يدوم القص أكثر من أن يضيف إلى البحري صديقاً أو عدواً، مواطناً آخر، يلازمك من بعد أن تقرأ وتنأى؟ كذلك تأتي (دهمة) من قصة النشيد وبسببها يأتي كل من يتصل بها، من الجد إلى الابن إلى الأم إلى الذكور الزبابير حولها. إنها دهمة الأم، وهمة الأم، أنها المغتصبة والمعهرة لا تغادر بعد أن دخلت حياتك، فقصتها كما رسمت (النشيد) نشيد انساني حار، نسوي الجذر، ولا بد أن يكون كذلك لأن انسانية الذكر ستظل تائهة ما دامت الأنوثة تائهة.

هكذا مارس المرء في الانتاج القصصي مساحة أكبر للمرأة المتبلة بالذكورة كزوجة شرعية أو كبغية. أما المرأة المواطنة، كعاشقة أو شغيلة - بغير البيع الشرعي للجسد - فلا تكاد تظهر، كذلك الأم. ومن المهم هنا ملاحظة شمول الحضور النسوي لأجيال شتى وجنسيات شتى، ضمن المسافة المذكورة.

وأغلب هذه المساحة هو من القاع الاجتماعي، حيث يطلع أيضاً الفاعلون الأساسيون من الذكور. وقدمر بنا مريش، بلال العبار، حميد الأهبل، أو ربيع. ونضيف كويما من قصة عبد الحميد أحمد

(أشياء كويا الصغيرة). وأذن من ذلك يأتي حضور الفاعلين الأساسيين من قمة الهرم الاجتماعي: عبد الرحمن موسى، الشيخ سليمان، النوخذه. وما بين يطلع المثقف والموظف - ولما جدا المثقفة والموظفة - وقد يكون هذا البورجوازي المتوسط - أو الصغير - ريفياً لسعيد عبد الله - وندرة الريفي شبيهة بندرة الريفية والعاملة والعشيقية - وهو غالباً ذلك الميمم سياحة أو دراسة شطر الغرب، كما في قصص الحربي وأحمد وخميس، قد يكون هذا البورجوازي أيضاً سجيناً سياسياً ومشغولاً بالهم النضالي كما في قصص الحربي، وكذلك قصة جمعة الفيروز (الاختيار المفاجيء) وقصة (الزنانة ٢) لعبد الرحمن صالح.

ولا بد من الإشارة هنا إلى قصة علي أبو الريش (الوجه الآخر) وهوتها بين المثقف الكاتب ومواطنه الشغيل، قارئ ذلك المثقف المنشود، أو أحد قرائه المنشودين والمزعومين.

ينهض الفاعل القصصي بقدر كبير أو أكبر من عبء الخطاب في القصة ولعل ذلك قد تبدي بقدر ما فيما تقدم. ولا فرق في ذلك بين أن يكون الفاعل فرداً وحيداً أو جماعة أو مكاناً أيضاً، فالقصة هنا كما في بحرهما العربي لم تعد تقتضي الموروث القريب والعالمي في التمركز حول فاعل أكبر أو أحد، حول الشخصية.

وقد سبقت الإشارة إلى كون المدينة في (على حافة النهار) هي ذلك الفاعل. كذلك تبدو البلدة في (مهرة)، والحيان الشرقي والغربي في قصتي (هياج) و(ظهيرية حامية). فالمكان لدى أمينة بوشهاب بخاصة، ولدى عبد الحميد أحمد أيضاً، فاعل وفضاء في آن. ولننتقل الآن إلى الفقرة الخاصة بالمكان.

المكان - الفضاء:

كما يصف به السارد المدينة في قصة (على حافة النهار) قوله: «وكما لو أنني الوحيد في هذه المدينة الرابضة على حافة الماء حاضنة سفلاتها وشحاذيها وفقراءها وطلابها ومومساتها ورجل أعمالها وعمالها وأحزابها ومؤسساتها في اصطخاب مضطرم، كأنها على فاهة بركان سينفجر في وقت ما عند اكتمال دوره الفرح رغم الحزن الفاجع...».

