

# قراءات العدد الماضي من "الأدب"

## القصص البنائية

بقلم الدكتورة سامية أحمد أسعد

في عدد (( الأدب )) الممتاز الخاص بالقصة العربية القصيرة ست  
قصص كتب مؤلفوها كلمة بيروت قبل اسمائهم . لكننا وقفنا في حيرة  
قرانا امام اسم عادة السمان : بيروت دمشق ، وامام اسم ديزي الأمير:  
بيروت بغداد . فضلنا الصمت ، خاصة ان المقام لا يتسع لتقد ثنائي  
قصص ، حتى لو كانت قصيرة ، في مقال واحد . ونأمل ان نتاح لنا  
فرصة الحديث عن هاتين القصتين مستقبلا ، خاصة انهما نموذجان  
ممتازان لما يمكن ان يسمى بالادب النسائي العربي .

قصة د. سهيل ادريس (( القراءة في العيون المفضضة )) قصة محكمة  
البناء ، مكونة من جزئين يسييران في خطين متوازيين ، تسبقهما مقدمة  
مقولة ، وتليهما خاتمة مركزة الى أقصى حد ، ما دامت مكونة من  
جملتين قصيرتين لا اكثر . ونجد هذا التوازي البنائي في الاحداث  
ذاتها ، حيث يعيش البطل ما يمكن ان نسميه مغامرتين عاطفتين مع  
امرأتين مختلفتين . كما نجد في زمان الاحداث ، حيث تتأرجح هذه  
الاخيرة بين انحاضر والماضي بصفة مستمرة . واذا ما انتقلنا الى  
الموضوع الذي تعالجه القصة ، وجدنا فيه ايضا تلك (( الازدواجية ))  
التي تحدث عنها المؤلف ، فهو يعالج الصراع بين الاجيال ، جيل  
الآباء ، وجيل الابناء ، محاولا تخطي حاجز الزمن الذي يفصل بينهما ،  
لكن بلا جدوى . فالشباب ، الزمان المفقود هنا ، لا يعود ، وان حاول  
البطل استعادته هنا من خلال مغامرتين عاطفتين مع امرأتين تصفرانه  
سنا ، احدهما في سن ابنته ، والاخرى في الخامسة والعشرين .  
ويبلغ الصراع ذروته عندما تحاول الفتاة الإيطالية الصغيرة حمل البطل  
على رقص الجيرك ، مما يعيد الى ذهنه موقفا مماثلا حاولت فيه  
ابنته حنان حمله على رقص الجيرك أيضا .

والزمان هنا محور القصة . فالاحداث تدور في فترة زمنية محددة،  
تتمثل في (( يوم )) يسبق عودة البطل الى بلاده . ولا يتعدى د. سهيل  
ادريس نحو الكتاب الكلاسيكيين في القرن السابع عشر الفرنسي ،  
ويحشر في تلك الفترة القصيرة احداث كثيرة معقدة . فالبطل يحاول  
ان يملأ هذا الفراغ الزمني باحداث عابرة ، تعرض له بالصدفة ،  
لا مقدمة لها في الماضي ، ولا اثر لها على المستقبل . كل ما هنالك انها،  
اذ تقع ، تكشف تدريجيا عن الماضي الذي يرتبط به البطل ارتباطا  
وثيقا ، وفيه مستقبله ايضا . كما يرتبط هذا الزمان المعلق اذا جاز  
القول ، زمان الانتظار ، باماكن تتميز بالوقتية والزوال . يتم لقاء  
البطل الاول - مع ياتريشيا - في احد الميادين ، ويتم لقاءه مع البطلة  
الثانية في قاعة انتظار المطار . واطار الاحداث دائما مهسى ، او  
مرفص ، او طائرة ، او سيارة ، او مطار ، أو فندق ، وكلها اماكن  
يمر بها المرء ، ولا يثبت فيها .... ومما لا شك فيه ان الكاتب مدرک

كل الإدراك أهمية الزمان والمكان في الأدب الروائي الحديث ، منذ ان  
كتب بروست مجموعته (( البحث عن الزمان المفقود )) .

واذا انتقلنا الى التنكيك ، لسنا فيه ، هنا وهناك ، لسنا  
مجددة . فالكاتب لا يلجأ الى السرد الا قليلا ، ويعتمد في اغلب الاحيان  
الى الحوار . ويدور هذا الاخير على مستويات ثلاثة : حوار تقليدي  
بين البطل عمر وكل من ياتريشيا ورفيقة السفر الى روما . وحوار  
بين البطل وما يسميه الكاتب (( الصوت الاخر )) - ولربما كان صوت  
الماضي ، او صوت الضمير - ، ولقد حل هذا الحوار الثاني محل  
التحليل النفسي للشخصية ، واضفى على القصة مزيدا من الحيوية .  
وحوار ثالث بين المنكلم - البطل - والمخاطب - القارئ الذي لا يسمع  
وبالتالي لا يرد : حنان تارة ، وبا تريشيا تارة ... كل هذا جعل  
القصة اقرب الى مسرحية من فصلين قوامها الحوار . كما لجأ الكاتب  
الى تداعي الخواطر ، مما اتاح له فرصة العودة الى الورا ، بأسلوب  
(( الفلاش باك )) في الصور المرئية .

اقد تخطى البطل ، عمر مرحلة الشباب . وها هو يمر بتجربتين  
عاطفتين تنتهيان الى الفشل ، ولكن لاسباب مختلفة . يرجع فشله في  
التجربة الاولى الى مطابقة صورة ياتريشيا ، في لحظة ما ، لصورة  
ابنته حنان مطابقة تامة . أي ان الخوف ، لا شعوريا ، من ارتكاب  
الحرام ، ينهي الموقف . اما التجربة الثانية ، فتنتهي بالبطل الى نوع  
من الشلل النفسي يجعله يلزم انصمت ، ربما لان المرأة هذه المرة  
(( امرأة اعمال )) ، كما تقول ، تتولى المبادرة وتتحكم في سير الاحداث  
وبطلنا الشرقي لم يعتد مثل هذا السلوك عند المرأة .

قصة د . سهيل ادريس في مجموعها جيدة ، محكمة البناء ،  
مبتكرة وان بدت تقليدية لاول وهلة ، يبدو فيها بوضوح تأثر الكاتب  
بقراءاته الفرنسية ، لا سيما بروست وآلان فورنييه ، وربما ميشيل  
بوتور في (( التغيير )) ، ولا يعيبها الا الفموض الذي يكتنف نهاية مغامرة  
البطل الثانية .

مع توفيق يوسف عواد ، وقصته (( حنا الفانوس )) ، ننقل الى  
جو مختلف كل الاختلاف ، جو الحوادث والاساطير جو لا يسعنا اذاه  
الا ان نذكر علاء الدين ومصباحه السحري . منطلق القصة حدث واقعي،  
شراء احد القضاة لعودة تدمي (( عودة بوحننا )) . وسرعان ما يختلط  
الواقع لا بالخيال فحسب ، بل بالعجيب غير المألوف . على سبيل  
المثال ، فانوس حنا خال من الزيت منذ ان ماتت ام حنا . ومع ذلك ،  
يرى الراوي ذات صباح (( حنا بلحمه ودمه على سطح القبو ، والفانوس  
بيده يرفعه الى الشمس ، وبالييد الاخرى يهيل من انفضاء شيئا او  
يصب . حنا يزيت فانوسه )) . ويستطرد الراوي قائلا : (( يجب ان  
اقول لكم ان حنا كان يعبىء فانوسه من اشعة الشمس .... وحينما  
رفعت شركة الكهرباء اسعارها ، تذكر الفقراء فانوس حنا ، وتذكره  
كذلك البخلاء من الاغنياء )) ... كما ان الذين (( اعطوا عمرهم من اجل  
الضيعة )) يسهرون بارواحهم كل مساء عند حنا . أي ان العالم  
اللامرئي جزء لا يتجزأ من نسج القصة . ذلك ان (( حنا وانفانوس ))  
تقوم اساسا على رمز يتمثل ، فيما نرى ، في مفهوم العمر . من هو

الاعمى ؟ الاعمى لا يرى الحقيقة . ومن يراها يوصف بالجنون . وفانوس حنا ليس اكسسوار يلعب دورا ثانويا . فهو اداة للكشف عن الحقيقة . بل ان وجهته لها دلالتها . تارة يوجه حنا الى الوجوه وتارة الى الاقضية . لان العمى اثنان ، « واحد من الامام وآخر من الورا ، وربما كان انذي من الورا اعظم » . هكذا نرى كيف استخدم الكاتب الشخصية التقليدية ، واستخدم شخصية اخرى من الجماد - الفانوس - استخداما مبتكرا . ففي النهاية ، لا تهتم بزواج حنا بقدر ما نتساءل عن السبب الذي جعل حنا يحطم فانوسه . ولعل الكاتب دفعه الى اختيار العنوان ، عندما جعل الفانوس صفة لحنا . فكلاهما مكمل للآخر ، ولا يفترق عنه . وتحطيم الفانوس يرادفه ضياع حنا ماديا ومعنويا ، بلا رجعة . وكما لا ينفصل حنا عن فانوسه ، لا ينفصل عن « القبو » . والقبو هنا بمثابة القوقعة الآمنة التي تحمي ساكنها من كافة الشرور . حنا في مأمن طالما يسكن القبو . وخروجه منه معناه ضياعه ، واصابته بالعمى معنويا . ومن ثم تنفتح اهمية المكان كما انضحت اهمية الزمان في قصة د . سهيل ادريس .

واذا كنا قد قلنا ان « حنا والفانوس » حلوة او اسطورة ، فذلك لانها تشتمل على حكمة بعينها . فالكاتب يسلط الفانوس هنا ، في سلسلة من المشاهد الوثيقة الصلة بالتكنيك السينمائي ، لقد قام بعملية مونتاج ربط بها ما يقرب من خمسة عشر مشهدا قصيرا - على قطاعات مختلفة من المجتمع ، وبعض الانظمة الاجتماعية ، وبعض النماذج البشرية . فالصورة التي يرسمها للرهبان لا تخلو من السخرية ، اللاذمة احيانا . وكذا الحال بالنسبة لمختار الضيعة ، رمز طبقة الحكام . والزواج في نظر حنا ضرب من عمى القلب . فالزواج خيبة أمل ، وشجار ، وابناء لا يفكرون ، اذا ما مات الاباء ، الا في التنازع على التركة . والخيانة الزوجية جزء لا يتجزأ من الزواج الا ان الحكاية هنا لا تسير الى نهايتها المألوفة ، اي الى انتصار الخير نهائيا على الشر . وهنا يكمن العنصر المبتكر الذي ادخله المؤلف على هذا النوع التقليدي من القصص . حنا العاقل المتهم بالجنون ، حنا المبصر ، يصاب بالعمى ، ويحطم فانوسه ، بسبب تلك التي طالما تجنبها : المرأة ها هنا تكمن مأساته .

ان « حنا والفانوس » واحدة من تلك القصص التي ترسخ في ذهن قارئها لانها تخاطب فيه شيئا يشترك فيه البشر اجمعين ، الا وهو اللاشعور الجماعي . فضلا عن ان الكاتب عالجه معالجة مبتكرة ، مستخدما لغة سلسلة توفق في استخدام التبرة الساخرة في كثير من الاحيان ، وعرف كيف يركز الضوء على شخصياته الرئيسية : حنا ، وفانوسه ، والقصة ، وان كانت هادفة فيما نرى ، تتجنب تماما اللهجة الواعظة ، التعليمية ، خاصة في النهاية ، عندما ينقل لنا الراوي مأساة حنا ، دون اشارة الى الحكمة التي يمكن ان نستخلصها منها . وهكذا يظل السؤال ... بلا جواب .

عنوان قصة يوسف حبشي الاشقر « الوقت والحرباء والكسندرة » يطابق مضمونها ، فيما عدا شيء واحد هو الحرباء . فالنص لا حرباء فيه ولا ذكر لها . ولو فرضنا ان الكاتب جعل منها رمزا لشيء ما ، فان ما ترمز اليه غير واضح في النص ، في نظرنا على الاقل . اما الوقت فنهار يحاول بطل القصة ان يسترجع احدائه . اي اننا ازاء فترة زمنية قصيرة ، فارغة ، تتطلب الامتلاء . لقد رأينا كيف ملأ بطل « اقرأة في العيون الممضة » هذا الوقت . أما هنا ، فيملأ البطل نهسهاره بمجموعة من الاحداث التي لا يربط بينها خط واضح ، فيما يبدو . فنحن ننقل مع البطل من مكتبه الى اجتماع في احدى المؤسسات ، ثم الى دار الغانية ، ثم الى سور احدى الحدائق ، ثم الى بيتين يقري فيهما ثم الى بيته ثانية . والكسندرة اسم يطلقه البطل على الغانية

التي يذهب لزيارتها . وابرار اسمها في العنوان قد يبرره تركيز الكاتب على الجنس . اولاً نقرأ في النهاية هذه الكلمات الواردة على لسان البطل : « انا اعلن ان الجنس هو المنفذ الوحيد ، الممكن شعبيا في الوجود . قد تكون هنالك منافذ معه . ولكن لا منفذ دونه ، وهو وحده يكفي ، اعني انه الاصلي ، والمنفذ الباقية هي الفروع » .

ولنر ، اولا ، كيف عالج الكاتب هذا الموضوع . البطل رجل في الاربعين من عمره ، نراه يزور الكسندرة ويقبل ركبتيها العاريتين ، وبولي هاربا عندما يسمع جرس التليفون . ثم تراه يتحدث تليفونيا الى اخرى ، ويركز على مأساة الانفراد الانساني - او عدم الاتصال بين البشر كما يقول العشيون - وعلى مأساته هو ، فيقول لمحدثه : « احيانا كنت عاجزا جنسيا . الموضوع ليس هنا . بل هو عجز النفس - المعنوي » . اننا اذن امام مأساة انسان عاجز ، لكن الكاتب عالجه معالجة مفككة سطحية .

ولربما كان سبب ذلك التكنيك الذي عمد اليه المؤلف . فلقد اراد ان تكون قصة البطل حصيلة حركاته التي صورتها كاميرا « مشبه في الجدار » ، وافكاره التي سجلها شريط « يدخل من احدى اذنيه ويخرج من الاخرى » اي انه التقط مجموعة من الصور الخاطفة تذكر القارئ مباشرة بذلك الكتاب الممتاز الذي كتبه آلان روب جرييه ، احد رواد الرواية الجديدة في فرنسا ، وسماه « صور خاطفة » . ولا يسع القارئ ايضا الا ان يذكر ما يسمى ، في مجال السينما ، بالسينما الحقيقية ، اي الكاميرا التي تسجل كل ما يقع في حقلها ، دون ايما تمييز . فكانت النتيجة سلسلة من الصور الباهتة المهزفة ، بعضها موغل في الغموض ، والبعض الاخر واضح وضوحا مبتذلا . والعجيب ان المجموعتين تتجاوران احيانا في المشهد الواحد . وهناك صور تشير فورا الى مصدرها . فالقارئ لا يسعه ، ازاء وفوف البطل امام احدى الحدائق ، ووعيه بفراغ حياته الذي يتوق الى تحويله الى امتلاء ، الا ان يذكر مشهد الحقيقة اشهير في رواية سارتر « الفتيان » واخيرا ، ما رأي القارئ في هذه الصورة الختامية التي نرى فيها البطل مستلقيا على فراشه ، وابنه الى جواره ، وقد راح يحلم ، غصب عن الابن الطفل ، « بانكسندرة وغستانها ، وعينيها الكبيرتين » ، وبزوجته وغلالتها السوداء الصغيرة . ويقول : « ألب بهن : تارة رأس هذه على جسم تلك ، وطورا اراهن جسما واحدا برؤوس ثلاثة ، وطورا آخر رأسا مع ثلاثة اجسام » .

لا يمكن ان يكون الغموض غابة فنية ، في حد ذاته . والتسجيل ، مهما كان نقلا للواقع ، لا بد وان يخضع للاختيار . لقد اراد الكاتب ان يكتب قصة عبثية ، لكنه لم يوفق في مهمته ، وجاءت النتيجة صورة ممسوحة لما اعتدنا قراءته في الادب الاجنبي . حتى اللغة التي استخدمها محاكاة سافرة للغة يونسكو القائمة على تداوي الالفاظ : « عيناى خفاقة - سجل الشريط خفاقة . فكبرت بالكاتو : خفاقة ، بيض ، كاتو . تعبت عيناى من التحديق ، من الخفق ، اغمضتهما » .

وتذكرنا قصة احمد سويد « الحصار » بتلك الكتابات العديدة التي اوحى بها مأساة فلسطين ، التي لا يسع اي انسان في العالم العربي الا انه يفعل لها ويتأثر بها . والقصة هنا قصيرة بمعنى الكلمة ، مركزة ، ملتزمة بقضية بعينها ، وان صب التزامها في قالب فني جميل . البطل شاب نائر يدخل مكانا مغلقة - احد الملاهي - يتحول في النهاية الى سجن يؤمه السكارى والباحثون عن المتعة ... مما يبرر العنوان الى حد كبير . والقصة تقوم اساسا على التناقض بين مكانين - هنا ،

## القصص المصرية

بقلم الدكتور أحسان عباس

حين تجمع عددا من القصص القصيرة ننشرها في مجلة أدبية ، حتى ولو كانت تلك القصص تنتمي إلى فطر عربي واحد ، فليس من الضروري أن تحمل سمات متشابهة . أن الأزهار من الوادي الواحد تختلف في النوع واللون والأرائحة ، ورغم ذلك كله ، فإن هذه الأفاصيص ألفت لا تزال - رغم التباين في المنتمى والغاية والطريقة - تتحدث عن مظاهر مشتركة ، لا أعني المظاهر التي تلمحها العين بسرعة لأنها ترصد أثر البيئة ، وإنما أعني شيئا أعمق من ذلك . فد يخلو لغيري أن يقول : انظر ، هذه قصص مصرية حقا يحتل فيها بسراد الشاي مكانة هامة ، لا ذكر فيها لمتعة شرب القهوة ( انظر ص : ١٦١ و ١٦٤ و ١٧٥ ) أو ما شأن هذه العناية بالحقيبة التي تحملها السيدة ! انها عند يحيى حقي « حقيبة يد صفراء لها حمالة نعلق بها على الكتف ، تشبه حقيبة كمشارية المترو » وهي عند يوسف ادريس « تشبه حقائب الدبلوماسيين » - ولكن من التشبيهين صلته الضرورية بالموقف في الفضة - ولكن ليست هذه المظاهر المشتركة التي أعنيها ، إنما أنا أرى في هذه الأفاصيص جميعا غير ذلك من السمات التي تجعلها - رغم التفاوت والتباين في التقنية والهيكل الخارجي والاحداث - تتفق في المنطلق والغاية : أنها جميعا تعبر عن ما يمكن أن أسميه « العجز عن التحول » تحت ضغط ظرف كبير ، وتلمس في شيء من التخبط بين السلبية والإيجابية طريقا لهذا التحول . كلها - بعبارة أخرى - موصولة بهزيمة حزيران ، تحاول أن تتبرس بمشكلة الأحرار والاسلم ، وقد تخطى هنا ونصيب هنالك ، لأن ضغط الظروف الكبرى يفقدنا على رؤية صحيحة تحرك التاريخ . أنها مرحلية إذا نظرنا إليها من هذه الزاوية ، ولكن أصالة من كتبها - وجميعهم ممن لهم قدم راسخة في كتابة الفضة القصيرة - تجعلها تتجاوز تلك المرحلة بحق التقنية الفنية ، لتحتفظ لنفسها بأنديمومة التي لا يقتصر نابرها على مرحلة معينة . وأنا إذ انصدي للكلام عن هذه الأفاصيص ألفت ، لا أجنبي محرجا أيضا - بحق الموضوعية المجردة - حين أناول من بينها قصتين لصديقين حميمين هما يحيى حقي ويوسف ادريس ، فإن هذه العلاقة تتراجع تماما حين يكون التقييم الفني الخالص هو المنطلق . ولكني أحب أن أسجل هنا أن القصة القصيرة في مصر ، قد أصبحت ، من الناحية الفنية ، مفروضة بقوة - رائحة في مدى الانقاس ، رائحة في التفرد ، رغم انتمائها إلى مشكلة واحدة . أننا أزاء فصاص يتحدثون بواقعية وبساطة ، ولكنهم يدركون جميعا طبيعة المسؤولية المنوطمة بالكاتب الوافعي المفكر في هذه المرحلة من تاريخنا العربي . فأمسا عبق الأرض المحلية فإنه يجب أن يكون مميذا بارزا حين يقال - في عالمنا العربي - : هذا قاص مصري أو عراقي أو شامي . أن الصديق الكلي في هذه المجموعة من الأفاصيص هو أنها لا تريد أن تكلم من زاوية أخرى غير المنطلق الذي تعانيه أمنا ، ولهذا فإنها سواء أكانت في تحليل الأخير سلبية أو إيجابية ، فإنها لا تزال نمتع برؤية دقيقة للمشكلة الكبرى ، وفي هذا وحده يكمن تفردنا وأخلاص كاتبها : أن منظورها النهائي هو « الحرب » ، ولكنها ليست الحرب العدوانية ، بل هي حرب مقدسة من أجل الحقوق المهذورة ، وفي هذا تتمثل أيضا إنسانيتها وعدالة غايتها . وإذا كانت هذه القصص تلج على « التفسخ » الداخلي أكثر من الحاحها على وحدة القوى ، فما ذلك إلا لان واقعنا يواجه هذه المشكلة بقوة ويتلمس - في عمى غير مدرك الأبعاد - طرفا للخروج منها .

وأصرح هذه القصص وأشدّها التصاقا بالمشكلة الكبرى - دون تمعية أو تعميق - هي قصة « البراة ليوسف ادريس . فإنه وجد في العجز عن التحول ، في التخلص من الركون المسيطر على كل شيء ،

المهلى ، وهناك ، حيث الثوار والفدائيون - وزمانين : الحاضر في المهلى والحاضر حيث الفدائيون من ناحية ، والحاضر في المهلى والماضي من ناحية أخرى . هكذا نلتمس مرة أخرى أهمية الزمان والمكان . وكما سبق أن لجأ د. سهيل ادريس إلى صوت « آخر » غير صوت البطل ، يعمد أحمد سويد إلى شخصية لا ترى ، اسمها الآخر ، ومن الواضح أن « أنصوت الآخر » هنا هو صوت الضمير اليقظ الذي لا يبجح الخطيئة ، ولو لليلة واحدة . والخطيئة هنا خيانة للقضية وللذات . كان بوسع ماجد البطل ، أن يصم أذنيه أمام نداء الآخر ، لكنه لا يفعل ، بل لا يحاول أن يفعل . فالحاضر هناك ، والماضي هناك ، مانلان دائما ، حتى لو حجبهما الحاضر . فالكلمة أو اللمحة تكفيان تبعثهما . على سبيل المثال ، عندما تتحدث إحدى بنات المهلى إلى ماجد سائلة عن « حدائه البعيدة » ، تبعث هذه الكلمة صورة أمه الحبيبة التي أبت أن تغادر ديارها . والام هنا صورة حقيقية ورمزية في آن واحد . ولعل أجمل ما في القصة فقرة يخاطب فيها الثائر أمه ، مرددا كلمة « يمة » التي تضي على كلماته إيقاعا موسيقيا جميلا . هذا ولقد وفق الكاتب في نقلنا بين المكانين ، والزمانين ، مستخدما كاميرا تعود بنا إلى الوراء تارة ، وتصور تارة أحيانا تقع في نفس الوقت ، ولكن في أماكن مختلفة .

