

قضية الاغتراب في القصة القصيرة العربية

فاطمة الزهراء محمد سعيد

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤٠٩/٧/٢١هـ، وقَبِلَ للنشر بتاريخ ١٤١٠/٥/١٥هـ)

ملخص البحث. يعالج هذا البحث في عدة قصص قصيرة فكرة الغربة أو الاغتراب ويرصد التنوعات المختلفة لهذه الفكرة، محاولاً أن تكون دالة بقدر المستطاع على سلوكيات معينة وضعها صاحب البحث في قسمين:

أما الأول فيعالج بالتحليل الأدبي القصص التي عاجلت الوجدان الذاتي بما يفضي إلى ما يُسمى اصطلاحاً بالاغتراب عن النفس. وكان قوامه ستة أعمال قصصية اختيرت لكتاب سعوديين، وخمسة اختيرت لكتاب مصريين.

وأما الثاني فلجميع القصص — سعودية ومصرية أيضاً — التي عاجلت أزمت الفكر واتجه الإنسان بها إلى مناقشة القضايا الكونية الكبيرة وغيرها مما يشكل الاغتراب الكلي، وقد صار من المعضلات الفلسفية التي كثر حولها الجدل. وكان قوامه خمسة أعمال قصصية، بدت شديدة الدلالة على حيرة الإنسان العربي في شتى ظروفه.

وفي حين فسّر الاغتراب الأول بأنه مجرد وغير واقعي بمعنى أنه خاضع لأهواء وقد لا تمتنطقها قواعد نفسية أو اجتماعية، عد الاغتراب كلياً واقعياً، بمعنى أنه يستند إلى رغبة حقيقية في الحياة وجدت في الوعي الجماعي، أي حيث يكون الوجود بكل أبعاده هو الماهية الموضوعية، ولا سيما حين يحتمى المغترب بقوة ما أبدية.

ولما كان الباحث قد رأى أن ظاهرة الاغتراب تأطرت فيما يُسمى بالتشكيل الجديد للقصة كنوع genre فقد حاول في المقدمة أن يجلو هذا الجانب، مقدراً أن بعض المذاهب الفلسفية كان لها أثرها في تدمير تقليديات الفن القصصي رواية كان أو قصة قصيرة، وسجل أن قضية الاغتراب استقطبت في البداية كتاب الرواية، ثم جرفت معها كتاب القصة القصيرة.

كما سجل أن ظاهرة الاغتراب إذا كانت تستند في الغرب على تكلم حضاري أفضى إلى أزمت فكرية طاحنة، فإنها عند العرب تستند إلى تقليد هؤلاء تحت شعار الحدانة modernismo وقليل منهم وراء أسباب اقتصادية واجتماعية يمكن أن تكون أساساً للغربة، فضلاً أنه لا يمكن إنكار أن الغربة عرفت في تراث العرب ولكن لم تفلسف كما ينبغي.

(١)

في الثلاثينات من هذا القرن شرعت ناتالي ساروت — وهي روسية هاجرت إلى فرنسا — في نشر عدة قصص لوحظ أنها بالغة القصر short short story ، وقد عادت فجمعتها سنة ١٩٣٨م في كتاب جعلت عنوانه *Tropismes* وأعطت لكل قصة رقماً. كما لوحظ أن الخط الذي يربطها بالنوع genre الذي تنتمي إليه واهن إلى حد ما، وأن المؤلفة استطاعت بتلقائية وبساطة أن تسبرها دقائق النفس الإنسانية عن طريق تقديم نماذج بشرية عادية. ويبدو أن سارتر الذي تعرف إليها، لم يتحمس كثيراً لتلك الكتابة، بل وصفها بالثرثرة، في حين أثارت هايدجر حتى لقد رآها محاولة ناجحة لإبراز اللاحقية. وذلك بالانسحاب من المجتمع بدرجات أخطرها فقدان النفس والشعور باللامبالاة!

وسرعان ما تعمق هذا الفهم على أساس أن «جدار اللاحقية الذي شيدته ساروت يخفي وراءه مأس حقيقية هي نفسها الحقيقة authenticité .»^(١)

ولقد صادف ذلك نشوب معركة أو معارك حول الرواية، ويمكن الاستدلال على خطورتها — بعد أن أسفرت المعارك عن الاعتراف باصطلاح الموجة الجديدة — بقراءة عناوين ما كتب آنذاك ومنها «أزمة الرواية» و«قضية الرواية» و«موت الرواية» .

(١) ناتالي ساروت، انفعالات، ترجمة وتحقيق فتحي العشري، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص ٢٦.

على أنه كان وراء ذلك كله حاجة إلى التغيير في التصوير القصصي، وكان جيمس جويس الروائي الأيرلندي (١٨٨٢ - ١٩٤١م) قد استجاب فنياً لتلك الحاجة فقدّم «يوليسز» أو «أوليس» أو «عولس» نموذجاً مغايراً للرواية التقليدية. كذلك سجّل آراء جيّدة في نقد الرواية، مندداً بما «أصابها من تدهور نتيجة لشيوعها وسهولة إنتاجها وعدم تمييز النقاد والقراء بين الجيّد والرديء فيها»^(٢) بعد أن وصلت في القرن التاسع عشر إلى مستوى رفيع من التقنية.

ولا شك أن الموجة الجديدة في الرواية جرفت معها القصة القصيرة بالرغم من أن بعض العاكفين على كتابتها بالأسلوب التقليدي كان صيغتهم يدوي في الأفق. ولكن ظهور ناتالي ساروت بعملها *Tropismes* وأدرجت معه قصص لغيرها تنحو نحو فنّها، وضعهم موضع التساؤل، مع التسليم بأنّ ناتالي لم تكن إلا تلميذة لهم. ولذكائها وتفاعلها بالمرحلة استطاعت أن تطوّر بنجاح أسلوب دوستوفسكي في التحليل النفسي، ولعلها كانت تنظر إليه وهي تقدم «الكوكب السيّار» ثالث رواية كتبها، وفيها — كما في *Tropismes* — استعانت بما وراء التحليل النفسي لإبراز طابع العصر ممثلاً في الضياع والفراغ وفي الغثيان والاعتراب.^(٣)

وهذا يعني الاتفاق على أن عوالم القصة القصيرة — في معالجتها لتلك المضامين — كانت ملتحمة تماماً بعوالم الرواية. ولم يختلف الحال في نوع القصة الطويلة *novella*، وكانت سدّى هذه العوالم وحمّتها عدم الاستقرار واللاجدوى. ويمكن أن نستعير هنا في وصف العصر الذي تشكلت فيه تسمية كولن ولسون للقرن العشرين بعصر الهزيمة فلا نبعد كثيراً ولا قليلاً عن المناخ العام الذي عاشت فيه الأنواع القصصية.^(٤)

(٢) جيمس وكونراد، و فرجينيا وولف، ولورنس، و لبوك، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة أنجيل بطرس سمعان (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص ٣٦.

