مفاتيح الأدراج
مقاربات مختلفة لإبداعات سردية

في عالم ينهار فيه كل شيء لا تستطيع الكتابة إلا أن تكون فعلًا ثوريًا. لا يصبح الأدب وحده من إنتاج المخيلة بل المستقبل والأمل والوطن، والكتابة المبدعة وحدها لا تصوغ أشكال الجمال والمعرفة فقط بل تبدع المشترك بين البشر، وفيما تريد الثقافة الشمولية أن تنتصر للرؤية الواحدة واللون الواحد، فإن ثقافة المستقبل ملونة بألوان قوس قزح ترفع الإنسان مثل سهم إلى طبقات نجمية تعده بالمختلف والمتنوع والجديد.

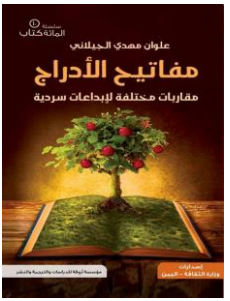
مروان دماج – وزير الثقافة

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر
القاهرة - ش الشيخ معروف من شارع
شمبليون عمارة ج-وسط البلد
تليفون: +20225743534
البريد الإلكتروني: arweqhhhh@gmail.com

رقم الإيداع: 2018/2248

الترقيم الدولي: ISBN: 978-977-774-143-9

إصدار وزارة الثقافة اليمنية
اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين



علوان مهدي الجيلاني

مفاتيح الأدراج
مقاربات مختلفة لإبداعات سردية

الطبعة الأولي
2018

علوان مهدي الجيلاني

مفاتيح الأدراج
مقاربات مختلفة لإبداعات سردية

دراسات

وزارة الثقافة اليمنية
مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

بطاقة فهرسة
فهرسة أثناء النشر وإعداد إدارة الشئون الفنية

الجيلاني، علوان مهدي
مفاتيح الأدراج مقاربات مختلفة لإبداعات سردية: دراسات/ علوان مهدي الجيلاني – القاهرة: مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر 2018.
ص،سم.
تدمك: **978-977-774-143-9**
1-السرد الأدبي (أدب عربي)
2- السرد العربي (أدب عربي) – تاريخ ونقد
أ- العنوان
810و9023
رقم الإيداع: **2018/2248**

إهداء

إلى إخوتي يوسف، مهدي،خالد، محمود و عادل

مفاتيح قلبي وذكرياتي وخلاصة تجاربي

مفتاح المفاتيح

حين نختار عملاً أدبياً لنقرأه، فلابد أن يكون لإقبالنا عليه سبب مّا ؛ سببٌ يزين لنا قراءة هذا العمل، وقراءة عمل معين – خاصة في عالم السرد – هي رغبة أكيدة في التماهي مع عوالمه، مشاركته والتلبس بحيثياته.. القراءة في حد ذاتها عمل تشاركي، إنها إعادة إنتاج للنص المقروء، ذلك لأنها لا تخلو بأي حال من الأحوال من عملية بناء ذاتية تتم مع كل لحظة من لحظات التلقي.

أما حين نجد أنفسنا مدفوعين لمقاربة عمل مّا فذلك يعني أن وراء اتخاذ قرار بمقاربته سببًا يكمن في النص غالباً، ثم فينا بدرجة ثانية، قد تكون تلك رغبة في الاحتفاء بالنص أو سعياً لتقديمه للآخرين، وقد تكون المقاربة سياقيّة ناتجة عن اشتغالنا بإبداعات من جنسه أو مجاورة له، أو ضمن أسباب أخرى لا يجهلها المشتغلون بالنقد أو الحائمون حول حماه، الواقفون على مشارفه، لكنها في كل الأحوال ستبدو محاولة لاقتراب أعمق يتغيّا تفهماً أفضل لمعطيات النص وجمالياته، كما يحاول إدراك تقنيّاته ومحمولاته، بمعنى آخر يحاول التقليل قدر الإمكان من مساحات "ما لا تؤديه الصفة" في النص.

ربما تكون تلك الأسباب وفوقها أسباب أخرى موجودة في مقارباتي وقراءاتي المختلفة التي يقدمها هذا الكتاب لطيف من

النصوص السردية، وبعض القضايا الأخرى المتعلقة بالسرد.

وهنا يجدر بي أن أبيّن للقارىء عدة أمور تتعلق بهذه المقاربات.

أولها: أن هذه المقاربات كتبت على فترات مختلفة خلال العقدين الماضيين وهذا معناه اختلاف طرائق الاقتراب ومنطلقاتها هنا وهناك.

ثانيها: أنها لا تحتكم إلى منهج واحد في التعامل مع النصوص، فالقارىء سيجد فيها ميلاً للاستفادة من أكثر المناهج المعروفة بدءاً من المنهج التاريخي مروراً بالمنهج الاجتماعي إلى شيء من البنيوية والأسلوبية وحتى الأنثربولوجيا والنقد الثقافي، وذلك كله غير بعيد عن الرؤية الخاصة سواء تلك التي تتشكل من الانطباعات الأولى عن النص أو تلك التي ترتكز على المعرفة وخبرات القراءة والمراقبة الدءوب لما يشتجر في المشهد الأدبي بجوانبه المختلفة، ناهيك عن المعرفة الشخصية بأكثر الكتَّاب الذين تم الاقتراب من تجاربهم.

ثالثها: إن تحيزاتي للنصوص ورغبتي في الاحتفاء بها غير خافية؛ بل هي ظاهرة بيّنة ولا مجال لنكرانها، فليس صحيحاً أنني كتبت هذه المقاربات بوصفي ناقداً يحمل أدواته ومناهجه ويتقدم إلى النص بدم بارد، لقد كتبتها – على تباعد فترات الكتابة – بمحبة وحماسة، بروح هاوٍ يرغب في التعلم، وشعور طاغ بضرورة ما أكتبه بوصفه واجباً تحتّمه احتياجات المشهد الثقافي الأدبي بمقدار ما يحتمه حبي لهذه العوالم ورغبتي في الاستمتاع بمباهجها المدهشة.

وسيلحظ القارىء تنوعاً في هذه المقاربات بين كتابات مثل "مرايانا الصادقة" التي تمثل أصداءً لقراءات ومثاقفات كان الهدف

منها الانتصار لوجهات نظر طالما دافعت عنها إبان احتدام المشهد الثقافي اليمني بعراكات التسعينيين قبل ثمانية عشر عاماً، وبين مقاربات لتجارب سردية يمنية يتبدى بعضها على شكل تناولات جزئية شبه منهجية وبعض آخر على شكل تقديمات تبشر بتجارب أخرى وتحتفي بتجلياتها، ثم قسم أخير يضم قراءات متنوعة في سرديات عربية ويمنية تبتعد عن التصنيف المنهجي إلا في حدود ضيقة وذلك لصالح الاقتراب الحر الذي يميل إلى الحوارين الثقافي والجمالي مع النص متكئاً على الخبرات المعرفية والذائقة الشخصية مجافياً الإحالات المرجعية، أو الامتثال القصدي لأي موجهات قبلية.

أخيراً فإنني قبل ذلك وبعده أقدم – ببساطة – تجربة شخصية فيها عشق لفن السرد، ورغبة في الاحتفاء ببعض مبدعيه، وفيها محاولة للكشف عن بعض مباهجه والتأشير على بعض فنياته وقضاياه، وتلك هي مفاتيحي الشخصية التي كنت أُلج بها إلى ذلك الفن وعوالمه.

مرايانا الصادقة

(1)
حق الإنسان في أن يتناقض

ضرب مدرس فرنسي طالباً صغيراً.. فظهر مسرح اللامعقول كيف هذا؟ لقد كان ذلك في نهاية القرن الناسع عشر.. وسقط الطالب على الأرض غارقاً في دموعه وضحكات زملائه الصغار.. ولكنه بعد أيام قليلة كان قد رسم صورة غاية في الغرابة لمدرسه.. وجعل عنوانها (المجرم) وفيها يظهر المدرس حيواناً متوحشاً يمتص دماء الناس، ثم يصبح ملكاً يقتل كل يوم ألف مواطن، ثم يهرب في النهاية إلى أحد الكهوف، وفي أحلامه يرى أشباح ضحاياه.. ويصرخ ثم يطلب من الموتى أن يقيدوه، ويعلن.. أنا الذي أملك الحريات كلها.. أريد أن أكون عبداً لكل الناس.. !

وكانت هذه المسرحية هي بداية مسرح اللامعقول.. لقد جعلت مشاهديها يشعرون أن المسرح ليس إلا مرآة لأعماق الإنسان.. تلك الأعماق المخيفة الموحشة.. التي تضم تاريخه من أيام الغابة حتى يومنا هذا.. إنها شيء أكبر من حقد تلميذ صغير على أستاذه.

أما كلمة ((اللامعقول)) فهي ترجمة غير دقيقة لكلمة فرنسية معناها ((العبث)) أو ((الشذوذ)) أو((النشاز)) وانتشرت كلمة اللامعقول لأنها أقرب ما يتبادر إلى الذهن عند المتفرج.. وإذا كانت قد سميت اللامعقول فليس لأنها تتنافى مع العقل، بل لأنها شيء غيرمألوف حيث

نجد فيها مسرحاً صرفاً متخلصاً من التقاليد صريحاً وتجريدياً.. شعرياً إنما بشكل متقن..كيفياً وتخيلياً.فهو شيء لا يمكن أن يوصف بأنه عادي.

أما من ناحية الفهم فهو معقول جداً.. وغرضه واضح حين يلتقي مع الوجودية في الشعور بأنه لا معنى لأي قوانين.. من أي نوع كانت كما أنه لا قيمة لأي شيء ولا ضرورة لأي شيء.. وأن وجود الإنسان ليس ضرورياً وأنه من الممكن ألا يكون.. وأن كل شيء جائز، وأن الحياة في حقيقتها تافهة.. وأننا نحن الذين نجعل للحياة قيمة.. ولكن الحياة نفسها لا قيمة لها، فنحن الذين صنعنا الورق من لب الخشبة، ونحن الذين سطّرنا الورق وكتبنا عليه، ولكن كان من الممكن ألا يوجد شجر ولا كاتب ولا قارئ هذه السطور، وهذا بالفعل هو جوهر فلسفة العبث واللامعقول عند سارتر وكامي ويونسكو وبيكت وغيرهم.

فسارتر مثلاً في رواية (الغثيان) يأخذ فكرة الموضوعية في تطرف شديد غير معقول.. حين يسرد لنا حكاية رجل جفت مشاعره ونضبت تماماً وتركته في مواجهة الأشياء التي كانت تسحقه سحقاً، والعقل البشري يختار ويفسر ما يراه بصورة اعتيادية وهو يمعقل انتباهه مقرراً ما هو المهم، وما هو الذي يمكن إهماله.

يقول سارتر: كيف يكون في وسعنا أن نقرر ما هو الذي يستحق الاهتمام؟

ونجد دوكانتان بين حين وآخر يشعر بأنه يجهل جهلاً تاماً هدف حياته والحياة بصورة عامة. وهو كالكثيرين من أبطال الروايات الحديثة يشعر بأن الحياة هي طقوس لا معنى لها، وحين يدرك أحياناً أنه يفرض

أحكامه على تجربته يكف فجأة عن إصدار هذه الأحكام، ويوقف قابليته على إصدار الأحكام على الأشياء.. ويواجه فجأة الواقع (الحقيقي) حقيقة ساحقة.. إنه يشعر بالخوف والاشمئزاز فجأة من حجر في يده.. ومن محبرة على المنضدة، وبينما يكتب تأريخ حياة شخصية تاريخية يدرك أنه إنما يفرض معناه هو وأحكامه على هذه الشخصية تماماً كما كان ذلك الشخص يفعل حين كان يعيش حياته.

وهكذا يكف دوكانتان عن التأليف ويشعر بأن أولئك الذين يفرضون المعنى على حياتهم بمثل هذا الادعاء الذاتي الفارغ هم (خنازير) ويكون شعوره هذا على أشده حين يتجول في معرض للصور عرضت فيه صور الشخصيات المحلية البارزة.. ويشعر بأنه ليس لأحد الحق في أن يبدأ بعيش الحياة حتى يعرف لماذا هو حي، ثم يدرك أنه لم يعرف أحد أبداً لماذا هو حي، ولهذا فإن البشر جميعاً يجربون هذا الانهيار المعنوي والغثيان.

حق الإنسان في أن يتناقض

يحمل أدب اللامعقول تناقضات كثيرة.. حيث لا يوجد قانون لشيء واحد أو لكل شيء في الحياة.. ليست هنالك مركزية، إنما مراكز كثيرة وقوانين متضاربة متناقضة فكل كائن له أكثر من قانون كما أن كل كائن مبرر بوجود أو بأكثر من وجود.. أما الإنسان فهو حامل صفات متغيرة وهي تتغير بتغير الأعمال التي يقوم بها.. فالإنسان هو ما يؤديه من عمل.. وكان الشاعر الفرنسي بودلير من قبل يقول: إن وثيقة حقوق الإنسان قد أغفلت حقين من حقوق الإنسان هما: حق

الإنسان في أن يتناقض مع نفسه.. وحقه في أن يهرب.. هل هذا معقول؟

عودة إلى الجذور الأولى

* لماذا هذا الاندفاع.. في هذا الاتجاه؟

تقول الإجابة إنه في بداية القرن العشرين ارتفعت الأصوات والصرخات في أوروبا كلها.. ارتفعت تنادي بإفلاس الإنسانية.. وبأن الإنسان أصبح عاجزاً عن تحقيق إنسانيته.. فالإنسان يقتل الإنسان، والإنسان يتحول بالعلم والاختراع إلى قاتل مستنير.. إلى وحش مثقف فبدلاً من أن يقتل لسبب معروف.. فإنه يقتل الألوف من الناس لأسباب لا يعرفها أحد... إنه يتحمس ويفقد إنسانيته وحريته وحياته لأسباب غير معروفة، وغير مقنعة.. حروب وحروب ودمار وقلق.. لكنها جعلت أدب اللامعقول صورة من صور الضياع الإنساني.

وعندما كتب (ألبيركامي) مسرحيته (كاليجولا) اعتبرها النقاد البيان الرسمي لمسرح اللامعقول، إنها مسرحية تركز على الحرية المطلقة.. التي تصل إلى مستوى اللامعقول والعبث.. وقد كان الإمبراطور كاليجولا يعاني أزمة الحرية المطلقة.. أزمة العبث، فهو يطلب أحد الجلادين، ثم يخطف السيف منه.. ثم يقتل الجلاد.. ويضحك الإمبراطور العابث لهذه النكتة.. نكتة الجلاد يموت بسيفه هو.. بينما المألوف أن يموت أي إنسان آخر بسيف الجلاد.. ثم يكتشف الإمبراطور العابث أن أحد الوزراء يرتدي ثوباً أجمل من ثوبه فيقتله.. ويتساءل الإمبراطور... وأي ضرر في أن يكون ثوب الوزير أجمل..؟ ولماذا يكون ثوب الإمبراطور هو

أجمل ثوب؟ هل هذا ضروري؟ ويضحك الأمبراطور لهذه النكتة السخيفة أيضاً ويلاحظ أن الجماهير اندهشوا بعض الوقت.. ولكن لا شيء تغير.. وكان لا بد أن يتغير.. ولا بد أن تتكرر المحاولة.. فجزء من رسالة هذا الفن أن يتفوق الإنسان على عيوبه في النهاية.

وهذا ما تؤكده مسرحية (نفذنا بجلدنا) للكاتب الأمريكي (ثورننون وايلدر)، وهي تروي تاريخ الإنسان كله من أيام آدم وحواء، بل قبل ذلك بملايين السنين.. فقد ظهر آدم وأولاده على المسرح وظهر نوح وأولاده على المسرح، واجتاحت المسرحية نيران وطوفان وحروب ولكن بقي الإنسان كما هو يتفرج.. فكل شيء يفنى ويبقى الإنسان رغم مصائبه.

(2)
ليس المهم من هو البطل

((إن الإنسان المعاصر يشعر على نحو مشوشٍ أو دقيق في جميع المجالات الكونية والطبيعية والاجتماعية، وكذلك في مجال التجربة المعاشة أو المتخيلة الذي لا حد له أن الحقيقة ((معقدة أكثر بما لانهاية له)) مما كانت تعتقد حضارتنا ذات النزعة الإنسانية، وعند ذاك فإنه يجد جواباً عن قلقه في المحاولات الإبداعية التي تمثل صرخات في وجه العصر.. كما تمثل – أيضاً – الحقيقة والحلم لا باعتبارها مجموعة من الأفكار التي يمكن أن تصنَّف وتحلل بل على أنها مجموعة من التجارب الرمزية التي ينبغي فحصها وحفرها وتأملها دون أن تكون قابليتها لأن تفهم كلية، ودون أن تتوصل إلى تشكيل قصة كاملة أو رؤية واضحة تطمئن وتشرح كل شيء)) هكذا يقول ((ر. م. ألبيرس)) في كتابه تاريخ الرواية الحديثة)) وما يقوله هذا الكاتب ينطبق تماماً على ما نحن بصدده.

بعث المخرج يسأل المؤلف: أريد أن أفهم ما الذي تقصده بالضبط من ظهور بطلين اثنين في المسرحية لمدة ثلاث ساعات وليس معهما إلا عشرات من الكراسي الخالية على المسرح، ومفروض أن هذه الكراسي يجب أن تبدو كما لو كانت مليئة بالناس، ومفروض أن يتحرك البطلان بين الكراسي برفق وصعوبة حتى لا يصطدما بأحد من الموجودين. وكان

رد المؤلف (يوجين يونسكو): إن البطلين ليسا في الدرجة الأولى من الأهمية.. إنما المهم هو الكراسي الخالية.. المهم هو أن يكون هناك فراغ على المسرح، أن يكون هناك عدم.. أن يكون هناك أناس لا نراهم ولا نسمعهم ومفروض أن نراهم ونسمعهم.. إنني أردت بهذه الكراسي أن أجعلها صورة للعدم، للوهم، صورة لليأس، لفشل الإنسان أمام الإنسان، أردت أن أبين أن الاتصال بين الناس صعب فلا يزال الناس عقبة أمامنا) ولا يزال توصيل المعاني والأفكار للناس شيئاً صعباً.. فالكراسي هي الأهم.

ويقول (يونسكو):نحن أراجوزات تمسكها خيوط والخيوط في أيد إنسانية.. في أيد أناس عاديين.. يتعبون ويجوعون ويشتهون.

- فلماذا لا تظهر هذه الخيوط على المسرح؟
- لماذا لا نريد أن نرى العقل وهو يفكر في حيرة ويأس؟
- لماذا لا نريد أن نرى إلا ما يعجبنا وإلا ما يبعث فينا الأمل؟

أما اليأس والفزع والخوف والموت والانتحار وعجز الإنسان عن فهم الإنسان وعجز الألفاظ عن حمل المعاني.

- لماذا لا نرى هذا كله ونحرص عليه؟

إن الحديث هنا عن إحدى أشهر مسرحيات (اللامعقول) إنها مسرحية الكراسي: لـ(يوجين يونسكو) وهي مسرحية لها بطلان عجوزان الرجل في الخامسة والتسعين وزوجته في الرابعة والتسعين ومعهما الرجل الفصيح وهو في نهاية الخمسين. وإذن فثم رجل يعمل بواباً لقلعة مهجورة في جزيرة مهجورة، لا أحد يرتاد المكان، الجو

شاعري جداً، العبارات حلوة، واللمسات عميقة، والعجوزان ينتظران قدوم عدد من الزوار الكبار.

كل وجهاء البلدة من رجال العلم والأدب والطب والدين وأقلامهم وأوراقهم وبيوتهم والإمبراطور كل هؤلاء سيجيئون في الزوارق إلى هذا المكان المهجور ليسمعوا البواب العجوز الذي سيتحدث عن خلاصة عمره.. إنه سوف ينهي رسالته في الحياة فهو كالثمرة لقد نضج ويجب أن يسقط.. يجب أن يموت ويجيء الضيوف واحداً واحداً وكلهم ضيوف وهميون فلا أحد يدخل إلا في مخيلة العجوزين وعندما يحين دور الكلام ينسى العجوز كل ما كان يريد قوله أو أنه يذكره ولكنه لا يعرف كيف يقوله ولذلك يعلن للحاضرين – طبعاً ليس هناك من أحد– إن خطيباً متحدثاً سيحضر فوراً لينقل خلاصة تجاربه للأجيال القادمة ثم يتوجه إلى الإمبراطور ويقول: اليوم أكملت رسالتي.. لقد عشت طويلاً ولا أطمع في أكثر من هذه الحياة الهادئة، وسيتولى الخطيب شرح فلسفتي للعالم كله، ثم يقفز هو وزوجته إلى البحر ويبقى الخطيب يشرح تلك الفلسفة وهو لا يعرف لأنه أصم أبكم ويحاول أن ينطق ببعض الحروف ولكنه لا يستطيع.. وأخيراً يكتب كلمة الوداع ويدير ظهره للجمهور الوهمي وظهره هو الستار الذي لم تكتب عليه كلمة (النهاية) وعندما يسأل يونسكو: ما هي الفائدة؟

- ما معنى هذه المقاعد الخالية؟
- لماذا هذا العبث ولماذا اللامعقول؟
- ما هو الهدف من هذه المسرحية التي تشيد بالفراغ والعدم؟

- أين الذي ينفع الناس؟

يرد يونسكو: يجب ألا يسألني أحد عن الهدف من وراء هذا العبث فليس هذا من شأني.. إنني كفنان أعبِّر عن الحقيقة وأحاول التعبير، أما الذي يبحث عن الهدف والغاية الأخلاقية وما ينفع الناس فهو رجل الدين أو رجل السياسة، أما أنا فأفتح الطريق وأشق الصخور وألقي بالأضواء هنا وهناك، أما الذين يشقون الطريق ويقيمون الجسور ويبنون المدن فهم أناس آخرون لست واحداً منهم ويجب ألا أكون.. فالفن يجب ألا يعبِّر عن مذهب عقلي أو فلسفي أو سياسي، إنما يعبِّر فقط عن الحقيقة التي يحسها الفنان وهذه مادة خام، وثيقة، شاهد عيان، أما السادة المحققون والباحثون عن العدل الاجتماعي فتجيء مهمتهم بعد ذلك، وهكذا فكل الأعمال التي ألفت في إطار (اللامعقول) سواء كانت مسرحية أو روائية ليست أعمال حوادث تنمو وتكبر، وتعلو، تتعقد، وتصل إلى نهاية مريحة بل هي تعبير صارخ عن ظلال غير مألوفة عن هزات عنيفة وشعور بغربة أليمة كما قال (صمويل بيكيت): إننا نخرج من ظلمات الرحم إلى ظلمات البشر ما رين بظلمات الحياة، إننا وحدنا دائماً وهذه الحقيقة لا نستطيع أن نتداولها في الكلام بيننا.

ويقول (بيكيت): إذا لم تفهموا هذه العبارة —سيداتي سادتي– فلأن حضراتكم مع كل احترامي.. تافهون وفاسدون.

ولا بد لنا من معرفة السر الكامن وراء توجه (بيكيت) هذا.. فقد كان يسير في أحد شوارع باريس الضيقة في آخر الليل فهجم عليه مجرم وطعنه في بطنه وتمزقت إحدى رئتيه ودخل المستشفى، أما المجرم فذهب

إلى السجن، ولما خرج (بيكيت) من المستشفى ذهب ليرى المجرم ليعرف سبب هذا الاعتداء عليه ولكن المجرم قال له: لا أعرف.

وخرج (بيكيت) بهذه الحكمة: ((لسبب مجهول يرتكب الإنسان جرائمه.. كل جرائمه)).

وبعد ذلك ظهر هذا المعنى في كل أعمال (بيكيت) تقريباً.

(3)
حوائط من زجاج

أما ((آرتير أداموف)) الكاتب الأرميني المشهور فقد كان يجلس في أحد مقاهي باريس، وكان صغيراً، فرأى فتاتين جميلتين جداً وهما: ترددان معاً بصوت مرتفع إحدى الأغاني المشهورة.. وإلى جوارهما يقف شحاذ أعمى يسأل الناس، فلما رأى هذا المشهد أغمض عينيه، وذاب.. تلاشى في غيبوبة جليلة.. ولم ينس طوال حياته هذا الموقف، وراح يكرره بعد ذلك فالنتيجة التي خرج بها.. أن هذا الشحاذ يقف وحده.. لا أحد يدري به، لا أحد يهتم به، لا أحد يعنيه، وهو لا يعني أحداً من الناس.

وفي مسرحيات ((أداموف)) ستجد ساعات على جدران المسرح ساعات مرسومة فقط، أو ساعات تدق ولكن بلا عقارب.. لها صوت ولها دوي ولكن لا تستطيع أن تسألها كم الساعة الآن..؟ وإذا سألت فلا جواب.. فكل الناس ساعات بلا عقارب.

ولهذا الأديب مسرحية اسمها: (البنج بنج) ساعات طويلة يتشاجران ويتقاتلان سنوات طويلة ويفكران في تطوير هذه اللعبة.. ويجيء الفصل الأخير لهذه المسرحية، وقد أصبح الشابان رجلين عجوزين، ويقفان من جديد أمام طاولة (البنج بنج) ويموت أحدهما ويبقى الآخر في مكانه.

والمعنى أن الإنسان يهتم بصورة واعية منطقية بأشياء تافهة فمن

الممكن أن نكون جادين في تفاهتنا منطقيين في جنوننا.. والنتيجة واحدة.. إننا وحدنا في النهاية.

نعود إلى ((يونسكو)) فهذا المبدع الرائع لا ينسى ذلك اليوم الذي رأى فيه شاباً قوياً يهاجم رجلاً عجوزاً ويضربه بقبضتيه ثم يلقي به على الأرض ويعاود ضربه برجليه.. لماذا؟ ما الذي يمكن أن يفعله عجوزٌ منهار لشاب بهذه الحيوية.

ولم ينس ((يونسكو)) هذا المنظر.. فهذه هي صورة الدنيا كلها في عينيه قسوة لا حد لها، كراهية لا مبرر لها، غرور القوي وهوان الضعيف، ويجيء بعد ذلك الليل والوحشة، والغيظ من عالم لم يعد له معنى.. لا عند العقلاء، ولا عند المهرجين.. وربما كان المهرجون أقرب إلى الحقيقة..!!

أما أكبر أدباء اللامعقول سناً وهو الكاتب الفرنسي (جانتاردو) الذي يعتبره هؤلاء الكتاب والدهم العجوز.. فقد كان لا يتعب من رواية هذه الحادثة.. تصور أن شخصاً مجهولاً فتح الباب ودخل بيتك، وقال لك: مات..

ثم نظر إلى زوجتك..

وقال لها: مات

ونظر إلى ابنك

وقال له: مات.

ثم ألقى بكلبتك الصغيرة من النافذة وانتحر أيضاً.

ويقول: إنه رأى هذا المشهد: لقد دخل شخص مجهول كان سائقاً

لإحدى الشاحنات.. إن هذا السائق اصطدم بسيارة كانت تركبها أسرتي، وقتلهم جميعاً، ثم تحرك ضميره أو رغبته في تعذيب الآخرين فجاء إلينا ليلقي هذا النبأ، ثم يعذبنا أكثر وأكثر بهذه الألغاز وبرؤيته وهو يموت..!

ولذلك جاءت مسرحية (من هناك) وهي تدور حول: أسرة تتناول العشاء.. الأب والأم والإبن.. يدق الباب ويفتح الأب لامرأة مجهولة تخبر الأسرة كلها عن كارثة ستصيبها حالاً.. وبعد لحظات ينفتح الباب ويدخل إنسان ضخم جداً.. يمسك الأب ويخنقه ويرميه خارج البيت..

وتشير المرأة المجهولة على الأم أن تقوم فتنظر من النافذة.. وتنظر الأم فتجد ملايين الجثث.. ويفعل مثلها الابن.. وهنا ينهض الأب ويدخل البيت وتسأله الزوجة: من الذي قتلك؟

ويجيب: ليس إنساناً.

وتسأله الزوجة: من أنت؟

فيجيب: لست أنساناً.

وتسأله: ومن كنت؟

ويجب: أنا لا أحد.

وهذا هو أهم ما في المسرحية الصغيرة.

ويقول ((بوتستاني)) الأديب الإيطالي الذي يخوض في التيار اللامعقول أيضاً -: إنه مما غير حياته أنه رأى عصفوراً في فم قطة صغيرة ورأى سيارة تدوس القطة.. ولكنها لم تصبها.. وعندما نزلت صاحبة السيارة لتسلِّم على إحدى صديقاتها، قتلت القطة، أما

العصفورة فطارت جريحة إلى جوار حائط متهدم..!

والمعنى أننا نحاول أن نعيش فنقتل غيرنا، ونحاول أن نقتل غيرنا فنجرح آخرين.

كل شيء في هذه الدنيا غريب ولامعقول، والمأساة الحقيقية التي يعيشها الإنسان هي: أن لديه أسئلة واضحة كثيرة، وأنه بمرور الوقت قد اكتسب القدرة على التساؤل.. ولكنه عاجز تماماً عن الإجابة عن هذه الأسئلة.

والعقل الإنساني يصطدم باستمرار بنفسه وبما حوله.. ولذلك تجيء هذه المحاولات المعقولة للتعبير عن هذا اللامعقول في حياتنا.. وحياة كل من حولنا.. فنحن نمد أيدينا.. ولكنها لا تصل، ونطلق أصواتنا ولكنها بلا معنى.

ألم تكن فلسفة ((جان جينيه))..ذلك العبقري هي الضياع.. يقول:

– إننا نمشي أو نقف بين عشرات المرايا.. كلها تعكس صورنا عشرات المرات نراها هي التي تعترضنا هذه الصور هي صورتي.. وهي وحدها التي توقفني وتستوقفني وتضعني.. فكل شيء أمامي هو حوائط من زجاج..!

(4)
بروميثيوس المسطول

((في حجرة المدير وقف أمام مكتبه خاشعاً، وظلَّ رأس المدير الأصلع مكباً على أوراق يراجعها عارضاً لعينيه ظهر قارب مقلوب. وطارداً بالبقية الباقية له من إرادته أي خاطر يمكن أن يعبث فيوقعه في مأزق وخيم العواقب، ورفع الرجل وجهاً مدبباً مغضوناً ثم رمقه بنظرة شوكية أي خطأ يمكن أن يتسرب إلى البيان الذي نقله بعناية خارقة؟!

- طلبت منك بياناً مفصلاً عن حركة الوارد في الشهر الماضي.
- نعم يا سعادة البك وقد قدمته لسعادتك.
- أهذا هو...؟

نظر إلى البيان فقرأ على الغلاف بخط يده ((مذكرة عن حركة الوارد خلال شهر مارس مرفوعة إلى السيد مدير عام المحفوظات)).

- هو يا افندم
- انظر واقرأ

رأى أسطراً مكتوبة بوضوح يليها فراغ أبيض قلَّب الأوراق في ذهول ثم حملق في وجه المدير العام كالأبله قال الرجل بحنق:

- اقرأ
- سيدي المدير... لقد كتبتها حرفاً حرفاً
- خبرني كيف اختفى؟

-الحق أنه لغز غير قابل للتفسير

- ولكن أمامك آثار سن القلم!!

-سن القلم؟؟

-إعطني قلمك الساحر!

- وتناول القلم بحركة حادة وراح يرسم خطوطاً على غلاف البيان ولكنه لم يرسم خطاً واحداً..

- ليس به نقطة حبر واحدة !

تجلى الوجوم في صفحة وجهه العريض فقال المدير بمرارة:

- بدأت بكتابة هذه الأسطر، ثم فرغ الحبر ولكنك استمررت في الكتابة

لم ينبس بكلمة

- لم تنتبه إلى أن القلم لا يكتب

حرك يده حركة حائرة

-خبرني يا سيدي أنيس كيف أمكن أن يحدث ذلك؟

أجل كيف كيف دبت الحياة لأول مرة في طحالب فجوات الصخور بأعماق المحيط ((من رواية ثرثرة فوق النيل))

قد يقول قائل إن أنيس زكي إنسان أراد أن يفقد وعيه بمحض حريته لتضيع مسئوليته فهو هارب من نفسه، وهارب من دوره في بناء نفسه وبناء الآخرين.

ولكن الحقيقة أنه ليس أسهل من الكلام وليس أسهل من الادعاء فكل واحد يستطيع أن يقول ولا أحد يعترض على من يقول، وليس

أسهل من الكلام عن التقاليع، فهي شيء جديد... ثم إنها غير واضحة أو أنها واضحة بصورة مشوهة.

ونحن هنا نتحدث من خلال عالم الروائي العظيم نجيب محفوظ ومن خلال روايته (ثرثرة فوق النيل) بالتحديد.

حيث سنجد أنفسنا مع أنيس زكي المسطول الأبدي عبر التاريخ على باب عوامة ضائعة في دخان المخدر نلتقي به وقد فصل من عمله نتيجة لإدمانه المخدرات والصلة الوحيدة بينه وبين الواقع الحياتي اليومي تتقطع، ولا شيء يتبقى له إلا الملجأ المادي والمعنوي الوحيد الذي يستعين به على الحياة، وهذا الملجأ هو عالم العوامة والمخدرات..

وعلى باب العوامة نلتقي برجل ينتزع الإعجاب كشيء ضخم قديم عريض في القدم بحيوية النظرة المنبثقة من دائرة التجاعيد الصلبة،وحتى جلبابه ينسدل كغطاء تمثال على اللحم بلا عائق، وما اللحم إلا جلد على عظم؟ هيكل عملاق يناطح رأسه سقف العوامة ويشع كونه جاذبية لا تقاوم، رمز حقيقي للمقاومة حيال الموت لا يدري ما عمره ولا يعرف من أين جاء وليس له أقارب، يخدم في ((العوامة)) منذ جاء إلى مرساها، رغم أن الكثيرين تتابعوا عليها بل إنه يقول بزهوٍ ((أنا العوامة)) لأني أنا الحبال والمغناطيس، وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار، وحكمته يمكن إيجازها في أن الصحة والعافية أهم شيء في الدنيا ولا يجد متعة بعد عشق قديم للمرأة إلا قرة عينيه في الصلاة صوته جميل وهو يؤذن للصلاة وهو ليس أقل جمالاً حين يذهب ليجيء بالكيف، أو يغيب ليعود بفتاة من فتيات الليل فهو خادم

السادة وخفير اللذات، وباني المصلى بيديه.

وعلى الرغم من أنه من نسل الديناصورات فالعالم في حاجة إلى رجل في عملاقيته لتستقر سياسته ويخيل إلى من ينظر إليه أنه غارق أبداً في لحظته الراهنة، وأعجب شيء أن جميع الأوصاف تصدق عليه فهو قوي لا يتأثر وهو ضعيف وهو موجود وغير موجود، وهو إمام المصلى المجاور وهو قواد، وهو لا يمرض ولا يتأثر بالجو ولا يعرف عمره وهو فوق ذلك كله لن يموت.

وكل صفاته الحسنى تلك ترد على ألسنة اللاهين في العوامة الغائبين عن مصيرهم فهو مثلهم يأكل خبزه بالعمل الروتيني الميت، أو يأكله هذا الخبز بمنأى عن أي فعل خلّاق أوسع أفقاً من المشكلات الخاصة..

وكما يقول فتحي إبراهيم مؤلف كتاب: (العالم الروائي عند نجيب محفوظ أو زيريس العظيم يمسح حذاء بروميثيوس المسطول)!! فنحن أمام سلبية اجتماعية تتصبب عرقاً متنكرة في شكل عمل والمعنى.. أن لدينا ثور ساقية هائلًا يدور ويدور فليس من الممكن أن يضم الجوانح على إمكانات تجعله جديراً بأن يكون الوجه المقابل للسلبية، فهو غارق فيها حتى نخاع عظامه.. وربما لم تكن هناك صلة بين التعليقات التاريخية الحلمية التي تشكل سحبها المثقلة بالدلالات الإيجابية رفضاً لما يملأ (العوامة) من سلبية، وبين عم عبده التمثال التاريخي الذي لا نستطيع أن نلمح شيئاً يشير إلى مستقبله إلا التكرار الأبدي لماض هو مزيج من الحسية الطينية والغيبوبة الفكرية..!