وعندما صورت تيلي عسييران « سهرات الموتى » ، استوحشت مأساة فلسطين أيضا . لكنها أختارت بطلا ، لا بطلا . تعيش مريم بين عالمين متناقضين ، عالم الصالونات ، وعالم الفدائيين . لكن العالم الأول غريب عليها ، لأنه تافه ، فارغ ، خال من الإوهام . ولم تعمد الكاتبة بالصدفة إلى تشبيه لعبة اللاشيء التي تدور في صالونات بيروت بمسرحية تتكرر كل مساء . ولقد رسمته الكاتبة مستخدمة صورا بعينها : الصفيح ، البرودة ، الثلج ، الرصاص ، كناية عن الموت الذي يخيم عليه ، في الواقع ، بالرغم من بريق الذهب والفضة . أما العالم الآخر ، فعالم الحياة الدافئة المنير ، المشتمل . ومريم الفدائية أداة لكشف عن العالمين . ما يدور في عالم الموتى يعبر عنه الحوار - في مكان ما حواران يتداخلان في شيء من الافتعال - والسرد المباشر . أما ما يدور في عالم الفدائيين الأحياء ، فتبعثه مريم نتيجة لتداعي الرؤى والخواطر ، بفضل ذاكرة قوية لا يفيب عنها شيء ولن يفيب .

كلمة ، في النهاية ، عن « الوهم الضائع » ، لكاتبها د. جميل جبر . أنها نموذج ممتاز للفضة القصيرة التقليدية - تلك التي كتبها الفونس موياسان في القرن التاسع عشر - بكل ما تشتمل عليه من عناصر : التركيز البالغ ، السرد الطويل الذي تليه خاتمة تحتوي على عنصر « المفاجأة » . لكن « الوهم الضائع » جاءت أقرب إلى التكنة منها إلى أي شيء آخر . فالمفاجأة الخنابية تشير الضحك ، بعد تشويق وإثارة استوليا على القارئ حتى اللحظة التي اكتشف فيها ، مع البطل ، أن شعر الشقراء المنوج أنجميل مجرد باروكة . ونسأل عما إذا كان الكاتب قد أراد أن يدين ، من خلال هذا الموضوع الأليف - أصبحت الباروكة جزء لا يتجزأ من أكسوارات المرأة اليوم - ما يشتمل عليه واقعنا من زيف واصطناع .

سامية أحمد أسعد

القاهرة

في محو حلقة الصفر الفارغة - تحدياً كبيراً شامها ، ووجد طريقة الخلاص من ذلك التحدي في شيء لم يكن يتوقعه : « ولكن شيئاً جديداً لم توقعه أبداً لمحتة هناك » - . هذا الشيء الذي بدأ يحطم دائرة الصمت المطلق هو ثورة جيل الأبناء ... لأن جيل الآباء استطاعوا بالخداخ الذاتي ان يقنعوا انفسهم بان عملية التوفيق بين البسراء المطلقة من الانصياع لسحر المفريات وبين الصمت المنفرد فضيلة كبيرة ، فكانت طفلة الرصاص التي اطلقها الابن هي بداية التحول الى مرحلة ايجابية من التعبير ، كشفت عن زيف تلك انفضيلة المزعومة .

واقصوة « البراءة » - بهذا النحو - امثولة مصرحة ارمز تحكي قصة الواقع العربي الراهن : زورق يفري بالزيارة والفرجة ، يقف ازاء الجمهور صامتا مشوها منطلعا ، وكل شيء في هذا الوضع يلبس قناع الوداعة واللفظ والاغراء : الجنرال في ثياب مدنية ، ادوات انقوة تلبس قفازات ، فليس هناك اظار او رؤوس حراب او خناجر غدر بادية للعين ، وسائل الاغراء المالي والجنسي الوان صارخة متعددة . هل يكفي الفكر المسؤول ان يتدرب بالفرجة حتى ليقول انه لم يبع ضميره ولم يذعن للمفريات ؟ هل يحمل الصمت المطلق في ذاته علامات رفض واستنكار ؟ ان اكبر كذبة مختلفة فيسي النظم الديوقراطية هي ما يسمونه « الاكثريية الصامتة » لانها تزييف لحقيقة الانسان الذي يجب ان يتميز بالفردية على التعبير ، فكيف اذا كان انصمت ازاء تسلط غاشم ؟ وكيف اذا كان هذا الصمت يشتمل الجمهور كله : « الجمهور على الرسي الخشبي انقديم متدلي الرؤوس من فوق أتجاجز ، يتطلع ساكتا سكوت الدهشة ، سكوت حب الاستطلاع ، سكوت الفرحة ، سكوت يوم الدين ، ولكنه سكوت » ، غير ان اشد أنواع انصمت خذلانا وانهازامية صوت الكاتب المفكر المسؤول . انه لا يستطيع ان يظل متفرجا ودوره دور من لا يتجاوز المشاهدة الصامتة ، متوجها بأنه لم يقترف دنسا ، وانه « نظيف القلب مثل بفتة المحلة البيضاء » ، ربما كان يجد في موقفه قوة اذ يرفض ان يصفح الجنرال ، وربما كان شعوره بالثقة يزداد حين يجد نفسه مراقبا ولا يعير تلك المراقبة اهتماما ، بل لعل شعوره بمناعته الذاتية تضخم حين استعمل على كل صنوف الاغراء : فقد جاءه هذا الاغراء قويا عارما في صورة المال والجنس مجتمعين ، ثم تحدها في الوان من الاستشارة الجنسية التي تزلزل اعنى الصامدين : « امامك طابور الاسى الانثوي كاملا غير منقوص ! خضرة المراهقات امامك ، خبرة المدربات امامك ، خجل ربان البيوت امامك ، الارامل الفتيات امامك ، انفقيرات الجميلات امامك » ، وامامه ايضا « الجنرال » يبارك اختياره مشجعا ، حتى لو انه اختار ابنة العاشرة . اسلحة قوية تصوب حول مناعته وهو صامد لا يلمس شيئاً ، يريد ان يظل نظيفا يتفرج . ولكن ما الفرق بينه وبين اصحاب الاعناق المتدلية على الحاجز ؟ الفرجة في حد ذاتها اصبحت دنسا ، والقلب الذي فيسي بياض البفتة تخترقه رصاصة تقضي عليه : انه ابنه ، انه الجيل الذي لم يعد يؤمن بان « السلبية » طريق الى التغيير والتحول . استنفاث بابنه لعله يرحم ابوته وعفة يده وطهارة ذبله ، ولكن « الوجه وجهه قاص والنظرة نظرة جلال ، والفم ينتم بالحكم . لا ، انا لم المس يا بني شيئاً . يا مجنون كنت مثل هؤلاء جميعا انفرج ارجع . لا تكن مجنونا . ما الجريمة ان افف وانفرج ... » لم يقل له ابنه ان الجريمة كل الجريمة كامنة في تلك الفرجة وذلك الصمت ، لان ذلك معروف ، ولم يقل هو لنفسه انه كان يدرك انه يقترف جريمة دون ان يجرو على الاعتراف ، رغم انه وصل الى حد فاصل : « لم يعد في طاقتي البشرية ان ابقى وان انفرج » - البقاء والفرجة اصبحا معا متعديين ، لان الطاقة البشرية تنكرها وتعجز عنهما ، ولكنه لم يكن يستطيع الكلام ... الثورة ، في وجه هذا الوضع ، الثورة الداخلية على الصمت هي الطريق الى التحول : هل هذا نوع من الامل الرومنطقي المعقود على الاجيال القادمة ؟ مهما يكن من شيء ، فان قصة يوسف

ادريس قد تكون امثولة صريحة في رموزها ، ومع ذلك فان القارى يحس بان التوتر الاسلوبى ، والكنابوس الخلمي ، وهذا النسوازى المستمر بين الياجز وانتدقيق بحسب الموافف المختلفة ، والتكرار الابقاى الذي يستدعيه الجو آتام ، كل هذه الامور قد وفرت لها عناصر فنية اصيلة تجعل الشكل النصصي فيها ذا طابع متميز .

ويبدو ان يحيى حقي قد وجد طريقه الى التحول على الصعيد المعاشى ، اذ توحى اقصوفة « امرأة مسكينة » لاول وهلة بان لا علافة لها بالازمة الكبرى ، وكانها لا تعنى الا بمصير امارة ، اسمها فتحية ، وجدت - بعد مرض زوجها - انها قد اصبحت مسؤوثة عن القسام بشيء ما يكفل لها ولولديها استمرار الحياة . وتفتح امامها فرصة العيش حين تعين « مشرفة على المواد الغذائية » في شركة الطيران التي كان يعمل فيها زوجها ، ثم تحرز تقدما في عملها بخطى ثابتة واتزن حتى لتحصل على اذن بالسفر الى اوروبا للاشراف على جميع موردي طائرات الشركة في المطارات الاجنبية ، ويصبح بقاء زوجها في المستشفى عاملا ضروريا لنجاح وصولها الى العلالى ، وحين وقفت على سلم الطائرة ، كان برفقتها مدير الشركة نفسه ....

وتعد فتحية نموذجا للمرأة القوية التي كان اهلها يصفونها - باشجاعة والثبات ، واثابا بالقسوة ، الا انها كانت تنكر اتهامهم لها بالقسوة وترى انها في الحقيقة « امرأة عملية عقلا في رأسها » ، وقد استطاعت ان تقدم في الحياة لانها لم تبذل نفسها ، بل كانت تحيط تصرفاتها بحسابات تبدو مدروسة ، حتى اذا سنحت لها الفرصة في العلالى ، لم تبد « في صورة امرأة متهاذلة تهتم عند اللسمة الاولى ، لانها تحب اذا ان الاوان ان تكون هي انثى تجود ، وهي انثى تقود » ، وبمثل هذا الاحكام استطاعت ان تصل دون ان تدفع الثمن على مراحل ، بل ظلت سمعتها نقية . ولكن السر الحقيقي ليس في قوتها بل في اعتقاد اناس انها « امرأة مسكينة » تحاول ان تجد الطعام ليعالها بجهداها ، وقد استراحت هي الى هذا الوصف ، فلم تعد تحاول ان تنفيه عن نفسها ، وازاء هذه « المسكينة » الظاهرية كانت انسانية من حولها تهب لمساعدتها ، وعن طريق هذه « المسكينة » نفسها كانت الابواب المغلقة تفتح لها ، فلم يخب لها رجاء ، ولكنها كانت في قراره نفسها تحتقر الضعف والضعفاء وتحاول ان تستخدم ذلك الضعف في خدمة غايتها .

وينبأ يحيى حقي بالقارى عن المستوى الرمزي كثيرا حين يعمن في تصوير الشخصيات . فهو يوضح شخصية فتحية عن طريق الاهتمام بكل شخصية اخرى في القصة : الحماة ، الزوج فؤاد ، الابنة ، الطفل ، عبد الرحيم قريب فتحية ورفيق طفولتها ، وان اهتمامه يرسم الشخصيات يبدو متعمدا لانه يريدنا ان نرى كيف ان فتحية تركت كل الاخرين في منطقة الظل وبرزت هي برونزا ساطعا . ويأتي تطور الحدث في القصة ثانوي القيمة ، لانه لا قيمة له في ذاته ، بل كل قيمته في تطور شخصية فتحية ، ولانه يبدو حتميا في تدرجه ، وكان القاص يقول لنا : لا اخفاق يمكن ان تواجهه مثل هذه الشخصية لان طموحها مربوط بالعاللى ، ولها من عناصر شخصيتها ما يكفل لها ذلك ، او - بعبارة اخرى - : ان السلم مهيا للضعود وهو يتطلب من يستطيع ذلك ، وفي مثل هذا اللون من التدرج في الحدث يتوارى العامل الجنسي وراء افئعة من مشاعر العطف الانساني ، ومن محاولة الافادة من تلك المشاعر ، ويقبع الجنس في زاوية متربصا ان يكون مكافاة نهائية لمن بيده ضمان البقاء في العلالى . وليس في القصة صراع بين فتحية والدوائر الاجتماعية الخارجية ، اذ يبدو ان اشخصيتها ، او للمسكينة الشائعة عنها ، او لطريقتها في البت الحاسم ، فعل السحر في تمهيد الطرق التي تبدو اول الامر مسدودة ، ولكن الصراع قائم على الصعيد العائلى بينها وبين الضعفاء ممن يمتون اليها بصلة قرابة ، وحين تملو على ضعفهم تنرب من طريقها جميع المشكلات وتخفتي .

وتطرح ألفصة في حقيقتها مشكلة وجود الإنسان من زاوية وجودية يعاش فيها الموت ( وأنهرب من الحياة - الموت ) في كل لحظة : « ها هو يوم آخر ، عليّ أن أحمله كالصليب ولحجر تم انعه يسقط وراء الاثني ، واشهد قريني يرقص عند انخافة ، فاتحا ذراعيه ، يبدب بسافيه عاديا كالكذب الجائع ، كانه يولد ، كانه يحتضر » - ولا فرق بين أولادة والاحتضار - في ظل الموت - ومن تم لا انفصام بين الانسان وقرينه بالنظر الى المرحلة بينهما .

ولكن ما الصلة بين هذه القصة وبين الشعور بالعجز عن التحول ؟ افوى الصلات فيما اعتقد ، لا لان الانكفاء على اعماق انذات يشير وحسب الى حيرة واشاحة بالنظر عن الازمة انجماعية الكبرى ، بل لان الفرد حين يحرم حتى من حق « الموت » في الجماعة ( فضلا عن العيش ) يغدو متشككا في مدى جدوى ما يسمى « الحياة » ابتداء ، ويتحول لتأمر الاشياء كلها ضده الى « وحدة مدهشة ورعب حقيقي » ويبلغ - بكل اضمثان ظاهري وفجيمة داخلية - مرحلة الجنون الهادىء . ان هذه الفصة تمثل مرحلة جديدة ( نها بذورها ) في فصوص سليمان فياض ، فبعد تلك اللفظة التي كان يستمددها من الكعاب الجماعي في مجموعة « احزان حيران » وذلك الانفساخ الكوني ( رغم ما فيه من ذبذبات الاسى الفردي ) في مجموعة « العيون » ، وجدناه في هذه القصة يعود الى فوضى العالم الداخلي التساع بكل ما يوحى به من وحدة وانبات ، ويختار مكانا محصورا لا يتعدى المطبخ وغرفة النوم - في بعض الاحيان - لكي يقول لنا انه اصبح محصورا ، محاصرا ، يحيط به عالم مشلول من الفراغ الخارجي ، وهو ضائع في بؤرة انذات التي ( رغم انها قد نسع انعام ) نقضي بمن ينحصر فيها الى جنون - ليست هذه هي حقيقة المأساة اذن ؟ اليس هذا تعبيرا عن عداحة ما بلعه اثر الازمة الكبرى ؟

ذلك انه حتى هذا الفرد الذي اختار زاوية مظلمة يقبع فيها ، لا يستطيع أن يتجو من المؤثرات الخارجية التي تزيد سخرية من موفده ومن الوضع العام ، فليس هو على المستوى الوجودي قد فقد الحاضر ، وانما فقدته ايضا على المستوى العملي القومي ، واصبح يجهل القد ( لانه يعجز عن رؤية الحركة التاريخية في مسيرها الطبيعي ) ( لاجلي ذلك الاخر كل ماضي الذي فات ، كل غدي الذي لا اعرفه ، حسرة ووعدا ، وحاضري بينهما لحظة مشتتة في الزمن لا تكاد تمسك ، مضيفة بيني وبين ذلك الاخر » . وفي التعليقات الساخرة التي يرسلها سليمان فياض بين الحين والحين حكم على هذا التوضع انذني سافسه لمعايشة القرين ، وذلك مثل قوله : « حقا وما الذي نسراره حولك ولا يضحكك ايها العالف ؟ ما الذي تراه جادا في هذا كله حتى لا يضحك ، بل حتى لا تموت من الضحك ؟ » ، وحين يلتفت دون موارد الى الجانب السياسي الاذلالي من الازمة لا يملك الا أن يقول في صراحة : « يصرح ابا ايبان ان العرب قد ادركتهم امراض الشيخوخة . يصرح موشي دابان بان وجود الجنود الاسرائيليين في سيناء هو بمثابة رادار يرسل نبضاته المدمرة تقلب مصر . بدت لي الكلمات ما نزال فاقعة موجعة . نظرت الى قريني بدهشة لانه يضحك نها ، ما يزال يضحك ، وركبني الهم » .

ولا تتطلب افصوصة « الصيد الاخير » لمعهد دباب اجتهدا كثيرا في اتناويل لتبين بعدها الرمزي وصلتها بواقع الامة العربية في حالة اللاحرب واللاسلم ، وان لم تكن من هذه الناحية في مثل صراحة قصة يوسف ادريس . ونعمند آفصة فكرة لا نفتا الفصاصون يعالجونها ، كل من زاويته ، وخلاصة هذه الفكرة - مستوحاة من قصة « الصيد الاخير » - ان لكل امرى منا في هذه الحياة « سمكته » التي تمثل سبب وجوده ، ولولاها لخرج به محود وجوده عن انجاهه الطبيعي . ذلك هو حال « ابو فكري » الذي كان احد سكان الاسماعيلية ، فلمسا احيل على المعاش ذات يوم انقذ سنوات عمره الباقية من حالة الركوند

ومع ذلك كله نستطيع ان نقرأ قصة « امرأة مسكينة » على ضوء الازمة الكبرى . فحين اختار القاص أن يرسم صورة للقوة وهي تنداح نلقائيا بما فيها من زخم ذاتي فتبسط وجودها على كل ما حولها ، وحين جعل أنفوز الفردي للخطوات المدروسة في واقع الظروف المحيطة ، واللاتزان والتعقل وللسيطرة على ما قد يثور في النفس بين الحين والحين من نزوات ، وحين علق بصر فتحية بالعمل من اجل القد ( « يا ترى يا ربي ماذا سيحدث لنا غدا ؟ » ) بينما كان بصر الام - ام فؤاد - مثال الاستسلام للواقع مغلثا باليوم ( « يا ترى يا ابني يا فؤاد كيف حالك اليوم ؟ » ) - حين فعل ذلك كله ، كان يومىء - ولو من بعيد - الى انحالة التي تعانها الامة العربية بعد الهزيمة ، حين لا تجد من وسائل القوة ما يجعلها تسير نحو القد بخطى ثابتة متزنة . اننا اذا لم نقرأ هذا المعنى في قصة « امرأة مسكينة » لم نستطع ان نسوآ كيف اباح االكاتب لنفسه ان يضعف عنصر الصراع بين بظلة فصته والمجتمع ، بل حتى بين الفرد واللوائح والقوانين ، ولا تفسير لذلك الا انسيافه الى الايمان بان القوة - بكل ابعادها - هي وحدها التي تستطيع ان نشق طريقها دون ان توففها عقبات .

وتمثل قصة « القرين » لسليمان فياض موففا معقدا بالنسبة للفارء من حيث الشكل والمحتوى : اما من حيث الشكل ، فانه ليس هناك ما ينبىء عن تسلسل مقصود عامد - ابا كانت وجهة هذا التسلسل - في انفقرات الاربعة والعشرين التي عنوانها الكاتب ، مميذا كل فقرة في فصته على حدة ( « كيف تعرفت الى وجود القرين فجاء ذات صباح » - « كيف رأيت قريني يفلدنني مثل القرد في المرأة » - « كيف جرنى القرين لمناقشة فقرة وعابته في الحمام » - « كيف اكتشفت ان قريني له عدة اسماء مضحكة » . . . ) - الى آخر تلك العناوين الاربعة والعشرين : نعم ان الفاتحة والخاتمة تشيران الى بداية طبيعية ونهاية طبيعية كذلك ، ولكن هل الاضطراب فيما بينهما مقصود ليصور حقيقة ان « نزوات » القرين لا تخضع لنظام ؟ ام هل اختيار الرقم ( ٢٤ ) مقصود ايضا ليكون بعدد ساعات يوم كامل ، وهو - اي اليوم - اختصار طبيعي للعرم ؟ واما من حيث المحتوى ، فان الاطوار والادوار والصور والهيئات التي يمكن ان يظهر بها القرين لا يمكن ان تحصر ، فهل هناك انتقاء مدروس له دلالات متفاوتة في كل حالة من تلك الحالات ؟

والقصة على المستوى البيكولوجي محاولة نفسية لفقوص وراء تشكيلات الذات الداخلية ، والانفصة التي اسنحتها الانسان ، فالقرين موجود في الاساطير والمعتقدات الشعبية ( انظر رقم : ٤ و ٢٢ ) وهو يتجسد شيطانا يتلبس بالسندباد فيسكركه السندباد ويقتله ( رقم : ١٨ ) وهو القريرة ، وهو الانسان البدائي ، وهو الذكريات القابضة في ( الليبيدو ) منذ عهد انطولة ، وهو غير ذلك من تجسيدات واشكال ، « هو الذي حملناه معنا من القابة الى المزرعة ، روضناه ليكف عن الصيد وارتداء جلود اتحيوانات وانتعال جلود الافاعي . . . واعدنا له الان الاقنعة ليظل صامتا متمدنا ومؤديا » - هو الانسان ، او صورته ، ما الفرق ؟ ويبدو الموضوع في - مداه العام - اكبر من ان تستوعبه قصة قصيرة ، لولا هذا الاختيار - غير المثل - الذي اتبعه الكاتب ، ومع ذلك فان سليمان فياض استطاع - رغم استظالة القصة - ان يملك انتباه الفارء في كل مرحلة بما كان يشير من عناصر الاغراب ( الاغراب نسبي ، وسبب الشعور به احيانا كثرة الافنعة في حياة الانسان ) والسخرية والجرأة على نبش ذكريات الطفولة واطلاق المخبات التي تعشش في انظلمات الكشيفة داخل النفس ، وتكاد الخاتمة - وهي « الجنون الهادىء » - ان تكون هي الحل الوحيد المؤقت لنهاء هذه القصة التي تملأ فصولها حياة الفرد بشكل لا يمكن حصره بالساعات ( فكيف اذا كان الفصل يتشكل احيانا في ثوان ) . وانما اسميه حلا مؤقتا لانه الجنون الذي يسمح باستمرار نوع ما من العلاقة بين الانسان والقرين ( لا كالانتحار مثلا ) .

اجله ، وعيونهن عليه ، والناس كلهم يتبعونه كالكلب » .

