في بعض المحاور التيماتيكية للقصة القصيرة الإماراتية

نجيب العوفي

المغرب/كلية الآداب ـ الرباط

في البدء كان القص.

ومع القص تبدأ أبجدية ثانية للإنسان، تسد فراغات وبياضات أبجديته الأولى، وتترجم ما يعتمل ويحتقن في دواخله من أشواق ورؤى.. وكأن هذا الركام من القصص سجل من الشجون والغُصص تمارس من خلاله المخيلة الطليقة «نميمة» جارحة على الواقع المأسور هاتكة الحجب الضفيقة عن المغيّب والمستور.

من هنا يمكن اعتبار السرد القصصي، ومن منظور سوسيوثقافي عام، بمثابة التاريخ المجازي للشعوب، إن لم نقل إنه التاريخ الحقيقي والفعلي، الذي يتسقط النوابض الخفية ويزيح الستارة الوردية عن كواليس الحياة وكوابيسها، ويكشف عن المكبوت والمسكوت عنه، عما لم يفكر فيه أو لا يمكن التفكير فيه.

إن السرد القصصي بهذا المعنى، هو تاريخ ما أهمله التاريخ.

وإذا كانت الرواية هي سيدة السرد القصصي باعتبارها ملحمة العصر حسب هيجل، وديوان العرب المعاصر حسب ـ حنا مينه ـ، فإن القصة القصيرة لا تقل شأناً ووزناً عن رصيفتها العريقة، وبخاصة في سياق ثقافتنا العربية المعاصرة. ربما لأن القصة القصيرة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المتشتت والذي هو دون وعي جماعي، حسب المفكر المغربي ـ عبد الله العروي ـ.

من هنا القصة القصيرة عربياً، وكأنها وريثة سر الرواية بل ووريثة سر القصيدة أيضاً. ولعل أبده دليل عليل على ذلك، هذا الإقبال المتزايد على إنتاجها وتلقيها على امتداد وطننا العربي، حتى تحولت هذه «الكذبة» الصغيرة المتفق عليها بين الكاتب والقارىء حسب تعبير ـ أنطون تشيكوف ـ، إلى أكثر «الحقائق» الأدبية سطوعاً وذيوعاً. وما كان هذا ليتأتى للقصة القصيرة لو لم يكن ثمة دواع وعوامل تاريخية واجتماعية تمس بنية المجتمع العربي وبنية الثقافة العربية.

إن القصة القصيرة، بعبارة، آية على «تحوّل» ومؤشرٌ عليه، تحول في «شكل» الحياة و«مضمونها» يستتْلي تحولاً موازياً في شكل الأدب ومضمونه.

وهذا بالضبط هو منطلق وواقع القصة القصيرة في الإمارات العربية. وفي حدود علمنا، وهو علم لا نحسد عليه، فإن تاريخ القصة القصيرة الإماراتية تاريخ حديث جداً، كحداثة مؤسسة الدولة ذاتها. تاريخ لا تتجاوز سنونه بالكاد أصابع اليدين عدا. وحداثة الولادة هذه قد تعني ضمنياً أن القصة القصيرة الإماراتية ما تفتأ طريرة العود غضة الإهاب. ما تفتأ مشروعاً طموحاً يبحث عن هويته وسويته ويغالب أقماط الولادة وعثراتها.

نقرأ في التقديم الذي صدّر به اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الانطولوجيا القصصية الموسومة بـ (كلنا، كلنا، كلنا نحب البحر) والصادرة في ١٩٨٦، ما يلي:

(إن عمر هذه القصة قصير وقصير جداً، مقارنة بعمر تلك القصة التي ظهرت في أرجاء متفرقة من الوطن العربي بشكل خاص، وفي أرجاء من العالم كله بشكل عام. فالتجربة القصصية في الإمارات، وضمن السياق التاريخي الحديث لمنطقة لم تشكل هويتها بعد ولم تحظ بنصيب وافر من الاهتمام والتقييم كالاهتمام الذي حظى به الشعر). ص ٥.

هذه شهادة شاهد من أهلها. وأهل مكة أدرى بشعابها. لكن المفارقة التي تسترعي الانتباه هنا، ناجمة عن حداثة الولادة هذه

أساساً. إذ رغم هذا العمر الطرير القصير الذي سلخته القصة القصيرة الإماراتية، قد راكمت حصاداً قصصياً يفوق هذا المدى الزمني القصير، إن على مستوى النصوص أو على مستوى الأسماء وإن على مستوى الكم أو على مستوى الكيف.

فكأن قصة الإمارات، كمجتمع الإمارات، في سباق محموم مع الزمن ومع المسافات الطويلة والصعبة. كأنها تريد أن تستفرغ مخزونها ومكنونها القصصي دفعة واحدة. فليصمت الشاعر إذن. وليتكلم الراوي على رسله بعد أن طالت حبسته. وليس من وكد هذه المداخلة ولا في طوقها أن تستقصي بالتفصيل والتحليل رحلة القصة القصيرة الإماراتية وتحذوها حذو النعل بالنعل أفقياً وعمودياً. فهذا مطلب صعب ومركب وعر. بل غاية ما ترومه وتطيقه، هو أن تَفْتَلذ من متنها وتَحْتَفن من حصادها نماذج قصصية دالة أو في حكم دالة، تجس من خلالها نبض القصة القصيرة الإماراتية بعامة، وتتقرى ملامحها ومورفولوجيتها الحكائية سائلة إياها ومستخبرة عمّا تقص وكيف تقص؟

هي إذن مداخلة أو قراءة نصية ستنصب على النصوص ذاتها ابتداء وانتهاء، بعيداً عن أية خلفيات أو مرجعيات مسبقة. وذلك لضرورة منهجية أولاً (النص مرجع ذاته)، ولضرورة ذاتية وموضوعية ثانياً، لأنني ببساطة مخجلة لست على بيئة كافية من سياقات وملابسات هذه النصوص، ولا من مبدعي ومنتجي هذه النصوص. فما أقرب العرب من العرب، وما أبعد العرب عن العرب ومن ثم لا يتبقى بالضرورة سوى الاحتكام إلى النص. فهو الشاهد والمشهد، وهو المبتدأ والخبر. وهنا توضع القراءة على محك الاختبار. أو بالأحرى، هنا يوضع المقروء على محك الاختبار..

