تخوم السرد ..
أرخبيل الحكايا

"مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا
السرد في السودان"

أحمد ضحية

رفيقي للطباعة والنشر

اطلع برة A سوق (رجال مافي) عمارة رفيقي جوبا - جمهورية جنوب السودان

موبايل:+249116721952 - +211912230704

rafiki.com11@gmail.com

www.rafikigroup.com

رفيقي للطباعة والنشر
Rafiki for Printing & Polishing

تاريخ النشر : الطبعة الثانية 2020

رقم الإيداع 2020 /13488

الترقيم الدولي: 978 - 977 - 6829 - 11 - 4

لوحة الغلاف والتصميم: الفنان التشكيلي بكري خضر

الإهداء

إلى كل هؤلاء وأولئك الغرباء،
الذين يؤمنون..
بأن الكتابة،
هي وطن الكاتب.

أحمد ضحية

المحتويات

الفصل الأول:

{١} تمهيد: ثرثرة السارد في منصة السرد ٧
{٢} حوارات النصوص وأسئلة الكتابة ١٢
{٣} جنس القصة القصيرة ٣٠
{٤} جنس الرواية ٣١
{٥} المهاجرون والسرد ٣٣
{٦} السرد الجنوبسوداني ٣٣
{٧} الرواية والتاريخ ٣٤
{٨} المرأة والسرد ٣٥
{٩} صحارى غابة الأبنوس، المثلث والدائرة: الكولونيالية
وما بعدها.. تيارات ولغات في فضاء السرد الأفريقي..... ٣٨

الفصل الثاني:

{١} عُثمّان علي نور: أب القصة القصيرة في السودان... ٤٧
{٢} التجربة والزمن ٤٩
{٣} بين الرومانسية والواقعية ٥٠
{٤} العالم القصصي لعثمان علي نور ٥٣
{٥} الحكاية في بعد أسبوع ٥٣
{٦} تأويل الحكاية ٥٥
{٧} خاتمة ٥٧

الفصل الثالث:

{١} عيسى الحلو: حوارات المرايا والنصوص ٥٩
{٢} حول رمزية السياق التعبيري ٥٩
{٣} رمزية الفضاء النصي ٦٢
{٤} وجهة نظر بهيجة ٦٣
{٥} رمزية المرايا واستراتيجية العنوان ٦٨
{٦} عالم علي المك القصصي ٧٧
{٧} مغامرة اللغة والاسلوب ٨١
{٨} الحي الشعبي ٨٣
{٩} العالم القصصي للشوش ٨٩
{١٠} حول قصص الشوش ٩٠
{١١} للمفارقة ٩٠
{١٢} عالم زهاء الطاهر القصصي ٩٥
{١٣} اللغة في وجه جالا يتجلى ٩٦
{١٤} يا بعض أهل الله ٩٦
{١٥} الراوي في الساهي ١٠١
{١٦} عالم عادل القصاص ١٠٤
{١٧} الراوي ١٠٥
{١٨} العالم القصصي لابي حازم ١٠٨
{١٩} غربة ١١٤
{٢٠} يناير بيت الشتاء ١١٥
{٢١} الحكاية في يناير ١١٦
{٢٢} بنية المشهد ١٢١
{٢٣} العالم القصصي لصديق الحلو ١٢٨
{٢٤} بنية الزمن عند الحلو ١٢٩
{٢٥} الاسترجاع ١٢٩

{٢٦} بنية الاسترجاع ١٣٢
{٢٧} الحكاية في عشوشة ١٣٣
{٢٨} الحكاية في الحالة سكينة ١٣٤
{٢٩} الحكاية في البرنسيسة ١٣٤
{٣٠} الزمن والاسترجاع ١٣٥
{٣١} المكان والفضاء المكاني عند محمد خير ١٣٩
{٣٢} جماليات رغبات تلك الأيام ١٤٤
{٣٣} العجكو كعنوان ومفهوم استراتيجي ١٤٧
{٣٤} العجكو كمقدمة للحدث ١٤٨
{٣٥} المسرود والسارد في العجكو ١٤٨
{٣٦} البناء النصي ١٥٠
{٣٧} الشخصية والرؤية ١٥٦

الفصل الرابع:

{٣٨} منال حمد النيل: الزمان، المكان والسرد ١٦٧
قراءات ونماذج ١٦٧

الفصل الخامس:

المكان والفضاء المكاني:
{٣٩} آرثر غابريال حكاية مشنقو:..... ١٧٨
{٤٠} أغنيس لوكودو زواج نابورو: ١٨٢
{٤١}. إستيلا قايتانو: الزمكان في عالم إستيلا ١٨٣
{٤٣} خاتمة: ١٩٥

I

الفصل الأول

ثرثرة السارد في منصة السرد

رحلة القِصَّة القصِيرَّة في الوطن السوداني (شعباً وجغرافيا) بمثابة ومضات، تُضئ بعض المناطق المعتمَّة، في حيَّاة هذا الشعب. ولكأن البِنَّىٰ الحكائية تعبير عن التفاعلات التي تجري داخل وجدانه الثقافي، وانعكاس لحركة الصرَّاعات التي تجري في أبنيَّتهِ الاجتماعية.

ولذلك المتتبع لمسار القِصَّة القصِيرَّة في (السودانِ الكبير) مُنذ النشأَةِ، يَرَىٰ بوضوحٍ المكابدات التي عاشتها الشُخُوص بين إحداثيات النَّص، وهم يحلَّمون بوطنٍ مختلف في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وصِرَّاع الشرق والغَرب، والحُلم الأفريقي بالتحرُّر والإنعتاق.

ويلمح ظلالاً رفيعة لمحاولات التحديث، ومحاربة العادات الضارَّة، وصراع الرِّيف والمدينة، الذي تصبح فيه النَخلَّة التي على الجدول مِسمَّار جحا قِوَّىٰ التخلف.

وخلال كل ذلك نعيش تأزمات المثقف الخرطومي، في قصص أب القِصَّة القصِيرَّة ورائدها في السودان، أُستاذنا الرَّاحل عُثمَّان علي نور، ومجايليه محمود محمد مدني وعيسى الحلو، وحيثيَّات الانقلاب على مشروع المنَّوِر الغربي، عند الطيب صالح، للحد الذي يقول فيه أستاذ مصطفى سعيد، في محكمة الأولدبيلي، بروفيسور ماكسويل: "مستر سعيد أنت أكبر دليل على فشل الحضارة الغربية في أفريقيا!"

وخلال كل هذا الرِّكام من محاولات النُهوض، من تحتِ صخور الانكسارات، بين خطوط تقسيم الجُغرافيا والآيديولوجيا، للإنسان المُحاصر بالأسئلةِ الكُبرىٰ والحارقة، في كُنتور الحلالات والفِرقان والقرىٰ والبلدات والمدن التي تم ترييفها، تنتهي هذه

الشُخُوص المهزُّومة في شأن الشعب والجغرافيا، إلىٰ التسليم، بأن مصير البلاد الكبيرَّة –في مستوى السرد الخيالي والواقع الحي– إلى التفتُّت، ومآلها إلى الانفصالات والزَّوال!

إن الخط الفاصل بين الواقع والخيال يكاد يتلاشى، فتنهض الأفكار والأسئلة الملغومة في السرد، قبل أن تنطوي عليها خطابات المفكر والسياسي!

وربما يعود ذلك إلى أن المبدع والفنان، هو من مثَّلَ مصدر إلهام، لما تم إنتاجه من أفكار وخطابات! بل ومثَّلَ قائداً لمشاريع التحوُّلات، التي طالت هؤلاء الشُخُوص الواقعيين، الذين جرَّت بحكاياهم إحداثيات نصوص المليون ميل مربع!

فالحركة الوطنية تشكلَّت داخل نص المبدع، والخطاب السياسي تشكل داخل نص المبدع، وبقدر ما كان المبدع في طليعة قِوَّىٰ مواجهة الإستعمار التقليدي، ظل كذلك في طليعة القِوَّىٰ المناهضة للإستعمار المحلي، والاستعمار الحديث!

ولذلك ظل الهاجس المُلِّح للسرد في السودان الكبير، في مسيرته الطويلة، القول أن بالامكان الإتيان بما هو أفضل مما نراه الآن! خلال خطاب سردي لم يكف عن المحاولات الدؤوبة، لإعادة تأسيس الوعي الاجتماعي العام، وتأثيثه برؤى المستقبل!

ولذلك –وتأسيا بالحصار الذي ضربته السلطات الاستعمارية الانجليزية على المبدع معاوية محمد نور– سعت نظم الإستعمار المحلي، التي تلت الاستقلال السياسي، إلى حصار المبدع وتهميشه وإقصاء دوره بل وإلغاءه في الحياة السياسية. فلم يكن غيابه الفاجع صدفة!

إذا ألقينا نظرة إلى الوراء.. العشرينيات وحتى سبعينيات القرن الماضي، سنرى ظلا لسرد يتكون في تجربة عرفات محمد عبد الله ومعاوية محمد نور، وسنرى تكوينات لهذا السرد في جمعية (أبو روف) و(اللواء الأبيض) و(مؤتمر الخريجين) و(مجلة القصة)، هذه التكوينات والمنابر التي بناها المثقف، وشكلَّت علامات فارقة في سيرورَّة السودان أرضاً وشعباً، ظلت معين لا ينضب بين مصادر إلهام السرد في منعطفاته ومنعرجاته، في رحلة بحثه الطويلة عن وطن خال من التمييز، كتداخل الأنواع الفنية والجمالية في النَّص!

ولاحقاً، منذ سبعينيات القرن الماضي، نلمح طيف السارد يلوح في رابطة الجزيرة للآداب والفنون، وسنار الأدبية وكوستي الأدبية، وغيرها من روابط وجمعيات ثقافية

وأدبية، تُلقي ببوحها على مجلةِ الخرطوم والثقافة السودانية، وسوداناو sudanow والاذاعة والتلفزيون والثقافة الوطنية ووازا وحروف، إلى آخره من مجهودات بذلها هؤلاء وأولئك المبدعون، المسكنون بوطن عاتي، يخرج من تخوم سرديات ود ضيف الله وود البصير، يحمل بين جناحيه عوالم محجوب شريف وحميد والقدال وأزهري محمد علي، وعشائر وبطون قبائل الشعر والرواية، على أكتاف المجادعات في المسادير والدوبيت والنَّم وأشعار الحقيبة، التي تطفو على سطح النَّص السردي، بشاعريتها نَّصاً على النَّص الأساسي!

"وبعد، طن السرد، وطناً ليس افتراضياً"..

هي عبارة تدوي في فراغ الذاكرة، لتتمثلها الفترة من الأربعينيات إلى الثمانينيات من القرن الماضي، بما شهدته من نشاط محمُّوم لتأسيسِ منابرِ المثقف، التي لا تتوقف في حدود الوِرَّش، ومجموعات البحث والإصدارات فقط.

إذ رافقتها تكوينات ثقافية لم تبدأ (بفوز) أو تكتفي بأن تمُر على مضاربِ رابطة سنار الأدبية والجزيرَّة للآدابِ والفنون والأصدقاء الأدبية بكوستي، الخ..

كما لم تنتهي عند حُدودِ إتحادات الكُتاب والأُدباء، وأنديةِ القَص والسَرد والنقد، التي انتظمت السودان بمختلف مسمياتها الحركية، في العاصمة والأقاليم.

حتى بَدَىٰ أن مُدن السودان المختلفة، تكاد لا تخلو من تكوين ثقافي بناه هذا السارد المثقف، المتورِّط في مختلف أنماطِ المَعرِّفة والثقافة والآداب والفنون، للعبِ دورٍ ما في مجتمعه المحلِّي، ويتطلع به للعبِ دور قَومِي!..

وفي هذا السياق، ومع اشتداد عسف سلطة الإستعمار المحلي الاسلاموية (١٩٨٩- ٢٠١٩) مثلَّت المراكز الثقافية الأجنبية (الألماني، البريطاني، الفرنسي، إلخ)..

ومن ثم مكتبة البشير الرَّيح، وعبد الكرِّيم ميرغني وغَيرُّها، الرِّئة التي يتنفس خلالها السُرَّاد والفنانين والمبدعين والمثقفين، بعد أن صادر النِّظام الإسلاموي (إتحاد الكُتاب السودانيين) وكل الروابط والجمعيات الأدبية في العاصمة والأقاليم، في سعيه لإنتاج تاريخ ذِّهنِّي ذُهَانِي، وكتاب مجاهدين، يعيشون في هذا التاريخ الذِّهنِّي الذُهَانِي، الذي لم يكن يوماً نتاجا لنشاط شعوب السودان، في التاريخ الحقيقي لحضاراتهم وثقافاتهم وجغرافياتهم مُنذ الأزل!

ورغم تفرُق السُرَّاد و المثقفين أيدي سبأ، بحلِ المنابر التي كانوا ينضوون تحت لواءها، إلا أنهم كانوا كلما حطموا لهم كياناً أوجدوا كيانا آخر، فنهض كطائرِ الفينيق في قلبِ هذه العتمَّة، نادي القِصَّة السوداني، ومركز الدِرَّاسات السودانية، ليستلهم مسار السرد في هذا المنعطف، ويستعيد نقطة بدايته في تجربة الأب الرائد عثمان علي نوار، إنتاجا ونشراً.

هذه الحركة الدؤوبة التي لم تنقطع خلال أكثر من سبعين سنة، خلَّفت ما خلَّفت من رَهَّقِ السارِد والمَسروُد عنه، وغياباً للشُخُوص أحيانا، وموتاً للفعل وتأزماً في فضاءِ السَّرد، وتكسراً في الوَحدَات السردِّية وتبدداً للأمكنة والأزمنة، وكثيراً من الإصابات والجُروح للروَّاة، وتراجعاً لأصداء أصواتهم!

فقد كانت آليات الهَدم الإسلاموية، قاسية في فعلها، طاغيَّةً في سَعيِّها لإحلال النَّص الإسلاموي بمثابة نَّص علىٰ النَّص الحقيقي، يُجاوِّب عن رِحلةِ الإنسَان من المَضغة وصولاً إلىٰ الموت والحشر في جهنَّم!

فالمسافة بين الميلاد والموت.. المبتدأ والمنتهىٰ، هي رحلة جِهَاد في سبيلِ الآخرة!.. فما الدنيا سوى محطة للجنَّة أو الجحيم! وما السَّرد سِوىٰ فتوىٰ لطاعةِ الحاكم الظالم، وإن اغتصب الأهل والأوطان، وفرَّق الشمل وبدد الجمع، ونهب وأفقر البلاد والعباد! وما السارِّد الذي يَشُقُ عصا الطاعةِ، سِوىٰ قرين الشيطان اللعين شخصيا!

وإذن حُوصر الواقع برؤية آيديولوجية، مُفعمَّة بالإلتباس والتلفيق، طرَّحت نفسها في سلاسل البعث الحضاري وفي سنَّابِل ونَمارِّق. وفي روَاقٍ وأرْوِّقَة، إلى أن بلغت منتهاها في السقوط الحتمِّي والمدوي بفعل الثُوَّار اليُفَّع، الذين رَوَت دمائِهم شرايين وأورِّدة ثَورَّة سبتمبر ٢٠١٩ المجيدة، ليكتشف هؤلاء السُرَّاد اليافعين، الذين كتبوا بِدِمَائِهم فصلاً جديداً، في مسيرَّةِ السَّرد في السودان، أنهم هم بذات أنفسهم صحابة (دولة الخلافة) الواقعية، وأن هذه الدولة ثمرَّة فعلهم الثَّورِي في التَارِّيخ!

وأن أمير المؤمنين أسد أفريقيا، الذي يخضع للتحقيق الآن في سجن كوبر، ما هو إلا جنجويدي أفاق، ليس بجسمهِ طعنَّةِ رُّمحٍ أو ضربةِ سيف، فشل حتى في الإقتداءِ بصعاليك العرب الأماجد، فضل طريقه إلى مضارِّبِ الدواعش والحشاشين والسايكوباتيين!

لقد استهدفت الآيديولوجيا الإسلاموية لثلاثين عاما عجاف المثقفين، ووضعت على

رأس قائمة المطلوبين لمحاكم تفتيشها السُّرَّاد المُهمشين، الذين وضعوا القلم وحملوا بدلاً عنه السلاح: فحاصرتهم بدعايتها المُضادَّة، لتغريبهم عن مجتمعاتهم، وتشريدهم عن بيوتهم وعملهم، بل ولاحقتهم واعتقلتهم وعذبتهم، ولم ترك لهم من القول شئ، وعندما أطلقت سراحهم، أصبحوا غُرباء فعلاً في بلادِهِم التي لطالما حلموا بها وطناً أجمل!

وحقا إعادة بناء النَّص السَّردِي الكبير، لهي مهمة شاقة، فمعاول الهَدم الإسلاموية اشتغلت إبتداء في الطبقةِ الوسطىٰ، فبانهيار هذه الطبقة التي مثلَّت مصدر إنتاج المثقف، أصبحت المجتمعات السودانية غير قائمة على نفوذ وقوة هذه الطبقة، كطبقة تارِّيخية مسئولة عن إنتاج المثقفين.

فقد أثنن الإسلامويون السياسة، وأصبح السَارِد والمَسرود يتململون داخل حاضنةٍ جديدة، مسيجة بنفوذ الطائفية والعشائر والقبائل والبيوتات وأجهزة الأمن والفاقد التربوي!

لم يَعُد للطبقة الوسطى وجود، فقد تفتت من المَهد إلى اللحد تحت ضربات أزاميل ومَعاوِّل المشروع الحضارِّي المزعوم!

نعم إعادة البناء مهمة عسيرَّة وشاقة، لكنها ليست مستحيلة، وغنِّي عن القول، أن التشديد على الأصالة والعودة إلى تاريخ انقضى وولىٰ، كقاعدةٍ للإنتقال إلى المستقبل، بدلاً عن إجتراح هذا الإنتقال وأدواته في التاريخ العالمي للحداثة وما بعدِها، يُعتبر تسويقاً للأسس الآيديولوجية للإسلام السياسي، ولوجهه الآخر ممثلاً في الطائفية واليسار العقائِدي الشموْلي بشقيه الأممي والقومي العربي، والذي لا يوجد لدى السارِّد تفسير منطقي لوقوفهم جميعا خارج مزبلة التارِّيخ حتى الآن!

اللهم إلا إذا أراد السارِّد إعادة إنتاج دورِّه البائد، في الموائمة والمصالحة والتلفيق، بين الإسلام السياسي والطائفية وفكر اليسار، وبين الديموقراطية الليبرالية، بالتالي إجهاض تعدد ضمائر النَّص ومصادرَّة الأصوات البلفونية، لصالح الأسس الآيديولوجية لقِّوَىٰ الظلام المتحفزَّة في اليمين واليسار، متكئة على إدعاءٍ زائف بإمتلاكها الحقيقة المطلقة.

فهذه القِوَىٰ الشرِّيرَّة، لا تزال تعمل على حِرَّاسة النَوَّايا، وتعتقد أنها الواحد الصحيح، وكل سَردِّيَات البلاد الكبيرَّة محض (كسور وبواقي)!

السرد في السودان: حُوارات النُّصوص وأسئلةِ الكتابة

عندما كتبت قرائتين نقديتين، لروايتى الأُستاذ الرَّاحل محمود محمد مدني (جابر الطوربيد والدَّم في نُخاعِ الوردَّة)، وقراءة ثالثة لرِوَّاية (بِذرَّة الخلاص) لدكتور فرانسيس دينق، لم تكن قد تبلورَّت لدي بعد، فكرة إصدار هذه القراءات في كتاب.

بل ولم تتطور الفكرة وقتئذ لإصدار كتاب يتضمن هذه القراءات، بل مضت بإتجاه مختلف، لتطوير بعض الإستنتاجات النظرية، التي خرجت بها من تلك القراءات، لتتضح ملامح مشروع نقدي كامل، يشمل أجناس السرد المختلفة!

كنت قد كتبت القراءات الثلاثة المشار إليها، في الفترة بين عامي ٢٠٠٠-٢٠٠٢ وكان الدَّافع الأساس لكتابتها، الإحتفاء بكُتاب لم يُحظوا من كهنةِ النقد، سِوَّىٰ بالإهمال والتجاهل المتعمَّد. أو القراءات الملتوية المقصودَّة، التي تخصم ولا تضيف!

ولذلك بدأت في قراءةِ عدد من النُّصوص الرِوائية -وأيضا القَصيَّة بعد ذلك- من موقع القارئ العاشق للسرد وعوالمه.

وكنت قد قدَّمت بعض هذه القراءات، في فعاليات مختلفة، فقد قدَّمت القراءة في رِوَّاية (الدَّم في نُخاع الوردَّة) في منتدى بيت الثقافة، الذي كنت مشرفاً عليه وقتها في العام ٢٠٠١-٢٠٠٢م.

وقدَّمت القراءة في رِوَّاية (بِذرَّة الخَلاص) ضمن فعاليات ندوات مركز الدراسات السودانية، إحتفاء بدكتور فرانسيس دينق كرمز فكري وأدبي، بقاعة إتحاد المصارف، الخرطوم في العام ٢٠٠٢

ثم رأيت فترة إقامتي في القاهرة، في منتصف العام ٢٠٠٤ أن أُصدر هذه المجموعة، من القراءات في القصة القصيرَّة والرِوَّاية في كتاب، على الرُّغم من كونها تُعَد ناقصة.

إذ أن القراءات التي قدَّمتها في الفترة من ٢٠٠٠- ٢٠٠٢ في فعاليات مختلفة، في منتدى المحامين بأم درمان، ومركز الدراسات السودانية، ومنتدى بيت الثقافة حول (الطريق إلى المدن المستحيلة) لأبكر آدم و(عصافير آخر أيام الخريف) لأحمد المك، و(الزندية) لـ إبراهيم بشير و(الطواحين) لبركة ساكن و(كش ملك) للرائدة زينب بليل.

إلى جانب ورقة نظرية عن (الرِوَّاية والتاريخ) نُشِّرَت أُسوَّةً بهذه القراءات في الصحافة، وأخبار اليوم والصحافي الدولي والأيام وصحف أُخرَى.

كل هذه القراءات لم يتضمنها الكتاب/المخطوط، الذي أخذت أوراقه تتراكم بمرور السنوات، فتنضم إليه قراءات في السرد العربي والأفريقي والأمريكي والاوروبي والآسيوي، ومؤخرا السرد الجنوبسوداني وفي نقد النقد.

وهكذا بدأت ملامح مشروع السرد والرؤى تتضح وتتعمَّق أكثر فأكثر، ومن ثم بدأت بمرور الوقت تتجمع القراءات في السرد الأميركي، الاوروبي، الاسيوي والافريقي.

وهكذا خطرت على بالي فكرة تصنيفية محضة، لأجناسِ السرد بان أستهل قراءات سلسلة السرد والرؤى (٦ أجزاء)، بإصدار القراءات المتعلقة بالقصة القصيرة السودانية في كتاب قائم بذاته بمثابة جزء أول في هذا المشروع السداسي، هو هذا الكتاب: (تخوم السرد.. أرخبيل الحكايا.. مقدمة لقراءة القصة القصيرة في السودان، الجزء الأول من السرد والرؤى) باعتباره الإستهلال أو المقدمة لسلسة مشروع السرد والرؤى.

وذلك ربما لشعوري، بأن ما اقتصر عليه هذا الجزء الأول من قراءات على السرد القصصي، لهو جهداً غير كاف، لإلقاء الضوء على التجربة السردية، في السودان، من خلال رموز أو كُتاب، ينتمون لأجيال مختلفة في القصة القصيرَّة والرِوَّاية.

ومع ذلك يظل جَهد المُقِل ومحاولة، نأمل أن تكون قد ألقت حجراً، في بركة ساكنة! تُضاف إلى ما أُنجز من قراءات بأقلام نُقاد سودانيين حقيقيين نكنُ لهم كل التقدير والإحترام، كأستاذنا معاوية البلال والراحل أحمد عبد المُكرَّم.

إذن ضممت إلى ما تجمع لدي، قراءة كنت قد أجريتها في العالم القَصَصِّي للأُستاذ عثمان علي نور: رائد القصة القصيرة في السودان، قدمتها للمرَّة الأولىٰ، في نَدوَّة مركز الدِّرَاسات السُودانية ٢٠٠٢ إحتفاءً ببلوغه سن التاسعة والسبعين. إلى جانب دِرَّاسة

نَظرِيَّة كُنتُ قد كتبتُها عن السرد في السودان، قدمتها في منتدى مجلة (أدب ونقد) بالقاهرة، في مستهلِ العام ٢٠٠٤ بالاشتراك مع الصديق النَّاقد المصرِّي أحمد الشريف، الذي توَّلىٰ الجانب التطبيقي، فيما توليت الجانب النَّظرِّي.

أضفت إلى هذه القراءة، قراءة أُخرَىٰ، كنت قد قدمتها في (ورشة الزَّيتون، القاهرَّة) حول أعمال دكتور طارق الطيب السردِية والشِعرِّيَة، بمشاركة الصديق الشاعر عفيف اسماعيل، والصديق الشاعر والناقد المصري شعبان يُوسُف، وآخرين من النُقاد والكُتاب المصريين، في خواتيم العام ٢٠٠٣.

وإلى جانب ما تقدم من قراءات، قُمتُ بإجراءِ قراءاتٍ نقدية جديدَّة، لنُصوص قَصصيَّة قصيرَّة، اتخذت من الأساتذة: عيسى الحلو، علي المك، محمد ابراهيم الشوش، مختار عجوبة، زُهاء الطاهر، عادل القصاص، أحمد الجعلي (أبو حازم)، صديق محمد أحمد الحلو، محمد خير عبد الله، عمر الصايم، أحمد خير وصلاح البشير، آرثر غابريال، اغنيس لوكودو، استيلا قاتيانو، والراحلة المُقيمة منال حمد النيل.

إلى جانب قراءة عدد ليس قليل من القصاصين والروائين الجنوب سودانيين، والأفارقة والعرب من المحيط إلى الخليج مع تركيز خاص، على الأسماء المغاربية اللافتة.

فقد رأيت أن أُعطي ولو فِكرَّة محدودَّة، عن مجرِّيات السَّرد حولنا في امتدادينا الثقافيين العربي والإفريقي، وبذلك أرىٰ أن القراءات التطبيقية التي أُنجزت في الجزء (من ١ إلى ٤) من سِلسِلَّة السَّرد والرُّؤَىٰ، متصلة، بل وتمهد لما يلي من أجزاء تناولت السَّرد الإفريقي وسَرديات العالم الواسع.

في الجزء الأول والثاني من مشروع السَّرد والرُّؤَىٰ تناولت مختلف الاجيال (من الستينيات مثل عيسى الحلو مروراً بالسبعينيات مثل زُهاء الطاهر، وإنتهاءً بأواخر القرن الماضي مثل ستيلا ومنال حمد النيل)، وذلك لشعوري أن واحدة من مشكلات القصة القصيرَّة في السودان، أنها لم تُحظ سوى بالتجاهل النقدي.

وهو ذات الإحساس، الذي جعلني أشعر، بضرورة نشر هذه القراءات، في كل من أدبٍ ونقد، والثقافة الجديدة و فصول للنقد الأدبي، والمحيط الثقافي والرافد ومجلة الكلمة. إذ وجدت ترحيبا حاراً من قبل هذه الإصدارات المِصرِّيَة والعَرَّبِيَة.

وكان بعضها قد نُشر في كتاباتٍ سودانية، وبعض المواقع الثقافية في الشبكة الدولية.

كما أن صحيفة الصحافة السودانية -وأنا أشرف على إنهاء الفصل الأخير من هذا المخطوط (الجزء الأول)، قامت بنشر بعض القراءات الوَّارِدَة به في ملفاتها الثقافية، التي يُشرف عليها أُستاذنا عيسى الحلو، وأسعدني هذا الإهتمام والمتابعة، لفصول كتاب نقدي لم ترى كل أجزائه النور بعد.

من هنا تحاول هذه القراءات، أن تضيف إلى الخط البياني الأولي الذي رسمه دكتور مختار عجوبة والاستاذ معاوية البلال، لمسيرَّة السَّرد في السودان، إحداثيات جديدة!

فهذه القراءات، تتصل بما سبقها -أعني هُنا تحديداً الدِرَّاسة القَيِمَّة للدكتور مختار عجوبة (القصة الحديثة في السودان) ودراستي المركز الإعلامي السوداني بالقاهرة، اللتين أشرف عليهما الأستاذ مُعاوية البلال (كتابة الجنوب، جنوب الكتابة) و(الأُنثى كذات كاتبة موضوع للكتابة)، وقبل كل ذلك كتابيه القيمين (الشَّكل والمأساة) و(الكتابة في منتصف الدائرة)، فقد أفدت من هذه الدراسات كثيرا، خاصة في الجزء الذي خصصته للرواية.

كما أفدت من دراسة دكتور عجوبة بوجه خاص، في الجزء الذي خصصته للقصة القصيرَّة، وكل الجزئين عبارة عن قراءات تطبيقية، في النُّصوص موضوعها، في سبيل الكشف عن الانحناءات والمنعطفات في تجربة السرد في السودان.

ولذلك تظل هذه القراءات، مجرد مُقدمة أولية، لابد من متابعتها، من خلال الممارسة النظرية للنقاد والمبدعين السودانيين الحقيقيين، في سبيل تشكِّيل حركة سردية ونقدية فاعلة، عبر التراَّكم الكَّمي فالنَّوعي -للنقد والإبداع معاً- لتنطلق من هذا التراَّكُم، بوصفه ممارسة تنجز رسم خط تطوره -الإبداع والنقد معاً- وانعطافاته وانقطاعاته، من خلال القُدرَّة على التحرر، من سلطة السائد!

وهنا لابد لنا من إدراك، المجال الثقافي، الذي يتحرك فيه السرد في السودان. فالسودان عبارة عن إفريقيا مصغرَّة.. إفريقيا التي يتقاطع عندها كل المحمول الحضاري الثقافي العربي الوافد، مع ثقافاتها وحضاراتها العرِّيقة.

وإذا كان السرد العربي الحديث، منذ بداياته يسعى في إصرار لا يلين، لأن يكون مرآة المجتمع المدني الصاعد وسلاحه الإبداعي، في مواجهة نقائضه، التي لا تزال إلى اليوم، مقترنةً بتخلف التعصب، والتسلط والتطرُّف، متواصلةً مع تُراثها السردي العربي، في

أبعاده المناقضة للاتباع والنَّقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة، التي قاسمتها الهموم {[1]} فإن السرد الإفريقي، هو الشكل الفني الأدبي الوحيد، الذي دخل عن طريق الاستعارة الخالصة، وفرض -فوق هذا- على تطور النموذج المحلي، ونهض في التأسيس لأرضية، ذات إتصال واستجابة شخصيين، بصورة ملموسة.

وقد قام السرد في إفريقيا، بتكملة الرؤية الفنية للعالم، بل أدمج هذه الرؤية -بمعنى أكبر وأهم- جماليات التقاليد الشفاهية، التي لم تنتم اليها اطلاقا!

ونتج عن التفسير الأوروبي لهذه الجماليات، بعد أن طوَّره التفسير الإفريقي المحلي، مايسمى اليوم باسم السرد الأفريقي، والذي كان تطورَّه عن طريق الممارسة، إبتداءً من التعبير المباشر، المسطح الفج، إلى التجربة المتقنة {[2]}.. وبلادنا (السودان) بحكم أنها الملتقى لثقافة العرب وإفريقيا. نجد أن السرد فيها حمل ما حمل من سمات الثقافتين.

كما يعكس تطورِّه منذ ثلاثينيات القرن الماضي حتى الآن. شيئا من منعطفات ومنعرجات السَرد في بلاد العرب وإفريقيا، في مسيرته بين نتوءاتهما وعلى تضاريسهما الأجتماعية والثقافية. ليتخلق كسرد سوداني له قوامه الخاص، الذي يحمل ما يحمل من جُرح السودان ومشاكله وهمومه!

ثمة مقولة (لطرَّاد الكبيسي) في كتابه (شجر الغابة الحجري). لا يزال سياقها العام -ومنذ وقت بعيد- يرِّن في فضاء ذاكرتي. إذ لا تربط بين الإبداع العظيم والتمزُّقات الكبيرَّة، التي تحدث في المجتمعات فحسب، بل تتسامى بهذه التمزُّقات.

مما يقترح أسئلة محددة، بخصوص الكتابة، في شروط مثل شروط السودان؟! وأزمات كالتي تحاصر مبدع السودان؟!

هل هي كتابة معاناة؟!..

أم كتابة تنفذ إلى الجوهر الإشكالي الإنساني؟

وهل ترتقي -أو تتضاءل- الحالة الإبداعية، في مثل هذه الشروط، وهذا المُنَّاخ الإقتصادي والثقافي والإجتماعي، الذي يُوَلِد كل هذا التمزُّق الذِّهنِّي والمعنَوِّي، الذي يتصل بالقيَمِّي؟

وكيف يُسهِم مثل هذا الوضع، في إنتاج كتابة مفتوحة على الإنسان، تحقق منه وفيه حضوراً إنسانياً وجمالياً عالياً -بل كيف يمكن لمنتج إبداعي، أن يتم في مثل هذه

الشروط؟ وعندما يتم ما هي مساءلتنا الممكنة له؟

عن ماذا نغض الطرف؟

وعلى أي بؤرٍ نُسلِّط الضوء؟

يبقى ما ارتبط بالتارِّيخ الإنساني كعلاماتٍ بارِّزة، ربما تُضيئ لنا، التعرُّف على بعض ما يحيط بالكتابة، وبتركيز خاص: أجناس السرد.. وأكثر خصوصية: القِصَّة القَصِيرَّة والرِّوَّايَة.

وبتعبير رولان بارت "أنها موت -إذ- تصنع من الحيَّاة مِعبراً، ومن الذِّكرَّىٰ فعلا مفيداً. ومن الدَيمومَّة زمناً موجهاً، ودالاً. لكن هذا التحوُّل لا يُمكن أن يُنجَز، إلا في عيون المجتمع، فالمجتمع هو الذي يفرض الرِّوَّايَة، أى يفرض مجموعة من الإشارَّات {3} ولأن الإبداع عموماً ينهض في الخيال، فالحيوَّات التي تتخلق في الرِّوَّايَة، هي في الواقع تتخلق من سقط الأفكار ورُكام الحيَّاة.

ومن بين كل أنوَّاع التشَظِّي هذه، تتخلق البِنَّى الحكائية، تبني عالماً شاسعاً، داخل الفضاء العام للحيَّاة الواقعية. عالماً ينتمي لهذا الفضاء، ولا ينتمي إليه في آن!

فبين إنتمائه للواقع ونهوضه في الخيال، خط وهمِّي رفيع، لا نستطيع الإمساك به أو تحديده. مهما قُلنا بالتقنيات والنظريات.

لأن لحظة التجلي، التي تمظهرَّت عنها هذه الرِّوَّايَة أو تلك، هي القانون الأساسي، الذي من خلاله يُمكننا العبور، إلى واقعية هذا النَّص، لكنها -ويا للسخرية- اللحظة ذاتها هي القانون أيضاً، الذي يؤكد نهوض هذا النَّص في الخيال!

إذن من هنا تُمثل محاولة التفسير أو التأويل، مأزق على نحوٍّ ما!

غني عن القول أن مجالنا الثقافي السردي تأثر (بالواقعية الإشتراكية) لوقت طويل -كما تأثر بالوجودية أيضا، ولكن بعد أن تمت معادلتها، في هذا المُنَّاخ الإستوائي- وكان ذلك من الأوقات الخصبة لجنس الرِّوَّايَة.

وكذلك من الأوقات التي بدأت فيها الرِّوَّايَة في السودان، تدخل في مأزق الواقعية الاشتراكية، كغيرِّها من رِوَّايَات العالم النَّامي، وهو يستقبل جنساً أوروبياً، لم ينتجه تطورَّه الحضارِّي، و يتأثر بالتطورَّات التي تطاله كل يوم.

إذن ما هو مأزق الواقعية الاشتراكية؟!

إذا غضضنا النَّظر عن تحويلها للشخصيات، إلى محض رموز آيديولوجية، بما ينعكس

على مفهوم الشخصية (الإنسان حُر الخيارَّات والإرَّادة)، بصرف النَّظر عن وضعه الإجتماعي أو الطبقي (مع مُرَّاعاة أن بلادنا ليست صناعية، بالتالي لا ينطبق على مجتمعاتها مفهوم الطبقات، بالمعنَّىٰ الذي عنَّاه ماركس!

كما أن النَّاس لا يُولدون من أرحام أُمهاتِهم فلاحين أو عمال، فعوامل عديدة تُحدد مصائرهم مستقبلا!)

إذا صرَّفنا النَّظر عن ذلك، يمكننا التوقف عند جُملة المفاهيم الشمولية الأممية البائدة، التي حملتها هذه الرِّوَّايَة أو تلك.

فإذ حاولت الواقعية السحرِّية، إلغاء ذلك الخط الوهمِّي، الفاصل بين المستوَّىٰ الواقعي والمستوَّىٰ الخيالي، في النَّص المكتوب. فان الواقعية الاشتراكية، نجحت في عكس الواقع البائس الرَّث للمجتمعات الفقيرَّة وجشع الرأسمالية القحة!

هذا الجدل بين الواقعي والوهمِّي، إستحوذ على الإهتمام عند النَّظر للواقعية السحرية. هذا الجدل المفقود، فيما أنتجته السوفياتية واستبدادها وصلفها -يتغنَّىٰ البعض الآن بالتقاليد الديمقراطية القديمة لروسيا القيصرِّية؛ بما عبرَّت عنه- الكتابات المُنتجة لغوركي، تشيخوف، إلخ.. من تمزُّقات كبيرَّة.

وبما أشبعت في وجدان الأُمة الروسية، من أشواق وبُشرَّيات وتهاوِّيم!.. ولما حملته هذه الكتابات من أحزان وهموم ومآس فادحة!

صحيح أن الثورَّة البلشفية، لم تُنتج جوركي وتشيخوف، لكن بمجايلتهم لها حاولوا -مع أقرانهم- التعبير عن حُلم منخفض الكُلفة الإنسانية، ولا يمت لمدنية الدَّم والحضارة العسكرِّية بصلة!

وكانت تلك واحدة من لحظات التمزُّق الكُبرىٰ، في مسيرَّة الكتابة السردية. التي يتحاور فيها الواقعي/ الوهمِّي، ليعبر عن الإنسان المحض، دون أن يُحوِّله إلى رمز آيديولوجي، أو يضع له مصيراً مسبقاً!

لحظة التمزُّق هذه على مستوى الكتابة السردية، هي تجلٍ لتمزُّق أكبر على مستوَّىٰ المجتمع. فأعظم مبدعي فرنسا -في وقت ما- مالارميه، شاتوبريان بلزاك، إلخ.. انتجتهم تناقضات مجتمعاتهم، وتمزُّقات المجتمع الفرنسي بالدرجة الأولى.

عندما كتب ريجيس دوبريه (غير المرغوب فيه) في العقود الأخيرة من القرن الماضي،

كان ذلك بمثابة خروج عن التناقضات، التي أثقلت على كاهل التاريخ الفرنسي، بعد الثورة التي التهمت أبنائها.

كذلك في خاتمة المطاف، هي الميثولوجيا الخاصة بـ دوبريه، وعالمه السري وإحباطاته. وتمزُّقه الفكري وذكرياته اليسارِّية وقلقه الجارودي. لذلك مثلَّت (غير المرغوب فيه) علامة مهمة على مستوى الواقع، وفارقة جديرَّة بالتوقف عندها، باعتبارها مرآة عكست التمزُّق الثوري في (فرنسا الحُرَّة)، وتقلصات وتداعيات الخط الديجولي رغم كل شيء. وهزيمة التطبيق أمام النظرِّية، والطموح لجيل عنيد حمل حلم فرنسا الشعارات الإنسانية النبيلة!

لكنها تنهض على مستوى الخيال، بكل أسىٰ الغُربة وجمال الحزن، ولوعة الأحلام الكبيرَّة لعاشقين، مُطاردين، راحلين في الأبدية –النضال– في سبيل زمن خاص وأجمل، ومكان خاص وأجمل!

وفيما كانت التمزُّقات الإنجليزية، والامبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس، تتداعىٰ إلى محض جُزُر في الأرخبيل العريض، أحد دواعي الشعور بالإنتماء، الذي عبرَّت عنه، الوجودية الجديدة واليسار الجديد، فتجلى لدى كولن ويلسن في (ضياع في سوهو) كتطبيق للا–منتم، ومعضلاته النفسية ومشكلاته المعقدة، إزاء حياة واقعية قاسية لحد التفاهة، حيث الأشياء القابلة للموضعة أكثر إنسانية، من الإنسان!

وعندما أخل النفط بقوانين البِنَّىٰ الاجتماعية التقليدية، وأحدث اختراقات ثقافية عميقة في الفضاء الإسلامو–عربي. واهتز الواقع الافتراضي: الماضي/ الراهن.. الذي ظل يعيشه العرب والمسلمين. في عالمهم النَّامي. ونقلهم –العرب– بذات الوقت بمنجزاته –النفط– إلى حدود أرخبيل كوني، لا يرغبون بالغوص فيه، ويريدون –مع ذلك– التمتع بمنجزاته، لضغوط البِنَىٰ الإجتماعية –الهشَّة مع ذلك– والمعبأة بالمتناقضات، والمقيدَّة بالتقاليد السحيقة!

هكذا إذن أضحىٰ الواقع مزيجاً من الواقع والمتخيل، وما بينهما معنى التحوُّل: مُمزِّقاً التارِّيخ والنَّاس والأشياء. ومجابها تصورَّات الواقع الافتراضي! في الآن نفسه!

فقط الواقع الفعلي، بتصوراته المختلفة للحيَّاة والعالم والكون. لدرجة أن توترَّت المفاهيم وتساقطت الرؤى. فكان التحفز السرِّي للجنس، والإلحاد والقلق الوجودي

للإنسان.

وكان عبد الرحمن منيف المشرقي، والإبداع المغاربي بعد طول كمون، وصمت على التواطؤ السافر، للداخل والخارج، والحِرمان من الحقوق الأساسية والحرِّيات المشروعة كما في (مدن الملح).

و البحث عن يوتوبيا في الصحراء، كما عند الكوني في (نداء الوقوق والمجوس ونزيف الحجر، الخ..): أنه الحلم المشروع والمتضائل بالمشرِّق الكبير والمغرِّب الكبير.. أو (تلاقي الأطراف)، بتعبير عبد العزيز المقالحي.

لكنها الهزيمَّة أمام مهام ما بعد الاستقلال، بما مثلته: (نزيف الحجر) للكوني و(نوَّار اللوز) لواسيني و(اللاز) لوطار و(المنعرج) للفاسي!

وما حملته من تأزمات المثقفين و الطلائع الثورية المزعومة، والكادحين وجماهير الشغيلة، الذين بلا هُوِّيَة مُحددَّة، في جهاز القِيَّم الهرَّمي -في عالم (الزيني بركات) للغيطاني، الذي يتهاوى- سِوىٰ التوصيف لأوضاعهم الاجتماعية الرَّثة، التي تتناقض ووعيهم!

وإدمان الفشل الكبير، والبحث عن الذَّات كما في (أيام من عدَّس) لبهوش يٰسين و(ألف وعام من الحنِين) لبوجدرَّة، كقضية مطلوبة على المستوَّىٰ الواقعي، تحاول أن تجد بديلاً عن إجاباتها في التَّارِيخ الزَّائِف!.. الإجابات المزعومة؛ على المستوَّىٰ الخيالي، بأبطالٍ مزعومين!

ورغم الفارق الزَّمني بين هذا السرد وذاك، إلا أنها كسرديات، بمعنى إعادة تكوين، وفق تزامن الأحداث، لزمنٍ وبُعد وتجانس هو زمن السارِّد، الذي يُربك صوته الخصوصي الأحداث، بحوادث سهل التعرف عليها!

ما يجعل عملية الكشف عن التاريخ بواسطة وحدة طفيلية، تعطي للرِّوَّايَة التباس شهادة قد تكون مزيفة ([4]) تظل عالقة أقصى حُدود فراغاتنا، فتساؤلات (محمد عديم اللقب) في ألف وعام من الحنين، هي شيء من أحزان تلك (البيوت الواطئة)، لمحمد زفزاف.. وهي ذاتها تداعيات العم (صالح بن عامر الزوفري)، في البرارِّيك.. وبعيداً عنها حيث التهريب والأخطار.. إنها كتابة بين المتوَّهَم والمزعوم والحقيقي والواقعي!

ولذلك أُصر على أن قراءات السرد والرؤى في الجزئين الثاني والثالث، هي مجرد

زيول للمقدمة أو المدخل كما يتمثل في الجزء الأول، لقراءة تجربة السرد في السودان (القِصَّة القَصِيرَّة الرِّوَّايَة) –ضمن الفضاء السردي، الذي أشرنا إليه سلفا، فأي نَّص، هو نتاج حُوارَّات مع نُصوص أخرى، من مختلف أنحاء العالم– ولذلك حين أصر على كونها مقدمة، فذلك لأنها لا تتصف بصفة الشمولية، لكل المنجز السردي، وإنما تكتفي بنماذج متفاوتة، في مستوى جودتها الأدبية والإبداعية، في أزمان مختلفة.

وهي نماذج يسيرَّة، لاتعكس كم المنجز، ولكن تعبر –مع ذلك– عن المُنَّاخ العام، وفضاءات هذا المنجز السردي، وموقعه من مُنجز العالم والإقليم –تُعبر عن السودان بمجاليه الإفريقي والعربي– خاصة أن المُنجز السوداني المنشور قليل –رغم ما نراه الآن من انفجار سردي– ولا يتناسب مع الإنتاج الفعلي، وفي معرض ذلك يقول القاص والروائي إبراهيم إسحق إبراهيم "الأدب العربي الآخر، ليست لديه هذه الإشكالات، التي نتحدَّث عنها.. مثلاً الكُتاب العرب، يكون البعض منهم ليست لديه فكرة عن كتابة الرِّوَّايَة، ولا خلفية عن ذلك!

وفجأة ينشُر ثلاث روايات، أو رِّوَّايَة، من ثلاث أجزاء، لكن بقوة الدَّفع الثقافي لبلده، وإنتماء القُطر الثقافي في الساحة، يعطيه الدَّفع ويجد التقدير، حتى لو كان هذا العمل متواضعاً. لكن الكُتاب السودانيين يحتاجون لأن يُقيموا أعمال بعضهم البعض" وبالضبط هذا ما حاولناه، في (الجزء الأول والثاني والثالث من السرد والرؤى).

وهي لحظة مناسبة لأن يبدأ الكُتاب في السودان في تكمِّلة هذا المشروع. إذ أن النقد في السودان، لا يزال في مراحل تطورُّه الأولىٰ. منذ وضع أُسسه محمد عُثمَّان أبو ساق وأحمد حمداي وعباس صبحي، في خمسينيات القرن الماضي.

وأرسى دعائمه في مراحل مختلفة، رافقت التحوُّلات الحداثية كل من الأُستاذ الرَّاحل عبد القُدوس الخاتم، ودكتور مختار عجوبة، والأُستاذ أحمد طه أمفريب وأُستاذنا مُعاوِّية البلال، والأُستاذ أحمد عبد المكرم، وآخرين غيرهم!

ومروراً بكل هؤلاء وأولئك، ممن أشرنا أو لم نشر إليهم. نجدهم قد أسسوا لعلاقة مباشِرَّة مع النُّصوص الأدبية المختلفة، تتجاوز إطاراتها المباشرَّة، كي تستطيع الوصول إلى القُدرَّة على التنظير، والإدراج ضمن حركة نقدية فاعلة، في وسط ثقافي فاعل (بمعنىٰ التداول الواسع، عبر المؤسسات للنَّص الأدبي. لقراءته و تحديد قيمته).

ما سبق كان هو الموضوع المركزي للفصل الأول، من السرد والرؤى، والذي تتصل به الفصول التالية لقراءاتنا في القِصَّة القَصِيرَّة والرِّوَّايَة، التي استهللناها بقراءة حول: قصص الرائد أب وراعي القِصَّة القصِيرَّة في السودان الأُستاذ الرَّاحل عثمان علي نور.

وذلك لأن الأُستاذ عثمان علي نور "واحد من قِلَّة من الكتاب السودانيين، نذروا إبداعهم. لفن القصة القصيرة. ومن هؤلاء أبو بكر خالد، جمال عبد الملك (ابن خلدون) علي الملك، عثمان الحوري، ابراهيم اسحق ابراهيم (..) إن الخط البياني للقِصَّة القصِيرَّة يوضح بجلاء مساهمات كتاب مثل معاوية محمد نور، وعبد الله رجب وعثمان علي نور، ومبارك الصادق وبشرى الفاضل وغيرهم {[5]}"

ولكن عثمان علي نور، يتميَّز عن كل هؤلاء بمختلف أجيالهم، بأنه الرائد في هذا الجنس من الإبداع.

ولم يُطلق عليه هذا اللقب، إلا لأنه ربط مصيرَّه، بمصير القِصَّة القصِيرَّة في السودان. كما أكد الناقد عيدروس "كان على القِصَّة القصِيرَّة الانتظار بعض الوقت، بعد فترة الثلاثينيات. ريثما يظهر كاتب يُنذِر نفسه للقِصَّة، ويتوفر على الإهتمام بها. كان هذا الكاتب هو عُثمان علي نور {[6]}»

وربما لكل هذه الأهمية لعثمان علي نور، كتب القاص الرَّاحل زُهاء الطاهر بأسى: "لو كنا في دنيا غير هذي الدنيا، وفي أرضٍ غير هذي الأرض، وفي قارَّةٍ لا كهذي القارَّة. وفي بلدٍ غير بلاد الجن، وديوك الجن. لكُنَّا أقمنا لك تمثالاً من ياقوت، وآخر من زَهرِ الماء، وكُنَّا أقمنا لك شُهُباً تحكي بضياء، عن ضياءك يا نور.

لكُنَّا ملأنا الأرض عنك وردات وأزهار برِّية، وعصافير جوابه ومناديل عذراوَّات، وقناديل و قوادِيس وقوافي، و ملأناها وفاء، وكنا زهونا بك زهواً، وقدمناك للدنيا وأهل الدنيا، وبارينا بك مواسم كل عطاء. ونفحناك من شغفِ القلب أوتار غناء، وضمخناك بكل عطر جال في الأسماء. وجاء في الأسماء.. هذا القرن، الذي مضىٰ خاننا أجمعنا. هادننا. قبل ما سقانا من كأسه المترَّعة {[7]}"

ولكل هذا وغيرِّه، أفردنا للأُستاذ عُثمان علي نور وحده فصلاً كاملاً، فيما لا تكفي في مناقب الرَّجل عشرَّات الكُتب!

ولذلك يجيء الجزء الثاني والثالث، قراءات تطبيقية. على خلفية ما تمت الإشارَّة إليه.

في هذه المقدمة المطوَّلة.

فنلاحظ على القصص والروايات، موضوع القراءات، كروايات وقصص إبراهيم إسحق إبراهيم، محمود محمد مدني، مختار عجوبة، فرانسيس دينق، مروان حامد الرشيد، آرثر غابريال، طارق الطيب، عبد الحميد البرنس، بوي جون، إلخ..)، بصورةٍ عامة أن الاتجاه الواقعي السِحرِّيَ، يهيمن على فضاءاتها بشدَّة. كما عند الأُستاذ مدني وأحمد أبو حازم وغيرهم.

بما هي –الواقعية السِحرِّيَة– تعبير عن رؤية كونِيَّة سِحرِّيَة للعالم. رؤية لا تارِيخيَّة، تنمحي فيها الحدود بين الأحياء والجماد، أو بين الثقافة والطبيعة.

حيث تكتسب الأشياء والظواهر، خواص وقُدرَّات مميزَّة، وحيث نشاهد جانباً من هذا الواقع، السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية {[8]} ربما بسبب بكارة أرض البلاد الكبيرَّة –السودان– بغاباتها العذراء وسهولها الشاسعة، ونيلها الذي يشقها من أقصاها إلى أدناها، وناسها المعجبين بأنفسهم، الذين يخالون، كأن ليس كمثلهم ناس!.. وتنوعها الثقافي وتباينها الحضاري، إلخ.

ربما لحضور التنوع في كل شيء حتى العقائد. والخصوبة المدهشة للخيال في ظل هذا المُنَّاخ الثقافي.. ربما أن كل ذلك، هو ما جعل البلاد الكبيرَّة –السودان– مصدر إلهام لا يُضاهى.

ومن هنا جاءت السِحرِّيَة، أكثر من كونها نتاج إتصال بأدب أميركا اللاتينية!

فالتراث المتنوع للسودان، والذي نهض فيه الشِّعر والدرَّاما، اللذان ظلا يؤديان وظيفتهما داخل التقاليد الشفاهية، هو ما أنتج الرِّوَّايَة والقِصَّة في السودان –طبقات ود ضيف الله– والتي اتخذت شكلها الحديث، من شكل وتقنيات الرِّوَّايَة الحديثَّة {[9]} فالرِّوَّايَة بشكلها الحديث، تُعتبر فناً أدبياً حديث العهد في تربتنا الثقافية، ولا يزال خاضعا على المستوى التشكيلي، للمثل الذي تقدمه الرِّوَّايَة الغربية. هكذا نستطيع أن نكتشف، الكثير من المدارس الأدبية الأوروبية في رواياتنا وقصصنا.

ونلاحظ عدم تشكل هذه الأجناس في مدارس ثابتة. إذ تمَّت إستعارتها انتقائيا، وتهجين بعضها، في سبيل محاولة تمثيلها جميعاً، حتى تستطيع التعبير، عن صوت الرِوَّائي أو القاص {[10]}

ما هو الإطار النَّقدِي العام، الذي اعتمدته هذه القراءات –سواء في الرِّوَّايَة أو القِصَّة– لتُفصِح عن نفسها؟

اعتمدت على بعض المفاهيم البِنيوِيَّة التكوِّينيَّة (لوسيان غولدمان) والبِنَائِيَّة (تحديداً التحلِيل السِيميُولوجِي)، وكذلك بعض المفاهيم المنهجيَّة، في التأوِّيل. كأداة استشعرت أنها أكثر قُدرَّة، علىٰ سَبرِ كُنه هذه النُّصُوص "التأوِّيل مع شيءٍ من التجاوز –مُرادِفاً للأدب بمعناه القَدِّيم، وهو الأخذ من كُل علمٍ بطرف.

لقد برزَّت التأوِّيلية، كمعرِّفة تسعىٰ إلىٰ إستقطاب، نماذِّج الاختصاصات في مجال النقد. متسلحةً بتارِيخها الطوِّيل، مُتخذةً عناصر قوتها، من إنغرَّاس جُذورِّها. في النُّصُوص المقدَّسة أولاً. وفي أُمهاتِ التُّراثِ الفَلسفِّي من جهة أُخرى. أنها مجرد منهج تسلكه بعض المعارِّف ومطيَّة تركبها العُلوم {[11]}

واعتمادي لهذا المنهج المزيج، جاء نتيجة لشعورِّي كروائي وقاص أولاً، أن المناهج دوماً عاجزَّة عن الإحاطة بالنَّص، ذلك لأن المنهج أكثر قُدرَّة على الإشتغال في المادي القابل للتموضع، لكن النَّص الأدبي مادةً هارِبة عن الموضعة، لذلك يصعب على المناهج العلمية ضبطها بأدواتها، التي ربما تَصلُح في ضبط العلوم التطبيقية، ولكنها مع ذلك تكفي في لهاثها خلف النَّص الأدبي، للإمساك ببعضِ تلافيفهِ!

ثُم أن هذه القراءات هي إسهامات من موقع القراءة أكثر من كونها إسهامات من موقع النقد. أعني القراءة التي تُمَلِّك معرِّفة، ففي تقديري هي النقد الحقيقي.

من جهة أُخرَّىٰ تأتي أهمية أسفار السرد والرؤىٰ، في أنها لم تكتف بقراءة كُتاب شماليين، بل ومن الجنوب السوداني أيضا. خلال أعمال السُّرَّاد الجنوبسودانيين، الذين كتبوا باللُّغة الإنجليزية، ونعمل علىٰ ترجمة أعمالهم الآن، بمقترحٍ من الصديق الروائي الجنوبسوداني آرثر غابريال ياك.

وهو الشئ نفسه الذي، أشارت إلى ضرورته، الصديقة الروائية إستيلا قايتانو في إحدى محادثاتنا، لإستكمال صورَّة السرد الجنوبسوداني.

ثمة سبب رئيسي آخر مُضمَّر، خلف (مشروع السرد والرؤى)، إذ لاحظت أن المشهد (الروائي السوداني) في الثلاثة عقود الأخيرة، يعيش حالة أشبه بالانفجار الروائي، كما

أشرت سابقا على عُجالة، فما طُبع ونُشر في السنواتِ الأخيرَّة، يفوق بكثير ما طُبع ونُشر، خلال كل العقود السابقة!

وكُنت دائما أتصوَّر، أن تحقيق إنتاج نوعي في الرِّوَّايَة السُودانِيَّة، لابد أن يَمُر عبر الإنتاج الكَمِّي، وعملياتِ التطوُّر والفَرز، التي تُفضِّي إلىٰ كتابة نوعية، ذات قيمَّة فنِيَّة وجمالية كبيرَّة!

وهنا ينبغي علينا التوقف عند المشهد السُوداني، كمشهدٍ يغيب عنه مفهوم الوسط الفنِّي، بمعنىٰ المؤسسات والوسائط، التي يُطرح المُنتج الإبداعِي من خلالها، حيث يتم تقييمَّه وتحديد قيمَّته الفنِيَّة والجمالية، ومن ثم إعادة طرحه للقارئ!

فخلال المتابعة لسنوات، للأصداء التي ترتبت علي هذا الإنفجار السردِّي، لفتت إنتباهي مواقف أيديولوجيَّة سافِرَّة، بدرَّت سواء من نُقاد أو رِوائيين أو محررِّين في الصحافة الثقافية، ينتمون لأجيال مختلفة، والحقيقة أن كل هؤلاء وأولئك، إنما طرحوا أنفسهم بالأصالة أو الإنابة عن الجهاز الأيديولوجي والثقافي الإلغائي للنِظام، بوعي أو دونه، كسدنة لتُراثِ السَّرد والنَّقد، وككهنَّة لمعبدِ الأخلاق في سِنَّار القَدِّيمَّة، خلال حُوارَّات ومقالات واستطلاعات رأي عديدَّة، شملَّت هؤلاء وأولئك الذين تحدَّثوا، عن بعضِ أعمال روائيين وروائيات شباب، كحافظين لتاريخ السَّرد وتقاليدِه السُودانية (الأصيلَّة؟) التي لا يُسمونَّها أو يُحدِدُّونَها في معرضِ إفاداتِهم! ظناً منهم أن السَّرد شأن قبلي يتعلق بأمن القبيلة وشرفها العُذرِّي وأعرافها المقدسة؟!

ما يُوحي بأنه يتوجب علىٰ أعمال هؤلاء الشباب، أن (تتحجب، وربما تُصلي ركعتين قبل أن تلج المطبعة)، وفي الواقع أن هذه العقليات المتخلِّفة، في تلقي المُنتج الإبداعي، هي نتاج طبيعي لإنحلال الدولة السُودانية، وما أحدثه هذا الإنحلال من فراغ ثقافي، وما ترتب على هذا الإنحلال والفرَّاغ، من فوضىٰ في المشهد النَقدِّي والسَّردي موضوع قراءاتنا!

إذ ليس مُدهشاً أن تجد تعليقا على خروج رِوَّايَة التسعينيات، على سائدِ أعرافِ وتقاليد الرِّوَّايَة السُودانيَّة، علىٰ نحوٍ ما قال به أحدهم: "مثل هذه الكتابة محاولة لكسب الآخر الأورُوبي، بحثاً عن الشُهرَّة. وهي كتابة ليست للمتلقي السوداني والعرَّبي؟!"

وكما يُلاحظ على مثل هذه الآراء الفطيرَّة، المُسلحة (بخبراتٍ إسكافية)، لا تستند

إلى معرِّفة حقيقية بالسَّرد، وبطبيعة المشهد السَّردِّي في السُودان، أنها لاتخرج عن سياق كونها آراء آيديولوجية، تنطلق من مواقف (قيميَّة-أخلاقيَّة) لا علاقة لها بالنَقد الأدبي ولا يحزنون!

فمسيرَّة الرِّوَّايَة السُودانية منذ أربعينيات القرن الماضي، مرَّت بكثيرٍ من المنعطفاتِ والتحولاتِ، في بحرِ التقليد والحدَّاثة والتجريب، ورُبما بشرَّت ورَسمت ملامح مدارسٍ وتيارَّات لم تكتمِّل لعواملٍ عَديدَّة. أهمها عَدَّم إتصالِ التجرِّبة الإبداعيَّة، في واقع السُودان الكبير، الذي تتبدىٰ فيه هذه التجارب كجُزُر معزُّولة عن بَعضِها البَعض، في أرخبيلِ الجُغرافيا والنَّاس والتارِّيخ الإجتماعي والسياسي.

وهذا يُجيب عن سؤالِ، أن ما طُبع ونُشر بالفعل، أقل بكثير من ما كُتب فعلاً، خلال أكثر من ستين عاماً.