اثنان كرها ( « العم سليم الشامي » ) في القرية كرهية مستعلنة ( اما سائر الناس فكانت كراهيتهم مفهورة خفية غامضة ) ، احدهما هو شلبي ( الاجير الزراعي ) انذرك بحدسه الطبيعي السليم خطر هذا القريب على أهل القرية ، وكانت اخت شلبي من بعد احسدى ( « اخدمات » ) اللواني يوففن على رضاه ورعايته ، فاضطر شلبي الى قتلها ، واخفى ( « العم سليم » ) عن الانتظار على اثر ذلك ، ورما نجا بنفسه لانه كان يسمع ان شلبي يهدده بالقتل ، الى ان كان يوم فقد فيه شلبي نفسه ، وقيل فيما قيل ان أهل القرية قتلوه لانهم ضاقوا بكلامه عن الموضوع وبذلك استراحوا منه . اما الشخص الثاني فهو بطل القصة نفسه ، ولكنه حينئذ كان صغيرا ، وكان كل ما يستطيعه ان يحرض ابيه على ( « العم سليم الشامي » ) ، اذ كان نافما على ما يلحظه من اهتمام امه بسليم ، وذلك الاهتمام يثير ريبته ، وقد حفرت تلك الذكريات في اعماق نفسه جرحا لا يندمل ، وهذا هو الذي ظل يؤرقه على مدى الايام ، فتترأى له في احلامه عودة ( « العم سليم الشامي » ) - بشكله القديم ، او بنسبة جديدة : ( « العم سليم المغربي » ) - وتتشب المعركة الفاصلة ( شجاعة الحلم ) التي نجعله يحاول ان يصفي الحساب القديم ، وفجأة يستيقظ ليدرك ان الواقع غير الحلم ، وان اصوات اللصوص المختلطة في الواقع هي التي جعلته احيانا يصحو في الليل - ثم يواصل نومه ، وانهم قد سرقوا التلفزيون والراديو وتمثال ابي الهول .

في هذا الكابوس الثقيل الذي ينوء به بطل القصة لحظة اصيحت تهرب منه ، لحظة تفصل بين اليقظة والحلم ، بين حالتَي اللاحرب واللاسلم فراغ هائل مخيف يحشوشه ، وهو يواجه عدوين : اللصوص الذين سرقوا تمثال ابي الهول واتراديو والتلفزيون واشياء اخرى : اي عاوا بالرموز الحضارية واستولوا على الوسائل الثقافية والاعلامية ، اما اللص الذي يتسلل في الحلم فانه ( « لص من نوع غريب زمرع » ، ذلك انه لا يضع كرامة ضحاياه في مازق ، على الاقل في بداية الامر ، ولكنه سيضع حياته كلها وحياة اولاده مع الايام في مازق لا مخرج منه . ) هذا اللص هو الذي قتل شلبي بطريقة غامضة او تسبب في قتله ، وشلبي رمز الطبقة الفقيرة الطيبة التي لا تستطيع ان تتقبل الخنوع ، اما بطل القصة فقد عاش ليكبر في نفسه ( « الجراح » ) - عار الهزيمة ( العدوان على الام ) - ويظل هو فريسة للاحلام ، لان الواقع كله مضروب بالعجز الشامل ، غير انه يعرف الحل المريح ، وليس من حل سواه : ( « دمه او دم سليم الشامي يجب ان يسيل امام عيونهم حتى لا تتكرر المأساة . ليس هناك من طريق آخر » ) .

« ويفترض ابو المعاطي انعدام الاحساس بالزمن في اللحظة الفاصلة بين اليقظة والحلم ، كما هي الحال في الحلم نفسه ، ولهذا فان الحلم يمتد ويمتد ، وكأنه لا فواصل هناك ، وحين تتم اليقظة يكون الرجل المعلق في مرحلة بين الجنون والعقل قد اصبح منفصلا عما حوله لا يستطيع ان ينفل الى الاخرين حقيقة ما يؤرقه ، او ان يستبين بنفسه هل سمع في الليل اصواتا حقيقية او كان يسمعها في الحلم ، لقد اصيحت سعادة البطل - لا شجاعته وحسب - هي ان يظل حلمه مستمرا ، وان يعي في الوقت نفسه انه يحلم : ( « احيانا كان يعي في حلمه انه يحلم دون ان يوقظه ذلك من حلمه ، وحين كان يصل الى هذه الدرجة الشفيفة من الادراك يتناهب فرح شيطاني : يفعل كل ما يعجز عن فعله في الواقع ، يحاول الامساك بالسنجيل ، يقفز فسي المنحدرات ، ويستحم في الاماكن البعيدة عن الشواطئ ، يرتفع صوته بكل ما يخاف ان ينطق به ، يتحرر من قيود الزمان والمكان » ... ولكن اذا كان الحلم يعيد اليه صورة ( « العم سليم الشامي » ) ويضعه وجهها لوجه امام تحدي التسلط ، فكيف تكون سعادته في الحلم ؟ ذلك حلم لا يكفل له الوعي به ، ولكنه قد اصبح - من دون كل الاحلام -

المميت بان تعلم صيد السمك بالسنارة والحدايف ، وذات يوم صاد سمكة ( « اروسة » ) - اكبر سمكة صادها خلال ثلاث سنوات عند مدخل القنال الى البحيرة ، وقد احد العارفين انها تزن ما لا يقل عن ثلاثة وعشرين كيلو ، وانه يستحق على صيدها وساما . ولكن السمكة كانت هي الوسام الحقيقي الذي ميز سنوات عمره بعد الاحالة على المعاش ، ويوم رحل اهل الاسماعيلية عنها واصبح ( « ابو فكري » ) لاجنا ، كان كل شيء في حياته قد ارتبط بهذه السمكة لانها تمثل له كل شيء : حياته وفدوته وهركته وبلده ونعمة الحرية فيه ونعمة الخروج من حالة الانتظار ، من هذه البحيرة الراكدة الى تلك البحيرة التي تعج بالسمك : ( « نما من شيء يهد الانسان مثل انجلوس على حجر ، سنة بعد سنة ، لا يفعل شيئا سوى ان ينتظر . . . . » ) واي انتظار ؟ ومن يعرف كم يدوم ؟ اهو شيء بلا نهاية ؟ ورغم انه تعود الانتظار في حرفة الصيد ، الا انه كان يدرك ان هذا الانتظار غير مماثل له سي قليل او كثير . ان هذه السمكة هي ( « الارض » ) و ( « ابيارة » ) و ( « خلة الزيتون » ) و ( « كرم العنب » ) و ( « ابيت » ) عند لاجئين آخرين ، هي الماضي والمستقبل معا ، اما ما بينهما فانه مرحلة انتظار ( او تحويل لهذا الانتظار الى حركة استشهاده في سبيل ( « السمكة » ) او استرداد لها ) - والسمكة لا تموت ، لانها سر وجود : ( « ولكن اروسه لم تمت . . . وقد عسادت بالفعل تطفو الى السطح واطلت برأسها في عناد وكانها تتحدها ان يسكها وتدعو للتزال . . . . » ) وكان يريد ان يعمل شيئا لانه لم يعد يطيق انتظارا شبيها بالموت ، ولكن عمله ظل في نطاق الحلم : ( « اناذ بمدات الصيد اتي المحفظة بعناية شديدة . . وحزم سيورها ووضعها الى جانبه فاستند راحته عليها ، ونظر الى زوجته وقال في هدوء : كل شيء جاهز الآن » ) .

ان هذه الافصوصة بمقدار ما تؤكد العامل الذي يكفل للفرد ( « سبب قدرته على الاستمرار » ) تؤكد ايضا على مدى ما يعانيه الفرد العربي حين يكون الانتظار وحده هو كل نصيبه من اواقع . انتظار ماذا ؟ العودة الى حياة مستقرة ، ولكن لم الانتظار وحده ؟ انها طبيعة القصة التي بلغ بطلها سن الثالثة والسبعين ، انه انتظار مربوط حتميا بحركة الاخرين ، ولكن يبدو ان الاخرين قد عجزوا ايضا عن الحركة ( تلك هي ابعادات القصة وابعادات الانتظار اطويل معا ) . وتجتمع في قصة ( « اصوات في الليل » ) لابو المعاطي ابو النجا عناصر من قصتي ( « القرين » ) و ( « الصيد الاخير » ) - لا اعني ان هناك استعارة من احدهما ، وانما اعتمد ابو المعاطي الجو النفسي في قصته ( كما هي الحال في ( « القرين » ) ) لانها صورة من حلم تضع فيسه اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة ، وينتهي البطل فيها الى نهاية مشابهة : ( « كيف يوضح لها ( تزوجته ) قيم يفكر ؟ كيف يقول لها ان الرجل الذي يعجز عن التمييز بين اصوات الحلم واصوات الحقيقة لا يمكن ان يكون رجلا سليما ؟ كيف يوضح لها ان الحقيقة اصيحت تراوغه هي كلالحلام ، وان اللحظة الفاصلة بينهما تهرب منه دائما ؟ كيف يوضح لها انه لم يعد يملك سوى شجاعة الاحلام حيث نصب كسل المغامرات غقيمة ؟ كيف يوضح لها ذلك كله دون ان يدفعها الى العجز عن التمييز بين العقل والجنون في كلامه ؟ » . وبطل القصة الذي يشبه ( « صاحب » ) القرين في شجاعة الحلم يشبه ايضا ( « ابو فكري » ) صاحب السمكة ، فهو ايضا يملك سمكة ، ولكن من نوع آخر ، وسمكنه هذه ليست سر وجوده ، ولكنها سر الحلم انذري اصبح هو مسرح الحياة الحقيقية .

وسمكة بطل القصة ( او قرينه ) هي العم سليم الشامي - رجل نزل فريتهم ذات يوم ، فاذا به يبسط وجوده على كل القرية بطريقة غامضة ، فهو يبيع الارض ويشترها وداوي الحيوانات ويطحن الحبوب ويصلي بالناس ويحل كل مشكلة : وبالجملة ( يعرف كل شيء من بلدهم ولا احد يعرف عنه شيئا حقيقيا يريح القلب . . . . يأكل اطيب الطعام في كل البيوت ، وضحكات النساء وراء الابواب مسن

## القصص السورية

بقلم جورج طرابيشي

إذا كان بعضهم يرى ان العقل يعيل بطبيعته الى التشميس والتوحيد في كل واحد ، فلافر بان السؤال الاول الذي طرحته على نفسي ، بعد ان قرأت القصص العشر المنشورة في عدد الآداب الخاص لقاصين من القطر العربي السوري مرة وأنثنين وثلاثا ، هو : هل تتميز هذه القصص بوحدة ما ، هل لها ضابغ مشترك يجمع بينها ويميزها عن غيرها في آن معا ؟

ولافر أيضا بان هذا السؤال ينطوي هو نفسه على شيء من الالتباس . فإنا حين نتحدث عن وحدة أو عن سمة مشتركة ومميزة لا أزعم البتة ان هناك شيئا اسمه « القصة السورية » ، شيئا قائما في ذاته ، متميزا عن غيره . صحيح ان من النقاد من يتكلم عن قصة « مصرية » او عن قصة « عراقية » او عن قصة « فلسطينية » ، وصحيح ان هذه التسمية قد يكون لها ما يبررها في التحليل الاخير ، لكنني آثرت عن عمد ان اتحاشى استخدام تعبير « القصة السورية » لان مثل هذا التعبير تفوح منه رائحة أفليمية ، وان تكن لا ارادية ولا واعية .

ولو كان قصدي من السؤال الاول الذي طرحته على نفسي عن مطالعتي لقصص « السورية » هو العثور على سمة مشتركة تتميز هذه القصص ككل عن القصة العربية ككل ، بما كنت طرحته السؤال اصلا ، لعلمي بان الاجابة عليه مستحيلة ، وذلك ما دامت القصة « السورية » عربية الانتماء والملاصق والقسيمات .

بالتبع ، هذا لا يعني انه ليس في القصة العربية من تمايز جغرافي ، سواء اكان أفليميا ام فطريا . نكن هذا التمايز لا يصل البتة الى درجة من الوحدة وانعمق نتقي معها وحدة انقصة « العربية » . وليس هذا سبب قومي فحسب ، بل هو ايضا لسبب بنياني يتعلق باللغة ويدورها في توحيد انجمنه الانسانية الناطقة بها . فالابحاث المعاصرة تشير الى ان اللفة بشرط ، وبالتالي توحد من خلال هذا الشرط ، لا الانشاء الايديولوجي فحسب ، بل الانشاء العلمي ايضا . وعلى هذا الاساس لا يمكن التغلام عن « موضوعية خالصة » حتى في العلوم الفيزيائية والرياضية ، لان هذه العلوم المتمتعة بأقصى درجة ممكنة تصورها من الموضوعية نطل ماونة بلون من الذاتية ما دامت المعرفة تتم عن طريق اللفة . وما يصح بانسبة الى الانشاء اعلمي يصح اضعافا مضاعفا بالنسبة الى الانشاء الايديولوجي الذي نلعب فيه اللفة دورا أشد حسما . فلم بالاحرى اذن بالنسبة الى الانشاء الادبي الذي هو بالتعريف انشاء لفوي ! .

وإذا لم نأخذ بعين الاعتبار غير هذا العامل وحده ، وجدنا انفسنا ملزمين باستبعاد تعبير « القصة السورية » - او « اللبنانية » او « العراقية » الخ - لان دور اللفة كعامل توحيد أقوى بما لا يقاس من الجغرافية كعامل تجزئة ، هذا فضلا عن ان الشعور بالانتماء القومي أقوى بما لا يقاس ايضا من الشعور بالانتماء القطري ، على الافل في الافطار العربية التي نفضت أو هي في سبيلها لان تنفض عن كاهلها غبار القرون الوسطى (1) .

على ضوء ما تقدم ، يصبح السؤال بصدد السمات المشتركة والمميزة سؤالاً لا يتعلق بالقصة السورية من حيث انها سورية ، وانما بالقصة في القطر السوري من حيث انها تجل للقصة العربية ، تجل قد يكون متميزاً ولكنه حكما وبالضرورة غير مستقل .

وعلى ضوء ما تقدم ايضا يصبح مفهوم « السمة المشتركة المميزة »

(1) ربما كان هذا هو السبب في اصرار كتاب القطر السوري على عدم استخدام اللفة العامة .

« سمكته » التي يتلمس من خلالها انه ، رغم كل شيء ، لا يزال ذا صلة باولاده وزوجته واهل قريته ( باوطن على اتساعه ) ، وبشليبي ، نعم بشليبي ، الذي كان ضميرا يقظا خنقه الذين رشوا بالكراهية المقهورة او ساعدوا على خنقه .

اما قصة « يوم مصري جاف » لمحمد المنسي قنديل ، فانك نستطيع ان نسميها « يوم عقيم » وتكون التسمية اقرب الى دلالتها انعامه . وتنقسم القصة في ثلاث مراحل : الصبح والظهر والليل ، وهذه التقسمة اساسية في المبنى ، لان الاحداث تناسب الجو الزمني في كل مرحلة . وتدور القصة حول يوسف ، الفنى القروي الذي دخل سلك الجندية وغادر قريته ولم يعد ، وخلف في انتظاره آباء وامه وزوجه ( بدرية ) واخا ابله يدعى غياشي . وتكن يوسف كان اكثر من فرد فروي غائب : كان سر الحياة في القرية ، وكان « سائلا » عبر عشرات القرى الفقيرة الجائعة ، فلعل قرية يوسفها ، انه الانتظار مرة اخرى ، ولكنه انتظار لعودة « المنقذ » البطل الذي يخرج القرية من العقم الشامل . ولكن اذا استثنينا بصيصا من الامل في نفس الاب والام والزوجة بعودة يوسف ، فان الاخرين كانوا قد يسوا من عودته ومن معاودته زراعة القطن وان تكون الشجيرات التي يزرعها اعلى شجيرات في البلد .

واطل صباح اليوم النهائي : كانت ارحام الارض تنفتح من القطن ، ولكن في هذا الموسم « تهب ريبج البوار عبر زهور القطن واشسواك الحطب » ، وغياشي ابله ، تمتزج فحولته وبلهه معا في مطاردة الفتيات وفي جانب من الحقل يضاجع بدرية ، التي طال بها الظما لعودة يوسف : « ما راودتها هذه انخاطر يوما ولا تخيلت هذه اللحظة ، لكنها كانت في اعماقها تنمو عبر ليالي الوحدة ولحظات الجفاف » ، ولعلها في لحظة خادعة رأت فيه صورة « يوسف » تحت وقع غشاوة من الشبق الجنسي العارم . وتساننر المضاجعة بالقسم الاعظم من المنظر في وصف غلطة - كفلمة الارض - لعودة يوسف ، وحين اخذت تصرخ باسم زوجها الغائب ، انطلق غياشي يركض عاريا وسط الحقول .

وتتميز فترة الظهر بالترقب . نغيب صورة « بدرية » التي كانت كالارض عقيما ، وكالصفاصة التي زرعها الاب وسماها « شجيرة يوسف » ، وتظل الام والاب في حالة انتظار ، الاب يحس انفسا يوسف ، ثم يتبين لخبية امله انه كان واهما ، وتنفجر الام بالبكاء . ويحل الليل ( فترة الحزن والموت ) فيجيء يوسف ، يحمل به بعض الجنود ومهم ضابط ، في صندوق خشبي ، ويتكلم الضابط عن يوسف : « كان من احسن رجالنا .. ثم تكلم كلاما غريبا عن بلد اسهها مصر ، وعن ارض لا تموت ، وآلهة قدامى تطلب القرابين واعراس الدم والخضاب » ولكنه حين سألهم : « هل مات في الحرب حقا ؟ » فرح للسؤال واختفى السائل هربا من وجه الضابط بين الرجال الاخرين ، وحين سأل الضابط وقد رأى ابوي يوسف في حالة مؤثرة : « هل كان ابنتها الوحيد ؟ » اجابه العمدة بلا مبالاة : « هناك ولد آخر ... غياشي ... اهل » ؟ واحيل التراب على القبر ، ونظر الضابط نحو قبر بعيد فرأى شخصا ضخما يبكي في هستيرية عالية ، وكان عاريا تماما ، وكان هو غياشي .

يوسف - او البطولة ، رمز الامل والخصب - ماتت ، ولكن في غير حرب ، ماتت وعقمت البلاد ، وماتت كل قدرة على التحول . الارض بدرية : كلتاهما في ظمأ للخصب ، ولكن ... هل كان من الضروري لبدرية ( الارض يوسف ) ان تخطى فتخلط بين البطولة والبلالة ؟ انها الضرورة ، انه العطش القاتل ، وغياشي سيعيش عاريا ، اذ لا غطاء يستطيع ان يخفي بلهه ، فعريه هو ظهوره على حقيقته . وبين ظهور غياشي في آخر القصة واختفاء بدرية من القصة كلها بمد لحظات المضاجعة عند جانب الحقل تتحقق فكرة العقم المطلق .

احسان عباس

واحدة ، مناخ كابوسي . وانما في اطار هذا المناخ العام يعبر كل كاتب عن رؤياه ويعطيها اسمها الخاص . واذا لم يكن هناك بد في كل مقدمة من تحديد ما هو عام ، فان علينا الآن ان نتناول كل قصة على حدة لنرى كيف لوّن كل كاتب ذلك المناخ بذاتيته .

## غادة السمان والازدواجية

ان للكابوس عند غادة السمان اسما محددًا : الازدواجية . والازدواجية موضوعة اساسية لا في قصة « الساعتان والفراق » فحسب بل في جميع فصوص مجموعتها الجديدة « رحيل المرافء اتقديمة » (٤) وغادة السمان في هذه القصة ، كما في معظم فصوص مجموعتها الجديدة ، تقدم البرهان على انه ليس نمة من حدود في تجاوز الانسان لذاته والفنان افنه .

ولعله لا يكفي ان اقول ان « الساعتان والفراق » هي من اجهل واعق ما قرأت لغادة السمان ، بل ينبغي ان اضيف بانها من اجهل واعق ما قرأت للقاصين العرب .

وبدبي ان الازدواجية ليست هي التي تطي « الساعتان والفراق » قيمتها وانما الطريقة التي تم بها رسم هذه الرؤيا الكابوسية .

عائدة بطة « الساعتان والفراق » تحمل الازدواجية في كسل خلية من خلايا جسدها . ولدت في الازدواجية وسمتوت في الازدواجية رأت النور في اليمن وترعرت في سويسرا ، وسمتوت على أرض يمنية لانها سويسرية الجنسية . اسمها نفسه يتفجر ازدواجية : اسمها ابوها ، وهو من القريين الى السلاطين ، عائدة ، وها هي تفاجأ بقومها بعد طول غياب عنهم يدعونها آيدا .

يمنية ولدت في أرض يتفجر الحر من احجارها وصخورها وبحرها وسويسرية عاشت في أرض يعانقها الضباب والبرد ابدا . من اسرة مسلمة سلطانية عريقة ولدت ، وفي مدرسة مسيحية داخلية نشأت وتثقت . نطق بالفرنسية وكانها من بناتها ، وتمجز عن النطق بالعربية ، وهي لفتها الام ، الا لتعلمها . اذا احبت اوربوا فضلته ان يكون اسبانيا ، لان في دمه ، على ما تتصور ، بعضا من دمها . واذا ضاجعته ، آثرت ان تضاجعه في غرفة الوفود في معمل للكبريت ، لانه بذلك يخيل اليها انها تضاجع الصحراء الالهية . هي كما تصف نفسها زنبقة ، ولكن زنبقة سوداء ، زنبقة صحراء .

الازدواجية لعنة تطاردها حتى من قبل ان تولد : فقد كان والدها من سلاطين اليمن وكانت امها خادما عنده . لا تشتهي شيئا كما تشتهي حمى المرض ، لان في قشعريرتها التي تهز اوصالها رعشة تبت الدفء في جسدها المسافر ابدا في قطار سهوب الثلج اللامتناهية . في سويسرا كانت على الدوام عرضة للرشح والبرد ، وحين عادت الى اليمن اصيبت بالانفلونزا المدارية .

تقول عن نفسها: بوعي رائع الصحو : « لا مناعة لدي في بلادكم ( اوربوا ) . ولا مناعة لدي ضد امراض وطني . أنا شتلة عاشت في غير أرضها ... طحلب هجين أنا ، ولا نجاة لي ... » . والقائمة تطول لو أردنا تعداد جميع مظاهر الازدواجية فسي شخص عائدة .

لكن لقطعة غادة السمان الرائعة التي محورت عليها قصتها القصيرة - الطويلة (٥) هي في تلك الساعة القريبة المصابة مثل بطلتها بالازدواجية . ففي اليوم الذي قررت فيه الصحيفة السويسرية التي تعمل فيها ان ترسلها الى عدن لتكتب تحقيقا عن الثورة ، سارت

القصة في سورية جزءا ومظهرا من مفهوم أوسع واشمل هو مفهوم « السمة المشتركة المميزة » للقصة العربية . وبعبارة اخرى ، ان بحثنا عن سمة مشتركة مميزة للقصة في سورية يصبح بحثنا او مساهمة في البحث عن سمة مشتركة مميزة للقصة العربية . وكل ما آمنه هو ان تكون رئاسة تحرير « الآداب » قد كلفت نافدا او اكثر بدراسة قصص انعدد الخاص ككل ، في نفس الوقت الذي كلفت فيه نقادا بدراسة انجلييات (٢) السورية او المصرية او الفلسطينية للقصة العربية . وهي معذورة على كل حال ان لم تفعل ، او ان عجزت عن فعل ذلك ، لاني لا ارى النافذ الذي يستطيع ان يقدم خلال اسبوعين من الزمن لا اشر دراسة جديفة عن القصص الخمسين التي ضمها عدد « الآداب » الخاص عن القصة العربية .

ولكن لنعد الى سؤالنا الاول :

هل نستطيع من خلال استقراءنا للقصص العشر التي ينتهي كتابها الى انظر السوري ان نحدد لها سمة مشتركة مميزة ؟

يخيل اليّ هنا ان السؤال بحاجة الى شيء من التعديل فسي الصياغة ، لا على ضوء ما تقدم فحسب ، بل ايضا على اعتبار اننا سنكون من المنتسفين لو طالبنا عشرة كتاب ينتمون الى اتجاهات شتى ويرون اى التحياه والادب من منظورات مختلفة ان يكتبوا فصصا لها بشكل مسبق سمة مشتركة مميزة وعلى اعتبار اننا لن تكون الا مفرطين في التسفس لو اصررنا على ان نكتشف ، باي ثمن ، سمة مشتركة مميزة لقصص عشر كتبت كل واحدة منها في ظرف خاص ، ومن نقطة انطلاق خاصه ، وعلى اساس رؤيا خاصة ، ومن قبل كاتب بعينه يشحن كل سطر يكتبه بكل تاريخه الشخصي .