وستعتمد هذه المداخلة/ القراءة أساساً، على المجموعة الأنطولوجية التي أصدرها اتحاد كتاب الإمارات بعنوان (كلنا، كلنا، كلنا نحب البحر). كما ستعتمد استئناساً على نصوص أخرى لها دورها في تشكيل ورفد الذاكرة المرجعية للقراءة. وبخاصة المجموعة الأنطولوجية الثانية التي أصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في ١٩٨٩ بعنوان (١٢ قصة قصيرة)، وهي تشتمل على القصص الفائزة في مسابقة القصة القصيرة التي نظمها الاتحاد في تموز ١٩٨٧.

وأود بدأ أن أقتضب الملاحظات التمهيدية التالية:

١ ـ يبلغ تعداد القصص المنشورة في المجموعة الأولى «٢٦» قصة لـ «٢٦» قاصاً. وإذا أضفنا إليها على سبيل المقاربة الإحصائية الاثنتي عشرة قصة المنشورة في المجموعة الثانية، يصبح تعداد القاصين ثمانية وثلاثين، ما بين «محترفين» و «هواة». وهذا العقد النضيد من القاصين يعد قياسياً بالنسبة للإمارات الحديثة عهد بالإقلاع القصصي. وما خفي، ربما، أعظم.

٢ ـ يتراوح تاريخ إنتاج ونشر هذه النصوص القصصية بين ١٩٧٠ و١٩٨٧. بما يعني أن الإقلاع القصصي في الإمارات تم في بداية السبعينات، إذا استثنينا بعض الأقلام «الاستثنائية» القليلة والرائدة التي كانت طيوراً في غير سربها.

٣ ـ ضمن الثمانية والثلاثين قاصاً الذين تضمهم المجموعتان، توجد أربع عشرة قاصة. وهذا الحضور النسوي الكثيف على صعيد الكتابة القصصية يشكل ظاهرة مثيرة للإعجاب أيضاً. ففي مجتمع حريمي وأبيسي كمجتمع الخليج (حسبما تكشف عنه النصوص القصصية ذاتها) تصبح الكتابة النسوية، بالفعل، ظاهرة استثنائية ونموذجية. تصبح مغامرة باهرة. ولا يهم بعدئذ أكانت هذه المغامرة سليمة العواقب أم وخيمتها.

٤ ـ هناك أخيراً، إشكال يتعلق بالقراءة ذاتها. إذ كيف تطيق أو تستوعب هذا العقد النضيد والمديد من النصوص القصصية في إضمامة واحدة، محدودة ومركزة؟. كيف يمكن أن تجمع كل هذه المياه القصصية الخليجية في كوب واحد علماً بأن القراءة الحديثة تنمو نحو التأمل المجهري والاقتصاد النصي.؟.

هنا لا بد مما ليس منه بد وما لا يدرك كله لا يترك قله. وهكذا سوف لن يتجاوز طموح هذه القراءة، تقديم بعض الخطوط الوصفية العريضة والمقاربات المورفو ـ مكائية الإجمالية التي تثيرها القراءة الأولية للنصوص، وبخاصة نصوص المجموعة الأولى فهي قراءة واصفة وكاشفة في الأساس، تتوخى عقد ألفة حميمة مع النصوص. ولكل مقام مقال.

وستنحو هذه القراءة تأسيساً على ما سبق، نحو الإجابة عن السؤال المركزي/ ما تقص القصة القصيرة في الإماراتية؟ وهو سؤال يتحور حول المضمون الحكائي للنص ومحاوره التيماتيكية. وهي الخطوة الأولى في رأيي، في مشروع قراءة القصة القصيرة الإماراتية. ورحلة الألف ميل، تبدأ بخطوة.

* * *

إذا أردنا أن نوجز الجواب على سؤال/ ماذا تقص القصة القصيرة الإماراتية؟.

قلنا، إنها تقص البحر. البحر من ورائها في الذاكرة. والبحر أمامها في الباصرة وليس لها إلا البحر أفقاً للمغامرة وأفقاً للكتابة وليس اعتباطاً من ثم أن تحمل الأنطولوجيا القصصية الأولى، هذا العنوان التوكيدي الدال المستوحى من إحدى قصص المبدعة سلمى مطر سيف (كلنا، كلنا، كلنا نحب البحر). هذا على الرغم من أنه ليس ثمة عنوان قصصي في المجموعة يؤشر على البحر ويحيل إليه، من قريب أو بعيد لكن البحر مع ذلك يبقى هاجساً مركزياً للقصة القصيرة الإماراتية، سواء أجهرت به فوق السطور أم أضمرته في طوايا الصدور والسطور. يبقى فضاء وقضاء، وحقلاً دلالياً وترميزياً من طراز خاص. ولا غرو في هذا، فالبحر، مرجعياً، هو قدر

الإمارات وشريانها الحيوي. كما هو إبداعياً، قدر القصة القصيرة وشريانها الحيوي، والبحر هنا ليس بالضرورة مجرد أوقيانوس من المياه والأمواج والخيرات. بل هو بالأحرى بحر من الدلالات والرموز. . بحر من «البحار»: البحر مصدر لأقوات الكادحين والفقراء ومصدر لقهرهم أيضاً. البحر مصدر لثروات «النواخذة» وسادة البحار ومصدر لعتوهم أيضاً.

البحر نافذة مشرعة على العالم وحضارة العالم.

البحر بوابة مفتوحة أمام شرور العالم وأقذار العالم.

البحر مصدر للحياة كما هو مصدر للموت.

البحر نعمة ونقمة في آن.

كل هذه البحار الدلالية، أو الدلالات البحرية تقاربها وتلامسها القصة القصيرة الإماراتية من زوايا نظر مؤتلفة ومختلفة في آن. حيث يبدو البحر معاكساً تارة ومساعداً تارة أخرى وموضوعاً للرغبة في أغلب الأحيان. وكثيراً ما تلعب هذه الأدوار سوية في النصوص.

