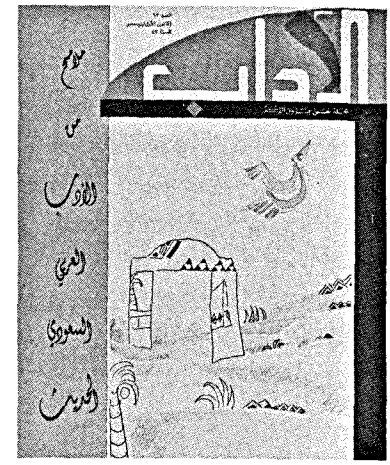
مناقشات ١

القصص في ملف الآداب السعودي



ماجدة حمود

أصدرت مجلة **الآداب** عدداً خاصاً عن الأدب العربي السعودي الحديث (عدد ١٢، كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٥) أتاح لنا الفرصة للاطّلاع على عشرة نماذج من القصّة القصيرة السعودية، تستحق التأمّل والنقد نظراً للمستوى الفني المتقدّم الذي وجدناه في معظمها.

* القصّة الأولى، وعنوانها «مشارق» لمحمد علوان، تتناول بطلاً رمزياً اسمه «مشارق» يراه الآخرون وسيماً ويرى نفسه دميماً. غير أنّ هذه القصّة تبدو مغرقةً في الرمزية، ولم تفلح في إيجاد الصلة بينها وبين الواقع.

صحيح أنّ الكاتب عمد إلى الغرائبية في التخييل، لكن المرء حين يتأمّل هذه الغرائبية يحسّ أنّها غير موظّفة توظيفاً جيّداً لصالح القصّة وبنائها الفنّي، لأنّ الكاتب لم ينتبه، باعتقادنا، إلى أهمية تواصل المتلقي مع النص الأدبي.

* وأما القصّة الثانية لصالح الأشقر، فإنّ عنوانها «تضاريس» يحمل دلالات مناسبة لسرده القصصي. ذلك أنّ الإنسان كتضاريس المدن التي يقطنها: فإنسان المدن المغلقة المحاصرة يختلف عن إنسان المدن المفتوحة المنطلقة، وهو حين يغيّر مدينته المغلقة يحسّ بنفسه مستقراً ولاجئاً في آن واحد.

إننا أمام سيرة ذاتية لمعاناة إنسان مقهور منذ طفولته التي لم يعرف فيها سوى ترداد أقوال الكبار كالببغاء، وقد كان أوّل درس تلقّاه هو كيف يرتدي الأقنعة المتنوّعة، إذ لكل ظرف قناع، وهو حين ينسى ارتداءه تلاحقه الأشباح والمتاعب. لذلك تفتقر المدينة المغلقة إلى إنسان حقيقي يعيش ذاته، فتغرق في القباحة وتحتضر.

هذا، وقد أفلح الكاتب في تقديم لغة الأعماق، فبدت لنا لُغتُهُ متميّزةً بشفافيتها الموحية وإن كنا نتمنّى لو كانت لغته أكثر كثافة، إذ يلمس المرءُ ثرثرةً لفظيةً لا داعي لها أحياناً. فهو يقول مثلاً «انهض باكراً، أتلفت حولي ولا أجد إلاّ أنا، أنا أشعر بالوحدة، لا صوت ولا رائحة، كل ما حولي ساكن وميت، أصغي إلى الخارج ولا أسمع دبيب الحياة فأذرف دموعاً مالحة.» (ص ١٥).

كما أنّ علاقة البطل «وادي» بالمكان تبدو قلقة بحاجة إلى تسليط الضوء عليها، وبخاصة على علاقته بالمنفى (المدينة المفتوحة).

كان القاص يردّد اللازمة التالية «يكتب وادي من أوّل السطر» كلّما انتقل من زمن إلى زمن آخر (أي من تيّار وعي إلى تيّار آخر). وتوحي لنا هذه الجملة بأنّه يكتب سيرة ذاتية لإنسان مقهور، فيتقاطع صوت الراوي مع صوت البطل الذي يتحدّث بصيغة المتكلّم المفرد. لكنّ هذا يخلخل، برأينا، انسجام القارئ مع النصّ، ويذكّره بأنّه أمام عالم مصطنع يقدّمه صوت المؤلّف لا صوت البطل.

