الواقعية الإسلامية
في «ليل العوانس»(*)

(١)

تقودنا (ليل العوانس) كرّة أخرى إلى الواقعية في محاولة ثانية لتأكيد خصائصها الإسلامية. فإذا كان هذا هو هدف الأخ القاص الأستاذ (حيدر قفه)، وهو هدفه فعلاً كما سمعتُ منه أكثر من مرّة، فإنه يمنح المجموعة -ابتداء- جواز سفرها المشروع إلى ساحة الأدب الإسلامي من خلال (القصة القصيرة)، هذا النوع الذي أنجز فيه القاص مجموعتين وهو بصدد إصدار الثالثة (عفواً أيها القهر) والتي يوحي عنوانها بتوجّهاتها الواقعية في أغلب الظن.

وإذا كان القاص في مجموعته الأولى (هناك طريقة أخرى)[١] قد انتشر على مساحة اجتماعية واسعة ورصد بشكل خاص مأساة القهر البشري في بيئة يموت فيها المترفون تخمة والفقراء مسغبة وجوعاً، فإنه- هنا- يضيّق المجال متعمّداً توظيف لحظاته الفنّية عند المشكلة الجنسية (إذا جازت التسمية)، وصلة

(*) صدرت عن دار الفرقان، إربد - ١٩٩٠، للكاتب حيدر قفه (انظر التعريف في الصفحة ١٢١).
(١) المكتب الإسلامي، بيروت ٠ ١٩٨٨ م.

الرجل بالمرأة، وإشكالية العلاقات العائلية المنحرفة والتقاليد الخاطئة التي تذهب ضحيّتها المرأة حيناً والرجل حيناً آخر.

ففيما عدا قصّتي (امتحان) و (ضيف خفيف الدم) (وهذه تدور هي الأخرى في بيئة العلاقات الأسرية بشكل من الأشكال) فإن قصصه السبع الأخريات تمضي لكي تتعامل مع الحلقات الأشدّ ارتباطاً بمسألة الرجل والمرأة، والأسرة، والجنس في نهاية المطاف.

تلك هي بؤرة الواقعية كما أراد الفن الغربي أن يؤكدّ في معطياته الإبداعية والنقدية على السواء وقد عولجت هناك، في مستوييها، بدرجات متفاوتة من التكشّف الذي وصل في بعض الأحيان حدّ العري والتهتّك والفجور، فيما دفع السلطة ومؤسساتها -على لادينّيتها- إلى إدانة بعض الأعمال ومنع نشرها بسبب تجاوزها الخطّ الأخير الذي يفصل بين الإنسان والحيوان، وتحوّلها بالتالي إلى أداة تفكيك وتخريب للبيئة الخلقية والدينية والاجتماعية، وإلى الانحراف بالنفس عن سوّيتها في نهاية الأمر.

(حيدر قفّه) لا يريد أن يهرب من المجابهة... مجتمعنا مترع بالشروخ، وبسبب من عدم انتمائه الجاد لمطالب هذا الدين فإنه عانى ولا يزال من العديد من التأزّمات والانحرافات والأخطاء في المسألة الجنسية، أو دائرة العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل أكثر دقّة وإحاطة. وإذا كان الغربيون، وغير الإسلاميين عموماً، قد

وضعوا هذا كلّه في (المنظور) وهم يبدعون أعمالهم (قصّة قصيرة ورواية ومسرحية... إلى آخره) فإنه مطلوب من الأدباء الإسلاميين أن يكون لهم (موقف) وألاّ يهربوا بحجّة البحث عن الطهر والعفاف والتشّبث بأذيالهما، بينما في ساحات الفعل والممارسة.. في قلب الميدان.. تشهد المجتمعات الإسلامية، صباح مساء حشوداً من الأخطاء والانحرافات التي تجنح بالعلاقة عن سوّيتها التي أرادها لها هذا الدين وتمضي بها صوب هذا الطريق الملتوي أو ذاك.

وهذا بحدّ ذاته موقف مبرّر، يعطي الإشارة الخضراء لمجموعة (ليل العوانس) أن تمرّ إلى القارئ لكي تحقّق أكثر من هدف ملء الفراغ الفني بالقصص المرسوم بعناية بدلاً من تركه لكي يحتلّه الغرباء بدَخَلهم وعهرهم وعفنهم.. وكذلك، ممارسة وظيفة التزامية تجعل من العمل الإبداعي خطاباً اجتماعياً مؤثراً في مواجهة كل صنوف الخطيئة والانحراف والضلال.

قد يؤخذ على (قفّه) أنه يذهب -أحياناً أكثر مما يجب، ويتداخل عنده السلب والإيجاب، فيما يضعه وجهاً لوجه أمام إحدى إشكاليات الالتزام، بينما هو لا يبخل على قرائه -أحياناً أخرى بالحديث عن الأشواق المشروعة في أطرها الصحيحة التي لا تتحوّل بدعوى الواقعية إلى ما يجرح الحس الإسلامي أو يخدشه على أقلّ تقدير.

