

وتطور القصة العربية القصيرة

بقلم محمد حافظ دياب

نجيب محفوظ

وما استتبع ذلك من درجات هضمها له ، ومع استيعابها - عبر رحلتها - لزيد حضاري يؤلف قرابة قرن من التجارب المثيرة في عوالم الموسيقى والفنون التشكيلية واللفظة السينمائية والتكنولوجيا والفلسفة وعلوم النفس وضعت ملامحها فوقها - رغم ان القصة لم تكن وحدها التي استطاعت ان ترث من ملامح هذا الزاد ، بل ان الفنون على اطلاقها تقاسمتها - فان نصيب القصة العربية القصيرة منه يبدو اكثر من غيرها في تقبله .

ولم يكن مصادفة بالتالي ، ان استطاعت القصة فرض نفسها في ظروف ما بعد حزيران ، تلك الظروف التي امكنتها بمفاعلتها في الجسم العربي ان تحدث ذبذباتها واهتزازاتها كرد فعل من ناحية وك محاولة لتجاوز مضاعفاتها من ناحية اخرى . وبالمقابل ، فان القصة امتلكت برحابتها قدرة التقاط هذه الذبذبات في حركتها وتلاميحتها وحالاتها .

يزيد من تأكيد هذه الحالة انه - ومع القصة - يمكننا تلمس تفاوت اوضح في تفجر مناخ وادوات بنائية جديدة ومتكاثرة عبر نماذجها منذ بدء الستينات ، وبالأوضح بعد هزيمة حزيران ، هذا المناخ وتلك الادوات التي لم تستطع القصة قبل ذلك احتواءهما بوسائلها التقليدية وحيث لم يعد بالتالي في مستطاعها - في حضور تحديات اللحظة الآنية - احتواء تراثها وغناها . وقد لوحظ ذلك في رد فعل الجيل القصصي الشاب بالذات ضد كل مسلمات القصة التقليدية وفرد التعلق المدرسي (بمقاسات) بنائية جاهزة لها .

ان السنوات الخمس الاخيرة من التجارب المثيرة في القصة ، تضع بين ايدينا رصيذا ضخما لهذا الفن ، خاصها بالأخص قصاصون شبان في كل انحاء الوطن العربي مثل سليمان فياض وذكريا تامر وزهير الشايب وابو بكر الهدفي وجمال الفيضاني واحمد خلف وغالب هلسا وعبد الحكيم قاسم ومحمد البساطي وغانم الدباغ واميل حبيبي ونعمان مجيد وغيرهم . وهذا الرصيد المضاف الى خريطة القصة القصيرة ، يمكن ان يعطي - بتراكمه الكمي - طريقا الى تحديد مشكلاتها النوعية . وان يكن هو نفسه عنصرا من عناصر مشكلاتها المتشابكة .

وعلى الرغم من ان تحديد هذه المشكلات يعتبر - في استثنائية الواقع العربي الحالي وباطرادية التجارب القصصية - عملية معقدة ، خاصة مع تعدد اتجاهات هذه التجارب ، فانه من الممكن بشيء من

مع ارتعاشات واقع جديد لم تتحدد (بوصلته) بعد وتشابكه ، تتماقر الاجناس الفنية ، تعيد صياغتها مع هذا الواقع ، فتختفي اجناس فنية باكملها او تكاد كالرواية والملحمة ، وتتبدى اجناس اخرى اظهرها القصة القصيرة خاصة في استثنائية ظروف حادة كالتالي يعيشها الوجدان العربي منذ هزيمة حزيران وحتى اليوم ، تجادلها وتعاطيها وتطاولها وتوازي او تهز شداها وجذبها التاريخيين .

يقول نجيب محفوظ (١) :

« لم يكن غريبا ان يظهر المسرح قبل الرواية ، وان يختص بتقديم الالهة وانصاف الالهة والملوك لا يردون الى اذهان الناس الا من خلال مواقف كبرى مثل الحكم او السلطة او القدر او القانون .. ومن هنا ايضا كان لا بد للرواية ان ترث المسرح في مرحلة تالية .. تلك المرحلة التي ورثت هؤلاء الالهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعينها التي ورثت هؤلاء الالهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعينها الا حياتها بكل تفاصيلها وبكل شواغلها وهمومها الاقتصادية اليومية .. وعرض هذه الحياة والتعبير عنها هو الذي دفع بالرواية الى ان ترث هذا المسرح القديم العريق .. ومن حضن هذه المرحلة خرج المسرح الواقعي والطبيعي الذي بدا شاحبا الى جوار المسرح القديم بشخصه وتركيزه الشديد على الانسان والافكار ككل واحد .. »

... ورغم ما يشير هذا الرأي من شهية المناقشة ، حيث ان (تعقيب) الاجناس الفنية على هذه الصورة وطرح كل منها كمواز فني لواقع اجتماعي تاريخي - على ما بينهما من علاقة معقدة هي في الحل الاول علاقة دياكتيكية تأخذ وتعطي - يطرح من الاسئلة اكثر مما يلقى من اجابات ، فان قراءة النص السابق في حضور الواقع العربي المعاصر يجعلنا نلقي على انفسنا السؤال المحدد التالي :

ما هو (المعنى القصصي) في مجتمعنا العربي اليوم وبمحدد نكسة حزيران ؟

من منظور ان « الجرح الجزيراني » قد استطاع ان يحدث اهتزازات كثيرة اكبدة في حركة الجسم العربي تاريخيا واجتماعيا ووجدانيا ، بجانب استطاعة القصة كجنس فني تمثل ادوات بنائية جديدة حيث تبدو في مطاوعتها الفنية الرجة اكثر تقبلا لهذه الادوات

(١) من حديث مع نجيب محفوظ نشر بالعدد الخاص عنه

في مجلة الهلال - فبراير ١٩٧٠

الحذر أو بكثير منه ، ان نصل الى شبه استقرارات معينة .

فمن ناحية ، نستطيع القول بان اختلافات او تغيرات العلاقات المتبادلة بين القصة كمعنى فوقي وبين الواقع المشحون كمعنى تحتي ، يمثل احد وجهي هذه المشكلات ، ومن ناحية اخرى ، فان تباين ادواتها البنائية يمثل الوجه الاخر لكنه عند التحليل النهائي ، نجد ان عمليات التباين هذه تشمل كليهما - العلاقات والادوات البنائية معا - لانهما لا يفرقان في النسق القصصي وفي العملية الاطرادية الكلية .

لقد ادت توترات العلاقة بين الواقع المشحون وبين القصة الى دخول ادوات بنائية جديدة في نسقها ، الامر الذي ادى بالتالي الى اضطرابات التوافق السائد بين الادوات التي كانت ترتبط بها مسبقا . ففقد هذا التوافق قيمته من حضور الواقع العربي الذي اعقب النكسة خصوصا .