(٣) ساروت، انفعالات، ص ص ٢٧ - ٢٨.

(٤) طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦م)، ص ١٢٧.

غير أنني لا أريد أن أؤرخ لتلك الأنواع، لأن ذلك خارج موضوع اخترت أن أبحث فيه قضية العُربة في نماذج اخترتها من القصة القصيرة. وإنما أريد القول إن هذه القصة في العالم العربي كله تقريباً تفاعلت بنظريتها الأوربية بلا سبب جوهري تقتضيه الحياة العربية. أي أن هناك انفصلاً معيشياً أو حضارياً بين أسباب العُربة خارج البلاد العربية وداخلها.

ففي الخارج هي رد فعل مناسب للحضارة الغربية التي صار القلق واللامعقول والعبثية قوامها، وفي الداخل — كما أتصور — مجرد تقليد. وإن كنت لا أرفض تأثيرنا ببعض الفكر الأوربي ممثلاً في فلسفات العصر من ذرائعية واشتراكية جدلية ووجودية، وغيرها.

ويصحُّ من هنا بوجه من الوجوه، أن نربط الحركة القصصية العربية بآثار الغربيين، وإن يتبقى لنا فيها ملامح أو بصمات قومية لاشك في قيمتها. ومن هنا نجد متواتراً هذا النزوع إلى الاغتراب alienation والإحساس الزاعق بالإحباط frustration. ويؤدي كثير من القصاصيين مشاعر معقدة إزاء فعل الانتقال المفضي إلى العزلة isolation وإلى ما يسمى اصطلاحاً بالاغتراب عن النفس self-estrangement وسنرى مصداق ذلك فيما بعد.

بل يصحُّ أيضاً مادام الأمر كذلك أن نعزو تدمير الشكل الثابت والموروث في القصة العربية إلى تدفق هذه الحالات المعقدة المستوردة بالرغم من فقدان اللغة المشتركة فيها بين العربي الأوربي، أعني ضعف التواصل الوجداني بين العرب وغيرهم وصعوبة توحيد الروح أو المعاناة التي تعمل على خروج المغترب من الدائرة المخيفة إلى مقام الحرية حيث يُرأب الصّدغ الذي أوجدته حالة الانفصال. ومن ثم ينطبق على أصحابها ما ذكره ألبيريس R. M. Alberes في حديثه عن الواقع الأدبي لأوربا «... بعد أن تحلّى الأدب الغربي تدريجياً عن أشكاله الثابتة، حصر في القرن العشرين معظم اهتماماته تقريباً وإمكاناته وأبحاثه حتى الفلسفية منها، في شكل أدبي كان غياباً للشكل في نوع ملّفق كان في الوقت نفسه نوعاً أدبياً واسع الانتشار.»^(٥) فتكون القصة الشاعرية المعتمدة على الجمل القافزة والاشتقاقات

(٥) ر. م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ط ٢ (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ص ٨.

المبتكرة، والمتحررة من الحبكة المحكمة من جراء التركيز على التداعي الذي تتداخل فيه الرؤى والكوابيس والأوهام والحقائق، هي الإفراز المناسب لحالات الصرع والانسحاب والفصام واللاجدوى.

ولقد كان أحرى بالكتاب العرب أن يبعدوا قصصهم عن كل ذلك، وأن يخرجوها من هذه الدائرة المخيفة — فقد خرجت منها القصة الروسية مثلاً بل كذلك معظم قصص أميركا اللاتينية — إلا أنهم ولعاً بكل بدعة حرصوا على أن يبقوا عليها فيها، رابطين تاريخهم بتاريخ الغربية عند الأوربيين، ثم حملوا — توسعاً أو خطأ — على هذا التاريخ ما ورد في التراث العربي من إشارات عن الاغتراب، في الشعر الجاهلي مثلاً، بل قالوا إن هناك شعراء مسلمين تغربوا في مقدمتهم المتنبي الذي تحوّل العالم عنده «إلى كتلة صخرية تحيط بنا ونحس أننا الشيء الوحيد الحيّ فيها، حين تتنافر المفاصل التي حاولت أن تجمع بين النفوس المتوازية» وجعل الانفصال والاعتزاز بالعروبية والقلق الدائم والإخفاق والفقر عوامل قام عليها اغترابه في المكان وفي الزمان وفي التفكير وفي السياسة، بل كذلك في نفسه هو.^(٦) ولم ينسوا بطبيعة الحال نونيته في مدح عضد الدولة فاستشهدوا على اغترابه بقوله فيها: ولكنّ الفتى العربيّ فيها غريبٌ الوجه والسيد واللسان

وبتلك النظرة غير المدققة عمد دارسان عربيان إلى تناول الاغتراب في الأدب والفلسفة، فيضع أحدهما كتاباً بعنوان الحنين والغربة^(٧) ويؤلف الثاني كتابين يمكن إجازة أحدهما لأنه نصّ على دخوله بالاغتراب عالم الفلسفة المعاصرة،^(٨) ويُعترض على الثاني بنقله تحت عنوان قراءة في كتاب الاغتراب نصوصاً من القرآن الكريم ومن حديث عن الفلاحة

(٦) هدية الأيوبي، «الاعتراب في شعر المتنبي»، مجلة الفيصل، ع ٦٤، السنة السادسة (أغسطس ١٩٨٢م)، ص ص ٢٩ - ٣٤.

(٧) هو الدكتور ماهر حسن فهمي، والإشارة إليه لا تغمط حقه في الجهد الذي بذله؛ وانظر أيضاً: الشيخ ناصف البازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٨٥ (بيروت: دار العلم، د.ت.)، ص ٥٨٩.

(٨) مجاهد عبدالمعزم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة (دمشق: دار سعدالدين للطباعة والنشر، ١٩٨٤م)، ص ص ١٩، ٣٢، ١١٩.

لشهاب الدين أحمد الدلجي المتوفى سنة ٨٣٨هـ / ١٤٣٥م، وحديث آخر مقتضب بعنوان «النوابت المغتربون» لابن باجة المتوفى سنة ٥٣٣هـ / ١١٣٨م، وثالث عنوانه «الغريب مغترباً» مأخوذ من الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي المتوفى سنة ٤١٤هـ / ١٠٢٣م وفيه يقول مخاطباً لبعض رفقته: «أين أنت عن غريب لاسبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب، وأنا أقول: بل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب... بل الغريب من هو في غربته غريب... الغريب من إن حضر كان غائباً وإن غاب كان حاضراً... وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قربه... يا هذا، الغريب من إذا ذكر الحق هجر، وإذا دعا إلى الحق زجر.»^(٩)

وهي تجليات فنية فيها مما ذكره المتنبي شيء، ومما قاله الدلجي عن إخفاق المساعي والتسكع في طرق الإملاق شيء آخر، وتفضل عليه عشاق بأشياء جملها إنشاؤه وحددها بيانه.