إننا نقرأ في الحالة الأولى، أو نعاين بشكل أدق، صوراً ووقائع ولحظات كهذه «ماذا أقول لهن؟ أبوكن لا يأتيني؟... والله لا أشتهي ما تشتهي النساء، ماتت الرغبة عندي، لم أعد أشتهيه» (وانهارت المرأة تبكي ص٦٢) «آه لو جربّتْ العنوسة، وعرفتْ كيف تتعذب الواحدة منا» (ليل العوانس ص٨٥) «بعد لحظات ستلقي بنفسها بين ذراعي، سأمطر وجهها بالقبلات، آه» (الوهم ص١٠٢)

أمامنا صيغ أخرى للتعبير عن «اللحظة الجنسية» أقلّ حدّة، وهي إذا تعتمد مجازات اللغة واستعاراتها وتقنيّاتها الجمالية، تبعد عن المباشرة والإفصاح المكشوف، رغم أنها توصّل للقارئ ما أراد القاص أن يقوله، ولكن دون أية حاجة للمباشرة التي شهدنا نماذج منها قبل قليل: «قائمة طويلة من الممنوعات والمحذورات كلها تتجه حول حمايتي من الذئاب البشرية - الذين هم زملائي بالطبع وأحياناً يشير من طرف خفي إلى بعض الأساتذة» (وللموت أنماط أخرى ص١٨) «المرأة التي عرفت الرجل من قبل تفهم كل الحركات حولها، مهما تستّر الزوجان في البيت، مهما تحفظّا. دائماً في عقلها تفسير واحد لكل تصرّف يحدث، للضحك، لتبديل الملابس، للتأنّق في اختيار الثوب لرشّة العطر عند المساء» (الزفاف المرّ ص١٧٥) «الأفلام توقظ الوجع الأبدي في جسدها. كل مسكّنات الألم الممكنة لا تسكن هذا النوع من الألم.. وزوجها الذي يعرف علتها بعيد بعيد» (الزفاف المرّ

ص١٧٧-١٧٨) «جمح الخيال، أصبح عربيداً متسلّطاً رفض الأوقات المقنّنة، أصبح يحتل يومها كلّه» (الزفاف المرّ ص١٨٠).

من تحت الركام المبهظ الذي صنعته العادات والتقاليد وحشود الأخطاء والممارسات الملتوية، تنبض الأشواق بصمت حيناً، وبصراخ مؤثّر أحياناً.. والقاص في الحالتين يعرف كيف يوظّف لغته وأدواته الفنية، لكي يضع القارئ قبالة الحالة تماماً «ما ذنبي إن لم أتزوّج؟ ما ذنبي إن لم يأتني أحد؟ ماذا بي حتى يصد عني الرجال؟» (ليل العوانس ص٦٨) «صحيح نكتم مشاعرنا ونتظاهر بعدم الاهتمام. تصبح الواحدة منا كقالب الثلج أو لوح الخشب كأنها بلا إحساس، لكن هذا التظاهر والكتمان على حساب أعصابنا.. تفّجرات الداخل تمزق كل ذرة من الحب في داخلنا لهذا المجتمع ومن فيه. مجتمع لا يحسّ بنا. ليتنا في مجتمع بلا رجال.. لو كنا نساء فقط لهان الأمر، عندها لن تحدث مقارنة. أختي سعاد لها زوج. أختي زينب لها زوج، صديقتي لها زوج، عمتي لها زوج، حتى أمي لها زوج أما أنا؟» (ليل العوانس ص٨٥-٨٦) «نذر علي، لو جاءني عريس لأعيش خادمة تحت قدميه لا أعصي له أمر. إن شاء الله يقطعني قطعاً قطعاً، لن أزعل منه، أنا أزعل منه؟ أعوذ بالله» (ليل العوانس ص٨٧) «... البحر في جوفه العميق حيتان شرسة مفترسة تجول وتجول. من يسكت هذه الحيتان؟ من يخفف من جوعها البركاني؟ لا أحد

لا أحد، الزوج بعيد، بعيد، بعيد، تركته هناك وجاءت لتعمل خادمة..» (الزفاف المرّ ص١٧٦) «لقد مضى على خطوبتي تسعة أشهر وخطيبي متلهّف على إتمام الزواج ولم أكن أنا بأقل منه لهفة لكن الحياء يمنعني من إظهار ذلك». (راعوا خواطرهم ص١٩٥-١٩٦).

الواقعية كأي مذهب أدبي أو فني آخر، ليس سواء إنما هي طبقات وأحوال بعضها يكشف ويفضح ويعرّي. بعضها يثير ويحرق ويدمّر.. بعضها يغري بالإثم والخطيئة والسقوط. وبعضها الآخر يومئ من بعيد، وأدوات اللغة والتقنيات الإبداعية بين يديه، فيعرض حالة منحرفة أو وضعاً بشرياً شاذاً.. قد يتقدم بالبديل الذي يعيد الأمور إلى سوّيتها واعتدالها.. وقد لا يتقدم بشيء... بمجرد أن يضعنا قبالة الانحراف الأليم، يحفّز فينا حاسّة البحث عن طرق الخروج ومنافذ الخلاص.. قد يكفي هذا.. والمهم في كل الأحوال أن يكون الأديب المسلم جريئاً في مجابهة الواقع مهما كان خادعاً مضلّلاً.. جريئاً في كشفه وتعريته.. قديراً في اللحظة المناسبة، ودون أي قدر من المباشرة والإرشاد، على أن يضع قارئه قبالة المعاناة الجنسية في حياة المسلم المعاصر، وهي معاناة ثقيلة الوطأة باهظة التكاليف.. ومحاورتها فنياً قد تخفّف الثقل، قد تمارس نوعاً من التطهير الذي تحدث عنه أرسطو فيما سمّاه (الكاثر سيس)، فكيف بها إن تجاوزت هذا إلى الكشف عما يتشكل في ظلمات الجهل والخطيئة؟ كيف بها إن مضت خطوات

أخرى فأعطت الإنسان، بعفوية التشكيل الإبداعي وعذوبته، الإشارة للتجاوز والإعانة على التحقّق بالوفاق المفقود مع الغرائز والأشواق والضرورات؟

من ثم، فإن الذين يأخذون على (حيدر قفّه) (إسرافه) في الواقعية هنا وهناك، فإنهم ينسون (جرأته) في الخطاب!

