# شعرية القص وملامح الحداثة

## قراءة في أدب الإمارات

دكتور صلاح فضل

**١ ـ مدارات الحداثة:**

ربما كان من أهم الملامح المميزة للحداثة العربية عن نظيراتها من التجليات العالمية التي سبقتها بقرابة قرن من الزمان، أنها ارتبطت في العالم الغربي على وجه الخصوص بحركة التقدم العلمي وتطور الفنون وعمليات السيطرة على المادة، فاقترنت بنشوء علوم النفس والاجتماع والذرة وتطور العلم الحديث برمته فكان الأدب إبداعاً وفكراً نقدياً هو التعبير الساخن عن هذه المتغيرات الكونية الفعالة والنبوءة الجريئة لمسارها في آن واحد.

أما في عالمنا العربي ـ على تعقده وتشابك الخيوط من نسيجه ـ فإن الطابع الأساسي لموقفه الحضاري الراهن أنه استهلاكي لانتاج الغير، لا يكاد يلتقط أنفاسه ليدرك المدى المعرفي والإنساني لما تعود على استخدامه. أو ليلائم بين منظوماته الفكرية والوجدانية وبين إيقاع الحياة المادية التي تسكره بنشوتها الظافرة، مما جعل هذا الإنسان أسيراً في معظم الوقت لحالات الازدواجية والاستلاب. وفي ظل هذا المدار تصبح الحداثة الأدبية عندئذ مسؤولة عن سد هذه الثغرة بين العقل والوجدان من ناحية، ومعطيات الحياة المادية من ناحية أخرى، هي المنوطة ـ لا بالتعبير عن متغيرات العالم العربي على جميع الأصعدة فحسب ـ وإنما بتنمية درجة عالية من الوعي المتزايد بضرورة التحول من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج الحضاري والأخذ بأسبابه العلمية المنظمة.

ويتم ذلك أولاً عن طريق استرداد ملكية اللغة وحرية الفن ورفع كفاءة المعرفة الأدبية بالعالم المحيط بنا، وقدرتنا على أن نفعل منه بإرادتنا القومية وملكاتنا الإبداعية في جميع المجالات، مما ينقلنا تدريجياً من مصاف الأمم العاجزة إلى عالم العصر الحديث، لا بالثروات المتناقصة، ولا بالتخبط الجاهل بمنطق الحياة والتقدم، وإنما بالمشاركة الحقيقية في صنع الحضارة وإثراء العقل والعلم والوجدان لدى الإنسان المعاصر.

ومن الشيق أن نبحث عن بعض مدارات الحداثة من التجليات الأدبية التي انبثقت في الوحدات الإقليمية العربية ودخلت تاريخ الأدب مجدداً، لأن ذلك يتسم بميزتين واضحتين:

أولاهما: لأن المشروع الحضاري الثقافي لهذه الوحدات أعطى إيقاعاً مخالفاً وجديداً للمشروع القومي العربي عامة، تجاوب معه التجاوب المنتفض في المرحلة الناصرية، والتأمل الشجي خلال الثورة المضادة، ومحاولة استعادة التوازن بعد مرارة التجربة، لكنه أعطى دفعة خصبة لهذا المشروع جدَّدت شبابه وإمكاناته في كل الحالات، وتجلَّت على المستوى الثقافي خاصة في طرح أثقاله التاريخية والاجتماعية على المسيرة المتعجّلة للحواجز القديمة في مصر والشام والعراق، وكان ذلك إيذاناً بتجانس الحركة وانتظام الإيقاع الجماعي العربي.

وثانيهما: لأن الجنس الأدبي الذي يقوم ببلورة هذا الطرح ليس على وجه التحديد الشعر الغنائي الذي كاد يستنفد الطاقة الإبداعية للإنسان العربي في الماضي وأصبح صراع التحديث فيه من المناطق المتفجرة التي تتدابر عندها الاتجاهات والأجيال. وإنما هو هذا الجنس الجديد الذي يسمح بإبراز عناصر الوعي الاجتماعي من

خلال امتلاك اللغة والحياة معاً، والشروع المتزامن في تكيفهما مع ضرورات التحدي الحضاري الراهن، وهو القص بمستوياته العديدة وأشكاله المختلفة.

ومن المثير أن نتأمّل ازدهار هذا الفن، لا في منطقة الأطراف العربية المغتربة عن اللغة طويلاً مثل المغرب العربي، أو عن التجديد الثقافي إلى عهد قريب مثل منطقة الخليج، وإنما عن المركز الذي تضطرم فيه صراعات الماضي مع الحاضر عبر قرنين من الزمان في العواصم القديمة. ولن نتمكن من فهم ظواهر الأدب الكبرى في عالمنا العربي ما لم نوسع من رقعة إدراكنا للمتغيرات السوسيولوجية والتاريخية التي أفرزتها وتحركت بها وتفاعلت جدلياً معها. وتأمل الإبداع القصصي في قطاع إقليمي في الإمارات، هو اختبار دقيق لبعض ملامح هذه الحركة في علاقتها بمشروع التحديث الأدبي والإنساني معاً.

