أضواء على تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية

بقلم د. منصور إبراهيم الحازمي

ان الذين أحسنوا بي الظن، ووثقوا بقدراتي التاريخية، أقول لهم شكراً، ولا أريد، رغم احساسي بالحرج، أن أخيّب لهم ظناً. غير أن التصدي لمثل هذا الموضوع في ورقة صغيرة، تحاول الشمول والاحاطة، ليس أمراً سهلا. ومن المؤكد ان تلاوة مثل هذه الورقة، مكتملة أو مختصرة، أمر يدعو الى الضيق والملل. فمن منا يستطيع في هذه الأيام القلقة الانصات الى تاريخ يتلى، وقد كان آباؤنا، بل وبعض المسنّين منا، يقضون الليالي الطوال في الاستماع الى تواريخ الأبطال وأقاصيص الحب ونوادر الظرفاء والشطار. ولو كان في مقدوري أن أجعل تاريخي عن القصة القصيرة جذاباً، كتلك الحكايات والسير الشعبية لفعلت. ولكن أنّى لي خيال ذلك الراوي القديم وجمهوره؟ بل وأنّى لي تلك الملكة الابداعية الخصبة، التي كتب بها الاستاذ يحيى حقي كتيّبه الرائع (فجر القصة المصرية)؟

ومع ذلك، فإن هذا الحذر لا يعفيني من أداء هذه المهمة الثقيلة. ولكن دعوني أؤجلها قليلا لأحدثكم عن موضوع من شأنه أن يزهدكم في التاريخ الأدبي ويزيدكم نفوراً. أعني هذا التشابه الكبير في المؤلفات التي ظهرت في السنوات الأخيرة عن القصة القصيرة في البلدان العربية: القصة القصيرة في مصر، القصة القصيرة في السودان، القصة القصيرة في اليمن الخ. إن خطط البحث في معظم هذه الكتب تتماثل وتكاد تتطابق الى درجة مذهلة. فهي في الغالب من بابين:

الباب الأول بعنوان: بدايات القصة القصيرة، وتحته ثلاثة فصول، الفصل الأول: القصة القصيرة ـ نشأتها ومؤثراتها، الفصل الثاني: المقال القصصي، الفصل الثالث: الصورة القصصية. أما الباب الثاني، فهو بعنوان: القصة الفنية، وتحته فصلان أو ثلاثة تتحدث في الغالب عن تطور القصة القصيرة في الشكل والمضمون وعن التيارين الرئيسين: الرومانسي والواقعي. وقد يتسع هذا الباب، أو يفتح باب ثالث، للتيار «الحداثي»، إن أراد الكاتب مواصلة مسيرته الى الزمن الحاضر. اننا نستطيع القول، إذن، ان هناك خطة واحدة يتداولها الباحثون في مؤلفاتهم رغم الاختلافات الطفيفة. وهذه الظاهرة لا يمكن تفسيرها على أساس الصدفة وحدها أو توارد الخواطر، ولكن يمكن تفسيرها ـ إن نحن أحسنّا الظن ـ على أساس الضرورة العلمية. أعني أن القصة مثل الكائن الحي، لا بد أن يمر بمراحل متعاقبة من الولادة الى النشأة الى التطور، كما أن هناك ظروفاً متشابهة، فكرياً واجتماعياًوسياسياً، تجمع البلدان العربية وشعوبها من المحيط الى الخليج.

لماذا لا نكتب، والحالة هذه، كتاباً واحداً بدلاً من تبديد الجهد في كتب متعددة؟ وفي هذا الكتاب يمكننا أن نبرز اللون

العربي العام، وأن نتلمّس في الوقت نفسه الألوان المحلية الخاصة المتنوعة. وإذا كانت هذه فكرة صعبة التحقيق من الناحية العملية، على مستوى العالم العربي، فلماذا لا نبدأ بمنطقة الخليج، أو بالأحرى منطقة الجزيرة العربية؟

والى أن تتحقق هذه الفكرة المثالية، فلا بد، إذن، من اعتبار ما يكتب عن كل بلد عربي على حدة، إنما هو بمثابة التمهيد الضروري للوصول الى هذا الحلم المتحقق فعلياً في اللغة الواحدة، وفي التاريخ الواحد، وفي الواقع الواحد، وفي القضايا المشتركة، وفي العادات والقيم المتشابهة، وأكاد أقول في السلالات والدماء المختلطة. وعلى المستوى الادبي والثقافي، لا بد من الاعتراف بأن المراكز الثقافية المتقدمة في العالم العربي ـ مصر والشام والعراق ـ قد مارست، كما هو الحال في تاريخنا القديم، تأثيرها الواضح على بقية البلدان العربية طوال النصف الأول من هذا القرن، ولا يزال التأثير والتأثر قائماً بين كافة البلدان العربية في الوقت الحاضر. لهذا، فان الآداب العربية المحلية لا يخلو تاريخها الحديث من نزعة جبرانية أو نزعة عقادية أو نزعة سيابية أو نزعة أدونيسية أو نزعة تيمورية أو نزعة محفوظية، الى آخر ما هنالك من تيارات ومذاهب. وهذا يشمل الابداع، كما يشمل الدراسات والأعمال النقدية.

لذلك، لا نستغرب أن يكون أبرز قصاصينا في مرحلة النشأة بين الحربين، ثم في مرحلة التأصيل والنضج في فترة الخمسينات والستينات، ثم في مرحلة «الحداثة» في الوقت الراهن، هم أناس استطاعوا أن يكسروا حواجز البيئة المحلية. وأن يتجاوزوها إلى آفاق البيئة العربية الواسعة، بل البيئة العالمية الأكثر حرية واتساعاً. ان الفن لا ينمو ويزدهر الا بالتلاقح والاحتكاك، وفي الساحات الرحبة ذات الهواء المتجدد. لقد كان أحمد رضا حوحو أهم قاصّ في المرحلة الأولى وهو أديب جزائري استوطن المدينة المنورة مدة من الزمن، وكان يتقن اللغة الفرنسية ويترجم عنها، وقد أسهم بقصصه القصيرة الموضوعة والمترجمة في صحفنا المحلية، ولم يعد الى بلاده الجزائر الا خلال الحرب العالمية الثانية وكان من شهداء الكفاح الجزائري[1] ذكره الاستاذ عبد الله ركيبي في كتابه (القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر) واعتبره من روّاد القصة الجزائرية، ونحن نعتبره كذلك من روادنا في مجال الفن القصصي.

أما حمزة بوقرى وابراهيم الناصر ومحمود المشهدي، الذين قاموا بتطوير القصة القصيرة واتجهوا بها اتجاهاً فنياً واقعياً في المرحلة الثانية، فقد كانوا أكثر انفتاحاً على الثقافة العربية والعالمية من الجيل السابق. وقد تنبه الى ذلك الاستاذ سحمي الهاجري ـ في اطروحته عن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ـ فأشار الى استفادة أولئك الأدباء من البيئات الاجتماعية والثقافية التي قضوا فيها جزءاً من نشأتهم الأولى: فحمزة بوقرى تلقى دراسته الجامعية في كلية الآداب بالقاهرة، ودرس فيها فنون الأدب المستحدثة ومن بينها القصة القصيرة وكان له اهتمام خاص ببعض رواد القصة القصيرة في مصر، وابراهيم الناصر قضى ربيع حياته في العراق إبان تخلق القصة العراقية القصيرة، ومحمود عيسى المشهدي كانت دراسته في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وعايش الحياة الثقافية في مصر طوال مدة دراسته، كما قضى جزءاً من دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية[2].

