٢ ـ قرأت الأعداد الماضية: القصص

شوقي بغدادي

خَمْسٌ وثلاثون قصّةً وأقصوصة ـ القصّة الوحيدة المترجمة لا تدخل في حساب هذه القراءة ـ على مدار سنة واحدة، أي بمعدّل ثلاث قصص تقريباً في العدد الواحد؛ وهي نسبة معقولة من حيث الكمّ، أمّا من حيث القيمة فتلك مسألة أخرىٰ.

ولعلّ أوّل ملاحظة تلفت النّظر في هذه القصص هو انتماؤها إلى أقطار عربيّة متنوّعة تأتي في مقدّمتها «مِصْر» إذ يظهر اسمها سبع مرّات؛ يليها اسم «سوريا» خمس مرّات؛ ثمّ لبنان وتونس ثلاث قصص لكلّ منها، فالبحرين، وليبيا، والعراق لكلّ منها قصّتان ثمّ قطر، والمغرب، والجزائر ولكلّ منها قصّة واحدة. وهناك أربعة قصّاصين لم يذكر اسم بلدهم هم: محمّد المنسي قنديل، وباسل الخطيب، وزهير هوّاري، وأحمد هيبة.

وهذا يؤكّد دور مجلّة **الآداب** القومي الّذي لم تتخلّ عنه طوال الإحدى والأربعين سنة من حياتها إذ تبقى أكثر المجلّات الّتي تفتح صدرها للإبداعات الأدبيّة الآتية من أقطار الوطن العربي كلّه بدلاً من التّركيز على بلد المنشأ كما تصنع معظم المجلّات العربيّة الأخرى.

كيف ندرس هذه القصص

والآن ما هو منهجنا النّقدي في هذه الدّراسة؟.

في أيّ امتحان نقدي لأيّ أثر فنّي بهدف تقييمه أخيراً لابدّ في اعتقادي من اكتشاف مقولة ما في ذلك الأثر وراء عمليّة الإبداع تكونُ هي الحافز الأساسي لها. وقد تتلخّص تلك المقولة في حكمةٍ ما، أو في إدانة لظاهرة سياسية أو اجتماعيّة أو عاطفيّة إنسانيّة، أو في أيّ مغزى آخر، إذ لا يمكن في تصوّرنا أن يبدأ الفنّان من فراغ، وحين يدّعي أحدهم أنّه لم يُبدع لهدف محدّد وإنّما لمجرّد التّعبير عن نزوع غامض تملّكه في لحظة معيّنة فإنّه لا يقدّم لنا في هذا التّصريح مرجعاً موضوعياً يمكن الاكتفاء به، وإنّما هو تصريح يعبّر عن حالة التباس مؤقّتة سرعان ما يكشف النّقد المعمّق وراءها آجلاً أو عاجلاً تلك المقولة «الغامضة» الّتي دفعت الفنّان إلى الإبداع. إنّ جهل الفنّان أحياناً بدوافعه الذّاتية والخلفيّات الفكريّة المحرّضة له لا يعني عدم وجودها؛ فالفنّان كثيراً ما يلجأ حبّاً في الاستعلاء أو التميّز إلى تغليف دوافعه بهالة «مقدّسة» من الإعجاز السرّي. ولكنّه سوف يعترف يوماً ما بحقيقة هذه الدّوافع، وإن لم يفعل فإنّ النّقد الذّكي سوف يقوم عنه بهذه المهمّة حتماً ذات يوم. فإذا ما اكتشفنا هذه المقولة ندرس عندئذٍ طريقة الكاتب في توظيف العناصر الفنّيّة المعروفة أو المستحدثة في الكتابة القصصيّة وصولاً إلى تلك المقولة.

ومن المؤكّد أنّ أيّ عمليّة تقييم للنصّ بعدها سوف تصدر بالتالي عن براعة هذا النّاقد أو ذاك في تحليل البناء المعماري الفنّي إلى عناصره الأولىٰ والكشف عن آليّة الرّبط والتّعبير بينها، ثمّ في قدرته على توضيح مدى نجاح المبدع في توظيف هذه العناصر الفنّيّة لصالح المقولة الّتي أرادها ضمناً.

ولا نستطيع هنا أن ندّعي بأنّنا سوف ننفّذ كلّ هذه الخطوات بالتّفصيل وإلّا لكان من الواجب أن نكتب عن النّص الواحد ما يعادل حجمه أو يزيد عليه في أغلب الأحيان، وهو عمل لا يسمح به المجال حيال هذا العدد الكبير من القصص وإنّما سوف نحاول مقاربة منهجنا ما أمكننا ذلك ولكنّها مقاربة محدودة دائماً وغير بعيدة عنه في الوقت ذاته.

تقسيم مبدئي عامّ

وتسهيلاً لأداء هذه المهمّة الدّقيقة والشّائكة نلجأ منذ البداية إلى نمط من التّقسيم يردّ النّصوص إلى نوعين أساسيّين...

١ ـ نوع أوّل نسمّيه «القصّ الواقعي» ونعني به القصّ الّذي يمكن الاقتناع بإمكان حدوثه فعلاً على أرض الواقع الحيّ دونما حاجة للخوارق والتخيّل البعيد، وعددها ثلاث وعشرون قصّة.

٢ ـ ونوع ثان نسمّيه القصّ الفانتازي، ونعني به القصّ الّذي يمتزج فيه الواقعي بالمتخيّل أو المتوهّم أو المعروض كلّه من خلال رؤية تخيّليّة، وعددها تسع قصص.

أ ـ القصّ الواقعي

إذا فرزنا هذه القصص نجد أنّه من الممكن ردّها إلى ثلاثة أنواع أساسيّة: قصص ذات خلفيّة اجتماعيّة ـ في الدّرجة الأولى ـ وأخرى سياسيّة، وثالثة ذاتيّة؛ مع الانتباه إلى أنّه من الممكن جدّاً المزج بين هذه الخلفيات الثّلاث معاً في النّص الواحد. إلاّ أنّنا نقرّر نوعه على أساس خلفيّته الأعمق والأشمل. ولابدّ من التّنبيه أيضاً قبل الشّروع في دراستنا من لفت الأنظار إلى أنّنا في معظم الأحيان سوف نمضي في الدّراسة مباشرة دون تقديم موجز عن القصّة المدروسة توخياً للإيجاز وعلى اعتبار أنّه من الممكن للقارئ المهتمّ أن يعود للنصوص الأصليّة في أعدادها. أمّا الآن فلنبدأ...

العدد الحادي عشر (تشرين الثّاني ـ نوفمبر ١٩٩٢).

١ ـ **الوشيع**: وهي للقاصّ عبد السّلام السَّيِّدي من ليبيا. والوشيع لغةً تعني ما يُجْعَلُ حول الحديقة من الشّوك ونحوه منعاً لغير المرغوب فيهم من اقتحامها. والمقصود هنا ـ في النصّ ـ شجر الصّبّير المعروف بثماره الشّوكيّة اللّذيذة. ومن الواضح أنّ القصّة تهدف إلى إدانة قسوة الأغنياء وتمجيد تسامح الفقراء، وهي مقولة تعبّر عن موقف طبقيّ صريح يذكّرنا بأدب ما كان يسمّى بالواقعيّة الاشتراكيّة أو الأدب الهادف.

ويقوم العرض على السّرد المباشر والوصف وبعض الحوار، وينقسم إلى ثلاثة مشاهد يفصل بينها فاصل زمني واضح، يقدّم في أوّلها أحداث عمليّة الشّروع في سرقة «الصّبّير» الّتي يُتَّهَمُ بها غلام فقير، وملاحقة مالك الأرض له. وفي الثّاني عودة الصّغار إلى مدارسهم بعد انقضاء عطلة الصّيف ومنع المالك ابنته الصّغيرة الجميلة من الاختلاط بأولاد الفقراء. وفي المشهد الثّالث تأتي الخاتمة أثناء موسم قطاف النّخيل ومصرع المالك بعد سقوطه من أعلى إحدى النّخلات والتفاف الفقراء حول طفلته الّتي غدت يتيمةً وخرجت نتيجة اهتمامهم بها فوراً إلى اللّعب مع أولاد الأكواخ البائسة.

واضح أنّ القَصّاص يراعي التّقسيم التّقليدي للعرض القصصي (تمهيد، عقدة، خاتمة) مراعاة أصوليّة. وهكذا يبدأ عبر السّرد بتقديم الحدث مباشرة مازجاً إيّاه بالوصف مفصّلاً بهدف تقديم صورة عن الحرمان مقابل القسوة والبخل متابعاً فيما بعد طريقته هذه إلى الختام. ولكن كلّ ذلك لا يحجب طابع المبالغة في اختيار الأحداث، والسّذاجة في تحيّز الكاتب الطّبقي.

والمبالغات كثيرة، فكيف مثلاً ينجو الغلام من مطاردة الكلب السّريع الّذي كان يصاحب المالك في ملاحقته؟!.. كما تظهر المبالغة في الإشارة إلى قسوة المالك بقوله: «يلوّح بعصا غليظة كثيراً ما هوت على جسد أحد الصبية تحطّمه بقسوة..» فما هذا الكلام.. وأين يقع هذا، وهل من المعقول أن يُسمح لأيّ مالك في «الجماهيريّة اللّيبيّة...» أو في أيّ بلد عربيّ آخر هكذا بكلّ بساطة بتحطيم عظام الأولاد الصّغار كأنّنا مانزال في عصور الإقطاع البالية!؟ إنّ المبالغة في تصوير قسوة المالك بهذا الشكل الاستثنائي أو السّاذج لا تعني شيئاً سوى أنّ الكاتب يكرّر أحداثاً ومواقف محفوظة في ذاكرته عمّا يصنع الملّاك الأغنياء في الرّوايات والكتب النّظريّة الّتي قرأها غير آخذ بعين الاعتبار أيّاً من التحوّلات الّتي طرأت على العلاقة بين المالك والفلّاحين في أواخر القرن العشرين ولاسيّما في «الجماهيريّة العربيّة الاشتراكيّة اللّيبيّة...»!.

وأكثر ما تبدو السّذاجة والمبالغة في الخاتمة حيث نرى الغلام الفقير «السّارق» يتحوّل فجأة إلى عاشق رومانتيكي نموذجي إذ يقترب بعد مصرع المالك من ابنته المفجوعة مقدّماً لها زهرة صفراء، ويمسح عن عينيها الدّموع كأنّه رجل كبير السنّ، فتهدأ البنت على الفور وتنسى مصرع أبيها الفاجع أمامها وتخرج فوراً إلى اللّعب مع أطفال الفقراء الّذين طالما حذّرها منهم!.