بيد ان هذا لا يعني نفيًا نحل اطار عام لهذه الفصص . فهسي جميعها ، على سبيل المثال ، قد كتبت برسم العدد الخاص مسن « الآداب » . وعلى هذا يمكننا ان نفترض ان كل واحدة منها تمثل فن كتابها ورؤياه على احسن ما يهكن ان يكون التمثيل ، وذلك على وجه التحديد لانها كتبت برسم العدد الخاص . هذا من الزاوية الفنية او الشكلية الخالصة . اما من زاوية الفصص ، فالقصص جميعها كتبت ، على سبيل المثال ، في اواخر ١٩٧٢ واول ١٩٧٣ ، اي في زمن يتحدد بوجه عام بالشهور المتعاقبة بوظة هزيمة حزيران واستمرارها بعد خمسة اعوام ونصف ( واليوم ستة اعوام ) من وقوعها وبغيا وبغيا اي علامة تشير في الافق الى احتمال محو آثارها في يوم قريب . هذا الالطار الزمني للقصص يكفي وحده لتحديد ما ينبغي ان ننتظره منها : انكفاء على الذات للبحث في الداخل لا في الخارج عن اسباب الهزيمة ، وبالتالي فضح وادانة لتردي الالوضاع العربية على اعتبار ان سر الهزيمة يكمن في تخلفنا لا في تفوق العدو .

وبعبارة اخرى : ان ما ستحدثنا عنه هذه القصص ليس الحرب والقتال ، وليس انصمود والمقاومة (٣) ، وانما الشعور المتفام بان جزمة الاحتلال ستدوسنا باذلال اشد فاشد ، وبان المسؤولية في ذلك انما تقع علينا نحن ، وبان العلة تكمن فينا ، لاننا ارتضينا قبل الهزيمة وبعدنا على السواء بان تدوسنا جزمات الطبقات الحاكمة ، جزمات السجون والتعذيب والجلادين ، جزمات النفاق الاليدولوجي ، جزمات التقاليد انعفة ، جزمات كل ما كان يحول - وما يزال - بيننا وبين الدخول الى العصر الذي هو طوق نجاتنا الوحيد .

وبمختصر القول ، ان لهذه القصص مناخا عاما اكثر مما لها سمة مشتركة مميزة . مناخ ياس ومرارة ، مناخ انهزام وسوداوية ، وبكلمة

(٢) نستخدم هذا التعبير الهيفلي لا لانه مطابق تماما ، وانما لانه الانسب .

(٣) شأن بعض القصص التي ظهرت في اعقاب الهزيمة مباشرة ، وبوجه خاص بعد ظهور العمل الفدائي .

(٤) من المفارقات ان كابوس الازدواجية يطارد غادة السمان حتى على صفحات « الآداب » . فقد نشرت قصتها مع قصص لبنان ، مع انه كان ينبغي ان تنشر مع قصص سورية ...  
(٥) استقرقت عشر صفحات مرصوفة من « الآداب » ..

في شوارع جنيف طويلا ، ووقفت طويلا ايضا امام واجهة محل لبيع الساعات تتأمل ساعة يد عجيبة : ساعة تتألف من ساعتين في اطار واحد . دفعت ثمنها كل ما تملك من نقود ، واسرعت الى البيت لتنظف اولى الساعتين على توقيت جنيف ، والثانية على توقيت عدن .

هذه الساعة الفوتونية تتكثف فيها عقدة القصة في رمزية شفافة . فعائدة التي تسعى وراء هدف واحد : تطابق شخصيتها ووحدة هويتها ، لن يعود لها من هم الا ان تتمكن من ضبط الساعتين على توقيت واحد : توقيت عدن ، عدن الثورة ، عدن الاسطورة والحقيقة . عدن المتخمة جوعا وفقرا ومرضا وامية في مواجهة اوربا المتخمة تقدما ورفاها وتكنولوجيا . عدن اجنة ، وعدن الجحيم . عدن الممزقة الارض الى شمال وجنوب . وبكلمة واحدة : عدن الساعية الى استعادة شخصيتها الانسانية ، مثلها مثل عائدة . ومن النقاء هذين المشروعين الراميين الى استعادة الشخصية تتولد في الافق امكانية موضوعية لراب الصدع الذاتي . وما يؤكد غادة السمان في هذه القصة ، كما في سائر قصص مجموعتها الاخيرة ، هو ان الذات لا تحرر نفسها من اسرارها ، من احزانها ، من ازدواجيتها ، بله من انفصامها ، الا اذا وجدت طريقا لها الى الواقع الموضوعي الذي هو قيد الحركة والتغير والتحول . ان التفزة الكبرى التي حققتها مضامين قصص غادة السمان هي اكتشاف البعد الاجتماعي ، البعد الواقعي ، البعد الموضوعي للتحرر الذاتي .

ولكن حذار من التفاؤل الساذج ! فما الواقع الموضوعي فسي التحليل الاخير الا لتقاء ذات . وبقدر ما ان اتواقع الموضوعي بهذا المعنى ذاتي ، فانه يحمل هو الآخر ، لا محالة ، تناقضه وازدواجيته . ان الواقعية الوردية ليست حلا وانما مهرب . ليست منفذا وانما فخ . فخ لا يقع فيه الا الثوريون السذج او البتدئون . وان لم يكن بد من القول بانه حل ، فلنقل انه الحل السهل . وغادة السمان لا تختار في « الساعتان والفراب » - بخلاف قصص اخرى لها (٦) - الحل السهل .

وبالفعل ، كان سهلا للغاية ان تجد عائدة الخلاص من ازدواجيتها في جهها لفضل ، احد فادة الثورة في الجنوب اليمني . كان سهلا للغاية ان تستغني عن ريكاردو ، عشيقها الاسباني ، بفضل العربي ، وان تقول بينها وبين نفسها : « فضل عربي الاسم . عربي اللسان عربي آوجه . عربي النزق . عربي العطاء ، عربي الثورة الثورة والكفاح والالم » .

لكن هذه الواقعية اتقومية الوردية ، اذا جاز التعبير ، ماكانت لتحكم على القصة الا بالنسب طيح محولة اياها الى موعظة قومية . وغادة السمان تنفذ ألوقف لا يحملها بطلتها على ان نضيف بينها وبين نفسها ايضا : « اني اهذي .. » فحسب - فهذا حل سهل هو الاخر - وانما بتوكيدها على ان الازدواجية ليست قدر عائدة وحدها بل قدر الامة جمعا ، بتوكيدها على ان الازدواجية تنخر كل ذات عربية لا ذات عائدة وحدها ، وعلى ان خلاص عائدة من حيث انها تعاني من ازدواجية الانتماء ممكن ولكن الخلاص غير ممكن ، في الوقت الراهن على الاقل ، من حيث ازدواجية الانسان والانثى في المرأة .

(٦) كما في قصتها الرائعة « حريق ذلك الصيف » . ولا يتسع المجال هنا لتحليل هذه القصة . واذا بدا في وصفنا لها بانها رائعة تناقض ، فهذا لاننا نعتقد بان هذه القصة كان يجب ان تكتب قبل ثلاثة اعوام او اربعة يوم ساد الاعتقاد بان المقاومة الفدائية هي البديل عن الهزيمة .

لقد احبت عائدة فضلا مناظلا وفاندا نوريا وجسرا الى تجاوز قوقعة انذات وتناقضاتها اللامتناهية . ولكن ها هي ذي تكتشف ان التناقض ينخر فضلا هو نفسه لا من حيث انه مناظلا وانما من حيث انه رجل . اجل ، ان فضلا عربي الثورة والكفاح والالم ، ولكنه ايضا « عربي » النظرة آتى المرأة . كان شعور بالعطف قد خامرها اول ما اتفقت . رآه يسيير في الشارع ، يتدحرج خلفه كيس اسود هو زوجته : « كفريبين ترغما على المشي على رصيف واحد بالصدفة » . . وقالت بينها وبين نفسها : « كم هو مروع ان يكون مناظلا كهذا وحيدا ، عاريا من نصفه الثاني » .

اجل ، ان فضل الذي يعيش في الفكر مع الثورة والبنديسة وماركس وغيفارا و « المسيح اندي أعيد صلبه » ، لكازانتراكيس ، مضطر الى ان يعيش على صعيد الواقع والعلاقة الانسانية الاكثر صميمية ، علاقة الرجل بالمرأة ، لا مع امرأة ، لا مع انسان ، بل مع كيس اسود . ان فضل لا حيلة له بهذه الازدواجية ، لانها ازدواجية الوطن الذي اختار ان يصنع الثورة فيه . لكن هذه الازدواجية المنقوشة في واقع كل « رجل » عربي حتى لو كان نوريا كفضل ، هي التي تفتح لعائدة نافذة الامل : انها اذ نتيج انه ان يتحرر من ازدواجيته « الموضوعية » تحرر نفسها من ازدواجيتها « الذاتية » . انها ستأخذ من فضل ما لا يمكن لاي رجل اوروبي ان يعطيها اياه : انتماء ومشروع تغيير ، وبالمقابل ستعطي فضلا ما لا يمكن لاي امرأة يمنية ان تعطيه اياه : علاقة انسانية بالمرأة . لكن هنا بانضبط ننظرها الهزيمة المرة : هزيمتها النوعية لا هزيمتها الفردية ، هزيمة من حيث انها امرأة لا من حيث انها عائدة . وبكلمة واحدة ، هزيمتها المنقوشة في صخر الواقع العربي لا في نلافيف ذاتيتها . ففيما هي تصارع سكرات الموت ( لاصابتها بالانفلونزا المدارية ) تكتشف ان لفضل زوجة هي غير ذلك الكيس الاسود اندي كان يتدحرج خلفه على انصيف ، زوجه مثقفة ، مناضلة ، تعمل في المدرس ، لا مجرد انة حاضنة للاطفال او « رحم يجتر القات والترثرة والثاوب » .

فضل اذن زوج لانتين : واحدة محض كيس اسود لاجاب الاطفال وناية تشاركه افكاره ونضاله الثوري . وفضل يريد عائدة بعد هذا وذلك ان تكون زوجته الثالثة : الاولى رحم متحرك ، والثانية بلا رحم ، والثالثة ، عائدة ، مطالبة بان تكون ثلاث نساء في آن واحد : « هل تفهمين ؟ النساء اثنا قبل الثورة لم تكن تكتفي بامرأة واحدة . كنا بحاجة الى ثلاث نساء . وها نحن بعد الثورة بحاجة الى ثلاث نساء .. هل تستطيعين يا حبيبتي ان تكوني ثلاث نساء ؟ » . ويديهي انها لا تستطيع . لا تستطيع ان تكون اي شيء الا ما هي عليه : امرأة استمادت انتماءها وبمدها الانساني ، وليست على استعداد لان تتخلي عنهما حتى لو كان البديل الوحيد هو الموت .

لهذا تموت عائدة . تموت لانها لا تريد ان تمزقها سياط الازدواجية من جديد . تموت لانه لا مكان لها حتى في ارض الثورة ، لان الثورة في ارضنا ما تزال من صنع الرجال وحدهم . وغادة السمان لا تدب فضلا ، ولا تدب حتى الرجل ، تكن قصتها صرخه ألم من تناقض عميق يدمغ آواقع العربي حتى في مظهره الثوري ، تناقض ان يجد له من حل في وقت قريب لانه نتاج مئات الالف السنين من حضارة وشاليد وموروثات لا ترك للمرأة التي تريد نفسها متحررة ومنتمية في آن واحد من بديل غير الموت . هل ينبغي ان نقول بعد هذا ان غادة السمان متشائمة ؟ ولكن من منا غير المتشائم ؟ لا في سماء المطلق ولا في سماء المجرى ، وانما على ارض الواقع ، ارض الهزيمة الحزبانية التي ليس في الافق ما يشير الى انها ستفسل عما قريب ؟

فد لا يكون من حق غادة السماء أن تكون منشائمة بالامس ، وفد لا يكون من حقها أن تكون منشائمة في الفد ، ولكن ذلك من مطلق حقها اليوم ، في عام ١٩٧٣ ، انعام الذي (نحتفل) فيه بالذكرى السنوية السادسة لهزيمة .

## حيدر حيدر وأللهات وراء الرمز

قصة حيدر حيدر ، « الفيضان » ، تطوي على اكثر من مشروع . فهي تريد ، فيما تريد أن تؤرخ للانسان منذ ان كان الانسان . وهي تريد ، فيما تريد ، أن تؤرخ لازمة سياسية وحزبية محددة . وهي تريد ، فيما تريد ، أن تعيد تخطيط المجتمع العربي من وجهة نظر يسارية . وهي تريد اخيرا أن تؤدي هذا كنه بلغة رمزية يفترض فيها أن نقذ القصة من الوقوع في المباشرة .

قصة « الفيضان » اذن قصة ايديولوجية بكل ما تتحملها هذه الصفة من معان . قصة ايديولوجية بالمعنى الايجابي لكلمة ايديولوجيا ، اي من حيث ان الايديولوجيا رؤيا ومشروع لتغيير العالم وايضا بان مثل هذا التغيير ممكن . ولكنها ايضا قصة ايديولوجية بالمعنى الرئول للكلمة ايديولوجيا ، اي من حيث ان الايديولوجيا غشاوة تحول بين نوعي ويسن فهم الواقع على حقيقته .

القصة ستغرق نصابي صفحات مرصوصة من « الاداب » بيد ان تسميتها وبفكك رموزها وبيان محاسنها وعيوبها « الايديولوجية » لا يحتاج الى اطالة .

بطل القصة يدعى عبدالله بن انس . وهذه التسمية تكفي وحدها للكشف عن احد المصادر التي يمتح منها حيدر حيدر . فالانسان هو في آن واحد ابن انسان ( ابن انس ) ومخلوق من مخلوقات الله ( عبدالله ) . ولهذا بالتعديد نرى ان هناك مبررا كافيا لربط « الفيضان » بالاتجاه الذي بدأه نجيب محفوظ في « اولاد حارتنا » واصله الى ذروته في مجموعة « حكاية بلا بداية ولا نهاية » . بيد ان انما هو أن حيدر حيدر لا يترك لنا مجالاً لاكتشاف حقيقة شخصية عبدالله بن انس بانفسنا . فتراه يقول من الاسطر الاولى في القصة : « عبدالله اندي مات الان وفي جميع الازمنة الماضية » . وبذلك يكون حيدر حيدر قد دعانا الى اقتحام باب مفتوح . ويتعجل حيدر بعد ذلك في تلخيص تاريخ الانسان . فاستورة الثمرة المرمة يشار اليها بسطر واحد : « كان يعرف الظاهر والباطن وفي هذه المعرفة كان يكن سر حياته وموته » .

وقصة تورد الانسان على الله وقتله اياه ( في صورة الله - الاب ) يلخصها حيدر حيدر بسطر واحد ايضا : « في صباح يوم قاتل طعن عبدالله اياه بغاس حادة في صدغه فقتله ، ثم فر من بيته ولم يعد » . بيد ان التحرر من سطوة الاب الالهي ( وبالتالي ) من التقاليد ليس هو كل التحرر في نظر حيدر حيدر ، بل ينبغي ايضا ان يستتبعه التحرر من المرأة ، وهكذا يطلق عبدالله بن انس زوجته « ليهم على وجهه تحت الظل » . وهنا بالتعديد يبرز الوجه الرئول للايديولوجيا : فعبدالله بن انس الذي يصور لنا على انه المتمرذ المطلق على التقاليد يقع اسير تقليد هو من اعنى وابشع تقاليد جاهلية التاريخ الانساني : الافتراض بان المرأة قيد ينبغي التحرر منه (٧) .

ولكن لماذا يحطم عبدالله بن انس قيوده قيادا قيادا ؟ حتى يعبر ، بطهارة مطلقة ، الى ارض القبيلة ؟ ولكن ما القبيلة ؟ انها رمز

(٧) : في « حفلة سمر » التي تريد نفسها « ثورة دائمة » يقع

سعدالله ونوس في المازق الايديولوجي نفسه : فاول عمل ثوري يقوم به فلاحو المسرحية هو قتلهم لانسائهم ، زوجاتهم وبناتهم ، حتى يتحرروا ويتفرغوا للتفصال !!

مكتف - وموفق - للهدف الذي ينبغي ان يضعه نصب عينيه كل ثائر ومناضل : مجتمع لا طبقي ، مجتمع يجدد هواء المشاعة البدائية ولكن بدون بدائية . واثناء الترحال باتجاه هذه القبيلة ، وبعد « الفيضان » ( النوح ) الذي اجتاحت الاحلام الطوباوية تقنية طوباويين ( وكانسي بعيدر حيدر يؤرخ هنا تطور الاشتراكية العلمية او بالاحرى للتطور باتجاه الاشتراكية العلمية ) يلتقي عبدالله بن انس بفريق كنت له واياه النجاة . وبعد طول صراع مع امواج البحر ، وبعد طول صراع مع امواج الرمل في صحراء لاهبة اللظى ، يقترب عبدالله وصديقه من مشارف القبيلة الموعودة .

ولكن من هو هذا الصديق ؟ انه كصديق الصياد الهرم في قصة همغواي « الشيخ والبحر » . انه منه وليس شخصا منفصلا عنه . وفي انقصة اشارت الى انه الجسد بينما يمثل عبدالله الروح . ولئن فيض لعبدالله وصديقه ان ينجوا من الموت عرفا والموت عطشا ، فهذا لان عبدالله كان يحدث صديقه طوال ترحالهما الشاق عن القبيلة وارضها الخضراء الخضراء ( كما في قصيدة لوركا ) . لكن سرعان ما نستشف ان هذا الرمز يتحول الى رمز آخر . فعبدالله هو المفكر ، وصديقه الفكرة المجردة ، ومعادلة ذلك لا تكاد تحتاج الى بيان ، فعبدالله هو المثقف الثوري ، وصديقه هو السلطة ، هو العسكري ، هو المباحثي ، وبكلمة واحدة ، هو استلاب الثورة لثانها . واذا لم نفهم هذه الحقيقة ما استطعنا ان نفهم كيف يكافئ « صديق البحر والصحراء » منقذ حياته عبدالله بالوشاية والاعتقال والتعذيب .

وهذه ، والحق يقال ، لقطعة بارعة من حيدر حيدر ، ولكنها لقطعة مجانية . لقطعة قد نجد لها تفسيراً على صعيد الواقع والتاريخ السياسي ، ولكننا لا نجد لها تفسيرات أو دلالة على الصعيد الفني ، صعيد القصة .

بيد ان هذا كله مقبول ، على الرغم من كل شيء ، ولا النهاية التي اختارها حيدر حيدر لقصته . ففي نهاية القصة تسقط كل رمزية ، تموت كل الرموز ، فاذا بنا وكاننا امام كتاب في الاقتصاد او في علم الاجتماع ، وفي احسن الاحوال امام مقالة سياسية . ففي محاكمة عبدالله بن انس ، وبعد طول غموض وابهام ، نكتشف ان التهمة الموجهة اليه هي الدعوة الى « استمرارية الحرب ، حرب الطبقات » ، هي فوته عن المسكين بزمام السلطة والقوة الفاشية : « انهم اشد عداوة لشعبهم من الاعداء الخارجيين . ولا بد من القتال ضدهم اولا . المعركة هنا وليست هناك . لا بد من قهر سلطة الجنود الفاشية اولا » .

هكذا تتقلب الايديولوجيا على البناء الفني ، كما تتقلب افتتاحية الصحيفة السياسية على القصة .

وما دام حيدر حيدر قد خرج بنا عن نطاق القصة ليدخلنا الى نطاق الايديولوجيا ، فان من حقنا ان نسأله على صعيد الايديولوجيا لا على صعيد الفن : هل كان « صديق البحر والصحراء » سيصل الى السلطة التي وصل اليها لولاعبدالله بن انس نفسه ؟ ومن قال ان « صديق البحر والصحراء » كان خائر القوى ، على شفا الموت ، لولا أن أنقذه عبدالله بن انس ؟ أليس العكس هو الصحيح ؟ اي هل كان في مستطاع عبدالله بن انس ان يفرض وجوده وايديولوجيته اولا القوة الجندية لـ « صديق البحر والصحراء » ؟

## وليد اخلاصي ووحدة المثقف

من مواقع معاكسة ، ولكن ايديولوجية بدورها ، يرسم وليد اخلاصي في « قضية الشيخ الواحدي » صورة تخيوية - وانها لث لوحدة المثقف وعلائته ومثاليته . ومن العنوان ، من اسم البطل نفسه ، نستطيع ان نحدد مسبقا

ما يريد وليد اخلاصي نوكيده : ان المثقف وحيد ، واحدي .

كان ماركس يقول : ان الفكرة تتحول هي نفسها الى قوة مادية متى ما استوعبتها الجماهير وتبنتها . ووليد اخلاصي يريد ان يثبت عكس ذلك تماما : ان الجماهير لا تستطيع ان تستوعب الفكرة حتى تبناها وتحولها الى قوة مادية . ومن هنا كتبت على المثقف الوحدة والعزلة ، وبالتالي التعالي ، وبالتالي الموت .

الشيخ الواحد في قصة وليد يمثل العقل . اقول يمثل ولا يرمز لان قصة وليد هي قصة مجازية لا قصة رمزية . ولان الشيخ الواحد يمثل العقل فان السلطة - الفاشية - تخشاه وتحكم عليه بالاعدام . بيد ان الشيخ الواحد لا يخاف الموت لانه يؤمن بان « الموت هو البداية » . ولكنه حين يمنح فرصة لاستبدال حكم الاعدام بالسجن المؤبد مقابل استعطافه الحاكم ، يقبل بهذه الفرصة بملء خاطر ، ولا يجد مذلة او هوانا في استعطاف الحاكم . لماذا؟ لانه سيفتتم هذه الفرصة لكي ينقل الى الاخرين افكاره . ان موته لن يفيد احدا ، ولكن بقاءه على قيد الحياة - ولو سجيناً - يتيح له ان يلقن افكاره لزملائه في السجن ، وبذلك يضمن استمرار القضية وعدم موتها .

وبالفعل يلتقي الشيخ الواحد في الزنازة بسجين قضى فيها عشر سنوات ، ولم يبق له سوى اسبوع ليستعيد حريته . هذا السجين اذن حيوان مخبري ممتاز . وفرحة الشيخ به كفرحة من وجد كنزا ، لانه اذا نجح في خلال اسبوع من الزمن في ان ينقل اليه مبادئه وافكاره تكون الرحمة التي اذل نفسه ليطالبها من الحاكم قد اثمرت على خير وجهه .

وينصرف الشيخ الواحد الى تعليم السجين معنى العقل وكيفية التفكير ووظيفة المنطق في الوصول الى اللب من الاشياء . فالعقل فاس . وبهذه الفاس يهدم ما يمنع عنه الحياة والحرية ونور الشمس ، ويبني مجتمع الغد الامثل . وكان السجين يسمع هذا الكلام بشغف ، ثم راحت دموعه تنساقط ، واخيرا طفق يبكي كالاطفال . وهتف الشيخ الواحد بينه وبين نفسه : « الهذا الحد يمكن للمنطق ان يؤثر ؟ » .

