

وزارة الثقافة - المركز القومي للأدب



الكلمة

والصورة

د. عبد القادر القط

كتاب النقد الأدبي

يُصدره المركز القومي للآداب

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

د. عبد العزيز الدسوقي

نائب رئيس التحرير

محمد السيد عيد

سكرتير التحرير

أحمد عبد الرازق أبو العلا

الإشراف الضمني

ممدوح سلمان

سلسلة النقد الأدبي

الكلمة والصورة

دراسات في القصة والرواية
ودراما التليفزيون

د. عبدالقادر القبط

يصلها المركز القومي للآداب

١٩٨٩

هذه السلسلة الجديدة

بصم : د . عبد العزيز الرسوة

سلسلة « النقد الأدبي » هي السلسلة التي خصصناها للنقد الادبي بأنواعه المختلفة ، ويصدرها « المركز القومي للآداب » ، لدعم النقد الأدبي وشحن الذوق الجمالي واشاعة القيم الاصيلة الجادة في هذا المجال الهام .

قد تتناول (النقد النظرى) ، والاصول النظرية أو تاريخ النقد الأدبي وتطوره في مختلف العصور ، وقد تتناول النظريات النقدية في العالم ، وقد تكون تأصيلا لنظريات جديدة ، وقد تكون تمحيصا لمعالم النقد العربى الحديث ، وتحديدًا لقيمه الفنية والجمالية . وفى مجال (النقد التطبيقي) سنتناول - بمشيئة الله - حصاد النقد التطبيقي فى مجالات الابداع المتنوعة .

● فى مجال نقد الشعر .

● ومجال نقد الاقصصة .

● ومجال نقد المسرح .

ولا شك أن تناول كل هذه المجالات النقدية فى كتب تصدر تباعا فى هذه السلسلة الجديدة سيفتح الطريق امام ازدهار النقد الأدبي ، وسيزيل بعض هذا الركود الذى تشكو منه بعض الأعلام .

★ ★ ★

ويسعدنا أن نبدأ هذه السلسلة بكتاب « الكلمة والصورة » للأستاذ الدكتور عبد القادر القط . وهو ناقد مرهف الذوق غزير الثقافة عميق التناول . تابع - فى دأب ومثابرة - حركة الابداع العربى منذ أكثر

من ثلاثين عاما ناقداً ومنظراً ومؤصلاً ، حتى صار من أكبر نقادنا المحدثين
على امتداد الأرض العربية .

والكتاب حلقة فى سلسلة متابعاته النقدية التى تضمنتها كتبه
المتعددة فى مجال النقد التطبيقي التى تناولت أدبنا العربى الحديث بكل
أنواعه على امتداد هذا التاريخ الطويل ، ثم فيه فصل متفرد عن الدراما
التليفزيونية ، وهى موضوع اهتم به الدكتور القط اهتماما كبيرا وأدخله
فى مجال النقد الأدبى .

ونتمنى ان يستقبل قراء العربية هذه السلسلة الجديدة
بإهتمام .

دكتور عبد العزيز الدسوقي

رئيس المركز القومى للآداب

فى القصة القصيرة :

- ١ - ديروط الشريف - محمد مستجاب .
- ٢ - ملامح نفسية وفنية فى قصص محمد المنسى قنديل .
- ٣ - الفراشة - ميسلون هادى .
- ٤ - مدينة الموت الجميل - سعيد الكفراوى .
- ٥ - هى وهو - سناء البيسى .
- ٦ - ملامح فنية فى اقصيص محمد المخزنجى .
- ٧ - طابور المياه الحديدية - حسين على حسين .
- ٨ - الحفلة - عبد الله باخشوين .
- ٩ - الزمن والشمس اللذيذة - ناصر العدلى .
- ١٠- المسافة بين السيف والعنق - شاكى النابلسى .

ديروط الشريف - محمد مستجاب

تمثل مجموعة « ديروط الشريف » ابداع القصاص محمد مستجاب في مجال القصة القصيرة على مدى ثلاثة عشر عاما ، منذ عام ١٩٧٠ ، وكانت قصصها الأربع عشرة قد نشرت جميعا في الصحف والمجلات في مصر والوطن العربي .

واذ كانت هذه القصص وحدها هي ثمرة هذا المدى الزمنى الطويل لكاتب حقق لنفسه مكانة مرموقة بين كتاب القصة القصيرة ، فلا شك أنها تتضمن - بالضرورة - تميزا خاصا في طبيعة تجاربها وأسلوبها الفنى .

والحق أن تميز التجربة واضح على نحو يلفت النظر ويدعو الى التأمل ، اذ تصور أغلب القصص مجتمعا فريدا يمارس الناس فيه الجريمة كما يمارسون الطعام والشراب والقيام والقعود والكلام ، ولا أقول العمل ، فليس للعمل في حياتهم وجود ، ولا الحب فليس للحب في نفوسهم مكان ، ولا الصلات الانسانية السوية فليس في حياتهم ما يقيم شيئا من هذه الصلات . وفى مثل هذا المجتمع الذى يعيش على الجريمة الجماعية - ان صح هذا التعبير - لا يكون « الفرد » مادة صالحة للقصة القصيرة الا اذا كان - برغم أنه فرد - ممثلا لأخلاق الجماعة وطقوسها فى ممارسة الجريمة ، وتصبح « الجماعة » التى يرصد الراوى نشاطها من موقفه خارج الأحداث محورا لأغلب القصص .

وتتجلى الجريمة الجماعية فى قصة دامية عنوانها « موقعة الجمل » اذ تسمع القرية فى ظهيرة يوم قائل « وقد هجعت دون نوم تحت الحوائط وبجوار الأزيار وفى الظلال » صيحة رجل اندفع يندق الأبواب

بعنف وهو يصرخ « صاحبكم وصل ! » . وفي دقائق معدودة يتجمع رجال القرية حول منزل ذلك المجهول الذى وصل . أمرين اياه أن يخرج ، وحين لا يستجيب لأمرهم يحاولون أن يقتحموا عليه البيت فيفتح « الجمل » النافذة وقد امتدت يده بقماشة بيضاء عارضا أن يخرج اليهم على شرط ألا « يقرب أحد من الأولاد » . ويخرج طفل صغير يلبس قميصا زاهيا مشجرا وبنطلونا أبيض ، تتبعه طفلة نحيلة تكبره بعام أو عامين ، ترتدى فستانا ذاخطوط عريضة خضراء ، وكفها الصغيرة تلف فى الهواء محاولة التشبث بأخيها . وبعد ثوان تخرج الأم . حينئذ « تحركت بلطة سوداء صدئة ومارت فى الجو واندهفت فى سرعة الى رأس الطفل ، ثم بلطة أخرى شرسة ، وانشرخ رأس الطفل . . وبلطة ثالثة تلمع لتمزق رأس الطفلة . وامتدت يد غليظة منفرة الى الأم وجذبتها خارجا ، وانزرق واحد الى الداخل فسحب « الجمل » من رقبتة وألقاه أرضا . . . وانهالت البلط والفؤوس وتلاحمت . . واستمرت تمزق ! ، .

ومن المألوف فى القصة والرواية إذا لم يكن الهدف مجرد بيان مثل تلك الطبيعة الدموية الجماعية أن تشير القصة الى بعض بواعث الجريمة أو عواقبها أو صورتها النفسية عند بعض من يتصلون بها بسبب ، لكن هم الكاتب كان هنا أن « يرصد » هذا « الطقس الجماعى » الذى كانت صيحة الصائح أن « الجمل » قد عاد ايدانا للقرية بالنهوض لادائه بصورة آلية رسمها الألف والعادة ، ولعل أهل القرية قد عادوا لساعتهم بعد أن أدوا فروض ذلك الطقس ليهجموا « تحت الحوائط وبعوار الأزيار وفى الظلال » وكان شيئا غير مألوف قد حدث !

ويتبع الكاتب فى رسمه لطقوس الجريمة الجماعية أسلوبا من السخرية المرة تنطق به طبيعة الأحداث أو عنوانها دون تعليق - كما فى هذه القصة - أو قد يزيد وضوح السخرية أحيانا من خلال بعض المواقف وبعض الحوار الذى يستتر وراءه الكاتب كما فى قصة « اغتيال » .

وفى بداية تلك القصة « كانوا خارجين من جامع أولاد عبد اللاه فور صلاة العشاء ، كل منهم ينظر فى تردد الى الآخر . . وبدأوا ينسلون الى دارة الحاج « خ » . فوق الدكة - التى صنعها النجار جبرة ولم يأخذ باقى حقه عنها حتى الآن - جلس « د » و « ش » . وعلى مصطبة سفلية أخرى جلست حروف أبجدية أخرى ، ووقف حرفان متتاليان غير مباح لهما الجلوس لصغر سنهما » .

وبهذا الأسلوب من « التجهيل » انذى لا يشير الى حقيقة من خرجوا من الجامع ولا الى أسمائهم يؤكد الكاتب الطبيعة الجماعية المألوفة للجريمة دون اهتمام ببواعثها ولا وجودها النفسى ، معبرا فى سخرية لا تخفى عن أن هؤلاء القوم الذين جلسوا ليقرروا جريمة اغتيال لا يجدون أدنى مفارقة بين أدائهم الصلاة وتخطيطهم للجريمة فور خروجهم من المسجد ، وهم فى مجلسهم يمارسون نشاطهم المألوف فيتعلقون حول الموقد ويحتسون الشاي ويتبادلون الأحاديث حول أمور « عادية » من أمور الحياة اليومية فى القرية : « ٠٠ أعاد واحد ابداء إعجابه بالامام الجديد للجامع ، فاعترض واحد وبدأ يسرد الفرق بين صفات الامامين ، وندد آخر بمرس يلعب الكوتشينة فى مقهى فرغلى مرسى ، وأعلن واحد توقعه أن يخرج الشيخ « ع » من اللومان فى عيد الثورة القادم ، وأفرط واحد فى وصف البقرة التى سقطت فى الجايبة فقاموا بذبحها بغية انقاذها ، وانحنى واحد فتى على الموقد وقلب الجمرات فانبعث دخان ، وطلب واحد من واحد اعارته كيلتى ذرة شامية فاعتذر له مقسما بأن صومعته قد فرغت من أى حبوب » .

وتزداد السخرية المريرة وضوحا فى نهاية القصة من خلال المنهج نفسه ، فكما خرج القوم من الجامع ليخططوا لجريمتهم دون احساس بالمفارقة ، وكما جلسوا يمارسون نشاطهم المألوف قبل أن ينتهوا الى الحديث عن الجريمة ، كذلك يفعل « الثالث » الذى كان عليه أن يشترك مع اثنين من عهد اليهم المجلس بتنفيذها : « بلا تمهيد دس واحد من الاثنين المسألة كلها فى أذن الثالث . كان الثالث يسمع وقدمه تصنع كومة تراب ، ثم أخرج علبه الدخان وسف منها وبدأ يلوك ٠٠ تدخل الأول ليوضح له اهتمام العائلة بضرورة قتل السيدة (ح) الليلة ، فقال الثالث انه سينذهب الى حضرة سيدى الشيخ سلامة ، فقال الثانى : بعد الحضرة ٠٠ قال الثالث انه سيحاول ان انتهت الحضرة مبكرا ، واقترح أن يؤاجلا الحكاية للغد ، فلما لم يستجيبا لرغبته فى التأجيل قال لهما : ربنا يسهل ! ومضى » .

وتفصح السخرية أحيانا عن شخصية الكاتب - أو الراوى الراصد أحوال القرية - اما بالتعليق المباشر أو ببعض الأساليب الفنية الأخرى كروايته للجرائم المتلاحقة التى يغنى متابعتها وطبيعتها عن التعليق ، كقوله مثلا فى قصة امرأة « وكان العظيم « ع » أقوى واحد فى ذلك العهد بعد أن تفاخرت به قريتنا لعملياته الخمس الشهيرة : اغتال تاجرا من بحرى لحساب امرأة كفيفة ظلمها المقتول فى ثمن كيله حبوب ، وطمعن بالحربة كاتب عزبة مجاورة لحساب كاتب العزبة السابق . وقطع رقبة

فارس تعود أن يمشى فى الأرض مرحا دون أن يقول للناسى السلام عليكم ، وعلق صاحب فرن فى واجهة باب الفرن من قدميه ولم يتجرا أحد أن يفك وثاقه حتى مات ، ثم كانت العملية الخامسة التى قتل فيها صياد السمك ووضعه مع عياله فى قارب وأطلق القارب فى مياه بحر يوسف مشتعلا بالنار .

وفى هذه العبارات يسلك الكاتب المنهج نفسه فيغفل ذكر المجرم « العظيم » ويرمز اليه بحرف « ع » اذ لا شأن للوجود « الفردى » فى ذلك المجال الذى يصبح فيه الفرد مجرد اداة لتنفيذ عادات البيئة وطقوسها ، ولهذا تفاخرت به القرية لأن كل ما يأتى به منسوب اليها . ويقصد الراوى أن يبت الاحساس بشذوذ هذا التفاخر فيشير دون تعليق - وكان ما حدث أمر طبيعى مشروع - الى تفاهة بواعث بعض تلك الجرائم كاغتتيال تاجر « لحساب امرأة كفيفة ظلمها المقتول فى ثمن كيلة حبوب » .

وتعظم السخرية أحيانا لتتحول الى « كاريكاتير » يضحك بقدر ما يبعث على الروع والدهشة حتى ليصبح عليه القول المأثور « شر البلية ما يضحك ! » . وقصة « كوبرى البغلي » مثال لذلك الرصد الخارجى الساخر الذى لا يكتفى بتسجيل حاضر ذلك المجتمع العجيب ، بل يضى فيستخرج تاريخه البعيد من أعماق الماء تحت كوبرى القرية ، حين يصر ضابط شرطة شاب أن يبحث عن سلاح ارتكب فى جريمة قتل وأبلغه مجهول ان السلاح قد ألقى فى « ترعة الديروبية » . ويهبط غطاس الى الماء بحثا عن السلاح فلا يعثر فى أول الأمر الا على أشياء ليست ذات شأن ثم يستخرج هيكلا صغيرا يعلن شيخ من الحاضرين « أنه لصاير ابن الشيخ مسعود وتزعم امرأة أنه « لابن سعد الأعرج » فيعترض الشيخ موضعا أن ابن سعد الأعرج لم يقتل بل أحرق ! ويعود الغطاس فيلقى بجمجمة وتضوى مقدمتها حاملة سنة ذهبية شهيرة . رأس سلمان الغازى ! » ، ثم يلقى الغطاس بفخذ أعلن أحد الحاضرين أنها « فخذة المرحوم الشيخ الحاج حسن » فيعارضه آخر مؤكدا أنها للمقدس بباوى . ثم يرمى الغطاس بعظمة ترقوة عليها مزق قماش « وبدأت همهمات الناس تزحف فى حوار مختلط يحتمل معه أن الترقوة تخص حنونة أو سفيرة أو فريجة أو زوجة عزيز أفندى » . ومازال الغطاس يفوص الى القاع ويطفو حاملا آثار جريمة قديمة أخرى الى أن هاج الناس واختط أمرهم فانتهى الى هذه الصورة العابثة الساخرة التى يرسمها الراوى بريشة « الكاريكاتير » . . « ومالت أغصان أشجار الجميز وأسقطت

نقرا في التربة . ولم يعد الغطاس يجاهد وحده ليخرج المستور من تحت الكوبرى ، شاركه في الأمر كل ذوى الخبرة في القفز والعموم والغطس . وكل لحظة تمر تسحب خلفها الناس من القرى ، والهيكل من بطن التربة ، والصراخ من الأفواه ، والاقتراحات من الذين يعلمون . وتقدم المرأة الى الضابط طالبة منه ان يأمر فيبحث لها عن زوج أختها . وتقدم طاعن في السن طالبا البحث عن أطفاله الخمسة ! وقفز أناس من البر الى المياه واختلطت الجماهير برجال الشرطة ، بحقول القمح بمشاهد القبور ، واعتدى شرطى على امرأة لاعنة ، وطعن صبي رجلا تحت ابطه بمطواة دون سبب معلوم ، وسحب رجل امرأة من ساقها فاصدا أن يلقبها في الماء ، وعابت شاب فتاة من الخلف فصرخت . وظهر وسط الناس باعة الطعمية ومجهزو الشاي ومعدو المعسل ، وحاول الضابط أن يجمع رجاله ليحافظوا على النظام غير أن أحدا لم يسمعه . وأخرج الغطاس هيكلين ، لكن الهيكلين سقطا من حافة الكوبرى الى الماء ، وتحولت التربة الى فوضى متموجة موحلة مختلطة ، وداست الأقدام الهياكل والجماجم . وتخلص الضابط من الناس متراجعا للخلف واعتلى ظهر سيارة محاولا الصراخ ، ثم أخرج مسدسه وأطلقه في الهواء لكن التربة ظلت ترمجر بالناس . . . صرخ الضابط : ان لم تتوقفوا فسوف أطلق الرصاص « فى المليون » . انخلع كوع الكوبرى وجانبه الأيمن ، سقط أفراد فى الماء ، امتلأت مياه التربة بنبات القمح والهياج وأغصان الجميز والغطاسين والقلنسوات والأذرع والسيقان وخشب القارب وأعشاب بطن الكوبرى ثم بدأ رشاش الماء المتناثر من الأمواج العاتية يصطبغ بلون دموى يشبه لون الحكمة ! .

وحيث يلعب أطفال القرية فى « عملية خطف أميرة » لا يلعبون ما تعود أطفال القرى المعهودة أن يلعبوه ، فهم أبناء قرية يتحول الناس فيها الى « أشياء » تحركها أيد غير مرئية من طقوس موعلة فى القدم وتقاليد مرعية لها صفة القداسة ، وما ينبغى لأطفال قرية كهذه أن يلعبوا كما يلعب الآخرون ، بل عليهم أن يبرنوا على أن تستجيب أجسادهم ونفوسهم منذ الصغر لأوامر تلك الأيدي ونواهيها كما تستجيب الدمى على المسرح . وهم لهذا يقلعون أعواد الذرة الخضراء ويشذبونها ويصنعون منها «بنادق جميلة ذات دبشك من الطين المغطى بمسحوق الطوب الأحمر» . وأطفال القرى المألوفة يصنعون بنادقهم عادة من أعواد الحطب أو أعواد الذرة الجافة ، أما هؤلاء فيحيلون ما يمكن أن يصبح رغيفا الى سلاح ، وكانهم هنا رمز يتجاوز أوضاع القرية الصغيرة ليشير الى ما يصنع « الأطفال الكبار » من سياسة العالم فى هذا العصر . ويتعرف الصغار الى الجريمة كأنها شئ طبيعى من نسيج الحياة اليومية فى القرية - بل يبدو

أنها النسيج الأوحدها ! - ويختلط لديهم خيال اللعب ببشاعة الحقيقة .
 « في المرة الأولى شاركنا ببنادق الطين في الفرح الذي أقاموه بحرى البلد
 ابتهاجا ببراءة حافظ أفندي في قضية استدرج « عيسل » من أولاد
 البطران وخنقه والقاء جثته في بئر السوق . وفي المرة الثانية وقفنا
 منكس السلاخ حزاني يوم مقتل عبد العظيم العمدة . كان خارجا من
 قصره عندما « بيج » بطنه عيار مرصوص بعشر قطع من ذات القرشين . . »
 ويفكر الصغار فيما يمكن أن يصنعوه ببنادقهم ، فيقررون اغتيال الحاج
 غالب نائب العمدة أو قتل شيخ البلد ، أو شيخ الحفراء ، أو يخطفون
 أميرة بنت عبد . . .

على أن في المجموعة قصصا تخلو - أو تكاد - من القتل والدماء
 وتتحول فيها الجريمة الجيعاعية الى جريمة حضارية بينة الرمز الى أوضاع
 اجتماعية وأخلاقية وسياسية معروفة في هذا العصر ، ويصبح اختفاء
 الموقف الفردي و « الأزمة » أو « اللحظة النفسية » الشخصية ضرورة
 لكي يبلغ الرمز مداه من الدلالة على روح مرحلة حضارية كاملة أو عصر
 بأسره . وتصفو السخرية وتخلص من غلظتها المعهودة في قصص القتل
 والدماء ، وتكتسب من أصالة الفكرة وطرافتها قيمة فكرة تخفف من لذعها
 وحدتها وتحيلها من مجرد ادانة الى باعث على الوعي والتأمل .

وفي المجموعة قصتان متكاملتان من هذا الطراز تكاد تكون الواحدة
 وجها آخر للثانية من حيث الدلالة وان اختلفتا في المادة والموضوع ،
 هما « القربان » و « عباد الشمس » . أما القربان فتروى عن قرية فقد
 أحد أبنائها ذات يوم النطق فجأة لسبب غير معلوم ، ثم انتشر الداء يوما
 بعد يوم حتى خروست السنة أبناء القرية جميعا ولم يبق لهم الا التخاطب
 بالإشارة . وكانت اصابة القرية في ألسنتها فادحة ، فهي قرية « متاجرة » ،
 كل كبارها ورجالات أعيانها تجار . . . يعتمدون أول ما يعتمدون على تلك
 العضلة الكنز : اللسان . بلسانهم يجاملون ويجادلون ويستدرجون
 ويقسمون بالحق القيوم والكتب المقدسة ويمدحون ويكذبون ويشتابون
 ويدافعون ويسامرون . . . على أن القرية بعد حين تماسكت وبدات تعيد
 النظر في أمورها في ظل هذا الوضع الجديد وعاد الناس الى أعمالهم
 وقد لجأوا الى اللغة البدائية الأولى ، لغة الإشارة . ومنذ ذلك الحين
 تغيرت حياتهم يوما بعد يوم حتى طاب لهم فن الإشارة واستغنوا به عن
 الكلام والعمل وجلب اليهم الرفاهية والرزق الوفير : « ذبل اللسان
 وانكتم الصوت ، هذا صحيح ، لكن البلد لجأت الى الكف . تعثرت
 في البداية وظل الكف يخطط في الكف مؤديا مهام صغيرة كالنساء

أو الاستحسان أو الاستخفاف أو الرقص أو الغضب . ثم لم تلبث الألف أن صفت تصفيقا خاصا مريحا وسليا . فن وليد ، فن التصفيق ! بدأ يدخل في دمها ونخاعها ويحل محل المواويل والحكايات والأسمار . . . ووجدت البلدة ذاتها تتحقق في التصفيق وفي تنوع التصفيق . . . وأصبح من السهل أن يقام السامر دون مغز على الإطلاق حيث تنسال الراقصة وسط الحلقة مهتزة على وقع التصفيق السار المغموس في عمق الأعطاف والقلوب ، تصفيق على الكفين وبالكفين وعلى الظهر وعلى الركب وعلى الخدود وعلى السيقان . . . حتى جاء وقت غزوا فيه ليالى القرى الأخرى وأفراحها ، وقد تجدد في القرى الأخرى المغنى المبدع أو الراقصة المبدعة أو العازفة المبدعة لكنك ستجد حتما كل « المصفيقين » من قرىتي ! ، وهكذا احترفت قرية الراوى التصفيق وعزفت عن العمل وانغمست في اللهو والملاذات وأقيمت ساحات الرقص وخيام العيب فوق حقول القمح والذرة أو أخذ مكانها في الحقول نبات الحشيش والخشخاش . . . وصدر قانون يحرم زراعة « المحاصيل المجهدة للأرض كالقمح والذرة والأرز . . . وتحایل بعضهم على قانون تحريم زراعة الحبوب وتشجيع زراعة « المزاجات » فزرعوا القمح خفية وسط نبات عباد الشمس ، فاضطرت السلطات أن تجرد المنطقة نقرة نقرة ، ونظفت زمام القرية من كل ما رآته ضارا من مزروعات . . . ويضى الراوى فى سخريته الطريفة فيقول ، وقدم البعض الى المحاكمة فصدر الحكم بالحبس على فلاح ضببطت فى حقله مجموعة من أعواد العدس ، كما نفيت أسرة فى القضية رقم ١٠٣٣ ج لقيام أفرادها بتنظيم عصابة لتهريب بذور الفاصوليا . . . » .

وإذا كانت السخرية هنا تنتهى أحيانا الى صورة الكاريكاتير مرة أخرى ، فانها مع ذلك تختلف عن الكاريكاتير فى « كوبرى البغلي » إذ تتسق مع الصورة العامة المتخيلة للقصة كلها دون أن تفرض القياس الى منطق الواقع ، وهى - الى هذا - أكثر تفننا فى رسم تلك الحياة الجديدة فى تلك القرية المصففة اللاهية .

على أن اغراء الكاريكاتير وانبالغة والحرص على الانتفاع بالماثور الشعبى تدفع الكاتب الى كثير من « التزيد » والصور المستهلكة التى كان يعنى عنها وصفه الموفق لتحول القرية من العمل الى اللهو والنفاق والتصفيق . . . ومن هذا التزيد قوله : « . . . فقد حكى أن أميرها - أو حاكمها أو عمدتها أو شريفها - كان يحتسى على الريق كوبا ممصورا فيه أربعة أو خمسة من الخراف البلدية ، وكان يحتفظ فى بيت الظهيرة بشمانى عشرة أنشى وفى بيت المساء بست وثلاثين . . . وكان يتبلغ قبل

النوم بمسحوق الحشيش والسكر . . ، ومثل هذا الاسهاب والاستطراد كثير فى قصص الكاتب ، سنعرض له فى الحديث عن « فنية » هذه القصص .

وما كان لمثل هذه القرية الفاسدة العاطلة أن تعمر كثيرا . والقرية هنا ليست - كما ذكرنا - قرية واقعية وليس لوجودها عصر معروف إذ تختلط الأزمان فى القصة فتبدو فى بعض المواضع كأنها اسطورة من أساطير الزمن القديم ، وتبدو فى أخرى كأنها قرية أو مدينة معاصرة . وليس عجيبا إذن فى منظر هذا الواقع المختلط أن تختفى القرية من الوجود ويختلف الناس فى علة اختفائها . لكن الكاتب يختم قصتها بمثل البراعة التى بث فى ثناياها فكرته الطريفة فيقول « وقبل أن نتعرض لشمى النهايات - المفترضة - التى حاقت بقريتى ، نتوقف قليلا عند حادث وجد مهملا وسط آلاف من الشوائب والأكاذيب . فقد روى أن رجلا عتى السحنة تسلل الى القرية وظل زمنا يجوس فى شوارعها وأزقتها . ولم يدهش القرية فى الرجل الغريب إلا انصرافه المطلق عن مباحثها ومراقصها وملذاتها . . واستطاع البصاضون تحديد مكان الغريب القادم . وانتشر فى القرية أن الغريب قد استحوذ على بعض أطفالها وأنه يربيهن وسط دغل بين المقابر . وكمنت البلد للرجل وفاجأته بحصار وجذبه من وكره وضبطت لديه طفلين . واعترف الرجل بكلام أخرج مؤداه أنه أخذ على عاتقه تعليم الطفلين الكلام ! » ومهما يكن من أمر ما ساقه الناس أو تناقلته الرواة والأخبار عن طريق اختفاء القرية فمن المؤكد « أن القرية قد اختفت أو اندثرت وأن حيز الأرض الذى كانت تشغله مازال حتى اليوم . . مجرد بقعة رطبة سوداء مقفرة تثرز فيها الزنايب وتعشش فيها الحشرات وتخلو من كل نبات . وعندما تسير فوق أديمها يمكن لك - إذا أنصت - أن تسمع أصواتا تحت الأرض تموء وتنقق » .

لكن هل اختفت تلك القرية الأسطورية حقا من الوجود ؟ ان لبعض الأساطير طابع الدوام إذ تعبر عن معنى باق فى النفس أو المجتمع ، والقرية بعد ذلك فى القصة لم تكن خالصة للأسطورة بل يمتزج فيها الخيال بالواقع . وهكذا يختم الكاتب قصته ختما يتردد بين الافصاح عن الرمز والرغبة فى الاكتفاء بالايحاء به فى ثنايا قصته فينسب قول مؤرخه المعاصر الى السكر : « وأثناء احتسائنا لبعض المشروبات الذهبية فى شاليه خلف الهرم ، نبهنا مؤرخ معاصر بأن القرية مازالت فوق الأرض أيضا . . لكنه عجز عن تحديد موقعها ، فقد كان فى حالة سكر بين ! » .

ويأتى الوجه الآخر للرمز فى قصة « عباد الشمس » وقد أشار إليها الراوى فى القصة السابقة تأكيدا لما بينهما من رابطة فى معناهما الكلى برغم اختلاف صورته المادية .

لا يعلم الراوى متى بدأت قرينته تهتم بزراعة عباد الشمس ، لعلها - كما يشيع الراوى كعادته حين يريد أن ينسب الواقع الى الأسطورة غير المحدودة بزمان أو مكان - قد مرت بعهود مختلفة من لازدهار والاهمال حتى استزرعها رجل على حدود حقل قمح فظهرت « نباتات عباد الشمس الوارفة ذات الزهور الراحبة الصفراء والمركز الأحمر القانى، تقف على حدود القمح والفول لتتلقى هجمات السوائم العابرة ونهشات الحمير المارة على الطريق ، فاستكثر منها الفلاحون واستخدموها فى هذه المهمة الخطيرة ، اذ كثيرا ما عانوا من ضعف نمو محاصيلهم على رؤوس الأرض . كانوا قبلا يستعينون بنبات الباذنجان أو الساسايان كى يحموا رؤوس حقولهم من امتداد الأيدي والأقواء لمزروعاتهم » .

وهكذا تبدأ الخطوة الأولى انمو الرمز والفكرة الكلية للقصة بهذا الحدث العادى الصغير كما بدأت القصة السابقة بحدث صغير اذ فقد أحد رجال القرية نطقه فجأة ذات يوم . وكما امتدت الآفة الى السنة القرية جميعا حتى استعاض الناس عن الكلام بالاشارة ثم التصفيق ، ثم احتراف اللهو واحياء الأفراح بالتصفيق والرقص ، امتدت عيذان عباد الشمس لتقتل أعواد القمح والفول والبرسيم وتغنى الناس بالبطالة المترفة عن الانتاج والعمل . ويتابع الراوى سيطرة النبات الدخيل على حياة أهل القرية شيئا فشيئا دون أن يعوا الى أى مصير يسرون ، فى تمهل تشيع فيه روح السخرية التى لا تخفى وان بدت كأنها مجرد سرد لما وقع :

« .. تحرك نبات عباد الشمس من حدود الحقول الى أحواض الحقول ثم فى ريشات الحقول ، ثم قام فلاح مغامر بزراعة ثلاثة قراريط مرة واحدة فأغرق القرية فى طوفان من اللب لوى الأعناق الى عباد الشمس وانفتحت العيون ترصدا وانبهارا » . ومع أن القرية كانت تكره مثل هذه النباتات « الدنيئة » التى لا يمكن مقارنتها بالذرة والقمح والسمسم والفول والبرسيم فانها بدأت تنظر الى الأمر على نحو جديد حين تجرأ الرجل فاستزرع سبعة قراريط « وفى خلال تسعين يوما حمل محصوله من اللب وباعه فى أقرب مدينة بجنيهاً ورقية .. واكتشفت القرية أن عباد الشمس نبات مسالم قوى طيب ، لا يعيب بانتظام الرى أو استمرار العطش ، لا يهتم بتنقية الأرض من الحشائش أو الدود ، لا يقيم وزنا

للعصافير ، الفيران ، تمنحه السماد والسباخ فينمو ، وتحول بينه وبين السماد والسباخ فينمو أيضا ، نبات مختلف عن القمح والفول وهذه المحاصيل الكريمة التي يؤذيها وطاة القدم العابرة أو هبوب الريح أو انكماش فترة الري أو تأخر تغذيتها بالسماد أو ظهور صقيع مبكر ٠٠ ،

وكما كان التصفيق رمزا مبتكرا موقفا للاستغناء عن الكلام الذي هو مظهر التفكير ، كان توفيق الكاتب كبيرا في الاهتداء الى عباد الشمس ليأخذ مكان ثمار الأرض المألوفة الطيبة . فان ذلك النبات باسمه وبحركته الدائمة نحو الشمس يصلح من خلال قصة فنية جيدة كهذه القصة أن يكون رمزا للخضوع والولاء الدائم المطلق ، فأزهاره « تستقبل الشمس في الصباح وتنحني غربا لقرص الشمس في الغروب ، وهو - بصورته في القصة لا بوصفه « محصولا » نافعا في بعض البلاد - سريع النمو سبب الإزالة شأنه في ذلك شأن الطفيليين ، جميل المنظر لا يفسد التربة ، فهو كائن مواعيد مسالم ، وبدوره - في القصة - وسيلة للتسلية وازجاء الفراغ والانصراف عن العمل .

وكما قدم الراوى صورة طريفة ساخرة للقرية بعد أن انصرفت عن الكلام والتفكير الى الرقص والتصفيق ، يقدم صورة مماثلة لقرية عباد الشمس : « وبدأت محاصيل القمح والفول والبرسيم والقطن والسوسم والذرة والبصل تتراجع من الحقول ، تزحف للخلف ، تنزوى وسط عباد الشمس الذهبي الأسر الواقف في الحقول نظرا حاتميا كريبا ، والرجال يشتملهم الحب والتعاطف والنساء تشملهن الحناء والعطور والنظافة ، وأصبح سهلا أن يلقي الرجل ببذور عباد الشمس في حقله ثم يطلب من جاره - ان رآه أو مر عليه . أن يرويها ، ثم يظل يتقلب في الرخاء حتى يمر عليه جاره - ان رآه - فيطلب اليه أن يذهب فيحصد محصوله ، حتى جاء وقت أصبح من السهل أن يقوم رجل واحد في مساحة واسعة بالبذر والري ، بل والاتفاق مع تجار المدن على التسويق دون انتظار لرأى جاره . فالنعمة والحمد لله وافرة تجب الطمع من النفوس ، »

وإذا كانت « المحاصيل المجهدة » قد انهزمت متراجعة الى الزوايا المهملة في الحقول ، فقد كان لدى القرويين . في البيوت ماشية تحتاج الى أعلاف وخضرة . لكن البهائم « المتفطرسة القبية حملت مصيرها في أفواهاها ورفضت أن تأكل سيقان عباد الشمس ، طالبة أن تجلب لها أغذيتها من المناطق الأخرى ، الفول والبرسيم والشعير ، كما تجلب كل مواد البيوت من رغفان ولحوم وزيت ٠٠ وأبى الناس أن يقعوا أسرى

للحيوانات بعد أن أبوا أن يقفوا أسرى للبقول والقطن والحبوب .. »
هرب جمل فلم يعبأ أحد باعادته ونفق بغل وجحشسان ، وتناطحت
جاموستان حتى هلكتا صريعتين لثيرا فى القرية المرح .. وانتشر فى
القرية أبناء القرى المجاورة يبيعونها اللبن الرائب والرغفان والطعمية
واللحوم والزبد ، وانتشر فى القرية أبناء القرى الأخرى يجمعون الأبقار
والحمير والأرانب والماعز ، وحقول عباد الشمس تتسع وتتسع وتحاصر
النخيل وأشجار السنط والجميز والنبق والتوت ، وكلما اتسعت
أفرزت فى الجيوب المال والمتعة والراحة والنعيم .. »

وبعد أن كان الفلاح يدافع عن حقله ومحصوله ، بل من أجل
أردب قمح فى صومعته ، نفذ الفلاحون عن أكتافهم البنادق ، وبعد أن
كانوا يدفعون عن أنفسهم غائلة الأوغاد واللصوص . عهدوا الى الأوغاد
واللصوص بحماية القرية ، واستعانوا بالأغراب حتى فى تنظيف القرية
وكسح النفايات ، بل لقد شاع أن بعض المواطنين تركوا للغرباء
« مهام أخرى أكثر حساسية تتعاق بالنساء ! » .

وكما « صدر الحكم بالحبس على فلاح ضببطت فى حقله أعواد من
العدس » وضببط الغريب يعلم طفلين الكلام فى القرية الخرساء ، نسبت
تلك الشائعات عن نسايتها الى شابين غريبيين « عرف عنهما غرامهما
بالقول والقمح » وطردت مخربا « لقيامه باشعال نيران فرن قاصداً أن
يجرب فيه عملية الخبيز ، مذكيا روح التخلف بين المواطنين » .

وتطول هاتان القصتان فتستغرق « القربان » تسعا وعشرين صفحة
وتبلغ « عباد الشمس » أربع عشرة . كما تطول بعض قصص المجموعة
الأخرى فتقع « اغتيال » فى ثمانى عشرة صفحة ، والجبارنة فى
أربع عشرة . ويعود هذا الطول الى أن الكاتب - أو الراوى - يرصد
تطور الموقف والفكرة المحورية على مهل ، متدرجا من العادى المعقول الى
الطريق الشاذ المحمل بالرمز والدلالة ، ويقتضى ذلك - فى الأغلب - أن
يبدأ التحول عند فرد ثم يعم أبناء القرية بالتدرج ، أو فى مشهد صغير
ينداح شيئا فشيئا الى أن يشمل مظاهر الحياة فى القرية وأهلها جميعا .
ولا بد لكى يلبس الواقع ثوب الرمز الشبيه بالأسطورة من مثل هذه
الآناة ورصد الظاهرة فى نشأتها ونموها خلال جزئيات كثيرة تتعاون
فى تشكيل الظاهرة وصورتها النهائية الشاملة .

على أن هذا الطول يعود كذلك فى بعض المواضع الى أن أغلب قصص
المجموعة تحكى على لسان راو يرصد حياة الناس فى القرية ويحملهم
جميعا ما يريد من دلالة كلية . وهو لا يصور لحظة نفسية عند فرد ،

أو موقفا صغيرا خاصا أو مشهدا محددا يجعل للقصة عمقا راسميا ، بل يجيل بصره الراصد في أرجاء القرية فيشهد « بانوراما » شديدة السعة متعددة الأشياء والأحياء ، يحاول أن يستشف وراء اختلافها وتعددتها ذلك المعنى الكلي الذى ينشده . وهو فى هذه الرؤية وذلك الرصد يظل فى موقف المراقب الذى لا يزج بنفسه فى الأحداث وكأنه « غريب » يعجب من أمر هؤلاء القوم ويستطرف ما يأتون ويسخر مما يعتقدون برغم حديثه عن القرية فى أغلب القصص بقوله « قريتي » . وقد مكن هذا البعد النفسى للسخرية الناقدة من أن تتحول الى « تهكم » وللرؤية النافذة لكى تنتهى الى سعى وراء الطرافة والفكاهة فى كثير من أجزاء القصة فتصيبها بشيء غير قليل من التفكك . والحق أن قصة عباد الشمس تبدأ فنيا بعد بضعة صفحات من بدايتها المكتوبة ويتخللها كثير من الاستطراد الذى كان يمكن أن يستغنى عنه فتصبح القصة أكثر نضجا واحكاما . ولعل بداية القصة تمثل هذا السعى الدائب وراء الطرافة من ناحية ومحاولة المزج بين الواقع والأسطورة من ناحية أخرى ، وقد تنتهى الطرافة الى فكاهة غليظة فى بعض الأحيان ، وقد يمكن الاستعاضة عن محاولة المزج فى البداية بما يشيع من ذلك فى ثنايا القصة ومشاهدتها : « أصبح متعذرا الآن أن أروى شيئا على لسان أمى فقد استكانت تهوم فى بلادة بجوار فرن مهجور وتبسم فى طيبة لجيوش النمل الزاحفة حول جسدها الحنون المسترخى . كما أن أبى وجد محشورا - فى الشتاء قبل الماضى - بين ردفى امرأة بدينة انحشرت بذورها بين قالبى طوب . ولم يعد مناسباً أن أستعين بالسنة الآخرين - لأن السنة قطعت كما يشيع الموتورون - بل لأن هذه السنة استغرقها النوم الدافىء الحكيم . وعلى ذلك فقد قدر لى أن أجاهد كى أروى حكايتى معتمدا على جهودى ، جهودى وحدى ، ألم يحن الوقت لتعاوننى يا صديقى كى أستطيع الوصول الى فراشى ؟ .. حتى الملك أقسم مرارا لوزرائه أن علاقة عباد الشمس بقريتنا قديمة وراسخة وأقدم من تلك الأحقاب التى كان لون الطماطم فيها بنفسجيا ضاربا للزرقة والأسبوع ثلاثة عشر يوما والكون يضاء بخمسة أقمار والجهات الأربع الأصلية اثنتين فقط .. » .

ولابد للناقد لكى يبين جور مثل هذا التزايد على فنية القصة من اقتباس لا مناص منه برغم طوله . اذ يمثل أسلوبا عرف به الكاتب ، ولعله كان موضع اعجاب من بعض القراء والنقاد ، ولابد للوعول الى كنه الحقيقة فيه من عرضه بكثير من التفصيل . يحكى الراوى بداية ازدهار عباد الشمس فى قريته فيقول « ازدهر عصر بذور عباد الشمس

في عهد الأب عبد القدوس • غلى البذور - مع الشيح الأصفر ومنقوع
أطلاف الحمير وعالج البواسير ودود البطن • سحق بذور عباد الشمس
مع حبة البركة وخالصة زيت الخروع وعرض المسحوق ثمانية أيام من
شهر بؤونة ليحصل على أكسير فك رباط العرسان • حصص البذور
المرطبة ببخار زيت الزاج وعالجها برماد الشعر المحروق ليصل الى مزيج
اكتشاف لسوص البهائم • قلى البذور فى السمن البلدى وجففها فى
ضوء القمر وأضاف إليها زيت السمسم ودهن بالمستخرج الأثداء الضامرة
والسرة المنفوخة والعيون الرامدة • صحن الحلبة مع نخاع الجراد وأضاف
إليها بذور عباد الشمس وكرها فى تراب الفرن ليحصل على سفوف
يمكن به علاج الاستسقاء والحسد والغيرة ووقف النزيف ، وأضاف
للمسحوق جمار النخيل وسم الثعبان لينجح فى معالجة موت الذرية
وتساقط الأسنان والشعور بالوحدة ، كما استطاع الأب عبد القدوس -
وقبل أن تتواطأ ضده شيطانة عشقها فأشعلت فى وكره النار - أن يصنع
من بذور عباد الشمس اللبية ذات الخطوط السمراء علاجاً للبهاق والدورة
الشهرية والشلل الرعاش والحد من سلطة الشياطين والتبول فى
الفراش والفتاق والتثام الجراح وافساد مكائده الأعداء والهرش واللواط
وتساقط الأطراف والنحافة وإطالة الجماع والقراع ! •

وواضح أن القصد من وراء هذا التراكيب والألعايب اللفظية أن
يبين الراوى كيف استغل بعض المنتفعين المشعوذين هذا النبات وأوهموا
البسطاء بقدراته الواسعة الخارقة • وقد كان الراوى يستطيع أن يضى
فى تلك التراكيب المصطنعة فيملاً بها بعد ذلك صفحتين أو ثلاثا
أو كما شاء ، اذ لا نهاية لمثل تلك التخيلات اللفظية المتحررة من المنطق ،
لكنه لم يكن فى النهاية ليزيد على ما كان يمكن بيانه فى بضعة أسطر
لتصبح القصة أكثر احكاما والمفارقات أقل غلظة • ولا يمكن أن يبرر
هذا التزويد بدعوى أنه أسلوب جديد فى كتابة القصة يتحلل فيه الكاتب
من منطق العبارة اللغوية المعهودة ، لأن مثل تلك التراكيب ليست داخله
فى بناء القصة الفنى ولا هى تعبير لا شعورى عند بعض شخصياتها
أو كابوس ثقيل أو تأويل لحظة خبال أو تهاويم مخدور أو غير ذلك مما
جرى عرف الكتاب المحدثين على الانتفاع به فى كتابة القصة
والرواية الجديدة •

ويبدأ محمد مستجاب قصته القربان بما بدأ به القصة السابقة
مازجا بين الواقع والأسطورة ومتفكها وساخرا ومستطردا على عادته
فيقول : « لا نعرف بالتحديد متى حدث ذلك ، لكنه بالتأكيد حدث •

ورد ذكره على لسان أبي ، ولم تنكره أمي ، وثرثر فيه يحيى حقي ويوسف ادريس وخليل عيسى الغار وعلى الجهيني والخواجه بساده والمقدس بباوى . وعبد الودود الأحنف كان أكثر القوم الحاحا فى تأكيد حدوثه ، ويوسف ادريس حاول مستميتا أن يحدد زمان حدوثه وتجراً ذات مرة وقال ان ما حدث حدث منذ زمان طويل ، وعلى وجه الدقة أيام الكوارث التى اجتاحت سدوم وعمورية . . »

ولاشك أن فى ذكر سدوم وعمورية اشارة الى ما كان ينتظر تلك القرية الفاسدة الراقصة الخرساء من دمار ، لكن هذه المقدمة المختلطة وما يتلوهها من حديث طويل عن شيخ القرية الذى كان يملك كتابا أصفر مطلّسا به تاريخ القرية وما جرى فيها من أحداث ، لا تمثل الا هذه الظاهرة التى يخرج بها الكاتب عن « فنية » القصة الى فرض شخصيته الخاصة فى الدعاية والفكاهة .

وليس هذا الأسلوب جديدا على الكاتب فقد اصطنعه فى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » فى بعض مواضعها وفى مقدمتها اذ يقول « واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه نعمان . يقينا كان الراشيسستاغ الألمانى قد أحرق تمهيدا لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتما قد مات وسلم روسيا الاشتراكية الى خلفه العنيد ، ومن المتعذر أن تشميرلين قد تولى أمور العظمى بريطانيا حينذاك . وليس من المؤكد أن يكون عمى محمد « بكسر الميم الأولى والحاء » قد خرج من السجن فى قضية استزراع الخشخاش وسط القطن ، وهو الوقت الموازى لحكاية ساعة جدى الحاج مستجاب ! » .

وقد تصبح هذه الثثرة خيوطا أساسية فى نسيج القصة عند مستجاب حين لا تكون مقصودة لطرافتها أو لما تحمل من فكاهة بل لكى تمهد لما يرمز اليه ختام القصة وتؤكد دلالته ، كما فى قصة حافة النهار . فقد كانت الامور فى القرية تجرى على عادتها كل يوم قبيل المساء . « الحاج » يعود من حقله على ظهر حمارته وقد ضم طفله الوحيد الى صدره ، وهو يسوق بقرته وعجلها الصغير ، وكانت حيوانات الحقل البرية كالثعلب والنمس تمارس حياتها المعهودة فى القنص أو محاولة الاختفاء ، والطيور تعود الى أعشاشها محدثة جلبة يفزح لها العجل الصغير ، والكلاب تهبط من فوق الجدران متمشمة رائعة طعام العشاء « وخرجت أرانب يامنة أم محمود من جحورها وانتشرت متوهجة العيون

تتنسم الأعواد فى التراب ، وجست الحاجة شفاء مؤخرات فراخها لتطمئن على البيض ، ونادت ابنتها وسبتها لتخاذلها فى نقل الماء من الزير الى الأباريق قبل أن يأتى الليل ، واستطاع محمود عبد الجابر أن يشد وثاق جملة أمام الباب بادئا فى تضييخه بالزيت الأسود كى يخفف عنه الجرب ، . .

وصور أخرى كثيرة متفرقة لحركة القرية فى المساء ولألوان النشاط الصغيرة التى يتهيا الناس بعدها للعشاء والفراش . . وفجأة تنقلب الصورة وسيطر التوجس على الناس والحيوان ويتوقفون عما كانوا فيه من حركة ، « ويسكن جسد القرية وتنتصب آذانها متنسمة أى صوت فى آفاق السكون . » ويدوى عيار نارى يسمع بعده بثوان صراخ القرية المتناع « الحاج وطفله انضربا بالرصاص ! » .

على أن صورة المساء فى القرية لم تخل مع ذلك من بعض التزويد عند الكاتب والانسحاق وراء طرافة الصور المرصودة وكأنه يتبع أسلوب المذهب الطبيعى الذى يحتفل احتفالا مسرفا بدقائق البيئة وتفصيلاتها ، اذ هى مهاد لفرائز الانسان الفطرية الأولى التى ما زالت تخفى الحيوان الكامن تحت جلده الحضرارية . وكما كان يستطيع الكاتب أن يملا صفحات وصفحات فى المزاعم التى دارت حول فوائده عباد الشمس ، كان - الى جانب الصور الكثيرة التى ساقها للحياة فى مساء القرية - يستطيع أن يمضى فىملا مزيدا من الصفحات بمزيد من الصور الطريفة والفكاهية . والقضية فى الحقيقة قضية « تناسب » بين أجزاء العمل الفنى يفتقده القارىء فى كثير من قصص الكاتب . وقد يعجب القارىء بلقطات الكاتب البارعة وقد يضحك لفكاهته أو سخريته اللاذعة لكنه لا يلبث أن يشعر بالقلق ازاء كل تلك الصور المتشابهة - على اختلاف مظاهرها - والتى يمكن أن يغنى بعضها عن بعض ، أو يمكن الاستغناء تماما عن بعضها . فماذا يجدى القارىء مثلا أن يعلم فى هذه القصة أن أم كامل « نصبت الطبلية فى مدخل الدار ورصت عليها صحن ملوخية وصحن قلقاس وطبقين من العيش المقمر فى تراب القرن ، ونادت على محمود - زوجها - للعشاء فأقسم على رفاقه أن يقوموا معه ليشاركوه الزاد ، ؟ وهل كان الأمر يختلف كثيرا أو يخفى مدلول القصة لو أنها صنعت صحننا من خضار آخر وطبقين من عيش غير مقمر ؟ أم ترى يقدم الكاتب صورة أمينة لحياة القرية المضرية أمام ساكن المدينة أو القارىء الأجنبى ؟ وماذا يجدى اذا عرف القارىء أن « الذئب أغلق العين المفتوحة وفتح العين المغلقة » وأن « الحواجة بنى مر عائدا من الطاحون مضمحا

باللون الأبيض وقال للجالسين فى الشوارع : السلام عليكم ، أو أن « صلاح ابراهيم ظل واقفا أمام منزله (الذى باعه لمحمد عبد المنعم و يقيم فيه بالايجار) مرتديا جلبابه المكوى النظيف مستمتعا باحترام العابرين له . . . » ؟ لاشك أن « تصميم » الفضة تصميم جيد وأن الالتفات الى المفارقة بين بداية القصة ونهايتها كان يقتضى شيئا من التفصيل فى وجوه من نشاط الناس والحيوان فى الساء ليبدو المعنى الكلى واضحا من خلال المفارقة ، لكن الالاحاح على هذه الوجوه يخرجها من « وظيفتها » الفنية ليصبح بعضها تكرارا مقصودا لذاته لا يضيف جديدا الى الصورة العامة .

ولعل أكثر قصص المجموعة احكاما وأكثرها تحررا من شخصية الكاتب ودعاياته وطرائقه قصة « الفرسان يعشقون العطور » فهى ذات « تصميم » أقرب الى تصميم القصيدة ، وخلفية أحداثها من مظاهر الطبيعة وحركة الانسان والحيوان والطير تتناسق مع المواقف الثلاثة التى يصور كل منها مقدم فارس شجاع قد عقد العزم على أن يقاتل الأميرة الفاتنة التى تربعت على عرش القرية واغتصبت حقوق أهلها ، ولكنه أمام اغراء الجمال والترف والثروة يفاوض بدل أن يحارب ويتزوج الأميرة ، وفى نهاية كل مشهد من المشاهد الثلاثة خرجت الفاتنة من قصرها ساحبة خلفها جسد الفارس العتيد المضمخ بالعطور . ظلت تجره فى الشوارع حتى سويقة القرية ، ووسط الميدان فرشت جسد الفارس المضمخ بالعطور وقطعت رأسه « ويخيب أمل الجماهير ، حتى يفد الفارس الثانى فيختم مصيره بهذا المقطع نفسه ، وكذلك تختم حياة الفارس الثالث ، ويرتفع أسلوب القصة الى مستوى التجريد الشعرى للموضوع ، وتؤدى المشاهد المبعثرة التى اعتاد الكاتب أن يسرف فى استخدامها فى القصص الأخرى غايتها الفنية والنفسية وشبيه بهذا « التصميم » وان جاء فى رقعة أوسع ، ما يلحظه القارئ فى قصة « الجبارنة » وهى قصة رمزية ذات مقاطع ثلاثة يصور المقطع الأول استجابة أهل القرية ، كما يستجيب القطيع ، لأمر كبيرهم جابر وهو على فراش الموت بأن يقتنوا جملا . وكما أغرى الحرس أهل القرية بالتصفيق والرقص ، وتفننوا فى الانتفاع بمزايا عباد الشمس ، انتفع « الجبارنة » بالجمال : « امتزجت الجبارنة بالجمال وامتزجت الجمال بالجبارنة ، ارتفعت أسقف بيوتهم وارتدوا الحبرة والكوفية والمراكيب الأنيقة ، وبزوا العربان فى صناعة الهوادج وتنميقها ، ونجحوا فى اكتشاف مزيج جديد لعلاج الجرب ، وتمكنوا من حفظ اللحوم المتبللة شهورا ، وقام « جابران » متجاوران بتخزين الدهون وبهريز العظام وتمكن جبرون من احتكار جلود الجمال وأجاد تسويقها فى النجوع المترامية فى الوادى ، ونجح

جبرة صبور في استحداث علاجات البهاق من أحشاء الجمل ، وللصمم من طيلة اذن الجمل ، وللسير أثناء النوم من خف الجمل ، ولاضطراب الدورة الشهرية من نخاع الجمل ، وللتزود بالثقة ليلة الزفاف من احليل جمل ، ثم نجح جبرة أكثر صبورا في تجفيف عروق الجمل وسحقها مع الوبر المحروق وشحم مؤخر الرقبة ليصل الى مزيج لعلاج العقم فزاد النجمع شموخا وفخرا وزهوا ، • وبرغم التصميم الجيد للقصة لم يستطع الكاتب أن يخلص من ولعه المسرف في توليد الصور الطريفة التي لا تضيف الا عبثا على البناء الفني للقصة ، وهي تكاد تكون نموذجيا كاملا لما صنعه القروى الدجال بنبات عباد الشمس • على أن الكاتب قد ختم المقطع بقول ذى دلالة ملحوظة يفصح عما وراءه من رمز ، اذ ينتهى افراد « القطيع » من الجبارة الى أن يصبحوا كذلك الحيوان الذى أمرهم كبيرهم أن يقتنوه : « حتى ان أجساد الجبارة استطالت ورقابهم علت ، وشابت أصواتهم غنة تدفق المياه من القلل ، وغلظت عيونهم وقصرت آذانهم ، ثم لم تلبث مشافرهم أن انشقت وأقدامهم أن تفلطحت » •

وفى المقطع الثانى يأمرهم كبيرهم الجديده وهو على فراش الموت بأن يقتنوا بغلا ، فينحدرون درجة فى سلم القطعان ، ثم يأمرهم الكبير الثالث باقتناء « حلوف » فيهبطون الى أسفل درك !

والمجموعة بعد ذلك كله تنبىء بقدره فائقة على اقتناص التجربة المبتكرة ذات الدلالة الكبيرة على المعانى الانسانية والمواقف الاجتماعية ، وللأستاذ مستجاب سيطرة خاصة على لغته ، يحفظ لها فى أكثر الأحوال سلامتها ورسالتها ، وشاعريتها فى بعض الأحوال اذا اقتضى الأمر ، ويخرج فيها على غير المألوف أحيانا لبقترى من طبيعة الواقع أو يشيع فى القصة روح السخرية أو الفكاهة ، وان دفعه حب التفرد والتميز الى المغالاة والاستطراد ، ولو راجع نفسه قليلا فى اتجاهه هذا لكانت قصصه أكثر احكاما فى بنائها الفني وأعظم قدرة على الايحاء بما يبثه فيها من رموز ودلالات •

ابداع - مارس ١٩٨٥

ملاحم نفسية وفنية في قصص محمد المنسى قنديل

لكاتب القصة القصيرة المعروف محمد المنسى قنديل ثلاث مجموعات من القصص ، أولاها « من قتل مريم الصافي » وثانيها « احتضار قط عجوز » . أما الثالثة فبعنوان « بيع نفس بشرية » .

والمجموعة الأولى كثيرة القصص متعددة التجارب في الموضوع والفن ، تتضمن أربع عشرة قصة كتبت بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٧٦ ، بعضها قصص « قصيرة جدا » وبعضها ذات طول مألوف ، وثلاث قصص طويلة هي « رحلة المعلم منسى وولده محمد » و « من قتل مريم الصافي » ثم « الممالك يعودون خلسة » .

وعلى اختلاف قصص هذه المجموعة طولاً وقصراً وتنوعاً في التجارب ، تكاد تشترك جميعاً في سمات نفسية وفنية ملحوظة ، أما المجموعتان التاليتان فتتضمن كلتاهما ثلاث قصص طويلة لها بعض سمات المجموعة الأولى ، لكنها تتخلى عن الاقتصار والتركيز ، ويمارس فيهما الكاتب قدرته الفائقة - بأسلوبه المتميز - على الوصف والتحليل ، ويكاد بعضها يكون أقرب الى طبيعة الرواية .

ويغلب على المواقف والشخصيات في كثير من قصص الكاتب حزن عميق لكنه - برغم عمقه - رقيق كالشجن ، تفصح عنه الشخصيات أحيانا أو ينم عنه المشهد أو السياق في بعض الأحيان ، وهو حزن لا يصل عند الشخصية حد اللوعة ، إذ تتلقى الشخصية مأساتها بشيء من الانكسار ، والاعتراف بما فرضه التحول النفسي أو الاجتماعي من واقع يعز عليها أن تقبله لكنها تدرك في قرارة نفسها أنها لن تستطيع صده . وقد ينجم ذلك الحزن عن احساس الشخصية بالعجز عن التواصل مع

الأخرين أو الانفصال عن الأصدقاء والأحباء ، أو عن تكوين نفسى خاص يجعلها أميل الى الكتابة والاحساس بالوحشة .

فى القصة الأولى من « خمس قصص » من مجموعة « من قتل مريم الصافى » يصرح الراوى عن ضياعه ووحدته بعد أن ركب الترام على غير هدى وبغير قصد ، وبعد أن هبط الركاب جميعا ولم يبق الا هو « والكسارى العجوز والسائق العجوز » فيقول : « كانا يعرفان كل شىء . يعرفان مقدار وحدتى وأنه ليس ثمة محطة أهبط عليها » ويقول الراوى فى الحركة الثالثة من قصة « الفراغ » : « كانت البنت الصغيرة تكتب كل يوم على الجدار الرخامى : أكره الكذب وعندما تأكل من فئات خبز الاكاذيب اليومية تجلس وحدها فى المساء وتبكي » . ويروى عن « زينة النساء » فى قصة من التراث الشعبى . « قبل الغروب هبطت زينة النساء من بيتها الصغير وسط المدينة . ألوان ثيابها باهتة . على وجهها نقاب كثيف . منذ مدة طويلة تركتها جاريتها وبدأت هى تستمرىء الحزن والوحدة : « ويصف احساسها بالماء وهى تسبح فى النهر بقوله : كان باردا ورقيقا لكنه لا يبعث على السعادة ، لا يوحى الا بشىء ما كالشجن العميق الممتد ويقول فى قصة عن رجل يهم بالقاء كلبه فى النهر مربوطا بحجر ثقيل ليخلص منه لسبب لم تفصح عنه القصة « فى منتصف الكوبرى شاهدت الرجل العجوز . كانت المنصورة ساكنة تكسوها سماء من المخمل العتيق المترف غاية فى الحزن قال لى : المصيبة أننا لم نتعود الحزن ولا نستطيع التخلص منه أبدا . . . يبقى دائما كهذا الحجر » . ويتخلل الحزن والانكسار والوحدة قصص المجموعتين الأخرين . يقول عبد التواب راوى القصة ، المدرس المتقاعد الذى ماتت عنه زوجته منذ أعوام طويلة وحرم نفسه ملذات العيش ليعنى بابنته الوحيدة سامية : « ببطء وشاعرية نفذ الشيطان من فتحة ضيقة فى سقف غرفتى . عرض على صديقة مغرية : أن يأخذ كل ما بقى من سنوات عمرى الحاوية لقاء لحظة واحدة من المتعة . قبلت الصديقة على الفور وكنت كسير القلب وحزينا فوق العادة » . بل ان لحظة المتعة التى كان ينشدها عبد التواب ، كانت عند بعض الشخصيات لحظة تنفيس عن الحزن المكبوت ، بالبكاء . يقول الراوى عن شنوده أفندى كاتب المصنوع فى قصة « اتجاه واحد للشمس » من مجموعة « بيع نفس بشرية » : « كان يذهب الى هذه البيوت ويبحث عن أكبر النساء حجما على صدرها ويبكى » .

ويجىء تعبير الشخصيات عن حزنها أو وحدتها أو فقدانها بعيدا عن الحدة والعاطفية حتى لتبلى الشخصية أحيانا - وهى تروى مأساتها - كأننا تروى حدثا وقع لانسان آخر : فى القصة الرابعة من « خمس

قصص ، يلتقى فتى بخطيبته السابقة بعد أن خرج من اعتقال طويل لسبب سياسى - فيما يبدو . ويدور بينهما حوار هادى على السطح برغم ما يمور فى نفسيهما من مشاعر . ويدرك الفتى أنها قد فسخت خطبتها به اذ يرى مكان خاتم الخطبة فى اصبعها أبيض وقد غطت بشرتها سمرة المصيف : « أمسكت أطراف أصابعها .. كانت باردة وأحسست رعدتها الخفيفة . لعلها كانت تفكر هل تتركها فى يدي أم تسحبها . تركتها مترددة . تحسست اصبعي اثر الحيط الأبيض . كان ناعما مثله مثل باقى الجلد . وفى نفس الاستواء ونفس درجة الحرارة .. لا شئ .. » وينقضى غير أنه أبيض وبقية جسدها تغطيه سمرة مشربة بالحمرة ، وينقضى اللقاء دون أن يتصارحا حتى اذا همت بركوب التاكسى « وضعت أطراف أصابعها فى يدي . قالت : سوف أتصل بك . قلت لها فجأة ! هل تزوجت ؟ أغلقت الباب ، رفعت أصابعها وبدت كأنها على وشك الصراخ . لم تفعل . قالت كلمة أو كلمتين لم أسمعها .. ومضت » .

وقد تعمق المأساة وتشتتد ويكون من طبيعتها أن تلغى من يعانيتها الى حلة الانفعال وعلو النبرة فى التعبير لكن المؤلف لا يعدم الوسيلة ليحتفظ لقصته بالهدوء الذى يحول الانفعال الحاد الى شجن عميق مكتوم . كذلك فعل فى قصة « الوداعة والحب » فى مجموعته « بيع نفس بشرية » . أسرة مصرية من أب وزوجته وولدهما الشاب يرحلون الى مصيف « فارنا » يلتمسون الراحة والسلوى عن مصرع الابن الأكبر فى الحرب . أما الأب فقد تحول حزنه على ولده الى « موقف » سياسى . انه ينفر نفورا شديدا من كل من ينتمى الى قتلة ولده ويؤمن بأن لا سبيل الى الحياة فى سلام مع من هم فى مثل حقدهم وغلظتهم . لكنه يجد نفسه محاصرا بتودد مقصود من أحد هؤلاء ، ويجد ابنه كذلك محاصرا بإغراء ابنة الاسرائيلى الشابة الفاتنة . ويثور الرجل على ولده الذى ينسى مصرع أخيه منقادا الى شهوته ، ويدخل فى عراق يدوى مع الاسرائيلى بعد أن ضاق ذرعا بتودده المريب . وهكذا ينسلخ الأب عن مشاعر الحزن المعهودة عند كثير من شخصيات الكاتب ويتحول حزنه الى غضب جامع .

أما الأم - وكانت جديرة بأن تمثل فى القصة لوعة الفقد وتعبر عنه - كما تعبر الأمهات عادة - بعبارات الحسرة والحزن العنيف ، فقد اختار لها المؤلف أن يفضى بها الحزن الى ما يشبه الغيوبة والانطواء المرضى على الذات حتى تخلص القصة لمعناها السياسى المقصود « خرج زوجها من الحمام فوجدها جالسة على حافة فراشها . انتظر أن يرى على وجهها

أى خلجة • صرخ فيها : تكلمى ! • لماذا تدفنين نفسك وتدفينى معك
فى هذا الصمت ؟ لا يصمت الا الموتى • وأنت لست ميتة ! •

حتى فى القصة التى قصد المؤلف أن يصور فيها معنى من معانى
الرفض « الجزء الأخير من الليل » فى مجموعته « من قتل مريم الصافى »
يبدو الموقف بعيدا كل البعد عن الرفض بمعناه الصحيح ، بل يبدو
كأنه تصوير ساخر لمحاولة يائسة لكى تخرج الشخصية من حزنها
ووحدها فلا تعرف الطريق الصحيح ، لأنها ألقت أن تعيش فى دائرتها
المغلقة من الحزن : فتى يمشى وحيدا « يفوس فى حدائق الليل يبحث
عن ثمار الأشجار الجوفاء ، بعد أن غسلت الأمطار المدينة من التراب
ولوثتها بالطين » وفى ظلام الليل ووحشته يذكر مشاهد عابرة من ماضيه
القريب فى لغة « محايدة » خالية من المشاعر كأنه يذكر ماضى انسان
غريب : « كان طعم القبلات مرا •• تلامس اللحمان أكثر من مرة ، تشنجت
عضلات الوجه والشفاة فى محاولة يائسة للبحث عن اللذة •• اكتشفنا
أنه لا شئ ، وأن حبيبتى فقدت عذريتها منذ زمن لا أتذكره •• اعتدى
عليها انسان ما ، فى مكان ما على قارعة الطريق •• فى المساء انتحر
أحد أصدقائى . كتب وصية يشتم فيها العالم ثم صعد فوق كوبرى حديدى
صديء وألقى بنفسه فى الماء •• كنت أحب صديقى •• اكتشفت ذلك
عندما جاء المساء علينا ولم أجده بيننا •• لو أننى فوق ذلك الكوبرى
الحديدى أتطلع الى السماء والنجوم ، أراقب لمعان الأقمار المندثرة ••
ثم أقفز بلا مقدمات أتهاوى فى جوف الفراغ والسكون ! » •

لكن هذه الأمنية الأخيرة لا تناسب هذا الحزن الوجودى الذى
يستمرئه الفتى ، فيحاول أن يستدرج شرطى الحراسة لكى يطارده فيجرب
أمامه ، ويجرى الشرطى خلفه ويزداد عدد رجال الشرطة المطاردين فى
كل لحظة ، ثم يسقط الفتى من الاعياء وينهال عليه الرجال بالضرب
والأذى : « اختلط الضرب بالدمدمات الحيوانية • الضرب لن ينتهى ••
أنا أيضا لن أنتهى سأظل هكذا أتقلب ، أضرب ، أنزف كل دمايى وأمارس
الرفض ! » •

وكثيرا ما يعبر الكاتب عن هذا الحزن المقيم باللون الرمادى الذى
يقف وسطا بين الأبيض والأسود كما يقف احساس بعض الشخصيات
وسطا بين الاستسلام والرفض • وقد يقرن الرمادى بالقتامة والسواد
إذا زاد احساس الشخصية بالوحشة أو الكتابة • وحين يخيل الى بعض
الشخصيات أنها قد آمنت الرفض ، تتخذ موقفا من « الرمادى » • يقول
طالب الطب الفقير ، الفاشل فى حب زميلته وصداقة زملائه ، فى قصة

« أغنية المشرحة الخالية » : « أفزعنى يوم الليل فجارت بالرفض .
 رفضت الجدران السود ، وطعم الشاي الملح ، وكل الأشكال الرمادية » .
 ويصف الكاتب حيرة بيدق شطرنج فى قصة رمزية عنوانها « الفراغ » :
 « التيارات الباردة تزداد حدة . تأمل الرقعة ، ملائمة الجدران الرمادية .
 تأمل المربعات البيضاء وحاول للمرة الأخيرة أن يختار الاتجاه الصحيح .
 ظل واقفا والتيارات تبعث داخله شعورا قاسيا بالبرودة الحقيقية » .
 وفى قصة « البوار » التى تروى كساد صناعة الحرير اليدوية على النول
 أمام غزو الصناعة الآلية : « لم يعد أبى يطيق البلدة العجوز . دكاكين التجار
 الجدد . تتناثر بقع لونية فاقعة . تجوس الأقدام الغريبة كل أرجاء المحلة .
 تمتد الطرقات الطينية فى تناقل . أذهب الى المدرسة . أعود من
 المدرسة . . . وتذوب آخر الشموع فى كوات مسجد التوبة . . . ولا تبتعد
 سحابة الخوف الرمادية الداكنة » . وفى الحركة الثالثة من قصة
 « الفراغ » : « وعندما تغيب الشمس يتغير لون المياه ، تتحول الى رصاص
 منصهر . . . رماد . . . رماد . . . » . وفى قصة « المالك يعودون خلسة » :
 « وسرنا . . أرض رمادية سحب سوداء » . وفى القصة نفسها : « حدثت
 فى بنظرة ثابتة كأنها لا ترانى . . الشعر الطويل منسدل فوق كتفها ،
 لم يكن ممزقا أو مشعثا ، بل كان يلعب بوهن تحت الضوء الرمادى . . .
 اختفى اللون الرمادى وأصبحت السماء مشبعة بحمرة الشروق قالت :
 انى أكره الشمس !! » .

وللكاتب قصة طويلة عنوانها « بيع نفس بشرية » سعى بها المجموعة
 تروى مأساة فتاة فلبينية اتخذها أحد الأثرياء خليعة يمارس معها الجنس
 « السادى » ويمتهن جسدها وروحها ، حتى فرت وأعوان الثرى يطاردونها
 الى أن سقطت جريحة مرهقة أمام مسكن أحد العاملين بالتعليم فأواها
 وشفى جراحها . . . والحق أن بيع النفوس البشرية يمثل محورا رئيسيا
 لكثير من قصص المجموعات الثلاث ، بعضه بيع جسدى واقعى تحت
 ضغط الحاجة والقهر ، وبعضه مجازى يضطر المرء فيه الى « بيع »
 شيئا عزيزا عليه يتجاوز وجوده عنده الوجود المادى ليمثل معنى روحيا
 عميقا يحس المرء حين يتخلى عنه أنه يبيع جانبا من نفسه .

وتمثل المرأة الجانب الجسدى المادى فى هذا البيع البشرى ، رازحة
 تحت وطأة الفقر ، أو عاجزة عن تحقيق طموح متواضع مشروع ، أو
 مستجيبة أحيانا لتكوين نفسى خاص .

وللكاتب خمس قصص تصور بيع النساء أو سقوطهن ، وتتميز
 عن غيرها من القصص بطول نسبي اذ يمثل البيع أو السقوط جانبا من

معنى كل متعدد الجوانب تتضمنه كل قصة ، ولا تستأثر فيه المرأة وحدها بالحدث أو الموقف . هذا ، الى جانب أن سقوط المرأة أو خضوعها للبيع والشراء في المجتمع الشرقي يقتضى تمهيدا طويلا وحديثا مترينا عن اوضاعها المادية والنفسية التى تدفع بها فى النهاية الى ذلك المصير .

ولعل قصة الفتاة الفلبينية تمثل البيع « التجارى » المباشر ، اذ تعرف الفتاة مصيرها من قبل وتدرک أنها ستكون خليفة لذلك الثرى وان لم تتوقع ما أصابها من عذاب ومهانة .