ويظهر بعض الابتذال في لغة الوصف إذ نراها تتكئ على التّعابير الجاهزة والمتداولة عادة في وصف ردود الأفعال أو قسمات الوجوه كما في هذه الأقوال: «ووجه شاحب اعتصر نضارته الجوعُ الكافر..» أو «وعاوده الخوفُ بشكل جنوني» أو «شعر بألم ممضّ في أخمص قدمه» إلخ... فإضافة صفة «الكافر» إلى الجوع و«جنوني» إلى الخوف و«ممضّ» إلى الألم ومثلها كثير في النّصّ دليل على استسهال

التّعبير الأدبي تعبيرٌ خاصٌّ دائماً، وحين يلجأ للعموميّات فإنّه يخرج من دائرة الإبداع ويسقط في وهدة الابتذال.

الكاتب الوصفَ وتناوله من الجانب العامّ الّذي يُفقد المشاعر والقسمات خصوصيّتها فتغدو عائمة عامّة تشمل جميع النّاس لا طفلاً بعينه. فالنّاس جميعاً يجوعون، ويخافون، ويتألّمون بالتأكيد، ولكن كلّ فرد منهم يتميّز بخصوصيّته المختلفة عن خصوصيّات الآخرين في التّعبير عن تلك المعاناة. إنّ التّعبير الأدبي هو تعبير خاصّ دائماً، وحين يلجأ للعموميات يخرج من دائرة الإبداع ويسقط في وَهدة الابتذال.

٢ ـ **السّفر**: وهي للرّوائي البحراني عبد الله خليفة. ولكن ماذا يريد الكاتب أن يقول في هذه القصّة؟ لقد أعياني الجواب بالرّغم من إعادتي القراءة، وإلاّ فماذا يقصد من هذه الحكاية القائمة على

المغامرة والمصادفة سوى لعن الحظّ التّعيس الّذي يلاحق أحد اللّصوص؟ إذا كان هذا هو المقصود ـ وهو كذلك ـ فالقصّة من أساسها مبنيّة على مقولة تافهة واستثنائيّة لا تهمّ أحداً سوى صاحبها. وإلاّ فهل المطلوب أن نُشفق على لصّ لأنّه يحلم بالسّفر بالمال الّذي سرقه، وحين وصل إلى مخبئه فوجئ بأنّ أحدهم سبقه إليه وسافر به إلى أماكن مجهولة؟! كيف كتب عبد الله خليفة هذه القصّة الميلودراميّة العجيبة الّتي لا تُقنع أحداً؟ قصّة مبنيّة على اصطناع المواقف المفاجئة، والمصادفات النّادرة والأحلام المبتذلة ولا تليق باسم كاتبها المعروف.

٣ ـ **عندما يأتي الوطن ماشياً على قدميه**: وهي لقاصّ من «الدّوحة» اسمه خليل فاضل. وهي قصّة أخرى مركّبة تركيباً ذهنياً إذ تدور وقائعها على دَرَج إحدى العمارات بين عاشقين يتناجيان في وهج الظهيرة الخانق حول الوطن والهجرة والفراق وضرورة العودة إلى الوطن بأسلوب «إنشاء» خطابي عن لقاء غير مقنع لا في اختيار المكان ولا الزّمان ولا الحوار بين العاشقين.. ولهذا نلاحظ:

ـ لماذا تدور أحداث اللّقاء في وهج الشّمس الخانق وأين؟ على دَرَج بناية لا في مكان ظليل حيث يلتقي العشّاق عادة؟.

ـ لماذا هذه الخطابيّة في طريقة عرض موضوع حميم كقوله مثلاً: «شمّ في رائحتها النّيل، والبحر الأبيض، والأحمر.. ورأى قناة السّويس تجري مع أنهار الدّموع من عينيها...» ـ لماذا «أنهار» الدّموع يا رجل ونحن في عزّ الظّهيرة!!. ـ أو حين يتأمّل وجه المحبوبة إذ يقول: «تذكّر ورد النيّل، وعبّاد الشّمس، لوز القطن، وحبّات الفول...» نعم.. «حَبّات الفول»!. فهل لنا أن نتصوّر كيف يمكن هذا التّداعي في الأفكار حين نتأمّل وجوه محبوباتنا فنتذكّر «لوز القطن» و«حبّات الفول»؟!. اسمحوا لي أن أخرج هنا عن وقار النّقّاد قليلاً فأهمس للسيّد الكاتب: إنّ كلامك هذا مضحك حقّاً!.

ـ ولماذا هذا الحوار «الرّسمي» جدّاً بين عاشقين حول حضارة الغرب وكأنّه مقتطع من مقالة اجتماعيّة مدرسيّة؟.

ـ ثمّ ما هذا التّشبيه العجيب للبنات الغربيّات بتماثيل من الزّجاج؟ هل المقصود أنهنّ باردات كالزّجاج، أو سريعات العطب كالزّجاج، أو شفّافات كالزّجاج، أو صلبات كالزّجاج.. ماذا يعني هذا التّشبيه المائع حقّاً؟!.

أقصوصة خطابيّة ذهنيّة ذات نوايا وطنيّة حسنة ولكن هيهات للنّوايا وحدها أن تصنع عملاً فنيّاً متكاملاً!.

العدد ١٢ (كانون الأوّل ١٩٩٢).

٤ ـ **صورة ملوّنة للجدار**: للقاصّ المصري سعيد الكفراوي، وهي قصّة تحاول أن تذكّرنا بالثّوابت النّفسيّة والإنسانيّة مثل تمجيد العلاقة الزّوجيّة لدى النّساء خاصّة.

يعتمد القصّاص على تكثيف الأحداث في مشهد واحد تقريباً وزمن واحد في غرفة معيشة منزليّة والوقت أوّل اللّيل، وهناك شخصان فقط يتجادلان حول ضرورة تصحيح وضع خاطئ لحياتهما الزّوجيّة نجمَ عن غياب الصّورة التّقليديّة للعروسين في ثياب الزّفاف.

يستخدم الكاتب السّرد المباشر ولكنّه يلحّ على الحوار انسجاماً مع طبيعة الموقف القائم على الخلاف في الرّأي مع بعض المونولوجات الّتي تعترض السّياق بهدف إضاءة أحداث ماضية ضروريّة لفهم ما يجري الآن. تنساب الأحداث عبر هذه الأدوات في جريان طبيعي مشوّق لا افتعال فيه، وليس لي من اعتراض هنا إلاّ على ما يتّصل بموقف الزّوج إذْ بدت لي معارضته الشّديدة إلى حدّ القسوة اقتراحَ زوجته بالتقاط الصّورة الغائبة بعد عشرين عاماً على يوم الزّفاف، بدت لي معارضته غير مقنعة مع أنّه كما يبدو رجل مثقّف ناضج محبّ للموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة.

٥ ـ **وجه مغترب في زحام المدينة**: للكاتب محمّد عبد الرّحمن يونس من الجزائر. وهي قصّة أخرى تحاول أن تقول أشياء كبيرة عن الفساد الاجتماعي والسّياسي والحنين إلى الدّيار من خلال حياة طالب جامعي ريفيّ «مقطوع» في العاصمة.

العرض القصصي موزّع على مقاطع يبدأ أوّلها بمونولوج عاطفي وبلغة شاعريّة يُدعَى فيه بطل القصّة إلى البكاء على حاله وحال الزّمن؛ ثمّ يليه مقطع باللّغة ذاتها ولكن بصيغة المتكلّم حول عجز «البطل» عن الإجابة على أسئلة «حسناء»؛ فإلى مقطع بأسلوب التّرجمة الذّاتيّة يصف فيه لقاءً تحت المطر مع الحبيبة خاتماً إيّاه بأبيات شعريّة تراثيّة؛ فإلى مقطع رابع عن الشّوارع والفساد المنتشر فيها ولقائه بـ «حسناء» الّتي تدعو نفسها ـ على حسابه ـ إلى شرب كأس من البيرة وهو الطّالب المفلس المقطوع؛ فإلى مقطع خامس يعود فيه إلى وصف الفساد الاجتماعي في شارع «عبان رمضان» ـ في العاصمة الجزائريّة ـ ؛ فإلى المقطع الأخير حيث يعود المطر إلى الانهمار والطّالب إلى التسكّع والوساوس خاتماً النّصّ بثلاثة أبيات شعريّة عن الحنين..

واضح من هذا السّياق أنّ الكاتب يمتلك موهبة القصّ بالتأكيد إلاّ أنّ رغبته الفائضة في التّجديد ـ أيّ تجديد! ـ قادته إلى مواقف مصطنعة باردة. ذلك أنّ الحرارة في الكتابة القصصيّة لا تتولّد عن طريق «الإنشاء» الشّاعري والمونولوجات الميلودراميّة وإنّما من خلال تركيب الحبكة ذاتها تركيباً مترابطاً مثيراً بنموّه الدّرامي لا بشطحاته اللّغويّة. فاللّغة في القصّ ليست غاية في حدّ ذاتها كما في

الشّعر وإنّما هي وسيلة ذات مستويات متنوّعة حسب تنوّع الشّخصيات والمواقف والبيئة. إنّها باختصار ـ كما يقول النّاقد الرّوسي الكبير باختين في كتابه «الكلمة في الرّواية» ـ لغة مهجّنة مولّدة من عدّة لغات وليست هي لغة المؤلّف وحده كما هي لغة الشّاعر. غير أنّ القصّاص محمّد عبد الرّحمن يونس يطرح لغته الخاصّة به وحدهُ طوال العرض ملحّاً على أسلوب المجاز الحافل بالتّشابيه والاستعارات والكتابات والمجازات الأخرى الغامضة أحياناً والمجّانيّة أو غير الدّقيقة أحياناً أخرى كقوله: «المدينة تاج، ولؤلؤة، وسيف، وحصان...» فهذه لغة المؤلّف وحده، وهي لغة مُلْتَبِسة، إذ ماذا يعني تشبيه المدينة بلؤلؤة أو بحصان؟. وماذا يقدّم أو يؤخّر هذا التفاصح في خدمة النصّ فنّياً؟. أو في قوله: «كانت تمشي وحيدة صامتة كنورسٍ فَقَدَ أعزّ أصدقائه»!. فماذا يفيدنا هذا التّشبيه العجيب حين نقسر خيالنا على تصوّر «نورس» ـ من بين كلّ طيور الدّنيا ـ فاقدٍ صديقه.. وهل هذا مزيّة خاصّة في النّوارس حقّاً؟.. تشابيه مجّانية غير دقيقة لا تعني شيئاً سوى أنّ الكاتب يريد أن يتشاطر في مجال الابتكار.