سهلٌ على الأديب المسلم أن يتابع لحظات العفة والتطهّر في حياة الناس. أن يقف عند حدود التوازن بين الأشياء والمشاعر والأحاسيس.. لكن أن يرصد لحظات العفن والسقوط.. أن يلاحق الميل والانحراف.. أن يحكي عن الأشواق المكبوتة التي يسوقها الضغط الموصول إلى الالتواء.. أن يجعل أبطاله المأزومين بالتقليد الخاطئ، يصرخون من القهر والوجع والعذاب، فذلك هو الأمر الصعب الذي يمنح الأديب ميزة مضافة ويعطيه شهادة القدرة على المجابهة والارتياد.

ويزيد محاولات (قفّه) قيمة أن ساحات الأدب الإسلامي تكاد تخلو من الكتّاب الواقعيين، أو هي تعرفهم جيداً، لكنهم -في الأغلب- يميلون إلى الدعة في التعامل مع الأشياء المشعّة في حياة المسلمين، دون أن يتساءلوا ومن ورائهم النقّاد: من للمساحات السوداء؟ من يكشفها للضوء فيغسلها ويمنحها الفرصة للتطهّر والإنابة؟ من يسعفها بالريّ من العطش الذي يعرف كيف يدمّر السويّة النفسية ويلوي الجملة العصبية ويقودهما إلى الانحراف؟

(٢)

تبدأ المجموعة بقصة (وللموت أنماط أخرى) وهي تتحدث عن مأساة (العنّة) التي تقود التجربة الزوجية إلى الانهيار. وتتحرك الحبكة على خط متواز من خلفيات الانكسار والتكشّف التدريجي لمعضلة البطل. ويتساءل القارئ الذي يتعامل مع القصة من منظور (التزامي) ما الذي يريد القاص أن يقوله؟ فلا يتلقى جواباً.

في القصّة الثانية (وانهارت المرأة تبكي) يتحقق المطلوب ويجد القارئ نفسه قبالة إدانة، غير مباشرة، للممارسات الخاطئة في الحياة الزوجية.. نقد للتقليد الخاطئ الشائع حول موقف الرجل الجافي من (أم البنات): الزوجة التي لا تلد ذكوراً. موقف مترع بالجهل والأنانية وحبّ الذات على حساب الطرف الآخر، وتعامل مثقل بالسوء مع الزوجة، يظل يتنامى حتى ينتهي بزواج ثان.. وهو أمر مشروع ومفتوح ولا ينطوي في الحالات الإنسانية على أي قدر من الإجحاف. لكنه عندما يتحوّل إلى أداة للهجر.. إلى وسيلة لظلم الزوجة الأولى وحرمان ذرّيتها من عطف الأبوة وخيمتها الثابتة، فإنه يصير مداناً والقاص عندما يجعل المرأة المقهورة تلجأ إلى خطيب الجامع الذي يصلّي فيه زوجها، فإنه يعني ما يقول.. إن هنالك خطأ ما خارج دائرة الشريعة.. وما أكثر الأخطاء هناك.

في (ليل العوانس) رحلة في داخل امرأة بلغت الخامسة والثلاثين من عمرها دون أن تجد زوجاً.. إيغال غير متهتّك ولا مكشوف في منحنيات الكبت والشوق والرغبة المشروعة.. وثمة إشارة من بعيد إلى أن هناك خطأ ما، وحيثما شهدت الحياة الاجتماعية جوعى ومكبوتين حيثما كان هناك خطأ.. ولغة القصّة مسطّحة أكثر مما يجب وبناؤها الفنّي ينحاز باتجاه نوع من (الاعتراف).. من السيرة الذاتية.. لكنّ بُعْدها الالتزامي يبدو مقنعاً تماماً: مشروعية التعدّد ومسوّغاته.. والقناعة المرجوة لا تتشكل بقوّة المنطق وصرامة التجريد ولكن من خلال المعاناة.. عبر رحلة في منحنيات حالة إنسانية، مترعة بالجوع وبالرغبة المشروعة في الشبع. ولا تقف القصّة عند حدود الضغوط الجنسية الصرفة ولكنها تتجاوزها منذ البداية إلى الدائرة الأوسع حيث المرأة الوحيدة التي تقتلها العزلة، تريد أن تأوي إلى زوج يحميها ويشاركها المصير، أيّاً كان هذا الزوج.. إنّ (قفّه) -هنا- يعرف كيف ينتقل بقارئه من دائرة الضرورة الحسية إلى أفق الأشواق البشرية وهي تحلم بتلبية النداء.. ودائماً -في المنظور الإسلامي- ليس ثمة تجزيئ للحالة النفسية، فهنالك مع الدوافع الغريزية الصرفة، رغبات إنسانية أوسع أفقاً، تشتهي وتتمنى، ليس في دائرة الإشباع الغريزي وحده وإنما معه وبعده.. كل ما يلبّي أشواق الإنسان.