وعندئذ نجد أنفسنا أمام مفارقة طريفة يتعين علينا الإشارة إليها: وهي كيفية التعامل مع اللغة العجوز للتعبير عن بكارة الحياة في هذه البقعة من الوطن. ونتيجة لترسخ يقيننا النقدي بعدم انفصام الدال والمدلول، وتجاوز ازدواجية الشكل والمضمون التي استراح لها الضمير الأدبي حقبة طويلة، فإن علينا أن نعيد النظر في مدى شيخوخة اللغة وشباب الحياة، كي ندرك أن هذه اللغة تتجدد فعلاً بقوة هائلة تعادل تجدد أهلها وتعتبر أبرز تجلياته. وليست الأشكال الفنية المستحدثة من شعر جديد وقص متطور - إلا مظاهر لهذا التجدد الخصب - وحتى في داخل القص ذاته لم نستنفد بعد إمكانات التعبير عن مادة الحياة الأولية الثرية في الأنماط التي أصبحت تقليدية في اللغات الأخرى، وما زالت تبحث عن تحفظها الشعري في اكتشاف بكارة الحياة عندنا، وإذا كانت تلك اللغات تمضي في تجريب أشكال فنية أخرى لنقل درجات تطورها العالية فإن علينا أن نقطع مراحل نمونا الخاصة دون حرق للمسافات حتى تتمكن لغتنا وأدواتنا الفنية من احتواء ثنايا حركتنا وتمثيل إيقاعها الصحيح. ولا بد أن يؤدي ذلك إلى لون من التعدد في أساليب القص يعكس على مستوى عميق تعدد أنماط الوعي بالحياة وأساليب ممارستها. دون أن يحول ذلك بيننا وبين الحفاوة الخاصة بكل ما يتخلص من قيود الماضي ليخط سطوراً جديدة تضاف لتاريخية اللغة الإبداعية عندنا.

وهنا تبدو جدلية العلاقة بين تاريخ الجنس الفني في ذاكرة اللغة القومية من ناحية وحداثة الممارسة الإقليمية المندهشة المنفتحة عليه من ناحية أخرى، وتلتحم أطراف المفارقة في مدار الحداثة بين اللغة العجوز والتجربة البكر في توليد الوعي الإنساني والفني معاً.

## ٢ - صراع الأزمنة:

من أبرز ملامح الحداثة في شعرية القص توظيف العناصر المرئية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية، والوصول بها لدرجة الرمز الفني الغني من ناحية أخرى، بما يعدد معناها ويبدد نثريتها، ويمنحها وجوداً مزدوجاً خصباً هو من صميم أدبيتها.

والفنان الحقيقي لا يكتب طبقاً لأنماط معرفية جاهزة ومحفوظة من قبل، وإنما يختبر وعيه بمذاق الحياة من حوله في ضوء معرفته بالأطر الثقافية والفنية لخبرات الآخرين، ويعدل منها في حركة جدلية دائبة. ويخطىء من يتصور مسبقاً أن مصدر الإشكالية في تحولات المجتمعات العربية اليوم يكمن على وجه التحديد في بؤرة الصراع الطبقي بشكله المتداول في الأدبيات العالمية، لأن طبيعة التشكّل الطبقي لدينا وتحولاتها مخالفة إلى حد كبير لما جرى عليه الأمر من التجارب التاريخية السابقة، حيث تتميز بالتداخل والاختلاط، وليس هناك غير الفنانين من يقدر على إدراك خصوصية هذه التحولات وطوابعها المميزة.

وقد استوقفتني أول قصة في أول مجموعة يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بعنوان «كلنا نحب البحر» للكاتبة «أمينة بوشهاب» وخضعت للترتيب الأبجدي الصارم أن جعلها مفتتح المجموعة، حتى تكون مؤشراً صائباً للمستوى اللافت الذي وصل إليه فن القص عند هؤلاء الشباب، أياً كانت أعمارهم، في رصدهم المتحرق لحركة الحياة والمجتمع من حولهم. فقد قدمت رؤية داخلية لحالة «نموذجية» للمرأة العربية في علاقتها الحميمة بالبيتين اللتين تراوحت بينهما، وكان من الممكن أن يعزيها ذلك بالتركيز على بؤرة الصراع الطبقي بين بيئة الصيادين الفقيرة من ناحية، والبرجوازية الحديثة الطافرة من ناحية أخرى، لكنها استطاعت أن تنجو من هذا المأزق المغري بوسيلتين: إحداهما التركيز على عمليات التشيؤ والاستلاب في المشاعر والوعي، وضغوط الحياة المادية الكثيفة على الحساسية الأنثوية، في علاقتها بالرجل السيد، وانفجارها ضده.

وثانيهما: التحديق الفني الذكي في حركة بندول الساعة عند لحظة الانفجار، مما يؤذن بصبغ الموقف بلون آخر، هو التركيز على صراع الزمن في هذه التحولات، ولنقرأ من مشهد هذا الانفجار إذ تقول:

«تدق الساعة الخبيثة دقتها النحاسية النائمة، دقة، دقتان، ثلاث دقات، أربع، ينتفض جسدها، تجتاحها رغبة توجيه ضربة لعالم يؤذيها، أن تقوضه، يتعالى إلى صفير الأشياء في أذنها، تشعر بالتعطل المميت، بثقل المجاملات والطقوس، وسقوط الانطباعات الطيبة، تتوتر أصابعها ثم تنهال على عقرب الساعة محاولة انتزاعه.. تتصاعد معركتها مع الأشياء، فتتناثر المزهريات قطعاً قطعاً، وتتساقط عروق الأزهار الصفراء دون رحمة».

