ندوة القصة القصيرة بالكويت

أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون

بقلم وليد أبو بكر

عقد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت من ١٦ إلى ١٨ كانون الثاني (يناير) الماضي الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون العربي.

ويسرّ «الآداب» أن تقدّم في الصفحات التالية ملفّاً عن هذا الملتقى يتضمّن أهمّ ما قُدّم فيه من أبحاث وتعقيبات، إسهاماً من المجلة في التعريف بأدب هذه المنطقة من مناطق الوطن العربي.

القسم الأول(*)

- ١ -

«اليكم نشرة الأحوال: ضباب كثيف يسود المناطق الجبلية، حيث تكاد الرؤية تنعدم. أما بالنسبة لمناطق الصحراء، فغبار متصاعد يحجب الرؤية، ويتعذر معها الالتقاء، إلا أن هناك فرصة ضئيلة لسقوط مطر خفيف، قد يعمل على تهدئة الأحوال المثارة»(١).

إذا تجاوزنا البعد الرمزي لهذا النصّ، فإنه يكاد يلخص البيئة الطبيعية في منطقة الخليج العربي، بعد أن يدخل عليه ترتيب مختلف، وبعض الاضافات. فالصحراء تقف في الترتيب الأول لهذه البيئة، لأنها تشكل المساحات الأساسية من دول الخليج، بينما تنحصر الجبال في دول محدّدة، أما بالنسبة للاضافة، فإن البحر هو العامل الذي يضاف على هذه البيئة، لأن دول الخليج العربي تقع على هذا الخليج كلها، أو في أجزاء منها، وإليه تنتسب.

وللصحراء أحوالها الطبيعية التي تعايشها كل الدول الخليجية، ويتأثر بها الانسان الذي يعيش فيها، كما أن وجود الصحراء على حافة البحر يخلق بينهما نوعاً من التفاعل، يربط سكان الصحراء بالحياة البحرية، إضافة إلى ارتباطهم بحياة الصحراء، وحين يبتعد المكان عن الصحراء، تصبح له خصوصية أخرى، فتصبح حياته صحراوية كاملة، إذا كان في الصحراء، وتصبح حياته زراعية، إذا كان في المناطق التي تصلح للزراعة، جبلية كانت أو سهلية.

ولأن الفن القصصي لا يستطيع أن يكون إلا ابناً لبيئته، فقد عبر هذا الفن عن كل عناصر البيئة الخليجية، من خلال ارتباط الانسان بها، وتكيفه للحياة فيها.

لكن هذه البيئة، لم تعش زمناً واحداً خلال الفترة التي بدأ فيها فن القصة القصيرة يحاول أن يصورها، فبالرغم من أن عمره في المنطقة ليس طويلاً، إلا أن هذا العمر شهد مرحلتين في حياة المنطقة، فيهما الكثير من التغير المادي، وما يتبعه من تغير اجتماعي، ومن محاولات إنسانية لتغيير الطبيعة، أو تطبيعها، حتى تصبح أكثر ملاءمة لحياة

(*) أسقطنا من هذا البحث المقدمة النظرية التي تتحدث عن مفهوم البيئة في القصة القصيرة (التحرير).

(١) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، (قصة اللعبة)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٨٣، ص ٧.

الانسان. ويفصل بين هاتين المرحلتين فصلاً يكاد يكون حاداً، عنصر جديد دخل البيئة هو اكتشاف النفط.

قبل النفط، كانت الحياة في المنطقة تسير في ثلاث اتجاهات: حياة بداوة، تعتمد على تربية الماشية والتعيش منها، وتحمل كل سمات البداوة من ناحية المعيشة في بيوت من الشعر، لا ترتبط بالمكان الثابت إلا في الزمن الذي يناسب حياتها، وتسودها العلاقات الاجتماعية القبلية المعروفة بكل سماتها وتقاليدها. أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه إلى البحر والارتباط به، وهو اتجاه يؤمن بالثبات في المكان المجاور للبحر، فتتشكل بسبب ذلك مدن صغيرة، تسود داخلها علاقات إجتماعية واقتصادية خاصة، بعضها يكون امتداداً للعلاقات البدوية، وبعضها يكون مختلفاً بسبب طبيعة المكان وطبيعة المهن التي يمارسها الانسان فيه. أما الاتجاه الثالث، فهو يشكل اتجاهاً أكثر ثباتاً في المكان، لأن الانسان من خلاله يرتبط بالأرض بشكل أساسي، لتصبح مصدر رزقه، وهي الأرض الزراعية الموجودة في كل دول الخليج العربي، وإن كانت تتفاوت في مساحتها بين دولة وأخرى. وهذا الاتجاه الزراعي، تتشكل من خلاله قرى زراعية، ترتبط بمراكز للتسويق، تتحول بالتدريج إلى مدن صغيرة، قد تكبر مع الزمن أو يكبر بعضها على الأقل. ومثل هذا المجتمع تسوده العلاقات التي تسود المجتمعات الزراعية، مع تسلل بعض العلاقات البدوية أو البحرية إليه، بسبب الاتصال أو التجاور.

إكتشاف النفط في المنطقة حمل معه الكثير من التغيير الذي حدث بسرعة، فكان أسرع من أن يتوازن معه تغير إجتماعي، فقد طال هذا التغيير وسائل الانتاج، فكاد يلغي معظم ما هو قديم منها، وجاء بوسائل إنتاج جديدة، تعتمد في أساسها على الثروة التي تجيء من النفط.

وبالرغم من أن المكان ـ كجغرافيا ـ لم يتغير، إلا أن التغيير لحق به كواقع، ومكان إنساني، خلال فترة قصيرة من الزمن. وهذا التغير طال أساسيات المجتمعات الانسانية السابقة، وقفز بها بسرعة، على المستوى المادي أول الأمر، ثم على مستوى العلاقات بعد ذلك، فأخذت تختفي صور المجتمعات الثلاثة السابقة بالتدريج، لأن العمران امتد إلى كثير من المساحات الصحراوية، فأثر التغير على البداوة، ولأن صناعة النفط جذبت اليها الكثير من الأيدي العاملة، فأخذت العلاقة بالزراعة تنحسر، في كثير من المناطق، كما أن العلاقة المعيشية بالبحر وصلت إلى حدودها النهائية.

ومع هذا التغير أيضاً، حدث تغير في التجمعات البشرية، فكبرت المدن القديمة الصغيرة، واستجدت مدن أخرى، واتصلت الصحراء والريف بالمدينة، وفرضت هذه المدينة كثيراً من العلاقات الجديدة، التي حلت محل العلاقات القديمة، خاصة وان مجتمعات ما بعد النفط، خرجت من عزلتها السابقة، واتسع اتصالها بالعالم وثقافاته، من خلال الوافدين إليها من ناحية، ومن خلال اعتمادها وسائل الحياة العصرية من ناحية أخرى، بما فيها من وسائل اتصال، ومن خلال توجه هذه المجتمعات إلى مجتمعات أخرى خارج بلدانها، للدراسة والسياحة والتجارة، وإضافة إلى ما اقتضته العلاقات الدولية المستجدة بعد استقلال دول المنطقة، من اتصال.

هذا التغير الجذري الذي حدث، لم يستوعب من الزمن إلا عدداً قليلاً من السنوات، ولذلك عاشت بعض أجيال المنطقة فترتين قريبتين من التناقض، وعايشت التغير السريع، بكل ما حمله إلى هذه المجتمعات من جديد، غالباً ما يصارع القديم الثابت، وكثيراً ما يغلبه.

ولم تغب هذه الصورة المتحولة عن ملاحظة كتاب القصة، خاصة أولئك الذين عايشوا الفترتين، ولذلك ظهرت صور المجتمعات القديمة، داخل زمنها القديم في قصصهم، كما ظهرت صور المجتمعات الجديدة، في أماكنها التي تملك جدتها، مع الزمن الجديد، دون أن ينسوا ما بقي في هذه المجتمعات من تداخل.

«هذه هي الصحراء كبيضة فاسدة، تمتد رخوة دون حدود. كثبان رملية على امتداد النظر، والخضرة فيها كالحلم. شمس محرقة على مدار العام. تخترق حرارتها بيوت الشعر الواهية، فتكوي من تحتها»[٢].

هذه صورة للصحراء نادرة في القصة الخليجية، لأن ما يلفت النظر، في هذا المجال أن الكتابة عن الصحراء، كمكان، قليلة في المنطقة، بالرغم من امتداد الصحراء فيها. ويبدو أن لطبيعة الحياة في الصحراء أثراً في ذلك، فهي حياة متنقلة، لا يثبت المكان فيها، ولا يمر به الانسان إلا عابراً. والقصة تهتم بالمكان الثابت نسبياً، خاصة إذا كانت هذه القصة تهتم بالتركيز على العلاقات الانسانية داخل المكان، وهو الاتجاه الغالب على القصة في الخليج، دون أن تركز على جعل المكان طرفاً مقابلاً للانسان في القصة، كطبيعة تقاومه، وهذا أمر نادر في القصة والرواية عموماً، في العالم كله. فقد وضعت الكتابة القصصية شخصياتها في مواجهة البحر، والجبل والغابة، والسهل، والشخصيات الأخرى، لكنها نادراً ما تضع الانسان في مواجهة الصحراء، وهي مهمة يفترض أن يقوم بها كتاب عايشوا الصحراء، وتحدتهم

(٢) محمد حسن الحربي، الخروج على وشم القبيلة، (قصة هيطل والعفرى) دار الحكمة للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٦.

وتحدوها، حتى يحسنوا التعبير عن الصراع معها، بأسلوب يختلف عما فعله بعض الرحالة. وإذا كانت القصة القصيرة لم تقتحم هذا المجال بقوة، فإن وعياً بضرورة اقتحامه قد حدث، خاصة مع التحول الذي حدث في الصحراء بعد النفط. وكان غسان كنفاني من رواده الأوائل حين كتب (رجال في الشمس)، وجعل الصحراء تقتل الباحثين عن المال فيها، وهم يهربون من واجبهم تجاه الوطن، ثم جاء عبد الرحمن منيف، في رواية (النهايات)، التي جعل من المكان الصحراوي بطلاً لها، واتبعها بروايات عن (مدن الملح) حين وضع الانسان في مواجهة الصحراء بشكل يتسم بوعي كبير لما يحدث من تحول.

لكن هذه الأعمال تطلعت إلى الصحراء بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها كمكان له علاقات بالانسان الذي يعيش فيه، أما صحراء الزمن السابق، فلم يكن الانسان قادراً على الارتباط بها بسبب تنقله، والانسان، حين يتطلع إلى تلك الصحراء يقول دون تردد: «وأنا الذي لا أعرف أين ولدت، كل الذي أعرفه أن والدتي تقول بأنها عندما (ظعنوا) من مكانهم في الصحراء، إلى مكان آخر، بحثاً عن الكلأ والماء، جاءها المخاض، وألقت بي تحت شجرة (عرفج) بتؤدة، خوفاً من الرمضاء، كي لا تكويني. وأحببت (ترفة) بنت الشيخ عبد الله الماجد، وقد كان ذووها ينزلون على البئر التي نرد إليها، فوشت بها أمها عند أبيها الذي أشبعها ضرباً، ثم رحلوا وإلى الأبد»[3].

المكان في الصحراء غير ثابت إذن، ولذلك من الصعب أن يرصد من داخله، فاحتاج الرصد في القصة إلى من يخرج من هذا المكان، ثم يعود إلى التطلع إليه عن بعد، فيستطيع استعادته من الذاكرة. وبطل القصة السابقة يعيش في باريس والتساؤل يعود إليه حين تفكر صديقته في عيد ميلاده، فيلح عليه المكان من الذاكرة، وتلح عليه بعض الأحداث أيضاً: «أذكر يوم قال لي أبي: «لازم تدور عن الخروف الضايع بين العربان، وتطلعه اليوم». في الصيف، والوقت ظهراً، والصحراء تمتد أمامي كبيضة صفراء فاسدة. كل الأشياء تسقط في السراب الضارب، فتغدو عدما. «الخروف، عمره سنتان، وأنا رجل، إذا لم أنجح في العثور عليه، فسوف أكون ثمناً له. رجل بخروف. يا للرخص. ويا للمعادلة غير العادلة. أغطس في الرمل إلى حد الركبة. وتنعدم الرؤية. يقل الهواء في الجو، وإذا فتحت فمي ملأته الرياح بالسفوف».

وهذا التذكر عن بعد، يكاد يصبغ القصة التي تتخذ من الصحراء بيئة لها، حين يكون التصوير لما كان عليه زمن الصحراء الأول. وحين يقترب الوصف من الصحراء، قد يكون على شكل زيارة، من زمن حاضر إلى زمن أول، ليلاحظ الزائر أن «الريح تجوس خلال الرمل، خلال الأشجار، والشجر معرّى من أوراقه. الريح تخز الوجوه. وجهاً وجهاً. . . . الصحراء مهد ينبعث من كل شيء. . . الأرض. . . . الرمال. . . هياكل الأشجار. . . من شق «ضبج مات من عطشه. . تشتعل مساحات السراب. تختلط المرئيات «يقف الانسان في مواجهة الصحراء ـ الطبيعية في قصة يتيمه، حين لا يبقى في الدائرة الصفراء سوى رجل ضائع وامرأة حبلى، تتسع الصحراء حولهما، وتقترب رائحة الموت، ويخافان أن تأكلهما الشمس، لكن المرأة الحبلى تقاوم قسوة الصحراء، وتخرج طفلها حياً، كما تخرج سمكة من الماء. ومع ذلك، فإن القصة تروى على لسان رجل زائر للصحراء، يرويها لامرأة تستلقي إلى جانبه فوق السرير، بعد أن أفرط في منزله الكبير في الأكل والشرب، وروى حكايته التي لم تهم المرأة، فطلبت منه أن يطفي النور، لتبدأ حكايتها.

إن الحياة في قصة محمد علوان (الحكاية تبدأ هكذا)[4]، تولد من الموت، فالمرأة الحبلى فيها تحولت إلى نصف جسد مليء بالحليب لطفل جائع طرده الموت إلى الحياة، ليكون الانسان فيها قادراً على مقاومة الموت، حين يتجدد.

والعون في هذه القصة جاء من الخارج، ليؤكد إرادة الحياة، من خلال أناس تملأ وجوههم العافية، كانوا يتسابقون خلف خيولهم. لكن الموت هو الذي يجيء من الخارج، إلى المكان المعزول، عند محمد حسن الحربي، في قصته (هطيل والعفرى) التي تنفرد بين القصص الخليجية بتقديم أحداث ترتبط بحياة الصحراء وحدها، فهطيل، الذي لا يتمتع بالجمال، وبالفروسية، يحب العفرى، أجمل بنات القبيلة واعفهن، وهي تحبه. وحين تستشار، تعلن أنها تريده ولا تريد غيره. ولأن للفتاة في الصحراء رأيها، يلتقي الحبيبان وعندما حان الوقت ليثبت لها، وللقبيلة، أنه الرجل الفارس، اندفع لرد غزو من قبيلة أخرى، وقتل، وظلت (العفرى) تحبه، وأرادت أن يوسعوا قبره لها، فرفضوا، ففتشت عن بقايا سمّ استعملته لجرب الابل، وحين أرادوا إنقاذها باعطائها سائلاً يجعلها تتقيأ، رفضت وأغلقت فمها بيدها.

إن هذه القصة لا تضع الانسان في مواجهة الصحراء،

(٣) محمد حسن الحربي، المصدر السابق، (قصة عصافير الشتاء)، ص ١١.

(٤) محمد علوان، مصدر سابق، ص ٨٨.

كسابقتها، ولكنها توجه اهتمامها إلى العلاقات داخل مجتمع البداوة، وهي علاقات تقوم على الصدق واحترام اختيار المرأة، والوفاء من ناحية، كما تقوم على عادات الغزو بين القبائل من ناحية أخرى، لأن أعراس الشباب في استقرار القبيلة، واستقرارها في اضطرابها.

وحين يتغير الزمن، لا يكف هذا الاضطراب عن التواجد، ولكنه يصبح متبادلاً بين المدينة والصحراء، لأن العلاقة بينهما تتخذ طابعاً جديداً، فالمدينة تقتحم الصحراء بكل ثقلها، لأن النفط يخرج منها، فتصبح مكاناً للعمل، ويصبح هذا العمل مشوهاً للصحراء في نظر ابنها. كما أن العلاقة تتخذ اتجاهين آخرين: الأول هو محاولة القضاء على البداوة عن طريق الاسكان والتحضير، إضافة الى الارتباط بنوعية جديدة من العمل، والثاني هو تحول الصحراء إلى مكان للفسحة بالنسبة للمدينة، كنوع من الاحساس بالحنين، بالرغم من انفصام كثير من السمات البدوية عن أبناء المدينة، مما يخلق نوعاً من التناقض، قد يسبب الاضطراب.

وعندما يكون الانفصال عن الصحراء ضد قناعة أبنائها، فإن الحنين يكون قوياً إلى درجة كبيرة، فيجعل من فصل الربيع حجة للعودة، وهي عودة تمتد طويلاً عند (أبو عبد الله) في قصة فهد الدويري (الأفق والخيمة)[٥]. أبو عبد الله كان بدوياً ينتمي إلى قبيلة من هذه القبائل التي تسكن صحراءنا المترامية، يعيش مع أولاده وزوجته مترحلاً في الصحراء، حيث وجد الماء والكلأ، كأي بدوي آخر. وحين انفجرت الأرض بالذهب الأسود، وبدأ الاستيطان والتحضر، ونشأت المدن، وتيسرت سبل العمل، وتدفقت الثروات، حاول أبناء الشيخ أن يسكنوا المدينة ليعملوا ويطلقوا حياة الترحل. ولكن الشيخ وقف في وجوههم وأصر على البقاء في صحرائه وتشبث بها، وأعاد الأبناء محاولاتهم، ووسطوا من عند أبيهم كي يوافق على سكن المدينة، واستطاعوا بعد جهد أن يقنعوا الشيخ بالموافقة، ولكنه اشترط عليهم أن يقضي ربيع كل عام مع زوجته في البر».

وبالرغم مما أصابه أولاد الشيخ من ثروة إلا أن الحنين ظل يقوده إلى الصحراء. وقد استخدم الكاتب وصف الصحراء في الربيع، استخداماً جيداً يجعلها تبدو جميلة، معبرة عن وجهة نظر الشيخ، ففيها «اكتست الأرض بخضرة لا يحدها النظر. انتشرت أزهار البر ذات العبير المنعش، وبدأت الأكمات والرجم الصغيرة كأنها شجرات مزهرة، واهتزّ الشيخ كله، وراح يمضي ربيعاً ترقص فيه روحه، منتشية بريح معطرة». لكن هذا الجمال لم يكن قادراً على أن يستمر، فأيام الربيع تقترب من نهايتها، ويوظف الكاتب مرور الزمن هذا، وتغير المكان، ليوحي بأن شيئاً ما سيحدث، فقد صار الربيع في أواخر أيامه «وعشب البر الذي كان أخضر يانعاً بدأ يتحول إلى اللون الأصفر، وسنابل «الصمعاء» التي يهزها النسيم كانت كحقل حنطة ناضج، ولكن أشواكها الآن تنغرز في سيقان السائرين».

وبالرغم من الخلل الذي يخدش الصورة، عندما يشير الكاتب إلى النسيم، ويصف النبات الصحراوي بأنه كحقل حنطة، بما يحمل ذلك من دلالات طيبة في غير مكانها، إلا أن الصورة بكليتها توحي بالألم، وهو ما تنتهي به أحداث القصة، حينما تموت الغالية، زوجة الشيخ، فيرفض أن يغادر صحراءه إلى المدينة التي ودعها وهو يتلفت بين آونة وأخرى، وكأنه يغادر هذه الأبنية الزرية لآخر مرة، كما ان المدينة عادت تودعه، في شخص أصدقائه الذين لا يستطيعون أن يقضوا الصيف في وقدة الصحراء، وهم يرون، خلال زجاج السيارة الخلفي، حمرة الأصيل، تلف خيمته الكبيرة البيضاء، وعن يمينها القبر، يغمرها الصمت.

وقد حققت هذه القصة كثيراً من وظائف وصف المكان، فقدمت وصفاً للطبيعة في زمن محدد (الربيع) ووصفاً للمكان الانساني داخل هذه الطبيعة (الخيمة) كما أشارت إلى وصف الطبيعة بعد تغير الزمن (اقتراب الصيف) ووظفت ذلك كله في التشخيص، حين أشارت إلى مزاج الشيخ، وعلاقاته بزوجته وبأولاده. وبالصحراء التي يحبها والمدينة التي لا يقبلها كمكان، وهي أدانت المدينة، فعلت ذلك من وجهة نظر الشيخ وحده، ومن خلال اختياره، فلم تكن إدانة المدينة عامة، لأن شخصيات أخرى في القصة اختارتها وقبلت التعايش معها. لكن القصة لم تتوسع في توضيح شخصية البدوي كما فعلت قصة أخرى للكاتب، كانت الصحراء بيئة أحداثها. في قصة (ذات ربيع)[٦] التي نظرت إلى الصحراء كمكان للترويح، من وجهة نظر ابن المدينة، في أحلى ربيع مرّ على الصحراء من سنوات، لكن الآلة الحديثة لم تستطع أن تتآلف مع الصحراء فخربت السيارة، واحتاج ابن المدينة إلى البدوي لينقده بوسائله البدائية الباقية. وقد أضافت هذه القصة إلى صورة الصحراء السابقة، مزيداً من التفاصيل، تفيد جو الرعب الذي سيطر على راكبي السيارة، عندما توقفت في مكان مقطوع، فاضافة

(٥) فهد الدويري، الأفق والخيمة، مجلة العربي، الكويت، يونيو ١٩٨٢.

(٦) فهد الدويري، ذات ربيع، مجلة البيان، الكويت، ديسمبر ١٩٨٢.

إلى القيظ والليل والجوع، كان هناك الخوف من الأفاعي والضباع والذئاب، وكل ما في الأرض من هوام. كما أضافت تفاصيل في وصف شخصية البدوي من كرم وحمية، ومن قدرة على التصرف من خلال ما هو متاح، حين سُخِّرَ جمل مهيب ليجرّ السيارة عائداً بها إلى المدينة. وجاء الوعي بوظيفة المكان واضحاً في هذه القصة أيضاً، فالليل الذي بدأ يزحف فيها ملاحقاً الشمسَ الهاربة، كان مرافقاً لإغماءة شخصيتي القصة، وعند الصحو، كان الليل ما يزال يغشى، لكن البدر كان في وسط السماء.

وفي هذه القصة، استطاعت الصحراء، بما تملك من أصالة، أن تمد يدها إلى المدينة لتساعدها، بما تملك من إمكانيات، وظلت العلاقة قائمة ومتوازنة إلى حدود التداخل بين البيئتين، وتم التعبير عن ذلك بمشهد الجمل الذي يدخل المدينة وهو يجر سيارة معطلة، وكان في ذلك إشارة إلى أن المدينة لا تستطيع أن تستغني عن البادية.

لكن هذه العلاقة لم تستمر على صفائها في زمن يتحرك، صارت فيه المدينة تأخذ خير الصحراء، في علاقة فوقيّة عبّر عنها محمد عبد الملك في قصته (الرجال الثلاثة)[٧] تعبيراً حاداً. وهؤلاء الرجال عمال في صحراء ممتدة وطويلة «والأفق الأزرق بلا قرار، كالبحر العميق الهادىء، وحجرة من خشب، وحيدة في العزلة بعيدة في الصمت متأملة، لا تحتضن غير الظل، وصفائح معدنية وقبعات. والحجرة خشبها قديم باهت، أفقدته الشمس لونه فجف مثل الحلق العطشان... والصحراء طليقة، والسراب شارد ومتراقص يتألق من كل اتجاه. وكوم الرمل الأصفر، ونباتات برية» وهو وصف يوحي بالظمأ، والظمأ حقيقي لدى أحد العمال، لكن رفيقيه يسليانه، حتى يوفرا ما لديهم من ماء. وحين تطل سيارة أميركية الصنع كبيرة سوداء اللون، وتنزاح ستارتها المزركشة، ليطل وجه امرأة لا يصدقون ما يرون، ويظنونه وهماً، أو مجرد سراب. ولكن المرأة الحقيقية تطلب الماء فتعطي ما بقي منه، وتشربه وتلقي بورقة نقدية، وتمضي، ليبقى العمال الثلاثة حيث هم، تحت رحمة عطش قاتل.

المرأة / المدينة جاءت إلى الصحراء في سيارة يتناقض شكلها مع المكان، فيوحي بالصراع، والسيارة حين أقبلت، بأبهة وخيلاء. داست وجه الرمل الجاف الأصفر، والمرأة كانت خلف ستارة بيضاء موشاة بأزهار صغيرة مطرزة في الأطراف. المرأة ـ المدينة ـ السيارة في وضع أقوى، لذلك تأخذ ماء الصحراء وتمضي، تنطلق المركبة الجميلة السوداء، والمرأة الجميلة البيضاء، وتدور الورقة النقدية خلف العجلات التي اندفعت بسرعة مجنونة.

والقصة تتعامل مع البيئة بوعي، ابتداء من المكان الطبيعي (الصحراء) إلى الأشياء الدخيلة، إلى الأشخاص، إلى الأشياء التي تدل عليهم (كخواتم الذهب واللؤلؤ والزمرد) وكل ذلك موظف بوعي، وهدفه أن يشير إلى ما تفعله المدينة المستغلة بالصحراء الطيبة التي تعطي، حتى على حساب حياتها.

وقد كان توظيف الوصف ناجحاً في توصيل فكرة التناقض التي تقوم عليها القصة، كما تعمق ذلك باختيار الألوان، من الأفق الأزرق، إلى الرمل الأصفر، إلى السيارة السوداء، والستارة الموشاة بالزهور، إلى المرأة البيضاء، إلى الرجل الذي يعلو أجفانه غبار سميك.

هذه القصة ألغت الوجود البدوي في الصحراء، وحصرت الوجود الانساني بالعمال الذين يقضون معظم وقتهم في البئر، كما حصرت الحضور المدني في سبب وحيد، هو الحصول على ما يملكه العمال من ماء، بكل ما في هذه العلاقة من دلالات. فأين ذهب سكان الصحراء إذن؟.

في قصته (الدرب)[٨] يحيل عبد الله خليفة هذا السؤال إلى سؤال أوسع: هل ظلت الصحراء بالنسبة لمن كان يسكنها مكاناً صالحاً للعيش؟.

وبالرغم من أن القصة لا تركز على الصحراء كمكان، وإنما تتحدث عن عرق العمال وهم يشقون طريقاً فيها، حتى تصبح أكثر ملاءمة للمستفيد الجديد منها، إلا أنها توحي في مجملها بالتغير الذي حدث على هذه البيئة الطبيعية، عندما يشق فيها طريق لا يعرف أحد إلى أين يقود، فتهتزّ الأرض تحت الآلات الحديثة، وتترنح التلال وتحاول الصخور أن تصد التوغل، لكن الطريق يبدأ خطوة ثم يتسع. وشبكات الطرق تتسع في الصحراء باستمرار، بعضها يقود إلى ملكيات خاصة، لأناس لم تعد الخيمة تناسبهم في البر، وبعضها الآخر يقود إلى ملكيات للدولة، حيث يستخرج النفط. وبذلك تفقد الصحراء خصوصيتها بالنسبة لساكنها، حين تفقد شرطين يغريانه بأن يبقى فيها: الأول هو العزلة التي انتهت بشبكات الطرق، فلم يعد بإمكانه أن يعيش فيها بحريته وطبيعة تقاليده، والثاني هو المشاعية التي انتهت إلى حد كبير، وحلّت الملكية الخاصة والعامة محلها، فلم يعد ساكن الصحراء قادراً على التنقل في أجزائها كما يشاء، ولذلك لم تعد هذه البيئة صحراءه، التي يحب، والتي تناسب

(٧) محمد عبد الملك، السياج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٢ ص ٢٥.

(٨) عبد الله خليفة، يوم قائظ، المكتبة الوطنية، البحرين ١٩٨٥، ص ٦.

أنماط معيشته، يضاف إلى ذلك ما يقدمه الزمن الجديد من مغريات، مما يشجعه على أن يهجر الصحراء إلى المدينة، أو ما حول المدينة، وهو يحمل معه تقاليد لم يستطع التخلص منها كلياً.