نقرأ في قصة (الطائر الغمري) للقاص عبد الحميد أحمد، الحوارات التالية:

ـ (قال له وهما سائران ناحية البحر والرمل تحت أقدامهما بدأ يدفأ:

ـ هل ستطلع الليلة يا (غريب)؟

أخذ غريب نفساً وأجاب:

ـ سأطلع، ليس من رزق سوى في هذا.

أشار إلى البحر بيد ترتجف فيما كانت عيناه تلتمعان.) ص ٦٦

ـ (قال له أبوه بعد أن سعل كثيراً واحتقنت عيناه:

ـ الدنيا تتغير يا وليدي، لم يعد لنا مكان هنا، ولعلنا حالنا تكون أحسن هناك.

ظل غريب واجماً كطائر فقد جناحيه.

ـ يوم البحر اشتغلنا بالبحر، اليوم كسد كل شيء وحالنا يا وليدي مايسوي.) . ص ٦٧.

ـ (قال أحدهم وكان أكبرهم سناً فيما هم يستحثّون الخطى هرباً من الحرارة التي أخذت تشتد:

ـ البلاء جاءنا من كل مكان. كنا نركب الحمير واليوم جاءتنا حمير لا تمشي إلا بالبترول.

ـ قال سالم بن يديدة:

ـ السيارة أحسن، والبترول ليس للشم.

(. . .).

قال راشد العود:

ـ في البدء لم يكن إلا البحر. اليوم ترون المدارس و(المواتر والدفاتر) والعمارات. الحمد لله.) . ص. ٧١.

نستهل مشوار قراءتنا بقصة (الطائر الغمري) لأنها تستقطب، في رأينا، أهم هموم وشواغل القصة القصيرة الإماراتية، وتلامس تيمة Thème محورية وحساسة يمكن اعتبارها منطلقاً لباقي التيمات القصصية ومرتعاً خصباً لها. تلك هي تيمة التحول الإشكالي الذي خلخل بنية المجتمع الخليجي، بعد عصا البترول السحرية التي قلقلت البحر والبر والجو (كان ريحاً صرصراً مرّت على الناس فاقتلعت الرؤوس ولم تبق إلا البطون) كما قال سيف بن خلف في خاتمة القصة.

هي صدمة البترول، و«صدمة الحداثة» إذن، رجّت البلاد والعباد على حين غرة، وتركت الناس ذاهلين حيارى يضربون أخماساً بأسداس. وتقوم شخصية (غريب) في القصة، وعلى نحو تراجيدي، بتكثيف هذا التحول الأخطبوطي الناجم عن صدمة البترول. غريب ذاك الطائر الغمري الذي افتقد سربه ودفء عشيرته، وذاك الكادح الفقير الذي أدمن شم البترول، حتى اخترم رئتيه ونخر عوده وأودى بزهرة شبابه ذات ليلة، وهو يرسل مواويله الحزينة على شط البحر (فقد سهر تلك الليلة وهو فوق ظهر القارب قرب الخزان حتى استنشقه كله ولفحه البرد فمات، وقال آخرون بل إنه شرب الخزان كي يقتل نفسه، لكن علي بن سيف عاد وأكد أنه حين رجع كان الخزان لا يزال مليئاً إلى منتصفه وأنه سمع (غريب) يغني فوق (السفينة) في الليل الحالك: (يا ساهر الليل مثلي ما تنام. . ذكّرتني بالأحبّة يا حمام). وأضاف أنه بعد الأغنية سمعه يبكي بصوت كتيم وجعل ينشج بمرارة كالأطفال). ص ٦٧.

وينام غريب نومته الأبديّة. أما الأحبّة، فالبترول دونهم. فليت دون البترول بيداً دونها بيد!.

ويدرك الناس بعدئذ، أو بالأحرى يدرك «بعض» الناس (أن الأمور تطوّرت كثيراً ومرّت بسرعة غير معتادة وأن الحياة من حولهم في غضون سنوات قليلة تدفّقت مثل شلّال مشحون بالجنون لم يترك فرصة لـ (غريب) كي يلتقط أنفاسه فأغرقه حتى الموت). ص ٧٧.

وكثيرة هي «الطيور الغمرية» التي تقتنصها القصة القصيرة الإماراتية طعمة ومادة لحكيها. كثيرون هم «الغرباء» الذين دهستهم رحى التحوّل ورحى الاستغلال، ولفظتهم أمواج البحر والحياة، لفظ النواة.

وهذا خادم بن زاهر في قصة (إلى عبد الله الصغير. . وصية) للقاص سعيد سالم الحنكي، يعلن (استياءه من حسين صاحب (البوم) قائلاً: «إما أن تعطينا حقوقنا كاملة، وإما أن نترك لك بومك»). ص ٣٤.

لكن ما أشبه موقف خادم بن زاهر هذا، بناطح الصخرة، أراد أن يوهنها فأوهى قرنه. وحسين صاحب البوم، هو هذه الصخرة البحرية التي تسد منافذ البحر وتستنزف أجساد البحارة. ولم يكن بد أمام قوة المعاكس وسطوته، وأمام شظف العيش وشقوته، من حمل الشباك والاستنجاد بالبحر، فهو الملاذ والمعاذ (منذ تلك اللحظة كان عليه أن يؤمن لقمته ولقمة عياله من صيد السمك. كان يكظم آلامه في نفسه، حين يرى زملاء الماضي يتباعدون عنه كمن أصابه الجرب، وهو يمر فيهم، يحمل شباكه على ظهره متظاهراً باللامبالاة وكم مرة شجعته زوجته للهرب إلى دبي أو الشارقة لكسر حلقة الفقر

التي اشتد ضيقها على أعناقهم، إلا أنه كان يرفض الفكرة.) ص. ٣٤

انفضّ زملاء الماضي من حول خادم بن ظاهر، بعد أن راهن عليهم لكسر شوكة مستغلهم ومعاكسهم حسين صاحب البوم. فانكسرت شوكته هو وخسر رهانه وعمله، ولم يعد يؤنس وحشته وينفس عن كربته سوى تأوهاته الخانقة وتأوهات أم كلثوم في دجلة الليل (.. أأكون كالمرأة المهجورة، أندب حظي على الشاطىء وما زلت بصحبتي.. تركني الكلب أكابد الحزن بعد أن غمرني بالديون صاحت أم كلثوم في غفوة الكلام: «أعطني حريتي أطلق يدي..» فقال ابن زاهر وقد ظهر الغضب على وجهه: «أعطني حريتي، أطلق يدي. هذا الكلام الزين».. «آه من قيدك أدمى معصمي..» فتأوه ابن زاهر وقال «آه من القيد أيها الرجال».) .ص. ٣٨.

