لغةُ السَّرد وتجربةُ العَبَث
في القصّة الليبيّة القصيرة
رؤية وتطبيق (٢)

دكتور / محمد سيد عبد الحميد الدمشاوي
محاضر بكلية التربية - جامعة عمر المختار

مقدمة

هذا هو الجزء الثانى من البحث وفيه حاولت أن أجسد الرؤية التنظيرية التى جاءت فى الجزء الأول منه، وذلك من خلال مجموعة من القراءات لمجموعات متعددة من القصص الليبي، آملا أن تكون الرؤية التى ناديت بها فى الجزء الأول قد أضحت هنا أكثر قربا وصدقا ووضوحا ، كما آمل أن تقدم هذه القراءات المتعددة للقارئ الكريم رؤية صادقة عن القص الليبي وما يمتاز به من جدة واختلاف عله يجد فى ذلك كوة ينطلق منها إلى البحث والتحليق فى هذا العالم القصصى الجديد، وأن يصل منها إلى قراءات أخرى ورؤى جديدة تتناغم مع سحر هذا الإبداع.

ولعل من الغريب واللافت أن هذه الدراسة فى قراءتها للقصص الليبي قد تنبأت بالثورة والتمرد كما نادى بهما "كامى" كرد فعل إيجابى على الإدراك العبثى، وكثيرا ما كنت أتساءل عبر هذه الصفحات عن الأسباب التى دعت المبدعين الليبيين إلى النزوع إلى هذا اللون من الكتابة ، رغم اختلاف الظروف والأحوال عن البيئة التى نشأ فيها هذا الفكر ، كما كنت أتساءل عن طبيعة هذا الاستشراف الذى يمارسه هؤلاء المبدعون باحثا عن الحكمة الخبيئة فى نفوسهم.

ولكن الوقت لم يطل كثيرا حتى أجاب الليبيون أنفسهم فى السابع عشر من فبراير إجابة شافية على هذا التساؤل ، تماما كما صنع أبناء مصر فى الخامس والعشرين من يناير ثورتهم المجيدة على ضفاف النيل.

د/ محمد سيد الدمشاوى

المنيا في فبراير ٢٠١١

الإنسان ـ التشيؤ ـ الغربة

قراءة في قصة :

ابتسامة عابرة لعبد العزيز الرواف

لعل من الضروري أن ندلف إلى قصة "ابتسامة عابرة"[1] لعبد العزيز الرواف عبر عتبة العنوان الذي يكاد يشكل الكلمة المفتاح لهذه القصة من خلال ما يحيل إليه من مقاصد ، وما يحمله من الدلالات، بل هو يشكل كشفا لمخبوء القصة، وتعرية لمكنونها.

فالابتسامة عند القاص تكاد تتحول إلى رؤية سيميائية تقبع خلفها مجموعة من المعاني والمفاهيم والدلالات التي تنطلق مما أسسته الرؤية الشعبية في كثير منها، أو حتى تلك التي تكاد تكون مستقرة في الوجدان العربي من تنوع الابتسامات وتعدد دلالاتها .

ولعل الابتسامة العابرة التي يحملها العنوان تحيل إلى المفهوم الضدي للابتسامة أو للفرح بوجه عام ، من خلال ما تشي به وما تقدمه من إشارة زمكانية إلى حالة الحزن المسيطرة على بطل القصة؛ حيث هو حزن طويل وممتد ، زمانا ومكانا ، لا يزول بهذه الابتسامة العابرة التي لا تشكل سوى لحظة فارقة كشفت بجمالها الوقتي المحدود عن عبث الحياة التي كان يحياها في الماضي والتي سيعود إليها في المستقبل القريب ، كما كشفت عن مرارتها وقبحها ، وكأنها بذلك تشكل المعنى المشابه للشطر الأول والمضاد للشطر الثاني في قول الشاعر :

ضدان ماضينا وحاضرنا والضد يظهر حسنه الضد

حيث إن الضد هنا يظهر قبح الضد ، ويبرز بشاعته .

هذا فضلا عما يمكن أن تقدمه لفظة "عابرة" من إشارات أخرى عبر معانيها المتعددة ، وإشاراتها الدالة التي يمكن أن تؤول إليها ، بما يمكّن من تقديم قراءة أخرى تثري القيمة الفنية لهذا العمل الإبداعي، لا سيما إذا كان ذلك في معية هذه العبارة المهمة :

"عبرت من أمامي بابتسامتها الندية"

والعبور هنا هو عبور زمكانى يخترق المكان والزمان معا، لا سيما وأن إشكالية الزمن تكاد تشكل عاملا مهما ورئيسا من عوامل الإحساس بالعدمية ، كما تظهره لغة السرد ، سواء من خلال الإسقاط على الزوجة وشريكة الحياة :

" فالعمر وهموم الحياة تركا على جسدها بصمات غيرت من صورتها الكثير ، أما أنا فلا زالت مقاومتى لعوامل الزمن صامدة رغم بعض الشعيرات البيضاء التي بدأت تتكاثر على جانبى الرأس"

أو من خلال رؤية الشخوص عبر مرآة الزمن، لا سيما تلك الشخوص التي كانت سببا في إدراكه لعبثية الواقع ، أو تلك التي تقف حائلا بينه وبين نيل السعادة والإحساس بالحياة ـ مما يكشف ـ من خلال استنطاق الدراسات النفسية ـ عن انتباه لإشكالية الزمن ، وإدراك حاد لمعاداته للإنسان ، إلى الحد الذى يجعل منها أشكالا أخرى لـ" الإسقاط البرجسونى" يفضى بنا إلى تحلل الذات وتشظيها :

"مامى فتاة لم تتخط بعد عقدها الثانى ..." ،

" كان ابنى الذى يوشك على مغادرة تخوم المراهقة قد صعد معى إلى السيارة".

وهو في ذات الوقت عبور للإنسان ... يخترق الآلة ، وينفذ من جدار التشيؤ إلى حقيقة الإنسان وإلى جمال الحياة عند هذا الإنسان .

بل إننا سنجد أن الابتسامة في هذه القصة تشكل محورا أساسيا يرتكز عليه القاص في التأسيس لمجموعة من المقاصد؛ مما جعل من الابتسامة هنا أيقونة رامزة، أو حقلا سيميائيا حافلا بالدلالات القابعة خلف كل ابتسامة على حدة، لعل أكثرها محورية هى تلك الابتسامة التي وقعت علي بطل القصة من الفتاة ، أو التي تكرر وقوعها عليه منها ، والتى يصفها بالندية مرة ، وبالجميلة مرة أخرى ، وبالعذبة مرة ثالثة ، حيث يقول:

"عبرت من أمامى بابتسامتها الندية"

وحيث يقول في موضع آخر :

" وأطلقت نحو سيارتى نظرة جذلى أعقبتها بابتسامتها الجميلة "

وكما يقول في موضع ثالث :

" فكرة الحت في المحال بأن أترك سيارتى وأن أسير إلى نهاية الأمر مع صاحبة أعذب ابتسامة..."

وهناك الابتسامة الـ "*أكثر إشراقا*"، والتي يشير من خلالها إلى تلك الحالة المزاجية للعاشقين ـ الفتاة وابنه ـ الذين سرقا منه أملا كاد يسترده من الضياع، ويذهب عنه هموم الحياة ورتابتها.

وهناك الابتسامة التي "*تحمل أكثر من معنى*"، كتلك الابتسامة التي تأتي في خاتمة القصة:

"*أصبح الشارع الآن أمامي خال*[2] *مما يعرقل حركة السيارة، ضغطت دواسة البنزين وابتسامة تحمل أكثر من معنى ترسمت عنوة على ملامحي*"

ومن ثم فالابتسامة في هذه القصة تكاد تكون هي الكلمة المفتاح لمعظم شخوص القصة، ولمعظم أحداثها، فضلا عن دورها في "التبئير" للقصة.

فإذا ما انتقلنا إلى متن القصة، أو إلى تلك الحكاية التي ينسجها تدفق اللاشعور عند الراوي / السارد الذي يقبع خلف شخصية بطل القصة. والذي يتحدث بضمير المتكلم ليعلن عن تواجده الدائم والمهيمن والموجه للمخاطب السردي منذ أن بدا بإدارة محرك السيارة ليطلق لها العنان في حين تبدو رأسه مثقلة بشتى أنواع الهموم التي تبدأ في الظهور واحدا بعد الآخر.

تلك الهموم التي تتواتر على ذهن الراوي، أو البطل الحقيقي للقصة، والتي تأتي على هيئة قائمة طويلة.. يأتي في ذيلها "*طلبات الصغار*" واحتياجاتهم، ويأتي في أعلاها هموم شريكة حياته التي تلاحقه بشكها وريبتها بمناسبة وبدون مناسبة، وإن كان يلتمس لها بعض العذر حين ينظر في مرآة السيارة ليدرك أن عوامل الزمن التي أثرت في زوجته وغيرت من مظهرها لم تغير منه الشيء الكثير.

ثم تنطلق السيارة به في زحام المدينة المكتظة بالسيارات والبشر ليضطره هذا الزحام إلى البطء في الحركة، لكنه يتيح له فرصة للتدقيق في اللافتات وفي وجوه المارة، وهنا تلتقي عيناه بتلك "*العابرة*" التي تبتسم له ابتسامة ندية تأسر لبه، وتفقده الشعور بالزمان والمكان معا، وتجعله يقع في شرك هذه الابتسامة، وفي شرك صاحبتها، لاسيما حين يدرك أن تلك الفتاة التي لم "*تتخط بعد عقدها الثاني*" تحملق في السيارة، ليتأكد بالفعل أنها تقصده هو بالتحديد وليس غيره. ويخطر له عندئذ أن يبقى السيارة في أحد الأماكن الفارغة ليتمكن من اللحاق بها من أجل أن يعيش معها لحظات من الحب والسعادة، لكنه يفاجأ بذلك الصوت الذي يأتيه من المقعد المجاور له قائلا: "

توقف يا أبى هذا محل أحد الأصدقاء أريد النزول عنده" ، ليعلم في هذه اللحظة أن هذا الصوت هو صوت ابنه الذى يجلس إلى جواره في مقعد السيارة، ذلك الفتى الذى *"يوشك على مغادرة تخوم المراهقة"*، والذى كان قد صعد إلى السيارة معه ، ولأنه قد *"انساق وراء تداعيات الفكر وسيطرة اللحظة الراهنة"* فقد نسيه ، وغفل عن أمر وجوده إلى جواره .

ثم يتابع الرجل ابنه من خلال مرآة السيارة فيجده قد وصل إلى حيث صاحبة الابتسامة ، وأنهما نظرا ناحيته وقد *"ارتسمت على وجهيهما ابتسامة أكثر إشراقا"*، ليتأكد له عندئذ أن الابتسامة السابقة لم تكن موجهة إليه هو وإنما كانت لذلك الابن الذى يجلس إلى جواره ، وفى هذه اللحظة يدرك أن الطريق قد أصبح خاليا من كل ما يعرقل حركة السير، فإذا به ينطلق وقد ارتسمت عنوة على وجهه ابتسامة تحمل أكثر من معنى .

تلك هى الحكاية التي يصوغها السارد على هيئة من التداعي اللاشعوري الذى يفيض من المخزون الجارف على تلك الرأس المثقلة بالهموم والأعباء الحياتية ، وتلك هى القراءة الأولى للنص بشموليته .

لكننا عندما نعيد قراءة القصة مرة أخرى، وبصورة أكثر روية ، سندرك أننا أمام تجربة مغرقة في العبث ، وموغلة في العدمية ، تتجسد لنا عبر عدة زوايا ، وإن كانت الزاوية الأوضح والأهم في ذلك هى تلك الصياغة التي يصوغها السارد عبر فكرة العالم الموازى الذى يصنعه القاص .

ذلك العالم الموازى هو عالم " السيارة " التي يدور محركها مع أول حركة لبطل القصة ، ليستمر معه في حركة موازية وملاصقة لحركاته وسكناته، بل وتختتم القصة مع حركة السيارة أيضا لتصاحب ديمومة الحركة والدوران حتى في تلك الانطلاقة الجديدة التي تعقب الصدمة ، أو حالة المفاجأة ، والتى يعود من خلالها بطل القصة إلى حالة التشيؤ مرة أخرى ، أو يعود إلى تلك الدائرة المفرغة من جديد ، والتى تجسدها جملة الخاتمة:

" أصبح الشارع الآن أمامى خاليا مما يعرقل حركة السيارة، ضغطت دواسة البنزين وابتسامة تحمل أكثر من معنى ترسمت عنوة على ملامحى"

فهي إذن حالة من التلازم والتلاصق والتماهي بين ذلك البطل المتشيئ وبين تلك السيارة .. حالة قصد إليها القاص الذي حرص على هذا التلازم من بداية الاستهلال وحتى جملة الخاتمة مرورا بمجمل الأحداث.

ولعل نظرة سريعة إلى لغة السرد ، التي نجح القاص - إلى حد بعيد - في أن يجعلها تتواءم مع هذا السياق ، تكشف لنا عن تلك الرؤية :

فإذا وقفنا عند الاستهلال الذي يكاد يرتقي بنا درجة أخرى بعد عتبة العنوان نحو رؤيوية المؤلف ومقصدية السارد ، أو ما يعرف بـ "التبئير" ، وهو هنا تبئير داخلي يكشف مخبوء النفس ، ويعلن عما يدور في دواخلها ، كما يظهر من توجيهه للحكاية حيث يقول :

"أدرت محرك السيارة، لم أترك له فترة كافية ليستقر بعد أن أعلن سريان الحياة في أوصالها"

فالملاحظ هنا أن الاستهلال يبدأ بكلمة: "أدرت" التي تأتي متوافقة مع السياق الذي يريده القاص ؛ فهي تحيل إلى تلك الدائرة التي يدور فيها ذلك الإنسان الآلة ، أو الإنسان الذي تحول بفعل حركة الزمن القدرية - حسب مفهوم المؤلف - أو بفعل الهموم والمتاعب التي تثقل كاهله ، إلى آلة تعمل ليل نهار لتوفر متطلبات الغير - طلبات الصغار وشريكة الحياة .