في مكان آخر وخلال جوّ القصّة المصطنع تبدو غريبةً دعوةُ الفتاة نفسَها إلى كأس من البيرة على حساب «البطل» الّذي يتمزّق ـ كما يبدو ـ ألماً على وطنه الّذي تحكّم فيه الفساد ولكنه يوافق على الدّعوة فوراً بالرّغم من إفلاسه، فكيف لو كان جيبه عامراً بالمال ودعته الحسناء مثل هذه الدّعوة؟ كم كأساً من البيرة عندئذٍ سوف يكرعان!؟ إنّ وضع الشّخصيّة في مأزق مالي خاصّ مع تصرّف من هذا النّوع لا يُساعد فنّياً ولا منطقيّاً على اعتبار أحزانها الوطنيّة خالصةً لوجه الوطن حقّاً وإنّما هي مجرّد ردود فعل على حالة الإفلاس المالي. وما أكثر هذه المواقف المصطنعة!.

قصّة لا تحوي سوى الخطابات، والحذلقات الشّعريّة عن أشخاص باهتين مُركّبين تركيباً ذهنيّاً لا حياة فيه، بهدف تمرير بعض الأفكار الوطنيّة السّطحيّة لطالب ريفيّ يُمثّلُ دور الشّهيد دونما أيّةِ مصداقيّة فنّية أو واقعيّة.

٦ ـ **راوند**: للقاصّ محمّد منسي قنديل ـ وهو مصري كما يبدو ـ وترمي أحداث القصّة التي تدور في مستشفى حكومي إلى أن تلقي ضوءاً على المفارقات البشريّة الّتي تكشف عن الجانب المريض في نماذج بشريّة من أعلى السّلّم الاجتماعي ـ الطّبيب الكبير الأستاذ رئيس القسم ـ إلى أسفله ـ جمعة الفقير ذو المرض المزمن ـ وسط نماذج أخرى مكمّلة للإطار العام لتلك الحياة الدّاخليّة في مستشفى عامّ.

يمضي الكاتب إلى هدفه عبر حبكة متقنة من الأحداث المتصاعدة مستخدماً عناصر اللّغة القصصيّة التّقليديّة (السرد والوصف والحوار) دون غيرها بادئاً بها حسب التّسلسل الطّبيعي للزّمن: منذ الصّباح وطلبة الطبّ يستعدّون لمذاكرتهم مع «الأستاذ» إلى سقوط هذا الأستاذ في الخاتمة مع انتهاء امتحان المذاكرة. ينحصر العرض إذن داخل المستشفى مع إشارات بسيطة إلى ماضي بعض الشّخصيّات معتمداً على تتبّع الحدث ونموّه بشكل طبيعي عبر التّفاصيل الذكيّة والدّقيقة في سياق منظّم مترابط موزّع على المراحل التالية:

١ ـ مرحلة أوّلية تكشف عن علاقة الطّلبة بالمرضى الفقراء وعلاقة واحدهم بالآخر.

٢ ـ مرحلة تكشف عن العلاقة البيروقراطيّة بين الأطبّاء رؤساء الأقسام ومساعديهم.

٣ ـ مرحلة تكشف عن طبائع بعض المرضى القدامى، وقد أدركوا أنّهم صاروا مثل حيوانات المختبرات.

٤ ـ مرحلة تضيء العالم الدّاخلي لرئيسة الممرّضات باعتبارها ضحيّة من ضحايا المهنة.

٥ ـ مرحلة توضح العلاقة المتوتّرة بين الطّلبة وأستاذهم المتعالي عليهم.

٦ ـ والمرحلة الأخيرة الّتي تنبش العالم الدّاخلي للأستاذ «رئيس القسم» نفسه والفساد الكامن فيه، وهذا ما يدفعه بالرّغم من تستّره الشّديد إلى بعض التصرّفات الشّاذّة الّتي تكاد تفضح سريرتهم القذرة للملأ...

قصّة طويلة بعض الشيء ولكنّها مدروسة بإتقان واضح يجمع فيه المؤلّف ضمن أداء تقليدي خالص كلّ المهارات المطلوبة لأداء مهمّة فنّيّة محدّدة سلفاً. وهو ما يؤكّد إمكان إبداع نصّ قصصي رفيع المستوى دائماً بالطّريقة التّقليديّة ـ أو بطرائق مستحدثة غيرها ـ مادامت الموهبة الأصيلة جاهزةً ترفدها المعاناة العميقة، والثّقافة المتنوّعة، والتّقنيات الفنّيّة الملائمة لطريقة العرض الّتي اختارها المؤلّف لموضوعه.

ثمّة ملاحظة واحدة لي ضدّ مصداقيّة بعض الأحداث وضرورة وجودها، وأعني هنا حدثاً معيّناً هو مجيء الدّكتور «عرفة» رئيس القسم باكراً جدّاً إلى المستشفى على غير عادته. فهذا الحادث لم يكن مبرّراً بما يكفي في النّصّ، فهل كان السّبب يعود إلى رغبته في الاختلاء بنفسه فترةً من الوقت للتمتّع بالتفرّج في الأشعّة على «مقاطع للصدر من كلّ الزّوايا»؟. ولكنّه تبرير غير مقنع إذْ في إمكان مثل هذه الشّخص أن يصنع ذلك في أيّ وقت يشاء مادام رئيساً للقسم يهابه الجميع.. هذا بالإضافة إلى أنّ سياق النّصّ لا يوضح هنا هل كان الصّدر الّذي تُعرض صوره في الأشعّة صدر امرأة أم صدر رجل، وإلّا فلماذا غضبه العنيف على نائبه الّذي اقتحم عليه حلونه؟. هذه المسألة ظلّت غامضةً، غير أنّ القصّة مع ذلك تبقى جميلةً عميقةً نابضةً بالحياة.

٧ ـ **المحقّق**: للقاصّ زهير هواري ـ لم يذكر اسم بلده(*) ـ وقصّته مطوّلة بعض الشيء تهدف إلى الكشف عن المعاناة القاسية الّتي ترهق السّكّان العرب الرّازحين تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي. ولكن المكان غير محدّد بدقّة فهو يشير إلى منطقة في لبنان يسيطر عليها عسكر إسرائيليُّون أو موالون لهم فأين هو هذا المكان؟. هل هو في جنوب لبنان؟.

لا تذهب القصّة إلى هدفها مباشرة إذ ترجع بنا بعد المقطع الأوّل (الّذي يصف فيه المؤلّف غرفة الانتظار الّتي أودع فيها المواطن العربي، ومشاعره قبل مثوله أمام المحقّق) إلى الوراء كي تكشف عن معاناة قديمة تعود إلى عهد الطّفولة والمراهقة والشّباب؛ ثمّ يعود السّرد إلى سياقه؛ كي ينقطع مرّة أخرى مع حطف آخر إلى الوراء إلى أن يتمّ استدعاءُ المعتَقَل بعد انتظار ممضّ إلى غرفة التّحقيق...

الحبكة منسوجة بمهارة ملحوظة عبر السّرد والوصف والتّداعيات وتبلغ ذروتها في اللّقاء مع المحقّق. ولكن لا أدري لماذا شعرت أنّه كان من الواجب أن يركّز النّصّ على هذا اللّقاء دون الذّهاب بعيداً في استرجاع الماضي؛ فقد استغرق هذا الاسترجاع نصف حجم النّصّ وهذا كثير. عنوان القصّة هو «المحقّق».. إذن البؤرة الأساسيّة الّتي يفترض أن يركّز عليها العرض هي عمليّة التّحقيق وحدها؛ والاستعانة بالخلفيّات المستمدّة من حياة «البطل» الماضية لا يجوز أن تزاحم الموضوع الرّئيسي إلى حدّ احتلال نصف القصّة. إنّ القسم الّذي خصّصه الكاتب لوصف عمليّة التّحقيق تؤكّد على براعة متميّزة، وأنّه قادر بها على الدّخول أعمق في عالم «التّحقيق» المريع ونبش عذاباته. ولا أدري لماذا لم يصنع «زهير هوّاري» ذلك!..

العدد الأوّل (كانون الثاني ـ يناير ١٩٩٣)

٨ ـ **قصص قصيرة جدّاً**: للرّوائي العراقي المعروف عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي وتتألّف من أربع أقاصيص تقوم على التّكثيف الشّديد للحظات باهرة من الحياة البشريّة. فالأقصوصة الأولى تركّز على فكرة الخواء الّتي تتملّكنا في عالم يسوده العنف والموت من خلال حكاية كاتب يشعر بالعجز عن الإبداع. وقد تمّ تنفيذ ذلك عبر سلسلة من اللّقطات الموحية المنتقاة بذكاء من فضاء أحد المقاهي اللبنانيّة تحت أجواء الخوف من القصف. يكتسب العرض القصصي مصداقيّته الفنّيّة إذن من خلال اختيار اللّقطات البصريّة المناسبة والمعبّرة عن الخواء في دوّامة العنف دون الدّخول في تداعيات جانبيّة ومونولوجات مطوّلة.

أمّا الأقصوصة الثّانية «سؤال» فهي أشبه بخاطرة أدبيّة تستخدم التّداعيات ـ لا اللّقطات ـ حول فكرة أن لا جدوى من طرح الأسئلة إذ لا جواب لدينا عليها إطلاقاً.. نصّ نثري يمزج بين الخاطرة والأقصوصة ولا يخلو من الابتكار والمهارة الفنّيّة.

والأقصوصة الثّالثة «المسألة» تعبير مكثّف أيضاً عن جلسة لعاشقين بشكل حوارية يحسم فيها لقاءُ الشّفتين بين المرأة الشّكّاكة والرّجل الهازل ـ الجادّ حواراً مائعاً بينهما؛ وكأن القاصّ يريد أن يقول إنّ لقاء الجسد بالجسد أقدر على حسم كلّ النّقاشات من أيّة مهارة كلاميّة.

والأقصوصة الرّابعة بعنوان: «الّتي لا تعرف.. والّذي لا يعرف» تكرار لموضوع الأقصوصة الثّانية حول العبث واللاّجدوى بأسلوب الخاطرة.. ولكنْ.. أيّها الصّديق المبدع «عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي» ما سرّ هذه المواضيع القائمة كلّها على معاني الإحباط والقنوط الخانقين وأنت الكاتب «التّقدّمي» المعروف؟. أسألك باسم الصّديق ـ لا النّاقد ـ هل هذه الحالة مؤقّتة أم مستقرّة، وأنّ التّفاؤل عليه السّلام؟. خسارة!.