ويماهي السارد بين هذه المدينة ونبيلة البغي. فنبيلة كمديتها بلا هوية، بلا انتهاء. ونبيلة كذبة أخرى أو حقيقة أخرى، لا فرق بحسبان السارد، شأن المدينة إياها. فالحقيقة الوحيدة التي يكرسها أو يأبه لها السارد هي الزمن الدال (الصباح الجديد الشمس) والانسان المقهور (العيون المستكنية في حزنها الأبدية)، أما الفضاء فعدائي، وكذبة، وإذا ما كان حقيقة فهو حقيقة معادية. أليس ذلك هو أيضاً شأن كويا الصغيرة ومريش؟ ماذا فعل بها الفضاء الذي طار إليه من مكان آخر. فلفظها ودمرها حين جاء التصنيف بين مواطن ووافد؟

فتوجع القصة من المقابلة بين المدينة - أو البلدة - القديمة الصغيرة، وجديدها المتأورب النفطي، ويهجن الساردون والكتاب وبشر القصة وفضاؤها الطبيعي وفضاؤها القديم المدمر بذلك، ويكون التأرجح اللاتب والمآخوذ والنافر بين الحاضر والماضي، بين الراهن والذاكرة.

لدى أمينة بوشهاب لا يظهر ذلك بلبوس واحد. ليست المدينة أو المكان في قصص هذه الكاتبة موحدة، لا في غابرها ولا في حاضرها. ثمة فيها دوماً نقيضان، شرقي وغربي كما تسمى، فقير وثري كما تحدد. ولذلك قد تكون المدينة برمتها عدائية (لخميس مثلاً)، ولكن الانحياز يعلن عن نفسه أيضاً للشطر الفقير في استكانته وتمرده وفي عهده، ضد الشطر الثري في قمته واستغلاله وعهده أيضاً.

المكان الأقرب والأصفر، الفضاء الأدنى، في القصص الأخرى يتوزع بين المقام الدائم (البيت) أو العارض (الفندق مثلاً). أو السجن (أو الشارع). وهو عامة غير حميم، هو سالب، حتى إن كان بيتاً زوجياً يضيق بالرياش والطمأنينة... وبالطبع فالسجن هو أقصى السلب هنا.

في خطوة أخرى تخطو القصة نحو نمج الصحراء أو شاطئ البحر، كما تبحر أو تطير بعيداً، فيكون لها مكان آخر، فضاء آخر. أما البحر فهو ذلك الماضي المدمر، هو الحنين والوجع والحلم والمغامرة، الصيد والغوص والتجارة، من شاطئه إلى مدها. إنه العلاقات الطبيعية الانسانية التي تظهر غزيرة على كل حال، مرة، ومقينة مرة، حسبها يحكم القصة ذلك الالتفات عن الراهن والتفجع على الماضي، أو لا يحكمها. وإذ لا يحكمها - سواء أكانت القصة قصة ذلك الماضي أم هذا الراهن، أم قصتها معاً، فما يسم المكان - البحر هو الفاجع. إن هذا المكان ليس طبيعة كلية الحضور وحسب، إنه مناخ نفسي وشرط اجتماعي أيضاً، إنه الفضاء، إنه السيكلولوجي والسوسولوجي والفيزيولوجي في آن. كذلك تطلع به قصص عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتسوحش، السمكة، قالت النخلة للبحر) وليست (هدهده) ببعيده من هنا، كما (عبّار) لمريم جمعة فرج.

قصص عبد الحميد أحمد لا تؤخذ بسحر البحر كما لم تؤخذ بسحر المدينة الجديدة أو القديمة. لا يفتتها المكان ما دامت اجتماعية عدائية. وهذه القصص ترسم الفاعلين في ضعفهم وهزيمتهم، في وطأة المكان عليهم وسحقه لهم. ولكن ذلك لا ينسينا (هدهده) ويحرف الطفل حمدون، فالمكان بالنسبة للطفل غيره بالنسبة للكبيرة.