واما « نبقه » فى « عصر الحديد الخردة » من مجموعة « احتضار قط عجوز » فمثال للسقوط أو البيع تحت ضغط الحاجة وأمام سلطان المال والقوة . وهى تدرک هذا المعنى ادراكا واضحا وتسلم به كأنه طريقة مألوفة لحياة من كانت فى مثل وضعها . انها تبيع بعض ثمار العاكمة على الرصيف ، وتبيع نفسها فى الليل لكثير من المشترين وعلى رأسهم « المعلم » الكبير تاجر الحديد الخردة . وهى - كمشيلاتها - تمارس البيع كمنطم من أنماط الحياة يكاد يكون خاليا من الاحساس بالسقوط الروحى ، وما زالت تتطلع الى الحب والى حياة الأسرة ، وتود لو كانت أهلا لتستجيب لحب « عليه » الجندى السابق الذى بترت ساقه فى الحرب ، ويعمل عند تاجر الخردة ويعرفه الناس باسم « الأعرج » . وهى تعبر عن هذا السلوك « العملى » حين يدفع الغضب عليه الى ضربها بعد أن عرف صلتها بالمعلم فتؤكد أنها تحبه ، لكنها تصرفه برقة عن فكرة الزواج اذ تدرک أنها ليست أهلا له : « اذا كان على الجواز . . سيبك من حكاية الجواز دى ياخويا . . مش مهم . . الى زينا ما يقولش لا يا عليه . . وربنا المعبود حبيبتك . بس أعمل ايه ؟ المعلمين كبار وما فيش فى قلوبهم رحمة . أنت عزيز على قلبى قوى . وربنا المعبود كل ده كان بجسمى بس . بلاش جواز يا اخويا هو أنا يعنى مش عايزة ؟ بس أعمل ايه ؟ انت واخذنى من الشارع والشارع له أحكامه . . »

و « امرأة الشارع » نموذج بشرى مكتمل الوجود قبل اللحظة القصصية لا يرصد الكتاب - عادة - كيف سقط أو كيف تخلى عن القيم الخلقية السائدة ، ولا كيف انتهى الى وضع يكون فيه السقوط سلوكا يوميا مألوفا خاليا من الصراع بين الحلم والواقع . والكاتب يتخذ هذا النموذج - فى الأغلب - وسيلة لرصد صراع ضد شخصية أو شخصيات أخرى تتصل حياتها على نحو ما بهذا النموذج . وبرغم أن « نبقه » شخصية تثير الاهتمام والشفقة ، تبقى « مرآة » تعكس مهانة عليه وخيبة أمله فى حب يعوضه عن ساقه المبتورة وعمما يلقاه من جحود ونكران بعد

أن بذل في الحرب ما بذل . انها « عامل مساعد » لتصوير حدة احساسه بالمفارقة البالغة بين ماضيه المشرف وحاضره الملىء بالهوان . وهى فى الوقت نفسه اذ تثير بوضعها - غير عامدة - هذا الاحساس الحاد عنده تحاول أن تخفف عنه بعض شقائه : تتشفع له عند « عسكري البوليس » اذ رآه يضربها ويركلها ساخطا على صلتها بالمعلم فاعتدى عليه عدوانا قاسيا باليد واللسان وأصر أن يجره الى قسم الشرطة . وهى تواسيه وتتودد اليه وهما فى طريقهما مع المعلم الذى اصطحب شاريا لدبابة تباع كالحردة . انها بعض جراح عليوه وشفافاؤها معا .

وتمثل دولت فى « احتضار قط عجوز » نموذجا آخر ذا وجود سابق على أحداث القصة ، اتخذها المؤلف هى أيضا « عاملا مساعدا » لتحليل شخصية المدرس المتقاعد الذى رآها مصادفة وقد جاء يدعو صديقه ناظر المدرسة الى عرس ابنته سامية . كان سقوطها قد تم قبل أن يلقاها ، وكان ناظر المدرسة قد أمر بفصلها حرصا على سلوك الطالبات وسمعة المدرسة . ويقع المدرس المتقاعد فى هواها كأنها القدر المكتوب فيشفع لها عند صديقه الى أن يعدل عن فصلها ، وما يزال يتربص بها منصرفا من المدرسة حتى تلقاه وتزوره فى بيته ، وتقوم بينهما صلة جسدية تعبت الفتاة خلالها بشيخوخته وبذكرياته عن زوجته العزيزة التى ماتت منذ زمن بعيد . ثم يلقي مصرعه فى النهاية بطعنة سكين من « حموده » صديق الفتاة الغيور .

ودولت نموذج نسائي ذو تكوين نفسى خاص ، قد يكون فطريا أو بتأثير من نشأة ، أو تعبيرا عن فهم خاص لمعنى الحرية الشخصية وتحقيق الذات . وهو نموذج « يفلسف » السقوط والبيع ويحلو له أن يعبت بالرجال ، وأن يضيف الى تجاربه رصييدا بعد رصيده .

وأما « بهية » فى « اتجاه واحد للشمس » فنموذج غير مكتمل الوجود قبل أن نلقاه فى القصة ، وهى صورة لصراع ممتد بين الحلم والواقع ، لا ينطوى الحلم فيه على طموح بعيد يجعل السقوط نتيجة حتمية لتطلع الشخصية الى ما يفوق وضعها وطاقاتها . انه حلم صغير لفتاة فقيرة جميلة تعمل فى محلج للقطن هى وصديقتها رتيبة وسط مجموعة كبيرة من الرجال ، وترجو أن توفق الى زواج يجنبها شقاء العمل اليومى وسط الرجال ونهبها لعيونهم ومثارا لشهواتهم . لكن الحلم - على صغره - عصى التحقيق : « لم تقل لزميلتها رتيبة عن صف العرسان الطويل الذى يأتي لمقابلة أمها . . عن كلمات الرفض المتواليه . كانت هى التى ترفض قبل أن يرفضوها هم . . قبل أن يروا البدروم الشبيه بجحر الفئران ،

ولحم اخوتها المكوم بجانب الجدران . لم يتقدم من يشتري الصفقة كلها
 هي ولحمها ورطوبة فقرها . كل الذين تقدموا كانوا يريسون التقاطها هي
 وحدها ، . ولم تكن الاشارة الى البيع والشراء مجرد تصور مجازى فى
 نفس بهية ، فطالما استمعت الى من ينصحها ويغريها به : « قالت لها
 امرأة عجوز : لا تتركى نفسك هكذا . سوف تدوين بين الرطوبة . كانت
 صديفة امها . شاهدها ذات مرة وهى خالعة ثوبها ، شهقت المرأة وبسملت
 وقالت ان ثمنك غال فلا تفرطى فى نفسك . لم تفهم بهية . . كانت
 حزينة وخائفة من يد المرأة وهى تسرح على جسدها . قالت لها : الرجال
 حيوانات ولكنهم يفهمون الشيء الجيد ، وهم على استعداد لدفع الثمن
 المناسب . صرخت فيها بهية أن ترفع يدها عنها . . ولكن المرأة قالت :
 تعالى معى . سوف أخلصك من هذا الهم . أعرف قيمتك جيدا . دعى
 المساومة لى ، » .

لذلك كان الصراع طويلا فى نفس بهية وكان سقوطها « زلة » فى
 لحظة ضعف تجمعت فيها الرغبات المكيوتة والشعور بالحصار والهوان ،
 حين فاجأها عبد التواب أحد رجال المحلج فى مجلسها وحيدة . . تحلم .
 وبهية هنا ليست « عاملا مساعدا » بل شخصية مستقلة ذات كيان تكمل
 صورة الحياة فى المحلج .

و « سامية » فى قصة « المالك يعودون خلسة » من مجموعة
 « من قتل مريم الصافى » نموذج آخر فى سوق النفوس البشرية .
 تمثل السقوط أمام « مطالب » العصر وحاجاته المادية الملحة . انها فتاة
 نالت دبلوم التجارة وتبحث عن عمل بلاجدوى ، وخطيبها يبحث - كالعادة -
 عن مسكن - وشيئا فشيئا تنقلب رقة المحبين الى جدل غليظ ، ولقاءاتهم
 الجميلة الى هوان وعذاب يزيد من حدة الشعور بهما أن الخطيب فى
 القصة شاعر عالم يرفض أن يخضع الحب لتلك المطالب « الوضيعة » :
 « ساعة كاملة بقيت فيها وحدى ، أرقب طير الماء وهو يحلق فى بطن
 غريب دون أن يحرك جناحيه . جاءت سامية متأخرة .. لم تعتذر جلست ،
 هتفت فى ضيق : ما قائمة المدارس والتعليم ؟ ! أدركت أننا سنلتحل
 معا احدى دوائر العذاب . رفعت يدها بالورقة التى كنت أحفظ شكلها
 جيدا . دبلوم التجارة المعظم ! منذ الصباح . . منذ كل الصباحات وهى
 تدور . . دكاكين وفسادق وخانات ووكالات عطارين ، بقالين ، باعة
 الأقمشة والأحذية ، ومهرى العملة . . خلعت حذاءها فجأة . انتشرت
 رائحة قدميها . . عرق وعفونة ثقيلة اختلطت بكل ذرات الهواء الذى
 يهب من ناحية البحر . . » .

وتختفى سامية ويظن أهلها وخطيبها أنها قد اختطفت ، ويطول البحث عنها ، ثم تعود . قالت لخطيبها : « لن أتفلس هذا الهواء مرة أخرى ! » قال « وأنا أريد أن أحسم الموقف : هل تحبيننى أم لا ؟ » . قالت : لا أستطيع محاولة الحياة هنا بعد هذه اللحظة . قال : اذهبي اذن . . . دعيهم يختطفوك مرة أخرى ! قالت : من قال انهم اختطفونى ؟ . . . أنا التى ذهبت معهم !

وهناك « سامية » أخرى باعت نفسها لمدير محلج القطن أمام ما تلقاه الفتاة العصرية المتعلمة من حيرة تفضى الى اليأس ثم الاستسلام أمام « مطالب العصر » .

أما البيع المعنوى للنفوس البشرية فلعله يكون أكثر إيلاها من البيع المادى ، اذ يحدث - فى الأغلب - عند ذوى النفوس الحساسة أو عند من يؤمنون بقيم روحية أو مثل عليا هى عندهم جوهر الحياة ، وبدونها يصبح المرء كالميت الحى . . . فى قصة « السندباد » من مجموعة « من قتل مريم الصافى » يعود السندباد من رحلته السابعة . « كانت هذه الرحلة عمره الحقيقى . عندما حلم ذات يوم بجنة الأرض الموعودة أحضر كتب الفلاسفة من بلاد اليونان ، والحكمة من فارس ، والسحر من الهند والقانون من بلاد الروم . . . كتب قديمة صفراء ، لكنها حصيلة آلاف البشر الذين تعذبوا وصلبوا وماتوا . . . لكن ذلك كله لم يكن ليدفع أجور الملاحين وديون التجار ، وكان لا بد أن يباع ما على ظهر السفينة فى المزاد : « عدة صناديق ضخمة ، أخذوا يخرجون محتوياتها . . . آلات من الحديد والزجاج غريبة الشكل نشرها بلا مبالاة . . . آلات لرصد الفلك والنجوم . . . اسطرلابات ومزاويل . قياسات للملوحة والأعماق ، للحرارة والضغط معامل زجاجية كاملة للتقطير . أنابيب وخزانات خزفية . . . » ولكنها فى نظر التجار لم تكن الا قطعاً من الحديد يشترونها بالميزان ، وبأبخس الأثمان ! ويصيح المزايد : آخر قطعة ! علبة من القطيفة بطعمة بالفضة . ويصرخ السندباد صرخة مبحوحة : كلا . . . دعوها لى . انها تخصنى وحدى . ويتطلع المزايد اليه بازدراء . . . فتحها . كان بداخلها وردة حمراء جافة ورسالة صغيرة مكتوبة بعناية . . . القاهما المزايد بلا مبالاة وعرض العلبة للبيع . . . والسندباد يصرخ ثم يجهد فى بكاء طويل متصل . . .

وللمعلم منسى ناسج الأثواب الحريرية اليدوية مأساة كمأساة السندباد . لقد بارت تجارة « اليدوى » بعد أن داهمتها المصانع الآلية بنتائجها السريع الرخيص ، وأصبح مضطراً أن يطوف بأثوابه الرقيقة

الجميلة على من كانوا يفتنون اليه من قبل من تجار راغبين في الشراء سعداء به ، لكنهم الآن زاهلون فيه يريدون أن يشتروه بأبخس الأثمان . وهو يرحل رحلة طويلة بأثوابه الى احدى القرى لعل وجهاءها يشترونها بعضها ، وتذوب نفسه حسرات وهو يرى النسيج الرقيق تتحسسه الأصابع الغليظة في القطار وفي بيت العملة دون ادراك لقيمته أو تقدير لما في صناعته من جهد ودربة ومقدرة . ان الأثواب عند المعلم منسى في قصتي « البوار » و « رحلة المعلم منسى وولده محمد » كأنها أبناء أعزاء يحنو عليهم ويخشى عليهم قسوة الآخرين وغلظتهم ، ويحس وهو في دار عمدة القرية كأنما يعرض أبناءه للبيع في سوق النخاسين ، تماما كما بيعت كتب السنديباد الثمينة ووردته ورسالته في سوق المزايدين .

وأمام هذا الواقع البغيض الذي لا يبدو إلا سبيل فيه الى الخلاص ، تحلم الشخصيات . تحلم بماض سعيد قد انقضى أو مستقبل أسعد حالا ، أو ترفض الحلم لأنه مستحيل التحقيق ، وتذكر كثيرا من الأحلام المجهضة أو الميتة أو المنبتة بالشر : « الأحلام الكثيرة تورث الضجر . . . لن أكون لك ، كف عن أن تحلم بي ! . . . كنت في اللحظات القليلة التي أنام فيها أحلم ، أرى العصفير الميتة وقد نفضت ريشها وأخذت تصيح بصوت عال كأنها تستغيث . . . تذكرت أنني أحب الكثير وأكره الأكثر ، وأننى بعد المطر أحلق في ألوان قوس قزح النقية وأحلم بالمستحيل . . . كانت مجرد خمسة قروش بالية قديمة ، مثل ياقة القميص ، مثل الأحلام الشاحبة التي تعبر أفق حياتي وتموت . . . تختفى من داخلنا ذكريات الطفولة ولا نجد على السنننا الا طعما مرا علقما ، ويبدو يا أبى أن الأحلام في أيام الجفاف لا تلد الا السراب . . . سعفان لم يمت من الكسر ، سعفان كان ميتا ، زرعت فيه الأيام الجفاف حقولا قاحلة . وخلف الحلم بلا أهل بقايا من الرهاد ملئت داخله حتى مات . . . ظلوا ينتظرون خطيئتي الأولى . خطيئتي الأخيرة ، أى أحلام تستيقظ ، أى أحلام تموت ! . . . حدثت في كل اتجاه . هذه مدينتنا . . . أجل - مدينتنا القريبة ، حلمنا الكئيب . . . لم يكن فى وجهها المستطيل ولا فى جبينها الناصع ما يوحى بمرارة هذه التجارب . لعلها اختزنت فى خطوط يدها الآثار ، ماهذه الخطوط الا شذرات أحلام مجهزة . . . قالت : لا أريد شيئا ، قليل من الراحة وبيت بعيد عن العيون ، وجزيرة الرزق مفعمة بالنزوات وطعم الأحلام الملونة . . . وما أقل ما تضحك سامية . . . غداة يوم متعب ، مساء حلم غريب . . .

ولما كانت بعض الشخصيات المقهورة برغم احساسها الرقيق غير قادرة على صوغ الحلم في بيان يماثل ما في نفسها من توهج أو اكتئاب فان المؤلف « يحلم لها » ان صح التعبير ببيانه الشعري المتميز . . . هكذا يحلم صانع النسيج الحريري الرقيق بأيام أبيه الجميلة الخوالي . . « أرى الحياوط وهى تتعانق والأقمشة البهية الألوان تتخلق . . ويحلم أبى أن كل رفاقه القدامى يتوافنون على القاعة ، حتى الذين ماتوا وهم منكفئون على النول . . جاء حاكم البلدة ، وكان تركيا أبيض الوجه . قال لى : هذه لفات الحرير ، اصنع لى منها ثوبا يليق بمقامى . وكان الحرير غريبا يا رجال . ليس له لون محدد ، لكنه يشع كالجوع الدائم والرغبة الدائمة . منذ أن بدأت العمل فيه والقاعة تتوهج بالأضواء الغريبة . وعندما يزول النهار ويأتى الليل تظل الشمس معلقة فوق نولى ، كان هناك اللون الأصفر الشبيهه بالأسى والندم ، والأحمر الدافىء كأنه لسان المرأة الفجرية ، والأخضر كأنه بحر الله الواسع ، وكأنى لا أكف عن العوم ، .

والحق أن المؤلف كثيرا ما يبيع لنفسه أن يضع نفسه مكان شخصياته ويترجم عن خواطرها بأسلوب قد يفوق مستواها الفكرى أو البيانى لكنه يصدق فى التعبير عن تلك الخواطر ويصورها كما كان يمكن أن يصورها صاحبها لو أوتى القدرة على البيان . وهكذا يترجم خواطر سعفان عامل البناء الصعيدي الذى سقط من فوق السقالات فمات : « . . وهكذا يا أبى لم يكن شىء معدا للسقوط ، فكيف صرخنا وسمع الجميع صوت الصمت ؟ بيننا آلاف العمائر وبتنا فى العراء . شيدنا أضخم الأهرام ودفنا فى حفرة قدرة تحت الأرض . ولماذا يضرنا الجفاف حتى الموت ؟ وعندما تحملنا المراكب الشمالية لا يصيبنا الا الذبول . نبعث للأهل رسائل ركيكة نحلم فى سطورها العرجاء بيوم العودة والراحة . وأبدا . . أبدا لا يأتى هذا اليوم ! نموت فوق السقالات وتحت حمالات الشحن فى الموانئ ، وخلف أكياس القطن فى المحالج . نعرف طريق الحانات الرخيصة وجلسات « الفرز » ويفتح لنا الليل أبوابه الخلفية نشم كل الروائح ولا نستطيع الفكك من رائحة العفونة ، .

وموت سعفان على هذا النحو بلا سبب وبلا ثمن صورة من صور كثيرة أوردتها الكاتبة لموت الانسان فى هذا العصر ، فى « حادثة » كما مات سعفان ، أو من داخله كما تتفتت المنضدة الكبيرة من داخلها فتسقط مساميرها واحدا بعد الآخر وأجزاؤها جزءا بعد جزء حتى تنهار تماما : « وأصدر سقوط اللوح الأخير أنه طويلة أشبه بالشهقة الأخيرة » . والرمز

البشرى واضح فى هذه القصة الممتازة المحكمة البناء ، التى يرصد فيها الكاتب التفتت فى شىء ثابت بلا عامل خارجى فيخلق فيه كثيرا من الحركة والدلالة .

ولعل من الربط غير المقصود بين انهيار المنضفة وانهيار انسان العصر قول الكاتب وهو يصف بقايا طلاء قديم على وجه المنضفة قبل أن تبدأ فى التفتت « كون الطلاء المتساقط رجلا فى وضع غريب ، متداخل الأعضاء ورأسه محنى الى الأمام .. » .

والإشارات الى الموت - كالأشارات الى الأحلام الميتة - تتناثر فى كثير من القصص ، بعضها يجىء عرضا فى صورة تشبيه موجز أو قول عابر ، ويجىء بعضها متصل بصميم القصة وموافقها وشخصياتها : « نهضت وتناولت حقيبتها . رأيت الخيط الأبيض (مكان خاتم الخطبة) وأدركت أنه حقيقة . مثل النهر الميت . . . الساعة الخامسة صيفا ، حيث يبدو النهار شاحبا وميتا . . . ويبدو أننا فى هذا العالم غرباء الى حد ما . فلكل تاريخه الطويل ونحن تاريخنا فى الموت . . . تمايل قائم المنضفة فى الفراغ . اهتز عدة هزات أحاطته الأكوام المتراكمة . منعت سقوطه . ظل منتصبا مائلا ، مثل شاهد قبر مجهول . . . قالت له أيضا انها تخشى النوم ، ودائما يدهمها احساس بالموت المفاجئ . . . ويبدو الأمر غريبا يا أبى عندما يتعلق بالموت ، نتذكر نحن المصريين البؤساء وجوه آلاف الأجداد الذين ذهبوا خلف الأفق . . . تركتنى ألقى دينى الفادح وحدى ، اهتف باسمك ولا أحد سوى الصدى والموت . . . النهر الغائر المقطوع اللسان ، المستسلم الكئيب الغامض ، الزاخر بالطفيليات ، المسجى قتيلًا يمر من تحته خاشعا . . . » .

وتؤكد بعض القصص موت انسان العصر موتا روحيا قبل أن يموت فى « حادثة » أو ميتة طبيعية ، فتنتهى قصة « سعفان مات » بقول راويها « لكننى ألقى اليك بالسر يا أبى : سعفان لم يموت من الكسر . سعفان كان ميتا منذ زمن بعيد . وفى قصة « اتجاه واحد للشمس » تسأل بهية العاملة فى محلج القطن شنوده كاتب المصنع القديم : أنت تعبان يا شنودة أفندى ؟ فيجيبها بل أنا ميت . . منذ زمن بعيد ! » .

ولأن انسان العصر مهدد بالموت من خارجه أو من داخله تقترن المتعة عنده بالموت ، اذ لا سبيل لديه للمتعة الآمنة أو الدائمة . يقول المدرس المتقاعد فى « احتضار قط عجوز » واصفا لقاءه بالطالبة التى

واتاه حبها كالمقدر المتاح : « التقت عينانا فى وميض خاطف مغمم بالمتعة والموت ٠٠ » ويتحدث طالب الطب الفقير عن شعوره نحو زميلته فى قصة « الفراغ » : « رماد ٠٠ رماد ٠٠ الأغنيات والذكريات ٠ غاصت عيناه فى التقاء الحضرة والزرقة ، تمنى لو أنه قادر على الحركة ، على الأمان ٠٠ يحدثها عن الرجال والنساء الذين يرقصون رقصة الموت ولا يكفون عن ممارسة الحب » ويقول الراوى عن شنودة أفندى « كان فقط خائفاً من الوحدة ، الموت وحيداً ٠ وتخيل أن جسدها يمكن أن يكون تابوتا دافنا لجسده » ٠

فى قصص الكاتب تلقى أربع شخصيات مصارعها طعنا بالسكين فى لحظات المتعة والجنس ٠ يطعن الضابط الشاب مريم الصافى بعد أن اختلطت عنده الحقيقة بالوهم فلم يعد يدرك أهى أمه التى هجرت أباه وخانته أم هى مريم القروية الغامضة ٠ وفى « زمن الوداعة والرعب » يطعن طارق الفتى المصرى فى « فارنا » الفتاة الاسرائيلية فى اللحظة التى تطعنه هى أيضا : « اللحظة التى أخرج فيها النصل وسار به عبر مساحة الفراغ التى تفصل بينهما ٠٠ اللحظة التى كان يفرسه فى لحم صدرها ، فى نفس اللحظة أحس هو بنصلها الحاد وهو ينغرس فى لحمه فى نفس المكان » ٠

وفى « احتضار قط عجوز » يغادر الأستاذ عبد التواب - المدرس المتقاعد - المدرسة بعد أن شفع عند ناظرها للفتاة التى « أعطته الكثير » فيفاجأ بنصل حمودة صديقها يشق ثيابه وينغرس بسرعة خاطفة فى صدره ٠

وفى هذه القصص وفى مشهد سقوط بهية عاملة المحلج وفى قصة الفتاة الفلبينية فى « بيع نفس بشرية » يصف الكاتب لحظات الجنس بشيء من الافاضة ، مرة حين أرادت أن تبدى عرفانها لما أسداه إليها المدرس من جميل حين آواها وأخفاها عن مطارديها وضمد جراحها ، ومرة حين رآها المدرس وقد استدعاه الثرى الى قصره ، تمارس الجنس مسجلا على شاشة تليفزيون كبيرة ٠ والوصف المستفيض فى هذين المشهدين يوحى بأن الفتاة لم يعد لديها ما تبيعه أو تمنحه غير جسدها ٠ لقد فقدت روحها فى سوق البيع والشراء وفقدت قبيل أن تصادر وطنها « روح الأرز » كما جاء فى تعبيرها - فقدت روح البراءة والنقاء ٠ وقد ظن المدرس - لما أبدته فى لحظات متعتها من رقة وحب - أنها تخصه بشيء لا تمنحه خليلها الذى اشتراها بماله ٠ لكنه حين رآها على العاشة

تفعل مثل ما فعلت معه أدرك أنها - وان كانت صادقة في لحظاتها معه - لم تعد تملك ما تعطى غير جسدها ، وأن الفرق بين الحالين لا يزيد على أنها تعطى للثرى مضطرة ، وأنها أعطته راضية مختارة .

أما في « الوداعة والرعب » فان المشهد الجنسي بين الفتى المصرى الفتاة وتطعنه فى اللحظة نفسها وهما يتظاهران بالحب ، يبدو على شيء غير وسيلة للاغراء بالحيانة وبالتخلي عن المبادئ وعن الشعور القومى ، وقد يصور « انحلالا » خلقيا تصبح فيه المتعة المطلقة من كل قيد غاية فى ذاتها . لكن لعل القصد الأول من الجنس فى هذه القصة أن المتعة المادية وحدها لا يمكن أن تبرئ جراح الروح أو تشفى ما فى الصدر من أحقاد ، وأن مقتل « عادل » الابن الأكبر تحت الدبابة الاسرائيلية على النحو البشع الذى وصفه الكاتب لا يمكن أن يبرأ من آثاره الآباء أو الأبناء على السواء .

على أن المصرع « الثنائى » الذى تنتهى به القصة - اذ يطعن الفتى الفتاة وتطعنه فى اللحظة نفسها وهما يتظاهران بالحب ، يبدو على شيء غير قليل من « الميلودراما » غير المبررة أو المقبولة ، وبخاصة من جانب الفتاة . أما الفتى فقد كان لديه - فى لحظة اختلاط عاطفى - ما يدفعه الى هذا المسلك العنيف ، بعد أن حطم أبوه الجيتار الذى كان لأخيه وقد اعتراه غضب بالغ اذ رأى الفتاة تتسلل خارجة من غرفة ولده : « تقطعت الأوتار وهى تصدر أنينا مكتوما ، تمزقت النقوش الصفراء التى كانت تزين خشب الماهوجنى الرقيق . وعاد عبد الغنى يقول : أنت لا تستحقه ! ورفعه مرة أخرى وضرب به الجدار . تناثرت شظايا الخشب . دوى صوت الارتطام عاليا . أهوى به على المنضدة والسرير والمقاعد . لم يبق فى يده الا الذراع الرقيقة وبقية من الأوتار المفلوطة . كانت أصوات التحطيم ودمدمات الأب أشبه بعراك حيوانى ، امتلأت يده بالجروح ، امتلأت الغرفة بالشظايا . » .

وهذا الصراع بين الماضى والحاضر - الذى ينتصر فيه الماضى - هو محور الجنس فى « احتضار قط عجوز » . فلم يكن القصد بيان عجز المدرس المتقاعد أو شيخوخته ، وهو لم يكن شيخا الى هذا الحد ، بل كان القصد اقامة صراع عنيف بين رغبته فى الخلاص من وحدته الطويلة وحياته المليئة بمشاعر الكتابة والموت ، ومبادئه الخلقية ووضع الاجتماعى وسنه المتقدمة وذكرى زوجته الغالية . وفى لحظة المتعة « تنبش » الفتاة الماضى ، لا بالحديث المستهين الساخر به فحسب ، بل بتجسيم موته فى أشياء ترتبط عنده بالشباب والحب . ثياب زوجته وحيلها وزينتها : « أمسكت

كومة من الثياب وألقت بها على الأرض ، انفرطت الثياب الغريبة الحائلة الألوان : فرو قديم تحليل فور هلامسته الأرض . معطف متآكل الأطراف وأردية صفراء وكانت خضراء وكانت حمراء . لذلك لم يكن من التوفيق أن يربط الكاتب بين المدرس الشيخ ، وفاوست ، ويذكر في مطلع القصة أنه باع نفسه للشيطان « لقاء لحظة واحدة من المتعة » ، إذ يجرد القصد السابق الواعي الى المتعة القصة من المعانى النفسية المرتبطة بالجنس ، ليصبح الجنس مقصودا للمتعة وحدها .

أما المشهد الجنسي بين مريم الصافى وضابط الشرطة الشاب فمن العسر تبريره الا على ضوء بعض « العقد » النفسية المعروفة . لقد جاء الضابط الى القرية لكي « يحقق » فى خمس جرائم قتل ، أقيمت جثث القتلى فيها فى النهر واحدة بعد أخرى . والريفيون - كعادتهم - يابون أن يساعدوا فى الوصول الى الحقيقة ، ويراوغون ويمكرون كلما توجه اليهم بالسؤال . وتجئ مريم الصافى الى بيت العمدة ويراه الضابط : « التفتت اليه ورمقته بنظرة قصيرة فاكتشف كم تبدو عيناها متآلفتين ! فكر مدهوشا : يا الهى ! أين رأيت هذا الوجه قبل الآن ؟

ويبدو من هذا الموقف العابر ، وهذه العبارة المقتضبة أنها ذكرته بأمه التى خانت أباه وهجرته و « تعيش فى مكان آخر مع رجل آخر » . والمرأة تزعم له ولأهل القرية أن زوجها غاب عنها منذ سنوات ليعص بالخارج ، على حين يقول « المخبر » سلطان انها هى التى قتلت صاحب الجنة الثالثة وانه كان زوجها ، فيزيده ذلك احساسا بالتشبه بينها وبين أمه التى قتلت زوجها أباه - قتلا معنويا . ويذهب الضابط الى بيت مريم فى جنح الليل ليحقق الأمر . ويحاول بالضرب والقول أن ينتزع منها الحقيقة ، وتواجهه بعناد وصلابة « كانت تمسك سكيننا لا تعرف من أين أنت به . دملمت بحقده : اذا لم تغادر البيت على الفور قتلتك ! كان النصل يلمع ويكتسب بريقا من تآلق عينيها الوحشيتين . قال : لن تنجحى فى القتل مرتين ! اقترب منها ، ترددت للحظة كانت كافية ليقبض على معصمها ، قاومته ، حاولت الفكك غرست أظافرها فى وجهه وهى تلهث فى ضراوة .. » .

ويصل الموقف الى المشهد الجنسي الذى ينتهى بأن يبكى «صلاح» وقد « تكوم على صدرها مثل طفل صغير » . وحين يعود « طفلا صغيرا » يذكر وكأنه على أريكة محلل نفسانى ما فعلته أمه ، « ويهمس وهو يهدى : لماذا تركتني ؟ لماذا هجرتني وأنا صغير ؟ . لم تعطنى سوى المرارة

والاهانات المتصلة . أعطتني في الأحلام زهورا من الشوك . ودفعت في اليقظة ثمن متعتها في كل مكان غريب مع أى رجل غريب . . . ويختلط في ذهنه الوهم بالحقيقة ويخيل اليه للحظة أنها أمه : « أدرك لماذا فكر أنها ليست منهم . لماذا سار خلفها بالجواد حتى يرى وجهها . وتذكر الصورة المخبأة في درج أبيه . مرة واحدة رآها . . ولم ينسها ! نفس الوجه ، العينين ، الأنف ، الشفتين ، انسداد الشعر ، انسياب الكتفين .. قالت : اهدأ يا حبيبتي أنا مريم الصافية . كان موقنا من أنها تكذب . انها تحاول قتله مرة أخرى ، . ويتناول السكين الملقى على الأرض - وقبل أن تدرك أو يدرك ماذا سيفعل - غيبَ النصل اللامع في صدرها » .

أما المشهد بين عبد التواب وبهية فيمثل نزوة من بهية انطلق فيها الشعور الطويل بمذلة الفقر ومهانة العمل الشاق بين الرجال ، والصراع في تحقيق طموحها المشروع كفتاة جميلة تعلم بالزواج ، وضرورة أن تكفل أمها واخوتها الصغار . لذلك اختلط المشهد بين الاحجام والاقبال والنفور والمتعة ، وتم في لحظة عابرة وموقف غير مقصود . ومن خلال تعلل صاحب الملحج وجد فيه عذرا لقسوته مع العمال وعزوفه عن تجديد الآلات التي كثر توقفها عن العمل : صرخ الحاج في لوعة : نجاسة ! وصرخ حسن أفندى وهو يدفع الرجال هم سبب عطلة الملحج ! ، .

ومهما يكن الرأى في تلك المشاهد فانها جميعا قد كتبت بأسلوب شاعرى رقيق خال من أى تعبير مبتذل ، وهو دائما يحمل في ثناياه هدف الكاتب الى التحليل النفسى ، ولا يخلص قط ، - عند القارئ الناضج - للمعنى المادى أو الجسدى وحده .

والحق أن محمد المنسى قنديل « صاحب أسلوب » . لا ينحلى - الا نادرا - لمواقفه وشخصياته عن أسلوبه المتميز بالشاعرية أحيانا ، وبترجمة الجو والاحساس والفكرة الى صور بيانية تعادل ما فى طبيعة مواقفه أو فى نفوس شخصياتها وعقولها وان تجاوزت مستواها فى بعض الأحيان . انه لا يؤمن بضرورة « تقليد » لغة الحياة أو تصوير الشخصيات من خلال الاقتراب الشديد من لغتهم اليومية ، ولا يمزج فى سرده بين ما هو فصيح وما هو عامى كما يفعل بعض الكتاب ممن يؤثرون مثل هذا الأسلوب « الواقعى » . ان فى أسلوبه طبيعة الحلم . والحلم بطبيعته لا يتقيد بالواقع ولا بقدرة صاحبه أو خياله المحلود ، اذ ينبع من أعماق انسانية تحمل تجارب صساخه المخزونة بتجارب البشرية . وهو - كما ذكرنا - كثيرا ما يحلم لشخصياته أحلام يقظة

أو أحلام نوم ، وكثيرا ما يحلو له أن يمزج بين الواقع والخيال فى صور تتجاوز منطق اللغة ومنطق الواقع بأسلوب « التداعى الحر » ، كما يفعل المريض حين يسترخى على أريكة المحلل النفسى ويتترك لعقله العنان ، ويدع الألفاظ - غير متقيدة بمنطق - تقوده الى ذلك العالم المجهول الذى تختلط فيه الأزمنة والأماكن فى أغوار العقل الباطن :

يقول على لسان الراوى فى قصة « الجزء الأخير من الليل » التى يقرئ فيها الشاب اليائس الراضى رجل الشرطة بمطاردته : « رأيت كثيرا من الحوأة ينامون على المسامير ، يأكلون الزجاج ، يطفنون النار فى أفواههم ، لكننى كنت موقنا بأنهم موتى • كلهم موتى • وحلمت ذات يوم أنى قتلت رجلا قصيرا أسمر اللون بدا لى بطريقة لا تقبل الشك مصابا بربو مزمن • ولما قتلته صرخ الجميع بوجهى : هو أبونا خوفا العجوز • هو أبونا المقدس ! ضحكت حاولت افهامهم أنه مجرد انسان عجوز ، سيموت بالربو فى أقرب وقت على أية حال لكن الوجوه التفتت حولى • رأيت حبيبتى تخلع ثيابها وتحرضهم على قتلى • لكننى بعد أن استيقظت أكدت لى أن هذا لم يحدث ، واكتشفت أن لخوفو نفس وجه صديقى الذى انتحر • وبدا لى النيل فى غاية الغموض ••• » .

وفى « احتضار قط عجوز » : « لقد مت بالأمس وهذا كشف حسابى الأخير : مزقت جبلى السرى بأسناني وغرست الدبابيس فى صدر أمى وفرت • شربت اللبن الصناعى مضافا اليه قطرات طازجة من دم بومة لا تنام الليل أبدا • فى طفولتى قتلت كل العصافير الدورية • أسقطت كل ما على الشجر من زهور حمراء ، وبواسطة سلة صغيرة أحضرت كل الأرواح الشريرة فأخبرتني بأسرار الطلاس • شققت النيل بالمسطرة فرأيت القاع مليئا بالعظام المتألقة : أخذت كل شهاداتي العلمية عن مدرسين مصابين بالشذوذ • اختبأت أنا وجرذان المدينة فى سرايب المجارى • ومع أول صفارة أمان خرجت رافعا العلم فنلت وساما • ترقيت فى وظيفتى على أثر صفقة مع الشيطان بعته روحى ونلت ترقيتين وعلاوة • وعندما جاء الطوفان الأول استبدلت جزءا من معاشى واشترت قمة جبل عال ، ثم هبطت بعد انحسار المياه •• » .

ويجئ هذا الفرار الى تلك العوالم الأسطورية أو الخرافية المنبثقة من اللاشعور ، وليد احساس الشخصيات بأنها محصورة فى دائرة ضيقة من « المكان » لا سبيل الى اختراقها • فالشخصية تطالعنا فى كثير من القصص بعد أن تم الحدث أو اكتمل وجوده وأصبح يجرى كل يوم بحكم الواقع ، لا بمرور الزمن • والشخصية تحس بهذا الركود أو

الثبات فى عالم المكان ذى الطبيعة الخاصة ، وتشعر أن الزمن قد توقف : فى « قط عجوز » يقول المدرس المتقاعد : « كانت الأرض التى حول منزلى والننى أسميها حديقتى مزدحمة باللون الأصفر ، لا أدرى من أين تساقط . لم أتصور أنه كان يحيط بى ذات لحظة . كان هذا الورق وهو أخضر . . . يبدو أن الزمن قد توقف عن السير فعلا ولم يبق الا أن تتوقف دقات قلبى وتتساوى أطراف المعادلة » . ولعلنا نلاحظ أنه حين هم أن يدخل فى نطاق من الزمن ويذكر كيف كان الورق الأخضر فى الحديقة توقف اذ تذكر أن زمنه قد توقف . انه أسير بيته الذى يفوح برائحة العفن والموت ، وحين يفادره الى الطريق لا يحس الا بالركود الذى يمثل انقضاء الزمن وثبات الحال فى دائرة المكان : « لا جدوى الرائحة اللعينة تملأ أنفى ، الشجر عار ، والطرق زلقة ، والعابرون موتى ، والسحب جافة ، والنهر غائض والبيوت نعوش . . » .

وفى قصة « الجزء الأخير من الليل » : تمنيت أن ألف العالم ، لكنى وحدى فى الطرقات والليل يوغل فى الزمن . عقاربى توقفت منذ أجيال بعيدة » . . ان الزمن عنده لم يعد الا ظاهرة فلكية تمثل تعاقب الليل والنهار ، أما فى نفسه فقد توقفت عقارب الزمن . . . ويقول الراوى فى « زينة النساء » : « أمس بلغت زينة النساء عامها الثالث والعشرين . مرت لحظة منتصف الليل وهى منزوية فى ركن صغير بالحجرة . لم تجرؤ على الحركة أو اضاءة مصباح واحد صغير . قالت لنفسها للمرة الأولى : « لم يعد هناك جدوى من الاحساس بالزمن » . ان المكان - الركن الصغير بالحجرة - يغلب فى نفسها مرور الزمان ويصبح « منتصف الليل » ظاهرة فلكية كذلك .

ولعل من خير ما يمثل وقوع الشخصيات فى قبضة المكان « الحركة الأولى فى قصة الفراغ » وفيها يصف الراوى حيرة « بيدق » شطرنج اذ وجد نفسه فجأة وحيدا على الرقعة ، يستطيع أن يتقدم فيصبح وزيرا ويستطيع أن يتحرك الى الخلف وإلى الأمام وإلى الجانبين كما يفعل الملك ، لكنه لا يستطيع أن يحدد موقعه تماما على الرقعة فلا يدرك ان كان يتقدم أو يتقهقر ، ويلج الراوى على وصف المكان بما يوحي بالحيرة والتهيب واستحالة الخروج من دائرته برغم ما يبدو من انفتاحها الظاهرى : « الأرضية الفارقة فى الظلمة واسعة . تقسمها البلاطات الملونة الى نفس التتابع الرتيب . تشكيلات متساوية من المربعات والمستطيلات اللانهائية حولها تنتصب الجدران العالية ، ملساء خالية من أى نوع من أنواع الزينة أو النقوش . لونها غير محدد ، وإن كان يغلب عليها الطابع

الرمادى ٠٠ وبرغم التيارات الهوائية الباردة التي لا تنى تعبر الغربية فان مستطيل الضوء كان لا يزال يكشف عن الرقعة الصغيرة ، والبيدق الضئيل وحيد تماما ٠٠ « وفي القصة رمز مبتكر لانسان العصر العادى الذى يطول فقدانه لارادته ثم يجد نفسه فجأة حر الارادة فلا يدري كيف يسلك ولا ماذا يفعل بحريته الجديدة « يحط الفراغ ، والبيدق يزداد ضآلة ، لمعة الرأس تختفى يحل بدلا منها شحوب قائم ٠٠ لو أنه ظل واقفا لظل مشلولاً ، لمات دون أن يلمسه أحد . عليه أن يختار اتجاهها واحدا يسير فيه . حوله أربعة مربعات بيضاء ، نفس التوهج والمساحة والأهمية . نفس نداء الرغبة . واحد منها فقط هو الاتجاه الصحيح ، وخلف الباقي يختفى عالم الرقعة المجهول . ذهب شعور السعادة وعاد شعور العجز القديم . التيارات الباردة تزداد حدة . تأمل اتساع الرقعة ، حاول للمرة الأخيرة أن يختار الاتجاه الصحيح . ظل واقفا والتيارات تبعث داخله شعورا قاسيا بالبرودة الحقيقية » .

وفى هذه الطبيعة المكانية لبعض القصص تفقد الشمس دلالتها على مرور الزمن ويتخذها الكاتب دليلا على تقلب الأحوال النفسية للشخصية فى اطار المكان . هكذا يفعل الكاتب فى تفتت المنضدة فى قصة « الفراغ » وفى « البوار » و « رحلة المعلم منسى وولده محمد » و « اتجاه واحد للشمس » وغيرها .

ومع أن « رحلة المعلم منسى » الطويلة تبدو قصة فى اطار المكان والزمان معا كما هى طبيعة الرحلة ، فانها فى الحقيقة دوران ضال فى ثلاثة أطر مكانية راكدة هى السوق والقطار وبيت العمدة الذى رحل اليه لعله يبيعه بعد أثوابه الحريرية .

فنحن نلتقى بأزمة المعلم منسى وبوار صناعته كاملة الوجود قبل القصة وقد انتهى دور الزمن بوضعها فى ذلك الاطار المكاني الراكد الذى لا سبيل الى الخروج منه . وحين يراود الأمل المعلم منسى للحظة فى ظل احساسه الدائم بالحراب يجيء دور الشمس لتصور هذا الحلم العابر : « وعندما تبدو الشمس للحظة من خلف الغيوم تتوهج الأقمشة الحريرية وسط عتمة عربة القطار كأنها ابتسامة حلوة » . وحين يذكر عودة الريفين خاسرين من سوق الثلاثاء يذكر عودته الحاسرة ويلونها بالشمس : « والأب يعرف من نظرات العيون حسرة كل ثلاثاء يعرف شمس يومه الكاذبة وهى تضخم الظل » . وفى لحظة أخرى من لحظات الأمل العابر « اشتري الأب حفنة من السودانى وضعها فى حجر محمد

وابتسم .. أشرقت الشمس بصفة شبه دائمة .. سيكون يوما طيبا
يا محمد .. ، ..

على أن هناك قصتين تميزان باستخدام الكاتب للشمس على هذا
النحو تميزا واضحا لا بد أن يلفت القارئ . أولاها تفتت المائدة ،
والثانية « اتجاه واحد للشمس » . ومع أن القصة الأولى لا تتجاوز ثلاث
صفحات ، يرصد الراوي حركة الشمس ودلالاتها ست مرات رابطا إياها
فى كل مرة بحركة المائدة .

« فتايفت الصخور البنية المهلمة تغطى وجه الغلاء حتى حافة
الأفق ، تكسوه نقابا دائما أشبه بالدم الجاف . الريح ساكنة تماما ، بينما
تنزلق الشمس تاركة خلفها مزقا متناثرة من الشفق » هكذا يمهد الراوي
للجو النفسى قبل أن يبدأ تفتت المائدة . ثم « تمتد الفتايفت بلا حاجز ،
لا صخور ، لا أشجار .. ترقب الموت النهائى للشمس حتى يغرق فى
الظلام . لم يكن هناك الا شئ واحد يبرز فوق استواء الأرضية . كانت
هناك منضدة .. » سكون تام .. الشمس تنزلق فى بطن شديد . نقاب
الدم الجاف يزداد قتامة . وكل شئ يزداد ثقلا أشبه بالقنوط ..
تمزق صوت ضئيل .. أنه خافتة كانت المنضدة تتحرك كانت القائمة
اليمنى من ناحية الشروق هى التى تتحرك .. بدأت المسامير التى ثبتتها
بالسطح العلوى فى البروز قليلا قليلا حتى أصبحت كلها فى الخارج
تناثرت على الأرض خمسة مسامير ، واحد منها فاقده الرأس » ..
« تباطأت الشمس قليلا .. كفت المائدة عن الامتزاز المتوتر . لم يستمر
السكون طويلا » .. « تهاوت مقدمة المنضدة .. توقفت حركة الشمس ،
توقف أيضا التجمع الأخير لمزق الشفق المتهرى » .. والألواح تتفكك
فى بطن قاتل تنسحب من فوق القائمة المنتصبية وتهاوى فى تراخ
عاجز .. أصدر سقوط اللوح الأخير أنه طويلة أشبه بالشهقة الأخيرة ..
ببطء تناثرت الأصوات ، ذابت ، زحف السكون مرة أخرى ، تغطى فى
الغلاء الموحش ، بدأت المزق الوردية فى التجمع ولمست الشمس أطرافها
وهى تنزلق نهائيا خلف الأفق » .

ويرصد الكاتب الأحوال النفسية فى المصنع وشخصياته من خلال
حركة الشمس ودلالاتها النفسية اثنى عشرة مرة ، منها : « فى منتصف
السماء تذوب شمس قلقة ، ومن محلج القطن لا تكف أعمدة الغبار عن
التصاعد .. وفى الخارج كانت الشمس القلقة تواصل الذوبان ، كان
العمل أيضا فى الشونة الملحقة بالمحلج ، سكت العتالون والقباينة وأنفار
الغربال وخاتموا رصاص البذرة . استلقوا جميعا على أكياس القطن ..
تألفت سحابة مائية صغيرة هبطت على أجسادهم التى يكسوها الغبار .

كان الماء باردا بعث داخله رعدة من النشوة ، كانوا يؤدون طقسا مجهولا للشمس يربطهم جميعا ايقاع رقصة عفوية . . تحولت أصواتهم الى هدير خافت انساب من الصممت الرابض على المحلج ، لحن الماء والشمس . . . تفتت قرص الشمس الى شمس صغير متناثرة كانت تبدو من خلف غصون شجرة الجميز ، يتناثر ضوءها فوق الأكياس وفوق وجه بهية ، فى هذه اللحظة كانت حلوة ومشرقة . . بهية تبكى ، تلملم شعرها المغبر وتبكي خلف غصون الجميزة . تضاءلت الشمس ، غطت داخلها الشوارع الرطبة والبيوت الواطئة والأحلام المفقودة .

والكاتب فى رسده لتقلبات الشخصيات النفسية وحركاتها المادية - وبخاصة فى قصصه الطويلة - يعتمد على التنقل السريع من لحظة الى لحظة ومن شخصية الى أخرى دون أن يعنى باستيفاء كل ما يحيط باللحظة أو الشخصية ، اذ يعود اليها مرة أخرى بعد حين قصير . وذلك أسلوب فنى معروف أشبه بحركة الكاميرا السينمائية ، وهو أصلح ما يكون حين تتضمن القصة عدة شخصيات ومواقف يستحيل الوقوف عند كل منها كما ينبغى والا استحالقت القصة الطويلة الى رواية ذات فصول .

وببدو هذا الأسلوب الفنى فى أكثر صورة وضوحا وتكرارا فى « اتجاه واحد للشمس » اذ ينتقل الراوى بين شخصيات المصنع وأحداثه تنقلا بطيئا فى أول الأمر يستوفى فيه - الى حد ما - طبيعة الموقف ويحلل مشاعر الشخصية ، وحين تمتد الأزمة بين العمال وصاحب المحلج ويثور الخلاف بينه وبين زكى زعيم العمال ، وتبلغ الكتابة بشنودة افندى كاتب المحلج مداها ، وتتوهج مشاعر الحرمان والتوق فى نفس بهية ، تزداد الحركة سرعة ويقل التلبث عند اللحظة الواحدة الا عند لقاء العامل ببهية واستجابتهما لنزوتهاما العابرة فقد كانت تلك قمة الأحداث والمأساة . . وقد تعود الشخصية الى بعض أحداث الماضى - عن طريق الاسترجاع - فتهدأ الحركة ويقل التنقل اذ يتمان فى الوجدان والذهن لا فى الواقع الخارجى الحاضر . ويكون الاسترجاع فى الأغلب لبيان حدة المفارقة بين الحاضر والماضى دون حاجة الى تعليق من الراوى أو من الشخصية نفسها . فحين يأخذ مرزوق - المخبر الضخم الذى يفرض سلطته على الجميع ويأخذ اتاوته من كل بائع - ما قدمت اليه نبقة من نقود حتى يصفح عن عليه ، يركله ركلة أخيرة فى احتقار ويقول قبل أن يمضى : ناس ما تستحقش تعيش ! وفجأة أمام هذا الحاضر الجارح الذى يبخر الماضى حقه من التكريم ، ينبثق الماضى المجيد بلا تمهيد أو مقدمات « وكان الضابط الكبير

هو الذى قدم له الوسام بنفسه ، وقال له : يا عليوه أنت بطل ! وكان الوسام ملونا عليه نقوش لم يفهم معناها ، « ... وكما انبثق الماضى فى هذه اللوحة الخاطفة ، يختفى أيضا فجأة وبلا تمهيد ، ليعود الكاتب الى اللحظة الحاضرة : « وظل المطر يتساقط ، وزحفت نبتة حتى أصبحت بجانبه ، ولمست وجهه المبلل الدامى بأطراف أصابعها وتأوهت فى شفقة » ... وتتجسم المفارقة مرة أخرى - بالاسترجاع - حين يأمر المعلم أن يتقدم عليوه ليفتح الدبابة للمشتري لكى يطمئن : « صاح المعلم : يلا يا عليوه افتحها له خيلينا نخلص ! .. صاح فيه الضابط : تقدم يا عليوه ! فتقدم . وكانت الصحراء نائمة ، والرمل ناعم كوجه طفل . وقف الجنود خلفه يترقبون خطواته .. وضع عليوه قدمه اليمنى فانسرب الرمل ناعما من تحت حذائه الغليظ ، وارتكز عليها بشقل جسمه فلم يحدث شيء . وظلت قدمه الأخرى معلقة فى الهواء . كان يحمل مدفعا فى يده اليمنى . ثم وضع قدمه اليسرى فلم يحدث شيء . كان كل شيء صامتا ساكنا . هو وحده الذى يتحرك .. كانوا جميعا قد عبروا فيافى من الرمل والكتبان والجثث المحترقة والمركبات المحطمة والجرحى بلا عون ، لكنه لم ير أرضا بمثل هذا الانبساط ، ولا بمثل هذه البراءة . رفع قدمه اليمنى ثم وضع قدمه اليسرى ، ودوى الانفجار هائلا ووجد نفسه يبتعد عن الأرض كأنه لن يعود للمسها مرة أخرى .. فصرخ : لا يا معلم .. كله الا كده ! » ثم تبلى مأساة فمتها حين يسفل الدبابة فيجد فيها هيكل رقيق له فى السلاح .

وقد يتم الاسترجاع من خلال الحلم الذى يتيح كثيرا من الاختلاط. والتنقل غير المنطقي والصور الخيالية الرامزة الى الشعور الحى بالماضى .

وفى حلم تختلط فيه الأوهام بالحقيقة ويصوغ اللاشعور للأحاسيس الواقعية الدفينة رموزا بعيدة عن منطق الواقع ، ينتقل الكاتب بينها سن رمز الى رمز دون افاضة أو توقف أو محاولة للربط ، اذ تبيح له ذلك طبيعة الحلم فترضى ميله الظاهر فى كثير من القصص الى « صناعة الأحلام ، فى اليقظة والنوم ، وتلائم اعتماده فى بعض قصصه على الحركة السريعة المتقطعة » .. أشعل أهل البلدة نارا هائلة ألقوا فيها كل ما فوق البيوت من قش : ألقت اليه مريم جبلا مجهولا من ألياف النخل كررت ابنة عمه كالاسطوانات المشروخة : أنت لا تحبني لا تحبني ! انطلق بالجواد فرأى الحضرة زاهية وسباط البلح كالجمجمة والجثث معلقة عارية على جذوع النخل . برم أبوه شساربه . سين سؤال : لقد ذهبت الى الصعيد هل عثرت على أمك ؟ بكى الطفل الصغير : أمى ماتت . نهره الأب : انها تعيش فى مكان آخر مع رجل آخر . رفعت مريم عصا غليظة

وهوت بها على رأس العملة . تحطم الرأس مثل اناه الفخار وخرجت منه عشرات الحشرات الزاحفة . . سار حفار القبور على حافة التربة . تعلق بأغصان اللبلاب وأخذ يتأرجح ببطء شديد . حاول صلاح أن يتعلق بقدميه لكن دوامات الماء الداكن ظلت تجذبه . قال الأب دامعا . عندما أموت سوف تكرهني . ضم قلميه وشد قامته . . تمام يا أفندم . غضب الأب ضرب المنضدة ضربات غاضبة تقافز كل ما فوقها من أوان زجاجية . ارتعد صلاح . . وعندما استيقظ كان العرق يغطي وجهه ، وكان هناك من يدق الباب .

وحيث تطول بعض القصص وتسيطر عليها طبيعة المكان فتكثر فيها الحركة ويتفتت الحدث الرئيسي الى أحداث صغيرة وتصاحبه أحداث أخرى لا تتعلق به ، وتعدد الشخصيات والمشاهد ، تصبح القصة أشبه برواية مكثفة ، لا ينقصها الا بعض الاستقصاء والامتداد . ويحدث هذا - بوجه خاص - اذا كان المكان جديدا أو غريبا على الشخصيات ، فيبدو كل شيء - وان كان مألوفا في المكان نفسه - طريفا يلفت النظر ويستحق التسجيل ، وتعلو القصة مسحة « سياحية » واضحة تغطي أحيانا على موضوعها الأصيل . وفي قصة « الوداعة والحب » يبدأ الكاتب من حيث دخلت الأسرة المصرية المطار في طريقها الى مصيف « فارنا » الى أن ركبت الطائرة حتى هبطت بهم في مطار فارنا الصغير . وفي القصة مشاهد في الفندق والمطعم والمدينة والجبل ورحلة سياحية في البحر ومشاهد مفصلة لسلوك الفتاة الاسرائيلية وصاحباتها وأصحابها ، وفيها كل ما يتبعه « المكان » الجديد للعين المفتونة أن ترصده وتذكره ، ما دام كل ذلك يدور في « المكان » . وقد يشفع للكاتب أنه أراد أن يمهّد لضيق الأب بتودد الأستاذ الاسرائيلي حتى يتجمع على مهل في أحداث ومشاهد كثيرة قبل أن ينفجر في النهاية فيحطم الأب جيتار ولده ويشتبك بالأيدي مع الاسرائيلي . وكان لا بد كذلك من التمهيد الطويل لكي تتحول مشاعر الابن المفتون بجمال الفتاة الاسرائيلية ووعود أبيها أن ييسر له منحة دراسية في أمريكا ، من مشاعر فتى مراهق الى وعى سياسي كما أراد له الكاتب .

على أن من بين قصص الكاتب الطويلة ما هو أكثر احكاما وأبداع فنا وأكثر حرصا على ابراز المعنى الشكلى للقصة والاكتفاء بتصويره وحده . ومن خير هذه القصص « من قتل مريم الصافي » . اتجاه واحد للشمس . . احتضار قط عجوز . بيع نفس بشرية ثم القصة المتميزة بخيالها البعيد ورمزها الطريف للأحوال الاجتماعية المعاصرة « المالك يعودون خلصة » .

ابداع - سبتمبر ١٩٨٨

الفراسة - ميلسون هادى

« انفراسة » هى المجموعة القصصية الثانية للكاتبة العراقية ميلسون هادى ، بعد مجموعتها الأولى « الشخص الثالث » • وتضم المجموعة الأولى قصصا كتبت بين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٥ ، أما هذه المجموعة فتضم قصصا كتب بعضها عام ١٩٨٥ ، وبعضها فى العام التالى • وهكذا يبدو تداخل زمنى وثيق بين قصص المجموعتين كان لابد معه من بعض التداخل فى طبيعة التجربة وصورتها الفنية ، وان بدت المجموعة الثانية أكثر وعيا بالتجربة وأنضج فنا فى التعبير عنها •

وكنت قد كتبت عن المجموعة الأولى مقالا حاولت فى بعض مواضعه أن أقدم « مفتاحا » لطبيعة الموقف والشخصية عند الكاتبة فقلت : « فى كل قصة لحظة نفسية واحد تنبثق من حدث صغير يبدو أحيانا تافها فى عبون الآخرين ، لكنه يثير فى نفس الشخصية كثيرا من الهواجس والخواطر ، تمضى الكاتبة فى عرضها وتحليلها بأناة يتيحها خلو القصة من شخصيات وأحداث أخرى قد تصرف الكاتبة عن متابعة شخصيتها الأولى • والحق أن بعض ما فى القصة من شخصيات - الى جانب الشخصية الأولى - لا يبدو أن يكون مجرد « اثاره » هواجس تلك الشخصية ، وبعث للحظة النفسية التى تعيشها فى عزلتها الى حين ، حتى ترتد مرة أخرى الى الطمأنينة أحيانا ، أو الى حالتها السابقة قبل تلك اللحظة فى بعض الأحيان •• »

والحق أن هذا « المفتاح » ما يزال صالحا للولوج الى عالم الكاتبة والوصول الى دخائل شخصياتها وإدراك سمات فنها القصصى ، فما زالت « الهواجس » محور اللحظة النفسية التى تقتنصها الكاتبة من

حياة شخصياتها ، وما زالت اللحظة النفسية وقتا قصيرا عابرا خاليا من الأحداث الواقعية ينبع من احساس بالعزلة أو رغبة فى التواصل أو توقع لما يمكن أن ينفى عن الحياة رتابتها وما تثيره من سأم .

وتتسم شخصيات القمص المتميزة فى هذه المجموعة الثانية بأنها تعيش فى عالم يتأرجح بين الحلم والواقع ، أو بين الوهم والحقيقة . وحين ينقضى الحلم أو ينحسر ضباب الوهم ، يظل الواقع يبدو كأنه امتداد لهما ، كما يخيل للنائم اذ يفيق وهو ما زال بين النوم واليقظة . وكما يتشبث المفيق بأطراف حلم أعجله الصحو عن أن يتم ، تتشبث الشخصيات بلحظات الحلم أو الوهم أملة أن يمتد أو يعود أو يتحقق ، يدفعها أن ما رآته لم يكن حلم نوم بل حلم يقظة ، فأحلام اليقظة أفصح تعبيرا عن آمنيات النفس وأوضح وعيا بها ، وهى - اذا لم تصل الى حد الشطط والأوهام البعيدة - تعصم الشخصية من القنوط وتقدم اليها شيئا من التأسى الموقوت ، وتفتح أمامها بابا الى الأمل وان كان السبيل اليه محض حيرة وانتظار ، فالشخصيات لا تبدو متمرده أو ناثرة على واقعها ، بل تبدو مستسلمة فى أسى رقيق أصلح ما يكون للحلم والوهم وما يتبعهما من اختلاط وانتظار .

والتعبير عن شعور النفس بالواقع على هذا النحو ينأى بالقصة عن الخوض فى تفصيلاته والتصريح بدلالاته ، ويخلع عليها ضربا من الغموض الشفيف والرمزية الموحية ، ويقتضى فى الوقت نفسه أسلوبا « شعريا » قادرا على تصوير تلك الأحاسيس الوجدانية المجردة التى تشبه الى حد كبير طبيعة التجربة فى الشعر . ومن خلال الحلم والرمز والشعر يقوى احساس القارئ بأساسة الواقع ، بما تصوره الكاتبة من لمسات رقيقة لهواجس الشخصية وحيرتها بين الواقع والحلم .

وقصة « الذى عاد » حلم يقظة مجسم لأخت ، غاب أخوها ثلاث سنين فى ميدان القتال ، ران على البيت خلالها صمت كتيب ثقيل تتردد فيه أصوات العمل اليومي الرتيب فى البيت لكنها لا تقطعه أو تبدده ، بل تزيد الاحساس به عمقا ووحشة ، اذ هى أصوات « أشياء » وقد فقدت ما يكون للأشياء من دفء ونبض حين تكون متصلة بالمشاعر والصلات الانسانية الحميمية ، وليست مجرد حركة آلية خاوية : « كان الماء ينهمر من الحنفية ، والأخت الكبيرة واقفة تنقل عينها بين يديها والحائط الذى أمامها وترهف السمع الى أصوات المنزل الأخرى قبل أن يبتلعها صوت الماء الساقط فى الحوض ويجرفها معه فى جريانه

المستمر .. « . وفجأة تصيح أختها الصغيرة وهي تطل من النافذة :
ها قد وصل ! وتهرع الى أمها وأبيها بالبشرى .. ويسود البيت وأهله
الأربعة - صمت عميق لكنه في هذه المرة صمت حافل بالترقب النابض
ما يلبث أن يتفجر بما فيه من حياة ليعود الى البيت أنسه وبهيجته :
« راحوا ينصتون بخشوع الى الصوت القادم من بعيد وهو يقترب ليمزق
صمت اللحظة ، وصمت ثلاث سنوات من الانتظار والترقب . هم يعرفون
هذا الصوت جيدا ويعرفون وقع صدها .. وها هو ذا قادم ليعلم أن
الأشياء تعود الى سابق عهدها . وتدب الحركة في أعماق ذرات
السكون .. » ويعبر الأب والأم والأختان عن فرحتهم باللقاء - كل على
طريقته ، ويستعيدون ذكرى أشباه صغيرة حبيبة من ماضيهم القريب .

ولأن القصة - كما قد يدرك القارئ من خاتمتها - حلم يفظه
جسمه الشوق والترقب وسأم الانتظار حتى بدا كأنه واقع حي ، لا تخرج
الكاتبة بلحظة اللقاء عن إطار الحلم الى وقائع الحياة ، فلا حديث عن
تجربة العائد في ميدان القتال ولا عما قد جرى في غيبته من أحداث ،
بل يمتد الحلم ليلمس في رفق أطراف الحياة الحميمة في نطاق البيت ،
تلك التي من شأنها وطبيعتها الرومانسية أن تلائم شفافية حلم اليقظة
وقدرته على أن يجمع بين الخيال والواقع .. تقود الأخت الصغيرة أخاها
الى حديقة البيت وتحديثه عن عصافيرها « التي مات بعضها وتوالد
بعضها » . وينظر الأخ الى أشجار الحديقة فتعود اليه ذكريات السنين
التي قضى معظمها في ظلها . وتحرص الكاتبة على أن يظل الحدث في
إطار البيت فلا ترى الأخت الكبيرة رأى العين وهي في المطبخ ، جيرانهم
وقد وفدوا للتهنئة ، بل تسمع من بعيد صوت انفتاح الباب الخارجى
وصوت الأب وهو يرحب بقدومهم ، وتختلط الأصوات المتهللة وضحكات
الأصدقاء مع هدير الماء الجارى من الصنبور .

وبين هذين الصوتين المختلطين الذي يمثل أحدهما صدى الحلم
ويمثل الثانى رتابة الواقع ، تقيم معالم الحلم ثم تتبدد ومازالت الأخت
الكبرى واقفة في مكانها - كما كانت في أول القصة قبل أن تغيب
للحظات في عالم من الحلم أو الوهم السعيد .. ولا تفصح الكاتبة عن
أن ما رأته الفتاة كان مجرد حلم يفظه بل تحتفظ لنهاية القصة بشفائيتها
الموحية بتلك الحقيقة : « .. أغلق الصنبور وراحت تتصنت للضجة
المنسابة عبر جدران المنزل وأبوابه ونوافذه . كان صوت أختها شجيا
وهامسا ، وابتعدت الأصوات الأخرى شيئا فشيئا وهي تحاول عبثا
التقاطها بكل ما تملك من قوة السمع .. ولكن الأصوات كانت تتسرّب

من بين أصابع سمعها الى جوف العدم بأسرع مما تستطيع الامساك بها حتى اخفت وابتلعها السكون . ورفعت رأسها الى أعلى فى محاولة أخيرة لسبر هذا الصمت المفاجئ الذى حل بالمكان فلم تسمع غير صوت الأغنية المتأسية يدخل اليها من باب المطبخ وعبر نافذته . نفضت يديها من الماء ثم مضت الى باب غرفة المعيشة . . كان أبوها جالسا يتصفح جريدته ، وأختها واقفة قرب النافذة تنرم بالأغنية الحزينة . وانعكست فى عينيها صورة أمها الجاثية على المصلى وازاءها يقف أخوها بملابسه العسكرية . . مبتسما حانيا داخل اطار الصورة المعلقة على الحائط . . مند ثلاث سنوات » .

وبانقضاء الحلم يعود الصمت والترقب والانتظار ، كما يحدث فى أغلب قصص المجموعة .

وشبيهه باختلاط الوهم والحقيقة فى هذه القصة ، ما يجرى فى قصة « العين السحرية » اذ تبقى فتاة جامعية وحيدة فى بيت أخيها بعد أن خرج أخوها وزوجته لبعض شأنهما . ويدق جرس الباب فلا تفتح الباب قبل أن تنظر خلال العين السحرية - كما أوصاها أخوها - لترى من بالخارج . وتنظر فترى شابا يرتدى حلة عسكرية وينظر حوله وكأنه يتشاغل عن سيطلع اليه عبر العين السحرية . وتفتح الباب وتدعوه الى الدخول حين تعلم أنه صديق قديم لأخيها . ويدور بينهما حوار متقطع عن ذكرياته مع أخيها ، ثم ينصرف اذ يحين موعد قطاره ، وقد ترك لأخيها رسالة قصيرة على ورقة صغيرة . . ويعود الأخ فتنبئه أخته بزيارة صديقه القديم « ماجد » لكنه ينكر هذا الاسم ولا يذكر أن له صديقا بتلك الصفات . وتذكر الفتاة الرسالة الصغيرة وتبحث عنها فلا تجدها .

وكما هيأت الكاتبة فى « الذى عاد » الجو المغلق المعزول بين جدران البيت لكى ينبثق تروهم الحقيقة من خلال الصمت ، أو الصوت الرتيب أو السام الذى يضع الشخصية فى حال بين اليقظة والمنام ، تضع شخصيتها هنا فى مثل ذلك الجو ، فالفتاة تعيش لحظة من الوحدة المقرونة بالملل وهى تستعد لأداء امتحانها فى الغد بالجامعة فتفتح الكتاب ولا تتجاوز الصفحة التى وضعت بها مؤشر القراءة : « لم أقرأ سطرًا واحدًا على أية حال . أنا هكذا دائما نتعذر على المراجعة ليلة الامتحان مهما أجبرت نفسى عليها » . . وفى مثل تلك اللحظات - عند بعض الشخصيات ذات الكيان النفسى الخاص - تطفو انرغاب المكبوتة فى صور ضبابية لا يكاد المرء يدرك أى رؤيا عابرة أثناء غفوة قصيرة أم حلم يقظة ألح فى

الخيال الى حد التجسد ، أم بعض حقيقة أضاف اليها التخيل ألوانا من التوهم . وسواء كان ما رأت الفتاة رؤيا أو حلم يقظة أو حقيقة اختلطت بالوهم ، فان الكاتبة تسلك منهجا فنيا موقفا يبدو صادرا عن وعى كامل بما تصنع ، فالحلم يتم دائما بين جدران مغلقة الا من نافذة أو شرفة تطل من خلالها الشخصية على عالم الواقع دون أن تخرج اليه أو تمتزج به ، لكيلا يكون هناك مجال للصحة التامة التي تستعصى على الامتزاج بالحلم أو الوهم . وقد تختار الكاتبة من بين معالم تلك الرؤية الخارجية المنفصلة بعض ملامح من الواقع يمكن أن تكون بابا يلج منه الحلم الى مغيلة شخصياتها : « رن جرس الباب بصوت متقطع ملاً فضاء الشقة برجع موسيقى جميل فتركت النافذة ومن خلفها حركة الشارع والسابلة وطيورا كنت أرقبها تحط وتحلق في الفضاء الواسع ٠٠٠ » وقد يوحى اختيار الطيور التي تحط وتحلق في الفضاء الواسع بحركة نفسية مماثلة عند الشخصية في تأرجح عالمها بين ظرفى الكبت والانطلاق ، أو باستعداد نفسى للتخليق فى عالم الخيال أو الوهم كما يحلق الطير فى السماء .

وحين يسوق الحلم بعض عناصر الواقع الخارجى الى الجدران المغلقة التي تعيش بينها الشخصية ، متجسدة فى زائر غريب - كما فى هذه القصة - أو جار جديد - كما فى قصة « رائحة الشتاء » التي نعرض لها بعد - لاتضح معالم الشخصية مهما يبلغ من تجسدها المادى ، الا بمقدار ما تعبر عن تلك الرغاب المكبوتة التي تتسم برومانسية حاملة لا يشوبها الاشتهاه ، بل تبدو فى صورة تطلع - على استحياه - الى حب يحقق الطمانينة والتواصل الروحى ، فالشباب فى هاتين القصتين لا يوصف الا بأنه « وسيم جدا » . و « الوسامة » صفة عامة لا تدل على تميز خاص يدعو الى الاشتهاه . وهو حين يتجسد أمام الشخصية فى موقف أو حركة أو حديث يوحى وجوده بأنه تعبير عن مشاعر عميقة عاشت طوبلا فى ضمير الشخصية وكأنها شهدت ذلك الموقف أو تلك الحركة أو سمعت ذلك الحديث من قبل : « كنت قريبة منه ، رأسى يكاد يمس كتفه ، وهو باسقى يظللنى كشجرة طيبة ٠٠ رائحة ملابسه تملأ صدري وصوته الواطء ينصب كالهمس فى أذنى ٠٠ واحسست فى تلك اللحظة كما لو أنه موجود معى منذ الأزل وسيبقى كذلك حتى الأبد ٠٠ ومضى وهو يعتذر عن المضايقة ويترك لأخى تحياته ، ولى ملمس يده ورائحة ملابسه والكلمات التي بدت كما لو أنها قد قبلت منذ زمن طويل ولكنى أنا التي لم اسمعها الا قبل لحظات لأستعيدها بينى وبينى نفسى فى كل لحظة ٠٠ » .

وتنتهى القصة كما تنتهى قصص الكاتبة المائلة بالتساؤل والانتظار » ٠٠ ووقفت إزاء النافذة ورحت أتطلع عبر زجاجها الى رجال يرتدون الملابس العسكرية ويسرعون باتجاه المحطة القريبة ٠٠ قد أراه مرة أخرى يعبر معهم قادما من المحطة أو واقفا وحده بجوار حقيبة سفر صغيرة ينظر الى اليسار منشاغلا بنظرته تلك عنمن سيتطلع اليه عبر عين الباب السحرية » ٠

أكان حقيقة ما رآته الفتاة وما روته لأخيها أم كان وهما طاف بها فى لحظة اختلاط ذهنى او غفوة عابرة فى وحدتها الموحشة بالمنزل ، بعثته مشاهد الشباب من الجنود العائدين أو الراحلين ؟ ذلك ما لا تفصح عنه القصة وما تدعه لخيال القارىء ، لكن القارىء حين يلم بسائر قصص المجموعة يدرك أن شخصياتها تقف دائما فى منطقة « الأعراف » بين الوهم والحقيقة ، مهما يكن باعث اختلاط أحدهما بالآخر .

