القصة القصيرة في سلطنة عمان

بقلم: يوسف الشاروني

قبل عصر المطبعة عرف العمانيون ـ شأنهم شأن الشعوب الأخرى ـ بعض الأشكال القصصية التي عرفتها مرحلة الأدبين الشفاهي والمدون. وقد نشرت وزارة التراث القومي والثقافة بمسقط عام ١٩٨٠ مقامات أبي الحارث للشيخ محمد بن علي بن خميس البرواني، لكن دون تعريف بالمؤلف ولا مولده ولا وفاته. والكتاب يتألف من خمس مقامات كتبت بالأسلوب التقليدي للمقامة العربية كما عرفت عند الهمذاني والحريري من حيث اعتمادها على راوٍ هو هلال بن أياس وأديب هو حارث بن الارقم المكنى بأبي الهيثم. ومن حيث استخدامها للمحسنات البديعية إظهاراً للمهارة اللغوية.

كذلك عرف العمانيون وجود خيط قصصي في بعض أشعارهم بل وجودالقصة الشعرية أحياناً، بدءاً من قصيدة مالك بن فهم الازدي، أول عربي دخل عمان من اليمن في الجاهلية، يروي فيها ـ وهو يحتضر بعد أن أصابه سهم ابنه سليمة دون قصد ـ قصة مسيره الذي ساره من أرض السراة وخروجه من برهوت حتى دخوله عمان وحروبه مع المرازية من الفرس، ومروراً بالشعر الذي تروي أبياته تاريخ عمان أو مغامرات الشاعر مع محبوباته، حيث نجد في مثل هذا الشعر سمات تدل على القص مثل وجود التتابع الزمني للأحداث كاستخدام الفعل الماضي وحروف العطف واختلال المعنى إذا حُذف بيت من الشعر أو تغير مكانه، وعدم استقلال بيت الشعر أي ارتباطه بما قبله وما بعده لأنه جزء من السياق القصصي.

وهناك قصة نادرة في تراث الشعر العماني، وقعت أحداثها عام ١١٠٤ هـ أيام حكم الأمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهي منسوبة إلى شاعر مجهول، أوردها نور الدين السالمي في كتابه المعروف «تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان». وتروي القصيدة القصصية قصة فتاة من نزوى ـ إحدى عواصم عمان السابقة ـ كانت في السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت، ثم اكتشفوا بعد سنوات أنها ما زالت على قيد الحياة. وتعلل القصة ذلك بأنها دفنت وما يزال بها رمق من حياة، ثم ردت الروح إليها. ولكن القصيدة تشير إلى رأي آخر هو الذي يغلبه الشاعر راوي القصة، ذلك أنها أصيبت بسحر. وهذا الرأي هو الذي دفع أهلها ليعودوا ويحفروا قبرها بعد دفنها فما وجدوها لأنها كانت قد غادرت القبر مع جماعة من البدو مروا بها فحجبوها عندهم وجعلوها ترعى الأغنام برفقة فتاة منهم، حتى مر بها ذات يوم شخص كان يعرفها، فابلغ أهلها، فأخذها إليهم، فتعرفوا عليها وتعرفت عليهم (أنور الدين السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، جـ ٢، ١٩٨١، صفحات ١٠٤ ـ ١٠٨).

ورغم إن هذه القصة الشعرية الفريدة قد كتبت في عصر

كانت فيه الحدود بين القصة والتاريخ غير واضحة، إلا أنها كانت تتميز عن القصائد العمانية التاريخية بالتركيز على حادثة واحدة ورواية تفاصيلها من بدايتها إلى نهايتها وليست سلسلة من الأحداث المتتابعة. كما أن بها بعض الأساليب القصصية مثل الاسترجاع (الفلاش باك) على سبيل المثال. ومما يلفت النظر إن هذه القصة الشعرية مكتوبة بأسلوب النثر القصصي البسيط الذي يفهمه القارىء العادي، ولم تلجأ إلى تلك الالفاظ التي تحتاج إلى قاموس لفهمها والتي كان معظم الشعراء العمانيين في تلك العصور يعتقدون أن الشعر لا يكون شعراً بدونها، فهي قصة شعرية عن الشعب وللشعب وليست للخاصة (للرجوع إلى هذه القصة بتوسع أكثر أنظر: يوسف الشاروني ـ سندباد في عمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ القصة في الشعر العماني، صفحات ٢٣٩ ـ ٢٤٣).

وإذا كانت قصيدة أو قصة فتاة نزوى فريدة في عصرها إذ لم تكن تمثل تياراً من تيارات الشعر العماني، فإن الشعراء المحدثين حاولوا كتابة القصة الشعرية متأثرين في ذلك بلا شك مما وصلهم من محاولات إخوانهم الشعراء المحدثين ابتداء من أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢م) الذي تأثر بدوره بذلك التفاعل بين الشرق والغرب بسبب ما جد من وسائل المواصلات والاتصالات الأسرع. ونستطيع أن نذكر من فرسان هذا اللون من الشعر القصصي الشيخ عبد الله بن علي الخليلي المولود عام ١٩٢٢ ـ وقد جرب قلمه في كتابة القصة القصيرة النثرية لكن الشعر هو ميدانه الأول بلا منازع ـ كذلك ممن كتب القصة الشعرية الشاعران سالم بن علي الكلباني وأبو سرور حميد بن عبد الله وغيرهم.. حتى الشعر الشعبي العماني شارك في هذه المحاولات القصصية على نحو ما نجد عند الشاعر الشعبي الصوري سعيد بن عبد الله ولد وزير المولود عام ٣٢٣ هـ / ١٠٦ م (المرجع السابق)، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٣).

ولعل أول مجموعة قصصية عمانية هي «المغلغل» **للمرحوم عبد الله بن محمد الطائي** (١٢٧ ـ ١٩٧٣) وهي مجموعة لم تنشر بعد، وإنما نعرفها من قائمة مؤلفاته المعلن عنها فيما ينشره ابناؤه من دواوين شعر ودراسات أدبية وروايات لوالدهم الراحل، ويبدو أنهم جمعوا هذه المجموعة مما نشره والدهم عبد الله الطائي في الصحافة العربية في الستينات وأوائل السبعينات، ولعله كان قد أعدها للطبع على هذا النحو قبل وفاته، فهو يؤرخ «دوار جامع الحسين» ـ إحدى قصص المجموعة ـ بعام ١٩٧٣ عام وفاته.

فقد اتيح لي أن أطلع على هذه المجموعة التي تتكون من أربع قصص قصيرة فقط، أولاها تدور حول الأوضاع المتخلفة في عمان قبل عصر نهضتها التي بدأت عام ١٩٧٠، أما القصص الثلاث الأخريات فمحورها كلها أوضاع الفلسطينيين بين المهجر والأرض المحتلة. وإذا كان عبد الله الطائي قد أطلق على القصة الأولى عنوانه «المغلغل» وعلى إحدى القصص الثلاث الأخرى «دوار جامع الحسين» فأنه ترك القصتين الآخريين بلا عنوان. وقد اختار ابنه الأستاذ مازن الطائي بطل إحدى القصتين الآخرين ليكون عنواناً لها وهو «عبد البديع»، أما القصة الأخرى فيمكن أن نسميها «مأساة صبحية» وهو اسم بطلتها كذلك.

وإذا قارنا بين فن القصة القصيرة كما تمثلها هذه النماذج الأربعة، والفن الروائي عند عبد الله الطائي كما تمثله روايتاه «ملائكة الجبل الأخضر» «والشراع الكبير»، لادركنا إن عبد الله الطائي كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة. وإن شخصيات قصتي دوار جامع الحسين وعبد البديع أقرب إلى الشخصيات الكاريكاتورية منها إلى الشخصيات التي تنبض بالحياة، كما أن القصتين أقرب إلى التقارير الإخبارية عن هاتين الشخصيتين منها إلى الأعمال الدرامية. ولعل «مأساة صبحية» هي أكثر قصص المجموعة نبضاً بالحياة، وبتطور شخصيتها الرئيسية صبحية مع الحرص على تصوير المناخ الاسري والبيئي الذي أدى بها إلى مأساتها ومأساة أبيها من بعدها بسببه وبسببها أيضاً.

