يوسف الشاروني

قضايا التحول الاجتماعي

في القصة القصيرة بدولة الامارات العربية المتحدة

كما تبرزها عناصر: الشخصية، والمكان، والزمان

المحتوى

تمهيد.

الشخصيات في مهب التحول الاجتماعي:

أشياء كويا الصغيرة. لعبد الحميد أحمد.
الأرصفة العربية. لعبد الحميد أحمد.
الطائر الغمري. لعبد الحميد أحمد

المرأة وبصمات التحول الأعمق أثراً:

المرأة الأخرى. لعبد الحميد أحمد.
هياج. لأمينة أبو شهاب.
العرس. لسلمى مطر سيف.
ساعة وأعود. لسلمى مطر سيف.
بعد الخامسة مساءً. لظبية خميس.
امرأة من الشرق. لابراهيم مبارك.

المكان الثابت المتحول:

صفعتان. لعبد الحمد أحمد.
الناس. لعبد الحميد أحمد.
الزهرة. لسلمى مطر سيف.
عصافير الشتاء. لمحمد حسن الحربي.
هطيل والعفري. لمحمد حسن الحربي.

البحر الشاهد الصامت على التحول المتغير:

كلنا نحب البحر. لسلمى مطر سيف.
عاشقة البحر. لابراهيم مبارك.
شتاء. لابراهيم مبارك.
النورس. لابراهيم مبارك.
هموم المواطن. لسعيد سالم الحنكى.
ميادير. لناصر جبران.
مهاجر. لابراهيم مبارك.

الزمن حامل رياح التغير:

خلالة اس اي ال. لعبد الحميد أحمد.
البيدار. لعبد الحميد أحمد.
حالة غروب. لعبد الحميد أحمد.
إلى عبد الله الصغير. . وصية. لسعيد سالم الحنكى.
أبوى خميس. لسعيد سالم الحنكى.
السيد غير موجود. لناصر جبران.
سنة الربى. لناصر علي الظاهري.
التعويض. لناصر علي الظاهري.
قبر الوالي. لابراهيم مبارك.

مراجع البحث.

تمهيد:

كما يتلازم الليل والنهار، هكذا تتلازم السلبيات والايجابيات في كل تطور حضاري. فإذا عرفنا أن مجتمع الامارات تطور في عقدين ما تطورته دول أخرى في قرنين، أدركنا مدى الزلزلة الاجتماعية والنفسية التي اجتاحته كما اجتاحت منطقة الخليج. وقد لخص لنا الأديب القصصي عبد الحميد أحمد لب هذا التطور في النقاط التالية:

- إن هذه الطفرة الاقتصادية المادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة حديثة في الشكل وغير حديثة في الجوهر والمضمون.

- إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شيء دون بذل أي جهد انتاجي حقيقي.

- نتيجة ذلك تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة ثم أخذت تنكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.

- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الانتاج القديمة البسيطة وأحلت محلها الوظائف الادارية والمساعدات الاجتماعية وفرص التعليم والتجارة الحرة.

- أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجاري وأخلاق الوظيفة الادارية وسلوكيات المتعلم الجامعي والنزعة الفردية الطموحة. (عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الامارات، المنتقي الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الامارات).

من هنا كان لفترات التحول الاجتماعي والحضاري أدبها، كما لفترات الاستقرار النسبي أدبها. ففقرات التحول الاجتماعي تتميز بحدة الصراع بين القديم المتثبت في أعماق الوجدان الجمعي والفردي على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. هذا هو المحور الأثير لأدب تلك الفترات سواء تمثل في صراع نفسي داخل الشخصية القصصية، أو في صراع بين شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا. وربما انعكس هذا التوتر على الشكل الفني فاقترب من أسلوب يحاول أن يستوعب اللحظة بكل تناقضاتها.

فالتحول الاجتماعي - أو بمعنى أوسع التغيير الحضاري - يؤثر على الفن القصصي من أكثر من جانب:

- على الشكل القصصي.
- على إيجاد المبدع لهذا الشكل الجديد.
- وعلى إيجاد المتلقي والمتذوق له.
- وعلى الموضوع أو المحور القصصي.

فظهور الابداع القصصي نفسه كظاهرة أدبية جديدة - إلى جانب الشعر - علامة من علامات التحول الاجتماعي ونتيجة له، لأن ظهور فنون أدبية جديدة بل وأشكال أدبية حديثة للفنون التقليدية دلالة على أن تحولاً اجتماعياً ما قد وقع. حدث هذا عندما اختفى الأدب الشفاهي والمدون كالحكاية والسيرة الشعبيتين والنادرة وقصص الأمثال... ليحل محلها أدب المطبعة من رواية وقصة قصيرة. وحدث هذا مرة أخرى عندما انتشرت وسائل الاتصال الجماهيري لتظهر الدراما الاذاعية والتلفزيونية فتزاحم قصة المطبعة وروايتها.

تحول حضاري آخر لولاه لما ازدهر هذا الفن الأدبي في دولة الامارات - شأنها في ذلك شأن بلاد الله كلها - ذلك هو انتشار التعليم وما صاحبه من انتشار الصحافة. فالتعليم هو الذي جعل من الممكن وجود الكاتب المبدع، كما جعل من الممكن أيضاً وجود الجمهور القارىء المتذوق. أما الصحافة فهي القناة الرائدة - إذا جاز التعبير - الذي يوصل القصة القصيرة من مبدعيها إلى متذوقيها. ونحن نعرف أن هناك مجلات بالذات تبنت نشر القصة القصيرة في دولة الامارات في مراحل ابداعها المبكر في أوائل السبعينات مثل مجلة «الأهلي» التي ظهرت في أوائل عام ١٩٧٠، والمجمع عام ١٩٧٣، ثم الأزمنة العربية في نهاية السبعينات (عام ١٩٧٩).

ولم يكن انتشار الفن القصصي بين أدباء دولة الإمارات وحده دليلاً على ما حدث من تحولات جذرية في المجتمع، بل كانت مساهمة المرأة في هذا الفن بنسبة ملحوظة دلالة مضاعفة على هذا التحول، فهو قبل أن يكون تطوراً في الحياة الثقافية، كان تطوراً في الحياة الاجتماعية التي أتاحت للمرأة أن تتعلم أولاً وأن تعمل ثانياً، والتي يكون تعلمها هو بداية الطريق نحو إمكان بروزها كمبدعة فيما بعد، وأن يكون عملها هو الذي يتيح لها بصيص الحرية فيما تبدع، وأن يكون صراعها في سبيل استكمال حريتها الغضة هو شرارة الهامها.

وكما يمكن أن يكون المناخ الحضاري مخصباً للابداع الفني، فإنه يمكن - في بعض الفترات - أن يعود فيكون محبطاً له. مثال ذلك ما حدث في فترة ٧٥ - ٧٩ حين انتفخ مجتمع الامارات بالمباني والعقارات والوكالات والأسواق والبضائع. وبالمقابل ضمرت الثقافة الجادة. «فحتى الذين عادوا من الدراسة بالخارج بسنوات بعد ذلك، انتهوا من هم الكتابة ليدفنوا قدراتهم الابداعية وملكاتهم الأدبية في أدراج المكاتب الوظيفية» (المرجع السابق) لكن الخيط لم ينقطع تماماً، فقد استمر بعض الأدباء في مسيرتهم القصصية. فما لبث أن ازدهرت الساحة الثقافية بكثير من البراعم في فترة الثمانينات وهي مرحلة جاءت بعد زوال حلم الثروة والسلطة المالية لدى الفئة المنتفعة وعودتها إلى مجالها الحقيقي (د. محمد عبد الله المطوع، ملامح التغيير الاجتماعي في الإمارات: دراسة في القصة القصيرة، ندوة الأدب

في الخليج العربي من ١٠ ـ ١٤ يناير ١٩٨٨، أبوظبي: الإمارات العربية المتحدة).

معنى هذا أن التحول الحضاري: اقتصادياً وثقافياً وإعلامياً.. هو الذي أبرز فن القصة القصيرة في دولة الامارات في العقدين الاخيرين وجعله ممكن الوجود ابداعاً وتذوقاً، وهو نفسه الذي أمد كتّابها بطاقاتهم الابداعية حيث تفاعلوا وجدانياً مع قضايا هذا التحول مما حفزهم على تقديم رؤيتهم الفنية لجمهور يعيش هذه القضايا المستحدثة ـ التي يتصارع فيها القديم المتشبث مع الجديد الذي يفرض وجوده ـ فيجد نفسه فيما يُقَدَّم إليه.

وقد ضاعف من حدة هذا الصراع أن التحول الحضاري من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الاسرة ومجتمع الدولة ذات المؤسسات تم بطريقة القفز لاختصار القرون في سنوات، مما نجم عنه سلبيات تزاحم ايجابياته، وتخلق توتراً بين الرغبة فيه والرغبة عنه.

وانعكس ذلك كله، لا على موضوع القصة الاماراتية فحسب، بل وعلى بنائها أيضاً. فضلاً عن تأثر بعض كتّابها بالاساليب الوافدة التي ما انجذبوا إليها إلا لأنها لمست هماً دفيناً في نفوسهم الحساسة.

وفيما يلي محاولة تناول أبرز مظاهر التحول الاجتماعي في بعض قصص بعض أدباء الامارات مما كتبوه خلال العقدين الاخيرين اللذين وقع فيهما هذا التحول، وذلك كما تكشفت تلك المظاهر في العناصر الفنية لهذه القصص، تعرضت الدراسة لثلاثة منها هي: الشخصيات لا سيما الوافدة والمرأة، والمكان: القرية والمدينة والصحراء مع التركيز على البحر، والزمان: الماضي والحاضر. وغني عن القول أن هذه العناصر تتداخل وتتلاحم معاً في البناء الفني القصصي.

والقصص التي تعرضت لها الدراسة كانت من القليل الذي اتيح لي قراءته، وشكراً لأمانة سر اتحاد كتاب وادباء الامارات، فبعضها لم يكن مطبوعاً إنما صُوَرٌ لقصص إما مكتوبة بخط اليد ـ ولهذا لم استطع الاشارة إلى مصدرها ـ أو مما سبق نشره في الصحف.

الشخصيات في مهب التحول الاجتماعي:

من خلال شخصياته القصصية وحركتهم الداخلية والخارجية التي تتأرجح بين الماضي وذكرياته والحاضر ووقائعه، يرصد لنا عبد الحميد أحمد حركة التحول الاجتماعي في مجتمعه الاماراتي، أحياناً في صرخة يتصادم فيها الابيض والاسود وكإنما لا لقاء بين الماضي والحاضر فتسمع قعقعة ودوياً كما في قصة «المرأة الأخرى»، وأحياناً يهمس حين يختار شخصية من شريحة هامشية في مجتمع الامارات.