وهكذا توزع التفكير في الغربية أو الاغتراب في آثارنا العربية، على معان متقاربة لم يصل معظمها إلى ما فكر فيه أمثال سارتر ولوكاش وإريك فروم ثم أدبياً كولن ولسون في «اللامتيمي» "The Outsider". ربما لأن هؤلاء خاضوا بالتحليل في الجانِب المعرفي cognitive aspect للغربة وعينوا درجاتها ولم يستخدموها بشكل يغلب عليه الطابع الذاتي والمعرفي،^(١٠) فضلاً عن أن أساس القضية كلها عند الغربيين كما ذكرت لم يكن في الجملة نفس الأساس العربي.

(٩) مجاهد عبدالمنعم مجاهد، الإنسان والاعتراب (دمشق: دار سعد الدين للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ/

١٩٨٥م)، ص ص ١١٥ - ١٢٨.

(١٠) قيس النوري، «الاعتراب: اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً»، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، ع ١٤

(١٩٧٩م)، ص ١٤.

(٢)

عندما ذكرتُ كولن ولسون في التمهيد الذي قدمت به هذا البحث، قصدتُ عنايته بالتحليل النفس أدبي لرواية «الجحيم» للكاتب الفرنسي هنري باربوس. ولكن هناك أيضًا من جانب آخر، الإبداع الأدبي الذي يمثله في الرواية ألبير كامو Albert Camus (١٩١٣ - ١٩٦٠م) الكاتب الوجودي الفرنسي وروايته «الغريب» تقدم نموذج الاغتراب عن المجتمع والنفس جميعًا. وفي الدراما نجد برتولد بريخت Bertold Brecht (١٨٩٨ - ١٩٥٦م) الألماني الذي رفض أن يكون المسرح تسليةً واستهدف به التعليم أو التوجيه فقط. ومن ثم وضع مفهومًا للقضية بعنوان «أثر الاغتراب» *verfremdung effekt* بعد أن رأى أن ظاهرة الاغتراب في عصره هي نتاج الرأسمالية، وأن عليه أن يصطنع تقنية للاغتراب — ثلاثية الأبعاد هي فلسفية واجتماعية وجمالية — ترمي إلى تخلص الإنسان من إحباطاته كي تتم تكاملته في إطار وعي إيجابي لا يقنع بالتأمل.

وقد رصدت الكاتبة منى سعد أبو سنة ملامح الاغتراب فيما يتعلق ببريخت وذلك في بحث قيم رجعت فيه إلى دراسات لعدة من التطبيقيين والمنظرين منهم فيكتور شلوفسكي ولوكاش ووالتر بنيامين وفيكتور أرليش، وكذلك كارل ماركس^(١١) فبينت بطريق غير مباشر إلى أي حد يصعب — بلا نظرية ولا إرادة صادقة على التغيير — بلورة أدبنا العربي أو حتى قصتنا العربية القصيرة في نظرية كنظرية بريخت أو قريبة منها أو حتى توفيقية تصلح لأن تكون توجهًا إلى تحويل الوعي الذاتي المتورم إلى «النحن التي هي أنا» كما يقول مجاهد عبدالمنعم.^(١٢)

ونظن الآن أن الطريق أصبحت ممهدة للدخول إلى عالم قصصنا القصيرة وأنا أعلم مقدمًا أن المسافة بعيدة جدًا بين ما وقع ويقع في أوروبا وأمريكا حول هذه القضية، وما وقع ويقع في بلادنا العربية من إنجازات وتعقيدات نفسية اجتماعية تعجز وسائلنا التقليدية عن

(١١) منى سعد أبو سنة، «الاجتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد بريخت»، مجلة عالم

الفكر، مج ١٠، ع ١٤ (١٩٧٩م)، ص ص ١٤٧ - ١٧٤.

(١٢) مجاهد، الإنسان والاجتراب، ص ٣٣.

تصويرها أو التعبير عنها، ولا يملك القاصون كل المبررات الحضارية لتأصيلها. إلا أنها صرعة العصر، ووقوع الكُتَّاب ولا سيما الناشئة أو الشباب منهم تحت طائلة المحاكاة القاصرة.

وأستطيع من هنا أن أقدم بعض نماذج من القصة القصيرة في المملكة ومصر كعينة، في محاولة لدراسة ظاهرة الاغتراب في هذا النوع الأدبي العربي دون أن يغيب عن وعينا أن المفهوم الغربي للاغتراب سيكون في تجلياته الفلسفية المتعددة أساساً إرشادياً في فهم الاغتراب، على ألا يكون ذلك مانعاً من تشخيص خصوصيات واقعنا العربي المختلف. ولأن هذه الدراسة تمثل نظرة تجريبية فسنركز على المضمون دون إهمال تقنية الأعمال القصصية التي اتخذناها عينة ما أمكن ذلك، ذلك أن ظاهرة الاغتراب هي — في النهاية — مضمون فلسفي يتقمص الشخص والشخص واللحظة الانطباعية المحكية في بنية جمالية.

١ - وهذه النظرة التجريبية — إذ صَحَّ أن أصفها بذلك — أبدأ بكاتب سعودي لمع في سماء القصة القصيرة هو حسين علي حسين. أضعه في إطار «الإحباط الذاتي» وقد سبق إليه برفضه الأوضاع الجائرة التي تدفع العربي إلى المعاناة حتى اليأس، نرى ذلك في قصته «ترنيمة الرجل المطارد»^(١٣) وأساسها بعض قضايا الفرد الاجتماعية. وأما الأحداث فقد وهت معالمها لأن التداعيات النفسية توشك أن تنزعها من المكان والزمان. بل لانجد لذلك الرجل المطارد المذهول اسماً ولا نعرف له ملامح، وحتى عندما وصل في أزمته إلى نقطة العجز وفيها قد يقع النقيض ويجد «الأخر» الذي يحدثه عن «القضية» والأخر هنا هو ذاته، يتخذ اغترابه فعلاً عكسياً. بدليل أن الذات الأولى لم تملك إلا أن تصب جام سخطها على الذات الثانية، وتتسم تلك الذات الثانية بالسلبية الكاملة لا تفعل شيئاً عندما يجعل منها رجلاً «يكيّل إليه ضربات متتالية.»

(١٣) حسين علي حسين، ترنيمة الرجل المطارد (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)، ص ٤٧.