فإذا ما وصلنا الى جيل الشباب، من السبعينات حتى الوقت الحاضر، من أمثال عبدالله السالمي وسليمان سندي ومحمد علوان وعبدالعزيز المشري وحسين علي حسين، وجدنا الحواجز الثقافية تكاد تتساقط وتتلاشى بين بلادنا والعالم الخارجي، بحكم التحديث الشامل الذي شهدته المملكة وبلدان الخليج الأخرى في سنوات «الوفرة» أو «الطفرة»، وما استتبع ذلك من التوسع في التعليم وإنشاء المنابر الثقافية المتعددة وازدهار حركة النشر، وسهولة الامتزاج والاختلاط والانتقال والاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى. ولم يعد حاجز اللغة قائماً كما كان الحال في العهود السابقة، بعد ان كثرت البعثات وتنوعت «الدورات»، ووفد الآلاف من العمال والفنيين والمستشارين الأجانب، وعاد الآلاف من الطلاب السعوديين من امريكا وأوروبا، واحتلت اللغة الانجليزية مكانة لم تحتلها في أي وقت مضى. ومع ذلك، فقد ظل المعين العربي ابداعاً وترجمة، هو المصدر الأساسي الذي استقى منه ادباؤنا الشباب وانعكس على انتاجهم. وقد بيّن الدكتور محمد الشنطي بعض هذه المؤثرات، العربية والأجنبية، في القصة القصيرة السعودية، فذكر أمثال يوسف ادريس وغسان كنفاني ومحمد الطاهر عبدالله وزكريا تامر، الى جانب سارتر وكامو وكافكا وغيرهم من الأدباء الغربيين[3].

لقد كان الفن القصصي يعيش في بلادنا، بين الحربين،

(١) انظر لكاتب المقال: فنّ القصة في الأدب السعودي الحديث (دار العلوم للطباعة والنشر، ط ١، الرياض ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م) ص ٩٣ ـ ٩٥.

(٢) سحمي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (النادي الأدبي بالرياض، المطابع الوطنية الحديثة، ط ١، الرياض ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٧) ص ٣٩٣ ـ ٣٩٤.

(٣) الدكتور محمد صالح الشنطي: القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية (دار المريخ، ط ١، الرياض ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧ م)، ص ٣٢٥ وما بعدها.

على هامش الأدب، كما هو حاله في معظم البلدان العربية. كان الشعر سيد الفنون لأسباب تاريخية، والمقالة مادة الصحافة ووسيلة الخطاب الإعلامي. فارتقى الشعر وتقدمت المقالة وانزوت القصة مهملة في ثياب رثّة. لم يسأل أحد عنها إلا قلة من المحسنين ـ كعبد القدوس الأنصاري وأحمد رضا حوحو ـ الذين شعروا بأهميتها، لا كفن أدبي متميز، بل كوسيلة مؤثرة في تليين القلوب وفي بث النصح وتقديم المواعظ، وقد تندس القصة متخفية في مقال فني خفيف الظل يهدف الى النقد الاجتماعي والسخرية من الأوضاع القائمة، كما فعل حمزة شحاتة في سلسلة مقالاته التي نشرها عن «الحمار» في صحيفة «صوت الحجاز» سنة ١٣٥٥ هـ ـ ١٩٣٦ م وكان ينتقد فيها غرور الانسان وانحطاطه عن طريق دفاعه عن الحمير وما نسب اليها ظلماً من مفاسد ورذائل. ويقول شحاته عن حماره المدلل: «أما حماري فهو بدع بين الحمير. وأقسم بالله انه لو كان انساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين ظاهراً مرموقاً»[٤].

وقد استخدم الأسلوب القصصي في بعض المقالات التي كان ينشرها في جريدة «صوت الحجاز» أحمد السباعي ومحمد حسن كتبي وابراهيم هاشم فلالي؛ وكذلك عمد محمد حسن فقي الى استخدام الأسلوب نفسه في سلسلة مقالاته التي نشرها في جريدة «البلاد» تحت عنوان «فيلسوف»، في فترة متأخرة[٥].

لقد مضت فترة ما بين الحربين، دون ان نعثر خلالها على محاولات جدية لخلق قصة قصيرة ناضجة. ومع ذلك فقد كانت جريدة «صوت الحجاز» ومجلة «المنهل» تنشران أحياناً بعض القصص القصيرة لأحمد رضا حوحو ومحمد عالم الأفغاني ومحمد أمين يحيى ومحمد سعيد العامودي وغيرهم.

وأولت مجلة «المنهل» اهتماماً خاصاً بالقصة منذ إنشائها سنة ١٣٥٥ هـ ـ ١٩٣٧ م. وقد أجمل الدكتور محمد الشامخ طبيعة القصة القصيرة التي نشرت خلال مرحلة النشأة إذ يقول: «إن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب السعودي الذي انتج خلال هذه الفترة، هو أن عنصر المضمون قد لقي من اهتمام الكتّاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني. فقد كانت لهذه القصص عظات تحاول ايضاحها، أو آراء تريد إثباتها والدفاع عنها»[٦].

(٤) انظر للكاتب: كتابه السابق، ص ٨٩ ـ ٩١.

(٥) جمعت بعض هذه المقالات مؤخراً ونشرت في كتيب بعنوان: فيلسوف (المكتبة الصغيرة، مطابع الروضه، ط ١، جده ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠ م)، انظر مقدمة المؤلف، ص ٣ ـ ٤.

(٦) الدكتور محمد الشامخ: النثر الادبي في المملكة العربية السعودية = ١٩٠٠ ـ ١٩٤٥، (مطابع نجد التجارية، ط ١، الرياض ١٩٧٥ م)، ص ١٤٢.

(٧) حمزة بوقري: بائع التبغ ـ مجموعة قصصية، ترجمة (تهامة، دار الاصفهاني للطباعة، ط ١، جده ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م) المقدمة، ص ٩ ـ ١٠.

(٨) سحمي الهاجري: كتابه السابق، ص ٣٢٣.

والحقيقة ان الخمسينيات من هذا القرن هي البداية الصحيحة لولادة القصة الفنية القصيرة في بلادنا. أما ما تقدمها من محاولات فلا يعدو التمهيد الذي لا يخلو معظمه من ركاكة وسذاجة. ولم تسلم هذه الفترة أيضاً من النماذج التي تستدرّ الدموع وتدغدغ العواطف، كما نرى في مجموعة «أنّات الساقية» (١٩٥٦) للشاعر الشهير حسن عبدالله القرشي، أو تلك التي تسعى الى مجرد التسلية والإثارة، كما هو الحال في مجموعتي أمين سالم رويحي: «الاذن تعشق» (١٩٥٨) و«الحنينة» (١٩٥٩). ولكن يكفي ان يظهر عدد قليل من الكتّاب الذين فهموا فنّ القصة فهماً صحيحاً لنقول اننا كنا حينذاك على أبواب عهد جديد. ويبدو أن المرحوم حمزة بوقري قد استهل ذلك العهد بترجمة بعض الأقاصيص من عيون الأدب العالمي ـ لتشيكوف وجي دي موباسان وتولستوي وسومرست موم وغيرهم ـ نشرها في جريدة «البلاد السعودية» ابتداء من سنة ١٣٧٤ هـ ـ ١٩٥٤ م[٧]. كما قام بنشر قصص قصيرة من تأليفه يقول عنها الهاجري: «ولأول مرة في مسيرة القصة القصيرة في المملكة نقرأ عند البوقري قصة قصيرة حقيقية، نتذكر ونحن نقرأها قصص تشيكوف وموباسان ومحمود تيمور وغيرهم من رواد القصة القصيرة في العالم»[٨]. غير ان البوقري قد شغلته الوظائف الإدارية ثم الأعمال التجارية عن الفن فلم يتفرغ له، ولم يكتب سوى عدد ضئيل من القصص القصيرة التي نلمس فيها روح فنان أصيل لم يلبث للأسف، أن انكفأ على نفسه واختنق. ويبرز اسم ابراهيم الناصر، بعد البوقري، في أواخر الخمسينيات، ويظل أهم ممثل للاتجاه الواقعي في كتابة القصة القصيرة، وأهم من رصد التغيرات الاجتماعية التي كانت تمر بها بلادنا طوال فترة الستينيات. وقد أصدر ثلاث مجموعات قصصية هي: «أمهاتنا والنضال» (١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠ م)، «أرض بلا مطر» (١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٥ م)، «غدير النبات» (١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧ م).

ويتفاوت المستوى الفني في هذه المجموعات الثلاث، فالكثير من أقاصيص مجموعته الأولى «امهاتنا والنضال» مبنيّ على أفكار مسبقة لا علاقة لها بالنمو الداخلي للحدث أو

الشخصية، ونرى كذلك الكثير من الافتعال في أقاصيص «غدير البنات».