وقد جاءت وفاة عبد الله الطائي بعد ثلاث سنوات من **النهضة العمانية الحديثة** التي قادها جلالة السلطان قابوس في يوليو عام ١٩٧٠، وكان هو وزيراً لإعلامها مرة فوزير للشئون الاجتماعية مرة أخرى ـ وقد تولى جلالة السلطان قابوس مقاليد حكم عمان بعد ثلاث سنوات من نجاح إحدى شركات النفط في استخراجه من الأرض العمانية وتصديره للخارج. وقد استطاع جلالته أن ينقل البلاد من العصور الوسطى إلى حضارة القرن العشرين خلال سنوات قلائل. وكان من مظاهر هذا الانتقال ظهور الصحافة في البلاد لأول مرة وإدخال الإذاعة فالتليفزيون، فضلاً عما وقع من تغييرات اجتماعية جذرية في مقدمتها تحول المجتمع العماني من مجتمع قبلي إلى مجتمع مدني في كثير من مناطقه، وانتشار التعليم حتى المرحلة الجامعية بعد أن لم يكن هناك قبل ذلك إلا ثلاث مدارس ابتدائية للبنين، وعودة كثير من العمانيين الذين كان معظمهم قد سبق أن هاجر إما إلى شرق أفريقيا أو إلى الدول العربية ولا سيما الدول الخليجية وذلك بسبب ما كانت تعانيه البلاد وقتئذ من شظف عيش أو شيخوخة حكم. كل هذه العوامل تفاعلت معاً ليصبح المناخ مهيأ لظهور قوالب جديدة في الأدب غير تلك القوالب التقليدية التي عرفها العماني آلاف السنين قبل ذلك وهي

الشعر بجناحيه: الغنائي الفصيح، والشعبي المصاحب لفنون الرقص والغناء أو المستقل بذاته.

ولعل القصة القصيرة بمعناها الحديث ـ كانت أسبق هذه القوالب الأدبية إلى الظهور، منذ بدأ شاب مثل سعود بن سعد المظفر ينشر قصصه المبكرة في الصحافة العمانية في أوائل السبعينات، بينما لم تظهر رواية عمانية إلا في أواخر الثمانينات حين نشر الشاب سيف بن سعيد السعدي المولود عام ١٩٦٧ روايته الأولى «جراح السنين» هذا عام (١٩٨٨)، هذا إذا استثنينا روايتي عبد الله الطائي «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشراع الكبير» والرواية الأخيرة كتبها قبيل وفاته عام ١٩٧٣ م ـ باعتبار إن عبد الله الطائي ينتمي إلى جيل ما قبل النهضة العمانية الحديثة، وأنه كان أكثر تأثراً برحلاته في البلاد العربية واحتكاكه بالأدباء العرب مما وقع في بلاده من تطورات حضارية وحركة أدبية لم تكن قد تبلورت بعد عندما وافاه الأجل المحتوم.

ومما يثير الالتفات أن أول مجموعة قصصية نشرت بعد ذلك كانت بعد عشر سنوات من وفاة الطائي عام ١٩٨٣ ومن شاعر من نفس جيل عبد الله الطائي بل من مواليد السنة نفسها التي ولد فيها عبد الله الطائي ١٩٢٧، وهو **محمود الخصيبي** مؤلف مجموعة «قلب للبيع». وتتكون المجموعة من اثنتي عشرة قصة إذا جاز لنا أن نطلق عليها كلها قصصاً، فقد كان فيها كل سلبيات ما أسميه بالبدئية الفنية، لأنها في الواقع تجمع بين ما نسميه الحكاية أو الحدوتة والقصة القصيرة، وتتفق معظمها في حرص المؤلف على أن تكون النهاية سعيدة بغض النظر عن المقدمات مما يدل على بساطة الخصيبي في التناول على حد تعبير الأديب محمد جبريل في مقدمته التي كتبها للمجموعة، وقد نشر الأديب الشاب عبد الله الريامي نقداً لهذه المجموعة يعلن فيه أن الخصيبي تسرع في إصدار مجموعته، ويتساءل عما إذا كانت قصة قلب للبيع ـ التي أطلقت عنواناً على المجموعة ـ قصة أم خاطرة أم رؤية ذاتية. كما يذكر أن القصص تتسم بالتقريرية المباشرة، ويستشهد مؤلفها في بعضها بأبيات من الشعر كأنما يكتب مقالات تحتاج إلى إثبات، وأن أطول قصص المجموعة «شوق النبق» أولى أن تتحول إلى رواية إذ فيها تتعدد الأحداث والاشخاص والملابسات (عمان، ٢٦ ابريل، ١٩٨٣) وقد كانت هذه هي المجموعة القصصية الأولى والأخيرة لمحمود الخصيبي، لأنه لم ينشر بعد ذلك سواء في الصحف أو من الكتب ـ إلا شعراً، حتى بلغ ما نشره حتى اليوم ـ بعد هذه المجموعة القصصية اليتيمة ـ ثلاثة دواوين شعرية فهو شاعر قبل أن يكون قصاصاً.

وفي تلك السنة نفسها فإن أحد أبناء الجيل التالي لعبد الله الطائي ومحمود الخصيبي ـ وهو الجيل الذي عاش طفولته ما قبل سنوات النهضة لكنه عاش شبابه في سنوات النهضة فتأثر بما وقع من تطورات ذات إيقاع سريع، ربما عايشه من قفزة نقلت بلاده ـ ونقلته هو ـ من العصور الوسطى إلى قلب القرن العشرين ـ هو الشاب **أحمد بلال** (المولود عام ١٩٥٤) نشر مجموعته القصصية الأولى «سور المنايا». وفي هذه القصة التي يحمل اسمها عنوان المجموعة ـ حدد لنا القاص زمان احداثها حين قال في بدايتها إنها وقعت في الستينات من القرن العشرين، ثم حدد لنا مكانها فذكر أنه مسقط، والسور كان سوراً واقعياً حول مسقط في الستينات من هذا القرن وحتى عام ١٩٧٠، لكنه في القصة جعله واقعاً مشحوناً بالرمز، فهو سور يحجز الأم من العلاج والشفاء وهي في طريقها إلى المستشفى الوحيد الموجود بعمان وقتئذ داخل أسوار مسقط، لأنها تصل مع ابنها ساعة الغروب حين تغلق المدينة سورها (أنظر عبد الستار خليف، الوطن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٣) لكنه سور يحجب أيضاً العمانيين عن المشاركة في حضارة القرن العشرين، كما أصدر أحمد بلال بعد ذلك مجموعتين قصصيتين آخريين هما: «وأخرجت الأرض» (١٩٨٣) و«لا يا غريب» (١٩٨٧).

وتعتبر هذه المجموعات القصصية الثلاث خطوة أقرب ـ إلى حد ما ـ نحو القصة القصيرة بمعناها المتعارف عليه من المجموعة القصصية «قلب للبيع»، وإن كانت ما تزال تغلب على كثير من قصصها سمات البدائية الفنية. وما أسميه البدائية الفنية يتسم بعدد من السمات أبرزها الشخصيات المسطحة التي لا تعرف إلا الخير والشر في مقابل الشخصيات المعقدة المتطورة، والأسلوب التقريري أو الخبري كالوعظ والخطابة في مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي. وفي مجموعة «سور المنايا» إلى جانب وجود هذه السمات أحياناً وجود سمات أخرى منها:

ـ استخدام الالفاظ المهجورة، حتى أن أسلوب بعض القصص أو الخواطر أقرب إلى أسلوب المقامات مثل الخاطرة التي عنوانها «الانتظار».

ـ ينجح أحياناً في استخدام تشبيهات من بيئة القصة كقوله أن الانفس «خضتها خشونة الطريق خض اللبن في القرب (سور المنايا، ص ٣٦) إلا أننا نجده في أحيان أخرى يستخدم تشبيهات ليست نابعة من القصة، أي لا تخدم السياق القصصي، كأن نقرأ أن «الدموع تتدفق على الوجنتين كالماء المتدفق من ثنايا الراسيات (سور المنايا، ص ١٢). أو يستخدم استعارات وتشبيهات تقليدية كقوله «أخذت الشمس تجر أذيالها» (المرجع السابق، ص ١٦). أو «ساد المكان صمت كصمت القبور» (ص ١٥). . الخ.

ـ الحوار أيضاً غير نابع من الشحصيات بل المؤلف هو الذي يتكلم على لسانهم فمثلاً الأم الريفية في قصة «جريمة تحت الماء» تقول لابنها في التليفون» إن صوتك وكلماتك يشبه صوت العاشق القادم من بركة مسحورة من ممالك الأساطير» (وأخرجت الأرض، ص ١٧). والأسلوب الرومانسي واضح هنا.

ـ ومن السمات الرومانسية أيضاً اغراق كثير من الشخصيات في الحزن والكآبة، فدموعها ـ أناثاً وذكوراً على السواء ـ سريعة الانسياب (أنظر على سبيل المثال: سور المنايا، الساحرة، ص ١٠٨ ـ أخرجت الأرض، جريمة تحت الماء، ص ٣٣ ـ لا يا غريب، الجبل، ص ٢٧، ٣٢ وضحية الشهر الرابع، ص ٤٠) وهو ما نلاحظه عند كاتب مثل المنفلوطي جعل عنوان أحد كتبه «العبرات».