في البدء - كان طبيعيا ان ينصب الاهتمام الرئيسي للقصة بعد الهزيمة مباشرة على التعبير عن رد الفعل ازاءها . واذا كان رد الفعل الشعبي لجماهير الامة العربية قد جاء يوما تلقائيا وعفويا ، فلقد كان منتظرا من القصة ان تسهم في منحه ابعاده المادية والتاريخية والفكرية الحقيقية . ولعلنا الان - وبعد سنوات خمس من هزيمة حزيران - نستطيع ان نستشف معالم الفترة القصصية التي اعقبت الهزيمة مباشرة بوضوح اكثر نخلص منه الى تفسير نوازغ الرفض والضياع والسخط الذي سيج ايامها اكثر الانتاج القصصي دون تحمل الهزيمة واتخاذها كقطاع يمثل معالم هذه الفترة وان كانت هي كذلك بالاصل او بالاحرى سبب ظهورها الرئيسي .

ان نوازغ الرفض والضياع والسخط هذه قد تفجرت مع بدء الستينات وبحث اكثر عن نفسها بعد الهزيمة - مثلما كانت الهزيمة نتاج تفجر واقع اجتماعي عربي متخبط مع بدء الستينات ايضا - نتيجة الانسداد بقوة الى وتيرات آتية طرحتها النكسة .

وقد ساعد تحسس الهزيمة دون امتلاك جذور منابع فعلها وعجز (الوصفيات) التقليدية على بلورة الرؤيا وانجذاب بعض الكتاب الى التعامل مع تجارب عالية بعينها ، ساعد كل ذلك في توزع الابعاء الفني في اعقاب النكسة مباشرة على اكثر من جبهة ، اظهرها جهتان تتفانان في الرغبة العارة على الرصد وتباعد بينهما مسافة الازمنة : البوح بما يتطلبه من وضوح مرئي وكشف مسهب ومباشرة زاعقة احيانا تمثل ذلك في جهرارة كلمات الشاعر الشعبي المصري احمد فؤاد نجم التي فناها الشيخ امام الى جانب تجارب كاتب المسرح السوري سعد الله ونوس خاصة مسرحية « حفلة سمر من اجل ه حزيران » التي حاكم فيها الهزيمة بحضور التاريخ والجمهور مضافا لها اشعار نزار قباني التي هاجم فيها كل شيء ... وايضا جاذبية الرمز التي وسمت بنبوة هائلة مناطق كثيرة في الشعر والقصة والرواية والمسرح ، وهي جاذبية تطلبت - في احيان - تخطي الواقع واستنطاق التاريخ وكسر زجاجة الحكم والوصول الى مناطق غائرة فيه .. على ما بين هاتين الجبهتين من اعمال فنية اخرى (نثرت) بعض جيوبها - مخففة او موطسدة - في شكل تلاميذ او تعبيرات رامزة او مواقف سرعبة لم تنجح في رسم العمل الفني كله .

ومع القصة ، كانت قصص الكاتب المصري الشاب جمال الفيثاني - وهي من اول الاعمال التي تلت النكسة - وعبرت عنها قد التجأت الى التاريخ المصري القديم (عصر المالِك بالاحص) كي تتيح لنفسها فرصة تعبير اوضح عن رؤية لحظة تاريخية معينة من واقع ان حزيران ليس حدثا ماديا ، بل هو حدث تاريخي يملك نظائره في التاريخ القديم اختيارا منه ومزجا فيه .

ولقصص هذا الشاب تكاد تمثل هذه الفترة اصداق تمثيل مسن تجسيدها سمات الهزيمة وتجليها الفني الواضح لواقع هذه الهزيمة وواقع القمع والارهاب اللذين صاحبها في هذه الفترة ايضا ، دخلت

العناصر الجديدة تحديا مع المركبات التقليدية القائمة بالفعل في خريطة القصة العربية القصيرة ادت الى قلقاتها ومراجعة كفاءاتها القائمة ، وان لم تستطع نهائيا ان تقتلع قدرتها على العطاء والتأثير حيست اثبتت الكثير من اعمال بعض القصاصين الجدد انفسهم امكانية استعمال كفاءاتها التقليدية في اطار من جدة الموضوع والتناول .

ومع مرور سحابة الانفعال الاولى ، وازدياد وعي الانسان العربي ، واشتداد الصراع بين حركة التحرير العربي والصهيونية ، وتصاعد الفدائي الفلسطيني الى مستوى نوعي اكثر تطورا ... اتبحت الفرصة لاستجابة اكثر هدوءا واقل انفعالا ان تقدم نفسها في اعمال قصصية وان كانت لم تستطع ان تتخلص نهائيا من تجاوز وطأتها السابقة ، تلمست هذه الاستجابة انعكاسها في تضاعف القصة القصيرة عن طرق انتشار عناصر جديدة اثارت تغيرات توافقية في السمات المتصلة بها ومركبات هذه السمات واستطاعت ان تواجه (وتيرات) جديدة بقلب المشارك وعقله لا بانفعال المشاهد ، ومقتربة بجذورها الى منابع الفعل كي تعري اسباب الهزيمة وبالتالي تتجاوزها . منذ ذلك الوقت لم تنقطع هذه الوتيرات الجديدة عن الاستمرار وان تبدى (تسلط التقنية) احدى علاماتها ، وبالتالي ايضا لم تنقطع المشكلات التي تجابهها القصة القصيرة خلال عمليات تكوينها وتكاملها الراهنة . وتمثل ذلك في تمكن بعض التجارب الجديدة من التمرس بالعديد من الادوات البنائية وصولا الى هضمها واعادة صياغتها وتشكيلها وفق ما تستلزمه طبيعتها ، رغم التلويحات الكابوسية التي ما تزال تتخلل ابعاد رؤيتها .

ومن الطبيعي ان اي تصنيف نقدي يتصدى لاقامة جسر بين هذه التجارب وجماهير قرائها يعد محاولة (مستحيلة) - من الوقت الحاضر على الاقل - لهذا فان دراسة مجموعة قصص لنجيب محفوظ من التي اعقبت النكسة يمكن ان تشكل نقاط تثبيت او نوعا مسن استراق السمع ، تاركين (موضوعة) هذه التجارب الى دراسة قابلة تؤمن سيرها النشط واكتشافاتها الخصبة .. نرجو الا تاخر كثيرا . وثمة احتراز ضروري هنا ، اذ سنحاول مقارنة رؤية نجيب محفوظ الفكرية من خلال مجموعته القصصية .. « حكاية بلا بداية ولا نهاية » بالذات ، باعتبارها قد حددت ادوات بنائية بعينها ، استنبقت ما هو شائع وعام في تراث القصة من ناحية ، ورسخت تجريب هذه الادوات بعد مجموعته « تحت المظلة » من ناحية اخرى .

