الجمالي في القص:

تجربة الإمارات العربية المتحدة

دبيل سليمان

في حدود ما أتيح لي أن أطلع عليه، فإن الوقوف على ما في الانتاج القصصي في الامارات قبل الثمانينات لن يكون إلا من قبيل التأرخة الادبية التي ليست مما أهدف إليه في هذا البحث. ولذلك فإن الانتاج القصصي المعني في الثمانينات هو ما سأحاول درس جماليته، حيث تتبدى النقلة السريعة والحاسمة ـ وربما المباغتة ـ إلى التجنس والاتسام بقوة وجدارة، في المشهد القصصي العربي. ويهمني هنا أن أشير إلى ما يورده مؤرخو الأدب من غلبه الشعر والمقالة مقابل ندرة القصة ـ بالأحرى: مهادها ـ في الدوريات الخليجية الأولى بعامة، كذلك تأخر ظهور الصحافة والقصة في الامارات، مما عنى أن الريادة قد تأخرت عقوداً عنها في أقطار عربية أخرى عديدة. ومما قد يعني أن هذا الانتاج القصصي كأنما هو بلا رواد في بقعته العربية [1] فأنْ يعود الأمر إلى السبعينات قد يعني تداخل الاصوات والأجيال أكثر مما يعني مؤسسين ومتابعين. ولئن صح ذلك أو قدر منه، فإن الاحالة تكون على القصة العربية بعامة، وعلى المشهد القصصي العربي في ثمانيناته خاصة، سواء منه انتاج الكتاب السابقين ـ ومنهم المؤسس ـ أو اللاحقين. ولسوف يلتفت هذا البحث إلى ذلك ما أمكن، كلما دعت الضرورة. كما يهمني بداية أن أكرر الإشارة إلى شبه جمالية القصة بالرمال المتحركة[2]. ولا بأس من الاستطراد إلى أن جمالية الأدب والفن بعامة قد تكون كذلك، ولكن هذا الشبه لا ينبغي أن يكون ذريعة للقصور في التحليل، ولا حائلاً أمام الدرس والاستنتاج والاعتبار، فعلى النقد أن يحلل ويركب، وإن كان ذلك سوف يؤذي اجرائياً الجمالية ويصل به في المآل إلى حصيلة خلافية، قد يكون فيها ما هو صالح لزمن أطول، وقد يطرأ في النقد وفي الانتاج أصلاً ما يتجاوزه أو ينقضه أو يبدله، وليس في وهمي أن هذا البحث في منجاة من ذلك.

ولئن كان درس الجمالية في القصة ينطلق أو يتأهل في درس فنيتها أو تقنيتها، ـ فلكل يؤثر اسماً للمسمى عينه ـ فإن الوقوف بالجمالية هاهنا يهيكلها، يفقدها رواءها، يبخسها ويعطلها أيا كان المنهج المتبع. فهذا المنتَج ـ بالفتح ـ الانساني الذي اسمه القصة، مثله مثل غيره من المبدعات، مثله مثل منتجه، كائن اجتماعي وثقافي وحضاري، فيه مكابرة وموقف ونظر وبشر وعلاقات وفضاء، فيه نسغ التاريخ بدءاً أو انتهاء بالراهن الاجتماعي أو السياسي والذاكرة الجماعية أو الفردية وايقاع الفنون الأخرى.. مما لا يفي بحقه أن يجري درس عنصر من عناصر تقنيّته. فلا السارد وحده، ولا المسرود، ولا وسائل الخداع السردية أو الفعل أو النشاط التخييلي أو اللغوي أو الدلالي ينتج قصة، بل جملة ذلك وجدله وتخلّقه في كيانه الحي ـ هو ما يجنسّه بالقصة، وفي هدي من ذلك ومما سبقه سوف

(١) تذهب نورية الرومي في مجلة فصول، سبتمبر ١٩٨٢، ص ٢٤٥ إلى أن بيئات خليجية أخرى، سبقت إليها نقلة النفط قد سبقت الامارات إلى القصة. ويحدد الدكتور محمد عبد الله المطوع في بحثه المقدم إلى ندوة الأدب في الخليج العربي، والتي نظمها اتحاد كتاب وأدباء الامارات عام ١٩٨٨، ظهور القصة في الامارات في بداية السبعينات، مع المرحلة الأولى لنشوء الدولة الاتحادية.

(٢) أود الإشارة هنا إلى الفصل الثالث (في جمالية المشهد القصصي العربي) من كتابي: في الابداع والنقد، دار الحوار ١٩٨٩.

يفصل هذا البحث في عناصر القص في الانتاج المعني بالقدر الذي يؤهله بعد ذلك ـ وخلال ذلك ـ إلى النظر فيه وإليه، كما هو، قبل وبعد أي قراءة أو أي نقد، كائناً جميلاً.

القص:

ثمة من يقول: الحكي، بدلاً من القصّ. الحكي نسبة إلى الحكاية وليس إلى الكلام باطلاق. ولا أنكر أنني ممن يفوتني ذلك. فالحكي نشاط بشري أساسي، ابتداءً شفوياً مع الاجتماع البشري، ولم تلغه الكتابة، والحكي الشفوي نشاط تخييلي وامتاعي وتعليمي أحياناً، وفعل فني ما وممارسة جمالية ما، في الانتاج وفي التلقي تراه اذن ـ في عقله أو في أدركه ـ سقوط ملازم للانسان؟

في النقلة من الشفوي إلى المكتوب، وبخاصة من الجماعي ـ أو الشعبي الشفوي إلى المكتوب الفردي ـ تلبس الحكي بلبوس جديد منعوت بالقص، وصارت الحكاية ـ والخرافة والاسطورة أيضاً ـ إذ تتلبس بهذا اللبوس: قصة.

هذه النقلة في تراثنا الأدبي العربي اختلط فيها الخبر بالنادرة، وكانت في أس المقامة والسيرة والرحلة، ومثلما كانت الكتابة والمتغيرات الحضارية فاعلاً أساسياً نحو ذلك، كان المعيشي واليومي والراهن.

ثمة من ينعت هذا التجلّي الجديد للحكي في التراث الأدبي العربي بالقص الرسمي ـ توفيق بكار، شكري عياد... وتجدر الاشارة هنا إلى جديد البحث في هذا التراث، من هذه الزاوية حيث العناية الأكبر والأدق بحكي وقص العيارين والشطار والمكدين والوعاظ [٣]، وليس فقط بما خلف الجاحظ أو التوحيدي أو إبن بطوطة أو الهمذاني....

الحكي أنتج الحكاية، والقص أنتج القصة، وقائمة الاصطلاحات النقدية تترى من بعد بتعدد المناهج وتراكم الجهود وتعاقب الزمن: العناصر الحكائية، المقومات الفنية، أدوات اللعب، مفردات التقنية، السرد، السارد، المسرود، المسرود له، الحوار الفعل أو الحدث، الفاعل أو الشخصية، الفضاء أو المكان، الزمن، الرؤية أو الموقف، الدلالة، الحبكة، المتعة، الأثر، ودوماً: الأدبية أو الجمالية وبالطبع لست في مقام الحصر ولا الجرد.

لا تخفي الدلالة المركزية في القائمة الخصيبة على ضرورات بعينها كي تكون الكتابة قصة. فالكتابة التي ينبني منها الفعل والفاعل والفضاء والسرد قد تكون خاطرة أو نجوى أو نيثرة ـ كما يفضل بعضهم للشعر المنثور ـ أو نصاً باطلاق له جماليته الخاصة، ولكنه ليس قصة، إن أصر صاحبه على أن يعنونه بذلك. كما أن اجتماع تلك الضرورات ـ ولست أميل هنا إلى التحديد الرياضي ـ لا يعني ميكانيكياً انتاج قصة. فالجمالية هي النسيج، في اللغة أو التخييل أو الاشعاع الدلالي أو الحوار أو المكونات النفسية للانسان وربما المكان.. ولا مقام على كل حال للادعاء بالقول الفصل في أي من هذه الأمور، شأن سائر ما يتصل بالاجناس الادبية وأنواع الفنون والمسار التاريخي للابداع وامكاناته وآفاقه.

لقد فتق القول النقدي وطوره دفق الانتاج القصصي منذ تجنس في القرن الماضي، فضلاً عن كنوز التراث الشفوي. وبالنسبة للناقد العربي، ينبغي اضافة أمر المثاقفة، بسلبه وايجابه، منذ الرواد إلى اليوم، في غمرة ما يعصف على كل مستوى، منذ مطلع هذا القرن على الأقل، وأشد عصفاً في نهايته.

تلك هي النقلة القصصية التي أرمز لها بالتآمرية ـ نسبة إلى زكريا تامر ـ في ستينات وسبعينات المشهد القصصي العربي، قد اقتضت خطاباً نقدياً آخر، غير ما اقتضته النقلة السابقة مع عبد السلام العجيلي وسعيد حورانيه ويحيى حقي ويوسف أدريس.. هذه هي النقلة الجديدة بعد التآمرية، مع ابراهيم أصلان وعبده جبير والياس خوري وأميل حبيبي.. قد اقتضت خطاباً نقدياً جديداً، ينهض على ما أنجز النقد الأدبي العربي وعلى (فورة) المناهج النقدية الحديثة في مراكز الآخر الغربي. بعثور النقلة النقدية الأخيرة من الرطانة ما يعتورها، كما الأمر في النقلة القصصية خاصة ما يرفع من هذه وتلك يافطة الحداثة والتحديث والتجريب. وفي معاينة ذلك والاعتبارية تنتهي هذه الاشارة إلى ما بين الانتاج القصصي ونقده، وينفتح السؤال بجلاء أكبر وجدية أكبر من عموم المشهد القصصي العربي اليوم إلى إنتاج بعينه لكاتب أو لجملة من الكتاب. فأي خطاب نقدي يقتضيه انتاج عبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج وسلمى مطر سيف ومحمد حسن الحربي وأمينة بوشهاب على سبيل المثال؟ أي خطاب نقدي يحاور هذا الانتاج بالأحرى، كما ينبغي للنقد أن يفعل، فلا يجافي الانتاج أو يتعالم عليه، كما لا يتطامن أمامه، فيَفيد ويُفيد.

الصدى المتأخر للبدايات:

في الاشارة المبكرة إلى الريادة والرواد والمهاد والعمر القصير للتجربة القصصية في الامارات تأتي بعض النصوص التي تتصادى فيها البدايات التي عاشتها القصة العربية. ومن ذلك أعد (الرحيل) لشيخة ناخي، (أحلام طفلة) لصالحة غابش (الأمية) لعبد الله صقر.. يأتي في مثل هذه النصوص صدى أبكر تلك اللحظات وأوفرها سذاجة مما كتب علي عبيد علي تحت عنوان (ضحية الطمع) أقرب إلى فذلكة اجتماعية في غلاء المهور. وما كتب علي محمد راشد تحت عنوان (الباحثون عن لا شيء) أقرب إلى الخواطر في التدخين وتكالب الناس عليه، وما كتبت سارة النواف تحت عنوان

---

(٣) على سبيل المثال الأهم: الكدية في العصر العباسي، أحمد الحسين دار الحوار ١٩٨٦.