وإذا تركنا الحَدَثَ أو اللاحدَثَ، حيث الظلمة الموحلة والضوء الخافت غَشَّى عليه المطرُ، نرانا في مواجهة المونولوج الدَّاخِلِي الذي يبرز — في إطار الموجة الجديدة على ما يرى روبرت همفري^(١٤) — دلالات العزلة المطروحة كواقع يقرر الاغتراب عن الوجود القائم في سبيل وجود آخر يطمح إليه الرجل المطارد.

والصورة على هذا النحو تبدو حاجةً إلى خلاص فَرَضَهُ الشعورُ بالاضطهاد. وقد راح المؤلف يكرر بطريقة لافتة فِعْلَ الغوص (أغوص) في نفس الإطار الطبيعي الشاحب والغامض حتى كأنه «قوة» طاحنة تناوته، وهكذا «فسدت كافة الطرق، الأمطار ربا جعلت المنحنى خندقًا عميقًا، ملابسِي لَطَّخَهَا الوحل، لايممّ . . . الوحل يغطي من الداخل والخارج، فلماذا أهتم؟»^(١٥)

ولأن القصة قائمة هنا على موضوع الاغتراب وليس على مشكلة اغترابية محددة، فلا بأس من أن يحشد المؤلف بعض العناصر الأخرى الطبيعية التي تعقد ذلك الموضوع. وهنا يجيء دور الققط والكلاب والفئران، لا يأنس بها الرجل المطارد ويشرع في مطاردتها.

مطارد يطارد مطاردًا، وهكذا يُحَكِّمُ الموضوع، ويتمكن المؤلف بمهارة من أن ينهي كلَّ هذا بتعثرِ المطارد، فتسقط أشياءه في حفرة عميقة: النقود والتبغ والمنديل!

ثم ماذا يمكن أن نضيف؟

هل تدلنا أعماقُ الذات المحبطة على أبعاد ما ذكرناه؟ وهل نرى عَبْرَ تلك اللحظات الموحشة حيث ينكفئ فيها المطارد على ذاته، أكثرَ من هذه السلبية التي تدفع بالإنسان نتيجةً موقفٍ حياتي عادي إلى أن يوقع نفسه في مصيدة الاغتراب؟

(١٤) تحسن مراجعة ترجمة محمود الربيعي لكتابه تيار الوعي في الرواية الحديثة (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣م)، ص ٤٤.
(١٥) حسين، ترنيمة، ص ٥١.

الإجابة بالنفي، غير أن القصة مع ذلك ترنيمه آسية رقيقة... . ترنيمه طويلة في العزلة، ومن أجل اختيار اللاتواصل أو اللاوجود، وحدث العجز عن تحديد الغاية التي يهدف إليها.

والقضية على أي حال — وهي مغامرة نفسية تشكل موقفاً وجودياً — لا تبرر في الأساس تلك المطاردة الغامضة. ولكن الإنسان يشعر بغنائية المؤلف التي تجعله يتابع بانفعال سلسلة المتناقضات المحفوفة بالآلام، وبقسوة الحياة عندما تكون نسبية الخير بعد انفصال الإنسان عن الآخرين. وقد ظهر المطر سوط عذاب مع أنه يفترض فيه أن يكون ميلاد خصوبة أو تطهيراً من إثم.

وفي قصة «الخروج والتحول»^(١٦) يقيم بنجاح حسين علي حسين الحياة على قاعدة التناقض؛ ففيها ينجح الآخرون ويصير بعضهم من المرموقين، يخفق بطل القصة. وهنا يرى الكاتب وقد أحكم عليه دائرة الانفصال عن العالم أن يدفع به وهو في حالة استوى لديه فيها حضور العقل وغيابه، إلى طلب الخلاص، فيدمر الجدران التي يخالها محذقة به ويشعل النار في غرفته ليحول «أدوات الفكر» من أوراق وكتب وأقلام وقواميس إلى هشيم.

وإذا وضعنا في حسابنا أن تلك الشخصية المضيفة المحبطة لاتزال عملياً مرتبطة بحجرة الدراسة — فهو لم يئن تعليمه بعد — يكون سهلاً أن نتصور إلى أي مدى يمكن للإنسان أن ينزع عنه شخصيته، بل أن يخلع عنها كل ما يقيد بالواقع، ولا سيما إذا كان هذا الواقع قاسياً عليه أو اعتاد أن يثير فيه مشاعر الهزيمة والانكسار.

لكننا نرى أن لمشكلة الإحباط وجهاً آخر، هو العزوف عن العمل. ومن ثم لا يخرج العامل من مصيدة الاعتراب، ويظل على الجانب البعيد من المجتمع حيث لا يكون هناك

(١٦) حسين علي حسين، الرحيل، ط ٢ (الرياض: دار ابن سينا للنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م)، ص ص ٢٩، ٣٤، ٧٩، ٨٣.

أي انسجام ولا توافق — هذا بالرغم من وجود مَنْ يجعل الإبداع العمليّ أو الابتكار ضرباً من ضروب الغربية^(١٧) — وقد عمد حسين علي حسين إلى تأكيد هذه المسافة البعيدة ليضعاف كثافة الاغتراب الناجم عن العزلة السلبية، أي التي لا عمل فيها. وعن هذه الطريق نجح تماماً في قصته عندما قدم توتراتٍ سلبية، وانفعالات القلق الذي أفضى إلى الانهيار.

وهنا استغلّ الحَمَلُ القصيرة القافزة، والعبارات الناقصة — كما لو كانت هدياناً — تبدو على نحو ما توظيفاً لتيار الشعور ومحاولة اختراقٍ للقصة السيكولوجية «الدرس انتهى، الحصّة انتهت... كلُّ الجيوش لن تحتاج حصنهُ المنيع مناعةً حصون طروادة... غداً يظهر الغريب واليوم لي... وحدي أنا طائر... ميت... موقع... ولتذهب الحصص إلى... وحدي... وحدي قاعدة في البيت... وحدي وبكيت، ولكن السؤال يظل قائماً في داخله المائج... لا بد من الدراسة... فأين المفراً طارق بن زياد.»^(١٨)

ولعلنا لاحظنا تداخل صوت المتكلم بالآخر الذي يروي، وفي المقطع التالي نجد تركيزاً على فعل بعينه «إن كل شيء يحدّق فيه... يحدّق فيه ببلاهة منقطعة النظر... فنجان الشاي القديم البارد يحدّق... منفضةً السجائر الدائرية البنية اللون المسودة الأطراف تحدّق... كم يوماً وهو لم يحرق فيها سيجارة... كم؟ رأس فينوس يحرق صورة الميدوزا... غريبة! على غير عاداتها تُحدّق... تصلبه ربما... تقتله، لكن لا... قواميس اللغة والكتب تُحدّق! جمع الكتب والقواميس والأسطوانات والتماثيل وأشعل فيها عود ثقاب.»^(١٩)

ولما كان التحول على تلك الدرجة من العنف والقسوة — ربما لتعميق عنصر الاحتجاج وتمزيق روحه — مال إلى اصطناع الأسلوب التقريري أيضاً كنوع من الأداء

(١٧) النوري، الاغتراب: اصطلاحاً، ص ص ١٣، ١٤، ١٥.