بعض القصص، حين حملت البدوي إلى المدينة، اتخذت من الأمر مادة للسخرية، حتى وإن عدلت ذلك في نهاية القصة، وتكون السخرية حادة، حين ينتقل هذا البدوي إلى مدينة تفاجئه، كما هو الحال في قصة (بدوي في لندن)[٩] لأحمد بلال، التي تنتقل فيها جماعات من بني ذبيان وعبس وكلبان إلى المدينة الأوروبية، حيث يقع البدوي في مواقف تثير الضحك، فهو يتدحرج من السلالم الكهربائية كالكرة، ويمزق ذلك ملابسه، ثم يسير منكس الرأس كأنه يبحث عن خطواته، ليفاجأ بعد ذلك بكل ما تقع عليه عيناه، لدرجة أنه يرى فتاة غريبة عجيبة في ملابسها، ويشبهها بنوع من الدجاج الذي يعيش في عمان، ثم يقع في مقلب الزواج من واحدة من هذا النوع، ولا يصحو إلا حين يحسّ بأن تصرفها يخدش جزءاً من تقاليد يحتفظ بها، وهو الشرف، بعد أن تعرض للضرب، بسبب ذلك.

لكن خليل إبراهيم الفزيع في قصته (الشارع المجنون)[١٠] يحاول أن يخلق نوعاً من الألفة بين البدوي القادم من الصحراء والمدينة، أن المدينة تدهشه، فيحاول أن يقيم علاقة صحيحة معها، ينظر إلى نساء المدينة، فيتذكر نساء الصحراء اللواتي لوحت بشراتهن الشمس، وأحالت ألوانهن إلى سمرة بات يكرهها. ومع ذلك فهو يخاف المدينة، ويحتمي منها بحزام جلدي يتدلى منه حزام مسدس، لكن الخوف لا يمنعه من الاستمتاع والمقارنة، فالحياة في المدينة جميلة بينما الصحراء صعبة بما فيها من حر وقر وشظف عيش، والناس هناك يموتون حتى يموتوا، بينما هم في المدينة يحيون حتى يموتوا. لكنه مشدود إلى الصحراء بأكثر من وتد: زوجته التي تعبق منها رائحة الصحراء دائماً. وأمه ووالده وكل رجال قبيلته، وما يمكن أن يقولوا عنه لو قرر الحياة في المدينة، التي يتذكر شيئاً في الصحراء كلما شاهد شيئاً فيها.

إن المدينة، من وجهة نظر البدوي مدهشة، تستحق أن يتفرج عليها، وان يسمح لصوت يخرج من داخله بأن يعترف بجمالها، فكيف ترى المدينة هذا البدوي، من وجهة نظرها؟

يقول الأب لطفليه اللذين تركا أماكنهما في المقهى: من لم يصمت منكما فسيأخذه البدوي. وكان البدوي يجلس بمفرده فوق مقعد، وأمامه منضدة وضعت عليها زجاجة مرطبات رغم أن الجو لم يكن حاراً، وكان يرتدي ثوباً بأكمام فضفاضة و (غترة) حمراء ربطها على رأسه بعقال وترك باقيه يتدلى خلفه، وقد سمع ما قاله الأب، ورسم على شفتيه ابتسامة ساذجة وقال: نعم، سآخذ من لم يصمت منكما واذهب به إلى الصحراء. ففتح بذلك مجالاً للاتصال، كاد الرجل بعده أن يدعوه إلى فنجان قهوة في منزله، بعد أن عرف شيئاً من خصوصياته التي قاربت بينهما، كما كان على استعداد لأن يخبره بأنه يرحب بزيارته لمنزله، كلما حضر إلى المدينة. لكن هذا الالتقاء العفوي كان مؤقتاً، فسرعان ما عاد الغضب يسود العلاقة، عندما استمر البدوي في التعليق على امرأتين، كما كان يفعل مع الرجل كل الوقت، ليكتشف أنهما زوجته وأخته.

هذه القصة، التي اهتم فيها الكاتب بوصف البدوي، أكثر من اهتمامه بوصف أية شخصية أخرى، توصل إلى شيء يحدد العلاقة، فما دام البدوي متمسكاً بصحرائه مرتبطاً بها، فان من الصعب عليه أن يقبل المدينة، ومن الصعب على المدينة أن تقبله أيضاً، فالمطلوب هو التحول الكامل الذي حدث لأولاد الشيخ في قصة (الأفق والخيمة) لفهد الدويري، فجعلهم ينفصلون تماماً عن الصحراء ليصبحوا جزءاً من المدينة.

وهذا التحول قد يحدث في المكان، من خلال تغير وظيفته في حياة الانسان، وقد يحدث للشخصيات من خلال تغير سبل معاشها، وتغير أماكن سكنها، ومن خلال الاحتكاك بالثقافات الأخرى عن طريق التعليم وطرق الاتصال المختلفة.

لكن طبيعة الصحراء المكشوفة، خارج أماكن السكن الحديثة، لا تتغير كثيراً، فالشمس تبقى في مكانها، والرياح تحرك الغبار، والحياة الانسانية تظل تواجه هذه الظروف، لتلتقطها القصة وتتعامل معها. وهذه الظروف الطبيعية والمناخية موجودة في نسبة كبيرة من القصص الخليجية، وتحتل الشمس مثلاً مساحة واسعة من عناوين هذه القصص، وعناوين المجموعات. وتمر الظروف في القصص كوصف عابر وغير موظف في كثير منها، أو كتأثير في لغة الكتابة، وان لم يخل الأمر من توظيفها بنجاح في بعض القصص.

ان القطقس حار للغاية في قصة (ظمأ ولفح)[١١] لعبد الرضا السجواني، فهو أشبه ما يكون بموقد مشعل،

(٩) احمد بلال، وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، روي، عمان ١٩٨٥ ص ٣٥.

(١٠) خليل ابراهيم الفزيع، الشارع المجنون، مجلة الدوحة، قطر، اكتوبر ١٩٧٩ ص ١١٦.

(١١) عبد الرضا السجواني، وزارة الأعلام والثقافة، أبو ظبي (؟) ص ٢١.

والناس من حوله، والشمس تحاول الوصول إلى كبد السماء، لتزداد اشتعالاً، والرمضاء الملتهبة قد شوت أرجل الأطفال فتعالى صياحهم، كل وجهه فيض من العرق تتساقط قطراته شيئاً فشيئاً وطفل منهم يبحث عن الساقي ليحصل على الماء الذي يطفىء به ظمأ والديه، فيجده باع ماءه كله، وفي لحظة اليأس يجد من يتبرع له بجرة ماء، امتداداً للكرم الصحراوي. والطقس الحار في قصة محمد المر (أيام حارة)[١٢] يتكرر وصفه عبر ثلاثة أيام تقود الأطفال إلى البحر ليبتردوا، وليفاجأوا بجثة قتيل تظل بالنسبة لهم لغزاً. والحر يؤثر على مزاج الشخصيات في قصة (الدرب) لعبد الله خليفة، فيوصلهم إلى التمرد. وهو يؤثر على الصحة في قصة خالد أحمد اليوسف (وجفت الأرض)[١٣] كما يمتد تأثيره على البيئة بعد ذلك. فأرض الشارع ترابية والحوانيت فيه متقابلة، والكتل البشرية لا ترحم الأرض، وتضرب بأقدامها، والغبار يتصاعد بفعل هذه الاثارة المتكررة، وشخصية القصة (أبو أحمد) طيب، وهم يتكرمون عليه، لأنه يمدهم بالماء، ولأنه يرش الشوارع بالماء فلا يثور غبارها وتبرد، لكنهم يتعبونه إلى درجة المرض، ولا يسألون عنه إلا حين يغيب يوماً، فتجف الأرض، وتخلو خزاناتهم المعدنية من الماء، فيفكرون بأن يجدوا من يساعده.

وقد لا تكتفي هذه الأجواء بالتأثير على الصحة، ليمتد تأثيرها إلى الحياة ذاتها. ويقدم طالب الرفاعي في قصته (تحت الشمس)[١٤]، نموذجاً لتوظيف جو الصحراء في خلق الحدث داخل القصة، من خلال العامل الذي تقدمت به السن، وظل يحلم بأن يستمر في عمله بقية العام، ليتخرج ابنه من الجامعة ويريحه. لكنه يعلم أن مراقب العمال يفكر بالتخلص منه، بحجة أنه لم يعد منتجاً ليجيء بغيره، وغير زملائه ممن تقدمت بهم السن، ويقبض عمولته على ذلك. ويصر العامل على أن يظهر قدرته، فيستمر في العمل الشاق، تحت الشمس المحرقة لينتهي ميتاً، بينما يبدو تكشف الشخصيات وسط الشمس، في زحمة المرور، وكأنه موت، في قصة وليد الرجيب (الشمس والإسفلت)[١٥]، فهذه الشخصيات تعرّي ما في داخل نفوسها من زيف، لكنها تعود إلى طبيعتها عندما ينتهي تأثير الحر وتتحرك السيارات، ويظل الزيف ذاته ليبدو وكأنه كان موتاً مؤقتاً، لأن نوعية هذه الشخصيات قادرة على التكيف.

ويوظف وليد الرجيب عنصراً آخر من عناصر البيئة في قصته (إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود)[١٦]، وهو عنصر الغبار الكثيف (الطوز) الذي تعرفه البيئة الصحراوية جيداً. وهذا الغبار لا يؤثر على مزاج الشخصيات وحسب، وإنما يوظف في وصف حالتها، وعلاقاتها، كما يوظف أيضاً في التنبؤ بما ستكون عليه هذه الحالة. فأبو جاسم، الذي يجد لنفسه حقاً في بيت من بيوت ذوي الدخل المحدود، يتابع معاملته القديمة، التي يفترض أن دورها حل منذ سنوات، ليكتشف أن أوراقها ضاعت، وأنه بحاجة إلى واسطة لا يملك أن يدفع لها، فيقدم على التقاعد ويقبض مكافأته لهذا الغرض.

لكن المكافأة تضيع، والبيت لا يظهر. ويرافق الغبار تحركات أبي جاسم منذ أن يبدأ، فهو خفيف حين يكون هناك أمل، وهو يشتد يوماً بعد يوم مع تنامي درجات اليأس، ومع اكتشاف الخلل الذي يعشش في علاقات المجتمع، ونسبة الغبار مرتبطة بالقدرة على الرؤية، وهي موحية بما يحدث في المجتمع، لأنها تعكر صفاءه، والأمل في المستقبل مرتبط بالغبار أيضاً، والتطلع إليه ينبع من سؤال: متى ينقشع هذا الغبار؟ ليصبح توظيف البيئة في هذه القصة من أجود ما وصلت إليه القصة الخليجية، لأنه توظيف مركب. يطال مزاج الشخصية، ويطال تطور الحدث في القصة، كما يطال حال المجتمع من خلال الرمز، ويطال التطلع إلى المستقبل بعد ذلك، بشكل واع ومحسوب، ومرتبط بالزمن أيضاً.

إن الغبار في القصة السابقة، يوحي بغضب الطبيعة الصحراوية على ما يحدث في المدينة، وهو غضب يعبر عن نفسه بالاحتجاج وحسب، لكنه يتصاعد في قصة محمد علي قدس (طريق العودة للمدينة)[١٧]، ليحيل الصحراء إلى مصيدة تمارس العنف ضد أبناء المدينة. والقصة شبيهة بقصة فهد الدويري (ذات ربيع) لكن التناقض الذي أصبح حاداً بين الصحراء والمدينة مع مرور الزمن، لم يعد يسمح للصحراء بأن تتدخل إيجابياً، فالرحلة الجديدة لصديقين تبدو ممتعة وشيقة، حين تنحدر بهما السيارة إلى طريق صحراوية

(١٢) محمد المر، الفرصة الأخيرة، مؤسسة البيان للصحافة والطباعة والنشر، دبي ١٩٨٢، ص ٤٧.

(١٣) خالد أحمد اليوسف، مقاطع من حديث البنفسج، نادي القصة السعودي، الرياض ١٩٨٤، ص ٦١.

(١٤) طالب الرفاعي، تحت الشمس، ملحق جريدة القبس، الكويت، ٢٢ اكتوبر ١٩٨٨.

(١٥) وليد الرجيب، الشمس والاسفلت، ملحق جريدة الوطن، الكويت، ١٢ نوفمبر ٨٥.

(١٦) وليد الرجيب، ارادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود، ملحق جريدة القبس، الكويت، ٢، ٩، ١٦ فبراير ١٩٨٧.

(١٧) محمد علي قدس، النزوع إلى وطن قديم، الدار السعودية للنشر والتوزيع جدة ١٩٨٥، ص ٦١.

متعرجة، وتخلف وراءها غباراً كثيفاً. لكن الطريق لا تعود معروفة بعد فترة، حين صارت الأرض منبسطة تلملم أطرافها، ولم يبق في السماء سوى حزام ناري يعصب جبين الغرب، وبدأ الخوف... يكشف الفوارق بين الصديقين، خاصة بعد أن غرقت السيارة في بحر من الرمال خلال الليل الذي يتقدم. والقمر الذي ينحسر ضوؤه بالظلام الزاحف دون أن يجد الصديقان من معين لهما في الصحراء، كما حدث في القصة السابقة، إلا وحوشها التي شوهت وجه من ذهب يبحث عن معين، وجعلت الآخر يسقط مغشياً عليه فوق مقود السيارة المتعطلة، لتنفصم علاقة الصحراء بالمدينة، عند هذا الحد، وهو انفصام تصبح فيه الصحراء مرعبة في تهديدها، فتبدو عند عبد الله باخشوين في قصته (الدنيا قادمة)[18] «إعصاراً رملياً يرتفع شاهقاً في السماء، ويسير بطيئاً ثم يتسع حتى يغطي الجبال، ثم يواصل سيره البطيء، حاملاً بين طياته رمال الوادي، ويتشكل من خلالها في اتساع أخذ يكبر ويكبر، حتى كاد يغطي كل ما خلف بطن الوادي من جبال وأشجار وسحب».

هذا الاحساس بقوة الصحراء يأتي من حنين البدوي إليها بعد أن غادرها دون أن تغادره جذورها. فالصحراء، كما تشير قصة خالد أحمد اليوسف (الأزمنة وذاكرتي الصحراوية)[19]، ظلت في ذاكرة من غادرها، وفي حلمه، فالشخصية في القصة، يضطجع ـ يريد إلقاء الزمن، ليجيء له بدوي أوقف زمنه منذ سنوات طويلة، يعرض عليه تبادل التكوين وكيفية البقاء، بأن يعيش كل منهما زمن الآخر. وبعد أن سار ابن المدينة بين السراب ولهيب السموم يجفف قناته الحنجرية، فيكاد يشارف على الهلاك، وجد الماء وارتوى، والأكل وشبع، وأصبح زمنه دون زمن اسمه الصحراء، حتى صار هو نفسه صحراء سمراء. وحين عاد إليه الرجل الذي تبادل معه زمنه، لم يفهم لغته، ورفض أن يعيد إليه ذاكرته وأيامه «بتوحشها وتخلفها وسقوط أفكارها بكل ما فيها» لأنه يرفض الزمن الآخر، وهدده بأن يصرخ منادياً نداء النجدة للقطعان الصحراوية، لكن الرجل الأول كان مطمئناً إلى أن هذه القطعان ستعرفه قبل أن تفعل أي شيء.

وحين يحدث العكس، ويدخل رجل الصحراء المدينة، باحثاً عن صحراوي مثله، جذبته المدينة، وطلب منه ألا يعود إلا به تحيره المدينة وتتعبه في قصة حسين علي حسين «زائر المدينة»[20]، لأنها لا تتعرف عليه باعتباره غريباً، وهي لا تحب الغرباء، لكن خوفه من أن يصبح أضحوكة إذا عاد فاشلاً جعله يصر على البحث وسط ما يبدو أمامه وكأنه متاهة، وحين يكاد يصل، يكتشف أن الصحراوي الذي جاء يبحث عنه (وهو أخوه) كان ساكناً في المدينة... ومات منذ شهور، وبذلك تصبح العلاقة مرفوضة من طرفيها، فالصحراء تقتل ابن المدينة، والمدينة تقتل ابن الصحراء، لكن العلاقة لا تستطيع أن تنتهي واقعياً، لأن الصحراء تبقى اختياراً للصحراوي، وتبقى أيضاً في ذاكرة ابن المدينة لا تموت.

فما الذي يجعل لهذه البيئة كل هذه القوة؟

إن ما حدث واقعياً هو الانقطاع الفجائي عن ثقافة مستمرة لزمن طويل، والقفز بسرعة إلى ثقافة مختلفة، حملت معها الكثير من (الشرور) التي لا يستطيع البدوي البسيط أن يحتملها وهي تواجه ما تعود عليه. لكن القصة القصيرة لم تستطع أن تجيب على السؤال، فهي بالرغم من رصدها لشرور المدينة من خلال العلاقات المستجدة فيها، لم تشر بوضوح إلى ما يزكّي العلاقات في البيئة الصحراوية، فهذه القصص نادراً على ما تركز على العلاقات الصحراوية ـ المفهومة ثقافياً ـ ربما لأن معظم كتاب القصة ـ وهم من جيل ما بعد النفط في الغالب ـ لم يعايشوا هذه العلاقات معايشة تمكنهم من تصويرها إلى درجة التفضيل على العلاقات الجديدة، ولذلك اكتفوا بإدانة علاقة المدينة، والتطلع إلى الماضي من خلال ما سمعوه عنه بشكل رومانسي، غير قادر على خدمة علاقات هذا الماضي بأي شكل.

مع ذلك، حاولت قصص قليلة أن تشير إلى هذه العلاقات، من خلال بعض تفاصيلها الموحية. ففي قصة (هيطل والعفرى) يقدم محمد حسن الحربي نوعين من العلاقات، الأول يتعلق بما يسود من انسجام داخل القبيلة، يسمح للفتاة بأن تختار زوجها، دون أن يغضب ذلك أبناء عمومتها الطامعين بجمالها، والثاني يتعلق بعادة الغزو في الحياة الصحراوية، والتي تطيح بالزوج الحبيب بشكل مجاني، لكنه يكشف وفاء زوجته التي ترفض أن تعيش بعده. فالحب والغزو والوفاء والشجاعة هي السمات التي تبرزها هذه القصة في البيئة الصحراوية، لكنها صفات لا تظل على ثباتها مع دخول العناصر الجديدة في الحياة، وعلى رأسها المادة، خاصة عندما تصبح الحياة الصحراوية على حافة المدينة. فالفتاة في

(١٨) عبد الله باخشوين، الحفلة، شركة دار العلم للطباعة والنشر، جدة، ١٩٨٥ (قصة الدنيا قادمة)ص ١٠٢.

(١٩) خالد أحمد اليوسف، أزمنة الحلو الزجاجي، (؟) الرياض ١٩٨٧ ص ٨.

(٢٠) حسين علي حسين، ترنيمة الرجل المطارد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٣ ص ١١٥.

قصة ليلى العثمان (من ملف آمرأة)[٢١] تباع لرجل مسن بثمن (ألف دينار ومئة رأس غنم وعشرون ناقة «لا يبقى منها لها شيء، سوى أن تنام إلى جانب الرجل المهترىء المتراكم قربها، بينما يرتاح والدها في الجانب الآخر من هذا البون الشاسع الصحراوي على زند أمها، ويرضع حليب النعاج، وتفرح أمها كل شهر بمولود جديد تفرزه أرحام النوق، والفتاة منفية في «عشة» كل ما فيها يأكلها ويمسخها، وهي تستمع إلى ما يجري في «عشة» جارتها التي يملأها زوجها الشاب حباً كل ليلة، وتتطلع إلى الشاب الأسود العينين الفارع الطول في «العشة» المقابلة، وتحلم بأن يضمها إليه لتنتشي، وتحلم بأن تتخلص من المسخ ذي الأسنان الصناعية الذي بيعت إليه، والذي تشبهه بالنخلة العاقر التي تجتث من جذورها، فتقودها مجموعة هذه التقابلات إلى أن تجتث رأسه بالقدوم، لتشير هذه القصة إلى أن ما طرأ على المجتمع الصحراوي بسبب العنصر الغريب الذي دخل عليه، لم يكتف بتشويه العلاقات، داخله، ولكن أوصلها إلى نوع جديد من الجريمة لم يكن يعرفها من قبل، وإن عرف غيرها مما لم تشر إليه القصص بوضوح. كما تؤكد هذه القصة، وما سبقها، تداخل المجتمعات البدوية بالحضرية، في الزمن الذي كتبت فيه القصص الخليجية، وهو زمن قريب وزمن مؤثر أيضاً، سبق أن أشرنا إلى أنه يظل حاضراً في القصة عند كتابتها، ويظل يفرض مقولاته.

مع ذلك، يمكن القول أن القصة الخليجية لم تعط الصحراء حقّها من الاهتمام كبيئة واسعة الحضور، ومؤثرة، وكمجتمع له علاقاته الخاصة، كما أعطت غيرها من عناصر البيئة الأخرى، كالقرية والمدينة الصغيرة، والبحر، والمدينة الكبيرة بعد ذلك، ربما لأن الذين اتجهوا إلى كتابة القصة القصيرة هم من أبناء المدينة ـ أو الريف في بعض المناطق ـ أو من الذين هجروا البادية في وقت مبكر، فلم تستطع ذاكرتهم أن تعي العلاقات فيها، لكن هذا لا ينفي أن القصص القليلة التي وظفت الصحراء كبيئة، عبرت عن كثير من سبل توظيف البيئة في القصة، فكان هناك وصف للصحراء، بكل مكوناتها، وكان هناك توظيف للصحراء في التشخيص، وفي بناء العلاقات، وفي تطور الأحداث وفي التنبؤ بها أيضاً، مما يوحي بأن الذين اختاروا هذه البيئة كخلفية لقصصهم، كانوا واعين لمعطياتها بشكل جيد.

(٢١) ليلى العثمان، الرحيل، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ص ٣١.

القسم الثاني

- ١ -

المناطق الصحراوية هي التي تفرض حياة التنقل على سكانها بحثاً عن الماء والكلأ، لكن الحياة في مناطق يكثر فيها الماء، وتتوفر المراعي، تتجه إلى الاستقرار. وفي مثل هذه المناطق تنشأ القرى، وتعتمد في حياتها على أمرين: تربية الماشية، والزراعة، إذا توفرت الأرض الخصبة.

وفي منطقة الخليج العربي يمكن التعرف، قبل مرحلة النفط، على ثلاثة أنواع من المناطق التي تصلح لنشوء القرى: الأولى هي المناطق الزراعية الخصبة التي تقع في السهول والجبال، وتصلح تربتها للزراعة، بسبب خصوبتها وتوفر المياه فيها، خاصة مياه الأمطار. والثانية هي مناطق الواحات في الصحارى حيث تتوفر المياه الجوفية، أما الثالثة فتكون على ساحل البحر، ولا يكون التجمع فيها بالضرورة زراعياً، وإنما يكون في أساسه موقع انطلاق إلى البحر، وانتظاراً لمواسمه. وكل منطقة من هذه المناطق تتشكل فيها القرى (أو المدن الصغيرة) وهي تحمل خصوصياتها التي تقربها من حياة البداوة، أو تبعدها عنها. وتتشكل العلاقات داخل هذه القرى من خلال الارتباط بالبيئة، وبسبب سبل الحياة فيها، إضافة إلى التأثيرات التي تخلقها الأحداث الطبيعية والأحوال الجوية وأحوال البحر، ووسائل الاتصال بالتجمعات السكانية الأخرى، التي تساعد على العزلة أو تحد منها، فتؤثر في التغير الاجتماعي، سلباً أو إيجاباً.

وقد اتخذت القصة القصيرة من القرية بيئة لها في كثير من كتابات الخليج العربي، خاصة في المناطق التي تتواجد فيها القرى بشكل مكثف، مثل السعودية وعمان، كما اتسع استخدام هذه البيئة بالنسبة للمدن الصغيرة على البحر في بلدان الخليج كلها.

وتكون القرية بيئة في القصة، من حيث اختيارها كمكان للأحداث، ومن حيث وصفها، بما تضمه من نباتات وأشجار وحيوانات رعي، إضافة إلى ما يمر بها من أحوال طبيعية، كالمطر والعواصف والجفاف، وأثر كل ذلك على حياة الانسان وعلى علاقاته، وانعكاس ذلك على لغة القصة ذاتها، التي تبتعد عن التغيرات المتأثرة بالصحراء وهي تتحدث عن القرية، لتأخذ تعبيراتها من طبيعة القرية ذاتها، من حقولها وأعشابها الخضراء، إلى حشائشها البرية التي

ترعى فيها الأغنام، إلى زخات المطر التي تروي الأرض البكر، فتعطي ثمارها حال بذر البذور وتعهدها بالسماد.

وقد تنوع التعبير عن القرية في القصة الخليجية التي تناولها، بتنوع القرى ذاتها، فاهتمت بعض القصص بالقرى الزراعية، بينما اهتمت قصص أخرى بالقرى الصحراوية وركزت قصص ثالثة على القرى الساحلية، أو المدن الصغيرة المرتبطة بالبحر على وجه التحديد.

وتستطيع قصة مريم محمد الغامدي (الغنم والسيل يا مهرة)[1] أن تقدم صورة موضوعية للقرية الزراعية، شكلاً وحياة. فالقرية تنام في حضن الجبل. والمطر شلال فرح دائم يغمر حقولها، ويتجمع الزائد منه في سيل يجري عنيفاً ومخيفاً. والحقول خضراء، والطيور تنقر حبات العنب والمشمش والرمان، وتمارس الحب والدفء في أعشاشها، والضفادع تختبىء في جحورها، «تسخن» حناجرها لحفلات السمر الليلية بعد انتهاء معزوفة المطر. أما الإنسان، فهو يعمل، والمرأة هي التي تعمل على وجه الخصوص، فهي تعمل في الحقل، وتحمل محصوله على ظهرها، وتحمل قربة الماء التي تملأها من البئر، رغم خوفها من السيل، وتعاني، لدرجة أنها تلد وسط الحقل، تحت المطر، وهي تجمع الأعشاب حتى تطعم حيوانات المنزل التي لم تخرج إلى المرعى بسبب المطر.

وتركز القصة بقوة على واقع المرأة وقوتها أيضاً، وتستفيد كثيراً من المطر وهي توحي بالخصب، وتشرف بشجاعة على ميلاد جديد، مع لحظات برق خاطفة وبرد شديد القسوة، تعمق ذلك كله حالة حب، تتمنى فيها المرأة أن يحمل عنها الرجل الذي تحبه قربتها الثقيلة، ولا يعتبر ذلك عاراً.

ويؤكد حسين علي حسين واقع المرأة، وصورة القرية، في قصته (الطين الغروي)[2] وهو طين غامق اللون. تموج به أرض الحقل، وتمتلىء برائحته، قبل أيام من تشقق الأرض، وتكاثر العصافير، وبدء البراعم في البزوغ. والطين له رائحة فواحة، وتعامل ساق الفتاة التي تغوص فيه، فتحس بخدر لذيذ يوحي بمحبة وكأنها ترتبط برحم الأرض، لتشم رائحة النعناع التي تجعلها فرحة تقفز إلى حضنها القابع وسط تل الأشجار المحروس من السماء الهابطة وئيداً كأنها أم.

والاحساس بالطمأنينة يستمر، مع وصف المنزل الذي تعيش فيه الفتاة مع والدتها، فرغم أنه منزل فقير، إلا أن كل شيء فيه حميم، والصبية «مهرة» لم تلمع زجاجة القنديل، لأن في داخلها فرحاً يضيء، وهو فرح مرتبط بما هو قادم، عندما تعود والدتها من المدينة، وهي تحمل عقداً من الزجاج اللامع كمياه البركة لحظة انعكاس قرص الشمس عليها، تضعه على صدرها البكر الجياش، بدلاً من العقد الطويل المطفي، لأن كل أدوات المنزل سوف تتغير، إيذاناً بتغير جديد في حياة «مهرة» يضع فيه الحبيب رأسه على صدرها، لتحس بأن المزرعة صارت صغيرة كعلبة الكبريت، على ما في نفسها من فرح.

والفرح هذا تخلقه المرأة في القرية: إنها تعمل وتزرع شجرات الليمون والبراسيم والنعناع، وتربي الأغنام، بينما يتفرغ الرجل لبيع المحصول. ولأنها تفعل، فانها تختار حياتها، وحينما يطلب «مهرة» من لا تحب، مغرياً أمها باراحتها من العذاب، تقول له (لا!!) باترة كالسيف، بينما توافق على رجل تحبه ابنتها، وتذهب إلى المدينة لشراء العقد والسحارة وطقم النحاس والصحون الملونة، استعداداً لليلة الكبيرة. فتفرح «مهرة» ويزداد فرحها مع الانتظار، وتقفز كالطلقة من على الحصيرة وتلملم نفسها، وتجلس وتدقق في جنبات الحجرة وهي تتذكر شجاعة أمها، وتتطلع إلى زغرودة، تجعلها تقبل الطمي وأشجار النعناع والليمون.