٩ ـ **امرأة تتوسّل الزّمن**: للكاتبة رشيدة الشّارني من تونس وتهدف إلى إدانة قسوة تقاليد مجتمع «الرّجال» الشّرقي في تعامله مع المرأة. وهي مكتوبة بشكل مقاطع مرقّمة من واحد إلى عشرة تستخدم فيها الكاتبة أدوات متنوّعة من التّعبير بين السّرد المباشر، والتّرجمة الذّاتية، والمونولوج، والحوار... ولا يخلو النّصّ من بعض المهارات التّقنيّة القادرة على الإمساك بالموضوع؛ ولكنّ غيرَ المقنع في هذا الأداء هو هذه المبالغة في تضخيم قسوة الأب الّذي لا يمانع مثلاً في ذهاب ابنته للعمل في التدريس والاختلاط طبعاً بالرّجال في كلّ مكان في حين نراه مشحوناً بغضبٍ لا يصدّق ضدّ فكرة خروجها لحضور لقاء ثقافي عادي. المشكلة إذن مطروحة منذ البداية طرحاً غير مقنع ولهذا لم يستطع النّصّ أن يكتسب تعاطف القارئ الضّروري مع تلك الفتاة المثقّفة الّتي «تتوسّل الزّمن»!.

١٠ ـ **المعجزة**: للقاصّ المصري محمّد البساطي ومقولتها تهدف إلى السّخر من بعض العادات الخرافيّة السّائدة في الرّيف وإدانة المتاجرين بها.

واضح أنّ الكاتب يصوغ لغته بحذر لا يسمح فيه للسخرية بالمبالغة في هزئها. ذلك لأنّ الموضوع مقدّس بالنّسبة لكثيرين، ولهذا فهو يمضي إليه عبر مقدّمة «معلوماتيّة» ـ إذا صحّ التّعبير ـ عن البيئة في إحدى قرى الرّيف المصري مركّزاً فيها على متانة العلاقة بين أهل القرية وضريح شيخها..

تبدو المقدّمة إذن محايدةً تماماً، بل قد يبدو أنّ الكاتب متعاطف مع تلك التّقاليد حين يقول: «كان الخير كثيراً، والنّاس قليلين...»؛ ولكنّه تعاطف شكلي إجرائي في اعتقادي منسجم مع

(*) هو باحثٌ لبناني، يهتمّ بالشؤون الاقتصاديّة والطّلاّبيّة والسّياسيّة

السّياق القصصي لا مع عقيدة الكاتب نفسه. ذلك أنّه ما تكاد هذه المقدّمة «المعلوماتيّة» تنتهي حتّى تبدأ رياح السّخرية تهبّ من خلال روايته للحدث الأساسي: انهيار المطر مدّة طويلة وبروز تابوت الشّيخ «الولي» من ثغرة في السّقف نتيجة لانحباس الماء داخل الضّريح وعوم التّابوت فوقه أعلى فأعلى.. وهذا ما يكشف عن المستوى المتدنّي للعقليّة الرّيفيّة المؤمنة بالخرافات والعقليّة الانتهازيّة لخادم الضّريح ومن سانده من الّذين اكتشفوا حقيقة الأمر وأن لا معجزة هناك ولا من يحزنون ولكنّهم تواطأوا على الكتمان طمعاً في المتاجرة بالحادثة «المعجزة» مع القرى المجاورة..

قصّة قصيرة تستخدم أدوات التّعبير المعروفة بحذق ومهارة في سياق قصصي يعرف جيّداً ما يحتاج إليه من ملاحظات وتفاصيل.

١١ ـ **غازون الخرشودي**: للقاصّ العراقي فاتح عبد السّلام وهي قصّة ساخرة تهدف إلى إدانة نظام الحكم العسكري الاستبدادي من خلال إدانة أحد رموزه المتمثّلة في ضابط كبير متغطرس يضطرّ للسّفر مع المواطنين العاديّين في حافلة عامّة تعبر الصّحراء.

قصّة ذات خلفيّة سياسيّة إذن تعتمد الحوار أكثر من اعتمادها السّرْد نظراً إلى حاجة الموضوع للتعبير عن المفارقات والمعارضات الّتي دارت في الحافلة المنطلقة، وانتهت بتوقُّف الحافلة في عرض الصّحراء لإتاحة الفرصة أمام الضّابط كي يفرغ أحشاءه المنتفخة بطعام الرّكّاب في الحفرة الّتي حفروها له ثمّ طمروه بالرّمال في أعماقها وتابعوا بعدها طريقهم بسلام.

تستمدّ هذه القصّة امتيازها ـ من حيث المبدأ ـ من خلال براعة المؤلّف في اصطياد الحادثة القادرة على تكثيف نوعيّة نظام الحكم السّائد وردود الأفعال والمشاعر وتوظيفها كلّها بذكاء تقنيّ لخدمة المقولة الكامنة وراءها. فمنذ البداية نلاحظ نوع الاسم الغريب والفظّ الّذي اختاره المؤلّف للضّابط «غازون الخرشودي»!. ثمّ تتوالى سلسلة من التصرّفات المنتقاة بعناية تقودنا من جهة إلى كره هذا الضّابط الفظ، ومن جهة أخرى إلى إشعارنا بروعة التّضامن الّذي تمّ بشكلٍ عفويّ بين سائق الحافلة والرّكّاب تعبيراً عن تصاعد روح المقاومة الشّعبيّة الضّروريّة للتحرّر من النّظام القائم على الفظاظة والعنف والاستغلال.

١٢ ـ **العربيّ التّائه**: للرّوائي السّوري المعروف هاني الرّاهب وترمي القصّة إلى إدانة مبادرة «السّادات» المشهورة في توقيعه على صلحٍ مبكّر ومنفرد مع إسرائيل من جهة، وإلى إدانة الأنظمة العربيّة الّتي تدفن مواهب الأبطال الفدائيّين في دوّامة اللّهاث اليومي وراء الرّغيف من جهة أخرى..

وهكذا.. عبر الإشارات الّتي تمزج بأسلوب ماهر بين الأحداث الكبرى الوطنيّة والأحداث الشّخصيّة الصّغرى، تنفرج الكتابة عن كوىً مفتوحة نُطِلُّ منها على حياة شريفة رائعة وشبه مجهولة لفدائي ضائع يغدو ـ في النصّ ـ رمزاً لجميع التضحيات والبطولات المهدورة عبثاً.. كل ذلك من خلال كتابة نشيطة ممتعة تستخدم السّرد والخطاب والمونولوج وتحسن اختيار الخاتمة الّتي تلخّص بالرّغم من خصوصيّتها أبعاد الدّراما الوطنيّة بأكملها في وقوف الفدائي الخارج من سجن العدو ساعاتٍ أمام الفرن ووكالة الغوث...

١٣ ـ **قصّتان قصيرتان**: لسعيد عبد الفتّاح من مصر يهدف في الأولى منهما «الكروان» إلى تمجيد الحريّة عبر لقطة ذكيّة ـ وإن كانت متداولة ـ وجمل قصيرة متلاحقة لحادثة سريعة ولكن ذات مغزى كبير، إذ يفقد الكروان صوته بعد اصطياده.. ومثلها الأقصوصة الثّانية «عصافير الجنّة» الّتي ترمي إلى مقولةٍ أخرى تعبّر عن حاجة الأسرة إلى أولاد مثل حاجة الجنّة إلى عصافير عبر لقطة لقاء خاطف لزوج محروم وغاضب مع زوجته اللّامبالية بأسلوب أقرب إلى الرّمزيّة منه إلى المباشرة.

١٤ ـ **مرافئ للرحيل**: للقاصّ سعد القرش من القاهرة ومغزاها تمجيد الأخوّة بين رفاق السّلاح من خلال علاقة بين صديقين أحدهما مريض يُحتضَر في أحد المشافي العسكريّة.

قصّة لطيفة بشكل عام وتتألّف من مرحلتين: الأولى مكتوبة بأسلوب المناجاة عبر سلسلة من التّأمُّلات والتداعيات حول مغزى الوجود البشري في سردٍ متتابع دون توقّف ـ بلا نقطة أو فاصلة ـ بأسلوب يذكّرك بأسلوب «ماركيز» في روايته الشّهيرة **خريف البطريرك** مع تميّز خاصّ يستمدّ خصوصيّته من الطّابع الخطابي للسّرد. والمرحلة الثّانية مكتوبة بأسلوب السّرد العادي المقطوع من حين لآخر باسترجاعات خلفيّة مكتوبة بأسلوب مختلف يعود فيه المؤلّف إلى صيغة المخاطبة والمناجاة.

قصّة ذكيّة بلاشكّ لا تخلو من متعة، غير أنّها في تصوّري لا تخلو من بعض التكلّف الّذي يبدو أحياناً في المقاطع الخطابيّة الوجدانيّة الّتي تطغى عليها لغة الأشخاص المغرمين بالتّفلسف إذا صحّ التّعبير.

١٥ ـ **خروج**: للقاصّ سيّد عبد الخالق من القاهرة. ومن الواضح أنّ القاصّ لا يهدف إلى أكثر من تقديم نموذج تعيس للإنسان الفقير الوحيد غير الواثق من نفسه بسبب عمله التّافه ممثّلاً ثانويّاً أشبه بالكومبارس.

ليس هنا إذن سوى شخصيّة أساسيّة واحدة تتخبّط في إطارها المرسوم لها دون أن تنجح في إرضاء أحد. إنّها قصّة لا ترمي إلى طرح مقولات فكريّة عويصة وإنّما هي أشبه بدراسة ميدانيّة تعرض لنا بشكل فنيّ ممتع حقّاً شخصيّة نموذجيّة محكومةً بشروط حياتيّة

قاسية لا ترحم. إنّها ليست إدانة لطبقة اجتماعيّة أو لفئة من محترفي الفنّ. ذلك أنّ المسؤولين عن مأساة «الممثّل الثانوي» المهزوز ليسوا هم زملاءه أو ربّ عمله، فالأخطاء الّتي يرتكبها أثناء أدائه دوره البسيط على المسرح تستحقّ أن يُعاقب عليها فعلاً. وإنّما المسؤوليّة هنا كامنة في الشّروط غير الإنسانيّة الّتي يُشار إليها عبر السّرد والتّرجمة الذّاتية بمهارة فنّيّة رفيعة المستوى لا تتباكى كثيراً، ولا تتملّق العواطف بشكل مبتذل وإنّما هي إشارات عابرة تبدو غير مقصودة تنبّهنا إلى مرض مزمن لدى «الشّخصيّة»، من أعراضه السُّعال ـ لعلّه مصاب بالسّلّ أو الرّبو ـ كما تشير إلى منبته العائلي الفقير الّذي ندركه من خلال الوصف غير المباشر وطريقة الجدل الّذي يدور في وسطه العائلي حول دعوته أهله لحضور حفلة الافتتاح ورفض أبيه الدّعوة.