و(الوهم) ترسم نموذجاً نمطياً للشباب الضائع في بيئات القرن العشرين التي فقدت، بتجاوز الانتماء العقيدي، عمقها، فتسطّحت وامتدت في الطول والعرض، منبتّة الجذور عن وضعها البشري، مقطوعة الارتباط بأسباب السماء.. في حالة كهذه يصير التهافت على الملذّات الحسّية والتكاثر بالأشياء المطلب الأوّل والأخير، وتتدفقّ إلى الشوارع والحارات أفواج من الضائعين الذين فقدوا عمقهم الإنساني وهرعوا لإشباع نزواتهم مغمضي العيون.

والقصّة تنطوي على مفارقة مصنوعة تتكشف في اللحظة الأخيرة، لكنها على أية حال تعطي درْساً.. فهذا الشاب (المتميّع) الذي يلاحق فتاة لا تعرفه، وينتهز الفرصة للاختلاء بها وحيدة في البيت، متوهّماً أنها كانت تحبّه، وأن تلويحها له من السطح علامة الرضا، سرعان ما يتلقى صفعة قاسية ويتبيّن له معها أن الذي كان يلوّح له هو الفستان المنشور على السطح وليس صاحبته.. ترى كم من أمثال هذا الشاب (المغفّل) أقاموا قصوراً من الوهم حجبتهم أسوارها العالية عن رؤية الحياة على حقيقتها، فظلوا أسرى أوهامهم في عالم يبدو أنه غدا مكاناً ملائماً للطفيليات والديدان.

والعقدة القصصية في (فاتورة لا تسدّد) معروفة، وقد نسج حولها الكثير من القصص والرويات. إنها جريمة (الآخر) التي

تقود إلى السقوط. العائلة أوّلاً والمجتمع فيما بعد.. نموذج نمطي للابنة المستضعفة مع زوجة الأب المتفرّدة التي تستغل أسر زوجها وقلة حيلته في إذلال الابنة واستعبادها، ما دامت هذه تذكّر بزوجة أخرى كان الأب مرتبطاً بها في يوم ما. والقاص-إذا استخدمنا المفردات المصرية التي أغرم بها كما سنرى -» يزوّد العيار حبّتين» فيتجاوز ظلم زوجة الأب مداه، ويدفع الابنة المضطهدة، في لحظة يأس معتمة، إلى أن تغادر البيت هائمة على وجهها دون هدف.

والنهاية معروفة: السقوط.. والمجتمع الذي لا يرحم.. والسلطة التي تتعامل مع الظواهر والحالات من الخارج دون أن تكلّف نفسها عناء البحث عن الأسباب..

سنتجاوز- للحظات- قصّتيْ (امتحان) و(ضيف خفيف الدم) لأنهما تخرجان عن السياق.. عن الخيط الذي يشدّ القصص الأخرى.. وسنجد أنفسنا إزاء (الزفاف المر): قصّة امرأة متزوجّة من بيئة غير مسلمة في شرق آسيا تترك زوجها وأولادها وتهاجر إلى بلد عربي لكي تعمل خدّامة هناك لقاء أجر مغرٍ بعض الشيء.. يوماً بعد يوم يزداد إحساسها بالحرمان إزاء مطالبها كامرأة، ويزيد هذا الإحساس سعيراً ما تراه وتخمّنه من مفردات تدور ليل نهار بين ربّ البيت الذي تعمل فيه وبين زوجته.. ثم ما تلبث إحدى صديقاتها أن تغريها بالخطيئة مع عشيقها حيث سترجع إلى بلدها وتتركه لها!

الصفحات الأخيرة من القصّة تنطوي على عرض (ميلودرامي) ينتهي باكتشاف العشيق الخائف مختبئاً في خزانة غرفة النوم، قبل أن يمارس فعلته، لكي ينال جزاءه على أيدي الأقرباء والجيران.

القصة ترجع بنا ثانية إلى المسألة (الجنسية) والقاص يوغل في التجوال عبر منحنيات ودهاليز الجوع والحرمان في نفس امرأة لا يمنعها وازع عما يطفئ حرقتها.. وهو يتجاوز الحدود المعقولة، أحياناً، لتعميق ملامح الصورة، ولوضع القارئ قبالة حالة (الشبق) الذي ملك على الخادمة أقطارها.. ولكي يبرّر - بالتالي- اندفاعها صوب الخطيئة.. والقصة تنطوي على تصوير محكم للدافع الجنسي، باعتماد الصورة والحركة والكلمة والحدث وتيّار الوعي.. كما أنّها تتضمّن في الوقت نفسه إدانة أخلاقية أو إنسانية بعبارة أدقّ، للتباعد بين الزوج وزوجه بحثاً عن أسباب المعاش.. وتحذيراً لأصحاب الدور والقصور مما يجري وراء ظهورهم.. وثمة -أخيراً- إيمائة ذات دلالة بصدد ضياع جدار المقاومة لدى أبناء الأديان الأخرى إزاء كل صنوف الإغراء والخيانة والإغواء.