وفى « رائحة الشتاء » صورة أخرى لصمت الوحدة والوحشة يبدهه - الى حين - مثير خارجى يبعث فى نفس الشخصية ألوانا من أحلام اليقظة الهادئة الرومانسية ، حتى اذا اختفى المثير عاد الصمت ، لكن فى اطار من التساؤل والانتظار :

معلمة فى الثلاثين نعيش وحدها بعد أن ماتت أمها ثم مات أبوها وتزوجت أخواتها ولم يبق لها من أنس الا زيارات قصيرة من أخواتها وأبنائهن وأزواجهن ، يعود احساسها بالوحشة بعد انقضائها أشد مما كان . وهى تقص أطرافا من حياتها الماضية والحاضرة وتجربة عاطفية من جانب واحد أشبه ما تكون - أيضا - بأحلام اليقظة . والقصة - فى موضوعها - غير جديدة ، فكثيرا ما صور القصاصون والروائيون خواطر العانس وشعورها بالنقص والوحدة وتطلعها الى ما تنعم به قريناتها ممن تزوجن وأنجبن . لكن الجهد فيها أن الشخصية - وهى تروى بنفسها جوانب من حياتها ومشاعرها - تبدو كسائر شخصيات الكاتبة - هادئة مستسلمة كأنها تعيش فى خدر حلم طويل وكأنما تروى قصة فتاة أخرى غير نفسها ، أو كأنما هى « تحلل » نفسها . وهى حين تقص أطرافا من حياتها الرتيبة مع أبيها المريض فى أخريات أيامه ، وتشير الى أخواتها اللاتي تزوجن وأنجبن ويزرنها من حين الى آخر تاركات اياها لوحدها بعد انقضاء الزيارة ، لا يبدو فى حديثها شيء من الرثاء للنفس أو الأسف على ما فاتها أو التمرد على حياتها الرتيبة الكثيبة ، بل ترصد فى حيدة بادية مظاهر الوحشة والملل من خلال رصدها حركتها فى البيت وهى

تتناول طعامها فى سأم ، أو تتلهى بحيوط النسيج أو القراءة فى كتاب أو النظر من النافذة الى جارتها القريبة ، ومن خلال المقابلة السريعة بين مشاهد من دفء الماضى وبرودة الحاضر قبل أن يعيد اليه الدفء شعاع من حلم يقظة طارئ ، فى صورة جار جديد شاب يغدو الى عمله فى الطيران فيغيب أياما يعود بعدها لتصل عودته ما انقطع من نسيج حلمها الرومانسى .

ولما كان الجار مجرد « مثير » لخواطر الفتاة وهواجسها فانه يبدو فى الصورة غير محدد الملامح ، تراه من بعيد حين تأتى سياره المطار لتأخذه فيخرج مرتديا بذلته الرسمية ، نظيفا وسيما تكاد تشم عطره وهى خلف النافذة . والشخصية لا تقترب من فتاها ولا تخرج من اطار جدرانها المغلقة الا من خلال نظرة من النافذة ، ولا تكاد تعرف عن ملامحه الا أنه « وسيم جدا » ، وهى تراه فى أشيائه الصغيرة التى تنبئ بحضوره أو غيبته أكثر مما تراه فى ذاته : « . . فتحت النافذة فتحركت الستارة . . جاءتنى أصوات الشارع وكأنها قادمة من عالم ليس له وجود . . ثم حولت نظرى الى الأمام فكانت ملبسه منشورة على جبل الفسيل ، وقصص العصافير معلقا على مسمار الحائط ، وأرض الحديدية مسقية لتوها بالماء . . فقلت لنفسى : هو موجود اذن . . تأتى سياره المطار لتأخذه فيخرج مرتديا بذلته الزرقاء الرسمية . . تختفى من الحديدية أشياؤه ، قصص العصافير وملابسه التى ينشرها على الجبل أو نظارته الشمسية ، وتجف الحشائش ويبيض لونها قليلا . . ويمضى يوم أو يومان من الغياب فتغيب سقسقة العصافير وشوشة الحديدية وأغنيات فى المذياع . . » .

والفتاة لا تبذل أى جهد للتعرف الى جارها ، ولا يخطر فى بالها شئ من ذلك ، فهى قانعة بأحلام يقظتها التى تؤرجحها بين ماضيها الكئيب وحاضرها الملىء بالخيالات الحلوة الساذجة اذ تلقى صاحبها فى عالم الأحلام وتدير بينه وبين نفسها حوارا تمتزج فيه العاطفة الرقيقة بالدعابة الجميلة . وأحلامها معه تدور دائما حول ما يعيد اليها الثقة بنفسها وجمالها وشخصيتها ويحل عنها عقدة النقص التى طالما شعرت بها منذ أن كانت تلميذة فى المدرسة : « منذ كنت فى المدرسة وأنا أول من تفلت من الصف الى خارج المدرسة بعد انطلاق جرس الدرس الأخير . وكاننا لأهرب من ذلك الاحتفال الفج الذى تمارسه البنات قبل خروجهن الى عالم الذكور ، اذ تتلاقف أيديهن الأمشاط والمرايا والأقراط ودبابيس الشعر . . وأسمع وأنا تلى السلم ضحكاتهن ونداءهن على فاهبط على

عجل ، تلاحقنى ضفيرتى وشريطها الأبيض .. اصفر اخواتى واصفر
من فى المنزل ، لم أقدر أبدا أن أكبِ بنفس السهولة التى تكبر بها
الأخريات . وعندما قصصت ضفيرتى ووضعت الزينة على وجهى كن هن
فى بيوت الرجال زوجات وأمهات ، وأنا عند عتبة الثلاثين ، لا أدرى وقد
اتسعت المسافة بينى وبينهن ، كيف الطريق الى عالمهن الساحر
الغريب .. »

وهكذا يبدو لقاء الفتاة بجارها الشاب فى عالم الأحلام قريب الدلالة
على ما أحسسته الفتاة فى « العين السحرية » وكأنه تجسيد لرغبة خبيثة
قديمة راضت الفتاة نفسها - منذ أن كانت تلميذة بالمدرسة - أن تُثدّها
فلا تنفض عنها التراب الا فى رؤى النوم أو أحلام اليقظة . وكما وصفت
فتاة « العين السحرية » احساسها بأن الزائر الغريب كان كأنه موجود
معها منذ أمد بعيد ، وأن كلماته التى سمعتها منه قد « قيلت منذ أمد
طويل » تعبر الفتاة هنا عن الاحساس نفسه « .. أنسى فامد يدي
لأدفع من تحته ضفيرتى أثناء النوم ، ثم أتذكر أنها ما زالت فى كيس
من النايلون محفوظ فى الخزانة الصغيرة قرب السرير . وعندما يهب
الهواء ويعبث بشعرى الناعم القصير أحس كأن أصابع خفية هى التى
تتخلل شعرى ، لا أدرى أهى لجارى أم لأحد آخر ، اذ تضيق ملامح
صاحبها فى ظلام الغرفة وتختلط لتصبح كل الرجال الذين رأيتهم
فى حياتى .. »

وكما تبدأ الأحلام - فى الأغاب - بلا منطق أو سبب واضح ،
وتنتهى فجأة لتسلم صاحبها الى حلم جديد ، كان دخول الجار الشاب
عالم الفتاة العانس وخروجه منه بعد أن عبر ضميرها الباطن من خلاله
عن رغابها المكبوتة « .. لا أدرى بالضبط متى انتهت الى وجوده ،
أو منذ متى بالضبط حل هذا الجار الأعزب فى هذا البيت .. حتى
صادفته ذات يوم يخرج حاملا حقيبته الصغيرة وسيارة المطار الخضراء
واقفة تنتظره » .. هكذا .. كانت بداية احساسها بدخوله الى عالمها
المغلق ، وهكذا كان خروجه منه : « أنهض من الفراش والدوار يلازمنى ،
وأقف ازاء النافذة أنظر الى الحديقة الغارقة فى العتمة والسكون ..
يلقى مصباح الشارع بعضا من نوره على الحديقة المظلمة فيتسلل ذلك
النور بشكل موحش وكثيب بين فرجات الأغصان والأشجار . وأتشمم
عطره مختلطا مع رائحة النسيم البارد .. وتشتد فى الجو رائحة
الشتاء » . وتنتهى القصة كمثيلاتها بالتساؤل والانتظار : « .. وأقول
لنفسى : أين ذهب ؟ وفى أبة بقعة من العالم هو الآن ؟ »

وينقلب الوضع في « كانت هناك امرأة » ليصبح الرجل هو العالم المنتظر ، وتصبح المرأة موضوع الحلم والانتظار ؛ فالراوي موظف نقل حديثا الى احدى الادارات ، وحين جلس الى مكتبه الجديد ونظر في أدرجه أدرك - من بعض ما فيها - أن موظفة كانت تشغل هذه الوظيفة وتجلس الى هذا المكتب قبل أن ينقل هو اليه : « مدت يدي الى الدرج الأوسط للمكتب . أخرجت الظرف الأسمر الصغير ثم استقرت النظر الى محتوياته : المشط الصغير ، الدبوس الأزرق ، الزر الأبيض ، قنبنة العطر الفارغة . . والفص اللا زوردي . . قص مستطيل أزرق يوهم أول الأمر أنه من اللازورد الطبيعي ، لكن خفة وزنه ونعومة ملمسه سرعان ما دلتنى على أنه تقليد متقن للحجر الكريم . . كان شيئا صغيرا في غاية الجمال ، لم يكن أكبر من حبة اللوز ولا أثقل منها . . لكن زرقته الموشاة بعروق سوداء صغيرة كانت تضيء عليه رونقا خاصا ومتميزا وقلت لنفسي : يبدو أنها ذات ذوق رفيع ! » .

وكما أطلقت رتابة تدفق الماء من الصنبور في « الذي عاد » والوحدة والملل ومشهد الجنود الراحلين والعائدين في « العين السحرية » والجار العابر الجديد في « رائحة الثمناء » العنان لخيال الشخصية لتعيش لحظات بين الحلم أو الوهم ، والحقيقة ، تبعث تلك الأشياء الصغيرة في خيال الموظف الجديد ما يبدو أول الأمر ، أنه شيء عن الفضول ، لكنسه ما يلبث أن يستبد به ويلح على فكره كلما أراد أن ينصرف عن التفكير في حقيقة تلك الفتاة . وكما تستسلم الشخصيات في القصص السابقة للحظات الحلم أو الوهم ، ولاتكاد تخرج عن دائرته الا بمقدار لا يدفعها الى اليقظة ، يحلو للموظف هنا ألا يلج الباب المفتوح الى الصحة والحقيقة ، فنراه يسأل - على استحياء وتردد طويل - زميله في العمل عن الوظيفة السابقة فلا يظفر منه الا باجابات مبهمه ، ثم يسأل موظفا آخر فيجيب اجابات مقتضبة دماثة ويشير عليه أن يسأل الذاتية « شؤون العاملين » . وكان - لو سأل هناك - يستطيع أن يجد ضالته فيعرف الحقيقة ، لولا أنه حريص - دون أن يدري - على أن يعيش في منطقة « الأعراف » بين الحلم والحقيقة ، مسلما نفسه الى متعة الانتظار والترقب وسبحات الخيال : « - تأكد من « الذاتية » على أية حال . . ولكنني لم أجرؤ على ذلك : على الاطلاق . وكنت بين الحين والآخر أفتح الدرج وأخرج الظرف الأسمر وأطلع الى محتوياته . . وأصبح ذلك الظرف يلازمني مثل الكثير من الأشياء التي لا نستطيع نفيها بالرغم من أنها لا تلزمننا في شيء . . وأوصدت دون الموضوع بابي أيضا ولم أعد أسأل

عنه أحدا ٠٠ لكننى كلما رأيت فتاة تدخل الى الغرفة ظننت أنها ستأتى لتحسينى بصوت رقيق وتقول لى : أنا سعاد .

وقد عمدت الكتابة الى تقديم ما يبسر للشخصية أن تنساق الى عالم الحلم حين لا تجد سبيلا الى الحقيقة او حين لا تريد أن تجد سبيلا اليها ، فجعلت من سألهم الموظف الجديد عن حقيقة الفتاة ميالين للصمت عازفين عن الافضاء بما يعرفونه عزا يصل الى حد التوجس : « ٠٠ وأخرجت الفص ذات يوم وقلبتة بين أصابعى ورسمت على وجهى تعبيرا هو خليط من الحيرة والاعجاب . وقبل أن أفتح فمى بالسؤال نهض هو وحمل كومة الأوراق التى أمامه ومضى الى غرفة الطابعة تاركاً لى الخجل والندم ٠٠ واذا كان محمود قد أوصد بابه دونى واكتفى ، فان « سمير » موظف العلاقات قد أوصد كل الأبواب ٠٠ » . وحين تنهياً كل الظروف المثيرة للحلم ، المغرية بالتشبهت به ، يصبح الانعناق منه الى الحقيقة المسورة داعياً الى الخوف لا « يجرؤ » الموظف أن يحاوله : « - تأكد من الذاتية على أية حال ! ٠٠ لكننى لم « أجرؤ » على ذلك ٠٠ » .

وهكذا يسلم الموظف نفسه الى عالم الحلم والترقب والانتظار - بعد أن هيات له الكتابة - كما هيات لسائر شخصياتها - كل الظروف المواتية : « ٠٠ لكننى كلما رأيت فتاة تدخل الى الغرفة ظننت أنها ستأتى لتحسينى بصوت رقيق وتقول لى : أنا سعاد ! فتدير رأسى ورأس محمود وتفتح أمامى كل الأبواب التى أوصدت دونى ٠٠ وتملا الجو برائحة القرنفل ! » .

وفى « طلب أجازة » حلم لربة بيت عاملة ، موزعة بين عملها فى الوظيفة ، وعملها فى البيت ، وواجبها نحو زوجها وأولادها ، حتى فقدت الأشياء لديها بحكم الالف والتكرار والضرورة نضارتها الأولى وخلت من كل معنى وجدانى أو روحى ، وغدت مجرد مظاهر آلية حسية لحياة المرأة اليومية . وحلمها لا يتجاوز كثيراً حدود الواقع لكنه يطمح الى أن يرد الى الواقع بعض نضارته ، ويعيد الى الشعور الحسى الخالص بالأشياء بعض ما كان يلزمه فى البداية من طرافة ومتمعة ٠٠ انها تفطر وتشرب الشاى كل صباح ، وتستحم ، وترقب أشجار الحديقة وأزهارها أحياناً ، وتخرج أحياناً للنزهة ، لكنها الآن « تحلم » بجو من الراحة والاسترخاء والاستغراق فى المتع الحسية استغراقاً يحيلها الى ما يشبه « الطقوس » الروحية ، وتحلم بأن تعود اليها قدرتها السابقة على ادراك ، ما فى الأشياء المألوفة البسيطة من جدة وجمال : « ٠٠ وعندما أنهض من الفراش وأتحم ساجد الفطور جاهزاً على المائدة ٠٠ زوجى طيب للغاية ،

سيترك لي مربى الشمس في طبق السيراميك الذي أحبه ، وقطعة الزبدة فوق شريحة من الخبز المحمص وسيقلب لي الكوب ذا العروق الصينية المزهرة فوق الصحن على الطريقة التي أتمناها ، وسيغطي ابريق الشاي حتى لا يبرد . وسافاجاً برائحة طيبة تملأ أرجاء المنزل فأجد ثلاث زهرات نرجس موضوعة في المزهرة التي تتوسط مائدة الطعام . ثم انتبه الى أن غطاء المائدة هو الأزرق الموشى بالدانتيل الأبيض فأقول لنفسى : آه . . . كم أحبه . . . وسأجلس الى المائدة وأصعب الشاي في الكوب وأشرب على مهل ، وتيار الهواء يحرك ذيل ثوبي المنزلى فوق ساقى ، وسأستمتع بالصمت الذي يلف أرجاء المنزل ، وأنصت الى الأصوات البعيدة القادمة من عالم كان ليس له وجود . . . ثم انتفض كطير خرج لتوه من الماء وأنفض عن روحى رذاذ الحزن والمتاعب والرحشبية ، وأعب من هواء الصباح البارد ملء صدرى وجوارحى . . . وأنصت الى موسيقى الكون الخفية وأنا أظهاره بالفغلة واللهو . . . وتسقط على وجهى قطرات الشمس الذائبة فيسرى دفؤها في عروقى وأعصابى ، وأحس بجلدى وقد عاد غضا كبشرة طفل معافى أو كأجنحة فراشة خرجت لتوها من شرنقة الحرير ! . .

وهكذا تمثل شخصيات الكاتبة وما تختاره من لحظات حياتهم النفسية صورة مجسدة لاحساس انسان العصر الحديث بالفقد المفروض الذى لا سبيل الى تعويضه الا بالحلم أو الوهم ، ولتطلعه الى التواصل الذى تقطعت أسبابه فى حياة المدينة الكبيرة ، وطموحه الى أن يستعيد احساسه الغض بالأشياء والناس والطبيعة بعد أن قتله الالف والتكرار . وكان طبيعياً أن تغيب معالم الواقع فلا يبدو منها الا ما تراه الشخصية وهى تنظر من « كوة » فى عقلها الباطن وتنتقى لرؤيتها ما يصلح بطبيعته للحلم العابر أو الوهم العارض ، وما يمكن أن يمثل طموحها ورغابها المكبوتة . واستطاعت الكاتبة أن توازن بين تلك اللحظات الحاملة ، وبناء القصة وأسلوبها دون أن تغريها طبيعة الحلم بالصور المركبة أو المعقدة أو القامضة أو تسوقها طبيعة الوهم الى بناء فنى مبعر الأزمان والأماكن والأجواء ، فجاءت قصصها « بسيطة » مناسبة فى أسلوب شاعرى لا تثقله . ما قد تفرضه القصة « الواقعية » من ضرورة الاقتراب من لغة الحياة والواقع .

مدينة الموت الجميل - سعيد الكفراوي

« هل كانت أبواب البيت موصدة ؟ هل هو الصوت الذي يأتى
عبر الأمداد البعيدة ؟ ٠٠ أم أننى كنت أحلم ؟ ٠٠ وهل فى قدرتى أن
أمسك الأيام وألم عصف الرياح فى راحة يدي ؟ ٠٠ غايتنى أن أستحوذ
على زمن يضيع ! » .

لعل فى هذه الكلمات من خاتبة قصة « العشاء الأخير » المفتاح
النفسى والفنى لقصص سعيد الكفراوي فى مجموعته الأولى « مدينة الموت
الجميل » ، فإن « البحث عن الزمن الضائع » هو محور تلك القصص
ومنبع صورها الشعرية المحملة بكثير من الشجن والشعور بال فقد
الأبدى .

لكن الزمن الضائع ليس جمالا محضا أو خيرا خالصا ، بل هو
طفولة الراوى وصباه الباكر فى ربوع قرينته وبين أهله ، بكل ما فى
القرية القديمة من طيبة الفطرة وعطاء العمل وقسوة الفقر والطقوس
والخرافات الموروثة ، وبكل ما لدى أهلها من حب وتعاطف ، وما بينهم
من تحاسد وفرقة ٠٠ وبرغم اختلاط الخير والشر ، والجمال والقبح ،
يظل ذلك الماضى البعيد ماثرا حنين دائم فى نفس الراوى كلما ثقلت عليه
وطأة الحياة فى المدينة أو أناخت عليه الهموم فى لياليها الطويلة .

وليس ذلك عند الراوى من قبيل الرفض الرومانسى للمدينة ،
أو من قبيل الحلم بالعودة الى نقاء الريف وطهارة الطبيعة ، بل هو تجربة
مرعبة على مدى سيال من الزمن يختلط فيها اليوم بالأمس والغد ،
ويجوس الزمن فيها خلال المكان فى المدينة والقرية ، جامعا فتاتا من
أحداث صغيرة ومشاهد ليس لها شأن كبير فى واقع الحياة ، لكنها
عظيمة الشأن فى ضمير الراوى ووجدانه .

ليس فى القصة حادث بارز يمكن أن يلخص ، ولا شخصية متفردة يمكن أن يقف عندها القارىء ، بل يحىء الحادث الصغير فى ثنائيا مشاهد من حياة القرية وأهلها تختلط فيه الحقيقة بالأسطورة . ونثر الحياة اليومية بشعر من وجدان الطفولة يستعيده راو ناضج تجاوز مرحلة الاحساس الوجدانى المحض الى مرحلة يجمع فيها بين الاحساس والفكر ، والتفنن الواعى فى التصوير والتعبير .

فى قصة « الجواد للصبى ٠٠ الجواد للموت » يمتد طرفان لحادث عادى ، من مولد « مهر » صغير الى موته بعد أن صار جوادا على قدر عجيب من الجمال والنجابة . وبين الميلاد والموت ، ورعاية الصبى المهره الصغير وركضه لجواده النجيب ، تتكشف نماذج ريفية عابرة ومشاهد من طبيعة القرية وطبيعة العمل فيها ، والوان من طقوسها وخرافاتاها ، وعقيدة أهلها فى الحسد والرقية ، ويتحول الجواد الى كائن أسطورى يتصل وجوده بوجدان أهل القرية وخيالهم :

« العم سيد ٠٠ يسند رأسه على منبر الجامع ويتطلع بعين ساجية يشع منها الصلاح والتقوى ، ويشير بيده ويقص حلما يأتيه بعد أن يتوضأ ويصلى وينام : هو المهر يأتي مع القمر فى هدأة الليل حينما يكون السكون ٠٠ حين تخلو الحارات والأزقة من ناسها ٠٠ أراه ، أنا العارف بما أرى ، عبر هالة من نور ، على ظهره « خرج » بعينين ، عين فيها رزق معلوم ، وعين مليئة بحبة البركة . يقف أمام أبواب الدور فتفتح ٠٠ تخرج نسوة متشحات بالسواد يغرفن من الخرج ويملأن مخالى معمولة من قماش الخيام ٠٠ تكتفى النسوة ولا تنقص عيننا الخرج المليئتان بالرزق المعلوم وحبة البركة ٠٠ وفى ليال كثيرة متتالية كان الصبى يمتطى ظهر المهر بعد أن ينام الناس ويهجعوا ٠٠ وكانت الشوارع خالية ، فيما تتبدى البلدة تحت السماء كامرأة متوحدة مهجورة ٠٠ كان وقع حوافر المهر كقرع طبلية ، وكانوا يتسمعونها ، تأتيهم عبر منافذ الحلم ، حيث لا تكون الصحوة مؤكدة ، وتتهيا النفوس لاستقبال هبوط الروح من عوالم أخرى موازية لعالمهم ٠٠ ساعتها يظل التساؤل مستقرا بالضمير الغافى عن سر هذا الرباط المقدس الذى يربطهم بالجواد ، ومن ثم بالصبى ٠٠ » .

ويكون مصرع الجواد الخرافى الذى يرتبط عند أهل الريف بولى من أولياء الله يطوف على ظهر دابته ليلا ليعطى المحتاج وينفس شدة المكروب معادلا لموت الخير ، وللفقد لمضروب ذلك الذى يحس به الراوى كلما عاد به خياله الى قريته فافتقد معالمها المألوفة وأناسها الطيبين ، وود لو استطاع أن يعيد دورة الزمن ليهيش بينهم من جديد ، فى محاولة

دائبة للبحث عن الزمن الضائع واستعادته : « تفتتح الجروح التي لم تندمل يوما .. رياح العصر تدفع الى قلبي الحنين .. لا أدرك الآن ما مضى ! .. لو أمسك بالشمس مرة ، ولم أفارق أيامى التي لم أعشها .. ! » .

وتنطوى هذه العبارات الأخيرة على عناصر جوهرية تشيع فى كثير من قصص الكاتب : الجروح الفائرة فى صميم الروح لاتندمل مهما يطل الزمن ، بل لعلها تزداد غورا كلما غابت - بعضى الزمن عن الذاكرة الواعية لتسكن - منسية - فى أعماق الباطن ثم تنبثق بالدم فجأة كأنها مطعونة لوقتها ، فى لحظة من وحشة الليل أو قسوة السجن أو مشهد مفاجئ لاطلال وجود غال بعيد .. وبالحنين ، ذلك التوق الشجي الرقيق الذى يستمتع المرء بلذعته ويطفو حيناً ويمتد فى لحظات عابرة من النهار أو الليل ثم يعود فيستكن فى هيئة حلم ضبابى يغدو ويروح فى خفاء بين ثنايا حركة العمل أو زحمة الناس .. وتلك الشمس التى تشرق أو تغرب ، وتوهج أو تدمى فتلون لحظات القصة النفسية أو تتلون بها .. والأيام التى « لم يعشها » الفتى الراوى كأنها حلم قصير واعد بترته صحوة لا منام بعدها ، ولا سبيل الى رده الا بأحلام اليقظة أو نهاويل الوهم .

وبالرغم من ارتباط « البحث عن الزمن الضائع » بلحظات من الوحشة أو المعاناة ، فانه يبدو كأنما هو فطرة نفسية جبل عليها الفتى الراوى منذ طفولته الباكرة ، حتى قبل أن يرحل عن واقع تلك الطفولة ، وقبل أن يفقد أحبائه ورفاق صباه . انه فى قصة « سنوات الفصول الأربعة » يسمى نفسه « طفل الماضى » . وفى احدى قصص الكاتب التى نشرها فى بعض المجالات الأدبية المعروفة - بعد ظهور هذه المجموعة - « زمن الأنتيكا » يعشق الصبى - دون سبب معلوم - « نقش التوارىخ على قطع الخشب القديم » ، فيخرج من مكمنه فى الليل ، محاذرا يتسلق الجدران وينتزع قطعة من الخشب يكون قد راها من قبل ، ويعود بها حيث يعيش ، فاذا دخل بها مسكنه جأته « رائحة زمن محبوس مختلطة برائحة ما جمعه من أشياء حية لاتندثر .. »

وسواء آكان انبعث الماضى وليد لحظة عابرة أو معاناة مقيمة أو فطرة نفسية باكرة ، فان الراوى يزواج بين الماضى والحاضر فى تلقائية بارعة تتبعها مزوجة بين طبيعة الراوى وفكره وصوره ولغته وهو « الطفل الكبير » ، وطبيعة الطفل الصغير واحاسيسه ولغته وهو فى رعاية أمه وأبيه ، وبين يدي جده ، الناطق بالحكمة ، الجامع لجبل الطيبين ، الزارى على الزمن الجديد ، أو فى صحبة جدته رمز الطيبة الغاربة ، أو فى

«جلس أبيه بين الرجال ، أو رفقة أمه الحانية رمز الخير و « البركة »
التي لن تعود .

هكذا تختلط مدركات الطفل الصغير بذكريات الراوي - الطفل
الكبير - فينضج الإدراك ويعلو فوق مستوى الطفل القروي ويشف
الأسلوب ويفصح عن قدرة مكتملة في التصور والتعبير ، وان ظل مضمونه
النفسى لصيقا بحياة الطفل الصغير :

في قصة الكاتب البديعة « العشاء الأخير » : « كنت في البدء
وأنا صغير أرى الرجال يجلسون على حصير من سمار ملون الحواف .
يجلسون وأقلامهم تحتهم ، نفس الرجال الذين لم تهلكهم الحياة بعد ،
بقاماتهم المديدة ، وروائعهم العرقة المستمدة من الرماد ، وقد لبسوا
جلابيبهم القديمة الحائلة وبدوا فيها كجذوع أشجار عتيقة جففتها
الشمس ، متحدين البلى والفناء . . . وكنت أرى حوائط من طين ملون ،
وطاقت يدخل منها نور الشمس وأرى من خلالها النجوم والعشب
الزاهر الذي يحوط الرواق . . . كل هذا الزمن قد انقضى ! » .

وفي قصة أخرى « غجر ليلة القدر » نشرت بعد ظهور المجموعة ،
يمتزج الطفلان مرة أخرى في التصور والتعبير : « . . . وعلى أرض الزقاق
وتحت التوتة الذكر ، تفرش العجرية - ضاربة الودع - المنديل وعليه
حببات الرمل الناعم . العين الكحيلية في العيون . مأسورات القرويات
بسحرها الخفى ، تخطط الأصابع سكك العمر ، وتأتي بحظوظ الخلائق
. . . طرق مفتحة للسعد وأواخرها أفراح للبكارة ، وطمانينة بعودة
الغائبين . سنة خير تدر الضروع باللبن ، وتملأ صوامع الغلة بالخير
ونعمة الغيظ . . . لكن المخاطر كامنة في بطن الغيب كالكواسر ، حاسدة
وكارهة ، ورب العباد المنجي ، ورسوله حافظ ، والطيب لا يضام . . . » .

وفي « لابورصا نوبا » أولى قصص المجموعة : « كان أبي الشيخ
قد عمدني ثلاثا في بحر النيل . . . كنت طفلا صغيرا أعشق النهر والحارة
وجوادي الأشهب . . . شرقت بالظمى وصرخت مفزوعا وأنا أغطس في
النهر . . . صاح بي أبي : اجمد يا ابن الناس ! ماء النيل يرم العظام ،
ولا يروى القلوب كمائه . . . كان ذلك في زمن الفيضان . شربت الماء
بطينه ، وعلى جوانب الصدر تكونت جزيرة أسميتها « الوطن » . . . كان
الوشم أخضر كورقة القطن وكان يزهو لونه في زمن الربيع . . . وكنت
أسمع آلة الوشم تثنز وفي ساحة المولد أرى رجالا ونساء وأطفالا كثيرين،
وكانوا يغنون وعندما يكفون أشعر أنهم تعساء . . . في المرأة الصغيرة

رأيت على صدغى حمامتين تتأهبان للطيران وتنضمآن الى سرب الحمام
العائد والذاهب تجاه المغارب ٠٠ ، ٠

ويطوف الماضي بخيال الراوى فى صور شاعرية من ملامح الريف
تومض وتخفى ، اذا استدعته لحظة عابرة من وحشة الليل فى المدينة ،
ويمثل حاضرا مثقلا بالحزن والفقء حين يصود الفتى الى قريته
فتبدو لعينه ونفسه أطلالا قد خلت من الرجال والمواطن العزيزة ، وتمتد
المقارنة بين الماضى والحاضر وتنقل وطأتها فى غيابة السجن أو المعتقل :

فى « لابورصا نوبا » - المقهى الذى يرتاده الفتى الراوى - يلتقى
الفتى وقد سار فى آخر الليل وحيدا مهموما مليئا بالوحشة بفتاة ليل
وحيدة مهمومة مثله . ويسيران فى البرد والمطر يتجاذبان أحاديث
مقتضبة ، ومن حين الى آخر تنبثق فى نفس الراوى صورة الطفل القروى
القديم ، فى ذكرى سريعة وعبارة مبتورة « رأيتها هناك بجوار حائط
الصخر تلوذ بشرفته العالية . لم أتبينها أول الأمر لكننى رأيت ثوبها
المنقوش بالورود والسنابل الخضراء . تذكرت - وأنا صغير - أنى
كنت أقطف هذه السنبلات وأحرقها وأفركها بيدي وأذروها فى الريح
ثم أكلها . ذكرتنى عينها بالنخلات الثلاث والبشر المعين وصوت جدتى
والمزار القديم وفرس الأشهب » .

وفى « العشاء الأخير » يعود الفتى الراوى الى قريته بعد غياب
طويل وقد بعد عهده بالطفل الذى كان، ورحل عن الدار والقرية أحباؤه ،
ورانت على المكان مظاهر البلى والخراب ، فيمتزج لديه الحاضر والماضى
فى لحظات متعاقبة ، لاتشى بالمرارة بقدر ما تتضج بالشجن واللمسات
« الروحانية » التى تكاد تبلغ مشارف « الصوفية » . وهى ظاهرة سنرى
لها نماذج فى صور الكاتب فى كثير من القصص . ويتم الانتقال بين
الحاضر والماضى على نحو تلقائى يسير ، اذ لا يتضمن النقلة من حدث الى
حدث بل من احساس الى احساس ومن صورة الى صورة عن طريق
التقابل الذى تستدعيه اللحظة الى الدهن بالضرورة :

« تلك المقرنصات التى تحملها الأعمدة ، والكتابة الشبيهة
بالآيات ، والأرض الترابية وقد انخلع عنها بلاطها الملون . حتى النوافذ
التي تبدو كعيون تواجه السماء فى جدار « الرواق ، القديم » (والتي
كنا نرى من خلالها انهمار المطر) ، تلك النوافذ وقد كستها خيوط
عنكبوتية منسوجة على مهل عبر سنوات مضت . كنت أرى فى الركن
« مشكاة » مدلاة بسلاسل رفيعة من حديد صدىء تدفمها هبات هواء

قليلة .. (وكان يهتز نورها فيما مضى وكنت أعب مع ظلي وحدى فى
ساحة الرواق . وكان ظلي يقفز من جدار لجدار ، وكنت أخاف منه
عندما يطول) .. كل شيء قد سحقته الأيام ! .. ضربت عامود الوسط
بيدى ، ونظرت الى السقف الذى سكنته العناكب (عامود الوسط ..
كم دار حولك من غلمان تمتلئ أثوابهم بالهواء فيطيطون بأجنحة ملونة
عبر الرواق حيث يضج بهم ولا يضيقون به !) .. خطوات للساحة
المفروشة بالرماد ، وصعدت الدرجات التى أكلها الزمن .. اتجهت
يمين المدخل « ودفعت نفس الباب الذى دفعه الطفل الذى كان ، والذى
كان يلبس ثوبه القصير المقطوع بالخطوط الملونة ، والمبقع بألوان ثمرات
التوت ، والمندى بطين الترع .. »

وتمضى القصة على هذا النحو من الصور واللحظات النفسية
المتعاقبة المتقابلة فى اطار الزمان والمكان الذى يقف فيه الراوى وحده
لا يرى الا الأطلال ، ولا يسمع الا نبض « الأشياء » ، حتى اذا انفتح الاطار
فضم ملامح عتيقة باقية من وجود اندلسانى عزيز ، بلغ الموقف ذروة
مأساته : « أراه يجلس أمام داره .. هو الباقى . أخى بجواره يهمس
فى أذنه . كانت يده تقبض عصا ، الكف على الكف ، والرأس محنى ،
لبدة من وير - كان لأبى فيما مضى مثلها - مدفوسة إلى منتصف جبهته
لاتكاد تستر الشعر .. فى زمن كان الرأس تسبح فوقه النجوم ..
عين الباز القديم انطفأت لمعتها ، ولم تعد تنفذ عبر ظلمة « رواق » الماضى
المنسى .. خلف جدار داره مثواه ، وهى من تراب وطن ، والرفقة حيوان
أليف بعد أن تبعثر الأولاد فى الشعاب البعيدة .. كلما اقتربت منه
رفع رأسه - رأس الباز القديم - وحدجنى بعين شحت رؤيتها .. الشبه
الذى يربطنى بأبى يحفزه الى حد الاستثارة .. جسدى جسد أبى .
وعيناي عيناه .. كأننى بعثت فى مشهد الرؤيا .. كأن أبى الميت يطل
عليه من الزمن الذى فات .. كأننى أتجلى فى الصعود النهائى ، أخرج
من دوران الأزقة المحاطة بالبيوت القريبة ، وشمس النهار مليكة متوجة
بالغمام .. يرفع رأسه ويحدجنى : « سلامه ! » .. توقفت وأخذت .
ينادى أبى الميت ! .. عيناي فى عينيه : « أنا سعيد يا العم » . ينهض
بمعاونة ابن أبى ويخطو نحوى : « سعيد بن سلامة ! أخيرا عدت ؟ » ..
لمحته وجهش بالبكاء .. هل كان يبكى أبى أم كان يبكينى ؟ .. تجلى لى
أبى فى صدرته ، بيت مداهم بالريح ، يتكئ على حشايا من ريش ..
خلفه ستائر خضر تحبس ضوءاً أخضر .. بينما أنا أخوض فى بطن
الأيام الزائلة يرجنى الحنين ويفزعنى الصوت .. »

أما في السجن - أو المعتقل - فلا تكون استعادة الماضي توقفاً أو حيناً أو شجناً نابعاً من الاحساس بال فقد ، بل تغدو ضرباً من الاختلاط الذهني النفسي يغيب من خلاله الراوي لحظات عن حاضره فيعود الى مشاهد من طفولته ليست في جوهر دلالتها بعيدة عن ذلك الحاضر . لقد فقد في حاضره حريته وتضائل الزمن حتى أصبح لحظة ضيقة مكررة : « رأيت بعيني كيف يضمحل الزمن .. والزمن في الذاكرة غير الزمن خلف الجدران » . ويدفعه الشعور بالضيق والقهر - عن غير وعي - أن يرجع الى « زمن الذاكرة » فيلتقط منه معنى واحداً يلج عليه كالفكرة « المتسلطة » . ويذكر حين كان يسأل جدته لماذا سميت « الجمعة اليتيمة » باليتيمة ! وينبعث طيف الجدة من الماضي البعيد مغلفاً بالأسرار والأحزان : « قالت لي انها لم تعرف عن جدي سوى أنه مات ودفن في جسر النيل ، وأنه قبل أن يموت غاب سنوات طويلة لا تعرف له مكانا ، وأنها ظلت تبحث في الجهات الأربع لوادينا السعيد ، ولما يثست أخذت تندبه بعد ذلك .. وكنت دائماً أسمع جدتي وهي تصعد سلم الدار الخشبي تطلق ندبا حزينا ، وكنت أسألها لماذا تبكي في النهار وفي الليل ؟ وكانت تنظر الى صامتة » .

ويبدو حديث الجدة كأنما هو تعبير عن هواجس السجن الشباب الذي يرى ماله في مال جده الذي « غاب سنوات طويلة قبل أن يموت » . ويبدو ندبها الصامت المتصل كأنما هو تجسيم من خيال الراوي لل فقد المقيم الذي يعاينه في حاضره ويستعصى على التعبير المباشر . ويغدو يوم « الجمعة اليتيمة » بجوه الروحي المعروف - وبخاصة عند أطفال الريف في الزمان القديم - مقابلاً نورانياً شفافاً لغظة أيام السجن وعتمتها التي يتشبث فيها السجن بالشمس كلما لاحت من كوة ، أو سقطت على درج أو جدار . ويبدو الطفل والجدة والجمعة كأنهم نالوث مجسد ليتيم بلا سبب معروف .

وتمتلئ لحظات العودة الى الماضي ب رموز من النور والموسيقى ولحظات السكينة الروحية ، من خلال الاشارة الى بعض « طقوس » القرية التي يشقها الراوي - أو الكاتب - بتصويرها : « كنت والجدة العجوز نجلس على سطح الدار » كان وجهها المتفضن يعكس ذلك الحزن الذي ورثته عنها ، والذي دائماً ما أجده بداخلي .. أسندت رأسي الصغير على رجلها المفرودة ، ويدها الصغيرة تعبت بشعري الطويل .. كان ذلك في يوم الجمعة اليتيمة . وكان الله يغمز الشوارع بضياء شاحب وهواء عاصف ، بينما رجل يعزف لحنا تحت شجرة الكافور على ناي قهيم .

كان الغلمان الصغار يصعدون المئذنة التي وجدت من قبل أن أولد ومن قبل ان تولد الجدة .. كانوا يلقون بالأوراق المطوية التي تخفق كأجنحة طائر ، مكتوب فيها آيات لم تتغير : « ألم تر الى ربك كيف هد الظل ولو شاء لجعله ساكنا .. » .

وفى مقابل ذلك العالم الروحي الشفاف الذي تستدعيه الذاكرة فى ظلمات السجن ، يقوم عالم معتم ثقيل الوطأة شحيح النور - فى المكان وفى نفوس قاطنيه - يقاس نوره بمقدار ما يتسلل شعاع شمس فى كوة ، أو بقدر ما تنبسط الشمس لحظة على درجة من درجات السلم .. ويحمل البصيص المؤقت رائيه الى نور أكثر رحابة وأطول بقاء وأحفل بالأنس والبهجة ، حين كان صبيبا يلهو مع رفاقه فى القرية النائية : « كانت فتحة قدمى السجن تشكلاان رقم ثمانية . خلفها يتألق ضوء النهار .. نفذت من خلال ضوء الفتحة وركبت النهار .. كنت هناك ، فى غيظنا القديم ، فى حديقة برتقالنا فى عز نضجه .. » .. تخطيت مستطيل الضوء وصعدت الثلاث درجات السفلية .. خطوة واحدة وأكون فى مستطيل الشمس .. الآن أنا فى مستطيل الشمس تغمرنى وتتسلل الى مسامى .. أجلس فى ساحة القرية أنا والصبية الصغار رفقائى .. أستلقى على شاطئ الرمل معرضا جسدى العارى للشعاع الهابط .. » .

ويبدو الراوى السجين مشغولا بأمر الشمس مشغوبا بالتفكير فيها : « لماذا تتجه دوما زهرات عباد الشمس تجاه الشمس ؟ » . ويضع نفسه - وهو يجتاز ممر السجن . معادلا لتلك الزهرة الرامزة ، مازجا للحظة الحاضرة - كمادته - باللحظات الماضية فى نقلة سريعة يسيرة حتى ليكاد المزج يبلغ حد « الاندماج » : « .. وصلت منتصف الممر .. » « فى السجن » كانت زهرة عباد الشمس ذات التويج الأصفر مشدودة نحو الشمس تتبع مسارها فى رحلة الشروق والغروب ، وهبات الهواء عبر فضاء الحقول لكنها أبدا لم تنحز .. » .

لكن الشمس تبدو ضعيفة الحول سريعة الزوال أمام رمز السجن وما فيه من ابتذال ووطأة ثقيلة : « الرجل الذى ينتعل الحذاء ذا الرقبة ويرتدى البالطو الواسع الأكمام » :

« .. كانت الشمس راقدة فى نعومة على أرض الممر فى شكل مستطيل تستحم فيه بعض العصافير .. وكان الرجل الذى ينتعل الحذاء ذا الرقبة ويرتدى البالطو الواسع الأكمام يتبعنى .. »

عاد يجرى الرجل الذى ينتعل الحذاء ذا الرقبة ويرتدى البالطو
الواسع الاكمام • هرول نحوى هامسا :

- أنت مجنون • ادخل الدورة « دورة المياه » •

- اتركنى اغسل هدومى فى الشمس

- ممنوع • ممنوع !

- سنة من غير شمس تعنى الكثير

- ادخل الدورة !

ويتكرر رمز السجنان فى ثنايا القصة كأنه « اللازمة » ليندمج
أحيانا فى أوام السجين وهواجسه ، أو ليكون صرير حذائه بالممر فى
سكون الليل الموحش أنسه الوحيد - على ما ذلك من مفارقة ! - أو ليكون
طرفا فى حوار بين واقع السجين وماضيه أو أحلامه :

« هو قط المرات الأسود ذو العين الصفرى ، ساكن الأقبية
والسطوح • • يهبط درجات السلم العلوى شاحذا أظافره ، تجول
عيناه الصفراوان بالممر الصخرى ، تلتهم الأبواب المحنية • • صاح به
الرجل الذى ينتعل الحذاء اذ الرقبة ويرتدى البالطو الواسع الاكمام
• • فى فتحة الباب وقف الرجل الذى ينتعل الحذاء ذا الرقبة ويرتدى
البالطو الواسع الاكمام • • فى الليل يسير الحذاء ذو الرقبة رتيب
الصوت يبعث ذلك « الأيطى » الذى يتناهى الى من الطرقة التى تفصل
الحجرات باعشا بداخلى ونسا عطوفا • • ومع لى الرجل الذى ينتعل
الحذاء ذا الرقبة ويرتدى البالطو الواسع الاكمام ، هبطت الى الضوء
يغمر الممر • • علت أحمل سكيننا وضعتها على الطاولة المدقوقة فى
الجدار ، وانتظرت مجيء الأحذية ذات الرقاب والبلاطى الواسعة
الأكمام » •

ومع أن جوا من الرمز والرؤية الضبابية واللمسات الحرافية
يشيع فى كثير من قصص المجموعة ، فإن قصتين منها تنفردان بطابع
تجريدى خاص برغم ما بهما من شخصيات وحوار ، هما « مدينة الموت
الجميل » و « الصبى فوق الجسر » • وهما تذكيران بغموضهما
وشاعريتهما ووحشية جوهما ببعض قصص الكاتب الأمريكى المعروف
ادجار آلان بو • وقد لا يستطيع القارئ أن يخلص منهما الى دلالة
محددة ، لكنهما - لحص رموزهما - يثيران الخيال ويفريان بالتأويل •

وتتخلى أغلب القصص التي نشرها سعيد الكفراوى بعد مجموعته الأولى عن محور « البحث عن الزمن الضائع » الى حد ما ، وتصيح اللحظة التي تعيشها الشخصية سواء كان ذلك فى الماضى أو الحاضر – مستقلة بذاتها ، ويغدو للشخصية كيان واضح لا يضيع فى ثنايا الذكريات ووهج التوق أو ضباب الحلم أو عتمة الأحران . حقا ، ان القصص لا تخلو من هذه العناصر التي يشغف بها الكاتب وتواتيه بأسلوبه الشعارى المتميز ، لكن لها – مع ذلك – سياقاً على قدر ملحوظ من الوضوح من خلال شخصيات « فاعلة » لحدث أو متأثرة بحدث .

ولما كانت قصص المجموعة تجرى فى اطار غير محدود من الزمن بلا حدث متميز ولا شخصية مفردة ، فان الكاتب يعتمد فى تصويرها اعتمادا ظاهرا على اللغة والاسلوب ، ويرصد بعض لحظات من ذلك السيال الزمنى المتدفق على لوحات من مشاهد طبيعية يختلط فيها الجمال بالحزن ، وتبدو على صفحاتها ظلال غابرة من رجال الماضى وحيوانه وأشبائه . ويرتفع أسلوب الشاعر فى وصف تلك المشاهد واللحظات الى مشارف الشعر حتى يمكن أن تسمى بعض قصصه « القصة القصيدة » . وهو أسلوب معروف عند بعض كتاب القصة من الشباب المجددين ، ويقتضى قدرة فائقة على المزوجة بين الشعر والقصة من خلال السيطرة الواعية على اللغة وأساليبها . وتتحقق هذه المزوجة أحيانا فى القصص « التجريدية » التي لا ترتبط كثيرا بمنطق الواقع أو حقائقه ، وأحيانا فى تلك اللحظات التي تنبثق فيها التجربة الأزلية للانسان الشاعر – تجربة الفقد .

فى « الصبى فوق الجسر » يسمى الصبى دائما ليلقى ذلك الطائر الخرافى الذى يتبدى له فى منامه ويقظته ، الطائر ذا المنقار الأحمر النهم الذى « يراه ناشرا جناحيه عند النجوم » . وتتوالى فى القصة الصور الشعرية المختلفة التي لا يحد الخيال فيها سياق الواقع ، ولا يكبح اللغة منطق الحديث : « وحدى أقف بين الظل والشمس ، خلفى السور وأمامى الباب تلوح منه الساقية جائمة خلفها النهر . كنت أدور كل يوم ولا أجده . . غرت مواعيدى ومواسمى . . حاذرت الخطو فى المكان وتسترت بالظل وجذوع الأشجار . . حادث النهر والزرع والقمر والضريح . أمسكت به فى الحلم وطار منى فى النهار . . حزنت وعرفت معنى البكاء والخوف . . هبت رياح كثيرة ورأيت كثيرا من المراكب الراحلة الى المرافىء البعيدة تمر بى . . كنت أرى قلوها البيضاء مفردة ومليئة بالهواء ، وكانت تطلق أصواتها كقرع

الطبول ، وكنت أسمع بحارتها ينفون ، وكنت أعرف أنهم تعساء ..
ها هي ذى الشمس ذاهبة أراها من موقفي فوق الجسر . كانت الشمس
تروح مخلقة بحيرة الدم الأزلية ، بينما يتضوع شذى آخر النهار
مختلطا برائحة الماء وأعشاب الشواطئ .. رأيت الجميزة العتيقة
بجرمها الهائل المستقر على أرض المدار ، لا ظل لها ساعة المغارب ، تمد
أذرعها حيث الطريق التي يعود منها الخلائق في صفوف خريفية منذ
آلاف السنين .. أتانى من البعد صوت أذان المغرب منسربا فوق الماء
يحفر في صدرى الخوف البعيد الغور .. أيها الطائر التائه عن وكره
.. ها أنذا فى انتظارك ..

وعن تجربة الفقد والزمن الضائع يقول الراوى واقفا على أطلاله
النفسية فى قريته : « هو الباقي بعد أن انفض جميع الرجال وماتوا
.. تركت الرواق خلفى ، وعلى النهر رأيت النهار . ستائر طائرة هي
السحب . زرقة حبيسة بين الستائر الطائرة ترنو منها شمس الشتاء .
أجنحة من ريش غير منتظمة تنفض لماهيات متعجلة عبر الفضاء
السارى . ماء نهر الماضى قد ضاق بشطآنه . صف الكافور العنيد من
المردة ينغرس فى كيما ن السباح الذى تنبشه دجاجات النهار الشريفة
بنشاط عشق الحياة والموت . الرجال قلة يخطون على الطريق الى
الفيضان . فى المرعى القريب من الدور ترعى خراف بلا صاحب ، تطارد
الحضرة على شط مصرف الصيد ذى الماء الرائق كنبع . أين ذهب
الرجال ؟ ما الذى يبقى منهم ؟ » .

ويبدو القصد الى بناء العبارة بما يشبه الشعر ، فى بدايات الجمل
بنكرات موصوفة بصفات تخلع عليها جوا خياليا موحيا : « ستائر
طائرة هي السحب .. زرقة حبيسة بين الستائر .. أجنحة من ريش
غير منتظمة . ، وهو أسلوب أصبح مألوفاً عند بعض من يتهجون هذا
المنهج فى القصة القصيرة ، لكنه هنا يبدو جزءاً من نسيج القصة -
القصيدة .

ومن ذلك بدؤه كثيرا من جملة بالضمائر ثم تعريفها وتحديدها :
« هي الشمس ، تخدعنى وقرش الحائط .. هي فى ذراعى تسير ..
هي مستغرقة سامعة .. » وقد يبدأ الجملة بما يدل على الحال بتقديم
الصفة على الموصوف أو الخبر على المبتدأ : « منطرح تحت أقدامنا
الصغيرة جسد القرية المندى .. طاهرة أنت يا أنيسة .. تحت ابطنى
كفها ، أسير بها خلال متعرجات الطرق مسجونة ما تزال ، .

وقد يلجأ الكاتب الى الصفات ليحدد بها معالم الاشياء والناس بعد أن غابت طويلا عن ذاكرته وأصبحت صورا شاحبة متداخلة ، وكأنما الصفات التي يلحقها بمشاهد الماضي قلم يجرى من جديد على خطوط الصورة الباهتة ليعيد اليها شيئا من حيويتها القديمة وتميزها الذي طمسه مرور الزمن :

« أدرك أنا الصغير الجالس مكموا أرى من مكاني هذه الحلقة الأبدية تتوافر باللحم الحى والشوارب الكثة والعيون المفتحة اللامعة . يفتح الباب ذو الضلقة الواحدة والأسد صاحب الفروة الذهبية . الباب صاحب الأتئين الرفيع والخطوط البارزة ، تدخل منه البنت البكر وعلى الرأس طرحة سوداء من حرير طبيعى ، تحمل صينية العشاء من نحاس أصفر تلمع فى ضوء مصباح مهتر ، وسط الصينية نقش كنعش التمام ٠٠ » .

فى « زمن الأنتيكا » احدى القصص المنشورة بعد المجموعة ، يكرر الراوى ما قاله عن نفسه راوى « العشاء الأخير » : غايتى أن أستحوذ على زمن يضيع « ٠٠ وتلك - بالطبع - غاية مستحيلة البلوغ فى الحقيقة ، لكنها قد تكون ميسورة أحيانا فى الخيال وأحلام اليقظة والنوم ورؤى « البصيرة » عند أولئك الذين تشف نفوسهم فتنتطق من اسار الزمان والمكان لتعيش فى دنيا الخيال والأحلام البعيدة . هكذا كان الاستنباد عند راوى القصة « رحلته تلك التى قصها أثار استنكار حفنة الأدعياء ، فقراء الخيال » انه من آخر سلالة من أصحاب البصائر الذين يعيشون على الحلم ٠٠ ،

والحق أن الحلم الموشى فى كثير من الأحيان بعناصر قد ارتبطت فى النفوس بالتسامى عن الواقع الأرضى كالشموس والأقمار والنجوم والطيور ، ملمح بارز فى تكوين الشخصيات وموقفها من الحياة عند سعيد الكفراوى . وهو يتردد أحيانا على نحو يسير غابر أو فى صورة حلم مكرر ممتد : « ٠٠ شاهدت فى الليل قمرا قرويا يلوح مختلطا بدخان ، يركض خلال السحب الشاحبة فوق الأزقة الضيقة ٠٠٠ بعدها حلمت ، وفى الحلم بكيت وأخذتني جدتي فى حضنها . دفعنى أبى أمامه فرأيت فى شحوب الليل ولمعة النهار الأولى جوادى الأشهب مشدودا الى ساقيه يدور على مدارها المترب ، يثر فى القلب التراب والأحلام ٠٠ أقول لها : الشمس تملأ البلد تضحك وترفع جبهتها للشمسى . ترد على : يا عبد المولى ، اليوم غائم ولا شمس هذا النهار . وتكون السحب راكدة ، ويكون القمر مسجوناً خلف سحبات

من دخان ، وتكون النجوم عالية ترنو خافتة ، وتكون البيوت مكفنة بالظلام . وأنا أقف قرب النهر مفضوحا برؤياى الكاذبة . . . ولم أكن أعيش فصول لسنه بتتابع دوريات الايام . . . وفي لحظة سقوط الشمس على الحديه بطول السور . كنت اعود نفسى المتعبة صاعدا درجات المنزل حتى اصل الى السطح . وكنت ارى فيما ارى سيدة تلبس السواد تهبط المنحدر ، وتظل تنظر عبر البحر وكأنها تنتظر شخصا ما ربما يأتى به . . . أحس بقلبه ينضغط تحت نقل بعيد ، والريح تصفر فى فجوات الشطآن البعيدة . . . هل هى كتب الحكايا ؟ يشعر بوجوده فى الزمن المحاصر . . . تلك هى الأشياء التى يألها ويعيشها بخياله . . . هل هى الصورة وقوس قزح ؟ أم أنه حلم فى القلب من زمن بعيد ؟ . . . أحلم بها . . . أستيقظ بعد حصولى على فاكهة البستان فلا أجد ضريحا لموتى وعباءة لشيخى القارىء ، ولا حتى فرستى التى فى كل الأحوال أمتطئها فى الحلم . . . يدركنى الصباح فأسمع صوت القطار المفارق وأرى فى السماء سحبا ، وأتأهيا للنوم ممثيا النفس بحلم قديم . . . »

أما قصة « الجمل ، يا عبد المولى ، الجمل ا » فحلم كبير متكرر لصبى ريفى يرى فى نومه أنه يواجه الجمل فى تجربة واقعية تنفى عن نفسه ما استقر بها من خوف ويسيطر على الجمل كما يسيطر الرجال: « فى الحلم . . . يمتطى الصبى الجليل عبد المولى ظهر الاتان . . . ينتقل من غرب المربع حتى مدق المسير فتتجلى له الدنيا - فى الحلم - كوكبا دريا ، والشمس مستوية فى العلا . . . سمع فى البعيد - فى الحلم - صوت الأذان . . . »

وأما « عجر ليلة القدر » فى قصص الكاتب بعد المجموعة فتنتهى برؤيا لصبى يختلط فى ذهنه ما يدور من منقول دينى ومأثور شعبى حول ليلة القدر ، بما يروى عن الفجر من ممارسات لبعض الطقوس، فيعيش لحظة « صوفية » يخيّل اليه فيها أن شيخ الفجر قد شق عن قلبه ففسله ونظفه وكتب عليه بالقلم البسط حروفا وكلمات : « تواصل دق الدفوف وصوت الناي والمزمار ، وهللت فراشات فوق النار الفجرية ، وشعت على التلة بهجة من الجنة . وضع فى صدرى قلبى فانتشرت نجومى التى تتبعتها حتى آخر عمرى . وقلت لجدى الذى كان يلبس وزرة ملونة ، ويعتمر عمامة هائلة على رأسه ، وممسكا بيده الصولجان : « انظر يا جدى ! انها نجومى ! » .

وحين تنبعث فى الخاطر مثل هذه التهاويل تجلب معها بالضرورة جوا ضبابيا عابقا بالطيب والبخور وكل ما يغرى بالحدر والاستراق

فى الوهم أو الخيال . وفى مثل ذلك الجو الحالم تبدو أطراف لشيوخ وأولياء ومتصوفين وملاحم من رؤى نورانية تنبع من احساس دينى فطرى عميق : « ٠٠ أوعية فخارية تحت النافذة الشرقية للمسجد تتصاعد منها أنفاس البخور ونسوة ينتظرون الغائبين منكسات الرؤوس زائغات النظرات ٠٠ تحركت النسوة من تحت جدار المسجد ، حملن الأوعية الفخارية . كانت نارها قد باتت رمادا وهمدت أنفاس البخور ٠٠ أفعمتنى رائحة البخور ومشيت فى غيطان الزنجبيل ٠٠ سمعت لفظ المزايدين وتتشقت رائحة عطر هندى وسمعت عزف قانون ٠٠٠ وضعت أمه النار ورمت فيها البخور فتصاعد برائحة ذكرته برائحة المقام ٠٠ فى المساء راجعت أشياء الصغيرة التى أضعها فى حقيبة : مصحفى الطاهر ، ومبخرة فضية برؤوس ممالك سبعة ، أوقدها وأحرق فيها بخورا كل مساء ٠٠ »

وقد يشهد الراوى شيئا قد ارتبط فى النفوس بمعان روحية أو نورانية ، لكنه فى لحظة المشاهدة ومكانها يبدو بعيدا عن تلك المعانى لكن الراوى بنزعه الصوفية الغالبة - سواء فى قصص المجموعة أو فيما بعدها من قصص - ينتزع الشيء من المكان واللحظة ليعيد اليه شفافيته ونورانيته وإيحاءه القديم ، اذ يضعه فى سياق من المشاعر الروحية المنطلقة من نفسه لتخلع على المكان جوا جديدا من الحلم والتاريخ والقداسة . هكذا تبدت له « المشكاة » فى قاعة التحف وسط خليط من الأشياء القديمة وفى مكان معتم راكد : « فلما حبست نفسى فى العتمة الحفيفة وجلست بين مخلوقات الله فى وفاق مشجوب بالضنى ، قلت : لا وقت أبعد من وقت وللزمان حلول فى الزمان . وتساءلت عن مدى ارتباطى بتلك الأشياء المقدسة ، وسمعت صوت الأذان ولم أكن غفوت . كنت أجلس على سجادة ، يمنحنى المولى كبرياءه ، فيما أسمع عزف القانون بالنغم المغربى ٠٠ حدقت فى السقف فرأيت المشكاة تنير . تقطع الحجرات فى دورات نورانية . تنير من غير زيت فى استحكام النغم . تكشففت عن رجل نحيل يخطو على أرض من رمل وينظر حيث تلوح شمس غاربة ، وكأنه السنبداد المصنوع من الجص الملون وقد أقلع بسفينته الى بلاد جاوه البيعدة ، مخلفا شطوطا من السندي فى تجربة عالية الضراوة » ٠٠ وهكذا تتحول أيضا « كاسات الهوى » الذى كان يستشفى بها أهل الريف من آلام الظهر ، فى سياق وضعتها فيه الأم المريضة وأكده الولد الشاعر البار ، الى قناديل تشع بالنور وتجلب الطمأنينة الى الروح : « ماتت

وكل ما تركته لى بيتنا القديم ، وقلّة حيلتى والعزوف عن الناس ،
ومعرفتى المذهله بمطالع النجوم ومواعيد سفر الفطارات ، وعادة التفرج
على القباب العديمه والحلم بتماتيل العاج ، وعشق المباني القديمة التى
سكنها الأفضلون . . . وعندما فتحت باب حجرتها هبت رائحة الذين
هرموا . وطلبت منها ان تدعو لى ، لكنها طلبت منى أن أعمل لها
« كاسات الهواء » لأنها تريها على البعد الضفاف البعيدة للجنة .
وأحضرت كاسات الهواء التى لها شكل قناديل المساجد . . . حتى اذا
ما انتهيت بدا لى ظهرها منورا بذبالات غير خافقة ، وكنت أسمعها
تقول انها ترى الجنة ، .

وكذلك يتراى الأشخاص - الى جانب الاشياء - لعين الراوى أو
خياله فى مثل هذا الجو الصوفى فيبدون فى ثياب الأولياء والصالحين
وطيبتهم . حين يشتد الخوف بالصبى عبد المولى وهو يعدو - فى
الحلم - أمام الجميل الذى يطارده يبدو له « سيدى حسين » : « يتجلى
فى جبة من الجوخ الأزرق ، وعلى رأسه عمامة هائلة ملفوفة بشمال
أخضر فى لون الزرع ، تحيط وجهه لحية طويلة عن هيبة بيضاء » .

وفى مكنه وحيدا فى قاعة التحف يرى الراوى « صورة لصوفى
يعتمر عمرة من الجوخ ، وتحديق وسط وجه مكود عينان تشسعان
بألق من حريق . . . صورة بالأسود الشينى للمسجد الأقصى يطير فوقه
طائر شبيه بالعقاب وقد نشر جناحيه وسقط ظلّه على القبة . »

حتى فى رأى العين يختار الراوى فى « غجر ليلة القدر » أن يرى
جده « يتلفح بعباءة جوخ زرقاء » .

ومن « العادى » المألوف الذى تمتزج فيه الغربة بالحنين ، وانكسار
الروح فى الحاضر بطمأنينة الروح الى الماضى ، وانسياب المرء فى
وحشته الوجودية مع سيال الزمن المتدفق ، وتشبته بشيطان المكان
البعيد ، ثم من عالم الحلم والوهم والأساطير وعير البخور والشموس
والنجوم والأقمار ، وروائح البركة والطيبة فى الريف القديم ، يخلص
للكاتب أسلوب بديع فى شاعريته وقدرته على التحليق والتجسيم
والمزاوجة بين عدوبة « البساطة » وقدره البيان .

ابداع - ابريل ١٩٨٩

هو... وهو سناء البيسي

«هي وهو» كتاب صدر حديثا للصحفية الادبية سناء البيسي ، جمعت فيه ما كانت قد نشرته من لوحات ولقطات ونماذج تصور علاقة الرجل بالمرأة في اطار موضوعي واسع يضم الأزواج والزوجات والآباء والأمهات والأبناء ، والموظفين والموظفات وغيرهم من رجال المجتمع ونسائه ، في علاقة تتجاوز العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة لتتناول مشكلات الحياة وطبائع النفوس وتحولات العصر . أما الاطار المكاني فواسع كذلك يشمل الحياة القرية والمدينة والمنزل والمكتب والطريق ، ويعرض من خلال المكان وطبيعة العمل والحياة فيه شرائح كثيرة من الشعب مختلفة في مستوياتها الاجتماعية والفكرية والوجدانية .

وللكاتبة دراية كبيرة بأسلوب الحياة في القرية والمدينة وسلوك أبناء الطبقة أو المهنة الواحدة ، فهي تعرف معرفة أصيلة عادات القرية وخرافاتها وطريقة أهلها في العمل والملبس والمآكل والحديث ، وهي في الوقت نفسه خبيرة بمشكلات المدينة وطبقاتها وعلاقاتها المعقدة ونماذجها البشرية المتنوعة ، لذلك لم يكن غريبا - في هذا الاطار الواسع المحيط - أن يشمل الكتاب خمسين لوحة ولقطة مختلفة الموضوع والشخصيات .

ويصعب على القارئ والناقد معا أمام هذا العدد الكبير المتنوع في طبيعته ان يكشف خطأ واضحا يربط بين هذه اللوحات جميعا ، سواء في دلالة الموضوع أو خصائص الفن ، فقد يجيء بعضها رسما لشخصية أو رسدا للحظة أو تصويرا لطبقة ، وقد يكون بعضها طرفة نادبة أو واقعة عجيبة . وقد تكتمل لبعضها سمات القصة القصيرة ، ويظل بعضها مجرد رصد ذكي للواقع بعيد عن فن القصة القصيرة . بالرغم

مما طرأ على مفهوم هذا الشكل الفني في السنين الأخيرة من تحول أصبح يتسع معه لكثير مما لم يكن ينتسب إليه من قبل ، على أن القارىء مع ذلك يستطيع وسط تلك الصور والوقائع الكثيرة أن يكشف عن بعض الخطوط الرئيسية التي يجمع الواحد منها بين أكثر من صورة وواقعة ، وان ظل أغلبها مفردا متميزا بطبيعته الخاصة فى الموضوع والفن .

ولعل من أبرز تلك الخطوط المفارقة بين المظهر والمخبر ، وبين الماضى والحاضر . وهى مفارقة تتمر فى جوهرها طبيعة الحياة الحديثة المتغيرة ومصائر البشر المتقلبة ، وتذبذب انسان العصر بين الفطرة والمدنية والفقر والغنى والسعادة والشقاء .

ولاشك أن الحياة الحديثة تفرض على كثير من الناس مظاهر فى السلوك والأخلاق لا تمثل حقيقة شخصياتهم التى قد تطفو على السطح فى لحظات ومواقف عابرة ثم تعود لتختفى سريعا تحت قشرة المدنية الدائمة .

ومن أجمل اللوحات التى تمثل الخلاف بين الظاهر والباطن لوحة بعنوان « قلت لها : حاضر ! » وفيها تحلل الكاتبة شخصية رئيس عمل يتخذ من هيبة الرئاسة وسلطتها قناعا زائفا يخفى وراءه عقده القديمة من الخضوع لأوامر أمه وهو صغير كلما رفعت أصبعها فى وجهه محذرة أو ناهية ، ثم الخضوع لزوجته بعد أن ماتت أمه وخيل إليه أنه يستطيع الفكك من تلك العقدة بما يلقى من رقتها وطاعتها . ويتحقق للوحة كل سمات القصة القصيرة المحكمة ، وكل مظاهر العقدة النفسية فى نشأتها ونموها واستحكامها ولجوء صاحبها الى ما يسمى « التعويض » .

وتبالغ الكاتبة فى رسم هذه الشخصيات لتبرز المفارقة اجسيمة بين الظاهر والباطن ، حتى تغدو شخصياتها - فى بعض المواقف - أقرب الى النمطية أو تبلى أحيانا حد « الكاريكاتير » وبخاصة حين لا تصف الكاتبة الشخصية بنفسها بل تدفعها هى الى الحديث فيما يشبه نجوى النفس . وفى هذه اللوحة يتحدث الرئيس الى نفسه مزهوا بسلطانه وبما يشهد من خشية مرؤوسيه وسعيهم الى مرضاته ، حديثا فيه كثير من المبالغة والطول . ولكنه يصل فى النهاية الى منشأ عقده حين يتحدث عن تسلط أمه ثم تسلط زوجته من بعدها بعد أن كانت فى أول الأمر « مخلوقة رائعة » انسانة ، فراشة شفافة ، أرق من نسمة ، نغم خافت ، ترنيمه ملائكة ، ندى زهرة ، سداجة طفولة ، احتواء خميلة ، انسياب جدول ، . ثم يصرح بحقيقة عقده فيقول : « .. تخليت عن عرش

الأوامر ، ورجعت الى قواعدى ، داخل مملكتها فى البيت اردد « حاضر » على مدار السنين . عزائى اننى - يوميا وعلى مدار السنة - امتلك الفترة ما بين الثامنة والنصف صباحا حتى الثانية ظهرا - فيما عدا عطلة نهاية الاسبوع وأيام الأعياد والمناسبات القومية والدينية والاجازة الصيفية ! - أمارس خلالها متربعا على مقعد سيادة المدير متعة اصدار الأوامر » .

ويصطدم الرئيس بشخصية نسائية نالثة فى شخص موظفة أحب أن يمارس عليها سلطانه وينفس عن عقده من المرأة فحرمها أكثر من مرة حقها فى « العلاوة والترقية » ، الى أن سئمت ظلمه الطويل واقتحمت مكتبه ذات صباح على مرأى من بقية رؤوسيه وهى تصيح فى وجهه متهمة محتجة . ويتوقع الموظفون من حوله أن يبطش بها ، لكن عقده تنبثق من داخله فى تلك اللحظة فيأتى بما لم يتوقعه أحد : « وأراه . . اصعبها ! الشروخ تزحف فى الداخل ، سريان الدمار ، فى لحظة سقط البناء الذى احطته بمتاريس شموخ ، والبسته أقتعة كبرياء ، أنهاوى ، ترفع اصبعها فى وجهى ، التوأم الثالث لأصبح سددت الى طفولتى ، وأخرى هازالت مشرعة فى بينى ، صمت بالغ ، سكون يسبق عاصفة متوقعة ، الكل يتأهب يبحث عن سكة سلامة بعيدا عن مركز الانفجار ، ما توقعه الرؤوسون لم يحدث ، كان طبيعيا ان يترك رد فعل تصرفى معها على الوجوه ذهول المفاجأة ، قلت لها : حاضر ! » .

وتبدو المفارقة الجسيمة بين الظاهر والباطن مرة أخرى فى صورة أستاذ جامعى وكاتب معروف تسعى الى بيته فتاة ناشئة « عصفورة وجه تتعثر الى صومعة صاحب الشهرة والألقاب والتاريخ والدرجات العلمية والفلسفات المتراكمة » لكى تتلمس عنده النصيح والارشاد . وكما تركت الكاتبة شخصيتها فى الصورة السابقة تكشف عن باطنها من خلال نجوى النفس ، تترك الأستاذ هنا ايضا ليتحدث عن نفسه فاذا به انسان حطمه الشعور الباطنى بالفشل ، وشقاؤه فى بيته مع زوجته ، بعد أن عاشا فترة سعيدة من قبل ، وغربته عن ولده الذى انسلخ عنه بعد أن كان مصدر غبطته وهو طفل . انه فى حقيقته « فأر عجوز يقظ تصفعه معاول دقات الساعة ، تسخر منه أغلفة كتب أفنى الشباب فى تأليف سطورها ، الأسماء الضخمة تحيا مستقلة عن حياة أصحابها ، اسمه هناك يطوف على السنة علماء ومثقفين ، يتلوى وينفرد فى حروف طباعة نشرات وصحف ، بينما جسده هنا يتسول عطلا ونوما » .

وفى لحظة اليأس والشعور بالاحباط يعبر الأستاذ والكاتب الشهير عن عبثية الحياة فى سخرية مريرة : « فى رحيلى لن تذرف دموع .

التغيير الوحيد الذى سيعزى ذكراى أن تسبقها « كان » ، تفنى ذراتى وتختلط بالتراب وتتييس مع قشرة الأرض لتدور معها حول الشمس ، ينزعون لافتة باشا قديم ليحمل الطريق اسمى ، ورغم ذلك تظل لافتة الباشا هاديا للضالين ، ابنى سيمد يده بوقار يتقبل عزاء ، ربما تزداد انحناءته المهذبة عندما يتسلم باسمى من السيد الوزير وساما يسلمه بدوره الى زوجته الأجنبية التى ستفتح حقيبتها وتلقيه داخلها بابتسامة باردة ، زوجتى لن تنسى ان تشتري « سلطانية زبادى » واحدة ، وستظل تمسح وجهها الدسم لتحافظ على صحتها ، تخلع من الحائط صورة والدى بعمامته الكبيرة لتثبت مكانها لوحة تجريدية !