أما لامعقولية عالم الثرثرة فهي تتجلى أكثر وأكثر في تلك الرحلة التي تنطوي على أكثر من رحلة على المستويين المعنوي والمادي، تتضمن كل منها أكثر من اكتشاف، فنحن إزاء الرحلة الليلية التي يقلع فيها رواد العوامة من خلال المخدرات، وكذلك رحلة (أنيس زكي) الذي نتلقى الحدث من وعيه، ثم رحلة (سمارة بهجت) فتاة المبادئ والطبقة الوسطى والرحلة المادية التي تجسم هذه الرحلات جميعاً والتي تنتهي بمصرع إنسان بسيط تحت عجلات السيارة..

إن الرواية تنتهي بتحطم عالم العوامة ولا يبقى لأنيس زكي ملجأ في الحياة.. وما بين البداية والنهاية تستطيل رحلة المسطول الأبدي لا عبر الحاضر فحسب، بل عبر الكثير من مستويات التاريخ وسؤال الإنسان الدائب على لسانه. لم كان هذا؟ وما معنى كل هذا؟ ولماذا يتحتم على بدايات الإنسان المنتصرة أن تنتهي إلى نهايات منكسرة..؟

ونفس السؤال الذي يقطر المعاناة عند (أنيس زكي) يتحول إلى قطعة لبان يلوكها المثقفون من رواد العوامة.. وهم يثرثرون... حتى سمارة بهجت تلك المؤمنة إيماناً لا يتزعزع باختلافها عن رواد العوامة وبقدراتها الفردية على إحداث التغيير، وعلى انتزاع هؤلاء الناس أو بعضهم من عالم مترد انساقوا إليه.. نكتشف أنها في الحقيقة تجهل كل الجهل العوامل الحقيقية التي تتحكم فينا وتصيرنا إلى ما صرنا إليه.

فعندما يقتل الريفي البسيط تحت عجلات السيارة التي خرج يتنزه عليها أولئك المثقفون.. تبدأ بينهم المشاحنات وكل يتنصل من المسئولية حتى يتم الاتفاق بين الجميع بالتكتم على الحادثة، وهكذا تذهب روح

إنسان بلا معنى وعلى يد أكثر الناس تشدقاً وبحثاً عنه..!!

وتبقى الأسئلة بلا إجابات والأرض غير مستقرة تحت الأقدام فهناك هاوية يرقد على حافتها العالم،ولا يعرف الكثيرون لحساب من يمارسون حياتهم بجدية ولأي شيء...؟ وإذا كانت الجدية تتضمن أن يكون للحياة معنى فأين المعنى؟.. إذن فليس أمامنا سوى التجرد من ثيابنا والجري في الشوارع..!!

(5)
تزييف اللامعقول

عندما كان صغيراً كان يتأمل دائماً صورة لفارس من أبطال الأساطير الشعبية تمثل الصورة مبارزة لهذا الفارس مع خصمه حين يضرب بسيفه رأس الخصم فإذا بالسيف قد شق الرأس والجسم معاً، وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم وهو لم يزل في مكانه فوق حصانه، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه ونفس هذه الصورة عبّر عنها بالكلام الأدبي الشعبي في مثل هذا الموقف وقد ضرب فارس من فرسان هذه الأساطير الشعبية ولعله (أبو زيد الهلالي) أو (الزناتي خليفة) ضربة سيف شطر بها عدوه من منتصفه وظل العدو على فرسه لم يفطن إلى إصابته بل قال ساخراً للفارس الضارب: طاشت منك الضربة. فأجابه الفارس: اهتز يا ملعون، فلما اهتز جسمه انشطر الجسم نصفين ووقع على الأرض.

الحديث هنا عن الكاتب العربي الكبير (توفيق الحكيم) (من عام 1899 – 1987م) الذي قال معقباً على تلك الحادثة: ((هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصداً أن تكون هكذا لأن الفنان الشعبي في بلادنا مصوراً كان أو أديباً قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الغنية العميقة من مناطق التعبير الفني قبل أن يدركها الفنان الغربي ويضع لها المذاهب.

وهذا هو السبب الذي دعاني إلى كتابة هذه المسرحية)).

قال الحكيم هذا الكلام في مقدمته لمسرحيته الشهيرة: (يا طالع الشجرة) التي نشرها عام 1962م وأثار بها دوامة فكرية تجريدية إنها بداية التفاعل العربي مع أدب (اللامعقول) وقد جعل توفيق الحكيم لهذه المسرحية مقدمة تاريخية يشرح فيها لماذا صدرت له مسرحية لامعقولة في هذا الوقت على الرغم من أنه كان يتابع المسرح الأوروبي وتطوره من المعقول إلى اللامعقول عند (صمويل بيكيت) و(يوجين يونسكو) و(جان جينيه) (وأرتير أداموف).. وغيرهم.

وإذا كان الذي حدث في أوروبا كان ثورة على العقل، على التفكير المنطقي، على التركيز، على كل شيء متوازن؛ لأن هناك صورة أخرى من التفكير أو الوعي فليس كل شيء في حياتنا معقولاً ولا منطقياً، فإن هذا موجود في تراثنا الشعبي ولهذا انطلقت المسرحية من تلك الأغنية الشعبية غير المعقولة.

يا طالع الشجره

هات لي معك بقره

تحلب وتسقيني

بالملعقة الصيني

....إلخ.

يقول الحكيم: هل لهذا الكلام معنى؟ ما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له؟ ومع ذلك فإن أجيالاً من الأطفال والصبية قد رددوه وما زالوا يرددونه في مصر، لقد سألت أخيراً صبياً يردده وكان فطناً ذكياً

فاعترف بأنه فعلاً لا يفهم له معنى وأنه من غير المعقول في رأيه أن تكون هناك بقرة فوق شجرة وبرغم هذا انطلق يردده في نشوة ومرح، إذن فشيء خفي في هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق.

ويقول أيضاً: هنا المنفذ الذي انفتح على عالم عجيب جديد هو الفن الحديث فقد اتجه هذا الفن الحديث إلى تعميق منطقه هذا الشيء الخفي وكانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق. فأصبح التصوير مجرد بقع لونية والنحت بقع كتلية والموسيقى بقع صوتية، والشعر بقع لفظية.

إن هذا الشعور الغريب، هذا الشعور باللامعقول أو هذا اللامعقول نفسه هو الذي سيطر على المسرح الأوروبي واتخذ له إسماً آخر هو (مسرح العبث) ولا بد أن توفيق الحكيم قد خاف من كلمة العبث فهو أحد الرواد الكبار.. لقد خاف من المعاني التي قد تتبادر إلى الذهن عند سماعها ففضل كلمة (اللامعقول) لأنه كما يبدو من مقدمته ارتأى أن كلمة العبث معناها أن كل شيء بلا ضرورة وأن كل شيء بلا منطق، وأن هذا الشعور بالعبث هو الذي يجعلنا نشعر بالغربة وبالغرابة.

وأقول لعل هذا هو الذي أفزع توفيق الحكيم فاكتفى بأن وصف نفسه بأنه لا معقول. بل إنه حرص على أن يبين بصورة معقولة جداً كيف إنه لا معقول وخصوصاً في المقدمة.

لقد كان الحكيم يرى أن المنطق أو القواعد تشبه الجاذبية الأرضية أما عالم اللامعقول فيشبه الجاذبية فوق القمر، فهناك من الممكن أن

تقفز من جبل إلى جبل ومن شاطئ بحيرة إلى شاطئ بحيرة أخرى، بينما عالم العبث يشبه منطقة انعدام الوزن فقد رأينا رواد الفضاء في أوضاع مضحكة ولكنها أوضاع منطقية معقولة منزوعة الجاذبية، ففي هذه المنطقة اللاوزنية لا يكون من الضروري أن يجلس المسافر فوق الكرسي بل من الممكن أن يكون الكرسي فوقه، فحيث لا توجد جاذبية أو قواعد وزنية كل شيء ممكن.

وعندما تقرأ مسرحية الحكيم (يا طالع الشجرة) ستجد كثيراً من القضايا التي ناقشها بعقل وبدون عقل حيث لا اهتمام بتتابع الأحداث ولا وحدات الزمان، وأنت لكي تفهم هذا العمل يجب أن تقرأ القسم الثاني أولاً لتعرف أن امرأة غابت عن بيتها ثلاثة أيام وأن زوجها متهم بقتلها ومن أجل ذلك دخل السجن ومن أجل ذلك أيضاً ذهب أحد مفتشي الشرطة لينبش عن الجثة تحت شجرة البرتقال الوحيدة في حديقة البيت، ولكن مفتشي الشرطة يفاجأون أن المرأة المختفية قد ظهرت، ويعتذر الضابط عما حدث ويعود الزوج ويسأل زوجته عن سر اختفائها وعن المكان الذي اختفت فيه.. طبعاً لابد أنها اختفت في مكان ما ولكن أي مكان؟

- أهو غرزة حشيش؟
- أكانت مع عشيق؟

هل زنت؟

هل سرقت؟

هل قتلت؟

وترفض الزوجة الرد وترى أنه ليس من الضروري الرد على سؤاله ما دام هو يثق فيها، ولكن أين كانت أين هذا المكان، ويثور ويهجم عليها، ويخنقها فتموت.. ولا يجد إلا المكان الذي نبشه مفتش الشرطة تحت شجرة البرتقال ليدفنها فيه وهنا يظهر درويش غريب يعرف كل شيء معرفة مباشرة، فهو يعرف حياة المفتش ويعرف الشجرة الخضراء ويتكلم عن مقتل الزوجة أو ضرورة قتلها أو احتمال قتلها.. وتتشعب المسرحية لتخلط بين الزوجة والشجرة الخضراء في إشارة معقولة ولكنها واضحة إلى مدى التشابه.

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية (لامعقولة) فإنها كتبت بعقل وبمعقولية، والسبب بسيط وهو أن الحكيم كان يجاري الموضة السائدة في أوروبا دون أن يكون واقعاً تحت شروطها الموضوعية التي حدت بكتاب أوروبا إلى ذلك الاتجاه.

(6)

اللامعقول في جلد السحالي
أم في أوراق الشباب؟

حاول توفيق الحكيم أن يكون صدى في لامعقوله للامعقول الكتاب الغربيين لم يعش أزمتهم، إنما كان قارئاً لهم.. متصلاً بكل جديد يصدر عنهم ولذلك كانت مسرحيته "يا طالع الشجرة" عملاً مقصوداً... لعب فيه الفكر والتجربة الفنية وطول الممارسة لعبة ذكية.. ناجحة، ولكن الحكيم كان كمن رأى أناساً يسبحون في البحر، وقد خلعوا ملابسهم ولبسوا المايوهات فجاء إلى الشاطئ وخلع ملابسه ولبس المايوه، وبدلاً من النزول إلى الماء والغوص فيها اكتفى بوضع قدميه في الماء وحسب.. وهذا الرأي أكده الكاتب الكبير "نجيب محفوظ" فقد جاء في كتاب رجاء النقاش "نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على حياته" الصادر عام 1998م "في أوقات كثيرة" كان الحكيم يتجاوب مع المذاهب الفنية لذاتها، فعندما كان التيار الماركسي له سطوة ونفوذ في الأوساط النقدية كتب (الصفقة) ولما ازدهر تيار اللامعقول في أوروبا ومصر كتب (يا طالع الشجرة).

وفي مرحلة ازدهار الدعوة الفرعونية كتب "إيزيس" ولما بدأت الفكرة الإسلامية تظهر وتؤثر كتب عدداً من الأعمال في هذا المجال.. منها كتابه المعروف "مُحَمَّد" وفي كل مرحلة من هذه المراحل كان التيار النقدي

السائد متجاوباً مع المذهب الأدبي الذي يميل إليه. وإن كنت أعتقد أن الحكيم كان لديه إحساس داخلي، وهو فيه على حق، بأنه رائد ومن واجبه أن يعطي نماذج للأجيال الأدبية الناشئة عن كل مذهب أدبي جديد يظهر في الآداب العالمية..".

ولعل توفيق الحكيم كان أكثر من زملائه الرواد متابعة للجديد في أوروبا وأمريكا، لقد كان الآخرون من أمثال طه حسين والعقاد يركزون على متابعة ما استقر واتضحت معالمه في الآداب الأوروبية إبداعاً ونقداً.. أما الحكيم فكان يثابر على الطازج والساخن. ويفاجئ الساحة كل حين بنموذج يجعل التمخضات العالمية بين أيديهم.. لقد فاجأت مسرحيته (يا طالع الشجرة) طه حسين الذي علَّق عليها بقوله: ((شيء لم أسمعه.. شيء غير مألوف في هذه المرة.. توفيق الحكيم حاول أن يجعل البقرة فوق الشجرة، وفي المرة السابقة جعل عربة البسبوسة فوق المسرح ووراءها وقف يوسف وهبي يطلق الرصاص على جمهور مسرحية (الأيدي الناعمة) هذا شيء غير مفهوم.

إنه يذكِّرني بالشاعر "لوتريامون" الذي ألف ديوان "أناشيد مالدورو، لقد تردد الناشرون سنة 1868م في طبع ديوان ذلك الشاعر المتشائم التعس ولم ينشروا منه سوى بضع صفحات حتى لا يتهمهم الناس بالجنون، وفي الديوان يقول الشاعر عن البطل وكأنه يتحدث عن نفسه:

((أنت تظن أنك عاقل

أنت مجنون

وفي كل مرة تقول عن نفسك إنك عاقل يتأكد لي جنونك!

وفي كل مرة تتحسس نفسك يتأكد لي أنك شربت كأس العدم حتى نهايتها!..))

وقال طه حسين: هذا الشاعر لم يفهم أحد ماذا يقول.. لا بالعقل ولا بغير العقل فلعل أخانا توفيق الحكيم يريد شيئاً من هذا!

ويبدو أن الحكيم كان واعياً تماماً بالمنطقة التي يخوض فيها، ولذلك أورد مجموعة من الحكايات تدافع عن فكرته أو أفكاره.. وتحاول دحض تهمة تزييف اللامعقول، وكذلك تخفيف تهمة تقصد كتابة الأشكال المستجدة في تيارات الإبداع الغربي.

لقد جعل من السحلية التي تظهر في مسرحيته "يا طالع الشجرة" سبباً في فكرة لامسرحية، فعندما كان يداوم بمكتبه في مجلس الفنون كان يضبط ساعته على سحلية تتسلق السلم الخشبي في الحادية عشرة من صبح كل يوم لتقع عليها الشمس فيبدو لونها أكثر اخضراراً، وعندما اختفت السحلية ظهرت سحلية أخرى في رأس توفيق الحكيم تلعب وتطل برأسها في شكل أسئلة غريبة صعبة.. أين ذهبت؟ ومن أين تجيء، ولماذا في هذا الموعد بالضبط؟ ولماذا توفيق الحكيم بالذات؟

ثم راح يتساءل: وإذا فرضنا أن هذه السحلية هي زوجة: زوجة عجوز تتردد على مكان وتختفي عن زوجها يوماً أو اثنين أو ثلاثة أيام ثم عادت إليه وسألها أين كنت؟ فما الذي تستطيع أن تقوله، وإذا حاول الزوج أن يتكهن أين كانت؟

فإنه لن يصل إلا إلى مجرد احتمالات فليس أسهل من الأسئلة وليس أصعب من الأجوبة.. وهكذا استغل الحكيم السحلية في

مسرحية ((يا طالع الشجرة)) فأصبحت نقطة تحول في المسرح العربي.

إنها اكتشاف "التفاحة" التي سقطت على رأس نيوتن فأدت إلى اكتشاف قانون الجاذبية الأرضية، وهي تشبه "براد الشاي" الذي كان يغلي أمام جيمس وات فأدى إلى اكتشاف الآلة البخارية، وهي تشبه "الصرصور" الذي وجده اينشتاين في مسكنه الصغير في سويسرا فعرف منه أن الشتاء قد أقبل رغم أن الأرصدة الجوية تؤكد أن الجو معتدل واستنتج اينشتاين أن هناك أكثر من تقويم وأكثر من زمن مما أدى إلى اكتشاف نظرية النسبية.

وهي أيضاً تشبه "الفأر" الذي تحدثت عنه كتب الموسيقى العربية والذي يقال إنه أحدث تجويفاً في قطعة من الخشب، وقد أدى هذا التجويف إلى أن القطعة الخشبية عندما تدق عليها تحدث رنيناً، ويقال إن الفيلسوف العربي "الفارابي" قد تعجب لنباهة الفأر فقيل إن الفأر هو الذي علمه بل إنه أستاذه بل هو أيضاً أبوه، ومن هنا كان اسمه "الفار.. ابي".

ويربط الحكيم حادث السحلية البسيطة بحوادث أخرى أكثر بساطة رآها، فأدت إلى أعمال فنية جيدة، فمن البقع التي يرسمها النشع الناتج عن الرطوبة على جدران منزله والتي رأى فيها أشكالاً غريبة تشبه الوجوه الآدمية.. اندفع يفكر مندهشاً فلاحظ أن الأطفال عندما ينظرون إلى القمر يتخيلون أنه يضحك لهم، وهؤلاء الأطفال لا يتخيلون إنما الخيال والواقع عندهم شيء واحد مع أننا نعرف القمر وأن ما نراه على وجهه ليس إلا جبالاً ووهاداً ولكنك ترى هذه الجبال

والوديان من بعيد على أنها ملامح وجه وهذا الوجه يعكس حالتنا النفسية من مرح وحزن، وكذلك أشكال السحب لها ملامح إنسانية وحيوانية ولها حركات معبرة وعلماء النفس يستعملون نوعاً من البقع يقدمونها للمرضى ويسألون المرضى عن معاني هذه الأشكال، وكل يرى في تلك الأشكال أو البقع حالته النفسية فهو يقوم بنوع من الإسقاط "أو بنوع من إخراج متاعبه ومخاوفه وإسقاطها على الورق، أو على البقع ومن هذه البقع استوحى الحكيم الموقف اللامعقول من مسرحية ((الطعام لكل فم)) ففي هذه المسرحية يؤكد توفيق الحكيم أن بطلي المسرحية يريان على الحائط وجوهاً حقيقية وقصة واقعية، وأن الذي يريانه ليس وهماً ولا خيالاً ولا إسقاطاً، بل إنهما لا يعرفان أسماء هؤلاء الناس وإن كانا يعرفان بشكل من الأشكال قصتهم، فإذا كنا نرى على الحائط أناساً قد خرجوا من بقعة من الماء والطين، فلا غرابة في ذلك، فالإنسان نفسه خلقه الله من ماء وطين، إن المسألة ليست تتعلق بكون هذا غير معقول بقدر ما يعني أن العقل الإنساني غير قادر أن يفهم لأنه عاجز عن إدراك الكثير مما حولنا.

وقد ناقش الحكيم عجز "العقل الإنساني في مسرحية "بيت النمل" فلو فرضنا أن الإنسان نملة فإن حركة النملة محدودة جداً في غرفة أو بيت على الأكثر ولكن لا تستطيع النملة أن تتحرك في مدينة أو في كل المدن، أو في دولة أو في الكرة الأرضية، والنملة هذه لا ندركها نحن ولكنها تدرك ذرة في حذاء أي واحد منا.

ولا بد أن النمل عندما ندوسه بأقدامنا يتصور أن أحذيتنا هي

إحدى كوارث الطبيعة، ولا بد أن يتصور أن الماء الذي نلقيه فوقه هو أحد الفيضانات، وكذلك العقل الإنساني لا يستطيع أن يدرك كل شيء، وفي مسرحية ((بيت النمل)) نجد أن عفريتة خرجت من الحائط ووضعت منظار البطل في جيب شخصية أخرى، ويفتش البطل عن المنظار فيجده في جيب الشخصية الأخرى وينسب وجودها في جيب الشخصية الأخرى إلى النسيان، فلا بد أن هذه الشخصية قد وضعتها في جيبها سهواً.. مع أن العفريتة قد نقلتها من جيب إلى جيب إلى جيب.. فليس النسيان والسهو والغفلة إلا كلمات نطلقها على جهلنا بالقوى الخفية الموجودة في الكون.

وليس عقل الإنسان هو الأداة الوحيدة لإدراك كل ما في الكون والنتيجة المؤكدة أن الإنسان ليس وحده في هذا العالم.

ترى هل نجح الحكيم في إقناعنا بأنه لم يكن كما قال زميله وصديقه نجيب محفوظ "يتجاوب مع المذاهب الأدبية لذاتها"؟؟

إن الإجابة تفصح عنها هذه الحادثة.. بينما كان الحكيم ينزل أحد الفنادق تقدم إليه أحد الشباب بحزمة من الأوراق وعندما امتدت يد الحكيم تستلم الأوراق من ذلك الشاب.. هيّئ له أن الشاب يتخذ مظهر السحلية التي كان يراها في مجلس الفنون وراح يلتقط الكلمات المتعثرة التي خرجت من فم الشاب وهو يقول: إنها مسرحية جديدة من تأليفي وهي مسرحية لامعقولة!

وسأله الحكيم: إن كان قد ألف للمسرح قبل ذلك، وكان جواب الشاب بالنفي!

وسأله: إن كان قد قرأ المسرح الإغريقي أو المسرح الروماني أو الحديث أو درس النقد أو تردد على المسارح وكانت الإجابات كلها بالنفي..

ووقف توفيق الحكيم وفي ذهوله المسرحي راح ينادي بسكرتيره حوش يا محمود... شوف إيه ده؟

هل كان الحكيم غاضباً.. لجرأة الشاب على الإبداع من فراغ؟ أم كان مندهشاً لزحف اللامعقول في جلد السحالي وأوراق الشباب؟ أم أنها صيحة الظفر فقد بشر بهذا التيار وهذه أصداؤه؟

في هذا السؤال الأخير قدر من الصحة أكثر من سابقيه؛ فقد قرر الحكيم بعد تلك الحادثة ألا يكتب حرفاً واحداً لمسرح اللامعقول.

(7)
نحن لا نمشي....
ولكن أقدامنا تسعى

إننا نعيش في العدد الكبير.. فلا أحد يعيش وحده في بيته أو في العمل أو في الشارع.. كل شيء زحام.. كل شيء كثير.. ونحن قليل في الكثير، بل نحن في عزلة تامة عما حولنا.. نعيش مع الناس ولكن في عزلة تامة.. نجلس معهم ولا نسمعهم.. ولا نراهم ولا نشاركهم، نحن لا نعايش الناس إنما نحن فقط نجاورهم في المكان، نجاورهم في الفكر.

وفي إحدى قصص "لفين" نسمع فتاة تقول: كم مضى على زواجنا.. إنني أرى حذائي قد تمزق.. لا بد أن زواجنا قد مضى عليه بضع سنوات.. يجب أن نحتفل بهذه الذكرى السعيدة... يجب أن أنتهز هذه الفرصة لأقدم لك نفسي.. فقد نسيتني ونسيتك.. لقد كانت حياتنا معاً نوعاً من التفكير فقد كرهت عزلتك، وعكَّرت مياهك التقليدية.

وفي كتابه "مكانة الإنسان" يقول الأديب/ كولن ويلسون إننا أبناء هذا العصر نشعر بشيءٍ واحد: إننا تافهون: إننا بغير الآخرين نموت إننا بغير الأرقام المسلسلة في هيئة أو في نقابة نموت.. تافهون إلا إذا انتسبنا.. ضائعون عدة خانات...

الخانة الأولى: اسمك.

الخانة الثانية: صناعتك.

الخانة الثالثة: رقمك المسلسل.

الخانة الرابعة: حالتك الاجتماعية...إلخ.

ولكي تملأ هذه الخانات جميعاً يجب أن تكون "عادياً" وحياتك عادية "نسبة إلى العادة"!!.. ويجب أيضاً أن يكون حبك عادياً وكراهيتك عادية وتقليدية، ودهشتك عادية.. تصور أنك تدهش بحكم العادة!!

إن نظام الحياة في هذا العصر يقوم على أساس واهٍ.. فالاضطراب والفوضى أعمق تجذراً من النظام الذي ندعي الإيمان به..

وفي كتاب "اللامنتمي" نجد "كولن ويلسون" يقدم لنا الشخصيات النموذجية المعرية والمعبرة عن روح هذا العصر.. من أمثال بطل قصة الجحيم للكاتب الفرنسي (هنري باربوس).. الذي يلجأ إلى غرفته في الفندق يغلق بابها ويعيش ليرقب الآخرين.. من ثقب الحائط.. إنه كما يقول باربوس: (يرى أكثر وأعمق مما يجب)، وهو لا يرى إلا الفوضى.. فإذا بدأنا مع البطل منذ البداية يلوح لنا هذا الشخص اللامنتمي من النظرة الأولى مشكلة اجتماعية، إنه الرجل الغامض: (إنني أرى نفسي في المرآة الطويلة الضيقة المغلقة في واجهة ذلك المحل، قادماً يلوح علي الشحوب والنعاس..لست أريد امرأة واحدة، إنني أريد النساء جميعاً.. إنني أبحث عنهن بين من حولي من النساء، واحدة بعد الأخرى).

إن السطور السابقة لتفصح عن جوهر هذا البطل، فهو يسير في شارع من الشوارع تفصله الرغبات المشتعلة فيه عن غيره من الناس

بحدة. وإن الحاجة التي يحسها في نفسه للنساء ليست حيوانية تماماً، فهو يستمر قائلاً: "ولم أستطع المقاومة، فتبعت دوافعي بصورة عرضية، تبعت امرأة كانت ترقبني من زاويتها ثم سرنا جنباً إلى جنب، وقلنا بعض الكلمات، وأخذتني معها إلى بيتها، ومر المشهد المعروف، مر وكأنه سقوط عنيف مفاجئ..

والملاحظ أن هذا البطل يبقى بلا إسم.. إنه الرجل اللامسمى الذي يعيش خارجاً.. يأتي إلى باريس من الريف ويجد وظيفة في أحد البنوك، وغرفة لدى إحدى الأسر. ويجلس في غرفته وحيداً متأملاً، وليس في هذا الرجل شيء من النبوغ، لاغاية يحققها، لا مشاعر ذات قيمة ليمنحها..."لا أملك شيئاً، ولا أستحق شيئاً، وبالرغم من ذلك أشعر بالحاجة إلى تعويض" وهو لا يكترث للدين، "أما البحث الفلسفي فإنه يلوح عديم المعنى، لا شيء يمكن اختباره"، لا شيء يمكن اختباره، لا شيء يمكن تنويعه، أما الحقيقة فياترى ماذا يعنون بها.. وتنطلق أفكاره بصورة غامضة عن حب قديم وما فيه من ملاذ جسدية إلى الموت" الموت أهم الأفكار على الإطلاق"، ثم يعود إلى مشاكله اليومية: "يجب أن أكسب مالاً" وفجأة يرى ضوءاً منعكساً من الغرفة الثانية ويقف على الفراش، ويراقب الغرفة التالية "إنني أنظر وأرى الغرفة التالية تدعوني إلى عريها" وهنا ندخل إلى الحبكة الحقيقية للرواية.. فهو يقف على الفراش كل يوم، ويراقب الغرفة التالية، يراقب الحياة الدائرة فيها من ثقب في الجدار، ويظل على تلك الحال شهراً كاملاً.. يراقب من مكانه الجانبي مكانه المتسلط.. كانت مغامرته الأولى هي أن يراقب امرأة

كانت قد شغلت تلك الغرفة لتقضي فيها الليل.. وكان يلتهب ويحتدم بينه وبين نفسه كلما رآها تتعرى.. والكاتب إنما كان يريد من خلال هذه الشخصية.. أن ينفذ إلى قلب الإنسانية، ولكنه لم يجد شيئاً إنسانياً في هذا الكاريكاتير الصامت "لقد كان من السطحية بحيث أنه كان زائفاً.. إنه مجرد إنسان مجرد من خارجيته!.".

ويقول "كولن ولسون" في معرض حديثه عن هذا النوع من الناس.. "إن حالة اللامنتمي هذا ضد المجتمع واضحة كل الوضوح، فالرجال والنساء جميعاً يملكون هذه الدوافع الخطرة اللامسماة، إلا أنهم يغطونها عن أنفسهم وعن الآخرين، وليست أديانهم وفلسفاتهم إلا محاولات لصقل وتمدين شيء حيواني عنيف غير منظم.. غير متعقل، وهو لامنتمٍ لأنه يريد أن يجد الحقيقة.

إن لا منتمي "باربوس" يملك كل مميزات هذا النوع، فهل هو لامنتمٍ لأنه خائب وسوداوي؟.. بل هل هو سوداوي بسبب قطرة عميقة تدفعه إلى الوحدة؟ إن باله مشغول بالجنس والجريمة والمرض منذ البداية.. إنه يستعيد لنا في بداية القصة حديث أحد المحامين بعد الغداء عن رجل كان قد اغتصب وخنق فتاة صغيرة، ويصمت الجميع بينما يلاحظ اللامنتمي الآخرين بإمعان.. وهم يستمعون إلى التفاصيل البشعة..

"شرعت أم شابة في مغادرة المكان مع طفلتها، إلا أنها لم تستطع النهوض، وكان أحد الرجال البسطاء يتنفس بصعوبة، بينما كان هنالك رجل آخر تميزه ملامح البورجوازيين المحايدة يحدِّث صاحبته الشابة

بأحاديث تافهة، وبصعوبة شديدة، وينظر إليها وكأنه يريد أن ينفذ إلى أعماقها. ويحس بأن نظرته النافذة أقوى من أن تحتمل فيخجل من ذلك".

"وكولن ولسن يقر "بأن الجو الذي يتميز به عالم اللامنتمي المعاصر جو كريه جداً، إن هؤلاء الأشخاص لا يرفضون الحياة فحسب، إنما يعاديها الكثير منهم، إن عالمهم المجرد من القيم هو عالم أشخاص بالغين" وهذا يعني.. أن الفرق بين عالم البالغين وعالم الأطفال، هو أحد الفروق الرئيسية بين عالم القرن العشرين وعالم القرن التاسع عشر.. إن الدخول إلى هذه المقارنة سوف يقودنا إلى تقصي البدايات.. ومفاصل التطور لهذا العالم..

لقد كان لامنتمي القرن التاسع عشر طفلاً لا ينتظر منه أن يكون "نيهلستياً" متشائماً، ولم يستطع لامنتمي القرن التاسع عشر أن يعتقد أن الخطأ في الطبيعة الإنسانية؛ لأن الفلسفة كانت غالبة على ذلك العصر، وكانت تقول: أن الكمال الإنساني شيء يمكن أن يتحقق، ولهذا فقد ظن ذلك اللامنتمي أن الخطأ يكمن فيه هو، وكان يعتبر أمراً طبيعياً أن يكون مريضاً مثل "شيللر" وأن يتناول المخدرات مثل "كوليردج"، وأن يموت شاباً مثل "شيللي" وهكذا كان لامنتمي القرن التاسع عشر... رومانسياً في "آلام فوتر" لجوته "واللصوص لشيلر... إلخ.

أما لامنتمي القرن العشرين فهو يختلف تمام الاختلاف.. فالخطأ لا يكمن فيه وإنما فيما حوله في الآخرين.. فلسان حالهم يعبر عنه أحد

بياناتهم الذي جاء فيه من هذا الجانب من حياتنا نرى العالم قد شاخ، والحقيقة أن العين التي نرى بها الدنيا هي عين أمهاتنا وآبائنا.. إننا نعيش في عصر ذري بقلوب رهبان الكنائس في العصور الوسطى.. إنني أرى كل آمالنا تدخل النار حية.. كما دخلها من قبل الراهب "سافونا رولا" في إيطاليا.. لقد احترقت جثته.. كما تحترق آمالنا دون أن تنزل منها قطرة من دم أو عرق، إننا تعساء بالمأساة التي نراها وقد تم تنفيذها.. دون أن نكون قادرين حتى على الصراخ..

ومن هنا كان اللامنتمي هو ذلك الذي يشعر بأنه غريب عن العالم وبأن العالم غريب عنه، وأن هذه الغربة قهرية وأنه لا حيلة له فيها وأنه قد ارتضاها لنفسه، وأن كل الممتازين غرباء، وأن العبارة التي تقول أن كل نبي غريب في وطنه عبارة صحيحة، وأن المأساة التي يعيشها اللامنتمي أو الغريب هي شعوره الدائم بأنه في خلاف وأن محاولته للوفاق أو التوافق مع نفسه ومع العالم الذي حوله محاولة فاشلة وأن فشلها يعود إلى الآخرين..

وقد جاءت صرخاتهم لتؤدي هذا المعنى.. فالكاتب الأمريكي جاك كيرواك يصرخ في إحدى قصصه على لسان البطل الواقف في محطة "أتوبيسات" أفضل عربة مسروقة على هذا الأتوبيس عربة انطلق بها في خطر، على عربة تدوسني وتقتلني.. وأنا فيها.. وتبصقني عند أقرب محطة، أما الكاتب الأمريكي أيضاً "يوجين أونيل" فقد كتب مسرحية سماها "القرد الكثيف الشعر" وفي هذه المسرحية نرى عمال الباخرة بسواعدهم الغليظة كالحديد ذات الشعر الكثيف مغطاة بالشحم.. إنهم

بشر حوَّلتهم الآلة إلى قرود يعيشون في قفص من حديد هو السفينة.. ومكانهم من هذه السفينة أمام الموقد، والموقد يقع تحت سطح البحر، أما صاحبة السفينة، فإنها فتاة بيضاء كل شيء فيها أبيض.. يداها. أظافرها. حتى دمها أبيض ومن أجل هذا البياض "المريض" يتحول الناس إلى قردة من أجل هذا البياض الهزيل الذي لا يعرفونه ولا يشبهونه "يعيش هؤلاء الناس تماماً كالحيوانات، وهذا البياض هو علامات المرور على الأرض.. هو الدرن الأبيض.. هو الساعات الموجودة في كل يد وعلى كل حائط.. هو النظام الإداري الذي تفرضه الشركات المتنافسة والمصانع والمضاربات التجارية في المجتمع الأمريكي..

لقد رأى "أونيل" ومعه كل الساخطين.. أن الناس في هذا العصر لا يمشون، إنما أقدامهم تسعى، ولا ينامون إنما ترتمي رؤوسهم على المخدات.. لا يحبون، ولا يكرهون.. ولكن قلوبهم تنقبض وتنبسط، وأنهم لا يفكرون إنما ينزلقون على المشاكل..

إن بطاقتك الشخصية لا تحددك، إنما تحدد موقعك الجغرافي والتاريخي بالنسبة للآخرين.. وأن هناك خانة ناقصة دائماً في هذه البطاقة يجب أن تكتب فيها: إنك أنت الذي ضاع في الزحام.. زحام الرؤوس والأقدام".

معاينات في أدراج السرد

مفاتيح الأدراج

لم يبق ثمة من يجادل.. أن القصة في أيامنا هذه قد أصبحت أوسع الأنواع الإبداعية انتشاراً.. وصارت الأكثر تعبيراً عن خوالج النفوس وتحولات المجتمع.. وتبدل المفاهيم والقيم..

وكما أنها مجال خصب لمعالجة اليومي.. والعادي.. فهي أيضاً الأكثر دأباً على طرح الأسئلة إزاء أوضاع الإنسان وهلامية الرؤى.. إنها بعبارة أخرى مجمل إنسان اليوم.. ذلك المزيج الذي تتواشج فيه أفضل الأشياء وأردؤها وهي بلا شك.. تعتمد في حضورها الطاغي على قوة الرؤية التي تقدمها وإقناعها. وقوة ذلك الصوت الذي يتكلم فارضاً نفسه بنفسه كاشفاً الكثير من خصائص المدى الخيالي..

