

الدكتور أحمد زياد محبك  
أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة حلب

# نقد السرد

مقالات وبحوث في نقد القصة والرواية

٢٠١٢

دار الفرقان للغات . حلب

العنوان: نقد السرد

الموضوع: دراسات في الرواية والقصة القصيرة

المؤلف: الدكتور أحمد زياد مجيبك

لوحة الغلاف للفنان: بيكاسو

تصميم الغلاف: مجد مجيبك

موافقة وزارة الإعلام: الرقم ١٠٩٢٥٨ التاريخ ٢٦/٩/٢٠١١

دار النشر: دار الفرقان للغات . حلب

هاتف: ٢٦٣٢٠٤٩ — ٠٩٣٣٢٦٤٦٦٧

سنة النشر: ٢٠١٢

عدد النسخ: ١٠٠٠

## مقدّمة

يتألف هذا الكتاب من قسمين، يضم القسم الأول ست دراسات في نقد القصة والرواية، جرى فيها تناول قصتين وروایتين ومجموعتين قصصيتين، على ما بين هذه الأعمال من اختلاف وتباعد، وعلى ما بين الدراسات الست أيضاً من اختلاف، هو نتاج طبيعة الأعمال الأدبية المدروسة، وعماد هذا القسم هو التوسع في تحليل الأعمال من جوانب عدة، وقراءتها قراءة ثقافية حرة، هي نتاج تجربة المؤلف في درس النصوص الأدبية وتحليلها عبر مراحل من العمر مختلفة.

وضم القسم الثاني أربع مقالات عن الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، وتحمل هذه المقالات رؤية ذاتية، تعبر عن طموح نحو التحديث، وتنتصر للجديد في الأدب وتدعو له، وتستشرف أفقه، ولا سيما المقالة الرابعة التي عنيت بالقصة القصيرة جداً وبقصيدة النثر، ووحدت بينهما، ورأت فيهما نتاج حركة المجتمع وتطوره، وعماد هذه المقالات تجربة المؤلف نفسه في كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والرواية، ونتاج تجربته في دراسة قصيدة النثر في كتاب مستقل.

وقد يظن القارئ أن من الأجدى أن يكون القسم الثاني هو الأول، ولكن ليس الحال كذلك، لأن الإجراءات النقدية التي تضمنها القسم الأول ليست مبنية على ما في القسم الثاني من مفهومات، إنما هي إجراءات نقدية تطبيقية متنوعة ومختلفة، تنطلق من النص، ولكن لا تتقيد به، لتقدم (قراءة ثقافية حرة).

ولقد بنيت الدراسات والمقالات بصورة غير مباشرة على مفهوم الحرية في الأدب والمجتمع والحياة، إذ لا حياة من غير حرية، ولا أدب من غير حرية، ولا شك في أن هذا لا يعني التخلي عن القيم، بل يعني تأكيدها، لأن الحرية هي بحد ذاتها قيمة، وهي الحاملة لقيم الجمال والحق والخير، ولا يمكن أن تتحقق هذه القيم نفسها من غير الحرية، وإن كانت القيم كلها نسبية، وإن كان فهمها متغيراً عبر التاريخ.

ومن المؤسف أن البشرية كلها على مر العصور لم تملك الحرية الحق، لتعرف القيم حق المعرفة ولتحققها، ولذلك تتعرض القيم كلها في الحياة لأشكال مختلفة من سوء الفهم والممارسة، بما فيها الحرية نفسها.

وهذا ما أكده أفلاطون حين عبر عن فهم البشرية للقيم من خلال مثال المغارة، إذ تصوّر أناساً مقيدون بالأصفاد، وجوههم إلى عمق المغارة، وظهورهم إلى الشمس، ومن وراء ظهورهم يمر أقوام يحملون تماثيل تعبر عن الجمال والحق والخير، فتسقط ظلال تلك التماثيل على عمق المغارة، فيظن الناس أن ما يرونه هو القيم، وهم مقيدون، وما يرونه في الواقع إلا ظلال القيم.

ولذلك تظل الحرية المطلب الأسمى لمعرفة القيم ولعيش الحياة الحق، ولذلك أيضاً ينال القيم ما ينال في الواقع من سوء فهم والممارسة، ولكن تظل القيم هي الهدف الأسمى والمثال المنشود، وهذا التجاذب المستمر بين المثال والواقع في علاقة جدلية مستمرة هو من قوانين الطبيعة والمجتمع والحياة.

ويربط بعض المتلقين القيم في الأدب بالقواعد والقوانين والضوابط، ويظنون أنها هي التي تحقق مفهوم القيمة في الأدب، وهذا ليس بالمؤكد، بل من المؤكد على مر التاريخ أن الأدب لا يخضع للقواعد والقوانين والضوابط، وأنها لا تصنعه، بل تقتله وتقضي عليه، ولا يمكن الإبداع من خلالها، بل لا يمكن الإبداع إلا بالخروج عن كل ما استقر في الأدب من أعراف ومفاهيم، لإبداع أعراف ومفاهيم جديدة، قد تتحول عند المقلّدين إلى قواعد وقوانين، ولذلك سرعان ما يكون الخروج عنها مرة أخرى، وهكذا دواليك، وهذه هي سنة الإبداع في الأدب والحياة، وهذه هي الحرية الحق، في دورة متجددة تجدد الأدب والحياة.

وما أشبه اللعبة كلها بلعبة الشطرنج، قد تكون هناك ضوابط وقواعد وشروط، ولكنها وحدها لا تصنع لاعباً بارعاً، ويظل كل دور من أدوار الشطرنج مختلفاً عن كل ما سبقه من أدوار، وكل ما سيلحق به، ولو كانت بمضاعفة عدد مربعات الشطرنج نفسه، وهذه هي حالة الإبداع الحق، مثلما لا تتشابه بصمة شخص مع بصمة شخص آخر، ومثلما لا تتشابه أيضاً حدقة العين، ولا نبرة الصوت، ولا بنية الشعر، منذ بدء الخلق إلى منتهاه، وهذه متعة الحياة، وهي نفسها متعة الأدب، قوامها التجديد والإبداع والتعدد والتنوع، بل الاختلاف.

ومن هنا كانت أيضاً متعة الأدب، بما في إبداعه وتلقيه من تعدد وتنوع واختلاف، وهذا ما يسعى إلى تحقيقه المؤلف في هذا الكتاب، وهو نفسه كان يحس بالمتعة في أثناء قراءة الأعمال المدروسة، وكان يعيش متعة الكتابة عنها، وهو يرجو للقارئ أن يشاركه في تلك المتعة.

أحمد زياد محبك

## قصص البادية

قراءة في قصة "البرية"

### النص

"البرية" (١٩٨١). عبد الله أبو هيف

يمتلئ الأفق بالغيوم، فلا ترى وجه السماء، ومن أطراف سور المدينة الشرقي تزحف سواقي الأتربة الصفراء فتختلط البيوت الطينية بالوجوه المغبرة، ووسط الجموع وقف رجل ملتج على مئذنة الجامع الكبير:

- اللهم نطلب سترك ونطلب عفوك، اللهم جل جلالك وعلا شأنك، اللهم بارك هذه الأرض الطيبة كما باركتها من قبل، اللهم من لنا سواك، الرجاء، الرجاء.

كان الوقت أيلولا، التراب الزاحف يلتحم بأديم الأرض الأصفر، وبينما يعب الرجل كأس الشاي السادس ملمم رجل عبر عتبة الدار ألبسته الصوفية القليلة الثقيلة، وقال:

- إنها العجاجة الصفراء الملعونة، إنها لُشَّرَ بعينه يقبل، لقد قلعت هذه العجة المخيفة الزرع كله، الموسم مات.

قاطعته المتجمهرون حول موقد تلمع فيه جمرات متوهجة:

- اتق الله يا رجل، إنها امتحان يبلى به الله معشر قومنا، اجلس وتمتع بدفء الصبر.

أطل وجه فتاة لفت الحاضرين قبل أن يسمع صاحب البيت نداءه:

- أبي، إن الدواب تنفق.

هم الرجل الكبير بالخروج، وهو يتمتم:

- لا حول ولا قوة إلا بالله، منك العوض وعليك العوض، سبحانك يا تواب يا عليم يا رحيم.

-٢-

كومت الحجارة وتمتمت في سرها، وجرت ثوبها تتقي الوهن: ثم لا تشتعل النار، حملت ولدها ثم رمته جانبا وصبت قليلا من الماء، والتراب يسفي، قالت للرجل:

- لو نرتاح.

عينا الرجل تسوحان من الدواب إذ تلوب هامدة على أرض يابسة، حرك بالعود كومة التراب وصمت. كانت المرأة تقبض على الولد بيد قوية، وبالأخرى تشبث بالإناء، ثم يتحشرج صوتها في عويل الريح وبكاء الولد.

- خذه عني.

ثم ركضت باتجاه الزريبة تجمع الروث شواء للنار التي لا تشتعل.

- لماذا لا تتكلم.. لقد أخذت هذه البرية المال والولد، وأكلت فينا الوجه والأمنية لماذا نرحل من فصل

لفصل في هذه البرية الظالمة، نقتات صمتا كالحجارة ونلعن ساعة أضاءت الحياة.

نظر الرجل في وجهها العجوز، كان ملتاعا مثلها لا يقدر على شيء، وفي تعاقب الفصول كان هؤلاء القوم في هجراتهم يرون فضاء النفس تطبق على العجز وتحمل في البرية.

ترفع النساء عقيرتهن بالدعاء القديم:

. التوفيق.. التوفيق يا رب العالمين، التيسير والتسهيل.

كان الرجال يكومون الألبسة العتيقة التي حال لوئها على الأجسام النحيلية، ثم يمتزج الدعاء بصفير الوجه، الوحشة يتسرب في خطوطه الوجوه اليابسة:

- الرفق بنا، لقد ذهب كل شيء، المعلوم والمستور، الراحة والأمن يا رب العباد، لا تتركنا وحدنا وهذا العراء.

وحين غادروا إلى الكلاء، كانت الريح الصفراء تعفر الأرض والبشر، تلبد المواشي الهزيلة واهنة في بر من الموت ينداح كالهواء، واحدة بعد الأخرى تنفق، ولا تلوك ما تأكله من عشب يابس أو ما يبيل الصدى، تتورم وجوه الرجال والنساء والأطفال وتقسو النظرات على قلوب قدت من صخر مثل برية الموت تسعى فيها الجموع إلى قدر محتوم.

البرية تمتد، وتسرب الجموع إلى مواشيتها تنظر أترية تسفي ذرًا على المكان فلا تبين الوجوه ولا تبين الآماد، تهرش الدواب بطونها الضامرة بقوادمها ثم تمهد، الرجال كانوا يخطون بعيدان جافة خطوط حظ تلوي على السكون ثم تنظر أفقا تذوب الأجساد في حرقة شمس الحارقة.

يدور الحوار في انكسار بين الرجال والنساء عن الأشياء، بيوت من الشعر السميك وزواريب من القش المضموم بخيوط القنب:

- أبعد هذا السلاح عني، ما نفع رصاص لا يقتل الجفاف، لو بقينا في منازلنا ولم نتجرع هذا العذاب، نركض وراء خير موهوم.

. إياك والنقيق ثانية، فما بي يكفيني.

. بالله عليك، اذهب واذبح تلك الدابة، فقد أوشكت أن تفتس.

يقترب من فتحة بيت الشعر تلفحه شمس أيار تكوي القلوب، إذ يتحرك فيها نسيس السعار والكلب، فيهرش روحه ويمضي إلى العذاب في برية تمتد وتمتد.

الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ١٢٣ . ١٢٤ . ١٢٥ . تموز آب . أيلول . ١٩٨١، ص ٢٥٥ . ٢٥٧ .

مدخل .

قصص البادية والصحراء وقصص المدينة:

عُني معظم النتاج القصصي والروائي بمجتمع المدينة، ومعاناة الإنسان من صحب العيش فيها، وثقل الأعباء والمسؤوليات، وقليلة هي القصص والروايات التي صورت حياة الصحراء أو البادية، لأن مجتمع المدينة حافل

بمشكلات يمكن أن ترفد النتاج القصصي والروائي بما لا ينتهي من المحفزات، في حين لا يملك مجتمع الصحراء أو البادية مثل هذا الغنى، ولذلك يبدو من الصعب الكتابة عن البادية أو الصحراء، ولذلك كان كتاب القصة والرواية من أبناء الصحراء أو البادية قلة، بخلاف الشعراء، لأن الفن القصصي والروائي يعتمد على ثقافة مكتوبة، في حين يمكن أن يقوم الشعر على ثقافة شفوية متوارثة، ولذلك يمكن القول إن القصة هي ابنة المدينة، وإن الشعر هو ابن الصحراء، ولم يظهر نتاج قصصي وروائي متميز عند أبناء الصحراء والبادية إلا في حالات قليلة، عند أدباء تلقوا قدرًا غير قليل من الثقافة، وغادروا البادية والصحراء، ولكنهم ظلوا يحملونها في وجدانهم، أو عاشوا على أطرافها، أو قريين منها.

ولعل في مدينة "الرقّة" - بفتح الراء - خير مثل لذلك، فهي تقع على ضفة الفرات في شمال سورية، وتشتهر بسورها الآجري الذي يرجع إلى القرن التاسع الميلادي، ولكنها تقوم أيضاً على أطراف البادية، ويتوافر فيها معظم ما يتوافر في المدينة من سمات وخصائص، ولكن تظل حاملة في قلوب أبنائها كل ما في الصحراء أو البادية من معانٍ وقيم وخصائص ومشكلات، ويتأكد ذلك في إنجابها عدداً غير قليل من القاصين والروائيين، في طليعتهم في سورية القاص والروائي الدكتور عبد السلام العجيلي (١٩١٨ - ٢٠٠٦)، وفيه وفي نتاجه القصصي والروائي تتوافر كل المعاني التي سبق ذكرها، وقد مثل نتاجه مجتمع البادية، كما حمل صورة مدينة الرقة، وقد وصفه نزار قباني، فقال: "أروع بدوي عرفته المدينة، وأروع حضري عرفته الصحراء".

ومن الروائيين العرب الذين عنوا بالصحراء الدكتور عبد الرحمن منيف، من المملكة العربية السعودية، وقد صور ما طرأ على الصحراء من تغيير بظهور النفط، ومن أشهر رواياته الصحراوية "مدن الملح"، وإبراهيم الكوني من ليبيا، وقد صور في رواياته أصالة الصحراء وحياة الطوارق بما فيها من تنوع وغنى، ومن أشهر رواياته "المجوس" و"التبر" و"نزيف الحجر".

وقد برز في الرقة جيل آخر من القاصين والروائيين لا يقل مكانة عن العجيلي، بل برزت أجيال، ومنها الدكتور عبد الله أبو هيف وإبراهيم الخليل وخليل جاسم الحميدي ومحمد جاسم الحميدي وغيرهم.

### تعريف وتلخيص . قصة البرية:

وسوف يقف هذا البحث بالدرس عند قصة قصيرة واحدة، من نتاج الدكتور عبد الله أبو هيف، اختيرت من غير قصد ولا تخطيط، على سبيل العينة، قد لا تمثل كل نتاجه القصصي، وقد لا تكون خير نتاجه، وإنما هي نص فحسب، وليست غاية البحث استجلاء شخصية القاص، ولا الدخول في مسيرته الأدبية نقداً أو إبداعاً، وهو قاص وناقد، إنما الغاية من البحث إجراء ممارسة نقدية ثقافية حرة على نص قصصي، بمعزل عن الظروف الواقعة خارج النص، على الرغم مما قد يكون في هذه الظروف من إغراء بالدراسة، أو ما قد يكون في هذه الظروف من قيمة بالنسبة إلى القارئ أو المبدع أو النص، وسيظل البحث وفاقاً للنص وحده.

والدكتور عبد الله أبو هيف من مواليد الرقة عام ١٩٤٩ وفيها حصل تعليمه حتى نال الشهادة الثانوية عام ١٩٦٩ ثم تابع دراسته في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، ونال الإجازة عام ١٩٧٣، ثم حصل على الدكتوراه في العلوم اللغوية والأدبية من جامعة موسكو عام ١٩٩٢، وحصل على الدكتوراه الثانية من جامعة دمشق في النقد

الأديبي عام ١٩٩٩، عمل في عدة مؤسسات ثقافية منها منظمة الطلائع واتحاد الكتاب العرب، وشغل منصب رئيس تحرير مجلة الموقف الأدبي بين عامي (١٩٨٤-١٩٩٠) ورئيس تحرير جريدة الأسبوع الأدبي بين عامي (١٩٩٠-١٩٩٥)، وهما تصدران عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، وعمل مستشاراً لوزير الإعلام وخبيراً في وزارة الثقافة وأستاذاً في جامعة تشرين باللاذقية، وقد أصدر ثلاث مجموعات قصصية، هي: "موتى الأحياء" (١٩٧٦) و"ذلك النداء الطويل" (١٩٨٤) وهواجس غير منتهية (٢٠٠٤)، كما أصدر أكثر من ثلاثين كتاباً في النقد أكثرها في نقد القصة القصيرة، من أبرزها "فكرة القصة" (١٩٨١) و"عن التقليد والتحديث في القصة العربية" (١٩٩٣) و"القصة العربية الحديثة والغرب" (١٩٩٥) و"النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية" (٢٠٠٠) و"القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة" (٢٠٠٤).

والنص هو قصة قصيرة عنوانها "البرية" نشرت أول مرة عام ١٩٨١ في العدد الخاص بالقصة القصيرة من مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عن الأشهر الثلاثة تموز آب أيلول من عام ١٩٨١، ثم أعيد نشرها في مجموعته: "ذلك النداء البعيد"، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب أيضاً عام ١٩٨٤، وسيعتمد هذا البحث على نصها المنشور أول مرة في مجلة الموقف الأدبي، والقصة تقع في صفتين من صفحات المجلة وبضعة أسطر (ص ٢٥٥-٢٥٧)، ولا يزيد عدد كلماتها عن خمسمئة وعشرين كلمة، ونشر معها في العدد نفسه قصة أخرى للمؤلف نفسه عنوانها: "اللعنة"، وقد توجت القصتان بوصفهما "قصص فراتية"، وسيكتفي البحث بقصة "البرية"، إذ لكل قصة أسلوبها ورؤيتها، وهما مختلفتان الاختلاف كله، ولا تشكلان ثنائية.

والقصة تصور واقع الحياة في مدينة ذات سور تتسرب إليها الريح حاملة الرمال، والناس فيها من رجال ونساء وأطفال يشكون من الجفاف في شهر أيلول ويسألون الله العفو والمغفرة، ويرتحل بعضهم إلى البرية، وتظهر صور من حياتهم البائسة بما فيها من فراغ وقحط، حتى الحيوانات تضيق ذرعاً بتلك الحياة، ولا سيما حين يشتد الحر في شهر أيار، وتظهر البرية أكثر جفافاً، ولا يجد الرجال ما يفعلونه، وتنتهي القصة بخروج أحد الرجال من خيمته حاملاً بندقيته إلى البرية الواسعة الممتدة.

### أولاً. بناء المشهد الشامل والحوار الحي:

تقوم القصة على تقديم مشهد شامل، يضم في داخله عناصر كثيرة تشمل كل ما في البيئة التي تصورها من بشر وحجر وحيوان وموقد نار، وريف ومدينة، وما يكون في تلك البيئة من زواجر وما يشور من أترية وغبار، وما يسيطر عليها من جذب وقحط، وما يكون من ارتحال وموت، ويقوم المشهد على الانفعال وشيء من الفعل البسيط وردات الفعل، وما يفتقر إليه هذا المشهد الشامل هو الماء، أي إن تلك البيئة تفتقر إلى الحياة، ولذلك تبدأ القصة بالحديث عن رجل ملتجئ يقف في مئذنة الجامع الكبير يتوجه إلى الله بالتوسل طالباً الستر والعفو ومباركة الأرض. لقد غاب عن المشهد الماء سر الحياة، وحضر التراب والنار والهواء، وهذه العناصر، ولو اجتمعت، لا يمكن أن تصنع الحياة من غير ماء، بل لعلها باجتماعها تقضي على الحياة، ولذلك يموت في القصة الطفل، كما تنفق الدواب، ويخرج الرجل في النهاية حاملاً سلاحه والرصاص.



ومثلما غاب الماء عن المشهد غاب الفعل أيضاً، إذ تبدو بيئة القحط هي المسيطرة، فهي "قدر محتوم"، والبشر في هذا المشهد مستسلمون لا يستطيعون فعل شيء، وفي هذا المشهد الواسع تتعاقب أربعة مشاهد جزئية، تنتقل من بيت طين في المدينة، إلى بيت من الشعر في البرية، ثم تنتهي إلى انفتاح على البرية، ويقل في هذه المشاهد السرد، ويغيب عنها الفعل، ويحضر فيها الحوار، وهو الذي ينهض بمسؤوليات كثيرة، من التعريف بالشخصيات والكشف عن بواطنها، إلى تصوير الحالة والتعبير عن الواقع، وأهم ما يقوم به هو منحه القصة الحركة والحياة، وتعويضه عن غياب الأفعال الكبيرة، وقد ساعد على التكثيف والإيجاز.

والحوار سريع ورشيق وقصير، يمثل البيئة، ويدل عليها، ويقوم على جمل متقطعة لاهثة، وهو فصيح عفوي مبسط، من مثل قول أحد الرجال: "لا حول ولا قوة إلا بالله، منك العوض وعليك العوض، سبحانك يا تواب، يا عليم، يا رحيم"، ولكن تظهر في الحوار أحياناً تعبيرات فصيحة، من مثل قول أحد الرجال: "إنها العجاجة الصفراء الملعونة، إنها للشرب بعينه، لقد قلعت هذه العجة المخيفة الزرع كله، الموسم مات"، وليس من العفوية اللجوء إلى التوكيد بقدر اللام وإن، ولكن أكثر الحوار نجحاً من مثل هذه الأشكال من التعبير.

وعلى الرغم من محاولة القصة تبسيط الحوار، ورغبتها في التعبير عن البيئة، فإن التراكيب اللغوية لا تخلو من فصاحة هي بغنى عنها، على الرغم من احتوائها على ألفاظ من البيئة، إذ القيمة ليست في الألفاظ، وإنما في بناء الجملة والتراكيب، فقد تضمنت القصة ألفاظاً من مثل: تقطس، روث، العجة، نقيق، قلعت الزرع، ولكن الألفاظ وحدها ولو كانت عامية غير كافية للتعبير عن مستوى الشخصية، ولا بد من أن تكون التعابير والتراكيب في بساطتها هي الدالة على الشخصية والمعبرة عنها ومما يمكن أن تنطق به أو بمثله.

لقد تضمن الحوار عبارات هي في مستوى بنائها وتركيبها فوق مستوى التعبير اليومي، من مثل القول التالي: "إنها العجاجة الصفراء الملعونة، إنها للشرب بعينه يقبل، لقد قلعت هذه العجة المخيفة الزرع كله، الموسم مات"، فالقول يقوم على التوكيد بيان مرتين، واللام ثلاث مرات، والتوكيد بلفظ بعينه، وهي أساليب فوق مستوى أسلوب الشخص العادي، ولا ضرورة لها في الحوار الحي.

ومن الأساليب والتراكيب التي لا يمكن أن ينطق بها الرجل العادي، ما جاء في القول التالي: "اتق الله يا رجل، إنها امتحان يبلو به الله معشر قومنا، اجلس وتمتع بدفء الصبر"، فهو يتضمن توكيداً بيان، وإضافة معشر إلى القوم، ويمكن الاكتفاء بأحد اللفظين، ويتضمن صورة فنية بمنح الصبر دفئاً، وحرى بالصبر أن يكون برداً لا دفئاً ولا سيما في الجو الصحراوي، ولو قال تمسك بالصبر لكان مما يمكن أن يتلفظ به أي بدوي، وهذا مما يدل على أن الصياغة أدبية من منطوق المؤلف لا من منطوق الشخصية.

ولكن، نجحت القصة في تقديم حوار حي في بعض الحالات، ومنه القول التالي: "لا حول ولا قوة إلا بالله، منك العوض وعليك العوض، سبحانك يا تواب يا عليم يا رحيم"، فهو حوار حي منطوق، ومتقطع، ويتضمن تعبيراً شعبياً، وهو: منك العوض، وعليك العوض، كما يتضمن توجهاً إلى الله عز وجل بعبارات شعبية، وهو صادق الدلالة على الشخص والبيئة، ويمكن النطق به حتى على خشبة المسرح، وهو مع ذلك كله حوار فصيح، وليس بالعامي، مما يؤكد أن بإمكان الكاتب أن يطوع اللغة لبناء حوار فني، وأن المشكلة في مقدرة المبدع وليس في اللغة نفسها، وأن المشكلة ليست في العامية ولا الفصيحة، وإنما في بناء حوار فني حي.

إن القصة هي قصة حالة ومشهد، وليست قصة حدث وشخصية، وفي مثل هذا النوع من القصص غالباً ما يظهر الوصف، وحشد الجزئيات، والاستغراق في التفاصيل، ويطغى البطء، ولكن هذا ما نجت منه القصة، فحافظت على السرعة، واختصرت التفاصيل، وقد ساعدها على ذلك الحوار الحي.

ولا يمكن وصف البناء بأنه بناء مسرحي، على الرغم من وجود الحوار، لأن الحوار وحده لا يصنع بناءً مسرحياً، إذ غاب عن المشهد الصراع، وغاب عنه التطور والتصاعد الدرامي، وهذا الغياب لا يضير القصة، ويظل بناؤها مشهدياً، وهو مناسب لها، ونابع من داخلها، ومنسجم مع شخصياتها، ومعبر عن بيئتها.

### ثانياً . البدء والانتهاج:

يقود مفتتح القصة إلى منتهاها، وإن كانت النهاية فيها مفتوحة وليست مغلقة، هي مجرد نهاية أولية، وليست ختاماً، فالنهاية هي فعل، قد يقود إلى أفعال، وقد يقود إلى نتائج، بخلاف الخاتمة التي تعني الفعل النهائي، الذي لا فعل بعده، إن النهاية هي مجرد خطوة لا تحدد القصة إلا مستقود، إذ تنتهي بالرجل يحمل سلاحه ويخرج من الخيمة إلى الفضاء الواسع، والمرأة تقول له: "ما نفع رصاص لا يقتل الجفاف"، ولا يعرف المرء ماذا سيفعل هذا الرجل، ولا تقول القصة شيئاً، وثمة احتمالات كثيرة، فقد يقتل رجلاً ليفرغ شحنة غضبه، وقد يطلق رصاصة نحو السماء ليعبر عن رفضه وتحديه، وقد يطلق رصاصة على نفسه، ليعبر عن يأسه، وقد يطلق رصاصة طائشة في الفراغ، ليعبر عن شعوره بالعبث واللاجدوى، وقد يكسر البندقية، وقد لا يفعل شيئاً على الإطلاق.

ولعل في حمل الرجل السلاح إشارة إلى قول عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه: "لو كان الفقر رجلاً لقتلته"، ولعل في خروج الرجل إلى البرية إشارة إلى خروج أبي ذر الغفاري إلى البرية أيضاً، وكان قد تنقل بين البادية ومكة والمدينة ودمشق، ولكن ما كان يطيب له المقام إلا في البادية، ولعل في خروج الرجل حاملاً السلاح إشارة إلى ما قد يؤدي إليه الجذب والفقر من عنف، مثلما قد يؤدي إليه الخصب أيضاً، إذ من المعروف عن البادية أن الرجل إذا ما كان الموسم خصباً أقدم على أحد أمرين: القتل أو الزواج.

إن نهاية القصة مفتوحة على احتمالات لا نهائية، وهي متناسبة مع المكان، إذ يخرج الرجل من خيمته الضيقة الخائقة، إلى الفراغ الهائل الواسع، ولكنه ضيق أيضاً وخانق، كالمستجير من الرمضاء بالنار، فالخروج من الخيمة لا يعني حلاً، والفضاء الواسع ليس في الحقيقة كذلك، هو في الواقع مجرد فراغ قاتل، مثله مثل الخيمة، لا يختلف عنها بغير الاتساع الذي لا يعني شيئاً، إذ ليس فيه سوى الجذب والموت.

وهذه النهاية هي نتاج حتمي للبداية، فقد بدأت القصة برجل ملتجئ في المئذنة، وهو يدعو الله طالباً الستر والعفو ومباركة الأرض، وفي طلبه من الشك واليأس والقهر، أكثر مما فيه من اليقين والرجاء والأمل، وهو مجرد رجل ملتجئ، كما تصفه القصة، وليس رجل تقوى وصلاح، وما يلبث أن يهبط إلى داره، ليحتسي كأس الشاي السادسة، ويعبر عن ضجره. وهذا الهبوط الشاقولي في مفتتح القصة يدل على يأس من السماء، وبعد عن الله، وشعور بالتقصير والذنب، ولذلك يطلب الرجل من الله الستر والعفو ولا يطلب المطر ولا الماء، مما يدل على شعور بالذنب، وهذا الشعور يؤكد وجود ذنب، وربما كان القحط نتيجة له، وفق مقولة الناس أنفسهم في البادية، إذ يقول له الرجال: "اتق الله يارجل، إنما امتحان، يبلو به الله معشر قومنا".

وهذا الهبوط الشاقولي من الأعلى إلى الأدنى يتفق والنهائية، وتمثل في الخروج الأفقي، إذ يخرج الرجل من فتحة بيت الشعر ويمضي إلى العذاب في برية تمتد وتمتد، ويقوى هذا الربط بين النهاية والبدائية بما توحى به عبارة "العذاب في برية تمتد وتمتد"، وما توحى به مئذنة تمتد أيضاً وتمتد، وإذا كانت المئذنة تمتد إلى أعلى، وما يكون في علوها من هناءة وسعادة وصفاء وبعد عن شقاء الواقع وقرب من الله، فإن البرية تمتد في خط أفقي، وتمتد، ويكون في امتدادها الأفقي الشقاء والعذاب والضياع والتهيه، وهذا الهبوط شاقولياً من الأعلى إلى الأدنى، هو الذي قاد إلى الاندياح في منبسط الواقع، ثم أدى إلى الخروج إلى برية تمتد أفقياً وتمتد، وفيها ما فيها من العذاب، وهو كهبوط آدم من الفردوس.

ولقد غاب عن القصة الفعل الكبير المؤثر، وحضرت أفعال عادية صغيرة، لا تغير في الواقع شيئاً، إن الأفعال التي تقع في القصة هي ردادات فعل أولية، لا تنتج شيئاً، ولا تقدم حلاً، ولا تفيد في شيء، فئمة رجل يعب كأس الشاي السادسة، ورجل آخر يلملم ألبسته الصوفية القليلة الثقيلة، ورجل ثالث يجرى بالعود كومة التراب، ويكرر هذا الفعل عدد من الرجال، والدواب تهرش بطونها الضامرة بقوائمها، ومثل هذه الأفعال تؤكد حس الخواء والفراغ، وتدل على قحط شامل، والفعل المفصلي الوحيد هو الارتحال، والخروج إلى البرية الواسعة الممتدة، وهو أشبه بالخروج إلى التيه والشقاء والضياع، هو خروج إلى القحط والجذب في "البرية" التي تعني الموت أكثر مما تعني الحياة.

### ثالثاً . سيطرة المكان:

يسيطر المكان على القصة، ويخلط بعض عناصرها ببعضها الآخر، ويطمس ملامح الشخصيات، إذ تختلط في القصة "البيوت الطينية بالوجوه المغبرة"، كما تختلط المدينة بالبادية، ففي المدينة المسورة بيوت طينية، وفي البادية بيوت من الشعر السميك وزوايب من القش المضموم بخيوط القنب"، كما يختلط الرجال بالنساء، والشيوخ بالأطفال، حيث "تورم وجوه الرجال والنساء والأطفال وتقسو النظرات"، بل يختلط البشر بالأرض والتراب والحيوانات، وإذا بالرجل "يهرش روحه" مثلما "تهرش الدواب بطونها الضامرة بقوادمها"، والقصة تستعمل الفعل نفسه هنا وهناك، والذي يحتوي الجميع هو القحط، حيث "الريح الصفراء تعفر الأرض والبشر".

ومثل هذا الاختلاط هو نتاج حالة القحط، وهو مجرد اختلاط، لا تتحد فيه العناصر، والاختلاط يختلف عن الاتحاد، فالإتحاد بالبيئة نظرة بدائية إلى العالم، يرى الإنسان فيها نفسه جزءاً من هذا الكون، وهو جزء متحد به، لا ينفصل عنه، وهي نظرة تؤكد الوحدة والتفاعل، ولكن الاختلاط يختلف، فما هو إلا نتاج الفقر والتخلف، أو نتاج وضع في البيئة كالقحط، وتظل فيه العناصر مفككة، وإن اختلط بعضها ببعضه الآخر، ويظل الإنسان واعياً لبيئته، يحس بالانفصال عنها، ويشعر بالعداء نحوها، بسبب سيطرتها عليه.

إن سيطرة البيئة جعلت البشر فيها من غير ملامح خاصة، فالشخصيات كلها من غير أسماء، ولا ملامح ولا وجوه ولا سمات شخصية تميزهم، فهم مجرد مجموعات بشرية، سواء في ذلك الرجال والنساء والأطفال، لا اسم لأي منهم، ولا سمة خاصة.

والرجال لا يجدون سوى الدعاء، وبعضهم يحث بعضهم الآخر على الصبر، وأقوالهم كلها تنم عن ضعف واستسلام، فمن قول الرجال: "اللهم نطلب سترك ونطلب عفوك، اللهم جل جلالك وعلا شأنك، اللهم بارك

هذه الأرض الطيبة كما باركتها من قبل، اللهم من لنا سواك، الرجاء، الرجاء"، ويلاحظ في هذا الدعاء الإلحاح والتكرار والتطويل، ومن أقوال الرجال: "إنها العجاجة الصفراء المعونة، إنها للشئ بعينه يقبل، لقد قلعت هذه العجة المخيفة الزرع كله، الموسم مات"، وفي هذه القول قدر كبير من التهويل والاستسلام، ولا تخلو الأقوال الأخرى للرجال من التسليم والاستسلام.

ولكن يختلف كلام المرأة الاختلاف كله عن كلام الرجال، فهذه امرأة تقول لزوجها: "لماذا لا تتكلم، لقد أخذت هذه البرية المال والولد، وأكلت فينا الوجه والأمنية، لماذا نرحل من فصل لفصل في هذه البرية الظالمة، نقتات صمتاً كالحجارة ونلعن ساعة أضاءت الحياة"، وفي مثل هذا الكلام قدر كبير من الإدانة للبرية الظالمة، والرفض للواقع، والتحريض على قول شيء ما على الأقل.

وفي موقف آخر تعاتب المرأة زوجها لحملة السلاح وخروجه إلى البرية إذ تقول له: "ما نفع رصاص لا يقتل الجفاف"، ويرد عليها الرجل: "إياك والنقيق ثانية"، ولكن المرأة لا تسكت، بل تحت الرجل على فعل شيء، وهو ذبح الدابة فقد أوشكت أن تفتس، والمرأة هنا تريد للرجل أن يبادر إلى الفعل، وأن يكون موت الدابة بيده لا بالجوع القحط واليباس، وليكون بعض النفع من لحمها، وهي دعوة على الأقل إلى الفعل، وسبق الطبيعة إلى تقرير المصير، ليكن المصير حراً بإرادة واختيار، لا باستسلام وتسليم.

إن صوت المرأة يدل على وعي للواقع، ورفض له، ورغبة في تجاوزه، وحرص على فعل شيء ما، ولو كان التضحية بالدابة قبل أن تضحي بها البرية، وبذلك يختلف صوت المرأة عن صوت الرجل، ليدل على جرأة المرأة وتعقلها، فهل هو صوت المرأة في الواقع، أم هل هو الصوت المرتجى؟ هل صوت المرأة في القصة هو البديل من صوتها المغيب في الواقع والمقموع؟ هل صوت المرأة في القصة مجرد تعبير عن أمل ونبوءة؟ هل يمكن أن تكون المرأة هنا مجرد وهم وتخيل تعويضاً عن واقع صحراوي مجذب، مثلها مثل جدتها جهينة التي قطعت قول كل خطيب؟ أو مثل زرقاء اليمامة التي رأت ما لم يره رجال القبيلة؟

#### رابعاً. الإيجاز والتكثيف:

وعلى الرغم من قيام القصة على المشهدية الواسعة والخط الأفقي العريض واحتوائها على البشر والحجر والبادية والمدينة والأطفال والكبار والصغار فهي قصيرة مكثفة، وتتميز بالحركة. فهي تفتتح بالمشهد التالي: "يمتلئ الأفق بالغيوم، فلا ترى وجه السماء، ومن أطراف سور المدينة الشرقي تزحف سواقي الأتربة الصفراء، فتختلط البيوت الطينية بالوجوه المعبرة ووسط الجموع وقف رجل ملتج على مفذنة الجامع الكبير"، وهو مشهد واسع عريض يملأ الأرض والسماء، ويخجل بالتنوع، وساعد استعمال الفعل المضارع على الإحساس بالحضور الحي المتحرك للمشهد، ومنح هذا الافتتاح القصة منذ البدء طابعها المشهدي، ويتكرر مثل هذا الافتتاح الحي المتحرك والمائل أمام عيني المتلقي في المشهد الأخير من القصة، حيث يرد فيه هذا التصوير الحي النابض بالحركة البليدة الكئيبة: "البرية تمتد، وتسرّب الجموع إلى مواشيتها، تنظر أتربة تسفي ذراً على المكان، فلا تبين الوجوه، ولا تبين الآماد، تهرش الدواب بطونها الضامرة بقوادمها، ثم تحمد مثل الرجال، كانوا يحطون بعيدان جافة خطوط حظ تلوي على السكون، ثم تنظر أفقاً تذوب الأجساد في حرقة شمسه الحارقة".

إن مشهد الافتتاح ومشهد الاحتتام يقدمان أفقين أغبرين متشابهين التشابه كله، أولهما في أيلول بالمدينة، وثانيهما في أيار بالبادية، وفي المشهدين تختلط الأشياء بعضها ببعضها الآخر، وتغيم الرؤية، ويحضر المشهد أمام المتلقي من خلال الكلمة، ولا سيما الفعل المضارع، وهو ما يؤكد قيام القصة على أساس من المشهد، وما يميز المشهد فيها هو القدرة على الانتقاء من غير حشد للتفاصيل، على الرغم مما في المشهد من إغراء بتتبع التفاصيل.

والقصة تسير هادئة ولا مفاجأة فيها ولا إدهاش، وتنتهي نهاية عادية لا انفجار فيها، وهذه السمات هي من بعض خصائصها المتميزة، وهي التي تمنحها هويتها المرتبطة بالبادية، والقصة تقدم شخصيات عادية، من نساء وأطفال ورجال، ولا ترسم ملامح خاصة لهم ولا أسماء، ويظهر الجميع من رجال ونساء مستسلمين للواقع، متوكلين على الله، ينتظرون الفرج من السماء، أو يستعدون للرحيل، فالرجال "كانوا يخطون بعيدان جافة خطوط حظ تلوي على السكون" و"ترفع النساء عقيرتهن بالدعاء القديم: التوفيق، التوفيق يا رب العالمين"، وكأن الجموع كانت تسعى "قدر محتوم".

إن المناخ السائد هو السكون وبطء الحركة والموت، واللون السائد هو اللون الأصفر، وهو يتكرر أربع مرات، ويشمل التراب والرياح: الأتربة الصفراء. أدتم الأرض الأصفر. العجاجة الصفراء الملعونة. الريح الصفراء، وقد يكون اللون الأصفر في الشمس والذهب والقمح دليلاً على الحياة والخصب والسمو، ولكن اللون الأصفر في الريح والتراب والأرض دليل على الموت، والريح الصفراء هي الوباء الأصفر.

وتظهر في القصة صفات كثيرة، بعضها يحدد النوع ويوحى به، ولكن بعضها الآخر هو مجرد وصف للتوسيع والإغناء، ومن الصفات المحددة للنوع والموحية: سواقي الأتربة الصفراء، البيوت الطينية، رجل ملتج، التراب الزاحف، كأس الشاي السادس، ألبسته الصوفية الثقيلة القليلة، الأجسام النحيلة، الوجوه اليابسة، الريح الصفراء، المواشي الهزيلة، عشب يابس، بطونها الضامرة، عيدان جافة، ولكن قد تظهر بعض الصفات التي لا تضيف جديداً سوى متعة الوصف، من مثل: "قاطعه المتجمهرون حول موقد تلمع فيه جمرات متوهجة"، إذ لا يمكن أن يتجمهر الرجال حول موقد لا تلمع فيه جمرات متوهجة.

وتحفل القصة بألفاظ تدل على البيئة الريفية، ومنها: وجه السماء، سور المدينة، سواقي الأتربة، البيوت الطينية، مفذنة الجامع الكبير، العجاجة، العجة، بيوت من الشعر السميك، يهرش، زوايب من القش المضموم بخيوط القنب، وفي القصة كنايات واستعارات محلية، منها قول الرجل للمرأة: "إياك والنقيق ثانية"، ويقصد بالنقيق ثرتها وكلامها.

#### خامساً . الزمن:

في إشارة ذكية قصيرة تشير القصة إلى الزمن، وهو يمتد من أيلول في بداية القصة، حيث الجذب والرحيل، ويصل إلى أيار في نهاية القصة، حيث الغبار والبرية الممتدة والخير الموهوم، وما بين أيلول وأيار، ليس ثمة غير الجذب والقحط والرحيل، ومن المفترض أن يظهر بين أيلول وأيار الربيع والخصب، ولكن ليس بينهما إلا الموت والجذب واللون الأصفر، مما يعني أن الشتاء قد مر بين أيلول وأيار من غير مطر، فلم تعشب البادية، ولو كان ثمة غيث لأعشبت، واحضوضرت، ولما عَجَّ الغبار.

إن الزمن يمر ويتغير، والمكان لا يتغير، والأحوال لا تتغير، والأشخاص لا يتغيرون، لأنهم محكومون بالمكان لا بالزمان، ومن هنا كان العنوان: "البرية"، فالمكان هو الشخصية الرئيسية، وهو الفاعل والمسيطر، وكل من في المكان محكوم بقانون المكان وطبيعته، إن الأشخاص لا يستطيعون فعل شيء، لأنهم ينتظرون السماء، كما في مفتتح القصة، حيث ثمة رجل ملتح في معذنة الجامع، يطلب من الله مباركة الأرض، وهذه هي طبيعة البيئة الزراعية، وهذا هو نمط الإنسان الزراعي، لا يستطيع فعل شيء، سوى الانتظار والصبر، أو الهجرة والرحيل، لا لكي يغير حياته، ولا لكي يعمل، وإنما ليغير مكانه فقط، هو يرتحل من مكان محكوم به، إلى مكان آخر لا ليتحرر فيه، وإنما ليصبح محكوماً به أيضاً، والمكان الجديد الذي ينتقل إليه هو برية، ولا جديد فيها، سوى الخصب العارض والمؤقت، وسرعان ما سيضطر إلى مغادرته إلى مكانه الأول أو إلى أي مكان آخر، هو برية أيضاً، فلا فرق بين مكان ومكان، فالأمكنة كلها سواء، هي في المحصلة برية.

وعلى الرغم من نحوض المدينة في مطلع القصة، فهي مدينة مرتبطة بالريف والزراعة، بل هي في الواقع في ضفاف البادية، وعلى الرغم من أن لهذه المدينة سوراً قد يعزلها عن البادية، فإن البادية أقوى برياحها وعواصفها وزوابعها وسوافيها وعجاجها، ف"من أطراف سور المدينة الشرقي تزحف سواني الأتربة الصفراء" وهكذا تغزو البادية المدينة وتنتصر عليها وتتسلل إليها من طرفها الشرقي، وتحديد الطرف الشرقي للمدينة يحدد البادية أكثر مما يحدد المدينة، ففي الطرف الشرقي من مدينة الرقة تقع البادية.

وتبدو مشكلة القحط تاريخية، وليست طارئة، فالمرأة العجوز تشهد القحط، وهي التي كانت قد شهدته من قبل وهي صبية، "وفي تعاقب الفصول كان هؤلاء القوم في هجراتهم يرون فضاء النفس تطبق على العجز وتحمل في البرية"، ويؤكد ذلك قول المرأة للرجل: "لماذا لا تتكلم لقد أخذت هذه البرية المال والولد، وأكلت فينا الوجهة والأمنية"، ومن المؤلم أن المرأة تقول هذا الكلام لزوجها وقد مات الولد بين يديها، ولكن هذا الموت يمر هكذا عارضاً من غير أن يترك أي أثر في القصة، كأنه مجرد جزء من حالة الموت الشامل للبيئة كلها. إن وجود عجوز تشهد القحط، وموت الولد في القحط، يدل على معاناة أجيال متتابعة من سيطرة البيئة وقسوتها على الإنسان، كما يدل على المستقبل غير المأمون، ويظل الإنسان مرتبطاً بهذه البيئة.

## سادساً . العنوان:

ويمثل عنوان القصة فاتحة النص، وهو مجرد كلمة واحدة هي: "البرية"، والكلمة توحي بمعنيين متناقضين، الأول: البرية بما قد يكون فيها من خير وخصب ونماء، والثاني البرية بما قد يكون فيها من يباس وقحط وجذب، وهي تطلق في بعض الحالات على المقبرة، ولكن جذر الكلمة يدل في الأصل على النماء والخير، يؤكد ذلك ارتباطها بالبر بالضم وهو القمح والكسر وهو الإحسان، وهي بالفتح عكس البحر، مما يوحي بالأمان والوصول، وغالباً ما يضاف البر إلى الأمان، فيقال "بر الأمان"، ولكن البرية هنا تختلف، إذ ما إن يقرأ المرء السطرين الأولين من القصة حتى يدرك أن المقصود من البرية هنا هو الجفاف والقحط والجذب، بل إن القصة تجعل من البر "بر الموت" لا الأمان، حيث يجيء فيها الوصف التالي: "تلبد المواشي الهزيلة واهنة في بر من الموت ينداح كالهواء". وبذلك يصبح

العنوان واضح الدلالة على القصة، لا غموض فيه، ولا تعقيد، بل يغدو دالاً مباشرة على مضمونها، ومرتباً بها ارتباطاً مباشراً، وهو يقوم بدور التلخيص، ولا يوحي بشيء غير دلالاته على القحط والجذب. وقد توجت القصة في المجلة باستهلال من كلمتين بوصفها مع قصة أخرى للمؤلف بـ"قصص فراتية"، لتأكيد ارتباطها بالبيئة، ويبدو هذا الاستهلال غير ضروري، لأن القصة تمثل بيئتها حق التمثيل، وهو استهلال تقليدي درجت عليه بعض القصص، ولكنه لا يضيف جديداً إلى القصة، ولا يغيئها، لأن القارئ سيكتشف تلك البيئة وسيتعرف إليها من خلال القصة وسيعيش فيها، وهذا الاستهلال يفسد عليه متعة المعرفة والاكتشاف، وقد يدل على مشروع لدى المؤلف بكتابة قصص مستوحاة من الفرات، ولكن يظل مثل هذا التبرير القصدي مباشراً، ولا يفيد القصة في شيء، بل يقلل من بعدها الإيجائي، ويعطي المتلقي نتيجة سابقة على النص، كان من الممتع لو أنه استخلصها بنفسه من داخل النص.

وقد نجحت القصة في متنها من هذه المباشرة، وهذا هو الأهم، إذ لم تسم المنطقة ولا المدينة ولا النهر، بل لم يرد ذكر النهر، واكتفت بالإشارة إلى أن المدينة مسورة، "ومن أطراف سور المدينة الشرقي تزحف سواني الأترية الصفراء فتختلط البيوت الطينية بالوجوه المغبرة"، وما يميز تلك المدينة مثلها مثل أي مدينة إسلامية أن فيها الجامع الكبير، ثم تشير القصة إلى البادية حيث "بيوت من الشعر السميك وزوارب من القش المضموم بخيوط القنب"، مما يدل على مدينة تقوم على مشارف البادية. وبذلك توحي القصة إلى القارئ بالمدينة، ويمكنه أن يعرف أنها مدينة "الرقة"، وأن يحدد القصة بها، من خلال معرفته بالكاتب، إذ لا يمكن أن ينسى المتلقي بعض ما يعرفه عن الكاتب مهما حاول أن يستبعد تلك المعرفة، وفي حال كون القارئ لا يعرف الكاتب على الإطلاق ولا البيئة، على افتراض نشرها في قطر آخر غير سورية، أو بلغة أخرى فإن القارئ سيعرف أنها تدور في مدينة تقوم على مشارف البادية، وسيعيش من خلال القصة في مثل تلك البيئة.

#### خاتمة:

إن قصة "البرية" هي قصة بيئة، يقف فيها المكان بطلاً، وليست قصة شخصية ولا قصة حدث، وهي أشبه بلوحة فنية قاحلة، يغلب عليها اللون الأصفر، وتظهر فيها البيوت الشاحبة، والوجوه الباهتة، يكسوها الغبار، ويشيع فيها القحط، ولا فعل فيها بعد ذلك ولا نقطة تنوير ولا انفجار، وقد وحد بين عناصرها المكان، بل صهرها وأعطاهها هويتها، وجعل منها قصة بيئة أو قصة فراتية بامتياز، على الرغم من غياب الفرات عنها، وليس من السهل كتابة قصة من هذا النوع، وهو نوع قليل في القصة القصيرة.

## انكسارات الرؤى المستحيلة

قراءة في قصة قصيرة

### النص

انكسارات الرؤى المستحيلة . محمد جبريل . مصر . ٢٠٠٨

قال أحمد أنيس، وهو يضع رزمة النقود على مكثي:

. ثلاث ساعات وأنا أنتقل بين البنك المركزي وبنك مصر وبنك فيصل.

أودعت رزمة النقود درج المكتب:

. ما فعلته هو جزء من عملك، فلم تشكو؟

رسم على وجهه ابتسامة معتذرة:

. لم أقصد الشكوى، لكنني أشرح ما حدث.

لما ضاق وقتي عن استيعاب مسؤولياتي عهدت إلى أحمد أنيس بأن يقدم لي من وقته بدلاً من وقتي الذي لم يكن بوسعي أن أضيعه، مكانتي تفرض الحاجة إلى الوقت، أختلف مع ما يحتاجه أحمد أنيس، هو لا يريد إلا الأجر الذي ينفق منه على احتياجات يومه.

كنت أضيع الوقت في انتظار المصعد، دوري أمام شبك السينما، وفي مكاتب شركات الطيران، وداخل البنك، وصالة الاستقبال بعيادة الطبيب، الوقوف بالسيارة في إشارة المرور، والوقوف في طوابير وصفوف انتظاراً لشيء أطلبه، واللقاءات الشخصية، وأحاديث التلفون، والتوقيع على أوراق مهمة، وبلا قيمة، وكان الطريق يبتلع أكثر من ساعة بين البيت بمصر الجديدة والمكتب في المهندسين.

ماذا يحدث لو أنني لم أعترف بالوقت؟ لو أنني أنكرت وجوده أصلاً؟ أصحو وأعمل وأنام لا يرتبط ما أفعله بشروق الشمس ولا غروبها ولا أيام السبت والأحد إلى نهاية الأسبوع، حتى الساعة أنزعها من يدي، ولا يشغلي ما فات ولا ما أتقبه، لكن الآخرين يصرون على السنة والشهر والساعة واللحظة، يصرون على الوقت.

هذا ما أفعله بالضرورة. الوقت الذي يضيع لا يمكن أن أسترده أو أعوضه، حرصت على أن أختصر من عاداتي ما يضيف إلى وقت الإنجاز، لم أعد أحلق ذفني صباح كل يوم، ربما أخرت حلاقتها إلى صباح اليوم الثالث، تبينت أنه لم تعد الذقن غير الحليقة تليق بمكانتي، أوصيت على ماكينة كهربائية أستعملها في الأوقات الضائعة في جلستي وراء السائق، وكنت أرجئ تنفيذ بعض ما يجب إنجازه فأنتهيه في وقت واحد. قرأت أن الوقت هو الرمز النهائي للسيادة، وأن هؤلاء الذين يسيطرون على وقت الآخرين لديهم القوة، من يملكون القوة يسيطرون على وقت الآخرين.

أريد أن أفيد من كل ساعة، كل دقيقة، كل ثانية، لدي كثير مما يهمني أن أنجزه، الحياة قصيرة إن لم نحسن استغلالها، نضيف إليها وقت الآخرين، ما نحصل عليه من وقتهم، لن تمضي حياتي على النحو الذي أطلبه ما لم تأخذ من حياة الآخرين، إنهم يجب أن يضيفوا إلى حياتي، يعملوا لها. أزمعت أن أحصل على الوقت الذي أحتاج إليه من رجل شاب، عنده الفائض من الوقت.



أطلت الوقوف على باب الحجره، حتى رفع أحمد أنيس رأسه من الأوراق والملفات المكدسة على المكتب:  
. أفندم يا سعادة البيك.

أسعدت للذهول وربما الخوف الذي نطق في ملامحه.

لم أتردد على مكتبه ولا أي مكان في المبنى، المرثيات ثابتة منذ الباب الخارجي، وصعودي السلّمات العشر ثم الميل إلى اليمين، والسير في الطرقة المفروشة بالمشاية الحمراء الطويلة على جانبيها لوحات أصلية وإضاءة خافتة. "شنده" الساعي في نهاية الطرقة يسرع إلى فتح الباب، تطالعني الحجره الواسعة المطلّة على النيل، الأبواب والنوافذ ذات النقوش البارزة والزجاج المتداخل الألوان والأرشف الخشبية رصت فوقها كتب وأوراق وأيقونان صغيرة وشمعدانات والأرض فرشت بسجادة تغلب عليها النقوش الحمراء، فوقها كنبتان متقابلتان، يتخللهما طاولات وكراسٍ، والمكتب الضخم في الوسط من الأبنوس والصدف، وقبالة الباب مرآة هائلة تغطّي معظم مساحة الجدار، وتدلّت من السقف نجفة كريستال هائلة.

بدا أحمد أنيس مرتبكاً، لا يدري إن كان عليه أن يظل في وقفته أم يُقبّل ناحيتي.

أشرت إليه فلم يغادر موضعه، أهملت ما ينبغي على رئيس العمل أن يحرص عليه، يستدعي مرؤوسيه ولا يذهب إليهم، تأتيه أخبارهم ويضع جداراً غير مرئي بينهم وبينه. قلت:

. أحبي إخالصك.

. هذا هو عملي.

فجأته بالسؤال:

. هل المرتب يكفيك؟

وهو يغالب الارتباك:

. أدبر نفسي.

. ما رأيك في عمل بعد الظهر؟

وشى صوته بالانفعال:

. سيادتك.

ثم في استسلام:

. أنت الرئيس ومن حقك.

قاطعته:

. لا شأن لهذا العمل برئاستي، إنه عمل آخر، إضافي.

زنوت إليه متملياً القامة القصيرة المدكوكة الجبهة الواسعة الوجنتين البارزتين الأسنان التي اختلط فيها السواد والصفرة البشرة الدهنية دائمة التفصد بالعرق.

حدست السؤال الذي لا بد أنه يخاطب به نفسه: "لماذا اخترته دون بقية الموظفين؟"، فتشتت عن كلمات لأشرح له بواعث اختياري، ثم تتبّعت إلى أنه ليس من حقه أن يسألني، ولا أن يناقشني فيما أختار.

تركت له معظم الوقت الذي كان يسرقني، تحكّم فيه بما أثار إعجابي، وربما حسدي، أجاد كل ما أسندته إليه. لم يكن يمارس عملاً واحداً، هو سكرتير، وسائق، وطباخ، وخادم، أدهشني بما يعرفه في الأبراج وعلوم الفلك، وقراءة الطالع، وفهمه لقوانين الألعاب الرياضية، وحفظه لفرق الوقت في مدن العالم، والنكات الحديثة، وإجادته تلخيص الروايات والمسرحيات والأفلام بما لا يخل بالمعنى، وتقديم المعلومة التي تعوزني في اللحظة التي أطلبها، ربما لجأت إليه في أوقات الليل يسرّي عني بحكاياته الغريبة المشوقة. وقر لي النجاح في استثمار الوقت ساعات أخرى، يعرفني مفتشو الجمارك، فيتركون حقائب بلا تفتيش ولا يفتحون الحقائب أصلاً.

يتعرف على التاجر ويعرفني بنفسه، يجري ما لم أكن طلبته من خصم على ما اشتريته، وكان يخلص بلا متاعب أذن الشحن، ويتذوق الطعام الجيد، ويشير بالأماكن المريحة، ويجيد تقليد الأصوات والحركات، ويجيد اختيار الطاولة القريبة من "بست" الملهى الليلي، ويحسن التصرف في الأوقات السخيفة، وينقل فضائح المجتمعات الراقية، ويتحمل العبارات التي يملئها الغضب.

ما وصلت إليه من مكانة، يدفع من ألتقي بهم إلى انتظاري، فلا يشغلني انتظارهم، ينتظرون حتى الموعد الذي أحده، من المسموح لي أن أضيع وقتهم، وليس من حقهم أن يضيعوا وقتي، أعتذر بالقول: "أنا مشغول الآن، هل يمكن إرجاء هذا الأمر إلى وقت آخر، هذه مشكلة تحتاج إلى مناقشة، ليس الآن مجالها... سأحدثك عن ملاحظاتي في فرصة قادمة". أملي القرار، لا أتوقع، لا أنتظره.

عاودت النظر إلى ساعة الحائط، تثبتت من الوقت في ساعة يدي.

يدخل الخادم بالصحف في التاسعة صباحاً، أطلعها، أو أتصفحها، حتى التاسعة والنصف. علا صوتي:

**. أين الصحف؟**

**. سأخصها لسيداتك.**

لم أفطن إلى وجوده في الفرنجة المطلة على الحديقة الخلفية، اعتدلتُ بحيث واجهته:

**. لكنني أقرؤها بنفسي.**

**. الأخبار المهمة سأخصها بنفسي.**

ثم وهو يريت صدره:

**. هذا عملي.**

تبادلنا كلاماً لا صلة له بالعمل مع أصدقاء في الكازينو المطل على النيل، أفيد من فائض الوقت، ولا أعاني قلته، تحدثنا في السياسة، والأغنيات الجديدة، ومباريات الكرة، وتقلبات الجو، وفوائد السير كل صباح على طريق الكورنيش. لم يعد هناك ما يشغلني. أحمد أنيس تكفل بكل شيء. يتابع تجديد القرارات دون أن يستأذني في إصدارها، حتى المكالمات التلفونية يسبقني إلى الرد عليها، يؤكد وجودي أو يلغيه. يتمازج الإشفاق والود في ملامحه:

**. نحن أولى بالوقت.**

علا صوتي بغضوية حين دفع باب حجرة المكتب ودخل، تبعه ما يقرب من العشرة يحملون كاميرة وحوامل وأوراقاً وأشرطة تسجيل.

لم أكن مشغولاً بقراءة ولا متابعة ولا أستمع إلى الإذاعة أو أشاهد التلفزيون كنت أتأمل لوحة الجيوكنده وسط الجدار، أحاول تبين ما إذا كانت نظرة الموناليزا تتجه بالفعل إلى كلٍ من ينظر إليها.  
وضع فمه في أذني:

. هذا برنامج للتلفزيون.. عن مشوار حياتك.

. لكنني غير مستعد لهذا البرنامج، لست مستعداً لأي شيء.

دفع لي بأوراق:

. عليك فقط أن تتصفح هذه الكلمات.

وقلت له ذات مساء بلهجة معاتبة:

. يفاجئني الأصدقاء على رسائل تهنئة وهدايا.

وهو يدفع نظارته الطبية على أرنية أنفه:

. عندي قوائم لكل المناسبات السعيدة للأصدقاء، وأتابع أنشطتهم الاجتماعية جيداً.

مددت شفتي السفلى دلالة الحيرة:

. أخشى أنهم يفطنون لارتياكي.

وواجهته بنظرة متسائلة:

. لماذا لا تبغني بهذه المناسبات قبل أن ترسل تهانيك وهداياك؟

. وقتك أثمن من أن تبدد في هذه التفاصيل الصغيرة.

أعدت النظر إلى ما كنت أطلبه من أحمد أنيس.

لم أعد أرفض قيامه بشيء دون أن يبلغني به، كان يرد على الرسائل دون أن يتيح لي قراءتها، ويبلغ المتحدث على التلفون بما يرى أنها تعليماتي، ويبعث بالمذكرات إلى من ينتظرونها، ويوافق على الدعوات التي يثق في ترحيبي بها، ويرفض ما يثق أنني سأرفضه. طويت الجريدة، ووضعتها على الطاولة أمامي:

. أنا لم أقل هذا الكلام.

بدا عليه ارتباك:

. لكنه يعبر عن آرائك.

ثم وهو يرسم على شفتيه ابتسامة باهتة:

. هل فيه ما ترفضه؟

. بالعكس، لكنه ينسب لي ما لم أقله.

أحنى رأسه بالابتسامة الباهتة:

. دع لي مسألة الحوارات والأحاديث، لأنها تأخذ من وقتك ما قد تحتاجه للراحة أو التأمل.

وأنا أعاني إحساس المحاصرة:

. إذن ناقشني في الأفكار التي ستقولها.

تهدج صوته بالانفعال:

. هذا ما سأفعله حتى يصادفني ما أحتاج لمعرفته.

بدا لي أن العالم رتب أموره بدوني، لم يعد لدي ما أفعله سوى التأمل واستعادة الذكريات، مللت ما أحبه من أغنيات، فأهملت سماعها، سئمت مشاهدة الأفلام التي وضعها في الفيديو، فارقتي القلق والتوقع والتخمين، تنهت لا نشغال يدي بمسح زجاج المكتب بمنديل ورقي، رنوت ناحية الباب الموارب، أتأكد إن كان أحد قد رأى ما فعلت. قلت:

. أنت تأخذ قراري؟

ارتعشت أهدابه:

. أنا أحدس رأيك.

غالبت نفسي فلا يبين ما أعنيه:

. ما ذا أفعل أنا إذن؟

. أنت تخطط وتشرف وأنا أنفذ.

حدجته بنظرة تفتش عن معنى غائب:

. هذا لم يعد يحدث.

حدثني عما لم أكن أعرفه في نفسي، أبتعد بنظراتي، ولا أميل إلى المجتمعات، ولا أصلح للخطابة، أو التحدث في اللقاءات العامة، لا يجتذبني ما قد يثير الآخرين، وأعاني التردد في الاختيار، وفي اتخاذ القرار والمجازفة. أومأت على ملاحظاته بالموافقة، لم أحاول السؤال أو مناقشة التصرفات التي جعلتني ذلك الرجل فعلاً. أتابعه بنظرة ساكنة، وهو يتحرك في حجرات البيت، يرفع الصور واللوحات من أماكنها على الجدران، ينقلها إلى مواضع أخرى، لا يُعنى حتى بأن يلمح في ملامحي انعكاس ما يفعله، ييدي إشفاقه فيغلبني التأثير، يغادر الفندق (في رحلتي خارج البلاد) إلى الجولات الترفيهية، وزيارة أماكن السياحة والتسوق. لم أعد أعرف القرار الذي يجدر بي أن أتخذه، ولا ما يجب عليه هو كذلك، اختلطت الرؤى، وتشابكت فلا أعرف إلا أنه ينبغي أن أسلم نفسي للهدوء، وما يشبه الاستسلام، أكتفي بالمتابعة الصامتة الساكنة، لا أفكر، ولا أتكلم، ولا أقدم على أن أفعل، حتى التصور لم يعد يطرأ ببالي، أحمد أنيس هو وحده الذي يفعل كل شيء.

جبريل، محمد، أخبار الوقائع القديمة، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨، قصة: انكسار الرؤى المستحيلة، ص ١٧.٧

## الدراسة

تصور القصة رجلين مختلفين، تبدأ بافتتاح يلخص العلاقة بينهما، وفي الختام تصور نهاية تلك العلاقة، وكأنها كتبت لأجل تلك النهاية، وفيما بين البداية والنهاية يتم التعرف إلى نمط هاتين الشخصيتين، وطبيعة العلاقة بينهما وتطورها، عبر منولوج ذاتي معمق ترويهِ إحدى الشخصيتين، وتنتهي القصة لتؤكد خسران الإنسان ذاته، إذا ما كانت العلاقة بينه وبين الآخر علاقة من نوع العلاقة بين الرجلين، فمن هذان الرجلان؟ وما العلاقة بينهما؟ وما سبب ذلك الخسران؟ وما تفاصيل القصة؟ وما مكوناتها؟ وما خصائصها الجمالية؟.

تلك هي بإيجاز قصة "انكسارات الرؤى المستحيلة"، وهي القصة التي تنصدر مجموعة قصصية عنوانها: "أخبار الوقائع القديمة"، لمؤلفها الكاتب الروائي محمد جبريل، وهي صادرة عن هيئة قصور الثقافة بالقاهرة عام ٢٠٠٨، وتقع القصة في إحدى عشرة صفحة، ص ١٧.٧، وتتألف من نحو ألف وخمسمئة كلمة.

## الافتتاح

تستهل القصة بمشهد حوارى حىّ يتألف من ستة أسطر، وهو حوار بين شخصيتين هما الشخصيتان الوحيدتان في القصة، والمشهد يلخص العلاقة بين الرجلين، ويعرف بشخصيتهما، ويكشف عن دواخلهما النفسية بإيجاز شديد، ولا يخلو من حس مسرحي، وشيء من الإحساس بالتفاوت بين الرجلين. ومع ذلك، فإن المشهد الافتتاحي لا يفضح القصة ولا يكشفها، ولا يقلل من الرغبة في متابعة قراءتها، بل يثير الشوق إلى مطالعتها. وفي المشهد يظهر أحمد أنيس وهو يقدم لراوي القصة رزمة من النقود، والراوي يتناول منه الرزمة، من غير أن نعرف من هو أحمد أنيس، ومن غير أن نعرف من هو الراوي، ولكن الحوار يكشف عن كثير من جوانبهما النفسية، ووضعهما الاجتماعى، ويظهر المشهد على الشكل التالي ص ٧:

قال أحمد أنيس وهو يضع رزمة النقود على مكنتي:

. ثلاث ساعات وأنا أنتقل بين البنك المركزي وبنك مصر وبنك فيصل.

أودعت رزمة النقود درج المكتب:

. ما فعلته جزء من عملي، فلم تشكوا؟

رسم على وجهه ابتسامة معتذرة

. لم أقصد الشكوى، لكنني أشرح ما حدث.

وواضح من المشهد أمانة أحمد أنيس، وصدقه في العمل، وتفانيه، فهو يضع رزمة النقود أمام الرجل، وهو يحدثه حديثاً عادياً عن المصارف الثلاثة التي سحب المبلغ منها، وهو خبير عادي محايد، لا يدل على تعب ولا ضجر، ولا على منة، وهو ضروري، لأنه يقدم معلومات وحقائق، والرجل يضع المبلغ في درج المكتب بكل برود، ولا يشكر أحمد أنيس، بل يلومه على توضيحه، ويصف عمله بأنه جزء من عمله، وهذا يعني أنه مكلف بأعمال كثيرة، وبتهمه بالشكوى، وهو الذي لم يشك، ويضطر أحمد أنيس إلى اصطناع ابتسامة، ويعتذر، ويؤكد أنه ما كان يشكو، إنما كان يوضح. وواضح ما بينهما من تفاوت، ولكن المشهد لا يصرح به، وإنما يستشف من خلاله.

لقد قدمت القصة الجوانب النفسية للرجلين، فأحمد أنيس ضعيف، ويعتذر، ويخدم، والرجل، ولا نعرف اسمه، يلوم ويعاتب ويتهم، ولا يشكر من قام بعمله لأجله، وبعد ذلك لا نعرف الرجلين، من هما؟ وماذا يعملان؟ فالافتتاح يعطي إشارات، ومعلومات، ومواقف أولية، تثير التساؤل، وتحرض المتلقي على المتابعة، وهو افتتاح قصير، مشوق، لا فضلة فيه ولا حشو ولا تزيّد.

ولا بد من الوقوف عند المال الذي يعطيه أحمد أنيس للرجل، فيودعه في درج المكتب، وهو يشير إلى أن العلاقة بينهما هي علاقة مالية، ويكشف عن ضعف أحمد وتبعيته وقوة الرجل وسيطرته، ويمكن أن يُفهم من الحوار أن

أحمد أنيس عامل عند الرجل، وأن الرجل رب عمله، وهو مكلف بإحضار المال، كما هو مكلف من قبله بأعمال أخرى، ولكن بعد ذلك، لماذا المال؟ ولماذا كان حضوره في بداية القصة؟ ولماذا هو مسحوب من ثلاثة مصارف؟ هذا ما يزيد من عنصر التشويق في القصة.

### خلاصة القصة

تقوم القصة على شخصيتين اثنتين، هما: شخصية رجل يجمع بين جانبين، الأول هو مدير في مؤسسة، والثاني هو تاجر يسافر خارج الوطن وعنده بضائع يقوم بتخليصها، هو رجل أعمال، إذن، أو تاجر، وهو حريص على وقته، وليس عنده فائض من وقت. والثاني: شاب، ويجمع بين جانبين، الأول: هو موظف عند ذلك المدير، والثاني هو مستخدم عند ذلك التاجر، أو هو وكيل أعماله، ينوب عنه في إجراء كثير من الأعمال، وهو شاب عنده فائض من الوقت. والعلاقة بينهما، إذن، هي علاقة توظيف واستخدام، علاقة رئيس ومرؤوس، علاقة مدير عمل وعامل، علاقة رجل أعمال ووكيل أعماله.

تبدأ القصة، بعد الافتتاح، بالرجل، وهو في القصة من غير اسم، وهو راوي القصة، وسندعوه منذ الآن بالمدير، وهو يتحدث عن كثرة أعماله، وحرصه على الوقت، ثم يطلب من أحد موظفيه، وهو أحمد أنيس، أن يتولى تسيير بعض أموره الخاصة، حرصاً منه على وقته، ويبالغ من اعتماده على هذا الموظف، لشعوره بأهمية الوقت، ويفرط الموظف في التصرف في أمور المدير واتخاذ القرارات نيابة عنه، إلى أن تغيب شخصية المدير، وتذوب، ويصبح هذا الموظف كل شيء.

### شخصية المدير

إن شخصية المدير في القصة، على قصر دورها، شخصية نامية متطورة في حد ذاتها وهي نامية متطورة في طبيعة استقبال المتلقي لها، يبدو المدير في البداية جديراً بكل تقدير، فهو ذو مكانة، يقدر ذاته حق قدرها، وهو حريص على وقته، وعنده أعمال كثيرة، ومن حقه ألا يضيع وقته في أعمال تافهة، ومن حق كل امرئ أن يفعل ذلك، وهذه قيمة عليا يتطلع إليها كل إنسان، والمتلقي يقر هذا الرجل على هذا الوعي، ويعجب به، وهو يقول: "كنت أضيع الوقت في انتظار المصعد، دوري أمام شبك السينما، وفي مكاتب شركات الطيران، وداخل البنك، وصالة الاستقبال بعيادة الطبيب، الوقوف بالسيارة في إشارة المرور، والوقوف في طوابير وصفوف، انتظارك لشيء أطلبه، واللقاءات الشخصية، وأحاديث التلفون، والتوقيع على أوراق مهمة، وبلا قيمة، وكان الطريق يتلع أكثر من ساعة بين البيت في مصر الجديدة والمكتب في المهندسين" ص ٨.

وفي الحقيقة من الطموح السامي أن يحرص الإنسان على وقته، ويعي أهمية الوقت، وأن يسعى إلى الخلاص من تلك الأوقات التي تستهلك من غير جدوى، وهو طموح شريف، ويزيده شرفاً وقيمة أن يفيد الإنسان من كل ساعة من ساعات عمره، يقول المدير: "أريد أن أفيد من كل ساعة، كل دقيقة، كل ثانية، لدي الكثير مما يمكن أن أنجزه، الحياة قصيرة إن لم نحسن استغلالها" ص ٩.

ولكن سرعان ما يتغير شعور المتلقي نحو هذه الشخصية، إذ تكشف عن نواياها، فهو يريد استغلال الآخرين، والأخذ من أوقاتهم: "لن تمضي حياتي على النحو الذي أطلبه ما لم آخذ من حياة الآخرين، إنهم يجب أن يضيفوا إلى حياتي، يعملون لها، أزمعت أن أحصل على الوقت الذي أحتاج إليه من رجل شاب عنده الفائض من الوقت". ص ٩.

وبذلك تتكشف شخصية المدير عن رجل يستغل الآخرين، وهو، كما يصرح، لا يستغل أوقاتهم فحسب، بل يستغل حياتهم، ويريد أن يضيف من حياتهم إلى حياته، وهو لا يستعمل كلمة وقت، إنما يستعمل كلمة حياة، وهنا يتغير شعور المتلقي نحوه، من إعجاب وتقدير لحرصه على الوقت، إلى اتهام وإدانة بسبب رغبته في استغلال حياة الآخرين وضمها إلى حياته.