ثم يأتي التعبير الاستعاري الذي يصور ديمومة الحركة وعدم القرار :

"لم أترك له فترة كافية ليستقر بعد أن أعلن سريان الحياة في أوصالها" .

وحين يتحدث عن أثر عامل الزمن عليه وعلى زوجته يأتي قوله:

"يضاف إلى كل هذا أن المعارف[٥] كثيرا ما يلحقونني بمحطات مررت عليها منذ زمن بعيد"

وحين يتحدث عن وصوله إلى مركز الزحام في المدينة يأتي قوله:

"وصلت إلى أكثر شوارع المدينة حركة بالسيارات والبشر، أصبح تحرك السيارة في غاية الصعوبة فهي تسير لبرهة وتتوقف زمنا ، القلق يفرض نفسه من جراء هذه الحالة

حيث تأتي حالة التلازم المقصود بين الإنسان والآلة ، أو السيارة على وجه التحديد .

وحين يتحدث عن متابعة صاحبة الابتسامة له يأتي قوله :

"أطلقت نحو سيارتي نظرة جذلى أعقبتها بابتسامة جميلة"

ثم يأتي قوله :

- زاد غبطتي أكثر تركيزها على تحرك سيارتي حتى أمر بقربها -.

بل إن هناك ملمحا آخر شديد الأهمية يتبدى لنا في لجوء القاص إلى أن يجعل من مرآة السيارة منظار حقيقيا يصوب له الأمور، ويصحح له الأخطاء ، ويطل من خلاله على العالم ؛ فيقول حين يتحدث عن الشك الذي ينتاب زوجته ، والذي يشكل عاملا آخر من عوامل القلق والتوتر :

- نظرة عابرة للمرآة بوسط زجاج السيارة الأمامي جعلتني ألتمس لها بعض العذر فيما تخشاه-

وحين يحاول معرفة الجهة التي يذهب إليها ابنه يقول:

- تابعته من خلال المرآة -:

وكل هذه العبارات إنما تؤسس لشيء واحد هو خلق حالة من التماهي بين السارد ، الذي يختفي وراء شخصية بطل القصة ، وبين السيارة ، أو بين الإنسان داخل السارد وبين الآلة .

ثم تأتي لحظة التمرد التي يحاول بطل القصة من خلالها الخروج على قوانين العالم القهري ، والتمرد على الحاضر، أو التمرد على هذا الواقع المرير، أو حالة الرفض للآلة والخروج من حالة التشيؤ إلى الإنسان/ الإرادة والمشيئة ، أو الإنسان/ الحياة والسعادة والوجود والإدراك ، فإذا بلغة السرد تنقلنا هي الأخرى إلى مرحلة أكثر تطورا كما يتبين في قوله :

- فكرة ألحت في الحال بأن أجد موضعا قريبا أترك فيه سيارتي وأن أصل إلى نهاية الأمر مع صاحبة أعذب ابتسامة...-

وكما في قوله مشيرا إلى محاولة بطل القصة إلى التخلص من السيارة والانطلاق وراء المحبوبة:

- لاح مكان يصلح لسف السيارة فيه -

لتقدم هذه التعبيرات المبطنة تجسيدا لحالة الرفض والتمرد، والسعي نحو الخلاص بصورة غير مباشرة .

لكن القاص لم يرد لهذا الإنسان أن يتحرر من هذه الآلة ؛ حيث يأتي في هذه اللحظة موقف ابنه الذي يظهر فجأة ، ودون مقدمات ، وكأنه تجسيد لحالة القدرية التي

يذهب إليها المؤلف ، ليعلن قتل هذه الحالة من التمرد والرفض ، وعودة الأب إلى ديمومة العبث من جديد ؛ ومن ثم تأتي جملة الخاتمة لتتقرر على أثر ذلك حالة التماهي والتوحد مرة أخرى بين الإنسان والآلة لتعود حالة التشيؤ لهذا الإنسان من جديد :

" ضغطت دواسة البنزين وابتسامة تحمل أكثر من معنى ترسمت عنوة على ملامحي "

ليختتم القاص حكايته بهذه العبارة المنتقاة التي تحيل إلى عودة الإنسان إلى الآلية وإلى الحركة المطردة في الدائرة المفرغة المسماة حياة ـ حسب المفهوم العبثي ـ ومن ثم لم يكن غريبا أن نجد أن الابتسامة ترتسم عنوة على ملامحه دون إرادة منه ودون مشيئة .

بل إن هناك زاوية مهمة لا تقل عن سابقاتها تنبئ بها تلك الصياغة التي يصوغها السارد للحكاية عبر القص اللاشعوري لينفي عن السارد حتى القدرة على القص والحكي ، وإنما يتساقط منه الكلام عبر هذا التدفق اللاشعوري أو اللاإرادي ، فضلا عن الكثير من التعبيرات الاستعارية أو الحقيقية التي تحاول الوصول إلى هذا المقصد ذاته ، كما في قوله :

" دارت تفاعلات المشهد ..في عقلي "

وقوله :

" همس داخلي فرض نفسه "

فضلا عن قوله الذي سبقت الإشارة إليه :

"...وابتسامة تحمل أكثر من معنى ترسمت عنوة على ملامحي "

وإذا كانت لغة السرد قد نجحت في تشكيل وتجسيد حالة التشيؤ لبطل القصة ، أو عند الإنسان / الآلة ، فإنها على الجانب الآخر من الصورة قد نجحت في تشكيل الصورة الضدية للآلة / السيارة / الإنسان ، أو المعادل الموضوعي للصورة السابقة ، وهي صورة ساخرة تظهر مدى الدونية التي وصل إليها ذلك الإنسان العبثي من خلال تلك الصورة المعيارية التي يقاس عليها ؛ فهو أدنى من هذه السيارة التي تدب الحياة في أوصالها ، كما جاء في الاستهلال ، وفي إطار التعبير عن دوران محرك السيارة :

" أعلن سريان الحياة في أوصالها "

و ينجح القاص عبر لغة السرد في تغييبه لقائد السيارة بصورة مقصودة لتبدو لنا السيارة وكأنها هى التى تملك الإرادة في السير والتوقف كما يتراءى لها:

- *تسير لبرهة وتتوقف*-

وكل ذلك يظهر وضوح الرؤية عند القاص الذى نجح في تسخير كل عناصر القصة لتوصيل رؤيويته .

* * *

الإنسان ـ القهر ـ التمرد
قراءة في قصة:
الثأر الصغير لفوزى الحداد

تأتي هذه القصة[4] أكثر تكثيفا وتعقيدا وربما أكثر رمزية من سابقتها، وفي ذات الوقت هي أكثر التصاقا بالواقع الذي يستمد منه القاص نسيجا متشابكا من أدوات القهر والتسلط التي توظف في إجبار الإنسان على الرضوخ، وقتل كل أسباب الإرادة والاستقلالية والتعبير عن الذات، فضلا عن قتلها نزوعه إلى الرفض والخروج أو التمرد ليتحول بفعل هذا القهر إلى حالة التشيؤ، أو إلى الآلية التي سبقت الإشارة إليها.

والقاص هنا لا يقف عند صورة واحدة من صور القهر، وإنما تأتي الأحداث متشابكة ومعقدة ليتولد عنها عالم مكتمل من السلطوية القاهرة ينجح القاص في حشد العديد من ألوانها وأشكالها على مستويات متعددة مستفيدا من قدرات الإسقاط البرجسوني في توصيل رؤيته الرامزة، ومستفيدا من دلالات التعدد النوعي لشخوص القصة التي تنتمي إلى عوالم شتى لا تقتصر على الإنسان وحده، وإنما هي تمتد لتشمل الطير والحشرات والجماد ليصل في النهاية إلى أن القهر حالة عامة يشترك الجميع في ممارستها بشيء من التسلط والتعالي، كل حسب نوعه ودرجته ومكانته، أو أن القهر ليس مشكلة إنسانية فحسب وإنما هو مشكلة كونية.

بل إنه يعمد إلى نقل الصور الأكثر بؤسا، أو الأكثر رمزية وتأثيرا في المتلقي، معمقا واقعيتها من خلال ربطها بأحداث يومية معيشة، تلامس الكثيرين منا في طفولتهم؛ مما يجعل منها أداة من أدوات الإقناع وتوصيل الرسالة للمستقبل.

ولعل دراساته الأكاديمية ـ بوصفه أستاذا جامعيا وباحثا متخصصا في الأدب والنقد ـ كان لها دور فاعل في القدرة على إحكام هذا النسيج المتشابك، والغوص بالمتلقي إلى هذه الواقعية المفرطة التي تنتجها لغة السرد، وتجسدها حركة الشخوص، بل لعلنا نلمس أثرا واضحا لقراءاته في أدب العبث في بعض الأحيان كما سيتبين من خلال التحليل.

وتبدأ القصة مع ذلك الصبي الصغير الذي يعلن عن حالة من الإصرار على صيد أحد الطيور ويدعى "بو حمرة"، ذلك الطائر الذي فشل الصبي في اصطياده عدة مرات مما جعله يشعر بالهزيمة والضعف ومرارة الانكسار، لكنه في هذه المرة يعلن عن عزيمة قوية، وإرادة واثقة في اصطياده، وإن كان هذا الإصرار وتلك الإرادة يتلاشيان مع إدراكه لحالة المراقبة الشديدة التي تفرضها الأم عليه؛ فهي ترى فيما يفعله هواية لعينة يجب عليه أن يتخلص منها؛ فهي تريده ولدا مطيعا ينفذ ما تطلبه منه من أعمال يتطلبها البيت في الداخل والخارج ـ كأن يأتي لهم بالخبز الساخن في الصباح، ويقوم بإيقاظ أبيه باكرا من نومه، وأن يظل متابعا لهذا العمل الأخير ومداوما عليه حتى يكلل بالنجاح، ويتأكد من إيقاظ والده.. ذلك الرجل المخادع الذي يعود إلى النوم بعد يقظته مرات ومرات.

لكن هذه الأعمال، وهذه الرغبة من الأم، لم تنس الصبي هوايته المحببة إلى نفسه، كما لم تنسه ذلك الصراع النفسي الذي يعانيه بسبب فشله في اصطياد الطائر "بو حمرة"؛ فهو يتحرق من داخله بسبب إحساسه بالضعف والعجز أمام ذلك الطائر اللعين، كما أنه يشعر أن بينه وبين هذا الطائر ثأرا قديما لا بد من إنجازه في هذه المرة؛ فكثيرا ما أفشل ذلك الطائر محاولات الصبي وخططه المحكمة لصيده، حيث هو يتمكن من أكل الطعم ثم الهروب من الفخاخ مستعرضا عبقريته، تاركا إياه بين عالمين من الحسرة والندم الشديدين.

بل إن هذا الطائر قد سبب له كثيرا من الجروح والآلام الجسدية والنفسية التي نالت منه جراء البحث عن الديدان ـ الطعم ـ لا سيما تلك الحادثة الأليمة التي تعرض لها في إحدى المرات وهو يبحث عن الديدان خلف البيت، إذ جرحته قطعة الزجاج جرحا غائرا ظل يخفيه عن الجميع خشية العقاب حتى فضحه تورم قدميه مما استدعى ذهابه إلى المستشفى، وقضاءه وقتا ليس بالقصير طريح الفراش، يعاني آلام الجرح وآلام الحسرة والانكسار بسبب فشله الذريع في صيد هذا الطائر، فضلا عن سخرية إخوته وأصدقائه الذين "*كانت الشماتة تتقافز*" من أعينهم أثناء عيادتهم له، فضلا عن "تعليقاتهم" الساخرة التي كانت ترن في أذنه لا سيما تلك العبارة التي تفوه بها أحد أصدقائه متحدثا عن ذلك الطائر حيث يقول: "*إن الطائر بو حمرة يغرد بانشراح على سطح بيتنا*".

كل ذلك زاد من آلام الصبي فعزم على أن يعد العدة لصيد هذا الطائر، وأن يحكم الخطة حتى لا يتكرر الفشل في هذه المرة كما في المرات السابقة، بل إنه قام بدراسة كل أسباب الفشل السابق وجعله ضمن إطار الخطة التي أعد لها جيدا.

وكان من أثر هذا الإعداد وتجهيز الخطة لذلك أن ذهب مبكرا للبحث عن "الطعم" المناسب فارا من عمله اليومي المعتاد من جلب الخبز الساخن، وإيقاظ الأب النائم.

وقد نجحت الخطة بالفعل، وتم اصطياد الطائر "بوحمرة" ووقف الصبي مزهوا أمام أصدقائه يخاطب الطائر الأسير في زهو وكبرياء مملوء بنشوة الانتصار، بل انه لم يكتف بذلك وإنما قام بذبحه أمامهم بزجاجة مكسورة قطعت رأسه تأكيدا لانتصاره وهزيمة ذلك الطائر المغرور.

ثم يعود الصبي إلى البيت مقررا أن يكون ابتداء من هذا اليوم ولدا مطيعا يمارس عمله بحب ورضى نفس.

لكنه يفاجأ مع دخوله إلى البيت برؤية الغضب باديا على وجه أمه وهي تجهز عجينة "المجردقة" لتستعيض بها عن الخبز الذي لم يأت به الصبي في هذا اليوم، وإلى جانبها يقف الأب وهو يملي عليها تعليماته المملة عن "*الطريقة المثلى لرمي قرص العجين داخل الفرن*"، ليدرك الصبي على الفور، ومن خلال هذا المشهد ما سببه لهما خروجه غير المسئول من شقاء وألم، لا سيما تلك الأم التي وقعت فريسة لقهر الأب بتعليماته المملة، وإملاءاته المتسلطة، وتدخله في شئونها الخاصة.