تتلقف القصة ببراعة كل إنجازات الفنون الأخرى لتتمثلها متبنية قوالب وأساليب.. تجعلها في مرتبة التقدمة.. وكأن صراع التمايز بين الأشكال التعبيرية يتوقف إزاء تسليمنا لأعلى مطامحنا وقلقنا وشهوتنا في البحث والاكتشاف إلى أدنى الأنواع الأدبية.. السرد القادم من حكايات الجدات.. إننا نقف منبهرين ونحن نشهد تخلِّق كائن هجين من كل الكائنات.

هل في ذلك ما يثير الدوار؟

ما يثير الدوار والزهو في عين الوقت.. أن يتبازغ عندنا في اليمن جيل جديد يسعى لفرض هذا النوع العميق العذب بروحه المتوترة

وإصراره على اكتشاف المعنى الثاني للأشياء.. ذلك المعنى الذي لا مناص من التعبير عنه خاصة حين يتخذ الوجود شكلاً.. نرفض أن نقدم تفسيراً فورياً له، لأن كل ما هو مفهوم في العادة يصبح بلا معنى.. والعكس بالعكس، ومن هنا تظهر رؤية هؤلاء الكتاب وهي رؤية ليست مقلوبة فحسب.. بل مغايرة جذرياً.

إن كل شيء يعاش بوعي.. ولكن كل شيء يسهم في إعطاء انطباع عن الغربة والغرابة.. ولذلك فأنت تعاني من الوحشة ومن الدهشة في نفس الحين.

إن بإمكان المتابع الجاد لجيل التسعينيات ممن يكتبون القصة في اليمن أن يفهم جيداً الهمهمة التي تطرق أسماعنا من هذا الشكل التعبيري.. يقول الأستاذ مُحَمَّد عبد الوهاب الشيباني... في معرض حديثه عن مجموعة أحمد زين (أسلاك تصطخب).. ((إن كتاب القصة في التسعينيات هم عافية الكتابة السردية في اليمن ومعهم ستشهد تحولاتها العميقة العاصفة)).

إذن فإن على المهتمين أن يحسبوا حسابهم.. لبركان الإبداع القادم الذي تجاوز بسرعة صاروخية النهج الفني الموضوعي.. الذي كان سائداً في كتابة القصة.. حين راح يؤسس لحياة تريد أن تثقب الاختناق بإبداع يشعرك بكمال بنيانه.. وقدرته على إثارة الانفعال لارتياده عوالم أكثر ثراء.. سواءً على مستوى الإنجاز والتحقق، أو على مستوى ابتعاث الأسطوري والخرافي.. بشكل تثار فيه موضوعات تجري مجرى الحياة اليومية بأشخاصها.. وحيواتها معيدة إنتاج صور تعادل الواقع ولا

تنقله.. وما أراني إلا قد انتقلت من العموم إلى الخصوص فها أنذا أدخل منطقة الحديث عن القصوائي وجدي الأهدل.. الذي شرفني بتقديم قصوائياته.

ولكنني سأتوقف قليلاً لأشير إلى نقطتين مهمتين:

الأولى: إنني في أحيان كثيرة أستعرض قائمة الكتاب في بلادنا فأجد الكثير منهم.. لا يهتم بأن يكون له تفكير خاص أو رأي مستقل، بل إن منهم من لا يقدر على ذلك.. فديدن الواحد منهم إذا كتب موضوعاً ما أن يذّيله بأكداس من المراجع.. فهم أقرب ما يكونون إلى طبيعة النمل.. وأبعد ما يكونون عن النحل...!

إنهم يكدسون الآراء.. ولا يمتصون رحيقها.

الثانية: إن الأديب المبدع كثيراً ما يظلم من معاصريه ومن المحيطين به؛ لأنهم لا يرونه إلا من زاوية ضيقة جداً.. زاوية الابن الجاهل.. الزوجة الغاضبة.. الأخ الطامع.. الزميل الحاقد.. التلميذ المتسلق.. والمستفيد المنافق.

وفي هاتين النقطتين تكمن كل معوقات الإبداع في بلادنا، وإذا كان المبدعون.. أمثال وجدي الأهدل بمنأى عن الآهة الأولى.. فإنني أخاف عليهم كل الخوف من الثانية.. خاصة أن العلاقة الحميمية التي تطَّرد يوماً بعد يوم بين المتلقي.. ومفاجآت هذا الكاتب لم تعد سراً خافياً على أحد.

إن ما قاله الناقد المتميز (ماريو فارغاس ليوسا) عن الكاتب الكولمبي الشهير (ماركيز) يمكن تطبيقه حرفياً على الأهدل الذي استطاع فعلاً

أن يطور نفسه دون توقف منطلقاً من قاعدة التوسع والتعمق.... وتصحيح العالم الروائي ذاته، فالواقع الخيالي في قصوائياته يؤكد الميزات المجسَّدة.. فيما تزداد سيطرة التخيل حدة في بعض الأحيان حتى تخفي الواقع المحسوس.. وتتناوب المعجزات والأعاجيب في تمثيل أدوار بيئات وشخصيات لها مشابهة في الواقع المحسوس.. ويتجسد الخيال الجامح في أفكار رئيسية طريفة.. ويختلط بالهجاء السياسي والتلميحات التاريخية.

حدَّثني الشاعر الكبير حسن عبد الله الشرفي.. أنه لم يرَ أبناءه في يوم من الأيام يتجمعون منهمكين في قراءة جماعية متلهفة مثلما رآهم يفعلون مع إحدى أقاصيص الأهدل.. المنشورة في إحدى الصحف فماذا يعني ذلك..؟

إنه يعني أننا مطالبون بترويض اللغة لتصبح حاملة لأحلامنا وتخيلاتنا المبتكرة.. وفي نفس الوقت نحن مطالبون.. بأن نجعل هذه اللغة قابلة للاستقبال لدى الناس، كما أنه يعني أن على الآخرين من كتاب القصة ألا يلتزموا بضوابط محددة تقضي على حريتهم.. وتوقعهم في مطبات التجنيس للأنواع الأدبية.. الذي لم يعد له من مبرر!!

إن عملاً إبداعياً مبتكراً ومتجاوزاً أفضل ألف مرة بما لا يقاس من أعمال تصب في مجرى المألوف.. ولا تضيف جديداً لأن الابتكار والتجاوز يقلقلان الواقع المطمئن ويخلقان وعياً فنياً مغايراً وضرورياً للارتقاء بالإبداع وبالحس الإنساني.. ثمة فرق بين من يكتب بحساسية زائفة ومن يكتب بشفافية واعية..!

لقد بذل وجدي جهوداً جبارة.. ليكتشف بين خيوط المتاهة خيطه

الخاص به.. وإذا كان النقاد قد توصلوا إلى أنه كاتب فنتازي وغرائبي فإنه ما زال يرى أن ما عنده أبعد من ذلك بكثير.. وفي هذا العمل الذي بين أيدينا.. سنكتشف أن سر تميزه هو اجتثاثه للسلفية السردية السائدة، وقدرته على الرضا بأن يختلف عن غيره لا مستنسخاً عن الغريب ولكن مفتشاً... في داخل الموروث يعيده خلقاً جديداً.. يتلاقح برؤية خاصة ترتكز على (التخاطر العقلي . علم قوى النفس الحركية . الشفافية) موضوعاً، أما الشكل فيجيء من التراث العتيق جداً.. فكل قصوائية في هذا العمل تنبني على الطريقة التالية:

أ- إسناد.

ب- متن.

ج- حاشية.

وهو في هذه القصوائيات يسمح لنفسه بأشكال مختلفة من الحرية ابتداءً من النحت . إذ أن قصوائية منحوتة من لفظي قصة ورواية . مروراً بالزمان والمكان وزوايا النظر التي تظهر في المسرود متشابكاً بعضها مع البعض الآخر.. بأسلوب مبتكر وفنيات تستثير الشهية.. طامحاً من وراء كل ذلك إلى إدخال القصة اليمنية.. في ضمير المتلقي، وجعلها خبزاً يومياً يتناوله الصفوة بنهم كما تتناوله العامة.

لقد فحصت القصوائيات جميعها محدداً الحبكات (إن صح التعبير) ولم أكن محتاجاً إلى ادعاء الإحساس بما يريد الكاتب استخراجه من الحياة أو إرساله إليها.. إنها رحلة كبرى من أجل إبداء رغبة أو عكس رؤية.. ألم يقل شكسبير: ((إن الفن يحمل مرآة تعكس الأشياء)).. لقد

انعكس في جملة ما انعكس ذات الكاتب.. وذواتنا أيضاً..

والكاتب يكاد يتفرد في كل نواحي عمله.. وهو بذكائه المعتاد يذكر ذلك في القصوائية الأخيرة (من نوادر المؤلفين.. عشرون قصوائية هربت من درج المؤلف) حيث يدور صراع رهيب تحت سمع الكاتب وبصره بين خمسين قصة.. يتنافسن على الفوز بالخروج إلى القارئ.. وبعد الانتخابات التي تتم بنظام القوائم أفلحت عشرون قصوائية في الوصول إلى بر الأمان.. وهي الآن بين يدي القارئ متوهجة تنتظم في سبع قوائم متنوعة.. ومدهشة تلفها الغرائبية والسخرية والخيال البعيد.. ابتداءً من تسميات القوائم مروراً بتسميات القصوائيات وانتهاء بالمضامين.

وعلى تنوع هذه القصوائيات فإنها منسوجة بخيط واحد.. ففي كل قصة ستجد المنفوخ الكبير حاضراً بشكل ما.. وفي هذا التنوع نجد أهم قفزات هذا المبدع الذي استطاع أن يتجاوز بفنية عالية آليات السرد من عقدة ومباشرة وحبكة واتكاء على إثارة عاطفية أو نقد مباشر.. وانتصر على العجز المتمثل عند الآخرين في النقل الفج من الحياة اليومية والتسطيح والتبسيط والافتعال.. منحازاً إلى إنتاج نماذج لا تقلد.. بل تجرب بجرأة.. وحساسية مرهفة.. تثور على الاعتيادي.. وتدخل المناطق البكر غير الممهدة.. سلفاً.. وهو في كسره سلطان الشكل يباغت الطموح التقليدي عند المتطلعين مباغتة حادة عبر سرد يصوغ الغرائبية بسخرية عريقة تتجذر في التراث، وتمتد إلى معاصرة كونية في آن معاً.. خذ قصوائية (من نوادر النساء الصالحات) مثلاً.. أو قصوائية.. (من نوادر صحف عصر الألف الثالث).

إن وجدي الأهدل كاتب يعي جيداً أننا في أعقاب انهيارات فكرية.. وأن الإنسان أمام ضغط تكنولوجيا العصر وعواصفه وتعقيداته.. قد انهار أمام نفسه وعلى نفسه.. ولذلك فإن كتابته ستبدو لنا في بعض الأحيان.. وكأنها عفن على جثة.. أو قوس قزح على صدر سحابة سوداء!!

ثمة يقين داخل هذا القصوائي.. أنَّ بحواسنا لا نقوى على فهم ما حدث ويحدث.. وأن العقلانية أو ادعاءها مجرد هراء لا يصدقه أحد.. وعليه فإن إبداعاته ستدفع إلى أقصى حد متجاوزة كل واقع.. وهذا الاندفاع مهيأ ليزداد بمرور الوقت كنوع من التطاول على الواقع.. أو كنوع من تأكيد الذات في مواجهته.

وكما كان الفيلسوف الوجودي.. (مارتن هيدجر) يصف علاقته بالحقيقة الكونية فيقول: ((إنها معبودتي.. إنني أركع عند قدميها وأحني لها رأسي وعقلي وأنتظر ما تجود به)).. يفعل وجدي الأهدل حين يختار عالم الباراسيكلوجيا.. وعلينا أن ندرك منذ البداية أننا في عالم لا تمكن ملاحظته.. فقد يبدو لبعض القراء أن وجدي إنما يحكي لهم مهازل تتفاوت في نصيبها من الغرابة حتى لتظهر بعض شخصياته وكأنها دمى مضحكة.. والأمر على خلاف ذلك.. فنحن أمام فنان يتقصد أن يعيد للخرافة مجدها بلغة مدهشة تغوص إلى حقيقة الأمور.. وتخلق جواً نتعرف فيه إلى أنفسنا وأهوائنا.. لقد تغلَّب هذا الفتى على مشكلة من أصعب المشكلات حين استطاع بجدارة أن يهدم الجدار الفاصل بين الواقعي والوهمي.. ثم أقنعنا بأسلوب ذكي.. أن ما لا يمكن

حدوثه محتمل الحدوث جداً جداً...

لقد وصل التجاوز المغامر به حد أنه لم يعد يرى في تجربة خاصة مشكلة أخلاقية ذات رائحة فضائحية.. بل حادثاً يومياً وحكاية تستمد قيمتها من كونها قاسية ولاذعة توقدها قريحة الكاتب وحسب.

إن الأمر يتركز في أن الحقيقة الاجتماعية لم تعد تشاهد في لوحة موضوعية.. والإلهام الجوهري في هذه القصوائيات -إنما يكمن في تجربة تغاير تجاربنا.. وفي حوادث وحكايات تثير فضولنا.. وتقدم لنا خبايا الزوايا في مختلف وجوهها.. بتلقائية لا تحاول الارتفاع بخفايا الضمير الفردي أو الإنساني.. عن طريق إخراجها بعبارة تزينها البلاغة أو تموهها الرموز.. وهو في سعيه إلى كتابة نصوص غير مؤدبة.. إنما يهدف إلى استجلاء أخفى بواطن الكائن وأكثرها حركة وأبعدها إيغالاً في السرية.

وقصوائيات وجدي.. عمل إبداعي يمدنا بكثير من الأفكار الدافئة أي الأفكار التي نتغطى بها ونحس كأنها بشرة ثانية.. والمؤلف لا يترك نموذجاً اجتماعياً أو سياسياً أو بيئياً إلا ورماه بحجر أو وضعه مقلوباً كما ستقرأ.. في قصوائيتي.. (من نوادر إنسان الزبالة)، و(من نوادر العودة راجلاً).. مثلاً.. ثم يؤكد لنا بالمنطق والحجة القوية أنه ليس هو الذي يلقي الحجارة على هذه النماذج.. وأنها هي التي تجذب الحجارة إليها لأنها ليست مقلوبة.. إنما هي مشنوقة.. وأن هذا قدرها الطبيعي.

وهو لا يرى بأساً في أن نضحك.. أو ننذهل إزاء نصوصه غير المؤدبة.. يقال إن جان جاك روسو المفكر الفرنسي.. كان مشهوراً ببعض الغرائب التي من مظاهرها.. أنه كان إذا رأى الفتيات على بئر

أو بحيرة.. فإنه كان يتعرى أمامهن.. فإذا صرخن.. كانت هذه متعته الجنسية الكاملة.. وإذا كان علينا أن نبحث عن الجوانب الإنسانية في كل إبداع.. فلنبحث عن الجوانب المضحكة.. بل يجب أن نقرأ هذه الإبداعات المتميزة.. دون أن تهتز أيدينا وعقولنا، فأمثال وجدي ميزتهم في أنهم حولوا أوجاعهم الخاصة إلى أوجاع عامة.. وجعلوا من المضايقات الحياتية فلسفة نابضة.. ترفض المألوف وتشكك فيه.. وتقترح الإيجابي ولا تفرض علينا شيئاً..!!

إن وجدي مبدع عظيم بكل المقاييس . أقول هذا الكلام وأتحمل مسئوليته بكل اعتزاز وفخر . وعما قريب سيكون مقروءاً في أنحاء العالم.. ولم يبق إلا أن أشير إلى أنه رغم الإقبال المذهل على قراءة إبداعاته.. فإنه مقارنة مع كتابٍ في هذا الجيل يحتاج من القارئ إلى قدر من اتساع المعرفة.. أكثر مما تحتاج إليه (هدى العطاس) شريكته في جائزة العفيف.. كما أن حداثته ذات مضمون ورؤية أوضح وأنفع من حداثة كثيرين.

أما قدرته على الإدهاش والإغراب فلا يدانيه كاتب آخر.. ففي النهاية سيجد القارئ نفسه بعد أن جرفته قوة الكتابة قد تاه من الإعجاب بفعل الحيوية الخلَّاقة للخيال الإنساني وطاقته في السمو والارتفاع..

غرائبية الأهدل
بين قسوة الواقع وجموح الخيال

((وجدي الأهدل يقدم أكثر من دليل على خيال خلَّاق ينطلق في عالم من الدهشة والغرائبية التي تشطح أحياناً حد الإغراب في صورها، ولكنه في النهاية يضعنا في تماس مع لغة خلَّاقة وجديدة وهي تصوغ عالمها المدهش)).

((والقاص وجدي ماضٍ في طريق القصة القصيرة، معمقاً يوماً بعد يوم لغة قصته وسخريتها وخيالها وغرائبها، مكتسباً شيئاً فشيئاً أسلوباً خاصاً بحق)).

[من تقييم لجنة التحكيم التي منحت وجدي الأهدل جائزة العفيف مناصفة مع هدى العطاس].

الإبداع تميز، وفرار خارج العادة في التفكير وخارج الأساليب التي اعتاد عليها الناس.. في كتاباتهم- وبوسع الكاتب المبدع، أن يجعل من اللاشيء شيئاً عظيماً ورائعاً.. تشعر به وتعترف بخطره، وهذا ما فعله وجدي الأهدل، الفنان الذي أخضع المادة للإبداع وغيَّر بنيان القصة وعاداتها، وأدخلنا إلى عالم حافل بالمتعة والسخرية والدهشة اللامتناهية.

وسوف تحاول هذه الجولة القصيرة بين أقاصيصه تتبع شواهد الإغراب، والخيالية الجامحة التي هي في رأيي أهم ما يميز كتاباته.. طبعاً إلى جانب عنصر السخرية المرة..

إن عنصر الغرائبية هو أكثر العناصر ثراء عند الكاتب فنجده في عالم وهمي يصنع باقتدار عجيب قصصاً ذات سحر خيالي لأن في كل قصة بحثاً ومغامرة، واكتشافاً لطاقات سردية مبتكرة.. فبين الواقع الذي نعيشه على نطاق الحياة اليومية، الحافلة بالنقائض، والدلالات التي تنضح بها قصص الأهدل ليس هناك أي تعارض.

خذ مثلاً:قصته المنشورة في الأمة (عدد 11 بتاريخ97/7/3م) التي بعنوان((الشحاذون الجدد)) حيث نجد المسئول المرافق للوفد الأوروبي الذي يقوم بجولة في صنعاء القديمة يثرثر ثرثرته السمجة عن ظاهرة التسول وأنواع المتسولين وأساليبهم، وحقاراتهم،وعن الخطط لمكافحة التسول.. مسترسلاً في حديثه الممل.. طيلة الوقت الذي قضاه مع الوفد.. ولكن رئيس الوفد الأوروبي لا يستطيع أن يفهم.. سر هذا الحديث الطويل عن التسول والمتسولين.. إلا عندما يفاجأ بصاحبنا وهو يقوم بنفس الدور.. ملحاً في طلب حفنة من الدولارات مساعدة.

إنه بوعي تام يجعلنا غير قادرين على الفصل بين ما هو قابل للتصديق.. بداهة، وما هو حقيقي ولكنه صادم.. يكسر نفوسنا ويثير فينا الغثيان، فنحن- عادة- لا نتعامل مع استجداء القروض بحساسية بالغة.. ولا ننظر إليها على أنها شيء مهين، ولكن القصة استطاعت أن تضعنا أمام حادثتين ودلالة واحدة.

ووجدي حين يفعل ذلك في قصصه ليس غرضه أن نقرأ ونبتسم، ولكنه يصر على أن يضع بين أيدينا المألوف بشكل ننكره فيه.. لا لأنه غير محتمل الوقوع ولكن لأنه يقدمه نقيضاً لما يأتلف معه.

ومن ناحية الروح نجد الكاتب يمزج تفاهة الموضوع بمفاجأة مشرقة تحول شكله، وتحول الواقع إلى ضرب من الخرافة، كما نلقاه في أقصوصته القصيرة جداً (خطر سريع الاشتعال) (نشرها في الوحدة عدد 345بتاريخ 97/5/14م) والتي تصور حادث صدام بين رجل وامرأة.. لقد صدم الرجل المرأة دون قصد، وبادر وسط ارتباكه يعتذر لها.. فردت عليه وهي تمسك بثديها الأيسر المتألم، ما عاد الأسف ينفع.. قل لي بسرعة أين تسكن تاركة القارئ لدهشته وانفعاله بغرابة ما حدث وهذا الإغراق فيما هو غريب يبدو عند الأهدل – استجابة طبيعية لخيال حاد جامح– وكاتب يعجبه أن يتماهى في لعب يتغلب فيه تفننه سارداً على فن الحكاية!!

ولا مرية في أن وجدي قد قطع شوطاً طويلاً يعاني هذا الأسلوب حتى أحكم دربته عليه، وغرائبيته، لا بد أن ستمثل نموذجاً في الخلق القصصي لمن سيأتون بعده.. ولأن وجدي في قصصه لا يجعل الغرائبية معادية للواقع، بل مرتكزة عليه تمتح منه وترسّخ فيه فإن. غرائبيته تتمتع.. بمذاق خاص يمتزج فيه الحلم بالمعاش، والنزوة بالانصراف عن المطالب، وما يصحب ذلك من سخرية لاذعة، ترتفع بتفاهة الفعل وتتحول به رويداً رويداً إلى مستوى من الدلالات النفسية والاجتماعية العميقة فكأنه يخلق عالماً هو مزيج عذب من الفوضى والانسجام(على حد تعبير ر. م البيرس) وهذا بلا شك يعود إلى إمكانات الخيال التي لا حدود لها، وكذلك إلى اللعب على أوتار المفارقات.. كما رأينا في قصة (الشحاذون الجدد) وكما في قصص أخرى مثل: أقصوصتيه

(الحزبيـــة في أرحـــام النســـاء، وصـــافحتني دموعهـــا) (الميثـــاق) عـدد(689/بتـاريخ 96/4/15م) في القصـة الأولى يضـع بـين أيـدينا نموذجاً.. لغريبة من الغرائب التي تحفل بها حياتنا.. التي اعتادت على الإغضـاء، والسـكوت.. فلـم لا نعريهـا، ونشـرحها كمـا يفعـل وجـدي وبهذا الأسلوب((خرج الطبيب من غرفة التوليد منهكاً، وبشَّر زوج المرأة النفسـاء بارتزاقـه تـوأم ذكـرين سـليمين، لا غبـار عليهمـا، وحينمـا راح الطبيب يحك فمه ملمِّحاً إلى أنه سيرزق مالاً في القريب العاجل راح زوج المرأة النفساء يستغبي ويثرثر في أمور تافهة لعل الطبيب الحكومي يضـجر منهـا، ويغـرب عـن وجهـه، ولمـا سـأله زوج المـرأة النفسـاء عـن الأسباب التي أدت إلى خروج التوأم في شهرهما السابع بدلاً من التاسع، انفجر الطبيب في الكرة الوقحة المنتصبة فوق كتفي زوج المرأة النفساء صارخاً وبضعة لترات من ريقه تغرق تلك الكرة ((لست أدري.. لعله كانت بينهما خلافات حزبية..))!!

وفي قصـص أخرى يحتفـي الأهـدل بحكـايات أسـطورية وقـد يختلقهـا أحيـاناً.. وأنـت تشـعر أنـه بحاجـة إلى قـدر قليـل مـن المنطـق والوضـوح.. غـير أنـك تجـد الشـيء الأساسـي عنـده،وهو الاحتفـاء بالمبتـذل أو العادي.. وتحويله إلى مهم غير عادي.. فهو يتسامى بالواقع ويبحث له عـن تجليـات.. تكشـف عمـا يكمـن فيـه.. ممـا يبـدو مختلفـاً بينمـا هـو مؤتلـف أتـم أتـلاف، وهـذا واضـح في قصته(أنسـنة الكتابـة النسـائية) (الثورة97/4/4م) التي حوَّل فيها كاتبات القصة القصيرة إلى (بُدات) مـن خـلال خرافـات وأسـاطير ابتكرهـا وسـردها.. مرتكـزاً علـى أسـطورة

البدة المعروفة..

أما عندما نقرأ قصته (إنسان الورق) (الثورة 97/3/14م) فإننا نفاجأ بكاتب غريب الأطوار.. له كل الأوصاف المنفرة والطاردة، ولكننا ما نلبث أن نخرج من حالة العجب.. إلى واقع.. هو مشكلة لكل مبدع.. إنسان.. إنها ليست قصة إنها شهادة مبدع على عصره، ولكم تمنيت لو أن الأهدل جعلها كلمته ليلة تسليمه الجائزة.

لا أريد أن أخرج عما كنت فيه، وسأعود إلى التأكيد على أن هذا الكاتب يقدم فناً بالغ القسوة، يتعمد أن يعري الزيف مقدماً في نفس الوقت التوافه التي تذهل وتضحك وتعجب،ويصحب ذلك إفراط بالغ في المتخيل.. دون أن يعني ذلك مجافات الواقع..

نشر في الميثاق(عدد 679بتاريخ 96/1/22م) أقصوصتين.

الأولى: (كوميديا سوداء).. طالبان يقرآن مقالة لأستاذ الاجتماع بالجامعة يتحدث فيها عن رهان الحضارة على العقلية الصينية والهندية كوريثة للعقلية الغربية، عقلية الرجل الأبيض، التي أصابها الإفلاس ولم تعد قادرة على إضافة شيء للإنسانية، وما أن يقرأ زميل الراوي شيئاً من المقالة.. حتى يصاب الاثنان بنوبة من الضحك تؤدي إلى أن يسقط شايهما على الصحيفة مبللاً كل شيء إلا شيئاً واحداً.. يستلفت انتباه الطالبين هو (أذنا) الأستاذ الجامعي صاحب المقالة.. لماذا ضحك الطالبان؟ هل يريد الكاتب لفت أنظارنا إلى الصفوة حين تستسلم للخداع، والأفكار المضللة.. قبل أن ينقل لنا نص المقالة، يقول عن زميله الذي قرأ ((قرأ منه زميلي المجبر على مزاملتي باعتباره

يجب أن يحيط نفسه بما هو ممقوت)) وبقية سطور الأقصوصة طبعاً- تنصيص مقالة الأستاذ الجامعي تناولت الأستاذ بالنكتة اللاذعة، وأنت لا تكاد تدرك ماذا يريد وجدي مما سلف - بل تحسبه هراء وعبثاً، وتحسب أن الأقصوصة لا هدف لها حتى تقرأ القصة الثانية: (كوميديا قذرة).. حيث يطلع علينا الرجل الأبيض - الذي حكم الأستاذ عليه بالوصول إلى سن اليأس- بآخر اختراعاته التي لا يفكر حتى الشيطان فيها، الرجل الأبيض يخترع جهازاً صغيراً جداً يمكنه أن يقوم بكل وظائف القلب الحيوية، وعندما يصدق الناس الرجل الأبيض ويستبدلون قلوبهم بهذه الآلة، يكتشفون أن لدى الرجل الأبيض جهاز تحكم من بُعْدٍ يستطيع بواسطته طردهم من الحياة في أي وقت شاء.

ليست الغاية عند الأهدل أن يقدم خياله الجامح فحسب- رغم كونه أساسياً - بل هو يريد طرح مشكلة بطريقة تخالف المألوف، ومن خلال التهكم والسخرية المرة، يضع بين أيدينا أدق المشكلات الراهنة.. هل هذا ضرب من الهجاء القصصي؟

تصوير كاريكاتوري ماكر للوهم حين يشيع فيعمي الأبصار. ولحقارة الإنسان المتحضر جداً ولعجزنا عندما لا نستطيع التعبير عن رأينا.. بغير نكتة سمجة لا تقدم ولا تؤخر!

نفس التعامل.. نلقاه في أقصوصة (شعوذة على المودة) (الميثاق عدد687بتاريخ96/4/1م)حيث يقدم لنا الإنساني والخيري منتهكاً ومحاصراً لأن الحب صار خطراً داهماً، والدعوة إلى المحبة أو الكتابة عنها ضرب من الشعوذة.. يجب ألا يسمح بترويجها ويجب أن يعاقب

مرتكبها!!

إننا إذ نرثي لحال الكهل الذي كان ذات يوم مدرساً وهو يقف متهماً بترويج الحب. لنشعر على نحو قوي بقدرة هذا المبدع على جعل النص يمتلئ بالدلالات الحية.. ممتزجة بالنقد اللاذع والسخرية الجارحة، وهو إلى ذلك كله خيال محض، ولكنه خيال، يتحرك في قلب الواقع لأن الواقع أيضاً حافل بالأشباه والنظائر، من المفارقات التي لا تخلو من السخف، ولكنها تضيء وتسطع فجة وشاذة على نحو يثير التقزز!!

حتى عندما يقدم لنا ما يوهم أن السارد هو الكاتب نفسه يحكي إحدى تجاربه، فإنه يضعنا في إطار حافل بالغرابات المدهشة والتهكم والسخرية، كما نرى في نزواته التي يختلط فيها الوهمي بالواقعي، والممتع الذي يستخلص من التافه، والعادي خذ مثالاً على ذلك أقصوصة (امرأة قصيرة القامة) المنشورة في الميثاق (عدد 687بتاريخ 96/4/1م) فهو يسرد لنا حادثة عادية يمكن أن تحدث كل يوم في أماكن مختلفة، رجل يسير في شارع ضيق يصادف امرأة يرتبك الاثنان إزاء ضيق المكان.. حتى يوشك أن يصطدم بها، إن حادثة كهذه لا يمكن أن تخلق أكثر من ابتسامة آنية، وقليلاً من الحرج، أو قد يرويها أحد طرفيها لصديق إن كان خالي البال.. مثلاً أما وجدي الفنان فيحولها إلى مغامرة تجرنا معه مشاركين ومستمتعين بالأبعاد التي أضفاها على ما حدث من حيث الإثارة الحادة والمشهد السينمائي المرئي عبر الشروع في الحدث مباشرة، ثم إغناءه فيما بعد تعميقاً وتفسيراً عن طريق الرؤية الداخلية ممثلة بالضمير الأول (أنا) والرؤية الخارجية حين استعمل

الضمير الثالث (هو) بتقنيات عالية وخلّاقة.

أما قصته(أن تعود راجلاً) الميثاق (عدد 722بتاريخ 96/12/9م) فإنها تقدم لنا فاجعة مألوفة وإنكارنا لها.. إضافة إلى رد فعل البطل/السارد.. هما عنصرا الغرابة.

وتتمثل الفاجعة في سقوط محبوبة البطل أمام عينيه.. أما الغرابة ففي كونه لم يحاول فعل شيء، غير أن يخاف على نفسه التعرض لمصير مشابه، إن العنصر المأساوي في القصة بسيط وعادي، ولكنه مؤثر رغم التعامل القاسي مع سقوط الفتاة، والقصة تريد أن تدق جرس الإنذار فثمة مشكلة اجتماعية، وغرابة البطل، وأسلوب انفعاله بما حدث لا يمكن أن تصرف أنظارنا عن معطيات الواقع، كما أن الإلهام الواقعي الاجتماعي لم يمنع وجدي من جعلنا نشعر بأننا إزاء حكاية.. أملتها نزوة تخضع لما هو محتمل الوقوع.

انظر إلى بطل القصة تجده إنساناً مثالياً نبيلاً.. يرفض التنازل عن مبادئه وقيمه، ولكنه أيضاً يتمتع بسمات غريبة هي النقيض المخالف للعرف والخارق للعادة.. إذ كيف يجتمع هذا التقاطع الحاد بين المثالية والنبل.. والسلبية المرتجفة إلى حد السذاجة والبلاهة.. كل ذلك.. وغيره يبرره كون وجدي المبدع مغرم بالمتناقضات.. يشير إلى غراباتها، ويسخر من عدم انتباهنا لها،ويقدمها لنا كمعادلات تصبغ دنيانا، وتضبط إيقاعها منذ الأزل..

حرب وجدي
الـتي لم يعلم بوقوعها أحد
تنويع السرد ومجافاة السائد

(1)

في مجموعته الجديدة يعيدنا القاص(المبدع) وجدي الأهدل إلى أجواء مجموعته الأولى (زهرة العابر) الصادرة عام(1997م) أقصد ناحية تعدد مناخات السرد وألوانه، حيث تضم المجموعة ثلاثة عشر نصاً سردياً تتنوع ما بين (القصة والأقصوصة، والحكاية، والنادرة، والمشهد المسرحي) وهذا يحيل إلى نزوع (عرف عن وجدي) لتحطيم ما يتوقع أن يظهر به عمل أدبي من توخٍ لوحدة الشكل.

تنوع السرد في المجموعة يتبعه تنوع في لغة السرد.. وهذا ما سنشير إليه لاحقاً في العرض التعريفي للمجموعة الذي أفضل أن نبدأه من هذا الاستشهاد..

((منذ عدة سنوات ووالدي يعدني بهدية (كبيرة) ستصلني عندما أتجاوز مرحلة الدراسة الابتدائية بنجاح)).

في الصف السادس الابتدائي طلب منا مدرس التربية الفنية إنجاز مشاريع مجسَّمات ونحو ذلك، استعنت بوالدي وصممنا معاً قالباً من رصاص لمبراة كبيرة، زودناها بنصل حاد. فيما بعد استخدمت إدارة المدرسة مشروعي لأغراض أخرى، لقد رأيتهم بعيني هاتين يحشرون أحد

التلاميذ المشاغبين في فوهة المبراة، سلخوا جلده بما في ذلك فروة رأسه، ثم علمنا فيما بعد، أن الجلود المسلوخة كانت تبيعها الإدارة لمصنع أحذية في أوروبا (ص 70).

هكذا يبدأ الأهدل قصته(الهدية الكبيرة) وهي القصة الأخيرة في قصص المجموعة، وفي القصة يسطع اللامعقول والغرائبي الذي يجيد وجدي بلغته الحاذقة وأسلوبه المدهش تحويله إلى فانتازيا جارحة السخرية، لا نكاد نصحو من صدمة الصورة التي يرسمها لإدارة المدرسة التي تسلخ جلود التلاميذ في المبراة وتبيعها لمصنع أحذية في أوروبا حتى يصدمنا بصورة أخرى، فزميله العبقري الذي كان(السارد) يحب رائحته التي هي(مزيج من العرق المكبن بأشعة الشمس)(ص71) تصعقه الكهرباء فيذوب أمام أعين زملائه (كشمعة) ويغدو (مجرد مادة خام لا يستفيد منها أحد) ولكن إدارة المدرسة تبيع المادة الخام لمصنع عطورات في(قفا الأرض) يقول السارد: ((فأصبحت إلى الآن أفزع من قوارير العطر،لخشيتي من أن تفوح من إحداها رائحة صاحبي)). (ص71).

والسارد الذي يتعجب لنجاحه في السنوات الثلاث الأولى من دراسته في مادة القراءة برغم جهله المطبق بكيفية تهجي الكلمات يتعلمها بسرعة غريبة في الصف الرابع، فيما زميله الذي تعلمها منذ الصف الأول ينساها في الصف الرابع ((يقال إن أسرته تفككت، بعدما أكد الأطباء لرب الأسرة أنه عقيم لا ينجب، وبالتالي فإن كل الأطفال ليسوا من صلبه)). (ص72).

الطالب الصغير(السارد) الذي يكافئ والده نجاحه بآلة كاتبة يدخل

في جوفها الأصم ورقة بيضاء كعقله ويظل حائراً قرناً بأكمله وهو يفكر بماهية الشيء الذي سيسوّد به ورقته الأولى، تتعب عمامة والده من تشمم الآلة، وبلا مبالاة تتبول على غلاف مجلة (الحضارة الزائفة) فيطردها هو شاتماً أنها عمامة (....) يصنعها الغرب ويلبسها العرب.. (ص 74).

