

قرأتُ العَدَدَ المَاضِي مِنَ الأَدَابِ

في استعمالها للغة الشعر وصوره وأنغامه وإيقاعاته الخ .
لقد أصبح جزء وافر من الشعر الذي يكتب اليوم مطبوعاً
بنفس القالب والروح والرؤى واللغة والصور والتناول .
كيف حدث هذا ؟ وإلى أين يسير هذا الشعر ؟



سلمى الخضراء الجيوسي

قد تعزى ظاهرة التماثل هذه الى تماثل التجربة
العامة التي يواجهها شعراء هذا الجيل ، وهي تجربة
لا تطاق ، غير ان التعبير عنها لا يمكن أن يتبع ، على
الصعيد الفني، وصفات للندب والرفض والهجاء أصبحت
الآن قوالب مكررة . القضية ليست قضية حفظ كلمات
الندب وتعدادها - انها قضية واسعة متداخلة فسي
حياتنا وكل منا يعانيها شخصياً معاناته الخاصة ، فكيف
حدث أن اختار أغلب الشعراء اليوم التعبير عنها بهذا
التماثل حتى لا يكاد القارئ أحياناً يميز شاعراً عن
آخر ؟ فحتى الخصائص المحلية في الأسلوب واللغة التي
كانت تميز يوماً ما شعر المصريين عن العراقيين مثلاً ،
اختفت اليوم من جزء كبير من هذا الشعر . انك لو
أخفيت الاسم أحياناً تعذر عليك معرفة كاتب القصيدة ،
ولو قرأت القصيدة ، صعب عليك أن تذكرها بعد قليل
لشدة تشابهها مع الكثير مما قرأت وتقرأ . عندما قتل
الفنان إبراهيم مرزوق في الحرب الأهلية فسي لبنان ،
كتب عنه محمود درويش قصيدة لم أزل أذكرها جميعها
بصورها الجديدة المضيئة ولفتها المتوترة ، وموقفها
العميق الشاهد على الاحداث . هذا هو التميز
والنفرد .

أكتب من المربد في بغداد ، وأنا بين قاعة ابن النديم
وبين الشعراء والنقاد ، ومع مجلة «الأداب» وقصائدها
تحاصرني . لقد سمعنا في هذا المهرجان عدداً من القصائد
الجيدة ، وسمعنا أخرى أكثر منها رديئة مرهقة ، وقد
أصبح للشعر الحديث ، الحر التفعيلات ، مكان على
المنابر ، ولكنه مكان لم يزل مهتزاً ، فهو لا يتصلح الا
نادراً مع شعر الشطرين . وفي هذه الزيارة القصيرة
للعالم العربي قرأت أيضاً شعراً كثيراً ، وتوصلت مرة
أخرى الى الاستنتاج نفسه الذي كنت قد توصلت اليه
في قراءاتي في الشعر عبر السنوات الماضية : لقد
انقلبت المفارقة الرائعة الى جراءة على الفن وأصوله ،
وأصبح التجريب عند الكثيرين زياً لا قواعد له تفرضها
الفريزة الشعرية الصائبة ، بل يدفع اليها حب الجودة
والطرفة . ولذا فليسمح لي شعراء هذا العدد أن أتحدث
عن بعض الظواهر العامة في الشعر المعاصر ، دون أن
يكون قولي شاملاً ، بالضرورة ، لقصائدهم .

الظواهر التي أود التحدث عنها هي ظواهر عامة
لا تنطبق على كل الشعراء الجدد ، ولكنها تنطبق على
عدد منهم كاف لتشكيل ظاهرة . وأول ما أود التحدث
عنه هو ظاهرة التماثل .

كيف اتفق ان عدداً كبيراً من الشعراء في العالم
العربي (التجربة السودانية تختلف كثيراً) اتحدوا في
مواقفهم ورؤاهم وفي أسلوب التعبير عنها ؟ أما عن
المواقف فانها تنبع أصلاً من التجربة العربية في العقود
الآخيرة ، وأما أسلوب التعبير عنها فهو الموضوع الذي
نبحث فيه . ان في العصر الكثير مما يستحق التشنيع
والهجاء ، ولكن أساليب المعالجة يجب أن تختلف حسب
شخصية الشعراء . الماغوط يلجأ الى التهكم والسخرية
أحياناً : هذا أسلوب قادر على الإثارة والكشف ، وهو

يبدو لي الشاعر المعاصر كمن يتبع زياً معيناً
مفروضاً عليه . فان جزءاً كبيراً من الشعر الذي ينشر
اليوم يفتقر الى التفرد والتميز . لا أتحدث هنا عن
التفرد المبدع وحده ، بل عن التفرد الذي يسمح للشاعر
بأن يكشف لنا عن شخصيته الخاصة المتميزة عن سواها

أسلوب نادر جدا في الشعر المعاصر الذي تغلب عليه نبرة الغضب والشكوى وجزو التعميم والاحتدام . وهو فوق ذلك أشد النصارى بشخصية الشاعر من الشعر الغاضب أو النادب . فانت تستطيع أن تندب وتبكي بلسان الآخرين ، ولكنك لا تستطيع أن تسخر الا بكلماتك أنت .

ان ظاهرة التماثل هذه تعود الى نوع من الكسل الفني والانخراط المتحمس في زي شائع . اذ ان الناقد يستطيع أن يلمس في بعض التجارب سمائل موهبة مكونة لم تسمح لنفسها بالتفرد والاستقلال ، فكأنها مشدودة بخيط سحري الى نمط معين يعتبر الخروج عنه ضعفا ، أو عدم حداثة ، أو تقصيرا سياسيا وخيانة لقضية الالتزام .

ان من اللغو أن نفترض ان جميع الشعراء الذين ينزلون في هذا النوع من التجريب ضعيفو المواهب وأن نقول انهم لو كانوا متفردين أصلا لوجدوا طريقهم الى التميز دون استئذان . فانفلاق الموهبة يحدث في تاريخ الفن ومن غير المعقول مثلا ان نفترض ان شعراء الزخرف والصنعة في عصر ما قبل النهضة خلقوا جميعهم بلا مواهب ولا قدرات فنيّة . ان قضيتهم هي انهم ولدوا ورثة لعرف شعري مستبد في عصرهم تمسك بهم والزم بنفسه مواهبهم وقيداه بشروطه . وكانت رؤى العصر وروحه مسايرة لهذا العرف فلم ينتبه أحد منهم الى عقم محاولاتهم الشعرية وظنوا انها هي الشعر .

وفي الشعر المعاصر سرى عرف جديد يدعو في جملة ما يدعو الى استعمال اللغة المعقدة الصور الدالة على الرفض والغضب والقهر . وسادت هذه الفكرة وفرضت نفسها ، وساندها سوء الفهم العام لمتطلبات الشعر كفن له حياته وشروطه القاسية وحاجته الدائمة الى التميز والتنوع . وقد قصر النقد المعاصر وارتج عليه فلم يقف محذرا رافضا صارما في رفضه ، حتى يهدي الموهبة الجديدة الى سر النجاح الفني والاصالة . وقد اصبحت القضية الآن ذات ابعاد متطاوله .

وليس التماثل هو القضية الوحيدة في الجزء الاكبر من هذا الشعر ، فعندنا قضايا أخرى . خذ مثلا بناء القصيدة . اغلب القصائد المعاصرة تنتشر على الصفحة مستفرقة زمنا أفقيا مسطحا دون أن تنمو الى الذروة . نهايتها ، معنى ومبنى ، ليست نهاية حقيقية ، فبإمكان الشاعر أن يستمر بها لو أسعفته الكلمات . وهذا ما يفعله أحيانا .