(مفاجأة) أقرب إلى مقالة حول المرأة على الرغم من الحبكة الساذجة والطريفة حيث تكتشف سلمى أن من ستقابله صديقتها هو زوجها هي، والذي يفرض عليها الحجاب.

في نصوص أخرى يأتي صدى لحظة أخرى للبدايات. فهذه البدايات لم تنجز دفعة واحدة. وقد اقتضت عشرات السنين. ولأن الأمر على ما هو عليه في الانتاج المعني ترى مثلاً لعلي محمد راشد نفسه خطوة أجدر نحو القصة فيما كتب تحت عنوان (رجال في محنة)، حيث بعض العناية بالشخصية القصصية الخليجية الكبرى فما قبل المنعطف النفطي، شخصية النوخذة الذي يقود الغواصين ويقضي في واحدة من رحلاته البحرية. إلا أن الاحتفاء بالصراع الطبقي وجهارة الخطاب ونبله أثقل السرد ورهل البنيان، ومثل خطوة الراشد تأتي خطوة عبد الرضا السجواني في (لقمة العيش)، حيث المبالغة في المطلع الحواري ـ في تصوير فرحة الفتى علي بالوظيفة العتيدة، وحيث الحرص على حشر المعلومة تلو المعلومة عن الأب وموته، وليس الأمر بأفضل في (باقة ورد) لسعيد سالم الحنكي، حيث سطوة السارد ـ فضلاً عن نرجسيته وذكوريته ـ المتكلم، المحب لزميلته في الوظيفة، والذي لا يجد غير السكرمع صاحبه وهو يتوعد المدير فالمدير يراود الحبيبة، والحبيب يحضها على المقاومة، والمغادرة، والحبيبة مشدودة إلى لقمة العيش والأم التي تعيل، ولكن الحبيبة ترضخ بغتة للمدير، ثم تنتحر تاركة وصيتها بأمها واعترافها للحبيب، وكل ذلك يساق فيما يشبه التركيبة المنفلوطية للقصة، على أن الحنكي نفسه خطا خطوة أجدر في (إلى عبد الله الصغير..) وهو ما رأينا مع الراشد، وما نرى مع ابراهيم مبارك في (عائد إلى الجنوب)، حيث التعويل على محمول السرد مما يتصل بالمقاومة في الجنوب اللبناني، بينما تكبر العناية بالسرد نفسه في (قبر الولي) على الرغم من المفارقة الساخرة الهجائية التي ترتسم بين قداسة المزار ومخبوئه من الحشيش والأفيون، كذلك بين جرف الجرافة للقبر المقدس بعد افتضاح مخبوئه وتحول قبر خادمه إلى ولي جديد. فقد سبقت هذه المفارقة بسذاجة لم تستطع أن تتابع محمول الذاكرة والتذكر من حكايات الجدة والشيخ الذي يخدم الولي والمكان ـ شجرة الاثل والنخلات العشر التي تسورها في دائرة ـ وحركة النذور.. فتأرجح السرد وعرج به المسار.

لقد فعل محمول الذاكرة والتذكر العكس في (خطوط على جدار الزمن) لخليفة شاهين، حيث فجر السجن التداعي الذي تمحور حول المرأة. وهنا يطلع رجل آخر للبدايات في ذلك الترميز الساذج للوطن بالمرأة على يد الشاب المندفع من بيئته المحافظة إلى البيئة المتخففة من القيود، كي لا نقول: المتحررة، كما يرغب ذلك الشاب.

إن العناية بالسرد، أو بمكنون الفاعل الأساسي، أو بالوصف، أو محاولة الترميز، والسيطرة على جهارة الخطاب، هو خطوة بعد ـ أو مع ـ خطوة مما قطعت البدايات القصصية نحو القصة، وهو أمر مفهوم في تجربة غضة لكاتب ما، وإن كان ليس تعلّة ولا اعتذاراً ولا تبريراً، فالفن هو الفن، والقصة هي القصة، والتربيت على الكتف أمر آخر، لا ينسجم على الأقل مع ما حقق الانتاج القصصي المعني في سنين معدودة، كما ستحاول الفقرات التالية أن تبين.

الصدى المتأخر للحظة التامرية:

مع اللحظة التآمرية تضاعفت عناية الكتّاب والنقاد بشعرية القص وقد جر احتذاء زكريا تامر ـ مبدع هذه اللحظة وسيدها ـ شطراً غير هين من انتاج كتاب كثيرين أواخر الستينات وأوائل السبعينات خاصة، إلى غلبة الانشائية ووهم السيالة اللغوية والمبالغة في التداعي والكوبسة، فهذا ما أسفر عنه لدى أغلب المريدين العشى بالرائد والفهم الداني لشعرية القصة. ولئن كانت تلك هي الضريبة التاريخية للانعطاف والتجديد في القصة والفن عامة، فقد آلت الثمانيات إلى مآل آخر، أعطت فيه اللحظة التامرية أكلها التاريخي فيما يبدو، وما هو أهم من القصة تحففت مما أرهقها على يد كثيرين من وطأة المجاز المجاني، والتخييل المجاني، وحققت انعطافاً آخر، كان للتامرية فيه فضل لا سبيل إلى انكاره.

لا يعني هذا القول إن التنويعات الأخرى السابقة للحظة التامرية قد انتهت في المنعطف الثمانيني، أو أن فعاليتها وحضورها كانا أقل فيما سبق. فليست القصة ولا الأجناس الأدبية أو الفنون وقفاً على تجربة واحدة أو تيار واحد. حتى العقم في الأدب والفن يتعدد ويتلون. والمهم هناك أن تجربة تالية شرعت تتخلق سواء أعنى ذلك اللحظة التامزية أم سواها.

في قصة (المزبلة) لعبد الحميد أحمد تبرز محاولة السيالة اللغوية التي ترسم الحياة علكة في فم قحبة. وتتصادى في القصة المحاولة في عنصرين بارزين من عناصر اللحظة التامرية: العنصر اللغوي السابق، والعنصر الوجودي.

وقد يحلو للمتمحل أن يسجل صدى آخر للحظة التآمرية في قصة (هدهده) للكاتب نفسه. ولكن الأمر لا يبدو كذلك. فهو أقرب إلى إعادة انتاج لتلك اللحظة. فالصبي حمدون إذ يهرع إلى البحر، مأخوذاً بين الأب والعصا والقطة والحاسوم والنورس والماء ـ لنقل السلطة والطبيعة ـ فإنها يتأتى ذلك عبر سرد بسيط وحار، عبر بنية شفيفة، وتخييل نثريّ وطليق، وتجسيد للحظة إنسانية دقيقة هي لحظة الطفل ـ مواطن الغد ـ بين أفق محدود ـ من الحنان إلى القمع ـ وأفق مفتوح أزرق وغاو.

في هذا الخط من تجربة عبد الحميد أحمد ثمة أيضاً قصة (حالة غروب) وقصة (بعد الخامسة مساءً) لظبية خميس، ولكن الخط لا يمتد هنا، ولا في الانتاج القصصي عامة، حيث تنبغي الإشارة إلى (الاتجاه) لمحمد ماجد السويدي على الرغم من أن الشبهة بالخاطرة

قائمة، وإلى (الوجه الآخر) لعلي أبو الريش الذي رسم بشاعرية الهوة بين الكاتب والكادح في مداريهما المتنائيين في مجتمعنا.

إن الشطر الأكبر والأهم من الانتاج القصصي المعني يسير في خط آخر عسى أن تبلوره في جملته وتلاوينه وتعرجاته الصفحات التالية:

انجاز اللحظة السردية:

ضاعفت وطورت القصة، عبر عقودها وتنويعاتها، من الاشتغال على السرد والفعل والشخصية. وكانت ثمة تقاطعات جمة هنا وفي عموم المشهد القصصي العربي. كما هو مفترض. فالشعرية في القص - على سبيل المثال - ليست حكراً على تيار. إن الانشائية والخيال المبدع للصور والخيال المزخرف المنسق للمدركات، كل ذلك جعل للسرد في قصص حيدر حيدر أو وليد اخلاصي - على سبيل المثال، وعلى بعد ما بينهما - لونه الخاص. كما أن الاشتغال على الذاكرة الجماعية - أو الشعبية كما يؤثر آخرون - والتراث عامة في قصص جمال الغيطاني وزكريا تامر - على بعد ما بينهما - للسرد ولشعرية القص معاً تلوينات خاصة أخرى.

أغلب من أنجز اللحظة السردية منذ الخمسينات لا زال حاضراً في المشهد القصصي العربي. ربما صمت بعضهم - سعيد حورانيه مثلاً - أو استأثرت الرواية ببعضهم - حيدر حيدر، جمال الغيطاني.. - ولعل آخرين كانوا سيخصبون المشهد لولا أن قضى - عبد الله عبد مثلاً - إلا أن الحضور لم ينقطع. وقد يكون في ذلك - للوهلة الأولى - ما يعقد تجربة الكتاب اللاحقين، ممن تأسس انتاجهم فيما أنجز السابقون المقيمون، إلا أن التجربة أسفرت في العقد الأخير عن عطاء جديد ومتميز، وفي سورية على الأقل بوسعي أن أدلل بقصص حسن م. يوسف، حسن صقر، فيروز مالك، نجم الدين السمان... كما آمل أن يكون بوسعي بعد الخطى التحليلية القادمة، أن أدلل على ذلك بأغلب الانتاج القصصي في الامارات.

ديمقراطية السارد:

في هذا الانتاج تقل القصص التي يكون السرد فيها ذاتياً، أو بعبارة بعضهم: الحكي الذاتي، كما في الاوتوبيوغرافيا أو السيرة، وحيث يكون السارد هو الفاعل الاساسي. في (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد يقص السارد علينا أيامه الثلاثة في المدينة البحرية، يرسم عالم المدينة من خلال علاقته بالمرأتين: مريم ونبيلة. ولا تستغرق السارد المتكلم بضميره ذاتيته وهو يقص. لا تصيب ذاته لوثة التضخم التي تهدد مثل هذا اللون من القص. أي أن السارد لا يحجب الفاعلين الآخرين أو يهيمن عليهم، وأن تكن سانحتهم محكومة به.