ويلاقي خادم بن زاهر في نهاية مطافه ومطاف القصة، نفس المصير الذي لاقاه (غريب) ويلاقيه كل الغرباء. فينام هو الآخر نومته الأبدية، تاركاً لعبد الله الصغير أن يستخلص العبرة والوصية (أحس بدوار شديد.. مادت به الأرض.. ارتفع ثغاء الجداء يدق في رأسه المعطوب كناقوس ضخم.. تصدع رأسه، واحتقن وجهه.. تورمت شفتاه، وتهدلت الشفة السفلى.. صرخ بأعلى صوته «آخ الصداع».. لم يفعل الصبي شيئاً ساعتها، لأن مد الحياة انحسر من أبيه خادم.) .ص. ٤٠.

ويلاحظ بصدد النهايات القصصية من نحو عام، أن مصائر الشخصيات القصصية وبخاصة المقهورة منها، هي مصائر مأساوية وسلبية يطبعها الاندمار والانكسار. مصائر تنتهي إما إلى الموت الفعلي، الموت الرؤام، أو إلى الموت المعنوي، الموت في الحياة. وليس ثمة شخصية قصصية تخرج من حلبة الصراع ظافرة منتصرة، أو سالمة غانمة. بما يعني أن الإحباط هو قدر الشخصية القصصية في الأغلب الأعم. وبما يعني أيضاً أن القوى المعاكسة والمناوئة أقوى من القوى الذاتية المجابهة.

وعن الإشكال التيماتيكي المحوري والحساس الذي يستوطن ذاكرة القصة القصيرة الإماراتية، إشكال التحول الذي دارت رحاه على المجتمع فدهست أقواماً ورفعت قوماً وفق داروينية اجتماعية عشواء، عن هذا الإشكال تترتب إشكالات ومهيمنات تيماتيكية أخرى لها حضورها البين في المتن القصصي. بما يجعل التحول الآنف رحماً ولوداً إن لم نقل مرتعاً وخيماً لتحولات سياقية مختلفة.

ويمكن أن نوجز أهم هذه الإشكالات والمهيمنات التيماتيكية في ثلاث زمر، وذلك انطلاقاً من المتن القصصي الماثل واحتكاماً اليه/

١ ـ إشكال الأبيسية أو قهر المرأة. ومن النماذج التي تقارب هذا الإشكال نذكر/

هياج لأمينة بو شهاب
المفاجأة لسارة النواف
النشيد لسلمى مطر سيف
الرحيل لشيخة الناخي
قضية رجولة لعبد الرضا السجواني
ضحية الطمع لعلي عبيد علي
المسافة لليلى أحمد
عطش لماجد بو شليبي

٢ ـ إشكال السلطة أو قهر المواطن. ومن النماذج التي تقارب هذا الإشكال نذكر/

الاختيار المفاجىء لجمعة الفيروز
خطوط في جدار الزمن لخليفة شاهين

ويمكن أن نضيف إلى هذا المحور، قصة نموذجية من خارج المجموعة، وهي قصة (النفق) لناصر علي الظاهري.

٣ ـ إشكال البيروقراطية أو قهر الموظف. وأهم نموذجين يقاربان هذا الإشكال/

الزنزانة رقم ٢ لعبد الرحمن صالح
يوم في حياة موظف صغير لمحمد المر

وكيما تكتمل هذه الجردة التيماتيكية، نشير إلى تيمتين أخريين تتحركان فضائياً خارج الوطن، وهما تيمة الرحيل الفلسطيني وتقاربهما قصتان/

الرحيل لسعاد العريمي
وشادي لعبد العزيز خليل

وتيمة الغربة عن الوطن، وتقاربها قصة (بعد الخامسة مساء) لظبية خميس.

وسنتأنّى عند الإشكالين الأولين، لما لهما من أهمية وحساسية داخل المتن.

وواضح من الجردة السابقة، أن التيمة القصصية التي تحظى بحصّة الأسد وقصب السبق هي تيمة الأبيسية أو قهر المرأة (٨ نصوص). الشيء الذي يسمح لنا بالقول، إن تيمة المرأة هي التي تلي في الأهمية والحساسية قيمة البحر. رغم التباعد الذي قد يبدو لأول وهلة بين التيمتين. فها هنا بحران، بحر لجيّ تصطخب أمواجه وتناقضاته برّانياً. وبحر آخر لا يقل لجيّة تصطخب أمواجه وتناقضاته جوّانياً، داخل جسد المرأة ووجدانها. وواضح أيضاً أن جل قصص هذا المحور مكتوب بأقلام نسوية على غرار ما هو حاصل وماثل على امتداد الخريطة القصصية العربية. ولا بدع في ذلك. إذ لا يعرف الشوق كما لا يعرف القهر، إلا من يكابده. وكل إناء ينضح بما فيه. ويتخذ القهر الأبيسي في هذه الزمرة القصصية تيمتين فاقعتين وفاحعتين، أولاهما هي اعتقال جسد المرأة وروحها واتخاذها متنفساً ليبيدويا وحلية منزلية. وثانيهما هي تسليع جسد المرأة والمضاربة عليه في سوق النخاسة من خلال لعبة المهور والأجور. وفي الحالين معاً، تؤدي المرأة ثمن الخطيئة الأولى والخطايا اللاحقة

وتنهض علامة فارقة على التحول الهجين الذي مس المجتمع وتنطوي على ذاتها بحراً ملغوماً من الأحاسيس والغرائز والأشواق.

وليس صدفة من ثم أن تكون أولى قصص المجموعة «كلنا نحب البحر» قصة نسوية. وليس صدفة أيضاً أن تختار القاصة أمينة بو شهاب لقصتها هذا العنوان المفرد الدال (هياج). وهو هياج كظيم تتلاطم أمواجه في دواخل أنثى مقهورة ومأسورة، أحاطها زوجها الثري المخاتل بضروب النعماء من حيث بقيت روحها، وبقيت هويتها قاحلة جرداء. فالقفص سجن سواء أكان من خشب أم من ذهب.

