مجلة جامعة الملك سعود م١، الآداب (١، ٢)، ص ص ١٣٥ - ١٦٢ (١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م)

الرمز في القصة القصيرة الحديثة بالسعودية

فاطمة الزهراء محمد سعيد

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، مركز الدراسات الجامعية للبنات، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

ملخص البحث. عرض البحث للرمز — بعد تعريفه — في القصة في الأدب السعودي بشكلها الفني الجديد أي بعد مرورها بالمرحلة التقليدية، حيث كانت الحبكة خاضعة لقوانين صارمة دقيقة.

وقد تتابعت محاولات التجديد على أيدي مجموعة من الكتاب الشباب اطلعوا على أحدث نماذج القصة القصيرة من الآداب العالمية والعربية، وأصدروا مجموعات كثيرة ومتنوعة من القصة اعتمد معظم أصحابها على تيار الوعي، وتطلب هذا التيار توظيف الرمز إلى درجة بينت سيطرة الرمزية من حيث هي أسلوب تعبيري يناسب ظروف العصر والمجتمع السعودي المتطور.

وفي قسم آخر تناول البحث أهم القضايا التي استأثرت باهتمام الكتاب وكانت قضية الحرية أو محاولة تحرير إرادة الفرد، من أكثر تلك القضايا بروزًا وأهمية وخاصة لدى الكاتب محمد علوان الذي تناولها بأبعاد متعددة وظف فيها الرمز توظيفًا يتفق مع مفهومه الخاص للحرية.

ثم انتقل البحث إلى الرمز والقضية الاجتماعية على أساس أن هذه من أبرز الموضوعات التي اهتم بها كتاب القصة الحديثة في المملكة وظهر أنهم شغلوا فيها بعدة مشكلات منها تأكيد الرغبة في التغيير، وكذلك الرحيل إلى أرض جديدة تحقق أحلام الثراء. وكانت النماذج القصصية لعبدالله السالمي وحسين علي حسين من أفضل النتائج في هذا المجال.

وأخيرًا تناول البحث الرمز وعدة مشكلات فلسفية مختلفة، عارضًا لكتاب القصة بالمملكة الذين اهتموا بقضايا الإنسان المعاصر إلى جانب اهتمامهم بالواقعين السياسي والاجتماعي. كما تناولوا مسائل إنسانية عامة ترتبط بطبيعة الحياة في هذا العصر وناقشوا عدة مشكلات نفسية خاصة بالعلم والفكر والكون والوجود.

لقد نبه البحث إلى هذا الشكل الجديد في الصياغة وشجب ما جرى عليه العرف عند أمثال إبراهيم النصار وعبدالله جفري وغيرهما.

عرف الأدب السعودي القصة القصيرة بشكلها الفني المتطور، بعد مرحلة تجريبية قَدَّمت خلالها أشكالاً من التعبير تضمنت بعض خصائص هذا الفن الأدبي، فكانت هناك المقالات القصصية، والخاطرة كذلك الرواية، ومنها *التوأمان* لعبدالقدوس الأنصاري *والانتقام الطبعي* لمحمد نور الجوهري.

وتقع هذه المرحلة التجريبية على وجه التقريب في الثلاثينات واستمرت حتى بداية الستينات حين أصدر عبدالله جفري مجموعته القصصية الأولى، *حياة جائعة* عام **١٩٦٢م**، والتي تعد ضمن البدايات الحقيقية لفن القصة القصيرة في الأدب السعودي.[١]

وقد تتابعت المحاولات على أيدي مجموعة من الكتاب اطلعوا على نماذج القصة في الآداب الأخرى، فتمثلوا شكلها الأدبي. وصار لبعض منهم بصمات متميزة في هذا المجال، وعطاء يبشر بالخير الكثير. كما لمعت أسماء السباعي عثمان، ومحمد علوان، وعبدالله السالمي، وحسين على حسين وغيرهم.

ومما هو جدير بالملاحظة كثرة المجموعات القصصية والكتاب الذين يكتبون القصة القصيرة في المملكة، وقد عزا بعض النقاد تفوق إنتاج الكتاب السعوديين في ميدان القصة القصيرة من حيث الكم بالقياس إلى الإنتاج الروائي حتى نهاية الحرب العالمية الثانية إلى ما لقيه فن القصة القصيرة من تشجيع ورعاية في ظل الصحافة ولاسيما جريدة *صوت الحجاز* ومجلة *المنهل*.[٢]

وأعتقد أن تفسير هذه الظاهرة — إضافة إلى الرأي السابق — يعود أيضًا إلى طبيعة الفنّيين، فالرواية، كما هو معروف، تتطلب رؤية شاملة تلمّ بأوضاع المجتمع سواء منها

---

(١) شاكر النابلسي، *المسافة بين السيف والعنق* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، **١٩٨٥م**)، ص١.

(٢) محمد عبدالرحمن الشامخ، *النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية* (الرياض: مطابع نجد التجارية، **١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م**)، ص١٢٢.

الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو نحوها. ولهذا فعنصر الزمن والنظرة التاريخية، يشكلان بنية أساسية في الرواية، حيث النمو التاريخي للشخصيات والأحداث، وهذا يتطلب من الكاتب تعاملاً طويلاً مع عناصر فنية مختلفة تستطيع بلورة هذه الرؤية الشاملة، وهو مطلب فني لا يتحقق الا بعد ممارسة طويلة وشاقة لتكتمل تجربته الفنية.

بينما لا تحتاج القصة القصيرة إلى هذه الرؤية الشاملة لأنها فن يقوم على التحرك رأسيًّا — إذا جاز التعبير — في حدود ما يقتضيه الموقف الواحد الذي يستطيع الكاتب من خلاله التعبير عن معاناته بكل أبعادها. وهنا لابد أن تتوافر للكاتب فضلاً عن الموهبة، الرؤية الثاقبة التي تحسن اختيار الموقف وتهيىء بوضوح فرصًا أكبر لإحكام عناصره الفنية. ومن ثم كانت القصة القصيرة أكثر صعوبة حتى وإن تكن تنجز في فترة زمنية محدودة. «ويمكن أن يكشف الفرق بين تلك كلها إذا قلنا إن الرواية عبارة عن سرد نثري أساسه الأول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعًا طوليًّا من الحياة. فتختلف من ثم عن القصة القصيرة التي تحلل موقفًا عرضيًّا من الحياة نفسها، فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحدًا واحدًا، ولا يجوز العكس.»[٣]

هذا بالإضافة إلى تلك التحوّلات الكبيرة التي طرأت على بنية المجتمع السعودي اجتماعيًّا واقتصاديًّا وثقافيًّا. وهذه يمكن أن تلاحقها القصة القصيرة على أساس أنها تكون فاعلة دائمًا في مجتمعات تضجّ بالحركة والتغيير وتزدهر عادة بتحول المجتمعات نحو التجدد. ولعل هذا يفسر التفوق الواضح للقصة القصيرة في روسيا وأمريكا إبان تصاعد حدة الصراع بين الفرد ومجتمعه ورفضه ماهو قائم من النظم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية. وفي مثل هذا الجوّ قدّمت أفضل نماذج القصة القصيرة، لجوجول وتشيكوف وادجار ألن بو، بينما بدت القصة أقّل ازدهارًا في إنجلترا — مثلاً — لأنها نموذج للمجتمعات التي تعيش على قيم شبه ثابتة. ومن المعروف أن إنجلترا قدمت إلى الحياة الأدبية نماذج روائية متميزة «لأن الرواية تمثل بيئة أكثر معقولية وفردا أكثر إيجابية في تفاعله مع مجتمعه، في حين أن القصة القصيرة تعبر عن فئات مأزومة في المجتمع.»[٤]

(٣) أحمد كمال زكي، *دراسات في النقد الأدبي* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠م)، ص ص١٣٩-١٤٠.

(٤) شكري عياد، *القصة القصيرة في مصر* (القاهرة: مطبعة النهضة الجديدة، ١٩٦٨م)، ص ص١٣٩-١٤٠.

ويلاحظ أن القصص القصير في الأدب السعودي اهتم اهتمامًا واضحًا بالقضية الاجتماعية وموقف الفرد إزاء مجتمعه، إلى جانب الاهتمام بالقضية السياسية التي تعرض لموقف الفرد من السلطة وقضية الحرية. وكذلك عرضت بعض القصص مضمونًا فلسفيًّا يتعلّق بإنسان العصر الحديث، والانكسارات الحادّة في حياته، وما يتبعها من شعور عام بالإحباط وفقدان المعنى.

واقترنت هذه القصص بجملة ظواهر فنية تستحق التسجيل، وفي مقدمتها أن البناء التقليدي يختفي في كثير من نماذج القصة، أي أنّ البناء الذي يعتمد الحكاية أو السرد المحكوم باطراد الزمن يتحول بناء يسيطر عليه الواقع النفسيّ لبطل القصة، ويتداخل هذا الواقع مع الواقع الخارجي في حركة الذهن خلال أزمنة مختلفة تتنقّل بين ماض وحاضر ومستقبل. مما أدى إلى ضرورة اعتماد التداعي، والتخفف من استخدام حروف الربط وتهشّم بناء الجملة التقليدي، واعتماد الأداء الشاعري وبعض أساليب البيان. فاقترب هذا البناء في إطار القصيدة الغنائية التي يجعل الشاعر ذاته فيها محورًا لاهتمامه ومحكًّا لحركة الكون من حوله. وهذا بدوره يفسر لنا ما يلاحظه على معظم قصص التداعي من اختفاء البطولة الجماعية والاهتمام بإبراز بطولة الفرد، كما نرى عند محمد علوان وحسين علي حسين، والسباعي أحمد عثمان.