والقصة الأخيرة (راعوا خواطرهم) تتخذ هي الأخرى من البيت والحياة الأسرية فضاءً وتتمركز عند المسألة الجنسية في إطارها المشروع، ولكنه الإطار الذي حمّلته التقاليد الخاطئة

المزيد من الأوهام، فانحرفت به هنا وهناك، مضّحية بالمطالب الأساسية الملحّة للرجل والأنثى، في سبيل مفردات إجرائية أو احتفالية منحها التظاهر الاجتماعي الذي قد يصل حدّ النفاق حجماً أكبر، وجعلها -بمرور الوقت- قانوناً يمسك برقاب الناس.

(امتحان)، و(ضيف خفيف الدم) تشذّان عن السياق العام لقصص المجموعة فترصد أولاهما حالة إنسانية وتنقد الأخرى تقليداً اجتماعياً.

في (امتحان) لحظات إنسانية تنطوي على الصدق الفني وتتميز بمستواها العالي.. ترسم الشخوص جيداً وتتابع الحركات والإيماءات بالتركيز الذي تقتضيه المساحة الضيّقة للقصة القصيرة. وهي -على مستوى المضمون- تطرح للجدل مسألة محيّرة حقاً.. الطالب الذي تسحقه الظروف، هل يبيح المدرّس المراقب في القاعات الامتحانية لنفسه أن يسرّب إليه من المعلومات ما يعينه على اجتياز الامتحان ويوصله إلى حافة النجاح لكي يتخرّج ويعين أهله الذين ينتظرون؟! إنها -بشكل من الأشكال- دراما الحاسّة الأخلاقية التي تجد في لحظة الضعف فرصة لإثبات وجودها حيناً، وفي التمسّك الصارم بالتعاليم استجابة لندائها حيناً آخر. من ثم فإن القاصّ يلجأ فيها إلى الحوار بين الحين والحين. ويقيناً فإن غنى ما تنطوي عليه من «صراع» يؤهّلها لأن تكون مسرحية ذات فصل واحد يصير فيها الحوار المحرّك الأساس.

أما (ضيف خفيف الدم) فعلى العكس تماماً.. إنها قد تخرج حتى عن جلدها كقصّة قصيرة لكي تتحوّل إلى ريبورتاج ساخر.. صورة مرسومة بعناية لإحدى مناقصنا الاجتماعية حيث تفرض بعض العوائل الطفيلية، ثقيلة الدم، نفسها على الآخرين.. تضيّف نفسها في بيوت الآخرين دون استدعاء.. ولا نكتفي بهذا بل إنها تتعامل بقدر (مقرف) من اللا اكتراث تجاه مشاعرهم وأشيائهم على السواء.

ريبورتاج ساخر يذكّرنا بالأديب السوري (إبراهيم عاصي) في (سلّة الرمان) و(حدث في شارع الحرية) و(همسة في أذن حوّاء).. والذي يعرف بحسّه الفني المرهف كيف يلاحق تناقضات حياتنا الاجتماعية بالشروخ ويعرف أيضاً كيف يجعل من لغته الموغلة في السخرية، قديرة على التجسيد الكاريكاتيري للتناقض بين الخطوط والمساحات، إلى حدّ أن يجعل (الحالة) تضغط على أعصاب القارئ وتضعه في دائرة الاشمئزاز.

و(حيدر قفه) (لا يكتفي بالخط العريق للقصّة، ولكنه يضيف إليه خطّاً جانبياً، منتهزاً الفرصة لصبّ نقده على ظاهرة أخرى تحيق بحياتنا الراهنة وتشارك في إتلاف الجملة العصبية للمسلم المعاصر المنكود بالجهل والمزايدة حتى في الإجراءات الدينية الصرفة: «كانت الساعة قد قاربت على أذان العصر حيث بدأنا نسمع (خربشة) مكبّر الصوت من المسجد الوحيد في المنطقة

حيث إن الأذان أصبح موحّداً، ولذا يصرّ خادم المسجد على فتح المذياع قبل الوقت بربع ساعة على الأقلّ تحسّباً (لضياع كلمة من كلمات الأذان، فيفرض علينا سماع هذه الخربشة، حيث يذهب إلى مكان الوضوء فيطيل المكث هناك فينتهي الأذان وتوابع الأذان!! وتعود الخربشة لتفرض نفسها على أسماعنا قبل أن يعود الخادم لإسكات هذه النغمات» (ص١٦٨-١٦٩).

(٣)

لغة المجموعة تحاول أن تصل هدفها من أقصر طريق.. تجيء بالمقاس الذي تتطلّبه «الواقعية».. أحياناً تخترقها لمسات شعرية هنا وهناك فتخفّف من ثقلها وتمنحها شيئاً من الشفافية: «مسكين أخي، لا أدري ماذا حدث له؟! منذ شهر كان عرسه.. عندما خرج من عند عروسه صباح اليوم التالي كان وجهه أصفر مثل الليمونة.. لاحظته أمي.. رغم أنه كان يرسم ابتسامة باهتة على وجهه إلاّ أن الهمّ كان قد احتلّ وجهه تماماً. يبدو أن الهمّ عسكر في جسده طوال الليل وعند الصباح رفع راية الاحتلال على وجهه» (ص١١) (مرة واحدة شاهدت أخي يبكي بعد أن انزوى وحده في ركن قصيّ من البيت، كان ينظر من النافذة، يراقب شيئاً في الحديقة، قد تكون عيناه لا تراه، كان ساهماً واجماً، دمعتان تحدّرتا من عينيه، تسلّلتا برفق دون أن يحس بهما، رأيتهما عندما أصبحتا فوق خدّيه تماماً وهو لا يدري) (ص٣٣).