قد تكون وافداً آسيوياً حين يلتقط الهندوسي كويا وهو خارج عمله ـ أي في لحظة لا يؤدي فيها دوراً فاعلاً ـ مهموماً باشيائه الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الجديد الذي ولدته له زوجته بعيداً عنه. وقد أوشك أن يحقق أمنيته المتواضعة. من وجهة نظرنا ـ بأن يرسل هدية للطفل وأم الطفل، لولا أن حساباته المضطربة ووضعه الهامشي حالا دون ذلك.

وتقدم لنا القصة «بطلها» ببعديه الخارجي والداخلي: البعد الخارجي مجرد ملامح تخدم القصة ولا ضرورة لمزيد من التفاصيل، فهو عامل، يرصف الطرقات «هذا الرصيف، هذا الشارع بناه كويا وزملاؤه (عبد الحميد أحمد، البيدار، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص ١١) أي أن وجود كويا وزملائه في الامارات أحد أسباب ونتائج ما شهدته البلاد من تحول حضاري. فالتحول الحضاري هو الذي استجلبه وجذبه، وكويا بدوره ساهم في تحقيقه. فهو إذن جزء من التركيبة الاجتماعية في هذه المرحلة الحضارية من تاريخ الاتحاد، ولكل مرحلة تركيبتها الاجتماعية.

وكويا متزوج ولديه أربع بنات، وابنه الكبير محمد التهمه القطار. لكنهم بعيدون عنه، وعندما ينام ينتابه الكابوس فندلف إلى عالم كويا الداخلي حين نجد ابنه المقتول يطارده، ونشاركه همومه الدفينة، فلا يعود كويا ينفصل عنا بجنسيته أو طبقته أو ثقافته أو همومه بل يصبح جزءاً من انسانيتنا واحتمالا أن نلتقي به في مكان ما في لحظة ما فنهتف في اعماقنا «نحن نعرفك الآن جيداً، ونعرف أشياءك الصغيرة وهمومك الدفينة».

ويعزف عبد الحميد أحمد تنويعات أخرى على اللحن نفسه فيكون الوافد هذه المرة عربياً على نحو ما نقرأ في قصة «الأرصفة العربية». فإذا كانت قصة «أشياء كويا الصغيرة» محاولة لسبر الهم الانساني، فإن قصة «الأرصفة العربية» محاولة لسبر الهم القومي: كلاهما تقدمان لبنة من لبنات البيئة الاجتماعية في هذه المرحلة التاريخية من التحول الاجتماعي الذي تمر به الامارات.

هنا لا مسافة لغوية أو عصبية، ورغم ذلك فإن القصة تعطينا الانطباع بأن المسافة ربما أكثر بعداً، لأن الفلسطيني يعامل معاملة «فوق العادة» لا يتلقاها الهندي «كويا».

فالأب حين أراد أن يلتحق بعمل حذره صاحب الكراج «أنت فلسطيني، أليس كذلك؟ لا أريد المشاكل، لا سياسة، أنا يهمني العمل، أن أربح، لا أريد مشاكل» (المرجع السابق ص ٢٢). وصغيرته كذلك لا تشفع لها طفولتها بمعاملة أفضل، فعندما سألتها ربة البيت: هل أنت فلسطينية، فأنشدت ابنتها: فلسطين بلادنا... واليهود كلابنا، ضربتها أمها قائلة: هذا النشيد قوليه في المدرسة. فسكتت خائفه (المرجع السابق، ص ١٩).

إن الكاتب هنا هو ضمير أمته المؤرق، لأنه يقدم لنا بطلاً محاصراً يتأرجح بين ذكريات وطن مسلوب، ومهجر فيه على أمره مغلوب. فما يزال هنا ـ كما كان هناك ـ يطارده القهر والجوع والحزن في الليل والنهار والشعور بالوطن. (المرجع السابق، ص ١٦). تلك عينة

أخرى من تلك الشريحة التي جلبها وجذبها التحول الاقتصادي وما ترتب عليه من تغييرات اجتماعية وحضارية.

لكن الشخصيات الهامشية المسحوقة في مجتمع التحول ـ والتي يبدو أن احتجاج عبد الحميد أحمد على وجودها وادانته للمجتمع الذي يفرزها أو يتبناها هو الذي يخصب وجدانه ويحفزه للابداع ـ لا تقتصر على الوافدين بل يمكن أن تكون من بين مواطني المجتمع المتحول نفسه.

فقصة «الطائر الغمري»، وهو الشخص الذي يهبط مدينة لا يعرفها ولا تعرفه ولا يدرك شيئاً فيها، تبدأ من نهايتها ـ ونهاية كل حي الموت ـ إذ يعلن سالم بن يديده أحد أصدقاء غريب ـ وهذا هو اسمه ـ أن البترول هو الذي ذبحه (كلنا.. نحب البحر، قصص قصيرة من الامارات، منشورات اتحاد كتاب وادباء الامارات العربية المتحدة، ١٩٨٦، ص ٦٦).

كان يفتح خزان السيارات، ويُدخل فيها قطعة قماش، وحين يُخرجها كانت تقطر حتى الثمالة، فيشمها.

عفراء قالت: عجائب هذا الزمان كثيرة، النعمة جاءتنا معها أشياء كثيرة ما خبرناها من قبل. (المرجع السابق، ، ص ٦٨).

أحدهم قال: البلاء جاءنا من كل مكان، كنا نركب الحمير، اليوم جاءتنا حمير لا تمشي إلا بالبترول.

أما سالم يديدة فقد قال الرأي المضاد: السيارة أحسن، البترول ليس للشم.

حمدان بن كنتوت قرر واقعاً: زمان ولى وراح، ومن يعش أكثر ير أكثر.

وتجنباً للاسلوب التقريري توزعت نِعَم التحول الحضاري في جمل حوارية: في البدء لم يكن إلا البحر، اليوم انتشرت المدارس والمواتر (جمع موتور أي محرك) والد خاتر (جمع دختر أي دكتور أو طبيب) والعمارات والطيارين والموظفين.. أما من تجمدوا فقد أكلهم الدهر. (المرجع السابق، ص ٧١).

وكان غريب ممن تجمدوا، بل لعله تقهقر إلى الوراء. ترك المدرسة ولم يتعلم صنعة تفيده، ويحاول والده عبثاً اقناعه:

هذي حالنا، الأول كلنا كنا واحد، الآن الدنيا تبدلت، ناس سوت سيارات وبنايات، وناس.. (المرجع السابق، ص ٧٢).

لكن غريب يصر قائلاً: سأدخل البحر.. سأذهب مع علي بن سيف إلى السمك.

لم يأخذ من البترول إلا أسوأ ما فيه، فقضى عليه في شبابه الباكر. فالتقدم الحضاري سلاح ذو حدين، عملة ذات وجهين، وعليك أن تختار. وقد تتعادل السلبيات والايجابيات، فبعد دخول الثلاجات والمكيفات والتليفونات والسيارات ولت سنوات الجفاف والبحر والفقر، واشتدت سنوات الجفاف والفقر (المرجع السابق، ص ٧٤). وقد اختار العقلاء ـ فيما يبدو ـ أن يفوزوا بالإيجابيات أو حاولوا الفوز بها، أما غريب الذي كان شيطاناً محبوباً، سيّىء الخلق طيباً، مشاغباً إلى ما لا نهاية (المرجع السابق، ص ٧٤). فقد اختار الجانب المهلك.

ولعلنا نعيش في وهم أننا اخترنا الجانب الأخر، بينما حضارتنا النفطية ربما قد اختارت لنا ما اختاره غريب، لكنه اختيار أقل صراحة وجرأة وأكثر خداعاً للنفس. فحين غادر محمد بيت علي بن سيف بعد أن سمع قصة الموت الفجائية لغريب: كانت أضواء الشوارع مضاءة والسيارات تمرق بسرعة كالسهام. وادرك للحظة أن الأمور تطورت كثيراً ومرت بسرعة غير معتادة، وأن الحياة من حولهم في غضون سنوات قليلة تدفقت مثل شلال مشحون بالجنون (المرجع السابق، ص ٧٧). بينما يعلن سيف بن خلف ـ إحدى الشخصيات الأخرى في القصة ـ النهاية بقوله:

كانت ريحاً صرصراً مرت على الناس فاقتلعت الرؤوس ولم تبق الا البطون، يا جماعة هذه ليست احوال، أعوذ بالله من كل شيطان رجيم.

مما يجعلنا نتساءل هل الجميع يشمون البترول بتنويعات مختلفة؟ وهل يترتب على ذلك أنه سيقضي على الجميع كما قضى على غريب؟.

وهنا نلاحظ محاولة جديدة بالاشارة إليها في البناء الفني في هذه القصة حين يحاول مؤلفها أن يربط بينها وبين قصص أخرى له عن طريق الشخصيات كلون من الوان الخيط القصصي، وذلك باحضاره شخصيات قصصه الأخرى بالاشارة إليها أو الاعلان عن رأيها في قصة «الطائر الغمري» مثل سيف بن خلف ومريش البيدار، فترتبط القصص معاً برابطة أشبه بالرابطة الأسرية.

ملاحظة أخرى أن عبد الحميد أحمد لا تغريه ـ وربما لا تغري كثيرين من كتّاب القصة الخليجية ـ تلك الشخصيات التي أتخم النفط عيونهم وكروشهم وجيوبهم فسحقتهم ثرواتهم، إنهم يفضلون تلك الشخصيات التي ضاعت في زحام الموكب فسحقتهم هامشيتهم.

المرأة وبصمات التحول الأعمق أثراً:

فإذا كانت الشخصية القصصية امرأة فإن القهر حيناً وعدم القدرة على التكيف مع الاوضاع الجديدة حيناً آخر يصبح مضاعفاً برغم كل المظاهر التي توحي بأنها تؤدي إلى عكس ذلك، بل إن هذه المظاهر نفسها وسيلة من وسائل مضاعفة القهر لأنها شراء لحرية المرأة التي أتاحها لها ما طرأ من تغييرات اجتماعية. وأبرز دلالة فنية على ذلك في قصة «المرأة الأخرى» لعبد الحميد أحمد هو أن بطلتها لا اسم لها، مع أننا نعرف أن اسم أبيها حمدان واسم زوجها خلفان، ومع أنها تعلمت حتى الجامعة. وهي لم تتعلم القراءة والكتابة فقط لكنها تعلمت حرية الاختيار. ومع أن زوجها خلفان:

مال وشباب وسمعة وقدم لها ذهباً قيمته ٦٠ ألف درهم ومهراً قيمته ١٠٠ ألف درهم غير الفساتين والعطور والصابون والشامبو، إلا أن كل ذلك لم يهدهد ثائرة المرأة الأخرى التي كانت تستيقظ وتتوحش. طردت أولاً هؤلاء النسوة اللاتي يخنقنها بكلماتهن ليلة زفافها:

لم أر امرأة لا يسعدها يوم كهذا.

زمن عجايب، علموهن وأفسدوهن.

خلفان رجل تتمناه كل النساء. (البيدار، ص ٧٨).