وقد يُعْزَى أيضًا إيثار الكتاب لأسلوب تيار الوعي إلى أنه يعفي الكاتب من التقيد بكثير من عناصر القصة التقليدية وأهمها إبراز العنصر الدرامي بين الشخصيات.

وقد اختارت هذه الدراسة بعض المجموعات القصصية لكوكبة من الكتاب الذين نضجت تجربتهم الأدبية واتضحت معالمها، وأفادوا من التجارب السابقة عليهم ولاسيما ما يتصل منها باستخدام الرمز، فوضعوا بصمات واضحة على القصة القصيرة الحديثة ومازالوا يبشرون بعطاء متجدد يتميّز بالجنوح إلى الإيحاء الرمزيّ الذي لا يصف التجربة بقدر ما يشير إليها ضمنيًّا.

ولعلنا من هنا أعطينا أنفسنا الحق في أن نختار ما يتمشى عمله والاتجاه الرمزي وفي أن نطول الحديث عن قصاص كمحمد علوان ونعرض عن قاصات جرت أسماؤهن في الصحف والمجلات، وفيما نشرنه من قصص يخرج أغلبها من دائرة الرمز، ومنه ما يستغلق

فيه الرمز إلى حد التعمية، كما نرى في مجموعة *حلم* للكاتبة رقية محمود الشبيب، وكذلك منه مجموعة *السفر في ليل الأحزان*، لنجوى محمد هاشم التي اجترت فيها احلامها وكوابيسها وعقدها الاجتماعية في موضوعات متشابهة ومحدودة، وبدت الكاتبة في صراع مع كلمات فضفاضة المعنى وضاربة في المطلق. ذلك مدخل لابد منه لتحديد إطار الدراسة، لماذا القصة القصية بصفة خاصة، ثم لماذا القصة عند السعوديين المحدثين وليس غيرهم!

وفي هذا القسم الثاني من الدراسة نقدم سؤالاً أو تساؤلاً ثالثًا على النحو التالي: لماذا الرمز في هذه القصة المحدثة التي يطلق عليها عادة القصة النقيض أو اللاقصة؟

ونقول باختصار كإجابة مؤقتة: لأن الرمز في القصة الجديدة أحد مجالات التحرك في عمليات التداعي، أو كما سبق أن ذكرنا في المدخل لازمة لأسلوب تيار الوعي. ومن أجل هذا لابد أن نتعرف طبيعة الرمز ثم أنواعه لنكون قادرين بعد ذلك على تصنيف مالدينا من قَصَصٍ جديد في المملكة.

والمقصود بالرمز في هذا البحث ليس الرمز الجزئي الذي يحمل دلالة إشارية متواضعًا عليها، وإنما هو ذلك الأسلوب الفني من الأداء القائم على الإيحاء والإيماء. وقد عرفته الآداب القديمة حتى وصف بأنه أحد مرادفات العقيدة والطقوس والشعر،(٥) وكان هيغل Hegel قد عده بداية للفن مفهومًا وتاريخًا.(٦)

وفي استوائه نظرية تحت اصطلاح الرمزية symbolism فرض نفسه في مرحلة تفتت الرومانسية بخصوصيته المستقلة في تشكيل روح العمل الفني بصفة عامة. فاجتاز من هنا الشكل الخارجي عند الكلاسيكيين والرومانسيين، ولم يعد يمكن فصل هذا الشكل عن المدلول، كما لم يعد يمكن تصور أحدهما.

وقد انتشرت الرمزية بهذا المعنى، عندما رأى حاملوها أن معاناة الأديب من منطلق العالم الظاهري لا طائل وراءها لأن الأدب كله — في الحقيقة — يلتهم الواقع ثم يلده من

---

(٥) رينية ويلك وأوست وارين، *نظرية الأدب* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م)، ص ١٩٣.

(٦) هيجل، *الفن الرمزي*، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٤م)، ص ص ١٠-٢٢.

جديد بعد أن يكون عَرَفَ سرَّه وأصبح قادرًا على مجاوزة الحواس والرتب المنطقية وواقعية الوجود إلى روح كل شيء وجوهره.

وهـذا يعني أن الـرمزية أبقت على الواقع برغم التهامها له، ولكنها لم تتخذه مادة للتجربة الفنية[٧] وهذا يفسر لنا لماذا عمد بعض قصاصي أوروبا — بعد شيوع الواقعية والـطبيعية في الأعمال الروائية — إلى التحول نحو الرمزية من أجل الوصول إلى الحقيقة الخفية أو المختبئة لكل ماهو ظاهر وزائف، ثم لما لا يمكن التعبير عنه بطريقة موضوعية حيث يمكن «مزج اللامنتهي والأزلي بالمحدود والزمني، واللامكاني واللازماني بالمكاني والزماني.»[٨]

وقد صاحب الرمزية نوع من الغموض بدا أنه طبيعي طالما كان مناطه أدبًا يصدر عن الذات، بل طالما قُصد من هذا الأدب إثارة خيال المتلقي والإيحاء له بلغة أريد لها أن تبتعد عن الوضوح والدلالة التقريرية المباشرة.

فإننا من ناحية أخرى نجد أن تلك التعمية كانت من مكونات تداعي الوعي، ولما كنا مستوردين لهذا الأسلوب في القصة فقد كان لابد أن تنهض بيننا الرمزية، واستغلها قصاصونا في تصنيف تجاربهم القصيصة على قاعدةٍ من نَبْذِ المنطق المألوف، وهذا سنتبينه في الدراسة القادمة.

الرمزية وقضية الحريــة

الرمز والحرية كلمتان أو اصطلاحان، وقعا باطراد في القصص الحديثة إنشاءً ونقدًا. وفي بيان ذلك يمكن القول إن قضية الحرية أو محاولة تحرير إرادة الفرد، تستحوذ على اهتمام معـظم كتـاب القصـة القصيرة التقليدية، وصارت عند المحدثين من بعدهم منذ أواخر الستينات ضربًا من التعصب. وهكذا لم يكن بدّ من الاعتراف بأنها صارت مناط التعبير عن فكرة الأدباء عن الحياة والعالم، ولماذا لا نقدم الدليل مباشرة؟

---

(٧) ايليا حاوي، *الرمزية والسريالية* (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠م)، ص١٧.

(٨) طه محمود طه، *القصة في الأدب الإنجليزي* (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦م)، ص١٧٩.

لنقرأ معًا — في مجال التدليل — قصة «الحديقة» التي نشرها حسين علي حسين.[٩] يقدم راوي القصة رجلاً يجلس في حديقة يريد الاستمتاع بالقراءة والإحساس بالحرية، حيث الإضاءة في الحديقة خافتة، والأشجار وارفة والقمر حاد الإضاءة. وما كاد يستمتع بهذه الجلسة في رحاب الطبيعة حتى جاءه الحارس يطالبه بمغادرة الحديقة، هنالك شعر الرجل بأنه محاصر ومكبل بالقيود «لامكان لك في هذا العالم حتى الحديقة ترفضك وحيدًا. . . أيّ عالم هذا.»[١٠]

ويصر الحارس على طرده، يصفعه على وجهه. يخرج الرجل مهرولاً من الحديقة، يائسًا من تحقيق رغبته. لكنه يعود بعد برهة ليأخذ أشياءه وكان الخوف قد تملكه تمامًا. يلمح الحارس من بعيد فيسير على عجل إليه، يقبّل رأسه، ويحتضنه بحرارة فترق ملامح الحارس ويتركه جالسًا في مكانه.

إن بطل القصة يحاول في البداية التثبُّتَ في مكانه، ويرفض الانصياع لأمر الحارس، بل يحاول استخدام القوة، لكنه يظل مطاردًا يلاحقه القلق والخوف.

لقد كان لاختيار الكاتب مكان الحديث دلالة موحية استتبعت ظهور نوع عميق من الإحساس. المكان حديقة رحبة تضم الكثير من وسائل الاستمتاع والحرية، هذا ما ينبيء به مظهرها الخارجي، لكنها في حقيقة الأمر — وقد وضعت تحت سيطرة الحارس — ضاقت بما رحبت؛ إذ ضرب عليها الحصار وسُيِّجَت بالمراقبة فصارت مسرحًا لعمليات القهر. ويمضي الكاتب في تشكيل جزئيات الرمز حينما يجعل المقابل لبطل القصة — العجوز — طفلاً يشيع الضجيج في الحديقة، مستمتعًا بحرية الحركة والتنقل. ولعلنا نحس هنا أن الحرية المسموح بها تقتصر على الصغار وعلى قدر صغير من الوعي وقدر كبير من الصخب.

