القصة القصيرة في الامارات:

اشكالية اللغة

سعيد مصلح السريحي

«هنا . . .
لا تكون وظيفة الكاتب هي إبداع عمل،
بقدر ما تتمثل في إنتاج أدب . . يرى من بعيد»

بارت

بين صدور «الخشبة»[1] وهي المجموعة القصصية الأولى في الإمارات وصدور مجموعة «كلنا نحبّ البحر»[2] فترةٌ من الزمن لا تتجاوز الإحدى عشرة سنة بل إنّ بين ظهور المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة في الإمارات في أواخر الستينات[3] وظهور مجموعة «كلّنا نحب البحر» فترةً لا تبلغ العشرين عاماً. ومع ذلك فإن هذه الفترة القصيرة من عمر الزمن كانت كفيلةً بأن تكون مجموعةُ «كلنا نحبّ البحر» تدشيناً لستة وعشرين قاصّاً وقاصّة من الإمارات كان لبعضهم مجموعاتهم القصصية السابقة على هذه المجموعة وأصبح لبعضهم الآخر مجموعاتهم القصصية اللاحقة لهذه المجموعة حتى أربى عدد المجموعات القصصية التي صدرت في الإمارات خلال الخمسة عشر عاماً المنصرمة على ثلاث وعشرين مجموعة قصصية. وهو رقم من شأنه أن يعطي مؤشراً دلالياً إذا ما قورن بمثيله في البحرين أو الكويت أو السعودية.

وإذا ما تنازلنا قليلاً عمّا نطمح أن تكون عليه القصة القصيرة من بناء فني يأخذ بطرفي الرؤيا والتشكيل لينجز كتابة إبداعية مواكبة أو متجاوزة لما تحقق في هذا المضمار - إذا ما تنازلنا عن ذلك قليلاً، وإلى حين، فإن بإمكاننا أن نلمس وبوضوح مدى ما يعتلج داخل هذه القصص من هموم تبدأ من نطاق المحلية الضيق وتنتهي إلى الأفق الإنساني الواسع حاملة معها جملةً من القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي اضطلع هؤلاء القصاصون بعبء طرحها عبر كتاباتهم، فكان من اهتمام القصة الجديدة - كما يقول علي محمد راشد - التأكيد على المضمون الاجتماعي الإنساني كحرية الإنسان ومبدأ العدالة والمساواة وكشف الزيف والخلل الكامن في بنية المجتمع النفطي نتيجة لتطوره العشوائي الهش وسطوة حالة النفط وهيمنتها على مصير الإنسان وسلبية مقوّمات فكره وتزييف وعيه الحضاري[4].

ولذلك فإننا حينما نقف أمام ظاهرة الاحتشاد لكتابة القصة القصيرة على النحو الذي رأينا يكون لنا أن نتصور وراءه إحساس ثلة من المثقفين يحاولون من خلال هذا الاحتشاد أن يكفّروا عن حقب طويلة مرت على مجتمعهم كان صوتهم فيها غائباً، ولأمرٍ ما ارتبطت أول مجموعة قصصية تصدر في الإمارات بموقف نضالي أفضى إلى مصادرتها وإحراقها كذلك[5].

---

(١) صدرت مجموعة «الخشبة» للقاص عبد الله صقر في نوفمبر سنة ١٩٧٥، مطبعة دبي (انظر ص ٣٦ من بحث الدكتور محمد عبد الله المطوع الذي ألقاه في «ندوة الأدب في الخليج العربي - أبو ظبي - يناير ١٩٨٨» تحت عنوان «ملامح التغير الاجتماعي في الإمارات - دراسة في القصة القصيرة».

(٢) صدرت هذه المجموعة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة سنة ١٩٨٦ م.

(٣) ص ٨ من بحث الدكتور المطوع الآنف الذكر.

(٤) ص ٢٨ من بحثه «القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية المتحدة» الذي ألقاه في الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون - الكويت - يناير ١٩٨٩ م.

(٥) ص ٥ من البحث الذي تقدم به عبد الحميد أحمد للملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات - الشارقة - فبراير ١٩٨٤ تحت عنوان =

ومن هنا فإن هذه البداية ذات الطابع الصدامي الحاد قد وجهت في كتابة القصة القصيرة حتى أفرزت ما يمكن أن نسميه تكتّلاً قصصياً، بنفس الطريقة التي حدثت في مجال الشعر حينما كان أول ديوان شعري حديث في الإمارات يصدر تحت عنوان «اغتراب في زمن مسلوب» وهو عنوان دال على المعاناة التي نذر الأدب نفسه لها ـ يفرز تكتلاً شعرياً يجعلنا في مواجهة اثنين وثلاثين شاعراً وشاعرة يكتبون القصيدة الحديثة تدشنهم مجموعة «قصائد من الإمارات»[٦] على الرغم من أن الفترة الزمنية بين صدور هذه المجموعة والإصدار الأول للشعر الحديث في الإمارات لا تتجاوز السنوات العشر إلا قليلاً.