لكن العلاقات في القصتين السابقتين لا توحيان بالكثير من التعقيد، لأن القصتين ركزتا على وضع المرأة الذي يسمح لها بالقرار، دون الاشارة إلى أطراف أخرى قد ينشأ الصراح معها حول هذا الوضع، وخاصة داخل العائلة التي تحكمها تقاليد محددة.

في قصته (شوب النبق)[3]، لمس محمود الخصيبي موضوع العلاقات هذه، ليؤكد قدرة المرأة على أن تكون صاحبة رأي في حياتها، ومهد لذلك بمجموعة من الظروف المبرّرة، فقدم صورة ناجحة للقرية بكاملها، وهي قرية زراعية، تقع «على منحدر جبل شاهق» تحيط بها بساتين النخيل وأشجار اللوز والرمان، وشجيرات الحنا والورود والرياحين «وهي لا تبعد عن أكبر المدن إلا أميالاً قليلة، ويعيش فيها الناس أمسيات جميلة، «حين تأخذ الورود والرياحين وأعواد البرسيم ذلك الشكل الأخضر الجذاب، الذي يساعد على إذكاء الحب» وسط طبيعة خلابة تعطي من لذة الحياة ما تعجز عنه المادة.

هذا الوصف لبيئة القصة ـ على بساطته ـ مكنه أن يوحي بأن أحداثاً سعيدة هي التي ستقع، مما يشير إلى توظيف وصف الطبيعة بشكل واع في هذه القصة التي تجعل الطبيعة

(١) مريم محمد الغامدي، أحبك ولكن، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٨ ص ١٠.

(٢) حسين علي حسين، ترنيمة الرجل المطارد، مصدر سابق ص ٣١.

(٣) محمود الخصيبي، قلب للبيع، مطابع العقيدة، روى، عمان (؟) ص ٥١.

الجميلة صورة للحب الجميل، تسمح له بأن يثمر، لأنه ولد في إطارها. كما أن القصة تخطو خطوة أوسع في هذا التوظيف، حينما تعرض للحياة التي تتغير داخل القرية، عبر عامل الزمن، وتقف مع التحولات الايجابية التي تحدث، متناسقة مع تحولات الطبيعة أيضاً.

إن (بلقيس) هي صغرى بنات سديد بن علي المخباري، وهي الوحيدة التي ولدت في زمن القصة الخاص، وبولادتها بدأت القصة، لأن والدها أحبها كثيراً، ورعاها وسمح لها بأن تختم القرآن، لتصبح مختلفة عن أخواتها وعن بنات القرية، ولذلك حين وقعت في الحب، كان بديهياً أن يصبح مصيرها مختلفاً، إلى الحد الذي يجعل والدها يحطم تقاليد القرية التي لا تسمح بزواج البنت الصغرى قبل من هي أكبر منها من أخواتها. وهو يقوم بهذا «التمرد» بعد أن يوظف التقاليد في إبعاد خاطب البنت، غير الذي تحبه، وحين يسألها في ذلك، تضع شرطين للقبول: الأول هو موافقة الأسرة كلها، والثاني هو أن تتزوج من تحب.

وقد استفاد الكاتب من الطبيعة الجميلة في القرية، لإعطاء صورة بريئة للحب من ناحية، وللتنبؤ بنجاح هذا الحب، من ناحية أخرى، حين جعل البدر يتوسط المزرعة، ويرسل أشعته الفضية الناصعة، لتطارد ما يتبقى من فلول خيوط الشمس الباهتة، عندما يلتقي الحبيبان النقيان.. (ومعهما)... تلك الشجرة التي أورقت وأزهرت حنا جميلة أصيلة طاهرة طهر ذلك الحب البريء الجميل.

ولا نستطيع القول ان القوة هذه متميزة فنياً، لأن عملية السرد فيها ليست قوية، كما أن اللغة لا تملك قدرة تعبيرية عالية، لكن وضع شخصيات القصة وأحداثها في إطار بيئي صحيح، ومألوف، هو أبرز ما فيها، لأنه توصل من خلالها إلى نتائج إيجابية. كما ان امتداد زمن القصة، من لحظة ولادة الفتاة إلى وقت زواجها، سمح برصد التحولات التي طالت المجتمع في القرية في ثلاثة عناصر محددة: الأول هو الانفتاح الجزئي على تعليم البنت لاستكمال شخصيتها، والثاني هو السماح لها باختيار الزوج، والثالث هو تحطيم تقليد ثابت لا يسمح بتجاوز الدور في الزواج بين الأخوات. وهذه التحولات مبررة داخل القصة ـ برغم ضعف بنائها ـ بسبب قرب القرية من المدينة الكبيرة، ولأن عامل العلم، الذي حصل عليه الحبيب في الخارج، صار عامل ترجيح لقبوله، وبذلك نظرت هذه القصة إلى تعلم الفتاة وإلى التعلم في الخارج ـ بالنسبة للشاب على الأقل ـ نظرة مستقبلية، بعكس كثير من القصص التي صورت علاقة القرية بما هو خارجها، أو بما هو جديد فيها فرفضت ذلك، كما هو الحال في قصص إحسان صادق سعيد، التي تقف موقف الرافض للحضارة.

فهو في قصة (كلا.. لن أساوم)[4]، يجعل الشاب الذي سافر إلى أوروبا من أجل العلم، يرمي بأحلامه «البالية» عرض الحائط، ويقرر العودة إلى الوطن هرباً من شرور الحضارة. كما أن شاباً آخر، أنهى المرحلة المتوسطة فقط، يرفض العلم، في قصة (الهدف الكبير)[5]، ويحاول أن يقنع عمه برفض ذلك لأبنائه، خوفاً على آخرتهم منه، وهو ما لم تفعله قصة (شوب النبق)، التي لم تقدم للقرية صورة تبدو مهددة.

لكن هذه القصة لم تتعرض بشكل واضح للتأثير الخراجي على القرية، مع امتداد المدينة، وبذلك كانت علاقة أبنائها بها طبيعية، بينما أصبح التهديد الذي تتعرض له القرية في قصة محمد علي الشيخ (فلاح ونعيمة)[6] يستلزم تعبيراً عن ارتباط الانسان بالقرية، من خلال ارتباطه بالأرض فيها.

إن قدمي (أبو فلاح) في القصة تنغرزان في طين الأرض، ولا تريدان أن تهتزا حتى وإن ترنح صاحبهما كفرع شجرة هزيلة في يد الرياح، خوفاً من الرحيل عن القرية، لأن ارتباطه بالأرض هو ارتباط حياة دائمة، لا ارتباط مؤقت، فسبل الحياة تولد من الأرض، والقلب يعشق كل ما ينتمي إليها من شجر ومطر وأزقة وأسواق وعلاقات، وحتى من عزلة تجعلها بعيدة عن التأثر بما تحمله رياح المدينة من جديد، وهذه العلاقة الحميمة كانت سبباً في اهتزاز (أبو فلاح) وهو يرى أهل القرية يهجرونها بالتدريج، بعد أن تقدمت إليها المدينة بقوة، لتمسح بصماتها، وتخطف أولادها، وتحيل أكواخها إلى مدافن لحياة أهلها الذين أصبحوا كالورقة تلعب بها الرياح. لكنه ظل مصراً، رغم التضحية الكبيرة التي يدفعها ثمناً لهذه الاصرار وهي التضحية بحب ابنة عمه (نعيمة)، التي تفكر بالرحيل، بينما يستمر هو في اقتلاع النباتات المتطفلة وزرع نخلتين يعلق عليهما حلمه الكبير.

كان ما يربط (أبو فلاح) بقريته أعمق من أن يستطيع التخلي عنه. أنه تاريخ، ووصايا أجداد، وعبير حقول، وبقرة، وكوخ يترصد نهاية العمر. أما (نعيمة) المزمعة على الرحيل، فهي فوق السحاب، ورجلاه مغروستان في الرمل، وهو يطوف في أرجاء قريته، ويؤكد تمسكه بها.

وكما كان الحال في قصص الصحراء، أول زمان التغير، ينهي الكاتب قصته لصالح القرية، حين يمتد نداء (نعيمة) في مجاهل الصمت، فيمد إليها خطاه الطويلة، ويسمع وتسمع: إذا رحلنا، فمن يغرس الزرع هنا ويعتني به؟ ومن

---

(٤) احسان صادق سعيد، المطبعة الشرقية ومكتبتها، مطرح، عمان (؟) ص ٢١.

(٥) المصدر السابق ص ٧٨.

(٦) محمد علي الشيخ، رحلة البحث عن الشمس، دار العلم للطباعة والنشر، جدة ١٩٨٤، ص ٤٦.

يغسل الوحشة من ظهور الجبال، وبطون الأودية؟ ومن يبدد سحب الظلام التي تحاصر الأكواخ، سوى إشراقة الشمس وإطلالة القمر؟

وفي هذه الخطوة تطور في علاقات الرجل بالمرأة داخل القرية، فقد بدأ التعاون بينما كانت المرأة من قبل تقوم بالعمل كله.

- ٢ -

تبدو القرية في القصص السابقة وكأن الأحلام تتحقق فيها، فهي جميلة كوصف، صراعاتها بسيطة، تنتهي نهايات سعيدة، يلتقي فيها الأحبة ويفرحون. لكن هذا يشكل جزءاً من الصورة التي قدمتها القصة القصيرة الخليجية للقرية - زراعية كانت أو على حافة الصحراء - لأن الجزء الآخر من الصورة لا يسهل النظر إليه هذه النظرة الرومانسية. فالقرية ليست مزهرة كل الوقت، والنسائم فيها تحمل عطر حقولها المزهرة إلى أنفاس الناس، لأن الصباح قد يكون رمادياً فيها ذات يوم، لكن السماء لا تمنح المطر، فتتهدل الأذرع الرطبة الخضراء، تتقصد من شرايينها الحياة، وتجففها الرياح، فتقف شاحبة، وتمد خناجر جافة ومحترقة إذا حل الجفاف، كما في قصة عبد العزيز مشري (السماء والحناجر محترقة)[٧] كما أن السماء قد تبكي وتعول، بينما ترزح الأشجار تحت وطأة الرياح العاتية وهي تئن وتتقصف من شدة العاصفة العاتية، كما في قصة أحمد بلال (جريمة تحت الماء)[٨] إلى الحد الذي يتحول فيه المطر إلى سيل عارم، يوقف السيارة، ويجرف صاحبها معه، كما سبق أن جرف السيل إحدى فتيات القرية في قصة (الغنم والسيل يا مهرة)، أو يلف الشتاء كل ما تراه العين بالضباب، فتكاد الحياة تتجمد، وتسرح البنت الراعية بقطيعها، ولا تعود إلى البيت، لأن الصواعق جاءت على أشياء كثيرة فأهلكت أصلها، كما في قصة عبد العزيز مشري (الحجر)[٩].

وليست الطبيعة وحدها هي التي يمكن أن تكون قاسية تجاه القرية، ولكن العلاقات فيها لا تتسم بالبساطة دائماً، وإنما تميل إلى الصراع الذي عبرت عنه القصة الخليجية بوضوح، سواء كان صراعاً مع التقاليد، أو صراعاً بين الناس في القرية.

في قصتها (الثأر)[١٠] تلمس مريم حسين إحدى العادات السلبية التي تعيش في مجتمع القرية، حين تجعل الأم تشحن ولدها الوحيد على عمه، متهمة إياه بقتل زوجها، حسداً، لأنه كان أغنى منه وأكثر وجاهة. لكن قناعة الولد تهتز وهو يكبر، ويسمع من الناس أن وفاة والده كانت حادثاً خلال الصيد، غير مقصود فجع به عمه، فرحل عن القرية ولم يعد. ومع وفاة الأم التي تشحن، وازدياد الوعي لدى الولد، بالتعليم، قرر أن يواجه الحقيقة، فمضى إلى زيارة عمه وهو يحمل شوقاً إلى التعرف به وبعائلته، ومسدساً من أجل الثأر ليكتشف أن أمه لم تقل الحق، وان الحب موجود في بيت عمه، متمثلاً بابنته التي فرحت به واحتضنت غربته.

لكن المواجهة لا تكون دائماً وسيلة لحل مشاكل الواقع في القرية، لأن الهروب من الصراع قد يكون إحدى الوسائل، وفي قصته (الوحل)[١١] سجل عبد الله علي خليفة مثل هذا الموقف عن قرية نائمة في أحضان الجهل والمرض، أزقتها الموحلة كنفوس بشرها، والخفاش لا يتعثر في نهارها، وسكانها جهلاء بسطاء، يهرب المدرس من مشاكلهم، حين يطلبون منه أن يكتب لهم عريضة ضد الكلاب الذين يمتصون دمهم، ومع هذا، يريدون طردهم من منازلهم، كالغنم التي يشربون حليبها ثم يسلخونها. وقد لجأ هؤلاء إلى المدرس، بعد أن سجن زميله الذي كان يساعدهم فأحس بأنهم يريدون إلقاءه في المصيدة وتهرب، لكن شيئاً لزجاً ظل يرتفع في صدره، ويزداد، وتنبعث منه رائحة كريهة، وهو يرى نفسه بتظاهر بالوطنية داخل المسرح.

ويلجأ القروي إلى الفعل في قصة خليفة العريفي (سيرة الجوع والصمت)[١٢] حين يكتشف أن أحداً لا يريد أن يعنيه، وأن أصحاب القضية - مثله - لا يحركون تجاه واقعهم ساكناً، رغم أن ما يجري يطال كل من في القرية، فهناك مَلّاك يريد أن يشتري الأرض، ولذلك يقطع الماء عنها، ويترك النخيل يموت عطشاً مما يهدد الناس بالموت جوعاً، ومع ذلك، فانهم يواجهون الموقف بضعف، وينتظرون الحل على يدي الشيخ الذي يخدعهم لصالح سيده، باستثناء جماعة تعارض، لكنها تختلف على الوسيلة، وتغادر مكان اجتماعها في صمت جنائزي، بينما ينقطع الماء عن فلاح بعد الآخر، ويموت الزرع، وتموت الشتائل، وتنبح الكلاب من بعيد تودع الشمس الغاربة خلف خطوط الأفق البعيدة.

باندفاع، تخترق شخصية القصة المركزية القرية، وهي تشاهد جموع الفلاحين يعودون إلى أكواخهم، يحملون حزم

(٧) عبد العزيز مشري، موت على الماء، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٧٩، ص ٢٠.

(٨) أحمد بلال، مصدر سابق، ص ١٤.

(٩) عبد العزيز مشري، بوح السنابل، نادي الطائف الأدبي، ١٩٨٧، ص ٢٣.

(١٠) مريم حسين، الثأر، الموسم الثقافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر ١٩٨٥، ص ٥٥.

(١١) عبد الله خليفة، لحن الشتاء، دار الغد، البحرين، ١٩٧٥، ص ٦٣.

(١٢) خليفة العريفي، سيرة الصمت والجوع، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٧١، ص ٤٩.

البرسيم، وعلى أكتافهم الصلبة ترقد الفؤوس القديمة، ومسيرتهم صامتة، كأنهم يسيرون خلف ميت، والحمير تسير بجانبهم محملة بالعلف الجاف. ثم تتابع الشخصية سيرها بين البيوت الطينية المتهالكة ورائحة احتراق السماد في الحقول تتسرب إلى أنفها، وهي ترى المصابيح الزيتية الخافتة وتسمع الأطفال يشكون من البرد والجوع، ومن ظلم ابن الشيخ، وتسمع صوتاً يعلن عن موت بقرة، وتهمة توجه إلى الشيخ بأنه ذبحها، ثم صوت نواح وكل ذلك يجعل الشاب (الشخصية) يسرع نحو كوخه، والسؤال يلح عليه: ما العمل؟

لقد خلقت مجموعة العوامل هذه حافزاً عند الشاب إلى الفعل فحمل سكيناً، وتسلل إلى الخارج فلفحت وجهه رطوبة لزجة ممتزجة برائحة السماد المحترق ورائحة بول الحمير وروث البقر. وكانت السماء سوداء، لا نجوم فيها ولا قمر، والبيوت تسبح في السكون والظلام، والبيت الكبير المبنى بالاسمنت المسلح يطل، بجداره المرتفع، وبابه الحديدي.

والقصة توحى بفشل شخصيتها المركزية، قبل أن توصل إلى هذا الفشل، فهو من ناحية، يقدم على الفعل وحده، وتكون أداته أصغر من أدوات الحماية، في البيت الكبير، كما أن وصف البيئة يوحي بأن الفعل سيفشل، وهذا ما يحدث في النهاية فعلاً.

وما يحدث في قصة محمد عبد الملك (الشيخ الذي يضحك)[١٣]، قريب من ذلك، فارض القرية تسرق أمام أعين الناس جميعاً، والحاج ينظر في وجه كل فلاح تسرق أرضه وهو يقول له: الله بالخير، ثم يضحك، رغم أنه معروف بحب الأرض، وباتهام كل من يبيعها بغضب الله والأجداد. وقد توقعوا أن يبكي أمام سرقة الأرض وأن يموت من الغصة إذا سرقوا أرضه. ولكنه اكتفى بالضحك. بينما شرب الفلاحون الحزن، ومضوا بمناجلهم أجراء لدى من اشترى الأرض، وصار جنون الحاج حديثهم بعد حديث السرقة، لأنه كان أغرب حدث شهدته القرية منذ ولدت.

لكن الشيخ إستطاع أن يخلق في القرية حدثاً جديداً، لا ينسيها الأحداث السابقة وحسب، ولكنه يجعلها تتعاطف معه، لدرجة أنها تنقلب من سافلها إلى عاليها. فيتراكض الناس إلى الجنوب والشمال. وتهب عاصفة على الغرب، فيتساقط الرطب وأوراق الشجر، وتهلل النسوة، ويزغردن، ويغنين: إنه رجل، لأن الحاج ضحك كالعادة في المزرعة، وقال للباش: الله بالخير، وغضب الباش، وحاول صفع الحاج، فبادره بضربة قاتلة بالمنجل.

وحين مر الحاج الكبير بالناس وهو يؤكد أن الباش لن يحتاج إلا لخمسة أقدام من الأرض، وانه سيذهب إلى الله خالي اليدين، وألقى تحيته: الله بالخير، رد الناس جميعاً عليه، ولم يكونوا من قبل يفعلون. واستمر في ضحكه، وكانت صفحة السماء أمامه تبدو حمراء كاللهب، وكانت وجوه الفلاحين مشرقة كالشمس، وكانت ابتسامة رضى كالهلال في السماء، والمناجل في أيديهم تصعد وجوهم جميعاً.

والصراعات في البيئة القروية ليست بين الفلاح والطبيعة، أو صاحب الأرض والاقطاعي وحسب، ولكنها قد تكون داخل المجتمع أيضاً، بتقاليدهم الثابتة من ناحية، وبعلاقة الرجل بالمرأة فيه من ناحية أخرى ثم بعلاقة هذا المجتمع ـ والبيئة ككل ـ بما هو خارجها وبخاصة في علاقتها بالمدينة.

والتقاليد غالباً ما يقع ضيمها على المرأة، وهي في قصة سليمان الخليفي (هي التي تجوب الشوارع)[١٤] امرأة تفقد السند، لأن والدها ميت، وحينما تحب تتعرض لنوع من المؤامرة التي تكاد تؤدي بحياتها، كما حدث في القرية من قبل.

قرية (النقرة) الكويتية، في بدء تكونها هي مكان الحدث، وهي قرية مسالكها شبيهة بسبائك الذهب بعد أن يجف المطر، تتلوى بين البيوت القليلة، ثم تنطلق في مساحات شاسعة، وترتمي تحت آفاق بعيدة، هي الصحراء. وهي مكونة من حارات بيوتها متلاصقة، وكل من فيها معروف، وتشكل الصبايا نسبة كبيرة من سكانها، لكن الخروج من المنازل ممنوع عليهن، حتى للضرورة. وعندما يطل وجه غريب على مسالك الحارة تراقبه العيون، وتربط إطلالته المتكررة بأمينة اليتيمة التي تعيش مع أمها وأختها وأخيها، والتي تجرؤ على الخروج، في مشية راكضة، كمشية الحمام، لأنها، مثل غيرها من النساء، ما ان تضع قدمها على الطريق، حتى تشعر بتلك القشعريرة اللذيذة التي يحسها المرء في أول لحظة يدخل فيها الماء.

لكن القرية، بمجتمعها الأبوي الذي يسيطر فيه الرجال، تحول الأمر إلى قضية تشغل الرجال، فيهددون بالعقاب الكبير، لولا أن جيلاً جديداً تخطاهم يحمي هذا الحب الوليد، بالحيلة، ويحمل سكان البيت من خطر إخلائه.

لكن المرأة لا تستطيع أن تجد مثل هذه الحماية في كل

(١٣) محمد عبد الملك، نحن نحب الشمس، دار الغد، البحرين، ١٩٧٥، ص ١٨.

(١٤) سليمان الخليفي، هدامة، رابطة الأدباء، الكويت، ١٩٧٤، ص ١٥.

وقت، لأن تقاليد المجتمع تكون أقوى. وفي قصة عبد العزيز مشري (اليوم الثالث)[15] صورة لما يمكن أن يفعله مجتمع القرية، بالمرأة الوحيدة، إن زينة التي مات زوجها وترك لها ثماني بنات، تحاول أن تصمد، فتفلح في الأرض وتحصد مثل الرجال، وتراقب المطر الذي يحيي الأرض، وتتعاون مع بناتها ليبقى لهن بيت من حجر وطين، وأرض من تراب وماء. لكن مجتمع القرية ينسج حكاياته كما تنسج هي صوف غنمها، لأنه لا يقبل الحرمة دون ظل رجل، فتضطر إلى القبول بهذا الظل حتى يكون لها من يحميها، ويكون لبناتها ـ ممن تزوجن بعد ذلك ـ فراش تحت بطون الأزواج. لكن المجتمع يستمر في تقولاته، وزينة التي عملت كالرجل تصبح متهمة بالاسترجال على زوجها، الذي يقاوم من أجل هنائه، ثم يخضع، وتعود زينة وحيدة يطاردها لسان المجتمع حتى الجنون.

إن ظل الرجل لم يستطع ان يحمي هذه المرأة، رغم سعادته بها، وهذا الظل يمكن أن يكون ضعيفاً أمام مجتمعه، لكنه حين يواجه المرأة، يشرع في وجهها كل القوى التي يملكها. فالمرأة في قصة نايف حامد عبد الله همام (وكانت البرائة هي الضحية)[16] زوجة وأم، تعيش في قرية صغيرة هادئة مع رجل وقور، ذي أخلاق رفيعة، وهو الآمر الناهي في منزله، رغم عناد زوجته.

وتمارس النساء في القرية إقامة سهرات خلال موسم الحج، تتناوب البيوت استضافتها، وحين جاء دور المرأة كان مفاجئاً، وزوجها في مزرعته، ولم تستطع إبلاغه، كما لم تستطع الاعتذار، وحين عاد إلى منزله، تعباً وجائعاً، وجد النساء يملأنه فغضب، وناقش زوجته بقسوة والنساء يسمعن، فثارت كرامتها بعد أن فشلت في الملاطفة والرجاء، فصاحت في وجهه ونفست عن كل ما كانت تكبته حرصاً على زواجها، ثم تركت المنزل، مصرة على ألا تعود إليه، ولحق بها صوت زوجها مطلّقاً إلى منزل والدها.

والقصة تحاول أن تصور شيئاً من العادات في القرية من ناحية، وهي عادات يصعب التهرب منها، حتى حين تضع المرأة في الموقف الحرج، لكنها تركز على تصوير الموقع الذي يصر الرجل على احتلاله في منزله، حتى وإن كان ذلك على حساب المرأة، التي وضعت في مأزق لا تملك أمامه إلا أن تثور، لتكون الطفلة الصغيرة ـ التي تموت بعد ذلك ـ محصلة هذا الصراع الجاهل بين الرجل والمرأة.

(١٥) عبد العزيز مشري، بوح السنابل، مصدر سابق ص ٧.

(١٦) نايف حامد عبد الله همام، أذرع الواحات المشمسة، نادي القصة السعودي الرياض ١٩٧٩، ص ١٤٣.

لكن بواعث الصراع في القرية لا تكون من داخل مجتمعها وحسب، وانما تجيء إليها من الخارج، ومن المدينة على وجه التحديد، حين يكون بينهما اتصال ينمو، له أسبابه الموضوعية. فإذا كانت والدة (مهرة) تذهب إلى المدينة لتسويق محصولها الزراعي، وشراء أجهزة العرس، فإن أسباباً جديدة تدعو القروي إلى التوجه إلى المدينة، كما أن أسباباً أخرى تدعو المدينة إلى اقتحام القرية، فتكون بينهما علاقة لا تختلف كثيراً عن العلاقة المتبادلة بين المدينة والصحراء، وهي علاقة غالباً ما تكون محصلتها لغير صالح القرية.

هذه العلاقة، قد تكون في بداياتها، محاولة ارتباط عاطفي، فهي تكاد تكون نوعاً من الفسحة في قصة عبد الاله عبد الرزاق عبد المجيد (هجرة قلب)[17] حينما يتوجه (ماهر) إلى قرى الجنوب، في طريق ممل طويل، حتى يصل إلى بحيرة صافية الماء حيث وجد الحب الذي يحمل براءة القرية الصحراوية، ودفء الشمس. لكن هذا الحب لا يستطيع أن يثمر، فبالرغم من أن الشباب كره ضجيج المدينة، وأحب سكون البحيرة، إلا أن البحيرة لم تعد ساكنة، بل كانت هناك نسمة صيف تحرك سطحها. وصوت حفيف سعف النخل.. بعد أن ماتت الحبيبة.

ومع أن الموت جاء قدرياً، عندما سقطت الفتاة من على التل الكبير وهي عائدة في الغروب ـ مما يضعف بناء القصة ـ إلا أنه كان في محصلته موحياً، لأن الشاب كره الوادي الذي قتل حبيبته، وبدأت زياراته للقرية تتناقص.

وقد وظف الكاتب البيئة توظيفاً قليلاً، من خلال وصفه لغبار الطريق الذي يذوب فيه، ووصفه لسكون البحيرة، ثم حركتها بعد ذلك، لكن هذا التوظيف تعثر، والشاب يشعر أن البحيرة ظلت كما تركها، وان القمر أخذ في الظهور، وهو وصف مناقض لحالة الحزن التي تسود القصة، وتناقضه غير موظف لصالحها إلا باعتبار ما حدث قدرياً أيضاً.

محاولة الحب الذي يفشل، تتحومل عند محمد علوان في قصة (الرماد)[18] الى كراهية، واحتقار. فالقرية، من وجهة نظر الطبيب الذي نقل إليها ليست سوى الحمير والدجاج والناس الذين نحتت وجوههم وأيديهم وأقدامهم من الجبال السوداء، فتجهمت، وهو يحس نحوهم بالكره والضيق والقرف، وينعكس هذا الاحساس على عمله، ويجد له مبرراً بنقص الدواء وهروب الممرضة بالاستقالة.

وينجح الكاتب في رسم مقارنة دقيقة بين الطبيب والطفلة القروية، فهو يرى فيها فما مفتوحاً نصف فتحة، وشعراً

(١٧) المصدر السابق ص ٧٥.

(١٨) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، مصدر سابق، ص ٤٧.

طويلاً غاب عنه الماء لعدة أسابيع، وجسداً ناحلاً فوقه رداء خفيف أسود اللون، وسعالها الشديد يهزّها بعنف، بينما تحمر عيناها وتنظر إليه في ذهول، لتراه من وجهة نظرها بنظارته وملابسه البيضاء ورأسه الأصلع، ولونه المختلف عن ألوانهم في قريتها، ويده النظيفة التي يكاد الدم يتفجر منها.

هذا التناقض في الصورة، يولد تناقضاً في الفعل، وحين يصرخ والد الطفلة أن امرأته تحتاج إلى المساعدة يصرخ الطبيب بأنهم كلهم مرضى، ويطرده فتجرح كرامته، لأنه من أرض يعرف فيه الشجر والأرض والماء بعضه. ثم تزداد الصورة عمقاً بالوصف: فالمرأة تعاني من آلام المخاض، ضوء الفانوس أصفر، والكلاب تنبح، ثم يسود الهدوء، ويتكاثف الدخان، وينام الزوج ويحلم بأنه غرس الخنجر في قلب الطبيب، ويصحو على الصراخ المتداخل، والنار توقد، وجارات المرأة يصلن، ومع الصباح كان الطفل يرتفع صراخه، بيد القرية وحدها، ودون حاجة إلى الطبيب القادم من الجبال البعيدة.