وتظل مجموعة «أرض بلا مطر» أصدق تمثيلا لفن ابراهيم الناصر الذي يعتمد على المونولوج الداخلي في تصوير الشخصية ومواقفها إزاء مشكلة ما أو وضع معين، ويستمر هذا الحوار النفسي حتى آخر القصة حيث ينتهي بلحظة تنوير تؤكد ما سبق استشفافه من الحوادث السابقة.

على أن الرائد الحقيقي للقصة الواقعية - في تقديري - ليس البوقرى ولا الناصر، بل المرحوم الشيخ أحمد السباعي، الذي ولد بمكة المكرمة في أواخر العهد العثماني سنة ١٣٢٣ هـ، وتعلم في مدارس الحسين، واضطرته ظروف العيش أن يبدأ حياته العملية مبكراً خلال سنوات الحرب العالمية الأولى. وقد رافق النهضة الأدبية في بلادنا منذ بداياتها الأولى محرراً صحفياً وكاتباً ومؤلفاً. ومع أنه لم يكتب سوى مجموعة قصصية واحدة هي «خالتي كدرجان» - ظهرت متأخرة سنة ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م - الا انه أصدر العديد من الكتب قبلها التي تنحو نحواً قصصياً وتدور حول تجارب ذاتية اجتماعية، وتنفذ في تصويرها وتحليلها وسخريتها اللاذعه الى العمق من واقعنا الفكري والاجتماعي. ومن هذه الكتب: «فلسفة الجن» (١٣٦٨ هـ - ١٩٤٨ م)، «أبو زامل» (١٣٧٤ هـ - ١٩٥٤ م)، «يوميات مجنون» (١٩٥٨ م)، «صحيفة السوابق».

صحيح أن السباعي لم يكتب القصة بمواصفاتها الكلاسيكية الصارمة عند موباسان وتيمور، ولكنه كتبها بروح الفنان الذي يستوحي فنه من الحارة القديمة ومن الحياة الشعبية البسيطة، وواقعيته لا يبحث عنها في حدود قصة بعينها لها عالمها الخاص وصدقها الفني، - ما عدا قصته «خالتي كدرجان» بل يبحث عنها مبثوثه في قصص وحكايات متفرقة.

لقد استمر التيار الواقعي الكلاسيكي في القصة السعودية القصيرة طوال فترة الستينيات والسبعينيات عند المشهدي وعبد الرحمن الشاعر ونجاة خياط وخليل الفزيع وغيرهم، حتى أصبنا في أواخر الستينيات أو أوائل السبعينيات بعدوى «الحداثة» التي عمّت العالم العربي من المحيط الى الخليج، وكانت رياحها قد هبّت عاصفة مدويّة في أوروبا وأمريكا منذ أمد طويل. ولن نبحث هنا في تعريف «الحداثة» أو تحديد هويتها وماهيتها، فليس هناك في الواقع تعريف علمي متفق عليه، رغم ما كتب عنها من مؤلفات، وما دبّج من بحوث ومقالات، وما أثير حولها من لغط ومنازعات. ولكن هناك ما يشبه الاتفاق على أن «الحداثة» مصطلح غربي قديم فضفاض، يقع في تاريخ أوروبا وأمريكا ما بين سنة ١٨٩٠ - ١٩٣٠ م، ويشمل جميع الحركات والاتجاهات الفنية والأدبية التي ظهرت خلال تلك الحقبة ومنها: الرمزية والانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية وغيرها. وهي اتجاهات ونزعات متصارعة ومتناقضة أحيانا، ولكنها جميعها تنضوي تحت لواء «الحداثة»، في رؤيتها المتشائمة الى الحضارة والتراث والانسان، وفي ميلها الى التجريد وثورتها على الواقعية والعقلانية وجميع الأشكال الفنية المتوارثة[٩].

أما عن الاسباب التي أدت الى ظهور «الحداثة» في أوروبا على تلك الصورة العنيفة المدمرة، فان معظم الباحثين يتفقون على أنها كانت ردة الفعل الطبيعي لما حدث في أوروبا من مكتشفات علمية ومتغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن. يقول برادبري ومكفارلين في كتابهما (الحداثة)Modernism إن الحداثة كانت الفن الوحيد الذي استجاب لما حلّ بأوروبا من اضطراب شامل، وكان نتيجة لانعدام اليقين والتحديد المطلق واكتشاف هينزنبرج لمبدأ استحالة اليقين في علم الفيزياء. إنه الفن الوحيد الذي يصلح لانهيار العقل، ولما أصاب المدينة من دمار إبان الحرب العالمية الأولى، الفن الوحيد الذي يلائم هذا العالم الذي غيّره وفسّره تفسيراً جديداً داروين وماركس وفرويد. انه فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد في السرعة. وهو فنّ تعرض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى. هو أدب التكنولوجيا. وهو الفن الذي جاء بعض القضاء على الحقائق العامة المشتركة، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلية وبعد اندثار الآراء المتوارثة عن وحدة الشخصية الفردية وبعد ظهور الفوضى التي حلت اثر تكذيب المفاهيم العامة للغة. وأثر تحول الحقائق الموضوعية جميعاً الى مجرد تخيلات شخصية. انه فن تحديث أوروبا[١٠].

تلك، إذاً، «حداثة» أوروبا وأمريكا، وهي حداثة قديمة، كما رأينا، فكيف انتقلت الى مصر والى غيرها من المراكز الثقافية المتقدمة في العالم العربي - في أوائل الستينيات أو في أواخرها - ليس مهما - انما المهم انها ظهرت بعد فترة طويلة من ظهورها في مواطنها الأصلية. فكيف حدث ذلك؟

ان الذين لا يرون في الحركات الفنية والادبية التي تنبثق فجأة في العالم العربي ثم تختفي دون أسباب أو مقدمات سوى مجرد تقليد، يدخلون «الحداثة» ضمن هذا المفهوم

---

(٩) أنظر: Modernism (Edited by Malcolm Bradbury & James Mc farlane - Penguin Books, First published 1976), P.23.

(١٠) محمد مصطفى بدوي: «مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الادب العربي الحديث»، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤ م، ص ٩٨ - ١٠٦.

العـام، أي أنها لا تختلف عن بقية المـذاهب والنـزعـات الأخرى التي اقتبسناها فيما اقتبسنا من أوروبا كـالكلاسيكيـة والرومانسية والواقعية والطبيعيـة الخ مجـرد تقليد أو إن شئنـا التخفيف من هذه الكلمة قلنا: تأثـر أو استلهام. والا فـأين الاسباب التي يمكن أن تؤدي الى «الحداثة» في الواقع العربي: أين انعدام اليقين؟ وأين العقـلانية التي نـريد الثـورة عليها؟ بـل أين التصنيـع؟ وأين المكتـشفـات الـعلمـيـة؟ وأين التكنولوجيا؟ والعرب منذ حوالي قرنين من الزمان ولا يزالون وهم يحـاولـون جـاهـدين الحصـول عـلى العقـل والتصنيـع والتكنولوجيا لا الثورة عليها.

يقول الدكتـور زكي نجيب محمود أن الكثـير من المذاهب والتيارات الفلسفية والأدبية في أوروبا، كالوجودية والتكعيبيـة والسرياليـة والعبث والـلامعقول «قـد انتقل الينـا نحن رجال الفكر والادب والفن في البلاد العربية، فشاركنا فيه مشاركـة من وجـد فيه تعبيـراً عن حالتـه، لكن كذلـك مشـاركـة من أعوزته قوة الابتكار والابداع[11]».

ان الـذين يؤمنـون بهـذه «الحـداثـة» وينـافحـون عنهـا لا يعدمون، في الواقع العربي المتردي منذ الستينيات، المـبررات والمسـوغات، وهم يشـيرون الى نكبة ٦٧ عـلى نحو خـاص، ويعتبرونها الحد الفاصل بين عهدين «إذ لم تعد الحياة بعد ٦٧ كالحياة قبل ٦٧ في العالم العربي بعامة وفي مصر بخاصة. لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يُعبّر عن مرارة الشباب وضياعه في الحـاضر وعن تطلعـه وأحلامـه في المستقبل، وعن اصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة» لذا فـان ذلك الجيل يسمي نفسه جيل ٦٨ اشارة الى نكبـة ٦٧، كما يسمي نفسـه «جيل بـلا أسـاتـذه» اشـارة الى خـروجـه عـلى جميـع الأعـراف الأدبيـة قبله، لأن تلك الأعـراف، التقليـديـة والكلاسيكية، لم تعد ملائمة لهذه الفترة المظلمة[12].