إن فكرة التكتل هذه بإمكانها أن تمنحنا تصوراً آخر لعملية الإصدار الجماعي الذي ظهر في أكثر من صورة كان من أوضحها مجموعتا «قصائد من الإمارات» «وقصص من الإمارات»، وهو تصور يختلف عما يمكن أن يتبادر إلى الذهن من أن المسألة هي مجرد محاولة بريئة لتسجيل المشروع القصصي أو الشعري وتوثيقه وتأريخه أو حتى طرح نماذج متعددة له بين أيدي الدارسين والنقاد، إن فكرة التكتل هذه بإمكانها أن تمنحنا تصوراً «للكتاب/ الخندق» الذي يلتقي فيه أصحاب الهمّ الواحد والقضية الواحدة مهما اختلفت أزياؤهم وتباينت رتبهم.

إن «الكتاب/ الخندق» هو الذي بإمكانه أن يفسر لنا كيف يتجاوز عمل مغرق في شكله التقليدي واجتراره لأدبيات الماضي وعمل آخر يستشرف أفقاً جديداً ويترامى إلى تأسيس فنّ حديث، ويفسر لنا كذلك تجاوز أعمال كتبت منذ مطلع السبعينات، حيث البدايات للكتابة القصصية، وأعمال أخرى أنجزت في وسط الثمانينات، وهي الفترة التي يرى البعض من الدارسين أنها فترة نضج القصة القصيرة في الإمارات.

بل لعل ذلك من شأنه أن يفسر لنا أمرين آخرين؛ أولهما: ما يمكن أن نلحظه من وجود مبدعين يجمعون بين القصة القصيرة والشعر، بحيث نلتقي بهم قصاصين في «كلنا نحب البحر» وشعراء في «قصائد من الإمارات»[٧]، ولعلهم بهذا الحضور على أكثر من جبهة يواصلون النهوض بالرسالة التي اضطلع بها عبد الله صقر حينما كان صاحب أول مجموعة قصصية وأول ديوان شعري حديث يصدران في الإمارات، وأما الأمر الآخر: فهو أن تجاور الأشكال الأدبية المتباينة والمختلفة، يتجاوز أن يكون تجاوراً في المجموعات المشتركة ليصبح تجاوزاً لدى الكاتب نفسه في مرحلة كان من المتوقع أن يكون فيها قد تجاوز مرحلة التوفيق بين أشكال موغلة في التقليد وأخرى تتطلع إلى التجديد وتسجل خطوات جيدة فيه.

والمسألة بعد ذلك لا تؤخذ على أنها محاولات تستهدف العثور على الشكل الملائم، وذلك أن بعض الأشكال التي تمّ الاحتفاء بها تخلو من أي أثر للعناية فضلاً عن التجريب، ولكنها ـ أي المسألة ـ تأتي من أن المضمون أو الوظيفة التي يترامى الأدب إلى النهوض بها تحتل بؤرة الاهتمام وتصبح قابلة لأن تتمظهر في شكل أو آخر فتكون قصة مرّة وقصيدة مرّة أخرى، وتكون القصيدة عمودية حيناً ومن شعر التفعيلة حيناً آخر. إن الشكل لا يصبح عندئذ أكثر من حامل يكتسب قيمته من خلال قيمة المضمون الذي يحمله بل لعل الشكل يصبح مجرد الجسر الذي تعبر عليه رسالة الأديب تجاه مجتمعه وما يمكن أن ينهض به من تعبير عن همومه وقضاياه وتطلعاته ودفاع عن كرامة الإنسان وحريته فيه.

إن من شأن كل ما ذكرنا أن يكشف أننا أمام نمو للوعي الاجتماعي أفضى إلى ما لمسناه من ظاهرة الاحتشاد والتكتّل، وأننا كذلك أمام محاولة دؤوبة للتعبير عن هذا الوعي أدّت إلى حشد الطاقات من أجل النهوض بهذه المهمة، فكتاب القصة في الإمارات ـ كما يقول الدكتور المطوع ـ ذوو وضعية خاصة فهم جزء من الطليعة المثقفة التي تحاول أن تؤدي دورها في هذه المرحلة التي تبرز العديد من التحولات على السطح وتفرض نفسها في عمق تفكير هذه المجموعة وغيرها، ولهذا سخّروا ـ كما يقول الدكتور المطوع ـ أدواتهم لمعالجة هذه المشكلات وبث الوعي بين الجمهور[٨].

وذلك كله أفضى إلى دفع وظيفة الأدب إلى الواجهة حتى أصبحت هي جواز المرور للأديب، والماء المقدس الذي يتم تعميده به وكذلك السلطة التي يستمد منها شرعيته، ولعل ذلك هو الأمر الذي يقف وراء ما يمكن أن نلمسه من تساهل في الاعتناء بالبناء الفني لكثير من القصص وكذلك من تسامح من الاعتداد بهذه القصص على الرغم مما تتسم به من ضعف في قدرتها على الوصول إلى التشكيل الفني الجيد.