ومثل هذا الطبيب يكون الطفل الذي ولد في الغربة في قصة صالح السليمان الخضيري (بدون عنوان)[١٩] فحين يعود الأب إلى قريته مصطحباً زوجته الأجنبية وطفله، يقفز على الأرض المشققة في بشر وحيوية، بينما يسير الطفل منقبض النفس متجهماً يحاذر أن تسقط إحدى قدميه الرقيقتين في الشقوق، أو يتسخ حذاؤه بالتراب غير المستقر. ويستمر الطفل في رفض القرية، حتى يثير عليه غضب أبيه، بشكل يوحي بأنه لم يحسن تنشئته على معرفة بلده، فينهال عليه ضرباً مبالغاً فيه وهو يصرخ: هذه بلدك يا ابن الكلب، بطينها وناموسها.

إن المدينة، في القصتين السابقتين، ترفض الحياة في القرية، بواقعها الذي لا تراه مناسباً، لكنها تقتحم القرية بقوة، حين يظهر فيها ما يغري، لا من باب الحب الذي يفشل، وإنما من باب الاغتصاب هذه المرة.

في قصة حسين على حسين (طابور المياه الحديدية)[٢٠] تكون القرية صحراوية شمسها لامعة كماء الذهب، لكن عيون أهلها مرتخية ومليئة بقذى الصباح، وهم يصطفون في طابور عند بئر واسعة، وتصطف معهم بلا نظام أشجار الحلفا ونخلات الدوم والطلح، كما يدور بعض الماعز والشياه وجمل وحيد بين بعض الخيام والمنازل المشيدة بالصفيح والزنك والخشب المشقق من حرارة الطقس.

ماء البئر الذي يشبه عصير الحديد، يعتقد الناس أنه يشفي من الأمراض، ولذلك يتحملون رائحته التي لا تطاق، ويشربونه أو يغتسلون به، بينما يحاول آخرون الحصول على كميات كبيرة منه بالسيارات.

هذا الماء الثمين، يجذب إليه المدينة، بعد أن يشهد له كثيرون بالقيمة. وفي النهار الترابي، حين تعانق الضحى والشمس الحادة، تجمع أهل القرية أمام سيارة شحن كبيرة، حائلة اللون، كانت تشق طريقها وسط أكوام التراب والرمال المتكلسة وبقايا الأطعمة. ووقفت الشاحنة، وبدأ الآسيويون ذوو الأنوف الفطساء في إنزال شحنات من رخام المرمر اللامع والحنفيات الفضية والعديد من القضبان النحاسية بواسطة رافعة مطوية في مؤخرة الشاحنة. وتصور الناس أن فاعل خير شفي بواسطة المياه الحديدية تبرع بتنظيف البئر وما حولها وكساها بالرخام، وجعل الماء يصعد من القاع بواسطة المضخات. لكن أحداً لم يجرؤ على ذكر مرسل الشاحنة، وظل ذلك غامضاً حتى عاد الناس في الصباح الباكر، ففوجئوا بوجود اثنين من الحراس حول البئر، بيد كل منهما هراوة ضخمة. تلك اللحظة فقط، بدأ الأكلان يدب في أجساد الجميع، فهجموا على البئر دفعة واحدة.

لقد أحست القرية بالخطر الذي يزحف إليها من المدينة، ليستولى على الخير الذي اكتشف فيها، فكان لا بد من الدفاع. هذا الدفاع صوره محمد علوان في قصته (حدثنا رجب عن زهية)[٢١] حين حول المطر الحديدي إلى امرأة فاتنة تتحول إلى لهب محترق يضيء الصحراء، لكن عمرها قصير، وهي للجميع، والجميع لها، وحزنها عليهم كثيف كأشجار النخيل. وهي توصي بالتعاون، وبأن تنحر قرباناً للأرض، وإلا يذهب دمها في قاع البحر، ويعود معلباً غريباً يبتاعه أهلها من أيدي الغرباء.

كانت القرية تشرف على غدير تتجمع فيه مياه الأمطار، وكانت وطناً للخزامى والورد والأشجار، ووطناً للريح والبحر والنخيل، لكنها كانت تشرف أيضاً على واد سحيق امتلأ بالثعابين والعقارب، وبوحوش جميلة هادئة أول الأمر، إلا أنها تفقد القرية أبناءها واحداً واحداً. وحين خرجت المرأة الفاتنة، بعد مغرب يوم خريف، والجوع يفتك بأهل القرية، قابلت رجلاً غريباً فوق قمة الجبل، معه أوراق كثيرة، وكتب كل شيء. وحين عادت إلى القرية، نعقت بومة، فتشاءم الناس.

هذه الفاتنة التي تعرفها القرية، وتجهل ابنة من تكون، أثارت الغيرة والصراع واستثنت الأطفال من الضياع القادم،

(١٩) أذرع الواحات المشمسة، مصدر سابق، ص ١٥٩.

(٢٠) حسين علي حسين، طار المياه الحديدية، دار ابن سينا للنشر والتوزيع، الرياض ١٩٨٥، ص ١٣.

(٢١) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، مصدر سابق، ص ٧٧.

لأنهم جيل الحزن والتعب. وأمام ذهول أهل القرية، بدأ الدفاع من خلال طفل، أخذ يمتح ماء البئر ـ غير الحديدي ـ ويسقي الأرض التي أنهكتها الشمس. وحين أشرق صباح اليوم التالي، اخضرت البقعة، وانتشرت الفكرة عن الماء والأرض، فانهمر الأطفال من غيب القرية الموحش. وملأوا الأرض اخضراراً، وتحدوا تمثال المرأة الفاتنة التي ذبحت آباءهم، بشجرة صغيرة في الأفق، تنشر أوراقها.

الارتباط بالأرض هو وسيلة الدفاع الحقيقية عن وجود القرية، بالصورة التي تحافظ على جمالها، وعلى جمال الانسان فيها أيضاً، لأن رحيله عن قريته كثيراً ما ينقلب ضده، كما حدث مع الصحراوي من قبل، لأن المدينة لا تقبله، تماماً كما لا يقبل ابن المدينة قريته حتى يضطر للبقاء فيها غير مغتصب. لكن الأماني المحدودة في القرية، بين الحقل الصغير والمرأة والمنزل، والزراعة التي لم تعد تعني شيئاً، تدفع القروي إلى المدينة وإلى الأحلام، وحين يصل، في قصة محمد علوان (النجم والحذاء)[٢٢] يواجه بالسخرية، ويحسّ بأنه قد تشوه، بحذائه الأسود الضخم والمعطف والبنطلون وغطاء الرأس، وكلها واسعة عليه، يشعر بأنه ضائع داخلها، وقد تجعل حبيبته النائية، هناك في قريته الجبلية، تنكره لو رأته فيها.

لقد جاء إلى المدينة ليعمل جندياً، ومنذ اللحظة الأولى، رفرف في داخله غراب أسود، حين عرف أن الترقية لا تكون إلا بالواسطة، فبدأ يختصر الكثير من أحلامه، حتى اختصرها جميعاً، وأحس بأنه برميل كبير فارغ، فسقط السؤال فجأة وأحدث في داخله دوياً: وماذا بعد؟

لم يبق أمامه سوى اختيار واحد، إذا أراد أن يبقى في المدينة، بعد أن تساقطت أحلامه، وهو أن يتقن ضربة الحذاء، وهو يحيي من هم أكبر منه في الرتبة.

إن القصص التي اختارت القرية ـ زراعية كانت أو صحراوية ـ كبيئة لها، تمسكت بهذه البيئة، وأعلت من شأنها كثيراً، ودافعت عن وجودها، كما هي، ضد المدينة، إلى حدود مبالغ فيها، لكنها لم تضع لدى هذه البيئة تصوراً للمحافظة على البقاء، غير التصور العاطفي، أو القيمي، غير القادر على الوقوف في وجه زمن يتغير، ومدينة قوية تنمو، وتزحف بكل ثقلها، لتبتلع كل شيء. لذلك لم تكن نغمة الحزن غريبة عن القصص التي كتبت بوعي لما يجري من تحول، حتى وإن حاول بعضها أن يعطي للقرية ـ وللصحراء قبل ذلك ـ شيئاً من الأمل.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٢٧.

القسم الثالث

- ١ -

ليست هنالك فوارق كبيرة بين المدينة الصغيرة ـ قبل النفط ـ والقرية في الزمن ذاته. وأهم هذه الفوارق تبدأ من المساحة، إذ أن المدينة تتسع نسبياً عن القرية، لكن هذا الاتساع يقسمها إلى أحياء، يكون كل حي شبيهاً بالقرية، وإن كان يتصل بالأحياء الأخرى عن طريق أزقة ضيقة توصل إلى ساحة أو حوطة تفصل بين الأحياء، أو توصل إلى سوق يكون للمدينة كلها.

كما أن الأعمال التي تمارس في المدينة تكون مختلفة وأكثر تنوعاً، لأنها تنشأ فيها أعمال تخدم السكان جميعاً، كالأعمال التجارية الصغيرة، وأعمال الخدمات البعيدة عن الرعي والزراعة، رغم عدم غياب هذين العملين عن المدينة القديمة كلياً.

وبسبب الاتساع، والتقسيم، وتنوع الأعمال، ووجود السوق، بما فيه من مراكز تجمع، كالمقاهي، فان نوعاً جديداً من الاتصال بين الناس يحدث، وتولد من خلاله علاقات جديدة، مرتبطة بالبيئة وما فيها من وسائل عمل جديدة، لم يعرفها مجتمع الصحراء، أو القرية الصحراوية أو الزراعية. ومع ذلك، فان هذه العلاقات الجديدة لا تلغي العلاقات البدوية أو القروية كلياً من المدينة، لأن قوة هذه العلاقات تستمر في العمل، وان حدث تغير فيمن تقع عليه. فهنالك العلاقات القبلية ـ التي تصبح مرتبطة بالأصل ـ وهنالك العلاقات الاجتماعية التي غالباً ما يقع أكبر تأثير لها على واقع المرأة، فيزداد حولها الحصار، بسبب تغير دورها في المجتمع. فالمرأة التي كانت إحدى قوى الانتاج في المجتمع الصحراوي والقروي، تفقد هذا الدور في مجتمع المدينة الصغيرة، لأن معظم العمل صار خارج إطار المنزل أو الحي، وصار الرجل هو الذي يقوم به، سواء عن طريق التجارة البسيطة، أو الأعمال اليدوية البسيطة، أو الأعمال البحرية الشاقة، التي تشكل أكبر نسبة من الأعمال في معظم المدن الصغيرة التي تقع على شاطىء الخليج العربي.

ولأن دور المرأة في الانتاج قد انكمش، فان ذلك أحالها إلى الانكماش الاجتماعي وأوقعها تحت سطوة الرجل بشكل

كامل يتصرف بحياتها كما يشاء. فهذه المرأة في قصة هدى علي محمد (بيت العز)[1] تتزوج من لم تره من قبل ـ رغم أنه ابن خالها ـ وتسكن في بيت العائلة التي يضم أسرة مركبة، وتقوم بعبء العمل المنزلي كله، وتحرم من أبسط حقوقها، وتتعرض للاهانة والضرب، ولا تشكو، لأنها ترى في كل ذلك واجباً فرضه عليها الواقع، ولا يستطيع أن يغيره شيء، إلا تغير في المجتمع، يسمح لها ببيت مستقل.

وحتى حين تقع على المرأة جريمة، فانها لا تملك أن تصارح بها أحداً، لأنها ستكون متهمة، ولا يبقى أمامها إلا أن تنتظر التغير، كما فعلت الطفلة في قصة شيخة علي (مأساة طفلة)[2]، التي تعرضت لاعتداء جنسي من ابن الجيران، عندما كانت تلعب مع صديقاتها، واختبأت في إحدى زوايا المنزل، حيث تعرضت للهجوم وانطلقت بجروحها دون أن يعلم بها أحد، وحملت هذه الجروح في نفسها مع الزمن الذي يتحرك، دون أن تجرؤ على البوح بها، حتى تخرجت من الجامعة، وجاء من يخطبها، فصارحته، وكان من جيل متطور يستطيع أن يفهم. ومثل هذا العدوان يعطي صورة واضحة عن درجة سيطرة الرجل داخل المجتمع، وعدم قدرة المرأة على الشكوى، ضد هذه السيطرة، مهما بالغت في عدوانها.

المجتمع اذن مجتمع رجال، حين يطرح فيه شيء عن المرأة غالباً ما يطرح بخجل لأن المرأة هي سر الرجل. أو عاره إلى حد كبير، وهو يحس بالمأساة حين ينكشف هذا العار، تلك المأساة التي يصورها خلف أحمد خلف في قصته (العار)[3] من خلال حادث عابر في الطريق، حين صدف وتهادى الثوب المتباهي بنصاعة بياضه على الطريق منفرشاً أمام هجمات الهواء المعاكسة وقد فاضت منه رائحة المسك، بينما راحت قدما صاحبه (الرجل الذي يرتدي الدشداشة) ترتفعان في توازن. لتلطما وجه الأرض المستكين بضربات مختالة تكاد تتحول إلى إيقاعات رقصة غرور مترعة بطيئة. أما العباءة، العباءة السوداء، الملمومة أطرافها في ارتباك أمام الهواء المهاجم فقد كانت تحاذر، وهي تمشي وراء الثوب الأبيض، في ألا يصدر عن ملامسة قدميها للأرض صوت يلفت إلى وجودها نظر أحد.

إن هذا الوصف في شارع مفتوح، وأمام هواء يملك حرية العمل يكشف مكانة المرأة في نظر الرجل ـ المجتمع: هي سوداء، تسير خلفه، تتمنى لو تختفي. لكن هذه المرأة كائن انساني أمام الطبيعة، ممثلة بالهواء، الذي استطاع أن يكشف عنها العباءة ليعلن وجودها الكامل ويخلق لديها حالة من الرعب أمام هذا الانكشاف ويخلق لدى الرجل نوعاً من الهستيريا أمام انكشاف عاره، فارتفعت كفه ـ التي تعرف طريقها في يسر ـ ونزلت على صدغ المرأة، محدثة انفجاراً صغيراً تافهاً، تصاعد على أثره، وللمرة الأولى، نشيج خافت من الرأس المطأطىء للأرض، لينتهي المشهد، وقد خلع الرجل ثوبه الناصع البياض، وغطى المرأة، ليكشف للناس عورته الحقيقية.

في مثل هذا الجو، كان من الصعب على كتّاب عايشوا زمن المدينة الصغيرة، وكتبوا في زمانها أيضاً، كان من الصعب عليهم أن يكتبوا في تحليل العلاقات داخل مجتمعها لدرجة أن كاتباً مثل فرحان راشد الفرحان، حين كتب عن علاقة ما، في ذلك الزمن اضطر إلى القول أن قصة (ثمن الوفاء)[4]، حدثت في مدينة قريبة، وذلك لأن القصة تربط ابنة سيد البيت بعلاقة حب مع ابن الخادم، تكون فيها هي الجريئة، وهي المبادرة رغم أن الظروف المحيطة بها تسمح لها بهذه المبادرة.

ربما لهذا السبب كان تركيز الكتاب ـ الذين كتبوا زمن المدينة الصغيرة ـ لا يخرج عن الوصف لذاته، إذا كانت هناك إشارة إلى وصف المكان الذي تجري فيه الأحداث، وهم لا يتجهون إلى تحليل العلاقات، بشكل يربطها بالبيئة، إلا إذا كانت شخصيات القصة من الرجال. وحين توجد المرأة، فان المكان غالباً ما يكون بعيداً عن المجتمع أو تسرد القصة غير منتسبة إلى مكان، فتفقد خصوصيتها.

والعلاقات في القصة السابقة لم تتجاوز جدران البيت إلا عندما أعلنت كزواج، لكن فهد الدويري غالباً ما يلجأ إلى اختيار المكان الواسع كبيئة لقصصه، وهو يحرص على إعطاء صورة عن المكان، توحي به، دون أن تهتم بالتفاصيل، حين تجري الأحداث في المدينة القديمة، وإن كان يوظف بعض أجزاء هذا المكان، والظروف المحيطة به في قصته (حدث ذات ليلة ممطرة)[5]، فالمكان في هذه القصة يتحرك بين المقهى والشارع، داخل مدينة قديمة، الحياة فيها مملة رتيبة، والعيش في أحد أحيائها لا يتحول ولا يدخله التغيير، والمرأة هناك (تخفر)، والسوق هو ملتقى الناس، والوالد يعاقب ابنه حتى

(١) هدى علي محمد، بيت العز، الموسم الثقافي، قطر، ١٩٨٦، ص ١٣.

(٢) شيخه علي، مأساة طفلة، المصدر السابق، ص ٤٧.

(٣) خلف أحمد خلف، فيزنار، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٨.

(٤) فرحان راشد الفرحان، سخريات القدر، مطبعة حكومة الكويت (؟) ص ٢٧.

(٥) فهد الدويري، حدث ذات ليلة ممطرة، مجلة العربي، الكويت، ابريل ١٩٨٣.

لا يذنب، فيزرع في قلبه رعباً يستمر حتى يكبر، فيميل - سياسياً - إلى الشخصيات الظالمة، ويتحمس بطل القصة لهتلر لدرجة أنه ينتحر عندما يهزم بطله، ليتساءل الكاتب في النهاية عن السبب: هل قوة امرأة الأب، أم إهمال الأب، أم حبه الفاشل؟

والكاتب لا يفوته أن يوظف البيئة لصالح قصته، فآخر ليله سهرها مع بطل القصة الذي يروي عنه، كانت حالكة الظلمة في نهايتها، والغيوم ملبدة في السماء، والبرد قارس تصطك منه الاسنان، وبقايا المطر صنعت بركاً موحلة على طول الطريق، وسط بيوت الطين، والمزاريب القائمة تحت الأبواب كانت تشكل حفراً ينكفيء الصديقان فيها، فكان المشهد كله يوحي بأن مأساة ما سوف تقع.

لكن هذا المشهد لم يعط المدينة القديمة حقها من الوصف والتوظيف، كما فعل الكاتب نفسه في قصصه عن الصحراء، وكما فعل كتاب آخرون في قصص البيئة الصحراوية والقروية. وهذه الملاحظة - في عدم التوسع في استخدام البيئة - يمكن تعميمها على معظم من كتبوا عن المدينة الصغيرة، فهم لم يهتموا باعطاء صورة وصفية لها، وغالباً ما أرادوا الوصف كخلفية لأحداث القصة، توحي بالمكان والزمان، ولا تفصّل، فوصفوا السوق، والأزقة والمقاهي، والمطر والوحل، وبعض الأدوات، ولكن ذلك كله لم يقدم صورة كلية للمدينة، بالرغم من حضور هذه الصورة في أذهان من عايشوا المدينة وكتبوا من خلال زمنهم فيها، أو كتبوا بعد ذلك من خلال ما وعته الذاكرة من صور عنها.

محمد علوان مثلاً، في قصته (الحب والمطر)[6] لا يبلغ في استخدام المكان ما بلغه من وصفه للقرية. إنه يصف الطرقات التي يملأها الوحل، ويصف المنازل الطينية التي لا يمكن أن تكون مبعثاً للطمأنينة، ويصف الشارع المسقوف الضيق الذي يشاع أنه مسكون بالجن، ويصف المطر، ويجعل بطل قصته يتحدى كل هذه الظروف والمخاوف، ليصل إلى فتاة الحي التي يتنافس الشباب على حبها، ليكتشف ان واحداً من زملائه سبقه إليها، لأن ملابسه أجمل. وهكذا لم يوظف الوصف الذي كرس للمكان في إعطاء دفعة للقصة، وكان هدفه الوحيد هو تفصيل بعض ملامح الشخصية، بالرغم من أن محصلة القصة أرادت أن تقول أن الغني في مجتمع المدينة الصغيرة يستطيع أن يفوز في سباقه مع الجهد.

وتتوسع ليلى العثمان أكثر من غيرها من كتاب الخليج في وصف المدينة القديمة التي تحتل حيزاً كبيراً في قصصها.

(٦) محمد علوان، الحكاية، تبدأ هكذا، مصدر سابق ص ٣٥.

ويتفاوت هذا الوصف بين وظائف عدة، منها أنه يقصد لذاته في بعض الأوقات، ومنها أنه يمهد للحدث، أو يؤكد سمات الشخصيات ومنها ما يؤكد الحنين إلى بعض العلاقات التي ارتبطت ببيئة المدينة القديمة وزمنها، وضاعت مع الزمن الذي تحول.

في قصتها (عريس في حي البنات)[7] يمهد الوصف لحدث القصة الأساسي، رغم أنه كان بحاجة إلى تفصيل أكثر. فنورة شخصية القصة المركزية، تستعيد وصف طريقها، لتشير إلى أنها تحفظه، من خلال علاماته الأساسية، فهي تذهب إلى الدكان يومياً، وتقطع الشارع الضيق إلى بيتها مارة بالحوطة. وهذا الاحساس بالمعرفة، يجعلها تنسى المخاطر، فتسير في الشارع سيراً خلفياً، لتقع في خطر موجود في الحوطة، هي بئر حفرها أهالي الحي، واختلفوا بعد ذلك، فلم يضعوا لها حافة.

المكان في القصة، خط مستقيم ثابت، وحركة نورة ثابتة والقصة لا تؤمن بالثبات فيكون الحادث. ثم يلغي المكان، عندما تختفي نورة، متهمة بأنها جنت بسبب الوقعة، حتى يجيء حادث جديد، لشاب مختلف، يحبها، ويخلق تناقضاً مع حالة المجتمع السائد، يجعل هذا الحي يتلألأ وتصبح نورة، المختلفة موضع حسد لكل بناته.

ولم تلجأ الكاتبة إلى وصف موسع للبيئة في تلك القصة، واكتفت بجزء منها كان موحياً، رغم إمكانيات التفصيل التي تحتملها بنية القصة، وهذا ما لجأت إليه في قصتها (الموت في لحظة البدء)[8] بشكل أفضل. فالأضواء الضعيفة المنبعثة من نوافذ البيوت الفقيرة وهي ترسم مربعات ومستطيلات على الشارع الضيق، توحي منذ البداية بأن تعقيدات سوف تحدث وسط هذه البيوت المجدورة، التي تنبعث منها رائحة الفحم مختلطة بعرق سكانها الذين هدأت حركتهم في الشارع، فبقي الشارع للقطط تطارد بعضها عبر الأزقة الضيقة، ولخطوات بطلة القصة، التي تسير مستترة بالجدران، لكنها تتحول إلى خطوات رشيقة، حين تقترب من مكان اللقاء بحبيبها.

إن الحركة الخائفة وسط الجو الساكن توحي بمهنة الفتاة، كما توحي الحركة الرشيقة ببحثها عن الأمان، لكن المكان الذي تلتقي فيه بمن تحب، مملوك لرجل يطاردها، فتبدو محاصرة داخله، حتى وهي بين يدي حبيبها، الذي يعمل عند صاحب المكان.

(٧) ليلى العثمان، امرأة في إناء، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨١، ص ٩١.

(٨) ليلى العثمان، الرحيل - مصدر سابق ص ١٠١.

والواقع البيئي كله يحيط بالفتاة من كل جانب، فلا تجد فيه منفذاً يحميها من مستنقعات الآخرين الذين يبدون من وجهة نظرها سيولاً من البشر، كأمواج من الحركات الآلية، غير الواعية، وغير القادرة على إعادة النظر، مما يوحي بأن هذه الظروف لا تسمح لها إلا بأن تتحول إلى آلة. وهذا ما تصبحه، بعد أن فقدت الأمل في الرجل الذي تحبه، واختارت أن تكون لآخر لا تحبه، حتى يحميها، فلا تظل آلة لكل من يطلبها.

- ٢ -

مما يلفت النظر، في القصة الخليجية، التي تتخذ من المدينة الصغيرة مكاناً لأحداثها، إنها تميل إلى نقد ما يجري في هذه المدينة، على مستوى فردي، وعلى مستوى الجماعة، حين يكون زمن لقصة الخاص، هو زمن المدينة الخاص. أما حين يتعلق الأمر بالمقارنة، وتعود الذاكرة إلى ما كانت عليه المدينة ـ بيئة وعلاقات ـ في الماضي فإن الأمر غالباً ما يحسم لصالح تلك المدينة القديمة، البسيطة والهادئة، في مقابل المدينة الحديثة التي تضخمت في كل شيء، وتحولت إلى وحش يقتل الانسانية في الانسان.

إن سعود بن سعد المظفر، في قصته (ليلة من عشرين عاماً)[٩] يرى المدينة هادئة تحت ضوء القمر، والهدوء يشمل كل شيء، سوى رجل وحيد، يسكن في مكان أشبه ما يكون بمسكن النمل، والطريق إليه زقاق متعرج ينتهي بباب قديم مفتوح دائماً. ومسكنه يستصرخ من الفوضى والرائحة الكريهة. لكن هذا الهدوء كان يبشر بما هو نقيض له: إنه رغبة الرجل التي أثارها صديق له تجاه المرأة، وأكدتها الخمرة بعد ذلك، فتسللا إلى منزل مجاور، حيث امرأة مشتهاة، اكتشفا أنها تريد ثمناً، ثم اختلفا، وتصارعا، وانتهت القصة بجريمتين، ضد المرأة وضد الرجل، لتؤكد أن الهدوء الظاهري يخفي تحته صراعاً كبيراً. وقد استفاد الكاتب من الوصف في أول قصته، ليخرج بنتيجة نقيضة له، تؤكد الصراع، كما ركز على وصف المكان والأشخاص بأسلوب تتميز به كتابته، حتى في التفاصيل المقصودة لذاتها، مثلما يفعل عندما يصف الحجلة في قصته (نهاية جيل)[١٠] باعتبارها عش الزواج الأول، وهي عبارة عن سرير كبير ذي أعمدة أربعة، يلف حولها الحرير الملون والشالات الزاهية الألوان، وتحلى بالحلي الذهبية والفضية وبعض الزجاج العاكس الذي إذا اصطدم ببعضه أو حركته نسمة لطيفة من الهواء، اهتز وأحدث أصواتاً موسيقية طبيعية، بينما ينعكس ضوء القنديل بالزجاج العاكس والحلي المعلقة فيتلألأ بشكل بلوري يبهر كل بصر يدخل إلى الحجلة لأول مرة. لكن مهرجان الضوء هذا ينتهي بجريمة مزدوجة، تروح فيها العروس وقاتلها بعد ذلك، وهو رجل متسلط كان لا بد أن ينتهي لتبدأ حياة جديدة.

والتسلط هو أحد الأمور التي عالجتها القصة القصيرة وهي تتحدث عن المدينة القديمة، وأعطى محمد علي قدس إحدى قصصه عنوان (المتسلط)[١١]، وربط القصة بالمدينة كمكان، حيث تتلألأ الأضواء الخافتة في الشارع الضيق، بينما ينحسر النهار بقدوم الظلام، ويتحرك الناس في اتجاهات متعاكسة، ويزداد الشارع ضيقاً مع التقدم إلى الامام، وتزدحم الحوانيت، وتتلاصق البيوت، وتمتزج رائحة الرطوبة برائحة الماضي وتبدو لافتة مطموسة الحروف والكلمات معتمة، يعلوها تراب وصدأ.

هذه اللافتة تشير إلى محل المتسلط، وهي لم تكن معتمة من قبل، عندما كان صاحب المحل يهدد الناس، ويرعبهم، ويهدم بيت ابنه، بكلمة، حين يرغمه على تطليق زوجته (لأنها من أصل لا يشرفهم، ومن سلالة لا تنجب إلا البنات). هذا الطلاق، جعل قلب الابن ينفطر، وبكى حتى مات، فانكسر والده، وصار يجتر أحزانه، بينما ساد الشارع صمت موحش، وصارت الحركة فيه شبه مشلولة، وأغلق الناس محلاتهم، وصار الهمس كهمس النمل، والوجوه معتمة لأن الاكتئاب يغير ملامحها. وبهذا ربط الكاتب قصته بأمرين: الأول هو ربط الحالة النفسية لبطل القصة بما يسود في الشارع والناس، مكاناً ومزاجاً، والثاني هو تصوير المشاركة الوجدانية داخل مجتمع المدينة الصغيرة، وهي مشاركة لا تغيب، حتى وإن كانت المأساة طالت رجلاً متسلطاً. وهي مشاركة قد تجيء من أناس تعرضوا للظلم، لكنهم في اللحظة الانسانية ينسونه. وهذا الموقف عبر عنه عبد الرضا السجواني في قصة (الأبله)[١٢]، الغريب الخلقة، المعقوف الرأس واليدين، المحدودب الظهر، الذي يكثر الظهور في أزقة الحي والتجوال في سككه الضيقة، وهو يرتدي ثوباً كحلياً ممزقاً تفوح منه رائحة عفنة تختلط برائحة شعره المقمل، فيثير النفور، ويتعرض للضرب والسخرية، ومع ذلك، فهو ينقذ أحد بيوت الحي من الحريق، عندما يسمع شابين يتآمران على ذلك، في ليلة مظلمة، لأن

(٩) سعود بن سعد المظفر، يوم قبل شروق الشمس، المطابع العالمية، روى، عثمان ١٩٨٧، ص ١٩.