ويظل السارد محتاراً إزاء ما يمكن أن يكتبه حتى يلجأ أخيراً إلى السرقة (من الحراج الأدبي المقام في آخر المجلة) (ص 74). سيسرق قصة وينسبها لنفسه ليضرب عصفورين بحجر: العائلة التي سيصيبها الذهول وستعتبره (صبي الأسرة المعجزة) عندما يريهم قصة من تأليفه.. وأخته المدللة التي ستصاب بانتكاسة تطورية جزاء جرحها كبرياءه حين ألمحت إلى تفاهة هدية أبيه له(الآلة الكاتبة)مقارنة بهديتها(لعبة أدوات المطبخ) إذ كان تعليقها (ولكن بما أنها لا تنفع للعب بها فهي لا تساوي شيئاً) (ص 73).

وتنتهي القصة بهذا المقطع ((جلست على الأرض إذ لا مكتب لي محدثاً صخباً عالياً، بقصد لفت الانتباه، وأنا أسارق النظر إلى المجلة المفتوحة تحت السرير بحيث لا يراها أحد سواي، وقد بدأت أنقل القصة.. منذ عدة سنوات ووالدي يعدني بهدية(كبيرة)ستصلني عندما أتجاوز مرحلة الدراسة الابتدائية بنجاح.. إلخ القصة)) (ص 75).

وبوسعنا الآن أن نكون على وعي لا بأس به بلعبة السرد في مجموعة الأهدل الغرائبية والفانتازيا السوداء التي تدين أوضاعاً تكرّسها تقاليدنا الاجتماعية وثقافة السائد وتبرز في أساليب إدارة المدارس من قبل

أناس، الطالب بين أيديهم مجرد شيء، كما تبرز في وضع عمامة الوالد مقابلة مجلة الحضارة الزائفة كناية عن الصراع الذي لا نهاية له بين حضارتين وفهمين مختلفين للحياة.. وفي البؤرة من كل ذلك السارد الذي استعمل الضمير الأول موهماً بأن القصة هي سرد سيروي إلى حد كبير للكاتب، وهذا ليس ببعيد لأن في سيرة الكاتب وخاصة ما يتعلق بالآلة الكاتبة ما يؤكد ذلك..

غرائبية وجدي وتصويره شخصياته تصويراً كاريكاتورياً ساخراً يبدو لافتاً للنظر في كل قصص المجموعة حتى عندما يستعين بالباراسايكولوجيا كما في قصة (أنفي المزعج) (ص9) (وجريمة قتل في حلم مقماق) (ص20) أو أسلوب الحكي التراثي(ثورة لم يفطن لها المؤرخون) (ص58) ومن (نوادر الشعراء)(قصتان) (ص66،68) أو حتى عندما يلجأ إلى تقنية التذييل والتهميش يكون الذيل أو الهامش في خدمة الصورة المرسومة غرابة، وكاريكاتورية.. ومن خلالها جميعاً يسخر وجدي من الحياة السياسية في ظواهرها الخادعة الوصولية. وما تنطوي عليه من بوار وهشاشة، أو يعري الأوضاع الاجتماعية وتبدلات القيم.. وسيادة الرداءة وخطل المفاهيم.

والملاحق أو التذييلات الثلاثة التي أتبع بها قصته(جريمة قتل في حلم مقماق) يتمثل فيها ما أشرنا إليه بوضوح تام، فالنهاية البشعة لصوالٍ الحربي الماجن الذي يصل إلى منصب قيادي مهم في تياره مزايداً(بتشدده وقصفه المبالغ فيه على زملائه ومناوئيه، فيما هو يقارف في قصره المنيف بـ(حدة) أخزى وأزرى السلوكيات. ثم يُقتل بطعنة جنبية

في جولة الشراعي وسط حرسه وداخل سيارته المصفحة.

نهاية صوال الحربي تتحول في الملاحق الثلاثة إلى فعل يؤكد في المقام الأول ذكاء الكاتب ووعيه الفني حين روى الحدث الواحد بثلاثة رواة ليعدد زوايا الرؤية واضعاً بين أيدينا صورة كاريكاتورية مذهلة لواقعنا السياسي من خلال تناول صحف الحكومة وصحف التيار الذي ينتمي إليه (صوال) وصحف المعارضة وتفسيرها لحادثة مقتل (صوال الحربي)على هذا النحو..

ملحق (1)

مقتطف من الصحيفة الناطقة بلسان الجماعة الإسلامية:

(انتقل إلى رحمة الله/ الشيخ.... صوال الحربي عن عمر ناهز الأربعين عاماً، قضى معظمه في خدمة الوطن والإسلام، وقد فاضت روحه الزكية في حادث سير أليم بجولة الشراعي.

وذكر شهود عيان أن الشهيد كان يقود سيارته الخاصة بنفسه، ثم فجأة انعطف بسرعة هائلة مصطدماً بكابينة كهرباء ذات تيار عال، مما أدى إلى احتراق السيارة على الفور واستشهاد ركابها جميعاً ممن كانوا برفقة الشيخ الشهيد، وهم أخته وسائقه وحارسه الشخصي. أدخلهم الله فسيح جناته وإنا لله وإنا إليه راجعون).

ملحق (2)

مقتطف من الصحيفة الناطقة بلسان السلطة:

وقع حادث مروري مؤسف في جولة الشراعي مساء أمس،ويعتقد أن الشيخ صوال الحربي كان من بين ضحايا السيارة الصالون المموهة،

التي اصطدمت بأحد أعمدة الإنارة،الجدير بالذكر أن أحد الضحايا وهي امرأة حبلى في شهرها السادس،قد أسعفت إلى المستشفى وهي ميتة،حيث تم إنقاذ جنينها بفضل تقدم الطب في بلاد نا، وتوافر قسم مجهز بأحدث المعدات الطبية للعناية بالأطفال الخدج، فتحية سلام لوزير الصحة وبوركت مسيرة الثورة والخلود لشهدائنا الأبرار).

ملحق (3)

مقتطف من الصحيفة الناطقة بلسان المعارضة وفيه

يصنع صورة مفارقة لصوال هذا من خلال فضيحة أسرية تتعلق به كل ذلك بأسلوب السخرية وأحداث المفارقة (اللامعقولة) وبقدرة مدهشة على الكتابة واستحضار نماذج شديدة التناقض وصهرها في عوالم وجدي الأهدل المبتكرة (ص31-30).

(2)

وبمقدار ما تبهرك مخيّلة وجدي الواسعة وذكاءه الذي تكاد تلمسه واضحاً في كل نواحي السرد وإجراءاته تبهرك أيضاً لغته الجريئة في انزياحاتها، وحداثتها ومبالغاتها التي يقتضيها أسلوب السرد وفكرته القائمة على السخرية والماورائية، وشعرية الصورة، وهو إذ يستفيد من أسلوب السرد التراثي تقنية وأسلوباً كما في هذا المقطع.

(من نوادر الشعراء) حيث يقول السارد لصديقه(تالله لقد جمعت لنفسك ما لا يجتمع، وما أظنك إلا كاذباً في واحدة وصادقاً في الأخرى، فاختر لصدقك وكذبك ما شئت(ص66).

فالقارئ لكتب التراث يشعر بأنه قد صادف هذه الألفاظ بطريقة تركيبها في أحد كتب الجاحظ أو أبي حيان التوحيدي أو في كتاب ابن المقفع(كليلة ودمنة).

يستفيد وجدي أيضاً من طريقة سرد الكاميرا ممزوجة بالاستعارة والصورة الشعرية ويستعمل انزياحات بالغة وجريئة، وفي قصة (جريمة قتل في حلم مقمام) لوحات بديعة مثل قوله:((ها أنت في خريف عمرك تخب في صحرائك الخراب متوحداً مع نباتات الصبار اللانهائية النمو في اتجاه سمائك القفر، ها أنت قد كشفت عن عورتك المسرطنة، مباهياً بها في كل الاتجاهات لعلك تلوذ بظل لا يظله الله يحميك من وهج المتاهة وهرج النكرات))ص(20).

أو قوله: (الموجات المغنيطية المنبعثة من روحك اقتادتني إلى حي (حدة-المدينة السكنية) حيث يربض قصرك الخمطي اللون كأسد متربص بفراشات المدينة وعصافيرها، والذي تبرز في مدخله حديقتك المؤثثة بالخرسانة والمخابئ والمدافع، والمقموعة بسيارتك الصالون المموهة الفارهة، ومنه ينتصب باب الرجال الفخيم بمقبضه العاجي المنحوت بمهارة فائقة(رأس أسد عابس ينهش ظهور الداخلين). (ص21).

هذه بعض ملامح مجموعة وجدي التي تؤكد ما سبق أن لمسناه دائماً عنده من قدرات لا تقنع بالقليل ولا يحد تجاوزاتها سقف.

(3)

المجموعة صدرت نهاية العام الماضي(2000) عن دار عبادي للدراسات والنشر ضمن مشروع نادي القصة(المقه) (سلسلة إبداعات يمانية) وتقع في(77) ص من القطع الصغير وتحتوي على(13)نصاً سردياً (قصة، أقصوصة، حكاية، نادرة، مشهد مسرحي) العمل الرئيسي فيها لم نتعرض له وهو قصة (حرب لم يعلم بوقوعها أحد) التي أعطت للمجموعة اسمها وهي أيضاً أطول نصوص المجموعة(20) صفحة وأتمنى أن تكون لنا وقفة معها في دراسة موسعة للمجموعة إن شاء الله..

نذكّر القارئ في نهاية هذا العرض السريع لـ(حرب لم يعلم بوقوعها أحد) أن هذه المجموعة هي الرابعة بعد مجموعات وجدي الثلاث(زهرة العابر1997م، وصورة البطال 1998م، ورطانة الزمن المقماق 1998م).

بؤس الكائنات
في مجموعة (الشراشف)
لمحمد الغربي عمران

عندما درست قصة (موت أبي) لمحمد الغربي عمران، كان من بين الأحكام التي أصدرتها.. على قصصه..، أنك تحس أن هناك مسافةً ما.. تفصلُ دائماً بين الكاتب وشخوصه.. وكنتُ مقتنعاً بهذا..، رغم عدم موافقة الغربي عليه.. ودعوته لي إلى إعادة النظر..، وما أن قرأتُ مجموعته القصصية (الشراشف) الصادرة حديثاً.. حتى بدأ يتبين لي أنني كنتُ مجانباً للصواب إلى حدٍ كبير... ويبدو أن قراءة القصص متفرقة هنا وهناك في الصحف والمجلات.. غير قراءتها مجموعةً في كتاب...!

لقد رحتُ أقرأ وأعيدُ القراءة..، أهدفُ من ذلك إلى معرفةِ المكونات الجزئية لكل قصة... حتى أستطيع فهم وتحليل كل موادها..، ولكم هالني أني وجدتُ إمكانية العثور على أثرٍ لشخصيةِ الكاتب في كل قصة.. بحيثُ أن كل فقرةٍ لا تكتفي بالانتماء اللاشعوري للكاتب فحسب، بل تستمدُّ طاقتها في الواقع منه.. لأنها تكيَّفَت من خلال تجاربه.. ومعارفهِ و رؤاهُ الخاصة...

وما حدث لي مع قصص الغربي ليس أمراً غريباً.. فدارسُ النص يختلف عن مبدعه..، لأن الدارس يستقصي منهجياً، وكثيراً ما يبدو استقصاؤه بقضاياه ووسائله وإجراءاته وأحكامه.. صادماً للمبدع، أما

المبدع.. فهو مهتمٌ أساساً بإلباس تجربته الفكرية والشعورية.. بالتخيل الملائم.. وتحويلها إلى تجسيد لفظي.. يصبحُ فيما بعد عملاً فنياً مكتملَ الجوانب...

وهكذا فإنهُ بمقدار ما يفكر المبدع في إبداعه من الداخل باعتباره حدثاً متحركاً.. فإن الدارس يفكرُ في الإبداع بعد اكتمالهِ.. ولذلك فإنه كثيراً ما يستخرجُ من النص أشياء لم تخطر للمبدع ببال...!

وقد أجمل (وليم فوكنر) هذه الحقيقة حينما عرض عليه أحدُ الصحفيين فقرةً من بحث جريء عن فنه، فهز رأسهُ لأن ما قاله النقاد لا صلة له بما كتبه (فوكنر)، بل ليس في أقوالهم، ما يستطيع أن يفهمه..، وقد قال لهذا الصحفي: إنني لستُ عالماً بالأدب، ولكني كاتب...!!

إن ما أسلفت كان إيراده مهماً.. قبل الدخولِ إلى كائنات مُحَمَّد الغربي عمران في مجموعته (الشراشف). التي سنتبينُ فيها واقعيةً خاصة بهذا الكاتب.. واقعية تصدر عن عقليةٍ تنفعلُ بهدوءٍ..، فتبدو خاضعةً خضوعاً كلياً لسيطرته التامة..

وفي المجموعة ما يكشفُ عن شغفٍ شديد بتجارب كثيرة.. وهي إما تجاربُ شخصيةٍ.. وإما تجاربُ ليست شخصيةٍ..، ولكن الكاتب كان شاهداً عليها أو مشاركاً في أحداثها.. بطريقةٍ ما.، ولكنها جميعاً مطبوعةٌ بطابعهِ، فنحنُ نرى فيها كائناتٍ قد عرفها وسمع منها حكايات أو شهد مواقف، كانت تلك الكائنات جزءاً منها.. وكل ذلك بمؤثراته قد انفعل به الكاتب فأعمل مخيلته التي حوّلت الفكرة إلى نقطةِ

انطلاقٍ.. تصوغُ منها عملاً فنياً دائماً.

إذاً فنحن أمام كاتب يعيشُ الواقع ويعرفه.. ثم يحاول بوعي الإشارة إلى قسوة الوجود وعبثيته.. وهو يحمل في طيات نفسه مخزوناً هائلاً من الإشفاق.. نحو كائناته القصصية.. التي تسعى دائماً لتتجاوز واقعها البائس.. فتفلحُ قليلاً... و لكنها تخفقُ مراتٍ كثيرة...

ثمة قاسمٌ مشترك ينتظمُ قصص المجموعة كلها.. فكل شخوصها كائناتٌ مقهورة ومسكينة تريدُ تجاوز واقعها أو التآلف معه، ولا تستطيع.. إلا في حالات استثنائية مثلما يحدث في قصص (مطر، الدواشين، ألم الصمت)، وهذه الكائنات محكومةٌ أيضاً بمستوى الوعي الاجتماعي، الذي ما زال يتخبطُ حائراً بين العلم والشعوذة، بين إنسانية الإنسان.. وعاداته البالية.. وهذا نجده في قصص (الشراشف، رحلة المداوي، الأثل والميلاد، تقوى، التالقة، الهارب أبداً، الدواشين).

لنأخذ هذه الفقرة من قصة (الشراشف) التي أعطت المجموعة اسمها.. وهي أولى قصص المجموعة، وفيها يتجلى واضحاً، ما أشرت إليه من محاولة التجاوز للواقع بكل ما فيه.. فهذا (مرزوق) يدخلُ إلى المستشفى بزوجته.. في حلقةٍ من حلقات بحثهما عن حلٍّ لمشكلة الإنجاب..

تبدو خلفية المشهد الحافلة باليومي.. من حياتنا..، وكأنها لوحة بالغة الطرافة ((من أطراف المدخل المشمس يتفرّس الشحاذين..، وجوهَ المارة، جلس أمام بائع الأعشاب المنكب على إعداد بعض الوصفات، ثم ناوله بعض العلب ولفافاتٍ عدّة.، أخذ يشرحُ ومرزوق يستمعُ في

خشوع، هذه تناولها مع بيضةٍ باكراً على الريق.. وهذه يومياً قبل أن تنام معها.. وهذه إدهن بها أطرافك... وهذا بخور...))ص14

على هذا النحو يسرد (الغربي) الحوادث ببطء وصبر بالغين، متقصياً وصف المكان والزمان والشخوص.. فتتخلقُ المأساة في رحم المسرود..مصوّرةً عذابات البشر وشقاءهم المزمن....

((كانت أربعُ نساء كل ما تبقى في الصالة.. إحداهن... تتمرغ، على البلاط الأملس، الكيّ أدمى جسدها أسفل رأسها وسيقانها.. والأخرى.. تتخلصُ من مجموعة (الحروز) الجلدية بعد أن علق إحداها، بين نهديها المذهلتين، أخذ يتحسسُ الكي على صدره، وفي مؤخرة رأسه..، ذكر سفراته إلى مداوي خولان وريمة.. تنهد، استفاق....))ص19.

فهو كما نرى يصف شخوصه وصفاً مذهلاً.. ولكنهُ لا يلجُ إلى نفوسهم.. لا يستغور أعماقهم.. فهم يكملون البطل الذي تدور الأحداثُ وتنمو من حوله.. وفي داخله.. والكاتب يلجأ إلى توقفاتٍ سرديةٍ تشغلهُ عن متابعة مجرى الحكاية الرئيسية ولكنها لا تتعارض معها...

إن المنحى الذي تتخذه أحداث القصة فيما بعد منحى يغوص في الرمزية، فاختفاء الزوجة من صالة الانتظار في المستشفى.. لم يشرح ولم تعرف دوافعه.. والبطل (مرزوق) يبحث عن زوجته بين النساء ولا يدري من هي فيهن..، فينشغلُ بذات الحذاء الأبيض.. التي تتفرد بوضوحها بين مجموعة النساء -الشراشف-.. فهي لا تلبس الشرشف،

وإنما تلبس ثوباً ورودياً جميلاً يزينه أكثر جسدها الرشيق، أما وجهها المكشوف فتغطي نصفه نظارة سوداء كبيرة وضعتها على عينيها... ولم يدم كلفه باستطلاعها إلا ريثما.. تحدثُ بعض الملابسات حتى يصدمه الواقع المر... فهي عمياء لا ترى... وإذاً فسرعان ما يمحو حضورها وبالتالي يفقدها.. كما فقد من قبل قدرة التعرف على الزوجة العاقر..

وهكذا يختفي غير المرغوب فيه.. والملاحظ.. هنا أن المرأة العقيم أو العاقر توجدُ في أكثر من قصةٍ.. داخل المجموعة.. وهي دائماً غير مرغوب فيها.. ينظرُ مرزوق في قصة (الشراشف) إلى القطة ذات الخمسة الصغار ويسأل نفسهُ ((ترى هل تدري ما أنا فيه، أم أنها تقمصت شخصية الملعونة.. ومن أين لها هذه الخمسة الصغار.. أليست هي الأخرى عاقر!!)) ص20.

إن وجهة نظر الكاتب تتلامح في النص.. وهي وجهةُ نظرٍ ترفضُ عالماً كاملاً من النساء.. لأن العقم عجزٌ عن العطاء.. وهو سببٌ رئيسٌ لجفاف الحياة وعدم توازنها.. والمرأة الشرشف عند الغربي.. عاجزةٌ عن العطاء، محكومةٌ بالعقم.. ومحكوم عليها به.. حتى تتغير....

نفس المرأة العقيم سنجدها في قصص (تقوى، التالقة، وجه أمي) وفي كل تلك القصص نجدُ البطل غير قادرٍ على التواؤم مع واقع المرأة العاقر فهو ليس مستعداً للقبول بها.. وهي لعدم قدرتها على الإخصاب.. فإنها تتحول إلى شرٍّ خالصٍ كما في قصتي (تقوى، التالقة).

وكما يختفي غير المرغوب فيه.. في قصة (الشراشف) ليتحول إلى

كـابوسٍ مرعـب يطـاردُ (مـرزوق)... يختفـي هـذه المـرة المرغـوب فيـه... ليتحــول إلى أغنيــةٍ قلبيــةٍ، وروحيــةٍ، والحادثــة في قصــة (كائنــات مضيئة)ص29.. حادثةٌ مألوفةٌ ومتكررة، وأكادُ أجزم أنها.. استحضارٌ أكثر من كونها قصة.. وقد كتبها الغربي.. بغنائيةٍ مترعةٍ بالشعر.. وإن لم يمنعهُ ذلك من الاحتفاظِ بآليات السرد.. ولكن دون الالتزام بتقاليده الدقيقة، فلم يغرق في الوصف كعادته بل ترك لنفسه العنان لتتغنى معبرةً عن صف من المشاعر... والأشجان الفاتنة، يقدم بها صوراً مستحضرةً تتصرف بها النشوة على نحو من التداعي جميل...

إن هذه القصة بالذات تجبرُ نوعاً خاصاً من القراء.. على أن يشردوا بأفكـارهم.. إثـر قراءتهـا.. ململمـين جـراح نفوسـهم.. فقـد التقـوا مـن خـلال هـذا المسـرود بتجـاربهم، وانفـتح علـى حـين غـرّةٍ درجُ ذكـرياتهم الأليمة ((كنتُ أودك أكثر من أخٍ.. أودك زميلاً في هذه الحياة.. بعد أن تبقَّـى علـى تخرجـي شـهران.. لا أريـد شـهادةً؛ أعجبتـني أفكـارك.. وقلت إنك طوقُ النجاة..، قلتُ: هذا الإنسان هو الوحيد الذي يعرفُ قيمة الغد)) ص33.

ولكن الخاتمة الرمزية تتكرر هنا، ثمة جنازة غرائبية تسيرُ بها جموعٌ من الرجـال والأطفـال والنسـاء، صـفوفاً، صـفوفاً... دخـان وبخـور ودفـوفٌ وبكـاء.. والجسـدُ المسـجّى، يـنهضُ عـارياً.. لا يسـتطيعُ (زيـدٌ) تبـين ملامحه..، ولكنه يفاجأُ بصاحبته التي اختفت منذُ أربع سنوات، وبحث عنهـا في كـل مكـان وهـي تسير في ذلـك الموكـب.. ببطنهـا المتكـورة.. وبطفليها يتبعانها وزوجها البدين الذي تتبعهُ و(زيدٌ) يصيحُ.. يحاول أن

تلتفت إليه ولكن لا مجيب...ص36

وإذا كان (مرزوق) في قصة (الشراشف) لا يعرف زوجتهُ بين النساء المحدودات العدد.. وهي الزوجة التي عاشرها، وعاش معها.. فإن (زيداً) في (كائنات مضيئة) يعرف حبيبتهُ رغم العلاقة المحدودة، ورغم سني الفراق.. وما طرأ عليها من تغير، ورغم الزحام الذي كانت تسير فيه ((أعرفها.. أعرف عينيها.. من مسافاتٍ خرافية.. من بين آلاف النساء)) ص35.

وإن الدارس ليلاحظُ أن في القصتين بحثاً حثيثاً عن التوافق الذي لا يأتي.. فيؤدي غيابهُ إلى مأساويةٍ مؤلمة...

وهذا في الحقيقة ما يسمُ معظم قصص المجموعة.. ففي قصة (الأثل والميلاد) تتجلى مأسوية الحياة.. حين يكون الإنسان مغلوباً على أمره أمام سلطان العادات والتقاليد المسيطرة.. والبطل (نجحي) الذي ينتمي إلى أسرةٍ عريقةٍ محاصرٌ بأصلهِ، وأصدقائهِ.. والمحيط الاجتماعي.. وبيئة الحياة كُلّها.. بيد أنَّا لا نعيشُ مَعَهُ قصة كفاحٍ على سنن القصص المعتادة، بل تظل الحالة كما هي في المستوى الواقعي.. فهو يتخلى عن (بخيتة) التي ليست كفؤاً له... اجتماعياً، ويتركها و حيدة مع كعكتها. وشمعتها وزهورها.. (بعد أن رتبت كل شيء لإسعاده)ص50

والغربي في هذه المجموعة يسعى بشكل عام إلى وضعنا أمام الحقيقة، أو أمام أكبر قدرٍ من الحقيقة الحياتية لأبطاله، وكائناته حقيقتهم، وذواتهم وعجزهم،.. وفيما يحيطُ بهم من صراعاتٍ وأقدار.. هي في جانب كبيرٍ منها من صنع أيديهم...

وشخوص (الشراشف) كائناتٌ تبذل جهوداً جبارةً.. لكي تعيش إرادتها المكبلة بالخرافات البالية.. والمؤطرة بمصائر حتمية لانفاد منها.. بينما تواصلُ الحياة دورانها.. قاسية تسحقُ وتدوس.. لا تلوي على شيء...

بين فنية القصة والنقل المباشر من الواقع
دراسة تحليلية لقصة محمد الغربي عمران
(موت أبي)

(موت أبي) قصة قصيرة للقاص مُحَمَّد الغربي عمران ((نشرت في ملحق الثورة الثقافي، ص 7 بتاريخ 96/12/13م))

ثمة سمات يتميز بها السرد عند مُحَمَّد الغربي عمران، فكما يعترف هو بنفسه، فإنه كاتب لا تستفزه إغراءات التجريب وموضات الكتابة، فالقصة عنده يجب أن تصور حدثاً وغالباً ما يكون هذا الحدث واقعياً، أي مأخوذاً بحذافيره من الواقع المعاش، يأخذ الغربي الحدث ويطوره من نقطة إلى أخرى مستكملاً بخياله نواقصه ليصبح لذلك الحدث وحدته، وهو غالباً ما يفسر لنا كيف وقع الحدث، ولكنه لا يفسر لنا ما وقع إلا في بعض القصص، والحقيقة أن هذا الشرط ليس ضرورياً جداً.

وثمة ملاحظة أخرى نجدها عند الغربي وهي أن هناك مميزات لشخوصه.

وهذا ربما يكون أهم السمات عنده، ألا وهو إقامة مسافة فاصلة متعمدة بينه وبين شخوصه القصصية، فأنت تشعر بأن بطل القصة إما أن يكون هو الراوي، وهو ما يعرف نقدياً بالرؤية مع، أي حين يروي القاص قصته بضمير الـ (أنا) فإنك تحس أنه يمتلك وجوداً فردياً، فهو ليس امتداداً لشخص المبدع، خاصة أن كثيراً من قصصه يكون البطل

فيها امرأة، أما في حالة كون أبطاله رجالاً فإنهم ينفصلون غالباً عن شخصيته، ويبتعدون عنها تماماً.. فيتحركون بحرية، ويرسمون لأنفسهم طريقاً مغايراً لسمات المبدع.

ولعل سبب ذلك هو إصرار الغربي عمران – دائماً – على التقاط قصصه من الواقع الذي عرفه بتفاصيله حتى إنه أحياناً ليخيل لك أنه كتب الواقع كما حدث، فكأن القص عنده وسيلة لفضح هذا الواقع، أو تسجيله، أو لفت الأنظار إليه.

والحقيقة أنه قد يلجأ إلى بعض الحيل ليموه بها الحدث الواقعي، حتى لا ينكشف أمره، وذلك كما فعل في قصة (مريم) وقصة (موت أبي) وهذه الأخيرة ستكون موضع دراستي في هذه الإلمامة السريعة.

أولاً: العنوان: (عتبة للدخول أم لافتة للتضليل)

هل كان الأجدر أن يكون اسم القصة (موت أمي) إن اختفاء الأب في بداية القصة كان تحصيل حاصل، وبالرغم من أن السارد لم يرسم لنا صورة كافية لحال الأسرة قبل اختفاء الأب، فإنه أعطانا إشارة دالة على أن جو البيت لم يكن قبل غيابه بأحسن منه بعد ذلك الاختفاء، انظر إلى هذا المقطع من الحوار بين الأب والأم في الليلة التي سبقت اختفاءه، تقول الأم: ((كنت أحلم برجل قوي غني، معك انتهى عمري، وماتت أحلامي)) وفي مكان آخر تقول له: ((عيب عليك، اتركني من فلسفتك، فلسفة العجزة، والموهومين.. إلخ))

كل ذلك يحدث لشخصية الأب الملغية، والولد (الراوي) وأخته يسمعان.

قلت إن الكاتب لو كان عنون القصة بـ (موت أمي) لكان ذلك أفضل لأن بؤرة الحدث هي في تأزم نفسية (سميرة) وفقدان البيت لطعم الحياة، بعد انكشاف خيانة الأم التي ارتبطت بعلاقة مع رجل غريب؛ مما أدى إلى شعور سميرة بأن تلك الأم لم تعد أمها.

ثانياً: الراوي:

يقسم النقد الحديث الراوي إلى ثلاثة أقسام:

1- الراوي الأقدر (الراوي المراقب) ويتلفظ بضمير الغائب وهو ما يسمى بأسلوب الرؤية من الخلف.

2- الراوي الأدنى: وهو محدود الرؤية يتلفظ بضمير المخاطب ويسمى بالرؤية من الخارج.

3- الراوي الشخصية (المشارك) وهو يتلفظ بضمير المتكلم، ويسير مع رؤية محدودة (الرؤية مع) وفي قصة (موت أبي) نجد أن الراوي من الصنف الأخير، وهو كما ترسمه القصة رغم مشاركته في كل أحداثها إلا أنه سلبي المشاركة، إنه يراقب كل شيء ولكنه لا يتدخل في شيء،وهو يحضر مرتين كمشارك في الفعل وليس كفاعل، أما في سائر القصة فهو الحاضر الغائب، ونجد حضوره المرة الأولى بعد غياب أبيه، حين يقول: ((تغيرت الحياة وأخذ جدي يصطحبني إلى المسجد... إلخ))

والمرة الثانية حين يسأل أخته:

- هل تبحثين عن أبي بين ركام الناس؟ تتركني في الظلام دون إجابة.

أصرخ

- هل رأيته؟

- أبوك هرب.. هل تفهم؟

- أسألك سؤال محدد.. إلخ)) الحوار الذي ينتهي بقوله لها: ((أخاف أن يكون قد مات أو أخذته البدة))فترد عليه ((لا تخف يا بطل إلا على نفسك)).

وهنا نعرف أن الراوي مجرد طفل.

فهل يشعر القارئ بأن شيئاً من روح الكاتب قد مازجت روح الراوي؟ والإجابة أن هذا ما لا شك فيه.

ثالثاً: رسم الشخوص

تتوازن في القصة أفعال شخوصها على نحو واضح فكلها اتسمت بالتعبير السلبي عن رفض الواقع.

أ- الأب: يرفض الواقع وهيمنة الزوجة فيعبر عن رفضه بالاختفاء الغامض.

ب- الأم: ترفض الواقع وتسعى لتغييره تغييراً سلبياً سافراً، فنلمس عدم مبالاتها بما قد يؤول إليه أمر ابنتها التي تحولت إلى بائعة ملوح، يطمع الطامعون في جمالها، ونلمس سلبيتها أيضاً في عدم اهتمامها بأخبار الزوج المختفي، ثم لجوئها إلى التغيير من الواقع عن طريق إقامة علاقة غير سوية مع غريب تنتهي بالفشل.

جـ- البنت التي تحتج بعد انكشاف أمر أمها بالامتناع عن الكلام.

د- الجد: الذي كان منوطاً به أن يمثل مرجعية للأبناء بعد غياب الأب، ولكنه لم يكن بأوسع حيلة منهم.

رابعاً: نسيج القصة وأحداثها:

إذا كان -كما يشترط النقاد- كل ما في نسيج القصة من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث فيساهم في تصوير الحدث وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحي له شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها ليس لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه.

أريد أن أقول إن مُحَمَّد الغربي نجح في كل ذلك إلى حد بعيد، فملخص القصة كالتالي:

أسرة مكونة من الأم والأب وولدين ثم الجد، تبدأ القصة بتمهيد يرسم لنا حياة البؤس التي تعيشها الأسرة((لمعت عين أبي الوحيدة بابتسامة طويلة وهو يخطوعتبة باب بيتنا الجديد غرفتان دون أبواب،وحمام بلا سقف..إلخ))

وبعد أن يعرض لنا وقوع الأب بين سندان الأم ومطرقة الواقع يختفي الأب وتبدأ الأسرة حياة جديدة.

البنت تشارك في إعالة الأسرة ببيع ((الملوج)) الذي يجرها للوقوع في شباك المتصيدين.

والجد والابن ينشغلان بالبحث غير المنظم أو المجدي عن الأب.

والأم تسلك سلوكها الغامض الذي ينكشف في النهاية.

هذه هي الأسرة التي تتفرق بها السبل نهاراً وتجمعها الجدران ليلاً، تظل مشتتة كل شيء يتصدع، لا الجد مدَّ وجود الأب، ولا الأم أظلت الأبناء بحنانها.

ولكن هناك ملاحظات:

إن المسرود سواء كان حقيقة أو خيالاً لا بد أن يحتال السارد لجعله مقنعاً لقد أشرت إلى وقوع الأم في علاقة مشبوهة، وهذا في الحقيقة ما يدل عليه كل سياق القصة، إلا إذا كانت الأم قد تزوجت من ذلك الرجل الغريب فإذا كانت قد فعلت ذلك فما الداعي لأن يحدث لسميرة ما حدث أنظر إلى نهاية القصة:

– خذ دولابك، خذ باب الغرفة، خذ كل شيء

– أنت إنسانة غريبة، كيف أرضيك؟ كيف أسعدك؟

– أية سعادة؟ ذهب العمر، وطار كل شيء وأنت مثل اللص تزورني في منتصف الليالي.!

– من الذي دفعني إلى هذه الطريقة ألست أنت..! وهذه رغبتك؟!

– رغبتي الوحيدة أن أموت.. كرهتك.. كرهت حياتك، كرهت عمري.. طلقني ! أرجوك.

خامساً: الزمان

على الرغم من استخدام الكاتب طرقاً مختلفة لتنويع الزمن داخل القصة، فإننا نلاحظ أن للقصة مستوى زمنياً واحداً، فكأن زمن الوقائع لا يختلف عند الغربي عن زمن القص، فهو في القصة لم يستخدم تلك الحيل التي نعرفها عند القصاصين ((استرجاع، تسريع توقف، استباق)) فزمن القص عنده أحادي ينمو منتظماً ومتوالياً، وما قصدته من الطرق المختلفة في بداية الفقرة إنما أعني به استعماله صيغ الماضي متبوعة بالمضارع الدال على الحاضر أو المسبوق بالسين الذي يدل على المستقبل، بيد أن السياق لا يزال يشعرك بأنه يحكي في نفس الزمن

بمتوالية بداية وسط ونهاية)).

ومعنى هذا أن القاص إما أنه لا يستطيع إيهامنا بزمن آخر، وإما أنه لم يرد ذلك، حتى التوقف عن طريق الحوار لم يكن إيقافاً للزمن بقدر ما كان استمراراً له، وحين يستعجل التسريع بمثل قوله: ((تستمر في صراخها)) أو (تغيرت الحياة) (وأخذ جدي يصطحبني إلى المسجد) وكذلك قوله:(سميرة تغيرت وتغير شكل صدرها المتورم وشفتها المدعوكة كثمرة أينعت قبل أوانها) فإن السياق يفسر أن تغير الحياة لا يعني تغير الزمن إلا إذا كان تغير الزمن يعني تغيرنا نحن، أما تغير سميرة فإنه أيضاً تحت نفس الحكم.

سادساً: المكان

((يلعب المكان أو البيئة بصورتها القائمة، وتقاليدها، وعادات الناس فيها، وعلاقاتهم بعضهم ببعض دوراً أساسياً في القصة بإظهار المضمون الاجتماعي أو السياسي، أو الاقتصادي أو السياسي.. إلخ))

((نجيب محفوظ والقصة القصيرة تأليف(إيفلين فريد)ص 217ومُحَمَّد الغربي في هذه القصة القصيرة يجعل من المكان مقدمة للقصة وممهداً لها، قبل أن يبدأ بذكر الحديث أو رسم الشخصيات، والملاحظ أن وصف المكان هيأنا لجو القص النفسي (غرفتان دون أبواب وحمام بلا سقف، وهو إضافة إلى ذلك بلا نوافذ ومليء بالتراب والطين،والشمس لا تدخله، وفي الحوار حول (المكان) إسقاط واضح للبيت المكان على البيت الأسرة، يقول الأب: ((المهم أن نحافظ على البيت)) وترد الزوجة ((لن تدخل الشمس حتى لو فتحت الجدران الطينية، ألا ترى العمائر

العالية حول كومة الطين تحجب السماء)) إذاً فلا فائدة فكما يتصدع البيت المكان وتختنق أنفاسه، كذلك يتصدع البيت.. الأسرة ويتفرق.