ومهما قيل عن الضرورات الفنية للواقعية، وبخاصة في القصة القصيرة حيث تصير اللغة صارمة كالأرقام، فإن ثمة هامشاً يظل ينتظر زخّات الشعر لكي يعين على تجاوز النقل الفوتوغرافي، على أن تصير القصة عرضاً نقدياً أو ريبورتاجاً.. وما دام هذا النوع الأدبي يتمركز عند اللحظة الإنسانية في الواقع، في النفس، في الحلم، في اللاوعي أو في الخيال، فإنه محتوم استدعاء الشعر لكي يعين اللغة على الأداء وتنفيذ مطالب الرصد الموغل لتفاصيل اللحظة وخفقاتها. (حيدر قفّه) يعرف كيف يعوّض القارئ بتقنيّات أخرى تمنح قصصه قيماً فنّية مضافة. إنه -مثلاً- يعتمد الجمل القصيرة المتلاحقة. ويكاد هذا التقطّع أن يكون الإيقاع الأساس في معظم قصص المجموعة، وهو يمنحها عذوبة ويعين على تقّبل واقعيتها تلك: «تّلكأت في الإجابة.. ترددّت، يبدو أن العرق تصبّب من وجهها.. شاهدت محرمة ورقية قد طويت عدة طيّات في راحة يدها وهي تتسلّل من تحت خمارها تجفّف عرقها.. قالت: سامحني يا شيخ، أريدك على انفراد.. عين زوجتي تقدح شرراً.. أنفاسها تتلاحق.. صدرها يعلو ويهبط.. غار الدم من وجهها.. أشعر أن عاصفة هوجاء توشك أن تهبّ فتقتلع حسن الاستقبال،» (ص٤٠) وفي قصّة (ليل العوانس) نقرأ :«عندما سمعت كلمة تبور اجتاحني دوار.. أخذت أشعر أنني أغوص في بئر عميقة.. تبتلعني طين

لزجة.. غثيان يقلب أحشائي.. أكاد لا أتمالك أحشائي وهي تصعد بكل ما في معدتي.. تماسكت حتى لا أسقط أرضاً.. لم أعد أشعر بعقلي ولا برأسي.. الدنيا تدور بي.. لم أعد أذكر شيئاً» (ص٧٨). ونقرأ في (فاتوة لا تسدّد): «أنا في الشارع مجثوثة الجذور.. نبتة بلا جذور.. غصن بلا فرع.. تلعب به الرياح كيفما شاءت.. يستظل في ظلّه العابرون.. يلقون فضلاتهم أسفله ويمضون» (ص١١٦). وفي (امتحان) نقرأ: «في الركن القصيّ من القاعة.. جلس طالب نحيل.. التصق بالجدار المجاور.. يرسم رسومات.. يشخبط.. ينظر إلى السقف.. يرسل عينيه تراقبان المراقبين.. يميل بكرسيه إلى الخلف مرسلاً أذنيه إلى الوراء لعلهما تأتيانه بكلمة من همس الزميلين الأخيرين» (ص١٢٥). ونقرأ في القصة نفسها: «يضع رأسه بين راحتيه.. يقلب (ملزمة) الإجابة ورقة ورقة.. يتوقف عند إحدى الصفحات.. يصنع فيها شيئاً.. حرفاً.. نقطة.. كلمة.. أي شيء يعدّل اعوجاج ما كتب.. يعاود التأرجح بكرسيّه للخلف وللأمام.. التعليمات تقول: لا تزعجوا الطلاب بالاقتراب منهم ما لم يكنْ هناك محاولة للغش.. الطالب يتظاهر بالتفكير.. التعمّق في التفكير.. (يكاد المريب يقول خذوني)..» (ص١٣١).

مراراً يفعل القاص هذا (انظر أمثلة أخرى في الصفحات ١٢، ٤٤، ١١٨، ١٢٨... إلخ) ثم ما يلبث أن يقطع التوتّر هذا

بالعودة إلى اعتماد لغة السرد البطيئة الطويلة، الأمر الذي يجسّد أكثر فأكثر قيمة الجمل القصيرة وقدرتها، ليس فقط على ملاحقة نبض اللحظة، السريع، المتهدّج، وإنما أيضاً دفع القارئ إلى محاولة اللحاق لاستشراف القرار الذي ستؤول إليه الخطوات السريعة حتى تتقطع أنفاسه..

يذكّرني هذا (بحارة الزعفراني) لجمال الغيطاني.. هناك رواية بكاملها يقوم معمارها على الجملة القصيرة.. القصيرة جداً.. التي تكاد ترهق القارئ، حيث النهايات ها هنا أبعد بكثير.. وفي كل الأحوال فإن هذه التقنية الأكثر حداثة في عالم القصة والرواية، تعين الأديب، أو تمنحه بعبارة أدق، أداة أكثر قدرة على سبر التجربة ورصد دقائقها المتدفقة كالتيار.

والقاص يعتمد أيضاً الصور والتشبيهات والاستعارات ويبثّها في حنايا قصصه لتجسيد المعنى، وتحقيق مقاربة أكثر بين القارئ والخطاب حيناً.. ولمنح جمالية ما لقصصه حيناً آخر.