(١٨) حسين، الرحيل، ص ٢١.

(١٩) حسين، الرحيل، ص ٢٩.

المناسب . وأخذ نَفْسَه في ذات الوقت بتقسيم قصته إلى قسمين جعل لكل قسم عنواناً فرعياً، أولهما «الخروج» وواضح أنه يعني التنحي عن الناس ونفوره من رتابة الحياة وهوانها، وثانيهما «التحول» حيث أعربت الشخصية المنحوية النافرة عن استسلام ذاتها بارتكاب فعل التدمير. وبهذا النحو أتم الكاتب إثبات شهادة الضياع على قاعدة أن القيمة التي يسعى إليها المغترب، إذا حاد عن الطريق القويم فَقَدَ التوافق، ليس من الضروري أن تكون — تلك القيمة — من أجل الإنسان، وما أفدح الثمن!

وتقدّم للكاتب نفسه القصة الثالثة مواقف إنسانية عامة في حدود أن الانغماس في حياة المجتمع قد يفضي إلى نتيجة عكسية، وعنوان القصة «الباص ذو الحركة البطيئة» (٢٠) وأما النتيجة التي قررناها — في ضوء اصطلاحات الاغتراب — فهي اضطراب العلاقة الحقيقية أو التقليدية التي يفرضها المجتمع على الأفراد. وفي حالات كثرة المحظورات واشتداد أساليب القهر السلوكي، يشعر الأفراد أو بعضهم بأنهم حيسسو سجن متجدد، ابتداءً من اللحظة الراهنة وإلى الأبد.

العالم — في القصة — حافلة شديدة الرّحام شديدة الحرارة، وبطل القصة ضائع في الناس بها، والشعور بالاختناق يتصاعد ويتصاعد، فلا يجد بُدّاً من أن يهرب. وفي سبيل ممارسته هذا الحق — وهو قسطه من الحرية — يتعثّر ثم يهوي إلى الأرض. وتمضي الحافلة دون أن يعبأ به أحد، بل إن الركاب الذين طالما أعربوا عن ضيقهم وغضبهم لم يحاولوا أي شيء تجاهه. وكان آخر ما سمع من لَعَطِهِم، ألفاظ هجومية أعقبتها كلمات الاعتذار المشوبة بالقلق.

فما الذي أوصل الناس إلى هذا الشقاق؟
كل شيء!

الزمان والمكان وانسحاق الإنسان بهما فيهما، بل أيضاً انقلاب الإنسان على الإنسان . . . كلُّ حبس نفسه في «الآن» وقطعة الأرض . . . كلُّ اغتراب عن الآخر، لا يعنيه أن يكون نفسه يقبع فيها أحياناً، وأحياناً تدفعه إلى أن ينتحي ويتنحى، فيتحقق ذلك النوع الاغترابي الذي رأينا في المقدمة أن الفلاسفة يسمونه الاغتراب عن النفس فلا يجد من يُرجعه إلى الآخرين، يشاركونهم الدُّرْبَ والمسافة، وتلك هي المشكلة: فقدان الدليل الذي يقود ركاب الحافلة إلى محطة الوصول بدون أية مشكلة.

وبغير هذا الدليل — وليكن الثقة بالآخرين أو ليكن الإيمان بالحياة — يظل الإنسان محاصراً بالزمان والمكان ولا فكاك له.

ولو تأملنا كيف صاغ الكاتب تلك القصة، لما اختلفنا حول أسلوبه الذي تراوح بين أسلوب مدرسة النظرة المعنية برصد مفردات الواقع والمدرسة النفسية الباطنية. فهو فيما اعتمده من مدرسة النظرة يجعل الشيء موضع عنايته برصد كل ما يصعد الأزمة، وفيما اعتمده من المدرسة الباطنية — وفي رأسها يرد اسم ناتالي ساروت — برز المونولوج الداخلي ليكون الخيط الذي يربط مفردات الشيء بعضها ببعض.

وقد عمد إلى السرد الانفعالي، حتى استغنى به عن الحوار إلا من كلمات قصيرة غاضبة بين راكبين أو أكثر، فبدأ كلُّ راكب على نحو ما سائراً في طريق موحش. وحتى عندما ألقى «البطل» بنفسه إلى الأرض ولم يعبأ به أحد، تساءل وقد استشعر مهانة إنسانيته: كم ثمنه وثمان السيارة التي أوشكت أن تدهسه «كم ألفاً قيمتها، وكم ألفاً قيمتي؟ سؤال وجيه . . . إن النهاية واحدة.»^(٢١)

* * *

ويبدو أن حسين علي حسين وَجَدَ في الزحام ضالته، وها هو ذا في قصة «نهار المقبرة»^(٢٢) يعود إليه في يوم قاتظ، وأفرزت الحرارة فيه كميات كبيرة من العرق «والسوق

(٢١) حسين، الرحيل، ص ٧٩.

(٢٢) حسين، الرحيل، ص ٨٣.

يعج بالناس والزحام والصياح والاكْتَظاظ» والناس تتصارع أجسادها وتتباعد نفوسها، تمامًا مثلما رأينا في الحافلة، وحين يتقدم بطل القصة من دكان العطار يدور الحوار التالي المكتنز العبارات:

- عندك شَبَّة؟
- عندي .
- عندك عود؟
- عندي .
- عندك سعوط؟
- عندي .
- عندك مرّ؟
- عندي .
- عندك خاسكين؟
- عندي .
- عندك بذر مرّ؟
- عندي .
- عندك عافية؟
- عندي .
- اخلط لي اثنين كيلو.
- لكن العافية لا تخلط .
- اخلطها، وإلا آخذ من غير خلط .

ثم عندما يصرخ العطار فيه قائلاً «أنت مجنون» تستعر نارُ الشُّجار، ويتشابك الرجال . وهنا يتجمع كلُّ مَنْ في السوق من النساء والرجال والحمالين وسائقي السيارات، ويفضون الاشتباك . ويقصد الرجل إلى عطار آخر يطلب منه الطلب نفسه، فيرفع العطار آلة حادة ويهوي بها على صدر الرجل، فتسيل دماؤه وسط الصخب الهادر.