* في القصة الثالثة «الوحش» لسعد الدوسري، نعيش عالماً مرعباً، يهرب فيه البطل صارخاً: «لا أريد أن أقاتل». لكن الغموض يلفّ أبعاده، فلا نجد مكاناً محدّداً أو زماناً معيناً، كما لا نجد تجريداً محكماً، فتضيع منّا معالم الصراع. بل نحن نحسّ تارة أنّه صراع من أجل الحرية: «نريد ساحلنا بفقره، ببواخر البن والعاج والتوابل والشاي، بالريح القليل الذي يكسي عوراتنا، ويظلّل شمسنا الحارقة، ويحمينا من الطلقات التي يصوّبها علينا الجنود» (ص١٧). لكنّنا لا نعرف من هم هؤلاء الجنود؛ ولو حُدِّدَ الزمانُ والمكان لكان ذلك أفضل من أجل تواصل القارئ مع عالمه القصصي.

... ونحسّ تارة أخرى أنّه صراع اجتماعي يواجه تقاليد قاسية تمنع التزاوج بين قرية وقرية: «نحن اللذين اخترنا أن نكون مَرْجماً لحجارتهم، سيرجمون جسديْنا، لكنّهم سيفشلون أن يهدّوا جداراً قرّرتُ أنا وإياك سرّاً أن نبنيه... إنّهم لا يريدوننا معاً، كلّ هذه الحروب كي يطفئوا أي اثنين يلطّخون الألغام المنصوبة بين القرى» (ص ١٨).

بالغ الكاتب، باعتقادنا، في تكثيف لغته إلى درجة أساء فيها إلى رسم عالمه القصصي فضاعت ملامحه الأساسية، رغم محاولة الكاتب ربط عالمه بالواقع.

* في القصة الرابعة «غبار العتمة» ليوسف المحيميد، نجد عنواناً متميزاً يكثّف دلالاتها. ذلك أنّ حياة المرأة الأرملة يعلوها غبار الأيّام التي لا تعرف الضوء؛

فهي تعيش وحدة قاتلة ورغم ذلك تلوكها الألسنة.

المدهش في هذه القصّة أنّ صوت المرأة يقدّمه لنا صوت الرجل (المؤلّف) بحساسية مرهفة، تجسّد وحدتها، كما تجسّد، بفنية عالية، توقها للحياة عبر جملة بسيطة «أشوف البحر وأموت» تارة وعبر حلم اليقظة تارة أخرى، إذ يتيح لها أن تسبح في بحر من الماء المالح متلمّسةً فقاعات الماء. إنّ هذه القصّة أشبه بلقطة سينمائية، تسلّط الأضواء على لحظة من لحظات البؤس الإنساني بشفافية عالية ولغة مرهفة تجمع بين الكثافة والبساطة النافذة إلى الوجدان.

* وأمّا القصّة الخامسة «ألق» لعبده خال، فإننا نجد أنفسنا فيها أمام مشهد إنساني مرعب: مريض انفضّ من حوله الأصدقاء والزوجة، يعيش حلماً واحداً هو أن يطرق بابه زائرٌ من أصدقائه الكثر، يخفّف عنه بؤسَ المرض، لكنّه لم يجد زائراً سوى الموت.

لقد قدّمت لنا هذه القصّة بؤسَ العلاقات الإنسانية في زمن استهلاكي بات الإنسان فيه يزن علاقاته بأصدقائه بميزان الربح والخسارة؛ فإذا كانت الزيارة ستعود عليه بالفائدة أو المتعة فأهلاً بها، وإذا كانت ستعود عليه بالغم أو التعب فهو في غنى عنها.