قبالة البحر، خلفه، وقد تنفرش الصحراء، مدى آخر أيضاً. منه قدم الاطار الاجتماعي للشاطئ، كما من الشاطئ - الآخر للبحر - البحار - وإذا كان القدوم من جهة قد ارتهن خاصة بالمنعطف النفطي ودفق العمالة الآسيوية وانتفاج السيد الغربي، فالقدوم من

جهة الصحراء ارتهن خاصة بالأصل العتيق والعمالة المنتسبة إلى ذات الأصل، العمالة العربية أعني .

عنيت القصة بالقدوم الأول في أدنى درجات سلمه الاجتماعي، ونمت عن نزوع انساني حار وبديع - لتذكرك: مريش، كويا، نرجس... - أما ذروة هذا السلم، أما السيد الغربي فغائب في القصة على الرغم من حضوره العلني والباطني بألف وجه ووجه. وليس من هذا الحضور كما نعني هنا ما في بعض القصص مما نعته جورج طرابيشي بلقاء الشرق والغرب رجولة وأنوثة، أو ما نعته بوعي الذات والعالم^(٥).

عناية القصص بالصحراء، وذلك الأصل العتيق والعمالة القادمة من جهاته، لا تكاد تظهر.

- أعيد الإشارة إلى قصة الأرصفة العربية، وإلى ما رأينا في صدى البدايات: باقة ورد - وإذ تظهر الصحراء تكون بيضة فاسدة منداحة - قصة هيطل والعفري - أما الإشارة إلى النخيل فتأتي لا كإشارة إلى الصحراء، بل إلى الأرض (السباحة في عيني خليج يتوحش).

الصحراء بعض التكوين النفسي في العادة أو الغناء أو اللهجة أو الطباع تتصادى على تخومها البحرية وعلى تخوم البحر الصحراوية. ولقد هاجت المدينة والبحر الصحراء، احتلاهما بعد المنعطف النفطي، ولكن القصة لا تعني بذلك إلا لما فهل يكون السر في النشوء على الشاطئ، والانتفاء إليه، وقطع الجذر الصحراوي العتيق؟ ألا يحق للمرء أن يعيد صياغة هذا التساؤل فيما يخص غياب القرية والريف - ولن ننسى قصتي الفأس وصفعتان؟ - وهل يكفي هنا أن يكون حجم الريف كمكان محدوداً في هكذا جغرافية؟

هل يحق للمرء أن يتابع التساؤل إن كانت القصة هنا إذن مدنية، على الرغم من حداثة العهد بالمدينة التي كانت حتى الأمس القريب جداً بلدة - أو قرية - مرمية على الشاطئ؟

المكان في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكوراً. إنه يكون - كما يذهب بعضهم - الهوية الجماعية، أو يطبعها بطابعه على الأقل. والمكان من حيث المبدأ في هذه الجغرافية التي تتعري قصصها ليس حجرة مكيفة أو زقاقاً مغبراً وحسب. إنه في أصله الصحراء والبحر في لحظة خاصة ونادرة من التقائهما. إنه تلك اللحظة الصادقة بالحرية والمغامرة. ويود المرء أن يردد هنا خلف باشلار ما قال في تجربة فيليب ديبول في الصحراء والبحر، وما قال ديبول نفسه: من المكان المفتوح في الخارج إلى المكان العميق (في النفس)، من دراما الصور المادية للماء والرمال إلى التوحيد بين عمق المحيط والمدى الصحراوي، من

(٥) وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية، دار الحوار ١٩٨٦.

الغوص في البحر إلى ذرع الصحراء، ولكن القصة هنا لاوية عن ذلك غالباً، فغايتها شبه موقوفة على المكان العمراني - المدينة - البيت... - والمكان الجسدي - داخل الفرد وجسده، وهما من المكان أيضاً - ولا أحسب أن تعليل ذلك بالجنس الأدبي كقصة، مقابل الجنس الروائي مثلاً، سيكون كافياً أو جدياً.