لكن الأب والأم لا يدعان له فرصة للتفكير؛ فقور رؤيتهما له يمسكان به، وينقضان عليه، لينال *طريحة*"[5] قاسية تئن من جرائها عظامه وكل مفاصله لوقت طويل، ويتعجب الصبي إثر ذلك من هذا التوافق الغريب الذي يحدث لأول مرة بين الأب والأم رغبة في عقابه؛ إذ إنهما لم يتفقا على شيء أبدا في حياتهما كما اتفقا على معاقبته في تلك المرة.

وكما سبق فإن القاص يفلح في إحداث حالة من التشابك والتعقيد في الحكاية لرؤيوية يقصد إليها؛ حيث يحشد لقصته من الشخوص والأحداث ما يكاد يجعلنا نشعر أننا أمام رواية طويلة وليس قصة قصيرة، وحيث تتآزم خيوط حبكتها بصورة تجعل القارئ يلهث خلفها من البداية إلى النهاية.

لكننا حين نقوم بتفكيك هذا النسيج المتشابك فإننا نقف على عدة مستويات فنية تشكل الرؤية العبثية للقصة :

فهناك صور القهر الذي يمارس بديمومة لا تسمح للمقهور بالخروج والفكاك

وهناك لغة السرد التي تعتمد مجموعة من الآليات في الوصول إلى تجسيد الرتابة والملل فضلا عن تعميقها للمأساة من خلال الاعتماد على العبارات الاستعارية التصويرية .

وهناك السارد الذي يكمن خلف إحدى الشخوص المقهورة - شخصية الصبي - أو الأكثر إدراكا للقهر ووعيا بأدواته ، والأكثر رغبة في الخروج من عنق الزجاجة التي تنكسر بفعل لغة السرد لتتحول إلى أداة للقتل والانتقام تعبيرا عن الكبت والحرمان .

فالقصة تقوم على محور القهر باعتباره محورا مهما من محاور الإدراك العبثي الذي يقودنا بدوره إلى مجموعة من صور القهر :

فهناك القهر اليومي الذي يعيشه الصبي المسكين ، المثقل - رغم صغر سنه - بأعمال يومية " روتينية " لا يتمكن من الإفلات منها ، وهي بطبيعة الحال أعمال لا تروق له ، وإنما هو يؤديها فقط لإرضاء الغير أو تنفيذا لإرادة الآخر أما العمل الذي يحبه ويهواه فيتحول إلى عمل غير مرغوب فيه ، بل يتحول إلى هواية لعينة - كما تقول الأم - وفي ذلك قتل لرغباته أو قتل لإرادته ، مما يجعل من القهر الذي يمارس على الصبي هنا قهرا مضاعفا ، فضلا عن القهر الذي يمارسه الطائر " بوحمرة " عليه من خلال إفشاله لخططه وهزيمته في كثير من المعارك بينهما ، والقهر الذي يمارسه إخوته وأصدقاؤه الذين لا يقصون عليه إلا ما يعلمون أنه يسيء إليه ويحزنه ، حتى وهو في أشد حالات المرض، بالإضافة إلى سخريتهم الدائمة منه حتى وهو يتجهز للصيد :

" كذلك أصحابي لا يزالون يظهرون سخريتهم كلما رأوني أحمل الديدان والمذاف " (6)

وتتعدد ألوان القهر الذي يمارس على الصبي وتزداد معها آلامه ومعاناته بصورة تدفعه إلى الخروج والتمرد ، بل هي تدفعه إلى الانتقام من قاهريه تنفيسا عن هذا الإحساس الرهيب ، مما يختزله قول السارد :

" لقد عانيت كثيرا ، ولذا لا بد أن يدفع الطائر اللعين ثمن ما فعله بي ".

ويلاحظ هنا أن ممارسة الصبى للقهر لا تقع إلا على الطائر دون سواه، سواء كان ذلك في توعُده بممارسة القهر، أو في التنفيس عن القهر الواقع عليه، أو في الممارسة الفعلية للقهر، وهى صورة تبدو مقصودة من القاص لتتواءم مع السياق الذى يرسمه لرؤيويته، لا سيما ذلك القهر الذى يمارسه الصبى المنتصر في معركة الصيد الأخيرة حين يذبح الطائر بصورة بشعة تتبدى في طريقة الذبح المنفرة التي تفصل الرأس عند الجسد بكل قسوة، وفى إعلان الشماتة، وفى الزهو بالقتل وبالدماء المسفوحة حول هذا الطائر، ولعل اختيار القاص لذلك الطائر المغرد الجميل هنا كان اختيارا مقصودا أيضا؛ حيث هو مخلوق رقيق، ورمز من رموز الحياة والجمال، وكل ذلك يعمق من بشاعة الموقف وتجسيد الرؤية العبثية.

وهناك صورة أخرى من صور القهر تتمثل فيما يمارسه الأب على الأم من خلال التعليمات التي يمليها بشيء من التسلط والتعالي، مما يجعلها حريصة كل الحرص على ذهابه إلى العمل في موعده وترك البيت.

ويلاحظ هنا أن البيت يتحول بفعل الترميز والإسقاط إلى معادل موضوعى للذات عند الأم، كما هو بفعل الموروث الثقافى والاجتماعي مملكتها الخاصة وعالمها الخاص، وكما أن هذه الأعمال ـ أعمال البيت وشئونه ـ بفعل ذات الموروث هى أعمال خاصة بها، وليس لأحد الحق في التدخل فيها.

وكأن القاص يرى في بقاء الأب بالبيت، وتدخله في أعمال الأم وشئونها الخاصة هو اعتداء على إرادة الأم واختراق لذاتها.

وإلى جانب هذا نجد حالة من المواءمة بين الصبى والديدان التي يبحث عنها، والتى تناصره في معركته مع الطائر، وهى صورة رامزة تفضى بنا إلى مدلولات متعددة ترسخت مفاهيمها فى تجربة العبث في الآداب العالمية كما نجد ذلك عند "صامويل بيكت" وغيره.

لكننا مع تعدد صور القهر، وتحوله إلى عالم مكتمل، والى دورة حياتية تمارس بديمومة وتداول بين المخلوقات، فإننا سنجد أن شخصية الأب هى الشخصية الوحيدة التي تمارس القهر دون أن يمارس عليها، لذا فإن لغة السرد تواكب ذلك بتعبير

يبرز هيمنة الأب وسلطانه على الجميع حين يقول السارد :

" *وحينئذ يقرر البقاء في البيت ...* "

فالأب هو الوحيد الذى يملك القرار، وفى قراره ممارسة للقهر على الآخرين ، لا سيما الأم، وكأننا أمام إشارة إلى عقدة أوديبية جديدة تجسد صراع العلاقات بين ثلاثية الأب والأم والابن .

وإذا ما عدنا إلى لغة السرد فإننا سندرك براعة القاص في تجسيد تلك الرؤيوية التي تذهب إليها الدراسة ، على النحو التالى :

يبدأ الاستهلال بهذا التعبير : " *ماأنذا أخيرا ...* "

ولنا أن نقف عند هذا التعبير الذى يعلن من البداية اكتشاف الصبى لذاته الضائعة جراء الإحساس العبثى: "*ماأنذا* " ، وأن نقف عند موضعه الزمكانى من القصة ، فضلا عن تجسيده للحظة الفارقة بين الوعى والإدراك العبثي وبين حالة التمرد على هذا العبث ، وما يحمله من مدلول شعرى مستقر في الوجدان العربي بفعل الموروث الثقافى والأدبى على وجه الخصوص حيث الفتى "*من قال ماأنذا* "[7] .

كما يلاحظ ما تفضى إليه لفظة " *أخيرا* " من بشاعة الألم ومرارة الفقد للذات في الماضى واللهفة على لقائها في الحاضر، وطول مرحلة المعاناة والبحث للوصول إلى حالة الوعى والإدراك ثم محاولة التمرد الأولى .

ثم يسلك القاص آلية " الفلاش باك " في الرجوع إلى سرد الماضى الأليم ليصبح تصوير حالة الوعى مرتبطا باللحظة الراهنة التي تعمق من إدراك المأساة ، وكأنها لحظة فارقة تشكل المصير الإنساني .

لغة السرد وتقنية التبئير:

تلعب لغة السرد دورا فاعلا في توجيه الرسالة أو مضمون الحكاية التي يريد القاص إيصالها عبر قصته . ولغة السرد في هذه القصة ترتكز على محورين أساسيين يدور حولهما مضمون الرسالة التي يحاول السارد إيصالها، وتوجيه الحكاية من أجلها ، هما : القهر ورتابة الحياة ، حيث إن كليهما يقف حائلا بين الإنسان وبين إرادته ، أو بينه وبين رغباته وميوله ، ومن ثم فهما يفقدانه الإحساس بالحياة ، ويذهبان برغبته في الوجود .

ولأن القاص هنا يقوم بإسناد السرد إلى شخصية الصبي وحده ، مما يجعلنا أمام محكى ذو تبئير داخلى ثابت ، وأمام مجموعة أخرى من الشخوص المسطحة ، وهذا بدوره يضعنا أمام إشكاليات متعددة ـ أو إشكاليات مفترضة ـ إذ كيف يعتمد القاص على تقديم رؤية عبثية عبر نموذج الصبى ؟

وكيف يمكن لذلك الصبى ـ ساردا ـ أن يحيط علما بالشخوص الأخرى كى يتمكن من نقل الإدراك العبثى لديها ؟

وكيف يمكن لهذا الصبى أن يجسد هذا الإدراك عبر لغة السرد ؟

كل هذه الإشكاليات المفترضة تجعلنا ننظر باهتمام إلى حنكة القاص الذى استطاع أن يوائم بين هذه الإشكاليات المتعددة ، وأن يصنع منها - تكنيكا - فنيا مماثلا للرؤية العبثية ، أو بالأحرى معادلا موضوعيا يجسد من خلاله تناقض الحياة وعبثية الوجود ، وهذا يتضح من إيجاده للغة تكاد تكون مقنعة إلى حد بعيد في حل هذه المعضلة كما يتبين من حديث الصبى عن الأب حيث يقول :

" إن تركى وشأنه لا يقوم من نومته إلا بعيد الضحى ، وحينئذ يقرر البقاء في البيت فلا جدوى من الذهاب للعمل ، وحينما ستعاتبنى أمى الأمرين من وجوده ... "

وفى حديثه عن الأم يأتى قوله :

" لا تبرح ترسلنى في مهمات استطلاعية مملة جدا بالنسبة لى ... بينما تنشغل هى بعمل الفطور أو بترتيب أمور البيت التي لا تنتهى ، يخيل إلى أنها بمجرد أن تنتهى من عمل كل شيء تبعثر كل شيء لتبدأ من جديد ، إنها في عمل دائب لا ينقطع "

حيث يقدم الصبى الإدراك العبثي لدى الشخوص الأخرى ليس عبر التحليل النفسى لدواخلها ، لأن ذلك لا يتناسب مع عمره ومعارفه ، وإنما عبر تفسير سطحى لسلوكها ، وكأنه يدعو القارئ إلى أن يقوم بتبئير آخر من خلال تأويل السلوك إلى تحليل نفسى للشخوص ، أو كأن الصبى ـ ساردا ـ ليس سوى وسيط بين تبئيرين ـ إذا جاز هذا التعبير ـ وهذا هو الحل الوحيد والموفق للإشكاليات التي أشرنا إليها .

أما الأمر الآخر الذى تؤديه لغة السرد فيبدو جليا من خلال التعبيرات التي يعمد إليها القاص لتجسيد فكرة الصراع البشرى ، أو صراع الإنسان مع الحياة / الزمن / الوجود ... ، وهذا يبدو واضحا من خلال التعبيرات التي يعمد إليها في تصويره للخطة التي وضعها للإيقاع بالطائر ، وفى تصويره للفخاخ المنصوبة وعملية الإعداد والتجهز للقاء حيث

تقودنا التعبيرات إلى أجواء حربية ، وكأننا أمام معركة كبيرة وليس أمام محاولة لصيد طائر صغير :

- *كانت عملية البحث محفوفة بالمخاطر..* .
- *أسفرت عمليات البحث المبكر عن نتائج رائعة.*
- *سيكون اللقم بانتظاره.*
- *نجحت الخطة ووقع بومرة في الفخ اللقم.*

وهى محاولة لوضع المتلقى في الدائرة التي يريدها القاص ؛ حيث إن محاولة الإيقاع بالطائر هى إسقاط لفكرة أكبر وأشمل ، هى تجسيد لصراع كونى شامل ، ومن أجل ذلك فإن لغة السرد هنا تقوم بدور الوسيط ، أو بدور المواءمة بين الرؤية الكلية لمفهوم الصراع الشامل ـ صراع الإنسان الكونى ـ وبين الصراع البسيط أو الصراع الرمز، أو الإسقاط المتمثل في اصطياد الطائر.

• • •

ثنائية الحياة والموت ـــ الحلم والحقيقة
قراءة في قصص إبراهيم الككلى

يتميز إبراهيم الككلى من بين المعاصرين من كتاب القصة القصيرة في ليبيا بنمط يكاد يكون مختلفا عن أقرانه إلى حد بعيد ؛ فهو كثيرا ما يمزج في عالمه القصصي بين عالمين مختلفين ، أو بالأحرى عالمين متضادين ، فمرة يمزج بين عالم الأحياء وعالم الموتى ، ومرة أخرى يمزج بين عالم الحلم وعالم الحقيقة ، لتجتمع هذه العوالم المتضادة عنده إلى جوار بعضها في مزيج غريب يتشكل من خلالها عالمه القصصي كما يتشكل مسرح الأحداث وحركة الشخوص ، وكأنه بذلك يحاول أن يتناول الرؤية العبثية بمعالجة عبثية تتساوق معها ، وعبر نماذج عبثية لا تتوفر في عالم الأحياء وحده ولا في عالم الحقيقة وحدها ، لذا فهو يستوردها من تلك العوالم الغريبة وغير المألوفة لتجسد رؤيويته القصصية .