مثل هذا السارد الديمقراطي إلى مدى يقصر أو يطول قد يكون كذلك أو لايكون، بما هو ذات لها مكنوناتها وممارساتها وشرطها العام، لها عيشها القصصي، وهذا أمر آخر غير كونه سارداً ديمقراطياً في العملية السردية، إلى درجة أعلى أو أدنى. وسارد (على حافة النهار) يخاطب مريم: أنا لست كالآخرين... إنه حريص على ما يميزه عن سواه أو يرفعه فوقهم درجات. وعبد الحميد أحمد نفسه - ككاتب - يتدخل في قصة (الارصفة العربية) دون أن يجور على السارد، وربما كي لا يدع السارد يجور على سواه وهي تجربة لا زالت نادرة على كل حال، إن في الانتاج القصصي المعني أو في عموم المشهد القصصي العربي. لقد تدخل الكاتب علانية في القص الذي يرسم حالة المهاجر الفلسطيني على هذا الشاطىء الخليجي. لم يمارس الكاتب السرد الذاتي، ولم يكتف بقنوات الكاتب التي بلا حصر في العملية السردية. وقد يكون هذا التدخل - هذه الوسيلة السردية الأخرى - ما جعل النبرة جهورة في الوقفة مع الشابة الفلسطينية ندى وذويها، وقد يكون ذلك ما ألوى حينه باللغة إلى الخطابة، ولكن دون أن يضيق من حدود اللعبة الديمقراطية في القص.

تقل في الانتاج القصصي المعني أيضاً الحالة التي يخاطب فيها السارد والفاعل الأساسي أو سواه في شطر من القصة. أما الحالة التي يكون فيها الضمير المخاطب وحيداً فلم أقع عليها، وهي نادرة عموماً في المشهد القصصي العربي.

قد يفترض استخدام هذا الضمير التخفف من حيث المبدأ من الانشائية إلا أنه على العكس من ذلك، قد تلبس بها في قصة (فيروز) لمريم جمعة فرج، وربما أغوت بذلك شخصية العامل الذي يتلبسه الجنون تحت وطأة الشغل والشيخ الهاشمي والثلج والدين.

وهذا الضمير قد يفترض من حيث المبدأ أيضاً سيطرة كلية للسارد، إلا أن هذه السيطرة بدت في قصة (فيروز) على العكس محكومة بفسحة الديمقراطية إذ توفرت للعيش القصصي رحابته، فكان دور السارد أن يسرد أكثر مما يمكن له أن يوجه كما ييسر له ضمير المخاطب.

في قصة (امرأة من الشرق) لابراهيم مبارك، ثمة أيضاً المقطع الأول الذي يستخدم فيه السارد هذا الضمير، مخاطباً الفاعل الرئيسي، ليسرد رحلته الجوية السياحية إلى الهند، مخلفاً عقدة الصحراوية.

المقطعان الثاني والثالث من هذه القصة ينوب فيهما السارد بالضمير الغائب، فيعرفنا بالقروية الهندية آم نون ومواطنتها القوادة آنو. أما المقطع الثالث فيتمازج فيه السرد الذاتي بالغائب ليصف حالة التوحد بين الفاعل الأساسي وآم نون، لا البغاء. ويأتي في المقطع الأخير الخامس السرد الذاتي ليرسم الفاعل المتعاطف مع البغي المسكينة، ولكن رحلته السياحية قد انتهت، فودع وغادر إلى عقدة الصحراوية، وإن لم يصرح أو يعترف بذلك.

السرد بالضمائر كان إذن في هذه القصة، ولكن على نحو استعراض، ينوء تحت وطأة المعلوماتية من جهة ـ معلومات الانبهار السياحي والتعاطف الذكوري مع البغي الضحية ـ وتحت وطأة مجاها السارد بالفاعل في المقطع الأخير، فجاءت فسحة السرد الديمقراطية مشتبهة بديمقراطية الفاعل الأساسي / الذكر، محكومة بزيفها.

أن النمط السردي بضمير الغائب هو الغالب في الانتاج القصصي. وقد يفترض هذا النمط من حيث المبدأ فسحة أكبر لديمقراطية السرد طليق اليد، هو الذي يقص، والمسافة الموضوعية بينه وبين الكاتب قائمة.

تغدو تلك الفسحة المنشودة أكبر في هذا النمط حين تتوفر أيضاً المسافة الموضوعية بين السارد والفاعل أو الفاعلين، وبين كل من أولاء، فلا يكون الصوت أحادياً.

في قصة (عبار) لمريم جمعة فرج يساق على لسان الصبي ما هو أكبر منه، ينطق بغير لغته ولوطوره، فتضيق المسافة بينه وبين السارد، وبالتالي بين السارد والكاتبة. ويتكرر ذلك حين يشخص السارد بين بلال العبار والعالم، ملبساً اياه عباءة وجودية فضفاضة.

قريباً من ذلك تأتي قصة (الريح) للكاتبة نفسها. فالنجار أبو ربيع يقوّل بالاغتراب،والتعبير عن أزمة هذا الفاعل يأتي فيما لا ينسجم ولو جزئياً مع وعيه.

لا يعني هذا القول بالطبع أن نجاراً أو عباراً ما لا يحس بفجوة بينه وبين العالم الذي لا يتوفر فيه لهما الشرط الانساني. لا يعني هذا القول أن عباراً ما أو نجاراً ما لا يحس بالغربة والاغتراب. إلا أن بين الاحساس بذلك ووعيه مسافة. بين الحالة ووعيها والتعبير عنها مسافة، ويثقل ذلك حين يأتي بتعبير المثقف ذي المفردات الوجودية المكرورة في القصة العربية منذ الستينات. وهذا ما يطلع أيضاً في قصة (ظهيرة حامية) لأمينة بوشهاب إذ سرعان ما يغدو سائق التاكسي خميس مثقفاً وجودياً (عربياً) بلغة وادراك. والكاتبة نفسها تنطق (مهرة) بتعبير لغتها في القصة التي تحمل اسم هذه الطفلة ـ المرأة، أثناء مواجهتها للشيخ سليمان، بينما تعود العملية السردية إلى مجراها الطبيعي في قصة (الحفلة)، يعود السارد إلى دوره الطبيعي في القصة، ومن ورائه الكاتبة، فلا يتداخل في صوت العجائز ولا شمسة بنت سعيد ولا حميد الأحبل، كما لا تتداخل أصوات هذه الشخصيات، بل تتعدد وتتحاور، فتأتي قصة أمينة بوشهاب هذه مثالاً ناصعاً على ديمقراطية السرد، شأن قصة سلمى مطر سيف (النشيد) والعديد من قصص الكتاب والكاتبات الآخرين والأخريات مما سنرى في فقرات تالية، ومما يؤكد هذه العلامة الهامة من علامات انجاز اللحظة السردية واستواء الجمالية القصصية والمهارة في اللعب بمفرداتها التقنية. وفي قصص (عبار، الريح، ظهيرة حامية، مهرة) نفسها من ذلك أيضاً أقدار متفاوتة، على الرغم من الانكسارات التي أشرت إليها.

قد يهون بعضهم من شأن هذا الذي رأينا من أنماط السرد بالضمائر الثلاثة، المتكلم والمخاطب والغائب، منفردة أو متعددة في القصة الواحدة، فينظر إلى ذلك على أنه لعبة بارعة أو متواضعة بالضمائر وحسب.

إنها لعبة حقاً، ولكن ليس بالمعنى المزدري، بل بمعنى لعبة الفن، والفن اللعب بمعنى النشاط البشري الباني والجميل، كما الشأن في المفردات السردية الأخرى التالية وفي رأسها: الزمن.

الزمن:

وربما كان ينبغي أن يبدأ التحليل هنا، لا بالفقرة السابقة، فعبرة ينتظم ذلك المعطي التخييلي: القصة والتقرى فيه يجلو ما يمارس فيها من إيهام وكسر للعادي والأليف ومنتجة وتوليف وتلوين وتداع. ومن هنا يكون الانطلاق من مستوى القصة كقول كخطاب، إلى مستواها الآخر ـ كما يميز تودوروف ـ كوقائع وأفعال وعلاقات، كتاريخ.

وفي زعمي أن القراءة الأولى والأخيرة للقصة تكون على المستوى الأول. وفيما بين هاتين القراءتين تجرى القراءة الثانية على المستوى الآخر. ولا ينفي ذلك أن تكون القراءة الأخيرة لحظة عيش مع القصة التي قرئت حرفياً مرة أولى ووحيدة، كما هو الشأن لدى أغلب القراء. أما تثنية القراءة والاعادة والتقرى في المكتوب، فمن شأن النقد وشبهه، وأضيف: من شأن بلوى النقد. فأن تعيش القصة أو النص أو الأغنية أو اللوحة أو الرقصة هو الأولى. ولكن ليس بذلك وحده يحيا الفن، بل بالنقد أيضاً، ومعذرة لهذا الاستطراد الاشكالي، فهو من هواجسي الدائمة المبهظة.

تمارس القصة في الامارات غالباً شتى صنوف اللعب بالزمن، مما كرست القصة عبر تاريخها المعقد والطويل، إذ يندر أن يحافظ على استقامته وتصاعده. المزاوجة بين الاتجاهين المتعاكسين للزمن: إلى الأمام وإلى الخلف، هي الغالبة، والتداخل لا المزاوجة تأتي أيضاً، خاصة في القصص التي مرت بنا في الفقرة المخصصة للحظة التامرية، حيث ينشط التداعي، دون أن يعني هذا أنه وقف على هذه الفئة ـ المحدودة ـ من القصص. ففي لعبة المزاوجة يمارس التداعي أيضاً (قصة هياج لأمينة بوشهاب. وقصة بدرية لمريم جمعة فرج..).

إلا أن التكسير شبه المنظم، وإن تفاوت، هو السمة الراجحة.

ففي قصة (الريح) المذكورة للتو، لا تفتأ مريم جمعة فرج تكسر النهار الذي تستغرقه القصة من حياة (أبو ربيع)، حتى توفر وتضفر من الماضي الأشتات اللازمة. وتذهب الكاتبة في قصة (صالح المبارك) أبعد، إذ توقف الفاعل الأساسي في الحاضر، تحت

تأثير الحمى .والتحذير، توقفه في (اللحظة) من عبارة (اللحظة والسنون) التي فتحت حالة الهذيان والهلوسة، مفجرة الماضي، ومتلوية بالمسار بين الطفولة والزواج والانجاب وضنك العيش. وتمارس الكاتبة بعض ذلك أيضاً في قصتها (ثقوب)، عبر ما يتصادى في حياة عبد الله من الماضي، من صوت المطوع إلى صوت الوكف إلى صوت الأقران، كما تنبق من حياة الوالد مكابرة القرية..