وقد أشار الدكتور أحمد درويش في مقدمته لمجموعة «لا يا غريب» إلى هذا الاغراق الرومانسي دون داع في معظم الأحيان مثل الولع بايراد الكلمات الجميلة بذاتها، مما يدفع الكاتب إلى أن يورد من الصفات ما لا يريد وأن يضخم الموقف في كثير من الحالات أكثر مما ينبغي.

ـ يتدخل المؤلف أحياناً لشرح ما لا يحتاج إلى شرح وأحياناً لشرح ألفاظ لا تتفق والأسلوب القصصي. فحين يتحدث بطل «سور المنايا» في التليفون مع أمه يقول لها أرجو أن تبلغي ريم.. ثم يشرح لقرائه بين قوسين قائلاً: يقصد زوجته (سور المنايا، ص ١٧). وفي قصة يصف امرأة بأنها ملتاثة ثم يشرح لنا معناها بين قوسين: مجنونة (المرجع السابق، ص ١٠٥).

كذلك فأنه يتدخل بالشرح والتعليق من حين لآخر كأن يقول: وأي وازع يردع التجار الذين أصيبت أجسامهم بالعجاف وعقولهم بالعقم وانتزعت متع الحياة من ضمائرهم وارتكز إيمانهم في لذة الحواس (سور المنايا، ص ٢١. وأنظر كذلك ص ٢٣ ونهايات قصص «الرجل العائد من الموت» ص ٤٧. و«المتهمة البريئة» ص ٥٨ و«انها أكثر من عظيمة» ص ٧٥... الخ).

ـ يلخص أحداثاً كثيرة في صفحات قلائل فيغلب عليها أسلوب الخبر الصحفي. وعلى سبيل المثال أنظر: سور المنايا، قصتي: نقمة المال، وأنها أكثر من عظيمة. وقد خلت المجموعتان التاليتان من ذلك.

ـ بعض الصفحات في مجموعة «سور المنايا» لا تندرج تحت اسم القصة القصيرة بل يمكن أن تكون خاطرة أو انطباعات. وعلى سبيل المثال أنظر «سور المنايا»: الحياة ابتسامة، إن الله غفور رحيم، قاعة الأحزان، وسط الزحام، الصديق... وقد نبهه بعض النقاد إلى ذلك (عبد الستار خليف، الوطن ١٩٨٣/٩/٢٦. فخلت مجموعتاه التاليتان أيضاً من ذلك.

ـ كذلك أصبح أكثر اهتماماً بعناوين قصصه في مجموعتيه التاليتين، وكان النقاد قد أخذوا عليه عدم اهتمامه بذلك في مجموعته الأولى «سور المنايا» حيث أن عناوين معظمها «غير مناسبة وغير صالحة على الاطلاق» (عبد الستار خليف، الوطن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٣) والمعروف إن اختيار عنوان القصة جزء لا يتجزأ منها، وله دوره الكبير في عملية تشويق القارىء للإقبال على قراءة القصة أو صرفه عنها.

ـ ومن هذه المجموعات الثلاث نستطيع القول إن أحمد بلال يعتبر رائد القصة القصيرة البوليسية العمانية. فلا تخلو مجموعة من مجموعاته الثلاث من قصة بوليسية واحدة على الأقل، وهو مالم يكتب فيه غيره. وقصص أحمد بلاد البوليسية مرتبطة بالجريمة كما هو شأن معظم هذا اللون القصصي لكن «تشابه الشخصيات وكثرة المفاجآت يجعل القارىء يحس في بعض الأحيان أنه توغل في غابة كثيفة، تشابكت فيها الأغصان المثمرة حول رأسه. ومع التسليم بإمكانية جودة الثمر وأهميته فإن كثرته في بعض الأحيان ربما تحجب الرؤية الواضحة عن العين (د. أحمد درويش، مقدمة «لا يا غريب»).

ويمكن اعتبار الأسلوب القصصي عند **علي بن عبد الله الكلباني** (المولود عام ١٩٥٦) الذي نشر مجموعته «صراع مع الامواج» عام ١٩٨٧ قريباً إلى حد كبير من الأسلوب القصصي عند أحمد بلال. إنه يستلهم قصصه من وطنه عمان ما بين عهدين، ويصور وقع هذه الطفرة الحضارية على شخصياته وأثرها في تطورهم. وعلى سبيل المثال فبطلا قصتيه «الارادة» و«النجاح» قد أتيح لهما التعليم الذي لم يكن متاحاً أمامهما من قبل، فأقبلا عليه وحققا طموحاتهما. والكلباني ـ مثل أحمد بلاد ـ يتأثر بالحياة العسكرية التي يعيش في وسطها، فهاتان الشخصيتان تصبوان إلى الالتحاق بصفوف الجيش وتنجحان في تحقيق ذلك.

لكن معظم شخصيات «صراع مع الامواج» إما بيضاء أو سوداء. يقول الدكتور إبراهيم الفيومي في مقال له عن هذه المجموعة إن القاص شدد قبضته على شخصياته «فأمسك تلابيبها حتى تحولت إلى شخصيات نمطية بحيث انقسمت إلى معسكرين: ملائكة وشياطين» (د. إبراهيم الفيومي، النزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني القصصية «صراع الأمواج»، عمان ١٩ مايو ١٩٨٨، ص ٧).

كذلك فإن اللغة الصحفية تسيطر على قصص المجموعة لأن الأحداث تروى باسلوب خبري حيث أن ما يستغرق

منها سنوات طوالاً يروي في سطور قلائل حتى أننا لنقرأ جملاً مثل: ومرت الأيام والشهور (صراع مع الامواج، ص ٤٩). لهذا يغلب على بعض القصص طابع التلخيص الذي يروي في بعضها حياة كاملة، وكان الانسب القالب الروائي لا القصة القصيرة.

كذلك فإن بعض قصص المجموعة أقرب إلى الخاطرة مثل «وعرف الطريق». كما أن بعض نهاياتها تقريرية خطابية (أنظر على سبيل المثال نهاية قصة «الارادة» (المرجع السابق، ص ٣١)، ولعل قصة «المصر الأحمر» أنجح قصص المجموعة، ومن أسباب ذلك نهايتها التي تتوازن فيها الفرحة باحزان الحياة الصغيرة من خلال وعي طفل.

وهذه السلبيات التي أشرنا إليها في قصص محمود الخصيبي وأحمد بلال وعلي الكلباني أمر مألوف في كل أدب رائد يخطو الخطوة الأولى في بلده على نحو ما نجد عند كاتب كالمنفلوطي في مصر كما أشرنا سابقاً، وهم بريادتهم يخلقون جمهوراً قارئاً في بلدهم لهذا الفن الأدبي الوليد، ويدفعون في مقابل ذلك ثمن ريادتهم الشجاعة لطريق لم يعبده أحد من قبلهم من أبناء وطنهم.

وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر في دمشق **سيف الرحبي** (المولود عام ١٩٥٦) «التباساته القصصية الأربعة»، على نحو ما سماها ضمن كتابة «الجبل الأخضر» الذي تضمن نصفه قصائده النثرية كما يسميها، ونصفه الآخر التباساته القصصية. وأثبت في نهاية كتابه أنه ألفه ما بين الجزائر وبيروت ودمشق. وإذا كان أحمد بلال قد كتب القصة الرومانسية فإن قصص سيف الرحبي تقف في أقصى الطرف الآخر. فلئن كانت جذوره قد ارتوت من أفلاج عمان فأن غذاءه الفني كان خليطاً من بهارات أسواق المدن العربية وعطارتها وعطورها النفاذه وروائح مدن الغرب يضج نهارها بأخر الصيحات ولياليها بالكؤوس المترعة بالأصوات والبكاء والدخان على حد تعبيره في أحد التباساته القصصية.

قصصه أقرب إلى الاعترافات، كلها بضمير المتكلم، أبطالها شخص واحد مأزوم بغربة الروح والمعاناة في عصر كئيب. وشخصياتها الثانوية الأخرى - التي تدور في فلك بطلها أو أبطالها - تتأرجح بين التجربة والتجسيد. هي بلا أسماء، لكنها ذات صفات: كالأستاذ، والفتاة، والمرأة الرائية... فيها يتوارى العالم الخارجي ليدخلنا معه البطل أو الراوي أو المؤلف إلى كهوفه السحرية في عالمه الداخلي. وقد شرح سيف الرحبي وجهة نظره سواء في الشعر أو القصة قائلاً: أن تغادر حطام الواقع اليومي وتغوص في الواقع الأعمق، في الوجه المطموس للحياة الحقيقية - أن تغرق بلذة في مملكة الداخل المحفوفة بالمخاطر لتستخرج لآلىء الصورة الشعرية (العقيدة/١٧ أكتوبر ١٩٨٧، ص ٣٨) أو كما قال أحد نقاده: سيف الرحبي يكلم نفسه، يتأوه حيناً كما يتأوه العصفور في قفص الغربة، فأن أطربنا (لعله يقصد حزناً) النغم نبراً وكرامة، وإذا لم نفهم فلتغلق. (إبراهيم شعراوي، الرمزية في الشعر العماني الحديث، العقيدة، ١٦ مايو ١٩٨٧، ص ٣٦).