وهو وإن لم يكن له فضل السبق في هذا المضمار الذي سبقه إليه الكثيرون من كتاب القصة القصيرة والرواية إلا أن تميزه يتأتى من خلال تمحور جل كتاباته القصصية في هذا الإطار مما أكسب أعماله الإبداعية لونا من ألوان التفرد والتميز.

وهو من خلال ذلك يكاد يشكل نبرة جديدة في عالم القصة الليبية القصيرة المعاصرة ، وصوتا يحاول التفرد ، أو يحاول أن يجد لنفسه مكانا متميزا وسط أقرانه .

ولبيان ذلك سوف نلتقي معه عبر قصتين قصيرتين لعلهما تكشفان عن هذا العالم القصصي، كما تكشفان عن نمط جديد من أنماط الاتجاه العبثي في الكتابة الليبية .

ففي قصة "الموتى"[8] تفاجئنا حكاية ذلك الميت الذي تشقق القبر عنه عند منتصف الليل محدثا فزعا ورعبا بين الأموات ، ليخرج من قبره متوعدا أهل المدينة بالانتقام بصورة تدخل الفزع والرعب إلى قلوبهم ؛ فإذا بهم يجتمعون في الصباح لتدارس الأمر، حيث يحكي كل منهم عن مشاهدته له في صورة مختلفة ليحتد النقاش بينهم ولا ينتهي إلا برأي أكبرهم سنا حين يرى أن كل تلك الصور التي رأوه عليها هي صور

صحيحة ، وأنه عاد متلونا بألوان مختلفة لتنفيذ أمر الانتقام ، ثم ينصرف ويتركهم في ذهول وحيرة .

ولعلنا لا نبذل جهدا كبيرا للوصول إلى تلك الصورة العبثية التي يرسمها القاص للإنسان عبر صورة ذلك الميت الحي ، أو الحي الميت ، لا سيما إذا وقفنا عند الجزء الأول من هذه القصة حيث يقول :

" عند منتصف الليل استفاق سكان المقبرة على صوت تشقق قبره ، ووسط حالة ذهولهم والرعب الذي انتاب معظمهم ، قام ولا يستر جسده الذي نخره الدود سوى كفنه المهترئ ، تفاضى ببصره عن الجميع ، وانطلق إلى الخارج وأثناء سيره الوهيد كانت أطرافه تتهاوى مثل أوراق خريفية" .

فالسارد هنا يرسم صورة لذلك الإنسان الذي تهرأت عنه القيم وتساقطت منه كما تتساقط الأطراف من ذلك الميت الذي قام من قبره ؛ لتتمحور الحكاية حول ذلك الفزع الذي أصاب الأموات والأحياء على السواء جراء تلك الحادثة الغريبة ، وكأنه بذلك يبحث عن تجسيد حالة الخوف والفزع الذي بات يقهر الأحياء والأموات معا في عالمنا حتى باتوا يخافون من كل شيء حتى من ذلك الميت التي تتهاوى أطرافه في سيره الوهيد

أو أنه يريد أن يجسد ذلك الفزع التي ينتاب الإنسان في هذا العصر ليجعله يعيش حياة تشبه حال الموتى في قبورهم ، أو يجعل منه مسخا مشوها يجمع بين الحياة والموت في وقت واحد .

ولعل لغة السرد تعكس هذه الحالة من التوحد بين الأموات والأحياء التي أسست لها عتبة العنوان منذ البداية: "الموتى" لا سيما وأن القاص يختار اللحظة المناسبة لزمنية الحدث : "عند منتصف الليل" ، لحظة النوم عند الأحياء ، لتتجلى من خلال ذلك ثنائية غير ملفوظة هي ثنائية التماهي بين (النوم / الموت) ، وهي ثنائية تنتجها لفظة : "استفاق" التي يتصف بها الفاعل (الميت / الحي) ، ومن أجل ذلك تختفي الصور البصرية لتحل السمعية بدلا منها ولتتناسب مع اللحظة الزمنية المختارة : *"استفاق سكان المقبرة على صوت تشقق قبره" .*

أما في قصة "الثوب الممزق"[9] ، فإن القاص يعمد إلى تجسيد حالة الخوف والحزن والحرمان التي يعيشها من خلال شخصية صاحب الثوب الممزق الذي يجد نفسه فجأة أمام مجموعة من أناس يطيرون بأجنحة خفاقة وهم يبتسمون ، بينما يجد نفسه وحيدا في

تجهمه بينهم ، وإذا بأحدهم يشير إليه بيده ليجد نفسه يطير معهم بدون أجنحة ، ويفهم لغتهم بدون كلام .

لكن حنين هذا الشخص إلى ثوبه الممزق ، أو حنينه إلى حياته الأولى ، يجعله يغادر هذه الجموع الغريبة ليكتفي بمشاهدتها من بعيد

وبينا هو على تلك الحالة إذا بأناس يلبسون ملابس رسمية ، ويحملون في أيديهم أوراقا يحيطون به من كل جانب ، بينما تأتي مجموعة أخرى لتنزع عنه ثوبه الممزق وتلقى به في إحدى السيارات "التي انطلقت مسرعة تسابق الريح" ، فإذا به يتابع هذه السيارة حتى يصل إلى مكان توقفها ، وإذا بأحدهم يلقى بالثوب الممزق في أحد الأدراج .

ثم يعود الرجل إلى الجموع الأولى ـ الجموع الطائرة ـ لكنه يجد رغبة في العودة إلى مكان ثوبه الممزق ليعرف ما حدث به فإذا به يجدهم "يهيلون التراب عليه" .

وظل الرجل يراقب الموقف من بعيد حتى أتى أحدهم وألقى به إلى حيث مكان الثوب ليجد نفسه "في حضرة شخصين بدت عليهما سطوة القوة وكل منهم يحمل رزمة أوراق وسجلات" ، فإذا بأحدهم يخاطبه بلغة لا يفهمها وإذا بالثاني يضربه ، ثم يعود الآخر فيضربه ، ثم إذا بهم يكتبون شيئا على ورقة ويطلبون منه التوقيع عليها فيرغم على ذلك خوفا من سطوتهم ومن الضرب التي يتلقاه منهم ، وبينما هو يحاول التوقيع بأصابعه المرتعشة إذا برنين ساعته القديمة يوقظه من نومه العميق ليعلم أنه كان حلم ليل لا أكثر.

ويلاحظ بداية أن القصة لا تخرج عن طبيعة الكتابة التي ينتهجها " إبراهيم الككلي " ، والتي تدور في دائرة المزج بين الخيال والحقيقة وبين الموت والحياة ، وإن كانت القصة هذه القصة تكاد تشعرنا وكأننا أمام حلم ليل يسجله القاص كما رآه وشاهده ، أو بالأحرى كما عاشه في نومه أو في خياله، لتأتي الصياغة محملة برموز الحلم و"شفراته" التي تحتاج إلى تفكيك وإعادة قراءة ، وليصبح تحليل القصة وقراءتها قراءة مرهون بفك شفرات هذا الحلم الغريب .

بل إننا نجد أنفسنا مدفوعين إلى استنطاق الدراسات النفسية لا سيما " الفرويدية " منها لمعرفة ما تدل عليه مثل هذه الأحلام في الحقيقة من تنفيس عن رغبات مكبوتة ، كالرغبة في الحرية المرموز لها بهؤلاء السعداء الذين يطيرون بأجنحة خفاقة ،

ومن تعبير عن الخوف والقهر سواء من السلطة المرموز إليها بهؤلاء الرجال الذين يلبسون الملابس الرسمية ، والذين يمارسون عليه أمور التحقيق كما يمارسون الضرب والقمع ، أو أنه الخوف من الموت المرموز له بذلك الإسقاط على الثوب الممزق والذى يهال عليه التراب .وكأن الخوف هنا هو خوف من ملائكة الحساب الذين يرهبونه ويضربونه .

لكننا في النهاية نجد أنفسنا وجها لوجه أمام هذا الحزين المتجهم الذى تهرأ ثوبه وساءت أحواله وشعر بالحرمان والخوف والغربة وسط هذه الجموع المختلفة عنه .

إننا ـ وبوضوح شديد ـ أمام شخص يشعر بالغربة وسط هذه الجموع الغريبة التي تحيط به ، وأمام شخص يطمح إلى الحرية لكنه لا يستطيع ممارستها لما يشده إلى حياته الأولى من الخوف الذى يملؤه أو الفقر والحرمان الذى يسيطر على حياته ، وأمام شخصية لا تستطيع التفاعل مع هذا المجتمع الذى لا تفهم لغته ولا تستطيع مجاراته في أفعاله ، وأمام رجل لا يعرف حقيقة حياته ولا حقيقة ماهيتها الممزقة كذلك الثوب المهترئ ، أو أننا أمام نموذج بشرى يجسد معظم القضايا التي تطرحها فلسفة العبث ، حيث يبدو القاص هنا وكأنه يأتى بنموذج تجتمع فيه كل الأدوات التي تؤدى به إلى الإدراك العبثي ، ولعل هذا يفسر لنا اختيار القاص لصياغة الحلم أيضا ، حيث تبدو هذه الصياغة مقصودة في حد ذاتها لمجموعة من الأسباب :

أولها أنه السبيل الذى يمكنه من خلق بيئة عبثية قد لا تتوفر في الواقع ـ كما أسلفنا في بداية الدراسة .

ثانيها أنها الصياغة التي تمكنه من إيجاد نموذج بشرى فاقد للإرادة كذلك النائم الذى يجد نفسه لعبة في أيدى الخيالات والأوهام .

أما ثالثها فإن هذا يبدو وكأنه الأسلوب الأمثل الذى يمكنه من الاستفادة من رموز الحلم ، ومن الإسقاط على شخوصه بصورة قد لا تتوفر في الواقع المعاش .

ومن الضروري هنا أن نشير إلى أن فلسفة العبث في حقيقتها قد تأثرت في معظم أحوالها بنظرية فرويد لا سيما ما حوته هذه النظرية من أحلام وخيالات، كما تأثرت كذلك بالمدرسة الرمزية وما حوته من خلط بين الواقع والأسطورة وبين الجمال والقبح في تقديم صور مشوهة مليئة بالغموض والألغاز، وكلها أدوات تتوفر في بيئة الحلم الذى

يقدم رؤية غائمة، وتفسيرا ملغزا لحياة الإنسان، وهو لا يختلف في حقيقته عن غموض النفس الإنسانية.

وإذا كان السارد في هذه القصة قد اتخذ من ضمير المتكلم وسيلة للتعبير عن شخصية بطل القصة لتقريب الحدث، وتفعيل عنصر المعايشة، فإن لغة السرد هي الأخرى قد شاركت في التعبير عن الرغبة في التحرر والتحليق؛ لذا فقد كان استهلال القصة كما يلي:

"شدني خفقان الأجنحة الذي يصم الآذان من حولي"

كما شاركت في التعبير عن الحزن والكبت والخوف:

"وكنت المتجهم الوحيد ..."

"ابتسمت لهما.. إلا إن نظرة أحدهم قتلت تلك الابتسامة الموؤودة"

"سمعت صخبا وصراخا والجميع يصيحون ابتعدوا يبدو أنه وصل أخيرا".

وكلها تعبيرات توحي بالرعب والفزع والوحدة والغربة.

كما شاركت لغة السرد أيضا في التعبير عن حالة الفقر والحرمان الذي يعيشه هذا البطل على النحو التالي:

"نظرت إلى ثوبي الممزق المتهدل على جسدي"،

"سمعت أحدهم يهمس: مسكين هذا الشاب"

وكما جاءت جملة الخاتمة على هذا النحو:

"استيقظت على رنين ساعتي القديمة"

وكأن القاص يحاول أن يوحد بين الفقر والحرمان الذي يعانيه في الحلم وبين الفقر الذي يعيشه هذا الرجل في الواقع من خلال رمزية الساعة القديمة التي يرتديها في عالم الحقيقة.

لكن الملاحظ أن لغة السرد تؤدي دورا أكثر أهمية ليس في تسجيل التجربة وتوجيه الحكم كما يريدها القاص فحسب، بل هي تؤدي دورا مهما في التبئير للقصة أيضا؛ فهو [illegible] إلى الإكثار من استخدام الأفعال الماضية التي تشير إلى فقدان الحاضر، وعدم القدرة على التواجد والاستمرارية، بينما تأتي ضمائر الفاعل المتواصلة لا للتعبير عن تواجد الذات بقدر ما هي محاولة للالتصاق بها، والتقوقع داخلها خوفا من مشاركة الآخر

والتفاعل معه، بل خوفا حتى من مواجهته: "وكنت"، "ابتسمت"، "سمعت"، "نظرت"، "سمعت".

وهذا ما تكشف عنه مضامين هذه الجمل المشار إليها عند اكتمالها، وهي لا تكتمل إلا بوضعه في مواجهة حادة مع العالم، مواجهة يخشى منها ولا يتمناها؛ حيث هو مختلف ومغترب عنه، مواجهة تبرز ضعفه واغترابه وخوفه وحزنه:

- *"جميعهم ابتسموا... وكنت المتجهم الوحيد ..."*
- *"ابتسمت لهما إلا إن نظرة أحدهم قتلت تلك الابتسامة الموؤودة"*
- *"سمعت صخبا وصراخا والجميع يصيحون: ابتعدوا يبدو أنه وصل أخيرا"*
- *"سمعت أحدهم يهمس: مسكين هذا الشاب"*.