نقرأ في مفتتح القصة:

(بينما كانت في لحظة تأمل غير مباغتة، اكتشفت آمنة بانزعاج أن ثروتها الوحيدة هي قامتها الريانة وعيناها الواسعتان وشفتاها المكتنزتان، وأنها لا شيء غير ذلك. هذه الصفات ارتاح إليها عبد الرحمن موسى، رجلها، الطائل الثروة. وكانت السبب في جلبها ذات يوم من عالم فريج السماكين في شرقي المدينة، ذلك الحي الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحرمات كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت إلى هذا الحي ذي المساكن المضيئة الشائحة بوجهها نحو البعيد والمتكبرة تكبراً أصم). ص ٩.

ومن الفريج الشرقي إلى الفريج الغربي. من الحي الشعبي إلى الحي الأرستقراطي، استبدرت آمنة الفرح التلقائي الجماعي واستقبلت الفرح الوهمي الاصطناعي. وألفت نفسها (نبتة صحراوية تقتلها الرطوبة الملونة وغزارة الغذاء.)ص. ١١. بل وألفت نفسها مفردة ساكنة وأثرية في ديكور منزلي ساكن وأثرى وحين رفعت رأسها، وأدارت نظرة سريعة في الغرفة، أصابها شيء من الوتر، فقد ألفت نفسها مكومة في المقعد المعتز بذاته، كانت جزءاً ساكناً في محيط الأشياء الساكنة الأخرى التي تناصبها العداء: الساعات الأثرية ذات القاعدة المنتفخة وهي تهز بندولها يمنة ويسرة بدأب يثير الجنون وينبيء عن الزمن الذي يتحرك ويتراكم في الخلف كأكوام من التأنيب الثقيل. واللوحات ذات السطوح اللامعة لنسوة يعتمرن ملابس واسعة منسابة في الأسفل وحاسرة من الصدر والكتفين ويتأملن ببلاهة. ومقابلها تماماً كان حوض الأسماك الملونة النائمة أسفل الحوض.) .ص. ١١.

هنا تتشيأ المرأة وتتماهى مع المشهد.

وهنا يلتبس زمن البندول الخارجي الراكد بزمن البندول الداخلي الجياش، فيقع الهياج وتنفجر الكوامن والسواكن (تجتاحها رغبة توجيه ضربة لعالم يؤذيها، أن تقوضه. يتعالى صفير الأشياء في أذنها، تشعر بالتعطل المميت، بثقل المجالات والطقوس، وسقوط الانطباعات الطيبة. تتوتر أصابعها ثم تنهال على عقرب الساعة، محاولة انتزاعه، فيصاب العقرب الرشيق بتغضنات لا شفاء منها، أما البندول فكان يلفظ دفقات الحركة الأخيرة. تتصاعد معركتها مع الأشياء، فتتناثر المزهريات قطعاً صغيرة، وتتساقط عروق الأزهار الصفراء دون رحمة -) .ص. ١٣.

وهو هياج لا بدّ وأن يكون في نهاية المطاف، زوبعة في فنجان. إذ بمجرد قدوم الزوج (مبتهجاً ونشوة السكر في أوجها داخل مقلتيه) تهدأ العاصفة وتعود حليمة إلى طبيعتها القديمة (وحين نظرت إلى وجهه الذي ترتسم عليه بقايا القهقهة بدا قوياً، إنه كل شيء: السيد صاحب النفوذ والثروة وولي نعمتها. وأخذت تتبدد وتفقد قواها المتجمعة.) .ص. ١٤.

ولا تقل مصائر الشخوص النسوية مأساوية وسلبية عن مصائر الشخوص الذكورية المقهورة، إن لم تكن أنكى وأمر.

وهكذا ينتهي المصير بهن حيناً إلى الموت كما في قصة (الرحيل) لشيخة الناخي وحيناً إلى الجلد والتأديب كما في قصة (النشيد) لسلمى مطر سيف. وحيناً إلى زريبة النعاج كما في قصة (قضية رجولة) لعبد الرضا السجواني. وحيناً إلى النعوسة الشقية كما في قصة (ضحية الطمع) لعلي عبيد علي. وفي أحسن الحالات وأهونها يلعقن جراحهن ويكظمن بلواهن، كما في باقي القصص.

وإذا كان الرجل يمارس سلطة تاريخية على المرأة، فإن الرجل أيضاً يمارس سلطة ممارسة على الرجل. وكما يوجد هناك «بيت طاعة» حريمي، يوجد كذلك «بيت طاعة» رجالي يحشر فيه المغضوب عليهم والملامرغوب فيهم. ومن أعياه داؤه فعند السلطة دواؤه. الشيء الذي يخلص بنا إلى الإشكال الآخر والبالغ الحساسية الذي تعالجه القصة القصيرة الإماراتية، وهو إشكال السلطة أو قهر المواطن. وقيمة العلاقة بين المواطن والسلطة، هي القاسم التيماتيكي الأكبر والمشتركة بين القصة القصيرة العربية قاطبة من المحيط إلى الخليج، وعلى تنائي الديار والأمصار. وأينما وليتم فثم وجه السلطة، وهراوة الشرطة. ثمة دوماً زوار مجهولون ورحلة مجهولة.

نقرأ في قصة (الاختيار المفاجيء) لجمعة الفيروز/

(طرقات عالية تهتك سر الصمت.. الخوف المجهول تكثّف كله في غصة انقبض لها قلبي، اقتحم الرجال الشقة.. التفوا حولي، أجلاف، خشنون.. وجوههم ذاب فيها أي انفعال مخيف.. ونظراتهم ضاع منها المعنى.. أمسكوا بي.. ألمح أيديهم وقد مات جلدها.. زجوني تحت التراب..) .ص. ١٥.

تتكثف الغصة في حلق الراوي. ويتكثف السؤال غصة أخرى في دماغه (لماذا يحدث هذا معي؟).