الرِّوَّايَّة السُودانيَّة من ناحية المرجعية الثقافية، تقف في منزلة بين المنزلتين: أفريقيا النَّبيلة، وآسيا العرَّبية، بكل ما لهذين المرجعين، من غِنىً ثقافي وجمالي، أخذ تعبيرَّه المتميِّز، في مُجمَّل حركةِ السَّرد السُودانِّي.

وهُنا يأخذ توصيفنا للسَّرد في السُودان [بالسُودَانِّي] دلالة حساسة، فهو ليس توصِّيف متفق عليه، ورُبما ذلك يعود إلى أن الفشَّل، في حَسمِ سُؤالِ الهُوِّيَّة الوَطنِّيَّة للسُودان، بما هو عليه فعلاً، لا كما يريد له المستلبون أفريقياً أو عربياً.

رُبما أن هذا الفشَّل، الذي جعل الهُوِّيَّة مُتنازَّعَة، بين أكثَّرِ من قطب، ألقىٰ بِظلالهِ على توصِّيفنا للسَّردِ في السُودان!

ومع ذلك خلال قراءاتي للسَّردِ السُودَانِّي -مجازاً- عبر سنواتٍ طويلة، تلمست خصوصية في هذا السَّردِ، عن السَّردِ العَرَّبي أو الإفريقي إذا جاز لنا التعبير، لذا وبكل جُرأة أستطيع الزَّعم أنَّ هُناك (سَّردٍ يتشكَّل) له خُصوصيته، في رِّكام السَّردِ الكثيف مؤخراً، في السُودَّان.

والذِّي يُمكِن أن نُطلق عليه سَّرداً سُودَّانياً في طَورِ التشكِّيل، خلال نماذج باذِّخة، عبرَّت عن خُصُوصِّيَّة هذا السَّرد، خلال الطيب صالح، محمود محمد مدني، مروراً بإبراهيم بشير، عبد الحميد البِرِّنس، منصور الصُّوَّيم، حاتم عَوَّض الكرِّيم، وكُثُر غيرِّهم من مُختلفِ الأجيال.

قالت أسروداتهم أن هناك سَّرداً سودانياً في الطريق! خصوصيته غير مُكتشفة بعد، وبحاجة لجهود نُقاد حقيقيين -وليسوا إسكافية- لديهم القُدرَّة فعلاً، على سبر أغوارِ هذا

السرد، وإستنطاقه، وإعادة اكتشاف قوانينه، وقراءة ملامحه وسماته، التي تُميزَّه عن السرد العربي والأفريقي!

وبقدر ما أفاد السرد السوداني، من أسئلة الواقع المتنازع ما بين الموروث والجديد والوافد، ونهوض أسئلة محايثة، كالهوية.. كسؤال وطني وإنساني كوني. وكأحد الأسئلة المفصلية في رواية السودان، والتي كان الطيب صالح، قد عبر عنها في أعماله بدرجات متفاوتة، كما عبر عنها روائيون سودانيون كُثُر، بأجيالهم المختلفة، هذا السؤال هو نفسه سؤال المركز والهامش، فالأخير ليس سؤالا منفصلا بذاته.

فهو كسؤال كشف عن موقع شخصيات السرديات السودانية من العالم، أو من موقعهم المركزّي والثانوي داخل النَّص، من طرفي أو مركزي (ما) في مجتمعاتهم المحلية أو القومية (داخل النَّص)!

وهو كسؤال، انطوىٰ علىٰ القلق والحُوَّار الفكري والوجودي المبكر، الذي استشرفه الشُعراء فيما مضى، و حاولت مدرسة (أبادماك) و(الغابة والصحراء) بما تنطوي عليه من أدغال وأنهار، وجبال ووديان وقيزان، التعبير عنه.

كما برز (تشكيلاً) في (مدرسةِ الخُرطوم)، ليتقاطع كل ذلك في القصة والرواية، محطماً الفواصل بين أجناس الإبداع، و يتنامى كسؤال خلال مسيرة السرد، لأكثر من نصف قرن، مُحدداً أبعاداً جديدَّة في أسئلة الرواية السودانية.

الرواية كجنس سردي في السودان، بحاجة لنُقاد يتحلون بالمسؤولية، تجاه وظيفتهم كنقاد، غير مهمومين بالأضواء والبحث عن دور في المجتمع، وغير منشغلين بتحسس سراويلهم، أو مقاسات الثياب النسوية، وإنما مهمومين بهذا المنتج الذي بين أيديهم، والذي لا يمكن إختصاره في مشهد جنسي لا يتجاوز أسطر قليلة، بين دفتي كتاب كامل! وبحاجة لوسط معافى من أمراض الغيرَّة والحسد، ومحاولات الإقصاء والإلغاء!

ارتبط السرد فى السودان، سواء فى جنس القصة القصيرة أو الرواية، بالعلاقة الجدلية بين الإنسان، والتاريخ الذي شكله، بوقائعه وأحداثه.. ولأن السودان -إلى حد كبير- جزء من المجال الثقافى العربى، أخذ عن العرب، الإحتفاء بالتاريخ "إن توحد التاريخ والحضارَّة فى المخزون الثقافى للوعي الاجتماعي العربي، أنتج وعياً مبدداً، بالتاريخ والحضارة معاً {[12]}"

وهو ما نُلاحظ انعكاساته، فى العلاقات الإشكالية، التي تربط إحداثيات النصوص

السردية، خاصة فى المقولات التى تنطلق منها -وهي مقولات إجمالاً تتعلق بمتناقضات البنىٰ الاجتماعية، بما هي الرؤى المختلفة، وبما هي الدين، العادات، التقاليد، والأساطير، إلخ..

وبما يُسهِّم به كل ذلك في إذكاء وقود سؤال الهوية، وعلاقة الذات بالآخر- وهي مقومات تنهض فى التاريخي، بالمعنى اللوكاتشي "التاريخي بالنسبة للوكاتش، هو اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص، من خصوصية عصرهم التاريخية.

فالهيمنة الفنية على التاريخ، تعني إمكانية المبدع فى تقييم خصوصية الحاضر المباشر، بإيلاء الأهمية الملموسة للزَّمان والمكان والظروف الاجتماعية، والنظرَّة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه، ونتاج نشاطه فى التاريخ، مما يؤدى بالضرورَّة، إلى إعتبار فكرة التقدم الإنسانى قانوناً تاريخياً وفلسفياً محسوسا!

وفى هذا الإطار ظلت تجربة السرد في السودان، مسرحاً لتداول الرؤى المتباينة، التي يتقاطع عندها التاريخ، والمجتمع والإنسان، بهاجسه اليومي، وأسئلته الوجودية، والكونية، المحيرَّة والحارقة! وتمزقاته فى واقع مبني على الاختلاف (التنوع) والخلاف (إقصاء التنوع) بما يعادل (القطيعة!).

لتمثل حركة السرد فى السودان، خلال مسيرة تطورها منذ طبقات ود ضيف الله (فى شأن الأولياء والصالحين) مرورا بملكة الدار محمد عبد الله وإبراهيم إسحق إبراهيم والطيب صالح ومحمود محمد مدنى، وكل الأجيال المتعاقبة منذ الأربعينيات، حتى اللحظة الرَّاهنة، اتصالاً لهذا التوتر والقلق الإنساني الجمالى، المصنف سردا!

كما أثر غياب (مفهوم الوسط الثقافي)، عن المشهد الثقافى فى السودان، سلباً على تجربة السرد إذ -أعاق حُوار نُصوص الأجيال المتعاقبة، بحيث يخلق هذا الحُوَّار تجربة سردية متصلة، يمكن قياس تطور تجربة السرد من خلالها- إذ أن عدم وجود مؤسسات، لتداول المُنتج السردي على نحوٍ واسع، وتقييم العمل السردي، وتحديد قيمته، أسهم فى خلق حالة من الإبهام والارتباك، إزاء تطور التجربة السردية، وهنا أيضا تبرز علاقة التاريخ بالغياب الفاجع لمفهوم الوسط الثقافى! وقبل ذلك الغياب الأكثر فجيعة للنقد والنقاد؟!

وثمة غياب آخر، في الحضور الخجول للمبدع، والذي ربما ارتبط بقمع أجهزة الدولة الآيديولوجية منذ ١٩٥٦ حتى الآن.. ما دفع المبدعين للبحث عن متكآت أخرى، مثل انفتاح

السرد فى السودان، على السرد فى أمريكا اللاتينية والغرب –سواء باللغة الإنجليزية أو لغة الترجمة إلى العربية– ومما لا شك فيه أن السرد في السودان، قبل انفتاحه على السرد فى الغرب وأمريكا اللاتينية، كانت له تجربة حُوَّار عميقة ومتصلة مع السرد فى مصر، والمشرق العربي بصورة عامة.

وما يبرز كعلامة واضحة، أن السرد فى السودان –إلى حد كبير– هو إعادة إنتاج للسرد العربي، بحيث غاب أثر السرد فى أفريقيا عنه، إلا قليلا!

وهنا يبرز سؤال الهوية مرة أخرى، ليطل برأسه كأحد الأسئلة الأشد حرقا؟!

ومنذ خواتيم القرن الماضي، أخذت تتبلور رؤية جديدة حول اتصال التجربة السردية، وإيجاد مؤسسة تعبر عن هذا الاتصال، تمظهرت هذه الرؤية فى تجربة نادي القصة السوداني، الذى تأسس فى العام ٢٠٠٠ و أُصدر ابتداءً من العام ٢٠٠١ مجموعة ضمت ثلاثين قصة لعشرة كتاب ينتمون لأجيال مختلفة، تتراوح بين الثمانينيات والتسعينيات، وحملت هذه المجموعة اسم (دروب جديدة - أفق أول) ، كما كرر النادى ذات التجربة في العام ٢٠٠٢ بإصداره لأفق ثان لعشرَّة كُتاب آخرين.. وهكذا استمرت مسيرَّة النادي في النشر حتى الآن!

وما يميز هذه التجربة ملمحان أساسيان:

اعتماد مفهوم العمل الجماعى.

الاهتمام بالصوت السردي الجنوبى. والتواصل مع إفريقيا، خلال المشهد الثقافي التشادي!

وهكذا نجح نادى القصة الوليد، فى التأسيس لتجربة، فشل الآباء والأجيال الذين أعقبتهم –باستثناء رائد القصة عثمان علي نور، منذ الأربعينيات– فى بنائها.

هجست القصة القصيرة فى السودان، بصورة أساسية، بطرح السؤال: كيف يكون الإنسان، أكثر إنسانية، ليرى كل شيء، فيشيد من هذه الآلام العظيمة، حياةً أفضل، وهو نفس ما عبرَّت عنه نظرة تشيخوف للحياة التافهة فى روسيا!

ومثل هذا السؤال الخُلاصة، التي تتقاطع عندها كل الأسئلة الحارقة، ابتداءً من الأسئلة، الخاصة بقضايا المرأة، مروراً بسؤال الهوية، ومتناقضات اليومي المعاش!

جنس القصة القصيرة

انطلقت القصة القصيرة فى السودان، من خلال مجلتي الفجر والنهضة، منذ أربعينيات القرن الماضي، وولدت وقد هيمن عليها الاتجاه الواقعي الرومانسى والوجودي، وقد عبرَّت عن هذه الهيمنة، الكتابات السردية القصيرَّة، لرائد وأب القصة القصيرة فى السودان الأستاذ عثمان علي نور، الذي نشر أول مجموعة قصصية قصيرة (غادة القرية) {[13]}وقد اتسمت قصصه وقصص الجيل الذي جايله وتلاه مباشرة، باعتماد الحبكة على التعميَّة والمفاجآت، ما جعلها تبدو مفتعلة، وتقريرية أحياناً! {[14]}

ومنذ عثمان علي نور، وحتى اللحظة الرَّاهنة، مرَّت القصة القصيرة فى السودان، بمسيرَّة طويلة ومعقدة من التلاقح والتطوير والاستلهام، برزت خلالها أسماء عديدة مثل صلاح أحمد إبراهيم فى مجموعته (البرجوازية الصغيرة)، وعلى المك فى (حُمىٰ الدَّريس) و(هل أبصر أعمى المعرة)، وعيسى الحلو فى (ريش الببغاء) و(وردة حمراء لأجل مريم) وبشرى الفاضل في (حكاية البنت التي طارت عصافيرها) و(أزرق اليمامة) وصديق الحلو فى (الفصول) و(غصة في الحلق) وسلمى الشيخ سلامة في (مطر على جسد الرحيل)، وعادل القصاص في (لهذا الصمت صليل غيابك).

ومبارك الصادق، منصور الصويم، أحمد ضحية، زُهاء الطاهر، عبد الحميد البرنس وإستيلا قايتانو، ومنال حمد النيل، بثينة خضر، زينب بليل، عمر الصايم، ومعاوية محمد الحسن، وغيرهم تقلبوا بين مختلف الاتجاهات والتيارات والمدارس، خلال أكثر من نصف قرن من الزمان، تعبيراً عن سيرورَّة إنسان يمضي فى اللانهاية، بحثاً عن قيم الخير والحق والحرية والجمال.

إن ما أنجز من قصة قصيرَّة فى السودان، لهو كثير مقارنة بحداثة تجربة كتابة القصة، في شكلها الحديث، كجنس غربي وافد إلى السودان. وتعتبر ملكة الدار محمد عبد الله، من الرواد الأوائل في هذا المجال.

إذ أن أول مسابقة للقصة القصيرَّة أجرتها إذاعة أم درمان ١٩٤٧ فازت فيها هذه الأديبة، بالمرتبة الأولى عن قصتها (حكيم القرية) {[15]} ومنذ الأربعينيات حتى الآن. تطورَّت القصة القصيرَّة فى السودان. تطوراً كبيراً فى ظل مُنَّاخ التنوع الثقافى الخصيب بإيحاءاته، الغني فى دلالاته وبيئاته الغامضة!

وإذا كان لكل نص بنيتان، واحدة ظاهرية هي بنية المتعة (متعة الحكي) والثانية بنية خفية تحمل (رؤيا العالم)، نجد أن القص السودانى غنى فى بنيتيه: (الظاهرية) و(الخفية)، بغنى مناخاته وفضاءاته؛ المتنوعة.

فالقصة القصيرَّة منذ موباسان وتشيخوف، حدثت لها تحولات وتبدلات كثيرة، واستطاع القاص السوداني، استيعاب كل هذه التحولات والتبدلات، فجاءت قصته دينامية الشكل والمضمون، خالية من المواقف السكونية.

جنس الرواية:

تُعتبر ملكة الدار محمد عبد الله، من أوائل الروائيين فى السودان، إذ كتبت روايتها (الفراغ العريض) فى العام ١٩٥٢ وصدرت هذه الرواية فى العام ١٩٧٠ عن المجلس القومي للآداب والفنون، والمعروف أن أول رواية سودانية هى رواية (تاجوج) لعثمان محمد هاشم فى ١٩٤٧ تليها رواية (إنهم بشر) لخليل عبد الله الحاج فى ١٩٦٢ واتسمت الروايات فى هذه الفترة، برصانة اللغة، كما أن تقنيات الكتابة يُلاحظ عليها ضعف واضح!

وقد مرَّت الرواية السودانية منذ الخمسينيات حتى هذه اللحظة الراهنة بمحطات عديدة، تقلبت فيها بين الواقعية والرومانسية، كما عند ملكة الدار، وزينب بليل وبثينة مكي، والواقعية السحرية كما عند الطيب صالح ومحمود محمد مدنى وعيسى الحلو.

وإذا كان جيل الستينيات، أرسى دعائم تقنيات حديثة، وشق السبيل إلى تطبيقاتها العملية، فى سردياته الروائية من خلال: (موسم الهجرة وبندر شاه و عرس الزين) للطيب صالح، أو (جابر الطوربيد والدم فى نخاع الوردة) لمحمود محمد مدني أو (أعمال الليل والبلدة وحدث فى القرية، وأخبار البنت مياكايا ومهرجان المدرسة القديمة)، لإبراهيم إسحق إبراهيم، فإن ثمرات تقنيات هذا الجيل؛ تتجلى في أعمال الأجيال اللاحقة مثل

(الجنخانة) لعمرو عباس و(مسرَّة) لبشرى هباني و(الزندية) لإبراهيم بشير ابراهيم و(هيلدا نورسة النهر وأنثى الأبنوس والنخيل)، (نوار: سيدة الحراز)، (ثلاثية لاوطن في الحنين)، (ثلاثية مملكة العزلة)، (أشجان البلدة القديمة)، (ثلاثية المطاليق)، (ثلاثية صانع الفخار)، (ثلاثية الاعتم إبن أبي ليل الظلامي) و(ود دبرق بن الورد كان صديقي) لأحمد ضحية، وغيرَّها من روايات لروائيين كُثُر، حاولوا إلقاء حجر، في بركةٍ ساكنة!

وهنا تجدُر الإشارة، إلى أن كثير من الروايات في تسعينيات القرن الماضي، هجست بالأحداث الكُبرىٰ، سواءً كانت سياسية، إجتماعية أو طبيعية، كما هجسوا بالتاريخ والحاضر السياسي المأزق، بفعل تجربة الديكتاتورية المستمرَّة.

فهي تاريخية –رواية التسعينيات ومطلع الألفية الثالثة– بالمعنى العام للرواية، بوصفها فناً يتعذر على بنيته التكوِّينيَّة، أن تُعادل الراهن وتزامنه، دون أن تخترقه تعاقبياً، وتاريخيتها تتصل برؤيتها، أكثر مما تتصل بأحداثها وتقنيتها القادرَّة على تفريد العام، أى اشتقاق الشخصية الفردية من خصوصية عصرها التاريخي، وما يتولد عن ذلك، من طابع ملحمي، قادر على استحضار صورة صراع المصائر الفردية، بالتقاطع مع المصائر الوطنية {[16]}

وقد مثلَّت كل هذه الروايات –بما فى ذلك صباح الخير أيها الوجه اللامرئي الجميل لعيسى الحلو، المتهمة بأنها إعادة إنتاج لموسم الهجرة) حضوراً إنسانياً عالياً، قاسمه المشترك، التاريخ الذي تتمحور فيه التجربة؛ بحضورها الحي ونكهتها المميزَّة، لكأنها تجربة طازجة، راهنَّة!

فالذاكرة المشتركة للنص/ القارئ، تلتقط كل ما هو جوهري في المقولة والشكل والمضمون، وتكثف كل ذلك، فى إبداع روائي فذ منذ الستينيات "الوظيفة المعرفية للنص، ثمرَّة تحقق الوعي فى الممارسة، بغض النظر عن درجة قُدرَّة الوعي على تحقيق التطابق، أو التغاير كدالٍ يطمح إلى إحتواء مدلوله، والسير عليه فنيا ومعرفياً ودلالياً {[17]}" ومن هنا كانت للتجربة الروائية فى السودان، أهميتها الخاصة، إذ تقاطعت فيها أحدث التقنيات، كما انشغلت بتوطين قيم الحداثة والتنوير، إذ نهض القول الروائي من مواقع عدة: التحديث والرِّدة.. قضية المرأة، والسلطة الذكورية القابضة، ومشاكل الهوية وسؤال المركز، الهامش، والحرب الأهلية.

المهاجرون والسرد

إذا كانت الكتابة مقاومة للموت، فالسرد وطن الكاتب، ومن الأمور اللافتة للنظر فى السودان، ظاهرة الكتاب المهاجرين والمغتربين، فكثيرون وجدوا أنفسهم مضطرين لترك البلاد الكبيرَّة والاغتراب والهجرَّة، إلى منافٍ بعيدة، أو وجدوا أنفسهم بهذه المنافي فى أمريكا وأوروبا والعالم العربى.

وكتبوا كثيراً من الأعمال الرائعة فى مجال القصة والرواية، بحاجة لأفراد دراسات وأبحاث بكاملها، لاكتشاف القوانين التي تتحرك فيها.

بعض هذه الكتابات كتب باللغة العربية وبعضها الآخر بالإنجليزية، وبعضها وصل السودان، وأغلبها لم يصل!

ومن أشهر هؤلاء المهاجرين والمغتربين لدى القارئ السوداني، ليلى أبو العلا وإبراهيم بشير وأمير تاج السر وأحمد محمد الأمين وعبد الفتاح عبد السلام وطارق الطيب -لكن هذا الأخير يُعتبر حالة خاصة سنتعرض لها في حينها- وقد مثل هؤلاء وأولئك سُفراء للسرد السوداني فى البلدان التى نشروا فيها أعمالهم الرائعة، التى ينقص بعضها، النقد فى السودان، لإحيائها كجزء من نسيج التجربة السردية، فى المشهد السردي السودانى.

السرد الجنوبسوداني

أحد أهم الأسئلة التي طرحها السرد فى الجنوب السوداني: سؤال الهوية، إذ يواجه السرد فى جنوب السودان مفارقة كونه مكتوبا باللغة الإنجليزية، لقارئ إن لم يكن أميا (ويكاد يكون أميا فى الجنوب) فعلاقته ضعيفة باللغة الإنجليزية -باستثناء المتعلمين بالطبع وهم قلة مقارنة بغير المتعلمين- إذ أن القارئ فى السودان بصورة عامة لغته الرَّسمية، سواء التي يتحدث بها، أو يُمارِّس بها حياته اليومية -بل ويفكر ويحلم بها- هي اللُغة العربية!

وأبرز ما اعتمدت عليه البنى الحكائية، فى السرد الجنوبى كتيمات أساسية: الهوية،

قضية المرأة، الطقوس، الأساطير، الحكايا الشعبية وعلاقة الإنسان بالمكان.

واتسم السرد الجنوبسوداني؛ بتوظيف التقنيات الحديثة أسوة بالسرد فى الشمال السوداني، كالأسلبة الاجتماعية وإنعكاس المرايا لبث التاريخ الذاتى، إلى آخره من تقنيات مثل الاسترجاع، والاستشراف.

كما وسم العديد منها الأسلوب الأرسطى الموباسانى كما عند جوناثان ميان وألينو رول دينق {[18]}، ونجد أن السرد فى الجنوب والشمال يسير فى خطين يتقاطعان عند نقطة واحدة، تمثل مشتركاً إنسانياً كونياً فى جوهره: سؤال العلاقة بين الذَّات والآخر!

ومن أبرز الكتاب الجنوبسودانيين: تعبان لينفق (الكلمة الأخيرة)١٩٦٨ و(مات زنجى آخر) ١٩٦٨ جاكوب جل أكول: (عودة العاصفة) مجلة الخرطوم ١٩٩٥ أغنيس لوكودو: (الربيبة) مجلة سوداناو ١٩٩٥ ألينو رول دينق: (نهاية القحط) صحيفة الصحافة ١٩٧٨ (حفيد كاهن المطر) مجلة الإذاعة والتليفزيون ١٩٧٦ (الشجرة العرجاء) سوداناو ١٩٧٦ فرانسيس فيليب: (من أجل محبة اياي) ١٩٧٦ أيتم آياك: (حياتان) ١٩٧٦ فرانسيس دينق: (بذرة الخلاص وطائر الشؤم) ١٩٩٤ وقد صدرت الروايتان عن مركز الدراسات السودانية القاهرة.

الرواية والتاريخ

ويُلاحظ عند تناولنا لروايات روائين سودانيين، تبرز إلى الذِّهن تيمة أساسية: (التاريخ) إذ أنه منذ أخذت الرواية فى السودان، توظف التاريخ فى إطار تحليلها للظاهرة الاجتماعية، التي تُشكِّل المحتوى السردي بأحداثه ودلالاته.

أصبح التاريخ بُعداً أساسياً، فى الفضاءات، التي تحيل الرواية، إلى ملابساتها. وبهذا المعنى كونت ملابسات التاريخ، في موسم الهجرة للطيب صالح (شخصية مصطفى سعيد) كشخصية منبتة، ووسمت هذه الملابسات مستر سعيد بآثار عميقة، كما لم يكن التاريخ بعيداً عن الغُرباء، الذين حفلت بهم رواية أحمد حمد الملك (عصافير آخر أيام الخريف)، المحتشدة بحكايا الذاكرة الشعبية، الناهضة فى الشفاهي والأسطوري والفانتازي، وهي تبحث بين كل هذه العلاقات التي تربط الغُرباء، وتحكم علاقاتهم فى

الجغرافيا.

وفى بذرة الخلاص لفرانسيس دينق، نجد الالتباس بين مستوى الحكاية ومستوى القول، يُربك المتلقي فى تحديد الجنس، الذى تنتمى إليه هذه الرواية، التى تعالج التاريخ. إذ يتداخل ما هو حكاية، تاريخ، سياسى. مع ما هو روائي بالمعنى الروائى! {[19]}

هناك أيضا القاصة استيلاقايتانو، وآرثر غابريال وبوي جون، وإذ يأتى تميز إستيلا من كونها الصوت النسوي، الذي يكتب باللغة العربية نجد إلى جانبها آرثر غابريال وشارلس بيط وآخرين قلة، بين الأصوات الجنوبسودانية، التي اختارت اللغة العربية لكتابة سردها.

وهنا يدخل مفهوم شمال/ جنوب فى مأزق لدى التعامل مع استيلا قاتيانو وارثر غابريال، وبوي جون وشارلس بيط على سبيل المثال، فالكتابة إنسانية وكونية، لا تنهض فى الانتماء الإثني أو الجهوي، ولكن تأخذ حيويتها وخصوبتها وخصوصيتها، من هذا الاثنى/ الجهوي الذي تنهض فيه ثقافة مغايرة لثقافة الشمال.

إذن هؤلاء بقدر ما ينتمون للجنوب إثنيا، إلا أنهم ينتمون بقسط وافر في وجدانهم الثقافي إلى الشمال، الذي منحهم ذاكرة أخرى، ووجدانا ثقافيا آخراً، إلى جانب ذاكراتهم ووجدانهم الذي شكله الجنوب.

فاللغة العربية التي تكتب بها استيلا وهؤلاء الكتاب الجنوبسودانيين، ليست أداة تواصل وتفكير فحسب، بل هي الأسلوب الذي تحلم به، وتحيا به وتمارس به الحياة اليومية أيضاً! وهو ما يسهم أيضا فى معالجة مشكل الهوية، بالإجابات اللازمة، عن طريق هذه اللغة، باتجاه تصحيح علاقة الذات بالآخر (الشمال/ الجنوب) وصولاً لكونهما ذات واحدة، تشظت إلى ذات وآخر، بتأثير عوامل متباينة.

المرأة والسرد

باكتمال حلقات الوَّعى الاجتماعى والوطنى فى الأربعينيات والخمسينيات، ارتفع الصوت النسائى من خلال كتابات الأديبة فاطمة عبد الرحمن فى مجلة الفجر، فى ظل مناخ صراعي حاد. بين قوى التقدم؛ التى تناصر قضايا المرأة؛ وقوى التخلف المناهضة

لحقوق المرأة.

وبرزت القاصة آمال عباس العجب، فى مجلة صوت المرأة، وآمنة أحمد يونس، واستمرَّت المرأة القاصة فى السودان، تُعبر عن همومها وقضاياها، فيما تبدع من سرد قصصى وتطور من أسئلتها، ليفضى السؤال فى رحلة الإجابة، إلى أسئلة أخرى، شائكة ومعقدة، قد تفضي لأسئلة الوجود الكبرى: الموت، الحياة، وعلاقة الإنسان بالوجود، كما عند زينب عبد السلام المحبوب وسلمى أحمد البشير، وزينب بليل، التي نشرت أعمالها فى مجلة المنار ١٩٥٧

وقد اتسمت الكتابة النسوية فى هذه الفترة (الخمسينيات) بالتقليدية. فالبناء السردي محكم وفقا للمنظور الأرسطوطاليسي، ولكن اللغة تقريرية يغلب عليها الوصف، وتحاول عكس الواقع والوقائع، كما هي مكرسة لخدمة أغراض آيديولوجية وتربوية.

ومنذ السبعينيات أصبحت الكتابة النسوية فى السودان، ذات سمت يميزها، ككتابة مهمومة بالدرجة الأولى، بالخطاب التحرري الحداثي، انطلاقا من مفهوم أن المرأة تعيش نفياً وجودياً، وبرزت هنا سلمى الشيخ سلامة، وسعاد عبد التام، وآمال حسين، وفاطمة السنوسى.

وهكذا أُشرع الطريق. بعد أن أرسى قواعده الرائدات، منذ ملكة الدار محمد عبد الله، وزينب بليل، مروراً بسلمى الشيخ سلامة وصولا إلى سارة الجاك واستيلاقاتيانو، وأميمة عبد الله.

ويُلاحظ هنا أن الكتابة النسوية منذ السبعينيات، حتى الآن، استفادت من تقنيات الكتابة القصصية الحديثة، كما برزت اللغة القصصية فى النصوص، كلغة تقترب كثيرا من تخوم الشعر. حيث تجد المفردة ملأى بالإيحاء، ومكثفة ومتعددة الدلالات، كما برزت تلك الوشائج الحميمة، التي تنطلق منها المرأة الكاتبة، فى تأسيس إبداعها. انطلاقا من تجربتها الذاتية. ومن وعيها باختلافها. واستقلاليتها، وتصديها لآليات القهر المختلفة، التى تريد إحكام السيطرة على جسدها وعقلها "ومنذ هذه الفترة يمكن الحديث عن كتابة مختلفة للمرأة فى السودان عن كتابة الرجل، وكذلك يمكن الحديث عن أن لكل قاصة صوتها الخاص {[٢٠]}"

ظلت بنية السرد فى القصة القصيرة، والرواية فى السودان، منذ استقر هذان الجنسان، بين أجناس الكتابة فى السودان. ظلا يكشفان عن المفارقة التاريخية للذات المتشظية إلى آخر، وهي تتحسس مركزية القمع الذي يطال كينونتها، حيث لا تملك إزاءه، سوى انكسارها الروحي والاجتماعي، وجُرح هويتها المشكوك فيها، وأسئلة المهام التاريخية للتحرر الوطنى، التى ظلت حبيسة الأضابير ولم تنجز.

وقد تجلَّت هذه المفارقة، بدرجاتٍ متفاوتة. على مستوى القصة أو الرواية، منذ الميلاد في مجلتي الفجر والنهضة. فى ثلاثينيات القرن الماضي، مروراً بمجلة القصة التي أسسها عثمان علي نور، أبو القصة القصيرة فى السودان، وأخذت الأسئلة الحارقة، تتطور وتنضج إثر كل جيل.

فيما اعترى البنى الاجتماعية فى السودان. من تمزقات وتشظي باعتلاء النظام الكولونيالي الإسلاموعربى منذ ١٩٨٩ لدست الحكم، ووقوع البلاد في حقبة من حقب الانحطاط، التي لم يسبق لها مثيل.. برز من قلب هذا الركام من التمزق والتشظي، السرد الجنوبسوداني، وسرد المرأة. علامتين بارزتين فى هاجس الكتابة. وهى تسعى لتأكيد ذاتها، من موقع الحوار بين الذات والآخر.

وإذا كانت فترة السبعينيات، هي فترة سيادة الشعر بلا منازع، فإن فترة التسعينيات من القرن الماضي، وأوائل القرن الجديد. هى فترة سيادة الرواية كجنس ينهض فى تحليل التاريخ وإعادة إنتاجه، فى سبيل خلق واقع أفضل، من واقع افتراضي متخيل.

هذه الرحلة الطويلة منذ ثلاثينيات القرن الماضى حتى الآن -بالنسبة للقصة القصيرة والرواية- هي رحلة شاقة. استلهمت فيها الكتابة من التراث تيمتها. ومن الواقع خصبه. ومن الأشكال الحداثية الغربية تقنياتها، المبدعة.

وتحاورت النصوص فى السودان مع النصوص الأخرى فى مصر، والعالم العربي مشرقه و مغربه، وأفريقيا، وأمريكا، وأمريكا اللاتينية وأوروبا وآسيا.. تحاورت حواراً بناءً. أنتج تجربة ناضجة فى خاتمة المطاف: شكلا ومضمونا، عبرَّت عن خصوصية السودان كمفترق طرق، تلتقي وتتقاطع عنده حضارات أفريقيا العريقة، وحضارة العرب. وتقنيات الغرب الكولونيالى.

هوامش:

{١} دكتور جابر عصفور، زمن الرواية، مهرجان القراءة للجميع، الطبعة الثانية ٢٠٠٢، ص: ١٢

{٢} دكتور علي شلش، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة آذار ١٩٩٣، ص: ١٤١

{٣} رولان بارت، الدرجة صفر من الكتابة، ترجمة محمد برادة، مطبعة المعارف الحديثة، الرباط، ص: ٥٧

{٤} السابق، ص: ١٠٠

{٥} كتابات سودانية (كتاب غير دوري)، مركز الدراسات السودانية، العدد ٢٢، ديسمبر ٢٠٠٢ ص: ٣٥-٣٦

{٦} السابق، ص: ٣٦

{٧}. نفسه، ص: ٣٩

{٨} حسين عيد، جارسيا ماركيز وأفول الديكتاتورية (دراسة في خريف البطريرك)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص: ٥٢

{٩} علي شلش، السابق، ص: ١٤١

{١٠} الياس خوري، تجربة البحث عن أفق (مقدمة في دراسة الرواية العربية بعد الهزيمة)، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الابحاث)، ١٩٧٤، ص: ١١٠

{١١} مجلة الرافد، أغسطس ٢٠٠٤ ص: ٨٧

{١٢} محمد جمال باروت والدكتور عبد الرازق عيد، الرواية والتاريخ، طبعة أولى ١٩٩١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ص: ٥

{١٣} نفسه، ص: ٩٣

{١٤} مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير مارس ٢٠٠٤ ص: ٩٣

{١٥} ثقافات سودانية، إصدارة المركز السوداني للثقافة والإعلام، القاهرة، العدد الخامس ١٩٩٩ ص: ٧٦

{١٦} نماذج من القصة القصيرة النسائية فى السودان، المركز السودانى، الطبعة الأولى ٢٠٠٢، ص: ٢١

{١٧} دراسات لأحمد ضحية حول أعمال محمود محمد مدنى نشرت بصحيفة الصحافي الدولي ٢٠٠٢، وأعيد نشرها فى مجلة كتابات سودانية والثقافة الجديدة العراقية: (جابر الطوربيد، الدم فى نخاع الوردة) ٢٠٠٢

أهمية هاتين الروايتين، تأتي من كون مسكوت الحديث الروائي، يأخذ مشروعيته من استمرار شروط هموم مشروع التحديث، وبناء الدولة الوطنية الحديثة، والقوانين التي لا تزال تسوق المجتمع إلى الخلف.. أي الضرورات التي أنتجت قوى التحديث..

وهما روايتا وقت راهن، مثلما عبرتا عن مناخ حركات التحرر فى العالم الثالث إبان الأربعينيات والستينيات.

{١٨} محمد جمال باروت، عبد الرازق عيد، الرواية والتاريخ: الطبعة الأولى ١٩٩١، دار الحوار اللاذقية، ص: ١١

{١٩} كتابة الجنوب وجنوب الكتابة، المركز السودانى للثقافة والإعلام، القاهرة الطبعة الأولى ٢٠٠٢، ص ١٨

{٢٠} أحمد ضحية، كتابات سودانية، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، مارس ٢٠٠٣ ص: ١٠٢

{٢١} السابق، ص: ١٠٣

صحارى غابة الأبنوس

"الأدب الأفريقي هو أدب منطقة تم تحديدها عاطفيا، على أساس قاري، ثم راح يبحث عن أدق مفهوم، لهذا التعبير.

فانتهى إلى القول: بأنه الأدب الذي يصور واقعا أفريقيا بجميع أبعاده، بما في ذلك، الصراع مع القوة المسيطرة على القارَّة، والنزاعات داخلها.. سواء أكان الأديب من أصل أفريقي أم غيره"

الكاتب الجنوب- أفريقي
مازيسي كونيني.

من الأمور اللافتة للنظر فى السودان الكبير، فترة ما قبل إنفصال جنوبه، ظاهرة الكُتاب اللاجئين والمهاجرين والمغتربين، فكثيرون وجدوا أنفسهم مضطرين، لترك البلاد الكبيرة والإغتراب أو الهجرة، إلى منافٍ بعيدة، أو وجدوا أنفسهم بهذه المنافي: في أمريكا وأوروبا والعالم العربى. وكتبوا الكثير من الأعمال الرائعة، في مجال القصة والرواية، كما أشرنا من قبل.

بعض هذه الكتابات كتب باللغة العربية، وبعضها الآخر بالإنجليزية، يعاني غياب اللغة الأم، عن مشروعه الأدبي!!

ومن أشهر هؤلاء المهاجرين والمغتربين، على مستوى السودان الكبير، بروفيسور فرانسيس دينق، وليلى أبو العلا وإبراهيم بشير ابراهيم، وأحمد محمد الأمين، وعبد الفتاح عبد السلام وطارق الطيب -الذي في الحقيقة لم يولد أو يعيش في السودان، وفكرته عن الوطن غامضة، كما لاحظت في إجاباته على حوار، كنت قد أجريته معه بالقاهرة للصحافة السودانية، في العام ٢٠٠، فهو في تقديرنا حالة خاصة، تناولناها في كتاب آخر! {[1]}.

وقد مثل هؤلاء وأولئك، سفراء للسرد السودانى، في البلدان التي نشروا فيها أعمالهم الرائعة، التي ينقصها (النقد المنهجي الجاد) فى السودان، لإحيائها كجزء من نسيج

التجربة السردية، فى المشهد الثقافي السودانى!

إن الدور الذي يلعبه (الأديب الحديث)، لهو مشابه جداً لدور (الفنان الشفاهي القديم) الذي لبى حاجة الجماعة، بشفاهياته في مناسباتهم السعيدة والحزينة! {[2]} فالجماعة لم تكن في حاجة لغيرِّه، لأنها لم تكن تعرف القراءة والكتابة.

لذا كان الكاتب أو الفنان التقليدي -ومازال- منشغلاً بالقيم قبل أي شيء آخر، ولذلك أُطلق عليه إسم (الضمير الشقي لأمته) بتعبير سارتر، أو (الوعي الشقي) بلغة هيغل، في نقده لكانط {[3]} وبلغة الشاعر والمسرحي النيجيري (وول سوينكا) الفنان التقليدي هو "مسجل لأخلاق مجتمعه وقومه، وكذلك هو صوت للرؤيا في عصره".. لكن مع التغييرات، التي طالت الواقع الإفريقي، واتساع رقعة التعليم، أصبح هذا الدور منوطا بالكاتب الحديث!

وفي هذا المعنى، يرى الروائي النيجيري (تشينو أتشيبي) أن وظيفة الكاتب في أفريقيا المعاصرَّة، الغوص في القضايا الإجتماعية والسياسية الكبيرة، فذاك هو ما يحدد قيمة موضوعه.

أو كما يرى الروائي السنغالي (صنبين عثمان): "حين يبدع الأديب فهو لا يفكر في العالم، وإنما يفكر في بلده {[4]}" ومن هنا -في ظني الخاص- أن تناول موضوع (السرد السوداني)، باعتباره يقع بين امتدادين: عربي - أفريقي، إبتداء يعني الإشكاليات التي تحيط به وتحاصره في هذين الامتدادين، ويعمل على نقدها، باعتبار أن السرد بحد ذاته (أداة تحليل) للمتناقضات!

ومن أولى المشكلات، التساؤل المنهجي: وهل هناك حقا سرد (سوداني؟!).. وكيف نتعامل مع هذا المفهوم، (الهُوَيَّوَيْ؟!).

والشاهد أن السرد السوداني يقف في منزلة بين منزلتين، بانتمائه الجغرافي والثقافي، للقارة الإفريقية، واتصاله في الوقت نفسه، بسرديات أكبر وسط (ثقافي لغوي عربي) في العالم، يتمثل في مصر!

ولذلك في تقديرنا الخاص، أن سرد (السودان الكبير) مزيج من عوالم الثقافتين الأفريقية والعربية. وهنا تبرز قضية أكثر خصوصية، لدى تناولنا للسرد الجنوبسوداني، في الإطار (الهُوَيَّوَيْ) نفسه.

فعلى الرغم من عمق اتصاله بالسرد الإفريقي، وبالتالي ما يطرحه هذا السرد من مفاهيم (زنوجة وأفريكانية) إلا أنه في الوقت ذاته، يتصل بالسرد (الشمالسوداني)، بما ينطوي عليه من اتصال وتواصل، مع السرد العربي واشكالياته الخاصة!

وقطعا أن الظروف الخاصة والإستثنائية، التي نشأ فيها السرد (الجنوبسوداني)، والقضايا التي انشغل بمعالجتها، والأدوات التعبيرية والجمالية، التي توسل بها نصوصه، تختلف عما انشغل به السرد في السودان الشمالي، وأدواته التي يوظفها في النَّص السردي، إلى حد كبير!

إن القبيلة الإفريقية، تحدد للفنان أموراً كثيرَّة، وتلزمه بروح الجماعة، التي تنشئ في الأدب، المحتويات الخصبة للثقافة، وكذلك المسؤولية المحددة للفنان، إزاء هذه المحتويات.

هذه المفاهيم التحديدية المختصرَّة، لا تتعارض مع كون السرد، أي سرد هو في التحليل النهائي، يمتد ويتمدد إلى أُفق إنساني لا يعترف (بالهُوَيَّاتْ) ولكن، إنطلاقا من خصوصيته ومحليته وعوالمه، التي تميزه عن سرديات العالم، لكنها تفضي بالنهاية إلى الجوهر الإشكالي الإنساني، في صراع الإنسان الأزلي المستميت، في سبيل الحرية و العدل والحق و الجمال!

ما هو لافت للنظر أن نشأة السرد الحديث في جنوب السودان، اتصلت إبتداء بالآدب الانجليزية، نظراً لكون الجنوب ظل إستثناءً، بين أجزاء السودان الكبير، خاصة أنه خضع في فترة الاستعمار، لقوانين المناطق المقفولة! {[5]} ولكن لا ينفي ذلك، خضوع هذه النشأة على نحوٍ ما، لتأثيرات ومؤثرات وعوالم، وافدة من السرد العربي، عبر السرد (الشمالسوداني)، والذي هو الآخر اتصل بالآداب الأوروبية، ولكن على عكس السرد (الجنوبسوداني)، أغفل الاتصال والتواصل مع السرد الافريقي!

غني عن القول، أن شعوب أفريقيا، تتحدث أكثر من ألف لُغَّة محلية، وبطبيعة الحال يشمل هذا الرَّقم، لغات دولة جنوب السودان.

ومن جهة أخرى، نلاحظ أن السرد (الجنوبسوداني)، بقدر ما يعاني غياب اللغة المحلية (الأُم) في الكتابة السردية، يعتبر من جهة سرد عربي، لأن جزءاً مقدراً منه كتب باللغة العربية، وهو سرداً أوروبياً لأن جزءاً مقدرا منه كتب باللغة الإنجليزية!

وذلك لأن السرد الافريقي، كتب بلغات المستعمِر نفسه، والتي برغم استلابيتها للشعوب المستعمَرة، ونقلها للذاكرة الإستعمارية، إلا أن الروح الأفريقية المتمردة، وظفت هذه اللغة الاستعمارية، كأداة تعبير عن الوجدان الثقافي المحلي لأفريقيا، بتراثها المتنوع، وأساطيرها وحكاياتها الشعبية المدهشة!

وصحيح أن التعبير بلغة لها ثقافتها الخاصة، التي تختلف في (نظامها اللُغوِّي)، عن نظام اللُغَّة في أفريقيا، بمثابة أحد التحديات الكبيرة، التي واجهت الكاتب الافريقي! {6}.

ومع ذلك نجد أن الكاتب الأفريقي، تمكن إلى حد كبير من إحلال موروثه الثقافي، وتبيئته في أنساق هذه اللغة الاستعمارية، بحيث أصبحت وعاءاً لثقافته الإفريقية، بعد أن أزاح قيمها الثقافية الخاصة بمجتمعها الإستعماري!..

هذه العملية (الحَفرِيَة) المعقدة، تبدو كما لو أن الكاتب الأفريقي مارسها بعفوية، في سياق (ميكانيزمات دفاع ثقافي) فطرية أو غريزية!

يُعَرِّف الروائي النيجري (تشينو أتشيبى) الأدب الأفريقي، بأنه مجموعة من الوحدات المترابطة، أي هو المجموع الكُلي للآداب القومية، والعرقية في أفريقيا، وبذلك يكون الأدب الأفريقي هو الأدب الوليد في البيئة الأفريقية، ومن قبل أبناء القارة الأفريقية أنفسهم، معبرا عن مشاعرهم وانفعالاتهم {7}.

وزُبدَّة القول هنا، أننا لا ننحو نحو تعريفات مطلقة، لكوننا معنيون بالاعتبارات الخاصة، بالأدب الأفريقي عامة، والسرد على وجه الخصوص، وذلك لأن مشهد السرد في أفريقيا من التعقيد بمكان، إذ لا تزال هناك تلك النظرة التي حددها المستعمِر، والتي تُعرِّف أدب أفريقيا، كأدب بدائي.

يقول الروائي الاريتري حاجي جابر:

"أنا آتٍ من بلاد لها امتدادين، واحد في السودان، وآخر في إثيوبيا، وهناك مساحة كبيرة ومغايرَّة في الثقافة ما بين البلدين، هذا يخلق حالة من التضاد، لهذا أنا أؤمن بأن الأدب يوجّه للإنسان وعن الإنسان.. يطرح قضاياه ويعالجها، ولا جنسية له بل الذي يحكم هو النَّص ومضمونه {8}".

ولا شك أن هذه النظرة مثالية، تتعالى على واقع الثقافة المحلية التي يعتبر السرد

ربيبها!

وفي الحقيقة، أن ما يراه (جابر) يمثل تياراً قوياً في مفهوم الأدب الأفريقي، له رموزه الفاعلين في كل دول أفريقيا، ففي نيجيريا يتبنى الروائي المميز (نامدي إهيريم)، وجهة نظر قريبة الشبه؛ من وجهة نظر (جابر)، إذ يُعَرِّف الرواية الأفريقية، بأن مفهومها

"يتجاوز الحدود الجغرافية، ويصل إلى ضرورة الإهتمام بهوية السرد، فنحن نكتب بالإنجليزية، لأننا نسعى للوصول إلى القارئ، الذي يفهم ما نكتبه.

من الصعب أن نكتب له باللغة المحليّة، لشدة تنوعها وثرائها في بلداننا (..) الناشر يفرض عليك أن تكتب بلغة يستطيع هو نشرها (..) جهود الترجمة أوجدت حلولاً للتواصل بين الأدباء بعضهم البعض، وبين القراء على الضفة الأخرى (..) الظروف الآن تغيّرت، بات أي شخص يستطيع أن ينشر ويُعَرِّف بأعماله.. الانترنت فتح المجال للجميع على هذا الصعيد (..) لدينا الكثير من القصص والحكايات، ذات المضامين الثرية، التي تُعرِّف بثقافة البلدان الإفريقية، ومازال هناك الكثير، ليتم العمل عليه، لتقديم هذه الحضارات و الثقافات الإفريقية، للقارئ، بلغة تسمح له بفهمها وهضمها {[9]}"

ويرى آخرون، ضرورة إستخدام الكاتب الأفريقي، (للغات الوافدة)، للتعبير عن عمله الفني، على إعتبار أنه ليست هناك لغة إفريقية محلية، تعم كل الشرائح والفئات والمكونات الإجتماعية، للبلد الإفريقي الواحد، فكل بلد من بلدان إفريقيا يزخر بعشرات اللغات المحلية، باستثناء الصومال {[10]}

ولا شك أن استخدام اللُغَّات الأجنبية، يتيح التعرِّيف بثقافة و آداب وفنون القارَّة الأفريقية، وقضاياها، كقارة لا تزال تعاني من (الكولونيالية وما بعدها) بكل الغُبن الأفريقي التاريخي والراهن، تجاه الاستعمار وتجارة الرقيق، وصولاً لأنظمة الإستعمار المحلي، و الممارسة السياسية الفاسدة!

أن الإنسان الأفريقي، ليس هو ذلك الذي ولد ويعيش في إحدى دول القارة السوداء، فتاريخيا من أطلق مفهوم (أدب أفريقي) هم في الحقيقة، (الكُتاب السود) في الولايات المتحدة الأمريكية، والكاريبي، كالصرخة الداوية وسط الزنوج الناطقين بالفرنسية، لايميه سيزير عندما هتف:

مرحى لأولئك الذين لم يخترعوا على الإطلاق،

أي شيء.. لأولئك الذين لم يرتادوا على الإطلاق،
أي شيء.. لأولئك الذين لم يغزون على الإطلاق،
أي شيء..
مرحى للفرح.
مرحى للحب.
مرحى لألم الدموع المتجسدة {[11]}.

فالذي يفكر في وجود مفهوم أدب أفريقي، أو سرد أفريقي بعمق، يستشعر بوضوح، إنما هو كمفهوم ليس إلا بمثابة الإستجابة للتعبير، عن مفاهيم مشتركة، تجمع بين الشعوب الإفريقية، وشعور تاريخي موحد، يتعدى الأدب والتاريخ، ليضرب في كيان التراث الأفريقي، الذي يجمع الأفارقة {[12]} بقبائلهم المشتركة، العابرة للحدود والأخرى، المقيمة!

إذا ألقينا نظرة عابرة، على اللُغَّات الوافدة إلى أفريقيا، نجد أن عدد المتحدثين بالبرتغالية، يتجاوز عشرين مليوناً، وهو رقم يفوق عدد المتحدثين بها، في البرتغال نفسها، والتي لا يتجاوز عدد سُكانها عشرَّة مليون!

وأن المتحدثين بالفرنسية، لا يقل عن خمسين مليون، فيما عدد سكان فرنسا أكبر من هذا الرقم بستة عشرة مليوناً فقط!

لكن ما هو جدير أكثر بالملاحظة، ما أطلق عليه الكاتب الكينى علي مزروعي (الأفرو-ساكسونية) إذ لاحظ أن الانجليزية، لشدة الإغتراب الثقافي، أصبحت في كينيا وأقطار إفريقية أخرى، هي (اللُغَّة الأم!) إذ لا يقل عدد المتحدثين بها عن مائة مليون إفريقي!.. وهذا بطبيعة الحال يمنح افريقيا، قابلية غزو آداب العالم عموماً، وأوربا خصوصا، بفضل هذا الثراء اللغوي! {[13]}

ومع ذلك نجد من جهة أخرى، أن دور هذه اللغات طارئا وليس أصيلا، شبيه بالدور الذي لعبته اللاتينية في أوربا العصور الوسطى، حين احتكرت الحياة الثقافية والأدبية، في دول مثل فرنسا وأسبانيا لقرون طويلة!

أيضا، ثمَّة تيار يرى أن دور الأدب، بل مسئولية الأديب، تنطلق من شعبه ومجتمعه، حيث تنبع قيمته من لُغَّة الإتصال والتواصل بينه وبين العامة في وطنه، فثمانين بالمئة، ممن يستهلكون منشورات الأديب، هم خارج بلده ومجتمعه. وهؤلاء لا يتفاعلون معه، وبالتالي ينظر العامة إلى

الأديب، نظرتهم إلى النُخبة المنعزلة في الأبراج العاجية.

"ومن جهة أخرى يرى هذا التيار نفسه، أن تبنى أدباء أفريقيا للُغَّات الوافدة، يودي بحياة الثقافة الأفريقية، التي لن تجد وعاء مناسبا لها، خارج الخارطة اللغوية في أفريقيا، التي أوجدتها!

وأن اللُغَّة أيا كانت هي (عضو) مهم من أعضاء الجسم الثقافي، الذي برزت منه، وغرسها في جسم ثقافي آخر، غريب عنها، لا يؤدي الغرض إلا مؤقتا، ومآلها إلى تشويه الثقافة وتثبيطها {[14]}

وفي السياق، يستعمل (شيخ أنتا ديوب) مصطلح (الاستنزاف الثقافي) لتصوير، ما أسماه بخطر (الاستيراد اللغوي) في أفريقيا.

ويذهب الكاتب السنغالي (صمبين عثمان)، في الإتجاه نفسه، بأن استخدام اللغات الوافدة في أفريقيا، كان صدفة تاريخية، لم يعد للأفريقي ثمَّة مبرر، في مخاطبة جمهوره بها، بعد زوال الإستعمار.

ويرفض (أنصار عثمان) طرح مسألة (التداخل اللُغَّوي) في أفريقيا، أو عالمية اللُغَّات الوافدة، كمبرر لإستخدامها، على إعتبار، أن هناك لغات في أفريقيا، عدد المتحدثين بها أكبر من عدد البريطانيين والفرنسيين أو البرتغاليين.

فالسواحيلية في شرق أفريقيا؛ والهوسا و الماندنكو من جمهورية مالي إلى تشاد، تتحدث بها عشرات الملايين من الناس! فواجب الأديب الأفريقي، أن يعطى أولوية للغة الأكثر انتشارا في بلده؛ فليس هناك معنى أن ينشر الأديب في جنوب أفريقيا باللغة الانجليزية، وهو في كوازولو؛ أو ينشر بالفرنسية وهو في السنغال، مثلا {[15]} حيث خمسة وتسعين بالمئة من السنغاليين، يتحدثون (الولوف) ويفهمونها.

إن (ليوبولد سدار سنغور)، كرائد، كان قد طرح مشكلة استعمال اللغات الأفريقية، بكل وضوح، في نص له بتاريخ ١٩٣٧ حول موضوع (المشكل الثقافي)، مجلة أ. و. ف. حيث أوصى بسياسة تربوية، ترتكز على إستعمال اللغتين (الأفريقية والفرنسية)، لأنه كما يقول: "ليس هناك حضارة بدون أدب، يعبر عن القيم، وبدون أدب مكتوب، ليست هناك حضارة تذهب، أبعد من أبسط معرفة بخصائص الشعوب، لكن كيف لنا أن نفهم أدبا، يتم زرعه، في لغة غير لغة البلد؟ {[16]}"

وبعد ذلك وفي سنة ١٩٤٥ يعود سنغور، إلى مسألة اللغات الأفريقية مرة أخرى: "أين يمكن

لنا أن نجد تعبيراً أكثر أصالة عن هذه الحضارة، إن لم يكن في اللغات والآداب المحلية لهذا البلد؟!

إن اللغة جزء مكمل للثقافة، واللغة كوسيلة للتعبير وتوصيل الأفكار، تشارك أيضا في تكوين نفسها، وهكذا فإن إستعمال الإنسان للغة أجنبية، للتعبير عن ثقافته وتوصيلها، ينتهي به إلى تغيير رسالته التعليمية، وإلى عدم الأمانة {17}"

هوامش:

{١} حوار أحمد ضحية مع طارق الطيب، صحيفة الصحافة، الملف الثقافي، ٢٠٠٥

{٢} دكتورعلي شلش، ألوان من الأدب الإفريقي، هيئة الكتاب، سلسلة المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٧١

{٣} ورقة حسن العاصي، فينومينولوجيا؛ شقاء الوعي (مأزق المثقف العربي)، شبكة النبأ المعلوماتية، ٢٨ نوفمبر ٢٠١٨

{٤} شوقي بدر يوسف، الرواية الإفريقية (إطلالة مشهدية)، وكالة الصحافة العربية، الطبعة الأولى ٢٠١٧

{٥} هو قانون أصدرته إدارة الحكم الثنائي، عرف بقانون المناطق المقفولة، والذي حددت بمقتضاه مناطق في السودان يحرم على السودانيين غير الجنوبيين دخولها أو الإقامة فيها، دون تصريح رسمي. بل إذا تزوج سوداني من شمال السودان بسودانية من جنوب السودان، لا يستطيع أخذ أطفاله عند عودته إلى شمال السودان.

أحد الأهداف الأساسية لهذا القانون، وقف انتشار اللغة والثقافة العربية في الجنوب، والحد من التمازج الاجتماعي والتلاحم الوطني! وهو ما حدث بالفعل!

{٦} إسماعيل زنغو برزي، المشهد اللغوي في افريقيا- مسار وعوائق، قراءات إفريقية ٢٠١٧

{٧} تاريخ وواقع الرواية الإفريقية، هيئة، الشارقة للكتاب، الدورة ٣٨، أكتوبر ٢٠١٩

{٨} السابق.

{٩} نفسه.

{١٠} إسماعيل زنقو برزي، السابق.

{١١} لورنس كورباندي كوديس، الأدب الافريقي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٩

{١٢} السابق.

{١٣} إسماعيل زنقو برزي، السابق.

{١٤} شوقي بدر يوسف، السابق.

{١٥} إسماعيل زنغو برزي، السابق.

{١٦} لورنس كورباندي كوديس، السابق.

{١٧} نفسه.

الفصل الثاني

عُثمان علي نور:
رائد القصة القصيرة في السودان

منذ تأسيسه، ظل نادي القصة السوداني، مهموماً بتكريم كبار الكتاب السودانيين، الذين أسهموا في تشكيل، الكتابة الإبداعية في السودان بأجناسها المختلفة.

وفي هذا الإطار قام النادي بتكريم الروائي إبراهيم إسحق، بإعلانه عن مسابقة حملت إسمه في العام ٢٠٠١/٢٠٠٢م وأعلن في حفل توزيع جوائز هذه المسابقة باليونسكو، الخرطوم عن مسابقة أُخرى، حملت إسم الروائية الرائدة ملكة الدار محمد عبد الله، في محاولة منه لإرساء (أدب) التكريم للأسماء التي شكلَّت بإسهاماتها وإضافاتها، كتاباتنا الإبدعية السردية في السودان.

وتجيء هذه الورقة إتصالاً بما سبق من مجهودات في هذا الإطار.

وإسهاماً في إحتفالات مركز الدراسات السودانية بالأستاذ عثمان علي نور (أب القصة القصيرة في السودان) في سبيل تكريمه على ما قدم من إسهامات فعالة ومؤثرة، في جنس القصة القصيرَّة.

هذه الورَّقة هي محاولة عابرَّة، للكشف عن شيء من مسيرَّة الرجل المبدع الإنسان الرمز عثمان علي نور. فالمرحلة التي كتب فيها الأستاذ عثمان علي نور أبرز مجموعاته، تمتد من الأربعينيات حتى الستينيات، وهي مرحلة بعيدة.. لكنها خصبة، بثوراتها التي لا تزال أصدائها ترِّن في ذاكرة الرَّاهن.

وبتحولاتها التي لم تكتمل حتى الآن، وبتشظياتها وتمزُّقاتها، التي تسم واقعنا الممتد من غور ماضٍ راهن، في راهن ماضٍ نُزامنه الآن!

ربما ذاك هو ما جعل قصة عثمان علي نور يتداخل فيها الرومانسي بعزلته الشاعرِّية، مع الواقعي بتعقيداته الإجتماعية!

ففي تلك المرحلَّة كانت الكتابة السردية، تمضي بإتجاه النُّضج في ظروف غليان ثوري، ومهام لم تُنجز، وتصورَّات منطقية، يحول دون تطبيقها شوك القتَّاد!

ومن هنا تعثرَّت خُطىٰ النُّضج إسوةً بكل شئ آخر، فاليومي الإجتماعي، يتداخل مع الوطنِّي العام، وخلال هذا الرُّكام، والسقط من الأفكار تنهض القصة القصيرَّة، مُشبَّعة بروح مجتمع يتكون في التشظِّي والتمزُّق. تستلهمه وتعبر عنه رؤيا لواقع ما!

"والقصة القصيرَّة بوقوفها بعيدة عن قلب المجتمع، تمضي للقفز والتواثب على الطريق الطرَّفية وغير المركزِّية، وتسجل في صورة آنية الأصداء المتلاشية من نشاطه الذي لا ينقطع، وتكشف عن رؤية هذا القلب الإجتماعي، إنها تخمنه فقط، والقاريء هو الذي عليه أن يعيد تكوينه، ومن هنا النزعة الرمزِّية، الإلزامية لدى كل أقصوصة وتعبيراتها الموجزَّة، وحالات صمتها وتلميحاتها الآيديولوجية {[1]}" فهي تطمح لتشكيل وعي ما، لإنجاز تصور ما!

والوعي الذي هيمن على جيل عثمان علي نور، يتعلق بهموم التحديث والبناء وشروط الانتقال إلى المدينية، اللذين أساسهما التنوير. وتجلت هذه الهموم في إتجاهات مختلفة، وسمت قصة كاتبنا في التوتر والقلق، بين الرومانسية والواقعية والوجودية، كإتجاهات بارزة شكلَّت ملامح القصة القصيرَّة في السودان، وهي تمضي في مسيرتها السيزيفية الطويلة، حتى الآن!

إلى جانب التأثير الواقعي الإشتراكي النَّافذ الذي عبر -عنه- عن مُنَّاخ التحولات والثورَّة والتحرُّر والتمرُّد والمقاومَّة للمستعمِر، ونُظُم الإستعمار المحلي الإستبدادية والطائفية، التي تلَّت الاستقلال السياسي ومع ذلك -لكأن هذه الأيديولوجيات التقدمية (...) قد أخفقت في توجيه الوعي الإجتماعي، إذ لم ترِّث مشروع (المنوِّر) الغربي بقدر ما إنقلبت عليه {[2]}"

إذ لا زالت الخُطىٰ في أجناس الكتابة المختلفة متعثرَّة، ولا زالت مهام ما بعد

الإستقلال لم تُنجز، ولا تزال الكتابة غير قادرَّة على الإسهام في تحولات إجتماعية أساسها الحداثة والتنوير، فمساحات الشفاهي* لم تتقلص بالقدر الكافي، والإنقطاعات القسرية وغير القسرية، في حلقات التواصل بين الأجيال تعمل بفعالية، سواء نتاج لعوامل ترتبط بالسلطة والعسف، أو لنزعات إدعائية وإستعلائية من بعض الكتبة النقدة والديناصورات، الذين نصبوا أنفسهم بليل كالانقلابيين، أوصياء على الثقافة والابداع، وحُراساً لقصعة فارغة، حريٌّ بهم الاسهام مع الآخرين لملؤها.