وهناك أيضًا بعض الإشارات الرامزة الأخرى التي تهدف إلى تعميق دلالة القصة، أبرزها أن تكرار كلمة «الضوء» إنما كان يعني تَوْقَ البطل إلى التحرر من ظلام الخوف وعبء

---

(٩) حسين علي حسين، *مجموعة طابور المياه الحديدية* (الرياض: دار ابن سينا للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م)، ص٥٧.

(١٠) حسين، *مجموعة طابور*، ص٦١.

القيود. فحين يغادر مكانه إلى مكان جديد في الحديقة يكون «في المكان الجديد عمود قصير في قمته لمبة يَنِزُّ منها الضوء كمياه المطر،[١١] والفعل «ينز» هنا فيه استمرارية للفعل، إلا أنها استمرارية محكومة بالشح أو بالبطء المقتر، ولكنها مطردة على كل حال. ويعود الكاتب إلى تكرار كلمة الضوء في عدة مواقف منها وصفه لبطل القصة بتلك الكلمات ذات المغزى البعيد «حاول النهوض ليعرف مصدر اختفاء الضوء.»[١٢] فهو يتحسس طريقه شاعرًا بالغربة، أو بانفصال الذات عن العالم من حوله.

* * * *

وأيّامـا كان تنـاول حسـين علي حسين لقضية الحرية، ومهما يكن الرأي في ربطه التحليق الشاعري بنظرة خاصة إلى الحياة، فإننا نجد لمحمد علوان في «البقعة المشمسة»[١٣] رؤية أخرى لقضية الحرية لا تخلو مع ذلك من مسحة شاعرية تميز كثيرًا من أعمال الكاتب. فبـطلا القصـة صديقـان أحـدهما يعشق العطور وكانت تجارته القديمة، والآخر يعشق الكتب — يلاحظ دلالة ذلك — يدور بينهما حوار حول البحث عن البقعة المشمسة التي «ينظر إليها الناس دون أن تسودّ وجوههم أو تقطع ألسنتهم.»

ويظل الحوار — وهو أسلوب تتفرّد به هذه القصة — دائرًا بينهما، بلا أحداث ولا مواقف، بل تساؤلات عدة حول مصير الإنسان في هذا العالم:

ـ «أيمكنك ممارسة الحرية في ضوء معتم؟»

ـ من يراني؟ سؤال مردود... بل سؤال غريب، ماذا تعني رؤية الآخرين لي في مثل هذه الحالة الشاذة على اعتبار أن القاعدة العريضة تعيش في النور لكنها لا تمارس حريتها بل لا تستـطيع.[١٤] ويطول الجـدل، ويصلان إلى حدّ اليأس فيعتبران الحرية درجة من درجات الكمال... كمال في المبدأ وكمال في الخطة وكمال في الهدف؛ ثم يتساءلان لم الخوف؟

---

(١١) حسين، *مجموعة طابور*، ص٦٠.

(١٢) محمـد علوان، *مجموعة الحكاية تبدأ هكذا* (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)، ص٢١.

(١٣) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٢٣.

(١٤) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٢٥.

إذا استطعنا أن نجيب على هذا السؤال سنكون في وسط البقعة المشمسة.» وينتهي الحوار عند تمنّي تحقيق حلم العثور على تلك البقعة المضيئة.

ويختم الكـاتب القصة بدلالة تشير إلى جدوى الحوار ومصير الحلم، إذ مَرَقَ أمام الرجلين «رجل كبير السن يكاد يتساقط عمرًا متراكمًا يمسك بيده أعمى لم يعرف من يدل منهما الآخر الطريق.»[١٥] فالأعمى يقود البصير، وكلاهما عاجز عن رؤية الطريق، وما أشبههما ببطلي القصة اللذين عجزا عن أن يدل أحدهما الآخر أين الطريق إلى البقعة المشمسة.

ويبـدو أن قضية الحرية تستأثر باهتمام محمد علوان، وقد اتخذت في قصصه رؤى مختلفـة ربما كانت أخطرها في «المطلوب رأس الشاعر.»[١٦] أما المكان فقرية الناعمة — يالدلالة هذا الاسم! — وقد اجتاحتها فئران البحر، وأكلت مخطوطًا يحكي تاريخ القرية وشفاه سبعة حملان، بينما سقطت فريسة حُبْلَى في البئر. وإزاء هذه الوقائع عمَّ الحزن وسالت الدموع. وانبرى شاعر القرية وقد وقف منتصبًا بمفرده في وسط الساحة، وبدأ بتوعية أهل قريته فتساءل: «لماذا يا فئران البحر... كتابنا والشفاه» ولا مزيد، فالحالة الروحية تبلور نفسها هكذا بإيجاز لامح.

ومع ذلك يواصل محاولاته لدفع الناس إلى المقاومة. ثم تنتهي القصةُ حين «تدحرج فوق الأرض رأس... توقف الرأس فإذا به رأس الشاعر... بعينين مفتوحتين أغلقتهما قطرتان من مطر.»[١٧]

فهل كان القصاص واعيًا إلى قيمة استعمال تلك الصور الرامزة؟

وهل من الضروري أن نقول إننا إذا وقفنا عند الفئران نحسّ أنها تشير إلى العدو الـدخيل ولسـلاحه الذي جُرِّدَ من أجل السيطرة، فاتجه إلى سَلْب تاريخ القرية والتهم مخطوطًا يبين جذور ثقافتها وفكرها.

---

(١٥) محمد علوان، *مجموعة الخبز والصمت* (الرياض: دار المريخ للنشر، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م)، ص٧٨.

(١٦) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٨٠.

(١٧) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٨١.

بطبيعة الحال لا . . . وكذلك صورة فرض الصمت وإلغاء الاعتراض، فقد كانت الصـورة موحية بكل شيء «حملان القرية التي ضج الحاضرون بالضحك حين رأوها بلا شفاه: وصاحوا في صوت واحد: إنها تضحك.»[١٨] وبكى شاعر القرية، فقد ظنوا أن قطع الشفاه ضحك بينما هو ذبح للكلمة وإلغاء للإرادة.

وعلى الرغم من شفافية الرمز على ذلك النحو، أو على الرغم من تحول القصة إلى قضية استعارية allegory ، لجأ الكاتب في بعض المواقف إلى تفسير دلالتها الرامزة، وكأنه يخشى غمـوضها على القاريء، فهو لم يترك — مثـلاً — اسم القرية «الناعمة» دون أن يشرح دلالته فيقول: «الناعمة؟» أم «النائمة؟»[١٩] بل قد يحاول أيضًا تفسير معنى التهام كتـاب القـرية وذبـح الشفاه حين تساءل الشاعر «لماذا يافئران البحر كتابنا والشفاه» ثم يستـطرد: أنـا أجيب من بينهم أدرك الأشياء. . . أمـا هم أميون. . . فأكـل الكتـاب والشفاه. . . وبعدها لا اعتراض.»[٢٠]

وأكبر الظن أن هذا الصنيع يفسد إيحاءات القصة التي كتبت كما تكتب الملحمة أو القصة الخرافية. على أنه بالرغم من هذا الكشف غير المرغوب فيه، فثمة مواقف أخرى احتفـظت بطاقتهـا الإيحـائية. فحين يدور حوار بين أبناء القرية: أيهما أثمن الشاعر أم الفرس، والفرس هنا رمز للقوة؟ يقولون: «الخبز. . . سيظل أثمن من كل الأشياء![٢١] فجـأة. . . تدحـرج فوق الأرض رأس. . . توقف، فإذا به رأس الشـاعـر. . . بعينـين مفتوحتين أغلقتهما قطرتان من مطر.» فقد جعل الكاتب موت الشاعر دلالة على إدانته لأهل قريته، هؤلاء الذين أنكروا دوره، وغفلوا عن حقيقة مايدور حولهم، فكان موتُه وفي عينيه تجمعت قطرتان من مطر.

وإشارتنا إلى الملحمة — وهذا لا يعني أن الكاتب ينشيء ملحمة — تقودنا إلى لغة القصة. ففي كثير من المواضع تسمو أداء فنيًا، وتتسم بالتكثيف والإيقاع الموسيقي الذي هو لازمة من لوازم اللغة الرمزية، ولاسيما في تلك التي توحي بحلم الشاعر بالحرية ويقظة

(١٨) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٧٩.
(١٩) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٨١.
(٢٠) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٨٠.
(٢١) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٨١.

أهل قريته، وهاهو ذا يقول: «غابت عيناه في حلم... حلم... حلم... حيث تقرع الطبول... وتنزل النساء ينثال من عيونهن الحبُّ والفرح... حين تزغرد العيون بالصدق والمحبة تبارك الأرض بالمطر والأشجار بالثمر.»[٢٢]

ولم يشأ للحلم أن يتحقق، بل مات الشاعر بعينين مفتوحتين أغلقتهما قطرتان من مطر كأنهما الدموع! ويبقى للكاتب حقه في التنويه بأهمية تقنيته. وقد لا نستطيع أن نتخيل حقيقة طريقته الفنية — مهما قلنا ـ دون أن نلتفت إلى كتاب مصر فيما بعد الستينات، وكذلك الكتاب العالميين الذين حرروا لغةَ القصة من قيد المعنى الحرفي للمفردات واستعاضوا عن ذلك بالإيحاء والدلالة.