وحين يهم بفتح فمه يأتيه الجواب المفحم (فجأة وقفت السيارة.. دفعوني إلى تحت، التفت لأقول أي شيء وعندما هممت أن أفتح فمي كانت أسرع منه صفعة قوية أوقعتني أرضاً..) .ص. ١٦.

ومن غرفة مظلمة لأخرى، وباب حديدي لآخر، تتوالى الضربات على الجسد كما تتوالى ضربات الأسئلة والهواجس على

الدماغ. وتنفتح العين على تفاصيل مشهدية تخفف من وقع الضربات (رغم كل الظروف فوجودي في وسط أناس لهم الظروف نفسها شيء يخفف من وطأة القلق ويدعو لشيء من الطمأنينة، مع أنه لا مجال للطمأنينة في هذا الوقت.. لكزت جاري وهممت أن أحدثه. لكنهم جاءوا مرة ثانية وأخذوني. اضطررت أن أسرع خشية أن أقع. التفت قدماي ووقعت.. ركلة سريعة جعلت وقوفي قفزة سريعة..) .ص. ١٧.

ومن غرفة مظلمة لأخرى، وباب حديدي لآخر تتصاعد مواجع الجسد ومواجع الدماغ. إلى أن ينفتح الباب الأخير عن (الرجل الذي يجلس على مكتب وثير ويرتدي زياً أنيقاً (....). رفع الرجل وجهه، واعتدل في جلسته ونظر نظرة فاحصة.. وفجأة زعق فيهم وهو يلوح بيده في الهواء:

ـ غلط.. ليس هو.. قبضنا على الشخص المطلوب.. أخرجوه).

ولعل قصة (النفق) للقاص ناصر علي الظاهري، والمنشورة بمجلة (شؤون أدبية) ـ س. ٢ ع. ٧ ـ ٨)من أشجن وأميز القصص التي عزفت على هذا الوتر الحساس، ليس فقط على صعيد القصة القصيرة الإماراتية، بل وعلى صعيد القصة القصيرة العربية بعامة.. ففي مناخ كافكاوى وفانطاستيكي، ومن زاوية نظر نفاذة وساخرة، ترصد القصة إشكال العلاقة الملغومة بين السلطة والمواطن، في أي زمان وأيما مكان. وليس سوى هذا المناخ معادلاً ومقابلاً لذلك المناخ. أليس عالم السلطة في سراديبه وكواليسه عالماً كافكاوياً وفانطاستيكيا بامتياز؟.

وتشتمل القصة حكائياً وبنائياً على أربعة مقاطع أو مشاهد، المشهد الأول (طريق ذو اتجاه إجباري) يدور في ساحة المسجد. والمشهد الثاني (عبور بأوراق خوف) يدور عند مفترق النفق وممراته الأولى. والمشهد الثالث (النفق) يدور في عمق النفق وغيابته. والمشهد الرابع والأخير (غضب من أجل غيفارا) يدور غب الخروج من النفق.

هي إذن سلسلة أنفاق أخطبوطية، لا نفق واحد. أو هي متاهة «هاديسية» يعتبر الداخل إليها مفقوداً والخارج منها مولوداً.

وقبيل الولوج إلى هذه المتاهة الهاديسية، ينعقد بساحة المسجد حفل افتتاح النفق، يختلط فيه الجنود والمصلون والغرباء (جنود بأحذية ثقيلة يتناثرون في ساحة المسجد يفرشون الأرض لعساكر ببزات ذات أزرار ذهبية لامعة ونياشين تنفخ الصدور، ثملين فرحين بافتتاح النفق يقيمون الصلاة لوحدهم يؤدون ركعة واحدة ويسلمون، يقتادون الإمام تظهر خلفهم جوقة فيها خلعاء غرباء يغنون، يتركونهم ويتركون المسجد يضج بالناس.) .ص. ٢٧١.

مسجد ونفق

جنود ومصلون

تلك هي المفارقة أو الثنائية الضديّة الأولى والتأسيسية التي تثيرها القصة وتعزف على دلالاتها المختلفة.

وإذا التقى الساكنان/ الضدّان فأكسر ما سبق. وهكذا يسدّ الجندي مسد الإمام وينحيه جانباً (فيهزه الجندي ويأمره بلغة عسكرية صارمة لا تبتعد كثيراً عن منطق أحذيتهم السوداء الثقيلة (إذن إلى الأمام يا إمام) وحربته تكاد تحك أضلعه تجس دمه.) .ص. ٢٧٢.

وبعدئذ يخلو الجو للعسكر وسدفتهم، وتنفتح أنفاق النفق. أو قل تنفتح أبواب المحشر، الذي يصفه لنا الراوي على الشكل التالي (طرق طويلة بممرات متعرجة، أجهزة مزروعة في كل مكان، شاشات خضراء، موظفون قابعون على أوراق تدفن وجوههم. خزائن حديدية رمادية اللون تكسو الجدران، طقطقة أجهزة تدلع بأوراق محزمة وخطوط بيانية وجو بارد يغلق المكان.) .ص. ٢٧٢.

وفي النفق المحشر أيضاً (عفونة جثث تغيّرت معالمها وعويل نفوس كانت تحلم بالشمس وحشرجات أطفال رضع وصورة رجل استطال عنقه كتب عليها مطلوب.) .ص. ٣٧٤.

تنفتح أبواب المحشر لتعرض النوايا والبواطن على الأجهزة الكاشفة وليميز بين المرغوب فيهم والمغضوب عليهم. بين المواطن الصالح والمواطن المارق. والمواطن الصالح في شريعة هذا النفق المحشري، هو ذلك المواطن الذي لا يعقل ولا يرى ولا يسمع. وأية ترقية اجتماعية ومهنية بهذه الشروط.

يقول أحد موظفي النفق وهو يستحثّ الراوي ليفقأ له عينيه (نعم.. نعم.. ولكن إياك والتأخير، فشروط الترقية كل يوم تزيد شرطاً وأنا لا أملك غير فتحتي هاتين العينين الباقيتين أريد أن أقفلها إلى الأبد.. أريد أن أرتاح.. أرتاح..) ص. ٢٧٤

يدخل الراوي إلى النفق، أول ما يدخل، وغايته المنشودة أن يجري عملية لإخراج الحصى من بطنه. ويخرج منه، بعد سلسلة فحوص وكشوف وبعد عملية سادية، وقد قلعت منه الأسنان والأضراس. يخرج من النفق وفي رأسه المصدوعة تتصادى وصاة أخيه (أنا أصغر منك لكن أسمع نصيحتي هذه المرة اترك الحصى في بطنك، لا تخرجه، اتركه يتصلب ويتحجر فستحتاجه يوماً للدفاع عن حقك، عن نفسك وعن عقلك..).