وهنا يحضرني حوار ابراهيم إسحق الذي اشرت إليه فيما سبق!.. ومع ذلك يظل مشروع القصة القصيرَّة في السودان، مفتوحاً على مشهد غنِّي ينتظر الإلهام والإستلهام، لبعث وإغناء وتكرِّيس قيَّم الحُرِّية والحق والجمال.

عُثمان علي نور.. التجربة والزمن

وُلد عثمان علي نور في العام ١٩٢٣م بأم درمان، وأصدر أوَّل مجلة للقصة في العام ١٩٦٠، إستمرت لعامين فقط، توقفت بعدها عن الصدور. لم يكن عثمان علي نور مهموماً بالنشر لنفسه، بقدرما كان مهموماً بجنس القصة القصيرَّة ومستقبلها في السودان، وإتاحة أكبر قدر ممكن من فرص النشر للممبدعين الآخرين في هذا الجنس السردي.

يقول عنه دكتور مختار عجوبة: "إذا كان (موبسان) يعد أباً للقصة القصيرَّة الفرنسية، و(جوجول) أباً للقصة القصيرَّة الروسية، و (محمود تيمور) أباً للقصة القصيرة المصرية أو العربية، فإن (عثمان علي نور)، يُعتبر وبحق أباً للقصة القصيرَّة السودانية، لا في مجال الإبداع الفني، ولكن في مجال النشاط العملي، أما بإصدار مجموعات من قصصه، وأما بإتاحة الفرصة لغيره. ليجدو مجالاً لنشر أعمالهم {[3]}"

ومن المجوعات القصصية لعثمان علي نور نجد: (غادة القرية)، (البيت المسكون)، (الوجه الآخر للمدينة) أصدرها في الفترة من ١٩٦١– ١٩٦٣م.

ويقول بروفيسور علي المك: "أن لعثمان علي نور الفضل في كتابة القصة القصيرَّة في السودان، بصورة جادة وتفرغ تامين، إذ لم يجرب قلمه فناً آخر من فنون الأدب. وهو

أوَّل من نشر مجموعة قصصية قصيرة هي (غادة القرية) {[4]}"

فيما يضع دكتور مختار عجوبة عثمان علي نور، بين رواد الرومانسية، والذين تغلب الإتجاه الواقعي على كتاباتهم منذ أوائل الخمسينيات "كتاب الرومانسية في هذه المرحلة كانوا أقرب إلى وجدان الشعب، وكانوا أساساً من الطبقات الشعبية (...) لذلك جاء وصفهم للحب للتنفير منه، وأوصافهم لا تنبع من واقع البيئة السودانية، وهذا جانب من الشكل الذي تأثروا به وأخذوه عن القصة في المرحلة السابقة، أو أخذوه عن طريق (دار الخيالة) وما كانت تعرضه من أفلام (...) وما كانوا يقرأونه من كتب {[5]}».

عُثمَّان علي نور بين الرومانسية والواقعية

أسهم الأستاذ عثمان علي نور بصورة كبيرة في تشكيل الإتجاه الرومانسي للقصة القصيرَّة في السودان، ولم يكن الرومانسيين السودانيين كرصفائهم العرب، ميالين للعزلة ومناجاة الطبيعة، هرباً من واقع عجزوا عن تغييره، فبقدرما عبرت القصة القصيرَّة حينها عن الرومانسية إلا أنها حملت من الواقعية من أدوات تعبير فني ما حملت، للتعبير عن الشعب وآماله وتطلعاته. تستلهمه وتعبر عنه.

فكان في "إتجاهه الرومانسي يجهد نفسه في إحكام الحبكة القصصية، القائمة على التعمية والمفاجاءات. حتى يبدو الإفتعال ظاهراً في أعماله القصصية، وخاصة في مجموعتيه (البيت المسكون) و(الحب الكبير)، وعندما تخلص من هذا الأسلوب، أصبحت قصصه مجرد حكايات سردية طويلة، كما أنه يختار موضوعات طرقت من قبل، ولا يضيف إليها جديداً من ناحية المعالجة (كما في) القصص التي نشرها على صفحات مجلة القصة، التي كان يصدرها ويرأس تحريرها: (الحقيبة)، (حكاية ضائعة)، (كسوة العيد)، (النار المقدسة)، (أخي أحمد)، (الدنيا بخير) {[6]}"

ويتسم أسلوبها بعاطفية فضفاضة، كما أن الوعظ شكل سمة أساسية من سمات قصص الرومانسيين، فلم تعبر قصصهم عن تجارب حب صادقة، بل أتت غامضة ومبهمة، ويلاحظ ذلك على (غادة القرية).

ويتساءل دكتور مختار عجوبة هنا بأنه لا يدري "لماذا كان الكتاب في هذه الفترة

يطالبون المومسات بالوفاء وعدم الخيانة، وإذا خانت الواحدة منهن بطل القصة إنقلبوا عليها يلومونها (...) ومن هنا يعممون أحكامهم على المرأة بصورة عامة، سواء كانت شريفة أم مومساً، ليس هناك سوى تعليل واحد، هو أن حرمان هؤلاء الكتاب من أي علاقة بالمرأة، خارج هذا النطاق. هو الذي جعلهم يرفعون من مستوى المومسات الأخلاقي {[7]}"

فالمدن السودانية كانت إلى وقت قريب "مجتمعات مغلقة ولا سبيل للإختلاط فيها بين الجنسين، إلا في دور البغاء. والقارئ العالم بقصص عثمان علي نور، يتفق معي أن عثمان علي نور إكتشف منذ وقت مبكر. تقنية متقدمة على زمنه (في السودان): هي تقنية القطع المشهدي، وتوظيف المفارقة، وهذه الإستنتاجات لدكتور عجوبة، شيدت أساساً على مماثلة القصة للواقع، بينما القصة تعبر عن واقع إفتراضي ينهض في الخيال، بالتالي ليس ثمة جدوى من مقارنتها بالواقع لإكتشاف مدى مطابقتها له -فعثمان على نور هنا لا يُساءل الا على مدى الصدق الفني في قصصه وفقا للقدر الذي تتركه في القاريء من أثر- لأنه لا يتعين عليها بالضرورة مطابقة الواقع.

"فقيمة النص الأدبي تقوم في علاقة هذا النص بمراجعه التي يحيل عليها. وهذه العلاقة بين النص وما يحيل عليه تنهض عند القارئ، على مستوى المتخيل، أو الذاكرة، ويظهر معادلها الجمالي بواسطة قارئ يقيم علاقة/ علاقات بين النص وما يحيل عليه (العالم، الحياة في وسعها وتعقدها)، على أن العلاقة التي يقيمها القارئ ليست هي تماماً، أو بالضرورة، العلاقة نفسها التي تبني النص من قبل الكاتب، بهذا يبدو النص الأدبي نصّاً متغيّر الدلالات وفق علاقة النص بموقع القراءة/ القراءات {[8]}"

ومن الجانب الآخر للمجتمع في السودان فهو لا يزال شفاهياً* وعلى مستوى الغناء لا تزال الحقيبة (الكهف السحري) تشد وجدان المغنّي إلى زمن سحيق، لا علاقة لها بتوظيف التراث، في حركة عكس إتجاه الزمن.

وبالتغاضي عن الإشارات السابقة. يمضي دكتورعجوبة في تحليل قصص عثمان علي نور. بإنه يقسو على البغي ولا يتنبأ لها بالخلاص ولا يذكر لنا أسباب سقوطها، وكأن المرأة فطرت على الخيانة، أو أنها تمارس الخيانة، بدافع غريزي فقط والرجل ضحيتها دائماً.

ففي قصته (المخدوع) "تزوج (خ) أفندي مومس كان يتردد عليها هو وصديقه

(ف.ع) وبعد الزواج وثق فيها تماما، وأخلص لها ولكنه في يوم من الأيام تقع في يده مجلة قصصية. ويقرأ فيها قصة عن رجل خدع في مومس وتزوجها. وتظاهرت له بالوفاء. ولكنها في الحقيقة لم تف.

فيعقد بطل القصة مقارنة بين الموقفين. ويراوده الشك في زوجته. وعندما يعود إلى المنزل. ولا يجدها. يقرر البحث عنها فيذهب إلى منزل صديقه، فإذا به يجدها بين أحضانه فيطلقها"

ويمضي عجوبة في الحديث عن هذه القصة قائلا "شأنها شأن قصص عثمان علي نور، سردية بالرغم من أن تعدد الأحداث وكثرة المفاجاءات تلعب دوراً أساسياً إلا أن الكاتب يحاول أن ينهيها نهاية سليمة، فيختار الزواج حلا للموقف. أو الطلاق حلاً له.

ويضيف عجوبة: ولا يلجأ أبطاله للقتل ولكن هناك قصص تتسم بالعنف والنهاية الميلودراماتيكية، فدموية الأحداث تشكل عاملاً هاماً في بناء القصة {[9]}"

وما يلفت الانتباه هنا عبارة: (نهاية سليمة) اذ ليس هناك معيار لقياس نهايات النصوص، من حيث مدى سلامة هذه النهاية أو تلك التي تبناها الكاتب؟!

ولا يؤخذ على عثمان علي نور أن قصصه سردية، فالذي يميز جنس القصة أنها عبارة عن بنية سردية، كما أن إستخدام أدوات التعبير الفني وتوظيفها نصياً رهين بعوامل عدة، منها ما يتعلق بالقاص نفسه والشروط التي أنتجته وعاش فيها.

ومنها ما هو ذي صلة مباشرة بمدى التبيئة التي حدثت للقصة القصيرة وهي (بشكلها الحديث فن غربي وافد)، في هذا المناخ –السودان– بالتالي مدى إبداع القاص في توظيف هذه الأدوات التعبيرية.

أيضاً يركز دكتور عجوبة على أن الموضوع الذي تم تناوله في قصص الإتجاه الرومانسي، إشتركت فيه القصة الرومانسية شرقاً وغرباً وهو "أن يحب الشاب فتاة حباً شريفاً ولكن تحول ظروفه المادية بينه وبين الزواج منها، فتكون النتيجة إنتحار أحدهما أو هيامه بالطبيعة وجنونه وإبتعاده عن الناس (...) كما في (غادة القرية) {[10]}"

وبالطبع ليس في ذلك غضاضة، فالمخزون الإنساني مشترك و ينهل منه الجميع، فقط يختلفون في التعبير عنه عبر أدوات التعبير الفني وهم يوظفونه من واقع لآخر عبر التاريخ –ومع ذلك– يظل عثمان علي نور دون شك، أحد رواد القصة الرومانسية والواقعية، وأباً للقصة القصيرة السودانية بلا منازع.

العالم القصصي لعثمان علي نور

بعد اسبوع– نموذجا:

توطئة:

ما جعلني أختار هذه القصة (بعد أسبوع) هو أنها من القصص التي إختارها القاص الراحل بروفيسور علي المك –وذلك لتميزها على العديد من قصص عثمان علي نور– ونشرها في مختاراته.

يقول علي المك "بدأت القصة السودانية القصيرة في مجلتي النهضة والفجر، ولم تكن لتماثل المقالة أو الشعر، وفي الخمسينيات جعل شأن القصة يعلو حين خصصت جريدة الصرَّاحة، عدداً أدبياً شهرياً، فتحت فيه صدرها لكتاب القصة، وشجعتهم، وتطورت تطوراً ملموساً في زمان وجيز.

وإستطاع الطيب صالح بجموعة (دومة ود حامد) وروايتيه (موسم الهجرَّة إلى الشمال) و(عرس الزين) أن يخرج بالأدب السوداني إلى الآفاق العالمية. وغير عثمان علي نور والطيب صالح، باقة منتقاة لكتاب القصة السودانية، تظهر فيما تظهر، أصالة محببة، وتشير إلى مذاهب فنية شتى {[11]}".

وإذ أختار (بعد أسبوع) كنموذج يمثل العالم القصصي لعثمان علي نور، أيضاً يمثل هذا الإختيار إطلالة على عالم جيل كامل يمثله أب القصة.

الحكاية في بعد اسبوع

حكاية شاب ريفي ظل يحلم لوقت طويل بالزواج من واحدة من بنات الخرطوم "آه بنات العاصمة، الفساتين القصيرَّة، الكعوب العالية، الباروكات التي تجعلهن كالملكات، الحديث الناعم، الظرف، الرقة، لقد وجد نفسه مفتوناً بكل هذا، بل مجنوناً به {[12]}". ووجد ضالته في زواج أحد زملائه فذهب إلى والدها وتمت الخطبة.

ولم يمر سوى أسبوع على هذه الخطبة، حتى ساقته (الصدفة المحضة) إلى حديقة

الريفيرا، ليفاجأ بصوت خطيبته يتناهى إليه من أحد الموائد مع أحد الشبان "كان يتجول بين الموائد عندما سمع صوتها.. صوتها الذي يعرفه جيداً ومع ذلك كذب أذنيه، تسمر في مكانه {[13]} فثار وصفعها وإنتزع خاتم الخطبة وأرغى وأزبد وهو ينطلق كالمجنون لمقابلة والدها: جيت أفسخ الخطبة.. لقيت بتك في الريفيرا مع راجل غريب {[14]}"

وتتكون هذه الحكاية من ثلاثة مستويات في التأليف: المستوىٰ الأوَّل: إستباقي يبدأ من ذروة الأحداث:

"كان يبدو كالمجنون، بل أن سائق التاكسي ظنه مجنوناً فعلاً عندما رآه يخرج من باب حديقة الريفيرا وهو يأتي بحركات هستيرية (...) بعد أسبوع.. بعد أسبوع واحد يا مجرمة {[15]}"

والمستوى الثاني: استرجاعي back Flash يستعيد فيه بطل القصة الأحداث التي مرت به قبل قليل.. قبل أن يركب هذا التاكسي الذي إنطلق به لمقابلة والد الفتاة. فمن خلال قطع مشهدي يبدأ المستوى الثاني في التأليف في حديقة الريفيرا:

"حول مائدة عليها زجاجات الليمونادة وأكواب الشاي، كانت تجلس فتاة فاتنة وهي تتبادل نظرات الذهول، مع شاب يجلس معها حول المائدة.

كان كل منهما لا يدري ماذا يفعل أو ماذا يقول وأخيراً كان الشاب هو البادىء بالحديث وسألها: أهذا هو؟! {[16]}"

ثم يبدأ.. المستوى الثالث والأخير: وهو يمثل اللحظة الحاضرَّة وبطل القصة في التاكسي بطريقه إلى بيت خطيبته، ليتخلل هذا المستوى (الحاضر) إسترجاع لحياة بطل القصة:

"هو من أبناء الشمالية، أتم دراسته الثانوية بمدرسة دنقلا، وكانت شهادته تؤهله لدخول الجامعة، ولكنه لم يكن راغباً في الدراسة، كان يستعجل الوظيفة (...) وعاش حياة مستقيمة (...) كان حلم والدته أن تراه عريساً، وما من مرَّة ذهب فيها للبلد إلا وحدثته في أمر الزواج (...) تذكر كان يراوغها (...) وفاجأه صوت السائق وهو يقول له إنهما قد وصلا ميدان الحارة الرابعة {[17]}"

ويستمر هذا المستوى الإسترجاعي حتى يصل إلى أحلامه وخطبته من الفتاة، التي

رآها قبل قليل مع شاب في الريفيرا أو إخباره لوالدها بذلك:

"وأحس الرجل بالضربة تقع على رأسه وتقصم ظهره، أراد أن يقول شيئاً ولكنه لم يجد صوته، أما الشاب فقد إنتزع من إصبعه الخاتم الثاني، ووضع الخاتمين فوق السرير، وأسرع يغادر المنزل.

وجاءت أم الفتاة، فوجدت الأب يضع يديه على رأسه، ويردد لا حول ولا قوة إلا بالله (...) إنفجر الأب غاضباً: الله ينعل أبو الشغل، وأبو اليوم الدخلت فيه الشغل (...) أنا لو ما الحاجة بخليها تمشي المكاتب {[18]}"

تأويل الحكاية

تبدأ الحكاية بمشهد الشاب وهو في حالة متفجرة توحي بالجنون، ما يحيل لأسباب تكافئ هذا الجنون "تصوره أن ما حدث من خطيبته خيانة لا تغتفر!"

ويكشف ذلك عن قوانين بنى إجتماعية ضاغطة بمعاييرها الأخلاقية، تجسيداً في هذا الشاب المغرم بفتيات الخرطوم، بفساتينهن القصيرة وكعوبهن العالية وحديثهن الناعم، ما يوحي بإشارات حسية مع أساس رغبته في زوجة خرطومية (كاسية، عارية، مسفرة) ليست كمقنعات الريف، الذي أتى منه، والتناقض هنا في هذا الوعي، بما يرفضه من إختلاط فتاته مع شخص آخر ليس (هو).

هذا الوعي بمجمله يكشف عن مدى (التناسلي، الحسي) المتجذر في القوانيين التي تحكم علاقة الذكر بالأنثى، إذ تتبدى العلاقة عن محض وظيفية، تنأى عن شرط الحب والتشارك.

ويؤكد وعي الشاب جزع والد الفتاة (بتك فضحتنا فضيحة) معرباً عن غضبه على الظروف التي سمحت للمرأة بالخروج إلى العمل والإختلاط!

إن جوهر هذه الحكاية يتمثل في قضايا الحُريات الشخصية، والإختيار في مجتمع ذكوري متخلف، بما تتمثل به هذه القضايا في (أن تتزوج الفتاة ممن تحب)، (وأن لا يتم النظر إلى خروجها إلى العمل كوصمة عار أو عورَّة).

إلى جانب الإنفصام الذي يعاني منه الرجل، إذ يمنح نفسه حق الإختلاط بأخريات، ويرفض منح هذا الحق لحبيبته أو شقيقاته، إلخ.

الراوي

تُحدد (يُمنىٰ العيد) نمطين للراوي في القص العربي.. النمط الأوّل: ويتميّز بهيمنة موقع الرَّاوي البطل الذي يحكم منطق بنية القص:

"إن أصوات الشخصيات، على تنوّعها وإختلافها، ورغم الحوار والصراع تبقى في هذا النمط محكومة بموقع هذا الراوي البطل، القابع خلف شخصية أو خلف قضية.. بالموقع المهيمن ينمو فعل القص وبه يصل السياق إلى غايته..

الراوي هنا منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز (...) تتسم بنية هذا النمط بطابع التماسك والإنسجام، وتترابط على مستوى الحكاية في النص، حلقات القص {[19]}"

والراوي هنا في (بعد أسبوع) ينطلق من موقع قيمي منحاز، يحدد هويته (آيدولوجيته تجاه قضايا المرأة) وينهض هذا الموقع الإنحيازي بصورة واضحة في "عاش حياة مستقيمة، لا يدخن، لا يسكر، ولا يعرف النساء، وكان والده ميسور الحال (...) بنات العاصمة وبرغم إفتتانه بهن كان يخشاهن ويحذرهن، إلى أن وقع الفاس في الرأس (...) كان مقدراً لحلمه أن ينتهي هذه النهاية المحزنة المؤلمة (...) الله ينعل أبو الشغل وأبو اليوم الدخلت فيو الشغل أنا لو ما الحاجة بخليها تمرق وتمشي المكاتب {[20]}"

هذا الراوي المختبئ خلف الضمير الغائب، ومكتفياً بسرد الوقائع التي تجري، عبر تقنيات الإسترجاع والإستباق والحاضر مكثفاً الزمن (زمن النص) في فترة قصيرة بين لحظة هرولة بطل القصة لركوب التاكسي، وتوقف التاكسي أمام بيت خطيبته.

ففي هذه الفترة الزمنية القصيرة. تجري كل أحداث النص، في مواقع (أماكن) مختلفة. في فترات مختلفة بين: الماضي والحاضر المستمر. لينهض الراوي في هذه الأحداث منحازاً للجهاز القيمي، بتمظهراته في بطل القصة ووالد خطيبته وزوجته.

"لقد عرف قصنا المعاصر أدباء بارزين إستطاعوا في أعمالهم أن يبدعوا شخصيات قادرة على الرؤية والنطق، وعلى أن تبدو متحررة من هيمنة الراوي البطل، ومن تسلطه، ومن مصادرته لنطق الشخصيات الأخرى.

لم يعد البطل هو فقط هذا الذي ينبني العمل في سبيل نصرته، بل تنوع في مأساويته ووقف أحياناً يصغي لأصوات الشخصيات الأخرى وهي تصارع ضد موقعه المهيمن {[21]}"

خاتمة

منذ وقت مبكر إكتشف أب القصة القصيرة السودانية عثمان علي نور، ضرورة البدء من حيث إنتهى الآخرون، إذ نستشف من هذه القصة (بعد أسبوع) إعتنائه الفائق بالتقنيات الحديثة للقص (القطع المشهدي) والتوظيف الجاد للوحدات النصية وأدوات التعبير الفنّي، وإختزال المكان وتكثيف الزمن للإفساح لبنية الحكاية كي تصعد من أحداثها، وتشكل من تماهيها في إحداثيات النص بناءاً كلياً ومتماسكاً، لخدمة إستراتيجية محددة تتمثل في فترة حرجة من مسيرة التحولات الإجتماعية في السودان (خروج المرأة للعمل) وما تبع ذلك من تشظي في مفاهيم ظلت راسخة لآماد سحيقة، وتغييرات في الحياة السودانية.

ينهض هذا النص إذن شاهداً، معاصراً على قضايا لا تزال ماثلة: (جوهرها) الحريات والحقوق، لبنتي مشروع التحديث الذي تبنّاه الروّاد.

هوامش

{١} مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، العدد ٤٨،أغسطس ٢٠٠١م، ص: ٧٣

{٢} مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، العدد ١٢، فيفري، ٢٠٠١، ص: ١٤١

{٣} د. مختار عجوبة، القصة الحديثة في السودان، مركز الدراسات السودانية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠، ص: ١٣٨

{٤} بروفيسور. علي المك، مختارت من الأدب السوداني، دار الخرطوم للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م، ص: ١٥

{٥} د. عجوبة، السابق، ص: ٥١

{٦} السابق، ص: ١٣٨

{٧} نفسه، ص: ٥٣

{٨} يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الاولى، ١٩٨٦، ص: ١٥

{٩} د. عجوبة السابق، ص: ٥٥

{١٠} السابق، ص: ٥٦ و ٥٧

{١١} بروف المك، سابق، ص: ١٥

{١٢} السابق، ص: ١٩٧

{١٣} نفسه، ص: ١٩٨

{١٤} نفسه، ص: ١٩٩

{١٥} نفسه، ص: ١٩٦

{١٦} نفسه، ص: ١٩٨

{١٧} نفسه، ص: ١٩٩

{١٨} نفسه، ص: ١٩٩

{١٩} يمنى العيد، السابق، ص: ٨٣

{٢٠} بروف المك، سابق، ص: ١٩٦- ١٩٩

{٢١} يمنى العيد، سابق، ص: ٨٢

الفصل الثالث

حوارات المرايا والنصوص في قصر المرايا

(قراءة مقارنة في عالم عيسى الحلو القصصي)

"رؤية بالغة العذوبة، لأشواق الإنسان البسيطة، التي يمكن أن يدمرها سؤ الفهم. وما يتصل بالمصائر البشرية، من بهتان"

تعليق جمال الغيطاني،

بعد قراءته لنسر بجناح وحيد،

لهيفاء البيطار.

حول رمزية السياق التعبيري

(قصر المرايا- نموذجا)

إذ نتناول الأستاذ القاص عيسى الحلو، في هذه القراءة؛ لسبر أغوار عالمه القصصي؛ في واحدة من التقنيات المعقدة التي يستخدمها: (رمزية المرايا)، اذا جاز لنا اعتبارها تقنية في الكتابة القصصية، فإنما يأتي ذلك ابتداء، كمحاولة لاضافة قول جديد، إلى ما قاله النقاد، لدى وقوفهم، عند تخوم عالم الحلو القصصي.

فالحلو من دون القصاصين السودانيين الآخرين، باستثناء الطيب صالح؛ بالطبع. وجد اهتماما كبيرا، من قبل النقاد السودانيين؛ على قلتهم. نظرا لتجربته الثرة في كتابة القصة الحداثية.

فهو أحد أبرز أقلام مرحلة التحولات الحداثية، والتي تلت مرحلة الستينيات. والتي كان عيسى الحلو من أبرز كتابها، حيث "تم تدمير البنية التقليدية بواسطة التقنيات الحديثة، التي استخدمها كتاب هذه المرحلة، مثل: المونولوج الداخلي، والتقطيع واللغة الشعرية المكثفة، ذات الدلالات المفتوحة والفلاش باك، وتداخل الأزمنة {[1]}"

وأكثر ما يستوقفنا لدى قراءة عيسى الحلو؛ ما تجابهنا به نصوصه من أسئلة، حول الكيفية التي تشتغل فيها: المفردة والتجريب في بنية اللغة، واللغة القصصية، على وجه التحديد و(ما) حدود المعنى وآفاقه الممكنة، في اشتغال لغة القصة!

الثابت بدء في الدراسات التداولية، ذات البعد التأويلي، أن المعنى ليس صورة الحسي المباشر، ولكن اللغة هي: التجريبي والرمزي في اللحظة ذاتها، وإن تفاوت مستوى الحضور لأحدهما، في اللغات الاصطلاحية أو الاصطناعية، فليست اللغة إظهارا للمحسوس، بواسطة التجريبي، وإنما هي الظهور بذاتها وفي ذاتها، مما يهدم فكرة، إمكان إحلال اللفظ محل الشيء {[2]}"

ومن هنا نجد الاهتمام الفائق للحلو بلغة القصة، واشتغاله المستمر بالتجريب فيها، حتى تتكشف عن إمكاناتها القصوى ما أمكن، ولذلك نجده يلجأ إلى لغة الشعر كثيراً، باعتبارها غاية -لغة الشعر- في حد ذاتها! لكنه هنا يوظفها كغاية و-أيضا- كحامل للفكرة، التي يريد توصيلها عبر السردي.

وربما ذلك لأن القصة عند الحلو، انبثقت من قلب فضاء دينامي، يعج بالحركات والمدارس والمذاهب الفكرية والأدبية، التي لا شك عاشها الحلو: على المستوى الذهني في تحصيله المعرفي. وتطبيقا: في نتاجه الإبداعي القصصي.

من قلب هذا المُنَّاخ الذي يعج بالتحولات -فترة الستينيات- وتتحاور فيه تاثيرات الوجودية و الواقعية، والواقعية الاشتراكية والسحرية، نهضت الكتابة القصصية المتميزة للحلو، لتشكل نسيجا متفرداً في المشهد القصصي في السودان.

ما تتميز به القصة القصيرَّة، كشكلٍ أدبي ماكر وقلق ومراوغ، هو ما تنطوي عليه بنيتها الأساسية، من اجتزاء شريحة متوهجة من الحياة، لتعيد صياغة ما بداخلها، من بؤر دلالية و تأويلية، تجسد الواقع أو توازيه.

قد تكون في بعض الأحيان، ملتحمة بهذا الواقع: بمرارته وأزماته والمسكوت عنه فيه،

بحيث تبدو بعض الأشكال منها غرائبية اللحظة، أو لا معقولية الأزمة، المتاحة داخل نسيج النص.

بحيث غدت القصة القصيرة في أدبنا المعاصر، وكأنها وثيقة اجتماعية أو سياسية، ملتصقة بما يشتمل عليه وجودنا، من صراع وتمزق وحيرَّة وانهزام، وتعدد في الرؤية {[3]}

ونلاحظ في الكتابة القصصية للحلو بعضا من السمات: كخصوصية استخدامه للغة والتقنية، وتعدد الأصوات (البوليفونية) في النص القصصي -كما نلاحظ لدى قراءتنا لقصر المرايا، التي ينساب فيها السرد بضمير المتكلم (الراوي) والمتكلم أيضاً (الشخصيات الأخرى)، إلى جانب لمحة عابرة لضمير الغائب لا تكاد تبين- وهي حيلة تهدُف إلى تعدد زوايا النظر للموضوع الواحد، وهى عادة تستدعى عبر ضمائر (الراوي، الرواة)، جماليات السرد، من خلال تلاقي البنية التشكيلية مع الإيقاع النغمي في شاعرية اللغة، كما هو الحال في (قصر المرايا).

إلى جانب ملاحظاتنا هذه، لاحظ الناقد والقاص معاوية البلال، في دراسته عن الاستيهامي: في القصة القصيرة السودانية، من خلال نموذج (عرش الحضور والغياب)؛ أن الحلو ممن تأثرت كتابته القصصية، بما حملته الواقعية السحرية من تأثيرات. ومارست الكتابة الاستيهامية، بطرق إبداعية جديدة وأكثر إثارة.

وصفوة القول أن الحلو أحد أبرز القصاصين السودانيين، الذين اهتموا باتقان خلق الشخصية السيكولوجية، المتعددة الأبعاد، وبنية التفجير و المرئي واللامرئي {[4]}

سمات أخرى في تجربة الكتابة القصصية عند الحلو، في دراسته لظاهرة: الانسيابية في القصة القصيرة السودانية يُشير معاوية البلال، إلى ما تتسم به قصة عيسى الحلو، من مستوى تلاقي، بين التحفيز والنسق وتنظيم الحبك السردي، والتحقق المعرفي، في تجلياته المختلفة، متخذاً نموذجا لذلك قصة (وماذا فعلت الوردة) و(الحديقة التي أحبت البستاني) {[5]}

ولما كان النص القصصي، غير منفصل عن النصوص السابقة، وإنما يحمل في طياته آثار هذه النصوص -كذلك يستشرف نصوص غائبة، لم يحتك بها، ويتوق للتحاور معها، فيما يشبه الاستبصار- التي تتداخل بشكل أو بآخر في تكوين القاص، وتفتح امكانياته الاستشرافية، على ما هو غائب عنه، وتسهم في صياغة الخطاب القصصي عنده، بقدر ما

يحمل من رغبة في الابتكار والمجاوزة.

لكل ذلك نرى أن المدخل، لدراسة أي نص قصصي، إنما يتحقق بالتعامل مع النص نفسه، ودراسته في علاقاته بالنصوص الأخرى، التي تعمل في فضاءه. بهدف الكشف عن مداخل جديدة، تساعد على فتح العالم القصصي للحلو، وفض مغاليقه!

ومن هنا نجد أن أحد اهتمامات هذه القراءة، التي تنهض أيضاً في إعادة قراءة (قصر المرايا) في علاقاتها الرمزية والدلالية، والانطلاق منها إلى فضاء النص، وما يتشكل به من علاقات، وتجسيد لرؤية القاص، وكشف عن مصادر نسيجه الإبداعي!

يتميز الحلو كحالة متفجرة، بقدرته الفائقة على استيعاب التجربة الإنسانية ككل، وإعادة صياغتها سرديا. سواء كان ذلك فيما تكشف لنا، بقراءتنا لروايته (صباح الخير أيها الوجه اللامرئي الجميل) أو قصته موضوع هذه القراءة: (قصر المرايا)؛ التي تجعل من مجابهة الموت، أحد ثيماتها الأساسية، في سياق رمزية المرايا، بما هي انعكاس لكل الرؤي المتراكبة في النفس البشرية، وكذلك هي سؤال الذات في مواجهة نفسها، ومواجهة الآخر في آن!

رمزية الفضاء النَّصي

انتسجت هذه القصة، بما للحلو من قدرة فائقة، على حشد الوقائع والأحداث، التي تحيط بقضية صغيرَّة، يقوم بتصعيدها، إلى أقصى مديات ممكنة، في حلقات متماسكة وترابط وثيق الصياغة. والبناء الدرامي الفني. تتخلله الإغرابية شكلا ومضمونا -الإغرابية بمعنى الخارج عن المألوف في القصة القصيرة- فقصر المرايا حكاية زوجين هما: حليم وبهيجة، تتأزم علاقتهما الزوجية. ووفقا لوجهة نظر الراوي: ان السأم وغيرَّة حليم من عوض زهران، هما سبب هذا التأزم!

عوض زهران هو والد بهيجة، بالتبني.. حاول الراوي تهدئة خواطرهما، لكنهما لم يكونا يُنصتان، سوى لأصوات ذاتيهما (مراياهما!).

من وجهة نظر الراوي، أن حليم مصطفى: كهل ذو جمال شرير. وكان هذا الجمال الشرير، هو الذي دفع عوض زهران ليصادق حليم، ثم يزوجه من بهيجة، ليخلص نفسه

(أو ليخلصوا أنفسهم) عبر هذه العلاقة الثلاثية! كما أن عوض زهران، رغم ما يبدو عليه، من ورع وتقوى، وشيء من كرامات الصوفية، يظل مغلقا على الفهم!

وهنا يحكي الراوي،عن علاقة عوض زهران بسميرَّة خليل –التي نعرف فيما بعد أنه تزوجها..

"هب واقفا لينصرف. وعندما سألته عن الخبر. أجابني:

هناك امرأة عانس، تعاني الوحدة وتتوهم بمحب غير موجود أصلا. سيعود على ظهر فرس أبيض (..)

قلت: تعرفها من قبل؟..

قال: لا. المسألة أنها أضاءت في صدري شيئا، كما لو أوقدت شمعة {[6]}"

وبعد موت عوض زهران وحليم، وطرد بهيجة لسميرَّة خليل من قصر المرايا، ترحل بهيجة أيضاً إلى الاسكندرية، ثم تمضي بعيداً، لتنضم للمقاتلين في سراييفو. منذها يرى الراوي خيالين: لحليم وبهيجة، لكنهما غير حائرين كما كانا من قبل..

كأن موت عوض زهران وحليم خلص روح بهيجة من مأزقها الوجودي إزاء أسئلة ذاتها، مثلما خلص حليم من حيرته..

"ورجحت أن بهيجة على قيد الحياة، وأن سميرَّة بدورها هناك في مكان ما. من أم درمان (..) تقضي نهارها تصيح في الشوارع والناس {[7]}"

لكن أشباح هؤلاء جميعا؛ يظل الراوي يراها كما تراها سميرَّة –بمشاهدها القديمة وعالمها القديم. فهو لا شيء بدونهم. يتحقق وجوده فقط من خلالهم (مراياهم!).

وجهة نظر بهيجة بابا دوبلوس

"لها وجهتي نظر، تمثلان شخصيتيها: كابنة لوالدها الأصلي بابا دوبلوس؛ المسيحي؛ ووالدها بالتبني: عوض زهران/ المرآة، في الأزمة، التي عصفت بحياتها الزوجية.

وهنا وجهتا نظر لا تختلفان كثيراً عن وجهة نظر الراوي: أن غيرة حليم من عوض زهران هي السبب. في تصاعد الأمور التي آلت بحليم؛ إلى الاختفاء الغامض ثم الموت، خروجا من أزمة العلاقة!

فلا يبقى لبهيجة سوى أن تلوك ذكرياتها -منذ كانت في سن السادسة- كامرأة خمسينية.. فبهيجة ذات الجذور اليونانية، تعيش الحرمان من الأب، ثم الأم بعد أن انفصلت والدتها (ايلين، المسيحية)، عن والدها.

وجاءت بها من القاهرة إلى الخرطوم. ثم توفيت، فتبناها عوض زهران، ولذلك ينشأ بينها وبين عوض زهران، نوع غامض من الحب الصوفي:

"يا من علمتني أن أحب الحب ذاته ولذاته"

ولذلك تعتنق دينه (الاسلام) سراً، دون أن يكون لديه علم -كما تتصور هي- وباختفاء حليم الغامض بعد موت عوض زهران، وتأكيد موت حليم في نشرَّة رسمية، من مناطق العمليات -بعد مضي شهرين من ذلك- تبدأ بهيجة عوض زهران في الحديث عن سميرَّة خليل:

"جاءتني امرأة في الثلاثين (..) وطلبت مني أن تسكن معي، لنتشارك العزلة، فهي وحيدة بعد أن هجرها عوض زهران {[8]}"

لكنها سرعان ما تطرد سميرَّة، وتكتشف أن كل ما حولها وهم، فتعود إلى شخصيتها ك (بهيجة بابا دوبلوس) وتقرر العودة إلى أرض ميلادها (الاسكندرية).

وهناك لا يعرفها أحد. فتنضم إلى المقاتلين في سراييفو..

"قالوا أن أسرتي من البلقان أو النوبة، وبعد أسبوع رحلت إلى سراييفو، وانضممت إلى المقاتلين {[9]}"

تتشظى مرايا بهيجة (ذاتها)، لحظة احتكاكها بسميرَّة خليل، التي تتشظى هي الأخرى -فكلاهما مرآة الأخرى- والتي كانت قد جاءتها لتشاركها -كابنة لزوجها- احزان الفقد ولوعة الذكريات، فتكتشف أنها ليست ابنة لزهران، كما توهمت وتوهم زهران، وأن سميرَّة ليست سوى وهم -كلاهما تكتشف أنه وهم، فسميرة هي بهيجة نفسها!- هذا الكشف يفتحها على وعي ذاتها، التي تتشظى بقوة هذه اللحظة -ووعيها بالآخرين، الذين طالهم الوهم كذلك- فتبدأ البحث عن هذه الذات، لتعرف حقيقة هويتها!

وجهة نظر حليم في أزمة زواجهما:

أن زواجهما كان بمثابة السجن. وعوض زهران يتفرج عليهما، يتخبطان داخله:

"كان عاجزاً تماماً عن حب بهيجة، فادعى الزُّهد فيها، وزوجني منها. يعلل عدم زواجه منها بانها ربيبته. وهي كابنته (..) الحب عند ثلاثتنا تقوى وتغذى، من الغيرَّة فإن غاب طرف من الأطراف يهلك الحب بيننا"

فغياب المرآة يُغيب الصورَّة. لابد من سطح المرآة، الأملس حتى يرى الإنسان صورته. وعوض زهران هو مرآة حليم وبهيجة!! بل ومرآة الراوي نفسه! وبغيابه تغيب ذواتهم، وهو ما استطاعت سميرَّة أخيرا أن تفهمه:

"لقد خرجت من هذا القصر في تلك الليلة، بعد أن يئست وفشلت في المواساة، التي تجمع الضحايا (..) أعاقلة أنا؟ وأصبحت أتحسس كياني. هل أنا سميرَّة حقا؟ ام أنا أكذوبة؟ (..) فكانت بهيجة هائجة تلك الليلة. كانت تصيح في جنون: أنت وهم يبحث عن وهم. أنت لاشيء البتة. أحقيقة ما تقوله بهيجة. ربما أنني لا شئ»..

يقيم هذا النص القصصي للحلو، حوار مع رواية ماركيز الاخيرة (ذكريات عن عاهراتي الحزينات) {[10]} فهاجس الموت (اللامرئي). يهيمن على فضاء النصين.

تحكي (ذكريات عن عاهراتي الحزينات) قصة رجل عجوز. ينتبه فجأة إلى أن عليه الاحتفال بعيد ميلاده التسعين، فيما يعيش في عزلة تامة.

يقرر العودة إلى متعته الوحيدة، التي مارسها كثيراً في حياته، منذ أن بدأ وعيه يتفتح على العلاقة مع الأنثى مصادفة، وهو لم يبلغ بعد الحادية عشرة. يقرر عندها العودة إلى ماضيه السابق من خلال (روسا كاباراكاس) تلك السيدة التي تدير البيت السري، الذي كان نافذته على هذه الدنيا.

وتنفيذاً لحلمه أراد أن يعيش ليلة حب مجنونة، فطلب منها: أن تكون رفقته في هذه الليلة (صبية صغيرَّة) بشرط أن تكون عذراء.. لكن الصبية التي يلتقي بها، في رحلته الجديدة، في الحيَّاة بعد التسعين.. تجعله يُغير نظرته إلى الحياة، ومعها تحدث له التحولات.

كل النصين ينهضان في ذكريات الماضي والاستيهامي، من خلال استرجاع أو تبديد الزمن في اللحظة الحاضرة، التي تشتغل في مجابهة الموت، ومحاولات الانعتاق منه، في

أجواء تخييم الموت أو مجابهته، أو الإحساس بدنوه.

فالراوي يستمد حياته، من هذا العالم المتحفز (عالم عوض زهران) فعوض زهران (كإله صغير) يحرك كل شخوص عالمه (مخلوقاته) بما في ذلك الراوي، الذي يبدو أن عوض زهران، أثر فيه عميقاً -حتى بعد أن مات بوقت طويل- إذ ظل يلاحق الراوي!

ومجابهة الموت عند بطل ماركيز، كانت بعودته إلى أيام شبابه، من خلال صبية عذراء -كأنها القربان- جددت دماء عروقه -برحيق الذكريات وإكسيرها- وهو في هذه السن الطاعنة! وأحدثت تحولاً جديداً في حياته المعمرَّة، التي على وشك أن تختم!

وعوض زهران جابه حبه -ذاته- لبهيجة بتزويجها من حليم. ولم تفلح علاقته بسميرة -التي رغم بلوغها السبعين، إلا أنها ظلت كأنها فتاة في الثلاثين، تجري في عروقها- دماء الذكريات، التي خلفها زهران وراءه!

هذه اللعنة جعلتها؛ تنام في المقابر. وتجري في الشوارع تلاحق. أطياف عالم عوض زهران -في التخفيف من وطأة هذه المجابهة؛ التي أحدثت تحولا في حياته، انتهى به إلى مجابهة الموت، في مناطق العمليات!

كذلك ما فعله حليم.. حيث تنهض بهيجة هنا كلعنة لعوض زهران، طالت كل من يقترب منها، حتى عوض زهران نفسه -لعنة الذات النرجسية، التي سنأتي إليها لاحقاً؛ ذات عوض زهران- لتنتهي هذه اللعنة في مكان ما آخر!

كذلك هو حال الراوي، الذي تلاحقه أطياف عالم زهران. لتكون خلاصة هذه المجابهات: إنتصارا لفكرة الأبدية، من خلال الاستمرار في المراقبة، لهذه الحياة الأبدية، التي صنعها عوض زهران وليس غيره!

كما نجد أن النص يقيم علاقة حوارية مع نص قصصي آخر. هو قصة (وصية سيسيليا الاخيرة لاليثيا شتاينبرغ) {[11]} فعند موت سيسيليا، تجد بطلة القصة أنها تركت وصية غريبة لورثتها، جاءت على هذا النحو:

«إلى بيب أترك سنواتي العشر الأخيرة من حياتي، بما فيها من متعة وألم متماثلان (سيقول بيب إن الألم فاق المتعة) على أى حال هو يعرف أنها لم تكن اسوأ سنوات عمري (..) أترك هذا الخيال لجوسية، أتصور من العذاب الدائم المرتسم على وجهه، أنه سيعرف ماذا سيفعل به (..) إلى ماتيلدا أترك مجموعة الصرخات الهائلة، التي احتفظت

بها دوما (..) أعرف من غير المعتاد أن تترك أشياء لشخص مات بالفعل (..) (أنا) إليك.. يا من ستجدينني حتما. تلك الأوراق على البيانو (..) إليك يا (أنا).. وهكذا تمضي الوصية، التي تخاطب فيها سيسيليا نفسها التي تجد الوصية، بعد موتها فتقول: "طالما أنا على قيد الحياة. سيسيليا ستعود"

فاللامرئي والمرئي هنا، هما ما يشكلان وصية سيسيليا واستمرارية حياتها ووجودها، بعد الموت -كروح هائمة أو طيف حلمي ربما!- مثلما يشكل عوض زهران استمرارية الراوي! فسيسيليا مرآة الأنا/ الذات.. وعوض زهران مرآة الراوي!.. مثلما بهيجة هي سميرة ذاتها/ المرآة التي رأت فيها نفسها. فطردتها!..

"نت وهم يبحث عن وهم!"

ومثلما مثلت عذراء ماركيز المرآة للراوي العجوز.. فالموت أو الإحساس بدنوه. يشكل بؤرة تنطلق منها حياة الشخوص، من المبتدأ إلى المنتهى. بمعنى تتكشف فيه كل لحظات الألم واللوعة والغبطة.. وتتكثف فيه الذكريات والأحلام!

فهو كالرحم الذي نتخلق فيه ويحتوينا، ثم لا يلبث أن يقذف بنا إلى حدود الحلم واللا مرئي.. إلى الوجود، إذ يعيدنا مرة أخرى إلى ظلام هذا الرحم ودفئه -الأرض- الأحداث والوقائع -الحياة- عندما تتحول إلى محض ذكريات، وتصبح أشبه بأحلام البارحة.

كما في (متحف المساعي العبثية لكريستينا بيري روسي)، إذ يقول بطل قصتها هذه:

"كنت كل مساء أزور متحف الحياة العبثية. أطلب الكاتالوج، وأجلس إلى الطاولة الخشبية الكبيرة (..) كتالوج سنة ١٩٢٢ (..) سنة مكثفة. كثير من الناس قاموا بجهود عبثية. كم مجلد هنا؟ (..) أكدت لي الموظفة أن المتحف يحتفظ بجزء صغير جداً من المساعي العبثية {[12]}

فبطل هذه القصة يجد نفسه مأخوذاً إلى حد الإدمان، بالمضي كل يوم لمطالعة عالم الماضي، والتعرف على حكايات من مضوا.

كان يستمد استمراريته ووجوده. من هذه الدورة.. دورة الحياة ووقائعها التي تمثلها مساعي أبطالها وهزائمها ومرارتها.. فالموت..

أنه يجابه الموت بالتعرف على حياة من ماتوا: ماذا كانوا يفعلون في حياتهم -فحياتهم هي المرآة التي يرى فيها حياته -فتتجذر هذه الحيوات فيه، لتعطيه الاستمرارية.

رمزية المرايا في قصر المرايا..

حول استراتيجية العنوان: (قصر المرايا)

يتكون هذا العنوان من كلمتين الأولى: هي (قصر) والثانية: هي (المرايا).. في المحتوى الدلالي للطرف الأول: (قصر) دلالة على المكان، الذي تجري فيه أحداث القصة.

و(المرايا) واحدة من المكونات التي شيدت به، على المستوى المعنوي لا المادي.. فالقصر هو (القفص الذي يفترض نظريا، أن يكون ذهبيا— كبيت للزوجية).. لكنه هنا محض قصر من المرايا (زجاج، سهل الكسر) للدلالة على مدى قابلية هذه العلاقة الزوجية للتشظي.

يقول غاستون باشلار "من الواضح تماما، أن البيت كيان مميز، لدراسة ظاهراتية لقيم ألفة المكان من الداخل. على شرط أن ندرسه كوحدة، وبكل تعقيده. وأن نسعى لدمج كل قيمه الخاصة، بقيمة واحدة أساسية (..) فلو تجاوزنا ذكرياتنا، عن كل البيوت التي سكناها، والبيوت التي حلمنا أن نسكنها، فهل نستطيع أن نعزل، و نستنبط جوهراً حميماً. ومحدداً، يُبرز القيمَّة غير الشائعة، لكل الصور المتعلقة بالألفة المحمية؟ (..) قد يقدم لنا الجغرافي أو عالم الاثنوغرافيا أوصافاً لمختلف أنواع البيوت (..) البيت هو ركننا في العالم. أنه كما قيل مراراً. كوننا الاول {[13]}" فما هو بيت (قصر المرايا) بين البيوت؟

يصف لنا الحلو في قصته (قصر المرايا) هذا البيت بضمير المتكلم (بهيجة بابا دوبلوس):

"لنا أنا وزوجي حليم.. قصر صغير. بديع. مكوَّن من غرفة واحدة، تلحق بها صالة ومطبخ.. وتحيط بالقصر أربع حدائق من الجهات كافة. يسوره سياج حديدي رمادي اللون! كتبنا اسمينا: (حليم وبهيجة) على بطاقة مضيئة عند البوابة.

وعند البوابة كانت العصافير تأتي، من كل مكان لتغني في مرح، ذاك النشيد، الذي ينطلق كالرصاصة النارية (..) يتهمونني على الخصوص بالجنون. فما القصر عندهم إلا بيت صغير. بنى من الآجر الأحمر، المخلوط بالحصى. كشأن كل بيوت أم درمان القديمة، منذ عهد الخليفة التعايشي، وهو يقع في الجهة الجنوبية من المدينة، على طرف خور

أبوعنجة الشمالي، حيث استقرت الفيالق المحاربة (..) ولكن بيتنا هو حقيقة راسخة، لكل عارف ذي بصيرَّة:

قصر عال.. يتأرجح وسط السرَّاب، يذهب ويجيء.. غيمَّة كبيرَّة من البخار، يتصاعد في علو السماوات الزرقاء، متشكلاً بألوان الفجر والضحى والمساء (..) وحينما يؤذن الآذان، ينبثق القصر مثل زهرَّة، وينكشف البهاء، فتكشف الرؤيا جدراناً من الماء الشفيف الممطر.. ويأتلق كله قصراً من الزجاج، الكريستال ومن المرايا {[14]}

في الحقيقة، على المستوى المادي، هذا القصر هو عبارة عن: بيت عتيق، يعود تاريخه إلى حقبة المهدية، مكون من غرفة واحدة، مسورة بسور رمادي اللون، بما للون الرمادي، من دلالة عامة على الزمن المنصرم والحزن، والإكتئاب، والمواقف الرَّخوة!

كما أن دلالة هذا اللون من منظور علم النفس، يعتبر لوناً محايداً، كونه لا أبيضَ ولا أسود، بل إنه ناتج عن دمج اللونين معاً، ويرمز الرمادي الغامق المائل إلى الأسود، إلى الغموض والمأساة، بينما يرمز الرمادي الفاتح أو المائل إلى الأبيض إلى الحيوية والنور، كونه ساكناً وخالياً من المشاعر على حد سواء، ويعتبر اللون الرمادي متيناً ومستقراً، يخلق إحساساً بالهدوء ورباطة الجأش، ويعفي من فوضى العالم، كما يمكنه أن يعبر عن الكبت والهدوء والكآبة.. إذن هذا هو السياج النفسي، الذي يحيط بيتهما؟!

لكنه بيت مشيد أيضاً على المستوى الدلالي، من هذه الذكريات العتيقة لمدينة أم درمان، وما يرتبط بذاكرتها المدينية، في لحظة تكونها وتشكلها الأولى، في أكثر لحظات التاريخ حرجا، و دمجا (قسريا) للمجتمعات السودانية، من كل أطراف البلاد، لتلتحم في أم درمان.

إذ نهضت أم درمان، نتيجة للحراك الاجتماعي الواسع، والأول من نوعه في السودان، إبان المهدية، بما نقل المجتمعات، من مرحلة القبيلة إلى مرحلة متقدمة عليها، هي مرحلة الطائفة!

هذا هو البيت الذي يسكنه حليم وبهيجة. تأسس إذن على هذه الذكريات (المرايا)، لذلك هو قصر عال، يتأرجح في فضاء هذه الذكريات، التي أُضيفت إليها ذكريات أخرى بتعاقب الزمن. وأُضيفت إليها أيضاً وقائع وأحداث حياة حليم وبهيجة، التي نهضت -الوقائع والأحداث- في هذا البيت ذي الغرفة الوحيدة، لكن الكافية لرعاية

ميلاد زواجهما ونموه، وذكريات حبهما التي سبقت هذا الزواج، حتى مرحلة الصبا والشيخوخة، لتتشكل من كل هذه المراحل، التي تعاقبت على البيت، مزيداً من المرايا (مزيدا من الذكريات)، التي يرون فيها أنفسهم، كأنهم هم وليس هم، بين بين!

ففي لحظاتهما السعيدة، تسقط أحاسيس الغبطة على البيت، فيشاركهما هذه الغبطة، مثلما شاركهما لحظات صراعهما الإنساني العديدة!

والطرف الآخر من عنوان القصة: (المرايا)؛ هو المفتاح المركزي لعالم هذا (القصر)، فالمرايا في السرد، تقنية وأداة تعبير فني، قبل أن تكون سطحاً أملساً، دوره ينحصر في تأدية إنعكاس الصورة.. أنها مرايا الذات!

يقول حاتم الصكر "المرايا مقترح شعري، ارتبط بأدونيس، الذي عُرف عنه استخدامه المبكر للرمز والقناع، وهما ممهدان ضروريان للمرايا {[15]}"

إن أي دراسة للامكان السردي، في (قصر المرايا) يجب أن تبدأ أولا بتأمل دلالة المرايا، من شتى وجوهها الظاهرية، بحكم وجودها الشيئي، ضمن وعينا وشعورنا.. والنفسية لما تحمله من دلالة وجود القرين، ورؤية النفس، وتعرفها عليها، ضمن حيز المرآة: جذراً رمزياً يربطها برغبة (نرسيس) في رؤية وجهه منعكساً على صفحة الماء. والفنية بكونها دالاً شعريا وأدبياً عاماً، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة، ترتبط بالانعكاس، وتشويه الانعكاس معاً، أو التشظية والتناثر!

فقصر المرايا تشظت داخله حياة حليم وبهيجة، كما تشظت داخله كل الذكريات الماضية منذ تأسيسه.. حليم وبهيجة رأيا ذاتيهما، بكل غروريهما –حب ذاتهما: إذ توهما أنهما يحبان بعضهما، بينما هما يحبان فكرة هذا الحب ذاتها، متمثلاً –هذا الحب في ذاتهما، فهما.. الحب (كنرسيس النرجسي)..

وتشظيا عندما اكتشفا ذلك.. عندما رأياه في مرايا نفسيهما!!

وأول ما يُلاحظ هنا، أن وجود المرايا، بالنسبة إلى الجسد، يرتب تغير موقع المتلفظ أيضا، موقعه كراوٍ أو سارد من هذه المرايا..

وهم كانوا محاصرين بالمرايا.. المرايا التي أمامهم والتي خلفهم.. المرايا من حولهم، وداخلهم.. غرقاً في لعبة المرايا.. المرايا التي لها وجوداً شيئيا، أكثر عمقا وتأثيرا مما يحسب المبصرون، المتعجلون!

والمرايا التي هي أول ما يقع عليه بصرنا.. والمرايا تقتضي وجوداً لشيء ما يتمرأى على سطحها، وبذلك تصبح موضوعاً دائما، لذات تمارس فعلها عليه.. على هذا الوجود!

وظيفة المرآة، تتعدى التأثيث، ولوازم الوجود الكمالي أو الجمالي، على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا، لأن الحيز الذي تشغله، في تفكير الإنسان وأفعاله وسلوكه، هو الأكثر أهمية، وهو الذي أثر في حياة حليم وبهيجة!

إن المرايا توهمنا بأنها حيادية، تعكس ما ينطبع عليها، أو يتراءى أمامها أو يعرض عليها. ومع ذلك تكمن وظيفة المرآة، في كونها تضاعف. وعبر فعل المضاعفة هذا تعطينا (صورة القرين) (الأنا/ الآخر) غير المرئي ولكنه موجود!

ورغم أن المرايا ترينا ما تقتنص أعماقنا فإنها -كما يلاحظ فوكو- إلى جانب كونها تضاعف، لا ترينا ما لا يظهر عبر سطحها. فيظل ثمة فاصل بين ما نرى وما نقول.

فالمرايا لا تقترح علينا آخرا، بل ترينا هذا الآخر، الذي نقترحه عليها..

إننا لا نبحث في المرايا، عن واحدية أجسادنا وصورنا، بل نسارع إلى البحث، عن تفاصيل منسية أو مطمورَّة، لكي نؤلف منها صورَّة القرين، الذي يشاركنا خُطانا وحياتنا.. وهو ذو وجود سردي، لأنه يمثل الجانب الثاني، في حوارية شخوصنا.

وقد استثمر القصاصون، المزايا السردية لوجود قرين المرآة، وطوروه. ليغدو صوتا داخليا ثانيا لوجود الراوي أو الشخصية، وترينا الحكايات والأساطير أنواعا متعددة من المرايا منها:

مرايا الزمن: حيث كانت (سندريلا) تهرب من مرآة زمنية، فلو أنها تأخرت عن ساعة محددة، لعادت إلى صورتها الأولى.. فتاة فقيرة.

ومرايا الأسطورة: حيث يتحول كل ما يقع عليه بصر(ميدوزا) إلى حجر! وثمة في هذه المرايا الأسطورة وجود نرسيسي أو نرجسي بالمصطلح العربي المتداول {[16]}

لكن ما يدعوه المحلل النفسي الشهير (جاك لاكان) ١٩٠١-١٩٨١ بمرحلة المرآة يستحق التأمل، فهو يرى أن الطفل يستطيع التعرف، على صورته في المرآة في سن مبكرة، على أنها صورته، ويختبر حركات الصورَّة، ومحيطها المنعكس في المرآة، ثم العلاقة بين ذلك، والواقع المزاوج له، أى جسد الطفل والأفراد والأشياء المحيطة به!

والمهم في مفهوم (لاكان) لمرحلة المرآة بأنها تماه، وبأن تمثل الصغير لصورته المرآوية،

مع عجزه الحركي، والغذائي. شبيه بالرَّحم الرمزي. حيث يندفع ضمير الذات، إلى شكل أولي، قبل أن يتموضع في جدلية التماهي مع الآخر!

أن المرايا تنطوي علي طبيعة، أو جوهر من جوانب ذاتها الأصلية، تحتفظ بها مهما خضعت لتحولات، بوصفها رمزاً من رموز الشخصية، و تقنية سردية يقف أمامها ليرصد، ما يتراءى في أعماقها..

كذلك يلاحظ (جبرا ابراهيم جبرا) أن اللحظة (النرجسية) هي لحظة لا زمنية.. لحظة الممثل على المسرح، وقد انفلت من قيد التسلسل..

والنرجسية هي الخط الدقيق، الذي ينظم وجود الرموز الأسطورية والتاريخية، على مستوى الرؤية. و يفسر بعض النقاد (قتل المرايا)، بأنها إعدام وحرق للكل الثقافي -كما عند أدونيس- الذي تعادله قصر المرايا.. فالقصر ينهار ليعود إلى مكوناته، كما يراها الجيران:

مجرد غرفة مبنية من الآجر الأحمر، المخلوط بالحصى. شأن كل بيوت أم درمان القديمة! ينهار بتاريخه المهدوي، وينهار بانهيار ذاكرته وذكرياته، باختفاء أبطاله، بحيث لا تعود ثمة أهمية لذاكرة المكان (القصر) دون شهود أو سكان، يحيون هذه الذاكرة!

ينهار باختفاء حليم وعوض زهران وموتهما.. وينهار بطرد سميرَّة منه ورحيل بهيجة، وفي المثل ما معناه: إذا كان للإنسان منزلاً من زجاج، فليحذر رمي الآخرين بالحجارة! وهي كناية تحذيرية عن عدم الحديث عن عيوب الناس، خطورَّة أن تكون مرآة تعكس عيوبهم! لأنهم أيضا مرآة عيوبك! التي لا تريد فضحها!

عيوبنا التي تستحيل أيضاً إلى ذكريات، لكنها تظل إحدى مكوناتنا النفسية، فهي جزء من تاريخنا الاجتماعي على مر السنين، وتستطيع مرايانا منحنا رؤيتها بوضوح، كأنها جسم مادي!

وثمة مرايا لا يمكن إخضاعها للتقابل الثنائي، أو للتفسير الرمزي العابر، وهي -كما تسميها (خالدة سعيد) مرايا الأعماق حيث تتقاطع الرؤي جميعا.. وقد أشار إحسان عباس إلى المرايا باعتبارها أسلوب نظر إلى الماضي {[17]}

وتقنية انعكاس المرايا في القص الحديث، من أبرز التقنيات لاستدعاء التاريخ الذاتي، فأى نوع من المرايا تلك التي شيد منها قصر المرايا، والشخصيتين اللتان تسكنانه (حليم

وبهيجة)؟!

أشرنا إلى أي نوع من البيوت هو هذا القصر، الذي يصف لنا الحلو طبيعته -مقروءة في سياق علاقتها بطبيعة علاقة هذين الزوجين- على لسان الراوي:

"كانا: حليم وبهيجة، زوجين من الأرق والتوتر. وذلك عندما وضعا، بمحض حريتهما، علاقتهما الزوجية على حافة الخطر. إذ كانا بحياتهما المشتركة يلهوان. فبعد مضي العام من الزواج. شعرا بالسأم. وهكذا انخرطا في اللعب المهلك، أن يكتشفا في الحياة شيئا بينهما أعمق وأصدق، وأن يريا في علاقتهما، نفسيهما على المرايا (..) كففت عن الكلام مجبراً. ومن ثم.. في نهاية الأمر، أخذوا يكلمون المرايا، المحتشدة بالصور {[18]}"

ثم على لسان بهيجة بابا دوبلوس:

"يأتلق كله قصراً من الزجاج الكريستال؛ ومن المرايا، بحيرة من الجمال الصافي (..) أرفع رأسي. رأيت صورنا على المرايا. كنت أنا وحليم.. وأنا الأخرى مع عوض زهران. وعوض زهران تارة أخرى مع سميرَّة.. ورفع حليم عينيه من الكتاب:

- ما بك؟ أنت شاحبة جدا؟!