لقد انتصر الواحد اذن على الحاكم . هذا ما قد يتبادر الى الذهن . لكن وليد اخلاصي يخبرنا اننا المفاجأة حتى الاسطر الاخيرة . فحين يسأل الشيخ الواحد السجين عن سبب بكائه ، يجيب هذا : « وانت تتكلم .. وانت تحدثني عن كل شيء يا شيخي .. وانت تهز رأسك بثقة ، تذكرته .. » .

من تذكرت ؟

لحياتك السمحة يا شيخي ، ذكرتني بلحمة التيس الوفي الذي كان يلازمي ايام حريتي .

هذا اذن كسل ما استطاع السجين ان يستوعبه من كلام الشيخ عن العقل . لحية تيس . وهذه نكتة لا يملك الشيخ حياها الا ان يرفع صوته مناديا الحاكم كالسحور :

اسحب طلب الرحمة . اطلب اعدامي . لا رحمة بي الا باعدامي . الموت لي . اقتلوني .

هكذا تنتهي قصة وليد اخلاصي . القصة - النكتة . المضحكة - المبكية . اي تنتهي على هذا النحو : الموت أهون على المثقف من ان ينقل الى الاخرين افكاره ، والموت اسهل عليه من ان يؤثر عليهم بمبادئه .

لهذا كان الشيخ واحديا . واحديا عاش وواحديا يموت ، ينلني بين نارين : نار السلطة الفاشية ونار غياء الجماهير . ان وجهها يائسا لوليد اخلاصي - وان يكن ساخرا - يبرز في هذه القصة . والسخرية على كل حال اللفظة الوحيدة الممكنة لليأس اذا اراد ان يتكلم .

ونحن لا نماري في حق المثقف في ان يكون يائسا ، ولا في حقه في ان يكون ساخرا : يائسا من نفسه ومن الاخرين ، ساخرا من نفسه ومن الاخرين . ولكن مائاري فيه هو حقه في ان يكون نخبوي النزعة .

وقصة « الشيخ الواحد » نعتي ، بصد هذا ، من تناقض جنري : فاذا كان صحيحا ان المثقف لا يستطيع - وربما لا ينبغي - ان يصل الى الجماهير ، فما الداعي لان نهابه السلطة وتحكم عليه بالاعدام ؟

ان نقطة انطلاق وليد اخلاصي بالذات تناقض نقطة وصوله : فلو كان المثقف وحيدا فعلا ، جسور الاتصال بينه وبين الجماهير مقطوعة ، لما كان شكل خطرا على أحد ولما احتاجت السلطة الى اعتقاله ومحاكمته وادانته .

لهذا نقول : ان « قضية الشيخ الواحد » ليست من جيد قصص وليد ، ولعلها من ابداه ، مع علمنا الاكيد بان جيد وليد اكثر بكثير من رديئه ، ومع علمنا الاكيد ايضا بان وليد ساهم في تطوير القصة العربية من حيث الشكل مساهمة لا تنتقص من قدرها النكتة التي اسماها « قضية الشيخ الواحد » .

## جورج سالم ووحدة الموت

يقدم جورج سالم بدوره برهانا على ما يمكن ان يصل اليه قاص مصمم على تجاوز نفسه . فبين مجموعته الاولى « فقراء اتاناس » من جهة ، وبين مجموعته « الرحيل » ثم القصص التالية لها ومن بينها قصة « الفندق الكبير » المنشورة في عدد « الاداب » الخاص من الجهة الثانية ، فارق نوعي يكاد لا يقاس . ولعلني لو اردت ان اخصص تطور جورج سالم لقلت انه القاص الذي اكتشف ما يريد ان يقوله للناس .

ان الموضوعية الكبرى في قصص جورج سالم الجديدة هي الموت: وحدته ، وحشته ، فسوته ، الامل الذي يحمله للانسان بالخلاص وربما ايضا بالهلاك .

« الفندق الكبير » لا تخرج عن هذا الخط . ففي ابهاء الفندق الكبير ( الدنيا ) تدور فصول مسرحية ( الموت ) على مسرح بلا ديكور، منصته فارغة ، والمتفرجون غير حضور . انه عري الموت بكل في ما في كلمة « عري » من معنى . وما يأسرنا في قصة جورج هو ان اسلوبه ، كموضوعه ، يكاد ان يبلخ كمال العري . والقصة بعد هذا على درجة عالية من الترميز ، ومن هنا كان احساسنا بتعدد ابعادها . بيد ان جورج سالم يقترف ، على حد تقديري ، خطيئة فادحة في الاسطر الاخيرة من القصة . فهو يقطع فجأة عملية الترميز ليجعلنا نحضر وجهها لوجه سيرورة الموت البطيئة بالسهم التي يفرزها عنكبوت اسود كبير الحجم له عشرات الأرجل . ان هذا العنكبوت ، وان يكن يصلح في ذاته لان يكون رمزا - نشازا في القصة ولا مكان له فيها ، تماما كما ان وجوده في الفندق الكبير الفخم المتألق بثرياته ورخامه نشاز وفي غير مكانه .

بقي ان نشير الى استخدام جورج لضمير المخاطب في القصة . انه في مختصر الكلام - استخدام رائع . فضمير المخاطب هنا يؤدي وظيفة ضمير المتكلم على نحو يعجز ضمير المتكلم نفسه عن ادائها . ثم ان الاستغناء عن ضمير المتكلم بضمير المخاطب قد اتاح لنا ان نشعر فضلا باننا امام مسرحية ، كما اتاح للبطل نفسه ان يشعر بانه مجرد ممثل فيها .

واخيرا فان استخدام ضمير المخاطب - الذي ليس هو فعلا بضمير المخاطب - قد خلص القصة من مازق : فالقصة التي تنتهي بموت البطل لا يمكن ان تروى بضمير المتكلم بتمامها والى النهاية ،

في حين ان استخدام ضمير المخاطب التجريدي يتيح ذلك من دون ان تفقد القصة حرارة الذاتية وداخليتها ومن دون ان تسقط في برودة الـ « هو » وخارجيته .

## فاضل السباعي والسداجة

قصة فاضل السباعي « الصمت والموت » مثال للقصة الساذجة

بالرغم من زخم العنوان وتوتره .

وحيث اصفها بالسداجة لا أقصد بها « السداجة » بمعناها الفلسفي العميق ( وهو المعنى الذي يستخدمها به بعض كبار الروائيين العالميين المعاصرين ) . انما السداجة في قصة « الصمت والموت » سداجة خالصة : سداجة في الموضوع . في الشخصيات . في الحوار . في كل شيء . في اسماء الابطال بالذات . فالبطل الذي يفترض فيه ان يكون ناقما ، رقيقا ، سالما ، مناهضا للعنف ، يطلق عليه الكاتب اسم « هذب ابو سلام » ، كما يطلق على تقيضه اسم « ضرغام » . ولكن نظرا الى ان « ضرغام » هو عنيف المبادئ لا عنيف الافعال ، عنيف الالفاظ لا عنيف الممارسة ، فان الكاتب « يرمز » الى تناقضه هذا بتناقض في اسمه اذ يدعو « ضرغام ابو سلام » . وبالمقابل فان الجريدة التي تنطق بلسان حزب العنف ، العنف العملي لا اللفظي فحسب ، تسمى جريدة « القوة » .

وما يريد فاضل السباعي ان يقوله في قصته هو ان ثمة تناقضا مطلقا بين المثقف والعسكري او الجلال او الحاكم او رجل السلطة . فالمثقف مصيره الموت ، سواء اكان من دعاة العنف ام من دعاة السلم ، وموته سيكون على يد رجل القوة .

بيد ان هذا التناقض هو في ذاته تناقض ساذج . اذ اننا مهما بحثنا عن مقولة سوسيولوجية لتصنيف رجال القوة او رجال الدولة او رجال السلطة ، فلن نجد سوى مقولة واحدة : انهم بدورهم من المثقفين .

ان السداجة في قصة « الصمت والموت » ليست سداجة فنية فحسب ، بل ايضا ، وفي الاساس ، سداجة اجتماعية . ان لفاضل السباعي قصصا أجود من هذه بكثير ، وبخاصة تلك التي يسجل فيها لفظات شعبية آسرة ، وما كان اغناها بها عن « الصمت والموت » التي تريد نفسها قصة فلسفية .

## عبدالسلام العجيلي واللغة الواحدة

حين تقرأ لفاصل مبرز قصة لم تحدث في نفسك الاثر المطلوب ، تراجع نفسك قبل ان تراجع القصة وتضع ذوقك موضع استفهام بدلا من ان تضع مقدرة القاص .

هذا ما كانه شاني مع قصة الدكتور عبدالسلام العجيلي « حديث بلغتين » . فالدكتور العجيلي قاص من خيرة قاصي سورية ، بل من خيرة قاصي العربية . ومع ذلك ، لم يكن لقصته « حديث بلغتين » الاثر المتوقع في نفسي . فلماذا ؟

لانها في التحليل الاخير ، على ما اعتقد ، قصة حديث بلغة واحدة لا قصة حديث بلغتين كما يشير عنوانها . ولاشرح فكرتي .

ان التناقض في نظر الدكتور عبدالسلام العجيلي ، في هذه القصة على الاقل ، هو تناقض بين العسكر والمثقفين كذلك . وهنا كما في قصة « الصمت والموت » يقرب عن انتباه الدكتور العجيلي ان المقولة السوسيولوجية التي يمكن ان تضم العسكريين تحت جناحها هي مقولة المثقفين ، مثلهم في ذلك مثل الموظفين والاطباء والمهندسين الخ . بالطبع ، اني لا اترك لحظة التفرد والخصوصية في المهنة العسكرية ، ولكننا لا نستطيع ايضا انكارها في المهنة الهندسية او الطبية او الوظيفية . هذه على كل حال مسألة

اجتماعية لا مسألة فنية . ولكن ما دامت قصة « حديث بلغتين » اجتماعية الموضوع والمغزى ، فلا شك في ان صحة الرؤية الاجتماعية لها تأثيرها على المفعول الفني والجمالي للقصة .

واذا ضربنا صفحا عن هذه المسألة ، وجدنا في القصة عينا اخر ، وهو سداجتها الى حد كبير . فصورة العسكري في القصة هي الصورة التوفيقية ، الخطاطية ، المتعارف عليها : شهواني ، منساق وراء غرائزه ، عملي بالمعنى التحقيري للكلمة ، لا يعرف سوى الاغتصاب في الحب كما في السياسة .

وصورة المثقف هي تقيض ذلك تماما ، وان كانت على نفس الدرجة من التوفيقية والخطاطية : آدمي ، مثالي ( بالمعنى المستحسن للكلمة ) ، ودعي ، مسالم الى درجة العجز .

هذه الماهية الثابتة الدائمة ، بله الخالدة لكل من المثقف والعسكري تبرز في موقفهما من ليندا ، ابنة صاحبة البسيون الذي كانا يتزلان فيه ايام الشباب . فليندا ، وهي كتلة من اغراء وشهوة (A) ، تعرض جسدها النضر على المثقف فيرفضه بكل انفة المثالي ، بينما يشق العسكري طريقه الى هذا الجسد بكل عنوة وخيلاء . والعسكري بعد هذا لا يكنفي باغتصاب جسد ليندا ، بل يفتصب ايضا السلطة في البلاد ويقف على رأسها دكتاتورا . اما المثقف فمقضي عليه ابد الدهر بالعجز والعمه ، في الحب كما في السياسة .

ونحن لا ننكر ان الدكتور العجيلي كان موقفا في اختيار عنوان القصة وفي التورية به . لكن التورية غير الرمز . وهذه هي نقطة الضعف الجوهرية في القصة . ان « حديث بلغتين » يفترض ان يكون اعق وابعد مدى من التكلم الفعلي بلغتين . وان يتكلم المرء بالفرنسية عن الحب والنساء ، وبالعربية عن السياسة الوطن ، فهذا لا يجعل من الحديث حديثا بلغتين بالمعنى الرمزي العميق لذلك . صحيح ان الدكتور العجيلي نجح في تورية حديثه بحديث ، ولغة بلغة ، تكن لا بد من الاضافة في هذه الحال انه قد ولي منذ زمن ليس بقليل العهد الذي كان يقاس فيه الادب الجيد بالتورية الجيدة .

ونحن لا ننكر بعد هذا ان قصة « حديث بلغتين » كان يمكن ان تكون قصة رائعة ، اي حديثا بلغتين حقا . كان ذلك ممكنا لو ان الصراع بين العسكري والمثقف على جسد ليندا هو هوصراعها على دفة البلاد ، لا مجرد صراعين متوازيين . وبعبارة اخرى ، كان من الممكن ان تكون القصة رائعة ، اي مشحونة بطاقة عالية من الترميز ، لو ان جسد الفتاة لم يكن مجرد جسد فتاة ، بل كان ايضا رمزا وصورة مجسمة للوطن . ولكن الدكتور العجيلي لم يترك لنا مجالاً - لسوء الحظ - لمثل هذا التاويل ، وذلك حين اطلق على بطلته اسم ليندا وجعلها ابنة صاحبة بانسيون ، مضميا عليها بذلك صفة الفتاة الاجنبية .

اجل ، ما كان ادوعها من قصة لو كانت حقا حديثا بلغتين .

## اديب نحوي وتمثيلية فلسطين

« حفلة نهاية السنة » لاديب نحوي قصة اخاذة . واو كان يسمح للناقد بان ينقد قصة من القصص وقيمها في سطر واحد او ما دون السطر ، لاكتفيت بالقول ان « حفلة نهاية السنة » قصة اخاذة .

هي قصة تمثيلية . والتمثيلية عن فلسطين . وما دامت فلسطين

(A) وهذه ايضا صورة ماهوية ، خطاطية ، للمرأة .

يحيل عالم العرب الايديولوجي الى خراب كي يبني عليه ايديولوجيا جديدة . بل يدمر ولا يدع غير الانقاض والاشلاء .

انه يقطع على الايديولوجيا العربية ( اساندة ) الجسور كافة . يدمر ايديولوجيا الاخلاق، وايديولوجيا الدين ، وايديولوجيا التقاليد، وايديولوجيا الحكم والامثال والكلم الجامعة المانعة وايديولوجيا الشرطة والمسكر ، وايديولوجيا اللغة ، وايديولوجيا الكلامولوجيا، وايديولوجيا الطائرات (٩) ، وايديولوجيا رجولة الرجال وانوثة النساء . وبكلمة واحدة ، يدمر « الاعداء » ، الاعداء الذين في انفسنا .

ومهما اطلنا التدقيق في القمص الست والعشرين ، فلن نعثر الا على ايجابية واحدة لا غير . . الاطفال . فالاطفال هم وحدهم الذين يستثيهم زكريا من قتاله لانهم هم وحدهم الذين لم يدخلوا - ويرفضون ان يدخلوا - في لعبة الايديولوجيا .

زكريا تامر في « الاعداء » شاعر . وانا لستمن لولعين بالشعر . ولكنني احبي في زكريا شاعر التدمير وشاعر الطفولة معا .

### ياسين رفاعية وتاريخية القصة

قصة ياسين رفاعية « الثلج » تذكرنا بان القصة العربية - كان لها ما قبل تاريخ ، ومرحلة نمو بدائية ، ومرحلة تطور تاريخي بلغ غايته قبل حوالي عشرين عاما من الزمن . ومن هذا المنظور وحده يمكن ان تكون قصة « الثلج » مقبولة: لو انها كتبت ونشرت قبل عشرين عاما .

هذا ، بمراحة ، كل ما استطع ان اقله عن « الثلج » ، لانها كمعظم قصص مرحلة النشوء والنمو والتطور نبيلة العواطف والاهداف ، بدائية التقنية ، ساذجة التعبير ، مباشرة الالتزام .

### نبيل المهاني وبلوتو

قصة نبيل المهاني ، « بلوتو » ، قصيرة بسيطة ، لطيفة ، محببة الى النفس لولا انها مضادة للعلم .

وقد يكون من حق الكاتب في الغرب ان يشكو من تضخم العلم . اما في الشرق ، الشرق العربي تحديدا ، فلا يحق للكاتب ، على ما تصور ، ان يتكلم عن العلم الا ليشكو من قلته وهزاله .

ولو كنت ناقدا من نقاد الغرب لاستمرت قول الناقد العربي: « هذه بضاعتنا ردت اليانا ! » .

بيد ان لنبيل المهاني ، في خانة المطاف عذره : فالقصة مكتوبة في الاصل بالاطالية وموجهة الى جمهور غربي .

ولي اخيرا سؤال : لماذا اطلق نبيل المهاني على قصته اسسم « بلوتو » وما معنى هذا الاسم ؟ انه علاقة باسم اله الفنسي عند الاغريق بلوتوس ام باله الجحيم بلونون؟ اتمنى لو يفيدنا كاتب القصة .

### جورج طرابيشي

(٩) من حيث اننا نسب هزيمتنا قبل سنة اعوام السي الطائرات وحدها .

نفسها قد اصبحت ، بفضل الايديولوجيا او الكلامولوجيا العربية ، تمثيلية ، فان اديب نحوي يوفق الى دون ما حدود حين يختار المسرح ولفته اطارا لقصة عن فلسطين ولفة لها .

« حفلة نهاية السنة » قصة تضحكك وتبكيك في آن واحد . اهي اذن ميلودراما ؟ لا ، بل هي تراجيديا غير قابلة للتمثيل الا اذا حولت الى كوميديا ، في زمن هو بحق زمن التهريج .

« ماذا ستمثلون لنا هذه السنة ، يا اولاد ؟ هل صحيح كما سدهمنا ، انكم ستحرون لنا فلسطين ، مثلما تفعلون كل سنة؟ .

سؤال لا يحتاج الى جواب ، لانه جواب نفسه . مثلما لا تحتاج قصة « حفلة نهاية السنة » الى تحليل ، لانها تعطيك نفسها ببراءة ، بطلاقة ، بلا رسميات ، كنكتة ذكية ترغمك على الضحك حتى البكاء .

واديب نحوي ، بعد هذا وذاك ، يملك ما لا يملكه غيره : يملك القدرة على ان يكتب ما يمكن تسميته بالقصة القومية . ففي زمن اشهر فيه حتى الشعر اتقومي افلاسه تقدم « حفلة نهاية السنة » الدليل على ان كل شيء لم يقل بعد وعلى انه ما يزال في الامكان ان يقال ، ولكن شريطة ان تحول التراجيديا كما قلنا الى كوميديا ، والقصة القومية الى قصة قومية مضادة . -

### زكريا تامر والاعداء

قصة زكريا تامر ، « الاعداء » قصة قومية مضادة هي الاخرى ، ولكن في اطار جديد ، جريء ، لم يسبقه اليه سابق .

وزكريا تامر يملك هو الاخر ما لا يملكه غيره : القدرة على تجديد نفسه باستمرار ، حتى بين القصة والقصة .

يروى ان تشيخوف - وكان فتى - حمل قصة له الى استاذه ليأخذ رايه فيها . فقرأها الاستاذ ثم ردها اليه قائلا : « اختصر » . فغاب تشيخوف مدة ، ثم حمل اليه القصة من جديد بعد اختصارها . فقرأها الاستاذ وردها اليه قائلا : « اختصر » . فاخترم وعاد اليه . لكنه قال له من جديد : « اختصر » . وظل تشيخوف يختمر حتى باتت القصة لا تتجاوز سبعة اسطر . وحينئذ قال الاستاذ : « الان اصبحت القصة مقبولة » .

وزكريا تامر يحقق في « الاعداء » حلم استاذ تشيخوف المستحيل في قصة لا تتجاوز سبعة اسطر وقد لا تزيد عن ثلاثة اسطر .

« الاعداء » تتألف من ست وعشرين قصة ، او بالاحرى من ستة وعشرين « اسكتشا » . ويغيب الي ان زكريا تامر متأثر فيها الى حد كبير بتجربته مع ما يعرف في القطر السوري باسم مسرح الشوك . ولكن مع فارق جوهري ، وهو ان كل واحدة من هذه القصص الست والعشرين ليست مجرد شوكة وانما قبلة .

قبلة . وانا لا ابالغ . قبلة تلك دكا كل الكلامولوجيا العربية . قبلة لا تدع حجرا على حجر قائما في كل البناية الايديولوجية العربية .

ان زكريا تامر في قصته الجديدة فنان التدمير . ولكنه مدمر يعرف حدوده لانه يعرف طبيعة سلاحه : الكلمة . والكلمة لا تدمر ، في مرحلة اولى على الاقل ، سوى الكلمة . وزكريا لا

## قصص الكتاب الفلسطيني

بقلم نجيب المانع

كتاب فلسطينيون؟! ليس الكتاب العرب بمعد فقدان سنة ١٩٤٨ جميعهم فلسطينيين بمعنى ان الهاجس الفلسطيني يشدهم اينما توجهوا في سفرتهم الابدائية ، يصاحبهم في اليقظة والنمائم والغياب ؟ مهما افرقوا في المكان والمساءير وحركة العقل والرؤيا التخيلية فانهم يجتمعون على هذه الرقعة الجغرافية من الارض التي تؤرخ وجدانهم ويؤرخون بالارتباط معها مصيرهم وارادتهم وعذابهم وحلمهم . وليس الكتاب العرب وحدهم يحملون الصليب الفلسطيني نومة وخلصا ووعدا بالحربة بل الاقتصاديون ورجال النفط والمخطوطون العسكريون والمجربون السياسيون والمهندسون وكل عربي واع على نحو يزيد او يقل ، كلهم يتظاهرون هذه التظاهرة التاريخية ووجهتهم فلسطين . فما اعجب هذه الرقعة الصغيرة الواقعة بين البحر الوسيط وصحراء الاردن كيف تنامت بعد اغتصابها واستفصت على الاحماء فصارت حدودها الخليج والمحيط . قصيدة الفخر انشودة للاستعادة وقصيدة هجاء هذه الامة ( قباني ) محاولة ايقاظ وتنويعات نفمية على اللحن الفلسطيني المتباعد في الصدى ، القتر ، الخنوق ، الهادر ، المنسي ، المتذكر ، المهمل ، المحتضن ، المتعالي عليه ، المتواضع بازائه الذي تبلغ به نقطة ياس قتالة الى القبر فينتفض ساعة الدفن جسدا يتفجر دما وشبابا ، بصره بعيد وانفاسه حارة .

فلسطين هي جحيم كل عربي ومظهره وفردوسه . في طبقات جحيمها يتلوى الكذبة والمهادير والتاجرون والذين فقدوا الصلوات مع الانسان العربي والذين خانوا وغدروا والذين تهوروا وغامروا والذين انطوا مع حقيقتهم وغفلتهم واطماعتهم والذين اختنقوا فسي اقليميتهم ، وما زال بعض العرب اذا صعدوا الى مظهرها يتزلقون احيانا الى الجحيم فيما هم يصعدون بصرهم الى فردوسها حيث لا تكمن استعادة الارض فقط بل تلك الموجه الحضارية الفاعلة الفرح اذا تحققت الذات العربية كل ابعاد موجوديتها على ارضية العالم . واذا كان العالم الغافل عن العربي وجودا وحضارة يطوق حبه بسجون الكراهية ، اذا كان العربي لا يظا الان الا فوق صبير حقد الشائك فان في تحقيق الذات العربية عبر الوجدان الفلسطيني ، عبر هذه الرحلة الطويلة في دروب الاحزان والاختفاقات والارتطامات والانزلاقات والاختفاء والتمردات والتجارب السياسية والانسانية المجهضة ، ان في الوصول الى استعادة الكبرياء المرغوة في التراب كشفا عن قارة جديدة سنتمع بها الدنيا .