هناك أمكنة أخرى في القصة، هناك المسجد الذي لا نتوه عند وصفه كثيراً، وهناك غيره من الأماكن العامة(جولة الشراعي، سبأ، التحرير، قاع اليهود، باب السبح) وهي كلها أماكن توحي بعدم الاستقرار، فإذا كان نقاد القصة، يقول بعضهم بوحدة المكان في القصة القصيرة ليجيء مضمون القصة مركّزاً، ومكثفاً، فإننا لم نجد تعدد الأماكن هنا قد أثر على وحدة القصة التي وظّفت أماكن بإيحاءاتها الخاصة لخدمتها.

سابعاً: محاولة للتأويل:

حاول كاتب القصة أن يوهمنا بما يبعد القصة عن النقل الواقعي المباشر، ولكن القصة تناقش وضع المجتمع في فترة من الفترات نتيجة لتسارع عجلة الحراك الاجتماعي، والمتغيرات السياسية، مما انعكس على أوضاع الأسرة تفككاً واضطراباً، وإحباطاً غالباً ما كان يقع ضحيته الأولى الزوج الذي كان منهاراً، أو الأولاد الذين تنعكس عليهم أزمة العلاقة بين الوالدين.. وفي هذه القصة يكسر الغربي عمران قاعدة تعاطفه المعتاد مع المرأة فيدينها ويلقي باللائمة عليها.

الزمان والمكان
في مجموعة نبيل الكميم الناي الذي وجد نفسه

"من الممكن ترتيب أكثر من مستوى لبناء القصة، لكن النتيجة ستبدو معقولة ومطابقة للتصور الكلي عن الموضوع، وهذا يتم بعد تصور طويل، وحساب دقيق للبدايات والنهايات،.. السرد بحث عن الممكن من التصور، ونقيض التصور بإمكان غيره، بناء جدلي مستمر حتى انتهاء آخر فقرة من القصة"[1].

السرد يعني أن تتقدم خطوة "خطوة مع قصتك، وتتراجع معها خطوة خطوة.. إن السبق والالتحاق مرحلتان أوليتان، أما تحقق القصة فيمثل هارموني العناصر المتضادة والمستويات المختلفة، وهي تتقدم سوية مثل كتيبة جندٍ مدربة تدريباً جيداً"[2].

ما الذي يتحقق من السطور السابقة وما الذي لا يتحقق في مجموعة نبيل سيف الكميم (الناي الذي وجد نفسه) الصادرة عن مطابع دائرة التوجيه المعنوي، قبل أشهر (في عامنا هذا 1997م).

تقع هذه المجموعة في ثمانين صفحة.. وتضم بين دفتيها.. إحدى وثلاثين قصة، أطولها لا تتجاوز الصفحات الثلاث ، ومنها عدد كبير تقع في بضعة أسطر..!

([1]) **مجلة نزوى، العدد10، إبريل 1997م، ص147.**
([2]) **المصدر نفسه، ص147.**

يقول أ.د/عبد العزيز المقالح في تقديمه للمجموعة ((والواضح أن ليس في هذا النوع من القصص القصيرة، حكاية يمكن الإمساك بخيوطها من البداية حتى النهاية، وليس فيها شخوص تتكامل ملامحها عبر السرد والحوار. ولا أحداثها تستغرق زمناً ما، إنما هي فيوض من الأفكار والصور الشعرية بالحكاية، وبالأشخاص، وبالزمن،.. وهي قد تنجح فتنقل إلينا بحيوية متدفقة ما لاتستطيع القصة التقليدية أن تفعله، وقد تفشل فلا تقدم إلى قرائها شيئاً...))[3].

وبما أن النقد المعاصر.. لم يعد ينظر إلى الزمان والمكان في الإبداعات القصصية بوصفهما مجرد خلفية جامدة لا بد منهما لأجل سيرورة وصيرورة الحدث، أو كعنصرين لا يدخلان في عملية التهيئة في القصة، بل صار ينظر إليهما، على أنهما جزءان يمتلكان ضرورة حيوية في البنية الأساسية للعمل القصصي، فإن محاولة هذه السطور ستتموضع الزمان والمكان في مجموعة الناي الذي وجد نفسه.

أولاً–الزمان:

أول مفارقة تلقانا في المجموعة هي صعوبة الإمساك بزمنها.. لأنه مرة يكون زمناً طويلاً يختصره زمن القص في عبارتين أو ثلاث، مثل انتقاله في قصة (البداية)[4] إلى زمن الطفولة ((حين عادت بي الذاكرة إلى الطفولة، والانطلاق والانبهار بما أشاهده)).

([3]) **الناي الذي وجد نفسه، المقدمة، ص11.**

([4]) **المصدر نفسه، ص15، 16،17.**

هكذا ولكن الزمن الذي تتحدث عنه القصة زمن ماضٍ وهو ماضٍ قريب، أمس واليوم.. اليوم الذي لم ينته بعد..

وهناك زمن القول، أو زمن القص، وهو يميز لنفسه مستوى آخر في النص ذاته.. وإذن فهناك لعب بالزمن، فالمشهد قد يدوم مدته الحقيقية مرة، وقد يلخّص زمناً طويلاً بعبارة، وقد يتوقف في بعض المرات عند تحليل لحظة مختارة، لكي يجمّدها في الديمومة..!

وإذا عدنا إلى قصة البداية.. سنجدها قصة قصيرة جداً، ملخصها أن أباً يذهب بطفله إلى المدرسة، في أول يوم من حياته الدراسية، تصور القصة فرحة الطفل، وخوفه، وتوجسه في نفس الوقت، ثم بعد عودته إلى البيت حديثه عن إنجازاته، وتباهيه وفرحه، بشنطته وأقلامه، مما يضايق إخوته، أما الأب فيجد نافذة الذكرى تنفتح لهذا الحدث لتعيده إلى زمن طفولته، فيعيش مع ابنه يومه الأول لحظةً بلحظةٍ..

تبدأ الحكاية في الصباح وتنتهي في المساء.. هذا زمنها الذي يخرج عليه السارد وهو هنا الأب مرة واحدة.. فكيف جاء التناول..

غلبت على السرد صيغة الماضي (صحوت مبكراً)، (نمتُ في وقتٍ متأخر) (صحوتُ قبل أن يظهر نور الصباح)، ومع ذلك فنحن نحس أن هذا الماضي يتداخل مع الحاضر بشكل تلقائي ومشكلٍ في آن، وهنا أستشهد بما تقوله الدكتورة يمنى العيد في كتابها (تقنيات السرد الروائي) ((في قراءتنا لعمل قصصي نلاحظ أحياناً أنَّ الراوي (الكاتب) يحكي مثلاً عن واقعةٍ، يجعلنا نشعر، ونعتقد بأن هذه الواقعة، ولنشر إليها بالرمز-أ-وقعت في زمن حاضر، ثم يتابع قصّهُ، ليحكي لنا عن

واقعةٍ أخرى، ولنشر إليها بالرمز-ب-وقعت في زمن سابقٍ على الزمن الذي وقعت فيه الواقعة-أ-كما لو أن الراوي يحكي عن زمن حاضرٍ، ثم يرجع بقصته إلى الوراء ليحكي عن زمنٍ ماضٍ))[5].

وتقول الدكتورة يمنى العيد أيضاً: ((في مثل هذه الحالة نقول بأن الراوي يكسر زمن القصة أو يكسر حاضر القص، ليفتحه على زمن ماضٍ له))[6].

وتتعدد طرق كسر الزمن فتكون عن طريق التذكر أو عن طريق إدخال حادثة في حادثة، حين تكون الأولى حاضراً والثانية ماضياً، وقد يتأتى القاص متفنناً فلا يكون التذكر عن طريق الفعل (تذكرت أو عادت بي الذاكرة أو ما شابه ذلك) ولكن عن طريق العودة إلى الماضي عن طريق الحلم المنامي.. وهو ما فعلته القاصة (نبيلة الكبسي) في قصتها (الذبابة) التي سبق أن درسناها.. وكانت الطريقة التي كسرت بها الزمن في قصتها أو أوقفته، أكثر احتيالاً من الطريقة التي كسر بها الكميم الزمن في قصته، فبينما لجأ هو إلى كسر الزمن بطريقة عادية وبإيجاز شديد لجأت هي إلى الحلم كحيلة سردية تعود من خلالها إلى الماضي.

والماضي عند كليهما زمن الطفولة البعيد..!

([5]) **يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص74.**

([6]) **المصدر نفسه، ص75.**

ونمضي مع الزمن المتعدد في المجموعة حيث نجد في قصة (محاولة)[7] زمناً ماضياً.. في قصةٍ نشعر بأن دلالتها وسياقها جميعاً في الحاضر، ولكي أكون أكثر منهجيةً سأتناول تقنيات الزمن في السرد على هذا النحو:

1- تقينة الاسترجاع: ونجدها تأتي بصيغ كثيرة ومتعددة فهو مثلاً: يستعمل:

- ذات مرة.. (محاولة)[8].
- عادت بي الذاكرة إلى الطفولة (البداية)[9].
- عندما جاءت وردة لتسكن في ذلك الحي (وردة)[10].

هذا كمثال: كما أنه يفعل الشيء نفسه ولكن بأسلوبٍ آخر، فها هو ذا في قصة (حادثة)[11] يبدأ القصة مستعملاً الفعل المضارع، وعلى طول أربعة أسطر، ثم قبل جملتين من نهاية الفقرة يرمي بنا إلى غيابات الماضي قاطعاً السياق بهذه العبارة ((هكذا كان)).

2- تقينة التسريع: ويستعملها الكميم في عدد من أقصوصاته، ولكنه يستعملها أحياناً بطريقة تشعرنا بالاختلال بين زمن القص و(الشريط اللغوي)[12].. إنني أحس باستعجال الكاتب.. حين يبدأ

([7]) **الناي الذي وجد نفسه، ص11.**
([8]) **المصدر نفسه، ص13.**
([9]) **الناي الذي وجد نفسه، ص16.**
([10]) **المصدر نفسه، ص20.**
([11]) **المصدر نفسه، ص27.**
([12]) **استعملت يمنى العيد هذا المصطلح في كتابها السرد الروائي"، ص180.**

القص من الحاضر.. ثم ما نلبث أن نعرف أنها كانت خدعة لغوية، فالحاضر لم يكن إلا الماضي، ولا نكتشف ذلك إلا عندما يقول ((سنواتٌ مرت أصبح المستقبل قريباً منه)) ثم لا يلبث أن يستقر، حتى يعاد القفز الزمني دون إشباع حقيقي، وكأن بؤرة القصة (الحدث) الذي يأتي في السطور الأخيرة هو هدفه، حيث يموت البطل تحت شرفة الحبيبة.. فهذا ما يريد إخبارنا به فحسب.. واسم القصة (اشتياق)[13].

والتقنية.. تقنية التسريع الزمني نفسها نجده يستعملها في أقصوصة أخرى.. هي قصة (الرحيل)[14]، فبين الزواج وسعادة الزوج، وبين انتظار عودته من الغربة، ومجيء المولود للحياة.. هذه الجملة ((تتابعت الأيام سريعاً))[15].

ومرور الوقت أو تتابع الأيام والسنوات لازمة من لوازم التسريع لزمن القص عند الكميم نجدها غالباً في قصصه، فها نحن أولاء في قصة (الناي الذي وجد نفسه)[16]، نجده يسرّع الزمن بقوله ((الوقت يمر سريعاً))، وقد استعمل معها عبارات أخرى دلت على انتقال الزمن في اتجاه المستقبل كقوله ((وذات صباحٍ جاءت أم الراعي))..

وفي أقصوصة (اللعبة)[17] يصور حياة الترقب، والانتظار التي

([13]) **الناي الذي وجد نفسه، ص18.**
([14]) **الناي الذي وجد نفسه، ص20.**
([15]) **المصدر نفسه، ص22.**
([16]) **المصدر نفسه، ص31.**
([17]) **المصدر نفسه، ص36.**

يعيشها مريضٌ قرر الطبيب إجراء عملية له، وفي غرفة العمليات، يتوجس خيفةً من أنه لن يرى طفليه، فهو ربما يموت، فيهرب من المستشفى ليشتري لولديه لعبة، ويلاعبهما بعض الوقت، وما أن يخرج عائداً إلى المستشفى حتى يشتد به الألم،فيتولى الجيران إسعافه، وربما كانت هذه القصة من أكثر قصص المجموعة من حيث توافر شروط فيها تناسب زمن القص مع الشريط اللغوي..، لقد بقي زمن القص متحركاً في جو المدة نفسها.. أي مدة زمنها الوقائي، أو قريباً منه كما يوهمنا القص المتخيّلُ تماماً، بيد أن لازمة التسريع موجودة في الأقصوصة في مثل قوله ((مرت ساعات وهو يلاعب طفليه))، وقوله ((لم يمض وقتٌ طويلٌ حتى كان في غرفة العمليات)) إلخ..

3- تقنية (تجميد حركة الزمن): والقاص نبيل الكميم يستعملها في مجموعته إما ليقطع السرد عائداً إلى الوراء، وإما ليستبق الحدث (وهذا نادرٌ عنده)، وإما ليتدخل مفكراً.. أو مدلياً برأي.. وأحياناً بغرض تفتيت الزمن لا غير...!

مثلاً: في أقصوصة (السباق)[18]، يوقف القاص السرد لأجل الحوار ((خلع ملابسه، ثم أخرج سيجارة أشعلها، كانت عيناه مفتوحتين إلا أنه لم يكن يرى ما يحيط به...

- وأنت كعادتك لا تهتم.. ولم تعد تشعر بمسئوليتك نحو بيتك وأطفالك)). وهذا يتكرر أكثر من مرةٍ في نفس الأقصوصة.

([18]) **الناي الذي وجد نفسه، ص38.**

أما في قصة (مرايا)[19]، فإن إيقاف حركة الزمن كان محور القصة ((قف يا علي.. ها قد وصلت إلى آخر نقطةٍ. هناك خط الرجوع، لا تتقدم وإلا أفرغ العدم في صدرك دفعاتٍ جديدة من جنونه.. قبل أن يفكر علي في اختراق خط التماس بقي بضعة ليالٍ)).

تبدو جملة قف يا علي.. علامة الرغبة في إيقاف الزمن الذي يترتب على تقدمه ابتداء فعل النهاية..

((ترى هل يجتاز علي خط التماس))

الزمن المدمر: النقطة التي أريد العودة إليها، هي ما قررته في بداية الحديث عن زمن المجموعة، هو صعوبة الإمساك بزمنها فلقد تغيَّا الكاتب إلغاء الوحدة الزمنية المتسلسلة، فلا يوجد زمن يبدأ من الماضي، لينتهي في الحاضر، إن الزمن هنا زمنٌ حرٌ قد يأتي من الماضي أو يعود إليه وربما كانت تلك رغبة الكاتب في جعل الزمن حراً؛ لكونه يريد طرح ما يتكرر حدوثه في كل زمان، ولكون ذلك أيضاً مناسب لطرح الفكرة التجريدية والرمز...، وقد حدث هذا مع نجيب محفوظ في مجاميعه القصصية وإلى ذلك أشار مؤلف كتاب (نجيب محفوظ والقصة القصيرة)[20].

ثانياً–المكان:

([19]) **ايفلين فريد جورج بارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، (بدون معلومات أخرى)، ص236.**

([20]) **أحمد المعلم، الواقع والظاهرة في القصة القصيرة، دار الذاكرة، حمص، سورية، ط1،1994م، ص41.**

(ينشد الإنسان إلى المكان لأسباب اجتماعية.. فيؤمّن بواسطته سبل تجمعه مع الآخرين..، وما ينشأ عن هذا التجمع من علاقات وروابط، وينشد الإنسان إلى المكان لأسباب نفسية، حيث إن المكان يحقق شروط رضا الذات، فتنبعث مشاعر الطمأنينة والفرح أو التشتت والأسى.. ويبقى المكان بما يقدمه من دوافع وميول صبوة للفكر الإنساني في تحقيق ما يرغب.. وينشدّ الإنسان إلى المكان من خلال أهداف سلوكية. وتربوية ومعايير أخلاقية، يشعر الفرد خلالها بنوع من الالتزام نحو بني جنسه. كما تقدم له هذه المعطيات فرصة سانحة ليحقق وجوده بوجود الآخرين.. كما ينشد الإنسان إلى المكان بشعور جمالي محض فيفر من هيمنته مبدعاً ومتذوقاً.. لكل البدايات والإضافات التي قام عليها المكان)[21].

وإذن فإن المكان ليس مجرد خلفية للحدث، أو ساحة لا بد منها لحصوله، إنه يتلون بلون الحدث.. ويعمل على استكشاف أبعاده وآفاقه المختلفة، فالمكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث..

وإذا كان لا بد لأية حادثةٍ أن تقع في مكان معين.. فإن أجواء المكان لا بد أن تشارك في صنع اللون المميز للحدث.. فالمكان جزءٌ من بيئة الحدث على كل حال.. ومن هذا المنطلق سأحاول النظر إلى طبيعة المكان ووظيفته في السرد القصصي في هذه المجموعة..

([21]) **الناي الذي وجد نفسه، ص18.**

1- البيت: في قصة (وردة)[22] المرأة التي يحاصرها الحي بالريبة والفضول.. نجد البيت معادلاً موضوعياً للثقة بالنفس وعدم الاهتمام بما يدور في عيون الآخرين وأذهانهم.. والإشارة إلى البيت كمكان يحقق هذه المعادلة، وفي آخر الأقصوصة أتم دليلٍ على الانحياز لهذا الفهم.. فها هي ذي وردة تعود من مشوارها اليومي لتحاصرها كالعادة مفاهيم غياب الخصوصية ((كان البعض يراقب المشهد باهتمام، وعندما التفت نحوهم، تعالت ضحكات الجميع، بدأت السماء تسودّ بالسحب..، ولم يمض وقتٌ طويل حتى أرسلت قطراتٍ لتزيح من أمام وردة ضحكات السخرية تلك..! اتجهت وردة نحو منزلها..، وأغلقت بابه بهدوءٍ حين كانت السماء تبكي على مدينةٍ لا ترحم)).

ولعل اتخاذ البيت معادلاً موضوعياً.. هو ما جعله يشير إليه دون تفصيل.. فلم يبين لنا شيئاً من الجو الداخلي للبيت.. بعكس ما فعله في أقصوصة (أحلام)[23].. حيث يدخلنا الكاتب إلى البيت من البداية فيرسم لنا صورة البيت ممزوجة بوصف صورة البطل ((وحمل الليل حقيبته، ودخل الغرفة ضوءٌ خافت يزاحم استمتاع الليل بمجيئه. الحوائط مغلفة بأمنيات ملونةٍ وجميلة، فرش الإسفنج الباردة مرمية في قاع الغرفة.. يشاركها المكان راديو صغير ومجلات قديمة ممزقة)).

وبعد أن يرسم لنا تلك الصورة من الداخل يرسم صورة أخرى، عن

([22]) **المصدر نفسه، ص20.**

([23]) **الناي الذي وجد نفسه، ص20.**

الجو المحيط بالبيت ((محمود يحتمي بهذا المكان، ومن فتحة النافذة يسترق رؤية النجوم وشيءٌ (الصواب شيئاً) من بدايات الصبح)).

ولعل استقصاء وصف المكان كان ضرورة.. ليأتي فيما بعد صنع الحلم الذي يكسر رتابة المكان وبؤسه..، ويحوله من مجرد جدران وسقف إلى مألوف.. وجميل ورائع.. ((الغرفة لم تعد هي..، أصبحت مكاناً جميلاً تتوسطه نافورة مياه حولها أشجار كبيرة جعلتها الطيور موطناً لها.. وكان كل شيءٍ بلون وردي..)).

ومع ذلك فإنه يؤكد أيضاً على كون البيت مكان احتماء، نوع من الستر، في الأول رأينا وردة تحتمي بالبيت من عيون الآخرين وهنا نجد السارد يؤكد وهو هنا من الدرجة الثالثة يتكلم بضمير الغيبة ((محمود يحتمي بهذا المكان)). إن البيت هنا يحمي أحلام اليقظة.. فهو أي البيت على تواضعه وبؤسه إلا أنه يملك من القدرة على الإسعاد والإشعار بالطمأنينة ما يجعله بحق منطلق الأحلام..

2- الحي-الحارة-الشارع: على قلة احتفال هذا النوع من القص القصير جداً بالتفصيلات، إلا أن المكان فيه وظِّف جيداً وإلى درجة كبيرة بشكل رمزي.. أحياناً.. واعتيادي أحياناً أخرى.. وبصورةٍ كانت تساهم في الكشف عن مضمون ما تريد الحكاية أو البطل قوله.. لقد ساعد هذا في إعطاء قصص المجموعة بعداً دلالياً.. تميز ببعض العمق.. ولعله في نظر كتَّاب هذا النوع يكون الأنسب.. خصوصاً وهم يعتمدون على التكثيف وشعرية العبارة.. وعلى الصورة التي تكفي عن الإسهاب..

وإذا كانت هذه الأماكن (الحي – الحارة – الشارع) من الأماكن العادية في الحياة وفي المتخيّل القصصي قديماً وحديثاً فكيف استعملها نبيل الكميم؟ وما أبعادها الدلالية عنده؟. في قصة (وردة) يبدو الحي والشارع الذي يقع في الحي رمزاً يختصر مدينة بل عادات وتقاليد مجتمع كامل ما يزال يبدأ خطواته الأولى.. في طريق التحضر والمدنية،.. فالشارع كله فضولٌ، وكله عيون ترصد.. وتراقب.. والحي، بل المدينة كلها بلا قلب، فهاهي ذي وردة تسكن فلا تلفت انتباه أحد..، أما وقد خرجت فلها الويل..!

((تساءلوا إلى أين تذهب في مشوارها، بعد فشلهم في أن يعرفوا من هي؟.. ومن أين جاءت؟ ووردة كما هي.. حتى تصل إلى نهاية الشارع الأسفلتي ويبتلعها الزحام في هذه المدينة التي لا ترحم)).

وفي أقصوصة (الرحيل)[24] نواجه نفس الشارع الذي يحاصر البطل.. بالغربة والقسوة.. التي تصل حَدَّ القتل المعنوي للحلم والقتل المادي للجسد ((تأخذه الشوارع الواسعة وتخنقه البنايات الشاهقة، التي تخفي عنه رؤية الشمس خانقة من خلف إحدى البنايات الشاهقة التي تابعها.. لم يدر أنه قد أصبح وسط الشارع الأسفلتي الواسع، كان على وشك رؤيتها كاملة.. حين ارتفع ثم هوى على الأسفلت جثة هامدة)).

([24]) **الناي الذي وجد نفسه، ص68.**

وفي أقصوصة (المغني) وهي تقع في اثني عشر سطراً[25] يصبح الشارع ومن في الشارع.. عالماً آخر بينه وبين شخصية الحكاية علاقة رفض متبادل.. وقطيعة لا أمل في حل عقدتها..!

((وهناك في الشارع حيث الضجيج والناس، عالم آخر يهرب منه الفنان.. فيحتضن العود ويغني وحيداً..)).

والشارع أيضاً علامة بل شهادة على علاقة متنامية تنشأ بينه وبين المأزومين.. إنه لزيم البؤس والضجر والخيبة، كما نرى في أقصوصة (لقاء) ((ارتدى الرصيف ثوبه الجديد وبقي في مكانه.. مر العابر الأول.. والثاني.. وحين أقبل الثالث.. نهض الرصيف من مكانه وفتح ذراعيه للعابر المثقل)).

والشارع في أقصوصة (العكاز[26]) خالٍ من كل شيء صامت من أي صوت إلا الخيبة التي تزدحم ويضج بها المكان.. أليس هو الذي بدلاً من أن يحمل للحالم في ليلة العيد وجه البشارة.. وصوت الأمل.. جاءه بالطامة الكبرى ((كان الوقت ليلاً والشوارع خالية صامتة.. ونوافذ البيوت مضاءة بالأنوار ومن فيها يهيئ لاستقبال صباح العيد..!)).

هل أستطيع الاستنتاج بأن استعمال نبيل للشارع.. وربما الحي إنما كان هدفه إبراز الفكرة في المقام الأول.. وطرح قضيته من خلاله.

([25]) **المصدر نفسه، ص75.**

([26]) **المصدر نفسه**

سأترك هذا الموضوع لمزيد من التأمل والدرس.

محاسن الحواتي
في (.. الحكم على زينب...)[27]
امرأة في بحر القصة ولكنها غير مخلصة

(1)

(بعد مشوار مكلل بالتعب واليأس تصل زينب ذات العمر الربيعي بعينيها المشدودتان نحو أذنيها وأنفها الصغير إلى شعور قاتل بألا جدوى).

هكذا تبدأ القاصة والصحفية محاسن الحواتي أولى قصص مجموعتها القصصية الأولى(الحكم على زينب) والقصة تحمل نفس الاسم.. فالخطأ يصدمنا منذ السطر الثاني (بعينيه المشدودتان) ومثل هذا الخطأ ستواجهنا أخطاء كثيرة بعضها في اللغة والنحو وبعضها في الأسلوب والتركيب وعلامات الترقيم. إلى جانب الأخطاء المعرفية.

فيما يتعلق بالأخطاء في اللغة والنحو.. لو كانت القاصة تعتمد اللهجة العامية أو لهجة المثقفين التي تمزج الفصحى بالعامية.. لكانت تلك الأخطاء خارج الحساب ولكنها تأتي في سياق تعتمد فيه القاصة الفصحى إلى حد تفسير بعض الكلمات العامية الفصيحة والشائعة

---

[27] صدرت مجموعة (الحكم على زينب) للقاصة محاسن الحواتي ضمن سلسلة (إبداعات يمانية) التي يصدرها نادي القصة ألمقه بالاشتراك مع مركز عبادي للدراسات والنشر الطبعة الأولى 2001م، وهي تقع في 68 صفحة من القطع الصغير.

بدون داعٍ مثل قولها: (ثلاثة أرباع هذا الشعب (يصطبح) أي يفطر ص27.

وأكثر ما تكون أخطاء محاسن في رفع ما حقه النصب أو نصب ما حقه الرفع.. كما في قولها:

(ونحن لا نريد منك شيء)ص13.

و(حكم شرعي يؤكد أننا يمنيين) ص13.

و(كيف لي أن أشهد أنكم يمنيين)ص14.

و(أعدك أننا لن نسألك شيء آخر)ص24.

و(لا تجد أذن تسمع) ص24.

و(معظمنا يتلقى دعماً يومي) ص20.

و(حدهم المشعوذين في حارتنا يأكلون اللحمة) ص20.

و(تجد الكل صامت لا رغبة للحوار) ص27.

و(كمن يناجي حبيب بعيد) ص33.

و(لكل منا ساقين) ص34.

و(لأنك ليس بشع ولا فاشل) ص41.

و(لا يمكنني أن أغير شيء فهكذا يريدونني) ص42.

و(كلنا بشعين) ص42.

و(يخرج الآخرين من فتحة الباب) ص43.

و(يركلها العسكري البدين ذو البدلة الباهتة) ص46.

و(فقد فقدت عينيها بريق الطمأنينة) ص46.

و(لا يملك من حطام الدنيا شيء سوى بعض الأغنام)ص54.

و(لكنهم لا يشكلون شيء بالنسبة لي)ص61.

و(وخرج الفضوليين من أهل الحارة)ص66

وهناك أخطاء تؤكد كثرتها وتكرارها أنها من هذا القبيل، ولكن نظراً لالتباسها بأخطاء إملائية شائعة بين الكتاب اليمنيين يمكن عدها أقل خطورة مما أوردناه.. ومن تلك الأخطاء:

و(أمها الحزينة تضم أبنائها) ص14.

و(يسكن في حي راق ويلحق أبنائه بمدارس خاصة) ص24.

و(يجرون نحوه هلوعين يكونون حلقة وأخرى ورائها) ص28.

و(يمنح الدفء والتفائل) ص38.

أما الأخطاء الأسلوبية و الإملائية وعدم ضبط علامات الترقيم فيمكن التمثيل لها جميعاً بما يلي:

1- (تصل العائلة إلى القرية التي طالما حدثهم عنها والدهم زينب تحدث نفسها) ص21.

2- (تخرج بعض النسوة رؤوسها من النوافذ ومن على سطح البيوت) ص11.

3- (يعودون وزينب تلزم الفراش ثلاثة أيام ومازال القلق يسيطر عليها عندما تفكر في الأيام القادمة.. وفي اليوم الرابع تربط منديلها) ص15.

4- (لا بأس فالأرز والبطاطس والسحاوق لهم مفعول جيد) ص16.

5- (دفعت به للإمام نفتح) ص18.

6- (حكت لها أنها) ص18.

ففي رقم (1) كان يجب الفصل بالعلامة بين نهاية الجملة الأولى (والدهم) وبداية الثانية (زينب)، وفي رقم (2) الأصح (رؤوسهن) وليس رؤوسها، و(يشرفن) أو (يطللن) من سطوح البيوت)، وليس كما جاء عندها..، وفي رقم(3) لا داعي لـ (وما زال) لأنها أخلت بتركيب الكلام – وفي رقم (4) (لها) وليس (لهم). وأخيراً في رقمي (5،6) الهمزة ترسم على الألف وليس تحته في (للإمام) أما أن فإن القاعدة في هذا السياق توجب فتح همزة (أن) ومثل هذه الأخطاء تكثر جداً في المجموعة.

وأعتقد أن القاصة قد قصّرت كثيراً في خدمة قصصها قبل إخراجها إلى الناس.. وكان بوسعها أن تستعين بمصحح لغوي يكفيها مؤاخذات الناقدين ويوفر الكمال لإبداعها الموثق من هذه الناحية؛ لأن طباعة مجموعة قصصية في كتاب تختلف عن نشر قصة في صحيفة.. فهي هنا بالذات تأخذ صورتها النهائية والحرص على الكمال ما أمكن يحسب للكاتب وإبداعاته.

ولكن الأخطاء في هذه المجموعة تتجاوز ما أسلفناه إلى الأخطاء المعرفية.. وهنا أشير إلى أنني لا أقصد مؤاخذة القاصة على تصرف فني في موضوع معرفي قامت بإزاحته عن سياقاته فهذا مما يباح للمبدعين أن يفعلوا فيه ما أرادوا وفق رؤية أو وعي خاص لغرض يخص العمل الفني.. ولكنني أقصد التنبيه إلى أخطاء معرفية محضة كما في سياقاتها.

على سبيل المثال في قصة (صباح الفول يا وطني) تستعمل الساردة

أو السارد الضمير الثاني.. ضمير المخاطب الذي يرافق مخاطباً غير محدد الملامح.. إنه راكب باص (أي راكب باص) ينزل في مكان ما من شارع علي عبد المغني ويفضِّل أن يمشي دقائق حتى يهضم وجبة الفول الدسمة التي تناولها في فطوره.. يقول النص: (تفضل أن تمشي دقائق حتى تخف تخمة الفول الكابس على أعماق معدتك التي تتلهف للبقوليات كل يوم لتعودها على هذا النوع من الأطعمة ذات النكهة المميزة وهي الشيء الوحيد المتاح للفقراء تقف عند الجامع الكبير تتأمل هؤلاء المتسولين الذي يكسبون مئات الريالات يومياً تحسدهم على ذلك الدخل الذي يفوق مرتبك، ترمق ذلك (العرضحالجي) كاتب الأوراق والطلبات المنهمك في كتابة رسالة المتسولة تود عرضها لمدير البنك) ص27.

فالواضح هنا أن المقصود هو قبة المتوكل وليس الجامع الكبير فالسياق كله يقول ذلك: (من مشيته بضع دقائق في شارع علي عبد المغني.. مروراً بالعرضحالجي) وانتهاء بالبنك الذي يجاور الجامع..

هناك أخطاء أخرى يضيق هذا المقام عن استقصائها.. مثل قولها عن والد زينب(هاجر من هذه القرية منذ ثلاثين إلى فيتنام ومات هناك وهو يؤدي دوره في تدريس التربية الإسلامية)ص11.

غير أخطاء أخرى ليست فادحة ولكنها طريفة مثل كتابة اسم السيارة البيجو (بيجوت).. والطريف فيها أن الناس لا ينطقونها بالتاء.. عادة إنما ينطقها من يريد إظهار إلمامه بالإنجليزية مثلاً أما الاسم فهو فرنسي ولا ينطق إلا بيجو.

(2)

تحتوي مجموعة (الحكم على زينب) على خمس عشرة قصة توزعت همومها بين نماذج إنسانية مختلفة كالانشغال بحياة المهمشين من خلال رصد أوضاعهم البشرية وتجليات تعاملهم مع قسوة الواقع الذي وجدوا أنفسهم فيه يكسرهم ويهدر كرامتهم وإنسانيتهم كما في القصة الأولى (الحكم على زينب) حيث تجد زينب نفسها وجهاً لوجه أمام مشكلة المولدين الخاصة جداً والمستعصية على الحل.. في المجتمع اليمني. فزينب مولدة من أب يمني وأم فيتنامية.. يموت أبوها ويوصيها بأن تعود بإخوانها وأخواتها وأمها إلى الوطن.. للتعرف على أهلهم خاصة شقيقه مُحَمَّد الذي يصغره بخمس سنوات وقد أوصاهم أيضاً ببيع نصف ممتلكاته في اليمن من الأرض لإعالة أطفاله الصغار) ص9.

ولكن نكران الوطن لانتسابهم إليه يواجه زينب وإخوانها أينما ذهبوا، فعند خروجهم من صنعاء ذاهبين إلى قريتهم في المناطق الوسطى يتم إيقافهم في أول نقطة للتفتيش ويطالبهم ضابط النقطة بإبراز هوياتهم الشخصية، وعندما تعطيه زينب وثائق المرور فإن الضابط يرفضها ويطلب منهم العودة إلى صنعاء، إلا أمهم فإنه يسمح لها بالمرور لأنها فيتنامية تحمل جوازاً فيتنامياً.. ولم يسمح لهم الضابط بمواصلة رحلتهم إلا بعد مفاوضات طويلة تدخل فيها السائق والركاب وانتهت بوضع نصف ما يملكون لدى الضابط ضماناً لعودتهم.

وفي القرية ينكرهم عمهم وزوجته ويطلب منهم شهادة من السفارة

اليمنية في فيتنام تؤكد أنهم من اليمن، وأنهم أبناء أخيه رافضاً الوثائق والوصايا التي كتبها أخوه بيده، وبعد محاولات طويلة وفاشلة مع عمهم، عادوا إلى صنعاء حيث تمرض زينب أياماً بفعل الصدمة وتلازم الفراش ريثما تستوعب واقعها الجديد إلى حد ما، ثم تبدأ رحلة أخرى في مصلحة الأحوال المدنية يتقاذفها الضباط ويحيلها الواحد منهم إلى الآخر.. ويتم تسويف معاملتها حتى تنفذ نقودها ويصل بها الأمر إلى ما أرادوه لها وهو تسليم جسدها..

ومعاناة زينب تتكرر في مجتمعنا كل يوم إذ لا يوجد شعب في الدنيا كلها مثلنا يرسل أبناءه إلى أصقاع العالم أكثر من أي شعب آخر ويعرف المسئولون في بلادنا أن لا أحد غير أبناء اليمن يريد أن يكون يمنياً فهي بلد فقير ولا مطمع لأجانب فيها، وهي بلد طارد وليست بلداً جاذباً.. ومع ذلك تنكر هذه البلاد أبناءها وينكر المسئولون فيها أبناءهم وإخوانهم كلما عاد أحد منهم بعد غيبة طويلة.