(١٠) المصدر السابق ص ٤٣.

(١١) محمد علي قدس، هموم صغيرة، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٤، ص ٤٣.

(١٢) عبد الرضا السجواني، ذلك الزمان، مصدر سابق، ص ٦٨.

صاحب البيت رفض أن يزوج ابنته لأي منهما. وقد ركز الكاتب على شكل الشخصية، ليعطي انطباعاً بالنفور منها، لكن الفعل الذي قام به، حوله إلى شخصية تستحق الحب، رغم مظهرها، وبذلك استفاد الكاتب من تناقض المظهر مع ما تملكه الشخصية من إخلاص.

هذا النوع من التناقض استندت إليه قصة سعود بن سعد المظفر (يوم قبل شروق الشمس)[١٣] لكن في نقيضه أيضاً، عندما جعلت ظاهر الشخصية طيباً، وباطنها شريراً.

وتتفرد هذه القصة بوصف مدينة مختلفة تماماً عن المدن الأخرى في القصة الخليجية، كما تتميز بوصف الشخصيات والواقع والزمن، وتوظيف ذلك كله توظيفاً ناجحاً.

المدينة قديمة تاريخية، ذات قلاع وجبال جرداء، وأزقة مظلمة لا يستطيع الانسان أن يسير فيها دون قنديل، ولا يسمح له بدخول باب سورها إلا إذا كان يحمل قنديلاً.

والرجل الذي كسر قنديله قبل الوصول إلى الباب العريض، طويل القامة، عريض الصدر، شاحب الوجه، ذو لحية قصيرة وملابس رثة، يسير منكس الرأس وكأنه ولد ووجهه إلى الأرض.

والقنديل الذي كسر يوحي بحياة الظلام التي تعيشها المدينة، وبالسجن الذي نام فيه الرجل ليلته، وخرج منه غاضباً يتساءل: هل هذه حياة بشر؟ وهل هذا مسكن أحياء؟.

والرجل يعمل في بيع السمك، ويكره الرائحة التي تعلق به، ويحاول أن يجد عملاً آخر فلا ينجح ويضطر إلى العودة إلى السوق القديم المزدحم.

والناس في المدينة لا يحسون بمرور الوقت، لأن حياتهم متشابهة، ولا تعني بالنسبة لهم شيئاً، ولا يتذوقون طعم شيء، والليل والنهار ظلام فيها، والفصول الأربعة فصل واحد. والكآبة تحيط بهم فلا يفرحون عندما ينجبون، لأنهم يدركون أن التعاسة ستلاحق أطفالهم مدى الحياة.

تغير المكان يشير إلى تغير الحدث. الرجل يصطحب صديقه، فيصعدان الدرج القديم إلى القلاع، وكأنهما غازيان. ويحسان بالابداع الرباني، فالبحر كالبساط والسماء الصافية لا يكدرها سحاب. والاحساس بالجمال يطلق لسان الرجل بالنقد، ويطلق يده في ممارسة فعل ممنوع، هو التدخين، لكن الحذر يظل قائماً، حتى من صوت النعاج العائدة من المرعى.

مع التغير الجديد للمشهد، تبدأ حركة ثالثة في القصة. كانت الشوارع خالية عندما نزلا، وبدأ الظلام ينتشر، ويخيم على كل شيء، ليكتشف الرجل أن صديقه الذي رافقه ليس سوى عين للسلطة، وحين بحث عنه، لم يجده فاندفع كالسهم، يهرول في سباق مع الزمن، وانعطف إلى ممر ضيق، حتى انتهى إلى ذلك الباب القديم، باب منزله.

وفي المشهد الرابع حركة رابعة، فالجو يوحي بالوحشة والسكون، والظلام يوحي بالخوف. ومبنى الشرطة القديم لونه باهت، وهو عريض الجدران، رطب الملمس يثير خوف من يمر بجانبه، وضحكة الضابط مستهترة طويلة. وابتسامة الرجل مكبوتة وما يفكر فيه لا يسمح: أيها الجبال الصامدة والبيوت القديمة المظلمة، أيها القمر الذي يهل في كل ميعاد. ذات يوم، ستشرق الشمس.

المدينة بعلاقاتها ظالمة إذن، وظلمها يقع على الضعيف فيها، على المرأة، وعلى الفقير على وجه التحديد، ولذلك فإنها تستحق كشف حساب حول ذلك.

يركز خليل إبراهيم الفزيع على ظلم المرأة في قصته (ليل بلا قمر)[١٤] حين يضع بطلة القصة، التي غاب عنها زوجها، قريبة من سراج شاحب الأضواء كلما عبثت به نسمة هواء، رقصت ظلال الأشياء على الجدران الطينية ذات الشقوق المتعرجة كآثار قلم يمسك به طفل صغير، وفي غير انتظام يخط خطوطاً لا تعرف الاستقامة. وهي شقوق ناتجة عن القدم الذي أصبح من مميزات الحي الذي تعيش فيه. وتحاول المرأة أن تنام، بعد أن رقدت المدينة في الظلام، وغطت منازلها في نوم عميق، يلفه رداء الليل بالوحشة. لكن القلق يساهر المرأة، داخل الغرفة الضيقة المسقوفة بجذوع النخيل والمليئة بمختلف الأثاث الذي تحتمل وجوده من صندوق خشبي كبير، إلى قفة مليئة بملابس قديمة، إلى بردعات حمير، تذكرها بأخيها الظالم الذي لم تفلت منه بعد زواجها، لأن زوجها رحل، وتركها في القبو المظلم تحت رحمة أخيها.

هذا المكان، وما يملأه يعيد إلى نفسها أمرين: الأول هو أن زوجها الذي أرسل يحدد موعد حضوره لم يصل في الموعد، والثاني، ما حدث من أخيها صباح هذا اليوم الذي انتظرته بفرح، فانقلب عليها ظلماً، لأن ذبابة دخلت ملابسها، فكشفت وجهها لتتخلص منها، في لحظة ظهور أخيها الذي أعتبر ذلك قلة حياء، فكسر الجرة فوق رأسها. ولأنها لا تجد الحماية في غياب زوجها، كتمت أنفاس السراج، وأعطت لناهديها الثائرين حرية الحلم في الظلمة الخرساء، وفي الحلم سمعت صوت زوجها ودعته إليها

(١٣) سعود بن سعد المظفر، مصدر سابق ص ٦٨.

(١٤) خليل ابراهيم الفزيع، الساعة والنخلة، دار العهد، الدوحة ١٩٧٧، ص ٢٦.

لتصحو بعد ذلك على الواقع، حينما أيقظتها أمها، فعادت الآلام من جديد تنهش رأسها، وهي تتمنى أن يعود إليها سندها الغائب.

وحين يقدم محمد عبد الملك كشف حسابه للمدينة، في قصته (مطر يعيد الحياة)[١٥] فإن الحساب يكون كبيراً. فبطل القصة يطل من شرفة البيت القديم، والليل يلتحف الزقاق والبيوت الطينية، والقمر يمضي حاسر الوجه، والغيوم السوداء تقف حائلاً بينه وبين توقه لرؤية وجه الحارة بصفاء، يوحي بأن حصيلة الكشف لن تكون مفرحة. فبطل القصة دمغة الشيب في الجانبين، فأصبح قطعة أثاث جانبية، بعد أن مضت به السنون بسذاجة. وهو يراقب الغيم الأبيض كشلال قطن، وينقسم أمامه الزقاق بين ظل البيوت الطينية وضوء القمر نصفين، في جمال لم ينكشف إلا بعد فوات الأوان، بعد أن سمع ابنه يتهمه بأنه لا يفهم شيئاً، فإن ذلك محصلة حياة في المدينة، لم تنجز شيئاً، كانت محطاتها الأساسية في السجن وفي الزواج، وانتهى على الشرفة القديمة، وهو يحتضن الحارة بعينيه للمرة الأخيرة، قبل أن يغفو غفوته الأبدية، وهو يدرك أنه لم يكن إلا أداة في درب المسيرة.

ودرب المسيرة زمن لا يترجل، وأجيال تهجر لحظة الكينونة في زمن الجفاف، وتفرح بالمطر، وتباشر الغناء، بينما أنفاس أخرى تنبو، هي أنفاس المدينة القديمة التي تموت، بعد أن يموت أنسانها القديم:

في قصته (الهاجس والحطام)[١٦] يصور سليمان الشطي نهاية المدينة القديمة من وجهة نظر بطل القصة، المرتبط بهذه المدينة، لأنه بناها. وهو يراقب هدم البيوت، في صباح باكر بارد، تتحرك فيه أوراق دون اتجاه ولا هدف تقذفها هبات الهواء البارد الهارب عن طريق السيارات المسرعة. وهذه الصورة توحي منذ البداية بأن ما يفعله البنّاء لن يكون مجدياً (حتى وان أوحت بعدم جدوى التغيير) بالرغم من قناعته بأن من يستورد بيته يفقد كل شيء يربطه بالمكان.

لقد أصبح هذا البنّاء في القصة، جزءاً في الحي القديم، الذي تتساقط بيوته أمام المواكب الصفراء لوحوش هائلة، يحاول أن يقاومها في بيت وحيد، فيكاد يفقد حياته، ثم يحس بأنه فقدها معنوياً.

وعندما يعالج محمد عبد الملك فكرة انتهاء المدينة القديمة في قصته (موت صاحب العربة)[١٧] فان أحداً لا يستطيع أن ينقذ الانسان القديم فيها. فالشمس المشرقة على المدينة الجديدة، لا يدخل منها سوى شعاع خفيف إلى منزل بطل القصة، الذي يقع داخل أزقة الذباب، وبيوت سعف النخيل(التعسة في أمعاء أزقة ضيقة. وهو رجل ممزق الثياب، يحس بمفاصله عاجزة عن الحركة وهو يسترخي على الحصير، ويحلم بفراش يحشوه قطن كثير، وتعود به الذكرى إلى ما كانت عليه الحياة في السوق الكبير من قبل، فتزعجه أصوات السيارات، ويحس بإعياء لم يحس به من قبل، وشمس اغسطس تحرق كل شيء من حوله، والدوار يتعاظم في أعلى رأسه، وجيش النمل يزحف فوق وجهه، فتضمر الأشياء أمامه، ثم تختفي. وعندما يجيء زوار للتفرج على صاحب العربة، في ظهيرة صيف حارة، تتوقف عيونهم عند الجثة ويحاول بعضهم تفادي الرائحة بينما يطرد آخرون الذباب الذي يشارك الدود عبثه.

لقد انتهى صاحب العربة بانتهاء مدينته، وبانتهاء زمنه. وبعده تحولت العربة إلى لعبة مؤقتة في أيدي الصغار.

- ٣ -

المدينة القديمة، في القصة الخليجية، غالباً ما تقع على البحر، ولذلك فان هذه القصة تتأثر بعالم البحر، مكاناً ومصدر رزق، وعلاقات، إضافة إلى ما يتخلل ذلك مما تسلل إلى هذه المدينة من الصحراء والقرية، خاصة على مستوى العلاقات الاجتماعية.

وحين عبرت القصة عن علاقة الانسان بالبحر، جاء التعبير من خلال أماكن ثلاثة: وسط البحر، وشاطئه، والمدينة التي تقع عنده.

والانسان في البحر يقف في مواجهة الطبيعة بما تملكه من حالات، لكن حالة الصدام هي التي تظهر في القصص، حتى وان سبقتها حالة هدوء وانسجام بين الانسان والبحر. وهذا الصدام يجيء من طبيعة البحر غير المستقرة، ومن طبيعة الانسان المتحدية للبحر وحالاته وكائناته، إضافة إلى ما يحدث من صراع بين الانسان والانسان، غالباً ما يكون حول المصالح.

ويكاد البحر يكون خادعاً، وجباراً، في كل القصص التي كتبت عنه، وكانت مياهه بيئتها. وحين ـ يروي عنه فهد الدويري، في قصته (إرادة الله)[١٨] يختار سفينة السفر

(١٥) محمد عبد الملك، نحن نحب الشمس، مصدر سابق ص ٢٥.
(١٦) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مكتبة الأمل، الكويت ١٩٧٠، ص ٨٤.
(١٧) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، دار المشرق العربي الكبير، بيروت ١٩٧٩ ص ٧٣.
(١٨) فهد الدويري إرادة الله، مجلة الرائد، الكويت، فبراير ١٩٥٣.

كمكان، يتحرك بين شواطىء الخليج وشواطىء أفريقيا. وتمر السفينة ببحر الهند الهائج، في موسم تكثر فيه الزوابع. ووسط الليل البهيم الحالك الذي لا تظهر فيه إلا الأمواج التي ترتفع كالجبال أمام مقدمة السفينة، وكأنها أبالسة ترقص في الظلام على أنغام وحشية، هي خليط من صفير الريح، وأصوات الموج المتلاطم يتحرك بحار، وهو يسير نائماً إلى حافة السفينة، ويسقط في البحر مع صيحة يصحو لها كل من على ظهر السفينة. ويبدأ النضال ضد البحر، حتى يرفع (الغارق) حياً، فيبدأ جو من الفرح يستمر حتى تظهر خيوط الشمس وهي تتسلل من بين شقوق قبو السفينة. لكن هذا الجو المرح، ينقلب حزناً يناسب الجو الذي سبقه، حين يكتشف البحارة أن الموج ابتلع زميلهم وأن الذي أنقذ لم يكن سوى هندي لم يره البحارة من قبل. فالبحر لم يكن قاسياً وحسب. ولكنه كان خادعاً أيضاً، حين لم يستطع الانسان الذي يواجهه أن يكون واعياً لحالته.

هذا الوعي، ونقيضه، يصورهما علي سيار في قصته (المعركة)[19] من خلال تصوير إرادة الانسان في مواجهة البحر، وقسوة هذا البحر تجاه من لا يستطيع التكيف معه.

والقصة تصور صراعاً بين بحّارين قويين، لكل منهما سفينة قوية، احدهما حصل على لؤلؤة كبيرة يتباهى بها، والثاني يريد لؤلؤة أكبر. وتلتقي السفينتان ـ وهما سفينتا غوص على اللؤلؤ ـ وسط البحر، ويكون التحدي هو الذي يدفع حركتهما، والبحر قانون، يعني ألا يكون أمراً عادياً أن تسبق سفينة بحار، سفينة بحار آخر.

وتصف القصة هذا التحدي خلال السباق، كما تصف حال البحر، حيث لا نسمة تحرك الشراع، وحيث صفحته تبدو كمرآة تنزلق عليها العين في خفة ورشاقة، وحيث الشمس اللاهبة تكوي الظهور العارية، وتحيل الجو إلى فرن كبير، وتتسرب أنهار من العرق المالح على أخاديد الوجوه. ثم يبدأ التغير، وتصل نسمة الهواء، وتدخل بطن الأشرعة، ثم تتحول النسمة إلى ريح هادئة، وتزداد حماسة الرجال على السفينتين والريح الخفيفة تشتد، والأمواج الصغيرة الراقصة تحت السفينتين تتحول إلى سياط تصفع بطنيهما بقوة. والسرعة تزداد، والحماسة، والأشرعة تميل بفعل الريح التي صارت سرعتها تنذر بخطر كبير، لكن التحدي يمنع أحد البحارة من تغيير شراعه بآخر صغير، يتكيف مع الريح التي تعول، فتمزق الشراع الكبير بعد أن يصل العناد بصاحبه حد الشراسة. والسفينة تهتز بعنف، والبحارة يصطدمون، وعناد النوخذا يصبح جنوناً لا بد من كبحه، لكن بعد فوات الأوان. لقد انكسرت سارية السفينة، وأخذت تغوص في البحر، ومعها يغوص الرعب في القلوب، والموت يزحف وصاحب السفينة ينتهي وقد فقد عقله، وهو لا يصدق أن البحر صديقه قد خدعه ويظل يصر على أن سفينته لم تغرق، وأنها راسية في عرض البحر، تنتظره هناك حتى يسكت صوته إلى الأبد.

هذا التحدي، غير الواعي لم يكن بقوة البحر، لكن التحدي، حين يكون واعياً قد يستطيع أن يصارع البحر، وأن يخرج من مخاطره. وهذا ما صوره سليمان الشطي في قصته (الدفة)[20] التي تضع السفينة ـ كما في القصة السابقة ـ في الظلام الدامس، ووسط الأمواج العاتية التي تهاجمها وترتد، بعد أن تترك رذاذها يبتسم سخرية من الهياكل البشرية اللاهثة الشاحبة اللون التي تجري على سطح السفينة التعبة، محاولة وقف تدفق الماء.

والقصة تضع الموقف في لحظته القصوى: كل الوجوه متجهمة، والعاصفة مزهوة بجبروتها، والأمواج تصعر خدها تجاه السفينة، فتقذف بها في كل اتجاه. وكان لا بد من حل حاسم لصالح الانسان على ظهر السفينة، وذلك بإلقاء حمولة السطح إلى البحر. وحين يتم انتصار الانسان ـ بالتضحية ـ ترتفع السفينة شامخة فوق الموج، وقد عادت إليها عزتها وكبرياؤها، بينما تلقي الشمس ـ بعد ذلك ـ بأشعتها على سطح السفينة، ومعها الدفء الذي يلامس الأجساد العارية لكن هذا الدفء يصبح نقمة حارقة، مع ارتفاع الشمس، ينبىء بما هو قادم: لقد مات البحار الذي استطاع أن يقود السفينة إلى طريق سلامتها.

البحر قوي، وكل تحد له، لا بد وأن تتبعه تضحية. وإذا كان الموت قد طال أحد البحارة في القصة السابقة، فان العجز يطال رجلاً آخر، عندما تصل السفينة إلى مينائها في قصة محمد عبد الملك (اللقمة)[21] فرغم أن السفينة تتقافز بهدوء وانتشاء الفرس، تحت طيور بحرية تحلق في السماء الزرقاء، ورغم أن موجات البحر تضرب صخور الشاطىء السوداء، فتتناثر زبداً، إلا أن التحدي بين الانسان والبحر يظل قائماً، ويكون طرف التحدي هذه المرة أحد حمالي الميناء، وهو يبدو شاذاً وسط الآخرين الذين يتسابقون إلى حمل أكياس الرز، ويسيرون منحنين في صف منتظم فوق اللوح الخشبي الممتد كجسر بين الماء واليابسة، بينما يجهد ذلك الحمال لرفع كيسه ويهتز اهتزازات عنيفة، ويندفع في انحناءة مفاجئة إلى الامام.

(١٩) علي سيار، السيد، دار الغد، البحرين، ١٩٧٦، ص ٥.

(٢٠) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مصدر سابق ص ٢١.

(٢١) محمد عبد الملك، ثقوب في رئة المدينة، دار الغد، اتحاد كتاب وأدباء الامارات، أبو ظبي، ١٩٨٦، ص ١٤٤.

إن وصول السفينة إلى الميناء يعني زمناً يتحرك، وهو زمن لم يغفل هذا الحمال الذي كانت له شهرة في الميناء، فكبر وعمه الهزال والحزان وانزلقت أكتافه في الجانبين، وتأكل لحم صدره، ونتأت العظام التي كانت غائصة فيه، فأصبح يقف فوق جسر من الزمن، مثل الجسر الذي يسير فوقه، يمكن أن تسقطه عنه أية هزة إلى البحر، إلى (اللقمة) التي تنتظر هناك. لكن الحمال يتحدى الشيخوخة التي جاءته مبكرة، فأفقدته قامته المربعة، وخلفت له وجهاً عريضاً ذا وجنات وعينين فيهما غبش أحمر تشبهان قمراً رمادياً منطفئاً، وشعراً أكرت مغبراً، وابتسامة قديمة لفظت أنفاسها في درب العمر الضائع بين الأرصفة والبحر، وتاريخاً رجولياً يرفض أن يقع، قبل أن يقطع الجسر الذي يوصله إلى الشاطىء، ثم إلى بوابة الميناء.

والدخول من البحر إلى البر هزيمة، يحتاج الانسان بعدها إلى هدم الهوة بينه وبين العالم، حتى يستطيع أن يعيش، كما يفعل بطل قصة مريم جمعة فرج (عبار)، الذي كان يحس بأنه مشوه لأن وجهه يشكل الجزء الأكبر من جسده، بخطوط يابسة فوق زحمة من العظام، وألوان كالصدأ، وخلقة منتفخة كالوجه، وشيء مثل الفم والأنف تشكل كلها شكل العفن الصدئي، وتجعل المرأة التي أحبها تهرب من المنزل ليبقى وحيداً فوق عبارته تحت الشمس التي تسقط صلباً صفراً على ظهر البحر، وقرب كتل الذباب الأسود التي تلحس الأرصفة اللزجة. ان البر بعيداً عن الشاطىء يخيفه، فيوصي صبية بأن يكفنه ويلقيه في الخور إذا مات، لكنه كان مضطراً إلى مغادرة الشاطىء، وحينما مشى قليلاً، ابتلعه الزحام، ونزل اللون العكر إلى مكان يشبه سلة المهملات في نفسه، وتساءل لماذا يكره الدنيا إذا كان كل شيء فيها لا يسوي؟

هل يستطيع هذا السؤال العبثي أن يلغي وحدة الانسان حين يصل إلى الشاطىء بعد البحر، أو حين يكون عليه؟.

فهد الدويري في قصته (رجل الفندق)[٢٢] جعل بطلها يوقف سيارته الصغيرة على الشاطىء تماماً، بحيث يكاد ماء البحر يصل عجلاتها، ويطفىء المصابيح، ثم يأخذ أدوات الصيد وأدوات الشاي، ويفترش رمل الساحل الناعم الذي تخالطه خشونة الأصداف الصغيرة. وبذلك ينقل الصيد من مهنة إلى هواية، وينقل مكانه من وسط البحر إلى ساحله. ويكون الليل في أوله، والشاطىء تنيره الكهرباء، وأضواء فندق ساحلي قريب. وعلى الشاطىء يلتقي شاباً لا علاقة له بالبحر، لأنه وافد، لكن البحر يمد له خيره، حين كان يأخذ السمك الذي يرميه الرجل، ويبيعه، حتى يجمع ثمن التذكرة، ويهاجر.

ان خير البحر، بعد أن عاد الانسان إلى شاطئه، صار نوعاً من الذكريات، وكلما ابتعد بها الزمن تصير روايتها حكمة على لسان جدة، يصورها عبد الحميد أحمد في قصته (قالت النخلة ـ للبحر)[٢٣] بشكل واسع يغطي البيئة والعلاقات. ان المرأة في القصة، بعد أن أخذ البحر حبيبها، لم تقل شيئاً عن البحر، لأنه كان موضع سرها، ولكنها قالت الكثير عن (النوخذا) الذي كان السبب، وسرقها من الحبيب وفاء لدين على والدها، ومع ذلك لم يستطع أن يسرق ثمرة الحب التي تشكلت أيام كانت الأرض ملأى بالنخيل والثمر، وكان البحر قوياً لا يستطيع أحد قتله.

وإذا كان البحر قد أخذ الحبيب في القصة السابقة، فانه في قصة ليلى العثمان (الطاسة)[٢٤] يستعيد ما قدمه للناس، لأنهم اختاروه لغرض آخر.

ان المرأة تخرج إلى البحر من وسط الأزقة الضيقة، عبر البيوت الطينية ذات الأبواب الخشبية المواربة، من أجل أن تغسل شعر البنات. لكن وجه البحر الأزرق اللامع بأمواجه المزبدة، ونسيمه الرطب ذي الرائحة التي يعرف أصلها، يذكر المرأة بأن لها زوجاً بين السماء والبحر، في فضاء قد يبتلعه في أية لحظة، ولذلك تحرص على ما تركه لها من ذهب، تضعه في طاسة صغيرة تحملها معها وهي تتجه إلى البحر، وتحرص على أن تظل الطاسة في يد بنت، حينما تغسل شعر أختها. وحين يبدأ دور الثانية، ترقد المرأة ـ الأم على الطاسة، كما ترقد دجاجة على بيضها وحين يجيء دورها، يرقص البحر موجة موجة، مع رقص شعرها الطويل خصلة خصلة فتنشغل به، ويصرخ الرمل، لتخرج الطاسة من بين فخذيها كطفل، وتتجه إلى البحر، مثل سمكة هاربة، وتبتعد داخله، مثل خيال يهتز فوق صهوة جواد وتبحر، مودعة كل النواح الذي يبكيها، وكأنه يبكي الرزق الذي لم يعد يجيء من البحر، بعد أن تحول هذا البحر إلى وظيفة أخرى.

لم يعد البحر بحراً حقيقياً يتطلب الوصول إليه صراعاً ومغامرة، حتى وان لم يفقد قدرته على الخداع، بعد أن اقترب من الساحل، وصار يتلون بلون الرمل، ولم يعد أزرق كما كان في العمق. البحر ـ الشاطىء صار مكان متعة،

(٢٢) فهد الدويري، رجل الفندق، مجلة الهدف، الكويت نوفمبر ١٩٨١.

(٢٣) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٩.

(٢٤) ليلى العثمان، الحب له صور، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٠١.

تمارس فيه هواية ما، أو تخلق أمامه لغة جديدة من العلاقات، كما في قصة اسماعيل فهد اسماعيل (اللغة المشتركة)[٢٥] حين يكون الزبد أبيض، والأفق البعيد داكن الزرقة، والأمواج تتوالى بهدوء، فتداعب كعب حذاء الفتاة التي يقترب البحر منها، وتقترب منه، ويصبح التحدي ليس ضد البحر، ولكن ضد ما هو خارجه، مما يمنع الشاب من الاقتراب أول الأمر، ثم يفعل، ويقذف البحر بحجر، ثم بضحكة، تتلاحم مع ضحكة الفتاة وتمتزجان بصوت الأمواج.

لقد فقد الشاطىء وظيفته السابقة كمكان ينطلق فيه الانسان إلى البحر، ولكنه لم يفقد دفء العلاقات فيه، فإليه يتجه العاشق بحبيبته، هرباً من المدينة التي لم تهجر تقاليدها، ويمسك بيدها، ليسيرا سوياً كما في قصة منيرة الفاضل (حين نسرق الحب)[٢٦]، لأن الشاطىء يحمل دفئاً يلتحم بخيوط كثيرة حالمة، ولأن العاشقين عنده يصبحان كطيور البحر التي لا تحط إلا لتحلق من جديد، بالرغم من العيون التي تراقب.

هذه العيون تجيء من المدينة التي تحتفظ بكثير من تقاليدها الصارمة، لا في علاقات الحب وحدها، وإنما في كل العلاقات، لدرجة أن وليد الرجيب في قصته (الخَدَر)[٢٧]، صورها شبه ثابتة، خاصة حين يحفظ لها الثبات مصالح المتحكمين بأمورها.

المكان في القصة مقهى يمتلىء بالضجيج، والزمان مساء، لكنه متحرك، بين حدثه الأول وحدثه الثاني شهران، والشخصيات من الرجال (معظمهم بحارة) لأن المقهى خاص بالرجال، والتفاوت بينهم يكون في مكان الجلوس وما يدور من حديث، أما الحراك الاجتماعي، بتغيير البيسري إلى أصيل، فان سببه ثروة وصل إليها الأول، فاحتل موقعه الجديد، وحمل نظرة هذا الموقع تجاه الآخرين.

وإذا كانت (الأصالة) التي تنبع من القبلية تشكل عامل ثبات في المجتمع، فان ثباتها يظل نسبياً تجاه عوامل لا يمكن تجاهلها.

والثروة في هذا المجتمع، غالباً ما تجيء من البحر، فالرجل فيها صار غنياً لأنه هرّب كمية من اللؤلؤ، ومن حوله يسخرون من حراكه الاجتماعي، لأنهم بحارة، لا يهمهم الأصل، بقدر ما تهمهم أمور الحياة الملحة، وعلى رأسها الديون التي تتراكم من السلفة، التي قد تشكل علاقة البحار بالتاجر، ولكنها غالباً ما تشكل هذه العلاقة مع النوخذا.

وقصة عبد الغفار حسين (وكان الدفتر.. رادي عليه)[٢٨] من أبرز القصص التي صورت هذه العلاقة داخل المدينة البحرية، لا كعلاقة مجردة، وإنما كعلاقة مربوطة بالمكان، وملامح الشخصيات التي تدل على مواقعها الاجتماعية، إضافة إلى توظيف الجو في تعميق التأثير.