هكذا ببساطة وبلا منطق معقول، بل بلا أي تبرير ظاهري مقبول. ولكن الإطار العام الذي وضع فيه الكاتب تلك الشخصيات القلقة المتوترة المتصارعة يهيء موضعاً لسوء النية من ناحية، وللإغراب بعنف عن الشعور بالغضب من ناحية ثانية. وهذا يعني فقدان التعاطف الإنساني، وضياع الحسّ الجمعي الذي يفترض أنه يربط بين النفوس ويقرب بعضها إلى بعض.

إن فلسفة حسين علي حسين^(٢٣) وسداهاها الشك ولحمتها الانعزالية — ترفض إلا أن تجعل مرتادي السوق الذين يرمزون إلى الناس في كل مكان، أغراباً لا يحاولون قهر أشكال المنفعة الذاتية ولا رآب الصدوع التي يوجدها الخلاف اليومي في حياة الشاعر.

إنه يجعل الغربة وحدها القوة التي تمارس ذاتها عن طريق التفرقة المستمرة بين زيد وعمرو، بين سعد وسعيد، بين كل من يحاول أن يدلّ بإمكاناته من أجل تحقيق وجوده إلى ما لا نهاية.

وبطل القصة نفسه لم يطلب المتأخ والمتعارف على شرعيته، ولأنه في اغترابه يحمل الرغبة في الاحتكاك فقد ووجه برغبة مماثلة بالرغم من أنها تستند بصاحبها إما إلى عرفٍ يجب تقديره، وإما إلى خشيته من أن يُضبطَ بتهمة الغش التجاري واكتناز المال الحرام،^(٢٤) فكان ما كان من شجار وإسالة دم وفق ما حطّطت له إرادة الغربة.

(٢٣) حسين علي حسين، طابور المياه الحديدية (الرياض: دار ابن سيناء للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م)، ص ٢٩.

(٢٤) راجع مجاهد، الإنسان والاغتراب، ص ٤٨ - ٤٩، والمؤلف ينقل عن زكريا إبراهيم، الاغتراب (دمشق: دار سعد الدين للطباعة والنشر، ١٩٨٥م)، ص ٣٠، ٣٢، ٣٣، الذي لخص وجهة نظر هيجل في تمزيق المال للذات، ويغدو الإنسان في نهاية المطاف مجرد شيء مستقل يستبعد ذاته. لكن هذا لا يعني أن اغتراب المتشيع يقع في النتيجة فحسب، وإنما يقع أيضاً في النشاط الإنساني كله، على أساس أن المال وسيط في عملية تشيؤ العلاقات بين البشر.

وفي الجانب الآخر نجد الأمر نفسه . . . سوء الفهم وزيفَ الواقع والشعورَ بالملل واللامبالاة، وقد أبرزها الكاتب دون أن يُوظرها في «حدوتة» متماسكة ومتصاعدة. وتعمد أن تكون ردودُ الأفعال للشجار باهتةً، فلم تبتدر فيها أية بادرة اهتمام، وبَدَت النظراتُ من المتجمهرين محكومةً بالمصلحة الشخصية. فخادم الحمام ترك عمله وراح يتحدث إلى سائق التاكسي بما يدلُّ على عزلته واستقلاله بنفسه على نحو يعبر عن اغترابه:

«غسلت الحمام كله، ويا خوفي لو ضربوا بعضهم وسالت الدماء . . . سوف أتعب كثيراً في تنظيفه مرة أخرى . . . الدماء حين تنشف من الصعب إزالتها.»

والسائق صامت شارد، فيمضي مستطرذاً «إذا لم تأت سيارة النجدة سأخذهم إلى الإسعاف، لكن من يدفع لي الأجرة (بعد تفكير) لو طلبتها من الحكومة فإن الأمر لن يخلو من صعوبة . . . هذا إذا لم يسألوني عن مدى علاقتي بالحدث، ولن أعدم من يثير الشكوك حولي، وهكذا أوضع في الحجز . . . إبعُد عن الشرِّ وغنيَّ له.»

وبجانب هذا المشهد مشهد آخر قائم على التثيؤ بعد أن أصبح لكل ما يملكه المرء قيمة في ذاته — النقود مثلاً والسلعة نفسها — بدلاً من أن قيمته في استعماله. لقد برزت امرأة تباع البيض، وجَّهت اهتمامها إلى ما يجري من حوارات حولها، وتابعتها عينا رجلٍ لم يهتم إلا بها.

«رجال خلاييص . . . سيفوح عرقكم وتتأجج صدوركم، ولا يعلم إلا الله أين تنل بكم المواويل» وأوماً إلى المرأة المندسة بين الرجال، فعقب أحد الواقفين تعقيباً يدل على خبرة «إنها امرأة كبيرة.» ويبدو أن الإجابة لم تنقل حظها من التقدير فقال قائل بتهوُّرٍ «حتى لو كانت في أرذل العمر، فهي امرأة» فعاد صاحبُ الخبرة يقول «هذه في سنِّ أمك . . . عيب أن تتحدث عنها هكذا» فردَّ عليه المتهوِّر «أمِّي لاتبيع البيض» فارتفع صوت جديد «كلَّ امرأة تباع شيئاً، أحياناً في السوق، وأحياناً في مكان آخر.»

كل هذا والشجار مع العطار الأول مُحْتَدِمٌ، وكانت الغمزاتُ تتردى بالتجمهرين إلى الدرك الأسفل. ولما دخل الرجل — بطل القصة — دكان العطار الثاني وَصُرِعَ على يديه، لم يزد التعليقُ على القول «تشخب الدماء حارَّةً لِرِجَّةٍ... جمع آخر يتكون، سيارات، دواب، نساء ورجال.» (٢٥)

وهكذا تتقوَّضُ كُلُّ العلاقات الإنسانية، أو على الأقل معظمها بحيث تسود الانعزالية، ويتم انفصال الفرد عن وحدته الأصلية — أي المجتمع — مضيعة ذاته. والذاتُ المضيعة — فيما يكشف عَرَضُنَا للقصة — لم تصورها تجربةُ القتل فتكسبها جديدًا أو تردّها إلى توحيدها، وإنما ضلَّتْ وقد أسدلت ستارًا فوق عينيها حتى لم تعد تشعر بجميع جوانبها الذاتية والموضوعية، وأصبحت مجرددَ شيءٍ نزعته عنه شخصيته وضاعت من يديه حرية الفعل.

حتى خادم الحَمَام الذي يفترض أن تعنيه حماية المجتمع له، انفصل عن الآخرين بعد أن تشيأ. وتعرَّضه للتشيؤِ نَجَمَ عن انكبابه على عمله بحيث استعبده تمامًا مثلما استعبد عمَلُ السائق ذاته، فأفقدته وَعْيَهُ الأخلاقي، ووقف مجردَ شيءٍ يتفرَّج على شيء. وبائعة البيض كانت بدورها مسلوبة الإرادة، فخاضت زحام الرجال باعتبارها منفية عن التقاليد التي تفرض عليها عَدَمَ الاختلاط، وكأنها استحالت في ذلك الموضع إلى كيان ذاتي مستقل.