لكنها توحشت، انفجرت، صرخت:

اخرجن. اخرجن. برع. لا أريد أحداً هنا. (المرجع السابق، ص ٨١).

رغم ذلك فقد نقلت إلى بيته، يأكل، ينام، يَخرج (بفتحة الياء) يأتي، ينام، يأكل، يخرج (بفتحة الياء أو ضمها هذه المرة) في الليل وشخيره مثل المنشار في الخشب، كتبت قصتها بسكين، فقفز مثل ثور مقطوع ذنبه. وضربها أبوها، حبسها في غرفة ذات نافذة وحيدة محكمة الإغلاق. لكنها كانت قد توحدت مع المرأة الأخرى.

وهكذا يدفع عبد الحميد أحمد ـ عن طريق شخصيته النسائية ـ تناقضات اللحظة الحضارية إلى نقطة اللاعودة، فتتوارى امكانات التعايش الابيض والاسود الكاريكاتورية. يختار ضحيته ممن تمثل قمة المأساة. لهذا جاءت هذه القصة صرخة وأبعد ما تكون عن الهمسة.

وتدور قصة «هياج» لأمينة أبو شهاب حول المحور نفسه، لكن بدلاً من أن تنفجر المرأة فإنها تكبت قهرها. فعبد الرحمن موسى لم ير من آمنة إلا جسدها «قامتها الريانة وشفتاها المكتنزتان، وإنها لا شيء غير هذا... وكانت السبب في جلبها ذات يوم من عالم فريج (حي) السماكين في شرقي المدينة، وذلك الحي الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحرمات كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت إلى الحي ذي المساكن المضيئة الشائحة بوجهها نحو البعيد والمتكبر تكبراً أصم» (كلنا نحب البحر، ص ٩).

هنا المرأة قبلت واقبلت على وضعها الجديد حتى أنها تشعر نحوه بالامتنان (ص ١٠) لكنها بدأت تتأرجح بين هذا الشعور وشعور آخر يثير فيها تمرداً بين فترة وأخرى، فكانت تستنفر كل ما تختزنه المرأة من قدرة على أن تكون ندية ومرغوبة. «وعندما تساءلت » لم أتزين له؟ «جاءها الجواب» ربما كان الأمر مجرد مقايضة غير معلنة أي مجرد تبادل مصالح ولا عاطفة.

وهكذا بدلاً من أن يسري فيها المخدر من هذا العالم الباذخ الثراء بالنسبة للعالم الذي أقبلت فيه، إذا به يثير عداءها وتمردها «كانت نبتة صحراوية تقتلها الرطوبة الملونة وغزارة الغذاء» (ص ١١) حتى انتهى الأمر باصابتها بنوبة انهالت فيها على عقرب الساعة الخبيثة التي تدق دقاتها النحاسية النائمة، حتى أصيب بتغضّنات لا شفاء منها، بينما بندول الساعة يلفظ دفقات الحركة الأخيرة.

ولأن موقف بطلتنا متأرجح مثل بندول الساعة «كانت حركة أفكارها تنتقل ما بين الفريج الشرقي والغربي» (ص ١٤) فإن هذا التحطيم كان موجهاً إلى ذاتها. لهذا همس زوجها قائلاً «سآخذك غداً إلى طبيب نفسي، حبيبتي».

ومحور قصة «العرس» محور أثير في قصص سلمى مطر سيف، قهر المرأة المعاصرة المحشوة بين زمنين، تُسلب بيد ما تُعطاه باليد الأخرى. وتستخدم سلمى مطر سيف قالبها القصصي المفضل تكرار التنويعات على محور القصة.

فحمامة ـ التي يدل اسمها على تطلعها إلى الانطلاق والتحليق ـ تزوجت للمرة الأولى عندما كانت في الثانية عشرة (ص ٨٩). وهذا أول لون من الوان القهر تمت ممارسته على جسدها «في نفس الليلة خرجت من بيت الزوجية... وهي محمومة بالصورة الجزعة: صورة الرجل العاري، فاعادها أهلها بالقوة إلى عريسها الموقور حيث «انشق قلبها في الظلام، وانفجر دمها عصياً ساخناً» (ص ٩٠) لتهرب مرة ثانية ملطخة بالجزع والجرح الاسود. ومرة أخرى ارجعها أهلها إليه بعد أن نصحوه «أن يلعب معها» لكن الصغيرة لوحت بالسكين رافضة لعبه «الدفء» فناولها ورقة الطلاق واغلق الباب عليه.

وجربت حمامة خمس زيجات مع خمسة ذكور هم تنويعات مختلفة للرجل السيد مع المرأة المقهورة. ثانيهم كان سادياً «يعلقها بالسقف ثم يعريها ويدور حولها كثور هائج يرى الأحمر. يرقص حتى تقفز عيناه من محجريهما وتصفعه النشوة ويتناول سوطه ويضربها ضرباً مبرحاً... ويتلذذ كبهيمة متوحشة إلى أن تهدأ نفسه، فيسجنها في غرفتها لكي لا يراها أحد ويخرج هو إلى سمره وشربه... ويعود محملا بالرغبة في قضمها معلقة ومضروبة». (صفحات ٩٠، ٩١).

الثالث كان غنياً، بعد أن ولدت له بنتاً جميلة لم يحتمل تشوه بطن حمامة وفخذيها بعد الحمل فجلب عليها زوجتين أخريين.

الرابع أحب أكل حمامة، فكان يقضي كل وقته يأكل، وسمن إلى درجة أنه لم يستطع أن يغادر غرفة نومه. فطارت حمامة إلى بيت أهلها منهكة القوى.

الخامس كان زوجاً قذر البدن يحمل رائحة تيوس وخرفان، وبعد أن حملت منه وانجبت بنتاً رجعت إلى بيت أهلها شبه مريضة ودخلت في حالة من الكآبة البشعة.

هكذا انتهت مرحلة قهرها بالزواج، لتتلوها مرحلة قهرها بالعلاج. وكما تكررت مرات الزواج، تكررت محاولات العلاج، كأنها الصوت والصدى، فاسلوب التكرار هو نفسه يتكرر. والتكرار في الحلم وفي النصيحة معناه التأكيد، وفي القصة التأكيد والتكثيف.

أتوا بمطوع معروف في البلدة، فعالجها بضربها بخيزرانة لتخليص

روحها وجسدها من الجن الذي يسكنها، ضربها على رأسها وصدرها وبطنها وظهرها وأسفل قدميها، وظل على هذا المنوال اسبوعاً كاملاً وهو يجرح جسد حمامة الضامر (ص ٩٣).

بعد حين جاءت حمامة امرأة عجوز تحمل مبسماً من الحديد وضعته على فقرات حمامة الظهرية فخرجت رائحة لحم يُشوى (ص ٩٣).

وأخيراً سحبوا حمامة إلى طبيب البلدة، هو وحده الذي كان رحيماً بها، فنصح لها ببعض المقويات، لكن بعد فوات الأوان، فلم تزايلها غيبوبة الكآبة.

نصل أخيراً إلى المرحلة الثالثة من مراحل البناء الفني في قصتنا، هي محصلة رحلتي القهر السابقتين، فقد صنعت حمامة بنفسها ولنفسها موكب «عرسها الأبيض» وهي تلبس ثوباً أبيض كلون المحارة (ص ٩٤). بينما تدافعت خلفها النساء وخلفهن الرجال يزفون حمامة، وهي تسأل الجميع «من سيزف نفسه عريساً لمحروقة في كل أجزاء جسدها والديدان تملأ دمها»؟.

ولأن حمامة لم تجد خلاصها إلا في هذا النزف، فإننا في نهاية القصة نغادر عالم الواقع ـ كما نغادره مع بطلات قصص أخريات لسلمى مطر سيف ـ لنطل على رؤيا فانتازيه حين تنتشر حمامة في مسامّ أهل البلدة لتصبح جزءاً من ذاكرتهم وذكرياتهم، فكل البلدة تجمعت حول حمامة واتصلت بها اتصالاً كبيراً كأنما كل أجهزة حمامة الحسية توزعت على كل فرد في البلدة (ص ٩٤).

لكن نساء البلدة لم يدعن حمامة تسعد بحلمها المجنون، بل أصررن على ملاحقتها حتى «سحبنْها من شعرها، ولم يدركن سقوط شعرها بين أيديهم... سحبنها من يديها، من ثدييها، من أصابعها، من قدميها، ومن قلبها.. ولم تدر النساء حقيقة ما جرى.. إلا وحمامة تحلق وتصفق بجناحيها في آذان الراقصين والراقصات» (ص ٩٥).

وبذلك تخرج العربية عن أن تكون امرأة بالذات، إذ تصبح بدخولها هذا العالم الهلامي كل امرأة.

وقد ظلت هذه التيمة تتكرر حتى تصبح هي المسيطرة على شهادة بقية العيون التي تحاصرها لتؤكد الولوج إلى العالم الفانتازي حيث لا خضوع لقوانين الواقع.

ثم تنتهي القصة بأربع شهادات كل منها تحكى من زاوية راويها مصير المرأة التي خرجت إلى الشارع؛ الموت. وكأنما على المرأة أن تختار؛ إما أن تظل سجينة التقاليد، وإما أن تلقى الموت. ولا خيار ثالث. لهذا نسمع الأب يعلن في نهاية القصة، وبعد أن مرت ابنته بكل هذه التجارب المهولة في الشارع: «ما زلت اسمعها تقول: أنني مسجونة» (ص ٤٤).

فالتحول الاجتماعي أعطى المرأة حرية شكلية فقط، لكن مصيرها الموت لو أنها صدقت ومارست حريتها كيفما أرادت.

وتنقلب الصورة حين يكون الشارع لندنياً بدل أن يكون خليجياً على نحو ما نقرأ في قصة ظبية خميس الهامسة «بعد الخامسة مساءً». فالقصة مكتوبة بضمير المتكلم، كأن شخصاً يعترف لك همساً، لأن بطلتها مأزومة بغربة روحها، وتعذر لقاء حضارتين في داخلها. وهي في حالة دفاع متصل من أجل الاحتفاظ في الشارع بقيمها، وليست مثل شقيقتها المقيمة على شاطىء الخليج في حالة هجوم وتمرد على ما يكبلها من تقاليد. فالراوية عربية تعمل في مجلة تصدر في لندن، وهي تروي لنا لقطات مختارة بعناية وموظفه فنياً من رحلتها المسائية من مكتب المجلة إلى بيتها ووحدتها الأكبر. ففي الميترو ـ أو المقبرة الارضية المتحركة كما بدت لها في ذلك المساء يعلو صوت الفتاة الامريكية أكثر، وهي تعلن أنها لا تمارس الجنس في أول ميعاد لها مع رجل، لكن ربما فيما بعد. «ماذا ستقول جدتي أو أختي لو استمعتا إليك»؟ (كلنا نحب البحر، صفحات ٥٩، ٦٠). وفي طريقها إلى البيت أوقفها رجل طويل، قال لها: إنه يشعر بالوحدة الشديدة ويحب أن يشرب معها كوبا من القهوة. وافقت، وعندما بدأ في مغازلتها دافعت عن نفسها بأنها متزوجة ولديها ثلاثة أطفال «فتح فمه، وغادرت» (ص ٦١) ثم تعقب «صحيح أنه ليس لدي أطفال، ولست متزوجة، لكن لماذا يفترض الرجال دائماً أن أية امرأة هي برسم الدخول معهم في علاقة ما..؟ (ص ٦٢).