البحار في القصة له خدان علاهما الذبول، وتموجت جلدتاهما واسترختا وظهرت فوق سطحيهما شعيرات خشنة متجعدة، انتشرت في غير ترتيب على رقعة وجهه الفاحم اللون، وقد اشتعل ثلثاها بالشيب المبكر.

والمكان الذي يتحرك فيه البحار، بقدمين حافيتين، وزار بال، هو سكة ملتوية لا صوت فيها سوى صوت الكلاب يأتي من بعيد، فيعمق خوفه. والزمان ليل شديد الظلمة في الدرب الضيق. والجو بارد يخزه بقوة. وكل هذه العوامل البيئية توحي بأن قصده لن يتحقق، وهو يصل إلى منازل التجار، فيحس بالجوع، لكنه لا يدخل، لأن خوفه على أبنائه من الجوع هو الذي يسوقه إلى الدهريز الكبير الذي يجلس النواخذا في صدره، ليطلب منه مساعدته على سد دين راعي الدكان حتى يضمن الطعام لأطفاله. ولأن الصورة كلها يائسة، فإن محصلتها تنتهي بيأس حين يقذفه النوخذا بقرار مصادرة الأرض التي يسكن عليها، سداداً لديونه المتراكمة، ويدلف داخل المنزل من الباب المؤدي إليه، تاركاً البحار كالمسحوق، ترتجف ساقاه الهزيلتان اللتان لم تقويا على حملة من شدة الارتجاف، فأسقطتاه أرضاً.

والنوخذا، أو من هو في مكانته داخل المدينة، يعطي لنفسه حقاً يرفضه للآخرين، فهو في قصة سلمى مطر سيف (النشيد)[٢٩] جد له فؤاد نوخذا يدفن غواصيه في عمق البحر بقلب بارد، حتى حين يسكن الوجوم كل ملامح وجهه القاسية، ويقلقه أمر إلى درجة المرض والاصفرار. وهو يحاول أن يمنع حفيدته من زيارة المرأة التي سكنت قريباً منهم مؤخراً، ويهدد بذبحها كذابة الزريبة إذا شاهدها عند تلك المرأة، مما يثير تساؤل الفتاة، حول صمت المرأة، رغم أن الجد يعلن كراهيته لها، من خلال قسمات من يمتهن المروق فوق أجساد الغواصين، فتكبر ذاته بامتصاصهم، لكنه يذبل مع الأيام في وجود المرأة في فريجهم، لأنها تمثل كشفاً

(٢٥) اسماعيل فهد اسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، دار العودة، بيروت ١٩٧٩ ص ٢٣.

(٢٦) منيرة الفاضل، الريمورا، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨٣ / ص ٩٣.

(٢٧) وليد الرجيب، تعلق نقطة تسقط طق، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٣ ص ٥٩.

(٢٨) عبد الغفار حسين، وكان الدفتر.. كلنا.. نحب البحر، مصدر سابق ص ٩٦.

(٢٩) سلمى مطر سيف، النشيد، المصدر السابق ص ٤١.

لحقيقته، باعتباره أحد الأغنياء الذين هاموا بها من قبل، وفقدوا اتزان غريزتهم.

هذا النوع من الكشف يتسع، كلما اتسعت التساؤلات حول الواقع، كما تتسع مقاومته من قبل النوخذا الذي يريد أن يظل الواقع له وحده، فيتهم الجد حفيدته بجنون يستلزم جلداً - يخرج الروح الغريبة، بينما يحتاج هذا الجنون/الوعي إلى طبيب نفسي في قصة أمينة بو شهاب (هياج)[٣٠] التي يقدم فيها رجل ثري على الزواج من فتاة من حي الصيادين، كل ثروتها هي قامتها الريانة، وعيناها الواسعتان وشفتاها المكتنزتان، لتكتشف بعد فترة، حين ترفع رأسها، وتدير نظرة سريعة في الغرفة، وهي متكومة في المقعد المعتز بذاته، إنها كانت جزءاً ساكناً من محيط الأشياء الساكنة الأخرى التي تناصبها العداء: الساعات الأثرية ذات القاعدة المنتفخة وهي تهز بندولها يمنة ويسرة بدأب يثير الجنون، وينبيء على الزمن الذي يتحرك ويتراكم في الخلف كأكوام من التأنيب الثقيل، إنها صارت جزءاً من هذه الأشياء، ضمه زوجها إلى بيته، كما يضم هندامه المرتب ونظارته الذهبية الاطار، وضحكته التي تبرز منها أسنان ذهبية.

ولقد وجدت المرأة نساء مثلها في البيوت الحديثة التكوين، التي تحيط بها الحدائق، وتجملها أحواض الزهور وأغرب السيارات، في جمال يفتقد الحياة، بينما كان حيها القديم مليئاً بخنادق الشوارع ومستنقعات البواليع الآسنة والكلاب والأغنام الهزيلة وأحاديث البحر والغوص، ولكنه كان مليئاً بالود والضحكات الحية التي تشعرها بالرغبة في أن تلقي بنفسها في حضن ذلك العالم المتين العلاقات.

إنه التمسك بعلاقات قديمة متينة، بدأت المدينة تتناساها لتعيش حياة خالية من المشاعر العميقة، تستند إلى المظاهر، لأن معظم الذين وصلوا إلى مثل هذه الحياة اختاروا للوصول طريقاً لا تقبله المشاعر العميقة، وتمسك أصحاب هذه المشاعر بما يختزنونه للحياة من حب، حتى وان لم يوصلهم إلى الثروة. وبائع السمك في قصة عبد الحميد أحمد (السمكة)[٣١] يصر على حياته، رغم الفرصة البسيطة التي تلوح له من زميل سابق.

سوق السمك هو المكان الذي لا يتغير، وكل شيء فيه كالح ومغطى ببقع سوداء من مخلفات الذباب والاحشاء. ووجوه الباعة متغضنة شاحبة وهزيلة، عليها آثار سنين قاحلة. وبائع السمك هيكل عظمي مكسو بالجلد الأسمر المدبوغ، عيناه واسعتان جاحظتان دائريتان، خاليتان من الرموش، تشبهان عين السمك. أما الرجل القادم من الماضي فقد كان ظاهر البدانة والنظافة، تذكر أنه كان معه، فوق سفينة واحدة، في بحر يمتد إلى ما لا نهاية، وسط مخاطر كثيرة تجثم فوق الصدور، في أيام جميلة لا تنسى، رغم التغيرات التي حدثت، والتي جعلت كل طرف راضياً بما هو فيه. فالأول يرضى بأن يظل هو الماضي بعينه، والثاني سعيد بالحاضر، لكن الحنين يشده إلى الماضي في بعض الأحيان، حتى وإن جاء ذلك من خلال أكلة سمك.

- ٤ -

زمن الغوص انتهى، وتوقفت آخر سفينة، كما يقول محمد عبد الملك في قصته (عندما توقفت آخر سفينة)[٣٢] فما الذي يجعل الناس يحنون إلى ذلك الزمن الذي صورت القصة القصيرة قسوته؟ يقول بطل القصة: كانت حياة زاخرة بكل شيء، رغم الصعوبات والمخاطر: عراة نجوب البحار وأيدينا الصخرية الممزقة، لكنها حياة لها خصوصيتها وأصالتها، تجانست معنا، وتجانسنا معها، فعشنا معاً في وفاق وحين توقفت آخر سفينة، حمل البحار السابق نفسه إلى المدينة، وسار تحت الشمس في الطابور الطويل، حتى لم يعد ينفع، ومع قدوم الشتاء، ثم الاستغناء، فتحول زمن الغوص إلى حلم قديم، في الليالي القمرية، والنهام يحكي للأمواج أسطورة البحار في كل زمان غناء الموت في ساعات الحياة، وغناء الحياة في ساعات الموت.

لقد تغيرت أمام البحار أداة إنتاجه، كانت يده في البحر، وصارت قلماً في المدينة، والبحار لا يتقن استخدام القلم، واليد صارت في الصحراء في قصة أخرى للكاتب السابق، هي (تحت سماء المدينة)[٣٣] لم يصدق خلالها البحار أن البحر خان، فدار في المدينة حتى أدارت رأسه المكاتب والمباني والصخب، ثم جاءته ضربة الشمس، حين عمل عامل حفر، كانت ضربة أخرى، لكنه كان مصراً على النهوض منها، والوقوف تحت الشمس، كما كان وقوفه من قبل وسط البحر، الذي تحول نجاحه القديم فيه إلى حافز.

إن صلابة البحار القديم لا تنتهي مع الضربات المتلاحقة، في مدينة لا يستطيع أن يألفها، حتى وإن عاش فيها، وهذه الصلابة تنتمي إلى البحر، وتجعله يعدو إليه، وهو يحس بأن العلاقات فيه كانت أقوى. وفي قصته (القبر

(٣٠) أمينة بوشهاب، هياج، المصدر السابق ص ٩.

(٣١) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٢٧.

(٣٢) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، مصدر سابق، ص ٤٧.

(٣٣) محمد عبد الملك، ثقوب في رئة المدينة، مصدر سابق ص ٨١.

الكبير)[٣٤] يحلل عبد الله خليفة هذه العلاقات، من وجهة نظر الحاضر في الماضي، ليكشف ما اختفى منها فولّد الحنين.

إن الآلام التي عاشها الانسان الفقير وسط البحر، كانت كبيرة، والآلام التي يعيشها وسط المدينة كبيرة أيضاً، فلماذا تكون لأيام البحر أولوية في الحنين؟

البحر، من وجهة نظر الحاضر في القصة، لم يعد بحراً، صار رجلاً أسود، هائل الجثة، مستعداً بين اللحظة والأخرى لالتهام الناس، وهو يحدق بلا عيون، وينظر وكله أفواه.

والبحر، من وجهة نظر الماضي، رجال يعملون بجد وتعب، لكن اللآلىء تضيء وجه النوخذا، بينما تحطمهم الديون، ويضطر واحد منهم ليسرق، فيعصر أمامهم ويلقي في البحر، فتتحول السفينة إلى قطعة من الظلام، بلا حس ولا حركة، وبعض العيون ظلت ساهرة قلقاً، وخوفاً، وحزناً، وألماً، وغضباً، كل ذلك يتلاقى حول جثة الغواص التي دفعت إلى الأعماق، يبحث عن ثأر يحدث، حين يكتشف النوخذا مقتولاً على ظهر السفينة، لتبدأ فيها حياة أخرى من التمرد والغناء، ينتهي بقبر كبير، لم يفلت منه سوى قاتل النوخذا، الذي انتهى عاملاً في مصنع ومات ميتة طبيعية، لكنه خلف ابناً في المصنع ذاته: حين سئل عنه، اكتشف أنه في السجن.

القصة مكتوبة بشكل تحقيق صحفي، من ستة مقاطع، حين يوضع أمام رئيس التحرير، يعتبره قنبلة أو مؤامرة تهدف إلى إثارة الحقد بين أفراد العائلة الواحدة. وحين خرج الصحفي قابله الشارع المتشائب، وكانت الشمس كرة حمراء صغيرة تقف فوق بناية من ثلاثة طوابق، حياها بشوق، ثم اندفع بين الناس، وذاب في موجهم.

بين الماضي والحاضر، لم يتغير الواقع الظالم كثيراً، لكن العلاقات تغيرت، وكانت للماضي ميزة المشاركة الوجدانية، والمشاركة بالفعل، وهو الأمل الذي يشكل أساساً للحنين.

إن التطلع إلى الماضي من قبل من عايشه، يكون مثل البحث عن دواء فيه، لكل ما طلعت به المدينة من الآم يعمقها الاحساس بالوحدة، وهو ما يفعله (الجد)[٣٥] في قصة أخرى للكاتب، حين يحمل حفيده إلى البحر، بحثاً عن سمكة لحمها يشفي.

كانت الشمس قد بدأت بالنهوض، مغسولة بمياه البحر الأزرق. وكان البحر واسعاً وعميقاً وصافياً وهادئاً. سيكون يوماً جميلاً، تتسرب فيه حيوية البحر إلى عروق الصغير، فتتدفق مياه الحياة في جداوله، وتأتي السمكة لتمده بعصير الشمس ومذاق العشب البري.

لكن الشمس ارتفعت فتلاشى الندى والضباب، وصارت كرة صفراء صغيرة تشع لها واختفت البيوت والقوارب والطيّور، ولم يعد سوى الماء المترجرج، وقرص النار المعلق في السماء الباهتة. وأحس الجد بأن البحر لم يعد الذي كان يعرفه. فقد تغيرت الجهات واختفت جزر النخيل وانتشر الرماد في المياه. وتعب الصبي وارتفعت حرارته بعد أن ضاعت الدروب وتوحد الماء والرماد وذاب لون السماء. وحين شاهد شيئاً يلمع من بعيد، اتجه إليه، ليكتشف أنه ملك خاص يمنع الاقتراب منه، لكن الخطر أجبره وحاول أن يتذلل للحراس، من أجل الصبي المريض، الذي رفض تذلل جده، وأنكر المرض، وقاوم، ثم قفز ومشى على يديه بسرعة، فبحلق فيه جده مستغرباً، وشعر للمرة الأولى بالفرح العميق، وبثقل السنين المرير على روحه.

لقد عادت كبرياء البحر إلى الصغير، فرفض مذلة جده، ونهض كالرجل الذي تعرض لضربة الشمس قبله، وقرر أن يقاومها. وقد استفاد الكاتب من توظيف الطبيعة في متابعة أحداث قصته، منذ بداية النهار الجميل الذي يفتح باباً للأمل في الوصول إلى علاج للصبي المريض القلب، حتى تبخر الشمس هذا الأمل دون أن تقتل الاصرار.

وقد نجح الجد في نقل شيء من سماته الشخصية إلى الصغير، حين حمله إلى بيئة البحر، التي خلقت فيه هذه الصفات، لكن غياب هذه البيئة، عن مكان الحدث، يجعل التأثير في جيل جديد لم يعايش البحر صعباً، وهذا ما صوره خلف أحمد خلف في قصته (انطباعات عن وجه)[٣٦] حين جعل البحار القديم يرمي بنفسه في خور على الكرسي، ويتبحنح في كل وجوده: سترته الممزقة الاكمام، المعتمة اللون، المجهولة التفصيل، ووجهه المتسخ، هما يوحي بأن وجوده لا يستطيع أن يكون مؤثراً، حتى وهو يتحدث لغة الموج التي يفهمها، لأن يديه صارعتا أعماق البحار. ولكنه لا يفهم لغة المدينة، ولا تفهم لغته، لذلك يصمت، ويدير وجهه، وحين يقول له شاب إنه يجب أن يسمعه، ويقول لنفسه ـ حنيناً ـ إنه يجب أن يشمه ويتذوقه، يرد البحار العجوز، بضحكة عجوز، لكنها تحمل صلابة بحار: قد تحب يا بني لكنك لا تستطيع.

لقدت انفصلت المدينة عن البحر، حتى لم تعد بينهما لغة، وحين يعود الرجل إلى مدينته بعد غياب طويل، في قصة ليلى العثمان (الرؤوس إلى أسفل)[٣٧] يكتشف أن الانفصال حدث بين الماضي والحاضر، بشكل كامل. إنه يخرج من السجن

(٣٤) عبد الله خليفة، لحن الشتاء، مصدر سابق ص ٩١.

(٣٥) عبد الله خليفة، يوم قائظ، مصدر سابق، ص ٥٦.

(٣٦) خلف أحمد خلف، الحلم وجوه أخرى، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ١٩٧٥، ص ٤٥.

(٣٧) ليلى العثمان، الحب له صور، مصدر سابق ص ٥٢.

ويحس بأن الهواء منعش والشمس ساطعة، لكن الأرض رطبة، مبللة الوجه، دافئة تذكره بدفء الوجه الذي خدعه، وكان سبباً في دخوله السجن، هو وجه زوجته التي قتلها انتقاماً لشرفه الذي خانته.

صوت المدينة الجديدة يفزعه، والسؤال عن الأماكن القديمة يثير الاستغراب، ولون الاسفلت تغير، والطرق ضاعت، والمعالم لم يبق منها إلا بقايا تدل على الزمن القديم، بينما ترتفع البنايات واللافتات، وتسارع السيارات، ويطل عليه وجه من زمان قديم، لامرأة كان لها احترامها، وزال مع التغير الذي طال كل شيء فصارت الدنيا مقلوبة، وصارت أجساد الناس تدفن رؤوسهم.

لقد أحالته المدينة القديمة إلى الجريمة والسجن، وفي المدينة الحديثة، قرر البحث عن جريمة جديدة، تعيده إليه، حيث يجد حريته لكنه يحمل في نفسه صورة تبقى للمدينة القديمة، صورة للبيت الكبير الذي يضم عائلة واحدة، هجرته حين هبت عليه عاصفة رملية، فتحول إلى مقبرة.

هذا البيت هو الرابطة العاطفية التي تربط القصة بالمدينة القديمة ـ الماضي ـ البحر، كما ربطتها من قبل بالصحراء ـ القرية، وهي سمة تجعل الماضي أقرب إلى القلب من الحاضر في القصة الخليجية، لأنها تجعله مثالاً للترابط والغيرية، وتمنح الناس فيه صفات إيجابية، أبرزها الوحدة والشجاعة إلى حدود المغامرة، في مقابل الخدر والنوم الذي يميز المجتمع الحاضر، في علاقة أفراده ببعضهم، وفي علاقته بالوطن ذاته.

وتطرح ليلى العثمان نوعاً من المقارنة بين الماضي والحاضر، في قصتها (رحلة السواعد السمراء)[٣٨] حين يترك الرجل زوجته وحيدة على الشاطىء أمام العيون، فتشغل نفسها بالرمل الأسمر الذي يتماوج تحت قدميها، يتحد ويبتعد، وبالماء الأزرق الذي يغريها فتهرع إليه، مكاناً وتاريخاً، فترى فيه بقايا إنسانية مبعثرة من آثار رجال صارعوه، ففقدوا أذرعهم وهم يبحثون عن دانة تغنيهم، فيختلط الأزرق بالأحمر في عينيها، وتفتقد خاتم زواجها، فتخاف البحر وهي تبحث عنه، وتغرق في خجل أسود وهي تتذكر جرأة رجال البحر وقدرتهم على تحديه. وحين تبحث عن العون، تنظر ناحية الشاطيء، فترى على الطاولة حلقة دائرية تلتمع والجريدة ترتاح أمام وجه الرجل الذي تركها وحدها، ولم يكن يفعل ذلك من قبل.

لقد انفصل الانسان عن البحر ـ في إشارة عاطفية أيضاً ـ والبحر ما يزال مكانه، فبدا الاحساس بأن البحر ذاته سينفصل، ليصبح مصدر خطر، بعد أن كان مصدر خير، وهو الاحساس الذي صوره عبد الحميد أحمد في قصته (السباحة في عيني خليج يتوحش)[٣٩] حين يربط المرأة بالرجل بالبحر، فيكون فستانها أزرق وإزاره أزرق، والبحر أزرق، والسماء زرقاء، ثم يأخذ البحر والديها، فتتعلم المرأة السباحة في عيني من تحب، وتلاحظ أن الحزن صار يكسو وجهه، حين ابتعد عن البحر، وصار يخاف منه وعليه، كان البحر بريئاً وخطف الوالدين، ثم عاد يمارس الخطف والقتل، لكن دون براءة هذه المرة. والرجل يدرك، ويبحث عن عمل جديد، يستطيع فيه الدفاع ضد الخطر القادم من البحر، لتعود السباحة في عينيه ممكنة، وهو يخلق رابطته الجديدة القوية، مع الأرض هذه المرة ويردد رمز ثباتها: النخيل.. النخيل... النخيل.

(٣٨) ليلى العثمان، في الليل تأتي العيون، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٩.

(٣٩) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٣٩.

القسم الرابع

- ١ -

تبدو المدينة في الكتابات التي تنحو منحى واقعياً مثل وحش يأكل الشباب كما يصفها محمد علوان في قصته (شمس الموق)[١] بالنسبة لمن يجيء إليها، بعد أن احتلت مكاناً كان فيه، فقرر أن يهجره.

أما الكتابات التي تنحو في اتجاه رمزي، فان المدينة فيها تتحول إلى كابوس، هو ذلك الكابوس الذي يملأ كتابات عبد الله باخشوين، حين يتحول كل ما حوله إلى فراغ في قصة (الحفلة)[٢] من خلال حلم مزعج يحاكم فيه، إضافة إلى أحلام أخرى كئيبة تشكل مادة كثيرة من قصصه. وهو الكابوس ذاته، الذي يجعل عبد القادر عقيل يستحضر التاريخ ليحاكمه أو يوقظ من في القبور، كما في قصته

(١) محمد علوان، الخبز والصمت، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٧٧، ص ٨٢.

(٢) عبد الله باخشوين، مصدر سابق، ص ٧٠.

(السؤال)[3] ليعيدوا اكتشاف العالم، ثم ليكتشفوا أن قبورهم قد احتلت.

وهذان الاتجاهان من النادر أن يكون ارتباطهما بالمكان ـ المدينة ككل، إلا في لحظة زمنية غير ممتدة طويلاً ـ كالحلم ـ وفي دائرة مكانية صغيرة قد لا تتعدى الغرفة أو المكتب، وإذا اتسعت فإنها تصور شارعاً، وهو أمر قد يبدو غريباً لأول وهلة، خاصة بالنسبة لكتاب سبق لهم وأن وظفوا المكان في قصصهم القصيرة، عندما كتبوا عن بيئات أخرى. لكن التأمل يمكن أن يفسر هذا الغرابة، علمياً. فالمكان الذي صورته القصة القصيرة من قبل، كان مكاناً ضيقاً بمساحته، أو بتشابه تفاصيله، وكان ممكناً أن يحصر ـ وصفاً ـ في إطار قصة. أما المدينة وصارت نقيضاً لذلك المكان القديم اتساعاً من ناحية، وتنوعاً من ناحية أخرى، فلم يعد حصر سماتها ممكناً، وصار اختيار جزئية بسيطة من المدينة، كمكان، أو كعلاقات، هو الطابع الذي تتجه إليه القصة، حين تتخذ من المدينة الحديثة مكاناً.

ومع ذلك، فان الاحساس بالغرابة لا يتوقف كله، حين نكتشف أن القصة لم تستطع أن تقدم المكان المختار من المدينة، موظفاً فيها، كما فعلت في بيئات أخرى، وهي غالباً ما تشير إليه إشارات عابرة، دون أن تهتم بتفاصيله، بقدر ما تهتم بالعلاقات التي تجري فيه، حتى تبدو هذه العلاقات وكأنها مجردة، مما يوحي بأن الكاتب فقد حسه الحميم بالمكان حين ارتبطت كتاباته بالمدينة.

هذا الانفصال، ليس من الصعب أن يفسر علمياً: فالمدينة الحديثة نشأت في المنطقة بعد اكتشاف النفط، وهبوط ثروة مفاجئة على نسبة من الناس، ليست مرتبطة بوسائل انتاج يمارسونها، حتى حدود اللمس. الذين تحولوا من الصحراء والقرية والبحر إلى العمل في إنتاج النفط بشكل مباشر، عجزوا عن ذلك، وصار الانتاج يتم ـ غالباً ـ بالأيدي الوافدة. ومع ذلك فان الثروة وصلت إلى هؤلاء الناس، بشكل غير مباشر، لعل أهم سبله سبيلان: الأول هو التثمين، وهو يعني استبدال مكان حميم، بمكان لا إلفة فيه ـ بعد على الأقل ـ مقابل ثروة كبيرة، والثاني هو التجارة التي توسعت، وهي في معظمها تجارة وكالات، ليس فيها صناعة، ولا علاقة تلامس مع العمل الذي يجيء بالثروة. وقد صارت الثروة كأرقام مجردة في حساب لا يرتبط بالواقع البيئي، وهو أمر تحول في وقت ما، بسبب عدم الاحساس بحميمية مع الانتاج، إلى نوع من اللعب في الهواء، أو القمار

(٣) عبد القادر عقيل، إستغاثات في العالم الوحشي، دار الغد، البحرين، ١٩٧٩، ص ٤٠.

كما حدث عبر ما سمي بأزمة المناخ التي عبر عنها سليمان الشطي في قصته (وجهان في عتمة)[4] وهو يروي حياة رجل يتحرك ـ وبعده ولده ـ من المدينة القديمة التي كان يبيع الدهن في سوقها إلى المدينة الجديدة، التي تحتل السوق، في نوع من المزاد، فتحيل الرجل إلى نوم طويل جداً.

هذه العلاقة المجردة، من الصعب أن تخلق مع المكان ـ خاصة مكان الانتاج ـ علاقة يمكن توظيفها في القصة، لذلك ظل المكان عابراً في قصة المدينة إذا وجد، كما أثرت هذه العلاقة المجردة، التي يمكن النظر إليها باتساع أكبر يطال العلاقات الأخرى، على لغة القصة في كثير من الأوقات، فمالت إلى التجريد أو الشاعرية التي تحاول أن توحي بالأفكار، بعيداً عن المكان الذي تطرح فيه، كما يحدث في قصص كثير من كتاب القصة، مثل ليلى أحمد (الإمارات) وكلثم جبر، وأمين صالح، وجبار الله الحميد وعبد العزيز مشري وغيرهم. إضافة إلى أن بعض القصص كثيراً ما تناقش قضايا بعيدة عن الروح الواقعية للمجتمع فتوحي بالغربة عنه، مثل قصص محمد الماجد التي تطرح فكراً وجودياً، وقصص عبد القادر عقيل ذات المنحى الصوفي.

المدينة الحديثة، فقدت حميميتها، بسبب الشكل الجديد للانتاج فيها حتى حين يصبح من خلال الوظيفة، ولم تعد صحراء، يرعى الانسان فيها ماشيته ويتآلف معها ولا قرية يغرق في طينها وهو يراقب زرعه ينمو من خلال علاقة يومية مع الطبيعة، ولا بحراً يصارع موجه وانوائه، ويستمتع بصيده ورزقه الذي يلمسه لمس اليد. المدينة صارت مكاناً غير أليف، وزاد في غياب إلفتها تفرق البيوت التي كانت متلاصقة، وتوزع السبل بالناس الذين كانوا يشكلون حياً يتآزر، فصار الإنسان لا يعرف الإنسان في هذا المكان الجديد المتسع، واختصرت العلاقات إلى حدود بعيدة، فاهتز المجتمع من جذوره التي كان لها شكل له حدود يمكن وصفها، فلم تعد القصة قادرة على أن ترسم حدوداً جديدة وهي تتعامل مع المكان الجديد، ولذلك تخلت عنه، لتهتم بجزئيات أخرى من البيئة، وهي الجزئيات الواضحة من المكان ـ وخاصة الشوارع والشخصيات، والعلاقات المستجدة.

يحتل الشارع حيزاً كبيراً من اهتمامات كتاب القصة، حين تكون المدينة بيئة لقصتهم، والشارع هو أبرز عنصر مادي في المدينة الحديثة، بازدحامه بالسيارات والازعاج من ناحية وبالعمارات الجديدة العالية فيه كبديل للأزقة الهادئة، والبيوت الطينية الواطئة.

(٤) سليمان الشطي، رجال من الرف العالي، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨٢، ص ٤٩.

الشارع، في قصة سباعي عثمان (شرخ في فراغ)[٥] مكان مربك بازدحامه ونظامه. وبطل القصة، حين يغادر مكتبه، ينسى أين أوقف سيارته، فيجيل نظره على طول الرصيف المواجة، ثم يحاول أن يعبر فتمر السيارات مسرعة ويضطر للقفز والحذر وهو يسمع الفرملة الحادة، ويحس بأنه يغرق في الفراغ، ثم يجد سيارته فجأة، لكن حالة اللاوعي تستمر، فتخلق لديه تأملاً في حياته، ينسيه نظام الشارع، ويعرضه لنظرة من الشرطي. وحين يصل منزله، يكتشف أنه لا يدري كيف وصل، فحكم العادة هو الذي قاده.

ويربط الكاتب هذه الحالة من (التوهان) الذي تسببه العادة بالزمن، فهو يكتشف أنه لا يحمل ساعة، كلما احتاج لمعرفة الزمن. كما يربطه بالظروف الطبيعية أيضاً، فالندى يغطي زجاج السيارة الامامي، فيوحي بعدم الوضوح، ويحتاج إلى فعل لإزالته، بقطعة قماش قديمة.

والقصة تقدم صورة واضحة المعالم لحالة الانسان في المدينة: إنه يتحرك بشكل آلي وينسى المكان والزمان، ويعيش حالة ضبابية، ولا يملك إلا وسيلة قديمة لتوضيح الصورة. إنه بكل بساطة يفقد إحساسه بوجوده في بعض الأحيان، حتى وإن كان هذا الوجود وسط شارع مزدحم، لأن هذا الشارع أيضاً يفرض عليه قوانينه التي تحوله إلى آلة.