عندئذ تنبثق دلالة عينية لهذا المشهد، فالفروق بين أنماط الحياة التي جربتها ليست مجرد فروق طبقية أو مكانية، ونزوعها للماضي

ليس مجرد حنين رومانسي مألوف، بل أن الموقف أشمل من ذلك وأعقد، إنه رصد للتحول الحضاري من زمن إلى آخر، بكل صعوبة الأزمنة الحديثة ووسائلها وامتصاص وتكييف مخلفات الصراع مع الأزمنة القديمة. وتصبح حركة الساعة هنا المعادل الحسيّ الناجح والمثير ـ مهما أوقفت مؤقتاً ـ لحركة الحياة الباطنية والخارجية والشقاق المرير القائم بينهما على أن ضمير الغياب الذي تتلفع به هذه الأقصوصة لم يستطع أن يجرها إلى منطقة الحياد البارد إزاء تجربة الغير، بل إنه أقرب إلى التجديد ـ بالمفهوم البلاغي للعبارة وليس للمفهوم الفلسفي ـ لأنه يلتحم بضمير الرواية ويتمازج معه في كشفه الجريء والمحدث عن ذبذبات العالم الداخلي للمرأة العربية في صراعها لتحقيق وجودها الحيوي والفني معاً. وليست الإشارة الأخيرة التي يعد فيها الزوج زوجته المهتاجة بأنه سيعرضها على طبيب نفسي إلا تأكيداً نوعياً للنواة القصصية الجوهرية التي ربطتها بعملية التطور الحضاري عبر صراع الأزمنة كبديل عن صراع الأمكنة والطبقات، يضمه ويحتويه على مستوى أعلى من شعرية الكشف عن خصوصية التجربة العربية الحديثة.

**التكرار والنثرية:**

من الفروق الدقيقة بين شعرية النص وشعرية القصيد أن ما ينجح في أحدهما لالتصاقه بطبيعته التقنية لا ينظر له أن يوظف بنفس الكفاءة من الجنس الآخر، ومن المعروف مثلاً أن التكرار من صميم شعرية القصيد في مستوياتها المختلفة، الإيقاعية والدلالية، فإذا ما ارتكز عليه القصاص أخفق في توليد التأثير الجمالي المطلوب. ولنضرب مثلاً على ذلك بقصة «جمعة الفيروز» الاختيار المفاجىء «في المجموعة المشار إليها من قبل، ويكمن فيها تجربة أليمة للقبض المجافي على سجين، وتسبب ذلك في إجهاض زوجته، ويعزف الكاتب عن تحديد نوع الجريمة المتهم بها من سياسية أو اجتماعية أو غيرها مع أنه لا بد وأن يحدس بها، ويعمد إلى إيراد مقطع واحد ثلاث مرات ـ «قطرات السائل الأصفر ممزوجاً بالدم اللزج تنساب من بين رجلي الزوجة الحبلى، يتسرب ماء الحياة القابع في البطن المنتفخة». هذا التكرار الذي من شأنه أن يثري الدلالة الشعرية في القصيد يقوم بتفريغ الدلالة القصصية من شعريتها، لأنه لا يمضي في تنويع المشاهد وتنمية الخبرة بالحياة وتكثيف الشعور بدراميتها عن طريق إضافة ملامح جديدة للتجربة المعاشة، بل يوحي ببطء إيقاع الحياة على وجدان الراوي في مقابل ما كان يمكن أن يزخر به من غنائية لو اعتمد على الشكل الموسيقي الإيحائي في التكوين الشعري للقصيدة.

إن الطبيعة الحركية المرئية للصورة القصصية تفرض قانوناً للإيقاع يختلف عن الصورة السردية للشعر، إذ ينتظر من الأولى أن تنمو إلى التنامي المتظم في الزمان والمكان، بينما تكفي للثانية أن تقدّم بحركة دائرية تحفر مجراها في ذاكرة المتلقي ووجدانه. كما أن نوعية الخبرة الجمالية بالحياة، المكتسبة عبر القص تختلف نتيجة لذلك عن المكتسبة عبر القصيد، مما يحفز فناني الرواية لابتداع تقنياتهم المحدثة في التأثير، دون الاعتماد على تقنيات الشعر الغنائي السابقة.

ويرتبط بذلك استخدام ضمير المتكلم، فمع أنه هو الطريقة المثلى لتفجير شعرية القصيدة الغنائية، سواء كان ذلك بصفة مباشرة أو عن طريق «التجريد» المشار إليه يبدو أنه لا يزيد عن شعرية القصة القصيرة، وإنما المهم بعد ذلك هو درجة التماسك والتعميق في اللحظة التي يتم التركيز عليها للبلوغ إلى مستوى رفيع من التوهج الدرامي الكفيل بتحقيق شعرية القص.