ولنعد الى قصص العدد التي كتبها فلسطينيون بوصفهم اناسا ولدوا في فلسطين الارض او انحدروا من آباء ولدوا هناك ثم هاجروا عنها كما يهاجر الدم من القلب الى انحاء الجسد في كسل ثانية من الحركة والسكون ، من القلق والندمة ، من الخيبة والنجاح . قصة علي زين العابدين « خميس يموت اولا » نضالية مباشرة ، وحين يتزاوج الادب الممتلئ ب « زخات الرصاص » مع المرأة فاننا بازاء صورة امتنع عصاريتها الاستعمال المبالغ في كثرته : الرومانسية النضالية ، الرجل والمرأة في اتون الحرب ، الحرب التي هي امرأة ، المرأة التي هي تجسيد لارادة النضال ، الحب المتضامن حتى الموت ، كل هذه التراكيب تتجانس حين نظير اليها من زاوية « الفئانية النضالية » ويصعب على محتوى رومانسي استهلك هذا القدر من الاستهلاك ان يجاد التعبير فيه . ان هناك من يرون ضعفا حتى في رواية همنجواي « لمن تفرغ الاجراس » حاصرين الضعف في تجسيد العلاقة بين المرأة والنضال ، ومن دعاها رواية رومانسية لم يجانب الصواب كثيرا ، علما بان النفس في الرواية اطول من حيث الحرية

على تناول شخصيات واجواء وعلاقات اخرى تظامن من طفبان العلاقة الحثية على تيار الكتابة . ولسنا بحاجة الى انديره جيد كي ندرك ان النية الطيبة لا تخلق بالضرورة فنا جيدا . وليس في طاقة النية الطيبة ان تنفذ مقاطع في هذه القصة تجعل من الاشجار كائنات حية بهذه اللهجة اتقريبية « كان يدرك ان الاشجار كالناس ، مخلوقات تحس ، تسمع ، تبكي وتحب . لكنها لا تخون . الشجر لا يخون الشجر » . ان في هذا التفاعل مع الطبيعة وهذا الالتقاء الحكيم ( نسبة الى حكمة ) ، هذا الانطاق الساذج لها يهز اركان هذه الاقصوة هزا لا تقوى معه على الوقوف . بعد الثورة الظاهرانية في الرواية التي اعلن عنها الان روب غرييه وميشيل بوتور وناتاني ساروت ونقاد مثل رولان بازت وموريس بلانشو منذ خمسينات هذا القرن ، اصبح الحديث عن كلام الاشجار ومشاعرها واحساس النهر والحوار مع البيوت والخيول كلاما مبتذلا بل هو في الحقيقة يدل على تصور في التقصي وانعدام اهتمام بالاصفاء الحقيقي لصوت الاشياء . نعم ان للاشياء والحيوانات صوتا ولكنه ليس صوتا بشريا . ولم يكن روب غرييه غير كاشف لذلك لان غالبية الكتاب الجيدين قبله بزمان طويل لسم يتحاوروا مع الاشياء ولم يجعلوا الاشياء تتجاوز مع الناس ولم ينطقوا الجمادات ، فاذا احس راسكولنيكوف باختناق في غرفته فهو لا يخطأ ولا تخاطبه ، انها فقط « ضيقة كدولاب » هكذا سيفصفا دوستويفسكي وذلك يكفي لجعل عجلة « الجريمة والعقاب » تدور دورانها الرهيب . حين تنف ناناها في الشرفة تنظر الى القمر في « الحرب والسلام » وانديره بولكونسكي على مبعده ينظر اليهما فان ما هزه ليس ما يقوله القمر لان القمر لا يقول شيئا بل تلك العذوبة الفاتكة اللطافة التي تنتجس في الليل عن كيان ناناها الموجهة وجهها نحو شفافية وصفاء بعيدين .

ولم تجد تجزئة الاقصوة الى اقسام مرقمة ومعنونة فاذا كانت الغاية ابعاد السرد عنها فان السردية ظلت متصلبة فيها حتى ان المقطع رقم (٥) المعنون بـ«الوعد» والقائم على سطر واحد هو « ان نظلا عاشقين حتى الموت للوطن » يتجمد في بطولية تقريرية ساذجة . واذا كانت التجزئة والترقيم ( وهما بالمناسبة قد اصبحا موضعا لدى كتاب القصة القصيرة عندنا ) غايتها تقريب اقصى من الشعر فقد عجزت هذه القصة بالذات عن ان تكون شعرا . واذا كانت الغاية من ترقيم الاجزاء وعنونتها ان يستطيع الكاتب تبديل « المقام » او « الفتحاح » التغمي لكل حركة كما يحدث في الموسيقى صعودا وهبوطا ، شدا وجذبا ، تسارعا وتباطؤا ، فان الترقيم هنا لا يحدث اكثر من تفكيك السياق في محاولة للتشيت بالظفرة لعلها تكون موصلة للغاية اكثر مما تستطيع الخطوات الماشية .

هناك حوار في هذه اقصى يعرجها نحو النكلس والتشجر ، حوار واهن لا يستطيع ان يملأ القالب المتضخم الذي يسكب فيسه « واصلت فيما يشبه البكاء : ألم تقل انك تثق بي مثلما تثق الاغصان بالجنود » ؟ فبالاضافة الى ان هذه جملة تثر بالكلفة فان جعل الجنود تثق بالاغصان تكرر لما ذكرناه من اسباغ وعي وحياء مؤنسة لما ليس بانسان .

يصل الكاتب في المقطع الختامي نهاية رعب في الوصول اليها منذ السطر الاول وهو ان يجعل اتحيبين يموتان معا تحت وابل من الرصاص وكانى بالكاتب يريد في هذه الخاتمة ان يصف الموت بأسلوب سمته العلو على الحدث والمجادلة الساخرة في لقياء من اجل التحرر من المساوية الحزينة ، ولكنك تقرأ فلا تشارك قوة التحمل هذه ولا السخرية لان الافتمال واللاواقعية يسدان على القارئ طريق المشاركة :

« سهلة كانت مفتوحة آلمينين ... هي تعرف انها لم تمت وانها ليست حية ايضا .. احنوت عينها عشرات الثقوب ، اطلقوا رصاصا كثيرا على الجدران ، ستغرق غرفتنا تماما عندما تهطل غدا الامطار .

بالخضن .. مشتاق لكم جميعا ولكني زعلان منكم .. لماذا سكتم ؟ لماذا قبلتم اللل والهوان ؟ المختار باعني للانكليز .. والذين فادونا خانونا .. دنا امامكم يا عبد الرحمن ، انه يصبح بكم ان تلحقوه ، والا فقدتم كل شيء » .

اذا كان الكاتب يريد بمثل هذه الركاكة ان يشير حماسا احد فلن يحظى من احد بغير الابتسام اذا كان متساهلا ، هل هذه هي الكتابة المسئولة عن قضية كبرى ؟ ما هذه الاطبايف والاغاني والسذاجات والمباشرة الدعائية كانها بيان صحي يقرأ على اميين في قرية بغية حثهم على الاسراع في التطعيم ضد الجدري .

مع يوسف شرورو في قصته « حين يذوب الليل » نصعد من السذاجة والتفريية الى سفوح وعي يضيء على البعد فتكون اضاءته اكثر انتشارا . نحن هنا مع كاتب يعرف على الاقل ما هي الكتابة الجيدة ، ولشدة معرفته يفضل طريقه احيانا في متاهاتها ، فهناك عبارات مثقفة اكثر مما نستدعيه المناسبة « فالضباب ينبح كالبحر » ولا بد من دخول كتاب لكونن واسن ، جبار الفلسفة الصحفية وشيخ اقزام الفكر الحديث ، يقرأه راوية القصة وتزيد صفحاته على نصف الالف ويكون اسمه « المبهم » ، وهي تفاصيل لا تقدم شيئا للقصة .

واسم راوية القصة « وطن » وهو بناوي في لندن ب « المستر وطن » فاذا كان الانكليز ينادونه باللفظة العربية فما يدرينا انهم يعرفون معناه ؟ الا يكون مجرد لفظة خالية من المعنى لديهم وحينذاك يستوى معه اي اسم اخر ؟ انا على اية حال لم اجد في هذه الرهزية احمادة ، الرمزية التقابلية ، الرمزية الانعكاسية كمرآة ، شيئا مثيرا بسل بالعكس وجدت ان حمل الوطن كاسم في متاهات المدن الكبرى يصيغه بصيغة من السخرية فلا يصل به الى جعل القضية تشع هناك بعنفوان بطولي ولا مأساوي ولا ملحني ، فهل لي ان اضيف انني شعرت بتكليف في ان يدعو الراوية نفسه « وطنا » .

وهناك في القصة شهاب الذي خرج سالما من جرح بائع بعد ان خصي وبتر عضوه . وقد يستشمن من ذلك ان الكاتب يريد ان يسدل بشخص شهاب الى الخصاء العربي الراهن . وحينما يقول شهاب « اريد ان انتشي هذا المساء . لانه مع البهجة » نشاهد ايماءة الكاتب الشديدة العلانية الى مصير الذين يفقدون الرجولة . ثم نسمع شهاب بعد اقتراب فتاة انكليزية منه « انها ناعمة يا وطن وحارة . لا تدري ان البريق خامد » فهي اذن نشوة مشلولة لا تطف الا على عتبات اللذة وفيها حرقة الحرمان ولا اكتفاء . في المطعم المرقص يقابل وطن وشهاب ستيف المنتمي الى حزب الاحرار البريطاني فيلقي عليهما هذه الزمرة من الجمل التي لا ادري كيف اصف تكلف بلافتها او تبالغا لانها ملصقه لا بصمغ وانما باللماب .. هل فكرتم في معنى ما تقومون به الان ؟ انكم تفيرون وجه الارض هناك ، المستقبل باقة ورد ستناولونها . انا اعرف اننا سبب المرض ، انتم تجابهونه باستمرار ونحن في حزب الاحرار الشباب ندفع قواربكم المحملة نحو المجرى .. الخ .. الا يمكن العثور على شخص يؤازرنا بدون هذه الفورة الخطابية في مرقص ؟ في اعتقادي ان الكاتب حقق اخفاقا مدهشا ( مدهشا بسبب ثقافته المعروفة ) في ان يخلق حوارا من النوع الذي لا بد منه ، اي تلك الكلمات التي تسيل بضرورة السياق وضرورة الموقف وضرورة المكان والاشخاص ، الحوار الذي يعني شيئا لانه لا يحاول بالاكره ان يعني شيئا وبصورة خاصة لا يحاول ان يعني شيئا متورم الضخامة . ان مشكلة الحوار في ادبنا الحديث لا حدود لها ، فاني اقرأ روايات كتاب بلغوا من الشهرة حدا لا يوصف فاذا بجوار شخصهم كلمات يظنون انها محفوظة حفظا جيدا في التلاجه دون ادراك ان التيسار الكهربائي انقطع ، فهي الفاظ ليست مجمدة فحسب وانما هي متفسخة . لم اجد في قصة يوسف شرورو سوى اصوات صارخة في البرية التي هي لندن ولا ادري ان كان ذلك هو ما يريد فعلا .

« هل تسمعتي ... اصطلمت اصابعها في صدر خميس . مرت اصابعها في حنان بالغ حول حافة الجرح ... بدأت تبحث عن الفجوات الاخرى ، اثنتان ، ثلاث ، اربع ، يا خميس .. حاولت ان ترفع يده لتضعها على صدرها ايضا لكنها لم تستطع ... »

وهكذا تنتهي القصة . ان سهلة وهي تقترب من الموت محتضنة حبيبا قتيلتا تفكر لا في جراحتها وجراحه وانما بالفرفة « التي ستعرق تماما عندما تهطل غدا الامطار » ولماذا ؟ لانهم اطلقوا رصاصا كثيرا على الجدران ، وعلى القاريء ان يفترض ان السقف اطلقت عليه التيار ايضا وذلك سيكون السبب في غرق الفرفة عندما تهطل الامطار لان الجدران على فرض ثقب الرصاص لها لا تسبب غرقا ، ولم يذكر الكاتب انها اطلقت مدفع لكي تحدث تقويا حقيقية تسبب غرق الفرفة الذي لا يمكن ان يكون احدي هوموم جريحة على عتبات الموت الا اذا اراد الكاتب السخرية من الموت والمجادة في تلقيه الى حد نسيان وجوده في خضم الحب والحرب . ثم اذا كانت سهلة ستتموت بعد لحظات فسان جراحتها من النوع الذي لا يمكنها من التامل الساخرفي مصير غرفة ستبقى بعدها « حين تهطل غدا الامطار » . انا لم اقتنع بذلك ، وقد يكون الكاتب مقاتلا رائعا وهذا حسبه ، اما ان تكون هذه القصة جيدة او مقبولة فنيا فلا . ان كثيرا من الكتابة عن البطولة يصدق فيه قول همنجواي « وضع شعمر مستعار على الصدر » .

اقصوصة « عازف الارغول » لرشاد ابو شادر لا تقل ضعفا عن الاولى فالفاظها تتلمل في مكانها قلقتا من ندم ارتكازها على سيقا متين ذي دلالة ، والقصة على قصرها محشوة بست اغان مدارها الحب والمديح واللوعة وصيحة الثاء ، وبين هذه المقاطع المبررة احيانا نعلم ان عازف الارغول عبدالله العفش كان المختار قد باع اباه للانكليز الذين قتلوه وهذا المختار هو الذي يريد ان يزوج ابنته لوطفه على كره منها ، وطفه التي يحبها عبدالله . والمختار الخائن القادر المقتصب يريد من عبدالله ان يعزف في ليلة زفاف ابنته . قال المختار « يا جماعة وين عبدالله العفش ، ملعون هالوالدين ، من دون ارغوله الفرح مثل المأم » . الم يكن المختار يدري بحب عبدالله لوطفه فكيف ينتظر اذن منه الحانا تجعل الفرح فرحا هذا على افتراض انه سيأتي للفرح ، ام ان المختار يريد من عزف عبدالله اذلاله حتى النهاية بعد ان دفع اباه للموت واجبره على التخلي عن حبيته واغتصب ارضه . والمختار المتنفذ المتحالف مع أسرة باغية غنية اليس اقدر على احياء حفلة مأمونة « الفرح » من اللجوء الى ارغول عبدالله العفش الذي فيه ما فيه من مطبات ومغامرات ؟ ولا ندري اذا كان عبدالله مجرد بهلول القرية وعازف نايبها ام انه الرجل الواعي الذي تقع عليه مسؤولية استعادة الارض ، لا ارض القصة وانما ارض فلسطين ! اما انه استطاع ان ياخذ وطفه بعيدا عن العرس فقد فعل ، ولا ندري كيف ، ذلك لان القصة تبدأ بالعرس الذي تتمكن وطفه من الهرب منه بشكل ما ، وتنتهي بعبدالله ووظيفه بعيدا عن المختار « وعندما وصلا الى قطعة الارض التي لهما والتي اغتصبت قال لها : ما رايت ان نرتاح قليلا هنا .. » فنعلم انهما هربا بكل بساطة والقصة فيها اهلل واطبايف فمنها طلوع طيف والد عبدالله ، كما يظهر لهاملت ضيف والده ، ويقول له :

« المختار دعاني الى بيته ثم بعث للانكليز فجاءوا ، قابلتهم حتى خلصت اندخيرة وعندما وصلوني كنت انرف ، قتلت غدرا .. كنت صغيرا انت ، فلم يكتف المختار بقتلي بل سرق ارضي .. ارضك » .

ويظهر طيف والد عبدالله العفش في المنام لعبد الرحمن مرشد « تعرف يا محمود عليان .. والحكي للجميع ، ليلة امس ، خيسر والصلاة على النبي ، جاء اليّ والد عبدالله العفش - الله يرحمه في قبره - وكان يرتدي ملابس خضراء ولكن الدم كان يسيل من صدره .. كان دمه يشخب مثل دم العنز عند ذبحها .. فتح ذراعيه وقال لي والابتسامة تملأ وجهه : يا عبد الرحمن انت صاحبني .. تعال اخذك

في هذه القصة جلد وتعذيب . صحيح أن كل هذا يقع في سجون كثيرة ولكن هل يكفي للتعبير عنه تعبيراً فنياً أن يقول كاتب على لسان القائمين على التعذيب :

– حفلة الليلة دسمة .. سنرى كيف يلتصق اللحم بالعصا . «  
لقد أصبح الأسلوب الوصفي لا يكفي ، كما لم يعد الأسلوب الرمزي كافياً . فكيف توصف الحقيقة ؟ كيف يقال عن العذاب انه عذاب وعن الأذلال انه الأذلال وعن الحق انه حق ؟ ان غالبية الذين يكتبون عن العذاب يعذبون القاريء اكثر من يعذبون ، وغالبية الذين يتحدثون عن المجادلة والصبر والإيمان لا يعبرون في كتاباتهم عن مجادلة للغة ولا عن صبر في تقصي ابعاد إيمانهم ولا عن إيمان بحركة القلم بين أيديهم . انهم يكتبون فضلة وزيادة . يكتبون ما كتب مئات المرات على نحو أجود الوفاء المرات . هل ارتماء المسجونين ( وهم ابطال ) على عقب سيجارة يرميه حارس سادي يصل الى شيء من العمق والتوتر ما وصلته بضع فقرات مشابهة في رواية مالرو ( الوضع البشري ) حين يتهاافت المسجونون على قطعة السيانيد لينتحرروا بها قبل ان يعدموا في قزان الماء المفلتي ؟

قصة ابراهيم ابو ناب ( اشواق الى الابتسام ) ذات تركيب متقن وتدرج جيد من الدعابة حتى التوتر والانشداد والدراما الذكية بإشاراتها الى الموضوع الجاد الذي هو الفقدان الفلسطيني ، كل ذلك عبر حوار عذب مناسب ، والهذيان الذي يتكلف به ليس سوى وسيلة لتطوير نسيج الشخصيتين الرئيسيتين وهما حسن العمواسسي الفلسطيني اندي هو في لندن وايفون التي جاءت من جامايكا لدراسة التمثيل فاختقت فيه ونجحت بزواج مستعجل مع انكليزي منظم خجول سريع اتخاذ القرارات بدليل انه عرض عليها الزواج لدى لقائهما الاول . ان الفلسطيني يعيش حياة المنفى ( الديا سپورا ) فليس غريباً ان تقع احداث قصتين في هذا العدد لفلسطينيين يقيمون في لندن .

تنتمي شخصية حسن تنامياً مقنماً وقد استطاع ان يجتذب ايفون الجامايكية المتزوجة ذات الطفلين الى محبته ، فهل هذا تعويض اخر عن الفقدان ؟ وكل منهما يجد في الاخر تذكيراً له ببلاده :  
– ايفون .. وجهك جميل . انه يذكرني بنساء بلادي .  
– انت تذكرني ببلادي ذاتها .  
– اتفقنا اذن ... فانت وطني وانا وطنك ...  
– ان عندي ضعفا تجاه وطني ولكني ارجو الا يستغل وطني هذا الضعف .

ليس كل حوار انقصة بمثل هذه النمطية ، فجزء كبير منه اكثر جدة مثل حديثه عن زوال قريته وزوال بلده الى ايفون التي لا تعرف شيئاً عن مسانته .

هناك ملاحظات جانبية تتعلق باللغة ، وهي من الاخطاء الشائعة مثل تكرار كلمة « كلما » وكلمة ازدادت ايفون اقتراباً من حسن كلما ازداد شكها فيما اذا كانت سايفون ستسقط سقوطاً او انها ستحرر تحريراً ) فلا حاجة الى « كلما » الثانية ( وبالنسبة فان سايفون تعني ايضاً البطلة نفسها ) . كما ارى ادخال « كم » في غير مكانها المناسب يزداد في كتابات هذه الايام وقد ورد في هذه القصة « كم انا مشفق عليكم . كما انا ارثي لحالككم »

والان نأتي الى جبرا ابراهيم جبرا في المقطع الذي دعاه ب ( البحث عن وليد مسعود ) من رواية قيد الكتابة . وما دام هذا المقطع جزءاً من كتاب فهو لا يندرج تحت « القصص القصيرة » الكاملة بذاتها ، ومع ذلك فلا بد من الحديث عن هذا الرجل الذي ظل اكثر من ربع قرن يكتب مرتفعاً فوق كلمات « الموضه » فالخمسينات الوجودية لم تصفع قلمه ولم تستطع الكليشيهات ان تفرق لفته الشمسية ذات الوهج المتوسطي الشهوي . اننا هنا امام كاتب لم يخدع احداً ولم يخدع بشيء ، بل حمل عبء صحوه وصدقته مع نفسه في كل لحظة مع كل الناس ، موازيا بين المقول والحسوس باقتدار المعارف وحماسة الحي

ولنعد لموضوع الحوار . فهنا ان تراننا ليس فيه مسرحية ولا رواية ولا ملحمة ولكن فيه حواراً هائلاً . لنفتح اي فصل في كتاب « الاغاني » ولننظر في الجانب النثري منه فسوف نرى ان الناس يتحدثون حواراً متقناً ذكياً رائع التركيب والدلالة ، وما يصدق في هذا الكتاب يصدق ايضاً على الحديث الذي يجري بين الناس في الكتب التاريخية وكتب التاريخ الادبي بوجه خاص .

قصة « بومييات المواطن سين » تبحي خلف تحكي حواراً مزعجاً بين جد مات في السبعين وهو يلحن حفيده راوية القصة « عليك اللعنة .. صار عمرك عشرين عاماً ولا تزال تجهل استعمال البندقية » وسبق لهذا الجد ان « افوى ثمانى نساء وتزوج ثلاثاً منهن ، وكان اشجع اهل زمانه في الفروسية واقدرهم على اصابة الهدف ... » وتبقى من الجد صورته المعلقة وهي تظل تحاور البطل تستحبه على شراء بندقية ، وحين يخفق البطل في شرائها يخاطب صورة جده قائلاً « لم استطع ان احصل على بندقية » وعند ذلك يقول الكاتب « شعرت ان غضبه قد ازداد وانه بعد حين سيقفز من اطاره ويصفعني فاستمحتة عدراً ووعده بان اكون حفيده الذي سيحصل على بندقية . » لا ادري ان كان الكاتب قد تأثر بانشودة ام كلثوم ( من كلمات نزار قباني ) « اصبح عندي الان بندقية » المهم ان الراوية يسرق اساور امه ويشترى بها بندقية . واذا ظننت ايها القاريء ان المحاور مع صورة الجد قد انتهت فانت مخطيء . هل هذا هو ما يدعي بالادب القائل ؟ ربما ، غير اني لا اراه ادباً ولا مقاتلاً . النهاية ( وبالمرية الدارجة نهايتو ) نسمع الجد الذي في الصورة و « ابتسامته خضراء مثل احراش عجنتون » يقول بصوت واثق « حسنا جرب مرة اخرى » وعندها لا بد ان الكاتب تذكر اغنية اخرى لام كلثوم هي « للصبر حدود » فانهى قصته التي فضيلتها الكبرى انها قصيرة جداً ، بتوقيعه سيقول اكثر من واحد ليس هذا تقداً . فاقول وليست هذه كتابة . مرة اخرى « الشعر المستعار على الصدر » .