بدت لنا هذه القصة حيويةَ اللغة تنبض بالعمق الإنساني، مجسّدةً آلام المريض وحاجته المعنوية لوقوف أصدقائه إلى جانبه. كما تجسّد عبر فنيةِ التناصّ الخارجي (أخبار المجتمع في التلفاز) تردّيَ العلاقات الإنسانية إلى درجة يقتل فيها الصديقُ صديقه.

وبدت لنا اللغة القصصية متألقةً بفضل استخدام المؤلّف لغة التضاد («الأوغاد الأعزّاء» التي تفضح بؤس الصداقة حين ينقلب الأعزاءُ إلى أوغاد)... وبفضل استخدام الكاتب اللّغةَ الساخرة «أحبكم بجميع صوركم: كذبكم نفاقكم... انتهازيتكم».

كما قدّم لنا صورة للمرأة عبر لقطتين سينمائيتين سريعتين ومتناقضتين: المرأة في الماضي (الأم) تصل ليلها بنهارها أمام سرير زوجها المريض، والمرأة اليوم (الزوجة) تتبرّم بزوجها المريض بل تفكّر برجل غيره.

وقد بدت لنا الخاتمة موفقة: إنّ الإنسان المريض حين يفتقد دفء العلاقات الإنسانية لن يجد زائراً له سوى الموت؛ فهو الملاذ الوحيد حين تنهار القيم الإنسانية والمثل العليا.

* وأمّا القصّة السادسة «حكاية صوت مغيب» لأميمة الخميس، فتستند الكاتبة في بنائها على الحكاية الشعبية، التي تجد فيها معادِلاً رمزياً للواقع، وبفضلها تستطيع الحديث عن بطلتها المسجونة في منزل يحرسه سبعةُ غيلان.

لذلك تلجأ الكاتبة إلى لغة الطقوس السحرية وتمائمها. فاللغة العادية تبدو عاجزة عن رصد عوالم داخلية غير عادية، تجبر البطلة على أن تغرز مكان القلب حصاة تدفن فيها جمر النبض المتقد.

إننا أمام لغة شفّافة، ذات ملامح أنثوية واضحة (مثلاً قولها: «كما ينشق درب الحياة عن الجنين، انشقّت البوّابة عن فتايَ»). وهي أيضاً لغة تجسّد روح التمرّد على أحزمة الظلام وتصمّم على الحلم بغدٍ أفضل.

لكننا نأخذ على الكاتبة التدخل بصوتها عدّة مرّات (في المقدمة وفي الخاتمة وخلال سياق القصّة)؛ فهي تقول مثلاً: «مازال الحديث على لسان البطلة» (ص ٤٥) وهي تكرّر هذه اللازمة في الصفحة نفسها مرّتين.

يحمل العنوان الذي اختارته الكاتبة «حكاية صوت مغيّب» دلالات تغني عالم القصة. فهو يجسّد حكاية بؤس الإنسان حين تُسجن أحلامه وآماله في قمقم فتغيب معالمُ شخصيته، ونفتقد صوته الخاص به.

إنها قصة رمزية بذلت الكاتبة جهداً في ربط خيوطها بعالم الواقع. وقد تكون أفلحت في الاستعانة بالحكاية الشعبية، لكنها لم تفلح كثيراً - باعتقادنا - في تجسيد معادلها الواقعي.

* القصة السابعة «البدوي والحمامة» لعبد العزيز مشري، تقليدية مألوفة الحدث: إنه الزواج الصفقة (زواج عجوز غني بفتاة صغيرة فقيرة) وما يجرّ من آلام على الفتاة (الحمامة) وركض العجوز (البدوي) إلى الأطباء ليداووا عجزه الجنسيّ.

إن لغة السرد هي التي استطاعت أن تمدّ القصّة بالحيوية والجمال. فقد بدت لنا حيوية واقعية ذات إيقاع موسيقي سريع يجسّد الحدث بطريقة جذّابة «حام وطاف وحطّ وشدّ...»، «وإن كان شاسع السن بينك وبينها بعيداً فالمال يحقّق المحال.».

ولعلّ سرّ حيويتها أنها ابنة البيئة الصحراوية: تسرع إليه «كالحذفة بالحجر»، وابنة البيئة الثقافية «دعاها لأمر لا يحلّ الإبطاء عنه».