وفي أقصوصة «ظبية خميس» «بعد الخامسة مساء» في المجموعة ذاتها نجد نموذجاً سلبياً لهذا التوهج المفتقد، فبالرغم من الارتكاز على ضمير المتكلم، بما يغري القارىء العربي بالخلط الخبيث بين مستويات الشخصية، بين القصاصة والرواية مع ما يفضي إليه ذلك من اقتحام بعض المناطق المحرمة، خاصة تلك الإشارات الجنسية الواضحة، إلا أنها تعتمد على السرد المباشر لتجربة تشبه ما يقدم عادة في صورة مذكرات يومية لجملة من المشاهد العادية في مدينة مثل لندن. لكنها لا تلبث أن تفقد هذا الطابع العادي المألوف عندما يتذكر القارىء بالضرورة المفارقة الواضحة بين الأعراف التقليدية للقاصة/ الرواية والمادة التي ترصدها. إن لعبة الدلالة هنا لا تنبثق من المشاهد ذاتها، وإنما من العلاقة بين الناظر والمنظور أساساً. فإذا أمعنا النظر في بنية هذه الأقصوصة وجدنا أن تناثر الأحداث هو السبب الكامن في نثرية النص التي لم ينقدها ضمير المتكلم. فليس هناك رابط بؤري تتجمع حوله المشاهد سوى شخصية الراوي الممتدة عبر مسافة طويلة رتيبة دون أن تكتسب قواماً معيناً، مما يجعل تجسدها هشاً ضعيفاً، ويظل الطابع الغنائي المستقيم المسيطر عليها نتيجة لحضور ضمير المتكلم المستمر محتفظاً بطبيعته، دون أن يشع لوناً من الشعرية المفعمة بحيوية الحياة وحرارتها، وكان سبيله الوحيد كي يرقى إلى هذا المستوى أن ينتقل من التكوين الذي يعتمد على تراكب الوحدات السردية ـ كما يقول بارت ـ إلى المستوى الثاني الذي يعتمد على تفصل الوحدات الإشارية لتعبر مثلاً عن حالة «مزاجية» خاصة ومرهفة للراوية، ذات دلالة على حالتها النفسية ووعيها الأنثروبولوجي باللحظة الحضارية التي تعايشها، وهو ما لم تتوافر العناصر الكافية لتحقيقه بالقدر الذي يجعل للأقصوصة قواماً تكتسب وجودها به وتمارس شعريتها من خلاله.

**٤ ـ مفارقة الحداثة وتحريك المفاصل:**

قد يحسب البعض أن على الحداثة أن تعنى فحسب بالأشياء الجديدة، كما قد يتوهم أن العالمية تتمثل في الوقوف عند الظواهر الدولية، فتسقط كل منها من حسابها الطابع المحلي الحميم للأشياء

والشخوص. وهذا وهم خطير وزائف، لأن حركة العلم والفن في اتجاه كشف القوانين العامة وضبط مسار المستقبل عكفت أولاً على استكشاف ما هو خاص وتحليل الماضي. وحسبنا أن نتذكر نموذج علم النفس الذي اهتدى إلى اعتبار السنوات الأولى في عمر الطفل هي الحاسمة في تكوين مزاجه وتحديد شخصيته، ثم جاءت الهندسة الوراثية لترجع بهذا التكوين الحاسم في توجيه المستقبل إلى الجينات القارة في الماضي. كذلك الفن في محاولته لالتقاط الجذور في البيئات العريقة وتكوين ذاكرة جماعية تنقذها من الضياع.

من مدخل عبد الحميد أحمد إلى الحداثة وهو من هذا الباب الأصيل في تكوين ذاكرة السنوات الأولى للتحول الحضاري للمجتمع الخليجي، فلم يكن هذا التحول سهلاً ولا هيناً ولم يخل من سحق كثير من الأشياء الحميمة وإجهاض مواليد كثيرة، وابتسار حيوات عديدة. كان له ضحايا من البشر والقيم، ونموذج «غريب» الذي تدور حوله قصة «الطائر الغمري» أحد المفاتيح الهامة لهذا العالم الذي يبعثه الفنان، لا بشعور الباحث البارد في تأمله لبقايا المجتمعات القديمة، وإنما بعيون الرفيق الموجع الواعي لطاحونة الحياة وهي تنقضّ على المخلوقات الهشة فتنثرها بدداً. عندئذ تتولد غربة مضاعفة، ويعبر عنها القصاص بثلاث وسائل: إحداها في تسمية القصة ذاتها، فالغمري كما يشرح في ملاحظاته التوضيحية يقال للشخص الذي يهبط مدينة لا يعرفها ولا تعرفه ولا يدرك شيئاً فيها. والسماء، وتمثل الإطار الطبيعي الذي ينتظر منه أن يكون أكثر استمراراً وأدعى للألفة، لا تنشح بأي لون من الغيوم من مطلع الأقصوصة، بل تنشح بالغرابة، المضاعفة هذا المناخ الذي يجعل الأرض تتوجع تحت الأقدام، والشخص الفقيد اسمه أيضاً «غريب».

ويقوم هذا الثالوث بدور التمثيل العميق للحس المأساوي بفداحة التغيرات، وجرح قشرة العالم التي أحاطت بهذا الإنسان عبر قرون طويلة قبل أن يتشقق عن «البترول» بصفة خاصة. في هذه التقنية القصصية المحكمة ليس هناك أدنى تفضيل يخضع للصدفة العشواء، فالبترول الذي مات غريب تقريباً من إدمان استنشاقه بشكل مغلوط، هو نفسه مصدر الطاقة لهذه التحولات على مستوى الوطن. وبهذا فإن ضحيته تصبح علامة لا تخطىء على العصافير التي قتلتها المتغيرات الجديدة.

لكن القاص الذي يبرهن على نضج أدواته وعمق وعيه لا يتناول ذلك بمنظور رومانسي فج. فلا يتحسر على أيام العيد والفقر، بل يدرك بعين الصقر إيجابيات التحول وهو ينعي في ذات الوقت ضحاياه. يستشرف آفاق الغد المفعم بالخير والرجاء والمشكلات وهو يندب طفولة الأمس البريئة المعذبة المصطرعة تحت عجلات الزمن. لا يتحول تعاطفه الناضج الواعي إلى بكاء ساذج على الأطلال، مما يجعل شعرية القص تنبع من زخم الحياة وتمتلىء بروائحها تستنفد ذاكرة الوطن.