وتنتهي القصة باعلانها أن «الشارع الذي أسكن فيه يمتلىء عادة بالرجال المخانيث، لذلك فهو آمن جداً حيث قل ما يضايقني رجل عند عودتي إلى بيتي متأخرة أحياناً» (ص ٦٤) وتلتقي راويتنا بأحدهم: تمنى لها ليلة سعيدة، فتمنت له ليلة سعيدة أيضاً.

ومحور قصتها «ساعة وأعود» هو نفس محور قصة «العريس» المرأة في مجتمع متحول. وتتخذ قالب القصة الشعبية» يحكى أن... فهي قصة قديمة جديدة فالأب الذي سجن ابنته غريبة طوال حياتها، هو نفسه الذي لم يحل بينها وبين الخروج حين قالت له: إنني ذاهبة إلى الشارع، ساعة وأعود. (سلمى مطر سيف، عشبه، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ٣٥). صحيح أنه لم يؤذن لها بصريح العبارة، لكنه أيضاً لم يمنعها «لم تنتظر مني الايجاب أو النفي، خرجت من فوهة الباب» (المرجع السابق، ص ٣٥). والسكوت علامة الموافقة. لكنها ليست موافقة متحمسة، بل لعلها موافقة المرغم. فالتحول الاجتماعي يفرض على جيل الآباء أن يسمحوا لبناتهم بالخروج للتعلم وربما للعمل، لكنهم لا يريدون أن يعترفوا صراحة بذلك، ويودون في أعماقهم أن يعدن بعد ساعة، لكنهن لا يعدن أبداً. لهذا كان الأب اشبه بفرعون موسى، بعد ما تركها تخرج، عاد يركض وراءها. وفي لحظة تيقن ـ أو توهم ـ أن يمسك يدها الدافئة ويضمها إلى صدره، غير أنه ما لبث أن صحا ليرى يديه مسكونتين بالفراغ. (المرجع السابق، ص ٣٦).

وتقدم لنا القصة موقف المجتمع من زواياه المختلفة إزاء خروج

المرأة إلى الشارع. فرجل من البلدة خاف عليها من نفسه وبقي متوتراً أمامها يعرق ويجف.. وخاف عليها أن ينهشها المارة، فطلب منها أن تعود إلى سجنها «ادخلي إلى بيتك، الشارع غير مأمون» لكن المرأة خرجت إلى الشارع تجيبه «الشارع يمضي ولا ينظر إلي» (المرجع السابق، ص ٣٧). بل إنها مضت إلى أبعد من ذلك «تناولت حجراً قذفته إلى عمق الشارع»، ونتج عن ذلك أن بلبلة عصفت بالمكان وتوقف المارة، وهاج الشارع، وارتفعت الاصوات لاعنة «عندما بحثت عن الغريبة وسط الجمع رأيتها واقفة محل سقوط الحجر. نسيت ما حصل بعدها... ثم بعد ساعة رأيت الغريبة تلف غطاء رأسها وتدخل مع شرطي سيارته» (ص ٣٨). فقد قالت فيما بعد «عندما كنت أنظر من النافذة لم يكن الشارع مشابهاً للشارع الآن» (ص ٤١). فالشارع بدا لها من سجنها شوقاً وتوقاً تتطلع إلى التحرر فيه، فلما خرجت إليه اكتشفت أنه أصبح طوقاً يحاصرها بالمحاذير والعيون، كلما افلتت من خطر وقعت فيما هو أخطر منه. لهذا حذرتها امرأة أخرى ـ من بنات جنسها نفسه ـ «يا ابنتي الشارع لا يرحم» (ص ٣٠) «عودي إلى بيتك، عيب أن تقف البنت في الشارع» (ص ٤٠).

هنا تدلف الفتاة إلى العالم الفانتازي، وتتهاوى قواعد المنظور، وكأنما تقرأ إحدى قصص السحر أو الجن الشعبية. ففي آخر النهار تبعت أحد الصيادين إلى بيته دون أن يدري، وعندما خرج في اليوم التالي تبعته كأنها ظله وركبت قاربه، وعندما سحبت شبكته شعر أن يداً تشاركه فرآها وجزع. ثم تناولها واقفل عليها قاع المركب. وعندما انتهى من عمله بحث عنها فلم يجدها. ويحكى أنه سمع صوت ارتطام جسم بالماء، وعندما نظر ما وجد أحداً إلا تجمع سمك كثير.

ورغم أن الحديث عن شخصية المرأة، إلا أننا استكمالاً للصورة نحب أن نشير إلى شخصية مقابلة للشخصية السابقة، وذلك في قصة امرأة من الشرق لابراهيم مبارك: ضمير المخاطب هنا في مقابل ضمير المتكلم ـ والانسان يخاطب نفسه حين يريد أن يوضح الأمور لنفسه كما أنه يعترف حين يكون مأزوماً ويريد أن يتخفف من أزمته بالافضاء إلى آخر ـ المدينة الآسيوية في مقابل المدينة الأوروبية، والرجل في مقابل المرأة. إنها رحلة الصحراء إلى قاع المدينة الآسيوية.

فالبطل يطالب نفسه ـ وهو في الطائرة ـ أن يلقي بعقده الصحراوية إلى الجحيم، أن يلبس ثوباً لم تطرزه الصحراء بوثنية محظوراتها وتخلفها. تلك كانت البداية، غير أننا ما نلبث أن نتقهقر مع بطلنا لندخل الكهف التاريخي للغاية «أنو» التي تفتحه لمن تتوسم فيه التعاطف معها من عشاقها العابرين، وبعد أن نتجول مع بطلنا نطفو إلى الحاضر مرة أخرى. كانت أنو تريد للحظة أن تطول، ولم يكن هو يريد من اللحظة أكثر مما اراده منها: لا استطيع.. الاحتفاظ بالطيور المهاجرة أمر صعب.

فالتحول النفطي لم يتح الضروريات والكماليات فقط، بل والنزوات والمباهج العابرة أيضاً.

وهكذا قدمت لنا القصة القصيرة في الامارات بتنويعاتها المختلفة شخصية المرأة التي تثور وطنها الخليجي على قيود من بقايا ماض انحسر، تتطرف في الإمساك بخناقها، فإذا وجدت نفسها في المدينة الأوروبية وجدت تصرفات تطرقت في الايغال في حريتها، فالرقابة الداخلية تصبح هنا أكثر صرامة.

وفي المقابل فإن شخصية الرجل الحارس الأول للمرأة في وطنه ومنشيء الرقابة عليها، سرعان ما يتحرر تماماً بمجرد بُعده عن العيون.

واقع التقطته قصة الامارات وقدمته من كل زواياه. ولكني افتقدت فيما قرأته من قصص الامارات شخصية المرأة الأم أو الأخت أو الأبنة أو الحبيبة. هناك الجدة كمجرد رمز للماضي. ولم نقابل إلا زوجة خائنة في قصة الفأس. وبالمقابل فيما يتعلق بشخصية الرجل فهو السيد دائماً والعلاقات الأسرية متوترة غالباً: بين الآباء والأبناء، والأزواج والزوجات. والجد ـ شأنه شأن الجدة ـ إشارة إلى الماضي. فقط رأينا الوافد كويا يفكر في طفله وزوجته، والوافد العربي يتعاطف مع ابنته.

المكان الثابت المتحول:

سعيد عبد الله طالب جامعي يعيش في قرية خورفكان: جميلة، هواء جاف، فقر، كسل، ناس طيبون، صيادون، مزارعون (صفعتان، البيدار ص ٣٠) الحياة عادية، أيام رتيبة. لكن المدينة كانت مغرية: جميلة جداً، الحركة، الضوضاء، البشر غير عاديين، العمارات، الواجهات الأنيقة، السيارات الفارهة فوق الطرقات المسفلته، الصخب، الكتب، النساء رائحات غاديات، البضائع، البشر، يكسر رتابة أيامه، يسهر، يناقش، يتسكع...

ومن لقاء القرية بالمدينة تكونت عقلية سعيد عبد الله بفهمها الخاص عن الديمقراطية: أن تقول ما تشاء لكن لا تفعل ما تشاء، أي أن الديمقراطية ـ كما يفهمها وعلى وشك أن يمارسها ـ القول بلا حدود، في مقابل الفعل المحدود.

وقد التقط عبد الحميد أحمد بطله في اللحظة التي قرر أو جرؤ أن يمارس مفهومه هذا عن الديمقراطية: حين عرض على إحدى السائرات قائلاً بكل أدب وقلة أدب: عفواً، هل من الممكن أن تمارسي الجنس معي؟

لننظر في تركيبة سعيد عبد الله: إنه ليس قروياً ساذجاً وإن كان إبن القرية، وهو ليس من أهل المدينة وإن كان دائم التردد عليها. ومن هنا يمكن أن نبرر فنياً مفهومه عن الديمقراطية واختيار ممارسته.

لكننا مع ذلك نشعر أن عبد الحميد أحمد قد لجأ في هذه القصة إلى أحد أساليبه المفضلة ـ كما لجأ كثيرون من قصاصي الامارات «الذهاب إلى حد تعميق المفارقة ومقابلة الحدود في حالتها القصوى» (محمد العبد الله، قراءات في أدب الامارات، شئون أدبية، السنة الأولى، عدد ٤، شتاء ١٩٨٧). لهذا كان الصدام أمراً لامفر منه. صرخت المرأة، وأمسكته، وتجمع الناس، واقتادهما الشرطي إلى المركز. وهناك أمسكه الشرطي بينما صفعته المرأة صفعتين ـ وهذا هو عنوان القصة ـ لتشفي غليلها وتنتقم لشرفها المعتدى عليه بالقول. وأمضى سعيد ليلة ونهارها في سجن المركز ليعود بخيبته إلى قريته، وهو يحس أن المدينة ليست إلا كالمرأة التي خاطبها: جميلة جداً، لكنها غبية جداً، لا تملك في داخلها غير الصراخ الأهوج. (ص٤٠).