قصة « القمل » لوليد رباح تروي حكاية التلذذ السادي لدى حراس السجون والمعتقلات . يدخل نزيل جديد الى المعتقل « موزونة كانت خطاه ... هوذا جاء .. ضيف من اعماق التاريخ ، ما اخبار الناس والارض والهواء والشمس .. هل ما زالت تيزغ عند الفجر من المشرق ؟ » فالنزلاء اذن مضت عليهم مدة طويلة جدا . ويكون جواب السجين الجديد « لكل سؤال كما يقولون جواب ... انتم تلقون بحزم الاسئلة في وجهي .. اصمتوا .. تموتون هنا ونخكم تشرب الامه .. الارض ما زالت هي الارض .. » وبعد هذا الالتقاء الجهوري نراهم « اخفا القائه ، ... هنا يستوى الليل والنهار ، والصيف والشتاء » وتعلم ان نزلاء هذه الزنزاة المظلمة يعانون من هرش القمل .. « عاودوا يهرشون .. لمع عقب سيجاره عبر كوة الباب الصغيرة .. فوق العقب الى الداخل .. انطلقوا وتكلموا فوق بعضهم كل يريد الحصول عليه ، وعندما نهضوا اكتشفوا انهم داسوا عليه .. » هل هم ابطال وهمسجونون ام مسجونون لا بطوليون ، لا بد انهم ابطال لان « نخبهم تشرب الامه » فاذا كانوا ابطالا فما اغناهم عن الارتقاء على عقب سيجاره يلقيه حارس سادي ؟ وكان هذا لا يكفي لاذلال مسجونيه ، لان الكاتب يقول عن حارس اخر « جاء آخر .. نظر عبر الكوة وامسك سيجارة منها الى الداخل .. قاموا فاسترجعها .. ضحك ببلاهه .. ابتعد قليلاً .. جلسوا يهرشون . عاد فمد السيجارة ثانية .. لم يبق منهم احد .. فركها براحتة فتطاير النبخ الاحمر نحو الارض العارية .

– بامكانكم استعمالها سعوطاً . فاذا علمت ان النزلاء كانوا هناك منذ مدة طويلة بحيث يتساءلون استلتم تلك عن الشمس والارض كان على الكاتب ان يكون منطقياً فيجعلهم اولاً يعرفون سادية الحراس في اغرائهم العابت ، كما يجعلهم القدر على الانتقاطع عن التدخين ( وهل كلهم مدخنون بحيث يتكلمون بعضهم فوق بعض بهذه الحركات الشابلية ( نسبة الى شارلي شابان ) على عقب سيجارة ؟ )

الكتابة ويكشف عما تطرقت اليه من سطوح في اللغة وادراك للوضع البشري وتغيير متقن للالوان الصوتية والمفاتيح الاسلوبية . وكلي شوق لقراءة الرواية عند تمامها فان من يكتب « السفينة » تلك الرواية الجيدة ، قادر على ان يمنح القراء ما يوازيها ان لم نقل يتجاوزها .

نجيب المانع

بغداد

## القصص العراقية

بقلم عايدة مطر جي ادريس

يخرج قاريء هذه القصص وعبء ما يثقل على نفسه كأنه الكابوس: ايمكن للواقع الذي يصوره هؤلاء القصاصون ان يكون بمثل هذه الشاعرة ؟ ان كل ما في الجو كئيب رقيب ، مشحون باليأس . حتى الطبيعة تبدو باكية موحلة ، وحتى سماء هذه البلاد الالهية تظهر رمادية شاحبة . انك تفتقد في هذه القصص وجها يتسم او عيوناً تلمع ... والاجساد كلها واهنة ينهشها الجوع والمرض ، والعيون ملتهبه بالرمد الصيديني ، اصحابها يدرجون في ازقة ضيقة مليئة بالمستنقعات وبروائح فضلات الناس والحيوانات المنسفة . والنفوس كذلك مريضة ، يعشش فيها الجهل والانتكال والفناء او القلق والضرر .

هؤلاء الفنانون الذين يعتبرون في طليعة القصاصين العراقيين ، انراهم حفا ابناء تلك البيئة الريفية الفقيرة يصورونها في واقعها وحقيقتها ام يضحونها و « يشوهونها » او « يموهونها » على النحو الذي يتطلبه فن القصة متطور وأصيل ؟

الحق ان ما ترسمه هذه القصص العراقية يمكن ان يكون صورة لارياف العالم العربي كله وقراه وديارهم وبواديهم ، وليس صورة للريف العراقي وحده . فهي اذن ملامح عربية عامة ، يتجسد فيها الانسان العربي في صراعه مع نفسه وقدره وظروف حياته الشاقة وسعيه لاكتشاف ذاته وتحقيق مطامحه . والقصص من هذه الزاوية تتخلص من طابعها العراقي الخاص لتشمل الواقع العربي كله ، بل تتجاوزه احيانا لتشارف « الانسان » بصورة عامة ، الانسان الذي يصارع قوى الطبيعة والاخرين من اجل وجوده وحرته .

ومستوى القصص ، على الصعيد الفني ، مستوى متطور بالاجمال ، والتجديد فيها بارز من حيث التشكيل والرواية القصصية . وقد توقفت عند اربع قصص بصورة خاصة ، هي قصص محمد خضير وموسى كريدي وعبد الستار ناصر وغانم الدباغ وعبد الرحمن الربيعي .

اما قصة محمد خضير « الصرخة » فمشحونة بالرموز حتى ابخيل اليك ان كاتبها اشبه بظلمة بهلوان السبرك الذي يتأرجح على خط رفيع دقيق يوازن عليه نفسه ، محاذرا احتمالات السقوط في الاشكال . ويتطلب النفاذ الى اسرار هذه القصة جهدا لا يحتمله القاريء المتعجل ، لانها خالية من الشخصيات التي يفسر سلوكها نفسياتها ، وتفتقد « الحدث » الذي يقود تطورها . ولعل الكاتب يحاول شيئا من محاولة الرواية الجديدة في طريقة اللاشيء ، تتحدث اليك فلا تقول شيئا ، وتقول اي شيء ، فلا تخطيء شيئا . على ان لدى محمد خضير « شيئا » يتحدث عنه ، ومن اجله يكتب . ان عنده قضية ترهقه ، ونظرة ثورية للحياة ترهقه ، نظرة تنطلق من معاناة اليأس لتتجاوزه نحو تخوم الوعي والاحتجاج والصرخة . ووعي الكاتب هو الذي ينقد قصته ، في نهاية الطاف ، من ان تصبح لفزا . وليس مهما ان تفسر هذه القصة ، المهم انها نموذج للقصة - الجو . فالكاتب يخلق لك جوا مرهفا عامرا بالخيال والشاعرية ، يحاصرك فيه مبدعا عالما له قوانينه الخاصة التي ليس لك ان ترفضها . والوجدان المنطقي المتسلسل يقف عاجزا هنا ، كما يقف ازاء شمل موسيقي ، تحس جماله وتنساب وراء الحانه وان كنت تمجز عن فهمه وفك نواته . واي تحليل لهذه القصة ينبغي الا

ثقافته الواسعة بريئة من التبشير والتبرمة ، في شخصيته كبرياء غير جارحة ولطف لا يصل حد الانسحاق ، جبرا الذكي بدون عنجهية الحساس بلا ميوعة لم اره يتختر وراء واجهة مدرسة فنية او فكرية ليصرخ بصوت غير صوته ، بل هو لا يصرخ حتى بصوته لانه فنان متمكن من التدرج الصوتي هبوطا وصعودا وربما كان اقراهم بالموسيقى الكلاسيكية تأثير في طاقته على تغيير النبرات والمفاتيح في اسلوبه المعبر ، فمن مقطع شعري الى مقطع آخر عقلاني الى حين صاف الى تأملات عميقة في الحياة والفكر والفن . ولقد قال بعض النقاد ان حب والت وبتمان للادبرا كان ذا اثر في تدفق شعره حديثا غائيا طويل النفس .

في راعته « السفينة » كتب جبرا البحر المتوسط الذي يشكل قوام موقفه من الحياة والفن . وضوح بلا ابتذال او تبسيط ، شهوية بلا دعارة ، مأساوية خالية من العتمة الجرمانية ( ولست هنا اتخذ موقفا من الروح الجرمانية بل احاول وصف ادب جبرا ) . هذا البحر المتوسط الذي ترعرعت على شطآنه حضارات غنت ، فيما غنت ، الجسد البشري كعاجوبة من عجائب الخليقة ، وجعلت من التوازن وتقابل الابعاد وتماسك التناقضات فلسفة وجود وقيمة اخلاقية معا .

ولماذا لا يفني الجسد ؟ اذا كان شعر ادونيس مثلا نزوعا نحو المطلق في الروح ، معانقه للمجهول في الاعالي ، اسئلة كونية ملتبهة نورا ، اليس هناك متسع لشعر نزار قباني مثلا حيث المحسوس والفريزي ، حيث الرقص الجسدي المنتشي بنار الفريزة والشهوة ؟ اذا كان شعر الاول محررا في مملكة الروح فان شعر الثاني محررا في مملكة الجسد ونحن بحاجة الى كلا الحريتين ، بل الى كل الحريات ، الى كل اساليب التعبير وامزجته ولفاته والوانه وظلاله ، نحن بحاجة لكل فنان يشري بصرنا ولكل فنان يشري بصيرتنا . ليست هناك في اعتقادي قيود الا قيود الجودة ومع الجودة فلنكن هناك حرية في جحيم الابعاد وعلى جميع المستويات الانسانية . اذا كتب شاعر او روائي شيئا جيدا حول اللذة فلماذا نطالبه بان يكتب شعرا حول ماهية الحب وفلسفته ، حسب ان يبدع فيما بين يديه وحسبنا ان ننظر فيما ينجز لا فيما كان يجب عليه ان يقوله . وهل نطالب المهندس الكهربائي بتفسير الكهرباء اذا احسن ترحيل القوة فانار . وما عند الذين كتبوا عن ماهية الحب فخلقوا نظرية متكاملة ؟ هذا شكسبير الاجود بين شعراء الدنيا لا تخرج منه بفلسفة للحب وانما بوقائع واحداث مدارها الحب والحب الجسدي بنوع خاص وقد احسن التعبير عنها احسانا معجزا ، بينما نخرج من راسين بنظرة متكاملة عن الحب اعموق مما قدمه شكسبير ولكن ذلك لا يجعل منه الشاعر الافضل لان موضوع شكسبير كل شيء وموضوع راسين شيء واحد ، في اعماله الرئيسية على الاقل . اقول ذلك ردا على من يقولون ان شعر نزار وادب جبرا شهوية بلا حب وماذا يفهم اذا كانت الواقعة الحبية معبرا عنها بشكل جيد ؟

جبرا ابن البحر المتوسط لا ينسى قط انه عربي وتذكره لذلك يكمن في انجازه . ان دوره النضالي ليس باليسير ، فان يكون العربي مبدعا ، مضييفا للحضارة ، ناطقا بلفة حية ، واعيا لوزنه فوق الارض ، ما ينفك يصب الدروب امام قدراته ، واضعا لايقاع جديد في العالم ، هذا في اعتقادي اسلوب اخر من النضال لا يقل عن حمل بندقية . ان امثال جبرا من المبدعين يعملون الحياة العربية فخمة ومتنامية ومورقة وجميلة . انهم يعطون العربي ثقة بنفسه يجعله يحتضن ما يملك فعلا لا ما ملك او ما سيملك . الطريق الى الاستعادة نهضة عربية جديدة شاملة وهي تم تبدأ بعد بكامل الطاقة والابعاد ، لاننا نؤجل النهضة الى ما بعد التحرر . ونربط فعل النهضة ربطا ميكانيكيا بعملية التحرير ، فكاننا نريد ان نصل قبل الركوب .

ان المتقطع المنشور في هذا العدد ينبئ عن قدرة جبرا فسي

يتجاوز محاولة لتفكيك الصورة ثم إعادة تركيبها . هذه اللوحة المتحركة ذات ابعاد مختلفة ، واصوات متعددة وافكار تتزاحم للوصول الى النور . والرمز هو الخيط الدقيق الذي يجمع شتات المشاهد ويوحد بينها ويمنحها رؤية شفافة ربما كانت هي موضع التعجب .

الطبيعة في اللوحة . مطرزة ، والسماء شاحبة رمادية . اطار يتلام ويخلق جوا من الكتابة والاسى . الوقت - الوحي به ، بطيء ، متشابه ، مفلق ، فهو اذن مهيا للثورة .

والحركة تتمثل في سيارة السيرك . وهذه اللوحة تحمل ابعادا متعددة : من الداخل : حيوانات السيرك ومروضها ، او الصندوق ، او رمز المدينة المغلقة ، المحاصرة . الحيوانات ، رمز الانسان المرحون ، المروض ، ذي الوجه الصلب الصارم ، وجه هذه الحيوانات . الكل يبرع في تادية دوره ، ولكن الجمهور غائب . والرمز ، هنا ، يشير الى انفصام عالم القيادة عن الشعب . اما العالم الخارجي ، فهو العالم الذي تدرج فيه السيارة . فيه هو ايضا ابعاد متعددة وحركات مختلفة . البعد الاول ، شارع مستقيم ( رمز للبلادة والخمول ) تكثر فيه برك المياه ( او المستنقعات ) لا يعترض تلك السيارة سوى رذاذ خفيف يكاد لا يسمع ( رمز للخضوع ؟ ) يلتصق كالابر ويرطم بزجاج السيارة ويسقط على برك المياه ( رمز للجمجمة الفارغة اللامجدية ) .

حركة السيارة سريعة ، وتوهم بالانطلاق . ولكن الحركة المقصودة ، او الهامة ، بطيئة ، اي الحركة العاكسة ، ذلك ان الشارع منبسط ( او عالم المدينة البسيط ، اللامعارض ، بحكم انه خال . لا احياء فيه وانما هو الواجهة واجهة الرخاء والترف ، والزيغ الحضاري ) فاعمدت المصاييح تملأه ، كذلك اعمدت لوحات اشارات المرور ولافتات اتجاه الطرق والاسيجة التي تتسلقها احواض الزهور .

البعد الثاني ، يضيئ الشارع حتى يبدو في البعيد زقاقا . الحركة تنمكس . السيارة بطيء ، ولكن الحركة الفعلية ، ( التمرد ) تقوى . تبرز هنا البيوت ذات الطابق الواحد ، البيوت التي تتعري و« تنقع » تحت سيول مياه الامطار ( الكلمة تنقع للكاتب ، وفيها احياء غريب لليوس وتصوير صارخ للتناقض الاجتماعي بين الواجهة وحياة الزقاق وهنا تبرز قدرة المؤلف في انتقاء الفاظه ذات الزخم في خلق الجو الفني ) حين تعبر السيارة ، تنهار تلك المنازل ، فتطفو مسع الاشياء المهملة في الشارع فوق سطح المياه . وكلما امعت السيارة سيرا ، تشعبت في البعيد الازقة وتعددت ، وابط سيرا ، ذلك ان عليها ان تزيح كتل الاجر وكتل الطين والابواب والنوافذ وصفائح القمامة . في هذه الازقة ، تحبل النفس ببثور التمرد . فهنا الرحم الاصلح ، هنا ترقد الظلمة ، والفراغ والوحشة ، وتهبط السماء مغلقة رصاصية اللون عكرة .

ولكن السيارة تتابع سيرها . ( فالاحتجاج ما يزال بذرة ) تجتاز غابة من الاشجار ، وقد امتد عند طرفها نهر واسع . من هذا النهر ( الذي تتجمع فيه كل ما تحمله السيول ) تخرج الساحرة ( البعد الاسطوري للوحة ، وهو بعد يلفها بالشاعرية والخيال والسحر والقومض ) تعزف على الناي ، وما ان ينفد عويله مرتعشا في العمق الموحش حتى تستيقظ الافاعي التي تحيط بجسدها ، ثم تنزاق . ويظل النداء يخترق الاعماق السوداء الصامتة . ولكن الساحرة تظل عند مدخل الغابة لا تتقدم ، والافاعي تبقى متاخرة للوصول الى جسدها بالرغم من تديها المتوتر نحوه . الاسطورة هنا ، تخلق فكرة القصة . فنداء الساحرة ، او لحن الكرامة الكامن في ضمير الامة ، ما يزال تائها يفتش عن حنجرة ينطلق منها .

ما يزال بعد اللوحة هنا اسطوريا : عملاق داكن اللون يلبي نداء الساحرة ، انه تمثال صلب ، شاحق العلو ، يمد يده للنهر الذي انبثق منه ويحني رأسه نحو الماء من الاسفل ، بينما تمتص الثقوب في قدميه مياه المطر انه هنا تجسيد للبطل الذي يلبي نداء الامة ، منطلقا من

عذاباتها ، مستمدا منها ابدا غذاءه .

وعندما تجتازه السيارة ، يقفز التمثال وسط القوارب ، يجمع القوارب المشتتة ثم ينطلق الى اشراع ، ثم يعود الى النهر ، ويختفي وتتابع السيارة طريقها : تعترضها البراميل ، براميل في كل اتجاه بحيث تجعلها تدور لتعود من حيث انت . ولكن السيارة تصدم هذه البراميل ، لانها براميل فارغة ( لعل الكاتب يقصد هنا ، ان الثورة لم تختمر بعد ) .

ولكن ، حين تبلغ السيارة نهاية الطريق ( الطريق الفضائي ، حيث كان حلم العملاق ان يقفز ، حلم غذاه من عذابات الناس واحلامهم وطموحهم ) تصطم بكتلة صغيرة مكورة ، اخذت تتحرك ، ثم اختفت داخل البراميل . وحين اطلقت السيارة نفيرها خرج من الكتلة التي تشبه طفلا ( الكتلة البشرية ) صرخة ، فاتفق ان لهذه الكتلة فما .

في البعد العميق الموحية ، عند افقها ، حيث تلتقي السماء بالارض يظهر فم يطفى على اللوحة حتى لا يعود فيها سواه . جوف عميق ، عمق الامم والمسافات الطويلة . وتسمع ، من كل جانب ، صرخات ، تعاقب الفم ، وتشكل صرخة واحدة ، هي في نهاية المطاف صرخة الاحتجاج وانتصار الثورة الذي يتجلى في انهزام سيارة السيرك حين تتراجع بوحوشها وتنهار .

ان محمد خضير يؤكد نفسه في هذه القصة - على تعقد رموزها - كقاص مبدع وكنموذج جيد للكتابة القصصية الحديثة .

اما موسى كريدي فهو قاص يشق طريقه بثبات وثقة ، يستلهم الواقع الذي يعيش فيه استلهاما عميقا ، ولا يقل عن محمد خضير قدرة في خلق الجو وفي محاولة البحث عن صيغة للتجديد يجمع فيها بين التحليل النفسي وقيمة الحدث في التعبير عن ذاته .

وما يهمني ان اشير اليه ، غافلة عن ما يمكن ان تشير قصته « (غرف نصف مضادة) » من اهتمام آخر ، هو كونها تمثل نموذجا لصراع المثقف في العالم العربي ، وتصور مأساة المفكر الذي يريد ان يرى ، وان يكون شاهدا على عصره ، وان يشير الى المرض الذي يستفحل في كل قطاع يراه ، فلا يجروء على قول الحقيقة ، وان قالها ، كانت الشرطة له بالرصد .

يلف القصة جو من القلق والكتابة نتيجة الصراع الحاد في نفسية البطل الممزق بين عالمين : عالم الصحراء ، وعالم الرحيل . فعالم الصحراء وما يتركه في نفسه من ارجاع يمهده بالرحابة والخيال والحب . فيه جذور تشده من اعماقه الى الارض التي انبثق منها ، فيشقى عليه ان يقتله فيها فيكون عالم الرحيل : هنا الدفاء ، والاهل والاصدقاء وايقاع لفة قديمة عذبة . يسقط في رقاع جمجمته مثل قطرات المطر ولكن هنا ايضا عالم الجهل والفقر والمرض والكبت والظلم .

وليس البطل بحاجة الى الرحيل حقا ، فهو يحس الاغتراب في ارضه . ففي خياله ، يتجول رواد الفضاء على القمر ، وتعمر ذهنه كالاسطورة فتاة بلون الثلج . والعالم من حوله مريض ، فقير . فامه ، تحمل في احشائها مرض الفقراء جميعا : كثرة الاولاد . وزقاقسه معتم ، وحجرات بيته ضيقة رطبة ، هو يؤمن بالعلم ، ومحيطه ما زال يؤمن بالتعاويد وينكر الطب . ( اخته المشرفة على الموت تداوى بالخجور والصلاة بدلا من استدعاء الطبيب ) وهو ، متلهف للمرأة ومحروم .

يمد عنقه عبر النافذة متلصقا ليرى جزءا من المرأة العانس لا يتعدى ساقيها . وصوتها ، كقيل بان يوقظ حواسه ويستفز جسده . كل ما يثور في نفسه يداويه بان يقبل مجموعة من الصور ويقرا . وتبدو القراءة هنا ، التعويض النفسي عن الرحيل ، عن الهروب . انه يعيش السأم والضجر والصمت . ولقد عبر الكاتب تعبيرا عن هذا الجو المميت حيث قال « يبدو انها ( الذبابة ) سئمت الجو ففادرت » . وما يعمق مأساة ارفض لدى البطل ، الى جانب السأم والحرمسان ، ومظاهر التخلف الاجتماعي ، وعيه تخلفها . وهذا الوعي هو السبب العميق والحقيقي لمأساته . مظاهر دينية يرى في بعضها مضيعة للجهد

مجموعة الانفعالات والاحاسيس والافكار التي تتأثر بالبيئة والثقافة والمسلك اتحياتي والمهني للفرد . فمشكلة الاصوات النبعثة يراها الطبيب النفسي مرضا عصبيا اصاب الكاتب لكثرة قراءته . ودواؤها شراب حلو المذاق . وتراها المومس ، شجارا بين زوج وزوجته ، لان الزوجة الشرعية ليست اقل منها فحشا ، ويراها رجل الدين تدخلا في امور الآخرين وتلصصا ، وتراها المرأة المعجوز المتخلطة ارواحا شريرة لا يبصها الا التعاويذ ، ويراها رجل المخابرات عملا تخريبيا واجهزة ارسال والتقاط للتجسس .

ويلقي الكاتب ، الى جانب تصوير البيئة والنفسية التي تنطبع بها ، الضوء على عيب اجتماعي واضح في حياتنا الا وهو عنصر المبالغة والاعتماد على الاشاعة في تكوين الحقائق الاجتماعية ، بدلا من اللجوء الى الدرس والتمحيص والاحصاء : الانطلاق من البديهيات الاولية للطرق العلمية : الرؤية ، والاختيار ثم اطلاق القاعدة . او تخمين القاعدة ، واخضاعها للاختبار ، بقية تأكيد القاعدة . اما في المجتمع الذي يصفه الكاتب ، وهو مجتمع متخلف فان هذا الحادث الفردي ، النافه ، كان كفيلا بان يجعل الصحيفة المحلية تنقل على لسان طبيب ( حتى الطبيب ما زال ابن مجتمعه المريض ) انتشار مرض عصابي بين المثقفين ، وكان كفيلا ان « يشاع » في اوساط الفنانين ان احد المثقفين عرض الزواج على مومس لان زوجته هربت مع عشيقها ، وان يخطب بعض ائمة اتجموع فيلقي موعظة مفادها ان المدينة « سيحل بها غضب من الله عظيم .