* في القصّة الثامنة «السحّارة» لبدرية البشر، نحنُ أمام قصّة مدهشة في بساطتها وعفويتها. لكن البساطة هنا لا تعني السطحية والابتذال، بل إنّها البساطة السحرية، إذ استعانت الكاتبة في بناء قصّتها بسحر عالم **ألف ليلة وليلة**، وهو ما أضفى على الحدث العادي (معاناة البنت من ظلم زوجة الأب) سحراً وألقاً حين أدخلت الكاتبة في سياقها السردي شخصيةَ العمّة وصندوقَها السحريّ. وهذا الصندوق، رغم ما يحتويه من أشياء عادية صندوقٌ خرافي، إذ تقول العمّة وهي على فراش الموت لابنة أخيها: «هذه السحارة فيها سري، ساكون داخلها أنصت لك... وحين تريدينني ساكون قريبة منك، وسأهتم بك عند الحاجة، فلا تخافي إن ضاقتْ بك دنياك، افتحيها في ظلال الليل وستجدين وجهي يقابلك، فإن كان يضحك فهو الرضى بما تسألين عنه، وإن كان غير ذلك، فهو كما رأيته». لكن الخاتمة تنير لنا حقيقة الصندوق: فقد كان مزوّداً بمرآة تنظر نورة فيها فترى نفسها وهي تظن أنّها ترى عمّتها لشبهها بها. واللقطة الفنية، هنا، تتجسّد في أنّ الذات الإنسانية هي المعوّل عليها أولاً وآخراً، وأما القوى السحرية الخرافية فهي وهم نلجأ إليه في حالة الضعف ولن يفيدنا إذا لم نعد إلى ذواتنا ونواجه مشاكلنا بأنفسنا.

نلمس في هذه القصة أيضاً لغة

تصويرية مدهشة، تنبض بالخصوصية الأنثوية، ومثالُها: «أحببتُ شعري لأنّه صار مظلّتي التي تمطر بحكايات عمّتي في أماسي الوحدة وتحميني من الغول الذي يشبه زوجة أبي» (ص ٧٤).

لكنْ يُؤخَذُ على الكاتبة عدمُ استقرار لغة الحوار لدى الشخصية الواحدة، إذ نجد العمّة (البسيطة الأميّة) تارة تتحدّث بالعامية، وتارة بالفصحى. وإنّ هذا القلق اللغوي يفسّر - في اعتقادنا - تردّد الكاتبة في استخدام العامية لغةً للحوار.

* تقدّم لنا القصة التاسعة «طرق تتلمّس الليل» لعبد الله التعزّي عالماً مبهماً لنا. فثمة امرأة تسقطها نسماتُ الليل في بئر، ورجل يمدّ يدَه وينتشلها منه، ثم يقدّم لها صندوقاً. إنّ الكاتب لم يغنِ رموزه بالدلالات، فأغرق في الإبهام، وبدت لغتُهُ الرمزيةُ أشبه بطلاسم. كما أنّنا لم نستطيع تلمسَ دلالات العنوان، باعتباره أحدَ المفاتيح التي تدخلنا إلى عالم القصة. ولهذا لن يستطيع المتلقّي، باعتقادنا، التواصل مع «طرق تتلمّس الليل» لأنّها أغرقت في الظلام الرمزي.

* وأمّا القصّة العاشرة، وهي «الحوت والمدينة» لشريفة الشملان، فهي قصة كابوسية، إذ نعيش مع الشخصية حلماً مفزعاً: حُوتٌ كبير يقترب منها يريد التهامها في الليلة الأولى، ثم نكتشف أنّ هذا الحوت لن يرحم أحداً، بل سيبتلع النّاس كباراً وصغاراً مع مدينتهم. ينصحها زوجها بعدم رؤية نشرات الأخبار، لكنّنا نكتشف بعد قليل أنّ الجميع داخل بطن الحوت، متأقلمين مع بشاعته («مع رائحة القيء»). فلعلّ هذا الحوت رمز للحرب التي تلتهم الناس والمدن وتجبرهم بالتالي على حياة آلية وأنانية، ينسون فيها آلام الآخرين، حتى ضاعت حساسيتهم وتعوّدوا رائحة القيء.