أما المفارقة بين الماضى والحاضر فنتجلى فى عدة لوحات من أبرزها « اشارات اعتراض » وفيها تقدم الكاتبة صورة نمطية كاملة لرجل أعمال كبير بكل مظاهر الترف المألوفة فى الملابس والمظهر والحركة والأثاث وكأنها ترصد الرجل بعدسة كاميرا وراءها مصور خبير يقترب من « موضوعه » فيجسم هلامحه ويبرز أبعاده من كل الزوايا . وكما تبالغ الكاتبة فى رسم المفارقة الجسيمة بين المظهر والمخبر ، تبالغ هنا أيضا فى تجسيم الخلاف بين الحاضر والماضى ، فلم يكن ماضى الرجل كحاضره المترف المنعم ، بل كان ماضيا « متواضعا » مازال يمثل فى حياة أخته وزوجها حياة فطرية فى الهى « الشعبى » الذى كان قد نشأ فيه .

وكثيرا ما تحن الشخصية الى استعادة الماضى ، ويفرض عليها ان تعود اليه لتبدو المفارقة بين الزمنين ممثلة تحول الحياة والناس فى العصر الحديث . وهنا يعود رجل الأعمال الثرى الى أخته يلتمس لديها ما افتقد من « بساطة » ومن حنان لكنه ما يلبث ساعة أو بعض ساعة حتى يضيق بتلك الحياة التى تقف على طرف نقيض مع حياته الناعمة : « نام . . كابوس الطفولة ، روحه مسحوبة ، عيون جاحظة على السقوف تنظر باصرار اليه ، تتداعى ، تسقط فوقه ، تصرعه ، قبضت على أنفاسه رائحة قطن مراتب أضحى تضاريس حجارة من أجيال نامت عليه ، لدغة نارية خرقت جلده واهدرت دمه فى ساعة الامتصاص ، انتفض ، هب ملتاعا ، نضا جلاباب زوج اخته ، هرول ، هرب من الرائحة النفاذة ، انزلقت فى الفضاء قبلات وداع اخته الطيبة . . » .

وفى لوحة بعنوان « بينى وبينه بلاد وبحور » تتحدث أم عن لوعتها لفراق ابنها الوحيد الذى سافر الى الخارج للدراسة وتزوج أجنبية ولم يعد . وترحل الأم فى زيارة لولدها وفى نيتها أن تعيش معه تحنو عليه وعلى زوجه وترعى أودلها . ولكن المفارقة الصارخة بين الماضى والحاضر،

بين تعقد المدنية وبساطة الفطرة ، تدفعها الى التشبث بحياتها التي لا تستطيع ان تعيش بعيدا عنها ، وكما بالغت الكاتبة في وصف الترف المسرف في شخصية رجل الأعمال . تبالغ هنا في صورة الحياة المدنية المعقدة ! « هنا الحداثة شيء آخر ، وحدة لم أشعر بها فوق السحاب ولا في متاهات لافتات المطارات ، كآني في سيادة ! في صالون ، في معمل ، في فيلم ، « ترابيزة » وتليفون وزهور حقيقية وقلم و « نوتة » وكتالوج ومقص ومنفضة سجائر ، مجلات وجرائد ، وراء الباب نكت مرسومة لتقعد وتقرأ وتضحك ، سجاد ، موازين حرارة وضغط وكيلوات ، ساعة ومنبه وزرار نور وزرار تكييف وزرار صابون ، وازرار أخافها ولا المسها ، لا وجود لانبوبة بوتاجاز ولا سبت غسيل ولا لوفة استحمام ولا حجر أسود لدعك الكعوب ولا كوز لنقل الماء ولا قبقاب للوضوء ! » .

وتعود الأم لتعيش في الطرف النقيض - كعادة الكاتبة في المواجهة بين النقيضين «أشفاق لراحة سريري في بلدي ، المخدة القطن المنجدة ، رائحة الكستور ، مذاق البهارات ، عذبة القهوة ونار وابور السبرتو الزرقاء الهادية ، عربة البطاطا المشوية والسبت المدلى من البلكونة ٠٠» .

وبالرغم من تلك الخيوط القليلة التي تربط بين بعض القصص واللوحات ، يشعر القارئ بالحيرة أمام هذا العدد الضخم من الصور الاجتماعية والأخلاقية والنفسية التي يضمها الكتاب ، وليس النشر في الصحيفة اليومية دائما مبررا لما ينشر في كتاب . ولو اختارت الكاتبة من صورها ما يلائم بعضه بعضا وبتحقيق فيه قدر مشترك من سمات الفن لبقى لها قدر واف من تلك الصور - قد يزيد على نصف ما نشرته - يجد فيه القارئ متعة فكرية وفنية كبيرة .

الشرق الأوسط ١٧ - ٣ - ١٩٨٦

ملاح فنية في أقاصيص محمد المخزنجي الآتي .. ورشق السكين والموت يضحك

من بين ألوان القصة القصيرة التي شاعت في السنوات الأخيرة لون من القصص البالغة القصر - قد لا تتجاوز أحيانا بضعة أسطر ، وقد يطول بعضها لكنه لا يبلغ حد المؤلف في القصة القصيرة . وقد درج الناس على تسمية ذلك الشكل « قصة قصيرة جدا » أو « أقصوصة » . والتسمية - كما يبدو - تلاحظ التميز الواضح في الشكل ، لكنها لا تعبر - في ذاتها - عن الطبيعة الفنية واللغوية والنفسية لهذا اللون الجديد ، فصفة القصر وحدها يمكن أن تجمع بين أنماط من القول يدخل قليل منها في نطاق القصة ، وينسدرج معظمها تحت « الخبر » أو « الطرفة » أو « النادرة » . والفيصل بين القصة وسائر هذه الأنماط أن القصة ، من هذا اللون ، رؤية خاصة للحياة والأشياء تقوم على انتقاء مقصود لمشهد أو لحظة أو نموذج يرى فيه الكاتب - أو يحس بروجدانه وفطرته - أن له دلالة متميزة . ولكي يبرز هذه الدلالة لمثل ذلك الشيء الصغير المختلط بوقائع الحياة ومشاهدها أو القابع تحت ركام من الالف أو العادة أو ظن « التفاهة » التي لا تستحق الالتفات ، يعزل الكاتب ما التقطته عدسة بصره - أو بصيرته - عزلا حاسما وكأنه يحيطه بسياج يحميه من أن ينفذ إليه ما لا صلة له بدلالته ، كما يحمى المصور عدسته من أن يتسلل الى جوانبها ضوء لا يريده أو لا يسيطر عليه ، فيفسد « فنية » صورته .

وبدون ذلك الاختيار - الذي يتم بالوعى أو بتلقائية الموهبة ، وبدون ذلك العزل الحاسم الذي يبرز الدلالة ، يظل ما ظن الكاتب أنه « قصة قصيرة جدا » خبرا ، على شيء من الطرافة والتنسيق كالذي ينشر كثيرا في الصحف اليومية ويرضى حاجتها الى « البساطة » والاختزال .

ويعد محمد المخزنجي من كتاب هذا الفن الذين برزوا على نحو ملحوظ في السنوات الأخيرة ، في مجموعتيه « الآتي » و « رشق السكين » .

ويتميز المخزنجي في مجموعته الأولى بقدره فائقة على اختيار « اللقطة » أو « زاوية الرؤية » وبأسلوب يبدو في ظاهره - في أغلب الأحيان - محايدا لا يتدخل فيه الكاتب بنوع من البيان الخاص الذي يؤكد دلالة القصة بالترادفات والجميل المزدوجة المتقاربة المعاني وغير ذلك من أساليب البيان ، ولا يفسد تسرب الدلالة الى وجدان القارئ بالافصاح عنها ، على سبيل سوق الحكمة بالتفسير والتعليق في نهاية القصة ، الا في قصص قليلة .

على أن هذا الأسلوب - على الرغم مما يبدو من حياده - يقوم على حذق واع ببنية القصة وان تخفى وراء البساطة الظاهرة . وهو أبلغ ما يكون في سوق دلالة القصة والنفاد بها الى وجدان القارئ حين يقترب من طبيعة الشعر التلقائي غير المقصود أو المصنوع ، والذي يقوم على عناصر لغوية وأسلوبية خفية لا يفتن اليها القارئ الا بعد شيء من التدبر والتحليل .

ولعل من خير نماذج ذلك الايجاز الشعري المحكم في بيان الدلالة قصته « اليمامة المضروبة » :

« وأنا صغير أجوب الحلاء ، أرفع رأسي ، إذ أسمع فوقى رفيفا مضطربا لطائر يمرق .. انها يمامة مضروبة تهوى .

ها هي ذى فرصة سانحة للحصول على يمامة بلا عناء .. وأطير وراءها .. ها أنذا أجرى واليمامة تهوى . ضربها أحدهم دون أن يصيبها في مقتل .. جناحها مضروب لكنها غنيمة . أجرى أنا - تحت - وترفرق هي فوق . تهبط رويدا رويدا حتى أكاد المسها . أرفع يدي قافزا لأنالها ، لكنها تنفلت . تنطلق بأسرع ما تقدر ، وتسقط من جناحها المضروب قطرة حمراء ساخنة تبلى يدي . تطير فوق حقل مشتول . أخوض لألحق بها لاهثا ، فتتفرغ قدماي في الطين ! ها هي ذى تبتعد وأنا مغرور .. أدرك أنها أفلتت وأننى لن أمسك بها أبدا .. أمسح قطرة دمها التي جفت وغمقت على يدي .. وهي - اليمامة المضروبة - أراها هناك .. نقطة رفيعة ، .

وفي هذه الأسطر - على قلتها - يتمثل فن الكاتب في اختياره وعرضه ، فقد جرى عرف الناس على أن يرمزوا باليمامة أو الحمامة الى السلام ، وهي الى جانب هذا من « الطير » الذي يتخذها الناس رمزا للحرية

والانطلاق . والطفولة كذلك رمز للبراءة والوداعة . لكنها هنا تتخلى عن طبيعتها بحكم العادة والعرف فتصبح عنوانا للعدوان الذى يتخفى وراء ما تعود الانسان أن يعده من ضروب التسلية واللبو . ولأن اليمامة فى اصرارها على حريرتها تمثل الفطرة التى ينبغى أن تكون للأحياء ، يرصد الكاتب انطلاقها فى محنتها لتنجو فى النهاية من عدوانين : عدوان صائد غير معروف ، وعدوان طفل « برىء ! » .

ولأن الطفولة قد خرجت عن فطرتها ورمزها ، تبدو - فى المقابل - مغروزة فى « الطين » ، ملوثة الكف بقطرة واحدة من الدم تمثل كل دم سفوك ، وتبقى عالقة بكف الصبى - برغم محاولة مسحها ، وان تغر لونها فأصبح « غامقا » قريبا من لون الطين الذى تنفرز فيه قدماء . . وفى مطاردة الصبى اليمامة يجرى هو تحت - وترفرق هى - فوق - وكان الجرى فى غايته العدوانية هبوط بانسانية الصبى لا يمارس فيه صاحبه عناء أو توقفا للتفكير ، وكان « الررفة » الى أعلا نقيض ذلك التذنى ومجاهدة فى سبيل الانطلاق والبقاء . وعلى حين تنفرز قدما الصبى فى الطين - رمز المادة والشهوات فى الشعر - تطير اليمامة فوق حقل « مشتول » يرمز الى النماء والحصب المقبل .

وعلى هذا النحو من الرمز الذى لا يحتاج الى افصاح عن مغزاه ، ومن العرض المحكم برغم ما يبدو فيه من بساطة وتلقائية ، يقسم الكاتب صورة أخرى من الاصرار على البقاء تتجاوز الموقف الفردى لتعبر عن معنى « كوني » كبير فى تعاقب الموت والحياة . . . يضيق الطبيب الشاب بحركة ذبابة زرقاء وطنينها من حوله فى « معمله » فيطاردها حتى تسقط ، فيقلب عليها كأسا زجاجية ويضى فى مراقبتها وهى تحاول الخلاص ، وقد أغراه لونها الذى كان « يعكس فى قلبه شتاتان من ألح الألوان . وكانت على بدنها مربعات منمنمة أيضا تتناسق كأنها رقعة شطرنج ، وتتماوج تحت جنيحاتها السلوفانية بلعة معدنية زرقاء . . » . ويرش الطبيب داخل الكأس قليلا من « البنج الموضعى » ، ويرى الذبابة تجن فى بحثها عن مخرج ، ثم تتوقف ، وقد بدا أنها تموت . . . ثم « تحركت فجأة حركة دائرية وهى تذبذب مؤخرتها ، ومع كل ذبذبة راحت تضع بيضة . . بيضة صغيرة كراس دبوس أملس . . بيضة ، اثنتان ، ثلاث ، أربع ، خمس . . سنت بيضات وضعتها ، وسكنت ! » .

وقد تبدو هذه التجربة العملية وسيلة قاسية للوصول الى هذا المعنى الكلى « ميلاد الحياة لحظة الموت ، وحركة الحياة فى دائرة مغلقة لا تتميز فيها البداية من النهاية » وبخاصة بعد هذا الوصف الشعري لتلك

الذباية. المتميزة القريبة من طبيعة الفراشة . لكن الكاتب الطبيب لا يجد بأساً من أن تكون بعض ملاحظاته نابعة من هذا المجال الواقعي الذي يرصد فيه الأحياء ، في أكثر لحظاتهم حقولاً بالمعاني الوجودية التي يندر مراقبتها بعيداً عن الصحة والمرض والموت والحياة .

وفي هذا المجال أيضاً تجيء قصته « الآتى » التي تبدأ مثل هذه البداية الواقعية « الحشنة » : « لآنى كنت الطبيب المناوب يوم مات نعيم بالسل ، فقد كان على أن أسجل لحظة الوفاة وسببها ، وأن أمر بنقل الجثة الى المشرحة بعد ساعتين . ولم أفهم لماذا ازداد عويل امرأته عندما سمعت كلمة المشرحة . ولاحظت أنها كانت حبل ، بل فى شهوور الحمل الأخيرة » . . . وتنتهى القصة بهذا الرمز المتصل بامتداد الحياة كالكصتين السابقتين ، على نحو أكثر تلطفاً ورقة : « وعندما لم أفلح فى اسكاتها بالأبر ولا بالرجاء ، ناورتها وأنا أشير الى بطنها . . . قلت لها اننى كطبيب أعرف أن صراخ الحامل خطر على الجنين . ولم أفهم لماذا فى هذه المرة فقط كفت ، رغم أن دموعها لم تنقطع . وكانت تفرد راحتيها تحت البطن المنتفخ ، كأنها تحمله برفق » .

ولعل قول الكاتب : « ولم أفهم لماذا كفت هذه المرة » نابع من حرصه الشديد على أن يتعمد قدر الامكان عن التصريح بدلالة القصة ، فلا يد أنه قد فهم تماماً لماذا كفت المرأة عن الصراخ ، ولماذا فردت راحتيها تحت بطنها المنتفخ كأنها تحمله برفق .

وبمثل هذه النظرة القائمة على « الملاحظة » المجردة غير المرتبطة بالمشاعر ، يصور الكاتب ارادة الحياة وامتدادها - مرة ثالثة - فى قصته « فوق سطح ساخن » . والراوى يراقب - على مهل - نملتين وقعتا على جسم « غلاية » الشاى الساخنة ، فاحترقت احدهما لأنها لم تسلك طريق الخلاص ، وقفزت الأخرى بعيداً فنجت . وتتميز هذه القصة ، وقصة « الذباية الزرقاء » عن قصة « اليمامة المضروبة » بأنها تقومان على « التجربة » المقصودة التى يرقب المحرب فيها سير التجربة وما تنتهى اليه . وليس الراوى مجرد طرف فى القصة ومعنى من معانيها ، بل هو صانع الحدث أو اللحظة وناقلاً الى القارىء ، فهو الذى خدر الذباية الزرقاء ووضعها تحت الكأس الزجاجية ، وهو الذى أزعج النمل الذى يسير فى خط منتظم على الحائط فسقطت النملتان على السطح الساخن . لذا تخلو القصتان من روح الشعر ورموز اللغة كما تبدو فى قصة اليمامة المضروبة ، التى تسوقها المصادفة العارضة وتحدث فى خلاء واسع يتضمن عناصر ومفردات تصلح لبناء الرمز أو لتكون « خلفية »

له ، فكلتا القصتين تجرى في مكان محدود مغلق - العمل والمطبخ -
وموضوع « التجربة » كائنان صغيران ليس لها قدرة اليمامة ولا حرية
حركتها ولا ارتباطها ببعض الرموز الانسانية الشائعة . وهما - لهذا -
« مادتان » صالحتان للمراقبة الموضوعية المتمهلة ، وقابلتان أن يحملهما
الراوي رمز الارادة الفطرية للحياة التي تنبعث من مجرد غريزة البقاء .

وقد نلاحظ شيئا من المقابلة بين سلوك النملتين شبيها في الظاهر
بالمقابلة بين الصبى واليمامة المضروبة ، لكن المقابلة بين النملتين لا تحمل
الا هذا « المعنى » المجرد من القيم والمشاعر والرموز . معنى غريزة
البقاء - على حين تحفل قصة اليمامة بكثير من المقابلات الصغيرة الرامزة
والاستخدام الخاص للألفاظ ، والبناء المقصود للعبارة .

وبرغم هذا الحرص الواعى على ألا يقع الكاتب في حبال « المغزى »
يفوته أحيانا هذا الحرص فيختصم بعض قصصه بمعناها المحدد المباشر ،
وأحيانا لأن القصة - في صورتها الشديدة الاقتضاب - لا يمكن الا أن
تنتهى بمثل تلك الخاتمة ، وأحيانا استجابة لآغراء « الحكمة » وحرصا
على نقل خلاصة التجربة . ومن القبيل الأول خاتمة « العاصفة الترابية » :

« .. انها العاصفة الترابية ، قالوا . وقالوا لا يذهب بها الا
المطر ، فأغلقت النافذة » ، ومن وراء الزجاج رحمت أنتظر هطوله .
الدنيا تمطر ..

قلت : هذا قال حسن . فتحت النافذة وبسطت كفى للقطرات ،
كشأن فرحى القديم بالمطر ، فروعيت : أنها تمطر طينا .. !

وأنا مشغول بفزع الماء الأسود في كفى ، فأننى أنها : حول
الشمس ، فى الأفق ، فى فضاء الشوارع ، وأمام واجهات البيوت ،
تصفو بطيئا بطيئا ، لكنها باليقين .. الى شروق ! » .

ومن قبيل الانسياق وراء آغراء التصريح بالحكمة والمغزى دون حاجة
خفية ، نهاية « الأوتاد » :

« ثلاث شجرات أمام البوابة . شجر غريب ساكن وقور ، تمتد
فروعه وما تلبث أن ترفد فروعها تتدل متجهة الى الأرض
« يجملون » المدخل برصيف من البلاط الأسمنتى . تركوا حول جذوع
الشجرات فراغا قليلا ، لكنهم حالوا بين الفروع الهابطة والوصول الى
التربة .. يهز العجوز رأسه محتجا : غلط ! أكبر غلط ! ، فلا أعرف
سببا لقوله .

فى مدة وجيزة طالت الشجرات . سمقت كما لم أعتد أى نوع من الشجر . . يظل على حزنه المحتج وهو يشير الى الفروع المدلاة وقد عجزت عن الغوص فى بلاطات الأسمنت ، فجفت هشيما ، ثم يشير الى أعلى الشجرات مهمما ! صحيح طالعة فوق . . فوق فى السماء . . لكن . . ، ويتجه الى الجذوع قائلا وهو يهزها « ضعيفة جدا فى الأرض . ويدهشنى الى حد الفزع أن أرى يديه الضعيفتين تحركان الشجرات السامقات بيسر ، وكأنه ينفخ فى قشاش طفت على ماء ! »

ولم يكن العجز المجرب ، ولا القارئ الفطن فى حاجة الى هذا التصريح . وكما يخرج الكاتب أحيانا عن منهجه فى اشاعة الدلالة الكلية للقصة فى ثناياها ، يخرج فى بعض القصص عن أسلوبه الهادى المحايد فيلج الحاحا ظاهرا على تأكيد احساس الشخصية بمعنى من المعانى ، من خلال ركائز لغوية وأسلوبية مكررة مسرفة فى دلالتها على المعنى . وقصته « فى الليل الصقيع » نموذج فريد لهذا الأسلوب البياني المفرق فى التعبير عن الذاتية . ويصور راوى القصة وحشته فى ليل الشتاء الموحش البارد ، وهيامه على وجهه وحيدا فى شوارع المدينة الصغيرة ، بلا أنيس الا من قطة تعانى مثله من الوحدة والبرد ، ثم جاء معها كلب يسير وراءه مع القطة حينما ذهب . وبعد ثلاثة شوارع من التجوال أصبح يكبعه ثلاثة كلاب وقطتان ! وفى تصويره للوحشة يدور حول كلمة الصقيع ومشتقاتها ومرادفاتها على نحو مسرف يحول الوحشة النفسية الباردة الى محض برودة مادية ، ويحبس الأسلوب فى دائرة ضيقة من التعبيرات المحدودة : « فى هذا العام جاء الى بلدتنا الحارة شتاء لم نر صقيعا مثله . وبشكل شخصى كان عندى أصقع ما يكون . . . كان صقيعا وكان الليل فى الشوارع أصقع أصقع ، لكن هناك أمور أصقع من كل شئ تجبرنا على الخروج الى الشوارع حتى فى منتصف الليل . . وحشوت عودى فى ما امتلك من دثار ، وبرغم هذا فان البرد كان ينفذ ليطن لحمى وعظامى بمدى من صقيع . . . وكانت البيوت تلتف بغبش رصاصى صنعه أصقيع من بخار الأنفاس التى تتسلسل خارجة من فرج البيوت لتتلعج . . وأسرعت فى هذا الليل الرصاصى . . رأيت كائنا صغيرا يتحرك وقد التفت بهالة رصاصية من الغبش . . كان قطة . لكن القطة لم تهرب حين اقتربت منها فى هذا الليل الصقيع . . كان رذاد من بقايا المطر يهيم من السماء أبيض كالثلج يلدغ ، يلدغنى ويلدغها . . وضحكت ضحكا مكتوما كالبكاء اذ لم يكن لى بيت فى هذا الليل الصقيع . . . وأخذت أمر بموكبى هذا الغريب فى شوارع هذا الليل الصقيع . . وكنت دهبودا أتعجل مجيء الصبح . . » .

ولعل هذا الاسراف فى الوصف المادى لبرد الليل قد وجه القصة الى نهاية غير متوقعة ، فمثل هذه الوحشة لو كانت مظهرا لوحشة نفسية لا يأنس الى المرء فيها الا القلط والكلاب الضالة ، تنبع - فى الأغلب - من نفور من الناس أو عجز عن مخالطتهم ، ويأنس المرء فيها الى برد الليل وخلائه . ولكن القصة تنتهى بقوله الراوى : « وكنت مبتردا أتعجل مجيء الصبح الذى وحشت له ، لعل أتدفا وأذوب فى زحمة الناس » .

والوحشة التى تحيل العالم الى صقيع ، أو تقضى بالفرد الى ما يشبه الاختلاط أو الحبل فى بعض الأحيان ، تمثل لقطاع شعرية انسانية جميلة عند المخزنجى ، لكن الاطار البالغ القصر لا يتيح له أن يحول لقطاته الى « لوحات » . وعلى القارئ المتمرس أن يعيش بخياله مع الشخصية أو الجو أو اللحظة ليمت ما بداته الكلمات القليلة واللمسات السريعة الموحية . ومن أجمل تلك اللوحات لوحة رسمها لعجوز وحيدة تعيش وحدها فى عالمها بتهاويل الوهم فى قصة « قمرها الذهب » :

« امرأة عجوز فوق كومة الى جوارى ، تنادينى . تنادينى بالاشارة وبلا صوت . . . أفكر : اما خرساء ، أو أن لديها سرا تكتنه . . . ها هى ذى تمتلك صوتا عجوزا تخافته بأقضى ما تستطيع . تسألنى ان كنت أعرف الذهب . الذهب الخالص ! وتبسط بالقرب من وجهى - حاذرة أن يلمح هذا أحد غيرى - كفها اليابسة المسودة ، فيها كرية صغيرة مذهبة تريدنى أن أفحصها . . . ان فى وجهها سنين كثيرة ، وكللا ، وشيئا أشبه بجنون الفرح المفاجئ وهى تتلفت . تثرثر بحديث عن أنها ستبيع القمر الذهبى الذى عثرت عليه ، وتشتري بيتا وثوبا جديدا ، وطعاما طيبا . وسجادة للصلاة . . . وأنا أمسك بهذا الشيء المذهب بين أصابعى : انه زر من الأزرار ، أو شيء من هذا النوع . مذهب وقد نقشت عليه ملامح قمر بدر ، يبتسم . انه خفيف ، أضعه بين أسناني وأخذشه ، يطل لون الألومنيوم الأبيض . . . » وجمال التصوير فى هذه اللحظة ينبع من أن الكاتب لم يبالغ فى وصف ما تخاله المرأة ذهبا - كما بالغ فى وصف صقيع الليل والوحشة - بل جعله شيئا صغيرا لا يحقق حلما فى بيت أو ثوب أو طعام أو سجادة صلاة ، حتى لو كان ذهبا خالصا ، لكنه فى خيالها أو وهما قمر سحرى قادر على أن يصنع المعجزات . على أن الكاتب ، كما تحول فى القصة السابقة عما كان يمكن أن يتوقع القارئ من عزوف الشخصية المتفردة عن الناس ، يختم هذه القصة بما يفسد لحظاتها الشعرية الدقيقة ، فحين يخبر الراوى العجوز بحقيقة قمرها الذهبى تنقض عليه :

« انها تهجم عاضة ذراعى ، مرددة أننى لص ، لص يخبرها كذبا
أن قمرها الذهبى ليس الا زرا من معدن رخيص ، ليسرقة .. أعطيها
الزر . وقد صرت أصرخ من شدة الرعب ، وهى قد جنت .. تعضنى ،
بل تكاد تأكلنى ، وأجرى مبتعدا عنها ، وهى تقذفنى بما تلقاه تحت
قدميها العاريتين » .

وحين تتجاوز اللحظة الاختلاط أو الجبال الى مثل هذا الجنون الوحشى
تفقد شاعريتها وقدرتها على اثارة التعاطف الانساني وتصبح - على
النقيض - مثيرة للنفور أو السخرية . وهذا ما لم يقصد اليه الكاتب ،
بالطبع .

ومحمد المخزنجى طبيب شاب ، لعله حين كتب هذه القصص كان
ما يزال يجتاز تلك المرحلة الوسطى التى يتعادل فيها الاحساس العاد
بعذاب المرضى والمصابين ، والى المهنة وموضوعية الممارسة ، فتصبح
ملاحظة المشهد لديه مزيجا من عطف انساني رقيق تكبجه المعرفة العلمية
وضرورات العمل ، فلا يبلغ حد الرثاء الصريح أو العاطفية المسرفة ،
ولا ينتهى الى الممارسة المحضية المجردة من العواطف . ومن هذا المزيج
المتعادل تخلص للكاتب مشاهد من أسى شفيف ينبع من استسلام الحياة
للموت فى نهاية المطاف استسلاما شاعريا وديعا يحاول أن يمسك
بأطراف الحياة ، لكنه لا يتشبث بها . وفى المجموعة قصتان تميزان بهذا
الأسى ، وتلك الوداعة والشاعرية ، هما : « عنبر البنات » و « بضع
زهرات » . والراوى فى هاتين القصتين طرف فاعل فى المشهد وليس
مجرد ملاحظ أو مجرب . وفعله لا يتجاوز لمسات انسانية مواسية فى
القصة الأولى ، أما فى القصة الثانية فانه يجعل من نفسه « معادلا »
للمريض ، محاولا بذلك أن يضع نفسه موضعه ليستشف حقيقة مشاعره
الباطنة .

فى « عنبر البنات » بقسم الدرر يرى الطبيب الممرضة تحمل
ملايات المرضى الى التنظيف . ويمد يده فيفرد بعضها فىرى « زحمة
التطريز تكاد تخفى لون القماش الأبيض . مئات من كلمة « الذكرى »
وتحتها أسماء لبنات ، ورسوم لورود بألوان ، ومراكب تسبح على موج ،
وشسوس طالعة ، وعصافير » . انهن - كما تنبئ نهاية القصة - قد
قضى عليهن المرض ، لكنهن لم يشأن أن يفادرن الحياة دون أن يمسكن
بأطرافها بتلك الكلمة الحافلة بالدلالة « الذكرى » ، اذ هى استسلام
للموت ، واستمساك بالحياة فى وجود معنوى ممتد ، وتعبير رقيق عن
محبة الحياة والأحياء ، يزيد من جماله ما يحوطه من « زود بألوان ،

ومراكب تسبح على موج ، وشموس طالعة ، وعصافير ، وكلها مشاهد من الحياة ترتبط بخيالات الجمال واليسر والنور والانطلاق ، ولا ترتبط بممارسة الحياة في صورتها العملية المحدودة .

ويدخل الطبيب عبر البنات فيرى فتاة تدرك أنها كرفيقاتها السابقات في طريقها الى النهاية المحتومة ، لكنها تجلس في خطتها الشعرية المطمئنة أو المستكينة تطرز اسمها على ذيل جلبابها « للذكرى » .

« . . . كانت تجلس على حافة سرير ، تحت حزمة يتيمة من شعاع الشمس تنفذ عبر الشباك الوحيد المفتوح في المكان . كانت تجلس منحنية تعمل شيئا في حجرها . وعنمها رأتهى أتجه اليها أنزلت الجلباب بارتباك ، ونهضت تقف نحيفة تموت خجلا وشحوبا ورقة ابتسمت خجلا : اذ رأتهى أنظر الى ذيل جلبابها وقالت : « لقد أخذوا كل المفارش ولم أجد ما أطرزه غير » . وقرأت على ذيل جلبابها كلمة « للذكرى » مطرزة بلون سماوى وسط وردتين خضراوين ، وتحتها كانت ابرة التطريز معلقة تتأرجح ، ما تزال ، فى خيط وردى يخرج من حرف تم تطريزه . عرفت بعد ذلك أنه كان الحرف الأول من حروف اسمها » .

ومع أن الراوى هنا ليس طرفا فى المشهد فانه ينتقى منه ما يشى بتعاطفه واحساسه الحسى بالمأساة ، فهو - فى أول الأمر - يفرد الملاءات التى تحملها الممرضة ، وهو عمل ارادى مختار ليكون تمهيدا للكشف عن جوهر المشهد . وهو فى وصفه لجلسة الفتاة الوحيدة يؤكد وحشتها وعزلتها لكنه لا يبلغ بها حد اليأس القاتم حتى تظل اللحظة ملاءمة لما تحمله كلمة « للذكرى » من معان رقيقة : « كانت تجلس على حافة السرير تحت حزمة يتيمة من أشعة الشمس تنفذ عبر الشباك الوحيد المفتوح فى المكان » . المريضة لم يعد لديها من صلة بالحياة الا « الذكرى » ، والمكان لا صلة له بالحياة الا الشباك الوحيد المفتوح والحزمة « اليتيمة » من أشعة الشمس . وشعور الفتاة بالمأساة قد اقترب حتى تجاوز الملاءة فأصبح لصق جسدها تطريزه على « ذيل ثوبها » . وابرة التطريز ما تزال معلقة تتأرجح فى خيط يخرج من حرف تم تطريزه ، هو أول حرف من حروف اسمها ، رمزا لبداية السير نحو نهاية مؤكدة سبقتها اليها رفيقاتها ممن طرزن أسماءهن من قبل .

ويتجاوز الراوى هذا التعاطف الحفى ولا يصبح فى « بضع زهرات » مراقبا للمشهد فحسب ، بل يضع نفسه - هو - موضوع المراقبة والملاحظة ، محاولا أن يشترك المريض فى وهمه لعل فى الوهم ظلا للحقيقة مريض الدرن الشيخ يتسلق السور ليقطف زهرات

البيجونيا الحمراء ليضعها فوق خده مؤمنا بأنها ستعيد إليه لونه الذي أشجبه السقم . ويجيء به الحراس الى الطبيب الشاب فيعاتبه على فعلته ويسأله عن سرها فيجيب وهو يرتعش أن بعضهم أخبره بوصفه : لو أنه أحضر وردا أحمر ووضعه بجانب خده ، لذهبت الصفرة وتورد الوجه . . ويضحك الطبيب ويسأله من أخبره بهذا فيشير الى نفسه . . والوهم هنا لا يجيء من فكرة شائعة بين الناس بل ينبع من ذات المريض الذي يدفعه - فى أقصى حالات اليأس - حافز البقاء فيتجه الى الطبيعة فى أبهى صورها وأكثرها احياء بالحيوية وتدفق نماء العافية خلال لون الزهرة الحمراء . ولأن الوهم هنا ينبثق من الذات فى صورة من حيرة الشعور ، لا من اختلاط العقل ، تصبح له قدرة الطقوس السحرية عند الانسان البدائي الذى كان يحاول أن يفرض ارادته على الطبيعة بتمثيل ما يريد وخلق عالم من « الوهم هو لديه صورة مؤكدة مما سيحدث فى الحقيقة . وكما كان يحدث فى تلك الطقوس يصبح أداؤه « معديا » ان صح التعبير - وبخاصة فى مستشفى للدون ! . وهكذا جعل الطبيب نفسه طرفا فى التجربة دون أن يدرك دافعه ، وهو طبيب يدرك طبيعة الداء والشفاء ويتمتع بكامل عافيته : « فى حجرتي وأنا وحدى ، لا أدرى ما الذى دفعتى لأفعل ذلك . كنت أقف أمام المرأة ، وأمسك بزهرات البيجونيا الحمراء وألصقها بخدى ، فأرى وجهي يتورد ، اذ تضوى فيه الشعاعات المنعكسة عن حمرة البيجونيا . وعندما كنت أبعد عن وجهي الزهرات أراه يشحب ، فأعود أقربها . ومكثت أفعل هكذا ساعات ، حتى جاءت الممرضة وطلبت منى أن أصعد الى سليمان العجوز ، وأخبرتني أنه فى حالة متأخرة . . وقلت لنفسي : أخذ اليه الزهرات الحمر ، لعله بها يفرح ، ويسامحنى أيضا . . ! » .

لكن الأمر عند الطبيب يقف عند هذا الحد من التمثيل فى لحظة وهم « صادق » قد تنتزعه للحظات من عالم الألم واليأس حيث يقف الطب أحيانا عاجزا أمام « الحقيقة » المائلة التى تختفى أمام الناظر « اذ تضوى فيها الشعاعات المنعكسة عن حمرة البيجونيا » . ثم يثوب الى الحقيقة المائلة مرة أخرى ويمضى ليعود مريضه المحتضر الذى يغادر الحياة متشبثا بالوهم والأمل حتى اللحظة الأخيرة :

« عندما وصلت الى سريره وجدته بلا نبض وقد تمدد على ظهره . والى جانب وجهه رأيت بضع زهرات بيجونيا حمراء أخرى حديثة القطف تلتصق بخده الذابل ، وفى يده الهامدة على صدره كانت قطعة مرآة صغيرة تنزلق لتقع . . وكان لا يتحرك » .

والمخزنجي مشغول بالحياة والموت يرقب لقاها في أمثال تلك اللحظات الشجية الرقيقة دون محاولة « الفلسفة » أو سوق الحكمة . وقد تنتصر الحياة الجريحة الى حين كما انتصرت اليمامة المضروبة ، وقد تستسلم للمحتوم لكنه استسلام « شاعري » تنساب فيه الحياة الى وادي الموت وتنتلشى في هدوء .

والحياة التي وضعها المخزنجي في مواجهة الموت حياة بالمعنى المطلق قد تتصل برموز نفسية أو خلقية أو حضارية عامة بعيدة الصلة بممارسة الواقع في عمل أو علاقات اجتماعية أو حب أو انتصار أو فشل . ويبدو أن شكل القصة البالغ القصر لا يتيح - في الأغلب - مثل هذا الربط . ومثل هذا الرسم المطلق للحياة يتمثل في صور كلية عامة ، كالحرية أو الجمال أو الإرادة أو القدرة على التواصل أو الوحشة النفسية وغير ذلك . لهذا يطفو الرمز على سطح القصة ويبسود في ثنايا أسطرها القليلة ، سواء أصرح الكاتب به أم تركه لفظنة القارئ . وهو دائما رمز مفرد لا يتفرع الى دلالات ثانوية ، كما يحدث كثيرا في القصة القصيرة ذات الطول المألوف .

وحرية الإرادة ، وإرادة الحياة وما يتصل بهما من الاحساس بمعاني الجمال والانطلاق ، والعجز والانتقاياد وما يرتبط بهما من دمامة و « حيوانية » ، من أبرز المحاور التي تدور حولها كثير من قصص الكاتب .

وقصة « الحنازير » من تلك القصص التي تبرز دلالتها مجزأة في مشاهد قصيرة كأنها « سيناريو » لفيلم تسجيلي قصير يضع المناظر أمام المشاهد منظرا وراء آخر دون حوار أو تعليق ، حتى اذا اكتملت المناظر ، اكتملت معها الدلالة الكلية . ويقدم « عنوان » كل مشهد جزئي ما يشبه تسجيل المنظر العام ، ثم تقترب « الكاميرا » داخل المشهد لترصد الحياة والحركة . ولا يجد القارئ عسرا في ادراك الدلالة الجزئية لكل مشهد ولا تجميع الدلالات في النهاية في معنى كلي واحد . وبعض هذه الدلالات عام شائع ، كارتباط الحنازير بالغلظة والقدار ، وبعضها - سواء اكان من واقع الملاحظة أو من ابتكار المؤلف - أكثر طرافة والطف خفاء في ثنايا التعبير والحركة :

المخرج أو المصور - ان صح التعبير - يجوب الخلاء فيكتشف أنه فجأة في مواجهته حظيرة للحنازير . يسجل اطارها العام في عنوان « هاكم سورها » . ولأول مرة يخاطب الراوي القراء - أو المشاهدين -

فى قصص هذه المجموعة . ثم تقترب الكاميرا الى السور من خارجه
وداخله مسجلة قبج المشهد ودماة الاستكانة .

« دائرة من رقع الصفيح الصدئة المتباعدة أنقرها بطرف سبابتى
فتمتلئ بالثقوب . تقوم على جذوع أشجار قمينة ميتة وعروق خشبية
نخرها السوس . لكن يبدو أن الحنازير لا تريده الخروج ، فهى لا تنطح
هذا السور الهش لينهار ، وهى لا تتسلل خلال فجواته الكثيرة لتنطلق . »

وتقترب الكاميرا أكثر فأكثر مقدمة « المنظر الداخلى » بعنوان
« وهاكم الحنازير » : « أبصرها فى ازدحام شديد ، برغم انفساح المكان
تمشى متلكئة بليدة ، تتلاطم أجسامها البرميلية تلاطما مكتوما لا تعبا
به ، وأبوازها تعمل فى الأرض الزلقة ، فأعجب لكونها تأكل من حيث
تدوس ، وتمضى وتنام ، تأكل القمامة وتظلها غيوم الذباب » .

وفى هاتين اللقطتين تصريح يتجاوز الرصد والتسجيل فى قوله
« لكن يبدو أن الحنازير لا تريده الخروج » وقوله « فأعجب من كونها تأكل
حيث تدوس » . ولعل المقصود بهما أن تثليث عدسة المصور عند بطة
حركة الحنازير وبلادتها وطريقتها فى الماكل القدر .

ولعل أبلغ مظهر للربط بين مشاهد القصة ومشاهد سيناريو الفيلم
التسجيلي ، عنوان اللقطة الثالثة ومنظرها : « وهاكم الراعى » . يدخل
رافسا باب الحظيرة المتهالك ، مربد الوجه ، فى يده عصا » .

وفى كل جملة من هذه الجمل الثلاث القصيرة توجيه الى رصد
طبيعة الراعى وسلوكه نحو الحنازير « رافسا باب الحظيرة . . مربد
الوجه . . فى يده عصا . . » . وفيها تقديم للطرف الثانى الذى يتقاسم
مع الحنازير ابراز المعنى الكلى للعلاقة بين « الراعى » و « الرعية » .

ثم يكون عنوان اللقطة الرابعة « وهاكم الحنازير والراعى فى جوف
الحظيرة » : يفرقع الراعى بلسانه ، فتسمع الحنازير ، تأتي متسارعة
متلاطمة ، تتحسس قدميه بأبوازها وهى تنتظر عطاياه من القمامة . لكنه
فجأة يمسك بأحد الحنازير من ذيله وينهال عليه بالعصا ، فيجرى .
ويلاحقه الراعى بالضربات فى مسار دائرى . وفى مسار دائرى قليلا
قليلا - يعتقه » .

وتؤكد اللقطة أن هذه العلاقة القائمة من جانب الراعى على القسوة
والغلظة ، ومن جانب الحنازير على الانصياع والرضى بالهوان ، علاقة قديمة
قائمة على « طقوس » معهودة من الجانبين ، أكدتها العادة والحاجة ،
والحرمان من الحياة الحرة الطليقة .

وتتكامل المعاني الجزئية فى اللقطات السابقة لتفصح عن معنى كلى واضح من خلال حركة أكثر امتدادا وأقوى دلالة على رمز الحياة القائمة على استبداد الحاكم وقمعه واغرائه رعيته بالفئات ، وهوان الرعية المستكينة التى ألقت لطلول الهوان والخضوع تبج الحياة وانغلاقها :

« يظل الخنزير المضروب يجرى ، حتى بعد أن تتوقف الضربات ، فى دائرة • وكلما مس خنزيرا فى طريقه يتبعه • وتشكل حلقة باتساع فسحة الحظيرة كلها • حلقة متصلة من الحنازير التى تجرى دونما هدف ، غير أن كل خنزير يخشى أن يكون الخنزير الجارى أمامه فارا من خطر داهم ، فهو يتبعه بالفرار • ثم أراى راعى الحنازير يذهب ، ويحضر لنفسه مقعدا ، ويعود ليجلس بالقرب من حلقة الحنازير الموراة ، والعصا فى يده •

انه وهو جالس ، يهوى بعصاه دون أن يصوب ، فيضرب على عنق النحر كل الحنازير التى تقم نفسها للعصا وهى تجرى مطاطئة عمشا ، •

والدائرة - التى لا بداية لها ولا انتهاء - رمز للخضوع المطلق والخوف الدائم والفرار الى غير غاية ، وتمثيل لفقدان أدنى مظهر من مظاهر الإرادة ، كأن يرتبه الخنزير - مثلا - من نقطة النهاية الى نقطة البداية لو كان يجرى فى خط له بداية وله نهاية •

ولهذه اللقطات « التصويرية » نظير فى قصة أخرى لكنها أكثر حركة وشاعرية ، اذ تصور لحظات من حياة « فنان » ريفى يزين بيوت الريفيين فى مناسبات مختلفة ، كالعودة من الحج أو السفر الطويل أو لافتة « دكان » سيتم افتتاحه • ويراقبه الأطفال ساخرين أول الأمر ، ثم مبتهجين معجبين بفته فى النهاية •

وتبدأ مقاطع القصة وكأنها حديث من يقدم بعض الصور التسجيلية لبعض المشاهدين ، فى آلة عرض : « ها هو ذا الباب يفتح ، والرجل يخرج بهيئته العجيبة ••• يخرج معلقا فى كتفه اليسرى سلمه المزدوج •• نصطخب هزءا به فيتوقف لتتوقف ••• ها هو ذا الرجل الأبيض كله ، الرخو كأنه من عجيب ، الطويل ، الطويل •• يخلط الرجل ألوانه •• يرتقى السلم فىأخذ بصرنا المشدود الى مواطء قسميه العاريتين الصاعدتين •• يقف هناك فى الأعلى فتتجذب الى يديه وجوهنا المتطلعة ••• يتجلى باللون والفرشاة فينتطلق العائط ويضء فى الليل تحت يده - بكلام ودنيا من خطوط ألوان يرسمها ، •

ثم يختفى الأطفال والرسام لتبدو للناظرين لوحته الفنية بالأسلوب نفسه من التقديم « ها هي ذى سماوات فيها شمس وعصافير ، وبحار تطل منها عرائس البحر ، وصحارى تركض فيها الغزلان ، وغابات بشجر وثمر وحيوان وطيور » .

وإذا كان الرواة هنا يلفتون المشاهدين الى « لقطات » المشهد المجسمة واحدة بعد أخرى لتننظم فتشكل حركة متكاملة تنتهى بالقصة الى غايتها ، فان الراوى فى مجموعة المؤلف الثانية « رشق السكين » يوجه « حاملة الكاميرا » الى موضوع الصورة وزاوية الرؤية وحركات الكاميرا والاقتراب والابتعاد ، مفصحا بهذا عن طبيعة بعض هذه القصص التى تكاد تكون ترجمة بالكلمات عن المشهد التصويرى : « يمكنك الآن ان تعدى الكاميرا للتصوير - حيث سيتعين عليك - لتسجيل هذا المشهد دون أن توقف السيارة - أن تدورى وتلفتنى ، دورات وجيزة ، ومجرد التفاتات صغيرة ، وأنت فى مقعدك وراء الزجاج . وربما يكون من المستحسن أن ننزل زجاج النوافذ لتكون الرؤية أنفد . فى هذه الأثناء سأكون قد فتحت جهاز التسجيل لتأتى الأصوات المتزامنة مع الصور . . . عندما تقترت منهم ستريهم وقد أخذوا يتحركون متزاحمين فى كتلة تسد الطريق . حينئذ سيتوجب علينا - أو نضطر الى الإبطاء من سرعة السيارة . فى هذه اللحظات - والسيارة تشفق كتلتهم - ستعملين أنت بالكاميرا فيما يكون جهاز التسجيل مفتوحا » .

ولعلنا نلاحظ هنا عثرات الأسلوب واللغة وكان المؤلف قد تخلى عن أسلوبه السليم ، الشعرى فى كثير من الأحيان ، ليجسد شخصية المخرج الذى لا تهمة للكلمات الا بمقلد ما تؤدى من معنى ! : « سيتعين عليك . . فى هذه الأثناء أكون قد فتحت جهاز التسجيل . حينئذ سيتوجب علينا - أو نضطر - الى الإبطاء . فى هذه اللحظات ستعملين أنت بالكاميرا » .

وإذا كان ذلك الموقف التصويرى التسجيلى فى قصة الحنازير قد صور معادلا لحياة بعض البشر ، فان فى بعض القصص معادلا لوجه آخر من وجوه الحياة ، يتضمن ذلك المعنى الذى يتخلل كثيرا من قصص الكاتب ليصور ارادة البقاء وجمال الحرية والانطلاق . وفى « مذبحه النوارس » تموت كل النوارس من غذاء مسمم قضى على عدد كبير من رجال السفينة ويذهب الطبيب - الراوى - لاسعاف من بقى من البحارة على قيد الحياة تتنابه الهواجس الحزينة : « هل ماتت كل هذه النوارس ، ومات النورس الذى أراه هناك يلعب وحيدا عند تلاشى حاجز الأمواج ،

في مواجهة البحر المفتوح ؟ .. كانت رائحة الموت خانقة ، فرحت - بعد انتهاء الاسعافات - أصعد درجات السلم الخارجى الى السطح العالى أبحث عن نسمة بحرية ليس فيها رائحة الموت . وكانت الغيوم تنجاب والشمس تسطح . « لم يميت ! هكذا هتفت . لم يميت ! » هتفت قافزا بفرح مفاجيء وأنا أشير الى الأفق . هتفت اذ لمحت : هذا النورس الذى اعتدت رؤيته متفردا ، يخلق وينقض - ثم يستريح وحيدا على آخر صخرة من صخور الحواجز .

ولعل هذا النورس الأوحده الذى استطاع أن يفلت من الموت مجرد رمز لا حقيقة له يجسم ذلك المعنى الذى أشار اليه ، ويأتى نقيضا لذلك الحنزير الذى يحركه الراعى « من ذيله » ليدفع هو بدوره سائر الحنازير الى حركة دائرية دائبة . وعلى حين تمشى الحنازير مطمئنة ذليلة فى الحظيرة الضيقة القذرة ، يعلو النورس على رائحة الموت ويظهر محلقا يلحق وينقض .. والغيوم تنجاب والشمس تسطح .

والحق أن التضاد والمفارقة محوران أساسيان لكثير من قصص الكاتب يستبيح بهما عن ضيق المكان وقصر اللحظة وغيبة الحياة الواقعية بكل ما فيها من أحداث وصراع ونماذج بشرية فاعلة ، فالشخصيات والحيوان والطير والنبات فى قصص المخزنجي تبدو منفية معزولة عن حركة الحياة ورحابتها ، فى اطار من مكان محدود كالسيارة أو المعمل أو السجن أو « عنبر » فى مستشفى ، أو سطح ساخن لغلاية شاي ، أو تربة صغيرة ضحلة لا تتسع لعنق الجذور وامتدادها ، وفى اطار من لحظة عابرة هى ختام لأحداث ولحظات غير مروية انتهت بالشخصية الى تلك اللحظة الوجودية الخاصة ، التى تختزل فيها وقائع الحياة لتصبح لحظة نفسية مجردة فلا يبدو منها للرائى الا قمتها ، أو لتصير ومضات ذهنية تلمح فى مشاهد الحياة الصغيرة دلالة كانت خافية .

ولكى يوحنى الكاتب - فى هذا المجال الضيق - بما يختفى تحت القمة أو ما سبق اللحظة ، أو ما يتضمن المشهد من دلالة ، يعتمد فى غيبة حركة الحياة على التناقض والمفارقة : « بين الفناء ، وامتداد الحياة فى الذبابة الزرقاء الميتة والبيض ، بين الزيف والحقيقة ، أو المظهر والمخبر ، فى أوراق الأشجار الحضر وأغصانها الباسقة ، وجذورها السطحية الهشة ، فى اليمامة المضروبة المحلقة فوق الحقول والصبي المجهد الدموى الحائض فى الوحل ، فى راعى الحنازير المسيطر ، والحنازير الخاضعة الذليلة ، بين الوجود النفسى للأشياء ووجودها الواقعى فى « القمر النهي » والزر النحاسى ، فى المقابلة بين وهم الحقيقة عنده

مرضى الدرن المحتضر واضطناع الوهم عند الطبيب ، بين نملة تقفز من فوق السطح الساخن فتنجو ، وأخرى تبقى فتموت ، فى النوارس الميتة ، والنورس الأوحده الباقى . . .

وجميع قصص المجموعة مروية بضمير المتكلم الذى يرقب المشهد أو يختبره أو يشارك فيه أحيانا . وهو راو فرد فى ثلاث عشرة قصة ، ورواة جماعة فى ثلاث ، وان تحدث راو واحد بلسانهم : « لا ندرى . . . عندما وصلنا . . . ننظر فنرى . . . فى النهار لم نكن نراه . . . نصطخب هزا . . . وها هو ذا قد سحرنا . . . »

ولعل هذا الأسلوب من أساليب « الحكاية » هو أصلحها لطبيعة « الأصوصة » اذ يلتزم فيه الراوى بما يجرى تحت بصره وسمعه ، فلا يروى - كما يفعل الراوى المؤلف - ما يمكن أن يعلم وما لا يعلم فيخرج على هذا الاطار الفنى البالغ القصر

وتلتقى قصص المجموعة الثانية « رشق السكين » فى بعض ملامحها ، مع قصص المجموعة الأولى وان انفردت بعض قصصها بسماة مميزة فأصبحت ذات طول نسبي ، وانتقت لقطاتها « مجموعات » من البشر أو الحيوان أو الطير أو النبات ، يجمع بينها فى الدلالة طبيعة المكان أو اللحظة أو الشعور الموحد . ويقسم الكاتب المجموعة أقساما يضم كل قسم عددا من القصص ذات سمات ودلالات مشتركة : « هذه اللحظة - مدينة الاختناق - سفر الشجر - بشر الأفاص - حيوانات وطيور . ملامح شتوية - فى المقهى - فى الميناء - مجرد لمس - نفسيات » .

ومثل هذا التنوع فى اثنتين وثلاثين قصة تضمها المجموعة يجعل من العسير أن يتبين الدارس ملامح مشتركة محددة بينها ، ويدفع الى اختلاط مواقفها ولحظاتها وشخصياتها لدى القارئ . . . على أن بعض الدلالات الكلية التى دارت حولها تجارب المجموعة الأولى ، ما زالت تبرز فى بعض هذه القصص كالاستمساك بالحياة ، والتوق الى الحياة والحرية والعافية ، وكوحدة الانسان الفرد وعجزه عن التواصل ، وشعوره بالحصار .

وحين تصور القصة « مجموعة » من الناس - فى المستشفى أو السجن - تتسع زاوية الرؤية ويصعب الاقتراب من الملامح المفردة المحددة ، وتصبح اللقطة عنوانا على معنى كلى واحد ، وكان الجماعة - على اختلاف أفرادها قد استحال فى اطار المكان واللحظة الى شخصية

واحدة . فالشخصيات - كما ذكرنا - تبدو في هذا العالم القصى المعلق منفية عن واقع الحياة الا على سبيل الذكرى التى تطوف بالمخيلة لحظات ثم ترتد الى عالمها المحدود . ومواقفها وأفعالها - لهذا - لا تتعدد بتعدد الأفراد ، اذ لا يصنعون شيئا ، أو يجرى لهم شئ ، يمكن أن يميز أحدهم عن الآخر كما يحدث فى الحياة . ومشاعرهم وسلوكهم ليست الا « ردود أفعال » تنبع من احساس فطرى تشترك فيه الجماعة ، كحلم السجنين بالبيت والاضفال والشوق الى الحرية . وتلك هى بالضرورة طبيعة « بشر الأقفاس » كما يسميهم المؤلف فى قصصه الأربع التى تقع فى هذا القسم من المجموعة .

ويبدو توحد الجماعة على اختلاف أفرادها - فى الشعور ورد الفعل - فى قصة « يوم للمزيكا » ، اذ تفقد الى السجن فرقة الموسيقى النحاسية من ملجأ الأيتام للترفيه عن المسجونين . ويبدو سلوك المسجونين متماثلا - كأنه سلوك فرد واحد - فى بداية القصة وفى نهايتها : « ونادى المنادى .. عمبا اا ر . كله يسمع . المزيكا وصلت .. وكان المنادى مبسوطا على غير العادة . وكان المسجونون الحسمائة على أهبة الاستعداد للانبساط بهذا النداء . ودوى العنبر بهدير صيحة طفلية « ه اا ه » .. كلهم كانوا يصيحون بالأطفال ، القتلة وقاطنوا الطريق ، وتجار المخدرات والقوادون والنشالون والمحتالون ولصوص الدواجن ، وحتى المتهمون بالتسول . كلهم صاحوا كالأطفال : « ه اا ه » .

هكذا تبدأ القصة بفرحة « شاملة » ثم تنتهى - بعد انصراف مأمور السجن وانطلاق المسجونين على سجينهم . بأغنية شعبية معروفة للتعبير عن شوق الغائب الى العودة : « وحالما غاب المأمور جرى اتفاق سريع بين المسجونين والسجانة ، وفرق الأيتام ، وتغير اللحن الى « ميتا أشوفك أشوفك ، يا غايب عن عيني » . وهلل المسجونون ونهضوا هاجمين على فرقة الأيتام يحملونهم بالآتهم فوق الأكتاف . ولم يرتبك اللحن ، بل تناسق يعلو فى حمية .. » .

ويجرى الكاتب فى قصص المجموعة شيئا من الحوار ، ولا يبقى الراوى هو الراصد الوحيد للحدث أو اللحظة أو النموذج بل يصبح لبعض القصص - كما رأينا فى القصص الثلاث من المجموعة الأولى - رواة فى صورة جماعه فتحل « نحن وكنا » مكان « أنا .. وكنت » . وقد تجيء بعض القصص بلا راو عن طريق حكاية « المؤلف » للحدث ، كالمجهود فى كثير من القصص القصيرة .

ومع أن راويا واحدا يتحدث باسم الرواة الجماعة ، فإن رؤيته تتسم بطابع شامل جماعي تميل به الى « السرد » . وكذلك تجنح الى السرد القصصى التى يضعف فيها سلطان الراوى أو تقل مشاركته ، أو يختفى فيها الراوى ليأخذ المؤلف مكانه . ويكثر الكاتب فى أمثال تلك القصص من استخدام « كان » التى تنبئ بانقضاء الحدث أو انتهاء اللحظة . . على أنه فى القصص ذات الراوى - سواء أكان فردا أو جماعة - كثيرا ما يتبع فعل الكينونة الماضى بفعل مضارع - أو حال يدل على المضارعة - ليؤكد ثبات الحدث أو تكراره . ففي قصة عدو الشمس - من المجموعة الأولى - يبدأ المقطع بالفعل « كان » مشفوعا بالفعل المضارع ، أو يبدأ بفعل ماض تام مشفوع بحال ، لتثبت الصورة التى كان الصغار يرونها كل يوم فى صديقهم عدو الشمس : « كان يقف لحنا غريبا عن خنفساء يملكها . . كان يرفع الخنفساء بالخيط حتى تقترب من وجهه . . فلنا عن عارضة النافذة مستغربين . . اقتربنا منه غير مصدقين . . كان يكهل اغماضه العين نصف المغمضة » . .

أما حين يريد الكاتب أن يجسم الصورة و « يجدها » فى وضع دائم مستقر يدل باستقراره على التكرار ، فانه يستخدم المضارع وحده وكان الفعل مازال ماثلا أمام العين . وفى قصة الفنان الريفى التى أشرنا اليها من مجموعة الآتى نموذج واضح لهذا الاسلوب : « يتوقف لعبنا والضحك حينما ونحن نسمع ونراقب . نعرف المكان من حديث الرجلين . . تقطس الشمس ويظفو الليل . . ها هو ذا الباب يفتح والرجل يخرج فنكتم الضحك . . يخرج معلقا فى كتفه اليسرى سلمه المزدوج . يتوقف لتتوقف ثم يجرى وهو يرمينا بالشمم والطوب ، ونعود لنمضى وراءه من جديد عندما يعاود المسير . . يخلط الرجل ألوانه ، يرتقى السلم فيأخذ بصرنا المشدود الى مواطن قدميه العاريتين الصاعدتين . يقف هناك فى الأغالى ، فتنجذب إلى يديه وجوهنا المتطلعة . . يتجلى باللون والفرشاة فينطلق الحائط ويضئ . . » .

ونلتقى فى قصة « العصفير » من المجموعة الثانية بذلك الملمح النوعى نفسه ، وإن اضطرت الكاتب لضرورة « الحكاية » فى بعض أجزاء القصة الى استخدام الماضى المطلق : « . . فى الخامسة والنصف وأول ضوء ، يروح يشقشق عصفور ، بعده تعملو الشقشقات ، تملو حتى السابعة لحظة اكتمال الشروق ، تبلغ ذروة ارتفاعها ثم تأخذ فى الهبوط حتى الثامنة ، تكون كحوارات ما قبل الرحيل ضئيلة تتباعد أسبانية . وفى التاسعة تتلاشى اذ تتطير العصفير جميعا الى مواضع قوتها . وفى آخر النهار تعود . تثرثر تعبى بشقشقات واهنة تشتد وتشتعل فى

لحظة اكتمال الغروب ، وتأخذ تخبر كلما هبط الظلام ، وفي الحلقة تسكت .. وهانذا لا أسمع شقشقة العصافير ! ..

وفي القصص التي تخلو من الراوى أو الرواة تتوالى أفعال الكينونة السردية ، مطلقة أحيانا ، أو متبوعة بأفعال مضارعة فى بعض الأحيان ، كما تكثر الأفعال الماضية التامة * فى قصة « امرأة فى المقهى » من مجموعة « رشق السكين » :

« دخلت المقهى .. فالتفتت إليها الانظار ، ثم راحت تحتلها النظرات من وراء صفحات الجرائد . كانت فارغة القوام .. كان الولد الصغير فى يدها .. وكان الكاب الصغير محلى بغصنى زيتون .. جلست فى الركن مع الطفل .. وعندما ذهب إليها الجرسون لم تطلب شيئا . انتظرت حتى جاء الرجل .. كان أنيقا .. أخذ الرجل قهوة . طلب « تمباكا » .. كانت تتحدث بالحاح .. راح الولد يحاول النزول .. وقف الولد ساكنا .. هب الرجل واقفا ثم اندفع خارجا بينما ظلت هى فى مكانها .. شردت شرودا عميقا ثم فزعت واقفة .. »

وتجىء هذه الأفعال الماضية غير الموصولة تمثيلا لحركات متكامل فى متابعتها دون حديث أو حوار لتفصح بتكاملها عن طبيعة المواقف النفسية التى يستشفها القارئ كما يستشف من يشاهد التمثيل الصامت من خلال الحركة والايماء ما ينطوى عليه الموقف من معان .. ومع أن القصة تخلو من الراوى الذى يكشف عن وجوده بضمير المتكلم ، يحس القارئ بوجوده الخفى وكأنه مازال « يراقب » الحدث ويسجل لقطات منتقاة منه يكمل بعضها بعضا وان بدا بينها أسلوب « القطع » السينمائى .

ويستخدم الكاتب الماضى التام أيضا - على نحو مختلف - فى القصة التى ترصد نمو « حركات شعورية » متعاقبة تنتهى الى « حالة نفسية » كاملة ، ولا يكون للوجود الخارجى شأن فى مثل هذه القصة الا بمحض اثارته لتلك الحركات الشعورية كأنه حجر ألقى فى بحيرة ساكنة . وفى قصة « هذه اللحظة » يكون انقطاع التيار الكهربائى فجأة والراوى فى الطريق مشارا لخواطر وأحاسيس كانت كامنة فى نفس الراوى حتى بعثتها لحظة الظلام والسكون . وقليلًا قليلا يجد الراوى فى نفسه حاجة الى الغناء الشجى الهامس أول الأمر ثم المسموع فى النهاية . وينتابه الشعور بالخجل ، لكن خجله ما بلبث أن يتحول الى دهشة اذ يخيل إليه أن الناس من حوله يغنون مثله فى همهمات خافتة متداخلة الأصوات وكان لكل الناس همومهم وتوقهم الى الخلاص والغناء فى سكون الظلام .

وهكذا تتعاقب الأفعال الماضية التي تنبئ دائما عن حركة نفسية خالصة : « ٠٠ بدا العالم حولي كأنما ولد من جديد ٠٠ شعرت على نحو مفاجيء أنني أفتقد الحياة ٠٠ وددت لو أجرى صارخا ما أستطيع ٠٠ اكتشفت المد النهائي من الراحة في الغناء ٠٠ راح صوتي يتعثر حتى سلسلت « الدندنات ٠٠ أخذ أدائي بشجيني كلما جلوت صوتي بالغناء ٠٠ انتبهت الى نفسى وقد بلغ شدى حد ارتفاع الصوت ٠٠ لكن هنيهة خجلي تحولت الى دهشة عندما أرهفت السمع ٠٠ سمعت ما يشبه همهمات خافتة ، تم تبينت النغم فى تدأخل الاصوات ٠٠ رحمت أميز اختلاف الأصوات والأغاني كلما مرت بى أشباح الناس فى الظلمة ، كل شبح بصوت ، وكل صوت بأغنية ، وكل الأغاني مفعمة الشجو ولشجن ٠٠ عدت أواصل سيرى والغناء ٠٠ » .

ولم يكن من عادة المخزنجى فى مجموعته الاولى « الآتى » أن يستخدم شيئا من الاساليب البيانية المعهودة فى بعض القصص القصيرة والروايات من مترادفات أو ازدواج بين الجمل ، أو التعبير عن معنى المشهد بأكثر من حركة وأكثر من وجه ، اذ كان شديد الاقتصاد فى استخدام المقدرات وبناء العبارة المحكمة فى أقاصيصه الأولى . وحين تخلى عن القصر البالغ فى بعض قصص مجموعته الثانية « رشق السكين » بدأ يبيع لنفسه مزيدا من الحرية والافاضة فى البيان والتصوير ، قد ينتهى به أحيانا الى شىء من المبالغة والخروج عن طبيعة الموقف والمراقب المحايد الى حدة الاحساس والشعور . وفى قصة « الكلاب » يصف الراوى ضيقه بضجتها ونباحها فى هدأة الليل ، فيصف النباح بأنة « مسعور » ويصف صده بأنه « نبال مصطكة تنفرس فى أعصاب الليل » ويتحدث عن انطلاق نباحهم لأتفه الأسباب ويقدر مظاهر تلك الأسباب ، ويصور غفلتهم مع ذلك عن اللصوص فيعدد أيضا أنواع السرقات : « ٠٠ كان أقل الأشياء كفيلا بتفجير نباحهم : صراع على عظمة وجدها أحدهم فى كوم القمامة وهم عليه مزدحمون ، أو مرور كلب منفرد غريب على مبعدة ، أو وثبة قط من سطح الى سطح ٠٠ خربشة فأر فى صدع جدار قديم ، أو مروق عرسة من تحت عقب باب ، أو دبدبة صرصور ليل هوى بعد ما أرهقه التهويم حول واحد من مصابيح الشوارع » ٠٠ كانوا ينبحون ، ويسمعون صدى النباح فيخالون أن كلابا أخرى تنبح عليهم ، فهم عليها ينبحون ٠٠ ينبحون على أى شىء الا اللصوص الذين جاءوا مرة ورموا اليهم بكسرات خبز دهنت بمرقة ظلوا يلحسونها ، بينما الشرقات تسرق ، والأسطح تسرق ، وعدادات المياه والنور ولمبات الشوارع تسرق ٠٠ كل الأشياء تسرق حتى لم يعد لنباحهم المسعور من معنى ٠٠ » .

وفى قصة وحيدة من المجموعة الأولى - سبق أن أشرنا إليها - يلجأ الكاتب الى هذا الأسلوب من المبالغة فى وصف احساس الراوى ببرد الليل وصقيعه ووحشته التى لم يأنس فيها اليه الا بعض الققط والكلاب . وفى المجموعة الثانية نظير لمثل هذا فى « الجانب الآخر » : « وكنت مشمولاً ببرد الريح والارتجاف المتواصل والاصطكاك ، أراوغ قطرات الماء النازلة من السقف حتى لا تصيب رأسى العارى وعنقى بسهام بردها . وأسرع متقبضاً معقوفاً ، بقدمين غابتا حذراً داخل الحذاء المثلج المرطوب ، أحاول اجتياز الطريقة فى أقل ما يمكنى من الوقت ، لأنجو بكلوتى اللتين راح يعضهما البرد .. » .

وتجئ هذه التفصيلات وحدة الأحاسيس - فى بعض القصص - فى صورة مقاطع شبيهة بمقاطع القصيدة ، تربط أحيانا بين بداية القصة ونهايتها وتكسيها « تصميمًا » فنيا ظاهراً ، أو تسوق صوراً متعددة مشتركة فى الدلالة لتنبئ عن المعنى الكلى للقصة ، أحيانا أخرى . ويبدو تجسيم الحركة المادية امتداداً للقطات التصوير التى شهدناها فى بعض قصص السابقة ، ويستخدم فيها الكاتب - كما استخدم من قبل - أداة التنبية والضمير واسم الإشارة - ها هو ذا - ليشهد انتباه القارئ أو « المشاهد » ويحوه الى المشهد المختار .

وفى قصة « رشق السكين » يحاول الصبى الذى يخشى أعداءه أن يسلم نفسه بسكين يتدرب على الرماية بها . وفى أول القصة يعدد هؤلاء الأعداء ومظاهر علموانهم : « المرء حتى فى عمر الطفولة لا يعدم الأعداء .. فالأعور الذى حاول ايدائى وأنا أصيد القنافذ من بين المقابر ، ما زال فى المقابر يكمن .. والجلف الذىلقى بى من فوق شجرة التوت وأنا أجمع من ورقها الأخضر للسود الحرير طعاماً ، ما زال تحت ذات الشجرة مع ثور الساقية يلور .. والولده الشرير الذى دأب على قهرى بالضرب وسرقة أشيائى ، ما زال بى يتربص .. » .

ولعلنا نلاحظ كيف تتشابه الجمل فى بناء بداياتها ، وكيف يختتمها الراوى بفعل مضارع متأخر يكسيها جميعاً إيقاعاً ممتاثلاً : ما زال فى المقابر يكمن .. ما زال تحت الشجرة يلور .. ما زال بى يتربص ..

وعين يتدرب الصبى على رماية السكين نحو جذع شجرة العنب ، يستحضر صور أعدائه الثلاثة على هذا النحو من التركيب البياني فى مقاطع ثلاثة : « ها هو ذا لوجه الأعور يتراءى لى على الجذع .. أرمى سكينى فى عينه الأخرى ، ترشق ، يصير أعمى .. » وأنا بذلك أطرب .. وها هو

ذا الجلف ، اخاله على الجذع يتسلق ، أرشقه بسكينى ، يهوى ،
 قاتهنل . . . وها هو ذا الولد الشرير ، وكأنه من براعتى فى رشق
 السكين صار يرتعد ، يهرب مختبئا فى جذع العنبة . فأعاجله بسكينى .
 يرتدى على الأرض مرشوقا ، يزحف . وأنا - من فرط البهجة أقفز
 وأطير » .

وقد نلاحظ أيضا انسياق الكاتب وراء الصورة البيانية فى ختام
 القصة انسياقا دفعه الى التصريح بمعناها الكلى فى غير ضرورة ، على حين
 كان ينبغى أن يقف عند المقطع قبل الأخير : « أطير أطير ، ثم أهبط .
 وعندما تلمس قدمائى الأرض - فى يوم تال - أصفر وأشهىق - ما كان
 جذع شجرة العناب غير جذع لعنبة وأنا من كثرة رشق السكين فيه
 ذبحته . آه ذبحته » . ففى نهاية هذا المقطع ما يكفى للدلالة على مغزى
 القصة ، وان كان الكاتب قد تزيده فى قوله : آه ذبحته . لكن الكاتب
 يفصل القول فى هذا المعنى ، وقد أغراه رد النهاية على البداية فى اشارته
 الى خصومه الثلاثة : « ذبحت الساق ، فانقطع عن الأوراق والعناقيد
 العصير . صارت الأوراق هشيما أصفر تذروه الرياح ، فتعرت الأغصان ،
 وذبلت متعفنة العناقيد ، وانحسر الظل عن رأسى . انحسر الظل اذ ماتت
 العنبة . بينما الأعور مازال فى المقابر ، والجلف تحت شجرة التوت ،
 والولد الشرير يتربص بى . . ما يزال ! » . وما زال الكاتب فى هذه
 العبارات يلجأ الى التقديم والتأخير واقامة توازن الايقاع بين كل جملة
 وأخرى .

وفى قصة « سفر الشجر » نموذج آخر لقصة « المقاطع الشعرية »
 ان صح هذا التعبير . و « التصميم » فيها أكثر وضوحا ، وصورها
 المتخيلة قائمة على اختيار الألفاظ ونسق الأسلوب وترتيب المقاطع .
 « يخيل الى الراوى أن القمح قد مل مقامه فى الحقل وتطلع الى حياة
 أكثر حرية وحركة ، وأن الشجر قد سئم سكونه وثباته وطمح الى
 الانتقال والسير ، وأن الأعشاب فى قاع البحر قد ضاقت بسجنها تحت
 الماء وهمت أن تطفو فوق السطح الى الهواء والنور » . ويعبر الشاعر
 عن كل صورة من هذه الصور فى مقطع صغير ينتهى بنهاية ذات بناء
 لغوى متميز كأنه « الايقاع » أو « اللازمة » :

« سمعت كأنما الريح تصفر فى حقل قمح توسطته ، وأنا مستغرب
 أن السنابل لا تهتز ولا تميل . فأخرجت مندبلى أرفعه عاليا ، ولما لم
 يخفق قلت أن شجيرات القمح تغلى قلقلًا . رأيت الشجر معتم الحضرة .
 وكنت أسمع منه هسيسا ، فخطر لى أن الهواء يتقلت من بين الأغصان . .