تلك هي بعض هموم القصة القصيرة الإماراتية، وهذه بعض محاورها التيماتيكية وبؤرها الدلالية، تؤكد عمق ارتباطها بواقعها ومرجعها، وجراءتها الأدبية في رصد الأسئلة الشائكة والمؤرقة، والإيحاء بالأجوبة والقيم المفتقدة.

وهي هموم ومحاور استقطعناها من خلال النصوص ذاتها.

فهي القارئة والمقروءة، الواصفة والموصوفة. وحاولنا في ضوئها أن نجيب على سؤال/ ماذا تقص القصة القصيرة الإماراتية؟. وهو سؤال لا يكتمل إلا بسؤال ثان وموازٍ، يتعلق بكيفية القص وطرائف

اشتغال النص. أي يتعلق بآلية الكتابة القصصية ذاتها. والسؤال إياه، يستدعي بالضرورة وقفة ثانية متأنية ووافية، يضيق عنها المقام والمقال. لكن هذا لا يحول بالضرورة أيضاً، دون إبداء وإجمال الملاحظات الأولية والاختتامية التالية:

١ ـ إن قصر عمر التجربة القصصية في الإمارات العربية وحداثة نشأتها (حوالي العقدين من الزمان)، لم يسمحا لها بعد التقاط أنفاسها وصقل أدواتها وهويتها لغة ورؤية وبناء. إن ثمة «حيرة» يستشفها القارىء على مستوى الكتابة القصصية التي يتوزعها هاجس الحداثة والتجديد وهاجس الاتباع والتقليد. كما يختلط فيها اللاوعي القصصي بالوعي القصصي. ولعل هذه الحيرة الفنية جزء لا يتجزأ من حيرة المجتمع ككل، وهو يواجه أسئلة التحول والصيرورة. وطبيعي بالنسبة لتجربة قصصية وليدة وجديدة تفتقد الأرضية التاريخية والتقاليد القصصية، أن تجتاز مرحلة مخاض صعبة حتى تستوي هويتها وخلقتها.

٢ ـ تحافظ النصوص القصصية، في الأغلب الأعم، على العروض القصصي التقليدي (مقدمة ـ عقدة ـ تنوير)، وتعنى أساساً بمادة الحكي ومضمونه أكثر مما تعنى بتقنية الحكي وشكله.

وكيما تتلاقى في رتابة العروض القصصي وسيمتريته وتتخفّف من وطأته وأسره، تلجأ من حين لآخر إلى تنويع الإيقاع الزمني وتقطيعه، مازجة بين السرد الأفقي الحسي والسرد العمودي النفسي من خلال الأقواس والعوارض المنولوجية والاستبطانية التي يتفاوت حجمها وكمها بين النصوص، حيث يعتمد بعضها وتيرة سردية منولوجية أو قريبة من المنولوجية (عطش ـ الوجه الآخر ـ بعد الخامسة مساء ـ على سبيل المثال) ويبدو كل من زمن المحكي (القصة) وزمن الحكي (الخطاب) من منظور عام، ومنا محدداً ولحظوياً ينطلق من بؤرة زمنية آنية ويتمحور حولها. والزمن الأثير لدى هذه النصوص والمهيمن على فاءاتها، هو الزمن «الليلي» بمواجده ومواجعه. لكن ثمة استرخاء زمني في بعض الأحيان، ينتج عنه قلق وارتباك في السيطرة على ناصية الزمن وناصية السرد. ويتجلى هذا بنائياً وحكائياً في كثرة الخلاصات والمواجيز الزمنية، واحتشاد العلامات والمؤشرات الكرونولوجية المباشرة. وكمثال على هذا القلق والارتباك نلتقط العبارات التالية من قصة (الرحيل) لشيخة الناخي/

(ـ وتمل الحياة خطاها على هذا المنوال..
ـ ومرت السنون لتصبح علياء بعدها شابة حلوة..
ـ وتتابعت الأيام في سيرتها..
ـ وذات يوم سمعت طرقات خفيفة بالباب..
ـ سنوات وسنوات وهي تتمنى رؤية سعيد..
ـ ومرت الأيام، وقلب علياء يخفق بحب سعيد..
ـ وذات ليلة.. كانت وحدها في غرفتها الصغيرة..).

٣ ـ يضطلع الوصف، وفي جل النصوص، بدور حيوي في تأثيث الفضاء القصصي وتغذية السرد وتثبيته مشهدياً. وأهم من هذا بلورة الخصوصية المحلية والاتنوغرافية للنص القصصي سواء أتعلق الوصف بالإنسان أم بالمكان.

وتتفاوت درجة الوصف وغالبيته من نص لآخر. فقد يكون الوصف في بعض الأحيان، حقلاً دلالياً وترميزياً تفوق بلاغته السرد، كالوصف المشهدي التالي في قصة (وكان الدفتر.. رادي عليه) لعبد الغفار حسين/

(وارتعشت أوصاله النحيفة من البرد وهو يضع قدميه الحافيتين على الدكة الصغيرة خارج مسجد (عيال ناصر) في (الضغاية) بعد أن أدى صلاة العشاء.. ولكي يتقي برودة الجو أخفى معصميه اللذين اخشوشنا وحفرت في باطنهما حبال (اليدا) الأخاديد العميقة، تحت (الوزار المدراسي) الذي بدت خيوطه البالية تتفكك وتتدلى بفعل القدم ولف بهذا الوزار ظهره وذراعيه فوق (كندورته) المنسوجة من خام (الكورة) والمرقوعة في أكثر من موضع..) .ص. ٩٦.