فاذا ما تساءلنا بعد ذلك عن هذه «الحداثة» ـ وهي مظهـر من مـظاهر الـرفض والاغـتراب والهـزيمـة ـ كيف انتقلت الى المملكة؟ ولماذا؟ وكيف نوفق بين اليقـين وعدم اليقـين، وبين العقـل والـلاعقـل، بـين المنـطق والعبث، بـين المحـافـظة والتمرد، بين البناء والهدم؟ لم نجد جواباً شافياً. لقد صادف ورود «الحـداثـة» لـدينـا ـ أوائـل السبعينيـات ـ بـدايـة فـترة مزدهرة، ربما لم تشهد لها البلاد مثيلاً في كل تاريخها الطويل، من حيث النمـو الاقتصـادي والتـوسـع العمـراني والازدهـار التجـاري، وزيادة الـدخل، والـرفاه الـذي عمّ الكثيرين الى حـدّ الامتلاء والـترف. فكيف يتـوافق ذلـك كله مـع نغمـة الرفض وحالـة التشاؤم التي نـواجهها دائمـاً في أدب الشباب من «الحداثيين»؟ لقد طرحت الدكتورة فاطمة موسى مرة هذا السؤال وهي تتـابـع مثـل هـذه الحـالـة في القصـة القصـيرة السعودية: «هل يتوافق الكـاتب ـ فحسب ـ مع تقليـد أدبي، أم أنه يصور جانباً معينـاً من هذا المجتمـع، «لا استطيـع أنا بـوصفي غريبـة أن أراه؟» وتتساءل متعجبـة «ولكن أين هي المدينة الحديثة النظيفة، والبنايات الشاهقة والاسواق الزاخرة بالسلع والناس الحسنو التغذية، الحسنو المـظهر الـذين أراهم حولي دائماً؟ ألا يشكلون مادة ملائمة للأدب؟»[13].

وتعيدنا الدكتورة فاطمة مـوسى الى نفس السؤال السابق: هـل الحداثـة مجرد تقليـد أدبي أم أنها تعبير حقيقي عن واقـع معاش؟

ولكن دعونا قبل محاولة الاجابة عن هذا السؤال ان نـأخذ «عيّنـة» من تصويـر بعض قصصيينا لهـذا «الـواقـع المعـاش» لنتبين مدى التناقض بين عالم الفن المتخيل وبين العالم المـادي المـوضـوعي للواقـع الحقيقي. ولتكن هـذه «العينـة» من أقاصيص حسين علي حسين، لأنه من أكثر قصصيينا نضجاً ومن أغـزرهم انتاجـاً ومن أكـثرهم تمثـلاً للتيـارات العـربيـة والغربية الجديدة، ومن أشدهم بعداً أو رفضاً لذلـك الواقـع المادي الذي أشرنا اليه.

ونـلاحظ بادىء ذي بـدء ـ وقد غـاب هذا فيـما يبـدو عن ذهن الدكتورة فـاطمة مـوسى لأنها، كما تعـترف، غريبـة عن البيئة السعوديـة ـ ان أبطال حسـين علي حسـين لا ينتمون في الغـالب الى عـالم «الـطفـرة» الجـديـد، بـل أن أكـثرهم قـد استحضروا من عالم قديم. انهم مغرمون بالتسكع، لا تراهم الا عـلى الأرصفـة وفي الحـواري القـديمـة والأحيـاء الشعبيـة الصميمة: العنبرية، وباب الشامي، والشّرفية، وباب جديد وسوق النّدى، والبطحاء، وشارع الريل الخ، وتلك جميعهـا أحياء شعبية معروفة في المدينة المنورة وجدة والـرياض، ولهـا عبق خـاص وذكريـات عاطفيـة أثـيرة في نفـوس الكثـيرين. وينتهي تـطواف هـذه الشخصيـات غـالبـاً بـالمقهى، حيث الصخب والطرب، «براريد» الشاي، و«تعميرات» الجراك أو الحمى، لقد احتفظت ذاكرة الكاتب ببعض العادات القديمـة المألوفة لأهل المدن في الحجاز: «التمشيـة» و«المقهى»، وطبقة المتسكعين ليست، بطبيعـة الحال، من الأغنيـاء أو الأعيان أو المثقفـين، بل هي من التـلاميـذ وصغـار المـوظفـين وأربـاب

(١١) زكي نجيب محمـود: تجديـد الفكر العـربي (دار الشروق، ط ١، بيروت ١٩٧١ م) ص ٧٨.

(١٢) انظر أمال فريد: «القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والاشكال الجـديدة» مجلة فصـول، المجلد الثاني، العـدد الرابـع ١٩٨٢ م، ص ١٩٧ ـ ٢٠٧.

(١٣) د. فاطمة موسى: «تطورات جديدة في القصة القصيرة العـربية»، مجلة ابـداع العدد الثـامن، السنة الثـامنـة، اغسـطس ١٩٨٤ دو القعدة ١٤٠٤ هـ ص ٩٧ ـ ١٠٠.

الحرف. لا «يتمشون» أو يرتادون المقاهي للمتعة، بل هروبا من المشاكل: الفشل في الدراسة أو الافلاس أو مجرد الملل. وقد تتضخم هذه المشاكل في أذهان أصحابها حتى لتبدو أكبر من حجمها الحقيقي. وهي لا تعدو أن تكون في الواقع نتائج حتمية لعيوب متأصلة في الشخصية، أبرزها الخمول والتلبّد. وقد يكون الحظ العاثر، ولكنه قليل نادر. أما القاعدة العامة، فهي استمرار التفكير دونما عمل، واستمراء الحياة مجردة في الهدف، تسير ويسير فيها المتسكعون العاطلون دون أن يحسّ بهم أحد.

تري كيف أحسّ بهم حسين علي حسين؟!

التلميذ الذي يشعل النيران في كتبه ويتأملها في جنون، الناسخ الذي تعديه الآلة بجمودها ورتابتها، الصيّاد الذي يصاب بعقم الزوجة وعقم البحر، البدوي الذي يخاف المدينة فيرجع من حيث أتى، العانس التي تنتظر الرجل دون جدوى، لقد صوّروا جميعاً تصويراً نمطياً متشائماً، نحس فيه بتوقف الزمن وركود الحياة وتفاهة الانسان:

«فقط تحركت خطواته ببطء وسارت... فقد كان كل ما فيه ميتاً..»[14] «انساب في خطوات واهنة قلقة خارج بيته... وحينما وقف في برحة حارته الدائرية أحس باللزوجة والعرق والرطوبة...»[15].

«بوصة واحدة لم يتحرك... وغاصت قدماه وسط كتلة طين غرويه مشعة في الظلمة الباهتة...»[16].

الطين واللزوجة والعرق والشعور بالاختناق من العلامات المميزة لقصص حسين علي حسين، وكذلك الشعور بالغثيان والعرق[17]. كل شيء يدعو الى الاشمئزاز، لاسيما تلك الشوارع الخلفية التي جرّنا اليها المتسكعون جرّاً، فهي ملأى بأوعية القمامة: «علب سردين.. صناديق فاكهة.. فئران ميتة.. طاعون مصيدة صدئة قديمة.. ربما متعفنة من الفئران التي علقت بسطحها..»[18].

ان الكاتب يبحث عن إطار مناسب يضع فيه شخصياته. ولقد نجح في اثارة سخطنا واشمئزازنا، ربما أكثر مما ينبغي. على أن في هذه الشخصيات جميعها قدراً مشتركاً من الصفات يجعلها في حقيقة الأمر شخصية واحدة. أما الصفات الأخرى فلا أهمية لها، فهي لا تعدو أن تكون تفريعاً أو تنويعاً في نغم رئيسي واحد.

ذلك عالم حسين علي حسين كما يبدو لأول وهلة في مجموعته الأولى (الرحيل) التي صدرت سنة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م، فهل تغيّر يا ترى ذلك العالم في مجموعاته الأخرى؟

ان مجموعته الثانية «ترنيمة الرجل المطارد» (١٤٠٣ - ١٩٨٣ م) أكثر تنوعاً في مواقفها وأفكارها ومعمارها، كما أنها أكثر رشاقة وأصح لغة من مجموعته الأولى: بقيت شراذم من المتسكعين المفلسين لا بد أن يظهروا ثانية، وقد ظهروا ولكنهم هذه المرة قد تهندموا وتأدبوا وصلحت أحوالهم.