ولكي لا يتشظّى بنا البحث ويتشعب فإننا قد آثرنا أن نقف عند حدود اللغة في القصة القصيرة في الإمارات وذلك إيماناً منا بأن النص الأدبي إنما هو نهاية الأمر لغة، وأن البحث في البنى المختلفة التي يتكون منها النص إنما هو بحث لغوي في جوهره. ولعل هذا التحديد لنوع المقاربة التي سوف نتناول بها القصة في الإمارات يضعنا منذ البدء أمام ما ألمح إليه بعض الدارسين[٩] من تهافت

= «توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الإمارات (عن بحث الدكتور المطوع الآنف الذكر).

(٦) صدرت هذه المجموعة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة سنة ١٩٨٦ م.

(٧) من أولئك: جمعة فيروز وظبية خميس وعبد الله صقر أحمد وليلى أحمد.

(٨) ص ٣١ من بحث الدكتور المطوع الآنف الذكر.

(٩) من أولئك:

د. محمد إبراهيم حور: مدخل لدراسة القصة القصيرة في الأمارات

التركيب اللغوي للجملة. في كثير من القصص وهو تهافت يكشف عما سبق أن ذكرناه من تساهل في البناء الفني وتسامح في الاعتداد بهذه القصص التي تكشف عن مثل هذا الضعف أو التهافت، وحسبنا أن نقرأ في قصة «قضية رجولة» لعبد الرضا السجواني مثل قوله:

● «.. خرج كل هذا من فمه دفعة واحدة، ولم يستغرق بضع ثوان لشدة غيظه، ولم يستطع أن يكمل كلامه ويخفف من هذا الغيظ إلا ولسان زوجته كالمدفع قطع كلامه بغيظه».

● «.. سكت. لم يرد مناقشتهن أكثر.. سيأكلونه بكلامهن. فقط هضم غيظه وخرج من البيت تلقائياً، وهن في استخفاف له وكعادته كلّما انصدم مع زوجته ولم يشف غليله تأخذه قدماه أحياناً إلى رمال المنطقة الناعمة»[١٠].

والسجواني لبيس بالكاتب المبتدىء، الذي تغفر له حداثة التجربة ركاكة الأسلوب والتركيب. ذلك أن قصته هذه التي كتبت سنة ١٩٨٤ جاءت مسبوقة بصدور مجموعتين قصصيتين له صدرتا عام ١٩٨٠ و١٩٨٢ على التوالي واشتملتا على اثنتين وثلاثين قصة قصيرة[١١].

وليس السجواني وحده الذي تنطوي لغة القصة لديه على مثل هذا الضعف في تركيب الجملة، ذلك أن بإمكان القراءة العابرة لقصص مجموعة «كلنا نحب البحر»، وللقصص القصيرة في الإمارات، أن تكشف عن سلسلة من الهنات اللغوية التي لا يكاد ينعتق منها إلا القليل من القصص.

ولقد توقف الدكتور وليد خالص عند هذه الظاهرة في دراسته للمضمون والبناء[١٢] عند واحد من أكثر قصاصي الإمارات شهرة وأغزرهم إنتاجاً هو محمد المر الذي تفاجئنا ركاكة تراكيبه التي نعاها عليه الدكتور وليد من مثل قوله:

● «يقبلها على رأسها».

● «هكذا يتحول في الجسم إلى دم على طول».

● «حتى النافذتين أغلقهما بعد أن ركب على إحدى الكراسي»

وما إلى ذلك من صيغ ركيكة تواجهنا في لغة قاص بلغ انتاجه تسع مجموعات قصصية في مدة لا تتجاوز السنوات الخمس.

غير أننا لا نريد لهذه المقاربة أن تتخذ طابعاً معيارياً ينهض على اقتناص بعض الظواهر ويحاكمها بنسق الصواب والخطأ، ولذلك فإننا نؤثر أن نتجاوز هذه الظواهر مُكْتَفِين بالتأكيد على ما تدل عليه من تفريط في الاعتناء بلغة القصة القصيرة على الرغم مما تحاول أن تنهض به هذه القصص من دور وظيفي يستهدف الإصلاح وكشف الممارسات الخاطئة، وهذا التفريط الذي يبدأ بتركيب الجملة، وهي أصغر وحدة في بناء القصة القصيرة، يمتد ليصبح تفريطاً في الشكل الذي يتراجع أمام حضور المضمون الذي يحتل بؤرة الاهتمام والعناية.

وإننا إذ نؤثر تجاوز مثل هذه الظواهر فإننا إنما نفعل ذلك كيما نقف على إشكالية اللغة في القصة في الإمارات وما يمكن أن تتأسس عليه هذه الإشكالية من تصور لطبيعة اللغة وما يمكن كذلك أن ينبثق عنها من مظاهر يتّسم بها التعبير أو التركيب اللغوي للقصة القصيرة.