من هذه المجموعة « حكاية بلا بداية ولا نهاية » - وكانطباع اول يتجاوز نجيب محفوظ الوضوح المباشر كنوع من السيطرة الفنية على الواقع وكاشارة رامزة لهذه السيطرة : التداخل والتوتر بديل النجاس والازتران .. وتفسير عالم الانتظام (الواثق) بعد ان فقدت الحقيقة طمأنيتها فيه خلال تفجر اطارات الحياة الاجتماعية الضيقة لشرائح البورجوازية الصغيرة (الزنوقة) بين تصديها لئدر العجز وتطلعاتها . وان كانت الاستجابة للاعمق ابانت عن نفسها ومضت في شحذ اسلحة ابعادها اكثر من مجموعته السابقة « تحت المظلة » حيث كانت الاستجابة الانفعالية في هذه المجموعة تقيد مناخها وتسجحه باستثنائية حضورها المبكر لواقع استفزاز الطموح العربي عقب النكسة مباشرة .

وفي « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ، تتمدد عوالم الارغام والصفط واللاختار ، وتتخلق عبر معطيات التاريخ والصمت والحقيقة والحب والعمل والنشوة والاكذوبة والثورة والموت لتجهر بها جميعا خلال القصص الخمس التي تضمها .

ورغم خطأ اقتناص فقرات جزئية ومحاولة الخروج بتفسير منها دون ربطها بالجو العام لها ، فاننا نطالع فقدان الانسجام بين حلم شخصوها وتجربتهم وشوقهم الى حيازته ، لانه :

« لا شيء واضح في هذه الدنيا العقدة .. »

« اصبحت الاكاذيب وجبات يومية .. »

« الحلم له اسباب كالواقع سواء بسواء .. »

« الاحلام توجد كما توجد الحقائق .. »

« لا حدود لما يجوز في ذلك .. »

اذ ما زال صراع الابنية والقيم بما يزخر به ومنه بعجز وسؤال وضعف بشري وتصلب الشك ضد القناعة ، حوائل لا تقوى مخلوقاته الفنية على تخطيها . وتجملهم يتحركون في شباك ماساتها المشتركة ، وكلها معان تنطق بمشاعر هذا الفنان وتعبير عن القضايا التي تشغله من الوجود والدين والسلطة والفرد والمجتمع ، يضع من خلالها شخصوها المتوترة !

« الهواء يختفي ليحل محله الحزن .. »

« لا مفر من التساؤل حتى الموت ... »

« نحن نركض كان سباطا تلهب ظهورنا ... »

« استخرج من قبور قلبك الرذائل الرائعة .. »

وان كان طرح نفايات ظروف هذا القهر والاشارة الى طريق تجاوزه وتخطيه تأتي غالبا في نهايات قصصية :

« ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا .. »

« تخلص من ترددك ونقص ثققت بنفسك واختر ما تشاء .. »

« علينا ان نهدم ونبني من جديد .. »

« تأمل ولا تحزن ابدا طريقك .. »

« ما انا في حاجة اليه هو الحب .. »

« سلامة الاسرة جزء لا يتجزأ من سلامة الفندق .. »

« الاساس القديم لن يتحمل مزيدا من الادوار .. »

« انصحك بالرفص والغناء والمرح والقتل والتمزيق والهدم .. »

« لا حل الا ان تخوض امواج الظلمات وان تشق طريقك السى

بر النور .. »

... تناكد هذه المعاني كلها - على التقريب - في القصص الخمس التي تحتويها هذه المجموعة .

في قصته الاولى والتي سميت المجموعة باسمها ، يعيش الطالب الجامعي « علي عويس مع شقيقته العانس التي تعمل بالتدريس . تنبهه الفوارق الطبقيه بينه وبين زملاء المدرسة وقراداته وتساؤلاته ان ينظر الى بيتشامخ في الحارة يملكه حفيد شيخ الطريقة الاكرمية الذي يمارس الدعارة في الباطن والولاية في الظاهر . فيخوض مع زملائه المعركة ضده بغية تحطيم الخرافة والوهم وارجاع اموال اليريدين التي يستلمها الشيخ ويبني بها الممارات . ويوميء الشيخ للسلطة فيتسم القبض على الشاب . واذ يصل مد الرقص الى ذروته يتحقق اكتشاف فاجع حين لا تجد (شقيقة) الشاب مفرأ من مواجهة الشيخ بحقيقة مفاجئة: ان الشاب هو ابنه منها ايام لهرهما . ويدور صخب شعري تزال فيه كل الفشاوات وتنفجر كل الحقائق : يخرج علي من السجن . يقذف الشيخ في وجهه بالسرحين حاول الاعتداء عليه . تنكشف للشيخ كل فضائح الاسرة فيتذكرها . وهنا تقف بنا القصة على مفترق طريقين يملك في كل منهما انتماده الخاص المضاد : اما الانتماء الى الابوة (هذا التوتم الدموي) ، واما استمرار الانتماء للثورة .. فعلى - رمز الثورة وتجسدها - اما ان يرفض محاولة الاحتواء تحت عباءة الابوة ، واما ان يخضع لواقعها ، فتصبح الابوة القدر على الفعل من نداء الثورة بوسيلتها (العلم والمقاومة) ليقتل في النهاية بالخضوع الى توتمه الدموي .

ويقرر الشيخ مواجهة اتباعه والناس جميعا بحقيقته « الحقيقية لا تتجزأ .. وان يكن لغة خير في ان يعرف الناس الاكرم على حقيقته ، فمن الخير ايضا ان يعرفونا على حقيقتنا . لا نستطيع ان نبدا مسن جديد ونحن نتمسك على اماننا الماهية . على الاعتراف ان يكون كاملا وصرىحا ليكون التكفير كاملا وصرىحا ... »

.. رغم ان هذا الاعتراف لن يعني انتهاء النزاع في الحسارة ، اذ عليه ان يختار « فاما الدعارة واما القداسة » .. وبعد ان يختار عليه

بعد ذلك ان يتجاوز . لقد نفى ما هو قائم . وقذف (ما هو قائم) نقيضه الى الوجود الذي اصطدم به وصارعه .. نفس حكاية الرحلة الانسانية على طول عصورها وبكل دلالاتها ورموزها ، وبكل ما تحمله من تصارع القوى ونقيضها .