ويقدم لنا عبد الحميد أحمد مفتاح قصته في نهايتها حين يوحد بين المرأة والمدينة، فالمدينة تصفع نصف القروي نصف المدني لأنه لا يريد أن يفهم قواعد اللعبة فيها، أو يفهمها ولا يريد أن يمارسها. وليس ثمة غباوة من أحد الطرفين، بل عدم فهم أحدهما للآخر. ولعل هذا ما يعانيه جيل سعيد عبد الله، حياتهم ما يزال نصفها مغموراً في القرية، ونصفها الآخر منجذباً إلى أضواء المدينة وضجيجها وضوضائها. وهو يريد أن يندمج فيها، أن يتحد بها، أن يصبح عاشقها الحميم، لكنه يخطىء الاسلوب، يضل الطريق وليس الهدف ـ فتصفعه وتلفظه.

أما قصة «الفأس» فهي المقابل لقصة «صفعتان»، فإذا كان سعيد عبد الله قد أخطأ طريقه للالتحام بالمدينة، فإن الرجل القادم من المدينة، بعطْره المتضوع وشعره المرتب المصفف وثيابه الحريرية عرف كيف يغزو زهرة زوجة الفلاح سلمان. ولأن هذا القادم من المدينة قد حقق هدفه وعرف طريقه إلى ذلك فإنه لم يعد بطل القصة. بل أننا لا نعرف عنه حتى اسمه ولا مركزه، مجرد قادم غامض من المدينة يلتحم مع زهرة ابنة القرية الطيبة الجميلة، ولأن زهرة تستجيب لنزواتها ونزوات ابن المدينة فهي ليست أيضاً بطلة القصة. إن عبد الحميد أحمد يبحث عن صاحب المأساة في هذا الثلاثي ليلتقطه ويلتقط لحظة خيبته المريرة، فالقصة القصيرة فنّ اللحظة المأزومة والشخصية المأزومة. وإذا كانت المدينة قد صدت إبن القرية لأسلوبه غير المتمدين، فإن زهرة القروية قد فتحت بيتها وباب غرفة نومها لهذا القادم من المدينة، لأنه استخدم ـ بلا شك ـ خلاصة ما في المدينة من إغراء للقرية: عطره الجميل، ثيابه الحريرية، شعره المرتب المصفف، معرفته الجيدة للحب..

وهكذا تومىء هاتان القصتان إلى تنامي المدينة على حساب القرية وغزوها لها في عصر التحول الاجتماعي وليس العكس أبداً. أما التوازن بين القرية والمدينة فهو دلالة من دلالات الاستقرار النسبي الحضاري، حيث لا وجود لاستقرار مطلق.

أما المكان في قصة «الزهرة» لسلمى مطر سيف فقد تحول إلى مكان فريد. فخلفان يتردد على فصل من فصول محو الأمية ـ ظاهرة من ظواهر التحول الاجتماعي لتعويض ما لم يكن متاحاً أو شائعاً في الصغر ـ فيبدو له رأس المعلمة «أشبه بزهرة متفتحة بالندى (عشبه، ص ٩) وتصبح حياة خلفان رحلة متواصلة للبحث عن زهرة في الحدائق والمستشفيات والمدارس يقدمها هدية لمعلمته، حتى شوارع المدينة الناس فيها زهور تتحرك، والبحر يرسمه ضلعان وبه زهرة، وأخيراً يركض خلفان في الصحراء وراء سراب زهرة.

إن سلمى مطر سيف استخدمت في هذه القصة تكنيك الشرنقة، فنسجت قصتها خيطاً خيطاً، تتشابك المعاني والكلمات، تتضافر معاً لاضفاء الانطباع هدف القصة القصيرة الأول والأخير.

تنداح عاطفة خلفان نحو معلمته، وينداح ومعها تعبيره عنها، وينداح الاسلوب بكلمات تتكرر، كالقرار الموسيقي ـ لكنها في كل مرة تهب دلالة جديدة.

إننا نعيش تلك العاطفة الظل التي تبرعمت في عمق أعماق خلفان ثم تفتحت وازهرت حتى امتلأت القصة بعبقها ذي الألوان الشفافة القزحية، واصبحنا نطل مع خلفان على حدود العقل والجنون، الواقع والحلم، الحقيقة والوهم، ونحن نوغل في متاهات النفس الانسانية ليبهرنا بريق كنوزها المخبأة في وجدان سائق أمي.

إنها علاقة خاصة جداً، حالة لا توجد بين ملايين البشر لملايين السنين إلا مرة واحدة، استطاعت سلمى أن تقبض عليها لحظة تشكلها من عذابات البشر ومياههم، وقبل أن تفلت لتغيب في المجهول، لكنها علاقة انسانية جدا كإنما على وشك أن نعيشها أو لعلها أيقظتها في أعماقنا.

والمكان هنا نسجته نفس رقيقة حساسة شفافة، كما تنسج الشرنقة خيوطها، فامتلأ بالزهور، واتسع، من فصل لمحو الأمية، إلى حديقة لمحو الكراهية وازدهار الألفة والمودة.

ولا شك أن سلمى مطر سيف كتبت قصتها تلك وهي في حالة انتشاء فني، أعني أنها عبرت تلك اللحظات الارادية الأولى في عملية الابداع الفني واندمجت بوجدانها فأصبحت في حالة خلق تنشال فيها أدواتها ـ بل ربما تملى عليها املاء ـ بما يكفل إيصال انطباعها متكاملاً إلى وجدان قارئها.

ويبدو أن الكتابة عن الصحراء في الأدب الخليجي كمكان قليل (وليد أبو بكر، أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون، مجلة البيان، الكويت، مايو ١٩٨٩، ص ٧٠). ويعلن ذلك الأستاذ وليد أبو بكر بعدم ثبات الحياة فيها واستمرار تنقل سكانها، وأن الأعمال القليلة التي تطلعت إلى الصحراء، إنما كتبت بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها نتيجة ما وقع من تطورات أخيرة في المنطقة، أما صحراء الزمن السابق فقد كان من المتعذر تناولها لعدم الارتباط بها. يقول بطل قصة «عصافير الشتاء» لمحمد حسن

الحربي «أنا 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 يتؤدة، خوفاً من الرمضاء، كي لا تكويني، وأحبت ترفه بنت الشيخ عبد الله الماجد، وقد كان ذووها ينزلون على البئر التي نرد إليها، فوشت بها أمها عند أبيها الذي أشبعها ضرباً، ثم رحلوا إلى الأبد. (محمد حسن الحربي، الخروج على وشم القبيلة، قصة عصافير الشتاء، دار الحكمة للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١١).

ولعل محمد حسن الحربي من كتاب القصة القليلين الذين تناولوا الصحراء كعنصر مكاني في قصصهم وذلك في مجموعته «الخروج على وشم القبيلة وحكايات قبيلة ماتت». ففي قصته هطيل والقفري «شبه بطل القصة الصحراء بالبيضة الفاسدة» تمتد رخوة دون حدود... كثبان رملية على امتداد النظر. والخضرة فيها كالحلم. شمس محرقة على مدار العام تخترق حرارتها بيوت الشعر الواهية فتكوي مرتحتها (المرجع السابق، ص ٥٦).

ونحن نتفق مع الاستاذ وليد أبو بكر حين يقول إن الراوي لم ينظر هذه النظرة إلى الصحراء إلا بعد أن أصبحت بينه وبينها مسافة، فهو الآن يعيش في باريس، وحين تفكر صديقته في عيد ميلاده، يلح عليه المكان في ذاكرته، ويستعيد بعض الاحداث أيضاً، فيتذكر كيف أمره أبوه بالبحث عن الخروف الضائع بين العربان وهدده بأنه إذا لم ينجح في العثور عليه فسيكون هوثمناً 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».

ويمضي الرجل في رواية ذكرياته عن الصحراء لامرأة تستلقي إلى جانبه فوق السرير بعد أن أفرط في الأكل والشراب في منزله الكبير، وروى حكايته التي لم تهم المرأة، فطلبت منه أن يطفىء النور. لتبدأ حكايتها. (وليد أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٢).

وإذا كنا نتناول عنصر المكان في قصة الامارات القصيرة، فإنه يمكن التحدث عن عنصر اللامكان في قصة «مهاجر» لابراهيم مبارك. إنها قصة جيل كان يتمزق بين وطنه المعذب والمعذب وبين حلمه في الخلاص بالسفر إلى مدن بعيدة. الأحياء ـ أو الأموات، في هذا الوطن متروكون للاقدار: بالأمس سقط أحدهم من قمة الجبل فكسرت ساقه، وقبلها قطعت زجاجة رجل طفل، وفي العام الماضي سقط أحدهم في بئر مهجورة، وآخر غرق في البحر. الثعابين والعقارب تعشعش في أكوام السعف المحيط بالنخيل والمنازل.. وثمة بوابة ضخمة تطبق على البشر عند الغروب لتسرق أحلامهم، وتضاعف من ظلام ليلهم الطويل... فهو مكان كابوسي يتمنى الانسان أن يستيقظ فلا يجده. وقد استيقظ بطلنا حين ابتعد عن هذا المكان ـ السجن أو هذا الوطن ـ الجحيم، لكنه ما إن ابتعد حتى وجد نفسه ينجذب إليه، يحتضنه بحب، يتنسم أخباره، يطارده بحشراته حتى في منامه: ذروة التشبث والتخلي، ينهض مذعوراً، لا يجد شيئاً. عند الصباح يجمع متاعه ويهاجر إلى مدينة أخرى، فلا مفر له ولا استقرار. (البيان العدد ٢٧٦٢، ٣ يناير ١٩٨٦).

البحر الشاهد الصامت على المتحول المتغير:

وللبحر مكانة أثيرة في القصة الخليجية بما فيها قصة الامارات، فقد كان البحر أكبر مصدر للرزق: الأسماك، الغوص، التجارة، الرحلة إلى عالم مجهول، لوعة الفراق، الحنين والانتظار، فرحة اللقاء، الكوارث المهولة. ويكفي دلالة على ذلك أن تكون أول مجموعة للمختارات القصصية من الامارات عنوانها «كلنا.. كلنا نحب البحر». وهذا التكرار وبضمير الجمع لتأكيد التأكيد على هذا الحب الجارف للبحر. لهذا لا تكاد تخلو قصة من قصص الامارات من الاشارة بشكل ما ولو بدت عابرة ـ إلى البحر.

ولعل قصة سلمى مطر سيف «كلنا نحب البحر» التي استمدت منها المجموعة عنوانها (نشرتها أولاً في مجموعة قصصية بالاشتراك مع قصص أخرى لأمينة أبو شهاب ومريم جمعة فرح، ثم نشرتها في مجموعتها «عشبة» لكن ـ لسبب غير مفهوم ـ تحت عنوان آخر «بحران نشوان» تقدم هذه العلاقة الحميمة والجدلية بين بطلها سلطان والبحر الذي يقوم بحراسته: مثار أشواقه ولواعجه ونزواته ومصدر مخاوفه واحتمائه، بالعدالة والقانون انقاذاً لنفسه منه. فقد تمثل له البحر امرأة عارية تدخل وتخرج منه، وقد أعلن حارسنا سلطان صراحة حين كان يرمي بنفسه في جوف البحر وهو يقول بينه وبين نفسه ـ وللقراء طبعاً ـ «كأنني المس حرارة امرأة ونصبح أنا وهي في دائرة قمر بحري، أف، ما ألذه...، ما أزعجه» (عشبة، ص ٢٣).