وأما القتيل، فقد كان يتصرف منذ البداية كغريب عن عطارين صار عملهما معاديًا له. والعطاران بدورهما لم يعودا يريان أن عملهما يكملهما ويصلهما بالمعاملين معها.

والمشهد الأخير الذي يشير إلى طبيعة الاغتراب — سلبيًا وإيجابيًا — يدُلُّ بطريقة ما على غابة تستحيل فيها الكائنات إلى غالب ومغلوب، إلى آكل ومأكول، فكلُّ يصارع كلا وإلى ما لا نهاية.

هناك إذن تلك المسافة التي قُدِّر لها أن تتسع بين مرتادي السوق، بين ممارسي حياتهم بين الانفصال والتشويؤ، وكل من هذين اغتراب بمعنى أوبآخر. فالانفصال حالة اجتماعية نفسية تعني التَّحَيُّ، والتشويؤ يعني صيرورة الفرد شيئاً يعامل كشيء. ولما كان كل منهما يفضي إلى التوقف أو إلى الكف عن استخدام القوى الإنسانية فيما خُلِقَتْ له، فإنَّ الاغتراب يصبح أمراً مفروضاً. (٢٦) وبقدر ما يبدو ذلك حالة أو حالات مَرَضِيَّة عند بعض المعلقين على قضية الاغتراب، يتحوَّل عند حسين علي حسين ظاهرة طبيعية تعرض حتى لأسوياء البشر. لكنه لا يحاول أن يبرزه إلا في دائرة للصراع النفسي، تاركاً ما وراءه من أسباب أيديولوجية واقتصادية، وحسبه إحساسه المتورم بالإحباط.

٢ - ومن الذين عاجلوا بالجاح الاغتراب الكاتب محمد علوان، وقد اخترنا من أعماله في مجال الإحباط الذاتي قصته «بلاغ كاذب» (٢٧) وشخصيتها الرئيسة تذكرنا برجل حسين علي حسين المطارد، المنغلق على ذاته وعالم الأوهام متسع أمامه وينطبق عليه سجنُ الخوف والوحشة. على أن شخصية البلاغ الكاذب تبدو مطاردة من ذاتها التي تريد أن تستريح!

وها هو ذا صاحب الشخصية والساعة تدق الواحدة بعد منتصف الليل يدور في شقته والقلق مستبد به، وتتدفق في مسارب شعوره هموم السياسة فيجرب المذيع. إلا أنه يلتقط مخابرة لاسلكية تفيد بأن الشرطة تطارد مجرماً هارباً، وسرعان ما يركبه عفريت الوهم. فاللص في بيته — صوت غريب يأتيه من مكان ما يدل عليه — ويجري إلى الهاتف. يتصل بالشرطة، يقع التفتيش، يُقبض عليه بتهمة البلاغ الكاذب.

وبإصراره على اقتحام اللص شقته وعلى سماعه الصوت المتلصص الذي أفقده أمانه داخلياً وخارجياً، ينفصل عن الواقع وقد سقط في يديه، وعبثاً يحاول أن يتفاهم مع الآخرين

(٢٦) حسين، طابور المياه، ص ٣٦.

(٢٧) محمد علوان، مجموعة الحكاية تبدأ هكذا (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٣م)، ص ٥٧.

— السلطة أساساً — وعبثاً أيضاً يتم التلاؤم أو التوافق بالطريقة التي تعودها قبل هذه الليلة الليلية.

أم عساه كان يُعدُّ نفسه لهذا الموقف: الانعزال بعد مواجهة تجعل الحياة مع الآخرين محالة، ولكن لماذا؟

إن الكاتب لا يعنيه ذلك، إنما يوجه اهتمامه إلى وَضْعِ شَيْبِهِ معادلة: إنسان مطحون دفعه افتقاد التوافق وعدم الثقة بالآخرين إلى الحزن أو الكآبة بعد أن انسحب بنفسه إلى الظل، لا بد أن يعاوده الحنين إلى نور التواصل، أي لا بد أن يعمد يوماً إلى هدم حائط الركود والانعزالية.

وعلى هذا النحو خَطَطَ علوان لتلك الشخصية أن تواجه نفسها بنفسها، وأما الفعل المضاد لتلك الانعزالية فكان متعدّد الاتجاهات. فمن جانب وَثَبَ بنفسه يدور في أرجاء شقته كالفأر في مصيدة، ومن جانب آخر رَبَطَ نفسه بالعالم — خارج العزلة — عن طريق اهتمامٍ أقامه فجأة على لَصِّ رَبَطَ به نفسه، ومن جانب ثالث وجد في استدعاء رجال الشرطة إلى بيته وسيلةً لرأب الصدع متنازلاً طواعية عن استقلاليتها التي شَيَّتها الغربة وحرمتها كلَّ شعور بالانتماء، فضلاً عن أن وجوده بين أيدي الشرطيين هو معنى من معاني الأمان الذي ينشده!

كلُّ هذا لا ترفضه الحبكة القصصية في البلاغ الكاذب، وفي تصوّري أن علوان سواء في مستوى الدلالة على الواقع أو مستوى الإشارات التي رمز بها إلى تمزُّق إنسان العصر من جراء إحباطات ذاته، كان غيرٍ مقصّرٍ في تحقيق مصداقية قصته. واستطاع دَفَعَ النشاط في شخصية بطله المحبط، فخرج بها من العزلة الراكدة ملتفعة بانفعالاته القافزة. وحتى حين ضَخَّمَ من مخاوفها — وكانت مفتقدة عدّة من المبررات المقبولة — وجد في انفعاليات أسلوبه تغطيةً لما قد يُنْقَضُ مصداقية عمله.

كان يقارب بين عباراته، ويلغو فيها أيضاً بصور محمومة تنامت بالتداعي الذي لم يوغل في الشتات، وصار بين يديه دلالاتٍ على لُوثَة طارئة على الشخصية أو متأصلة فيها.

وربما كان التقابل الفني بين انفعالات الدواخل وأفعال الخارج، هو الذي برَّرَ لهذا الكاتب إلحاحه على القفزات النفسية التي تراوحت في البلاغ الكاذب بين طرفي التعقل والجنون... عَرَضَها علينا دون تفصيل كبير، وبلا أية محاولة مصطنعة لإغراق القارئ في تلك المتاهات الباطنية التي أصبحنا نراها في كل الأعمال القصصية التي تحسب على الاغتراب بسبب وبغير سبب!