أجل إن المكان غالباً هنا هو المكان الأليف، العش بحسب باشلار، هو بيت الطفولة الصغير، والبيت المقام اللاحق، مركز تكثيف الألفة. فإن انتفت الألفة، بات المكان - والنقطة هنا ضرورية إلى الشارع أو الخور أو المدينة... - مركز تكثيف الألفة المفقودة، وتكون العدائية.

لقد نقض ما طرأ على المكان مع المنعطف النفطي من عمران وعلاقات تلك الألفة الأولى ولم يكن - بعد على الأقل - ألفة بديلة. ويميل المرء إلى أن ذلك لن يكون في المستقبل القريب. فمثل ذلك رهن بالعقود والأجيال، وبالتالي لن يكون التواصل مع المكان الجديد سريعاً ولا سيراً، هذا إن كان للاستشراق من متسع في مثل هذا المقام.

وقبل أن أغادر هذه الفقرة، أعود إلى القصص التي انطلقت بعيداً نحو مكان آخر، نحو مكان الآخر الغربي. فاللقاء بهذا المكان، خلف الصحراء وخلف البحر، لم يأت أقل درامية من اللقاء بالآخر نفسه، خاصة المرأة. وإذا كان ثمة من يلخص هذا اللقاء بالإنسان الغربي، والمكان الغربي، والزمن الغربي، في عقد الذكورة والأنوثة والمثاقفة، فلإني أرى فيه لحظة بالغة التوتر والحساسية لوعي الذات والعالم، ومن ذلك تكون تلك العقد وسواها.

الجمالية أساساً ودوماً:

يتكلم السارد أو يصف، مجري الفعل، ينجز الفاعل أو يشهد أو يلاحظ أو يجاور أو يفكر أو يستطن أو يستذكر أو يحلم. وكل ذلك يكون في إطار محدود من الزمان والمكان، إطار جغرافي وتاريخي، نفسي واجتماعي، والكلل المتخلق يرتسم في علاقات ووظائف تشكلها المخيلة، ولا فرق في ذلك بين القصص المتأسس في الوثيقة أو الواقعة، والقصص المستغرق في النشاط اللغوي أو التخيلي.

كذلك ينهض عالم جديد بقدر ما يقدر عليه المبدع، يشع بدلالاته، يمارس في المتلقي أثراً ما، هو المعنى المسرود، لا المعنى باطلاق، هو جوهر الخطاب المنجز، رسالته، وليس خطاباً باطلاق، هو شحنة الترميز، لا معادلاته، فالمسرود هو السرد المنجز في العملية السردية، هو القول والفعل وسائر ما يغمره ويوصي به ذلك النظام الخاص للقصص.

يبدأ السبيل إلى الجمالي بمعاينة هذا النظام المعقد في أدق تفاصيله وسائر تجلياته. كذلك ينطلق التحليل، ويدأب على مدى السبيل،

والمرأة. أو مفهوم الحرية والقانون أو البعد القومي العربي - من فلسطين إلى جنوب لبنان.

وينبغي التشديد هنا على ما شع به الانتاج القصصي في زعزعة القيم والاخلاق والسلوكيات، كذلك ما شع بع الانتاج وعبر عنه من ذائقة جمالية جديدة، على الرغم من القسمة الزمانية المحدودة، وقرب العهد بالسبعينات، أقصى ما يصل إليه الباحثون من بداياتها، هذا الانتاج في الامارات.

ولئن كان العقد أو العقدان كافيين لازاحة قيم وطلوع قيم وخلخلة قيم، فإن الفترة الزمنية التي تجنست خلالها القصة، والجمالية التي تحققت لها - ولن ننسى أن هذا الانتاج ابن الثمانينات - فترة قياسية، بما تعلن من نهوض مباحث دون مهاد، على العكس مما كان عبر عقود في مصر أو سورية أو العراق أو لبنان . . . وكذلك بما فعلت هذه الفترة من وشائج مع المشهد القصصي العربي وعيش فيه، أو بما نقلته من الشغل المثبت للكاتب، فالوهبة وحدها كما هو معلوم لا تكفي .