ذكريات الراوي مستمدة حيناً من قريته «سرور» بريف عمان، وحيناً من خارج عمان: بيئة عربية كانت أو غربية. ومن هذا التلاقي - ولا نقول الصدام - بين البيئتين - ولا نقول الحضارتين - تولدت هذه الشحنة التعبيرية، وهذا هو الذي هز تلك النفس الرقيقة الحساسة الخصبة من جذورها هزاً عنيفاً فلم يقتلعها إنما سمعت لها دمدمات وقعقعات.

إن التباسات قصص سيف الرحبي القصصية خليط من الرمزية والاسطورية والفانتازية والسريالية، وهو دائم الاشارة إلى التراث - العربي والعالمي - دائم الاحالة إليه.

وقد أعلن في حديث له إن أعماله الأدبية مربوطة «بخيط الرحيل، خيط التيه، خيط الشتات. وقد أصبح هذا التيه بالنسبة لي ليس تجربة في الحس فقط، بل تجربة في الروح. وأصبح رمز انفتاح الكائن البشري على الوجود (مجلة المنتدى، دبي، يوليو ١٩٨٨، ص ٨).

فإذا عرفنا إن سيف الرحبي يعلن بوضوح تحيزه إلى أندريه بريتون ولوتريامون وأنسي الحاج وأدونيس والدادائيين عرفنا في أي صف يقف وإلى أية جبهة ينتمي سواء في قصائده النثرية أو التباساته القصصية.

ويمكننا أن نعتبر **محمد القرمطي** المولود عام ١٩٥٤ من المدرسة نفسها التي ينتمي إليها سيف الرحبي. فهو مثله يستدعي التراث على نحو ما نجد في قصته «وكان في زمن الغياب»، حيث يستحضر ألف ليلة وليلة من التراث العربي وإيسوب من التراث الاغريقي (إبراهيم شعراوي، الخارج والداخل في قضايا الأدب الرمزي العماني الجديد، العقيدة، ١٢ ديسمبر ١٩٨٧، ص ٣٠). وقصته «حكاية الأولى بعد الأخيرة» مزيج «بين الاسطورة والواقع، بين الحلم واليقظة، بحيث يتداخل العالمان، لا نعرف بأيهما نبدأ، ولا بأيهما ننتهي». (إبراهيم شعراوي، الروح الاسطورية في القصة العمانية الحديثة، الوطن الأسبوعي، ٨٨/٨/١١، ص ٦).

وتفوح الشاعرية من قصص محمد القرمطي، كما يستخدم الكثير من الرموز الاسطورية وعناصر الفولكلور، ويتفاعل مع تراثه الشعبي. وقصته - كما وصفها أحد النقاد - قصة متوترة صاخبة بالانفعالات (المرجع السابق).

وقد أصدر محمد القرمطي عام (١٩٨٨) مجموعته القصصية الأولى «ساعة الرحيل الملتهبة» وهي مختارات مما

سبق أن كتبه. وفيها يهدي قصته «أما زلت تائهاً أيها المسافر» إلى سيف الرحبي، دلالة على ما بينهما من تجاوب روحي وفني.

(وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر **صادق بن حسن عبدواني** (المولود عام ١٩٤٤) صاحب مجلة الاسرة الأسبوعية (الآن) مجموعة قصص قصيرة في مجلته ما بين يناير ويوليومن ذلك العام (وكانت تصدر نصف شهرية وقتئذ). لكنه لم يجمعها في كتاب حتى الآن. ولولا ان هذه القصص نشرها مؤلفها شبه متتابعة وفي مجلة واحدة وعلى فترات زمنية متقاربة لربما تعذر تناولها بصورة شاملة، ولظلت قصصها مشتته تشكو الوحدة والبعد عن أخواتها. فالمعروف إن للقصة القصيرة حياتين ـ كما يقول الأستاذ يحيى حقي ـ احداهما وأنت تقرؤها منفرداً، والأخرى وهي مع أخوات لها بين دفتي كتاب. لهذا فعندما تناولتها بالنقد اضطررت إلى اختيار قصة «البحث عن الحب» ليكون عنواناً للمجموعة حتى يسهل تناولها ككل (أنظر: يوسف الشاروني، صحيفة عمان، ٢١ مايو ١٩٨٥، ص ٥، ١٣ و٢٨ مايو ١٩٨٥، ص ٥).

وصادق عبدواني يؤمن بذلك التفاعل بين قصصه وجمهور قرائه. فهو لا يريد أن يكتب قصصاً تتجاوز المستوى الثقافي لجمهوره، وإن كان حريصاً كذلك ألا يكتب قصصاً تدغدغ مشاعر قرائه أو تتخلف عنهم. ثم هو يؤمن بذلك التفاعل بين قصصه ومجتمعه. فهو حريص أن يدور محور قصصه حول المجتمع العماني وقضاياه الاجتماعية في اللحظة الحضارية التي استلهمها المؤلف في قصصه. أنها تدور حول موضوع ما نشأ من قضايا نتيجة ما طرأ على المجتمع العماني من تطورات حديثة انعكست على أوضاع مثل العلاقات الزوجية، وهجرة المزارعين من الريف، وإصابات السير، وذهاب بعض الشباب للتعلم في الخارج ثم اصطدام ببيئتهم عند عودتهم، ثم محاولته التوفيق بين مستوى تعلمهم ومستوى بيئتهم، بحيث تعود الفائدة ـ وليس الضرر ـ على الطرفين. وذلك على نحو ما نجد في قصته الممتازة «الدجالة» مما يذكرنا بقصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وإن كان الكاتب لم يطلع عليها، لكنها الظروف المتشابهة تخلق الأفكار المتشابهة. كذلك نجد في هذه القصص مختلف الشخصيات أفرزها التطور كالبخيل والمسرف والمرتشي والطبيب الذي يحاول الذهاب في إحدى البعثات، والطبيب الذي عاد من الخارج محاولاً أن يفيد بيئته.

قصة واحدة تتناول ما يلاقيه صيادو الأسماك من مخاطر. ولئن كانت الزراعة قد هجرها أبناؤها ومات الوحيد الذي يتشبث بها في قصة «الجنازة»، مما يدل على نظرة المؤلف المتشائمة هنا، فإن البحر وجد من يتشبث به في قصة «الأم» جيلا بعد جيل، وأنه إذا كان الوالد قد ابتلعه البحر فإن الابن مستعد أن يملأ مكانه، تبارك ذلك وتشجع عليه أم لا تعرف خوفاً ولا تراجعاً.

وتتحرك أحداث هذه المجموعة القصصية بين العالمين الداخلي (عالم الحلم والكابوس والذكريات) والعالم الخارجي بما فيه من حركة وحوار مع الآخرين، كما أنها تحقق الوحدة الفنية في القصة القصيرة عن طريق وحدة الشخصية ووحدة الحدث أكثر مما تحققه عن طريق وحدتي المكان والزمان.

وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر الشاب **حمد بن رشيد بن راشد** (المولود عام ١٩٦٠) أولى قصصه القصيرة «النخلة الصغيرة» في ٢٥ أكتوبر من ذلك العام. وهو مثل معظم كتاب القصة القصيرة العمانية كاتب مقل، نشر حتى أكتوبر عام ١٩٨٨ ـ أي على مدى خمس سنوات ـ حوالي عشرين قصة قصيرة، أي بمعدل أربع قصص قصيرة كل عام. فإذا عرفنا أن قصصه تتميز بأنها لا تتجاوز صفحة واحدة إن لم تكن أقل، أي أنها أقصوصة أو لقطة أكثر مما هي قصة قصيرة، أدركنا إلى أي حد اقلال هذا الكاتب الشاب في إنتاجه.