حالة التكسير هذه، والتي تجد تألقها في التداعي، وتتطامن حين تشتبه بالانتظام أو حين يشتبه التداعي بالخواطر المجانية، تبدو أحياناً ضرورة يستدعيها المكان، كما في القصص التي جاءت مساحتها محدودة بحدود السجن، أو رحبة ومحدودة في آن بحدود مكان الآخر الغربي. ومن ذلك أعد (الزنزانه رقم ٢) لعبد الرحمن الصالح، و(أغنية بيضاء في ليل دامس) لعبد الحميد أحمد، وللكاتب نفسه (جيني)، ومحمد حسن الحربي (إنهم يطاردون العصافير) و(عصافير الشتاء) و(هيطل والعفرة).. والسجن على أية حال مفجر الذاكرة، كما أن باريس (الحربي) ولندن (أحمد) مفجر ولائب على ما مضى في الوطن.

الفعل:

في مجرى تحديث القصة، تحت لواء الحداثة، ومع اللحظة التامرية خاصة، مالت على يد عديدين عن الفعل القصصي، تارة إلى عناية لغوية أكبر، وتارة إلى عناية صورية. والمحاولة في الترميز، كردة فعل على عناية آخرين بافراط في الحدث، وكحد للفعل القصصي في حدود الحدث، وقد تكرر ذلك مع الفاعل أو الفاعلين الأساسين والثانويين، مع الشخصيات القصصية الأساسية والثانوية.

هذا الأمر نأى بالقصة في حالات كثيرة عن جنسها، أو خلخله. ولعل ذلك قد انطوى ـ ولا زال ينطوي ـ على نزوع، ليس فقط إلى التجديد والتجريب في الجنس نفسه، بل في ابتداع كتابة أخرى، ابتداء من هذا الجنس، لكن نمو جنس آخر ربما، فالابداع دوماً يرود الآفاق، والمستقبل البعيد في الأدب والفن يبدأ من الآن ومن الأمس. ولكن ذلك لا ينبغي أن يكون دريئة للموهبة القاصرة ولا للخبرة المحدودة أو الدراية المتواضعة بجنس القصة، كي لا يستوى الذين يعملون والذين لا يعملون وتختلط الأوراق، وتغدو (النية) القصصية مثل القصة.

قد يكون الفعل القصصي فردياً لواحد أو لأكثر من الفاعلين. قد يكون فعلاً جماعياً أي لكتلة بشرية ـ ومنها النكرات في القصة ـ وقد يكون لمكان الفعل نفسه. وفي سائر الأحوال ليس للقراءة تتقصى الأفعال والأحداث، فمثل هذه القراءة كما يذهب باشلار تحرم نفسها من أحلام يقظة بلا حدود.

ينجز الفعل القصصي متصاعداً نحو ذروته، ومنفجراً أو متشظياً من ثم، أو منحدراً، ينجز متوتراً أو بأناة، منداحاً أو ملتوياً أو مستقيماً أو أفقياً. وفي أية حالة من حالات الانجاز هذه تتكاثر جزئيات الفعل الثانوية الأدنى، تتقافز وتتقدم نحو لحظة خاصة، ذروة أو منعطف، أزمة أو أوج، مما يكون حاداً كرأس زاوية أو سياقاً.. وكل ذلك إنما يجري في نظام خاص يرسم الحبكة القصصية.

وسبيل الكاتب هاهنا محفوفة بالمنزلقات، كشبهة العناية بجزيئات الفعل بالعناية بالتفاصيل الأخرى وخاصة دقائق الوصف المادي أو النفسي..، أو كأن لا يتهيأ للفعل الرئيسي ما يقتضيه من جزئيات، أو كأن يحشد منها ما لا حاجة به..، وفي هذا كله أو بعضه تضطرب العلاقة الوظيفية بين الفعل وجزئياته، بين الأساسي والثانوي منه، ويضطرب النظام الواضح جداً المبهم جداً، الدقيق جداً والمتستر في خلايا التكوين الجمالي للقصة.

نقرأ هذا المقتطف من قصة (البيدار) لعبد الحميد أحمد: (ثمة رجال ملثمون. أطفال مذعورون، نساء يولولن ويصطخبن.

صوت:

ـ الباب مغلق.

صوت آخر:

ـ الرائحة كريهة لا تطاق.

الشمس حارقة، الرمل ساخن كالرماد وتحت الجمر. العرق ينضح من الوجوه. مزيد من الناس يقبل تجاه الخيمة. الضوضاء تعلو والصخب يتزايد، تتشابك الأنفاس الحارة بروائح العرق. تتكاثف الرطوبة).

الفاعل الكتلة هنا (النساء، المزيد من الناس، الأطفال، الرجال) والفاعل النكرة (صوت، ضوضاء، أنفاس، عرق) والفاعل الطبيعي (الرطوبة)، كل هؤلاء الفاعلين يأتون أفعالاً جزئية تدل عليها بيسر الأفعال المضارعة، وإليها تضاف في السيرورة القصصية كلها، في نظام دقيق وشفيف، لتبلغ مداها في الفعل الأساسي حيث مريش بعد أن قام التصنيف بين وافد، ومقيم، فبتر جذور ذلك المهاجر المقيم، ودفعه إلى الانتحار (أم إلى القتل؟).

لا يؤدي الاقتطاف من القصة إلى أكثر من الاستئناس، إلا فيما ندر، حيث يفي بغرض التدليل أيضاً. وقد يكون المقتطف السابق من هذا القبيل. إلا أن ما هو أهم الآن، ما تنم عنه أغلب قصص عبد الحميد أحمد، إذ يندر أن تنفلش جزئيات الفعل أو الأفعال الثانوية، أو تشتبه بتفاصيل الوصف، وهو ما وفر للقصص غالباً أن تنظم علاقاتها ووظائف فاعليها وأفعالهم، كما وفر وضوح المحرق ودقته مما يستبدل بعضهم التعبير عنه بوضوح الهدف أو وضوح الاتجاه وجلاء الأثر.

في قصة (ظهيرة حامية) لأمينة بوشهاب تحتشد جزئيات الفعل في

حركة خميس اليومية في التاكسي، عبر أرجاء المدينة، لكأن القصة تنحرف نحو محرق آخر في حياة المدينة بأسرها.

قد يكون التأذي هنا لم ينل غير واحدة من حركات القصة، غير جانب ما من انتظامها ونظامها. ولكن هذا التأذي قد ينشب خطره ويأتي على ما هو أكبر، فيقصر بالعناصر عن أداء وظيفتها، أو يشتت العلاقات والفاعلين والافعال. وعلى الرغم من جدلية القصة، فالنسبة هنا قائمة. أي أن التأذي قد يكون جزئياً، أو كلياً، فيثير في هذه الحالة السؤال حول أهلية التجنس بهذا الجنس من الأدب.

إن الرغبة في قول الكثير، مما يلزم للقصة ومما لا يلزم، أو الرغبة في قول كل شيء دفعة واحدة، تدفع أحياناً بالكاتب إلى انتهاك الشرط الملازم لجمالية القص ـ والفن عامة ـ في الاختزال والنظام.

قد يعن لبعضهم أن يسوق معلومات أو استطرادات ذات صلة عابرة أو مظهر استعراضي، بدعوى الفرش نحو الحبكة العتيدة. وقد كان ذلك طاغياً في القصة قبل أن تودع البدايات. وهذا لا يعني أن القصة التي ودعت حقاً هي بلا حبكة ـ بلا عقد إن شئت، لا عقد وحسب فالمعول عليه ليس وجود أو لا وجود العقدة ـ أو الحبكة بهذا المعنى المحدود ـ بل هو ما يؤلف ويؤالف بين الفعل والأفعال، بين الأساسي والجزئي، هو ما ينسج العلاقات، ولقد كابرت القصة العربية طويلاً قبل أن يكون لها هذا الانجاز الجمالي الحاسم في تجنسها.

ولعله من المفيد أن يشار هنا إلى الخلط الذي يقوم بين هذا الذي تقدم وبين العلاقة الفنية الخاصة بالتراث الأدبي العربي في الحكاية والخبر والنادرة والرحلة والسيرة والقص الشفوي الجماعي ـ الشعبي ـ والكنز: ألف ليلة وليلة، وأعني علاقة القص في القص، أو تواتر الأفعال، مما ينعت بالاستطراد خطأ أو قصوراً. فتواتر الأفعال ـ ومن ثم: القص في القص ـ يرفع إلى أس أعلى وأعقد الحبكة والنسيج والنظام والقص بجملته.

الفاعل ـ الشخصية:

يقوم الفاعل بالفعل، فرداً أو جماعة، بشراً أو مكاناً، معرفة أو نكرة، وبعضهم يضيف: أو فكرة. وقد يكون الفاعل سارداً أو شاهداً أو مراقباً أو مساعداً. وبما أن لكل فعل أساسي أو جزئي فاعله، يتكاثر الفاعلون أو يقلون، وتتفاوت أدوارها وتتعدد تسمياتهم بين شخصيات أساسية وثانوية.

وما أود التأكيد عليه هو أن مقولة الفاعل أرحب من مقولة الشخصية أو البطل، وإن كانت لا تلغيها. فقد يكون للقصة فاعلها الأكبر أو الأوحد، بطلها، شخصيتها حسب مألوف القول. إلا أن مقولة الفاعل لا تفترض بالضرورة ذلك البطل البشري المحدد. ونحن هنا مع بطل قصصي جديد، مع الشخصية القصصية الجديدة، إن كان لا بد من مألوف القول. نحن بالأحرى مع الفاعل أو الفاعلين، مع معطي التجريب والتجديد الذي شهدته القصة العربية وغير العربية في تحولاتها.

ومن المألوف أيضاً المماهاة بين الفاعل الأساسي وبين الكاتب، كما هو الشأن في المماهاة بين السارد والكاتب، أو بين السارد والفاعل، أو بين القارىء والمسرود له. ينبغي التفريق بقوة ـ بدقة بالأحرى بين من يقص القص، من يتوسط بين الأفعال، وبين من يؤديها، أي بين السارد والفاعل، تماماً كما ينبغي التفريق بين القارىء المتوهم المسرود له، وبين القارىء الحقيقي، المتلقي الحقيقي.

قد يتّحد السارد بالفاعل الأساسي في نمط المتكلم، وقد يكون فقط شاهداً أو مراقباً أو مساعداً، في نمطي المخاطب والغائب، أما الكاتب فالميل بات أكبر إلى أن يرى في لحظة تفجره أو انشطاره عبر جملة الفاعلين، أو بعضهم على الأقل. كما يُرى في لحظة خلقه عبر الفاعل الأساسي، والشرط الملازم هنا هو التخفي ولا يهم أن يكون ذلك على حساب الكاتب، ما دام الفاعل طليقاً في عيشه القصصي. والفاعل أخيراً وليس آخراً قد يتخفى كالكاتب، أو يكون مكشوفاً. قد يتكون خلية بعد خلية، لحظة بعد لحظة، وقد يطلع ناجزاً منذ البداية.