والحركة في الشارع غير واعية. انها تسير بقانون الاستمرار دون أن تهتم بالجزئيات التي كان يهتم بها الزقاق مثلاً، ولأن هذا القانون عام، فانه كثيراً ما يكون ظالماً في الحالات الخاصة، وهو ظلم وقع على بطل قصة سليمان الشطي (الصوت الخافت)[٦] وهي تقدم واحدة من أفضل الصور التي قدمتها القصة القصيرة، لما يحدث في الشارع الجديد في المدينة الجديدة من لا مبالاة بالانسان، تعتبر إدانة لهذا الشارع، وصادمة للانسان نفسه.

لقد جمع الكاتب في هذا الشارع نماذج متعددة من البشر، تعني تنوعاً في المدينة الجديدة، وتعني في الوقت ذاته أن هذا التنوع لا يشكل وحدة أو أي نوع من أنواع الترابط أو التأمل، بقدر ما يعني الاندفاع العشوائي إلى فعل غير واع، حين يقدم عليه واحد من هذا الشارع، فيوقظ نوعاً من الاحساس القديم، كان غائباً. ان فتاة ـ عامة ـ في الشارع تتهم رجلاً بأنه يخدش حياءها، فتوجه إليه الصفعات والاهانات من كل اتجاه، ويدوسه الشارع كله، بالرغم من أنه بريء، لأن يديه سبق أن قطعتا في حادث في المصنع ـ العمل الجديد الذي لا يتقنه المجتمع ـ فلم يكن قادراً على أن يمد يديه إلى الفتاة.

ان الشارع، بالناس فيه، يعيش حالة غياب، قد تستفز ذات لحظة، فيعبر عنها عشوائياً. فالانسان في الشارع ـ المدينة آلة أخرى من الآلات التي دخلت المجتمع. تبدو ساكنة، لكن إثارة واحدة قد تحركها، كما يراد لها. وهذه صورة قاسية للانسان في المدينة ـ الوحش التي قتلت فيه انسانيته. وحين يعبر عبد العزيز السريع عن هذه الصورة في قصته (الخلاص)[٧] يختار الهروب خلاصاً للانسان الذي يراقب ويرى. وتعتبر هذه القصة واحدة من القصص الخليجية القليلة التي اختارت تحديد المكان ووصفه.

الحدث يقع في مدينة السالمية، في شارع مضاء، يقلل من ضوئه ضباب كثيف خانق ـ تتميز به المدينة الواقعة على البحر بسبب نسبة الرطوبة العالية ـ مع سكون في الهواء غريب. والوقت ليل يسكن فيه كل شيء، بعكس ما يتصور الحارس المنقول إلى الشارع حديثاً، والذي يحس بالوحشة وهو يراقب.

ويعطي الكاتب صورة عن بساطة الحارس، لكن القصة تؤكد أنه ـ رغم مهنته ـ لا يتمكن من معرفة الحي الذي يعمل فيه، إلا من خلال فكرة بسيطة، تقدمها المراقبة الخارجية المرتبطة بالزمن الذي يحدد دوام الحارس، والذي يتمنى معرفته من خلال ساعات من يمرون به، لكنه يفشل في أن يخلق أية إلفة مع أي منهم، فلا ينضبط زمنه ـ ولا زمن الآخرين في الحي ـ إلا بمجيء سيارة الحرس، تعلن انتهاء دوامه.

والقصة ـ رغم بساطتها الظاهرية ـ تكشف الكثير من الواقع الجديد في المدينة، ابتداء من واقع الحارس الذي تكون المراقبة مهمته، ولكنه لا يفعل ذلك بمسؤولية، لأنه يشغل نفسه بانتظار نهاية الدوام، حتى وهو ينظر بشك إلى تصرفات أحد الشباب، مما يوحي باللامبالاة. وهي نفس الحالة التي توصل إليها أحد سكان البناية المقابلة، بعد مرور فترة من زواجه، حين صار يسهر كثيراً ويترك زوجته ـ التي كانت سعيدة ـ تنتظره بقلق، وهي حالة الشاب الذي نظر إليه بشك، والذي أضاع مفتاح بيته وصار يفتحه بركلة قدم. أما حالة صاحب البقالة، فهي توحي بالتهالك على المادة، إلى درجة السهر الطويل. لكن أهم ما تركز عليه القصة أمران: الأول هو الذي يفتقده الانسان في المدينة الجديدة، وهو عدم القدرة على استعادة الإلفة المفقودة،

---

(٥) سليمان عثمان، الصمت والجدران، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، جدة، ١٩٨٢، ص ٩٧.

(٦) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٧) عبد العزيز السريع، دموع رجل متزوج، دار الربيعان، الكويت، ١٩٨٥، ص ٢٥.

والثاني هو اللامبالاة، التي غالباً ما تكون نتيجة إحساس الانسان بالوحدة، رغم الأمكنة المزدحمة. وقد نجح الكاتب في التعبير عن الحالتين، حين وضع الحارس في مكان ثابت، يراقب ما يجري حوله من حركة، فأفاد ذلك بناء القصة كثيراً خاصة وهي تركز على ضياع الزمن من ناحية، وعلى وجود الضباب الذي يوحي بعدم وضوح الرؤية من ناحية أخرى.

عدم وضوح الرؤية هذا، جاء من خلال التغير السريع الذي حدث في المدينة. بعد اكتشاف النفط وهو تغير زاد في الثروة، وفي الانفتاح على العالم، خارج إطار العزلة، دون أن يتوفر الوقت لتغير قيم المجتمع المرتبطة بما كان، ودون أن تستطيع هذه القيم الاحتفاظ بقوتها، فحدث هذا الارتباك الذي عبرت عنه ليلى العثمان في قصتها (على سفر)[٨] حين تعتبر وفاة الأب وفاة للماضي ذاته وتتابع انعكاس ذلك على الشخصيات انعكاساً متناقضاً يبدأ من افتتاحية القصة التي تجعل صفرة السماء الذهبية تنعكس على الوسادة التي كان الأب مصلوباً عليها كجثة، فوق السرير العاجي، وحوله كل متعلقات الميت، التي توحي بترف وسيطرة لا حدود لهما، توحيان بأنه كان يمنح ويمنع لأنه يملك السيطرة على الجميع، والساعة التي إلى جانب السرير، عقاربها ترقص لتغير الزمن، والأم التي ظلمها الماضي كثيراً تبكي، والأولاد الكبار يتطايرون إلى الهاتف لجمع أكبر عدد من الناس في المناسبة، بينما يبدو أصغر الأبناء غير مهتم، تتناوب عليه مشاعر الحقد والفرح، لأن الذي مات لم يسمح له بأن يكون كما أراد. لكن هذه لا تكون مشاعر نهائية، وهو حين يصل - في تجوال عينيه بالغرفة الثرية - إلى الوجه المسجّى ويدقق في ملامحه التي كستها صفرة الموت، يرتعش، وتسقط من عينيه دمعة كبيرة.

كانت كل التفاصيل التي سبقت اللحظة الأخيرة تدين الذين يبكون، من أهل الميّت، إلى خَدَمِه، لكن الارتباط العاطفي لم يستطع أن يظل مختفياً، فالذي مات أب، يرتبط به ابنه عاطفياً، حتى وإن أدان سلوكه واقعياً. إنه ماض، كان قاسياً، ولكنه كان حميماً أيضاً، وهذا التناقض في المشاعر، ينعكس تناقضاً في السلوك، بين قبول المدينة أو التمسك بما كان قبلها، وهو يتحول بالتالي إلى تناقض في العلاقات، وفي المواقف من خلال استجابات مترددة بين ما هو سلبي وما هو إيجابي في الواقع الجديد.

(٨) ليلى العثمان، فتحية تختار موتها، دار الشرق، القاهرة ١٩٨٧، ص ٥١.

- ٢ -

وبالطبع لم يكن موت الأب (النُوخذا أو الطوّاش أو الإقطاعي أو شيخ القبيلة) موتاً نهائياً، وإنما كان الأمر استبدال موقع بموقع، استطاع معه الفرز الجديد - بالثروة - أن يشير إلى تفاوت طبقي مختلف نوعياً، يبرز فيه التاجر - عموماً - كبديل للأب القديم، وإن كانت سلطته هذه المرة اقتصادية بحتة، بينما صارت السلطة الاجتماعية تجد طريقها إلى الانفلات منه.

وقد اهتمت القصة القصيرة بابراز هذه التفاوت الطبقي عبر كثير من الجزئيات بعضها مرتبط بالبيئة التي يعبر من خلالها عن وجوده، خاصة من باب المقارنة، فقدمت أمينة بو شهاب في قصتها (هياج) صورة لحي الأثرياء نقيضة لصورة حي الصيادين، وقدم وليد الرجيب مقارنة بين كلب الفقراء المشرد وكلبة الأثرياء في قصته (ثم يقتل بعدها)[٩] وقدم محمد عبد الملك صورة بليغة للكناس في قصته (عباس)[١٠] وهو يسير وحماره وعربة الأقذار من خلفه، مثل البصقة في وجه المدينة، رغم أنه يحافظ على نظافتها. وقد حاول أن يبني علاقة طيبة مع بنات الحارة، وهو معجب بمن سماها صاحبة السعادة، ويبالغ في حلمه، ويحزن لحزنها عندما تفقد عقدها الذهبي، ويمرض كلبها، وحين يجد العقد، يتمنى لو تبتسم، وتفرح، وتقفز كالسمكة من حوله تعانقه وتقبله على وجهه، لكن المحصلة كانت من خلال اللغة التي تفهمها: لقد تقدمت نحوه بوجوم، وناولته ورقة نقود.

أما الصورة التي يقدمها أمين صالح في قصته (الأشجار تزهو في الحي الهادىء)[١١] فتركز على شكل الحي الثري من وجهة نظر فتاة فقيرة، وهي تعبر عنه بالرسم الذي يتابع إنفعالاتها تجاهه فهي ترسم وردة في جوفها شمس تضحك وتتمشى في الحي الهادىء الذي تزهو فيه الأشجار، وتتناسل المحاكم، وحين تشعر برهبة أمام العمارات، تحاول أن ترسم مصعداً فرسمته على شكل عجلات سيارات متراكمة فوق بعضها. وفي الحي الهادىء رأت رجلاً فقيراً يعذب، لأنه سرق. ورأت آخر يترنح واضعاً كفه على قلبه، وفي مقابلته امرأة يجرها كلب جميل يرتدي فروا فاخراً، يصعد فوق الرجل الفقير حين يموت ويتغوط عليه، فتنهره المرأة لأنه لم يختر مكاناً أنظف.

(٩) وليد الرجيب، تسقط نقطة، مصدر سابق، ص ٦٧.

(١٠) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، مصدر سابق، ص ٣٧.

(١١) أمين صالح، الفراشات، دار الغد، البحرين، ١٩٧٧، ص ٣١.

هـذه التناقضـات لا تملك أن تبقي الحي الهادىء هـادئاً، لأن النـاس يخـرجـون من بيـوتهم محتجـين، كـما فعلوا فـوق السفينة من قبل، ويعلنون موت الصـبر والخوف، ويـطالبون بحقوقهم، فيستعين الحي الهـادىء بالجنـود، ويسقط الفقراء ثم ينهضـون، وتسقط الـطفلة ثم تنهض، لـترسم شمسـاً تضحك داخل وردة، وتخبر أمها أنها رسمت وردة أخرى.

ويبدو أن إحساس الأطفال الحاد بالتفاوت ـ مع برائتهم ـ هو الذي جعل منهم شخصيات رئيسيـة في كثير من القصص التي تـدور حولـه. وتعتبر قصـة وليد الـرجيب (تواصـل)[١٢] نموذجاً ناجحاً لهذا النوع من القصص، استخـدم فيه المكـان بشكل واع، كما استخدم بعض الأدوات. ومكان القصـة هو روضـة أطفال في ضحى يـوم خريفي، يـوحي ببدايـة العـام الدراسي، وببدايـة لقاء بـين مستويـات الأطفال، لأول مـرة خـارج بيوتهم. وهنـاك شخصيتان في القصـة، طفلة ثريـة، يدل على ذلك اسمها، وكيس المصاص الذي تحمله، وطفـل فقـير، يحلم بـدراجـة حمـراء، من أب سـافـر وهـو صغـير. ويـوظف الكاتب المكـان في القصـة من خـلال المسـافـة التي تفصـل بين الـطفلين، حين تبـدأ الطفلة في الاقـتراب، مـع تشكل جو الإلفة البريء، بالرغم من حـالة الاستغـراب التي تثور بينهما، حول أحلام الطفل، ومغامراته، وحول ممتلكـات الـطفلة من الألعاب، وهـذه الالفة تجعلهـا تزحف بجسـدها مقتربة منـه، حتى تكاد المسـافة تنعـدم بينهما، لتنتهي القصـة والطفلة تضع يدها على كتف الطفل.

وتـوحي هذه القصـة بحلم تحطيم الفـوارق، كـما أوحت القصـة التي سبقتهـا بحلم الفعـل لتحقيق ذلـك، وهـو مـا أشـارت إليه قصص كثيرة عالجت مسـألة التفـاوت الـطبقي بوعي لدى العـديد من كتـاب المنطقـة، من بينهم على وجـه الخصـوص: محمد عبـد الملك، فوزيـة رشيـد، خلف أحمـد خلف، عبـد الله خليفـة، إسـماعيـل فهـد إسماعيـل، ليـلى العثـيمان، سليـمان الخليفي، محمـد علوان، وحسـين عـلي حسين. وكل قصصهم توحي ـ أيضاً ـ بـأن إمكانيـة الخروج من السيطرة الأبويـة صارت واردة بـالتحول الـذي حدث في نوعية هذه السيطرة وقدرتها على أن تمسك بالزمام.

وإذا كانت السيطرة على البيت هي المثال النموذجي، فـإن تسربها من بين يدي الأب يمكن أن يكون مثالاً على إمكانيات تحـديهـا أو مقـاومتهـا. ويقـدم محمـد عبـد الملك في قصتـه (السياج)[١٣] صورة لهذا التحدي الذي يجرح الـطبقة العليـا، جرحاً لا يندمل، بالرغم من السيطرة الظاهـرة التي تحاول أن تبديها.

(١٢) وليد الرجيب، مصدر سابق، ص ٥.

(١٣) محمد عبد الملك، السياج، مصدر سابق، ص ٦٥.

العصا التي يحملها الأب تـوحي بسطوتـه، وصوتـه الذي يصف الـزمن بأنـه فاجـر عربيـد يوحي بحـالة الغضب التي وصـل إليها والتي تصـورها حـركته جيئـة وذهابـاً، بينما تقف زوجته، موضوع سيطرته، وجلة وحيدة، تضم ثوبها الـطويل إلى جسـدها الشحمي المترهـل، والحزن والكمد والحـيرة في عينيها.

وغضب الأب له أسبابه: كان شـاب ـ ليس له أصـل ولا مـال ـ تقـدم يخـطب ابنتـه وفـاتحتـه الأم، معلنـة أن الحب يربطهما، فهددها بالطلاق إذا أعادت السيرة، وفي ذهنه قناعة قديمة لا تتحـول: كيف يتجاور في هـذا الزمـان، الدم النقي بالفاسد، والكوخ بـالقصر، والظلمـة بالنـور؟ لقد ظـلا عبر أزمته متجاورين متباعدين، الأسياد للأسياد، والخدم للخـدم. الكـرام للكرام، والعبيـد للعبيد، أي زمن فـاجر يـرفع فيـه النـاس رؤوسهم دون خـوف؟ والحب. أي قـوة من خلق الشيطان تريد كل هذا؟ وكانت البنت قد هددت بالهرب مـع الشاب الذي تحبه، ولم تفعل، وتصـور الأب وهو يخـرج من حالة الخنوع التي عادت إليه، أن ابنته صانت عرضـه، وهي تطل عليه، فيفرح ويعلن موافقته، لكن البنت تفاجئـه وهي تجهش في البكاء: فات الأوان.

فـات الأوان على استمـرار السيـطرة لأن المجتمـع لم يعـد صغيراً يمكن أن يضبط، ولأن رياح التغيير هبت عليه من كل اتجـاه، جاءت مـع الثروة فجـاء الاتساع، والانفتـاح. جـاء وافـدون يحملون ثقـافـة مختلفـة، أقـرب إلى ثقـافـة العصر وحياته. وخرج أبناء المجتمع من عزلتهم، للتعليم والسياحة والتجارة، فاحتكوا بمجتمعات مختلفة، ثقافاتها قوية ومغرية، فتأثروا بهـا، ودخلت المجتمع أدوات عصريـة جديـدة، حملت معها عادات جديدة وخلقت علاقات جـديدة، كـانت الثروة محركها الأساسي، لكنها كانت المحرك ـ الـدفعة الأولى، التي لا تملك السيطرة الكاملة على الاندفاع الذي يسـابق الزمن، فيهـز العلاقـات القديمـة، التي تبـدأ من داخـل البيت، ومن المـرأة، أضعف العناصر فيـه، ثم تمتد إلى كـل مجـال آخـر، وهي تحمـل معها الخـير، كـما تحمـل الكثـير من الشرور التي رصدتها القصـة، بتفاصيـل متنوعـة، كانت في مجملهـا تقدم صورة كلية لما يحدث في المدينة المعاصرة، تتشكل من تجميـع الأجزاء.

وإذا كانت القصة القصيرة قد نـظرت إلى البيئة السـابقة ـ في الصحراء والقرية والمدينة القديمة ـ نظرة كليـة، فإن ضيق هـذه البيئة، كـان يمنح القصـة هذه الامكـانية، لكن تـوسع البيئة في المدينة الحديثة لم يعد يتيـح تقديم صـورة كلية لهـا، وللعـلاقات داخلهـا، إلا من خلال الجـزئيات المتنـوعـة التي

تـرتبط بجـزئيـات المكـان الكبـير، وبـأنـواع متعـددة من الشخصيات التي تشغل هذا المكان.

- ٣ -

ولعـل أبرز تغـير داخل المجتمـع هو الـذي اتخذ مجـاله في واقـع المرأة، لأنـه أتاح لهـا الخـروج من المنـزل بعـد حصـار طويل، كما أتاح لهـا فرص التعليم والعمـل. وما يتبـع ذلك من حـريـة في الاختيـار، وحـريـة في العـلاقـات، في إطـار الظروف المتاحة.

وتقـدم أسماء الأنصـارى صورة للتحـول الذي حـدث في اتجـاه تعليم المرأة في قصتهـا (سنـوات ضـائعـة)[١٤] وتستفيـد خلال رسم الصورة من توظيف المكان الأسري إلى حـد ما، ومن تغير العلاقات داخل الأسرة مع الزمن.

والسدرة التي تفتتح بها القصة لهـا دلالتها، فتحتهـا يعلن الحدثان الأسـاسيان في القصـة من ناحيـة، كما أنها تشـير إلى السيادة في الأسرة بما توحي به هذه الشجرة من صلابة.

في الحدث الأول، كانت السدرة تتمايل ظلالها على سـاحة البيت الكبـيرة، وكانت الأم والجـدة تفترشـان تحتهـا حصـيرة حديثة ـ تشير إلى الزمن الجديد، المتداخل مع الزمن القـديم ـ وهما تخيطان ثياب الصغار. في إطار هذه الصـورة، تدخـل الابنتان الصغيرتان فرحتين بالنجـاح في الشهادة الابتـدائية، متطلعتين إلى ما بعدها، لكن هذا الفـرح يتم اغتيالـه فوراً، حين تبلغـان بقـرار جدهمـا، إن تعليمهما سيتـوقف عند هـذا الحد.

وفي القصة تلتقي ثلاثة أجيال: جيل الجد، وجيل الأب، وجيل الصغيرات. وتركز القصة على عـلاقة الجيلين الأولـين بـالبنتين الصغـيرتين، رغم وجـود ذكور لا يخضعـون للحكم ذاته، وفتاة كبيرة، لم تلحق بفرصة التعليم الأولى.

وتكـون السلطة مطلقـة في يد الجـد، الذي يهب الجميـع احتراماً له عندما يدخـل ويأخـذ مجلسه في الصـدارة، ويأمـر بـاغلاق جهـاز التليفزيـون، وحين تبـدو أية مبـادرة للتمرد، يكبتهـا، ويقـوم الأب بتـوقيـع العقـاب عـلى الصغـيرة التي ترتكبها.

لكن الصغيرتين تمثلان جيل المستقبل، ولذلك تبذلان كل المحاولات الممكنة من أجل العودة إلى التعليم، من البكـاء، إلى التوسل، إلى التمرد برفض القيام بأعمال البيت إلى العزلة مع الكتب إلى الاستشارة. وخلال الزمن الذي يمضي، يغيب الجيل الكبير حينـما يلتحق الجد بخـالقه، وتسـافر الجـدة إلى الخارج للعلاج. وتحت السدرة ذاتها في صبيحـة يوم مشرق، كانت العائلة تفترش الأرض، والبيت ينعم بالهـدوء، والحمام يلتقط الحب عـلى مقـربـة من أهـل البيت، طـرح مـوضـوع العودة إلى التعليم، ولدهشة الجميع وافق الأب بكل سهولـة قائلاً أنه لا شيء يمنع ذلك.

لقـد غاب الجيـل الـذي ظـل يحكم من خـلال المـاضي، فـانفتح بـاب التعليم أمام المـرأة، وسجلت الكـاتبـات هـذا الانفتـاح، من خـلال قصص تتحـدث عن حق المـرأة في أن تتعلم، وقصص تتخذ من مكان التعليم بيئة لها، في الداخل أو الخـارج. فكتبت د. زهرة المـالكي عن دراستها للطب في كثير من قصصها، وهي في قصة (الأم في الذاكرة)[١٥] تواجـه الـدراسة بفـرح. فالشمس مشرقـة والصباح جميـل، وأوراق الشجـر مع النسـمات النـديـة تعـزف لحنـاً يفيض بـالحـركـة والنشاط، وهي تمضي إلى كليتها ونفسها مشبعة بهـذه الألوان الجميلة النابضة، وإحساس عذب يغمر مشاعرها بجمال هذا اليوم، لكن هذه الصورة تنتهي إلى صورة حزينة أمـام الموت الذي يواجهه طالب الطب والطبيب في كل وقت.

لكن التعليم ـ وخاصة في الخارج ـ لم يكن كله إيجابيـاً كما صورته القصـة، لأن في الخـارج مـا يكسر القيم التي ظلت المدينة تحتفظ بهـا. وفي قصته (شمـوس لا تنطفيء)[١٦] يشـير محمـد الماجـد إلى المأزق الـذي يمكن أن تقع فيـه المرأة حـين تخـرج لتتعلم في لندن، إن الحـوار يدور عـلى الهاتف، وفيـه عـرض زواج، يتبعه صمت من الـطرفـين يحس من خـلالـه الرجل المحب أن لهجتها تغيرت، فيكاد يطلق ضحكـة يجسم فيهـا سخريتـه من العـالم كله، لكن صـوتهـا يستـوقفـه وهي تسـأل: ترى مـاذا كنت تظنني أفعـل في لنـدن طـوال ثـلاث سنـوات؟ وحين يشـير إلى أنها كانت تـدرس تقول أن هنـاك أشياء أخرى، وتعني أنها كونت علاقات غرامية هناك. وحين تذكر كلماتها انطفأ المرح من عينيه.

ويمكن القول ن هذه تشكـل وجهة نـظر الرجـل فيما يجب أن يكون عليه سلوك المـرأة، أما المـرأة في المجتمع الجـديد، فإنها تريد حريتها المساويـة لحريـة الرجـل، والتي تسمح لهـا بـالتصرف حتى في عـلاقـاتهـا ضمن الشروط التي تختـارهـا بنفسهـا، مـا دامت استـطاعت، كـالـرجـل أن تتعلم، وأن تعمل. وهذه الحـرية تتحـول إلى ما يشبـه الأغنية عـلى شفاه الكاتبات، قد تعني شيئاً لهن مـع الوعي، وقـد لا تعني شيئاً حقيقيـاً في كثير من الأوقـات، لأنها تقفز عـلى الواقـع. وقـد

(١٤) أسـماء الأنصاري، سنـوات ضـائعـة، المـوسم الثقـافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر، ١٩٨٦، ص ٧٩.

(١٥) د. زهـرة المالكي، الأم في الـذاكـرة، المـوسم الثقـافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر، ١٩٨٥، ص ١٠.

(١٦) محمد الماجـد. الرحيـل إلى مدن الفـرح، دار الغد، البحـرين، ١٩٧٧، ص ٦٩.

تشبعت قصص النساء بالحرية في استكمال التعليم، وفي اختيار العمل، وفي الحب، وفي اختيار الزوج، حتى أصبحت هذه الحرية تشكل أهم اهتمامات كاتبات القصة في الخليج العربي، بعضهن يتعامل مع هذه الحرية بوعي لها، ولحق المرأة فيها، في إطار بيئتها وبعضهن يردد مقولات غير مرتبطة بالبيئة، ولا تنبع من واقعها بحثاً عن تجاوز له.

ولعل أبلغ ما عبرت عنه القصة في موضوع حرية المرأة، هو ما يتعلق بحريتها في التصرف بذاتها وفي منح هذه الذات حين تريد. وفي قصة (الومض)[١٧]، تشير منيرة الفاضل إلى حرية المرأة في أن تكون للرجل الذي تحبه، وأن تمنحه جسدها عن رضى. لكن هذا المنح يكون مشروطاً بالرجل الذي يقدره، وهو أمر لا يتوفر في القصة، فمنذ البداية، لم يكن المكان يوحي بالالفة، والدخان يكاد يخنق المرأة. وهي تتذكر لقاءها بالرجل، في جلسة سرية، حاولت خلالها أن تصل بينه وبين ما تعرفه عنه، فأحست بالارتباك. ولكن الرجل، بالتدريج، أمسك بيدها بعفوية، ثم ظلت يده تمسك بها بعفوية صارت تشك فيها، وصارت تسمع منه كلام شعر، وتراه كثيراً وتحيط كفه بأصابعها، وصار قلبها يشب، والنهر يجري بداخلها، وتتفتق عند اللقاء به لحظات شفافة، تجعلها تستشف العالم من عينيه، ويكون الحب، ويكون القرار، وتكون المفاجأة: أن الرجل بعد أن امتلك المرأة يخشى من معادلة جديدة هي الارتباط الكبير، والمرأة كانت تحسب أنه فهم ذلك من قبل، وكان يمكن ـ أمام هذا الموقف ـ أن تفعل أي شيء، إلا أن تنخرط في البكاء أمامه ورغم هذا فعلت.

المرأة رغم كل هذه الحرية ما زالت تتحول إلى ضحية. وفي القصة نفسها صوت آخر لامرأة لا تسير بعفوية، ولكنها تخطط للايقاع بالرجال، ومع ذلك فهي تقع حين تورط نفسها، وتحس بالحمل.

إن القصة تصور حرية المرأة، ولكن هدفها النهائي هو أن تحذر، لأن المجتمع من وجهة نظرها، لم يصل حداً من النضج يتحمل فيها المسؤولية طرفا المعادلة في العلاقة، وهو أمر فيه إدانة للرجل، الذي ما زال يحمل في داخله أفكار زمن ماض رغم ظاهره الذي يوحي بأفكار العصر. وهذا التحذير أكدت عليه الكتابة في كثير من قصصها، وحملت المرأة، بطلة هذه القصص، مسؤولية ما يحدث لها، إذا لم تكن واعية لما يحدث، لكنها ظلت مصرة على حرية المرأة في أن تحب بشكل واع، وجريء عبرت عنه في قصة (نحن نسرق الحب) حين دعت الرجل أن يضمها إليه، أمام الشاطىء، وأمام العيون التي كانت تتابع حركاتها في انتباه جريء.

لكن المرأة بالرغم مما حصلت عليه من تعليم وعمل وحرية في الحركة، لم تملك بعد حريتها الكاملة في مجتمع ما زال يحافظ في جزء منه ـ هو جزء يملك سلطة المنح ـ على ما ورثه من مجتمع سابق لم تزل تأثيراته بعد.

إنها في قصة كلثم جبر (الزيارة)[١٨]، تحب، ولكن والدها يمنع هذا الحب من الوصول إلى نهايته، بكلمة حاسمة. إن الرجل هو الذي ينتظر بقلق في هذه القصة، ونظراته تتسمر على الساعة المعلقة بالحائط، وخطوات قدميه تقرع الصالون، ويفتح زر القميص إحساساً بالحر، رغم البرد، والمرأة تستجيب وتحضر، وتتحدث بثبات وتحب، وتتفق مع من تحبه على كل شيء. لكن كلمة والدها كانت حاسمة بالرفض.