وقد أعلن حمد بن رشيد في بداية حياته الأدبية ـ بل قبل أن ينشر قصته الأولى ـ أنه من أنصار الوسط، لأن الوسط ينشد التجديد ولكن بأسلوب مشوب بالحذر. ثم يعلن رأيه في السريالية قائلاً «إن الغموض والمبالغة في السريالية هروب إلى المجهول... والخلاصة لست حجر عثرة أمام التجديد لكن وفق مستجدات تبقي الجوهر الأدب ماء وجهه، إضافة إلى كشف النقاب عن الغمام الذي يكتنفه الغموض والشك». وهو يرجو أن يكون هذا اللون من التجديد طفلاً شرعياً «برغم إن المحاولة السريالية المعنية ضئيلة جداً إذا ما قيست بالتجربة الكلاسيكية العريقة في أدبنا. والجعجعة التي اثيرت لم تسفر بعد عن طحن يسد الرمق». ثم يعلن معارضته بوضوح للاتجاه الادبي الذي يمثله سيف الرحبي قائلاً «والسريالية المزعومة هذه تتسم بالغموض والمبالغة واحياناً التشاؤم المفرط، مع احترامي بالطبع للأديب سيف الرحبي وما يتسم به من ثقافة واسعة وحس وطني صادق... لكن سيف أصبح سيفاً في وجه الوضوح ووحدة الموضوع والقافية والوزن الموسيقي». (حمد الرشيد راشد، حول الظاهرة السريالية في الأدب العماني المعاصر، عمان، ١٨ أكتوبر ١٩٨٣). بعد ذلك بأربع سنوات نجد حمد بن الرشيد ما يزال متمسكاً بخطه القصصي المعلن في حديث له بمجلة العقيدة حيث يعترف أنه لا يميل إلى الكتابات الغارقة في الغموض «إنما اتوجه إلى الوضوح لأن الوضوح جمال في نظري، ليس ذلك الوضوح الساذج بطبيعة الحال، إنما السهل الممتنع» (العقيدة، ١٠ يناير ١٩٨٧، ص ٣٨.).

وهذه مقدمة لا بد منها لتوضيح الخلفية الفكرية والفنية لحمد الرشيد.

لهذا فاننا يمكن أن نقرر مطمئنين ان عام ١٩٨٣ هو عام مولد القصة القصيرة العمانية بحق بمختلف اتجاهاتها من أقصى التقريرية السردية المشوبة بالرومانسية إلى أقصى الرمزية الأسطورية المشوبة بالسريالية، وما بينهما من صيغة مشتركة ترضي جميع الأطراف المعنية «على نحو ما عبر حمد الرشيد في مقاله المشار إليه سابقاً، أو بتعبير أدق: ما بينهما من واقعية اجتماعية على نحو ما نجد عند صادق عبدواني أو واقعية انطباعية عند حمد الرشيد.

ويمكن أن نلخص أبرز سمات أقاصيص حمد الرشيد فيما يلي:

ـ من سمات **البناء الفني** أن الأقصوصة تتكون من مقاطع، يعبر كل مقطع عن حركة تختلف عن حركة المقطع الآخر. ويمكن أن نأخذ قصة «النخلة الصغيرة» أولى أقاصيصه التي نشرها كنموذج على ذلك: يتبادل الوعي في هذه القصة الطفل والشاب الذي كان طفلاً يوماً ما، والقارىء يتحرك بين هذين الوعيين. البداية بالغروب وبالجد وكلاهما مرتبط بالآخر، وعلى الجانب الآخر الطفل رمز الشروق كما عبر عن ذلك بحق عبد الستار خليف في دراسته عن هذه القصة (عمان، ٢٩ نوفمبر ١٩٨٣، ص ٧).

المقطع الثاني يبدأ بالتعرض للجو وبالنهار وقد انتقل من الشروق إلى الضحى أو ربما منتصف النهار حيث السماء أصبحت تصب غيوماً من البخار على الأفق الممتد إلى ما لا نهاية وليس هناك ما يبين، لكن وسط هذه القتامة نجد بصيص الضوء والأمل، فثمة فسيلة يتيمة غارقة تدق جذورها في ثرى الأرض الملتهبة. فإذا عرفنا أن الطفل قد فقد أباه أيضاً، عرفنا أن اليتيم يجمع بينه وبين الفسيلة وكلاهما رمز البزوغ والشروق. وإذا كان الجد يبدي قلقه على من يتعهد الفسيلة ويرعاها بعد موته، فلا شك أنه كان أكثر قلقاً على حفيده، تلك الفسيلة الأخرى التي يخشى ألا تجد من يتعهدها ويرعاها أيضاً بعد غروبه أو موته.

أما المقطع الثالث فنتلقاه من وعي الشاب الذي كان طفلاً، فالنخلة تكبر كما يكبر الطفل، والجد ـ الذي لم يمهله القدر لكي يصعد فوقها ليجني رطبها ـ قد رقد تحتها الآن. فالجديد يذكرنا بالقديم، وبدون القديم لا جديد، وبدون الجديد لا تواصل.

ـ من سمات البناء الفني أيضاً لأقاصيص حمد الرشيد أنها تبدأ بتقديم لوحة خلفية لأحداث القصة وهو أمر واقع مشحون بالرمز يرتبط بما تفضي إليه القصة من انطباع. وهو نفسه يعترف بأنه إنما يقدم لوحة على نحو ما نقرأ في قصته العذبة «فرحة اللقاء» حيث يصف الجمع الغفير على الشاطىء وقد وقف ينتظر العائدين بالسفينة بعد غيبة طالت بأنه «مكتوم في لوحة أعطت بُعداً ممزوجاً بألوان صارخة حالمة في آن واحد». وهو يقدم في هذه القصة اللوحة بكل أبعادها في تركيز لكن في شمول أيضاً، متنقلاً بين أنواع البشر المنتظرين على الشاطىء: نساءًا ورجالاً، عمياً ومبصرين، أطفالاً وكباراً، حتى مجانينهم وعقلائهم، كما يقدم الطبيعة التي تحتضنهم بدءاً بالشمس المتلفعة بالغيوم، فزخات المطر، وطيور النورس في صراعها مع أسماك السردين والصورة ليست بصرية فقط بل تعبق ببخور النساء المختلط بعرق الرجال.

فهو أحياناً ما يهتم بجو الحدث أكثر مما يهتم بالحدث نفسه، على نحو ما نجد في قصته «نبأ عاجل» حيث نعيش جو ترقب لتلقي هذا النبأ الذي لا نتلقاه أبداً.

ـ في معظم قصصه تتحقق **الوحدة الفنية أو القصصية** عن طريق الاسترجاع أو الفلاش باك أو الذكريات، وأحياناً عن طريق التركيز على لحظة عَرَضية: وفاة، زواج، وداع، لقاء... يستجمع كل ألوانها ليقدمها لقطة متكاملة. فالقصة عنده أشبه بلوحه تنبثق الحركة من خلالها.

ـ والحاضر في قصص حمد الرشيد يحتضن الماضي والأسلوب الوصفي أو المكاني الاستاتيكي يتبادل المواقع مع الأسلوب الدرامي أو الزماني الديناميكي. والعالم الخارجي ـ عالم المرئيات ـ يتحاور مع العالم الداخلي، عالم الذكريات. والجدل بينهما أساس البناء الفني. وأحياناً يتوارى العالم الداخلي لتكون الغلبة للعالم الخارجي، فيبهت الماضي لحساب الحاضر، كما في أقصوصة «حتمية الرحيل»، حيث الحركة بطيئة بطء الجنازة التي نسير فيها وراء نعش الفقيد. ولا نفلت من قسوة الحاضر المفجع إلا لنطل لحظات على لمحات من شخصية الراحل أثناء حياته حتى تتكامل جوانب اللقطة ويصبح لها بُعدها الزماني ـ مهما كان ضئيلاً ـ بالأضافة إلى امتدادها المكاني الذي يمثل الحاضر ويحتل المساحة الأكبر.

ـ معظم لقطاته **لشخصياته** وهم في لحظة تتراوح بين اندماجهم وصراعهم مع قوى أكبر وأضخم منهم ـ كأن يكون مجتمعهم أو الطبيعة بعواصفها وبحرها الهائج كما في قصة «لحظة ضعف» ـ وأحياناً مع قوى تتكافأ معهم، وذلك مثل لحظات اللقاء والفراق والزواج، والوفاة، على نحو ما نجد في قصص «فرحة اللقاء» و«الفراق» و«خلجات مترادفة» و«على سنة الله» و«حتمية الرحيل». من خلال هذا الاندماج أو الصراع تؤدي الشخصية دورها الفني.

ـ ولأن حمد الرشيد يركز اهتمامه على جو الحدث فإن الحوار

يتوارى في أقاصيصه. ولعل قصته «عروس» التي تدور حول استشهاد الفدائية اللبنانية «سناء المحيدلي» هي القصة الوحيدة التي كتب نصفها حواراً، وهو ليس حواراً بين شخصيات بل هو تقديم لشخصية البطلة علي هيئة تحقيق: ـ

ـ اسم القرية

عنقون

ـ اسم المنطقة

الزهراني.. لبنان الجريح

ـ العمر

ثمانية عشر عاماً... الخ

ـ وفي أقاصيص حمد الرشيد نستنشق عبق عمان: ماضيها، بطولاتها، عاداتها، تقاليدها حتى شائعاتها كما في قصة «عرس الشتاء»، يبكينا مع أحزانها، ويطربنا في أفراحها.