هذا التناقض ذاته ، بين ما هو موجود وما هو نقيضه يتضح كذلك في موقف عبدالله بطل « حارة المشاي » .. انه يشك في زوجته هنية فيطلقها ، لكنه شك لم يستطع ان يملك اسبابه . انه يقسف متارجعا بين الشك واليقين .. وعبدالله هو « المعارضة الرومانسية لبلادة الواقع اليومي ازاء وطأة الواقع الموضوعي » ، ويختار ان يضع حدا لشكوكه فيلجأ الى رجل الدين الذي يصلح بينهما . وعن طريقه يعرف عبدالله الشك في العواس لحساب الروح ، لكن الشكسوك تعاوده ، فيتمه امراته بخيانتها مع الشيخ نفسه وينفصلان ، ثم يلجأ الى رجل العلم ، لكن الشك لم ينته رغم ذلك ، وان وضحت له ابعاد جديدة . فمن طريق رجل العلم عاد الى زوجته ، وعرف الشك في العواس لحساب العقل وتردد على دور السينما واقتنى الكتب . لكن رجل العلم ورجل الدين يلقى عليهما القبض فجأة ، فتزداد شكسوك عبدالله وينفصل للمرة الثالثة عن امراته . وحين يلتقي بشيخ الحارة يساله عن احتمال ادانة الرجلين . يقول شيخ الحارة لعبدالله : ان كل شيء محتمل بنسبة ٥٠٪ وعليك وحدك ان تختار . ويساله شيخ الحارة : هل انت سعيد ؟ فيجيبه بعد ان اضمنته الحيرة بين رجل العلم ورجل الدين ورجل السلطة : سعيد بنسبة لا تقل عن ٥٠٪ كذلك . اختار عبدالله اذن .. وعليه بعد ذلك ان يتجاوز . (من الملحوظ ان اسماء شخصيات هذه القصة تحمل دلالات تعين على استيضاحها . فرجل الدين هو (عبد النبي) ورجل العلم (عنتر) وشيخ الحارة (عبد القوي) ! .. والزوجة (هنية) ، اما بطل القصة (عبدالله) فهو بين الاسماء المصرية ، دلالة الشخصية التي لم تستقر بعد) .

وفي « روبابيكيا » ثالث قصص المجموعة ، نجد امرأة جميلة قادرة يتحطم الرجال على اعجاب شبابها الدائم ونضارتها . وهي تكره المعجز في الرجال فتتخلص منهم واحدا بعد واحد لتظل هي دائما « تترافض للؤلؤة فوق صدرها كأنها تبحث عن رجل جدير » . وهم جميعا يلقون مصيرهم الحتمي معها ، ليتجرعوا مرارة التمذيب الجسدي والنفسى بعد ان يرمى بهم بين النفايات ويحملوا على عربات تبيسح الاشياء القديمة .

وقد حاولت الدكتورة لطيفة الزيات في ندوة اذاعية ان ترد رموز هذه القصة الى اصلها من الواقع على النحو التالي (١) :

اللوحه الاولى :

ذات صباح باكر يلتقى رجل بامرأة جميلة على شاطئ النيسل « سيدة جميلة بقدر ما هي قوية » ، نظرنا جريئة ورزينة ومليئة بالثقة « ويعبر الرجل عن اعجابه بها ويسألها رابها فيه فيعلم انها تبادلته اعجابا باعجاب ، ويعرف ان القوة هي مقياسها للرجال ، وانها تكره المعجز وتحب الرجل « قويا قادرا .. فردائل القوة احب عندها من فضائل الضعف » وتساله هي ماذا يكره في المرأة فيجب « القسم والانحلال » ويتفقان على الزواج .

المرأة ترمز الى الدنيا التي يقبل عليها الرجل . والدنيا تقبل على الرجل ما دام قويا متشبها بها . فاذا احسن من نفسه الضعف كان

(١) هذا المقطع كله عن مجموعة قصص نجيب محفوظ « حكاية بلا بداية ولا نهاية » مأخوذ من دراسة كتبها الدكتور عبد القادر القط بعنوان « قضايا ادبية » نشرت بمجلة « المجلة » المصرية بعدها الصادر في مايو ١٩٧١ .

ذلك ايدانا بانتهاء الصلة بينهما .

اللوحه الثانية :

تصرف المرأة فيخرج من خلف سور الشاطيء رجل « غريب شاحب بارز المظالم غائر العينين غير حليق اللذن يلبس جلبابا قلرا فوق جسده الهزيل » انه بائع « روبايكيا » كان آخر زوج لتلك السيدة الفاتنة . تركها بعد ان افلس وهو ما زال يحبها بكل جوارحه ولكنها لا يمكن ان تكون زوجة لتاجر « روبايكيا » . انها لم تتخل عنه ولكنه حين سلم بعجزه عن اسعادها هرب بالطلاق . ولا يابه العاشق السعيد بنصح التاجر المحرب ويصمم على الزواج ويفترقان وقد ترك البائع له عنوانه بالقهى الذي يجلس به في سوق الكاتو وباسم شهرته « الملون » .

التفسير :

تأكيد لعنى اللوحه الاولى وان الحياة تقبل على الناس واحدا بعد الاخر بمقدار احساسهم بالقدرة عليها ، وبالقوة في نفوسهم ، فاذا وجدوا من انفسهم الضعف ، تخلوا عنها لمن هم اكثر قوة ، ولن يجدي النصح فالمودة لا بد ان تتم .

اللوحه الثالثة :

بتزوجان ويبدو أنهما في قمة السعادة . فالزوج صانع ماهر يهدي الى زوجته ما ابدعته يده من حلية رائعة والزوجة مفتونة بشبابه وفنه وهداياه . ثم يبدأ القلق فيتسرب الى نفس الزوج ويعلم انه مندفع الى الخراب وقد اوشك ماله على النفاد . انه صانع عبقرى ولكن « لو كان لديه مال قارون لنفذ » وتتوسل اليه الزوجة الا يعلن عن « عجزه » لكنه يجيب في جزع « كل شيء له حد لا يجوز ان نتجاوز » ويفترقان .

التفسير :

حين تتراخي قبضة المرء عن الحياة ويحس بعجزه عن مسيرتها . عليه ان يطلقها لتبحث عن زوج جديد .

اللوحه الرابعة :

يتذكر الرجل فجأة تاجر الروبايكي القديم فيمضي ليبحث عنه في مقهاه . وهناك يقاد نحو منعطف خال فيضربه احداهم ضربة ثقيلة على راسه يصاب على اثرها بالاغماء ويقف في غرفة تعذيب مظلمة حيث ستجوبه مجهول ويجلده بالسوط ويساله عن صلته بالبائع والمرأة . ثم يخرج وقد أصبح كائنا مهتما « لم ينج منه رأس ولا قدم » .

التفسير :

لا جدوى من محاولة الاهتداء الى طريق للعودة ، وعلى المرء ان يسلم بالامر الواقع وينضم الى زمرة المتخليين عن الحياة .

اللوحه الخامسة :

يلتقي ببائع الروبايكي ويعلم انه مرّ من قبله بتلك التجربة ويعرف على ان يستاجر مسكنا في حي الزمالك ويومم بائع الروبايكي أهل الحي بان صاحبه « من رجال الامن السريين الدهاة » حتى تتلقى منهم الهبات والهدايا .