يؤكد ذلك أنه يحتقر الآخرين، ولا يبالي بهم ولا بأوقاتهم، وهو يعي ذلك كله ويقصد إليه قصداً، يقول: "ما وصلت إليه من مكانة يدفع من ألتقي بهم إلى انتظاري، فلا يشغلني انتظارهم، ينتظرون حتى الموعد الذي أحده، من المسموح لي أن أضيع وقتهم، وليس من حقهم أن يضيعوا وقتي" ص ١٢

بل إن شعور المتلقي سيتحول إلى ازدراء ومقت حين يتبين له بعد ذلك أنه باستفادته من أوقات الآخرين لم ينجز شيئاً، لم يقدم خدمة للوطن، ولا للمجتمع، ولا لنفسه، ما كان يفعل شيئاً، لا يقرأ صحفاً ولا يستمع إلى تلفاز، إنما يتأمل فحسب، ويفكر في أمور جزئية شكلية جداً، وهذا مشهد من مشاهد حياته: "لم أكن مشغولاً بقراءة ولا متابعة، ولا أستمع إلى الإذاعة أو أشاهد التلفزيون، كنت أتأمل لوحة الجيوكندا، وسط الجدار، أحاول أن أتبين ما إذا كانت نظرة الموناليزا تتجه بالفعل إلى كل من ينظر إليها" ص ١٤.

وهو بتأمله اللوحة لا ينم على تذوق فني، إنما يدل على نظرة جزئية صرف، فهو يفكر في اللوحة من زاوية نظرها هي إليه، فهو يبحث عن ذاته فيها، ولا يبحث عن القيمة الفنية للوحة، ولا يسعى مثلاً إلى تفسير ابتسامتها، أو سر وضعها كفيها بعضهما فوق بعض على الناحية اليسرى من بطنها.

إن المدير انعزالي، لا يهتم سوى ذاته، وهو لم يزر الموظف الشاب من قبل، ولكنه زاره حين أراد استخدامه، وعلاقته بالمديرية التي يعمل فيها لا تتجاوز المدخل والممر إلى مكتبه، وهو يتعامل مع الأشياء ببرود، وهي بالنسبة إليه ثابتة لا تملك أي بعد أو قيمة أو ذكرى، وهو يعترف بذلك فيقول: "لم أتردد على مكتبه، ولا أي مكان في المبنى، المرثيات ثابتة، منذ الباب الخارجي، وصعودي السلّمات العشر، ثم الميل إلى اليمين، والسير في الطرقة، المفروشة بالمشاية الحمراء، الطويلة، على جانبيها لوحات أصلية، وإضاءة خافتة، "شندي" الساعي في نهاية الطرقة، يسرع إلى فتح الباب، تطالعني الحجرة الواسعة، المطلة على النيل، الأبواب والنوافذ ذات النقوش البارزة، والزجاج المتداخل الألوان، والأرصفة الخشبية رصت فوقها كتب وأوراق وأيقونات صغيرة وشمعدانات، والأرض فرشست بسجادة تغلب عليها النقوش الحمراء، فوقها كنبتان متقابلتان، يتخللهما طاولات وكراس، والمكتب الضخم في الوسط من الأنوس والصدف، وقبالة الباب مرآة هائلة تغطي معظم مساحة الجدار، وتدلّت من السقف نجفة كريستال هائلة". ص ١٠.

إن هذا الوصف للمكان يدل على ذات المدير، وغروره، وهو لا يرى سوى مكتبه، وهو مأخوذ بغرفة مكتبه، الفخمة الضخمة، وهي التي تمثل ذاته المتضخمة، وقد يبدو هذا الوصف للمكان وصفاً مدققاً يتتبع الجزئيات

والتفاصيل، وقد يبدو مملاً أو تقليدياً، وحرى به أن يكون في رواية، لا في قصة قصيرة، وقد يبدو وصفاً ساكناً، ولكن لهذا الوصف وظيفته الرمزية، فهو يعبر عن ذات الرجل، ويكشف عن شخصيته، فهو لا يزور أحداً في المديرية، بل لا يزور أي مكان، فهو يتعامل مع الأمكنة لا مع الأشخاص، وذاته تتبدى من خلال المكان، لا من خلال شخصيته، فهو مستمتع بالطريق إلى غرفته، وهو مدهول أمام غرفته الفخمة، وما غرفته إلا ذاته، وقد تحول هو إلى جزء منها، فذاته قابضة وراء كل جزء من تلك الأجزاء، ومختبئة وراءها، وفخورة بها، وهو لا يرى شندة الساعي (الخادم) إلا من خلال إسرعه إلى فتح الباب له، ولا يصفه، ولا يقدم أي صورة عنه. وقد وصل من خلال استغلاله للشباب أحمد أنيس إلى حالة من حالات العطالة، فلم يعد يفعل شيئاً: "لم يعد لدي ما أفعله سوى التأمل واستعادة الذكريات، مللت ما أحبه من أغنيات، فأهملت سماعها، سئمت مشاهدة الأفلام..". ص ١٦.

وبذلك لم يستفد المدير من الوقت، بل أضاعه، ولم يستفد من جهود الآخرين ولا من أعمارهم ولا حيواتهم، بل هدرها، واستمتع بتسخيرهم لخدمته، وشعر بمتعة استغلالهم، وهذا التطور الأخير في حياته تطور سلبي، يجعل القارئ يزدريه، وينكره، ومن الطبيعي بعد ذلك أن تغيب شخصيته وتضمحل، وأن يحل محله ذلك الشاب الذي كان يفعل كل شيء بالنيابة عنه، وكان يتأمله وهو يقوم بكل شيء: "أتابعه بنظرة ساكنة وهو يتحرك في حجرات البيت، يرفع الصور واللوحات عن أماكنها على الجدران، ينقلها إلى مواضع أخرى، لا يعنى حتى بأن يلمح في ملامحي انعكاس ما يفعله، بيدي إشفاقه، فيغلبني التأثر". ص ١٧.

ثم تكون النهاية، وهي العطالة، والتلاشي، وذوبان الشخصية، وخسران الذات: "لم أعد أعرف القرار الذي يجدر بي أن أتخذه، ولا ما يجب عليه هو كذلك، اختلطت الرؤى، وتشابكت، فلا أعرف إلا أنه ينبغي أن أسلم نفسي للهدوء، وما يشبه الاستسلام، أكتفي بالمتابعة الصامتة، الساكنة، لا أفكر، ولا أتكلم، ولا أقدم على أي فعل، حتى التصور لم يعد يطرأ ببالي، أحمد أنيس وحده هو الذي يفعل كل شيء". ص ١٧ وهذه النهاية لا تثير الشفقة على المدير، بل هي نهاية يستحقها، وتجعله أكثر زراية في عين المتلقي، وتقوده إلى استنكار كل ما أتى به من استغلال الآخر والاعتماد عليه.

لقد تحول الزمن عند المدير من وسيلة إلى غاية، الزمن وسيلة للعمل فيه والفعل والإنجاز، وقيمه تكمن بمقدار ما يفعل فيه المرء وما يعمل، لا بمقدار ما يوفر من وقت، وليست قيمته على الإطلاق في استثمار وقت الآخرين لصالحه، إن من لا يعمل في الوقت ولا ينجز في أثناء مروره يضمحل ويتلاشى ويغيب، ولا قيمة للإنسان ولا حضور له إلا من خلال فعله في الزمن وعمله فيه، وفي الحقيقة من البداية لم تكن المشكلة عند المدير مشكلة زمن إنما كانت مشكلة ذات، فهو لا يرى سوى ذاته، ولا يريد سوى تحقيق ذاته، ولم تكن مشكلة الزمن إلا غطاء لرغبة في استغلال الآخرين.

ولا يستحضر المدير في المنولوج الذي يروي سيرة حياته أي إشارة إلى بعد ثقافي، فهو لا يذكر رواية ولا مسرحية ولا قصيدة، بل إنه أخذ يكتفي بسماع ما يرويه له أحمد أنيس من تلخيص للصحف التي يطالعها أحمد أنيس بالنيابة عنه، والإشارة الفنية الوحيدة كانت إشارته إلى صورة الجيوكندا، وهو ينظر إليها ليتأكد إن كانت نظرتها



تتجه نحو الناظر إليها من أي جهة كان، وموقفه هذا موقف جزئي شكلي بحث لا يدل على قدرة على تذوق الفن.

وشخصية المدير لا اسم لها، وهذا يناسب شخصيته، لأن المدير انعزل عن العالم، ولم يعد يحتك به، حرصاً منه على وقته الخاص، لا الوقت العام، ولذلك ذابت شخصيته وضاعت، وكان حرياً به أن يكون في القصة من غير اسم، لأنه من غير فعل ولا عمل، فقد أوكل العمل كله إلى الموظف الشاب أحمد أنيس. وكون الرجل من غير اسم يعني أنه مجرد أنموذج وحالة، ولا يملك بعداً إنسانياً، وأن التاريخ لن يذكر أمثال هؤلاء الذين يُستخرون الناس لخدمتهم ولا يقدمون للناس أي خدمة، بل يستغلون الناس.

### شخصية أحمد أنيس

وبالمقابل يمتلك الموظف الشاب اسماً، وهو أحمد أنيس، ويتم التصريح باسمه في السطر الأول من القصة، يصرح به المدير نفسه، ويرد ذكره في ثنايا القصة غير مرة، كما يرد اسمه بالكامل أحمد أنيس في السطر قبل الأخير من القصة، مما يؤكد حضور شخصية هذا الرجل، في مقابل غياب شخصية المدير، إن حضور الاسم أو غيابه ليس مجرد أمر عارض، إنما هو تقنية فنية تملك دلالاتها النفسية والفنية والفكرية في القصة.

ويؤكد حضور شخصية الوكيل أو النائب عن المدير أحمد أنيس أنه يمتلك في القصة البعد الجسماني، فالمدير يراه، ويرى كتلته الجسدية، مما يؤكد حضوره، وهاهو ذا يتأمله، ويقول: "رنوت إليه متملياً: القامة القصيرة، المدكوكة، الجبهة الواسعة، الوجنتين البارزتين، الأسنان التي اختلط فيها السواد والصفرة، البشرة الدهنية، دائمة التلفد بالعرق"، ص ١١، وهي صورة لأحمد أنيس من فوق، ولا تخلو من إحساس بالقبح، وشعور بالتقزز، ووعي من المدير لعلوه هو ودنو الموظف، وهو ينظر إليه من ناحية أخرى على أنه "شاب، عنده الفائض من الوقت" ص ٩.

ولكن أحمد أنيس يفعل ويعمل ويفكر ويتخذ القرارات: "لم يعد هناك ما يشغلني، أحمد أنيس تكفل بكل شيء، يتابع تنفيذ القرارات دون أن يستأذني في إصدارها، حتى المكالمات الهاتفية يسبقني إلى الرد عليها، يؤكد وجودي أو يلغيه" ص ١٣.

ولكن امتلاك الشاب اسماً، لا يدل في الواقع على أهمية كبيرة، في القصة، فهو أحمد، واسم أحمد من الأسماء الشائعة كثيراً، مما يعني أن الشاب هو واحد من أولئك الناس، ومن الكثرة الكاثرة، التي تحمل اسماً غداً في المجتمع تقليداً لا خصوصية له، مع الاحترام والتقدير لاسم أحمد في البدء، وهو أحد أسماء محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، والاسم الثاني للشاب هو أنيس، ويدل على شخصية الشاب، فهو وديع رقيق لطيف أنيس حقيقة، يطيع الرجل ويلبي طلباته ويعمل لأجله ويعتذر إليه ويتمسكن إليه وأمامه ويخدمه حق الخدمة، وبذلك فاسم أحمد أنيس له دلالة واضحة على شخصية الشاب صاحب فضل في الوقت.

وكما يعجب المتلقي في بداية القصة بالمدير لحرصه على الزمن ثم سرعان ما يكرهه وينفر منه ثم يدينه لاستغلاله، كذلك يعجب المتلقي في البداية بذلك الشاب، أو قد يعطف عليه ويشفق، ولكنه في النهاية يكرهه، ويفقد أي احترام أو تعاطف، لأنه رضي لنفسه أن يكون بديلاً ولم يصنع شخصيته ولم يستقل بهويته وذاته.

إن أحمد أنيس، ذلك الشاب، الذي عنده فائض من الوقت، رضي أن يعمل لأجل المدير، وقد تفانى في خدمته، ولكنه بعد ذلك استبد به، وأخذ يتخذ القرارات من غير أن يراجعها، وقد فعل كل شيء، وحل في محل المدير التاجر الغني، حتى إنه يستطيع أن يسحب أموالاً باسمه من ثلاثة مصارف، ليضعه بين يدي سيده، وهذا يعني أيضاً أنه لم يحقق ذاته، وإنما يعني أن شخصيته قد حلت في شخصية المدير، فأصبح هو هو، أو على الأقل قد ذابت شخصيته وضاعت.

وقد انتهت القصة كما تقدم والمدير لا يفعل شيئاً، وقد تلاشت شخصيته، وأحمد أنيس يفعل كل شيء، كما يراه المدير، لا كما يعبر هو عن نفسه، والقصة مروية على لسان الرجل، ولا يظهر أحمد أنيس إلا من خلال حديث المدير عنه، وهو خاضع للمدير مستسلم، وهذا يعني أن أحمد أنيس لم يحقق ذاته من خلال ذاته الخاصة، وإنما حققها من خلال المدير، وأن شخصيته ذابت في المدير، وغابت واطمحلّت، وهو الذي منح فائض الزمن عنده للمدير، ولم يوظف فائض الزمن عنده في عمل يخصه، بل هو الذي باع روحه وحياته للمدير.

إن الشاب يعمل ما يعمل من أجل الآخر، وفي النهاية يخسر ذاته، والرجل يعمل ما يعمل من أجل نفسه، ثم في النهاية يخسر ذاته، لأن كل ما يقوم به من عمل إنما يدور في مجال المادة، والمال، والسمسرة، وهذا السعي نهايته خسران الذات.

ولذلك يكره المتلقي الرجلين ويدينهما، لأنهما لم يحترما الزمن بمعناه الحق، ولم يؤكد فيه حضور الإنسان بوصفه قيمة إنسانية، وهنا تكمن قيمة القصة، إذ تريد أن تقول إن القيمة الحق للإنسان وهو يعمل في الزمن بما يبني الإنسان لا بما يدمره.

وشخصية أحمد أنيس هي في الحقيقة من لوازم شخصية المدير، فهما متلازمان، وتاريخياً وفتياً لا يمكن أن يوجد أحدهما من غير أن يوجد الآخر، فوجود القوي المستبد من مثل المدير في القصة رهين بوجود الخانع الضعيف المطيع من مثل أحمد أنيس.

## النهاية

تنتهي القصة بشعور الرجل بأنه بات لا يعمل شيئاً، وأن أحمد أنيس قد حل محله في كل شيء، بل يصل الرجل إلى الشعور بأن شخصيته قد غيبت تماماً، أو حلت في شخص أحمد أنيس، أو أن أحمد أنيس قادر على أن يثبت وجوده أو يلغيه، فهو يقول: "حتى المكالمات الهاتفية يسبقني إلى الرد عليها، يؤكد وجودي أو يلغيه" ص ١٣، والتعبير بـ "يؤكد وجودي أو يلغيه" يدل على هذا الشعور، وكان بإمكانه أن يقول: "يؤكد أنني حاضر أو غائب"، ولكنه عبر بكلمات أخرى، تؤكد دور أحمد أنيس في تأكيد وجوده أو إلغائه، فالأمر أصبح يتعلق بالوجود أو عدمه.

والختام يأتي على هذه الصورة، التي يعيها الرجل نفسه، وهو يرويه بنفسه: "لم أعد أعرف القرار الذي يجدر بي أن أتخذه، ولا ما يجب عليه هو كذلك، اختلطت الرؤى، وتشابكت، فلا أعرف إلا أنه ينبغي أن أسلم نفسي للهدوء، وما يشبه الاستسلام، أكتفي بالمتابعة الصامتة، الساكنة، لا أفكر، ولا أتكلم، ولا أقدم على أي فعل، حتى التصور لم يعد يطرأ ببالي، أحمد أنيس وحده هو الذي يفعل كل شيء". ص ١٧

نهاية مختصرة جداً، وصيغت بلغة شعرية، تحمل شعوراً بالانتهاء والتلاشي، إذ يؤكد الرجل أنه لم يعد يفعل شيئاً، بل إنه لا يفكر في شيء، حتى لم يعد يتصور أي شيء، وهو يستعمل أسلوب النفي في ستة أسطر من القصة سبع مرات، يذكر "م" مرتين، ويذكر "لا" خمس مرات، ويستعمل أربع كلمات، وهي: "أسلم"، "الاستسلام"، "الصامتة"، "الساكنة"، وترجع كلها في دلالاتها إلى العجز والتسليم، ويقابل ذلك كله جملة واحدة تنتهي بما القصة: "أحمد أنيس وحده يفعل كل شيء". ص ١٧.

والنهاية وجدانية عاطفية رومنتيكية، لا فعل فيها، بل فيها الاستسلام، وهي تتبع من ذات الرجل، ولم تفرض عليه من خارج ذاته، وهي تعبر عن وعيه، وهي بصوته، وهو يضع نهاية القصة ونهايته بنفسه، وهي تعني غياب إنسان، أو موته، أو بالأدق انتحاره، وهو انتحار هادئ بطيء.

والنهاية فنياً ناجحة، ونفسياً متوقعة، ولكن ثمة سؤال؟ هل تذوب شخصية المستغل، أو شخصية مدير وتاجر مثل ذلك الرجل؟ هل تضمحل حقيقة؟ هل تتلاشى في الواقع؟ هل يمكن أن تغيب وتحل في شخصية الوكيل أو النائب كلياً، ولا يبقى لها أي دور؟ هذه النهاية هي نهاية فنية، نفسية، تعبر عن رغبة الكاتب في تغيير هذه الشخصية، وجعلها من ناحية فنية وقيمية ومثالية تغيب، يريد أن يقول إن رجلاً كهذا تمثل نهايته في أن تذوب شخصيته، وأنه لا قيمة له. وهي نهاية غنية ناجحة وجميلة، ومتوقعة من ناحية ذهنية، مثالية، قيمة، لأن من يستغل جهود الآخرين، لا وجود له من ناحية القيمة والمثال والأخلاق، سيطويه الزمن وينساه.

ولكن من ناحية واقعية، هل يستسلم مدير مستغل لوكيل أعماله ونائبه حقيقة في الواقع مثل هذا الاستسلام؟ في الواقع ما إن يحقق التاجر المدير المستغل نجاحه على أكتاف إنسان طيب بسيط مخلص حتى ينفبه، ويلغي التعامل معه، ويستبعده كلياً، أي إنه يقوم بتغييبه، أو بقتله، وهو قتل نفسي اجتماعي، وليس قتلاً جسدياً، وقد يقدم على قتله فعلاً، في حالة من الحالات، كي لا يكشف أسرارها أو يفضحها أو يصبح نداً له منافساً، هذه هي أخلاق التاجر المدير المستغل، يعتصر مستخدميه وأعوانه مثل الليمونة، ثم يرميهم.

تشهد على ذلك حوادث التاريخ، فكم من حاكم في مشارق الأرض ومغاربها، وعند الأمم كلها، وفي الأزمنة والأمكنة كلها، صفى أعوانه، بعد أن حقق بجهودهم كل ما يريد تحقيقه، وقد خشى أن يظهروا عليه، أو أن ينافسوه في مكانته، بعد أن عرفوا أسرار العمل، أو إنه لا يريد على الأقل أن يكون لهم مئة عليه.

إن المدير يريد أن يضيف حياة الآخرين إلى حياته، فكيف يتخلى عن حياته لأجل حياتهم، أو كيف تتلاشى شخصيته في شخصيتهم وتذوب وهو المصمم على تحقيق ذاته من خلالهم؟.

وأحمد أنيس الذي عنده فائض من الوقت، عمل لأجل المدير، وتفانى في خدمته، وأخذ يتخذ القرارات من غير أن يراجعها، وقد فعل كل شيء بدلاً منه، حتى إنه حل في محل المدير، وهذا يعني أيضاً أنه لم يحقق ذاته قيمياً ومعرفياً ومثالياً، وإنما يعني أيضاً أن شخصيته في المقابل قد حلت في شخصية المدير، فأصبح هو هو، أو على الأقل قد ذابت شخصيته وضاعت، وهذا ما يريد أن تقوله القصة أيضاً من ناحية فنية وقيمية ومعرفية وجمالية ونفسية، وهي نهاية ناجحة، ويستحقها من يبيع نفسه للآخر، إذ يحسر ذاته، وبذلك يكون أحمد أنيس قد خسرها، وباعها.

ولكن من ناحية تاريخية أيضاً، ومن ناحية واقعية واجتماعية، غالباً ما يظهر الوكيل أو النائب على المدير أو الأصيل، ويقتله، جسدياً أو نفسياً أو اجتماعياً، ويحل محله، أو ينافس على الأقل.

وتشهد أحداث التاريخ على ذلك، فكثير من أعوان الحكام على مر العصور وفي كل الأمكنة في العالم انتفضوا على حكامهم وثاروا بهم وأخذوا مواقعهم، بعد أن ساعدوهم، وهذا هو الغالب، ولا سيما عندما يتعلق الأمر فقط بمصلحة مادية وبرغبة في تحقيق الذات لا من أجل مذهب أو عقيدة.

ويشهد على ذلك أيضاً وقائع اجتماعية كثيرة، فكم من شريكين في التجارة انتهى الأمر بهما إلى الخلاف والشقاق وانفصل أحدهما عن الآخر، بل انتهى الأمر إلى سيطرة أحدهما على الآخر وابتلاعه، وكم من أجير في محل أو صانع في ورشة عرف أسرار العمل ثم استقل عن معلمه وسيده، وفي حالات أخرى سرقه أو قتله أو عمل في العمل نفسه وتفوق عليه وهزمه في سوق العمل.

هذه هي سنة الواقع وشريعته، ولكن القصة تعبر عن تفكير رغي مثالي، تريد للرجلين أن يذوب كل منهما في الآخر، وليست القصة على شيء من خطأ، بل هي على صواب من خلال بنيتها الداخلية، والعمل الفني يحاكم من خلال قوانينه الداخلية لا من خلال قوانين الواقع الخارجي، فعالم القصة هو عالم فني خاص مستقل.

إن نهاية القصة هادئة تمتد بتراخ وبطء، هي تنتهي بالتلاشي والغياب، ولا تنتهي بفعل أو حدث، لا تنتهي بخيانة أحمد أنيس، أو غدره بالمدير، ولا تنتهي بزلّة من المدير وسقوطه، ولا تنتهي بقتله أحمد أنيس وتخلصه منه. لقد انتهت القصة من داخل الشخصية، انتهت بتجويف الشخصية، وانتهاء محتواها الداخلي، أصبحت مجرد قشرة مفرغة من الداخل، لا إرادة لها ولا قرار ولا فعل، وهذه النهاية هي نهاية من الداخل، لا من الخارج، هي عقاب ذاتي للشخصية، كأنها تتآكل أو يصيبها النخر، أو كأنها تنتحر ببطء، فالشخصية لا تسقط بفعل زلة أو خطأ أو كارثة خارجية أو انهيار تجارة أو نتيجة أي مسبب خارجي، وإنما سبب نهايتها هو اختيارها، وهي نهاية هادئة بطيئة بسيطة، لا تثير روع المتلقي ولا تخيفه، ولا تجعله يشفق على البطل، ولا يعطف عليه، كما إنه لا يخاف من نهايته، إنما يسخر منه ويهزأ، ويرى نهايته نتيجة طبيعية لاختياره.

ومع ذلك تبقى هذه النهاية نهاية مثالية، أخلاقية، ترى الجزء من جنس الفعل، ونتيجة لاختيار المرء، وهي نتيجة تقول إن الباطل أو الخطأ أو الغلط سينتهي من داخله، لا بكفاح خارجي أو عقاب إلهي أو أي تدخل من البشر، فالنهاية تأتي سلسلة هادئة وبعد كل المقدمات المؤدية إليها.

### عناصر غائبة

ويلاحظ في القصة غياب المرأة، وغياب الحب، وغياب الزواج والإنجاب، بل غياب المغامرات الجنسية، لأن كلا الرجلين مشغولان بأمور الحياة العارضة والتافهة، ومهتمان بتحقيق ذاتهما مادياً، ويقدر ما يستغل المدير الشاب يقدر ما يستغل الشاب المدير أيضاً.

ومن الطبيعي أن تغيب المرأة، لأن المرأة رمز الحب، ولا حب في القصة، بل فيها استغلال، ومن الطبيعي أن تغيب المرأة أيضاً، لأن المرأة رمز التوالد والتجدد والإنجاب والحياة، والرجلان في القصة لا يصلحان للحياة، لأنهما يعدمان القيمة والأخلاق والمثل، أي إنهما يعدمان الحياة، ولا يعرفان الحب، وليسوا جديرين بالمرأة، من ناحية

مثالية أخلاقية، وبذلك يكون غياب المرأة فنياً مبرراً، بل جميلاً، يؤكد معنى التلاشي والذوبان وغياب الحب وغياب القيمة والمثل عند المدير وعند أحمد أنيس الضعيف المستسلم الخانع.

ولكن من ناحية أخرى تاريخية واقعية مادية، تظهر مثل تلك النماذج من التجار والمديرين والمستغلين أكثر تعلقاً بالمرأة والجسد والمغامرات الجنسية، وكان من الأخرى من ناحية واقعية أن تكون لهما مغامراتهما، وأن يكون للتاجر استغلاله للمرأة، أو أن يكون عاجزاً جنسياً، أو أن يكون شاذاً جنسياً، وأن يقيم علاقة مثلية مع ذلك الشاب، وأن يكون للشباب خدماته للمرأة، وقد يتوقع المتلقي أن يمارس الشباب الجنس مع زوجة الرجل نيابة عنه، ولو أن هذه الشخصية أو تلك كانت كذلك لكنت أكثر كثافة وكانت القصة أكثر تشويقاً وإثارة للقارئ، ولكن بدت كل من الشخصيتين هادئتين، وهذا لم يحصل في القصة بسبب حرص القصة على القيم والأخلاق والمثل، وهي لا تريد أن تسقط في الفحش والإباحة، وبذلك تنسجم القصة مع نفسها من الداخل، وتتماسك عناصرها وتتحد، ولو أن كاتباً آخر غير كاتب القصة كتبها لفاعل، ولجعل الشخصيتين على مثل تلك الحالات من المغامرة أو الشذوذ، ولكن للكاتب رؤيته الأخلاقية والمثالية.

وإذا كان غياب مثل هذه العناصر المفترضة يدل على الأخلاق العليا للكاتب، فإن هذا الغياب من ناحية فنية قد أكسب القصة وحدة وتماسكاً، وأبجهاها من التشتت، ومنحها وحدة الانطباع، وساعد على الغوص في شخصية المدير الغوص الأعمق.

### العنوان:

يتألف العنوان من ثلاث كلمات: "انكسارات الرؤى المستحيلة"، وكلمة "انكسارات" خبر لمبتدأ محذوف يمكن تقديره: "هذه انكسارات الرؤى"، وهو مضاف، ويليه مضاف إليه، ثم صفة، والخبر هو مصدر تم جمعه جمع مذكر سالماً. والعنوان إذن جملة اسمية، يدل على ثبات، وهو طويل نسبياً، ولا يكشف عن مضمون القصة، ولا يحدد مغزاها، إنما يتيح الفرصة للمتلقي كي يفكر في فهم معنى العنوان قبل قراءة القصة، ويحاول تفسيره بعد قراءتها والبحث عن علاقته بها، فهو عنوان فني يمتلك القدرة على الإيجاء.

والعنوان يدل على تحطم وخيبة وانكسار لرؤى مستحيلة لم تتحقق، فما هي هذه الرؤى التي انكسرت غير مرة وتالت عليها الانكسارات، ولماذا هي رؤى مستحيلة؟ هل هي رؤى المدير وطموحاته إلى السيطرة على الزمن وامتلاكه والاستفادة منه إلى أقصى حد؟ إذا كانت كذلك فهي حقيقة رؤى مستحيلة، إذ من الصعب أن يمتلك الإنسان الزمن وأن يسيطر عليه، ولا بد من الانكسار، وقد انكسرت رؤاه حقيقة، إذ ضاعت ذات الرجل، وانعدمت، وتلاشت في شخص وكيل أعماله ونائبه، وكذلك ضاعت رؤى أحمد أنيس، وإن لم تكن القصة قد ذكرت رؤاه ولم تشر إليها.

إذا كان فهم العنوان كذلك، فهذا يعني أن العنوان نابع من القصة، يغطي رؤية الرجل، ويشمل موقفه بصورة ما. ولكن هذه الرؤية إلى الزمن هي في الحقيقة رؤية واحدة وليست رؤى، هي رؤية رجل فرد، وتمثل رؤيته في الاستغلال، وقد حقق الرجل قدراً كبيراً من الانتصار، بل الانتصارات، فقد وفر وقتاً كبيراً، واستغل الشاب إلى

أقصى حد، وحقق مكاسب وأرباحاً وحنى أموالاً، ولم ينكسر سوى مرة واحدة حين شعر بأن ذاته قد غابت، وهو في الحقيقة لم ينكسر، وإنما استسلم لنهايته ورضي بها، في خدر وكسل.

هل الرؤى هي رؤى الجمال والحق والخير والعدل، هل هي الرؤى المثالية التي تتحطم في الواقع وتنكسر دائماً مرات ومرات، وهل هي الطموحات الإنسانية التي يستحيل تحقيقها في الواقع، والتي تنكسر، فهي تنكسر بظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وتنكسر باستغلال الإنسان لجهد إنسان آخر، وتنكسر بسيطرة شخص على شخص آخر؟ وتنكسر بالتعلق بالمال والمادة والتجارة والسيطرة وحب التملك؟

إذا كان هذا المعنى هو المقصود، فهذا يعني أن العنوان ينبع من خارج القصة، من ذات المؤلف، أو من عالم القيم والمثل والأخلاق، وتمثل القصة بعد ذلك عالم الواقع الذي تنكسر فيه الرؤى المستحيلة. وهذا الفهم للعنوان يبدو أقرب إلى عالم القصة، لأنها في الواقع تقييم صراعاً غير مباشر بين المثل والواقع. وهو الفهم الأليق بالقصة، والذي يجعل من العنوان عنواناً ناجحاً بل ممتازاً، بالإضافة إلى ما فيه من غنى وعمق وبعد في الإيجاء.

### الواقع الخارجي

لا تذكر القصة الواقع الخارجي، بل تتجنبه، وهذا غالب على فن القصة القصيرة بصورة عامة، فلا ترتبط القصة بتاريخ، أو مرحلة، أو حادثة، ولكن من خلال شخصية المدير يمكن معرفة الواقع الخارجي تاريخياً واجتماعياً واقتصادياً، فالمدير تاجر أو سمسار، فهو يتحدث عن نفسه فيقول: "يعرفني مفتشو الجمارك، فيتركون حقائبي بلا تفتيش، لا يفتحون الحقائق أصلاً، يتعرف عليّ التاجر ويعرفني بنفسه، يجري ما لم أكن طلبته من خصم على ما اشتريته، وكان يخلص بلا متاعب أذون الشحن،....." ص ١٢

وهو يتعامل بالمال، فمنذ مطلع القصة يضع أمامه أحمد أنيس رزمة من النقود سحبها من ثلاثة مصارف، فيودعها درج المكتب ببرود، ولا يشكر أحمد أنيس، وسحبه المبلغ من ثلاثة مصارف يدل على ضخامة المبلغ، كما يدل على ضخامة رصيد المدير، وهو يودعه في ثلاثة مصارف، كما يدل على محاولة التضليل فهو يودع رصيده في مصارف ثلاثة حتى لا يعرف رصيده الحقيقي، ولعله يودعه باسم أحمد أنيس نفسه، كي لا يعرف كم هي أمواله، وأحد المصارف الثلاثة هو مصرف فيصل، وهو مصرف إسلامي لا يتعامل بالفائدة، وهذا يعني أن المدير يتظاهر بالتدين، ولو كان متديناً حقاً لما أودع أمواله في مصرفين آخرين.

وهذا كله يعني أن المدير سمسار، يتلاعب بالأموال، وأن المال هو الذي يتحرك بين يديه، فما هو بصاحب معامل، وهو لا ينتج، ولا يقدم للبلد شيئاً، وهذه هي طبيعة الحركة في الواقع الخارجي.

وهو بعد ذلك يستغل منصبه، بصفته مديراً، فيوظف عنده أحد مرؤوسيه، ليعمل لحسابه الخاص، وإن كان يعطيه أجراً على ذلك، فهو يمارس عليه الرئاسة مرتين، مرة بصفته مديره، وأخرى بصفته مستخدمه.

ولا بد من نقطة تثير الانتباه، فقد أسرع إلى وسائل الإعلام: "دفع باب المكتب ودخل، تبعه ما يقرب من العشرة، يحملون كاميرا وحوامل وأوراقاً وأشرطة تسجيل، أشار أحدهم إلى مواضع في المكتب يرى أنها تستحق التصوير"، ثم يقول له أحمد أنيس: "هذا برنامج للتلفزيون عن مشوار حياتك" ص ١٤

وسواء أكانت هذه المقابلة التلفزيونية بتدبير من أحمد أنيس أم بمبادرة من التلفزيون فهي تدل على مجتمع استهلاكي يقدر مثل هؤلاء الرجال، من المديرين والسماسرة وأصحاب رؤوس الأموال، الذين يتلاعبون باقتصاد البلد، ويسعى التلفاز إلى إظهارهم باعتبارهم رجالاً مهمين وأصحاب دور في الحياة وكأنهم أسوة لغيرهم، وكأنهم من قمم المجتمع.

وهذا لا يعني فساد هذا الرجل الفرد، إنما يعني فساد القيم والمفاهيم وسقوطها في الواقع الاجتماعي، وما هذا الرجل إلا فرد من أفراد هذا المجتمع، بل ما هو إلا واحد من رجال الأعمال فيه ومن عليية القوم والكبار، وهو المدير، والذي يحظى ببرنامج خاص في التلفزيون عن مشوار حياته، فالمشكلة ليست مشكلة فرد إنما هي مشكلة مجتمع، والمشكلة ليست مشكلة زمن، إنما هي مشكلة غياب القيم.

إن شخص المدير، بوصفه مدير مؤسسة أو مديرية، وبوصفه تاجراً يلعب بالمال، يدل على شخصيات في المجتمع صاحبة نفوذ وعلاقات، تستغل مناصبها الوظيفية، ولا سيما عملها في الإدارة، كي تستخدم الناس، وتسخرهم لمصالحها، وهي لا تملك خبرة ولا معرفة ولا علماً، ولا تحمل شهادة عليا وليس لديها تخصص، وإنما تتعامل بالمال، ومثل هذه الشخصيات الطفيلية نمت في عهود الانفتاح الاقتصادي، في معظم أقطار الوطن العربي، وتفاقم دورها وتضاعف في الثمانينيات من القرن العشرين.

وهذا كله مجرد استقراء من خلال شخصية المدير، والقصة لا تشير إليه ولا تؤكد، كما أنها لا تملك ما ينفيه، وهذا ما جعلها أكثر غنى، وأقدر على الانفتاح على أي مكان أو زمان تكون فيه مثل شخصية المدير أو شخصية أحمد أنيس.

### بناء القصة

والقصة تبدأ من نقطة تطورت فيها العلاقة بين الرجل والشباب، إذ تبدأ والشباب قد سحب له مبلغاً ضخماً من المال، إذ سحبه من ثلاثة مصارف، ثم ترجع القصة إلى الوراء للتحدث عن بداية العلاقة بينهما، وتسير الهوينى إلى تطور تلك العلاقة وانتهائها إلى اضمحلال شخصية الرجل، والقصة تستعرض هذا الماضي كله في استرجاع قوامه التذكر في معظم الحالات واستحضار بعض مشاهد الماضي في حالات أخرى. ولا بد أن يكون هذا التطور في العلاقات من بدايتها إلى نهايتها قد استغرق سنين عدداً، وهذا يعني أيضاً أن زمن القص أقصر من زمن القصة نفسها، ولا يمكن أن يقل زمن القصة الداخلي عن عشرين عاماً، يحقق فيها الرجل النجاح وتتطور العلاقة إلى درجة التلاشي، ولكن القصة لا تشير إلى شيء من ذلك، كما لا تشير إلى الزمن الخارجي للحوادث، فلا تلمح القصة إلى أي عهد أو مرحلة تاريخية أو سياسية.

وتدور حوادث القصة في القاهرة، إذ يصف الرجل حجرته "الواسعة المطللة على النيل" ص ١٠، ويذكر لقاءه مع أصدقاء له "في الكازينو المطل على النيل" ص ١٣، كما يشير إلى إضاعته الوقت في الانتقال "بين البيت في مصر الجديدة والمكتب في المهندسين" ص ٨، ومعظم الأماكن الداخلية التي تشير إليها القصة بعد ذلك هي حجرة المكتب ص ١٠ وحجرات البيت ص ١٧ وقد حظيت حجرة المكتب بوصف تفصيلي دقيق استغرق اثني عشر

سطراً، وبدا وصفاً تفصيلياً مدققاً، قد يثير لدى المتلقي بعض الملل والتساؤل عن الغاية منه، ولكن يمكن تفسيره على أنه دليل على اهتمام الرجل بذاته فحسب، لأن ذاته هي مكتبته، ومكتبته هو ذاته. والقصة لا تقدم حوادث، وإنما تقدم انطباعات عن حوادث ومواقف، يرويها المدير، وهي تبدأ بمشهد حوار حَيٍّ، ويبدأ هذا المشهد من لحظة متأخرة، ثم ترجع القصة إلى الوراء، لتسترجع ما كان قبل هذا المشهد بأزمان متطاولة، منذ أن فكر الرجل في استخدام الشاب، ومعظم هذا الاسترجاع يعتمد على الحوار الداخلي، وبعضه مونولوج يسترجع مرحلة سابقة قبل بدء القصة، أي منذ أن فكر الرجل في استخدام الشاب، ويستمر المونولوج إلى النهاية، تتخلله مشاهد حوارية مسترجعة أيضاً، كلحظة دخول الرجل على الموظف الشاب وعرضه عليه العمل في خدمته، ويدل المونولوج على وعي الرجل لذاته، وإدراكه لكل ما يُقدِّم عليه، ووعيه وحرصه في كل خطوة يخطوها، بل هو واع لفقدته ذاته وشخصيته في نهاية القصة، والمونولوج يروي المدير على طول القصة بضمير المتكلم، وهو مناسب لمثل هذه الشخصية ولطبيعة القصة، بوصفها تصور انطباع المدير عن الأشخاص ورأيه في الحياة وموقفه منها، مما يعني أن السرد ذاتي، وليس موضوعياً.

إن اختيار ضمير المتكلم ساعد الشخصية على استبطان ذاتها، والحديث عن نفسها من الداخل، وعبر عن وعيها لذاتها، لأن ما تتخذه من قرار الاستفادة من الوقت وتكليف الآخر بالعمل بالنيابة عنه هو قرار ذاتي داخلي، وقد ناسبه اختيار ضمير المتكلم، ولكن هذه الشخصية التي تعي ذاتها وتدرِك أهمية الوقت بالنسبة إليها سرعان ما تفقد في النهاية وعيها بذاتها وتستسلم كلياً للآخر وتدوِّب فيه، على الرغم من محاولتها بناء ذاتها واستثمار الزمن إلى أقصى حد، واستغلال الآخر.

وفي مقطعين اثنين تعنى القصة بالوصف المدقق، والمقطع الأول هو وصف غرفة المدير، وهو يسترجع وصفها، ويبرر هذا الوصف بأنه لم يكن يزور أحداً في مبنى المديرية، وكل ما يعرفه منها هو ما بين مدخل المديرية وباب مكتبته، وهو يصف هذه المسافة وصفاً مدققاً على نحو ما مرّ، وهو وصف موضوعي هادئ، يبدو غريباً على القصة، ولكنه وظف للكشف عن شخصية الراوي المدير.

والمقطع الثاني في الوصف هو وصف الشاب أحمد أنيس، ويستغرق ثلاثة أسطر، ويبدو غير مبرر أيضاً، سوى أنه يدل على نظرة المدير إلى الشاب، وهي نظرة تفحُّص واستعلاء واستخدام، ولا يخلو الوصف من استهجان، ويقف عند الشكل الخارجي لشكل الرجل، وهاهو ذا يتأمله، ويقول: "رنوت إليه متملياً: القامة القصيرة، المدكوكة، الجبهة الواسعة، الوجنتين البارزتين، الأسنان التي اختلط فيها السواد والصفرة، البشرة الدهنية، دائمة التفصّد بالعرق"، ص. ١١.

### مقولة القصة

ويبدو بعد ذلك كله أن القصة تقول إن الإنسان الذي لا يقدم للوطن شيئاً إنسان تائه ضائع، وإن الإنسان الذي يستغل الناس ويسخرهم لخدمته ويطبقه على المال لا قيمة له في عالم المثل والقيم، وهو يؤوّل إلى خسران الذات والانتهاة إلى التلاشي والضياع، وإن كان للمجتمع نظرة إليه أخرى مختلفة، فهو فاقد في النهاية لهويته، وانتمائه الإنساني، وهو فرد من غير اسم ولا شخصية ولا ملامح، قوامه المال والاستغلال والفراغ، هو أجوف



وفارغ من الداخل، وليس أقل منه في ذلك المتعاون معه، الذي يبيعه ذاته، فهو مثله خاسر لذاته، لأنهما معاً لا يقدمان للإنسانية أي شيء، أحدهما مستغل قوي مستبد، والآخر مستغل خانع مطيع مستسلم، الأول سادي بمعنى من المعاني، وتمثل ساديته في لومه وتقريعه في مطلع القصة، والآخر مازوخي، وتمثل مازوخيته في انصياعه الكلي لسيدته، وفي النهاية يتبادلان الأدوار، إذ يغدو أحمد أنيس سادياً حين يقرر كل شيء نيابة عن سيده، ويغدو المدير مازوخياً عندما يستمتع برؤية أحمد أنيس يفعل كل شيء نيابة عنه، ولا يخلو المقطع الأخير في القصة من الشعور بمتعة الاستسلام في غنائية واضحة، وكلا الرجلين في النهاية إلى هلاك وخسران، ودعوى أحدهما أو كليهما أنه حريص على الوقت دعوى باطلة، لأن قيمة الوقت فيما ننجزه في الوقت، وفيما نقدمه للبشرية. ومقولة القصة مقولة مثالية، تدين النماذج السلبية في المجتمع، وتثير نحوها الشعور بالكراهية والمقت والنفور، ولكن لا تثير نحوها مشاعر العدا والغيرة في الرفض أو التغيير.

وهذه المقولة يمكن أن يخلص إليها المتلقي من خلال قراءته القصة، وتعرفه إلى الشخصيتين فيها، وليس في القصة شيء مما يمكن أن يشير إلى تلك المقولة أو يؤكدتها، مما يعني أن القصة تقدم للقارئ خبرة وتجربة من خلال التعريف بشخصية، وهي أبعد ما تكون عن التقرير والمباشرة.

### الطابع العام للقصة

القصة هادئة ناعمة رحيمة، لا صحب فيها ولا عنف، ولا حوادث ولا أفعال، هي قصة حول شخصية مدانة، وعن موقف من الحياة غير شريف ولا سليم، ومع ذلك فالقصة مشوقة، لأنها قصة بوح شخصي، يوح فيه المدير بطل القصة بما في نفسه، ويروي سيرة حياته، وهو شخصية غنية، والقصة متماسكة، يشد بعضها بعضها الآخر بقوة الفن، وبسلاسة التعبير، وشعرية الموقف، ولا سيما في مشهد الافتتاح، وفي البوح في الختام.

إن القصة تبدأ بداية ناجحة، وتنتهي نهاية ناجحة، وكأنها كتبت من أجل النهاية، وهي تقدم أمودجين متميزين من النماذج البشرية المتميزة ذات الحضور القوي، وتجعل القصة المتلقي يمر بسيرة حياة، ويعاني تجربة، قد يخلص منها المتلقي إلى مقولة خطيرة وهي لهات الإنسان وراء المال وثافته على السلطة، وهو ما يقوده إلى الاستغلال، وينتهي به إلى الخسران، وقد يصل من خلال القصة إلى معرفة زمان أو مكان أو مرحلة، ولكن القصة لا تقول هذا مباشرة، بل لا تقوله على الإطلاق، وإنما تمنح المتلقي حرية الوصول إلى ما يريد، بفضل الفنية العالية، والقصة بعد ذلك سلسلة، واضحة، لا غموض فيها ولا تعقيد، وهي بعيدة عن اصطناع أساليب توهم بالحادثة، ولا يضيرها في شيء كونها ذات طابع تقليدي انطباعي، إذ أصبح من الصعب أن يعثر القارئ على قصة تقليدية ناجحة، بل متميزة، تقول كل شيء عن الواقع، وهي بعيدة عن الواقع، وتقدم نماذج بشرية تدين من خلالها من يتخلى عن القيم والمفاهيم، من غير أن تعلن عن ذلك أو تقوله مباشرة، في وقت بات فيه من السهل أن يعثر القارئ على كثير من القصص التي تعلن صراحة عن مثل تلك الإدانة، أو تصطنع الحادثة، بشيء من الغموض أو خداع المتلقي، ولذلك كله تمتلك قصة "انكسارات الرؤى المستحيلة" كثيراً من معاني التماسك والفن والوحدة.

## رحلة خيال

قراءة في مجموعة قصصية

### ١. حرية التعبير حرية النقد

مجموعة قصصية متنوعة، شديدة التنوع، يمكن أن ترضي الأذواق المتنوعة والمختلفة، ومن الممكن ألا تُرضي أحداً، ففيها من القصص ما هو اجتماعي، وهو الغالب، وما هو إنساني، وهو القليل، وما هو الوطني، وفيها من أنماط السرد كلها، القصة الطويلة، والقصة القصيرة، والقصة التي هي سيرة ذاتية، ولكنها مختصرة، والقصة التي هي رواية، ولكنها ملخصة، والقصة التي فيها رسائل، أو التي هي رسالة، أو التي هي حوارية محض، بل فيها القصة الناجحة والممتازة بأدق المعايير وأشدها ترمناً، والقصة غير الناجحة بأبسط المعايير وأكثرها تساهلاً، وربما كان هذا النوع هو الأكثر، ولذلك قد لا ترضي المجموعة أحداً.

والمجموعة تمثل رحلة عمر، أو رحلة فن، يستطيع القارئ من خلالها أن يكتشف كيف يتطور مفهوم القص عند كاتب، قد لا يكون كاتباً عظيماً، وقد لا يكون مشهوراً، إنما هو كاتب هاوٍ، ولذلك يبدو التعامل معه أكثر متعة، لأنه لا يستطيع أن يفرض اسمه ولا شهرته ولا وفرة أعماله، ولأنه كما يبدو من خلال قصصه طيب وبسيط ومتواضع، ولذلك يستطيع المتلقي أن يتعامل معه بحرية، ويستعمل نحوه حرية النقد، من غير أن يستعمل هو سطوة الشهرة أو الاسم أو المؤسسة التي يمثلها، وكثير من النتائج يسيطر على بعض النقاد بسطوة الشهرة والاسم والمؤسسة، ولذلك يستطيع القارئ من خلال هذه المجموعة أن يكتشف عشق المرء فن السرد والرغبة الأصيلة عند الإنسان في التعبير والكتابة والتأليف والنشر، حتى لو لم يكن كاتباً عظيماً، بل حتى لو لم يستمر في الكتابة، هي رغبة في التعبير يملكها كل إنسان، وهي رغبة مشروعة، ومن حق كل إنسان أن يعبر، ولذلك كله تبدو المجموعة مغرية بالقراءة والنقد.

### ٢. المجموعة الوحيدة لكاتب هاوٍ:

"رحلة خيال" هي المجموعة القصصية الأولى، ولعلها الوحيدة، للكاتب زياد السراج، وقد نشرت عام ٢٠١٠، في دار عبد المنعم. ناشرون، بحلب، وتقع المجموعة في ١٨٠ صفحة، من القطع الوسط، وتضم أربع عشرة قصة، مع مقدمة، وقد كتبت القصص بين عام ١٩٥٩ وعام ١٩٩١، أي على مدى اثنين وثلاثين عاماً، بمعدل قصة واحدة في كل عامين، وبعد تأخر عن النشر يزيد عن خمسين عاماً، مما يدل على أن الكاتب ليس بالقاص المحترف، إنما هو كاتب هاوٍ، ولا يتوقع أن يكون لدى الكاتب قصص أخرى، ولكنه أعرض عن نشرها، ويؤكد ذلك صدور المجموعة عام ٢٠١٠، وأحدث قصة فيها ترجع إلى عام ١٩٩١، أي إنه بين كتابة آخر قصة ونشر المجموعة نحو من عشر سنوات، ولو كان لدى الكاتب قصة بعد عام ١٩٩١ لكان ضمّنها المجموعة.

وقد كتبت ثلاث قصص من المجموعة في الأشهر الثلاثة الأخيرة من عام ١٩٥٩ في عمان بالأردن، وهي من أطول قصص المجموعة، اثنتان منهما بطول ثلاث وعشرين صفحة، وواحدة بطول ثلاث وخمسين صفحة، وقصة واحدة كتبت في حالة من التنقل بين شرق سورية وغربها، من النبك وتلكلخ ودمشق، إلى دير الزور، عام ١٩٦١،

وتقع في ١٧ صفحة، والقصص العشر الباقيات من المجموعة كتبت كلها في مدينة الثورة بسورية، بين عام ١٩٦٩، وعام ١٩٩١، أي إن عشر قصص كتبت في اثنين وعشرين عاماً، بمعدل قصة في كل عامين، وبعد انقطاع عن الكتابة دام سبع سنوات.

وإذا كان ثمة قصص أخرى للكاتب لم تنشر، فهذا يعني أنها غير راض عنها، وهذا يعني أيضاً أنه اكتفى بما يمثل رؤيته وفنه وحياته، وأنه رأى فيما نشر ما يكفي ويغني، ولكن من المرجح ألا يكون للكاتب غير هذه القصص، إذ لا يظن أي كاتب بنشر نتاجه كله، ما رضي عنه وما لم يرض، لأنه يمثل ذاته، ويعبر عنه، ولا سيما حين تتاح له فرصة ما للنشر.

### ٣. غلاف المجموعة

وغلاف المجموعة لوحة عادية جداً، تملأ الغلاف كله، من عمل الفنان جهاد شحادة، والغلاف أخضر اللون داكن، لا يوحى بالخصب، إنما بالغم والاكثاب، وفي الزاوية اليسرى وإلى الأسفل صورة جانبية مظلمة بالأسود لوجه رجل في نحو الستين، يضع على عينيه نظارات، وشعر رأسه كث، وهو يهدل على جبهته، ونظرته تتجه إلى أمام مع قليل من الارتفاع، الدال على مجرد النظر العادي، لا التأمل ولا التطلع ولا الطموح، بل ربما الاكثاب، وفي الزاوية العليا من الغلاف وفي الطرف الأيمن وجه امرأة في الخامسة والعشرين، تطل من الزاوية وتتجه بنظراتها في خط مائل نحو اليسار، يمر أعلى رأس الرجل، ولا يتجه إليه، ولا تلتقي نظراتها بنظرته، وكأنها لا تراه، وكأنه لا ينظر إليها، ووجهها يندمج في لونه مع لون الغلاف، ووجهها جميل الجمال الهادئ، يدل على وفرة في الصحة، وهو لا يحمل أي شعور أو انطباع، ومن مقدمة وجه الرجل يتصاعد دخان إلى الأعلى في تموجات سوداء شاحبة ورمادية باهتة تعلو وتموج لتشكيل شعر المرأة. ويوحى الغلاف بأن الرجل أديب يرحل بخياله نحو تلك المرأة، وقد يوحى بأن القصص كلها رحلة خيال، أو أن الحياة كلها رحلة خيال عابر أو زائل، وهو عنوان تقليدي وواضح. وعندما تتم قراءة القصة التي حملت المجموعة عنونها يختلف فهم الصورة، فهي تحكي عن موظف متزوج هانئ في حياته مع زوجته وأولاده، وتشاركه في مكتبه بالوظيفة شابة، ومع صعود دخان سيكارتته إلى أعلى، يتخيلها زوجة وأماً لأولاده، وبذلك تبدو صورة الغلاف مجرد شرح للقصة وتوضيح لها، ولا تمنحها أي ظل من إحاء، وكان من الأخرى أن يكون في فم الصورة الجانبية لوجه الرجل سيكارة. وبصورة عامة، يدل الغلاف على معظم قصص المجموعة، ففي معظمها كان أكثر الرجال يحملون بامرأة غائبة ويتمنون لقاءها ذات يوم.

### ٤. مقدمة المجموعة:

وفي مقدمة الكاتب لمجموعته، وهي مختصرة في صفحة واحدة، ما يؤكد أنه كاتب هاو، وليس بالمحترف، وأنه ما كان يسعى للنشر، وأن هذا هو كل نتاجه، ولا ضير في ذلك، فهو يقول: "لم يكن يخطر في بالي أن تكون لدي مجموعة قصصية كتبت خلال سني حياتي الماضية" ثم يتوجه بالشكر إلى صحبه الذين شجعوه على مواصلة الكتابة، فيقول: "ولكل من صحبني في رحلة العمر من فضل في تشجيعي على مواصلة الكتابة"، وهذا يعني أنه

انقطع عن الكتابة ثم عاد إليها، أو أنه يعني أن هذا كل نتاجه، ويؤكد أنه هاو وأن هذا هو نتاجه كله قوله في ختام المقدمة: "لأقدم إليك قارئ العزيز رحلتي بتواضع" (ص ٥).

والمقدمة لا تضيف جديداً للمجموعة، ولا تفيدها في شيء، وبصورة عامة تبدو المقدمات من خارج العمل، ولا تفيد العمل في شيء، بل قد تسيء إليه، ولا سيما عندما يلجأ الكاتب إلى التفسير والشرح والتوضيح، وأصعب منها المقدمات التي يكتبها ناقد للعمل، فهو يضيق على المتلقي ويفرض عليه رأيه، ويبدو الإبداع الحق ليس بحاجة إلى مقدمات، والأديب ليس بحاجة إلى من يقدمه إلى قرائه أو يقدم عمله، فالعمل يقدم نفسه بنفسه، ولا سيما الأعمال الإبداعية، وتشهد على ذلك أعمال نجيب محفوظ، فهو لم يقدم لأي عمل من أعماله.

## ٥. التوثيق الزمني والمكاني:

وقصص المجموعة تحمل تاريخ كتابتها واسم المكان الذي كتبت فيه، وعلى الرغم من دقة التوثيق التاريخي لكتابة القصص وذكر المكان الذي كتبت فيه القصص فإن القصص لا علاقة لها بالمكان الذي كتبت فيه، ولا تعكس طبيعته ولا بيئته ولا مجتمعه، والقصص الثلاث الأولى وحدها التي تشير عرضاً إلى مكان وقوع الحوادث وهو عمان في الأردن والقدس في فلسطين، ولكن ذكر المكان لا يغير في طبيعة الحوادث شيئاً، وتبدو القصص غير مرتبطة بالمكان إلا كإطار للحوادث، وهو لا يحظى بالوصف إلا نادراً، وهو وصف مجرد ومحيد.

والتأريخ لكتابة القصص لا يفيد القصص نفسها في شيء غير الكشف عن مراحل التطور في مفهوم القص عند الكاتب، إذ لا يدل تاريخ الكتابة على ارتباط القصة بالمرحلة التي كتبت بها، من ناحية علاقتها بالزمن الذي كتبت فيه، فهي لا تعكس طبيعة المرحلة، ولا روح العصر، ما عدا قصتين اثنتين، الأولى عنوانها: "الحق معه"، وقد كتبت ١٩٧٣/٦/١، وهي تصور بطولة عجز فلسطيني، وتدل على روح العزة والإباء، والثانية عنوانها: "صور طبق الأصل"، وقد كتبت في ١٩٧٣/١٢/١٤ وتصور بطولة طيار سوري في حرب تشرين عام ١٩٧٣ وهي تعكس طبيعة المرحلة بصورة مباشرة، أما باقي القصص فلا تعكس طبيعة المرحلة التي كتبت فيها.

وتكفي الإشارة إلى أن القصص العشر الأخيرة قد كتبت كلها في مدينة الثورة في سورية، وهي مدينة حديثة أنشئت إلى جوار مشروع سد الفرات، وضمت شرائح اجتماعية ومستويات مختلفة، وكانت تلك القصص التي كتبت في مدينة الثورة جديرة أن تعكس طبيعة تلك المدينة الجديدة وأن تصور مرحلة ما من مراحل بناء السد، ولكن ليس في القصص أي ظل من ذلك.

## ٦. استهلال القصص:

الاستهلال نص صغير يلي العنوان، يسبق نص القصة، ويقع خارجها، وهو مدخل إليها، وقد يكون من كلام المؤلف نفسه، وقد يكون مقبوساً من كلام كاتب آخر، وهو في الحالتين يختلف عن نص القصة، فإذا كان مقبوساً من كلام كاتب آخر فهو من غير شك يختلف كلياً عن بنية القصة وطبيعتها، وإذا كان من كلام الكاتب نفسه فهو خارج النص، أي نتاج حالة إبداعية غير الحالة الإبداعية التي أنتجت النص، وفي الحالتين فإن المؤلف لم يختره أو لم يكتبه إلا ليقوم علاقة ما مع القصة، أو لغرض ما في نفسه، أو ليوصل رسالة إلى المتلقي تدعم رسالة القصة،

أو توضيحها أو تقدر ذهن المتلقي وتنبهه، وتوصل إليه رسالة ما، وفي الحالات كلها يبدو الاستهلال فضلة، ويمكن الاستغناء عنه، وقد يساعد الاستهلال في بعض الحالات على فهم النص، كأن يوضح ظروف إبداعه أو مناسبة أو الهدف منه، ولكنه يحدد أفق فهمه ويضيقه، وقد يكون في بعض الحالات عبئاً على النص، أو مسيئاً للعلاقة بين النص والمتلقي، فقد يسيء المتلقي فهم النص بسبب الاستهلال.

ولأربع قصص من قصص المجموعة استهلال، وهي مداخل فكرية، مكتوبة بوعي وقصد، وهي تحمل أفكاراً مجردة، يراد منها دعم مقولة القصة، أو تلخيص فكرتها، ولذلك تتناقض مع بنية القصة التي هي بنية جمالية انفعالية، وهي تفرض على المتلقي فهماً محدداً للقصة، وتعلق أفق الفهم الحر، وبعض الاستهلالات بعيدة كلياً عن طبيعة النص وبنيتها وتجربته.

ففي القصة الأولى، وعنوانها: "ولما نلتق"، جاء الاستهلال التالي: "عندما يخيل إلينا أن وجودنا في الحياة عبث فنحن لا نؤكد الحقيقة دائماً، لأن هناك كثيرين هم في حاجة إلينا، وقد نكون خلقنا من أجلهم" (ص ٧)، والاستهلال من إنشاء المؤلف، وهو يتعلق بشخصية المريضة فاطمة، إذ يبدو أنها خلقت لتلبي حاجة ابنتها إليها، بعد وفاة زوجها، ولتلبي حاجة المرضى إليها، ولتلبي حاجة بطل القصة لها، فقد أحبها، وتعلق بها، وبفضلها شُفي من مرضه، وشُفي من كرهه لزوجته، وعاد إلى الحياة الزوجية الطبيعية، ولكن هذا التحديد لشخص المريضة فاطمة بهذا الفهم يحدد من أبعاد شخصيتها، ويجعلها ضحية، ويجعل المتلقي يغفل عن قيم أو مفاهيم أو مشكلات أخرى تتضمنها القصة، وهي أكثر من هذا المفهوم الضيق وأوسع وأغنى.

ولعل المؤلف قصد من القصة الفكرة التي يتضمنها الاستهلال، أو لعلها كانت حاضرة في ذهنه، وهو يكتب القصة، وكان يعيها، ولكن ليس من الضروري تقييد المتلقي بها، فقد يستنطق المتلقي القصة مقولة أخرى تتضمنها، ولا يعيها المؤلف.

وفي قصة "عفواً أبي"، يتقدم القصة الاستهلال التالي: "يضيع المرء نصف حياته باحثاً عن حقيقته، فإذا ما خيل إليه أنه وجدها، اكتشف معها أنه اضاع نصف حياته الآخر" (ص ٨٢)، والقصة تحكي عن فتاة أحب صديق أبيها على الرغم من تقدمه في العمر، ثم هربت معه إلى بيروت ليتزوجها، متحدية رفض أبيها، ساعية إلى الخلاص من ظلم زوجة أبيها، والاستهلال يعني أن عناية قد أضاعت حياتها مع أبيها لتجد حياتها مع من تحب، والاستهلال يضيق من شخصية الفتاة، ويحددها بفكرة، ويحول القصة كلها إلى مقولة عقلية، ويفسد على المتلقي متعة القصة، وليست الغاية من القصة الفنية الناجحة طرح فكرة أو تقديم مقولة، إنما الغاية من القصة الدخول في تجربة والاستمتاع بها وعيشها، ثم يمكن بعد ذلك الخلوص إلى فكرة ما.

وتتحدث قصة "خطيئة ابن" عن شاب تعلقت به زوجة أخيه، ودفعته إلى علاقة محرمة معها، وقد سبقها بعد العنوان الاستهلال التالي: "عندما خلق الله آدم لم يخلق معه خيراً أو شراً لكنه (تعالى) حين خلق حواء من ضلعه كان معها الخير والشّر" (ص ١٠٤)، والاستهلال فكري مباشر يقرر مقولة تفسد متعة القصة، وهي مقولة تحتمل كثيراً من الجدل والنقاش، ولم يقل بما الإسلام، فالقرآن الكريم يحمل المسؤولية عن العصيان كلاً من آدم وزوجه، ولا يلقي التبعة على الزوجة، ثم يصور آدم وقد استغفر ربه، ولم يكن العصيان لعنة مستمرة، إنما هو حالة مؤقتة، غفرها الله لهما بعد استغفار آدم، وليست مستمرة في نسله.

وقد جاء في الاستهلال الرابع والأخير ما نصه: "إذا كان حب الإنسان لأخيه الإنسان عاطفة سامية، فحب الإنسان لوطنه أسمى من هذه العاطفة" (ص ١٤١)، وهو يتقدم قصة عنوانها: "صور طبق الأصل"، وهي تحكي عن طيار محارب استشهد في سبيل الوطن، والاستهلال يلخص فكرة القصة، ويحول تجربة البطولة إلى مقولة فكرية جاهزة، ويجدد أفق القصة، وهي تمتلك آفاقاً أرحب، والفكرة نفسها قابلة لكثير من الجدل والنقاش، فحب الوطن وحب الإنسان نوع واحد، وليس أحدهما أسمى من الآخر، فالحب حالة واحدة لا تتجزأ ولا تختلف ولا يمكن أن يكون فيها شيء على حساب شيء، وليس الوطن أرضاً أو حجارة، وليس مفهوماً مجرداً، إنما هو الشعب والماضي والحاضر والمستقبل والثقافة والإرادة، وفي نظام الجيش نفسه يعنى الولد الوحيد لأبويه أو لأحدهما من أداء الخدمة الوطنية، مما يعني أن حق الإنسان وحق الوطن واحد، لأن الإنسان جزء من الوطن، ولأن في الوطن الإنسان نفسه.

وبذلك تبدو الاستهلالات فكرية مجردة، تحدد أفق القصة، وتحولها من تجربة إلى فكرة، وقصص المجموعة كما يبدو لم تكتب إلا لدعم فكرة، ولذلك جاء الاستهلال من طبيعتها، ولكنه لم يخدمها، وإنما جعل العقل يسيطر عليها، وحولها إلى صيغة عقلية، وزاد من طغيان الفكر عليها، وحرمها من حرارة التجربة، وهي حرارة غائبة عنها في الأساس.

#### ٧. عرض القصص:

وتتسلسل القصص وفق تاريخ كتابتها، وسيشار إلى القصة ذات الاستهلال بأن لها استهلالاً، والتي ليس لها استهلال فلن يذكر ذلك، وسيحدد موضوع كل قصة، على النحو التالي:

١. ولما نلتق، عمان، ١٠/١١/١٩٥٩، ٢٣ صفحة، ذات استهلال، اجتماعية، غياب الحب الزوجي.
٢. زوجة ثانية، عمان، ٢٠/١٢/١٩٥٩، ٥٣ صفحة، اجتماعية، غياب الحب الزوجي.
٣. عفواً يا أبي، عمان، ٧/١٠/١٩٥٩، ٢٢ صفحة، ذات استهلال، اجتماعية حضور الحب الزوجي.
٤. خطيبة ابن، النبك، دمشق، تلكلخ، دير الزور، ١٠/٨/١٩٦١، ١٧ صفحة، ذات استهلال، اجتماعية، غياب الحب الزوجي، خيانة.
٥. السعادة المحرمة، مدينة الثورة، ٢٣/١٠/١٩٦٩، ١١ صفحة، اجتماعية، غياب الحب الزوجي، خيانة.
٦. وجهة نظر، مدينة الثورة، ٢١/١/١٩٧٣، ٥ صفحات، اجتماعية، حضور الحب الزوجي، خيانة.
٧. الحق معه، مدينة الثورة، ١/٦/١٩٧٣، ٤ صفحات، وطنية، بطولة عجوز في فلسطين.
٨. صور طبق الأصل، مدينة الثورة، ١٤/١٢/١٩٧٣، ٦ صفحات، ذات استهلال، وطنية، بطولة طيار سوري، واستشهاده.
٩. الدموع العvisية، مدينة الثورة، ١٠/٤/١٩٨٠، ٦ صفحات، إنسانية، رجل عقيم، يهتم بالأطفال.
١٠. رحلة خيال، مدينة الثورة، ٢٢/٤/١٩٨٠، ٣ صفحات، ليس لها استهلال، اجتماعية، حب وحرمان.
١١. زائر منتصف الليل، مدينة الثورة، ١١/٤/١٩٨٠، ٩ صفحات، اجتماعية، حضور الحب الزوجي.

١٢. دفقة حب، مدينة الثورة، ٥/٥/١٩٨٠، صفحتان، اجتماعية، حب زوجي.
١٣. أوراق ذابله، الثورة، ٦/٤/١٩٨٦، ٧ صفحتان، اجتماعية، حب وحرمان.
١٤. ساعة الصفر، مدينة الثورة، ١٩/٥/١٩٩١، صفحتان، لقاء عابر لعاشقين.

## ٧ . القصة الطويلة

أطول قصة في المجموعة عنوانها: "زوجة ثانية"، وقد كتبت في عمان، وتاريخ كتابتها ٢٠/١٢/١٩٥٩، وتقع في ٥٣ صفحة، وليس لها استهلال، وهي تحكي عن الشاب محمود الذي يفاجأ مع مغادرته المستشفى بحب المرضة "ليلي" له، فيدعوها إلى زيارته في البيت، فتتردد عليه، ويتبادلان المشاعر، ثم يجني منها بعض المتع، وسبب تعلقها به هو حرمانها من مشاعر الأبوين، إذ ولدت في المستشفى وفيه نشأت، وفيه تعمل، وهي لا تعرف لنفسها أمماً ولا أباً، ثم تعرف من ملفات رئيسة المرضات أن أمها حملت بها سفاحاً، ووضعتها في المستشفى ثم ماتت، ولذلك تجدد الحب في أحضان محمود، ثم تحس فجأة أنها حامل، وتتذكر يوم مضى بها في رحلة بحرية ليعلمها السباحة، وعلى شاطئ البحر أغراها بشراب ما، ثم نال منها، وتظهر عوارض الحمل، فتمضي إلى أبويه تعرض عليه زواج ابنتها منها، فينكران عليها ذلك، ولاسيما عندما يعلمان أنها مولودة سفاحاً وليس لها أم ولا أب، وينكرها محمود، وتخرج مطرودة.

وتغادر المستشفى في عمان لتعمل في مستشفى آخر بالقدس، ثم تضع مولودها وتسميه "وحيد"، وهي ما تفتأ تذكر حبيبها "محمود" وتشتاق إليه، على الرغم من غدره بها وتخليه عنها، ويتزوج "محمود" من "فائزة"، وتنجب له ثلاث بنات، الأولى منهن "أمينة"، و"محمود" ما يفتأ يذكر حبه الأول لليلى، وهو غير هانئ في عيشه مع "فائزة"، ويمر عشرون عاماً، وتكبر "أمينة"، ويكبر "وحيد" ويصبح مدرساً في المدرسة التي فيها "أمينة"، وتعجب به، وتطلب من أبيها درساً خاصة، وترشح المدرس "وحيد"، ويصبح الأثير لدى الأسرة، وسرعان ما تقع في حبه.

وكانت فائزة حاملاً على وشك الولادة، وينصح وحيد بنقلها إلى المستشفى الذي تعمل فيه أمه في القدس، ويتم نقل فائزة، وفي صباح اليوم التالي يمضي محمود لمقابلة رئيسة المرضات ومعه ابنته فيفاجأ بليلى، ويسترجع كل منهما الهوى الأول، بعد مرور أكثر من عشرين عاماً، وتمضي ليلى لتطمئن على فائزة، وترجع لتخبره بوفاتها، ويدخل وحيد ليعزي محمود، فتقول له أمه: "هذا هو أبوك الذي أخبرتك أنه مسافر". ويعود الجميع إلى عمان، وترجع ليلى إلى البيت الذي طردت منه بعد أن غادرته فائزة، لتصبح زوجة محمود، وتنتهي القصة من غير أن تشير إلى اكتشاف وحيد أن أمينة هي أخته لأبيه.

والقصة طويلة، وهي أطول قصص المجموعة، تقع في إحدى وخمسين صفحة، وليست هي طويلة في عدد صفحاتها، بل هي طويلة في زمانها الذي يمتد على أكثر من عشرين عاماً، وكثيرة في شخصياتها الرئيسية التي تزيد عن عشر شخصيات، فيها ليلى ومحمود وزوجته فائزة، وأولاده أمينة ووحيد، ووالداه وصديق وحيد وصديقة أمينة، ورئيسة المرضات التي ربت ليلى.

والحوادث في القصة كثيرة جداً، وهي حوادث كبيرة ومفصلية، من نيل محمود من ليلى، إلى التخلي عنها، والزواج من فائزة، ومن حمل إلى ولادة وموت، ومن ولادة محمود إلى بلوغه العشرين وعمله مدرساً ولقائه أمينة وحبيبها له،

والحوادث تسير في خط سردي مع سير الزمن، وهو ما زاد من طولها وجعلها مملّة، واعتمدت في البداية على تلخيص ماضي ليلي واعتمدت على الحلم كما اعتمدت على الحوار مع الذات، ولكنه حوار مباشر من خلال الوقوف أمام المرأة وخروج صوت يمثل الروح يحاور ليلي ولا يخلو حوارها من وعظ ومباشرة. والقصة لا تعنى بالشخصيات، ولا تصفها ولا تصورها، إنما همّها الحوادث، فهي قصة حوادث لا قصة شخصيات، وهما شريط الحوادث بما فيه من مصادفات.

وللماضي من غير شك تأثيره في حياة الإنسان، ولكن ليس دائماً التأثير السلبي، وقد يكون الماضي حافزاً على التخلص منه، ولا سيما إذا كان سلبياً، وبناء حاضر جديد مختلف، يعوض عنه، ولذلك لا يعقل أن تحنّ ليلي إلى محمود وتظل تذكره وهو الذي نال منها بعد أن سقاها الخمر، ولا يعقل أن تظل تشتاق إليه وهو الذي أنكرها وأنكر الجنين الذي أودعه في رحمها، ولا يعقل أيضاً أن تعيش على ذكرها وقد طردها أبواه من البيت، وإذا كان ولدها "وحيد" يذكرها به فإنه لا يمكن أن يثير الذكريات الحلوة، وهل الذكريات الحلوة هي مجرد العلاقة الجسدية مع "محمود"؟ فهي لا تذكره إلا على أنه الرجل الأول الذي أثار كوامن جسدها وجعلها تحس باللذة، وهل يعقل أن تذكر أحاسيس الجسد وتنسى مشاعر الإهانة التي ألحقها بها أبواه لها وتخليه هو عنها وإنكاره لها؟.

ومن الممكن أن يذكر محمود علاقته الأولى مع ليلي، ولكن لا يعقل أن يعكّر حياته الزوجية ويظل يعيش على ذكرى تلك العلاقة، وزوجته فائزة لا تنغص عيشه ولا تسيء إليه في شيء، بل تحس بأنه يذكر حبه الأول وتتغاضى عن ذلك، وهو في الحقيقة لم يجب ليلي، إنما كانت علاقته بها نزوة قوامها الجسد، فهل يمكن أن تطغى ذكرى اللذة الجسدية القديمة على واقع حي لا يخلو من لذة جسدية وعيش مشترك مع زوجة وأولاد؟.

وتبدو القصة مركبة تركيباً قوامه الرغبة في كتابة رواية لا قصة، أو كتابة قصة ذات وقائع غريبة طريفة تسوقها المصادفات، إذ من غرائب الواقع أن يصبح وحيد مدرساً وبلتقي أمينة ويعطيها دروساً خاصة في البيت ويجبها، ثم يكتشف في النهاية أنها أخته، وهذا ما دأبت على تقديمه بعض الأفلام المصرية.