وهكذا فإن سلطان ـ كمعظم شخصيات سلمى سيف مطر ـ يعيش على حدود «الحقيقة والوهم» (ص ٢٤). وبقدر ما يمضي سلطان في الثرثرة بقدر ما يمضي «البحر ـ المرأة العارية» في الصمت. ويثير البحر في حارسنا رغبات متناقضة إذ تتنازعه رغبة إلقاء نفسه في الماء ورغبة حراسة البحر» (ص ٢٥). حتى إذا ما صب سلطان لنفسه الشراب إزداد اختلاط المرأة العارية بالبحر المجنون به عشقاً ورهبة: تحبين البحر؟ كلنا نحب البحر، وما تفعلينه أمرٌ مخزٍ وستتحاسبين عليه. لكن ما هذا الجسد، ما هذا الكبرياء الملعون في الصدر، ما هذا الصفاء المائي» (ص ٢٧).

وتنتهي القصة ـ كالبحر ـ بلا نهاية، إذ يعود الحارس سلطان «إلى قاعدة البحر يحرسه كما كان وهو ما يزال متنازعاً بين الدخول في الماء وحراسة البحر» (ص ٣١).

وفي قصة «عاشق البحر» لابراهيم مبارك نلتقي برؤية رومانسية للماضي من خلال البحر يزحزحها الحاضر المتغير، وذلك من خلال الولوج في وجدان عامل أو عاطل يطمس العرق والقِدَم بطاقة هويته. هذا العجوز العاشق للبحر إحدى ضحايا التحول وقرابينه.

إنه يلمح الرافعة الجديدة تطأ عجلاتها رصيف الفرضة أول مرة، نعم أول مرة «وفوراً تحسس عضلات يديه، أحس بالوهن». عصر يتقهقر أمام عصر ويفسح له الطريق رغماً. تحت ظل مبنى قديم افترش قطعة كبيرة من أوراق الاسمنت، إشارة لطبيعة إلى عمليات التغير التي تجري.. كانت رائحة البحر المزوجة بدخان الديزل تنبعث من عوادم العبارات تسري في رئتيه. وفي المقابل: عندما وصل إلى منطقة الرأس هزه منظر بوم كبير يخرج من فم الخور إلى البحر الواسع. وتنتهي ـ القصة ـ طبعاً ـ بموت البطل العجوز متشبثاً بالجدار، وهناك وجد ممدداً بلا حراك.

وهكذا ـ ومن خلال تغيرات المكان ووقعها في نفس بشريه ـ نتلقى ذلك الاحساس بغروب عالم ساحر لكنه أوهن من أن يقف أمام عالم يولد فتياً عفياً.

وفي قصته «شتاء» نجد أن العامل الوافد إلى الخليج يقف من البحر موقف الخائف لتجربة أليمة مرت به. فعامل الصيد كومار ينتزع من زوجته انتزاعاً في سبيل لقمة العيش، لكن هذه الغربة تشقيه، فهو غير متحمس لها، لهذا فإنه يتلمس أول مبرر للنكوص. والعودة. فيكتب في نهاية رسالته إلى زوجته: «بالأمس لم يعد أعز أصدقائي بعد أن خرج للصيد، واليوم أعلنت تمردي على البحر، فأنا أحبك وأخاف أن تلتهمني وحوش البحر والألغام، يا قيثارة حبي إنني عائد إليك فانتظري».

وتقدم لنا قصته «النورس» رومانسية ذلك اللقاء الذي يحلم به أبناء المدينة المعاصرة بالبحر. فهي تقدم لنا شاطئاً فوقه بيوت السعف وطيور النورس الباحثة عن أسماك السردين صيداً لها، والصغار الباحثين عن النورس بدورهم صيداً لهم. كل متربض بالآخر. ولقد احتال الصغير على النورس من نقطة ضعفه، وضع له السردينة في الفخ فوقع فيه، فقص اجنحته حتى يحتفظ به، وبدا أن الذكاء الانساني قد تغلب، لكن ذات صباح «نفض النورس أجنحته التي بدأت تنمو، قفز عدة قفزات، ثم استقبل نسمة قوية جاءت من الشمال وحلق نحو أسراب الطيور في السماء» (الاتحاد، ثقافة وفكر، العدد ٧٣) السنة الثانية، ٢٤ مايو ١٩٨٧) تغلبت غريزة الطير على ذكاء الطفل، ترى هل تتغلب غريزة سردينه على عدوان الطير والبشر.

وفي قصة «هموم المواطن» لسعيد سالم الحنكي يقف عالم البحر أمام عالم الوظيفة. فالبطل ـ وهو في القصة ليس ضمير المتكلم ولا الغائب لكنه يخاطب نفسه ويُفْضي إليها بأزمته ـ حين كان على أعتاب الثانوية كان يريد أن يعمل بحاراً على ظهر سفينة، «صورة البحر المعلقة على الحائط، تجذبك نحو الماضي، وعلى تموجاتها تسبح تخيلاتك»، لكن والده رفض لأن للبحر صورة معكوسة عنده، فثمة ذكريات حادثة غرق شهيرة تطارده برائحة السمك النتنة، وبالموت والجوع، والبترول، قال له أبوه «ستعمل كاتباً، بجرة قلم تأمر وتنهي، توظف وتقطع الأرزاق، بقلمك ستمتلك العالم. والبحر عند أبيه هو الغربة» أربعة أشهر في الغوص، وباقي السنة في السفر، لا يا بني كفانا غربة». فالماضي مرفوض من الماضي (الأب) بينما الحاضر (الابن) هو الذي يعشقه ويحن إليه.

ونفذ الإبن إرادة والده وأصبح موظفاً مثقلاً بالأقساط «بعد يومين سيستحق قسط سيارتك الفخمة الدفع، وبعده قسط الزواج، وبعده قسط ثأثيث الشقة الجديدة.. وبعده....» لم يحسن السباحة في بحر الوظيفة، فقد أدت عدم معرفته اللغة الانجليزية إلى تمزيق أوراق عميل أجنبي، اضطر بعدها إلى تقديم استقالته صائحاً «إلى البحر إذن، لكن أي بحر، فالصورة المعلقة على الحائط مغبرة» لا عودة إلى الوراء، الطريق إلى البحر مسدود، ولا مفر من عالم الوظفية. وتنتهي القصة بندمه على ثورته وتفكيره في تقديم اعتذار.

وفي قصة «ميادير» (مفردها ميدار بمعنى الشخص) لناصر جبران ما نزال نتابع المجتمع وهو في حالة تحول، فالقديم والجديد، ما يزالان يتزاحمان في المكان والزمان. صيادو السمك بقواربهم البدائية وخيوط صيدهم الفارغة من الطعم، ينطلقون في البحر مخلفين وراءهم مدن الاسمنت الفارغة وشريطاً من النخيل المتباعد... الكل ما يزال متجاوراً، ومدن الاسمنت تولد من رحم بساتين النخيل، والقارب البدائي ينطلق بمحرك، رقعة جديدة في ثوب قديم. والمحور الدرامي صراع الرجال مع البحر وأحيائه المائية. وفضل الذروة مع نهاية القصة: عثروا على جثة إنسان طافية منتفخة تسترها بزة عسكرية، وقطعة أسطول حربية تقترب من قاربهم، فتمايل مضطرباً... ولم يحفلوا بالجثة ولا بقطع الاسطول فقد كان همهم إنقاذ القارب والنجاة به من الغرق. فالبحر الذي جذبهم إليه أملا في الرزق، هو الذي يدفهم الآن بعيداً عنه تجنباً للهلاك.

الزمن حامل رياح التغيير:

عندما بدا استخدام البخار في الصناعة كتب الأديب الفرنسي الفونس دوديه (١٨٤٠ ـ ١٨٩٧) قصته القصيرة الشهيرة «طاحونة سيدي» وفيها ينعي طواحين ما قبل اختراع البخار، فقد اكتسحتها الطواحين التي أصبحت تدار وقتئذ بالبخار واكتسحت معها عمالها وأصحابها. وتبدأ رواية نجيب محفوظ (١٩١١) المعروفة «زقاق المدق» بالمذياع الذي انتشر في مقاهي القاهرة في الثلاثينات من هذا القرن ليقضي على دور شاعر الربابة. وعندما هبت رياح التغيير على دول الخليج العربي كتب عبد الحميد أحمد ينعي عصر الحمير كوسيلة نقل

وانتقال بعد أن اكتسحتها سيارات المرسيدس وذلك في قصته القصيرة «خلاله اس اي ال». وتمر حياة خلاله في ثلاث مراحل، مما جعلها أقرب إلى أن تكون نواة رواية طويلة.

فالمرحلة الأولى مرحلة العلاقة الحميمة بين خلاله وحماره مسعود، (وإعطاء الحيوانات أسماء دلالة على مكانتها) فهو شريك حياته وعمله ومصدر رزقه أيضاً (البيدار، ص ٩٦). لا يتذكر الناس أنهم رأوا يوماً واحداً دون الأخر (ص ٨٧) كانا متلازمين كالظل وصاحبه. يعطف على مسعود كولده ويعتني به أكثر مما أعتنى - فيما بعد - بزوجته خاتون (ص ٩٦). وتنتهي هذه المرحلة بما تبدأ به قصتنا من أزمة مسعود وحماره لأن عصر الحمير انتهى وبدأ عصر السيارات. ويخترق أذنيه صوت: الدنيا تغيرت، ألا تعلم هذا؟ (ص ١٠٠) وهكذا كسد عمله «منذ سنوات مضت بسرعة كومض برق في ليلة معتمة» (ص ١٠٠).

وكان على خلالة أن يطور نفسيته وعمله تمشياً مع تطور زمنه. وهكذا عمل خلالة - بعد تردد قصير - حارساً لمدرسة، وأصبحت وظيفة مسعود الجديدة هي أن يحمل صاحبه إلى عمله كل يوم ذهاباً وعودة. ويتداخل الزمنان في مفارقة مقصودة: فخلالة فوق ظهر مسعود «شيئان نادران، جاءا فجأة من عالم سحيق، وظهرا فجأة في الشارع الملآن بالعمارات والناس والمحلات والسيارات». (ص ١٠٢). زمنان يختلطان ولا يتحدان بلغة الكيمياء ومن هنا جاء لقب بطل قصتنا حين شبهوه بالخلالة (بكسر الخاء) «الصلبة الخضراء القوية الدائمة الشباب ص ١٠٣. وبدا أن خلالة قد تكيف - ولو ظاهرياً - مع تغير الأوضاع حين غيّر عمله وعمل حماره مسعود. لكن رياح التغيير أبت إلا أن تقتلع آخر ما تبقى له من ماضيه»: أشياؤه الحميمة، بيته الذي يسكنه وفقره أيضاً.