أما المجموعة الثالثة لحسين علي حسين «طابور المياه الحديدية» سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م - فهي تؤكد مرة أخرى أن الرجل لا يزال على قرفه القديم، بل أنه ازداد - فيما يبدو لي - بعداً وتجهماً، أو قل اشمئزازاً من الرتابة المملة التي تشيع في النفس الكآبة والسأم وعدم الاهتمام. واذا ما سارت الحياة على وتيرة واحدة، لم يعد هناك ما يهزّ أو يثير، إلا أن ترسم الشخصية على الأرض خطوطاً لا معنى لها - كما يفعل الرجل العجوز في قصة «كرسي الخيزران» - والا ان تتساوى جلائل الأمور وتوافهها، حتى الموت لم يعد مثيراً للانتباه.

فكيف استطاع الكاتب أن ينقلنا الى هذا العالم العجيب الغريب - عالم الرتابة والتبلد والممل - دون أن يفطن الى أنه إنما يعرض أمامنا صوراً قاتمة لهذا العالم الهائج المجنون الذي نعيشه، ونرى فيه تبلّد الضمير العالمي إزاء ما يحدث - كل يوم - من مذابح ومآسي في كل مكان؟ أو لعله فطن، ولكنه أراد أن يعرض علينا مرآته هو لنشاهد في صفحتها المصقولة شيئاً من نفوسنا وانهيار العالم من حولنا. ذلكم هو الأدب يصور الواقع، وإن قبح وجه هذا الواقع وامتد إلى كل الآفاق، وأصبح في زماننا ضرباً من العبث.

انه الواقع المتوتر الذي تتحطم فيه الجسور الاجتماعية القديمة والعلاقات الحميمة بين الأفراد. فالراوي في قصة «كرسي الخيزران» يفعل أشياء لا معنى لها: يقرأ الجرائد، يشرب الشاي، يدخن، يحدق في الفضاء، يلبس الصندل، يقتل الصرصار المتسلل. وهناك من يقوم بأعمال مماثلة في «الخارج» العجوز الذي يحرّك عكازه، يخطّ به في التراب أشياء مبهمة، يضحك، يفغر فاه، يحدّق في السابلة والسيارات. إن هذه العلاقة بين «الداخل» و«الخارج» هي ما يحاول الكاتب أن يبين من خلالها سلبية الحياة. فالراوي انما يطل من شرفته على الآخرين وحيداً في عزلته وملله، يشاهد فقط، لا يعنيه من الأمر شيء. وينضم الى العجوز

---

(١٤) حسين علي حسين: الرحيل - قصص قصيرة (المطبعة الفنية، ط ١، القاهرة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م)، ص ٥٥.

(١٥) الرحيل، ص ٦٥.

(١٦) الرحيل، ص ١١٠.

(١٧) انظر الدكتورة فاطمة موسى: «الرحيل - بين النموذج والواقع»، ملف الثقافة والفنون، الرياض، العدد الرابع، رجب ١٤٠٢ هـ - ابريل/مايو ١٩٨٢ م، ص ٨٩ - ٩٢.

(١٨) الرحيل، ص ٩٣.

عجـوز آخـر وثـالث ورابـع وخـامس، حتى يمتـلىء بهم الرصيف. كل في يده عصا يخطّ بها على الأرض. والـراوي يشاهد فقط، ولا يسمـع شيئاً، ومن ثم لا يـدرك مغزى مـا يدور هنالك بعيداً عنه، كأنما ينظر الى فلم صـامت. وأخيراً ينفضّ جمـع العجـائـز ولا يبقى الا الأول منهم الـذي يعـبر الشـارع وسط السيارات المجنـونة، فـلا يكاد يبلغ الـرصيف الآخر حتى يسقط مخضباً بدمائه على الأرض.

ويقـول الـراوي بـبرود وعـدم اكـتراث: «. . . قمت من مجلسي وأشعلت السيجـارة ومـددت النـظر قليـلاً الى جثـة العجوز والى الناس تعبر من حولها. أدرت ظهري وخطـوت الى الداخل. . . »[19].

ولكن سلبيـة هـذه العـلاقـة لا تعني الاحسـاس الفـردي بـالتميـز، بـل تعني في معـظم الأحيـان ـ انـدمـاج الفـرد في المجمـوع غـير المتميـز. ولنـلاحظ أن «النـاس» في العبـارة الأخيرة، لا تقف عند الجثة، بل «تعبر من حولها». وكذلـك حين يقف الفرد في «طابور» ـ مثل «طابور المياه الحـديديـة» ـ فإنه سرعان ما يفقد فرديته. ولا عبرة باختلاف الحالة المرضية الخاصة التي يشكو منها. فـالكل يـأتي الى البئر المشؤومـة التي يقال ان مياهها تشفي من جميع الأمـراض. وعندمـا تنكشف الأسـطورة وتتخذ الاجـراءات الوقـائية، لا يصـدّقـون، بـل يهجمون هجمة رجل واحد على الحراس. «لقد بدأ الأكـلان يدب في أجساد الجميع فهجموا على البئر دفعة واحدة»[20].

وليس من الضروري أن يقف الفـرد في «طـابـور» حقيقي طـويل لننتقـل اليه العـدوى، فالـطابور مـرض العصر الذي يصعب الافلات منه، وقـد تفنن الكاتب في تجسيـده في عدة صـور، ولعـل أبسـطهـا تلك الحـالـة النفسيـة التي تـدفـع بـالشخصية الى التقليـد اللاإرادي للحـركـة أو الفعـل. انها العدوى التي تنتقل بمجرد الرؤيـة كما في «كـرسي الخيزران». فالراوي هنا يقوم بحركات عفوية من وحي المشاهدة يضحك ويبحلق ويتفقد أسنانه ويسوّك فمه. وقد لا يلجأ الكاتب الى مثـل هـذه الصـورة المتحـركـة للتعبـير عن «العـدوى»، بـل يستخدم الصورة الساكنة التي يثيرها الحلم أو التذكر، كما هو الحال في قصة «الغرفة». فالسجين في غرفته الـرطبة المـظلمة يشعـر بالحـرمان والـوحشة ووقـع الـزمن البـطيء، في نفس الـوقت الذي تشعـر فيه بهـذه الأحاسيس ذاتهـا فتاتـه الحلوة البعيدة في غرفتهـا البحريـة، المحاطـة بكل مـظاهر الـطبيعة الساحرة. وربما استخدم الكـاتب الصورة «الكـاريكاتـورية» العابثة، كما نرى في قصة «الزيارة» التي يتحول فيهـا الرجـل الى امـرأة، ويدور الحـوار بينه وبـين بقيـة المـرضى المنتـظرين وصول الطبيب على هذا النحو:

ـ ألم يأت الطبيب؟

همهموا بصوت واحد:

ـ لم يأت الطبيب.

قال باهمال:

ـ أشعلوا لفائفكم إذاً وانتظروا تشريف حضرة الطبيب.

أشعلنا لفائفنا ولم يحضر الطبيب.

فجأة تنرفز وصاح:

ـ لعنة الله على الطبيب.

همهموا بصوت واحد

ـ لعنة الله على الطبيب[21].

ونـلاحظ هنـا تحـول المجمـوع الى كتلة صـمـاء، يعـد أن تـوحّدت الأصـوات ـ كالجـوقة الغنـائية ـ في صـوت واحـد، وتتكرر هذه الطريقة السـاخرة في قصـة «الجثة» حيث يـدور الحوار بين الجثة ـ الميتة بطبيعة الحال ـ وبين الكتلة الحيـة من الممرضين أو الأطباء. ونطق الميت ـ فضـلا عن تميّز صـوته ـ يمثـل قمة التهكم عـلى الأحياء، هـذا إذا لم تصل الحـال الى مرارة اليأس والقنوط من صلاح الانسان.