من اللافت للوهلة الأولى، ومما يستوقف كلما أمعن المرء، أن المرأة كفاعل أساسي في الانتاج القصصي المعني، ذات حضور كبير، سواء على يد الكاتبات أم الكتّاب.

ويسجل المرء هنا أولاً أن محاولة الترميز بالمرأة تأتي على حساب كيانها البشري وفاعليتها القصصية أيضاً.

في قصة (الفأس) لعبد الحميد أحمد تذوي ملامح زهرة الزوجة التي تخون زوجها الفلاح الدؤوب سليمان. وما يحل بزهرة كفاعل أساسي في القصة إنما يحل لحساب الخطاب الحاكم للقصة في رسالته ضد الخيانة هذه. من ناحية أخرى لا يبدو حظ الزوج أوفر ولكن ليس بسبب الخطاب والرسالة هذه المرة، بسبب المهاد المبشر لعنفية سليمان وقد صحا على الخيانة على أن هذا أمر آخر غير ما نحن بصدده الآن من الترميز بالمرأة. وفي (الفأس) مثال على المرأة ـ الفكرة، على الفاعل القصصي ـ لتحل هنا: الشخصية ـ الفكرة.

كذلك تأتي محاولة الترميز الأخرى في (جيني) للكاتب نفسه حيث معادلة عائشة ـ الوطن [٤]. وهذا الصنيع على نحو عام في الانتاج القصصي حجم من فاعلية المرأة ـ الشخصية القصصية، وهو يميل بالمرء إلى أن يقدر اغراض الكتابة والقصديّة المسبقة في كتابة القصة وتكوين بشرها. وفي أحسن الأحوال يقدر المرء أن الكاتب لم يعن بأولاء البشر كما ينبغي.

تتصدى مهرة الطفلة المرأة في قصة (مهرة) للشيخ سليمان الذي

---

(٤) لنلاحظ معادلة سعيد عبد الله لمدينة دبي بالمرأة الجميلة والغبية والمملوءة بالصراخ الأهوج، في قصة (صفعتان) لعبد الحميد أحمد أيضاً.

أرضخ البلدة كلها ـ هنا قد يكون ذلك ـ فمنذ العنونة باسم الشخصية نفسها يقوى الإعلان عن الفاعلية الأساسية المسندة إليها. وهي تزخر بالامكانات الثرة المؤهلة للتصدي للشيخ سليمان والانتصار عليه. إلا أن تلك الإمكانات مجهضة والشخصية لا تنمو نموها الطبيعي بل تزرق بالمنشطات والمسرعات زرقاً، فتنوس بين أن تكون كائناً حياً أو ورقاً مقوّى.

والشيخ سليمان أيضاً، كفاعل أساسي آخر، يشكو من أحادية التكوين التي جعلته شراً مطلقاً وإن كان قد ترك له أن ينطق هالة الحدود بلغته، فيما انطقت مهرة كما مر بنا بغير لغتها، كذلك خميس في (ظهيرة حامية).

وفي القصة الأخيرة هذه ثمة سوى خميس امرأته التي انتهت ـ دفعت إلى حي البغاء، وتلك التي تذهب إلى سلطان بن أحمد في الحي الغربي من المدينة، وتلك القوادة الجديدة في هذا الكار التي تدفع بفتاة وأمها في السبيل نفسه.

أولاء النسوة اللائي يرسم السرد مسارهن نحو البغاء وفيه، بفعل ذلك الحي والرجل ـ الرجال هنّ الاس في أزمة خميس، وما انعطف بحياته بالتالي. ولقد جعلت الكاتبة لهن هذا الدور، كما دورهن في تعرية الحي الغربية والذكورة، على الرغم من أن خميس هو محط العناية الكبرى. تظهر حالة البغاء والبغي، أنثى أو ذكراً في قصص عديدة، منها (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد حيث عالم الفندق وعالم المدينة التي حضر إليها الصحفي السارد من أجل معرض اقتصادي. فيلتقي بمريم ابنة العامل في الميناء، ونبيلة التي تلعب به. وإذ تتجلى الأولى عما ينشد في المرأة من صدق وبراءة، وتكون أقرب إلى الرغبة أو الحالة أو الفكرة ـ لنتذكر قصة الفأس ـ فإن نبيلة تتجسد على النقيض، كياناً من لحم ودم.

ليست نبيلة ولا مريم بالفاعل الأساسي في القصة، فالمدينة الرابضة على حافة البحر ـ بلا اسم ـ هي ذلك الفاعل. ولكن نقمة السارد تنصب على البغي المرأة والبغي المدينة، كما انصبت في (صفعتان) نقمة سعيد العبد الله على دبي المتأوربة، وهو الريفي القادم إليها من خورفكان، شاهراً عضوه وأوهامه عن المدينة وأوروبا والنساء الجاهزات بانتظار فحولته.

لا تكاد صورة البغي الضحية تظهر إلا على يد الكاتبة. ومن الطريف هنا أن تأتي قصة إبراهيم مبارك (امرأة من الشرق) ببغي هندية، يلتقيها الفاعل الأساسي في مصادفات رحلته الترويحية إلى سحر الشرق، متخففاً من عقدة الصحراوية كما يقول. وإذ ينوب السارد عنه، يعرفنا على الفتاة القروية آم نون، وقد مات والدها وبات عليها أن تعيل إخوتها.

تحضر من المدينة في عيد بوذا مواطنة الفتاة، تلك القوادة آنو، وتعود بآم نون إلى المدينة، لتجعل منها بغياً يصادفها صاحبنا ويضاجعها، فتميل إليه، لأنه ليس مثل الصحراويين الجلفين الذين عرفت. إلا أن هذا (البطل) يغادر متأثراً.

السؤال هنا عمن يكون البغي؟ أليس طريفاً أن يبرىء هذا الفاعل ضميره ويؤوب من سحر الشرق والاجازة مشبعاً نشيطاً ومطمئناً، يبثنا شفقته على آم نون كأنما يدعو إلى التعاطف معها والغفران لها، دون أن نذكر فعلته؟

قد لا يقوم التوازن في صورة البغي الضحية إلا أن اشارته أصبح الاتهام إلى ذكر ما. ولا يكفي أن تبرأ الذمة بالاشارة إلى المجتمع الذكوري نفسه. وهذا ما فعلت مريم جمعة فرج في قصة (عبار)، إزاء الطفلة الشرق آسيوية أيضاً (نرجس) والتي تدفع إلى الزواج من بلال العبار، ثم تدفع إلى أرصفة البغاء.

على الرغم من النية الطيبة المعلنة أو المكنونة في القصة، تبدو المرأة بغياً أو غير بغي، كغرض جنسي، في جل ما يقص الكاتب الذكر، هذا إن لم يجعل منها النقيض، أي رمزاً للوطن أو لسواه، فيهيكلها كما مر بنا.

ففي قصص (صفعتان) و(امرأة من الشرق) و(عصافير الشتاء) و(هيطل العفري) وسواها يبرز ذلك. ويلاحظ هنا أن الغرض الجنسي يتمظهر بالصداقة حين تكون باريس الحلبة أو لندن، كذلك حين تكون المرأة من ذلك العالم.

سوى ذلك ـ ومن قبل: المحاولة الترميزية ـ تأتي الصورة التي تستدعي الحب والزواج. والمرأة الكاتبة ـ ثانية ـ هي التي تذهب هنا أبعد، ليس فقط لتضامن مسبق أو مطلق مع المرأة في القصة، وهو أمر مفهم إن لم يكن مشروعاً ـ بل كمواجهة للذكر القامع وللمجتمع الذكوري، فأي حب وأي زواج في مجتمع ذكوري متخلف يتعثر في انعطافته النفطية؟.

لماذا يفترض الرجال دائماً أن أية امرأة، هي برسوم الدخول معهم في علاقة ما.

هذا هو السؤال الذي تصدح به قصة (بعد الخامسة مساء) لظبية خميس، وهو سؤال لا يعني المكان الأقرب أو الدائرة الاجتماعية الأدنى للقصة، بل أيضاً الآخر الغربي ـ وفضاء القصة: لندن ـ حيث دعوى تحرر وأنسنة العلاقات بين الجنسين مطبقة: فالساردة المتكلمة تواجه شابين ايطاليين يبلغانها، فتنصرف هازئة. وتواجه مهندساً بولندياً فتدعي أنها أم لثلاثة أطفال، كي تتخلص منه هازئة. كذلك تفعل بالشاعر الفلسطيني، وينطلق سؤالها الرافض لأن تكون غرضاً جنسياً وحسب لأي ذكر كان.

على نحو آخر تناوش القصة التي يكتبها الكاتب حالة المرأة غير المتزوجة. ففي قصة (الارصفة العربية) تأتي وقفة الكاتب علانية كفاعل في القصة ووقفة السارد مع ندى، كفلسطينية عزلتها شريكتها المواطنة المقيمة لتعاملها كخادم، ويغلب النظر إلى الشابة

ندى كفلسطينية وكقوام خطاب، على النظر إليها ككائن ـ امرأة أيا كانت ـ.

وأشير أيضاً إلى ما كتبه محمد حسن الحربي تحت عنوان (الليل والورد) ووقفة الساردة ـ وتلك هي الحركة الحاملة ـ أمام المرآة، تناجيها، تناجي وجهها الآخر هي، في نرجسية مرضية طاغية، عبر لبوس انشائي سابغ وساذج، تترجع فيه الجبرانية تارة، ويعجز دوماً عن أن يوفر الشعري في الانشاء اللغوي، فتنهال كيفما اتفق في وهم السيالة اللغوية، فتتراكم المترادفات والمجازات المجانية، مما يجعل الساردة المتكلمة ورقاً مقوى، لم يعد معه ذا بال أنها قد عاشت التذاذاتها باشتهاء الجميع لها واقبالهم عليها، حتى تتوج ذلك بالحزن الذي دفعها قرار مغادرته إلى الوقوف أمام الصديقة الوحيدة: المرآة ـ الذات. ولست أنكر أن هذا كله قد أربكني وحيرني فيما ان كنت أقرأ قصة أم أقرأ ما نعتت به الساردة نفسها ما تقول ـ ما يقرأ: هذيان وعبث؟ ولعلي لذلك لم أشر إلى (الليل والورد) في فقرة الصدى المتأخر للتامرية، حيث تشي أن موقعها هناك.

أكبر من حالة المرأة غير المتزوجة، تستأثر بالانتاج القصصي شبكة علاقات المؤسسة الزوجية، ويكون ذلك على يد الكاتبة، لا الكاتب أيضاً.