ويلحّ محمد علوان على إبراز قضية الحرية، محتفظًا — في الوقت نفسه — برؤيته الشاعرية التي تطغى على وسائله التعبيرية. ففي قصة «تسقط الأوراق في كل الفصول.»[٢٣] نجد بناء متراكمًا من الرموز والدلالات المكثفة يمكن أن تتوحد دلالتُها حول استمرار مقاومة الفرد لوسائل قَمْع الإنسانية، ويمكن أن تؤول تلك الدلالة على نحو آخر يفرض التجديد الرمزي وإيحاؤه.

تقدم القصة رجلاً يصفه المؤلف بقوله: «عيناه تحوطهما هالة سوداء، الشعر ينبت فوق وجهه يزيد من كآبته... يخرج لسانًا تحول إلى لون باهت ليمرره فوق شفته اليابسة، يمسح أنفه... يعدل من وضع ملابسه بحركة مرتبكة انفعالية...»[٢٤] وقبض على الرجل متهما بكتابته فوق الجدران «تسقط الأوراق في الربيع» وقد عثروا عند تفتيشه على نقطة واحدة من الحبر، وحين سئل عنها أجاب: «كان يراودني إحساس قاتل بحاجتي الماسة كلّ ليلة إلى الامتصاص، وحين كشف عليّ ممرض متدرب وجد أن بطني مليئة بالطين.»[٢٥]

ثم تتتابع جزئيات البناء الرمزي حتى تلتئم في النهاية صورة مكثفة لقهر الإنسان ومحاصرة رغباته. فالقلم يخلو من نقطة حبر واحدة، وقد أشيع بين الناس أن الحبر به مادة

---

(٢٢) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٧٩.
(٢٣) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٧١.
(٢٤) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٧١.
(٢٥) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٧٣.

سامة «وحرصًا على بقاء الأمة في منجاة من هذا السم، فقد صدر قرار مصلحة الصحة العامة ببقاء الناس بدون حبر.»[٢٦] وعلى هذا النحو تنتهك حرية الكلمة، أي حرية الإنسان وبخاصة إذا كان يمثّل الرأي المقابل. وكأنما أراد الكاتب وهو يدلي برأيه — معبرًا عن معاناته القصصية — أن يكشف عن روح المقاومة كما يتخيلها أو حيث باطِنُه أو واقعهُ النفسي الملوّث بالطين.

بل إنه عندما راح يعمِّقُ دلالة التلوّث متجاوزًا به حدود الفرد إلى واقع أكبر، افترض «مقاومة» حلمية، فأبرز قصاصة صغيرة تبقت من جريدة يومية فيها أن «مياه المجاري قد اختلطت بمياه الشرب وأعِدَّت بعضُ الترتيبات للفصل بينهما.»[٢٧]

ثم يضيف بُعْدًا جديدًا إلى هذا الموقف الرمزي، فيجعل اقتصار وجود الحبر على مركز الشرطة، وحين يبدأ التحقيق وتثبت تهمة الرجل بكتابته «تسقط الأوراق في الربيع وقد كتبها فوق جدار مقبرة للفقراء». نرى أن اختيار المكان إلى الطريق المعتم المنزوي الذي تموت فيه الكلمة والرأي المعارض، كان محسوبًا بعناية.

ويمضي الكاتب في تكثيف الموقف مستغلًّا بعض عناصر الطبيعة، فبعد أن فحصوا حَلْقَ الرجل قالوا «أشجار اللوز التي بحلقك احترقت كلها» وهاهنا نتذكر على الفور أن شجرة اللوز هي من الأشجار دائمة الاخضرار، أي أنه كان لابد لها أن تبقى طالما كانت من الأشجار العريقة النبيلة، وبالتالي يمكن أن تساوي في بقائها بقاء الكلمة، أو استمرار الصوت الذي يجهر بالحقيقة.

وقد كانت نهاية القصة مؤكدة هذه الدلالة، إذ لما قَضَوْا بإعدام الرجل «جاء الربيع وسط مساحة خضراء، الزهور تملأ الأرض... سقط ورقة ورقة...»[٢٨] فما معنى هذا إن لم يكن إصرارًا على استمرار الكلمة والصوت الحر.

---

(٢٦) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٧٣.
(٢٧) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٧٢.
(٢٨) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٧٥.

الرمز والقضية الاجتماعية

ذكرنا من قبل أن القضية الاجتماعية من أبرز الموضوعات التي اهتم بها كتاب القصة الحديثة في المملكة، وفيها شغلوا بعدة مشكلات منها تأكيد الرغبة الحادة في التغيير، وكذلك الرحيل إلى أرض جديدة تحقق أحلام الثراء وتؤكد الصعود الطبقي. وهكذا نشأت نماذج مأزومة لم تستطع أن تسلك طريق الثروة والترف، فكان لابد أن تقع في اليأس والإحباط. وهناك نماذج أخرى انتزعت نفسها من جذورها، فتخبطت بين قِيَمِ طبقةٍ أخرى تسعى للصعود إليها فسقطت في متاهة عدم الانتماء.

ولعل محمد علوان من أكثر الكتاب اهتمامًا بهذه القضية، وقد تناولها برؤيته الشاعرية التي تظلل معظم أعماله. ففي قصة «عين الذئب»[٢٩] يقابل راوي القصة صديقه «سالم» الذي غاب عن القرية فترة طويلة. اختفى فجأة وحين عاد دخل القرية ليلا، لكنه كان شخصًا جديدًا تبدو عليه مظاهرُ الثراء، وترفَّعَ بمشاعره عن مشكلات أهل قريته. ويصف راوي القصة مشاعرَه حين يدخل قصر صديقه فيقول: «الفخامة الهدوء الترف، إلا أنني لم أستطع أن أُدْخِلَ سالمًا ضمن هذه المجموعة خاصة أن طريقه للوصول إليها مجهول وغامض.»[٣٠] ويلاحظ راوي القصة شيئًا غريبًا، فسالم ينام بعين واحدة تاركًا الأخرى مفتوحة.

ويجيء ختام القصة في موقف يكثف دلالة الأحداث. فحين يسأل راوي القصة سالمًا عن صدق حكاية الذئب الذي ينام بعين واحدة، يضحك هذا كثيرًا ويقول: «اعذرني فأنا لم أقل لك بأن واحدة من عيني زجاجية.»[٣١] وكما يتضح فإن الحبكة القصصية بما أقيمت عليه من تشخيص وداخل إطارها، تحوّلت إلى مفارقة طبقية، لكن على أساس أن الصعود إلى أعلى قد يتطلب نوعًا من السقوط كمقابل أخلاقي مفروض، على الأقل من حيث هو تخلّ نهائي عن الجذور الأصل.

ثم لو تتبعنا جزئيات الرمز في ثنايا البنية القصصية، نرانا مضطرين إلى أن نتساءل عن مغزى «العين الزجاجية» التي أصبحت جزءاً أساسيًّا في تكوين شخصية سالم الجديدة.

(٢٩) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٨٠.
(٣٠) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٨٢.
(٣١) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٨٣.

أيمكن أن تشير إلى قصور الرؤية — رؤية الواقع وحقيقته — أم أنها تحمل دلالة على المظهر الخادع المزيف الذي يكتنف حياة أمثال سالم؟ فكما أن العين الزجاجية توهم بالبصر على رغم ما وراءها من إعتام واظلام، فكذلك حياة هذه النماذج توهم بالنجاح وتُخفي الكثير من الزيف والوسائل غير المشروعة.

ويكرر الكاتب في هذه القصة استخدامه لبعض عناصر الطبيعة، ويشير عن طريقها إلى انقلاب الأوضاع واختلاط الأمور. فقد تحّول سالم من عامل يحرث الأرض ويجري وراء قطيع الأغنام، إلى ثري يسكن قصرًا فخمًا، ولا يتحدث إلا بالأرقام عن العقارات «اختلط الصيف والشتاء، أما الربيع والخريف فقد انعدما، مع كل هذا الغبار المتصاعد.»(٣٢) ولا يبدو أن هناك ما هو أكثر تأثيرًا وإيحاء من هذه القيم التعبيرية وأكثر إبرازًا لما يثير الشفقة والرثاء.

وفي قصة «نعيق الغراب الأبيض»(٣٣) يطرح الكاتبُ نفسُه قضيةَ التفاوت الطبقي والتناقض بين الغني والفقر، أو بين الاكتفاء والجوع. لكنه أقام بناء اتَّبَعَ فيه طريقة السيناريو أو المشاهد السينمائية المتوالية، وهذه تدور دائمًا حول محور واحد.

يضم المشهد الأول طفلاً يتساءل متى نموت؟ تجيبه طفلة «تموت من الشبع والامتلاء.»(٣٤) ويقدم المشهد التالي سيدة تخرج من سيارتها تحوطها مظاهر البذخ والثراء، بينما يقف إلى جوارها جندي لا يجد في المخبز قرصًا واحدًا له ولأولاده. ثم تتتابع المشاهد مؤكدة الدلالة نفسها، أي أن هناك من يموتون من تخمة الثراء، ومن يتضورون جوعًا ولا يجدون حتى الكفاف.