ولما لم أر غصنا يتحرك ولا ورقة تسقط ، أعليت يميني فلم تلتق من ذلك الهواء المزعوم هبة • قلت ان الشجر يتميز غيظا •

أيقنت أني في قاع البحر عنسما تبدت لي الأسماك مغتبطة تجرى ، وتبدت الأعشاب في حركة كتوم تلتم على نفسها ، وببطء تتفرق ، ثم تلتم من جديد ، ومن جديد تتفرق • فقلت ان هذه الأعشاب مستفزة •

وحين يتحقق للقمح والشجر وأعشاب البحر طموحها وتهجر مواطنها مقلدة الطير والجنادب والضفادع وديدان الأرض التي تعيرها بالوقوف ، يبصر الراوى الشجر • يمشى على جذوره فكأنها أقدام عارية راحت تتأكل ، واخضرار الورق يشحب ثم يصفر ويدكن • وأخيرا يساقط الشجر ميتا بعيد مشاوير قصار •• جد قصار • ويروعه السمك الميت بعد أن جفاه العشب ، وهو يغطى سطح الماء ، والطيور تهوى من حلق ••

وكما ختم الكاتب قصته « مذبحه النوارس » في مجموعته الأولى بفرحته اذ أيقن أن نورسه المهبود لم يمت وما زال يحلق طليقا حيث تعود أن يراه ، يختم قصته هذه برمز مماثل يصور المفارقة بين من يرضى بمقامه النافع الجميل ، وان بدا راكدا ضيقا ، ومن يطمح طموحا مدمرا غافلا عن تكامل الحياة والأحياء :

« •• رأيت الدنيا صحراء وأنا هائم فيها أعانى من خوف وحر وتيه وجوع •• لكنى لما رأيتها هناك ، هناك ، وراء محيط الرمال •• نخلة واحدة وحيدة بجذع سامق ورطب وخضرة ، جريت اليها ، غير مصدق مكثها بمكانها •• وكنت مشوقا الى الظل والثمر ، أبكى من فرط الشعور بالوحشة ، ومن شدة الرجاء أبكى هاتفا : ليتنى أكون فى حلم ، أو ليتها لا تكون السراب •• »

وإذا كان النورس - فى أدبنا الحديث - رمزا للحرية والانطلاق ، فإن النخلة رمز تراثى قديم للرسوخ والشموخ والعتاء •

ويصادف قارىء المجموعة الثانية بعض «لوازم» أسنوبية لعلها جاءت نتيجة تلك النقلة اليسيرة من الأقصوصة المحكمة الى القصة التى تقف وسطا بين القصة البالغة القصر والقصة فى طولها المهبود • من تلك « اللوازم » ربطه بعض جوانب الحدث بقوله « ثم ان » وهو أسلوب معروف فى السير الشعبية التى يغلب عليها سرد الوقائع والأحداث ، ويحاول فيها أن يثير فضول السامع بثميتها لتلقى جانب جديد من جوانب الحدث • لكن قصص المخزنجى - بالرغم من طولها النسبى - ليست قصة جاذبة على هذا النحو • ومن نماذج الاسراف فى استخدام هتمه

العبارة الرابطة قوله في قصة واحدة : « ثم انهم اخبروني ان سرير الحجره الآخر مجوز .. ثم انه راح فيما بعد يغير ملبسه .. ثم ان الشغز الطويل الناعم انسدل محورا على الكتفين ، وفي قصة اخرى : « ثم ان الانسان يدخل ليقف وراء نصف باب مغلق » ثم ان اليد كانت تهبط وتتحفن شيئا من تحته .. ثم انه بدا ينهض واقفا .. ثم انهما راحا مشتبكين .. » . ومن الظواهر الاسلوبية استخدامه « قد » و « لقد » في مقام لا يراد به التحقيق فيضفى على القصة صفة الخبر والتقرير ، كقوله : ولقد كنا في الظهيرة ولكم أحسست بالاختناق . وقد قالت لى عندما لاحظت ارتعاشي ألا أخاف » .

الموت يضحك :

وبمجموعته الثالثة « الموت يضحك » يتخلى محمد المخزنجي عن اطار الأقصوصة ، ليدخل عالما جديدا من عوالم القصة شبيها بالقصة القصيرة المألوفة ، في طبيعة التجربة والفن ، لم تعد التجربة « لقطه » مفردة مركزة ، ولم يعد الراوى مراقبا أو راصدا أو مجربا ، بل أصبحت الحياة نفسها بصراعاتها وتناقضاتها وتعدد أشخاصها تشد بصر الراوى ووجدانه وفكره اليها ، وتعرض عليه صوره المركبة الممتدة التي قد تتضمن معنى كليا لكنه يجيء في ثنايا كثير من المشاهد والمواقف والأحداث الصغيرة والخلفيات الاجتماعية والطبيعية ، تتضمن بدورها كثيرا من المعاني والدلالات والرموز . ويدل أن كانت عدسة الراوى « تجمد » المشهد ليسهل الاقتراب منه والوقوف عنده وقفة الدارس ، أصبحت المشاهد أكثر حركة في اطار ارجب بكثير من منضدة العمل أو فراش العنبر أو سطح « الغلاية » الساخن .

وينكر المؤلف في كلمة كتبها على غلاف المجموعة أنه قد انتقل بها من مرحلة الأقصوصة الى مرحلة جديدة ، ويرى أن « هذه القصص الأميل الى الطول هي طبقة من طبقات الصوت القصصى الذى لا ينبغي أن يكون أحادى النبرة ، بل ينبغي أن يكون قادرا على الانتقال بين النغمات اذا تطلب الأمر ذلك » .

ومع أن عبارته الأخيرة ذات دلالة غامضة ، فانها قد تعنى أنه لا يفرق بين هذين اللونين من القصص الا بمقدار ما يكون في أحدهما من « أحادية » الشخصية أو الموقف ، وما في أحدهما من تعدد . لكن الحق - عند القارىء والدارس - أن هذه المجموعة الجديدة مرحلة متميزة كل التميز في صورتها الفنية وان ظلت ترتبط فى بعض جوانب التجربة بقصص المجموعتين الأوليين ، وأن المخزنجي قد تخول فيها الى كتابة

القصة القصيرة في صورتها المألوفة ، وان ظل له - كما ينبغي لأى كاتب موهوب - تفرد الملاحظ داخل ذلك الإطار الفنى العام . وحسبنا بيانا لطبيعة هذه النقلة البارزة أن نقارن بين قصة أشرنا اليها من قصص مجموعته الأولى ، هي « اليمامة المضروبة » ، وقصة تشترك معها في الدلالة العامة . فى المجموعة الجديدة ، هي « دم الغزال » . وهى من أجمل قصص المجموعة ان لم تكن أجملها جميعا . وكلتا القصتين تصور مطاردة الموت للحياة فى صورة من أكثر صورها رمزا للبراءة أو الجمال أو الانطلاق . لكننا نلتقى بالمطاردة فى القصة الأولى - كما ذكرنا - فى لظاتها الأخيرة ، فلا نعمل شيئا عنم كان قد أصاب اليمامة بطلقته قبل أن يبدأ الصبى الراوى مطاردتها ، ولا ندرى أين أصيبت وكيف تعاملت على نفسها حتى استقل بها جناحها ، بل يبدو النقيضان للحظات قصار فى مواجهة سريعة ، هذا قدما فى الوحل ويده ملطخة بالدم ، وتلك « ترفرف » فوق « حقل مشتول » . أما فى دم الغزال فليست النقلة - كما يرى المؤلف فى كلمته - مجرد اختلاف بين طبقتين من « طبقات الصوت القصصى ، أى مجرد اختلاف فى الدرجة لا فى النوع ، بل هى دخول فى عالم القصة القصيرة المؤلف بكل ما تتضمنه - فى نماذجها الكثيرة - من وصف وتحليل وكشف نفسى وحادث ذى امتداد نسبى ، وحوار ، وتعدد شخصيات فى بعض الأحيان .

وعلى نقيض « اليمامة المضروبة » تقدم قصة « دم الغزال » الحدث منذ بدايته وتهدد للمطاردة قبل أن تبدأ ، اذ يطلب الضابط من أحد جنوده أن يصيد غزالا من « المحمية » التى كلف برعاية ما بها من حيوان خشية أن ينقرض ، وبخاصة الغزال ، لكى يكون طعاما شهيا على دائدة قائد الضابط . ويردد الجندى ابراهيم لنفسه فى سخرية مريرة « المحمية ! » ويشعر « بفجاجة المفارقة واتضاحها . حياة المحمية ينهبونها » .

ويفرغ الكاتب من تصوير الصراع فى نفس ابراهيم بين طاعة الأمر وطاعة الضمير ، فيلتفت الى عنصر جديد لم يكن يلتفت اليه الا بمقدار ما يعين على بروز « اللقطة القريبة أو المجسمة » هو خلفية الصورة فى الأقصوصة ، وخلفية الحدث فى القصة القصيرة . وتبدو الخلفية هنا كأنها مقصودة لذاتها ، لما تتميز به من « كيان » متفرد فيه كثير من الكشف عن بعض مشاهد الطبيعة يمكن أن يكون شائقا فى ذاته وان كان مهادا لما سوف نشهد على ساحته من صراع درامى بين الصائد والغزال . ويؤكد تحقق « الكيان » لهذه الخلفية أنها من مشاهد الطبيعة غير المألوفة ، الا لمن أتبع له أن يرتادها ويمعن النظر فى تكوينها وفى حياتها وحركتها الدائبة المغلفة بسكونها الظاهر ، فالشهد وان فى

الصحراء يندفع اليه السيل حيناً ويغادره أو يجف ماؤه بعد أن يضيء على الوادى ثوباً متميزاً من خضرة العشب والوان الصخور . ويفيضر الكاتب في وصف ذلك الوادى بأسلوب شعري جميل يرصد المفارقة بين الحركة والسكون ، وصراع الأحياء اذ يأكل الكبير الصغير في تدرج تنازلي طريف من الأقوى والأكبر الى الأضعف والأصغر .

وعلى حين لا تستغرق المطاردة الا لحظات يسيرة في « اليمامة المضروبة » لا يبدو فيها « صراع » حقيقي بين الطارد والمطروود ، تمتد في « دم الغزال » ويفنو لكل طرف من طرفيها وجوده المفرد في حركته النفسية والمادية ، النابع مع ذلك من وجود الطرف الآخر . ويبدو الصراع منذ اللحظة الأولى صراعاً غير متكافئ بين الانسان وآلته الحديدية « اللاندروفر » وسلاحه الباطش ، والحيوان في عنفوانه الفطري واصراره الغريزي وقدرته الجسدية الفائقة التي لا تغني عنه شيئاً في النهاية . وينقلب الجندي الذي كان يقف قبيل المطاردة ممزقاً بين طاعة الأمر وطاعة الواجب ، الى انسان بدائي تبتعث فيه المطاردة شهوة الفتك . وعلى حين لا تعدو اليمامة في هربها أن « ترفرف » لتعلو بعيداً عن منال الصبي المطارد ، تصبح الغزاة صورة شاعرية حية للتصميم وتناغم الحركات والرقعة المناقضة للوحش الحديدي وراكبها المتعطش - في تلك اللحظات - الى الدماء :

« .. وأسلمت مصيرها لجفاء وادى العطشان . وفي دروب العطشان المهدة بلا عوائق من نبت أو فئات أو صخور ، وفي سفوح الكشبان المنسرحة ، لم يعد للغزاة الا أن تجرى أمام وحش الحديد . لكنها لم تكن تجرى .. كانت تطير . بدت لابراهيم في ركضها الغريب أمامه وكأنها صورة حلمية ، أو عرضاً بطيئاً لفيلم بالغ النعومة ، عن غزاة تسبح في الهواء القريب من سطح رمال حريرية متماوجة تماوجاً بكرام لم تطأه من قبل عجالات أو أقدام . لكن قوائم الغزاة كانت تطؤه الآن ، بل تغمزه غمزا خاطفاً برشاقة أطراف أربع قوائم غزلانية ، تتضام في نقطة واحدة يتقوس أعلاها جسم الغزاة قوساً ساحر المرونة ، مشدوداً كأنما يصوب نحو السماء .. غمزة ويطلق القوس سهمه غير المرئي ، بل ينطلق القوس نفسه . ينفتح جسم الغزاة طائراً في الهواء ، الى الأمام الى الأمام ، الى الأمام في انفساح الوادى الرمل . وعبر المنعطفات بين التلال . « اللاند روفر » في أعقاب الغزاة تجمع وتجار .. يضاعف السائق من سرعتها بشكل تلقائي في البداية ، لكن المطاردة تبتعث شيئاً ما في دم ابراهيم .. يحس بالسخونة تتصاعد في عروقه ، سخونة مغلول ، ويحس شيئاً وكان الغزاة تلمحه كلما انفتح جسمها طائراً في الأمام .. تلمحه بطرفي قائمتيها المطوحتين الى الخلف في انطلاقتها .. »

وتبلغ المأساة قمتها حين تصاب الغزاة في ساقها الخلفتين مرة بعد أخرى حتى يسقط جزء منها ، والغزاة تعدو بساقها الميتورة حتى تبلغ فوهة كهف فتندفع اليه لكنها تحجم عن الدخول . سمع الصائده « صوتا لا شك فيه لسعار ذئاب تختفى داخل الكهف الذى لاذت به الغزاة . كان واضحا أنها لم تحشر فى الفوهة ، ولا بد أنها رأت منذ اللحظة الأولى وميض العيون الذهبية فى العتمة . وقد تكون تبينت بياض الأنياب وهى تكشر . كان ثم امكان لديها للتراجع ، لكنها لم تتراجع خارجة بظهرها من الكهف . . كان هذا الجزء الظاهر من جسد الغزاة فى فوهة الكهف ينشد وينتفض ، يسكن مرتعشا ثم ينتفض ، تبعا لتأرجح السعار أو خفوته ، ثم راح الدم يخرج من أرضية الكهف من بين أقدام الغزاة الثلاث الباقية ، خالصة الحمرة ، وينحدر فى تيار سريع دافق على حافة فوهة الكهف الصخرية . وهكذا تلقى الحياة مصرعها بين ذئب بشرى من ورائها وذئاب حيوانية من أمام . وذلك رمز قديم طالما أبدع الشعراء العرب القدماى تصويره فى مشاهد الصيد فى الصحراء .

وبالرغم من أن بعض « أقاصيص » المجموعتين الأوليين كانت ذات طابع شعرى غالب حتى أسماها بعض الدارسين بالقصة القصيدة ، فإن قصرها البالغ ، ولحظتها العابرة كانت تحد من امتداد روح الشعر وإيقاعه ، وكان « حياذ » الراوى وقصده الى الملاحظة يكبحان جماح خياله وبيانه . أما فى هذا الاطار الواسع فقد أتيح له أن يمزج بين السرد ، وتصوير المشاعر ، وأن يزواج بين الحركة ومشاهد الواقع الخارجى ، وعالم الشخصيات الداخلى ، وان حاذر مع تلك المزوجة أن يفض فى أعماق الشخصية فتصبح قصته قصة نفسية محضا . انه مازال - الى حد كبير - يرصد ما تقع عليه الحواس ويتخذها سبيلا الى « تلمس » صورة الواقع الخارجى فى نفوس شخصياته . ومن هذا التلمس الذى لا يبلغ حد التنقيب أو التجريب يأتى التعبير الشعرى الهادى الموحى الذى لا يبلغ حد التصريح أو التحليل أو تصوير المشاعر الحادة والعواطف الجياشة . ويزداد الأسلوب قدرة على التعبير عما يتضمن من دلالات نفسية عن طريق ذلك الامتزاج اليسير بالواقع الخارجى ، والمفارقة بين صورتى الواقع قبل الحدث وبعده .

وقد شغف كثير من كتاب القصة بتصوير تلك المرحلة الحرجة من حياة الفتى اليافع الذى يقف فى برزخ ضبابى على أعتاب الرجولة فلا يدري كنه ما يلحق جسده ومشاعره من تحول ، وتبدو له التجربة الحسية العابرة اللطيفة شيئا بالغ الروعة يفتح عينيه ويوقظ وجدانه على عالم جديد

يكون « الشعر » أصلح الأساليب للتعبير عنه . وللكاتب في هذه المجموعة قصتان تصوران هذا التحول الجسدى والنفسى الغامض لدى الفتى والفتاة ، تغلب عليهما هذه المزاوجة بين الخارج والداخل على النحو الذى أشرنا اليه ، ويتسم أسلوبهما - فى لحظات نفسية خاصة - بروح شعرية واضحة .

وأولى هاتين القصتين « أمام بوابات القمح » هى الأخرى من أكثر قصص المجموعة توفيقا فى طبيعة تجربتها وفى صورتها الفنية : طائفة من الصبيان يتجمعون كل صباح أمام البوابات التى تفتح على ساحة « الشوانة » حيث تتوقف العربات لتنزل أحمالها من القمح ، يحمل كل منهم « قلته » ليروى بها ظمأ أحد الحمالين وينال بعض ما يتسرب من ثوب « الزكائب » من قمح . ثم يفاجأون بمنافس يصيب عملهم بالبوار . لم تكن « زمزم » جديدة عليهم ، فقد كانت - منذ قريب - واحدة منهم ، صغيرة مثلهم ، ومثلهم تتدافع وتعلو قلتها وتعلن عنها بالصياح . لكنها اليوم غيرها بالأمس . اذ أصبحت تفاجئنا بظهورها من وراء . تتقدم بغير سرعة ولا تتكبد حتى أن ترفع قلتها مثلنا . فى مشيتها شىء غامض لا نعرف كنهه ، ثم تأخذ فى اكتساحنا . تشق زحاما كسكين حادة تقطع فى جين هش ، تعبرنا ولدا وراء ولد ، وبنتا من بعد أخرى ، ولا يشربون الا من قلتها ، ونحن فى دهشة . وطبقها يمتلىء بالقمح مرة بعد مرة ، ونعود بقللنا ثقيلة فى كل يوم ، وفى كل يوم نعود بالأكياس خفيفة أو فارغة .

ولا يجد الصبيان بدا من قتل زمزم ، فيهاجمونها وهى خارجة من بيتها فى الليل تشتري لأبيها بعض حاجته : « كنا جميعا نرتعش كحيوان واحد خائف أو مبترد ، ولما لاح شبحتها فى ستار الظلمة أمامنا وثبنا . وقعنا عليها جميعا ، وهى تحاول التملص . تمكنا من فمها فلم تصرخ . وانتبهنا الى أنفسنا فوقها . . كان ارتعاشنا يذوب فيما يشبه النوم . كانت أيادينا تتحول الى خفة ورفق . . ثم أزاحتنا . وهى التى أفلت منا فمها فلم تصرخ . وهى التى لم نعد نكبلها ظلت منطرحة كما طرحناها على الأرض لم تتحرك . كانت تتنفس بعمق ، وكنا نبتعد عنها فيما يشبه حركة طيران بطيئة فى حلم غريب . »

وكما يفعل بعض الشعراء - وبخاصة الرومانسيون منهم - حين يصورون الجيشان العاطفى المختلط أو الأحاسيس الباطنية الغامضة ، بأسلوب يعتمد على تماثل الجمل فى بنائها وعلى المفارقة بين أطرافها ، يفعل الكاتب اذ يصور ذكرى التجربة الجديدة الغامضة الفريدة : « هناك

فى تلك الظلمة التى تسيل ، رغم أن الشمس كانت فوقنا تلهب الرؤوس ، كانت ماتزال هناك منطرحة كما طرحناها ٠٠ فيها ليل وفيها شروق ، فيها لين وفيها شدة ، فيها نزق وفيها اصطبار ، فيها طراوة ، فيها ملامسة ، فيها رحابة ، فيها حنو ، فيها دفء ، وفيها دعوة غامضة الى عالم غريب لم نعرفه من قبل ٠٠ »

وقد يثير هذا الأسلوب البيانى الخاص قضية طالما أثرت حول الحوار المسرحى ، والحوار فى الرواية ، وهل ينبغى أن يخضع للمستوى الوجدانى والفكرى واللغوى لصاحب الحديث ، أو يتسمح الكاتب فيعبر بطريقته الخاصة مفترضاً أن المتحدث لو أوتى قدرة الفكر والبيان كان يمكن أن يعبر بمثل ما جاء به الكاتب . وتصبح القضية أكثر الحاحاً حين تروى القصة بضمير المتكلم الذى قد يكون صبياً غير قادر على مثل هذا البيان .

وفى قصة « البلاد البعيدة » وهى القصة الثانية التى تصور مرحلة « البلوغ » تفرض القضية الفكرية والشعورية والبيانية نفسها على القارئ ، إذ تختلط فيها مشاعر الصبى وطريقته فى التعبير ، بتحليل الكاتب ووصفه وأسلوبه ، اختلاطاً يبدو أحياناً فى معجم الفقرة الواحدة وبنائها اللغوى ومستوى الاحساس والفكر فيها .

والقصة تروى مغامرة صبى تدفعه رغبة خيالية جامحة الى السفر « الى البلاد البعيدة » . فيقفز الى القطار ويختفى فى عربة البريد . وفى مخبئه يسمع صوتاً رفيعاً يتوسل اليه أن يخرج ، ثم يتبين أنه صوت لبنت صغيرة فى مثل سنه كانت قد اختبأت فى « جوال » البريد كما تعودت ، لكنهم هذه المرة ربطوا الجوال ربطاً متيناً فلم تستطع الخروج . ويتبادل الصبى الحديث حول مصر والبلاد البعيدة وينظران الى الحقول التى تتراجع بسرعة كلما تقدم القطار ، ويتقاسمان ما يحمل الصبى من زاد قليل ، حتى اذا اشتد برد المكان فلم يعودا يطيقانه ، أفرغاً جوال بريد واندسا فيه التماساً للدفء . ويمر الصبى بتلك التجربة التى خاضها أصحاب « القلل » ويشعر بتلك الأحاسيس الغريبة التى شعروا بها .

وتبدأ القصة بمقطوعة وصفية تمتاز فيها المشاهد الطبيعية واللحظات الزمنية بالمشاعر النفسية فى أسلوب « رصين » فيه لمسات شعرية لا يمكن أن تكون من صنع صبى صغير :

« كانت الشبورة الشتائية الهشة البيضاء تحجب وحشة الشوارع والأزقة الحالية من الناس ، وتطيب واجهات البيوت التى كنت أخافها

تصحو وتضبطنى وأنا أفر . وكنت خالعا حذائى ، أمسكه ييدى ، كانى
أخشى لو تصدر قدمائى ديبيا يسمع ، فيمسك بى . وخطواتى تتسارع
كتسارع وجيب القلب الصغير الذى كان مخطوفا لقدام . . . لقيدام .
قطرات الندى كانت تبل قدمى بدغدغة حلوة فأضغط بهما وهما ترطان
الأرض التى أهرب منها غير نادم أبدا ، وكانى أتدحرج ملهوجا لأرتدى
فى حزن ينتظرنى ويوسع لى الصدر ، والأذرع تضمنى حالا . . . فى
قطار ما أبدعه بى أن يسافر . . .

ولعلنا نلاحظ - الى جانب الالتفات الى قطرات الندى التى تبل
القدمين بدغدغة حلوة ، التقديم البلاغى المقصود فى قول الصبى
- أو الكاتب - « ما أبدعه أن يسافر » .

ثم يبدأ الاختلاط بين المستويات التعبيرية واللغوية والمعرفية فى
المقاطع التالية ، فتضم الجملة أو الفقرة ألفاظا يريد الكاتب بها أن يقترب
من طبيعة الطفولة ، وأخرى لا تكون الا لكاتب على قدر كبير من المعرفة
باللغة وبألفاظها وأبنيتها ، كما يبدو فى تلك الفقرة التى يصف فيها
الصبى بداية رحلته فى القطار :

« . . . وأنا فرحت بهذا الهدير ، اذ كنت عارفا رغم الظلمة أن
الأرض تطوى وتخلف فى الورا . . . وكان قلبى المخطوف ينط فرحا فى
صدرى وأسمع نطه . . . وددت لو أعرف أغنية أغنيها على إيقاع هذا
الوجيب الفرح . . . وشيئا فشيئا كانت عينائى تتعودان الظلمة فأرى المكان
حولى أقل غموضا وأكثر ايجاء » .

ومن نماذج التفاوت الشعورى واللغوى بين أجزاء كثيرة من القصة
قوله محاولا تقليد لغة الطفولة و « براءتها » وضالة معرفتها بعالم
الكبار ، حين هم الصبى والصبية بالدخول فى كيس البريد :

« . . . فأخبرتني أنها شافت . كانت تخدم عريسا وعروسة
وشافت . شافتها : العريس ينام عريان ، وعروسه تنام معه غريانة .
وفى الصباح تقوم العروس لتطبخ طعاما ويروح العريس الى الشغل . . .
وسألتنى لو نعمل عريسا وعروسة ، وكنت مدهوشا وأحب منها أن تقول
كثيرا فى ذلك ، فقد كان هذا الشيء يشبه ما يكونه ناس البلاد البعيدة
التى أنا ساع اليها .

ويحاول الكاتب أن يقترب من تخيل الصبى مباحج القاهرة
ومشاهدها ، فيتحدث عن « الترام - القطار الذى يمشى فى الشوارع

وتركبه الناس حتى لا تتعب أرجلهم وهم ذاهبون الى كل الأماكن المدهشة الجميلة . . . جنينة الحيوانات التي بها الفيل أبو زلومة تركبه الصيال ، وهو طيب لا يؤذى ، ثم يرتد الى تصوره وهو تعبيره فتبدو المفارقة البينة في مستوى الشعور والبيان ، ويدرك القارىء أن للقصة فى الحقيقة راويين يفترقان ويمتزجان بلا نظام مرسوم . . . بلاد ليس بها هذا الغم . . . بلاد بعيدة لم أكن أعرف أسمائها ، لكنى كنت أرى فى الظلمة الأنيسة كل دروبها وغاباتها الخضراء ، وكل أشكال شجرها الملون المشر ونخيلها الحفيض المثقل بالرطب ، . . . بلاد لا تخلو من ملائكة تطير بأجنحة من فضة وذهب فتضىء دائما تحفها عصافير ملونة تصدح بموسيقى وغناء . . . بلاد أنهارها تنبع من عيون فى جبال خضراء ، وتجرى بعسل وماء حلو . . . »

وقد جاءت هذه المفارقات لأن المؤلف يؤثر فى أغلب قصصه أن يرويها بضمير المتكلم . وهى طريقة لها ميزاتها المعروفة ، وفيها أيضا عثراتها . ولا بأس من أن « يترجم » الكاتب عن احساس الشخصية وتفكيرها ويعبر لها بأسلوبه الخاص - اذا رأى ضرورة لذلك - لكن المزوجة بين المستويين بلا نظام مرسوم يصيب القارىء بكثير من القلق .

والطريف أن الكاتب - بمقدار ما كان حريصا فى أقاصيصه على الاقتضاب والاحكام - يجنح هتما الى الافاضة والاطالة و « التفريع » فيسوق كثيرا من النقد الاجتماعى والنفسى - على لسان الصبى - لمظاهر من نظام العيش والسلوك التى ضاق بها وفر منها الى البلاد البعيدة . وهو نقد - وان اتصل فى أغلبه بحياة الطفولة وصلتها بعالم الكبار - يقوم على وعى نفسى وأخلاقى واجتماعى لا يمكن أن ينبع من الممارسة وحدها ، بل لابد أن يكون وراءه قدر كبير من الثقافة والفكر والقدرة على البيان .

والكاتب مازال فى هذه المجموعة مشغولا بقضية الحياة والموت ، لا كقضية وجودية أو فكرية ، بل فى صورها المتصلة ببعض أوضاع اجتماعية أو نفسية عامة تختفى أغلبها تحت سطح القصة - كما كانت تختفى فى الأقصوصة - ولا تبدو الا قمتها متمثلة فى شخص أو أشخاص بدون كأنهم تجسيد لها ، أو فروع ظاهرة لجذور غائرة لا تبين .

ويصور الكاتب فى « الفئران » أولى قصص المجموعة - طبيعة الحياة الموحشة الكثيبة فى مصحة للأمراض العقلية أو النفسية فلا نطلع على كثير من تفصيلاتها ونماذجها الا فى لمسات يسيرة ، لكنها تتجسم فى

نهاية مأساة نزيلة من نزلاء المصححة ، ذبلت في هذا العالم الذى يلفه السكان والنسيان وماتت دون أن يسأل عنها أحد من أهل أو أصدقاء .
ويحمل جسدها عجوزان هم فى وهنهما وحياتهما التى تختلط فيها اللحظة الحاضرة الكابية بذكريات شاحبة عن تجاربهما فى ذلك العالم المهجور . يحملانها على « عربية يد » عتيقة فيسجيانها على منضدة فى غرفة منزوية مليئة بالفئران المتربصة لتنهش الجسد الرقيق .

وإذا كان المكان قد بدا ساحة للصراع فى « دم الغزال » فانه هنا جزء جوهرى من عالم القصة يمتزج بأشخاصها ومآسيهم ويفصح عما خفى تحت القاع .

وحركة القلائل ممن يدبون فوقه ومظرمهم وطبيعتهم - فى اللحظة التى تبلغ فيها المأساة قمتها - تتلاحم مع طبيعة المكان وكأنما تضيف اليه بعدا ثانيا أو كأنما « تنطق بلسانه » :

« أخذ الرجل العجوز يدفع العربة الصغيرة أمامه ، والمرأة المتهالكة تلحق به ، فى يدها ورقة يخفق فيها الهواء . . . كانا قادمين من جهة عنابر النساء فى السكة بين الأشجار ، حيث كانت ظلال الغروب الممتدة تكاد تكسو الفناء المشجر المتراعى ، والسكة تتخللها بعض بقع الشمس الغاربة المتسللة بوهن من بين الجذوع والأغصان ، فكانت الكتلة البيضاء فوق العربة تضىء وتعتم ، تبعا لوقوع هذه الكتلة المتحركة فى مساحة الظل أو بقع الضوء . لم يكن يسمع فى هذه السكينة المتراعى غير أصوات نسائم الغروب وهى تتخلل الأغصان ، وصوت العصافير المختبئة فى الشجر ، وحشجة أنفاس المرأة المتعبة والرجل العجوز . . . توقف الرجل عن دفع العربة وتوقفت المرأة وراءه ، إذ قابلهما سرب من النساء القدامى حاملات صرر القش ، من ورق الشجر المتساقط والعشب الجاف ، فوق رؤوسهن » .

على أن الكاتب يفصم الصلة الوثيقة بين السكان وقاطنيه فى الطبيعة والروح والمظهر حين يلم بجانب من جوانب الصورة لا تتسق مع ذلك الاحساس العام بالكآبة والسكون والظلال والغروب والوهن :

« الرجل العجوز . . . المرأة المتهالكة - ظلال الغروب ، الشمس الغاربة المتسللة بوهن . الكتلة تضىء وتعتم - صوت العصافير « المختبئة » - حشجة أنفاس المرأة - الشجر المتساقط والعشب الجاف » . ويصف المكان بعد ذلك وصفا قد يكون واقعا ، لكنه لا يتسق مع ذلك الجو الحزين : « واستأنفا السير فيما كانا يمران تحت شجر البانسيانا وقد

أزهر فكانه مظللات بهيجة الحمرة وسط دكنة أشجار الكافور والجوزارين .
كانت زهور البانسيانا الشبية الكبيرة الحمراء تتوهج ، لا تكف عن
السقوط طول الوقت ، فتفرش هذا الجزء من السكة باللون الأحمر ،
وتقع فوق العربة فتبدو الملاء البيضاء فأنها نقشت فجأة بهجة الزهور
الحمراء . . « ولعل للكاتب عذرا في قصده لبيان المفارقة بين بهجة
الأزهار ، وكآبة « وجوه الرجال وأيديهم المضطربة من وراء القضبان » .

ولعله - بإشارته الى سقوط تلك الأزهار على الملاء البيضاء أراد أن
يقابل بين الحياة في ربيعها وتوهجها وموت الخريف المسجاة تحت الملاء
البيضاء .

والحق أن الموت - في مواجهته للحياة - لا يبدو عند الكاتب في
صورته المادية بقدر ما يتبدى في موت الروح أو الأمل في ظل العزلة
والياس .

وفي « الأسوار » يبدو رجال الحاضر موتى وهم أحياء ، لا أمل لهم
الا في أن يحلموا بأن تمتد حياتهم في جيل من الصغار يرقبونهم من وراء
الجدران ، ويرجون أن يكونوا أسعد حالا فيحققوا ما عجزوا هم عن تحقيقه
وما انتهوا من أجله الى غيابات السجون : خمسة من السجناء هم البقية
الباقية من مائة وخمسين سجيننا سياسيا راحوا يخرجون من السجن تباعا
حتى لم يبق الا هم : الطبيب الشاحب الصغير الجسم ذو العينين
الساهمتين ، والمدرس الضخم الذى يبدو وهو يتنقل كأن كل قطعة فيه
تتقافز بعصبية ، وعامل البناء الأسود الفارع ذو الملامح الزنجية ، دائم
الابتسام ، وطالب الحقوق البالغ الوسامة ذو الشعر السائب المتطاير ،
وفنى العمل الربعة المدكوك . . « كانوا يمثلون خمس جمرات تبدو ساكنة
منطفئة ، لكن عندما ينفخ فيها تتوهج ملتبهة لتصنع حريقا هائلا بحجم
المدينة » . وكانت وفود الآتين لزيارتهم . تقل رويدا رويدا حتى لم
يعد يأتى زائر واحد ، ولفترات راحت تطول ، وكلما أوغلت الشهور
يتحول الواحد من الخمسة الى مجرد مسجون ، وتحول القضية التى سجن
من أجلها الى ذكرى . . وكانت هناك لحظة وحيدة عند الظهر من كل
يوم ، تأتي للخمسة فلا يتخلفون أبدا عن لقاءها ، تلك هى لحظة مرور
الأطفال الذاهبين الى « الاستاد » والذين يمكن رؤيتهم من فوق سلم
مستشفى السجن . . كانوا يلوحون لهم ، وعندما يخرج أحد المسجونين
منديلا يلوح به للأطفال ، يخرجون جميعا مناديلهم ويلوحون .

وفى « الموت يضحك » يبدو سكان البيت الذى بدأ ينهار فى الليل كأنهم أحياء موتى ، وكأنهم تجسيم للموت نفسه ، وكان ضحكهم من كارتهم هي ضحك يمارسه الموت من خلالهم . لذلك حرص الكاتب فى عنوان المجموعة « الموت يضحك » ألا يلتبس الأمر على القارئ فيظن أن الموت يضحك الآخرين ، فرسم « الياء » فى « يضحك » بالفتح . والقصة رمز لليأس القاتل الذى يقضى الى الاستسلام المريح للموت القريب ، وحين ينهض أفراد الأسرة من نومهم على صوت انهيار جانب من المنزل لا يحاولون الخروج بل يقعون وهم يتبادلون الدعايات عن الموت والحياة الآخرة ثم يأوون الى الفراش فى انتظار النهاية ! لكن حرص الكاتب على ابراز هذا المعنى من خلال الفكاهة الشاذة فى مثل ذلك الموقف قد غطى على الرمز بشيء غير قليل من الغلظة النائية ، بعبارات فيها أيضا شيء غير قليل من الابتذال : « أخذ الأب يضحك وحسين يقوده .. يسلم عليه الآن بجدية واضحة » سلامو عليكم يا معلم .. خيلنا تشوفك هنا .. هناك شباب طبعاً .. شباب على طول .. وسمع صوت عفاف وهي تقلب القاف كافا وتغنى « الى اللكء يا أصدكائى » .. ويقول أحد الاخوة : « سلامو عليكم يا أمه .. ابقى جيبى معاكى علبه الملوخية الناشفة وكام عقد بامية .. حاجة ببلاش كده ! .. المعلم يسبقنا على جنة الخلد وأحنا نحصله .. ماتغيبش علينا ! .. وأحس حسين بأن سقف الغرفة سينهار عليه .. تكور على نفسه نائماً على الجانب تحت الغطاء مفضلاً الموت الكامل بالاختناق على الحياة بعاهة مستديمة .. لماذا لا ينقل اليهم فكرته هذه ؟ وخروج برأسه من تحت الغطاء ونادى : « كل واحد يغطى نفسه كويس عثمان يغطس على طول بدل ما تطول معاه وماتبقاش ظريفة » . وأتى صوت عفاف مقلدا صوت الطفل فى ذلك الاعلان التليفزيونى : « كنت ح أقولها ! » وامتد صوت مصطفى الذى أطلقه فى شكل زمارة « وأنا كما ان » .

وتجىء النهاية أكثر غلظة حين يفقد حسين أباه وأمه ثم يجدهما تحت الملاءة المسدلة على السرير القديم العالى : « وباندهاش لا يصدق وخجل وارتباك نهض وتراجع حتى كاد يتعثر ويوقع صندوق الكتاكيت التى تعالت صوصواتها من رجة العثرة ، فمال عليها يهمس : س . س . س . سكوروت .. عيب كده ! » . وفوجيء بصوت عفاف تسأله : « بتكلم مين عندك يا أبيه ؟ » : « باكلم الكتاكيت يابت .. اه الكتاكيت ، صحيح كتاكيت .. ربنا يديك الصحة يا عم ! » .

ولعل المؤلف وهو يختم القصة على هذا النحو الشاذ كان ما يزال يفكر فى « الذبابة الزرقاء » التى وضعت بيضها لحظة الموت !

وفي « هل هي آخر تحية للورد ؟ » تواجه الحياة الموت بخاطر متفائل قد يرضى الوجدان ، لكنه لا يقنع العقل . الراوى دارس يعيش في « كييف » المدينة الروسية المعروفة ، ويرصد ما حدث من تحول في مظهر الحياة وسلوك الناس وشعورهم عقب حريق محطة « تشرنوبل » الذرية ، في رسم صورتين متقابلتين للحياة في المدينة الجميلة . الأولى قبل الكارثة وفي كثير من الافاضة في وصف الحدائق والأزهار والأشجار والنهر والمواكب الحافلة بالكبار والصغار ، والثانية فيها حديث طويل عن الوجوم الذى ران على المدينة وأهلها . وحين يفد الدارس الى معهده يلتقى بطائفة من المعلمات الحزينات الواجعات وكن يتوقعن أن يغادر المدينة مع من غادروها . وقبل أن يلقي الى الحاضرات بخاطره الشديد التفاوض ، كان قد وطن نفسه على البقاء على نحو ما فعل أهل البيت المنهار ، وبأسلوب قريب من غلظتهم « كان قد سمع أن الطلاب الانجليز والفرنسيين سافروا . . استدعتهم سفارات بلادهم وعادوا خوفاً من خطر الاشعاع . وظل يضحك عندما سسمع ذلك ، ليس لأنه يوقن بالأخطار هناك . . بل لمجرد الاحساس بأنه لن يخسر شيئاً . على أسوأ الفروض سيموت بالسرطان بعد ثلاث سنوات ؟ جميل ! . . موت مبكر أفضل من شر الأمرين ، شيخوخة آتية مع فقر مبكر لا ريب فيه . . حسناً ، ولئن ينجب أطفالاً ؟ للفقر في بلاده التى لا يملك فيها مجرد غرفة على سطح للسكنى ؟ أم للغربة التى لم تعد - فى غربها أو شرقها مهما كانت - تحتمل الغرباء ؟ » .

ثم يلقي الى المدرسات الواجعات المتوجسات بخاطره الذى قد نبت فى ذهنه فجأه « ان النباتات تحس وتعبر والحيوانات بالطبع كذلك . وبما أن هذه الكائنات لم تفسد فطرتها فهي تحس بأى تغيير فى البيئة من حولها حتى قبل أن يرصد الانسان وأجهزته العلمية . يحدث هذا قبيل ثورة البراكين وقدم الزلازل . تكف الطيور عن التغريد وترحل ، وتنطوى الكلاب على نفسها فى الأركان ، وتقفز بعض الأسماك من الماء منتحرة على الشاطئ . . والنباتات التى لا تستطيع الرحيل تكتئب . . تهدل أغصانها ، وتذبل الزهور بسرعة ، وربما تتساقط الأوراق . . » .

وتتطلع المدرسات من النافذة فيرين الأشجار والأزهار على حالها ، ويسمعن شقشقة عصافير بعيدة ثم تغريد بلبل . ويصمدح فى الوقت نفسه طائر ما ، وتهدل حمامة . . وتشمل الغرفة فرحة غامرة . وان كان هو نفسه قد ساورته الشكوك من داخله فى سلامة ذلك الحاطر .

وتختلف المفارقة التي تقوم عليها هذه القصص ، عن تلك التي كان يبنى عليها الكاتب أقاصيصه ، اذ تتصل بمشاهد من صميم الحياة وتتوزع بين أجواء وأماكن وشخصيات ، يرسم المؤلف لها صورا مختلفة ويشهد - دون أن يرصد أو يراقب أو يجرب - وقائع من الحياة ونماذج بشرية قد يستخدمها لبيان دلالة ما ، لكنه لا يعزلها عزلا صارما عن طبيعتها . ومن خلال المفارقات المركبة الممتدة تطول القصة ، وقد تفرى بعض جوانبها بكثير من الاستطراد الذي يفقد القصة بعض ما كان ينبغي أن يكون لها من احكام فى البناء واقتصاد فى التعبير .

ابداع - مارس ١٩٨٩

مكتبة صور الأريكية
www.books4all.net

طابور المياه الحديدية - حسين علي حسين

تضم مجموعة الأستاذ حسين علي حسين الجديدة « طابور المياه الحديدية » اثنتي عشرة قصة كتبت - ما عدا قصة واحدة - بين عامي ١٤٠٢ هـ و ١٤٠٣ و يتوقع القارئ - حين تجيء قصص المجموعة في إطار هذا المدى الزمني القصير - أن تتشابه إلى حد ملحوظ في طبيعة تجربتها وأسلوبها الفني . لكن هذه القصص تتفاوت في تجاربها وفنها وكأنها قد كتبت على مدى زمني طويل اجتاز فيه صاحبها أكثر من اتجاه وتأثر بمؤثرات متباينة في تصوره لطبيعة القصة القصيرة ، من واقعية إلى رمزية إلى عبثية .

وفي المجموعة قصص تسلك الأسلوب التقليدي المألوف من رصد للعالم الخارجي في مظاهر الطبيعة والنماذج البشرية في سياق زمني مطرد ، لا تداخل فيه بين الماضي والحاضر والمستقبل ، إلى تمهيد متمهل حتى تصل القصة إلى نهايتها المرسومة . ولعل القصة التي استمدت منها المجموعة عنوانها « طابور المياه الحديدية » خير نموذج لهذا الأسلوب التقليدي . . . الواقعي .

ويبدأ الكاتب - كالمألوف في مثل هذا الأسلوب الفني - برسم « خلفية » طبيعية ينتهي لها اللحظة والمظهر اللذين يمهدان لحادث القصة وأشخصاتها : « شمس الضحراء لانهة كماء الذهب ، قرص الشمس يتوسط السماء بنية ويصب شواظها على الطابور الطويل المتعرج وذرات الرمال المتناججة تعلق في الأرجل والجفون المرهقة وفي الأيدي اللزجة . حتى الثياب البيضاء اكتسبت « لون الرمال » . وهو بهذا يمهّد لوصل الطابور الطويل الذي اصطف أفراده لكي يشربوا أو يملأوا أو انبهم من بئر يظنون

أن لماها قدرة على شفاء كثير من الأمراض ، ويشير الى ما يلقاه هؤلاء المرضى من معاناة المرض وجهد الحصول على الماء معا . وان كنا نأخذ عليه ما نأخذ على كثير من كتاب القصة حين يصفون الطبيعة فينسون أحيانا هدف اختيار اللحظة والمشهد وينساقون الى بعض الأوصاف البيانية التي قد تناقض ذلك الهدف كقوله عن الشمس انها لامعة « كما الذهب » وانها تتوسط السماء « بتيه » .

على ان الكاتب يوفق الى حد كبير في وصف تزامم الناس على البئر في طابور يبدأ من فم البئر الواسعة المحوطة بعديد من الصنابير الصدئة وينتهي عند تخوم القرية الصغيرة . لكن المشهد الواقعي الطريف يقرى الراوى بتتبع مظاهره على نحو من التفصيل والافاضة لا يناسب طبيعة القصة القصيرة ، فالى جانب الافاضة في وصف المشهد وما فيه من حركة متنوعة ونماذج بشرية مختلفة يقدم الراوى خمسة أشخاص يشكو كل منهم علة خاصة به . ويروى تاريخه مع المرض وفشل الأطباء في شفاؤه وأثر ماء البئر في غلته أو ما يربوه من أثر حتى يستغرق في ذلك المرض أغلب القصة .

وفي زحمة هذه النماذج الكثيرة يتشعب بناء القصة الفنية وتضل طريقها الى النهاية الفنية السليمة ، إذ أرسب فاعل خير كان قد شفى بواسطة مياه البئر الحديدية . من يقومون بتنظيفها وكسائها بالرخام واستخراج مائها بمضخات . وحين طال الانتظار برواد البئر حتى يحف البناء الجديد « بدأ الأكلان يدب في أجساد الجميع فهجموا على البئر دفعة واحدة » .

وفي قصة « الزيارة » ينتفع الكاتب بما ينشر في الصحف أو يرويه الناس من حيل الى آخر عن تحول رجل الى امرأة ويحاول أن يصنع شيئا فنيا من هذا « الخبر » عن طريق الكشف عما يدور في خاطر ذلك « الرجل » واسترجاعه لخلافه مع زوجته ويصف زيارته لعيادة الطبيب وجلسه بين المرضى ينتظر دوره في الدخول وضيقة البالغ بتأخر الطبيب في الحضور . حتى اذا فحصه الطبيب في النهاية قال له « هناك حلان . إما ان تتحول الى امرأة وإما ان تظل معلقا » وبعد ان ارتدى ملابسه ، تناول أحد الكراسي . وضع رجلا على رجل ، أخرج علبة اللفائف وابتسامه خفيفة تفرش صفحة وجهه المتموجة تموج المحيط وقال : أريد أن أتحوّل الى امرأة .

والقصة على هذا النحو - برغم ما بذل فيها الكاتب لكي يحولها من

خبر الى قصة ليست الا « طرفة » أو ناذرة يصنعب أن يعدها الناقد أو القارئ قصة بمفهوم القصة الصحيح .

وفي الطرف المقابل - بعيداً عن هذا الرصد المباشر للواقع قصص تمتزج فيها الواقعية بالرمزية وتتداخل فيها الأزمنة ويسمع فيها أكثر من صوت لا يفصح الراوي عن صاحبه بل يترك المؤلف لبناء القصة واسلوبها مهمة هذا الافصاح .

ولعل خير نماذج ذلك الاتجاه عند الكاتب قصته « الغرفة » وهي تصور الفرقة المضروبة بين حبيبين . الفتاة حبيسة غرفتها تغزل ثوبها لحبيبها وتمتزج مشاعرها بما في الغرفة من « موجودات ذات حيميمة جارفة » .

وحين يترد الكاتب في مثل هذه القصة الى العالم النفسى الباطنى لاتصبح الطبيعة مجرد « خلفية » للأحداث بل تغدو الوجه الآخر لمشاعر الشخصية الباطنة واحساسها بالعزلة وتوقها الى التواصل ويقوم بين الشخصية ومظاهر الطبيعة قدر غير قليل من التعاطف الذى يكون بين الانسان والانسان ، فالفتاة وهي وحيدة فى غرفتها « تفكر فى رفع صوتها بالنداء على من بالغرف المجاورة لكنها تكبت الرغبة لتواصل غزل ثوب الحبيب » ، وفي الخارج « تنفض السدرة العجوز عن نفسها مئات الأوراق الجافة . تقيق لهول العاصفة . تشفق على السدرة . شجرة اللبون أرسلت مع العاصفة راثحتها الزكية من خلال الشبابتك المنتشرة فى أرجاء الدار . كل شيء يعلن عن وجوده الا العصافير كأنها على موعد مع الغياب » .

وفي الطرف الآخر يتحدث الحب عن وحدته وحبسه فى غرفته وكأنها « قالب الصابون ، لزجة ، حارة مملوءة بالملل » . وينتهي حديثه الى أسلوب شعري يتجاوز بالتجربة وضعها الفردى المحدود الى تصوير الأشواق الانسانية نحو الحب والجمال والانطلاق : « أيتها البنت الجميلة عيناك محيط جارف وما فيك يدفنى الى اجتياز المزالق والوصول الى حيث الدهشة والحلم والتائق . . . أغازل حماة الوقت وفيروز الجبال لأنداح على أوتار ظلك . أى لحظة أبحث عنك فيها ولا أراك لا رى حلم القلب ولا شوق الليالى المؤرقة ، ها أنا الآن أمارس قتل الوقت السابح فى داخلى كتماسيح المحيطات يقاومنى ولا أجد أمامه غير الفوص » .

ويختم الكاتب قصته ذات الجو الشعري الجميل وقد انتهت غائلة الثوب من غزل ثوب حبيبها ، أما الحبيب فما يزال يغزل خيوطا من

الأحلام والأوهام والنجوى والمطر والشموس ، على الشرايين تتفتح مرة
أخرى ٠٠ على صيفا من خلف هذه القضبان يقبل ، يشق أشرعة الليل ،
يفتت المحيطان ، يوسع النافذة والباب ويقضى على جيش الرطوبة .

والأستاذ حسين على حسين يلتقط كثيرا من تجاربه من مشاهد
فى حياة بعض من قست عليهم الحياة ولفظهم المجتمع ويركز المشهد
والراوى يرصده من الخارج رصدا يبدو فى الظاهر محايدا ولكنه ينطوى
على كثير من التعاطف والاحتجاج .

وتبدو بعض هذه الشخصيات - من خلال استرجاع الماضي فيما يشبه
لحظات حلم غائم عابر - شخصيات أصابها الاحباط بعد أن كانت تنطوى
فى شبابها على كثير من الطموح والاقبال على الحياة . لكن الكاتب
لا يفصح عن دواعى ذلك الاحباط بل يكتفى بنقله الى وجدان القارىء
عن طريق المغارقة البالغة بين لحظات ذلك الماضى المتفائل البعيد ولحظات
الحاضر التى ينحدر فيها ذلك البائس الى البحث عن طعامه فى صناديق
القمامة ويسعده ان يجد فيها بعض بقايا من فاكهة وخضر وعظام . وذلك
فى قصته « سلة المهملات » .

وقد يبدو الموضوع مألوقا وعلى جانب كبير من المبالغة لكن الاسلوب
الشعرى الذى يسترجع به الكاتب لحظات من ماضى الشخصية ورؤيا
العرافة بشقائه تسمح عن اللحظة الحاضرة ما يمكن أن يكتنف مثل تلك
الصور من روح الدغاية والدعوة الى الإصلاح . « قالت » ضاربة الودع :
الطريق مفتوحة أمامك لكنك لن تستطيع النفاذ . . نصب عوده وطلب
من العلى القدير أن يهبه الصحة والعافية ليجول فى بقاع الأرض يكتشفها
بقعة بقعة وبعد ذلك يستقر على نهر ، تحت عينه الحضرة ولوق عينه
الطيور والسماء الزرقاء والقطرات الندية ، لكن ما لبث أن عاد الى واقعه
حيث أخذ طيف العرافة يتراقص أمامه كجنية الماء لا سبيل الى الامساك
بها أو التخلي عنها . وفى المجموعة الى جانب ذلك قصص ينتهى فيها
الكاتب الى ما يشبه اسلوب « العبث » المعروف فلا تخضع فيها الأحداث
للمنطق ولا تبدو النهايات خواتم طبيعية للأحداث لكن القصة فى جملتها
كوحى بمعنى كلى لا يخفى على القارىء . ومن ذلك قصص الحديدية
وعروسة الدار .

الحفلة عبد الله باخشوين

« الحفلة » مجموعة قصص قصيرة للأديب عبد الله باخشوين من منشورات نادى جازان الأدبى ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٥ م .

وطبيعة التجارب فى هذه القصص تشبه الى حد كبير طبيعة التجارب عند كثير من كتاب القصة العربية فى السنوات الأخيرة ، من تصوير لغربة الفرد وانعدام التواصل بينه وبين الجماعة ، وعجزه عن « التكيف » فى بيئته الجديدة التى تصور - فى الأغلب - انتقالا من القرية الى المدينة . وتترك طبيعة التجربة أثرها فى الصورة الفنية للقصة فيبرز العالم الخارجى ويتشعب وجوده كلما بذلت الشخصية جهدا لكى تقيم بينها وبين الناس بعض صلات الفهم والمودة ، وترتد الشخصية الى عقلها الباطن فيما يشبه الهواجس والأوهام والكوابيس كلما زاد احساسها بالعزلة والفشل فتتلون الصور والاسلوب بطبيعة العقل الباطن وما يستخرج من هواجس وذكريات شخصية .

و « الاصدقاء » من القصص التى تحاول فيها الشخصية الوحيدة المغتربة أن تطل على عالم الآخرين وتعقد بينها وبينهم أواصر الألفة والصدقة . ولكن المغترب يدرك فى النهاية أنه كان يثرثر ويتحدث الى غير سميع وهو يظن أنه يكشف للناس عن خوالج نفسه ، قد اتخذ لنفسه منهم أصدقاء فى غربته وعزلته .

ويتابع الكاتب فى أناة غربة الرجل منذ أن كان صبيا فى الثالثة عشرة يحمل على كاهله الصغير عبء أسرته من أم وأخوه بعد ان مات أبوه ، ثم يدرك فى آخر الأمر ان طبيعة البشر ، أو طبيعة الحياة ، تنطوى على كثير من النكران والعقوق ، اذ كبر اخوته وتفرقوا عنه ،

وأنكره بعضهم حين لقيه فى الطريق • ويحاول أن يستعيض عن اخوته بالأصدقاء عله يجد الراحة والسلوان : « أحببتهم بكل ما تبقى لدى من قدرة على الحب • فتحت لهم قلبى ، صببت فى آذانهم كل ما تبقى فى ذاكرتى من صور وفى قلبى من أحزان • كانوا أذانا وكنت فما • • » لكن حقيقة الصلة بينه وبينهم تتكشف له بعد سنين اذ يتنكرون له فيدرك ان ما كان يظنه تعبيرا عن الصداقة كان فى الحقيقة ثرثرة من عقله الباطن وان اتجهت - على غير المألوف - الى الخارج وكأنه يحلم حلم يقظة بصوت مسموع : « سنون كثيرة مضت وأنا بقم مفتوح وآذان صم • خدعونى • كانت آذانهم مفتوحة وأفواههم مغلقة • عرفوا عنى كل شئ ولم أعرف عنهم الا أقل القليل • • يا الهى ! كنت طوال هذه السنين أثرثر حتى دون ان أسمع صوتى أو أعرف ما أقول ؟ أكان قلبى مملوا الى هذا الحد الذى جعلنى اندلق بعشوائية مطلقة • أنا مجروح ومنكسر فقدت تماسكى وصمدى • • أهكذا حبسونى بين العاشرة والثانية عشرة وأهالوا على ذاكرتى التراب ! • • »

وتطول القصة بين ذكريات الطفولة التى حملت تلك المسؤولية الثقيلة فى وقت مبكر وحاضر الرجولة المشحون بخيبة الأمل والمرارة ، ويتقاسم السرد والحوار كثيرا من أجزائها ويوفى الكاتب أحيانا الى عبارات موجزة بليغة الایحاء ويجرى أحيانا على الطريقة المألوفة فى تصوير الواقع فينتهى الى كثير من الاسراف لا يناسب طبيعة القصة « القصيرة » . ومن عبارات الكاتب الموجزة الموحية قول الراوى عن تجربته مع اخوته : « شيبتنى الهموم فنسيت طعم الابتسام بعد ان أيقنت أن ذلك هو فظام لا رجعة للطفولة بعده • • كبروا وبقيت وحدى ذلك الطفل العجوز الذى أغلقوا الباب على بقايا طفولته فى الثانية عشرة من عمره • • كان عزائى فى ذاكرتى • ينامون فأنبش كنوز ذاكرتى وأنام كل ليلة هائنا ومطمئنا • • هناك بين العاشرة والثانية عشرة • • لكنه - على طريقة كثير من الكتاب فى سرد صنوف معاناة الشخصية لا يكتفى بتلك اللحاح الدالة بل يقول - كالمألوف فى مثل هذه التجربة - « عملت فى منازل الأثرياء خادما • غسلت الصحون فى المطاعم كى أعود لهم فى المساء ببقايا الطعام • وفى شهر رمضان المبارك كنت أجمع الصدقات من أمام أبواب المساجد • سلخونى فى طفولتى نهائيا والى الأبد • »

وفى محاولة أخرى للتواصل تعرض الشخصية نفسها أمام الآخرين فى قصة « يقظة مبكرة » لكنها ليست تعرية نفسية كما فى القصة السابقة ، بل تعرية جسدية فى لحظة ذهول وشروء تشبه الخبال •

كان الشاب قد وفد من القرية « يريد اقتحام المدينة الحلم عنه يفجر فيها كل طاقاته الحبيسة ويستريح » لكنه لم يلبث ان وجد نفسه غريبا منبوذا مشدودا الى عمل لا يحبه : « بعد أن كان فى بلدته الصغيرة يعيش ضمن اطار أسرة كبيرة ، ها هوذا يجد نفسه محاصرا بوحدة قاسية لا قبل له باحتمالها .. زحام شديد ولا أحد .. » وفى وحدته تستبد به الهواجس حتى يخيل اليه ان وراه من يريد به شرا وان عليه ان يحكم رتاج بابه قبل ان ينام ويفتش الغرفة تفتيشا دقيقا لعل احدا من المتربصين به قد تسلل اليها قبل دخوله .

وذات صباح يصحو - على غير عادته نشيطا فبتنهجا فيصلح وضع
 غترته وعقاله بعناية فائقة ويفرك يديه مختالا بنفسه ويتجه نحو الشارع . ويلقى تحية الصباح على من يصادفهم فى طريقه فلا يرى فى جوابهم الا العجب والانكار . ثم يقف فى النهاية امام واجهة محل زجاجية وهو يردد لنفسه « ما الذى حل بالناس فى هذا الصباح الجميل ! » ثم خيل اليه أنه رأى شيئا غريبا ينعكس على الزجاج ، فتوقف وأخذ يحدق اليه مستطلعا . « لم تكن الصورة التى عكستها الواجهة الزجاجية غريبة عنه .. انها صورته .. كان عاريا تماما ، لا يرتدى من ملابسه سوى غترته وعقاله ، وجوربه وحذائه ، لا شئ غيرها على الاطلاق ! »

وقد تبدو القصة - بهذه النهاية - كأنها « دعابة » مطولة . لكن النهاية تبدو مع ذلك مقبولة ومتممة لسياق القصة كما رسمها المؤلف ، اذ الح على أثر الغربة والعزلة والاحباط على نفس ذلك الشاب حتى انتهى به قبل خروجه عاريا فى الطريق الى ما يشبه الجنون ، والكاتب يورد فى سياق قصصه التى تدور فى ذهن الشخصية المفتربة أو عقلها الخبايا كثيرا من الاشارات المقصودة الى الهواجس والكوابيس ليهيئ لشخصياته عالمها المحدود بذكرياتها البعيدة وحاضرها المملوء بالقسوة فيقول عن هذه الشخصية حين استيقظت فى ذلك الصباح متفتحة نشيطة على غير عاداتها : « لا أرق . لا هموم او هواجس . لا كوابيس » ويقول مرة أخرى « على فراشه تدب افاع وعقارب فيظل يتقلب على جمر فراشه هربا منها حتى يسلمه النوم لعالم الكوابيس الرهيب .. » فى الليل لا ينام الغريب الوحيد ولا يستريح . ليل الغريب مرتع خصب للهواجس والأوهام والكوابيس .. « بل ان الكاتب يصوغ لنفسه فعلا جديدا من الهواجس فيقول « يهوجس طوال ليل الليل » .

وليست هذه النهاية الغريبة - على أية حال - ببعيدة فى طبيعتها عن نهاية « الأصدقاء » اذ راح الغريب الوحيد يشكو الى ضابط الشرطة

عقوق اخوته ونكران أصدقائه حتى اذا لم يستجب لسؤاله فى ان يصنع من أجله شيئا « تراجع نحو الباب وهو يحدق فى وجه الضابط بنظرات ملؤها الرعب . ندت فى شفتيه آهة خوف واستدار على أعقابيه . انطلق يعدو عبر الدرج خارجا وهو يولول : حتى انت ياسيدى ! .. مرق من أمام الجندى كالطلقة يعدو لا يدرى الى أين » .. ومرة أخرى بمهد الكاتب للنهائة بالإشارات المتكررة الى الهواجس « ابتسم الضابط باستهزاء وقال : هواجسك لك ، ونحن لنا الحقيقة .. كان الضابط فى وضع حرج أمام هذا الرجل الذى اقتحم مكتبه فى ساعة متأخرة من الليل فى هواجسه ووساوسه وهموه .. » .

أما حين تتخذ القصة صورة الارتداد الكامل الى العقل الباطن فى صورة حلم نوم أو كابوس ثقيل فانها تخرج - بطبيعة الحلم والكابوس - عن منطق الواقع ، وتصوغ الواقع وتختار منه ما يصور بشاعة المواجهة بينه وبين صاحب الحلم أو الكابوس . ومادامت القصة كلها كابوسا متصلا ، فلا بد للكاتب من ان يبتدع من الأوهام والتخيلات ما يمكن ان تقوم عليه قصة بأكملها تخلو خلوا تاما من وقائع عالم اليقظة ، وتنتهى بأن يستيقظ الحالم من نومه ليدرك أنه كان يعيش فى عالم كابوس رهيب . ويقاس نجاح مثل هذه القصص بمقدار ما يوفق فيها الكاتب الى ابتكار الصور الصالحة - برغم خروجها على منطق الواقع - لتحمل دلالة تفصح عن احساس الشخصية الحاملة بوطأة الواقع وبشاعته . ودون ذلك التوفيق لا يغفر للكاتب لجوؤه الى مثل هذه النهاية المطروقة المعروفة حين تتكشف القصة كلها عن مجرد حلم .

وقصة « الحفلة » من هذا اللون من القصص القائم على الحلم أو الكابوس ، فقد تلقى صاحبها بطاقة دعوة الى حفل فى دار صديق . وقبيل الموعد أعد نفسه للخروج . وهنا يبدأ الكابوس الذى لا يدرى القارىء حقيقته الا فى نهاية القصة . ويستقبل صاحب الدعوة زائره ويقوده الى « رواق يفضى الى ممر طويل معتم .. فى نهايته باب علق عليه قنديل صغير ينز بضوء شحيح . أيقن انها لم تكن المرة الأولى التى يشاهد فيها الممر .. كان طويلا جدا أطول مما يوحى به حجم البيت من الخارج » .. ثم ينتهى الضيف الى قاعة لا أبواب لها ولا أثاث ، جدرانها بيضاء حادة البياض وأرضها ملساء زجاجية .. وبعد ألوان مختلفة من صور الكوابيس يصحو الرجل من نومه فىرى بطاقة الدعوة التى كان قد تركها الى جوار الفراش قبل ان ينام ويرى ثوبه الذى كان قد أعدده لكى يرتديه معلقا الى المشجب . وننتهى القصة نهاية تشبه نهاية

« الأصدقاء » اذ يخرج الرجل عقب بقطته الى الطريق « حافى القدمين
أشعت الشعر ٠٠ يعدو فى الشارع وحيدا والأسفلت يلسع قدميه فيكاد
يطير لا يلوى على شئ » ٠٠ ولا تخلو هواجس الكابوس فى القصة من
اشارات صريحة الى الغربة والوحدة والفشل فترتبط من خلال هذا المعنى
بالقصص التى تصور مواجهة لواقعه الجديد : « رحل وتغرب ، ذاق طعم
النجاح وغص بمرارة الفشل ، تفرق الأهل من حوله فبقى مهجورا وحيدا
فى بيت مهجور يعمل من أجل ان يأكل وينام حتى يحلم » .

ولا شك ان السرداب المعتم الطويل رمز صالح للطريق الشاق
الى عالم اللا شعور والى « غرفته » الداخلية ذات الجدران الصماء بلا نوافذ
ولا أبواب ، لا ينفذ اليها المرء الا عن طريق الحلم والكابوس .

وقد يحن راوى القصة المغترب الى القرية ويمتزج حينئذ بعناصر
الطبيعة التى من شأنها ان تثير مثل ذلك الحنين ، ويخلق « نحو آفاق
بعيدة تعيد له طفولته التى سلخته منها أيامه الموحشة » وقد تبدو له
صورة أمه - والأم وجه آخر من وجوه الوطن الأول - فيناجيا بما يشبه
الشعر فى « لازمة » تتكرر فى ثنايا القصة من حين الى آخر . وقد تسعى
اليه المدينة - فى بعض أهلها - للتواصل كما فى قصة « مطر الغيوم
الراحلة » لكن المغترب الذى « ملأت الهواجس صدره » يرفض اليد
المدودة فيتراجع مرتعدا وهو يشعر بغربة لا حدود لها . والقصة برغم
طول الحوار بين الغريب ورجل المدينة محكمة البناء شاعرية الأسلوب
يتكرر فيها رمز العودة الى الأم على نحو فنى جميل .

ولا أدرى هل يجوز للناقد فى النهاية - وهو فى معرض التحليل
والتقويم - ان يخرج عن نطاق النقد الفنى ليشير الى كثير من الأخطاء
النحوية والمفوية - وبخاصة فى القصة الأولى - وكان من الممكن تجنبها
بشئ من اليقظة والمراجعة .

الشرق الأوسط ١٧/٢/١٩٨٦

الزمن... والشمس اللذيذة ناصر العديلي

« اننى فى حاجة الى مرآة صقيلة تعكس ما فى أعماقى الى الخارج ، هكذا يحدث العامل العاطل نفسه بعد أن لفظه العمل وأصيبت ساقه واستبد به الأرق وراح ينبش أغوار نفسه عن ماضيه ويفكر فى حاضره وفى العودة الى القرية بعد أن باءت أحلامه وأحلام أبيه فيه ، بالفشل . ولعل هذه العبارة تكون مفتاحا للموقف والشخصية والفن فى قصص « الزمن والشمس اللذيذة » للأديب ناصر العديلي ، اذ تكاد كل قصة من قصص المجموعة تكون استبطانا للذات من خلال موقف عارض من مواقف الحياة قد يمارسه الكثيرون كل يوم دون أن يردهم الى أعماق عقولهم الباطنة كما تفعل شخصيات العديلي .

ويتمثل الموقف - غالبا - فى رحلة مادية ، أو التفكير فى رحلة ، بالسيارة أو الشاحنة أو القطار يهم فيها المغترب فى المدينة بالعودة الى منبته وأهله فى القرية . لكن الرحلة المادية تصاحبها دائما رحلة نفسية تتأمل الشخصية من خلالها لحظات حاضرها وتعود من حين الى آخر الى لحظات من الماضى تنطوى على ذكريات جميلة أو أوقات عامرة بالطبيعة والألفة والمحبة .

ومن التنقل بين الحاضر والماضى والتطلع اليسير أحيانا الى المستقبل وبالتحام الرحيل بالزمن - أو انبثاق الرحيل من الزمن - تعبر الشخصية عن شعورها ممزوجا بمظاهر من الطبيعة من شأنها أن تثير الأشواق والحنين : قلبى عصفور مبلل بأخر حبات مطر ذلك الربيع ، يتوق لبقية المطر ليسبح بما فى ليشفى جراحات يوم ليس كالأيام ، شمس ونجومه تغيب الى المجهول تمارس الرحيل - لماذا تمارس الرحيل فى هذا الزمن ؟ ان الرحيل لذة مؤلمة لا غنى عنها ! » .

والرحيل دائما ممزوج بالفشل أو اليأس أو القلق ، وليس رحيلًا للمتعة أو مجرد الانتقال أو ضرورة العمل ، بل يجيء في نهاية رحلة نفسية سابقة تنتهي فيها الشخصية الى طريق مسدودة فلا يبقى أمامها الا أن تعود أدراجها من حيث جاءت الى القرية أو الماضي أو غربة اللحظة الحاضرة . . يقول الشاب العائد الى قريته من المدينة في قصة « هذيان قبل الرحيل » .

« الكل ينوى السفر . . بعد شروق الشمس يفيق الزمن من سباته ويسير بسرعة جنونية . . أيتها العقارب العائدة من أعماق الماضي هل توقظين تلك الأضواء الغافية ؟ » .

ويقول العامل المصاب الذي يفكر في العودة الى قريته في قصة « السباحة خارج الزمن » : « أيام وليال مرت كأوراق « الرزنامة » سنين مضت ، ماذا فعلت بي ؟ ماذا بقي مني غير هيكل عظمي مكسور ، وبعض أرباط لحم وبضعة لترات من الدماء ؟ الدماء في جسدي حمراء كما شاهدتها من نزيف ساقى ، غير أنها تبدو من وراء صفحة الجلد شاحبة كليمونة عصرت . . بماذا عدت من مشوارى الطويل ؟ » .

وقد تنعم الشخصية بالرخاء والأمن ، وقد تبدو الرحلة الى الريف في ظاهرها رحلة متعة واستجمام ، وقد تجلس الزوجة بجانب زوجها في مقعد السيارة « البويك » الوثير في طريقها الى الريف ، ولكنها مع ذلك لا تخلو من ذلك القلق الملازم الذي يطفو من أعماق الشخصية الى وعيها في صورة من التوتر أو الخوف القائم : « أطلت برأسها المتوج بالشعر الناعم .. لفحها الهواء البارد ، حولت نظراتها في كل اتجاه لم تجر الا البرد والعتمة . . عيون مصلوحة على زنزانة الانتظار . نظرت عطشى تتسوق للرحيل المرتقب . . لحظات انتظار مترعة بالأمل مضخمة بالقلق المشوب بالاحتراس ، . . ؟ » .

وقد تجرى الرحلة في بعض القصص عبر الزمن وحده - أو يجربها الزمن - والشخصية في موقف مادي ثابت لكنه مليء بحضور الزمن ، ذلك البطل غير المنظور لكثير من قصص المجموعة ، ففي قصة « الرصيف » يسمع برغم صخب شارع المدينة صوتان هادئان لرجل مسن وزوجته اقتعدا عتبة منزلهما فوق رصيف الشارع المرتفع . وفي لحظة صمت متأمل تنشال الذكريات على الرجل فيتبين ما فعل الزمن به ويدرك المفارقة البعيدة بين ما كان عليه في شبابه وما جره عليه الزمن من شيخوخة منذ أن بلغ الأربعين ، وتتحول نظرات الرجل الى زوجته ويعود - شأنه شأن كثير من شخصيات قصص المجموعة - الى الماضي ليدرك من خلال المقارنة

بشاعة الحاضرة : « توغلت نظراته برسوم الوجه القديم . همس للماضى من خلال نظراتها المحملقة بالأطفال ، ناجاها بصمت : كنت تحملين أجمل عينين فى القرية . . عيناك اليوم تغوران ، تخفى وسامتها وصفاءهما تجاعيد السنين ومرور الأيام . . وجهك القمرى تعلوه مسحة الكبر وأخايد الشيخوخة . . تتأملين الأطفال يمارسون طفولتهم البريئة فى لعبتهم الجماعية ، تعيدن الى ذهنك صورة الماضى . . عشرات السنين مرت كالسحاب ، كالطر كالطيف ، ونحن معا فى رحلة العمر . رحلة القرية والمدينة » . .