وإذا كانت القصة القصيرة لا تتسع لتفاصيل كثيرة، فإنها تبغي مع ذلك أن تقول أشياء هامة، ومن ثم فإن الفنان الماكر يختار موقعه في مناطق التجاذب البشري والحضاري، بين ثنائيات الأجناس وطوايا البشر. في تلك المناطق التي تمتاز بطبيعتها المفصلية، إذ تبدو عندها، وبشكل مكبر واضح حركات الأطراف المتلاقية والمتباعدة. وهو لا يرقب تلك المفاصل في سكونها وجمودها، وإلا لما استطاع أن يهزنا بها ومعها. وإنما يقوم بتحريكها كي يشركنا معه في مراقبتها وإدراك مسعاها.

ويبدو أن عبد الحميد أحمد يتقن هذه التقنية الفنية ويستثمرها إلى مدى بعيد، وتكاد مجموعته «البيدار» أن تكون نموذجاً دالاً على ذلك. ويكفي أن نأخذ منها مثلاً قصة «صفعتان» التي تحكي عن علاقة القرية بالمدينة في وعي شاب يافع تعود الخروج من قريته التي لا يهمل الكاتب ذكرها باسمها الحقيقي «خورفكان» حتى يكسو عظم قصته لحماً حياً طرياً، ودماً ساخناً واقعياً.

وتقتصر تجربته في البداية على زيارة صديق له في المدينة، ومجاذبته أطراف الحديث فلا يستطيع عن هذا الطريق اختبار أفكاره ومدى تمثيلها للحقيقة، حتى تتاح له فرصة الدخول في لحظة إغراء خطر. وليس هناك ما يجسد فتنة المدينة ويتراءى من خلالها مثل الجمال الأنثوي القريب البعيد المنال، إنه أقوى مختبرات الاحتكاك بين ممارسات الحرية والعدوانية. فيعرض الشاب على المرأة التي ألهبت حواسه واشتهاها رغبته فيها بكلمات مباشرة صريحة، فتصرخ وتقتاده إلى قسم الشرطة حيث تنتقم منه بصفعتين على وجهه ويكمل ليلته في السجن. وعندما تنساب به السيارة في طريق العودة «تاركة خلفها المدينة بصخبها وضوضائها وناسها المزركشين بالثياب والساعات الفاخرة، يحس وهو يتحسس وجهه المصفوع أن المدينة صفعته صفعة قوية على غير ما يتوقع، وبأنها ليست إلا كالمرأة التي خاطبها، جميلة جداً، لكنها غبية جداً، لا تملك في داخلها غير هذا الصراخ الأهوج».

وعندئذ تبرز القيمة الأنسانية لهذا التقابل الظاهري بين القرية الآسنة، الغارقة في تقاليدها وعباءاتها، وهذه المدينة المشرئبة لأنماط جديدة في السلوك والعلاقات دون أن تدرك جوهرها الحقيقي في شروط الممارسة الحرة واتساق الداخل مع الخارج. ويظل عالقاً بنفس القارىء رنين هاتين الصفعتين الشهيرتين كأنه صرير المزلاج الذي يغلق بين عالمي القرية والمدينة، أو صوت احتكاك المفاصل عند تفارقهما كما تتراءى صورة المدينة/ المرأة الشهية الممتنعة، كعلاقة دالة على بلورة المنظور القصصي ونضج التقنية التي تؤديه. ولأن الكاتب لا يفتعل تجربته ولا يصطنع مفرداته، بل يغمس ريشته في عرق الحياة وعطرها من حوله، فإن الثنائية الأعجمية العربية تطل من خلف هذه الثنائية المباشرة القرية/ المدينة من خلال تعدد

المستويات اللغوية في الحوار العامي والفصيح من ناحية مع سائق التاكسي وضابط الشرطة، ومن خلال ثنائية الشعب والسلطة في تطوير الحوار البوليسي عن الحرية والديمقراطية من ناحية أخرى، مما يجعل القصة على بساطتها نموذجاً مكثفاً مفعماً ببعض الرؤوس المتفجرة التي تثري دلالتها عند المتلقي اليقظ الحساس.

وسواء كانت مادة التجربة التي يقدمها هذا الفنان الكبير مستقطرة من ذاكرة الإنسان الخليجي في توهجه الحيوي عبر التاريخ أو من معايشته للتحولات الحضارية وآلامها في اللحظة الأخيرة الآنية، فإن الخاصية الجوهرية لحداثته هي تحويله لمادة الحياة البكر ـ كما خبرها ـ لعجائن تتقبل بطواعية ألواناً من التشكلات الفنية التي تنتمي لتاريخ القص العربي وتعد خطوة أصيلة في مساره. فهو لا يتلكأ ولا يتمتم بالشفرات القصصية المجهضة، بل يوظفها باقتدار دون أن تسكره حمى التجريب الشكلي المبتسر.

على أن بعض تجاربه الأخرى في المجموعة ذاتها بحاجة إلى قليل من التأمل النقدي المتأني حتى تبرز من خلالها الأبعاد الكفيلة باحتواء مداها الملحمي وتجسيد نفسها الشامل الملائم لطبيعتها والقادر على تفجير شاعريتها، وأحسب أن في عبد الحميد أحمد طاقة ما زالت كامنة، ربما كان القص القصير لم يستوعبها بعد أن انتبه لها أفقد من العدم جزءاً هاماً من السيرة الداخلية لتحولات الإنسان العربي التي لم ترصد بكل جوانبها وشاعريتها حتى الآن.