ثم يلاحظ أن معظم هذه الأفعال التي أشرنا إليها، وغيرها الكثير، لا تدل على فعل حقيقي يؤديه الفاعل بقدر كونه محاولة لتلقي أفعال الغير التي تقع على سمعه أو على بصره، أما في تلك المرة التي يحاول أن يقوم فيها بفعل إيجابي: "ابتسمت"، فإن هذا الفعل لم يكتب له النجاح؛ حيث وئدت تلك الابتسامة قبل مولدها:

- *"ابتسمت لهما إلا أن نظرة أحدهم قتلت تلك الابتسامة الموؤودة"*.

وإذا كانت هناك بعض المآخذ على "إبراهيم الكلي"، من خلال متابعة أعماله القصصية، كميله إلى المباشرة، أو الكشف عن مقاصده دون مبرر لذلك أحيانا، أو إنهائه للقصة بصورة غير ملائمة تكشف عن عجلة في الكتابة أحيانا أخرى، مما يذهب ببعض جمالها، ويقف حجر عثرة أمام تعدد القراءة، وأمام فتح الآفاق أمام تخيلات المتلقي، إلا أن ذلك لا يقلل من القيمة الإبداعية التي يمثلها هذا القاص؛ حيث هو يتميز بموهبة فطرية واعدة تبشر بقاص كبير ذي لون متميز في الكتابة القصصية.

• • •

الغربة..الانكسار.. والأحلام الضائعة

قراءة في

"آخر ما تبقي من أصدقائي" لرزق فرج رزق

يتجلى مفهوم العبث برؤية جديدة وبصورة تكاد تكون ملازمة لجميع القصص دون استثناء في مجموعة رزق فرج رزق القصصية "آخر ما تبقى من أصدقائي"[10] التي تتكون من ثلاث عشرة قصة، ما بين قصيرة وقصيرة جدا، تكاد جميعها أن تعبر عن رؤية واحدة مهما تعددت موضوعاتها وتغيرت شخوصها وتبدلت أزمنتها ومسارح أحداثها؛ فالقاسم المشترك بينها جميعا هو ذات القاص التي تظهر وتختفي، وتختلف وتتوحد في تقنعها خلف الراوي/ السارد المبئر والذي يكاد يختلف من قصة لأخرى شكلا ويتوحد مضمونا من خلال التعبير عن عبثية الحياة عبر افتقاد الماضي ومرارة الحاضر والخوف من المستقبل المجهول الذي لا يحمل ـ في كثير من أحواله ـ ما يبشر بزوال الغمة وتفريج الكرب.

وتتجسد الرؤية العبثية عنده من خلال ذلك التعبير اليائس الحزين والمدرك لحالة اللاجدوي التي تحكم الأشياء، أو من خلال التعبير عن حالة الاغتراب الحادة التي تنتاب البطل في معظم قصص المجموعة، والتي تعبر عنها معظم العناوين بوضوح وجلاء:

"الضحية"، "الشيخوخة"، "وحدي على حافة الغدير"، "لن أعود إليك"، "البطل لم يولد بعد"، "آخر ما تبقى من أصدقائي"، والمريض الطبيب، ...

أو من خلال تلك الانهزامية التي يعبر عنها الراوي / السارد الذي يبدو ـ في معظم أحواله ـ منكسرا مهزوما يكشف عن ذات مهترئة أقض القلق مضجعها، ونال منها الحزن على عمر مزدون أن تدري، أو وطن سليب اغتصبه الأعداء في ليلة سوداء حزينة، ولم تبق منه سوى شذرات متناثرة يتعلق بها أصحابه. أو تتباكى على كثير من القيم التي داستها أقدام المستهترين في غفلة من الضمير البشري وبعيدا عن أعين القوانين. أو من خلال حالة "الفصام" التي شقت الذات الواحدة واستلبت منها حالة التوحد والانسجام؛ لتغترب بها في عوالم سحيقة من الغربة والخوف والمرض.

لكن تلك الذات المهترئة لا تلبس أن تستيقظ من فترة لأخرى لتمارس حالة من التمرد على الإدراك العبثي في محاولة لقهر اليأس، والقفز على آلام النفس عبر ذلك العالم

الوهمي الذى يصنعه القاص ، من خلال آلية الحلم ، لتلوذ به تلك الذات الضائعة قليلا من الوقت بعيدا عن مرارة الواقع وضراوته، ولتلتقط فيه أنفاسها لتعود بعدها إلى حالة اصطدام جديدة مع واقع مرير لا تغيره الأحلام ولا الأماني، بل هو واقع لا يقدم - فى كثير من أحواله - سوى صدمة كبيرة تستقبل بها تلك الذات الحالمة عند عودتها من العالم الوهمي، لتدرك من جديد، ومرة بعد مرة، أن الهوة بين العالمين كبيرة إلى الحد الذى ينتفى معه ردمها أو تجاوزها.

ففى قصة "وظيفة شاغرة" يعود البطل منهكا من البحث عن الوظيفة كل يوم دون أن يلوح فى الأفق أمل فى العثور على تلك الوظيفة :

- طرقت الباب استقبلتني موظفة بابتسامة خافتة

تفضل...

قلت أبحث عن عمل ، وقرأت فى ...

وهل سبق لك التقدم إلى وظيفة ؟

طرقت أبوابا عديدة ...مقابلة بعد مقابلة ..رسالة تلو رسالة ...مكالمة تليها مكالمة..

الجواب الوحيد ..لا توجد وظائف.[11]

أما الوظائف المتوفرة فإن متطلباتها لا تنطبق عليه دائما ، وكأنها تسخر منه ومن تخصصه ، ومن فكره ، ومن انتمائه :

- ما مؤهلك العلمي ؟

خريج من جامعة عربية.

للأسف نحن نريد خريجين من جامعات أوربية أو أمريكية.[12]

وحتى تلك الأسئلة التى توجه إليه فى المقابلات التى يجريها أرباب العمل فإنها تأتي لتسخر من واقعه المتردي؛ كأن يطلب منه فى أحدها مثلا :

- اذكر عدد سكان العالم مع ذكر أسمائهم وأعمارهم ومواياتهم ودياناتهم ، وإذا أمكن أرقام مواقفهم وأفكارهم المستقبلية[13]

ومن الواضح هنا أن القاص يلجأ إلى الرمز مرة ، وإلى الإسقاط أخرى ، فضلا عن الأسلوب الساخر المتهكم ، للإحالة إلى قضايا سياسية واجتماعية مريرة من أجل تعميق المأساة من ناحية ، وتحميل رسالة القص بعدا إنسانيا ودينيا وفكريا من ناحية أخرى.

أما البطل في قصة "الضحية" فهو يعيش حالة من الضياع الإنساني بلا حاضر ولا مستقبل، فضلا عن سوء الماضي الذي لا يحمل سوى الكآبة والحزن؛ فهو "يعاني من حالة إغماء ثانية بين الحين والحين، لا يعرف الاستقرار له طريقا، يعتقد أنها أعراض تظهر على من هو في آخر عمره ... يتذكر الماضي، ماض كئيب، يطوي كل صفحة تحضره، ما عدا تلك الصفحة المليئة بالغبار"[14]

وأما محبوبته فهي "كقطعة قماش ملقاة على الأرض"[15]

وفي قصة "الشيخوخة" يصارع البطل حالة الشيخوخة التي أتت على قواه الجسدية وهو في ريعان شبابه:

"عاد الأطفال يقذفون الكرة ويتبعونها بمشوائية، والآباء ينفضون رمال الشاطئ المتعلقة بهم، وأنا أصارع الشيخوخة المبكرة التي لازمتني وأنا لا أتعدى الثالثة والعشرين من عمري في ذلك اليوم المرير."[16]

وفي قصة "وحدي على حافة الغدير"، تنفصل الأنا عند البطل عن الذات التي تتحول، بفعل لغة السرد، إلى شخص غريب لا يعرفه السارد. إنه شخص يستحق الشفقة نظرا لحالته التي هو عليها من الأسى والحزن والشرود. بل تتملكه الحيرة في محاولة معرفة السبب الذي أوصله إلى هذه الحال:

"صرت أتساءل لربما هو راسب في الامتحان، أو ربما ثمة فتاة فاتنة الجمال أغوته وبعد حين أنكرته .. لا .. لا .. ربما ضاعت نقوده.

تنازعتني الخواطر والأفكار واستبدت بي في أمره الظنون، ولكن ما توصلت إليه هو ألا أعكر عليه خلوته، بل يجب علي الابتعاد حتى لا أزعجه"[17]

بل إن المأساة تتعمق حتى تصل ذروتها في تجسيد حالة الغصام الشديدة التي تعتري البطل حين يدفعه الفضول دفعا لمعرفة ذلك الغريب الشارد الحزين، ومعرفة سر وجوده، ومحاولة الوصول إلى سبب هذه الوحدة والانعزال التي يعيشها، لا سيما وأنه ربما يشعر نحوه بحالة من الحنين أو التشابه تكاد تقرب بينهما:

"ما سر وجوده هنا؟

ترى هل هو مثلي قد ازدحم صدره بالمشكلات، لكنني تخليت عن هذا الخاطر، أصررت على أن أتحدث قبل أن يبدأ هو دون مقدمات ولا تحية، بادرت بسؤالي الجاف: ما الذي

جاء بك إلى هنا ؟! وحين سألته حدقت في عينيه وجدت دمعة تئن ، وحينما هممت أن أمسحها وجدت كفي تمسح الدموع من عيني ... ونفسي تجيب"[18]

إن الآلية التي يعتمدها القاص ببراعة هنا تكاد تشكل "تكنيكا" جديدا خارجا عن المألوف والمتبع في مثل هذا اللون من القصص، فهو لم يلجأ إلى فكرة الحلم هذه المرة، رغم لجونه إليها في كثير من قصصه، وإنما هو يلجأ إلى حالة من الإيهام والمخاتلة ليجسد من خلالها فكرته بقوة وبراعة، إنه يصر على أن حالة الفصام بين الأنا والهي - أو بين الأنا والذات - حالة حقيقية معاشة وليست تخيلا ولا حلما.

إن التعبير بآلية الفصام ، أو التخفي تحت قناع الفصامي ، هنا يتيح له مساحة واسعة من القدرة على السخرية، إلى أقصى حد ممكن، سواء من الشخصية ذاتها أو من الواقع المتردي، كما تتيح له مساحة من استبطان الذات والنقد الواعي للشخصية في إطار من الحرية بعيدا عن الامتثال للمألوف والامتثال لسجن الواقع الحقيقي الذي نعيشه والذي اعتدنا عليه لأننا " نحن الذين نسمي بالأسوياء نميل، على خلاف الفصاميين، لأن نظل سجناء للامتثال...، وأننا نميل لأن نظل سجناء الواقع، لكن الفصامي ليس كذلك: فهو هارب ليس فقط من الامتثال بل أيضا من الواقع."[19]

ربما لا تكون هذه الآلية التي لجأ إليها القاص هنا ليست بعيدة عن طبيعة العمل الأدبي ، ولا عن طبيعة التفكير عند المبدعين بشكل أو بآخر؛ فالفصامي "ليس الوحيد من أفراد البشر الذي يفر من الامتثال ومن الواقع. إذ ثمة طائفة أخرى من البشر لا ترضى بالعالم كما يرونه. لذلك يسعون لتغييره بأن يجعلوه أكثر جمالا ، وأكثر عقلانية ، وأكثر يسرا وأكثر أمنا وأكثر قابلية للفهم عن طريق الأعمال الفنية والعلمية والأدبية والفلسفية. وأولئك هم المبدعون. والأمر الغريب هنا أنهم أيضا وإلى حد ما يهربون من الأساليب المألوفة في دراسة أحداث العالم وتفسيرها عن طريق اللجوء لنفس الميكانزمات العقلية الخاصة بعمليات التفكير البدائي (...) والتي يستخدمها الفصامي، إلا أنهما يفترقان افتراقا كبيرا عند نقطة معينة فالفصامي يظل أسير تلك العمليات البدائية في التفكير ويصبح ضلالي الاعتقاد أو غير مترابط التفكير. أما المبدع فهو ينجح في المجانسة بطرق التفكير البدائية وبالطرق المألوفة وصولا إلى العمل الإبداعي."[20]

بل إن ذلك ربما يدفعنا أيضا إلى استنباط حقيقة أخرى ربما تكون صادمة إذا رأينا أن القاص بطبعه ، وبطبيعة عمله في ممارسة الكتابة ورسم الشخوص ، يمارس حالة من الفصام في كثير من الأحيان حينما يغوص بعمق في شخصياته ويعايشها معايشة تامة: يتحدث بلسانها ، ويتحرك بحركاتها ، بل ربما يحاول ، في بعض الأحيان ، أن يمارس طرفا من تصرفاتها بصدق وواقعية لكي يتمكن من نقل مشاعرها وأحاسيسها ، وتصوير حياتها في قصصه ورواياته ، وهذا ما ينبئنا به بعض الروائيين وكتاب القصة ، كما تنبئنا به بعض الدراسات النفسية التي تقوم على دراسة وتحليل شخصيات المبدعين ، وإن كان ذلك الأمر يمارس بشيء من الوعي بعض الشيء.