قصة موحية ، جذابة في سردها ، دقيقة في تصوير ردود الافعال والانكاسات النفسية وتحمل رؤية ثورية للاصلاح . ولئن كان في بعض هذه العيوب التي ذكرها بعض المتصخم ، فذلك لا يتنافى مع الفسنى الذي قد يكون « تصميما » .

اما اسلوب الكاتب ، فتقليدي ، وليس لديه اية محاولة او هم للتجديد . انه يكتفي بالسرد والتقاط الصور .

وتندرج قصة عبد الستار ناصر « رائحة البيوت » ضمن القصص الاجتماعية في هذا العدد . وهي تعبير عن « رائحة » تبعث من قرية عاش فيها البطل وصور مأساته فيها ومأساة كونه « واعيا » وسقط مجموعة نخر فيها الجهل كالموسس . اني تنقلت طالعناك رائحة الفقر وحاشيته من ذباب ونمل وقمل وديدان وجثث متفسخة . واني قرأت انتصبت امامك اجسام هزيلة ، ووجوه شاحبة وعيون اكلتها التراخوما ، وبطنون مزقها الجوع . ان مرض الاجسام ينتقل الى النفوس والعقول ، فلاوعي ولا توهج . واتى جانب الفقر المادي ، تنفسي الرتابة . فليس في القرية أي عزاء . وحتى الزواج - المستوى الادنى من المتعة النبي يوفرها الفقر للناس - فهو نادر جدا هنا . اما اذا حصل فان عدد الاولاد يصبح لا مفعولا . ( اسرة البطل تزيد على العشرين ) . ومع الفقر ، يقوى الاحساس بالجنس ، - باعتباره المتفلسف الوحيد - وبضرورة ممارسته ، شرعيا كان ام زني .

نتيجة هذا الفقر ، تولد طبقة مستلبة مرهونة . اهم ميزاتها الجهل والقناعة والصبر والاستسلام للقضاء وانقدر ثم البحث عن الطعام باي ثمن حتى يموت الاحساس بالشرف ، فتذهب الصحية الى جلاها دون وعي او احساس بالعار . واذا اتفق لاحد ان يخرج عن القطيع .

كانت مأساته . ومأساة القصة يكمن هنا . والكاتب يصور بدقة وباحساس مفعم بالمرارة والاسى هذا « الوعي » الذي تفجر لديه ، وهو ما يزال طفلا .

لقد سقط في نظره أولا المثل الاعلى لظاهرة النقاء والبسراة الممثل في الام ، انه يكتشفها وهي تتسلل الى بيت الناجر - العشيق . انه يبكي ، ثم يفضب ويشور ويشتم . ولكنه فقير وصغير ومفلوب على امره فتورته لا تقابل الا بالجلد وبسوط الناجر . اليهودي ، مستعبده ومستعبد امه وعشيرته . وحين يكبر الاحساس بالعار لديه ، ويرى

والوقت ، وظلما اجتماعيا يتمثل في ضرب السيد للطفل ، دون ان يجروا احد على الاعتراض . كما يبدو حجز الحريات واضحا بالتهديد بالقتل ان ادلى احدهم بشهادته . ان الصمت ، واغلاق العيون والاذان هو ما يطلب في هذا العالم الذي تكثر فيه الجرائم ، وخاصة جرائم الشرف . وليس التخلف الاجتماعي فقط وانما التخلف السياسي . ففي خيمة الفجر ، يطلق احدهم الرصاص . فيجيب الآخر . وما هي الا لحظات حتى يدوي الرصاص من دون هدف ، ليوهموا انفسهم بانتصارات غير موجودة . ( اشارة عميقة للوضع السياسي الراهن في بلادنا ) ونافع ، يعيش قلقا آخر نفسيا ، قلقا فلسفيا ان صصح التعبير . انه يريد ان « يعرف » ، يريد ان يطرح سؤالا . وتكن (حق) المعرفة ، في مثل هذا الجو المتخلف سياسيا واجتماعيا جريمة . كذلك يريد نافع ان يعيد للكلمات مفهومها الحقيقي ، وشفافيتها وظلالها . ولان نافع اراد ان يكون شاهدا ، ولانه رأى الاشياء كما هي ، ويعطي للافعال مدلولاتها الحقيقية فيفرق مثلا بين « المقتول » و « الشهيد » فقد حيل بينه وبين الرحيل ، بينه وبين حريته ، فاستدعي للتحقق .

قصة ذات بعد اجتماعي وفلسفي تمثل مأساة الفكر المعاصر بحثا عن الخلاص والحرية . ويزيد هذه القصة قيمة انها تقدم ، في بعض جوانبها ، وثيقة هامة لمجتمع العراقي ، كاشفة عيوبه ، بقية الاصلاح . ومن اهم مزايا القصة ، هذا الصدق الفني في تصوير الصراع مما يشد القاري ويجعله مشاركا في « تفهم » عذابات هذا « المثقف » ومفردا قلقه من اجل نفسه وقومه .

من هذه الزاوية ، زاوية ان تكون وثيقة اجتماعية تبث ايضا قيمة قصة عازم الدباغ « سكون » انها محاولة جريئة لدخول المجتمع العراقي عبر منظار مثقف تنازعه أهواء مختلفة يستمدتها من رواسب معتقداته الدينية وتقاليد الاجتماعيه وتتصارع مع نظرتة العلمية وثقافته في موضوع النفس والتطور افكري .

وبوفق الكاتب الى خلق جو من القلق ينقل الينا همومه ويقنعنا في مشاركته وسواسه . والواقع اني حين عكفت على قراءة هذه القصة في البيت ، كنت وحدي ، وكان الليل يهبط . احسست بالخوف يعتريني ، وبدأت اصوات مشابهة لما سمعه الكاتب من وشوشات وانين تخترق اذني وانبعث عالم من الرعب ، مليء بالاشباح التي غمرت مخيلتي ذات يوم بعيد من ايام الطفولة يتمايل امامي ويفرض وجوده كواقع لا مجال الى انكاره . ثم سلطت ارادتي وعقلي ، فادركت الى اي حد يعيش الانسان البدائي في اعماقنا . وتابعت القراءة بشغف لاجد جوابا لهذه الاسئلة التي شغلت فكر الانسان قرونا وما تزال ، كلما انصرف الى ذاته ، تبثت اشد الحاحا وقوة . ولربما كان هذا النوع من الكبت القسري الذي يمارسه عقلنا المتمدن على سائر قوانا الحسية ، يجعل هذه الوسواس والتساؤلات المصيرية في الروح والموت والبعث تظل تطلب لنفسها جوابا او على الاقل تطلب لنفسها وجودا وان ظل وجودا لغزا او سرا .

القصة تصوير لبيئة متخلطة اجمالا . فالرق الصديدي ما زال يأكل العين في ضاحية من ضواحي المدينة ، وما زالت التجارة فيها تتم عن طريق المفايضة ، وما زال طرد الارواح يتم بالتعاويذ ضمن علب صدئة !.. وما زالت مجانس الدين تبحث امورا ما ابعدها عن مشكلات الانسان الحاضر . وما زال هذا المثقف - بالرغم من جميع ما تكسب في عقله من نظريات علمية وفلسفية ودراسات نفسية - يؤمن باصوات تبثت من وراء الجدران .

الى جانب القيمة الاجتماعية ، تتمتع القصة بتصوير لجوانب النفس البشرية والفردية منها ، ملمحة بان ليس هناك من حقيفة انسانية واحدة وتفسير واحد لمشكلة الانسان . وانما لكل امرىء « حقيقته » وكل يرى حقيقته بمنظاره هو ، هذه « الهو » المؤلفه من

تكون ، تبعاً لذلك ، فاضلة .

ومدام داي - فصلت البقاء في وطنها الام ، على انها لا تتحدث الا الفرنسية ولا تعاشر الا الاجانب .

صورة يراها الكاتب - من عين السكلوب - وينقلها اليها ، موحياً ، دون اشارة ، الى الازدواجية في حياتنا ، والى التناقض المريع الذي يسود مجتمعنا ، والى الزيف المتفشي في علاقتنا ومفاهيمنا .

ولعل هذا الجانب من التصوير الاجتماعي هو الذي يعطسي القصة قيمتها ، وكذلك هذا المناخ من الرهافة والشاعرية . ولكن « القصة » ، من حيث المستوى التكنيكي ، ضعيفة . انها بالاحرى حادثة لطيفة ، ناعمة . ولكنها تفتقر الى عناصر الاجادة الفنية للكتابة القصصية فالسرد عادي - وان تميز بأشفاقيسة - وعنصر « الانتقاء » مفقود . ( ما علاقة تفصيل حياة ماريتا مثلا في تطوير سياق القصة ؟ ) ان الكاتب لم يستطع ان يخلق لدينا اي موقف للتعاطف ، او الاحتجاج - مع ان الموضوع مؤهل لذلك ، بل مثالي - فالقارئ يظل - كراوي هذه القصة - غير مشارك . انه في الخارج - شاهداً واعياً ، يرى ويتأمل . يراقب من عين السكلوب ؟ ولئن كان على كاتب القصة الفنية ان لا يتدخل في حياة ابطاله ، فليس هذا هو شأن القارئ . ان اول شرط من شروط الاجادة الفنية ان تجعلك ضالماً وشريكاً . ومنحازاً .

واما « المقهى » قصة عبدالرحمن التريبي ، فانها تمثل ايضا مظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية في مدينة صغيرة ، من العراق وفي مقهى منها . وعلى الرغم من ضيق افق المكان الذي يتخذها الكاتب اطاراً له ، فان قطاعاً كبيراً من الحياة يتمثل فيها .

اول مظهر ، هو حياة الرتابة والسأم والضجر ولكي يعيش اهل هذه المدينة ، يفتشون عن آفحة المبررات للضحك مثلاً . فشوارب السيد « فاهم » هي موضوع تندر . اما احلامهم وطموحهم فتأكلها السنون واقصى ما يصبح همهم انتقاء زوجة ، ووليمة وجرع كؤوس في مقهى .

ومن خلال الوصف الخارجي للشخص ، ينفذ الكاتب الى وصف نفسياتهم والى نقد المجتمع . فالسيد فاهم ، بقاتمه الضامرة ، يبدو علامة للحيف الذي لحق المدينة في عهد الظلم . ووجهه الشاحب يحمل طابع مدمني المادة آسرية ، اي الحرمان الجنسي ، والكبت ، وقتل الوقت ، يتم في شرب القهوة ولعب النومينو في المقهى . وليس في المدينة المغفلة سوى دار واحدة للسينما . وما تزال تقدم افلاماً قديمة .

هذه الحياة الضجرة ، تولد لدى ابنائها الضيق والوعسى ، والمساهمة في تحقيق الثورة .

ولكن ، بالرغم من التحرر السياسي الذي يتحدث عنه الكاتب بعد سقوط الملكية ، والامل في بمت حياة جديدة ، فان الفراغ ما يزال سمة هذه الحياة .

الحركة الفنية في القصة بطيئة ، رتيبة ، مملّة احياناً . والوصف متان ، يهتم بكل تفصيل ، حتى التوافه . لربما كان الكاتب يتقصّد ذلك بغية المساهمة في خلق جو الرتابة التي يتنفس فيها ابطاله . ولكن من الضروري ، لخلق هذا الجو من الملل ، ان تبعت الملل لدى القارئ ؟ .

واما الاسلوب القصصي ، فعادي جداً ، وتقليدي في طريقة السرد والحوار والتصوير . وهو يعتمد على الشرح المسهب ولا يترك للقارئ مجال الكشف والايحاء .

واما قصة « التنور » لؤاد التكرلي ، فقد حيرتني حقاً ، بالرغم من ان الكاتب قصاص بارع . ان بطل القصة الذي يتكلم يدافع عن

اخته ، تسيير على خطى أمها ، والموت يخطف من افرادهم واحداً تلو الاخر ، ونساء القرية يعين انفسهن ، ينمو لديه شعور الحقد واللعة ثم تنمو الجريمة في نفسه فيلجأ الى الموت ، المنفذ اتوحيد لكي يثبت براءته من كل شيء ، من هذه القرية وقطيعها الجاهل المريض ومسن عائلته الملوثة بالعار . ولكن رغبة الموت دفعته الى الايمان بعمل ما ، انه القتل .

غير ان مرض العشيرة عسمن في نفسها . فما ان قتل اليهودي ، حتى تنادت عائلته ونساء القرية كلها واخوته وكل اللواني من اجلهن قتل ، مطالبين بقتله . وهنا تبلغ القصة ذروة المأساة .

وتكمن قيمة هذه القصة في ما تفجره من مرارة وما تكشفه من حقائق وروى . ولئن تحدثنا عن المأساة التي عرفها - والنسي صدقها الواقع الليم فيما بعد ، اذ انتهكت اليهود الارض العربية ، وما هو اهم من عرض النساء - في محيطه الضيق ، عكد المجادي فكان نصيبه الاذلال والضرب والملاحقة من اهله ، فان المأساة اشمل واعم . ان القصة صورة للجهل وانضواء الذي يتفشي في حياتنا السياسية ، ان يقتل المناضل بيد امه او اخته ، او عشيرته وهو يدافع عنهما ، ومن اجلهما يرهق حياته للموت ، بدل ان يقتله العدو . لقد رأيت في هذه القصة صورة لتلك الايام التي عشناها مؤخراً في لبنان : فالقارئ يحس بالذنب ، وهو يعيش جو المدن ، العابثة برائحة النظافة ، فلا يستطيع ان يتمثل هذا اللون من الفقر المدقع حيث تنحدر البشرية الى مستوى البهيمية ، او يصل الى عمق الثورة التي سوف تتأجج .

اما اسلوب القصة ، فهو تقليدي ، يفتقد كل محاولة للتطوير . انها تعتمد على التحليل النفسي للشخص والاحداث وعلى التطور الزمني والمنطقي ، وجوهاً يتطبع بطابع آلاسي والثورة . ولكن ذلك لا يمنع ان تكون قصة ذات مستوى .

\*\*\*

عرفت سعدي يوسف شاعراً ملهماً ، وفوجئت به ، في هذا العدد ، يكتب قصة . ولكن ميزة الشاعر تطقي على القصص . فالشفاقية تتمثل في هذا العالم الذي صورته ، وفي تلك العلاقة التي تربط بين الفتاة والشاب : علاقة الحرمان والحاجة الى الحب من اجل الحب . فالعراقي ، القادم من بلاد الحرمان ، يبحث ، كاول هم من همومه في غربته ، عن الحب والجنس . والفتاة ، وان عاشت في محيط متحرر تعيش حياة شخصية مضيقاً عليها . فهي ايضا تبحث عن الحب وتلهف اليه . فالحاجة هي هذا الرباط الدقيق الذي يوحد بين قلبين ، ويعطيه نكهة البراءة والعذوبة .

ان الشاب ينتظر فتاته . وفتاته ، التي تعيش مع امها ، او عمته في الواقع ، تؤمن لها كل اسباب الحياة المترفة ، من ماوى وماكل وملبس ولكنها تحس ان الحياة شيء اخر كذلك . انها عيناً هذا العراقي الجميلتان ، انها ارتباك وخجله اذ يراها ، انها نظراته الدافئة . هو لم يعدها بالزواج ، ولكنها مصممة على لقاءه ، مجرد انه ينتظرها ، انه يحب لقاءها حبها له .

مقابل هذا العالم من الصدق والاستقامة في العلاقات الانسانية ، من حيث المبدأ - والفاخس - من حيث منظورنا الشرقي للعلاقات العاطفية - ينتصب عالم اخر فاضل - من حيث المظهر - بغي - من حيث المضمون الاخلاقي الصرف . فمدام داي - فاطمة في الاصل - المتزوجة من جندي فرنسي ظلت عشيقته لمدة ثمانين سنوات قبل ان تتزوج - تريد الذهاب الى مكة . ومدام داي هذه - مقتنعة بان دخول رجل الى شقتها امر غير معقول ولا سليم - وابنتها يجب ان

بعد أن جملة ثانية وقد زال الخطر، انه « انتزع الكسيح من فوق كتفيه واجلسه على الارض في شيء من القسوة والاهمال ، ثم اشاح بوجهه ( ... ) قال الكسيح مصالحا دون ان يرفع عينيه عن الارض ، الا تجلس ؟ ( ... ) بقي الاعمى صامتا ( ... ) ثم استدار مبتعدا عن المسجد وعصاه تشق له الطريق امامه .. »

هكذا اذن : ينتزع الاعمى الكسيح من نفسه وقلبه حين ينتزعها الى الابد من فوق كتفيه ، ويشعر انه ، بعد الان ، سيكون وحيدا ، سيواجه الحياة وحده ، بمساعدة عصاه ، هذه التي يجد فيها من الامان والاخلاص ما لا يجد في البشر .

ان هذا التحليل لقصة عيسى مهدي انصفر يقوم كله على استيعاب الاحداث المسرودة بموضوعية وحياد كاملين ، بعيدين عن اي تقرير . فالقصة تبلغ من الشفافية نزوة لا تبلغه كثير من القصص العربية ، الحديثة ، وترف عليها شاعرية رهيبة لعلها مستمدة من نفسية هذا الاعمى - البصير بالذات الذي يعيش في قلبه شاعر محروم يرف بجناحيه في سماء الحنين والاشواق .

ان بإمكان الناقد ان يسترسل في تحليل هذه الاقصوصة المدهشة وفي تفصيل المزايا التي ينعم بها هذا القصاص الموهوب ، واهمها الإيحاء الشفاف وانحوار الداخلي « المونولوجي » والصرامة الفنية القائمة على « الضرورة اللغوية » التي لا تحتل الاسهاب والاطالة ، وعلى « الضرورة الحديثة » التي تنفي من السرد والوقائع كل ما هو طفيلي لتستبقي ما هو مرتبط بالحدث القائد الى انفاية من غير مباشرة ولا تقرير .

وبعد ، فقد كنت سعيدة حقا بمعظم هذه القصص العرفية ، واود ان اقرر من جديد ان القصاصين العراقيين الحديثين يشاركون مشاركة حقيقية كبيرة في بناء الفن القصصي العربي الحديث على اسس متينة من الاصاله والتجديد .

### عايدة مطر جي ادريس

## دار العودة - بيروت

للصحافة والطباعة والنشر

بيروت - لبنان

شارع مار منصور بناية بنك بيروت والبلاد العربية

تستعد « دار العودة » لاصدار المجلد الثاني من اشعار بدر شاكر السياب . يضم هذا المجلد اشعار الشاعر التي لم تنشر في المجلد الاول . نرجو ممن يحتفظ باية قصيدة لم تنشر في المجلد الاول ، او في المجموعتين اللتين اصدرتهما وزارة الاعلام ان يرسلها او يكتب لنا عنها على العنوان التالي :

دار العودة - بيروت

شارع مار منصور

نفسه في محكمة طالبا تبرئته لانه قتل زوجته اخيه غسلا للعار وثارا للشرف الذي لوته المرأة . ولكنه يقدم ثلاث روايات على الاقل عن حادث القتل هذا ، وهي روايات غير متطابقة ، بل قد تكون متناقضة . فاية رواية هي الصحيحة ؟ ام هل تكون كلها مزيفة ومختلفة لان القاتل قد قام بالقتل لسبب اخر ؟ .

ان الكاتب يورد تحت قصته عبارة « تخطيطات للدفاع عن النفس غير مكتوب » ولعل هذه العبارة تلقي ضوءا يذهب باتجاهة التي تملكنتي بعد قراءة القصة . فبوسعي ان استنتج من هذه العبارة ان القاتل يعد دفاعا عن النفس قبل تقديمه للمحاكمة ، ويتردد هو نفسه بين ثلاثة نصوص يلقيها . وهذا التردد بذاته يوحي لنا بان سبب القتل سبب اخر ، ربما كان اعتدائه على زوجة اخيه باغتصابها ، ثم قتلها خوفا من الفضيحة .. واتهامها بعد ذلك بالزنى تبريرا للقتل .

انني لا اصر على ان هذا هو حتما ما فصد اليه الكاتب . ولكن اذا كان الامر كذلك ، فانها قصة اجتماعية تفصح الزيف والازدواجية ، هي ايضا ، وتندرج في المفاهيم الخاطئة لمعنى الشرف في عالمنا العربي ، كما تفصح الكذب والتناق وتشويع الحقائق .

انني امل ان يوضح لنا فؤاد التكرلي ، وهو فصاص له تاريخ ، ما فصد آيه من هذه القصة ، تذا كان قصده غير الاحتمال الذي انتهت اليه من غير اقتناع يقيني .

بقيت قصة مهدي عيسى انصفر « جزئيات الهيكل » ، وهي القصة الاولى التي افرأها لهذا الكاتب ، ولكنني اكتشف فيه فجأة فصاصا عظيما يستحق كل اهتمام وتقدير .

انها قصة انسانية رائعة قصة الكسيح والاعمى هذين اللذين عقدا ميثاقا صامتا على ان يتعاونوا في هذه الحياة الظالمة ليقهرا عاهتيهما الثلثين تنفصان عليهما الحياة . انهما يعيشان شخصا واحدا ، جسما واحدا يتخذ من الضعف قوة « ما دمنا انا وانت واحدا لن يتمكن منا احد » وهكذا يتكاملان تكاملا يثير سخرية الاطفال وتسليتهم فيتبعونهما متلصقين ويتمنون لهما الشر بنوع من المأسوسية يجعلهم يحولون اميتهم الى تجسد حقيقي : يتمنون ان يقتلها صاحب مزرعة النخيل الذي يحاول ان سرقة عذقه ، ويتخيلون فضلا ان دمهها قد سال حقا وهو لم يسلم . ولكن هذا التكامل ، في غير رأي الصفار الساخرين ، رمز النضال من اجل حياة افضل ، حتى ولو سلك هذا النضال طريقا يثير اتشبهة ، طريق السرقة . غير اننا نتعاطف مع هذين « اللصين » ونحبهما ونناجبهما بحنان ، لان الشحادة على باب المسجد لا تكفيهما ، فيلتمسان التوفيق في سرقة التمر . ويبلغ الكاتب من البراعة في تحبيب هذين الانسانين الناقصين الينا بحيث نعتبر لجوءهما الى السرقة لا رغبة فسي السرقة بذاتها بقدر ما هو امتحان يخوضانه لعلاقتهم البشرية بالذات ، وتصميمهما ، او تصميم أحدهما على الاصح ، وهو الاعمى ، على الا يخون صاحبه الكسيح وعلى ان يظل يعمل على كتفيه يستهدي طريقه بعينه البصريين ، كما يمشي ذاك الكسيح بقدميه هــو السليمين . حتى اذا واجها في بعض مراحل الامتحان خطرا حقيقيا ، تخاذل الكسيح ونسب دافع السرقة الى صاحبه الاعمى تجنبا لانفام صاحب المزرعة ، وهكذا تقض ميثاق الشرف الصامت وخان صاحبه ... وما الذي فعله الاعمى ، هذا الذي كان يحب الكسيح رابكا على كتفيه كما يحب عضوا من اعضائه ، هذا الذي هوى ذات لحظة عند منحدر ، فأحس اظافر الكسيح تنغرز في جبهته وسمعه يشهق خائفا .. « وفي الوقت الذي انكفأ فيه الاعمى متمددا على الارض بكل قامته أحس بفراغ في مكان ما وكان عضوا من جسده قد بثر فجأة بلا ألم . مرت لحظة قيل ان يدرك الاعمى تماما ان الكسيح لم يعد مكانه » هذا الاعمى ، كيف انتقم من خيانة الكسيح له ؟ كل ما فعله ،