### ٥ ـ شعرية اللغة وأحادية الدلالة:

عند «مريم جمعة فرج» تكاد تطغى شعرية اللغة على فنية القصة فهي تقول مثلاً في مطلع قصتها «جفول»:

«الآن تثاءبت الجدران، انتعش السمر والصبار، وعادت لتطبق بيدها على أنسجة الجدار، كما لو أنها القابلة وأن الحلم هو الجنين.

ـ الخيل قادمة، الغائب يعود..

قبيل الإيقاد، كانت الجدران قبيحة، أما المساءات فكانت تموت وتسكن شفاهها المتوردة بالحلم، وتستلقي الصبية وتفر خصلاتها من الزنزانة والسجان مرة بعد مرة، مشرعة كل خصلة من خصلاتها كفلول الخيل عند الجفول إلى ساحة الحلم الذي تزاول، ثلاثون عاماً والناس ينتظرون.

: من أين تأتي الزوبعة، متى يعود الغائب؟

قبيل الإيقاد كانت الصبية تمتشق الجدار، لعل القيد ينكسر، ولعل الغائب يعود. ولسنا نعني بشعرية اللغة هنا مجرد غرابة الإسناد على المستوى المباشر فحسب ولكن ينضم إليها عدة ملامح تتركز حول غلبة تكرار الجمل بشكل غنائي، وسيطرة نموذج المجاز على الوصف، وتبدد العلاقة بين الأفعال وفاعليها، مما يفقد النص القدرة على الموقعة والتجسيد المحدد للأشياء والأشخاص، دون أن يعوض ذلك بالتعمق في استبصار حالة داخلية. لأن توزيع العبارات يوهم تعدّد الأطراف مع أنها ضائعة في ضباب اللاتحديد. وتصبح النتيجة الناجحة عن ذلك عجز النص عن كشف هويته للمتلقي، لا من حيث صعوبة تصنيفه في نوعه الأدبي، فهذه مشكلة ثانوية ولكن من حيث خلطه للشفرات التي لا يحسن أداءها جمالياً من موقعها الصحيح، فعندما تندرج هذه الوسائل في نص شعري يحتمي بالإيقاع الموسيقي، ويحيل إلى حالة وجدانية تتضافر تلك العوامل على تهيئة أسباب الاتصال بينه وبين المتلقي المتعرض لنوع من العدوى الإرادية. أما عندما تتراءى أمامه كمجموعة من الشفرات التي يبدو أنها ذات وظيفة قصصية فإن لوناً من «خيبة الأمل» في العثور على إجابات أساسية ينتظرها القارىء من هذا النوع تكاد تمحو لذة التجريب والاستكشاف الفني.

ويتضاعف هذا الشعور بخيبة الأمل عندما ينتهي العمل ولا يشبع شفرات القص بإغلاق دوائرها المفتوحة، بل يتركها شذرات مسنونة لم تنتظم في كلٍ متراكب يحفر في اتجاه واحد، عندئذ تصبح أدوات شعرية اللغة ثقلاً يطرح من حاصل شعرية القص.

ولو أدرجت كل تلك الإشارات في مجال مغناطيس واحد، كأن سيقت مثلاً على طريقة «تيار الوعي» دون «شوشرة» أو ضوضاء صفاء أشكال الحوار الضائعة ـ غير المتقاطعة أو المتوازية ـ لأمكن لنفس هذه الوسائل مع حد أدنى من تماسك الإشارات وتنظيمها على صعيد النص بأكمله في ترابطه وانصبابه في تيار واحد أن تخترق وعي المتلقي وتكيف استجابته الجمالية تعجزه إمكاناتها في توليد الدلالة الفنية.

لكن هذا «التشتت» في الإشارات يعكس لوناً من الانفصال بين عالمين: عالم الأشياء والوقائع والذكريات المتشذرة في قلب التجربة الكلية للقاصة، وترجمته الحرفية إلى عالم الكلمات وعلاقتها السياقية المتجذرة في التاريخ الثقافي للغة. وربما كان هذا الانفصال مظهراً لحدة الإحساس بلون من الازدواجية العرقية في النسيج الاجتماعي وانتقاماً لغوياً مباشراً له، وعندئذ ـ لوصح هذا التفسير الذي تنقصه البيانات الخاصة بموضوع التجربة ـ يصبح توظيف الأدوات الشعرية اللغوية في القص كسراً للبنية القارة في الضمير الثقافي، وإقامة لنمط جديد من العلاقات التبادلية المتقاطعة مع الأجناس الأدبية، كلون من الترجمة المبشرة لهذا التقاطع الآخر في الأجناس البشرية، ما زال كلاهما يعز على الالتئام التاريخي والفني.

على أن هذا «التشتت» بدوره ليس سبيلاً لتعدد المعنى وخصوبة الدلالة، بل هو على العكس من ذلك مؤشر لفقرها وآحاديتها. ولو تصورنا مثلاً لاعب سيرك يمسك بكرة واحدة ويقذفها بيديه ثم يلتقطها، لأدركنا أن ذلك لا بد أن يكون مجرد مقدمة تتطور بعدها اللعبة مع كرتين وثلاث وربما أربع، وكلما زاد عدد الكرات كان على

اللاعب أن يبرهن على تنامي مهارته وسرعته في قذفها وملاحقتها، فإذا أسقطت من يده أبطل ذلك مفعول المهارة وأصبح «تشتتا».