قصّة تركّز على بؤرة أساسيّة ملهمة تكاد تلخّص مأساة حياةٍ بأكملها لإنسان مسحوق، ولكنّها قصّة مكتوبةٌ دون أيّة ميوعة ميلودراميّة.

يبدأ العرض القصصي إذن بصيغة المتكلّم في حديث شخصي عن لحظاتِ القلق الّتي يعيشها الممثّل الثّانوي عادة قبل خروجه من الكواليس إلى بهرة الأضواء على المنصّة المسرحيّة. ومن خلال هذا الحديث الذّاتي ندخل فوراً في عتمة أنفاق الرّوح الإنسانيّة المسدودة، ونتألّم أكثر فأكثر لها مع تأزّم الوضع المطلوب أداؤه دونما نجاح بالرّغم من تعاطف الكثيرين معه. كلّ الملاحظات، وكلّ التّعابير الّتي يتحدّث بوساطتها الممثّل عن أزمته، تمرّ بطواعية لغويّة موّهة بمهارة كي لا نغرقنا في تعاسة لا تخصّنا. ومن خلال هذا الحياد الظّاهري الذكيّ في طرح الأزمة الشّخصيّة ينبثق تعاطفنا الجارف حتّى نصل إلى الخاتمة البالغة الكآبة حين يشير الشّخص إلى إمكانات غامضة عن نهاية مريحة لا تُفسّرُ إلّا بالموت راحتنا الأبديّة الأخيرة، والغامضة..

قصّة متكاملة عرضاً وسرداً وحبكةً ولغةً، ولَكَمْ كان في ودّي أن أقدّم عنها دراسة مفصّلة كي أبرهن ـ بالدّقّة والتّفصيل ـ على الأداء الفنّيّ الرّفيع الّذي تتميّز به. «سيّد عبد الخالق».. اسم لموهبة قصصيّة أصيلة حقّاً لا تُنسى!..

العدد الخامس (أيار ـ مايو ١٩٩٣)

١٦ ـ **موت النجّاب**: للقاصّ خيري عبد الجواد من القاهرة وهي أقصوصة من النّوع الّذي يكتفي بتقديم شخصيّة حيّة تتمثّل هنا في مجذوب القرية الّذي يسبّأ بموته وستعدّ له. ولهذا السّبب اكتفى القصّاص بتقديم القصّة بشكل لقطة مركّزة لا تدوم أكثر من ساعات تبدأ مع الفجر بمنظر المجذوب ينهض من نومه فزعاً ووصف ردود فعله ومشاعره وذهابه لإخبار أهل القرية إلى لحظة رجوعه مع ارتفاع شمس الظّهيرة إلى عشّته حيث يدفن طبلته ويجلس هادئاً مترقّباً لحظة الحقّ...

مثل هذه الأقاصيص لا تكتسب أهمّيتها من خلفيّاتها الفكريّة المعمّقة، وإنّما من خلال بساطتها الآسرة وبراعتها في التقاط لحظة جوهريّة من حياة إنسان نموذجي في سذاجته وبراءته وإيمانه وسط بيئةٍ تماثله وتتعاطف معه.

١٧ ـ **ميلاد**: للقاصّ البحراني عبد الله خليفة وهي قصّته الثّانية في هذه المجموعة ولكنّها أفضل من سابقتها بكثير مضموناً وشكلاً.

يحاول المضمون أن يمجّد لحظة عودة الوعي إلى كاتب تلفزيوني ناجح ولكنّه غارق في الكتابات التّافهة الّتي صنعت نجاحه فيقرّر اعتزال الكتابة نهائيّاً. ويتناغم الشّكل الفنّي مع هذا المضمون عبر أداء معقول يقوم على تكثيف العرض في مكان محدود ـ شقّة سكنيّة ـ وحدثٍ واحد ـ حفلة عيد ميلاد الكاتب ـ وأشخاص مقرّبين ـ زملاء العمل ـ. وهكذا ينطلق العرض بشكل مقاطع من السّرد والوصف للاحتفال مع التّركيز على طابعه الماجن. وتقطعه أحياناً مقاطع قصيرة من الاسترجاعات لإضاءة الخلفيّات الاجتماعيّة لمنشأ ذلك الكاتب ونوع التحوّل الّذي طرأ على حياته (من الفقر إلى الغنى ومن النّظافة إلى القذارة والتّفاهة)، بالإضافة إلى مقاطع تتردّد أكثر من مرّة يخاطب بها «بطل القصّة» زملاءه دون جدوى لإقناعهم بجدّية موقفه وصدق اشمئزازه من حياته الرّاهنة.

العرض القصصي محبوك بإتقان، واعتراضنا الأساسي على هذه الحبكة هو اعتقادنا أنّ المقاطع الخطابيّة الّتي رفع بها «الكاتب التلفزيوني» صوته كانت منبريّة أكثر ممّا ينبغي. كما أنّ هناك بعض التّشبيهات المتكلّفة الّتي لا يستطيع جمهور القرّاء الاستفادة منها تماماً بسبب غرابتها كقولِ المؤلّف: «وغلالتها السّوداء تتضاءل كثقبٍ كوني يبلع كلّ شيء»؛ فكم هو عدد القرّاء الّذين يعرفون معلومات كافية عن «الثّقب الكوني» ـ والمقصود طبعاً «الثّقب الأسود» ـ كي يفهموا هذا التّشبيه، وتشابيه أخرى مماثلة كقوله: «ورأى سيقان النّساء المفتوحة كالبرونز» والمقصود «المفتوحة عن البرونز» وليس مثل البرونز؟. غير أنّ القصّة تبقى مع ذلك متماسكة معقولة..

١٨ ـ **أفول**: للقاصّة المغربيّة ربيعة ريحان. ومن الواضح أنّ القصّة لا ترمي إلى أكثر من تقديم لوحة حيّة فاجعة عن دوّامة الحياة اليوميّة في سوق مغربيّة شعبيّة ضمن علاقات عاطفيّة وجنسيّة عنيفة وغير شرعيّة.. ولهذا ركّزت الكاتبة في عرضها على التقاط التّفاصيل الدّقيقة والرّاشحة بنكهة البيئة المحليّة عبر وصفها للسّوق وحركات البائعات وتقديم الحدث بشكلٍ موارب من خلال عيون البائعة الشّابّة المفجوعة بمصرع بائع السّمك الشّابّ عشيقها وعشيق أمّها في آن واحد.

العرض محبوك ببراعة ملحوظة تنمو أبعاده من خلال السّيطرة على الموضوع وأدوات التّعبير: السّرد والحوار الحادّ اللّماح والمزج الماهر بين كلّ هذا ومقاطع من الخطف إلى الوراء دون توقّف يقطع جريان التّشويق المتصاعد مع نموّ الأحداث.

قصّة تبرهن من جديد أنّ «الواقعيّة» بمعناها الواسع أو «الواقعيّة بلا ضفاف»، كما قال «غارودي» ذات يوم، ماتزال إطاراً فسيحاً قادراً على استيعاب معظم التّجارب البشريّة دونما ابتذال؛ ولا يحتاج الأمر إلاّ إلى الموهبة المعبّرة عن معرفة حقيقيّة ومعاناة عميقة.

العدد السّادس (حزيران ـ يونيه ١٩٩٣)

١٩ ـ الانتقام لشوارب «أبو حاتم»: للقاصّ شوقي بغدادي، ولمّا كانت هذه القصّة من تأليفي فقد جرت العادة ألاّ يتحدّث مبدع النّصّ عن عمله كناقد مقيّم؛ فلأكتف إذن بالحديث عن عملي كمبدع يشرح أصول تجربته وآليّة العمل الّتي اختارها لنصّه.

واضح أنّ النّصّ يهدف إلى مقولة أساسيّة تتلخّص في إدانة النّظام البوليسي من خلال استخفافه بكرامة البشر ولكن ضمن محورين يمتزج فيهما كاتب النّصّ بموضوعه كواحد من شخصيّات القصّة. وهذا ما يغني المقولة الأساسيّة بأبعاد فكريّة وإنسانيّة أخرى تتّصل لا بشرف المواطن العادي وحده ـ أبو حاتم مثلاً الّذي وقع عليه الاعتداء ـ وإنّما بشرف الكاتب نفسه أيضاً بصفته مسؤولاً عن حماية مجتمعه من جهة وكرامته الشّخصيّة من جهة أخرى.

هذه المقولة المتعدّدة الأبعاد قادتني إلى اختيار الشّكل الفنّي الّذي يشبه التّحقيق الصّحفي. ذلك لأنّه الشّكل الأنسب لزج الكاتب كواحد من شخصيات قصّته بموضوعه. ورأيتُ بعدها انسجاماً مع أسلوب التّحقيق أن يُقسَّم العرضُ إلى مقاطع قادرة على إبراز هذا النّوع من الكتابة في اعتمادها لا على شهادة المؤلّف وحده بل على شهادات الأطراف الأخرى المشاركة في الصّراع أيضاً.

أمّا عن نجاحي أو فشلي في التنفيذ فهذه مسألة متروكة بالطّبع إلى غيري..

٢٠ ـ كليْل الشّتاء أسود طويل: للقاصّ السّوري «نيروز مالك» وهي قصّة مطوّلة بعض الشيء لا تهدف فكريّاً إلى أكثر من إدانة الأغنياء الّذين يستغلّون سذاجة البنات الفقيرات.

يبني الكاتب قصّته حسب أسلوب «الحكواتي» معتمداً على شخصيّة عارفة ببواطن الأمور يسمّيها «الجليل» هي الّتي تروي للمؤلّف الحكاية وما عليه عندئذٍ سوى استعادتها كما وردت على لسان «الجليل»..

من المؤكّد أنّ الأسلوب اللّغوي في نهاية الصّياغة هو أسلوب كاتب القصّة ذاته، لأنّ «الجليل» الرّاوية شخصيّة مخترعة أصلاً.