ان تلاشي الفردية يؤدي الى مثل هذه «الآلية» العجيبـة في السلوك، والتي تذكرنا بالأنمـاط المتكررة في عصر الكمبيـوتر، أو مـا نسمـع عنـه من نبـوءات مـذهلة عن الانسـان الآلي. ولكن عجـز الفـرد عن تحقيق شخصيتـه أو ايجـاد دور لـه في الحيـاة، يؤدي به الى محـاولة التنفيس عن رغبـاته المكبـوتـة، بـالعنف ـ مثلا ـ كـما في قصـة «نهار المقيـبرة»، التي لا يمكن فهم أحداثها الا في ضوء ما قلناه عن هذه الـرغبة الملحّـة في الفعل. وقد يبدو هذا الفعل تافهاً أو جنونياً، ولكنه يمثـل ـ مع ذلك ـ نوعاً من الاحتجـاج. وليس الاحتجاج هـذه المرة على ماديـة العصر وآليته، بـل على جمـود الماضي وعجـزه عن تقديم الحلول المناسبة، ومن هنا يمكن تفسير «دكان العطارة» عـلى أنه امتـداد للماضي القـديم ـ الشّبّـة، والسّعـوط والمـرّ، والخاسكين، البزرمرو، الذي لم يعد صالحاً أو فعّـالا في زمننا هذا. وإذا كان العنف «اللاواعي» مظهراً من مظاهر العجز، فان العجز الجنسي لا يعدو أن يكون ـ في مدلولـه الأعم ـ هو العجز نفسه. وفي قصة «طابور المياه الحـديديـة» نلتقي بأكـثر من واحـد من هؤلاء المرضى، أمـا في قصـة «الـزيـارة» فيبلغ العجز مداه حين يكتشف المريض أن حالته ميئوس منها، فهو في واقـع الأمـر امـرأة وليس رجـلا وفي أكـثر من مـوقف في مجموعة حسين علي حسين تتكرر بعض الكلمات التي قد تعني في ظاهرها مجرد «الجنس» مثل «الوصـال» و«التلاحم» ـ وهي

(١٩) طـابور المياه الحديـديـة (دار ابن سينـا للنشر والتـوزيـع، ط ١، الرياض ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥ م)، ص ١٠.

(٢٠) طابور المياه الحديدية، ص ٢١.

(٢١) طابور المياه الحديدية، ص ٦٧ ـ ٦٨.

لا تعني فيما أظن ـ سوى انشطار الشخصية، والرغبة في توحّد الذات واستعادة قدرتها على العمل أو الفعل، على أن القاموس الصوفي ـ كما نعرف ـ غنيّ بمثل هذه العبارات، ويتسع من ثم لشتى التأويلات.

لقد استطاع حسين علي حسين أن يوظف، بمهارة وعمق، الكثير من الرموز للتعبير عن غربه انسان هذا العصر واحساسه بالتفاهة والضياع والعجز والملل. ولكن تظل بعض رموزه عنيدة تستعصي على الحل أو التفسير[٢٢].

لقد توقفنا عند حسين علي حسين طويلاً لنكتشف بأنفسنا ومن خلال قراءتنا لأقاصيصه نوع الواقع الذي يصوره ـ ويصوره الحداثيون على نحو عام ـ هل هو واقعنا نحن أم أنه واقع غريب؟ وقد يبدو الأمر بديهياً لا يحتاج في حله الى عناء. فان لم يكتب المبدعون عن محيطهم فعمّ يكتبون؟ وقد رأينا جوانب من هذا الواقع في قصص حسين علي حسين. ولكن تصوير الواقع بجزئياته وألوانه وتفصيلاته وتأثيره الحتمي في الفعل أو على الشخصية لم يعد مطلباً من مطالب القصة الجديدة فهي كما يقول أحدهم:

أولاً: «ضد المفهوم الفلسفي الضمني لوظيفة الأدب بأنه تقليد للطبيعة ومحاكاة لها.

ثانياً: ضد الحدث وتطوره أو تناميه. وهو اتجاه نحو القصة التي لا نجد فيها أثراً لحبكة ولا يمكن أن تتبع الخيط الدرامي للأحداث فيها.

ثالثاً: ضد المغزى أو الأدب الهادف، أي ضد القصة التي تهدف لابلاغ رسالة معينة.

رابعاً: ضد المعدل العام للخبرة المألوفة، فهي تمثل أنماطاً من المغالاة.

خامساً: ضد الواقع والاستعاضة عنه بالرؤى والأحلام.

سادساً: ضد المعنى.

سابعاً: ضد التحليل والتصوير الموضوعي للعالم وظواهره.

ثامناً: ضد الموازين والأطوال والمقاييس المعروفة[٢٣].

(٢٢) انظر للكاتب: «المتسكعون في قصة حسين علي حسين»، الرياض الاسبوعي ع ٥٤٥٩، الجمعة ١٥ شعبان ١٤٠٣ هـ ـ ٢٧ مايو ١٩٨٣ م، «حسين علي حسين في الطابور»، صحيفة الرياض، ع ٦٠٤٥، الخميس ١٩ ربيع الثاني ١٤٠٥ هـ ـ ١٠ يناير ١٩٨٥ م.

(٢٣) انظر مقالة سعيد مصلح السريحي: «انهيار نظرية الاجناس الأدبية راجع الى انهيار أساسها الفلسفي»، جريدة اليوم الثقافي، الأحد ٢٠ جمادي الأولى ١٤٠٥ هـ، ع ٤٣١٤. وقد لخص السريحي هذا الخصائص من مقال لفايز أبا، ويعلق السريحي على هذه الخصائص فيقول: «وهذا كله من شأنه أن يجعل القصة الجديدة كالقصيدة الجديدة صرخة احتجاج من الانسان ضدّ كل تنظيم يحاول تعليبه في أطر جاهزة، ولهذا يأخذ الشكل والمضمون علامة التأكيد على الوجود الانساني المستقل».

وما دامت القصة الجديدة تتميز بكل هذه «الضديات» أو «اللاءات» ـ التي تذكرنا بلاءات مؤتمر القمة العربية عقب هزيمة ٦٧ ـ فما جدوى البحث عن بيئة أو واقع أو محيط؟ ومن الطبيعي أنه لا يمكن أن يتمسك جميع قصصيّنا الجدد بهذه المواصفات، وهم ضد القواعد والمواصفات، وقد رأينا أن هناك معنى وهناك مضموناً وهناك رسالة في الكثير من أقاصيص حسين علي حسين وأقاصيص رفاقه من «الحداثيين». ولكن علينا أن نشارك في بناء النص ـ كما أوصانا بذلك الألسنيون ـ وأن نحاول أن نستخرج اللالىء من الاعماق، أي من خلال الصور السيريالية الغامضة ومن خلال الأحلام والكوابيس. وهذا ما فعله الدكتور محمد صالح الشنطي في دراسته الرائعة المستقصية لواحد وخمسين قصصياً سعودياً ظهروا في العشرين سنة الماضية، معظمهم من الحداثيين. فقد حاول أن يتتبع انتاج كل قاص على حدة، كاشفاً ومنقباً عن سماته وخصائصه، ثم حاول أن يصنف كل مجموعة متماثلة منهم في دوائر واتجاهات، تبدأ من البسيط الى المركب أي من الواقعية الى التجريب.

ونتبين من هذا كله، أن الرفض والتمرد والاحتجاج والاغتراب والخروج على المألوف هو القاسم المشترك عند معظم هؤلاء القصصيين[٢٤]. وقد يؤدي ذلك الى ضرب من العبث لا معنى له حتى عند الكاتب نفسه، كما يعترف بذلك عبد العزيز المشري إذ يقول عن مجموعته الأولى (موت على الماء): «موت على الماء كتبت ما بين ١٩٧٤ ـ ١٩٧٦. وتلك المرحلة كنت مشحوناً بالتمرد على التقليد تمرداً تعصبياً الى حدود أنني حملت ازميل فادياس وشرعت في نحت لغة شعرية مضغوطة بالتكثيف والرمز والايحاء، وربما الصور السريالية الأعمق «دالية» وكانت تلك المرحلة ـ أوائل السبعينات ـ هي المرحلة التي كانت فيها المواجهة قائمة بحماس بين كتّاب التقليدية الكلاسيكية في البلد وبين الخارجين عليها.