وكنت أرىٰ صوراً على المرايا، شديدة العجب! الزمن فيها يجري كيفما شاء. الماضي والحاضر والمستقبل. كل الزمن المستدير يأتي (..).. أجلس وحدي وصوري تتكاثر، على سطوح المرايا. وتجيء صورة حليم وعوض زهران (..) وتداخلت في هذا الوقت كل الأشياء.. الخواطر والأفكار والأحداث، حتى بت أشك في القصة بمجملها {[19]}"

ويمضي الحلو في عرض شخوص نصه، معتمداً على تقنية تعدد الأصوات (البوليفونية) التي أشرنا إليها سابقا، منتقلاً إلى شخصية أخرى، فيطل علينا حليم مصطفى زوج بهيجة، مستعرضاً وجهة نظره بضمير الأنا المتكلم:

"كنا في داخل هذا القصر الزجاجي، أشبه بسمكتين صغيرتين ملونتين. نسبح داخل هذا الماء الزجاجي (..) كانت كل الأيام تمر متشابهات. نجلس ثلاثتنا نحلق في وجوهنا، التي تنطبع على سطح المرايا، المحيطات بنا. فنرى دواخلنا حتى النخاع {[20]}"

ثم نعود إلى شخصية الراوي مرة أخرى، مضيفا إلى وجهة نظره، التي استهل بها هذه القصة، وجهة نظر أخرى، وهو ينقلنا إلى بهيجة -لكن هذه المرة هي ليست إبنة (بابا دوبلوس) والدها الحقيقي بل -إبنة عوض زهران الذي تبناها: "أنني أرى حياتي في

عزلتي. أرى هذا الحب الغريب الأطوار. دائرة تجري في الاتجاهات الأربعة. وكيف أن هذا الدوار قد قاد كل منا، إلى طريق مختلف. فكنا ندور في متاهة، وشعور يجعلني موقنة، أننا سنلتقي على تخوم ذلك العالم. مكان يشبه قصر المرايا (..) أهو صورة بهيجة على مرايا عوض زهران؟ أم جئت ابحث عن صورتي.. عن معنى وهدف هذه الحياة؟ {[21]}"

ليطل علينا بعد ذلك الوجه الآخر لـ بهيجة: بهيجة بابا دوبلوس، ثم نعود مرة أخرى إلى الراوي الذي يحكي حياة سميرَّة، بعد أن أنهى حكاية بهيجة:

"كانت سميرَّة بالجمال تضيء بدراً مكتملاً! لقد توقف دوران الزمن فيها عند الثلاثين. وكانت الأقدار تمسح غبار الزوال عنها. رغم بلوغ سميرة السبعين، وعندما تنظر في المرايا، كانت تحدث نفسها بصوت عال (...) الضوء أمواجاً من ألوان الطيف المزبدة. يرفرفون. يشقشقون. وعلى سطوح المرايا هالات زرق (..) وكلما كانت على سطوح المرايا صور، وكلما كان في الفضاء جناح، فأنا بدونهم لا شئ.. لا شئ البتة {[22]}"

وهكذا يمكننا أن نستخلص من طرفي العنوان:

(قصر— المرايا).. إضافة إلى ما اشرنا إليه، أن المرايا هي ذكرياتهم، وطريقتهم في النظر إلى ماضيهم وحياتهم. وهي نزعتهم الأنانية في تكريس ذواتهم، دون رغبة في عطاء هذه الذات للآخر!

بل عطاءها فقط لنفسها، فحتى في تصور -بهيجة مثلاً- لنفسها ما بعد هذه الحياة -الموت- ترغب في أن تلتقيهم (عوض زهران/ سميرَّة/ حليم) وتتصور أنهم سيلتقون، في قصر شبيه بقصر المرايا؟!

ربما تريد أن تلتقيهم لتأكيد وجودها المطلق، ربما.. فهي لا شئ بدونهم "وتستمد وجودها من وجودهم! وحتى تكون شيئاً، يجب أن تكون معهم. وهي ذات الرؤية التي توصل إليها حليم، فقد أدرك منذ البداية أن انسحاب أي طرف من أطراف، علاقتهم الثلاثية. يعني أن ينهار كل شئ! فلا أحد من ثلاثتهم يعني شيئاً؛ دون الآخريان.

كذلك الراوي يستمد وجوده عبرهم في حياتهم، وعبر تعبيره عنهم، وعبر أطيافهم التي تلاحقه، بعد أن آلوا إلى مختلف طرق، في رحلة بحث الذات عن آخرها!

هوامش

{١} معاوية البلال، الشكل والمأساة (دراسات في القصة القصيرة السودانية)، الشركة العالمية للطباعة والنشر،

ص: ٩

{٢} مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد ١٦، العدد الثاني خريف ١٩٩٧، ص: ١٧

{٣} مجلة الثقافة الجديدة، قصور الثقافة، العدد ١٧٢. أكتوبر ٢٠٠٤، ص: ١٠٨

{٤} معاوية البلال، الكتابة في منتصف الدائرة، الشركة العالمية للطباعة والنشر، ص: ١٣٢

{٥} معاوية البلال، الشكل والمأساة (مرجع سابق) ص: ٣٢

{٦} كتابات سودانية (كتاب غير دوري)، مركز الدراسات السودانية، العدد ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٢، ص: ١٣٣

{٧} السابق، ص: ١٣٦

{٨} نفسه، ص: ١٣٤

{٩} نفسه، ص: ١٣٥

{١٠} غابرييل غارثيا ماركيز، ذكريات عن عاهراتي الحزينات، ترجمة د. طلعت شاهين، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٤، سنابل للنشر والتوزيع، القاهرة.

{١١} مناظر من أرض جديدة (قصص لكاتبات من اميركا اللاتينية)، ترجمة إيزابيل كمال. هيئة قصور الثقافة، سلسلة آفاق عالمية، الطبعة الأولى ٢٠٠٣:

--أليثيا شتايميرج (١٩٣٣) كاتبة ارجنتينية. كتبت أربع روايات ومجموعة قصص قصيرة. من أهم الكاتبات المعاصرات في الأرجنتين.

{١٢} كريستينا بيري روسي. كاتبة من أوروغواي. ولدت في مونتيفيديو. وهي ابنة لمهاجرين إيطاليين. وتعمل والدتها مدرسة. وقد علمها خالها الشيوعي تذوق الأدب.

تخرجت في كلية الآداب في جامعة مونتفيديو. وعملت بالصحافة وتدريس الأدب. اضطهدت من قبل السلطة لموقفها المناهض للظلم.

فانتقلت إلى برشلونة في إسبانيا في ١٩٧٢، صدر لها في العام ١٩٦٣ أول كتاب وهو مجموعة قصص قصيرة (الحياة) عن الجو المعتم المحيط بالمرأة ومعاناتها كضحية للمجتمع الأبوي.

في ١٩٦٩ صدرت لها مجموعة القصص القصيرة (المتاحف المهجورة) وحازت بها على جائزة اركا للكتاب الشباب في أوروجواي في ١٩٦٨ وتصف فيها انحطاط الثقافة في ارجواي. وتظهر فقدان التواصل بين الرجل والمرأة. كما في قصة (الاشياء الغريبة التي تطير).

وفي ١٩٦٩ حصلت قصتها (كتاب أولاد عمتى) على جائزة مجلة مارشا. وهي قصة على لسان طفل. بها تحولات سردية عميقة. وبيري روسي تستخدم حيلا مرئية، وتمزج النثر بالشعر. وتهدف إلى السخرية من البرجوازية، خاصة الفتيات اللائي ينشأن محاطات برعاية مبالغ فيها.

نشرت في ١٩٧٠ (علامات ذعر) وهو مجموعة من ٤٦ قطعة ادبية و قصة قصيرة وقصائد ومقالات وامثال تعبر عن سمات عصر القمع في ارجواي.

وفي ١٩٧١ نشرت أول ديوان شعري لمجموعة قصائد حسية تحتفل بجسد المرأة. وفي ١٩٧٥ نشرت ديوان (وصف حطام سفينة) تركز قصائده على النفي السياسي والحب. على النقيض من ذلك في ١٩٨٣ نشرت (متحف المساعي العبثية)، الذي تناقش فيه محاور معاصرة مثل العزلة والتحليل النفسي والحرب والقمع السياسي. وفي ١٩٨٤ نشرت (سفينة الحمقى) وفي ١٩٨٦ (آلام ممنوعة)

{١٣} غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، ٢٠٠٠، بيروت، الطبعة الخامسة، ص: ٣٥

{١٤} كتابات سودانية. (كتاب غير دوري)، مركز الدراسات السودانية، العدد ٢٢، ديسمبر ٢٠٠٢. ص: ١٣٠و١٢٩.

{١٥} فصول للنقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص: ٢٥

{١٦} تقول الاسطورة ان نارسيسو (وهذا هو اسمه في الأصل اللاتيني) هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية الشعر. انجبته من إله النهر. فهو كائن مائي تتبعه الحوريات العاشقات، لكنه لا يستجيب لهن فتحكم عليه الآلهة، استجابة لدعاء إحدى عشيقاته، بأن يقع في شراك حب لا يخرج منه فائزا.

وإذ يحس نرسيس بالعطش ينحني ليشرب من ماء النبع، فيرى صورته وقد انعكست على صفحة الماء، فسحرته ووقع في غرام طيف حسبه جسدا، وهو لا يعدو أن يكون ظلا. وحاول تقبيل وجهه المنعكس على صفحة النبع، وحاول ضم خياله.

وتورد الأسطورة هاجسا يحاور نارسيسو:

«اى نارسيسو! أيها الصبي الساذج؛ فيما محاولتك الإمساك بصورة خادعة؟ إن ما تبحث عنه ليس له وجود حي، ولو انك استدرت لغاب عنك هذا الذي تهيم به. إن ما تراه ليس إلا خيال نشأ عن انعكاس صورتك على الماء ..»

وإذ يكتشف نرسيس الحقيقة يدرك وهمه قائلا:

«ان هذا الصبي الذي يتراءى لي، ليس غيري. أن صورة وجهي لا تخدعني. انني احترق بنار حبي لنفسي. ويموت نرسيس حزنا، وتبكيه حوريات الغابة بنواح حزين.

وإذ تختفي جثته، تظهر مكانها زهرة النرجس، التي ستظل ترمز الى الاعجاب المرضي بالذات. لقد غدا الماء المرآة التي يبحث فيها نرجس عن ذاته التي حسبها شخصا آخر. ولذا اقترن ذكر المرايا بالماء أو الظل.

{١٧} فصول للنقد الأدبي (مرجع سابق)، ص: ٣٣

{١٨} كتابات سودانية (مرجع سابق) ص: ١٢٩

{١٩} السابق. ص: ١٣٠ و١٣١

{٢٠} نفسه. ص:

{٢١} نفسه. ص: ١٣٤

{٢٢} نفسه. ص: ١٣٦

عالم علي المك القصصي

قراءة في الأسلوب الشعبي و كون اللغة**

علي المك (عاشق أم درمان):

تفاعلات النص ونفوذ الشخصية

الذين يطلعون على السيرة الاجتماعية، لعلي المك ثم يقرأون أعماله، غالبا يخطر على بالهم، أن النفوذ الأدبي الذي تمتع به الراحل، مستمد من (ظاهرة) حياته اليومية، التي ارتبطت بغمار الناس، وأصدقاءه الذين لا أول لهم ولا آخر!

فكل الناس كانوا اصدقاء علي المك، حتى لتكاد لا تجد من هو ليس صديقاً له! بدء بالبسطاء والفقراء، مروراً بأبناء الطبقة الوسطىٰ، ووصولاً للنخب الاقتصادية والسياسية والإجتماعية، وكان وسط كل هؤلاء وأولئك: شعبيا، بسيطا، ومرحاً وساخراً!

أم استمد المك نفوذه من حياته اليومية، التي تستمد وقودها، وتوقدها، وحيويتها، من تلك الشخصيات، في عالمه السردي، الذي يعج بالشعبيين وعوالمهم البسيطة؟ الذين تجد حضورهم العالي في النص، إن لم يكن شخوصهم، ففي الأسلوب الشعبي، الذي ارتدته لغة المك الرصينة!

أو أن ثمة علاقة جدلية تفاعلية، بين نصوصه وحياته اليومية؟ بحيث لا يمكن الفصل بين روحه وروح النص الذي يكتب، والسرد الذي يحكي؟!

كتب عنه الناقد المصري الدكتور إحسان عباس، في تقديم مجموعته المشتركة مع صلاح أحمد براهيم (البرجوازية الصغيرة وقصص أخرى)، التي نشرتها مكتبة دار العروبة في مصر عام ١٩٥٨ قائلا:

"وأما علي، فإنه شديد الإيمان بمقدرته القصصية، دون أن يعلن ذلك تصريحاً، فهو يتناول أي موضوع، وغالباً ما يكون موضوعه صغيراً، جزءاً أو قطاعاً من ذكرياته، ذاتياً في منحاه أو تجربة صغيرة جداً، ربما لم تلفت الانتباه، ثم يلقي هنا خطاً، وهناك خطاً آخر، ويحرّك الريشة في يسر، ويبعثر أشياء، تحسبها أول ما تلقاك، عبثاً لا معنى له، ولكنك بعد أن تبلغ النهاية، تجدك أمام لوحة كاملة واضحة المعالم، دون أن تحس بأن علياً،

أنفق جهداً في التصوير.

وتسأل نفسك بعد ذلك، هل (المطار) مثلاً، قصة؟ ثم تتنازل عن هذا التحديد، لأنك وجدت فيها كل ما تهيئه، القصة الجيدة. من متعة ونقد وإثارة، وانتظار وتطلع، وهذه موهبة فذة".

وحول سرد علي المك، إن كانت تنطبق عليه معايير القصة القصيرة، أم لا، يؤكد عبد المنعم عجب الفيا في مقالته النقدية المنشورة ب سودانيز اون لاين: (الأسلوب في وهل أبصر أعمى المعرة)، النتيجة نفسها التي توصل إليها، إحسان عباس قبل عدة عقود، في تقديمه للبرجوازية الصغيرة!

تساؤلي هنا: ألا يعني الفاصل الزمني بين المجموعتين شيئا؟ وهل ما قيل عن (البرجوازية الصغيرة) هو الشيء نفسه الذي يمكن أن يقال لدى قراءة: (وهل أبصر أعمى المعرة؟!).

هذا الفاصل الزمني الذي امتد من الخمسينيات إلى الثمانينيات، يعني لنا الكثير، ونزعم أن تجربة علي المك خلال هذه العقود الثلاثة نضجت واتخذ سرده خصوصيته التي تميزه، وتطبعه بشخصيته وبصمته الواضحة! وهذا ما نزعمه في هذه القراءة، لدى تناولنا مغامرة اللغة والحس الشعبي في (حمى الدريس!).

يعلق الفيا قائلا:

"يضم الكتاب بين دفتيه، تسع نصوص في شكل خواطر، وعلى الرغم من أن الكاتب لم يسمها، إلا أن بعضها أقرب إلى القصص منها إلى الخواطر، لا سيما قصة (الشرب في كوب خشبي) التي نشرها ضمن مجموعته القصصية (الصعود إلى أسفل المدينة) والتي أعتبرها أنجح قصة كتبها على المك على الإطلاق".

يشير إحسان عباس إلى (عنصر السخرية) في قصص المك، من الأوضاع المختلفة، والمواقف المصطنعة في نفسية الفرد، وفي خلفية المجتمع، ويتوقف عند الغاية، التي يعمل على تحقيقها بقوة القلم.

وهو الشيء نفسه الذي يؤكد عليه عجب الفيا، بعد عقود طويلة، في مقاله المشار إليه أعلاه، قائلا:

"السخرية التي تثير الضحك، لكنها التي ترغمك أن تبتسم، وتجعلك تفكر، وتعيد

النظر في الحياة من حولك، وتراجع حساباتك في أشياء، كنت تعدها من البديهيات.

بمعنى آخر أن السخرية، تتحول عند على الملك إلى (سلاح نقدي) وإلى أداة الرفض والاحتجاج"

برزت اهتمامات علي الملك بالكتابة، باصداره في المرحلة الوسطى لجدارية (قسمتي كدة)، فأشر ذلك على اهتمامه المبكر، بلغة الحياة اليومية!

كتب الملك المقال والنثر الشعري وحقق الشعر، واهتم بصورة خاصة بأدب الأفارقة الأمريكان وأساطير الهنود الحمر، فترجم عدداً من النصوص في هذا السياق، وأغرم بشعر لوركا.

كان علي الملك شعلة من النشاط المتقد، التي لا تخبو، فتعددت أنشطته الثقافية والأدبية والاجتماعية، بحيث يصعب ملاحقتها وحصرها.

وهو ما انتبه إليه الشاعر عالم عباس، في تعليقه على المقال المطول ل أحمد الأمين أحمد: (وحي الألفاظ البذيئة أو كأس مع علي الملك) "هذا فن نادر، أن تجمع مقاطع مختلفة، من كتب شتى ومقالات، تصنع منها عالما متكاملاً للشخص، وهي كلمات على الملك لا محالة".

في المقال نفسه يعلق أحمد الامين، على قصص علي الملك:

"كان عميق الرؤيا، رهيف الحس. دقيق التصوير كثير الحب والإحتفاء بشخوصه والمكان، ناسجا شبكة من النوستالجيا، على فضاء قصصه الزمني".

وفي مقال بصحيفة الميدان ١٢ يونيو ٢٠٠٧ كتب مصطفى الصاوي ومحمد المهدي البشرى:

"يمسك بالنص، أياً كان نوعه الأدبي، ومنتجاً للون والطعم السودانى. وعلي تميز بروح الدعابة والسخرية، نراها فى كل ما كتب".

ويحكي عنه رفيق صباه، وصديق عمره. الشاعر الراحل صلاح أحمد إبراهيم، في مقال له نشرته الحياة اللندنية:

"كنا عائدين من دعوة عشاء متأخر، كان حظر التجول سارياً منذ ساعتين، وعلينا اجتياز حواجز عسكرية عدة.

أمام آخر حاجز قبل المنزل في شارع العرضة، استوقفنا جندي يحمل رشاشه، مدّ إليه

علي الملك باذن المرور.

قال له الجندي معيداً التصريح، بعد أن تفحصه على شعاع مصباح يدوي:

إنني أقرأ لك يا أستاذ كل ما تكتب. وأنا من المعجبين بما تكتب. وتمنيت دائماً ان أتشرّف بلقياك. ويؤسفني حقاً أن يكون أول لقاء لي بك على هذا النحو.

رغم احساسي بالغبطة —يقول صلاح أحمد ابراهيم— لهذا التقدير المستحق لصديقي، غير المتوقع قط، في هذه الساعة المبكرة من الصباح، من جندي بسيط يؤدّي واجبه لدى حاجز طوارئ ليلي، ورغم إحساسي بالزَّهو، لدلالة الواقعة نفسها، التي يندر لها مثيل، في بلاد أخرى، قلت لنفسي من الأفضل استباقه بالهجوم حتى لا (يستلمني) بها. قلت له:

"يساورني شك، بأنك أنت الذي زرعت هذا الجندي، مستغلاً صلاتك بالمؤسسة العسكرية، أفليس غريباً أن رجُلَكَ، بل (غواصتك)، تجاهلني كلياً كأنني لم أخط حرفاً واحداً في حياتي جديراً بالقراءة؟

وبدل من أن أنجح في استدراجه عبر هجومي وغيرتي المفتعلة، إلى مزيد من المباهاة أو إلى لعبة (مغايظة) كالتي دأبنا عليها، اكتست وجهه ملامح اهتمام، واستغرق في صمت نبيل، ولم يشر لتلك الحادثة بعدها قط"

يستمر صلاح قائلا:

"لقد تأثر حينها تأثراً عميقاً، فليت شعري ماذا يقول الآن، وشعبه بأسره يحني هامته إجلالاً له، الآن وشعبه بأسره يخرج لوداعه ويشيعه بالنحيب؟ فهذا الحب والإعجاب، من أناس بسطاء، هو الذي أخرج كل ذلك الجمع الحاشد، يستقبل جثمانه القادم من أميركا، بالدموع الحرار، وكل ينتحب، وكأنه فقد فيه أثيره الخاص، وهل كان علي الملك إلا أثير الجميع، أثير شعبه كله"

مغامرة اللغة والأسلوب

الحديث عن القصة القصيرة لدى جيل علي المك، (منتصف الأربعينيات والخمسينيات)، لهو حديث محفوف بالمخاطرة، ولا يخلو من مغامرة ومعاناة الولوج، إلى عالم من الأحاسيس، وفيوضات المشاعر والتدفقات الحدسية، التي يعيشها القارئ وهو يقرأ (وهل ابصر أعمى المعرة) أو (حمى الدريس)،الخ..

إذ يجد نفسه لا يقرأها بقدر ما هو يعيشها، فمن خلال نصوص علي المك، بصياغتها اللغوية ذات العالم الخاص، والنظام اللغوي الأكثر خصوصية، في ترابطات علاقاته الخاصة. بسبب أن اللغة عند المك تختلف، عن اللغة النمطية، التي تجعل هدفها الأساسي التوصيل والإبلاغ –القصة عند علي المك لها خصوصيتها– رغم أنها تجري على النهج الموباساني – فبسبب هذه الخصوصية، لم انشغل عند قراءة علي المك، بالبحث عن صور مجازية تضئ (حمى الدريس، القصة) أو حتى البحث عن مجموعة، من الرموز والدوال أشغل نفسي بتفكيكها، وإنما هي لحظات من التوتر، والترقب والحذر، تملكتني وأنا أحاول في جهد مضن، متابعة المك عبر تخوم عالمه، الثر. لأتوقف أخيراً عند كوّن اللغة والحس الشعبي.

تنبع أهمية علي المك من كونه أحد أبرز، الكتاب الذين ارسوا، وكرسوا لكتابة القصة القصيرة في السودان. وفقا للنهج الأرسطي- الموباساني: (بداية- ذروة- نهاية).

وكان هذا الأسلوب قد بدأ يسود في كتابة القصة، منذ فترة الخمسينيات حتى الستينات، ويعتبر هو قاعدة انطلاق، الأساليب الأخرى في كتابة القصة –ما أفضى إلى كتابة القصة الحديثة في السودان، نتيجة لجدل التلاحم بين مختلف الأساليب، والذي مهدت له مجهودات علي المك، وغيره من أبناء جيل الأربعينيات والخمسينيات، بإرساء دعائم المنهج الموباساني– الذي شكل القاعدة، لانطلاق الأساليب الأخرى، في القصة الحديثة في السودان، ابتداء من ستينيات القرن الماضي.

و نتفق تماما مع الفيا في هذا السياق، وهو يشير إلى أن:

"أسلوب على المك، في الكتابة يجمع بين جزالة اللغة و رصانتها، وبين التعبير الحي المعاصر. ومن أبرز الأساليب البلاغية عنده، (يقول الفيا) بلاغة التقديم والتأخير مثل تقديم الخبر

على المبتدأ وتأخير الفعل وتقديم الفاعل والمفعول به.

ويكثر من الاستدراك واستخدام الجمل الاعتراضية، والمونولوج الداخلي أما من حيث الصياغة الفنية، فقد برع على الملك بصفة خاصة، في توظيف تكنيك المونولوج الداخلي، أو تيار الوعي أو الشعور، كما يقول علماء النفس.

وقد ساهم بذلك مساهمة مقدرة، في تطوير أسلوب القصة السودانية القصيرة، التي كانت في الماضي تقوم على السرد والوصف الخارجي للشخصيات، بواسطة الراوي العالم بكل شئ"

ولذلك يعتبر بروفيسور علي الملك، أحد رواد القصة القصيرة في السودان، بشكلها الأرسطي الموباساني. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن القصة عند علي الملك، اعتمدت بشكل أساسي، على الفضاء المفتوح (قصة كرسي القماش- مثلا) وهذه القصة (حمى الدريس، نشرت بسودان جورنال، ضمن مجموعة حمى الدريس، التي صدرت في ١٩٨٨) التي يلعب فيها (هذيان الحمى) كفضاء ميتافيزيقي شاسع، تيمة أساسية لهذا النص، الذي تتفاعل فيه هذيانات اللغة والفكرة.

فبطل هذه القصة، لا يكتفي بتحديد الشارع، كفضاء مفتوح للهذيان الواعي أو اللاواعي، بل يتعداه إلى مناقشة قضايا جمالية معنوية، تجسد علاقته بالنيل الأزرق، الذي تمت الهيمنة عليه من قبل الأبيض، وينطلق من هذه العلاقة، الدلالية للون: أزرق، لممارسة هذيانات، هي في واقع الأمر ليست هذيان محموم، بقدر ما هي محاولة لتكييف إنسان، مع عالم كل شئ فيه قاهر! حتى الطبيعة!

حمى الدريس نموذج للقصة، التي يهيمن فيها صوت الراوي المتكلم، كما هو الحال في قصص الأسلوب الموبساني عموما، وقصص علي الملك خصوصا.

ان الدخول إلى النص وعلاقاته في سياق معين، إنما يتحدد بمحاور عديدة، تبدأ بالخطاب -يُعرف بنفينيست الخطاب بأنه: أى منطوق أو فعل كلامي، يفترض وجود راو ومستمع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما.

والخطاب عند فوكو هو مجموعة من المنطوقات، التي تنتهي إلى تشكل واحد، يتكرر على نحو دال في التاريخ، بل على نحو يغدو معه الخطاب جزء من التاريخ، هو بمثابة وحدة انقطاع في التاريخ {[1]} وعلاقته باللغة، ومدى تفاعل النص مع السياق الناشيء فيه!

مغامرة اللغة والحس الشعبي
في حُمىٰ الدريس

تتسم كتابة علي المك بالحميمية والدفء، والحس الشعبي في أسلوبها رغم رصانتها. "وتلك هي وفاء. تقول لها:

من الذي اخترع اللبن الزبادي؟.. أهل منغوليا.. قالوا. بل قرأت مرة.. كذبا كاذب"

فعلي الملك يعيد صياغة الحوارات، التي تدور بين الأطفال والناس الشعبيين.. الأهالي البسطاء، بكل ما تنطوي عليه من عفوية وتلقائية، ويعمل على توظيفها، في لغة النص، بكل ما تتركه من أثر على هذه اللغة.. لإغناء تجربة الإنسان مع اللغة، بما هي كون تنتظم فيه الحياة الإنسانية، حيث تتكشف في النص عن علاقة الإنسان، بتأثيرات الحياة والتجربة الاجتماعية، التي يمثلها المك هنا بعلاقة الورق بالكتابة عليه، فمهما ارتدى الإنسان من مظهر خارجي، تسترده الطبيعة إليها، ففي خاتمة المطاف يبقى الجوهر الإنساني!

مهما اسودت الأوراق باللغات المختلفة، تبقى أوراق "كشخص ما، يوماً يلبس جلابية وتارة قفطاناً، وطوراً بنطلوناً وقميصاً، والروح هي ذاتها، هي إياها، هي.. هي"

الحس الشعبي ينعكس لدى علي المك، على مستوى لغة القصة، فلا تخلو منه الكثير من مفرداتها -وبذات الوقت العالم موضع اهتمام الراوي- العالم الشعبي في أقصى تفاصيله وحكاياه، يتماهيان معا حتى يُشكلان شيئا واحداً، هو كوّن هذه اللغة المزيج:

"ذاك الصديق كان قد عشق امرأة يغشاها (دم التاجر) كثيراً في الصيف، تحك جسدها، يكاد يدمي.. قال أن مرضها ينبئ.. يتلمظ.. يقول ما يعني أن ذاك الهياج، انما هو إعلان عن رغبتها فيه، قلتم له: مسكين.. مريض أنت لا، هي"

"وما شانك بالقماير"..

"قبلها قلت إن ذلك كله من بعض ما يسمى أمراض الحساسية، منها حمى الدريس (هي فيفر)"

"ثم تصير أوان يزهر النيم إلي إحمرار في العينين يفيض، وفيض من العطس. أنت

تعلم إصرارها.. ذكر أن الدكتور سعيد.. طبه ناجح.. يده لاحقة، باختصار رجل مبروك، ومختص في مثل ما كنت منه تشكو وتتعذب، ولتضف لهذا ذاك، الصوت الصفيري يجعل الصدر جحيماً، قيل الربو ذاك، وجمعوا هذا كله فأسموها الحساسية"

وهكذا نلاحظ الأسلوب الشعبي، الذي ينطوي على السخرية. في محاولة الراوي شرح معنى حساسية!

فعلي المك تميز بقدرة مدهشة، على الانسياب والبساطة، في الحكي -طبيعة اللغة الانتقالية، التي يستخدمها: سنأتي إليها لاحقاً- والتنقل في القصة الواحدة بين مواضيع مختلفة، دون أن تدرك اللحظة التي تم فيها هذا الانتقال، ففي هذه القصة (حمى الدريس) التي يستهلها بعشقه للنيل الأزرق، و تحسره على إطفاء المقرن للونه، يمضي مع (وفاء) في اللحظة ذاتها، للحديث ببراءة تتلاءم وهذا الشعور بالانتماء، إلى النيل الازرق.

ثم لا يلبث أن يقدم إشارات، عن هذا المجتمع، الذي يحيا فيه ووفاء، والطامعين في وصالها من الأصدقاء واهتماماتهم، الخ..

وهكذا ينساب في بساطة وسرعة، لا نستشعر معها، أنه يتحدث الآن عن موضوع آخر، ليس هو ذاك الموضوع، الذي كان يتكلم فيه منذ قليل!

وكل ذلك يتم بحس شعبي عالي -رغم رصانة اللغة الفصحى- التي يجري عليها الأسلوب الدارج السوداني، والتي عندما يوظفها في هذا التركيب الشعبي للغة، تتحول إلى لغة مدهشة، تتماس مع الفصحى القحة، التي كتبت بها أمهات الكتب، فقد جرت على نهج قواعدها! ولكنها أكثر تأثيرا ونفوذا في الشعب!

تمتلك لغة علي المك، خصائص مرونة مدهشة، تجعل قدرتها على الانتقال، في التعبير عن مواضيع مختلفة، انتقال غير محسوس، فتخال نفسك عند بعض المقاطع، تري تلك اللغة، تبعث في طبعة جديدة عند علي المك.

"إذا كانت اللغة أداة التوصيل والتواصل الإنساني، في المستوى الأول من وظائفها، إلا أنها كنواة للنظام الدلالي، ولما تتمتع به من قدرة سيميوطيقية خلاقة ومتجددة، بتجدد استخداماتها، فهي تعتبر وسيلة الأدب، الذي يعد مستوى أرقى من التعبير ومن استخدام اللغة، على مستوى الشكل والمضمون، لذلك ارتباط اللغة والخطاب الأدبي

وثيق، وبالاضافة لخصوصية هذا الارتباط، فالخطاب هو الذي يحدد لغته الخاصة، التي تفرز شكلها الملائم. وتتحرك فيه وفقا لقوانين هذا الخطاب، التي تحقق لكل منهما تميزه، عن الخطابات واللغات الأخرى، وتحقق لكل لغة جمالياتها الخاصة {[2]}"

يمضي راوي حمى الدريس في القول:

"وقال قدم إلى لورنس كانساس، يزور اخته أولاً، ويعالج لغته الانكليزية من بعد، ويتحرى أصول البلوز.. لاحظت أنك اندهشت.. قالت: نطقي في الانكليزية لا بأس به، أليس كذلك؟ لا تظن أنني مثل بعض مذيعي راديو أُمدرمان، لا يعرفون الفرق بين أمريكا وأم ريكا! ضحكتما"

"انقضى آوان حمى الدريس، وشهور حمى الدريس انقضين وسفر الصيف"

"صدر كتاب الحكايات -كل العصور- المصادفة قاعدة.. أما الاستثناء؟ يقولون أنه بينما كان يعبر الطريق بصر بها.. نظر إليها، إليه نظرت، حين نظرت إلى عيني وفاء أول مرَّة، كانت حمي الدريس كما تعرفها أنت عن نفسك، تفور في وجهها، ما وصف أحد عيوناً تغشاها حمرة، هي حمرة، الدماء"

"كان كتاب الحكايات، يتحدثون عن المصادفة كما اعتاد الشعراء نبش العصافير في قبورها.. كل عصفور وصفوا، عصفور ميت"

"هل رأيت الاحمرار في عينيها، اذاك شي جميل؟ فيوصف؟ أصمت صه!.. تذكر صديقاً إذن، دعني أقص عليك هذه.. نعم"

ولنلاحظ في المجتزأت أعلاه كيف استخدمت اللغة: "وقال قدم إلى لورنس..."

كأنك تقرأ في مفتتح من كتب السير والأخبار العتيقة.. لكنك ما أن تمضي قليلا حتى تفاجأ، بأنك خارج من رحم أحد المعاجم، إلى لغة العصر، التي اختلطت بلغة هذه المعاجم:

"يتحرى أصول البلوز"

وهكذا مرورا بالتناص مع لغة القرآن وتراكيبها:

"عيونا تغشاها حُمرَّة"

ويمضي راو على الملك في حمى الدريس، لفتحنا على مزيد من أغوار هذا الكون: اللغة— "فاللغة، تعود إلى أمر المصادفة عند كتاب الحكايات، صدق أولئك، كذبت أنت

عيادة طبيب، أيام كانت أدواء الحساسية تأخذك كل جانب، العام جله، تارة كله.. حكة تبدأ علي الأذن اليسرى، تقول تعالجها بظفر.

إذ يبلغ مقامها ناب تستكين وتغفو، تظن أنك قضيت علي ثورتها، احتويت حدتها، هذه لغة السياسة كما تعلم. يقولون الاحتواء.. واء.. واء.. انصرعن هذا العبث الساذج.. قل كلامك".

"حاضر طيب"

"قلنا تهبط الثورة من الأذن اليسرى إلى الساق اليمنى.. طريق معقد كما تراه، ولها معبد أزهى تسلكه غير هيابة سبيلها مجري الدم، في لمحة أو بعض لمحة، تنحدر يدك تتبعها بظفر، وقد تبلغ مكانها بناب، أو أنت أعسر تكون اليد اليسرى، أو أيمن فباليمنى.. بديهي أيها الثرثار"

"تقول حين تبلغ ساقك اليمنى بظفر من أصبع في اليد اليسرى، أم هي اليمنى؟ أنت معقد.. لا ريب لأنك أعسر، تسمع كثيراً من يذكر الشيطان في اليد اليسرى، الأعسر يخالطه الشيطان.

صه يصعد الدم الفوار إلى الكتفين، و إلى الظفر نفسه الذي به نستعين. هذا يدعو ان تعض مكانه باسنانك كلها"

وفي هذا المجتزأ نلاحظ بوضوح تخلل الحس الشعبي، لكل ثنايا اللغة: «حكة تبدأ على الأذن تقول، تعالجها بظفر»..«الأعسر يخالطه الشيطان»..

وفي المجتزأ التالي يوظف الملك، الذاكرة الشعبية المشتركة، بتوظيفه لاشارات تنتمي إليها، مثل حكاية دخول النيم السودان، وأسطرتها، وإحالتها في الاحيائية الأفريقية:

"شجرة النيم التي في البيت، غرست يوم مولدك، أن أُجتثت تموت أنت، وإن جفت عروقها قضيت أيضاً. ولله العجب! فلها أنوثة طاغية تزهر قبل الآوان وتؤذيك.. وما الصوت الصفيري؟ وما حكاية الناس في القمايز؟ والنزلات المعوية؟.. حسنا سافر إلى بلاد ليس بها نيم، كثيرة بلاد الله، التي لم يدخل إليها اللورد كتشنر شجرته الأثيرَة"

"ذكروا هذا وصدقنا، في عيادة الدكتور سعيد تليفزيون ملون، ومصلي.. والناس المرضي مؤمن وغير مؤمن جلس إلى جانبها في العيادة -مصادفة إتفاقاً كان صوته الصفيري يسمع، وسعاله متصل، يلتفت اليك المرضى. من الناس من يعرف بصوت سعاله،

سيقولون هو ذاك هو ذاك.. وليس لديك نظارة تخفي وراءها العينين الحمراوين"

كل أولئك قد لحظوا أمر عينيك، تكون كارثة لو تبع هذا أولئك، ما اولئك سوي حك الأذن اليسرى، فالساق اليمنى وبعد ذلك الأنف والسُّرَّة، وهلم جرا"

"أول مانزلت أرض مصر، رآك أحد معارفك من الطلاب السودانيين، تحك كل مكان! تارة تحك فيما يشبه العنف اللذيذ، كالمحموم يلذ له الجلوس أو الوقوف تحت الشمس، والشمس تصليه.. كنت أنت.. قال صديقك الطالب في مصر (تغير الهواء)، كان المفروض أن تأكل بصلة، ساعة وصولك إليها! مسكين.. طالب وبائس، ما عرف من خيرات أم الدنيا شئياً سوي بصلها"

فنجده يستخدم احدى اشارات هذه الذاكرة المشتركة، للتعبير عن موقف نفسي راهن، لا يخلو من الإسقاط التاريخي والديني (اهبطوا مصر وكلوا..)، الآية: "وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَىٰ لَن نَّصْبِرَ عَلَىٰ طَعَامٍ وَاحِدٍ فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنبِتُ الْأَرْضُ مِن بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا ۖ قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَىٰ بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ ۚ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُم مَّا سَأَلْتُمْ ۗ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِّنَ اللَّهِ ۗ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ۗ ذَٰلِكَ بِمَا عَصَوا وَّكَانُوا يَعْتَدُونَ {[16]}، البقرة.

وعلى سبيل المثال، نلاحظ رصانة اللغة كذلك في: عيوناً تغشاها حُمرَّة.. إن جفت عروقها قضيت أيضا، إلخ.. ومثال للغة الفصحى، التي أجراها مجرى الدارجة السودانية:

وما حكاية الناس في القمايز، والنزلات المعوية -أنك اندهشت، المصادفة قاعدة، الفرق بين أمريكا وأم ريكا، كاحالة لما هو شائع (ما بيعرف كوعو من بوعو)، الخ—

ومثال ثالث للتركيب المألوف في القص: "حين نظرت إلى عيني وفاء أول مرة؛ كانت حُمى الدريس كما تعرفها أنت.. وهكذا نجد أن علي المك في دمج، الأسلوبين الذين أشرنا إليهما: (رصانة اللغة الفصحى التي تجرى مجرى العربية (السودانية) في تركيب اللغة، مع الأسلوب (القصصي المألوف) الذي يحاول انتقاء الكلمات الأدبية، في التعبير السردي. خلق أسلوبه القصصي المميز في مغامرة اللغة.

فمن هذا الهجين كانت (حُمى الدريس) النص القصصي، ترتبط بحمى لغة النص وشكله. بحيث شكل علي المك، من كل ذلك توحداً مع موضوعه: (هذيان الحمى)، التي

سعى لتحديدها وتأكيدها، على مستوى اللغة والفكرة -التي حملتها هذه اللغة- ما خلف أثراً كبيرا فينا. ليس هو موضوع هذه القراءة.

وآخيرا نجد أن الملك يتميز بقدرة على التوليدات في اللغة، بسبب قدرته العالية على الإختيار الواعي الحر للغته، وقدرته الفائقة على بناء علاقات خاصة من عناصر اللغة العادية ولغة القرآن، كاشفا عن الطاقات التعبيرية الكامنة فيها: من حيث اللفظ وتركيب الجملة وبناء الفقرة -وفقا لما اشرنا إليه- وهو ما عناه تشوفسكي بقوله: "إن اللغة خلاقة تتكون من عناصر محدودة وتنتج أو تولد أنماطا لا نهاية لها"

ولغة الملك بحاجة لدراسة متأنية، فهي لغة متوترة مشحونة مقطعة، متداخلة ومركبة تركيباً خاصاً، لا يشبه سوى علي الملك.

يظل بروفيسور علي الملك أحد العلامات المضيئة، في تاريخ القصة القصيرة في السودان -التي من الصعب تجاوزها دون الوقوف عندها طويلاً- ومرحلة من عمر هذا الجنس القلق المتوتر المسمى بالقصة القصيرة، ومن الرواد الذين وضعوا ركائزه!

هوامش

{١} سحر سامي، أكثر من سماء، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ص٤٠

{٢} السابق.

* صدرت أعمال بروفيسور علي الملك، تحت عنوان: أعمال علي الملك: (وما أعظمه من شرف وأجله)، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، أم درمان، ط أولى ٢٠٠٧- أي بعد مرور عامين على كتابة هذه القراءة للمرة الأولى.

**نشرت هذه القراءة منذ العام ٢٠٠٥ في أكثر من صحيفة ورقية واليكترونية. لدى مراجعتي لها الان، ركزت على المحافظة عليها كليا دون حذف، لكن أجريت بعض الاضافات، التي رأيت انها ضرورية، وبها تكتمل القراءة، في النص موضوعها.

العالم القصصي للشوش..
(وجوه واقنعة)

لدكتور محمد ابراهيم الشوش {[1]}

تندرج قصص الشوش في ذلك النَّوع من القصص القصيرَّة المكثفة، التي يسميها النقاد في مصر (قصة الومضة). تقيم مجموعة عبد الحميد البرنس (تداعيات في بلاد بعيدة، أقصد القصص القصيرة جداً)، حواراً مع هذه المجموعة.

كما تقيم هذه المجموعة حوراً مع مجموعة قصص القاص التركي عزيز نيسين (ذيل الكلب)..

وأعني هنا بانها تقيم حواراً (التناص).. بمعنى أن فكرة التناص تنشأ من علاقة النص بغيره من النصوص، فالنص لا ينشأ في فراغ، وإنما ينشأ في لغة/ في عالم ممتليء بالنصوص الأُخرىٰ والأبنية النَّصية والمعرِّفية التي تسهم في تكوين هذا النص، من خلال محاولته للتعامل مع هذه النصوص، عبر العمليتين الحفريتين: (الإحلال والازاحة) ومحاولة الحلول محلها في الكيان اللُغوِّي، وهذه العلاقة هي علاقة تفاعلية، تقوم على الاحتكاك بين النُّصوص، والتحاور معها.

فقد يقع النص في ظل نص، أو نصوص أخرى {[2]} وقد يتصارع مع بعضها. وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها –مثلما أجهزت موسم الهجرة على صباح الخير أيها الوجه اللامرئي الجميل أو أجهز خريف البطريرك ومائة عام من العزلة على الفرقة الموسيقية وعصافير آخر أيام الخريف –وتترك جدلية الإحلال والإزاحة هذه آثارها على النص.

والتناص هنا بين نيسين والبرنس والشوش، على مستوى آلية المواقف في التناص السردي، وهي أدنى حد من آليات التناص، إذ لا تتجاوز المستوى الشكلي.

حول قصص الشوش

تتميز القصة عند الشوش -وهي تجري على نسق الحكاية- بالتكثيف الشديد. ففي قصته (ضياع) (عشرة أسطر فقط) يتركز المعنىٰ في أن الأشياء التي ليس بامكاننا استبدالها أو الاستغناء عنها، هى في واقع الأمر تلك الأشياء التي لا نتذكرها "قال عابر السبيل:

"منذ أشهر وانا أراك تأتي يا أبتي إلى هذا المكان، وتبحث في نفس البقعة، هل ضاع منك شيء؟!"

قال الشيخ العجوز دون أن يرفع رأسه:

"نعم يا إبني ضاع مني شيء ثمين"

سأل الشاب:

"وما ذاك؟"

أجاب الشيخ:

"تلك هي المصيبة الكبرى يا بني أنني نسيت ما هو!»

قال الشاب:

"وما وجه المصيبة في ذلك؟ إن كنت لا تذكره فهو ليس بشيء!"

تمتم الشيخ وهو ينظر حوله وينقب في داخله:

"لو أنني تذكرته يا بني لأمكن أن استبدله أو أستغنى عنه بشيء آخر. أما الآن فقد ضاع مني إلى الأبد {[3]}"

ففي هذه القصة يجري الحوار بين الماضي (الرجل العجوز) والحاضر (الشاب)، ليكشف من خلال هذه العلاقة الزمنية، عن قيمة الزَّمن المستقبلي غير المرئي، من خلال ما هو ماض -لكنه(كان) مستقبل (قبل أن يمضي) بالنسبة للشيخ العجوز، فالمستقبل هو أى لحظة قادمة- ولان المستقبل دائما غائب، لا ملامح له سوى في أحلامنا وخططنا التي قد تتحقق وقد لا تتحقق، والتي عندما لا تتحقق تسقط في جُب الذَّاكرة، وإطلالتها إلى السطح الذي تطفو عليه الذكريات تحمل معها نوعاً من المرارَّات، ربما.. وربما لا شيء!

ومع الاعتياد ربما ننسى. لكن يظل الزمن الذي بامكاننا -في الماضي- كان من الممكن

أن ننجز فيه هذه الأحلام والخطط، دوما هو زمن عزيز علينا، وبنسيانه يسقط شيئا عزيزاً من وجداننا..

وتحتمل هذه القصة أكثر من هذا التأويل الذي توسلها بالزمن. وتلك هي طبيعة النصوص المكثفة، إذ تحتمل العديد والعديد من التأويلات. فهي نصوص مفتوحة على فضاء شاسع من التأويلات الممكنة..

وفي قصة (الحافلة) التي ككل قصصه لاتزيد عن أسطر قليلة، مضي بنا الراوي للتعبير عن لحظة انسانية: (مصادفة) يمكن أن تحدث لأي إنسان، لكنها تكفي لإحداث تغيير وجداني يظل ممسكا بتلافيفه طيلة سنوات عمره القادمة {[4]}

وفي قصته (تحسن) يتكثف المعنى حول الزمن المعنوي، وأثره على شعورنا بمدى سؤ الأحوال أو تحسنها {[5]}.. وفي قصته (المهم) يمضي للتعبير عن مدى سلطة المال في تغيير مواقف البشر {[6]}

وكل هذه النصوص للشوش هي نصوص مفتوحة على التأويل لاحتمالها معانٍ عديدَّة.. ويُلاحظ على قصص الشوش إعتمادها على المفارقة وروح النكتة والسخرية (أو ما يشبه الكوميديا السوداء) في توصيل رسالة النص، ونموذجا لذلك سنتخذ من قصته (البنسلين إلى جانب قصص أخرى) نموذجا للدراسة.

المفارقة في عالم الشوش القصصي

يقول شليجل "أننا لن نصل إلى المفارقة، إلا بعد أن تكون الأحداث والناس، بل الحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة، فالحياة حشد من المتناقضات، والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها، في إطار موحد من الإدراك. اللهم إلا بعد أن نصل، إلى حالة من إدراك أن المفارقة هي جوهر الحياة {[7]}

هذه القصة (البنسلين) {[8]} اشتغلت بالتعبير عن أزمة التعبير، والحجج الواهية التي يتم التبرير بها لهذه الأزمة.. فالقصة (على لسان الرَّاوي المتوَّاري) تتكشف خلال حُوار بين كاتب تم رفض نشر مقاله، من قبل رئيس التحرير، فيمضي للحوار مع هذا المسئول، للتعرف على أسباب منع مقاله من النشر.

"قال رئيس التحرير في يأس: أنني آسف ولقد أوضحت لك الظروف، وليس عندي ما أُضيفه"

"لم يقل لي أحد من قبل أن الظروف قد منعت نشر مقال لي. فما هي الظروف التي جدت هكذا فجأة، بعد مجيئك أنت إلى رئاسة التحرير؟"

قال رئيس التحرير:

"يا اخي الظروف قد تتغير فجأة، فقد ظلت الأمراض تفتك بالبشر قرونا طويلة حتى اكتشف العلماء البنسلين"

ونلاحظ في هذه القصة قوَّة المفارقة في ذهن الكاتب، من مقارنة الحال التي لا تجوز فيها المقارنة على هذا النحو.

وفي قصته (مذكرة تفسيرية)، التي يستهلها بالحوَّار، بين رئيس تحرير ومحرره للصفحة الأدبية، حول عدم نشر نص شعري، لأحد الشعراء الشباب البارزين:

"قال رئيس التحرير لمحررالصفحة الأدبية:

يا أخي الموضوع أبسط من ذلك بكثير، فأنا لست ضد الشعر المعاصر، أو المستقبلي أو الحديث أو الحر أو المنطلق. سمه ما شئت. ولست أُمانع أن تنشر له قصائده، فهو كما تقول شاعر معروف وله معجبون في أوساط الشباب. كلما في الأمر أنني –ربما لغبائي الشديد– لا أفهم حرفاً واحداً في شعره، ولا أدري ماذا يريد أن يقول. وبوصفي رئيس التحرير، المسئول عن كل كلمة تكتب في هذه الصحيفة، فانني أُصر بأن يرفق مع كل قصيدة، ننشرها له مذكرة تفسيرية، توضح بلغة عربية سليمة، ما يريد أن يقوله بالضبط، لأنني بصراحة، لا أريد أن أنشر شيئا لا أفهمه، فاتورط في مصيبة {[9]}"

اذ تركز هذه القصة الضوء على منطقة مهمة من الصرَّاع في المشهد الثقافي/ الإعلامي.. وهو ليس مجرد صرَّاع بين قيم الحداثة والقيم التقليدية، إذ يتعلق في جوهره بالأُسس المعنوية، التى ينهض عليها طرفي الصرَّاع، فهذه الأسس المعنوية هي ما يُشكل القاعدة لجوهر الصرَّاع: (المصالح).

لكن لا يُعبر هذا الصرَّاع عن نفسه بهذه الفجاجة (المصالح) بل يتمظهر بطرق وأساليب أُخرَىٰ، هي الصرَّاع بين القديم والجديد في مستويات مختلفة: لكن إلى أي مستوىٰ هذا الصرَّاع؟ فهذا ما انطوى عليه النَّص، كسؤال للتاويل!

وفي قصته (معجزة) يدور الحوار في إحدي البلدات، عن أنها لا تعتبر معجزة لو حدث وتكلم الحمَّار، حيث يعمل المعنىٰ البعيد -على المستوى البلاغي- بدلاً عن القريب (قال الصحفي في لهفة لشيخ البلدة الصغيرَّة: هل صحيح ما سمعت أنكم وجدتم هنا حماراً يتكلم؟

قال شيخ البلدة بدون اكتراث: نعم. قال الصحفي: هذا شيء غريب للغاية. لا أصدق أن هناك حماراً يتكلم، إلا إذا رأيته بعيني وسمعته بأُذني.

رفع شيخ البلدة رأسه وقال في هدوء: وما الغريب في ذلك؟ قال الصحفي وهو في حالة قصوى من الدَّهشة: حمار يتحدث كالآدميين تماماً، ألا يعد ذلك معجزة خارقة في نظرك؟

قال الشيخ وهو ينصرف إلى عمله: لا! أننا لا نعد ذلك معجزَّة في هذه البلدة {[10]}

ففي هذه القصة يدور سؤال المفارقة حول التبلد الذي أصاب الإنسان، جراء هذا الواقع (الذي في حقيقة الأمر غير واقعي مع أنه واقع مُعاش لكنه غريب!) ولذلك إختيار الصحافي (بوصفه ملاحقا للأحداث وأحد عناصر تشكيل الرأي العام بل أحد أعمدة صياغة المعنىٰ الإجتماعي العام).

فبهذه الصفة تتبدىٰ المفارقة في كون أن الرجل العجوز الذي ليست له وضعية الصحفي أدرك غرابة الواقع التي لم يستطع إدراكها هذا الصحفي بعد، على الرُّغم من وضعيته كصحفي. وهنا يأتي توظيف الحمار الذي يتكلم كاسقاط على شخوص الواقع!

وبالإحالة إلى قول زولجر: "أن المفارقة لا ينبغي أن تختلط بالسخرية" سنجد أن الشوش يحاول إزاحة المفهوم التقليدي في البلاغة القديمة للمفارقة {تنقسم المفارقة إلى نوعين: -المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف. وتتحقق الأولى في النَّص الأدبي على المستوىٰ البلاغي ومستوى التعبير وأُسلوب السرد والشكل الأدبي عامة. أما النَّوع الثاني فيعتمد أساساً على المستوىٰ التاريخي والآيديولوجي {[11]}"

ربما أن إعتماد الشوش للمفارقة جاء من كونه أحد أفراد جيل التحولات الإجتماعية والسياسية الضخمة، التي عاشت الهزيمة السياسية والاجتماعية لسودان ما بعد الإستقلال، ورأت احلامها الكبرى تنهار يوما بعد آخر، فلم يبق أمامها سوى الغربة والشعور بالغرابة!

وحملت كتابات هذا الجيل، آثار هذه الهزيمة. لتكون هنا -في السرد- تجسيداً للمفارقة بين الحلم والواقع، في تطور المجتمعات السودانية. نتاج الانكسارات والهزائم. المريرَّة.

_____

هوامش

{١} سحرسامي، أكثر من سماء، (حقوق الانسان في الفنون والاداب)، مركز القاهرة لدراسات حقوق الانسان، ص: ٣٢

{٢} دكتور. محمد ابراهيم الشوش. وجوه واقنعة – مجموعة قصصية، مكتبة مصر، الطبعة الاولى ١٩٨٩

{٣} السابق، ص: ٢٢

{٤} نفسه، ص: ٢٢

{٥} نفسه، ص: ٢٣

{٦} نفسه، ص: ٣٠

{٧} الثقافة الجديدة، قصور الثقافة، العدد ١٧٣، نوفمبر ٢٠٠٤، ص: ١١٠

{٨} دكتور محمد ابراهيم الشوش، مصدر سابق، ص: ٨٥

{٩} السابق، ص: ٩٠

{١٠} نفسه، ص: ٢٠٨

{١١} الثقافة الجديدة (مصدر سابق)، ص: ١١٠

_____

قراءة في عالم زُهاء الطاهر القصصي
اللُّغة و الراوي

زُهاء الطاهر أحد كتاب القصة القصيرة، الذين أفرزتهم مرحلة التحولات الحداثية، منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضي.

ملمحان أساسيان يستوقفان قارئ زُهاء الطاهر، سواء كان في كتابته القصة القصيرة (مجموعة ليلىٰ والجياد، مثلا) أو في (وجه جالا يتجلىٰ، كتابة) {[1]} التي أصدرها عن مركز الدراسات السودانية في العام ٢٠٠٣.

أو في قصصه العديدَّة التي طالعناها في الملفات الثقافية المختلفة. والملمحان الأساسيان هما:

– الأسلوب المميز في تعامله مع اللغة القصصية أو لغة الكتابة كما في وجه جالا يتجلىٰ.

– ونوعية الراوي (المتكلم) التي يستخدمها في كل كتاباته. حتى في خطابات تكريم الآخرين (عثمان علي نور: العدد الثاني والعشرون من كتابات سودانية – ديسمبر ٢٠٠٢ –والتي استعنا بمجتزأ من خطاب زُهاء في هذا العدد الخاص بتكريم مركز الدراسات السودانية لعثمان علي نور، في مقدمة هذا الكتاب).

وقد أشار الناقد معاوية البلال من قبل إلى أن زُهاء الطاهر من أميز القصاصين، الذين يستخدمون صيغة المتكلم، كاسلوب سرد ذو فعالية، دون إفتعال {[2]} وتعمل هذه الصيغة بالاحالة للبلال على توافق سردي بين الإيقاع والنسيج وتعمل على ضبط حركتها داخل النسق السردي من خلال تدفق الوَّعي.

وصيغة المتكلم هذه تقنية حديثة، تتيح ما يمكن قوله إلى ما يجاور ويلامس تُخوم الشعر، وارتبطت هذه الصيغة بتيار الوعي.. كما أن لُغة زُهاء الطاهر القصصية، تتميز بالإختزال والتكثيف والإيحاء، وإستخدام المفردات فيما يشبه الجناس مع توظيف المترادفات أيضاً {[3]}"

وكتمهيد لقراءة الراوي في قصته القصيرة (الساهي) {[4]}" نبدأ أولاً بملاحظاتنا حول

اللُغة في (وجه جالا يتجلى).

أولاً: اللُغة في وجه جالا يتجلىٰ

تتكون هذه المجموعة (وجه جالا يتجلى) من ١٣ نص: [أتتركني ليزدردني وحدي المطر، ليتها لو أنها كانت هي الزَّمن كله، حين خرج المساء من بُهر السماء، شربنا فهمنا فاستهامت نفوسنا، آه يرول ما أنقىٰ لسانك، محمود محمد طه آخر عهدنا بالفرح، وجه جالا يتجلىٰ، هي دنيا تحجل في رونقها، زاك.. أيها الولد المشاكس.. أين نحن الآن؟ ويُزهر الطيب صالح هكذا.. دوماً هكذا، نضرَّة وزاهية هي الطائرات رغم إجهادها، ثم أني لا أملك إلا أوتاري وعقيرتي].

وأول ما نُلاحظه على هذه المجموعة [وجه جالا يتجلى] التوظيف المدهش للغة عند زُهاء. إذ تتناثر مفردات العامية لتشكل مع الفصحى ولغة الوسط جسدا واحداً، لا تكاد تبين بينه المستويات الفاصلة للغة. لكننا سنتخذ هنا نموذجاً نصه الذي وظف فيه أيضاً لُغَّة غرب السودان.

النَّص: يا بعض أهل الله بالله كيفكمو؟!

اللُّغَة بالنسبة لسوسيور جزء معين من الكلام، وإن كانت أساسه الجوهري، وهي كل مستقل بذاته قابل للتصنيف، وعلى ذلك فان اللُّغَة هي: نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة {[5]}

يقول عُلماء اللُّغَة: "أن إدراج الكلمة في بنية مركبة متعددة المستويات، يُضفي عليها قيمَّة دلالية موحدة، تجعلها صالحة لأداء وظائفها على هذه المستويات المختلفة {[6]}"

واللُّغَة عند زُهاء الطاهر مدهشة. بانسيابها ونعومتها.. هذا المزيج من الدارجة التي تتخللها مفردات من غرب السودان، وفقا لتراكيب العربية الفُصحىٰ.

ويتقاطع زُهاء الطاهر هنا على -مستوىٰ اللُّغَة- مع لُغَّة الطيب صالح: لُغَّة وسط السودان، ومع إبراهيم إسحق في إستخداماته المزيج، وبذلك تشكل اللُغَّة في كتابة زهاء الطاهر نسيجاً مختلفاً عن اللُغَّة عند الطيب صالح بذات درجة الإختلاف عن اللُغَّة عند إبراهيم إسحق، إذ تقف لُغَّة زُهاء في منتصف المسافة بينهما، لكنها تقيم حُوارَّاً مع اللغة عند كل منهما!

فلُغَّة زُهاء ليست صعبة بمفردات غير مألوفة تماماً، كما نستشعر عند إبراهيم إسحق. وليست سهلة بسيطة، كما نجدها عند الطيب صالح.

وربما أسهم زُهاء بذلك في لعبة اللُغَّة القصصية، بأن جعلها لُغَّة القصة- قادرَّة على تأدية معانيها إلى أقصى حد ممكن، لكأن لغته تخرج من أغوارِ ذلك العالم الحكائي الحُلمي الناعم لألف ليلة وليلة، لتمتزج بلُغَّة القصة المعاصرَّة ولُغَّة الشعب في غرب ووسط السودان. ليشكل هذا المزيج خصوصية اللُغَّة عند زُهاء.

ونلاحظ ذلك في (يا أهل الله بالله كيفكمو) {[7]} وقبل أن نسترسل في وجهة نظرنا نشرح هذه القصة [يا أهل الله بالله كيفكمو] بهذا التخطيط السمولوجي:

التعليم المدني∞» الدراسة∞» النجاح في الدراسة∞» والتخرج∞» والوظيفة∞» الرضا التام بما تم التوصل إليه∞» أو «إنعدام الرِّضا∞«|

المُخطط يشرح المنفعة التي يسعىٰ إليها بطل القصة (الراوي المتكلم/ زُرقان). فقد تحوَّل، لدى لقاءه امرأة (جفالة) من (مهاجري): أي طالب علم قرآني في الخلاوى. إلى طالب تعليم مديني:

"رأتني حين رأيتها.. مالك والشرَّافات وقد سمع وحطب الخلاوىٰ.. كلمت ناظر المدرَّسة عشان ياخدك في المدرسة تدرس مع العيال {[8]}"

ونجح في دراسته بالتعليم المديني وتخرج من مدرسة الرَّسم "التي صاغوني بها جيداً، حتى صيروني مدرساً بها {[9]}" لكنه لا يشعر بالرِّضا بعد كل هذه السنوات.. "يا ولد. ناديت على نفسي.. هو أنا في أسمال الذِّكرَّى.. أزمان الرَّمل والمدارِّس بكل فصولها الأربعة ومستقبل الألوان الذي تسبب في موتي وبعثي، لكني لم أشأ. وزغرَّدت جفالة بجلال وجمال ووفاء فيا بعض أهل الله بالله كيفكمو؟ {[10]}"

ويشرح المخطط أدناه الضرَّر المحتمَّل، لبطل هذه القصة جراء تركه لطريق أسلافه، وإتخاذ طريقاً مدنياً جديداً:

[1]. مساكنة زرقان لجفالة•••» التخلي عن حفظ القرآن في الخلوة//

[2]. ••«••«التخلي عن جفالة «••»•التخلِّي عن حيَّاة الخلوىٰ «•••Δ•••» ضياع زرقان.