لنتابع معاً بعض هذه الصور والتشبيهات المرسومة بعناية:«يبدو أن الهمّ عسكر في جسده طوال الليل، وعند الصباح رفع راية الاحتلال على وجهه» (ص١١) «كنت ألاحظ لهيب نيران البركان المكتوم وهو يشع من عينيه» (ص١٥) «كانت شهيته للنصح وإبداء الآراء تثار لأدنى كلمة، فيندفع كالمدفع يوزّعها على الجميع» (ص٢١) «كلّنا نكرهها.. نجاملها بالابتسامات الجليدية

المعدَّة مسبقاً لمثل هذه المواقف.. لكن عندما تدير ظهرها تنطلق أعيننا في حملة غمز تشترك فيها الحواجب وزوايا الأفواه» (ص٢٨) «حتى ابتسامتها لنا واهنة ترسمها على شفتيها كأنها شقّ في لوح حديد» (ص٢٨) «يومها كان وجهه تعلوه قتامة مخيفة.. تقاسيم السنين على وجهه ازدادت عمقاً وذبحا» (ص٧٣) «ولما فتح الباب رأيت طرف فستانها الأحمر يتلصّص عليّ من شق الباب» (ص٩٤) «كانت كلماتها وهيئتها رغوة فرشتها في طريقي فانزلقتُ وصدّقتها» (ص١١٧) «يميل إلى الخلف بمقعده.. يصبح المقعد مستقراً على رجلين فقط وقد اشرأبّت الرجلان الأخريان للأمام» (ص١٣٠) «يضع قلمه بين أسنانه.. يمصّ القلم.. يتخيّله سيجارة.. يمص ويمص» (ص ١٣١) «المراقب الجالس بعيداً عنه افترشت عيناه مقعداً لها على طاولة التلميذ» (ص١٣٥) «أصبحت نظراته إسفنجة عطشى للمعلومات والهمسات» (ص١٤٠) «عندما دخل ضيفنا العزيز تعانقنا عناقاً معلّباً معدّاً مسبقاً لمثل هذه اللقاءات» (ص١٥٠) «ضغطت على زر أعصابي فثارت موجات الرضا وكوّنت مظلة من اللامبالاة نشرت أشرعتها على وجهي ابتسامة وحبورا وعدم اكتراث لكل ما حصل» (ص١٥٢) «هدوء كهدوء سطح البحر في جوفه العميق حيتان شرسة مفترسة تجول وتجول.. من يُسكت هذه الحيتان؟ من يخفّف من جوعها البركان؟ لا أحد.. والزوج بعيد!» (ص١٧٦)

«المارد الجبّار في جسدها بدأ ينكمش.. المسام المتفتحة بدأت تغلق مصاريعها العطشى» (ص١٨٧).

تخترق لغته الفصحى التي ينحتها بعناية، مفردات عامية يستدعيها من البيئة الشامية حيث يستقرّ به النوى.. حيناً.. ومن مصر موطن طفولته وصباه أحياناً.. وهو في الحالين يحاول أن يغذّي «واقعيته» بهذه المفردات ذات العبَق المحلّي والمذاق الخاص المنبعث عن أرض الواقع، ويمنح شخوصه مصداقية أكثر.

قد يؤخذ عليه إسرافه في اعتماد هذه المفردات، لكن المحاولة قد يكون لها ما يبرّرها على أية حال، رغم أنها في الوقت نفسه نوع من المجازفة قد تخطئ وقد تصيب. وهذه نماذج منها: «هم كوم وهو كوم» «أي عمل والسلام» «شغلها الشاغل (منكرة) أظافرها» «عندما حدثناها عن (الرجيم) قالت: كله ولا الشكولاته» «منذ ثلاثة أشهر وأمي (تزنّ) على أذن أبي» «مشتاق لأن يرى أحفاده قبل أن يموت لكن (منين يا حسرة)..» «أخذ ينفر في، صبرت، (يشخط، ينظر) صبرت» «يا كبدي عليها» «زوج عمتك قدّ أبوك» «وماله التعدّد؟» «قال طلعت لنا واحدة من المثقفات» «قَصّة الهدهد (تجنّن) عليك» «العند» «(برضه) الواحد منا يقدم المعروف» «السيشوار» و«الكنبايات» «المرطبان».

بل إن القارئ قد يجد مقاطع بأكملها تُنسج بالمفردات العامية، كالذي حدث -مثلاً- في قصة (وللموت أنماط أخرى)

(ص٢٧) و(ليل العوانس) (ص٧٠، ٧٤-٧٥، ٧٦-٧٧، ٧٩، ٨٨) فيما هو من قبيل التساهل الذي يتجاوز نسبته المعقولة.

وثمة (الأطناب) الذي يتردّد في أكثر من موضع والذي يتعمّد فيه القاص أن يبالغ في عرض الموقف بتفاصيله كافة، بل إنه قد يمضي خطوة أخرى، فيكرّر حيناً، ويشرح ويفسّر حيناً آخر فيما هو ليس من مهمته.. وهو والحالة هذه لا يترك هامشاً للقارئ في التحقّق بنوع من المشاركة عن طريق الكشف والتوقّع لدى تعامله مع الإيماءة الخاطفة، والإشارة غير المباشرة.. كما أنه يلحق بالبناء الفنّي للقصة أذى ملحوظاً وهو يخترق تشكّلها الذاتي من الداخل بشروحه وإيضاحاته. إننا نجد هذا مثلاً في الصفحتين (٣٤و٣٦) من قصة (وللموت أنماط أخرى) وفي الصفحات (٥٧و٦١-٦٢و٦٣) من قصة (وانهارت المرأة تبكي) وفي الصفحة (١٣٣) من قصة (امتحان) وفي الصفحتين (١٧٨و١٨٨) من قصّة (الزفاف المرّ).