وهذا يؤدي الى النقطة الثالثة التي اود التحدث عنها . ان بعض الشعراء يكتبون قصائد طويلة موهلة في الطول ، وكل مقطع تكرر للمقطع السابق مع بعض التنوع ، دون ان يشعر القارئ بأنه ينمو مع القصيدة ،

ويتوغل في أعماق التجربة الانسانية ويزداد بالتدريج معرفة وغنى ورؤيا . ان القصيدة الطويلة يجب أن تكون ترجمة لموضوع يتحمل الاطالة وانعكاسا لتجربة فيها من التعقيد والنكية الانسانية ما يحتاج الى الحديث اطويل . أما ما يكفي قوله في أبيات قليلة فيجب قوله في أبيات قليلة . ان ما يحتاج اليه الشعر المعاصر هو ناقد كأزرا باوند يحمل مقصدا دائما ويتصرف ، حتى يستفيد ويفتني من كان موهوبا ، ناضجا ، واثقا ، ومتواضعا كما كان اليوت الشاب .

والقضية الرابعة التي يجدر التحدث عنها هي قضية استعمال الصور الكثيرة الغريبة في هذا الشعر . ان تكون الصورة غريبة جديدة مزية فيها ، شرط أن تكون قادرة على احياء المعنى الى القارئ . أما الصور الغريبة المتقدمة العلاقة بين طرفيها ، الفاقدة على هذا قدرتها على احياء ، فتصبح عبئا على الشعر .

يقول ياسر بدر الدين في قصيدته « وقلبي هنا مرقا ينتظر » :

وفي شاطئء للدماء تعرت شفه
تكفكف دمع الشوارع
وتمسح حزن الخراب .

ليس أصعب على الناقد اليوم من اقناع الشاعر بأن صورته الشعرية غير صائبة . وانسي هنا لا أريد أن أكون حرفية فأقول : « ان الشفة عارية على كل حال ، وهي ، على كل حال ، لا تكفكف الدمع ولا تمسح حزن الخراب . اذ كيف يمكننا أن نتصور شفة تفعل هذا ؟ » . ان وصفا كهذا يذكرني بنقد طه حسين في حديث الأربعاء (ج ٣) لمحمود أبو الوفا ولابراهيم ناجي . (ولو ان طه حسين كان يتفذلك فيرفض عبارة كعبارة « انفس تحترق » وصورة كصورة « تجري قلمي ») . فكيف تقنع الشاعر والقارئ ، دون اللجوء الى التفسير الحرفي ، بأن هذه الصورة غير ناضجة ؟ انها ، أولا ، عاجزة عن أن تتبلور عن شكل يحرك حسا جماليا أو انفعالا فنيا أو عاطفيا - فالعلاقة بين أطراف الصورة مفقودة . وهي ، ثانيا ، لشدة غرابتها تصل حد الهجنة والافتعال وتكاد تكون مضحكة ، وان استعمال الصور المحسوسة جيد في الشعر ويكثر في شعرنا الحديث وفي الشعر الحديث اجمالا - الا ان طلب الغرابة الشديدة اصبح يوقع الشعراء في مزالق كثيرة فيجتهدون في البحث عن اللفظة الجديدة والصورة الغريبة ولو على حساب المعنى ، والعلائق العاطفية ، وسلامة التركيب الصوري ، ودقة اللفظ . فاذا اعترضت على صورة ما اجابك الشاعر : « هكذا أتخيلها أنا ، وانت تتخيلونها عكس ذلك ، فماذا نفعل ؟ » . بل نفعل كثيرا ! هذه الفكرة عن الحرية في الفن فكرة غير دقيقة ، اذ لا حرية سائبة في الفن . لكل شيء مقياسه الفنية القائمة .

وحجر الحكمة وبيرون العالم مدفونا فيه ، يتحدث مباشرة عن زهرات الرمان والقرنفل والاغنية . ونسي المقطع الأخير من القصيدة نجد الشاعر يعبر عن أبعاد التجربة المقهورة بصور غاية في الهدوء والدعة الظاهرية . كان قد انتهى لتوه من مقطع هجائي لاذع ، أدرك بعده . بمحض الغريزة الفنية انه ، لكي يحافظ على مستوى القصيدة الفني ، يجب أن ينتقل الآن الى جو آخر أشد هدوءا وأقل عنفا . غير ان سر نجاح القصيدة الاول ، فيما يتعلق باستعمال الشاعر للصور ، هو ان كل صورة تضيف بعدا عموديا جديدا للمعنى ولا تقتصر على توسيع البعد الافقي توسيعا مسطحا يمتد أحيانا الى عالم مصطنع أبعد وأوسع من عالم القصيدة الاصلي .

ثم ان اللغة في هذه القصيدة تتميز بدقتها . الكلمة تجلس في مكانها ماكنة مستقرة . تذكرني بقدرة السياب العظيمة ، في قصائده الجيدة ، على انتقاء أصلح كلمة في القاموس اللغوي للمعنى الذي يقصده . ثم انها ، أي لغة القصيدة ، على رمزيتها وقدرتها على الأحياء البعيد ، تظل بسيطة قريبة التناول حميمة ، بيننا وبينها صلة والفة لا ابتذال فيها . وفيها اقتصاد كبير يقود الى مزيد من الشحن والتكثيف . ويلحظ القارئ ان الشاعر استعمل في قصيدته كلمات من القاموس العصري التقني ، كقوله :

لم يتعلم هذا الطفل المنحوس
لم يتكلم ما يتكلمه الاولاد المنحوسون (أي المنحوسون)
الدماع)
لم يسكن في غرف مانعة للصوت .

في الشعر المعاصر عندنا عدد قليل جدا من الشعراء ، ومن بينهم نزار قباني والماغوط ، يجروون على ادخال امثال هذه الكلمات الحية الى شعرهم .

وبعد ، فقد كان بودي لو أستطيع التحدث عن بقية قصائد العدد ، فهي تستحق البحث الطويل . غير اني خيرت نفسي فاخترت أن أتحدث عن بعض المظاهر العامة بدل التحدث عن جميع القصائد . ولما كانت قصيدة « التسلسل » مثلا جيدا على الجودة والبراعة في استعمال الصورة واللغة وفي الاقتصاد ، وجدت ان البحث فيها تقنيا كمثل قائم امامنا يخدم الآراء التي أوردتها من قبل ويؤكددها . وأرجو المذرة .

سلمى الخضراء الجيوسي

فالصورة المشوشة التي تخلط بين العلائق الحية في الالفاظ خلطا متعسفا ، أو التي تبني على مواصفات لا تتعاش لا انسجاما ولا تضادا (أي انها لا تلجا الى الانسجام في تركيبها ولا الى التناقض الفني أو التضاد كما يسميه البعض ، كما في قول عبد الكريم الناعم في قصيدة « بعد عشرين التقينا » : « لفة الصمت حوار ») أو الصور التي ينفي بعضها بعضا كالتقاء الماء بالنار ، أو الصور الباردة التي لا تتبع من حرارة التجربة الإنسانية ولا تثير عاطفة أو توحى بمعنى ، هذه كلها تفشل في القصيدة وتعرقل انسياب المعنى ونموه .

هذه المآخذ التي تدرج على جزء غير قليل من الشعر المعاصر الذي يكتب اليوم جديرة باهتمام الشاعر ، ومن واجب النقد ان لا ينخرط في التفسير المعنوي الرمزي للقصيدة فقط دون التطرق الى نواحيها التقنية الشديدة الأهمية . ان المواصفات السلبية التي ذكرتها أعلاه أصبحت طاغية ويجب بحثها اليوم لا غدا قبل ان تفري بنفسها عددا أكبر من المواهب الجديدة .