وهكذا تبدأ المرحلة الثالثة من حياة خلالة وحماره مسعود، صعد فيها خلالة إلى أعلى على حساب المسكين مسعود الذي انتكس. «لقد سمعنا اسمك في الراديو، ماذا ستفعل الآن يا خلالة بعد أن جاءك تعويض؟ بيتك الخربان سيأتيه القص، سيهدم لإعادة تخطيط المدينة. وتسلم خلالة ثلاثة ملايين درهم وبنى قصراً واشترى مرسيدس SEL 500خمسمائه اس اي ال، واستخدم هندياً وأهمل حماره حتى أصبح مسخرة الأطفال إلى أن انحشر ذات يوم بين جدارين أو بين عصرين» (رأفت السويركي، البطل المنكسر: ملامح النموذج في قصص عبد الحميد أحمد، خلالة SEL طائر جريح في فم صياد ماكر، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨ أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة).

ومرة أخرى نجد المفارقة المقصود بها تكثيف اللحظة حين نتابع سيارة خلالة الفارهة - كما تابعناه من قبل وهو على ظهر حماره مسعود - وهي تقف أمام البوابة الحديدية للمدرسة. سرعان ما تجمع المدرسون والفراريش والطلبة لرؤية القادم، لعله يكون مسئولاً كبيراً أو وزيراً. ترجل السائق الهندي وفتح الباب الخلفي، فجأة اتسعت الاحداق... حين رأوا خلالة.. يدشداشته ذاتها ونعاله ذاتها يشق طريقه... «(ص ١٠٧)» ومنذ وطئت قدما خلالة السيارة صارت تجوب به الطرقات، وعيناه ترحلان إلى الأشياء في ذهول أعمى، باعة ومشترون ومحلات وأضواء ودكاكين وعمارات، شيء لا.. يصدقه خلالة البتة، ولا يكاد يجد تفسيراً في رأسه الذي غشيه صمت مميت..» (ص ١٠٧).

تغير الحمار إلى المرسيدس، لكن خلالة لم يتغير، سبق زمن زمناً آخر. فتغير النفوس يحتاج إلى جيل ثان وثالث. تلك هي المفارقة التي تُفرخُها طفرة اقتصادية لا تستطيع أن تواكبها طفرة مماثلة في العقول والنفوس. وواضح هنا - مرة أخرى - أحد أساليب عبد الحميد أحمد القصصية المغرم بها والتي رأيناها من قبل في قصص سابقة: أن يدفع تناقضات اللحظة الحضارية إلى حد المفارقة المكثفة، فيضع المرسيدس في مقابل الحمار، والمليونير في داخل المفلس، والقصر في مواجهة بيت له حرش به خيمة من الجريد لمعيشة الحمار. الحاضر والماضي وجهاً لوجه ولا لقاء أو تصالح.

وفي قصته «البيدار» تسير عجلة التطور، وفي طريقها تدفع أمامها ضحاياها: أحياناً إلى أعلى مما يستطيعون ويتحملون مثل خلالة اس اي ال، وأحياناً بازالتهم حيث لم يعد لهم مكان مثل بيدارنا مريش. كان عمله تلقيح النخيل، واليوم لم يعد أحد مهتماً بالنخيل (ص ١١). وكان يقوم أحياناً بنحر الذبائح في البيوت في المناسبات واليوم «الخرفان تذبح في مسالخ السوق» (ص ١١٨). ومن قبل كان قد دخل الامارات من عمان حين لم تكن هناك حدود ولا جوازات سفر، واليوم أراد أن يعود من حيث جاء «منعوه من الدخول على الحدود، سألوه عن جواز سفره، فأخبرهم أنه عماني لكنه يعيش في الامارات. لم يصدقوه فرجع» (ص ١٢٤). وهكذا اغلق الحاضر أبوابه أمام هذا القادم من الماضي والمنتمي إليه، فنحر نفسه بعد أن لم تعد هناك ماشية ينحرها، «وجدوا جروحاً كثيرة في بدنه، ورأوا في رقبته جرحاً عميقاً والدماء السوداء الجافة كانت تغطي الأرض تحته، وعلى مقربة منه وجدوا «الداس» أو المنجل (ص ١٢٥). ولا أحد يكترث بمصيره، إلا حين أصبح، مثل ماضيه» رائحة كريهة لا تطاق» (ص ١١٣).

وإذا كان مريش البيدار قد أدى به انتسابه إلى الماضي إلى أن يضع حداً لحياته، فقد كانت نهاية مبارك في قصة «حالة غروب» أكثر هدوءاً. فهذه القصة أقرب إلى أن تكون قصيدة رثاء ودمعة وفاء على ماضٍ يغرب. فغروب مبارك مرتبط بغروب جيله، وقد بقي هو منه ليبكي على أطلاله، وحين أدى مهمته غربت شمسه وانضم هو أيضاً إلى من سبقوه: في القاع عظام أبي، وهناك ذرفت أمي دمعاً، وهنا مات أخي الصغير غرقاً، وهناك داهم الطلق أختي وهي

تنتظر أوبة زوجها، فقذفت وليدها إلى داخل البحر لتشرب مسامه الملح غضاً. . . . هنا فقد امتد جيله من الماضي إلى الحاضر. . هنا «قار» وبقع سوداء تلطخ جبين الأرض. . . . هنا جوع وموت» (البيدار، ص ٨٩).

ومن الطبيعي أن يدين الماضي الحاضر لأنه ازاحه من طريقه: صار الوطن كميات من قهر يومي يبحث عن درهم لأجل العيش وللإبقاء على نقطة كرامة. . . (ص ٩٠).

زمنان يتواجدان تواجد النهايات مع البدايات فلا يتلاقيان: صار وحيداً، الوجوه لم يعد يعرفها، ولم تعد الوجوه الجديدة تعرفه. . . (ص ٩٠).

لهذا أصبح مجرد بقاء الماضي في الحاضر لوناً من الجنون: يتضاحكون: مبارك فقد عقله. (ص ٩٠) والنهاية الطبيعية أن يموت هذا الماضي ليفسح الطريق للحاضر والمستقبل: في الصباح كانت الشمس رائقة، وبينما كان هندى (رمز من رموز الحاضر) يتمشى على الشاطىء اصطدمت رجله بيد مبارك. . جرى هلعاً يبلغ عن وجود جثة.

فإذا كنا نسمع أحياناً قعقعة الصدام بين الماضي والحاضر، فإننا نشهد في أحيان أخرى انسحاباً هادئاً للماضي الغارب أمام الحاضر الزاحف.

وتتجه قصة سعيد سالم الحنكي «إلى عبد الله الصغير. . وصية» الاتجاه نفسه، فهذه القصة لا تنظر إلا إلى الماضي، لكنها لا تتناوله بنظرة رومانسية كما من ذهبي، بل تكشف عن مدى ما كان يمور به من بؤس وتعاسة، معلنة بذلك حتمية التغيير وشرعيته. يقول خادم بن زاهر للصبي عبد الله «الظلم أن يوجد فينا واحد مثل حسين صاحب البوم. هو يملك كل شيء ونحن لا نملك ما نسد به الرمق» (كلنا نحب البحر ص ٣٩). ثم أوصى الصبي «اسمع يا ولدي ها هو أبوك يدور كالثور المربوط في المنيور (الساقية) من الهند إلى أفريقيا إلى المملكة. . . . يصب الخير في جعبة حسين ويزداد أبوك فقراً على فقره. . . ودِيناً على دينه، وعندما يمل منه سيقذف به إلى البحر، كما فعل معي. . كن بحاراً يا ولدي، فنحن كالسمك يميتنا البعد عن البحر، لكن لا تكن ثوراً يدور لصالح أحد». (ص ٣٩).

كانت هذه الوصية هي آخر كلمات خادم بن زاهر الذي عاش مسحوقاً ومات مسحوقاً، كما مات مريش البيدار ومبارك.

وفي قصته «أبوي خميس» نعيش مع سعيد سالم الحنكي تداخل الأجيال في لحظات التحول. الهاتف هو الذي بعث الماضي، فالغى مسافة الزمان كما الغى مسافة المكان. سمع صوت أمه وهو غارق في فحص المرضى: أبوك خميس سيأتي اليوم. وأبوه خميس هو زوج جدته وهو ذكريات طفولته، ومجتمع ما قبل التحول. وقد شارك البناء الفني هنا في تشكيل الانطباع الذي تهدف إليه القصة، فالطبيب غارق ـ منذ مكالمة الهاتف ـ في عالمين يتداخلان في تشابك حميم: حاضر واقعي يعالج فيه مرضاه، وماض من الذكريات لا ينساه.

فأول تفاحة أكلها في حياته كانت من يد «أبوه خميس»، وأول اغنية سمعها من أول مذياع أحضره أبوه خميس كانت أغنية حضيري أبو عزيز «عاين يا دكتور القلب، ما تعاين يا دكتور» لاحظ كلمة أول، فنحن في بدايات عصر التحول، ثم لاحظ كلمات الأغنية: تربط بين الماضي الذكرى والحاضر الواقع.

«هل يُعقل أن تتقلص رحلة العشرين سنة في لحظة واحدة، كيف يحدث هذا الثقب في الأيام، كما حدث في قلب هذا الطفل الذي يعالجه»؟.

سفر طويل ومر، جسدته أمامه المحادثة الهاتفية، حمل السماعة، لا ليسمع مكالمة هاتفية جديدة لكن ليستمع إلى دقات قلب طفله. . . تك. . تك. . . تك. .

وبطلنا الطبيب الذي أتاح له المجتمع الجديد أن يدرس الطب في الخارج، وأن يعود ليفتح عيادته تلك، وأن يسكن فيلا. . يعلن أفول الماضي وإن بُعث في ذاكرته: سفر طويل ومر، تحول خلاله البيوت السعفية إلى فلل وخرائب تسمى بيوتاً شعبية. . كلما عاد إلى الحي القديم وجد أولئك القدامى أصحاب أبو خميس وقد خمدت شعلة نشاطهم، ينتظرون الموت والشئون الاجتماعية. تحولوا إلى جثث. . ما بال هؤلاء الناس أصبحت ذاكرتهم خربة، أو أن شيئاً تبدل. حتى أمه عائشة التي ارضعته مع المرحوم ابنها حين قابلها وسألها: هل تعرفينني؟ أجابته: لا.

هكذا وصلت العلاقة بين المرحلتين إلى حد اللاعلاقة. . . إلى حد القطيعة، غربة كل من الزمنين عن الآخر. حتى ناعمه التي طالما اختلس منها القبلات وانتظرته بلا جدوى عندما سافر للدراسة لم تعرفه عندما دخلت عيادته تجر خلفها جيشاً من الأطفال وحاول أن يذكّرها بنفسه (مبالغة أو لعلها تصنعت).