إن وجود المرأة في المجتمع الذكوري يتحدد بالمؤسسة الزوجية، خاصة حين ينضاف التخلف إلى الذكورة، وعلى الرغم من أن هذا المجتمع ينشد المرأة خارج المؤسسة غرضاً جنسياً أو رافعة عاطفية ووجدانية، كما أن هذا المجتمع يدفع المرأة وهي داخل المؤسسة نحو الخارج، عبر ما يسميه بالخيانه الزوجية، هذا إن لم يستل منها وجودها داخل المؤسسة العتيدة.

في قصة (بدرية) لمريم جمعة فرج ثمة العجوز الأرملة بعد زيجات ثلاث، وهي تستعيد في لحظة السرد الوداعية للدنيا من عرفت من الأزواج الذين فقدت بفقدانهم كل شيء. حتى ورقة جنسية لم يعد لها. إنها المرأة التي تكون إذ تكون المؤسسة الزوجية، أو لا تكون.

أما في قصة (هياج) لأمينة بوشهاب، فيتلوى المسار بآمنة زوجة الثري عبد الرحمن موسى ـ وهما الفاعلان الاساسيان في القصة ـ من الانبهار إلى الانسلاخ عن الأصل إلى الوعي إلى الاستسلام.

لحظة الانبهار كانت البداية: الزواج المغوي، ثم كان اسلاخها بفعل الزواج نحو رأس الهرم الاجتماعي البراق، ثم كانت لحظة الوعي، إذ أدركت عبر معاناتها أنها ليست غير قطة أثاث جميلة في مملكة عبد الرحمن موسى، والمآل كان الراية البيضاء المشرعة.

لقد تعمقت الكاتبة أغوار الزوجين معاً، ورسمت بحذق مثال المرأة الحلية، ومثال الذكر البورجوازي الصاعد بثقة، ومثال السعادة الزوجية التي تصنعها السيطرة والخضوع الوادعة والتململ والكذب والصدق على النفس.

بيد أن الزوجات الأخريات في قصتي ليلى أحمد (المسافة) وماجد بوشلبي (عطش) يذهبن أبعد. ففي الأولى يحشر الزوج في القفص، وقد التفت إلى المرأة الأولى التي أحب ورفضته، بعدما مات زوجها، بينما يلوى عن المرأة التي أحبت وتزوجها. ولكن الأولى تظل غير آبهة، فتراه يتطامن أمام الفرصة الذهبية في ترصد المحبوبة القديمة. وفي القصة الثانية ترى الزوج المأخوذ ـ بل المرتبط ـ بصديقة أبو سعيد لا يفتأ يغزل بين امرأته وصديقه ليتكشف القواد الذي يسكنه، فهو إذن الخائف، لا الزوجة.

لا يحظى الفاعلون الأساسيون في هاتين القصتين، ذكوراً وإناثاً، بمثل العناية التي حظيت بها آمنة وزوجها في (هياج). ولقد وصلت كاتبة هذه القصة في (الحفلة) إلى ذروة درامية تستبطن أعمق وتعلن أصرح عورة الزواج الاجتماعية وابتداء بما نخر به المجتمع الذكوري شخصية المرأة.

تظهر هنا النسوة المسنات ضحايا ذلك المجتمع. العانس فيهن والمتزوجة على السواء. ولعلهن لذلك يلعبن لعبتهن الصغيرة الكبيرة، ينجزن الفعل القصصي كأنما يمددن اللسان للمجتمع أياه، والذكر منه خاصة، وأيضاً لأنفسهن. هكذا تتضافر عناصر القص، من نون النسوة إلى وطأة الزمن إلى رائحة العفن الاجتماعي... لتجعل القصة جديدة باسمها، حفلة فنية بالمعنى الجمالي البديع الرفيع، وحفلة اجتماعية بالمعنى الشعبي، تتفجر بصخب وبدونه الدمعة والقهقهة، المعيب والموجع والجارح، وتكون أيضاً الايماءة المستسرّة إلى المفقود المنشود. الذروة الدرامية الأخرى ـ ولعلها الأثرى والأعلى ـ التي تتوسط المشهد القصصي، سواء من الزاوية التي نحن بصددها الآن ـ الفاعل النسوي وشأنه الاجتماعي زواجاً وحباً وجنساً ـ أم من سواها، هي (النشيد) لسلمى مطر سيف. وهل يدوم القص أكثر من أن يضيف إلى البحري صديقاً أو عدواً، مواطناً آخر، يلازمك من بعد أن تقرأ وتنأى؟ كذلك تأتي (دهمة) من قصة النشيد وبسببها يأتي كل من يتصل بها، من الجد إلى الابن إلى الأم إلى الذكور الزبابير حولها. إنها دهمة الأم، وهمة الأم، أنها المغتصبة والمعهرة لا تغادر بعد أن دخلت حياتك، فقصتها كما رسمت (النشيد) نشيد انساني حار، نسوي الجذر، ولا بد أن يكون كذلك لأن انسانية الذكر ستظل تائهة ما دامت الأنوثة تائهة.

هكذا مارس المرء في الانتاج القصصي مساحة أكبر للمرأة المبتلاة بالذكورة كزوجة شرعية أو كبغي. أما المرأة المواطنة، كعاشقة أو شغيلة ـ بغير البيع الشرعي للجسد ـ فلا تكاد تظهر، كذلك الأم. ومن المهم هنا ملاحظة شمول الحضور النسوي لأجيال شتى وجنسيات شتى، ضمن المسافة المذكورة.

وأغلب هذه المساحة هو من القاع الاجتماعي، حيث يطلع أيضاً الفاعلون الأساسيون من الذكور. وقد مر بنا مريش، بلال العبار، حميد الأهبل، أو ربيع. ونضيف كويا من قصة عبد الحميد أحمد

(أشياء كويا الصغيرة). وأدنى من ذلك يأتي حضور الفاعلين الأساسيين من قمة الهرم الاجتماعي: عبد الرحمن موسى، الشيخ سليمان، النوخذه.. ومما بين يطلع المثقف والموظف ـ ولماما جدا المثقفة والموظفة ـ وقد يكون هذا البورجوازي المتوسط ـ أو الصغير ـ ريفياً لسعيد عبد الله ـ وندرة الريفي شبيهة بندرة الريفية والعاملة والعشيقة ـ وهو غالباً ذلك الميمم سياحة أو دراسة شطر الغرب، كما في قصص الحربي وأحمد وخميس، قد يكون هذا البورجوازي أيضاً سجيناً سياسياً ومشغولاً بالهم النضالي كما في قصص الحربي، وكذلك قصة جمعة الفيروز (الاختيار المفاجىء) وقصة (الزنزانة ٢) لعبد الرحمن صالح.

ولا بد من الاشارة هنا إلى قصة على أبو الريش (الوجه الآخر) وهوتها بين المثقف الكاتب ومواطنه الشغيل، قارىء ذلك المثقف المنشود، أو أحد قرائه المنشودين والمزعومين.

ينهض الفاعل القصصي بقدر كبير أو أكبر من عبء الخطاب في القصة ولعل ذلك قد تبدى بقدر ما فيما تقدم. ولا فرق في ذلك بين أن يكون الفاعل فرداً وحيداً أو جماعة أو مكاناً أيضاً، فالقصة هنا كما في بحرها العربي لم تعد تقتضي الموروث القريب والعالمي في التمركز حول فاعل أكبر أو أحد، حول الشخصية.

وقد سبقت الاشارة إلى كون المدينة في (على حافة النهار) هي ذلك الفاعل. كذلك تبدو البلدة في (مهرة)، والحيان الشرقي والغربي في قصتي (هياج) و(ظهيرة حامية). فالمكان لدى أمينة بوشهاب بخاصة، ولدى عبد الحميد أحمد أيضاً، فاعل وفضاء في آن. ولننتقل الآن إلى الفقرة الخاصة بالمكان.

المكان ـ الفضاء:

مما يصف به السارد المدينة في قصة (على حافة النهار) قوله: «وكما لو أنني الوحيد في هذه المدينة الرابضة على حافة الماء حاضنة سفالاتها وشحاذيها وفقراءها وطلابها ومومساتها ورجل أعمالها وعمالها وأحزابها ومؤسساتها في اصطخاب مضطرم، كأنها على فاهة بركان سينفجر في وقت ما عند اكتمال دوره الفرح رغم الحزن الفاجع..».

ويماهي السارد بين هذه المدينة ونبيلة البغي. فنبيلة كمدينتها بلا هوية، بلا انتماء. ونبيلة كذبة أخرى أو حقيقة أخرى، لا فرق بحسبان السارد، شأن المدينة إياها. فالحقيقة الوحيدة التي يكرسها أو يأبه لها السارد هي الزمن الدال (الصباح الجديد المشمس) والانسان المقهور (العيون المستكينة في حزنها الأبدي)، أما الفضاء فعدائي، وكذبة، وإذا ما كان حقيقة فهو حقيقة معادية. أليس ذلك هو أيضاً شأن كويا الصغيرة ومريش؟ ماذا فعل بهما الفضاء الذي طار إليه من مكان آخر. فلفظهما ودمرهما حين جاء التصنيف بين مواطن ووافد؟

فتوجع القصة من المقابلة بين المدينة ـ أو البلدة ـ القديمة الصغيرة، وجديدها المتأورب النفطي، ويهجس الساردون والكتاب وبشر القصة وفضاؤها الطبيعي وفضاؤها القديم المدمر بذلك، ويكون التأرجح اللائب والمأخوذ والنافر بين الحاضر والماضي، بين الراهن والذاكرة.

لدى أمينة بوشهاب لا يظهر ذلك بلبوس واحد. ليست المدينة أو المكان في قصص هذه الكاتبة موحدة، لا في غابرها ولا في حاضرها. ثمة فيها دوماً نقيضان، شرقي وغربي كما تسمى، فقير وثري كما تحدد. ولذلك قد تكون المدينة برمتها عدائية (لخميس مثلاً)، ولكن الانحياز يعلن عن نفسه أيضاً للشطر الفقير في استكانته وتمرده وفي عهره، ضد الشطر الثري في قمته واستغلاله وعهره أيضاً.

المكان الأقرب والأصغر، الفضاء الأدنى، في القصص الأخرى يتوزع بين المقام الدائم (البيت) أو العارض (الفندق مثلاً. أو السجن أو الشارع..) وهو عامة غير حميم، هو سالب، حتى إن كان بيتاً زوجياً يضيق بالرياش والطمأنينة... وبالطبع فالسجن هو أقصى السلب هنا.

في خطوة أخرى تخطو القصة نحو تخم الصحراء أو شاطىء البحر، كما تبحر أو تطير بعيداً، فيكون لها مكان آخر، فضاء آخر.