وقد يكون الوصف أحياناً أخرى، مجرد حقل من الإشارات والعبارات الفضفاضة والجاهزة، كالوصف المشهدي ـ الرومانسي التالي في قصة (ضحية الطمع) لعلي عبيد علي:

(كان من عادتي أن أخرج كل يوم إلى الشاطىء قبل الغروب لأستمتع بمنظر الأمواج الصغيرة وهي تتكسر على حافة اليابسة وتداعب رمالها الصفراء، والشمس تلقي بخيوطها الذهبية لتنعكس على صفحة الماء الصافية الرقراقة. والسماء تلقي بوشاح أزرق على المنظر فتتجلى الطبيعة في أبهى حللها..) .ص. ١١٧.

٤ ـ على مستوى الرؤية القصصية أو المنظور السردي اعتمدت نصوص قصصية كثيرة على الضمير الثالث، ضمير الغائب (حوالي ١٥ نصاً)، سواء أكان هذا الضمير راوياً مشاهداً ومحايداً (الرؤية الخارجية) أم راوياً مشاركاً وعضوياً (الرؤية الداخلية). والضمائر النحوية والسردية في حد ذاتها ليست سوى قنوات أو مطلات لتصريف السرد وتوجيه دفته، ولا تفاضل بينها ـ الناحية الفنية والتقنية، لأن المعول في هذا الصدد على آليه السرد ذاتها، وعلى طبيعة العلاقة الواشجة بين السارد والسرد. أهي علاقة اقتحامية يعلو فيها صوت السارد لافتاً إليه الأسماع والأنظار، أم هي علاقة حيادية ـ يحرك فيها خيوط اللعبة السردية من وراء ستار؟. هنا تكمن حساسية الضمير الثالث وصعوبته. ورغم حرص بعض النماذج القصصية القليلة على كبح جماح السارد وتحريك اللعبة السردية بذكاء وخفاء، فإن نماذج أخرى قد أفلتت من يدها خيوط اللعبة ولم تتمكن من إخفاء السارد أو تقليص نفوذه.

نقرأ في قصة (المفاجأة) لسارة النواف:

ـ (يخيل للناظر اليهن لوهلة قصيرة أنهن أتين إلى الحديقة للترفيه

عن أنفسهن. . ولكن كانت نورة تنظر إلى ساعتها باستمرار مما يدل على أنها تنتظر شيئاً يحدث أو شخصاً ما. .).

ونقرأ في قصة (الباحثون عن لا شيء) لعلي محمد راشد:

ـ (كان ذلك يوم جمعة، أي أن ذلك اليوم كان يوم إجازة، ومع ذلك فقد سار اليوم عادياً كأي يوم آخر، وكان بإمكان سالم الاستمرار في النوم والاستمتاع بالأحلام الهادئة، ولكنه تذكر بأن أخاه الأكبر علي سوف يزورهم اليوم مصطحباً عائلته معه، لذلك كان لا بد من الاستعداد لاستقبالهم.) . ص. ١٢٣ ـ ١٢٤.

٥ ـ إضافة إلى الحوار الداخلي (المنولوج)، تشترك جميع النصوص القصصية في اصطناع وتوظيف الحوار الخارجي (الديالوج) بنسب وطرائق مختلفة. وإجمالاً، يساهم الحوار عبر هذه النصوص في تكسير رتابة السرد الإخباري وإثرائه مشهدياً كما يساهم في الكشف عن بواطن ومشارب الشخوص القصصية وتأزيم العلائق بينها، حين يكون ثمة تضاد في هذه العلائق. ويدور الحوار، في الأغلب الأعم، بلغة السرد ذاتها، أي باللغة الفصحى أو المفصحة. وفي أحيان قليلة، يدور الحوار على سجيته باللغة الدارجة المحلية. وبقدر ما يثري هذا المنحى اللسني واقعية القص القصصي، ويجلو خصوصيته ومحليته، يضع بينه وبين القارىء البعيد عن المنطقة حجاباً سميكاً ويجعل الحوار، في سمع هذا القارى، أشبه ما يكون بحوار الطرش. وهكذا تهجيت شخصياً بعض هذه الحوارات، وكأني أتهجى لغة هيروغلوفية. وهذا مثال على ذلك، مقتطف من قصة (عبار) لمريم جمعة فرج:

ـ (شوف حلجي بلال، حرمه مال أنت حرامي، مستأجر مال صندقة مال أنت حرامي أنا بيعرف واحد مستأجر، نفر فقير «وايد» يبغي صدقة «أرباب» ويهمس أنا بيعرف نفر يبغي فيزا، أنا بيعرف ويرفع صوته، أنا بيعرف. . أنا بيعرف الدنيا كله ما في واحد إسمه نرجس، ويمكن نرجس مات.) . ص. ١٤٦.

ولأجل تجلية هذا الغموض اللسني المحلي، تلجأ بعض النصوص القصصية إلى وضع بعض الحواشي والإضاءات الشارحة في نهاياتها. ولربما كانت هذه حجة دامغة في دعاء التعريب وعداة اللهجات. وهو، على كل، إشكال قديم جديد.

* * *

وبعد:

إن في المتن القصصي الإماراتي، ككل المتون القصصية العربية، غثاً وسميناً، لؤلؤاً وتراباً. وإن ما يشفع للقصة القصيرة الإماراتية هنتها وعثراتها، إنها حديثة نشأة وولادة.

وأنا أنظر إلى حداثة النشأة والولادة هذه كطاقة دفع حيوية لهذه القصة. فكونها وليدة وجديدة، يعني أن لديها مخزوناً «احتياطياً» من الحماس والطموح. يعني أن شوقها ما يفتأ فتياً وقوياً إلى الإبحار في عالم الكتابة وأوقيانوسها الأزرق.

هذا من حيث استطالت رحلة القصة القصيرة العربية في بعض الأقطار، وأدركها، جراء ذلك، بعض كلال واعتلال.

فهل يكون الرهان مستقبلاً على القصة الخليجية والإبداع الخليجي؟

هل يمكن، ترى، لقاص الإمارات تحديداً، أن يلعج بملء فمه وملء إبداعه:

إني وإن كنت الأخير زمانه
لآت بما لم تستطعه الأوائل؟

إنه الرهان الإبداعي الشاق المتاح أمام قاص الإمارات. بل هو الرهان التاريخي المفتوح أمام مجتمع الإمارات، وإنسان الإمارات؟.

الرباط ـ كلية الآداب