والذي نزعمه منذ البدء هو أننا إذا ما نظرنا إلى التغيير الذي لمس جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الإماراتي - وهو نموذج للمجتمع الخليجي - وقارنّا هذا التغيير بما لمس الحياة الثقافية فإننا نجد البون شاسعاً، فعلى الرغم من نشاط الحركة الثقافية التي تشهدها المنطقة إلا أن الانقلاب الهائل الذي شهدته في حياتها الاقتصادية والاجتماعية ظل قاصراً على هذين الجانبين دون أن تشهد الحياة الثقافية انقلاباً مماثلاً له، بل إن التغييرات التي شهدتها الحياة الثقافية إنما جاءت بتأثير التغييرات التي شهدتها وتشهدها الحياة الاقتصادية والاجتماعية دون أن ترتكز هذه الحياة الثقافية على بعد فلسفي يعيد ترتيب أوضاعها وعلاقاتها وأدوارها.

وإذا ما تواطأنا قليلاً مع من يرى أن الوضع الثقافي ليس سوى انعكاس لواقع اقتصادي واجتماعي محدد فإن لنا أن نرى أن هذا الانعكاس لم يبلغ من النضج درجة يحدث معها انقلاباً في الوعي بالعالم والأشياء على النحو الذي حدث في الواقع الاجتماعي والاقتصادي أي أنّ الوعي لم يتعرض للهزة التي تعرض لها الاقتصاد من ناحية والحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

من خلال هذا يمكننا أن ندرك المفارقة التي حدثت حينما برزت طبقة اجتماعية محددة وبرز معها كُتّابها ومبدعوها الذين جاؤوا يحملون قضاياها وهمومها حتى المغرق في اليومي والبسيط منها، فكان الذي حدث هو أن هؤلاء المبدعين تبنوا هموم طبقتهم التي جاؤوا منها في نفس الوقت الذي سلّموا فيه بما كان سائداً من تصور لطبيعة اللغة من أنها لا تتجاوز أن تكون تعبيراً، ومن هنا اقتصرت عملية الإبداع لديهم على استبدال المضمون المعبر عنه فبعد أن كان مضموناً مغرقاً في الانصراف إلى هموم طبقة محددة منشغلاً بالتعبير

= مجلة شؤون أدبية - السنة الأولى - العدد الأول - شتاء ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ص ٨ - ١٥.

د. نبيل ياسين: هموم مشتركة في كلنا نحب البحر
مجلة شؤون أدبية - السنة الأولى - العدد الثالث - خريف ١٩٨٧ ص ٨ - ٢٤.

(١٠) كلنا نحب البحر: ٨٧
(ط الأولى - اتحاد كتاب وأدباء الأمارات - ١٩٨٦).

(١١) هما: ١ - ذلك الزمان ١٩٨٠
٢ - زلّة العذارى ١٩٨٢.

(١٢) د. وليد خالص: محمد المر والقصة القصيرة: دراسة في المضمون والبناء (ندوة الأدب في الخليج العربي - أبو ظبي - يناير ١٩٨٨).

عن رغباتها أصبح مغموماً مغرقاً في الانصراف إلى هموم طبقة أخرى منشغلاً بالتعبير عنها وظلت التغيرات التي لمست الشكل تغيراتٍ تنبثق من طبيعة المضمون وما ينتمي إليه من مجالات دلالية لا تتجاوز في الغالب حدود معجمه اللغوي وتركيبه الأسلوبي.

إن تصور اللغة المعبرة تصور تاريخي تمّ سَكُّه والمصادقة عليه في بلاط العباسيين وشارك في صياغته ثلة من كبار الكتاب العرب يقف على رأسهم علم شامخ كالجاحظ الذي كانت اللغة لديه تستهدف البيان والتبيين، وعلم آخر كالجرجاني الذي كان يرى أن اللغة لا تثبت شيئاً ولا تنفيه وإنما هي مجرد علامات وإشارات تدل على ما هو خارج عنها وتحيل إليه، وقد ظل هذا الضرب من التصور للغة هو التصور السائد والمهيمن والذي لا يخضع له تفسير الظاهرة الإبداعية فحسب بل ترتهن له في صياغتها كذلك.

وإذا كانت التغيرات التي حدثت في الخليج قد أعادت ترتيب الطبقات الاجتماعية والثروات الاقتصادية فإنها لم تستطع أن تحدث انشراخاً في الوعي يدفع المبدع إلى مراجعة طبيعة الأداة التي يستخدمها وإعادة ترتيب العلاقات بين الإنسان والعالم واللغة، ولهذا ظلت اللغة هي «التعبير»، وظلت عناية المبدع منصبةً على «المعبر عنه»، والذي جعلته المتغيّرات الاجتماعية والاقتصادية هو الموضوع الجديد للإبداع والذي يكتسب أهميته من طبيعة الانتماء العضوي بين المثقف الجديد والجماعة التي ينتمي إليها.

ولكن اللغة التي ظلت تحتفظ بوظيفتها فقدت جمالياتها التي ترسخت عبر أزمنة موغلة في القدم وبهذا أصبحنا نجد أنفسنا أمام لغة تئن تحت وطأة الركاكة والضعف والأخطاء.