كنا نشتعل بمعاداة التقليد بشتى أشكاله، حتى في كتاباتنا غير الإبداعية وفي رسائلنا، وبدرجة أولى في قراءاتنا، كانت الاندفاعية أكبر من حجم الاستيعاب أذكر أنني كنت أكتب قصصاً لا يفهمها إلا أنا، وفي أحايين عندما أعود لقراءتها بعد فترة من كتابتها يصعب عليّ فهمها، ولم أكن أجد في ذلك فتوراً بل أعمد الى كتابة المزيد بلذة عالية فقدتها فيما بعد...»[٢٥].

(٢٤) انظر لكاتب المقال: قصتنا القصيرة في ميزان النقد»، ملف الثقافة والفنون، الرياض، ع ٥، ربيع الثاني ١٤٠٣ هـ ـ يناير ١٩٨٣ م، ص ١٠ ـ ١٢.

(٢٥) «شهادات ـ القصة القصيرة ـ الواقع والمستقبل»، صحيفة اليوم الثقافي الأحد ٢٠ جمادي الأولى ١٤٠٥ هـ، ع ٤٣١٤. مجموعة =

لقد كان المشري شجاعاً حقاً في هذا الاعتراف، إذ أن قلة من المبدعين من يعترف مثله بالطيش أو العجز عن فهم ما صنع. أما النقاد المتحمسون للجديد فقلما نراهم يعجزون عن شيء. ويشير المشري الى «مواجهة» حدثت في أوائل السبعينيات بين «كتاب التقليدية الكلاسيكية في البلد وبين الخارجين عليها». ولا أذكر أن شيئاً مهماً من هذا النوع قد حدث في البلد «آنذاك، وان حدث، فلا أظنه بالحجم الذي يصوره الكاتب، أو يستحق رد الفعل الغاضب الذي تعكسه مجموعته (موت على الماء). وأغلب الظن ان المشري انما يتحدث عن «مواجهة» عنيفة حدثت في بلدان أخرى، انطبعت في ذهنه من كثرة قراءاته وقراءات الشبان آنذاك في أدب الرفض والتمرد. يقول «. . . كنا نشتعل بمعاداة التقليد بشتى أشكاله. . . وبدرجة أولى في قراءاتنا. . .».

والحقيقة أن مجتمعنا وان لم يخل قط مما يستفز الحليم ويستثير الغضب، الا ان المخزون الثقافي الواسع الذي كوّنه كتابنا من الأدب الجديد ومن الفكر الجديد قد جعلهم يدخلون طواعية في دائرة الجاذبية التي سماها إدوار خراط «الحساسية الجديدة» سواء في الرؤية الانطولوجية أو في التكنيك. وقد تعرّف عدد من الباحثين على شيء من هذا المخزون الثقافي الذي تسرب الى انتاج قصاصينا عن قصد أو عن غير قصد، والذي لا ينفي الأصالة في جميع الأحوال بقدر ما يثبت الاستعداد النفسي لدى هؤلاء الشبان للانضمام الى معسكر التمرد والرفض.

لقد أشارت الدكتورة فاطمة موسى ـ على سبيل المثال ـ الى الملامح الوجودية في قصة حسين علي حسين، وكان قد اعترف هو نفسه بتأثره بروايتي كامو (الطاعون) و(الغريب) وقد انعكس ذلك في اغتراب شخصياته وعجزها عن التواصل واحساسها دوماً بالغثيان وتصببها عرقا في الحافلات المزدحمة أو في الحجرات ذات التهوية السيئة[٢٦]. وتنبه الدكتور الشنطي الى تأثر حسين علي حسين، من جهة أخرى، بعبثية كافكا، أي في «تصوير الحدث غير الواقعي بطريقة واقعية جداً، كما هو الحال في قصته «الجثة» حيث ينطق الجثّة ويجعلها تتحاور مع الآخرين ويصور ذلك كله باسلوب منطقي»[٢٧]. ويشيد عز الدين مدني بقصة حسين علي حسين «حكاية الجرذ» ويقول انها تذكّره برواية كافكا المعروفة بـ (المسخ) حيث يتحول فيها البطل نفسه، ذات صباح إلى حشرة ضخمة، أما حسين علي حسين فانه يوازي بين بطله وبين الجرذ، ويجعل الثاني أكثر حرية وأعظم ذكاء من الانسان[٢٨]. أما عابد خزندار فإنه يلاحظ الشبه بين قصة حسين علي حسين «كرسي الخيزران» ـ حيث يطل البطل من شرفته متفرجاً على الخارج الذي لا يعنيه ـ وبين المتفرج في رواية «المتفرج» لألان روب جرييه فكلا الشخصيتين تعيشان على هامش الأحداث ولم تصلا حتى الى مرتبة الشاهد[٢٩].

أما محمد علوان ـ وهو أكثر قصاصينا الشبان وعياً بصنعته وأعمقهم سخرية وشاعرية ـ فإن شاكر النابلسي يجزم بانتمائه ـ ولاسيما في مجموعته الثانية (الحكاية تبدأ هكذا) ـ الى المدرسة السيريالية. ويشرح النابلسي خصائص المدرسة السيريالية كما ظهرت في نتاج السيرياليين العرب: انسي الحاج وشوقي أبي شقراء وأدونيس ويوسف الخال الخ، ويقتبس شيئاً من أقوالهم عن السيريالية الغربية، يحاول تطبيقه على مجموعة محمد علوان، ويقول ان هذه المجموعة ينبغي ان توصف فعلاً بما جاء في تلك التعريفات فهي «المزيج كله من الحب والحلم، من الرؤيا المليئة بالكهرباء والكيمياء، هي الاضاءة من الداخل دفع التململات وإيصالها الى أقصى ما يمكن من التفتح، التسجيل الفوري للحالات النفسية التي كان مستعصيا من قبل التعبير عنها، هي اللون الضائع والايقاع الهارب، هي اللغة الجديدة الكيميائية»[٣٠].

ويبدو أن الدكتور سعد البازعي متفق مع النابلسي في «سيريالية» الرؤية عند محمد علوان، ولاسيما في استخدامه للمرآة المشروخة في بعض أقاصيصه إذ «ان المرآة المشروخة هي المعادل الموضوعي للذات، بل هي المجاز. الرمز الذي ينتشر على مساحات واسعة من الأدب، بل الفن الحديث عموماً، للتعبير عن رؤية منكسرة، لنقل الشعور الكامن في ذات الفنان ان ما حوله ليس بالاتساق والانسجام الذي قد يبدو عليه، وان الوصول الى جوهر الناس والاشياء لا يمكن أن يتم الا من خلال تهشيم الظواهر. . .»[٣١].

= من الشهادات لبعض القصصيين السعوديين من الشباب: جار الله الحميد، عبد العزيز الصقعبي حسن النعمي، حسين علي حسين، سباعي عثمان، محمد علوان، شريفة الشملان، سعد الدوسري، علي الشامي، عبد العزيز مشري، خليل الفزيع عبده خال.

(٢٦) مقالتها السابقة: «تطورات جديدة في القصة القصيرة العربية».

(٢٧) كتابه السابق، ص ١٠٣.

(٢٨) عز الدين مدني: «ترنيمة الأحزان»، الرياض الأسبوعي، ٧ صفر ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٣ م ع ٥٦١٩.

(٢٩) عابد خزندار: «عالم حسين علي حسين»، صحيفة الرياض، الخميس ٢٧ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ ـ يوليه ١٩٨٧ م، ع ٦٩٦٩.

(٣٠) شاكر النابلسي: «الايقاعات الهاربة وكيمياء اللغة»، الرياض الاسبوعي الجمعة ١٤ رمضان ١٤٠٣ هـ ـ ٢٤ يونيه ١٩٨٣ م، ع ٥٤٨٧.

(٣١) سعد البازعي: «مرآة الحداثة المشروخة ـ قراءة أولية لاربع قصص لمحمد علوان» اليوم الثقافي، الأحد ٢٠ جمادي الأولى ١٤٠٥ هـ ع ٤٣١٤.

هذا ما كان من أمر «المخزون الثقافي» الغربي، ولم يبيّن منه سوى قطرة من محيط، فماذا عن (المخزون العربي)، أو بعبارة أصح: المخزون الناطق بلسان عربي والمستند أساساً ـ من حيث التكنيك على الأقل ـ الى قاعدة غربية؟.