في قصائد العدد تقف قصيدة سعدي يوسف مثلا للقصيدة الكاملة . انها تدرج من نقطة الهدوء الى نقطة الانتهاء وتنجح في نقل معنى معين غني متكامل الى القارئ . المعنى يتفتح عبر الصور المتلاحقة ، وكل صورة في القصيدة تساعد على تنمية المعنى دون ان يكون بينها صورة واحدة توقف تدرجه أو تضعف نموه .

ان لغة الصور ، كما قدمنا ، أصبحت هي لغة الشعر اجمالا في العالم العربي اليوم . وفي هذا اختار الشاعر طريقا محفوفة بالمخاطر ، اذ ان التعبير عن التجربة عن طريق الصور المتلاحقة قد يؤدي أولا الى افتعال الصور ، وثانيا الى المبالغة في تكثيف المعنى ، وهي مبالغة خطيرة عندما يشير موضوع القصيدة ، كما يحدث كثيرا في شعرنا اليوم ، الى معاني العنف والخراب - فصور العنف اذا تراكمت عبر قصيدة كاملة استلب تأثيرها ، وقد ينزلق الشاعر فيها الى الابتذال والفجاجة أحيانا . ان صورة واحدة تحدث أحيانا تأثيرا باقيا في النفس أكثر من عشرين صورة متراكمة . كما ان المرواحة بين صور العنف وبين العبارة الخالية من الصورة يعطي نوعا من الهدنة ويمنح القارئ الفرصة لاستيعاب الصورة التالية وتمثلها . أما سعدي يوسف فقد نجح هنا في التعبير عن موضوعه بالصور المتلاحقة كل التلاحق ، أولا لان جو القصيدة يتراوح بين الهجاء والحزن ، وثانيا لان الصور نفسها لا تستسلم للعنف وحده أو للرؤى المعتمة وحدها ، بل تنفرج بين الفينة والفينة وتهدأ وتروق ، بعد أن صور الشاعر التابوت الضيق مسكنا له ولمن حوله يبحثون فيه بحثا عن الشجر



محمد الجزائري

شعائره ، جزء من « فن » ليست غايته التعبير عن زمن ، حسب . بل وتفجير الواقع معا . .

هنا في قصص الآداب التسع ثمة خيط يربط كل الوحدات (على اختلاف أساليبها ، وهوية كُتابها ، وأجيالهم) ، هذا الخيط هو في المعنى الفني : الربط بين السبب والغاية ، بين فواصل الزمن وجروح جسد الارض . . انه انشاء ، تأسيس ، مملكة من الاحباطات ، هي في الثنائية التي تشتبك بها ، مقابله موضوعي لشخص ، لحدث ، ثم (في الجوهر) تعرية له ، للنهوض بديمومة وعي الرفض فيه ، والخروج الى صحو البديل المفترض : ازالة السبب الذي ادى الى الاحباط ، وبمعنى تفسيري : تغيير الواقع .

« وراء الماضي البسيط – يقول رولان بارت – يختبئ دائما صانع ، اله او قاص ، وليس العالم المسرود خلوا من شرح ، فأحداثه الطارئة ظرفية ، ولكن الماضي البسيط هو – بالضبط – هذه « العلامة الاجرائية » يستخدمها السارد ليعيد تفجر الواقع الى فعل خالص شفاف ، دونما كثافة ، دونما حجم ، دونما انتشار ، فغاياته ان يربط – على أسرع شكل ممكن – السبب بالغاية . »

ولان القصص دائما ماض . .

فان الماضي القصصي هو « جزء من نظام أمن » هو « أمن الادب » ، وما دام يعكس « نظاما ما » فهو « يؤلف واحدا من عقود شكلية عديدة قائمة بين الكاتب والمجتمع ، يبرر الاول ويطمئن الآخر » .

ولان الماضي الذي صورته القصص التسع ، لم يحقق الفرح ، ولم يتلبس حالته ، لان الفرح – بالاساس – أصبح ذكرى . . وحتى في جزئيات يوميات ما ، قريبة ، في الزمن الحاضر ، فانه يتحول الى « ذكرى الحاضر » ! – وهنا يكمن وجه آخر من وجوه الاحباط – كذلك – وهذا استنتاج ثان شعت به القصص التسع – كان الاحباط علامة في كل القصص . .

احباط المسافر السائح في قصة عبد الرحمن الربيعي « من يعرف الفريق » ، واحباط الراعي الحالم في قصة مهدي عيسى الصقر « الهدير » ، وضياح حمو الاقرع . . في قصة « قضية حمو الاقرع » لمبارك ربيع ، واحباط وداد حين لم تستلم الساعة بل الايصال الورقي وحده ، في « ساعة للصباح والمساء » لليانة بدر ، ومجموع احباطات شخص « النورس » لنيروز مالك . . ومقتل هلال في « هوامش على حياة هلال ابراهيم الحيمو » لابراهيم الجراي . . واحباط الملكة التي فقدت عرشها وخاتمها في « حين جاءت الملكة » (مع ان قصة كمال الدين محمد هذه هي الوحيدة التي انتهت بالميلاد . . بالرغم من ان جوها العام كان محبطا تماما) . وحيث

لها جساراتها . . حين تمتص ما في الزمن وتضيفه الى التاريخ ، تكون اكتسابا لفرادة في البحث أو التجريب ، أو نكهة من طعم الواقعية المرة . .

تلك هي قصص أغلب معاصرنا . فالقصص ماض ولكنه مجرح . . ماض ولكنه ليس سعيدا ، تلك هي محاور القصص التسع التي فاض بها عدد « الآداب » ما بعد اليوبيلي . .

ولان القصة القصيرة العربية ، هي في جوهرها ، اتكاء على حكاية (أو استعارتها) فهي شكل مشتق من « الرواية » و « التاريخ » ، وهي – على العموم – اصطفاء لحظة تاريخية أو التعبير عنها . .

ذلك أول ما تعطيه قصص « الآداب » (العدد الاول – كانون الثاني ١٩٧٨ – السنة السادسة والعشرون) .

قد تكون اللحظة من تاريخ شخصي لرجل يحلم بالآتي (القطار) كما في « الهدير » ، وقد تكون لحظة من تاريخ شخص يسوح مع فتاة أجنبية وينتهي السى « الفرق » كما في « من يعرف الفريق » ، وقد تكون ضياح « حمو الاقرع » أو موت « هلال ابراهيم الحيمو » أو احباط « وداد » أو سقوط « ابراهيم عبد الخالق » أو صمت « طارق بن زياد » أو استشهاد شقيق « ب » . . أو ولادة « بلقيس » !

في اطار الوضع العربي ، بل في اطار العصر ، تكون الكتابة القصصية اصطفاء لحدث وتاريخ ، هذا الاصطفاء ، يخلق « رابطة » بين الكتابة وكلسان ، كحالة ، وبين الشريحة الاجتماعية المتحدث عنها ، كوضع ، أو كدلالة . . حيث يصطرع البشر ويصنعون مصائرهم ، أو يتلقون مصائرهم في المكان ، الزمان ، ومجموعة الاشياء المحيطة بهم ، انها تماثل الوحدات التي تمتص عصيرها من أرض محتدمة . .

ولان عاطفة صاحب « الآداب » مع القصة – بخاصة – والابداع الادبي – بعامة – فان العدد الاول اکتنز بتسع قصص ، يشكل الفعل الماضي فيها ، اشتقاقا – لا بالحدود اللغوية للفعل بل بالشمولية كجوهر ، كحدث ، أو كبنیان – هو جزء من وجود يمتلك

تقوم قصة « السقوط » لربيع ديب - على السقوط ذاته (وهو احباط مكثف) يشيع - عبره - ربيع بشارة مشاركة في حدث لكنه بدلا من ان يزج « ابراهيم عبد الخالق » في التظاهرة ، تراه يشقها ويسير ضد تيارها ! (وهنا يكثف لنا معنى السقوط حد النخاع) .