ولذلك تبدو قصة "زوجة ثانية" ملخص رواية قوامها طرافة الحدث وما فيه من مصادفة أكثر مما هي قصة قصيرة، وإذا كان معظم قصص المجموعة يبدو كذلك فإن بعضها الآخر، وهو الأقل، يحقق مفهوم القصة القصيرة، ومنها قصة "رحلة خيال".

## ٨ قصة قصيرة

من أجمل قصص المجموعة وأكثرها نضجاً قصة عنوانها: "رحلة خيال"، وقد كتبت في مدينة الثورة، بتاريخ ١٩٨٠/٤/٢٢، وتمتاز بالإيجاز والتكثيف، ولا تكاد تبلغ ثلاث صفحات، وعدد كلماتها أقل من خمسمئة كلمة، وتصور موظفاً متقدماً بالمر، عنده زوجة وستة أولاد، وهو يحبهم ويسعد بمناداتهم له بابا، ولكنه ينجذب إلى جمال موظفة شابة في مكتبه، في الثامنة عشرة من عمرها، تحطفه بجمالها وصباه المتفجر وأنوثتها النائرة، ويسرح وراء دخان سيكارتته ويتخيل تلك الصبية زوجة وأماً لأولاده، ويسرح وراء سحابات التبغ ويتسّم وتتسع ابتسامته لتتحول إلى ضحكة، فتدهش الصبية وتساءله عن سر ضحكته، فيجيبها: "لا شيء يا منى، فقد تذكرت نكتة رواها لي زميل بالأمس" (ص ١٥٧).



والقصة مبنية على عفة ونقاء، وإعجاب وحرمان، وتدل على هرب من الواقع إلى عالم الحلم والخيال، وهو الخلاص في مواجهة واقع ليس من حل فيه سوى الخيال من أجل أمنيات لا تتحقق عند "منى" وهو اسم الصبية، والذي يدل على الأمنيات، ومن أجل الحفاظ على سلامة "سليم"، وهو اسم الزوج، وهو يواجه الواقع بالخيال، كما يواجه المرارة بتحويلها إلى نكتة، والضحكة لا تخلو في الواقع من قهر بل من جنون.

وسليم بريء نقي، فهو في رحلة الخيال يحلم بزميلته في العمل منى زوجة وأماً لأولاده، ولا يحلم بقطف قبلة أو جني وصال، وهو يكتفي بالحلم ولا يسعى إلى خداعها أو التغيرير بها، وهو يصعد في خيالاته وراء سحببات دخان سيكارته الصاعدة إلى الأعلى في سمو لا المنحدرة إلى أسفل في دنو.

وتصور القصة الصدام بين الحلم والواقع في مشهد فني، إذ بينما كان ذلك الموظف في عمق حلمه سارحاً وراء الخيال متغنياً بلغة شعرية بأوهامه يقتحم عليه مراجع المكتب ليسأله بلهجة عامية فجة مباشرة: "أستاذ سليم، آني تعينت قبل سنتين، ورعي جاهم ترفيع، غير آني، اش عجب؟" (ص ١٥٦)، وهذا النقل المباشر للهِجَة الحوار بالعامية جاء مناسباً لكسر الحلم والاصطدام بالواقع.

والعنوان يوحي بشيء من الهرب والرحيل وراء الخيال، ويقصد منه تأكيد أنه مجرد رحلة مؤقتة لا بد من العودة منها، وأنها رحلة خيال، لا واقع، ولا حقيقة، والخيال مجرد خيال حر مطلق، غير معرف بال، ولا مضاف إلى ضمير المتكلم، مما يجعله يدل على العموم، والإطلاق، ويجرره من أي خصوصية أو تبعة أو مسؤولية، ويراد منه البراءة والتبريء، وكأن الرحلة الحقيقية جريمة أو خطيئة أو إثم، وهي نظرة أخلاقية مثالية. وقد حملت المجموعة عنوان هذه القصة عنواناً جامعاً لها، وهو دال بوضوح على طبيعة الحب في القصة، بل في المجموعة كلها.

ويمكن أن تدل القصة على رغبة داخلية ولكنها سافرة في امرأة أخرى، غير الزوجة، تكون مجرد حبيبة مشتتهة في الخيال، على الرغم من حب الزوجة، وهذه هي ثنائية الزوجة الحبيبة التي تصورها معظم قصص المجموعة، ولا سيما القصة الأولى في المجموعة، وعنوانها: "ولما نلتق".

## ٩ ثنائية الزوجة الحبيبة

تبدو أول قصة في المجموعة، وعنوانها: "ولما نلتق"، مغرية بالتحليل النفسي، وهي طويلة تقع في ثلاث وعشرين صفحة، ولا يقل عدد كلماتها عن ٤٨٣٠ كلمة، وهي أقدم قصة وفق تاريخ الكتابة، وقد كتبت في عمان بتاريخ ١٠/١١/١٩٥٩، والقصة في طولها ووفرة حوادثها وامتداد زماؤها على ما يزيد عن ثلاث سنوات تعد قصة وليست قصة قصيرة، بل تكاد تكون ملخص رواية.

وتحكي القصة عن شاب في الثالثة والعشرين، يحظى برعاية والديه، وهو أصغر إخوته وهم ثلاثة، وليس لهم أخت، وقد تزوج أخواه قبله، ثم سعى أبواه إلى تزويجه، واختارت له أمه فتاة جميلة، ولكنه في ليلة الزفاف شعر أنه يؤدي واجباً اجتماعياً، يُرضي به أبويه والمجتمع، وأنه لا يحقق ذاته، بل أحس بأن علاقته معها مجرد علاقة جسدية خالية من المشاعر والعواطف بل هي أشبه بافتراس الذئب لنعجة، وودّ لو يهرب، كما أحس بأنه ليس الزوج المثالي، لأن أبويه يميلان عنه أعباء الحياة، ويوفران له أسبابها، ومرّ عامان لم تحمل فيهما زوجته، ثم حملت بعد علاج، وانتاب الزوج المرض، وأخذ ينزف دماً مع السعال، ثم وجد نفسه طريح الفراش في المشفى، وأخذت تعنى به ممرضة

اسمها "فاطمة"، وسرعان ما أعجب بها، وبلطفها وحسن رعايتها، وذات يوم صعد عصراً إلى سطح المستشفى ليتأمل السماء، ولحقت به، ومرة أخرى التقيا على السطح ليلاً، وأشفقت على شعوره بالوحدة على الرغم من كونه متزوجاً، وتمثال إلى الشفاء، وكان عليه أن يغادر المستشفى، ولكن سرعان ما انتكست حالته، عندما علم بغياب المريضة وسفرها إلى الأردن لزيارة ابنتها، وعند عودتها دسّ في حقيبتها رسالة مطولة يتحدث فيها عن حياته بالتفصيل، مؤكداً إعجابها بها، ورغبته في الزواج منها، ثم حان موعد خروجه، فقد عادت إليه صحته، ومع خروجه دست المريضة رسالة له، وإذا فيها حديث مفصل عن حياتها، فقد توفي زوجها في حادث سيارة في الأردن، وهي تحبه، وستظل وفيه لذكراه ولا ينتهما، وتعذر عن عرضه الزواج، وتمنى له حياة سعيدة مع زوجته، ويخرج من المستشفى، وتمر الأيام، وتضع زوجته مولوداً، وتزور المريضة لتبارك له، وتهنئه بحياته الزوجية، ويبدأ الزوج بحب زوجته.

إن الزوج يحسُّ بأنه ليس بالزوج المثالي، لأن أبويه يوفّران له كل شيء، ويحس بأنه لم يحقق ذاته، لأنهما هما اللذان سعيا إلى ترويجه، ولأن أمه هي التي اختارت له زوجته، ولأنه يشعر أن الزواج مجرد تحقيق لإرادة المجتمع، ولذلك كله يظهر الزوج طفلاً غير ناضج، وقد وصفته المريضة بذلك، وارتاح إلى هذا الوصف، ولعل مرجع هذا كله إلى ما أحيط به من نعمة، وما أتيج له من رعاية أبويه، فلم يعرف مشقة العيش ولا مصاعب الحياة، فظلت مشاعره نقية طيبة بريئة، وكان بحاجة إلى أن يخوض المصاعب ويتحداها بنفسه كي يحقق ذاته. وبسبب من ذلك كله كان يجد في تحقيق رغباته الجسدية مع زوجته مجرد اعتداء عليها، وقد شبه نفسه مرتين بالذئب الذي يفترس، وأكد غير مرة أنه كان يطفى أوار جسده من غير مشاعر، وهو يدرك أنه كان لا يلي مشاعر زوجته، ولا يحقق لها ما تخيلته عن مشاعر الزوج وعطفه وحبه.

ولذلك مرض، والقصة لم تحدد سبب مرضه، ولم تحدد نوعه، ولم تصفه بغير أنه بدأ ينفث دماً، وقد لبث في المستشفى شهرين حتى شفي، ويمكن إرجاع مرضه إلى ثلاثة أسباب، الأول إفراطه في المتعة الجسدية، وهو يمارسها بمجرد الرغبة الجسدية، لا عن حب ومن غير مشاعر، وهذا ما ينهك الجسد ولا يلي رغباته الحقيقية، والسبب الثاني في مرضه شعوره بالذنب بسبب نيّله من تلك الفتاة التي وصفها بالنقية والبريئة وقد شبه نفسه بالذئب، ورغبته الخفية في أن يعاقب نفسه جراء هذا الذنب، ولعل مرضه يعده عن الاستمرار في ارتكاب هذا الذنب، والسبب الثالث هو رغبته الخفية في أن يلقي مزيداً من الرعاية من أبويه على الرغم من رغبته في التمرد عليهما، وإثبات أنه ما يزال طفلاً ولن يصبح زوجاً مثالياً.

والزوج يستاء لأنه لم يحقق في نفسه مفهوم الزوج المثالي، لأن أبويه يحملان عنه المسؤولية ويوفران له كل شيء، ولكنه مع ذلك لا يحاول أن يتحمل المسؤولية، بل يتهرب منها، بسبب ما اعتاد عليه من وجود أبوين يرعياه، وهو بذلك يناقض نفسه، ويرر لنفسه هذا التناقض بدعوى أنه لم يختر زوجته، وبدعوى عدم رغبته في الاستجابة لمطالبات المجتمع، ورغبته في تحقيق ذاته.

وهو يرفض اهتمام أبويه، ولكنه يقبل باهتمام المريضة، ويشتقى على يديها، لأنه اهتمام من شخص آخر جديد، غير أبويه، ولا يكلفه هذا الاهتمام أي مسؤولية، ولذلك يجها بوصفها بديلاً من الأم، ولذلك لا يحاول لمس يدها أو قطف قبلة، وهو ييوح لها بحبه في رسالة، ويعرض عليها الزواج، وهو يدرك في قرارة نفسه أنها ستعتذر، وما هذا

العرض سوى عرض طفولي، شكلي، يريد أن يحقق به ذاته، وحين تعتذر يلقي المسؤولية عليها، ويبرئ نفسه، لأنه أظهر استعداداً لتحمل المسؤولية، ولكنها هي التي أبت.

لقد كان الزوج يبحث عن تحبه وترعاه، ولا يتحمل نحوها أي مسؤولية، ولذلك مرض، لأنه بحاجة إلى من يرعاه، وزوجته وهي طفلة بريئة في الثامنة عشرة من عمرها، تحتاج إلى من يرعاهها، ولا تستطيع أن تمثل دور الأم، وكان من الطبيعي أن يحب المرضة، لأنها حلت محل الأم، فهي في الثانية والثلاثين، أي هي أكبر منه بسبع سنين، فقد تزوج وهو في الثالثة والعشرين، ودخل المستشفى بعد عامين، وعمر المرضة اثنان وثلاثون ربيعاً، كما يقول، فهي أكبر منه وأنصح، وهي بعد ذلك أم حقيقة، ولها ابنة في الأردن ترعاهها، ولذلك يشفى على يديها، ولكن سرعان ما ينتكس ويعود إليه مرضه، عندما يعلم أن عليه أن يخرج، لأنه لا يريد مغادرة المرضة التي حلت محل أمه.

ويؤكد نظرتة إلى المرضة نظرة الأم أنه يحترمها، ويقدها، ولم يمس يدها، ولم يفكر بجني قبلة، بل إنه ليسعد عندما يدير لها ظهره كي تمنحه حقنة في إلبته، وهو يذكر كلمة إلية، مستمتعاً بكلمة حقنة وإلية كما يستمتع الطفل بأمه حين تنظفه، بل يستمتع عندما تضع ميزان الحرارة في فمه، وهو لا يستعمل فعل تضع وإنما فعل: "ثلقمني"، وكأنها أم تلقمه ثديها، أو تضع في فمه لقمة.

ويؤكد نظرتة إلى المرأة نظرتة إلى الأم موقفه من زوجته ليلة الزفاف، فهو يتردد في الإقبال عليها، ويود لو يهرب، ويكاد يبكي، مثل طفل، بدعوى أنه لا يريد الاستجابة لرغبة أبويه في تزويجه ولا الاستجابة لرغبة المجتمع، ولكنه في الواقع متعلق بأمه، ويريد من الزوجة أن تكون أمماً، ولذلك يحجل من أن ينزع عنها ثوبها، ولكنه يضطر إلى ذلك، لا استجابة لرغبتة هو، وإنما استجابة لرغبة المجتمع عندما يسمع زغاريد النسوة في الخارج، وهو يقبل رأسها، تقديساً لها، كأم، قبل أن ينزع عنها ثوبها، ولذلك كله يصف هذه الزوجة بأنها بريئة نقية، كالأم، وهو لا يستطيع أن يستثير مشاعرها، لأنها بالنسبة إليه أم، ولا يستطيع أن يحس بمشاعرها نحوه، لأنها طفلة لم تستطع أن تقوم نحوه بدور الأم.

ولذلك كانت علاقته مجرد علاقة جسدية قوامها الرغبة الجنسية لا المشاعر، ومثل هذه العلاقة تقود إلى الشعور بالذنب، بل الإثم، والإحساس بالاعتداء، كما تقود إلى الإفراط، كالجمم الذي يكرر جريمتة، ويدمن عليها، وهو ما يقود إلى الإرهاق الجسدي والنفسي، وعدم الشعور بالرضا والراحة والاطمئنان، وهو ما يؤدي أخيراً إلى المرض، ولا يكون الشفاء إلا بوجود من يقوم بدور الأم، لا الأم، وخير من يفعل ذلك المرضة، لا يمكن أن تقوم الأم نفسها الآن بدور الأم، لأن الأم أصبحت مكروهة، لأنها هي اختارت الزوجة، أي هي التي دفعت ابنها إلى الزواج من تلك الصبية، وما كان الزواج بالنسبة إليه إلا اعتداء على تلك الفتاة، فالأم هي شريكته في الذنب الذي يحس به، ولذلك لا يمكن أن تكون الأم نفسها ممرضته، ولا بد من ممرضة تقوم بدور الأم.

ويلاحظ صعوده إلى السطح في المستشفى من درج النساء لا من درج الرجال، وهذا تعبير لاشعوري عن رغبة كامنة في داخله، يريد من المرأة أن تكون وسيلة للصعود والتصعيد، لا للهبوط، ولذلك صعد إلى السطح أول مرة عصرًا، ثم جاءته المرضة، وكأنها أم تسعى وراءه تشفق عليه، ثم صعد إلى السطح ليلاً، وجاءته المرضة من تلقاء نفسها، وكأنها أم تحس بولدها كيفما تحرك، وتسعى وراءه، ولم يفكر بجني قبلة، بل لم يفكر بلمس يدها، ولم

يدعها إلى لقاء لا على السطح ولا في القبو ولا في مخزن الألبسة، وكان يمكنه أن يفعل ذلك كله، ولكن لا يمكن أن يفعله مع أمه، أو مع من تقوم بدور الأم.

وإذن ثار على أمه وزوجته ومرض، لأن أمه دفعته إلى الزواج دعماً من فتاة اختارتها له بنفسها وفق ذوقها، وكأنها بذلك قدمت له نسخة عنها، ورأى في النيل من جسدها عدواناً عليها هو في لا شعوره عدوان على أمه.

وهذا لا يلغي شعوراً آخر، وهو شعوره بالنقص، ورغبته برفض اهتمام أبيه به، ورعايتهما له، ليثبت لهما استقلاله، وهذا الرفض لم يتحقق في شكل ثورة وتمرد، بل تحقق في شكل مرض، لأنه لا يريد أن يثور على أمه، ولذلك ثار على جسده ومرض، ولم تشفه إلا أمه، التي قامت الممرضة بدورها.

ولم يتحقق له الشفاء التام، ولم يطب له العيش مع زوجته، إلا بعد أن وضعت مولودها، أي بعد أن أصبحت أمماً، وأصبحت قادرة على القيام بدور الأم، وهنا تزوره الممرضة مهتنة ومودعة، وهنا يمكن أن يمد له يدها ليصافحها مودعاً.

ومن ناحية اجتماعية تاريخية يمكن تفسير القصة ببساطة وعفوية بالقول إنها مجرد انعكاس عن واقع اجتماعي كان قائماً في المجتمع العربي، بصورة عامة أواسط الخمسينيات وهو قيام الأم باختيار الزوجة لولدها، مما يدل على واقع اجتماعي متخلف لا يملك فيه الحرية كل من الرجل والمرأة. ومن ناحية اجتماعية أيضاً تعكس القصة سيطرة العادات والتقاليد الاجتماعية، في المجتمع العربي، وما قد يكون فيها من إحراج للرجل والمرأة معاً، إذ ينتظر الأهل من الزوج ليلة الزفاف الإعلان عن إتمام العلاقة الزوجية بينهما، مما يسبب لكليهما الضيق، ويضطرهما إلى الخضوع لعادات غير سليمة تدل على سيطرة المجتمع وتغييب شخصية الفرد.

وافتح القصة يكشف عن شخصية الزوج، فهو يقول: "أنا زوج في الثالثة والعشرين من عمري اقتربت بفتاة في الثامنة عشرة من عمرها على قسط متوسط من الجمال، نزولاً عند رغبة والدي في أن يرباني زوجاً يتم به سرورهما، ولم يكن لي محض اختيار زوجتي، ولم أكن وحيد والدي فحسب، بل كنت أصغر ثلاثة ذكور أكبرهم في الثلاثين" (ص ٧).

وهذا الافتتاح ناحج، فهو يقدم شخصية الزوج خير تقديم، وهو مفتاح لفهم شخصيته والإحاطة بالقصة من بدايتها، وهو افتتاح واضح كلي شامل، ولكن التشويق فيه قليل، والقصة لا تضيف إليه شيئاً بعد ذلك، وهو أشبه بملخص لها، وتنتهي القصة بسرعة تريح القارئ، على الرغم مما بين البداية والنهاية من تفاصيل، وقد جاءت النهاية تلبي رغبة الزوج، فقد وضعت زوجته مولوده الأول، وهو يصفه (مولودي)، مع أنه في الحقيقة مولودها، وتحضر الممرضة لتبارك له، وهنا يسمح لنفسه بأن يشد على يدها بإخلاص وبقلب أبيض، وليهمس لها بأنه وجد الحب عند زوجته وطفله، ثم يفترقان وهو يردد اسمها فاطمة، وهو يقول: "وافترقت وفاطمة على أمل اللقاء في موعد قريب.. وهاقد مرت السنون ولما نلتق" (ص ٢٩) والنهاية تؤكد وجود الزوجة وإلى جانبها وجود الحبيبة في الخيال وعلى أمل اللقاء ولو في عالم الغيب، وتلك هي ثنائية الزوجة والحبيبة.

ويلاحظ في النهاية غياب الأم والأب، وكأن الممرضة هي البديل الحق والأخير منهما، وقد استعمل لفظ السنون لا الأعوام، واللفظ يدل على السنين العجاف التي لا خير فيها ولا خصب، بخلاف الأعوام، وهي السنون التي مرت وما تزال تمر وهو لا يلتقي فيها ثانية بالممرضة، مع أنه يعيش فيها مع زوجته، وقد استعمل (لما نلتق) لا (لم

نلتق) وكأن اللقاء بالمرضة ما يزال متوقعاً، وكأنه على وشك الوقوع، وبكلمة الختام: "ولما نلتق" كان عنوان القصة: "ولما نلتق"، وليس هذا من باب التكرار، ولا عطف النهاية على البداية، إنما هو من باب استمرار الحلم باللقاء وانتظاره، ولو كان وهماً، وهذا يدل على أن الحاجة إلى الممرضة ما تزال مستمرة، على الرغم من وجود الزوجة، فكأن الزوجة هي الواقع المتحقق والممرضة هي الخيال والأمل المرجو، بل كأن الممرضة البديل من الأم، رمز الرعاية والعناية والبراءة والطهر، والزوج ما يزال بحاجة إلى هذا الأتمودج، في حين الزوجة هي الجسد رمز الإثم والخطيئة والعدوان والحمل الذي يفترسه الذئب.

إن القصة تؤكد ثنائية الزوجة الحبيبية، وهي تكاد تقول صراحة إن الرجل بحاجة إلى امرأة هي الجسد واللذة والمتعة متمثلة في الزوجة، تتحقق في الواقع، وإلى امرأة أخرى هي العاطفة والحب والحنان، تعيش في الوهم والخيال، ويستحيل معها اللقاء هي رمز الأم والحبيبة الغائبة التي لا يمكن أن تنال.

هذا الموقف لا يخلو من انفصام في الشخصية وخلل في المشاعر والانفعالات، وهو يدل على واقع اجتماعي قوامه غياب الحب، وقيام بعض الأسر على مجرد العلاقة الزوجية من أجل المتعة والإنجاب وتكوين الأسرة، ولذلك تبدو مسؤوليات الحياة مجرد أعباء.

والقصة مروية بضمير المتكلم، ومن داخل الزوج، وهو ما سمح لها باستبطان شخصيته، والتعبير عن ذاته، وتلجأ القصة إلى أسلوب الرسائل، فثمة رسالتان، الأولى دسها الزوج في حقيبة الممرضة، والثانية تسلمها الممرضة للزوج ساعة مغادرته المستشفى، وهي مكتوبة بالطبع بضمير المتكلم والخطاب فيها موجه إلى الزوج، وهو ما ساعد على البوح واستبطان الذات، وأسلوب الرسائل قديم، ويدل على نزعة رومنطيكية، يتم اللجوء إليها في حال عدم امتلاك القدرة على المواجهة واللقاء والبوح.

ولا يرد في القصة اسم الزوج، ولا اسم أمه ولا أبيه، وقد يبدو هذا مبرراً، لأن الزوج هو نفسه الراوي، ولا يمكن أن يصرح باسمه، ولكن كان بإمكانه أن يوقع باسمه في نهاية رسالته، ومن الطبيعي ألا يذكر اسم أمه أو أبيه، لأن دورهما في القصة هو مجرد دور أم وأب، وهو الذي يضيق ذرعاً برعايتهما، ولا يحس بشخصيته في حضورهما، ولذلك كان من الطبيعي بالنسبة إليه ألا يذكر اسمهما، وكذلك كان من الطبيعي أيضاً ألا يذكر اسم زوجته، لأنه أُكِّره على الزواج منها، ولا يجبهها، وكأنه يريد تغييرها، وفي الحقيقة لا حضور لها سوى حديثه عن جمالها الذي هو فوق المتوسط تارة وتارة هي جميلة، وحديثه عن طهرها ونقاها وعفويتها وحلمها بأن يحقق لها الزوج ما رآته في الأفلام أو ما قرأته في القصص من عواطف، وفق ما يخبر هو عنها، وهي لم تنطق بكلمة، ولم يكن لها ظهور في القصة، فهي لا تعبر عن نفسها، ولا تتكلم، وليس ثمة حوار معها، سوى الإشارة إلى أن الزوج "رجع ذات ليلة متأخراً كعادته، فوجدها وقد غمرت نفسها باللحاف، ثم تناهى إلى سمعه نشيج مكتوم ونهنية، وحسر اللحاف عنها، وإذا عينها مخصلتان، وعندما ألح عليها بالسؤال أجابته بأنها كانت تبكي من أجل طفل" ص ٢٢، وهو يسرد هذا ويرويها ولا ينقله، مما يؤكد سيطرته الكلية، وغياب الحضور الشخصي للزوجة.

ومقابل ذلك كله يظهر على الفور اسم الممرضة فاطمة، من غير أن يوضح كيف عرفه، وهو يذكره غير مرة، مما يؤكد حضورها الفاعل والمتميز، وامتلاكها اسمها وشخصيتها، واسمها بحد ذاته يدل على الأمومة، فهي فاطمة، أي

هي أم، حملت، ووضعت، وأرضعت، ثم فطمت وليدها، وهي حريّة أن تكون بالنسبة إلى الزوج الطفل الأم المرضعة والفاطمة التي تلقمه ميزان الحرارة وتمنحه الحقنة في الألية.

وهو يصارح المرضعة في رسالته بجهه لها: "ليس يهمني أنني متزوج، فأنا نفسي لا أشعر بذلك، ما دمت أحببتك حباً يفوق حبي لزوجتي، وهما أنا أضع قلبي وحياتي من جديد بين يديك، فقررني أنت، قولها كلمة فصل: "أحبك"، وكفى حتى ينتهي عذابي وقهري إلى غير عودة" (ص ٢٣). وبهذا البوح يتحرر الزوج من كل شيء، ويختار، ولكنه في الحقيقة يتخلى عن ذاته وحرّيته ويضعهما بين يدي المرضعة من حيث لا يدري.

ولكن المرضعة أقوى منه وأذكى وأكثر واقعية إذ لا تنساق وراء هواها، وتكتب له في اليوم الأخير قبل مغادرته المستشفى قائلة: "لست أنت الوحيد الذي يعاني الشقاء، بل هناك كثيرون مثلك، وأنا منهم، فالحل ليس في الهروب من الحياة، وإنما بمواجهتها، وثق أنك كلما تحكمت أنت بالحياة بقلب مليء بالحب والإيمان انقادت لك صاغرة وعشت سعيداً.... أنا لا أستطيع أن أحبك، لأنني ما زلت أحب زوجي وابنتي، وحياتي كلها لهما، ولكن كنت تراني أولى بعض المرضى كثيراً من رعايتي واهتمامي فهذا وإن كان واجباً تقتضيه المهنة فذلك لأنني أرى في كل مريض الأب والأخ والزوج الوفي، وإن خيل إليك أنك لا تحب زوجتك فلأنه ليس هناك ما يعزز حياتكما ويفدها بالسعادة، وعندما يرزقكما الله طفلاً ستحس عند ذلك أن للحياة طعماً آخر، فإذا كنت تريد الحياة حقاً فعليك بالعودة إلى زوجتك وتكريس حياتك لها والعيش من أجل إسعادها" ص ٢٧ . ٢٨

وتحمل شخصية المرضعة بعداً إنسانياً قوامه التضحية والبذل والوفاء، كما صرحت، الوفاء لزوجها، والتضحية من أجل تربية ابنتها، والبذل والعطاء من عواطفها برعايتها للمرضى، وبصورة خاصة أمثل ذلك الزوج، وكأنها قد خلقت لتداوي الجراح، وهي الجريحة، وتظل محافظة على طهرها ونقاها، بل حرمانها.

وهذا البعد الإنساني هو ما تعبر عنه قصة أخرى عنوانها: "الدموع العسوية".

## ٧ النزعة الإنسانية

وتعبر إحدى قصص المجموعة عن نزعة إنسانية، تتمثل في قصة عنوانها: "الدموع العسوية"، وهي مكتوبة في مدينة الثورة، وتاريخ كتابتها ١٠/٤/١٩٨٠، وتقع في ست صفحات، وليس لها استهلال، وتحكي عن السائق أبو معروف، وهو سائق حافلة صغيرة، ينقل بها أطفال الروضة، ويسعد بنقلهم كل يوم من منازلهم، ويقعد في باحة الروضة، ينتظر انتهاء الدوام ليعيدهم إلى منازلهم، وذات يوم يقعد في الباحة كعادته، يدرج لفافة التبغ، وهو بمد رجليه، فيغفو، ويتعثر بقدمه طفل، ويقع، فلا ينهض لمساعدته، ويعبث الأطفال بلقافته، ويدهشون لهذا النوم الذي أحذه منهم، ولكنهم يفاجؤون في صباح اليوم التالي بسائق جديد للحافلة، فيشيحون بوجههم عنه، ويرفضون الصعود إلى الحافلة.

وتبدو نهاية القصة مفاجئة، وذات بعد إنساني، وهي ترصد الموت من خلال عيون الأطفال الذين لا يدركون معنى الموت، وتبدو صياغة النهاية ناجحة. ولعل البداية لم تكن على هذا النحو من التوفيق، فهي مسرودة من زاوية الراوي الذي يخرج كل يوم من البيت ليرى أطفال الجيران ينتظرون الحافلة، وهم يتحدثون عن أحد زملائهم الذي انسكب الماء الحار عليه ونقل إلى المستشفى، ويظن المتلقي أن المحور هو هذا الطفل، أو الأطفال، وإذا المحور هو

السائق أبو معروف، وبذلك يبدو الافتتاح على قدر ضعيف من الارتباط بالقصة، على الرغم مما فيه من لطف وتشويق.

وثمة بعد آخر في القصة، هو في الحقيقة محورها ومركزها الأساسي، ويتمثل في ماضي السائق أبي معروف، والقصة تلخصه وتكثفه، إذ يروي عنه السارد أنه كان من منذ الصغر يحظى برعاية أبويه، وقد فرشا له درب الحياة بالزهور والرياحين (ص ١٥٢) ثم سعيا إلى تزويجه وهو في العشرين، إذ أخفق في الدراسة، وتركها، وكانا يرجوان أن ينجب ولداً، وكانا يناديانه أبا معروف، ولكن مرت الأيام والأعوام، ثم تبين أنه عقيم، وانخرط في الخدمة العسكرية، وعمل فيها عشر سنين، ثم غادرها ليعمل سائق حافلة ينقل فيها الأطفال إلى الروضة، وهو يربهم، ويعنى بهم، ويحرص عليهم، ويسعد بهم، وهو المحروم من الإنجاب، ثم يموت بينهم.

والقصة تروي سيرته، وتلخصها من الخارج، من خلال عيني الراوي، ولا ترصد مشاعره من الداخل، ولا ترويهما على لسانه، وقد تشتت القصة بين ثلاثة جوانب، الجانب الأول يتمثل في الراوي واهتمامه بالأطفال كل صباح، ويتوقع المتلقي منذ البداية أن يكون هو البطل، وإذا هو الراوي، والجانب الثاني موت السائق بين الأطفال في باحة المدرسة وهم لا يدركون معنى الموت، وهو موقف إنساني، كان يمكن أن يكون وحده موضوع القصة، والجانب الثالث هو عقم أبي معروف، وهي فكرة إنسانية، وجديرة بأن تثير مشاعر المتلقي، ولكن القصة لم توفها حقها من المعالجة، ولم تلتحم بموت أبي معروف، وبدا حضور الراوي واهتمامه بالأطفال، زائداً، كما بدا كلام الأطفال على نقل أحد زملائهم إلى المستشفى وإشارة أحدهم إلى موته ضعيف الارتباط بالقصة، وإن كان يراد منه تأكيد عدم إدراك الأطفال معنى الموت.

وتظل القصة ذات بعد إنساني، نجحت في تقديمه من خلال جانب واحد، وهو موت أبي معروف، ولكن لم تنجح في تقديمه من جانب عقمه، وعمله سائق حافلة لأطفال الروضة، على الرغم من غنى هذه الجوانب، وقوة إيجائه لو عولج المعالجة الفنية الأقوى، وهو المحور الذي يراد أن يكون الأساس في القصة، والذي كان يجب أن يكون الوحيد فيها، يؤكد ذلك عنوان القصة: "الدموع العسية"، ومن غير شك هي دموع أبي معروف، الذي يرى الأطفال، وهو محروم منهم، فيحبس دموعه، وهو عنوان واضح مباشر، يلخص محتوى القصة، ولا يخلو من نزوع رومنتيكي، على الرغم من إنسانيته.

ولا تخلو القصة من مباشرة وتقرير، وطرح أفكار لا ضرورة لها، كقول الراوي يحدث نفسه وهو يرى الأطفال: "إيه.. خليو من تبعات الحياة، على الأم يلقونها والأب، فحين يكون ثمة أبوان تلقى على كاهلها بتبعات الحياة، تهن الحياة وتحلو، وحين يكون ثمة تبعات وليس هناك والدان تلقى بما عليهما تزداد مرارة وعبوساً، فكيف تغدو الحياة إذا كان هناك أبوان وليس من يلقي عليهما بأعبائها؟" (ص ١٥١) وهذا المقطع يحدث به الراوي نفسه ليمهد للحديث بعد ذلك عن أبي معروف وعقمه، ولكنه حديث تقريرى مباشر، لا يخدم القصة، فهو يطيء الحدث، ولا مبرر له، وكأن المراد منه تلخيص فكرة القصة، وهو تلخيص يضعفها، وكأنه أريد لهذا المقطع أن يكون بديلاً من استهلال يحدد فكرتها.

إن زاوية الرؤية التي اختارتها القصة لم تكن موفقة، فهي تحكي عن الأطفال، وعن أبي معروف، معتمدة على التلخيص، من خلال صوت الراوي، ومن خلال عينيه، ولا تحكي من خلال الأطفال، ولا من خلال أبي

معروف، ولذلك بدت ناقلة، وراوية، لا معبرة ولا مصورة، ولذلك ظهر فيها التقرير الفكري المباشر، بخلاف قصة رحلة خيال على سبيل المثال، التي رويت من خلال سليم، ومن زاوية رؤيته، وعلى لسانه، فكانت أكثر صدقاً وحرارة، وتمركزت حول فكرة واحدة، ولم تشتت.

## ٨ الحب الزوجي

تعتبر قصة "دفقة حب" عن الحب الزوجي، وقد كتبت في مدينة الثورة، وتاريخ كتابتها ١٩٨٠/٥/٥، وتقع في صفتين، وليس لها استهلال، وهي اجتماعية، تصور أبا في الفراش، إثر إجراءاته عملية في ساقه، ويريد أن يسلي نفسه بالاستماع إلى المذياع، وإذا ولده الصغيران يتشاجران من أجل كتاب يتجادبان، وإذا بأحدهما ينتزع الكتاب من غلافه، ويوبخه أبوه مداعباً، ثم تدخل الأم ويدها عصا وهي تصطع التحم والغضب، ويفر الولدان إلى أبيهما يحميان به، فيخبئهما في الفراش تحت اللحاف، وتأخذ الزوجة في التسرية عن زوجها، وتضم رأسه إلى صدرها، فيهمس لها: "إذن، لتمزق الكتب كلها، وضمتها إليه" (ص ١٦٨). والقصة تصور الحب الزوجي، ودفء الأسرة، وتماسك أفرادها، وانضمام بعضهم إلى بعض تحت جناح المودة والرحمة، والقصة فنية ناجحة بالمعايير كلها، حتى في أكثر المعايير تشدداً، فهي تقع في صفتين فقط، وعدد كلماتها أقل من أربعمئة كلمة، ونهايتها جميلة، وإن لم تكن مدهشة ولا انفجارية، ولكن عناصرها متماسكة، وذات هدف واحد، ودلالاتها غنية، وكل ما في القصة ينضم بعضه إلى بعضه الآخر في تلاحم وتماسك ودفء ونجاح، مثلما ينضم الولدان إلى فراش أبيهما، ومثلما تنضم الزوجة إلى زوجها فيضمها إليه، ومثلما ينضم الولدان إلى أبيهما في فراش الزوجية، فيخبئهما تحت اللحاف، وهو ما يوحي بالوحدة والحب والانسجام، ويؤكد الحب.

والجميل في القصة هو كون الأب قد أجرى عملية في ساقه قبل أيام، وهو في الفراش، ولذلك فهو بحاجة إلى لجوء الولدين إليه، وبحاجة إلى عطف زوجته عليه، وبحاجة إلى أخذها رأسه إلى صدرها، وهي هنا أشبه بالأم، تعطف عليه وعلى ولديه، وفي نهاية القصة يبدو التقاء الأسرة والتسام شملها كلها في الفراش الخلاص الحق، وكأن فراش الزوجية، وربما فراش المرض، حيث تلتقي العواطف كلها، هو سفينة النجاة، فيها يجتمع الأب والأم والأولاد، ويبدو هذا اللقاء الأجدى من التسلية بالمذياع والبحث فيه عن تسلية، على نحو ما بدأت به القصة، كما يبدو التقاء الأسرة والتسام شملها هو الأجل من الكتاب ومن كل ما فيه من كلام، ويؤكد ذلك قول الزوج في النهاية: "التمزق الكتب كلها"، ولذلك يبدو افتتاح القصة ببحث الزوج في المذياع عن محطة يتسلى بها مناسباً المناسبة كلها للنهاية، فالخلاص ليس بأغنية، ولا بصوت مذيعة تتحدث عن طريقة إعداد المعجنات، على نحو ما ورد في القصة، إنما الخلاص بلقاء الزوجين، كما يبدو شجار الولدين حول الكتاب ملتحم بالنهاية، ودالاً عليها، ومتماسكاً معها، إذ إن لقاء الزوجين وانضمام الأسرة بعضها إلى بعض هو الحل والخلاص، لا الكتب ولا الكلام ولا الحروف. وبذلك تتلاحم عناصر القصة، وتماسك، وكأنها البنيان المرصوص، يشد بعضه بعضه الآخر. ووجود الكتاب بين يدي الولدين، ودعوة الزوج إلى تمزق الكتب كلها مقابل هذا اللقاء الحميم مع الزوجة والأولاد، يدل على أن الزوج مثقف، وأنه يضحى في سبيل حبه لأسرته بأعز ما يملك وهو الكتب، وإذن فالزوج يضحى بالكتاب في سبيل الحب، والحب عنده أغلى من الكتاب، ثم يضم زوجته إليه.



وما تمتاز به القصة هو ظهور الحوار فيه بين الزوجة والزوج، وهو ما أغنى القصة، وبعث الدفء فيها، ولعله هو الذي قاد إلى كتابة قصة حوارية، تقوم كلياً على الحوار.

## ٩ القصة الحوارية

تعددت أشكال القصص في المجموعة، ومن هذه الأشكال القصة الحوارية، وتمثلها في المجموعة قصة واحدة عنوانها: "وجهة نظر"، وهي حوارية في مشهد واحد، في مكان واحد، في بضع دقائق محدودة، وتقع في خمس صفحات، وقد كتبت في مدينة الثورة، وتاريخ كتابتها ١٩٧٣ / ١ / ٢١، أي بعد انقطاع عن كتابة القصة استمر أكثر من ثلاث سنوات، فالقصة التي سبقتها كتبت بتاريخ ١٩٦٩ / ١٠ / ٢٣.

وتصور القصة زوجاً يخلق لحيته، وزوجته إلى جواره تحاوره، ويدور الحديث حول الخيانة الزوجية، ويطول قليلاً، يذكران فيه قصة زوجين وما كان من خيانة الزوجة، ثم يؤكد الزوج الذي يخلق لحيته إدانته للخيانة، سواء في ذلك الرجل والمرأة، ثم يطمئن زوجته الواقعة إلى جواره أنه لم يخنها ولم يفكر في خيانتها.

والقصة قائمة على الحوار، وليس فيها من السرد إلا بضعة أسطر متناثرة في تضاعيف الحوار، أكثرها مجرد تعليقات من السارد، ويبدو حديث الزوجين عن امرأة أخرى خانت زوجها، وعن رجل خان زوجته، حديثاً مملأ ثقيلًا، لا غاية له سوى الوصول إلى الفكرة في النهاية، وهي إدانة الخيانة، وتأكيد أهمية وفاء الزوجين، وتبدو القصة وقد كتبت من أجل الفكرة لا المعاناة والتجربة.

ويبدو الحوار بين الزوجين وسيلة فنية اصطنعتها القصة لتتضمن في داخلها قصة أخرى، تؤكد وقوع هذه القصة الأخيرة، وهذه التقنية الفنية هي تقنية القصة داخل القصة، من أجل التوثيق والتأكيد، وتقديم ما يشبه السيرة الذاتية، وهذا ما سيظهر في قصتين أخريين من قصص المجموعة.

## ١٠ قصة السيرة الذاتية

ويظهر في المجموعة قصة تشبه في بنائها ما يشبه السيرة الذاتية، وهي قصة: "عفواً يا أبي"، وقد كتبت في عمان، وهي من القصص القديمة، وتاريخ كتابتها ١٩٥٩ / ١٠ / ٧، وتقع في ٢٢ صفحة، ولها استهلال، وهي ذات بعد اجتماعي وتعبير عن الحب الزوجي.

والقصة تحكي عن فتاة اسمها عناية ماتت أمها، وتزوج أبوها فقسا عليها وشاركته في القسوة زوجته، وعناية شابة متفوقة في دراستها، ويؤلمها في يوم تخرجها ألا يحضر أبوها حفل التخرج، فضلاً عن غياب أمها الميتة، ولكن يسعدها حضور رأفت، وهو صديق الأسرة، وطالما كان قد سعى بالصلح بين أبيها، وطالما قدم لها الهدايا، ورعاها بدلاً من أبيها، وكانت تضطر إلى طلب بعض حاجاتها منه، ولا تطلبه من أبيها لما رأتها من صد أبيها وبخله عليها وحرمانه، وكانت تزور عمها رأفت، وتتطور الصلة بينهما، إلى أن يعرب لها ذات يوم عن حبه، ورغبته في الزواج منها، وهو في الأربعين من العمر، وغير متزوج، وقد عانى مثلها من قبل من الحرمان، وقد توفي أبوه وهو صغير، وليس له من أحد، وتسرب برغبته، ولكن والدها يطلب مهرها ألفي دينار، ويعاند في أمر زوجها، ويضع العراقيل.

وهذه الرحلة الطويلة في حياة عناية يعرضها الراوي بأسلوب يشبه أسلوب السيرة الذاتية، إذ تبدأ القصة على لسان الراوي الأستاذ ممدوح الذي تعرف على عناية في حفل فني في بيت صديقتها، وقد جمعها حب الموسيقى والفن، ثم طلب منها أن تطلع على بعض كتاباتها، وبعد عدة أيام أرسلت إليه مجموعة أوراق وإذا فيها جزء من تلك السيرة، ثم التقاها ثانية، فقدمت له جزءاً آخر، ثم وصلت رسالة منها بالبريد، فتحها فإذا بها تحبزه بجرمها مع رأفت إلى بيروت، حيث تم عقد قرانها، وهي هائلة بالزواج منه، وهما يقضيان معاً شهر العسل، فيشعر الراوي ممدوح بالقهر، ويردد: "إن لم يصبني منك ندى فطل".

والقصة المحورية هي قصة عناية، وهي قصة ظلم الأب وزوجته بعد موت الأم، وحب عناية لرجل يكبرها في العمر، ومعارضة الأب، واتخاذها قرار الزواج بحرية، والحرب مع من تحب، وهي قصة طويلة، أشبه بملخص رواية، أما قصة ممدوح فهي قصة إطارية، الغاية منها تقديم القصة من خلالها، وتقطيعها، وتقديمها بأسلوب السيرة الذاتية بقلم البطلة، لمنحها بعداً وقائماً، ويبدو ممدوح قد أعجب بعناية، ولكن ليس بيده حيلة، وحسبه أنه رواية، والقصة طويلة في زمانها وكثيرة في شخصياتها وحوادثها وهي في الحقيقة ملخص رواية.

وتشبهها إلى حد كبير من حيث البناء قصة "السعادة المحرمة"، وهي مكتوبة في مدينة الشوكة، بتاريخ ٢٣/١٠/١٩٦٩، وتقع في ١١ صفحة، وهي ذات بعد اجتماعي، وتعبّر عن غياب الحب الزوجي، وحضور الخيانة.

وهي تحكي عن شابة اسمها سهى يتقدم إليها خاطباً عبد المجيد بك صديق والدها، وبينهما فرق في العمر يزيد عن ثلاثين عاماً، وتقبل، فهو محدث بارع، وطالما حدثها عن الصداقة الحميمة بينه وبين أبيها، ولكن أحست بالفارق فوراً وهما مايزالان في شهر العسل، وسرعان ما أخذ يطالبها بولد، وهي أكثر تشوقاً منه إلى أن تصبح أمّاً، وتأخر الحمل، وتبين لهما أنه عقيم، ولكنه كان يصبر على أن يكون أباً، وبدأت سحب الكتابة تعلق أيامهما، وذات يوم اقترب منها زميلها في العمل: كمال، وباح لها بحبه، وباحت له بحبها، وسرعان ما زارته في بيته، وتكررت الزيارات، وكان الحمل، وأحضرت دواء لزوجها ادعت أنه يساعد على الحمل، وفرح به، ثم أخبرته أنها حامل، فملأت البهجة قلبه، في حين ملأ الندم وجدانها، ووضعت المولود، وسماه زوجها سعيد على اسم أبيه، وأغدق عليه وعلى أمه من عطاياه، وتمر الأيام، وتزداد معاناتها، ويزداد سرور زوجها، ولكن يصل إليه كلام الناس، فيطلقها، ويحتفظ لنفسه بالولد، وترجع إلى العشيق، فينكرها، فلم تعد به حاجة إليها، وتبقى من غير ولد ولا زوج ولا عشيق.

والقصة مروية على حلقات متقطعة، وداخل قصة إطارية مصطنعة، فما تلك القصة إلا سيرة ذاتية، كتبها صاحبها، في صفحات كثيرة، وأرسلتها بالبريد إلى برنامج إذاعي، والقصة تبدأ بحوار بين زميلين في الإذاعة، يعرض أحدهما على الآخر رسائل القراء، وما فيها من مشكلات، وهو يرد على أصحابها يقدم لهم النصائح، ثم يأخذ في قراءة تلك الرسالة المطولة، وفيها تعترف صاحبها بذنبها، وتبوح بما في نفسها، وهي لا تريد حلاً ولا نصيحة، وإنما تكتفي بالبوح والاعتراف.

وتبدو القصة مجرد رواية طويلة، ولكنها ملخصة ومكثفة في شكل قصة، مقطعة على مقاطع، ترويها البطلة نفسها في شكل يشبه السيرة الذاتية، ولكن عبر رسالة، لتأكيد صدقها.

والقصة تعنى بما هو نادر في المجتمع، لا بما هو نموذجي وعام، فالقصة تعبر عن واقعة يمكن قراءة مثلها في ملفات القضاء أو الشرطة أو الصحف المهتمة بالجرائم، ولا تمثل حدثاً نموذجياً، ولا تعبر عن ظاهرة اجتماعية، ولا عن مشكلة عامة، وهي أشبه بخبر في جريدة، أو ملف في دار القضاء، ولكن الواقعة صيغت في شكل قصة، وهي تشبه بعض المسلسلات الإذاعية التي يعدها بعض المحامين المهووبين عن ملفات القضاء، وهو ذات جاذبية لمعوم الناس، ولها تأثير كبير فيهم، لأنها تؤكد لهم وقوع القصة، مما يمنحها صدقاً وقائعياً، ولذلك صيغت بعض المقاطع فيها باللهجة العامية لتأكيد الواقعية، ولكن هذا كله لا يمنحها الصدق الفني، لأن غاية الأدب ليست تسجيل ما قد وقع فعلاً، إنما غايته التعبير الفني الجمالي عما يمكن أن يقع.

وكان الأخرى بالقصة ألا تصرح بالأسماء، ويبدو أنها اختارت أسماء ذات دلالة، فاسم الزوج عبد المجيد، ويدل على رغبته في الحصول على المجد بالزواج والإنجاب، ولكنه يحصل على العار لا المجد، ويسمي ابنه سعيداً، وما هو في الحقيقة بالسعيد، إنما هو وريث الشقاء، والعشيق يحمل اسم كمال، وليس فيه من الكمال شيء، لأنه يرضى أن يقيم علاقة غير شرعية مع امرأة متزوجة، ثم يتخلى عنها، والسيدة تحمل اسم سهى، وهو يدل على نجم في السماء، ولكن هذا النجم هوى إلى الثرى، ولعله يوحي بالسهو والغفلة، ولكن ما أقدمت عليه ليس سهواً ولم يكن عن غفلة ولا تورط، إنما كان عن قصد.

بل إن سهى تحاول أن تبر لنفسها وقوعها في حب كمال بمطالبة زوجها لها بالولد مع علمه أنه عقيم، وإشارتها إلى إلحاحه الشديد على المطالبة بالولد، ويكاد القارئ يتوقع أن يسوقها الزوج إلى الخيانة، وقد ساقها بصورة غير مباشرة، ولكن تظل هي المسؤولة، لا هو.

والعنوان يلخص القصة ويوحي بها، وهو: السعادة المحرمة، وما هي بسعادة، إذ تتناقض السعادة مع التحريم. وهذه الرغبة في تحقيق الواقعية ظهرت بشكل أوضح في قصتين أخريين تصدران عن الواقع التاريخي مباشرة وتحاولان توثيقه بل تسجيله من خلال تقديم شكل من أشكال البطولة الوطنية.

## ١١ قصة البطولة الوطنية

تتضمن المجموعة قصتين تصوران البطولة والفداء من أجل الوطن، الأولى عنوانها: "الحق معه"، وقد كتبت في مدينة الثورة، بتاريخ ١٩٧٣/٦/١، وتقع في ٤ صفحات، وهي وطنية، تصور بطولة عجز في فلسطين. وفي القصة يخرج أبو محمود من بيته وهو في الستين من عمره على الرغم من تحذير زوجته له ومحاولتها منعه من الخروج ولكنه يأبى إلا أن يخرج بقامته المديدة وكتفيه العريضتين وهو يتحدى قرار منع التجول فالأرض أرضه والقرية قرينته والأهل أهل ولن يمنعه أحد من التجول ولكن عند ملتقى أربعة شوارع يبرز له جندي صهيوني يحاول منعه ولكنه يتحدها، وحين يشهر الجندي الصهيوني البندقية في وجهه يطوح بها بضربة من عصاه ثم ينقض على الجندي ويرميه على الأرض ويمسك بعنقه ويظل يضغط عليه ثم يتركه جثة هامدة، ويمضي متقدماً، ولكن يبرز له جنديان، يطلقان عليه الرصاص ويحاول الوقوف صامداً، ولكنه يسقط على قفاه وقدماه فوق جثة الجندي الصهيوني الذي قتله قبل ثوان.

والقصة تصور بطولية مثالية، هي ضرب من الخيال، قوامه الحماسة، والتحمدي الفردي، والمقاومة باليد، وليست هذه هي حقيقة المقاومة التي هي كفاح وتخطيط واستعداد وعمل بالعلم والسلاح والتنظيم الجماعي لا الفردي، وبوجود قيادة تخطط وتكلف بالقيام بعمليات، ولم يخسر العرب كثيراً من المعارك في حرمهم مع العدو الصهيوني إلا بسبب مثل هذا الفهم لمعنى الحرب والمعركة والمقاومة.

ولا يمكن أن يعد عرض الكتفين وطول القامة ورفع العصا شكلاً من أشكال القوة، ولا يمكن أن يعد التصدي لعدو مسلح بيدين عاريتين شكلاً من أشكال البطولة، كذلك لا يمكن أن يعد سير الرجل في الطرقات مكشوفاً في حالة منع التحول ضرباً من الشجاعة، الموقف يحتاج إلى سلاح وتخطيط وعمل ميداني، ولا يكفي التضحية بالنفس مجرد التضحية، فالمقاومة الحق ليست انتحاراً.

ومن الممكن قبول مجريات القصة على أنها حالة رمزية وليست مجريات واقعية، ولكن مع ذلك لا بد في الرمز نفسه من أن يكون مبنياً على مفهوم صحيح للمقاومة.

والقصة الثانية من قصص البطولة والفداء عنوانها: "صور طبق الأصل"، وتقع في نحو سبع صفحات كتبت في مدينة الثورة بتاريخ ١٤/١٢/١٩٧٣ وهي مستوحاة من حرب السادس من تشرين الأول عام ١٩٧٣، أي إنها كتبت بعد شهرين من الحرب، وهذا يدل على أنها استجابة عفوية وسريعة عن الواقع.

والقصة مقسمة إلى تسعة مقاطع تحمل عناوين متسلسلة من الصورة الأولى إلى الصورة التاسعة، وتبدأ بظفل يتعلم الكتابة، ويفرح به أبواه الأميان، وفي الصورة الثانية تفرح أمه بنبيله شهادة وتوقع أن تساعد هذه الشهادة على الدخول في سلك الوظيفة، فالراتب التقاعدي لوالده المتوفى ماعاد يكفيها، ولكنه يخبرها أنه بعد ثلاث سنوات سينال الشهادة الثانوية، وتتابع الصور وإذا هو طيار، يكتب رسالة إلى أمه وأخرى إلى زوجته، وقد أسقط للعدو خمس طائرات، وأخيراً تأتي الصورة العاشرة مختصرة: "أحد نسور الجو العربي السوري يغير بطائره على مصافي البترول في حيفا ويلتحم بما محدثاً حسائر فادحة".

والقصة مستوحاة من الواقع مباشرة، وهي توثق حدثاً حقيقياً، وهي تحاول أن توفر للحدث التاريخي معالجة فنية متميزة، فتقسم الحدث إلى عشر مراحل، وإذا هي عشر مراحل تاريخية طويلة، تمتد من طفولة الطفل في المرحلة الابتدائية إلى استشهاده وهو طيار مقاتل يقوم بعملية في سماء الأرض المحتلة، وهو ما يوقع القصة في السرد العادي المباشر بالسير مع الحوادث وفق سير الزمن، ولا تخلو القصة من محاولات فنية كإشارة الأم إلى وفاة الأب، واستعمال العامية في الحوار، لتأكيد الواقع التاريخي، وكسر السرد بالتوجه بالخطاب المباشر إلى المتلقي، ولكن تلك المحاولات لم تستطع إنقاذ القصة من التقرير والمباشرة، ويؤكد ذلك العنوان: "صور طبق الأصل"، ويراد منه تأكيد تاريخية الحدث وصدقه، ولكنه زاد من المباشرة في القصة، وجاء خالياً من الإيجاء، بل دالاً مباشرة على التصوير الحربي للواقع البعيد عن الفنية.

إن القصة انعكاس مباشر عن مرحلة لا تخلو من عاطفية ومبالغة، وتحمل في طياتها نية وطنية في تمجيد البطولة والفداء، ولكنها لم تستطع فنياً تحقيق هذه النية الراقية، كما لم تستطع أن ترقى فنياً إلى مستوى الحدث الذي أرادت التعبير عنه. ولعل هذه العاطفية كانت حرية أن يعبر عنها بأسلوب شعري، وهو ما ستحاوله المجموعة في قصة الخاطرة الشعرية.

## ٧ قصة الخاطرة الشعرية

ويظهر في المجموعة نزوع نحو الشعرية، ولكن لا يحولها إلى قصة بلغة شعرية، ولا إلى قصة شعرية، إنما يحولها إلى ما يشبه الخاطرة بلغة شعرية، ويتمثل هذا النزوع في قصة عنونها: "أوراق ذابلة"، وهي مكتوبة في مدينة الثورة، بتاريخ ٦/٤/١٩٨٦، ٧ وتقع في صفتين، وهي ذات بعد اجتماعي، وتعبّر عن الحب والحرم، ولذلك تصطنع اللغة الشعرية، والمواقف الشعرية، وتتألف من مجموعة أوراق تحاول استحضار الحبيبة القديمة في حالات وأزمنة وأمكنة مختلفة، فهي تستحضرها ليلاً في الصحراء، وتراها في القمر الذي نزل كأنه الحبيبة ليعانق الراوي، ثم يصحو وإذا هو في الصحراء، ثم تستحضرها ورقة ثانية ليلاً في البحر، وتراها موجة من أمواجه، تحتضن الراوي، ويصحو وإذا هو غارق في عرقه وهو نائم، وتستحضرها ورقة ثالثة في ليلة عاصفة، وإذا هي عاصفة هبت ولفت الراوي، وتستحضرها ورقة رابعة في الثلج المنهمر، ليصنع الراوي تمثالاً لها من ثلج، يعانقه فيذوب من حرارة أنفاسه، وتستحضرها ورقة خامسة في الحديقة، فإذا الحبيبة القديمة مع زوجها في الحديقة، ترى الحبيب الذي بخلت عليه بعواطفها، واستسلمت لزوج، وهذا الزوج يأمرها الآن أن تنهض وتمشي وراءه، فتصاع، ثم تأتي بعد ذلك كل يوم إلى المكان الذي ضمها مع حبيبها، لتبكي، وفي الورقة السادسة وهي الأخيرة يحاول الراوي أن يكتب عنها، فلا يفلح بمزق الأوراق، ثم يصوغ مقطوعاً شعرياً، ثم يمزقه وهو يؤكد أنه يكفيه أن يعيش الحب ولا ضرورة للتعبير عنه، وأخيراً ثمة خاتمة تتحدث عن أربع شفاه تتلاقى وتتعاتب، وعن شفتين تتوسلان تطلبان الصفح والعفو والغفران، وشفتين تصمتان.

والأوراق متتابعة، وليس لها أرقام، وإنما تفصل بينها النجوم، وهي أشبه بالخواطر الشعرية، وليست قصة، وما يضم بعضها إلى بعضها الآخر هو وحدة الفكرة التي تعبر عنها، وهي استرجاع ذكرى حبيبة قديمة، غابت، ولم يتحقق اللقاء بها وقد تزوجت، وهذا الاسترجاع من خلال الفصول والعواصف والأنواء يدل على قسوة الزمن، وصمت الحبيبة، وعدم استجابتها إلى دعوة الحبيب، وخضوعها إلى إرادة المجتمع، ورضاها أن تكون تابعة للزوج، والراوي ينتقم منها في النهاية، فيصورها تابعة للزوج، مؤتمرة بأمره، وينتقم منها فيصورها تقصد كل يوم الموضع الذي التقت فيه حبيبها الأول لتبكي وتطلب الغفران، كما يجعل شفيتها في الختام تطلبان العفو.

وهذا النوع الذي تتحدث عنه القصة ليس حباً، وإنما هو تعبير عن ألم قدم لرجل ظن أنه يحب فتاة، ولكنها لم تبادل الحب، ثم رآها مصادفة مع زوجها بعد طول زمن، فأخذ يسترجع أوهاام الحب الأول، ومضى يتخيلها قاسية لم تبادل الحب، وأخذ يصور زوجها لا يجيد العزف على أوتار مشاعرها، وجعل يصورها تابعة لزوجها القاسي الي يأمرها أن تمشي وراءه، وأخيراً مبالغته منه في الانتقام منها لنفسه، بدأ يتصورها تأتي كل يوم إلى المكان نفسه وتتخيل (رجلها الأول) وهو يقصد نفسه، ثم تأخذ في ذرف الدموع تريد "أن تغسل قلبها وتطهره تكفيراً عن لمسة حنان ضنت بها على الرجل الأول" (ص ١٧٤)، وهو بذلك ينتقم لنفسه بهذا التصور، ولكنه يدل على أنها لم تبادل الحب، وأن حبه كان لها من طرفه هو.

والقصة مجموعة أوراق كما جاء في العنوان، ومن الصعب تسميتها قصة، إنما هي خواطر متناثرة، ولكنها لا تخلو من الخيال، والشعرية، ولكنها تحطم أجنحة الخيال عندما تختم سبحات الخيال بتعليقات تعيد المتلقي إلى الواقع

وتشرح له الفكرة والغرض، ومن الخيال الجميل ذلك التمثال من ثلج: "ويهنفو قلبي إليك، فأحس عيني التمثال تفيضان بالسحر والنداء فأتقد وأنا أمد يديّ أتحسس وجهه، تاركاً أصابعي أن تنعم بتلمس تينك العينين أو تلمس مكان الشفتين، وتدعواني إلى اقتطاف قبلة، فما أكاد أهمّ بهما وأنا متلاحق الأنفاس وأطبق بشفتي على الثغر فيما يداي تحصران صدرك الناهد الذي صنعته، فإذا الحقيقة باردة، وإذا معالم التمثال تتلاشى كلها تحت لمساتي الحارة" (ص ١٧٢).

ومن المقاطع الشعرية الجميلة قوله: "معبودتي، إنني أفتت نبضي لأصوغ لك عقداً مجلي جيدك، وأكتف أنفاسي لأدفي بها مساحات جسديك، وأستل شراييني لأنسج لك رداء يقيك الأعين النهمة، ثم أجمع سني عمري وأجعلها حبات مسبحة بين يديك تسبحين بها باسم الحب" (ص ١٧٥).

وعلى الرغم من جمال الصور وعلى الرغم من أهمية ما يستله الرجل من جسمه ليقدمه إلى الحبيبة، فإنه يقدمه لها في أشكال خارجية لا تمس الجوهر، فهو يستل نبضه وأنفاسه وشرايينه، ليقدمها لها عقداً ورداء ومسبحة، وهي كلها أشياء خارجية، لا تدخل في عمق الحبيبة ولا في داخل ذاتها. وما أشبه هاتين القصتين بالحلم، وهو تقنية تستعين المجموعة به في بعض القصص، كما تظهر فيها القصة الحلم.

## ٨ القصة الحلم

القصة الحلم هي القصة المبنية على حلم، ترويه، وتتضمن المجموعة هذا النوع، ويتمثل في قصة: "زائر منتصف الليل"، وهي مكتوبة في مدينة الثورة، بتاريخ ١١/٤/١٩٨٠، وتقع في ٩ صفحات، وهي ذات بعد اجتماعي، وتعبر عن الحب الزوجي.

والقصة تحكي عن زوج اسمه مصطفى تلح عليه زوجته كبير مؤكدة رغبتها في العودة إلى وطنها باريس، متخيلة عنه وعن ولدهما سمير، فهي لم تعد تطيق العيش مع أهله، على الرغم من بعدها عنهم، ويقوى بينهما الخصام، ويقدم على صفعها، فتخمشه في وجهه، فيدفعها فتصطدم بالجدار وتسقط ولا حركة، وينهض ولدهما سمير، وتنب ربح عاتية وتفتح النافذة، ويدرك أن زوجته ماتت، فيهرب من البيت في الليل تحت المطر ويحس أن هناك من يطارده، ولا شك في أنهم الشرطة، ويتخبط في الطرقات إلى أن يصل إلى دار صديقه كمال، فيستقبله، ويدثره باللحاف، وينام، ثم يسمع صوت قرع على الباب، فينهض مذعوراً ويفكر في الهرب، وهو يخشى أن يكون رجال الشرطة يجددون في طلبه، ولكن صديقه كمال يخبره أن عامل التنظيفات جاء لأخذ القمامة، ثم تأخذه إغفاءة قصيرة فيلقي نفسه وقد أحاط به رجال الشرطة، وأخذ كل منهم يصفعه، ويفتح عينيه وإذا ابنه سمير "البالغ من العمر سنتين يعبث بوجهه ويضربه... ثم تناول بعد ذلك فنجان القهوة من يد زوجته كبير الباسمة".

والقصة قصة حلم، وهي تغرق في العنف وتبالغ في الضرب، كما تبالغ في تصوير هرب مصطفى، وركضه عبر الشوارع والكلاب تنبحه، ولعلها القصة الوحيدة التي تعنى بتصوير تفاصيل المكان، لتوحي بالظلام والرعب، ثم تفاجئ الملقني في النهاية بأن تلك التفاصيل كلها لم تكن سوى حلم.

وحوادث القصة وتفصيلاتها كثيرة جداً، والزوج في أثناء الحلم ينام مرتين، والتفصيلات منطقية وواقعية ولا تنفق وطبيعة الأحلام التي لا تتسلسل فيها الحوادث بمثل هذه الدقة والواقعية والتفصيل، ولا تسترجع بمثل هذه الدرجة من الوعي والتفصيل والإطالة، وغالباً ما يكون الحلم غير متماسك وغير منطقي وخالياً من التفاصيل. وقد يكون مبرراً جعل الزوجة أجنبية للتعبير عن خوف لاشعوري كامن في أعماق الزوج من عدم قدرتها على الاستمرار في العيش بعيداً عن وطنها ورغبتها ذات يوم في العودة إلى الوطن، ولكن العنف المفرط في القصة غير مبرر، ولو كان في الحلم، ولعله يدل على شعور داخلي بالندم على الزواج من امرأة أجنبية، لا يمكن أن تنسجم مع الأهل في الوطن، ويعكس هذا العنف نمط التفكير عند الرجل ورغبته في السيطرة والاستبداد. وتظل القصة ضرباً من التنويع الفني أغنى المجموعة، وثمة تنويع آخر يظهر في تقنية الرسالة، وهي تقنية ظهرت في عدة قصص، كما يظهر فيها القصة الرسالة.

## ٩ القصة الرسالة

بنيت قصة "خطيئة ابن" في هيكلها العام كله على رسالة، وهي مكتوبة بين عدة مدن، وهي: النبك، دمشق، تللكلخ، دير الزور، بتاريخ ١٠/٨/١٩٦١، وتقع في ١٧ صفحة، ولها استهلال، وهي ذات بعد اجتماعي، وتعبّر عن غياب الحب الزوجي، وحدوث الخيانة. والقصة تحكي من خلال الرسالة عن فؤاد، وهو موظف يعمل في مكتب، يتعرف على موظفتين، أمينة وسناء، تتوطد علاقته بهما، ويميل قلبه إلى أمينة، وسناء معجبة به، ويدعوها إلى بيته بمناسبة عيد ميلاد أخته رجاء، وتتودد سناء إلى أخيه محسن، فيتعلق بها، ثم يتزوجها، وكانت سناء تتقصد الميل إلى محسن والزواج منه كي تقترب من فؤاد، هكذا تصرح القصة من البداية، ويصارع فؤاد أمينة بحبه لها، فتخبره أنها مضطرة إلى العمل لتفعيل أبنائها وأخاها، وأنها لن تكون له، وتأخذ سناء بالتودد إلى فؤاد كلما زار أخاه، ثم تغريه بما ذات يوم، في غياب أخيه، ثم تنال منه، ويعتاد عليها، وتستمر العلاقة بينهما، ثم تنتقل أمينة إلى مقر عمل آخر، مبتعدة عن فؤاد، وتظل تتصل به بالهاتف، ثم تنقطع عنه، ويحس فؤاد أن سناء هي الجسد، وأمينة هي الروح، وتخبره سناء أن أمينة لن تكون له، لأنها ذات يوم وقعت في براثن شاب خدعها، وأنها لا تريد أن تخدعه، بل إنها تقدر إخلاصه وتريد أن تخلص له، وأن تندر حياتها لأبويها وأخيها، ويتصل بأمينة، فتؤكد له اعتذارها إليه، ويستغرق في علاقته الجسدية مع سناء، ويحس أنه أصبح أحوج إليها، ولكن يفاجئه أخوه ذات يوم وهو يعانق زوجته سناء ويقبلها في بيته، فيلطمه ويطرده، ويقرر فؤاد أن يغادر الأسرة كلها، ليشق طريق حياته. هذه هي قصة فؤاد، وهي مطولة، وفيها تفاصيل أكثر، وفيها وصف وحوار، وهي في حقيقتها رسالة كان فؤاد يكتبها، وقد دخل عليه الراوي، فراه يكتب بعصية، فسأله عما يكتب، فأجابته بأنه يكتب رسالة اعتذار لأبيه، يوضح فيها سبب انقطاعه عن الأسرة، ثم يناوله الرسالة، ويأخذ المؤلف في قراءتها، وعندما ينتهي منها يطويها ويضعها في جيبه، ولا يعيدها إلى فؤاد، وكأنه يريد ألا يرسلها فؤاد إلى والده.

وقد يحدث في الواقع ما روته القصة، وهو حادث بالتأكيد، بنسب تقل أو تكثر في هذا المجتمع أو ذاك، ولكنها ليست ظاهرة عامة، ولا موضوعاً نمطياً، ولا أنموذجاً بشرياً، ولذلك تبقى هذه القصة في إطار الخبر الذي ترويّه صحيفة يومية، أو تطويه ملفات القضاء، وإن كانت قد صيغت بلغة فنية، وبيناء قصصي، وكثير من القضاة

والحاميين يملكون موهبة تحويل ملفات القضاء إلى قصص، تشد عامة القراء، ولكن لا ترقى إلى أن تكون قصة فنية، وإن أرضت قطاعاً كبيراً من القراء.

والقصة مبنية على ثنائية الجسد والروح، فامرأة تمثل الجسد وأخرى تمثل الروح، وهي مقولة غير صحيحة، فالإنسان جسد يعيش بالروح، وهو روح تتحرك في الجسد، ولا جسد من غير روح، وإلا فهو جنمان يجب أن يوارى فوراً الشرى، ولا روح من غير جسد، وإلا فهي عند بارثها.

والحب الحق لا يعرف هذه الثنائية ولا هذه القسمة، وحتى عندما يرغب رجل بجسد امرأة فهذا يعني أن جسدها قد استهواه وأنه أحب الجسد بما فيه من روح وحياة وحركة، وهو لم يحب حثة باردة، وعندما يدعي رجل أنه يحب في امرأة روحها فهو يحب روحها متحركة في جسدها الحي الدافئ النابض، وهو من غير شك يتمنى لمس يدها، وهو يدعي حب روحها. هي قسمة متوهمة، ولا رصيد لها في الواقع، والرجل الذي يدعيها مراوغ، ومضلل، يضلل التي يجدها حتى ينال جسدها، وإذا لم ينله فهو يتمناه. والرجل الذي يتعلق بالجسد وحده، هو واهم أيضاً، لأن في هذا الجسد صفات وخصائص معنوية جذبتة إليه وجعلته يتعلق به.

والشكل الذي لجأت إليه القصة واتخذته تقنية هو مجرد وسيلة لاختصار رواية طويلة وتلخيصها في شكل قصصي لا يحقق مفهوم القصة، فهي تلخيص لحوادث كبيرة واختزال لسنوات مديدة واستعراض لشخصيات كثيرة، ولعل في هذا ما يؤكد أن مفهوم القصة في المجموعة يختلط في كثير من القصص بمفهوم الرواية.

## ١٠ مفهوم القصة

يتضح من خلال قصص المجموعة أنها قائمة على مفهوم للقصة يكاد يكون ثابتاً ولا يتطور إلا في الحدود الدنيا، وهو تطور لا يقوم على الاختلاف الجذري.

فالقصاص الخمس الأولى تمثل أساس هذا المفهوم، وهو اشتغال القصة على حوادث كثيرة، وكبيرة، فيها ولادة ومرض وفراق وحلم مستمر بلقاء لا يتحقق، والقصة يحكيها الراوي لمستمع مفترض، وهي تحكي، أو تقص على أنها قد وقعت، ولا بد من وضعها في إطار يؤكد وقوعها، والمقصود الوقوع الفعلي، لا الواقعية، وذلك بتأكيد الوقوع، من خلال استعمال وسائل متنوعة تؤكد وقوعها، من مثل الرسائل، أو الاعتراف، أو السيرة أو ما يشبه المذكرات، وحوادث القصة كبيرة ومفصلية، وهي اجتماعية، وتمتد على زمن يطول، ولذلك تبدو القصة أشبه بمخلص رواية، لا قصة، والذي يحكم الحوادث هو المصادفة، ولا حرية للأبطال، وهم معزولون عن المجتمع، وليس لهم صلة به، ولا يظهر الواقع المحيط بهم، ولا ملامح خاصة للشخصيات، إنما حضورها يتحقق من خلال الأفعال فقط والحوادث، مما يعني أ، القصص هي قصص حوادث لا شخصيات متميزة.

والقصة تقوم على فكرة، وهي على الأغلب فكرة اجتماعية، وتخدم هدفاً، وغايتها الإقناع، وخطاب العقل، بالحكي عن الحدث وسرده، وليست غايتها مجرد الإمتاع، أو التسلية، وهي تحكي الحدث، ولا تصوره، أي إنها تخبر المتلقي بالحدث، وتلخصه وتحكيه، ولا تضع المتلقي في قلب الحدث، ولا تدخله في جوائه.



واهتمام القصة بالحدث قاد إلى إهمال الشخصية، فالقصص لا تصف الشخصية، لا في شكلها الخارجي ولا في ثقافتها ولا في عملها، فالشخصية هي حامل للحدث، وليست القائم به، لذلك يتعرف القارئ إلى الشخصية من خلال الحدث، ولا يتعرف إلى الشخصية نفسها، فليس للشخصية ظل ولا حضور.

ومادامت الفكرة هي الهدف فلا بد أن يكون الوضوح هو السمة الغالبة، بل المسيطرة، فليس في القصص شيء من غموض، وليس فيها شيء مما يمكن أن يثير الخيال، بل ليس فيها مما هو عجائبي، حتى الحوادث في الحلم عادية، ولا بد بالطبع من سيطرة العقل والمنطق، وليس الهوى أو الانفعال، فالشخصيات محكومة بالواقع، وبالمنطق، فالمرضى يجب المرضة، ويلتقيها على السطح مرتين، إحداهما في ضوء القمر، ومع ذلك لا يبوح لها بحبه، ولا يلمس يدها، ولا يفكر في ضمها إليه، ويضطر إلى البوح في رسالة يدسها في حقيبتها.