وينبغي التشديد هنا أيضاً على هاتين العلامتين الهامتين:

الأولى: ما حقق الانتاج من الخصوصية، ليس بالمعنى الفولكلوري أو الديكوري أو الاستعراضي، سواء ما يتصل بالبيئة أو الترصيع بالأسماء والعبارات والأمثال المحلية . . . بل بتوفير نكهة المحلي في الانساني، وأعود من جديد إلى قصتي: البیدار، أشياء كويا الصغيرة.

الثانية: الحضور النسوي في المنتج والانتاج - فعلى الرغم من أن بعض القصص تنم عن الذائقة الجمالية السائدة، أي التي رسمها الذكر بمبسمه، فإن قصص النشيد (لسلمى مطر سيف) والحفلة (لأمينه بوشهاب) وعبّار (لمريم جمعة فرج) وبعد الخامسة مساءً (لظبية خميس) تحاول في ذائقتها الخاصة. وهانها ثمة الشراعة الهامة التي يؤمل معها أن تقول المرأة قولها الخاص، وتساهم مساهمتها في جذر القصص، فلا يكتفى بالتوشيح النسوي وما يجره من انبهار أو ردة فعل ذكورية أو نسوية، وكذلك من علل نقدية. ولا ريب أن ذلك كله مرتين بشرطه التاريخي العربي البالغ التأزم، الأمر الذي يضاعف من أهمية هذه العلامة ومن أعباء النهوض بها.

قد يقول قائل في خاتمة المطاف إن القصر يطبع هذا الانتاج، فأين هي القصة الطويلة؟ وقد يذهب آخر إلى أن النزعة التجريبية والمغامرة متواضعة أو أن الحدائث والتحديث الملموحين ليسا غير صدى لما أنجزت القصة العربية منذ ستينياتها. وقد يقول قائل ثالث إن الهاجس الاجتماعي هو الغالب، ولا يكاد يقع المرء إلا على صدى خافت وواحد من فلسطين أو من الجنوب اللبناني، وقد تثور الثائرة القومية الفصحوية لآخر بسبب ما يتردد في بعض القصص من الحوار أو التسمية باللهجة المحلية - انظر خاصة قصة التعويض لناصر علي الظاهري وقائمة شرح المفردات في ذيلها - وقد يرى

ولقد حاولت فيما سبق أن أقارب ذلك. وبالطبع، قد يرجح عنصر ما من عناصر القصص في نص دون آخر، قد يتسبد عنصر ويغيب آخر، وقد تكون ثمة عناصر فائتي أو لم يتوفر عليها الانتاج المعني. ولسوف يدع المبدعون وتقرى القراء والنقاد، وعبر ذلك يكون للجمالية خلايا أخرى، ما دام البشر يقصون ويعيشون اجتماعهم ويتأملون ويحللون، وحين يستوفى قدر كاف من هذا السبيل الشائك بين التقني والجمالي، فلا يعني ذلك أننا وصلنا إلى ساحة أخرى، وبات بوسعنا مثلاً أن نتحدث عن القيمي والدلالي. فهذا وذاك إنما يكون بفتية، بتقنية، وليس بأي صفة أخرى قد يحملها مجرداً أو باطلاق فالصراع بين النوحه والغواصين لا يعني جمالية قصته، إلا بقدر ما يتوفر له من خلايا التكوين الفني، أو السرد أو التداعي أو الاطروحه أو طبيعة وممارسة الفعل، أو تكوين الفاعل، أو اللعب بالزمن، أو حمولة المكان . . .

لقد اشتغلت قصص جمّة مما مر بنا، فضلاً عن كل ما رأينا، بقدر أو آخر من تقنية أجناس أو فنون أخرى، من الشعر إلى المسرح إلى السينما، سواء بتقطيع المشهد أو توليف المشاهد أو تحديد زوايا الوصف أو زوايا الرؤية أو ادارة الحوار أو الايقاع . . . ولست ادعي استيفاء سائر ما مورس في الانتاج القصصي من تقنية، وأن كنت قد سميت إلى درس الاساسي والغالب، كي تتوفر درجة مؤهّلة للحديث عن الجمالي بما هو قيمي ودلالي في جده وليس في تراتبيته ولا جدولته.