اللوحه السادسة :

ننح الشريكان فيما رسماه وهما الآن يعيشان في مسكن فاخر بما لذ وطاب من طعام وشراب . ملء بالتحف النادرة والجواهر النفيسة والاثاث الثمين . ولكن طيف السفة ما زال يطارده . وتدخا السيدة ذات يوم ، تططف الابصار بجمالها وبريق اللؤلؤة فوق صدرها لقد جاءت تقترض لزوجها الحائل الذي بدأ يحس « بافلاسه وعجزه » . ويدور بينهما حوار بنبيء بان الرجل لم يستطع ان ينسى زوجته القديمة قط ولكنه يتذكر بانها كان في مكان ما - في الظلام - واستحال عليه الاتصال باحد . ويقترح عليها ان تعود اليه « فستجد عنده على الاقل ثروة لا تنفذ » وتانى لانها تعلم انه هو نفسه لا يؤمن بإمكان هذه

العودة ولكنه يعول على حدوث معجزة على يد طبيب يصنع المعجزات في هذه الشؤون ويفترقان .

التفسير :

لا سبيل الى العودة الحقيقية للحياة بعد ان يتخلى المرء عنها لاحساسه بالعجز والافلاس ، وليس امامه الا عودة زائفة عن طريق الاحتيال الذي قد يحقق له امتلاك التحف والجواهر والمال ولكنه لا يحقق له امتلاك « الحياة » نفسها .

اللوحه السابعة :

وجاء الطبيب . ويدور بينهما حوار حول تجربة الرجل ينه فيه الطبيب بانه اصاع شبابه في الظلام حين انساق وراء اغراء فسوى لم يعرفها ولم يبذل محاولة للكشف عن حقيقتها « على اي حال لم اكن مخيرا - من قال انه غير مخير فقد اهدر شبابه - كانت قوة مجهولة لم اعرف كنهها حتى اليوم - اي جهد بذلته لتعرفها ؟ - قلت ان البعد عنها غنيمه وسلام - وهكذا اهدرت شبابك للمرة الثانية ... » ويواجهه الطبيب بحقيقة مشكلته فيقول « استعصت عن الحساب بالثروة ثم حولت الثروة الى طعام وشراب وتحف « ويجيب الرجل هي الرغبة في النسيان » . ويبدأ الطبيب العلاج فيهوي بعصاه على التحف فيحطمها . ويذهل الرجل لما حدث فيثور ويرمي الطبيب بالجنون . فيعلق الطبيب على ثورته بقوله « يسعدني ان اسمع اسلوب الشباب يجري على لسانك ... عليك الان ان تصون شبابك بعد ان رجع اليك بمعجزة وان تنفقه فيما يليق بروعته » .

التفسير :

ان الاقتناء بديل زائف عن الحياة والسبيل الوحيد - ان كان هناك سبيل قط - الى العودة ان يمارس الانسان الحياة بعنفوان الشباب وان ينفق شبابه فيما يليق بروعته .

اللوحه الثامنة :

يعود تاجر الروبايكي ويتوسل اليه الرجل ان يتخذ بعض ما بقي من تحف ولكنه يقرر ان التحف كلها قد اصابها التدمير الا تحفة واحدة ... هي الرجل نفسه . ويتقدم بائع الروبايكي فيرفعه الى كتفه كالطفل ويمضي به الى الخارج غير مبال بحركات ساقيه ولا بقبضاته الواهنة المنهالة فوق ظهره . ويضعه على عربة الروبايكي بين الاشياء القديمة على حين تمر بهما المرأة فتندب فيه حيوية من لا شيء وينتظر اقترابها على لهف ولكنها تمضي دون ان تلتفت نحو العربة وتسير في الاتجاه المضاد تضيء لؤلؤتها قنامة القروب .

التفسير :

الاصرار على الاقتناء بسد كل طريق مفتوح الى العودة ولا يبقى امام المرء الا ان يوطن نفسه على انه قد اصبح شيئا قديما لا يصلح لشيء . والحياة لا بد ان تسير في اتجاه مخالف لعربة الاشياء القديمة .

.... غير ان هذا الاسلوب الانتقائي في تفسير القصة بما يتضمنه من تصنيف موائها لمتنصيات دلالات معينة - ربما لا تحمها - لا يملك كثيرا من الادلة . فالمرأة قد تكون الدنيا كما تصورتها الدكتوراة لطيفة الزيات . وقد تكون السلطة بكل اغرائها . ومن تعدد التفسيرات هذه يقول نجيب محفوظ في حديث له مع الناقد المسرحى المصرى محمىد بركات تحت عنوان « حوار حول مسرح نجيب محفوظ » :

« انى اكتب الرواية او القصة . فيفسرها الناقد التفسير الذي يريد ويفسرها القارىء التفسير الذي يريد . واكل منهما الحق في التفسير . وربما كان تفسير الناقد او القارىء يختلف تماما عن تفسيرى انا الخاص ورؤيتى الدابة للعمل ، بمثل ما حدث اخيرا معي ، بعد ان نشرت آخر حوار لى « حارة العشاق » . لقد التقيت بعدد من الاصدقاء والكتاب . فقال كل منهم شيئا مختلفا عن الاخر في هذه الحوارية . والقول ان كل ما قالوه يختلف تماما عما كان يقول فسي

راسي وأنا اكتبتها . ولكني اقول ايضا ان من حق كل منهم ان يرى منها ما يريد .

ويطلق سليمان فياض على هذا الرأي بقوله : « اذا كان هذا ممكنا تقبله وتبريره بالنسبة للعمل الفني الذي لا يريد به الكاتب مواكبة الاحداث ، وقول رايه فيها ، فكيف يمكن اذن تبرير العمل الفني الهادف ، اذا تعرض تفسيره لتعدد وجهات النظر بين القراء ، وبين النقاد ، وبين الكاتب نفسه ؟ ولم اذن كان اللجوء الى شكل الحوارية ، والتصحیح بكثير من وسائل القص والقيم الفنية ؟ !

... اما في « عنبر لولو » فتطالما فتاة جميلة مخنوفة بصفط لقمة العيش لها ولاخوتها ، وهي رغم فسوة الواقع ، نجدها تختلق قصة حب عاجزة ثم تلجأ الى زميل لها في العمل ، كهل ومناضل سابق قضى امواما طويلة في السجن فينكب على هذا الحلم تفسيراً ، وهو في نفس الوقت قد نسي ان يفسر حلمه هو : بان يقيم حديقة في الصحراء « في المركز منها بركة مترامية من ماء الورد ، وتنتشر بها المقاصير المغطاء بالازهار ، وشعارها غير المكتوب . افعل ما تشاء... » لكن يوتوبياه لا تتحقق ، انها مجرد يوتوبيا حلمية هشة ، تسحقها فسوة الواقع وصفط مؤسسانه . فلا يجد في النهاية بدا من اطلاق النار . ويكون اطلاق النار في كل الجهات بلا تحديد . فهذا هو الامل . لقد اختار الكهل ايضا مثلما اختار قبله شيخ الطريقة وزوج هنية ... عليه اذن بعد ذلك ان يتجاوز .. ان يسدد اطلاق النار الى جهة محددة .