والقاص يوّظف (الحوار) الذي يقطع السرد حيثما اقتضى الموقف ذلك، الأمر الذي يمنح القصّة واقعية أكثر، ويُبعد إلى الخلف الحضور المباشر للقاص. ويزيد الحوار قيمة فنّية مطابقته لمستوى الشخوص كالذي نلحظه مثلاً في قصة (وانهارت المرأة تبكي) وقصة (امتحان).

وهو يعرف كيف يرسم شخوصه بخبرة أديب متمرّس، وبالتركيز الذي تقتضيه القصة القصيرة، حيث يجمل في مساحة

محدّدة الخطوط واللمسات التي تضع القارئ قبالة شخوص «بعينهم» لا مطلق شخوص فيتجاوز بذلك نمطية شخوصه وتجريديّتهم التي تستهوي بعض المعنيين بهذا النوع الأدبي.

وتشخيص (قفّه) يتراوح بين الرسم الخارجي لشخوصه وبين استبطان وضعهم الإنساني بمفرداته المادية والمعنوية، الحسّية والنفسية على السواء وهو في الحالتين لا ينفّذ الصيغة بأسلوب كيفي وإنما يحقّق مبدأ (مطابقة الحال) إذا استخدمنا مصطلح البلاغيين القدامى، فيختار الزاوية المناسبة تماماً لرسم شخصيته من الخارج حيناً، كالذي نلحظه في قصة (وللموت أنماط أخرى) (الصفحات ٢٤-٢٩) وقصة (الوهم) (الصفحات ٩٦-٩٨)، ومن الداخل حيناً آخر كالذي نلحظه في قصة (امتحان) التي تُعدّ واحدة من أكثر قصص المجموعة إحكاماً فنّياً، وقد يكفي أن نلتقط منها المقطع التالي حيث تتكاثف فيها الحالات الباطنية أو النفسية المرسومة بعناية من بدئها حتى منتهاها: «المراقب الثاني يدور في القاعة بخطوات متثاقلة محتضناً صوره بين ذراعيه.. خطواته البطيئة المتثاقلة.. نظراته الغائبة اللا واعية.. ذهنه السارح دوماً.. عمل يؤدّيه بلا طعم.. لكن عينيه مركزة على بلاط القاعة في ذهابه وإيابه، كأنه موكّل بعدّ بلاطات القاعة واحدة واحدة.. عدّها عشرات المرات.. بين كل مرة وأخرى يتنحنح، ينبّه تلميذاً أن يركز عينيه في ورقة الأسئلة» (ص١٢٦).

وفيما عدا «امتحان» و «الزفاف المرّ» ومقاطع من «فاتورة لا تسدّد» التي يُعتمد فيها ضمير السارد أو الراوي الغائب العالم بكل شيء، فإن القاص يميل إلى اعتماد ضمير المتحدث من الداخل، إذا صحّ التعبير، والذي يمنح القصة بالتالي تركيزاً أكثر وينقذها من الفضفاضية والترهّل، ويعطيها طعماً عذباً. إن هذا الضمير الذي يحدّد الحدث بمنظور البطل أو الشخص الذي يتحرك داخل نسيج التشكل الفني للقصة، ويصدّه عن البذر والإسراف في اللغة أو في المفردات المعرفية التي يدّعيها السارد والتي تخترق البنيان الفنّي بمساحات قد تكون هشّة أو خارجة عن سياق اللحظة ومطالبها أو متقاطعة معها.. هذا الضمير يقرّب القصّة القصيرة من منطوق المسرحية من حيث إن الأفق المعرفي فيها محدّد من الداخل بالشخوص الذين يتحاورون، حيث لا يملك الكاتب أن يقحم نفسه اللهم إلاّ في اللمسات الإيضاحية للمخرج أو الجمهور أو القارئ والتي تسبق بدء الحوار.

في الحالين يجد المرء نفسه قبالة قدر مقنع من التركيز والاقتصاد، وبالتالي إزاء فعل قصصي أو دراميّ مترع بالتوتر والتوقّع والصراع.

ويحار المرء في (فاتورة لا تسدّد) إزاء اعتماد القاص الضميرين معاً.. ولعلّه يتساءل: أتراها محاولة فنية (مع سبق الإصرار) أم أنها جاءت عفواً؟

ولا يملك سوى المؤلف نفسه: الإجابة على سؤال كهذا.. ومهما يكن من أمر فإن صيغة الضمير المتوحّد بنمط معيّن قد تكون أكثر ملاءمة للقصة القصيرة بسبب من ضيق مساحتها وعدم تقبّلها -بالتالي- للتغاير الفنيّ في مستوياته التعبيرية كافة.

إن (حيد قفّه) يضيف بمجموعته القصصية الثانية هذه لبنة أخرى إلى بنيان الواقعية الإسلامية التي تظل بحاجة إلى المزيد من الجهد الإبداعي والإضاءة النقديّة لكي تحظى بتميّزها المطلوب على سائر الواقعيات الأخرى.

obeikandl.com