هذا الاحباط الجماعي ليس ترفا فنيا في القمص التسع ، لكنه حالة ، انعكاس صارخ لوضع منورم بالخيبات والنكسات والتداعي .. انه صورة الوضع العربي الراهن ، والذي كان ..

ولان القاص يمتلك مجسات حساسة ، فهو - ان كان صادقا بفنه - لا « يجرد » الاشياء ، ولا يصطفها من خيال معلق في الفضاء ، بل يقتد مادته من حجر الحزن العربي ، ومن أرض الواقع ..

هنا .. تكثف القمص التسع ، وعي القاص العربي ، للضرورة .. وعيه بالحرية ، والخلاص كبديل عن هذا الانهيار المرعب في خصوصيات الواقع العربي - رغم التفاوت الواضح في نوعية القمص وفتيتها وقدرات كتابها - . فالقاص - هنا - لم يزوق الازمنة المعاشة ، ولم يجملها .. لقد منحها - حتى ولو عبر قصة وصفية واقعية سردية - (كالهدير) بساطة (وخشونة) ان الاحلام مجهضة ، وان الذي (يأتي ولا يأتي) ، هو في الانتظار القاتل ، امل بعيد ..

ان قصص « الآداب » التسع - ثالثا - جميعها وعي محموم بقهر الساحة العربية ، وكأنها اختيرت - كمجموعة - بوعي لتمثل هذه الوجة المخيفة لاحداث تكون حصيلتها - في الجمع والترتيب - ظاهرة تتبدى عن وضوح كامل في ربط جزئياتها ربطا منطقيا .. بحيث اعطت صورة عن حركة الواقع ..

تنوزع القمص التسع ، فنيا ، على محورين : الواقعية والتجريب .. و - مضمونيا - على رباعية : الحصار ، الاحباط ، الاضطهاد ، الحرب (الخسارة) . (حتى في قصة ساعة للصباح والمساء) يتجلى شكل الخسارة في حرب مع الرغبة في التملك ، في ذلك الاندفاع الصاحب الذي جعل النسوة يتسابقن لاقتناء ساعة ، بأي شكل وبأي ثمن ، من أجل ألا تبقى « وداد » - وحدها - تحمل وهج الفرح بالساعة الموعودة التي ستصلها من زوجها ، والتي ثمنها عشرون دينارا ! انها « حرب التملك » و « التباهي » ، حرب الخلل النفسي في البنية الاجتماعية الجاهلة ، أو البسيطة ، أو « الشعبية » - في التفسير حسن النية - انها حالة طبقية (صفة) .. يفرزها واقع غير متجانس ، وغير عادل ، لا تكون فيه الاشياء (حتى البسيطة والضرورات) مقسمة بعدل وبالتساوي ، أو أن يكون الاقتناء ، ظاهرة ترتبط بالحاجة الماسة ، لا بالتباهي ، (كمرض ..) .

« الهدير » ، اذن ، و « السقوط » و « ساعة للصباح والمساء » و « قضية حمو .. » و « هوامش على حياة هلال ابراهيم الحيمو » تنتمي - بشكل أو بآخر - للقصة الواقعية ، الا انها تختلف في التناول حسب اختلاف عدة وأدوات القاص ذاته ..

فهوامش على حياة هلال .. لا تنتمي الى السرد التقليدي ، في قصة الخمسينات ، بل تستفيد من البناء الهرمي للمشاهد ، ومن التقطيع واختزال التفاصيل .. وتوظف الاغنية - والموال - وتوظف الهوامش - كلفة تفسيرية - .

ان ابراهيم الحيمو « المهاجر » - قبل ثماني عشرة سنة بالضبط - من « بندرخان » (حين داهمها القحط ، واجتاحتها السيول ، وأصبح أهلها يقتتلون) عمل راعيا ، عمل شيالا ، عمل سايسا .. الخ (ص ٤٧) . اختزال الفترة التاريخية وتفصيلها الى موحيات ولكن غير قابلة للتأويل ، لانها في أساسيات الحكاية ، جزء من تاريخ أسرة هلال ، الذي هو ابن ذلك المهاجر ابراهيم الذي كان « طيبا وهادئا كساءات القرى ، محبوبا من فقرها ومن الناس فيها ، حين طلبته العشائر المالكة ليعمل راعيا ، هجر المدينة راغبا وأسكن قراها » .. ومن بين أطفاله الثلاثة ، أصبح « هلال » وحده مصدر الرزق .

وتمضي القصة - وهي غنية ومفعمة بالانسانية - بذلك التراكم الحضري المختزل للزمن ، اذ ان فطنة القاص لم تسرد لنا رواية مطولة ، بل قدمت بناء اعتمد في أساسياته ، على « تاريخ أسرة » ، ثم اقتد من وسطها الشخص (البطل : هلال) ليكون المحور ، انه اختزل الكثير من التفاصيل ، فمثلا في مقطع (ص ٨) يثبت سطرين فقط :

بين الزناد و « العريجة » ،
كان يكمن « هلال » .

لقد اختصر لنا الكاتب المسافة النفسية بين « العسكرتاريا » وبين نقاوة الريفي (أو البدوي) .. ولكن هذا الفتى الذي يوبخه الملازم لكونه ينطق كلمة « العريجة » بدلا من « الزناد » : « كان يركض كالضوء ، ومعه الصرخة المدوية ، والاصرار المجنون :
- عليهم !

واصل (القتال) دون أن ينظر الى الخلف ، وفجأة ،
وحين شعر بالفرح العظيم يتسلل لافضان جسده ابتسم
ودمدم :

- « يا محمد ! .. سنأخذهم كالخراف ، وسأتوجه
بعد ذلك للشمال ، وسأتحدث عن نزهة الحديد والموت ،
لا نزهة الحقول والقرى » الا ان الطلقة المجلجلة والخائنة
غافلته ، فصرّ على شفثيه وشعر بالمين ونده :
- غافلتنى أيتها الكلبة الخائنة . تفو .

آه ..

وهوى واقفا وكبيرا . « (ص ٤٨) .

عناد ، ويلفحه الهواء الحار ويحاول النهوض والخلاص
لكن جسده الثقيل يظل ملتصقا بالارض ، وتخور قواه
وتضرب شيئا فشيئا كمن ينزف دمه دون انقطاع . .
ويطبق عليه القطار أخيرا ، ويشعر بعجلاته العديدة
المتلاحقة الهادرة تدوس فوق خده الواحدة بعد الأخرى
في تتابع أبدي » .

وعندما تأتي امراته ظهرا لتعود به الى البيت
تكتشف « وجه زوجها الملتصق بحديد السكة وكأنه
يستمع لصوت قادم من باطن الارض وكفه الداكنة
الجافة المعروقة الراقدة الى جانبه - بين العشب
الاخضر - تبدو مثل جذر شجرة كبيرة هرمة قتلها
العطش » .