أما سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) فهو من الجيل المخضرم لكتاب القصة القصيرة العمانية. بدأ نشر قصصه القصيرة منذ أوائل السبعينات، لكنه لم يفكر في ضمها في مجموعات إلا بعد حوالي عقد ونصف العقد من بدء نشره قصصه، وذلك حين نشر مجموعته الأولى «يوم قبل أن تشرق الشمس» عام ١٩٨٧، ثم تلتها مجموعته الثانية «وأشرقت الشمس» عام ١٩٨٨، وهو بسبيل إعداد مجموعة ثالثة للنشر. وربما تكون هذه المجموعات القصصية الثلاث قد استوعبت كل ما نشره من قصص قصيرة على مدى السبعينات والثمانينات.

وقصص سعود المظفر ليست كلها في مستوى واحد، فهو لا يقوم بعملية انتقاء حتى حين يعيد نشر قصصه في مجموعات قصصية، إذ يبدو أنه حريص على أن تضم مجموعاته كل ما سبق أن نشره في الصحف بغض النظر عن مستواها. ولو أنه قام بعملية انتقاء لكان مستوى مجموعتيه من أفضل مستويات القصة القصيرة العمانية، ولكان أفضل له ولنا أن نقرأ مجموعة قصصية واحدة ممتازة من أن نقرأ ثلاث مجموعات ترتفع وتنخفض مستويات قصصها. فالعبرة بالكيف قبل الكم.

وسنعرض فيما يلي لأبرز سمات القصة عند سعود المظفر:

ـ فهناك سمة من سمات البناء الفني في بعض قصصه وهو افتتاحها ـ كما يتخللها أحياناً ـ بفقرات من جمل قلما يستخدم فيها أفعالاً. تعلو نبرتها أحياناً فتضفي على القصة جواً أقرب إلى روح الشعر الحماسي أو الملحمي، ويتحقق ذلك بتكرار اسم المكان في أوائل جمل الفقرة، وتخفت نبرتها أحياناً أخرى حين تغلب عليها نثريتها. وتكوّن مثل هذه الفقرات عنصراً هاماً من العناصر التي تتألف منها خلفية القصة. فعلى سبيل المثال تلك الفقرة التي تتخلل قصة «شرهان العلى» من مجموعة «يوم قبل أن تشرق الشمس» سداب البلدة الوادعة على شاطىء البحر الأزرق الهادىء ورماله الصفراء اللامعة، سداب ذات القوارب الداكنة اللون الطويلة... سداب القوية برجالها... الخ.

ثم ننتقل من هذه الفقرة العامة إلى خصوصية أحداث القصة.

ـ يحرص سعود المظفر على تقديم البعد الجسمي لمعظم شخصياته، ولو أنه في كثير من قصصه ـ لا سيما قصص مجموعته الأولى «قبل أن تشرق الشمس» ـ لا يوظف هذا البعد فنياً، أعني أنه لا يتشابك وبقية عناصر القصة لتشارك فيما تتركه من انطباع، بل يظل عنصراً منفصلاً غير قابل للذوبان، حتى أن القارىء لا يتذكر هذه المعالم الجسدية فور انتهائه من قراءة هذه القصة.

مثال ذلك في قصة «حياة ربما حديثة» فإن بطل القصة الجالس في أحد مطاعم مسقط يصف الجرسون بأنه «كان سميناً أسمر مترهلاً، كان ينطق الحاء هاء، كان عربياً «(يوم قبل أن تشرق الشمس، ص ٣٠).

ومع أن حواراً طويلاً دار بينهما، وفيه أكثر من حرف من حروف الحاء، إلا أننا لم نستمع ولو مرة إلى هذا الحرف مقلوباً إلى الهاء على لسان الجرسون، فضلاً عن أن هذه اللازمة لم توظف إطلاقاً في بنية القصة.

غير أن ذلك لا ينطبق على شخصيات قصص أخرى، لا سيما شخصيات السحرة في قصص المجموعة الثانية «وأشرقت الشمس» فالساحر خلفان في قصة «حكاية من قريتي» تصفه القصة بأن «وجهه يشبه مقبرة القرية الكثيرة الحفر، بشرته كلون شاهد القبر القديم.. عيناه دائريتا الشكل كالبومة، سوداوان كحفر القبور في ليلة لم يظهر قمرها. فهو يربط بين وجه الساحر وبشرته وعينيه وبين القبور، ومعروف أن للقبور علاقة شعبية بالسحر (وأشرقت الشمس، ص ١٢٤).

وهو يقدم وصفاً مشابهاً للساحر في القصة التالية «المعلم عبد الرزاق»، فالساحر في هذه القصة «بعين واحدة جاحظة،.. والأخرى منقلعة وغائرة في وجهه كأنها حفرة عميقة «ولم يكن التشويه الوحيد في هذا المخلوق الذي له صلاته بالعالم الخفي، بل إنه حين يمشي كان يعرج أيضاً، فضلاً عن أن صوته يصدر من أعماق صدره وبصعوبة. (وأشرقت الشمس، ص ١٣٢).

لكن هذه الشخصيات المشوهة لا تقتصر على السحرة الذين يؤذون الناس بل كذلك على هؤلاء الذين يبطلون مفعول هؤلاء السحرة. فالخالة موزة التي استعان بها والدا

زيانة لإبطال ما أصابها من سحر والتي تشبه جذع نخلة يابس «عجوز تبلغ من العمر الستين حولا، لكنها قوية البنية، قصيرة القامة، مقوسة الرجلين، محدودبة الظهر. البياض يكسو عيونها الصغيرة، بياض بشرتها ناصع، بدأت تظهر عروق يديها الخضراء من تحت جلدها المجعد الجاف الملمس ذي الأخاديد الصغيرة. كانت قد فقدت جميع أسنانها» (المرجع السابق. ص ١٤٢).

والوصف نفسه نجده لتلك المرأة الشبح التي ظهرت فجأة وراشد يحمل ابنته على حمال في طريقهما إلى المعلم عبد الرزاق ليطرد من ابنته ما تقمّصها من روح شريرة، «إذ خرجت عجوز قصيرة القامة، عوراء اليمين، تمشي بعكاز خشبي قديم». فهي أقرب في وصفها إلى الساحرة الشريرة، لكننا ما نلبث أن نتبين أنها هي التي أرشدتهما إلى بيت المعلم عبد الرزاق (المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧).

حتى خادم المعلم عبد الرزاق فإنه «أسود الصبغة، نحيف الجسم طويله، جلده ملتصق بوجهه، وحفر عينيه الحمراوين داخلة في رأسه كأنها قطع من الجمر (المرجع السابق، ص ١٤٩).

فعيون الشخصيات التي تتصل بالسحر وضده، دائماً كالحفر. بل حتى جوخه زوجة راشد وأم الفتاة المسحورة زيانة كانت ذات عينين صغيرتين مدورتين في رأسها (المرجع السابق، ص ١٣٥).

حتى إذا وصل ركبنا إلى المعلم عبد الرزاق نفسه ألفيناه طويل القامة، نحيف الجسم عريضه، ذا قوة، منحني الكتفين وقاراً، ذا ثياب غبراء اللون حسنة.. أبيض البشرة مشوبة بالسمرة، واسع العينين، حاد النظرات عميقها، سمح المحيا، ذا سمة مرعبة خفية غامضة، تجاعيد وجهه الصارم تطمس سنين من العمر المبعثر مدداً (المرجع السابق، ص ١٥٠).

فإذا وصلنا إلى نهاية القصة التقينا بحفار القبور، المجدور الوجه المستدير العيون، الحالك البشرة (المرجع السابق، ص ١٦٥).

وشخصيات قصص سعود المظفر في حالة وعي دائم، قلما يتنقل مؤلفها بين مستويات شعورها ابتداء من الكابوس فالحلم فحلم اليقظة، ولا نستمع لهذيانهم. حتى وهم يحتسون الخمر لنزداد سبراً لأعماقهم إلا في مواقف نادرة. من هذه المواقف عندما نام راشد والد الفتاة المسحورة زيانة في قصة المعلم عبد الرزاق فرأى كابوساً، وكان كل شيء في عالميه الداخلي والخارجي مهيأ لمثل هذا الكابوس. كان قد قذف بعصاه كلباً في الليل، وعندما ذهب ليلتقط العصا لم يعثر عليها، وزوجته قد أنّبته قائلة: أخبرتك مراراً لا تضرب حيواناً بالليل. بعدها أخذ سراجاً لينام في الكرجين (خيمة كبيرة من السعف لها باب خشبي) في ليلة اشتدت ريحها وغاب قمرها، ولهب السراج ينعكس على وجه راشد فيتقلص وينفرج بعفوية في أول الأمر، وفجأة تزداد التقلصات وتتلاحق الأنفاس حتى يلهث وهو ممدّد بلا حراك. لا بد أن راشد يعاني من كابوس هيأنا له هذا التقديم للعالم الخارجي. لندلف إذن لعالمه الداخلي لنجده يركض ومن خلفه كلب ضخم يريد أن ينقض عليه (المرجع السابق، ص ١٣٩). وهكذا أدركنا إلى أي حد يُقلق راشد ضربه للكلب ليلاً وفقده للعصا. فهو كابوس جاء نتيجة لأحداث سابقة ويهيء بدوره لأحداث تالية فمستويات الشعور هنا ـ عالما الحلم واليقظة ـ يتضافران معاً في بناء الشخصية القصصية وبناء العمل الفني في الوقت نفسه، فسعود المظفر يهتم بالبعد الجسمي ـ والبعد الاجتماعي أيضاً ـ لشخصياته أكثر من اهتمامه بالبعد النفسي.