وإذا كانت قيمة المضمون كفيلةً بأن تمنح الكاتب شرعيته في ظل حركة ثقافية تأخذ طابع الاحتشاد والتكتل والتظاهر وتغريه بأن لا يلقي بالاً لتطوير لغته وتنقيحها فضلاً عن إعادة النظر في طبيعتها أو علاقته بها وعلاقتها بالعالم ـ إذا كانت قيمة المضمون المتأجّج تفضي إلى ذلك وتفضي إلى قصْرِ الحركة على هامش اللغة فإن لسلطة المكتوب قدرتها على أن تصبغ بأدبيّاتها وما لها من تاريخ موغل في الذاكرة أي كتابة جديدة فتظل هذه الكتابة الجديدة، وهي ثورة على التاريخ وخروج عليه، تنطوي تحت مظلة التاريخ دون أن تتمكن من زعزعة تدفقه واسترساله.

إن القطع الذي حدث في الحياة لاجتماعية فنقلها من البداوة إلى الحضارة وحدث في الحياة الاقتصادية فنقلها من الفقر إلى الغنى لم يستطع أن يتحقق على مستوى الكتابة إلا بصورة باهتة تتحرك في ظلال السائد أو على هامشه، وعلى الرغم من كل ما يظهر من تجديد في الكتابة الحديثة إلا أنه يظل مجرد تجديد يلمس واجهات البيت القديم ونوافذه وأبوابه ولون طلائه ويمتد لكي يُفرِغَه من ساكنيه ليسكن فيه قوماً آخرين دون أن يمتلك القدرة على خلخلة أسسه أو إعادة بنائه.

إن سلطة المكتوب سلطة لا يتحقق المروق عليها دون وعي فلسفي عميق، وهو وعي لا يتأتى بأن يكون الأدب انعكاساً لواقع اجتماعي أو اقتصادي أو إفرازاً لظرف تاريخي محدد، والذين أدركوا ذلك لم يصلوا إليه نتيجة لطفرة اقتصادية مفاجئة أو تغيير اجتماعي حكمته الصدفة وإنما نتيجة لتراكم معرفي وفلسفي امتد قروناً متطاولة وصاغته عبقريات استطاعت أن تقوّض أركان المعرفة القديمة وتبني على أنقاضها وعيَ الإنسان المعاصر..

إن سلطة المكتوب هذه هي التي أفضت عبر تاريخنا الأدبي إلى انفصال الأنواع الأدبية المختلفة عن الطبقات التي نشأت فيها والتحاقها بالنص الرسمي السائد وتلبسها بأدبياته وذلك لمجرد تحولها إلى نص مكتوب[١٣]، ولأمرٍ ما كان السطر والسيطرة في العربية ينتميان إلى جذر واحد، ولأمر ما كذلك كان العربي الأول، بل والإنسان الأول عموماً، يتوجس ريبة من الكتابة ويرتبط لديه «المكتوب» بالقوة القَدَرِيّة الخفيّة التي يقف الإنسان أمامها عاجزاً حينما تتولى هي قيادة مصيره..

وفي قصة عبد الحميد أحمد «أشياء كويا الصغيرة»[١٤] التي يفتتح بها مجموعته القصصية «البيدار» شاهد على ما نذهب إليه، فكويا، العامل الهندي البسيط يتحدث فيقول:

- «أرباب.. في مية.. أنا آخر الشهر يعطي».
- «أرباب.. أنا في ولد جديد.. أول في بنات بس.. كلش بنات.. ولد واحد كبير يموت في ترين».
- «هذا زين.. واحد زين، أنا يشتري بأربعين يبيع حق انته بثلاثين»..

غير أن كويا نفسه حينما يجلس للكتابة لا يلبث أن يكتب لزوجته:

- «سمة عبد الله كويا، أو اسمه عيسى.. لا.. لا.. محمد كويا لا أعرف اختاري اسما يشتهيه قلبك، ليتني كنت معكم، لكن أنت تعرفين أنا لا أستطيع شيئاً إلا العمل هنا..».
- «سأحاول السفر إليكم عند أقرب فرصة..».
- «أربعة عشر عاماً وجاء، سمه ما تريدين وعسى الله أن يجعل فيه العوض عن محمد كويا الذي التهمته القضبان الحديد».

ولعل شيئاً من الذكاء واللباقة وحسن النية كفيل بحل هذه المفارقة فتكون العربية الفصحى ترجمة من القاص للرسالة التي كتبها العامل البسيط لزوجته بالهندية الفصحى، غير أنّ الشاهد الذي عرضنا لهذه القصة من أجله يظل قائماً رغم هذا المخرج الذكي حيث يظل تصوّر المسافة واضحاً بين الشفوي والمكتوب.. إن

---

(١٣) نذكر من ذلك ـ على سبيل المثال ـ فن التوشيح.

(١٤) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ٧.
(ط. الأولى ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٧).

العامل البسيط الذي يتحدث مع سيده في العمل بلغة ركيكة يحرص القاص على نقلها كما هي، هذا العامل نفسه يكتب لزوجته بلغة فصحى، ولتكن الهندية، ويحرص القاص على ترجمتها إلى لغة لا تقل فصاحة عنها، وإنما ذلك نتيجة الإحساس بهيمنة أدبيات المكتوب.