ولما كانت الشخصيات ترتد دائما الى عالمها الباطنى فان كثيرا من خواطرها ومشاعرها تبدو فى صورة أحلام أو « كوابيس » تختلط فيها الحقائق بالخيال أو الأوهام ، ويمارس فيها الكاتب قدرته على التخيل الذى يصل أحيانا الى حد « السريالية » بصورها المتناقضة الخارجة على منطق العقل والواقع وأسلوبها الذى يخرج على المؤلف فى اللغة وبناء العبارة . لكن تلك الصور السريالية تحمل فى ثناياها الدلالات الأساسية لشخصيات الكاتب من الاغتراب والفشل والوحدة النفسية المفروضة والحنين الدائم الى الخروج من الغربة بالرحيل ويرتد الكاتب أثناءها أحيانا الى التصريح بأسلوب مألوف : « زوجى يشعر بالغربة . تعيش نفسه فى رحلة يومية . يقول سنرحل . سنرحل الى مكان ما . . وتمضى السنون واحدة تلو الأخرى ولم نرحل الى المكان الموعد » .

على أن الكاتب يخرج أحيانا عن أسلوبه الفنى الذى يمزج فيه الحقيقة بالخيال ، ويبتعد فيه قدر الطاقة عن مواجهة الوقائع والتعبير عن قضاياها ، فيتجاوز حدود الدلالات النفسية للرحلة أو العودة الى القرية لتتحدث شخصيته حديثا مباشرا عن نقاء الفطرة فى الريف وفسادها فى المدينة ، كما يفعل بعض المؤلفين فى القصص التى تعتمد على « الحدث » وتصور الواقع . يقول رجل المرور وهو ضيق بموقفه فى الشارع المزدحم : « فى البلدة كانت تقينى طبقة عازلة من الحجل والرجولة والشهامة . أحترم الوافد ، أزور المريض ، أكرم الضيف ، الآن لا هذه ولا ذيك . . فقدت كل شىء لم يعد يهمنى سوى جمع الريالات بأى طريق » .

وتقول المرأة فى قصة التلوث : « طعم الحياة بالمدينة فاسد ، لونها شاحب ، العيش فيها رتيب ممل ، الناس كالآلات يلهثون ، أحياء ميتون ، ميتون قبل القبور » .

ولما كانت القصة تكاد تخلو من الحدث الا من لحظة مادية عارضة ،

فان المؤلف يستعين فى تصوير المشاعر الباطنية للشخصية بوضعها امام خلفية طبيعية « يسقط » عليها بعض تلك المشاعر ويمزج من خلالها بين العالم الخارجى والعالم النفسى الداخلى . ويبلغ أسلوب الكاتب فى تلك المقدمات مشارف الشعر ذى المسحة الرومانسية الغالبة . وقد تطول تلك المقدمات أحيانا حتى تغلب على القصة كلها فتغدو كأنها قطعة من الشعر المثنور . ومن ذلك قول الشاب العائد الى القرية التماسا لحقه وأرضه المعتصبة « أيتها الراحلة فى سماء بنفسجية تغص بالسحب اللبينة المترعة بالمطر لم تعد العصافير تستحم فى الجداول . بوح الشوق يبدد العواثق ، تنسحق النظرات تتحول الى أنهار دمعى . . تطلعت اليك منتظرا مطرك العذب ، يبلل شفاهى اليابسة يرطبها ، يعيد اليها الحياة والنبض . تذكرت عينيك ، جذبنى اليهما البريق الأزلى ، أتوق اليك . . أحبك فى الزمن المسحوق . الزمن المضطرب . زمن التزحلق على الزجاج . . صوتها كزخات المطر ، شعرها قطع ليل على سطوح زجاجية . عيناك أبحث عنهما فى زحام الشوق ، فى رموش السنابل الناضجة فى أحضان البيادر المكدسة أبحث عن نظراتك والتماعها فى شغف القلب المكلم بين الضلوع الحزينة . . »

وسواء وصف الكاتب هواجس اللاشعور أو وصف اطارها من مشاهد الطبيعة فان ذلك يقتضيه أن يجسم تلك الهواجس الخفية لكى يخرجها من وجودها المجرد الى حقائق ملموسة ترتبط بمناظر ولحظات من الطبيعة معروفة - فى بعض الصور المجازية والتشبيهات - بقدرتها على ابتعاث مشاعر وجدانية خاصة . وقد يسرف الكاتب أحيانا فى السعى الواعى وراء تجسيم المجرد أو خلق الحياة على بعض مشاهد الطبيعة فينتهى الى صور غير مقبولة كقوله مثلا : « الليل يزداد حدة كمنشمار ، يرن صدهاء فى أذنى ، ينفذ الى الأعماق كسمار فى رحم الحشب الصلب ، وما كان أغنى الحشب عن « الرحم » فى هذا المقام ! » ولا أدرى اذا كان الكاتب قد بلغ من العلم بأمر الضفادع حدا يفرق فيه بين نقيق ضفدعة شابة وضفدعة عجوز ! لكن يبدو على أية حال أنه مشغول بأمر الضفادع ، اذ يقول فى احدى القصص : « كذفت بهذه الكلمات وكانها تتقيا ضفادع فى بطنها ! » .

على أن للكاتب كثيرا من الصور المجسمة برغم ايقالها فى التجسيم كقوله « يذوى الليل كشجرة عجوز هدهما السيل . الزمن يتمدد بعمق الليل المتوارى ، يبرز كخطوط حفرت فى حائط قديم » .

وهو أحيانا يبدأ الصورة بتجسيم جميل ، ثم ينساق وراء الرغبة في ابتكار صور طريفة فيفسد ما كان بدأه ، كقوله : « ارتوت شمس ربيعية بندى صباح ناعس ٠٠ عصرت سحب لبنية أحشاءها ، أفرزت لنا مطربا ، » .

ومهما يكن من أمر تلك الصور وتوفيق الكاتب في بعضها وتعثره في بعضها الآخر ، فإنها جاءت وليدة تميز خاص لقصص المجموعة وضرورة يقتضيها هذا اللون من القصص النفسية التي تستمد تجربتها من أعماق الشعور لا من المدركات المباشرة للحواس .

الشرق الأوسط ١٩٨٦/١/١٦

المسافة بين السيف والعنق شاكر النابلسي

« المسافة بين السيف والعنق » عرض نقدي لأعمال طائفة من الكتاب السعوديين المعروفين في فن القصة القصيرة ، بعد مقدمة موجزة استعرض فيها الأستاذ شاكر النابلسي - مؤلف الكتاب - نشأة القصة القصيرة السعودية في مرحلتها البدايات والريادة حتى انتهى الى مرحلة النضج والتنوع عند هؤلاء الكتاب المعروفين : « عبد الله الجفري ، سليمان سندی ، محمد علوان ، ابراهيم الناصر ، أنور عبد المجيد الجبرتي ، سباعي عثمانى ، وعبد الله السالمى » .

وفي الدراسة تحليل فني طيب لقصص هؤلاء الكتاب ، ومحاولات جادة للكشف عن ظواهر نفسية وموضوعية وفنية مشتركة بين قصص الكاتب الواحد . وقد رسم المؤلف لنفسه منهجاً أوضحه في مقدمة الكتاب ، فقال : « ان الدراسة لم تتبع أسلوباً واحداً في النقد ، لقد أخذت من كل المدارس ونظرياتها وقواعدها وقد حرصت هذه الدراسة على هذا المنهج لكي تستطيع أن تزيد من اثره العمل الفني التفسيري والدراسي والنقدي » .

والحق أن الموقف - برغم هذا القول - لم يجمع في دراسته بين مذاهب نقدية مختلفة بعيدة عن طبيعة النقد السليم الذي يسلك فيه صاحبه منهجاً يؤمن بأنه خير المناهج للاحاطة بمقومات العمل الأدبي الذي يدرسه ، وقد التزم الأستاذ النابلسي بالدراسة الفنية في المقام الأول وان مزج بينها أحياناً وبين الدراسة النفسية وربط بين حياة الكاتب وموضوعات قصصه وأسلوبها الفني . .

لذلك لم يكن من المقبول أن يبالغ في تمجيد ذلك المنهج النقدي الذي خيل إليه أنه يجمع بين « كل المدارس النقدية » فيقول : « فليس هناك

جرم يرتكب بحق العمل الفنى قدر سجنه فى زنازاة انفرادية . وهذه الزنازاة هى المدرسة النقدية الواحدة ، أو المنهج النقدى الواحد . . ان العمل الفنى يرفض رفضا باتا أن يكون قاطرة تسير على قضيب حديدى موحد . . ان العمل الفنى عصفور يرفض أن يعيش طوال حياته على شجرة واحدة . . انه عصفور أخضر يتنقل بين كل أشجار الغابة والبساتين .

ولا أدرى كيف يمكن للناقد أن يجمع فى « جمعته » بين كل مذاهب النقد ومدارسه ويستخرج منها كل حين ما يراه صالحا لتفسير العمل الفنى الذى ينقده ، ولا أدرى كيف يكون من الجرم أن يقبل الناقد على ما ينقد من أعمال باتجاه نقدى معروف يراه أصلح الاتجاهات للاحاطة بجوهر العمل الفنى ، وأكثرها مجاراة لروح العصر ونظرتة لوظيفة النقد والعلاقة بين النقد والأدب ، ومن المعروف أن الاتجاه السائد فى هذا العصر هو الاتجاه الفنى الذى يعد العمل الأدبى كيانا مستقلا عن نفس صاحبه ، يتمثل فى تجربة لغوية وأسلوبية ذات « جماليات » خاصة ، على الناقد محاولة كشفها بطريقة أقرب الى المنهج العلمى وأبعد عن الأسلوب الانطباعى الذى قد يتمثل بعضه فى تشبيه الاستاذ النابلسى النقد بالعصفور الأخضر ! .

على أنه ليس شرطا أن يعتقد كل النقاد بصلاح المذهب الفنى أو الجمالى وقد يعتقد بعض النقاد مذهب التفسير النفسى أو الاجتماعى اذا رأى أن يتخذ من العمل الأدبى « وثيقة » نفسية أو اجتماعية .

وبالرغم من أن المؤلف قد وجه معظم عنايته الى الجانب الفنى ، فانه - وقد افترض امكان امتزاج المذاهب الأدبية - قد التفت أحيانا الى جوانب من حياة هؤلاء القصاصين وحاول أن يتخذ منها « مفاتيح » لدراسة أعمالهم القصصية ، فأوقعه ذلك فى بعض التأويلات المتعسفة أحيانا ، وصرفه عن قصده الأول من دراسة تلك الأعمال دراسة فنية خالصة ، أحيانا أخرى .

ومن ذلك - مثلا - حديثه الطويل عن أثر العمل الصحفى فى قصص عبد الله الجفرى وعن شخصية الكاتب وصلاته الاجتماعية ، مفترضا أن يكون لكل ذلك أثره فيما كتب وفيما سيكتب من قصص قصيرة : « ومن خلال أوراق كل هذا الملف كتب عبد الله الجفرى هذا الكم من المظاهر الاجتماعية ، من الشرائح الاجتماعية . . انه استطاع أن يتمتع بمخزون اجتماعى هائل سوف يفيد الأنا ، وفى مستقبل الأيام الآتية ، وسوف

يساعده فى تقديم المزيد من الشرائح الاجتماعية من خلال أعمال فنية متعددة ٠٠ « ولو أقبل المؤلف على ما يدرس من أعمال بهدف الكشف - قبل كل شئ - عن ظواهرها الفنية لكان جديرا بأن يفصل القول فيما لاحظه كثيرون من النقاد قبله من اعتماد عبد الله الجفرى على الأسلوب الشعرى . لكنه اكتفى من ذلك بترديد هذه الحقيقة دون أن يعنى بدراسة تطبيقية تكشف عن طبيعة ذلك الأسلوب وما به من مقومات الشعر ، وما فيه من ملاءمة لموضوع القصة أو شخصيتها أو موقفها .

ولأن المؤلف لا يريد أن « يفرض » على نفسه أسلوبا نقديا بعينه ، نراه يتحول من الدراسة الفنية الى المقارنة الموضوعية بين المرأة عند الجفرى وعند غيره ممن يكتبون فى قصصهم عن المرأة ، وذلك بلا ضرورة واضحة . وينفق فى المقارنة من الجهد ما لو أنفقه فى دراسة أسلوب الكاتب وخصائصه الشعرية لكان أكثر فائدة وجدوى .

ويقدم الكاتب - جريا على خروجه غير الضرورى عن الموضوع - لدراسة سليمان سندی بمقدمة تتضمن مقولات لا تتفق مع واقع القصة القصيرة ، لا فى السعودية ولا غيرها من أرجاء الوطن العربى فيقول : « ومن الانصاف أن نقول هنا بأن القصة القصيرة العربية مازالت تترسم خطى تشيكوف و « جى دى موباسان » من حيث نظرتها التقليدية المضمونية والشكلية للقصة القصيرة ، فى حين أن القصة القصيرة كالشعر اذا لم تحاول أن تعيد النظر فى بنائها المعمارى إعادة كلية فانها لن تستطيع الاستجابة لارهاصات العصر » .

والغريب أن المؤلف بعد هذه المقدمة يحلل بعض قصص سليمان سندی فينفى عنها كل تلك السمات والتأثر ويقول : « فى (البرص) لا يوجد حدث ولا حدودة . ولا توجد عقدة ولا ارهاصات ، ولا حل للعقدة ، والشكل التقليدى الذى تعودنا أن نلمسه فى قصص تشيكوف وموباسان اختفى . تخطى السندی هذا الكلام ، وقدم لنا شريحة زمنية لا هى بالماضى ولا بالحاضر ولا بالمستقبل » .

ويعلل المؤلف هذه الظواهر الفنية بأنها خروج عن السائد والمألوف فيقول عن سليمان السندی انه « ظاهرة سابقة لأوانها جدا فى القصة القصيرة ، وخاصة بالنسبة للقصة القصيرة السعودية ٠٠ ، وفى الوقت الذى يرى فيه المؤلف أن السندی ظاهرة سابقة لأوانها لخروجها على القواعد التقليدية للقصة القصيرة ، نراه ينسب محمد علوان الى السريالية ، وهى اتجاه أبعد ابغالا فى التجديد والتجريد وأكثر بعدا

بمراحل عن القواعد التقليدية ، وكعادة المؤلف فى الخروج عن الدراسة الفنية فى مقدمات فصوله يتحدث عن السيرىالية عند أنسى الحاج وشوقى أبى شمقرا وادونيس ويوسف الحال وعصام محفوظ ، ويورد كثيرا من أقوالهم عنها وتعريفاتهم لها ، ويكتفى من الدراسة الفنية باقتباس عدد من النصوص المبتورة تاركا للقارىء استخلاص مظاهر السيرىالية عند الكاتب من خلال النصوص القصيرة .

ومع ذلك يطرح المؤلف فى نهاية فصله عن سليمان السندي أسئلة لا يمكن أن تقوم فى ذهن قارىء أو دارس بالنسبة الى كاتب سيرىالى : « لماذا انعدم الزمان فى هذه المجموعة ؟ لماذا كانت وسائل الاعلام (الراديو ، التلفزيون ، الجريدة) أبطال بعض قصصه ؟ لماذا طغت (المباشرة) على الحدث ؟ ؟ » .

ولا أدرى كيف يمكن أن يجمع الكاتب بين السيرىالية وما يسميه المؤلف « المباشرة » وهما ضدان من الناحية الفنية !

وفى حديث المؤلف عن ابراهيم الناصر يخلط بين القصة التقليدية والقصة الرديئة ، « فىرى ان « القصة القصيرة التقليدية لا تعنى بطرح موقف ما وتحليله ، بقدر ما تهتم بحكاية حدوتة ذات عقدة ، لابد أن تحل فى نهاية القصة » وأنها تتضمن كثيرا من الاستطراد الذى لا غناء فيه ، وعلى هذا ، يمكن أن تلخص القصة ويمكن أن تروى بأربعة أو خمسة أسطر ، بحيث تؤدى هذه الأسطر النتيجة « الحدوتية » نفسها التى تؤديها القصة الكاملة ، وينسب المؤلف فى غير موضع من الكتاب هذا النوع الرديء من القصة القصيرة الى القرن التاسع عشر الذى يزخر بطائفة من كبار الكتاب أبدعوا فى القصة القصيرة « التقليدية » ثمارا خالدة .

أما الخروج الأكبر للمؤلف عن الدراسة الفنية فيبدو فى دراسته لقصص سباعى عثمانى ، اذ راح يتحدث حديثا طويلا عن نشأته فى مدينة بورسودان ويقارن بين الحياة فى تلك المدينة والحياة فى جدة ، ويتساءل عن أثر النشأة الأولى فى قصص الكاتب ، ويجرى معه حوارا طويلا - كأنه تحقيق صحفى - يختمه بقوله « اذا كان من عيب فى مجموعة « الصمت والجدران » فهو أنها بعيدة عن الواقع الذى يعيشه الأديب ، وعن البيئة التى ترعرع فى جنباتها ، فكثير من قصصه تعيش واقعا أوروبيا ، وليس واقعا عربيا . . » ولست أرى فى ذلك ضيرا اذا نجح الكاتب من الناحية الفنية فى تصوير واقع غير عربى .

ويفر المؤلف في كثير من الأحيان ، من الدراسة المستوعبة الى التقارير الموجزة التي لا تحل ما يطرح من قضايا ، فبدل أن يدرس مظاهر السيريلية بنفسها عند محمد علوان ، يورد قول أنسى الحاج الذي لا يقل سيريلية عن السيريلية نفسها « السيريلية هي الكتابة بلغة كيميائية تصبح معنا القصيدة ترقيا أو تنقيطا أو تسجيلا فوريا للحالات النفسية ٠٠ أصبحت القصيدة الصراخ والسطوع والانبهار واللون الضائع والنشوة والايقاع الهارب » ٠٠ وبدل أن يدرس الأسلوب الشعري عند الجفري وملاءمته للموضوع يجعله قدرا مكتوبا لا فرار منه « انه قدر عبد الله الجفري - وليس اختياره ، لأن اللغة قدر والانسان حيالها مكتوف اليدين - أن تكون لفته هكذا ٠٠ » .

ومهما يكن من أمر هذه المآخذ ومن استخدام المؤلف للغة انطباعية ، وخلطه بين مفهوم الرواية والقصة القصيرة في حديثه عن العقدة والحل ، فإن الكتاب عرض طيب جاد لأعمال طائفة من المرموقين بين كتاب القصة القصيرة هم جديرون بمزيد من الدراسة الشاملة .

الشرق الاوسط ١٩٨٦/٤/٢٨

في الرواية :

- ١ - الرمز والكنية في قصص عبد الله الطوخي .
- ٢ - الشخصية المحورية في روايات مجيد طويبا .
- ٣ - قالت ضحى بين الاسطورة والواقع .
- ٤ - الجدران - محمد سليمان .
- ٥ - جزء من حلم - عبد الله الجفري .

الرمز والكناية في قصص عبد الله الطوخي

« الأمل والجرح » مجموعة قصصية جديدة للكاتب المعروف عبد الله الطوخي ، نحا في أغلب قصصها منحى الرمز الذى يختلط فيه الواقع بالحلم أو الأسطورة أو الخيال ، فيشف - من خلال أسلوب شعري مهوم - عن شعور نفسى ، أو معنى انساني أو حكمة غير مباشرة فى الحياة والناس . وقد يزداد نصيب القصة من التخيل وتبلور فيها الحكمة والمعانى الانسانية فينقلب الرمز الى كناية كبيرة ذات « مغزى » تنطق به القصة دون حاجة من القارئ الى أن « يستشفها » من خلال الحدث والشخصية والبناء .

والقصة التى تنطوى على كناية أو « مثل مضروب » تعتمد أحيانا على موقف انساني ناطق بالحكمة أو العبرة أو داع الى القدوة ، وأحيانا على أحداث تنسب الى الحيوان أو الطير وقد يكون الانسان أحد عناصرها أو لا يكون . وفى المجرىة قصتان من هذا اللون احدهما تقوم على المواجهة بين صلف الانسان وغفلة ، وفطرة الطير وحكمته ، والأخرى على مواجهة بين جرح الطير ممثلا فى زوج من الصقور ، والطير المسالم الوديع ممثلا فى زوج من اليمام .

وفى قصة « الانسان والخاتم » يفقد سلطان خاتما مثل خاتم سليمان فيجزع لذلك جزءا شديدا ، اذ كان الخاتم مصدر قوته الخارقة ، ويخطر له أن يصبح بأعلى صوته : خاتمي ! خاتمي ! « فيهرع الكل من انس وجن وطير ونمل ويبحثون معه عن الخاتم » لكنه يعود فيخشى أن ينتبه كل هؤلاء فيعلنوا تمردهم عليه بعد أن يفتنوا الى أنه لم يعد له

عليهم سلطان • وبعد طول تفكير وتدبير كادا ينتهيان به الى اليأس يهبط الهدهد اليه فجأة ويعدده بالعثور على الخاتم المفقود • ويطير الهدهد ثم يعود بالخاتم فى منقاره ، ويضع الملك الخاتم حول اصبعه ، ولكنه يسقط من جديد على البساط قرب قدميه • وبعد حوار طويل بين الهدهد والملك يعد فيه الملك أن يمنح الهدهد حريته اذ فسر له سر سقوط الخاتم ، ينطق الهدهد بالحكمة الجلييلة : « الحق أن الانسان هو الذى يسقط أولا ثم بعد ذلك تسقط منه أشياءه ! • • لقد تغيرت فأحس الخاتم بالاغتراب معك • • أدارت الانتصارات والنجاح رأسك ، فأصبحت تمشى فخورا فى موكب ذاتك ، ولم تعد تتحسس الا لمن يدورون حولك • • ويطول الحوار حول زوجة الملك وحقيقة شعورها نحوه ، وحول حرية الشعوب ، وتشارك الندلة فى الحديث بعد أن دخلت أذن الملك فألمته ألما شديدا • ويطير الهدهد فى النهاية بعد أن ظفر بحريته ، ويبقى الملك وقد سقط الخاتم من اصبعه مرة ثالثة » وفى تلك المرة لم ينكفى بسرعة ليلتقطه ، بل ظل يحدق فيه وهو ملقى على الأرض دون أن يقوى على النطق بكلمة • • كان يحس من أعماقه بأن الذى سقط ليس الخاتم ، بل هو • • هو الذى سقط ! • •

والحق أن الهدهد قد نطق بحكمة بالغة • • لكن لماذا اختار الكاتب أن تجيء على لسان هذا الطير ! • • لاشك أنه قد استوحى الأسطورة الشعبية المعروفة عن خاتم سليمان ، وجمع بينها وبين قصة سليمان مع الهدهد ، وهو صنيع فنى مشروع ، لولا أن الهدهد يدخل فى حوار منطقي طويل مع الملك يتحدث فيه عن شؤون السياسة والعدل والحرية والمقومات النفسية الانسانية حتى ليصعب على القارىء أن يتقبل ذلك كله فى اطار « الكناية » أو « المثل المضروب » • ولعل القارىء يتساءل : ما الفرق بين الهدهد فى هذا المجال وبين الوزير أو الناصح الأمين الذى كان من الممكن للملك أن يستشيريه ، وكان جديرا أن يطلب - بدل الحركة التى طلبها الهدهد - « متدليل الأمان » كما هو ماثور فى الحكاية الشعبية ، وان كان الهدهد قد أتى عملا لعل الوزير لم يكن ليستطيع صنعه حين حمل الخاتم المفقود من مكانه الخفى الى الملك !

وتزيد الكناية تعقدا وطولا فى (أغنية اليام) • فالراوى يرقب من نافذته مشاهد على سطح البيت الجاور من حياة زوج من الحمام وزوج غريب وافد من الصقور ، ويصف حياة الحب والسعادة التى تحياها اليامتان • • • وكثيرا ما كان يحل عليهما أصدقاء آخرون ، يسام

وعصافير وحمائم ؛ فيتحول السطح الى ملعب صباحي مرح سعيد لتشكيلة
جميلة من الطيور ، ثم ما يلبث هؤلاء الأصدقاء أن يرحلوا وتعود اليمامتان
الى ثنائيتهما وقد ازدادا اقترابا وتوحدا ! » .

وخلال « خطة » محكمة رسمها الصقران تقوم صداقة وثيقة بين
اليمامة وأنثى الصقر وتتنكر اليمامة لآليتها بإيحاء منها في أحاديث
متكررة عن تسلط الذكور على الاناث ، ويهجر ذكر اليمام عشه ، وتغار
أنثى الصقر على صقرها : « تريد أن تبعدني لتنفرد بهذه اليمامة الجميلة
بعد أن تركها صاحبها ! » ثم ينجلى هدف الصقرين في النهاية اذ يهمان
بتحطيم عش اليمامتين ، ويعود ذكر اليمام في اللحظة المناسبة ، ليشارك
هو وأثناء في معركة حامية مع الصقرين دفاعا عن عشهما ، ويرسم
زوج اليمام « خطة بارعة » يعوضها فيها حسن الحيلة عن قوة البدن
فينتصران . ويعود السطح « ملعبا ومزارا للأصدقاء من اليمام والحمائم
والعصافير ، ويمتلئ قلب الراوي « بالبهجة .. وبالحمكة أيضا ! » .

وكما تجاوز الهدهد في القصة السابقة حدود « منطق الطير »
المقبول في « المثل المضروب » بخوضه في أمور متشعبة من السياسة
والاجتماع والأخلاق ، تجاوز الصقران واليمامتان ذلك المنطق في هذه
القصة بخوضهما - على نحو بشري مركب ممتد - في قضايا اجتماعية
خاصة بعلاقة الرجل بالمرأة ، وقضايا عاطفية خاصة بالحب والبغض
والغيرة ؛ ومسائل أخلاقية وقانونية تتعلق بحق الملكية وطبيعة العدوان
على الآخرين ، ومسائل انسانية كالحرب والسلام !

ومن شأن المثل المضروب - حتى لا يكون الطير أو الحيوان فيه مجرد
بديل اسمي للإنسان - أن يظل الحدث قدر الطاقة مرتبطا بطبيعة حياة
الحيوان والطير وأن يكون مغزى المثل أو الكناية يسيرا محدودا حتى
لا تقترب القصة وما تتضمنه من سلك ومشاعر وأفكار من الطبيعة
البشرية اقترابا يفقدها معنى الكناية أو المثل أو الرمز . والحق أن الراوي
الذي كان يراقب أحداث هذه القصة كان يفكر بنفسه أحيانا للطير
ويتحدث بلسانه فارضا عليه « تصوره البشري » للأمور وأسلوبه في
التعبير عنها ، كما يتجلى في هذا المشهد الصغير :

« وجهت منظاري الى الصقرين في عشهما . كانا ينظران الى اليمامة
بتعاطف شديد . واقتربت منها الصقرة وقالت بهدوء وسخرية « يالهم
من مغرورين ، هؤلاء الذكور ! يحسبون أننا من غيرهم لا شيء » .

قالت اليمامة وقد بدا عليها عدم الموافقة : « لا أظن أن القضية هي قضية ذكور واثان ، ولا أظن أن صقرك هذا يماملك بمثل هذا التعالي . . القضية هي الاحساس المتبادل بين الاثنين بالمساواة ! » .

قالت الصقرة مقرقرة بضحكة ساخرة : « لا يا يمامتى الرقيقة ، ان حب التسلط والوصاية في دم الذكور ، كل الذكور ؛ ولا تؤخذ الحرية منهم الا هبشا » .

ويربط الراوى صراحة بين ما تتضمنه القصة من مغزى وعلاقة الرجل بالمرأة وبطبيعة العصر ، ويندخل ناصحا اليمامتين فيقول : « ولأننى مع ثورة المرأة فى عالم البشر ، ومع التمرد والتغيير بشكل عام ، فقد تعاطفت لحظة مع موقف اليمامة « فى تمردها على زوجها » . . أجل ، هذا العصر عصر الضجيج والزئير يتطلب أغنية أقوى . . أغنية تجلجل وتدق أجراس الخطر . غير أنى - مع اكتئاب ملامح اليمامتين - تذكرت أن موقف اليمامتين الجديد هذا جاء مقترنا بمصلحة الصقور ! لا بد اذن من التوقف والتحذير : « أنت تدخلين فى منعطف خطير ، وارتباطك الزائد بهذه الصقرة هو السبب » .

وهكذا تجيء القصة - بما تتضمنه من أحاسيس وقضايا وأفكار - أعلى من مستوى الطفل ، اذا أريد أن تكون قصة للأطفال ، وأدنى - فى شكلها الذى لا يناسب مستوى مضمونها - من أن تكون مثلا مضروبا للكبار يكتفى به عن حكمة أو موعظة .

ويبتعد المؤلف عن كنايات الطير والحيوان ، فى قصص أخرى ، الى مواقف انسانية يتخذ فيها من الطبيعة « معادلا » لعواطف البشر ويقترب فيها من « الرمز » وان لم تخل القصة من ذلك « المغزى » الأخير الذى يبدو فى بعض مواطنها ويتجلى صريحا فى النهاية .

وشجرة الفل فى قصة « قوة الجذور » تقوم فى خضرتها وازدهارها ثم جفافها ثم نمائها من جديد « معادلا » لعواطف زوجين كانا متحابين فى البداية ثم فترجهما حتى انتهى الى القطيعة والطلاق ، وان ظللا يعيشان معا - مضطرين - فى بيت واحد .

فى بداية الفتور بين الزوجين تدبل شجرة الفل ويخلعها الزوج بيديه . ويصرح الراوى - مرحلة فمرحلة - بالتعادل بين الرمز والواقع فيقول على لسان الزوجة « ليست الشجرة فقط هي التي كانت . . لقد جفت شجرة حياتنا هي الأخرى . . فلنكن واقعيين » . ثم يجيء

البيستاني المتجول بشجرة فل جديدة تزرعها الزوجة مكان شجرتها القديمة . ويعود الزوج من سفر فصير ويلقى مع زوجته نظرة جديدة الى الشرفة : « كان بدء الربيع . . موسم تفجر الحياة . . ورأيا الشجرة الجديدة تموج بعشرات الزهور ، رقيقة ناعمة بيضاء . . وعطرها يفوح ! . . انتعش الحنين في قلبيهما . . ربما شيء بسيط مثل هذا يحرك الركود ويروى الشقوق . . غير أن خفقة الأمل هذه كانت مثل طائر غريب مر مسرعا فوق صحراء ، وسرعان ما خلفها وراءه لوحشة الصمت وجفاف الحياة ! » .

جاء الخريف وتعدت الشجرة من أوراقها وذبلت أزهارها وتعري معها شعور الزوجين وبان ذبول عواطفهما . ويصرح الكاتب في هذه المرحلة أيضا بين « المعادل » والواقع فيقول : « قال كل منهما لنفسه في لحظة واحدة : أجل . . حتى الحب يمر بالفصول الأربعة . . الحب أيضا يشيخ ، الحب كائن حي يسرى عليه ما يسرى على الكائنات من ميلاد ونمو وفتوة . . ثم شيخوخة يعقبها الفناء » .

ويقترب شهر ديسمبر من نهايته وتخرج الزوجة الى الشرفة بعد انقطاع فتفاجأ بمنظر عجيب أبهج قلبها : « كان فرع جديد قد انبثق منها . . نبت من قلب أسفل الجذع وانطلق يشق طريقه الى الحياة . . كان قويا وممتدا ومتزعا بالخضرة والحياة كأنما يتهايا ليصبح جذعا مع الجذع القديم » ويأتى الزوج فينظر الى الحياة الجديدة فى الشجرة ، ويلتقى المعادل والواقع مرة أخرى : « أحس أن فروعا تنبثق فى قلبه وتصبح شرايين خضراء ! » وتقول الزوجة معللة نماء الشجرة من جديد « لأن الجذور سليمة . . وقوية » .

ويلخص الكاتب « مغزى القصة » فى أسطرها الأخيرة على لسان الزوج والزوجة ، فيقول الزوج : أعظم الأشجار هى التى تولد فى الشتاء !

وتقول الزوجة : شجرة الحب أبدا لا تشيخ !

ولا نريد أن نحكم على هذه القصة الرمزية بمنطق الواقع فنقول ان شمس شجرة ذابلة تنبثق فيها الحياة من جديد لا يكن أن يبعث وحده عواطف قد ماتت وصلة قد انقطعت حتى انتهت الى الطلاق ، فالرمز ينبغى أن يستقبل بشيء من الوجدان المتحلل من قيود المنطق الصارم ، وبخاصة حين يحيل الكاتب المعادل الرمزي الى عنصر أساسى فى بناء

القصّة بأسلوب شعري فيه كثير من القدرة على الإيحاء . لكن الربط المتصل في كل مرحلة من مراحل القصّة بين المعادل والواقع وتأويل ما بينهما من دلالة يجعل للقصّة بناء هندسيا منتظما أكثر مما ينبغي . ويزيد من هذا الاحساس ان الزوجة كانت قد صرحت بهذه الصلة الرمزية بين الشجرة وحياتها مع زوجها فقالت « كثيرا ما تضللنا الرموز . لقد زرعت هذت الشجرة رمزا لانعاش الأمل .. ولكن هاهي ذى نفسها ، مع فصل الخريف ، تسير بالتدرّج في طريق الجفاف وبعض أعوادها تعرى من الأوراق وتموت ! » .

وبالرغم من غيبة الكلام والتفكير فى النبات ، ذلك العنصر الطبيعي الذي يحمل رمز القصّة ، يظل للقصّة هذا « المغزى » الواضح الصريح الذي لا يبعد بها كثيرا عن طبيعة الكناية أو يقترب بها كثيرا من طبيعة الرمز الفنى .

وسواء صرح الكاتب بمغزى قصصه أم لم يصرح فانه يظل حريصا على أن تحمل القصّة « معنى » ما ، يسخر من أجله عناصرها الفنية حتى لتطول أحيانا طولا لا يتناسب مع ذلك المعنى ، وتنقلب من قصة فنية الى « حكاية » يقوم فيها « الحدث » بالدور الأساسى . ففي قصة « ذو القرنين » يقع شيطان فى حب رسامة جميلة ويتوسل الى « ملك » أن يمنحه من « جنوده » ليفدو أهلا نحب فاتنته . ويتسم الملك قائلا : وماذا أنت فاعل فى قرنيك ! أعلم أنه تجيد اخفاءها مثلما أنت الآن فاعل . فماذا لو ظهرا فجأة فى جبهتك وأنت واقف معها ؟ ويجيب الشيطان وهو يدعك جبهته الناعمة اللامعة بشدة : لا . لن يظهر بعد اليوم . فقد اجتثتها من جذريها . اطمئن . سوف أبدأ بالحب حياة جديدة . فقط امنحنى هذه الموهبة ! ويمنحه الملك موهبة الشعر ، وبها ينفذ الى وجدان الفنانة الجميلة فتهم بحبه : « « ولم تنض أيام حتى كانت قصة الحب بين الرسامة المشهورة الجميلة وهذا الشاعر الموهوب المجهول هى حديث أهل الفن ، فهى لم تنس معرضها فقط ، بل نسيت أيضا أصدقاءها وصديقاتها » . على أنها ما تلبث وهى فى نشوة الحب أن تعود الى فنها قائلة لشيطانها وهى تحضنه بحنان « سأعود الى الرسم وسأبدأ بك .. سأرسمك !! ويجلس الشيطان الشاعر وكل وجهه مغمور فى النور وتغمس الفنانة ريشتها فى ألوان الزيت . « لكنها فوجئت باحساس غريب ينتابها .. كانت تحس بأصابعها تفتقد خفة الحركة وليونتها وانطلاقها .. وجدت نفسها ترسم ببطء ، ومشاعرها وهى تختار الألوان غير مؤكدة » .

وبعد محاولات أخرى وزيارة لأستاذها القديم تعود من جديد لترسمه « وراحت تضرب بالوانها بقوة .. كان خليطا هائلا صاحبنا من المشاعر . وأخافه منظرها وهي تنظر اليه .. تراه شيطان الفن أو ملكه قد تلبسها ؟ .. وأحس بنظراتها تخترق عينيه لترى الأعماق .. انها لا ترسم ما ترى ، بل ترسم ما تحس ! .. ورسم على شفثيه ابتسامة يدارى بها آلاما فى داخله . أما هي فقد توقفت عن الرسم وراحت تنظر اليه وهي لا تصدق .. كانت ترى شيئا رهيبا يحدث : نتوءان يبرزان لحظة بلحظة من جبهته ، وهو لا يحس بشيء ! .. »

ويبدو « مغزى » القصة واضحا فى هذه النهاية ، اذ لم يستطع القبح والشر الكامنان تحت ستار الفن والجمال أن يغلبا بصيرة الفن الحق فبرزتا على حقيقتهما . ولما كانت حكاية الحدث هنا عماد القصة - كما ذكرنا - فانها تفتقد ما فى القصة القصيرة من تصوير لشخصية أو رسم لجو أو كشف عن نوازع نفسية ، ولا تتيح للكاتب أن يختار ما يلائم طبيعة القصة القصيرة وبناءها المحكم ، فمادام قد بدأ رواية الحدث من لحظة تمثل رغبة مهيمنة على ذلك الشيطان فى أن ينفذ الى قلب الرسامة الجميلة ، على ما بينهما من تناقض فى الطبع والطبيعة ، كان لابد أن يجد مخرجا لمأزق الشيطان من ناحية ، ومنجاة لطهارة الفن من ناحية أخرى ، عن طريق الحدث المرسوم لكى يصل الى مغزى القصة ومعناها .

ولا شك فى أن القصة فى حكايتها للحدث محكمة البناء ، وفى أن للكاتب قدرة فائقة على « الحكاية » وتوليد كثير من الصور والمعاني الصغيرة من ثنايا خط الحدث الممتد . وهو يستعيز عن بعض عناصر القصة الفنية بعنصر التشويق الهادى الذى يثيره بأسلوب شعرى رصين لا يبلغ - دهما تكن سيطرة الحدث - حد « السرد » .

وفى « الميلاد » يزاد الكاتب اقترابا من طبيعة الرمز الفنى الذى يحاط الحدث فيه بجو من الغموض أو التجريد ويلتحم مع عناصر تقوى معنى الرمز فيه . والحدث نفسه على قدر كبير من التجريد الذى لا يرتبط بمواقف واقعية محددة بل يمثل موقفا وجوديا خاصا : « رأيت نفسى حاهلا نعشى وسائرا نحو القبور .. لم أكن أقصد ألا يرانى أحد بنعشى .. اننى لا أتصرف فى الخفاء ، لكننى قصدت أن أنفذ قرارى بسهولة .. ألا يناقشنى أحد فيما اتخذت من قرار » .

كان الرجل اذن قد قرر أن يموت لكنه يجرد قراره من كل ارتباط بمواقف الحياة الواقعية التى يمكن أن تدفع المرء الى الانتحار ، ويربطه

بمعنى وجودى أو فلسفى مطلق يتصل بالطبيعة والكون ودورة الأفلاك ، فيحس بأنه قد أصبح عاجزا عن المضى فى الحياة بعد أن لم يعد جزءا من دورتها : « ٠٠ وداعا اذن يا حقول القمح ، ويا أشعة الشمس ، ويا ذئاب البر ويا عرائس النهر . وداعا يا كل شيء ٠٠ وداعا يا قانون الجاذبية الذى ينتظم كل عناصر الكون ، فلقد حاولت أن أبقى جزءا من الدورة . حاولت بكل ما منحنتنى الحياة من قدرة . لكن القدرة نضبت مرة واحدة ٠٠ بل ان المأساة وصلت الى قمته حين رأيت الدورة نفسها فقدت حيويتها ومعناها ٠٠ أصبحت الحركة تأكيدا للثبات والسكون . ليس الآن أعظم من شرف الموت » .

والقصة منذ بدايتها تحمل احساسا بالرمز بعيدا عن منطق الواقع : « رأيت نفسى حاملا نعشى وسائرا بين القبور » وكان طبيعيا أن تتسلل اليها خيوط رمزية جديدة مستمدة من ارتباط الشخصية بعناصر الطبيعة ودورة الوجود . وهكذا يقيم الكاتب حوارا بين الرجل المقبل على الموت وتلك العناصر التى ترتبط فى وجدان الانسان بالخير والنماء وتجدد الحياة « كان القمح النابت هو الذى يتكلم ٠٠ لم أتعجب ، فقد كنت منذ قليل اكله وأناجى خضرته وأردعه » .

ولا تستطيع خضرة الحياة ونضارتها أن تثنى الرجل عن عزبه فيمضى فى طريقه الى المقابر ، ويلتاق رجلا يحاولان أن يخدعاه فيسلباه نعشه ، فاذا فشلا فى خديعته هاجماه بالقوة . ويزداد الرجل احتضانا لنعشه شاهرا اياه فى وجوه مهاجميه : « ٠٠ لا ، لست وحدى . نعشى معى ٠٠ ولست بالأعزل . نعشى هو سلاحى ، أفهمان ؟ نعشى هو سلاحى وسأحاربكما به ! » .

ولا يتخلى الكاتب هنا - كعادته فى سائر قصصه - عن التصريح بالرمز برغم أنه ليس فى حاجة الى تصريح ، وبرغم ما قد يفقد قارىء القصة من متعة الاستنباط اليسير . ويؤكد الكاتب حقيقة الرمز مرة أخرى فيقول « وبدا لى النعش الذى كان منذ قليل دليلا للموت ، وكأنما أصبح رمزا للحياة ٠٠ » .

وبانتصار الرجل على مهاجميه وانبثاق ارادة الحياة فى نفسه من جديد يعود التحاه مع دورة الطبيعة والوجود « ٠٠ سمعت أعواد الزرع تصيح بى ٠٠ تشجعنى ٠٠ ليست أعواد القمح وحدها ، بل أعواد القطن والأذرة وقصب السكر ٠٠ ليس الزرع فقط ؛ بل بشر أيضا ٠٠ فتیان وعرائس جاءوا ليشاهدوا رجلا يحارب بنعشه ٠٠ » .

وتبلغ القصة قمتها حين ينتصر الرجل ويعطى ظهره للقبور مخترقا
الحقول نحو البيوت .

ويتحقق الرمز الفنى بصورته الكاملة فى قصة واحدة من قصص
المجموعة اتخذت المجموعة منها عنوانها « الأمل والجرح » . فموضوع
القصة بالغ التجريد وتشبه غلالة من الغموض الشعرى يصعب معه تحديد
« مغزى » مفروض أو « معادل » للواقع . ويختفى صوت الكاتب وتأويلاته
– بالضرورة – اذ تروى التجربة بضمير المتكلم فتجىء صورتها الفنية كما
احستها الشخصية أملا غائما لشيء غير محدود تضى الشخصية فى انتظار
لقائه – برغم جرحها – موقنة بأنه « عاد ، وأنه الآن يجوب المدينة ! » .

ويبدو هذا الأمل الغائم للمتحدث فى مطلع القصة كالطيف
أو كحلم اليقظة والمتحدث راقد فى سريره ، فيهب من مرقداه ويعدو
الى الطريق محاولا أن يلحق به : « ورحت أعدو كى الحق به .. أعانقه
بكل الحنين والشوق .. ألا يعرف أنى من زمن طويل فى انتظاره ؟
فلماذا لم يتوقف لحظة عنده نافذتى .. بابتسامة ، لا أكثر .. وتلويحة
بالذراع : الى اللقاء ؟ »

ويلقى المتحدث بعض الضوء على طبيعة ذلك الحلم وان لم يحدد
ملامحه ، فيربطه بأمل ما فى حياة الانسان والوطن معتمدا على شاعرية
الاسلوب فى تجنب الايحاء بواقع محدود : « .. فلأتبع احساسى .. لمع
خط من الضوء فى رأسى . هو بالقطع سيمر على نهر النيل .. أول شيء
يفعله العائد الى مصر بعد غيبة طويلة أن يذهب الى ضفة النهر ويأخذ
نظرة يروى بها عطش الغربة الطويل . آه لو الحق به هناك ! أخذ يده
فى يدي ونهبط جريا . نضحك مرحا ونفسل وجهينا سويا بماء النيل
.. نغترف بقبضاتنا ونشرب .. ما أحوج أجسامنا وأرواحنا الى طمى
الحياة ! » .

ويؤكد الكاتب شأن ذلك الأمل العائنه وطول ما انتظره المتحدث
ومقدار ما يرضى أن يبذل نى يلقاه : « .. ورأيت الدماء تنزف من قدمى .
لم أعبا . ليس هناك وقت أضيعه فى تضميد الجرح .. لو قابلته فهو
الذى سيضمد جرحى .. وجميل أن يعرف أنى نزفت دما لكى أراه
.. ليس دما فحسب ، بل نزفت شهورا وأعواما من عمري ! » ويختم
الكاتب قصته بعبارات شعرية مجنحة كمثل حلمه الطائر عاقدا بذلك
صلة فنية وثيقة بين الرمز والأسلوب : « أجل .. من هنا مر .. بعينى

الاننتين رأيتنه • يا لمنظره المهيب ، بردائه الجليل ! كالومض ••
كخفقة طائر من طيور الأساطير ، أو كموجة البحر ساعة المد ! أما كان
عليه أن يتوقف لحظة بنافذتي ؟ لحظة واحدة أتلى فيها وجهه ، وتلتقى
البسمتان ! •

والقصة برهان على أن الرمز الفني فى القصة القصيرة يقترب من
طبيعة الشعر فتصفوا فيه صورة الواقع من التفصيل المحدد ويقوم فيه
الإيحاء مقام التقرير فتتحول الأفكار الى أحاسيس أو الى « خواطر
وجدانية » لا تقتضى بالضرورة ما يقتضيه المثل المضروب من التأويل
والتفسير •

ابداع - يونيو ١٩٨٢

مكتبة نور الأريكية
www.books4all.net

الشخصية المحورية في روايات مجيد طويبا

تكاد تكون رواية مجيد طويبا « ريم تصبغ شعرها » سيرة حياة بطلتها منذ أن كانت بظهر الغيب قبل أن يلتقى أبوها المزوج بأمرها في الفندق الذي نزل به في القاهرة « فبهرتة بلونها الأبيض وشعرها الذهبي ، وهو الشيء النادر في الصعيد ، فانجذب إليها دون ارادة » ثم منذ كانت طفلة تلهو مع اخوتها لأبيها الى أن رحلت بعد وفاة أمها الى قرية جدتها في الشمال ، والى القاهرة لتكمل تعليمها وتلتحق بالجامعة . وريم لهذا شخصية محورية تدور أغلب أحداث الرواية حول شخصها ، وتدور سائر الشخصيات في فلكتها ، شأنها في ذلك شأن مهجة في رواية الكاتب « غرفة المصادفة الأرضية » وحنان في روايته المسماة باسمها ، وشأن الشاب المثقف في روايته « الهؤلاء » .

وروايات الكاتب جميعها قليلة الطول ، صغيرة الحجم ، لا تزيد كبرها « ريم تصبغ شعرها » : على مائتى صفحة صغيرة الا قليلا ، وتقع الأخريات فيما دون المائة والخمسين . وهى لهذا تقتضى كثيرا من الاحكام فى البناء والاقتصاد فى وصف الأجواء ، وسرد الأحداث ، والاقتصار على اختيار ما يوضح أبعاد الشخصية المحورية ، ويبرز دلالاتها . ويبدو البناء المحكم والاختيار المقصود أكثر ضرورة فى رواية الكاتب الأخير « ريم » ، لأنها لا تقدم الشخصية وقد اكتمل وجودها النفسى والفكرى والأخلاقى قبل أن نلقاها فى الرواية ، كالذى نراه عند مهجة فى « غرفة المصادفة الأرضية » وعند حنان فى الرواية المسماة باسمها .

وقد اختار الكاتب لشخصياته المحورية أن يسيطر عليها « دافع واحد » يكون المحرك الأول لما تأتى من سلوك ، وما تتخذ من مواقف .

وما يقوم بينها وبين الآخرين من صلات . فقد عرفت ريم منذ طفولتها بجمالها الفائق ، وأدركت هي حقيقته من ثناء المعلمين والمعلمات فى المدرسة ، ونظرات الناس وأحاديثهم فتحول بالتدريج الى محور أساسى لشخصيتها ، ثم اكتمل الى أن بلغ ما يشبه « العقدة النفسية » بعد أن التحقت بالجامعة ، وعاشت فى جو مليء بكل ما يمكن أن يبعث هذا الاحساس ويؤكد . أما مهجة بطله « غرفة المصادفة الأرضية » فتسيطر عليها الرغبة فى تحقيق الذات ، والحرية عن طريق الجنس فى أغلب الأحيان ، « فهى تسلك على سجيتها ، وتتحرك حسب مزاجها دون قيود . . . و سر جمالها يكمن فى شخصيتها وفى تقلباتها » . وأما حنان فيستبد بها حب الزوج والحرص على بقائه ، وهو حب يرتبط بالنشوة الجنسية ويختلط فيه الوجدان بالفريضة فى كثير من الأحيان .

وترتبط هذه « الدوافع المسيطرة » على اختلافها بخوف مرضى يشل ارادة الشخصية ، فيمنعها من اتخاذ قرار يكسر جدار ما تعيش فيه من دائرة مغلقة ، أو يدفعها الى اتخاذ قرار مفاجئ غير منطقي فى لحظة من الاندفاع ، أو ببلبة الشعور . فحنان تحب زوجها - ويبدو أن زوجها يحبها - ولكنها لا ينجبان . والزوج مشغول بعمله فى شركته بالقاهرة فيترك زوجته وحدها بالاسكندرية ، ليدير شركته ويلهو مع سكرتيرته الحسنة . وبتأثير من خوف العقم والوحدة ، وفى لحظة اندفاع وهى بين الحلم واليقظة من أثر « المهدئات » تلقى بنفسها فى أحضان عجري شاب لتحمل منه . ومهجة فى « غرفة المصادفة الأرضية » تنتقل من رجل الى رجل فى لحظات اندفاع وقتى ، تترك كل رجل فى اللحظة الحاسمة على نحو يبدو نزقا مفاجئا لا يفهمه الرجال . فهى تترك صاحبها - فى لحظة النشوة الجنسية - اذ خيل اليها أنه يريد بممارسة الجنس أن يثبت لها « فحولته » . وتهجر صاحبها آخر مع شاب ساقته المصادفة الى مسكن ذلك صاحب هربا من مطاردة الشرطة بعد اشتراكه فى مظاهرة طلابية ، وتفر - فى اللحظة الحاسمة أيضا - من صاحب ثالث فنان فتقادر بيته على غفلة منه ليلة عيد الميلاد ، لسبب غير مفهوم .

أما ريم فتعيش فى دائرة مغلقة من الاستعلاء المصحوب بالتوجس والخوف من الرجال ، وتفرض على نفسها فى الجامعة عزلة تندفع لتخرج منها فى لحظات فجائية قصيرة لتثبت قدرتها على الاغراء أحيانا ، أو رد العدوان أحيانا أخرى ، ثم تهرع داخل أسوار عزلتها واستعلائها من جديد . وهى لنشاطها الريفية ، وتكوينها النفسى ، لا تمنح نفسها ذلك العبث القلق الذى تمارسه مهجة فى « غرفة المصادفة الأرضية » لكنها

« تعبت » شعرها ، مرة لتبدو أمام أقرانها أكبر سنا فتصبغه « بخصلة بيضاء في جانب شعرها البنى ، وتفاجنهم في مطلع العام التالى بشعر مصبوغ جميعه بلون الفضة لتبدو كأنها ملكة متوجة ، ثم تحاول جذب انتباه أستاذها الشاب العائد من بعثة أوروبا فتصبغ شعرها « بلون أسود كالفحم ! » . واذا كان القارئ يستطيع أن يتابع سلوك مهجة وحنان بدافع واحد مسيطر فانه لا يستطيع الا أن يقف موقف التساؤل أمام ما قد يكون كامنا من دلالة وراء صبغ الشعر المتكرر عند ريم وبخاصة ان الرواية قد استمدت عنوانها من هذا الصنيع . وقد تستطيع أية فتاة عصرية أن تصبغ شعرها كما تريد ، أما ريم فلا يحق لها أن تفعل هذا كلما أرادت الا اذا كان تعبيراً عن شيء أكثر عمقا وأفصح دلالة على تكوين نفسى خاص .

والحق أن الكاتب قد حاول منذ بداية الرواية أن ينبت جذورا لتوجس ريم من الرجال والاحتماء من خوفهم بالاستعلاء عليهم ، تارة بما كانت تراه أو تسمعه من سلوك أبيها وأحاديثه ، وتارة بما كانت تقع عليه عينها من بعض مشاهد الحياة في الريف والحقول ، فقد كان أبوها مزواجا يسعى وراء ارضاء شهواته وكان يعشق الأشياء الطازجة ، ويعرف أن طعم الخيارة عند قطفها من الغيط ألد طعما منها وهي تباع فى السوق بعد أيام ! « ورات فى حظيرة الغنم أن الذكر له قرنان ليس للأنثى مثلهما وعرفت من راعى الحظيرة أن « الذكر له قرنان ليدافع بهما عن نفسه وعن نعجته . . وأن الذكرى أقوى . . وأن هذه ارادة الله » . . وفى الليلة التالية لوفاة جدها لأمها شهدت أباهم خلسة يجبر أمها على المضاجعة غير عابىء بحزنها ولا بشذوذ الأمر فى ذلك الوقت الفاجع . وهى تذكر كيف غاب أبوها أباما عدة فى المدينة فلم تجد أمها من يعنى بساقها المريضة ويحملها الى الطبيب أو يحضره اليها الا بعد فوات الأوان . وحين انتقلت من قرية جدتها بعد أن اتهمها « الرجال » ظلما بمغازلة جار شاب ، التحقت فى القاهرة « بالداخلية » فرأت من زميلتها فى الغرفة انحرافا جنسيا بشعا وشهدت كيف استجاب زوج أختها لاغراء احداهن وعرفت أنه كان يلقاها فى مسكن خاص أعده لمقارفة لذاته . على أن هذه الجذور التى أراد المؤلف أن تنبثق منها شخصية ريم ويتشكل سلوكها أو « عقدها النفسية » جاءت منثورة فى تضاعيف الرواية على نحو عارض يكاد يكون مشتركا أو « عاديا » على الأقل فى نشأة كثير من أطفال الريف ، فى جو يختلط فيه عبث الطفولة بما قد يكون له وقع طويل فى نفس الطفل . فالأب - مثلا - برغم زيجاته المتعددة - لم يكن شخصية شاذة

أو بالغة القسوة ، بل كان صورة لنوع من الرجال يرضون شهواتهم فى الحياة « بفلسفة » خاصة يبررونها لأنفسهم دون أن تجور على شخصياتهم فيصحبوا نماذج أقرب الى الشذوذ . وقد أحبت ريم أباهـا ونعمت بصحبته حين زارها فى القاهرة بعد طول انقطاع ورأت فيه مثلا للرجل الذى يمكن أن تحلم به ! لذلك لا يكاد يحس القارىء بأثر هذه التجارب الأولى فى تكون شخصية ريم حين انتهت الى الجامعة بل يظل شعورها بجمالها الفائق هو الدافع الواحد المسيطر ، ويصبح سلوكها نحو زملائها وزميلاتها موقفا واحدا مكررا ونمطا لا يتغير لانه خال من الصراع أو العلاقات الانسانية الحقيقية التى يمكن أن تبدو من خلالها كوا من النفس ورواسب الذكريات البعيدة . وهكذا يصبح « صبغ شعرها » خاليا من الدلالة النفسية الحقيقية التى تمثل تحولا من شعور الى شعور أو عبورا من تجربة الى تجربة .

والحق أن الرواية - منذ انتقلت مشاهدتها الى الجامعة ، وإلى كلية الآداب ! - أصبحت قريبة الشبه ببعض ما نشاهده من أفلام وتمثيلات تتخذ فيها الجامعة مجرد مسرح لصلوات مراهقة سطحية ونماذج نمطية تمثل « خفة الظل » عند بعض الطلبة أحيانا ، أو السعى وراء الحب أحيانا أخرى أو الغيرة والمنافسة فى بعض الأحيان . ثم ينتهى الأمر الى ما نعهده فى تلك الأفلام والتمثيلات من هيام الطالبة المفاجيء بأستاذها الشاب بعد عودته من بعثته فى الخارج حاملا لقب الدكتوراه ! ، وكان اختيار الجامعة لتكون موطناً لأحداث الرواية لا يجيء الا لأنها مكان طبيعى للقاء جماعات من الفتيان والفتيات فى سن ميول عاطفية خاصة يتاح لهم فيها ما لا يتاح لغيرهم من لقاء يومية مقبول من المجتمع . وتستوى الجامعة فى هذا الوضع بأى مكان آخر يمكن أن يتاح فيه هذا اللقاء المكرر المشروع مادامت حياة شخصياتها فى الرواية لا تتميز عن غيرها بطبيعة الحياة فى الجامعة وما يمكن أن يشغل الشباب من طموح ثقافى وقضايا فكرية وسياسية وهموم اجتماعية وعصرية . ولعل ذلك يعود الى أن المؤلف كان يعد شخصية « ريم » منذ البداية لهذا الدور الذى يسيطر فيه احساسها بجمالها على سلوكها سيطرة تامة ، بتعجله نموها فى لقطات سريعة يستغرق بعضها عدة أعوام ، وتتنقل فيها الشخصية من مكان الى مكان ، دون أن نحس بعمق ما تركه الزمان أو المكان فى وجدانها أو فكرها من نمو أو تعقد .

ومثل هذه الروايات القصيرة تقتضى - كما ذكرنا - احكاما فى البناء ، وتوجيها خاصا للأحداث يتوقع القارىء معه علة لكل سلوك

ودلالة لكل صلة وقصدا من وراء كل حوار ، اذ لا سبيل في مثل تلك الأعمال القصيرة الى تلك الحرية التي يمارسها كاتب الرواية الطويلة حين يعرض بعض مشاهد جانبية ، أو أحداثا وشخصيات ثانوية أو يدير حوارا عارضا ليزيد الرواية رحابة في الجو وتعددا وتفرعا في الأحداث والشخصيات .

لكن رواية ريم لا تخلو من فضول في المشاهد وثرثرة في الحوار وتعدد في شخصيات ثانوية يختفي معظمها بتقدم الأحداث ولا تخدم البناء الفني للرواية ، أو تضيف أبعادا جديدة الى شخصيتها الأولى . ومن نماذج ذلك الفضول عبث سعد أخيها لأبيها معها ، اذ أوهمها أنه عفرت يستطيع أن يمسح البشر الى مخلوقات دميمة أو الى حيوان ، طالبا اليها أن تجيئه ببعض ما صنعت أمها من فطير ! ومنه أسئلة يمكن أن يتوجه بها أى طفل الى الكبار من حوله عن الموت والملائكة والزواج وغير ذلك مما يثير تطلع الطفل الى المعرفة في أعوامه الأولى ولا يدل على نشأة خاصة ، أو نزعة شخصية . وهكذا تحاور ريم أمها بعد أن مات جدّها :

- لماذا دفنوا جدى تحت التراب ؟
- جدك الآن فى السماء مع الملائكة . . نامى يا ملاكى .
- هل أنا ملاك ؟
- أنت مثل الملائكة .
- وهل جدى الآن مع ملائكة مثلى ؟
- نامى يا حبيبتى ولا تتكلمى حتى توقظى رجاء .
- ليست نائمة .
- نامى .
- هل الملاك ولد أم بنت ؟

ونصادف مثل هذا اللاح والافاضة فى سائر روايات الكاتب ، حين يبغي أن يوضح « الدافع الواحد » أو « العقدة النفسية » عند شخصياته فيدفعها الى خط مستقيم من السلوك أو التفكير أو الشعور ، قد يتضمن بعض « المراحل » لكن كل مرحلة تظل - فى دلالتها - صورة مكررة لبقية المراحل . وفى رواية « غرفة المصادفة الأرضية » يبحث صديق مهجة القديم عنها بعد أن خرج من معتقله ، فيقوده بحثه الى صديق

يزعم أنه لاجيء سياسى مطارد ، ثم رجل أعمال ثرى ، ثم الى فنان • كانوا ثلاثتهم على صلة خاصة بمهجة واحدا بعد الآخر • وفى كل لقاء يروى الصديق كيف عرف مهجة ، وكيف اختفت فجأة من حياته بكثير من التفاصيل الصغيرة التى لا تحتملها رواية قصيرة • فحين يلتقى الراوى فى بحثه عن مهجة بصديقه القديم - اللاجيء السياسى - لا يبدآن حديثهما عنها الا بعد سهر طويل وتسكع فى شوارع القاهرة ، وجلوس على شاطيء النيل مع بعض الشراب حتى الصباح • وحين يروى الفنان قصته مع مهجة يصف سهرته معها ليلة عيد الميلاد وتنقلهما من ميدان رمسيس الى نزهة فى النيل ثم الى مطار القاهرة وثرثرتهما الطويلة الفارغة حتى تختفى من بينه فجأة - كعادتها مع كل الرجال - فى اللحظة الحاسمة ويستغرق هذا من الرواية الصغيرة سبع عشرة صفحة كاملة ! •

أما رسمى - رجل الأعمال الثرى - فيتحدث طويلا الى الراوى عن ذكرياته وهو طفل عن أبيه ضابط الشرطة وكيف كان يطلق الهجاة على رجال القرية ويوسعهم ضربا وجلدا • وهى ذكريات يشعر المؤلف بأنها دخيلة على الرواية فيعتذر عنها بالأسلوب المألوف قائلا - على لسان رسمى - : « لا أدرى لماذا أحكى لك كل هذا ! ربما لأنى ارتحت اليك ! » والحق أن الشخصيات تتكاشف ويطلع بعضها بعضا على أسرار وعلاقات شخصية لا تتبع من دوافع حقيقية فى الرواية ، بل لتقدم الى القارىء « معلومات » مقصودة •

وفى رواية « حنان » يمضى الزوج أياما كثيرة بالقاهرة - بعيدا عن زوجته بالاسكندرية • فى عبت متكرر ، أو فى استخدام سكرتيرته الحسنة لتغرى ابن أخى منافسه فى « مناقصة » كبيرة ، لكن تعرف منه سر المناقصة • وكلها أحداث بعيدة عن مسار الرواية الأساسى ولا تخدم هدفا الا ابقاء الزوج بعيدا عن زوجته ، ليزداد احساسها بالوحدة والفراغ ، فتسقط بين أحضان العجوز الشاب • واذا كان هذا هو القصد فان مجرد انصراف الزوج الى العمل كان يمكن أن يقود الى هذه النهاية ، دون حاجة الى شخصيات وأحداث تختفى من الرواية بعد أداء « وظيفتها » •

ومادامت الشخصية المحورية تعيش أسيرة « الدافع الواحد » بعد أن اكتمل أثره فى فكرها ووجدانها وسلوكها فانها تعيش فى دائرة ضيقة من الصلات والتجارب ، الا ما اتصل منها اتصالا مباشرا بطبيعة ذلك الدافع وأثره • فالشخصيات الأخرى شخصيات ثانوية لا تمنحها حياة على شىء من الرحابة أو التنوع وهى لهذا دائمة السعى وراء عالم مفقود لا تجده

في دنياها الضيقة المغلقة ، فتخلق لنفسها عالمها الخاص في أحلام النوم .
وأحلام اليقظة ، والأوهام والغيبوبة . ولأن هذه الأحلام تجيء بديلا عن
الواقع ، تبدو طويلة . منسقة ، منطقية ، لا يصعب تأويلها ، بعيدة عن
طبيعة الأحلام المألوفة .

على أن أحلام ريم لا تكثر ولا تطول الى هذا الحد ، كما تطول وتكثر
أحلام مهجة وحنان . ذلك لأن وقائع مادية كثيرة تجرى لها في الرواية
منذ كانت طفلة حتى تخرجت في الجامعة فتصرفها شيئا ما عن الأحلام
وان لم تصرفها عن الذكريات . ولكنها مع ذلك وقائع لا تربطها بالواقع
ولا تتخذ صورة « التجربة » بل هي أقرب الى معالم « السيرة » من خلال
تعاقب الزمان وتغير المكان . وهي مع ذلك تحلم حلما مكررا يكاد يوحي
بانها قد تعلقت بأبيها بعد أن زارها بالقاهرة تعلقا غير عادي وربطت بين
حبها اياه ووصلته بأماها . وهو شعور نبت فجأة خلال تلك الزيارة ولم
يكن له تهديد سابق في الرواية . « غفت ريم ونامت لكن ذهنها لم
يرحها . حلمت . رأت نفسها في ثوب الزفاف عروسا تزف الى رجل
يكبرها ، له جرم ولدها . وأحضرها الى هذه الغرفة ، أخذها الى سرير أمها
وجذبها اليه وهم بتقبيلها . في الليلة الأخيرة نامت على صوت تنفس
والدها المنتظم وشبح أمها العروس يهوم في حياتها . وسرعان ما عادت
تري نفسها في ثوب الزفاف الناصع . . وهم يأخذونها الى عريسها .
رأته ريم أكبر منها بسنوات عديدة لكنه أعجبها . وجدته قويا أخاذا له
جرم والدها . . »

أما أحلام « مهجة » في « غرفة المصادفة الأرضية » فتتعاقب وتكرر
« معينها من الأحلام لا ينضب ! ورغبتي في التجسد لا تهلك فمن حلم
رمزي ذى مغزى واضح تستغرق روايته أربع صفحات كاملة ، الى حلم
آخر ترى فيه نفسها وقد مات قلبها ولكن جسدها مازال حيا . وينصح
الطبيب بأن يغيروا قلبها : « هناك أطباء يجيئون بغير القلوب قد يكون
بادكانهم استبدال قلبها المتوقف بأخر حى نابض » . ولا يجد صاحبه
الفنان مشقة في تأويل ذلك الحلم المنطقي الواضح : « هله معناه أنك
امراة لا بأس بجسدها لكن قلبها ميت ! » . ومرة ثالثة ، كما ينقل
الينا الراوى من مذكراتها ، تتخذ أحلامها صورة العودة الى الماضى والأساطير
الدينية فتناجى حوريس نجوى طويلة ملتزمة منه الهداية والحصب .

وأما حنان فتقترب أحلامها من الأوهام الحلوة أحيانا في عالم المخدر
الجميل « ورأت ثوبها ينحسر وأصابعها تتمدد ، تنمو ثم تتحول الى زهور

تهتز مع النسيم فتنتشر مع حركتها ألوان الطيف كأنها قوس قزح ! وجلدها يرق ، جلد وجهها يرق ليصبح كورق السلوفان .. وعند الفجر أتت العصافير ووقفت على باهني قدميها وغردت البلابل وأخذت تنقر .. ودغدغها ذلك فضحكت . ورأسها مزررع .. ونقرت العصافير ما بين أصابع قدميها . ضحكت .. أصبحت شجرة تحبها العصافير .. ، أو تقترب من الكوايبس ، المزعجة أحيانا أخرى : « .. دنت منه وضع السيجارة فوق الطفاية .. جذبها فى قسوة ، انكفات على ساقيه ، قبلها ، قامت .. فظيع ! هتك ثوبها .. ثم حملت محتارة الى بطنها - لقد بدأ ينتفخ ! انها تحبل ! بسرعة كبيرة تحبل ! شهور الحمل التسعة تتم فى ثوان .. » .

والحق أن حياة حنان فى وحدتها تكاد تكون سلسلة من الأحلام والأوهام حتى لقد عجزت أن تدرك هل كان اتصالها الجنسى بالفجرى الشاب وهما أو حقيقة .

ومادامت هذه الشخصيات المحورية لا تواجه مواقف حقيقية فى الحياة تكتسب من خلالها خبرة أو معرفة خاصة أو توجه فكرها واحساسها وجهة ذاتية تابعة من طبيعة تلك المواقف فان المؤلف ينطقها أحيانا بما يبدو أنه « حكمة » أو رأى فى الحياة والناس ، وان كان ما تنطق به من العادى المألوف فى أغلب الأحيان ، كآراء ريم فى الحب والزواج والرجال وآراء مهجة فى الحياة « أصل البلاء هى شهوة فى الانسان جعلته كذابا نصابا سارقا خائنا » . وأقوالها المنثورة فى مذكراتها من مثل قولها « قرفانة .. قرفانة ! رأيت اليوم كايوسا مرعبا .. ليته كان حلما ! ولكنه كان واقعا رأيت فى وضع النهار . شاهدهت رجلا عنده حالة عصبية . رأينه أمامى فى المترو ، جالسا على المقعد المقابل . كان يهز رأسه دائما من أعلى الى أسفل يومىء كمن يوافق دائما بقوله : نعم ، نعم ، مضبوط ، موافق موافق موافق .. حالة عصبية ومرض وبيل ! لو قطع كل ذلك ولو من حين لآخر بهزات يمين ويسار بمعنى : لا لا لا . لسارت حالته أقرب الى المعقول . لكن رأسه لم يكن يقول غير نعم ، موافق مضبوط .. شىء مقرف ، مقرف جدا جدا جدا . » .

ومع ذلك كله لا تستطيع الشخصيات الثانوية التى تظهر فى حياة الشخصية المحورية ثم تختفى ، ولا الأحلام التى تقوم مقام التجربة الغائبة ولا الحكمة التى تعوض الخبرة العملية المفقودة ، أن تكسب الشخصية أبعادا حياة حقيقية ، بل تظل الشخصية ممثلة لفكرة ، كالقلق ،

أو الوحدة ، أو الغرور . في صورة أقرب الى التجريد ، برغم ما تنطوى عليه الروايات من أحداث مادية كثيرة .

رواية واحدة بديعة تتميز من بين هذه الروايات جميعا هي رواية « الهؤلاء » ، ليس فيها مثل هذه الأحداث المادية الكثيرة ، لكن محنة المثقف فيها تزداد حدة وعمقا كلما توغل في رحلته المريرة منذ أن سأل أحد المارة عن الوقت في ساعته ، الى أن انتهى به المطاف الى منفاه وقد انتصبت على مدخله شواهد قبور من سبقوه !! .

ابداع - مايو ١٩٨٣

قالت ضحى - بين الأسطورة والواقع

يبدو جليا لمن أتيح له أن يتابع ابداع بهاء طاهر فى قصصه الثلاث القصيرة - الطويلة : « بالأمس حلمت بك ، محاورة الجبل ، أنا الملك جئت » أن الكاتب قد سلك طريقا جديدا فى فنه يختلف عن بدايته الواقعية الأولى ، واتجه الى الرمز والأسطورة ، والى عالم تختلط فيه الأحلام والأوهام بالواقع ويقتضى التعبير عنه أسلوبا يمتزج فيه الشعر بنثرية الحياة اليومية المألوفة المحدودة . ويبدو الواقع - فى ظل الأسطورة أو الوهم - بعيدا عن منطق الحياة والعقل ، وتظل تفصيلاته ووقائمه الكثيرة بلا غاية واضحة الا اذا أفلح القارئ فى جمعها فى دلالة كلية من وحي الأسطورة أو رمز الحلم والوهم . وسواء أفلح القارئ فى ذلك أم أخفق ، تبدو له تلك التفصيلات الكثيرة الممتدة على مدى زمنى طويل فى تلك القصص كأنها فصل من رواية كاملة سوف تعقبه فصول تنمى الوقائع وتجلو الدلالات وتربط السابق باللاحق .

ولعل الطابع الروائى الواضح لتلك القصص كان من وراء كتابته لروايته الحديثة « قالت ضحى » التى لاتبعد كثيرا عن منهج قصصه الا فيما تقدمه من شخصيات ووقائع كثيرة تسمح بها طبيعة الشكل الروائى ، لكنها تظل مع ذلك محكومة بالأسطورة والحلم والوهم . وتنطوى الرواية على طموح كبير يفوق ما يحتمل حجمها الصغير ، اذ تتضمن تحليلا نفسيا لبواعث الشخصيات الرئيسية وسلوكها وتارجحها بين نشأتها الأولى وحاضرها ، وعرضا للتحويلات الاجتماعية والسياسية فى أوائل الستينات وعهد التأميم ، وأحاديث عن حرب اليمن وعن الجاسوسية الدولية ، ورحلة واقعية الى روما ، وأخرى عن طريق الحلم الى الأقصر ، وأسطورة ايزيس وأوزيريس التى تربط بين

كل هذه الأشقات جميعا من خلال قصة حب بين الراوى وضحي ، السيدة الجميلة التي تعمل معه فى مكتب واحد .