وكما لاحظنا تطوراً عند سعود المظفر في مدى نجاحه في توظيف البعد الجسمي لشخصياته، فإننا نلحظ تطوراً آخر في استحضار مسرح الأحداث بأكثر من حاسة. فبينما كان استحضار المكان القصصي يكاد يقتصر على الرؤية البصرية في قصصه الأولى، نجده يستحضر المكان بأكثر من حاسة في بعض قصصه الأخيرة لا سيما قصتي «وأشرقت الشمس» (كتبها عام ١٩٨٦) «والمعلم عبد الرزاق» (كتبها عام ١٩٨٧) وهما في رأينا ـ أفضل وأنضج ما كتبه سعود المظفر من قصص قصيرة إذ يستخدم حواس البصر والسمع والشم في استحضار مكانه القصصي مما جعله أكثر تجسيداً في مخيلة قارئه.

أما قصة «المعلم عبد الرزاق» فلأن محورها السحر، فنحن نستمع فيها إلى أصوات لا تصدر من حلوق أصحابها بل من أعماق صدورهم كما سمع راشد صوت الساحر خلفان وهو يتحدث إليه، بل اننا لنستمع إلى أصوات أصحابها كأن يصدر صوت رجولي عن امرأة على نحو ما سمعنا صوت الجني هيكل وهو يتقمص جسد زيّانه، كما نستمع من حين لآخر إلى نباح الكلاب وصراعها فتنذرنا بشر مستطير، وهي أصوات تتكرر في كل مرحلة من مراحل القصة لتذكرنا بأن الشر ما يزال يقاوم، إن لم يكن مصراً على مواصلة هجومه وعدوانه. كما نستمع إلى صوت المطر المكتوم كأنه تصفيق خافت وإلى قصف الرعد. وبذا فان مجموع الأصوات التي تتردد في القصة من أولها إلى آخرها تكوّن عنصراً هاماً من اصر المكان الذي يخيف أبطال القصة ـ كما يخيفنا ـ بحيث يصبح مهيأ لكي يتقبلوا ـ ونتقبل معهم ـ ما يفرخه من جو خرافي أسطوري.

كذلك فان سعود المظفر يوقظ فينا حاسة الشم حين نستنشق مع أبطال قصته عبق اللبان، وهو ينتشر مع الهواء في أرجاء المكان، تمهيداً لطرد الجان. وفي الخارج تتصاعد الروائح من البحر ملحية رطبة لتمتزج مع روائح الخراخر العتيقة التي تخرج من مكان جانبي أسفل البيوت (المرجع السابق، ص ١٣٤).

أما الألوان فهي ليست محايدة، فللقصة عنوانان أحدهما «ليلة الشفق» وهذا العنوان يحدد لنا اللون الزماني الذي يغمر مكان الحدث. بل أن بداية القصة تحدد لنا بصرياً ولمسياً وسمعياً الخصائص المكانية للحدث: قبض الليل (بصري) البارد الهواء (لمسي) والسكون المطبق (سمعي) على البلدة التي تطل على البحر (وأشرقت الشمس، ص ١٣٣).

وفي لون الليل المعتم تزداد الحواس رهافة، فتتضخم أصوات الكلاب الضالة وهي آتية من بعيد وكأنها عواء ذئاب جائعة. ونصغي إلى صراع السنانير الموحش وموائها المبحوح يعلن عن موعد الاخصاب، وأصوات الرياح التي تنفذ من بين زور النخيل الجافة الجرداء، تُسمع كأنها صفير ينذر بالرهبة (المرجع السابق ص ١٣٣). ويبدد نعيق الغربان السكون الموحش، حتى الخطوات التي يمتص التراب صوتها نسمع وقعها.

وفي العتمة تبرز أخفت الأضواء: من القمر بلونه الأصفر الشاحب الذي جاوز شبابه، يلقي بضوئه ليزيد المكان وحشة، إلى لهب السراج المتراقص.

وهذا الاستحضار المكاني بأكثر من حاسة هو الذي هيأ مناخ الرعب، رعب الشخصيات ورعب القراء، على نحو ما كان يفعل إدجار الآن بو في قصصه القوطية.

كذلك الأمر في قصة «وأشرقت الشمس»، والتي بدأت بعكس ما بدأت به القصة السابقة تماماً. فإذا كانت القصة السابقة تبدأ بالليل الذي تسيطر ظلمته على مسرح الأحداث، فان قصتنا تبدأ بالشمس المشرقة «قوية ساطعة تبدد كل ظلام في ذلك اليوم غير العادي» (المرجع السابق، ص ١٦٩) والرؤية البصرية هنا ترمز لرؤية الكاتب القصصية لعمان قبل أن تشرق الشمس ورؤيته لوطنه بعد أن أشرقت الشمس. وإذا كانت الظلمة رمزاً لظلمة العقول التي تؤمن بالسحر، فان إشراقة الشمس رمز «لجيل جديد بعث في كل شيء.. وشعاع الحياة الجديدة يشع من كل العيون». (المرجع السابق، ص ١٦٩) حتى الليل لم يعد ذلك الليل المظلم الذي تبدو فيه الناس أشباحاً والكلاب تتقمصها أرواح شريرة، هو ليل قد «أصبح (انظر استخدام الفعل أصبح هنا..) له رواده، وأقيمت له الأماكن الجميلة لعقد الصفقات في كل شيء مع الوجوه الجديد، وليقضي الراغب وقته فيه» (المرجع السابق، ص ١٧٠). فهو ليل كالنهار، وأضواؤه الأكثر خفوتاً من ضوء النهار لا تخلق المخاوف بل تضاعف من مباهجه. «كان الوقت ليلاً، وفي زاوية هادئة في مطعم ذلك الفندق الجديد جلس ثلاثة أشخاص والشراب المثلج كان رابعهم. (المرجع السابق، ص ١٧٠).

وسعود المظفر يقدم كل فصل من فصول قصته الثمانية بصورة بصرية لخلفية هذا المقطع أو لما تطورت إليه أحداث القصة عند هذا المقطع. ونستطيع أن نمضي في تقديم الرؤية البصرية للمكان إلى نهاية القصة. لكن سعود المظفر لا يغفل عن استحضار الجانب السمعي لمكانه القصصي «كان المكان مشبعاً بالألحان والدخان والكلام الهامس والصاخب في كل زاوية والضحكات الناعمة النسائية، وأحياناً العالية كانت تقطع الهمس في ذلك المكان». (المرجع السابق، ص ١٧٠). ما أبعد الفرق بين الاستحضار الصوتي لليل ما قبل أن تشرق الشمس، وليل ما بعد أشرقت. ذاك ليل الخرافة والرعب المنتهي بموت الانتقام الفاجع، وهذا ليل العمل والبهجة، ليل «تختلط فيه دقات الساعة بأصوات الموسيقى، بإيقاعات الطبول المجسمة الصوت المتعددة الأنغام». (المرجع السابق، ص ١٨٥).

كذلك فالمكان يعبق برائحة العرق المختلط بدخان التبغ (المرجع السابق، ص ١٨٠) والعطر المختلف الروائح (المرجع السابق، ص ١٨٠). بل يتحدد في لحظة اسم العطر، ويا له من اسم «السم». (المرجع السابق، ص ١٠٤). بل أحياناً ما يصبح العرق مغموساً بالعطر المتبخر فيثير النفس الصاخبة (المرجع السابق ص ٢٠٩). أما في المكتب فان رائحة الملطف تكسو المكان طيباً، (المرجع السابق، ص ٢٢١).