إن كويا هو نموذج الفنان لحظة الكتابة حينما يكون من المكتوب عليه أن يتلبسه تاريخ الكتابة مهما كان انتماؤه الطبقي أو العرقي أو الثقافي بعيداً عن هذا التاريخ.

إن هيمنة مفهوم «التعبير» جعل اللغة تظل مجرد وعاء للمضمون الجديد كما كانت وعاء للمضمون القديم ولم تستطع أن تحس بنفسها باعتبارها لغة، وظل الكاتب ـ كما يقول بارت ـ يستعمل أداة تامة التكوين تنتقل آلياتها كما هي بدون أن يستولي عليه هوس التجديد، فالشكل لم يكن شيئاً للامتلاك، واللغة متاع مشترك، والفكر وحده قابل للتغيير[١٥].

غير أن من التعنت أن ندعي أن اللغة لم تتعرض للتغيير ولكن من باب الدقة أن نقول إن التغيير الذي لمسها لم يؤثر في جوهر الوظيفة التي كانت لها وما حدث إنما هو تغيير في «التكليف» الذي يناط باللغة بحيث أصبح التغيير هو «الزي العملي» الجديد الذي ترتديه اللغة حينما تنهض لتحقيق ما كانت كلفت به، لقد استحالت اللغة بناء على مهمتها الجديدة إلى ديكور واقعي ناجح أو أنها ـ كما يقول بارت أيضاً ـ تمثل غوص الكاتب في الكثافة المدبقة للشرط الاجتماعي الذي يصفه[١٦].

من هذا الباب أصبحنا نواجه في القصة القصيرة بهذه المحاولات المستميتة لرصد جزئيات العالم الخارجي الذي تسعى لوصفه، يكتب محمد حسن الحربي:

«جاء الكرسون ومعه ورقة وقلم ممشوق القامة مهندم، الابتسامة تملأ وجهه انقسم نصفين وهي تملي عليه الطلب ويهز رأسه القريب من وجهها وكانت تسألني عن أنواع الأكل التي اختارت فأجيب بإشارة من رأسي وكانت تلح عليه بأن يكون لحم الضان مشوياً بشكل جيد لأني لا أحبه إذا كان «نصف نصف» وجاء دور المشروبات...»[١٧].

«التداعي يخلق عنده رغبة في إلقاء نظرة تفحصية على ملابسه ويتحسس (عقاله) ويشد (غترته) إلى أسفل مروراً بشاربه الغجري، يشعر بشيء من الملل يطرق، يقتنع بتغيير وضع جلسته في اللحظة التي يلمس الأرض بمؤخرته يدفع بإحدى قدميه للأمام ويحتفظ بأخرى مثنية وينتزع فردتي حذائه ويطبقهما مع بعضهما البعض ويضعهما أمامه»[١٨].

إن الأسلوب عندئذ يتحول إلى ضرب من المهارة في رسم التفاصيل الدقيقة التي تستحيل معها اللغة إلى لوحة تعكس حالة محددة أو فئة معينة أو طبقة ما من الطبقات، بل إن هذه المهارة تصبح غاية في حد ذاتها تفتقر إلى العلة التي يمكن أن تجعلها مبررة في بناء القصة.

وكما تسعى اللغة إلى التقاط التفاصيل فإنها تحرص في الوقت نفسه على رصد مسمّيات الأشياء والإمعان في هذا الرصد على نحو توشك أن تستحيل معه إلى متحف للأدوات الشعبية يكتظ بآلات الصيد والغوص أو أدوات الزراعة والحرث أو مقتنيات الحوانيت أو أنواع المأكولات والمشروبات فنقرأ مثلاً في قصة «وكان الدفتر رادي عليه» لعبد الغبار حسين.

«ولكنه غير رأيه بعد أن تذكر أن أكل العَيَم في الليل لا يكون عادة غير خبز وكافي مرشوش بالمشاوة واستكانة جاهي فهو جائع وود لو جلس على سرود عليه صينية أو عنجة عودة فيها مجبوس بشاورى على لحم[١٩]... وهذا الحرص الشديد حمل القاص على أن يذيّل قصته بمعجم يكشف عن معاني هذه الكلمات والمصطلحات نجد فيه:

الدفتر رادي عليه ـ بوبلول ـ عيال ناصر والضغاية ـ الوزار حبال اليدا ـ كندورة ـ الكورة ـ العمومة والنواخذه ـ الغواري ـ راعي بدكان الكراشي ـ ربيه ـ خبز الخمير ـ بلول ويمعوه وفايدوه ـ ريوك ـ الرويد ـ أو أدم ـ العودة ـ لوكه ـ مسحد بن صنقور ـ الخدام ـ صريح ـ نايف ـ سكة الخيل ـ السبيخة ـ كنادل ـ الدعون ـ الدهاريز ـ التريك ـ الغتيم ـ المير ـ المد ـ راعي العمارة العودة ـ بيزات الكواض ـ خبز وكافي ـ مشاوة ـ استكانة جاهي ـ رباع ـ البشختة.. كل ذلك في قصة لا تتجاوز الصفحات الأربع لا نعرف حينما نقرأها هل نحن إزاء إبداع أم قائمة بمقتنيات متحف من المتاحف أو أمام قصيدة أو قصة من الشعر الشعبي.