أما البحر فهو ذلك الماضي المدمر، هو الحنين والوجع والحلم والمغامرة، الصيد والغوص والتجارة، من شاطئه إلى مداه. إنه العلاقات الطبيعية الانسانية التي تظهر غزيرة على كل حال، مرة، ومقيتة مرة، حسبما يحكم القصة ذلك الالتفات عن الراهن والتفجع على الماضي، أو لا يحكمها. وإذ لا يحكمها ـ سواء أكانت القصة قصة ذلك الماضي أم هذا الراهن، أم قصتهما معاً، فما يسم المكان ـ البحر هو الفاجع. إن هذا المكان ليس طبيعة كلية الحضور وحسب، إنه مناخ نفسي وشرط اجتماعي أيضاً، إنه الفضاء، إنه السيكولوجي والسوسيولوجي والفيزيولوجي في آن. كذلك تطلع به قصص عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتوحش، السمكة، قالت النخلة للبحر) وليست (هدهده) ببعيده من هنا، كما (عبّار) لمريم جمعة فرج.

قصص عبد الحميد أحمد لا تؤخذ بسحر البحر كما لم تؤخذ بسحر المدينة الجديدة أو القديمة. لا يفتنها المكان ما دامت اجتماعية عدائية. وهذه القصص ترسم الفاعلين في ضعفهم وهزيمتهم، في وطأة المكان عليهم وسحقه لهم. ولكن ذلك لا ينسينا (هدهده) وبحر الطفل حمدون، فالمكان بالنسبة للطفل غيره بالنسبة للكبيرة.

قبالة البحر، خلفه، وقد تنفرش الصحراء، مدى آخر أيضاً. منه قدم الاطار الاجتماعي للشاطىء، كما من الشاطىء ـ الآخر للبحر ـ البحار ـ وإذا كان القدوم من جهة قد ارتهن خاصة بالمنعطف النفطي ودفق العمالة الآسيوية وانتفاج السيد الغربي، فالقدوم من

جهة الصحراء ارتهن خاصة بالأصل العتيد والعمالة المنتسبة إلى ذات الأصل، العمالة العربية أعني.

عنيت القصة بالقدوم الأول في أدنى درجات سلمه الاجتماعي، ونمت عن نزوع انساني حار وبديع ـ لنتذكر: مريش، كويا، نرجس. . . ـ أما ذروة هذا السلم، أما السيد الغربي فغائب في القصة على الرغم من حضوره العلني والباطني بألف وجه ووجه. وليس من هذا الحضور كما نعني هنا ما في بعض القصص مما نعته جورج طرابيشي بلقاء الشرق والغرب رجولة وأنوثة، أو ما نعته بوعي الذات والعالم (٥).

عناية القصص بالصحراء، وذلك الأصل العتيد والعمالة القادمة من جهاته، لا تكاد تظهر.

ـ أعيد الاشارة إلى قصة الأرصفة العربية، وإلى ما رأينا في صدى البدايات: باقة ورد ـ وإذ تظهر الصحراء تكون بيضة فاسدة منداحة ـ قصة هيطل والعفري ـ أما الاشارة إلى النخيل فتأتي لا كإشارة إلى الصحراء، بل إلى الارض (السباحة في عيني خليج يتوحش).

الصحراء بعض التكوين النفسي في العادة أو الغناء أو اللهجة أو الطباع تتصادى على تخومها البحرية وعلى تخوم البحر الصحراوية. ولقد هاجمت المدينة والبحر الصحراء، احتلاهابعد المنعطف النفطي، ولكن القصة لا تعني بذلك إلا لماما فهل يكون السر في النشوء على الشاطىء، والانتماء إليه، وقطع الجذر الصحراوي العتيد؟. ألا يحق للمرء أن يعيد صياغة هذا التساؤل فيما يخص غياب القرية والريف ـ ولن ننسى قصتي الفأس وصفعتان ـ؟ وهل يكفي هنا أن يكون حجم الريف كمكان محدوداً في هكذا جغرافية؟.

هل يحق للمرء أن يتابع التساؤل إن كانت القصة هنا إذن مدينية، على الرغم من حداثة العهد بالمدينة التي كانت حتى الأمس القريب جداً بلدة ـ أو قرية ـ مرمية على الشاطىء؟.

المكان في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكوراً. إنه يكون ـ كما يذهب بعضهم ـ الهوية الجماعية، أو يطبعها بطابعه على الأقل. والمكان من حيث المبدأ في هذه الجغرافية التي تتعرى قصصها ليس حجرة مكيفة أو زقاقاً مغبراً وحسب. إنه في أصله الصحراء والبحر في لحظة خاصة ونادرة من التقائهما. إنه تلك اللحظة الصادقة بالحرية والمغامرة. ويود المرء أن يردد هنا خلف باشلار ما قال في تجربة فيليب ديبول في الصحراء والبحر، وما قال ديبول نفسه: من المكان المفتوح في الخارج إلى المكان العميق (في النفس)، من دراما الصور المادية للماء والرمال إلى التوحيد بين عمق المحيط والمدى الصحراوي، من الغوص في البحر إلى ذرع الصحراء، ولكن القصة هنا لاوية عن ذلك غالبا، فغايتها شبه موقوفة على المكان العمراني ـ المدينة ـ البيت. . ـ والمكان الجسدي ـ داخل الفرد وجسده، وهما من المكان أيضاً ـ ولا أحسب أن تعليل ذلك بالجنس الأدبي كقصة، مقابل الجنس الروائي مثلاً، سيكون كافياً أو جدياً.

أجل إن المكان غالباً هنا هو المكان الأليف، العش بحسب باشلار، هو بيت الطفولة الصغير، والبيت المقام اللاحق، مركز تكثيف الألفة. فإن انتفت الألفة، بات المكان ـ والنقلة هنا ضرورية إلى الشارع أو الخور أو المدينة. . ـ مركز تكثيف الألفة المفقودة، وتكون العدائية.

لقد نقض ما طرأ على المكان مع المنعطف النفطي من عمران وعلاقات تلك الألفة الأولى ولم يكوّن ـ بعد على الأقل ـ ألفة بديلة. ويميل المرء إلى أن ذلك لن يكون في المستقبل القريب. فمثل ذلك رهن بالعقود والأجيال، وبالتالي لن يكون التواصل مع المكان الجديد سريعاً ولا يسيراً، هذا إن كان للاستشراف من متّسع في مثل هذا المقام.

وقبل أن أغادر هذه الفقرة، أعود إلى القصص التي انطلقت بعيداً نحو مكان آخر، نحو مكان الآخر الغربي. فاللقاء بهذا المكان، خلف الصحراء وخلف البحر، لم يأت أقل درامية من اللقاء بالآخر نفسه، خاصة المرأة. وإذا كان ثمة من يلخص هذا اللقاء بالانسان الغربي، والمكان الغربي، والزمن الغربي، في عقد الذكورة والأنوثة والمثاقفة، فإنني أرى فيه لحظة بالغة التوتر والحساسية لوعي الذات والعالم، ومن ذلك تكون تلك العقد وسواها.

الجمالية أساساً ودوماً:

يتكلم السارد أو يصف، مجري الفعل، ينجز الفاعل أو يشهد أو يلاحظ أو يحاور أو يفكر أو يستبطن أو يستذكر أو يحلم. وكل ذلك يكون في اطار محدود من الزمان والمكان، اطار جغرافي وتاريخي، نفسي واجتماعي، والكلل المتخلق يرتسم في علاقات ووظائف تشكلها المخيلة، ولا فرق في ذلك بين القص المتأسس في الوثيقة أو الواقعة، والقص المستغرق في النشاط اللغوي أو التخييلي.

كذلك ينهض عالم جديد بقدر ما يقدر عليه المبدع، يشع بدلالته، يمارس في المتلقي أثراً ما، هو المعنى المسرود، لا المعنى باطلاق، هو جوهر الخطاب المنجز، رسالته، وليس خطاباً باطلاق، هو شحنة الترميز، لا معادلاته، فالمسرود هو السرد المنجز في العملية السردية، هو القول والفعل وسائر ما يغمره ويوصي به ذلك النظام الخاص للقص.

يبدأ السبيل إلى الجمالي بمعاينة هذا النظام المعقد في أدق تفاصيله وسائر تجلياته. كذلك ينطلق التحليل، ويدأب على مدى السبيل،

---

(٥) وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية، دار الحوار ١٩٨٦.

ولقد حاولت فيما سبق أن أقارب ذلك. وبالطبع، قد يرجح عنصر ما من عناصر القص في نص دون آخر، قد يتسيد عنصر ويغيب آخر، وقد تكون ثمة عناصر فاتني أو لم يتوفر عليها الانتاج المعني. ولسوف يبدع المبدعون وتقرى القراء والنقاد، وعبر ذلك يكون للجمالية خلايا أخرى، ما دام البشر يقصون ويعيشون اجتماعهم ويتأملون ويحللون، وحين يستوفى قدر كاف من هذا السبيل الشائك بين التقني والجمالي، فلا يعني ذلك أننا وصلنا إلى ساحة أخرى، وبات بوسعنا مثلاً أن نتحدث عن القيمي والدلالي. فهذا وذاك إنما يكون بفنية، بتقنية، وليس بأي صفة أخرى قد يحملها مجرداً أو باطلاق فالصراع بين النوخذه والغواصين لا يعني جمالية قصته، إلا بقدر ما يتوفر له من خلايا التكوين الفني، أو السرد أو التداعي أو الاطروحه أو طبيعة وممارسة الفعل، أو تكوين الفاعل، أو اللعب بالزمن، أو حمولة المكان..

لقد اشتغلت قصص جمة مما مر بنا، فضلاً عن كل ما رأينا، بقدر أو آخر من تقنية أجناس أو فنون أخرى، من الشعر إلى المسرح إلى السينما، سواء بتقطيع المشهد أو توليف المشاهد أو تحديد زوايا الوصف أو زوايا الرؤية أو ادارة الحوار أو الايقاع.. ولست أدعي استيفاء سائر ما مورس في الانتاج القصصي من تقنية، وأن كنت قد سعيت إلى درس الاساسي والغالب، كي تتوفر درجة مؤهّلة للحديث عن الجمالي بما هو قيمي ودلالي في جدله وليس في تراتبيّته ولا جدوله.

بوسع المرء هنا ـ وقد كان بوسعه أيضاً من قبل ـ أن يتساءل مثلاً عن فرويدية بعض الفاعلين (عيد الأهبل مثلاً في قصة الحفلة)، أو محاولة إعادة انتاج ذلك اللون التراثي في القص (القص في القص) وما تنطوي عليه إذن قصة ما من قصص أو قصة فرعية، أو ما يتواتر في عدد من قصص كاتب ما، مما يكاد يجعل منها شكلاً آخر للقصة الطويلة أو الرواية القصيرة (مجموعة البيدار لعبد الحميد أحمد، وقصتا هياج وظهيرة حامية لأمينة بوشهاب)[٦].