بوسع المرء هنا - وقد كان بوسعهم أيضاً من قبل - أن يتساءل مثلاً عن فرويدية بعض الفاعلين (عيد الأهل مثلاً في قصة الحفلة)، أو محاولة إعادة انتاج ذلك اللون التراثي في القصص (القصص في القصص) وما تنطوي عليه إذن قصة ما من قصص أو قصة فرعية، أو ما يتواتر في عدد من قصص كاتب ما، مما يكاد يجعل منها شكلاً آخر للقصة الطويلة أو الرواية القصيرة (مجموعة البیدار لعبد الحميد أحمد، وقصتنا هياج وظهرة حامية لأمينه بوشهاب)^(٦).

بوسع المرء هنا - وقد كان بوسعهم أيضاً من قبل - أن يفصل في جدل القصة مع شرطها الثقافي والاجتماعي، حيث ترتبها ومجالها، حيث ما تتأسس فيه من شرط حضاري، وما يصدر عنها من هذا الشرط أيضاً. ولقد رأينا من الشواغل الحارة للانتاج القصصي ما يمكن تكثيفه الآن بوطأة المتغيرات ووقعها النفسي والاجتماعي في شرطها المحدد تاريخياً، في زمانها ومكانها، في منعطفها النفطي الذي زعزع البنية الديموغرافية، وفجر الفضاء القصصي، فلم يعد البحر عينه الذي كان من قبل ولا الجنس أو الزواج أو اللقاء بالآخر - من أوروبا إلى الهند - ولا التوزع الطبقي أو الصراع الجنساني بين الرجل

(٦) ولعل من المفيد أن يذكر المرء مجموعة وليد اخلاصي: حكايا الهدهد، والجبل الصغير لإلياس خوري . . .

سوى هذا (الثائر) في ذلك ضرورة من ضرورات النكهة المحلية، وهذا وحده أشكال جمالي في المشهد القصصي العربي بعمومه... ولست أنكر ميلي إلى بعض هذا الذي قد يتكاثر قوله في خاتمة المطاف، ولكن دون أن تغفل البصيرة ولا البصر عن هذا الجميل الذي حققه الانتاج القصصي المعني.

إن هذا الانتاج يمتح من الراهن في حرص دؤوب، وبما يعنيه الراهن من طوارئ نفسية ومكانية واجتماعية، وكل ذلك عبر موقف قلبي، انتقادي، يرجع فيه حين المفجوع، دون أن يتلبس بتقديس الماضي والجمود. ويصل هذا الموقف حد العدائية في حالات كثيرة بسبب فداحة الطوارئ واضطرابها وتوليدها لما يشوه ويعقد الحياة والنفس والطبيعة والمجتمع. ويتلبس ذلك مراراً بالموقف الوجودي، لكأني به رجع مرتبك ومتأخر للوجودية التي شهدتها - في القصة وفي سواها - الستينات العربية خاصة. أو لكأني به أيضاً من مآلوف حالات المثقفين الكتاب العرب وساردي قصصهم وفعاليتها الأساسيين، وخطابها الجهير بالغرابة والاعتراب والضياع والوحدة والعبث والنزف... إلى آخر قائمة المفردات المستهلكة.

قد يكون في المتح من الراهن منزلق نحو الآني، العابر، الريبورتاجي، قد يكون فيه اللهاث. والاحتكام في ذلك هو إلى كيفية الشغل والرؤية التي ينم عنها والموقف الذي يعبر عنه، وهو عين ما يجتكم إليه دوماً. وهنا تأتي السانحة ليتشدد المرء على زوايا نظر الكاتب إن لم يقل: فلسفته وجملة منظومته الفكرية والأيدولوجية واختياراته الأساسية في الحياة. ولعل النفضة الوجودية التي رأينا كانت صورة ما للانزلاق، للهروب السريع، تماماً كما قد تكون الدوغما، ميبناً أو يساراً.