وليس هذا الاستنباط بالغريب ولا بالمستهجن ؛ فقد أكدت الدراسات النفسية على حالة التقارب بين الفنان و" العصابي " ، وأن " أول شيء تشخص به حالة الفنان الصحية أنه عصابي neurotic ، وقد ذهبت محاولات التحليل النفسي المبكرة لتناول الفن ـ كما يقول ترلنج ـ ذهبت إلى أنه ما دام الفنان عصابيا فإن محتوى عمله الفني عصابي كذلك، وهذا معناه أن هذا المحتوى لا يرتبط بالواقع ارتباطا صحيحا "[21]

وعلى كل حال فإن القاص ينطلق إلى قصته في حالة من الواقعية المتوهمة ليصل في نهاية قصته إلى حالة الإدهاش التي تقدم القصة من خلالها رؤية صادمة ومؤثرة بفعل هذا التكنيك الجديد ، لا سيما وأنه يفعل كل الأدوات التي تخدم هذه الرؤية ببراعة شديدة ؛ فالسارد يقوم من البداية إلى النهاية بالحكي والتبئير عبر لغة مدهشة تدفعك دفعا إلى تصديق الحكاية ، ثم تأتي الأسئلة التي تكشف عن حيرة شديدة لديه وكأنها تتساوق مع حيرة أخرى أدركتها الذات في تعاملها مع العالم المجهول المعلوم ، أو المعلوم المجهول ، فضلا عن تركيزه على فكرة التردد بين الإقدام والإحجام في محاولة التعرف على الغريب ، وفي محاولة اختراقه والدخول إلي ذاته المغتربة في إحالة للتردد البشري المعهود بين طبع الإنسان وفره في التطلع إلى المعرفة والوصول إلى الكشف ، وكلها وسائل وأدوات بارعة في دفع المتلقي إلى تصديق الحكاية ، والاشتراك معه في تفاصيل الحدث ليصل معه إلى مرحلة التصديق والمعايشة التامة.

بل إن القاص يصل إلى حد النهاية في هذا التكنيك القصصي؛ حيث لا يريد أن يقدم إجابة شافية عن شخصية ذلك الغريب رغم تلك الجمل الختامية التي تكاد

تصل بنا إلى أن كلا الشخصين هما شخص واحد، وأن كل ما سبق لم يكن إلا إيهاما تؤديه لغة السرد ببراعة:

"وحينما هممت أن أمسحها وجدت كفى تمسح الدموع من عينى.. ونفسى تجيب"

فهو يعود مرة أخرى ليضعنا من جديد أمام ذاتين منفصلتين، وربما مختلفتين، وإن كان بينهما تقارب يصل حد المطابقة:

"ومن حينها كان اسمه مطابقا لاسمي، ورسمه مطابقا لرسمي.."[22]

أما فى قصة "البدوى" فيأتى الحلم بنوعيه: حلم اليقظة وحلم النوم ـ كتنيك قصصى معهود، ألفته القصة منذ أمد بعيد[23]، ليعبر من خلاله عن رفض الواقع، والعيش فى عالم من الوهم تتخلص فيه الذات من ربق الفقر والعوز الذى يعيشه رجل بائس الحال "كان ينام بعدائه وقميصه ومعطفه، ويستحم مرة كل شهر إذا سمحت الظروف".[24]

لكن ذلك الرجل لم يكن قانعا بهذا الحال، ولم يكن مستسلما لمرارة الواقع، ومن ثم فقد "ترك أغنامه وهو يرفع الأكام عنه.. وارتمى بجسده المتعب على فراشه، يحلم بالعيش ميسور الحال، كان دائما يطمح أن يكون ثريا".[25]

ويأتى حلم اليقظة ليشكل حالة التمرد الواعى على الواقع المتردى:

"يتقلب على فراشه ويتمتم بهذه الكلمات: إلى متى سأظل على هذا الحال، يجب أن أتطلع إلى العالم الأغنام ..الزرع ...و... و...و..لم تعد تجدى بل على أن أكون رجل أعمال كبير، له هيبته عندما يتكلم ...آه .."[26]

وعلى الرغم من أن بطل القصة رجل بدوى بسيط؛ "فهو لم يتعلم ولم يعرف طريق المدارس"[27]، إلا أنه يعيش معاناة وجودية لا تقف عند حد الفقر وحده، وإنما تتجاوز ذلك إلى التفاعل مع العالم من حوله، وتقديم فلسفة تشخيصية لما هو كائن بالفعل وما ينبغى أن يكون، بل تتجاوز ذلك إلى مناقشة القضايا الوجودية الكبرى التى تعبر عن قلق الإنسان نحو الوجود، كالجبر والاختيار:

"لكل فرد رغباته ومصالحه واختياراته ... فأنا كتب على أن أكون هكذا ... وأرغب فى غير هذا.

الاختيار ليس بيدى. على أن أغوص فى الأفكار والأحلام الكبيرة، بل يجب أن تكون أحلامى وطموحاتى بسيطة يمكن تحقيقها"[28]

إن البداوة هنا تكاد تتحول إلى حقل دلالي يتجسد من خلاله حقيقة الصراع الإنساني الحاصل بين القديم والحديث ، كما يتجسد من خلاله طبيعة التمرد المذموم الذي يمارسه الإنسان العربي على أصالته وانتمائه في انجرافه إلى المدنية الزائفة التي تراود أحلامه وتداعب مخيلته.

وأما حلم النوم فينجح القاص في التسلل إليه خفية ، ودون أن يشعر القارئ بذلك ، حيث تتغير حياة الرجل فجأة ، ويصير من أصحاب الأموال والسيارات الفارهة ، لتحقق ذاته ما تشتهي من طموح وما تتمنى من أمنيات ليستيقظ من ذلك على ذات الحاضر المرير:

" وعلى هذه الأفكار نام هانئ البال ولم يستيقظ إلا على طرقات والدته على بابه الخشبي المتهالك في غرفته المتواضعة في تلك القرية النائية ، وهي تقول له: هيا استيقظ وخذ هذا الدينار لتبتاع به علية السجائر ، وتلحق بأغنامك فقد غادرت منذ حين .. "(29)

إن الحلم هنا يشكل حاجة ماسة لدى القاص ، فهو البديل الطبيعي للواقع المأزوم ، وهو الحرية التي يتسلل عبرها الإنسان مهما ضاقت عليه القيود ، تماما كما هو الحال عند البطل في قصة " لن أعود اليك " حيث يتحول الحلم إلى حق طبيعي وملك شخصي يحق له أن يطالب به ولا يحق لأحد انتزاعه منه:

" يحق لي أن أعيش حرا ، أستمتع بحلمي الرائع حتى وإن رفضت هي ذلك... يمكنها أن تحرمني من الواقع ، لكن لا يمكنها أن تحرمني الحلم فهو لي ، بيني وبين قلبي ، حتى وإن رفعت قضية ضدي فهي خاسرة "(30)

فالحلم هو وسيلة القاص / الراوي / السارد دائما للخلاص من ربق الحاضر وضراوته ، وهو المخرج الحقيقي من الإدراك العبثي الذي يسيطر على جميع الأبطال في معظم القصص ، حتى وإن ارتد بالخيبة على البطل في كل مرة ، فإن الرسالة التي تحملها كل قصة بعد الأخرى هو عدم اليأس من إعادة المحاولة ، بل إن الخيبة في حد ذاتها قد تكون هي المحرك الحقيقي نحو الانبعاث من جديد تماما كما كان الموت هو بداية الحياة وتاريخ الميلاد في قصة " البطل لم يولد بعد" حيث الأم الغزاوية "تربت على حملها وتحاكيه .. فلسطيني أنت ، ابن الشهيد وأخ الشهيد .. وميلادك ليس يوم ولادتك .. بل ميلادك هو يوم استشهادك ."(31)

الظلمة/ الوحل والصراع الداخلي
قراءة في
طقوس العتمة لعوض الشاعري

تأتي قصة "طقوس العتمة" لعوض الشاعري، ضمن مجموعة قصصية متميزة تحمل ذات العنوان[32].

وهذه المجموعة تحتوى على ثلاث عشرة قصة قصيرة هى بالترتيب: عروس البحر، التاج الأسود، الطريد، الولوج السرى، تداعيات ليلة صيفية، حراس الأعمدة، طقوس العتمة، طوير الجنة، عينان، قميص الرجل الأكثر وسامة، كان نومه وشيكا، هموم الكتابة وحلم العودة.

وإذا كانت هذه القراءة تحاول الوقوف على قصة "طقوس العتمة" على وجه الخصوص، فلعل من المجدى أن نمهد لذلك بمرور سريع على هذه المجموعة القصصية، فى محاولة للإمساك بذلك الخيط الدقيق الذى يكاد يربط بين مجموع هذا القصص على ذلك يفضى بنا إلى اختراق لهذا العالم الغامض الذى ترسمه لنا هذه القصة أو تلك المجموعة القصصية بوجه عام.

ذلك العالم المؤسطر الذى اختاره القاص مسرحا لقصصه، والذى يغوص بنا إلى اللامعقول مرة، ثم يرتد بنا إلى الواقع الحقيقي أخرى بينما تصنع لغة السرد عالما ثالثا تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، والمعقول باللامعقول، والواقع بالأسطورة، ولعل قراءة عابرة لعناوين القصص، التي أشرنا إليها، تكشف الكثير عن هذه الازدواجية التي يتشكل منها عالم الشاعرى، ناهيك عما تحمله المتون من هذا المزيج، كما فى قصة "عروس البحر" حيث يقول الراوى/ السارد :

"أحس بالزهو وهو يرى الرعاة يحومون بكلابهم حول القطيع فى دأب وانتظام، ولاح له خاطر سريع وهو يتفحص وجوه الرعيان مقلبا صورهم فى اطمئنان وغرور، فاختار وجه شيخ القبيلة والصقه بأحد الوجوه صائحا به :

هيه ..أنت أيها الراعى

نعم أنت .. ألا تسمع ؟ ..."[33]

وكما في قصة التاج الأسود حيث يقول:

"لم لا ألجم تعقلي ؟...واسلم خطام فكري لبداوتي التي تستنفر طباع أسلافي الأولين ..."[34]

وكما في قصة "الولوج السري" حيث تتحول جدته إلى حالة تواصل بين الماضي والحاضر، وبين الحقيقة والخيال، وبين النوم والصحو، فضلا عن التواصل بين الطفولة والشيخوخة:

"في الخيمة تصحبني إلى فراشي المعد ...ثم تغوص في أعماق ذاكرتها بلغة الحكي الجميل، عن شجاعة جدي ..وموت أبي لبكر..ولما أنصت خاشعا ، محدقا في تجاعيد جبينها وأتخيل لفظ الجلالة مشعا بين التغضنات ..ومسامعي تلهث وراء الكلمات ..وجسدي في صراع غير معلن مع سلطان النوم الذي كثيرا ما يصرع صغار البدو في مثل هذه الأوقات..ويبقى متوجا على عرش أحلامهم التي لا تتحقق.. بعد أن يسمهم بالعناد."[35]

وكذا في "حلم العودة" و "تداعيات ليلة صيفية" وغيرهما ، حيث تعمل الاستعارات "بوصفها نوعا من التطبيق الغرائبي"[36] بالإضافة إلى الإحالات والمفردات المحملة إلى صنع عالم يمتزج فيه الواقع الحقيقي بالأسطورة مرة وبالخيال أخرى .

وقد يتشكل هذا العالم من خلال حكايات العجائز، وأغاني الأمهات لأطفالهن مما يحفظنه من الأهازيج والسير الشعبية عن قصص الأبطال التي يختلط فيها الواقع بالأسطورة ، كما في قصته "كان نومه وشيكا".

فإذا ما تجاوزنا ذلك إلى "العتبات" بوصفها الملمح الأول الذي يدلف بنا إلى رؤيوية المؤلف، ولما لها من تماس مباشر ـ أو غير مباشر ـ بالقصة المستهدفة من الدراسة، ونستهلها بالوقوف على أيقونة لوحة الغلاف بوصفها "علامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها" ـ حسب بيرس ـ فسنجد أن لوحة الغلاف تقدم لنا وجها غريب الملامح، نصفه مظلم ونصفه الآخر يجمع بين الضوء والظلمة، وكأنه تمثال مشوه المعالم، ومغمور بالأوحال، وقد وضع أسفل منه عبارة: "طقوس العتمة" ، الاسم الهوية الذي يحمله القاص ـ إلى حد بعيد ـ رؤيوية القص، وكأنه ـ أي العنوان ـ جزء من تلك الدلالة التي يشير إليها هذا الصنم المتجهم المظلم ـ أو شبه المظلم ـ الذي يشعرك وكأنه ينتمي إلى عالم الأوثان المعروف الذي تقدم فيه القرابين وتؤدى عنده الطقوس، أو هو يشكل حالة من التماهي

بين ذلك الوثن الغارق فى الأوحال وبين الإنسان المعاصر الذى فقد الهوية، وتحجرت فى داخله المشاعر والقيم النبيلة، ليغوص فى عالم من العتمة والأوحال .

ثم يأتى الإهداء متمما لتلك الدلالة التى بدأ بها الغلاف ، وكأن القاص هنا يحاول استدراج قارئه، شيئا فشيئا، إلى هذا العالم المؤسطر حيث يقول:

" إلى جدتى ... ، وإلى كل نساء نجعي اللائى علمنني أبجدية الحكي فى ليالي السمر عبر الشتاءات الطويلة فى بلاد الناس"

فالإهداء يضعنا مباشرة أمام هذا العالم الذى أشرنا إليه، والذى تشكله حكايا العجائز، لا سيما نساء النجوع اللواتي دربتهن الصحراء الليبية بحكاياتها الجميلة على العيش فى عالم متشبع بقصص الأبطال وأساطير الأولين .

أما عوض الشاعرى فهو يمتلك معجما زاخرا من الألفاظ الرصينة والمفردات الجذلة، كما يمتلك قدرة باهرة على التصوير البديع، واللعب على دلالات المفردات لخلق حالة متفردة من الإبداع ... تسحرك لغته المحملة ببداوة الفصحى وعبق الصحراء مقرونة بحضارية الرؤية ورهافة الحس.. تنسال عباراته انسيالا بديعا يأسر اللب ويسلب العقل.