والقصة لا تستبطن الشخصية، ولا تحلل عوطفها ولا مشاعرهما، ولا تقدمها من خلال جعل المتلقي في داخل الموقف، إنما تقدم الشخصية من خلال رواية الحدث وتلخيصه، ومرجع ذلك كله إلى الفهم التقليدي للقصة التي هي حكاية عن حوادث وقعت، وهي حوادث كبيرة، وطريفة، جدية أن تحكى، عن زوج لم يحب زوجته فمضى وأحب المرضة، أو عن فتاة أكرهت على الزواج من رجل متقدم في العمر، يريد ولدًا فاضطرت إلى إقامة علاقة مع عشيق، حملت منه، ثم انكشفت قصتها، ولا تخلو القصة من عبرة.

ومعظم الأفكار التي تطرحها القصة اجتماعية، وهي تتعلق بالأسرة، وأغلب المشاعر التي تصورها هي غياب الحب الزوجي، وحضور الخيانة أو تفكك الأسرة، أو عيش الرجل في الواقع الحسي المادي مع زوجته على كره منه، والعيش في عالم الوهم والخيال مع محبوبية مثالية لا يمكن الوصول إليها، وتظل حلمًا وخيالًا يغني الواقع المجدب ويعوض عنه، وقليلة هي القصص التي أكدن حضور الحب الزوجي.

ولا تخلو بعض القصص، ولا سيما الأخيرة من تطوير في مفهوم القصة، ولكنه تطوير بسيط وجزئي وشكلي، وليس تطويراً نوعياً، ويتمثل في ثلاث قصص، وهي الحق معه، ورحلة خيال، ودفقة حب، فهي تصور موقفاً واحداً، الأولى تصور شيخاً عجوزاً يتحدى العدو ويقتل ثم يستشهد، والثانية تصور موظفاً يعجب بموظفة في مكتبه ويسرح وراء الخيال ثم يصحو على الواقع، والثالثة تصور زوجاً في فراش المرض يغضب من ولديه لتمزيقهما الكتاب وتأتي الزوجة لتضمه إلى صدرها كي لا يغضب، وما تختلف فيه القصص هو تحقيقها وحدة الزمان والمكان والموقف، فالزمان قصير جداً يتطابق والقص، والمكان واحد، والموقف واحد، وإن تضمن عدة حوادث، والأثر النفسي واحد، وهي القصص الثلاث الأكثر نجاحاً.

ولكنها ما تزال قائمة على الوضوح، وغايتها الفكرة، وتعنى بعض العناية بالشخصية، ولكن يظل الحدث هو محورها، وهي تحكى، وثمة راو ومروي له، ولا تضع المتلقي في قلب الحدث، ولا تجعله يعيش في قلب الحدث.

والنهاية في قصص المجموعة نهاية ختامية، متوقعة، تقود إليها الحوادث بمنطقية وتسلسل، وليس فيها شيء من غرابة أو إدهاش، أو كسر للتوقع، والبناء في معظمه سردي يسير وفق تسلسل الزمن، وإن حاولت بعض القصص تلخيصه في رسالة.

إن قصة "ولما نلتق" على سبيل المثال يمكن أن تبدأ بشكل مختلف وتنتهي بشكل مختلف كلياً، وتصبح قصة قصيرة، فتبدأ بدخول الشاب ابن الثالثة والعشرين على عروسه التي اختارتها له أمه، وهو غير راض عن هذا الاختيار، وغير

مؤهل نفسياً واجتماعياً ليكون زوجاً، وهنا يحدث الاسترجاع لماضيه، ثم تنتهي بهربه، وهي النهاية الفنية المدهشة، ولكنها النهاية غير المنطقية وغير المتوقعة، والتي لا يمكن أن يقبلها المجتمع الذي يحكم الشاب ويحكم القصة معاً، وهو حكم خارج حكم الفن الذي عماده التميز والاختلاف.

وليس في المجموعة عناية بالمكان فهو محض إطار لوقوع الحوادث، وهي لا تكاد تصفه إلا في ثلاث قصص، منها قصة الزوجة الثانية، حيث تصور غرفة محمود وهو يحضر إليها ليلى ليمارس معها الحب، ووصف الشارع والليل في قصة زائر منتصف الليل حيث يهرب مصطفى وقد ظن أنه قتل زوجته كبير وفي قصة الحق معه حيث تصف القصة الشارع الذي يسير فيه أبو محمود متحدياً قرار منع التحول.

وفي حالات قليلة تشير القصص إلى أن حوادثها تجري في عمان أو القدس، وتأتي الإشارة عفوية وعرضاً، ولاسيما في القصص الثلاث الأولى، أما سائر القصص فلا تشير إلى المكان.

إن مفهوم القصة في قصص المجموعة هو مفهوم تقليدي، وهي من ناحية فنية نتاج مرحلتها، إذ كانت معظم قصص الخمسينيات من القرن العشرين لا تخرج عن هذا النمط التقليدي إلا في حالات قليلة، والمجموعة بعد ذلك كله لكاتب هاو، لا يكاد يكتب في العاميين سوى قصة واحدة.

ووفق هذا المفهوم التقليدي للقصة الذي دلت عليه القصص جاءت رؤيتها تقليدية أيضاً، ولاسيما رؤيتها للمرأة، وهي رؤية ذكورية، لا يظهر فيها صوت المرأة، ولا تتضح شخصيتها، وهي مضحية أو ضحية، كما عكست ذلك أكثر القصص، ويؤكد تلك الرؤية الذكورية منطوق بعض القصص التي تؤكد حاجة الرجل إلى امرأتين لإحداها زوجة والأخرى حبيبة، في ثنائية واضحة، تعكس قلقاً واضحاً في بنية الفرد والمجتمع، والرجل والمرأة، على السواء.

## ١٥. عناصر ثابتة متكررة

تظهر في المجموعة عناصر ثابتة تتكرر في معظم قصص المجموعة، وإن ظهرت بأشكال مختلفة، ومن هذه العناصر: شاب في العشرين يريعه أبواه ويسعيان إلى تزويجه وهو في الثالثة والعشرين لتقر عينهما به كما في قصة "ولما نلتق" وشاب يزوجه أبواه في العشرين وهما يريعيانه ويوفران له أسباب السعادة كما في قصة "الدموع العvisية"، وهو في القصة الأولى يتأخر في الإنجاب، وفي الثانية لا يبرزق بولد.

ويتكرر عنصر السموم في الحب والتصعيد، فالزوج المريض في المستشفى يلتقي الممرضة في مكان عال، فوق سطح المستشفى، وهو لقاء عفيف، قوامه مشاعر رقيقة، وليس فيه أي بعد جسدي كما في قصة "ولما نلتق"، والموظف أحمد وهو زوج أيضاً لا يحمل نحو زميلته الموظفة منى سوى الإعجاب والتمني، ويؤكد ذلك اسمها منى واسمه سليم، كما في قصة "رحلة خيال"، والراوي في قصة "عفواً أبي" يعجب بالفتاة عناية، ويقرأ رسائلها إليه، وهي تحكي قصة حبها لرجل في عمر أبيها، ثم يفاجأ الراوي في الرسالة الأخيرة بفرارها وزواجها مع الرجل العجوز، فتأكل الحسرة قلبه، ويعلق: "إن لم يصبني منك ندى فطل مؤكداً سمو حبه وحرمانه.

ويتكرر بالمقابل الحب الزوجي، فالزوج أحمد الذي يعجب بزميلته الموظفة منى يتخيلها زوجة، وهو في رحلة الخيال يظل وفيماً لزوجته، والشاب في قصة "ولما نلتق" يحب الممرضة وهو مريض ولكنه يظل وفيماً لزوجته وهو في النهاية يشفى جسماً وروحياً ويحب زوجته، وفي "قصة دفقة" حب يظهر الحب الزوجي واضحاً، وهي التي تحنو عليه في

فراش المرض وتضم رأسه إلى صدرها، كما يظهر في "وجهة نظر" حيث يؤكد الزوج لزوجته وهو يخلق لحيته أنه لم يخنها.

ولكن تتكرر بالمقابل أشكال من الخيانة الزوجية، وهو صورة أخرى معكوسة عن الحب الزوجي، فسهي تقييم علاقة مع زميل العمل كمال كي تحمل وتحقق لزوجها رغبته في الإنجاب في قصة: "السعادة المحرمة"، وفي قصة "خطيئة ابن" تزوج سناء من الشاب محسن، ولكنها تقييم علاقة مع أخيه فؤاد.

ويتكرر عنصر لافت للنظر وهو فراش المرض بوصفه مكاناً للحب والشفاء، فالزوج في القصة الأولى "ولما نلتق" يجب المرضة فاطمة وهو في سرير المرض في المستشفى، وفي قصة حب "يضم الزوج إليه ولديه وهو في فراش المرض ثم يضم إليه زوجته، وفي قصة "زوجة ثانية" تعنى ليلي بالمرضى محمود، ولدى مغادرته المستشفى تبوح له بحبها، ثم تترد على بيته وينال منها.

وهذه العناصر الثابتة المتكررة تدل على وحدة التجربة في المجموعة، وصدور معظم القصص عن تجربة تكاد تكون واحدة، ولعل الذي يؤكد ذلك كتابة القصص الثلاث الأولى في عمان وخلال شهرين اثنين فقط من أواخر عام ١٩٥٩، فكأنها قصة واحدة، مع بعض التنويع.

وهذه الظاهرة هي مرجع القول بأن القاص لا يكتب في حياته سوى قصة واحدة وأن الشاعر لا ينظم سوى قصيدة واحدة، ولكن كان القول لا يخلو من مبالغة وحييف فهو لا يخلو من دلالة.

## ٢٠. العمق الثقافي

تستدعي بعض القصص مواد ثقافية من التراث العربي والعالمي، وهذا الاستدعاء هو محض قراءة ثقافية حرة، يقوم بها المتلقي، منطلقاً من النص، ليستدعي بحرية مطلقة نصاً آخر، له صلة ما بالنص المقروء، قد تكون هذه الصلة قوية أو ضعيفة، بعيدة أو قريبة، مباشرة أو غير مباشرة، بل قد لا يكون ثمة صلة مع النص المقروء على الإطلاق، وإنما الصلة هي في ذهن المتلقي، وفق ثقافته وقراءته، والغاية من هذا الاستدعاء تعميق النص، وإغناؤه، والكشف عن عمق الخبرة الإنسانية، وتاريخيتها، وامتدادها الإنساني، والوقوف عند طرق التعبير، وأشكال الانفعال بين ثقافة وثقافة.

ففي قصة "دفقة حب" يغضب الأب لدى تمزيق ولديه أحد الكتاب، ولكن حين تضمه زوجته إلى صدرها، يقول: "فلتمزق الكتب كلها"، وتنتهي بالقول: "وضمها إليه"، وهذا المشهد الأخير في القصة يستدعي المشهد الافتتاحي في مسرحية أنطونيو وكليوبترا، إذ يظهر أنطونيو مع كليوبترا، وتساءله عن حبه لها، فيجيبها: "ما أفقر الحب الذي يقاس ويحصى"، ثم يدخل الخادم حاملاً أبناء من روما، وتحته كليوبترا على سماع الأبناء، ولكنه يرفض، ويقول: "ألا فلتذب روما في نحر التير، وليتهافت صرح الإمبراطور الشامخ، ههنا مكاني، فالممالك من تراب، وروث هذه الأرض يطعم الإنسان والبهائم على حد سواء، إن مجد الحياة فيما نفعله الآن (يعانقها) فحين يتعانق عاشقان متحابان مثلنا فلن يجد العالم لنا نظيراً، وإني أشهد الأرض على غرامنا ولو دفعت حياتي ثمناً لذلك".<sup>١</sup>

<sup>١</sup> شكسبير، أنطونيو وكليوبترا، ترد. لويس عوض، وزارة الثقافة، القاهرة، سلسلة مسرحيات عالمية، ١٩٦٨، ص ٧.

وإذا كانت تضحية أنطونيو بروما، وهي لا شك أكبر من تضحية أحمد، بطل القصة، الذي ضحى بكتبه، فكلاهما في الحقيقة يضحى بأعز ما يملك، ولكن تضحية أحمد أسمى من تضحية أنطونيو، لأن أحمد يضحى من أجل زوجته وولديه، من أجل أسرته، ضمن قيم الحق والشرف والخير، في حين يضحى أنطونيو من أجل نزوة جسدية وتحقيقاً لرغبة معشوقة، ولكن المشكلة في التاريخ الذي لا يحفظ قصص الحب الزوجي والأسري، ولا يقدر تضحيات الأبوين، وتعد عادية.

واجتماع الزوج والزوجة والولدين في فراش المرض والتئام شملهم وتفقد مشاعر الحب يؤكد أن الخلاص هو في هذا اللقاء، وما أشبه فراش المرض بسفينة نوح التي كانت الخلاص من الطوفان.

وفي قصة "زوجة ثانية" يلتقي أحمد مصادفة ليللي بعد أكثر من عشرين سنة، ليتزوجها بعد وفاة زوجته فائزة، والقصة تستدعي المثل الشعبي القائل: "جبل مع جبل لا يلتقي، ولكن ابن آدم مع ابن آدم يلتقي"، ويقصد أنه لا بد أن يلتقي الإنسان ذات يوم مع أخيه الإنسان، ولو بعد حين من الزمن، وكما يقول مجنون ليللي:

وقد يجمع الله الشيتين بعدما                      يظن ان كل الظن ألا تلاقيما

كما تحقق قول أبي تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى                      ما الحـب إلا للحبيب الأول  
كم منزل في الأرض يألفه الفتى                      وحينئـه أبـدأ لأول منزل

ويتأكد استدعاء البيتين السابقين في القصة بتصويرها أحمد غير هانئ في حياته الزوجية، ويعيش على ذكرى حبه القديم ليللي، كما تصور القصة ليللي وهي تعيش على ذكرى محمود، وهي التي حملت منه سفاحاً وأنجبت ابنها "وحيد".

ومقولة الشاعر انفعالية عاطفية تبالغ في العاطفية، ولا تصح، ويؤكد نقيضها واقع التاريخ، فالرسول محمد صلى الله عليه وسلم كان يحب زوجته الأولى أكبر الحب، ولكنه أحب فيما بعد زوجته عائشة حباً لا يدانيه حب، وكان يحب مدينته الأولى مكة حباً كبيراً، وقد اضطر إلى الهجرة منها، وقد ودّعها معرباً عن حبه لها، مؤكداً أنه يغادرها مضطراً، ولكنه أحب بعد ذلك يثرب حباً لا يدانيه حب، وأسمها المدينة، وعلى الرغم من عودته إلى مكة منتصراً، فإنه أثر أن يمضي بقية عمره في المدينة، وفيها دفن.

ولم يكن هذا شأن النبي محمد وحده، بل كذلك كان شأن إبراهيم وموسى من قبل، فقد تنقل إبراهيم عليه السلام بين جنوب العراق حيث ولد، في أرض كلدان، وشمال سورية، حيث حاول النمرود حرقه في حران، ومصر حيث تزوج سارة والتقى الفرعون، وغرب الجزيرة العربية حيث تزوج هاجر ورفع القواعد من الكعبة مع ابنه إسماعيل.

ولم يكن هذا شأن الأنبياء فحسب، بل إن أكثر صحابة رسول الله كانوا قد عاشوا شطراً من حياتهم في الجاهلية، بما فيها من خلق وعادات، هم وأزواجهم، ولكنهم هجروها في الإسلام هجراناً مبنياً، والتزموا كثيراً من الأخلاق والعادات المختلفة اختلاقاً بيناً، وهذا ما فعله كثير من الأمم والشعوب في إفريقية وآسية وشرقي أوربة بدخولهم في الإسلام، وشأن هؤلاء أصعب.

والحنين إلى المنزل الأول أو الحبيب الأول، يعني الحنين إلى بعيد وغائب، لأن الإنسان لا يحن إلى ما هو فيه أو ما هو حاضر معه، وهذا شعور طبيعي، في حدوده الطبيعية، ولكنه مرض في حالاته القصوى أو الدنيا، لأن الإنسان إذا لم يحن فهذا يعني القسوة والتنكر، وإذا اشتط الإنسان في الحنين إلى الأول وبالغ فهذا يعني عدم القدرة على التطور والإنجاز، ولذلك يكون ماضيه أفضل من حاضره فيشتد حنينه إليه، أما إذا عمل ونجح وتطور وأنجز فيكون حاضره أفضل من ماضيه، وعندئذ يكتفي بالحنين إليه في الحدود الطبيعية.

وفي الحقيقة يحن الإنسان إلى الأول ويمثله الماضي لأن الحنين هو مجرد ذكرى واسترجاع وتذكُّر، وهي فعاليات حلمية سهلة ممتعة، ولذلك يسهل الحنين إلى الماضي ويحلو تذكُّره حتى لو كان مؤلماً وقاسياً، بخلاف الواقع الذي هو عيش ومواجهة وتحمل للمسؤولية، ويصعب ولو كان سهلاً، ومن هنا يغلب على كثير من الناس استرجاع الماضي الأول والحنين إليه، بل التغني به والإشادة، وكلما تقدم المرء في العمر أصبح حنينه إلى الماضي أشد، لأنه فقد المستقبل، وأصبح لا يملك غير الماضي.

وتصور قصة "ولما نلتق" عدم تقدير الزوج اهتمام والديه به وحرصهما على تزويجه وحمل أعباء الحياة عنه، ورغبته في التمرد عليهما، وهو ما دفعه إلى كره زوجته، وقاده إلى المرض، ولم يعد إلى زوجته إلا بعد أن مكث في المستشفى أكثر من شهرين.

وتحقق القصة أمثالاً ومقولات شعبية كثيرة، منها القول: "لا يمكن للمرء أن يتعلم إلا من تجربته"، وقد تعلم الزوج من تجربة المرض في المستشفى، وقدر قيمة الزوجة، كما تحقق القول الشعبي الشائع: "المنوع مرغوب والمبذول مكروه"، فقد بذل الأبوان له الرعاية والعطف والحنان، ولكنه لم يقدر هذا البذل، ولكنه قدره عندما أصبح بحاجة إليه وهو مريض.

وكثير من الملاحم والحكايات تحكي عن ولد تغرب عن وطنه وعن أبويه ومر بصعاب وتحديات ثم عاد إلى وطنه وأبويه وقد اكتسب خبرة وتجربة، وهكذا كان شأن الزوج، فهو لم يسافر ولم يغترب، وإنما مرض وأمضى في المستشفى شهرين اكتسب فيهما خبرة وتجربة، وما المستشفى وسرير المرض إلا عودة إلى الذات وغوص فيها، وما المرض والمستشفى إلا عقاب تطهيري من الإثم الذي ظن الزوج أنه ارتكبه بالزواج من طفلة نقية بريئة اختارتها له أمه، وما هي في وهمه إلا أمه، لأنها تمثل ذوقها وتعبر عن اختيارها لاختياره.

وكثير من الحكايات والأقاصيص تحكي عن معاناة الولد الأخير، أصغر إخوته وأخواته، وقد كان هذا الزوج أيضاً أصغر إخوته الثلاثة، وهو آخر العنقود، ولم يكن له أخت، وهذا يعني أنه حظي من الأم بكل ما لديها من حنان، حتى إنه كان يشعر بأنه وحيد أبويه.

ويمكن أن ترتبط القصة في عمقها بعصيان آدم لأمر ربه، فقد أحاط الرب آدم وزوجه بالعناية، وسمح لهما بالعيش برغد وهناءة في الجنة، ووفر لهما كل شيء، وطلب منهما فقط ألا يقربا شجرة ما في الجنة، فما استطاعا إلا العصيان ليحققا ذاتهما.

وتألف قصة "أوراق ذابلة" من مجموعة حواطر تسترجع ذكرى الحبيبة في فصول مختلفة وأماكن مختلفة بين صحراء وجر وحديقة، وليل وعاصفة وثلج، والقصة تستدعي قصيدة شهيرة للشاعر شيلي عنوانها "أغنية إلى الرياح الغربية"<sup>٢</sup>

<sup>٢</sup> ينظر النص عند: الخطيب، د. حسام، الأدب الأوربي تطوره ونشأة مذاهبه، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٧٢، ص ١٦٠، وما بعدها.

وقد كتبها في إيطاليا عام ١٨٢٠، وتتألف من خمس وحدات شعرية، يصور في الوحدة الأولى رياح الخريف وهو تسوق أمامها أوراق الأشجار الميتة، وفي الوحدة الثانية يصور تلك الرياح وهي تسوق السحاب وتصنع منه قبة سماوية، وفي الوحدة الثالثة يصور الرياح وهي تشق عباب البحر وتوقظ الأعشاب في أعماق المحيط، وفي الوحدة الرابعة يوحد بين الحركات الأربع السابقة ويصور الريح في قواها كلها ويتمنى أن ترفعه معها في رحلتها، وفي الوحدة الخامسة والأخيرة يطلب منها أن تحمل صوته وأن تنطق من خلال شفته لتؤكد للعامل أنه بعد أن يحل الشتاء فلن يتأخر بعده الربيع.

وشيلي يريد من الريح الغربية أن تحمل رسالته إلى العالم كله، وهو متفائل بتغييره، من خلال صوته، أي من خلال رسالته الشعرية، التي هي مثال رياح التغيير، وبذلك يوظف تحول الفصول للتعبير عن رؤية واثقة بتغيير العالم نحو الفضل، وولادة الربيع.

والقصة تصور البطل يمر بتقلبات الفصول، ويعاني فيها من غياب الحبيبة وشوقه إليها، ويتقلب مع الفصول، وتستمر معاناة الحرمان، وهو غير واثق من إمكان اللقاء، ولا يجد غير أن يتخيلها وهي تعتذر إليه وتطلب الغفران. وهو بذلك يعبر عن شعور بالحرمان، وينزع إلى الخيال، هارياً من الواقع، غير واثق من إمكان التغيير نحو الأفضل، في حين ينزع شيلي نحو الخيال، وهو واثق من حتمية التغيير، ومتفائل، وهذا هو الفرق بين نزعة رومنتيكية واثقة متفائلة وأخرى يائسة متشائمة.

وهذه المقارنة لا تفترض تأثر السراج بشيلي، ولا تقوم عليه، إنما تقوم على طبيعة التعامل مع الفصول، وتسخيرها للتعبير عن معاناة ما، في تجربة شعرية، وواضح أن المعاناة عند السراج ذاتية فردية، قوامها الحرمان من المرأة واليأس من اللقاء، وأن المعاناة عند شيلي إنسانية شاملة، قوامها الرغبة في تغيير العالم، واليقظة بإمكان ذلك من خلال صوت الشاعر الذي ستحملة ريح التغيير، أي من خلال الكلمة.

وفي القصة نفسها مقطع يصور البطل يصنع تمثالاً من ثلج على هيئة الحبيبة ويمضي في مناجاته ويتمنى أن تلتحم الحياة في عينيها، وهذا المقطع يستدعي قصة المثلال بيجماليون الذي صنع تمثالاً لحبيبتة جالاتيا أودعه كل ما تهاوه نفسه ثم تمنى على أفروديت إلهة الحب أن تبعث فيه الحياة.

ومعظم القصص تعبر عن ثنائية المرأة، فتقدم أنموذج الزوجة في الواقع، وأنموذج الحبيبة الغائبة التي يحلم الزوج بلقائها في المستقبل البعيد، كما في قصة: "ولما نلتق"، وقصة: "رحلة خيال" وقصة: "زوجة ثانية"، وترجع هذه القسمة في جذورها إلى بينلوب في حبها ونبلها ووفائها لزوجها أوديسيوس وقد انتظرتة عشرين سنة إلى حين عودته من حرب طروادة، وإلى كليتمنسترا وغدرها بزوجها أجاممنون وخيانتة وقتله لدى عودته من تلك الحرب، وقد جمع شكسبير الأنموذجين في مسرحية هاملت، تمثلت الأولى في أوفيليا الشابة الطيبة البريئة المخلصة في حبها لهاملت والتي قضت انتحاراً بأن رمت بنفسها في النهر للتخلص من الفساد الذي عم القصر، وتمثلت الثانية في جيرترود أم هاملت التي عشقت شقيق زوجها الملك واقدمت على تسميمه بالزئبق لتحظى من بعده بأخيه وتتخلى عن ابنها، ومثل هذا الظهور لنوعين من النساء، المرأة المثلثة للعاطفة والبراءة والحب، والمرأة المثلثة للجسد والشهوة ظهر من قبل في رواية "السراب" (١٩٤٨) لنجيب محفوظ وظهر من بعد في روايته "الطريق" (١٩٦٤).

إن هذه الاستدعاءات الثقافية تغني القصص، وتمنح المتلقي حرية في التعامل مع النص، وتفتح آفاقاً، وليست غايتها ادعاء التأثير أو التأثير.

## ١٦. سيرة ورحلة

وزياد السراج رجل تنهض الحياة في وجهه كالجبل، فينهض لها، يتحداها بهمة تمد الجبال، لا ييأس، ولا يضجر، ولا يكتئب، بل يبتسم، ويجب الحياة والناس والعمل، ولا تلقاه إلا مبتسماً، ولا تلقاه إلا متفائلاً، يعمل في الصباح ويعمل في المساء، من ضارب على الآلة الكاتبة، إلى مترجم، يترجم من الإنكليزية إلى العربية، ومن العربية إلى الإنكليزية، يتقنهما معاً، يكلمك بالعربية الفصيحة بطلاقة ورشاقة، وكأنه لا يتكلمها، ويخطب فيجيد الخطابة في أي محفل كان أو أي مناسبة، قوي الحافظة، من مشهور الأشعار، حاضر البديهة، دقيق الذاكرة، يذكر لك وقائع في حياته ويحدد تاريخها لا بالسنة فقط، بل باليوم والشهر، وهو لم يكمل دراسة المرحلة الابتدائية، فقد ترك مقاعد الدراسة وهو في الصف الخامس الابتدائي. سامق القامة، قوي البنية، غائر الوجنتين، لا بدانة، بل ضمور، ثاقب العينين من وراء نظارة شفافة كقلبه، يحدثك، فلا تمل الحديث، بل يتمتعك، ويفتح لك قلبه، يلتقيك بالوجه والعينين والقلب، يفتح لك خزائن أسراره منذ اللقاء الأول، فلا أسرار عنده، ييوح بكل شيء، الماضي والحاضر، يمنحك كنوزه، يمنحك خبرة عمر غني.

ولد زياد السراج في مدينة حماة بسورية عام ١٩٣٦، وسرعان ما ارتحل مع أسرته إلى عمان في الأردن، وله من العمر تسع سنوات، وهو أصغر إخوته الخمسة وأخواته الأربع، وفي مدارس عمان تلقى تعليمه الابتدائي إلى الصف الخامس، ثم غادر المدرسة نهائياً، من غير أن يحصل على أي شهادة، ليعمل مع إخوته في تنجيد فرش المقاعد، ولكنه لم ينقطع عن المطالعة، انطلقاً من مجلة سندباد الخاصة بالأطفال إلى قصص يوسف السباعي، ثم عمل ضارباً على الآلة الكاتبة في وزارة التعليم والتربية بعمان، واستفاد من هذا العمل في قراءة مؤلفات عيسى الناعوري وقصص محمود سيف الدين الإيراني، وكان يحضر دروس الشيخ إبراهيم القطان فاكتسب الفصاحة وتعلم الخطابة، وجهد في إتقان العربية والإنكليزية، حتى إذا مرجع إلى سورية عام ١٩٦١ لأداء الخدمة العسكرية كان قد أصبح ضليعاً في اللغتين، وهو لا يحمل أي شهادة علمية، مما أثار دهشة الضابط المسؤول عن الفرز العسكري، ولذلك تلقى معاملة متميزة، وتكرر الأمر نفسه عام ١٩٦٤ بعد الانتهاء من الخدمة العسكرية، إذ تم تعيينه بوظيفة ضارب آلة كاتبة في الهيئة العامة لمشروع الفرات في مدينة الثورة، ولكن براتب مجاز جامعي قدره ٣٧٥ ليرة سورية، وهو راتب جيد في حينه، واستمر في عمله ثلاثين عاماً، إلى أن أحيل على التقاعد عام ١٩٩٤، فانتقل إلى حلب ليعمل مسؤولاً عن المراسلات الأجنبية في معمل للنسيج، في الصباح، وليمثل مساءً في معمل للأدوية مدققاً للنصين العربي والإنكليزي في النشرات التي ترفق عادة في علب الأدوية، وهو اليوم متقاعد من العمل نهائياً ومتفرغاً للكتابة.

كان السراج على تواصل ثقافي عبر الرسائل مع ميخائيل نعيمة وألبير أديب وعيسى الناعوري وجورج صيدح ويوسف السباعي، ويحتفظ في ملفاته برسائل منهم بخط اليد، وقد أقام صلات ثقافية مع كثير من الأدباء في حلب، وقرأ كثيراً في الآداب العالمية مترجمة إلى العربية، ولا سيما الأدب الروسي والإنكليزي والفرنسي، وهو يهوى

الكتابة، قصة وخاطرة ومقالة، ولكن الانشغال بالحياة، وتحمل أعبائها، والاستغراق في العمل الوظيفي لم يتيح له إلا أن يكتب القليل وأن ينشر الأقل وفي وقت متأخر جداً من حياته.

وهو في العاشرة من عمره أحب ابنة الجيران وكانت في الخامسة من عمرها، ثم تزوجها بعد عشر سنوات، وهو يضيف هذه السنوات العشر إلى الخمسين سنة التي أمضاها مع زوجته التي كان يحبها، وهي تركية الأصل، مثل أمه، فقد تزوجها بتاريخ ١٩٥٨/٧/٣ ووافاهما الأجل بتاريخ ٢٠٠٨/٩/١٩ وهو يذكر التواريخ كلها بدقة ويسترجعها فوراً وكأنها حدثت بالأمس.

وعلى الرغم من هذا الحب للزوجة والوفاء لها يعترف بأنه مرض وهو شاب ودخل المستشفى في عمان وأحب المرضة التي رعته، ثم انتقلت من المستشفى قبل أن يغادره هو، والتقاها بعد ذلك، وحدثها عن حبه لها، وهو ما يزال يحتفظ لنفسه إلى اليوم باسمها وذكرها، ويؤكد أنه لا بد في حياة الرجل من حب أول لا ينسأه، يغذي الخيال والروح. وللسراج أربع بنات، وليس له سوى ولد واحد أسماه "ربيع"، ليدل على تفاؤله، ويعترف بأن الحياة شغلته عن الكتابة وأخرته عن النشر، ويلقي ببعض اللوم على زوجته فقد كانت لا تحب رؤية الكتاب والأوراق والأقلام بين يديه، وكانت تحته على العمل ليل نهار لمواجاة تحديات الحياة. وترجع أول قصة متازال محفوظة في ملفاته إلى عام ١٩٥٤ وعنوانها "من غير وداع"، ولكنه لم يضمها مجموعته "رحلة خيال" التي نشرها متأخراً عام ١٩١٠، ويصرح بأنه لا يميز بين القصة والخاطرة والمقالة، بل يعترف بأن بعض قصصه هي خواطر أو مقالات، ويؤكد أن غايته تقديم فكرة، ويصرح بأنه يكتب القصة ويراجعها مرات كثيرة قد تبلغ ثلاثاً، وقد يضيف إليها بعد ذلك شذرات. وقد أنجز في عام ١٩١٠ رواية عنوانها "موعدنا الربيع القادم"، وقد بدأ في كتابتها عام ٢٠٠٠، وفكر فيها مع مطلع السبعينيات من القرن الماضي، واستوحى عنوانها من اسم ولده الوحيد "ربيع"، وهو اليوم بصدد إنجاز رواية جديدة عنوانها: "المقعد رقم ١٢"، ويبدو أنه أدرك قوة موهبته، وعرف أن أعباء الحياة قد حرمته من تحقيق موهبته، فهو حريص اليوم على تعويض ما فات، وقد بادر أول ما بادر إلى نشر قصصه، واستعان بصديق له لإعداد الغلاف، واختار تصميمه بنفسه.

#### خاتمة:

وبعد، فإن مجموعة "رحلة خيال" القصصية، مجموعة تنتمي إلى الخمسينيات من القرن العشرين، في لغتها وأسلوبها وموضوعاتها، وتمثل نزعة رومنتيكية، قوامها الحب والحرمان، وثنائية الحب والزوجة، وهي تحاول أن تستمد هذا النزوع نحو المثال والخيال من الواقع، فتختار أغرب القصص وأكثرها ندرة، وهي في الحقيقة تختار قصص حياة وسير أشخاص لتكثفها وتلخصها في شكل قصة، تارة بقالب رسالة وأخرى بقالب السرد الطويل، ويطغى عليها الفكر، وهي لم تكتب إلا لتعبر عن فكرة، ولذلك يقل فيها عنصر الإمتاع.

ومع ذلك تظل المجموعة جديدة بالدرس والقراءة، فهي تعبير عن رغبة صادقة في كتابة قصة والإسهام في عالم الأدب بدور، وهو طموح مشروع ومن حق كل امرئ أن يمارسه، وليس بالضرورة أن يستمر في الكتابة، أو أن يكون كاتباً كبيراً، وكم من شاعر اشتهر بقصيدة واحدة، وكم من شاعر أصبحت أبياته أمثالاً سائرة، وحسب صاحب المجموعة أنه كتب.



## شخصية المستعمر في رواية اللّاز

قراءة في رواية

تمهيد:

يتحقق حضور المستعمر في رواية "اللاز" (ط.ثالثة، الشركة الوطنية، الجزائر، ١٩٨١) لمؤلفها الطاهر وطار (١٩٣٦ - ٢٠١٠) بظهور ثلاث شخصيات استعمارية أساسية، هي الضابط، ومساعداه الملازم استيفان، والحارس بول، بالإضافة إلى ما يظهر في الرواية من آليات المستعمر ومعداته العسكرية، أو ما يتم الكلام عليه، وهو ظهور قليل، ويظل حضور الضابط هو الحضور الأكثر والأقوى والأكبر، ويكاد يكون وحده المعبر الحقيقي عن شخصية المستعمر، وكأن الرواية تختصر المستعمر كله في شخصه. والضابط حاضر في معظم صفحات الرواية، ودوره ممتد على طولها، وهو شخصية كثيفة مثيرة، تملك خصوصيتها، وإن كانت خصوصية منفردة، وليست جاذبة، تنير الحقد عليها والكرهية لها والاشتمزاز منها، لا لكونها شخصية استعمارية فحسب، بل لتكوينها الجسدي والاجتماعي والخلقي. وليس للضابط في الرواية اسم يحدد هويته، وكأنه محض جسد، غير جدير بأن يحمل اسماً يحدد هويته وشخصيته، ولعله رمز للمستعمر الفرنسي في الجزائر، أو كأنه المستعمر أي مستعمر كان، أو كأنه الاستعمار كله، في أي زمان كان أو مكان. وهو يحكم قرية من غير اسم أيضاً، وربما كانت اختصاراً للجزائر كلها، أو رمزاً لها، ولعلها تصلح لأن تكون أي مكان في العالم يحتله أي مستعمر كان في أي زمان كان.

ومن الممكن وضع مصطلح يلخص شخصية الضابط، ويختصرها، ويكون مفتاحاً لفهمها، وهو مصطلح "الجسدية"، فالضابط محض جسد، لا روح فيه، ولا حياة، ولا قوة له ولا إرادة، ولا فكر لديه ولا قضية ولا مبدأ ولا ثقافة، بل هو محض جسد يأكل ويشرب وينفعل ويغضب ويخاف ويتوتر ويأمر، ولا يفعل شيئاً، بل تمارس على جسده كل أشكال الفعل، من غير أن يأتي بفعل ما. بل إن الضابط من غير ماض، فهو لا يذكر زوجة ولا ولداً، ولا يذكر بلدة في فرنسا ينتمي إليها، ولا يذكر جاراً ولا صديقاً، وكأن ذاكرته محوطة، ربما محتها الحرب، وكل ما يعرف عن ماضيه أنه عمل في الهند الصينية، وفيها جرح، وقد اعتاد منذ أن جرح أن يشرب القهوة قبل النوم، فهو يقول: "منذ جرحت في الهند الصينية تعودت شرب القهوة قبل النوم، آه، حان أن ننام" ص ٢٦١. وشرب القهوة قبل النوم نوع من الشذوذ والاختلاف عن الشائع والمعروف، والمهم في الأمر أنه لم يستفد من درس الهند الصينية، وجاء إلى الجزائر ليحارب فيها، أو بالأحرى ليعمل فيها ضابطاً، وهو يراها مجرد قرية صغيرة، يريد أن يداوي فيها جسده، على طريقته الشاذة، وبأسلوبه الخاص. ويؤكد ذلك كله أنه يشير إلى مرحلة دراسته في كلية الآداب إشارة عابرة سريعة، ويعدها مرحلة ما قبل دخوله في التابوت، والتابوت هنا هو العمل العسكري الذي أمات روحه، وشوه جسده: "قال الضابط في نفسه، وهو يتذكر سارتر، والحي اللاتيني، وشبابه الصاحب عندما كان طالباً بكلية الآداب، قبل أن ألتحق بالجيش لم أكن أعيش في التابوت" ص ٨٧ - ٨٨، وإذن فالجيش حطم ثقافته، وشوهها، بل أنساها إياها، وحوله إلى جسد في تابوت، بل جثة. الجسدية إذن هي مفتاح شخصية الضابط، فهو مجرد جسد، يأكل ويشرب، وينفعل ويتوتر ويغضب، ولا يقدر على فعل شيء، بل يستخر

الآخرين للفعل، ويبقى هو في دور المتفرج على من يمارس الفعل، ويبقى في دور المنفعل جسداً، وعن هذه الجسدية تتفرع كل سمات شخصيته، سواء في علاقته مع ذاته، أو بالأحرى جسده، أو علاقته مع الآخرين، وهو يتعامل معهم أيضاً على أنهم جسد فحسب.

## أولاً. علاقة المستعمر مع الذات:

### ١. الاستغراق في الخمر

يظهر أفراد المستعمر مستغرقين في شرب الخمر، مفرطين فيها، حتى ليأخذهم السكر، وهي عندهم وسيلة من وسائل الشفاء، أو الهرب، فالضابط يفرط في شرب الخمر، ويحتفظ بها في مكتبه، ويكثر منها إلى حد السكر، وهو يعترف بذلك فيقول عن نفسه وعن اللاز: "لعبت معه الورق وسقيته طيلة أربع ساعات، وسكرت قبله" ص ٨٢، ويتك الصابط اللاز في الغرفة، ويمضي، ويوصي الملازم استيفان أن يحضر له ما يشاء من الخمر، فيستغل الملازم الفرصة، ويشرب كؤوساً كثيرة، فقد انفتح الباب ودخل الملازم يطنطن ثملاً بعد أن احتسى عدة كؤوس في مكتب الضابط، قبل أن يأتي بقارورة اللاز ص ٩٨، وفي خمارة مورييس يحتسي بعطوش الخمر، وهو "يفرغ قدهه قبل الضابط ومن معه من العمرين" ص ١٧٨. ولا يبدو شرب الخمر عند أفراد المستعمر مجرد شكل من أشكال المتعة أو عادة اجتماعية، إنما يبدو محاولة للهرب من حالة غير مريحة، فيها قدر غير قليل من القلق والشعور بالغرابة والإحساس بالضياع، كما يبدو شرب الخمر تعبيراً عن استغراق فيما يمكن أن يذهب بالعقل. إن إفراط المستعمر في شرب الخمر في بلد مستعمر كالجائز هو شكل آخر من أشكال العدوان على بلد مسلم يجرم الخمر، ومحاولة أخرى لتشويه ثقافة البلد، واختراق قيمه ومفاهيمه وأعرافه، وتشويه بنيته النفسية والاجتماعية، ولكنه في الحقيقة مجرد عدوان على الجسد، وتظل الروح وفيه لقيم الحرية والعدالة. ولا تمتلك الخمر في الرواية هذا البعد العادي المعروف فحسب، بل تملك بعداً آخر أكثر أهمية، ويتمثل هذا البعد في وظيفتها عند الضابط، فللخمر عنده وظيفة أخرى، فهي وسيلته لممارسة الشذوذ الجنسي على جسده.

### ٢. الشذوذ:

يعيش الضابط في وضع نفسي واجتماعي وجسدي غير متوازن، فهو يدفع اللاز إلى شرب الخمر، ثم يجبره على ممارسة الجنس المثلي معه، ويرى فيه صفات تدل على إعجابه به، بل يصرح بحبه له، ويحرص على إنقاذه، مع علمه بأنه يعمل على تهريب المجندين الجزائريين، ويقدم له الخمر، ويوصي به الملازم، ولا يجد له بديلاً، "استوى الضابط على المقعد، ثم أمر رئيس الدورية بفك السلسلة عن ساعدي اللاز، وتقدم مقعد له، ومغادرة المكتب، وبعد أن أطرق لحظات متنهداً كما لو أنه يفكر في أمر مؤسف، ركز النظر في عيني اللاز لحظات، ثم قال بلهجة متوددة لينة: "اللاز، مرت أشهر على صداقتنا، التي يجب أن تستمر، وأعترف لك أنني لا أطيق الحياة في هذه القرية الصغيرة بدونك، إنني أحبك لأشياء عديدة، أنت لا تسكر مهما شربت، وتحسن لعب الحجر والورق، وتتقن الشتم بالفرنسية والعربية معاً، وفوق هذا وذاك... كلا، كلا، اللاز لن أستغني عنك، لا أستطيع"، احمرت وجنتاه عندما بلغ هذا الحد، وشعر بضحالته، صمت برهة، صب بانفعال الكحول في كأس أمامه، وتجرع، ثم واصل مستدركاً: "إنني مريض، كما أفهمتك قبلاً، لست مخشاً، لقد أوجب الطبيب، إنه شيء ضروري لحياتي، إنه

علاج لا غير، اللاز، ألفتك، وكل الشروط تتوفر فيك، لا أستطيع الاستغناء عنك، ويجب أن تساعدني وتساعد نفسك أيضاً، كل الدلائل والوثائق أنك تحرب الجنود من سريتي إلى الأعداء، أعرف أنك واسطة لا غير، وأعتقد أنك تقوم بهذا العمل خشية أن يقتلك المتمردون بسبب صداقتنا، إنني أفهم وضعك وأعذرک، فقط أطلعني على الشخص الذي تعمل لفائدته، أعدك أنني لن ألقى عليه القبض، حتى يتأكد الجميع من أنك لم تغش سرّاً، أريد إنقاذك بكل ثمن، اللاز، إني أحبك من أعماق قلبي، اللاز، آه، ما بك؟" ص ٧٥

والضابط يبرر أمام اللاز حاجته الجسدية إليه، ويعدها ضرباً من العلاج أوصاه به الأطباء، ولا يجد غضاضة فيه ولا إهانة، بل إنه يبرر لنفسه ذلك، إنما يجد الإهانة في أن يستغل اللاز حاجة الضابط إليه، فيعمل على التعاون مع الثوار، فيقول: "وتعرفت عليه في اليوم الثاني من حلولي بهذه القرية اللعينة، لعبت معه الورق وسقيته طيلة أربع ساعات، وسكرت قبله، أغلقت عليه الباب وأخرجت الغدارة وأمرته بنزع ثيابه، كان مشدوهاً لا يدري لماذا؟ عندما تعرى أجبرته على احتساء قارورة كاملة، وسقته إلى الفراش عارياً، كان يهوي علي بالضرب كلما فرغ من مهمته، حتى تعود، لم يكن في ذلك أية إهانة، لو ظل اللاز لازاً فحسب، أما وأنه فلاق يستغل مرضي واستسلامي له كالعاهرة البئسة ليؤدي دوره ويقدم الخدمات لإخوانه، فهذه هي الإهانة بعينها" ص ٨٢

بل إن الضابط يقرر أنه لن يعدم اللاز، ولو اعترف بتعاونه مع الثوار، إنما سيكفي بإعدام المسؤول الذي يعمل لصالحه، ثم إنه سيحبس اللاز في غرفة مجاورة لغرفته، بسبب حاجته العضوية إليه، ثم عندما يأتي أمر نقله إلى قرية أخرى، يقوم عندئذ بقتله، وهو يؤكد ذلك فيقول: "هذا اللعين، جريمته تستحق الإعدام الفوري، إنه فلاق وسط الثكنة، وسط الثكنة بالذات، الجريمة كبرى، الإعدام ركباً بالرصاص، وكلب مات، جرد ناقص من الحساب، لكن من يخسر؟ أنا... أوف أية خسارة؟ غيره كثيرون، إنهم يقولون في لغتهم: النخالة تجلب الكلاب، أنتدب واحداً من الجنود لخدمتي وكفى، اللعين يحسن القيام بدوره، يشرب كثيراً، ولا تعتريه ذرة خجل، أعدم مسؤوله، وأرمي به هو في السجن، في غرفة بمجوار غرفتي طبعاً، فترة شهرين أو ثلاثة، ثم أعيده إلى الحياة الطبيعية، سأكثر له الخمر والمأكولات، وأمنعه من مغادرة الثكنة، ويوم يتقرر رحيلي من هذه القرية البغيضة أعدمه". ص ٨٣

وحين يفر اللاز، يلجأ الضابط إلى بعطوش، ويرى فيه بديلاً من اللاز، ويتطلع إلى العلاقة الجنسية معه، ولذلك يغيره بالخمرة، وهو يقول له: "ستنام عندي هنا، نعم هنا، ليس هناك أية كلفة بيننا، يجب أن تتناول كؤوساً أخرى" ص ٢٦٢. ولا يتردد الضابط في دعوة بعطوش إليه صراحة: "ماذا تفعل يا بعطوش، هل نزعت ثيابك، افعل مثلي، وهيا بسرعة، كانت الجريدة تغطي عينيه، وكانت يده ممدودة إلى زر الإنارة، تستعجل الإطفاء". ص ٢٦٨. ويبدو أن الضابط قد أصيب في الهند الصينية، وكان هذا الانحراف الجنسي نتيجة هذه الإصابة، فهو يقول: "منذ جرحت في الهند الصينية تعودت شرب القهوة قبل النوم، آه، حان أن ننام" ص ٢٦١.

ويبدو الضابط مصاباً بالعجز الجنسي، ولذلك يحقد على البقرة الحامل، ويأمر بقتلها، "كانت البقرة تحك قرنها على الجدار وهي تتوجع، معانية آلام الوضع، تأملها الضابط في حقد، ثم أشار بحركة من رأسه إلى بعطوش، وأصدر الأمر: أرحها من الألم يا سارجان" ص ١٣٤ . ١٣٥، كما يحقد على المرأة، بسبب شدوذه، فيأمر بقتل ماريانا: "سارجان بعطوش، أرح الوجود منها، ودون تردد، نفذ بعطوش الأمر، تقيأت رشاشته سيلاً من الرصاص، سقطت مريانة دون أن تلفظ أي صوت" ص ١٣٦، ثم يأمر بتعرية الربيعي وزوجته حيزية، ويأمر بعطوش بمضاجعة

حيزية وهو يعلم أنها حالته: "سارجان بعطوش، أريد أن تضع جينياً في بطن هذه المرأة، هنا أمامي، هيا أسرع، وردد بعطوش: خالتي، قهقه الضابط لحظات، ثم هتف: سارجان بعطوش، أمر، أمرك" ص ١٣٧.

وفي هذا ما يدل على عجز الضابط، وانتقامه من المرأة، ومن البقرة، واستماعه برؤية الرجل يضاجع امرأة، ويؤكد ذلك أنه يروي القصة للجنود في الخمارة، ويستمتع باستعادة تفاصيلها، كما يستمتع برؤية الجنود وقد استنثروا، "التفت إلى من معه يسليهم بقصة بعطوش مع حالته، يقيناً أن مضاجعة المحرمات ألد شيء على الإطلاق، وارتفعت القهقهات صاحبة رنانة، بينما راح الضابط ينظر إلى سراويلهم ويعلن في نفسه.. لقد أثارته شهوتهم هذه الحكاية، لأوسع في التفاصيل" ص ١٨٨.

والضابط يمنح بعطوش رتبة عريف، ويقرر تزويده بغدارة، ويحرضه على نيل فتيات القرية، ليعوض من خلاله عن عجزه، وهو يخاطبه قائلاً: "أريد أن تحمل شارات رتبتك وتحترم بغدارة جديدة وتطوف القرية كلها، أريد أن تعربد، وأن تختار أجمل فتاة لتبيت عندها... سننصب حولك حراسة قوية، لا يهملك" ص ١٨٥، ثم يعده أن يرفعه إلى رتبة ملازم، إذا أتاه باللازم مقيداً، كي يخصيه، انتقاماً لنفسه هو، وتعويضاً عن عجزه، بل إنه يصف اللازم بالطفل، وهو يعرف أنه ليس بالطفل، ولكنه تعبير عن شعور بالقهر والعجز، وتأكيد لرغبته في الانتقام لنفسه، وهو يقول لبعطوش: "ستصير ملازماً يوم تأتيني برأس الأحمر اللعين، وبذلك الطفل اللازم مكبلاً، أريد أن أخصيه" ص ١٨٦، ويلاحظ أنه يريد اللازم حياً لا ميتاً، لأنه في الحقيقة بحاجة إليه، وحاجته جسدية محض.

وهكذا تمنح الرتب العسكرية في الجيش المستعمر تعويضاً عن عجز، وتعبيراً عن حرمان، ولذلك يحق لبعطوش أن يسأل نفسه في النهاية عن الطريقة التي حصل بها الضابط على رتبته، فيقول سائلاً نفسه: "كيف تسنى له أن يحصل على هذه الرتبة؟" ص ٢٦١، ويبدو أن الضابط قد حصل على الرتبة بالطريقة التي يمنح بها الرتب لبعطوش. إن الرواية وهي تجعل الضابط شاذاً جنسياً إنما تعبر عن رغبة في تحقير المستعمر، وعن رغبة في الانتقام منه في شخص الضابط، وتأكيد عجزه عن الاستمرار في الحياة وصنعها، وتأكيد عدائه للحياة ورغبته في قتلها وتدميرها، يؤكد ذلك قتله البقرة الحامل، وقتله المرأة رمز الخصب والتوالد والخير والبقاء.

### ٣. التوتر والخوف

يظهر المستعمر في أفراد وقواته دائماً في حالة من القلق والتوتر والخوف والاضطراب، وقد تكون هذه الحالات عادية في الإنسان، لأنها استجابات طبيعية لواقع ما، ولكنها تبدو في المستعمر متجاوزة للحد الطبيعي، مما يدل على حالة غير سوية، ولاسيما عندما تكون استجابة غير متناسبة في حجمها مع المحرض أو الباعث عليها، أو عندما تدل على عدم انسجامها مع المهمة المسندة إلى الفرد أو عندما تكشف عن نزعة غير إنسانية.

ومن ذلك خوف الحارس المناوب في المحرس وتوتره الشديد عندما فاجأه اثنان من الثوار، وأمره بأن يلقي سلاحه، فقد "اعتراه نوع من الخوف، واضطرب قلبه، واقتصر بدنه، ووهنت أوصاله، وتراخت عضلاته، وأحس بأنفاسه تختنق، وقرر أن يمشي، غير أنه فاجأته خاطرة، إنه ميت لا محالة، وما أروع أن تقتل فلاقاً قبل أن تموت، قد تسبقهما فترديهما، وتجو بنفسك، كان كالدب المحاصر، يتصرف بغريزة عجيبة... ليقتل قبل أن يموت، نعم اقتل، اقتل، إنك ميت لا محالة... وضغط على الزناد، فصوت رشاشته في جنون، حاول أن يلتفت إلى الثاني، إلا أنه خر صريعاً، وهذى من أعماق قلبه: قتلت فلاقاً قبل أن أموت" ص ١٤٠. ومن التوتر غير اللائق غضب

الضابط ورميه بالمنفضة وهو يحقق مع اللاز: "انفجر فجأة ويده تقذف بالمنفضة النحاسية لترطم بالخزانة الحديدية، وتحدث صوتاً يبدد السكون الذي خيم منذ لحظات، وانتظر أن يجيبه اللاز" ص ٧٨. ثم غضبه ومناداته الملازم في شكل غير لائق بمقامه وهو الضابط: "راح الضابط ينادي بصوت مرتفع مشحون بالتوتر: سارجان ستيفان، سارجان ستيفان، وتردد صدى صوته في الثكنة، فازداد حنقاً، وكرر النداء بانفعال أشد، ثم صرخ في بعطوش.. "ص ١٢٦، إن الغضب المبالغ فيه والتوتر الشديد والخوف الكبير حالات تدل على ضعف داخلي وجبن. ولعل من أكثر أشكال التوتر تعبيراً عن القلق والضعف الداخلي ذعر الضابط لدى رؤيته الملازم استيفان مقتولاً: "اهتزت الأرض تحت قدميه، وتميلت الجدران في بصره، وأحس بشيء ثقيل يسقط على جبهته ثم على قفاه، وشعر بالتدهور حين انفتح الباب، وفوجئ بجثة السارجان ستيفان، عارية مزرحة بالدماء، وظل جامداً، بينما تقدم الشامبيط، وهو ينزع في وقار سترته ليغطي بها الجثة، وفجأة زجر الضابط: لا تمسه، لا تمسه، أيها القدر، أبعد سترتك النتن، كلكم فلاقة، كلكم أعداء، لا تمسه، وسحب مسدسه وصوبه نحوه، وهو يردد في هستيرية: لا تمسه، لا تمسه... ظلت أسنانه تصطك، ويده تهمز متقلصة على المسدس، وعيناه تتسعان أكثر فأكثر، لتشع زرقتهما المخيفة خلف زجاج النظارة... ثم انفجر فجأة يضحك في جنون وهو ينقل بصره بين الجثة وبين بعطوش والشامبيط والمسدس" ص ١٢٨-١٢٩.

إن ما يصدر عن الضابط في نهاية الموقف من ضحك هو دليل على ردة فعل غير منسجمة مع شخصيته، ويكشف عن تناقض داخلي، وإحساس بالضعف الشخصي، على الرغم من وجود المسدس في يده. ومن الغريب أن تطول تلك الحالة من التوتر عند الضابط، وأن تسيطر عليه، فقد مر بعض الوقت، وجاء رئيس الحراسة مع جنديين وهما يحملان على نقالة جثة الضابط، وكان الضابط ما يزال على حالته من الاضطراب، وعدم القدرة على اتخاذ موقف، مما يؤكد ضعفه، بل عجزه، فقد عاد رئيس الحراسة بجنديين يحملان نقالة وإزاراً أبيض، فراه منظر الضابط، يقهقه، والعرق يتصبب من كامل وجهه، والمسدس يهتز في يده، تقدم منه، ثم فرق حذاءه، واستقام في حالة استعداد: أوامركم، استفاق، فأعاد المسدس إلى حزامه، ثم أخرج منديلاً راح يمسح به على جبينه، ويفسح المجال للجنديين ليخرجا بالجثة" ص ١٣١.

ويؤكد الشك حالات الضعف والقلق والتوتر، وهو نتاج لهذه الحالات، فالضابط يصطنع بعطوش، ويتخذه وسيلة للبطش بالمواطنين، وينصاع بعطوش له، بل ينفذ أفسى أوامره، كمضاجعة بعطوش لخالته نفسها، وقتله ماريانا أم اللاز، والضابط بحاجة إلى بعطوش لعله يلبي حاجته الجسدية، ولكنه مع ذلك يشك فيه، ويخشى أن يقدم ذات يوم على قتله: "ثم هذا الشاب القروي الذي تلفه البدلة العسكرية الفرنسية الشريفة، بالأمس قدم خدمة كبرى لوطني، وصباح اليوم أمضيت قرار ترقيته... لا يدرك تماماً أنه ليس فرنسياً، ومع ذلك يأتي أعمالاً لا يأتيها إلا فرنسي مخلص، الخائن القدر، قد يستيقظ ضميره ذات يوم، ويهوي علي بخنجر، أو يضع في مكنتي قبلة، ثم يفر نحو الغابة". ص ١٣٠

ولم تكن حالات التوتر والخوف والاضطراب والشك مجرد حالات فردية، بل كانت عامة تشمل الثكنة كلها، بما فيها من عساكر وآلات، ولا سيما عندما تثار فيها حالة من الاضطراب لأسباب عادية، فقد: "كانت الثكنة تعج بحركة مضطربة، محركات السيارات تدور وتتوقف، والدبابات المصفحة تتقدم وتتأخر، والجنود يتسابقون بين

العربات والدبابات وبين قاعات النوم ومخازن العتاد، والضباط وضباط الصف يتصايحون بأوامر مختلفة: السرعة، القنابل اليدوية، مزيداً من الذخيرة، انزع الغطاء عن الدبابات يا خنزير، تفقد البنزين يا ابن الكلبة، حالة طوارئ وفتح حقيقية، كما لو أن الأمر يتعلق بالتصدي لسرب كثيف من طائرات مغيرة كشفته أجهزة أو لهجوم شامل يدبر ضد الثكنة بلغت عنه معلومات حقيقية" ص ١١٦.

إن مثل تلك الحالات إنما تكشف عن خور وتناقض، مما يعني أن القوة العسكرية إنما هي مجرد شكل خارجي لا يملك في الداخل مبررات قوته، على الرغم من الحضور الكبير لتلك القوة، سواء في ذلك المسدس في يد الضابط أو الآليات العسكرية في الثكنة، بل تبدو تلك القوة متاراً للضحك وبعثاً عليه، حتى عند أصحابها أنفسهم.

#### ٤. القرية

يشعر المستعمر بالقرية، ويحس بالضحك، ولا تستقيم له الحياة، على الرغم من امتلاكه مقوماتها كافة، فالضابط يلعن القرية التي يحكمها، ويسيطر عليها، ويملك مقدراتها، فهو يعترف أمام اللاز قائلاً: "وأعترف لك أنني لا أطيق الحياة في هذه القرية الصغيرة بدونك" ص ٧٥، ويصفها في موضع آخر بالقرية اللعينة، على الرغم من أنه استطاع أن يتعرف فور حلوله فيها بشخص اللاز الذي وفر له كل ما يريد، حتى حاجته الجسدية، وهو يعترف بذلك فيقول: "وتعرفت عليه في اليوم الثاني من حلولي بهذه القرية اللعينة" ص ٨١، ومما يؤكد إحساسه بالقرية أنه يتوقع بين يوم وآخر أن يصدر قرار نقله من القرية، وهو لا يتورع عن التفكير في قتل الرجل الذي وفر له كل ما يريد: "ويوم يتقرر رحيلي من هذه القرية البغيضة أعدمه" ص ٨٤، ومن دلائل الشعور بالقرية والإحساس القوي بما أن الضابط يستخدم كل الوسائل من قتل وهتك للأعراض لإذلال أهل القرية، وهو يصفهم بالوحوش، وهو الذي يعيش بين ظهرانيهم، فهو يقول: "أريد أن أرى إلى أي درجة من الذل يمكن أن يصلها وحوش هذه القرية" ص ١٨٧. إن الشعور بالقرية لا يحتاج إلى دليل، ومن الطبيعي أن يشعر به المستعمر، ولكن في حالة الاستعمار الجزائري يبدو الشعور بالقرية أكثر حدة بالحديث عنه والتدليل عليه لأن الاستعمار الفرنسي للجزائر دام أكثر من مئة وخمسين عاماً، وعد الجزائر جزءاً من فرنسا، وأقام فيها المزارع والمستوطنات، واصطنع الجند والأعوان من الجزائريين أنفسهم، وعاش على خيرات أرضهم، وتوالد في بلادهم وتناسل، وغير في لغتهم، وبدل في عاداتهم وتقاليدهم، وعاش بين ظهرانيهم، بل عاش معهم، وهو بعد ذلك كله يشعر بالقرية، ويصفهم بالوحوش، ويصف قراهم باللعينة والبغيضة، مما يدل على تناقض داخلي، بل على غرور وشعور بالتميز والاختلاف.

#### ٥. نرجسية وغرور

يشعر الضابط بالغرور، وهو يشبه نفسه بهاملت، فيقول: "أطلق النار يا هاملت، اضغط على الزناد، يا طالب كلية الآداب، اختر هذا الصدر المدبج بالنياشين الفرنسية، أيها القبطان الفرنسي المحارب في أخطر منطقة، صدع هذه الجبهة البليدة لهذا الشاب الريفي العربي، أيها الفرنسي المخدوع المهان، يا هاملت، هيا يا هاملت" ص ١٣١. فالضابط يرى نفسه محارباً كفوّاً صاحب أوسمة، وطالب كلية الآداب، وهو يحتل أخطر منطقة، كما يرى نفسه شبيهاً بهاملت، ليدل على أنه مثقف، في حين يرى في الشاب العربي مجرد صاحب جبهة بليدة، وهو يستحق القتل لأنه عربي ريفي، مما يعني أن هذا الشاب هو نقيض لذلك الضابط، وأن هذا الشاب النقيض لا يستحق غير القتل. وفي الحقيقة لا يشبه الضابط هاملت في شيء، فلقد وقع على هاملت المثقف عبء الثأر لوالده وقد

قتلته زوجته بالتآمر مع أخيه، ثم تزوجته، فحرم هاملت من أبيه ومن أمه ومن الملك، وكان عليه أن يثأر لأبيه وأن ينتقم لنفسه، فأبي عبء مشابه وقع على الضابط؟ وأين وجه الشبه بينهما؟ إن توهم الضابط أنه يشبه هاملت هو دليل غرور، ودليل سوء فهم لهاملت، ومحاولة منه ليجد لنفسه المبرر لقتل اللاز، الشاب الجزائري.

وفي الحقيقة لا يريد الضابط قتل اللاز، ولا التخلص منه، بل لا يريد تسليمه للجند، وهو يعلم أنه يعمل على تهريب الجنود الجزائريين من الثكنة، وأنه يتعاون مع الثوار، بل إن الضابط حريص على الحفاظ على اللاز، لأنه بحاجة إليه، فهو الذي يمنحه العلاقة الجنسية المثلية، ولذلك لا يريد التخلص منه، ولعله هنا يشبه هاملت في ضوء تفسير فرويد، الذي يرى أن هاملت تأخر في قتل عمه لأن عمه كان يحقق رغبته اللاشعورية في قتل الأب وإقامة علاقة محرمة مع الأم، ولكن يظل الضابط بعيداً عن أن يكون شبيهاً بهاملت ولو في ضوء التفسير الفرويدي، مما يؤكد أن ثقافة الضابط مشوهة، وأن توظيفه لثقافته يدل على غرور أكثر مما يدل على مستوى ثقافي معين.

ثم ينظر الضابط إلى بعطوش كما كان ينظر من قبل إلى اللاز، فبعطوش يتعاون معه، وينفذ أوامره، ولكنه في النهاية يراه قروياً يرتدي بدلة عسكرية فرنسية شريفة، وما هو بها جدير، كما يراه خائناً قذراً، على الرغم مما قدم من خدمات لفرنسا، التي يفخر الملازم بأنها وطنه، في حين لا ينسب ذلك القروي إلى أي وطن، فيقول: "ثم هذا الشاب القروي الذي تلفة البدلة العسكرية الفرنسية الشريفة، بالأمس قدم خدمة كبرى لوطني، وصباح اليوم أمضيت قرار ترقيته، القدر، لو كان واعياً للبث مع إخوانه، الانتهازي القدر، لا يدرك تماماً أنه ليس فرنسياً، ومع ذلك يأتي أعمالاً لا يأتيها إلا فرنسي مخلص، الخائن القدر" ص ١٣٠. إن الضابط معتد بأنه فرنسي، ومعتد بأن فرنسا وطنه، وهو فخور بالبدلة العسكرية الشريفة، في حين لا يرى في ذلك القروي إلا خائناً قذراً، وهذا التوصيف يؤكد غروره وتكبره. ولا يقل الملازم استيفان غروراً عن الضابط، فهو يسكر، ويدخل ثملاً، وهو يغني أغنية تدل على نزعة نرجسية، وعلى غرور كبير، فقد: "انفتح الباب ودخل الملازم يطنطن ثملاً بعد أن احتسى عدة كؤوس في مكتب الضابط، قبل أن يأتي بقارورة اللاز: دندن، فرنسا أجمل من إيزيس، دندن، الحرب أقدر من التيفيس، دندن، سأشرب معك أيضاً يا اللاز، دندن، رغم أنني مستعد لجلدك في كل وقت، دندن، لأنك فلاق تيمس" ص ٩٨. فهو يرى فرنسا أعظم حضارة من مصر، ويدرك أن الحرب قذرة، مثل داء وبيل، ولكنه يخوضها، وهو يكره اللاز، ولكنه مضطر إلى شرب الخمر معه، وفي هذا كله من الغرور بقدر ما فيه من التناقض، وما الغرور في حقيقته إلا شعور بالتناقض بين الذات والآخر، ورؤية الذات مختلفة عن الآخر، وأسمى منه وأرقى.

## ثانياً. علاقة المستعمر مع الآخر:

إن الرواية وهي تختصر المستعمر في شخص الضابط، ومن حوله الملازم، إنما تختصر النظام الاستعماري في شكل مؤسسة عسكرية شاذة، تقتل الحياة وتعدمها، هي مجرد جثة في تابوت، وحين تصور الرواية موقف الضابط من الآخر، إنما تجسد موقف المستعمر من الشعوب والأوطان، وإذا كانت شخصية المستعمر تتلخص في الجسدية، وعنها تتفرع كل سمات شخصيته، فإن الجسدية أيضاً هي التي تحكم علاقته بالآخر، وعنها تتفرع أيضاً سائر سمات العلاقة مع الآخر.

## ١. اصطناع الأعوان

يصطنع الضابط الأعوان من الجزائريين، ويجبرهم على العمل مجندين، أو العمل في الخفاء، ويتعاون معه اللاز، كما يتعاون معه بعطوش، ولكن الأول مخلص للثوار ولأبناء وطنه، يعمل لصالح الضابط مخادعاً، بالقدر الذي لا يضر فيه أبناء وطنه، في حين ينحرف بعطوش إلى وراء الخيانة وينساق، ولكنه ينقلب في النهاية الانقلاب كله، ويكون مقتل الضابط نفسه على يديه، بل يكون تدمير الثكنة كلها بمبادرة منه، وفي الحالتين يستفيد الضابط من الرجلين، ويسخرهما لمصلحته بقدر متفاوت، وفي الحالات كلها يحتقر الرجلين أيما احتقار، وهو في أشد الحاجة إليهما، وحاجته هنا جسدية خاصة، وليست حاجة وطنية لصالح فرنسا، وفي هذه الحاجة يكون في النهاية مقتله.

إن الضابط يصطنع اللاز لنفسه، كي يمنحه المتعة هو بحاجة إليها، وعندما يكتشف أمر تعاونه مع الثوار يوقع به أشد أشكال التعذيب، وهو لا يريده أن يعترف أمام أحد سواه، حتى يبقى اعترافه ملكاً له، وحتى لا يتخلى عنه، "الكلب، رصاصة واحدة في تلك الجبهة العريضة تنزع منه التحدي إلى الأبد، لأية كرامة يثار اللقيط، الدنيء... وفكر أن يخرج غدارته ويصوبها نحو جبهة اللاز، ويفرغ فيها رصاصة، إنه لا يستحق أكثر من واحدة، إلا أنه تمالك على المقعد، ووضع يده على جبينه، وتململ عدة مرات، ثم تناول سيغارة وأشعلها وألقى نظرة خاطفة على اللاز... كنت أفضل ألا يعترف أمام أحد غيري حتى أتمكن من إنقاذه، لكن الجنون الغبي، سيدفع الثمن، سيدفع باهظاً" ٧٧. فالضابط لا يصطنع اللاز من أجل فرنسا، وإنما من أجل ذاته، أو بالأحرى من أجل جسده، وهو بذلك لا يخدم في الجزائر من أجل فرنسا، وإنما من أجل جسده، ويؤكد ذلك أن جريمة اللاز هي الخيانة، ويستحق عليها الإعدام، ولكن الضابط يريد أن يستبقه لنفسه، ولا يستطيع أن يجد له بديلاً، لما لديه من مواهب خاصة، تنفع الضابط، ولذلك يفكر في أن يجسه في غرفة مجاورة، حتى يستفيد من خدماته الجسدية، ثم يتخلص منه، عندما يأتي قرار نقله، وهماو ذا الضابط يحدث نفسه، ويعترف بذلك، فيقول: "هذا اللعين، ماذا سأفعل به؟ لقد احترق، جرمته تستحق الإعدام الفوري، إنه فلاق وسط الثكنة، الجريمة كبرى، الإعدام رميماً بالرصاصة، وكلب مات، جرد ناقص من الحساب، لكن من يخسر؟ أنا... أوف أية حسارة؟ غيره كثيرون، إنهم يقولون في لغتهم: النخالة تجلب الكلاب، أنتدب واحداً من الجنود لخدمتي وكفى، اللعين يحسن القيام بدوره، يشرب كثيراً، ولا تعتريه ذرة حجل، أعدم مسؤوله، وأرمي به هو في السجن، في غرفة بجوار غرفتي طبعاً، فترة شهرين أو ثلاثة، ثم أعيدته إلى الحياة الطبيعية، سأكثر له الخمر والمأكولات، وأمنعه من مغادرة الثكنة، ويوم يتقرر رحيلي من هذه القرية البغيضة أعدمه" ص ٨٣ . ٨٤. إن اصطناع الأعوان هو مجرد تسخير لأجسادهم، وتبقى أرواحهم حية، وتبقى إرادتهم حرة، إذ يظل اللاز مخلصاً لبني قومه، يعمل لصالحهم، وهو يخدع الضابط، كما يستيقظ ضمير بعطوش في النهاية، فيقدم على ما يمزق جسد الضابط، وينهي حياته، وما يدمر الثكنة كلها بما فيها من معدات.

## ٢. الاحتقار

إن الضابط يحتقر اللاز، ويعتبه باللعين، ويشبهه بالكلب والجرذ، ويرى أنه لا يستحق أكثر من رصاصة واحدة، بل إنه لا يعتد به في النهاية، ولا يراه يساوي شيئاً، بل هو لقيط، ولا يكتفي باحتقاره، بل يحتقر معه شعبه، وهو يقول: "آه، أيها اللاز اللعين، أيها المتحدي الأجلف، لو أعثر عليك، أعدمك سلخاً، بل قبل ذلك أقلبي الزيت في برميل، ثم أغطسك فيه، أيها الفلاق البشع، آه، أيها، اللاز، اللاز، اللاز، حتى اسمك لا يحمل معنى محدوداً، في



القديم كان يطلق على الجزء الأدنى من العملة النقدية، والآن يطلق على العدد المفرد في أوراق اللعب، وبينما هو في الحجر يمثل أدنى رقم، الرقم الأول في العدد، مجاوراً للبياض، يمثل في البيبوط الرقم الأعلى، الوحيد في البيبوط الذي يحتفظ بقيمته مهما تغير اللون المنتخب، المعنى المجازي لللاز هو البطل، في غير لغة قومه، أما عندهم فإنه اللقيط، أو كل أعور يُشاء منه. آه أيها القدر، إنك لا تمثل شيئاً، إنك لا تمثل غير هذا الشعب اللقيط، غير هذه القضية المفتعلة التي انفلتت من دبر التاريخ" ص ١٣٠. والضابط يتمنى الموت لخديته اللاز، ولكنه لا يريد له في الواقع، بسبب حاجته الجسدية إليه، ولذلك يتصور أشكالاً مختلفة من الموت، فيها ألم وعذاب، وهي تدل على رغبة في الانتقام منه جسدياً، بسبب عجزه الجنسي، وهذا النزوع إلى احتقار اللاز هو دليل على شعور داخلي لدى الضابط نفسه بالاحتقار أمام اللاز، ولذلك يريد تحقيره، مثلما يمارس اللاز عليه التحقير، والفرق أن اللاز يمارسه على جسد الضابط فعلاً في الواقع، في حين يمارسه الضابط على اللاز بالكلام والتمني في الخيال لا في الواقع. والضابط يشجع بعطوش على الفتك بالجزائريين، والغدر بهم، وهو الذي أمره بقتل البقرة وقتل ماريانا ومضاجعة خالته، وهو الذي يمنحه في اليوم التالي رتبة عريف، ثم يشجعه على الفتك بأبناء الوطن وانتهاك حرمتهم بحماية منه، وهماو ذا يقول له: "البارحة كنت أشجع جنودي بل ضباطي، نفذت كل الأوامر بدقة، كما ينفذها الجندي المطيع، والضابط المخلص... أريد أن تحمل شارات ربتك وتحتزم بغدارة جديدة وتطوف القرية كلها، أريد أن تعربد، وأن تختار أجمل فتاة لتبيت عندها... سننصب حولك حراسة قوية، لا يهملك" ص ١٨٥ بل إنه يقرر أن يحتفل بترقيته، وأن يضع الرتبة على كتفيه بنفسه: "أريد أن تحتفل احتفالاً عظيماً... سأتولى تعليقها بنفسي في المساء نقيم مراسم الاحتفال" ص ١٨٦، بل يعده برتبة ملازم إذا هو أتاه برأس الثوري حمو، الملقب بالأحمر، أو أتاه باللاز، ويعبر عن اقتناعه بأن في الجزائريين من يمكن أن يكون مخلصاً حقيقة لفرنسا، بخلاف ما يراه الساسة، وهو يقول مخاطباً بعطوش نفسه: "بالفعل أفنعتني بأن مخاوف رجال السياسة مجرد أوهام وهوس، إن قوماً فيهم أمثالك خلقوا من أجل فرنسا، هكذا هكذا بالرتبة أجمل، سأرقيك أكثر، ستصير ملازماً يوم تأتيني برأس الأحمر اللعين، وبذلك الطفل اللاز مكبلاً، أريد أن أخصيه" ص ١٨٦، والضابط بذلك يتعامل مع جسد بعطوش، ويراه مجرد وسيلة لتحقيق مآربه، بل إنه في النهاية يدعو إلى ممارسة الجنس معه.