فقد تخلىٰ زرقان عن حيَّاة الخلوىٰ. والمهمة الأساسية التي ابتعثه أهله لأجلها [حفظ القرآن] بمساكنته جفالة، ما يعد ضياعا له وفقا لوجهة نظر الفقيه الذي يحفظه القرآن،

ووفقا لوجهة نظر أهله وزملاؤه "وبكى الفكي أبكر كثيراً حتى تمخط ثم استغفر وهو يقول: زرقان ضاع إلى الأبد {[11]}" وانخرط زرقان في التعليم المدني واستمرت حياته مع جفالة بعد التخرج والوظيفة.

حملت لُغَّة القصة عند زهاء كل هذه الأفكار، بسهولة ويُسر. فبينما نجد لُغَّة الوسط تكاد تطغىٰ على لُغَّة النَّص:

"يلا بينا فُقرا.. وتغطيني من العين، وأكتب لي بخرات.. ثم خرج الفكي مبسوطا.. يا ولية كيفن أقعد وسط عيال فرافير أدرس معاهم؟.. بكره من صباح الرحمٰن تمشي السوق لحمدين الترزي، إلخ"

نجد أن الفُصحىٰ تُزاحم هذه اللُغَّة:

"فلما مددت لها بآياتي المكتوبة.. كان عاما كريما حين خرج بنا الفقيه أبكر المسلاتي.. ذهبت معها وقابلت الناظر والمدرسين، إلخ"..

يتخلل هذين التوظيفين للُغَّة مفردات غرب السودان بصورة تنافس التوظيفين السابقين للُغَّة: "عبد البنات.. الأُضيَّة.. جفالة.. أبكر المسلاتي.. انبسطت الداجاوية.. دقيق الجير.. أسكت يا جنقجورا.. وأنا الأرنتنق ضحكت معها.. ترىٰ أنتايا النَّاظر.. الورَّتاب، إلخ"

فاللُغَّة عند زُهاء ليست مجرد مرآة عاكسة للحيَّاة فقط –حياة هذه الشرِّيحة من النَّاس: المُهاجرِّية– بل هي كائنا في حيَّاة هؤلاء المهاجرية، يقع في قلب عالمهم المحفوف بسُلطة الفقيه، والتعليم المديني والمجتمع، الذي تنتمي إليه جفالة، بكل طموحاته وتطلعاته.

ومن هنا لا تكتفي اللُغَّة في يا أهل الله بالله كيفكمو في توصيف العالم الباطني للراوي المتكلم بطل القصة وحبيبته جفالة، إذ تتحوَّل إلى نشاط يكشف عن دلالات كثيرة وغنية، تتلاقح فيها لُغَّة الوسط مع الغرب والفُصحىٰ

"إن الامساك بالجانب المتعلق بمحتوى اللُغَّة بصورة علمية، هو أصعب من الوقوف على الجانب المتعين منها، أي الجانب الذي يتمثل في التعبير بصورَّة ملموسة، فالوحدات التي تتمثل على مستوى الدلالة، أكثر كثيراً منها على مستوى النَّحو أو الصوتيات. ذلك بأن ما هنالك من صيغ نحوية وأشكال صوتية أقل مما هنالك من المعاني {[12]}

وتقودنا هذه الملاحظة إلى حقيقة أن محتوىٰ النَّص اللُغَّوي، مراوغ بحيث يصعب ضبطه، على نحوِ ما يصنع علم النحو، أو علم الأصوات اللُغَّوية.

وأهم من هذا ملاحظة أن المعاني -على ضخامة حجمها- إنما تتجسد لُغَّوِيا في عدد محدود نسبياً من الصِّيغ. وهذا ما يخلق مسافة كبيرَّة في بعض الحالات. بين الصيغة النحوية والمحتوىٰ الدلالي للعبارَّة.

ولتوضيح ذلك لنفكر نحوياً في الجُملة عند زُهاء الطاهر. على سبيل المثال: "كنت أسجع. فقربت مني {[13]}" فمن النَّاحية النحوية تحدد هذه الجملة، علاقة بين فعل وفاعل. لكن من حيث الدلالة الأمر مختلف: [فاقترابها (جفالة) وهو (زرقان) في سجعه] نحويا يمكن قراءتها بصورة عامة هكذا:

"التاء في محل رفع إسم كان.

واسجع فعل مضارع مرفوع.

والفاء للعطف.

وقربت فعل ماضي.

والتاء للتانيث في محل رفع فاعل.

ومن حرف جر. والياء. للمتكلم

ومني: جار ومجرور"

وعلى المستوى الدلالي نجد أن جفالة ليست هى فاعل الإقتراب، لأن سجع زرقان، مارس دور الغُّوَّايَة، ودفعها للإقتراب.

فهى اقتربت مدفوعةً دفعاً بغُّوَّايَة السجع. بالتالي زرقان أقرب لأن يكون فاعلاً في حاله: السجع.. وهي أقرب لأن تكون مفعولاً بها. عكس القراءة النحوية.. التي تُعلن عن حالة الفعلية في (كنت أسجع) في شقها الأول، وفي شقها الثاني (فقرُبت مني) تعلن عن حالة الفاعلية.

في حين أنها تُضمر بشقيها الأول والثاني على المستوى الدلالي -وفقا لما ننحاز إليه من تأويل- حالة واحدة فقط أما: الفاعلية، أو الفعلية.

وتقودنا هذه الملاحظة إلى الوقوف على اللغة، بوصفها نظاما عاما ينطوي على مجموعة من النظم المتكاملة والمتآزرة (النحوي-الصرفي، الدلالي، الوظيفي) ولمزيد من

التوضيح، يمكننا أخذ مثال من النص (حملنا اخراجنا على ظهورنا. ظهور أيامنا {[14]}

فهذه الجملة المكونة من جملتين متصلتين -طريقة بناء الجملة عموما عند زهاء- يربطهما التأكيد (ظهور، ظهورنا). موضوعها (الأيام) وليس (الأحمال) كما قد يتبادر إلى الذهن، على المستوى النحوي- فالكلام هنا وصفي بلاغي. يصف فيه المتكلم بضمير الجمع، أن للأيام ظهور. فهو يعرف ذلك. ومفردة (ظهور) نفسها. ليست غريبة على أحد فلكل شخص ظهر -بله كل كائن حي نراه حولنا- كما أن هناك فضل الظهر كتعبير كنائي.

لكن ليس ذاك هو غرض المتكلم. فهو يريد تمليكنا معلومة جديدة هي: أن ظهورهم التي حملو عليها أحمالهم، ليست هي الظهور التي نعرفها. فهي ظهور الأيام وأكد على ذلك بالتكرار.

وهكذا نجد أن المتكلم أضاف هنا حقيقة جديدة للأيام من معنى يندرج في التجريد الذهني، إلى جسم مادي محسوس، وهو أن للأيام ظهور.

بالتالي لها جسد، وهذا الظهر جزء منه وهذه الحقيقة هي حقيقة محتملة بين عدد من الخيارات، فمثلما للأيام ظهور كذلك لها أنياب وسوق وأقدام وأسنان وعيون ولسان، إلخ، إلخ

وهو أمر مدهش أن يكون للأيام (غير المحسوسة). جسد محسوس. فمن خلال الدلالة التي يحملها اللفظ، ندرك هذه المعرفة الجديدة، وهكذا.

إن زُهاء الطاهر بلا شك أضاف للغة القصة القصيرة إضافات هامة. وأتصور أنه إلى جانب إبراهيم إسحق، قدما مداخل لمشروع لغوي جذري للقصة -ينهض في بلاغة وجمال الدارجة ولغة غرب السودان- حري به أن يكون هو لغة مستقبل القصة الحديثة في السودان.

والتي تتلاقح وتتفاعل فيها لغات السودان في مختلف أطرافه، ليتخلق من هذا المزيج، نص لغوي مشحون بالدلالات المتنوعة، ويفيض بالمعاني المدهشة.

الراوي في الساهي:

لابد لنا من الإشارة إلى أن للمتكلم في الحكي حالتان: أما أن يكون الراوي، خارجاً عن نطاق الحكي، أو أن يكون شخصية حكائية، موجودة داخل الحكي. فهو راوٍ ممثل داخل الحكي.

وهذا التمثيل له مستويات "فاما أن يكون الراوي مجرد مشاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل عبر الأمكنة ولكنه مع ذلك لا يشارك في الأحداث. وأما أن يكون شخصية رئيسية في القصة" وعندما يكون الراوي ممثلا في الحكي -كما في قصة الساهي- أي مشاركاً في الأحداث أما كشاهد أو كبطل، يمكن أن يتدخل في سيرورَّة الأحداث، ببعض التعليقات أو التأملات، تكون ظاهرة ملموسة.

إذا ما كان الراوي شاهداً، لانها تؤدي إلى إنقطاع في مسار السرد وتكون مُضمرَّة متداخلة مع السرد، بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً. وفي بعض الحالات التي يكون فيها الراوي غير ممثل في الحكي، ويلجأ إلى التدخل والتعليق على الأحداث، فان الأمر قد يؤدي إلى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه -وهذا ما لا نجده عند راو زُهاء- إذ يصعب بعد هذا على القارئ أن يصدق بأن الشخوص لديهم حرية الحركة والتصرف {[15]}

الراوي/ المتكلم في الساهي يباشر بالحديث المتواطئ عبر الجملة ذات الإيقاع الوَّصفي، ما يجعل المتلقي منذ السطر الأول يشرع مشاعره لتداعيات هذا الراوي "ومفعماً كنت حتى الجلد، وحتى منبت الكلام وأرجاء الروح الهادلة، وشائقاً كعهدي، وشيقاً كعهدها ومندفعاً كُلي نحوي، تواقاً وعذباً كنُّهير في حُلم أخضر. فياضاً ومسكوناً ببعض الوحي الموحي. كنت كأني أصيل مذهول {[16]}

فنلاحظ في هذا المجتزأ أن الجملة التعبيرية تدفع بالقارئ إلى التسلل إلى النسيج السردي. إذ يستخدم زُهاء الإحالات المجازية الباعثة على التأثير في وجدان المتلقي "ومفعما كنت حتى الجلد - أصيل مذهول ومنغوم، إلخ"

وهكذا يتم توظيف طاقة الإنفعال في المجاز الذي يسقطه في عالم الأشياء "لأصبحت

لهذه الإدارَّة نكهة آسرَّة وحالمة" وإستخدام المجاز هنا ليس إلا مستوىٰ من مستويات التعبير عند زُهاء، والذي يستخدمها في توسل الراوي للتحقق مما يسرد.

الأنا/ الهي

يرصد زُهاء هنا شخصية الراوي عبر ضمير المتكلم، وشخصية سالي (الهي) مبينا كيف نشأت العلاقة بينهما من قلب التناقض "مالها لو غارت أو طارَّت، فان فعلت فحتماً أبداً لن أطراها طِريت النبي— لو أنه توقف أو أوقفوه وفارقنا لأصبح لهذه الإدارَّة نكهة أخرَّىٰ"

وهكذا إبتداءً يتم تحديد الأبعاد النفسية للأنا (الرَّاوي) وال(هي) = سالي موضوع حب وحنين الرَّاوي!

ويجد المتلقي نفسه مرتبكا، إزاء هذه العلاقة فالعلاقة تنهض بشكل أساسي في (السهو) وهكذا يشكل السهو محورا لعلاقات السرد، تنهض فيه علاقة الراوي الساهي بسالي الساهية.

"مرة أخرى رفعت رأسي بجبهته العريضة ولم اسألها بل سألت ضيفتها:

– أما جاء وسأل عني أحد في غيابي يا رجاء؟

لم يكن اسمها رجاء. أبداً لم تكن رجاء فغمغمت بضياع ثم قالت لي:

– فقط أبوك سأل عنك لكنه لم يجئ.. أين كنت يا ناصر؟..

لم يكن هذا اسمي أبداً لم أكن ناصر.

إذاً هي أمك التي سألت..

ابتسمنا ثلاثتنا وأخرجت لهما صورة أمي من جيب جلبابي".

وآخير

تحتشد هذه القصة بالدلالات والرموز التي تتأسس على المفارقة في عدم تطابق الاسم مع المعني (رجاء/ الرجاء) – (ناصر/ النصر)..

يسرد زهاء بضمير الراوي بلغة مميزة لا تعوق الحدث.. لغة مزيج من العامية والفصحى. يسحبنا بهذه اللغة الى اغوار سرده دون ان نحس بملل.

هومش

{١} زهاء الطاهر، وجه جالا يتجلى- كتابة، مركز الدراسات السودانية، الطبعة الاولى ٢٠٠٢

{٢} معاوية البلال، الكتابة في منتصف الدائرة، الشركة العالمية للطباعة والنشر، ص: ١٦٢

{٣} معاوية البلال، الشكل والماساة، (دراسات في القصة القصيرة السودانية)، الشركة العالمية للطباعة والنشر، ص: ٨٠

{٤} كتابات سودانية، (كتاب غير دوري)، مركز الدراسات السودانية، العدد العشرون، يونيو ٢٠٠٢، ص: ١٠٥

{٥} دكتور صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي. مكتبة الاسرة، مهرجان القراءة للجميع٢٠٠٣، ص: ٢٠

{٦} السابق، ص: ١٩٩

{٧} زهاء الطاهر، (مرجع سابق)، ص: ٧

{٨) السابق، ص: ١٠

{٩} نفسه، ص: ١١

{١٠} نفسه، ص: ١٢

{١١} نفسه، ص: ٩

{١٢} فصول للنقد الادبي، المجلد الخامس، العدد الرابع، يوليو. اغسطس. سبتمبر ١٩٨٥، ص: ٤٣

{١٣} زهاء الطاهر، (مرجع سابق)، ص: ٧

{١٤} السابق، ص: ٩

{١٥} محمد السيد محمد ابراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، (دراسة في الزمان والمكان)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤، ص: ٣٤٧

{١٦} كتابات سودانية، (مرجع سابق)، ص: ١٠٧

عالم عادل القصاص القصصي

(الوَّصف) في: صور زنكوغرافية ليوم عادي جداً!

عادل القصاص أحد القصاصين المميزين، الذين أفرزتهم مرحلة التحوُّلات الحداثية، في القصة القصيرَّة في السودان. وقد بدأ في نشر إنتاجه القصصي، منذ أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، وهو من القصاصين الضنينين على النشر، كما وصفه القاص بُشرىٰ الفاضل.

القصة موضوع قراءتنا [صوَّر زنكوغرافية، ليوم عادي] واحدة من قصصه المتميزَّة، التي حملتها مجموعته [لهذا الصمت صليل غيابك] {[1]} وكنا قد قدمنا قبل عدة سنوات، متابعات نقدية حول قصته [ذات صفاء، ذات نهار. سادس أخضر] {[2]} إلى جانب قصته [نشيد التماسك] {[3]} تمهيدا لنشرها في أدب ونقد وقتها. ولكن يبدو أنها ضاعت، مع كثير من الكتابات التي تضيع في المنافي، فسمة المنافي التنقل الدائم وعدم الإستقرار.

الوظيفة التي يلعبها الوصف في النَّص القصصي، ظلت تجد إهتماماً مستمراً، لدور هذه الوظيفة في: التفسير والترميز معا -فهي ليست مجرد حلية للأسلوب، كما كان يعتبرها النقد القديم، ولاهي بمثابة تجميل للقصة فحسب- إذ يتحرك الوصف فيما يحيط بالشخصية، أو المكان ليكشف عبر توصيفه المكان، أو الأشياء التي توجد فيه، عن التركيب النفسي للشخصية، مشتغلاً في التبرير لسلوكها -الشخصية- فوظيفة الوصف رمزية وسببية!

كما أنها أيضاً نتيجة "يُعتبر الوصف، عُنصراً ذا أهمية حيوية، في العرض. بخلاف ما كان عليه، في العصور القديمة، وقد إنتهى هذا التطوُّر، إلى غلبة العنصر الروائي في القصة، إذ وظف له العُنصر الوَّصفي، الذي فقد ما كان يتمتع به من إستقلال، مقابل إكتسابه للأهمية الدرَّامية، غير أن هناك بعض المحاوَّلات القصصية المعاصرة، تهدف إلى تحرير الوصف، من سطوَّة الحكاية، عن طريق بناء ما يسمى (بالحكايات الوَّصفية) {[4]}

الراوي:

في هذه القصة: (صور زنكوغرافية ليوم عادي).. هذا اليوم غير العادي في واقع الأمر، فالمفارقة أنه في مكان مثل البلاد، محل هذه الوقائع يُعد عادياً!

نتاج تراكم العسف والقمع، الناهضان في التجسس وحركة أجهزة الأمن! كما قالت اللغة الوصفية المشحونة، بالوقائع والأحداث والإنفعالات!

يتم تقديم هذا اليوم عبر الوصف –منذ الإستهلال– الدقيق، لصور واقعية مشحونة ومحتقنة، لمشاهد من الحيَّاة اليومية. تصف: حالة متوترَّة لبطل المشهد الأول "انحنىٰ بزاوية حادة نحو الأرض. جهدت يده اليُمنىٰ في محاولة جادة لالتقاط كتاب، من وسط الكتب، التي كانت تفترش الأرض، بطريقة حاول فارشها أن تبدو قدر الإمكان، متسقة.

وبأسلوب فوضوي أقرب للتشنج، و إتحاد عشوائي مع قدميه النابت منهما ساقان مرتجفتين، راحت يده اليُسرىٰ. تحاول منعه الإنكفاء، على وجهه. حينما كانت اليد اليُمنىٰ، تُلامس الكتاب.

امتدت ثلاث من أصابعها، بالإنكماش نحو الرَّاحة. وبينما أفلح الإبهام والسبابة، في التقاطه، تحوَّلت الزاوية الحادة إلى منفرجة.. فإلى وضع طبيعي {[5]}"

فعبر هذا المقطع الوَّصفي، نستطيع تحسس مدىٰ إهتمام بائع الكتب بالنظام. ومدىٰ الجهد الذي يبذله، هذا المشتري للحصول على الكتاب.

حيث يُعبر الوصف عن حالته النفسية.. حالة التَّوق لتحقق الإمتلاك للكتاب. فالوصف هنا، يُقدِّم لنا موضوع الإستهلال وفضاؤه وأشياؤه، في بطانة من الحمىٰ والمقاومة.

القصة كلها تنهض في مُنَّاخ العسف والرَّقابة والخوف. بكل ما يعتمِّل في الوجدان، من حذر وترقب الإعتقال.. فهذه الحُمَّىٰ تتحكم في مسيرَّة، بطل القصة وهو ينتظر الحافلة، أو يركبها متخللاً الزِّحام، باحثاً عن موطئ قدم، أو وهو يستيقظ من نومه، ليمضي إلى مساعدة عم خضر أو لعب الدومينو، مع عم جابر أو وهو يتبادل المثاقفة،

مع أصدقائه حول: الكتابة والكتاب والموسيقى، والغناء والحياة والنَّاس، والإجتماعي-الإقتصادي المأزوم، الذي يتخلل كل ذلك.

إلى أن يتم إعتقاله في المشهد السادس. تمر كل هذه المشاهد عبر الوصف، متخللةً الوحدَّات السردية الصُغرَّىٰ، بروح البوح المعطون في التساؤل، محمولة على أكتاف اللُّغَّة المجازِّيَة، بكل ما تحتوي من طاقة إنفعال.

تشكل مجالاً دينامياً، يُمثِّل فيه البطل الذي تعرَّفنا عليه، إبتداءً من الإستهلال، مركزاً لأحداث ووقائع الفضاء القصصي، إذ يُلقي بظلاله على مشاهد الحياة الأخرى "كان ركاب عربة البوكس صامتين، يحاولون تجنب النظر إلى بعضهم، بالالتفات يمينا أو يسارا، أو بانكفاء رؤوسهم على صدورهم، إلا من إختلاس النظر، بين لحظة وأخرى، إلى وجهي فتاتين، كانتا من ضمن الركاب.

وحينما تركت العربة شارعا، ذا أشجار ضخمة وعتيقة، منتقلة إلى شارع ذي بنايات حديثة وسامقة، قالت إحدى الفتاتين للأخرى الجالسة بجوارها:

ني بعد كل محاضرَّة، ازداد اعجابا واحتراما للدكتور مكي، أرأيت كيف ناقش اليوم، أزمة المثقف السوداني؟

ولكن ألا ترين معي، أن رؤيته للمسألة، كانت ممنهجة بصرامة، ومتطرفة أكثر من اللازم؟

وهذا ما نحتاجه حقا في هذه المرحلة..

معك حق.. ففي مثل هذه الظروف، لسنا في حاجة للحلول الوسطى..

انتبهت اذنا شاب كان يجلس قبالة الفتاتين. انتقل الانتباه إلى عينيه. مسح وجهي الفتاتين بنظرة مستقيمة. وبلا تفكير، وبطريقة آلية، تحولت نظراته إلى وميض غريب! توقفت العربة، في المحطة النهائية.

نزل الركاب. أشعل الشاب ذو النظرات، ذات الوميض الغريب سيجارة ثم سار خلف الفتاتين {[6]}" وهكذا يختم راو القصاص يومه غير العادي، بمتابعة رجل الأمن للفتاتين!

إن غلبة الوصف في نص [صور زنكوغرافية ليوم عادي] على السرد، تأتي بإبراز عالم الأشياء و شحن هذه الشخصية، بمزيج من المشاعر المتناقضة، لتكون الشخصية بهذا التركيب النفسي المعقد، معادلا موضوعيا لمتناقضات الواقع الحي المعاش. وكل ذلك عبر

وظيفة الوصف.

إلى أن تختم هذه القصة، التي تعتمد في بنائها، على الوحدات السردية المقتطعة، من مشاهد الحياة الواقعية، من حيث حركة الأحداث.

القصاص يمهد لكل حدث، بمناخاته الشعورية. ما يجعل الشخوص، أكثر قدرة على مواجهة مصائرهم المأساوية.

هوامش:

{١} عادل القصاص، لهذا الصمت صليل غيابك، الشركة العالمية للطباعة والنشر ٢٠٠٢، ص: ٢٣

{٢} كتابات سودانية (كتاب غير دوري)، العدد ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٢ ص: ١٢٣

{٣} ثقافات سودانية (كتاب غير دوري)، المركز السوداني للثقافة والاعلام، العدد الخامس ١٩٩٩ ص: ١٠٨

{٤} دكتور صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣ ص: ٢٩٥

{٥} عادل القصاص، (مرجع سابق)، ص: ٢٣

{٦} نفسه، ص : ٣٢/٣١

العالم القصصي لأحمد أبو حازم

نموذج الحياة السرية للظلال و يناير بيت الشتاء
قراءة في الدلالات الباطنية، وبنية المشهد

القاص أحمد الجعلي [أبو حازم]{[1]} من كُتاب القِصَّة القَصِيرَّة، المميزِّين والمرهفين جداً. ويُعتبر نسيج وحده. بتجربته الجمالية العميقة و المتفردة، التي تحاول الإفصاح عما هو عصي على البوح.

وقبل أن نقدم قراءتنا لقصته [يناير بيت الشتاء]{[2]} سنقرأ معا، نصين من نصوصه الممتعة، عل ذلك يعيننا، على تفهم المُنَّاخ النفسي العام، لعالم أبو حازم القصصي، هما نص [المسارات السرية للظلال]{[3]} والنص [غربة]{[4]}

الدلالات الباطنية للمسارات السرية للظلال

في هذا النَّص، الذي يوطئ له أبوحازم، ببيتِ شعري لأبي الطيب المتنبئ [تَتَخَلَّفُ الآثارُ عَن أَصحابِها حيناً وَيُدرِكُها الفَناءُ فَتَتبَعُ]{¶} وهو أحد أبيات نص من أجمل نصوص المتنبئ وأكثرها حزنا وعذوبة وأسىً، سنتناوله في هامش هذه القراءة لإتصاله بنصوص أبوحازم، كمصدر أو مرجع أساس لنص المسافات السرية للظلال، إذ يدير حوارا معها في مرجعياته الجمالية.

فأبي حازم فضلاً عن كونه قاصا بارعاً، فهو بالأساس شاعرا مجيدا ضل طريقه إلى مضارب السرد، عبر مساراته السرية العديدة، التي انطوى على بعضها بيت المتنبئ أعلاه، بكل ما يحمله من معانٍ لفناء الأحياء، وآثارهم في خاتمة المطاف، مهما تركوا من آثار بقيت على مر الدهور، ففي نهاية الأمر ستفنى هي الأخرى!

بهذه الرؤية الكافكاوية العدمية، المأساوية، التي تتصدر قصة (المسارات السرية للظلال) والتي بمثابة المفتاح للعالم السري، الموغل في الرمادية لهذا النص! الذي يسائلنا، حول مفهوم الظل قبل أن نسأله، عن المسارات التي يمضي بنا فيها، بما يجعل للظل

مفهوماً عميقاً، يتداخل مع الوجود والعدم، والموت والخلود.

تشير دكتورة فاطمة عبدالله الوهيبي، في سفرها القيم وغير المسبوق [الظل: أساطيره وأبعاده المعرفية والإبداعية]، تشير إلى "ارتباط الظل/ الشمس بالموت، وعنف التحول إلى عالم الغيب، بما يجعلنا نعيد التفكير، في مسألة النور والظلمة، على أساس القضايا الميتافيزيقية والأنطولوجية معا، كما تعكسها الرؤية الصوفية {[5]}"

فالراوي المتواري منذ استهلال القصة، يحدثنا عن مدينة غبراء أزمعت، ألا تعرف الأشجار "تذهب الظلال كلها متوشحة حدادها، احتجابها وتختفي. عند مغيب الشمس، تختلس الظلال أشكالها، ويتلبسها سمت شبحي، وهي تسلك مسارها السري الغامض {[6]}" ليتوقف الراوي بعد ذلك، عند شجرة وحيدة، تحتضن الجميع، وتدثرهم بظلالها، ثم يسترجع -الراوي- ما فعله كلاب السلطات بالأشجار "مساحو الارض، كلاب السلطات، دفعوا الظلال، نحو مدار مجهول. عجنوا لهذا الغياب بفؤوسهم الحادة، وقدموه لها؛ على طبق من شفرة ماضية. نزعوا الأشجار من جذورها، فذهبت أخشابها، إما محترقة كوقود، أو مصنوعات كسولة، وبليدة تقبع طيلة الوقت. في ردهات لا يشغلها أحد. إلا لماما {[7]}"

وبالإحالة للبحث القيم لدكتورة فاطمة الوهيبي، المشار إليه، والذي استعنا ببعض مفاهيمه النقدية الجمالية، خاصة مفهومي، الظل والشجرة، كمفهومين تأسس، عليهما هذا النص، في بنيته العميقة.

نجد أن ظلال الجعلي الشبحية، التي دفعت إلى مدار مجهول، تعبر عن الفكرة الأساسية، التي لطالما كونها الإنسان، عن الظل كشكل من أشكال التعبير، عن هاجس الإنسانية الأساسي: الموت!

"فالظل لايظهر إلا في فضاء بصري، ولابد من مصدر ضوء ليتحقق حضوره في هذا الفضاء. ولذلك فكل تفكير بالظل، سيأخذ في الحسبان فكرة الانعكاس، فالظل انعكاس لشيء معرض للضوء، وما يترتب علي الانعكاس من رؤي، ذات علاقة بالامتداد والتضاعف والتناسل، وما ينطوي تحتها من أمور ذات صفة أفقية، ترتبط في النهاية بفكرة الحركة والزمن.

من جهة أخرى ارتباط الظل، بالأصل والفرع. وتنطوي تحت هذه الثنائية مسائل لها

صفة العمودية الفوقية، والتحتية والتبعية. وتفضي هذه المسائل إلى طرف ميتافيزيقي ولاهوتي، مرتبط بـ المحتد وفكرة العودة، وهي تلتف مرة أخرى لتتشح ببعدها الزمني، الصاعد الي مبتداه. وكلتا المسألتان الانعكاس والأصل والفرع متشابكتان و متداخلتان "{8}

فهذه الظلال، التي تختلس أشكالها الشبحية في ظلام هذه البلدة، تستعيد إلى تفكيرنا، فكرة النور العظيم، المرتبط بالمطلق، كفكرة سائدة في معظم الديانات، فمن هذا النور يشع الإله على الكائنات والموجودات.

وهي فكرة حملتها الديانات القديمة في الشرق. إذ عرفت الإله كنور واسمته المتألق، وهو إشراق.. وكل ما يتألق ليس سوى ظل ألقه.

وهي فكرة انتقلت من تلك الديانات البائدة، إلى الديانات المعروفة، وإلى المتصوفة فتحدثوا عن النور الإلهي، وعن الظل بوصفه الأصل، لهذا النور!

فالذات الإلهية مصدر الظلال! ويمكن القول، إن معظم الثقافات والديانات، صورت الأسرار الإلهية، من خلال النور.

وما كان بالإمكان شرح هذه الأسرار، لولا هذا التمثيل والمعالجات اللاهوتية والفلسفية، فابن عربي مثلا، تحدث عن الاندراج في النور الأعظم، و الانثناء والطي فيه -هذه الفكرة بالذات، كانت شاغل [المقدس سره، الجزء الثاني من روايتي ثلاثية صانع الفخار] الطي فيه، بعد الحياة ومد الظل الذي هو، باصطلاح المتصوفة، بسط الوجود الإضافي علي الممكنات. ولذلك كثرت في الظل مصطلحاتهم، وتكوكبت حوله في المخيال، بعض الرؤي المؤسطرة.

فما بين إشماس الكائن، وكونه ظل الله في الأرض، وبين إضحاء ظله، وانسحاب روحه، ظهرت تجليات كثيرة للظل، تخللت المسارات السرية للظلال إحداها!

يقترب بنا راو النص، في هذا الفضاء الظلالي، من أحد سكان هذه المدينة الغبراء: شاب. ورَّاق. يتاجر بالكتب القديمة تحت شجرة: مصدر (الظل)..

والشجرة في هذا السياق، تحيلنا، إلى قصة الخلق. وهي بالذات (شجرة الحياة)، التي نعرف خلال سفر التكوين، أن الله "أنبت من الأرض كل شجرة حسنة المنظر، طيبة المأكل، وكان من بينها شجرة الحياة". وهنا تشير دكتورة الوهيبي، إلى أن الإنسان، لا

يصل إلى شجرة الحياة، إلاّ إذا قبِلَ العبور في شجرة معرفة الخير والشرّ، فيكتشف أنه إنسان محدود.

في الواقع، أراد الإنسان أن يكون مثل الله. يعني: أن يكون خالداً. أن لا يموت. أن يعرف ما يعرف الله! ومن هنا في ظني، جاءت فكرة الاتحاد بالمسيح، وفكرة الحلول الصوفية!

وهذه الشجرة أُمر آدم، أن يأكل منها ويحيا للأبد، فالله قال له من كل شجر الجنة تأكل، إلا شجرة معرفة الخير والشر، ولكنه فضَّل شجرة معرفة الخير والشر، على شجرة الحياة فمات. وتجسد المسيح ليتحد بنا ثانية ليُعطينا الحياة، كما في اللاهوت المسيحي!

لذا عندما ننظر إلى علاقة هذا الوراق، الذي وظيفته التي يعيش منها، هي بيع المعرفة، والشجرة هي الرمز المقدس للمعرفة، لذا يرتبط بها في علاقة حميمة:

"أول القادمين إلى المدينة هو. وأول نشاطه، أن يسقي الشجرة قبل الماء بشوقه {[9]}"

ثم يبدأ الراوي، في الكشف عن المُناخ السيء، الذي يعمل فيه هذا الوراق، الذي كثيرا ما يداهمه كلاب السلطات. يطأون كتبه، ويمارسون عليه هوايتهم في القمع. دون أن يجرؤ على الاحتجاج.

وتتركز بؤرة الضوء هنا على المسئولين.. مرؤوسيهم، ومن ثم ينتقل بنا الراوي، إلى لحظة حاسمة، في مسيرة وقائع وأحداث المسارات السرية للظلال:

حينما قرر المسئولون، إقامة كشك شرطة تحت الشجرة "عند الغسق، وقبل شروق الشمس. كان هناك. وكانت الشجرة واقفة مكانها. وتحتها يتربع الكشك الحديدي، بالقرب من جذعها. كالبصاق البذيء. وبعد أن حفروا له عميقا، ولا شك أنهم اصابوا عروقها بسوء {[10]}"

فكشك الشرطة تحت شجرة المعرفة، بمثابة رمز للسلطة المانعة للحصول على المعرفة، عبر التاريخ، كما وصفتها الميثولوجيا والديانات. فضلا عن كون هذا الرمز، أداة عقابية كما رأينا في هبوط آدم للأرض، نتيجة محاولة، الحصول على المعرفة، وبالتالي، محاولة التوحد في الذات الإلهية!

والحديث عن الشجرة، يقود للحديث عن ظلها.. فالظل يستدعي التفكير مباشرة بالشجرة. هذه الشجرة.. والشجرة العظمي أم الشجر، شجرة الخلد، التي يسقي هذا

الوراق أشواقه لهذه الشجرة، حنينا لتلك! أم تراها هي الشجرة تلك نفسها، التي أكل منها آدم؟ ومن يكون هذا الوراق الذي تضايقه السلطات؟

الوراق، هو الانسان مطلقا، في رحلة بحثه الأزلية، عن الحرية والحق والجمال والخلود! والعوائق التي تعترض طريقه، في هذه الرحلة الخطرة!

هنا ترتبط فكرة الشجرة بالعقاب: الموت والفناء. وإذا تأملنا هذا المعنى، على ضوء ما قيل عن شجرة الخلد في كتب التفاسير، يصبح الظل هو المظهر المادي البصري للأشياء، أو بمعنى الاحتماء من حر الشمس، شمس المعرفة! أو شمس العقاب!

وكلما تعمق الحفر في الظل، وبالظل كأداة تعبيرية ونقدية، ضمن منظومة العلاقات والارتباطات، بالموت والحياة والصيرورة، والخلود والخلق.. كلما تعمقت فكرة الظل، بأبعادها الاسطورية والميتافيزيقية، وأصبحت علاقة الظل بفكرة الموت، والصيرورة، أوضح!

فتلبس ظلال المسارات السرية، سمت شبحي، يشير إلى انعدام الظل، عن الأجسام المادية في هذه المدينة، التي أزمعت ألا تعرف الأشجار، فقد فضلت الجهل مع الفناء، على المعرفة مع الخلود! دون أن تدري!

وهذا الفقد للظلال حال الموت، وحال الانتقال إلى العالم الآخر، عالم الأشباح! حيث الظل (بالإحالة لفاطمة الوهيبي) "في الحقيقة، إنما هو ضوء شعاع الشمس دون الشعاع، فإذا لم يكن ضوء، فهو ظلمة وليس بظل، إذا حينما يؤول الظل، إلي أصله.. يندرج في حيز النور ويختفي، فالنورعلي عكس ما نتصوره للوهلة الأولى، منطقة غيب وعماء واحتجاب"

يقول ابن عربي: "الظلال محجوبة أبدا، عن موجدها، وظهورها عند طلوع الأنواع، علي من تولدت عنه. وهي أبدا تطلع من خلف حجاب أسبابها، لترى موجدها فلا تراه أبدا، فهي في ظلمة كونها محبوسة، لا تسرح أبدا.. فلا يرى الحق أبدا، إلا من خلف حجاب، فإن سبحات الوجه، لا تقف لها الأكوان..

وقال: إذا أحاطت الأنوار بالشمس، اندرج ظله فيه وانقبض إليه {[11]}" وهكذا تفتحنا المسارات السرية للظلال كنص قصصي، على عالم غني بالمعاني، مفتوح على تأويل متعدد المصادر، الأسطورية والدينية والصوفية.

وإذ يمضي بنا الراوي، واصفا فظائع ما يجري: "أنين الأرصفة الدائري، وبكائها المتحشرج، وهي ترزح تحت ثقل الأقدام المنتظرة، في هجير الشمس {[12]}" وفي هذه اللحظات العظيمة من التمزق، ينهض تواصل الوراق بالشجرة، في محنتهما المشتركة، لينتهي النص باختفائه، هو ذاته في قلب الظلال "دفعه الفزع للقفز عاليا، حينما تدفقت نظرته العجولة للأسفل، ولم يجد ظله. تراكض هنا وهناك، والصراخ الداوي يسبقه ويشق المدى شقا، والأسئلة المضطردة تلاحق خطاه، التي ضلت نواحي بوصلتها، أنها الظلال وقد أخذته معها، في مسيرها السري الغامض {[13]}" وكنا أيضا قد عبرنا عن فكرة اختفاء الظل، والأجسام المادية، في روايتنا مارتجلو ذاكرة الحراز {[14]} ومن هنا نرى أن هذا النص لأبي حازم، يقيم حوارا ممتعا مع نصنا مارتجلو.

استخدام أبوحازم لرمزية الشجرة، كاداة تعبيرية ونقدية، يحيلنا إلى اخضرارها الدائم، وإلى فكرة أن الحياة لا تموت، مهما جرت من محاولات لاغتيالها، فهي تنبت من جديد!

وفي الحقيقة رمزية الشجرة للحياة، شائعة في الحضارات والديانات القديمة، فحتى آلهة الخصب تم الرمز لها بالشجرة، وامتلأت الجنان، في الحياة الأخرى، سواء في الميثولوجيا أو الأديان، بالأشجار، وعلى امتداد التاريخ، تذكر الأساطير، أن إيزيس إلاهة القمر والأمومة، وأوزيرس إله البعث ولدا من شجرة طلح، والتي تعتبر شجرة كل شيء حي {[15]}"

وتصور الديانات المصرية القديمة، شجرة الحياة، تخرج منها أياد إلهية، مسؤولة عن العطاء والخصب، وتسكب ماء الحياة من إناء {[16]}

وفي الحضارة الفارسية يرد ذكر شجرة العالم، وهي شجرة ضخمة، تحمل كل أنواع البذور، وحسب الأساطير، فقد تنازع عليها أهريمان، إله الشر الذي خلق ضفدعاً، مهمته القضاء على الشجرة، لمنع نمو بقية الأشجار على الأرض، و أهورا مزدا، إله الخير، الذي وضع سمكتين تحرسان الشجرة {[17]} وبهذا، تقترب فكرة شجرة العالم الفارسية، من فكرة شجرة الحياة. كذلك قدست العبادات الكنعانية الطبيعة، بأشجارها ومياهها وجبالها، وإلى اليوم، تظلل الأشجار الوارفة المعابد {[18]}

وفي التراث العبراني، كانت أمكنة القرابين "على كل أكمة عالية، وتحت كل شجرة خضراء" كما يقول سفر أرميا {[19]}"

وتشير فاطمة الوهيبي، إلى أن الآشوريين، كانوا يعتبرون شجرة الحياة، رمزاً دينياً مهماً، و البهائيون كذلك، اتخذوا شجرة الحياة كرمز للمظهر أي الرسول، المعلم الكبير الذي يظهره الله للبشرية، بين الحين والآخر. وهي فكرة لاتختلف كثيرا عن فكرة عودة المسيح أو المهدية! فالمظهر هو جذور وساق الشجرة، بينما أتباعه هم الفروع والأوراق.

وفي اليهودية، لشجرة الحياة مفاهيم عدة، ترمز إلى التوراة نفسها، كما ترمز إلى الحكمة والروية. وهي الشجرة التي طرد بسببها آدم وحواء من الجنة، بسبب تناول ثمارها، التي تمنح الحياة الأبدية.

وفي بابل، كانت الشجرة، تمثل كل أشكال الحياة الكونية. إنها مقر إله الخصب والعلوم الحضارية، وهي مقر راحة الإلهة الأم، إلهة التكاثر والخصب. وفي الرسوم البابلية الدينية، تحيط النجوم والعصافير والحيّات، بالشجرة الكونية. وفي الحضارة: الأكادية تعني الألوهة {^{20}}"

حيث أن الإنسان الأول في وادي الرافدين، أول ما عبد، تعبّد للشجرة التي يأكل من ثمارها، ويبني بيته من جذعها وسعفها (أغصانها) ويتدفأ بحطبها، ويصنع من خشبها، كل أدواته البيتية، فكانت بالنسبة له هي الحياة، وبهذا الاعتبار، تكون الشجرة هي الحياة المقدسة، أي حياة الألوهة الخالدة خلود الشجرة.

ولذلك فإن ربط الحياة بالألوهة، والألوهة بالحياة، تعني حياة الإله القادر على الخلق والإبداع {^{21}} هذا الإله الذي قضت عليه المدينة، التي تجري فيها وقائع المسارات السرية للظلال.

غُربة:

في هذه القصة، يحكي الراوي، عن العصفور الطليق داخل الإنسان المحاصر، فيستعير صوت طائر، يحكي عذاباته مع فصائل طيور اخرى [بشر آخرون] "كانوا خمسة ملونين وكنت سادسهم. وجدتني بينهم، لست من الفصائل النادرة. لكنني كنت لتكملة العدد. ولأشياء تبدو غامضة بالنسبة لي!

أما الخمسة الملونين، فإنه من الواضح، جيء بهم إلى هنا في دفعات، أظنها ثلاث.. ذلك لأن كل إثنين منهم، تتشابه ألوانهما"

يتملك هذا الطائر الإحساس بالغربة، والضيق. إزاء هذا الاعتقال، ويفشل في التواصل، مع الخمسة الملونين، المعتقلين معه –الألوان رمزية للألوان السياسية– فينحسر نحو ذاته، و لا يصبح معتقلاً داخل القفص فحسب. بل داخل ذاته أيضا!.. بسبب الحصار الذي يفرضه حوله، الخمسة الملونين: زملاء المعتقل..

وهكذا تمضي هذه القصة، جائسة في أغوار النفس وعذاباتها المضنية.. محاولا –هذا الطائر– تفكيك الحصار المضروب حوله: "على ما أظن يقولون أني غريب الأطوار، فضولي متطفل، بل ويذهبون أبعد من ذلك.

ويستعيد الطائر ذكريات حياته السابقة، عندما كان طليقا "كنت وسرب فصيلتي، نقوم بطلعات مرحة تحت الغيمات النائمة، بتراخ واستسلام فوق رؤوسنا، ولا نبالي بها أن أصابها الصحو وانهمرت علينا {[22]}"

ويمضي في تداعياته، وصولاً إلى اللحظة التي تم أسره فيها، من قبل طفل شقي، ليجد نفسه بين الخمسة الملونين، الذين أُطلق سراحهم دونه، فتتناهبه الأفكار بالانتحار أو الاستمرار، في البقاء على قيد الحياة.

ثم يبدأ في النضال للخروج من أسرة "هذا هو اليوم التاسع، وانا ما زلت أُمارس تنفيذها بمنقاري، وساواصل النقر على مكان واحد من السلك النملي، حتى لو اقتضاني الأمر العمر كله، حتما سيلين، وتتقطع أسلاكه الشائكة آخر الأمر، إني على يقين"

أشرت لهذه القصة، بين القراءتين، لأنها تلقي مزيداً من الضوء على العالم القصصي لابي حازم، كعالم مفرداته ترتبط بالطبيعة، بأشجارها وظلالها وطيورها، فالحياة الطبيعية، مصدر إلهام أساسي في أسروداته، إذ تكاد لاتخلو قصة من قصصه، لايتم فيها توظيف مفردات الطبيعة، حيث لا حدود فاصلة، بين الانسان وكائناتها أو مظاهرها، إلخ.. فالوجود في النص السردي لأبي حازم، واضح التوحد!

يناير بيت الشتاء

كنا قد تداولنا، في نادي القصة السوداني، المسودة الأولى لهذه القصة، و أبدينا ملاحظاتنا حولها، قبل أن تنشر بعد ذلك في الرافد الأماراتية، وكتابات سودانية بوقت طويل، وأذكر أنها أثارت ابتداء من عنوانها، موجة من التساؤلات: بكآبتها الملتاعة،

وجرأتها على التحرر مما هو سائد في القص في السودان.

وما تحيل إليه من عالم فوق الطبيعي، مستكنهة، أكثر أسئلة الوجود غموضا: الموت/ الحياة، بكل ما تملك اللغة الشعرية عند أبي حازم، من قُدرَّة على التعبير في [وحول] هذا السؤال الوجودي الكبير، ليشكل سؤال المصير هذا، مفصلاً أساسيا في [بنية الحدث] وقتها تباينت انطباعاتنا حولها، وما كان ذلك سوى دليل آخر على أن [يناير بيت الشتاء] استطاعت أن تلقي حجرا في بحيرة ساكنة، وقالت دوامة هذا الحجر، في التموجات على سطح هذه البحيرة، شيء ما.. خلف ما خلف من أصداء!

حاول بعضنا في ذلك الوقت، أن ينظر إلى هذه القصة القصيرة، من وجهة نظر فنية محضة، ليرى فيها نزوعا أدبيا، لاقتفاء أثر الكافكاوية، وآثر البعض الآخر، رؤيتها من منظور نفسي، في محاولة للتفتيش في التجربة الذاتية لأبي حازم –تجربة الاعتقال السياسي والسجن– ولكن كل هذه الملاحقات للنص [يناير بيت الشتاء] ظلت قاصرة، عن الإحاطة بشيء مما انطوى عليه: من أبعاد فكرية وجمالية "ولكن كيف يكون الاقتراب النقدي، من كاتب تجاوز مستويات الانتماء إلى بيئة أو طبقة أو وطن، طموحا إلى تقص روح الإنسان، في مواجهة العالم؟

وبأي معيار يتم تقييمه، وهو الرافض لرؤى تجاوزها العصر. والواعي بقصور تلك الرؤي (البعثية) التي عرفها عن إحتواء العالم، وعجزها عن إعادة السلام إلى روحه!

إن الهدف من الكتابة هنا، عن يناير بيت الشتاء، ليس الدعوة لما تم اكتشافه، ولكن الإعلان بكل درجات الصوت والصمت. عن عذاب البحث عن يقين {[23]}" في هذا الواقع الملتبس، الذي يشككنا في موت الأحياء وحياة الأموات، وفقا لتشكيل لا يخلو من السريالية والعبث! وهو ما يمثل خلاصة للقول السردي في [يناير بيت الشتاء] بكل مدلولات الشتاء الكئيبة!

الحكاية في يناير بيت الشتاء

تتكون القصة [يناير بيت الشتاء] من حكايتين، تشكلان معا حكاية واحدة.. و لنتمكن من قراءة [بنية المشهد] في هذه القصة، لابد لنا من محاولة شرحها أولا، لاستكناه معناها العام، مع إدراك أن "النص الذي كان يدين فيه المعنى للمبدع، أصبح لا

يحمل دلالة جاهزة أو معنى نهائيا، وإنما إمكانا، من إمكانات معان النص، ويظل المعنى مجرد احتمال، إلى أن يكونه القارىء بالفعل، عوض أن نفترض تحققه بالقوة، لتكون كل قراءة (طبقا لعلي حرب) في نص ما، هي حرف لألفاظه، وازاحة لمعانيه. فليست القراءة مجرد صدى للنص. أنها احتمال من بين احتمالاته الكثيرة والمختلفة {[24]}"

الحكاية الأولى:

وبطلها كاتب قصة الذاكرة المعطوبة (مأمون ابراهيم علي).. فهذا الكاتب بعد نشر قصته [الذاكرة المعطوبة] في إحدى الصحف، يفاجأ بدعوى مرفوعة ضده. إذ يتضح، أن أسماء شخصيات قصته، مطابقة لأسماء حقيقية في الواقع. والوقائع كذلك؟!

"يسألك المحقق:

الإسم؟

مأمون ابراهيم علي.

السن؟

اثنان وثلاثون عاما.

وتنهمر الأسئلة، فتجيب باقتضاب. ثم يشير ناحية الرجلين. والفتاة دافعا اليك بالسؤال المباغت:

هل تعرف هؤلاء الناس؟

تلتفت بذهول، وتجيب بصوت كأنه ليس لك:

كلا، لم التقيهم في حياتي من قبل!

يسحب صحيفة قديمة، ويقرأ بصوت مكتبي آمر، لا يخلو من تهكم، عبارة محددة يضغط على كلماتها ببطء ويردد بلا مبالاة: الذاكرة المعطوبة.. الذاكرة المعطوبة.. الذا.. هل تتذكر هذه العبارة؟

نعم؟ فهي عنوان لآخر قصة قصيرة كتبتها.

هل تعترف بأنك كاتب هذا الكلام؟

نعم {[25]}"

وفي التحقيق معه إثر تقديم الشخصيات الحقيقية، شكوى ضده. يصاب بالذهول

لهذه المصادفة الغريبة، ويصر على أنه لا يعرف هؤلاء الناس، وأن ما كتبه محض خيال، فيتم حبسه على ذمة التحقيق!

"ويسيطر عليك الذهول والحيرة، وتحاول أن تجد تفسيرا ملائما لوجودك هنا، وما علاقة كل الذي يجري -بهذا النص القصصي!

يعاجلك بسؤال يعيد إليك صوابك:

كيف أنك لا تعرف هؤلاء الناس؟!

ما زلت اؤكد انني لم التقيهم قط في حياتي!

مهمتي كمحقق تقتضي أن أعرفك بهم، فهذا الرجل الأشيب ذو الوسامة الهاربة، هو عبد المجيد خضر. أما هذا الرجل فهو السيد على زيدان سائق التاكسي رقم خ. أ ٦٤٨٥ تاكسي الخرطوم، وهذه هي رخصة القيادة، وبطاقته الشخصية، والذي أطلق ساقيه للريح كما تزعم في قصتك!

أما هذه الفتاة فهي، الأستاذة نادية عبد المجيد خضر المحامي وموثق العقود أمام المحاكم الجنائية والمدنية. ماذا تقول في هذه البراهين والحيثيات؟

عند ذلك كان المحقق مبتسما، وهو يفرك يديه، والغبطة مرتسمة على سيمائه، إعلانا بانتصاره عليك (..) ومن بين ركام التلعثمات، تستنكر الورطة وتجيب بجدية غريبة:

إن هذا إلا محض خيال صادف الحقيقة!

إذن ماذا تقول في الوصف التفصيلي. والعنوان الكامل، لمنزل السيد عبد المجيد خضر؟ ثم ماذا تقول عن الرقم الحقيقي، لسيارة السيد علي زيدان؟ {[26]}"

الحكاية الثانية

وتتمثل في قصة الذاكرة المعطوبة نفسها، وشخصياتها الرئيسية: "نادية ووالدها عبد المجيد خضر، وسائق التاكسي علي زيدان، الذي يصطحب الفتاة نادية، في وقت متأخر من الليل، ليقلها إلى منزلها".

"الناس تهاب أُجرتها الباهظة، في مثل هذا الوقت من الليل. أشارت له بالتوقف، وبمحازاتها تماما أوقف السيارة، ودون أن تسأل، فتحت الباب الأمامي، ورمت بجسدها الجميل، الموغل قليلا في السمنة على المقعد (..) الحي الرابع لو سمحت شارع {[27]}"

ولأنها كانت ترتعش من البرد، يرمي إليها بمعطفه ليدفئها قليلاً: "بنخوته أحس أنه يجب أن يفعل، ما يفعله أي رجل شهم مثله، خلع معطفه وألقاه ناحيتها:

يمكن أن ترتديه، فالبرد لا يحتمل.

هكذا قال وتابع النظر باهتمام، في جسد الشارع {[28]}" ويصل بها إلى العنوان، الذي أعطته إياه: "باب أسود ضخم ذي مقبض نحاسي، علقت فوقه لافتة صغيرة، بيضاء. مكتوب عليها ٦٤ شارع ١٣ الحي الرابع منزل عبد المجيد خضر {[29]}"

وتفاجئه بأنها لا تملك الأجرة الآن، وتطلب منه أن يحضر في صباح اليوم التالي، لأخذ أجرته:

"يؤسفني أن لا أحمل نقودا الآن، ويخجلني أن أرهقك بالقدوم إلى هنا صباح الغد، ولا مناص من ذلك. فأنا إسمي نادية عبد المجيد خضر، وهذا هو منزلنا {[30]}"

وعندما يحضر في الصباح التالي، يفتح له الباب رجل عجوز، وتبلغ هنا الحكاية ذروة تعقيداتها، فالرجل العجوز يصر عليه أنه أخطأ في العنوان!

"لا لم أخطيء العنوان، فقد انسربت بهدوء وثقة داخل هذا البيت. وقرأت أنا اللافتة، المعلقة فوق الباب، لا شك أنك السيد عبد المجيد خضر؟

نعم انا هو، ولكن لي بنت وحيدة، ومقعدة منذ يناير الماضي.

ولكني متأكد من دخول تلك الفتاة هنا، فقد انتظرت حتى أغلقت الباب خلفها {[31]}"

وهكذا يمضي الحوار بينهما.. ينفي العجوز، بينما يصر سائق التاكسي على التأكيد:

"أقول لك إن لي بنت واحدة ومقعدة، وتقول لي أن إحداهن قد دخلت هنا! ماهذا الهذيان الصباحي الذي أسمعه؟

حسنا، لفك هذا الطلسم، هل يمكنني رؤية إبنتك هذه؟ كان العجوز حريصا على إنهاء هذه التقطيبة الصباحية..

لا مانع من ذلك، ولكن إن لم تجد ضالتك، أرجو أن تذهب على الفور. دون أن تقلق صباحنا أكثر من ذلك {[32]}"

وعندما يرى السائق الابنة المقعدة (فادية) يتضح له أنها ليست التي أقلها، في ذلك الوقت المتأخر، من ليلة البارحة! لكن يسقط في يده وهو يهم بالخروج؛ ونسيان هذا

الأمر، إذ يرى في هذه اللحظة، صورة فتاة البارحة، معلقة على الجدران!

"شد انتباهه إطار ضخم، لصورة كانت معلقة على الجدار. خلف المقعد، الذي كان يجلس عليه. تسمر السائق محدقا في الصورة ثم هتف:

أنها هي التي أوصلتها بالأمس! وقد تذكرت إسمها، أنها نادية عبد المجيد خضر!

لكنه سمع شهقة، كأنها خروج الروح من مكمنها، فالتفت ليرى العجوز، وقد هبط جسده المهدود، كالخرقة البالية، على أحد المقاعد.

أما الفتاة فقد ادارت عجلتها، واختفت في دهاليز المنزل. ثقل اللسان، فخرجت الكلمات واهنة. وبطيئة من فم الرجل العجوز: تقول أن اسمها نادية عبد المجيد خضر؟!

نعم.

أأنت متأكد من ذلك؟

نعم.

لابد أنك قد أصبت بمس من الجنون.

لا ياحاج، أنا في كامل رجاحتي العقلية.

أنا مضطر لأخطار الشرطة لهذا الاقتحام الغريب!

لماذا يا حاج؟

لأن تلك التي تحدثت عنها، قد ماتت منذ الشتاء الماضي، في منتصف يناير {[33]}"

ولا يصدق أنه كان يقل فتاة؛ في واقع الأمر ماتت منذ عام! فيصر على رؤية قبرها، فيأخذه والدها الى قبرها:

"هنا تحت أشجار السدر، ترقد فلذة كبدي نادية.

كانت إحدى أشجار السدر، قد غطت القبر تماما، ومالت فروعها المخضرة، على جانبي القبر، أزاح العجوز الفروع النائمة على الشاهد. فقرأه السائق برهبة أقرب إلى الخشوع.

أما الرجل العجوز، فقد بدأ يزيح الأغصان، لتجلية القبر قليلا، وهنا بان المعطف بوضوح، راقدا على ظهر القبر قليلا {[34]}" ولدى اكتشافه أنه كان يقل فتاة ميتة، منذ يناير الماضي يطلق ساقيه للريح!

بنية المشهد

تتكون يناير بيت الشتاء من ١٢ مشهداً. خمس مشاهد بطيئة، إبتداءً من المشهد الأول وحتى الخامس. وسبعة مشاهد درامية سريعة، إبتداءً من المشهد السادس وحتى نهاية القصة في المشهد. اعتمد (أحمد أبو حازم) في هذه القصة، تقنيتين في بناء السرد، من حيث الإيقاع الزمني:

تقنية التتالي السريع للأحداث، مجسما في التلخيص. إبتداءً من المشهد السابع: والذي يبدأ من لحظة وقوف سائق التاكسي، صباح اليوم التالي، أمام منزل عبد المجيد خضر، ليأخذ أجرته من ابنته نادية، فيدخل مع عبد المجيد خضر في حوار مطول. ينفي فيه عبد المجيد أن لديه بنت تكون قد أقلها سائق التاكسي، ليلة الأمس إلى هذا المنزل.

حيث تتلاحق الأحداث في المشهد الثامن. في محاولة أخيرة للوصول إلى تسوية للوضع. إذ يدخل سائق التاكسي مع عبد المجيد، لرؤية ابنته الوحيدة المقعدة. فيستوثق سائق التاكسي عند رؤيتها، أنها ليست فتاته المقصودة، وقبل أن يراها يجول ببصره في الصالون، فيرى صورة عبد المجيد وزوجته.

"جلس السائق على أحد المقاعد. وكان ثمة إطارا مذهب عليه صورة لعروسين، في غاية البهاء والرونق. هي نفس ملامح الرجل العجوز، لكنها هنا منحازة لشاب ذي نضارة لا تضاهى. أيقن السائق انها صورة زفاف ذلك العجوز، في زمان سحيق، مضت أيامه في متاهة الذاكرة، لم يأبه السائق لما تبقى من صور.

ويتداخل هذا المشهد مع المشهد التاسع..

في حوار آخر بين عبد المجيد والسائق، الذي يفكر في الاعتذار عن الوضع. وقبل أن يفصح عن ذلك. يقع بصره على صورة لفتاته المقصودة، فيترتب على ذلك حوارا، يمضي بالأحداث في منعرج آخر.

ليبدأ المشهد العاشر، الذي هو إمتداد للمشهد الذي سبقه، حيث يتشكك السائق.. وتهتز مسلمات الأب عبد المجيد، فيحاولان معا، الوصول إلى يقين. بالذهاب الى مقبرة إبنته.

وهكذا يبدأ المشهد قبل الأخير، بوصف للمقابر:

"قطعت السيارة عدة تقاطعات، ثم انسابت عبر طرق ملتوية، وغير معبدة. حتى

وصلت ذلك المكان الموحش، الغارق في لجة صمت الأبدية.

ترجلا من السيارة. عبرا دروبا صغيرة متعرجة، تجاوزا عدة قبور {[35]}" ثم يبدأ المشهد الأخير، استرجاعا للمشهد الأول، الذي تم استهلال القصة به. لحظة وقوف الكاتب أمام المحقق.

يلاحظ على المشاهد السابقة، أنها تقع في فترات زمنية متعاقبة، ومحددة تحديدا مكثفا، و مشحونة بالانفعالات!

يقول بيرسي لوبوك: "يعطي المشهد للقاريء، إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل. إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه، كما يقع بالضبط، وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة، التي يستغرقها صوت الراوي، في قوله. لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة. ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد واحد".. ويلاحظ أيضاً أن المشاهد السابقة، مثلت وعاء للاستطرادات والتشعبات والاستباق، والوصف والملاحظات المباشرة، من الراوي، التي تحمل ما تحمل من تحليل نفسي وإجتماعي.

ما جعل هذه المشاهد غنية بزخم التقنية.. خاصة أنها تحاول توصيل فكرة محددة، تتعلق بماهية ما رآه سائق التاكسي: هل هي المرحومة نادية عبد المجيد، التي أصيبت أختها فادية بالشلل، في ذات فترة موتها في يناير الماضي!

وعلاقة الحركة للتمتع بمباهج الحياة –في السهرات والرقص، مثلا، بفقدان القدرة على الحركة بسبب الشلل بالنسبة لفاديا– أم هي روحها الهائمة، تحاول إيصال رسالة ما لأسرتها! أم أنها شيء آخر!

ولعل السبب في التفكير، في مثل هذا الموضوع، كموضوع قصة قصيرة. تلك الرغبة المتزايدة لدى أحمد الجعلي، في مسرحة الأحداث، وعرضها دراميا، لتمويه الممارسة الفانطاستيكية، وحجب نواقصها.

وأيضا لمحاولة التخلص، من سلطة الراوي ذو الصوت المنفرد، وغير المقنع دراميا، وفسح المجال لتعدد الأصوات، في النص السردي الواحد.

فالمشاهد السبعة، التى أشرنا إليها، أثبتت قدرتها على كسر رتابة الحكي، بضمير الغائب، الذي ظل يهيمن على أساليب الكتابة السردية.

وفي إعتماد أحمد أبوحازم، على تقنية التتالي البطيء، إبتداءً من المشهد الأول، الذي يصور كاتب القصة في الزنزانة، والمناخ النفسي الذي يحيط به "العرق ينزف بإصرار الجرح الجديد، والدهشة والارتباك يصكان أوصالك، ينفتح لك الباب، ذو الصرير العالي. والمرهق كالأنين. تأخذ طريقك بصعوبة، عابرا الأجساد المكدسة، كأكياس.. تتلقاك رائحة البول. تصاب بانقباض طفيف. وشعور بالتقزز حاد، و علقمي. كالصدأ يغزو دواخلك (..) تخرج لتدخل عدة أبواب، بعدها تعبر دهليز خافت الضوء، لتجد نفسك في نهاية المطاف، وجها لوجه أمام المحقق.