مهدي . . في قصته هذه ، لم يخرج على نسج
قصصه المثبثة بالواقع ، السرد الجميل بلا تكلف
والوصفية المحسوبة يأخذان مساحة الشكل كله ، ولا
نكاد قصته تغور في تداعيات أو لعب تجريبية . . انه
يقدم الحالة الانسانية عبر « الشخص » ، ويشحنها
بهزة كلسعة كهرباء . . حزينه وهادئة قصص الصقر ،
وهذه الفصة تعتمد على ثنائية في التكوين : الطبيعة
مقابل الكهل ، الكهل والقطار (الحلم ، والامل) ، الانتظار
مقابل الموت (النتيجة) . . فعل العادة مقابل الاحباط
(وكأنه هنا فعل صوفي - انتحاري) . . ثم آدمية
ما يسبغه الكهل حتى على الاشياء غير الآدمية : القطار
كحلم وكأمل . . الكلب كصديق و « اسمه عواد » ويخاطبه
بلغة انسانية (نذكرنا بكلب د. عبد الرحمن منيف في
روايته حين تركنا الجسر) . فالكلب - هو الآخر - يبدو
وكانه ينتظر القطار : (يفتح الكلب عينيه . . ينهض
ويتمطى ، ثم - فجأة - يرفع رأسه ، يوتر اذنيه ،
ويحلق في المنعطف البعيد متحفزا . ينتفض الكهل من
مكانه : ها . . عواد . . سمعته؟! يظل الكلب جامدا في
مكانه يتصيد الاصوات البعيدة ويحاول أن يتعرف عليها
ويميز مصدرها . الكهل يترقب ، يظنيه الانتظار .
يرمي عصاه جانبا . ينزرح على الارض ويتشبث بقضبان
السكة ، ويلصق اذنه بالحديد البارد ، فينصهر العشب
تحت خده المجدد وراحة يده المتخشبة) (ص ٣٢) .

الصقر يقدم لنا كهلا يؤمن بالآسي ، حتى حين
يسخر قروي من الكهل وهو يراه مع كلبه في مكانهما
المعتاد قرب سكة القطار . . يرد الكهل : يجيء . . يجيء . .
لا بد يجيء . « يتسم الرجل في اشفاق ويهز رأسه
وهو يمضي » . .

ان قصة « الهدير » تحمل انتماءها الى فن
الخمسينات القصصي ، ذي النكهة الانسانية ، والطرح
الواقعي . . حيث تنتظمها بدايات ووسط ونهاية ،
ويمحورها حدث ، عبر بطل من الاناس العاديين البسطاء
الطيبين الحالين . . ولكن المهضة أحلامهم ، معا . .

في « هوامش . . . » استطاع ابراهيم الجبرادي
بمكنة قصصية عالية التلوين ، أن يحفر في ذاكرتنا
شخصية ليس من السهل نسيانها . . لقد رسم لنا
« هلالا » فأحببناه وكبرنا مع استشهاده ، رغم الاحباطات
التي واجهت أحلام « هلال » وطموحه في النصر وكسب
المعركة كي يرجع الى بيته ويذكر بأن الحرب ليست
نزهة حقول وقرى . انها درس . . تزيح عن قلوبنا
صدا الاحباط الذي خدر مفاسل النضال في التسارع ،
والذي حول جيوشا من المقاتلين والمناضلين الى موتفي
ذكريات أو مكثبيين . . ثم انها ماثرة المواطن الفطري
الذي كان الكثير « لا يفهمون » آينه القروي المكابر . .
وهي « ماثرة » العديد من الذين كانوا وقود حرب لم
تتسع لتكون الطموح ، بل احبطت حتى في نفوس
الشهداء . . شهادتهم . . لانها « حرب » الكبار . .
والفوق . . لا حرب القاعدة . . والمسحوقين ، رغم انهم
مفخرتها وضحاياها معا . .

في حين لم يلجأ مهدي عيسى الصقر - وهو من
اساتذة فن القصة القصيرة الخمسينية في العراق -
الى « تاريخ أسرة » يمزج بتاريخ حدث شامل ، أي لم
يلجأ الى « حدث » كبير و « تاريخ كبير » . . (كما في
هوامش . .) بل لجأ الى تاريخ حلم . . اختزله في
« الحالة » النهائية ، وليس في رواية المقدمات ، انه
وضعنا وسط المفاجأة ، دون أن يمهد لنا أولياتها . . بل
مهد لنا - بالوصف - الطريق الى مكانها . . لم يتوغل
بها كثيرا . . انه احتفظ بها لنا ، أوحى لنا بها بعد أن
انتهى اليها « الكهل : سلمان » .

وحتى هذه الصدمة ، وضعها لنا - في المقدمات -
من خارج النفس . . أي بالسرد والوصف الظاهري
للأشياء . . لكنها اخترقت نفسنا وشكلت فيها هما
مترسبا وحادقا وحزينا ، على نهاية ذلك الكهل الحالم
بالقطار . . (بالامل . . أو الخلاص) . .

لكن مهدي يعرف - بأستاذيته - أين يدق على
القلب . . ففي المقطع ما قبل الأخير من القصة يتوغل في
وصف الحالة : حين يشعر الكهل بحديد السكة الباردة
ينبض تحت لحم خده وراحة يده ، ويسمع هديرا
مكتوما ينبعث من باطن الارض تحت رأسه ، وتضيء
وجهه الداوي ابتسامة فرح . . وتملأ صدره ضحكة
تنطلق مثيرة معها نوبة من السعال الجاف المتواصل ،
ومن وراء أجفانه المفلقة - وهو يختض - ويشهق بحثا
عن الهواء - يرى القطار مقبلا من بعيد بهدر ويتلوى مثل
ثعبان أسود ضخم طويل ، وصغيره الملحاح يمزق السكون
ويملأ بساتين النخيل على الجانبين . ويلعو هدير العجلات
وصرير الحديد على الحديد ، واللهاث الوحشي للماكنة
الضخمة الداكنة المنسدفة بجنون تكتسح الفراغ في

ومع ان القصة تحمل - في حدثها - فريدة ، لكنها تبدو بعيدة عن التناول الاقرب الى هموم الساحة . الى الماضي القريب ، او الى ذكرى الحاضر ...

ونرى قصة ليانة بدر تنتمي الى النمط ذاته .. البساطة في العرض ، الاعتماد على شريحة شعبية ، ثم حدث بسيط ... هو في محصلته يندرج ضمن « الآمال الصغيرة .. » حيث تختزن ذاكرة « وداد - ام حسام » بالذي سيأتي - كوعد - « الساعة » ، كذلك تكتظ حركة الحياة لدى الجارات بذلك الشيء كتيابه خاص .. وهي اذ تنطوي على جانب نقدي - اجتماعي للنساء اللاتي يملأن فراغ حياتهن بفعل مفتعل (التباهي بالتملك أو التقليد ..) ، فمع ان « وداد » تكبر مع حلمها باستلام هدية زوجها لكنها تحبط فيه - كحصيلة - . وخاتمة القصة - في تقديري - ضعيفة وفقيرة .. فبعد الانتظار تصل رسالة الى وداد من زوجها وداخل الملف لا تجد سوى ورقة واحدة كتب على ظهرها :

« الى زوجتي المحترمة « ام حسام »

هذا وصل شراء الساعة من الدكان الذي ابتعتها منه وستصلك الساعة حينما يحضر احد القادمين الى عنديكم . تحياتي لك وللوالاد . كانت الورقة وصلا حقيقيا مكتوبا عليه بالفعل من صاحب الدكان بأن فلانا قد اشترى من عنده ساعة بقيمة عشرين دينارا . لم تكن الساعة قد وصلت بعد . ولم تحسن « وداد » بأي رغبة في الذهاب الى بيت « ام صدقي » (ص ٥١)

ان قصة ليانة بدر اعتمدت ايضا على ثنائية : الانتظار (الامل) ، و - الاحباط - كنتاج .. لقد وظفت ليانة « الرسائل » كمادة اغناء - ووثائق اقناع - للمتلقي ليكون في الجو العام للقصة .. والرسائل - هنا - فنيا ، ليست ملصقا كلاميا ، لكنها مادة مقدودة من صلب النمو الدرامي في القصة .. والذي - عبر ذات الرسائل التي حملت الامل - ينتهي « الفعل » الى ميلودراما .. الى اجهاض .. « الرسالة » هنا حملت وجهين ، حملت ثنائيتها ايضا ، كفعل موظف في قصدية السياق القصصي : الامل ، ثم الاحباط ..