زينب وإخوانها نموذج للمهمَّش المكسور.. الذي تفرض عليه الظروف نفسها وتكيّفه وفق معطياتها وأوضاعها.. أما شوعي في قصة (ما بين شوعي والمدير) فهو نموذج للمهمَّش الفقير الجاهل الذي يقع في أدنى مراتب السلم الوظيفي في إحدى الوزارات. مرتبه بسيط وأوضاعه العائلية صعبة أكثر من ثلثي راتبه يذهب في إيجار البيت والكهرباء والماء ويضطر للعمل بعد الظهر في سوق الخضار.. أو يحاول الحصول على دخل إضافي من جمع فوارغ الغازيات من القمامة إلى جانب أعمال أخرى، ومع ذلك فشوعي يظل غير قادر على توفير ما

يسد رمقه وأولاده ويستر العائلة من التشرد. فصاحب البيت يهدده بالطرد.. والتشريد كل يوم.. ولكن شوعي لا يستسلم فهو ما يلبث أن يفهم اللعبة ويبدأ في تولي إجراءات المعاملين.. مقابل مبالغ تدفع له ويتفوق شوعي في عمله حتى تصبح الإدارة التي يعمل بها كلها لعبة في يده.. حتى المدير نفسه لا تصلح أحواله وتستقيم أموره إلى على يد شوعي الذي ينتقل إلى حارة راقية ويدخل أولاده مدارس خاصة.. ويلبس زوجته الحلي الغالية.

وتحفل المجموعة بقصص أخرى تعالج أوضاع المهمشين وتقدم نماذج مختلفة لهم.

وإلى جانب هذا الهم تقدم المجموعة نماذج لأبناء الشعب الذين يعيشون في قلب الحياة ويشكِّلون نبض الشعب. ويعبِّرون عن نكهته.. فهم مهمشون بهامشية الحارة أو المنطقة التي يعيشون فيها، ولكنهم داخل الحارة أو المنطقة يشكِّلون متن الحراك الاجتماعي وبؤرة الوجود بصفاتهم الخيرّة وطبائعهم التي تختصر كل طبائع الطيبين.

وتعبر عن هذه النماذج قصص مثل (امرأة في البحر)، و(محراب الملاك)، ونجد القاصة في مثل هذه القصص تبدو موفقة موضوعياً لأنها تأخذ شخوصها من نماذج تجيد الحديث عنها وربما عايشتها.. وعرفتها، ولذلك فهي تكون قريبة من نبضها إلى حد كبير.

ولكن القاصة عندما تعالج هموماً أخرى تشعر القارئ بالغربة كما يحدث مثلاً في قصة (الليلة الغامضة) حيث تشعر وأنت تقرأ حكاية المسئول الكبير مع بائعة الهوى أنك تقرأ قصة مصرية.. ليس لانتفاء

وجود مثل هذه النماذج عندنا، ولكن لأن الكاتبة كتبت عن واقع لا تعرفه.

(3)

فنياً لا يمكن للقارئ الجاد الصادق مع نفسه أن يجامل محاسن الحواتي. ويثني على قصصها وأنا إضافة إلى ما أسلفته فيما يتعلق بالأخطاء اللغوية والإملائية والأسلوبية والمعرفية.. أجد من اللازم الإشارة إلى أن تقنيات القص عند محاسن الحواتي غير مخدومة بشكل جيد..

وأذكر أنني قبل ثلاث سنوات تقريباً كتبت عموداً في صحيفة (المرأة) حول قصة محاسن (امرأة في البحر) ذكرت فيه شيئاً من هذا القبيل ونبهت القاصة إلى ضرورة بذل جهد أكبر في الإخلاص لفنها وتجويده.. ويبدو أن محاسن تحتاج إلى أن ترسم لنفسها استراتيجية أفضل من التي تتبعها في التعامل مع الكتابة إنها مثلاً في معظم قصصها تستعمل ضمير الغائب (الضمير الثالث)، ولا تستعمل ضمير المخاطب إلا قليلاً كما في قصة (صباح الفول يا وطني) أو ضمير المتكلم الذي استعملته في قصة (لست مجنونة) غير أن المشكلة ليست في الضمائر بمقدار ما هي في أساليب السرد وألعابه التي لا تهتم القاصة بها.. أو لا تعرفها أو ينقصها الوعي بها، أني تلك المتعلقة باستعمال تنويع الضمائر وتوقيف السرد.. وإبطائه أو تسريعه والاسترجاع وتعدد الرواة.. والتكثيف اللغوي والتوتر في المواقف أو الشخصيات وفنون الإدهاش واللغة القادرة على أخذ القارئ وإمتاعه..إلخ.

فالمعروف أن القاص الجيد يتمكن بشكل قوي من بعض هذه العناصر ويبرز على الأقل في واحدة منها.. تكون ميسماً على أسلوبه في القص.

أما قصص محاسن فهي عبارة عن حكايات تسرد بدون فنون وحيل تذكر إلا ما جاء عفو الخاطر.. وربما تكون (امرأة في البحر) أو(محراب الملاك) أو(الحكم على زينب) أكثر اقتراباً من فن السرد.. إلا أن هناك فرقاً بين المتحقق وبين ما يتوقع.

ولعل هذه المجموعة تكون دافعاً لتجويد القاصة في مجاميع قادمة إن شاء الله وأهلاً وسهلاً بها..

مفاتيح لسر القبول
في رواية أحمد مراد "الفيل الأزرق"

ما أن يحلق بنا الروائي المصري أحمد مراد على صفحات روايته " الفيل الأزرق " حتى نجد أنفسنا داخل عمل روائي شخصياته الرئيسة تكاد تكون درجات متفاوتة من لون واحد فهي كلها غير مستقرة وتعاني من فشل مّا تسبب في اختلال توازنها النفسي أو العاطفي أو الحياتي..

شريف: الطبيب النفسي تختل علاقته بزوجته فيقتلها ويتحول هو إلى مريض نفسي..

سامح: الطبيب النفسي المعالج لشريف يعاني من عقد نقص سببها تفضيل نرمين زميلته لزميلها الآخر يحيى عليه، ويموت بشكل مأساوي على يد شريف

لبنى: أخت شريف وحبيبة يحيى القديمة غير مرتاحة مع زوجها بسبب تعاستها لحرمانها من الزواج بيحيى..

بسمة: زوجة شريف الخائنة التي تموت مقتولة على يديه بعد أن هيجه الشك فيها..

مايا: فتاة تعيش الحياة بلا هدف ولا وازع وتموت موتاً مجانياً

أما يحيى الطبيب النفسي والبطل الرئيس للرواية فهو أكثرهم تورطاً في مصاعب الحياة.. فقد حرم من لبنى..وتزوج نرمين ثم فقدها مع

طفلته في حادث نتج عن قيادته المتهورة للسيارة وهو ثمل ومخدر..وهذا أصابه باكتئاب قطع فيه خمس سنوات بعيداً عن عمله ومكباً على الخمر والمخدرات والجنس المحرَّم والقمار،

وحين عاد إلى عمله بمستشفى العباسية بعد تهديد الإدارة له بالفصل..يجد نفسه في مبنى "8غرب" وجها لوجه مع شريف صديق عمره القديم وزميله في التخصص والحائل دون زواجه من لبنى وقد صار شريف نزيلاً ضمن المرضى بعد قتله زوجته.. كما وجد يحيى نفسه في فراع آخر مع الطبيب سامح منافسه القديم على زميلتهما نرمين زوجة يحيى الراحلة.

وهكذا فكل الشخصيات الرئيسية غير متوافقة في حياتها وتصرفاتها.. جميعها تعاني من التعثر.. ومن تعقيدات في داخل النفس والعقل. ومن تباعد المسافات فيما بينها حتى في حالات التلاصق.. و جميع الشخصيات تعيش حالة من التشوه النفسي، والغموض يلف كل مجريات حياتها.

الرواية التي ملأت الدنيا وشغلت الناس وطبعت عديد المرات وتصدرت قوائم الكتب الأكثر مبيعاً منذ صدور طبعتها الأولى سنة 2012م حتى اليوم (مطلع أغسطس 2014م)، ليست عملاً أدبياً عظيماً من نوع تلك الأعمال التي تقدم ابتكاراً في الكتابة، أو تحمل رؤية فلسفية كونية أو موضموناً اجتماعياً قوياً.. بمعنى آخر هي ليست عملاً انقلابياً في عالم السرد لا من ناحية الشكل ولا من ناحية

المضمون... فهي لا تقارن مثلاً – بغض النظر عن اختلاف الموضوعات – بروايات مثل "اللص والكلاب" أو" ثرثرة فوق النيل" لمحفوظ،ولا بـ "موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح.. كما أن عوالمها لا تماثل بأي حال من الأحوال من حيث الحفر في الخصوصيات الثقافية والاجتماعية عوالم روايات من نوع " وكالة عطية " أو " صالح هيصة " لخيري شلبي.. وهي أبعد ما تكون عن المحمولات السياسية أو التاريخية الرمزية أو محمولات الهوية كما نجدها في روايات الغيطاني والقعيد وزيدان وغيرهم..كما أنها ليست رواية صادمة تخترق التابوهات وتشتغل على الخادش والهاتك والإباحي.. وهي أيضاً ليست رواية مفصلية تقدم إضافة للمنجز السردي من حيث الفنيات أو اللغة المختلفة.. وليس ثمة ما يجعلنا نضعها في صف واحد مع روايات طالما شغلتنا وسكنت في ذاكرتنا..

لكنها مع ذلك ليست رواية تافهة، كما أنها ليست عادية. إنها تشبه الوجبات السريعة ساخنة،شهية ومليئة بالتوابل والتحابيش المميزة..

تقرأها وأنت تأكل روحك نهما ولذة، يقتلك السؤال عن سر الخلطة، عن مكمن الطعم الشهي.

رواية تلمسك بصاعق كهربي لا يدعك تفلت منه إلا بعد أن تجري بعينيك لاهثاً على صفحاتها حتى النهاية..

هل السر في لغتها؟ في معجمها الطازج،أم في مفرداتها وعبارتها التي تنبني من خلالها لغة السرد؟.. أهي لغة الحياة تلك التي يستعملها

أبطالها في حواراتهم، وفي التعبير عن حياتهم اليومية، والتي تبدو شديدة الإرتباط باللحظة الزمنية الراهنة..بشكل خاص كما تقدمها السينما المصرية الآن (أفلام السنوات الأخيرة (مابعد 2005م)..

أم أن سر روعتها يكمن في وصف الأمكنة ذلك الوصف المقتصد، الذي يكتفي بما يفي بالغرض ويترك البقية للقارئ كما في هذه النماذج " وصلت أمام بناية "عوني" عمارة حديثة يزين مدخلها رخام أسود ونباتات زينة، حييت البواب وركبت المصعد ونقرت باباً سميكاً داكناً"ص27.. " انطلقت إلى الزمالك، في نهايةشارع " أبو الفدا" دلفت المطعم الجو كان شرقياً دافئاً " ص63 " وصلنا أمام عمارات عثمان بالمعادي، أبراج رفيعة تثير رهاب الارتفاعات في مدرب قفز بالمظلات، تتناثر عليها وحدات التكييف كحب الشباب في وجه مراهق " ص 74 أوكما في نماذج أخرى أكثر اقتصاداً مثل وصف مستشفى بهمن الواقع في شارع المرصد بحلوان " مستشفى بهمن النفسي يربض بلونه البنفسجي الرائق مغروساً بين الخضرة، نزلت أمام الباب المنقوش بحرفي " bh" مجدولين " ص 90 بل كما في وصف أفضية مستشفى العباسية الذي يمثل المكان المحوري في الرواية حيث نجده يتبازغ لنا مجزّءاً في نتف وصفية متباعدة لا يقدمها انطلاقاً من كونها أفضية حاضنة للأحداث بل من منطلق كون وصفها المقتضب الملون بمشاعر الراوي يؤسس لوجهة نظره في الشخصية أو الشخصيات والأحداث التي سيواجهها فيه.. حين يصف مبنى " 8 غرب " في مستشفى العباسية مثلاً " المبنى خلف الأسوار مكسو بطوب قرمزي

باهت، طابق أرضي على هيئة مستطيل ينقصه ضلع، شبابيكه مغلقة بالحديد وأبوابه غليظة تبث اليأس في النفوس " ص 20 فإن رسم المكان يتكامل مع وصفه بعد قليل لسامح الذي لم يكن يستلطفه أبداً " سامح كان واقفاً بالباب مبتسماً يجز أسنانه، صافحني بغل يتوارى خلف ود مصطنع " ص 21..

فإذا أضفنا إلى هذا الاقتصاد في وصف الأمكنة استغواره المقسّط تقسيطاً لنفسيات وأفكار وطبائع الشخوص تبين لنا كيف يساهم كل ذلك في خدمة الغموض وتسريع عجلتي الإثارة والتشويق الناتجين عنه.

وهذا بكل تأكيد لا ينفصل عن اشتغاله على لعبة الزمن فاللغة الواصفة للزمن في " الفيل الأزرق " تجعل الإيحاء به طويلاً أو قصيراً، سريعاً أو بطيئاً، مبهجاً أومملاً.. ينوب في غالب الأحيان عن التصريح..ثم هو يبدو متكاملاً مع المكان في كونه مثله ليس مقصودا لذاته كمؤقت للحدث أو الحالة، بل كوسيلة توضيحية لمشاعر البطل وتقلباته النفسية وأفكاره وأحاسيسه المختلفة.. ولا أنجح في استثمار تزاوج الزمن مع المكان في إبراز هذه الوظيفة من وصفه للمسافة بين إدارة مستشفى العباسية والحدود الغربية للمستشفى حيث يقع قسم 8غرب..إنه وصف من جملة واحدة " المسافة الطويلة من مبنى الإدارة حتى الحدود الغربية للمستشفى استغرقت سيجارة " ص19 وهو وصف لن نفهم معناه إلا بعد أن نكتشف معاناة يحيى نفسه من مرض نفسي..فمثل هذه التعبيرات غير المنطقية هي إحدى سمات هؤلاء المرضى.. وما أكثر المشاهد من هذا النوع في الرواية.. هذا مثلاً مشهد

آخر يمتزج فيه الزمن بالمكان في جمل كثيفة عالية الإيحاء بالحالة النفسية " نزل المساء ذلك اليوم بغتة، غروب سقط كستار مسرح مهترئ كسا السماء بحمرة الدم، وهواء خانق لزج رائحته حريق هيّج جيوبي الأنفية بمجرد فتحي للباب، تمشيت تحت الأشجار المغبّرة خمس دقايق " ص26..

تزاوج الأزمنة والأمكنة يأخذ منحى آخر حين يدلف بنا البطل إلى عوالم هلوساته ومناماته سواء منها ما جاء في نصف الرواية الأول تحت تأثير المرض ومحفزات الكحول والحشيش.. أو ماجاء في نصف الرواية الثاني بعد أن انضاف عقار الفيل الأزرق إلى المؤثرات والمحفزات السابقة وأطلق العنان لهلوسات غريبة تتشكل فيها الأمكنة والأزمنة والشخوص على نحو غير طبيعي ويتم التعبير عن الشعور بها من خلال لغة بديعة معجماً وتشبيهات وصوراً مشهدية تخطف الروح وتذهل العقل، وهي مشاهد طويلة يصعب تقديم نماذج مجتزأة منها هنا فذلك سيخل بجمالها لأنها يجب أن تقرأ كما هي صفحات كاملة...

حبكة الرواية هي الأخرى مزيج من الغموض والإثارة والتشويق وهي أكثر العناصر التي ترتكز عليها جاذبية السرد في "الفيل الأزرق" فأنت لا تلهث على صفحات الرواية من أجل الوصول إلى نهايتها ومعرفة حلول ألغازها فحسب، بل أنت أيضاً تلهث متوقعاً أن تتكشف لك صفحة بعد صفحة شخصيات الرواية وأفكارها وخلفيّاتها وتبدل أطوارها وتتضح لك الأمكنة والأزمنة المرتبطة بها.. لكنك قليلاً ما تظفر بطائل..لأن الكاتب بحرفية مذهلة يقدم لك كل ذلك

بالقطارة وكأنه يقدم طعماً لسمكة يصطادها.. فهو يرمي لك شذرة أو إشارة هنا..ثم بعد حين يمنحك تلميحاً أو تصريحا مخاتلاً هناك..

والرواية تستفيد كثيراً من عوالم العم جوجل وما يوفره من معلومات،أحيانا تنقل عنه حرفياً لكن طريقة استعمال المعلومات والمعارف داخل السياق السردي تظهر مدى تمكن الكاتب من أدواته وحرفيته الفائقة في التوظيف وإعادة تضفير المادة الخام التي بين يديه.

في حين أن الراوي المتكلم الذي بدا في الرواية خادعاً جداً يسحبك بنعومة حاذقة فتلبس — دون أن تشعر– شخصية "يحيى" بطل الرواية وتشعرك الأحداث المتسارعة بأنك تلبس نضارة ثري دي وتشاهد فيلما من أفلام الرعب التي تنتجها هوليود.

وإذن فقد نجح أحمد مراد من خلال أحداث الرواية وطرائق تقديمها مع كل التحابيش من أخيلة وعوالم غرائبية وأحوال نفسية وأسماء خمور ومخدرات ومعلومات طريفة أن يخدع القارئ..أن يُشعره بأنه يكتب في نطاق للكتابة غير مطروق أو غير مستهلك كثيراً.

المؤكد أن أثر الرواية علينا كقراء ليس بذلك الأثر المدوي الذي يزلزلنا.. لكن شغف السهل الممتنع الذي تتمتع به سيجعلنا نتذكرها كأسطورة في تحقيق هذه المعادلة الصعبة.

فهل يستحق منا الكاتب أن نشكره على ذلك؟

الجواب: نشكره بكل تأكيد.. فما قيمة الفن إن هو لم يخدعنا.. وإن هو لم يحرك فينا التساؤلات ويجرنا إلى مناقشته ومحاولة فك رموزه وأسراره.

من جهة أخرى يجب ألا تقلقنا المقارنة بين هذه الرواية وبين أعمال روائية عظيمة أشرنا إلى بعضها في أول هذه المقاربة..

ماذا سيحدث لوفكرنا مثلاً في الفرق بين صوت أم كلثوم وصوت نانسي عجرم؟ نحن نعرف أن لا مجال لمقارنة الصوت والحضور العبقريين لأم كلثوم بأي صوت ظهر معها أو بعدها حتى الآن، لكن ذلك لا يمنعنا من الإعجاب بنانسي كحالة فريدة يلتبس فيها الصوت بالشكل.. هنا يتدخل جمال نانسي كثيراً في فرض الإعجاب بها علينا..

في مجال أكثرقرباً يمكن أن نقارن الفرق بين رواية "الفيل الأزرق " وبين الأعمال الروائية العظيمة التي في بالنا بالفرق بين فيلم أحمد حلمي " آسف على الإزعاج " وأفلام من نوع " الأرض"، " عرق البلح " أو " سارق الفرح " مثلاً.. فعظمة تلك الأفلام موضوعات وتمثيلاً وإخراجاً وخلوداً في الذاكرة لا تعني أن نبخس فيلم " آسف على الإزعاج" حقه فهو ببساطة عوالمه ومحدودية مشكلته التي يعالجها يمثل موضوعاً إنسانياً مهماً – وإن كان لا يحز في عظم وجودنا – ثم هو يشدنا بغرابته، كما يفتننا فيه أسلوب حلمي وطرائقه في التمثيل..وليس هذا وحده سبب المقارنة..فثمة سبب آخر فالرواية بنت زمنها الفني في الحياة وفي السينما..هي إحدى ثمرات المشهد الفني والثقافي الحالي..كما هي تعبير عن ثقافة طبقة معينة تعرفها المدن الكبيرة كالقاهرة..طبقة راقية ميسورة..لا أحد من شخوص الرواية يعاني عسراً ماديا كلهم من ذوي المستوى الوظيفي الجيد.. المستوى التعليمي العالي..وهم يمتلكون

المعرفة ويحصلون على المتعة ولا يعرفهم المال.

ملاحظات:

قرأت لبعض النقاد عن الرواية كما قرأت بعض تعليقات القراء عليها في مواقع الأنترنت.. وأكثرهم كان يستغرب أو يستهجن نهايتها بوصفها غير منطقية بسبب لجوئها إلى عالم الدجل والشعوذة والسحر.. لكنني أعتبرها نهاية منطقية لسببين.

الأول: أن الراوي مريض نفسياً ومثله معظم شخوص الرواية غير أسوياء أو يعيشون في أجواء غير سوية.. ومعظم المصابين بأمراض نفسية أو عصبية حتى لو كانوا متعلمين ومثقفين يسقطون بسهولة في محاولة تفسير ما يحدث لهم بتأثير الجن أو السحر.. وهذا يصدق أيضاً فيما يتعلق بتبدل المصائر المفاجىء كنهاية " مايا" أو " سامح" أو عدم منطقية ظهور لبنى في نهاية الرواية وقد صارت زوجاً ليحيى وحملت منه.. فتلك كلها أمور تتسق مع مواضعات السرد ومنطقه القائم أساساً على اللا منطق. فالسارد مجنون والمسرود عنهم مجانين وأطباء نفسيون أو على ارتباط بهذين الطرفين قرابة أو زمالة عمل أو صداقة.. وهم جميعاً يظهرون في الرواية بوصفهم غير أسوياء.

الثاني: أن هذا الخلط والارتكاس المعرفي الذي سبكه الكاتب بمنتهى الحذق يمكن أن يكون رامزاً على انبعاث الموروثات الثقافية الدينية والشعبية والأسطورية في حياتنا كلما ألمَ بنا خطب مفصلي.. وقدرة تلك الموروثات القديمة على مزاحمة العلم الحديث بكل إنجازاته وفتوحاته

التي طالما افتخر بها إنسان اليوم..

ويبدو أن بالإمكان إسقاط تغلب السحر والشعوذة على العلم في نهاية الرواية على ماتشهده حياتنا اليوم من تراجع للتنوير تحت وطأة هيجانات التدين الشعبي السلفي وتنامي العودة إلى الاصطفافات المذهبية التي تمثل وجهاً من أكثر وجوه التخلف قبحاً في تاريخنا..

ذيل:

في الروايات الشهيرة التي تربينا عليها كنا نستطيع ونحن نقرأها أن نتخيل أبطالها مجسّدين على الشاشة عن طريق فلان أو فلانة من النجوم حين تتحول تلك الأعمال إلى أفلام أو مسلسلات..

قبل 29 عاماً أي سنة 1985م كنا أنا وأخي إبراهيم نتشاطر قراءة ثلاثية نجيب محفوظ.. ولم نكن وقتها قد عرفنا أنها تحولت منذ زمن طويل إلى أفلام.. وكان يحلو لنا وقد اكتشفنا متعة قراءة السرد عبر عديد الروايات أن نحاول بعد إتمام كل رواية ترشيح الممثلين المناسبين لأدائها..

رحنا نستعرض أسماء مجموعة من نجوم السينما لنختار من يقوم بدور السيد أحمد عبد الجواد.. ومن بين مجموعة كبيرة اخترنا النجم يحيى شاهين.. وبعد سنتين فقط (عام 1987م) وصل انفجار زمن الفيديو إلى قرية الجيلانية النائية في قلب السهل التهامي غرب اليمن.. وقتها صار اقتناء أجهزة الفيديو مع كميات كبيرة من أفلام السينما المصرية والهندية وأفلام المصارعة الحرة وجلسات الطرب العدني (نسبة إلى مدينة

عدن) مما يتباهى به المغتربون العائدون من السعودية.. وقد أغرقوا ليالينا بمئات الأفلام وشاهدنا بينها ثلاثية نجيب محفوظ.. وكانت دهشتنا لا توصف ونحن نشاهد يحيى شاهين يؤدي دور السيد أحمد عبد الجواد. وليس ذلك فحسب، بل إن معظم من جسدوا الأدوار الأخرى كانوا ضمن اختياراتنا أو أقرب إليها عدا تجسيد الممثل الكبير عبد المنعم إبراهيم لشخصية ياسين الذي كان حسب اختيارنا في غير محله..

وحين التقيت الكاتب الكبير خيري شلبي في مارس سنة 2010م قلت له أشعر بالأسف لرحيل النجم أحمد زكي فقد كنت أتمنى أن يقوم بدور صالح هيصة (بطل رواية شلبي صالح هيصة) ،، وقد وافقني على ذلك مبدياً أسفه هو أيضا لرحيل النجم العبقري.. ثم تمنيت عليه إن كان ثمة مشروع لتقديمها سينمائياً أن يكون بطلها النجم الصاعد باسم السمرة،فهو الأقرب لطبيعة البطل شكلاً وملامح وقدرة على تمثل حالاته.. ولم أكن وقتها متيقناً إن كان خيري شلبي قد شاهد باسم السمرة أو عرفه أم لا؟ فهو لم يبد حماسة ولا ممانعة لاقتراحي..

ليس ماسبق استطراداً ولا خروجاً عن الموضوع.. لكني قصدت منه التأكيد على صعوبة تخيل الممثل الذي سيقوم بدور بطل الرواية يحيى..حتى أحمد حلمي الذي يمكن تقبل قيامه بالدور على مضض يبدو لي بعيداً عن طبيعته..

وأنا في انتظار أن أشاهد كيف يؤديه النجم كريم عبد العزيز الذي أتخيل الدور لا يصلح له إلا إذا تمت التضحية بكثير من سمات شخصية البطل كما هو في الرواية..مع يقيني أن هذا الرأي يخصني

وحدي ولا يصادر رؤية الآخرين، أو طرائق تلقيهم التي أحترمها بكل تأكيد.[28]

[28] طبعًا أدى كريم عبد العزيز دور يحيى بحرفية عالية.ونجح نجاحًا باهرًا. وهذا يحسب للممثل ومخرج العمل.

الخباء لميرال الطحاوي
أغنية عذبة لزمن يتلاشى

الساعة الثالثة بعد منتصف الليل أنهيت قبل قليل قراءة رواية الخباء لميرال الطحاوي، ثم أطفأت جهاز الكومبيوتر وتأكدت من إطفاء جميع أنوار البيت وأويت إلى فراشي، ولكن النوم يرفض أن يلامس جفوني.. ففي أهدابي تسكن أطياف فاطمة، وصفية وفوز وريحانة، وموحة، وسردوب وغيرها من شخصيات الرواية.

أشعر بشجن وحنين صارخين يلتهمان ليلّي، أشعر بذاكرة الطفولة كلها تستيقظ، وتشعل مجامرها بين أضلاعي؛ عشرات الوجوه والمواقف والمصائر والأحداث التي مرت بطفولتي في تهامة يمر شريطها الآن في ذاكرتي، لم يحدث لي هذا إلا مرات قليلة؛ منها مثلاً ليلة شاهدت فيلم (الطوق والأسورة) وليلة شاهدت فيلم (عرق البلح) أو عندما شاهدت على القناة الفرنسية الخامسة فيلماً إفريقياً عنوانه (الجدة)..

خطرت ببالي الكاتبة ميرال الطحاوي، وها أنذا أعترف بأنني أتابع أخبارها كثيراً، لكني لأول مرة سأقرأ لها، حملت روايتها (الخباء) وبحماس عادي دخلت إلى عالمها. قلت لنفسي: إن لم تعجبني سأنصرف عنها وأبحث عن غيرها، لكنها كانت أكثر جاذبية مما توقعت فما هي إلا صفحات حتى اختلط عالم شخصياتها بعوالم طفولتي، تداخلت بيوت البدو وأخبيتهم في روايتها بمرابع تهامة وعششها.

الخباء رواية فائضة الثراء بما يتيح للتعدد القرائي أن يحضر بكامل أدواته، لا أستطيع فصل ذاتي كلما فكرت في مقترب يمكن من خلاله الحديث عن الرواية، لشدة ارتباطها المذَكِّرِ بعوالم طفولتي كما أسلفت، ولارتكازها على حس توثيقي أنثروبولوجي يستحضر ويقرأ ويقدم في نفس الوقت زمن الشفاهية المتلاشي في جغرافياتنا النائية تلك الجغرافيات التي بالغت المراكز في تهميشها سياسياً وثقافياً واقتصادياً تهميشاً لم يخل يوماً من استعلاء وتجافٍ، وكأن تلك الجغرافيات فائض عن الحاجة؛ أو هي الأطراف المتهتكة في الثوب الطويل الشاحب على جسد الوطن.

سيجر هذا الاتكاء لغة الرواية إلى التلون بالمحكي، وإلى الاستعانة بنصوص الشعر الشفاهي المغنّى التي لا يقتصر دورها على كونها فناً تحتضن الرواية لوعته الغابرة، أو تتقصد الكاتبة إقحامه لغرض وثائقي؛ بل إن النصوص المختارة منه لتتحول إلى عتبات ومفاصل قوية الدلالة في سياق المسرود..

" وحطيتك على بابهم غفير

وين ياحجر بيت غاليين "

الاستعانة بنصوص الشعر الشفاهي المغنّى مثل الاستعانة بالحكاية المروية التي تحضر دائماً بوصفها فاتحة للحكي، ومبرراً لتداخل لغة الكتابة بالمحكي الشفاهي:

(كان فيه ملك وملكة لا ينجبان إلا بناتاً.. إلخ)..

ناحية أخرى لا بد من الإشارة إليها في الرواية، هي ذلك التداخل

بين الخيال والحقيقة، وبين الأوهام والوقائع التي يتعايش الناس معها ويساكنونها، يألفونها ويتحدثون إليها؛ سواء تعلق ذلك بعوالم المخلوقات الماورائية، أو بعوالم الحيوانات والطيور والحشرات. وقد عبَّرت لغة السرد عن ذلك التداخل والتعايش بنجاح من خلال لغة تتداخل فيها الضمائر، وتقف على حدود الالتباس بين ما هو حقيقي وما هو وهم، ما هو وقائعي وما هو خيالي ويتأكد فيها الاحتفاء بالبيئة وجيراننا فيها من خلال إعادة الاعتبار لتلك البيئة بوصفها فضاءً له وجوده الممتلئ بالحيوات والمخلوقات الأخرى المتعايشة فيه، حيث كل شيء يكمل الآخر ويستطيع أن يقيم معه تفاهماً خاصاً؛ ناهيك عما في الرواية من وعي بقضايا التحرر الأنثوي والتعبير عن التوق لكسر الحواجز التي تضعها جدران ببوابات ضخمة من العادات والتقاليد.

بعيداً عن الشعاراتية والتلبس بكراهية الآخر كانت الإيحاءات باذخة في الرواية فإذا كانت الشجرة رمزاً للحياة ولحرية العيش والنمو والعطاء، فإن كل محاولة لاعتلائها من أجل رؤية ما وراء البوابة الضخمة كان يؤدي إلى كسر الرجل، وإلى التخويف من كسر الرقبة وذلك دال على الموت التام في خندق التقاليد السلبية.

ثمة مغزى آخر يتعلق بما يطرأ علينا وعلى المكان من تبدلات، ثمة ثمن ندفعه دائماً، حين نتخلى عن شيء مّا فينا، فلا يعود المكان كما هو ولا نعود نحن كما كنا، وبعد زمن نعود لاجترار الزمن القديم كما فعلت فاطمة بطلة الخباء التي ارتبطت مغادرتها لمضارب أهلها في الصحراء وتعلمها للغات جديدة يبتر ساقها، وهو وضع ذو دلالة مميزة

هنا –خاصة – وهو يتزامن مع دأب صديقتها الأجنبية والمشرفة على تعليمها.. في تهجين سلالات أجنبية من مهرتها خيره، كل ذلك يمكن أن نقرأه بوصفه دالاً على ما نصير إليه بفعل التطور والتغير والتبدلات..

هناك تلميح خفي إلى استمتاع الأجانب بدراسة مجتمعاتنا بوصفنا موضوعاً أنثروبولوجيا نلمسه من خلال طلب آن الأجنبية من فاطمة أن تحكي عن عوالم الصحراء لضيوف حفلاتها من الأجانب، وهو وضع تتمرد عليه البطلة، كأنه معادل لتمردات كثيراً ما تشهدها النخب المثقفة إزاء علاقة المؤسسات والباحثين الغربيين بنا بوصفنا موضوعاً أنثروبولوجياً..

نفس هذا المعنى تؤكده الكاتبة في أحد حوارتها (الرحلة إلى الآخر تجعلنا أكثر وعياً بذواتنا) غير أن ذلك لا ينفي أزمتنا مع أنفسنا، وأن انشقاقنا الداخلي إزاء التصادمات في واقعنا بين فقدنا لهوية قاهرة قاسية وقديمة ولكنها بالغة الحميمية وهوية ما تزال تتبلور أقسى ما فيها أننا لا نشعر لها بطعم أو لون..

تشير الرواية إلى هذا بشكل غير مباشر كالعادة، فقد عادت فاطمة إلى مضارب أهلها عرجاء تتغنى بزمان قديم طالما تمردت عليه، وتواجه حاضراً يعزلها وتنعزل هي عنه، فلا شيء كما كان مع أن كل ما في الحاضر يجبرنا على الغوص في آبار الذاكرة.

إن رواية الخباء بمقدار ما تجرح عقولنا بتبدل المصائر وبؤس الكائن في تقلبات الحياة، فإنها تضع قلوبنا في مهب نوستالجيا لا ترحم، حيث

ريح الحنين لا تقتلع شجر الماضي ولكنها تزرعه ليصير ذلك الماضي انتماءنا الوحيد وثيمة وجودنا الفائضة فنحن لم نكافح للخلاص منه إلا لنجتره بعد ذلك طوال العمر.

وإن أكثرما نجحت فيه الرواية هو ذلك المزج البارع بين الفكرة والغناء النوستالجي الذي يفتح القلب على أزمنة لا تعود، أليس فن الرواية في جانب كبير منه ملاحم ذاتية؟.

إنه كذلك فعلاً وما قدمته الطحاوي في " الخباء" هو أغنية للذاكرة، ذاكرتها وذاكرتنا وهي تبهرنا بطريقتها الخاصة في استعادة ذلك الزمن المتلاشي، لقد أعادت تركيب الماضي ليس بالضرورة تركيباً حرفياً، هي أعادت تركيبه بشرطها الخاص، شرطها الذي صنعه جمال انفعالها بالغناء على وتر الذاكرة وبالحنين النوستالجي الذي اجترحته.

مقتنيات وسط البلد لمكاوي سعيد
إعادة الاعتبار لوجود مهدور

كتاب مختلف كتب بأسلوب مميز وحصيف يجمع بين حلاوة الحكاية وفتنة الوصف والالتفات الحاذق إلى دقائق في الحياة عادة ما يفوت على العين العادية سحرها وجاذبيتها،لقد ذهب مكاوي سعيد بنا إلى مكان تتقاطع عليه خطى الحياة دون أن يشير أحد إلى عمق تأثيره في العابرين به أو المتعثرين مختارين أو مرغمين في دائرة الطباشير التي تحتضن عوالمه المغوية.

وعلى مساحة 471 صفحة وفي عوالم إحدى وأربعين شخصية ناهيك عن عشرات الأمكنة يغوص بنا في ثنايا وأغوار وزوايا " مقتنيات وسط البلد ".

ليس ما ضمه الكتاب مجرد اشتغالات سيرية عادية، إنه سرد يغتني بمراميَ أبعد عمقاً مما يمكن أن تقدمه الكتابات السيرية، نحن هنا أمام شكل من الإبداع يتوسع فيه صوت السرد بتقنياته المخاتلة وألاعيبه الفنية، وقد مكَّن ذلك الكاتب من التفنن في رسم الشخصيات وإعادة إنتاجها مبهرة مضافاً عليها الكثير من البطارخ والتحابيش ليقدمها لنا كوكتيلا مذهلا من الفن في أرقى تجلياته

النجاح الحقيقي للكتاب يأتي من جعل مهمشي الكتابة والثقافة والأدب والفن الذي يتخلّق في مقاهي وكافتريات وفنادق وبارات وسط

البلد هم المتن، هم اللوحة والمشهد المسرود ؛ فيما يتحول نجوم الفن والفكر والادب ومشاهير الكتابة إلى مجرد كومبارس أو خلفية تعطي الصورة وضوحاً أكثر.