ولهذا فإنّ اختبارنا النّقدي الأساسي للأسلوب يجب أن يصل إلى هدفه من خلال اكتشاف مصداقيّة هذه اللّغة، فنسأل: إلى أيّة درجة استطاع المؤلّف «نيروز مالك» أن ينسلخ عن ذاته ككاتب ذي أسلوب خاصّ به وينجح في تقديم أسلوب آخر منسجم مع أسلوب الراوية «الجليل»؟

لاشكّ أنّ القصّاص بذل جهداً واضحاً للتجرّد والأمانة في خلق أسلوب الراوية بدت معالمه منذ الأسطر الأولى لا من خلال الإشارة إلى رواية «الجليل» فحسب وإنّما من خلال السّرد الحكائي ذاته؛ إذ نلاحظ اهتمام المؤلّف بإسباغ الطّابع الغرائبي على سرده في المقدّمة المثيرة، ثمّ في وصف أجواء اغتصاب الفتاة الصّغيرة الفقيرة كما في وصف لقاءاتها المختلسة بعد زواجها من ربّ عملها بأخيه الأصغر «مروان» والنّهاية الوحشيّة الفاجعة لهذا الأخ

غير أنّ الصّياغة اللّغويّة لم تستطع أن تنجو إلى حدّ كافٍ من تأثير الأسلوب الشّخصي للكاتب إذ غلبت عليها أحياناً عفوية حاصّة لا تنتمي إلى تقاليد البيان العربي الأصيل ولا إلى بساطة التّراكيب الّتي عرفناها في الحكايات الشّعبيّة المعروفة مثل «ألف ليلة وليلة» والسّير الشّعبيّة الأخرى؛ وإنّما هي صياغة تنتمي أكثر ما تنتمي إلى الأساليب المحدثة في لغة قصّاصي العصر القائمة على الدقّة، والسّهولة، والاستغناء ما أمكن عن الجزالة وعن حروف الوصل كالعطف والاستئناف والاستدراك وغيرها تأثّراً بالأساليب الأجنبيّة. خُذ هذه العبارة مثلاً: «وبدون إرادة مني، وجدت نفسي أتقدّم إلى الأمام مثل مئات النّاس الّذين تقدّموا باتجاه المرأة. وقفت قريباً من الرّصيف المحاذي للطريق الّذي تدرج عابه المرأة. رحت أنظر إلى حيث ظهرت...» إلخ. فهذه الطّريقة في الصّياغة القائمة على القطع بين الجُمل والابتداء بالفعل مباشرة دونما حروف للوصل صياغة أقرب إلى أسلوب اللّغة الإنجليزيّة أو الفرنسيّة منها إلى أصول البيان العربي التّقليدي؛ كما أنّ التّدقيق في التّفاصيل كما في إشارة الكاتب إلى «الوقوف قريباً من الرصيف المحاذي للطّريق...» إلخ، تدقيق نجده في القصّ الحديث لا في القصّ الشّعبي القديم؛ وفي قول الكاتب مثلاً: «وأمّا العينان ففيهما انحراف غامض جميل...» نواجه تعبيراً لا يستخدمه رواة الحكايات بالتأكيد وإنّما هي لغة «نيروز مالك» بالذّات لا لغة «الجليل» المنسوبة إليه القصّة. إلاّ أنّ توالي الأحداث عموماً بشكلها المتقطّع الغرائبي يبقى محافظاً إلى حدّ ما على خصوصيّة أسلوب الحكايات.

غير أنّ القصّة على طلاوتها تشكو من بعض الثّغرات. فهي مثلاً لا تبدو مقنعة في حديثها عن لقاء الزّوجة الصبيّة بأخي زوجها الشّابّ وسهولة هذا اللّقاء، مع العلم أنّ القصر الّذي أسكنها فيه

زوجها تحوّل إلى سجن ـ كما هو وارد في القصّة ـ لا يفتح أبوابه كما هو مفترض لشباب الأسرة فهذا مخالف للتقاليد الشّرقيّة ولا ينسجم أيضاً مع كون الزّوج الكبير في السنّ غيوراً جدّاً على امرأته الصّغيرة ـ كما تقول القصّة ذاتها ـ فكيف كان أخوه الشّابّ «مروان» يدخل ويخرج ويختلي بزوجة أخيه بمثل هذه السّهولة؟.

وملاحظة أخرى حول هروب الزّوجة الصّغيرة من القصر بعد مصرع عشيقها إذ لا يبدو هذا الهروب مقنعاً أيضاً، فليس سهلاً على فتاة قليلة التّجارب مثلها أن تهرب من «سجنها» إلاّ بمعجزة، فكيف حصل ذلك؟!.

أمّا عن الخاتمة فإنّها تبدو عادية جدّاً، وكنت أنتظر أن يحمّلها الكاتب أبعاداً إنسانيّة وفكريّة أعمق من الخيانة الزّوجيّة والانتقام للشرف واغتصاب الفقيرات.

العدد السّابع والثّامن (تمّوز وآب ـ يوليه وأغسطس ١٩٩٣)

٢١ ـ **الفزّاعة**: لعبد السّلام السيدي من ليبيا. وهدفها إدانة تحيّز رجال الأمن إلى طبقة الأثرياء وأصحاب النّفوذ، وبالتّالي إدانة نظام الحكم الذي يوفّر الحماية لهؤلاء على حساب المواطنين البسطاء.

هذه هي القصّة الثانية للمؤلّف في هذه المجموعة بعد قصّة «الوشيع»، وهي أفضل في تصوّري من سابقتها مضموناً وشكلاً. ويمضي المؤلّف إلى هدفه عبر وصف البيئة أوّلاً، ثمّ الدخول في الحدث الرئيسي وهو قيام عصابة من الأشقياء الصّغار بسرقة الرمّان من أحد البساتين ثمّ بسرقة درّاجة رجل فقير. نلاحظ منذ البداية عناية خاصّة بالتقاط التفاصيل المناسبة وتوظيف السّرد والحوار والوصف لخدمة المقولة الفكريّة. وليس أدلّ على هذه العناية من دكر هذا التّفصيل في تصرّف «الصبي الأسود» قرب صنبور المياه وسلوكه المهذّب مع المرأة وابنها الصّغير هناك تمهيداً لكسب عطفنا عليه حين نراه يُعاقَب في مخفر الشّرطة على جريمة لم يرتكبها بل ارتكبها ابن أحد الوجهاء.

أقصوصة معقولة عموماً، ومحبوكة جيّداً، وذات خلفيّة سياسيّة مقنعة..

٢٢ ـ **مشهد**: للقاصّة بثينة سليمان من بيروت، وتهدف كما فهمت من السّياق إلى التعبير عن حالة اختناق معنوي لزوجين قد ودّعا عهد الشّباب إلى غير رجعة.

هذا الهدف المكثّف قاد الكاتبة إلى الاستفادة من الشّكل المسرحي لتنفيذ عملها على أساس أنّه الشّكل الأنسب للحدث المركّز في مكان واحد وحدث أساسي واحد هو تأمّل العالم الخارجي من النّافذة. وفيما عدا ذلك لا نجد حدثاً آخر سوى بعض الحركات الجسديّة أو النفسيّة المعبّرة عن حالة الاختناق المعنوي المتوخّاة. ولهذا تبدأ القصّة كما تبدأ كتابة النّصّ المسرحي إذ تقدّم صورة المشهد الذي سوف تجري فيه الأحداث: حجرة تعجّ بالأشياء القديمة ـ انسجاماً مع الشيخوخة في الشخصين الموجودين في الحجرة ـ والأضواء الخافتة ـ الخفوت أيضاً للسبب نفسه ـ والزّمن هو المساء ـ أيّ أوّل اللّيل الذي يماثل أوّل الانحدار في ظلمات الشيخوخة. ثمّ تبدأ الكاتبة بوصف حركات المرأة العارية ولكن الذابلة، متبوعة بحركات الرّجل شريكها في الغرفة المعتمة وفي المحنة، مع بعض الحوارات الخاطفة المتقطّعة، إلى رصد حركات الرّجل والمرأة مرّة أخرى، تماماً كما يصنع الكاتب المسرحي وهو يصف حركة الممثّلين على منصّة المسرح.

أقصوصة تعكس حضور موهبة لمّاحة، وقدرة ملحوظة على التكثيف والتعبير بالحركة والابتكار في العرض القصصي دون السّقوط في مزالق المزايدة على حداثة غير مقنعة.

ب ـ القصّ الفانتازي

الفانتازيا بمعناها الأصلي ـ الأجنبي طبعاً ـ تعني الارتجال ـ في الموسيقا خاصّة ـ والخروج عن المألوف في أداءٍ حرّ يعبّر عن حالة من الطلاقة الرّوحيّة. غير أنّ المصطلح تطوّر معناه كي يشمل كلّ الفنون الأدبيّة تقريباً، فصار في القصّة مثلاً يعني أسلوب القصّ الذي يستوحي الرّؤية الخياليّة أو الرّؤية التي يمزج فيها بين الواقعي والمتوهّم عن قصد، لا كما كان الأمر في القصّ القديم كما في الأساطير والخرافات. وذلك لأنّ عمليّة «الخلط» بين الواقعي والوهمي في ذلك القصّ كانت تحدث بسبب عجز المؤلّفين القدامى عن التّفريق بينهما، أو بتعبير آخر بسبب اقتناع المؤلّف القديم أنّ كلّ ما يقوله حقيقة واقعة مهما كانت غريبة، في حين أنّ المؤلّف الحديث يفرّق بين الواقعي والوهمي ولكنّه يمزج مع ذلك بينهما متعمّداً ما يسمّى الآن بالفانتازيا لهدفٍ فنّي خالص.

وخطورة هذا النّوع من القصّ، المتأثّر في مُعظمه بالأدب الغربي الحديث وبخاصّة أدب «كافكا» وأمريكا اللاّتينيّة، أنّ المؤلّفين العرب يغفلون عن أنّ الوهمي ـ أو المتخيّل ـ في الذّهن الغربي والأمريكي مختلف من حيث المنشأ وبالتّالي من حيث البنية ونوع الخيال عمّا هو عليه في الذّهن العربي تحديداً. وهذا ما يقود أحياناً إلى فقدان خصوصيّة الخيال في قصصنا الحديثة

والخطورة الأخرى تكمن في طغيان المبالغة أو الاصطناع، وهو ما يهوي بالنّصّ كلّه إلى مزالق البرود والحذلقة.

أقول هذا لأنّ بعضاً من القصص التي بين أيدينا نجحت في أداء مهمّتها ـ نسبيّاً ـ وأخرى تعثّرت، وإليكم الأسباب قصّةً قصّة...