ويقدم الكاتب - فى لمسات سريعة - شخصياته الرئيسية فى الصفحات الأولى من الرواية على لسان الراوى ثم يمضى فى القاء مزيد من الضوء على حياتها وأفكارها ومشاعرها من حين الى آخر ، وان سيطرت شخصية ضحي والراوى على كثير من مواطن الرواية .

وتبدو ضحي ناقمة على الثورة التى انتزعت من زوجها ما يمتلك من ارض وثروة ، ثم فصلته بعد ذلك من عمله . أما الراوى فقانع بوظيفته الصغيرة وقد وطن نفسه على أن يبتعد عن السياسة ، اذ عرف طاقته على الاحتمال بعد أن كان قد صرح وهو طالب باسم صديقه حاتم حين اشتركا فى مظاهرة طلابية فانهار أمام مشاهد الضرب والتعذيب ، وعرف من يومها أنه غير أهل للصراع الطويل . وأما صديقه حاتم فقد كان فى نشأته طالبا فقيرا ، وهو فى وظيفته يقتطع جانبا من مرتبه ليعول به بعض اخوته الفقراء فى القرية . ولهذا يحاول أن يحمي نفسه وأن يجد له سندا فى عضوية التنظيمات السياسية الجديدة . . . وأما سيد قناوى فكان مناديا للسيارات أمام « البورصة » فلما أغلقت سعى له الراوى لدى صديقه حاتم - وكيل ادارة المستخدمين - فألحقه بعمل فى ادارته ، ثم تطورت به الحال فأصبح عضوا فى الأتحاد الاشتراكي ومدافعا عن حقوق الموظفين من العمال ، وعن فلسفة الثورة وقوانينها .

والراوى يحب « ضحي » حبا صامتا يائسا لأنها زوجة تنتمى مع زوجها الى طبقة أعلاما بكثير من طبقته ، وتحوط نفسها بسلوك جليل لا يفري بالتودد . على أنهما - وهما يعملان فى مكتب واحد ويغادرانه فى وقت واحد - مالبثا أن تخطيا هذا الحاجز الطبقي والنفسى وانعمدت بينهما أواصر زمالة وصداقة طيبة .

وكان الراوى قد تقدم الى منحة « تدريبية » فى روما وطال انتظاره لها . ثم جاءه صديقه حاتم ذات يوم فبشره بالموافقة وأنه سيسافر قريبا الى روما هو وضحي !

ويتحول سير الأحداث وطبيعة الرواية الواقعية منذ انتقال بطليها من القاهرة الى روما وتتسلل اليها الأسطورة ويمتزج الواقع بالحلم والوهم ، ويخلص أسلوب الكاتب من السرد الواقعي فيرتفع الى مشارف الشعر الجميل . وتكشف ضحي عن شخصية أخرى غير تلك المرأة المتعالية الحزينة الصموت فتصبح فتاة شاعرية المزاج مقبلة على الحياة ، تتنوق الجمال فى الأزهار وترى فيها معاني أعمق وأشمل مما يراه عامة

الناس ، وتقف عند أطلال الآثار فتعيدها بخيالها الى حياتها الآهله الأولى ،
وتثير بذلك عجب صاحبها وفتنته بها :

« سألت نفسى ما سر غرام ضحى بالأطلال ؟ أفهم أن يهوى الانسان
الآثار ، أن يعيش الماضى ويحييه فى داخله بقراءة النقوش والأحجار .
أفهم حين يزور الانسان مدينة لم يرها من قبل أن يهتم برؤية آثارها
القديمة كما يهتم بمعالمها الحديثة . لكن عشق ضحى للآثار كان شيئا
آخر . لو طوعتها لقضينا الأيام كلها ننتقل بين المعابد الرومانية والمقابر
العتيقة وأطلال المسارح . كانت تبدى مللا اذا طلبت منها أن نذهب الى
السينما أو الى أحد المطاعم ، تختلق أعذارا وترضينى بحل وسط : أن
نذهب الى الأماكن الأخرى التى تحبها ، الى الحدائق لكى تتأمل الزهور
وتنظر فى صمت طويل الى الأشجار . كانت تقول : ليست الزهرة لونا
وعطرا ، وان يكن اللون جميلا والعطر جميلا . ولكن انظر الى كل زهرة
واحدة تجد دنيا كاملة تستطيع أن تعيش معها دهرًا ، لولا أنها -
يا للخسارة ! قصيرة العمر . لن تجد أبدا زهرتى قرنفل تشابهان تماما ،
الا ان قتلت أحديهما بنظرة عابرة ولم ترها . انظر الى كل واحدة من
سرب الوريقات الصغيرة فى تلك الزهرة الواحدة ، تلك الوريقات
البيضاء والحمراء والوردية والمزخرفة بلونين معا وبكثير من الدرجات
فى كل لون . تلك الوريقات المنمنمة فى حوافها بأنصاف الدوائر الدقيقة
المتجاورة . انظر اليها وكل واحدة منها جناح فراشة يريد أن يرف برقة
أمام عينيك يريدك أن تمنحه بحبك أنفاس الحياة . انظر الى تلك الملكة
من الفراشات تتوجك فى قلب الزهرة حين تحبها ، فنصبح أرق مما أنت
وأجمل مما أنت وتشارك تلك الوريقات المجنحة الدقيقة فى رحيق
نشوتها من خارج هذه الأرض . . وكانت ضحى تقول : ليست الشجرة
خضرة وظلا فقط ، وان تكن خضرتها واحة لعينيك وقلبك فى صحراء
هذه الدنيا . الشجرة تناديك أن تصعد معها الى أعلا ، لابعينيك وحدهما ،
ولكن لتكون أنت السر الذى يصعد فى جوفها فتورق فوق أغصانها ،
وتحلق أنت أجنحة خضراء للسماء ، نخلة أو سنديانة ! » .

ويمهد الكاتب بهذا الحس الشعرى العميق الذى يبلغ حد التوحد
الصوفى بالطبيعة ، لذلك الوجود الأسطورى الذى تتكشف عنه شخصية
ضحى منذ أن كانت طفلة صغيرة الى أن جاءت لتجدد رؤيا طفولتها بين
أطلال روما . ويتوقع القارئ منذ تلك اللحظات أن تسير الرواية فى
خط غير الذى بدأت فيه أو أن يسير الواقع مع الحلم جنبا الى جنب فى
نسيج واحد . لكن الرؤيا الأسطورية كانت قصيرة العمر فى الرواية
كتلك الأزهار التى فتنت ضحى بجمالها وأسرازها ، ويظل القارئ حائرا:

أمام حياتها المتتورة بعد أن جسدها المؤلف - على لسان ضحى - فى صورة يتوقع القارىء معها أن تمتد فتؤثر فى أحداث الرواية وشخصياتها :

« كنت صغيرة جدا لما حدث ذلك . ربما فى السابعة من عمري أو الثامنة . أنام بالليل وحيدة فى غرفتى والى جوارى دمية أخيها . ولكنى فتحت عيني وأنا أعرف أن معى أحدا فى غرفتى . كانت ليلة حارة ، ونافذة الغرفة مفتوحة ، ولم أكن خائفة أبدا . ولما نظرت لم أر هناك من النافذة سوى تلك المساحة المستطيلة من السماء الليلية مشغولة بقليل من النجوم . ثم فجأة سبغ فى ذلك المستطيل الأسود قمر . بدر كادل مستدير . وكان هو واضحا تماما وسط القمر . عرفت أنى لما فتحت عيني ترك غرفتى وتجلى لى قمرا حتى أعرفه . فى تلك اللحظة دخلت أمى الغرفة وأضاءت النور . نظرت الى بدهشة وأنا فى السرير وقالت متى اذن كنت تصنعين هذه الأصوات فى غرفتك ؟ قلت لها أنا لم أقم من سريري ، فراحت تجول ببصرها فى الغرفة . أردت أن أقول لها كان هناك ، وتطلعت من فراشى الى القمر لكنه لم يكن هناك ، فقلت لها يا أمى : أنا ايسيت (ايزيس) . كانت أمى التى تقف هناك حقيقية والفراش الذى أنا عليه غير حقيقى ، وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية . كنت أعرف انى ايسيت ، وأن أوسير (أوزيريس) لنا تجلى لى فى القمر وعد أن يصحبنى معه فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء معا . »

ويبدو أن عدوى هذا التناسخ قد انتقلت الى الراوى ، الى حين :

« كنت متيقنا أنها لا تكذب ، فحين كانت تجلس هناك فى تلك الغرفة الضيقة المغلقة كانت تشعر بالفعل أنها ايزيس أو ايسيت ، وبأن أوسير تجلى لها فى القمر وباح لها بسر لا أعرفه . ولماذا لا أعترف ؟ فى ذلك الليل أيضا سقطت مع كلماتها جدران تلك الغرفة فى الفندق ، ورأيتنى وسط أعمدة تيجانها من اللوتس ، ومسلات مكسوة بالذهب ، ونخيل وزهر . وكنت شعاعا من الشمس وموجة فى البحر دخلت أيضا قلب الأشياء وشهدت بدءها . لماذا لا أعترف ؟ »

لكن هذا الوجود الأسطورى لا يحول دون أن يمضى الحب البشرى بين الراوى وضحى الى غايته . وتمتلك ضحى ذات يوم فى غرفتها بالفندق ويخرج الراوى مع باولا الفتاة الإيطالية التى تشرف على ادارة الدورة ويقضيان المساء فى ملهى ليلي . وهناك حاولت باولا أن تجذبه الى نشاط مخبرات أو جاسوسية فلا تفلح ، ثم يعلم منها أن ضحى لزمتم

غرفتها لأنها قد أجهضت • ويهرع الراوى الى غرفة ضحى ، وحين يهم بالدخول تدفعه ضحى فيكاد يسقط ، رهي تقول بصوت مختنق « ابتعد • أنت لست هو • • » ثم تصفق الباب • ولعل قولتها الأخيرة تشير الى رؤياها الأسطورية التى وعدھا فيها أوزيريس أن يتزوجھا فينجب « من أحشائها صقرا فتيا كاملا » •

ومنذ تلك الليلة يصيب ضحى تحول جسيم فجائى فتقطع صلتها بصاحبها وتصد محاولاته الكثيرة لكى يستعيد حبھا أو يفهم سر ما حدث لما من تحول عجيب • وما يزال ذلك شأنهما حتى يعودا الى القاهرة وتعود أحداث الرواية سيرتها الواقعية الأولى • وينتهى حديث الأسطورة وكأنه كان مجرد « رقعة » فى نسيج الرواية الواقعى ، وكان رحلة روما لم يكن لها من هدف فى الرواية الا أن تتيح للعاشقين فرصة اللقاء الطويل بعيدا عن الرقباء فى أرض الوطن ، وأن تستدعى بآثار روما وأطلانها تلك الرؤيا القديمة فى طفولة ضحى • وهكذا أصاب الكاتب عصفورين برحلة واحدة ! ان صح التعبير !

والحق أن استخدام آثار روما وسيلة لاستدعاء رؤيا ضحى القديمة لم تكن شيئا لا بديل له ، اذ كانت الأقصر أولى بتلك الرحلة وأقدر على ابتعاك الأسطورة وألصق بأصولها وشخصياتها • والحق أيضا أن ضحى كانت قد سافرت مع أبيها الى الأقصر - بعد عشر سنين من حلمها الأول بأوزيريس - ورأت أحلاما شبيهة كانت جذيرة بأن يستغنى بها الكاتب عن رحلة لوما : « رأيتنى وسط أحراش ومستنقعات ، ورأيت أفعى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية •

وسمعت بكاء طفل • هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ، ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء • ورأيتنى حداة تحلق فى الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء ، ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق • وفردت جناحي فوق ذلك الجسم الطافى على النيل فعدت انثى ، وانبطحت فوقه فاذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من قبل قمرا • • • »

ولم يستطع صاحب ضحى أن يدرك سر هذا الصدود الفجائى الذى بدا كأنه بلغ حد المقت ، وظل هذا النحول لدى القارىء أيضا لغزا مبهما يعجب له ، ويعجز عن حله • ويزداد عجب القارىء وحيوته اذ يتابع سيرة ضحى بعد عودتها من روما الى القاهرة فاذا هى امرأة أخرى فى مظهرها وطبعها وأخلاقها • واذا بالتى كانت ترى فى الزهرة عالما كاملا

من الحياة والجمال ، وفى أغصان الشجرة دعوة الى السمو ، امرأة تشارك وكيل الوزارة فساده واختلاسه ورشوته ، وتتستر عليه ، وتدير بيتها للقمار . وبعد أن كانت جميلة متناسقة الملامح تحيط ببشرتها الخمرية الصافية هالة من شعر أسود ناعم وغزير ، ذات عينين سوداوين جميلتين مكحولتين ، لا تستعمل المساحيق والأصبغ فوق بشرتها الشفافة ، أصبحت وهى فى مكتبها الجديد « ضحى أخرى » جميلة ما تزال ، ولكنها تهتم بصيغ شفيتها وبطلاء أظفارها . نحيلة الحاجبين قاسية العينين ، تمتد أناملها الطويلة المصبوغة الأظافر فوق المكتب الضخم ، ومن خلفها الباب المبطن بالجلد يعلوه المصباح الأحمر . . .

وكما ينهار عاشق رومانسى سقط مثاله الأعلى ، انهيار الراوى صاحب ضحى بعد عودته الى القاهرة وراح كالمألوف يدفن همومه وينشد سلواه فى الجلوس بالمقهى ولعب النرد والشطرنج والتجربة الجنسية مع بغي تعيش بين المقابر ويفوح بخر فمها مختلطا بما كانت قد أكلت من « فسيخ » حاولت أن تخفى رائحته ببعض النعناع !

وينفق الكاتب - كعادته فى وصف تحركات شخصياته فى قصصه القصيرة وفى روايته هذه جهدا كبيرا فى متابعة هذه المفامرة بين القبور حتى نهايتها ، ويبينها - كما هو واضح - على المفارقة الصارخة بين ما كان عليه الراوى صاحب ضحى حين رأى نفسه وهو فى روما « وسط أعمدة تيجانها من اللوتس » وكان شعاعا من الشمس وموجة من البحر ، ودخل قلب الأشياء وشهد بدها ! ، وما صار اليه بعد عودته الى القاهرة من انهيار . وبعد أن كان الراوى قد « شهد بدء الرواية ودخل قلبها » أصبح شخصية ثانوية على هامش الأحداث ، يرقبها من بعيد مشغولا بنرده وشطرنجه ومشاحناته الصغيرة مع زوج أخته الذى كان هو قد أذن له أن يشاركه مسكنه . وقد يستمتع أحيانا الى ما تنقله شخصيات أخرى من أخبار أو ينهض لعمل مؤقت لكى ينقذ صاحبتة القديمة أو صديقه حاتم حين علم بأن الشرطة تراقب بيت ضحى الذى تديره هى وزوجها للقمار . ومن حين الى حين يعاوده وعيه بدائه القديم وينكأ بنفسه جرحه ، اذ كان ما يزال يحب ضحى الأسطورة ويعيش الأسطورة ذاتها فى قرارة نفسه : « نحن انتهينا . . ألا تفهم ؟ ظهر شبح واختفى ، فما أهمية ذلك ؟ نحن نلعب الطاولة ، نحن نصادق الدكتور ونذهب الى نسوة فى المقابر . نحن حفظنا أسماء الزهور ثم نسيناها . . وماذا عن « ايسيت » التى فى طيبة ؟ فى المبد الذى على يدك اليمنى بعد المدخل ! التى تزوجت أخاها أوسير وولدت صقرا ، التى تلبس أحيانا

توبا من الزيش ، تلك ذات الشعر الأسود والعينين المكحولتين ، التي تركت أحيانا زورقا يعبر السماء مع أبيها رع ! .

وفي غمرة الاختلاط النفسى والذهنى بين الحاضر ، وما طبعته الأسطورة وضحي فى أعماقه من أثر لا يمحي ، تعاوده لحظات شعرية ترده الى تلك الأيام الجميلة فى روما ، ويرتد فيها بهاء طاهر نفسه الى أسلوبه الشعرى البديع . وحين يدفوه حبه القديم الى أن يزور صحى فى مكتبها ليحذرهما مما توشك أن تقع فيه اذا داهمت الشرطة بيتها ، تختفى من أمام ناظره صورة الواقع الجديد ولا تبقى الا الصورة الأسطورية الجميلة .

« أنا لا أراك الآن بشفتيك المصبوغتين وشعرك المهنم وأظافرك الطويلة الجارحة . ولكنك نأتين لى دائما وسط غيمة ومطر . أرى فوق خدك قطرات الماء المدورة كندى الفجر ، وأشم فى شعرك رائحة المطر البكر . ومع صوتك يبحر شراع حثينى الى غناء الكائنات فى المعبد ، والخوريات فى البحر . لكم أحبك ! كوني ماشئت ، فسوف أظل أراك فى الغيمة والمطر . . . »

وكما انهار الراوى أحد أبطال الرواية - أمام سحر ضحى ، انهارت شخصية أساسية أخرى هى شخصية صديقه حاتم الذى وقع فى أسرهما وان لم يعيش فى حبه جو الأسطورة كصاحبه ، وأصبح هو الآخر شخصية ثانوية تراقب الأحداث أو تستجيب لها استجابة تلقائية . وهو يعتذر لصاحبه الراوى عن مشهد تودد كان قد رآه الراوى بينه وبين ضحى ، وعن تررده الى بيتها للعب القمار بعد أن كان زوجها قد دعاه : « . . كنت أقاوم الاعتراف بأنها هى السبب . أقاوم الاعتراف بأننى لا أذهب الى هناك الا لكى أكون بالقرب منها ، ولكى أراها . ولم أكن أعرف أى شىء ينتظرنى . حاولت ولكنها رفضتنى . لم ترفضنى تماما ، ولكنها تركتنى معلقا بأمل . وفى ذلك اليوم فى المكتب ، نعم ، كنت أحاول معها ولكنها رفضتنى مرة أخرى . . . فى كل مساء أذهب الى بيتى شاعرا بأنى ضئيل ، وأقول لنفسى : هذه هى الليلة الأخيرة ! ولكن فى المساء التالى ، فى الموعد نفسه ، أينما كنت ، فى بيتى ، مع أولادى ، فى المكتب مع أوراقي ، فى النادى ، فى المقهى ، أينما كنت يظهر وجهها ويهمس نداء فأجد نفسى هناك . . . »

وهكذا تضائل الوجود الفنى لشخصيتين أساسيتين فى الرواية ، وانزوت ضحى الشخصية الثالثة فى مكتبها - مقطوعة الصلة بالشخصيات

والأحداث - تمارس الفساد في مكتبها نهارا والقمار في بيتها بالليل .
ولم يبق من الشخصيات الفعالة الا « سيد قناوى » منادى السيارات
القديم الذى كان قد انضم الى الاتحاد الاشتراكي ثم جند وسافر الى اليمن
ليشترك هناك فى الحرب ويفقد احدى ساقيه وكأنها ضاعت ثمنا ووسيلة
للحديث عن حرب اليمن وأحداثها وما صاحبها من انحراف بعض
المنحرفين ، كما كانت رحلة روما وسيلة للقاء المحبين فى غيبة من الرقباء
فى أرض الوطن .

وكان سيد قناوى هو الذى كشف عن فساد وكيل الوزارة وعن
مشاركة ضحى فى ذلك الفساد . وكان هو الذى نقل الى الراوى خبر
تردد صديقه حاتم الى بيت ضحى للعب القمار لكى يحذره .

وكان من بين ما كشف عنه سيد قناوى من انحراف انفاق
خمسة آلاف جنيه فى رحلة وهمية الى بور سعيد كانت ضحى هى المشرفة
عليها ، وقد كتبت بخطها وجوه انفاق ذلك المبلغ فى تلك الرحلة التى
لم يكن لها وجود « ايجار الأتوبيسات ، مشروبات الترفيه ، غداء ، حفلة
ترفيهية ، المبيت فى الفندق .. العشاء » وأمام كل عبارة رقم بالجنيهات .

وكما أقام الكاتب سقوط الراوى على المفارقة الصارخة من خلال
زيارته للبغى بين المقابر ، صور هنا سطوة المفسدين من ذوى السلطان
على نحو من المبالغة التى تكاد تبغ جد « الكاريكاتير » : « كان كل شيء
يجرى لصالح سلطان بك وكيل الوزارة . شهد عمال الوزارة أنهم
سافروا الى بورسعيد ظهر الخميس وعادوا مساء الجمعة ، وقدموا
ايصالات اشتراكهم فى الرحلة . وشهد صاحب الفندق فى بورسعيد
أن العمال باتوا عنده وقدم سجلات الفندق وأرقام الغرف التى شغلوها .

وقال مدير الحسابات فى الوزارة انه تسلم قبل الرحلة اشتراكات
العمال الرمزية ، خمسة وعشرين قرشا بالتحديد من كل عامل . وقدم
مستندات بالمبالغ وتواريخ توريدها الى الخزانة » .

ولما كان يصعب على القارىء أن يصدق امكان كل تلك التدابير
الغريبة المحكمة ، فقد فات المديرين أمر صغير « كان هناك تحقيق آخر
يجرى فى نفس الوقت فى شركة السياحة . وكان وكيل النيابة هناك
يجرى التحقيق بطريقة أخرى . كان يطلب العدل ، فوجد أن سيارات
الشركة لم تتحرك من مكانها ، ولم تنقل فى ذلك التاريخ عمالا الى
بورسعيد ولا الى غيرها ، وأن كل الحسابات عن تنقلات تلك العربة

مزورة ، فاعيد التحقيق فى الوزارة من جديد » . وهكذا ثبت استحالة الجريمة الكاملة ! وفى ختام تلك الأحداث التى تكثر فيها اللقاءات والأحاديث وتمس مع ذلك واقع المجتمع مسا رفيقا ، تعود الأسطورة مرة أخرى الى الظهور فيحاول الراوى من جديد أن يكشف سر ذلك التحول العجيب فى شخصية ضحى ويسألها فى لقاء أخير وهو موزع بين الحيرة والغضب « ٠٠ ولكن لماذا يا ضحى ؟ لماذا كانت السرقة ؟ ولماذا كان وكر القمار والفساد ؟ ولماذا تركتني فجأة ؟ ولماذا رفضت أن نتزوج ؟ لماذا عذبت حاتم ولماذا حاولت أن تدمرى سيد ؟ وماذا تركت يا ضحى من ايسيت ؟ ماذا تركت من حلمها الجميل ؟ » وتطرق ضحى ثم تجيب « ايسيت رحلت . رحلت من أيام روما ، وربما قبلها ٠٠ لكنها رحلت ٠٠ من زمن ، ولما اختفت أخذت معها الأزهار والأشجار » .

وتختم الرواية بحوار بين الراوى وضحى ينطوى على شيء من الأمل فى عودة ايسيت . قالت ضحى ، « ايسيت رحلت لكنها ستعود » ويسأل الراوى « ولكن لماذا رحلت ايسيت يا ضحى ؟ ومتى تعود ؟ » وقالت ضحى « أنت لاتسأل ايسيت متى ؟ ولا تسألها لماذا ؟ » .

وإذا كانت ضحى قد أنكرت على صاحبها هذين السؤالين ، وظل هو عاجزا حتى النهاية عن الوصول الى جواب ، فان من حق القارىء أن يسأل وأن يجد الجواب فى وقائع الرواية وأحداثها وحوارها وأشخاصها . لكن عبثا يبحث القارىء عن جواب الا اذا كان من هواة تفسير الأحلام وتأويل الأساطير .

ان الطاقة الفنية الحققة عند بهاء طاهر تتجلى فى خياله الخصب حين يسبح فى أجواء الأساطير والأحلام ، وتشرق فى أسلوبه الشعارى العذب وصوره الفنية البديعة التى تثير أشواق القارىء الى عالم مثالى يقوم على العدل والحب والجمال . وقد يغفر القارىء فى سبيل ذلك كثيرا من الاستطراد والتفصيلات الصغيرة الكثيرة فى قصصه القصيرة . أما الرواية فانها - اذا لم تكن قائمة كلها على أسطورة - ينبغى أن تقيم توازنا بين الأسطورة والواقع حتى تصبح الأسطورة خيطا ملتصقا مع خيوط الرواية الأخرى تماما يبنى عن كثير من الشطط أو التعسف فى التفسير والتأويل .

ابداع - مارس ١٩٨٦

الجدران - محمد سليمان

« الجدران » رواية صغيرة بديعة للاديب محمد سليمان . واذا قيست الأصالة بالهيكل العام لموضوع العمل الروائي ، فان موضوع هذه الرواية يبدو من الموضوعات العادية المطروقة . . موظف يبلغ سن التقاعد ويجد نفسه وحيدا بلا أنيس ولا عمل فيقع فريسة لأول تجربة عاطفية تصادفه ، برغم أن طرفى التجربة طرفا تقيض فى السن والثقافة والوضع الاجتماعى . . موظف كبير سابق وبائعة يانصيب مطلقة رجل سكير ، تتردد على المقهى الذى يقضى فيه أغلب أوقاته مع صديق قديم وتعول أمها المريضة التى يستبد بها زوجها مدمن المخدرات . ولا شك أن مثل هذا الموضوع - على اختلاف فى الظروف والشخصيات - قد طرق كثيرا من قبل ، ولا شك أن شخصية بائعة اليانصيب كانت فى مرحلة من مراحل الرواية العربية اغراء جذابا لكتاب الواقعية الأولى من ناحية ، وكتاب الجنس من ناحية أخرى .

لكن الجديد فى رواية محمد سليمان أن بائعة اليانصيب ليست إلا « أداة » فى يد الكاتب يستعين بها على تصوير أزمة الانسان الوحيد المقرب وصراعه النفسى الباطنى داخل قوقعته الصغيرة التى ينسحب إليها بالضرورة كل من يبلغ سن التقاعد فى المجتمع المصرى وغيره من المجتمعات المائلة .

وفى المجتمعات التى تتيح للفرد علاقات اجتماعية سوية خصبة ، أو عالما شخصيا ثريا بالفكر والفن والنشاط والرياضة ، لا يرى الناس فى التقاعد كارثة عائلية أو مأساة فردية نفسية ، بل قد يتطلع المرء الى يوم تقاعده ليمارس من الهوايات والمتع والنشاط ما لم يكن متاحا له من قبل . لكن مجتمعنا - بتقاليده ونظرته الى التقاعد - يفرض على من يبلغ

تلك السن أن يضع نفسه - أراد أم لم يرد - في تلك الأزمة الاجتماعية والفردية ، ويقوده - بعد قليل من المقاومة - الى نمط مألوف من الحياة الرتيبة المدلة في انتظار النهاية المحترمة !

لذلك يواجه من يتخذ مثل هذه التجربة موضوعا لعمل روائي مزلقا فنيا خفيا قد يهوى به دون أن يدري الى العاطفية المسرفة التي تتمثل في المشاعر الحادة بالعزلة أو الجحود أو قرب النهاية ، أو تقضى به الى تصوير تلك الخصومة المألوفة بين الأب والأبناء وتقاليد المجتمع اذا بدا للأب أن يبدأ حياة جديدة بالزواج أو ممارسة نشاط لا يتفق مع الوقار والشيخوخة . ولاشك أن الأستاذ محمد سليمان قد فطن الى هذا المزلق فجنب شخصيته هذه المواجهة الخارجية للأبناء والأقارب والتقاليد والمجتمع ، ودفع بالصراع الى عالم نفسى داخلى تغزوه من حين الى آخر لمسات صغيرة من العالَم الخارجى وتجاربه وذكرياته على نحو غائم مختلط . وبذلك تتخذ الرواية صورة الأزمة الفردية ، لكنها مع ذلك تظل ذات « خلفية » اجتماعية وحضارية دقيقة لكنها غير خافية ، وينجو المؤلف بهذا المنهج الفنى من العاطفية المسرفة والأنماط الاجتماعية والفنية المألوفة .

وهكذا لا يلج المؤلف فى بداية الرواية على تصوير مشاعر الجزع أو اليأس عند « صابر » ولا احساسه الحاد بافتقاده المألوفة فى الغدو الى العمل والروح منه ، أو الاحساس بالعقوق من جانب زملائه وأصدقائه السابقين ، ولا يخوض فى تلك المواقف « العائلية » المعهودة بين رب الأسرة وأبنائه حين يتدبرون أمر المستقبل ، بل يمضى بشخصيته - فى لمسات سريعة - نحو ما يمكن أن نسميه « السأم الهادى » وهو سأم يكون فيه المرء فى أصلح الأحوال لتقبل الايحاء من أفكار ومواقف ما كان ليقبل التفكير فيها لو ظل محتفظا بيقظة فكره ووجدانه . هنالك تبدو الشخصية كأنها فى خدر مؤلم ممتع تناقش ما توشك أن تقدم عليه من حرق لقيمه وتقاليد لجمعها وكأنها فى غيبوبة خفيفة أو حلم أثناء سنة من نوم عارض :

« .. دأب فترة يزور زملاءه وأصحابه فى العمل كلما عصفت به الجنين اليهم ، لكنه كف عن هذه الزيارات بعد أن استشعر منهم عدم الاهتمام .. ذكره الملل بهوايته القديمة فى صيد السمك ، فأعد لذلك عدته ، لكنه المحاولة لم تدم طويلا اذ سرعان ما نبذها بعد أن غدا يرجع كل عصر وقد أنهكت قواه كأنه عائد من رحلة صيد فى الأدغال ! ثم عمد فترة يقضى بعض الوقت فى زيارة أولياء الله . وأحس لذلك راحة نفسية

عميقة .. وشيئا فشيئا تباعدت زيارته لتصبح مقصورة على أيام الجمع بعدما لقي من نصب الطريق .. غاص أيام وربما أسابيع بين الأوراق الصفراء لكتب الدين والفقه ، بعد أن وجد فيها بديلا أقل نصبا من زيارة الأولياء ، وأحس بنفسه تنوء في عالم تختلط فيه الحقائق بالروحانيات . أصابته البلبلة لتعدد آراء الفقهاء في معظم الأمور ، أيقن أنه بحاجة الى سنين تماثل سنوات عمره حتى يتبين وجه الاتفاق ، أعاد الكتب الى الأرفف غير نادم ، برغم مشاعر القلق والضياع .. وفي النهاية لم يجد مفرا من ذلك المقهى المظلم على الميدان ، ينفث ذكرياته مع دخان الشيعة المتصاعد في الهواء ! ..

بهذه الأسطر القليلة التي تصور عدة مواقف كان كل منها جديرا - في الصورة النمطية المألوفة - أن يظفر بكثير من الأطناب والحديث عن المشاعر المختلطة الحادة ، ينتهي بصابر المطاف الى المقهى - ذلك المكان المعهود الذي يقضى فيه المتقاعدون في مجتمعنا بقية أيامهم . لكن صابر لم يبلغ المقهى نائرا تدفعه الثورة الى سلوك مفاجيء جامع ، ولا يائسا أو جازعا يفضى به اليأس أو الجزع الى كتابة مظلمة تسد باب الاستجابة الهادئة لما قد يعترض طريقه من نجارب ، بل يبلغه وهو في تلك الحال من « السأم الهادئ » الذي يتسلل من خلاله ايحاء العالم الخارجي رقيقا هادئا حتى يصبح بعد حين رغبة قوية لا يدري صاحبها كيف ثارت في نفسه ، ولكنه يجد نفسه فجأة مقتنعا بسلامتها برغم ما يحسه نحوها في لحظات من شكوك .

ظل صابر يرى « سعدية » بائعة اليانصيب طيلة سنتين ، وكانت لا تجذب انتباهه على نحو خاص ، او هكذا خيل اليه فتلك طبيعة تسرب الايحاء الهادئ المستمر الى الوجدان - لكن عناصر هذا السأم الهادئ كانت تعمل في نفسه دون أن يدري حتى اذا اكتملت وتمكنت من وجدانه ، رأى « سعدية » فجأة - وكأنه يراها لأول مرة - في ضوء جديد : « ... برغم ازدحام الميدان لمحها قادمة من بعيد .. سعدية بائعة اليانصيب ، ثيابها المهلهلة تميزها ، « الايشارب » الأحمر فوق جبينها لاح كالعلامة المسجلة وقد انعكست فوقه أشعة الشمس فبدأ متوهجا قطعة الجمر .. حيثه من بعد يبرح صبياني اهتز له وجدانه بعنف غريب ا ماذا حدث ؟ أنها سعدية .. سعدية بائعة اليانصيب ! هي بعينها التي تراها منذ ما يزيد على سنتين ، منذ غدوت زبونا للمقهى » .

ومنذ تلك اللحظة التي تحول فيه الينحاء الى سلوك ، تتحول شخصية صابر الى ما يشبه بطل « المأساة » الذي يجد نفسه مدفوعا -

من داخله - الى مصير لا سبيل الى الخلاص منه وكأنه « البلاء المقدر » كما يعبر راوى الرواية . وقيل أن يتخذ السلوك مظهر الفعل الخارجي يخوض صابر محنة انشطار نفسى بين رغبة وجدانية ملحة وبقايا منطق اجتماعى وأخلاقى منهار أمام خدع العقل الباطن وتزيينه الرغبة الجامحة فى صورة ارادة واعية مشروعة : « .. أى مركز وأى احترام ؟ وما دخل هذا فى ذاك ؟ .. هب انها أحسنت هندامها وتأنقت ، ان تصبح كابهى سيدة مجتمع ، وتغدو محط أنظار الآخرين ؟ اذن فالهم هو الجوهر وليس القشرة ! .. فارق السن ؟ مسألة نسبية لا تهم ! .. ولماذا تروح بعيدا ؟ أبوك تزوج أمك وكان فارق السن بينهما يربو على العشرين عاما ! .. المهم اذن هى .. تبادلك مشاعرك أو لا تبادلك ، تقبل أو لا تقبل .. فان قبولها يعنى الكثير .. يعنى بداية عمر جديد ، حياة جديدة بهيجة تنأى بك عن الوحدة والملل وحياة الضياع التى تعيشها » .

ويعنى هذا الانشطار ويطول لأن المؤلف أخفت صوت الواقع الخارجى بكل عناصر المقاومة المألوفة فيه ، وحين يترجم « صابر » رغبته الى فعل فيسأل سعدية أن تقوم بخدمته فى البيت من حين الى آخر يتهاى جو أنسب لصراع حقيقى كتب فيه على ما يسميه المجتمع « صوت العقل » أو « داعى الحكمة » أن يندحر أمام « نقطة الضعف » فى الشخصية المأساوية النبيلة . انه وحده يواجه هذا الانشطار والصراع دون سند من شحنة عائلية أو توصل من ابنة صغيرة - فقد تزوجت صغرى بنتيه منذ شهر - أو عتاب من ولد - فقد سافر ولده ليتم دراسته بالخارج : « ها هى ذى » سمية قد تزوجت .. و « عمر » لم يعد يرأسك الا كل حين .. حتى « سهام » ابنتك الكبرى التى أخذت على نفسها عهدا بزيارتك مرتين فى الأسبوع لتجهيز حاجتك من الطعام والملبس سرعان ما سوف تكل وتمل هى الأخرى .. ولها عذرها ، فان لديها طفلين أحق منك بعنايتها واهتمامها .. « .. حتى حيز تزوره فجأة ابنته الكبرى فتدرك من منظر المائدة انه كان يشارك سعدية طعاما اشتراه لا يتطور الموقف الى مشهد صريح حاد - كالمألوف فى مثل هذه المواقف - بل يكتفى المؤلف بلمسات صغيرة تنبى بالامتعاض والدهشة ولا تفصح عن الرفض والثورة : « .. لم تخف عليه نظرات السخرية فى عينيها ، وهى تمنع النظر الى ثوبها المهلhel الذى يكشف من جسدها أكثر مما يستر .. وخيبت ظنه مرة أخرى عندما اكتفت بابنسامة باهتة أعقبتها بقولها بلهجة امرأة يغلب عليها الازدراء : « كوب ماء من فضلك .. » ونهضت فجأة وهى تمسك بيد ابنتها قائلة : أستأذنك فى الانصراف يا أبى ، فقد تعبت من طول التجوال فى السوق » .

وحيث تأتي ابنته الصغرى « سمية » لزيارته بعد أن كانت أختها الكبرى قد حدثتها بما رأت ، يدور بينه وبينها حوار هادئ تقترح فيه هي أن يتزوج أرملة أخيه ويصارها هو بأنه ينوي أن يتزوج سعدية ، ويتخذ حرج الأب صورة منطقية هادئة ، واستنكار الابنة رفضا خافتا «مكبوتا : « بدت كمن على وشك الاجهاش بالبكاء .. جعل يتطلع اليها فى حيرة ممزوجة بالاشفاق .. أترأه تعجل مصارحتها بالحقيقة ؟ .. والى متى يظل الأمر فى طي الكتمان ، سيعرفه الجميع عاجلا أو آجلا ؛ اذن لا بأس مما حدث ، ومن الخير أن تعزفه بدلا من أن تسمع به من الغير .. لبثت ترمقه فى صمت وقد التمعت عينها بدموع جاهدت لكتبها وقالت بنبرة آسية :

— انك بذلك تضعنا فى موقف لا نحسد عليه ، وخاصة ازاء أزواجنا وبقية العائلة .

— هذا شأنى وحدى ، ولم اعد صغيرا حتى اتهمب كلام الآخرين انها مشكلتى أنا وليست مشكلتهم .

وكما اعتذرت الأخت الكبرى من قبل بالتعب لتصرف فى هدوء ، تنصرف « سمية » فى هدوء أيضا « فقد تذكرت أمرا يقتضيها العودة الى البيت » .

وتأكيدا لانفراد الشخصية المأساوية بمحنة الصراع الباطنى وحدها تجنب المؤلف — كما يغرى الموقف فى كثير من الأحيان — أن يجعل من مصطفى ، « جرسون » المهوى الذى يحب سعدية ويرجو أن يتزوجها ، غريما لصابر ومنافسا له ، فقد كان ذلك جديرا بأن يهبط بشخصية صابر من تجسيد نبيل للمحنة الى طرف فى منافسة واقعية غير متكافئة تدفعه الى بعض السلوك الطائش الذى قد يبدو معه أضحوكة تدعو الى السخرية أو الرثاء . وهكذا ظلت هذه « المنافسة » شيئا مكبوتا نحسه فى الجو العام ، وفى غيرة وقلق يبدوان من حين الى آخر من جانب مصطفى ، ولا يابه بهما صابر اذ كان يعد نفسه فوق المنافسة .

أما سعدية فقد كانت — برغم ظروفها ومستواها — بعيدة عن الابتذال أو اقتناص الفرصة ، فلم تسخر من شعور صابر نحوها أو رغبتة فى زواجها ، ولم تدفعه بما يمكن أن تسلكه فتاة مثلها الى أفعال « خارجية » تصرفه عن محنته الباطنة ، وحين اختفت من حياته بعد أن عرض عليها الزواج ووعدت بأن تفكر فى الأمر وتستشير أمها وزوج

أما ، كان ذلك ايذانا ببلوغ تلك المحنة غايتها واقتراب المأساة من ذروتها ، فقد اختفى تماما الوجود الخارجى حول صابر وأصبح البحث عن سعادة كأنه بحث الانسان عن سراب البهجة أو السعادة أو الاستقرار على طريق يترصده فى نهايته الموت .

والحق أن الموت قد بدأ مند بدا صابر بحثه عن سعادة يصبح « خلفية » واضحة لأحداث المأساة ، أو اطارا تبرز صورتها فى حدوده ، وكان عليه - بعد أن يثس من عودتها أن يذهب الى ماظن أنه مقرها فقد كانت سعادة قد أنباته أنها تسكن فى المقابر هى وأما وزوج أما ، ليوشى الموت أحلامه فى الحياة والحب .

وكما تبدأ كثير من المآسى القديمة بنبوءة عراف أو تأويل حلم ، تبدأ هذه المأساة خطوها نحو الذورة بحلم مفزع رآه صابر ، يبدو أول الأهر عاديا فى نوم شخصية قلقة مهمومة ، لكنه ما يلبث أن يكتسب دلالة متفردة حين يجيء مرة ثانية فى صورة أكثر تركيبا وأشد اثارا ، ثم يتحقق فى الواقع فى المرة الثالثة . ويروى صابر حلمه الأول لصديقه بهنساوى رفيق المقهى : « رأيتنى أجلس فى مكان رحب أشبه بردهة طعام فى قصر فخم . المكان غارق فى أنوار تكاد لشدهتها تعشى الأبصار . أنا جالس عند قمة المائدة كأننى صاحب الدعوة . المدعوون من حولي تغمرهم البهجة ويعلو البشر وجوههم . . . وحانت لحظة الطعام . . . ما كدت أهم بتناوله حتى فوجئت بقط أسود هائل الرأس يقتحم المكان من أحد الأركان ليتجه صوبى مباشرة . . . جمدت فى كرسى وقد شل الرعب مفاصلى . شواربه كانت تمتد أمامه بضعة أمتار . نظراته الواضحة كانت توحى بشر مستطير . وصرخت بأعلى صوتى طلبا للنجدة ، فوجئت بصوتى لا يعدو حشرجة مكبوتة . تلفت حولى فى ذعر فاذا المدعوون جميعا لاهون عنى بطعامهم كأنهم لم يلحظوا شيئا ، أو كان أحدا لم ينتبه لمقدم القط سوى ! وحانت منى التفاتة تجاه القط الذى شرع يدنو منى بخطوات وثيدة شارعا ذيله المنفوش تحفزا للانفضاض . . . » وقد يبدو مثل هذا الحلم لأول وهلة « كابوسا » مفهوم السبب واضح الدلالة، وما أكثر ما يستخدم الروائيون الحلم على هذا النحو ، ولكنه يفرض نفسه على خيالنا حين نلقاه فى المرة الثانية فى صورة مركبة ذات شطرين: شطر للحب والسعادة ، وآخر ينذر بالشقاء والشر ، فى جو يوحي بالموت والراحة الأبدية معا .

كان صابر يبحث عن مسكن سعادة بين المقابر وأرهقه التعب وثقل على أعصابه هدوء المكان ووحشته . وأبصر مقعدا حجريا قريبا

فجلس عليه بستريح . وطاف به ما يشبه حلم اليقظة : « ٠٠ أحس
 زيفا في بصره فجأة فأغمض عينيه ، وما كاد يفتحها حتى بوغت بها
 أمام عينيه ! انشقت عنها جذوع الشجرة كأنها حورية . بهت إذ رآها
 تقبل نحوه فاتحة ذراعيها والبسمة تملو شفقتها ! نور غريب يشع من
 عينها ويلفها من الضوء الباهر . فوق رأسها خمار شامق البياض
 أشبه بخمار العروس ليلة الزفاف . تدنو منه حيثما الخطو لا يسمع
 لوقع خطواتها صوت ٠٠ كأنما تمشى فوق الأثير ! هب في سعادة الأطفال
 يمسك بكفيها الصغيرتين ويصحبها نحو المقعد الحجري في صمت ٠٠ ،
 ويتلو ذلك حوار يطول شيئا ما بين صابر وطيف سعدية ، وقد ناخذه
 على المؤلف لأنه يطغى على « شفافية » الرؤيا ويقربها أكثر مما ينبغى من
 الواقع . على أننا ما نلبث أن نلتقى بالشرط الثاني للرؤيا فنذكر به على
 الفور ما توهمنا في البداية أنه مجرد كابوس جلبه الهم والقلق :
 « نهضا معا ٠٠ أحاط خصره بذراعيها ومضى بها عبر المر الفسيفسائي ٠٠
 ما كاد يقترب من الباب حتى جمد من هول المفاجأة ٠٠ القبط الأسود
 الرهيب يتسلل من بين الأشجار منجها نحوه وقد لاح الشر في نظراته
 الفسفورية المرعبة . رأسه الضخم يكاد لضخامته يسد مدخل الباب
 ويحول بينه وبين الأفلات . شواربه تمتد على جانبي وجهه الأسطواني
 المقيت كأنها أذرع أخطبوط . جمدت قبضته فوق ذراعها من فرط
 الرعب ، لكنه فوجيء بقبضته تمسك بفراغ ٠٠ ذابت كأن الأرض انشقت
 وابتلعتها . أحس ضربات قلبه كقرخ الطبول . استجمع كل ما أوتى من
 عزم على الفرار ٠٠ واندفع خارج البناء ، وما ان وطئت قدماه تراب الطريق
 حتى تنفس الصعداء ! » . ويجرى التعبير في الرواية على هذا النسق من
 الأسلوب المحكم البناء ، دون أن تطفئ النزعة « البيانية » على ما ينبغى له
 من تلون ومجاراة للموقف والشخصية ، ويكتسب من طبيعة المناساة
 وشخصيتها الأولى شيئا من الأناة و « التحفظ » في التعبير عن الانفعالات
 والعواطف ، الا في مواطن نادرة يستخدم فيها الكاتب أنماطا تعبيرية
 معروفة جرى عرف كثير من كتابنا على استخدامها في تصوير بعض
 المواقف ، كقوله مثلا مصورا حال صابر حين رن جرس الباب ونهض
 ففتح الباب ليجد سعدية أمامه « أفسح لها الطريق مرحبا ٠٠ قلبه يرقص
 طربا » وهو تعبير مستهلك مسرف في العاطفية لا يناسب طبيعة
 الشخصية كما رسمها المؤلف . وقوله أيضا حين خيل الى صابر أن
 سعدية قد قبلت أن تتزوجه : « عربد الأمل في قلبه » . وقوله في
 تلك العبارات التي اقتبسناها من الحام « أحس ضربات قلبه كقرخ
 الطبول » . وبرغم هذه التعبيرات النمطية النادرة يظل أسلوب الكاتب

رصينا مشرقا يجد القارىء فيه ما يفتقده فى كثير من قصصنا ورواياتنا فى هذه الأيام من احتفال مشروع بالتعبير وسلامة فى اللغة وبناء العبارة دون سعى مقصود الى الصنعة البيانية .

ثم نلتقى مرة ثالثة بالقط الأسود وقد حان للصراع أن ينتهى وللسعى وراء السعادة أن ينهزم أمام الأوضاع التى تتحكم - من خلف ستار - فى مصير الفرد ، أو لعلها تتحكم فيه من داخله الذى لم يستطع المضى فى التمرد فكان عليه فى النهاية أن يتحطم بما يبدو ظاهرا كأنه قدر مكتوب . كان صابر فى طريقه الى المقهى بعد أن انتهى بحثه عن سعديّة الى ما يشبه اليأس : هبط من السيارة . . نقد السائق حسابه ودضى عبر الطريق . . ما كاد يختلس النظر كعادته تجاه الجانب الآخر من الطريق حتى لمحها تمضى ناحية المقهى السابق . . عاد يحدق فيها ببحره خشية أن يكون واحدا ، لكنه يقن من صدق رؤيته . . هى . . أجل هى ، بنفس الثوب الى اشتراه لها ومشيتها المهوذة التى لاتخطئها عيناه . دار ببصره عبر الطريق بعد أن صمم على اللحاق بها قبل أن تختفى داخل المقهى . . حث الخطى عابرا الشارع . . ما كاد يتوسطه حتى سمع دوى بوق هائل لاحدى السيارات على مقربة منه . . التفت ليجدها قادمة نحوه على بعد . . سيارة سوداء انعكست فوق زجاج مصباحيها الأماميين أشعة الشمس فلاحا كعيني قط رهيب اسود : ارتعدت فرائصه رعبا وانطلق يفر بنفسه من الموت المحقق . . عثرت قدمه الموجوعة فى شريط الترام الممتد عبر الشارع ، اختل توازنه فجأة ، اخترقت أذنيه صرخة حادة . . جمد من فرط الرعب ، واذا قبضة حديدية هائلة تحتوى جسده بعنف و . . لم يعد يشعر بشيء . .

وقد يرى قارىء أن هذه الفاجعة نهاية «ميلودرامية» حل بها المؤلف أزمة شخصية بعد أن راحت تسير فى دائرة مغلقة أو طريق مسدود . والحق أن مصرع صابر لم يكن مآلا محتوما بالضرورة ولكنه مع ذلك « اختيار » مقبول هيا له المؤلف كل الظروف النفسية التى يمكن أن تقضى اليه وأكد سير الشخصية نحوه باستخدامه البارع للحلم ، وهو حلم غير مفروض على شخصية صابر لكى تنتهى الى ذلك المصير ، إذ كان بعد معاناته الطويلة الباطنة قد أحس بان « الجدران » جدران التقاليد الاجتماعية والتكوين الأخلاقى والنفسى - تطبق عليه شيئا فشيئا ، وأدرك أنها لا بد أن تنهار فوقه عن قريب . وهكذا انبثق من عقنه الباطن ها الحلم الملح الذى يمتزج فيه الحب بالموت ، ويبدو فى تأويله الواقعى الأخير خالصا للموت وحده .

على ان الموت فى ذلك التأويل الواقعى - لحظة مصرع صابر - لم يستطع أن يسلب الحب قدرته على الحياة والعطاء ، ولا أن يحول دون امتداد الحياة من خلال الموت . . . كان المخاض قد جاء ابنته سمىة - أحب بنتيه الى نفسه - وكان لابد من اجراء جراحة لها . ونزفت دما كثيرا بعد أن وضعت طفلها ، وكان لابد أن ينقل اليها دم جديد شامت المصادفة - بعد طول البحث - أ يكون من دم صابر نفسه . وشعر الوالد بأن حياته قد امتدت فى سمىة ابنته ومولد حفيده « صابر » الصغير وعزم على أن يتولى بنفسه قيده فى مكتب الصحة و « استخراج » شهادة ميلاده . وكانت الشهادة الطبية لمولد حفيده فى جيبه حين صرعه « القط الأسود » فامتزج لديه الحب والميلاد بالموت ، كما امتزجا من قبل فى رؤياه بين المقابر .

وقد يرى قارئ فى ولادة سمىة العسرة وحاجتها الى الدم واتفاق فصيلة دمها مع فصيلة دم أبيها شيئا من « الرسم » المقصود استعان به المؤلف لكى يبلغ هذه الدلالة الجلييلة . لكن المصادفة تظل مع ذلك مقبولة مشروعة فى العمل الفنى مادامت توافق جوه العام ولا تقحم فيه عنصرا جديدا مفاجئا يحول مجرى الأحداث تحويلا جوهريا غير منطقى .

ويؤكد الكاتب امتداد الحياة من ناحية وضياح « الفرد » فى غمرة حياة المدينة والعصر من ناحية أخرى ، بمفارقة تزيد من عمق الاحساس بمأساة صابر ومصرعه : « وفى الجانب الآخر من الطريق كانت سعدية تقف الى جوار مصطفى عند باب المقهى . . لاح الألم على قسمات وجهها وغمغمت بتأثر : - لا شك أنه قد مات . أهو رجل أو امرأة ؟ - لست أدرى ، فقد كنت على وشك دخول المقهى عندما سمعت دوى فراهل السيارة الحاد : أغمضت عينى ولم أجسر على التطلع نحو مصدر الصوت . . قال وهو يعود أدراجه داخل المقهى وهى فى أثره : انه « قضاء » . . ليرحمه الله ! . . كان المقهى فى الداخل شبه خال من الرواد الذين خرج معظمهم لاستطلاع الحادث . ورمقها مصطفى بنظرة شغف ودنا منها قائلا بهمس : بودى لو عجلنا بالزفاف ما رأيك » .

ابنواع - ابريل ١٩٨٦م

جزء من حلم عبد الله الجفري

حين تكون التجربة العاطفية - على مدى زمني طويل - من طرف واحد ، لا يربطه بالطرف الآخر الا لقاء عارض أو لحظة ذكرى أو طيف حلم أو أمنية ، تصبح - فى بقائها الطويل وقناعتها بالقليل وصلتها اليسيرة بالواقع - تعبيرا يتجاوز الموقف الفردى الى دلالات انسانية عامة ترتبط بمواقف نفسية أو حضارية ، ويصبح الحب فيها مجرد « مثير » لمعان ومشاعر وأشواق مبهما « يسقطها » المحب على تجربته الفردية المحدودة .

هكذا كان يفعل الشاعر العذرى القديم حين كان يرضى من صاحبتة « بلا ، وبالا أستطيع ، وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب أمله » ويقنع باوهى صلة تربطه بمن يحب فيقول :

أليس الليل بجمع أم عمرو
وايانا ، فذاك لنا تدانى
نعم .. وأرى الهلال كما تراه
ويعلوها النهار كما علانى !

ذلك لأن الشاعر ، برغم انطلاق قوله من تجربة عاطفية ، كان يعبر - دون أن يدرك - عن قلق حضارى وشعور بالغرابة واحساس بحرمان نفسى مفروض ، وكان حريصا ان يظل ذلك الخيط الواهى الذى يصله بصاحبتة ممدودا لا ينقطع ، لتبقى « الاثارة » الوجدانية حية فى نفسه تدفعه الى ابداع شعرى محمل بدلالات أرحب بكثير من دلالة التجربة الفردية .

وكذلك فعلت « ليلي » - ولاسمها دلالة رومانسية معروفة - فى رواية « جزء من حلم » للأديب والروائي القصصى عبد الله عبد الرحمن الجفرى . . زوجها أبوها كما يقضى العرف لابن عمها ، وهو نقيضها فى السلوك والطبع ، فهى شاعريه المزاج رقيقة الاحساس ، وهو عملى واقعى جافى الشعور . وحاولت ان تروض نفسها على الحياة معه ممنية نفسها بأوممة تشغلها عن مأساتها . . لكنه كان عقيما فلم تتحقق لها حتى هذه الأمنية ، وتعيش فى ظل هذه المحنة عشرين عاما ، ثم تسوقها الحياة الى « عادل » فتشغف به وترى فى حبها اياه ملاذها من محنتها الطويلة وسبيلها الى استعادة مشاعرها الانسانية المفقودة وتحقيق ذاتها الضائعة .

و « عادل » ليس له وجود حقيقى فى الرواية ، لكنه مع ذلك « قوى الحضور بقيابه » يطل على القارىء فى كل سطر من سطور رسالة ليلي الطويلة ، تبث فيها خواطرها ومشاعرها نحوه ، وتقص فيها من حين الى آخر أطرافا يسيرة من طفولتها وصباها وزواجها الفاشل . وهكذا يتحقق للتجربة العاطفية ركنها الأساسيان لكى تخرج عن نطاق الوجود الفردى الى دلالات انسانية عامة : امرأة شابة تعاني مشكلة تبدو عائلية خاصة ، لكنها فى حقيقتها تنطوى على دلالات اجتماعية ونفسية تتجاوز وضعها الفردى المحدود ، وشاب تهيم به تلك المرأة لكنها لا تلقاه فيما يشبه الأحلام والخواطر ، على مدى زمنى طويل . ومن خلال هذا الوجود غير الواقعى الشاحب تصبح شخصية الرجل مجرد « مثير » تسقط عليه ليلي أحلامها والأوممة والأمن والبحرية والحياة الشاعرية والاستقرار العاطفى .

وكما كان يتغنى الشاعر العذرى بصاحبة لا يكاد يكون لها وجود الا فى شعره راحت ليلي تنفغن فى تصوير هيامها بعادل تصويرا شعريا بديعا وكأنه شخصية تجاوزت الوجود الانسانى لتصبح عندها رمزا روحيا لأحلامها وأشواقها الغامضة . وهى تخاطبه فى أكثر من موضع فى رسالتها بقولها « انت سيدى وحلمى هل تسمح لى يا سيدى وحلمى » وتصور شغفها تصويرا رومانسيا فيه كثير من جموح العاطفة وشطحات الخيال حتى ليبدو للقارىء غريبا الا اذا اقترن لديه بتلك الأشواق والأحلام الانسانية التى تعلقو على مثيراتها من الواقع المادى . وهكذا تقول فى موضع من رسالتها :

« أحسست ان اليوم الذى جئت فيه الى الدنيا هو اليوم الذى وجدتك فيه ، لتجعل لحياتى ولوجودى معنى . . احببتك وأخذنى الحب

وطار بي الى جزر الدهشة والأحلام .. أخذني هذا الحب من يدي كطفلة
.. لف بي العالم الرحب المشمع بوجهك والمضى بابتسامتك وفرحت
بهذا الحب وزهوت بما رأيت وعشت، وأحسست .

تمردت على كل ماض ، على كل القيود والاحباط والحزن ، وانتشيت
وسموت ، ما عدت أكتفى بهذا « الجزء من الحلم » بل رحت أطلب المزيد ..
إن نسمو فوق الزمن لنبتكر زمنا يحفظ ويرسخ الحب الواحد ، الحب
الأخضر دوما .. فهل ترانى كنت أحلم ؟ ، .

لاشك ان ليلى كانت تحلم بالفعل حلما أكبر وأجمل من الوجود
الواقعي لأي رجل فى حياة أية امرأة ، وانها فى تعبيرها الشعرى عن هذا
الحب قد بلغت حدا يقترب من الرغبة فى الاتحاد أو الفناء فى محبوب
لأنكاد نحس له بوجود مادي ، الا من خلال اشارات مقتضبة الى لقاء
عارض أو مكالمة هاتفية عابرة . وتتحدث ليلى عن هذا الوله والطموح
الى الفناء أو الاتحاد بذات المحبوب فى مواضع متفرقة من الرواية فتقول:

– « أريد ان احيا كل العمر ، احترق فيك ، اسمعك وأراك والمسك
والجأ اليك ، وتحتاج الى وجودى منك لتتوهج أكثر .. أحب وجودك
فى حياتى . تحبنى اذن أنا موجودة .. أتمنى لو يتضاءل حجمى وأصغر
أصغر ، حتى ادخل فى وريدك وأسكن دمك .. ايزيس أنا تبحث عنك ،
تجوب الامصار وتحاول ان تلملم ما كان لها فيك ومعك فضاع وتبعثر
كانك تحولت الى اسطورة ! » .

وتبلغ حد صيحاتها مشارف الشعر فى ايقاعه وتوتره فتقول :

« لاتدعنى فى هذه الغاية وحدى ،

فأنا غريبة دونك .. وحيدة وعاجزة فى غيابك فهل يبلغك صوتى
الصارخ ؟

أناديك : عد ! قبل ان تقتل حاجتى اليك كبريائى .

عد .. قبل ان تنزف الأشواق ويقضى اليأس على حنينى

عد .. قبل ان يسيطر العقل .

عد .. حتى لو جاءت عودتك الى الشاطئ الآخر .

فان وجودك على مرمى النظر يحيى الأمل !

على ان خشية ليلى من وقت يجيء ، « يسيطر فيه العقل على القلب »
كانت من قبيل التمنى البعيد ، اذ كانت عواطفها المفتونة لا ترتبط

بمواقف من الواقع تبعث على شيء من الاتزان أو الفكر ، وكانت مشاعرها ذلك تبدو على كثير من التناقض والحيرة والتردد بين الشيء وضده ، لا تستطيع فى هيامها وجيشانها ان تنتهى الى قرار . لذلك يفيض حديثها فى رسالتها بمفارقات ومقابلات تصور بلبلة الشعور وجموح الخيال فى أكثر من موضع : « أفكر فى الموت . ليس تفكير الخائف منه ولا تفكير من يستعجله ، بل لأننى ساموت عندما أفقدك ! احس اننى لن امتلك ساعاتك وزمنك ولكنى أحاول أن أسرق ذلك . . . فلا بد ان أموت ! . . . أريد أن أفقد ذاكرتى أباما ، فهل فى هذه الأمنية راحة بالفعل ؟ أم ان الانسان بلا ذاكرة . بلا ذكريات ، هو لا شيء ؟ . . . كثيرا ما فكرت فى الاستحواذ عليك ، فى امتلاكك ، لكننى ما البت ان أتراجع . أستطيع ان استريح منك وأشقى ! لكنه شيء يشبه شعور الأم المعذبة عن هذه الطبيعة التى تسكن كل أنثى تحب رجلا وتهيم به . . . ليتنى أستطيع أن أستريح منك وأشقى ! لكنه شيء يشبه شعور الأم المعذبة بشقاوة طفلها . أنت أيضا كل عذابى لأنك زبئى ، أجدك ولا أجدك كلما أردت ان أعطيك أراك تهرب بعيدا . . . »

ويبدو الطرف الآخر للتجربة على هذا النحو من التركيب النفسى المتناقض وكأنه فى صورته الخيالية الغامضة صورة لأحلام ليل ومعادل روحى لوجودها المادى يعكس تناقض عواطفها وتأرجحها بين الرغبة والعزوف ، أو بين القدرة والعجز :

– « أشعر انك مخلوق اثيرى حالم . . . وفجأة تقول أو تتصرف بما يوحي ان احساسى خاطيء وانك واقعى جدا . . . فيك تناقض الفنان ، انت لا تستقر أبدا . . . انك سيدى وحلمى ، مجنون متفاعل ، وعلى صورة أخرى حالم متأمل مبحر فى الرؤى . . . انت المخلوق الرقيق الحساس المتدفق حيوية ، المتلى حبا وحنانا وتفهما تكون قاسيا وعنيدا وعصبيا الى حد لا يطاق . . . استجم من رياحك وثلوجك معا ، من طقسك المتناقض الذى يعترف بتعاقب الفصول ، . »

ومثل هذه الخيالات الحادة تستدعى اسلوبا بيانيا فيه كثير من الترادف أو الالفاظ المتقاربة فى الدلالة على سبيل التأكيد وفيه بعض الجمل المتشابهة فى الايقاع والتركيب : « اريد أن احيا كل العمر . . . احترق فيك ، اسمعك وأراك والمسك والجأ اليك . . . انه جنون ، فقد اصبحت انت كل شيء فى حياتى ، وملامح كل شيء ونبض عروقى وخفق قلبى . . . سعادتى وتعاستى ، جنونى ومكنونى . . . اشعر انك النسمة الحانية العطوف ، وانك تمثل واقعى ونمرى وشجونى وهمومى وسعادتى . . . أريدك ان تعود كما أحببتك قلبا ، حنانا ، فهما عطاء . . . »

على ان اسلوب الكاتب يختلف اختلافا كبيرا عن ذلك الاسلوب العاطفي البياني حين تروى العاشقة فى رسالتها جانبا من نشاتها وحياتها فى بيت ابيها وصلتها بأمها من الجيل القديم ، ومأساة أمها مع زوجها الذى تزوج بأخرى أكثر شبابا وجمالا من زوجته الوفية القديمة . وهنا تقترب التجربة من واقع الحياة وتتحدث عن مشكلات المرأة النفسية والاجتماعية فيصبح الاسلوب أكثر واقعية وأقل اسرافا فى الخيال ، متضمنا بعض حوار تمتزج فيه العامية بالفصحى . لكن الرواية مع ذلك تمس تلك المشكلات مسأ رقيقا بمقدار ما تسمح به طبيعة شخصيتها الحالة ، وكان تلك الشخصية تتخذ من تلك المشكلات وقودا لخيالها وأوهامها وتبريرا لحياتها فى عالم من أحلام اليقظة « احتجاجا » على أوضاع لاتبغيها ولا تستطيع لها تغييرا .

وتنجح العاشقة فى ان تنال من زوجها وثيقة الطلاق لقاء مبلغ كبير من المال ويخيل اليها انها قد أصبحت حرة بعد طول انتظار ، وان السبيل الى صلة دائمة بفاتها قد غدت قريبة ميسورة . لقد كانت منذ البداية تتطلع ان تكون حلم حبيبها الكامل لكنها كانت تدرك انها ليست الا « جزءا من حلمه » : « لقد كنت أنا جزءا من حلمك .. أما انت فمازلت وطن أحلامي وحدودها .. كل عام وانت حبى ، كل عام وانت كل حلمى ، وان بقيت فى مشاعرك هذا الجزء الصغير من أحلامك .. » . وها هى ذى فى النهاية تدرك فشل مسعاها وان ما كانت تظنه حرية قد أسلمها الى اليأس والضياع : « ما زلت حبيبى وكل حلمى ، ولكنى لم أعد أطاردك لاصطاد صوتك أو اعتقل ابتسامتك فى عيني ، فقد تعبت منك وتعبت بك . من أنا الآن عندك ؟ اننى هذا « الجزء من حلم » عبر حياتك ، يحاول ان يكبر ليكون هو الحلم المتكامل والوحيد .. دون جدوى » .

وينتهى اليأس الى الراحة شأنه مع الانسان اذ يسرف فى طموحه وأحلامه الى حد الوهم فلا يجده ملاذا الا نفسه يعود ليعيش معها لحظات الاسترخاء والتأمل بعد ان باعد بينه وبينها أمدا طويلا طموحه المسرف وأحلامه الجامحة « الآن أريد ان استرخى واحدق فى السماء ، أن أعايش تفسير الحلم الذى ضمنا معا .. حين رأيت بيتى بلا سقف ، أو السماء سقفه . انظر ! لقد فسر الحلم الآن !

الشرق الاوسط

الدراما التلفزيونية :

- ١ - المسلسل التلفزيونى بين الضرورة والفن .
- ٢ - الأبيض والأسود فى المسلسل التلفزيونى .
- ٣ - عصفور النار - بين الرمز والواقع .
- ٤ - الشهد والشموع بين الميلودراما والفن .
- ٥ - الامام مالك والمسلسل الدينى .
- ٦ - فلاح التلفزيون .

المسلسل التليفزيونى بين الضرورة والفض

يستائر المسلسل التليفزيونى باهتمام بالغ من المشاهدين ، ويؤثر تأثيرا كبيرا فى عقولهم ووجدانهم وسلوكهم بما يتضمن من امتداد زمنى وعناصر من التشويق والتمثيل والاخراج تفرى بالمتابعة . ومع ذلك لم يظفر حتى الآن بنقد جاد يحلل طبيعته ومقوماته الفكرية والفنية . ويكاد ما يوجه اليه من نقد ينحصر فى ملاحظات مختصرة سريعة فى الصحف ، تهدف الى اصدار الاحكام النهائية بالجودة او الرداءة دون عناية بالتحليل أو التفصيل . وقد يتضمن هنا « النقد » فى كثير من الأحيان بعض المجاملة الواضحة او التحامل المقصود .

ومهما يكن رأى الناقد « الأدبى » فى هذا الشكل الجديد فقد سبقته فى المسرح أشكال من التأليف والاخراج أصبح النص الأدبى فيها مجرد عنصر من عناصر « العرض المسرحى » ، وأصبح على الناقد أن يلم بجميع عناصر العرض من نص واخراج وحركة واضاءة وموسيقى ولوحات راقصة ومواقف رمزية وغير ذلك . وقد مضى زمن طويل تجاهل فيه النقاد التمثيلية الاذاعية ثم لم يجنوا بدا بعد ذلك من دراستها دراسة شاملة جادة حتى كانت مادة لأبحاث جامعية .

واليوم يفرض المسلسل التليفزيونى وجوده على أكثر الناس ، سواء منهم من يشاهدونه ومن يسمعون أبناءهم وذويهم يتحاورون حول موضوعه وأحداثه وشخصياته . ولا مفر ، اذا أريد لهذا الشكل الجديد أن يبلغ مستوى فنيا مرموقا لدينا وأن يكون ذا أثر طيب فى حياتنا الفكرية والفنية والجمالية ، من أن نعترف به ونؤمن بأنه جدير بالدراسة والتقويم .

وقد تابعت فى المدة الأخيرة بعض ما يعرض فى التلفزيون المصرى من مسلسلات وحاولت أن أتبين فيها عناصر مشتركة لعلها تكون وراء ما يضيق به المشاهدون منها برغم اقبالهم عليها ومتابعتهم اياها . ولا يعنى هذا أن تلك المسلسلات خالية دائما من الاجادة فى التأليف والتمثيل والخراج ، لكنى عمدت الى رصد ما يقع فيه المؤلفون والمخرجون من أخطاء مقصودة للضررة أحيانا ، أو غير مقصودة ، لفهم خاص لطبيعة هذا الشكل الفنى الجديد فى بعض الأحيان .

والضرورات تتمثل فى أوضاع مالية وتجارية ، وفى ظروف الممثلين الذين يسافرون الى الخارج فى كثير من الأحيان حيث تسجل تلك السلسلات . ولا شك أن ذلك يقتضى أن يكون المسلسل ذا طول يتناسب مع مشاق الرحلة ، وذا عائد مالى يستحق ما فيها من عناء . وقد تكون هناك « ضرورات فنية » عند بعض المؤلفين الذين يفلت زمام الأحداث والشخصيات من أيديهم ولا يدرون كيف يسيطرون على الحط الأساسى للمسلسل ، أو عند المخرجين الذين يفهمون « التشويق » على نحو خاص يتمثل فى ربط المشاهد بالمسلسل أطول مدى ممكن . وقد يرتبط المشاهد حقا ببعض هذه الأعمال بحكم العادة أو بطبيعته المستقبلية التى تتلقى ما يعرض عليها دون تحليل أو مناقشة أو رفض ، وان أحس مع ذلك بعيوب واضحة فيما يرى وما يسمع .

ولا شك أن أبرز تلك العيوب بقاء الايقاع وتشعب الأحداث وتداخلها وكثرة الشخصيات الرئيسية والثانوية وتنوع الدلالات الاجتماعية والسلوكية السياسية كأن المؤلف يريد أن يحل مشكلات العالم أجمع فى مسلسل واحد ! ولعل المؤلفين يؤثرون هذا اللون من التمثيليات لأنه يسير أمامهم أمر التأليف ولا يفرض عليهم أن ينموا قصة واحدة أساسية ويعمقوا أبعادها بالامتداد لا بالتشعب ، مستعينين ببعض القصص الثانوية اليسيرة التى تلقى الأضواء على الحدث الرئيسى ولا تشغل المؤلف - والمشاهد فى النهاية - عن متابعتها .

ويجد المخرج فى هذا النوع من التأليف المشتت الموضوع والشخصيات والدلالة عونا طيبا فى اخراج الحلقة الواحدة بأيسر الجهد، فما تكاد الكاميرا تقف بضع دقائق هنا لتتابع موضوعا أو شخصية حتى تنتقل هناك لتتابع موضوعا آخر أو شخصية أخرى ، وما تكاد كل الموضوعات الجزئية والشخصيات والدلالات تنال نصيبها من الصبور حتى تكون الحلقة قد انتهت دون أن تكون قد أضافت شيئا يذكر الى تطور الأحداث ونماء الشخصيات .

ولعل في مسلسل « ثلاثة في قطار » و « أخو البنات » مثالا واضحا لهذا الأسلوب . ففي المسلسل الأول يفد الى القاهرة ثلاثة أصدقاء ينشدون المستقبل ويحلمون بتحقيق طموحهم كل بمفهومه الخاص للنجاح . وما تلبث الطرق أن تتشعب بهم تبعا لاختلاف ميولهم وقيمهم وما تقدمه الظروف من موجّهات ومفريات ، وسرعان ما يصبح أكثرهم جدا وإخلاصا للعمل مدير مصنع ، على حين « ينحرف » آخر خلال قصة طويلة وينتهي أمره الى السجن ، ويبقى الثالث موزعا بين حبه ومثاليته حتى يظفر بشيء من النجاح .