إن الشذوذ عند الضابط ينعكس على أعوانه في صورة اصطناع واحتقار، فهو لا يستطيع أن يمارس الجنس معهم، لذلك يدعوهم إلى ممارسته معه، ولذلك يصطنعهم، ثم يحتقرهم، لأنه يدرك في داخله أنهم يحتقرونه، واحتقارهم هو ردة فعل، ونوع من الانتقام للذات، ولكنه في الحالات كله لا يستطيع أن يتخلى عنهم، ويفكر في قتلهم، لحياتهم له، ولكنه لا يستطيع أن يفعل، بسبب حاجته الجسدية لهم، وهو يعوض عن هذا كله باحتقارهم، بالكلمة لا بالفعل، ومرجع ذلك كله إلى طغيان الجسدية عنده.

### ٣. إغراق الآخر في الخمرة

الخمر متعة جسدية، وهي عند الضابط وسيلة للوصول إلى المتعة الجسدية الشاذة، واستغراق الضابط المستعمر في الخمرة، هو نتاج الاستغراق في الجسدية، وكما يستغرق هو فيها، يريد لغيره أن يستغرق فيها أيضاً، ولا سيما الذين يصطنعهم. فالمستعمر لا يكفي بالاستغراق في الخمرة، بل يدعو من يصطنعهم من العملاء إلى الاستغراق في شرابها، وله من وراء ذلك مآرب، ولا سيما المآرب الشخصية عند الضابط، فهو يريد من اللاز أن يفرض في

الشراب، ويحثه على ذلك، بل قد يجبره، كي يجفزه على أن يمارس الجنس المثلي معه، وهو يعترف بذلك فيقول: "لعبت معه الورد وسقيته طيلة أربع ساعات... وعندما تعرى أجبرته على احتساء قارورة كاملة" ص ٨٢، ويكرر الموقف نفسه فيما بعد مع بعطوش، فهو يستضيفه في غرفته، ويدعوه إلى الجلوس معه حول مائدته، ويقدم له كؤوس الخمر، ويحثه على شربها، وغايته أن يصل به إلى حالة يقوده فيها إلى ممارسة الجنس المثلي، وهو يقول له: "على نخب صداقتنا، اشرب"، ثم "لاحظ الضابط تقطية حاجبيه، فراح يشجعه على الشرب: تناول، تناول، ليس لنا سواه في هذه القرية الساجدة للجبال" ص ٢٥٩ . ٢٦٠ . وللضابط غاية أخرى من إغراق عملائه في شرب الخمر، وهي سوقهم إلى الاعتراف، ولذلك يأمر بإحضار الخمر إلى اللاز، كي يعترف، وهما هو ذا يقول للملازم: "أحضر من مكتبي كأس خمر"، ثم يوصيه باللاز، فيقول: "أما هذا فاحرسوه دون أن تعذبوه، إذا ما طلب الخمر فاسقه، أفهمت؟" ص ٩٠ . وثمة غاية ثالثة لدى الضابط من إغراق أعوانه في الخمر، وهي جعلهم ينسون ما ارتكبه من جرائم بحق أبناء الوطن، ولا سيما بعطوش الذي قتل ماريانا أم اللاز وارتكب الفاحشة بأمر من الضابط مع خالته حيزية، و"كان الضابط يزوره بين ساعة وأخرى، أحياناً يكتفي بمراقبته من النافذة، وأحياناً يدخل الغرفة التي خصصها له، فيواسيه بكلمات ثم يملاً له قدحاً من الكحول، ويأمره بتجرعه، معلناً أن الدواء الوحيد لمثل هذه الحالات هو النسيان، وأنه لا أحسن من السكر لنسيان الآلام الروحية... سقاه عدة قوارير في فترة قليلة" ص ٢٣٠ . إن الضابط يريد لمن يتعاملون معه، ولا سيما اللاز وبعطوش، أن يستغرقوا في السكر مثله، لينسوا ما أتوا به، وليصل بهم إلى حالة من فقدان الوعي لممارسة الجنس المثلي معه، وربما كان يريد غير واع أن يكونوا مثله، غارقين في الخمر، ولعله يجد متعة في أن يكونوا مثله، أو شركاءه في علله وعقده. وهي ليست مجرد إرادة ضابط فرد لأعوان أفراد، إنما هي إرادة نظام استعماري لبلد مستعمر، يريد أن يحطم ثقافة البلد المستعمر، وأن يكسر قيمه ومفاهيمه، ويشيع فيه كل ما يحطم بنيته ويشوهها.

#### ٤. التعذيب

التعذيب هو شكل آخر من أشكال الجسدية، بل هو أكثر أشكالها وضوحاً، وكل أنظمة الاستعمار والاستبداد تمارس التعذيب، لأنها لا تملك شيئاً من ثقافة أو حضارة، فهي لا تملك غير الجسد، على الرغم من ادعائها غير ذلك، وهي لا تستطيع أن تنزع من المقاومة غير الجسد، ولذلك تمارس التعذيب. ومن الطبيعي إذن أن يمارس الضابط التعذيب، فهو شكل من أشكال الجسدية، وهو شكل آخر من أشكال الانتقام لذاته، وهو لا يملك أيضاً أن ينزع من الشعب ثقافته أو روحه، فلا يجد غير الجسد يعذبه أو يدمره، ولكنه لا يستطيع أن يدمر الروح أو الحضارة أو الثقافة. ولذلك يلجأ الضابط إلى تعذيب اللاز، وهو لا يريد قتله، لأنه بحاجة إليه جسداً، وهذا هو اللاز يساق إلى التعذيب: "عندما ولج القاعة وباغتته الظلمة، في هذه القاعة بداية ونهاية كل شيء، ما إن أثيرت الأضواء حتى جردوه من الثياب وأوثقوه بأسلاك نحاسية وقذفوا به فوق منضدة خشبية ثبتت على سطحها مسامير حادة، وانهمكوا بجلدونه، هذه العملية الأولى، إن لم أعترف أثناءها تلتها مباشرة العملية الثانية، الغطس في الماء مع الكهرباء، وإن لم أعترف أثناءها، جاءت العملية الشاقة، اقتلاع الأظافر" ص ٧٨.

ويتوهم المستعمر أنه بالتعذيب سينال ما يريد، ولذلك يتهج الملازم عندما يعلن اللاز أنه سيعترف، "أسرع الملازم إلى منضدة وتناول قلماً وورقة، وراح ينتظر الاعتراف، وهو يفكر في أنه كان متأكداً من أن اللاز لن يصبر طويلاً،

وأنة كلف نفسه فقط مشقة جلدات كان في إمكانه أن يتفادها، لو كنت في مكانه لما ترددت في الاعتراف بعد الحجة الدامغة التي تواجهني، ليست له روح رياضية"ص ٨١ . ٨٢، إن الملازم ينكر على اللازم تحمله التعذيب لأنه يظن أن الجسد وحده كل شيء، ولا يدرك أن الجسد بالنسبة إلى المقاومة ليس بشيء، وأن المحافظة على المقاومة هي كل شيء، وفي الواقع لا يعترف اللازم بشيء، ويظل يراوغ الملازم والضابط معاً. وحين يخفق الضابط في الحصول على ما يريد عن طريق التعذيب في الغرف المغلقة يلجأ إلى تعذيب الفرد أمام الجميع لإرهابهم ونشر الذعر في نفوسهم،"كان الموكب قد اقترب من المتجر، جنديان يجران اللازم من ذراعيه، وثمانية يستحثونه السير، باللكمات، والضرب بمؤخرات البنادق، بينما الدماء تتطاير من أنفيه ووجنتيه، وجبهته وشفتيه... المنظر عاد بالنسبة لجميع المشاهدين"ص ١٦ ثم يكون اللجوء إلى ممارسة التعذيب على المدنيين الأبرياء، من أطفال وشيوخ ونساء، وهذا قدور" يتذكر جيداً كيف كانت الطائرات تقذف مئات القنابل تنفجر هنا وهناك، في كل مكان، وكيف كان هو وكل أفراد دواره يتراكمون في الحصائد كالجائنين، والنيران تلتهم من تحتهم ومن فوقهم"ص ٤٢ ويروي زيدان لولده اللازم حكاية مشابهاً، وما كان من تخنيده كارهاً في الجيش الفرنسي، فيقول: "كنا في الدوار.. قتل في دوارنا قايد، خرج العسكر، خرب كل الدوار، تشردنا هنا وهناك، كان عمري ثماني عشرة سنة، وكانت أمك مريم مسكينة تكبرني بعدة سنوات، هربت وإياها إلى الغابة، لبشنا شهراً، ثم ألقى القبض علي، وجندت للخدمة العسكرية"ص ٦٥. ويلجأ الضابط إلى تعذيب الكبار والصغار جميعاً، فهو يأمر الجنود بمحشد أهل القرية في الملعب، وينادي في سماعة جهاز اللاسلكي: "ألو، ألو، إلى كل الوحدات، إلى كل الدوريات، جمعوا كل السكان، كلهم بدون استثناء، الرجال والنساء والأطفال في الملعب البلدي، فتشوا جيداً عن قدور بن الربيعي البركاتي، وعن اللازم ولد مريانة، أريد كل السكان في الملعب، بعد ساعة"ص ١٣٢. وينشر الضابط الذعر والخوف، ليضعف روح المقاومة عند الشعب، ولأنه لا يستطيع أن يطال الروح، يمارس التعذيب على الجسد، وهذا قدور يتوجه إلى بيت أمه ليودعها، وهو يتوقع: "بعد أن طرق الباب، أن يجد الضابط أمامه، مصوباً نحوه المسدس، وبسمة ساخرة تلوث شفثيه، بينما أمه مغللة، والدماء تنزف منها، يقودني إلى الثكنة بعد أن يركلي ألف ركلة، بيني وبين الموت شعرة"ص ٣٤. ولذلك يلجأ المستعمر إلى الوحشية والعنف، فيقصف بصورة عشوائية، "ذلك الحمار المسكين، كان واقفاً يحاول فهم ما يجري حوله، مرت طائرة منخفضة فوقه، رشته بجبل من الرصاص، جبل أحمر، ظل المسكين واقفاً لحظات، ولما حاول أن يتقدم انشطر إلى اثنين"ص ٤٢ كما يلجأ الضابط إلى قتل البقرة وهي في المخاض: "كانت البقرة تحك قرنها على الجدار وهي تتوجع، معانية آلام الوضع، تأملها الضابط في حقد، ثم أشار بحركة من رأسه إلى بعطوش، وأصدر الأمر: أرحها من الألم يا سارجان"ص ١٣٤ . ١٣٥، ثم يأمر بقتل ماريانا: "سارجان بعطوش، أرح الوجود منها، ودون تردد، نفذ بعطوش الأمر، تقيأت رشاشته سيلاً من الرصاص، سقطت مريانة دون أن تلفظ أي صوت"ص ١٣٦. إن هذا القتل الوحشي هو اعتداء على جسد المقاومة لا على روحها، وهو اعتداء على جسد الشعب لا على ثقافته أو حضارته.

## ٥. الاعتداء على القيم

يدرك الضابط أن كل أشكال التعذيب والقتل لا يمكن أن تكسر روح المقاومة، ولا أن تغير في ثقافة الشعب، لذلك يسعى إلى كسر الروح وتحطيم القيم واختراق المثل، فهو يأمر بتعزية الربيعي وزوجته حيزية، ثم يأمر بعطوش

بمضاجعة حيزية وهو يعلم أنها حالته: "سارجان بعطوش، أريد أن تضع جنيناً في بطن هذه المرأة، هنا أمامي، هيا أسرع، وردد بعطوش: خالتي، قهقهه الضابط لحظات، ثم هتف: سارجان بعطوش، أمر، أمرك" ص ١٣٧، ولا شك أن الضابط يريد تحطيم القيم الإنسانية وانتهاكها، وتدمير الروح، ولكنه في الحقيقة لا يفلح، على الرغم من كل ما يمكن أن يقع من مثل تلك المآسي الإنسانية، إذ يظل كل ما يأتي به مجرد فعل جسدي، لا يمكن أن يكسر الروح أو يدمر الإرادة، لأن نهاية الضابط ستكون على يد بعطوش نفسه.

ولا يكتفي الضابط بأن ينتهك بعطوش عرض حالته حيزية، بل يريد له أن ينتهك أعراض فتيات القرية كلها، ولذلك يكافئ بعطوش، ويمنحه رتبة عسكرية، ويجود عليه بغدارة، ويشجعه على إرهاب الناس، والنيل من أجمل الفتيات، ويعدده أن يوفر له الحماية، فيقول: "البارحة كنت أشجع جنودي بل ضباطي، نفذت كل الأوامر بدقة، كما ينفذها الجندي المطيع، والضابط المخلص... أريد أن تحمل شارات رتبك وتحتزم بغدارة جديدة وتطوف القرية كلها، أريد أن تعريه، وأن تختار أجمل فتاة لتبيت عندها... سننصب حولك حراسة قوية، لا يهملك" ص ١٨٥ إن ما يسعى إليه الضابط هو أن ينال من الروح، لأنه أدرك أن نيل الجسد وحده غير كاف، ولذلك يريد هتك الأعراض. إن كل ما يأتي به الضابط من مواقف تجاه نفسه أو تجاه الآخرين مواقف تعادي الإنسان، وهي مواقف شاذة، تتعلق بالجسد، والجسد وحده، ولا تحمل شيئاً من ثقافة أو حضارة، ولا تمثل أي قيمة، بل هي جميعاً هدر للقيم. فالضابط يستغرق في الخمرة، ويغرق فيها المتعاونين معه، وهو يطلب ممارس الشذوذ الجنسي على جسمه، ويمارس التعذيب على المتعاونين معه، بل على الناس كافة، من شيوخ وأطفال ونساء، ويروع السكان المدنيين، بل يقتل النساء ويقتل كل أشكال الخصب والحياة، ويهتك الأعراض، ويدوس القيم ويكسر الأعراف، مؤكداً حضوره الجسدي، فحسب. وهو بذلك يعبر عن شذوذ في الطبيعة، وشذوذ في التكوين الإنساني، ولكن هل لمثل هذا الشذوذ في الطبيعة أن يستمر؟ وهل لهذا الحضور الجسدي المحض أن يبقى؟ لا بد أن يحمل في داخله بذور فناءه.

### ثالثاً. نهاية اللقاء بين المستعمر والمستعمر

وهكذا تبدو الجسدية تعبيراً صادقاً عن شخصية الضابط، فهي بدايته، وهي نهايته، وهي مفتاح شخصيته، وهي بالتعبير الدقيق الجسدية المنفعلة، لا الفاعلة، فهو يأمر بعطوش أن يقتحم دار الربيعي، ثم يأمره أن يقتل البقرة، وأن يقتل ماريانا، ثم يأمره أن يمارس الجنس مع خالته حيزية، ولا يقدم هو بنفسه على فعل شيء من ذلك، ثم يحدث الجند في الخمارة عن ممارسة بعطوش الجنس، ويستمتع بالحديث، وفي ذلك كله دلالة على عجزه من جهة، وعلى تعلقه بالجسد، واستمتاعه برؤية غيره يفعل، بسبب عجزه هو عن الفعل. وهو بعد ذلك منفعل، فهو يستغرق في شرب الخمرة، كي يكون لها فعلها في عقله وجسمه، وهو يدعو اللازم إلى ممارسة الجنس المثلي معه، وهو يراه بارعاً في ذلك، ولا يستطيع التخلي عنه، بل إنه يجد متعة عندما يقدم اللازم على ضربه، بعد ممارسة الجنس معه، وفي هذا كله ما يؤكد حضور النزعة الانفعالية عنده، وغياب الفاعلية. ويؤكد ذلك أيضاً رؤيته الملازم استيفان مضرجاً بدمائه، وانفعاله، وعدم قدرته على فعل شيء، أو اتخاذ أي قرار، على الرغم من إشهاره المسدس، بل إن يده لترتعش وهو يحمل المسدس، ويتصبب جبينه عرقاً، مما يعني عجزه فكراً وجسداً وجنساً. ويؤكد هذه النزعة الجسدية

شعوره بالغرابة في القرية، فهي بالنسبة إليه صغيرة ولعينة وضيقة، مما يعني أنه يعيش فيها بجسده لا بروحه، ويتوقع بين يوم وآخر صدور قرار بنقله منها، وكل ما يربطه بها هو اللازم، لأنه يمنحه متعة الجسد، وهو مستعد لقتله، يوم يصدر قرار نقله. وهذه الجسدية هي التي ستضع نهاية الضابط، كما ستبدو الشكل الوحيد الذي يمثل حضوره، ولا شكل آخر لديه يمثل حضوره سوى الجسد، ولا شيء من فكر أو ثقافة أو عاطفة أو هوى، ففي النهاية يدعو إليه بعطوش، ويقربه، ويمنحه رتبة ملازم، ويغرقه في الخمرة، ثم يستلقي في السرير عارياً، ويدعوه إلى ممارسة الجنس معه، وبذلك يبدو الضابط مجرد جسد، وهذا هو بعطوش يقترب منه: "استقرت عيناه على السرير، ليس هناك سوى جثة ممددة، بيضاء، ناصعة البياض، بضعة طرية... كانت الجريدة تغطي عينيه، وكانت يده ممدودة إلى زر الإنارة، تستعجل الإطفاء، لم يجبه بعطوش، اقترب منه، تأمله هنيهة، وردد: خالتي حيزية، خالتي ياربي، سيدي، ثم هوى عليه بيدين مرتجفتين، وانهمك في خنق أنفاسه بكل ما أوتي من قوة، وبعد فترة استل خنجره، وراح يطعنه أينما صادف، ظل يطعن ويطعن حتى انفتحت عيناه" ص ٢٦٨ . ٢٦٩ . ن ظهور جسد الضابط الأبيض في النهاية ممدداً على السرير، وهو مجرد جثة بيضاء ناصعة البياض، يوحي بالنهاية، فكأنه راية بيضاء، لا تعني سوى التسليم والاستسلام. لقد عاش الضابط للجسد وحده، وقتل من أجل الجسد وحده، لم يقتل في معركة، ولم يقتل من أجل فكرة أو قضية، بل قتل وهو يطفئ النور، وقتل وهو يدعو الآخر إلى جسده، ليفعل الآخر في هذا الجسد، الذي لم يستطع هو من قبل أن يفعل به شيئاً، ولطالما كان يفعل به، وهو الآن يتلقى فيه الفعل الأخير، وهو القتل بالخنجر، الذي ما استطاع قط أن يحمله أو أن يفعل به، لما للخنجر نفسه من أبعاد ودلالات جنسية. هذه هي نهاية المستعمر الجسد، يصنعها بعطوش بنفسه، ذلك الرجل الذي انتهكه الضابط جسداً، وحاول قتل روحه، ولكنه لم يستطع، فظلت في بعطوش الحياة، مثلما ظلت في الشعب العربي في الجزائر الحياة.

## السفر إلى حيث يبكي القمر

قراءة في رواية

قليلة هي . بل نادرة . الروايات العربية التي تصور شخصية مثل شخصية "غالب" ، بطل رواية "السفر إلى حيث يبكي القمر" ، للكاتبة سها جودت، وهي من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام ٢٠٠٤، وتقع في ١٢٤ صفحة من القطع الكبير، وتضم نحواً من واحد وثلاثين ألف كلمة، وهي مقسمة إلى ثلاثة عشر فصلاً، وقد كتبت في نحو خمس سنين بين ١٩٩٩ / ٥ / ٦ و ٢٠٠٤ / ٦ / ٢ كما جاء في الصفحة الأخيرة منها، وهي الرواية الأولى لمؤلفتها، بعد صدور مجموعتها القصصية الأولى عام ٢٠٠١ وعنوانها: "رجل في المزاد".

والرواية تصور فتى في الثانية والعشرين، يعيش حياة الأنحراف، وما يميز الرواية أنها مكتوبة بضمير المتكلم، على لسان الفتى غالب، فهو الراوي، وهو البطل، وهو يعي شخصيته، ويحلمها، وينفذ إلى أغوار نفسه، ويستبطنها، ليقدم ذاته من الداخل والخارج، عبر تقانات السرد والمونولوج والبوح والاعتراف، وما تمتاز به الرواية أيضاً هو لغتها، وهي لغة الأعماق واللاوعي، وهي الحاملة لرؤى البطل غالب وتخيالاته وأحلامه، والمعبرة عن شخصيته ونزواته وأهوائه.

إن شخصية غالب شخصية فتى مغامر، حياته حافلة بكل ما هو مدهش ومفاجئ، وكل ما هو غريب عن المجتمع ومختلف، فهي حياة شخص ينتمي إلى قاع المجتمع، وهي حياة مملوءة بالجنح، وحسبه أنه يسترجع حياته ويسردها وهو في السجن، وبعض مغامراته نفسها تقع في السجن، وفيه تنتهي حياته، وتنتهي الرواية. وإذا كان غالب قد ارتكب بحق المجتمع بعض الجنح التي يدينه عليها القانون، فإن المجتمع متمثلاً في أبيه وكل من حوله، قد ارتكب بحق غالب جرائم كثيرة، ولكنها خفية، وغير مباشرة، لا يمكن أن تدان وفقاً للقانون.

\*

تفتتح الرواية بمقطع يقول فيه البطل الراوي: "اسمي غالب، مضى على يوم مولدي عقدان وبضع سنوات، وما زلت أعاني من غلبة وجودي المأزوم، دخلت السجن غير مرة، وأهم مرحلة في حياتي تلك التي قضيتها في دار الأحداث، حين شاهدوني أتجول بمفردي في ساحة سعد الله الجابري، وكان عمري حينذاك أربعة عشر عاماً، قلت: كنت أتجول، أدور، قالوا: "كذاب، رأيناك تتسول"، "هل شُبهت لهم"؟. وفي هذا المقطع تتحقق كل عناصر الرواية، وفيه تبرز كل خصائصها، وهو أشبه بملخصها، ففي هذا المقطع يبرز صوت البطل الراوي، وهو يتحدث بضمير المتكلم، ويحدد اسمه "غالب"، والاسم علامة على الشخصية، وهو جزء لا يتجزأ منها، بل يدل عليها، فهو غالب، وهو مغلوب، في وقت واحد، المجتمع يغلبه، وهو يغالب المجتمع، وهو مترجح بين الغالب والمغلوب.

وسوف يفسر الراوي نفسه اسمه في أكثر من موضع في الرواية، فهو يصرح فيقول: "الحياة لعبة مصير، فقررت أن أكون الغالب لا المغلوب ولكن على طريقتي، سأجعلهم يندمون، سأنتقم منهم جميعاً!". ويتحدث أيضاً في مونولوج يتوجه فيه بالخطاب إلى والده فيقول: "أسميتني غالباً ليناديك الناس أبا غالب لا أبا سعيد، لأن

غلبتك كامنة في غلبتك لولدك البكر غالب، اضرب، اضرب بشدة ما عدت أحسن بالآلام، لن أموت رغم موتي، سأعيش حتى أراك حاملاً صندوق فقرك وعجزك، بعد ذلك يا مرحباً بالموت"! وهو في هذا المونولوج مغلوب، ولكنه مصمم على أن يكون مستقبلاً غالباً لوالده بالانتقام منه. وفي موقف آخر يصمم على أن يرد لأحد الرجال في السجن الصاع صاعين، فيقول: "كان همي أن أرد له الصاع صاعين، كي لا يتنكر من وجودي بينهم، فمهما كنت ضئيلاً في نظره، فأنا بنظر نفسي مازلت غالباً الذي يغلب ولا يُغلب"! ويتوجه إلى أمه بالخطاب بعد عودتها من روسيا، فيقول: "لماذا رجعت؟ كي تطاردي عزائي حتى في أن أكون سجيناً؟ حاولت أن أعزل عن اسمي كما، أن أتنكر من وجودكما لأكون غالباً لا مغلوباً".

وهو يحدد عمره مباشرة باثنتين وعشرين عاماً، مما يؤكد وعيه لذاته، ثم يؤكد ذلك في أحد مقاطع الرواية حيث يقول: "سمعت أمي تحكي لجارتها أن وحامها لم يكن على الحامض أو الحلو من الطعام، كانت ورغم بساطتها في الفهم قد أغرمت على متابعة مسلسل الجذور "كوتنا كوتني" المسلسل الذي ظهر في أواخر السبعينات، أي في العام ١٩٧٩".

وهو يصرح بأنه يعاني من وجوده المأزوم، فهو يعي وجوده، ويعرف أنه وجود مأزوم، وهو يعبر عن ضياعه، من خلال تجواله بمفرده، ويحس بأنه مظلوم، إذ اتهموه بالتسول، وما هو بالتسول، ولذلك يؤكد براءته، من خلال قول: "هل شبهت لهم"، فهو يدل بصورة لا واعية على أنه كالسيد المسيح في براءته ونقاؤه ووحدته، وأنه بريء من كل ما يتهم به، فقد ورد في القرآن الكريم عن السيد المسيح عليه السلام أنهم ما قتلوه وما صلبوه، ولكن شبه لهم.

\*

والرواية مسرودة بضمير المتكلم على لسان البطل غالب، وهو يسترجع سيرته منذ ولادته، بل يسترجع سيرة والده، بل سيرة جدته، وطلاقها من جده، وترتيبها لأبيه، كما يسترجع قصة زواج أبيه من أمه، وغالب يروي هذا كله بلسانه هو، مستخدماً تقانات السرد كافة، من استرجاع واستدكار وبوح واعتراف ومونولوج، وهو يكتب سيرته في السجن.

والرواية تقدم مبررات كثيرة لهذا السرد، تؤكد من خلالها ذكاء غالب، وقوة حافظته، وعيه الشديد لكل حديث يروي أمامه، وتفوقه في الدراسة، وقدرته على التعبير، وموهبته في الكتابة، وقوة أسلوبه، وتتجلى تلك المبررات في الإمكانات التالية على نحو ما يصرح بها غالب نفسه:

١. ما أجمل أن تبرع في كتابة موضوع تعبير، وتجده معلقاً في مجلة الحائط بعد أن أثنت الإدارة على جهدك في التفوق! نعم كنت من أفضل التلاميذ الذين يتقنون فن التعبير وكانت علامتي دائماً العلامة المثلى.

٢. بعد أن اكتشف المصلح الاجتماعي موهبتي الفذة في الكتابة، حين أخضعني إلى امتحان صعب!... تبين له أنني أملك القدرة على التعبير والوصف، فأخبر مدير السجن بأن يمنحني فرصة لسرد سيرتي وما واجهته من مشكلات وما تعرضت له من أحداث لضمها إلى أرشيف من يكتبون داخل السجن قائلاً لي أمامه: ربما تتخرج من هنا كاتباً لك خصوصية ما!

٣. انظر يا عمي وجهه إلى ابن أخيك من أبيك كيف أنه قد بدأ يبرع في كتابة ما يحصل داخل السجن!  
٤. وبما أنني صاحب ذاكرة تخيلية بارعة في التخيل فقد قلت له: أتعرف لو أن هذا البحر كان موجوداً في حلب لزادت عراقتها وأهميتها.

٥. لم تكن أمي تدرك مدى قدرتي على التخزين، فذاكرتي شديدة الحساسية ولاقطة من نوع ماهر، كانت تحكي لجارتنا أم عبد الله عن قصة زواجها بأبي كلما أحست بالضيق منه وبالعجز على مواجهته، وأنا بدوري وبحكم وجودي في المنزل كنت أجلس إلى جوارهما ألتقط كل حرف من حروف القصة!!

٦. ما قالته معلمتي، أنني ربما أكون في يوم من الأيام ذا شأن في مجال الأدب إن تابعت تحصيلي الدراسي وقُيِّض لي الظرف المناسب، أنت لم تسأل لتعرف أنني كنت الأول في المدرسة والمتميز الوحيد في كتابة مواضيع التعبير.

لقد ساعد ضمير المتكلم الراوي على تقمص شخصية البطل غالب، وعلى استبطان مشاعره، والغوص على دواخله، والتعبير عمّا يعتمل في نفسه من هواجس وأفكار ورؤى وانفعالات وأحلام، وأشكال أخرى من الشroud والبوح والاعتراف، كما بدا الراوي عليمًا بكل شيء، فهو يعرف سيرة الأب فريد، ويعرف سيرة الجدّة، ويعرف سيرة الأم وزواجها من الأب، وقد استخدمت الرواية ذكاء الراوي غالب وحساسيته المفرطة لتؤكد قدرته على الوعي والاستيعاب، ولكن هذه المبررات ليست كافية، ولو أن الراوي تكلم بضمير الغائب لكانت الرواية أكثر إقناعاً.

\*

والرواية تسير سيراً هيناً، من خلال استرجاعات غالب ومونولوجاته وتداعيات ذاكرته وبوحه بأهوائه وتعبيره عن دواخله ونزواته، ويمكن تقسيم وقائع الرواية إلى قسمين، قسم وقع خارج السجن وغالب يسترجعه وهو في السجن، بعد القبض عليه مع عصابة متعاطي المخدرات واللواط في مغارة الشيخ محمد، وقسم حدث معه في السجن، وفيما يلي وقائع الرواية:

وقائع جرت قبل سجن غالب، لكنه يسترجعها وهو في السجن:

١. حديث أمه للحجارة أم عبد الله عن زواجها وولادتها له، وقد استمع إلى الحديث وهو طفل، وحفظه.
٢. حديث أبيه له عن حياته.
٣. نسيانه بقية ثمن الخبز، وحبس أبيه له في الشرفة طوال الليل بسبب شرائه صياحاً (بلبلاً) واللعب به في الحديقة.
٤. إجبار والده له على ترك المدرسة والعمل في المحل.
٥. بيعه بضاعة من المحل لرجل يخدمه، ولا يدفع ثمن ما اشتراه.
٦. سرقته مئة ليرة من المحل وذهابه مع صديقه إلى السينما.
٧. حبه لنوال ابنة الحجارة أم نوري ولقاؤه معها على درج العمارة.
٨. تعرف والده إلى الأرمنية كاترين وعملها في المحل بدلاً منه.
٩. سجنه في سجن الأحداث بسبب رؤيته يتسكع في إحدى الساحات.



١٠. زواج والده من الجارة الأرملة.
١١. بيعه لسيدة أشياء من المحل وأخذ الثمن لنفسه، واكتشاف والده للأمر لدى عودة السيدة إلى المحل.
١٢. إجبار والده له على العمل أجيراً في محل الكهربائي أبي بكري.
١٣. سرقة من المحل خمسة آلاف ليرة والسفر بها مع صديقه إبراهيم إلى اللاذقية.
١٤. مغادرة أمه المنزل وطرد والده له.
١٥. سقوط أخيه مازن على الدرج وتحطم جمجمته وموته.
١٦. موت جاره ورغبة أبيه في الزواج من الجارة الأرملة.
١٧. تسكعه في حديقة ميسلون.
١٨. لجوؤه إلى مقبرة ميسلون وتعرفه إلى الشيخ محمد.
١٩. نومه في مغارة الشيخ محمد وتعاطيه المخدرات.
٢٠. طلاق أمه من أبيه وزواجها من زوج شقيقتها وسفرها معه إلى روسيا.
٢١. عمله في محل أبو أسعد بائع المفروشات المنزلية ( ملك الموبيليا ).
٢٢. لجوء بعض المشردين إلى المغارة والقبض عليهم جميعاً، بسبب المخدرات واللواطة.

وقائع جرت وغالب في السجن:

١. تعرف غالب إلى أبي الحسن في السجن ودفاعه عنه، وقد دخل لتسببه لأحد الرجال بعاهة دائمة في أثناء مشاجرة بينهما.
٢. تعرف غالب إلى وجيه عبد الوكيل الدليل السجن الجديد وإذا هو عمه، وهو معلم مدرسة، سجن لأنه داس طفلاً بشاحنته الصغيرة التي يعمل عليها.
٣. انتحار أحد السجناء.
٤. تحرش مزهر في السجن بغالب ودفاع عمه عنه.
٥. خروج أبو حسن من السجن بسبب العفو العام.
٦. إصابة العم بالحمى في السجن وموته.
٧. فريدة تزور أخاها وهو في السجن وقد خطبها حسن.
٨. تحرش مزهر بغالب مرة أخرى ونقمة غالب عليه وضربه بالملعقة وشجه رأسه.
٩. غالب يدون سيرته كتابة على الورق.
١٠. غالب يحرق السجن والسجناء.

والوقائع في معظمها كبيرة ومفصلية، وليست بالمواقف البسيطة، وهي مما يترك في النفس أثراً لا ينسى، وكان من الطبيعي أن تحفر عميقاً في نفس غالب، وكان من الطبيعي أيضاً أن يسترجعها وهو العصبي الحاد المزاج، وهي وقائع غير متسلسلة ولا مترابطة منطقياً ولا سببياً، ولم يكن غالب يظلمها دائماً، ولكنها دارت حوله، وأثرت فيه أكبر الأثر، وهو يسترجعها، ويلاحظ أن الوقائع التي جرت في السجن قليلة، بالقياس على الوقائع التي جرت خارجه وقيل دخول غالب إليه.

\*

وفي مدينة حلب يدور معظم الحوادث التي وقعت قبل دخول غالب إلى السجن، ولكنه يسترجعها في ذاكرته وهو في السجن، ويدور بعضها في اللاذقية، وفي مدينة حلب تتعدد الأماكن، ويقع كلها في شرق نهر قويق الذي يخترق المدينة من الشمال إلى الجنوب ويقسمها إلى قسمين، أي إن حوادث الرواية تدور فيما يمكن أن يعد في معظمه من حلب القديمة، وإن تخللته بعض الأحياء الجديدة، وهذا القسم في معظمه أقل رقياً وأقل غنى من القسم الغربي، وإن تخللته بعض الأحياء الغنية والمتطورة، ولكن شيئاً من حوادث الرواية لا يدور في الأحياء الغنية أو الراقية، وكثيراً ما يرد في الرواية ذكر الأحياء التالية: قسطل الحرامي وميسلون والميدان والجابرية ومحطة بغداد والتلل والعزيرية وساحة سعد الله الجابري والحديقة العامة والجامع الكبير وجامع شبارق وشارع النبال وحي الشيخ مقصود، والحي الأخير هو الحي الوحيد الذي يقع في القسم الغربي من المدينة، وهو حي جديد ولكنه ليس من الأحياء الغنية أو الراقية، بل هو خلاف ذلك، وهذا يعني أن حوادث الرواية كلها تدور في القسم الشرقي من المدينة، وفي الأحياء الفقيرة وغير الراقية أو المتطورة، ولهذا كله دلالة على بنية الرواية وواقع الشخصيات، ولا سيما البطل. والرواية تكتفي بذكر أسماء هذه الأماكن ولا تصفها ولا تصورهما، ولا تقدم صورة عنها، مما يجعل تفاعلها مع الأحداث والشخصيات ضعيفاً، ومن الصعب أن يرسم المتلقي صورة في ذهنه لهذه الأحياء، إذ لا تكفي التسمية وحدها لمعرفة المكان، والحدث وحده غير كاف للدلالة على المكان، والشخصية وحدها غير كافية لرسم ملامح المكان.

\*

ولعل المكان الوحيد الذي أصبحت ملامحه واضحة بعض الوضوح، وكان له تأثير في الشخصيات، هو المغارة وتقع كما في الرواية. قرب مقبرة ميسلون، وكان الشيخ محمد يأوي إليها، وهو متسول يتظاهر بالعمى، وفي هذه المغارة يتعلم غالب تعاطي المخدرات، كما يلجأ إليها بعض المسترددين، وبعضهم يتعاطى اللواط، ثم يقبض عليهم جميعاً، ويساقون إلى السجن. إن المغارة كانت ذات تأثير كبير في غالب، ففيها يتعلم تعاطي المخدرات، وفيها يحس بالأمان والاطمئنان، وفيها يرتاح إلى الشيخ، ويجد فيه لا شعورياً بديلاً من الأب، ولكن هذا الشيخ الضال يزيد في ضلال غالب، بدلاً من أن يكون الرجل المعلم الذي يرشده إلى الأفضل.

ومن الممكن المقارنة بين هذه المغارة ومغارتين أخريين، المغارة الأولى هي مغارة أفلاطون، وهي تلخص نظرية المعرفة والمحاكاة عنده، وتتلخص فيه تصوره مغارة قعد في مدخلها مجموعة رجال، وجوههم إلى عمقها، وظهورهم إلى خارجها، وفي الخارج يمر مجموعة رجال آخرين يحملون تماثيل تعبر عن قيم الحق والعدل والخير والجمال، وعلى جدار المغارة تسقط ظلال تلك التماثيل، ويتعرف الرجال في مدخل المغارة إلى تلك التماثيل من خلال ظلالها، وليس من خلالها هي مباشرة.

والمغارة الثانية هي مغارة أهل الكهف، وهم فتية أووا إلى الكهف مع كلبهم فراراً بدينهم، هرباً من حاكم ظالم، كان يأخذ المتدينين بالقتل والتنكيل، وقد لبثوا راقدين في كهفهم رداً من الزمن، حتى انتهى عصر ذلك الحاكم الظالم، فبعثهم الله من رقدتهم، وهذه المغارة هي رمز للفرار بالذات للنجاة بها من ظلم ظالم، وللحفاظ على المبدأ والتمسك به، في عالم يموج بالظلم والقهر.

وخلاف هاتين المغارتين تبرز المغارة التي يأوي إليها غالب، فهي للفرار من أب ظالم، ولتعلم معاظاة الحشيش. وإذا كان ما يميز مغارة أهل الكهف هو كليهم الذي قعد في مدخل المغارة يجرسهم، وهو رمز النبل والوفاء، وحسبه أنه وفيٌّ للشخص لا للمكان، بخلاف القطة، التي تتعلق بالمكان لا الشخص، وحسبه أيضاً أنه لا يأكل الفريسة التي يصطادها صاحبه، إنما يحملها إليه، فإن ما يميز مغارة الشيخ محمد هو أن فيها حماراً، وهو رمز للحياة الدونية والمنحطة، والقدرة على تحمل الآلام والعذاب من غير حس ولا شعور، ورمز للانغماس في الطعام والشراب والجنس من غير اهتمامات عليا، وليس غريباً أن يتمنى غالب أن يكون مثل الحمار، للخلاص من شقائه. يقول غالب: "تأملتُ المكان والحمار جيداً، تمنيتُ أن أنقلب إلى حمارٍ مثله كي أعيش بلا ألم وبلا توبيخ ضمير، فتكشف هذا المكان أرحم بملايين المرات من سريرٍ وفراشٍ دافئٍ نظيفٍ يقض من هدوئه ثثرة عجزٍ لا ترحم، لهذا قبلت بهذا القدر الذي فرض نفسه عليّ!".

ويعترف غالب بأنه وجد في الشيخ محمد البديل من الأب: "علاقة غريبة توطدت بيني وبين الشيخ محمد، محورها الهروب من واقع الأخطاء المفروضة علينا، يجمعنا الليل ويؤنس من وحدتنا حمار أبيض، هكذا وبلا مقدمات مادية تجد نفسك في مكان غير مكانك الأصلي، مكان فرضته عليك ظروف أسرة لم يكن الحب ديدنها، بل النكد والحد والطلاق والزواج".

وكان الشيخ محمد قد رأى زوجته وهي تخونه، فقتلها، وعزم على الانتقام من الجاني، ولذلك أوى إلى المغارة، وجمع من حوله المتشردين كي يثأر من غريمه.

\*

ومن الأماكن التي يتكرر ذكرها في الرواية كثيراً وقد تركت أثراً غائراً في نفس غالب، هو نهر قويق، وهو يخترق حلب من الشمال إلى الجنوب ليصب في منطقة المضخ، وينبع من بلدة عنتاب في ترقية، وقد حولت ترقية مجراه في الأربعينيات من القرن العشرين، فضعف تدفقه، وأخذ يستمد ماءه من الينابيع في طريقه، ويبلغ طوله في الأراضي السورية ١٢٦ كم، وهو يمر بالحديقة العامة التي تتوسط المدينة وتعد منتجعاً لأهلها، ثم أقيم عام ١٩٦٨ على النهر شمال حلب سد الشهباء وهو بطول ٢١٦ متراً، لتخزين بعض ما فيه من ماء، وري الأراضي حوله، فحف النهر نهائياً وانقطع، وغطيت أجزاء كبيرة من مجراه في المدينة، وأنشئت عليها الحدائق، وأصبحت مياه الصرف الصحي تصب فيه، وغدا مجرى عاماً، تنتشر منه الروائح الكريهة، وثمة مشروع لجر مياه الفرات إليه لتصب فيه، ولكن لم يبدأ العمل فيه.

والرواية لا تصف النهر، ولا تحدد طبيعته، ولا تذكر شيئاً من هذا، ولا تلمح إليه، وتتركه لمعرفة القارئ بحلب أو لذكاء القارئ في استخلاص الحالة التي صار إليها النهر، وغالب يذكر دائماً رائحة النهر النتنة، ويربطها بالعفن الذي يسكن نفسه والقهر الذي يعيش في داخله ويدافع الأذى الذي يتحرك في دمه، ومن ذلك الأقوال التالية: "واتفقنا أن نقضي بعض الوقت في الحديقة العامة، اخترنا مكاناً قصبياً، كانت رائحة نهر قويق الكريهة تسبب الزكام للعابرين القلائل على عكس ما كنا نحس به، مياه ضحلة شبه راكدة لا تجدد في حياتها تحتوي على عرق المدينة وغبارها، رائحته لا يحتمل الأنف رداً عنها ومع هذا كنا نشعر باللذة ونحن نغني مزيجاً من الألحان والكلمات التي باتت تخصنا وحدنا!!!". "الجسد ضئيلٌ ونحيلٌ، العين ترى الناس

بشكل معوج، سقط العالم أمام روعي فبدأت أسرح مع رائحة النهر، وحين رأيت رجلاً يلعب طفله سولت نفسي لي: "سأعرض طريق ذلك الرجل، سأعكر فرح طفله، إنهما يلعبان بالكرة، يتسابقان، يتضحكان، سأنزل من الجسر إلى النهر، سأشرب من مائه هذا القلب يبحث عن الموت". "تجمعنا حول قضبان النافذة الوحيدة، وبين تجمع الرجال وجدت نفسي ضئيلاً، لا يحتمل رائحة عرقهم التي تشبه رائحة النهر والتي مازالت مختزنة في ذاكرة الأنف". "رائحة النهر أقنعني أنه من المفروض عليّ بعد هذا اليوم أن أخون الرجل الذي أكره، لأفسد عليه نظام حياته الجديد، بعدما أفسد علينا رباطنا القدسي".

وغالب يدرك أن الرائحة التنتة تنبع من داخله، وهو يرمي القمامة، فيقول: "أنزلتُ كيس الزبالة، رميته قرب الحاوية، ولم أَدفع به إلى جوفها، فاشتممت رائحة عفن عطن قريية الشبه من رائحة نفسي وأفكاري".

ولعل الإشارة الوحيدة التي يمكن أن يستشف منها القارئ طبيعة ذلك النهر هي إجابة صديقه إبراهيم، عندما قال له: "معك حق، رائحة النهر تشكل معضلة بالنسبة للمباني والشوارع المجاورة له".

ولكن هذه النقاط كلها لا تعطي صورة فنية وافية عن نهر قويق، وهو من ملامح المدينة المتميزة، سواء في جريانه أو جفافه.

\*

والرواية كلها يرويها البطل غالب وهو داخل السجن، ولكن من الغريب أنه لا يعنى بوصف السجن على الإطلاق، ولا يرى القارئ غير شذرات قليلة من الإشارة إلى السجن، منها: "الآن أنا في السجن المركزي، نادونا إسماعيل، عدنان غالب مصطفى، وضعوا الأصفاد المعدنية في أيدينا، سعدنا إلى داخل سيارة شاحنة مغلقة، دخل معنا أربعة رجال من الشرطة، وأغلق الباب علينا، لم أفكر بالهرب كما يحصل في الأفلام العربية والأجنبية، شعرت بالغيثان من رعدة الخوف، انتابت مشاعري الواهنة كآبة لصيقة لا تعرف الابتسام". "في الصباح استيقظنا على أصوات جلبة غير عادية تساءلت والنعاس يطبق على أجفاني ماذا يجري؟ الشرطة في حالة استفار، الكئاب في تحرك، صفارات الإنذار تصدح، كل الزنانات يطوقها الضباط والحرس، الزمان يتوقف، يتهياً الجميع إلى معرفة الحدث الجديد الهام، الحدث الذي بلبل أرجاء السجن كافة!". "للمرة الثانية بعد دخولي السجن يضح السجنا بأصواتهم فتجلجل حركة الضباط والحرس، حريق يُفزع كل الوجوه وصياح ضاج يصطبغ بزرق الملامح التي استوحشت فتوحشت، يجلجل بأصدائه كل الأمكنة، فتشعر أنك بحاجة إلى سدادة كاتمة تمنع عن أذنيك ما يجعلك تشعر بالصمم، تفكيرك بالهروب محصور بالموت إما رمياً بالرصاص أو حرقاً بين القضبان!". "الارتباك والقلق والفرع يغطي كل الوجوه، كل الزنانات والردهات والممرات ترتج من سرعة الحركة والضجيج، كل الطوابق تستنفر، هذا الاستعصاء في حرق المطعم أدى إلى بلبلة مزعجة استطاع أن يخمدتها ضباط الشرطة وحرس السجن بالتعاون مع رجال الإطفاء".

إن مثل تلك المواقف توحى بالسجن، ولكنها لا تحدده، ولا تصفه، كذلك لا تصف الرواية قوس المحكمة ولا القاضي ولا المحامي ولا المدعي العام، وبصورة عامة لا تعنى الرواية بالمكان.

\*

وتظهر في الرواية جوانب من بيئة حلب، من خلال الإلماح إلى بعض ما تتصف به المدينة من عادات تشتهر بها وتصوير ملامح تميزها، ويتجلى ذلك في البيوت العربية القديمة، ذات الفناء المفتوح، وما يكون فيها من زروع، يقول واصفاً دار جدته: "الدار القابعة في زقاق الطويل، كانت واسعة الغرف الثلاث ذات "حوش" كبيرة تحيط بها من كل الأطراف" تنكات الزريعة" التي أكلها الصدا". ومما تشتهر به حلب بعض الأطعمة، يقول غالب مشيراً إلى الكبة النية: "كان صحن" الكبة النية" مرصوفاً رصفاً دقيقاً بطريقة فنية تثير شهية المعدة نحو الطعام". ومما تعرف به حلب الحبة التي يصاب بها معظم سكان حلب، وهي اللشمانيا الجلدية، يقول غالب مشيراً إلى ظهورها في وجهه: "بعد مضي بضعة شهور على وجودي في السجن نظرت إلى وجهي في المرآة، فرأيت ندبة شوهاء، كاني أول مرة أنظر إلى وجهي لأعرف أنه يحتوي على ما يسمى: حبة حلب". وتظهر ملامح حلب من خلال اللهجة العامية البارزة في الحوار على قلته في الرواية. ولكن هذه الجوانب من حلب قليلة، وقد جاءت عرضاً، وهي غير قادرة على تصوير مناخ حلب وبيئتها، ورصد خصائصها، وبصورة عامة لا تقدم الرواية صورة فنية وافية عن حلب، ويبدو أن غايتها لم تكن تصوير حلب، إنما تصوير الانحراف في فتي مثل غالب، وبصورة عامة لا تعنى الرواية بالمكان على نحو ما تعنى به الرواية الحديثة.

\*

كما لا تعنى الرواية بوصف الوجوه والملامح وأشكال الشخصيات وقاماتها إلا فيما ندر أو ما يأتي عرضاً. ومن ذلك وصف الرجل الذي أوهم غالب بشراء مجموعة من الألبسة وخدمه وقاده إلى عمارة وغاب في مدخلها ولم يخرج، وقد سرقه البضاعة، وفيه يقول غالب: "كان داهية، متمنطقاً بوسامة لا تقدر على كشف خفاياه، أوقعني في صيده وهو يتسم قائلاً: سأشتري بضاعة بالجملة... أقنعني بهدوته اللا مشكوك به أن أرافقه إلى حيث يسكن فالييت قريب من المحل... وملامح الرجل وأناقته تنفي الشكوك فابتسامته دائمة الوسامة، لهذا لم أرهبه وأنا أمشي إلى جانبه!".

وكذلك وصفت غالب نفسه لوجهه، حيث يقول: "كانت سمرتي غامقة تميل إلى الصفرة، وأنفي كبير يشبه إلى حد ما أنف جدتي أم أبي" وقوله أيضاً: "... نظرت إلى وجهي في المرآة، فرأيت ندبة شوهاء كاني أول مرة أنظر إلى وجهي لأعرف أنه يحتوي على ما يسمى حبة حلب".

ومن ذلك أيضاً وصف غالب لجدته وهي نائمة: "كان شخيرها مثل شخير محتضِرٍ، وعيناها شبه مغمضتين وفمها نصف مفتوح، وشعرها القصير الأبيض منكوشٌ مثل صوف النعجة".

ومثل تلك اللقطات العابرة لملامح بعض الشخصيات تأتي عفوية، وتمر عابرة، وهي لا تساعد على رسم صورة جسدية واضحة للشخصيات، وكان من الحري أن يقدم غالب صورة واضحة لحيثية نوال، يصور فيها ملامح وجهها، وبعض تفاصيل جسدها، ولكن تبدو الرواية بصورة عامة غير معنية بهذه التقانة.

\*

وثمة مواقف فنية في الرواية ذات دلالات على نفسية غالب، وهي مواقف تقدمها الرواية بفنية عالية وذكاء، منها شراء غالب حمامتين، وكسره جوزة الهند، وخلوته على السطح مع المداخن. لقد ذهب غالب إلى سوق الجمعة لشراء سكين، كي يذبح بها أباه وأمه، ولكنه يعدل عن السكين، ويشترى بدلاً منها حمامتين يحقق بما رغبته،

وهو يصور ذلك فيقول: "فرح إخوتي حين شاهدوا ما أحمله في يدي وأنا أدخل عليهم، وربما كانت المرة الوحيدة في حياتهم التي جعلتهم فيها يبسمون على هذا الشكل بعد طلاق أمي وموت مازن وزواج أبي!... ولأنني عدلت عن شراء سكنين للذبح واشترت حمامتين فقد ألقيت خطبة داخل سكنون قلق روعي المظلمة قائلاً من دون أن أحرك شفتي: "أخوتي سامحوني، لا تراقبوني، لا تنظروا، فشیطان الانتقام يزمجر في داخلي بزمجرة تسد نوافذ إنسانيتي كلها سأكون الآن أحد أبطال فيلم حقيقي، ينفذ مشهداً حياً"، وبقبضة جنونية حاقدة شديدة اللؤم أمسكت بعنق الحمامة البيضاء ولويته بعد أن صرخت: هكذا تكون الحياة!. علا صراخهم فجأة من الرعب... وأنا مغتبط النفس على صياحهم وارتجاف أيديهم، يفترسني ذلك الفرح الذي أثار ذعر جدتي عندما ألحقت بالحمامة البيضاء السوداء أيضاً!! الأبيض والأسود ماتا، أيهما أبي؟ وأيها زوجة المرحوم جارنا؟ أيهما جدتي؟ وأيها أمي؟... تركتهم في ذهولهم ضاجين بالكاء... ومضيت نحو الحديقة العامة. كنتُ غاضباً لم أرتو مما فعلت، وكنتُ بحاجة ماسة إلى شخص... لأقص عليه فعلتي التي لم ترو ظمأ الحقد.. وجدت أحدهم يتسكع كعادته، فناديته، استدار نحو صوتي واقترب مني.. حكيت له ما فعلت، علمني أزيح كابوس الحقد، أصابه الذعر من قوة أعصابي ومن فعلتي الدميمة!، فأكبرت فيه أن يعترف أنني شديد البأس قاسي القلب!". وهذا الموقف يدل على رغبة غالب في الانتقام، وتحقيق ذاته، وإفراغ حقه، وهو يلجأ إلى فعل بديل من الفعل الحقيقي، ولا يكتفي بذلك، بل يحمل في داخله الرغبة في الحديث عما فعل، ليؤكد فعله وذاته، ويجد الراحة عندما يعترف متشرد مثله بقوته وقسوة قلبه. إن غالب مثل أي ذكي موهوب لا يلقى من مجتمعه التقدير والعرفان، ولا يساعده مجتمعه على تحقيق ذاته، فيلجأ إلى الشجاعة والكرم ليحقق ذاته، أو يلجأ إلى العنف والأذى، لينال الاعتراف، أي كان شكل الاعتراف أو نتائجه.

\*

ولكي يُذهب غالب عما في نفسه من توتر، ويفرغ شحنة انفعال، بل لكي يحقق رغبة جسدية ذات عمق جنسي، يشتري جوزة هند، ليثقبها بمفتاح، ويشرب بعض مائها، ثم يرمي بها أمام الناس، وهو يسخر منهم، وكأنه يفتض عذرية، فتاة ثم يرميها انتقاماً ساخراً من مجتمعه، يقول: "كان في داخلي شيء يغلي يؤدي عصبيتي، وكنت بحاجة ماسة إلى شيء تتبرد عليه أعصابي، لتكون عربة "جوز الهند" في انتظار انتقام الطريد المطرود! بجنونٍ نفضتُ عن كاهلي أثقال التوتر والانزعاج، واشترت واحدة ومضيتُ نحو حديقة "ميسلون"!.. اخترت مقعداً خالياً يقع في منتصف الحديقة، جلست بهدوءٍ مسكنها بكلتا يدي وخاطبتها كأنني أخاطب حياً: "سعيداً لوجودك بين يدي وحيدة، لا، لا تخجلي، لا تجعليني أمقت الحياء! كوني هادئة، لا تتحركي كي لا أعذبك استرخي، هكذا، نعم هكذا فلن أولمك!. غرزت رأس مفتاح المحل فيها، فقد كنتُ ما أزال محتفظاً به، وبضغطة قاسية أحدثت ثقباً، لمعت عينا بشهية وأنا أرفعها نحو شفتي لأشرب الماء الموجود في داخلها بعطش لم أعهد في نفسي، ثم بصقت ما بقي في فمي!. وقتتُ بسرعة وقذفتُ بها بعيداً... من الطبيعي أن يستنكر من فعلتي بعض الجالسين على المقاعد في الحديقة... لأضحك على دهشتهم، بل على استنكارهم من القلب بعد أن أطفأت جمرة غضبي وجنون تفكيري بالانتقام!".

وثمة موقف ثالث لا يخلو من شاعرية، يعبر عن وحدة غالب، وشعوره بالقهر، وفي هذا الموقف يلجأ إلى السطح ليخاطب المداخن ويناجي القمر، معلناً عن بدء مأساته: "كانت المداخن على السطوح المجاورة والمقابلة لسطح بيتنا مع هوائيات التلفزة ترمقني، أحسست بها بشراً تخاطبني ترثي حالتي النكراء والدخان المتصاعد من فوهات المداخن يتراقص أمام عيني مثل أشباح أطياؤها لا تخيفني لأنه سرعان ما كان يتبدد في جوف الظلام والغريب في هذه الليلة ما تراءى لي أن الدخان يتحول إلى دموعٍ مسافرة إلى حيث يبكي القمر فمأساة الطفل قد بدأت!". إن الفنية العالية في المواقف الثلاثة تجعل من غالب يبدو أشبه بالشاعر مرة والقاص أخرى وعالم النفس تارة ثالثة، فهو يرسل الجمل الشعرية، ويروي بأسلوب القاص، ويحلل نفسيته، ويصطنع البدائل الفنية، والتعويضات النفسية، وهو البطل والراوي العليم بكل شيء، فهل هو شخصية روائية مستقلة؟ أم هل هو المتحدث بلسان الكاتبة؟.

\*

ويلجأ الراوي غالب في موضع آخر من الرواية إلى تقانة الحلم، وهو يروي الحلم التالي: "في تلك الليلة الماطرة بالوجع المتمترس في الذاكرة شاهدت نفسي في صحراء خاوية، تلال رمالها الصفراء أثارَت الذعر في قلبي كانت صفرتها فاقعة، ولا يوجد أحد غيري من بني البشر، أمرٌ مخيفٌ أن يجد الإنسان نفسه في مكانٍ يشبه ذلك المكان وحيداً، فجأة انكشفت الأرض من تحت قدمي وارتدت السماء، صفر الهواء معلناً عن هبوب الرياح العاتية، فتكورت على بساطٍ من الرمال، تكومت سحبٌ رماديةٌ تميل إلى الدكنة، ثم تساقط من السماء ما يشبه حبات البرد الكبيرة كما الحجارة يوم حادثة الفيل، كانت ترحلني وتسبب لي النزف، اصطبغ جسدي بلون الدم، فأحسست حينذاك بأني أفقد قوتي، وحين حاولت التحرك انشقت الأرض، خرج منها رجل قسماته مخيفة، كانت رائحته تشبه رائحة النهر، انقض مثل فيل على ظهري، وأمسك بأظافره الطويلة والتي شعرت بها وسخة بتلايب منكبّي وراح يشدني نحو حفرتة وهو يضحك بصوت كأنه جأر ثور، حاولت الصراخ وأنا أقاوم من أجل خلاصي من بين يديه، لم أجد عوناً لا من حنجرتي ولا حتى من قدرتي على المقاومة، حتى الأنين غاب صوته، فتراءى لي وجه أمي وهي تصلي، وحين تذكرتها وصلنتني أصداء بسملة هل كانت تصلي من أجلي؟ اقترب الصوت من أذني، ورويداً ورويداً تراجع ذلك الرجل المخيف، دفعني بقوة على الأرض وغاب عن ناظري فوقعت فوق كومةٍ من حبات البرد الباردة الجارحة، وحين فتحت عيني وجدت نفسي على الأرض أرتعش".

ويبدو الحلم معبراً عن شخصية غالب، ونابعاً من داخلها، وهو قوي الدلالة، صادق التعبير، وهو لا يحمل شيئاً من نبوءة المستقبل، إنما هو حلم مرتبط بماضي غالب وشخصية أمه وشخصية أبيه، فغالب يتمنى أن يجد نفسه وحيداً في صحراء دلالة على رغبته في فناء كل من حوله لأنه يكره الناس، ويتمنى الدمار الشامل، أما حبات البرد التي تسقط عليه فهي تدل على رغبته في التطهر من الفساد والشرور والآثام التي علقَت بجسده، ويريدها على شكل عقاب كي تطهر روحه، لأن المحرم يتمنى العقاب لكي يغسل آثامه، ويلاحظ أنه في النهاية يسقط أيضاً على حبات البرد الجارحة، لتحقيق له مثل ذلك الخلاص والتطهير، وهو لا يريد السقوط على الأرض أو الحجارة أو الزجاج إنما يريد السقوط على الماء رمز الطهر والقداسة، ولعله يريد الماء ليطغى ما بنفسه من نار الحقد على

كل من حوله، سواء في السجن أو خارجه، وقد حدث أن أنهى حياته وحياته من حوله في السجن حرقاً بالنار، بخلاف الحلم الذي رآه، أما أمه فلا يكاد يصدق أنها تصلي لأجله، لأنه يشك في قدرتها على حبه، لأنها تهتم بالنظافة ولا تعرف كي تعنى بأولادها، أما الرجل الذي يخرج له من حفرة ويود أن يجذبه إليه فهو من غير شك أبوه، ولكنه لا يعترف به، ولا يسميه، بل ينزع عنه الاسم ونوع القرابة دلالة على إنكاره له، أما الحفرة التي يخرج منها ويريد جره إليها فهي أخطاء أبيه وآثامه وزلاته وعذابات وآلامه التي يريد لابنه أن يقع فيها كما وقع فيها هو من قبل، ولا أدل على ذلك من إخراجها من المدرسة وإجباره على العمل وغالب في السن نفسها التي بدأ الأب فيها العمل.

ويبدو الحلم ناجحاً في دلالاته على شخصية غالب، ولكنه غير ناجح فياً، فهو طويل، ولا يساعد على تطوير الحوادث أو تعقيدها، وتنحصر وظيفته في توضيح شخصية غالب، وهي شديدة الوضوح من قبل، ولا يخلو الحلم من وعي ومنطقية وإنشائية، وقد تم سرده مباشرة والتصريح منذ البداية بأنه حلم، ولم يظهر في الرواية بصيغة الحلم، وكان الأخرى به أن يكون مضطرباً في بنائه مشوشاً في لغته، كما كان من الأخرى أن يكون على قدر من الغموض والتفكك، ليمتلك طبيعة الحلم.

\*

ونادراً ما يخرج الراوي عن ضمير المتكلم، ومن ذلك موضع يستخدم فيه ضمير المخاطب في مونولوج طويل، يمتد على أكثر من خمسة عشر سطراً، يتوجه فيه بالخطاب إلى والده الغائب، وهو يسترجع قصة ذلك الأب الذي عاش متشرداً، وأراد لابنه أن يعيش مثله، حتى إن أباه قد حذف اسم أبيه من لقب العائلة، ومن هذا المونولوج المقطع التالي: "من هذه القصة، قصة الطرد قبل منتصف الليل، استشرى الحقد في داخلك، كان ينمو في قلبك ويكبر، ومع تطامن هذه الجراح التي ما عرفت كيف تندمل، وكيف تندمل ومن جعلتك تنشأ على أحقاد عالمها لا تفارقها، ولا تفارقتك، أودعت عواطف روحك في صندوق من النحجر تجاه والدك، فتنكرت من اسمه ومن وجود اسمك حتى في دفتر العائلة، ألم تزرع في نفسك الغلّ نحوه عندما كانت تقول لك ولمن كان يجالسها أنه رفض أن يدفع لك نفقة، أو أية مصاريف تتعلق برضايتك أو بحضانة طفولتك!. تكفلت هي بكل مصاريفك من شغلها على ما كينة الخياطة حتى أصبحت قادراً على العمل، انتبه، في السن ذاتها تطالبي أن أتعلم حرفة أو صناعة، أنت من أجل لقمة العيش تركت المدرسة ورحت تعمل أجيراً عند الناس، وأنا لأجل نقيمتك على من لم يحتويك وأمك، ولقمة ولدك من صلبك، كنت تقول أنك تخسر... أنا أذكر هذا الكلام، وأذكر أيضاً أنك كنت تريد أن أقذف بنفسك للعمل في مهنة، حرفة، صناعة، كي تستعين بأجري على مصروف البيت، لم يكن يهملك ما سأكون، وبماذا أحلم، وما هو هدفي".؟؟

إن هذا التغيير في الضمير الذي جرى على لسان الراوي كان من الحري أن يتكرر، لأن تنوع الضمير يغني الرواية، ويريح القارئ. إن ضمير المتكلم يغري الراوي بالاسترسال، ويشجعه على القول والتصريح، ولكنه يظل أقل حرية من ضمير الغائب، وأقل منه قدرة على إقناع المتلقي.

\*



وثمة ظواهر في لغة السرد تجعلها أقل قدرة على الإقناع، ولا سيما وهي مروية على لسان البطل غالب، إذ تظهر في لغة الراوي جمل وتعبيرات شاعرية عالية المستوى، كما تظهر مقاطع فيها من التحليل النفسي والتفكير المنطقي مالا يقدر عليه الفتى غالب ابن الاثنين والعشرين عاماً، والذي لم يتم سوى مرحلة التعليم الابتدائي، على الرغم من تصريحه بأنه كان يقرأ، فهو يتكلم مثلاً على الأحلام وعالم الأحلام بلغة مثقف مطلع، ثم يصرح بأنه قرأ هذا في مجلة، ليبرر ذلك الكلام، فيقول: "... جاهدتُ حاولت النوم، وحين نمتُ دخلت في عالم الأحلام، عالم لا تقدر أن تتحكم بقدراته، ولا حتى يمكنك أن تخطط لصورته في شيءٍ تشتهيهِ، فالذي يحصل وتراه يكتب رواية، وهو في الحقيقة ومضة من عقل الحركة، العقل الذي ينقلك إلى عالمٍ خاصٍ ترتبط رؤاه الناطقة بأحاسيسك الباطنية لتشارك شخصاً لا تعرفهم أو قد تعرفهم، هذا الكلام قرأته في مجلة عربية كنتُ قد اشتريتها من بائع "كشك" يوم عدتُ من البحر؟!.. وفي كثير من كلام غالب من الشاعرية ما لا يتفق ومتشرد لا يملك مثل تلك المقدرة، ومن تلك المقاطع قوله: "... أم هو في هذه المشاحنات المتموسقة على قرع طبول تقديم الضحية إلى وحش الغابة في رقصة من موت الأمل فقصة الحرد عادة يجب أن نتلاءم مع طقوسها الدميمة...".

وفي بعض كلام غالب من دقة الإحساس وقوة التعبير ما لا يتاح إلا لأديب موهوب ومثقف، ومن ذلك قوله: "ملت برأسي نحو الأسفل، كانت المسافة طويلة، كأني أول مرة أشاهد هذا الارتفاع، وهذه الحرارة الهادئة تشاركني تأملاتي في انخفاضها والتوائها عند مفرق الشارع، ولأن الأمر كذلك فقد داهمني شعور غريب، لماذا لا أرمي بنفسي من هذا العلو؟ لعلّ النيام الهائين بنومهم يستيقظون بمن فيهم والدائي البارين بأولادهما، ليشاهدوا دمي البارد وقد رسم على الأرض أسئلة في نهاية كلِّ واحدٍ علامة من علامات التنقيط التعجب، والاستفهام والفاصلة والنقطة غير موجودة فالمصير مازال مبهماً مجهولاً!.. فجأة تنهت إلى سخرية الشيطان فصرحت من أعماق الصمت لا، لن أجعلكما تفرحان بموتي، ربما تبكيان بضعة أيام وربما لا وجود للدموع في حياتكما على ولدكما! لن أدعكما تعلمان بالهدوء، سأكون مثل حجارة من صوان تعيق هدوء فرحكما المتآكل من ثرثرة الجيزيون!".

وفي بعض كلام غالب ظلال من علم النفس، ومنه قوله مخاطباً والده: "أبها الرجل - الطفل - صاحب عقدة ألا ترى معي لأنك عشت محروماً من إنسانيتك في طفولتك تنتقم مني لاشعورياً قاتلاً كلِّ أمني الطفولة بأحلامها البكر!".

وفي بعض كلامه قدر من الوعي السياسي، ومنه قوله: "يحق لي الآن أن أتفلسف، ولأنني أريد الفلسفة اسمحو لي أن أقول لكم أن من صنائع الاستبداد أن يموت الأطفال!"، ويبدو هذا القول شبيهاً بكلام عبد الرحمن الكواكبي في كتابه: "طبائع الاستبداد".

ويظهر في كلام غالب قدر آخر من المعرفة بالموسيقا، وهو يوظفها توظيفاً شاعرياً، إذ يقول: "ما أجمل أن تكون ملك الضجيج! تتوافق مزاجية حركاتك مع أوتار الآلات الموسيقية، وقائد الفرقة بإشارة من عصاه يعطي التعليمات: اقتل السوداء احرق البيضاء، بقوة اضرب، اعزف ضرباً، لا، حنواً... في السلم الموسيقي علامات هامة تشكل "نوتة" يعتمدها العازف في إيقاعه، وحين تندرج الأنغام في خلاياه وقد انداحت مثل

بلسم، يهيم في عزفه وهو منخرطٌ انخراط الخاليا في الجسد، يتصبب عرفاً، لا يصحو من انغماره في ملكوت جوانبته حتى يتوقف عن العزف!".

ويعلو الإيقاع الشعري في بعض المقاطع، ومن ذلك قوله: "دق معول الحقد في صدري وعقلي وفكري، وفي كل جزء ينبض في جسدي، فتحولت إلى شيءٍ آخر، من جديد تخلقت في نفسي سوداويةً تزود روحي بوقودٍ من الحقد السرطاني الذي كان ذات يومٍ مستشرباً في العقل والروح والفعل والذي ارتبطت إرادته برائحة النهر في أبعاد نفسية سحيقة ما عدت قادراً على ضبطها، عاد العواء، عواء الذئاب، شحيج البغال، الخواء الفكري العائد إلى ارتكازه القديم النعمة والانتقام!!".

إن في تلك المقاطع من عمق التفكير، وبلاغة التعبير، وجموح الصورة، وقوة الخيال، وغنى الثقافة ما لا يقدر عليه الراوي البطل غالب، ولا سيما الرواية مسرودة على لسانه، ولو أنها كانت مسرودة بضمير الغائب لكانت مثل تلك المقاطع أكثر قبولاً.

\*

ولا تخلو الرواية من هنات لغوية ونحوية وإملائية، وليست بالقليلة، ومنها: خطاب غالب لجدته بقوله في السطر الخامس من أسفل الصفحة ٢١ "...لتزاولينه..."، وحقه أن يقول لتزاوليه، وقوله في السطر الثاني من أسفل الصفحة ٢٩: "واستأجر عدداً من الأشرطة... وكما كان مكتوباً على واحد منهم" وصوابه أن يقول: "منها"، وفي السطر الرابع من أسفل الصفحة نفسها يقول: "حركة ركود السوق"، ويبدو من الأفضل الاستغناء عن كلمة حركة لأنها لا تتفق مع الركود، وفي السطر الثاني عشر من الصفحة ٣٥ نعت النهدين بالاسم الموصول الذين وحقهما أن ينعتا بالاسم الموصول اللذين، وفي السطر الخامس من أسفل الصفحة ٤٥ قال: "وتنتفان شعرا رأسيهما"، ولا ضرورة لثنائية شعر، وإذا كان مثنى فيجب أن يكون منصوباً بالياء، وفي السطر الأخير من الصفحة نفسها قال غالب عن نفسه: "خير مكان احتباً فيه" والصواب: "أختبئ"، بهمز الكلمة في أولها، وكتابة الهمزة في آخرها على ياء، وفي السطر الخامس من أسفل الصفحة ٥٠ قال غالب: "رثت على حالتنا"، والصواب رثت لحالتنا، أو رثت حالتنا، ولعل الأدق أن يقول عطفت أو أشفقت على حالتنا، وفي السطر السادس من الصفحة ١٠٢ قال غالب: "يستنكر من فعلتي بعض الناس" والصواب حذف من، وفي السطر الحادي عشر من الصفحة ١١٦ قال غالب: "...أنتنكر من وجودكما..." وحقه أن يقول "أنكر"، ولا ضرورة لحرف الجر من، وفي السطر الثاني عشر من الصفحة ١٢٠ قال غالب: "...التي تواطؤ..." والصواب تتواطأ بكتابة الهمزة على ألف.

ومثل تلك الهنات، وغيرها، تتناقض مع قوة التعبير لدى غالب، وقدرته على تصوير أدق الخلدات، وأصغر التفاصيل، بخيال خصب، وأكثرها ليس طباعياً، وكان المرجو خلو الرواية منها.

\*

وتبرز في تضاعيف الحوار . على قلته في الرواية . جمل وتعبيرات وألفاظ شعبية عامية، تحمل في طياتها جوانب من التراث الشعبي، ومن تلك التعبيرات، قول الزوج أبو غالب لزوجته أم غالب وهي تحمل صرة ثيابها وهم بالخروج من المنزل:

. درب الصد ما رد .

ويستنكر غالب قسوة جدته عليه فيذكر المثل القائل:

. ما أغلى من الولد إلا ولد الولد.

وينقل غالب صورة من صور الخصومة بين أمه وجدته، فيروي ما تقوله كل منهما للأخرى، وهو يدور على الشكل التالي:

. أنا صابرة من أجل الأولاد.

. دخيلك على إيش صابرة؟

. أتريدين أن أترك لك الحمل بما حمل؟

. لا والله أنا من سأترك لك الدار ومن فيها.

. والله لو كان بيتك كعبة مشرفة ما عدت داخلة عليه، وجوه كالحمة ومياه مالحة، يا الله، يا بيتي

يا بيوتاتي يا مستر لي عيوباتي.

كما تظهر في مواضع أخرى جمل حوارية فصيحة، وبصورة عامة كان الحوار في الرواية قليلاً.

\*

لقد وجد غالب نفسه في بيت غير متوازن ولا متماسك، فأمه تهرب من ظلم أبيه وقسوته عليها لتغرق في تنظيف البيت إلى حد الهوس، فهي كما يصفها غالب: "أم ممسوسة بالتنظيف، غارقة في شؤونها، لا تهتم بأطفالها"، والأب نكد، يتذمر دائماً من مصروف البيت ونفقاته، يشكو الفقر، ويندب حظّه، وهو صاحب محل لبيع الألبسة الداخلية، ودائماً يعلن عن خسارته، وقد زاد مناخ البيت سوءاً جده غالب لأبيه، وهي على نكد دائم مع أمه، فتارة تحرد هذه وأخرى تحرد تلك، وسرعان ما تحمل هذه أو تلك صرة ثيابها وتخرج، ثم تعود لتصب في نار البيت زيتاً جديداً.