وما نجده في هذه القصة نجده في كثير من القصص الأخرى فقصة «الطائر الغمري»[٢٠] لعبد الحميد أحميد تذيّل بستة عشر هامشاً. وفي قصة «البيدار» لعبد الحميد أحمد أيضاً أربعة عشر هامشاً[٢١]، وفي قصة «عصافير الشتاء»[٢٢] لمحمد حسن الحربي عشرة

---

(١٥) بارت: درجة الصفر للكتابة. ص ٧٥.
(ترجمة محمد براده ـ ط الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٠).
(١٦) المرجع نفسه ص ٩٠.
(١٧) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ١٠
(ط الأولى ـ دار الكلمة ـ بيروت ١٩٨١).
(١٨) المرجع نفسه ص ٤٦.
(١٩) كلنا نحب البحر ص ٩٩.
(٢٠) كلنا نحب البحر ص ٧٨.
(٢١) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ١٢٦.
(٢٢) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ١٧.

هـوامش، وفي قصة «عـاشق الجدار القـديم»[٢٣] لعلي عبـد العـزيـز الشرهان سبعة هوامش وفي قصة «إلى عبـد الله الصغير وصيـة» لسعد الحنكي[٢٤] عشرة هوامش.

وذلك كله من شأنه أن يكشف عن ولع عجيب بـزخرفـة القصة القصيرة بهذه المسميات والمصطلحات انطلاقاً مما يتوخاه الكـاتب من حرص على تصوير الأشياء ورصد للعالم الخارجي.

إلى جانب هذه الظاهرة فإننا نعثر في القصة القصيرة في الإمارات على ظاهـرة الحرص عـلى استخدام الـتراكيب اللغويـة المختلفة التي تبتدىء من مصطلحات أصحاب الحرف والفئات الاجتماعية المتعددة وتنتهي بلكنات الأعاجم ولهجات العرب، فنجد الفرنسية تهتف:

ـ «وي شاغي» لقد انتهت[٢٥].

والعامل الهندي يردد:

ـ أنا في ولد جديد.. أول في بنات بس[٢٦].

والفلاح المصري يقول:

ـ الأطفال الصغيّرين ما يخافوش من الرصاص[٢٧].

والبدوي يهتف بالأمير:

ـ أنا يا طويل العمر حاولت ضبعهم وتخويفهم[٢٨].

ولكي يحقّق القاص لعمله قدرا أكـبر من الأمانـة في تصويـر هذا العالم الخارجي والتعبير عنه فـإن العمل لا يلبث أن يضـج بالأسـماء والكنى والألقـاب والأماكن والحـرف والعـادات التقـاليـد والألعـاب وأسـاليب التعامـل التي تشيـع في المجتمـع من نـاحيـة وتتسرب إلى الكتـابة القصصيـة من ناحيـة أخرى حـاملة معها معجمهـا اللغوي ومجالاتها الدلالية.

وتحت وطأة ذلك كله لا يبقى من الأسلوب غير القوالب النحوية ومـا تقدمـه من تراكيب نمـطية تتخـذ في أغلبها صيـغ الماضي الـذي يـرويه القـاص أو الحاضر الـذي يتثال في لحـظة التـداعي ويتحـدد بموجبها البناء السردي للقصة فتستسلم له كاشفـة عن أبعاد الحـدث أو أبعاد الشخصية أو أبعاد الحالة وتغدو اللغـة عندئـذ مرآة تنعكس على سطحها الأحداث والوجوه، أو واجهة زجاجيـة تكشف عما هـو معروض خلفها من غايات ومقاصدَ وأغراض.

غير أن الإحساس بفقدان اللغة والأسلوب والـوقوع تحت هيمنـة جماليات البيان والتبيين لا يلبث أن يـوشّي لغة القصـة بأنـواع مختلفة من الزخارف التي تستمد أحياناً من الصور البلاغية الموروثة وتـأخذ صيغة القوالب الجاهزة التي يتم إلصـاقها بـالأسلوب فتمنحه ضربـاً من الجمال المصطنع الذي يواجهنا في أسلوب التشبيه من مثل:

- «الابتسامة الرائقة كالقمر في ليلة الصيف»[٢٩].
- «انطلق بجسده الضامر كالعصا»[٣٠].
- «قـطع الممـر المعـوج إلى مكتب الكيـل في ثـوان كـأنها السنون»[٣١].
- «ها أنت تراني كالآلة المعطوبة أو كالتيس الخصيّ»[٣٢].
- «يبدو أنفه كزبيبة جافة»[٣٣].

وربمـا تلبس الأسلوب بصيغ استعـارية تكشف عن تـأنق لفـظي يلتمس منه التأكيد على المهارة في صياغة العبارة والاجتهاد في سبكها وتحـويل مـا تنطوي عليـه من إشارة بسيـطة إلى صورة لا تُخْفي أثـر التكلف ولهذا نجد القاص يكتب:

- «كانت الثواني تحيك حبائلها»[٣٤].
- «أسلمت الشمس نفسها للمغيب»[٣٥].
- «كانت العباءة الأزليـة تطرز نفسهـا بنجوم فضيـة وهي تلحف الأرض بصـبر جميل والفنـر على عـرشه الخشبي يجهـز نفسه ليشكـل بقعة صفراء»[٣٦].