لقد لاحظ الدكتور الشنطي بعض أوجه الشبه بين قصاصي المملكة الشبان وبين وصفائهم العرب، نضعها مختصرة في نقاط على هذا النحو:

* عبد الله السالمي أقرب الى يوسف ادريس في حساسيته المكانية.
* سباعي عثمان يهتم بجزئيات الواقع وتفصيلاته، كما يفعل الواقعيون جميعاً وبخاصة يوسف ادريس.
* محمد علوان وأحمد بوقري يستخدمان في بعض أقاصيصهما عنصر «التزامن» في القصة، وهو تكنيك يشتركان فيه مع نظرائهم من العرب ولاسيما يوسف الشاروني.
* يوظف الكثيرون من القصاصين السعوديين الاسطورة والحكاية الشعبية والتراث، وهذا التوظيف يمثل تياراً عاماً في الاقصوصة العربية المعاصرة (على سبيل المثال: غسان كنفاني، محمد الطاهر عبد الله، زكريا تامر).
* يوظف عبد العزيز المشري الشعر والرسم والخبر في أقاصيصه، ولا يختلف في هذا عن العديدين من القصّاص العرب.
* يكثر استخدام الحلم والكابوس في القصة القصيرة السعودية بحيث يصعب التمييز بين الواقعي والخيالي، كما نرى عند جار الله الحميد وجبير المليحان وعبد العزيز المشري وعبده خال، على سبيل المثال، وهم يقتربون في هذا من النهج الذي سار عليه بعض القصصيين العرب مثل عبده جبير ومحمد حافظ رجب وابراهيم عبد المجيد.
* الرؤية العبثية «الكافكاوية» التي غلبت على انتاج القصصيين العرب في السبعينيات نجدها واضحة في أقاصيص فهد الخليوي وبعض أعمال فهد العتيق وحسين علي حسين[٣٢].

هذا اذن، بعض المخزون الثقافي الذي نهل منه قصاصونا المحليون، لعل من العبث البحث عنه عند كل قاص بمفرده، وخير من ذلك ان نقنع بما يسمى «تداخل النصوص»، أو ان نقول، فخورين، إن الاسد هو مجموعة من الخراف المهضومة ومن المؤكد ان قصاصينا ليسوا كلهم أسودا، فقد أصيب بعضهم بسوء الهضم من كثرة ادمانه على النهش والالتهام. والقصة الجديدة تغري ـ لاعتمادها على تيار الوعي والأحلام والكوابيس ـ بالتخريف والهلوسة. وقد أبدى بعض قصصيينا الجادّين من الشباب امتعاضهم من كثرة المتطفلين على هذا الفن وغلبة التقليد على الكثرة الكاثرة منهم. يقول جار الله الحميد ـ سنة ١٩٨٣ ـ لاحظت خلال السنتين الماضيتين نشاطاً كبيراً في النشر... وكذلك أسماء جديدة تدخل الساحة. الا أنه يؤخذ على معظمها انها تمارس تكراراً لما يكتبه الآخرون... واستطيع أن أقول إن هناك عشرة كتّاب قصة محليين يكتبون بنفس الطريقة وبنفس المفردات وفي نفس المواضيع[٣٣] ويدهش سباعي عثمان من الكمّ الهائل من القصص القصيرة الذي تنشره الصحف المحلية بشكل يكاد يكون يومياً ويقول إنه صدرت خلال العشرين سنة الماضية أكثر من مائة مجموعة قصصية، يمكن أن يفرز منها على الاقل عشر مجموعات إبداعية جيدة تقف على مستوى الانتاج القصصي في العالم العربي. ويؤكد أن «القصة القصيرة السعودية تسير في مسارها الصحيح لو خلصت من بعض الاعمال الضعيفة التي تجد في ساحة النشر المفتوحة مجالاً واسعاً نتيجة سوء التقويم»[٣٤].

ونحن نجد ما يماثل هذه الشكوى عند بعض الباحثين والنقاد المصريين إذ تقول أمال فريد: «الملاحظ أن الكل أصبح يكتب قصة قصيرة في هذه الأيام. وهناك من يظن أنه إذا أغرق في الرموز وكتب كلاماً غير مفهوم ففي ذلك ما يدل على عبقرية خاصة...»[٣٥]. ويقول نعيم عطية: «... وإذ يدخل الناقد عالم القصة الحديثة ينتابه ما ينتاب القارىء من حيرة ازاء اعمال تبدو مثل رمال متحركة لا أمان لها، فما أكثر ما احتوى الأدب الحديث من عطاء هزيل مغلف ببهرج كثير...»[٣٦] ويقول ماهر شفيق فريد في بحث له بعنوان تجربة العبث بين الأدب الغربي والقصة المصرية القصيرة»... نجد في العبث ما يغري بالانزلاق إلى انعدام الشكل، وتخلخل البناء وغياب الروابط. وهي مزالق وقع فيها كثيرون من شباب الأدباء، حتى ليمكن القول انه لقاء كل أقصوصة عبثية ناجحة، تولد خمس محاولات مجهضة أو مبتسرة أو شائهه...»[٣٧].

ومع ذلك، فانه يكفينا ـ كما قال المرحوم سباعي عثمان ـ عشر مجموعات قصصية أو عشرة قصصيين لنقول بحث اننا نشارك وبجدارة في هذه النهضة القصصية النشطه التي

(٣٢) الشنطي: كتابه السابق، ص ٣٢٥ ـ ٣٤٠.

(٣٣) انظر: «شهادات القصة القصيرة» السابقة.

(٣٤) المرجع السابق.

(٣٥) مقالتها السابقة.

(٣٦) نعيم عطية: «مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينيات»، مجلة فصول المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢ م، ص ٢٠٩ ـ ٢٢٣.

(٣٧) مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، ص ٢٢٣ ـ ٢٣٧.

يشهدها حالياً العالم العربي. ولسنا هنا بصدد المفاخرة والمكاثرة، ولكننا نقول عن قناعة أن النماذج الجيدة من القصة القصيرة، كما كتبها شبابنا قد استطاعت أن تقفز الحدود، وان تتواصل بصدقها وشاعريتها وانسانيتها مع القارىء في كل مكان وعلى طول الساحة العربية.

وينبغي أن نعترف أخيراً، بأنه مهما كان رأينا في القصة الحداثية الجديدة بغموضها وقلقها وتوترها ـ فإنها هي التي واكبت تحديث المدن في بلادنا خلال سنوات «الطفرة». ولم تفعل ذلك تواطأ مع فن العمارة والتخطيط، بل تمشياً مع الواقع. فالمدينة القديمة ذات شخصية تاريخية وحدود معروفة ، حتى بعد أن زالت الاسوار عن احيائها العتيقة، بينما أخذت المدينة الحديثة في التنازل عن شخصيتها باستئصال الكثير من معالمها التاريخية المتواتر ذكرها في التراث، وكذلك فقد اتسعت حدودها الى ما لا نهاية.

والمدينة القديمة ذات وحدات سكنية متماثلة ومجموعات بشرية متجانسه متواصلة، أما المدينة الجديدة فقد ألغت التماثل والتجانس والتواصل الى حدّ بعيد. انسان المدينة القديمة قانع مطمئن، وانسان المدينة الحديثة لا حدّ لطموحه، ولكنه قلق متوتر.

أوليس الكثير من صفات المدينة الجديدة ـ ان صحت ـ هي الصفات التي نلاحظها وربما ننكرها في القصة الجديدة، بل وفي الادب الجديد على نحو عام؟ ثم الا تصلح هذه الملاحظات السريعة لأن تكون منطلقاً لبحث جديد عن العلاقة الجدلية بين القصة الجديدة وبين الواقع المحلي؟

وهو السؤال الذي ظل معلقاً ولم نجب عليه حتى الآن. رغم اقتناعنا بأننا لا نعيش في حدود ضيقة، بل نعيش في عالم أكبر وأوسع.

صدر حديثاً

العالم والعرب
عام ٢٠٠٠

نظرات مستقبلية في بروز القوى والاتجاهات العالمية الجديدة وتأثيرها على المصير العربي في القرن الحادي والعشرين

تأليف
الدكتور محمد جابر الأنصاري

منشورات دار الآداب