وثمة رجلين وفتاة يجلسون بهدوء، ولكنهم يتفحصونك بنظرات غريبة، وتكاد عيونهم تشربك.

ويستمر هذا المشهد النفسي، إلى أن يبدأ التحقيق في المشهد الثاني، ليقفز بنا المشهد الثالث، إلى اللحظة السابقة لركوب نادية التاكسي.

ليبدأ المشهد الرابع بركوبها التاكسي، واستهلال الحوار بينها وبين السائق "فتحت صدفة الصمت، فخرج صوتها ذو التكسرات الخشبية الغريبة لتقول:

أنه يناير بيت الشتاء وصوت الريح.

التفت ناحيتها (..)

إنه قلب الشتاء ونبضه..

قالت: إنه وحشي كنثار الزجاج تحت الأجساد المتعبة.

قال: أننا نحس فيه بمعنى الدفء، ونستدرك أن أجسادنا مكتملة.

قالت: بالعكس فإنه يشعرنا بالكآبة والحزن. أنه قاس وقاتل.

قال: إنه يشعرني بالاستقرار والإنتماء.

قالت: أنه يشعرني بالتيه والموت. أنه يناير الوحشي عليه اللعنة والطعنات المرَّة (..)

وواصلت هي حديثها، بنفس الصوت الخافت و النبرَّة الغريبة:

ما أقسى أن تموت في الشتاء!

وهكذا تختم الفتاة بهذه الجملة المشهد الخامس، ليبدأ المشهد السادس في وقوف سائق التاكسي، يلاحقها ببصره حتى تدخل إلى منزلها.

فضلا عن الوظيفة الأساسية للمشهد السردي، فهو يقوم بدور حاسم في تطور

الأحداث، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والإجتماعية للشخصيات. وهو ما نلاحظه في الحوار، بين السائق والفتاة، الذي عبر كحوار، عن شخصيتين متناقضتين في مفهوميهما للحياة والموت.. وعلى إصرار رهيب على الحياة، ورفض كل ما يوحي بالموت، بدءً بالشتاء الذي تتساقط فيه حتى أوراق الشجر، وتيبس الأغصان!

ثمة وظائف أدتها المشاهد يمكننا إجمالها في:

محاولة الراوي ايهامنا بالواقع -ثمرة قول الراوي- التحام المشهد بفعل القص، من خلال الصراعات والحوارات والوصف، باعتباره عملية معقدة، خلال الإنتقال من تقنية إلى تقنية أخرى -حيث تضمن هذه الأفعال، الانتقال من السرد إلى الحوار والعكس. فالمشهد والحوار متماهيان.

في المشهد والحوار يكتب الأديب ما لا ينطق به {[6][3]}" وهو ما يوحي أننا نكاد نشعر بحركة كاميرا، تضعنا في الحدث، بحيث نصبح جزء منه. فقد استخدم أبوحازم هنا، تقنية المونتاج السينمائي، ما أعطى القصة يناير بيت الشتاء حيوية، وجعلها مفتوحة على تأويلات مختلفة.

هوامش

{١} - {٤} دروب جديدة (أفق أول)، منشورات نادي القصة السوداني، (قصص قصيرة لعشرة كتاب)، عن دار مكتبة الشريف الاكاديمية الطبعة الأولى ٢٠٠١ . ص: ١٥، ١٦، ١٧

{٥} دكتورة فاطمة عبد الله الوهيبي، الظل: أساطيره وأبعاده المعرفية والإبداعية، طبعة أولى ٢٠٠٨

{٦} و{٧}. المسارات السرية للظلال، ص: ١٧و ١٨ من دروب جديدة أفق أول (سابق).

{٨} فاطمة الوهيبي، مصدر سابق.

{٩} دروب جديدة، السابق، المسارات السرية للظلال، ص: ٢٢ -٢٤

{١٠} السابق، ص: ٢٦

{١١} ابن عربي. الفتوحات المكية، الطبعة الأولى ١٩٨٥، الهيئة المصرية للكتاب، ص: ٧٠

{١٢} و {١٣} دروب جديدة، سابق، المسارات السرية للظلال. ص:١٨

{١٤} أحمد ضحية، مارتجلو.. ذاكرة الحراز، دار عزة للنشر، الخرطوم، ٢٠٠٣

{١٥} - {١٩} ميرسيا الياد، تاريخ المعتقدات والافكار الدينية. ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق طبعة أولى ١٩٨٦.

{٢٠} مجلة الرافد الاماراتية،دائرة الثقافة والإعلام، لشارقة، العدد ٨٤ أغسطس ٢٠٠٤ص: ٨٦

{٢١} السابق، ص: ٨٧

{٢٢} – {٢٥} كتابات سودانية (كتاب غير دوري)، مركز الدراسات السودانية، العدد ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٢ ص: ١١٦،١٢٢،١١٨،١١٩، ١٢٠

{٢٦} مجلة الرافد الاماراتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٨٤ أغسطس ٢٠٠٤ص: ٨٦

{٢٧} – {٣٨} السابق، ص: ٨٧،٨٨، ٨٦

{٣٩} محمد السيد محمد ابراهيم . بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (دراسة في الزمان والمكان) الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة أولى ٢٠٠٤، ص: ١٤٩

{٤٠} – {٤٢} كتابات سودانية، سابق.

{٤٣} محمد السيد محمد إبراهيم، سابق، ص: ١٥٤

{¶} هذا النص من أجمل نصوص أبوالطيب المتنبئ في قصيدته المطولة التي يستهلها بهذا البيت الأسيان:

الحُزنُ يُقلِقُ وَالتَجَمُّلُ يَردَعُ وَالدَمعُ بَينَهُما عَصِيٌّ طَيِّعُ

ثم يمضي فيقول البيت الذي استهل به أبوحازم قصته [المسارات السرية للظلال]:

تَتَخَلَّفُ الآثارُ عَن أَصحابِها حيناً وَيُدرِكُها الفَناءُ فَتَتبَعُ

إلى أن يختمها المتنبئ بالبيت:

لا قَلَّبَت أَيدي الفَوارِسِ بَعدَهُ رُمحاً وَلا حَمَلَت جَواداً أَربَعُ

وأجواء القصيدة حال الرثاء، مفعمة بالأسى والأحزان ولوعة الفقد، محتشدة بالجماليات البلاغية للغة، ففيها نرى أحتشاد مشاعر الفقد التي تتناص مع قول الطائي:

جليدٌ على عتب الخطوب إذا عرَّت

ولست على عتب الأخلاء بالجلدِ..

ولا تخلو كعادة المتنبئ من فخر وخيلاء ومدح للذات، وإلقاء بعض الحكم، كمعنى بيته الذي استهل به أبوحازم قصته المسارات السرية للظلال أن الآثار تبقى بعد أصحابها زمانا من الدهر ثم تفنى وتتبع أصحابها في الفناء، ويمضي نص المتنبئ في مناخاته ليتناص به [المتنبئ] مع تراث حاتم الطائي:

"متى ما يجيء يوماً إلى المال وأرثي"

وقول عروة بن الورد: "وذي أملٍ يرجو تراثي"

وقد قال مروان بن أبي حفصة في معنِ بن زائدة يرثيه:

ولم يكن كنزه ذهبا ولكن، حديد الهند والحلق المذالا

وإذ تسجل أصوات شعراء كثر حضورها في نص المتنبئ نسمع صوت يحيى بن زياد الحارثي أعلاها:

دفعنا بك الأيام حتى إذا أتت،

تريدك لم نستطعْ لها عنك مدفعا

كما نسمع أصوات آخرين أهمهم أشجع السلمي، وهو يهمس في أُذن نص المتنبئ:

"ولم يك أكثر الفتيان مالا، ولكن كان أرحبهم ذراعا، فأجود من جودهم بخله ... وأحمد من حمدهم ذمه"

ويقول أبو الطيب المتنبئ بعد خروجه من مدينة السلام يذكر مسيره من مصر:

حتام نحن نساري النجم في الظلم

وما سراه على خف ولا قدم..

يعني: حتى متى نسرى مع النجوم في ظلم الليل وليست تسري هي على خف ولا قدم، أي أن النجوم لا يصيبها الكلال من السري كما يصيب الإبل والإنسان.

إن جمال نص المسارات السرية للظلال في تناصه مع نص المتنبئ:

الحُزنُ يُقلِقُ وَالتَجَمُّلُ يَردَعُ وَالدَمعُ بَينَهُما عَصِيٌّ طَيِّعُ

أحد أجمل النصوص الغنية بتناصها مع نصوص من جايلهم المتنبئ، ومن سبقوه من شعراء فحول.

قراء في العالم القصصي لصديق الحلو

مجموعة غصة في الحلق - نموذجا

عن صديق الحلو نحكي

الاستاذ القاص والروائي صديق محمد أحمد الحلو {[1]} من السُّرَّاد النشطين، في اتصال وكثافة انتاجهم، ويتميز بقدرته على التواصل مع مختلف أجيال المبدعين. وحمله لتلك الأفكار النبيلة، حول بناء مؤسسات للأدب. حتى يتم تداول هذا الأدب، وتقييمه على نحو واسع، وحتى تتم رعاية الموهوبين، في مناخ صحي، تتصل وتتواصل فيه الأجيال المختلفة، وتنقل تجاربها للأجيال الجديدة.

ولا نبالغ إذا زعمنا، أن الحلو لعب في المشهد الثقافي للنيل الأبيض والخرطوم، دورا لا يقل أهمية، عن الدور الذي لعبه القاص الرائد، أبو القصة القصيرة في السودان، أستاذنا الراحل عثمان علي نور. فالحلو أسس لكيانات أدبية مهمة، أبرزها رابطة الاصدقاء الأدبية بكوستي، ونادي القصة السوداني بالخرطوم، لجمع شمل المبدعين، ورعاية المواهب ودعمهم، مضحيا بالمال والجهد والحياة الخاصة. وأسهم الحلو في الحياة الثقافية، قاصا ومشرفا على الملفات الثقافية، فهو شعلة من العطاء لا تنطفيء.

يتصف الحلو بنبل أخلاق، يندر وجودها في قبائل المثقفين، و بكل المقاييس أعتبره استثناء، قل أن يجود بمثله الزمان، في مسيرة الحركة الثقافية في السودان منذ مبتداها!

أسهم الحلو عمليا في تأسيس الرابطة الادبية بكوستي، في ثمانينيات القرن الماضي. كما أسهم في تأسيس نادي القصة السوداني، بالخرطوم في خواتيم القرن الماضي.

وفي كل التكوينات الأدبية، التي عمل الحلو على تأسيسها، كان يجنح للسلم، عندما تحتدم الصراعات، فتنهب خيول الكلام الوجدان، و تشتبك الاقلام، وتخرج العبارات السجالية الحادة من أغمادها! لتغرز نصالها!.. كان الحلو حينها، يطلق حمامات السلام، ويرسل طيوره الزاجلة، تحمل رسائل تهدئة الخواطر بين الأصدقاء!

بنية الزمن عند الحلو

وتتميز قصة صديق الحلو بلغتها الشاعرية، وحسها الصوفي، واستلهام الحكاية الشعبية، والقص الديني، في كثير من نصوصه.. وربما لذلك تقلب في توظيفه للزمن، بين مختلف التقنيات، سواء كان تعاقبيا أو استرجاعيا أو استشرافيا.

وفي هذه القراءة سنتناول الزمن، كموضوع لقرائتنا، مجموعته

[غصة في الحلق] {[2]} فنجد أن أحد أبرز تقنيات الزمن عند صديق الحلو، هي تقنية الاسترجاع، وهي تكنيك خاص بترتيب الأحداث وتسلسلها داخل القصة، حيث يترك الراوي الشخصية الأولى، ويعود إلى الماضي ليصحب الشخصية الثانية، ثم يلتحم مستوى القص الأول مع الاسترجاع، ويستمر سيره بعد ذلك.

وهذا النوع من الاسترجاع يقل استخدامه في النص التقليدي، لأنه يحافظ على التسلسل الزمني داخل زمن القص. وفيه يترك القاص مستوى القص الاول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة، لاحقة لحدوثها {[3]}

الاسترجاع عند الحلو

ولابد لنا هنا من الاشارة لبعض التقنيات، في بناء الزمن عند صديق الحلو، في مجموعته [غصة في الحلق] {[4]} كما تتمثل هذه التقنيات ابتداء، في القصة التي استهل بها مجموعته [أحلام المواطن جار النبي قسم السيد].

ففي هذه القصة يعالج الراوي، التحولات التي تطرأ على السلوك الإنساني، عندما يرتبط بالسلطة وتحولاتها، فجار النبي قسم السيد "رجل في الخمسين بادي الوسامة. في الأيام الخوالي أتى مديرا للادارة من العاصمة، منقولا. أنفه المستقيم.. شعره المسبسب.. عيناه غزيرة السواد (..) دهاء يقاوم الخروج، وحيل كثيرة تود الظهور (..) الموظفات بهر عقولهن (..) راح يحدثهن في أول لقاء له، عن حقوقهن المهدرة {[5]}"

الزمن في هذه القصة تعاقبي، بطيء.. إذ نمضي في تتبع حياة جار النبي قسم السيد، من خلال راوي مهيمن، يعالج سلوك جار النبي تجاه رؤسائه وموظفيه:

"تقلبت الأيام خريفا فشتاء (..) صار يمارس هوايته في القسوة عليهم بجبن، أصبحوا

يحتقرونه. لقد سلبهم كل شيء حتى أمل النصر {6}"

ويظل جار النبي غارقا في الصراعات والأوهام، إلى أن يتم اعتقاله "انتهى جار النبي قسم السيد، وقوة مدججة بالسلاح، جاءت لاعتقاله بتهمة إختلاس المال العام {7}"

كذلك قصته الهرَّة المتوحشة، تسفر عن تعاقبية في الزمن، منذ لحظة صحو الراوي "نهض ذات صباح مثقل. ارتشف كوب الشاي الدافيء {8}" لتستمر في إيقاعها التعاقبي البطيء حتى الخاتمة.

وفي قصصه: [الخل الوفي] و[زهور لا تعرف الذبول] و[مهر الأميرة] و[غابت الزهرة] و[النور والنهر] و[أيام للتضحية.. أيام للوطن] و[اللعبة] و[القافلة].. في كل هذه القصص وغيرها، نجد أن الزمن تم بناءه على أساس تعاقبي.

وربما يعود ذلك لمحاولة الحلو، توظيف الحكاية الشعبية، في القصة القصيرة، مثلما تحيل قصة [الخل الوفي] و[غابت الزهرة] و[مهر الأميرة] و[القافلة]، إلى مرجعياتها في الذاكرة الشعبية، أو نتيجة لهيمنة الراوي، مثلما في قصة [زهور لا تعرف الذبول].

كذلك نجد تعاقبية الزمن في [النور والنهر] التى نشرت بمجلة حروف العام ١٩٩٣.

وفي قصة [سارة تموت مرتين]، نجد أن الزمن يتماهى في تقنية (انعكاس المرايا) "وأنت يغزوك الحرمان والصد وهجر الحبيب..

في الوطن غربة، صهدتك التباريح إبداعا {9}"

حيث يتبدد الزمن في صوت الراوي المخاطب، وهو يتنقل بين محطات حاسمة، في حياة سارَّة التي يحب. حينا "كانت سارة حلوة الأماني. متزوجة من فتاها العاشق {10}" وحياته، حينا آخر "تظل تبحث عن الدروب الموصلة، عن غيمَّة تطرز منها ياقات تلاميذ المدارس {11}"

وفي قصة [عيون لا تعرف الغفو]، يتحرك الزمن في مسارين. مسار أساسي هو انعكاس المرايا، من خلال المخاطب "التقيتها.. صار للعشق لون قوس قزح، وللحياة دوران آخر، وانداح المدى الأخضر في ذاتك، التي تعج بالبوار {12}"

يتخلل هذا المسار الزمني الاسترجاع من خلال نفس الضمير "ما بنيته البارحة، جرفه الموج في تعريشة منزلها، الجهنمية الحمراء تزداد إحمراراً في الأصيل، تأتي نحوها.. تقترب وفي ذاكرتك ليلة مضت {13}"

وفي قصته [عبر الصحراء إلى ليبيا]، على الرغم من أن البنية الأساسية تعاقبية، إلا أنه يتخللها استرجاع بضمير المتكلم، وباستخدام العبارات المباشرة "قبل حضوري إلى هنا، قالت لي والدتي الحاجة. لقد أخبروني بأنك ذاهب إلى ليبيا. اذهب على بركة الله (..) وفي الطريق وأنا على الجسر الضيق المليء بالعابرين، وجدت صديقي التوم {[14]}"

وتهيمن تقنية الاسترجاع على قصة [وتبعد المسافات] التي يستهلها الراوي المهيمن، ببث تجاربه الذاتية "فشل يحوطك.. أجمل سنوات عمرك مرت كهباء منثور. صديقك الحميم افتقدته كثيرا. وشرخ أصاب حياتك والدنيا كربات لاتنتهي.. ملل احتواك {[15]}" مستعيدا -الراوي- بعض التجارب "قالت عفاف أنك لا تصلح لشيء. صمتك الزائد. بلاهتك البائنة. أسئلتك الكثيرة. الوقت يمر بطيئا {[16]}" وهكذا تتحرك بنية الزمن على هذين المستويين (التداعي – الاسترجاع).. إلى أن تنتهي القصة.

وفي قصته [حكاية بنت اسمها خدوج]، نجدها أيضا كسابقتها، يتحرك الزمن فيها على مستويين:

زمن تعاقبي تقليدي، يحكم بنية الحكاية التي يرويها راو مهيمن.. وزمن استرجاعي، تكشف عنه الحاشية، التي تضع النص في مواجهة سؤال:

ما إذا كان الراوي، يحكي عن خدوج بطلة القصة. أم أن خدوج وزميلاتها، يناقشن قصة في هذا المعنى مع زميلهن القاص؟!.. إذ يلعب الإيهام دورا فاعلا، في نسيج الحكي!

ونجد أن من قصص الاستاذ صديق الحلو، التي اعتمدت تقنية الاسترجاع في هذه المجموعة: [وردة بيضاء لعيني ومضة] و[أيام للحزن.. أيام للشجن] و[الحلقات] و[البدايات والنهايات] و [رياح الجنوب النديانة] و[متاهات لا تنتهي] و[أمونة بت حمودة الراجل] و[الخروج من القوقعة] و{الجذور] التي تعود إلى سبعينيات القرن الماضي. وكذلك قصة [جنوح نهى]..

وقد نشرت هذه القصة الأخيرة بصحيفة، صباح الخير التونسية ١٩٩٢ مع عدد من نصوص شعراء وقصاصين رابطة الاصدقاء الأدبية. بواسطة الصديق الشاعر الراحل الصادق كباشي، إبان فترة دراسته بجامعة تونس الأم.

وفي قصة [الذئاب] نجد أن بنية الاسترجاع، تتشكل منذ استهلال الراوي، في كشفه عن خلاصة ما يريد أن يرويه "لعلك عرفت أن المرأة الاضافة لم تخلق بعد.. أم حسبت

أن الحب يضمد الجراح {[17]}" ليعود الراوي بعد ذلك الى الماضي، الذي جعله يتوصل إلى هذا الحكم: "قلبن له ظهر المجن، وتحولت سهير من بلسم شافي، إلى جرح نازف، صار الحنان صحراء بقيع {[18]}"

"جاءت أيام الجذر.. تراجعت أم سهير، بعد أن رأته يرفل في سندس أخضر نامي {[19]}"

أن استخدام تقنية الاسترجاع في القصة القصيرة، يحقق عددا من المقاصد الحكائية، مثل ملء الفجوات التي يخلفها القاص وراءه، سواء باعطائنا معلومات، حول سوابق شخصية جديدة، دخلت عالم القص، أو باطلاعنا على حاضر شخصية، اختفت من مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد. وهاتان الوظيفتان تعتبران، من أهم الوظائف التقليدية لهذه التقنية الزمنية.

وهناك وظائف أخرى للاسترجاع، أقل انتشارا ولكنها أيضا ذات أهمية كبيرة، مثل الإشارة الى أحداث سبق للسرد، أن تركها جانبا، واتخاذ الاسترجاع كوسيلة لتدارك الموقف، وسد الفراغ الذي حدث في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت. بغرض اثارتها، أو التذكير بها، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية. سواء باعطائنا دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا. أو لسحب تأويل واستبداله بتفسير جديد.

وكل ذلك يجعل الاسترجاع، من أهم وسائل انتقال المعنى، داخل العمل السردي. ويمكننا بالتالي التحقق مما يرويه السرد، عن طريق الاسترجاعات، التي تثبت صحته أو خطأه {[20]}

بنية الاسترجاع عند الحلو

في (دروب جديدة - أفق أول)

سنحاول أن نتناول هنا بتفصيل أكثر -تطبيقيا- بنية الاسترجاع، في قصص الحلو الثلاث، التي نشرت في مجموعة دروب جديدة: أفق أول (منشورات نادي القصة السوداني) وهي قصص: [عشوشة تفتقد الصواب]، [الخالة سكينة]، [البرنسيسة].

إبتداءً يمكن التمييز بين نوعين أساسيين من الأنظمة، أو كما يقول توما تشفسكي، في

كتابه عن نظرية الأدب "يتم وضع العناصر الموضوعية، طبقا لأحد مبدأين:

فأما أن تخضع لمبدأ السببية، وتنتظم داخل نوع من الإطار الزمني، وأما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمن، ولكنه يتتابع دون مراعاة السببية الداخلية "ويطلق على النوع الأول إسم (النظام الزمني) كما يسمى الثاني (النظام المكاني)".

وعلى ضوء هذه الخلفية، يمكننا قراءة الاسترجاع في القصص الثلاثة، موضوع تطبيقاتنا العملية {[21]}

الحكاية في عشوشة تفتقد الصواب

أنها حكاية شيخ –سليمان– عاشق لزوجته "كانت تحبه وكان يضللها، والحياة بينهما شد وجذب {[22]}"

يعالج الراوي في هذه القصة، أحد مظاهر السلوك الأنثوي السلطوي "فقدت عشوشة صوابها، وهي تأمره أن يبني لها قصرا، من الريش يفوق ما أتى به الأولين طرا {[23]}"

والحكاية في تأويلها، إسقاط لقصة (سليمان الحكيم مع بلقيس ملكة سبأ).. فعندما جاء الهدهد بعد تأخر طال، وسُئل عن سبب غيابه، كانت إجابته "ذهبت أحصي عدد النساء أكثر أم الرجال.. قال سليمان: وإلى ماذا توصلت؟ قال الهدهد: وجدت أن النساء مع الرجال الذين يسمعون رأيهن أكثر.. عندها فهم سليمان!.. وأمر جموع الطير بالعودة إلى وكناتها.

طارت الطيور، وفي زحمة طيرانها تساقط آلاف الريش، الذي يشيد قصرا فأكثر {[24]}"

وتنتهي القصة بامتلاك سليمان معرفة جديدة، فيما يخص النساء، تكون دليله للتعامل مع زوجته عشوشة.

ولكن أيضا تحصل عشوشة على مرادها، بالمصادفة "كانت عشوشة المشتهاة، تسند رأسها على راحتها، وفي عينيها دفء دلال، مليء بالرضا. ما أحلى الولوج ببطء، في متاهات الأحلام. في شتاء ليل طويل. لقد أرخت لحلمها وما تشتهي.

وبذرت بحماسها والغنج نبتة مورقة، واستراحت.. وتابع سليمان سرب الطيور المغادرة، حين رأى الهدهد في زيل السرب يطير، دون أن تسقط منه ريشة واحدة {[25]}"

تعتمد هذه القصة في دلالاتها، لا على ذاكرة القصص الديني المشتركة، على مستوى

الوجدان الثقافي العام (قصة سليمان الحكيم)، بل وفي أحد مستويات هذا المجال (السودان: إذ تسمى فيه إحدى العصافير النزقة بعشوشة وهي العشيقة الرسمية لعصفور ود دبرك الشبق).

الحكاية في الخالة سكينة

وهي حكاية أسرة يكيد أفرادها، بقيادة أُمهم المستبدة، لزوج أختهم "الخالة سكينة وجهها الشبيه بوجه جرذ هرم، تدير المكائد.. قالت لحسن زوج إبنتها سميرة، أنك تثير المشاكل، وسوف تقابلك نتائجها.. من يومها وهي تنفخ في المزمار، بناتها يصفقن لها، ويرقص الجميع على أنغام ديسكو خفي بلا حياء. إنه شخص لا يرجى منه.. قالت الخالة سكينة. بخيل وقذر! أرسلت الخالة سكينة لحسن أهوالا بأظافر وأنياب {[26]}"

ويشارك الأم (الخالة سكينة) زوجها ضعيف الشخصية.. "قال زوج الخالة سكينة، الذي دائما ما يتظاهر بأنه يفهم كل شيء (..) سميرة الضعيفة تحضر نقودها من المدرسة، لتنفقها في منصرفات المنزل المتعددة {[27]}"

يحاول الراوي في هذه الحكاية، معالجة أزمة عائلية، بالكشف عن أسبابها المتمثلة في خيبة أمل هذه الأسرة، ذات الأحلام المحلقة، في واقع حال هذا الزوج، الذي لا يلبي هذه الأحلام العريضة. فيتضارب واقع حاله مع أحلامهم، ويبدأون في تسريب كل ما يسيء إليه، ومن هنا ينشب الصراع بينه وبين هذه العائلة، التى تفسد حياته الزوجية، إلى أن تصل الأمور بينه وزوجته، إلى حد الإنفصال. فيشعر بأنه خسر الرهان "غام العالم في عيني حسن. لقد خسر الرهان. ضيق ألم به، وعرف أن المكائد وصلت ذروتها {[28]}" ونجد أن قصة [البرينسيسة]، هي بمثابة إعادة إنتاج لهذه القصة.

الحكاية في البرنسيسة

لكن قصة [البرنسيسة]، تختلف عن قصة الخالة سكينة، في أنها تسلط الضوء أكثر، على زوايا أخرى من أزمة يعيشها زوج وزوجته، إلى حد الإنفصال، عن بعضهما، بسبب تسلط الأم "الأم البرنسيسة تتحدث كالعواء. أزماتها النفسية، والاخفاقات.. قالت لنا أن

ننسى كل تلك المرارات، ورددن خلفها بناتها الثلاثة، في غضب وتحدي (..) ريم أختهن التي بالعاصمة، سكبت كثير من الماء المراق، على أمل ضائع (..) والدهن المترهل، رغم أمراضه العديدة، إلا أنه مكابر (..) أماني كالبغلة تهدده بالطلاق (..) قال لاخته العجوزة، ليأتي أحمد ويأخذ أبناؤه {[29]}"

وهكذا تحاول هذه القصة تسليط الضوء، على النفسية المعقدة لأفراد هذه الأسرة، التي جعلت زوج ابنتهم (أحمد) يبتعد ليحلق في سماوات، لا تطالها أجنحة أحلامهم.

الزمن والاسترجاع

في التصور الفلسفي الزمن هو: كل مرحلة تمضي لحدث سابق، إلى حدث لاحق.. على حين أن غيوم ينظر إلى الزمن على أنه "لا يتشكل، إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط، بحيث لا يكون إلا بعدا واحدا هو(القول)" وقد يكون الزمن من المفاهيم الكبرى، التي حار الفلاسفة والعلماء والرياضيون، في الإجماع على تعريفها! مما يدع الباب مفتوحا لكل مجتهد، وما يفترضه من تعريف. ولكل مفكر وما يتمثل له من تحديد.

ويبدو أن اللغة البشرية لا تزال عاجزة، عن عكس مفهوم الزمن حين يراد الدلالة عليه بشيء، من الدقة والصرامة. فاللغة يرضيها أن تتحدث عن هذا الزمن في المستوى التقريبي، تاركة المبادرة لآلات القياس الزمنية الجديدة، التي تحاول الدلالة عليه.

والزمن مظهر وهمي يستغرق الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي. فالزمن مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال تأثيره، لا من خلال مظهره في حد ذاته. لكنه يأخذ مظهره في الأشياء المجسدة {[30]}" ومما يساعد العلماء على تصور النظام الزمني، ربط الزمن بالحيز، حيث لا يرون أى وضع حيزي، إلا مصبوبا في وضع زمني، كدوران آلة من الآلات، أو محرك من المحركات، فإن الحركة تدل على الزمن و(تظرف) فيه. إذ يستحيل حدوث أى حركة، خارج نطاق النظام الزمني المتسلط {[31]}

ونجد أن الزمن السردي –خاصة– أنه هو الزمن الإنساني الواقعي. كما أنه الزمن الباطني المتدفق، بحيث يشكل ذلك الجانب الغامض، في التجربة الشعورية، وهكذا يرادف معنى الزمن في السرد، معنى الحياة الداخلية.. معنى الخبرة الذاتية للفرد. ورغم

تغلغلها في أغوار النفس البشرية، فهي خبرة جماعية، والزمن السردي، هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة.

ومن ثم فالزمن السردي زمن نفسي، بمعنى أنه لا يعني الزمن الموضوعي، الذي يتم الاهتداء إليه بمعالمه الفلكية (..) لم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض.. أصبح السرديون يرهقون أنفسهم، في اللعب بالحيز واللغة والشخصية، فأصبحت الأعمال السردية فنا للزمن {[32]} وعلى ضوء هذه الخلفية، نلاحظ أن الحلو في قصته [عشوشة تفتقد الصواب]، التي يستهلها بزمن المضارع المستمر "الطرق العاشقة والعشب ذو النكهة المارقة على مد البصر، وعشوش تحمل قلبا يضحك مع الضحى، تكفكف أساورها، وتتمنى لسدرة روحها أن تثمر..

والشيخ صلى ركعتين، وشرب مزيج القرنفل والنعناع، ومسبحته تتساقط قناديلا من الأحلام لمساء رائع {[33]}" يعمد إلى استخدام مستويات زمنية مختلفة، في إطار الزمن المركزي (المضارع المستمر) فيتداخل زمن المضارع المستمر مع الماضي، مع مستوى زمني آخر، هو مستوى الزمن (الاستباقي) ف (الاستشرافي) "أخبرته زوجته عشوش، أن يبني لها قصرا من الريش، يفوق ما أتى به الأولين {[34]}" ثم تمضي القصة بصوت الراوي، لتلج مستوى زمنيا آخر، هو مستوى الزمن الحاضر "حل الأصيل. جاء الهدهد منتفش الريش، يبدو الإجهاد على محياه {[35]}"

إلى أن تنتهي القصة في المضارع المؤكد بالأفعال (تابع - يطير - يسقط - تزيح - تجعل - تفيض - يشعلن - تسبح..) في خاتمتها "وتابع سليمان بنظره، سرب الطيور المغادرة، حين رأى الهدهد في زيل السرب، يطير دون أن تسقط منه ريشة واحدة (..) أنها الجذوة والنساء يشعلن بالتهجي، حكايات الشجن القديم. عشوش تسبح في موج لهوها، في قصر من ريش {[36]}"

كذلك في قصته [الخالة سكينة]، التي يستهلها بالاسترجاع "الخالة سكينة وجهها الشبيه بوجه جرذ هرم، تدير المكائد: قالت لحسن {[37]}" وينتقل السرد من هذا المستوى الزمني إلى مستوى آخر هو مستوى (الاستشراف) الذي أشرنا إليه "كن يحلمن به يمتلك السيارات المحملة، والبوتيكات الممتلئة، ذات الاضاءة المتلألئة ليلا {[38]}" ليعود مرة أخرى لمستوى الاسترجاع "مرت بخاطر حسن سكينة عند حضورها لإبنتها في وضعها

الأول {[39]}" لينتقل من هذا المستوى إلى مستوى الاستباق "ضيق ألم به. عرف أن المكائد وصلت ذروتها {[40]}" لنجد من خلال ما تقدم أن الحلو يوظف تقنية الاستباق أو الاستشراف، في إطار سياق زمن الاسترجاع.

ونلاحظ على قصته [البرنسيسة] أنه قد وظف الاستشراف في سياق الاسترجاع "ناسيات أن الدنيا تعقبها آخرة، وأن الأيام مصيرها إلى زوال {[41]}"

وما نلاحظه على التقنيات الزمنية المذكورة، طبقا لما تقدم. أن الزمن بصورة عامة، يتجلى عند الحلو في اللُغَّة.. لغة الوعي واللاوعي والإحساس، الذي يذكي الخيال، فينقلنا من لحظة إلى أخرى، ومن لذة إلى لذة، حينما نسترجع حدثا جميلا، مر بنا كالبرق الخاطف، فعبر سماء حياتنا الموحشة، في لحظة هي أقصر من اللحظة!

وقد ينقلنا الخيال من ألم إلى ألم، عندما نشعر بفقدان عزيز، أو ضياع ثمين. وهكذا تحاول الذات المبدعة، باسترجاع الماضي الجميل، وصنع المستقبل البديل، إيقاف الزمن واللحظة الهاربة، عن طريق الكتابة للتمتع بها، أو للتحسر عليها.

وبهذه الطريقة يتم تمديد لحظة الإحساس (قصيرة العمر)، حتى تصبح (أطول عمرا) بزمن القراءة، الذي قد يشغل حيز صفحات كاملة.

"أن اللغة هي التي تعبر عن (كون الزمن) الذي يشكل بحضوره المستمر خلفية التجربة. لذا فالزمن داخلي وكامن في طبيعة اللغة، المعبر بها في الخطاب، فبنية الكلمات هي (البنية العامة)، الوحيدة لفكرة الزمن الداخلي {[42]}"

هوامش

{١} قاص، وصحافي من جيل أواخر السبعينيات؛ صدرت له عدة مجموعات قصصية وروايات.

{٢} صديق الحلو؛ غصة في الحلق؛ دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر؛ الطبعة الأولى ٢٠٠١

{٣} محمد السيد محمد ابراهيم؛ بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، طبعة أولى ٢٠٠٤ ص: ١٥٤

{٤} مجلة فصول للنقد الأدبي؛ المجلد الخامس؛ العدد الرابع. يوليو- أغسطس- سبتمبر ١٩٨٥ ص: ٥٧

{٥} محمد السيد محمد ابراهيم؛ (مرجع سابق)، ص: ٨٠

{٦} صديق الحلو، غصة في الحلق، دار جامعة أم درمان الاسلامية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠١ ص: ١

{٧} السابق، ص: ١

{٨} نفسه، ص: ٣

{٩} نفسه، ص: ١١

{١٠} نفسه، ص: ٥

{١١} نفسه، ص: ٤

{١٢} نفسه، ص: ٤

{١٣} نفسه، ص: ٦

{١٤} نفسه، ص: ٧

{١٥} نفسه، ص: ١٨

{١٦} نفسه، ص: ٢٥

{١٧} نفسه، ص: ٢٥

{١٨} نفسه، ص: ٢١

{١٩} نفسه، ص: ٢١

{٢٠} نفسه، ص: ٢٢

(٢٢) محمد السيد محمد إبراهيم (مرجع سابق)، ص: ٨١

﴿٢٣﴾ دكتور صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣ ص: ٢٨٠ .

﴿٢٤) دروب جديدة، مرجع سابق، ص : ٧١

(٢٥) السابق، ص: ٧١

﴿٢٦) نفسه، ص: ٧١

﴿٢٧) نفسه، ص: ٧٢

﴿٢٨) نفسه، ص: ٧٣

﴿٢٩) نفسه، ص: ٧٣

(٣٠) نفسه، ص: ٧٤

﴿٣١) محمد السيد محمد إبراهيم (مرجع سابق)، ص: ٦٧

﴿٣٢) السابق، ص: ٦٨

﴿٣٣) نفسه، ص: ٦٩

﴿٣٤) دروب جديدة (مرجع سابق)، ص: ٧١

﴿٣٥) السابق؛ ص: ٧١

﴿٣٦) نفسه، ص: ٧١

(٣٧) نفسه، ص: ٧٢

﴿٣٨) نفسه، ص: ٧٣

﴿٣٩) نفسه، ص: ٧٣

﴿٤٠﴾ نفسه، ص: ٧٤

(٤١) نفسه، ص: ٧٤

﴿٤٢) نفسه، ص: ٧٤

المكان والفضاء المكاني
عند محمد خير عبد الله

محمد خير عبد الله قاص ذو رنين خاص. استطاعت بعض قصصه أن (تثير) كثير من الأسئلة حول القصة القصيرة، والقصيرة جداً أو تلك القصة التي يطلق عليها بعض النقاد هنا -في مصر- قصة (الومضة).

واستطاعت قصص محمد خير، بصورة عامة، استكناه التفاصيل القصوى للوعي واللاوعي. في تكثيف يؤكد على براعته في امتلاك أدوات القصة القصيرة.. ونتناول هنا في هذه المساحة (المكان) في ثلاث نماذج قصصية له. وهي تلك التي نشرها في كتاب (دروب جديدة): [دم ومسبحة وعشق]، [سيجارة]، [حذاء].

إذا كان الفن السردي في المقام الأول فن زماني. فانه من الجانب الآخر فن مكاني. فالمساحة التي تقع فيها الأحداث، والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، بالإضافة للمساحة التي تفصل بين القارئ، وعالم الأعمال السردية، لها دور أساسي في تشكيل النص السردي.

فالقاريء عندما يمسك بالعمل السردي، ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى.. إلى عالم خيالي من صنع الكلمات. فالعمل السردي رحلة في الزمان والمكان على حد سواء.

السرد لا تتحقق له صفة الأدب دون مكان وفضاء مكاني. فالأدب يتناول المكان والفضاء، فيصف الأمكنة والدور والمناظر الطبيعية، وهو بذلك ينقلنا في خيال كما يقول بروست -حول قراءته في مرحلة الصبا- إلى مناكب مجهولة، توهمنا في لحظة القراءة، بأننا نرقد عبرها ونقطنها، فالباقي من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي -خاصة السردي- يمثل غالبا في أمرين مركزيين:

(المكان) و(الشخصية) التي تتحرك في هذا المكان. بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج الحدث {[1]}

ما يلفت الانتباه في قصص محمد خير عبد الله. قدرته الفائقة على السخرية واللامبالاة والاستخفاف بكل شيء حوله. إلى جانب قدرته على التكثيف، عبر استخدام

تقنيات حداثوية عديدة ببراعة فائقة.

ففي قصته دم ومسبحة وعشق، التي يحاول فيها معالجة حالة إنسانية، لكاتب يعيش حبيس غرفته (المكان) التي هي ملاذه الآمن. الذي يلجا اليه، كلما شعر بحصارات الآخرين.

يحاول هذا الكاتب وهو في غرفته كتابة قصة قصيرة عن علاقة تربط بين شاب وفتاة. يرى الآخرون انها لا تناسبه ويحاصرونه بآرائهم السالبة فيها.. ما يؤثر على قدرته في إتخاذ قرار حاسم لصالح هذه العلاقة أو ضدها؟!

وتتماهي في هذه القصة شخصية الراوي المتواري، (في شخصية الكاتب المتوحد في غرفته) بما يوحي سلوكه في هذا المكان، عن حالته النفسية المحبطة "جال ببصره ومسح بلا مبالاة، بين الستائر المتسخة وأطراف المقاعد التي علاها الغبار، وبعض الأوراق على المنضدة.

جلس على أقرب كرسي ومسح الغرفة للمرّة الثانية. مد يده وتناول القلم وبدا يعالج قصة قصيرة {[2]}"

ونلاحظ أن المكان هنا ليس محايدا أو عاريا من الدلالة. فالتلاعب بصورة المكان من خلال وصف الستائر وأطراف المقاعد، الخ.. تم استغلالها لاسقاط الحالة الفكرية، والنفسية لشخصية الكاتب، على المحيط الذي يوجد فيه (الغرفة). ما يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المالوف، كديكور أو كوسيط دلالة يؤطر الحدث.

ويلاحظ ذلك من علاقته المعقدة بغرفته التي أصبحت تحاصره مثلما يفعل الآخرون، لبطل قصته التي يزمع على كتابتها.. فكل شيء حوله أصبح باهتا "التوق إلى الأشياء وهن. القراءة. وهي الركن الذي يهرع إليه، عندما تتصارعه الإحباطات {[3]}"

فيستعيد في احباطاته هذه، وجه والده وحواراته معه حول الفتاة التي يحبها، وفي سياق ذلك يستعيد آراء الآخرين "تذكر والده وضحكته الخبيثة، وهو يقذف بوصيته في وجهه:

– لا تتزوجها!.. سأل الإمام فانتهره.. سأل أستاذ التاريخ الذي يوده {[4]}"

ونلاحظ أن صورة المكان هنا، بما يبعثه من إحباط، تكتسب دلالة نفسية من خلال عكسها بمفاهيم معينة، هي مفاهيم هذا القاص الذي يدور حول نفسه مستاء، من

الستائر والمقاعد والتلفيزيون..

متنازعا بين آراء الآخرين، ممن يحبهم كوالده وأستاذه.. وممن تجمعهم به علاقات المجتمع السلطوية، كامام الجامع.. وممن هم بمثابة الأصدقاء، إلخ.

فالفضاء المكاني هنا، من خلال الاسترجاع لوقائع ما هو خارج الغرفة. يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي ترتبط بالثقافة العامة، لأُسرة ومجتمع هذا الكاتب. التي تنطلق من مفاهيم قيمية، في تقييم علاقته بهذه الفتاة.

بالتالي تنطلق من رؤيا خاصة، ومحدودة للعالم يرغب القاص محمد خير، في الكشف عنها. بحركة الكاتب بطل قصته في المكان (الغرفة)، وفضاء هذا المكان من خلال الاسترجاع.

إذ نجده على الرغم من حبه لهذه الفتاة، لا يصل إلى يقين يدفعه لإتخاذ قرار حاسم، بعد أن بلبل الآخرون أفكاره، فما أن يخرج من غرفته، ليلتقيها حتى يفر هاربا منها، لائذا بغرفته "ورجع لغرفته الرحيبة كمحيط، وتعرى وجهها يتماوج {[5]}"

ليبدأ في كتابة قصته معها "وقال لنفسه هل أُسميها إيمان بوصلة الحب {[6]}" من خلال هذا المكان (الغرفة) يستعيد الكاتب أفكار قصته متماهيا في الراوي.

وفي قصة محمد خير (سيجارة).. نلاحظ للحظة الأولى غلبة الحوار على السرد.. "اعطني سيجارة. وقف البائع وناوله واحدة.

- هل يمكنني أن أُشعلها.
- أنت حر
- انا حر؟! {[7]}"

هكذا يداهمنا منذ اللحظة الأولى بالحُوار. حيث تنطلق أحداث القصة من مكان ما. عام. يمكن أن يكون أى مكان. سوق. دكان في الحي. كشك على ناصية الطريق. إذ تعتمد هذه القصة على فضاء المكان بشكل أساسي، من خلال المكان الذي انطلق فيه الحوار، بين بطل القصة والبائع.

حيث ينطلق من هنا –بطل القصة– بحثا عن مكان آمن، يدخن فيه سيجارته. دون أن يصطدم بالسلطات، التي تمنع التدخين في شهر رمضان.

فيما يتصل بالأعمال السردية الواقعية، فان المكان يقوم بدور مهم، في تجسيد

المشاهد. مما يكسب هذه الأعمال، جزء كبيرا من واقعيتها {[8]}"

ولذلك هذه الأهمية تقل، كلما انتقلنا إلى أشكال سردية أُخرى، تدور فيها الحركة في الذهن، بدلا من المكان. حيث يقل فيها تصوير الأحداث والحركة، إذ تتحول هذه الحركة إلى أذهان الأبطال.

فهذه القصة تحدد زمنها الداخلي بشهر مقدس (رمضان) ليعالج الراوي خلاله سلوك أجهزة السلطة الدينية تجاه "غير الصائمين".. هذا السلوك الذي يدفعهم للهروب من الأماكن العامة، إلى ملاذات آمنة يتضح لهم بعد ذلك أنها هي الأُخرى غير آمنة. وتكمن مفارقة القصة هنا، أن مسئولي وعمال أجهزة السلطة الدينية أنفسهم (غير صائمين!).

القول

هذه القصة هي قصة البحث عن مكان.. فالمكان هوالبطل وهو الحدث الأساسي.. وفي قصته [حذاء] يستهل الراوي بصوت الأنا المتكلم، قصته مستعيداً وقائع مأزقه، كما يتمثل هذا المأزق في حذاءه –وفقا لتصوره– ومظهره.

إذ تسبب كل ذلك في أن يتم رفضه من قبل حبيبته الجديدة، مثلما تركته حبيباته السابقات. فيقرر بيع كتبه وترك الثقافة والمثقفين وتغيير مظهره حتى يصبح مقبولا لدى النساء!

أهمية هذه القصة تنطلق، من كونها تناقش العلاقة الاشكالية/ الجدلية بين الجوهر والمظهر، واسقاطاتها القيمية، بما يحدد السلوك أو الذوق العام.

ممثلا كل ذلك بصورة مفتاحية في دلالات (الحذاء!).. فبعد أن رفضته حبيبته، يدخل في مغالطات مع كل شيء حوله، حتى التاريخ "بنت الكلب كيف ترفض حبي؟.. أُف على التاريخ هذا الكاذب الأكبر.. كل الكتب كاذبة.. بل ميتة وجدتي حية.. وهي لم تسمع بدفترداركم هذا {[9]}" وهكذا يستمر في الهذيان "أنتم أحرار.. لكن بنت الكلب، لن أدعها تحادث ذلك الشاب {[10]}"

ومن خلال تقنية الاستباق يبدا في تخطيط مكائد ضد صديقه "أما صديقي عبد العليم الذي يجيد الشماتة.. سارشوه {[11]}" ويستمر في هذيانه محاولا التوصل، عن طريق تحليله الذاتي لمعرفة سبب رفضها له "بنت الكلب سابيع كتبي ما نفعها.. حاورت

عنها وبها واقنعت واقتنعت، إلا بنت الكلب لم تقتنع. لا بأس من لم يقنعه الكتاب يقنعه الحذاء غدا سابيعها واشتري حذاء آه لو كان معه بنطال جديد وقميص {[12]}"

هوامش

{١} محمد السيد محمد ابراهيم. (مرجع سابق)، ص: ٧٢

{٢} السابق، ص: ٢٢٧

(٣) دروب جديدة، (مرجع سابق)، ص: ١٢٢

(٤) السابق؛ ص: ١٢٢

(٥) السابق؛ ص: ١٢٣

(٦) السابق؛ ص: ١٢٣

(٧) السابق، ص: ١٢٤

(٨) السابق، ص: ١٢٤

(٩) محمد السيد محمد ابراهيم، (مرجع سابق)، ص: ٢٣٠

(١٠) دروب جديدة (مرجع سابق)، ص: ١٢٥

(١١) السابق، ص: ١٢٥

(١٢) السابق، ص: ١٢٦

قراءة في البناء النصي والرؤية:
"العجكو مرة أخرى"* لعمر الصايم

جماليات رغبات تلك الأيام،
ومأزق التلقي في الراهن!

تجربة القاص السوداني عمر محمد أحمد عمر [الصايم] تأخذ أقصى تجلياتها، في نصوص مجموعة [العجكو مرة أخرى]، التي صدرت مؤخرا، عن منشورات نادي القصة السوداني، وذلك لتوفرها على تجربة معقدة، تمتاز بتنوع وتعدد حقول ومشارب المعرفة، التي يتعاطى معها الصايم.

[العجكو مرة أخرى] بأسلوبها البسيط، غير المتكلف. الذي ينضح بالسخرية والمرارَّة والأسى، تتعدد فيها لغة السرد: (الفصحى، الدارجة، الشعرية، إلخ) فتغتني بالأدوات الجمالية، التي تسعى للحفر عميقا، في الطبقات القصوى للوعي الطلابي، وتشابكاته مع الهموم العامة للمجتمع.

إذ تحفر في السياسي والفكري والثقافي، بانزياحات تثير في القارئ، تأملات عميقة، في الظواهر الإجتماعية والسياسية، التي انشغلت المجموعة برصدها، في إطار القضية المركزية المطلوبة (العجكو)، كتيمة محورية، تم خلالها معمار أغلب نصوص المجموعة، التي توزعت حكاياتها الأساسية، بين طرفي الخط الفاصل، لأول نص استهلت به سردها [المتنحي] وآخر نص ختمت به [العجكو مرة أخرى].

فهي كمجموعة (ثورية) في زمن تجهض فيه الثورات: ١٩٦٤، ١٩٨٥، فلا يبق منها سوى أصداء بعيدة متلاشية، يظل ثمة أثر تتركه خلفها، يتمثل في تلك الشحنة الملهمة، التي تنطوي على كمون الثورة، وديناميتها.

فجهاز السلطة المصاب بالزهو الوظيفي الجماعي، والمسجون في (الدائرة المتناقضة للشكوك)، و (اليقين الدينوي) المتوهم، يلعب بأساليبه الاستبدادية، دورا هاما في نصوص المجموعة، التي عبر مقاومتها حصاراته، تتكشف عن رؤى غنية، تزرع فينا ذلك النوع

الغريب، من القلق المضطرب.. المحمل بالأسئلة الحارقة بجيشاناتها و انفعالاتها.

نصوص المجموعة، مادتها الأساسية مستلهمة من الواقع الطلابي.. تلك المرحلة من العمر، بميلها العفوي للحلم والبطولة، حيث الدروب إلى قلوب الحبيبات و أشباههن، غير محاصرة بمتاريس الحسابات العقلية، التي تأتي مع تقدم السن. فكل شيء وقتها، يحدث بدافع من مثالية نقية. وكل شيء وقتها ممكن!

القاص عمر الصايم كثوريين كثر -(فالاحساس نفسه نطقت به نصوص أحمد أبو حازم)- يبحثون عن سلامهم النفسي، هذا السلام، الذي فشلت الآيديولوجيا منحه إياه، كما فشلت في منحه من قبل للقاص المبدع الإستثنائي أحمد أبوحازم (الجعلي) أو حسين مردان السودان.

لربما هذا المفهوم الناتج عن قراءات لكليهما، هو ما يمنحنا الآن قدرة الإستبصار، والتفتيش في مبثوثاتهما (عمر والجعلي) النوستالجية، فيما تتكيء عليه (البني الباطنية) لقصصهما القصيرة، لدى حديثنا عن (الرؤية)، والإحالة هنا إلى مفهوم (ديستوفيسكي) للذكريات، في رائعته (الفقراء) بإعتبارها، أي الذكريات "سواء كانت حزينة أو فرحة سيان، فهي دائما مُرّة"، (كمقترح نقدي)، يحكم (رؤيا العالم) في نصوص كليهما، وخصوصا مجموعة [العجكو.. مرة أخرى]، بنصوصها الإحدى عشر الموسومة ب: [المتنحي]، [مساران ثالثهما الجنون]، [المحب سابقا.. الحر دوما]، [المسخ أو البروفيسور]، [خرائط الوحيد]، [سوما وصبوحة]، [أعرج المشرحة]، [ديالكتيك جلوس]، [سونغ يفضل السلامة]، [الظل واقتسام الجسد]، [العجكو مرة أخرى].

هكذا إذن أجد نفسي، في محاولتي قراءة نصوص المجموعة القصصية القصيرة، للصديق الجميل، القاص عمر الصايم [العجكو.. مرة أخرى]، أستعين أيضا بما قاله (جراهام جرين)، كإستهلال لمقدمة هذه القراءة، فيما يخص العلاقة بين الحياة والكتابة: "أحيانا أفكر بأن حياة الفرد، تشكلت بواسطة الكتب، أكثر مما ساهم البشر أنفسهم، في تشكيل هذه الحياة {[1]}" وذلك لما انطوت عليه، من قراءات حقيقية مشتركة بيننا؛ في جلسات أنس (داخليات جامعة الخرطوم)، وفي بيته (بسوبا الحلة)، وفي بيته الآخر أو بيتنا (بكوستي أو الخرطوم)، منذ أواخر ثمانينيات القرن الماضي وحتى خواتيم تسعينياته، فعمر صديق قريب من القلب والروح. لذا فهي قراءة (محبة)، كما يقول

القاص المغربي محمد سعيد الريحاني، في مشروعه النقدي (الحاءات الثلاثة).

إذ يكسو عمر الآن في مجموعته [العجكو.. مرة أخرى] كل تلك الأيام لحما ودما، ويجعلها تمشي على قدمين، في المدى الجغرافي الواسع الذي يفصلنا، كأنها لم تنقضي. بما يحيلها للراهن الذي ينتزعها، من بين براثن الذكريات وحصارها، بحيث لا تعود حنينا إلى ماض جميل مشترك، بل راهن نعيشه الآن معا.. كما تلك الأيام. مخترقا الفضاء الواسع، الفاصل بين القارات! لم يتغير فينا شيء إذن، لكن في الحقيقة الكثير قد تغير!

اشتغلت نصوص مجموعة [العجكو مرة أخرى]، على تيمة مركزية، هي تيمة (العجكو)، التي تتحرك تيمات النصوص الأخرى في محيطها. لترصد التغيرات التي طرأت على العالم الخارجي، وعلاقته بعوالمها الداخلية، خصوصا أن فضائها المركزي، هو عالم الجامعة كمؤسسة أفندية، تراقب المجتمع، من داخل أسوار حصنها العاجي!

العالم القصصي لعمر الصايم، تأثث إذن بأحداث وشخوص تنتمي، لعالم الطلاب، ولكن بعضهم ينتمي للحياة العامة، ما يميزهم -الطلاب كشريحة إجتماعية إنتقالية، أو الفئات الإجتماعية الأخرى- أنهم جميعا انتقاليون، فالطلاب سرعان ما (سيتخرجون)، والموظفون سرعان ما (سيتقاعدون) عن الخدمة، ولا يلبثوا أن يصابوا بالأدواء، وربما يجرون العمليات الجراحية، في الأردن أو مصر (كالعادة).. ولربما (يعمرون أو يحجون) في انتظارهم (للخاتمة!)

وأولئك القلقون فكريا، بسبب ترحالهم الثقافي، سرعان ما (سيغادرون) بلادهم مغتربين أو مهاجرين، والمغتربون سرعان ما (سيعودون) لمواجهة أقدارهم، في وطنهم مرة أخرى، إلخ.. في الوقت نفسه الذي تمر فيه بلادهم، بمرحلة إنتقالية مزمنة، منذ عقود طويلة!

وهكذا نجد أن (الجامعة والمجتمع)، كقطبين يتفاعلان معا في (جدلية الإنتقال)، الذي تمثل فيه الجامعة أيضا، (المختبر التنويري)، الذي يعيد قراءة (التراث)، ويعيد طرحه من جديد، كمقترح نقدي لقراءة قصص المجموعة من هذه الزاوية.

إن الحديث عن نصوص قصصية، لمثقف ومبدع بقامة عمر الصايم، يستدعي إلى الذاكرة حكمة (باولو كويلو) في الخيميائي "كل واحد منا يعرف ما هي (أسطورته الذاتية) وهو في ريعان شبابه، ففي هذه الفترة من الحياة، يكون كل شيء واضحا. كل شيء ممكنا. ولا يخاف المرء من أن يحلم، أو يتمنى ما يحب أن يفعله في حياته، وكلما جرى الوقت، فإن قوى خفية تنشط، لإثبات استحالة تحقيق الأسطورة الذاتية {[2]}" أو بلغة أكثر دقة

أن "الوقت لايغير الإنسان ولا الحكمة أيضا، إنما الشيء الوحيد الذي يمكن أن يدفع الكائن ليتغير هو الحب {[3]}" والحب هنا سؤال (مركزي) معقد في العجكو، التي تأخذ قيمتها (كرؤية) في الحسي والروحي.. المادي والمعنوي..الزمني المتغير والمطلق الثابت، القديم، الأزلي!..

العجكو كعنوان ومفهوم إستراتيجي للمجموعة

وسمت المجموعة بالعنوان الآخير لنصوصها، كتعبير طاغ على الفضاء النصي لنصوصها، وبذلك تمثل (العجكو القصة) (دلالة مفتاحية مركزية) لمغاليق كل نصوص المجموعة، فقصص المجموعة كلها، تتكثف حول هذا العنوان، ومع ذلك تحتفظ القصص الأخرى في المجموعة، بعناوينها كفواصل جانبية، تعبر عن خصوصيتها، أو كعلامات ترقيم تتكامل لأداء معنى: العجكو في إحالاته التراثية والراهنة –والتي ترتبط بالخصب والنماء والزراعة (كسبر اللوبيا) أو الحرب، إلخ من دلالات للرقصات في ثقافات الأطراف المهمشة، والتي ترتبط فيها الرقصات، (بقوانين الأبنية الإجتماعية) نفسها– لكن يتم تزييف هذه الحقائق التراثية، بوقائع وأحداث اجتماعية وسياسية محايثة لراهن بلادنا (الآني المستمر) منذ الستينيات من القرن الماضي.

وإذ تأخذ (العجكو) قيمتها الجمالية والمعرفية، (كعنوان دال) من هنا بالذات. إلا أنها في (مرجعياتها التراثية)، لا تختلف كثيرا عن (الفرنقبية وإبيرة ودرَّت) وغيرها من الرقصات الدارفورية، التي عانت رفض (الثقافة الجبرية البيانية)، وقوانين وجدانها الثقافي الاستبدادي – بالتالي هي تعبير عن ظاهرة مهمشة أو (منفية) في (كون السلطة البيانية)، بمواقفها المعلنة أو المسكوت عنها، من الهوية والإنتماء والإختلاف!

وبالاحالة إلى (فرويد)، في تصوره (لبواعث العمل الفني) عموما.. بأنه "محاولة لإشباع رغبة أساسية أو متخيلة" ولا تكون الرغبة رغبة، ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق، كالتحريم الديني أو الحظر الاجتماعي وأعراف القوم وتقاليدهم.

وهكذا يحول (الرقيب) بين الرغبة، وبين إشباعها! سواء كان (الرقيب) هو الوازع الديني أو الأخلاقي أو العرفي الاجتماعي (..) وهنالك آليات دفاعية لدى الرغبات، تستخدمها حتى تتجاوز الرقيب فتحقق الإشباع {[4]}

وفي حالة العجكو يقف الرقيب موقفا مضادا للتنوع الثقافي، فهو (يقيم) كل شيء من خلال (ثقافته هو)، الساعية (لإعادة إنتاج الثقافات الأخرى)، في إطارها هي وحدها، دون حوار، أو أي نوع من أنواع عمليات (التواصل الحضارية السلمية).

إذن (العجكو) بهذا المعنى، تمثل انطواء على الخصوصية والتفرد، في الإطار العام للتنوع بكل علاقاته الصراعية.

العجكو كمقدمة للحدث في نصوص المجموعة

ولأن القاص الصديق عمر الصايم، مغرم بالشعر العذب الكذوب! أجد نفسي لدى الحديث عن (العجكو)؛ مهتم بالإشارة لما أنطوت عليه من شعرية، مستأنسا بما ورد في (الدراسة البلاغية القيمة لدكتور محمد رضا بن عبد الله الشخص، في شعر الخنساء) إذ يقول؛ عما برع فيه عمر الصايم من (حسن الختام) "مثً لا يسميه بعضهم (الختام) ويسميه آخرون (الانتهاء) ويسميه بعضهم (حسن الانتهاء) وسماه شرف الدين التيفاشي (حسن المقطع)، وسماه ابن أبي الإصبع: (براعة المقطع) -بمعنى- (براعة الاستهلال، والتخلص، وحسن الختام)".

إذ يصبح الإستهلال هنا (منطقةً وسطى)، ما بين (القاص والقارئ)، وفقا لمفهوم (يمنى العيد للراوي) في دراستها القيمة (الراوي الموقع والشكل).

منطقة إلتقاء بين القارئ والكاتب، للإبحار في فضاءات النص، بكل ما يحملان-الراوي والقارئ- من تساؤلات، يجتهدان في الإجابة عنها معا، بالتالي تصبح هذه المنطقة، (جذابة) غير طاردة للقارئ، خصوصا أن عمر الصايم، يأتي بألوان من (الاستهلال) تتجدد فيها الأمكنة والمواقيت والوقائع والأحداث، ويتغير فيها شكل النص، دون أي خدع أو حيل مألوفة! وذلك لاعتقاد عميق في قدرة القارئ، على استكناه مكنونات النص.

المسرود والسارد في مجموعة العجكو

في القصة الأولى، التي يفتتح بها القاص عمر الصايم مجموعته، أي قصة [المتنحي] نجد (الراوي) الذي يستخدم ضمير المتكلم (أنا) ساخط على كل شيء.. يفتقر للحب.. عدمي.. لا ينتمي لشيء!.. وفي القصة التي تليها [مساران ثالثهما الجنون]، نجد (الراوي) بطل القصة (نشطا وفاعلا) في مجتمعه، لكنه ينتهي أيضا إلى (التنحي)!

وفي قصته [المحب سابقا.. الحر دوما أو رسالة إلى نورا] نجد أن (الراوي) العاشق يتعرض للخذلان، فيتمركز حول ذاته يجتر الأحزان!.. وفي [المسخ أو البروفيسور]، تتشابه أجواء النص وعوالمه مع [مساران ثالثهما الجنون]، إذ يتعبأ فضاء النص، بطعم الحزن والأسى ومرارات الخيانة!