ومع أن الفن عموماً، والأدب بصورة خاصة، ليس مجرد ألعاب بلهوانية ولا خفة يد، إلا أنه بمنطقه وعلى طريقته ـ يشبه هذا الموقف من بعض الوجوه. ولنقل إن كرات الأديب ليست هي الكلمات حتى لا تتحشرج في فمه لسرعتها وتعددها، وإنما هي الدلالات المنبعثة من الموقف والشخصية والصورة والكلمة. وقد أصبح من المعترف به في الشعرية الحديثة أن تعدد هذه الدلالات وتتابعها وترائي بعضها خلف البعض الآخر في درجات دقيقة من التكثيف والشفافية، لا تصل إلى الإعتام والتراكب المربك، يعد من أنضر حالات الشعرية في القصيد والقص معاً، على تنوع طرائق هذا التعدد بعد ذلك.

فإذا ما اتسم العمل الفني بأحادية الدلالة شعرنا أنه مجرد مقدمة لم تستكمل بعد، أو أنه مجرد حالة أولى لا تشبع نهمنا الفني ولا ترضي بالقدر الكافي حاجتنا الجمالية والإنسانية. وإذا ما كان الأديب الذي يقدم لنا هذا العمل قادراً على تعديد مستوياته وترميز أطرافه وربط دلالته بقدر يسير من الجهد الفني أدركنا أهمية المسؤولية النقدية في لفت نظره بموضوعية إلى هذا الموقف.

وتقدم لنا مجموعة «محمد حسن الحربي» «حكايات قبيلة ماتت» عدة نماذج تقع في هذه الأحادية بالرغم من إمكاناتها في التعدّد الخصب الثري.

ولنتأمل منها «قصة عصفورين» على سبيل المثال لأنها تحفل بلون آخر من الشعرية المباشرة ذات الطابع الغنائي في الوصف العذب والتتبع الشيق لحياة عصفورين وإن كان الكاتب لم يحدد نوعهما بالرغم من طول حديثه عن الريش والألوان والحركات. وكما يقول «بارت» في معرض تحليله لوحدات القص فإن القصة القصيرة هي العمل الفني الوحيد الذي يقبل الإيجاز، لأنه بطبيعته نموذج للتركيز الدلالي. ومن ثم فإن بوسعنا أن نلخص أحداث هذه القصة ـ لو كانت تسمّى أحداثاً ـ في وحدات سردية يسيرة تمضي بشكل متناسق مع الحياة العصفورية الهنيئة، ويقابلها حياة زوجية طبيعية للراوي، حتى تسافر زوجته وتوصيه خيراً بنفسه وبالعصفورين، ولا يلبث أن يدخل عنصر الموسيقى في روتينية اليومي، وتعتاد عصافيره على سماعها كذلك. حتى يعود ذات يوم فيجد أحدهما قد مات خلال محاولته الهروب من القفص، ويتمثل الراوي بطريقة مفصلة كيفية تعاونهما في رفع باب القفص وسقوطه فوق رقبة العصفور الذي كان يحاول الخروج، فيصاب رفيقه بالحزن، ولا يلبث أن يلحق به.

وليس هناك شيء أكثر طبيعية ولا عادية من ذلك، فحتى هذا المستوى لظل السرد مجرد حكاية لا ترقى إلى مستوى القصة القصيرة مهما أفعمت بالوصف التفصيلي والتحليل الشجي والغنائية العذبة لحياة العصفورين. لكن في اللحظة التي يقرر الكاتب فيها أن يوظف هذه الحكاية في الدلالة على حكاية أخرى تماثلها أو تناقضها عندئذ يبدأ في استثمار التقنيات الضرورية للترميز والتشفير الفني، وقد كان بوسع الكاتب أن يسقط قصة العصفورين على قصة الزوجين بشكل ما، كأن يقيم لوناً من المفارقة بين موقف العصفور الذي يموت وفاء لرفيقه وموقف الراوي الذي ينعكس أو ينكمش لسفر زوجته، مما يفتح باباً خصباً لتعدد الدلالة، ويمنح الحدث العادي المألوف طاقة مشعة تكشف بالتوازي أو التناقض موقف الإنسان من الحياة، لكن ترك «قصة العصفورين» هكذا معلقة في الهواء لا يمدها بأسباب الوجود الفني الأصيل.

وكما يحدثنا علماء الشعرية، خاصة «جاكوبسون» فإن الكلمات واللحظات والمواقف كلما أشعت من ألوان عديدة، كانت مثل كأس «الكريستال» الثمين لا تقتصر وظيفتها على كونها مجرّد إناء يتّسع لقدر يسير من الماء، ولا تقاس بحجمها، إذ أن حبيباتها اللؤلؤية، وتكويناتها البلورية تشع أطيافاً عديدة من الألوان تشي بثرائها وقيمتها في ذاتها. وليست اللغة الشعرية هي المنوطة وحدها بتعدد الدلالة بل إن الشخصيات والأحداث الرامزة في القصة القصيرة تقوم بنفس هذه الوظيفة إذا ما أتقن الفنان بشيء من الدهاء الضروري عقد المقابلات الظاهرة والخفية مما يجعل الحياة أكثر توهجاً ويجعل الفن أقدر على تمثيل شعرية الوجود.

### ٦ ـ شكل الضياع ودلالة التقنية:

من الظواهر اللافتة في شعرية القص عند أدباء الإمارات أن كفة الإبداع الأنثوي تكاد تتعامل مع كنه إبداع الرجال، وهذه حالة فريدة ودلالة، لأن غيبة المرأة خلال قرون طويلة أدبياً وعزوفها عن امتلاك اللغة جعل لحضورها الحديث مذاقاً ثورياً يرتبط بالتطور الحضاري في جملته ويعتبر من أبرز تجلياته، وكان لا بد لهذا الحضور أن ينبثق بكل قوته في فن القص على وجه التحديد، لأنه أكثر الفنون تشاكلاً مع ما اتقنته المرأة خلال العصور الطويلة من صنع الحياة ورعايتها وحفظ تفاصيلها، لكنه من ناحية أخرى برهان على نمو الوعي وتزايد الحرية وسلامة المشروع الحضاري العربي، فإذا ما ما أضفنا إلى ذلك ظروف المبدعة الخاصة في تخليق أدواتها الفنية الملائمة لنوعيّة تجربتها أدركنا أهمية هذا الجانب وجدارته.