وفي « قضية حمو الاقرع » لمبارك ربيع فان الواقعية - هنا - (والسر له حصة أساسية في بناء القصة) ، تبدأ بسياق تفسيري (تدخل مباشر وتقرير من الكاتب : تأكيد حدث ، أو تقريره) :

« لم تكن قضية بالمرّة ، ولكنها تكونت تدريجيا فيما بينه وبين نفسه قبل ان تصبح قضية الناس أو سكان العمارة على الاقل ، أو لتصبح قضية يتحدثون فيها دون علم به أو بعلم ، فقد كان غائبا على كل حال .. » (ص ٣٤) .

ولكنها تنطوي - تماما كقصة ليانة بدر - على فضح أو تعرية علاقات اجتماعية ينتابها الكثير من الخلل ، في مجتمع مفكك ، فالوحدة السكنية الاخص (سكان العمارة رقم ١٧ شارع المحافظة بالرباط) ، مفككون ، لا يوحدهم (هم) ولا (غم) ، وغياب بواب العمارة حمو الاقرع نبههم الى بعضهم « وكانت مناسبة ليتعارفوا ، وكانوا قبل ذلك لا يكاد أحد منهم يعرف صاحبه » ، بمعنى ان الحدث (الضياع ، الاختفاء) - هنا - هو الذي وحدهم ، انهم توحدوا بالفجيعة - بمعنى أشمل - لكنه توحد شكلي ، وقتي ، وزائل .. لانه غير اصيل ، ولم يعتمد الا على الصدفة في حين ان وجودهم داخل العمارة الواحدة (الوحدة البشرية والسكنية) لم يجعلهم يفكرون يوما بالتوحد ، حتى ولا بزيارة بعضهم لبعض ..

وكأن اختفاء حمو هو صرخة الاحتجاج لهذا التفكك في الشرائح الاجتماعية التي تسكن مكانا واحدا ، تتكلم لغة واحدة ، تنتمي الى زمان واحد .. الخ . وحتى في « التحقيق » حاولوا أن يخفوا حقائق شعورهم وتفصيل حياتهم ، انهم يسكنون غرباء ، انهم مسكونون بالاستلاب والعزلة .. معا ، انهم ذاتيون ، ولا اباليون ، ونفعيون ضيقو الافق معا .. فهل يمكن تحميل هذه القصة ، اكثر مما تحتمل ، من تفسير وايحاءات ، لنقول عنها انها - رغم واقعياتها الظاهرية - تشفّ عن دلالة ورمز تلامسة الموزعة ، اللامتوحدة رغم انها تسكن مكانا واحدا ، وفي زمان واحد ، وكان « حمو » البواب منسيا ، منزويا ، رغم ان الجميع يحتاجونه ، لكن الجميع يهملونه ايضا .. اكان البواب رمزا .. اذن .. وهو الوحيد الذي كان يكتظ بسؤال لم يجب عليه احد .. حتى فتاة المتعة لم تجب عن معنى الدنيا .. معنى السؤال :

كيف « جاتك » الدنيا .. ؟ (وأظن الصحيح : جاتك ، لان الحوار عند القاص تشوبه العامية المحلية وتضعفه) .

لكن البواب الحارس والمجيب لكل الطلبات .. حاول أن يحقق ما بذنه ، انه اختار حرته .. اختار وضعه الجديد .. كيف ؟ .. هل اتخذ قراره الحاسم ؟ ربما ...

وعلى اية حال ، فان هذه القصة ، وقصة ليانة ، والصقر ، كذلك قصة « السقوط » لربيع ديب ، لم تقدم لنا اية اضافة فنية ، لا في السياق ولا في الفنى القصصي .. انما كانت قصصا ذات حسن انتقائي ، بمعنى ان القصاصين انتقوا حدثنا بسيطا أو حالة ، وقدموا بذات الشكل الذي هي عليه في الواقع ...

« فالسقوط » - وهي اكثر القصص التصاقا بالاحباط (السياسي بخاصة) - يمكن تعميم حالتها على عشرات من النماذج التي كانت يوما ما نضالية ،

أو لها اسهاماتها الطبيعية في النضال ثم تحولت ، بعد « التفاعل السياسي » الى عناصر طفيلية في المجتمع يهملها فقط حساب الربح والخسارة في هذا المشروع التجاري أو ذلك ..

نموذج « المتفرج » المضاد لحركة التيار ، بعد ان كان في صلبه في الماضي ، هذا الذي ينظر الى الشارع من خلال « النافذة الزجاجية العريضة » هو نموذج مطروق ومتكرر .. هذا المتمرد الذي يفكر (أثناء التحقيق) باجابات متحدية لكنه ، عند الاجابة ، يلجأ الى الضعف والاستجابة السلبية .. هذا الذي أسره القهر ، وانهارت به بغيه من صمود .. ليس نموذجاً جديداً .. لقد استلفه ربيع ديب من نماذج متشابهة ، ليس بعدها عن الذهن نموذج اللامبالي (بطل مورافيا) .. وما تسمية المكان كنعيق لحالة السقوط : كذكر مشاهدة البنادق ترتفع في الساحة قرب البربر (مركز الصراع في بيروت مقابل المتحف) ، وزج « كفرشوبا » ومشاهد التظاهرة .. انها ملصقات تفتقد الى حرارة الفعل في التركيب القصصي ذي الخصوصية .. ان ذلك يوضح ، ولكن لا يؤثر ، أو يدين .. انه فضح لبعض الظواهر السلبية في وضعية الفرد الخاصة ، والمجتمع عموماً .. انها قصة مباشرة - منذ العنوان - ولا تحتفظ لنفسها بأي ادهاش أو اغناء أو تحفيز لذاكرة المتلقي ..

ففي حين تنجح واقعية ابراهيم الجراي في الامساك بتقنية ذكية تخزن ما يثقل القصة - الطويلة ويجعلها في عدد كلماتها - أو مساحتها - قصيرة ، لكنها في مناخها رواية .. مختزلة جداً .. وبايصال هموم الشخصية المحورية لنا ، وفي تعلقه بذاكرتنا كنموذج .. لا تبقى من القصص التقليدية سوى بعض لمستها الانسانية ..

وفي مقابل ذلك يقدم محسن يوسف قصة قصيرة جداً (قصة الصفحة الواحدة) الاقرب الى الحوارية - في مناخها - اكثر منها قصة ذات نموّ منظور .. كما انه يستعير الشخصية التاريخية ليجعلها تعيش في الحاضر في مقابلة (أو مقابل الحدث الذي يشارك فيه) كشخصية « طارق بن زياد » والفتوحات الاسلامية .. وكان طارق بن زياد يحاكم الذي « التصقت سماعة هاتف الميدان بأذنه » ثم يحاوره حول الحرب وما تم فيها .. حتى « لم يعد في قوس الصبر منزع .. » و « صمت طارق الى الابد .. » .

وهذه المحاولة لا يمكن ان ننسبها الى القصة التجريبية الحديثة ، لانها لم تضيف شيئاً الى بعض محاولات زكريا تامر ، وسواه من القصاصين العرب .. بل هي تمكزت على تجربة سابقة لقصاصين متمكنين .. ولم ترق الى مستوى نتائجهم ..