وقد استفادت الكاتبة هنا من القصص القرآني (قصّة يونس والحوت) لكنّها أضفت عليها دلالات جديدة.

جدّة

بعد بيان علي الطائي كيف سنكتب الشعر؟!

عبد الستار ناصر

في عدد **الآداب** ٩/١٠/١١ الصادر في تشرين الثاني ١٩٩٥ مناقشاتٌ لبيان الشاعر العراقي «علي الطائي» الذي سبق للمجلة أن نشرته في عدد تموز/ آب من السنة نفسها، بعنوان «باتجاه قصيدة عربية جديدة». ويدور هذا البيان حول ما أسماه الطائي بـ«القصيدة الأدائية».

من المفيد حتماً، قبل الدخول في مناقشة البيان الطائي والمناقشات التي جاءت بسببه، أن نقتطف الجزء التالي من كلام الشاعر: «تأكد لي من خلال انحيازي للمعنى، وبعد ثلاثين عاماً من العمل الشعري الدؤوب، أنّ الشعر ليس طرازاً معمارياً واجهته الأولى الشكلُ وحرفيّته، بل وجدت أنّه المعنى الذي يعبّر عن روح الأمّة التي لا تحتاج إلى شكل بقدر حاجتها إلى مضمون متجدّد يكتسب شكلَه من الفعل العامّ لحركتها وتفاعلها بين / ومع الأمم المتقدّمة».

ويبدو أنّ هذا القول - دون سواه - هو الذي أشعل فتيلَ الاعتراض والنقاش عند السيدين «محمد ابراهيم الحاج صالح» و«محمود الحاج قاسم». ذلك أنّنا اعتدنا منذ طفولة الكتابة ومنذ صبا الابداع أن نسمع ذاك القول الشائع السائد المكرور عن ضرورة التحام الشكل بالمضمون وعَدَم الفصل بينهما في أحلك ساعات الإبداع.. وعندما جاء علي الطائي بمقولته تلك رأى محمود الحاج قاسم أنّ الطائي «يشعر بأنّه يكتب ما لا رغبة له به، بل يكتب برتابة اختيارية تزيد في المتراكم من الحديث الذي لا معنى له ولا تأثير، ثم يلقي باللوم على ضعف وعي التجديد».. ويصرخ بقوّة في وجه الطائي: الضعف عند من؟ من تعني بذلك؟ لماذا لم تذكر اسماً ولا تريد أن تشير إلى أحد باسمه؟

وأرى عند أوّل وهلة، أنّ محمود الحاج قاسم على جانب من الحق. ذلك أنّنا عندما نمتلك الجرأة على صياغة «بيان» في الشعر الذي نريد، ينبغي أن يكتمل مشهدُ الجرأة حتى نهايته فنذكر التجاربَ التي مرّت مع أبطالها، ودواوينَ الشعرِ مصحوبةً بأسماء مبدعيها.. أما علي الطائي فقد ترك خلفه مئاتِ الشعراء العرب - من جيله - دون أيةِ إشارةٍ، واكتفى بالذهاب فوراً إلى بيوت «عمالقة» الشعر العربي المعاصر.

ثم وصلتُ إلى كلام السيد قاسم التالي: «إنّ قراءة عابرة للبيان تكفي لنستنتج أنّ الأستاذ الطائي قد أجرى دراسةً ميدانية على شخصيته الشعرية ثم راح ينتقد ويفنّد أخطاءه وعثراته وأفكاره وسلبياته التي ضرب بها عرض الحائط». ويواصل حديثه قائلاً: «إنّ الطائي لم يكتفِ بذلك، بل راح يعمّم وبالتالي راح يقول إن الشعراء - السيّاب والبياتي ونازك الملائكة ونزار قبّاني ومحمود درويش وأنسي الحاج وأمل دنقل وأدونيس - قد كتبوا بحرية