وفي صياغاته اللغوية نرى الكاتَب يستخدم الإشارات الدالة بغير تفصيلات ولا تتبّع لجزئيات، وقد تميزت جُمَلُه — كالعادة — بتعاظم عنصر الموسيقى الذي ذكرت أنه من لوازم اللغة الرمزية، في إشارته إلى العدل والاكتفاء. يقول: «شهوة السؤال في الحلوق، الجوع

---

(٣٢) علوان، *مجموعة الحكاية*، ص٨٠.
(٣٣) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٧٢.
(٣٤) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٧٢.

في اليدين، والبطن ضامر، والخيل لا تزال تذرع الدوائر. . . ياليت من يعلم الطفولة والابتسام والصراخ ياليته ينزع الخوف من عيوني ويجعل الجياع يشبعون. »[٣٥]

ويلجأ الكاتب عقب كل مشهد من مشاهد القصة إلى قَطْعٍ تمثّله جملةٌ واحدةٌ هي «غادر المدينة غراب أبيض اللون» ثم يختم المشهد الأخير بقوله: «شاب ياسادتي. . . شاب في مدينتي الغراب. » وقد يكون تكرار هذا القَطْع الفني أداة مواتية للقفز عبر المشاهد بسهولة نحو المشهد الآخر، وقد يكون أيضًا للِفَتْ انتباه القاريء إلى دلالة معينة، فكيف يشيب الغراب؟ أتلك إشارة إلى المستحيل؟ وهل هذا المستحيل هو تحقيق العدالة الاجتماعية لكل فرد؟

غير أن تلك النزعة الحادة لتجاوز الواقع، مع التناقض الصارخ بين الجوع والاكتفاء قد يعمقان فكرة التعلُّق بأوهام التغيير والصعود إلى طبقة أعلى، بل يبدو أن ذلك يصبح نتيجة طبيعية للخلل الاجتماعي الواقع، نراه أو نرى شيئًا قريبًا منه في القصة التي كتبها محمد علوان بعنوان «الجنادب. »[٣٦]

تقول القصة إن غريبًا يهبط إلى المدينة وينجح في السيطرة على أهلها ويروح يحدّثُهم عن عالم غَيْبٍ تتحقق فيه أحلامهم، بل أوهمهم بأنه يعرفهم تمامًا، ويفهم أوجاعهم، فاتفقوا على شيء واحد هو أن الرجل «الغريب هو الصادق. »[٣٧]

وفي تحولات متوقعة يقتضيها منطقُ الأحداث تغيّرت علاماتُ الاستفهام عند أهل المدينة لتصبح آلافًا من علامات التعجب والاندهاش، الكل أصبح منبهرًا. . . الكل مصدق، ومع ذلك كان وهج النار يظهر وراء الأجفان المغلقة. فقد برزت امرأة قوية، قررت مقاومة الغريب، وإنقاذ مدينتها من وعوده الزائفة. قامت لتتهمه بشغل الناس بأحلام خادعة، أنستهم الحذر، فأغرقت المياه واديهم. ويتجاوز الغرق هنا دلالته المعنوية إلى دلالة مجازية، وذلك حين جرفت المياه أمانيهم، وأبانت كذب الغريب، وأحلامهم المتوهمة!

---

(٣٥) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٧٣.
(٣٦) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٤٦.
(٣٧) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٤٧.

ويبـدو رمـز المرأة في هذه القصة واضحًا إذ تحمل ظلالاً أسطورية لفكرة الأصالة والتمسك بالأرض. فكأنها قامت لتكشف لهم عن أن تغيير حياتهم ينبغي أن يصدر عنهم، وقد دعتهم إلى رحيل مشروط بعودة، أي يرحلون إلى قرى جديدة بنفوس تحمل تجارب جديدة. «فليذهب قسم منا إلى الجديد في موطنه اللامحدود وسنعود لأرضنا لأنها أحق بالبقاء.»(٣٨)

وقفت هذه المـرأة أمـام الجمـع تحمـل طفلهـا في مقدمة القافلة. والطفل — كما نعرف — يشير إلى استشراف جيل جديد يحمل مباديء جديدة تظل مرتبطة بالأرض الأصل.

واحتـوى هيكـل القصـة على بعض الجزئيات الرامزة الأخرى التي لا تضنّ علينا بالايحاء ولا تعجز عن الإيماء «جاء... تجمعوا... الوجوه يعلوها الألم... الفرح... النقمـة... يتشكـل رد الفعـل بمقـدرتـه على تغيير نبرة صوته من حزن حاد إلى فرحة ملونة.»(٣٩) وتلك متابعات يراد بها لفت القاريء إلى خطورة مجيء الغريب ونَسْجِ الشكوك حوله وإثارة الغموض.

وكعادة الكاتب في توظيف عناصر الطبيعة يتمكن من الإيحاء بالمضمون، أي أنه حين أراد الإدلاء بضياع أحلام الناس وآمالهم، قدَّم الطبيعة في صورة غاضبة كأنها تصارع الوهم والزيف فيقول: «ليلة عنيدة باردة رياح هوجاء... رعود مخيفة... بروق تضيء الوادي تكشف حتى الأماكن التي يخفى فيها الشجعان لحظات جبنهم واندحارهم. «الأعماق التي يخبيء الفضلاء فيها رذيلتهم وسقوطهم... الماء ينهمر بشكل رهيب من قمم الجبال... يجرف الخيام والمنازل الحجرية المتداعية الأغنام... الأبقار... مزرعة القرية... تلفت كل الأشياء... لا أمل في الإنقاذ... سوى الأرواح وهي في النهاية أثمن الأشياء.»(٤٠)

ويلاحظ أيضًا متابعاته بتكرار استخدام الفعل المضارع الذي يحمل دلالة لغوية تتفق وتدرج الموقف وتطوره. ثم إن استخدام الفعل المضارع يعطي قوة للحدث واستحضارًا.

(٣٨) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٥٠.
(٣٩) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٤٦.
(٤٠) علوان، *مجموعة الخبز*، ص٤٨.

في الـوقت الذي تدلّ فيه المتابعُة على تصاعد الحدث وتطوره، إذ يبدأ بفعل «تضيء ثم تكشف... ينهمر... يجرف... ينساب... تلفت كل الأشياء... الشمس تشق طريقها إلى السماء.» وهكذا يكشف الكاتب الدلالة على كشف الزيف بإجلاء الحقيقة.

* * * *

وفي قصة «حكاية الجسر»[٤١] لعبدالله السالمي تُطْرَحُ القضيةُ ذاتُها، إذ تعلقت آمال أهـل بلدةٍ ما، ببنـاء جسر قيل إنه سيغير وجه الأرض... «وسيركض الماء تحت الجسر بطريقة رائعة وعندها ستنبت فجأة حقول واسعة ذات سنابل بنفسجية.»[٤٢]

وتتـوالى الأحـداثُ وقد اشتد اهتمام أهل البلدة ببناء الجسر «وأخذ بعض الرجال يهجرون أعمالهم تمامًا ويراقبون الجسر طوال النهار، حتى النساء بدأن يتذرعن بالبحث عن الأطفـال ويذهبن إلى الجسر. وقد استغرق بناؤه زمنًا طويلاً، ونما على نحو خرافي وسط «آلات ضخمة، وعمال لا يفهم أهل المدينة لغتهم.» بعدما أنفق «الناس كلَّ ما ادخروه لسنين طويلة.»

لكن هل حقق الجسر شيئًا من أحلام البلدة؟ لقد حدث أمر غريب «إذ أخذ الدود يزحف بأعداد هائلة... ويلتهم الأوساخ متوالدًا بسرعة رهيبة، وجاء وقت لم يعد الدود يجد ما يأكله... فبدأ يقرض قوائم الجسر، ومرات كانت أسنانه الفولاذية تقضم الحديد والأسمنت.»[٤٣] وهذا التصور الدلالي يضيف بُعْدًا جديدًا إلى القضية. فالغريب في قصة «الجنـادب» أشـاع الأوهـام وزيَّفَ الحقائق، بينما في قصة «حكاية الجسر» سلب الناس خيراتهم، ولم يترك بلدتهم إلا أشلاء ضائعة ينخر الفسادُ فيها.

وكان يجدر بالكاتب أن ينهي قصته عند هذا الموقف المكثف الدلالة، لكنه لجأ إلى تفتيت الحدث ورفض غموضه، كأنه يخشى استغلاق الفكرة على القاريء، فيواصل السَّرْد

---

(٤١) عبدالله السالمي، *مجموعة مكعبات من الرطوبة* (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٠م)، ص١٤٥.

(٤٢) عبدالله السالمي، *مجموعة مكعبات* (حكاية الجسر)، ص١٤٥.

(٤٣) السالمي، *مجموعة مكعبات* (حكاية الجسر)، ص١٤٧.

على لسان راوي القصة موضحًا كيف انهار عند أول محاولة لاستخدامه فقد «سقطت سيارة كبيرة تمتلىء بالناس، وتحول الجسر إلى كومة تراب.»(٤٤)

ومما يجب أن نذكره هو أن الكاتب لم يجعل لقصته بطلاً فردًا، بل قدم مجموعة من الشخصيات بلا أسماء أو صفات مميزة، كأنه إيحاء بشمول القضية ووقوع أهل البلدة ضحايا خداع الغريب.