[وفي خرائط الوحيد] يتعرض (أستاذ الجغرافيا) الغاضب والساخط للتحقيق، فيتقدم بإستقالته. فادراكه لكل ما حوله، ورؤيته للكون والأشياء، يتم (عبر الخريطة)، موضوع التحقيق. والتي هي ليست خريطة، بقدر ما هي (هوية وإنتماء)، لا يقبل الإنشطار أو القسمة على إثنين!..

وفي [سوما وصبوحة] تهيمن على فضاء النص، مناخات (الصراع الثقافي)، والتي نجدها أيضا (تيمة مركزية) في [سونغ يفضل السلامة]، ونلاحظ هنا أن [سوما وصبوحة] على عكس غالبية نصوص المجموعة، إذ أن الراوي المتكلم فيها (أنثى)، وهي مثل أغلب نصوص المجموعة، تدور أحداثها ووقائعها في الجامعة، فسوما التي تعاني صدمة هجران حبيبها لها، تقع في براثن (المثلية الجنسية) مع زميلتها، ثم تصدم بزواج زميلتها بعد ذلك!

وفي [أعرج المشرحة] نجد الراوي يستدعى وقائع (الصراع السياسي] في الجامعة، ومقتل صديقه منتصر، فتنضح القصة –مثل القصص الأخرى– بالأسى والأحزان وأحاسيس الفقد. وفي [ديالكتيك الجلوس] يراقب الراوي ساقي زميلته، التي تجلس على مبعدة، ليتبدى في هذا المدى سؤال تشكيل (الآيديولوجيا للعلاقات الإنسانية)، وتأثر هذه العلاقات، بما يجري داخل أوعية الآيديولوجيا، من انقسامات، تقود إلى تشظي علاقتهما.

وفي [سونغ يفضل السلامة] يبرز سؤال (التواجد الصيني الكثيف) في البلاد الكبيرة، والذي تعدى حدود الإقتصاد، وانزاح إلى حقل الغزو الثقافي والاجتماعي، خلال علاقة الراوي بالحياة اليومية، وعلاقته في ذات الوقت بأستاذ اللغة الصينية (سونغ) من جانب، وعلاقتهما معا بالاحتقان السياسي وشمولية الآيديولوجيا.

وفي [الظل واقتسام الجسد] والتي نلاحظ التشابه الكبير بينها وبين [سوما وصبوحة]، نجد الراوي/ الطالبة، تعاني حرمانها من لقاء حبيبها، بسبب إغلاق الجامعة لعام كامل، تقضيه مطاردة بماضيها الكئيب، الذي تحاول الهروب منه بلقاء هذا الحبيب.

وفي آخر نصوص المجموعة [العجكو.. مرة أخرى] نجد أن الأب، الذي أحيل على المعاش، يشعر بالوحدة. فقد تفرق الأبناء في (قبل الأرض الأربعة)، وبقى هو دون جليس أو أنيس.. وهكذا يعزي نفسه بإستعادة الماضي في ذاكرته، مقاوما فعل التنحي.

نلاحظ على كل هذه النصوص، أن (راويها) ضمير المتكلم (أنا)/ (نحن) بإستثناء قصة (العجكو)، التي جاءت بضمير الغائب (هو)، كما نلاحظ أن الزمن (نفسي) أكثر منه (وأقعي)، و(الأمكنة) التي تتم الإنطلاقة منها (لسرد الأحداث)، التي وقعت في الماضي. بعضها محدد وبعضها غير محدد، ووقائع (البناء السردي) لا تجيء (كبنى حكائية) منفصلة، فهي جزء متماه في (الأحداث والحكاية)، التي انطوى عليها السرد. وهذا ما سنتحدث عنه لاحقا بتفصيل في البناء النصي.

البناء النصي: (الزمن والذكريات)

إذا استعنا بمفهوم (بول ريكور) في (الزمن والسرد)، نجد أن الزمن عند الصايم، يقود إلى البحث في (حاضر ثلاثي الأبعاد)، وهو ما يسميه -ريكور- بحاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل، في مقابل تنظير (أرسطو) للزمان في كتابه (فن الشعر)، الذي يكمن في قراره -في رأي ريكور- مفهوم عن الزمان "بوصفه تتابعاً للأفعال السردية وتنظيماً لها {[5]}" وكما يقول (ريكور) في كتابه المشار إليه، أن الزمن هو "منزعاً إنسانياً لاستشراف المستقبل، الذي يتربص به الموت.

وبالتالي فالزمان هو أفق هذا الوجود في العالم، مفهوماً بوصفه اشتراعاً للإمكانيات البشرية، التي تحاصرها المحدودية والنهائية {[6]}" وهو مفهوم في التحليل النهائي، بطريقة أو أخرى ضد الحصار!

وهكذا تبدو (مكونات النص القصصي)، امتدادا لمكونات (الخطاب القصصي)/ (الزمن، الصيغة والرؤية)، كما عند (تودوروف) في [شعرية النص].

فالخطاب القصصي عند عمر في (العجكو)، ينحو إلى نزع القداسة عن التوثيني البياني، ونزع الجمال عن المرأة الخائنة، فالراوي في (العجكو)، مزود بطاقة نقدية للواقع والأشياء والعلاقات المحيطة.. كما في قصة (المتنحي) الذي ترمز (الحفرة) التي وقع فيها، إلى هذا الواقع: الهاوية!!.. ولكن وقوعه في الحفرة -هذه الهاوية- مماثل لإسترداد الطبيعة الأم، لإبنها الإنسان المعذب إلى رحمها/ الماتريكس (الحفرة).

فكل الأحداث والوقائع في حياة راوي (المتنحي)، يتم استدعائها في هذه البرهة الزمنية الخاطفة -لحظة الوقوع في الحفرة- وهكذا نجد أن الزمن في المتنحي، يبدأ ب(منذ البدء) -أي منذ لحظة ولادته كمتنحي- فيمضي (تعاقبيا) مرورا بالمرحلة الطلابية، ثم تراجعا إلى الطفولة "كنت قد أفدت من طفولتي المتوحدة"..

لينتقل مرَّة أخرى إلى فترة الدراسة، ثم فترة البحث عن عمل "بعد تخرجي بمخارج متعسرة" ثم زمن الزواج "حين تزوجت" ثم زمن استشرافي "آملا أن أصير مديرا في فترة وجيزة (..) وقبل ذلك بفترة أوقعتني معلمة التاريخ في مصيدتها!"

وهكذا تتبدى (اللحظات الزمنية) تتابعا وتراجعا، وصولا إلى اللحظة الراهنة، التي يتنحى فيها، أي يعود إلى اللحظة الزمنية نفسها، التي استهل بها القصة "من أوقعني في هذه الحفرة"، ففي الواقع المتنحي داخله، هو من أوقعه في هذه الحفرة، التي يرغب أن يتنحى فيها حيث يشاء!

وهكذا يتكثف الزمن.. في لحظة الوقوع، ليتخلق المتنحي في رحم هذه الأم (الحفرة)، فزمن النص هنا، هو هذه اللحظة المخاضية، التي تتراص إلى جانبها شقيقاتها من لحظات متنحية.

كذلك الزمن في (مساران ثالثهما الجنون)، حيث نجد الراوي يستهل الحكي بحذف الضمير (نحن) ليضعنا مباشرة في قلب السرد "ثلاثة ملأنا الدنيا ضجيجا" إنطلاقا من اللحظة الراهنة، التي يتداخل فيها ما هو استشراف "سيكون رسول الحياة" بما هو راهن "الآن صارت هذه الكلمة لا تهمني في شيء، ولن أموت من أجلها" ثم تراجع فيما يشبه الاستدراك "استلبني في اسبوع واحد" ويستمر التراجع في الماضي "فاجأني ذات قعدة اشتراكية (..) خلال شهر واحد".

لينتقل الاستشراف إلى مستوى آخر، في هذا التراجع في الماضي "أمين عبد الباري بروفيسور مستقبلي" ومن ثم عودة للحظة الزمنية، التي سبقت الاستشراف، للتداع في الماضي "حين أفلت سمير يده عني" ثم تراجع "تلك الأيام".

فعودة إلى اللحظة الراهنة "الآن بعد أن عقلت أدركت أنها مقصودة" فتراجع مرة أخرى إلى الماضي، والأفكار الإستشرافية فيه "بتخرج هشام وسمير أصبحت الزعيم (..) ذات المصير بعد عام".

وهكذا إلى أن يعيدنا إلى لحظة البداية (الإستهلال) اللحظة الراهنة.. حيث (موقع الحدث) غير محدد الملامح.

وفي النص (المحب سابقا.. الحر دوما) كنص يتسربل بالحزن، وينفتح على التأملات الوجدانية الأسيانة، كضياء نجم زاو! يتم (توظيف الزمن)، على نحو مشابه لما سبق، فهو زمن نفسي، وكذلك المكان، الذي تتم فيه كتابة الرسالة غير محدد..

تتحرك خلال الزمان والمكان (هنا) لتكشف احداثيات النص، عن عاشق مجروح، يكتب رسالته الآخيرة لحبيبته التي هجرته. يتداعى في هذه الرسالة، صائغا دفوعاته وآثار الترك عليه.

وتأخذ الرسالة كتيمة مركزية لهذا النص، رمزيتها في كونها نص مكتوب مرسل إلى حبيبته (***) ويخضع لتأويلاتها للكشف عن مضامينه الباطنية والظاهرية، بذلك تكون هذه القصة هي (نص داخل نص).

كما أن الرسالة بحد ذاتها هي "فن من فنون النثر القولية، عرفها العرب منذ القدم. وهي مثل فنون النثر الأخرى (القصة، المسرحية، السيرة الذاتية..) لها خصائصها المميزة التي تجعلها فناً قائماً بذاته!

والرسالة الذاتية أو الشخصية، يعبر كاتبها عن نفسه تعبيرا حراً بلا قيود، وهي النص موضوع هذه القصة. التي تذكرنا بقصة الطيب صالح رسالة إلى إيلين {7}" مع الإختلاف الكبير بينهما، إلى درجة التضاد في الموضوع!

كما نجد في النص (سوما وصبوحة)، ثمة مستويين زمنيين.

المستوى الأول: يبدأ من لحظة وصول سوما من دولة الاغتراب، للدراسة الجامعية في بلادها. وفي هذا المستوى يعتمد القاص الإسترجاع، لإستعادة ماضي سوما في دولة الاغتراب.

المستوى الزمني الثاني: يتمثل فيما بعد وصول سوما إلى بلادها، والتعاطي مع عالمها الجديد في الجامعة، فيمضي الزمن هنا تعاقبيا، وصولا إلى لحظة عودة والدها "أخبرني أنه أنهى عمله بالسعودية".

وفي (أعرج المشرحة)، نجد أن الزمن يبدأ من اللحظة الراهنة، حيث يتحاور (الراوي) مع زميله الموالي للسلطة. فالزمن هنا هو مقدار ما استنفده الحوار من مدة، إستدعى

الراوي خلالها وقائع وأحداث الماضي، كمنلوج داخلي حينا وكحوار مباشر –اللحظة الراهنة في دفوعاته وحججه– حينا آخر.

وفي القصة (ديالكتيك جلوس)، نجد أن الزمن ماضي، فكل الوقائع والأحداث جرت في الماضي، والراوي يعمل على استدعائها (الآن) في اللحظة الراهنة.

وهو الأمر نفسه في (سونغ يفضل السلامة)، فمن خلال المكان (السجن) يسترجع الراوي الوقائع والأحداث، التي قادته إلى السجن، بما هو رمزية تجسد وجه الحياة في البلاد الكبيرة، فالسجن هو السجان أو الحراس..

وهو الأسوار والحواجز والقضبان والمتاريس.. وهو الإذلال والحبس والانطواء، والتحكم في أنشطة الحياة اليومية.. وهو الانتظار للحظة التحرر والإنعتاق، سواء كان انعتاق المسجون بنيله الحرية أو الموت بالإعدام!

فالسجن هنا لا يأخذ معنى (إصلاحي أو تأهيلي كمؤسسه إجتماعية عقابية). إذن من خلال تحديد السجن كمكان، يتم الإنطلاق لإدارة الأحداث، عبر أداة الإستدعاء أو الإسترجاع، حيث يتم التعرف خلال العلاقات التي ترتبط بهذا المكان، على حدود الشخصية موضوع السجن، بكل امتداداته الرمزية أو الدلالية، التي يحيل إليها.

وفي (الظل و اقتسام الجسد) نجد أن الزمن نفسي، فالطالبة الجامعية تستدعي ذكرياتها مع حبيبها، وتتحرق شوقا لانتهاء الإجازة للقائه "أغلقت الجامعة أبوابها عاما كاملا".

وهكذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن رمزية (الحفرة) أو (السجن)، هو الأمر نفسه فيما يخص رمزية (الجامعة)، كقلعة معرفة تحيل إلى التنوير. لكن، هنا من موقع التناقض مع هذا التنوير، (فالعجكو) كحدث عنيف، يرتبط بالأحكام القيمية المسبقة، يتم داخل أسوار هذه القلعة؟! كإشارة للإنقلاب على مشروع المنور الغربي؟! بغياب صوت العقل والحوار، والقبول بالاختلاف!

لذا يأخذ العجكو الحدث أهمية قصوى، كتيمة مركزية تدور في فلكها نصوص المجموعة، كما أشرنا سابقا.

إن مفهوم الحدث عند عمر الصايم متنوع، فهو لحظة شعورية ناتجة عن (الهجران) كما في (المحب سابقا.. الحر دوما)، وكما هو الحال أيضا في (المسخ أو البروفيسور)،

(الخيانة)، وهو تشخيص لحالة كما في (العجكو مرة أخرى) و (المتنحي)، كقطبين، تبدأ بهما أحداث نصوص المجموعة وتنتهي. وهكذا تتعدد أنواع الحدث في العالم القصصي لعمر الصايم.

إن مجموعة العجكو، وبسبب تصديها للتابوهات الثلاثة (الدين، السياسة والجنس)، لجأت إلى رمزية عميقة في توظيفها للعجكو (الحدث)، كإطار لأزمة الواقع، فيما يخص هذه التابوهات.

كما أن العجكو (كرقصة فنية) و (كحدث)، هي الإطار الذي استوعب عدد من الشخصيات والوقائع! فالعجكو تنزاح من حقل (التراث الثقافي المحلي)، إلى حقل (السياسة العروبوية – الإسلاموية) بقيمها البدوية القومية، لتصنع العجكو كصراع بين الأخلاقي والجمالي.

فالنص العجكو بمثابة المقدمات الدلالية والإشارية، التي مهدت لنقد العجكو الحدث، الذي تأخذ كل قصص المجموعة إسمه. فدور العجكو المركزي هنا، هو إلقاء الضوء على بقية الأحداث فيه كنص، وفي نصوص المجموعة الأخرى. فالعجكو الحدث بمثابة حالة مزمنة مستمرة في الواقع، لها علاقاتها بكل ما يجري فيه.

لذا تأخذ العجكو الرقصة والعجكو الحدث دور البطولة، تماما كالحفرة في المتنحي. بما أنطوتا عليه من قدرة على توجيه الأحداث، والتحكم فيها.

وبما مثلتاه من نقطة إرتكاز، تأخذ معناها الرمزي العميق، بما يتبدى في «لحظة التنوير»، باستكناه هذه الرمزية السهلة الممتنعة، بمعنى تحقيق المعنى العام للعجكو النص، أو نصوص المجموعة مجتمعة.

أيضا يستخدم القاص عمر الصايم الوصف والحوار، بطريقة مميزة لا تتوقف عند حدود رسم وتوضيح ملامح شخصيات قصصه فحسب، بل يحيل أيضا إلى المعاني الخفية المبطنة، التي تحملها السخرية والاستخفاف، فقصص عمر جميعها يلاحظ عليها، أنها منشغلة بالمأزق، الذي يضع فيه الإنسان نفسه، خصوصا تركيزه على استخدام ضمير الأنا بكثافة، فالسارد أو الراوي، بما يستخدمه من ضمير للروي، يحدد موقعه من المروي، الذي تتضافر معه زاوية الرؤية، لتحديد المنظور، من الوقائع التي "تقع في الزمن الماضي، الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ والحال هذه، أنها ضرب من السيرة الذاتية، أو

المذكرات الاعترافية (التبوغرافية) {[8]}"

فضمير الأنا الفردية أو الجمعية، هو أيضا الضمير الذي يروي من خلاله رواة العجكو الأحداث، التي تجري في الزمن الحاضر، الذي هو زمن السرد!

وفي الواقع نجد أنه من الصعوبة بمكان، أن نتمكن من حصر عناصر البناء السردي، في العجكو كمجموعة قصصية في هذه القراءة المتعجلة، بسبب إلحاح الأصدقاء على الإسراع بإكمالها. كما أنه ليس بإمكاننا تصنيف قصص عمر، في المجرى العام للقصة القصيرة في السودان، وذلك لأن النقاد المعاصرين -حسب حدود علمنا- لم يبذلوا مجهودات كافية لتصنيفها، إذ اكتفوا بمجهودات الناقد والقاص دكتور مختار عجوبة {[9]} والأستاذ الناقد المهاجر معاوية البلال {[10]} ومع ذلك نجد أن ثمة حديثا صريحا أو ضمنيا، عن إتجاهات وتيارات ومدارس جديدة، تنتظم مشهد القصة القصيرة في السودان، منذ خواتيم ثمانينيات القرن الماضي!

بمعنى أن ثمة إنطباعات حول إشتراك عدد من القصاصين في معالجة قضايا محددة، مثالا لذلك ما عرف صحفيا (بكتاب الهامش).. أو الناشطين في النشر الاليكتروني (الأدب البديل)، كتيارات أو مدارس أو إتجاهات جديدة في القصة القصيرة، وغيرها من أجناس الكتابة.

ولكننا هنا معنيون بصورة أساسية، بتحليل المظهر الدلالي لنصوص العجكو المجموعة، بما هو -هذا المظهر- أفق للسرد في النصوص الإحدى عشر، التي حفلت بها المجموعة!

إذ يحاول القاص عمر الصايم خلال هذه النصوص، إستعادة المكان، بوقائعه وشخصياته وأحداثه للذاكرة، عبر أدوات القص.

ومن ثم يفجر محمولات هذه الذاكرة في المكان، لا لينهض (متخيلا) مستمرا في هذا الفضاء النصي فحسب، بل وأيضا راهنا واقعيا متماهيا في هذا المتخيل المستعاد من الذاكرة، وروح المكان.

فيما يشبه عملية تداخل واسعة النطاق للأزمنة والأمكنة، تتم خلالها إعادة طرح لأسئلة القصة القصيرة في بلادنا، التي ما عادت كبيرة! وإزاء مجتمع وجغرافيا، يتكونان في الإنهيارات والذكريات والتشظي! وفقا لمفهومنا للزمن كما عند بول ريكور الذي أشرنا له سابقا.

إن عمر الصايم شديد الوفاء لاسلوب علي المك القصصي، لذا نجده يولي عناية كبيرة للحس الشعبي {[11]} إلى جانب اللغة الفصحى المطعمة بالدارجة السودانية، والإحساس الحقيقي بالتجربة، والقدرة العالية على التشخيص، إلى آخره من طرائق وفنون إدارة القص، التي ينتهجها الصايم بوعي وخبرة كبيرين، يكشفان عن إدراك عميق بموضوعات قصه، ما يخلق انطباعا قويا في قارئه.

وحتى هذا الوفاء نفسه لعلي المك –فيما يخص اللغة وطرائق السرد، نجده ليس مطلقا، فالقاص الراحل المقيم زُهاء الطاهر يشترك معهما إلى درجة كبيرة {[12]} فطرق السرد بأنواعها المختلفة، تتوقف على القاص نفسه: مدى معارفه وقدراته –لذلك من الصعب وضع خطوط فاصلة، بين قاص وآخر ينتهجان الطرق نفسها، ولكن في ذات الوقت يمكن ملاحظة مدى نجاح قاص، وعدم نجاح قاص آخر في نفس النهج، وهذا هو سر نجاح البعض، وفشل آخرون أختاروا النهج نفسه!..

الشخصية والرؤية في العجكو

يمكن أن نجد تفسيرا تقريبيا لمفهوم الشخصية، في نصوص العجكو، كالمفهوم الذي تحدث عنه (رولان بارت) حول الشخصية بما هي "أولا وقبل كل شيء مكون رئيسي، وركيزة أساسية لكل عمل سردي.

والشخصية في هذه الحالة تلعب دورا بنيويا أو وظيفيا يوازي دور البنيات الأخرى: ﴿الزمان والمكان والأحداث﴾. (فرولان بارت) يرى الشخصية في العمل السردي كناتج "تركيبي يمكن أن يتكون من مجموعة من السيمات، التي تتكرر، فتكون تركيبة قادرة أو تركيبية معقدة، عندما تضم علامات متناسقة أو متنافرة.

وهذا التعقيد أو هذا التعدد، هو ما يحدد شخصية الشخصية!" ونصوص عمر الصايم هنا، تقوم أساسا على إعطاء دور مركزي للشخصية، يمكن أن نجد تفسيرا تقريبيا لهذا المفهوم حول الشخصية في نصوص (العجكو)، من خلال العلاقات المحيطة: البسيطة أو المعقدة، التي تعطي الشخصية ﴿شخصيتها!﴾ أعني المفهوم الذي تحدث عنه رولان بارت حول الشخصية.

ففي أولى قصص المجموعة (المتنحي)، نستشعر ألما عميقا في أوج وعينا بالنص،

حيث تنبثق من مأساة وجود المتنحي، فلسفة الرفض لهذا العالم.. لهذا الواقع المترع بالأسى والأحزان، والذي لا يخلو من خذلان، فالمتنحي كما يقول كولن ولسن "الكثير من الإدراك الواعي، أو الذاكرة النشطة سوف تلجم الإنسان عن حرية الحركة {13}"

فالمتنحي شديد الوعي والإدراك لما حوله، فهو نتاج حقبة سوداء من تاريخ البلاد الكبيرة. نتج تنحيه عن نضجه العقلي، الذي يحدد التفاعل كنقيض للتنحي، كالتباس جبار، يفتحنا على نص مشحون بالتأفف والإستياء والسخرية!.. غني بالاستفهام، الذي يختزل كل مأساة التنحي في هذا الإلتباس. فالمتنحي هو قرين اللامنتمي، كما يصفه لنا كولن ولسن "اللامنتمي يشعر بأن الإضطراب والفوضوية، هما أعمق تجذرا من النظام، الذي يؤمن به قومه {14}" فعندما أتواصل كقاريء متأثر بقساوة الماضي وبؤس الحاضر، وغياب الأمل في المستقبل الأفضل، عندما أتواصل تحت وطء هذه المؤثرات، مع النص المتنحي، أستطيع أن أرى المتنحي، كشخصية تعيد إكتشاف هذه الحياة المروعة! المليئة بالتأزمات من موقع الضد.

فالمتنحي الشخصية، تشبع بفكرة التنحي حتى تسلطت عليه، واستبدت به استبدادا حكم أفعاله وردود أفعاله، وبذا مثل المتنحي نموذجا إنسانيا معقدا جدا، يفرض نفسه بقوة على وعي القارئ. فتنحيه أعظم من أي اندماج فعلي، في أنشطة المجتمع، فهو رمز للمثل الإنساني الأعلى، الذي في حالة صدام مستمر مع الواقع.

وهو النداء الخفي لذواتنا الظامئة للحب، والجمال والعدل والإنصاف وتقرير الحقوق، بالتالي هو الجوهر النبيل للإنسان في واقع متعسف، تلبدته الغيوم وشابته المخاوف والهواجس والظنون، ليس من بد فيه سوى التنحي، كخلاص من التورط والإلتزام!

وبذلك يدفع بتنحيه القاريء للتورط والإلتزام. فحين تهيمن السلطة على كل شيء، ويتخثر الواقع وينضب الجمال، وتتفتت الجغرافيا!

حينها لا يبقى سوى خيار الموت. وحينها فقط يتنحى الباحث عن الحق والعدل والجمال، فهو لا يقدم على الموت، بل يتمدد في شرنقته حيث يشاء، ليفتقها كيفما شاء.. للإنبعاث من جديد كطائر الفينيق!

فالحفرة الرحم.. موطن التكون والإكتمال والولادة، هذا الحضن الدافيء، الذي سرعان

ما سيتفتق عن ميلاد جديد. المتنحي في الواقع، تستقر في أعماقه فكرة كونه امتدادا للمطلق!..

وتحت ضغط هذا الشعور يستمد تقييمه لما يجري حوله، من إلهه الخفي!.. بل هو مندوب لهذا الإله!.. في مشيئة تنحيه البديعة والمقدسة!.. وبهذا الفهم يمكننا أن نتصور أن المتنحي هو (دون كيشوت) {[15]}" فهو مالك الحق في محاكمة الواقع، بما أستقر لديه من قناعات مطلقة!.. وهنا تكمن المغامرة الموازية لادعاءات ملاك الحقيقة المطلقة! كما سنلاحظ لاحقا في العجكو.

فكل شيء يمتزج في التجربة الشخصية للمتنحي، مع الأفكار العامة التي تشكل رؤية النص. وربما هو ليس دون كيشوت، بل أحد الذين عناهم باولو كويلو "كثير من الناس توقف عن الحياة، فقط ينتظرون أن يمر الوقت، لا يقبلون تحديات الحياة، وهكذا لم تعد الحياة تتحداهم {[16]}"

فالمتنحي كشخص يعيش في زمن وعالم إنتقالي، تكمن مأساته في ملاحقة ما لا يتحقق. إذ يظن في نفسه ما يريد هو، وليس كما يرى الآخرون!.. مغفلا التغييرات التي تطرأ بمرور الوقت!

إن النص (المتنحي) لهو أشبه بمرآة، يرى فيها دعاة التغيير، وملاك الحقيقة المطلقة، أنفسهم!.. في الآن نفسه. ربما القاريء كذلك!

إنه الحلم بما لا يتحقق، ولذا يستحق التنحي في سبيل تحقيقه. أو بتعبير كازينتيزاكس "آه لو استطيع أن أدك هذه الحوائط من حولي لتصبح الدنيا أكثر اتساعا {[17]}"

كذلك هو الإلتباس في (خرائط الوحيد).. مبعثه هذا الواقع شديد التعقيد. والخريطة هنا كرمز تأخذ مفهومها، لا كذاكرة مفتعلة للمكان أو البقعة الدلالية له عبرها. فهي تستحيل لمخزون من القضايا العالقة، التي تحرض الإشارة المفهومية، لوحدة الوحيد. على الحديث والبوح، من خلال استنطاق المكان والمساحة بواسطة الدلالة اللفظية، أو التوصيف المكاني، الذي يعبّر عن مرجعية معرفية، تآزرت مع الإشارة المكانية، أو التنويه الإرشادي، من خلال مفاتيح الخريطة المنشطرة في الواقع، والملتئمة في العزلة البديعة للوحيد!

فالخريطة كمقترح نقدي لخرائط الوحيد، ليست وصفا تخطيطيا أو خطوط كنتور..

بل سيل عارم من الإشارات الوصفية، فالخريطة تستحيل عبر إحدى وظائفها، مكمنًا للطمأنة، وملاذًا من الضياع والتيه، فهي الوطن، بما هو ذكريات وناس نحبهم، لذا تأتي إستقالة الوحيد كأستاذ للجغرافيا، تكريسا لوحدة الخريطة/المكان، واحتجاجا على انشطارها!

فخرائط الوحيد ليست خرائط جامدة، بل هي تفاعلات نفسية وسياسية وإجتماعية، تتعلق بهوية المكان المسقطة على إنسان هذا المكان، بكل تعقيداتهما الجدلية المتبادلة. عبر تفاصيل الخريطة/الإنسان/الأرض والتفاعلات النفسية والمادية والروحية، التي تحكم هذا الجدل، بما هو إمتدادات لخطوط، تتلاشى معها معاني الضياع والغربة والتمزق!

فخرائط الوحيد بهذا المعنى، تمثل الحوار المفقود بين المكان وإنسانه، لتفسير حالة الفشل، في استنطاق مغاليق المكان/ الإنسان الذي يوّصف حنينه، من خلال رفض فكرة الخطوط الطولية والعرضية، التي قسمته إلى مكانين.. إنسانين!!

خرائط الوحيد بهذا المعنى، هي محاولة لفك شيفرة الذاكرة، المزدحمة بالأمكنة والأشياء والناس، والتي تستمد جذوتها -الذاكرة- من المعنى المعرفي والجمالي للخريطة/ المكان. خرائط الوحيد، تستلهم من ملامسة مكونٍ قائم -ألا وهو الخريطة- مفاهيم معرفية وجمالية و نفسية. فالخريطة تعني الوصول، والاهتداء للمكان المفقود أو المجهول، وقد تعني أيضًا التعرف على معالم جديدة، وسبل الوصول إليها!

وقد تغري الخريطة قارئها بأن يطرق أماكن تقترحها، وتحرض على ارتيادها، وهنا يكمن السؤال المفهومي، من خلال تفكيك الوعي القائم على إجتراح الأمكنة، وفض مغاليق الخريطة عبر مفاتيح وصفية وإشارات دلالية، تختزل الرغبة في الاكتشاف، وتحرض السؤال على الانطلاق، باتجاه العلاقة بين الوعي بالمكان، والرغبة في فض مغاليقه.

إن الولوج إلى عالم الخرائط، يجلي بشكل لافت، رغبة الربط بين المواقع، عبر شبكات الطرق "كرمزية درب الأربعين بكل محمولاتها الثقافية والتاريخية وكرمزية طريق الملح بذات المعنى وكرمزية الجغرافيا المحلية، ومنقو ما عاش من يفصلنا، وخريطة الكنز، التي كانت تدرس لنا في المرحلة الإبتدائية!" فهي ليست زيارة لمنقو في يامبيو أو الصديق في القولد!.. بل هي مسارات لأسئلة المخيلة، حول التنوع والتعدد والتباين،

الذي حظيت به البلاد الكبيرة، ثقافيا ودينيا وإثنيا.

هكذا، تستحيل الخريطة مع هذا التشابك والتواطؤ، إلى أحجية ممتدة، أسئلتها الإنسان وهو يواجه أسئلة المصير والوجود، متلازمة مع الأسئلة التي يطرحها الواقع.

حيث تتعاضد شبكة، الأسئلة كخطوط عرض وطول، مع أيقونات الإنسان والمكان والمعنى {[18]}" ففي خرائط الوحيد، ثمة إيمان بشيء خالد غير قابل للتجزئة، فالوحيد مشبع بالإخلاص لمثل أعلا (إله خفي) ومن أجل هذا الإيمان هو على إستعداد لتقديم استقالته، فالوحيد كنخلة في مهب الريح، لكنه عميق الجذور في هذا التراب الأسمر!

ولذا يصمد أمام الأنواء والعواصف، فهو غير قادر على تغيير قناعاته، وليس لديه الإستعداد لذلك. فقد ترسخت إرادته عميقا كجذور النخلة أو القمبيل أو التيك. وهو على العكس من هاملت شكسبير الأناني، كما يراه إيفان تورغنيف، في قراءته النقدية المقارنة لدون كيشوت سرفانتس {[19]} فخرائط الوحيد لهي موقف ضد الضياع بين الماضي الغابر، والغد الغامض والحاضر المر!

فخرائط الوحيد للنص، مثلها مثل المتنحي: موقف ضد هذه التهرؤات والتمزقات، التي لحقت بالأرض والإنسان.

كموضوع الوحيد المتنحي، الراوي لا يريد أن ينقاد للقيم القديمة، التي تم فرضها، من قبل الذين خرجوا للتو من عصور طويلة من الانكفاء، والإنحطاط، ولدت فيهم إحساس بالغ التعقيد، بزعمهم أنهم أعظم مما هم عليه في الواقع. بالتالي هم ظل الله في الأرض، ولذلك يفرضون مرجعياتهم التقسيمية، في عالم يجنح نحو التوحدات الكبرى، المنبنية على حقائق التاريخ، والمصالح المشتركة!

لذلك أجد نفسي مشدودا لإستكشاف هذه المنطقة المعتمة، في الوعي العام، والتي رفض الراوي الوحيد، الإنقياد لها بكل إنطواءاتها الواقعية والوهمية.

كذلك نجد أن (أعرج المشرحة) كرمز للإعاقة في تنظيم السلطة وجهازها الفاشل، يتبدى كمعاق نفسيا وروحيا وعقليا، أكثر من كونه معاق جسدي، فزميله المعارض، يدرك مدى عجز هذا الأعرج، في نبذ العنف فعلا، بسبب الإعاقة، التي هي جزء من مكوناته النفسية والعقلية.

بالتالي جزء من المكونات الشخصية الجوهرية له، كقاتل عاجز عن الحب! فمفهوم

العدالة غير موجود في ذهنه ووجدانه، المشحون بالبغضاء والاستبداد والعسف، وأنواع الإعاقات الأخرى.

ومرة أخرى

وعندما نتطرق (للعجكو.. مرة أخرى) كخاتمة لقصص هذه المجموعة، نجد أن أبرز معانيها، تتمثل في الآمال الضائعة، والزمن الذي مضى متسربا، دون أن نشعر به. وهي كرمزية، بمثابة التعبيرعن ذلك التعارض الزائف، بين القيم الجمالية للتراث، والقيم الأخلاقية للدين، خصوصا عندما يتم تأويله، على أساس التضاد، وإسقاط هذا التضاد، على الواقع ليتعارض معه.

وكما في قصص كل المجموعة، نجد أن بطل العجكو القصة، يناضل ضد هذا الحاضر المرير.

إن مخالفات ملاك الحقيقة المطلقة في العجكو، تبلغ حدا يكفي لتبرير الخوف من التمزق الشامل للجغرافيا، والذي وسم أكثر من نص من نصوص المجموعة، التي تحاول قصصها نفض ركام الأوهام والهواجس الكارثية.

ففي العجكو يعتبرون التراث الفني، من صنع بشر خطاة، أغوتهم شياطينهم الشريرة، يتوجب قتلهم أو تأديبيهم، وإعادتهم لجادة الصواب، لذا تجيء العجكو كتعبير صارخ عن الإضطراب النفسي والأوهام، كمصدر لعنف ملاك الحقيقة المطلقة، الذين يطرحون أنفسهم ظلا لله في الأرض، وامتدادا لإرادته.

وفي الواقع هم يستلهمون تراث عامر بمفاهيم (الهمبتة)، المستلهمة من ثقافة الغزو والسلب والنهب. وهي الأسباب نفسها، التي دفعت من قبل براوي المتنحي للتنحي، بدلا عن المضاربة مع ملاك الحقيقة المطلقة، بأحلامه الكبيرة، في بورصة ما تبقى من البلاد المتشرزمة والمنشطرة!

نصوص العجكو تأخذ قيمتها النقدية للواقع، من معارضتها له كواقع أكثر خيالية من الخيال، كما في المتنحي وخرائط الوحيد، فالإثنتان تنطويان على مغامرة الرفض، إذ تأخذ الجغرافيا والخريطة والتنحي، معانيها وجوهرها لدى تحليلها للواقع، من كونها أداة أكثر من كونها موضوعا!

"فالتنحي هنا كالجغرافيا، يأخذ دور البطولة، مثلما هو السجن في العجكو". وبإستثناء (خرائط الوحيد) تنهض نصوص المجموعة -عالمها القصصي- في عالم الجامعة والحياة الطلابية، كمكان مركزي للأمكنة الثانوية، التي تتحرك فيها إحداثيات السرد.

الخاتمة

من أبرز أسئلة القصة القصيرة عند الصايم، سؤال التعارض بين القيم الدينية والجمالية، للمجتمعات السودانية المتنوعة، كذلك الديموقراطية في مواجهة النظام الإستبدادي، والإنهيارات الأخلاقية تحت ضغوط الحاجة/ الهجران/ الخيانة، كموضوعات مركزية لنصوص المجموعة.

إن الوطن الذي يتجاهل حقائق الواقع اليومي المعاش، ويدير شئون سكانه، على هواه، دون أن يتقيد بأي نوع من القوانين، ينعكس سلوكه على الحياة والواقع المعاش، فيسم كل شيء بالاضطراب، كتجسيم لفوضى سلطانه العشوائي، إذ لا يعود وطنا. بل حاكما مطلقا يستمد قوته من السماء، فهو طراز فريد بين الأوطان والخرائط!

ففي ظل الهواجس الدينوية القاسية، التي سيطرت عليه كوطن، يتبدى المظهر الزائف للقوة المهووسة، خصوصا أن التوترات الداخلية التي تسوقه إلى حتفه، ستقضي عليه بعد أن تجذر الفقر المدقع. وتعمقت الأحقاد لدرجة التعصب، وسادت في فئات سكانه. وتوصيف الحال يشمل قمة الهرم، مرورا بقاعدته، وصولا إلى آخر فاسد صغير في القرى النائية البعيدة!

في مثل هذا المناخ رمت الصين بثقلها، مدفوعة بصعودها، إثر التحولات التي قادت العالم، إلى تقاسم النفوذ الإقتصادي -كيفما أتفق- في ظل نظام القطبية الواحدة الغاشم.

إذن الصين الصاعدة في العالم، والممتدة والمتمددة عليه، ترمي بثقلها على البلاد الكبيرة، فيراقب راوي (سونغ يفضل السلامة) كل هذا التلوث، الذي يهيمن على فضاءات بلاده، بعوالمها المتداخلة. إن ما يحدث في (سونغ يفضل السلامة)، هو الشيء نفسه الذي نراه في الحياة اليومية.

في (المتنحي) وقصص المجموعة الأخرى، تتبدى القدرات الحكائية الكبيرة لعمر الصايم، بعوالمه السردية الغنية بالتراث، وتوظيفات هذا التراث، عبر آلية الإسقاط على الواقع، ما يغري القاريء بما يتوهمه كعالم يخصه، ويتصل به في حميمياته وأسيانه، ما يمنح القاريء متعة حكي، هي في الواقع عصارات مواجد وتوجدات الشخصية موضوع

القص.

عمر الصايم قاص إستثنائي مميز، في مشهد فوضى القصة القصيرة في السودان. فهو يعي ويمتلك أدواته الناضجة بإحكام لا يفارقه التنحي، رغم شهوة التغيير التي تمور داخله.. فهو كأتون مكبوت، تفجراته تعني موقفا متكاملا من الكتابة وأدواتها وأجناسها.

كذلك الجغرافيا بمعنى (خرائط الوحيد) كمكان مركزي، تنقسم نتيجة التعصب الأعمى، الذي تضخمت فيه كل الأحقاد الفاجعة، والناشئة عن الأوهام العرقية والدينوية، والأحادية في إدارة شئوون البلاد الكبيرة، و الإستبداد، وإتخاذ القرار، وتقييم الأمور بتزييفها، فيتقدم الوحيد بإستقالته، غير آسف!

وهكذا تصبح الجغرافيا بعد إنفصالاتها، أضيق من أن تتسع لأحلام (الوحيد) الكبيرة، بعد أن تدنت القيم الدينية كما في (العجكو) إلى عنصرية عرقية وشوفينية واستعلاء، كما في (سوما وصبوحة) و(سونغ يفضل السلامة) و(خرائط الوحيد) ببطلها المتنحي الذي يعيش في عالم انتقالي! تختلط فيه الأشياء والقيم، وتنفصل فيه الجغرافيا، وتشتعل الحروب فيما تبقى منها. فتتجسد مأساة الجغرافيا وإنسانها، الذي يعيش زمنا متغيرا بوتائر متسارعة!

أن قصص المجموعة، بمثابة التكثيف لمأساة إنسان المكان، في متاهته الوجودية المحيرة. وأخيرا يجدر بنا في المجموعة (العجكو مرة أخرى) ملاحظة أن استبداد السلطة، موجه ضد جمال العجكو وحميميتها، فالسلطة هنا تناصب المشاعر الإنسانية والجمال والدفء العداء..

تحاول إطفاء هذا التوق الدائب، المنبعث من التراث، بكل ما يحمله من زخم روحي ومادي، تعمل السلطة على تمزيقه وفصمه عن الطبيعة الإنسانية.

مصادر:

{١} فيودور ديستوفيسكي، الأعمال الأدبية الكاملة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ١٩٦٩

{٢} باولو كويلو، الخيميائي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨

{٣} باولو كويلو، إحدى عشر دقيقة، شركة المطبوعات للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣

{٤} دونسيل، جي. ف، علم النفس الفلسفي، ترجمة سعيد الحكيم، بغداد، العراق، دار الحرية للطباعة

١٩٦٨

{٥} بول ريكور، الزمن والسرد (التصوير في السرد القصصي) الجزء الثاني، ترجمة فلاح رحيم. مراجعة: دكتور جورج زناتي، مكتبة الإسكندرية.

{٦} السابق.

{٧} الطيب صالح، الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت، لبنان، ١٩٩٦.

{٨} أحمد العزي الصغير، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، ٢٠٠٤

{٩} دكتور مختار عجوبة، القصة الحديثة في السودان، مركز الدراسات السودانية، الخرطوم، السودان/ الطبعة الثانية ٢٠٠٢

{١٠} معاوية البلال-راجع كتابيه:

كتابة الجنوب وجنوب الكتابة، والأنثى كذات كاتبة وكموضوع للكتابة، الصادرين عن المركز السوداني للثقافة والإعلام، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٢

(وكذلك راجع كتابيه): الشكل والمأساة الصادر عن الدار العالمية للطباعة والنشر. إلى جانب دراسته القيمة عن الكتابة في منتصف الدائرة عن نفس الدار.

{١١} راجع: قراءتنا النقدية لعلي المك، نشرت بعدد من المواقع الإليكترونية والمجلات (٢٠٠٦) إلى جانب صحيفة الرأي العام (الملف الثقافي- كتابات) الخرطوم، السودان،٢٠١٠

{١٢} راجع: قراءتنا النقدية لزهاء الطاهر، التي نشرت بعدد من المواقع الإليكترونية والمجلات (٢٠٠٦) إلى جانب صحيفة الرأي العام (الملف الثقافي- كتابات) الخرطوم، السودان ٢٣ فبراير٢٠١١

{١٣} كولن ولسن، أصول الدافع الجنسي، ترجمة يوسف شرورو، سمير كتاب، دار الآداب، بيروت، لبنان ٢٠٠٤

{١٤} كولن ولسن، اللامنتمي، ترجمة وتحقيق: أنيس حسن، دار الآداب بيروت، لبنان. ٢٠٠٤

{١٥} مجموعة مؤلفين، دون كيشوت، دار البعث، وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٥

{١٦} باولو كويلو، الجبل الخامس، ترجمة ماريا طوق وروحي طعمة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ٢٠٠١

{١٧} نيقوس كازينيزاكس، الحرية أو الموت، تقديم وتحقيق رحاب عكاوي، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ٢٠٠٧

{١٨} استلهمنا هنا قراءة الناقد التشكيلي السعودي سلمان السليماني (خرائط سامي جريدي.. رمزية المكان تقترح قراءة أخرى). جريدة المدينة السعودية. ملحق الأربعاء العدد ١٧٥٤٢-٢٠١١/٥/٤

{١٩} مجموعة مؤلفين، دون كيشوت، دار البعث، وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥.

هوامش

(*) العجكو: في ١٩٦٨ أثناء عرض مسرحي أقامه طلاب الجبهة الديموقراطية (الحزب الشيوعي)، وكان يتضمن أداء رقصة مشتركة بين الطلبة والطالبات، من التراث الغنائي لغرب السودان، هي رقصة (العجكو) التي على إيقاع (المردوم-من إيقاعات البقارة) أو (المردوع) بلغة قبيلة الحوازمة، وقد بدأت كايقاعات وأغنية في الاشتهار، منذ خمسينيات القرن الماضي، عندما إلتقطها ثنائي النغم، وقدماها عبر الإذاعة السودانية.

وعندما قدمها طلاب الجبهة الديمقراطية، في عرضهم المسرحي المشار إليه، إعتبرها (الإتجاه الإسلامي- الإخوان المسلمين) مثيرة للغرائز الجنسية، وفقا لهواجس وعيهم التناسلي. ما أقتضى أن يدخل مع الطلاب في معركة ضارية سالت فيها الكثير من الدماء.

(***) الرسالة هي أفضل وسائل التعبير وأكثرها صدقا، وقد تخلق هذه الرسالة مناسبة، كما خلقت لنا يوم الحب، حيث يحتفل العالم كله في ١٤ فبراير من كل عام، بيوم فالنتاين الذي عاش في روما القديمة.

وكان يعمل فيزيائيا، وكان يمارس مهنة الطب، وفي أحد الأيام جاءه أحد حراس الإمبراطور الروماني كلاديوس، وفي يده ابنته التي كانت تشكو من العمى، وطلب من فالنتاين أن يداويها، فوعد فالنتاين الحارس بأن يبذل قصارى جهده لشفائها.

وبسبب معتقدات فالنتاين الدينية، ألقي القبض عليه وحكم عليه بالإعدام، وحاولت الفتاة وأبوها الذي كان يعمل حارسا على زنزانة فالنتاين، أن يبعدا عنه شبح الإعدام ولكنهما فشلا. طلب فالنتاين من الحارس أن يأتيه بورقة وقلم، وكتب كلمة حب صغيرة أرسلها إلى الفتاة مع زهرة.

وفي الرابع عشر من فبراير ٢٧٠ ق.م أمر كلاديوس بتنفيذ حكم الإعدام. ولكن كانت الرسالة، التي حملت كلمة صغيرة ذات معنى كبير عن الحب، قد جعلت الفتاة تبصر، عندما أخذت تنظر في الورقة، متمنية لو أن عاد إليها بصرها!

ورغم علم فالنتاين أن الفتاة عمياء، إلا أنه كتب لها الورقة حتى تحتفظ بها، ولتصبح ذكرى تستعين بما فيها على ما هي عليه، ولولا هذه الرسالة، لما أعلن البابا جيلاسيوس، أن يوم إعدام فالنتاين هو يوم حب.

الفصل الرابع

المكان، الزمان والسرد عند الراحلة المقيمة منال حمد النيل

منال حمد النيل أحمد عبد السلام، مواليد مدينة كوستي ٢ أغسطس ١٩٧٢ قاصة ذات إيقاع خاص. تفيض قصصها بعذوبة الأنثى. ولاتزيد بعض قصصها، عن أسطر قليلة. نلحظ فيها قدرة عالية على التكثيف، حتى لا نعد نميز سوى أصداء لصوت بعيد، هو صوت الشخصية، التي تتحرك خلف هذه الأسطر.. فكتابات منال تقع في المنطقة الوسط، بين الشعر والنثر والسرد!

حيث تضج في هذه المنطقة بالغربة واللوعة والأحزان، الناهضة في عالم أشد التياعا وعذاب! حيث لا راوي سوى الإيحاء الدال عليه!

هكذا، دون تحديد إجتماعي أو نفسي -أقصد هنا قصصها القصيرة جداً- راوٍ مجهول تماما، إلا من فيض المشاعر والأحاسيس، المحمّلة بالأسى والضعف والتحدي كذلك!

نعتمد في هذه القراءة -الى جانب قصصها المنشورة في مجلة كتابات سودانية، ومجلة الثقافة الجديدة (المصرية)- على قصص أخرى، قمنا باستخراجها من الشبكة الدولية للمعلومات* {[1]}

حيث نلاحظ على قصصها القصيرة، بصورة عامة. التحرر من الشكل الصارم للقصة القصيرة، الذي تقابله في قصصها المطولة مثل (غربة) و(حبيبات مطر) بشكل الحكاية المفتوح. المتحرر من الحيل الفنية المألوفة! ومزج الشعر بالنثر.

ونجدها بذلك، قد مالت في كل من القصة القصيرة والقصيرة جداً إلى الغنائية، لتخلق أسلوبها الذي يميزها. إذا اتفقنا أن شكل التعبير، هو ما يحدد نوع النّص، لأن العُرف الجمالي الذي يشاركه فيه، هو الذي يصوغ شخصيته، إلى الشكل الخارجي والشكل الداخلي –وهذا النوع هو ما وضعه (جان كوهين) بين طرفي الخط الواصل، بين الشعر والنثر، بمعنى التفاوت في درجة شعريته، كما ونوعا!

وتحديدا هنا –أعني قصصها القصيرة جدا– والتي لغتها هي موضوع الشعرية في السرد اليوم، فالشعرية لم يعد موضوعها فقط الشعر بحده المعروف تقليديا، بل الأدب كله {[2]} ومن هنا يمكننا استهلال هذه القراءة، بقصصها القصيرة جداً، المنشورة في (كتابات سودانية - سبتمبر ٢٠٠٤).

(أ) قصص قصيرة جداً:

في قصتها (مدينة بوح) نلمح أثرا لإثنين: فتى وفتاة. رجل وإمرأة، ربما.. إنسان وإنسانة.. في مكان ما.. زمان ما.. يبوحان لبعضهما "اتفقا على تكوين مدينة للبوح خاصة بهما، لا يعبآن فيها لقوادم الأيام، يلحقا بها هنائتهما، متكررة الهروب (..) وليصبح الخليط المتكون في الكأس عصارة قلب وقلب {[3]}"

وهكذا يحاولان أن ينسجا من بوحهما، معنى لوجودهما: فقط هذا كل شيء.. لكنه كل شيء، حقا!

وفي قصتها (تفاؤل) نجدها تحكي عن إمرأة لكل العصور. ذات حضور طاغ في المواسم. ورجل متأفف متذمر. بسبب حياته التي وسمها الشقاء. يلتقيان وعندما يعرفها عميقا، يكتشف أنها أكثر الناس ألماً، على الرغم من تفاؤلها "تمتد منها شعاعات التفاؤل، دوافق لتشمل مجالسيها {[4]}" فيتغلب على أحاسيسه الرمادية.. لقد علمته معنى أن يبتسم!

وفي قصتها (هزيمة) التي تنطلق من الحاضر، للتعبير عن فكرة (ما) فيه. تشمل المستقبل "(كنت) أعلم أنك (ستكون) هازمي أمام نفسي، وأمام كل شيء {[5]}" تتبدى الاستمرارية بفعل الهزيمة، ورغم هذه الاستمرارية، تقرر بطلة القصة عدم التراجع. فهزيمتها تتمثل في انقيادها لقلبها. وعواطفها. و بانحيازها لعقلها، تقرر خطأً آخر في حياتها.. "لأنني أصر دائما أن أكون (أنا) قررت أن أطرح القلب شلواً. أن أدفنه لأدفن

هزيمتي" ونلمح هنا التحدي الإنساني، في محاولة قهر ثرثرات القلب!

وفي قصتها (حب) نجد أنثى، تتحدث عن أول شخص أحبته، وأجمل الأيام التي صنعها هذا الحب، بعد جدب طويل. لكنه لم يدرك مدى صدق هذا الحب الذي ربطهما، فتخلى عنها يخامره، ما يخامر الرجل الشرقي، من أحاسيس وأفكار وأوهام "ظن أن رجلاً غيره حرث هذه الأرض، وهيأها للعطاء.. تخلى عنها {6}" تنهض هذه القصة، في العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة، في المجتمع الشرقي!

وفي قصتها (انحناءة) نجد إمرأة أخرى، تحني رأسها للعاصفة ذات مرة. لكنها منذ تلك المرة، لم تحنه أبداً فقد. إتخذت قامتها شكل الإنحناء.

وهي قصة في السياق العام للقصص السابقة. إذ تمكنت فيها منال من تكثيف المعنى، باختصار الألفاظ والدلالات الفائضة، إلى أقصى حد ممكن. لتعبر عن معنى التحدي "أحنت رأسها يوما تتقي شر عاصفة (..) كانت قامتها قد إتخذت شكل الإنحناء، منذ تلك المرة {7}"

وفي قصتها (إمرأة لفكرة أخرى). نجد إمرأة. محض امرأة مقهورة، حد الوجع. حتى أن قهرها نفسه يلوذ بها.. فحاولت أن تحيا كامرأة -رغم كونها إمرأة- بألا تحب. فالآخرين يرونها امرأة، لكنها كالنعامة. لا ترى ذلك "قررت أن تخرج عنقها من الرمل {8}" لكن ما أن أحبت، حتى "أصبح ضوءه نشازا في داخلها"

أنها قصة حرمان المرأة من الحب.. فهو ليس من(حقها). فقد تم تقييده بترسانة الفكر الذكوري الجبري، وسلطة العادات والتقاليد والعرف، فالحب في مجتمعها قضية، ليست ثمة من إستعداد للدفاع عنها!

وعندما تنتزع هذا الحق (حقها في أن تحب)، تتصور أنه ربما يحدث لها مثل هذه المرأة. التي يضج في حقيبتها: ألف عام من الوجع "كانت قد أدركت، أنها أخطأت رجلها الهلام {9}"

وفي قصتها (وحين أحبت) نجد تلك العلاقة المعقدة، بين المرأة وذكور عائلتها الكبيرة.. المتسلطين على نساء العائلة. ما يجعل الشعور بالحاجة للقهر، متاصلا فيها "وحين أحبت، تمنته قويا يخضعها لإرادته {10}"

وفي قصتها (كان هنالك في وجوه المارة).. نجد أنثى تكره المجتمع والناس، ولا

تؤمن بالحب. لكن عندما أحبت. تغيرت مشاعرها تجاه كل ذلك "لم تعد ترى في المارة بشاعتهم، ليس لأنهم صححوا فكرتها القديمة، بل لأنها باتت تراه في وجوه المارة {[11]}"

فالحب لخص لها كل الحياة، في حالتها الشعورية -بحيث صارت ترى كل شيء؛ خلال هذه الحالة.. هذا الحب- الذي غير نظرتها للعالم والناس والأشياء!

وفي قصتها (رحيل) نجد إثنين، رجل وامرأة ربما.. "لم يكن يعني لها -منذ الوهلة الأولى- أكثر من كونه رجلاً يضاف، إلى بقية معارفها من الرجال {[12]}"

وفي اللقاء الثاني، تدرك أنه ليس رجلها المنشود "أنه رجل لا تكفيه امرأة واحدة.. من أولئك الرجال، الذين يردمون هوة فراغهم بكثير من النساء!.. بدأت تلملم أشيائها إستعداداً للرحيل {[13]}"

فمن خلال لقائين فقط. أدركت (بغريزة الأنثى)، أنه ليس رجلها. فهي قصة الغريزة الأُنثوية، كأداة تحليل لجوهر فكرة الرجل عن المرأة!

نلاحظ على القصص السابقة، التي وسمتها منال ب "قصص قصيرة جداً".. أكبر قدر ممكن من التكثيف -كما أشرنا من قبل- التي تنطوي -فقط تنطوي- على صوت مقابل صوت -غالبا صوت ذكوري مقابل صوت أُنثوي- أو هو صوت أنثى تتداعى فيه خيباتها أو إنتصاراتها، في وحدتها القاتلة _تسفر هذه الأصوات عن هاجس محدد (هو هاجس الحب/ الحياة).. ولا نلمح سوى هذه الأصوات، التي كأصداء متلاشية.

الأزمة العاطفية في الواقع الفعلي، لا تنفصل عن الأزمات الإجتماعية، بل هي تستمد تأزمها من: الإجتماعي الثقافي والنفسي والإقتصادي، إلخ

كل ذلك عبر أصداء بعيدة، (حتى لتبدو متلاشية) لمصدر الصوت الأصلي، لدرجة أننا لا نميز ملامح محددة (في بناء الشخصية)، فشخصيات منال في هذه القصص، هم مجردون من كل شيء، إلا من دفقات مشاعرهم الدافئة، أو الأسيانة -حتى الأسماء.

فالقصة عند منال حالة تعبير عن إنسان، كل ما يملكه ويميزه هو كونه إنسان.. هكذا دون حاجة لإسم أو لقب!

(ب) قصص قصيرة:

وفي قصتها (قبلك.. كان) تعبر منال، عن لحظة إنسانية مكثفة الحزن واللوعة، بمثابة القانون الذي يحكم حياة فتاة/ أنثى لوقت طويل. قبل أن تلتقي بمن تحب، فتتغير حياتها "تسكن العتمة أرجاء روحي، كما الليلة.. تحاصرني الوحشة من كل حدب وصوب.. لم أستطع فكاكا من سجن شعوري الحلزوني، رغم محاولاتي الجادة"

وتجاهد هذه الأنثى المحزونة، في التحرر من العوامل، التي أفضت بها، إلى هذا الإحساس الفاجع بحياتها. فلا تجد ملاذاً يحررها سوى البكاء.. سوى الضعف الإنساني، الذي يعبر -أيضا عن منتهى قوة الإنسان- "أبكي.. أبكي، أيتها المرأة الأكذوبة. أبكي أيتها المرأة اللاموجودة (..) هيا مارسي انهيارك. احترمي ضعفك (..) وفي الصباح لا أرى في الضوء غير كائن متطفل، يدخل عيني، دون استئذان.

أرى بقاياي مكومة على السرير، فأجرجر جسدي لأبدأ يومي. قبلك هكذا كانت أيامي (*)»

تمهيد

لدى قراءتنا قصتيها (غربة) و(حبيبات مطر)، نشعر بأنهما مشروعين لروايتين مميزتين، أكثر من كونهما قصتين قصيرتين!

و تخطر على ذهننا بعض المفاهيم المنهجية، التي تتعلق بالسرد، الذي يمكن تمييزه -السرد- بين نمطين: سرد موضوعي و سرد ذاتي. ففي نظام السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلعا على كل شيء! حتى الأفكار السرية للشخصيات!

أما في نظام السرد الذاتي، فاننا نتتبع الحكي، من خلال عيني الراوي أو (طرف مستمع) متوفرين على تفسير كل خبر: متى وكيف عرفه الراوي، أو المستمع نفسه!

ففي الحالة الأولى (السرد الموضوعي) يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد، الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما يتدخل فقط ليصفها وصفا محايدا، كما يراها أو كما يستنبطها، في أذهان الأبطال. ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا. لأنه يترك الحرية للقاريء ليفسر ما يحكى له ويؤوله {[14]}"

وفي الحالة الثانية (السرد الذاتي)، لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا، يفرضه على القاريء، ويدعوه إلى الإعتقاد به!

والحالة الثانية، هى التى نحن معنيون بها في قراءتنا (لغربة) و(حبيبات مطر)، لأن منال في قصصها القصيرة المطولة، تلجأ للسرد الذاتي.

غُربة:

في غربة يحدد الراوي بصوت –ضمير الغائب– إبتداءً: الزمان والمكان (غرفتها في تلك البلاد التي اغتربت إليها).. "تشير الساعة إلى الواحدة بعد منتصف النهار، من ظهيرة الثلاثاء (..) منذ قدمت إلى هذه البلاد، التي تشبه الحياة فيها، الوقوف على قنبلة مضغوطة (..) كثيراً ما تصبح أكثر غربة من الطير في بلادك، حين توصد فيها الأبواب"

وهكذا يأخذ المكان بُعداً جغرافيا نفسيا معقداً –غربة– فالإحساس به ليس مجرد إسقاط للغربة فحسب، بل هو علاقة بطلة القصة بذاتها المشروخة أيضا –أبناء وطنها في المهجر– ذاتها التي تتمثل في أبناء وطنها، والذين وجدتهم ليسوا (ذاتا) بل (آخراً). وهي محض (موضوع) للمساءلات الأخلاقية لهذا (الآخر) الذي لا يريد أن ينظر إليها ك (ذات) مثله!..

من جهة أخرى هي (ذات) بالنسبة ل(الآخر) الغريب عنها، في هذه البلاد –الآخر بمعنى الساكن الأصلي لهذه البلاد– وبين هذا الآخر وذاك، (في منطقة أخرى ليست وطنها) ينفجر الصراع وتجري أحداث القصة (غربة!).

فهي قصة عن (الذات) أو الآخر بما هو (نقيضي)، وشرط (وجودي) أو العكس. فقد يكون الآخر شريكا أو غريبا. وقد يكون صديقا أو عدواً!

وهذه الثنائية قد تخفت حدتها أو تزداد، وقد تبدو ظاهرة للعيان، أو قد تكمن فتبدو خافية، غير مرئية أو محسوسة. تبعا لعوامل كثيرة: داخلية وخارجية.. وتبعا لشروط إجتماعية وتاريخية متعددة {[15]}

والقصة غربة، تهيمن عليها في هذا السياق، أجواء ومناخات الغربة. منذ الإستهلال وحتى الخاتمة.

فبطلة القصة تصحو من نومها، على سريرها في غرفتها ذات يوم، وتبدأ في استرجاع

تجربتها المريرة، بهذه البلاد الغريبة عنها.. حيث تشاركها هذه الغرفة، استشعار الغربة بصورة أكثر حدة.

بل تعمق فيها هذا الإحساس بالغربة.. بفوضى أشيائها الأنثوية المبعثرة في كل مكان، وبالفوضى التي عبر عنها شعرها الغاضب، والأغنية المنبعثة من الريكوردر. كل شيء رمادي وكئيب، وينطوي على غضب مكبوت!

تركت بطلة القصة بلادها، بعد أن أوصدت في وجهها كل أبواب العمل، وجاءت (مغتربة) لتعمل (جليسة أطفال)، حتى تستطيع سداد فواتير إيجار منزل أسرتها، حتى لا يتعرضوا للطرد مثل مرات راسخة في الذاكرة، وحتى تستطيع سداد فواتير الحياة الكريمة!