وهذه جده غالب تقول لأبيه وهي تحرضه على زوجته أم غالب، فتقول: "طلقها، حاجة مقت، وأنا أزوجك ست" الستات"! ما الذي يجعلك تصبر على شوك الصبار، الأولاد لن يصيهم مكروه، فكر في نفسك وفي شبابك الضائع!" ويصفها غالب فيقول: "كانت تشبه الحيزبون الساحرة، وكانت لا تتوانى عن التدخل في كل كبيرة وصغيرة كأنها سيدة سيدات عصرها".

\*

وكان غالب في كثير من الحالات يحمل أمه مسؤولية ضياعه، ويكثر من ذكر عنايتها بالنظافة وإهمالها أولادها، وهذا الاهتمام الخارجي بالنظافة دليل على الإحساس بغياب النظافة في الداخل، فهي لم تستطع إزالة الوسخ عن حياتها الداخلية، فانغمست في إزالة الوسخ الظاهر.

وكانت جدته نفسها قد عانت من الطلاق، وعانى أبوه مثله من التشرد، فقد تركت جدته جده، بسبب قوة شخصيتها ورغبتها في السيطرة، وعدم رغبتها في البقاء تحت سيطرة الرجل، وإن ادعت أنها طلبت الطلاق بسبب بخله وشحه، وحصلت على الطلاق، وريت ولدها بالعمل على آلة الخياطة، ولم تستطع تحصيل النفقة، وقد عاشت مع ابنها فريد والد غالب في بيت أخيها، وعندما كبر فريد اضطر خاله إلى أن يطلب منه ومن أمه مغادرة

المنزل بناء على إلحاح زوجته، فأوته مع أمه أم طوني، وهي أرمنية فقيرة، تعيش في براكات الأرمن، وكان قد أصبح في سن غالب، فبدأ يعمل في أشغال عدة، أحياناً في محطة للوقود، وبائعاً للحجائب في شارع التلل بحلب. هذا ما كان الأب قد حكاه لولده عن يتمه و فقره وتشرده، وهو يطلب منه الآن ترك المدرسة، لبدأ العمل، ويخاطب والده في مونولوج داخلي يقول فيه: "أيها الرجل - الطفل - صاحب عقدة ألا ترى معي لأنك عشت محروماً من إنسانيتك في طفولتك تنتقم مني لا شعورياً قاتلاً كلّ أمني الطفولة بأحلامها البكر!". وكانت جدته تقرّعه دائماً هو وأمه وإخوته، وتتهمهم بأنهم سبب فقر ولدها، وتذكرهم بأنهم عالة عليه، وأنهم يثقلون كاهله بالمصروف، كما تحرض ابنها عليهم عامة، وعلى زوجته خاصة، وفي هذه الجو من المشاحنات والغضب والقهر نشأ غالب.

وقد أضاف الأب إلى هذه كله ظلمه الشديد لولده غالب، فهو ذكي، ومتفوق في دراسته، ولكن الأب أخرجه من المدرسة، واضطره إلى العمل في محله، ثم اضطره إلى العمل في محل أبي بكر الكهريائي، وحدث أن نسي مرة بقية ثمن الخبز على الرصيف، فضربه وحبسه في الشرفة، ليمضي الليل كله في البرد، وليصاب في الصباح بالحمى.

\*

إن غالب ذكي جداً، وقد نجح وكان من المتفوقين، يقول عن نفسه: "كنت من أفضل التلاميذ الذين يتقنون فن التعبير، وكانت علامتي دائماً العلامة المتلى، وفي البيت والمحل لا أسمع غير "ولاك تعال، ولاك حيوان ابن الكلب" وثرثرة "الحكواتية" عن طلاقها وكرهها لأمي حتى طوى العام الدراسي حقبة السفر؛ وحصلت على وثيقة النجاح للمرحلة الابتدائية بتقدير ممتاز. كما توقعت لم يفرح والدي بحصولي على درجة في تفوق، ولم يكن راعباً في تسجيلي بالإعدادية، كان كلّ همه أن أتعلم مصلحة، لكنه أمام إصرار أمي التي أعادتها إلينا عمتها وإلحاحي على متابعة التعليم فلقد وافق كارهاً".

وهو مشاغب جداً، ففي الأيام الأولى من دخوله الإعدادية لفتت نظره المعلمة، وفتحت كوامنه، وأخذ يدخن السكاثر، يعترف بذلك فيقول: "كنا لا نصغي إلى الدرس بقدر ما كنا نتأمل قوامها الممشوق وأناقتها الجميلة التي تفرح القلب لتبدأ شقاوة المراهقة ونحن نتأمل السيجارة في أصابع يديها وكيف كانت تنفخ الدخان، الذي ابتدأنا ننفخ دخانه في مراحل المدرسة!".

\*

وخارج الأسرة كان الظلم لا يقل عن الظلم في داخلها، فقد أوهم أحد الأشخاص الطفل غالب بأنه يريد شراء كمية كبيرة من الألبسة الداخلية، وأقنعه بأن بيته قريب من المحل، وأنه سيدخل إلى البيت ليحضر له ثمن ما أخذ من المحل، وغاب الرجل في مدخل بناء، ووقف غالب ينتظره، ومر وقت غير قليل، فأخذ يبكي، ودخل البناء ليسأل عن الرجل، ثم اكتشف أنه خدع، وأن الرجل قد سرقه البضاعة، وأن عليه أن يخفي الأمر عن والده. وسرعان ما بدأ غالب يبيع ويأخذ لنفسه ثمن ما يبيع، أو يسرق من مال أبيه مباشرة، أو يخطف حقيبة سيدة، ليسرق ما فيها من مال، لينفق ما يسرقه على نفسه وعلى صحبه، فيشتري علب التبغ، ولفائف الفلافل، ويدفع ثمن تذاكر السينما.

\*

ولقد أحب غالب ابنة الجيران نوال، وكانا يلتقيان على الدرج، ويتبادلان القبل، ويووح كل منهما بحبه للآخر، ولكن هذا الحب لم يساعد غالب على الخلاص، فقد كان يحمل في داخله المناخ المشحون بالخلافات داخل أسرته، وكانت نفسه مفعمة بحس الشجار والخصومة بين أمه وجدته، كما كانت ذاكرته ممتلئة بصورة الأب الزوج الذي يضرب زوجته ويكرهها ويفتعل الأسباب كي يخاصمها ويطردها من المنزل، ولذلك لم تبرأ نفسه بحبه لنوال، بل كان حبه لها مجرد نزوة مراهق، ولا يمكن أن يعد نوعاً من الحب الذي يصنع الخلاص، وقد علم من أمه وهو في السجن في الزيارة الوحيدة التي زارته فيها أن نوال قد تزوجت من ابن عمها، وقد أرغمها أبوها على هذا الزواج. وفي الحقيقة لم يكن حب غالب لنوال من الحب العفيف أو المنقذ، كان مجرد نزوة مراهق، يؤكد ذلك زيارته منزلاً للدعارة: "أبو سليم شاهدي وأنا أخرج من البيت الذي كان يقصده هو الآخر! الرجل كان يخون زوجته، وفي هذا لا يحق له أن يعتدي على حقوق غيره، لهذا أضمرت في صدري الحقد عليه، وأقسمت أن أرد على وشايتته إلى أبي بإفشاء سره إلى زوجته".

وغالب يحب إخوته، ويعطف عليهم، وهو شديد الحزن لموت أخيه مازن، وهو يزور قبره ويبكي عنده، كما يزور أخته ليلاً بعد أن تركت أمه البيت، ويجد أخاه رضوان مصاباً بالحمى، فيسرع إلى شراء الدواء له، وهو يحب أخته فريدة، ولكنه إزاء كله لا يستطيع فعل شيء. إن غالب محاصر من الخارج ومن الداخل بمحالات من القبح والتشوه والفساد، لا تمنحه فرصة لتغيير نمط حياته، فهو ضحية واقع أسرته، وهو وريث سلالة عاشت على الطلاق والمشاحنات والهزائم.

وغالب يعي ذلك كله فيقول: "في ظل هذا الجو المتبلد المشحون بالمشاكل والذي كهرته آدمية لا صلة قرابة تربطنا بها سوى هذه الصحة مع جدتي كنت أضع من ثدي أمي التوتر والقلق وربما الحقد كما رضع أبي من ثدي أمه !! أبي ضحية الرحم" المعفرت "وأنا ضحية وجودي وسط شرحهم". ولذلك يجد داخل السجن مثل خارجه، فهو يقول: "حين عدت إلى الزنزانة وجدت أن حياتي في داخلها لا تختلف عن حياتي في منزلنا، فأنا لم أعش طفولة حقيقية، رأيت نفسي مع أم ممسوسة بالتنظيف، غارقة في شؤونها لا تهتم بأطفالها؛ ووالد منهمك في حساباته بين الإدخالات والإخراجات ما ينفك يوهمنا أن خسائره متزامنة بسببنا!".

\*

وتبدو الجدة أم فريد مريضة مشوهة النفس ميالة إلى السيطرة، لذلك تطلب الطلاق من زوجها، وتعيش في بيت أخيها لترعى ولدها فريد، ثم إنهما تسيطر عليه، وتوغر صدره على زوجته أم غالب، إن شخصية الجدة شخصية امرأة تعادي الرجل، وتحتقره، وتريد أن تسيطر عليه، وقد كان لها ذلك، ولذلك كانت تميل إلى جارها، وتستضيفهم في بيتها، وتسهر معهم إلى الفجر، وكلهن من الأرامل أو المطلقات. يقول غالب في وصفها: "وقد بدأت تظهر أمامي حقائق عن الحيزبون التي لا تختلف عن سؤالها من الحموات الحاققات اللواتي يرفضن وجود الكنة فيحرم الرضيع من ثدي أمه لهفوة من كنة، أو لعنة من حماة أو بمعاكس من ثرثرة الأعراب في بث الضغينة بغية التفريق، فتتلون أشكال الحرد والطلاق والهجران!".

إن الأمر لا يتعلق بعداء متوارث بين حماة أو كنة، إنما يتعلق بامرأة تكره الرجل، وهي ذات ميل إلى السحاق، في مستواه النفسي على الأقل، أو هي ذات ميل إلى الإشباع الذاتي، لذلك تكره الرجل، وتتهمه بالبخل والشح، وهما يدلان ضمناً على البعد الجنسي، مما يعني أنها لم تكن تحس معه بالارتواء، ولذلك كانت تميل إلى المرأة، وتطمئن إليها، وتأنس بها، ولاسيما الأرملة أو المطلقة، ممن هن مثلها، أما عداؤها لكنتها، أم غالب، وتعكير صفو حياتها، وتحريض زوجها عليها، فلكي تفسد على ابنها تحقيق رجولته، من خلال علاقته مع زوجته، وبذلك تنتقم من الرجل بصورة غير مباشرة، ولا تساعد على تحقيق ذكوره، بل تفسدها عليه، من خلال إفساد العلاقة بينه وبين زوجته.

إن أم فريد سحاقية من وجهة نفسية على الأقل، أو هي ذات ميل إلى الإشباع الذاتي، لذلك كانت تسهر مع جاراتها من أرامل ومطلقات، ولقد قارب غالب أن يدرك ذلك، ولكنه لم يدركه بوضوح، إذ يقول عن جدته: "أيعقل أن يكون الذي حصل معك من سطوة الجهل؟ أم من انشطار طبيعتك على الرضوخ أمام الرجل، أو أي كائن كان؟ أم من تلك التي انتقلت إلينا كداء وراثي لا يمكن علاجه، عداوة الكنة والحماة؟".

ولعل الذي يؤكد الميل السحاقي نوم بعض صديقاتها عندها، على نحو ما يقول غالب: "وصديقات جدتي كن لا يغادرن بيتهما إلا وقت إغلاق مواخير الليل، وإن اضطرت إحداهن إلى النوم فلا مانع يمنع، ولا عائق يعيق بقاءها، لأنها على شاكلة جدتي إما مطلقة أو أرملة!". لذلك يمكن القول إن غالب نشأ في أسرة مفككة، شاذة، أورثته الحقد، وعلمته الكراهية، ودفعته إلى الانحراف.

\*

ولعل في نفس غالب قدراً من الشذوذ النفسي الكامن، يؤكد ذلك تعرفه إلى عليّ في المقبرة، وتناوله أول مرة منه حبات الكيف، ونومه معه بين القبور، وعليّ شاذ جنسياً، يقول غالب: "زحفت معه نحو الورا كما تزحف السحالي، وعند جذع الشجرة تمددنا، وانتظرنا هبوط الظلام، فنظرت من حولي كانت القبور راقدة في جوف صمتها كما التوقعة، والظلام بدأ يتسربل عميقاً في قلب الصمت!"، وزحفهما على الأرض معاً مثل السحالي يدل على الانحطاط إلى الدونية والحيوانية، وفي الزحف إلى الورا دلالة على الشذوذ، ونومهما معاً تحت شجرة يدل على الجنس، فالشجرة رمز للعلاقة الجنسية، يؤكد ذلك الظلام الذي يلغهما، ليستترهما عن الأعين، وليس حولهما غير القبور، فهما إذن في خلوة، وهذا لا يعني بالضرورة الممارسة الجنسية مباشرة، ولكنه يعني ممارسة طقوسها ومناخها والعيش في أجوائها، عبر بدائل غير مباشرة.

ويؤكد شذوذ غالب اطمئنانه إلى الشيخ محمد الذي يتظاهر بالعمى، وإمساكه من يده، ثم السير معه من مقبرة ميسلون إلى الجامع الأموي، وهو يبعد عن المقبرة بمسافة لا تقل عن أربعة كيلو مترات، إن لم تكن أكثر، كما يؤكد ذلك عودته إلى اللقاء به، ثم مرافقته إلى المغارة، ثم شعوره بالراحة في النوم على الحصير، وعلى وسادة من قش، داخل حفرة في جدار الكهف، وارتياحه إلى الحمار الرابض في باب المغارة. يقول غالب: "مددت الحصير المهترىء على الأرض، وجلست قربه، أسندت ظهري إلى تجاويف الحائط البني الداكن، وببشاشة طيبة النبرة سألتني: هل أنت جائع؟ حقيقة، كنت جائعاً لمعرفة السبب الذي جعله يمثل دور الأعمى على الناس،

وحين أيقنت أن الخير والشر وجهان لعملة واحدة أحسست بشوق عارم لنوال، راودتني مشاعر الشوق في أن نلتقي معاً في هذا المكان القصي، نختبر فضاء روحينا بلقاء العاشق بحبيبته داخل كهف لا يهتك الستر فأذكر ما كانت تقوله "أنت تكذب علي لا تحبني!" في اللحظة تلك يورق ذراعي فيورق الحلم السرمدى المخضب بدخان نرجيلة الشيخ محمد فأسمع تردد نامة الإخلاص في عذوبة ضمها إلى صدري: "أنا بحبك، بحبك حتى الموت". أتلقف رضاب كلماتها من ريق فمها وأعصر شفيتها عصباً بين قوة ضغط شفتي، وبحركة ما تفلت من بين يدي وتغيب وراء سكون الباب وهدوء الليل! ليظل عطرها الأخاذ معششاً في خلايا روحي وأنفاسي، حتى أتنبه من حلمي لأواجه ضمن هذه الرقعة الصغيرة ما أفرعني لحظة حدقت بمخبئه التحتي وبنظرات عينيه الشهاوين المحدقتين بي!".

إن غالب يرتاح إلى الشيخ محمد، ويجلس بقربه، ويجسس ببشاشة سؤاله إن كان جائعاً، وللجوع للطعام هنا ارتباط بجوع للجنس، فكلاهما حاجة جسدية، وهو كارتباط شح جده وبخله على جدته بالجنس، يؤكد ذلك اشتياقه إلى نوال في تلك اللحظة، وتحيله عناقها، ثم يصحو من التخيل على عيني الشيخ محمد الشهاوين، وتحديد صفتيها يدل على افتتانه بهما، وهما تحدقان فيه، في حين أنه لم يحدد من قبل لون عيني أي من الناس الذين حوله، حتى إنه لم يذكر لون عيني حبيبته نوال، وفي العينين تكمن كل المشاعر والعواطف، فهما مرآة النفس.

ويؤكد الرغبات الجنسية الشاذة في أعماق غالب قوله فيما بعد: "أغمض الحمار عينيه، وأغمض الشيخ محمد عينيه بعد أن استلقى بجسده على فراش من الإسفنج مليء بالبقع والدهون تفوح منه رائحة العفن، بينما ركب رأسي القلق لأشعر في هذه الليلة برغبة في أن أنهزم إلى حيث ينام علي، لكن الطمأنينة التي انداحت في داخلي جعلتني أندس تحت اللحاف المهترىء بعد أن وطنت الرأس على أريكة من قش قاسية الملمس"، ويؤكد تلك الرغبات في نفس غالب تمنيه أن يكون كالحمار: "تأملت المكان والحمار جيداً، تمنيت أن أنقلب إلى حمارٍ مثله كي أعيش بلا ألمٍ وبلا توبيخ ضمير".

ولعل الأمر يزداد وضوحاً عندما يصف العلاقة بينه وبين الشيخ محمد بأنها علاقة غريبة، ويؤكد أن الليل يجمعهما، وأن الحمار يؤنسهما، فيقول: "علاقة غريبة توطدت بيني وبين الشيخ محمد، محورها الهروب من واقع الأخطاء المفروضة علينا، يجمعنا الليل ويؤنس من وحدتنا حمار أبيض، هكذا وبلا مقدمات مادية تجد نفسك في مكان غير مكانك الأصلي، مكان فرضته عليك ظروف أسرة لم يكن الحب ديدنها، بل النكد والحدرد والطلاق والزواج".

وغالب لا يتمنى أن يكون مثل الحمار فقط، بل يتمنى أن يكون مثل القط، وهذه الرغبة هي دليل شعور بالدونية، ودليل رغبة في ممارسة الجنس، لأن تلك الكائنات تمارسه علناً من غير عائق، حتى ليرتجى أن يكون كالحمار تارة وكالقط أخرى، يعبر عن ذلك فيقول: "كنت أعجبها على حريتها وممارستها طقوس التجول بين حوارى وشوارع الجامع الفرعية، وكنت أتمنى بغفلة عن العالم أن أتحوّل إلى قطٍ مثلها أجري من مكان لآخر، بلا رقيبٍ وبلا منكدر، وبلا سوط جلاذ!".

ويؤكد شذوذه أنه يضرب بقدمه القطعة التي كان اتخذ منها صديقاً له: "بنزق غاضبٍ وضعت العلب على الطاولة، وخرجت إلى الرصيف، كانت قطتي بانتظاري ولحظة رأيتني ركضت نحووي وهي تموء، اقتربت مني

تهز ذيله، فضربتها برجلي ففرت إلى الرصيف المقابل وهي تصرخ بصوتها المعروف كأنها تستهجن من فعلتي وأنا كالغريب واقفٌ أسأل: ابن من أنا؟".

ويؤكد شذوذه أيضاً أن مزهر يتحرش به في السجن مرتين، وهو في الثانية والعشرين، فيضربه أول مرة بحذائه، وفي الثانية يضربه بالملقعة، فيشج رأسه: "... وحين دخلت الحمام لحق بي، انتهز فرصة غياب الرجل الذي يحمي وجودي بينهم وعمي! وقبل أن يتمكن من التحرش بي صوبت نحوه فردة الصندل التي جاءت على عينه فصرخ بألم!... لكنه صباح اليوم التالي عاود الكرة!".

والرواية تشير إلى حدوث اللواط في المغارة، وتؤكد صمت الشيخ محمد ورضاه: "في مغارة الشيخ عفريته كان علي يمارس اللواط مع بعض من الرجال... وحين أخبرت الشيخ محمد قال: لا علاقة لنا بخصوصيات الآخرين"، ويلاحظ أن الذي يمارس اللواط هو علي، وهو صديقه الذي نام معه في المقبرة.

إن المناخ العام الذي يسود الرواية هو مناخ الفساد والشذوذ، ويتأكد هذا المناخ عندما يعلن غالب أنه يود مصادقة القطة لا القط، لأن القط غدار يأكل أولاده، بخلاف القطة، كما يزعم، مع أنه من المعروف أن القطة هي التي تأكل أولادها، لا القط، وقد جاء في المثل: كالقطة تأكل أولادها"، يقول غالب: "وبحثاً عن صديق لا يشي مثل نمام فقد كنت أنتظر قطة أمام باب المحل تناديني بموائها العذب الرقيق، قطة وليس قطاً فالقط يأكل أولاده، والقطة تفرُّ بنفسها بعيداً لتضع صغارها وترعاهم حتى يكبروا، حينذاك تعود إلى قطها، ولأنها تعودت أن تراني وحيداً كانت تجلس على قوائمها بشموخ وهي تنظر في وجهي بعينين تلمعان كأنها تخاطبني!". ولكنه سرعان ما سيضرب القطة نفسها بقدمه في موقف لاحق، عندما يدخل المحل فيرى كاترين في حضن والده، تنفيساً عن غضبه وانتقاماً من جنس الأنثى، وهذا ما سيدفعه إلى الارتباط بالشيخ محمد وأصدقائه أمثال علي وإبراهيم، وعلي كان لوطياً.

\*

وهكذا فالفساد يعم الجميع، والفساد ينبع من الجميع، بدءاً من الجد والجددة، إلى الحفيد، داخل الأسرة، مروراً بالأب والأم، ليتشر في الجيران، وليعم شخصيات الرواية كلها، فالشيخ محمد تحونه زوجته، وهو يعزم على الانتقام، وأبو أسعد ملك الموبيليا يشتري الصبايا بماله، وأبو سليم يخون زوجته، ويזור داراً للدعارة، والأولاد مشردون، ويتعاطون المخدرات، ويمارسون اللواط، والمعلم وجيه عم غالب لا يكفيه راتبه فيعمل على شاحنة صغيرة ويدوس طفلاً، وأبو حسن يتشاجر مع شخص ويلحق به عاهة، ومزهر يحاول التحرش بغالب في السجن مرتين. وإذا كان السجن يضم مجموعة مجرمين أو جناة أو حائنين أو فسدة فإن الناس في الرواية خارج السجن ليسوا بأفضل ممن هم داخل السجن، فالجددة بعين العدل مجرمة، وكذلك الأب، وكذلك الأم، بل إن غالب الراوي يصرح بأن البريء المظلوم داخل السجن وأن المتهم الحقيقي خارجه: "المتهم الحقيقي خارج أسوار الغرف المقضية، والمضطهد الذي أدمن على رؤية الشجار والحد والتسكع في الشوارع والمطروود بلا هوية من أب لا يعترف بوجوده، والذي وجد نفسه من معاشرة الكبار الهاربين من العدالة داخل هذه القضبان محكوم عليه مع محكومين تعددت جنائياتهم!". والتجار الذين أمارت العمارة بسبب جشعهم طلقاء خارج السجن والمهندس فائز البريء داخل السجن بما لفقوا له من تهمة: "لقد لفقوا تهمة للمهندس فائز، يريدونه



مشلولاً، دسوا تحت "مخدته" حبوب ممنوعة، كيف دخلت ونامت تحت "مخدته" لا أحد يعرف؟!، ألا ترى الحبكة كيف سددت هدفها؟. الورقة الأصل اختفت، فأصبح هو الجاني وصاروا هم الطلقاء!! ما حكاية يدعو إلى الجنون، عمارة كاملة تتهدم، أبرياء يسقطون موتى، وهم في الخارج يمرحون بعد أن وقفوا للفرجة وسبوا وشتموا صاحب الفعل الرديء!. امتهان غريب للإيقاع بالأبرياء، مسكين فائز هذه أن ينجو أصحاب الفعل الخبيث ويقع هو!."

لقد انتشر الفساد في الداخل والخارج، وعم الفرد والجماعة، وتغلغل عبر الأصلاب، وجرى مع الحليب، وسرى مسرى العروق في الدم، ولم يعد مجرد ظاهرة فردية، بل غدا ظاهرة عامة. ومن الغريب أنه لم تظهر في الرواية شخصية واحدة خيرة، تقاوم الفساد، أو تحد من انتشاره، أو يظهر فيها وحدها شيء من الخير على الأقل. لذلك كان غالب يذكر دائماً رائحة النهر النتنة، وهي رائحة تحر يسير في قلب المدينة، يخترقها من الشمال إلى الجنوب، وما عاد نهرًا، بل صار مصباً للمجاري العامة، فلا ماء فيه، إنما فيه قدر المدينة، فهو إذن رمز للفساد وشكل من أشكاله.

\*

ومن الممكن تقدير الزمن الذي استغرقته الرواية بعام أو أكثر، وهي الفترة التي أمضاها غالب في السجن يسترجع ذكرياته ويدونها، فقد سبق غالب إلى المحكمة ولكن أجل النظر في قضيته أكثر من مرة، فقد أجلت مرة بسبب العطلة القضائية، وأجلت ثانية بسبب ذهاب القاضي إلى الحج، وكان من المرجح أن يحدد الراوي غالب المدة التي أمضاها في السجن بدقة وأن يصرح بذلك لأن السجين معني دائماً بالزمن وعده وحساب أيامه، ولكنه لا يصرح بغير التأجيل حيث يقول: "القاضي مسافرٌ إلى الحج، فتؤجل الدعوى مدة ثلاثين يوماً بدءاً من تاريخه" وفي موضع آخر يقول: "ودون أن ينظر القاضي في وجوهنا ومن دون أن يقول شيئاً ليرحم ذلنا، وبعد أن قلب الأوراق قال: تؤجل الدعوى مدة شهرين اعتباراً من تاريخه"، وفي موضع ثالث يقول: "ما يجعلني أبتئس أن موعد الدعوى قد تأجل والسبب عطلة قضائية، وسؤال ملحاح يضح في نبض القلب وأوتاره كم عاماً ستحكم عليّ أيها القاضي الجليل؟"، وإذن يؤجل النظر في القضية على الأقل ثلاث مرات، ولا يقل التأجيل في مجموعه عن أربعة أشهر.

ويمتد زمن الوقائع عامة خارج الرواية على ثلاثة أجيال، الجيل الأول هو الجدة وطلاقها من الجد، والجيل الثاني هو الأب فريد وزوجته، والجيل الثالث هو غالب ومن حوله من مشردين أمثال إبراهيم وعلي. لقد استطاع الراوي غالب بطل القصة أن يختصر الزمن وأن يسترجعه في مونولوجاته، وكان سرده له بلغة شاعرية، لا تخلو من صور مبتكرة، وخيال جامح، كما كانت بلغة فيها شيء من التحليل النفسي، وأحياناً الاجتماعي، وفيها قدر كبير من الوعي للذات، وللتاريخ، ولكل ما يجري، والمعرفة العميقة لكل من حوله من شخصيات أحاطت به وحاصرته، بل أرهقت، وإن كان لا يملك إلا القدر القليل من التعليم والثقافة.

\*

لقد كان حول غالب شخصيات كثيرة، وكلها شخصيات فاسدة، وما من شخصيات خيرة، أو طيبة أو نقية أو بريئة، وقد تركت كلها أثراً سلبياً في شخصيته، بل أساءت إليه، وما من شخصية قدمت له العون، ولذلك فجرحت

نقمته وحقده، حتى أبو حسن نفسه، فقد حماه في السجن، ولكن بعد أن خرج خطب أخته لابنه حسن من غير أن يخبره، أو يستشير، وهو يعي ذلك جيداً فيقول: "أصبح عالمياً مليئاً بالأسماء التي جعلت من حقدي مرصماً عامراً بالوجوه المقنعة".

- لقد حمل غالب في ذاكرته ووجدانه حيوات نحو من ثلاثين شخصية، وهي تتدرج على النحو التالي:
١. الأب      اسمه فريد، صاحب محل لبيع الألبسة الداخلية، عاش في كنف أمه المطلقة، وعانى من التشرد والفقر، واضطر إلى العمل مبكراً، وهو يظلم ولده غالب أشد الظلم.
  ٢. الأم      تصبر على ظلم زوجها ثم تطلقه، وتتزوج من زوج أختها المتوفاة، وتسافر معه إلى روسيا، كانت تحمل ولدها وتعنى عناية غير طبيعية بنظافة البيت.
  ٣. الجد للأب      طلق زوجته بناء على رغبتها، وحرمها النفقة، ولم يسأل عنها ولا عن ولدها، وتزوج أخرى، ووضعت له وجيه الذي يتعرف إليه غالب في السجن.
  ٤. الجدة للأب      نفرت من زوجها واتهمته بالبخل، وطلبت الطلاق، وكانت ترفض الخضوع للرجل، وتحب السيطرة، اهتمت بصديقاتها وكانت تستقبلهن في بيتها إلى وقت متأخر، ربت ابنتها غالب، وعزلته عن إخوته لأبيه، وسيطرت عليه، وكانت تكيد لزوجته، وتحرضه عليها.
  ٥. الجد للأم      يطرد غالب ولا يؤويه بعد طلاق أمه.
  ٦. وجيه عبد الوكيل      عم غالب، أخ غير شقيق لفريد، لا يعرف أحدهما الآخر، معلم مدرسة، يعمل على شاحنة صغيرة، يدوس طفلاً، فيدخل السجن، وفي السجن يتعرف إليه غالب، يصاب في السجن بالحمى ويموت.
  ٧. أم نوري      جارة في البناء زوجها عامل ورديات، غالب يحب ابنتها نوال.
  ٨. نوال      ابنة الجيران، يحبها غالب، ويلتقيها على درج العمارة، وحين يدخل السجن، تتزوج ابن عمها.
  ٩. فريدة      أخت غالب، يحبها كثيراً، أصغر منه بثلاث سنوات، يخرجها أبوها من المدرسة، يخطبها حسن، ابن أحد نزلاء السجن.
  ١٠. ناجي      أخو غالب، يضربه عمه المعلم في المدرسة، وهولا يعرف أنه ابن أخيه.
  ١١. مازن      أخو غالب، عمره ثلاث سنوات، يسقط على الدرج، فتتهشم جمجمته ويموت، في غياب أمه.
  ١٢. رضوان      أخو غالب.
  ١٣. إبراهيم      صديق غالب يسافر معه إلى اللاذقية، أمه تخاصم أباه ثم تعود إليه، غالب يتمنى لو أن أمه لم تعد إلى أبيه ليصبح إبراهيم مثله.

- ١٤ علي متشرد، تعرف إليه غالب في المقبرة، فدلّه على تعاطي الحشيش.
- ١٥ الشيخ متسول، يصطنع العمى، خاتته زوجته، يقيم في مغارة، يتعرف إليه غالب، ويؤويه عنده، تنضم إليه جماعة من الشاذين ومتعاطي المخدرات، ويلقى القبض عليهم جميعاً.
- ١٦ المرشد حاول أن ينفذ إلى شخصية غالب من الداخل وحاول أن يكون مصدر خير بإعادته إلى والده، لكن والده لم يكن يأبه بتربية ولده، كان يريد أن يتربى وحده كما حصل معه، بمعنى أن يعتمد على نفسه منذ صغره بالشغل الحركي يدر المال على نفسه ويساعد والده.
- ١٧ أبو بكرى كهريائي، اضطر غالب إلى العمل أجيراً عنده، بضغط من والده.
- ١٨ أبو سليم صديق فريد، يزور داراً للدعارة، ثم يرى غالب خارجاً منها، فيشي به لدى والده.
- ١٩ أم طوني أرمنية، تعرفت عليها أم فريد، أوتها هي وابنها عندما طردها أخوها.
- ٢٠ الخال يؤوي أخته أم فريد وولدها بعد طلاقها، ثم يطلب منها مغادرة المنزل بعد أن كبر فريد، بإلحاح من زوجته.
- ٢١ الفتاة صبية تعمل في المحل كاترين وهذا وارد في محلات بيع الألبسة في منطقة الميدان وسواها
- ٢٢ هند جارة توفي زوجها فتزوجها فريد بعد طلاقه زوجته أم غالب.
- ٢٣ أبو أسعد صاحب محل للمفروشات المنزلية، يشتري العذارى بماله، يعمل عنده غالب أجيراً.
- ٢٤ فائز مهندس يدخل السجن بسبب سقوط عمارة، وهو بريء.
- ٢٥ أبو حسن سجن بسبب مشاجرة سببت عاهة دائمة، يُخطب فريدة أخت غالب لابنه حسن.
- ٢٦ مزهر سجين يتحرش بغالب في السجن مرتين، ينتهي بالحرق.
- ٢٧ عبد الفتاح سارق أوى إلى المغارة، وكان السبب في قبض الشرطة على رجال المغارة كلهم.
- ٢٨ مروان ضابط في السجن.
- ٢٩ حسن شاب يُخطب فريدة، ويزور غالب في السجن، أبوه سجين كان يتعاطف مع غالب.
- ٣٠ كاترين صبية أرمنية، تتعرف إلى فريد، وتعمل في محله بدلاً من ابنه غالب، وتتبادل القبل معه.

والشخصيات كثيرة، ومتنوعة، وهي غنية، وكثيفة في حياتها، ولكنها غير مترابطة، ولا متماسكة، سوى غالب وإخوته، وهم لا يستطيعون فعل شيء، وغالب وثلة الفساد من حوله، وهي لا تقدر على غير الفساد، وتبدو الشخصيات كلها فاسدة، ولا يستثنى من هذا الفساد العام إلا فريدة: أخت غالب، يقول غالب واصفاً أخته وقد جاءت إلى زيارته في السجن: "جاءتني ترفل بحجاب أحزانها البكر، والذي لم تدنسه يد شاب قميء حين تبرعم نهداها، ولم تسلك نموذج نوال في اللقاءات السرية على سلالم الدرج... ضممتها إلى صدري احتواها قلبي! كان وجهها مثل باقة ذابلة في عينين متلونتين مخضلتين بالدمع".

\*

وكان من المرجح أن يكون في الرواية شخصية خيرة، تنصح لغالب، وتدله على طريق الفلاح، ولكن الرواية لم تصطنع مثل تلك الشخصية، ولم تجعل غالب يلتقي بمثلها، بل جعلته يلتقي بالشيخ محمد، وقد قاده هذا إلى ضلال أكبر، وفساد أعظم، بل كان السبب في تعليمه تعاطي المخدرات، والسبب غير المباشر في دخوله السجن، إذ ألقى عليه القبض في مغارته مع ثلة من الشاذين ومتعاطي المخدرات. ولقد التقى غالب في دار الأحداث وفي السجن بالمرشد، وبالشيخ الذي يلقيهم أصول الدين، وبالضابط مروان الذي قدر موهبته الأدبية، ولكن هؤلاء لم يتركوا شيئاً من الأثر الإيجابي في نفسه، وكانوا شخصيات ثانوية لا دور لها.

وغالب نفسه لا يحمل في داخله أي قدر من نزوع إلى الخير، ولم يفكر قط في الرجوع عما هو فيه، بل كان قاسي القلب، يحمل نزعة شريرة، فهو يميل إلى الأذى، ولا يتردد في العدوان، وقد اشترى حمامتين، وخنقهما بيده، وسره أن يصفه أحد المتشردين بأنه قاسي القلب، عندما روى له هذه القصة، كما فتح ثقباً في جوزة الهند بمفتاح المحل، وامتنص ما فيها من نسغ، ثم ضرب بها الأرض وحطمها على مرأى من كان في الحديقة، في موقف استعراضي، بل إنه كان يريد للأخرين أن يكونوا مثله، فقد ساءه أن يسمع من إبراهيم أن الشقاق بين والدته ووالده قد انتهى إلى الصلح، وكان يتمنى لو افترقا كافتراق أبيه وأمه، وها هو ذا يرى صديقه إبراهيم، فيدور بينهما الحوار التالي:

- صحیح، ما أخبار أمك وأبيك؟ هل طلق أبوك أمك؟!

- فال الله ولا فألك، انحلت!.

- كيف؟.

- تدخل صهري بالموضوع...!.

ويسوؤه مثل ذلك الصلح فيعلق مصرحاً: "في الحقيقة لم أكن أريد له هذه النهاية، كنت أريده أن يكون مثلي".

بل إنه يدخل الحديقة العامة، فيرى رجلاً مع طفله، فيفكر في إلحاق الأذى بهما، وهو يقول: "وحين رأيت رجلاً يلاعب طفله سولت نفسي لي: "سأعرض طريق ذلك الرجل، سأعكر فرح طفله، إنهما يلعبان بالكرة، يتسابقان، يتصاحكان".

ويدخل المحل على حين غرة فيرى الصبية كاترين في حضن والده، فيخرج غاضباً ليرفس برجله القطة التي اتخذ منها صديقاً، ويعلن عن ذلك فيقول: "بنزقٍ غاضبٍ وضعت العلب على الطاولة، وخرجت إلى الرصيف، كانت

قطبي بانتظاري ولحظة رأيتي ركضت نحوي وهي تموء، اقتربت مني تهز ذيلها، فضربتني برجلي ففرت إلى الرصيف المقابل وهي تصرخ بصوتها المعروف كأنها تستهجن من فعلتي وأنا كالغريب واقف أسأل: ابن من أنا؟".

وواضح أنه لا شيء من الصراع النفسي داخل غالب، فهو مستسلم لقدره، ملتزم لكل ما يبرر مواقفه وتصرفاته، ولا يفكر لحظة في البديل، بل يفكر في القسوة والانتقام، ويعي أنه حاقد، ويزكي نار حقدته. إن غياب قوة تمثل الخير في الرواية أضعف بناءها، وجعلها ذات رؤية واحدة مسيطرة، وهي رؤية سوداوية، كما قلل من التشويق فيها، إذ غيب عنها الصراع، وجعلها تسير في طريق واحدة، هي طريق مستوية، تقود إلى نهاية حتمية.

\*

وإذا كانت الرواية تسير سيراً هيناً، فإنها عند النهاية تسرع في الإعلان عن النهايات، إذ يموت عمه في السجن، ويخرج أبو حسن من السجن، وتزوره في السجن أخته فريدة بصحبة خطيبها حسن، ويموت الشيخ محمد، وتزوج نوال من ابن عمها، وجدته تموت. يقول غالب: "...أختي وبعد خروج أبي حسن ستدخل كلية الزواج، وأنا بعد انقضاء مدة الحكم سيكون اسمي "خريج سجون"، وأخوأي رضوان وناجي يبيعان الجوارب ليلاً على أرصفة التل وهما يتابعان دراستهما في النهار، ونوال تزوجت! من قالت أنها تحبني حتى الموت تزوجت من ابن عمها، أرغمها أبوها على الزواج".

وأخيراً يتفجر الحقد في نفس غالب، الحقد الذي تراكم عبر السنين، والذي زرعه فيه كل من حوله من أشخاص، لينصب على مزهر الذي تحرش به مرتين في السجن، وبقي وحده، بعد موت عمه وخروج أبي حسن، فإذا بغالب يجمع الأكياس والأوراق وكل ما يرميه السجناء، ويقفل باب القاوش ويشعل النار، ويحترق كل شيء، السجناء والرجل الذي تحرش به وغالب نفسه، لتبقى فقط أوراق الرواية التي خط فيها قصة قهره، بل رواية الفساد.

"بدأت أجمع المزيد من الأوراق والأكياس التي كان السجناء يرمونها، ترددت كثيراً في تبشر الرواية التي تركها عمي تحت "مخدته"! لكن حاجتي إليها جعلتني أمزق أوراقها لأضمها إلى ما ادخرته من أشياء تحترق، وبشبهة على الاحتراق! عود الثقاب يشعل، الضحك يتدحرج على دحرجة فزعهم من هول المفاجأة، صفارات الإنذار تعلقو، النيران تلتقطه تحاول ابتلاعه ضحكي يتموج، يتخافت، ما عدت قادراً على تمييز الوجوه الأصوات تتخبط، كل يسعى نحو خلاص نفسه، باب "القاوش" موصد، رائحة الانتقام تنم عن حقد تجذرت انكساراته. رجلاه مربوطتان، صراخه يدوي، عيناه تفحمتا شعره ذاب مع دهن رأسه!. كل الأشياء انطفأت، كل الألوان زالت، هذا الحقد جعلني أسقط وهذا السقوط جعلني زاهداً، أتطلع نحو الموت بتوسل، بالأقانيم التي هجرت، والأقانيم التي كرهت، كلها صارت مثلي في فم النيران. في القبور كل الجماجم تتشابه، كل الأكفان بيضاء كل الأجساد فانية، أمي تعالي كي تخيطي الكفن، أبي اطلب رصاصة الرحمة، "الطبيجي" مات، ذاكرة الروح مازالت تنفض، عمي، القمر أختي، هبني يا ملك الموت وسادة للموت الرحيم... أيتها... ال... أ... و... را... ق... لا... ت ح... ترقى!!".

وتبدو نهاية الرواية نتيجة حتمية لكل ما سبقها من تراكم للفساد والحقد والقهر، إذ لا خلاص لغالب إلا يمثل هذه النهاية، فلو أنه قضى مدة حكمه وخرج إلى الحياة لما استطاع العيش، لأنه خريج سجن، ولأن الفساد من حوله شامل: أين سيعيش ومع من؟ أخته تزوجت، وأمه تزوجت، وأبوه متزوج، وجدته لأمه من قبل طرده، والشيخ محمد مات، إلى أين سيأوي؟ هل يأوي إلى المغارة؟ أم هل يتشرد في الحدائق والطرقات؟ ولو أن كل ما حوله طيب وجميل ونقي، لما استطاع أيضاً أن يعيش، وكيف يمكنه أن يعيش وقد عششت في ذاكرته كل أشكال الفساد، وكيف يمكنه أن يعيش وقد ترسبت في أعماقه كل أشكال الحقد؟ وإذن تبقى النار وحدها الخلاص، فهي انتقام، وهي خلاص، وهي عقاب للتخلص من الآثام والأخطاء والأحقاد كلها، وتبقى من بعده الرواية، الكلمة، رمزاً للمعرفة الطريق الصحيح للخلاص.

\*

ولقد ذكر الراوي غالب القمر في الرواية ثلاث مرات، الأولى حين صعد إلى سطح العمارة وأخذ يدخن بنهم، وهو يحس بالوحدة والغربة والشقاء، حيث قال: "كانت المداخن على السطوح المجاورة والمقابلة لسطح بيتنا مع هوائيات التلفزة ترمقني، أحسست بها بشراً تخاطبني ترتني حالتي النكراء والدخان المتصاعد من فوهات المداخن يتراقص أمام عيني مثل أشباح أطيافها لا تخيفني لأنه سرعان ما كان يتبدد في جوف الظلام والغريب في هذه الليلة ما تراءى لي أن الدخان يتحول إلى دموع مسافرة إلى حيث يبكي القمر فمأساة الطفل قد بدأت".

وهو يذكر القمر عندما تزوره أخته مع خطيبها فيعلن عن سعادته: "الليلة بالذات تمنيت أن أرى القمر يعزف سمفونية غزلية لا يسمعها غيري لأزف له بشرى خطوبة أختي على واحد في مثل عمري واحد احتواه أهله ولم يطرده أبوه لأنه لم يتزوج على أمه!".

ثم يذكر القمر بعد أن أشعل الحريق في السجن، وهو يرى "الطبيجي" الرجل الذي تحرش به يحترق، ويرى كل شيء يحترق، فيقول: "الطبيجي" يجب أن يموت، عينا "الطبيجي" يجب أن تقلعا سأطحن عضوه تحت رحي انتقامي، سأضع في دبره "حازوقا" من حديد ساخن، سأحقق بعضاً من عدالة لا يعرفها القاضي، بل كل الذين يتفوهون عن حقوق الطفل، صديقي القمر سيمسح دموعي وسينشر أوراق حكايتي من يوم ميلادي حتى آخر رمق في حياتي!! سيضمني مع كواكبه والنجوم الساجيات، سأرحل عنهم إليه نظيفاً. في القبور كل الجماليم تتشابه، كل الأكفان بيضاء كل الأجساد فانية، أمي تعالي كي تخطي الكفن، أبي اطلب رصاصة الرحمة، "الطبيجي" مات، ذاكرة الروح مازالت تنتفض، عمي، القمر أختي، هبني يا ملك الموت وسادة للموت الرحيم... أيها... ال... أ... ر... ق... لا... ت ح... ترقى!!".

وإذن، يرى غالب خلاصه في القمر، فالقمر يبكي لأجله، والقمر علامة على الحب والنقاء، وهو يحلم أن يرحل إليه نقياً، لذلك يذكره حين يشعل النار، كما يذكر أخته، وأمه، ويطلب من أبيه أن يطلق عليه رصاصة الرحمة لينهي عذابه، ومن هنا كان عنوان الرواية: "السفر على حيث يبكي القمر"، أي الخلاص من الفساد، والصعود إلى القمر، رمز العلو والنقاء والصفاء.

والقمر مذكر، فكأن غالب يبحث عن أب آخر غير أبيه، يبحث عن مذكر نقى صاف أبيض كالقمر، لذلك أحرق الطبعي الشاذ واطمأن إلى موته، ومن هنا كان عنوان الرواية "الرجيل إلى حيث يبكي القمر".

\*

وهنا يمكن أن يطرح السؤال التالي: هل هذا الفساد الذي تصوره الرواية هو فساد في أسرة؟ أم في طبقة من المجتمع؟ أم في شريحة اجتماعية؟ أم في جزء من أجزاء المدينة أم في المدينة كلها؟ هل هو فساد في مرحلة من عام ١٩٧٩ إلى عام ٢٠٠١ مثلاً؟ أم هو فساد في ثلاثة أجيال؟ وباختصار: هل الرواية هي رواية حالة فردية؟ أو رواية مجتمع؟ هل هي رواية مدينة أو مرحلة؟ هل هي دراسة نفسية أم هل هي تصوير للجريمة؟

\*

وتشف الرواية عن رؤية أنثوية طاغية، تخصي الرجل، وتشوه صورته، ولا تقدم غير حالات غير سوية لنماذج ذكورية، يطغى عليها الميل إلى العنف والجريمة، ولا تخلو تلك الشخصيات الذكورية من شذوذ، ولا تقدم شخصية ذكورية سوية.

لقد اختارت الرواية من المجتمع طفلاً كان من المرجو أن يكون بريئاً نقياً وأن يكون أمل المستقبل في العلم والعمل والأخلاق، ولكنها شوهته، وهو الذكر، فأخصت عنصر الذكورة فيه، كما أنها حملت والده وحده المسؤولية كل المسؤولية عنه، فهو الذي ضربه، وهو الذي طلق أمه، وهو الذي طرده من المنزل، وبذلك تسقط المسؤولية كلياً عن المرأة، وتحملها للرجل وحده، لكي تدينه، وهي بذلك تخصي الأب أيضاً، وكانت من قبل أيضاً قد شوهت الرجل في الطفل، وثمة رجل ثالث أخصته، وهو السجين الذي تحرش بغالب، وجعلته شاذاً، وجعلت غالب يحرقه، بل إنها تؤكد أن غالب سيقطع عضوه المذكر. فالرواية تخصي الذكور، وتدلل على حقد على الرجل، وتنم على أنوثة طاغية، وسادية عنيفة، لم تحقق الاتواء بالحب والجنس والجسد، فلجأت إلى تحطيم الرجال وتدميرهم، والزج بهم في السجن، وإحراقهم، واتهامهم باللواط وتعاطي المخدرات، فلجأت إلى تدميرهم وإحراقهم والزج بهم في السجن أو المغارة، لتمارس عليهم أنوثة طاغية، وتنتقم منهم. ويؤكد ذلك سيطرة أم فريد على ولدها فريد، وتنكيدها عيشه، ومنعه من الاستمتاع حباً وجنساً بزوجته، وميلها هي نفسها إلى استضافة الأرامل والمطلقات والسهر في بيتها والنوم معهن.

والرواية لا تصور أي حالة من حالات الحب أو التواصل الجسدي، حتى حب غالب لنوال كان عابراً، ولم تصور لحظات اللقاء على الدرج، وكان بإمكانها أن تقدم مشاهد رائعة لذلك الحب، وما قد يكون فيه من ممارسات جسدية بين صبية وشاب، وبالمقابل أظهرت سيطرة الأم على فريد. وكان بإمكان الرواية أن تصور حالات اللقاء الجسدي بين الصبية كاترين وفريد، وما فيها من إثارة، ولكنها لم تفعل، بل جعلت ذلك الحب آثماً، وجعلت غالب يتغوط داخل الدكان.

ومن جهة أخرى جعلت أم غالب مقهورة ومقموعة، فزوجها يكرهها، وقد مل من جسدها، بل آحاه، وهو لا يقيم معها علاقة جنسية، بل يهينها ويضربها، ويفتعل الخلافات معها، ثم يطلقها، وهذا شكل آخر من أشكال الإساءة للرجل، وأخيراً جعلتها تسافر إلى روسيا، لتتزوج، وكأن الجنس لا يتحقق إلا في الخارج.

والرواية تقدم في أم غالب أمودجاً أنثوياً تشفق عليه وتعطف، وبذلك تمارس الرواية القسوة والتشويه على الرجل، وتحاول تحقيق التعاطف مع المرأة، مؤكدة طغيان الرؤية الأنثوية المعبرة عن موقف غير سوي من الرجل. قد يكون كل ما في الرواية من وقائع مقارناً للواقع، وقد يكون قد حدث فعلاً، أو حدث ما هو أفسى منه وأسوأ، وقد يكون في المجتمع مثل تلك النماذج الذكورية، ولكن في الواقع أيضاً نماذج ذكورية أخرى مختلفة، وكان من العدل والإنصاف والتوازن تصوير نماذج ذكورية وأنثوية سوية، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند تلك النماذج التي احتفت بها الرواية.

\*

ومن الممكن أن يشار هنا إلى رواية للكاتب السويدي نيكلس رودستروم عنونها: "القمر لا يعرف"، ترجمها إلى العربية يوسف طباح، وهو أديب من حلب، مقيم في استوكهولم، والرواية في ترجمتها العربية من منشورات مركز الإنماء الحضاري، بحلب، عام ١٩٩٩، وقد زار المؤلف والمترجم معاً حلب ربيع عام ٢٠٠٠، والتقى الأدباء في محافل أدبية عدة، وأهدى المترجم نسخاً غير قليلة من الرواية للأدباء في حلب. ورواية "القمر لا يعرف" تسرد على لسان البطل بضمير المتكلم قصة الفتى كريستيان وقد عاش مع جدته لأبيه، بعد انفصال أبويه، وقد تزوج أبوه من امرأة أخرى، وجدته مرحة، ذات خيال واسع، قارئة مثقفة، تحب الحياة، كانت تروي لحفيدها كثيراً من الأقاصيص والطرائف، وهي طيبة جداً، وبريئة، وقد تعرف إلى العالم من خلالها، وتعلم حب الناس، وكانت علاقته معها عميقة، ثم مرضت، وظل كريستيان إلى جانبها، وقد شهد موتها، ولكنه لم يحزن، لأنه تعلم منها حب الحياة، وقد احتفظ كريستيان لنفسه بنظارة جدته للذكرى، دلالة على تواصل الأجيال، وتكامل المعرفة، بالتقاء الطفولة مع الشيخوخة والبراءة مع الخبرة، وساعة موتها كان كريستيان يقرب القمر من النافذة وهو يصعد إلى السماء، وعندما حضرت أمه لتشارك في التشييع بكت، وتمنت لو أماً وصلت قبل موتها، فعلق الطفل بقوله: "لا أعرف، القمر لا يعرف، مثل هذه الأمور لا يدركها الإنسان"، مما يؤكد عجز الإنسان عن إدراك سر الحياة والموت، فالقمر يدور، وهو نفسه لا يعرف المصير. والرواية تسير الهويني، وهي حافلة بتفاصيل جزئية، ومفعمة بمشاعر من العطف الحنان، ولا تقوم على شاعرية اللغة، وإنما على شاعرية المواقف والحالات الإنسانية، وهي مفتوحة على المستقبل، ومبشرة بغد جميل للطفل كريستيان، وقد تبدو الجدة ثرثارة، فهي تطيل الكلام على الهاتف، ولكنها واسعة الخيال، وكانت تتخيل جزراً وبحاراً وقراصنة، وقد أطلقت خيال حفيدها، والموت في الرواية يبدو هادئاً مريحاً، ولا يثير الخوف أو الجزع.

ورواية "السفر إلى حيث يبكي القمر" تشبه رواية "القمر لا يعرف" في أسلوب السرد بضمير المتكلم، والاعتماد على شخصية الطفل، ووجود الجدة، ولكنها تقدم صورة مغايرة كل المغايرة للعلاقة بين الجدة والفتى، كما تقدم صورة مغايرة للمجتمع والحياة. وتكفي الإشارة إلى أنه بقدر ما كانت الجدة تكره التدخين وتتحدث عن ضرره والولد كريستيان مبتعد عنه، بقدر ما كان غالب غارقاً في التدخين، وبقدر ما كانت الجدة مثقفة تحب المطالعة وتروي لكريستيان قصصاً خيالية تحب إليه الحياة وتطلق خياله، بقدر ما كانت جدة غالب أمية جاهلة حاقدة تكره زوجة ابنها، ولا تفتح أمام حفيدها أي أفق.

\* يمكن النظر في دراسة الرواية في كتابي "انكسارات"، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٢٢٣ - ٢٤٣



ومن الصعب القول إن الكاتبة قد اطلعت على رواية نيكلس وتأثرت بها، بل لا بد من القول إن رواية "السفر إلى حيث يبكي القمر" هي بعيدة البعد كله عن رواية "القمر لا يعرف"، وما هي إلا صدق لواقع مختلف وثقافة مختلفة. والغاية من هذه الإشارة فتح دراسة مقارنة، ولا سيما على مستوى العلاقة بين الجدة والحفيد، على أساس من التعبير عن مجتمعين مختلفين وثقافتين مختلفتين، لا على أساس من القول بالتأثر والتأثير، لأن أفق النقد المقارن قد أصبح أوسع من هذه المقولة، إذ أصبحت الغاية من الدرس المقارن هي المقارنة بين التجارب الإنسانية وأشكال التعبير عنها، بعيداً عن شرط التأثر والتأثير. وقد أكدت الكاتبة لصاحب البحث في اتصال هاتفي معها أنها لم تطلع على رواية نيكلس، ولا تعرف شيئاً عنها.

\*

وفي الحالات كلها يبقى الراوي غالب متعلقاً بشيء من النقاء والطهر والأمل، وهو ما يراه في أخته الطيبة البريئة النقية، حين تزوره في السجن، فيقول: "الليلة بالذات تمنيت أن أرى القمر يعزف سمفونية غزلية لا يسمعها غيري لأزف له بشرى خطوبة أختي على واحدٍ في مثل عمري واحد احتواه أهله ولم يطرده أبوه، لأنه لم يتزوج على أمه!. بعد مرور ذلك اليوم الذي ذقت فيه طعم السعادة، السعادة التي حدثني عنها الشيخ عفريته أنها مجرد لحظة! والتي أحسست بمعناها عندما قرأت الفرح والسرور على وجه أختي تلك التي غرست في نفسي نحوها مشاعر دائمة التأجج في ودّ من وئام جعلتني لا أنساها أبداً".

وهكذا إذن فالخلاص في التمام شمل الأسرة، في تماسكها ووحدتها، في أب وأم وولد، لا يتدخل في حياتهم أي شخص آخر، ولا يفرق بينهم جشع أو حقد أو طمع. وهذا ما يعلنه غالب صراحة حين يقول: "بعد غدٍ سأمثل أمام القاضي، سأرجو عطفه، أريد الخروج لأحدث الناس كخطيبٍ في جامع، أريد أن يعرف الناس أن اللاأخلاق ضعف خفي مسيطر ينبعث من الأنانية الحمقاء نحو الشهوة والمال". وإذن، ثمة سبب لهذا الفساد، وهو المال والشهوة، هذا ما يعيه غالب، وهذا ما ينطق به صراحة، ولكن ثمة أسباب أخرى تحدث الراوي غالب عن تجلياتها وظواهرها، ولكنه لم يحددها بهذا الوضوح: إنها الفساد.

وإذا كان غالب الشخص لا يخرج من السجن إذ يحترق فيه ويموت، فإن غالب الشخصية يخرج من السجن على صفحات الرواية ليقول للناس كل ما أراد أن يقوله، ولعل في هذا ما يبرر أخيراً كتابة الرواية بضمير المتكلم. وإذن يبقى ثمة أمل في أسرة متماسكة، تقوم على الحب والوداد، ويتمثل هذا الأمل في جيل جديد، يحقق الخلاص من خلال الأسرة، وعبر الحب والنقاء، وهي كما يقول غالب: "لحظة السعادة الوحيدة".

## القصة التاريخية بين التوثيق والخيال

قراءة في كتاب "صور من حياة الصحابة"

### السرد والتاريخ:

قد يبدو من السهل للوهلة الأولى تحويل مادة تاريخية منجزة إلى عمل أدبي، ولكن مثل تلك السهولة محض وهم، ولا سيما عندما يسعى الكاتب إلى الحرص على المادة التاريخية، فهو هنا يقوم بدورين، الدور الأول هو دور المؤرخ، وعليه أن يحقق في المادة التاريخية، وأن يختار منها الصحيح والضروري والمفيد، وما هو مناسب للإبداع، والدور الثاني هو دور الأديب، وعليه أن يفكر فيمن يتوجه إليهم من المتلقين، وأن يختار النوع الأدبي الذي سيعبر من خلاله، وأن يعنى بالمفاهيم الأولية على الأقل للنوع الأدبي الذي اختاره، ولذلك لا بد لمن يتصدى لهذه المهمة أن يكون أديباً مؤرخاً أو مؤرخاً أديباً، أي أن يمتلك موهبة الأديب وثقافة المؤرخ، فهو مقيد بمعرفة التاريخ، ويريد أن يكون حراً منطلقاً في عالم الإبداع، ومن هذا التوتر بين الحرية والقيود تبرز مشكلة كاتب القصة التاريخية.

ومن المحاولات الجادة في النفاذ عبر التوتر بين القيد التاريخي وحرية الإبداع محاولة قدمها الدكتور عبد الرحمن الباشا "١٩٢٠ ١٩٨٦" في كتابه "صور من حياة الصحابة"، ويتضمن الكتاب ملامح من حياة خمسة وستين صحابياً من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، والكتاب موضوع بأسلوب سردي مبسط، لتربية الفتيان والفتيات، فهو كتاب تربوي، مبني على معطيات التاريخ، يحرص على التقييد بها، ولكنه لا يقدم تاريخاً، لأنه لا يترجم لأولئك الصحابة، ولا يقدم سيرة حياتهم كاملة، إنما يختار مواقف بارزة في حياتهم، وملامح متميزة في شخصياتهم، ويقدمها بأسلوب سردي، فيعنى برسم ملامحهم الشخصية، ويحلل دوافعهم النفسية.

وقد طبع الكتاب في دار النفائس ببيروت عام ١٩٧٥ ويقع في ٥١١ صفحة، ويتألف من سبعة أجزاء صغيرة في مجلد واحد، ويتضمن الكتاب صوراً من حياة ثمانية وخمسين صحابياً، فيهم أربع نسوة، ثم نشر ثانية في دار الأدب الإسلامي في القاهرة عام ٢٠٠٦ وأدخلت عليه بعض التعديلات، فتضمن صوراً من حياة خمسة وستين صحابياً، إذ أضيف إليه جزء ثامن، وسحب منه ما تعلق بالصحابيات، وألحق بكتاب آخر عنوانه: "صور من حياة الصحابيات"، وتضمنت هذه الطبعة نبذة عن حياة المؤلف بقلمه نجله الدكتور بمان، وتعريفاً بأهم مؤلفاته، وتقع هذه الطبعة في ٥٧٥ صفحة، وإليها تحيل أرقام الصفحات في هذا البحث، وما يزال نجله يعنى بنشر مؤلفات والده وتجديد طباعتها في حلة أنيقة.

### المؤلف:

ولد عبد الرحمن الباشا عام ١٩٢٠ في بلدة أريحا شمال سورية، على بعد أربعين كيلو متراً إلى الغرب من مدينة حلب، وفيها وفي مدينة إدلب حصل تعليمه الابتدائي، ثم تلقى العلوم الشرعية في المدرسة الخسروية بحلب، وفيها نال الشهادة الثانوية عام ١٩٤١، وكان من المتفوقين فالتحق إلى القاهرة لمتابعة تحصيله العلمي، وفي الأزهر الشريف نال الشهادة العالية في كلية أصول الدين عام ١٩٤٥، وحصل على إجازة التدريس عام ١٩٤٧، وفي الوقت نفسه كان يتابع دراسته في جامعة فؤاد الأول، فحصل على الإجازة في اللغة العربية عام ١٩٤٨، ونال جائزة الجامعة لحصوله على المرتبة الأولى، وكانت الجائزة تقتضي إيفاده إلى فرنسا للتحضير لنيل الدكتوراه، ولكن

القانون المصري يقتضي أن يكون المبعوث مصرية، وتقرر منحه الجنسية المصرية، فاعتذر، كي لا يتخلى عن جنسيته السورية، وقد شارك في أثناء إقامته في مصر في المظاهرات المؤيدة للفلسطينيين، والمناهضة لتقسيم فلسطين وقيام الكيان الصهيوني، ورجع إلى سورية ليعمل مدرساً في عام ١٩٤٩، ثم مفتشاً للغة العربية في حلب، ثم مفتشاً أول عام ١٩٥٥ بدمشق، ثم مديراً للمكتبة الظاهرية في عام ١٩٦٢، وفي الوقت نفسه عمل محاضراً في جامعة دمشق، وفي عام ١٩٦٤ أعير إلى المملكة العربية السعودية، حيث عمل أستاذاً بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ثم حصل على درجة الماجستير في عام ١٩٦٥ من كلية الآداب جامعة القاهرة والدكتوراه في عام ١٩٦٧، وعمل رئيس قسم البلاغة والنقد والأدب الإسلامي، كما عمل عضواً في المجلس العلمي بالجامعة. دعا إلى أدب إسلامي، وهو أدب يتمسك بقيم الإسلام ومفاهيمه دفاعاً عن الإنسان، ولا يتخلى عن القيم الفنية والجمالية، بل يتمسك بها، وعمل على نشر هذا المفهوم والدعوة له بإصداره في موسوعة أدب الدعوة الإسلامية، وبثه برامج إذاعية في إذاعة الرياض في حلقات زاد عدداً على مئتي حلقة، ومن منزله في الرياض انطلقت دعوته عام ١٩٨٠م ١٤٠٠ هـ إلى تأسيس "رابطة الأدب الإسلامي العالمية"، وأسس هيئة لهذه الرابطة برئاسة الشيخ أبي الحسن الندوي، ثم تطورت إلى "الندوة العالمية للأدب الإسلامي"، عام ١٩٨١م ١٤٠٤ هـ، وعقدت اجتماعها في "لكنو"، واختير الندوي رئيساً والباشا نائباً للرئيس، ورئيساً للرابطة في البلاد العربية، ثم كانت وفاته يوم الجمعة ١٢/١١/١٤٠٦ هـ . ١٨/٧/١٩٨٦م في اسطنبول بتريكية، في أثناء حضوره ندوة عن الأدب الإسلامي، فقد أصيب بنوبة قلبية وهو على المنبر، ودفن في مقبرة الفاتح.

ترك مؤلفات كثيرة في الأدب والنقد وفي الأدب الإسلامي، منها: أرض البطولات ١٩٦١ "قصة طويلة"، الرابطة الثالثة ١٩٦٤ "قصة طويلة"، علي بن الجهم: حياته وشعره ١٩٦٧، شعر الطرد حتى القرن الثالث الهجري ١٩٧٤، الصيد عن العرب ١٩٧٤، صور من حياة الصحابة ١٩٧٥، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد ١٩٨٥، وله مؤلفات مدرسية تعليمية، منها عدة كتب في القراءة والنصوص الأدبية، ألفها بالاشتراك مع بعض المدرسين لصالح وزارة التربية بدمشق، في الأعوام: ١٩٥٨، ١٩٥٩، ١٩٦٤، وكتاب في قواعد اللغة العربية عام ١٩٦٠، ونشر له بعد وفاته: صور من حياة التابعين ١٩٩٧، صور من حياة الصحابييات ١٩٩٩، الطريق إلى الأندلس ٢٠٠٠. كرمت ذكره وزارة الثقافة في سورية، فأقامت ندوة عن حياته وأدبه، في مدينة إدلب بسورية، في يومي ٢٦ ٢٧/٣/٢٠٠٨، شارك فيها باحثون من سورية وفلسطين والعراق والأردن، شارك فيها صاحب هذا البحث، بهذا البحث، كما أقيمت ندوة أخرى في العام التالي في ١٨/٧/٢٠٠٩ في مدينة أريحا مسقط رأسه، شارك فيها ليفيف من الباحثين من سورية، شارك فيها أيضاً صاحب هذا البحث، وقد أصدرت وزارة الثقافة في سورية عام ٢٠١٠ كتاباً ضم الأعمال المشاركة في الندوة الأولى.

### مواقف في حياة الصحابة:

إن الفكرة الأساسية التي بني عليها الكتاب هي تقدم صور من حياة الصحابة، والمقصود بالصور هنا هو مواقف في حياة أولئك الرجال، وليس المقصود الترجمة لهم أو التأريخ لحياتهم، وأهم ما في الكتاب هو اختيار تلك المواقف، وهي مواقف تربوية سامية، لا تدل على أفراد عباقرة ملهمين متميزين، بل تدل على مجتمع حي متحرك، تغيرت فيه المفاهيم والقيم والعادات والأخلاق، وكان وراء هذا التغيير الإسلام بمنحه الإنسان قيم الحق والعدل

وحب الآخر والرغبة في بناء مجتمع يسعى فيه الجميع إلى إطاعة الرسول وبيتغي فيه الجميع مرضاة الله تعالى، والذي يؤكد ذلك أن الكتاب يقدم مواقف كثيرة في حياة خمسة وستين رجلاً، وما هم بالقليل، ومما لاشك فيه أن مثلهم كثير، والأمر لا يتعلق بهم وحدهم، لأنهم لم أن يكونوا حالة شاذة أو فريدة، إنما هم نتاج مرحلة، وتعبير عن روح عصر، فهم يجيئون من أجل مبدأ، هو الإسلام، وسعيًا لهدف، هو الله، والله تعالى هو المحرك لأفعالهم. وتبدو تلك المواقف أو الصور من أهم ما في الكتاب، ومن أهم ما في حياة أولئك الرجال، وهي مواقف تبدو اليوم من المعجزات والخوارق والعجائب والغرائب بل تبدو نوعاً من الخيال المستحيل، ولا يمكن تفسيرها على أنها طفرة، ولا يمكن تصنيفها على أنها عجائبية، ولا بد من فهمها في إطار الهدف الذي حركها، ولا بد من تفسيرها في إطار القيم التي كانت تسعى إليها. فمن تلك المواقف إقدام الولد على قتل الوالد في معركة، لا بدافع الغريزة أو الجنس، ولا بدافع غريزة قتل الأب، كما يرى فرويد، وإنما دفاعاً عن الإسلام، ومنها إباء حاكم على مدينة أن يملك شيئاً من مال وعيشه فقيراً، لا من أجل كرم أو صلعة أو ممارسة للمازوشية على نفسه أو من أجل سمعة أو صيت حسن بين الناس، وإنما ابتغاء وجه الله تعالى، ومنها طلب شاب لم يبلغ الثامنة عشرة أن يقاتل، وحرصه على ذلك، وسعيه إلى أن يبدو أكبر مما هو عليه في العمر كي ينخرط في صفوف المقاتلين، لا هرباً من فقر، أو رغبة في انتحار، ولا تخلصاً من عاهة، ولا حباً في الموت، ولا بدافع من غريزة الموت، وإنما للجهاد في سبيل الله، وإعلاء كلمة الإسلام، ومنها تاجر يجهز جيشاً ويعطي الفقراء معظم ماله ويوزع حمل سبعمئة بعير. من المؤونة في قومه، وهو لا ينفق مثل ذلك مرة واحدة، بل ينفق مثله وأضعافه مرات ومرات، طوال حياته، وهو لا يفعل ذلك عن رغبة في الجود أو طمع في أن يقال عنه كريم، ولا كي يذكر في موسوعة، ولا يقدم على ذلك لأنه لا يملك ولدًا يرثه، ولا يفعل ما يفعل عن طيش أو حق، وإنما من أجل رضا الله، وثمة رجل يحمل الراية ويقاوم فتقطع يمينه فيقاتل بشماله، فتقطع شماله فيحمل الراية بعضديه ويقاوم، ويظل يقاتل حتى تأتيه ضربة سيف فتشطره شطرين، وهو يفعل ما يفعل لا هرباً من فقر أو جوع أو مرض، ولا حباً في أن يقتل أو يقتل، إنما لتبقى كلمة الله هي دائماً العليا، ومثله رجل آخر ينال السهم من جسمه وهو قائم يصلي يرتل القرآن ويجرس خيمة رسول الله فينزح السهم ويمضي في صلاته وقيامته وتلاوته وحراسته، وينال منه سهم آخر، وثالث، وهو على حاله لا يتحول، والدم ينزف من جراحه.

### قتل الأب في معركة لنصرة الإسلام:

إن ما يبدو من المواقف غريباً بالنسبة إلى واقعنا، أو مدهشاً، أو غير متوقع، هو موقف عادي بالنسبة إلى الصحابة، بسبب إيمانهم القوي، ومن تلك المواقف: إقدام أبي عبيدة بن الجراح على قتل والده في المعركة، فهو موقف غرائبي في مجتمع جاهلي، يعتد فيه المرء بنسبه، ويفخر بانتمائه إلى أسرته وعشيرته وقبيلته، وإذا بأبي عبيدة يخالف ذلك كله، ويجعل انتماءه إلى دينه، أي إنه يجعل الانتماء إلى الفكر والمبدأ والعقيدة، لا إلى العشيرة، ومثله هذا الانتماء جديد على المجتمع الجاهلي، وهو ما بناه الإسلام، فجعل الانتماء إلى الدين لا إلى النسب، وهذا يدل على قوة الإيمان، أي قوة الاقتناع بالمبدأ، ولكن لا بد من وضع هذا القتل في إطاره، فهو لم يأت هكذا مفاجأة، وإنما كان في الحرب وفي خضم المعركة، وبعد إصرار الأب على قتل ولده، والولد يتحاشاه، وفي مشهد القتل ما يبرر ذلك القتل، وهو يجري على النحو التالي: "انطلق أبو عبيدة يوم بدر يصول بين الصفوف صولة من

لا يهاب الردى، فهابه المشركون، ويجول جولة من لا يحذر الموت، فحذره فرسان قريش، وجعلوا يتنحون عنه كلما واجهوه، لكن رجلاً واحداً منهم جعل يبرز لأبي عبيدة في كل اتجاه، فكان أبو عبيدة يتحرف عن طريقه ويتحاشى لقاءه، ولجّ الرجل في الهجوم، وأكثر أبو عبيدة من التنحي، وسد الرجل على أبي عبيدة المسالك، ووقف حائلاً بينه وبين قتال أعداء الله، فلما ضاق به ذرعاً ضرب رأسه بالسيف ضربة فلقت هامته فلقتين، فخر الرجل صريعاً بين يديه..."، ص ٩٠ والرجل الصريع هو عبد الله بن الجراح والد أبي عبيدة، ويعلق الكاتب على الموقف فيقول: "لم يقتل أبو عبيدة أباه، وإنما قتل الشرك في شخص أبيه، فأنزل الله سبحانه في شأن أبي عبيدة وشأن أبيه قرآناً، فقال علت كلمته: "لا تجد قوماً يؤمنون بالله واليوم الآخر يوادون من حادّ الله ورسوله ولو كانوا آباءهم أو أبناءهم أو إخوانهم أو عشيرتهم، أولئك كتب في قلوبهم الإيمان، وأيدهم بروح منه، ويدخلهم جنات تجري من تحتها الأنهار، خالدين فيها رضي الله عنهم ورضوا عنه" سورة المجادلة آية ٢٢ ص ٩١

**فقر الحاكم وعفته:**

ومن المواقف العادية في عصرها الغربية في سائر العصور فقر الحاكم وعفته، فقد ولّى عمر بن الخطاب سعيد بن عامر الجمحي على حمص، "وما هو إلا قليل حتى وفد على أمير المؤمنين بعض من يثق بهم من أهل حمص، فقال لهم: اكتبوا لي أسماء فقرائكم حتى أسد حاجتهم، فرفعوا كتاباً فإذا فيه فلان وفلان وسعيد بن عامر، فقال: ومن سعيد بن عامر؟ فقالوا: أميرنا؟ قال: أميركم فقير؟ قالوا: نعم، والله إنه لتمرّ عليه الأيام الطوال ولا يوقد في بيته نار، فبكى عمر حتى بللت دموعه لحبته، ثم عمد إلى ألف دينار، فجعلها في صرة، وقال: اقرؤوا عليه السلام مني، وقولوا له بعث إليك أمير المؤمنين بهذا المال لتستعين به على قضاء حاجاتك، جاء الوفد لسعيد بالصرّة، فنظر إليها فإذا هي دنانير، فجعل يبعتها عنه، وهو يقول: إنا لله، وإنا إليه راجعون، كأنما نزلت به نازلة، أو حل بساحته خطب، فهبت زوجته مذعورة وقالت: ما شأنك يا سعيد؟ أمات أمير المؤمنين، قال: بل أعظم من ذلك، دخلت عليّ الدنيا لتفسد آخرتي، وحلت الفتنة في بيتي، قالت: تخلص منها، فأخذ الدنانير فجعلها في صر، ثم وزعها على فقراء المسلمين" ص ٢٥ ٢٦ إن حافر سعيد إلى فعل ما فعل هو خوف الله، والزهد في الدنيا، والطمع في الآخرة، وهو يفعل ما يفعل عن قوة، لا عن ضعف، والمال كله بين يديه.