قضية التغيير في المجتمع

ويوالى الكتاب اهتمامهم بقضية التغيير، وذلك من خلال رؤية جديدة يقدمها الكاتب حسين علي حسين في قصة «النخلة.»(٤٥) وقد حرص الكاتب في تناوله هذه القضية على أن يضمنها بعدًا فلسفيًّا، يكشف عن موقف الإنسان في هذا الكون وردود فعله إزاء متغيرات سريعة وحادة في مجتمعه، وهذه قد تصيبه في أحيان كثيرة بالإحباط واليأس. «والإحباط هو السمة المشتركة لجميع الشخصيات في قصص المجموعة كلها، سواء أكانوا طلبة أم عمالاً أم موظفين صغارًا أم متعطلين، فهؤلاء يكونون العيّنة التي يختار منها الكاتب شخصياته، وكل منهم يكشف عن فشله من خلال لمحات في أفكاره وخيالاته.»(٤٦)

لقد اهتم الكاتب — كما سنرى — بهذا البعد الفلسفي الكاشف عن موقف الإنسان، وفي تلك القصة يقدم صورة للحياة في العصر الحديث بطريقة تتلاشى فيها العلاقةُ بين الإنسان والطبيعة في زحمة الثراء وأطماع عصر الآلة. ثم عمد إلى الاستغناء عن الشخصية الإنسانية ليفسح المجال لعالم الطبيعة ببساطته ووداعته، فيتضح من هنا التناقض بينه وبين عالم الإنسان المعقد المشحون بالقلق.

وتبدأ القصة بصورة للطبيعة تتسم بالحنو والطمأنينة، ومتمثلة في «نخلة» سامقة وسط سهل منبسط. وبالقرب منها ضفدعة تتحرك تحت الماء، تستمد — وهي الكائن الضعيف — الأمان من شموخ النخلة «وتحبها كما تحب الماء حين يكون رائقًا وصافيًا.»(٤٧)

(٤٤) السالمي، مجموعة *مكعبات* (حكاية الجسر)، ص٤٨.

(٤٥) حسين علي حسين، *ترنيمة الرجل المطارد* (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)، ص٢١.

(٤٦) فاطمة موسى، «الرحيل بين النموذج والواقع،» *مجلة الثقافة والفنون*، ع٤ (١٩٨٢م)، ص٩٠.

(٤٧) حسين، مجموعة *ترنيمة* (قصة «النخلة»)، ص٢١.

ولا تستمر طويلاً تلك الصورة الحنون للطبيعة «فمكنة الماء لم تعد تضخ، غدت البركة شبه آسنة... حتى جَفَّ حَلْقُ الضفدعة فصمتت عن النَّق الفرِح في الليالي المقمرة.»(٤٨)

وتكتمل محاولاتُ نَسْفِ الحياة الآمنة، في فلاح يحلم بإصلاح المكنة والحفر حول النخلة، ليزيد الغرس ويكبر الحوض، وتهبط النقود. فلا يتوانى!

في الصباح كان الفلاح قد تدبر أمره «ذهب إلى السوق... وعاد معه مجموعة من الرجال وبدأ العمل حالاً في الحفر حول النخلة» لتبدأ حياة جديدة.

* * * *

وفي مثل هذه المتغيرات الاجتماعية الحادة التي أَخَلَّت بكثير من الأوضاع، يظل موظف الحكومة في أحيان كثيرة نموذجًا للعجز وعدم القدرة على تجاوز واقعه المأزوم. وهذا ما نراه في قصة «حكاية الجرذ»(٤٩) لحسين علي حسين ببطلها الخشرمي، وهو موظف درجة ثانية، وتُخايله أحلامٌ يرى بها حياته فارغة تافهة، لم يصبه منها سوى الملل والركود والإخفاق المتكرر.

ويعمِّق الكاتبُ إحساس الضآلة المسيطر على بطله باستخدام الإشارة الموحية، فيضع المقابل له جُرذًا يجوب المقهى نفسه الذي اعتاد ارتياده، ويتنقل الجُرَذُ في حرية وطمأنينة بين المواد وأرجل الرواد. يأكل رزقه مجانًا «وقد بدا الأمر وكأن رُوَّادَ المقهى قد أقاموا علاقة مبنية على الألفة والمحبة مع الجرذ.»(٥٠)

إن هذا التقابل بين الصورتين يشير إلى التناقض الحاد، فعلى حين تتمتع أضعفُ الكائنات بحريتها ونجاحها في الحصول على حاجاتها، يعاني الإنسانُ الإخفاقَ والتأزم والإحساسَ بالغربة.

وما أشبه هذه القصة بقصة «العصفور والسلك»(٥١) التي كتبها يوسف إدريس وصنع التقابل نفسه بين عالم الإنسان وعالم الكائنات الأخرى. إذ جعل بطلها عصفورًا يقف على

(٤٨) حسين، مجموعة ترنيمة (قصة «النخلة»)، ص٢٢.
(٤٩) حسين، مجموعة ترنيمة (قصة «حكاية الجرذ»)، ص٤١.
(٥٠) حسين، مجموعة ترنيمة (قصة «حكاية الجرذ»)، ص٤٤.
(٥١) يوسف إدريس، مجموعة بيت من لحم (بيروت: دار الآداب، د. ت.). ص٧١.

أحـد أسلاك التليفون متمتعًا بحريته وانطلاقه في عالم رَحْبٍ يفي بكل حاجاته، ويحمل السِّلْكُ نفسهُ مشاحناتِ الإنسان وصراعاته وهمومَه، ليحصل على أبسط حاجاته.

ويختم حسين علي حسين «حكاية الجرذ» بإشارة توحي بأزمة بطل القصة، وذلك حين راودت الخشرمي فكرة أن الجرذ يوفّر قُوتَه داخلَ أرتال ملفات المحكمة المقامة أمام المقهى، ثم يتساءل: «ماهي المعاملات التي يلذُّ له أكلها، هل هي معاملات الزواج والطلاق أم معـامـلات العقار والأراضي.»[٥٢] وبينه وبين نفسه رجَّحَ الخشرمي أن معاملات العقار والأراضي ربما كانت أكثر استهواء له!

قضـــية أخيـــرة

هناك نماذج قصصية اهتمت بقضايا اجتماعية أخرى، لعل أهمها قضية علاقة الرجل والمرأة، دون أن نعني أنها نهاية البحث، وكذلك لا ندّعي أن كل الكتاب تناولوها بالعرض، بل المدهش أنها تبدو أقلّ مما طرح في القصة الرمزية من قضايا اجتماعية. ولعل سباعي أحمد عثمان من القِلَّة التي وقفت عند هذه القضية، ولكن المساحة التي شغلتها عنده هائلة. بل لقد دارت معظم قصص مجموعته «الصمت والجدران» حول هذه القضية، ولجأ في كثير من قصص المجموعة إلى استخدام أسلوب تيار الوعي الذي أوضح عن طريقه معاناة الرجل في محاولة فهمه المرأة. وبالرغم من شدة اهتمام الكاتب بهذه القضية، فإن تناوله لها لم يتعدّ زاويةً واحدة، وهذه أيضًا لم يعمقها كما ينبغي.

ويلفت نظرَ الـدارس لهذه المجموعة قصةُ «هذيان في الصيف»[٥٣] إذ تميزت هذه القصة ببناء فني اعتمد التقابل بين الرمز والواقع.

يتلقى بطلُ القصـة رسالة من حبيبته تخبره فيها بعدم تمكنها من رؤيته في الصيف فتعتريه مشاعر حادة بالكآبة واليأس، وهنا يلجأ الكاتب إلى أسلوب التقابل الموحي ليصور الواقع النفسي لبطله. ففي اليوم نفسِه الذي تلقّى فيه الرسالةَ يزور طبيب الأسنان حيث «حفارة الأسنان الرهيبة، وملاقط الطبيب وكلاباته وتصور إبرة البنج مغروسة.»[٥٤] وبفنية

(٥٢) حسين، *مجموعة ترنيمة* (حكاية «الجرذ»)، ص٤٤.

(٥٣) سبـاعي أحمـد عثـمان، *مجمـوعة الصمت والجدران* (جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م)، ص١٤٧.

(٥٤) عثمان، *مجموعة الصمت والجدران* (قصة هذيان في الصيف)، ص١٥٦.

لها قيمتُها تبدو المفارقة بين صورتي الواقع، واستعان عليها بجمل يكررها بطلُ القصة وهو جالس ينتظر دوره وقد اشتد به الألم فيقول: «لقد كانت مبهجة لن تأتي في صيف هذا العام. . . . »(٥٥)

ويتابع الكاتب الربط بين ذينك الواقعين فحين يستعيد بطله ذكرياته مع حبيبته «يفيق على رنين جرس الطبيب الحاد إيذانًا باقتراب دوره» فيما ينجح في تعميق الموقف النفسي لبطله تعميقًا يكشف عن أبعاد إنسانية متشابكة، مما يجعلنا وكأننا — إن جاز التعبير — نسمع أصداء الحدث النفسي خلال الحدث الخارجي، وحين تشحن رأسه بالذكريات المتناقضة التي تتكاتف لتشعره بالكآبة إذا: «ضجيج حفارة الأسنان يكاد يحطم رأسه. »(٥٦) وهكذا حتى يصبح الواقعان واقعًا واحدًا لا سبيل إلى تفتيته. كما يصبح الأداء بكل إيحاءاته تشكيلاً مقنعًا لشؤون الحياة، ولا نحس مطلقًا أن التفصيلات التي يلح عليها وسيلة لإيقاع القاريء خارج الواقع المقبول.