وإذا كان البحث عن رؤية موضوعية كخلاص لازمة الازدواج ووصولاً الى يقين هو الهدف ... فان البناء القصصي بأكمله يحتضن في بؤرته هذه النظرة على اعتبار انه بشموليته - وليس بتفتيته - ومحاولة استخلاص دلالات معينة - محاولة لتصوير رؤيا مقابلة في الواقع المرئي ، مستفيداً من كسر مباشرة الواقع ومن تجارب الشعر والموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والسينما ، وكلها تجسار استنطاعت ان تضع ملامحها في قصص هذه المجموعة اخذاً من دفق الشعر روح التوهج والايحاء في تعبيراتها الحوارية ، ومن الحوار المسرحي احرازاته الفورية السريعة لتزداد غلبة الحوار وتثرى تدافياته وحديستها ، مستتبته جنساً قصصياً جديداً اطعمته اصاب الشعر وعضل الحوار وتقطع المواقف سينمائياً ، ممزوجة كلها في وحدة عضوية وفنية واحدة هي « الحوارية » حيث يلتقي الواقع الخارجي في فكرتها كما يعيه الفنان بلفسته الداخلية المتبلورة .

انها ليست قصصاً قصيرة بالمفهوم التقليدي لهذا الجنس الادبي يكاد اللحن بها يقربها الى هذا الجنس ، وهو ليس على اية حال خطأ فنحن في زمن يرفض التصنيف المحدود والتعريف الشائع والتقسيم الذي ورنائه منذ ارسطو وظل يحكم الانتاج الادبي حتى اليوم .

وهو في الاونة الاخيرة قد لجأ اليها باعتبارها اقرب اشكال الجنس القصصي حملاً لمشاركة الكاتب ومواكبة متجاوزة لاحداث اللحظة المتغيرة المزدهمة ، وان كرس لهذا الشكل في رحلته الفنية السابقة ، حيث نجد الحوار يتقلب على معظم وسائل القص الاخرى في « اولاد حارتنا » وفي الفصول الاخيرة من « السكرية » وفي « اميرامار » حيث الزمن الروائي محاصر والحدث متكثف في مكان محدود وبشخصيات اربع رئيسية .

وعلى طول رحلته في هذه المجموعة ، صغرت ادوات بنائية متعددة جذب فكرتها وتماطته يعكسها نجيب محفوظ ويحتويها خلال نوعية التجربة المبلورة . اذ يتبدى نسيجها الفني بقدر ما تطرح من منظور فكرتها ، الامر الذي يستحيل معه الفصل بين رؤية هذا الفنان وانعكاسها في تضاعيف بنائه والتي يمكن تحديدها بالتالي :

- المزوجة بين الواقع والرمز .
- توحد الازمنة .

- الاعتماد على الشخصية النموذج .
- استخدام مفردات دالة .
- تداخل علاقة المكان بالحدث .
- تقطيع الفصول من خلال الوقف .
- حلم التصالح بين النقاظس .
- سيادة الجمل الفعلية القصصية المتوترة .

... لعل هذا التحديد يدفعنا الى ايضاح استعمال نجيب محفوظ لها :

اولاً : المزوجة بين الواقع والرمز :

في كتابه « الانماط النفسية » يفرد عالم النفس الشهير كارل جوستاف يونج صفحات يعرف فيها الرمز وكيفية استعماله بقوله : « يجب التمييز بين الرمز وبين الاشارة . فالناويلات الرمزية تختلف تماماً عن الناويلات الاشارية ، اذ الفكرة التي تعني تمييزاً متوازيًا او موجزاً لشيء معلوم ، فكرة اشارية ، والفكرة التي تعني تعبيراً ما كاحسن تكوين لشيء غير معلوم نسبياً ، ولا يمكن تمثيله على اي نحو آخر اوضح منه ، فكرة رمزية ... »

« والرمز حي ، ما دام ممثلًا بالفتى . لكننا لو وجدنا تعبيراً يقدم لنا معناه على نحو الفصل ، كان الرمز ميتاً ... » « وكل نتاج نفسي ، ما دام هو افضل تفسير ممكن في تلك اللحظة من حقيقة لم تعلم بعد او ما زالت تسمى غير معلومة ، يمكن اعتباره رمزاً ، على شرط ان تكون مستعدين لقبول التعبير على انه يدل على شيء يحسد المرء به فقط ولم يعه بعد وعياً واضحاً ... »

« والرمز الذي يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حياً . فآثره لن يكون الا ذهنيًا او جمالياً . غير ان الرمز لا يحيى بالفعل الا عندما يكون ارفع تعبير ممكن لشيء يحسد به ولكنه ما زال مجهولاً حتى لدى المراب . حينئذ يستثير المشاركة اللوامية : انه يخلق الحياة ويتقدم بها ويلبس في كل نفس وترا حياً ... »

« ولما كان الرمز افضل تعبير عما هو مجهول حتى تلك اللحظة ، فلا بد له من ان يصدر عن الجو الذهني المعاصر المتقد جداً ... » « والرمز الحي لن يولد في ذهن حامل او قليل النمو ، لان صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث الثابت . وان يستطيع خلق رمز جديد الا من كان ذا ذهن شديد النمو ، شديد الرغبة ، فما عاد يرى في الرمز المملى عليه ارفع تانم وتتركز في التعبير » .

... في هذه الفقرات ، نجد يونج يؤكد على ان الرمز فسوة تفسيمية هائلة بشرط ان يضمن ذلك اصالة الفنان في تناوله واستعماله والا فانه يتبقى اهتماماً فارغاً اذا لم يحو علاقات العمل الفني المتشابهة او اذا صدر عن ذاتية مقلدة وليس عن فهم مقصد .

ولعل اكثر من ثلاثين عاماً في ترمس القصة الصغيرة ، قد اعطى نجيب محفوظ قدرة كبيرة في امكانية تحويل الرمز الى رؤيا تنفذ عبر الواقع الى حقائقه الخفية الكامنة وتسعف على التعبير عن الطلق والمجرد دونما وقوع في آفة التجريد والاطلاق ، وهو - على اية حال - سلاح ذو حدين ، اذ يمكن ان يترك مجالاً واسعاً لاحتمالات شتى لا تستنفد بالشرح والتاويل .