يتصرف فى لغته وتصويره ببراعة وتمكن كبيرين، وكأنه رسام محارف يتقن مزج الألوان ورسم الصور... ولعل هذا ما مكنه من الغوص بعيدا عن المألوف والمعتاد؛ لتغتفى عنده العامية بصورة شبه نهائية - إذا استثنينا من ذلك النصوص الشعبية المنصصة بعلامة التنصيص - لتحل محلها الفصحى بشتى مستوياتها حتى فى حواراته الداخلية، وعبر حركية السرد، لتستحيل أداة لاستكناه الشخوص وإلباس حديثها من الفصحى، والفصحى وحدها، ما يناسبها من تعقيد المعنى والموقف أو من بساطتهما عبر انتقاء المفردات التى تظنها للوهلة الأولى من اللهجات العامية لا سيما تلك التى يتحدث بها على لسان البسطاء والعامة والأطفال.

قد يكون لعامله الصحفى [37] - حيث القراءة والكتابة هما عمله اليومى الدائب - دور فى هذا التأنق فى الكتابة، والقدرة على انتقاء الألفاظ المناسبة بصورة رائقة، وقد يكون لتكوينه الثقافى المتشبع بمعايشة التراث الأدبى، والواقع الثقافى والفكرى، فضلا عن الوجدان المتيقظ والحس المرهف .. قد يكون هذا أو ذاك أو غيرهما لكنه فى النهاية يشكل حالة إبداعية فريدة ومتميزة .

عالمه القصصي هو عالم هلامي غير محدد الأبعاد، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، كما أشرنا، وتزدحم فيه الشخوص بحضورها في ذاكرة الراوي / السارد رغم غيابها في كثير من الأحيان عن مسرح الأحداث. تشعرك كتاباته، في كثير منها، بشيء من الرقي الفكري، وكأنها تعبير عن حالة تأملية، أو كأنها إملاء لسيرة ذاتية مكتظة بالتجارب الإنسانية ومشمولة بالحكمة الإغريقية.

تشكل تيمة الحزن محورا أساسيا في كتاباته، ولكنه ليس ذلك الحزن المألوف، إنما هو ذلك الحزن الذي تصنعه الحيرة ويعتوره الأرق البشري من صيرورة الزمن ولامنطقية الواقع في طريق البحث عن الحقيقة، ويؤطره عالم من الخوف والقلق نحو الغيب / المجهول / الظلام / النهاية...

لا تسير الأحداث عنده في خط واحد وإنما تتشجر وتتداخل عبر عوالم متوازية يسيرها الحكي بطريقة سلسة وانسيابية هادئة، تكاد تذكرك برواية الأصوات عند ديستويفسكي، بينما تظل أنا الراوي / السارد حاضرة حضورا حافلا في جميع المواقف والأحداث؛ فهي ـ في معظم الأحوال ـ محور الحكي ولب الحكاية، لتنقسم الأنا عنده بين ضميري المتكلم / الحاضر، والغائب / الحاضر الذين هما ـ في كلتا الحالتين ـ ينظران و"يبثران"، فهما مصدرا الحكي وصاحبا الرؤية.

تشعر به حين يصطرع في داخله الماضي والحاضر، والبدوي والحضري، والمثالي والواقعي في ثنائية غريبة المزج:

"البدوي الذي يسكنني، مشاكس حتى آخر خيط من خيوط عمامته العتيقة، عنيد، وشقي، لا يني يستدرجني نحو سطح مرآته مكسرة الحواف...، وموقد جدي السادر في بداوته دون غنى يلهب ركوة الشاي بسياط حمراء..."

وتكاد بسهولة ويسر تدرك إدراكه ـ ولو مؤقتا ـ للحظة العبث، وحالة اللاجدوى، حين تغلب عليه الذاتية لتستنطق داخله المسكون بالحيرة والقلق حين تأخذك لغة السرد إلى عالمه الداخلي، في قصته "هموم الكتاب" ـ وهي الأقرب إلى واقع حياته ـ وإلى ذاته المتأملة ـ حيث يقول في لغة شعرية بديعة، وفي نص يلامس الكثيرين ممن احترفوا الكتابة:

" تسائلني نفسي - وكثيرا ما تسائلني - ما جدوى الكتابة ؟.. وأي شيء ستجني من هذا اللهاث الأبدي المحموم وراء الكلمات وبين الكلمات وأحيانا أمام الكلمات ؟... وما الطائل من ركضك الدائم فوق هذا المضمار الشائك ؟

فها أنت الآن وحيدا في مزيع هذه الليلة الأخير، تمارس تسلطك الرهيب على قلمك المسكين الذي أوشك مداده على التمدد من حرارة سبابتك وإبهامك الذين يعتصرانه بقسوة ليفرز ما في جوفه حتى آخر قطرة .. وتصعد روحه بين السطور وسط غبطتك الطفولية وشعورك الساذج بالرضا عن قريحتك البدوية التي ما زالت لم تعرف طعم الخيانة... لكن ما الفائدة ؟

وحيث يقول:

" ها أنت ذا تتوارى خلف ستائر الحكي تشاكس العبارات التي تتمنع، ثم تلين ويسلس لك قيادها لتعود من جديد لعصيانها وتمردها .. ثم وقبل أن ينفد صبرك، تسحرك بغوايتها وتغريك بتكرار اللعبة نفسها ، وبنفس الخطوات لهذا الهم الذي تسميه جميلا. أمام كل هذا تحاول أن تنفض يدك من الأمر كله .. وتطوح بها - يدك - في الهواء لتمزق خيوط اللعبة فترتد خاوية من غير سوء ...، ويمتلكك شعور أني بالإحباط فيدعوك صديقك الذي مهد لك قديما التورط في الهم إلى التريث وضبط النفس وهو يثني على تجربتك .. ويمتدح إسهاماتك فتسكن سورتك وتغشاك طمأنينة وقتية .. لكن في النهاية لا تفتأ تداهمك أعراض البحث من جديد عن إجابات مقنعة لتساؤلات نفسك التي كثيرا ما تسائلك .. فتتشابك أمامك الرؤى .. وتتشعب الدروب وأنت تنشد سواء السبيل"

ليس من دليل على إدراك الشاعري لتجربة العبث واللاجدوى أقرب من هذا النص الذي يكاد يكون نصا نموذجيا - في وضوحه وصراحته وواقعيته - للرؤية العبثية وعالم اللاجدوى التي تستهدفها هذه الدراسة. وهي ليست بالضرورة عبثية وجودية - كما أكدنا على ذلك مرارا - وإنما هي عبثية صنعتها رتابة الحياة، ورتابة العمل، والافتقاد إلى تجديد النفس وتغيير القوالب والأنماط .

وهو نص نموذجي أيضا للعبث الذي أشارت إليه الدراسة في مستهل سطورها... ذلك العبث الذي لا يخترق المحرمات ، ولا يبحث في مشكلة الانتحار كما عند " كيركجورد " ، وبيرديائيف" ، وكما عند "ألبير كامي" في معظم أعماله التي أسست لفكر العبث واللاجدوي وضرورة التمرد. إنما هو العبث الوقتي المرهون باللحظة الحاضرة ، والذي ينتهي عند إدراك الإنسان أن عليه أن " ينشد سواء السبيل" .

طقوس العتمة:

لعل هذه القصة تعد الأكثر تميزا من بين هذه المجموعة من حيث تعبيرها عما أسلفنا القول فيه من تميز هذا العالم القصصي ، ذلك العالم الغامض الغريب واللامعقول. وأيضا من حيث هي تعبير حقيقي عن إدراك لحالة العبث واللاجدوى التي تعصف ببطل القصة، ذلك الإنسان المحاط بعالم من الظلام والوحل والماء الآسن والرائحة النتنة وهو يطفو فوقها ويغوص فيها ويمكث في قاعها دون هدى، وليس أمامه طريق للخروج، وكأننا أمام إنسان من نوع آخر، وعالم آخر لم نعرفه بعد .

وأمام هذا العالم الغريب واللامعقول لا يستطيع ذلك الإنسان فعل أي شيء سوى أن يظل قابعا في مكانه، لكنه حين "*أراد أن يمشي كان الدرب معتما ..مشبعا برائحة الوحل اللزج الذي لم تمسه أشعة الشمس منذ بدء تكوينه الأول في رحم تلك البقعة من الأرض التي ضاجعها أكثر من شيطان مريد*"

وتتصاعد غرابة الموقف حينما تفاجأ بأن ذلك الإنسان قد "*استمرأ الرائحة*"، وأنه قد "*مشى كل الدروب التي هرب منها الضياء .. سلكها دربا إثر درب ..بدمشة ..بلذة ..*" بل هو أراد "*أن يسبح لكن خضم الوحل كان كثيفا ..حلامي القوام ..تنبعث منه أخلاط غازية غريبة ، تتسلل عبر فتحتي أنفه بنفاذ، ثم تصعد نحو مركز دماغه وتدعه كفأر مشلول*"، فإذا به تتعطل حواسه كلها، ويتخلل "*الوحل سائر جسده*"، "*لكنه مع هذا لا ييأس أبدا وإنما يحاول الغوص، لتطول رحلة غوصه حتى ترتضم أليته بصخور القاع الناتئة في قوة جعلته يطفو كحلب على طرف المستنقع القذر*" فتتناوشه "*أقدام الكلاب التي تلغو في الماء*" وتحط "*على جسده أسراب البعوض والطفيليات*" ليصيبه اليأس هذه المرة، ويبقى على هذا الحال زمنا طويلا لا يلوي على شيء حتى يصل إلى سمعه صياح وجلبة، وحين هم بالوقوف ليعرف الأمر "*صعقه نداء صارم : مكانك...*"، ويحاول صاحبنا أن يبحث عن صاحب النداء فلا يجد شيئا، ثم يصيبه الإجهاد ويسقط مغشيا عليه، ثم يفيق من غشيته فإذا بالوحل قد ملأ جوفه وتخلل سائر جسده وإذا بالغازات والروائح النتنة قد ملأت كل أمعاءه .

لكن الرجل لا يركن إلى اليأس رغم كل هذا، وإذا به يقوم ويمشي "*ويداه تسبقانه ..تتحسسان الفراغ المطبق على تلابيب المكان*" ، ويظل يتابع المشي حتى تلامس يداه "*جدارا رطبا سقط طلاؤه*" ثم يتابع البحث عن نهاية لهذا الجدار فإذا بيديه تصطدمان

بباب حديدي سميك، فيظل يركل هذا الباب بقدميه وركبتيه وبرأسه فلا يجد مجيبا حتى يضيع "صوته في كثافة العتمة"، ويظل على هذا الحال حتى يصيبه الإعياء، وإذا به يسند رأسه على الوجه الحديدي لهذا الباب "ويفتش في تلافيف عقله عن سر تواجده في هذا الجب السحيق" فلا يهتدي إلى ذلك السبب، ولم يسفر بحثه في ذاكرته عن شيء، ثم إذا به بعد لأي يشعر "بومضة رعوم تبهر بصيرته في رعشة لذيذة ..أغرته بمعاودة البحث بأمل وتلهف" وإذا بالحروف تتراقص في رأسه وتتجمع في ذهنه ليغمض عينيه و"يقرأ بصوت مسموع: لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين"، ويظل يتابع القراءة ثم ينخرط "في بكاء حاد متصل"، لتنتهي القصة بهذه العبارة، ولتترك القارئ فاغرا فاه يفكر في هذا العالم الغريب، وفي ذلك الإنسان الذي لا يقل غرابة عن عالمه، مثلما يفكر أيضا في هذا الختام العقلاني المنطقي لقصة من عالم اللامعقول.

إن هذه القصة تحلق بنا في عوالم غريبة ملؤها القسوة والمعاناة والتشويه، وكأنها تعيد إلينا ذلك العالم المشوه واللامعقول في أعمال فرانز كافكا و"صامويل بيكيت" و"يوتسكو" و"جان جيتيه" وغيرهم من مبدعي المدرسة الوجودية ومن "الجماعة التي أطلق النقاد على أعمالهم مسرح العبث أو اللامعقول Absurd Theatre وإن كان لكل من هؤلاء أسلوبه الخاص المتميز، وعالمه الخاص ورؤيته المتفردة"[38]، لكن تماسها الأكثر وضوحا هو ذلك التماس مع العالم المشوه عند "فرانز كافكا"، الذي نجده واضحا في روايته "المسخ"، أو عالم القسوة والمعاناة والتسلط الذي نجده عنده أيضا في روايته: "مستوطنة العقاب" حيث يواجه الإنسان صنوف العذاب المادي والمعنوي، وحيث تتحول فيه عبقرية الإنسان من اختراع وسائل الراحة والرفاهية إلى اختراع أدوات التعذيب التي تسحق البشر وتمزق أجسادهم[39].