ولا أدري ، لربما كان في وضع هذه القصة بعد « السقوط » في نهاية مجلة « الآداب » مغزى نقدي عند صاحب « الآداب » ، قبل ان يكون عند الناقد من خلال استقراء القصص والبحث فيها .. اذ توحيان كأنهما فضلة ، جاءت بهما ظرفية « بيروت » و « اللاذقية » قبل أن تجيء بهما قناعات جمالية وتقنية .

بقيت لنا ثلاث قصص تنتمي الى جسارة التجريب والاضافة ، ولانها قصص مثيرة الى خصوصية فنية ، فاننا فضلنا ان نتناولها في سياق الفن ، لا المضمون وحده ..

بين « الاسف » و « الفرق » يتمدد الاحباط ، بعد الفرح الشكلي (الفرح السياحي) في قصة عبد الرحمن مجيد الربيعي (وهو قاص من جيل الستينات له مساهمات منظورة في تطور القصة القصيرة الجديدة في العراق) يستنير الربيعي بالمعلومة (أو الوثيقة الكلامية) كبدء : اذ يقدم لقصته بهذا المقتطف من رواية « الاحمر والاسود » لستاندال :

« يا للاسف ! لماذا هذه الاشياء وليس غيرها ! » .
كما انه يعتمد على « المعلومة » ، مرة اخرى ، في ادخال نص نقدي (تاريخ - فني) منقول عن كتاب « حول الفن الحديث » لجورج فلانجان .. كتعليق على صورة حسيه لتمثال : يتحسس (البطل) اجزاء التمثال بأطراف انامله ، وكان يخبىء اندهاشه ولاقتناعه .. الخ (ص ٢٤) .

وهو - هنا - يتمثل عنصر الاغناء العلمي (عبر المعلومات) للمشهد القصصي . ومسع ان مورافيا قد استعمل هذا الاسلوب في روايته « أنا وهو » .. الا ان الربيعي لا يلجأ الى هذا القطع ، اعتباطاً ، بل ليزيد في عنصر التفريب (مفيداً ايضاً من أسلوب بريشت في المسرح) اذ هو يضعنا امام فعل طارئ ، هو في السياق ، ليس سرداً وصفيًا ضمن حيثيات القصة ، بل اضافة أو لعبة يستكمل عبرها الاحساس بفن التجريد :

« يظل يربت بيده ، ويتطلع متمعنا ، ثم يحني رأسه ويدور مرات ضاربا براحه يده على هذه الهيئة الحجرية الضخمة التي لا بد وان انفق الفنان معها عدة شهور وهو يفرس ازميله في كتلتها الصماء محاولاً ان يستخرج منها هذا الشكل الذي لا يدل على معنى مميز . (كان طريق تنشيط الفن الحديث - منذ عهد سيزان الى الفن التحليلي للمكعبات - طريقاً مستقيماً يؤدي الى التجريد .. ومنذ عهد التصوير الواقعي للفنان سيزان حتى ظهور مسطحات ووجوه المكعبات للفن التحليلي للمكعبات ، تقدم التصوير الحديث خطوة نحو التجريد » .. الخ (ص ٢٤) .

وهذه المحاولة تذكرنا بالمزاوجة التي اجراها

صنع الله ابراهيم في روايته « نجمة اغسطس » بين الفعل الروائي وقراءة ميكيل انجلو .. (داخل بنية العمل الفني ذاته) .

ثم ان الربيعي في هذه القصة يقودنا -عبر المقاطع - من سياق الوصف الخارجي لسائح مثقف (في بلد اجنبي) ويقطع مباشرة في المقطع الذي يليه (٢) على حوار من طرف واحد - هو وصفي في تركيبته - ينطوي على التساؤلات ا تعرف تلال الرمل ؟ والوجوه المعفرة ؟ والاصوات المنسحقة الدائبة ؟ ا تعرف السخونة التي تعطل الدماغ وأغاني « البودية » ونواح النساء المتشحات بعباءات سوداء ؟ ا تعرف الازقة الزنخة والصبية الحفاة والدجاج والبرك والغائط والابن والجدران الطينية وعيون الامهات ؟ (ص ٢٢) .

وبهذا فهو يضعنا أمام صورة الحاضر (في زمن القصة) الذي هو ماض الآن ، مع الصورة النقيض : الماضي في محلته وازقتها وناسها .. في جنوب العراق . ثم يقطع على مقطع ثالث لا يخلو من تهويمات شعرية : (اتركك للزنايق واحتضار الياسمين ، اتركك للفرح القادم والنيات الحسنة ، والبحث عن الاشرعة والمجاديف .. اتركك للعطب والحلم والمستحيل ، .. الخ) - وهنا كأنه يخاطب حبيبة بعيدة في مقطع هو اقرب الى مقاطع الرسائل المرسلة من بعيد -

ثم يعود الربيعي الى وصف الماضي (حاضر الحدث القصصي) : « هبت نسمة باردة فتلفعت بمعطفها جيدا ، وخبأت عنقها الوردي في ذلك الدفاء » . ويستمر في المقطع (٤) ضمن السياق القصصي مع الفتاة الاجنبية في جو سياحي ... يتفرج فيه معها على ظاهر الاشياء (توقفا مرات أمام اعلانات وكتابات على الجدران .. الخ) . وتستمر قصته في هذا السياق من المشاهدات السياحية والحوار البسيط الذي يتخلل ذلك ، من قبله ، ثم من قبلها (وهي مستشرقة) .

وتعتمد القصة في شخوصها على ثنائية تقابل في الظرف والمكان والشهوة : امرأة مع رجل (المرأة اوروبية والرجل شرقي) .. الرجل يشكل ثقل التحرك (او مركزية الفعل) في القصة .. هو الذي يرى ، يفكر ، يحاور ، وهي التي تستجيب ...

لكن الربيعي لا ينمي الحدث ضمن سياق تقليدي ، بل يقطعه الى مشهد مكتظ بالخيبة والمفاجأة ، اذ يشمل البطل ويبدأ بالهديان (الصداق والحمي) يتخيل ، يتكلم .. ثم يفتح (دش) الماء البارد .. ويشعر ان مكانه ليس اكثر من منفى عليل .. (- ما الذي جاء بك ؟)

يطلق هذه الصرخة المستفيثة والمنددة كذلك ، ثم يضحك ويضحك ..) .

وبعد ان يعيش حالة هذيان اخرى .. وتخييلات لا يجد نفسه الا مرميا في جوف الغرفة .. والماء يغطي كل شيء ..

في هذه القصة ، اذن ، يتعامل الربيعي مع العديد من اللعب ، القطع بالصور والمشاهد ، الربط بين مكانين وزمنين ، ثم ادخال الملصق الكلامي الخارجي (مقاطع من كتاب نقدي) .. ثم الاحباط عبر الاستلاب والعجز (الفرق) .. كفعل صادم ، وكرمز للوضع المتورم الذي تعيشه ذات الفئة البورجوازية الصغيرة المثقفة .. سريعة العطب سريعة التخاذل ، ازاء مشاهد الفرع العشفي السياحي واليمين المتفرجة . وهو بهذا يضيف محاولة تجريبية الى محاولاته السابقة .. مع ان بطله وبطلته (والسائح وفتاة الفراش) ليسا جديدين في قصصه ، فمجموعته القصصية « الخيول » لا تبخل علينا بمثل هذه البنية والنماذج ..