وفي قصص مجموعته « حكاية بلا بداية ولا نهاية » - الشلالات الاخيرة منها بالذات والرابعة بالخاص حيث التناقض متعاقد بين الواقع والرمز في قصته الاولييين - تتبدى هذه المزوجة ، فاشخاصها واحداثها تحمل من الدلالات ما يتجاوز واقعا بدرجات مختلفة ، وعلمها في ذلك - لكن - انها جميعاً ترفض صلات التوافق بين امكانيات سينمترية وواقع ديناميكي ، الامر الذي يسمح لكاتبها ولها الا يكشفا كشفا صريحا عن عواطفهما تحريراً لتفصيلات هذا الواقع من اطره الشائعة ووصولاً الى قضايا اكثر شمولاً منه . ويسمح لنا - بالتالي -

رابعا : استخدام مفردات دالة :

يختص بها عالم نجيب محفوظ القصصي كالحجارة والذكر والجيل الجديد والعانس والمرأة القادرة والفتاة الحاملة وغير ذلك . وليس من قبيل المصادفة ان يختار نجيب محفوظ هذه المفردات ويجعلها عصب رؤياه ، فان تلميحات النزعة الرمزية التي آزر بها نفسه في هذه المجموعة ، زندي كل قصة فيها ، يجعل ميدانها المفضل هذه المفردات .

خامسا : تداخل مساحة المكان بالحدث :

فكل قصة في هذه المجموعة ، تبدأ باستكشاف سريع ومركسز للمساحة المكانية التي يجري فيها الحدث ، تحتويها في الاغلب نافذة تطل على موكب لاهل الطريق (حكاية بلا بداية ولا نهاية) او على حارة (حارة المشايق) او تتسلل اليها رائحة الياسمين (عنبر لولو) او هواء جاف منعش (الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين) ... وبعد عدة جمل قصيرة ، تتحول المساحة المكانية الى قوى تتسع لنفاذ الحدث خلالها ، على ما بين المكان والحدث من علاقة نامية معقدة . فالراحة التي تشع من حجرة شيخ الطريقة هي بداية ما يهب على حيانه فجأة . ورائحة الياسمين في عنبر لولو تقتحمها بعد حين رائحة البارود . انها الهدوء الذي يسبق العاصفة . وهي علاقة يحل فيها (بالارتباط الديالكتي) بين المكان والحدث محل (الارتباط الشرطي) الذي كان وسيلة القصة التقليدية حيث السماء كانت تمطر ما دامت النفس حزينة والقلب في شغل بالهموم . وكان رصد الشبه بين الطبيعة والاشخاص يشكل محاولة تعويض عما تفتقر اليه من صدق . هذا الارتباط الديالكتي يؤدي الى تنقية اجواء القصة من ترسبات الوضوح والتوازي . ان استكشاف المكان هو تثبيت جذور الحدث وانسأؤه ليشر بعد حين لمراته .

سادسا : تقطيع الفصول من خلال الموقف :

مستخدما ما يسمى في لغة السينما بالونتاج ، على استهداف منه لغزي عاطفي بيمينه ، يعينه على تحقيق مبتغاه (الفكري) او الحدسي . ورغم ان الونتاج يبقى من الخصائص البارزة في كثير من اعمال القصاصين الشبان ، فقد انطلق منه نجيب محفوظ الى البحث عن وسيلة يجعله به اطارا يضيف على قصصه معمارة فنيا يمنح دلالات شخوصها واحداثها من الانفلات او التشتت ... وذلك عن طريق تقطيع الحدث القصصي في شكل لوحات متتابعة يربط بينها او لا يربط عاملا الزمان والمكان ، وتنسيق هذه اللوحات تنسيقا راعى فيها المقابلة (في قصته الرابعة خصوصا) بين الموقف الرمزي المصمت الخالي من الوقائع والموقف المادي .

على ان هذه (الجزئية التقنية) لم تعنه رغم ذلك على توظيفها في مقابلة كثافة رموز اشخاصه وحوادثها .

سابعا : حلم التصالح بين النفاض :

في كتابه « دراسات في الواقعية » لجورج لوكتاش ، يؤكد على ان « حلم الانسجام لا يمكن ان يتحقق في الفن وان يفعل فعله الاسر الا حين يكون حصيلة ميول في الحياة ذاتها . ميول واقعية وجديدة وتقدمية للبشرية »

وشخصيات هذه المجموعة وتكويناتها وترسباتها وتشوفاتها ، تمكس كلها حلم نجيب محفوظ وتمكس ايضا واقع اللحظة التاريخية الآتية المتبدلة . وهو واقع يتمثل في وجود الشيء ونقيضه معا . وهو يحلم بالتصالح بينهما . بين قوى الثورة والثورة المضادة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) .. بين الشك واليقين (حارة المشايق) .. بين العجز والإغراء (روبايكيا) .. وبين العلم والتجربة (عنبر لولو) . ورغم ما يصطدم به هذا الموقف الوسط من اهتزاز .. رغم ما يقوله محمود الاكرم في نهاية القصة الاولى « لقد اخترت سبيلي ، فاضت من قلبي

الا نستقصي مداولاتها فتلح كثيرا على مقابلة هذه الاشخاص واحداثها برموزها في ميكانيكية متوازية او غير متوازية معتبرين ان قصة هسي بكتيتها محاولة لتصوير رؤيا مقابلة لها في الواقع المرئي .

غير ان تجاوز الدلالات وسيطرتها ، يتيح الفرصة - في الواقع لتفسيرات شتى يمكن - على الاقل - ان تتراوح بين اتهامها والدفاع عنها ، خاصة حين لا يستطيع الحوار في بعض اجزائه ان يعطينا (بدلا) يخفف من سيطرة كثافة هذه الدلالات ، كالذي تصادفه مثلا في حوار اللوحة الرابعة من قصة

« روبايكيا » :

- ما مهنتك ؟
 - صائغ
 - وعمرك بالسنة الهجرية ؟
 - لا امرف
 - انصحك بان تتجنب الكذب
 - ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا
 - ايختلف عمرك الهجري عن عمرك الميلادي ؟
 - طبعا
 - هل افهم من ذلك انك مصاب بانقسام الشخصية ؟
 - انا سليم والحمد لله .
- نايا : توحد الازمنة :

ان تعظيم الغلالة بين الحاضر والماضي استشرافا للمستقبل ، لم يكن في الواقع - سمة شكلية من سمات القصة العربية الجديدة . بل كان - في الحق - سمة مضمونية ايضا ، بناء على ما فررتة هذه القصة من وحدة بنائية .

ذلك لان التحرر من قيود الازمنة ضمن العمل القصصي ، قد اتاح للنقاد ان يتحرر من محدودية قد تشكل عينا على حركة الحدث القصصي الداخلية . وهذا التحرر يعني ان النقاد قد اصبح بإمكانه استغلال طاقة تداخل الازمنة لشحنها باقصى ما تستطيع حمله من التجربة ومن ابعاد الرؤيا مستغلا في ذلك اساليب مختلفة .

ولعل قصة « الفلاح الفصيح » لسليمان فياض التي طالعناها في عدد سبتمبر الماضي من « الآداب » تعتبر من اجمل التجارب في ذلك ، وان استعمل فيها اسلوب التقابل بين زمنين يفصل بينهما اربعة آلاف سنة .