عشرات الشخصيات كانت كلها مشاريع مغنين وممثلين وعازفين وتشكيليين وشعراء وروائيين ومنتجين ونقاد ومخرجين القليل منها نجح إلى حد ما، لكن أكثرها سقط ضحية ظروفه أو شخصيته أو واقعه المر، فهم بين حالم خطوته في الوهم أكبر منها في الواقع، أو طائش ينساق لعواطفه وجنون شبابه، أو مُرَفّهٍ حوّله تبدل واقعه إلى محترف للنصب والاحتيال. أومصدوم في عاطفته أبعدته صدمته عن طريق الإبداع الى طريق الخراب والدمار..

يحتشد الكتاب بعشرات الوجوه والأحداث والوقائع الحياتية الحقيقية، وفي ثنايا السرد الساخر- أغلب الأوقات - تتكشف الكواليس الفنتازية لكثير من الأعمال الفنية والأدبية التي طالما شغفنا بها وبمبدعيها.

لا يتوخي مكاوي سعيد أن يكتب عن مقتنياته بلغة نبيلة دائماً، اللغة النبيلة موجودة أحياناً، لكنه ينحاز غالباً إلى لغة سردية فاتنة، تعبق بروائح المكان التي يستعذبها الوصف، ويتعامل معها بنوستالجيا فائضة الحنين، المعجم معبّرٌ لا يتكلّف الكاتب نحته أو يتحذلق في خلقه، بل يتركه على سجيته يتعاشق مع الصورة العامة والحوارات وألاعيب الكتابة المختلفة التي يجيدها المؤلف بوصفه روائيا وكاتبا للسينما.

جانب آخر يبرزه هذا العمل هو حلاوة الحياة الجماعية التي تنتظم مقتنياته، وغواية وسحر المكان الذي يمثله وسط البلد، بما يعنيه ذلك من ثراء حضاري وتقاليد شديدة السطوة، وقدرة على إضاءة خيال القارىء بحكم كون وسط البلد يمثل بؤرة الحركة الثقافية والأدبية الفنية التي ألهمت العرب جميعاً خلال أكثر من مئة عام مضت.

بالرغم من أن الكاتب استعمل في الغالب أسماء مستعارة لمقتنياته، فإننا نستطيع معرفة الكثير منها ونعرف صلاتها بشخصيات أدبية، أو فنية شهيرة وذلك بفضل الإشارات والتلمحيات التي كان يدسها بذكاء وحذق هنا وهناك في ثنايا السرد، ولا يمكن أن يجهلها، أو أن تكون مغلقة إلا على غير قارىء أو متابع جيد " قتلة بالفطرة " أو " يا تبر سايل بين شطين.. يا حلو يا اسمر " – على سبيل المثال –

إنها سير أناس تفوق في حياتهم الوهم على الحياة فانتقمت الحياة منهم بتوجيه الصفعات تلو الصفعات إلى أقفائهم فهم في النهاية لم يكونوا يعلمون أنهم مجرد دمى تلعب بها الحياة، فقد تعجّل بعضهم الوصول سذاجةً وجهلاً بتجارب الحياة " ابن الوز " واستعصى بعض آخر على السير على قواعدها المرسومة " غير قابل للتعلم في قارات العالم الخمس " و " الشغل يجيب الفقر".. وغيرها.

–وقد استطاع الكاتب – رغم عدم اتكائه كثيراً على اللغة النبيلة – أن يفجر عواطفنا تجاه تلك الشخصيات أو المقتنيات بسب قدراته القوية على رسم مشاهدها الحياتية رسماً موحياً وآسراً في نفس الوقت، يتجلى ذلك على نحو رائع في " فن إهداء المحفظة " و " سيدة الممر "

و "اليعسوب"

"مقتنيات وسط البلد" يضعنا أمام هاجسين يخصان الكاتب بالذات ؛ هاجس التوثيق وهذا بديهي تحيل إليه مفردات الكتاب من أول عتباته " عنوان الكتاب – مقتنيات وسط البلد – " مروراً بالشخصيات والفترات الزمنية التي جاءت في متن الكلام المتعلق بحياة شخصية مّا أو وردت فيه عرضاً كمرجعيات توضح خلفية مكان أو حدث تاريخي أو تم الاستطراد إليها لحاجة السرد لها، وانتهاءً بالجزء الثاني من المقتنيات " كتاب المكان " الذي يسرد في أحد عشر فصلاً تاريخاً موجزاً لما يضمه أو يقتنيه وسط البلد من ميادين وأسواق وشوارع ومقاه وكافتيريات وفنادق وبارات وكاباريهات وأماكن ثقافية..

أما الهاجس الثاني فيتعلق بذات الكاتب، فالمؤلف علاوة على كونه الرواي دائماً، وهذا يعني حضوره الشخصي في معظم الأحداث كصديق للشخصيات، أو على معرفة بها، أو على صلة بمتصلين بها صلة وثيقة، فإنه أيضاً مضمر في كثير من الشخوص والأحداث بمقدار حضوره في الأمكنة أيضاً، مكاوي سعيد أحياناً لا يروي عن الشخص الذي يكتب عنه،هو يتقمصه ويتلبس مشاعره " طواويس العفن ".. إنه ضرب من تنصيص الذات التي تتواطأ مع الوقائع وتندمج فيها تعيشها وتتعايش معها بتوهج وتفاعلية تكفي لتظل شخصية الكاتب مرتبطة بالمكان لأزمنة طويلة قادمة..

حامد الفقيه في "شيخوخة قمر"
بين تقنيات السرد وماهية المروي له

قبل عشرين عاماً بالضبط... كنت مكلفاً بإعداد ملف لصالح إحدى المطبوعات الصادرة في عاصمة أوروبية عن كتّاب القصة الجدد في اليمن، وكنت قد أنهيت مقدمة لذلك الملف أشرت فيها إلى حوالي ثلاثين اسماً شاباً، كانت الأصوات المميزة لا تتجاوز ثلث ذلك العدد فيما يقع الثلث الثاني عند درجة التوسط، أما الثلث الأخير فكانت أصواته لا تزال عند عتبة المحاولات، لكن رغبة التشجيع على ارتياد لعبة السرد، وما كنت أظنه بحرارة وصدق مساهمة في خلق جيل واسع الطيف من كتّاب هذا الفن كانا مبرراً كافياً للمغامرة بترشيح كل تلك الأسماء للملف المشار إليه.

أتذكر هذا وأنا أفكر في ما تعج به الساحة اليمنية اليوم من أسماء تتجاوز ضعف تلك الأسماء عدداً.. وتتجاوزها كثيراً من حيث التنوع والتعدد ذكوراً وإناثاً، اشتغالاتٍ و أساليب... لقد كانت الطلائع الجديدة قبل عشرين عاماً أكثر حظاً، إذ نالت من الاحتفاء والمتابعة النقدية أضعاف ما ناله من ظهروا بعدهم بعقد من الزمن.

لقد جنح القارىء – خاصة ذلك القارىء المسكون بالمتابعة والنقد إلى التخفيف قليلاً من حالة الاحتفاء بكل الأصوات وصار يحاول تتبع التجارب المغايرة.. والأصوات المختلفة..حيث يستطيع أن يجد مؤشراً

على ابتكار ما أو لغة مائزة أو وجهة نظر مختلفة أو رؤية كاشفة أو معالجة جديدة...إلخ.

هذه مقدمة يجب تسطيرها قبل الولوج إلى عمل مميز من نوع "شيخوخة قمر " للكاتب حامد الفقيه.. فلو أن هذا الكاتب كان موجوداً قبل عقدين من الزمن لطغى حضوره على كل مجايليه كما أتصور، ليس لمنحاه المميز في السرد فحسب، بل أيضاً لحضوره كمثقف وناقد وصاحب رؤية وقدرة على الانفتاح على تجارب زملائه ومحبتها وتقديرها أيضاً.

نحن إذاً أمام كاتب يعي قدر إمكاناته.. وهي إمكانات غير قليلة.. تتآزر مع طموح واضح لاجتراح إبداع يؤشر عليه وحده.. فهو صاحب مشروع تتبازغ رؤاه في المجموعة قصة بعد قصة.. ومشروعه الإبداعي كما يتلامح في هذه المجموعة يتكون من شقين: شق الأسلوب بما يعنيه من اشتغال على اللغة وبناء الجملة واختيار المعجم والمفاضلة بين مستويات التعبير.. وشق الموضوع الذي يبدو واضحا فيه الانحياز لحكايات المقهورين والمظلومين والفقراء والمهمشين والمسحوقين بالحياة.. وخيبات الواقع ومرارات الوجود.

تحتضن المجموعة واحداً وعشرين نصاً، قسَّمها الكاتب إلى ثلاثة محاور:

المحور الاول: محور عام يحتفي بقضايا إنسانية ذات صلة في الصميم بالصراعات الوجودية وعلى رأسها الصراع السياسي واختلال موازين العدل في هذا العالم وضرورة الكفاح من أجل أن يكون لنا مكان على

الأرض وحق واختيار في حياتنا و رسم مصائرنا.. تندرج في هذا المحور قصص(جنائز الصمت)، (عصفور النار)، (يفرحون للموتى) و(المفتاح).

المحور الثاني: يتموضع المرأة بما هي أنثى وبما هي إنسانة وبماهي أم وبنت ووجود تتفرع من تموضعه دلالات كثيرة خاصة في مجتمع كالمجتمع اليمني الذي تتحمل المرأة فيه أكثر من غيرها أعباء الفقر والتخلف وآلام الصراعات السياسية والاجتماعية.. وهنا نقرأ « شيخوخة قمر « « طفل القدر « « عرس السحاب « ، محراب الحرمان « الخيط الذهبي " طفل القدر ".

أما المحور الثالث: فقد توزعته هموم تراوحت بين الذاتي " كشك الذكريات " مثلاً... والاجتماعي " رائحة النعناع " مثلاً.

تقنيات السرد:

يكتب حامد الفقيه عبر لغة غنية وشاهقة.. مفرداته راقية، رومانسية وشفيفة.. ولولا استسلامها أحياناً لغواية التضايف لكانت أكثر اكتمالاً.. والكاتب كثيراً ما ينجح في إبراز فكرته من خلال التضادات بين عوالمه التي يخلقها ولا تنتهي صراعات النقائض فيها.... في قصة "يفرحون للموتى" يواجهنا صراع بين تيارين أو فكرتين: فكرة الحياة في اطرادها وتطورها وانحيازها للتجدد والتجديد بمختلف تجلياتهما من طفولة ترنو إلى المستقبل وشباب يفرح ويتزوج و يرقص ويغني وفكرة الظلام العدمي الجامد، الذي لا يرى إلا في اتجاه واحد، ولا يفكر إلا من وجهة نظر واحدة.. هي فكرة النموذج الواحد القديم المغلق المنحاز

للموت الرافض لكل ما عداه.

يوازي صراع النقائض على مستوى الفكرة صراع النقائض والمتضادات على مستوى الألفاظ المعبِّر بها فالأطفال والزغاريد والتصفيق والصفير والشباب والعرس و دفء الحياة والأمل والمستقبل، تقابلها الغضب والشتائم والبدع والظلام والسواد والفرقعات والغياب والبكاء والموت.

نفس التقنية يستعملها الكاتب في قصة تالية هي قصة " صوت الملح" فهو يلجأ إلى استعمال ضمير المخاطب ومن خلاله يستطيع أن يجعل من معرفة السارد باباً للولوج إلى دخائل بطل القصة وإلى التنازعات القائمة بين عالمين يتماوجان فيه، عالمه الذي خلَّفه في اليمن حيث الأم ومفردات الطفولة، شجرة السدر، دم أبي حزام، رجاء المنتظرة، إلخ.. وهي مفردات يتشكل منها الوطن كما احتفظت به ذاكرته.. العالم المقابل هو عالمه الجديد في بلاد الغربة، لندن مدينة الضباب الباردة، بيونسي وكلبها، كريستينا والمدفأة...صراع لا يفتر بين هذين العالمين..هنا الماضي عكس الماضي في قصة "يفرحون للموتى"..هناك الماضي موت والحاضر حياة، وهنا الحاضر موت والماضي حياة، ولكنها تكفي فقط لتكون نخزة بين الضلوع.

لعبة التضاد والمطابقات تتفجر أكثر حدة في قصة بعنوان " وتفجر الشفق"، التي تسرد واقعة من وقائع زواج القاصرات وهي مشكلة اجتماعية يمنية تأخذ أحياناً أبعاداً سياسية ودينية يتجاوز لغَطُها حدود اليمن تُفاجأ (مها) وهي بزيّ الصف السادس الابتدائي، تلعب

الحجيلة، على ثمانية مربعات متلاصقة في ساحة بيت أبيها أنها قد صارت عروساً، و في خضم متوازيَين من التضادات المتمثلة في عوالم الطفولة التي تنداح من (مها) مقابل عوالم المسن الغني الذي اشتراها من أبيها بماله، لا تفكر (مها) إلا في لعبة الحجيلة وقد عرفت أن ساحة الدار التي ستزفُّ إليها يصعب رسم مربعات اللعبة عليها بسهولة، لكن طفولتها ضاعت بين الأجساد الضخمة لنساء دجنهنَّ الاعتياد وهن يحتفلن بها قبل أن تتلاشى إنسانيتها تحت وطأة الفزع من منظر الرجل الذي زفت إليه حين ضمهما مخدع الزوجية... المختلف هنا ليس المواضيع لكن أسلوب المعالجة ولغة السرد التي تأخذنا إلى مسارب بعيدة في الوجدان، مسارب غالباً مانفتقدها عند كثير من كتاب السرد.

ماهية المروي له:

يقول حامد الفقيه: لا أبحث عن قارئ عابر سبيل، هؤلاء كثر، أريد قارئاً متابعاً لذا فقد حاولت أن أضع عناوين لا ينكشف مغزاها من السطور الأولى من القصة، كما أن المجموعة تضم نصوصاً لقارئ النخبة، لذا فقد تعمدت أن أضع عناوين تهز القارئ لكني لا أضع توضيحاً لها إلا في نهاية القصة.

ولكي نفكك هذا التصريح يجب أن نقول: إن الفقيه اعتمد في كتابة قصصه على النزوع إلى الشعرية العالية فهو يحاول باستمرار الابتعاد عن اللغة التداولية.. منحازاً إلى لغة المجاز وإلى التكثيف والصورة بدءاً من الكناية " قدمت و غصنها ممتلئ بالثمر، فامتشق فارس أحلامها سيفه فقطع الغصن" ص30، مروراً بالاستعارة " صوت

مئذنة الجامع يفلق هامة ليل طغى " ص31، وصولاً إلى التصوير المشهدي " حتى القمر لم يرثِ لحالها يحمل قطعة رمادية منالسحاب المجاورة ليدثّر ذكراها المؤلمة، الصبح لميطلع، والزوج لم يشفق على من هو سبب مغادرتها لروح أحلامها، وكذا القمر لم يغب أو يحتجب! بلاحقها ضوؤه من فتحة بجوار نافذة الغرفة. " ص31.

المقتبسات الثلاثة من القصة التي تحمل المجموعة اسمها " شيخوخة قمر " وهي مجرد مثال من أمثلة كثيرة تزخر بها نصوص المجموعة.. لقد استطاعت الشعرية العالية أن تفيد نصوص المجموعة من جهتين:

الأولى: توتير النص وشحنه بطاقات عاطفية وجمالية مذهلة تكاد أحيانا تنافس في جماليتها فكرة النص نفسه..على سبيل المثال قصة "عرس السحاب" وهي من أجمل نصوص المجموعة تبدأ هكذا " ذبلت خيوط الشمس، وسقطت غصون الضوء وبرد السعير، فمات النهار، وتجمعت الآلام، والأحزان، والشقاء آيبة إلى جلباب الليل الأسود الذي يطوق تلك اللوحة وحينها ارتعدت أصقاع السماء وتوسلت ضوء القمر أن يبزغ " ص42.. بهذا المقطع تبدأ الحكاية، من ثم نجد أنفسنا في معرض فني تسرد لوحاته بؤس الكائن الإنساني وعذاباته.. ويستثمر الكاتب شعرية اللغة وقدراتها على المخاتلة حتى لتسقط الفواصل تماماً بين الفن والواقع فيصير المشهد حياتيا معاشاً حتى النخاع.

الثانية: خدمة الضدية التي تشغل بال الكاتب وهي ضدية تقوم على رفض الواقع الذي تتعرض له شخوص قصصه..وضدية أخرى تأتي

من تقصّد الكاتب إنتاج نصوص سردية مضادة للسائد.

وإذن فقد اتكأ الفقيه كثيراً على التحفيز الجمالي حين حول تراتبية السرد من التتابع الوقائعي المتمثل – عند كتاب آخرين – في تصوير الواقع من خلال لغة سردية تعتمد بشكل مبالغ فيه على الملفوظ التداولي، إلى تراتبية فنية قائمة على مسوغات جمالية تعتمد على الرمز والإيماء والإشارة، لذلك فإن أكثر ما يلفت القارىء الحصيف في هذه القصص هو معنى المعنى، فلسفة الوجود، أسئلة الحياة الكبرى والأسرار التي تكمن وراء التمظهرات المختلفة للحوادث والأشياء.. فكل شخصية أو حدث أو ملمح هو فكرة إنسانية أراد الكاتب توضيحها لنفسه ولقارئه.. وهو يقدم شخصياته و وقائع قصصه من خلال سرد مستصفى يقوم على التكثيف واللغة الإشارية الرامزة كما أسلفت وعلى أنسنة الأشياء أيضاً.

هذه مجرد قراءة أولى و جزئية لعملٍ فني يستحق أكثر من قراءة.

"في تابوت امرأة" لسرين حسن
متاهة الأعراف.. مأساة الوجود

تنبني الحكاية في رواية "في تابوت امرأة" على تيمة أزلية عرفتها الأساطير والحكايات القديمة وعرفها الأدب منذ قصة أوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه دون أن يدري..وقد أعيد إنتاج هذه التيمة في مئات الحكايات والروايات والقصص والمسرحيات والأغاني والأفلام والمسلسلات.. لقبولها الدائم للتجدد وللمعالجات المختلفة بحكم كونها موضوعا وجودياً لا يبلى ومشكلة إنسانية أزلية..

نحن هنا أمام ماساة اجتماعية وإنسانية من الدرجة الأولى ثمة فتاة في سن المراهقة إسمها سارة يغتصبها أبوها.. وحين يتكشف حملها يتهمها بعلاقة مع شاب مّا ويوغل في تعذيبها بوحشية تحت طائلة الدفاع عن شرف الأسرة الذي دنسته، وحين تهربها أمها تضطر بعد معاناة طويلة للجوء إلى أحد البيوت حيث تعمل شغالة باسم مستعار هو " أزهار" وتعيش في ظلال الخوف ورهبة العيون المتلصصة عليها والألسنة الآكلة فيها، تلد طفلها هناك وبعد شهور يأتي ابن العائلة الشاب فيغتصبها.. وحين يحاول معاودة فعلته تطعنه وتفر بطفلها.. وفي فرارها تعاني ذل العيش خادمة في البيوت بأسماء مستعارة..ومحاولتها لا تتوقف من اجل العودة إلى أهلها.. لكنها حين تعود تنفذّها ولدها وتدخل السجن لتجد في انتظارها اغتصابات أخرى تفذها سجينة شاذة طورا

وسجانون متوحشون طوراً وبعد معاناة طويلة تهرب وتجد طرقا أخرى للحياة تتخلص بواسطتها من الوطن وتتخلى عن الدين وهناك في لندن تسوقها المأساة إلى علاقة فراش مع شاب يصغرها سناً ما تلبث أن تعرف أنه ليس إلا ابنها الذي أنجبته من أبيها..

قصة مفزعة تحبس الأنفاس.. لكن الإضافة الحقيقية التي وفقت المؤلفة في اجتراحها هي سرد الحكاية من خلال الخصوصية اليمنية.. وهي خصوصية تسحق الأنثى تكممها وتقتل شخصيتها.. وتظلم وجودها من جوه مختلفة..

فزنا المحارم غالبا ما تحيق عواقبه بالمرأة دون الرجل وكذلك الاغتصابات..وغيرها وما يزيد الطين بلة هو إصرار المجتمع على التعامل مع مثل هذه القضايا الخطيرة بوصفها مسكوتا عنه لا يجب اختراقه.

مما يحسب للمؤلفة أنها استطاعت أن تبرز الآثار السلبية التي تلحق بمن تقع عليها هذه المصيبة في المجتمع.."كل نظرة كانت طعنة في شبح شخصيتها التي محيت منذ مدة طويلة بمحاة الأعراف" ص24

يقوم الراوي في هذا العمل السردي – وهو راو من الدرجة الثانية – بوظيفة السرد في المقام الأول وإلى جانبها وظائف تنظيم النص والربط بين الأحداث والتذكير بها..ويقوم أيضا بوظيفة إبلاغية تستهدف توجيه القارىء إلى تحيزات معينة أو تفسير بعض ما ينغلق عليه.. أو حتى وعظه..

- هناك اختزالات مخلة بالسرد وفيها نوع الركاكة في الصياغة نتيجة تسرع الكاتبة وعدم صبرها على مداورة اللغة واستقطار مفرداتها

المعبِّرة عن واقع الحال، في ص8 على سبيل المثال نقرأ: ينبطح وليد أمام باب غرفتهم المؤدي إلى الشارع، يمد يده " التعبير يجب أن يكون بالمثنى " باب غرفتهما " بما أن وليد وأمه يسكنان الغرفة، لكن حتى التعبير بالمثنى لم يكن مطلوباً، فيكفي أن تقول " باب الغرفة، الاستعجال جعل بالنص يستعمل التعبير اليومي دون ضرورة بحكم اعتماد السرد على الفصيح.. ومثل ذلك قوله في ص12 " كلما مرت بها احدى الضيوف " هنا تشعر بأنها لا تخطىء لغويا فهي لا شك تعرف أن الأجدر بها أن تقول "إحدى الضيفات " لكنها تمتثل لانساق التعبير اللهجوي الذي تشعر بأن الإشارة فيه تغني عن الابارة.

- هناك استباقات تضر بعملية السرد لأنها تهيئنا لا كتشاف ما يجب ألا نكتشفه إلا في حينه. كمثال على ذلك فقرة في ص8: ما أجمل عالم وليد وما أبسطه، لا يعرف من الدنيا سوى لعبته من أم سلطان.. وبعض الحليب الذي لا يدفئه كما كان حليب أمه الذي لم يفهم لم لم يعد يعطى له؟ ووجه والدته الذي قد لا يتذكره مستقبلا إلا مغطى بالدموع.." فهذه الجملة الأخيرة تعد استباقا سردياً لا داعي له.لأنه يحرق جانبا من مفاجآت المروي..وحتى يكون كلامي واضحا فلا بد من ذكر أن الاستباق هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد وهو يصلح حين يكون السرد بضمير المتكلم لأن الراوي بضمير المتكلم هو راو من الدرجة الأولى، راو عليم، إذ هو يحكي عن نفسه.. أما حين يكون الراوي بضمير الغائب.. فكثيرا ما يصير الاستباق محرقا للحدث..

- في رواية " في تابوت امرأة غالبا ما لعب الاسترجاع دورا أساسياً في نسج الحكاية وتفسير أحداثها من خلال تسليط الأضواء على ماضي شخصية البطلة وتفسير ما غمض من مجريات حياتها..وكثيراً ما كان الاسترجاع في هذه الرواية تاماً، وقد وفقت الكاتبة بقوة في استعماله.. فهو من لوازم الروايات التي يبدأ سردها من المنتصف إذ يقوم الاسترجاع باستعادة الأجزاء الساقطة من الحكاية والتي تكون أحيانا هي متن الحكاية وهي الجزء الأساسي والمهم فيها.. كما في هذه الرواية.. التي نجح السرد في تقسيط استرجاعاتها للحدث المحوري وهو تعرض البطلة للاغتصاب من قبل أبيها المتوحش وقد تم تقسيط الاسترجاع لهذا الحدث على مراحل.. تلفت النظر براعة الكاتبة في مداخلة السرد بين الوقائع المسترجعة وبين السياق الحكائي الذي كانت تسوقه قبل عملية الاسترجاع..

عندما حل المساء
.. أطفأ شمعة لبلقيس الكبسي
إبداع بلا دليل تصنيف

استعرت عنوان هذه القراءة من عنوان أحد نصوص الكتاب نفسه (بلا دليل استعمال) ص 146.. وهو واحدٌ من ستة عناوين تمنيت لوأن الكاتبة اتخذت أحدها عنواناً للكتاب بدلاً من العنوان الذي اختارته.. وهو أيضاً عنوان أحد نصوص الكتاب..

أما بقية العناوين المشار إليها.. فهي (شيكولاه) (كانت نائمة) (بالشمع الأحمر) (للاتسامة فقط) (استدراك غبي)..

تمنيت أحد هذه العناوين عنواناً للكتاب لإحساسي بكونه أكثر دلالة على المحتوى.. إضافة إلى قوة الإيحاء فيه.. وجدارته بلفت نظر القارئ واستحلاب فضوله للدخول إلى العوالم النابضة بين دفتيه..

(عندما حل المساء أطفأ شمعة)

هذا الإصدار الثالث للشاعرة والقاصة والكاتبة المسرحية بلقيس الكبسي.. صدر عن مركز عبادي للدراسات والنشر، سنة 2012م.. بعد فوزه بجائزة الشاعر عبد العزيز المقالح في القصة لنفس العام..

ورغم هذا التوصيف الذي يؤكد عليه مقتطف من قرار لجنة التحكيم على الغلاف الأخير.. كما يؤكد عليه وضع (قصص) تحت عنوان المجموعة في الصفحة الثالثة.. فإن نصوص الكتاب البالغ عددها 116

نصاً لا تخضع كلها لهذا التوصيف الذي يمكن القول بأنه يصدق على أقلها.. فيما نستطيع اعتبار أكثر النصوص إما نصوصاً مفتوحة.. وإما نصوصاً شعرية وإما نصوصاً شذرية تقع بين التأمل والحكمة وإما نصوصاً تشبه التواقيع إلى حد كبير.. ولهذا يتغاضى عنواني عن التوصيفات المثبتة على الغلافين.. وتحت العنوان الداخلي.. والتي تؤكد كلها على الصفة القصصية للمجموعة..

ثم سمات كثيرة تتضح بها اشتغالات بلقيس الكبسي في هذا العمل الذي تتعدد المقتربات الفاتحة لقراءته أو لقراءاته.. وأولها تقنية المفارقة التي تتعدد أشكالها داخل المسرودات على نحو لافت فهناك المفارقة الضدية (الجدة التي فتحت قلبها بالأمس له، توصد باب قبرها دونه اليوم)، وهناك المفارقة الطريفة التي نقصد فيها بالشيء غير ما هو له (هامت مخيلتهُ وهو يحتوي الأنثى التي أحبها بعمقٍ بين ذراعيه فحلق بجناجين من غرام.. وبدون سابق اشعاراستيقظ مذعوراً من حلمه مفزوعا من صراخ زوجته المتذمر من طول سباته المنسي)

المفارقة الصادمة التي تقلق القارئ وهي تتمثل في شكل واضح في نص (سم لذيذ) وهو نص خادع لا يحمل سماً لذيذاً كم يوحي اسمه لكنه يقدم بشكل رائع قدرات الكاتبة على اجتراح سرد مميز يوهم على امتداد النص بعلاقة أنثى برجل تحبه ولا تسطيع التصريح بحبها له لأنه كما قد نتوقع حب آثم ومراقب وخائف، لكننا نفاجأ في آخر النص بصدمة غير متوقعة إذ تتخلق المفارقة من الخداع الماثل في السرد.. فراوي القصة الذي يستعمل ضمير المتكلم ويوهمنا أنه أنثى عاشقة

توشك على خوض مغامرة طائشة من أجل البوح لمعشوقها،ليس إلا طفل صغير يحكي عن علاقته بأبية تلك العلاقة التي تتخطى في نهاية النص مشقة التهيب ليكتشف الطفل مقدار الحنان الذي يكنه له أبوه.

وهناك المفارقة القائمة على الانزياح بالمقولات عبر تغيير منطقها كما في نص " مداهمة " وكذلك المفارقة المثيرة المعتمدة على التمويه اللفظي كما في نص " عين واحدة لا غير " الذي تحتل الكاميرا فيه بؤرة الحدث لتكون الشاهد الذي رأى كل شيء: كانا يحتفلان بالحب ويحتفل بهما، ريثما وثّق الموتُ نفسه بعين واحدة، لم تكن سوى برهة مباغتة حتى انتهى كلُّ شيء،رحلا في لحظةٍ ضبابيةٍ كالبهتان، انطفأت أحداقهما ؛بينما ظلت وحيدة بعين لا غير في عراءٍ مقفر،توثِقُ جريمة مجهولة.. يشوبها الرعب، وحش مّا ابتلعهما ولم يترك لهما أي أثر، ولا دليل لجريمة كبرى سوى انبثاقِ صفيرٍ.. ووميضٍ باهت.. وخيال وذعر، ما أقسى أن يوثّق الموتُ نفسهُ على مرأى ومسمع،فليحتاط الحبُّ من الاحتفاءِ بما يزهقُهُ في أيامِهِ الأولى

ولعل أجمل ميزات الاشتغال على المفارقة تتجلى في نص "جائعة " حيث تنشطر وأنت تقرأ بينك وبين نفسك مختنقاً باختناق الطفلة بقطعة النقود المعدنية التي باغتها طفل لعله أخوها وقذف بها في فمها فيما هي تتثاءب غير منتبهة، وبينك ميتاً من الضحك للطفل الذي رمى بنفسه على الأرض منتحباً يفحر ويرفس ويتهم تلك الجائعة بابتلاع قطعة نقوده.

على هذا النحو من اللعب الجميل سنقرأ ستة عشر نصاً تتمدد

على نصف مساحة الكتاب الذي يقع في 174 صفحة.. متداخلة بعدد يساويها من النصوص القصيرة المكثفة التي ترتكز أساساً على المفارقة بوصفها المنتج لدهشة القارئ.. كما هي مدار فتنة النص..

لكنني لن أكتفي في هذه العجالة بالوقوف على تقنية المفارقة وحدها فثمة في هذا العمل الإبداعي المائز جوانب أخرى تستحق الوقوف عليها، ولابد من التأشير على بعض السمات التي يمكن أن تفتح الباب لمقترحات أو مقتربات أخرى للقراءة.

تشتغل النصوص على مجموعة من التيمات الإنسانية.. والهموم الاجتماعية والمواقف التي تتموضع مواطن الضعف البشري... وتلتقط المواقف المشحونة بالانفعالات النفسية التي تتنوع تنوعاً هائلاً في طرائق سردها مستعينة بمصفوفة المفارقة التي أشرنا إليها سابقاً وبتقنيات فنية متعددة تعين السرد على إنجاز ما اجترحته فتنة اللغة وآليات التخفي التي تتيحها والتي تصل ذروتها في نصوص مثل: (مصيدة) الذي يتركنا نتماهى مع لغة مراوغة نتتبع المجازات وتلاحق الأفعال وكثافة الوصف لنفاجأ عند النهاية بما لا يخطر لنا على بال ولا يعيب هذا النص إلا المعلومات التاريخية التي أدلت بها الراوية فكشفت على الأقل للقارىء المثقف سر اللعبة قبل النهاية " يا إلهي كم هو داهية؟! ذلك العدو اللدود الذي فرّق شعبا إلى أقاصي المعمورة بفعلته النكراء، وشرد الملوك والأمراء من قصورهم، وعبث بعراقة حضارة غابرة."

كذلك نص (استهانة) وإن اختلفت اللعبة فيه إلى حد مّا عما اتبعته الكاتبة في نص (مصيدة):

غير أنه رغم نجاح السرد وبلاغة المعجم فإن المفارقة كتقنية مهيمنة تآزر قوة وجمال السرد لا تنجح دائماً.. إما بسبب الإخفاق في إظهار المواقف المتخلقة منه، وإما بسبب زوائد في النص تكشف بعض أسراره على نحو ما أشرنا إليه في نص (مصيدة) وإما عدم إنهاء النص في الوقت المناسب كما في نص (عندما حل المساء... أطفأ شمعة) حيث كان يمكن إنهاء النص عند لحظة سقوطهما وتبرج ابتسامة الطفل على ضوء الشمعة.

كذلك يضعف قوة فاعلية المفارقة تفكير السرد بشكل غير منطقي أو واقعي في سياق لا يحتمل ذلك كما في نص " مهمة سرية ".

بقي أن أقول إنه وبعيداً عن كون الكاتبة لم تعهد بكتابها لمصحح لغوي كان سيعفي المجموعة من بعض الأخطاء النحوية والاملائية وحتى بعض عيوب النطق التي جعلت الكاتبة ترسم بعض الألفاظ وفق نطق اللهجة لها وهي أخطاء لا أدري كيف مرت على لجنة الجائزة[29] التي كانت تستطيع تنبيه الكاتبة عليها وبالتالي حمايتها من المؤاخذات المتعلقة بهذا الجانب. بعيداً عن هذا العيب البسيط فإننا يجب أن نقرر أننا امام كاتبة استطاعت بمزيج من عفوية مرهفة تشي بقدر كبير من البداهة وإحكام الصنعة المتمثل في قوة الحبكة وبراعة الصياغة أن تقدم عملاً لافتاً، ولعل أكثر ما يبهرنا في العمل هو حلاوة الوصف واتساع معجم الكاتبة اللغوي وقدرتها على التصوير ببذخ وجمال مدهش.

---

[29] **فازت المجموعة بجائزة المقالح عام 2012م.**

وشاية الليلك لفارس البيل
حلاوة السرد وعمومية النموذج

في "وشاية الليلك" يضعنا فارس البيل أمام مجموعة من الحكايات والنصوص السردية الراصدة لعدد من النماذج البشرية والمواضيع الإنسانية... مجترحاً لعرضها لغة تغري بالقراءة ومجموعة من السمات الفنية الأخرى تجعلها حرية بمقاربة تؤشر على بعض ميزاتها.

تحتوي المجموعة على اثنتي عشرة قصة تقع في 78صفحة من القطع المتوسط.. وقد صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة كونها فائزة بالمركز الثالث لجائزة الشارقة للإبداع العربي في دورتها السابعة عشرة سنة2013م.

تغرقنا القصة الأولى " أمام البريق " في موج الحنين بوصفه شعوراً حتميّاً يخالج ابتعاداتنا عن المنابت الأولى حيث يستطيع الحنين دائماً أن يتفتق مفاجئاً جارفاً وأصيلاً يكشف عن جوهر انتماءاتنا، ويحدُّ من تماهي ذواتنا في الآخر أمكنة وناساً.. أو ثقافة وعادات أو فرصاً تعني تحققاً حياتيّاً علميّاً أو عمليّاً أو معنويّاً كنا ننشده..