ولكن بني جلدتها (الآخر) العاملين في هذه الغربة، يستنكرون عليها الخروج للعمل خارج بلادها (وطنهم) ويشككون في أخلاقها، بل وينفون إنتمائها لبلادهم، التي يكوّنون عنها -بلادهم- صورة مثالية، لا توجد سوى في أذهانهم، كنوع من التعويض النفسي المرضي، لمجابهة قصورهم الأخلاقي -كما حددته الثقافة التي ينتمون إليها بمعناها الشمولي «يغلظون الإيمان ويحلفون بالطلاق، ويتراهنون على جنسيتها في تبرؤ واضح، وينسبونها إلى أقطار أخرى، فتزداد غربتها!"

وتبدأ في الكشف عن عوامل اغترابها "أما غربة طفولتها فهي وعيها المبكر، بمعنى الحرمان. وأما غربة مراهقتها، فهي الإحساس بمدى الفجوة، والتفريق في المعاملة بينها وبين نديدها الذكر، وأما غربة شبابها فهي الإصطدام بأرض مليئة بالوعورة والأشواك"

وهكذا تقرر السفر «لمواجهة احتياجات الحياة المعيشية لأسرتها، ولمواجهة احتياجاتها كذلك. بعد أن فشلت في إيجاد عمل ببلادها، على الرغم من أنها خريجة إحدى الكليات الحديثة، في تخصص عملي مرغوب.. "تذكرت معاينات العمل التعجيزية التي دخلتها، يوم طلب منها تلاوة (سورة النور) للحصول على وظيفة مدنية (..) صورة صديقتها ورفيقة طفولتها دامعة.

تحكي لها كيف أن مسئول عرض عليها الحصول على وظيفة، لقاء تغوله على جسدها (..) كانت قد حادثتها منذ يومين فقط، تطمئن على حالها.. علمت أنها لم تتوظف بعد. رغم أنه مر على تخرجها ستة سنوات (*)»

وتستمر بطلة القصة، بتعابير ملؤها الأسى واللوعة، في استرجاع محطات فارقة في حياتها، وهي تحادث نفسها، أو تحادث صورة والدها المتوفي، منذ أكثر من عشرين عاما. وكيف أنها تلجأ إلى الصمت في الواقع كسلاح.. كانت تتحدى بهذا الاسترجاع بؤس حياتها. تعوض في أحاديثها مع نفسها، ومع صورة والدها!

أنها قصة الغربة والوحدة -كذلك- مثلما هي قصة الذات/الآخر!

الغربة والوحدة، اللتين تعيشهما هذه الفتاة، بمواجهة الآخر الغريب، في البلاد الغريبة والآخر الرجل. والآخر (ذاتها المتشظية).. وهي قصة تسعى بحق، لفتح الحوار واسعا بين (الذات) و(الآخر) بغرض الكشف عمن يكون هو الآخر، وعمن تكون هي الذات؟!

وكيفية تشكلهما وأسباب ذلك.. مع ملاحظة أن الإطار الموحد، من الفكر والسلوك والثقافة الموروثة، كل ذلك بمثابة الشرط، لإنتاج المفاهيم المتعلقة بالذات و الآخر! وهو الشرط الذي انطلق منه بني جلدتها في الحكم عليها، والتبرؤ منها ونسبتها إلى أقطار أخرى!

كيف كانوا يرون أنفسهم؟!..

ذاك هو السؤال.. فعلى أساس الإجابة، نظروا إليها. وهم يرونها بطريقة معينة، تحدد هويتها في نظرهم. وتميز هويتهم -ثقافتهم المتعالية- عنها! فمن خلال الإنعكاس المفترض، لهاتين الهويتين، يتفجر الصراع داخل هذا النّص!

النص يطرح أيضا السؤال حول: العوامل التي أدت في الأصل الى إغتراب النّاس عن أوطانهم، للحصول على فرصة للحياة، يفتقرون إليها في بلدانهم! ففي هذا السياق تجري الأحداث "إن الخبرات المشتركة، التي يحصلها الإنسان، ومن ثم الجماعة. تكوّن في النهاية بنية تصوغ رؤية الإنسان لنفسه، والجماعة لذاتها، وللكون والحاجات والعلاقات الإنسانية من ناحية. كما تشكل أيضا -في الوقت ذاته- مرجعا للتفسير ودليلا للسلوك، وإطارا للإنتماء!

بمعنى أنها هي التي تكوّن وعيا إجتماعيا ثقافيا ديناميا، ويمكن تسميته مجازا بعقل الجماعة {[16]} أو عقل القطيع!

حبيبات مطر:

القص كظاهرة أدبية يتميز بنوع من التعقيد، يأتي من تعدد مستويات التوصيل. التي أحدها تفويض القاص لراوي تخييلي، يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضا، يقابله في هذا العالم.

فالقاص يتقمص شخصية تخييلية. تتولى عملية القص. وسميت هذه الشخصية «الأنا الثانية للكاتب». وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النّص القصصي، وقد يكون شخصية من شخصيات القصة.

ودراسة مظاهر حضور الراوي، تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي {[17]} وللتطبيق العملي لهذه المفاهيم النقدية على القصة (حبيبات مطر). نجد أنها تبدأ بضمير المتكلم، الذي يتخذ منه الراوي، وسيلة لتعبيره في المضارع المستمر "(أراقب) حبيبات المطر المتكورة على زجاج نافذة السيارة وهي تنزلق بسرعة، في طريقها إلى أسفل النافذة، ثم تقف فجأة بطريقة لا تتناسب وسرعتها الأولي. وكأنها تتردد في الإنزلاق منتحرة؛ لتمتصها الحافة السوداء (*)"

فنلمح نوعا من الضجر، يدفع راوية القصة لفعل المراقبة.. ومسترجعة لأفعال أخرى، قامت بها هذا الصباح، بالغوص عميقا في ذاكرتها، تحلم بحبيب غائب.. "حين وقفت أمام المرآة عارية إلا من إمتلائي بك.. أتفقد نعومتي والتفافاتي -كما لم أفعل قط- وكأني أخشي أن تكون البلادة والتجمد، اللتان تحيطان بي ههنا، قد التهمتا منهما شيئا، وهرعت أتغطي -قبل أن أتأكد- حين التقت عيناي بعينيك، فقد كانت صورتك بالتسريحة قبالتي، فأدرتها علي ظهرها هل تغار؟!(*)"

وهكذا يمضى الراوي -الأنثى- مستعيدا التياعاته، في هذا البعد المضن عن الحبيب البعيد. ليس لها سوى الوحدة، وصورته التي تمثل عالمها. كل عالمها فتحادث هذه الصورة، ويمضي الحوار بينهما (الراوي- الصورة).. ليكشف عن عالم هذه الأنثى الحُلُمي اللذيذ، بجرأة وترقب "أنت الرجل الذي يترك فى فمى طعمين: هزيمة ونصر.. ويحييّ فيْ كل ضعفي.. يوقظ فيْ امرأة غجرية.. تقدم من أدغال ذات طقوس استوائية.. امرأة لم أعهدها فيْ قبلا.. أو بالأحرى ما أفرجت عنها قط، كما تحرضها أنت الآن فتية ويانعة.. تملي على نضج حاجاتها.. امرأة تترنح زهوا.. يعج في أعطافها، جنون قبيلة من النساء

”(*)

ثم لا تلبث أن تخرج من عالمها الحُلُمي اللذيذ، إلى عالم اللحظة الحاضرة، التي انطلق منها السرد في إستهلال القصة “--أراقب حبيبات المطر المتكورة على زجاج نافذة السيارة، المترددة فى الإنتحار عند الحافة السوداء، وأخرج من تأملاتي على صوت مكتوم جراء كبح الإطارات، وكأنه يذكرنى بضرورة ممارستي، لهواية كبح مشاعري (*)”

لتتبدى لنا شيئا فشيئا، خلفية هذه الأنثى، التي تعوض في استدعائها لطيف الحبيب الغائب، ومناجاتها لصورته، وحدتها وحرمانها في الواقع!

إلى أن تنتزع بصوت “ايقظني للمرة الثانية صوت زميلتي، تؤكد لى أنّ قد وصلنا.. ألقيت نظرة أخيرة على حبيبات المطر المتكورة على زجاج نافذة السيارة، والمترددة فى الإنتحار على الحافة السوداء.. وكأنني ارتبطت بها لامتزاجها بأفكارى (*)”

وارتباط تداع هذه الأنثى، بتداع حبيبات المطر على نافذة السيارة، التي تقلها هي وزميلتها، ليشكلان هنا –حبيبات المطر وحالتها الشعورية– رمزية الخصب بدلالة المطر، والشوق بدلالة استدعاء هذا الحبيب الغائب، ومناجاة الذات في حوار مشحون بالظمأ والاشتياق. ومحاولة التحرر من كبح الذات!

“ترجلت. ورغم أني ارتدي فستانا أنثويا بسيطا، معرى الصدر، والجو بارد نسبيا، إلا أنني تمنيت أن تلامس زخات المطر جسدي.. عله يخفف من زخم مشاعري، ويغسل غربتي ووحشتي (*)”

وهكذا تعود مرة أخرى للغوص في داخلها، ومناجاة حبيبها وذاتها “وأنت؟.. أنت.. طفلي الأروع.. طفلي الرجل.. الذى يعيد إليْ الدماء، ويشعل ساحاتي أملا ووعدا، غني الاخضرار (..).. واشعر بشوق دافق لأن أُلامس تلك الحبيبات كطفلة.. تنتابني أحاسيس شتى، أوضحها حُلُمي بك، وافتقادي لك.

علمت دوما أني أمتلك ينابيع مشاعر.. عاطفة دافقة.. اختزنتها لرجل احتل روحي منذ ملايين السنين.. يفترسني بحب التهامي الطبع.. نازي النزعة، جعل رضاي وانسجامي مستحيلا.. كلما أطل في الأفق طارح غرام.. فرغم عدم وضوح معالمه وملامحه داخلي، إلا أنني شعرت به دوما، كلما اقتربت من شفافيتي ورهافتي.. واتوغل أنا بعدا.. كلما ولجت عتمة حزني ومادية تفاصيلي.. إلا أنه كان دوما هناك.. يراقبني، ويسكنني.. رجل

لم التقه قط.. ولم أنتظر هبوطه هكذا على حين غرة، ودون سابق إنذار(*)"

وهكذا تستمر هذه القصة، التي هي مزيج من لغة الشعر والقص، مستخدمة تقنية إنعكاس المرايا، لبث تجربتها الذاتية في إنتظار هذا الرجل، الذي يملأ كيانها، ويشعل فيها الحرائق والجنون.

هوامش:

{١} كتابات سودانية، كتاب غير دوري، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، العدد ٢٩، ٢٠٠٤، ص: ١٤١

{٢}* استخدم محرك البحث في مواقع:

org.masarat.www

net.bangkok-beghdad.www

com.adbyat.www

net.wedyan.www

{٣} طراد الكبيسي، جماليات النثر العربي- الفني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠٠١، ص: ٦

{٤} كتابات سودانية، "كتاب غير دوري" مركز الدراسات السودانية؛ العدد ٢٩؛ سبتمبر ٢٠٠٤ ص: ٨٣

{٥} السابق، ص: ٨٣

{٦} نفسه، ص: ٨٤

{٧} نفسه، ص: ٨٤

{٨} نفسه، ص: ٨٤

{٩} مجلة الثقافة الجديدة المصرية، العدد ١٧٤، ديسمبر ٢٠٠٤، ص: ٨٦

{١٠} السابق، ص: ٨٦

{١١} نفسه، ص: ٨٦

{١٢} نفسه، ص: ٨٦

{١٣} نفسه، ص: ٨٦

{١٤} نفسه، : ٨٦

{١٥} محمد السيد محمد ابراهيم. بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ "دراسة في الزمان والمكان" الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة أولى ٢٠٠٤ ص: ٣٤٥

{١٦} سيد إسماعيل ضيف الله، الآخر في الثقافة الشعبية، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ٢٠٠١، ص: ٨

{١٧} السابق، ص: ٦

الفصل الخامس
غابة الأبنوس.. صحراء النخيل

سرد الرواد الجنوب سودانيين [كجوناسان ميان، تعبان لينفق، أتيم ياك، لينو دينق، جاكوب أكول، أغنيس لوكودو، فرانسيس فيليب وفرانسيس دينق] الذين ترجمت لبعضهم نصوص إلى العربية خاصة في الثمانينيات (بروفيسور. علي المك) ونشرت هذه النصوص في كلٍ من الملف الثقافي لصحيفة الأيام، ومجلة الاذاعة والتلفزيون.

لم تتواصل حركة الترجمة تجاهه فيما تلى الثمانينيات من القرن الماضي، حتى مطلع الألفية الثانية عن طريق (مركز الدراسات السودانية) الذي نشر لبروفيسور فرانسيس دينق بذرة الخلاص، وكان قد نشر له فيما سبق طائر الشؤم.

ظل المترجم إلى العربية من [السرد الجنوب سوداني] قليل جدا، إلا أن هذا القليل الذي وصل إلى القارئ، ارتبط بأفكار محددة كالرق وتجارب الحرب، والهوية والحكاية الشعبية والحياة الطقوسية.

إلى جانب تناوله للحياة البائسة الرَّثة لضحايا الحرب الطويلة في معسكرات النزوح وكنابي التهجير الداخلي وهوامش المدن. والتمزق في الإنتماء بين شطري الوطن الواحد، والنفي الوجودي لإنسان فككت الحرب مجتمعاته الإفريقية المحلية المستقرَّة، زاجة به في أتون صراع ثقافي إثني ديني معقد.

هذا القليل الذي ترجم من الانجليزية إلى العربية أيضا خلف أسئلة حارقة تنامت وتعملقت بعد إتفاقية السلام وما ترتب عليها من ميلاد دولة جديدة في الاقليم.

لقد رسم هذا السرد حياة شخوص مهمشين في قاع مدن النزوح. يستشرفون واقعا جديدا تمخض عن صراع طويل لبلد أطاحت بوحدته عوامل عديدة يتداخل فيها الآيديولوجي والثقافي والاجتماعي والسياسي، بتدخل مصادر الهام جديدة في السرد

الجنوب سوداني، تعتمد على الواقع الجديدة للدولة الوليدة، التي مرَّت بكل آلام وتمزقات مخاض الولادة، ومعاناة رعاية هذا المولود الجديد.

ليتشكل في سرديات جيل جديد من الرواد في الكتابة بالعربية كآرثر غابريال، إستيلا قايتانو، بوي جون، شارلس بيط وربما آخرون!.. عالم جنيني يتكون في السرد، يسعى للخروج من أسر مصادر الإلهام والآلآم القديمة، إلى رحاب عالم أوسع ترتبط فيه الأسئلة المحلية بأسئلة السرد الوجودية والكونية، وهي تسائل هؤلاء الشخوص في {الواقع} وظلالهم بين {إحداثيات النص}، عن موقعهم من هذا العالم وفي هذا الكون الآن وغدا!

فلطالما كان السرد ولا يزال أقوى تعبيرات هوية الانسان في رحلة المكابدة لأحلامه وتصوراته، خلال الحركة الانطلوجية اليومية التي مركز همومها موقع هذا الانسان من التغييرات والتحولات في محيطه، والتي تجري وقائعها بايقاع متسارع يكاد يعجز بايقاعه المتردد عن ملاحقتها.

ما كتبناه من قراءات حول السرد الجنوب سوداني، يتصل بالقراءات موضوع [هذا الفصل]، والتي يعود تاريخ كتابتها إلى العام ٢٠٠٥، أي قُبيل إستقلال أشقائنا في جنوب السودان عن السودان.

ولذلك آثرنا تركها كما هي.

ووفقا لخطة هذا الكتاب الذي بين أيديكم الآن، والذي تأخر صدور قراءاته المتفرقة هنا وهناك، لسنوات طويلة، في كتاب واحد. بمثابة المقدمة لكل ما يلي من أجزاؤه.

الجزء الرابع من مشروع السرد والرؤى، والذي لم تكتمل كل قراءاته حتى الآن، والذي لم ننجز منه عمليا سوى قراءات محدودة: لفرانسيس دينق، أغنيس لوكودو، آرثر غابريال، إستيلا قايتانو، بوي جون وشارلس بيط. خصصناه للقصة القصيرة والرواية في جنوب السودان.

ونعمل الآن على إجراء مزيد من القراءات خاصة للقصاصين والروائيين الذين يكتبون باللغة الانجليزية، والذين طلبنا ما توفر من كتبهم من أمازون، لترجمته ودراسته، لتنضم قراءاتنا فيه إلى ما أنجزناه من قراءات في السرد الجنوب سوداني [خاصة الرواية].

[فالسرد الجنوب سوداني] هو موضوع [كتابنا الرابع من سداسية السرد والرؤى]، كما ذكرنا.. والجزء الرابع هو ما ظللنا نعمل عليه، وهو شاغلنا بعد الأجزاء الثلاثة الأولى التي

تخضع جميعها لمرحلة المراجعة الأخيرة الآن.

يعود إهتمامنا في تخصيص كتاب كامل في سداسية السرد والرؤى، للسرد في جنوب السودان، لاعتقادنا بان السرد الجنوب سوداني لم يحظى من قبل الكتاب والنقاد السودانيين سوى بالإهمال، وربما التجاهل. ولذلك نزعم أن كتابنا المقبل حول السرد الجنوب سوداني وفقا لخطة بحثنا هو الأول من نوعه، ويسد ثغرة كبيرة في المشهد الثقافي للبلدين الشقيقين.

ولذلك سيكون تناولنا هنا في هذا الفصل لنماذج من القصة القصيرة عند أغنيس وآرثر واستيلا، بمثابة مقدمة عامة تمهد للسرد والرؤى في الجنوب السوداني.

المكان والفضاء المكاني

{[1]} آرثر غابريال ياك:
حكاية مشنقو، نموذجا..

إذا كانت سيزا قاسم تقرر: عدم وضوح الرؤية في النقد العربي، بين مصطلحي المكان والفضاء، فان حميد لحمداني في دراسته [بنية النص السردي من منظور النقد الادبي] يؤكد: "لم نصادف ضمن الأبحاث التي اطلعنا عليها، دراسة تميز بشكل دقيق، بين الفضاء والمكان {[1]}" ويبدو أن التمييز بين كل من المكان والفضاء ضروري.

حيث أن تحديد ووصف الأمكنة، في الأعمال السردية. عادة ما يأتي متقطعا، لاتصالها بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور، مع السرد ومقاطع الحُوار، ثم أن تغيير الأحداث، وتطورها يفترض تعددية الأمكنة. بل يتعداه إلى تعدد صورة المكان الواحد، بحسب زاوية النظر التي يرى منها هذا المكان.

وحتى في الأعمال السردية التي تحصر أحداثها في مكان واحد، نراها تخلق أبعاداً مكانية في أذهان الأبطال. أنفسهم. ومجموع هذه الأمكنة، هو ما نطلق عليه الفضاء السردي. وهو العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث السردية {[2]}

والفضاء السردي بهذا المعنى شمولي. يشير إلى المسرح السردي بكامله. والمكان يمكن أن يكون -فقط- متعلقا بمجال جزئي، من مجالات الفضاء السردي.

ومن هنا فان الفضاء السردي هو: المكان أو الأماكن المضمنة. التي تظهر فيها كل من المواقف، والأحداث والسياق الزمني المكاني للحكي.

أنه الاطار المكاني المحيط بحركة السرد، كله بما يتجاوز حدود الأمكنة المحددة. ومن هنا فان المكان عند آرثر غابريال ياك، من خلال قصته [حكاية مشنقو]، نجده فضاء فسيحاً وعاماً، ربما يكون قرية أو مكاناً طرفياً، أو علىٰ الشارع العام أو المدينة أو عنبر الباطنية في المستشفى، إلخ.. فهو مجموع هذه الأماكن وأزمنتها ووقائع ما جرىٰ فيها من أحداث، والمساحة الجغرافية العامة التي شيدت عليها هذه الأماكن.

"قطيع من الأغنام مرَّ أمامه، جمع من سكان الحي والمارَّة، التفوا حولهم وخرج الأطفال، من الأكواخ بثياب ممزَّقة.. هُرعنا إلى المستشفى، ووجدنا عنبر الباطنية ذا الرائحة الكريهة {[3]}"

و[حكاية مشنقو] حكاية فانتازية، إذ يدخل فيها الإيهام: هل مشنقو في تلك اللحظة التي مات فيها، تبدى عن وجه ميري؟!.. أم أن الراوي وحده الذي أنتج وجه ميرى عبد الرحمن الفكي، ورآه كأنه وجه مشنقو في ختام حياته؟!

يستهل الراوي هذه القصة بنداء مدام خميسة لمشنقو، طلبا لدينها منه "مشنقو مشنقو.. انا دايره دين بتاى {[4]}" وكان مشنقو واقفاً بمظهره الرَّث، لا يأبه لشئ" لم يأبه لمدام خميسة التي كانت تناديه، ولم يلق بالاً إلى الأطفال، الذين كانوا يعيرونه {[5]}" ويمضي السرد في تحليل شخصية مشنقو، كشخصية قريبة الشبه من أبطال الأساطير، والحكايات الشعبية:

"يا مشنقو هل أنت مسئول عن إصلاح هذا الكون؟.. وطن وأهل ودين وهوية.. ماذا يعني كل ذلك في غياب الحُرِّية..

احترنا جميعا في أمر مشنقو هذا، لا صديق له ولا تزوره زائرَّة.. كان يعرف معظم لغات قبائل الجنوب، أحياناً يحدث نفسه بلغاتٍ غريبة.. ويقرأ كتباً حروفها متعددة الأشكال (ولد دي أجيب خلاص!)، قالها جدي وهو يغرغر فمه بالماء، ثم واصل إندهاشه {[6]}"

هكذا تمضي حياة مشنقو إلى أن يتناهبه النزع الأخير في مستشفى واو: "(أبونا. أبونا. برئني من الخطيئة الأصلية).. سأل القس أنريكو، فاجاب الصوت: (ما.. ما..) رسم القس إشارة الصليب وهو يتمتم بايات من إنجيل لوقا.. أمر الطبيب التمرجية أن يأخذوا الجُثَّة إلى المشرحة {[7]}"

{[2]} أغنيس بوني لاكو

زواج نابورو– نموذجاً:

من خلال نموذج [زواج نابورو] نلاحظ أن التوظيف فيه للمكان والفضاء المكاني، لا يختلف كثيراً، عن طريقة التوظيف عند آرثر غابريال. فمن تيمة الزَّواج، يتشكل هنا الفضاء المكاني الذي تدور فيه وقائع وأحداث هذه القصة "صحبه عدد من أولاد القرية، لكنهم جميعهم تركوا المدرسة، وعادوا إلى القرية {[8]}"

هذه القصة [زواج نابورو] تحكي عن الزعيم (مودي) الذي اشتهر بتعدد زوجاته، إلى درجة أنه كان "لا يستطيع التمييز، بين زوجاته الأصغر سنا وبناته، ومع ذلك لم ينجب إلا من زوجته التاسعة، حيث رُزِّق بطفلين ولسؤ حظه أن الطفل الأول، توفى في الرابعة من عمره وبقى (لادو) الطفل الثاني {[9]}"

وعندما وصل لادو السابعة من عمره، يُقرِّر الزَّعيم مودي، إرساله إلى المدرَّسة رغم إعتراض مستشاريه "كانوا يُريدون أن يقوم بتعليمه هو نفسه حتى يكون صورَّة من والده {[10]} ويستمر لادو في المدرسة رغم الصعوبات، ولم يفكر قط في الهروب {[11]}

وعندما نجح لادو في دراسته وعاد إلى أهله تجدد فيه شجن الطفولة تجاه ﴿نابورو) التي تركها صغيرَّة، ولابد أنها أصبحت صبية ناهدة، بعد كل هذه السنوات. فيسأل عنها أقرانه الذين يؤكدون له: أنها هربت قبل شهر "مع شاب من إحدى القُرَّى المجاورَّة لعزبة مانولا {[12]}"

والمكان هنا كما نُلاحظ يتشكَّل كفضاء واسع، يشمل القُرَّى المجاورَّة لعزبة (مانولا) كما يشمل حلبة الرقص، والمدرَّسة الأولية، والوسطىٰ وتوريت الصنَّاعية.

وإذ يتشكل هذا الفضاء من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات، الملازمة له. من دلالات ثقافية وحضارية.. ونجد سواء آرثر أو أغنيس، قدما حداً أدنى من الإشارات الجغرافية!

{[3]} المكان والفضاء المكاني والسرد
في العالم القصصي لاستيلا قايتانو

المكان والزمان، يُشكِّلان كلاً واحداً.. هو الإطار للحدث.. وبينما يبدو المكان، بكل ما يرتبط به وكأنه يمثل فلسفة البناء القصصي، نجده لا يكتسب أهميته، إلا بوصفه وعاءً للزَّمن، وفي إطار بُعدي المكان والزَّمان، تسعى الشخصية القصصية، وتدب فيها الحياة، وإحساس الانسانية بالمكان والزَّمان، هما أساس الشعور بالتواجد. والكيان الفردي والاجتماعي.

وقد يُستخدم المكان، للدلالة على الواقع النفسي، للشخصية القصصية، بحيث يتآزر الزَّمان والمكان، في تفسير حاضر الشخصية، من خلال ماضيها أو باسقاط الماضي على الحاضر. لبيان وتصوير فعل المكان، في الشخصية {[13]} والمكان عند استيلا قاتيانو، من خلال هذه النماذج، التي نقرأها لها: دائما مكان عام: بلدة.. شارع.. سوق، إلخ.. ما يجعل مشاركة الآخرين، في أحداث هذا المكان أمراً مُمكناً. وهي تلتقي هنا مع قصص (الجيتو الأفريقي الأسود) التي تعني بحياة المعزولين في المجتمع، ونعني بالتحديد هنا قصتها (خرائط لعوالم مجهولة).

من خلال تصويرها لحياة المشرَّدين، هذه الفئة المعزولة في المجتمع.. حيث يُشير النَّوع العام للمكان هنا، للخلفية التي تقصد استيلا إجراء الأحداث، وصراعات الشخوص عليها، كما يُشير البُعد المكاني وزمانه، إلى عالم الرَّاوي أو المحاوِّر، وهو بالضرورة جزء من عالم النص كله.

استيلا قاصة سودانية متميزة. تمتاز بقُدرَّة فائقة على السرد والحكي، وإنتقاء الكلمات العذبة، الأكثر قُدرَّة في التعبير، عن مدي جُرح عالمها القصصي. والنَّماذج التي سنتناولها لها هنا هي:

([1]) خرائط لعوالم مجهولة ([2]) بحيرة بحجم ثمرة الباباي ([3]) وليمة ما قبل المطر ([4]) في ليلة قمرية ([5]) كل شيء ها هنا يغلي.

وهي قصص قد نشرت سابقاً في كل من [نماذج من القصة القصيرة النسائية في السودان، الأُنثى كذات كاتبة والأُنثى كموضوع للكتابة) و[مجموعة دروب جديدة، نادي القصة السوداني] و[كتابات سودانية].

خرائط لعوالم مجهولة

وهي قصة صَّبي مشرد في الثامنة من عمره، بينما هو غارق في نوم عميق، توقظه شقيقته التي تكبره بعامين. بلكمة قوية. فيسترجع الرَّاوِّي من خلال الفعل المضارِّع المستمِّر، كل وقائع وأحداث الليلة التي مضت. عندما قرَّر الافتراق عن شقيقته، بسبب شجارهما المستمِّر وحياتهما المعذَّبة، ولكن لا يستطيع الإستمرار في الافتراق عنها، فيعود ليبحث عنها بحثاً مُضنِّياً حتى يجدها، وهي نائمة فيستلقى قربها، بعد أن يغطيها بارتاق من القماش، ويصحو في الصباح إثر لكمتها القاسية عقابا له على تبوله على سرواله، ويبدأ في إستعادة حياتهما معا وأحداث الليلة الماضية: الأسباب التي جعلته يتخذ قرَّار الإفتراق عنها "قام وهو يعاني من نُعاس يأبى إطلاق سرَّاح جفنيه (..) عند إستيقاظه رأى الخرِّيطة التي رسمها تبوله الليلي. لابد أنها بلاد يحلم بزيارتها يوما {[14]}"

ويمضي الرَّاوِّي كاشفاً عن الحيَّاة المأساوية، لهذا الصبي المتشرِّد "يمشي على أمشاط قدمه اليُمنَّىٰ مقاوماً الألم النَّاتِج عن تشقق باطن قدميه.

يتجه إلى المسجد قاصداً الحنَّفيات، التى اصطف أمامها النَّاس مثل جنود يتلقون تعليمات من قائدهم. يصب الماء على سرواله لإزالة أثر البول (..) يعود أدراجه (..) حيث اصطفاف المتسوِّلين بصورَّة مقززَّة، يُفكر: كل شيء بقايا وأوساخ يجب أن تلقى، فنحن قاذورَّات البشر يجب أن تلقى على الرَّصيف {[15]}"

وهكذا يستمر الرَّاوِّي في إلقاء الضوء على عالم التشرد والمشردين. هذا (الجيتو الأسود) المعزول على هامش المجتمع. من خلال الحياة البائسة لهذا الفتى وشقيقته "أطفال يفتك الرَّمد بعيونهم (..) كبار السن يتآكلون تحت وطأة الجذَّام، وسائر الأمراض (..) ثياب تجيد فضح العورَّات أكثر من سترها، وأواني سوداء هضمها الزمن (..) ذانك الطفلان (..) لا يدري أحد ما أصلهما أو فصلهما، دائماً يتشاجران على بقايا طعام بائت (..) فضحه ذلك الشق الهائل، في خلفية سرواله يظهر غباش ردفيه {[16]}"

وتستعيد الصَّبي من هذه المشاهد نظرَّات شقيقته، التي تسترده من رَّصده للوقائع والأحداث حوله، في عالمه البائس، ثم يمضي الرَّاوِّي في تشريح علاقة هذا الصبي بشقيقته "كان يحملها على ظهره خلال جولاتهما حول المدينة بحثاً عما يسد الرَّمق (..) وكانت

مهمتها النشل (..) كثيراً ما كانا يتشاجران لعدم عدل شقيقته، في تقسيم النقود بينهما (..) ويستمر كل منهما في المنِّ على الآخر، وينتهي الشِّجار بأن تضربه بقسوَّة وغلظة (..) كان يبكي ويعلو صوته {[17]}"

هذه العلاقة المعقدة بينه وبين شقيقته، تدفعه للتوحد مع ذاته، حيث يستعيد في حواره مع هذه الذات المعذبة، تاريخه وحياته "أختي قاسية مثل أبي، الصِلَّة التي كانت تربطني به يده الثقيلة، التي كان يقبض بها على كتفي (..) كنت انطلق به بين السيارات الفارهة، وأُخرى تقل ركابا فينطلق لسانه، بسيل من الدعوات لمن يعطيه ومن لا يعطيه.

وكثيراً ما لا يعطيه أحد. ولا يثير ما يقوله من دعوات شفقة، أو يُحرِّك ساكناً (..) كنت أغتاظ منه. لو دعا لنا كل هذه الدعوات لتغير حالنا (..) كنت ادعو في سري دعوات مضادة لما يقوله أبي {[18]}" ويمضي الصبي المعذب في أحلامه البريئة، عندما يرى السيارات.. يحلم باقتناء سيارة.. ويتسائل: لكن من حينها سيقود والده؟!

فتتبخر أحلامه.. ولكن سرعان ما تعاوده هذه الأحلام "تصبح لي سيارة كبيرَّة حمراء. أقودها. أتوقف عندما تضيء الإشارة حمراء. لن أرفع زجاج سيارتي في وجه أبي {[19]}"

وينتزعه من هذا الحُلم سيارة عابرة، تكاد تحطم سيارته (اللُّعبة) التي يسحبها. فيفلت أصابع والده ويهرب، فيلقىٰ والده حتفه "حتى الآن أذكر تطاير دمه على الأسفلت (..) هل كنت أحب أبي أم لا؟! {[20]}" ويُحطم الصبي سيارته اللعبة. بسبب هذه التجربة القاسية، التي تشكل وجدانه لسنوات قادمة.. كان خائفاً في طريق عودته إلى المسجد "هاجمتني أختي: أين أبوك؟! (..) بكت. تجمع حولها المتسولون {[21]}"

ويدفعه إلتفاف النَّاس حول أخته للعدو والهرب، إذ يَرىٰ في هذا المشهد، ذات مشهد التفافهم حول جثَّة والده.. ففي لحظة هروبه وقع مكروه لوالده! والآن أيضاً يهرب فقد يقع مكروه!

وعندما يتعمق الشجار بينه وبين شقيقته، يقررالافتراق عنها "ذهب والتقى ببعض المشردين. قضى معهم بقية اليوم. وعندما تأخر الوقت تذكر شقيقته فتناهبه القلق، فمضى للبحث عنها في كل مكان، فهو لا يريد أن يحدث لها مكروه، بسببه كما حدث لوالده كان خائفا إذا سأله أحد: أين أُختك؟!"

وجدها مستلقية وتتنفس بانتظام {[2]} فيشعر بالإطمئنان عليها، ويغطيها برتق من القماش. ويستلقى قربها إلى أن توقظه صباحا، بتلك اللكمة المميزَّة. بعد أن وجدته قد تبول، على سرواله أثناء النَّوم.

الزَّمن هنا في هذه القصة لحظات قصيرَّة. تمتد من اللحظة التي تم إيقاظ الصبي فيها، من النَّوم حتى خروجه إلى المسجد. مباشرَّة للإغتسال واستعادته لوقائع علاقته بشقيقته ووالده، والعالم الذي ظلوا يعيشون فيه منذ حياة والده، بتحديداته لهذه العلاقة البائسة.. والمكان هنا كما أشرنا إليه –في إستهلال هذه القراءة– يشكل مع الزَّمان، نموذجاً للزَّمكانية. حيثُ يندمجان معا ليشكلان كلاً واحداً. يصعب فصله. رغم وسع المكان. باعتباره مكاناً عاما. لكن الأحداث تدور في ذهن الصبي. من خلال تقنية الإسترجاع، أكثر مما هي تدور في الواقع المكاني الواسع، الذي يُشكِّل فضاء المكان في القصة بما هو يتكوَّن من: الطرقات، المسجد، السوق،إلخ..

ومع ذلك ليس ثمَّة مكان محدد يخصهما.. ويأويان إليه. وذلك لطبيعة حياتهما كمتسولين بحيث يتماهىٰ مضمون القصة مع شكلها.. وتوظيف المكان الذي رغم شسوعه، لا يملكان فيه حيزاً يخصهما، ليكون فعلا إطارا مُحدداً لخصوصية اللحظة الدرَّامية، المعالجة لأحداث ووقائع حياتهما، فالحدَّث لا يكون في لا مكان، وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية «الخلفية الدرَّامية للنَّص {[23]}"

بُحيرَّة بحجمِ ثَمرَّة البَابَاي

تتضح العلاقة بين الزَّمان والمكان (الزَّمكانية) في الوصف أو الصورَّة السردية حيث أن الوقفة الوصفية، في النص السردي تمثل وقفة زمنية ولذلك يلاحظ بهذا النص، نوع من التوتر بين دفع مستوى القص الأول للأحداث، إلى الأمام على خط الزَّمن، وبين جذب المقطع الوصفي، الذي يشُد النَّص نحو الإستقصاء والسكون. حيث يستطيع الوصف جذب النص وتجميده إلى ما لا نهاية. ومن هنا نستطيع في (بحيرة بحجم ثمرة البابابي) تبين إتجاهين:

([1]) اتجاه يخضع لدفع الزمن فيُزَّمن المقاطع الوصفية، أى يُحوِّل المكان إلى زمان.

([2]) وإتجاه يستسلم للإستقصاء فيمكن الزَّمن أو يحوِّل الزَّمن إلى مكان {[24]}

ولتوضيح ذلك نلاحظ أن زمن هذه القصة قصير. اللحظة التى تكفي -فقط- لاستعادة بطلة القصة ذكرياتها مع جدتها التى توفيت "كل شيء فيها يذكرني بشجرَّة الباباي المنتصبة في فناء بيتنا الواسع {[25]}" فمن خلال المكان الذي يحدث فيه إسترجاع هذه البطلة لذكرياتها.

والذي هو مكان ما في الجنوب إذ تم التعبير عنه من خلال رموز وعلامات تكفي للإفصاح عن هويته الجغرافية.. شجرَّة الباباي، الخبرَّة والسلوك الاجتماعي اليوميين في التعامل مع وقائع الحياة اليومية، إلخ "ذات يوم ذهبت لتقضي حاجتها في العرَّاء (..) يبدو أن أفعىٰ لدغتني، فأخذت مشرطاً وفصدت موضع اللدغة (..) صنعت خطين على ظهر يدي وكذا على قدمي (..) هذا حتى لا تجرؤ تلك الحبال المتحركة على لدغك {[26]}" كذلك من خلال الأسماء المميزَّة.. لا للفواكه فحسب. بل للناس أيضاً، يتم تحديد المكان "إنت يا ربيكا إبنتي (..) وأنت يا ماريو فقد قتلك التحدي {[27]}" وهكذا يأخذ المكان ملامحه لا من خلال تحديده جغرافيا، بل من خلال الرموز والعلامات، التي تشير إلى هذا الحيز الجغرافي، الذي تدور فيه أحداث القصة، وفضلاً عن ذلك يتم تحديده بدقة أكبر "في كل مكان. حتى في فناء بيتنا الواسع، الملئ بالأشجار والخضروَّات، وشجرَّة الباباي {[28]}"

وهكذا تعمل مع هذا التحديد الأدق، البنية الزمنية لتحدد مستويات الزَّمن مع العلامات والرموز، التى تعمل داخل هذا المكان. لتشكل بنية (زمكانية) تجري خلالها الوقائع والأحداث.

فبعد أن تستعيد هذه الفتاة تفاصيل علاقتها بجدتها، تحاول تسليط الضوء على بعض الأحداث المؤثرَّة، التي وقعت لها مع جدتها للكشف عن أبعاد شخصية هذه الجدَّة "لا ألمس في جدتي أي جماليات. كنت أراها قبيحة كالغوريلا (..) كنت أرى الأُفق عبر ثقب أُذنها الهائل (..) في أنفها الأفطس.. ثم مساحة كبيرَّة من لثتها (..) عيناها كانتا حمراوتين، الشئ الذي عرفته عن جدتي، أن لها مقدرَّة فائقة على تحمل الألم {[29]}"

هذه القصة تنهض في العلاقة الحميمة والمعقدة، بين الجدة وحفيدتها والذكريات المشتركة بينهما، لليتم والترّمل وفقد الأحباب.

وتنهض في هذا العالم الماورائي، الذي تنهض فيه العقائد الإفريقية الإحيائية القديمة،

متحكمة في حياة الناس والذي –هذا العالم الماورائي– يتصل بالجدَّة. ويصعب على حفيدتها تصديقه "قالت هذه الأفعى نزير شؤم (..) رأيت جدك قبل أيام..

- في الحلم..

- لا في الواقع..

- ولكن يا جدتي جدي قد مات!.. (..) رأيته في صورة تمساح (..) لا أدري إلى ماذا ساتحول، لكن أتمنى أن أتحول إلى نسر. ومنذ أن ماتت جدتي وعلاقتي بالنسور قوية. كلما ألمح واحداً أتأمله في تحليقه. عسى أن أجد بعض صفات جدتي: ثدي بحجم ثمرة الباباي، عيون حمراء وجفون منتفخة، ولبن بطعم الملح.

وليمة ما قبل المطر

وفي هذه القصة يحدد الرَّاوِّي منذ اللحظة الأولى المكان في (زمن سابق) "أولير. إسمه يعني العرَّاء. ذلك لأن أمه أنجبته هناك، عندما داهمها المخاض وهي تحتطب. بلدته محاطة بالغابة والسماء {30}" فأولير الآن قد بلغ سن الشباب وهو فتى قوى وذكي، لكن كل وقائع حياته تم تحديدها منذ بلغ سن السادسة، فمنذها تشكلَّت مسيرَّته.

ففي تلك السن التي يستعيدها الآن. حيث يتوقف عند ذلك اليوم المشؤوم وتلك اللحظة التي كان يغط فيها في نوم عميق "ركض صديقا أولير، طفلين في السادسة من العمر (..) إتجها نحو خالتهما لتوقظه لهما حتى لا تفوته وليمة ما قبل المطر {31}" وترفض الجدة إيقاظ أولير، فيمضي صديقيه وحدهما ليلهوان بجمع الثمار قبل هطول المطر "انهمك الصديقان في التقاط الثمار. عازمين على التقاط نصيب صديقهما النائم {32}" لكن الصاعقة تقتلهما، وهما في لهوهما البريء "تفلت جدة أولير لعابا داكنا، بفعل التمباك على رأس حفيدها المحبوب قائلة: أشكر من جعلك تنام في هذا الوقت بالذات، فقد أنقذك النوم من موت محقق {33}"

وتقوم الجدة بطقس ترصد فيه أولير، لتحميه مدى حياته من الصواعق. بأن يجعله هذا الرَّصد ينام، كلما أوشكت الأمطار على الهطول "ماتت الجدة بسرها. كبر أولير. كان يغرق في لعنة جدته كلما هطلت الأمطار. وفي نومه كانت الأحداث تتواتر على ذهنه {34}" وأصبحت المشكلة التي تزعج حياته، هي عدم قدرته على غلبة النوم عندما

تهطل الأمطار، فتأخذه أمه إلى العرَّافة، لتعالج له هذا الأمر. الذي ينقص عليه حياته. وفي اليوم الذي تنجح فيه العرَّافة، في فك رصد جدته تهطل الأمطار بغزارَّة، ويموت أولير غرقا ومصعوقا!

"ابتلعته الأمواج والنَّهر، مثل حيوان ضخم يتقلب في مرقده، مبتلعا كل شيء حتى جذوع الأشجار. وأولير في أحضان الطبيعة يتحوَّل إلى طفل في السادسة، يتنهد في حجر جدته، ذات الرائحة النفاذة، وهو يراقب قملة تزحف متكاسلة، ثم تندس بين طيات تنورتها، وذلك اللعاب الداكن يثقل فروَّة رأسه. فأس يهوِّي من السماء. شاطراً شجرة إلى نصفين. ثم نزيف دخاني وسائل أخضر.. جثث تتدحرج وقبر متشقق!

تركوه هناك نائما نومته الأبدية، غارقا في لعنة جدته، والنَّهر يأخذه بعيداً، بعيداً عن أُنشودة المطر، بعيداً عن القرية، المحاطة بالغابة والسماء. بعيداً عن البافرا وورق الموز {[35]}"

يُلاحظ على القصة عند إستيلا، بصورة عامة أنها تتميز بالحرص على روح المشاركة الجماعية، مثلما فعل الطفلين صديقي أولير. بتفكيرهما فيه. عند جنيهما للثمار. إذ حرصا على نصيبه.

وكذلك مثلما فعل أولير بمساعدة زملاءه الشبان، على عبور النهر. حتى لم يتبق سواه فغرق. كذلك روح التكافل، كما في قصة [خرائط لعوالم مجهولة]، فالعلاقة التي تربط بين الشقيقين، المشردين فضلاً عن كون الفتاة أُخت بطل القصة، إلا أن العلاقة التي تربطه بها، تكافلية أيضا.. وتلك هي سمة المجتمعات الإفريقية، فبالرغم من الإنقسامات وتعدد الطوائف. وصراع الطبقات الذي يفرز التشرد كناتج ثانوي، لعمل رأس المال الطفيلي!.. بالرغم من كل ذلك -أو بسبب ذلك- تتعمق روح المشاركة الجماعية والتكافل.

في ليلةٍ قَمَرِيَّة

الحدث الأساس في هذه القصة، هو حريق شجرَّة في إحدى القرى الجنوبية. شجرة تعني لسكان هذه القرية، رمز يشكل معنى وجودهم "كانت تلك الشجرة مقر لمهمات وهزليات البلدة، كانت مجلس للسلاطين، وكبار رجال البلدة ﴿[36]}"

يتم حرق هذه الشجرة في ظروف غامضة. إثر زيارة ثلاثة شبان من القرية المجاورة، وتعاركهم مع ثلاثة شبان من هذه القرية. ومع ذلك تعود هذه الشجرة المحروقة، للحياة مرة أُخرى. كطائر الفينيق. كأن هذه الشجرة ترمز للشعب الجنوبي –الضارب بجذوره في أرض السودان– وإلى إنبعاث أمجاده فيما يشبه الإستبصار:

"وفي يوم كنا نجلس تحتها، ونتذكر الأيام الحلوة التي قضيناها قربها ونلعن الشبان الثلاثة، لابد أن لهم يد في الحريق. ورفعت رأسي انظر إليها، كأني أُريد إعادة الحياة لها، فتخيلت بل لمحت هناك فرعاً صغيراً أخضراً، بين الفروع المتفحمة، لا يُكاد يُرى. نهضت من مكاني كأنني أريد الطيرَّان.. كأن شيئاً لسعني، وتسلقتها دون أن أرد على أسئلة أصدقائي المقلقة، حتى وصلته. نعم أنها مخضرَّة.

أنها حيَّة. الشجرَّة لم تمت. صرخت بهذه الكلمات دون وعي. والدموع تسيل على خدي. احتضنت الفرع كأنني أحتضن جزء مني، وأحتضن أصدقائي الجذع كانهم يحتضنون أُماً عادت بعد غياب {[37]}"

وهذه القصة مثل قصص استيلا السابقة، التي أشرنا إليها من حيث علاقة الزمان بالمكان.. المكان الذي ينطوي على نفسية الأشخاص، وفقا لمسيرة الوقائع والأحداث في اللحظة الزَّمنية، نفسياتهم باشكالاتهم المعقدَّة.

ونستطيع أن نستقرأ هنا أنه من العسير على القاص الجنوبي، كتابة قصته دون أن يستشعر متناقضات علاقاته التاريخية بالشمال، بل لا يستطيع إنتاج سردياته بمعزل عن تشجيع ذلك. ففي القصة الأولى [خرائط لعوالم مجهولة] نرى التشرد وما يستتبعه كناتج من نواتج السلوك السياسي التاريخي في البلاد الكبيرة، ازاء جزئها الجنوبي لوقت طويل.

وكذا الطفل وشقيقته بعلاقتهما المعقدة رمزالبراءة وكون المستقبل ضحية وضياع، كما أن الأب رمز لضياع الحاضر وكونه ضحية أيضا للماضي في آن!

كل شئٍ ها هُنا يغلِّي

وفي قصتها [كل شيء ها هنا يغلي]، تحدد إستيلا إبتداءً (زمكانية) أحداث ووقائع قصتها "المكان: حي شعبي (..) الزمان: زمن النزوح.. زمن الحرب {38}" فالزمن لا يأخذ تحديده هنا إلا مما وقع فيه (الحرب) فيتم تزمينه في الحدث (الحرب) باعتبارها حدث أساس وما يحدث لبطل القصة وأسرته الصغيرَّة، نواتج ثانوية لهذا الحدث الأساس.

فهي قصة عن الآثار الصحية والإجتماعية والاقتصادية والانسانية، التي تترتب على (الحرب) ومن هنا –في القصة– ترتبط الحرب بنتائجها.. ما أفرزته من معسكرات وأحياء طرفية للنازحين "الشعار مرفوع هنا: بيتك للكل، لأن الكل في بيتك، بيتك في الشارع والشارع من تراب {39}" حيث تنعدم هنا الخصوصية وحيث ينهض سؤال الملكية والمآلات النهائية للانسان والأشياء {إلى تراب}.. لكأنه سؤال كوني صوفي عن: لماذا يتحارب الناس لطالما أن مآلهم جميعهم إلى تراب؟!

فمن خلال أسرة صغيرَّة (أب وزوجته وطفليه التؤام)، نزحوا بسبب الحرب وسكنوا في معسكر، أو حي شعبي خارج التخطيط بأطراف العاصمة.

من خلال تشريح علاقات هذه الأسرة بأعضائها، وعلاقاتها في مجتمع النازحين، وعلاقة كل ذلك بالمكان، والسُّلطة الرَّسمية، تُبرز إستيلا القوانين الدقيقة، التي تعمل في هذا الفضاء الزمكاني، بالوقائع والأحداث الفادحة، التي تجري فيه وبالصور والمشاهد المعذبة: في تداع بطل القصة وإسترجاعاته لحياته البائسة!

تحكي إستيلا عذابات هذه الأسرة لتكشف عن مدى البؤس والجُرح، في مجتمع النازحين والمهجرين من مناطق الحرب. "أنت تعيش هنا بعد أن فقدت كل شيء هناك. وتحلم بالعودة قريبا، لذا تفعل كل أشياؤك بصورةٍ مؤقتة {40}" فتيار الحياة بكامله في مجتمعات النازحين متوقف، فهو رَّهين العارض –غير الجوهري– المؤقت السطحي الذي لا يضرب بجذوره في أعماق الأرض، بعد أن أفقدتهم الحرب الديار التي يملكون فيها كل شيء: ذكرياتهم وأحلامهم الإنسانية!

ومن هنا يتم حصر الصرَّاع في اليومي في سبيل العيش.. ما يؤدي إلى إصابة رب الأسرة بمرض السل (الدرن) ليعاني عذاب أسرته وعذابه في غرفته الوحيدة الموحشة: بؤس الحياة في هذا الجيتو الأسود (المعسكر المعزول بأطراف العاصمة) "ترى الأطفال عُرَّاة

وحُفاة وهم يتمرَّغون في القذارَّة (..) فوضى الأُمهات والآباء، يتجهون حثيثاً نحو الجنون والسجون والموت. ترصد هذه الحلقات كل يوم. حلقات شجار بالآلات الحادة، وحلقات الرقص التي تكون في العادة أكثر من بقية الحلقات {[41]}"

فالرقص هنا يتجاوز لحظات الفرح، ليشمل كل الأحداث حتى الموت. "يصلك كل ما في الشارع من أحداث، لأنك تقريباً تسكن في الشارع (..) يصلك صوت تبول أحد السُّكارى، على جدار غرفتك. وتقيؤ ذاك أمام بابك وتدحرج آخر، مقاوماً الدوَّار. ترى النسوة في نشاطهن اليومي ينقلن الخمور {[42]}"

وهكذا يمضي الرَّاوِّي في تشرِّيح الحيَّاة اليومية للنازحين، حاكياً سيرَّة عذاباتهم التي لا تنتهي، مُركزاً عدسته على هذه الأسرَّة الصغيرَّة، كمرآة تنعكس عليها كل الجراحات عميقة الغور في مجتمع النازحين من مناطق الحرب، إلى المعسكرات العشوائية في أطراف مدن الشمال.

فزوجة بطل القصة (مع ملاحظة أن البطولة في هذه القصة للأسرة) بعد مرض زوجها تبيع الخمر البلدي، لتلعب دور الزوج المريض ودورها في آن لإعالة الأسرة.. يترتب على إحساسه بالمرض -الزوج- وإشفاقه من تحميل زوجته فوق طاقتها، شعور معذب بالألم يصيب روحه بالوهن "لم تستطع أن تقي جسدك وعقلك ومعنوياتك من هذا الدمار، الذي حل بك. أنت صورَّة لكثيرين. لكنهم فقط يندسون خلف زجاجات الخمر، حتى لا يطحنهم هذا الحاضر المرير (..) كل الأسئلة لها إجابة واحدة: لا خيار! {[43]}"

فالنازحون لا يشعرون بالأمان لحياتهم البائسة. ليس لضيق سُبل العيش فحسب، بل أيضا لحصار السلطة الرَّسمية وتهديدها الدائم لهم -دون أن تطرح هذه السلطة بدائل لمهنهم، أو تحاول معالجة أوضاع سكنهم "تدك الأرض لإخفاء الآثار حذراً من (الكشة) غداً. وفي النَّهار تنساب بين الزبائن ملبية طلباتهم {[44]}".

ويمضي الراوي ليكشف لنا عن مزيد من دقائق الشعور النفسي -بالتحليل- لبطل القصة رَّب هذه الأسرة المريض، وتاثيرات هذا المجتمع الذي يعيش فيه (تأثيراته على نفسيته):

"كل هذا يتم حول رأسك. أنت مغتاظ لدرجة الموت من السُّكارى الذين يحيطون بك من حين لآخر. واصفين لك وصفات مذهلة للعلاج (..) كل هذا وأنت عبارة عن

عين ترصد فقط (..) ها هي قادمة نحوك، نحيفة تتلاعب داخل ثوبها كالملعقة في كوب شاي (..) ترفع الوسادة التي تحت رأسك، واضعة النقود (..) تضعها دون إعتبار لأى راس ملقى هناك، كأنك والوسادة شيء واحد (..) يتبعها سعالك، فتنتبه لوجودك وتسندك بيد (..) خلال مخاطبتها مع أحدهم (..) وتُلقمك بعض الطعام (..) ليس بينكما لُغة فهي تتحاشى النظر إلى عينيك {45}"

وينتقل الراوي إلى حياة الطفلين داخل هذا المُنَّاخ الخانق والمعقد. فهما لا يدخلان بيتهما، إلا ليلاً. فالنهار ملك للزبائن "يذكران ذلك اليوم الذي ضربتهما فيه الأم ضربا مبرحا، عندما دلفا وتلقفهما السكارى {46}"

فالأم تعمل بصناعة وبيع الخمر البلدي، حتى تجنب هذه الأسرة عذابات وذل السؤال، كما تخشى عليهما من الصدقات -فالسكارى يشعرون أنهم مسئولون عن الطفلين ويحاولون مساعدتهما- "أنتم أفضل من هؤلاء الأطفال الذين يلعبون في الشارع.. منذ ذلك اليوم إذا أرادا شيئاً وقفا هناك حتى تبصرهما. فتأتي.

وفي أحايين أخرى لا تبصرهما {47}" هذا المُنَّاخ الفاجع لهذه الأسرة، يدفع بطل القصة للإنحسار داخل ذاته فها هو -إلى جانب كل ذلك- يسمع زوجته تقول لجارتها "أنها ادخرت النقود الكافية لتأخذه غداً إلى المستشفى، لأنك إذا مُت فأنها لن تغفر لنفسها أبداً. فتتكور أنت ألماً {48}"

إستيلا تُسلط في هذه القصة الضوء على (الإنساني) في أجزاء مهمة من حياة يومية لفئة (مهمشة). إذ تتسامى بهذا الإنساني وتصعده إلى أقصى مدياته، ليصبح هو الحدث المركزي، الذي تدور أحداث ووقائع هذه القصة حوله.

حدثان أساسيان في حياة معسكر النازحين يثيران الضجيج والهرج والمرج، أحدهما يدفع بالسكان إلى الفرار منه (الكشة) والآخر يدفع بهم إلى الركض تجاهه (الإغاثة) فوصول الكشة يعني: الإنتهاكات و الخرَّاب والدمار واعتقال المواطنين، الذين يعملون في صناعة الخمر وبيعه.

كذلك إعتقال متعاطي هذه الخمور. ووصول الإغاثة يعني: مد عمر الطمأنينة الغذائية للنازحين بما يوزعه عليهم عمال الإغاثة الأمريكية من مواد غذائية.

والمفارقة هنا أن السودان سلة غذاء العالم -نظرياً- وأحد ألد أعداء أميركا -فقرى

الجزيرة التي لم يرد ذكرها في خرائط الجُغرافيا لطالما رفعت شعارات التحذير لاميركا للمرَّة الأخيرَّة- ومع ذلك تضع أميركا على عاتقها إغاثة النازحين من مناطق الحرب؟!

وبين هذين الحدثين الأساسين اللذين، تتحرك في إطارهما الحياة الإنسانية للنازحين نجد الكتائب المسلحة لحفظ النظام العام ومحاربة الرَّزيلة (والحرَّام) وللترويض أيضاً {[49]} كما نجد التباس الوعي "كانوا لا يُفرقون بين المصيبة والمصيبة- مصيبة الكشة ومصيبة الاغاثة (..) {[50]} أنها لفضيحة أن يموت الإنسان جوعا في بلد هو سلة غذاء العالم {[51]}"

يعالج الراوي هذه الأفكار التي تتداعى في خاطر رب الأسرة المسلول، وهو يشهد البوليس يعتقل زوجته، ونساء المعسكر اللائي يعملن مثلها في بيع الخمور، وكذلك إعتقال المتعاطين. "كان طفلاك معهم. لأن زوجتك لم تنج هذه المرة، كنت تراقبها. عندما نبش ذاك الأرض ووجد مكان مخبئها، وأخرج الخمور وسكبها على أرضية الغرفة.

كانت تتمتم وعيناها ذاهلتان: فقط لو أتوا الاسبوع القادم (..) عاد طفلاك إلى البيت. ووجدا فوضى الأواني المبعثرة، والاسرة المقلوبة والخمور المهدرة (..) ترى طفلتك التي تحس في هذه الأثناء، أنها يجب أن تحل محل الأم.. فصارت حازمة.. وزامة شفتيها حتى لتبدو أكبر من سنينها {[52]}"

في مثل هذا المُنَّاخ الموجع الذي يحيا فيه النازحين، وعندما يغيب العائل الوحيد لأُسرة ربها مريض وما تبقي من أعضائها أطفال، عندما يغيب عائل الاسرة، بسبب الكشة او يغيبه المرض. يصبح ليس ثمة بديل للاستمرار، في الحياة سوى الإغاثة -خاصة بعد أن لا تتخلى السلطات الرَّسمية عن هؤلاء النازحين فحسب، بل وتحيل حياتهم إلى شقاءٍ وضجر! لكن المعسكر بأكمله يصبح تحت تهديد آليات الحكومة:

«بعد عدة أيام ظهرت جرارات من على البُعد (..) تم هدم كل البيوت التي كانت قائمة (..) حتى غرفتك الوحيدة ذابت تحت وطأة الجرارات {[53]}" وهكذا يفقد بطل القصة كل شيء: بيته وأسرته في مواجهة جرارات الحكومة وثورة الطبيعة: بعواصفها وأمطارها.. ويفقد كل هؤلاء النازحين المأوى!"

هوامش

{١} السابق، ص: ١٢٧

{٢} محمد السيد، (مرجع سابق)، ص: ٢٣٦

{٣} السابق، ص: ٢٣٩

{٤} ثقافات سودانية، (كتاب غير دوري)، المركز السوداني للثقافة والاعلام، العدد الخامس، ١٩٩٩، ص: ١٠٤

{٥} السابق، ص: ١٠٣

{٦} نفسه، ص: ١٠٤

{٧} نفسه، ص: ١٠٣

{٨} نفسه، ص: ١٠٤

{٩} نماذج من القصة القصيرة النسائية في السودان، (الانثى كذات كاتبة والانثى كموضوع للكتابة)، المركز السوداني للثقافة والاعلام، الطبعة الاولى ٢٠٠٢، ص: ١٥١

{١٠} السابق، ص: ١٥١

{١١} نفسه، ص: ١٥١

{١٢} نفسه، ص: ١٥١

{١٣} نفسه، ص: ١٥٢.

{١٤} محمد السيد، (مرجع سابق)، ص: ٣٤١

{١٥} نماذج من القصة القصيرة النسائية، (مرجع سابق)، ص: ١١٨

{١٦} السابق، ص: ١١٩

{١٧} نفسه، ص: ١١٩

{١٨} نفسه، ص: ١٢٠

{١٩} نفسه، ص: ١٢١

{٢٠} نفسه، ص: ١٢٢

{٢١} نفسه، ص: ١٢٢

{٢٢} نفسه، ص: ١٢٣

{٢٣} نفسه، ص: ١٢٤

{٢٤} محمد السيد محمد، (مرجع سابق)، ص: ٣٤٢.

{٢٥} السابق، ص: ٣٤٣

{٢٦} دروب جديدة، (مرجع سابق)، ص: ٥٧

{٢٧} السابق، ص: ٥٨

{٢٨} نفسه، ص: ٥٨

{٢٩} نفسه، ص: ٥٨

{٣٠} نفسه، ص: ٥٨

{٣١} نفسه، ص: ٦٢

{٣٢} نفسه : ص: ٦٢

{٣٣} نفسه، ص: ٦٣

{٣٤} نفسه، ص: ٦٤

{٣٥} نفسه، ص: ٦٥

{٣٦} نفسه، ص: ٦٧

{٣٧} السابق، ص: ٦٨

{٣٨} نفسه، ص: ٦٩

{٣٩} كتابات سودانية (كتاب غير دوري)، مركز الدراسات السودانية، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠٠٤، ص: ١٣٨

{٤٠} السابق، ص: ١٣٨ .

{٤١} نفسه، ص: ١٣٧ .

{٤٢} نفسه، ص: ١٣٧ .

{٤٣} نفسه، ص: ١٣٨

{٤٤} نفسه، ص: ١٣٨ .

{٤٥} نفسه، ص: ١٣٨.

{٤٦} نفسه، ص: ١٣٩ .

{٤٧} نفسه، ص : ١٣٩

{٤٨} نفسه، ص: ١٣٩

{٤٩} نفسه، ص: ١٣٩

{٥٠} نفسه، ص: ١٤٠

{٥١} نفسه، ص: ١٤١

{٥٢} نفسه، ص: ١٤١

{٥٣} نفسه، ص: ١٤٠

أحمد ضحية

لانسينغ، ميتشيغان

٣ يوليو ٢٠٢٠