لكنه مشوق إلى لقاء «أبوه خميس» والعودة إلى ذلك الماضي. وقد تهيأ لاستقباله يمزيج من الرهبة والفرحة. وهو يحس بطعم له مذاق خاص، غير مذاق استلامه شهادة الطب، والاحتفال الكبير الذي اقامته له أمه، وغير مذاق السيارة والمعطف الأبيض. فمذاق الماضي له نكهته الخاصة به.

قصة «السيدة غير موجود» لناصر جبران تبدأ من البحر وإليه تنتهي، وهي قصة جيلين يتصادمان: جيل ما قبل التحول وجيل ما بعد التحول. كان الابن حميد «يخرج من البحر، يتمرغ على الشاطىء، يقلب جسده على ترابه، ثم يعود ثانية للغطس. كان عاشقاً للماء، مضمخاً جسده برائحة البحر، لكن كل شيء تغير منذ أن ارتضى العيش مستقلاً في بيته الكبير، هكذا تفككت أواصر

المجتمع الأسري الكبير. ويمكن أن نقارن بين زمن القصة ممثلاً في الحركة بين جيلين على النحو التالي:

الأحفاد والأبناء والأجداد يعيشون معاً.	بمجرد زواج الأبناء يعيشون في مساكن منفصلة
الأب يسكن حارة قديمة على أريكة من الرمال الناعمة.	إبنه يسكن حارة راقية بدت النعمة على قاطنيها، بيوتها فخمة كالقصور.
الأبناء يتعلمون مهنة الأجداد ويتوارثونها.	كما انفصل الأبناء عن الأباء مسكناً وكما انفصلوا عنهم وجداناً، انفصلوا عنهم مهنة وربما طبقة.
الأباء أميون	الأبناء وزوجاتهم متعلمون ولا مانع أن تعاير زوجة حماتها بذلك.
اهتمام الآباء بزيارة أبنائهم.	تم اختراع جهاز صغير تدار أرقامه فتتم الزيارة في دقائق معدودة.

الصدام الذي اختتمت به القصة لم يكن مصدره التحول الاجتماعي بقدر ما كان صدام الأجيال الأبدي ـ وهي تفرقة يجب التنبه لها ـ وذلك بسبب تنازع الأجداد مع الآباء حول الأحفاد. فالببغاء الذي علمه الابن حميد أن يصيح كاذباً كلما علا رنين جرس باب البيت «السيد غير موجود، السيد غير موجود»، أصابته كرة الحفيد وهو يلعب بها، فانهال عليه حميد ضرباً، وقد تدخل الجد أولاً ليحول بين الأب والإبن، غير أنه ما لبث أن نادى على زوجته وخرجا غاضبين. تلك كانت القشة التي قصمت ظهر البعير كما يقول التشبيه الآتي من الصحراء، لكن مما لا شك فيه أنه كانت هناك خلفية عميقة من صدامات أخرى لا تصل إلى حد البوح وإن وصلت في الداخل ربما إلى حد الغليان.

وكما أن قصتنا من البحر تستند قبالة الحارة القديمة على أريكة من الرمال الناعمة، فإنها تنتهي بالجد وهو يطفىء نار جرفه فيه ويخلع حزنه هناك ويغوص في أعماقه إلى أن تشرّب جسده بملحه.

وفي قصة «سنة الربى» ـ وأنا أفضل تسميتها «الجراد» ـ يضع ناصر علي الظاهري يده على زمن بين الزمنين، على لحظة اضفت على الحاضر والمستقبل ـ هذه المرة ـ لونين متباينين، فتلاشت منطقة الظل بينهما. بطلة القصة العجوز الثرثارة «غريبة» أو كما يسميها راوي القصة «إذاعة القرية»، وعندما هطل المطر واخضرت الأرض، فرح الأطفال بمستنقعاته وبالتراشق بالكور الرملية. لكن العجوز ما تلبث أن تعلن أن الجراد قادم، وغالباً ما يهجم الجراد بعد موسم المطر، وهو أمر يتلقاه الجميع بفرح لأنه غذاء لذيذ، وتجارة لأهل الساحل رابحة، فاستعد له الناس قبل مجيئه لاستقباله وصيده وجمعه، وكثرت الخاطبات بعد مجيئه وأعلنت الزيجات.

لكن العجوز أعلنت جديداً في ثرثرتها طالبة من الناس أن يصدقوها وهي التي لا تحفل بذلك. ومثل زرقاء اليمامة كانت ترى كيف سيحيل التحول الاجتماعي المقبل النعمة نقمة حين قالت: هذه المرة غزاكم الجراد جياعاً فأكلتموه، وغداً عندما تفتح الدنيا عليكم، ويكون الكبار شبعانين حتى التخمة، والصغار يتقززون من أكل الجراد، من سيقف أمامه؟ من سيتصدى له؟ من سيخرج له يصيده ويشويه ويبسه؟ وأنتم في دعة من العيش تخافون أن تسمرّ بشرتكم، وتضيح كوية غمرتكم، وتحرمون من متابعة حلقات مسلسلكم (الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد، العدد ٥٢، السنة الثانية، ٤ يناير ١٩٥٧، ص ٢).

وإذا كان «خلالة» بطل عبد الحميد أحمد قد فاز بذلك التعويض المهول الذي غيرّ مظهر حياته فجعل سافلها عاليها ـ إن لم يغير من جوهره فإن بن مرزوق بطل قصة «التعويض» لناصر علي الظاهري أيضاً قد لقي العكس تماماً. خلالة جاءه التعويض ولم يكن يتوقعه، وبن مرزوق أفلت منه التعويض وكان يتأهب لاستلامه ويعتبره حقاً من حقوقه. فحضارة «سيارات النقل» تزيح من أمامها «بيوت السعف» لتفسح لها طريقاً. وتدور القصة حول حلم أصحاب هذه البيوت الفقراء بقيمة التعويض الذي سيحصلون عليه في مقابل إزالة بيوتهم السعفية. وتلتقط القصة بن مرزوق أحد ساكني أو أصحاب هذه البيوت. فهناك خلاف بينه وبين بن عتيق حول ملكية البيت الذي يسكنه. فأمام حصوله على التعويض مشكلة. هذا هو محور القصة. أما خلفيتها فهو الواقع المشحون بالرمز: نقل أصحاب هذه البيوت إلى مكان آخر فقد أصبحت تنتمي إلى ماض يغيب، بينما يزحف الحاضر بأحياء جديدة تنتشر في المدينة. والقصة لا تقدم لنا ـ من خلال تحركات بن مرزوق ـ إلا ذلك الماضي بتفاصيله الحيّة الدقيقة لنعيشها نحن قراءها لحظة بلحظة، وثمة علاقة واضحة بين ذلك الرجل الشبيه البادي الضعف، ومسكنه الذي على وشك الزوال، والتعويض الذي لم يحصل عليه.

وأخيراً فإن قصة «قبر الولي» لابراهيم مبارك تمزق قدسية الماضي. فهناك الجذة التي تنتمي إلى الماضي، والطفل المنتمي إلى الحاضر والمستقبل والطفل لا يذكر للجدة إلا قصصها التي تثير رعبة وهو في الطريق من المدينة حتى قريته عبر بساتين النخيل. فالبحر يمكن أن يخرج بجسمه الضخم ويسحب البحارة من أعناقهم إلى القاع، ومن بساتين النخيل يمكن أن يقابلك ذلك الحيوان الذي يهز ذيله ويصدر مواءً عالياً فإذا طارده أحد ورماه بصخرة خرَّ صريعاً. حتى وصل إلى ضريح ولي ـ رمز الامان في عصر التخلف ـ ويده اليمنى تحمل كتاباً وضعه الشيخ ذو اللحية الكبيرة المقيم في كوخ صغير بجوار القبر، هدأ روعة. غير أن القصة ما تلبث أن تنتهي

بالجرافات (ايذاناً بالتحول) تجرف كوخ الشيخ وترميه بعيداً وتجرف قبر مولاه وسيده الولي.

وتنتهي القصة معلنة أنهم قبضوا على الشيخ بعد أن وجدوا اطناناً هائلة من الحشيش والأفيون يخبئها في قبر الولي. هكذا أصبح مصير ذلك الماضي المقدس في الحاضر المتحول. وقد جرف الحاضر ذلك الماضي في تنويعات متعددة: عندما نزع الصغير الحجاب من يده «رميته أرضاً، بصقت عليه، ثم دسته بقدمي، حلقت لحيتي التي تطايرت في وجهي كالأعشاب البرية، وارتديت ثوباً طويلاً بعد أن رميت ثوب الدروشة في مزبلة القرية». وجرف الحاضر الماضي عندما تمزقت قدسية الولي أيضاً. وذلك حين اكتشفوا الآن فقط حقيقة قصته: ضحكنا كثيراً، قال أحدهم: وجدوه ممدّداً على الشاطىء وفي عنقه أحجبة ومسابح عديدة وقدح، وبعد أن قبروه أصبح مزاراً.

فالماضي في القصة كان لا يزوال له وجوده المؤثر في وجدان الطفل، لكنه ينتهي برفضه في عنف محاولاً القضاء عليه في داخله كما يقضون عليه بجرافاتهم، في ثرثرة اجتماعهم، في حرقهم القبر والكوخ معاً، الولي وحارسه معاً، في الواقع الخارجي والداخل النفسي.

مراجع البحث

أولاً : مجموعات قصصية مطبوعة:

سلمى مطر سيف، عشبة، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٨.

عبد الحميد أحمد، البيدار، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.

كلنا.. كلنا... كلنا نحب البحر، قصص قصيرة من الامارات، اتحاد كتاب وأدباء الامارات، الشارقة، ١٩٨٦.

ثانياً : مجموعات قصصية بعضها نشر في الصحف وبعضها مخطوط ولم تطبع في مجموعات لكل من:

ابراهيم مبارك.

سعيد سالم الحنكي.

ناصر جبران.

ناصر علي الظاهري.

ثالثاً : دراسات مقدمة في ندوات ولم تنشر في كتب أو دوريات:

رأفت السويركي، البطل المنكسر: ملامح النموذج في قصص عبد الحميد أحمد، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠ ـ ١٤ يناير ١٩٨٨، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة.

عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الامارات، الندوة السابقة.

د. محمد عبد الله المطاوع، ملامح من التغير الاجتماعي في الامارات:
دراسة في القصة القصيرة.

رابعاً : دوريات:

شئون أدبية، دولة الامارات العربية المتحدة، الشارقة، السنة الأولى، العدد الرابع، شتاء ١٩٨٧.

شئون أدبية، السنة الثانية، العدد من ٧ ـ ٨، خريف شتاء ١٩٨٩.

البيان، رابطة الأدباء في الكويت، مايو ١٩٨٩ (عدد خاص بالدراسات الفنية التي القيت في ملتقى القصة القصيرة في دورة مجلس التعاون الخليجي بالكويت من ١٦ ـ ١٨/ مايو ١٩٨٩.