١ ـ رفعت إلى شمس الحياة يديها: للقاصّ والنّاقد التونسي مصطفى الكيلاني (والمنشورة في العدد ١١ ت٢ ١٩٩٢) وهي أقصوصة تهدف إلى إدانة أنظمة القمع والعنف. ولكن كيف؟.

يقسِّم الكاتب قصّته إلى مقاطع تبدأ كلّها بكلمة منفصلة وحدها هي «الجدار»، إشارة بالطّبع إلى جوّ الحبس والقهر. المقدّمة وصف لحادثة قتل غامضة وعدم اكتراث الآخرين بها. المقطع التالي يشير إلى وجود فتاة اسمها «ليلى» لا نعرف من هي ـ ولن نعرف ـ سوى أنّها رمز للتحدّي والخصوبة. المقطع الثالث يذكر المضاعفات الناجمة عن الحادثة الأولى «القتل» بعد مرور أعوام.. وهكذا عبر الجوّ الفانتازي الذي يمتزج فيه القتل بالطّيران والانبعاث من الموت يتهدّم «الجدار» تعبيراً عن عودة الحرّيّة..

أقصوصة أشبه ما تكون بقصيدة، أو أسطورة محدثة قصيرة تعتمد الإيحاء والغموض عبر أداء تجريبي لا يخلو من التكلّف والاصطناع، كما لا تخلو بالطّبع من خصوبة في الخيال وقدرة على الابتكار.

٢ ـ عشتار: لباسل الخطيب (في العدد الأوّل ـ ك٢ ـ يناير ١٩٩٣) وتهدف عموماً إلى التّعبير عن حالة إحباط لدى أحد الكُتّاب أوصلته إلى العجز عن الكتابة ثمّ استرداده قدراته في صحبة طفلة سمراء صغيرة تسمّى «عشتار»...

يبدأ العرض القصصي بذكر تفاصيل حدث معيّن في اللّيل يعاني منه الكاتب، وهو الاحتقان في البول مع الذّعر من كابوس رآه في نومه. وهكذا يتنامى السّياق القصصي عبر سلسلة من الهلوسات والمونولوجات والكوابيس والاسترجاعات المزعجة والتأمّلات الفلسفيّة وآلام احتقان البول طوال اللّيل لتأكيد حالة العجز واللاّجدوى التي تسيطر على بطل القصّة. إلى هنا لا يمكن إدراج النصّ في خانة القصّ الفانتازي، ذلك لأنّ جميع ما جرى يمكن وقوعه فعلاً.. ولكنْ... فجأة يتغيّر المشهد ويغدو الممرّ المؤدّي إلى غرفة النّوم أطول وأعمق من المعتاد ومضاء بمصباح أخضر لم يكن موجوداً من قبل... هكذا يشرع «الوهمي» في اختراق «الواقعي الحقيقي» والامتزاج به حتى الخاتمة حين تبزغ في الممرّ ذاته طفلة سمراء صغيرة تسمّي نفسها «عشتار»...

قصّة محبوكة بشكل مُتقن عموماً تتوافق فيه أدوات التعبير: هلوسات، تأمّلات، كوابيس، أوهام، مع المضمون الذي يبشّر بقدرة الإنسان على استرداد روحه المعنويّة العالية من خلال العودة إلى الطّفولة.. أي إلى البراءة... إلاّ أنّ طريقة اقتحام «الطّفلة السمراء» في الممرّ كانت طريقة مألوفة جدّاً إلى حدّ السّذاجة..

٣ ـ العباءة الرّماديّة: لأحمد الشّيخ من القاهرة (العدد الخامس ـ أيّار ـ مايو ١٩٩٣) قصّة غامضة لا تبوح بمغزاها وإنّما نقدّره تقديراً، ويتلخّص ـ كما قدّرناه ـ في التنديد بعقوق الأجيال الجديدة واستهانتها بأجيال الآباء والأجداد وقدرة الأجيال القديمة على إثبات وجودها دائماً.. ولكن كيف تمّ ذلك؟

تبدأ القصّة بمقطع سرديّ عن رجل رماديّ ـ لم نعرف سرّ اختيار هذا اللّون ـ معفّر لا نعرف من هو يعود إلى أمكنة قديمة هجرها منذ زمن طويل، ثمّ يتحوّل السّرد شيئاً فشيئاً إلى سلسلة من الأحداث المتداخلة الغامضة عن «أخ لأب» ـ ويا له من تعبير غامض! ـ وعن رجل عجوز أرمل مصرّ على الزّواج وآخر يعارضه... وعن... وعن... عودة الأب المتوفّى كي يتحدّى «الرّجل الرّمادي» وهو يرتدي «عباءة رماديّة».. إلخ.. إلخ...

قصّة مضطربة السّياق لا نعرف فيها الأشخاص على وجه الدقّة، ولا نستطيع ردّ ضمائر الأفعال إلى أصحابها. عرض قصصي متعب، مرهق بالتكلّف والإبهام المصطنع دونما أيّة متعة.

٤ ـ حدث في بلاد الواق واق: للكاتب اللّبناني المعروف أحمد سويد (العدد الخامس ـ أيّار ٩٣) وتهدف بكلّ وضوح إلى إدانة حكم القمع والاستبداد المنتشر في معظم الأقطار العربيّة ـ إذا لم نقل كلّها ـ ولكنّ الكاتب لا يقول ذلك مباشرة بل يلجأ إلى الفانتازيا فيتصوّر صراعاً بين قبائل متناحرة في بلاد يسمّيها «الواق واق» بقصد السخرية طبعاً والإشارة إلى أنّها أحداث جرت في بلد بعيد جدّاً عن الوطن العربي، ولكن طابع السخرية يؤكّد العكس كما هو مطلوب فهمه.

تقوم الفانتازيا هنا على خلق عالم خيالي بأكمله مُوازٍ للعالم الواقعي السّائد في الوطن العربي المجزّأ، والمتناحر، والواقع تحت سلطة الاستبداد. ولهذا فإنّ جميع ما جرى ـ تقريباً ـ في تاريخ العرب الحديث نجد له موازياً مقابلاً في النّصّ يشير إليه في تصرّفات زعماء القبائل الجدد: فهم مثلاً ذرائعيّون، وبيروقراطيّون وديماغوجيّون مستبدّون وبارعون في استخدام وسائل الإعلام لتبرير استبدادهم وطنيّاً تماماً كما يحصل في معظم الأقطار العربيّة...

قصّة ساخرة لطيفة، ولكنّها مكشوفة ـ بالرّغم من أسلوبها الفانتازي ـ أكثر ممّا يجب، وخاتمتها أقرب إلى الواقعيّة المباشرة منها إلى الفانتازيا.

٥ ـ درس في اللّغة: لأحمد هيبة (العدد السادس ـ حزيران، يونية ٩٣) أقصوصة تريد أن تسخر من الحاضر العربي المفتقر إلى الديموقراطيّة، ولكن بشكل خاطرة ساذجة يكتبها عادة الصحفيّون المتظارفون مئات المرّات كلّ يوم ولا تستحقّ أن تسمّى قصّة بالمعنى الدّقيق للمصطلح!.

٦ ـ على هامش الإنجيل: لعبد الرحمن أيّاس من لبنان (العدد ٦ ـ حزيران، يونيه ٩٣) وترمي إلى التذكير بتعاليم المسيح التي

أهملناها وبدأنا نفهمها خطأً مثل عبارته المشهورة: «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان»..

فانتازيا قصيرة لا تخلو من رهافة في الحسّ وذكاء في الطّرح غير أنّنا لا ندري لماذا تصوّرنا أنّها كانت بحاجة إلى خاتمة غير الخاتمة التعليميّة الموجودة في النّصّ.

أدب الفانتازيا يتراجع، بعدما سئم الكتّابُ العربُ السّباحةَ في غِمار المحيطات «العالميّة» وبدأوا يعودون إلى مياههم الإقليميّة!

---

٦ ـ **الذّئب**: للقاصّ عبد الرحمن سيدو من حلب، وتهدف إلى إدانة الخضوع الأعمى للقادة الغافلين أو المستبدّين وضرورة التمرّد عليهم ولو بالعنف.

هذه المقولة لم يكن ممكناً صياغتها فنّيّاً بغير اللّجوء إلى الفانتزيا وإلاّ لمنعتها الرّقابة العربيّة بالتّأكيد. وهو سبب يجدر التنويه به كدافع غير فنّي ـ وأعني «سياسي» مثلاً ـ أصلاً لاختيار الفانتازيا في قصّنا العربي الحديث، ولكن بعض القصّاصين ينجحون في توظيفه فنّيّاً..

تبدأ عمليّة الفانتازيا هنا إذن منذ الأسطر الأولى بهدف خلق عالم متخيّل بكلّ تفاصيله تقريباً موازٍ للعالم الواقعي المقصود: ذئب جائع محروم يقاتل بضراوة دفاعاً عن حقّه في العيش ضدّ ثلاثة كلاب تحرس قطيعاً من الأغنام. وجمال هذه القصّة مردّه إلى مهارة الكاتب في اختراع العالم المتخيّل البديل عن العالم الواقعي بكلّ ما فيه من رموز وتفاصيل مشحونة بالإيحاء دونما افتعال أو مبالغات أو شطحات خياليّة فائضة أو سذاجة كما يحصل أحياناً لدى آخرين. ولعلّ أجمل شاهد نستشهد به من هذه القصّة هو المقطع الذي يصف فيه الكاتب توقّف الذئب والكلب الثالث ـ الذي بقي وحيداً بعد مصرع الكلبين الآخرين ـ معاً عن القتال مؤقّتاً كي يكتشف كلّ منهما أعماق الآخر ولكي يلتفت الكلب التفاتة دكيّة نحو الرّاعي المسترخي وغير العابئ وكيف برقت في ذهن الكلب عندئذٍ ومضة من الوعي والرّغبة في التمرّد حين صاح: «أين النّذل الذي أقاتل عنه وأموت..»، ثمّ يعود إلى صراعه مع الذّئب كما يعود جميع الجنود والحرس إلى معركة لا يؤمنون بها دفاعاً عن رعاة غير جديرين بأن يُضحّى في سبيلهم غير أنّهم يضطرون إلى متابعة المعركة بعد أن صارت حياتهم الشخصيّة مرتبطة بمصير هؤلاء الرّعاة.. هذا المقطع أغنى النصّ بأبعاد إنسانيّة ـ لا حيوانيّة فحسب ـ عن إمكانات التضامن والتمرّد بين المضطهدين أجمعين.

قصّة فانتازيّة متكاملة العناصر، شفّافة، ممتعة!.