في « النورس » يجرب نيروز مالك (وهو قاص سوري شاب من جيل السبعينات) ان يضعنا بين قوسي انتباهة اولى هي الاهداء : « الى القاص الفلسطيني محمد نفاع في الارض المحتلة .. » وبهذا فهو يطوقنا منذ البدء بابعاء انتمائي (ليس بالمعنى الحزبي بل بمعنى الانتصار والمشاركة والتعاطف) وهو ، ثانيا ، لا يقدم لنا سردا تقليديا .. بل يستعير رموز الاسماء (ا ، م ، س ، ب ، ن) ليضع أمامنا انتباهة اخرى (تذكرنا بكافكا والسيد لك) .. بمعنى ان القاص لا يهتم بالمعنى التفسيري للاسم ، بقدر اهتمامه بجوهر الشخصية ..

والقاص يقدم حدثين في آن واحد .. وبظرفين مختلفين وزمانين ومكانين مختلفين : الحدث الاول (حاضر القصة : تماما كالربيعي) ، والحدث الثاني استشهاد شقيق (ب) .. بمعنى ان « النورس » تنتمي الى الحاضر (وهو ماض بالنسبة لنا) في التفاصيل ، والى الماضي الابعد - في الاستعارة - والى الحزن الحزبراني - كاحباط - (وهنا ليس يعني الحزن الحزبراني الذي امت به نكسة حزينان ٦٧ بل الذي راكمته في النفس ظروف وحقب كل الانكسارات وعسف الانظمة الرجعية والبوليسية ..) .

من ثم فهو يقدم لنا الحالة وبدلها عبر المكانية : انه يتحدث في مكان ، عن معاناة جرت في مكان آخر .. بمعنى انه يصور الجلسة ورواية الاحاديث في ضواحي مدينة تحمل اسما اجنبيا ، عن قصص واحاديث في مدن يظلم حكامها الابناء ..

(كان يومها (ا) قد حدثه عن صديقه (م) الذي ادار ظهره ورحل بعيدا هاربا بجلده من الجحيم) (ص ٤٤) وبهذا يعطي الادانة للبلد الاول لانه فيه يرى الجحيم .. ويقوم البلد الثاني الذي به يتمتع بحريته حيث (كانت

« تانيا » البيضاء الجميلة ، تدور حولنا في مطعم الفندق كمنحلة شقراء ضاحكة (ص ٤٤) .

ثم انه يعتمد على عنصر التذكر .. قال (ا) . ثم قام (س) ، وتذكر الراوي (ن) الذي « كان قد وصلتنا له مجموعة قصص بعد ان عبرت الاسلاك المكهربة والخوذات الفولاذية الثقيلة » (ص ٤٤) . ثم يدخل قصة (ب) ضمن تركيبة القصة الاصلية ..

البطل - قاص - وأصدقاؤه مثله .. وهم . الآن . في بلد لا يخافون فيه من الكلام .. ولكنهم يخافون احزانهم .. انهم يتذكرونها ويشعرون بتوتر وضيق .. انهم منفيون عن الالم ، في بلد لا يعرضهم للعسف ، ومع ذلك يبقى « النورس » - حتى كعنوان - دلالة المهاجر البعيد عن وطنه .. وفي هذا احباط واستلاب بتشكلا عبر القرية - .

ويحق ، فالقصة ، بالرغم من تعاطفي الكامل مع مضمونها ، وحذق اسلوبها ، فقد قلبت الصفحة بتعطش وكأن القصة لم تنته عند نهاية ص ٤٥ ، اذ امتازت ببناء جميل وسياق يدفع الى التلذذ في القراءة .

وصحيح انها - بمجموعها - هموم مثقفين مهجرين (او ربما : مهاجرين) ، لكنها هموم تربط السبب بالغاية .. ان (ب) كتب قصة « واحد من كثيرين » عن اخيه الذي أخذه من البيت بعد منتصف الليل ، فقد ضبطوا لديه منشورات سرية ، تحرض الجماهير على مقاومة الاحتلال ، فظلوا يعذبونه حتى استشهد .. » .

وكنتيجة ، فان نيروز قدم لنا قصة سياسية عن الاضطهاد ونتائجه ، لكنه لم يقدم تلك المسألة الجوهرية بصيغة مباشرة بل بشكل تركيبى جميل ..

وأخيرا فان قصة كمال الدين محمد « حين جاءت الملكة » تعتمد على المونتاج المتوازي والمزج بين حدث من الماضي القريب وآخر من التاريخ ، المونتاج المتوازي يكمن في السرد الاعتيادي لحالة رجل ينقل زوجته الى مستشفى الولادة (هنا يصف الحالة الحاضرة) ثم في المقطع (ب) يصف الماضي (قبل زمن الولادة او الوضع) ، ثم يفسر الحالة (في التداخل بين المرأة التي كانت السؤال والامل .. انها الملكة) - وهنا يستعير كمال الدين محمد - ويستلغ - من التاريخ قصة سليمان وبلقيس ملكة سبا .. فهو يستلغ اسم ورمز الملكة والخاتم والعرش .. ليوظفها في صياغة المعنى الابدع ، ان زوجة البطل كانت فتاة هوى ، حافية ، تعمل في مقهى .. والقاص هنا لا يقدمها بتلك الصورة وحدها .. انه يقدم الماضي البعيد كتداعيات تتوازي وتلتحم بقصة بلقيس ، وبعد العهر ، بعد الفقر والجذب ، والعقم ، تأتي الولادة .. وهي الامل ، في مقابل الاحباط الدائم ..

والقاص يفيد أيضا من ضمير المخاطبة ليقرّب لنا صورة المرأة المشتبهة آزاء المرأة المستلبة . والمرأة الامل ، ثم يوحد بين هذه النماذج في امرأة واحدة هي رمز العطاء في الناتج العام ، رغم ما مرت به وتمر من حالات .

لقد وظف كمال الدين محمد : التراث ، هنا ، توظيفا جيدا ، في قصة تركيبية ، فجعلنا نلذذ بالرمز ، الذي يختبئ خلف توحيد المرأة ، وخلف تفرداها أيضا .

وبعد ..

فان انقصص التي لجأت الى السرد « كضرب من ضروب الاضفاء المسطح لعالم منح ومنترابط » قدمت تسلسلا في تفاصيلها ، وكأنها تجمع - عبر عدسة فوتوغرافية - كل الابعاد المنظورة - من الخارج - الى اللوحة .. اما الفوص عمقا ، فذاك منهج لا ينتمي الى السرد ولا يمت اليه بصلة .

ان مملكة النواقع غنية بتلك الانتباهات الشرسية ، احيانا ، المرهفة والشاعرية احيانا اخرى .. وانقصص التي تعطي « صورة عن حركة العالم » وتكتف « الواقع » في « نقطة واحدة » وتعمق « الازمنة المعاشة » و « الدلالات » وتعطي الشواهد الفنية ، والاشتقاقات ، لهي القصة التي تمتلك جسامتها وفطنتها ، والتي ستعيش أكثر من أي فن ابداعي آخر ..

ولان « الآداب » اصطفت على درب عمرها اليوبيلي (عبر ربع قرن) ، انتباهة المكتشف ، فهي تعطي للقصص المنشورة حضانة اولية ضد التهشيم ، وضد الردة .. مما يجعل أية ملاحظات مضادة للقصص - ليست أكثر من تنبيهات حسنة النية وصادقية لا تقلل من نوع النتاج ، في عمومها ، ولا تضعف من جودته ..

وحسنا فعلت « الآداب » اذ نشرت تسع قصص في عدد واحد ، فمواطنا اليوم وصل من الارهاق وتوالي الخيبات الى حد جعله يميل في قراءاته الى النتاج الابداعي أكثر من الدراسات والابحاث النظرية ..

ولنا ان ننتظر من القصاصين الذين اشرنا لبعض هنات في قصصهم ان لتقيهم مرة أخرى في نتاج أغنى واثرى واجمل .

بفداد