ربما لوكانت مقولة بلغيث كولي " مطرح عبد الله علي ولا قصر بن محفوظ " رائجة الملفوظ والحكاية لكان الكاتب اختارها عتبة لقصته فهي أنسب لها من مقولة الحكيم علي ولد زايد " عز القبيلي بلاده ولو تجرع وباها " فقد عاش بلغيث كولي ردحاً من مراهقته وشبابه في القرية

يحرث ويحصد بجد ويعتني مخلصاً بثيران قريبه الغني عبد الله علي حدّ أنه ينام معها في المطرح (الزريبة).. وكل ذلك التفاني سببه حبه لإحدى بنات قريبه الغني ذلك الحبّ الذي كان يعبِّر عنه بتحويل شفاهه إلى مزمار شجي يرتجل عليه أغنيه فيها.. وحين تيقن ألاّ سبيل إليها مادام الفقر ممسكاً بتلابيبه يمم شطر الغربة... وفي مدينة جدة فتح الله عليه وعمل في قصر ابن محفوظ.. وكان ذلك في أول الستينيات من القرن العشرين.. حين كان تواصل المغترب مع أهله يتم على أزمنة متباعدة عبر الرسائل أو عن طريق مسافر مّا قادم إلى الغربة أو عائد منها.. ذات ليلة زمن من اغترابه طاف الحنين بالكولي فأخرج مزماره وراح يعزف ودموعه تدكع شجىً ولوعة لزمان شقائه وكده ونومته بين العلف والعجور في مطرح الثيران... قال له رفاق غربته هازئين: عجيب أمرك تبكي يا بلغيث.. تعيش في قصر ابن محفوظ وتبكي على زمن كنت تنام في المطرح على العلف والعجور بين الثيران؟

فرد أبولغيث والحزن يأكل روحه " مطرح عبد الله علي ولا قصر ابن محفوظ "

مقولة علي ولد زايد " عز القبيلي بلاده ولو تجرع وباها " لا تحيل إلى مضمون القصة التي وضعت عتبة لها..فقد نجح البطل في الغربة وجمع مالاً كثيراً.. وليس في مضمونها ما يشي بذل تعرض له حتى يتذكر أن عزه في بلاده.. لقد كان البطل يمر بلحظة استرخاء في منزله الباذخ بمدينة اغترابه حين لمح على الشاشة مشاهد لقريته التي نسيها سنوات طويلة وهو يتلذذ بجمع المال.. فجمع روحه وعاد.. وهذا

يناسب مقولة بلغيث كولي التي تحيل على الحنين كحالة وجدانية عاطفية.. وكنزوع وجودي إنساني.. فالمكان الحقيقي ليس المكان الذي نسكنه، بل المكان الذي يسكننا.. لهذا قال المتنبي العظيم:

لك يا منازل في القلوب منازل... أقفرت أنت وهن منك أواهل

لكن "البيل " في القصة الثانية " تحت المطر" ينجح في وضع مقولة الفيلسوف الشهير " برتراند راسل " (يوجد في الجزء الذي نعرفه عن الكون الكثير من الظلم.. وغالباً ما يعاني الطيبون.. وغالباً ما ينجح الأشرار ". وفي هذه القصة كما في قصة " وشاية الليلك " التي تحمل المجموعة اسمها يقنعنا الكاتب بقوة إنه يكتب تجارب من واقعنا فالرجل الأنيق ذو الجبين اللماع الذي يرأس البنك المركزي في البلدة – وهي وظيفة تعني أنه قد وصل إلى قمة النجاح – لم يكن إلا تلميذاً بليداً لايكفُّ المدرسون عن توبيخه، فيما زميله حسن الذكي المتفوق في المدرسة يبيع الخضراوات على عربة يجرها حمار... ويشكل اللقاء بينهما حالة فارقة استطاع الحوار أن يبرز إلى أي مدى يمتثل خطابنا لما نحن عليه.

أما في قصة "وشاية الليلك" فيضعنا الكاتب أمام مفارقة من نوع آخر فتكديس السلطة والقوة والمال في أيدي جماعة ما، يصبح وسيلة لإقصاء الآخر والاستعلاء عليه، ومن ثَمَّ التمييز ضده... تبدأ المأساة من نهب أرضه وتحويله إلى أجير فيها – هنا تسقط الندية بين الطرفين – و تتطور إلى بناء القصور وتسويرها علامةً على التباين في المستويين الاجتماعي والاقتصادي... و تبلغ ذروتها في منع أي تواصل إنساني

عن الآخر، كدليل على عدم التكافؤ وتنتهي بتحول تلك المنظومة إلى معتقدات راسخة يستباح بمقتضاها دم ذلك الآخر المعتدى عليه دائماً... هكذا كان مصير نوار، ابن القرية الفقيرة القريبة من ضواحي المدينة الذي تحول واديه إلى مزارع لنافذين بنوا قصورهم في الضواحي وسوروها، فحين أجبر الحب نوار على اختراق الأسوار كي يصل إلى تيماء بنت القصور، كان مصيره القتل. وعلى اختلاف عالميهما فإن "لمى" اليتيمة بطلة قصة (في حضرة القهر) – التي اضطهدها أهلها، وحين فتح لها شاب باب الأمل تبين لها أنه لم يفعل ذلك إلا لينال منها – هي الوجه الآخر ل"عادل" الموظف الصغير المخلص جداً في قصة عقاب الضمير، والذي خسر وظيفته وسمعته لأنه لم يوافق على بيع ضميره... لمى وعادل ضحيتان لمنظومة فاسدة وأوضاع غير عادلة... لمى ضحيّة لتقاليد بالية ومجتمع متخلف ألقى بها بين يدي ذئب منزوع الضمير و حين تأبّت عليه وجدت منحتها الدراسية في مهب الريح ووجدت مستقبلها كله مهدداً بالضياع ولم يستطع ذلك الشاب أن يفعل بها مافعل إلا لأنه ابن نافذ كبير فهو من أولئك الشباب الذين ينجحون بدرجات متدنية لكنهم يحصدون أفضل المنح الدراسية في الخارج بسبب نفوذ آبائهم.... وعادل ضحية لخلل كبير في مقاييس المجتمع، فبعد أن رفض بيع ضميره تعرض لمكيدة من أحد رؤسائه أورثته تهمة أخلاقية فقد بسببها وظيفته في المؤسسة وسمعته في الحي وعندما أثبت براءته منها بعد معاناة طويلة كان قد صار موصوماً فلم يقبله المجتمع ولا استطاع العودة لوظيفته مرة أخرى... ماحدث لهما ليس إلا

نموذجاً لمفاعيل الفساد واختلال القيم الاجتماعية و تجلياتهما، وفي هاتين القصتين كما في قصص أخرى يقدم السرد بشكل ضمني ناجح إدانة قوية لتفاهة النظام المؤسسي، وتخلف المجتمع، وجشع الانسان، وموت الضمير عند النخب النافذة وأبنائها. في قصة (حي بن سهبان) عوالم رمزية تصور حيّاً هامد الحياة وتصف بعض مجريات يومياته المتكررة، حيث يتحدث الناس عن كنز مدفون في إحدى زواياه، دون أن يحاولوا اكتشافه، فيما هم ينتظرون عودة ابن سهبان، الذي اختفى منذ ثلاثة قرون بعد أن دفعه أحد المنجمين للبحث عن وعل بثلاثة قرون (يذبحه عند مدخل الحي وقت بزوغ شمس يوم دافئ، فترتفع مع ضوئها حال هذا الحي ويصلح).. رمزية القصة تحيلنا إلى الأوهام التي نركن إليها ونتبلد أزمنة طويلة في انتظار تحققها فيما تظل إمكاناتنا الحقيقية معطلة نجهل أو نعمى أو نعجز عن استثمارها... وإمكاناتنا هي الكنز. وإذا كانت قصة (الرحلة الأخيرة) ترصد إحدى مفارقات الوجود، إذا يتأمل السرد فيها.. كيف يقاد الناس إلى مصائرهم بمنتهى السهولة... ويبقى هذا الانقياد عصياً على الفهم والتفسير... فإن السرد يلتقط لنا نموذجين فنيين من واقع الحداثة الكونية ومنتجاتها وطرق التفاعل المجتمعي معها... النموذج الأول هو "أحمد" في قصة (مد أزرق) ذلك الرجل الذي يعتقد أن حل كل المشاكل الاجتماعية ممكن أن تتكفل به حبة الفياجرا، وهي فكرة – رغم مرجعيتها الفرويدية الجزئية – تقوم على صورة نمطية رسّختها الإحباطات السياسية التي تحيل كل الاضطهاد الذي ينال الحزبيين والناشطين السياسيين إلى

محاولة تعويض المتسلطين عن عجزهم الجنسي بقهر الآخرين، كما أنها تتأصل في ثقافة المجتمع التقليدي، الذي طالما عبّر عنها بالمثل الشهير (الزب الشاحن كالدولة الضابطة)... النموذج الثاني يتمثل في بطل قصة (Like)، الشاب الغارق في عوالم الانترنت ومواقع التواصل الاجتماعي إلى درجة الانقطاع التام عن أي تواصل اجتماعي حي

***

قليلاً ما نجد عملاً قصصياً تميزه في جميع مفاصله مجموعة من السمات الفنية على نحو ما نقرأ في مجموعة " وشاية الليلك "..فقد اعتمد السارد في قصص المجموعة الاثنتي عشرة على ضمير الغائب (هو).. والسرد بضمير الغائب لا يعطي الشخصيات محدداً خاصاً.. فهذا الضمير يعبر عن اللا شخصية كما يقول (بنفست) إذ هو شكلي لفظي ليس إلاّ..لذلك فهو يتيح للقارىء أن يستفيد من تجاربه وخبراته ورصيده الثقافي وحتى تصوراته القبلية.. وأن يتدخل في النص الذي يقرأه أكثر مما لوكان النص مكتوباً بضمير المتكلم أو حتى بضمير المخاطب.

لكن فارس البيل أضاف سمة أخرى لنصوصه هي عدم خصوصية الأمكنة.. الأمكنة في الغالب لا أسماء لها.. فلا إسم لقرية (فالح) في قصة " وراء البريق " هي قرية معلقة بين الجبال وحسب، ولا اسم للقرية المجاورة التي ذهب إليها (فالح) ليعرف من مغتربها العائد شيئاً عن فرص الاغتراب.. ولا إسم للبلد التي هاجر إليها سوى أنها (الدولة الغنية).. فقط الإيحاء بالمكان " الوطن " يأتي من مقولات علي ولد زايد وأغاني

أبوبكر سالم بلفقيه.. وفي قصة " تحت المطر " المكان "بلدة " مّا.. وفي " الرحلة الأخيرة " ثمة مدينة ساحلية يوحي وصفها بمدينة عدن لكنه لا يسميها.. وهكذا سائر القصص.. حتى " حي بن ابن سبهان " الذي قد يكون إسماً حقيقيّاً لحي في مدينة مّا.. إسماً مبهماً من جهة بعدم ذكر اسم المدينة التي يقع فيها، ومن جهة أخرى برمزية الحكاية وإغراقها في اللغة الإشارية.. ولو كان الكاتب تهامياً مثلاً لفسرت رمزية الاسم بسهولة.. فالسُّبهُ والتّسَابُهُ والمِسَابَهَةُ في اللهجة التهامية تدل على التراخي والاتكالية وقلة الاهتمام وعدم الجدّ.. ولا أدري إن كان هذا اللفظ موجوداً وموجودة دلالاته في لهجة الكاتب أو أنه يعرفه أم لا؟.

هذا المنحى من الابتعاد عن التخصيص يطال أيضاً الشخصيات في بعض القصص، على سبيل المثال: الشاب المستَغِلُّ عديم الضمير في قصة " في حضرة القهر " ليس له اسم.. هو " الشاب " فقط.. كذلك بطل قصة (like) الغارق في العوالم الافتراضية هو " شاب " وحسب.. عدم تخصيص الشخوص بالأسماء هو السمة الثالثة لهذه المجموعة القصصية.. نحن إذن أمام أساليب فصل مدبّرة تبدأ من استعمال ضمير الغائب الذي يجعل السارد يظهر الشخصية ولا يتقمصها.. ثم تترسخ أكثر من خلال عدم تحديد الأمكنة فالتخلص من خصوصية الأمكنة التي تفرضها التسميات يحرر المسرود من محدودية الأمكنة وثقل مرجعيا تها وما تفرضه معرفتنا بها أو تصوراتنا عنها على التلقي.. أما عدم تسميات بعض شخصيات النصوص فهو يساعد بقوة على إبراز تخلخل القيم، وشيوع النموذج الذي تمثله كل

شخصية من تلك الشخصيات.. وهذا واضح جداً من نموذج شخصية الشاب المستغل في قصة " في حضرة القهر".. وهو أكثر وضوحاً من خلال شخصية الشاب " المفسبك " في قصة (like)..

هذه السمات الثلاث مثّلت استراتيجية ناجحة أفادت السرد وأتاحت للبعد الإنساني الشامل له أن يأخذ مداه حتى النهاية.

بقيت سمات أخرى في المجموعة تبرز بشكل لافت في قصتي "طابور" و "في انتظار الباص" هنا يستثمر الكاتب قدرته على تكثيف ثنائية السرد والوصف بطريقة أخاذة مذهلة.. القصتان كلتاهما تتموضعان لحظة زمنية في وضعين معتادين بالنسبة لبشر هذا الزمان.. يتحول المنولوج الداخلي للرجل – هكذا هو دون اسم ليكون أي رجل – في الطابور إلى لغة عالية ذات مغزى فلسفي عميق.. خاصة حين تنتهي القصة بمفارقة صادمة.. فقد شذ الرجل عن الطابور قليلاً أثناء استغراقه في مونولوجه الداخلي الذي يتموضع طبيعة الطوابير وآلياتها ووظيفتها وهيمنتها على حياتنا ووصف النماذج البشرية المنتظمة فيها.. وأثناء انغماسه في مونولوجه الداخلي لم يسمع تنبيهات المراقب المتكررة بالتزام الطابور.. وحين لم يبق بينه وبين الشباك الصغير الذي يمثل غاية الطابور إلا رجل واحد يعيده المراقب إلى مؤخرة الطابور بحجة خروجه على النظام.. والفكرة واضحة فهذا مصير كل من يفكر ويفلسف الظواهر والأشياء عندنا..في القصة الأخرى يتحول انتظار سامي للباص إلى مقطع عرضي من حياتنا اليومية.. مشهد اعتدنا عليه ولا نأبه به في الغالب..

ثمة تقنيات أخرى ينجح الكاتب في تقديمها ببراعة فهو مثلاً يسرّع الأزمنة بسهولة ويسر كما في قصتي " وراء البريق " والرحلة الأخيرة " وباستثناء الفقرة الأخيرة من قصة " وشاية الليلك " التي أشعر بأنها زائدة على الحاجة. فإن قصص المجموعة كلها تبدو في غاية الكمال فلا يكاد القارىء يشعر بعبارة شاذة أو جملة ناتئة تركيباً أو معجماً أو مدلولات.. سرد رشيق ولغة واثقة حفية لا تدَّعي أو تستعرض.. لكنها تفي بغرض السرد كاملاً غير منقوص.

عاشق الحي ليوسف أبورية
سقوط الحواجز بين الواقع وماوراء الواقع

"بإيجاز شديد كان دسوقي بدران يجلس على المائدة لتناول طعام الغداء مع زوجته سميرة،دخل قط أسود غريب، لم يكن –أبداً – من القطط التي تتردد على شقتهما،قفز إلى المائدة برشاقة، راح يحدِّق في العينين المكحولتين للمرأة الشابة، انتبه الزوج لهذا التحديق الدائم، فقال له مستنكراً:

–إيه..عجباك؟؟ خذها.

فاختفت المراة في الحال، وتلاشى الجسد الأسود للقط.

ودارت الحكاية من بيت إلى بيت، ومن شارع إلى شارع، ومن حارة إلى حارة، وتسربت عبر الأبواب التي لا تغلق ليل نهار، والنوافذ التي تستقبل من الكلام أكثر مما تمنح من النور،

وككرة الثلج الشهيرة تضخمت وتضخمت حتى صارت مظلة كبيرة تنسدل على الأسطح، وتسد عين الشمس المانحة للدفء والنور "

هكذا تبدأ رحلتنا مع الروائي يوسف أبو رية في روايته المذهلة "عاشق الحي" رواية فانتازية بامتياز يختلط فيها الخيالي بالواقعي، الأسطوري بالحقيقي، وتتداخل أزمنة السرد متعددة.. لتزيد من جاذبية الحكاية وإثارتها حيث السر والبحث والمغامرة والشك والغيرة وانعدام اليقين هي الأبطال الحقيقية للعمل، تقدم الرواية المعنى العجيب للحياة

من خلال ثلاثة متوازيات هي العجيب الأسطوري القادم من زمن الفراعنة الذين عبدوا القطط وأقاموا لها المعابد، والعجيب الفلسفي الذي يحاول التعليل والتفسير بشكل علمي داخل واقع لا يحفل بالعلم، ويقل فيه الركون على النزعة العقلية ليترك المجال لامتزاج ماهو قابل للتصديق بشكل عادي وما هو قابل للتصديق بشكل استثنائي وهنا ينفسح الطريق للعجيب الصوفي الذي يقدم تفسيره الباطني للوجود في بيئة قابلة وغير ممانعة بسب التراكم الثقافي للتصوف في المكان وناسه..وبين كل هذه العوالم المتداخلة يمتد السرد حافلاً بالغموض والعذوبة الخلابة والكتابة الحاذقة التي تأخذك من نفسك وتجعلك تلهث عبر السطور تلاحق الأسرار وتحاول مع السارد استكشاف المنعطفات والمفاجآت فيما أنت تقع معه فيها واحدة بعد الأخرى..

نستطيع أن نقرأ أكثر من قيمة دلالية من خلال مستويات السرد وزوايا وجهات النظر المختلفة، فما سيبدو خرافيا واهيا من زاوية معينة، سيبدو من زواية مقابلة جوهرياً في الحياة وأصلا من أصولها المرتكزة على تيمة الخلق ومقولات الأديان " علاقة الانسان بالجن مثلا"،

أما من الناحية الفنية أو بالأحرى فيما يتعلق بتراث السرد ومتكآته المتراكمة في ذاكرة المؤلف فإن " الف ليلة وليلة " معين لا ينضب لمثل هذه التشبيكات بين الواقع وما وراء الواقع،غير أن لعبة السرد وقواعدها تختلف عند أبورية لتصبح بصمة إبداعية تدل عليه وحده ولا يدل عليها إلاّ هو.

رواية " عاشق الحي " مثلها مثل روايتي " تل الهوى " و "ليلة عرس"

لنفس الكاتب تبني نفسها في أمكنة ريفية نائية تقبع في الحواف غير بينة لعيون اهل الحواضر الكبرى لكنها تعج بحيوات لا تقل صخباً وامتلاءً بمهيئات السرد وممكناته

درب الأربعين... للروائي ماجد شيحة
شهقة طويلة في الطريق إلى الروح

على مساحة 407 صفحات أخذني الروائي ماجد شيحة في رحلة سردية مذهلة.. تناوبتني الظلمات والنور، العطش والارتواء، القنوط والأمل.. شجت جبهتي فؤوس الباطل، وتفاسح لي الوجود في ظلال الحب الإلهي والتجليات النورانية لدراويشه الواصلين..

رواية يهدر فيها السرد جامعا بين الإثارة والتشويق الذي يحبس الأنفاس.. وبين الفكر العميق والتأملات الصوفية والكشف المتواصل عن وجوه الحياة ومعاني الأشياء المحجوبة عنا..

لا تفقد الرواية خيطاً من خيوطها طرفة عين.. أبعاد الشخصيات ومستويات وضوحها وغموضها تتعدد مقتربة ومبتعدة فلا تكاد تلمسها حتى تفر منك.. لكل شخصية كما لكل شيء أكثر من عرض وأكثر من جوهر، وأكثر من ظاهر وأكثر من باطن...

كل ما نعرفه له حقيقة أخرى وحكاية لا تخطر لنا على البال بدءًا من الأب ثم ما يتصل به من أبناء وأصدقاء وحكايات تتداخل ويتفرع بعضها من البعض الآخر على بساط مصدق المرتحل إلى درب الأربعين درب الجمال أو درب الأربعين وليا بين جنوب مصر وغرب السودان..

يحضر التصوف في أبهى تجلياته بعيداً عما علق فيه أو ألصق به دون وجه حق.. تحضر التجليات النوارنية الرائية.. ويحضر المعنى الإنساني

المتحضر الذي يجعل المرء قادراً على التماهي مع مفردات الطبيعة وجيراننا فيها من حيوان وطير ونبات وشجر وحجر..

تعبر عنها علاقة الأب وشخيه الصوفي مؤمن بالجمال.. وبالصحراء وكائناتها..

كما تحتدم النزاعات بين الخير والشر المتمثل في الكنز الفرعوني الذي يقود إلى الثراء محفوفا بالنجاسات والدم والقطيعة والبغضاء.. والكنز العرفاني الصوفي الذي يأخذ بأيدينا إلى جوهرنا.. إلى دواخلنا الحبيبة التي تؤثر التضحية والخدمة والمعرفة النافعة وتحدب على المخلوقات وتنبذ العنف والدماء...

لانهاية لبحار التأويلات التي تأخذك الرواية إليها.. فهي بمقدار ما تعالج معضلات الحاضر من أزمات السياسة إلى ارتكاسة المجتمعات في خيباتها وازدحامها ووجع ناسها وأطماعهم، تحيل أيضا إلى الأصول التاريخية لكثير من ديماجوجية الحركات السياسة المتلبسة بالدين وما تسوقه من أكاذيب وافتراءات على الله وجرأة على دماء البشر.. والتي لم يكن ابن تومرت إلا واحدا من نماذجها الكثيرة التي ظلت وستظل تتناسل عبر العصور..

أما لغة الرواية فهي مزيج من اللغة الشعرية والتكثيف الرشيق والمشاهد التخييلية المدهشة.لغة عذبة باذخة المعجم فيها إشراق لا حدود لروعته وجماله.. لكأنها شهقة طويلة في الطريق إلى الروح

لا تستطيع وقفة كهذه أن تفي رواية بهذا الحجم حقها..ولا أن تلقي ضوءًا كافيا على عوالمها المميزة وشخصياتها الثرية المتعددة

الأبعاد.. بمقدار ما هي إشارات سريعة تتغيا لفت الأنظار إلى رواية مميزة بكل معنى الكلمة وإلى روائي سيملأ الدنيا ويشغل الناس إن واصل الكتابة..

"الانتحاري والفول" لحنان رحيمي
توثيق سردي لاهتراءات وضعنا الإنساني

"الحياة لا تحتاج إلى قدمين لتسير، بل إلى روح تنشد الحياة، يمكنك أن تحب الحياة بفكرة تدور في رأسك " تتحول هذه الجمل الوارادة في ص31من المجموعة القصصية " الانتحاري والفول " إلى طاقة حياة تضخها كيكي الساحرة السمراء الفقيرة القادمة من الشارع في شادي ابن الذوات الغني الذي أقعدته إعاقة إثر حادث أليم أودى بأمه، وعن طريق سلسلة من الأفعال والسلوكيات المشحونة بالعفوية والحس الإنساني تستطيع السمراء البسيطة حل عقدة الفتى وتغيير مسار حياته، وإخراجه من حالة اليأس والإحباط والدمار التي كان يعيشها والتي بسببها كان يفكر مراراً وتكراراً في الانتحار.

لقد استطاع شادي بمساعدتها أن يشعر بالتحقق بعد أن خرج للشارع ورأى من مصايب الناس ما هوَّن عليه مصيبته، بل لقد وجد نفسه قادراً على التحول الإيجابي من خلال بناء علاقات إنسانية خلَّاقة، جرّأته على سحق منظومة الاستعلاء التي كانت عائلته جزءًا منها، وحين وصل إلى نقطة التوازن والشعور الطبيعي كان على الساحرة السمراء أن تفارقه لتجترح حياة أخرى تخصها..

على منوالها السردي في قصة " الساحرة " تذهب بنا مجموعة الكاتبة حنان رحيمي على مدى 152صفحة تتوزعها تسعة نصوص

قصصية هي " محبرة الغربة، الساحرة، التوأم واللعبة، الكرسي الأخير، زهرة الحياة، عيد السماء، الانتحاري والفول، بائع روحه، للمنابر أيضا مجازر" وتتنوع موضوعاتها بين الإجتماعي والسياسي والإنساني، حيث يتكىء السرد على تنوع الضمائر، والاتجاه باللعبة الفنية إلى منحى البساطة والوضوح ما يجعل من المجموعة شهادة قوية على الواقع بوجوهه الصادمة، قسوة الصراعات، جفاف النفوس، اهتراءات الوضع الإنساني، فجاجة التيارات الدينية، تكدس الوجع في الشوارع جنباً إلى جنب مع إهمال المؤسسات والمتاجرة بآلام الناس.

ولا يخلو السرد من المفارقات الناتجة عن اللعب المستمر في العقول كما في قصة "الانتحاري والفول " حيث يموت الانتحاري الساذج المغرور به غارقا في قاذوراته بعد وجبة فول مسمومة قدمت له بشكل غير مقصود فيما كان محزَّماً بحزام ناسف يتحين لحظة اكتظاظ الشارع بالأبرياء.

السرد هنا يطارد التفاهة على حد تعبير ر. م. ألبيرس، بشدة يبررها الأمل في ألا تصيبنا هذه التفاهة نفسها، إن هذا النوع من السرد غير المتني،وهو يلتحم بالواقع، ويتبنى قضايا المهمشين، ويبكي للطفولة المحرومة، ولحظات الفرح المتنزعة من عيون الأطفال، تعرفه الآداب العالمية في فترات الارتكاس والارتباك وتهافت القيم واهتزاز المجتمعات حين تتسلط عليها الحروب، وتسترخص الدماء، وتفقد الحياة قدسيتها.

مصفوفة القضايا التي يتموضعها السرد في مجموعة حنان رحيمي تمثل أهم مواضع الألم في حياتنا اليوم، لذلك فهي لا تخلو من الوثائقية

بما هي تأطير فني يحبس اللحظة ويؤشر على بؤسها المستشري فينا، فالفتاة الساحرة ما هي إلا إنسان تائه مغامر انتزع نفسه من محيطه البائس، والفتاتان في قصة " التوأم واللعبة " صورة مؤلمة للفقد والحرمان وللوجود المفكك، وهو موضوع ليس جديداً فقد دأب الروائيون على تناوله منذ استقصاء ديكنز لعوالم ضالي لندن ومشرديها، غير أن الكاتبة ربما بدون قصد لا تتكىء على أيديولوجيا كبيرة. بل تتكىء على التلقائية الناتجة عن الإحساس الفطري الإنساني في سردها لحياة أبطالها، حتى في قصصها التي تمتح من قضايا وجودية أخرى مثل "محبرة الغربة" –التي يعرف معناها جيداً واحد مثلي فمنذ تعلمت الكتابة عند نهاية السبعينيات ظللت مدة عشر سنوات كاملة أكتب رسائل نساء القرية لأزواجهن المغتربين – ففي هذه القصة نجد ذلك النوع من وجع الفقد الذي ينتج وعياً يجعل شركاءنا في الحياة ليسوا أعضاء في أسرنا فحسب بل يجعلهم نسيج أرواحنا وسر بقائنا حتى ونحن نتآكل في سراب صورهم وبقايا تصوراتنا عنهم، فالذاكرة لا تفتأ تصفي وتصطفي حتى تحولهم إلى رائحة جميلة تسكن شغاف القلب ولب لباب الروح.

إن المحصلة النهائية لقراءة هذا العمل الإبداعي مرضية إلى حد كبير، مع ذلك يجب تحذير حنان رحيمي بوصفها كاتبة ذات تجربة سابقة مع السرد إلى ضرورة الاحتراس من الوعظ الذي يلقيه أبطالها أو يلقيه الرواي في ثنايا السرد، عليها أن تثق كثيراً في ذكاء المتلقي، وتركن إلى فهمه وقوة حدسه، وألا تخبره عن تحيزاتها أحياناً بذلك القدر من الوضوح.

حارة نجوى للمصري آدم سلامة
كوكتيل السرد الناجح

في " حارة نجوى " يسلك بنا المصري آدم سلامة طرقاً ومسالك سردية مليئة بالإثارة والتشويق....

تبدأ الرواية بمشاهد لحارة نجوى الحارة القاهرية الغامضة زمن السلطان المملوكي قايتباي "القرن الخامس عشر" وتنتهي بمشهد لحظة دخول نابليون بونابرت القاهرة سنة 1798م بين مشاهد البدء ومشهد الختام تدورأحداث الرواية عبر عقود القرن العشرين خصوصا بين عام 1940 و1992م حيث تتوزع فصول السرد على أسرة خطاب الشيخ الأزهري الصالح مروراً بابنه عمر وانتهاءً بالحفيد عبد العليم بطل الرواية وسارد معظم أحداثها

المكان الرئيسي حارة نجوى التي تفنيها اللعنات فتتخلق مرة أخرى عبر العصور من رحم الفسق والفجور.. وهنا سيتوزع السرد بين سيرة أسرة البطل الموزعة على طنطا والقاهرة لتحضر أمكنة بعينها "الأزهر والحسين" إلى جانب "شارع عماد الدين والعتبة " حيث يتعايش العلم والفن وبينهما أسباب العيش كما يتعايش الجد خطاب العالم الزاهد وابنه عمر الأفندي المتعلم العاشق المحب للحياة دون شطط أو إسراف، وبين سيرة الحارة المعلونة وأبطالها عنايات قبلة الغواة وجوارجي الساحر الخبيث وشيحة المجرم البغيض والشيخ مستورالصالح المظلوم..وحمدي

وكرامش المغلوبين على أمرهما ثم عديد الشخصيات المرتبطة بشخوص الرواية وأحداثها..

تنهض لعبة الضمائر المتعددة للسارد وتقنيات التقديم والتأخير والقطع والتأجيل وبطء السرد وتسريعه والذهاب إلى الماضي مرة وإلى المستقبل أخرى بمعظم أسباب نجاح هذا العمل الروائي البديع..

يغوص بنا آدم سلامة في عوالم التصوف والسحر وما يرتبط بهما من معتقدات شعبية وتراث حكائي بالغ الثراء والجمال..

تترابط أفعال السرد وتتوالى متسارعة في أغلب الأوقات تجترح في أثناء ذلك ملفوظاً قوي الأسر محبوكاً بسلاسة وسهولة ومتكئاً على التناصات القرآنية والشذرات الصوفية.. والمقولات الفلسفية التي تأتي بمعناها لا بألفاظها.. تتخلل الحوارات بعذوبة وتساهم بقوة في تعميق المعنى وتوضيح الصور المشهدية..خادمة بشكل ماتع الصراع المحتدم بين الخير والشر... ومن خلال شخصية الطبيب النفسي التي ستبدو شكلا متطورا لشخصية الولي المكشوف الحجاب المحروس بعناية الله، يتكشف مستنقع الرذيلة الذي تتردى فيه حارة نجوى.. وفي خطوط متوازية تتصارع إرادة الشر ممثلة في جواجي الساحر الخبيث وشيحة المجرم وعنايات التي جعلت من جسدها أحبولة للشيطان.. وإرادة الخير ممثلة في عبد العليم ومستور وحمدي.. وفوق ذلك تبدلات المصائر التي تأتي فوق كل إرادة... حين يقضي زلزال 1992م على حارة نجوى كما قضت عليها نوازل الهية متكررة في أزمان سابقة.

لقد نجح الروائي الشاب آدم سلامة في تطويع كل ممكنات الحكي

لخلق عوالم روايته الناجحة جداً من وجهة نظري... وقدم تنويعا مميزاً لعالم السرد اللذيذ الذي يقدم كل يوم وجها جديدا على متن حكاية مدهشة

صدرت الرواية هذا العام 2016 م ووجدتها على النت بالمصادفة....لا معلومات عن كاتبها..أظنها روايته الأولى.. ولعل كتابتي هذه تكون أول تحية لها ولكاتبها

علوان مهدي الجيلاني

شاعر وناقد وباحث في التراث الشعبي والصوفي
أمين عام الحريات والحقوق باتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين

صدر له:

1-الوردة تفتح سرتها. دار أزمنة عمان ـ الأردن 1998 م

2- راتب الألفة ـ مركز الحضارة العربية ـ القاهرة 1999 م

3- .إشراقات الولد الناسي ـ الهيئة العامة اليمنية للكتاب ـ صنعاء 1999 م.

4-غناء في مقام البعد ـ طبعة أولى ـ مؤسسة العفيف الثقافية صنعاء 2000م.طبعة ثانية: مركز عبادي للدراسات والنشر. صنعاء 2007 م

5-كتاب الجنة ـ ديوان شعر ـ اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين 2004م.

6- صدرت أربعة من دواوينه هي: (الوردة تفتح سرتها، كتاب الجنة، إشراقات الولد الناسي، راتب الألفة) في مجلد واحد ضمن منشورات صنعاء عاصمة للثقافة العربية 2004 م

7 -.ديوان الحضراني (جمع وتحقيق وتقديم) صدر عن وزارة الثقافة صيف 2006 م

8-(امناجي ثواب. وكوميديا الألم) مركز عبادي للدراسات والنشر.

صنعاء 2007 م

9-قمر في الظل (قراءات في تجارب رواد الإبداع والثقافة في اليمن)، عن وزارة الثقافة ضمن إصدارات تريم عاصمة للثقافة الإسلامية 2010م

10-أصوات متجاورة (قراءات في الإبداع الشعري لجيل التسعينيات في اليمن) عن وزارة الثقافة ضمن إصدارات تريم عاصمة للثقافة الإسلامية2010 م.

11-ديوان عبدالرحمن بكيرة (تحقيق مشترك مع أحمد حسن عياش يعقوب) عن وزارة الثقافة ضمن إصدارات تريم عاصمة للثقافة الإسلامية2010 م

12-عبد الباري طاهر صوت الحرية وقلمها (كتاب مشترك مع هشام مُحَمَّد) عن وزارة الثقافة - صنعاء- 2014 م

13-يد في الفراغ (مجموعة شعرية) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

14- سلسة الإبداع العربي - القاهرة 2016 م.

الفهرس

مفتاح المفاتيح 7

مرايانا الصادقة

(1) حق الإنسان في أن يتناقض 13
(2) ليس المهم من هو البطل 18
(3) حوائط من زجاج 23
(4) برومثيوس المسطول 27
(5) تزييف اللامعقول 33
(6) اللامعقول في جلد السحالي أم في أوراق الشباب؟ 38
(7) نحن لا نمشي.... ولكن أقدامنا تسعى 45

معاينات في أدراج السرد

مفاتيح الأدراج 55
- غرائبية الأهدل بين قسوة الواقع وجموح الخيال 64
- حرب وجدي الـتي لم يعلم بوقوعها أحد تنويع السرد ومجافاة السائد 72
- بؤس الكائنات في مجموعة (الشراشف) لمحمد الغربي عمران 80
- بين فنية القصة والنقل المباشر من الواقع دراسة تحليلية لقصة محمدالغربي عمران (موت أبي) 88
- الزمان والمكان في مجموعة نبيل الكميم الناي الذي وجد نفسه 96
- محاسن الحواتي في (الحكم على زينب) امرأة في بحر القصة ولكنها غير مخلصة 110
- مفاتيح لسر القبول في رواية أحمد مراد " الفيل الأزرق" 120
- الخباء لميرال الطحاوي أغنية عذبة لزمن يتلاشى 132
- مقتنيات وسط البلد لمكاوي سعيد إعادة الاعتبار لوجود مهدور 137
- حامد الفقيه في "شيخوخة قمر" بين تقنيات السرد وماهية المروي له 141
- "في تابوت امرأة" لسرين حسن متاهة الأ عراف.. مأساة الوجود 148
- عندما حل المساء. أطفأ شمعة لبلقيس الكبسي إبداع بل دليل تصنيف 152
- وشاية الليلك لفارس البيل حلاوة السرد وعمومية النموذج 157
- عاشق الحي ليوسف أبورية سقوط الحواجز بين الواقع وماوراء الواقع 166
- درب الأربعين... للروائي ماجد شيحة شهقة طويلة في الطريق إلى الروح 169

-"الانتحاري والفول" لحنان رحيمي توثيق سردي لاهتراءات وضعنا الإنساني 172
-حارة نجوى للمصري آدم سلامة كوكتيل السرد الناجح 175
- علوان مهدي الجيلاني 178
الفهرست 180