الرمز والقضايا الفلسفية

عرض كتاب القصة الحديثة بالمملكة بعضَ قضايا الإنسان العصري بجانب عرضهم للواقع السياسي والاجتماعي، وكانوا في ذلك على الطريق الذي ضرب فيه كُتَّابُ القصةِ القصيرة في عالمنا العربي.

لقد تناولوا مسائل إنسانية عامة ترتبط بطبيعة الحياة في هذا العصر الذي يسيطر عليه القلقُ والخوف، وناقشوا عدة مشكلات نفسية كشفت عن أن الإنسان أصبح في حاجة إلى نوع من إعادة التكوين النفسي ليتمكن من مواجهة هذه الظواهر الجديدة.

ولعل الكاتب حسين علي حسين في طليعة الكتَاب الذين أثاروا مثل هذه القضايا نتيجة للتغيرات السريعة في العلم والفلسفة والكون والوجود. وبالرغم من وجود بعض شذرات فلسفية في أعمال الكتاب الآخري، فلم تكن هذه بالعمق المطلوب، ولم يكن لها ذلك التناول الذي يدقق النظر إلى العالم بصياغة تعتبر جديدة. وربما يعود ذلك إلى اتساع

---

(٥٥) عثمان، *مجموعة الصمت والجدران* (قصة هذيان في الصيف)، ص١٥٦.
(٥٦) عثمان، *مجموعة الصمت والجدران* (قصة هذيان في الصيف)، ص١٥٦.

تجربته الأدبية، واستفادته من تجارب سابقة عليه أعانته على إزاحة الستار عن بعض ما كان خافيًا علينا وتوصيله إلينا كنوع جديد من الحقيقة.

ونبدأ بقصة له عنوانها «زائر المدينة»[٥٧] وهي تصور قضية اغتراب الإنسان في هذا العصر، وتبلور إحساسه الدائم بالضياع، هذا إلى جانب تقديمها لقضية الموت من منطلق أنه قدر الإنسان.

يهبط بطل القصة من قريته إلى المدينة في رحلة بحث طويلة عن أخيه، وتسيطر عليه مشاعرُ الضياع والاغتراب في مدينة كبيرة تستقبل الوافد عليها بالزراية واللامبالاة. ويتعرض خلال بحثه لألوان من المعاناة والضيق والتشرد في خضمّ المدينة التي تتسع من حوله وتضيق به في آن، وهو منذ دخوله المدينة يجابه بجفاء أهلها وانشغالهم بمصالحهم، مما يشعره بالوحشة وقلق العزلة. وعبثًا كان يناجي صحراءه البعيدة «ايه يا خيمتي الحبيبة... أتركك بلا موعد أرمي جسدي بين أحضان مدينة جديدة... لا ترحم القادمين إليها.»[٥٨] بل ربما كانت هذه المناجاة أحد عوامل الإثارة لمشاعر الضياع في المدينة الكبيرة، ومع ذلك كان يتعلل بأنه لا يستطيع العودة إلى قريته إلا وأخوه معه، ومن ثَمَّ تحمَّلَ الأبوابَ الموصدة ولهجةَ أهل المدينة التي وصفها بأنها «حادة ناشفة لا ترحم الغريب.»[٥٩] وكان يصرخ في أحيان كثيرة ألمًا «آه أيتها القرية الحنونة، لماذا تخليت عني بهذه السهولة؟»

ويظل بطل القصة يدور في المدينة، ويضلُّ في زحامها يستنشق هواءً مليئًا برطوبة العزلة والقلق، وبعد عناء طويل يصل إلى مقر أخيه، وحين يطرق الباب يخرج إليه وجه غريب... يسأل عن أخيه ويتلقى الجواب: «أخوك، كان ساكنًا هنا... ومات منذ شهور!»[٦٠] وبهذه النغمة التي فجرت أشياء كثيرة يبدو كل ما هو مميز وحبيب غامضًا مخيفًا، بل فاتحًا أبوابًا لا توصد من العذاب والخوف من المستقبل.

ويواصل حسين علي حسين في قصة «كرسي الخيزران»[٦١] تقديمه لفكرة الموت وقد

(٥٧) حسين، *مجموعة ترنيمة*، ص٤٧.
(٥٨) حسين، *مجموعة ترنيمة*، ص٤٧.
(٥٩) حسين، *مجموعة ترنيمة*، ص١١٥.
(٦٠) حسين، *مجموعة ترنيمة*، ص١١٧.
(٦١) حسين، *مجموعة طابور* (قصة «كرسي الخيزران»)، ص٧.

طَوَّر أدواته الفنية. يجلس بطل القصة وحيدًا على «كرسي الخيزران» يراقب من شرفة منزله عجـوزًا مكـومًا على الأرض، يحرك عكازه في التراب راسمًا «خطوط... خطوط خطوط والابتسامات الباهتة اختفت وحلت محلها صرامة غير عادية.

يغادر العجوز مكانه، محاولاً عبور الطريق، ينزل عن الرصيف، يتحرك وسط أرتال السيارات، يصل إلى الرصيف المقابل، وهناك يسقط بهدوء.»(٦٢)

هذه أحداث القصة الرئيسة، ولكننا من خلالها نتلقى إيحاءات أخرى تشير إلى فكرة الزمن وفلسفة الموت. منها استخدام الكاتب لكلمات بعينها يكررها مثل: ابتسامات باهتة، تتكوم، السنين، المصير، الزوال، الموت، خطوط! إنها ألفاظ تغلّف جوَّ القصة بفكرة الزمن والكبر ثم الموت كنهاية لا تقبل الجدل، أو تقبله بتساؤلات لا تحمل في طياتها أيَّ اعتراض خطير يدحضه تمامًا.

وربـما اتخـذ الكـاتب من الكرسي الهزاز وحدة دلالة على الزمن الذي يتأرجح فيه الإنسان بين الحياة والموت، بين الحقيقة والسراب أو بين الأمل واليأس، ويؤكد هذه الدلالة مثل قوله «سقط العجوز، ومدّ بطل القصة النظر إلى جثته والناس تعبر من حوله، تلك اللحـظة أحس أن كرسي الخيزران يتحرك بسرعة رهيبة.»(٦٣)فكأنه تحرُّكٌ يطوي السنين ويقترب حركة حركة من الموت!

ولا شك أن بعض عناصر الطبيعة — وهذه لا توجد بغير إيماء ومغزى — كانت مما بلور الرمز، لا من أجل تعميق المعنى لغرض فنّي فحسب ولكن أيضًا من أجل إبراز حقيقة الحياة التي تبدأ وتنتهي وهي خاضعة لدورة الزمن، «فالشمس تسرع في حركتها والقرص الأحمر متعب من الوقوف فأخذ بالانحدار. بياض السماء اكتسب حلكة غير محببة.»(٦٤) وقبل أن يتأهب العجوز لعبور الطريق، ويسقط بهدوء مفارقًا الحياة كان: «المساء قد حل والنجوم غائبة عن مواقفها في السماء الواسعة.»(٦٥) فهي النهاية التي لا تتوقف بالتعتيمات

(٦٢) حسين، مجموعة *طابور* (قصة «كرسي الخيزران»)، ص٩.
(٦٣) حسين، مجموعة *طابور* (قصة «كرسي الخيزران»)، ص١٠.
(٦٤) حسين، مجموعة *طابور* (قصة «كرسي الخيزران»)، ص٩.
(٦٥) حسين، مجموعة *طابور* (قصة «كرسي الخيزران»)، ص١٠.

الموحشة التي تصاحبها، وإنما تعد ببعث تمثله إشراقة منتظرة ومتكررة، إنها دورة الحياة الخالدة!

ويوقفنا حسين علي حسين على لمحة فلسفية أخرى في قصة «العقم»[٦٦] أو فلنقل على فكرة لانزال نناقش فيها أنفسنا مع أنها مقررة أو مقدرة مثلما قدر الميلاد والممات، نعني تصور حياة الإنسان حين يلفها العقم ويتعاورها الفشل واليأس.