### روح الفداء عند الشباب:

ومن تلك المواقف أيضاً موقف يتجلّى فيه روح الفداء عند الشباب، ولا سيما ما يظهر عند أسامة بن زيد، "ففي يوم أُحُد جاء أسامة بن زيد مع نفر صبيان الصحابة يريدون الجهاد في سبيل الله، فأخذ الرسول صلى الله عليه وسلم من أخذ ورد منهم من رد لصغر أعمارهم، فكان من جملة المردودين أسامة بن زيد، فتولى وعيناه الصغيرتان تفيضان من الدمع حزناً ألا يجاهد تحت راية رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفي غزوة الخندق جاء أسامة بن زيد أيضاً ومعه نفر من فتيان الصحابة، وجعل يشد قامته إلى أعلى ليحيزه رسول الله، فرق له النبي عليه الصلاة والسلام وأجازته، فحمل السيف جهاداً في سبيل الله، وهو ابن خمس عشرة سنة، وفي يوم حُنَيْن حين انهزم المسلمون ثبت أسامة بن زيد مع العباس عم الرسول صلى الله عليه وسلم، وأبي سفيان بن الحارث، وستة نفر آخرين من كرام الصحابة، واستطاع الرسول عليه الصلاة والسلام بهذه الفئة الصغيرة المؤمنة الباسلة أن يحول هزيمة أصحابه إلى نصر... وفي يوم مؤتة جاهد أسامة تحت لواء أبيه زيد بن حارثة، وسنّه دون الثامنة عشرة، فرأى بعينيه

مصراع أبيه، فلم يهن، ولم يتضعضع، وإنما ظل يقاتل تحت لواء جعفر بن أبي طالب، حتى صرع على مرأى منه ومشهد، ثم تحت لواء عبد الله بن رواحة، حتى لحق بصاحبيه، ثم تحت لواء خالد بن الوليد، حتى استنقذ الجيش الصغير من براثن الروم، وفي السنة الحادية عشرة للهجرة أمر الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بتجهيز جيش لغزو الروم، وجعل فيه أبا بكر، وعمر، وسعد بن أبي وقاص، وأبا عبيدة بن الجراح، وغيرهم من جلة الصحابة، وأمر على الجيش أسامة بن زيد، وهو لم يتجاوز العشرين بعد... ثم ما لبث أن فارق الرسول صلى الله عليه وسلم الحياة، وتمت البيعة لأبي بكر، فأمر بإنفاذ بعث أسامة... ولما انطلق الجيش بقيادة قائده الشاب، شيعة خليفة رسول الله ماشياً وأسامة راكب، فقال أسامة: يا خليفة رسول الله: والله لتركبن أو لأنزلن، فقال أبو بكر: والله لا تنزل، والله لا أركب، وما علي أن أعبر قدامي في سبيل الله ساعة، ثم قال لأسامة: إن رأيت أن تعينني بعمر فأذن له بالبقاء معي، فأذن أسامة لعمر بالبقاء". ص ٢٢٢ ٢٢٥ إن إقدام أسامة لا يرجع إلى ميل للقتل، ولا إلى احتراف للقتال، ولا إلى سد لفراغ، أو هرب من علة، ولا من أجل تحقيق الذات، بل يرجع إقدامه إلى كونه يقاتل لتكون كلمة الله هي العليا، فهو حامل مبدأ، وساع إلى غاية سامية.

### الصبر على الألم في طاعة الله:

ومثل تلك المواقف لا ترد في الكتاب جافة تقريرية مباشرة كالخبر في صحيفة، بل تأتي في مشهد حي، ومن ذلك تصوير عبّاد بن بشر وهو يتحمل الألم في الموقف التالي: "كان الليل ساجياً هادئاً وادعاً، وكان النجم والشجر والحجر تسبح بحمد ربها وتقصد له، فتاقت نفس عبّاد بن ياسر إلى العبادة، واشتاق قلبه إلى القرآن، وكان أحلى ما يخلو له القرآن إذا رتلته مصلياً، فيجمع متعة الصلاة إلى متعة التلاوة، فتوجه إلى القبلة ودخل في الصلاة، وطفق يقرأ من سورة الكهف بصوته الشجي الندي العذب، وفيما هو سابح في هذا النور الإلهي الأسنى غارق في لألاء ضيائه، أقبل رجل يحث الخطي، فلما رأى عبّاداً من بعيد منتصباً على فم الشعب، عرف أن النبي صلى الله عليه وسلم وصحبه بداخله، وأنه حارس القوم، فوتر قوسه، وتناول سهماً من كنانته، ورماه به فوضعه فيه، فانتزع عبّاد من جسده، ومضى متدفقاً في تلاوته، غارقاً في صلاته، فرماه الرجل بآخر فوضعه فيه، فانتزع كما انتزع سابقه، فرماه بثالث، فانتزع كما انتزع سابقه، وزحف حتى غدا قريباً من صاحبه عمار، وأيقظه قائلاً: "أهض، فقد أنختني الجراح، فلما رأها الرجل ولي هارياً" ص ٣٤٨ لقد صبر عبّاد على الألم لأنه كان يشعر بالسعادة بمثوله بين يدي الله، وهو يصلي، ولأنه كان يشعر بالمتعة وهو يحرس رسول الله.

### إنفاق المال في سبيل الله:

والمال من أحب الأمور إلى النفس، وربما كان أحب إلى النفس من النفس والولد، وكم من الناس من ضحوا بأولادهم وبأنفسهم في سبيل المال، وهذا رجل ينفق ماله في سبيل الله لا يبغى إلا المثوبة عند الله، وهو عبد الرحمن بن عوف، فقد أراد رسول الله صلى الله عليه وسلم تجهيز سرية، فوقف في أصحابه وقال: تصدقوا فيني أريد أن أبعث بعثاً، فبادر عبد الرحمن بن عوف إلى منزله وعاد مسرعاً وقال: يا رسول الله عندي أربعة آلاف، ألفان منها أقرضتها ربي، وألفان تركتهما لعيالي، فقال الرسول صلوات الله وسلامه عليه: بارك الله لك فيما أعطيت، وبارك الله لك فيما أمسكت، ولما عزم الرسول عليه الصلاة والسلام على غزوة تبوك، وهي آخر غزوة غزاها في حياته، كانت الحاجة إلى المال لا تقل عن الحاجة إلى الرجال... فهب المسلمون يستجيبون لدعوة النبي

عليه الصلاة والسلام، وكان في طليعة المتصدقين عبد الرحمن بن عوف، فقد تصدق بمئتي أوقية من الذهب... ولقد بلغ من بر عبد الرحمن بن عوف بالمسلمين وأمهات المؤمنين بعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه باع أرضاً له بأربعين ألف درهم، فقسمها كلها في بني زهرة وفقراء المسلمين والمهاجرين... وفي ذات يوم قدمت عير عبد الرحمن بن عوف على المدينة، وكانت مؤلفة من سبعمئة راحلة، وهي تحمل على ظهورها الميرة والمتاع وكل ما يحتاج إليه الناس، فما إن دخل المدينة حتى رجعت الأرض بها رجاً، فقالت عائشة رضوان الله عليها: ما هذه الرحة؟ فقيل لها: عير لعبد الرحمن بن عوف، فقالت عائشة رضوان الله عليها: بارك الله له فيما أعطاه، ولثواب الآخرة أعظم، وقبل أن تبرك النوق كان الخبر قد نقل إلى عبد الرحمن بن عوف، فما إن لامست مقالة أم المؤمنين سمعه حتى طار مسرعاً إلى عائشة وقال: أشهدك يا أمة أن هذه العير جميعها بأحمالها وأقتانها وأحلاسها في سبيل الله... ولما حضرت عبد الرحمن بن عوف الوفاة أعتق خلقاً كثيراً من مماليكه، وأوصى لكل رجل بقي من أهل بدر بأربعمئة دينار ذهباً، فأخذوها جميعاً، وكان عددهم مئة، وأوصى لكل واحدة من أمهات المؤمنين بمال جزيل "ص ٢٥١ ٢٥٦ وما يدهش في كرم عبد الرحمن بن عوف أنه لا يوجد مرة واحدة، ولا ينفق في سبيل الله مرة واحدة، وإنما يظل طوال حياته ينفق في سبيل الله، وفي مواقف كثيرة، وفي حالات متعددة، مما يدل على عظمة الهدف الذي يسعى إليه، وهو رضى الله.

#### الصمود في الحرب:

وفي خضم المعركة، بصمد جعفر بن أبي طالب، وقد نزل به ما نزل، حتى يجود بروحه، "ففي أوائل السنة الثامنة للهجرة جهز الرسول صلوات الله عليه جيشاً لمنازلة الروم في بلاد الشام، وأمر على الجيش زيد بن حارثة، وقال: إن قتل زيد أو أصيب فالأمير جعفر بن أبي طالب، فإن قتل جعفر أو أصيب فالأمير عبد الله بن رواحة، فإن قتل عبد الله بن رواحة أو أصيب فليختر المسلمون لأنفسهم أميراً منهم، فلما وصل المسلمون إلى مؤتة... وجدوا أن الروم قد أعدوا لهم مئة ألف... أما جيش المسلمين فكان ثلاثة آلاف، وما إن التقى الجمعان ودارت رحى المعركة حتى خر زيد بن حارثة صريعاً... فما أسرع أن وثب جعفر بن أبي طالب عن ظهر فرسه، وحمل الراية وأوغل في صفوف الروم، وظل يجول في صفوف الأعداء بسيفه ويصول حتى أصابته ضربة قطعت يمينه، فأخذ الراية بشماله، فما لبث أن أصابته أخرى فقطعت شماله، فأخذ الراية بصدرة وعضديه، فما لبث أن أصابته ثالثة شطرت شطرين" ص ٢٦٨. تلك بعض المواقف، وهي مواقف وراءها باعث واحد هو الإسلام، بما يحمل من قيم العدل والحق والخير وبناء الإنسان والمجتمع، وهي مواقف دافعها غاية واحدة هي حب رسول الله صلى الله عليه وسلم، لا لأنه قريب أو صديق أو من القبيلة أو العشيرة، بل لأنه حامل الرسالة، ومُبلِّغها، وثمة هدف من هذا كله وهو رضا الله، لا طلباً لشهرة أو منصب أو مال، بل كان أولئك الرجال أبعد ما يكونون عن مثل هذه الدوافع.

ويمكن أن تصنف تلك المواقف فنياً في القصة الخيالي أو الغرائبي أو العجائبي أو الأسطوري، لأنها تبدو كذلك في أي عصر آخر غير عصر أولئك الرجال، وهو صدر الإسلام، سواء قبل عصرهم أو بعده، ولا سيما في القرن الحادي والعشرين، ولكنها بالنسبة إليهم وإلى عصرهم ليست من الغرائبية في شيء، بل هي من القصة الواقعي التاريخي، أو هي من القصة الواقعي الملتزم، الذي يثق بالإنسان وقدرته على البناء والتغيير، والذي يصور المجتمع وهو يتغير بوساطة الفعل الإيجابي الخلاق نحو الأجل والأفضل، لمحاربة الجهل والفقر والقتل، ولبناء مجتمع

الحبة. والتسامح والعدل. هي صور لرجال من عامة الناس، ليسوا برسول ولا أنبياء ولا معصومين ولا ملهمين ولا مدعين، فيهم الأبيض والأسود والحبشي والرومي والفارسي، وفيهم الغني والفقير والعبد والسيد، والفتى الشاب والكهل الشائب، ولكنهم جميعاً ينشدون رضا الله، وهم جميعاً يحبون رسول الله ويطيعونه لأنهم يعلمون علم اليقين أنه من يطع الرسول فقد أطاع الله.

### عناصر السرد . استهلال الصورة:

يقدم المؤلف لكل شخصية بقول يمثل مفتاح الشخصية، وهو ما يدعى اليوم عتبة النص، ومعظم تلك الأقوال لرسول الله صلى الله عليه وسلم قالها لأولئك الرجال في مواقف بارزة في حياتهم، أو أقوال له يلخص بها شخصيتهم، ويطلق بها حكماً على الشخصية يتضمن هذا الحكم تلخيصاً لها، أو يكون مفتاحاً لفهمها، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم في أبي ذر الغفاري: "ما أقلت الغبراء ولا أظلت الخضراء من رجل أصدق من أبي ذر" ص ١٤١ ومنه قوله في حذيفة بن اليمان: "ما حدثكم حذيفة فصدقوه، وما أقرأكم عبد الله بن مسعود فاقرووه" ص ٢٨٩ وقوله لسراق بن مالك وقد لحق به ليقتله: "كيف بك يا سراق إذا لبست سوارى كسرى؟" ص ٤٤١ وقد تحقق لسراق وعد رسول الله، فقد آمن به، ورجع عن قتله، وفي عهد عمر تم للمسلمين فتح فارس، وحيى إلى عمر بتاج كسرى وسواريه وقيصمه وسراويله وخفيه فألبس سراق ذلك كله، ولكن سراق خلعه كله، وقسمه بين المسلمين ص ٤٤٩ ٤٥٠ وفي بعض الحالات يقدم للشخصية بقول لعمر بن الخطاب، من نحو قوله رضي الله عنه في الربيع بن زياد: "ما صدقني أحد منذ استخلفت كما صدقني الربيع بن زياد" ص ٤١٥، إن استهلال كل صورة بنص مقتبس في معظم الحالات من حديث رسول الله وأقواله في أولئك الرجال هو دليل على عظمة أولئك الرجال وشهادة من محمد رسول الله على تلك العظمة، ودليل على أنهم صحابة رسول الله، وأنهم ربوا في مدرسته، وكانت غايتهم إطاعته، وهدفهم حبه، فقد أحبوه بصفاته الشخصية، وأحبوه رسولاً، مبلغاً كلمة الله.

### افتتاح الصورة:

وقد تبدأ الصورة بحدث مفاجئ، وما يقتضيه ذلك الحدث بعد ذلك من ردة فعل، كما في صورة سراق، حيث تبدأ بالحدث الذي أدهش قريشاً، وهو هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهي التي كمننت له عند باب داره تريد قتله، وتبدأ الصورة على النحو التالي: "هبت قريش ذات صباح وجلة مذعورة، فقد سرى في أنديتها أن محمداً قد بارح مكة مستتراً بجنح الظلام، فلم يصدق زعماء قريش النبأ، واندفعوا ييحثون" ص ٤٤١ ثم رصدت قريش مئة من الإبل لمن يأتيها بمحمد، ثم كان ما كان من أمر سراق. وقد تبدأ بعض الصور بالحديث عن المكان والقبيلة، ومن ذلك الحديث عن أبي ذر الغفاري، حيث جاء فيه: "في وادي ودان الذي يصل مكة بالعالم الخارجي كانت تنزل قبيلة غفار وكانت غفار تعيش من ذلك النزر اليسير الذي تبدله لها القوافل التي تسعى بتجارة قريش ذاهبة إلى بلاد الشام أو آتية منها، وربما عاشت من قطع الطريق على هذه القوافل إذا هي لم تعطها ما يرضيها، وكان جنذب بن جنادة المكنى بأبي ذر واحداً من أبناء هذه القبيلة" ص ١٤١.

وتبدأ بعض الصور بمشهد كلي شامل، يبرع الكاتب في وصفه، ومنه المشهد التالي: "في ذات مساء من أماسي مكة الهادئة الهائلة الوادعة، خرج سعيد بن العاص بن أمية المكنى بأبي أحичة من دارته في أعلى الحجون يريد الحرم، وقد اعتم بعمامته الحمراء الثمينة الزاهية، وخلع على منكبيه برداً من حلال ملوك اليمن، موشى بخيوط



الذهب، ومشى بين يديه طائفة من غلمان المقلدين بالسيوف، وكان عن يمينه بعض أولاده، وعلى رأسهم ابنه خالد، وكان عن شماله طائفة من رجال قومه بني عبد شمس، وهم يخطرون في حلال الدياج والسندس" ص ٤٣١ .

#### نهاية غير محددة:

وغالباً ما تنتهي الصور بالحديث عن الوفاة، ولكن بعض الصور تنتهي نهاية غير محددة، كما في الحديث عن أسامة بن زيد، إذ ينتهي بالقول: "ظل أسامة بن زيد، ما امتدت به الحياة موضع إجلال المسلمين وحبهم، وفاء لرسول الله صلى الله عليه وسلم، وإجلالاً لشخصه، فقد فرض له الفاروق عطاءً أكثر مما فرضه لابنه عبد الله" ص ٢٢٥. أو قد تنتهي صورة الصحابي بموقف متميز من مواقف حياته، ومن ذلك موقف صهيب الرومي، إذ لحق برسول الله إلى المدينة مهاجراً، ولكن قريشاً تبعته، وحاصرته، فعرض عليهم أن يترك لهم ماله، فوافقوا، فدلهم على موضع ماله، ولحق برسول الله، فلما وصل إليه أنبأه الرسول بما كان من تضحيته بالمال في سبيل عقيدته، وقال له: "ريح البيع يا أبا يحيى، ربح البيع" ص ١٩٨ . ١٩٩

#### الخواتيم:

وغالباً ما تختم كثير من الصور بتعليقات تقرظية، تروية، استطرادية، لا تضيف جديداً، ومنها التعليق التالي. في ختام الحديث عن أسامة بن زيد: "رحم الله هذه النفوس الكبيرة، فما عرف التاريخ أعظم، ولا أكمل، ولا أنبل من صحابة رسول الله، صلى الله عليه وسلم" ص ٢٢٦. ومن ذلك أيضاً اختتام الحديث عن عمير بن سعد، بالقول: "رضي الله عن عمير بن سعد وأرضاه، فقد كان نمطاً فريداً بين الرجال، وتلميذاً متفوقاً في مدرسة محمد بن عبد الله" ص ٢٤٨، ومنه تعليقه على موت أبي طلحة في عرض البحر، وبحث المسلمين عن جزيرة ليدفوه فيها، واضطرارهم أخيراً إلى رمي جثته في البحر، وذلك بقوله: "وفي عرض البحر بعيداً عن الأهل والوطن، نائياً عن العشير والسكن، دفن أبو طلحة، وماذا يضيره بعده عن الناس، ما دام قريباً من الله عز وجل؟! " ص ٣٢٨ ومثل هذه الخواتيم هي مجرد تعليقات لا تضيف جديداً، وهي ضرب من الإسهاب، وكان السرد في غنى عنها، ولكن التوجه في الكتاب إلى الفتیان اقتضى مثل هذا الضرب من التعليق لغاية تروية، أو لهدف وعظي، وتدل مثل هذه التعليقات في الخواتيم على رغبة ضمنية لدى المؤلف في ممارسة دوره مبدعاً، ومعلقاً على الحدث، لتأكيد حضور ذاته، لا ليظل مجرد راوية للحدث، ففي مثل هذا التعليق تحضر ذات المؤلف، وتظهر شخصيته، وهو يعبر عن رأيه، ليؤكد إعجابه بأولئك الرجال، ولينقل إعجابه إلى الأجيال، وربما كانت بعض الخواتيم مجرد عرف تقليدي أو عادة أسلوبية درج عليها المسلمون في الدعاء للصحابة، من نحو قوله في ختام الحديث عن ثابت بن قيس الأنصاري: "رضي الله عن ثابت بن قيس وأرضاه وجعل في أعلى عليين مثواه" ص ٤٦٦ .

#### وصف الشخصية:

والكتاب يصور المواقف بأسلوب سردي ممتع، تتوافر فيه معظم خصائص السرد، من إدهاش وتشويق وتقديم وتأخير واستباق وتنوع في الضمائر، ولعله من الفضلة الإسراف في تقصي مثل تلك العناصر، ويكفي الوقوف عند بعضها، للدلالة على بعضها الآخر. ومنها وصف الشخصية، ففي بعض المواضع يبرز وصف الشخصية خلقاً وخلقاً بلغة موجزة، ومن ذلك وصف أبي عبيدة بن الجراح، "وكان وضيء الوجه، بهي الطلعة، نحيل الجسم، طويل القامة، خفيف العارضين، ترتاح العين لمرآه، وتأنس النفس للقياه، ويطمئن إليه الفؤاد، وكان إلى ذلك رقيق

الحاشية، جم التواضع، شديد الحياء، لكنه كان إذا حذب الأمر وجد الحد يغدو كالليث عادياً، فهو يشبه نصل السيف رونقاً وبهاءً، ويحكى حدة وبهاءً" ص ٨٩ والإشارة في الوصف إلى تواضعه وحيائه يزيد من الشعور بالدهشة لدى اضطرابه إلى قتل والده في ساحة المعركة. ووصف الشخصية لا يأتي مجرد الوصف، وإنما يأتي لغرض مقصود، ومن ذلك وصف سراقه، وقد جاء فيه: "كان سراقه بن مالك فارساً من فرسان قومه المعدودين، طويل القامة، عظيم الهامة، بصيراً باقتفاء الأثر، صبوراً على أهوال الطريق، وكان إلى ذلك كله أريباً لبيباً شاعراً، وكان فرسه من عتاق الخيل" ص ٤٤٤. وفي هذا الوصف ترشيح لما سيكون من بعد من اقتفاء سراقه أثر محمد صلى الله عليه وسلم لدى هجرته إلى المدينة، وما سيكون من أمر فرسه وقد غاصت قوائمها في الرمل.

ومن ذلك أيضاً وصف أسامة بن زيد والحسن عليهما السلام: "وكان الحسن أبيض أزهر رائع الحسن شديد الشبه بجده رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكان أسامة أسود البشرة أفطس الأنف، شديد الشبه بأمه الحبشية" وفي هذا الوصف تمهيد للإشادة بحب رسول الله صلى الله عليه وسلم لهما، وعدله فيهما، "فما كان يفرق بينهما في الحب، وكان يأخذ أسامة فيضعه على إحدى فخذي، ويأخذ الحسن فيضعه على فخذه الأخرى، ثم يضمهما معاً إلى صدره ويقول: اللهم، إني أحبهما، فأحبهما" ص ٢٢٠ ٢٢١.

#### الحلم:

وتعتمد كثير من الصور على الحلم، ومنها حلم رآه عباد بن بشر، ففي الليلة التي سبقت المعركة رأى: "فيما يراه النائم أن السماء انفجرت له، فلما دخل فيها ضمته إليها، وأغلقت عليه باهما، فلما أصبح حدث أبا سعيد الخدري برؤياه، وقال: والله إنما الشهادة يأبأ سعيد" ص ٣٤٩. ومن ذلك حلم رآه عوف بن مالك الأشجعي، وقد رأى "فيما يراه النائم مرجاً أخضر فسيح الأرجاء، وارف الأفياء، فيه قبة عظيمة، من آدم، حولها غنم رابضة لم تر العين مثلها قط، فقال: لمن هذا؟ فقيل له: لعبد الرحمن بن عوف، فطلع عليه عبد الرحمن من القبة، وقال له: يا بن مالك، هذا ما أعطانا الله عز وجل بالقرآن، ولو أشرفت على هذه الثنية لرأيت ما لم تر عينك، وسمعت ما لم تسمع أذنك، ووجدت ما لم يحظر على قلبك، فقال ابن مالك: ولمن ذلك كله يا أبا محمد؟ فقال: أعده الله عز وجل لأبي الدرداء، لأنه كان يدفع عنه الدنيا بالراحتين والصدر" ص ٢١٠. ومعظم الأحلام ذو طابع ديني، يتعلق بالجنة أو النار، ومعظمه مما هو واضح الدلالة، ليس عصبياً على التفسير، وسرعان ما يتحقق في الواقع، كأنه نبوءة.

#### قطع السرد وخطاب المتلقي:

وفي كثير من المواضع يتم قطع السرد، والخروج عنه، لخطاب المتلقي، وفي هذا الخروج نوع من التواصل مع المتلقي، وتنبية له، وإيقاظ لوعيه، لهدف تعليمي تربوي، وهو خروج يكسر الإيهام، ويؤكد أن ما يروى هو حقيقة وواقع، لتأكيد الغرض من الصورة، وهو يناسب هذا النوع من السرد التاريخي التعليمي، ويرد في مواضع كثيرة، منها: "ولا ريب في أنك تود أن تعرف هؤلاء الخمسة الذين يشبهون نبيك عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام، فنعال نتعرف عليهم" ص ٢٥٧. ومنها: "لا تحاول أيها القارئ الكريم أن تخمن من يكون الرجل الصريع، أما قلت لك إن عنف التجربة فاق حسابان الحاسبين، وجاوز خيال المتخيلين، ولقد يتصدع رأسك إذا عرفت أن الرجل الصريع هو عبد الله بن الجراح والد أبي عبيدة" ص ٩١ ومنها استهلال الحديث عن أبي هريرة بقوله يخاطب المتلقي: "لا ريب في أنك

تعرف هذا النجم المتألق من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهمل في أمة الإسلام أحد لا يعرف أبا هريرة؟" ص ٤٧٥.

### خصائص عامة:

وفي مواضع كثيرة يجعل المؤلف بعض الشخصيات تعرض الموقف بلسانها، فتحدث عن الموقف الذي عاشته، مما يتيح التنوع في الضمائر، من غائب إلى متكلم، بل إلى مخاطب، وهو ما يغني السرد، وينفي عنه الرتابة، ولا ينسى المؤلف الحوار، وبه يختصر الزمان، ويسرع الحدث، ويعبر عن الشخصيات، ويمنح الموقف بعداً واقعياً، بل يمنحه الحركة والحياة، وهو بذلك يمنح الشخصيات حرية الحركة والفعل والكلام، ولا يسيطر عليها، ويمنحها الحياة، على الرغم من حضور المعرفة بالتاريخ، وضرورة التقيد به، وفي معظم الحالات يحسن المؤلف اختيار المواقف، ولا يستغرق في التفاصيل، ولا يتقصى الجزئيات، وهو يعرض ذلك كله بأسلوب بليغ، مشرق البيان، يحرص فيه على الفصاحة، يصوغ الجملة القوية، ويسوق التركيب المتين، ولكن من غير تكلف ولا اصطناع، كما يحرص المؤلف على ذكر المصادر في نهاية الحديث عن كل شخصية، من غير أن يشير إلى المصادر والمراجع في حواشي الكتاب حيث يجب أن تكون الإشارة عند كل موقف أو حدث، والمؤلف يدل بذلك على أنه يتحرر من قيد التاريخ بقدر ما يدل على معرفته بالتاريخ وإحاطته به، وقدرته على حسن الاختيار منه، وجمال التعامل معه، ويحرص أيضاً على ضبط الحروف بالشكل، ويعني بعلامات الترقيم، وجمال التنضيد وحسن الطباعة والإخراج، مما يخدم الغاية التربوية، ويشجع على قراءة الكتاب.

### طبيعة السرد:

والصور تعبر عن روح التفاؤل، وتنتشر طيفاً من الأمل، وضياء من الثقة، وهي أبعد ما تكون عن تصوير القلق والضياع والتمزق، وهي أبعد ما تكون عن تصوير الإنسان وهو يتحول إلى شيء، أو يبحث عن شيء، بل هي تؤكد أن الإنسان حامل قيمة، وساع إلى تحقيق قيمة، وأن الإنسان هو بجد ذاته قيمة، وهو يعي ذلك كله ويسعى إلى تحقيقه، والقصص لا تعرض ذلك مباشرة، ولا تطرحه في شعار أو قول، ولا تقدمه من الخيال، إنما تصوره وهو يتحقق في ساحة الواقع وفي ميدان التاريخ في مكان وزمان واقعيين. ولكن قد تثير بعض الصور في نفس القارئ شيئاً من الحيرة والقلق، أو تشير في نفسه الشك والسؤال، وربما أثارت لدى بعض المتلقين الشعور باليأس والإحباط، وقد تثير لدى بعضهم الآخر حس الفكاهة، والرغبة في الفرار من الماضي، والانخراط أكثر فأكثر في الواقع، بل قد يحولها بعض المتلقين إلى سخریات ونوادير، لأن الواقع المناقض لها قد يدفع إلى الفرار إلى النقيض ومحاكمة المشكلات بالضحك والتهكم.

ولكن بعد قليل من التأمل سرعان ما تبدو الصور وقائع تاريخية في حياة رجال لا يختلفون عن الرجال في سائر العصور من قبل أو من بعد إلا في شيء واحد هو صدق إيمانهم بالله تعالى وقوة هذا الإيمان وتحققه في أفعالهم وأفعالهم وفي خطرات نفوسهم وفي هواجس هذه النفوس، فقد كانوا شديدي المراقبة لله في حياتهم ومعيشته، وكانوا يتوجهون إليه في كل حركة ونأمة وفي كل إشارة أو فعل أو قول، ويخشونه ويتقون حدوده، كما كانوا يحبون رسول الله، ويسعون إلى إطاعته، وهذا وحده ما يميزون به، وبه يختلفون عن الآخرين، ولذلك كانوا على ما كانوا عليه،

وما هم بأصحاب خوارق ولا معجزات ولا غرائب أو طرائف، ولكننا نحن نراهم كذلك، لفرط البعد عنهم لا في المكان أو الزمان، وإنما لفرط البعد عنهم في صحة الإيمان وقوته.

إن الصور وهي فرادى تصور رجالاً في مجتمع يتحركون في داخله، ويعملون لأجله، ومواقفهم كلها لأجل مجتمعهم، لبنائه وتغييره نحو الأفضل، فالقصص تتعلق بأفراد، ومواقف في حياة أفراد، ولكنها ليست معلقة في فراغ، ولا مبنية في فراغ، بل هي متحققة في مجتمع، وعلى أرض الواقع، وبين بشر وأناس آخرين.

والصور في مجموعها تصور مجتمعاً حياً متحركاً، ينبض بتلك الحيوانات، ولا يبرز فيه موقف ما من فراغ، ولا يأتي موقف آخر هكذا فجأة من غير دوافع أو مبررات، ولا يظهر موقف ثالث منبثقاً عن مواقف الآخرين، إن مجموع المواقف يمثل شبكة علاقات بعضها يقود إلى بعضها الآخر، وهي جميعها تمثل شبكة خيوطها متصلة مترابطة وهي خيوط من نسيج واحد، وفي علاقات متشابهة، وتحقق مفهوم الشبكة وشكلها لتؤكد وحدتها وانسجام بعضها مع بعضها الآخر. إذ لا يمكن أن يظهر من يضحى بماله كله لتجهيز جيش أو توزيعه كله في الفقراء في وقت لا يظهر فيه من يتخلى عن قومه وعشيرته وعن أمه وأبيه وزوجه وأولاده من أجل مبدئه، كما لا يمكن أن يكون هذا أو ذاك في وقت لا يندفع فيه فتي للمشاركة في ذلك الجيش أو حمل لوائه والقتال فيه حتى الرمق الأخير.

إن المواقف مترابطة، وإن عرضت فرادى، وهي متماسكة وإن بدت أحادية، وهي مواقف لا بد أن ينهض بها أفراد، لصنع المجتمع، وحسبها تماثلها وتشابها، وقوامها جميعاً التضحية بالنفس والمال والشهوات والرغبات والتخلي عن الأشياء من أجل القيم العليا متمثلة بالإسلام ومتجهة إلى إطاعة الله وحب رسوله.

وللمرأة في ذلك المجتمع مواقف هي مثل مواقف الرجال، ولا تختلف عنهم، بل ما كان من الممكن أن تكون للرجال مثل تلك المواقف إن لم يكن للمرأة مثل تلك المواقف أيضاً، فلقد وزع سعيد بن عامر وهو والي حمص ما أتاه من مال خالص له على الفقراء وأعانتته زوجته على ذلك "٢٦" ويتزوج خالد بن سعيد بن العاص أم حكيم بنت الحارث وفي صباح اليوم التالي يخرج للقاء الروم في مرج الصفر قرب دمشق، فيقتل، "عند ذلك هبت أم حكيم كالبلوذة التي أخذ منها أشبالها، فشدت عليها ثياب عرسها، واقتلعت عمود الفسطاط الذي شهد ليلة زفافها، وخاضت المعركة مع الخائضين، فأردت سبعة من فرسان الروم" ص ٤٤٠

ومعظم الشخصيات نامية متطورة، يتغير موقفها، من الكفر إلى الإيمان، وما هو بالتغير الآلي السريع، إنما هو تغير قائم على معاناة، وبعد خوض غمار التجارب، ومن ذلك إسلام سراقا، فقد تبع النبي محمداً صلى الله عليه وسلم وهو في الطريق مهاجراً مع صاحبه أبي بكر إلى المدينة، وكان سراقا طامعاً في مئة من الإبل رصدتها قريش لمن يأتيها بمحمد، وما كاد يصل إليه حتى أعلن إسلامه بين يديه، لما رأى من وضاء وجهه، وحلو حديثه، ولما عانى سراقا نفسه، فقد غاصت أقدام فرسه في الرمال، فاستنجد بمحمد كي يدعو ربه، ووعدته ألا يلحق به، فأجده، ودعا له ربه، ولكن سراقا غدر، فقد رفع سيفه ليضرب محمداً فجمدت يمينه، وغاصت أقدام فرسه ثانية في الرمال، فاستنجد بمحمد ثانية، ورجاه أن يدعو ربه، فدعا له، وهنا أعلن سراقا إسلامه بين يدي محمد، وهو الذي كان يريد قتله. ولا تلجأ الصور على الأغلب إلى ذكر تاريخ الوقائع والأحداث بما في ذلك الولادة والوفاة، ونادراً ما يذكر التأريخ، من ذلك مثلاً الإشارة إلى تجهيز الرسول صلى الله عليه وسلم جيشاً لغزو الروم في السنة الحادية عشرة للهجرة ص ٢٥٢ ومن ذلك أيضاً ذكر تاريخ وفاة أبي ذر الغفاري المتوفى في العام الثاني والثلاثين

للهجرة ص ١٤٨، وعدا ذلك فنادراً ما يذكر تاريخ الحوادث والوقائع أو تاريخ الولادة أو الوفاة، ولعل الغاية كانت عدم إثقال الكتاب بأرقام وتواريخ، فهو كتاب في الأدب، وليس في التاريخ، وبإمكان المختصين بالتاريخ خدمة الكتاب في طبعة جديدة بذكر تاريخ الولادة والوفاة لكل شخصية والتأريخ لكل حدث.

إن أساليب السرد تختلف وتتنوع باختلاف الأماكن والأزمان، وفن القصة عند تشيخوف يختلف عن فن القصة عند موباسان، وهي عند غابرييل غارثيا ماركيز تختلف عما هي عليه عند إرنست همنجواي، وهي عند نجيب محفوظ تختلف عما هي عليه عند يوسف إدريس، ولا بد من الاختلاف والتنوع والتعدد بين مكان ومكان وبين زمان وزمان وبين إنسان وإنسان، ولا يمكن أن تقوم الفن عند هذا الإنسان بالفن عند ذلك، ولا يجوز أن نحكم على الفن في هذا العصر بمقاييس الفن نفسه في ذاك العصر، وليس من العدل أن نقيس الفن في هذا المكان بمقاييس الفن في ذلك المكان، ومتى كان للفن مقاييس مطلقة ثابتة؟ وإن هي إلا مفهومات أولية عامة تتغير بتغير الأماكن والأزمان والأشخاص.

ومن الضروري أن يكون تقدير صور الصحابة بمفاهيم أولية تتعلق بفن السرد تنبع من وظيفة تلك الصور ومن طبيعتها، وهي صور انتقيت لتعلم الفتیان، ولتواجه الفساد في الأزمان، ولتدعو إلى الخير والعدل، ولتقدم صورة تحققت وليست من الخيال، ولذلك كله ستكون طبيعة التعبير عن تلك الصور ناجمة عن تلك الأهداف، فالهدف هو الذي يحدد طبيعة الأشياء، وقيمة الأشياء تنبع من قدرتها على تحقيق أهدافها، وانسجام طبيعتها مع أهدافها، ومن الأهداف والطبيعة تنبع معايير النجاح، وقيم التوصيل والأداء. ومن هذه المعايير يمكن القول إن الصور قد حققت أهدافها، وانسجمت طبيعتها مع أهدافها، ومن الصعب بعد ذلك أن نبحث في الصور عن معايير هي معايير القصة في أدب أمم أخرى في عصور أخرى سابقة أو لاحقة، وحسب الكتاب فضلاً أنه سد ثغرة، فقدم بأسلوب سردي صوراً من حياة الصحابة، وكان هذا الأسلوب منسجماً ودالاً ومعبراً.

إن كتاب "صور من حياة الصحابة" لمؤلفه الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا عمل أدبي ممتع بأسلوبه السردي المشوق، ومن الجدير أن يقرأه الكبار والفتیان، لمعرفة مجتمع والاطلاع على أسلوب حياة من أجل الحق والعدل والسمو ومن أجل ما يمثل قيمة الحياة والقيم في الحياة.

## متعة الرواية

### رؤية ذاتية

لماذا نقرأ الرواية؟ ما الحوافر التي تتضمنها الرواية فتجعل القارئ يتابعها؟ بماذا تختلف الرواية في طبيعتها تلقيها عن غيرها من الأجناس الأدبية؟ هل المتعة وحدها الدافع إلى قراءتها؟ لماذا حققت الرواية هذا الانتشار الكبير في القرن العشرين؟

\*

لعل أول دافع إلى قراءة الرواية هو تحقيق متعة السرد، إذ إن لدى الإنسان بصورة عامة دافعاً كامناً يمكن أن نسميه مجازاً غريزة السرد، فكل منا يودّ أن يروي قصة أو يحكي خبرة عاشها، أو سمعها وانفعل بها، أي إن لدى الإنسان دافعاً أساسياً لتفريغ شحنة الانفعال والخبرة والمعرفة التي يكتسبها في موقف ما، كالسفر أو المرض أو الخسارة أو الزواج أو الحصول على عمل أو الربح أو السعادة أو السرور، ويودّ لو يعبر للناس كافة عن تلك الخبرة، وهو يبدأ بسردها أول مرة بكثير من التفاصيل، ثم ما يلبث أن يرويها ثانية بإيجاز ثم بإيجاز أشد، حتى ينتهي إلى تلخيصها في مقولة أو حكمة، ليبدأ في رواية خبرة أخرى مرّ بها أو عاش تجربتها.

وكما أن لدى الإنسان ميلاً إلى الحديث عن خبرته في شكل سرد أو حكاية، فإن لديه أيضاً ميلاً إلى سماع حكاية الآخرين عن خبرتهم. ولعل السرّ الكامن في هذين الدافعين اللذين هما في الواقع دافع واحد، يكمن في متعة عيش التجربة سرداً، رواية وسماعاً، من غير جهد ولا معاناة، أو بقدر أقل من الجهد والمعاناة.

إن المرء عندما يسافر أو يقعد في سرير المرض أو يمر بمحنة، يعاني وينفعل ويتألم، ولكن عندما يتحدث عن مثل تلك التجربة، يجد متعة في روايتها، وكأنه يعيش الألم ثانية، ولكن من غير ألم، أو بقدر أقل من الألم، إنه ألم فني غير مؤلم، بل هو ألم تمتع إن صح وصف الألم بأنه تمتع، والذي يجعله كذلك في الواقع لا في الحقيقة هو الفن، كالتعب الذي يغدو في الفن جميلاً.

وكذلك عندما يمر بتجربة سارة، من زواج أو ربح أو حصول على عمل، فهو يجد متعة في استرجاع تلك التجربة وروايتها، وتترسخ سعادته، وتؤكد، وهي متعة جديدة، أقل كلفة من المتعة المتحققة في الواقع، وأقل منها عناء، إذ إنها لا تكلف سوى (الكلام)، وفي الكلام نفسه متعة أخرى.

وكذلك يجد المرء متعة في سماع الآخرين يتحدثون عن معاناتهم، إنه يشاركهم المعاناة، والألم والفرح... إنها مشاركة ممتعة، هي مشاركة غير فعلية، هي مشاركة بالخيال، وهي أقل ألماً من المعاناة الفعلية في الواقع، وإذن هي متعة التخيل، ونقل الواقع من واقعه اليومي الثقيل المتعب، إلى واقعه الفني الجميل المريح الرشيق، حتى لو كان مؤلماً وفاجعاً.

في كثير من الحالات يستمتع المرء إلى محدّته وهو يروي له أمراً، يعلم أن فيه قدراً كبيراً من المبالغة أو الاختلاق أو الكذب، وهو يدرك ذلك، ولكنّه يصغي إليه بكل جوارحه، ويجد في سرده متعة، بل يجد متعة في كذبه، وفي كثير من الحالات يحس المرء أنه قد زاد بعض الجزئيات، أو أنه توسع هنا، وأضاف هناك، وهو يروي تجربته، ويعي ذلك، ولكنه يجد متعة حين يحس أنه يخترع شيئاً ما، ويضيفه إلى الواقع.

وفي المثل: "أعذب الشعر أكذبه"، وليس المقصود الكذب ههنا بمعناه الأخلاقي، إنما المقصود به تلك الزيادات الفنية، وما يكون من تقديم وتأخير، من أجل التشويق، وقد شبهت العامة تلك الأمور الفنية في الكلام بالبهار بالنسبة إلى الطعام، فقول عن فن الكلام: "لا بد من بعض البهار". هي إذن متعة مركبة، مثل شبكة من العلاقات، يقود بعضها إلى بعض، ويرتبط به، تماماً مثل شبكة العنكبوت، سرعان ما تهتز كل خيوطها لدى الاصطدام بجزء صغير منها.

\*

وهذه المتعة تتحقق كل يوم لدى الناس كافة عشرات المرات، وبأشكال عفوية بسيطة، تشبع لدى معظمهم متعة السرد، من غير جهد ولا مشقة، أو بقدر قليل جداً من الجهد والمشقة، فهم يتبادلون الأخبار، ويحكون عن الوقائع، ويروون الطرائف، ويشاهدون المسلسلات في التلفاز والأفلام، فيحققون بذلك متعة السرد، بطرق عفوية بسيطة.

ولكنها تتحقق لدى بعضهم بشكل أكثر عمقاً وقوة، وأكثر فنية وجمالاً، ويقدر أكبر من الجهد من غير شك، وذلك من خلال قراءة الرواية، وهؤلاء هم الذين نمت لديهم تلك الغريزة أو الرغبة، وتطورت أو أصبحت أكثر تذبذباً، أي إنّها انتقلت من حالة البدائية إلى حالة الفن، والمقصود بهم من غير شك أولئك الذين يقرؤون الرواية. ومن هنا يمكن تفسير إقبال الناس على الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، لأنها تحقق لهم متعة السرد، وتشبعها، بقدر كبير من الفنية العالية، والإثارة، والإغراء والتشويق، ويقدر كبير أيضاً من السهولة واليسر، ومن غير مشقة. إن متعة التخيل المتمثلة في السرد تمنح المتلقي فضاء متميزاً، تعطيه خبرة، تعرفه إلى عالم جديد، تحفز مخيلته إلى بناء هذا العالم وتركيبه بحرية وفق هواه، هو عالم ينطلق فيه من إसार الواقع الراهن، ويحقق ذاته، ويمارس ما يستطيع ممارسته في الواقع، ويشبع رغباته.

وإذن، يرغب المرء في قراءة الرواية لأنها تضعه في عالم جديد بالنسبة إليه، لا يعرفه من قبل، يكتشف أبعاده، ويعرف شخصياته، ويعيش خبرته، ويجد متعة، ويمتلك من خلاله معرفة، إن رواية تدور حوادثها في مشفى، تمتع القارئ بما تقدمه له من معرفة عن عالم المشفى، وعلاقاته، وجزئياته، فيحس أنه دخل عالماً جديداً عليه، وكذلك إذا هي صورت له عالم البحر والبحارة أو الغابة والحيوانات.

ولذلك غالباً ما يميل إلى الرواية الشباب من القراء، لأنها تمنحهم خبرة، وتعرفهم إلى عالم لا يعرفونه، فيجدون فيه فائدة، بالمعنى الفني للفائدة، وليس بالمعنى النفعي المباشر، هي فائدة المتعة والمعرفة واكتساب الخبرة.

وغالباً ما يعزف عن قراءة الرواية الشيوخ والعجائز، لأنهم خبروا الحياة، وعاشوا تجاربها، ونادراً ما يجدون الجديد في تجارب الآخرين، لذلك هم أقل صبراً على قراءة الرواية، فيميلون إلى الأخبار الموجزة، والحكم والأمثال، لأنها تلخص لهم الخبرة في قول موجز، ولكنهم بالمقابل يميلون كثيراً إلى الحديث عن ماضيهم واسترجاع ذكرياته وسردها على الناس.

\*

ولكي يدخل القارئ في العالم الذي تصوره الرواية، لابد له من تخيل الشخصيات، وتصوير الأماكن والوقائع والحوادث، وبذلك تنشط الرواية المخيلة، وتحفزها على العمل، وتحرك قوى التفكير والتخيل.

وهذه القوى تنطلق من الرواية بما فيها من وصف لغوي وصوغ بالكلمة، لتبني العالم المتخيل، وهي تبنيه بحرية، لا يقيدتها شيء، وبذلك يحسّ القارئ بممارسة الحرية، وهو يكون الشخصيات ويمثل الحوادث والأماكن كما يشاء، فيطلق لخياله عنان الخيال المبدع، وفي ممارسة الحرية متعة لا تعدلها متعة.

ويُتضح ذلك في قراءة المرء للرواية وتخيُّله لها وفق هواه، ثم مشاهدته لها في شريط سينمائي، إذ غالباً ما يجد المرء الرواية المقروءة أكثر متعة من الشريط، ويجد الشريط مقصراً عن أداء الرواية حقها، مهما أوتي المخرج من براعة الإخراج، إلا فيما ندر، لأن المشاهد للشريط كان من قبل قد قرأ الرواية، وتخيّلها بحرية، كما يشاء، ولكنه حين رآها في الشريط أصبح محدود الخيال، وأضحى محكوماً برؤية المخرج وخياله، وقد تحولت الرواية من الكلمة وإيجاءاتها الواسعة، إلى الصورة وإيجاءاتها الأقل اتساعاً.

ولا ينسى المرء بعد ذلك ما في الرواية من متعة التعرف إلى الشخصيات، وهي شخصيات يراها القارئ حيّة، مملوءة بالحياة، وهي بعد ذلك شخصيات متكاملة، لها من الاستقلال والنضج والتكامل والدراسة ما لا يتوفر لغيرها، حتى في الواقع نفسه، إن القارئ ليعرف الشخصية، ويدرك كوامنها وخفاياها أكثر مما يعرف أمه وأباه، لأنها في الرواية داخلية في نسق، ومحكومة بقانون السبب والنتيجة، وخاضعة لهدف، في حين أنها لا تبدو في الحياة كذلك، والمرء يعيش الحياة ساعة ساعة، فيحس بما أجزاء مفككة ولا يراها في ترابطها ضمن نسق، وإن كانت في الحقيقة لا تخلو من هدف ونسق، ولكن لا يدركه إلا المتأمل، ويقدر غير قليل من الصعوبة.

وفي تصور الشخصيات وتخيّلها، غالباً ما يتقمص القارئ إحدى الشخصيات، و( يتماهى ) معها، وغالباً ما يحس أنه هو البطل نفسه، فيحقق من خلاله ذاته، ويستفيد من خلاله خبرة، ويظنّ أنه تعلم منه، وأنه لن يخطئ كما أخطأ، وأنه سيستفيد من كل تجاربه الناجحة، ولا ينسى المرء أن ذلك كله يتحقق بسهولة عمادها القراءة والتخيّل، بخلاف الواقع الذي يصعب فيه تحقيق شيء مما يجري في الرواية.

ومن هنا كانت بعض الروايات تأتي بالعجائب والحوارق لتدهش وتفجأ وتمتع، وتزيد من قوة الخيال، ومن هنا أيضاً كانت بعض الروايات تأتي بما هو عادي وطبيعي ومألوف، لتساعد القارئ على التقمص والحلول محل إحدى الشخصيات، وفي الحالتين كليهما يتحرر القارئ من الواقع، وكأنه يتحرر من الجاذبية، فيخرج من بيته وواقعه وحياته، وينسى كلّ ما يحيط به، ويدخل في عوالم مختلفة، وبذلك يحقق خلاصاً مؤقتاً، هو خلاص فني خيالي، يجد فيه القارئ متعة تنسيه الواقع.

وبعض الشخصيات نامية متطورة، تتغير من موقف إلى ومن حال إلى حال، فقد تنقلب من الخير إلى الشر، أو بالعكس، وقد تنكشف عن خلاف ما ظهرت فيه في البداية، فقد تظهر طيبة نقية بريئة، وإذا هي شريرة فاسدة، وفي هذا التغير وانقلاب والانكشاف ما يمنح القارئ متعة أخرى، ويجعله يتلقى درساً، بل إن مشاعره لتتغير، ومواقفه لتختلف، فقد يبدأ الرواية وهو معجب بالبطل، وإذا هو في النهاية كاره له، نافر منه.

\*

وعندما تعالج الرواية قضايا الواقع نفسه، وتصور ما فيها من مرارة وألم، تلقى استجابة من نفس المتلقي، إذ يسعد عندما يجد قضاياها مجسدة، ويرى الآخرين يعيشونها، ويشاهد الفن قد عالجهما وعبر عنها، فيشعر بحرية التعبير، وهو



تعبير يمتص نغمته، ويفثأ غيظه، ويذهب بقهره، ويشعر بالرضا والسرور عندما تنتهي الأزمة إلى انفراج سعيد، وقد يعوض عما هو فيه من حرمان، ويحقق بالخيال ما يعجز عن تحقيقه واقعاً، ولا سيما في روايات الحب. وعندما تنتهي الرواية إلى ما هو فاجع ومؤلم يدرك بصورة لاشعورية أن الواقع الذي يعيشه ليس الأسوأ، إذ ثمة ما هو أسوأ منه، ولذلك يركن إلى قدر من الراحة والاطمئنان، وإذا ما زادت الرواية نقمة وغضباً، تكون قد نفت غضبه الأول، ونقلته إلى طور جديد، وفي هذا الطور يسوح ويتكلم، فتطلق بذلك الرواية قواه، وتحرره من قهره وغيظه.

ولذلك ليس من الضروري أن تنتهي الرواية إلى ما يرضي القارئ ويرجحه، بل لعل الأجل ألا تفعل ذلك، فالروايات التي تنتهي بزواج العاشقين، وعقاب الظالم، ومكافأة المظلوم، هي من أكثر الروايات ضعفاً، وبعداً عن الواقع، وتلك التي تقدم نهايات مختلفة هي أكثر الروايات قوة في التأثير والإمتاع، والأكثر صدقاً مع الواقع والتاريخ. وليست الغاية من الرواية أن تقدم خلاصاً أو أن تقترح حلاً، فهي ليست بحثاً في السياسة ولا التاريخ ولا الاقتصاد، إنما هي عمل فني ممتع، غايته الأولى هي الإمتاع، وحسبه بعد ذلك أن يهذب الحس، وينمي الطبع، ويهذب الذوق، ويثير الوعي، وينبج الوجدان، ويصقل الروح، وإذا حقق شيئاً من ذلك حقق كل ما هو مرجو منه. إن متعة السرد علاقة ذات أطراف متعددة، وأبعاد متعددة، يتفاعل بعضها مع بعضها الآخر، ويقود بعضها إلى بعض، في توالد مستمر.

\*

كذلك يجد القارئ للرواية متعة في متابعة الحوادث، وارتقاب المجهول، ومحاولة استكشاف ما سيأتي، وهي متعة لا تعدلها متعة، تحقق التشويق والاكتشاف، والإنسان دائماً مدفوع إلى معرفة القادم، والقادم في الرواية أكثر إمتاعاً من القادم في الواقع، لأن الإنسان يجد القادم في الواقع مفاجئاً، ولا يملك له تفسيراً إلا بعد حين من الزمن، على حين يجد في الرواية تفسيراً لكل جديد قادم، ويجد له ارتباطاً بكل ما هو سابق، بل يجد لفرضيته دليلاً على ما سيأتي. أي أن الرواية تقدم رؤية للوقائع مدروسة متماسكة، قوامها التعليل والسببية، وهو مالا يستطيع المرء أن يدركه في الحياة اليومية، وبذلك يجد القارئ في الحوادث متعتين؛ متعة التشويق والاكتشاف، ومتعة معرفة حقائق الحوادث وما وراءها من أسباب، وما يعقبها من نتائج.

وأكثر ما تكون هذه المتعة عندما تبدأ الرواية من نقطة النهاية، أو مما هو قريب منها، ثم ترجع القهقري، لتصور ما حدث من قبل، وما قاد إلى هذه النهاية المحتومة.

إنّ الرواية تقدم للقارئ عينة من الحوادث متماسكة، قوامها السببية والإدهاش، فيحس بمتعة التشويق ومتابعة التفاصيل وتوقع ما سيحدث، كما يجد متعة في إدراك الكل، وما بين أجزائه من علاقات، وهذا كله لا يكاد المرء يدركه في الواقع، إلا بصعوبة، بعد درس وتأمل، وإنما يجده مدروساً متحققاً في الرواية، ويصل إليه سهلاً ممعاً على جسر من الفن.

ولذلك يجد القارئ متعة في قراءة الرواية، لأنه من خلالها يزداد فهماً للواقع ولنظامه ولقوانينه الخفية، كما يجد متعة من خلال إحساسه بأن الرواية هي التي ملكته الفهم للحياة، وساعدته على إدراكها، والإحاطة بها بنظرة شاملة،

إن القارئ للرواية يحسّ حقيقة أنه أضاف إلى عمره عمراً آخر، بل أعماراً هي أعمار الشخصيات، ووقائع حيواتها.

لقد أقبل الكتاب العرب على كتابة الرواية التاريخية، التي تسترجع الماضي، وتسجل أحداثاً، أو تستفيد من الماضي وتعيد بناءه وتفسره وفق رؤية جديدة، ومن أجل فكرة ما، كما أقبل الكتاب العرب على الرواية التاريخية، التي تؤرخ لمرحلة تاريخية معاصرة، أو قريية العهد، لتكشف قضايا الواقع ومشكلاته، من سياسة واجتماع واقتصاد، وشاع هذان النوعان من الرواية، وانتشر، وقد طغى النوع الأول، وبالمقابل غابت الروايات العلمية والمستقبلية، ولعل ذلك راجع إلى انشغال العرب بواقعهم الراهن، وفرارهم منه إلى الماضي، وعدم قدرتهم على استشراق المستقبل، لغياب المشروع المستقبلي، وربما لغياب الأمل والثقة بالغد، ولكن من واجب الكاتب أن يحمل أمانة المستقبل، فيزرع الثقة به.

والمشكلة عند القارئ العربي أنه ما يزال ينظر إلى الرواية على أنها حكاية قد وقعت، وما يزال يبحث فيها عن القصة، وما يزال يطابق بينها وبين كاتبها، وما يزال أيضاً يبحث فيها عن المغزى قبل أن يبحث فيها عن المتعة، ويهمه في المقام الأول أن يكون ذلك المغزى سياسياً، ومن هنا كانت معظم الروايات مسرحةً لصراع الأفكار والمذاهب، بل كان بعضها ناطقاً بالأفكار، وكان أكثرها رواجاً أكثرها جرأة في طرح قضايا السياسة، وقليلة هي الروايات التحريية التي كسرت تلك المفاهيم أو تجاوزتها.

\*

ويجد القارئ للرواية متعة كبيرة في الحوار بين الشخصيات، وهو غالباً حوار مكثف، دالّ على الشخصيات، يكشفها، ويعرفها، وهو حوار يطور الحوادث وينمّيها، ويتم فيه استخدام اللغة بطلاقة ودكاء وحيوية. إنّ الحوار في الرواية بمستواه الفني والجمالي والنفسي والحيوي الراقي لا يكاد يشبهه أي حوار بين اثنين في الواقع، ولو كانا من أكثر الناس بلاغةً وفصاحةً ورجاحة عقل وحسن تدبير وتفكير، لأن الحوار في الرواية موظف ومدروس. ولذلك يجد فيه القارئ متعة لا تعدلها متعة، ويتمنى بصورة عفوية لو كانت أشكال الحوار في الواقع كذلك.

ومن هنا تبدو الدعوة إلى كتابة الحوار بالعامية منافية لقانون الفن ومبدئه، لأن الفن ليس نقلاً للواقع، ولا تصويراً له، إنما هو صياغة فنية للواقع، يتم فيها إعادة بنائه وتركيبه، بل يعاد فيه خلقه، وفق شروط فنية وقيم إبداعية ومفاهيم جمالية، واللهجة العامية لا تساعد على إعادة البناء، أقل من الفصحى غنى في المفردات والتراكيب، على الرغم مما قد تملكه بعض مفرداتها وتراكيبها من إحياءات، هي رهينة زمان معين ومكان محدود، وتبقى الفصيحة أقدر منها على بناء الحوار، والمشكلة لا تكمن في العامية أو الفصيحة، إنما تكمن في القدرة على بناء حوار فني يخدم العمل الروائي، يتجاوز فيه المبدع إشكالية العامي والفصيح.

\*

إن الاستغراق في الرواية والاستمرارية في قراءتها، وضرورة متابعتها في وقت واحد، تمنح المتلقي شعوراً بالوحدة والتماسك والترايط، فكأنه أمام مشروع حيوي متكامل، لا بد أن يدركه كله. وبذلك يحس أن الحياة متكاملة، وذات وحدة، وتنسجم حياته، وتتألق، وتتخلص من العيش اليومي الذي يحيا فيه الأويقات أجزاء متفرقة، ولا

يدرك ما بينها من علاقات، إن هذه المتعة الخفية تمنح القارئ شعوراً بالتماسك والوحدة العضوية، وترجحه من تشتت الساعات، وتمزق الأيام، وتبعثر العمر.

ولا ينسى المرء أن القارئ للرواية يجد متعة من نوع متميز، هي متعة القدرة على التعبير باللغة عن الحياة، إذ تمنحه الرواية زاداً لغوياً، بل تمنحه مهارة لغوية، يستطيع من خلالها أن يحيط بمواقف الحياة المتنوعة، وأن يعبر عنها مهما تعددت واختلقت.

ومتعة الإفصاح عما في الذات، والتعبير عما في الحياة بوساطة اللغة، هي متعة راقية سامية، تمنح المتلقي الرضا، وتؤكد قدرته على التعبير عن ذاته، وتنفي عنه العجز عن التعبير، وتؤكد له أنه قادر على القول، بل قادر على الفعل ولو في الرواية، إن اللغة بتصويرها الحياة تجعل المتلقي قادراً على الإمساك بما هو مجرد، وإدراك ما هو بعيد، وفهم ما هو صعب، وتحديد ما هو كامن في النفس وكشفه وتوضيحه، وفي هذا متعة تأكيد الذات، والقدرة على التعبير عنها.

إن المرء بعد قراءته الرواية يعود إلى الحياة اليومية العادية وهو أكثر راحة وانسجاماً مع نفسه، كما يعود إلى الحياة وهو يحس أنه أقدر على فهمها، وأقوى على عيشها بوعي وعمق، ويدرك أن الحياة جديرة أن تعاش بقدر من الوعي والانسجام والتخطيط والفهم.

\*

ومن الممكن بعد ذلك كله أن نذكر متعة القراءة نفسها، بما فيها من متعة الحرف المطبوع، والشعور بالمادة الأدبية المنشورة، ومتعة الصفحة نفسها، بما فيها من توزيع الأسطر والمقاطع، وربما الصور والألوان، وهو شعور متجذر في أعماق الإنسان، لا يعيه، ولكنه موجود، ويعود به إلى عهود سحيقة في القدم، وقديماً حفظ الإنسان صور خبراته وتجاربه على جدران المغاور والكهوف، ثم على جدران المعابد والمسلات، على الجلود والرقم، ثم على الأوراق والصحف والمدونات والكتب والمجلدات، وهو يحفظها اليوم في الأقراص الليزرية الصلبة والمرنة والمدمجة.

ولا ينسى المرء ما للحرف أيضاً من قدسية ومكانة لدى كثير من الشعوب، فالحرف ليس محض شكل، إنما هو جزء من الكلمة، والكلمة هي حضور ذهني حي للمدلول، فعندما نقرأ كلمة مثل الغضب أو الأفعى فإن مدلول كل من الكلمتين يمثل حاضراً في الوعي، ويستحضر خبرات سابقة كثيرة، ويزداد الأمر قوة وحضوراً عندما تكون الكلمة في سياق أو سياقات، وهي لا تكون إلا كذلك، والسياق أكثر غنى بالمعاني والمدلولات، أي أكثر غنى بالخبرات. ويؤكد ذلك كله بعض الممارسات لدى بعض الشعوب من تقديس الحرف واستعماله في السحر وكتابة التمايم، وقد ينكر الإنسان المعاصر ذلك، وهو واع، ولكنه يستخدمه وهو غير واع، يؤكد ذلك الحروف الأولى من أسماء العشاق المحفورة على جذوع الأشجار، ومقاعد الحدائق، والحروف الأولى من أسماء المتدينين المكتوبة على جدران المعابد والمزارات والأماكن المقدسة عندهم، وكذلك الحروف الأولى من أسماء نزلاء الفنادق أو السجون المكتوبة على الجدران، وفي كثير من الحالات مكتوبة بالكامل، مما يعني تأكيد الذات، وتثبيت حضورها من خلال الكلمة.

إن متعة الكلمة المكتوبة والمقروءة متعة لا يقدرها إلا المحروم منها، ويمكن أن يكشف المرء حقيقة ذلك بنفسه من خلال المرارة التي يحس بها وهو ينظر في صفحات جريدة مكتوبة بلغة لا يعرفها.

إن للصفحة المطبوعة متعة متميزة، وقد يقال إن هذا ما تشترك به كل الآداب والعلوم، ولكن يمكن القول إن هذا صحيح، ولا يقلل من المتعة في قراءة الرواية، بل يضاف إليها، ولا سيما حين تطبع الرواية بشكل أنيق، ويحسن المؤلف تشكيل فقراتها ومقاطعها.

\*

ومن هذا القبيل ثمة متعة أخرى يمكن أن تضاف، وهي شعور المرء وهو يقرأ الرواية، أنه يفعل شيئاً ما، وينجز ويحقق، ويزداد هذا الشعور قوة عند الفراغ من قراءة الرواية، إذ يدرك أنه أنجز شيئاً، فيكتسب الشعور بالرضا عن النفس، ويعزز الثقة بالذات، وينفي عنه الفراغ والعجز والضعف.

ولعل أجمل ما في الرواية، بعد ذلك كله، أنها تعرّف المتلقي إلى نفسه، كما تعرفه إلى الآخر، وبتعبير مختلف، تعرّف المتلقي على قوى الشر والخير، الباطل والحق، الظلم والعدل، فيراها تتصارع، فيدرك أنه وليس وحده في العالم، وأنه ثمة ما هو مختلف، وأنه لا بد من مسافة ما بين طرفين، ولا بد أيضاً من لقاء بينهما، أياً كان شكل هذا اللقاء. وبذلك تعلم الرواية القارئ معنى الآخر، وتعزفه حقيقة وجوده، وتضعه أمام الحقيقة الموضوعية، وتعلمه ضرورة إدراك الحياة في صراعاتها وتناقضاتها، وذلك كله من خلال الشخصية والموقف، أي من خلال الخبرة والمعاناة.

إن الرواية تعلم القارئ أهمية إدراك العالم بنظرة كلية شاملة، وتفسير ظواهره، ووعي ما بينها من علاقات، وضرورة فهم الكون على أن له نظاماً ما يخضع له، وأن الفرد فيه عنصر من عناصر الكون، ولا بد أن يكون له فيه دور وأثر.

وهذا كله يتحقق من خلال المرور بمعاناة أو معايشة تجربة، ولا يتحقق من خلال خلاصة أو حكمة أو مقولة، ومن هنا تكون متعة المعرفة التي تتحقق بالسرد، أو من هنا تكون في الحقيقة متعة السرد.

إن ما يميز الرواية عن غيرها من أشكال التعبير الفني هو مرور القارئ من خلال تجربة، تجربة تحليلية ممتعة، لا يبذل فيها سوى أقل قدر من طاقة أو جهد، ولكنه يعيش، ويحس كأنه عاش الواقع، ولكن من غير الجهد الذي عليه أن يبذله لو كان حقيقة في الواقع، ومن غير أن يتحمل أي أذى أو ضرر أو ألم، على الرغم مما قد يعيشه في القراءة بالخيال من أذى وضرر وألم، وفي هذا إشباع لرغبة الإنسان في المعاناة والعيش، وفي هذا تتحقق طبيعة الرواية، وتتأكد أهم وظائفها.

ومما لا شك فيه أن تلك الأشكال من المتع التي يعيشها قارئ الرواية، وأن تلك الأشكال من الفوائد التي يجنيها لا يعيها، ولا يحس بها، ولا يقصد إليها مباشرة، وإنما تتحقق له في تضاعيف القراءة، هي متع لاشعورية، تعيش في الأعماق، وتحفز القارئ إلى قراءة الرواية.

ومما لا شك فيه أيضاً أن تلك المتع والفوائد لا تتحقق جميعاً بنسبة واحدة، ولدى القراء كافة، وفي الروايات كلها، إن بعضها يتحقق بنسبة ما، وبعضها الآخر يتحقق بنسبة أخرى، وفق المتلقي والرواية والثقافة والفن، ووفق شروط وعوامل أخرى.

\*

ومن المرجح بعد ذلك كله ألا يُظن أن القارئ العادي هو أكثر الناس استمتاعاً بالرواية، لأنه يعيشها من غير درس، ويحصل عليها من غير قصد ولا طلب، إن مثل هذا التصور غير دقيق، ولعل الأدق منه هو أن التحقق

الأكبر للمتعم كلها إنما يكون للدارس الذي يعي عمله، ويدرك هدفه، والذي يغوص على أعماق الرواية، ويرى تفاصيلها كلها.

ولكن مما لاشك فيه أن ثمة متعة أخرى أكبر وأعظم، وهي متعة كتابة الرواية وإبداعها. فالكااتب عندما يبدع رواية يحس بالحرية الكبيرة في التعامل مع الحياة، لأنه يصنعها بنفسه، يبني الشخصيات ويركب الحوادث، ويقدم ويؤخر، ويشعر أنه قادر على فعل شيء، بل أشياء يحركها وفق رغبته، وهو يتحرك في الزمان بحرية، وينتقل في المكان بانطلاقة كبيرة، ويزداد إحساسه قوة عندما يجد نفسه في لحظة قد انطلقت الشخصيات بنفسها، وأفلتت من يديه، وأخذت تصنع وجودها بنفسها، وأخذت الحوادث تسير في طرق لم يتوقعها من قبل، ولم يخطط لها، كما تزداد نشوته عندما يجد تفاصيل جديدة، لم يفكر فيها من قبل، بدأت تتضح أمامه، وتنداح وتتوالد مثل فراشات تسبح في النور، ولعله يحس بمشكلة كبيرة، وهي إنهاء الرواية، ولكن ثمة متعة خفية في الإحساس بهذه المشكلة، ومعاناتها، وعندما ينتهي من كتابة الرواية، يشعر بمتعة متميزة، فقد أنجز شيئاً ما، ولكن سرعان ما يرى أمامه عالماً آخر قد يكون غائماً، غير واضح، ولكن يفكر في ارتياده، وما هذا العالم إلا رواية أخرى جديدة، يبدأ فوراً بالتفكير في كتابتها، ومما لاشك فيه أن متعته الأكبر تتمثل في رؤية روايته مطبوعة وهو يوقع على نسخها يهديها إلى الأصدقاء.

وفي الحالات كلها يبقى الميل إلى السرد قراءة وإبداعاً حاجة إنسانية لا بد أن يلبسها كل فرد، وإن اختلفت أشكال التحقيق والتلبية بين حد أدنى في الحكيم والاستمتاع، وحد أقصى في النقد والإبداع.

## القصة القصيرة

رؤية ذاتية

تصور القصة القصيرة جزءاً من الحياة، كما هو معروف، وليس الحياة كلها، وهي تختار عينة منها، تتمثل في شخص، منفرد، متميز، أو تتمثل في موقف محدود مُجْتَرَأ، تقف عنده، وهي بذلك تعرض للحياة في أجزائها، أو في وقائعها الصغيرة، أو في نقاطها العابرة، ولا تظهر قيمة القصة القصيرة إلا عند النهاية، حيث تأتي نقطة التنوير، فتضيء كل ماسبق من حدث أو موقف أو شخصية، وتمنحه قيمته، وعندئذ يتم فهم القصة القصيرة، وتبرز قيمتها. تلك هي طبيعة القصة القصيرة، وتلك هي أيضاً طبيعة الحياة التي يحياها الإنسان في هذا العصر اللاهث السريع النبض الضاغط بأعبائه ومتطلباته ومشكلاته وقضاياها على الإنسان. فإذا هو يعيش عمره لحظة فلحظة، أو ساعة فساعة، أو يوماً فيوماً، لا يستطيع إدراك حياته، ولا تصور مستقبله، فالمتغيرات كثيرة، والمستجدات سريعة، وفي كل لحظة حدث ومخترع ومكتشف، وفي كل لحظة انفعال ومعاناة وانعطاف.

الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر، لا يدركها بوعي شامل، ولا يراها رؤية كلية، وإنما يعيشها أجزاء مفككة، وهو يركض لاهثاً وراء متطلبات معيشية يومية كثيرة، بعضها ضروري، وأكثرها غير ضروري، ولكن ماهو غير ضروري أصبح بالنسبة إليه أكثر ضرورة، ولا يستطيع عنه فكاً، فإذا هو لا يجد لحظة تأمل يخلد فيها إلى نفسه، فيراجع ماضيه، أو ينظر إلى واقعه، أو يتطلع إلى مستقبله، فهو في شغل دائم. وعندما يرى الإنسان نهاية ما في الحياة، نهاية حدث، أو مشكلة أو قضية أو حياة صديق أو قريب أو كبير أو صغير، يتنبه، ويستيقظ، ويدرك ماراه من قبل إدراكاً جديداً، ويعيه على ضوء النهاية، التي تعيد تشكيل ماسبق وتعيد تفسيره، فيدهش، ويفاجأ، ولكنه مايلبث أن ينغمس في أجزاء جديدة مبعثرة من الحياة. تلك هي طبيعة الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر، وهي شبيهة بطبيعة القصة القصيرة، بل هي نفسها في الحقيقة مجموعة قصص قصيرة، ولذلك مال إنسان هذا العصر إلى القصة القصيرة، إنتاجاً وتلقياً، لأنها في طبيعتها مثل طبيعة حياته، ولأنها نتاج حياته، ونتاج عصره الذي يحياها، فهي تخفق وفق نبضه، وتسرع وفق لهائه، تحمل طبيعته، وتعبّر عنها.

والقصة القصيرة هي الفن الصعب، إذ تحتاج إلى قوة في الحيك، وإلى إيجاز شديد، وتكثيف، وكل جزء فيها يجب أن يكون له دوره، ولا يجوز أن يكون فيها إسهاب أو استطراد، وكل الأجزاء فيها يجب أن تكون متواكبة تقود إلى الخاتمة، من غير حشو أو إضافة، وهي في توترها ونبضها اللاهث السريع أشبه بالدراما، بل أشبه بالمأساة، وهي على الرغم من قصرها وحجمها المحدود ليست بالسهلة. ولكن لا بد من الاعتراف بأن كتابتها أسهل من الرواية وأصعب، هي أصعب لما تقدم من حديث عن قوة الحيك والتوتر والإيجاز، وهي أمور لا تضطر إليها الرواية، فقد يكون فيها إسهاب وتطويل وعناصر وأجزاء كثيرة تعالج مشكلات وقضايا كثيرة، وهو مالا يمكن أن تتسع له القصة القصيرة، وهي أسهل من الرواية في كتابتها، لأن كاتبها قد ينجزها في جلسة أو جلستين أو أكثر، ولكنها لن تكون أبداً بقدر الجلسات التي يحتاجها لكتابة الرواية، ومهما حاول الكاتب أن يجد في قصته وفي مراجعتها وتنقيحها وتعديلها، فإنه لن يحتاج من الوقت مثلما يحتاج إليه الروائي، ومن هنا كانت كتابتها أسهل، وكان إنتاجها أغزر، فبإمكان الكاتب أن يكتب في السنة عشر قصص، مثلاً، ولكن ليس بإمكانه على الإطلاق أن

ينتج عشر روايات. ولذلك كان إنتاج القصة أغزر وأكثر، وهو ما تستدعيه الصحف والدوريات والمجلات، وهو ما يتطلبه القارئ، وهو ما يقدر عليه الكاتب، الذي سرعان ما يجمع قصص فيصدرها في مجموعة. ومما لا شك فيه أن الأمر ليس يمثل هذه السهولة، ولكنه من غير شك أسهل من إنتاج رواية، وبذلك يبدو مفهوم السهولة نسبياً، سواء في الرواية أو القصة، كما يبدو رجراجاً، وغير مستقر.