والمقارنة بين قصتي المعلم عبد الرزاق وأشرقت الشمس تدفعنا إلى العودة إلى تأمل البناء الفني في قصص سعود المظفر. فكما سبق أن ذكرنا أنه إذا كانت قصة «المعلم عبد الرزاق» هي رؤية الكاتب القصصية لعمان قبل ١٩٧٠ (وإن كانت قد كُتبت عام ١٩٨٧)، فان قصة «وأشرقت الشمس» هي المقابل لتلك الرؤية بعد ١٩٧٠. في قصة المعلم عبد الرزاق لا نرى إلا السلبيات، يرمز لذلك غلبة الليل على أحداث قصة «المعلم عبد الرزاق»، وتعاقب الليل والنهار على أحداث قصة «وأشرقت الشمس» واختلاط الهمس بالصخب، والعطر بالعرق.

وقصة «وأشرقت الشمس» هي أطول ما كتبه سعود المظفر من قصص قصيرة (ثمانون صفحة)، ومع ذلك فاننا نشعر أنها كالثوب الذي ضاق على جسم ممتلىء، لهذا فقد لجأ إلى شكل البانوراما التي يتخللها خيط قصصي من حين لآخر.

فقد كان سعود المظفر طموحاً، يريد أن يلتقط كل زوايا التغيير الذي حدث على مدى خمس سنوات (المرجع السابق، ص ٢٠٧) جزئياته وعمومياته، وأن تستوعبه صفحات قصته الثمانون، وهي التي يمكن أن تكون كل شخصية من شخصياتها أو حدث من أحداثها محوراً لموضوع روائي. لهذا فالقصة تنقسم إلى ثمانية فصول، وكل فصل إلى مقاطع، والمقاطع بعضها تقريري وصفي وبعضها تصويري درامي يزدحم بالشخصيات والحوار، وتتلاحم المقاطع معاً مكونة البناء المعماري للقصة.

في أول القصة نطل ـ نحن القراء ـ على لقاء بين حمد وخالد وصديق ثالث هو جمعه. خالد يعمل موظفاً، مديراً في أحد البنوك.. أما جمعة وحمد فهما أكثر طموحاً. فعندما سألهما حمد متى سيزورانه في شقته أجابه جمعة بعد أن أملك أول عمارة، أما خالد فكان جوابه: عندما أملك أول مليون (المرجع السابق، ص ١٧٣) ويتوارى جمعة لنظل نتابع حمد وخالد اللذين يفترقان كل في طريقه، ليعودا فيلتقيان ليُبرز كل منهما شخصية الآخر. فعندما زار خالد حمد في مكتبه، قال خالد: منذ سنة لم نلتق. فرد عليه جمعة: أنتم مشغولون.. وأصحاب أعمال كثيرة وسفر مستمر أما نحن البسطاء.. لا نحب أن نضايق أحداً (المرجع السابق، ص ٢٢٧).

وعندما علم خالد أن حمد لم يتزوج بعد وما زال موظفاً يسكن في شقته القديمة وعنده شركة بلا نشاط، قال خالد بدهشة واضحة: الذي لم يصبح غنياً الآن، لن يكون أبداً (المرجع السابق، ص ٢٢٨). فرد عليه حمد: الأرزاق مقسومة. رد عليه خالد: لم أزرك لأنني عملت أكثر من مليون. عندي أكثر من عشر شركات صغيرة وكبيرة ومساهمة. (المرجع السابق، ص ٢٢٩).

وهكذا يضع سعود المظفر هاتين الشخصيتين وجهاً لوجه فيطلعنا على نموذجين من الشخصيات التي أفرزتها التغيرات الجديدة، كل منهما يبرز شخصية الآخر وموقفه.

وإذا كانت هذه المقابلة مقصودة ومدبرة من جانب خالد لحمد، فثمة مقابلة أخرى تحدث بينهما كأنها صدفة، وإن كانت ما تزال من تدبير المؤلف ليجمع في النهاية بين خيطي القصة كلون من ألوان هندسية البناء القصصي، وذلك حين التقيا في المطار: حمد يودع صديقاً وخالد مسافر مع زوجته الأجنبية بمناسبة وفاة والدها التقيا لحظة ليعودا فيفترقا كما افترق طريقاهما في الحياة. خالد يرتفع في الطائرة بجوار زوجته يطلان على المدينة ذات الأنوار الملونة (ولعل هذا الارتفاع رمز للملايين التي يمتلكها خالد)، بينما حمد يقود سيارته في حزمة ضوئية ملونة تشبه قوس قزح وتذوب فيه. (المرجع السابق، ص ٢٤٨).

نهاية لا حزن فيها ولا فرح، ولا مفاجأة بوليسية، بل هادئة متوازنة، مفتوحة تخصب ذهنك ووجدانك لأنها نهاية متحركة: سيارة تندفع، وطائرة ترتفع، وخيال القارىء معهما يندفع ويرتفع في طريق ممتد وفضاء لا نهاية له.

وأخيراً فان الأسلوب في معظم قصص سعود المظفر يتميز بإسقاط حروف العطف وأسماء الوصل بحيث أن جملها قصيرة متماسكة، كحجارة البناء التي تتماسك بتفريغ الهواء (كأحجار الأهرام) دون حاجة إلى صاروج أو ملاط. وان كانت هناك جمل تفلت من هذه السمة الأسلوبية المميزة فتطول لاستخدام أكثر من اسم من أسماء الوصل، فيتهاوي تماسكها ويبهت إيقاعها في وجدان قارئها.

وحواره في قصصه بالفصحى بوجه عام، ربما فيما عدا قصة «المعلم عبد الرزاق» التي استخدم فيه لغة بين الفصحى واللهجة العامية، وأحياناً ما يكون أقرب إلى العامية العمانية. بل أنه استخدم في هذه القصة كثيراً من الأسماء العمانية للأماكن والأدوات التي يصعب على غير العماني فهم معناها مثل كلمة الكرجين التي سبق إن شرحناها. ولعل ذلك راجع إلى خصوصية موضوع هذه القصة، لكن هذه الخصوصية الشديدة هي نفسها التي تهبها ميزتها وإنسانيتها.

خاتمة:

وهناك مجموعة من الشباب العماني من هواة القصة القصيرة ممن تتردد أسماؤهم من حين لآخر في الصحافة العمانية، من أبرزهم احسان بن صادق بن سعيد وبدرية بنت ابراهيم الشحي. وقد نشر الأول مجموعتين قصصيتين هما «من أين الدرب» و«هروب» بينما نشرت الثانية أكثر من خمس وعشرين قصة في مختلف الصحف والمجلات العمانية، لكنهما ما يزالات في مرحلة التكوين بحيث يُفضَّل التمهل في تقييم انتاجهما. فهما من أبناء الجيل الثالث من أجيال القصة القصيرة العمانية، إذا صح القول ان عبد الله الطائي يمثل الجيل الرائد الذي لم يلمح من النهضة العمانية الحديثة إلا فجرها، وان الجيل الذي تلاه عاش طفولته مغمورة فيما قبل عصر النهضة، بينما شبابه ورجولته تعايش طفرة بلاده الحضارة بكل أبعادها. أما الجيل الثالث فهو ابن النهضة ولد بولادتها، وما قبلها لا ينتمي ـ بالنسبة له ـ إلا إلى التاريخ. فاحسان صادق ما يزال في مرحلة الدراسة الجامعية، بينما بدرية الشحي في مرحلة الدراسة الثانوية.

وإلى جانب هذين القصاص والقصاصة كوكبة ممن يجربون أقلامهم ويكونون القاعدة العريضة لكتابة القصة القصيرة

العمانية، لكنهم مقلون وغير منتظمين، وبعضهم قد لا يظهر إنتاجه إلا حين يشارك في إحدى مسابقات القصة القصيرة التي تقيمها إحدى الهيئات الرسمية مثل وزارة التربية والتعليم وشئون الشباب.

وثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل، وهي وجود نسبة لا بأس بها من بين هؤلاء من الكاتبات، وبعض قصصهن التي نشرت على مستوى طيب، نذكر منهن: طيبة بنت عبد الله الكندي، وعائشة بنت علي بن سعيد النعيمي، وزكية بنت سالم العلوي وصفية بنت محمد سعيد الحارثي، وتركية البوسعيدي.

ونستطيع أن نخلص من هذا إلى أن القصة القصيرة العمانية ما تزال وليداً لا يتجاوز عمره السنوات الخمس، وأما ما قبل ذلك فكانت جنيناً ظل يتخلق في رحم النهضة العمانية الحديثة ضعف هذه السنوات أو أكثر قليلاً.

ونحن نأمل ـ حين يتخرج من الجامعة أبناؤها ـ أن يشتد عود القصة القصيرة العمانية، بل أن تظهر مواهب فن الفنون الأدبية الأخرى كالرواية والمسرحية، وأن يواكب ذلك حركة نقدية يقودها أساتذة الجامعة وخريجوها(*).

(*) أسقطنا من هذه الدراسة نشر الملاحق التي تضمّ أسماء القصاصين وعناوين مجموعاتهم وأبرز موضوعاتهم (التحرير).