خاتمة أم مقدمة متأخرة:

وبعد

لقد أسعدني وأفادني أن أقرأ هذا الانتاج القصصي وأعيد قراءته وأحاول تحليله وتركيبه، وتقصي موطن جماليته. وعسى ألا تكون البيبلوغرافيا وتوافر النصوص قد أوقعاني في أخطاء فادحة، بدءاً من الإطار الجغرافي، إلى الاستنتاجات الرئيسية. ويهمني أن أعبر أخيراً عن هاجسين، ثانيهما على الأقل ذو صلة بما كتبت.

أما الهاجس الأول - فهو جغرافي، قسومي سياسي... إذ أنني ألقيت نفسي مرة أخرى حزيناً وساخراً ومرتبكاً، كما ألقيتها - مثلاً - حين شاركت في ندوة حول بواكير النقد الأدبي في سورية، حيث واجهت سؤالاً منهجياً يتلبس بالجغرافية والسياسة والقومية. ذلك أن

سورية اليوم ليست تلك التي كانت في مطلع هذا القرن، حين كان الرواد يشقون السدب بمشقة، فهل كان علي إذن أن أستثني أحدهم، لأن الاستعمار الفرنسي والانكليزي قد ورث التركي بعد الحرب العالمية الأولى، ولأن ذلك الأحدهم قد ولد في القدس أو في بيروت فيما كانت هذه المدينة أو تلك، حمص أو اللاذقية، كما الشام كلها - وهو ما كانت تعرف به قبل تجزئتها - هي المنطلق والمجال والمآل؟.

لقد رسمت الحدود، وتعاضمت وتقدست عقداً بعد عقد. والمضحك المبكي في الأمر أن تلك الحدود تجرّ خلفها الثقافي العربي من جتمه. وترى واحدنا بالتالي يبحث في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الانتاج الثقافي، داخل هذا الحد أو ذاك، على الرغم من أن الألوان لم يثن، والشرط التاريخي لم ينضج، كي تتأطر هكذا قصة أو رواية أو نقد أو... .

بالطبع ليس للنزوع الوجودي أن يدفع بالمرء، لا في الانتاج الثقافي ولا في سواه، فوق حقيقة المكان، البيئة، الفضاء... كما ليس للمرء أيضاً أن ينسى تاريخ الخرائط ورسماتها السياسيين في رحاب هذا الكوكب المسمى بالأرض، أو على الأقل في الرحاب العربية والذاكرة وقادة بين مطلع القرن ونهايته.

وإذا ما كان هذا وذاك، فهل للمرء أن يسيطر على ريكته أمام الحدود العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين، ويمد لسانه لها، وهو يتبصر أعمق فأعمق في جمالية المكان، ما دام البحث في القصة؟

الهاجس الثاني: هو ما تبدي من خلال متابعتي لما يقال هنا وهناك في الرّحاب العربية في الدوريات والجامعات والكتب... وكذلك ما تبدي من خلال احتكاكي ببعض النشاطات الثقافية في هذه البقعة العزيزة. ذلك أن الانتهاز والارتزاق والغش والتدليس قد اعتور بعض ذلك، على أيد قادمة من خلف حد عربي أو آخر فعلا التطويل والتزوير. ولئن كان ذلك يشنف بعض الأذان، فهو خطر جدي على سواها ممن لا يعنيه إلا الشغل الدؤوب. إن ذلك يعقد على الأقل من صلة مثل هذا الشغل بمحيطه الثقافي العربي.

تلك على أية حال نفثة، ودعوة للتفكير، ومن قبلها كانت المحاولة المتواضعة في تلمس جمالية الانتاج القصصي في الامارات، كجزء من المشهد القصصي العربي، فعسى أن يكون بعض الهدف قد تحقق، فيجد قارئ ما أو كاتب ما أو ناقد ما بعض ما يفيد أو يثير أسئلته ويحفز همته.

اللاذقية