إن ما يميز الرواية من القصة القصيرة ليس الحجم وعدد الصفحات فحسب، وإنما يميزها رؤيتها الشاملة للحياة، وعرضها كثيراً من القضايا والمشكلات، ولذلك فهي تزدهم بالشخصيات، وتكثر فيها الحوادث الكبيرة المفصلية، ويمتد بها الزمان، ويتسع فيها المكان، وغالباً ما يكون بناؤها أقل إحكاماً من بناء القصة القصيرة، وإن كان هذا لا يعني الهلحلة، كما لا يعني السهولة في كتابتها، ولكنها في كل الأحوال تمنح الكاتب قدراً أكبر من الحرية، ويمكنه كتابتها على تطاول في الزمن. وأمام الكثرة في الإنتاج والتلقي، في القصة القصيرة، كثرت أسماء الكتاب وازدهمت، وما عاد يرسخ في ذاكرة المتلقي إلا القليل من الأسماء، لأنه يقرأ كل شيء، ولكل الكتاب، ولا يقرأ لكتاب مفضل، كما كثرت الأسماء وازدهمت، لأن القصة القصيرة تملك أشكالاً وأنماطاً واتجاهات، وهي في حالة من التطور المستمر، ولذلك حرمت القصة القصيرة من تألق الأسماء، ولم يعد ثمة من هو عملاق أو كبير، وإنما ثمة كتاب كثر، ولكل أسلوبه ومنحاه وعامله. إن القصة القصيرة في هذا الجانب أشبه بالإنتاج السلعي، كلٌّ ينتج ويقدم، وكل يسعى إلى التجويد والتطوير، وكل يسعى إلى الترويج، وفي السوق ازدحام وتنافس، وكثرة.

وهذه السمة للقصة القصيرة هي سمة العصر نفسه، فما هو بعصر الأفراد، وإنما هو عصر الناس كافة، ولم يعد عصر المشهورين والناخبين والأفذاذ، وإنما هو عصر الناس كلهم، لأنهم هم الفاعلون والمنتجون والمغيرون في الواقع، ولأن التعليم انتشر بين الجميع، ولأن الثقافة هي مطلب الجميع، ولأن الثقافة الحق لا يمكن أن تكون إلا للجميع. ولكن من المرجح بعد ذلك كله ألا يذهب الظن إلى القول بموت الشعر، أو غياب الرواية، لصالح القصة القصيرة، فهذا مالا يمكن القول به على الإطلاق، لاعلى سبيل الظن، ولا على سبيل البحث، فلكل جنس أدبي قيمته أو مكانته، ولكل دوره في الواقع وأثره، ولكل حضوره وموقعه، وليس المقام مقام مفاضلة على الإطلاق، إنما هو مقام رصد ودرس، وقد ظهر من خلال النظر والاستقراء الوفرة في القصة إنتاجاً وتلقياً.

إن حضور أي جنس أدبي لا يمكن أن يكون على الإطلاق على حساب جنس أدبي آخر، وليس في إمكان أي جنس أدبي أن يلغي جنساً آخر ألبتة، ولكل جنس بعد ذلك خصوصيته. فإذا كانت القصة القصيرة تشهد الآن ازدهاراً ووفرة في الإنتاج والتلقي ومواكبة طبيعة العصر، فإن الشعر يشهد تطوراً نوعياً متميزاً، في رؤيته ومستواه الفني، وإن كان هذا على حساب قرائه ومتلقيه، أي إن تطور القصة القصيرة بشكل ما هو تطور أفقي، على حين أن تطور الشعر هو تطور شاقولي.

ولا يعزب عن المرء حضور الرواية في المشهد الأدبي، فقد استطاعت الرواية أن تحقق حضوراً فنياً متميزاً، في الكم والنوع والمستوى، وفي إقبال المتلقين والقراء، ولكن لا يمكن أن يكون قراء الرواية من العموم والوفرة كما هو الأمر بالنسبة إلى قراء القصة القصيرة. وهكذا يبدو واضحاً أن لكل جنس أدبي ما يميزه، ويمنحه سماته وخصائصه، سواء في طبيعته، أو طبيعة قرائه، أو في علاقته مع العصر، والعلاقة بين هذه الأجناس ليست علاقة مفاضلة وتنافس وسباق، وإنما هي علاقة تكامل واتساق. وسيظل لكل جنس من قصة ورواية وشعر قراؤه ومتلقوه، من متعلمين

ومثقفين وهواة ودارسين، وستظل لكل جنس طبيعته وخصوصيته، كما سيبطل لكل جنس أيضاً نمط تطوره وتواصله مع الواقع إنتاجاً وتلقياً. ولا بد من ملاحظة العلاقة الفنية بين تلك الأجناس، فكل جنس منها يأخذ من الآخر، ويعطيه، فالشعر يأخذ من الرواية الحوار وتعدد الأصوات والنزوع الدرامي والمونولوج والصراع الموضوعية، والرواية تأخذ منه شعرية الموقف والحركة والبناء، وشاعرية اللغة، وتجهد القصة القصيرة في أن تكون كالقصيدة في الإيقاع والنبض والاتماعة والتلميح والإيجاز، وأن تكون شاعرية اللغة أيضاً في بعض الأحيان. ولكن لا ينسى المرء بعد ذلك كله أن كلاً من القصة والرواية والشعر هي أجناس أدبية، تصنع الأدب الذي تسمو به النفس، وتصفو الروح، ويرقى العقل، ويقوى الوعي، وينمو الشعور، وازدهار الأدب أو ازدهار أي جنس منه إنما هو دليل صحة في المجتمع وسلامة، إذ يعني ازدهار الأدب أن الناس لم يغرقوا في طغيان الحياة اليومية والمعيشية، وأنهم مازالوا يبحثون عن السمو والرفي من خلال الأدب الذي يؤكد إنسانية الإنسان.



## القصة القصيرة جداً

رؤية ذاتية

القصة القصيرة جداً نتاج واقع عربي يعيش متناقضات كثيرة، يتعلق فيه العربي بالهاتف الخليوي والقنوات الفضائية والسيارة والفيديو كليب وآخر تسريحات الشعر وأزياء الثياب والأطعمة الحديثة الجاهزة المحلية والمستوردة، ويقبل كل ما هو جديد في الجوانب الاستهلاكية، ويتابعها ويدفع فيها من لقمة عيشه، بل يراها لقمة عيشه، وفي المقابل لا يهتم بالثقافة، ثقافة الكلمة، وقد أصبحت عنده تلك الأشكال من الاستهلاك البديل من الثقافة، والغريب في الأمر أن ذلك العربي نفسه يتغنى من ناحية ثقافية بكل ما هو قدم ويتمسك بالقواعد والقوانين والأصول في الأدب، وينادي بها، ويرفضها في حياته اليومية، فيرفض حزام الأمان في السيارة ويخالف إشارات المرور وقواعد السير. إن القصة القصيرة جداً نتاج ذلك الواقع المتناقض، وهي ليست هدماً للتراث، ولا نقضاً له، وليست عداً للدين ولا القيم ولا الأخلاق، وليست نقضاً ولا نفياً ولا عداً ولا بديلاً من القصة القصيرة ولا الرواية، هي نوع أدبي جديد، والمشكلة في أن المجتمع العربي يرفض كل جديد في الثقافة، ولكنه يقبل كل جديد في الظواهر الاستهلاكية. لا شك في أن كثيراً مما يكتب وينشر تحت اسم القصة القصيرة جداً رديء، وهابط، وضعيف، وهذا أمر طبيعي، وهذا الرديء والضعيف والهابط موجود أيضاً في أشكال التعبير الأخرى كلها، قدمها وحديثها، ولا يحكم بالرديء على كل النتاج، ولا يحتج بالضعيف. والمشكلة هي أن القارئ العربي يقرأ وفي ذهنه قوالب وثوابت وأحكام سابقة جاهزة لا يستطيع أن يتزحزح عنها إلا بعد خمسين عاماً، وربما أكثر، في حين يسارع فوراً إلى تبديل هاتفه الجوال ليتابع ما هو أكثر تطوراً وأكثر حداثة ويعيد برمجة جهاز الاستقبال عنده ليستقبل القنوات الفضائية الجديدة. ولهذا الأسباب وغيرها من الأسباب الأخرى الكثيرة جاءت القصة القصيرة جداً، لتقدم شكلاً جديداً من التعبير، هو شكل جديد متفاعل من بُنى وعلاقات وعوامل كثيرة، هو شكل جديد مختلف كلياً، اسمه: "قصة قصيرة جداً"، ومن هنا على المتلقي أن يتعامل مع هذا الشكل تعاملاً جديداً، ولا بد له من أن ينطلق من داخل هذا النتاج الجديد الذي هو: "قصة قصيرة جداً"، وعلى المتلقي ألا يبحث هنا أو هناك عن حبكة وعقدة وبداية وشخصية وحدث، على المتلقي أن يتعامل مع قارة جديدة وعالم جديد، أو بالأحرى جزيرة جديدة صغيرة، وأن يتقبل هذا الجديد بحساسية جديدة وذوق جديد منطلقاً من داخل هذا الجديد نفسه ومن بنيته وطبيعته وتركيبه. إن القصة القصيرة جداً هي انطلاق حر في فضاء حر للتعبير عن الحرية، ولا يمكن إخضاعها لقيود أو قانون أو قاعدة، والإبداع الحق لا يخضع، إنما يبدع ذاته، والأدباء الذين صنعوا التاريخ هم الذين فعلوا ذلك، أما الذين تقيدوا بأي شكل مما يسمى قاعدة أو قانوناً فقد نسبهم التاريخ، أو يذكروهم لقيمتهم التاريخية، لا لقيمتهم الفنية، وكم في دوائر المعارف والمعاجم من أسماء لأدباء، ولكن الذين كان لهم فعل من بين تلك الأسماء هم القلة القليلة. ولذلك لا يمكن البحث عن قاعدة لتوضع سلفاً لقصة القصيرة جداً، ومن الخطأ مثل هذا البحث، بل من الضرر على المبدع والمتلقي، لأن الإبداع هو الأول، وهو السابق، وبعد تراكم إبداعي، بما يكون فيه من تنوع وتطور،

يمكن البحث عن قيم ومفاهيم أولية، لا عن قواعد وقوانين، وعندما تتحول تلك المفاهيم والقيم إلى قواعد يكون ذلك النوع قد تجمهر ودخل في مرحلة التكرار والجمود، ومن يتبع تلك القواعد لا يمكن أن يبدع.

إن القصة القصيرة جداً تنتمي إلى جنس أدبي موضوعي، بالمعنى الفني للموضوعية، لا بالمعنى العلمي، وهي موضوعية لا تغيب فيها الذات، ولكنها لا تحضر الحضور كله، أي لا تغطي، يتمثل هذا الجنس في الأسطورة والحكاية والخرافة والملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة، أي إن القصة القصيرة جداً تنتمي إلى السرد، وقد يكون نثراً وقد يكون شعراً، وعناصر السرد معروفة، عمدتها الحدث والشخصية، وما يستتبع ذلك من زمان ومكان وحوار ووصف، وما يكون من استرجاع واستباق وحذف وتلخيص ومونولوج وحلم وخيال ولغة وأسلوب، وسارد وزاوية رؤية أو تبئير أو منظور، هذه بعض جوانب السرد ومكوناته، قد تتوافر كلها وقد يتوافر بعضها، والقيمة ليست فيها وإنما في التعامل معها ومعالجتها، والقصة القصيرة جداً تقوم على هذه المكونات، كلها أو بعضها، ولا تنفرد بغير القصر والحرص على الإدهاش والتكثيف، هذه مجرد مكونات، وليست قوانين ولا مقاييس ولا قواعد، فقد تقوم القصة القصيرة جداً على الحوار وحده، أو على مونولوج، أو على حلم، أو قد يغلب عليها حدث أو شخصية، والمهم فيها هو التكثيف والإيجاز والقصر، والقصر وحده لا يكفي، أي إن قلة عدد الأسطر وحده غير كاف، فقد تكثر الأسطر نسبياً، ولكن المهم هو التكثيف والإيجاز والاختصار، والأهم هو الإدهاش.

وقد استقرت القصة القصيرة جداً، وحفرت مجراها في خريطة الأدب، وصدرت مئات المجموعات التي تضم قصصاً قصيرة جداً، وأعدت رسائل ماجستير عنها، وصدرت عدة دراسات عنها، وخصتها بعض المجالات بأعداد متميزة، وإن كان بعض النقاد والدارسين قد اقترحوا أسماء أخرى، ليست كثيرة، والقيمة ليست في اقتراح اسم جديد، وإنما في التعامل مع هذا النوع الجديد. وبعد ذلك يمكن أن تكون القصة القصيرة جداً مجرد حدث، أو شخصية، أو حوار، أو مونولوج، ويمكن أن تكون مجرد طرفة أو مفارقة أو لغز أو تعليق أو حكمة أو موعظة، أو أي شكل آخر، حتى لو كان مجرد تعبير شعري، فهي شكل حر، لا يقيده قيد. وقد تتداخل الأنواع، فقد تكتب القصة بلغة الشعر بما فيها من صورة وانزياح وخيال، والقيمة دائماً لا للعنصر المكون، وإنما لحسن المعالجة والأداء والبناء.

ومن الغريب في الأمر أن بعض النقاد يقبلون القصة القصيرة جداً، ولكنهم يشترطون أن تحمل اسماً آخر غير القصة القصيرة جداً، وكأنما يقررون بهذا النوع الجديد ولكن على مضض، وهو موقف يدل على نمط في التفكير العربي المعاصر، الذي يقبل بعض المفاهيم إذا طرحت باسم ما، ولا سيما إذا كان من اختراعه، وهو يرفض تلك المفاهيم نفسها إذا ما طرحت باسمها الحقيقي، وكأن المشكلة كلها في الفراء، لا فيما يحتويه الفراء.

ولعل من الأكثر غرابة أن بعض المبدعين رفضوا القصة القصيرة جداً ونالوا منها بالسخرية والتهكم، ولكن مالبنوا هم أنفسهم أن أصدروا مجموعات حوت قصصاً قصيرة جداً، ولكنهم لم يسموها قصصاً قصيرة جداً، وإنما اختاروا لها أسماء أخرى، وكأن المشكلة كلها في الاسم. ثمة جهود أخرى كثيرة تبذل في ميدانين اثنين، الأول البحث عن الريادة، والثاني البحث عن الجذور، فثمة تنافس كبير لدى الباحثين والدارسين والكتاب على البحث عن أول من كتب القصة القصيرة جداً، ويتنافس الباحثون في تأكيد سبق هذا من الأدباء أو ذاك، وادعاء الأولوية لهذا البلد أو ذاك، والحقيقة ليست القيمة في الريادة ولا في الأولوية، والأمر لا يتعلق باختراع ولا باكتشاف، إنما يتعلق بمن طوّر وأجاد وتفرّد وأبدع، وقد يكون الأول في هذا المضمار أو ذاك لم يقدم سوى القليل، أو لم يقدم ما

هو قوي أو جدير، ولا يكفي أن يكون الأول، ولا معنى للأول، وهذا نمط آخر في التفكير العربي، يجمد أول من ابتكر، ويغفل آخر من طور. وفي الميدان الثاني، وهو البحث عن الجذور، يبرز تياران، الأول يجد في التراث الجذور، والثاني يرد إلى الأدب الغربي هذا الوافد الدخيل، على نحو ما يُتَّهم به، فبعض الباحثين يرون جذور القصة القصيرة جداً في فن الخبر عند العرب، كما هو عند الجاحظ في كتابه البخلاء مثلاً، أو عند الأصفهاني في كتابه الأغاني، أو عند أبي حيان التوحيدي في كتابه المقابسات، وغيرهم من المؤلفين العرب القدامى، وبعض المحدثين أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة.

ويرد التيار الثاني القصة القصيرة جداً إلى التأثير بالغرب والنقل عنه والأخذ بل التقليد، ويرون في هذا النوع الوافد الدخيل، بل كأنه عندهم الغازي المحتل، وفي الواقع لا ضير في تأصيل هذا النوع بالعودة إلى التراث، على شرط ألا يحكم على أي نوع بقيمة أو عرف أو مفهوم أو قانون من التراث، أي بشرط الانطلاق من داخل النوع الجديد نفسه، لاستكشاف نقاط الاختلاف والاتفاق والتميز والخصوصية، فالأدب تيار متصل، ولا ينقطع، إنما يتحول ويظهر في أشكال جديدة، ولا بد من الاعتراف للأشكال الجديدة بخصوصيتها، وفي المحصلة لا قيمة لمثل هذه الجهود، إنما هو نوع من الدرس، ونمط من التفكير، لا يمكن إغاؤه، ولا تجوز مصادرته، ولكن من الحق الاختلاف معه. كذلك لا ضير في العودة إلى الآداب العالمية والبحث عن أشكال التأثير والتأثير، بشرط حضور الأدلة والوثائق والحجج العلمية والتاريخية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية، والأمر لا يتعلق بفضل هذا على ذلك، ولا يتعلق بنقل ولا سرقة، إنما يتعلق بتقارض الحضارات وأخذ بعضها عن بعض على مر التاريخ، ولولا هذا التواصل لما كان تجديد وإبداع، ومحصلة مثل هذه الجهود هي إثبات التأثير أو نفيه، ولذلك تبدو غير ذات جدوى، أو قد تكون العودة إلى الآداب العالمية للبحث عن جوانب الاتفاق والاختلاف في جوانب التعبير الإنساني وأشكاله وموضوعاته وقضاياها بعيداً عن مفهوم التأثير والتأثير، لتأكيد نوعية التجربة الإنسانية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة الأمريكية، ورائدها هنري ريماك، ويبدو مثل هذا الجهد أكثر جدوى، لأنه يساعد على معرفة التجربة الإنسانية في العمق.

وفي الحالات كلها لا بد من الانطلاق من داخل النوع لا من خارجه، واصطناع مصطلحات نقدية من بنيته لا من بنى ومجالات معرفية أخرى، ولعل أخطر مثال على ذلك وصف هذا النوع أو ذاك بأنه ابن شرعي أو غير شرعي للتراث أو للأدب الغربي، فمثل هذا الوصف يقوم على مصطلح مستمد من المجتمع لا من الأدب، ويدل على نمط من التفكير قوامه علاقات القرابة والنسب لا علاقات الفن والإبداع، ولا شك أنه تعبير مجازي، ولكنه في منطلقه الفكري ليس أدبياً، ولا بد أن تتبع مصطلحات الأدب من داخله وضمن شرط النوع لا ضمن شرط نوع أدبي آخر.

ولعل من مشكلات المجتمع العربي في ركوده وتخلفه أنه يحمل العداء لكل ما هو جديد، ودافعه التعصب للقديم، بدعوى الخوف عليه، وبعيداً عن الدرس الموضوعي لما هو جديد، بل بعيداً عن الاطلاع عليه، وإنما هي أحكام تطلق هكذا من غير اطلاع ولا تمحيص، مع الاحتجاج بنماذج مما هو رديء، وإغفال ما هو جيد.

ومن مشكلات المجتمع العربي أيضاً أنه يقبل من الجديد ما استقر وأصبح مألوفاً، أي إنه يقبله بعد حين، ومن أوضح الأمثلة على ذلك شعر بدر شاكر السياب، فقد لقي كثيراً من الرفض، ولكنه بعد حين، ولا سيما بعد

وفاة الشاعر، لقي القبول والتقدير، وأصبح من رموز الشعر العربي الحديث وأعلامه، ولكن من المشكلات أيضاً أنه يحول هذا القبول إلى حجة لرفض كل ما عده، وبذلك يتحول المقبول إلى عقبة أمام الجديد، وهي عقبة يصنعها المتلقي لنفسه، والأمر كله يرجع إلى عدم الاطلاع المباشر على النص، وانتظار مقولات الآخرين وأحكامهم.

ومما لاشك فيه أن هناك من النماذج ما هو سيئ ورديء وضعيف في كل شيء، في الأدب والفن والحياة، وهناك ما هو جيد وحسن وجميل ومتميز، وليس من الحق في شيء الحكم مسبقاً على الشكل والنوع، إنما الحكم يكون على المعالجة والأداء في داخل النوع وطبيعة التعامل معه، وسوف تخلو هذه المقالة من أي نموذج أو مثال، لأن غايتها ليست الدرس والتحليل، وإنما غايتها إثارة المشكلة، ومعالجة مشكلة التلقي والنقد، ولا يراد من هذه المقالة الدعاية لاسم، أو التكريس لمثال، وحتى لا يظن القارئ أن هذا المثال أو ذاك هو نموذج للجيد، إن المقالة دعوة لفتح أفق القراءة والتعامل مع النصوص بعيداً عن أي حكم مسبق، ودعوة إلى حرية التلقي وحرية التعبير.

ومن حق أي متلق أن يقبل أو يرفض، ويعجب أو لا يعجب، ولكن الحكم والتقييم ليس من حق أي متلق كان، إنما الحكم والتقدير والتقييم لصاحب الذوق المثقف المدرب المتمرس بالنوع نفسه، حتى إنه لا يحق للمثقف في نوع محدد والمتمرس فيه والمدرّب عليه أن يمارس الحكم على نوع آخر لا يعرفه وليس مثقفاً به ولا متدرباً عليه، الشأن نفسه كشأن الطبيب المختص بالأمراض الجلدية لا يتخذ أي قرار في شأن مريض بالقلب، قد يعرف، ويعلم، ولكنه لا يقرر، إنما يترك الحكم والقرار لصاحب الاختصاص، وليس المقصود في مجال الأدب والنقد الاختصاص بمعنى الشهادة الجامعية، إنما المقصود الثقافة بالنوع والدرية عليه والمران فيه والتعامل معه، والانطلاق من داخله بموضوعية وحياد.

إن الأنواع الأدبية الجديدة، أي كانت، ستظهر دائماً، وعلى مر العصور، وليست إلا شكلاً من أشكال ممارسة الحرية، والمتلقي لا يمارس الحرية، بل يكبل نفسه بقيود قواعد وقوانين وتعريفات يتوهمها ضرورة للإبداع، ثم يعتقد بما، ويطالب بما الآخرين، ويلزم نفسه بما وهو يقرأ، وهو بما في الحقيقة غير ملزم، وما على المتلقي إلا أن يمارس الحرية، بالتخلي عن كل ما يتوهمه سلفاً شرطاً، والانطلاق من داخل النوع ومن داخل النص، بعيداً عن أي حكم سابق أو من الخارج، ثم يدخل في مجال النص، وعندئذ يكون قد بدأ بممارسة الحرية، وما هي بممارسة سهلة، لأن القيد والقانون والقواعد أسهل، وتعطي المرء شيئاً من الاطمئنان الوهمي الذي هو في حقيقته كسل، فالحرية مسؤولية، ومن هنا سر النفور من القصة القصيرة جداً، لأنها تعبير عن الحرية وممارسة لها، والمتلقي ينفر منها لأنه يهرب من ممارسة الحرية، على الرغم من مطالبته بما، والحرية في الحقيقة تؤخذ ولا تعطى، ومن يمارسها حق الممارسة في الأدب، يمكن أن يمارسها أيضاً في كل جانب من جوانب الحياة، وما أحوجنا إلى الحرية في الإبداع والتلقي، وفي الحياة.

## جناحا الحداثة

القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر\*

رؤية ذاتية

جناحا الحداثة، حالياً، هما قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً، وهما جناحان رقيقان ناعمان لطائر حرّ صغير يخلق في فضاء الإبداع العربي بين النسور والشواهين، ومن أسف أن هناك من ينقض على هذين الجناحين، فيرميهما بالسهام، ويود لهما السقوط، وهما ما يزالان يملآن الفضاء بتحليق هادئ جميل.

القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر هما نتاج واقع عربي يعيش متناقضات كثيرة، يتعلق فيه العربي بالهاتف الخليوي والقنوات الفضائية والسيارة والفيديو كليب وآخر تسريحات الشعر وأزياء الثياب والأطعمة الحديثة الجاهزة المحلية والمستوردة، ويقبل كل ما هو جديد في الجوانب الاستهلاكية، ويتابعها ويدفع فيها من لقمة عيشه، بل يراها لقمة عيشه، وفي المقابل لا يهتم بالثقافة، ثقافة الكلمة، وقد أصبحت عنده تلك الأشكال من الاستهلاك البديل من الثقافة، والغريب في الأمر أن ذلك العربي نفسه يتغنى من ناحية ثقافية بكل ما هو قديم ويتمسك بالقواعد والقوانين والأصول في الأدب، وينادي بها، ويفرضها في حياته اليومية، فيرفض حزام الأمان في السيارة ويخالف إشارات المرور وقواعد السير. إن القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر هما نتاج ذلك الواقع المتناقض، وهما أكثر ما يهاجمه الإنسان العربي، ويرى فيهما خيانة وكفراً وهدماً للتراث، ويتغنى بالتراث، وهو في كثير من الحالات لا يعرف من التراث إلا ما قرأ من مختارات مدرسية في المرحلة الإعدادية والثانوية، وليس ما يقرؤه في المرحلة الجامعية في معظم الحالات بأفضل، إذ لا يعدو على الأغلب كونه مختارات مكرورة.

إن القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، ولا يمكن إلا الحديث عنهما معاً، ليستا هدماً للتراث، ولا نقضاً له، وليستا عداً للدين ولا القيم ولا الأخلاق، وهناك من كتب قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً ودافع من خلالها عن القيم والأخلاق والدين، وهناك من فعل خلاف ذلك، وهما ليستا نقضاً ولا نقياً ولا عداً ولا بديلاً من القصة القصيرة ولا الرواية ولا قصيدة التفعيلة ولا قصيدة البحر، هما نوعان أدبيان جديان، والمشكلة في أن المجتمع العربي يرفض كل جديد في الثقافة، ولكنه يقبل كل جديد في الظواهر الاستهلاكية.

لا شك في أن كثيراً مما يكتب وينشر تحت اسم قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً رديء، وهابط، وضعيف، وهذا أمر طبيعي، وهذا الرديء والضعيف والهابط موجود أيضاً في أشكال التعبير الأخرى كلها، قديمها وحديثها، ولا يحكم بالرديء على كل النتاج، ولا يُحتج بالضعيف، ولا بد من التمييز، وليس كل ما يضمه ديوان المتنبي من قصائد جيداً، بل في ديوانه من الشعر ما هو دون ذلك، وكذلك الأمر بالنسبة إلى أي شكل آخر من أشكال الإبداع، أو أي شاعر آخر، لا بد من التفاوت.

\* للمؤلف كتاب عنوانه: "قصيدة النثر"، يتضمن دراسة نقدية تحليلية لنماذج كثيرة من قصيدة النثر، صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ٢٠٠٧. وهذه المقالة جديدة وليست جزءاً من الكتاب، والمؤلف عضو في لجنة تأسيسية أشرفت على إقامة ملتقى القصة القصيرة جداً في حلب على مدى تسع سنوات متتالية من عام ٢٠٠١ إلى عام ٢٠١٠ وكان يشارك في الملتقى كل عام أكثر من خمسين أديباً من سورية ومن بعض الأقطار العربية، وللمؤلف أربع مجموعات قصصية من نوع القصة القصيرة جداً نشرت أولها عام ٢٠٠٠.

والمشكلة هي أن القارئ العربي يقرأ وفي ذهنه قوالب وثوابت وأحكام سابقة جاهزة لا يستطيع أن يتحزح عنها إلا بعد خمسين عاماً، وربما أكثر، في حين يسارع فوراً إلى تبديل هاتفه الجوال ليتابع ما هو أكثر تطوراً وأكثر حداثة ويعيد برمجة جهاز الاستقبال عنده ليستقبل القنوات الفضائية الجديدة.

ولهذه الأسباب وغيرها من الأسباب الأخرى الكثيرة جاءت قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً، لتقدما شكلاً جديداً من التعبير لا ينتمي إلى القصيدة ولا إلى النثر، وما هو جمع بين قصيدة ونثر، بل هو شكل جديد متفاعل من بُنى وعلاقات وعوامل كثيرة، وما "قصيدة نثر" إلا مصطلح جديد، وكذلك مصطلح "قصة قصيرة جداً"، فما هي قصة، ولا هي قصيدة، وإنما هي شكل جديد مختلف كلياً، اسمه: "قصة قصيرة جداً"، ومن هنا على المتلقي أن يتعامل مع هذين الشكلين تعاملاً جديداً، ولا بد له من أن ينطلق من داخل هذا النتاج الجديد الذي هو: "قصيدة نثر"، والذي هو: "قصة قصيرة جداً"، وعلى المتلقي ألا يبحث هنا أو هناك عن الوزن أو القافية أو أي معيار آخر من المعايير التي رسخت في ذهنه، وعلى المتلقي ألا يبحث هنا أو هناك عن حبكة وعقدة وبداية وشخصية وحدث، على المتلقي أن يتعامل مع قارة جديدة وعالم جديد، وأن يتقبل هذا الجديد بحساسية جديدة وذوق جديد منطلقاً من داخل هذا الجديد نفسه ومن بنيته وطبيعته وتركيبه.

إن قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً هما انطلاق حر في فضاء حر للتعبير عن الحرية، ولا يمكن إخضاعهما لتقيد أو قانون أو قاعدة، والإبداع الحق لا يخضع، إنما يبدع ذاته، والشعراء الذين صنعوا التاريخ هم الذين فعلوا ذلك، أما الذين تقيّدوا بأي شكل مما يسمى قاعدة أو قانوناً فقد نسيتهم التاريخ، أو يذكركم لقيمتهم التاريخية، لا لقيمتهم الفنية، وهم في دوائر المعارف والمعاجم من أسماء لشعراء، ولكن الذين كان لهم فعل من بين تلك الأسماء هم القلة القليلة. ولذلك لا يمكن البحث عن قاعدة لتوضع سلفاً لقصيدة النثر أو القصة القصيرة جداً، ومن الخطأ مثل هذا البحث، بل من الضرر على المبدع والمتلقي، لأن الإبداع هو الأول، وهو السابق، وبعد تراكم إبداعي، بما يكون فيه من تنوع وتطور، يمكن البحث عن قيم ومفاهيم أولية، لا عن قواعد وقوانين، وعندما تتحول تلك المفاهيم والقيم إلى قواعد يكون ذلك النوع قد تحجر ودخل في مرحلة التكرار والجمود، ومن يتبع تلك القواعد لا يمكن أن يبدع. لا شك في أن القصة القصيرة جداً تنتمي إلى جنس أدبي موضوعي، بالمعنى الفني للموضوعية، لا بالمعنى العلمي، وهي موضوعية لا تغيب فيها الذات، ولكنها لا تحضر الحضور كله، أي لا تطفئ، يتمثل هذا الجنس في الأسطورة والحكاية والخرافة والملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة، أي إن القصة القصيرة جداً تنتمي إلى السرد، وقد يكون نثراً وقد يكون شعراً، وعناصر السرد معروفة، عمدتاً الحدث والشخصية، وما يستتبع ذلك من زمان ومكان وحوار ووصف، وما يكون من استرجاع واستباق وحذف وتلخيص ومونولوج وحلم وخيال ولغة وأسلوب، وسارد وزاوية رؤية أو تبئير أو منظور، هذه بعض جوانب السرد ومكوناته، قد تتوافر كلها وقد يتوافر بعضها، والقيمة ليست فيها وإنما في التعامل معها ومعالجتها، والقصة القصيرة جداً تقوم على هذه المكونات، كلها أو بعضها، ولا تنفرد بغير القصر والحرص على الإدهاش والتكثيف، هذه مجرد مكونات، وليست قوانين ولا مقاييس ولا قواعد، فقد تقوم القصة القصيرة جداً على الحوار وحده، أو على مونولوج، أو على حلم، أو قد يغلب عليها حدث أو شخصية، والمهم فيها هو التكثيف والإيجاز والقصر، والقصر وحده لا يكفي، أي إن قلة عدد الأسطر وحده غير كاف، فقد تكثر الأسطر نسبياً، ولكن المهم هو

التكثيف والإيجاز والاختصار، والأهم هو الإدهاش. وقد استقرت القصة القصيرة جداً، وحفرت مجراها في خريطة الأدب، وصدرت مئات المجموعات التي تضم قصصاً قصيرة جداً، وأعدت رسائل ماجستير عنها، وخصّتها بعض المجلات بأعداد متميزة\*\*، وأقيمت عدة ملتقيات للقصة القصيرة جداً\*\*\*، وصدرت عدة دراسات عنها\*\*\*\*، وإن كان بعض النقاد والدارسين قد اقترحوا أسماء أخرى، ليست كثيرة، والقيمة ليست في اقتراح اسم جديد، وإنما في التعامل مع هذا النوع الجديد. ومن غير المجدي اقتراح أسماء جديدة، وإنما من المجدي الاتفاق على ما استقر من مصطلح القصة القصيرة جداً، ومصطلح قصيدة النثر، ومن المجدي درس النتائج في هذين النوعين، وتحليله، ونقده. وبعد ذلك يمكن أن تكون القصة القصيرة جداً مجرد حدث، أو شخصية، أو حوار، أو مونولوج، ويمكن أن تكون مجرد طرفة أو مفارقة أو لغز أو تعليق أو حكمة أو موعظة، أو أي شكل آخر، حتى لو كان مجرد تعبير شعري، فهي شكل حر، لا يقيد به قيد.

وكذلك شأن قصيدة النثر، فهي تنتمي إلى جنس أدبي ذاتي، هو الشعر، وفيه أنواع كثيرة، فيه قصيدة البحر، وقصيدة الرجز، والشعر التعليمي، والموشح، والرباعيات، وفيه التشطير والتربيع والتخميس، وفيه القوما والكان كان، وفيه الموالم والزجل، وإذا كان عمدة السرد الحدث والشخصية، فإن عمدة الشعر العاطفة والإيقاع، وإذا طغت على السرد الرؤية الموضوعية، فإن الشعر تطفى عليه الرؤية الذاتية، ويمتاز بعد ذلك باستعماله المختلف للغة، وهو استعمال قائم على المجاز والانزياح، أي استعمال اللغة استعمالاً فنياً مختلفاً عن استعمالها في الحياة اليومية، هي لغة الصورة والخيال، لا لغة المعجم والمنطق والعقل، وهي لغة الإيقاع والموسيقا والنغم الموقّع وفق آليات فنية، والوزن وحده لا يكفي، فقد يحضر وقد يغيب، وفي الشعر مكونات أخرى كثيرة، من إدهاش وصورة

\* من ذلك رسالة للماجستير أعدها جاسم خلف عطران في جامعة الموصل في العراق عام ٢٠٠٧ عن شعرية القصة القصيرة جداً بإشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم جنداري جمعة الجميلي.

\*\* من ذلك على سبيل المثال مجلة "مجرّة"، وهي تصدر عن دار البوكيلي للنشر في مدينة القنيطرة، بالمغرب العربي، وبدعم من وزارة الثقافة بالملكة المغربية، عدد خريف عام ٢٠٠٨، وهو خاص بالقصة القصيرة جداً، ويضم دراسات وقصصاً قصيرة جداً من أقطار الوطن العربي.

\*\*\* ومنه ملتقى القصة القصيرة جداً في حلب، شارك في تأسيسه عام ٢٠٠٢ الدكتور جمال طحان والدكتور أحمد زياد محبك وأحمد دوغان ومحمود محمد أسد وضياء قصبجي ومحمود على السعيد ومحمد قرانيا، وكان يعقد كل سنة أواخر الشهر الثامن على مدى ثلاثة أيام في رحاب مديرية الثقافة بحلب، ويشترك فيه قاصون ونقاد من سورية ومن الوطن العربي، واستمر انعقاده كل سنة إلى عام ٢٠١١، وكانت تتم فيه قراءة أعمال قصصية ونقدها والتعليق عليها، وتعدّد ندوات لطرح مشكلات القصة القصيرة جداً وقضاياها النقدية، وفي كل مرة يشارك نحو من أربعين أدبياً، وقد نهض الأدباء بالملتقى بجهودهم الخاصة، باستضافة من مدير الثقافة كامل قطان، وكان حضور المشاركين على نفقتهم الخاصة، من داخل سورية ومن خارجها، وقد تقاطر على الملتقى عدد من الأدباء كان لهم حضور دائم، منهم جمعة الفاخري من ليبيا وقد اقترح تسمية حلب عاصمة القصة القصيرة جداً، وأسهم أحمد دوغان في نشر بعض الأعمال المشاركة في كتيب تحت عنوان "فطوف من القصة القصيرة جداً"، وكان الملتقى يلقى إقبالاً واسعاً من الجمهور، وتقوم الصحف بتغطيته، وشكل الملتقى ظاهرة أدبية وحقق نشاطاً فعالاً.

\*\*\*\* لعل أول دراسة عن القصة القصيرة جداً هي دراسة الدكتور أحمد جاسم الحسين، وعنوانها: "القصة القصيرة جداً"،

دار عكرمة، دمشق، ١٩٩٧.

وبناء وافتتاح واحتتام وتقفية ومحسنات في الألفاظ وغير ذلك من مكونات. وبما أن قصيدة النثر كذلك فيمكن أن تكون طويلة أو قصيرة، أو مجرد ومضة أو التماعة، أو تعليق أو حكمة أو مقولة أولافنة أو أي شكل مجازي، أو حتى سردي، فهي شكل حر لا يمكن أن يقيدته قيد. وقد تتداخل الأنواع، فقد يكون في الشعر حوار وسرد، وقد تكتب القصة بلغة الشعر بما فيها من صورة وانزياح وخيال، والقيمة دائماً لا للعنصر المكون، وإنما لحسن المعالجة والأداء والبناء. ولقصيدة النثر بعد ذلك خصوصيتها، فما هي بقصيدة وما هي بشر، إنما هي علاقة متفاعلة، وهذا الاسم هو مصطلح، ولذلك اخترع بعض النقاد والدارسين أسماء أخرى كثيرة قد تبلغ الخمسين، ولكن المشكلة ليست في التسمية، المشكلة في البناء والمعالجة وما تحت التسمية، وقد استقر مصطلح قصيدة النثر، وحقق حضوره، والإبداع ليس في اقتراح اسم جديد، وإنما في التعامل النقدي مع هذا النوع الجديد، من داخله، ومن خلال تراكمه الكمي والنوعي.

ومن الغريب في الأمر أن بعض النقاد يقبلون هذا النوع أو ذاك، ولكنهم يشترطون أن يحمل اسماً آخر غير القصة أو غير الشعر، وكأنما يقولون بهذا النوع الجديد ولكن على مضض، وهو موقف يدل على نمط في التفكير العربي المعاصر، الذي يقبل بعض المفهومات إذا طرحت باسم ما، ولا سيما إذا كان من اختراعه، وهو يرفض تلك المفهومات نفسها إذا ما طرحت باسمها الحقيقي، وكأن المشكلة كلها في الفراء، لا فيما يحتويه الفراء، وقد يضطر المرء هنا إلى ذكر مثال على هذا النمط من التفكير العربي في العصور الحديثة وهو ترجمة كتاب زغريد هونكة تحت عنوان: "شمس العرب تسطع على الغرب"، والعنوان في الأصل: "شمس الله تسطع على الغرب"، وكأن تغيير العنوان قد غير محتوى الكتاب، وإذا كان المترجم لم يصرح بسر هذا التغيير، فإن القارئ العادي يعرفه، فكيف بالصحيف؟!، مع أن هناك ترجمة أخرى قد احتفظت بالعنوان في صورته الأصلية.

ولئن سلّم المرء بأن الوزن شرط أساسي من شروط الشعر، فإن قصيدة النثر بفقدانها الوزن تفقد ذلك الشرط فقط، أي تفقد شرطاً واحداً، ولكنها لا تفقد كل الشروط، والعمل يُقيّم بما توافر فيه من شروط لا بما غاب عنه، بل قد يعوض عن فقدان شرط بتحقيق شروط أخرى، وخير مثل على ذلك الكفيف، فهو لا يفقد شرط وجوده، ولا يفقد حقه في الحياة والعتاء والإبداع، ولا يُقيّم بما فقد، بل بما عوض عن ذلك الفقد، وكثيراً ما يقدر بصيرته أكثر مما يُقدّر به المبصرون. ويمكن أن يقال الكلام نفسه على القصة القصيرة جداً، فهي قد تفقد قليلاً من شروط القصة، بل قد تفقد كثيراً من تلك الشروط، ولكنها تعوض عن ذلك الفقد بشروط أخرى، منها التكثيف والإيجاز وقوة الضبط، ولا بد من تقييم القصة القصيرة جداً بما حققت من شروط قلّت أو كثرت، لا بما فقدت، لأن القيمة ليست في الكثرة أو القلة، إنما بنوعية التحقيق ومستواه، هذا كله على سبيل التسليم بأن للإبداع شروطاً مسبقة، وعلى سبيل المجازة لمن يطالب بشروط، وليس للإبداع في الحقيقة أي شرط.

ولعل من الأكثر غرابة أن بعض المبدعين رفضوا القصة القصيرة جداً ونالوا منها بالسخرية والتهكم، ولكن ما لبثوا هم أنفسهم أن أصدروا مجموعات حوت قصصاً قصيرة جداً، ولكنهم لم يسموها قصصاً قصيرة جداً، وإنما اختاروا لها أسماء أخرى، وكأن المشكلة كلها في الاسم. وثمة مبدعون آخرون نشروا مجموعات شعرية من قصائد النثر، ولكنهم دفعوا للأذية لم يضعوا على الغلاف اسم النوع: "قصيدة نثر"، وإنما فزعوا إلى عناوين أخرى، من نحو: "نصوص"، أو "نصوص نثرية"، أو "تأملات"، أو غير ذلك من أسماء لمسمى واحد هو في الحقيقة: "قصيدة



نثر". إن "القصة القصيرة جداً" و"قصيدة النثر" نوعان أدبيان رقيقان لطيفان، يعبران عن معان رقيقة، ويشيران مشاعر لطيفة، ويقدمان حساً جمالياً ناعماً، يختلف كلياً عما تقدمه الملحمة أو الرواية أو القصيدة المطولة من معان وما تثيره من مشاعر وما تحركه من أحاسيس جمالية، وما أشبه القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر بالمقطوعة الموسيقية القصيرة اللطيفة مثل الرابسودي، وهي من غير شك تختلف كلياً عن السيمفونية وعن النشيد الوطني، وما أشبه القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر بطير الفري أو السمان الذي تضع أنثاه بيضها بين سنابل القمح، ولا يشبهان في شيء النسر الذي يخلق في أجواز الفضاء ويبني عشه في قمم الأشجار أو الجبال، ومن هنا كان المتلقون يتجرؤون على القصة القصيرة جداً وعلى قصيدة النثر، لأنهما فنان رقيقان لطيفان ناعمان، ولأنهما فنان حديثان معاصران، ما يزال الزغب يكسو منهما الجناح، والناس يتجرؤون على المعاصر لهم، ولكنهم يحدون القدم بل يقدسونه ولا يرون ما قد يكون فيه من عيوب، فالناس يقدرون الإلياذة مثلاً، ويغضون الطرف عما فيها من تفكك وتكرار، ويغضون الطرف عن الشعر الجاهلي، وإذا وقع الشاعر الجاهلي في خطأ أسموه إقواء، بل صاغوا قانوناً لتبرير الخطأ، فقد أجازوا للشاعر ما لا يجوز للناثر، ولا يفعلون مثل هذا مع الشاعر المعاصر.

لقد ألفت الأذن العربية ما في الشعر العربي القديم من إيقاع حاد عال صاحب، تصنعه القافية الواحدة، والتفعيلات المتكررة برتوب ثابت، وهو إيقاع له ميزاته وخصائصه الجميلة والمتميزة، ولذلك كان من الطبيعي أن تستنكر هذه الأذن قصيدة النثر لخلوها كلياً من هذا الإيقاع. كما ألفت الذائقة العربية ما في الشعر العربي القديم بصورة عامة من معنى واضح محدد يشبه الإيقاع، ولذلك ما كانت لتعجب بالمعنى الغامض في قصيدة النثر.

وإن مثل كاتب القصة القصيرة جداً وكاتب قصيدة النثر كمثل من يبني بيتاً صغيراً، بل كمن يبني غرفة معلقة في فراغ، في حين تتعلق عيون الناس بناطحات السحاب والأبنية العملاقة، ويقفون أمامها ذاهلين مدهوشين، في حين يقفون أمام القصة القصيرة جداً ساحرين وأمام قصيدة النثر مستنكرين، وأنى لهم أن يقبلوا بقصيدة النثر وقد اعتادوا المعلقات؟ ومن هنا تعد قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً رفضاً لمفهومات شائعة عند الناس وهي العظمة والقوة والفخامة، بل تعد تحدياً، لأنها تقدم ما هو رقيق ولطيف وناعم وهادئ في مقابل ما هو فخم وعظيم ورائع وكبير. وهذا يعني أن كاتب القصة القصيرة وقصيدة النثر يدخل كل منهما في تحدٍّ مع الذوق السائد، ولا ينساق وراء ما هو عام، بل إنه يمارس حرية الفن والإبداع.

إن "القصة القصيرة جداً" و"قصيدة النثر" هما فعالية إبداعية تقوم في الحقيقة على ممارسة الحرية الأدبية، وهي شكل من أشكال الحرية بمعناها الأوسع والأعم والأشمل، من اجتماعية وفكرية وسياسية واقتصادية وغير ذلك من أشكال الحرية وتحليتها، ورفض المجتمع العربي لهذين النوعين يعني أن المجتمع العربي يرفض الحرية بأشكالها كافة، والذي يمارس الرفض لـ "القصة القصيرة جداً" و"قصيدة النثر" هو عامة المثقفين، وهذا يعني أن عامة المثقفين هم الذين يرفضون الحرية، ولا مجال هنا لاتهام أي سلطة سياسية أو اجتماعية أو دينية، فالجهة الراضة للحرية تتمثل في عامة المثقفين، وهي الجهة الأكثر مطالباً بأن تدعو إلى الحرية وأن تمارسها.

وعلى الرغم من رفض المجتمع بصورة عامة لهذين النوعين الجديدين من الإبداع، فثمة من يتلقاها بالقبول، وينشط لهما، ويتحمس، وهذه هي طبيعة العلاقة دائماً مع كل جديد، ففريق ينهض به، وفريق ثان يتحمس له ويقبل به فوراً، وفريق ثالث يرفضه على الفور ثم يفكر ويتأمل ويقبل، وفريق رابع يرفض ويظل على رفضه، وفريق خامس

ينتظر ويتريث حتى يستقر الجديد، ثم يأخذ به مع من أخذ. وفي الحالات كلها يظل هذان الجديان، القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، نتاج مرحلة تاريخية، ونتاج تطور فني، وتغير اجتماعي، وهما على الأقل ظاهرة، وكل ظاهرة جديدة بالدرس، على الأقل بوصفها ظاهرة اجتماعية، ولا بد في هذا الدرس من الموضوعية والحياد، وليس القبول من الضرورة، فقد يدرس المرء ظاهرة وهو بها غير قابل، كمن يدرس شعر التغزل بالغللمان، على سبيل المثال، مع الفارق، وهذا يؤكد الحاجة إلى الحرية، لأن هذا النوع من الدرس لا يعني الحياد والموضوعية فحسب، بل يعني الحرية أيضاً.

لقد كان المجتمع العربي على مر العصور أكثر ممارسة للحرية، وأكثر قبولاً لما هو جديد، وقد اتسع العرب في مفهوم الشعر، وقبلوا كل ما دخل فيه من أشكال وأنواع وأغراض، لقد اتسع الشعر العربي للزهد والتصوف والمديح النبوي، واتسع للخمريات والغزل الفاحش والغزل بالمذكر، ونظم الشعر الزهاد والنسك والفقهاء، نظموه في أغراض مختلفة، ونظم الشعر الأطباء والفلاسفة والحكماء والوزراء والخلفاء، وظهرت الأراجيز مما سمي الألفيات، أو الشعر التعليمي، وهو شعر اتسع للطب والفلك والنحو والمنطق والفقه، وحوث هذه الألفيات مختصرات تلك العلوم، ونظم الشعراء كليلية ودمنة، كما نظموا أشعاراً نسبوا للجن والشياطين ونظموا أشعاراً نسبوا إلى آدم، ونظموا الأحاجي والألغاز، والطرائف والأخبار، ثم ظهرت الموشحات، وهل بعد ذلك من حرية أوسع من هذه الحرية التي مورست على مر العصور؟

وقبل المجتمع نوعاً أديباً جديداً، واتسع هذا النوع، ونما وتطور، ودل قبوله على حرية واسعة، وهو المقامات، فهي نثر، ولكنه مسجوع، ومتوازن الجمل والعبارة، وكأنه شعر، وتضمنت المقامات أشعاراً، ومزجت بذلك الشعر بالنثر، بل قامت على الاختلاق، وصرحت بذلك، وقامت على الختل والمراوغة، وكشفت عن ذلك، وكان صاحب المقامة يقدم شخصية من الخيال، وهذه الشخصية تقوم بأشكال من التحايل والخداع، مما يتنافى وقيم المجتمع، وقد أكد ذلك كل من بدیع الزمان الهمذاني والحريري وغيرهما ممن نحا نحوهما في كتابة المقامة، ومارسوه كتابة في المقامات، وما اتهمهم أحد بمس الأخلاق، وما أنكر عليهم أحد ذلك السجع، ولم يكن السجع من خصائص النثر العربي ولا من سماته الغالبة، ولكنه كان في المقامات ميزة أساسية، وما اتهمهم أحد بتشويه الشعر بما فيه من قافية موحدة، وما أشبه السجع به، وعالجوا موضوعات يومية سوقية عادية جداً، وما اتهمهم أحد بالإسفاف، وهذا يؤكد حرية الإبداع، كما يؤكد ممارسة المجتمع للحرية وقبوله بها في الأدب.

ولعل أخطر ما يبحث عنه كثير من القراء والمثقفين وبعض النقاد هو البحث عن تعريف للقصة القصيرة جداً أو قصيدة النثر، والأكثر خطراً هو بحثهم عن تعريف قاطع جامع مانع، إن الأدب في الحقيقة لا يمكن أن يعرف، ولا يمكن أن يوضع له تعريف قاطع جامع مانع، ولعل هذا التفكير يرجع إلى التفكير المنطقي الرياضي وإلى التفكير الفقهي التشريعي، وهو نمط من التفكير يختلف عن التفكير الأدبي، ومرة أخرى تبدو المشكلة في إخضاع الأدب لسياقات غير الأدب، وعدم النظر إلى الأدب بوصفه نشاطاً حراً مستقلاً خاصاً له طبيعته وتكوينه وخصائصه، وهو مختلف عن سائر النشاطات الفكرية والثقافية الأخرى، إنه من الصعب وضع أي تعريف، لأن التعريف قيد، والإبداع حرية، وإذا كان بعض النقاد على مر التاريخ قد وضعوا تعريفات فقد وضعوا تعريفات لتساعدهم على إجراء الممارسة النقدية، ولم يضعوها للمبدعين كي يبدعوا، وأي تعريف يضعه أي ناقد هو نتاج مرحلة تاريخية

وثقافية معينة، ولا بد من تغير التعريف، إن الأدب على مر التاريخ حالة من الحركة والتغير والتطور المستمر، ولا يمكن أن يحده أي تعريف، وكذلك النقد.

ولعل أسوأ تعريف شهدته تاريخ الأدب العربي هو تعريف قدامة بن جعفر للشعر بقوله: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"، ومن أسف أن هذا التعريف هو الأشهر في أوساط العامة من المثقفين، فهم يذكرونه حتى في القرن الحادي والعشرين، ويتمثلون به، وبه يحتجون، وينسون تعريفات أخرى أكثر غنى ورحابة، ومنها تعريف الجاحظ وأبي حيان التوحيدى وابن طباطبا وابن رشيق القيرواني وأبي علي القالي وابن خلدون، وكل تعريف منها يمثل ذوقاً كما يمثل مرحلة، ولو جمعت كلها لما استطاعت أن تفي الشعر حقه من التعريف، وما تلك التعريفات إلا محاولة من النقاد لتقريب الشعر من الناس، ورغبة منهم في فهمه ونقده، وما هي لتحديد الشعر، وما هي للشعراء ليكتبوا وفق هذا التعريف أو ذاك، ولو أن أحداً من الشعراء أخذ بهذا التعريف أو ذاك لما أصبح شاعراً، ومن أسف أن عامة المثقفين يطلبون تعريف القصة القصيرة جداً كما يطلبون تعريف قصيدة النثر ليحاكموا هذا النوع الجديد في ضوء هذا التعريف أو ذاك.

إن الأدب لا يُعرّف، مثله مثل الإنسان، لا يمكن أن يعرف أو يحده، فثمة تعريفات كثيرة، منها: "الإنسان كائن ناطق"، و"كائن ضاحك"، و"حيوان اجتماعي"، و"حيوان يحب الموسيقى"، وغير ذلك من تعريفات كثيرة لا تفيد في شيء، وهي تؤكد أن التعريف نمط من التفكير يرغب في التقييد والتحديد ولا يرغب في المعرفة الحق لأن المعرفة الحق حرة. وثمة جهود أخرى كثيرة تبذل في ميدانين اثنين، الأول البحث عن الريادة، والثاني البحث عن الجذور، فثمة تنافس كبير لدى الباحثين والدارسين على البحث عن أول من كتب قصيدة النثر وأول من كتب القصة القصيرة جداً، ويتنافس الباحثون في تأكيد سبق هذا أو ذاك، وادعاء الأولوية لهذا البلد أو ذاك، والحقيقة ليست القيمة في الريادة ولا في الأولوية، والأمر لا يتعلق باختراع ولا باكتشاف، إنما يتعلق بمن طور وأجاد وتفرّد وأبدع، وقد يكون الأول في هذا المضمار أو ذاك لم يقدم سوى القليل، أو لم يقدم ما هو قوي أو جدير، ولا يكفي أن يكون الأول، ولا معنى للأول، وهذا نمط آخر في التفكير العربي، بمجرد أول من ابتكر، ويغفل آخر من طور.

وفي الميدان الثاني، وهو البحث عن الجذور، يبرز تياران، الأول يجد في التراث الجذور، والثاني يرد إلى الأدب الغربي هذا الوافد الدخيل، على نحو ما يُتهم به، فبعض الباحثين يرون جذور القصة القصيرة جداً في فن الخبر عند العرب، كما هو عند الجاحظ في كتابه البخلاء مثلاً، أو عند الأصفهاني في كتابه الأغاني، أو عند أبي حيان التوحيدى في كتابه المقابسات، وغيرهم من المؤلفين العرب القدامى، وبعض المحدثين أمثال جبران خليل جبران. وكذلك الأمر بالنسبة إلى قصيدة النثر، فبعض الباحثين يرون جذورها في مؤلفات أبي حيان التوحيدى والنقري وابن عربي، من القدماء، وجبران خليل جبران من المحدثين.

ويرد التيار الثاني كلاً من قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً إلى التأثر بالغرب والنقل عنه والأخذ بل التقليد، ويشيرون إلى كتاب سارة برنار عن قصيدة النثر، ويرون في هذين النوعين الوافد الدخيل، بل كأنه الغازي المحتل، وسرعان ما يصنف النوعان تحت مصطلح الغزو الثقافي، ويُرشقان باتهامات لا تقل عن الاتهامات التي رشقت بها من قبل قصيدة التفعيلة.

وفي الواقع لا ضير في تأصيل هذا النوع أو ذاك بالعودة إلى التراث، على شرط ألا يحكم على أي نوع بقيمة أو عرف أو مفهوم أو قانون من التراث، أي بشرط الانطلاق من داخل النوع الجديد نفسه، لاستكشاف نقاط الاختلاف والاتفاق والتميز والخصوصية، فالأدب تيار متصل، ولا ينقطع، وإنما يتحول ويظهر في أشكال جديدة، ولا بد من الاعتراف للأشكال الجديدة بخصوصيتها، وفي المحصلة لا قيمة لمثل هذه الجهود، إنما هو نوع من الدرس، ونمط من التفكير، لا يمكن إلغاؤه، ولا تجوز مصادرته، ولكن من الحق الاختلاف معه.

كذلك لا ضير في العودة إلى الآداب العالمية والبحث عن أشكال التأثير والتأثير في كلا النوعين، بشرط حضور الأدلة والوثائق والحجج العلمية والتاريخية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية، والأمر لا يتعلق بفضل هذا على ذلك، ولا يتعلق بنقل ولا سرقة، إنما يتعلق بتقارص الحضارات وأخذ بعضها عن بعض على مر التاريخ، ولولا هذا التواصل لما كان تجديد وإبداع، ومحصلة مثل هذه الجهود هي إثبات التأثير أو نفيه، ولذلك تبدو غير ذات جدوى، أو قد تكون العودة إلى الآداب العالمية للبحث عن جوانب الاتفاق والاختلاف في جوانب التعبير الإنساني وأشكاله وموضوعاته وقضاياها بعيداً عن مفهوم التأثير والتأثير، لتأكيد نوعية التجربة الإنسانية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة الأمريكية، ورائدها هنري ريماك، ويبدو مثل هذا الجهد أكثر جدوى، لأنه يساعد على معرفة التجربة الإنسانية في العمق.

وفي الحالات كلها لا بد من الانطلاق من داخل النوع لا من خارجه، واصطناع مصطلحات نقدية من بينته لا من بنى ومجالات معرفية أخرى، ولعل أخطر مثال على ذلك وصف هذا النوع أو ذاك بأنه ابن شرعي أو غير شرعي للتراث أو للأدب الغربي، فمثل هذا الوصف يقوم على مصطلح مستمد من المجتمع لا من الأدب، ويدل على نمط من التفكير قوامه علاقات القرابة والنسب لا علاقات الفن والإبداع، ولا شك في أنه تعبير مجازي، ولكنه في منطلقه الفكري ليس أدبياً، ولا بد أن تنبع مصطلحات الأدب من داخله وضمن شرط النوع لا ضمن شرط نوع أدبي آخر.

ولعل من مشكلات المجتمع العربي في ركوده وتخلفه أنه يجمل العداء لكل ما هو جديد، ودافعه التعصب للقديم، بدعوى الخوف عليه، وبعيداً عن الدرس الموضوعي لما هو جديد، بل بعيداً عن الاطلاع عليه، وإنما هي أحكام تطلق هكذا من غير اطلاع ولا تمحيص، مع الاحتجاج بنماذج مما هو رديء، وإغفال ما هو جيد.

ومن مشكلات المجتمع العربي أيضاً أنه يقبل من الجديد ما استقر وأصبح مألوفاً، أي إنه يقبله بعد حين، ومن أوضح الأمثلة على ذلك شعر بدر شاكر السياب، فقد لقي كثيراً من الرفض، ولكنه بعد حين، ولا سيما بعد وفاة الشاعر، لقي القبول والتقدير، وأصبح من رموز الشعر العربي الحديث وأعلامه، ولكن من المشكلات أيضاً أنه يحول هذا القبول إلى حجة لرفض كل ما عداه، وبذلك يتحول المقبول إلى عقبة أمام الجديد، وهي عقبة يصنعها المتلقي لنفسه، والأمر كله يرجع إلى عدم الاطلاع المباشر على النص، وانتظار مقولات الآخرين وأحكامهم.

ومما لاشك فيه أن هناك من النماذج ما هو سيئ ورديء وضعيف في كل شيء، في الأدب والفن والحياة، وهناك ما هو جيد وحسن وجميل ومتميز، وليس من الحق في شيء الحكم مسبقاً على الشكل والنوع، إنما الحكم يكون على المعالجة والأداء في داخل النوع وطبيعة التعامل معه، وسوف تخلو هذه المقالة من أي أمثلة أو أمثلة، لأن

غايتها ليست الدرس والتحليل، وإنما غايتها إثارة المشكلة، ومعالجة مشكلة التلقي والنقد، ولا يراد من هذه المقالة الدعاية لاسم، أو التكريس لمثال، وحتى لا يظن القارئ أن هذا المثال أو ذاك هو أ نموذج للجيد، إن المقالة دعوة لفتح أفق القراءة والتعامل مع النصوص بعيداً عن أي حكم مسبق، ودعوة إلى حرية التلقي وحرية التعبير. ومن حق أي متلق أن يقبل أو يرفض، ويعجب أو لا يعجب، ولكن الحكم والتقييم ليس من حق أي متلق كان، إنما الحكم والتقدير والتقييم لصاحب الذوق المثقف المدرب المتمرس بالنوع نفسه، حتى إنه لا يحق للمثقف في نوع محدد والمتمرس فيه والمدرّب عليه أن يمارس الحكم على نوع آخر لا يعرفه وليس مثقفاً به ولا متدرباً عليه، الشأن نفسه كشأن الطبيب المختص بالأمراض الجلدية لا يتخذ أي قرار في شأن مريض بالقلب، قد يعرف، ويعلم، ولكنه لا يقرر، إنما يترك الحكم والقرار لصاحب الاختصاص، وليس المقصود في مجال الأدب والنقد الاختصاص بمعنى الشهادة الجامعية، إنما المقصود الثقافة بالنوع والدرية عليه والمران فيه والتعامل معه، والانطلاق من داخله بموضوعية وحياد.

ولا بد في الواقع من نظرة دقيقة ومحايّدة نحو رفض الراضين للقصة القصيرة جداً ولقصيدة النثر، فهم يرفضون هذين النوعين بدعوى غياب الضوابط والقواعد والقوانين، ويطلبون بوضع حدود لهما وتعريفات وضوابط لقبولهما، أو يستمرون أو يرفضهما بسبب غياب تلك القواعد والقوانين والأعراف عنهما، ولا بد هنا من التمييز بين مفهومات أو قيم أو مقومات رسخت عبر الزمن، وهي ملك التاريخ، ولا غنى عنها، وهي مفهومات عامة، هي في القصة الشخصية والحدث، وهي في الشعر العاطفة والإيقاع، هذه قيم أولية توافرت الأولى منها في القصة على مرور الزمن، وتوافرت الأخرى في الشعر، وشكلت وعياً تاريخياً لهذين الجنسيتين، كما شكلت رسوخاً في اللاشعور الجمعي، ولا بد من توافر هذه المفهومات، بقدر، يقل أو أكثر هنا أو هناك، وعندما يهاجم المجتمع ما هو جديد فهو يهاجمه خوفاً على تلك القيم الراسخة، ويخشى المجتمع على ما رسخ في وجدانه واستقر في لاوعيه الجمعي، أي إن المجتمع يدافع عن كيانه وحضوره وثقافته، وهذا حق مشروع، ولكن المشكلة في أن المجتمع لا يدافع عن تلك القيم والمفهومات، وإنما يدافع عن أشكالها وآليات تجلّيها، وعلى سبيل المثال، يدافع المجتمع عن الوزن والقافية، وهما آليات يتجلى من خلالها الإيقاع، وقد يتجلى الإيقاع من خلال آليات أخرى، لا تدرك بيسر، منها على سبيل المثال التوازن في بناء الجملة، وطول الجملة وقصرها، والتكرار، وتوازن الأفعال والأسماء، والجناس، والطباق، والتناوب بين خبر وإنشاء، وغير ذلك من ظواهر إيقاعية غير صاخبة لا تدرك بسهولة، وهي آليات وتقانات إيقاعية لم يألفها المجتمع، في حين أُلّف الوزن، ويطنّه وحده شرطاً للإيقاع، ولكنه ليس كذلك، وهنا المفارقة، فالمجتمع يتمسك بشكل وآلية يتجلى من خلالها المفهوم، ولا يتمسك بالمفهوم، وكذلك الأمر بالنسبة إلى القصة، وإن كان ربما أقل حدة، فقد أُلّف المجتمع الوصف والسرد والحوار والمغزى والهدف، وهي آليات يتجلى من خلالها الحدث، وعندما تغيب بعض هذه الآليات، أو يضعف حضورها، أو يقل، يظن المجتمع أن قيمة أساسية في القصة قد غابت، وهنا يعلو الصراخ بالرفض، ومن هنا تحدث المفارقة، المجتمع يتمسك بآليات وشكليات وأشكال وتقانات مألوّفة، وينسى أنها من أجل التعبير عن قيمة، ويعترض على أي تغيير في تلك الآليات والأشكال والتقانات، والأشكال الجديدة من الإبداع لا ترفض القيم، ولا يمكن لأي

كاتب للقصة أن يرفض قيمتين فيها وهما الحدث والشخصية، ولكنه يرفض أن يعبر عنهما بآليات وتقانات مألوفة، ويسعى دائماً إلى بدائل جديدة.

وأخيراً، فإن القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر هما شكل من أشكال التعبير عن الذات، ومن حق أي امرئ أن يعبر عن ذاته، وقد يجيء هذا التعبير وفق قواعد وضوابط وأصول ومفاهيم وأعراف، وقد لا يجيء، وقد يكون جيداً وقد لا يكون، ولكن في الحالات كلها يبقى من حق أي امرئ أن يعبر عن ذاته، وعن حياته، وعن مجتمعه، ويظل لهذا التعبير قدر من قيمة ودلالة وجمال، ولا بد من تقدير هذا القدر، قل أو كثر، والمشكلة كل المشكلة في مجتمع يطالب بالقواعد والضوابط والأعراف والتقاليد ويرى القيمة كل القيمة فيها، ولا يقر بحق التعبير، ولا يقدره، أي إن المشكلة في مجتمع تغيب فيه الحرية، والمشكلة كل المشكلة في شكل من أشكال التعبير يمارس الحرية، والحرية بمعناها الحق هي الحرية، ولا يمكن مطالبتها بشيء من قيد، حتى لو كان عرفاً أو تقليداً، وهي لا تتعارض مع أي قيمة، لأنها هي بحد ذاتها قيمة، مثلها مثل العدل والخير والجمال، والقيم تتكامل ولا تتناقض ولا تتعارض، وبعضها يحقق بعضها الآخر.

إن القيم الحق والخير والعدل والجمال لا تتغير، ولكن أشكال تجليها وصور تحققها تتغير، فمن العدل في مرحلة قلع العين مقابل قلع العين، ولكن في مرحلة أخرى سجن لمدة معينة، ودفع غرامة مالية، ومن الجمال في مرحلة وبيئة معينة أن تكون المرأة ممتلئة واسعة الردين، وناحلة في مرحلة أخرى و بيئة مختلفة، ومن جمال الإيقاع الموسيقا الصاخبة في مرحلة وبيئة معينة، والموسيقا الهادئة في مرحلة و بيئة أخرى. إن دفع غرامة بدلاً من قلع العين عدالة، وليس انتهاكاً لها، وإن النحول في المرأة جميل، وليس خرقاً للجمال، وإن الإيقاع الهادئ والتخلي عن الوزن، ليس تخلياً عن الإيقاع، إنما هو شكل آخر من أشكال الإيقاع.

وبعد ذلك كله لا بد من القول: إن التعبير عن النفس حق مشروع لكل إنسان، بأي شكل شاء أن يعبر، وهذا التعبير هو نتاج تجربة إنسانية، قد يكون ذا قيمة عالية وقد لا يكون، والحكم بعد ذلك للنقاد، وللزمن، أي لتطور المفاهيم الجمالية والقيم الفنية، ولا يمكن لذو عصر أن يتحكم في ذوق عصر. ولذلك قيل: الشعر ديوان العرب، أي هو سجل أيامهم، وصورة عن حياتهم، ويكاد كل عربي أن يكون قد نطق بالشعر، فقد كان العرب يرتحل الشعر وهو في ساحة المعركة، وهو يجودو للإبل، وهو يمتح الماء من البئر، وهو يندب أحاه الميت أو القاتل، وما من موقف إلا قال العربي فيه الشعر، وقد روي معظم ما قيل، وحفظ، ثم دُون، وعلى بيت أو بيتين قالهما أعرابي، بنيت قواعد النحو، وأصول اللغة، فهل كل ما قيل شعر حقاً؟ أي هل كل ما قيل يعد ذا قيمة فنية عالية؟ بعضه ذو قيمة فنية عالية، وبعضه ذو دلالة على الحياة العربية بكل جوانبها في العصر الجاهلي، وبعضه ذو قيمة لغوية ونحوية فحسب، ولا جمال فيه، وكثير مما قيل في العصور التالية لا يمتلك تلك القيمة الفنية العالية، ولكنه يمتلك دلالة تاريخية، وتكفي الإشارة على سبيل المثال إلى نقائض جرير والفرزدق، وإلى معظم شعر المهجاء، فما هو في الحقيقة بذي قيمة شعرية فنية عالية، وكل قيمته تكمن في دلالته على الشاعر والبيئة والمجتمع والحياة، والمشكلة أن القديم دائماً يمتلك توهج العراقة، ويحظى بنظرة التقدير بل التقديس، ولا يحظى بالنظرة الموضوعية المحايدة.

وإذا كان أولئك الناس في تلك العصور كان لهم حق التعبير فعبروا، فلماذا لا يكون من حق الناس في العصور التالية أن يعبروا، هل امتلك الأقدمون ذلك الحق مجرد أنهم نظموا على البحور؟ ولا يملك أبناء عصرنا ذلك الحق

لأنهم لم ينظموا على البحور؟ هذه هي مصادرتنا نحن على أبناء عصرنا، ومصادرتنا على أنفسنا، نقيده أنفسنا بالقديم وحده ونمنحه كله القيمة كله ونرى وحده القوي والصحيح، ونقيده الآخرين من أبناء عصرنا. ولا بد من تأكيد القول إن قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً لا تعادي أي منهما أي نوع أدبي آخر، ولا تعمل على حساب موته، وهي لا تعلن موت أحد، بل ترفض مثل هذه الأقوال الدعاوية، وتؤكد حضورها إلى جانب حضور الأنواع الأخرى، وتنادي بالحياة للجميع، لأن الإبداع حرية، ولا يمكن للحرية أن تغتال أحداً، وليس بوسع أحد أن يعلن موت نوع أو جنس، ولا يمكن الزعم بأن هذا العصر هو عصر الرواية مثلاً وأن الشعر قد مات، ولا يمكن القول بأي زعم آخر، وما هذه إلا ترويجات وإعلانات وبيانات إعلامية يرفضها الإبداع الحق، وليست القيمة للنوع الأدبي والجنس، وإنما القيمة للجميل والجيد والمتألق في الأجناس كلها.

حقيقة لقد كان الشعر في العصر الجاهلي هو النوع الأكثر حضوراً وانتشاراً وتعبيراً عن عصره، ومن الطبيعي أنه لم يعد كذلك في هذا العصر، فقد تغيرت وظيفته، وبدأت أشكال أخرى من التعبير تقوم بوظيفته، وهذه هي سنة الحياة، وقانون التطور، ولا يعقل أن يكون للشعر ما كان له قبل ألف وخمسمئة عام، ولا يقبل أن يكون اليوم على مثل ما كان عليه قبل مئة عام، ولكن لا يمكن القول بموته. ومن الطبيعي أن يصبح الدور الأكبر للتلفاز والصحافة ووسائل الإعلام، ومن الطبيعي أن يصبح رجل العصر الصحفي والمذيع والإعلامي ومعدّ البرامج والممثل والمطرب والمغني، ومن الطبيعي ألا يكون للشاعر اليوم ما كان له من قبل من دور ومكانة.

إن الأنواع الأدبية الجديدة، أيأ كانت، ستظهر دائماً، وعلى مر العصور، وليست إلا شكلاً من أشكال ممارسة الحرية، والمتلقي لا يمارس الحرية، بل يكبل نفسه بقيود قواعد وقوانين وتعريفات يتوهمها ضرورة للإبداع، ثم يعتقد بها، ويطالب بها الآخرين، ويلزم نفسه بها وهو يقرأ، وهو بها غير ملزم، وما على المتلقي إلا أن يمارس الحرية، بالتخلي عن كل ما يتوهمه سلفاً شرطاً، والانطلاق من داخل النوع ومن داخل النص، بعيداً عن أي حكم سابق أو من الخارج، ثم يدخل في مجال النص، وعندئذ يكون قد بدأ بممارسة الحرية، وما هي بممارسة سهلة، لأن القيد والقانون والقواعد أسهل، وتعطي المرء شيئاً من الاطمئنان الوهمي الذي هو في حقيقته كسل، فالحرية مسؤولية، ومن هنا سر النفور من جناحي الإبداع، هو هرب من ممارسة الحرية، على الرغم من المطالبة بها، والحرية في الحقيقة تؤخذ ولا تعطى، ومن يمارسها حق الممارسة في الأدب، يمكن أن يمارسها أيضاً في كل جانب من جوانب الحياة، وما أوحنا إلى الحرية في الإبداع والتلقي، وفي الحياة.

## محتوى الكتاب

ص	مقدمة
٣	١ . قصص البادية
٥	٢ . انكسارات الرؤى المستحيلة
١٦	٣ . رحلة خيال
٣٤	٤ . شخصية المستعمر في رواية اللاز
٦٥	٥ . السفر إلى حيث يبكي القمر
٧٨	٦ . القصة التاريخية
١٠٦	٧ . متعة الرواية
١١٨	٨ . القصة القصيرة
١٢٦	٩ . القصة القصيرة جداً
١٢٩	١٠ . جناح الإبداع
١٣٢	محتوى الكتاب
١٤٤	

الدكتور أحمد زياد محبك

البريد الرقمي [mohabek@gmail.com](mailto:mohabek@gmail.com)

الهاتف الجوال ٠٠٩٦٣٩٤٤٩٢٨٧٩٢

الهاتف الثابت ٠٠٩٦٣٢١٢٦٤٢١٣٢

المدونة [Mohabek.wordpress.com](http://Mohabek.wordpress.com)

العنوان: كلية الآداب جامعة حلب

حلب سورية