وليس هذا هو الاحباط الوحيد الذي يمكن أن يواجه المرأة من خلال تناقضات الظاهر والباطن في المجتمع، فإذا كان الوالد يحسم، فإن الرجل ذاته قد يخدع، كما أن المرأة ذاتها قد تذوي، قبل أن تجد الرجل الذي يقول لها كلمة حب. وقد صورته فوزية رشيد مثل هذه المرأة في قصتها (وحشة الأقبية)[١٩]، وهي تتحدث عن امرأة مضى بها العمر، والعيون تضحك من وحدتها، والوحدة تشدها إلى عروق الحائط الكبير، ثم تغرس نفسها في الظلام، فتفقد لونها، وتتبخر ذاتها كالوحل المنغرس في التراب تحت سياط شمس لاهبة، والبرد ينزرع في جلدها، ويرحل إلى الأعمال، فتبدو السماء أكثر قتامة، وهي تتسمع إلى ما يجري في غرفة أخيها من حب، وتتذكر من مروا بحياتها، فتحس بأعوامها تتهشم، ثم ببصقة وشتيمة، وصفعة قوية فوق الصدغ من أخيها الذي اكتشف وقاحتها.

وهو نفس الواقع الذي تصوره منيرة الفاضل في قصتها (تداخل الأزمنة المعتمة)[٢٠] عن امرأة تقدم بها العمر، ومنعت من العمل، وحاصرها الاحساس بالوحدة، فحاولت التنفيس عن نفسها بالسعادة السرية، حتى خاف أخوها أن تكون آذت نفسها.

وحتى حين تكون المرأة زوجة فإن التضحيات المطلوبة منها تكون كبيرة، ورغم أنها تعمل في قصة نورة آل سعد (الحلم والانتظار)[٢١] ورغم أنها موهوبة، إلا أنها لا تجد تقديراً

(١٧) منيرة الفاضل، الريمورا، مصدر سابق، ص ١٧.

(١٨) كلثم جبر، الزيارة، مجلة الدوحة، قطر، ابريل ١٩٧٩.

(١٩) فوزية رشيد، مرايا الظل والفرح، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٣، ص ٥٦.

(٢٠) منيرة الفاضل، الريمورا، مصدر سابق، ص ١٣٧.

(٢١) نورة آل سعد، الحلم والانتظار، مجلة الدوحة، قطر، نوفمبر ١٩٨١.

لجهدها ولا لإبداعها في الرسم من زوجها. أما في المنزل، فإنها تنسى نفسها وهي تهتم بمن فيه. وفي قصة لطيفة إبراهيم السالم (الزحف الأبيض)[٢٢]، اكتشفت أن الشيب أخذ يزحف إلى رأسها دون أن تحس به، فانشغلت عن أبنائها لحظة، ثم عادت تنسى نفسها وتهتم بهم.

لقد حققت المرأة في حياتها الجديدة خطوات إيجابية لا شك فيها، لكن الحرية التي تطالب بها ما زالت تصطدم بسور عال من التقاليد، ومن غياب الوعي، لديها ولدى المجتمع، يحتاج إلى مزيد من الانجاز حتى يختفي، وهو إنجاز تقف مع تحقيقه كل الأقلام الواعية، وهي تساند المرأة حيث تتقدم، وتحذرها حين تهتز بها الطريق.

- ٤ -

وهناك جديد آخر في المجتمع، نال حظاً من اهتمام القصة القصيرة بسبب تداخله في حياة المدينة الجديدة بكثافة وهو وجود الوافدين.

وبالرغم من أن بعض القصص تنظر إلى هذا العنصر الجديد، كعنصر بغيض في بعض الاشارات العابرة، باعتباره جاء ينافس الناس في رزقهم، إلا أن هذه القصص غالباً ما تخصص حين تنظر بكراهية، فتوجه هذه النظرة إلى الأجنبي الذي يتمتع بامتيازات لا يحصل عليها المواطن، فتنمو عاطفة حقد في اتجاهه، تتحول في قصة عبد الحميد أحمد (عطش النخيل)[٢٣] إلى عدوان انفعالي ليس له مبرر منطقي، سوى تهمة اللامبالاة التي جعلت هذا الأجنبي يصدم طفلة بسيارته. لكن القصة لا تعتمد هذا التبرير، وإنما يتضافر الاحساس بالقهر، والجو الخانق الذي يكتم الانفاس، والاحساس بالحرمان أمام البيوت الجميلة، والسيارات المكيفة الفارهة يتضافر كل ذلك ليوصل بطل القصة إلى لحظة الانفعال الذي يقود إلى الفعل التنفيسي، حتى وإن أعتبره صاحبه جولة أولى.

لكن معظمم القصص التي عالجت موضوع الوافدين، نظرت إليه نظرة موضوعية واختارت منهم شريحة واحدة هي تلك الشريحة التي جاءت من أجل العمل - حتى وهي تحلم - فدخلت زحمة المدينة - الوحش، لتنسحق داخلها في غالب الأحيان.

وفي نظرة إيجابية، يسجل سليمان الخليفي في قصته (تزوجت)[٢٤]، أثر الوافدين في النوعية، داخل مجتمع النساء حين خلق إلفة بين المرأة الوافدة التي تزوجت من مواطن، والنساء الأخريات، وهي ألفة تبعث الدهشة، وانتهت إلى التفاهم والاحساس بأن الوطن واحد

وصورت ليلى العثمان هذه النظرة الايجابية في قصتها (ينفصل الوطن..... تنفصل الطريق)[٢٥]، من خلال شوق الفتاة إلى ركوب الباص، والاتجاه إلى حولي حيث الزحمة والضجة بدلاً من الهدوء الذي يسود حيها، والسيارة الفارهة التي توصلها. وقد عقدت الكاتبة مقارنة بين الجوين: الباص الحار الذي لا تسمح له السيارة بأن يتحرك، والبنات اللواتي يتقافزن، والأخرى التي تستقبلها الهندية لتحمل عنها حقيبتها، والسباق غير المتكافيء بين السيارة والباص، والهدوء في حي، والحياة العامرة في حي آخر، والأكل المتواضع في مكان، والأكل الشهي الذي يسد النفس في المكان الآخر، والحلم الغريب الذي تعيشه الفتاة الثرية: أن تركب الباص مثل بنات حولي، وهو حلم ينكمش له وجه أمها، وإن كان يقدم الايحاء بأن انفصال الطريق لا يفصل الوطن.

ويعود سليمان الخليفي ليؤكد المعاناة التي يتعرض لها الوافد حتى يصل، في قصته (تأشيرة دخول)[٢٦] ومع ذلك، فإن التأشيرة لا تحقق غرضها، لأن الوافد يعيش في غرفة متواضعة، تزدحم بسكانها ويتعب من أجل الحصول على عمل، لكن كل محاولاته تكون فاشلة، وهذه التأشيره لا تحقق غرضها أيضاً في قصة ليلى العثمان (بعض الأشياء لا تنتظر)[٢٧] عندما يتم الحصول على التأشيرة من أجل زيارة مريض، لكنه يموت قبل أن تصل.

وعندما يكون الوصول دون تأشيرة، كما في قصة وليد الرجيب (تسقط نقطة)[٢٨] فإن المخاطر تكون كبيرة قد تصل إلى خطر الموت أو السجن. وحتى عند النجاح في التسلل عبر البحر، فإن عدم وجود التأشيرة - يجبر من يتسلل على القبول بأدنى الأعمال (وبأدنى الأجور أيضاً) كما أوضحت قصة الكاتب المكملة (تسقط طق)[٢٩].

أما الوافد الذي استطاع الوصول بطريقة مشروعة، وحصل على العمل، فإن حياته غالباً ما تتحول إلى معاناة، لا تحقق الكثير من الأحلام التي جاء من أجلها. فالصعيدي

(٢٢) لطيفة ابراهيم السالم، الزحف الأبيض، نادي القصة السعودي، الرياض ١٩٨٢، ص ٢٩.

(٢٣) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٢١.

(٢٤) سليمان الخليفي، هدامة، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٢٥) ليلى العثمان، فتحية تختار موتها، مصدر سابق، ص ٤١.

(٢٦) سليمان الخليفي، المجموعة الثانية، مطابع اليقظة، الكويت، ١٩٧٨، ص ٥٧.

(٢٧) ليلى العثمان، الحب له صور، مصدر سابق، ص ١٣.

(٢٨) وليد الرجيب، تسقط نقطة، مصدر سابق ص ٨٥.

(٢٩) المصدر السابق ص ٩٣.

في قصة جار الله الحميد (إيقاعات صامتة وأسئلة)[٣٠]. . يحلم بالعودة إلى بلده، بعد أن أصبح متعباً وكأن وحوش الاسمنت انهالت عليه ضرباً بالعصي والأعمدة والمسامير. وهو يموت بالوحشة، ولا يستطيع النوم دون كوابيس، لأنه يختنق من الأثل الرمادي وهجمات الغبار اليومية. وكان حلمه مرتبطاً بنقود يعدها ويستدعي الصعيد، قبل أن يطل من النافذة رجل يدعوه إلى المخفر، لأنه متهم بالاختلاس.

وتقع المأساة في قصة وليد الرجيب (الضريبة)[٣١]، عن طريق آخر، فبطل القصة لا يكسب ما يكفي مصاريف عائلته، فيؤجر إحدى غرفتي الشقة التي يسكنها لاثنين من العزاب، وفي وجود الأبناء في غرفة نومه، يحرم من حقه الشرعي مع زوجته، فيقرر أن يعطي أبناءه مخدراً، يدمنون عليه، ثم تكشف سرقته للمخدر من صيدلية المستشفى الذي يعمل فيه، ويكون هناك عزبان في الغرفة المجاورة، وامرأة تحترق حرماناً وأولاد اعتادوا على المخدر، وايجار يتراكم، ومأساة لا يبدو لها حل.

وإذا كانت الظروف العامة هي التي خلقت المأساة لدى أبطال القصص السابقة، فإن ظروفاً خاصة قد تفعل، حين يتحول الأمر إلى نوع من استباحة القوي للضعيف، وفي قصتها (خلف الجدرا)[٣٢] صورت منيرة الفاضل نموذجاً لهذه الحالة، حين تغري امرأة حارس العمارة، لكنه وحده يقع في قبضة الشرطة، فلا يصدق أحد أنها هي التي بدأت الأمر. وتقدم القصة صورتين متناقضتين، فالرجل ينام شبه عار في عشة على السطح، والبرودة تخترق جسده، وهو لم ير جسد امرأة من قبل إلا في الصور المعلقة على جدران العشة، وهي كان فستانها شفافاً، وجسدها يتلوى، وحرارة أنفاسها تبعث الدفء، ولم تكن تخجل، ودفعت نفسها في أحضانه. والشرطة تتهمه بالكذب، وتهدد بمعاقبته على هذه التهمة أيضاً، وتقول: هذا جزاؤنا لأننا نؤوي أمثالكم. . . . حيوانات. والبرودة تعود إلى الرجل في الزنزانة، مع صدور الحكم بسجنه خمس سنوات، وترحيله إلى بلاده بعدها، مع أنها كانت المرة الأولى، له ولها، ولم تقل القصة ما الذي أوصل ذلك الى الشرطة.

هذا النوع من اغتصاب المرأة للرجل، على غرابته، يشير إلى السطوة، فالوافد لا يستطيع أن يرفض طلب امرأة تراوده عن نفسه خوفاً، حتى وإن أوقعه القبول في مشكلة أعمق، لأن غياب المشكلة ـ إضافة إلى حضور الرغبة أو استحضارها في القصة السابقة ـ يكون ممكناً، وهو ما صورته قصة محمد العجمي (الأرصفة المهجورة) التي أرادت المرأة أن تنفس فيها عن شبق يحاصرها، فلم تجد من هو آمن من السائق، ولكنها وجدت ابنة خالتها ـ التي تتظاهر بالعفة ـ سبقتها إليه.

والأمر نفسه يحدث مع السائق في قصة سليمان الخليفي (يأكلون على سفرة ساخنة)[٣٣] كما يحدث عكسه أيضاً، فهذه القصة التي تروي من الذاكرة، تكشف أن البنت الصغيرة وجدت أباها مع الخادمة، مثلما وجدت أمها مع السائق.

والخادمة تتعرض للاعتداء أيضاً في قصة إسماعيل فهد إسماعيل (منى ـ ١٣)[٣٤]. وحين يحاول الزوج معها، وترفض، تضطهدها المرأة فتهرب. لكن الخادمة في قصة أمين صالح (النافذة)[٣٥] تقاوم، وتجد في الطبيعة سنداً حين تتوحد معها. إنها تفهم أن السيد يأمرها بأن تكنس الغرفة مرة أخرى وهي نظيفة، لأن هذا مجرد عذر لكي يتطلع إلى جسمها الجميل. وحين يخرج، تفتح النافذة لتصافح الهواء الذي يستقبلها بضحكة عذبة، وتطير معه، ليأخذها إلى مكان تزهو فيه الألوان وتومض، وتحدث انعكاسات في الجدول، حين الماء نقي وشفاف والنساء تستجم، والرجال يقطفون ثمار الأشجار، والأطفال يمرحون على العشب. إنها الحرية التي تحلم بها المرأة، في جو نقي، كالطبيعة النقية، لا اضطهاد فيه، وهو حلم يجعلها واثقة من تغيير ما يحدث.

هذا التغيير هو الذي تحلم به المرأة، كما يحلم به العامل والمدرس والموظف ممن تحدثت القصة الخليجية عنهم، وهو تغيير تقف في وجهه عقبات تشبه تطلعات السيد، لكنها لا تقتل الأمل، وإن كانت في كثير من الأوقات تشوه صورة الانسان، من خلال شرور جديدة دخلت المدينة، هي أكثر ما ركزت عليه القصة القصيرة، حتى توصلت إلى أن تصف المدينة بأنها وحش.

الحرمان المادي أو المعنوي يقود إلى كثير من الشرور، وهو حرمان يحس به الانسان عادة تجاه ما يملكه غيره. فيقدم على بعض الأعمال التي تعتبر في القانون أو العرف السائد، نوعاً من التحدي، مثل السرقة التي اتهم الصعيدي بها في قصة (إيقاعات صامتة وأسئلة)، وهي أبسط أنواع السرقة. لأن هناك أنواعاً تتمثل في الانتهازية والاستغلال، بعد أن دخلا عالم المدينة بقوة، وفي قصته (حمارة الجرذان)[٣٦] يتحدث محمد عبد الملك عن مهنة جديدة دخلت المدينة الحديثة، هي مهنة المقاول، الذي يستغل عرق العمال ليكسب، ونسمع في

(٣٠) جار الله الحميد، وجوه كثيرة أولها مريم، نادي القصة السعودي، الرياض، ١٩٨٥، ص ١٧.
(٣١) وليد الرجيب، مصدر سابق، ص ٥٣.
(٣٢) منيرة الفاضل، مصدر سابق، ص ١٢٧.
(٣٣) سليمان الخليفي، هدامة، ص ٥.
(٣٤) اسماعيل فهد اسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، ص ٦٣.
(٣٥) أمين صالح، الفراشات، ص ٣٦.
(٣٦) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، ص ١٠٩.

القصة أحد العمال يقول: اقطعوا الضحك. عملنا اليوم في الشمس كالبهائم، وحفرنا بعمق ستة أقدام، أرضاً طولها خمسون قدماً، ولاحقنا الأرض والسراب حتى الرمق الأخير. في المساء سقطنا كالموتى، وسقطت الآلات الحديدية من أيدينا. في المساء، أعطونا سبعمائة فلس، يسقط المقاولون! لقد امتصوا دماء العمال بجدارة! وقد عبر طالب الرفاعي عن كثير من مشاكل العمال مع المقاولين، أو مع العمل الصعب ذاته في قصصه.

وحين يخشى العامل أو الموظف على مصدر رزقه، فإنه قد يلجأ إلى تملق صاحب العمل أو رئيسه، الذي يقوم غالباً باستغلال منصبه. ومحمد العجمي في قصته (حدث في موقف مماثل)[٣٧]، يرفض هذا الاستغلال للمنصب في توزيع بيوت ذوي الدخل المحدود، ويجعل بطل قصته يستقيل، رفضاً لاعطاء الأولوية لمن لا يستحقها، مما يتسبب في موت الأطفال، أما عبده خال، فيقدم في قصته (الساعة)[٣٨] صورة للادارة السيئة التي تخلق جواً من النفاق. فعندما رحل المدير العام، وأسندت الادارة إلى شخص جديد، تكيف جميع الموظفين مع أسلوبه، الذي طلب من كل الموظفين أن يخلعوا ساعاتهم، لتبقى الساعة الحائطية وحدها مقياساً للزمن، وصار الموظفون ـ الذين لا عمل لهم ـ يتسلون بمراجعة الأوراق في سلة المهملات حتى أحسوا بأن رائحة الموت تشع في المكان.

ويبلغ سوء استغلال المنصب حدوداً كبيرة في بعض القصص، يستفيد منها صاحب المنصب، ويتنازل من ينافقه عن الكثير من كرامته أو شرفه.

وحيث لا يتوفر العمل المناسب، فإن المدينة توفر لشخوصها أعمالاً مذلة، تبدأ بالتسول، وتنتهي بالدعارة، وفي قصته (خديجة)[٣٩] يتابع محمد عبد الملك تحول فتاة بريئة إلى الدعارة، بتأثير البيئة التي تعيش فيها، فالفتاة تسكن فوق مقهى يضج بالزبائن ليلاً، وفي الصباح تنتظر الطالب في زاوية المقهى، وابتسامتها البريئة تغطي سحابة الحزن والكآبة على أطراف وجهها، وهي تعترف له بأن بيتها ليس مناسباً، لأن الناس يدخلون ويخرجون منه. وهي متهمة بأنها زانية كأمها، ولكنها جميلة وحولها من يستعجل أن تكبر. وما تكاد تفعل، حتى يراها الطالب في المساء، وهي ترتدي فستان سهرة، مسرحة الشعر، تبدو أكثر جمالاً وجاذبية، وتفتح لها أمها الباب الخلفي للسيارة، فيسقط كوب الشاي الأحمر من يد الشاب. لقد كبرت الفتاة ولم تعد تلهو في الشارع.

وهذه المهنة، كثيراً ما توحي بوجود الخيانة، أو الشك فيها، لأن المهنة تحتاج إلى طرف ثان هو الرجل. كما أنها قد تولد بسبب الاهمال، أو الحرمان العاطفي، الذي يخلق الكثير من المآسي ويوصل إلى كثير من مظاهر الشذوذ[٤٠].

في قصة (الاقتراب من الحدود المحرقة)[٤١]، يقدم اسماعيل فهد اسماعيل صورة عن الحرمان الجنسي داخل سوق الخضار، تركز على شخصيتين متناضتين: امرأة جميلة وثرية، وحمّال فقير، هي تضع النقود في محفظتها متداخلة ببعضها، مختلطة معدومة المعالم، وهو يعرف أن كل شيء غال، إلا أجرة الحمال، وهي حين تعاكس في السوق، تدعوه إلى أن يقف خلفها ليحميها، وهو لم يسبق له أن لامس جسد امرأة، فصارت الملامسات الخفيفة وسط انشغالها، تولد فيه إحساساً من تآخ آخاذ، خلقه هذا الاقتراب من اللحم السري، الذي ولد من خلال نوع من التقاء مصلحة مؤقتة.

ولأن الاقتراب لا يكون ميسراً باستمرار، فان الجنس المثلي يحدث بين المدرسات في (الأقفاص واللغة المشتركة) وبين الرجل والطفل في قصة منيرة الفاضل (النار)[٤٢]، من خلال الخداع الذي يقع فيه طفل مهمل من والديه.

والد الطفل يصرف ماله على الخمرة، وهي إحدى شرور المدينة التي تحدثت عنها القصة القصيرة إلى حد كبير، حين تكون بيئتها في المدينة الحديثة، أو في الخارج والخمرة في قصص محمد الماجد مثلاً هروب من الواقع. ان الشاب، في قصة (بكاء صامت في ليل طويل)[٤٣] يحس بأنه لا شيء في الليل سوى قسوة التمزق التي تطحن الخيوط المهترئة لجروح صدره، فلا يجد مهرباً من هذه القسوة، إلا في الخمرة، بينما قد يهرب غيره إلى القمار الذي تحول إلى نوع من الداء المنتشر، تعالجه فوزية رشيد في قصتها (لعنة ليلة الجمعة)[٤٤] حين يجتمع الناس، ليقتل كل وقته، والمرأة تتمنى جلسة دون أوراق اللعب، وما يدور خلالها من لعب بالأقدام تجعله الخمرة جريئاً، فتحس المرأة بالوحدة ولا تعود تفهم ما يدور

(٣٧) محمد العجمي، الشرخ، شركة الربيعان، الكويت، ١٩٨٢، ص ٦٥.

(٣٨) عبده خال، حوار على بوابة الأرض، نادي جازان الأدبي، جدة ١٩٨٧، ص ٧٩.

(٣٩) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، ص ٩١.

(٤٠) يمكن التعرف على بعض التفصيلات في هذا الموضوع بمراجعة كتاب الباحث (الصوت الثاني في القصة الكويتية) دار كاظمة للنشر، الكويت ١٩٨٥.

(٤١) اسماعيل فهد اسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، ص ٤٣.

(٤٢) منيرة الفاضل، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٤٣) محمد الماجد، مقاطع من سيمفونية حزينة، مطبعة حكومة الكويت (؟) ص ٣.

(٤٤) فوزية رشيد، مصدر سابق، ص ٤٩.

من حديث، حتى وهي تشارك في الضحك الذي يتحول إلى نشيج، يملأها بشيء جديد «تود» معه أن تبصق فوق كل ما حولها، لتقرر في الجمعة الأخرى ألا يكون أحد، أو ألا تكون موجودة.

إن المدينة تبدو في القصص التي تتحدث عنها وكأنها كلها شرور وأمراض ومهن مريضة غالباً ما تدعو القصص إلى مقاومتها. وحتى أدوات العصر تتحول - في غياب الوعي - إلى أدوات شريرة، فالتلفزيون في قصة وليد الرجيب (اللعبة)[٤٥] يجعل الطفل يقتل أخاه. والفيديو في قصة علياء عبد الله (الحصار المر)[٤٦] يعلم الشباب أن يقوموا بلعبة تكون محصلتها إحباطاً وخيبة أمل لبعض الناس، وموتاً لبعضهم الآخر، ولأبطال اللعبة المسلية أنفسهم، الذين قاموا بها في غياب رعاية الآباء المشغولين بالصفقات التجارية. أما السيارات فهي تقتل الناس في الشوارع في كثير من القصص.

وتكاد هذه القصص توحي بكراهية للمدينة، بما تعيشه من تناقضات، ولأن أحداً فيها لا يهتم بأحد، حتى تبدو المدينة ميتة بمن فيها في قصة عبد القادر عقيل (المسافة)[٤٧] فبالرغم من الحركة السريعة التي تدور فيها، يكون الناس مشغولين دون شغل، ولا يجد المساعدة من يطلبها، ولا تقف سيارة لمن يستنجد بها، ويصبح الوادي أسود صامتاً يغمره سكون تام. بعد أن كان مكاناً جميلاً واسعاً مغطى باللون الأخضر، يدخل فيه الناس بالدور، ويقومون بالعمليات الآلية نفسها.

لكن هذه الكراهية ترفض البديل في الغربة، فكل قصص الغربة، خاصة في أوروبا، تنتهي بالعودة ومهما بنيت فيها من علاقات، فانها تبقى مجرد ذكريات سعيدة، لكنها لا تكون حياة. وحتى حين تستطيع الغربة أن تخلق نوعاً من الإلفة، فان الموت يلغي هذه العلاقة، كما يحدث في قصة وداد الكواري (ليلى)[٤٨] التي ترتبط فيها المرأة بفتاة صغيرة التقت بها في أحدى حدائق لندن، حيث كانت تعالج من أجل الانجاب، ثم اكتشفت أن الفتاة كانت مريضة، وحين رحلت بالموت، كان رحيلها خنجراً حاداً انغرس في قلب المرأة، لكنها عوضته بطفلة أنجبتها من زوجها، من بيئتها هي.

(٤٥) وليد الرجيب، مصدر سابق، ص ٣٥.

(٤٦) علياء عبد الله، الحصاد المر، الموسم الثقافي ١٩٨٦، مصدر سابق، ص ٦١.

(٤٧) عبد القادر عقيل، مصدر سابق، ص ٩٠.

(٤٨) وداد الكواري، ليلى، ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة، إدارة الثقافة والفنون، وزارة الاعلام، قطر، ١٩٨٣، ص ١٩.

المدينة بذاتها ليست مرفوضة، لكن الطارىء فيها هو المرفوض، وفقدان الأصالة هو المرفوض، والشرور التي يخلقها المال هي المرفوضة، ويلخص عاشق الهذال كل هذا في قصة (بساط الفقر)[٤٩] من وجهة نظر امرأة تحس بالوحدة، لأن زوجها الثري مشغول بأعماله وصفقاته وسفراته الكثيرة إلى الخارج، تتسلى بدعوة النساء إلى منزلها الذي تخدمها فيه دلالة فقيرة، تحسد ثروتها، وتحاول أن تكسب منها، بأن تقوم بدور الجاسوسة على صديقات المرأة فتعرف ما يدور في صدورهن ضدها.

حين تسأل المرأة الدلالة عما تريد، تفاجأ بأنها تطلب جهاز فيديو، وفي سريرها ترتمي المرأة، وتسلم نفسها لنوبة حادة من البكاء، ثم تهدأ، ويسرح خيالها متقهقراً إلى الأيام الماضية، في الحارة الشعبية الصميمة، بين الجيرة الأخيار الذين كانوا يمثلون الأصالة الحقة، وكانت حياتهم سهلة، هنيئة يسودها الحب، كأسرة واحدة.

هذه الصورة القديمة تذكرها بزوجها الذي يغيب كثيراً، والذي تستغرب الدلالة كيف يستطيع أن يفارقها، فيجن جنونها، وتخرج وهي تنادي الخادمة الغريبة والسائق الغريب والطباخ الغريب، وابنها ببيجامته الحريرية، وكلهم يسأل ماذا تأمر. وكان الأمر عودة إلى الماضي: انقلوا الفيديو إلى بيت الدلالة مع أشرطته. وبيعوا الثاني. وعلى الولد أن يرجع إلى المدرسة، وعليهم أن يبلغوا الدلالة بأنها لا تريد رؤيتها مرة أخرى.

هل العودة إلى الفقر هو ما تريده القصة القصيرة من المدينة الحديثة، أم ما ينقص هذه المدينة هو الذي تريده؟

تجيب ليلى العثمان في قصتها (المدينة الحلم)[٥٠] على هذا السؤال، حين تطرح صورتين لمدينتين بينهما خلاف، في الأولى كان البيت هادئاً، ودفنوه الآن تحت هياكل الأبنية الحديثة المترفة، فنهبوا الحكايات المرشوشة على الجدران، وأحرقوا بقايا البخور الذي كان يفوح في ليالي الأعراس. كانت هذه المدينة الأولى هادئة، موغلة في أحلامها، يستطيع الانسان أن يخلع حذاءه فيها، وأن يمشي عاري القدمين، فيلامس العشب الناعم النظيف والتربة الرطبة. أما المدينة الثانية فينفجر نهر الزمن فيها في لحظة، لأن حياتها صخب، مغرية، بينما تبدو المدينة الأخرى موحشة بصمتها لا فرصة لانبثاق النور بين جنباتها، إنهما مدينتان تختلفان بين الهدوء

(٤٩) عاشق الهذال، الكلب والحضارة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٣، ص ١٠١.

(٥٠) ليلى العثمان، فتحية تختار موتها، ص ٨٥.

والصخب والسلام والحروب، والأحلام والمتع، والحرية والقيود، والجمال والغدر، واحدة أمينة ومملة والأخرى مرعبة وصاخبة، فاين يقع الاختيار؟

أنه لا يكون لأي من المدينتين، ولكنه يكون بمدينة جديدة، أجمل ما فيهما، وتلغي ما هو سيء. إنها المدينة الحلم، التي يسعى الأب جاهداً لتغيير الواقع من أجل أن يصل إليها، وكل ما كتبته القصص من حنين إلى الماضي، ببعض ملامحه، ومن نقد للحاضر، ببعض ملامحه، يصب في محاولة لرسم المدينة التي يحلم الانسان بأن يعيش فيها سعيداً آمناً يستمتع بحياته وهو يعيشها بحرية ووعي، وإعلاء للانسان ذاته في علاقته مع الانسان، وفي علاقته مع البيئة التي يبني فوقها مدينته الجديدة.