بوسع المرء هنا ـ وقد كان بوسعه أيضاً من قبل ـ أن يفصل في جدل القصة مع شرطها الثقافي والاجتماعي، حيث ترتيبها ومجالها، حيث ما تتأسس فيه من شرط حضاري، وما يصدر عنها من هذا الشرط أيضاً. ولقد رأينا من الشواغل الحارة للانتاج القصصي ما يمكن تكثيفه الآن بوطأة المتغيرات ووقعها النفسي والاجتماعي في شرطها المحدد تاريخياً، في زمانها ومكانها، في منعطفها النفطي الذي زعزع البنية الديموغرافية، وفجر الفضاء القصصي، فلم يعد البحر عينه الذي كان من قبل ولا الجنس أو الزواج أو اللقاء بالآخر ـ من أوربا إلى الهند ـ ولا التوزع الطبقي أو الصراع الجنساني بين الرجل والمرأة. أو مفهوم الحرية والقانون أو البعد القومي العربي ـ من فلسطين إلى جنوب لبنان.

وينبغي التشديد هنا على ما شع به الانتاج القصصي في زعزعة القيم والاخلاق والسلوكيات، كذلك ما شع بع الانتاج وعبر عنه من ذائقة جمالية جديدة، على الرغم من القسمة الزمانية المحدودة، وقرب العهد بالسبعينات، أقصى ما يصل إليه الباحثون من بداياتها، هذا الانتاج في الامارات.

ولئن كان العقد أو العقدان كافيين لازاحة قيم وطلوع قيم وخلخلة قيم، فإن الفترة الزمنية التي تجنست خلالها القصة، والجمالية التي تحققت لها ـ ولن ننسى أن هذا الانتاج ابن الثمانينات ـ فترة قياسية، بما تعلن من نهوض مباغت دون مهاد، على العكس مما كان عبر عقود في مصر أو سورية أو العراق أو لبنان.. وكذلك بما فعلت هذه الفترة من وشائج مع المشهد القصصي العربي وعيش فيه، أو بما نقلته من الشغل المثبت للكاتب، فالموهبة وحدها كما هو معلوم لا تكفي.

وينبغي التشديد هنا أيضاً على هاتين العلامتين الهامتين:

الأولى: ما حقق الانتاج من الخصوصية، ليس بالمعنى الفولكلوري أو الديكوري أو الاستعراضي، سواء ما يتصل بالبيئة أو الترصيع بالأسماء والعبارات والأمثال المحلية.. بل بتوفير نكهة المحلي في الانساني، وأعود من جديد إلى قصتي: البيدار، أشياء كويا الصغيرة.

الثانية: الحضور النسوي في المنتج والانتاج ـ فعلى الرغم من أن بعض القصص تنم عن الذائقة الجمالية السائدة، أي التي رسمها الذكر بميسمه، فإن قصص النشيد (لسلمى مطر سيف) والحفلة (لأمينة بوشهاب) وعبّار (لمريم جمعة فرج) وبعد الخامسة مساءً (لظبية خميس) تحاول في ذائقتها الخاصة. وهاهنا ثمة الشراعة الهامة التي يؤمل معها أن تقول المرأة قولها الخاص، وتساهم مساهمتها في جذر القص، فلا يكتفى بالتوشيح النسوي وما يجره من انبهار أو ردة فعل ذكورية أو نسوية، وكذلك من علل نقدية. ولاريب أن ذلك كله مرتهن بشرطه التاريخي العربي البالغ التأزم، الأمر الذي يضاعف من أهمية هذه العلامة ومن أعباء النهوض بها.

قد يقول قائل في خاتمة المطاف إن القصر يطبع هذا الانتاج، فأين هي القصة الطويلة؟ وقد يذهب آخر إلى أن النزعة التجريبية والمغامرة متواضعة أو أن الحداثة والتحديث الملموحين ليسا غير صدى لما أنجزت القصة العربية منذ ستيناتها. وقد يقول قائل ثالث إن الهاجس الاجتماعي هو الغالب، ولا يكاد يقع المرء إلا على صدى خافت وواحد من فلسطين أو من الجنوب اللبناني، وقد تثور الثائرة القومية الفصحوية لآخر بسبب ما يتردد في بعض القصص من الحوار أو التسمية باللهجة المحلية ـ انظر خاصة قصة التعويض لناصر علي الظاهري وقائمة شرح المفردات في ذيلها ـ وقد يرى

---

(٦) ولعل من المفيد أن يذكر المرء مجموعة وليد اخلاصي: حكايا الهدهد، والجبل الصغير لإلياس خوري..

سوى هذا (الشائر) في ذلك ضرورة من ضرورات النكهة المحلية، وهذا وحده أشكال جمالي في المشهد القصصي العربي بعمومه. . .

ولست أنكر ميلي إلى بعض هذا الذي قد يتكاثر قوله في خاتمة المطاف، ولكن دون أن تغفل البصيرة ولا البصر عن هذا الجميل الذي حققه الانتاج القصصي المعني.

إن هذا الانتاج يمتح من الراهن في حرص دؤوب، وبما يعنيه الراهن من طوارىء نفسية ومكانية واجتماعية، وكل ذلك عبر موقف قلق، انتقادي، يترجع فيه حنين المفجوع، دون أن يتلبس بتقديس الماضي والجمود. ويصل هذا الموقف حد العدائية في حالات كثيرة بسبب فداحة الطوارىء واضطرابها وتوليدها لما يشوه ويعقد الحياة والنفس والطبيعة والمجتمع. ويتلبس ذلك مراراً بالموقف الوجودي، لكأني به رجع مرتبك ومتأخر للوجودية التي شهدتها ـ في القصة وفي سواها ـ الستينات العربية خاصة. أو لكأني به أيضاً من مألوف حالات المثقفين الكتاب العرب وساردي قصصهم وفاعليها الأساسيين، وخطابها الجهير بالغربة والاغتراب والضياع والوحدة والعبث والنزف. . إلى آخر قائمة المفردات المستهلكة.

قد يكون في المتح من الراهن منزلق نحو الآني، العابر، الريبورتاجي، قد يكون فيه اللهاث. والاحتكام في ذلك هو إلى كيفية الشغل والرؤية التي ينم عنها والموقف الذي يعبر عنه، وهو عين ما يحتكم إليه دوماً. وهنا تأتي السانحة ليتشدد المرء على زوايا نظر الكاتب إن لم يقل: فلسفته وجملة منظومته الفكرية والأيديولوجية واختياراته الأساسية في الحياة. ولعل النفحة الوجودية التي رأينا كانت صورة ما للانزلاق، للهروب السريع، تماماً كما قد تكون الدوغما، يميناً أو يساراً.

خاتمة أم مقدمة متأخرة:

وبعد

لقد أسعدني وأفادني أن أقرأ هذا الانتاج القصصي وأعيد قراءته وأحاول تحليله وتركيبه، وتقصي موطن جماليته. وعسى ألا تكون البيبلوغرافيا وتوافر النصوص قد أوقعاني في أخطاء فادحة، بدءاً من الإطار الجغرافي، إلى الاستنتاجات الرئيسية.

ويهمني أن أعبر أخيراً عن هاجسين، ثانيهما على الأقل ذو صلة بما كتبت.

أما الهاجس الأول ـ فهو جغرافي، قومي سياسي. . إذ أنني ألقيت نفسي مرة أخرى حزيناً وساخراً ومرتبكاً، كما ألقيتها ـ مثلاً ـ حين شاركت في ندوة حول بواكير النقد الأدبي في سورية، حيث واجهت سؤالاً منهجياً يتلبس بالجغرافية والسياسة والقومية. ذلك أن سورية اليوم ليست تلك التي كانت في مطلع هذا القرن، حين كان الرواد يشقون الدرب بمشقة، فهل كان علي إذن أن أستثني أحدهم، لأن الاستعمار الفرنسي والانكليزي قد ورث التركي بعد الحرب العالمية الأولى، ولأن ذلك الأحدهم قد ولد في القدس أو في بيروت فيما كانت هذه المدينة أو تلك، حمص أو اللاذقية، كما الشام كلها ـ وهو ما كانت تعرف به قبل تجزئتها ـ هي المنطلق والمجال والمآل؟.

لقد رسمت الحدود، وتعاظمت وتقدست عقداً بعد عقد. والمضحك المبكي في الأمر أن تلك الحدود تجرّ خلفها الثقافي العربي من جمّته. وترى واحدنا بالتالي يبحث في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الانتاج الثقافي، داخل هذا الحد أو ذاك، على الرغم من أن الأوان لم يئن، والشرط التاريخي لم ينضج، كي تتأطر هكذا قصة أو رواية أو نقد أو. . .

بالطبع ليس للنزوع الوحدوي أن يدفع بالمرء، لا في الانتاج الثقافي ولا في سواه، فوق حقيقة المكان، البيئة، الفضاء. . كما ليس للمرء أيضاً أن ينسى تاريخ الخرائط ورساميها السياسيين في رحاب هذا الكوكب المسمى بالارض، أو على الأقل في الرحاب العربية والذاكرة وقادة بين مطلع القرن ونهايته.

وإذا ما كان هذا وذاك، فهل للمرء أن يسيطر على ربكته أمام الحدود العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين، ويمد لسانه لها، وهو يتبصر أعمق فأعمق في جمالية المكان، ما دام البحث في القصة؟

الهاجس الثاني: هو ما تبدى من خلال متابعتي لما يقال هنا وهناك في الرَحاب العربية في الدوريات والجامعات والكتب. . وكذلك ما تبدى من خلال احتكاكي ببعض النشاطات الثقافية في هذه البقعة العزيزة. ذلك أن الانتهاز والارتزاق والغش والتدليس قد اعتور بعض ذلك، على أيد قادمة من خلف حد عربي أو آخر فعلا التطبيل والتزمير. ولئن كان ذلك يشنف بعض الآذان، فهو خطر جدي على سواها ممن لا يعنيه إلا الشغل الدؤوب . إن ذلك يعقد على الأقل من صلة مثل هذا الشغل بمحيطه الثقافي العربي.

تلك على أية حال نفثة، ودعوة للتفكر، ومن قبلها كانت المحاولة المتواضعة في تلمس جمالية الانتاج القصصي في الامارات، كجزء من المشهد القصصي العربي، فعسى أن يكون بعض الهدف قد تحقق، فيجد قارىء ما أو كاتب ما أو ناقد ما بعض ما يفيد أو يثير أسئلته ويحفز همته.

اللاذقية