وعند نجيب محفوظ ، فالحاضر يتنجس من الماضي كإضافة له دالة ومتأثرة . ان هذا الحاضر لا يمكنه ان يكون امكانية مستقلة اذ الماضي يتغلغل فيه حيث الحدث الاتي (ملفوف) في انبجاسات الماضي .. ينسكب عليه ويتسحق فيه ويتحرك من خلاله .

ثالثا : الاعتماد على الشخصية النموذج :

ورغم ما تضمه هذه القصص من شخصيات المنسلق والسليبي والمناضل والانهمامي والثوري ، الا انها يمكن ان تنحل في النهاية الى نماذج اربعة رئيسية هي طرف الصراع ونقيضه وثمرته وفاعله ... انها السلطة (شيخ الحارة - المرأة التي تكره العجز - الشبان اللدان يطاردان الشاب) واليمين (شيخ الطريقة - رجل الدين - صاحب الفندق الكبير) واليسار (علي - الكهل) والبورجوازية الصغيرة (عبدالله - نجل الرجل الذي فقد ذاكرته - فتاة عنبر لولو) ... وكلها نماذج ذات تمدد نمطي واضح استنادا للكاتب في قصصه وان توافدها احداث مختلفة على انتقال من حارة الاكرم وحارة المشايق والفندق الكبير وعنبر لولو ، او معالجتها بمعان فردية كالشك والعجز والخديعة والبحث عن حب او عن هوية ، وان كان تصفا مثل هذا الامعان لمقابلة الشخصية بحاصل جمع التوسطات التي تراطبها ، اذ عنينا فحسب حصر وحدتها ، وهي وحدة نابعة - بلا شك - من وحدة ظروفها وواقعها المشترك .

الثلج

يشتره الصبيان على كل الطرقات

جرحي نلاجة قطب
تنهار الى البحر ..
فتعطي الدفاء لكل الاسماك
تعطي الدفاء لديدان الارض ..
لتخرج للارض ..
وتنخر هذا الصمت
تعطي دفئي للموت ..
يحرك هذا الكون ..
لكي يدفن موتاه ..
يخدش وجه التربة ..
حتى لو يحفر قبراً
تعطي دفئي للموتى
كي تتفسخ اجسامهم
للدفعة في العين لتسقط
للاشجار ..
لتنمو للأسفل للأعلى
أتى شأت

اغرق ... اغرق ..
حتى أرقد في القعر حصة ..
لا تنكرها الاسماك
الموصل - العراق

عبد الوهاب اسماعيل

ونهب الريح
لعي .. وجهي .. فدماي .. واهدابي
في الثلج

الثلج تسبق جدران الريح ..
تنار في وجه البحر ..
تنار فوق درى الواحات .

طرت مع الثلج ..
تمزقت على الاشواك ..
تناطحت مع الجدران ..
تسامفت مع النخل
وتنت عدايا يرحل
والموسم من وضم طيور الحزن ..
برحلتها للميلاد الاخر ..
للدفاء

حين نمد نوافد شارعكم ايديها
تحتضن الوفر الساقط
تحمل في عينيها
دمع الليل الخارج من سرداب الموت ..
المتجمد في أوردة الكلمات
يركض هذا البرد بأوردتي
يتخشب نبض الرعدة في قلبي
ينصبني تمثالا تلجيا ..

خادم فضاء النجفة والمصابيح ثم ذهب . اسنشف جفناه الضوء
فانقبض فليه لمقدم الليل . برامى الى اذنيه وقع عصسا على ارض
الحجرة . فتح عينيه ملتفتا نحو الباب فرأى الشيخ تغلب الصناديقي .
... او حين يقول على لسان المتصوف :

« اثبت .. اهرب .. احي .. مت .. تعقد .. تجلد »

في هذه الافعال المتتالية ، يتبدى تجاوز صورهما دائرة الحواس
الى الاحساس المركب المتفجر المنائر تحت ضغط صيغة الامر العاطفة
فيها كالنصل ، متنفلا فيها من صورة ساكنة الى اخرى متحركة فرابعة
مناقضة ، واضعا بينها فواصل صمت دالة .

... ان هذا التفسير يتناول المستوى المباشر لهذه المجموعة ،
عبر طواف متعجل بخريطة القصة العربية الجديدة ، ويؤجل النظر في
مستويات اخرى لها اعطق . ذلك ان الحديث عن تلك المستويات يتطلب
دراسة كل منها على حدة ، وتتيح توظيفها ككل من العمل الواحد ثم
في نماذج مختلفة بعد ذلك . غير انه تبقى حقيقة ننتهي اليها بعد
قراءة قصص هذه المجموعة : ان ربط المنابع الاجتماعية للقضايا في
علاق ميثاقية ، ينقل التجربة ويضمورها ، رغم انها ربحت رهان
المستقبل حين ارهصت به وانفرت ، وحددت الامل الحقيقي فيه خلال
حثها على العمل والحب والخلاص .

محمد حافظ دياب

الخرطوم

قرارات عنيده غير متوقعة كضربات المطارق المنهالة على راسي اكتسحت
ندادات الدعارة اللزجة اللينة فرفضت الهزيمة ومجبت الهنساء
السهل ... » ورغم ما يقوله الكهل في نهاية « عنبر لولو » : « ساطق
الرصاص في جميع الجهات وسرفص ونفني ونمرح » ... فان هذه
الصرخات تحمل دلالة اخرى ، فهي قد وردت في نهايات قصصه حيث
منح المؤلف شخصياتها واحداثها دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها في
البدء وان هيات لها ، وهي بهذا تمنح الصراع طابعا آخر يختلف عن
الطابع الاول ... ذلك ان الدلالة الاجتماعية لهذا الصراع في محاولتها
الافصاح عن طريق الخلاص تتلاشى رويدا لكي تغدو النتيجة مجرد
مصالحة بين نقيضين ، عبر عنها عبدالله في نهاية (حارة المشاق)
حين سأل شيخ الحارة عن مبلغ سعادته :

- بنسبة لا تقل عن ٥٠٪

- لئن تكن زوجتي مذنبة بنسبة ٥٠٪ فهي بريئة في الوقت نفسه

بنسبة ٥٠٪

ثامنا : سيادة الجمال الفعلية القصيرة المتوترة :

التي استطاعت بتتاليها ان تؤكد ميكانيزمات الحركة وتكسيها ايقاعا
سريعا وايجازا فوريا وابترا . هذا ما يسمح لنا بان نفهم تلك الصيغ
الفعلية التي يجري بها السرد ويلون كل مطلع فيه :

« اتبعها عينيه حتى اختفت . تساءل ماذا تعني . سرعان مسا
شدته الهموم الى دوامتها . جلس على الديوان واغمض عينيه . دخل