والقصة تقدم صيادًا أُحْبِطَتْ سنارتهُ وضنَّ عليها البحر، يجلس الساعات الطوال أمام الماء لا يحرز «إلا الرطوبة، وتلبد السماء، وقطع ثلجية سمراء داكنة تبدو عند الفجر.»[٦٧] هكذا يشح البحر مثلما شحت حياة الرجل نفسها: «فالرجل وزوجته عقيمان.» لقد أصبح العقم كأنه يلبسه باطنًا وظاهرًا.» هو وهي عقيمان، عقيم يلبس عقيمًا... ولا شيء يحدث... هي ضد الخصوبة.»[٦٨]

وهكذا تعقم السنارة ويداه والمجدافان والزوادة في لحظته الخانقة. «لم يكن له قدرة على البحر... البحر بحر سيغير الشبكة... قال ذلك بحزن، عيناه مصوبتان تجاه صفحة البحر، التي بدأت تأخذ في المد والجزر.»[٦٩]

وتنتهي القصة بصورة تظللها شاعريّة حزينة تتلاءم وجوَّ الحدث العام، حيث الإنسان والبحر والطبيعة وحيث البطل «يمسك بعصا المجداف، وتبحر المركب في اليم بهدوء ميت... الطيور السوداء ترسل أصواتها المميزة وكأنها تعزف لحنًا جنائزيًّا لحظة العاثر العقيم.»[٧٠] ولا شيء يمكن أن يضاف!

* * * *

---

(٦٦) حسين علي حسين، *مجموعة الرحيل* (الرياض: دار ابن سينا للنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م)، ص٣٥.
(٦٧) حسين، *مجموعة الرحيل* (قصة العقم)، ص٣٨.
(٦٨) حسين، *مجموعة الرحيل* (قصة العقم)، ص٣٩.
(٦٩) حسين، *مجموعة الرحيل* (قصة العقم)، ص٤٢.
(٧٠) حسين، *مجموعة الرحيل* (قصة العقم)، ص٤٢.

وبعيدًا عن أجواء حسين علي حسين نلتقي بقصة «وجه خارج الزجاج»[٧١] للسباعي عثمان، وهي تصور إنسان العصر الحديث ومعاناته القلق والتشتت والضياع.

وتبدأ القصة ببطلها وهو يقف لتأدية الصلاة، وما يلبث أن ينصرف عنها إلى أفكار شتى. فيتذكر — مثلاً — استمتاعه بقراءة أوديسة هوميروس ويحزن لبطلها أوديسيوس حين عاد المحاربون إلى أثينا.

ويظل الكاتب مستنطقًا تيار وعي بطل القصة الذي يعيش لحظات مطولة متمثلاً مأساة ذلك البطل الأسطوري. وربما هَدَفَ إلى أن يصنع تقابلاً بين بطله وبطل الملحمة الإغريقية الذي حكمت عليه الآلهة بالتيه في عرض البحر، ليخوضَ رحلةً شاقةً يعود بعدَها إلى نفسه ووطنِه، وفي هذا إشارة إلى تشابه أزمة البطلين. وفي القصة كما تشير وقائعها يبدو بطلُها نموذجًا لإنسان العصر حاملاً عدة هموم ثقافية ونفسية، وقد دفع به الكاتب إلى عملية بحثٍ توشك أن تكون معادلاً لبحث الإنسان الدائم عن الحقيقة واليقين في أساطير العالم كافة.

وبالرغم من اكتفاء الكاتب بإطلاعنا على مستويات خارجية لأزمة بطله، لم يتتبع الأعماق ليكشف عن زوايا جديدة — وهو أسلوب يُشَكِّل أعمالَه بصفةٍ عامة — فإنه «يتميز بقدرته على متابعة السطوح لاستنطاقها خلال أسلوب انفعالي وجمل وأثبة محلقة أحيانًا لجعلها قادرة على بلورة الأزمة القضية.»[٧٢]

وفي تلك اللحظات المثقلة بالتشتت والقلق كان بطلُ القصة يستصرخ البُعْدَ الآخر المجسد لأزمته، نعني الحيرة التي لم يحاول — في حدود فهمه للرمز — أن يحدد أبعادها ووظيفتها الجمالية القائمة على الاكتفاء بالمعنى الإجمالي «في أي أرض أنت الآن يا أوديسيوس... أي ملك إيثاكا العظيم... تعالَ لترى أيَّ مهزلة تجري في قصرك... انتبهت فجأة... وقتئذ كنت راكعًا... أحسست بغيظ شديد. سبحان ربي العظيم وبحمده... سبحان ربي العظيم وبحمده... صاح المؤذن من خلف الإمام: ربنا ولك الحمد.»[٧٣]

(٧١) عثمان، *مجموعة الصمت*، ص١٧١.

(٧٢) أحمد كمال زكي، «قديم وجديد بين سباعي والجفري ـ نوافذ مشروعة،» *جريدة الرياض*، عدد رقم ٥٩٩٨، ٢٤يناير ١٩٨٥م.

(٧٣) عثمان، *مجموعة الصمت*، ص١٨١.

وتـذكرنا هذه القصة على أية حال بقصة «حكاية صرصار»[٧٤] لفاروق خورشيد. وبطلُها الذي تحاصره همومُ العصر الحديث، حين يقف لتأدية الصلاة تقتحم ذهنَه أحداثٌ ومواقف تصرفه عن الاستغراق فيها. فَيُشَتَّتُ بين الحاضر والماضي والمستقبل، ويغزو الحدث الخارجي واقعه النفسي، إذ يشده «صرصار» يزحف ببطء عند حافة صورة أمه، ويمضي في تتبع حركة الصرصار، وفي أثنائها تخترق تيارَ وعيه صورُ الماضي الذي يذكره كيف كان في أحيان كثيرة رجلًا انتهازيًّا يستغل منصبه ليحصل على هدايا من مرؤوسيه. وكيف اصطنع زبيبة الصلاة فوق جبينه لتظل شاهدًا على تقواه.

ويمضي القارىء في تتبع تيار وَعْي بطل القصة الذي يقطعه فاروق خورشيد بين حين وآخر، مُضِيُّه في الصلاة. وحين يُنهي صلاتَه، ينقضُّ على الصورة ضاربًا الصرصار كأنه يصبَ عليه جام غضبه. ويلاحظ أن معالجة فاروق خورشيد لهذه القضية لم تقف عند سطوحها الخارجية، بل اقتحم أعماق الشخصية ليكشف عن أبعاد متعددة ومتميزة.

ونعـود إلى قصة «وجه خارج الزحام» حيث يلجأ الكاتب في نهايتها إلى نَزْع قناع الغموض عنها، بل شرح بنائها الفني. فيقول قاطعًا استرسال تيار وَعْي بطل القصة: «لماذا تشـدنـا الصـور الخـارجية، حتى في لحظاتنـا الـروحية... فكـرت في الماضي والحاضر والمستقبـل... كان صوت الإمام يتدخل قويًّا من حين لآخر لتجزئتها.»[٧٥] ويعود مرة أخرى تيار الوعْي ليتدفَّقَ فيعمّق معاناة البطل ومعاناة الكاتب جميعًا في أزمة القلق الضاربة وخضم الحيرة الواعدة بكل شيء حتى بالحيرة الغامضة الرامزة.

* * * *

وهنا نتوقف. ولا نحسب أن هناك ضرورة لإعادة الكلام في الصياغة العامة لكل النماذج القصصية التي قدمناها بتحليل موجز مناسب فقد صارت التقنية المنطقية المنظمة والسرد التقليدي عنـد محدثي القصة السعودية أمرًا غير مناسب لتصوير الحقيقة بقدر ما فُهِمَتْ عند هؤلاء المحدثين.

---

(٧٤) فاروق خورشيد، *مجموعة القرصان والتنين* (القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص١١٧.

(٧٥) عثمان، *مجموعة الصمت*، ص١٧٧.

ومن هنا لجأوا إلى الرمز، وهو كما رأينا مناسب لمن رأى — في ضوء نتائج العلم الحديث — أن في تلك الحقيقة مقدارًا كبيرًا وواضحًا من الذاتية. وتتوقف هذه الذاتية دائمًا وفيما رأينا، على مالاحظه الفنان الفَرْدُ بتجاربه الخاصة وبصياغته التي عَبَرَ بها — في سرعة — كل أشكال السرد القصصي التقليدي من حكاية وخاطرة قصصية وخرافة.

وما لوحظ ليس إلا متطلبات الرمزية للوعاء الذي يتسع لأسلوب التداعي الذي بيَّنا أنه يشير إلى التجربة أو الحقيقة ضمنيًّا، لأنها دائمًا خارج الموضوع ومرتبطة بالذات التي لا تتعمد الطريقة الموضوعية المنتشرة بين التقليديين.

ولقد نبّه كثيرٌ من النقاد عندنا إلى هذا الشكل الجديد في الصياغة داخل مصر وتونس والعراق ولبنان، فلعله يكون لي شرف التنبيه إليه داخلَ المملكة — وليس من الضروري أن يكون لأول مرة — وقد شَجَبَ ما جَرَى عليه العُرْفُ عند أمثال إبراهيم الناصر وعبدالله الجفري وغيرهما.

Symbolism in the Modern Saudi Short Story

Fatma El-Zahra M. Said
Assistant Professor, Department of Arabic,
College of Arts, King Saud University, Riyadh,
Saudi Arabia

Abstract. After defining the symbol, the paper discusses the development of the Saudi short story from the conventional form of the well-constructed plot to the new experiments with stream of consciousness and symbolism. Specifically, the paper deals with the themes emphasized by young writers, such as liberty, and with the socio-economic issues and contemporary philosophical concerns.