بل ربما انـطلقت القصة بـأكملها من تشبيـه حذف أحـد طرفيـه وتحـول إلى استعارة يمعن القـاص في «ترشيحهـا» كما نـرى في قصـة «الاتجاه»[٣٧]. التي لا تتجاوز تشبيه مصير العـالم المضطرب المجهـول بمصـير ركاب طـائرة تقلع إلى جهـة مجهولـة ولذلـك تـأخـذ القصـة بأكملها صيغة الإعلان:

«أيها السادة: تعلن خطوطنا الجوية عن إقلاع طائرتها الكروية في الـرحلة رقم ١٩٧٤ من مـطار المـاضي القـريب إلى مـطار المستقبـل المجهول..» وقد تتحول القصة بأكملها إلى جمل استعارية تتناثر على شكل شظايا وتداعيات لا تفضي إلى شيء.

إن مثل هذا التنميق اللفـظي يحمل رغبـة في التأكيـد على الجهـد الذي يمارسه الكاتب في الكتـابة فبـدلاً من أن يقول «السـماء» يقول «العبـاءة الأزليـة» وبـدلاً من «غـربت الشمس» يقـول «أسلمت الشمس نفسهـا للمغيب» مما يـوقع الأدب في شكليـات ظنّ أولئـك

---

(٢٣) كلنا نحب البحر ص ١١٣.
(٢٤) كلنا نحب البحر ص ٤٠.
(٢٥) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٨.
(٢٦) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ١٨.
(٢٧) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٢٥.
(٢٨) محمد حسن الحربي: حكايات قبيلة ماتت ص ٢٣.
(ط الأولى ـ دار الكلمة ـ بيروت ١٩٨٧).
(٢٩) كلنا نحب البحر ص ٧٠
(٣٠) كلنا نحب البحر ص ٧٥.
(٣١) كلنا نحب البحر ص ٢٦.
(٣٢) كلنا نحب البحر ص ٤٠.
(٣٣) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٤٦.
(٣٤) كلنا نحب البحر ص ٤٠.
(٣٥) كلنا نحب البحر ص ١٤٧.
(٣٦) كلنا نحب البحر ص ٣٦.
(٣٧) كلنا نحب البحر ص ٢٤٣.
(٣٨) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ٤٣.

القاصون أنهم غادروها ممن اضطلعوا بعبء التعبير عن هموم الناس وقضاياهم.

* * *

لقد كتب عبد الحميد أحمد في مطلع إحدى قصصه يقول:

«ليس مهماً من أين تبدأ وكيف تنتهي القصة، المهم هو أن تكتبها، أو تكتب جزءاً منها وسيكتب الآخرون الأجزاء الأخرى».

ولقد كان بقوله هذا يختصر، ببراءة وعفوية وعلى لسان الشخصية التي يكتب عنها، مأزق الكتابة حينما تصبح الأعمال الإبداعية تنويعاً على نص واحد هو الواقع أو العالم الخارجي ويصبح هم الكتاب هو أن يكتبوا هذا النص أو يعيدوا كتابته بعد أن يدركوا أن على كل واحد منهم مهمة النهوض بجزء من هذا العمل، وليس من المهم كيف يبدأ الكاتب ولا كيف ينتهي ولكن المهم هو أن يكتب لأن كتابته تأخذ طابع الواجب الوطني والاجتماعي الذي لا ضير إذا ما نهض لتلبيته أن لا يُعنى بأمره سواه.

وإذا كان ثمة شيء أؤثر أن أنهي به مقاربتي هذه فإنما هو التأكيد على مسألتين: أولاهما أنني حينما أتجاوز كثيراً من جماليات القصة القصيرة في الإمارات وأوْقِفُ مقاربتي هذه على جانب آراه من أشد الجوانب ضعفاً فإنني إنما أفعل ذلك انطلاقاً مما أؤمن به، وتؤمنون به، من ضرورة الترامي إلى فن نقي يكون مستقبله المأمول أكثر إشراقاً وجمالاً من حاضره المنجز وأننا نجتمع هنا، نحن المثقفين، لكي نكون أكثر صدقاً لا كما يجتمع «أولئك» لتبادل التهاني والقبلات بما أنجزوا وما لم ينجزوا وتنفضّ اجتماعاتهم وقد ناقشوا كل شيء إلا ما ينبغي عليهم مناقشته.

أما المسألة الأخرى فهي أن ما قلته عن القصة في الإمارات إنما هو المأزق الذي تشكو منه حركة الإبداع لا في الإمارات وحدها ولا في الخليج فحسب وإنما هي مشكلة أدبنا المعاصر حينما يفتقر إلى التأسيس على رؤية جديدة لطبيعة اللغة ومفهوم الإبداع.

جدة