٨ ـ **موسوعة عيدان الكبريت**: للقاصّ السّوري محمّد أبو معتوق (العدد ٧ ـ ٨ سنة ١٩٩٣) وتروي حكاية مدرّس سُرّحَ من عمله بسبب جنونه؛ وكيف قادته بعدها هلوساته إلى الاصطدام بسائق تاكسي جرّه إلى مخفر للشرطة؛ ثمّ كيف قادته كوابيسه إلى الجحيم حيث الدّفء مقابل وضعه الواقعي كإنسان مشرّد ينام في العراء ويتعرّض لبرده؛ ثمّ كيف يخوض مع أحد المسؤولين في «جهنّم» في حديث عن الشّعر والشّعراء وعن ضرورة المساعدة في تأليف موسوعة يؤلّفها ذلك المسؤول «الجهنّمي» عن أدب السجون؛ إلى أن يعود إلى وعيه كي يجد نفسه في غرفة عارية وحوله الكثير من عيدان الكبريت المطفأة وصديقه الشّاعر الذي مات إلى جواره فيقتلع نفسه من سطوة جسده وعظامه وأصدقائه ويخرج من الجدار وهو يتساءل: كم عوداً للكبريت يمكن للشجرة الغريبة أن تكون؟.

اضطررت هنا إلى تلخيص الأحداث الأساسيّة الكثيرة والمتنوّعة جدّاً لهذه الفانتازيا العجيبة التي تكاد لا تعرف لها مغزىً محدّداً سوى ما ترمز إليه الجملة الأخيرة إذ يمكن تفسيرها بأنّ أعواد الكبريت هي رمز القدرة البشريّة على الاستمرار في قبول نظام الحياة اللاّمعقول والسّائد حولنا بمعنى أنّها قدرة محدودة مهما كانت طاقاتنا كبيرة على التجلّد والصبر.

إذا كان تفسيرنا لهذه الفانتازيا صحيحاً فهي إذن نوع من النصوص التجريديّة التي يحاول الكاتب من خلالها أن يلعب بقرّائه ويسخر منهم كما هو يسخر بالوجود البشري ذاته دون أن يضع بين أيديهم ما يساعدهم على فكّ رموزه وألغازه.

ثمّة خصوبة ملحوظة في التخيّل، وقدرة واضحة على الارتجال، ولكنّها مزايا غير كافية في اعتقادي لصنع فانتازيا ممتعة للقراءة.

٩ ـ **حلم للسبيل**: لمصطفى الكيلاني من تونس، وهي القصّة الثانية له هنا. والظاهر أنّ الأستاذ مصطفى مولع بالقصّ الفانتازي دون غيره. ولأعترف هنا أنّني قرأت هذه القصّة أكثر من مرّة كي أفهم مغزاها، ولا أدري حتى الآن إذا كان ما توصّلت إليه صواباً أم خطأً؟

ثمّة رجل اسمه «م» ينطلق كلّ يوم في جولة للبحث عن شيخ معمّم يخطّ بقلم من القصب هذه العبارة المجتزأة: «قدّر له... ما كان ليكون... فتحَ.. فتحاً...» اسمه محمّد الزهروني. هكذا ينطلق النّصّ موزّعاً على مقاطع يصف فيها الكاتب جولة الرّجل «م» اليوميّة على مدار أسبوع كامل؛ فيرى ممّا يراه امرأة قبيحة ببنطلون جينز، ويراقب حركة العمّال والموظّفين والطلبة والمطر وهذيان منتصف اللّيل وأخبار العالم من المذياع، ويضاجع امرأة

جميلة حاملاً اصطادها من الطّريق، وتكاد السيّارات تدهسه وهو يلاحق طفلاً في الزّحام.. و.. و.. إلى أن ينتهي السّرد بموجة نعاس وعودة الحلم الذي بدأت به القصّة عن الشّيخ الزهروني وهو يخطّ عبارته الشهيرة «قدّر له.. ما كان ليكون.. فتحَ.. فتحاً..».

مرّة أخرى أضطرُّ لتلخيص القصّة كي أشرككم معي في عناء البحث عن مفاتيح لفهم هذه الطلاسم المتلاحقة..

قلت لنفسي: لماذا سمّى الكاتب بطله بحرف «م»؟. ومن هو هذا الشيخ المعمّم «الزهروني»؟.. ولماذا يسكن في منزل مهجور؟. ومن هي تلك المرأة القبيحة التي تهرول بعيداً عنه؟.. ومن هي الأخرى الجميلة التي مارس معها الحبّ؟. ومن هو الطّفل الذي تشبه ابتسامته المتخابثة ابتسامة شيخ في التسعين؟. ولماذا؟.. وكيف..؟. وهل..؟.. وأخيراً ما معنى تلك العبارة المجزّأة: «قدّر له.. ما كان ليكون..» إلخ. وما علاقتها بالسياق العام؟

لماذا لا تكونون، يا أعزّائي الكتّاب، أكثرَ بساطةً وتواضعاً ورأفةً بِعبادِ الله؟!

قلت لنفسي بعد أن أعياني التّفكير: لعلّ هذه الكلمات جزء من آيات قرآنيّة قد تساعدني على الفهم، فتناولت «المرشد» إلى آيات القرآن الكريم فما وجدت شيئاً ممّا تصوّرت، فقلت: لا تعذّب نفسك يا رجل.. خذ هذه العبارات كما هي واربط ما بينها تكتشف الحقيقة.. فماذا وجدت بعدها؟. ثمّة علاقة بين جملة «قدّر له..» وجملة: «ما كان ليكون» قد تعني أنّ ما قدّر للإنسان واقع لا محالة؟.. أي لا رادّ لقضاء الله.. أهذا هو المغزى إذن؟.. ولكن هناك بقيّة للعبارة: «فتحَ.. فتحاً..» فهل يقصد أنّ معاناة ذلك الرّجل المدعوّ «م» كانت فتحاً مبيناً أو أنّها سوف تغدو كذلك إذا تابع بحثه عن الشّيخ «الزهروني»؟..

يا عزيزي الأستاذ مصطفى الكيلاني.. سوف أبصم لك بالأصابع العشر أنّ خيالك خصب كالبحر، وأنّك بارع في التصوير، وأنّك مفكّر «عميق» جدّاً.. وأنّك.. وأنّك.. ولكن اسمح لي بعدها أن أسألك في نهاية المطاف: لمن تكتب هذه القصص؟. وكم تظنّ عدد القرّاء الذين سوف يبذلون كلّ هذه الجهود ـ التي بذلتُها ـ ليفهموا قصّتك هذه؟.. ومن لديه الوقت الكافي كي يكسّر رأسه في متاهات هذه الألغاز والطلاسم طمعاً بالوصول إلى حكمةٍ ما ليست في النهاية سوى مقولة مشكوكٍ فيها وقد لا تضيف شيئاً هامّاً أو جديداً إلى ذائقته الفنّيّة أو إلى جهازه المعرفيّ؟. ولماذا لا تكونون يا أعزّائي الكتّاب أكثر بساطة وتواضعاً ورأفة بعباد الله؟!. ومن قال لك إنّ العبقريّة وقف على أدب «اللّامعقول» في مجتمع مثل مجتمعنا يحتاج إلى من يُعيد له عقله ويرتّب له عالمه المشوّش لا إلى من يزيده تشويشاً واضطراباً؟ إنّ أدب الفانتازيا أدب جميل حقّاً ومشروع ولكن شريطة أن يشفّ عمّا وراءه لا أن يكون صفيقاً كتيماً لا يسمح بالرّؤية.. اللّهمّ عفوك وغفرانك!.

* * *

نتائج عامّة

١ ـ أوّل ما نخرج به من هذه القراءة الطويلة هو ملاحظتنا تراجع القصّة السّياسيّة والذّاتيّة لصالح القصّة الاجتماعيّة. وهذا ما يؤكّد أنّ القصّ العربي عموماً مايزال مشغولاً إلى حدّ بعيد بالهمّ الاجتماعي.

٢ ـ ثمّة تراجع ملحوظ آخر في تيّار أدب الفانتازيا الذي طغى في السّتّينات خاصّة إلى السبعينات، وكأنّ الكتّاب العرب بعد أن أشبعوا هوايتهم وفضولهم للتجديد سئموا السباحة في غمار المحيطات «العالميّة» وعادوا أو يعودون شيئاً فشيئاً إلى واقعيّتهم «الجديدة» مرونةً، وطراوةً، وحداثة لم تكن في حوزتهم من قبل، ولكي يؤكّدوا الفكرة القائلة بأنّ الإبداع الجميل ممكن دائماً بأيّة وسيلة كانت ـ تقليديّة أو مستحدثة ـ شريطة وجود موهبة حقيقيّة كبيرة ترفدها معاناة صادقة وقدرة على اختيار الشّكل المناسب للموضوع دونما مزايدات شكلانيّة أو تأثّر بردود الفعل على الشّعور بالدونيّة ـ حيال الغرب ـ والرّغبة في اللّحاق به أو التفوّق عليه.

٣ ـ نلاحظ أنّ القصّة القصيرة عموماً بعد أن شهدت ذروةَ ازدهارها في الخمسينات والسّتينات وبعض السبعينات قد بدأت تتراجع ـ مع الشّعر ـ وتفقد الكثير من جاذبيّتها كجنس أدبيّ رائج ومتجدّد. وهذا لا يعني أنّ التجديد قد توقّف وإنّما المقصود هو أنّ سقف التجديد صار أكثر صلابة لا يسمح بالاختراق: أو بلغة التشبيه صار سقفاً مطّاطيّاً مراوغاً لا يسمح بأكثر من بعض الانتفاضات هنا أو هناك، والسّبب في ذلك لا يعود إلى الفقر في المواهب وإنّما لأنّ فنّ الأقصوصة عموماً قد اجتاحته الفنون المستحدثة كالفيلم السينمائي والمسلسل التلفزيوني بالإضافة إلى الرّواية الصّامدة حتى الآن.

إنّ القصص التي درسناها في أعداد **الآداب** تنبّهنا إلى الظاهرة التالية بقوّة ـ **ولا يختلف الأمر كثيراً في المجلّات العربيّة الأخرى** ـ : إنّ القصّة القصيرة تراوح مكانها، أو هي تتراجع على الأصحّ، إلاّ من خلال أسماء نادرة؛ وأنّ زمان يوسف إدريس، ومحمّد خضير، وعبد الملك نوري، وزكريّا تامر وآخرين من جيلهم في الخمسينات والسّتينات قد ولّى كما يبدو إلى غير رجعة.

دمشق