بل إننا نجد التقاء كبيرا بين عالم هذا القاص وبين مثيله عند "صامويل بيكت"، ولعل ذلك يتبدى فيما نراه في القصة المعنونة بـ "الطريد" ضمن هذه المجموعة، والطريد أيضا هو عنوان لإحدى ثلاثية "بيكيت" الشهيرة "النهاية"[40]، بل إن الأمر يتجاوز العنوان إلي الفكرة بين القصتين وإن اختلفت المعالجة، فضلا عن نقاط التقاء أخرى تبدو من خلال ما أسلفنا القول فيه عن بروز الأنا، وحيث الذات هي الموضوع ولب الصراع ومصدر الحكي، فضلا عن الحضور الحافل للراوي/ السارد / المبئر وكلي

العلم، وحضور الشخوص وازدحامها فى ذاكرة السارد حتى فى غيابها عن الحدث الحاضر، ويبدو هذا واضحا جليا من خلال قصة "موسم الكتابة" التى تكاد تخرج عن المألوف القصصي لتطوف بنا فيما يطلق عليه النقاد "تراسل الأجناس"، حيث تختلط فى هذه القصة روح المقال والسيرة الذاتية والقصيدة الشعرية فضلا عن الأجناس الأخرى، وهى خاصية وقف عندها النقاد كثيرا فى أعمال "بيكيت"، حيث "شخصياته لا تجد موضوعا تتحدث عنه إلا ذواتها الخاصة، وسرعان ما يصطدمون بذلك البعد المحتمل بين ما يريدون قوله وهو ما يفترض التعبير للآخر عن لغة جديدة وخاصة، وبين ما يقولونه فى الواقع والذى لا يمكن أن يرضى تماما رغبتهم فى التعبير"[41]

لكنها فى الحقيقة - ورغم كل هذا الالتقاء مع فكر اللامعقول بشكل عام - فإنها تتماهى تماما على وجه الخصوص مع عالم أسطورى آخر يقع فيه الإنسان فريسة لعقاب الآلهة العبثى، كما نجد ذلك جليا فى أسطورة "سيزيف" التي أشير إليها[42]، والتى اتخذ منها "ألبير كامى" نموذجا للعبث واللامعقول، كما جعل من سيزيف مدخلا للتمرد على الواقع العبثى، وعالم اللاجدوى[43]، هذا فضلا عن دوران هذه القصة فى فلك الكثير من قصص العبث واللامعقول التى دأب أصحابها على تصوير الإنسان فى صورة مشوهة والتركيز أيضا على رسم صورة مشوهة للواقع تجسيدا لمرارته وعبثيته. فالقصة هنا تفضى بنا إلى واقع مشوه ومؤلم؛ ...عالم من الوحل والماء الآسن والمستنقعات القذرة وولغ الكلاب وأسراب الذباب والرائحة النتنة...عالم ملؤه الظلام والخوف والقهر وغياب الذاكرة، فهو واقع لا معقول بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، لكن الغرائبى فى هذه القصة تكمن فى ذلك الإنسان الذى يحاول التكيف مع هذا الواقع المشوه، ويحاول مجاراته والتعامل معه دون يأس حتى فى أحلك الأوقات، وكأن ذلك لون من ألوان التمادى فى تصوير اللامعقول أيضا

ولم يشأ القاص هنا أن يقدم لنا من صور عالم المعقول وشخوصه سوى صورتين هامشيتين، وإن كان لهما مغزى كبير ومهم فى تشكيل رؤيويته:

إحداهما هى صورة ذلك الشخص الذى يظهر صوته فجأة وسط الجلبة والصياح، دون مقدمات، ودون اتساق مع الموقف، ليأمره، مهددا ومتوعدا، بأن يظل فى مكانه :

" سرت في المكان جلبة. وارتفع صياح، وعلت سرخات...هم بالوقوف، فسمعته نداء صارم:

مكانك..."

ليغيب بعدها تماما من الصورة، وكأن القاص هنا يأبى إلا أن يؤكد لنا أن هذا ليس من عالم الخيال وإنما هو واقع ملموس معاش، ولعله هنا يسقط على واقع الإنسان العربي الذي يعاني القمع والإذلال دون أن يتفوه بكلمة واحدة، ودون قدرة حتى على التعبير عن آلامه وعذاباته. ذلك الواقع الذي تضيع فيه الذاكرة، ويموت فيه الإنسان موتا بطيئا ولا يملك إلا أن يعيش في وحل دائم ، وفي سجن دائم ،... يؤسس له القاص بهذا الباب الفولازي الغليظ وهذا المزلاج الناعم الذي يغري الإنسان بنعومته، ولكنه في النهاية وسيلة لصعقه وقتله، سيما وأن القاص يعمد إلى أنسنته حيث يقول :

" اصطدمت يداه بالباب الحديدي السميك.. بحضوره المعدني الطاغي"

بل هو يعمد إلى تجسيد حالة التشيؤ التي أضحى يمر بها ذلك الإنسان المقهور أمام هذا الباب / الطاغية ، حيث تتحول يد ذلك الإنسان إلى مطرقة بينما يتحول الباب الحديدي إلى إنسان متبلد، في حالة من تناوب الأدوار، أو تبدل الشخوص، حيث يقول :

" صفعته نعومة مصراعيه، وانزلاق يديه بسهولة على الجسم المعدني الذي يقف أمامه في تحد وبلادة..صنع من يديه مطرقتين وبدا في لكم الباب"

ثم تأتي الصورة الواقعية الثانية في نهاية القصة، تلك النهاية المدهشة التي يحاول فيها بطل القصة أن يستجمع ذاكرته المبعثرة ، ثم يقوم بترميمها، ولكنه لا يفلح في بادئ الأمر، ثم إذا بها تلتئم دون إرادته، لتنطلق بهذا الجزء من الآية القرآنية الكريمة ، وكأنها تشير بذلك إلى حال هذه الحياة الدنيا التي يغوص فيها الإنسان بضلالاته وجهالته وكأنه غارق في عالم من الظلمات والأوحال، أو كأنها تبعث برسالة إلى ذلك الإنسان المذنب الغارق في أوحال ذنوبه، وظلام جهله ، تأبى ضالا عن هدى الله لتخبره أنه لا مخرج مما هو فيه غير التوبة والأوبة إليه . والرجوع إلى الصراط المستقيم.

ويلاحظ أن جملة الخاتمة تتقاطع نصيا - عبر الاقتباس - مع النص القرآني، وبالتحديد مع قصة النبي يونس - عليه السلام - التي وردت في سورة الأنبياء، حيث يخبرنا القرآن الكريم عن قصة غرقه وابتلاع الحوت له. ومن المعلوم أن نبي الله يونس - عليه

السلام ـ كما جاء فى القصة القرآنية ، ظل يعانى فى عالم من الظلم ـ ظلمة الليل، وظلمة البحر، وظلمة الحوت ـ حتى استجاب الله ـ جل شأنه ـ للدعاء الذى دعا به وأنجاه من هذا الكرب الشديد[٤٤] ، وكأن القاص يلجأ إلى التقاطع مع النص القرآنى هنا لتوظيفه فى توضيح رؤيويته ، ولتكتسب القصة ما يصبو إليه من الدلالات التى يحملها النص القرآنى ، لا سيما أن ما بين هذه القصة والنص القرآنى ـ أو بينها وبين القصة القرآنية ـ كثير من مفردات التناص الواضحة ، لعل أبرزها يتمثل فى اختيار القاص لهذه الآية القرآنية على وجه التحديد لما يرمى إليه هذا الاختيار من دلالة ، ثم التقاطع معها فى موضوعتى الغرق والظلام ـ العتمة ـ اللتين يوظفهما القاص توظيفا دلاليا أيضا.

والتقاطع مع النص القرآنى هنا هو محاولة لإكساب هاتين الموضوعتين الكثير من حمولات النص فى القصة القرآنية وما بها من رموز وإشارات متعددة ، لتظل هذه القصة بعق قابلة لتعدد القراءة وتعدد التأويل ، لكنها فى هذا وذاك تقدم لنا رؤية جديدة فى التأسيس لعالم ينطق بالعبث، ويؤسس لواقع لا معقول .

* * *

الحواشي:

(1) الفصول الأربعة العدد ١١٢، أبريل ٢٠٠٧ م ، ص١٢١: ١٢٢.

(2) هكذا جاء في الأصل " خال " والصواب: خاليا .

(3) "المعارف" في اللغة تعنى الوجوه، وقد تعنى المعروفين ـ أى أصحاب الوجوه المعروفة ـ والذى يقصده القاص هنا: الأصحاب، أو الناس الذين يعرفونه .

(4) القصة ضمن مجموعة قصصية بعنوان "الشفق الأبيض"، المؤسسة العامة للثقافة، الجماهيرية العربية الليبية، الطبعة الأولى ٢٠٠٩ م .

(5) " طريحة " : كلمة من العامية الليبية تعنى العقاب بالضرب.

(6) المنداف: كلمة من العامية الليبية تعنى المصيدة .

(7) ورد البيت بـ المستطرف فى كل فن مستظرف، لشهاب الدين الأبشيهى، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦ م صـ ٥٧، وخزانة الأدب وغاية الأرب لتقى الدين الحموى، تحقيق: عصام شقيو، دار الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٧م ، جـ ٢ صـ٣٦٠ ، والبيت يقول:

إن الفتى من يقول ها أنا ذا ليس الفتى من يقول كان أبي .

(8) الفصول الأربعة العدد ١١٠، يونيو ٢٠٠٧ م ، صـ ١٢٨ .

(9) الفصول الأربعة العدد ١١٢، أبريل٢٠٠٧م، صـ ١٢٦، ١٢٧.

(10) آخر ما تبقى من أصدقائي ، رزق فرج رزق ، دار طبرق للنشر ، طبرق ـ ليبيا ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م

(11) نفسه صـ ٩ .

(12) نفسه صـ ١٠ ، ١١ .

(13) نفسه صـ ١١ .

(14) نفسه صـ ١٤.

(15) نفسه صـ ١٤.

(16) نفسه صـ ٢٢.

(17) نفسه صـ ٢٦ .

(18) نفسه صـ ٣٧ .

(19) انظر الفصامي : كيف نفهمه ونساعده، تأليف: سيلفانو أريتى، ترجمة: د. عاطف أحمد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، عدد: ديسمبر ١٩٩١ م صـ ٢٢٨ .

(20) آخر ما تبقى من أصدقائي صـ ٢٢٨.

(21) التفسير النفسى للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة و دار الثقافة ـ بيروت صـ ٢٨.

(22) آخر ما تبقى من أصدقائي صـ ٣٧ .

(23) " الأحلام والرموز لدى " يونج " هى مادة ثرية لدراسة الفن الإنسانى لأنها المادة التى تتجسد فيها الأنماط الأولية للشعور الجمعى فى أبلغ صورها، والأحلام وفقا لـ " يونج " هى تلك التخيلات المفككة المراوغة غير الجديرة بالثقة المبهجة والمتقلبة، والحلم يعبر عن شيء خاص يحاول اللاوعى أن يقوله، وأبعاد الحلم فى الزمان والمكان مختلطة جدا، ولفهمه ينبغى علينا أن نتفحصه من كل مظهر تماما، مثلما نأخذ شيئا ونقلبه مرارا حتى نكون على معرفة بكل تفاصيل شكله، ولقصص الأحلام تركيباتها الخاصة المختلفة عن قصص الوعى، فصور الأحلام تبدو متعارضة ومضحكة تحتشد فى رأس النائم، والحس العادى بالزمن المفقود والأشياء المألوفة قد تتخذ مظهرا آسرا ، ويميل العقل اللاواعى الى ترتيب مادته فى الحلم بشكل مختلف جدا عن الشكل المنظم الذى

نستطيع أن نفرضه على أفكارنا في حياة اليقظة، وتكون الصورة المنتجة في الأحلام شديدة الحيوية ومثيرة أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التي تماثلها في اليقظة، وصور العلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر عن طريق المجاز - انظر الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، د. شاكر عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، صـ٨٧٨.

(25) آخر ما تبقى من أصدقائي صـ٢٩.

(26) نفسه صـ٣٠.

(27) نفسه صـ٣٠.

(28) نفسه صـ٣٠.

(29) نفسه صـ٣٥.

(30) نفسه صـ٣٩.

(31) نفسه صـ٥٤.

(32) طقوس العتمة لعوض الشاعري، (مجموعة قصصية)، منشورات مجلة المؤتمر، الطبعة الأولى ٢٠٠٥ م.

(33) نفسه صـ١٢

(34) نفسه صـ٢١.

(35) نفسه صـ٣٢، ٣٣.

(36) القضايا الجديدة للرواية جان ريكاردو، ترجمة: كامل عويد العامري، دار الشئون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى٢٠٠٤، صـ١٥٩، وللمزيد حول قيمة الاستعارة في العمل الروائي انظر مبحث "الاستعارة من أولها إلى آخرها" وهو الفصل الثاني من الكتاب من صـ١٥٥ إلى صـ٢٤٧.

(37) عوض الشاعري يرأس تحرير إحدى الصحف المحلية المهمة في الجماهيرية العظمى.

(38) خمس مسرحيات تجريبية لـ صامويل بيكيت، صـ١٢.

(39) مستوطنة العقاب، فرانز كافكا، ترجمة: كامل يوسف حسين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

(40) انظر النهاية لـ صامويل بيكيت، ترجمة وتقديم: أحمد عمر شاهين، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

(41) النهاية صـ١٧.

(42) انظر هذه الدراسة صـ٢٩.

(43) انظر أسطورة سيزيف والإنسان المتمرد لكامي.

(44) قال تعالى: { وذا النون إذ ذهب مغاضبا فظن أن لن نقدر عليه فنادى في الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين ٨٧ فاستجبنا له ونجيناه من الغم وكذلك ننجي المؤمنين }، الأنبياء: ٨٧، ٨٨ ... جاء في جامع البيان قول الطبري: "وقوله(فنادى في الظلمات) اختلف أهل التأويل في المعني بهذه الظلمات، فقال بعضهم: عني بها ظلمة الليل، وظلمة البحر، وظلمة بطن الحوت. ذكر من قال ذلك: حدثنا القاسم، قال: ثنا الحسين، قال: ثني حجاج، عن إسرائيل، عن أبي إسحاق، عن عمرو بن ميمون(فنادى في الظلمات) قال: ظلمة بطن الحوت، وظلمة البحر، وظلمة الليل، وكذلك قال أيضا ابن جريج" .. جامع البيان في تأويل القرآن، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م، جـ١٨ صـ٥١٦.