وبوسعنا أن نعتبر تجربة «سلمى مطر سيف» من أنضج التجارب الأنثوية في القص إذ أنها تعمق في استشفاف العوالم الباطنية لشخوصها من الرجال والنساء معاً. وتسعى بشكل حثيث إلى العثور في بنية القص على وسائل شعرية تحتمل دلالتها الجديدة.

ولكي نتبين طرفاً من كشوفها الجمالية نتأمل من مجموعتها الشيقة «عشبة» أقصوصة بعنوان «ساعة وأعود» تدور تجربتها الرئيسية حول

خوف الفتاة من الشارع، من الحياة والاختلاط بالرجال، لكنها لو تتبّعت هذا الخوف بطريقة سردية من منظور الفتاة لما زادت على تكرار الوسيلة الفنية المعروفة في القص المألوف من جانب ولا ارتطمت بالسقف المنخفض لحريات المرأة في التعبير الجارح عن عالمها من جانب آخر، ولما استطاعت في نهاية الأمر أن تجسد هذا الخوف من مصير متعين.

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف القصصي عمدت الكاتبة إلى اتخاذ منظور الأب، فهو وحده الحارس الذي يحن إذا ضاعت ابنته في زحام الرجال خارج المنزل، واتخذت بؤرة القص في عبارة رددتها الفتاة قبيل خروجها للشارع هي عنوان القصة «ساعة وأعود» لكن الأحداث لا تنمو بعد ذلك في خط متسق واقعي، بل تدور في مجموعة من الاحتمالات القريبة من تقنية «الريبورتاج» الصحفي وتتخذ شكل روايات عديدة عن المصير الذي لاقته بعد خروجها، وعندئذ يدخل المجتمع «ميكانيزم» القص، فهو الفاعل الحقيقي للخوف والضياع، وما الأب إلا ممثله المباشر. فيروي الرجال والنساء، الصغار والشيوخ من كل المهن والأعمار، حكاياتهم عما لقيته «غريبة» في خروجها إلى الشارع من تجارب وتشكلات، تقدم في نهاية المطاف أحزمة فاجعة النهايات المأساوية والعبثية معاً. وتصور بطريقة تلامس مشارف الأسطورة ـ وهذه هي نقطة ارتكاز الكاتبة في كثير من أعمالها الإبداعية ـ العوامل الفاعلة والكامنة المحركة لقلب المجتمع، فيصبح المصير المتجسد في تشكلات كثيرة لضياع «غريبة» العقاب الاجتماعي الذي يجثم كالكابوس على رأس أية فتاة تنشد الحرية وتتطلع إلى الشارع.

وعندئذ تتحول الشخصية بفعل هذا الانهيار المتعدد الأطراف إلى رمز عميق الدلالة لميثولوجية المرأة العربية في الضمير الاجتماعي، باعتبارها كائناً مضاداً للخلاء. يضيع لا محالة إن خرج من قعر الدار. وليس المهم هنا النبوءة التي تضمها القصة عن الخروج بدون عودة، فهذه هي حركة التاريخ الحتمية لتحرر المرأة في كل أنحاء العالم من عبودية الرجل والمجتمع، ولكن المهم ـ في تقديري ـ هو عثور الكاتبة على التقنية القصصية المماثلة للبنية الدلالية والحاملة لها. وهي تقنية يمكن تمثيلها برأس شيطاني يمتد فيه عمود واحد لحدث بسيط، هو خروج الفتاة، وينتهي بمجموعة من الدوائر المتلاصقة لاحتمالات لا يترجح بعضها على البعض الآخر، وكلها تنذر بسوء المصير الفاجع وتطل من هذا الرأس عين يلتمع فيها الجنون بالبلاهة هي عين الأب الذي لا يفتأ يكرِّر «قالت ساعة وأعود» وتظل اللاعودة هي الخاتمة القائمة لهذا الرأس الشيطاني المشعث، المفعم بالطاقة الرمزية التي تصل في تكثيفها إلى درجة الافتخار الأسطوري المعتق، مما يتكفل بتجسيد تجربة الخروج النسائي المروعة للضمير الجماعي في أعماقه.

ونخلص من ذلك إلى أن أدباء الإمارات قد استطاعوا في جملتهم أن يوظفوا عدداً من التقنيات القصصية التي تتميز بكفاءة عالية في اكتشاف شعرية الحياة بما تزخر به من أساطير كامنة، وبما تعانيه من تحولات حضارية موجعة، وأن شعرية القص لم تنجح في تلك الحالات التي اعتمدت فيها على أدوات القصيد من تكرار وتشتت وغلبة للضمير الغنائي، بقدر ما استطاعت أن تتحقق في تلك الحالات التي التحم فيها الإنجاز الجمالي المستحدث بموقف الإنسان في تنمية وعيه وإدراك مصيره وتوجيه مستقبله. بما جعلها نموذجاً ناجحاً لتجديد شباب اللغة العجوز بالتجربة البكر.

القاهرة