وتتقرن قصص العمل في أمثال تلك المسلسلات بقصص حب موازية يولمها المؤلف والمخرج كثيرا من العناية حتى لتكاد تغطي أحيانا على قصة العمل الأساسية ، بل لعل الوظيفة والعمل يكونان في كثير من الأحيان مجرد اطار لقصص الحب . وهكذا يقع المهندس الناجح في حب ابنة صاحبة البيت التي تشتغل بالتدريس وتبيع أمها « العسلية » على الرصيف أمام بيتها الذي بنته من بيع العسلية ! وتكون لابنتها المدرسة قصة خاصة تزيد من تعدد خيوط الأحداث في المسلسل ، اذ تغار من سكرتيرة الموظف - وتلك قصة أخرى ! فتتزوج ثريا في أحد البلاد العربية ، ثم تعود محطمة صفر اليدين بعد أن مات زوجها الشيخ وأوصى بكل ثروته الى أولاده . أما الأم الشحيحة الشكسة الطبع فيؤول بيتها - الذي كانت قد رفعت من طوابقه أكثر مما يحتمل - الى السقوط ، وتجد نفسها كما بدأت لا سند لها الا ببيع العسلية ، ولا شك أنها قد بنت بيتا جديدا من تلك التجارة الرابحة !

وأما الصديق الثاني الوصولي الذي لا يؤمن بصداقة ولا بحب ، فيخيّل اليه أن رئيس شركته فاسد الذمة فيحاول بطريقة بالغة السذاجة أن يكشف عن فساده ، ثم يتبين له خطؤه في النهاية .

وأما الصديق الثالث فانه لا مبدأ له ولا خلق ولا يتورع عن الكيد لأخلص أصدقائه لكي يصل الى النجاح المادى الذي يريد . وهو يدخل في قصة حب زائف طويلة معقدة يزيف فيها أوراقا ويختلس أموالا ويدبر مؤامرات حتى ينكشف أمره ويقاد الى السجن .

ومع هذه القصص المفردة تلتقى مصائر الشخصيات وقائع حياتهم في كثير من المشاهد فيزيد طول الحدث وتشعبه وتكثر الشخصيات التي قد يكون لبعضها قصص مستقلة . فهناك أم المدرسة وسكرتيره المهندس

جدران البيت الى مكاتب الشركة أو المصنع أو مواقع العمل ، وتمنع الكاميرا فرصة التنقل بين مشاهد وأجواء مختلفة .

ومادام هوقع الأحداث مجرد اطار تعرض فيه القضية العاطفية أو النفسية أو الاجتماعية ، فان المؤلف أو المخرج لا يحفل كثيرا بخلفية الأحداث أو قربها ربعدها عن الواقع ، اذ يوجه كل اهتمامه الى الشخصيات والوقائع التي تحمل ما يريد أن ينقله الى المشاهد من دلالة .

ففى مسلسل « لسه بأحلم بيوم » تصرخ زوجة الطحان بأعلى صوتها أكثر من مرة والعمدة يهم أن يغتصبها فلا يخف إليها أحد ، وتخرج أكثر من مرة مولولة فى شوارع القرية بعد طلاقها وبعد أن خطف زوجها وأولادها ، فلا يرى المشاهد فى القرية الا أشباحا لا تسمع ولا تتحرك . والذى يعرف طبيعة القرية المصرية يدرك أن أية صرخة عالية كفيلة بأن يترك الناس من أجلها ما بأيديهم من عمل أو ما ينعمون به من راحة فى بيوتهم ليستطلعوا مصدرها وسرها . والعمدة فى هذا المسلسل يبدو كأنه قيصر صغير يسير فى ركابه الخفراء ببنادقهم ليل نهار ويفقون بباب زوجة الطحان يحرسونه وهو يزورها ، ويسأله شيخهم لماذا خرج مبكرا من عندها على غير عادته ! ولا تكاد نحس بوجود فلاحين فى القرية أو آثار للعمل فيها ، بل تنحصر المشكلة فى العمدة وزوجته ، والطحان وزوجته ، ومناشى العمدة من الأسرتين الكبيرتين . وكما يبيح المؤلف أو المخرج لنفسه الخروج عن طبيعة الواقع وتحويله الى مجرد اطار يحتوى موضوعه، يبيح لنفسه كذلك الخروج على مناطق العقل أو منطق الأشياء . فالمهندس يخطب ابنة « بائعة عسلىة » زرية الهيئة تجلس أم « مشنتها » على الرصيف تهش الذباب وتشاكس من يمر بها من سكان بيتها ، ويحتمل سوء طبعها وسلطنة لسانها فى سبيل حب ابنتها التى لم تبد هى نفسها بعيدة كثيرا عن طبع أمها ! ولعل المؤلف أراد أن يصور بهذا ما اصطلاح على تسميته « تزويج الفوارق بين الطبقات : » . والأسرة الكبيرة المنافسة للعمدة الدخيل تريد أن تكيده له عند مسئولى الأمن بالمركز فتتسلف « وابور طحين » تمتلكه برغم ضخامته وقيمته المادية ، وكان يكفى - كما هو مألوف فى الريف لو لاحظ المؤلف منطق الأشياء - أن تسرق بعض الماشية أو تحرق الزرع . والطحان يفر من المركز بعد القبض عليه متهما بحريق المطحن وبلجأ الى « الجبل » منضمنا الى الخارجين على القانون هاجرا زوجته وأولاده ، برغم ما أسدى اليه من نصائح ليسلم نفسه حتى تظهر براءته ، وهو برىء . و « حسن » فى مسلسل « عطفة خوخة » يبدو طول الوقت ذليلا مستكينا منكمش الكتف يتوقع أن يهوى عليه سوط فوزى المستبد بالحارة وأهلها فى كل لحظة . ذلك بالرغم من أن

المخرج قد جعله - بما لا يدع مجالاً للشك - رمزاً للشعب . وكان لابد
لكي يتحمل هذا الرمز من أن تنطوي نفسه على جذوة كامنة من الإباء
أو القدرة على الثورة توعمض وتخفى حتى يتفجر لهيبتها فى النهاية .
ولكنه ظل على ذلّه واستكانته وخوفه حتى وافته الشجاعة فصاح - مجرد
صياح - فى مواجهة نافذة فوزى الذى يتحداه للنزول « وكما تبعد
شخصية حسن عن الواقع كذلك تبعد شخصية فوزى اذ ينهار فجأة بعد
جبروته لمجرد أن سمع صياح « الشاطر حسن » فى العطفة !

والحق أن موقف المشاهدين والنقاد من هذا المسلسل ورفضهم
إياه ينبع من تذبذب المخرج بين الرمز والواقع . فالعطفة تبدو ذات أبعاد
واقعية مدووسة لا سبيل الى الخلاص من طبيعتها ومنطقها ، فهى تضم
المقهى ورواده المؤلفين فى ذلك الجو الشعبى ، ومحل التحف والبيت
الأثرى ذا المشربية . ولابد لكى يصلح الرمز - من أن يتلاءم مع طبيعة ذلك
الواقع فلا تصبح شخصياته مجرد دهمى يعبث بها فوزى ويوسعها كسرا
وتحطيماً دون أن يرتفع لها صوت واحد بالاحتجاج العملى حتى النهاية .
لذلك يظل المشاهد حائراً بين استقبال جو شعبى مألوف لديه فى كثير
من الأفلام والتمثيليات والمسلسلات ، وبين رمز يحمل هذا الواقع
ملا تحتمله طبيعته .

ومما يزيد احساس المشاهد ببطء الايقاع فى تلك المسلسلات
- الى جانب ما ذكرنا من تشعب الأحداث وتعدد القصص والشخصيات -
ان المخرج يتابع كل حركة من أولها الى نهايتها فى أغلب الأحيان
دون أن يكتفى بالحركة الدالة والنقلة السريعة . ولعل من أبرز
مظاهر هذا البطء فى الايقاع - وهو مقصود للاطالة فى كثير من الأحيان -
ما يمكن أن نسميه « مواقف المكاشفة » ، اذ تلتقى - مثلاً - صديقة
بصديقتها فتراها مهمومة لأمر ما وتحاول أن تعرف سرهما . وترفض
الصديقة أن تبوح بسرهما وتروح الأخرى تلح عليها معاتباً إياها لأنها
تخفى سرها عن أعز صديقاتها وأخلصهن لها ، وما تزالان فى سؤال
وتمنع وكأنهما يمارسان « محضر » تحقيق أو استجواب حتى تبوح
الصديقة المهمومة بالسر . وتلتقى الصديقة التى اطلعت على السر
بصديق أو صديقة أو أم أو اخت فيتكرر موقف المكاشفة أو التحقيق
مرة أخرى . وتدور أغلب هذه المكاشفات حول مشكلات عاطفية هى
بطبيعتها شئ « خاص » لكنها تغدو فى النهاية مضغفة فى الأفواه وكأنها
قضية عامة لا بد أن يشارك فيها بالرأى والمواقفة أو الرفض كل
من يتصل بها من قريب أو بعيد . وقد يكون هذا من طبيعة العلاقات
فى الحياة الشرقية ؛ لكن الفن لا يخضع دائماً لضرورات الواقع ولا ينبغى

الأبيض والأسود في المسلسل التليفزيوني

يحرص مؤلف المسلسل التليفزيوني - أو كاتب السيناريو - على أن يشد اهتمام القارئ من حلقة إلى حلقة ، بأن يثير لديه أكبر قلق من الانفعال والتطلع إلى تطور الأحداث ومصائر الشخصيات .

ومن الملاحظ أن المشاهد العربي العام يتجاوب في أغلب الأحيان - أو هكذا عوده المؤلفون والمخرجون - مع الانفعالات العنيفة والعواطف الحادة ، وكأنه يستعيز بهذا عما في حياته من رتابة وركود . ويعرف المؤلفون والمخرجون عنه ذلك فيسرفون في تصوير الأنماط النفسية أو النماذج النادرة . ويبالغون في تقديم مواقف الانفعال كالغضب والحزن والقسوة ، ويلجئون على بعض السمات النفسية المسيطرة كالأنانية أو العقوق أو الطمع أو الانحراف ، ولو جاء ذلك مخالفا للمنطق أو الواقع أو الأصول الدرامية المعروفة .

ومن الوسائل المألوفة لكي تبلغ اثاره الانفعال والتوقع أقصى مداها لدى المشاهد ، ما يمكن أن يسمى « تقابل الأبيض والأسود » أو « لقاء الأضداد » ! الفقر والفنى ، الشر والخير ، الاستقامة والانحراف ، الكبر والطيبة ، الطمع والقناعة وغير ذلك من الصفات والميول النفسية المتقابلة .

ولا شك أن مثل هذه الموضوعات كانت - وما تزال - محورا لأغلب الأعمال القصصية والدرامية وسيبلا مشروعا إلى كثير من النماذج البشرية الناجحة . لكنها حين توضع في العمل الدرامي - وجها لوجه - وفي أقصى درجات التناقض ، تصبح مجرد وسيلة للإثارة ، ولا تقدم إلى المشاهد إلا أحداثا مفتعلة ونماذج وشخصيات مصنوعة ، يكون فيها الخير خيرا محضاً والشر شرا مطلقاً ، ولا تترك في نفسه إلا انفعالا وقتياً

صراع ، وما يعرض له من مواقف متباينة ، وغاية ما يستطيعه في هذا المجال أن يصطنع النعومة الماكرة ليخدع بها خصومه الطيبين ، أو يبلى الضراوة اذا ضاق به سبيل الخداع . وهكذا يلبس الممثل قناعين اثنين على طول المسلسل يصبح أداؤهما براعة في النهاية في « الصنعة » وليس افصاحا عن الموهبة التي تجيد التعبير عن الشخصية المركبة واللحظات الصغيرة المختلفة . وقد يكتفى أحيانا بوجه واحد لأنه لا يواجه خصومه الا من وراء شخصية أخرى يدفعها الى الشر ، كما فعلت زوجة الأخ الأكبر التي تجاوزت في شرها كل الحدود المعقولة نفسيا وواقيا وفنيا ، وأصبحت كل استجاباتها للمواقف « ردود أفعال » متوقعة من المشاهد ، وأصبح تمثيلها - بالضرورة - على وتيرة واحدة من « العصبية » والانفعال .

أما مسلسل « ليلة القبض على فاطمة » فيلتقى فيه الأسود والأبيض على نحو « ميلودرامي » صارخ ، بعيد في كثير من المواقف عن منطق العقل ومنطق الحياة على السواء ، فالأخ الأكبر لأسرة من الصيادين في بورسعيد كان قد استطاع أن يصبح ثريا واسع الثراء بعد أن كان صبيا « منحرفا » يحاول تزييف النفوذ ويعمل مع الفدائيين فيبيع لهم السلاح ، ومع الانجليز فيبيع لهم الطعام . والأخت الكبرى فاطمة التي رعت اخوتها الصغار بكل تفان واخلاص بعد موت أبيهم في البحر نموذج للطهارة والنقاء ، تسخط على سلوك أخيها المليونير ، واستخدامه ماله الوفير لتحقيق مآربه في مزيد من المال والسلطة دون وازع من خلق أو ضمير . ويقوم الصراع بين الأخ الغني والأخت القانعة بفقرها العفيف : هذا يريد أن يمضي في غيه وشره دون أن يقف في طريقه أحد ، وتلك تحامي عن نقائها ونقاء اخوتها وحبها القديم لسيد الصياد الشهم الفقير .

ولعل الناس قد أعجبوا بما في المسلسل من « كشف » عن فساد أمين المنزلاوى المليونير المنحرف وأمثاله من الفاسدين والمنحرفين ، فغفروا ما في المسلسل من مبالغات مسرفة يتساوى في حدتها جانب الخير وجانب الشر . فأمين المنزلاوى يتاجر في كل شيء مهما يكن فساده ، ويمتد طمعه حتى الى اخوته فيؤسس شركة وهمية باسم أخيه « المتخلف » يمارس هو من خلالها الأعباء التجارية . ويكون بمأمن من المسؤولية والعقاب اذا انكشف الأمر . ويحاول أن يوهم الناس - بعد أن فقد عزمه على العمل في السياسة وترشيح نشأ فيه ، فيقع اختياره على بيت اخوته ليبيعه ويبنى في أرضه مدرسة ، وهو ينوى أن يبيع بقية الأرض ليكسب من وراء ثمنها المرتفع .

وتبلغ المليودراما ذروتها غير المعقولة ، لا فى منطق العقل والنفس ، ولا فى منطق الحياة ، حين يضيق بطهارة أخته الكبرى وموقفها الصلب فى وجهه فيؤجر من يصددها بسيارته ، وتدفن على عجل وهى ما زالت حية ، ثم تبعث من جديد حين يسوق إليها كاتب السيناريو من يفتح قبرها ليسرق كفنا فيجدها جالسة فيه ! ثم يضيق المليونير المنحرف مرة أخرى بسكرتيرته السابقة التى تزوجت أخاه المتخلف لتسيطر على ثروته فيقتلها ويقتل أخاه رميا بالرصاص حين لا يستجيبان لأمره إياهما بالسفر حتى تهدأ العاصفة التى كانت قد ثارت حوله فى النهاية .

ويبدو المحققون ورجال الشرطة - كما يبدو فى أغلب المسلسلات - على جانب عجيب من الغفلة والتقصير تخالف طبيعة الواقع والمنطق . فقله ادعى الأخ الأكبر أن أخاه القتل كان على خلاف مع زوجته وأنه قتلها ثم انتحر . وفى الوقت الذى تتساءل فيه فاطمة - على بساطتها وجعلها - وكيف ينتحر انسان بثلاث رصاصات يصدق المحققون والشرطة دعوى الأخ الأكبر دون تدقيق أو تمحيص .

ولا يترك كاتب السيناريو المليونير المنحرف يواجه المجتمع بعد أن بان أمر انحرافه ، فى محاكمة تكشف عما اقترف فى حق أسرته وحق مجتمعه . وتدينه هو ومن عاونوه فى كل شره وفساده ، بل يكتفى بمواجهة دموية أخرى بين الأسود والأبيض فيدفع بزواج أخته « سيد » وكان قد « لفق » له تهمة الاتجار فى المخدرات ليقتله ويسدل الستار على كل ما جناه .

وإذا كان المقصود من هذا المسلسل تصوير أحوال هذه الطبقة الفاسدة ، وفضح انحرافها ، فقد كان على مؤلف السيناريو ألا يقفز تلك القفزة الزمنية الطويلة بين رؤيتنا لأمين المنزلاوى وهو صبى فقير ، وبين رؤيتنا إياه بعد أن أصبح ثريا فاحش الثراء . ففى تلك الفترة التى تبلغ عشرين عاما كان يمكن أن يرى المشاهد كيف يمكن لصبى فقير غير سوى الخلق أن يصبح على هذا القدر من الثراء بالحيل والألاعيب ، وكل ما يمكن من صور الفساد والانحراف . أما أن يواجه المشاهد به فجأة بعد أن أصبح مليونيرا فان ذلك لا يكشف الا عن انحراف الثراء فى صورته النهائية المعهودة دون أن يصور طريق الوصول إليه .

وكما يبدو أمين المنزلاوى نموذجاً كاملاً للوصولية والأنانية والقسوة ، تبدو فاطمة مثلاً أعلى فى النقاء والطهارة والحب . وكما نجعل كيف وصل أمين الى هذا الحد من الانحراف لا ندرى على وجه التحديد كيف جبلت فاطمة على هذه الصورة من الكمال فى بيئة قاسية بلا أسرة

طبيعة الواقع لكي يجسم الرمز ويبرزه ؟ والى أى حد يمكن ان « ينتقى » من عناصر الواقع مهنلا عناصر أخرى داخلية فى صميم تركيبه ؟ لقد قدم المؤلف من واقع القرية بعض دورها وأزقتها وبعض بشر يفترض أنهم أهلها ، لكنه صنع شخصيات ورسم سلوكا وأقام علاقات لا صلة لها بواقع القرية المصرية المعاصرة ، وذلك لكي يكثف الرمز فى بيئة محدودة الملامح معدودة الشخصيات ، وينقله من واقع وطن أو شعب كامل ونظام معقد من نظم الحكم ، الى بقعة محلية صغيرة وشخصيات معروفة للمشاهد . وهكذا بدأ العمدة جبارا طاغية لا وجود له فى واقع القرية المصرية ، وبدأ شيخ الحفراء باطشاً قاسياً متجاوزاً كل أعراف القرية وتقاليدها وأوضاعها ، فنراه يصفع خفياً بعد آخر دون ان يستنكر المصفوع أو يحتج ، ويزج بأهل القرية أكثر من مرة فى السجن ، ويجلد وجهاء القرية على أقدامهم كما كان يجلد الصبية فى الكتائب . ويقبل الوجهاء هذا الضيم وهذا الهوان خوفاً على أبنائهم وذويهم - وهى إشارة واضحة الى العالم الأكبر الذى يرمز اليه المؤلف - ويقتحم الحفراء المنازل ويروعون أهلها ويحطون أئانها وكأنهم ليسوا من أبناء القرية وأهلها . ولعل التجاوز الأكبر للواقع ولنطق الأشياء ان يأمر العمدة رجاله بحرق القرية بأكملها لكي يضطر ابن أخيه العائنه المختبئ الى الخروج من مخبئه ! . وبهذا يختل التوازن بين الرمز والواقع وتغدو القرية مجرد منظر ، ويصبح رجالها ونساؤها وحوارهم وسلوكهم مجرد رموز لعالم أكبر ونظام أكثر تعقيداً وإخفى من أن يدركه المواطنون بهذا الوضوح والحسم كما يدركه المشاهد فى إطار القرية المحدود .

ان المشاهد حين يتلقى عملاً يمثل فيه الواقع بعض الدلالات والرموز لا يمكن أن ينسى كلية طبيعة الواقع المعهود ، بل ينتقل من الواقع الذى يعرفه ويقبل حقيقته الى ما يحس من رموز يمكن أن يحملها ذلك الواقع دون ان يفقد كل عناصره فى سبيل خدمة الرمز .

أما حوار المسلسل فكان عليه ان يسمو الى مستوى الأحداث والشخصيات الرمزية ، فجاء حواراً رفيعاً ممتازاً فى مضمونه وبيانه وان كان فوق المستوى الفكرى والوجدانى والتعبيرى لشخصيات القرية الواقعية .

والمسلسل يحمل - الى جانب رموزه المعاصرة - بعض سمات من المأسى الاغريقية المعروفة ، كخضوع الشخصيات المحورية لمنوازع نفسية كأنها القدر المكتوب تسوقها دون ان تدرى الى مصارعها ، وكعودة الغائب وقتل الأخ لأخيه فى سبيل المبدأ أو السلطان . وقد حاول المخرج

ان يبرز هذا كله فشكل القرية وأهلها تشكيلا جماليا و « مسرحيا » يتجاوز الواقع ويهمل كثيرا من عناصره فى سبيل الوصول بالدلالة والرمز الى المشاهدين .

وقد رسم المؤلف ببراعة فائقة شخصيتين متميزتين وأبرزهما المخرج ببراعة مماثلة ، هما شخصية العمدة وأخته سيسبان . وكتاهما شخصية مأساوية مركبة . العمدة « مستبد طيب » ان صح هذا التعبير . واستبداده يبدو أحيانا اقتناعا صادقا منه بسلاطة مبدئه فى حرصه على أن يحفظ على قريته أرضها ، ويبدو أحيانا قناعا يخفى حقيقة دوافعه وحرصه على السلطان والمال ، وهو يندفع فى قسوة بالغة ليبطش بكل من يهدد مبادئه أو سلطانه ، ويحنو فى الوقت نفسه فى رقة بالغة على ابنة أخيه وهى تهدد كل ما بنى فى سنوات « حكمه » الطويل . وهو يغلظ القول والفعل لأخته ، لكنه - فى اللحظة المناسبة - يعود فيرى لها حقها وحرمتها وتعود اليه فطرته السليمة وحبه الصادق لذويه ساعة احتضاره ويموت راضيا بين أيدى ابنه وابنة أخيه بعد أن سامحاه وغفرا له ما قدم من سيئات .

وقد أبدع الفنان الكبير محمود مرسى فى أداء تلك الشخصية المركبة وتراوحها بين الرضى والغضب والمواجهة والمكر والقوة والضعف . وهو فنان يتميز فى كل تمثيله بقدرة فائقة على التنسيق بين التعبير بالصوت وخلجات الوجه والأوضاع الجسم فى تكامل جميل وبدون مبالغة .

وسيسبان أخت العمدة شخصية محورية تجمع فى مواقف عديدة بين طبيعة الأخت الثكلى الموزعة بين كتمان ما تعرف من سر مروع حول مقتل أخيها العمدة السابق بتدبير من أخيها ، وحرصها على تماسك الأسرة وكيان القرية ، وطبيعة الشخصية الاغريقية المأساوية وكأنها أحيانا تمثل دور « العرافة » التى تدرك أن الكارثة توشك أن تقع لكنها لا تستطيع ان تصرح فتكتفى بالرمز والعبارة المقتضية ، أو دور قائدة « الكورس » التى تفصح عن ضمير أهل القرية جميعا . وفى تلك المواقف جميعا كانت الفنانة القديرة أمينة رزق تجسيدا بارعا لتلك الشخصية الفريدة ، بوجهها الذى يجمع بين كمد الحزن الدفين والرغبة الملحة فى البوح ، وبقامتها الشامخة وطرحتها السوداء التى تؤطر وجهها الصارم الحزين .

وكانت حورية الشخصية المحورية التى تقف على قدم المساواة من عمها العمدة فى الظهور وفى تحريك الأحداث وإبراز ما تحمل من دلالات

ورموز . وقد أدت الفنانة فردوس عبد الحميد دورها - كما رسما المؤلف وشكله المخرج - أداء متميزا وان بليت في كثير من المشاهد باللغة الانفعال شديدة التجهم . أما الفنان أنور اسماعيل فقد أدى دور الشخصية الخبيثة القاسية الماكرة الطموح كأحسن ما يكون الأداء ، وهو دور قد اعتاد أن يؤديه بنجاح في كثير من المسلسلات . وبالرغم من الرسالة التي حملها الابن العائد فحركت جو القرية الراكدة ، فان النور كان في ذاته بسيطا لا يتيح مجالا كبيرا لظهور موهبته .

الأهرام ١٣/٨/١٩٨٧

وقفة نقد موضوعية :

الشهد والدموع بين الميلودراما والضحك

جميل أن يحتفى الناس بعمل تليفزيونى ناجح ويكرموا مؤلعه ومخرجه وممثلاته وممثليه . لكن حين يبلى التكريم حبه « المهرجان الاعلامى » الذى تخرج فيه كأميرا التليفزيون الى الشارع لتستطلع رأى الناس فى ذلك العمل ، يصبح النقد الموضوعى الشامل - بعيدا عن ضجة المهرجان - ضرورة لا غنى عنها حتى لا يصبح مثل هذا العمل - فى جملة وتفصيله - نموذجا يحتذى من المؤلفين والمخرجين والممثلين .

ولا شك أن هذه الحفاوة البالغة جاءت صدى لما لقيه مسلسل « الشهد والدموع » فى نفوس الناس من قبول . ولا أود فى هذا المقام أن أكون نفمة نشازا يتجاهل صاحبها اعجاب الناس وحفاوتهم . وقد عرفت مؤلف المسلسل الأستاذ أسامة أنور عكاشة منذ مطلع حياته الفنية ، ولست فيه المهوبة والسعى الدائب وراء الأصالة والابتكار . وقد أدى النص مجموعة ممتازة من شباب الممثلين والممثلات وقام بدور الشخصية الأولى فنان كبير يجمع بين المهوبة الأصلية والخبرة الطويلة هو الفنان يوسف شعبان ، وأخرج المسلسل مخرج واع حاول قدر الطاقة أن يتجنب الأخطار المعهودة فى أغلب المسلسلات .

لكن يبدو مع ذلك أن المسلسل قد صادف فى نفوس الناس هوى يتجاوز جودة النص وجمال التمثيل وبراعة الاخراج اذا أرضى لديهم نزعة متأصلة نابعة من طول ما عانينا من قهر وظلم على مر العصور . نزعة تتطلع الى أن تتدخل العدالة السماوية فى النهاية فتقتصر من الظالم وتنصف المظلوم وتجيء مصداقا لبعض الأقوال الشعبية الماثورة فى التعبير عن هذا الرجاء كقولنا « لك يوم يا ظالم .. ويمهل ولا يمهل ! » . وهكذا حاول المؤلف . بعد أن أثار حفيظة المشاهدين على حافظ رضوان

وزوجته ، ومشاعر الشفقة والتعاطف مع زينب وأولادها – أن يرضى هذا التوقع لديهم فجاءت الحلقة الأخيرة ميلودراما صارخة صفت فيها الحسابات على نحو فيه كثير من الاسراف والبعد عن منطق الواقع ومبرراته . وهكذا انقلب حافظ رضوان الى « درويش » يكس عتبات أحد لمساجد ، وصديقه المخطط للشر – مختار البرهامي – الى مستوى يستجدي الناس في الطرقات ، وتصاب زوجته بالشلل . وتنصف العدالة الجانب الآخر – جانب المظلومين – حتى ليعود العناق بين أحمد وابنة عمه الأستاذة بالجامعة بعد فعلته الشنعاء حين تزوجها لليلة واحدة ، وتركها في الصباح تاركا وراءه رسالة يقول فيها أنه انتقم لآبيه وأمه . وهي عودة لا يبررها أى منطق نفسى بعد أن قضت ابنة عمه ستة شهور كاملة فى المستشفى أثر انهيار عصبى ، ولا يبررها منطق حياة أحمد الذى لم تنشئه أمه على الكره وحده بل غرست فى نفسه ونفوس اخوته كذلك مبادئ الاستقامة والخلق الحميد ، وأكلت هذه المبادئ البيئة الشعبية التى نشأ فيها أحمد وأهل هذه البيئة الذين قاطعوه وقاطعوا أخاه بعد ما صنع .

وقد يكون وراء تلك النهايات الفاجعة للجانب الظالم أن كثيرا من المؤلفين لا يحسنون الظن كثيرا بقدرة الجمهور على الاحساس بما فى النهايات الرقيقة أو الدقيقة من دلالة فيحرصون على أن يحفروا هذه الدلالة فى وجدان المشاهدين الى أعماق ما يستطيعون . ولولا هذا الحرص لكان كافيا فى مثل هذا المسلسل أن يرى المشاهد « حافظ رمضان » الشرير وزوجته المتسلطة وحيدتين مهجورين فى بيتهما الكبير وما زالت الزوجة تمارس تسلطها على الزوج فى أشياء منزلية صغيرة تبث عنده المشاهد ابتسامة عبرة ورتاء .

لكن المؤلف كان يعد لهذه النهايات الفاجعة قبيل الحلقة الأخيرة فرأينا الشيخوخة المفاجئة تصيب شخصيات المسلسل ما بين حلقة الى أخرى لا يفصل بينهما أكثر من ثلاث سنوات ، فاذا بحافظ رمضان قد تهدج صوته والتوى حاجباه ، واذا بتاج الشعر الأصفر على رأس زوجته قد استحال الى شعر أشيب أزرق ، وبعينها النافذتين قد احتجبتا وراء نظارة سميكة . أما صديقه مختار البرهامي فقد ارتعشت يده ، وكأنما كان المؤلف يعدهما لكى تمتدا فى الحلقة الأخيرة الى الناس بالسؤال ا

ولا شك أن شخصيات المسلسل فى جزئه الأول الذى عرض منذ شهور كانت أكثر اقناعا وأصلح للتمثيل لأنها كانت ما تزال فى دور التشكل والتخلق والنمو لم تحصل بعد الى صفات نفسية وسلوكية

مسيطرة تجعل منها شخصيات نمطية تثبت على حال واحدة مستمرة في نظرتها الى الحياة وسلوكها مع الناس . أما في الجزء الثاني الذي انتهى الناس من مشاهدته فقد كانت الشخصيات الرئيسية شخصيات نمطية يستطيع المشاهد أن يتنبأ بموقفها وسلوكها وحدتها ، ولا يتيح للممثل إلا أن يجيد في أداء حالة نفسية وسلوكية واحدة .

وهكذا ظلت زينب - على مدى سنوات طوال - تلبو بعصبتها السوداء وجلبابها الكأبي مهمومة هما صامتتا أحيانا ، أو نائرا في بعض الأحيان ، دون أن يقتضى المور من ممثلته « عفاف شعيب » ما يقتضيه الدور الدرامي المركب من تلوين في الأداء وانتقال من حال الى حال قد تكون مناقضة لسابقتها . وليس هكذا واقع الحياة الذي لا يخلو من لحظات صفاء أو خروج من دائرة البغضاء المغلقة الى بعض العلاقات الاجتماعية السوية .

وظلت دولت الزوجة المتفطرة تمارس تسلطها على زوجها وأولادها في كل لحظة وتنتهي في هذا الى مبالغة مسرفة لا يقبلها منطق النفس ولا طبيعة الواقع . فليس من المعقول أن تكون صلة الزوجة بزوجها على هذا النحو من الجفاء والغلظة في كل أحوالها ، وليس من المقبول أن تقول زوجة لزوجها « احرص ، قطع لسانك ! يا ابن بياع البسبوسة ! » ثم تعود في اللحظة التالية لتخاطبه ويخاطبها بصورة عادية كأن شيئا لم يحدث .

وقد يكون مثل هذا واقعا مقبولا عند بعض الشخصيات في طبقة قهرها الفقر والجهل وسوء النشأة حتى ليصبح العدوان باللسان واليد جزءا من حياتها لا يتناقض مع ما قد يكون بين الأزواج من مشاعر المودة . لكن « حافظ رمضان » كان رجلا شهيد الذكاء والمكر ، ناجحا في حياته مرموقا في مجتمعه لا يعقل أن يقبل مثل هذه المهانة . وقد يكون من بين أمثاله من الرجال من يخضعون لسلطان زوجاتهم لعوامل نفسية خاصة ، لكنه يظل خضوعا غير مكشوف ولا مستمر على هذا النحو المموج . ومهما يبلغ من غلظة زوجه نحو زوجها وأولادها فان في حياة كل أسرة لحظات ومواقف تلبو فيها أما عطوفا أو زوجة ودودا ، تعود بعد حين الى طبيعتها المتسلطة . وتمثيل مثل هذه الشخصية هي الأخرى لا يقتضى مقدره فائقة ، اذ يكفي أن تقف منتصبية القامة متصلبة الوجه جاحظة العينين لتصرخ في وجه زوجها وأولادها . . . وهكذا كانت الشخصية النمطية الثالثة ، شخصية أحمد الذي ارتدى في كل لحظاته ومواقفه قناعا لا يتغير من الجود والعصية حتى في لحظات الصفاء والحب .

والمسلسل بعد هذا لا يخلو مما يأخذه الناس على معظم المسلسلات من حشو وتطويل ، دون حاجة فنية حقيقية ، ففيه أسرتان تضمان عددا كبيرا من الشخصيات من الرجال والنساء تكفي لبنائه الفني . لكن المؤلف أقحم بعض شخصيات ومواقف بعيدة عن القضايا الرئيسية في المسلسل ، كقضية الخادم سعدية وخلافها مع زوجها وارسالها أولادها ليعيشوا مع أختها نجية التي لا تنجب ، وحزنها وبكائها حين تفتقد أولادها بعد ذلك . وقد استغرقت بعض هذه المشاهد الجانب الأكبر من بعض الحلقات . ومثل هذا يمكن أن يقال عن زواج أم « حمدي » ، الأخ الأصغر لحافظ رضوان ، وغير ذلك من مشاهد مبعثرة هنا وهناك ، لعل أبرزها استدعاء حسين من اجتماع شباب الأسرة في الغيوم بتهمة سرقة سيارة ، اذ لم يستطع اللقاء أن يصل الى غايته من « تواصل » أبناء الأسرتين . ولم يكن المشاهد في حاجة الى مزيد من الاقتناع بما تنطوي نفس حافظ رضوان من شر وكيد لأبناء أخيه .

كل هذه المآخذ جديرة بالأ تفعل حين نحتمى بمسلسل ناجح فليس هناك عمل يخلو من عثرات ، وينبغي أن نروض أنفسنا على بعض الاعتدال والموضوعية حتى لا تغيب عنا العيوب في غمرة الابتهاج بالمحسن ، فنظل نقع فيها مرة بعد أخرى .

الأهرام - ١٩٨٥/٦/٢٠

الإمام مالك .. والمسلسل الديني

كان الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي قد دعا الى أن يزيد القائمون على أمر التليفزيون من عرض المسلسلات الدينية ولا يقصروها على شهر رمضان وحده . ولا شك ان وراء هذه الدعوة باعنا طيبا وإيمانا صادقا بما يمكن أن يكون للدين من أثر في تطهير النفوس وتقويم السلوك ، في مرحلة أوشكت فيها التقاليد والتربية الاجتماعية أن تقف عاجزة أمام التحول الخطير الذي طرأ على حياتنا في السنوات الأخيرة .

على أن اختيار ذلك الشكل الدرامي المعروف بالمسلسل ليكون اطارا لموضوعات الدينية « مسألة فيها نظر ! » . فالمسلسل - من بين الأعمال الدرامية - شكل فني خاص يتميز بسمات معروفة تشهد المشاهد الى متابعتها ، ويجد المشاهد متعة كبيرة فيما يثيره من توقع وما يصوره من صراع يكون أحيانا بين الشخصية وأهوائها ونزعاتها المختلفة ، وأحيانا بينها وبين شخصيات أخرى ، وتعرض فيه الشخصيات لمواقف نفسية واجتماعية وخرقية تثير الاشفاق أو التعاطف أو النفور . كل ذلك من خلال حادث ممتد متطور حافل بالحياة والحركة والمفاجأة والتحول . وقد يكون من بين الموضوعات الدينية ما تتحقق فيه هذه السمات وتتم من خلاله للمشاهد هذه « المتعة » الفنية والنفسية ، ولعل من أصلحها لهذه الغاية الشخصيات والأحداث الاسلامية في سنوات الدعوة الاسلامية الأولى وما تقدمه من صراع نفسى وفكرى واجتماعى ، ومن أحداث حياة وشخصيات مركبة ، وكذلك الفتوح الاسلامية وما تصوره من بطولات وتضحيات وأحداث هي بطبيعتها قادرة على المتعة والاثارة .

أما إذا أريد بالمسلسل مجرد تقديم « معرفة » دينية في اطار شائق من التمثيل فأغلب الظن أن « التمثيلية » أصلح لهذه الغاية من المسلسل

وقد يراها المشاهد سعيًا وراء هذه المعرفة دون أن يلتبس فيها ما يلتبس في المسلسل من متعة فنية ونفسية خاصة ، وهو يفرغ لها ساعة أو تزيد دون أن يرتبط بمتابعتها كل مساء .

لذلك لم يكن من حسن التوفيق أن يختار التليفزيون - فيما يبدو أنه استجابة لدعوة الاستاذ الشرقاوى الطيبة - مسلسلا عن الامام مالك ، لأن حياة أى فقيه كبير تكاد تكون - على اختلاف فى التفاصيل بين فقيه وفقهه - نمطا ثابتا يرسمه بما يأخذ به نفسه من سعى دائب وراء العلم منذ الصغر ، وقصد مخلص الى أن ينفع الناس بما حصل من علم ، ويؤكد ما تفرضه البيئة الدينية والمعرفة الصحيحة بالخير والشر والحلال والحرام من تقوى ووقار رقيم ثابتة فى السلوك والمعاملة . وشخصية الامام - على هذا النحو - لا يمكن أن تكون شخصية درامية ناجحة ولا محورا لأحداث مسلسل يشد اليه المشاهد ، اذ ليس فيها الصراع الدرامى المعهود بين المرء ونفسه التى راضها الفقيه منذ الطفولة ، ولا بينه وبين الناس الذين يحبه ويحبونه ويسعى من جانبه الى هدايتهم بعلمه ويسعون من جانبهم الى الانتفاع بذلك العلم . وليس فى حياة الامام - أى أمام - أحداث يعتد بها ، فحياته تجرى على وتيرة واحدة الا من حدث عارض يتعرض فيه لظلم وال أو نقمة سلطان . وغاية ما يستطيع كاتب النص أو السيناريو هو أن يجلو - من خلال بعض المواقف والحوار - جوهر العلم والسلوك عند الامام أو أن يحاول بث شيء من « الحيوية » فى المسلسل بالابتعاد من حين الى آخر عن حياته الى أجواء فيها شخصيات أكثر التحاما بالحياة والواقع ولو كانت ضعيفة الصلة بموضوع المسلسل المحورى .

وقد جاء مسلسل « الامام مالك » حافلا بتلك المزايق الفنية التى يمكن أن يقع فيها كاتب السيناريو والمخرج حين يختاران شخصية غير درامية فيقدمان عنها « سيرة » كاملة من المهد الى اللحد ، كما يقال ، دون قصد الى « الاختيار » ذى الدلالة الذى هو جوهر العمل الدرامى . ولا أدرى هل كتب الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى « نصا تليفزيونيا » خاصا أخذ عنه كاتب السيناريو ، أو أن الكاتب قد اعتمد على ما جاء فيما قدمه الأستاذ الشرقاوى عن الامام فى كتابه القيم « أئمة الفقه التسعة » . لكن أغلب الظن أنه اعتمد على ما جاء فى الكتاب .

ومادام المسلسل قد اتخذ منذ البداية صورة سيرة كاملة لحياة الامام ، فقد كان على كاتب السيناريو والمخرج أن يعدها منذ طفولته البكرة لهذا المصير الجليل الذى سينتهى اليه فى صباه وكهولته

وشيوخه • وما كان لطفل هذا مصيره أن يلعب كما يلعب الأطفال أو يتحدث كما يتحدثون أو أن يكون له رفاق يأنس اليهم ، إذ كان عليه أن يختار العلم أنيسه ورفيقه منذ البداية • وهو يتحدث في هذه الطفولة الباكرة كما يتحدث الكبار ويخاطب شيخه بقوله : « يا شيخنا الجليل ، ! » وقد جرى العرف عندنا في بعض الأفلام والتمثيلات والمسلسلات على تقديم نماذج من هؤلاء الأطفال الذين يتحدثون ويسلكون كما يفعل الكبار فيبدون كأنهم شيوخ كبار وإن كانوا أقزام الجرم ، وهى صورة بغیضة منكرة للطفولة ! وإذا كان كاتب السيناريو قد اعتمد على ما جاء فى سيرة الامام عند الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى فإنه يكون قد أهمل بعض ما جاء فى هذه السيرة من وصف لحياته الباكرة ، فى قوله : « كان فى نحو العاشرة قد حفظ القرآن وبعض الأحاديث ، وامتلات آفاقه بنور الكلمات ، ولكن عقله لم يكن قد استطاع أن يعى ما فيها • وكان مالك لنضارة سنة يحب أن يرتع ويلعب •• » .

ثم قدم المسلسل الإمام فى صباه « معلم صببية » يقريء بعض الغلمان آيات من القرآن كل يوم • ولا شك أن هذا عمل دينى جليل فى ذاته ، لكنه - إذا تجاوزنا النزعة إلى التسجيل الكامل لحياتة الامام - ليس من القيم الدرامية فى شىء ، وبخاصة إذا تكرر من حلقة إلى أخرى وكان الكاتب والمخرج يتابعان تدرج الفقيه فى « سلم » الامامة ! • ولم يرد ذكر لهذا اللون من « النشاط التعليمى » للإمام فى ترجمة الأستاذ الشرقاوى •

ثم يبلغ مالك منزلة الامامة ويجلس الى الناس فى المسجد أو يستقبلهم فى بيته ليعلمهم أمور دينهم ويفتيهم فيما يعرض لهم فى حياتهم من قضايا • ويتوقع المشاهد من أحد كبار فقهاء الاسلام ذوى المذاهب أن يشغل نفسه بقضايا المجتمع الاسلامى العامة ، وأن يلجأ اليه الناس يستفتونه فيما يطراً على حياتهم كل يوم من مشكلات مدنية وحضارية وسياسية فيفتهم بالرأى القائم على علمه الواسع بالقرآن والحديث ووسائل الاجتهاد المشروعة • لكن الامام - كما يبدو فى المسلسل - لا يكاد يعمل رأيه فى شىء ولا يكاد ينظر فى قضية « كلية » كبيرة ، ولا يلبث إذا سأل سائل أن يسارع الى تلاوة ما جاء بشأنها فى القرآن الكريم والحديث الشريف وكأنه مجرد « معجم مفهرس » ناطق للقرآن والسنة ! وما هكذا صورہ الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ، بل ألح على بيان اتجاهه فى كثير من فتاواه إلى الاستنباط والرأى ، فقال فى موضع : « •• واستقل بنظره فى كل أمور الدنيا والآخرة ، اتبع فى

بعضه السنة وأفكار السلف الصالح وعمل أهل المدينة وأعرافها وعاداتها ، واستنبط الأحكام فى بعضه الآخر بما يحقق المنفعة ويدرأ المفسدة ، وقال فى موضع آخر : « وفى الحق أن الامام مالك قد أفاد من صحبة الامام جعفر الصادق - وأخذ الاعتماد على العقل فيما لم يرد فيه نص - غير أنه أسماه بالاستحسان أو المصالح المرسلة ٠٠ » وفى موضع ثالث : « أفاد الامام مالك من صحبة الامام جعفر وأخذ عنه كثيرا من طرق استنباط الحكم ووجوه الرأى » .

وهكذا تبدأ كل حلقة وتنتهى والامام يرتل آيات من القرآن الكريم ، يروى أحاديث نبوية دون أن يعرض لقضية عامة أو يمارس ما أشاد إليه المؤلف من الاستنباط والرأى . ومن حوله زوجته وولده وابنته يتلون مزيدا من الآيات والأحاديث ، والى جانبه أبو حنيفة والليث ابن سعد والشافعى وغيرهم لا هم لهم الا التلاوة والرواية . وتضى الحلقة بأكملها فلا يجد المشاهد ما يعهده فى « المسلسل » من مواقف درامية أو أحداث متطورة أو صراع نفسى أو اجتماعى أو اثاره لتوقع . وتنقلب الغاية الطيبة فى المسلسل الى نفور عند كثير من المشاهدين واحساس كبير بخيبة الأمل . ولو أن السيرة قدمت فى صورة « تمثيلية » كاملة لاختلف الوضع .

ولا شك أن رواية الأحاديث النبوية وتلويحها وجمعها عمل جليل أنفق فيه محدثون كبار كل حياتهم ونفعوا الاسلام والناس بتفانيهم واخلاصهم ، لكن « الفقيه » الكبير لا يقف عند هذه الغاية بل يتخذ ذلك عدة للنظر فى أمور الحياة والمجتمع . وقد عاش الامام مالك وغيره من فقهاء المذاهب الكبار فى مرحلة من مراحل الحضارة العربية حفلت بالصراع السياسى والفكرى وامتألت بالمؤامرات والمغامرات والحروب ، وواجه الناس فيها كثيرا من الأوضاع المدنية والحضارية الجديدة التى كان على الفقهاء أن يدلوا بأرائهم فيها معتمدين على القرآن والسنة ثم القياس والاستنباط . وقد بين ذلك الأستاذ الشرقاوى بيانا واضحا فقال « فان لم يسعف النص فى مواجهة ما يستجد من أحداث فليُنظر الفقيه فى اجماع الصحابة ليستخلص الحكم ٠٠٠ فان لم يجد ما يشفى فليُنظر فى عمل أهل المدينة لأنهم تلقوه آلاف عن آلاف عن الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته ٠٠ فان كان ما استجد من قضايا لا حكم له عند أهل المدينة ، فليُقَسَّ الفقه ليُطبق على القضية الجديدة حكم قضية سابقة وارد بها نص ، ان توافرت العلة فى القضيتين ، فان تعارض هذا القياس مع مصلحة فليُفضل الحكم الذى يحقق المصلحة استحسانا له ٠٠٠ » .

لكن كاتب السيناريو يصور الامام كأنه « واعظ » فى مسجد يحث على « مكارم الأخلاق » حتى اذا عرض ما يدعو الى رأى جاءه بقضية من تلك القضايا الجدلية المفتعلة التى كانت تلقى على الفقهاء أحيانا ، أو يروض بها الفقهاء قهرتهم على التخريج الذكى والحلول المبتكرة . من ذلك أن رجلا دخل الى مجلس مالك فى المسجد ومعه أبو حنيفة والليث بن سعد فسأله عن رجل « شرق بالخمر فمات ! » وامرأة حملت زنا ووضعت فماتت ، هل يصل عليهما ، وهل يدخلان الجنة؟! واذا جاء صاحب الشرطة يخبره أن عمله لا يتيح له أن يحضر صلاة الجماعة فى المسجد أخذ يتلو الحديث وراء الحديث فى قدر الصلاة وأنها عماد الدين « من أقامها فقد أقام الدين ومن هدمها فقد هدم الدين » ولم يجب اجابة شافية عما سأله رئيس الشرطة الذى لم يقل انه لا يقيم الصلاة على الاطلاق ..

وتضى الحلقات فى هذا الجو الرتيب بين مجلس الامام فى المسجد ومجلسه فى بيته بلا جديد يحدث ، الا ما يبدو من أثر الزمن على وجه الامام ولحيته ! ويبدو الناس جميعا - ماعدا بعض الخارجين على القانون من لصوص أو قطاع طريق - غاية فى الطيبة والوداعة ، يهش بعضهم فى وجه بعض ويتحدث بعضهم الى بعض فى صوت خفيض ، ويمشون الهوينى لا يعجلهم من أمر دنياهم شئ ، ولا يبدو على وجوههم شئ من غضب أو حزن أو فرح كسائر البشر ، ولا يقع أحدهم فى اثم ومعصية أو يفكر فى مثل ذلك ، فى مجتمع ليس هو مجتمع المدينة فى عهد الرسول أو الخلفاء الراشدين ، بل فى أواخر العولة الأموية وبدايات الدولة العباسية . وتبلغ الطيبة حدا ما أظن أن الاسلام يحض عليه ، فيفقد الى حانوت يبيع فيه ولدا الامام السجاجيد ، غريب لا يرفان عنه شيئا فيبيعان له فوق ما يريد على أن يدفع اليهما الثمن حين يستطيع ! وهى « غفلة » لا مكان لها فى التجارة لولا الرغبة فى تصوير ذلك المجتمع المثالى ..

ولا شك أن كاتب السيناريو والمخرج قد أدركا مقدار ما يمكن أن تبعثه هذه الرتابة فى نفس المشاهد من سأم فحاولا أن يكسرا حداثها باقحام بعض الأحداث المفتعلة التى تظهر وتختفى من حين الى آخر دون أن يكون لها أثر فى تطور المسلسل وبنائه الفنى ونمو شخصياته .

ولم يذكر الأستاذ الشرقاوى عن والد الامام وعمله الا الشئ اليسير كقوله « .. فيسكن الأب عما صادفه وجه النهار فى متجره الصغير الذى يبيع فيه الحرير » لكن كاتب السيناريو حوله الى صناعة السلاح وأقحم

من خلال ذلك على المسلسل قصة ساذجة ، اذ بعث صانعا سلاح فى مكة ابنتيهما الى المدينة ليقتلا والد الامام لانه ينافسهما فى تلك الصناعة ، وتهرب الفتاتان من القافلة على ظهر بعيرين حين تقترب القافلة من المدينة وتلجآن الى بيت الامام ، زاعمتين أن القافلة قد تركتهما وحيدتين فى الصحراء - اذ ظن أهل القافلة أنهما ما زالتا فى هودجيهما - ثم تنهضان فى جنح الليل فتشعلان بعض أعواد الحطب الى جانب سرير والد الامام لتحرقاه وهو نائم ! وتمضى القصة فتصور كيف احتال صانعا السلاح على تاجر سلاح يختزن قدرا كبيرا منه حتى اذا عرفا طريق الغار الذى يخفى فيه السلاح قتلاه ، ثم أكلاهما وابنتاهما من طعام مسموم كان قد أعد له حين أحس أنهم يهيمون بالغدر به فماتوا جميعا ! والقصة على سذاجتها لا صلة لها بحياة الامام ويمكن أن تحذف مشاهدتها من المسلسل فلا يحس المشاهد بأدنى خلل فى السياق .

وفى محاولات أخرى لكسر الملل والرتابة ينقل كاتب السيناريو والمخرج أحداث المسلسل الى مقر الخلافة فى بغداد فاذا بتاجر رقيق مهرج محتال يغرى الخليفة المهدي بشراء عدد من الجوارى الحسان يرقصن ويفنن له ، ويفيظ ذلك زوجة « أمير المؤمنين » فتأمّر الشرطة بضربه ضربا مبرحا ، فيعود ليقنع الخليفة بمزايا الوفاء الزوجى ! ثم يفد اليه هذا المهرج نفسه فيزعم أنه قد رأى رؤيا يظفر فيها الخليفة بثلاثين عاما سعيدا ويؤكد له أنه سيرى بنفسه تلك الرؤيا حين ينام . ويعده الخليفة بجائزة سنوية اذا رآها حقا ، ويتوعده ان لم يتحقق ما يقول . لكن الخليفة يرى الرؤيا بالفعل - مصداقا لنظرية الايحاء الحديثة - ويفى بوعدته للمهرج المحتال .

ويسخل « أبو النواس » كما نطقها حاجب الخليفة ! - فيلقى بين يدي هارون الرشيد فى تخنث قبيح أبياتا من الشعر الرديء بعضها مختل الوزن . وكان كاتب السيناريو - فى هذا المسلسل الجاد - يستوحى صورة الرشيد وأبى نواس من الأدب الشعبى . وكلها مشاهد لا تمت بصلة لحياة الامام ولا بيئته ولا تؤثر على الاطلاق فى سير المسلسل .

ومع أن من بين الأسماء الكثيرة التى تبدو فى مقدمة المسلسل اسم « مصحح اللغة » فان المسلسل لم يخل من أخطاء لغوية ونحوية بعضها قبيح . من ذلك قول زوجة الامام لولديها « ألم تقرأن فى الأثر ٢٠٠ ؟ » ، ورواية حديث معناه « عليك بالرفق فلو كان الرفق خلقا (بضم الخاء واللام) لما رأى الناس أحسن منه ، ولو كان العنف خلقا لما رأى الناس

أقبح منه ، وأغلب الظن أن صحتها « خلقا » بفتح الحاء وسكون اللام ،
أى كائنا مخلوقا ، لأن الرفق والعنف خلقان بالفعل ! وذلك يذكرنى
بما أظنه خطأ فى قراءة حديث مما يقرأ فى التليفزيون عقب الأذان
للصلاة يرد فيه ما معناه « واذا أصابت أحدكم مصيبة فليقل اللهم انى
احتسب عندك مصيبتى فأجرنى فيها . . (بفتح الهمزة وكسر الجيم) .
وما أظن الا أن صحتها « فأجرنى فيها » (بسكون الهمزة وضم الجيم)
أى اجعل لى أجرا وثوابا جزاء صبرى عليها واحتسابى اياها لديك .
وبعد ، فلعل هذه التجربة الصادرة عن نية طيبة تدفعنا الى اعادة النظر
فى أمر المسلسلات الدينية فلا نجعلها مجرد وسيلة الى تقديم المعارف
الدينية والأخلاق القويمة ، ولا نختار من الموضوعات الدينية الا ما يتلاءم
مع طبيعة ذلك الشكل الفنى الدرامى حتى لا نحبط ما نسعى اليه وننفر
الناس مما تقصد الى الترغيب فيه .

مجلة القاهرة - ٧ مايو ١٩٨٥

فلاح التليفزيون

منذ سنين كنت أناقش في الاذاعة تمثيلية اذاعية تصور بعض قضايا الحياة فى الريف ، وعجبت للطريقة التى كان يقلدها الممثلون ما توهموا أنه اللهجة الريفية ، وأنكرت أن يكون ذلك هو أسلوب الفلاح فى الحديث . وكان جواب مخرج التمثيلية أنه يعلم حقا أن الفلاح لا يتحدث بتلك اللهجة الغليظة النايبة المحرفة ، لكن الذى يتحدث فى التمثيلية هو « فلاح الاذاعة » !

ومضت الأعوام وشاعت تمثيلات التليفزيون ومسلسلاته ، ومن بينها أعمال تعرض لوجوه من الحياة فى الريف ٠٠٠ وانتقل فلاح الاذاعة الى التليفزيون ، بلهجته الغليظة المصطنعة وقد صاحبها ما كان ينقصها فى الاذاعة المسموعة من تلويح مسرف باليدى وتمثيل مبالغ بالملامح ٠٠ وهرج ومرج وصراخ اذا كان المشهد لطائفة من الفلاحين !

ومنذ أيام انتهى عرض مسلسل ريفى اسمه « الجراد والأرض » يعرض لقضيتين خطيرتين تشغلان بال الناس فى هذه الأيام ، ويلمس الناس أثرهما البعيد فى حياة الريف ، هما هجرة اليد العاملة الى الخارج وتجريف الأرض لصناعة « طوب » البناء . وترتبط كلتا القضيتين بالأخرى ، اذ يؤدى نقص اليد العاملة الى انصراف بعض الفلاحين عن زراعة أرضهم لما يكابدون من عناء ، ويزيد من انصرافهم اغراء المال السريع ثمنا لتراب الأرض الذى لم يعد من الميسور للكثيرين أن يزرعوه . ومع أن أمثال هذه القضايا كانت - وما تزال - محورا لأعمال كبيرة فى الرواية والمسرحية والتمثيلية ، فانها تنطوى على كثير من المزالق الفنية المعروفة كالمعالجة المباشرة وسيطرة الوعظ والدعوة الى الاصلاح وقيام الشخصيات على لقاء الأضداد لكى يمثل بعضها جانب الشر أو

الخطأ وبعضها جانب الخير أو الصواب . ولا بد - لكى يتجنب الكاتب هذه المزالق - من المهوبة المقتدرة أولا ، ثم « المعاشية » الواعية للقضية فى اطارها الطبيعى والاجتماعى والانسانى . وبدون ذلك ينقلب العمل الى عرض سطحي مباشر للقضية تتسلل اليه المبالغة فتنتهى الى « الكاريكاتير » وتغرى المخرج والممثل بمزيد من المبالغة فى الاخراج والاداء . . . وهذا ما انتهى اليه مسلسل « الأرض والجراد » .

حرص المؤلف - لكى يبرز خطورة القضية - على أن يقدم صاحب مصنع الطوب ممثلا للشر المطلق ، فصوره فى هيئة وحش آدمى لا يقف فى سبيل اطماعه عند حد ، ويسلك لبلوغ مآربه كل سبيل ، فهو يحاول أن يغرى « صابر » الشيخ المتشبت بأرضه تشبت أبناء جيله القدهامى ، بالمال تارة وبالوعيد أخرى ، فاذا أخفق لجأ الى اغراء ابنه الذى لم يكن فى مثل صلابة أبيه وتعلقه بالأرض ، ومع ذلك لم يستطع أن ينتهى الى قرار أمام أصرار أبيه ، فاذا أخفق مرة أخرى انتهز اصابة قدم الابن بضربة فأس وهو يفلح الأرض ، فتآمر مع حلاق القرية على أن يفسد المرح - متظاهرا بأنه يعالجه - بمواد تلهبه وتلوثه حتى تبتتر ساق الفلاح الشاب ويصبح أبوه بلا عون أمام اطماع صاحب مصنع الطوب . ثم يغرى حفيدى « صابر » اللذين كانا قد نزحا الى المدينة فيرسل أحدهما زوجته الى القرية فتسرق عقد الأرض من جدهما ، ويسلمه الى صاحب المصنع حتى يستطيع البلده فى تجريف الأرض . وصاحب المصنع مع ذلك يبغض الحفيد الخائن حقه فيدفع اليه نصف ما كان قد وعده به من مال !

ويبدو صاحب المصنع شخصية رهيبة طاغية لا يجرو أحد من أهل القرية على معارضته خوفا وطمعا وفرارا من مواجهة الشر . ذلك لأن المؤلف - فى مقابل هذه الشخصية الطاغية قد صور أهل القرية مجموعة من التعساء المسلوبى الارادة ، يقضون كل أوقاتهم فى هيئة زرية جالسين فى مقهى « مرتجل » يمتصون أكواب الشاي بصوت عال ويحذر بعضهم بعضا من بطش صاب المصنع وينتظرون أن تصلهم « عقود العمل » ليهجروا القرية ويرحلوا الى الخارج . ايس فى حياتهم ولا حياة القرية أى عمل ولا أية صلات اجتماعية ، بل تنقسم القرية الى صاحب المصنع وبعض أعوانه وهم مشغولون فى كل لحظة بقضية تجريف أرض صابر ، وجلساء المقهى فى ثيابهم الرثة وأحاديثهم التافهة ولهجتهم المصنوعة . . . وانتظار عقد العمل ! .

حتى شيخ البلده - وهو فى العادة ذو مكانة وميسرة - اغراء صاحب المصنع بعقد عمل فسافر الى الاسكنندوية ليتسلمه . ترى أى عمل يمكن أن يؤديه « شيخ البلده » فى الخارج ؟ أما العمدة فقد رشاه صاحب

المصنع فأرسله الى « عمرة » مدفوعة ليخلو له وجه القرية وأهلها المتسكعين ليل نهار في مقهى على قارعة الطريق ! وكان البيوت والحقول قد خلت من كل عمل ، وأهل القرية ليس بينهم - كما يكون بين أهل كل قرية - صاحب رأى أو مكانة ، أو « عصبية » يستثير نخوتهم ويشير عليهم ويتصدى معهم لذلك الوحش الأدمى ! .. والطريف مع ذلك أن المخرج قد دس بين هذا القطيع التحس ماسح أحذية يدور بينهم ويجلس أمام أرجلهم ليمسح « أحذيتهم » ! كل ذلك لكي يستخدم المؤلف والمخرج ما أسميته في مقال كتبتنه عن هذه الظاهرة « الأبيض والأسود ، أو لقاء الأضداد » ، فليس فى شخصية صاحب المصنع « ظل » من تردد أو شعور انساني أو تفكير فى العواقب ، وليس عند جلساء المقهى « ظل » من نخوة أو تعلق بالأرض أو رفض للمهانة ، بل يقف الأبيض أمام الأسود والضد أمام الضد وجها لوجه لا يفصل بينهما شخصيات أقل ضراوة من جانب ، أو أقل استكانة من جانب آخر .

والذى يعرف البنية الاجتماعية للقرية المصرية معرفة صحيحة يدرك أنها لا تقوم على هذين الطرفين المتناقضين ، وأن هذا السلطان المطلق والخضوع المطلق لا وجود لهما على هذا النحو ، وأن هناك علاقات اجتماعية وأواصر قريبي ونسب وصداقات يمكن أن تعلق أحيانا على سلطان المال ، أو تخفف من غلوائه على الأقل . وليس فى القرية كل هذا التفاوت فى المال والسطوة ، اذ قل أن تخلو قرية من بعض ذوى الشأن أو الميسرة النسبية أو التأثير الشخصى يمكن أن يحدوا من بطش صاحب المال والسلطان .

ومن هذا اللقاء بين الأضداد تطفى « النمطية » فى رسم المواقف والشخصيات ويبدو فى المسلسل « فلاح التليفزيون » .. ذلك الفلاح الذى يصرخ دائما بلا مناسبة ويتحدث فى غلظة واضحة ، ويكسر أواخر الكلمات ويمطها فى مبالغة ، فيسسى العمدة « العمديه » والترعة « الترعيه » ، ويأكل اللحم اذا أتبع له فى شراهة بشمة كأنه حيوان ينقض على فريسة . والغريب أن مشهد الأكل على هذا النحو أصبح مشهنا لا يكاد يفلته مخرج أو ممثل فى مسلسل أو تمثيلية ، فاذا بالممثل يتحدث وفمه مملوء بالطعام يسيل أحيانا على شذقيه أو يديه ، ويدنع اللحم فى عجلة منهومة الى فمه فيحشره قبل أن يبتلع ما فيه . ولا أدرى كيف لا يفكر المخرج أو الممثل فيما يمكن أن يثيره مثل هذا السلوك عند المشاهد من اشمئزاز ونفور ، ولا أدرى كيف يشعر الفلاحون وهم يسمعون أنفسهم يتحدثون بهذا الاسلوب المصطنع ، ويرون أنفسهم وهم يأكلون على هذا النحو المنفر ؟

وليس علاج هذه الظاهرة بالأمر العسير ، فلدينا طائفة كبيرة من الممثلين الموهوبين الذين يستطيعون - لو أرادوا وبدلوا ما ينبغي من جهد - أن يكونوا أكثر قربا من الواقع . ومن واجب من يقبل دورا في مثل هذا المسلسل أن « يعايش » شخصياته في بيئاتهم الحقيقية ويلاحظ كيف يتكلمون ويشيرون وكيف تقوم الصلات الاجتماعية والنفسية بين بعضهم وبعض ، اذا كان الممثل من أهل المدينة أو أهل منطقة ريفية ذات لهجة وعادات مخالفة للهجة شخصيات المسلسل وعاداتهم .

وما دام الفلاح على هذا الصورة النمطية القائمة على مجرد التخيل البعيد عن طبيعة الواقع ، فان الممثل يضطر أن يضيف الى « النمط » شيئا من ابتكاره ليجعل منه شخصية متميزة بعض الشيء . وهكذا اضطر الممثل الذى يطمح الى شئ من التميز أن يجد لنفسه « لازمة » يكررها فى كل مشهد . ومع أن الفنان حسين الشربيني قد أثبت فى السنوات الأخيرة مقدرة ملحوظة على المسرح وفى تمثيلات التلفزيون ومسلسلاته ، فقد اضطر أن يتكرر لنفسه مثل هذه اللازمة فظل يختم حديثه الى كل من يخاطبه بقوله « يا حلو أنت يا حلو .. ! » سواء كان هذا مناسبا لطبيعة الموقف وشخصية المتحدث أم كان مخالفا للمألوف خارجا أحيانا على التقاليد والأخلاق .. يقولها وهو يمد ذراعه وأصابعه الى صدره من يخاطبه ووجهه - وقد يكون امرأة ريفية ! - حتى توشك الحركة المرسومة أن تتحول الى ضرب أو صفع ! وتابعه صاحب المصنع - الذى يمشى دائما فى ركابه ويعينه على الظلم - يقضم دائما شيئا لعله جزرة أو قطعة من خبز ، وحلاق القرية « ينتف » دائما شعره غير مرثية فى ذقنه الحليق فى مواقف لا يدعو معظمها الى « العصبية » . وأغلب الممثلين « يمثلون » فى تكلف واضح وكأنهم يؤدون أدوارا مما يقدم الى تلاميذ المدارس فى بعض البرامج التعليمية ، أو مشهدا من مشاهد « الارشاد الزراعى » ! لا نستثنى من ذلك الا الفنانين الكبيرين عبد الله غيث وحمدى أحمد ، والمثلة الشابة تيسير فهمى التى جنبت نفسها مزلق التقليد غير المتقن فتحدثت بلهجة « مدنية » . ولعل المخرج قد أعفاها من هذا المأزق لأنها فى المسلسل « بنت مدارس » !

وما دام الأمر قائما على المفارقة البعيدة عن المنطق فلا ضير فى أن يصل الشر الى غايته بوسائل ساذجة بعيدة عن المنطق كذلك ، فصاحب المصنع يسمى جاهدا للحصول على عقد ملكية أرض صابر حتى اذا ظفر به عن طريق السرقة والحداغ أمر فى اليوم التالى بالبدء فى تجريف الأرض وكان ملكيتها قد انتقلت اليه فى عشية أو ضحاها ، وكان الأمر

- حتى لو سرق مع العقد ختم المالك - لا يحتاج الى وقت أو اجراء وعقد بيع وشراء وتوثيق .

وتبدو السذاجة والبعد عن المنطق والواقع - فى الجانب المقابل - اذ يستكين ابن صابر بعد أن أصيبت قدمه بضربة الفأس الى علاج الحلاق برغم ما يحس به كل يوم من ازدياد الألم وسوء الجرح ، الى أن نقلته ابنته بعد فوات الوقت الى المستشفى فبترت ساقه . والذى يعرف أحوال القرية فى هذه الأيام ينكر أن يكون هذا هو غاية الوعي الصحى عند الفلاح مهما يكن فقره ، ويدرك أن القرية لم تعد معزولة كل هذه العزلة عن المدينة الصغيرة المجاورة ، وأن الذهاب الى الطبيب فى الوقت المناسب ليس عند الفلاح ضربا من المستحيل . . . كل هذا لكى يبدو - من خلال لقاء المكر البالغ والسذاجة المنكرة - خطر قضية التجريف وما يمكن أن تجر على أهل القرية من مصائب .

وحين تكون الشخصية ذات لون واحد ، بيضاء أو سوداء بلا ظلال ، أو تكون ذات بعد واحد سطى غير مركب ، يصبح تحولها عن طبيعتها وموقفها عسيرا الا اذا أتاح لها المؤلف من التجارب الكثيرة ما يعدل بها عن هذا الموقف أو ذاك . والمسلسل - الذى يتسم فى الأغلب بمتابعة الأحداث - لا يتيح لمثل تلك الشخصية هذا التحول البطيء المنع ، فاذا اقتضت الأحداث وسير المسلسل الى غايته أن يتغير كيان هذه الشخصية جاء تغيرها مفاجئا بعيدا عن منطق النفس والواقع . وهكذا - بسبب كلمات قليلة من امام المسجد الذى ظهر فجأة فى المسجد للحظات ثم اختفى كما ظهر وكأنه طيف فى قرية الأشباح - صحا ضمير الحلاق فجأة بعد أن كان قد غرق فى الاثم الى أذنيه ، وقرر أن يفضح صاحب المصنع ويكشف عن جرائمه - كأنها كانت مستورة ! - - وحين يصل ضابط الشرطة وقد هم صاحب المصنع وأعوانه بتجريف الأرض يتقدم صائحا متعرفا بجريمه وتآمره طالبا أن يقبض عليه هو وصاحب المصنع معا .

وضابط الشرطة - كغيره من ضباط الشرطة فى أغلب المسلسلات - شخصية تخدم هدف المؤلف فى « التشويق » وفى عرض سطوة الشر الممتدة قبل أن تنهار فى اللحظة الأخيرة . فحين يجىء الى مكتبه أحد أصدقاء الأسرة المنكوبة - وهو على قدر من التعليم دفعه الى اعتزال القرية وأهلها - وينبئه بما يوشك أن يقع ، يطلب اليه أن يرفع الأمر الى العمدة أولا اذ لا يستطيع هو أن يفعل شيئا قبل ذلك ! . . والعمدة فى طريقه الى العمرة المأجورة ، ثم لا يتحرك الضابط من مكتبه الا بعد أن تهرع اليه حفيدة صابر تستنجده ليلحق بصاحب المصنع معه أن

كان قد ذهب ليبدأ تجريف الأرض ، وكأنه لا يرى من واجبه أن يخف من مكتبه الا ليضبط « حالة تلبس » !

وقد يقال ان مثل هذه المناقشة المنطقية بعيدة عن طبيعة المسلسل التلفزيوني الذي يهدف في الغالب الى التسلية ولا يحرص كثيرا على منطق الأشياء ما دام يثير في نفس المشاهد شيئا من الاثارة الممتعة . وقد يكون هذا صحيحا بالنسبة الى كثير من المسلسلات ، لكن حين يتضمن العمل الدرامي قضية اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية كبيرة فلا بد أن يحاسب مؤلفه ومخرجه وممثلوه بمقتضى الأصول الفنية التي ينبغي أن تتحقق في أى عمل درامى ناجح يهدف الى الكشف والاقناع ، دون لجوء الى المبالغة التي تتجاوز حدود الواقع الى هذا المدى البعيد ، فتصور القرية ولم يعد من أهلها من هو حريص على الأرض الا شيخ كبير خانه ولداه وخذلته عشيرته .

على أنه مما يحمد للمخرج أنه كان سريع التنقل من مشهد الى آخر ولم يقصد الى الاطالة المهدودة في المسلسلات الكاملة ، وقد أعانه على هذا أن المسلسل كان في سبع حلقات . حبذا لو جرى التلفزيون على تقديم المسلسل المركز الذي لا يضطر المخرج الى استنزاف كل مشهد حتى آخر قطرة ، والذي يهون أمره على المشاهد اذا كان مسلسلا سيء التأليف أو الاخراج أو التمثيل .

فهرس

صفحة

- ١ - هذه السلسلة الجديدة - بقلم الدكتور عبد العزيز
الدسوقي ٣

فى القصة القصيرة :

- ٧ - ديروط الشريف - محمد مستجاب ٧
٢ - ملامح نفسية وفنية فى قصص محمد المنسى قنديل ٢٥
٣ - الفراشة - ميسلون هادو ٤٩
٤ - مدينة الموت الجميل - سعيد الكفراوى ٦١
٥ - هى وهو - سناء البيسى ٧٧
٦ - ملامح فنية فى أقاصيص محمد المخزنجى ٨٣
٧ - طابور المياه الحديدية - حسين على حسين ١١٩
٨ - الحلقة - عبد الله باخشموين ١٢٣
٩ - الزمن والشمس اللذيذة - ناصر العديلي ١٢٩
١٠- المسافة بين السيف والعنق - شاكر النابلسى ١٣٥

فى الرواية :

- ١ - الرمز والكناية فى قصص عبد الله الطوخى ١٤٣
٢ - الشخصية المحورية فى روايات مجيد طوبيا ١٥٣
٣ - قالت ضحى - بين الأسطورة والواقع ١٦٣
٤ - الجدران - محمد سليمان ١٧٣
٥ - جزء من حلم - عبد الله الجفرى ١٨٣

٢٢٩

فى الدراما التلفزيونية :

- ١ - المسلسل التلفزيونى بين الضرورة والفن . . ١٩١
- ٢ - الأبيض والأسود فى المسلسل التلفزيونى . . ٢٠١
- ٣ - عصفور النار - بين الرمز والواقع . . . ٢٠٧
- ٤ - الشهد والدموع بين الميلودراما والفن . . . ٢١١
- ٥ - الامام مالك والمسلسل الدينى ٢١٥
- ٦ - فلاح التلفزيون ٢٢٣

مكتبة سواد الأريكة
www.books4all.net