* * *

٣ - وأماننا بعد ذلك قصة لعبدالله باخشوين عنوانها «يقظة مبكرة»^(٢٨) هي من أمتع قصص الاغتراب عن النفس، ومع الإحباط الذي يوشك أن يفقد بطلها توازنه نرانا في مواجهة تحدٍّ لاشعوري بين هذا البطل والآخر!

فهو يستيقظ من نومه مبكراً، ويشعر بأنه على غير العادة صافي الذهن ويتدفق النشاط في عروقه، والحيوية تزيل كل أثر للنوم. هنا يتهدد بارتياح وقد غمره فرح طالما افتقده وهو يغادر فراشه — كل صباح — بعد أرق طويل يظلم يرهقه طول يومه.

يسرع إلى ارتداء ثياب الخروج، ثم يلقي بنفسه جذلان إلى عرض الطريق فترمقه العيون، ثم تحدق فيه باستنكار. فلا ينتقص ذلك من جذله شيئاً، ويمضي بخُطى واثقة إلى حيث يجد مكاناً له على الرصيف ينتظر فيه مرورَ سيارة الأجرة. ويعنّ له أن يحرك قدميه، فيسير جيئةً وذهاباً أمام واجهة زجاجية لأحد المحلات وهنا يلمح من وراء الزجاج مَنْ يفتح له عينيه بطول وسعها وبدهشة عارمة، وبغته يدرك أن ذلك الواقف يتطلع إليه، هو ذاته معكوسةً أمامه على زجاج الواجهة!

(٢٨) عبدالله باخشوين، الحفلة، ط ١ (الرياض: النادي الأدبي، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م)، ص ٢٤،

كانت ذراعاه وراء ظهره، وكل جسده عار تمامًا من أي شيء يستره، وإن يكن قد لمح الخذاء والغترة والعقال في موضعها الصحيح . . .

هكذا ببساطة وهو في غمرة نشاطه وبنوبة حماسة لم تكن تعرف إليه سببًا، ماذا حدث؟

بكل تأكيد حدث بُرّبين نفس تلك الشخصية وجسمها، أما الأسباب فهي إجابات في الجملة . ونحن نعلم أن هذا النوع من الانفصال يتطلب عودة النفس — وهي التي تعني الأنا المفكرة عند ديكارت — إلى الجسم كي يتم الاتصال بالعالم فتحقق وجودها . وقد تكون هذه العملية نفسها تشيؤيّة لها طرفان كل منهما يغترب عن الآخر، وإتمام التلاحم يعني تصحيح العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع .

وهذا ما لم يركّز عليه باخشوين، أولاً لأنه ليس فيلسوفًا قادرًا على مناقشة الغيبات بتلك الافتراضات، وثانيًا كما أتصوّر كان يحتذي نموذجًا بعينه سنشير إليه بعد قليل .

وعلى الحالين: في رفض التفكير الفلسفي لديه، وفي محاكاته نموذجًا سابقًا، يبقى أمامنا احتمال تفكيره في العزلة التي تُفقد المغتربين حقوقهم التعاقدية contractual rights في المجتمع، ويسري هذا على المنبوذين ومرضى الجذام في العصور السحيقة وشذاذ السلوك ونحوهم من قطاع الطرق .

أي أن حبكة القصة تعتمد فكرةً منشئةً عامة أو النموذج الأعلى archetype الذي يمكن أن يتلبس لبوسًا في كل مكان وكل زمان . وفي هذه الحال نقبل اقتراح كون الذي غفّل عن عُرْبِهِ إنسانًا طحنه الروتين والتفوقراطية، وإن يصح أن نقبل أيضًا مقولة ديكارت معكوسةً على النحو الذي أقترحه «لأن هناك أشياء موجودة فأنا فيها أفكر» ويصير من غير الضروري أن يقتصر الاغتراب عن النفس على ما هو آفة أو سبب أو مرض . فقد يكون ذلك الاغتراب مشروطًا بوعي إيجابي قادر على الإبداع الفني مثلاً، أو على اختراع علمي

يسهل التعامل مع الحياة، ولا بأس مع ذلك من أن يكون للفنان المبدع وللعالم المخترع نزواتٌ أو سلوكيات تندُّ عن المشهور والمرعيّ .

وإذا ناقشنا قضية محاكاة باخشوين لغيره في إيجاد هذه الشخصية التي عرّت نفسها سهواً، نذكر أن أصلها ضاربٌ في مجموعة قصصية قديمة نشرها نجيب محفوظ لأول مرة في الثلاثينات الميلادية تحت عنوان «همس الجنون» وقصة نجيب محفوظ عن رجل طرأت عليه فجأة أعراض الشوز من جرّاء خللٍ اجتماعي قدّره هو ثم تمردّ عليه . وفي لحظة عابرة — وكان هذا المتمرد يعبر الطريق — قامر بالمغزى الذي عجز عن أن يحدّد له غايةً ملموسة من الحياة المملّة التي تلاشت منها معايير العدالة الاجتماعية، واقتحم أحد المطاعم ليخطف من مائدة رجل وامرأة دجاجةً يرمي بها إلى غلمان عراة إلا من أسهال بالية، وعندما رأى رجلاً يسير وهو منتفخ الأوداج صفعه على قفاه، ثم شرع ينزع عنه ملابسه قطعةً قطعةً بادئاً برباط العنق لأنه أول القيود المفروضة عليه، دون أن يتنبه إلى أن انفكاك الرباط كان مجرد خطوة أولى نحو العري الكامل .

ويفسر هذا الفعل — في قصة نجيب محفوظ — برفض المعايير الجماعية collective norms وتلك قيم أو سلوكيات تشكل العرف من حيث هو قوةً كابحة لهمجية الإنسان!

ربما كانت قصة باخشوين أقرب مأخذًا لنا، وربما كان صاحبها أكثر اعتمادًا على المباشرة. غير أن دفع بطله تحت منظار الرؤية النفسية التي تفحص وتدقق، كشف عن تعاضم هواجس شكلت في نهاية الأمر عنده هايدرا Hydra خرافياً^(٢٩) يصعب القضاء عليه وراح يزعجنا بفواجع تتحدّى معقولية كل استجابة لفعل بطله المنتشي .

والنتيجة، الرثاء العميق لشخصية متصدعة فاقدة في عالم قاتم رهيب، معظم عناصر الفكر المسدّد والتقويم الرصين . وعلى الرغم من أن باخشوين كان في تحليله يعمد إلى هتافية نثرية، ويلوك بكثرة كلمات الضياع والغربة والنفي والعجز — كأن خشبي الأنا نحس بأن بطله

(٢٩) في الأساطير أنه كان أفعواناً بتسعة رؤوس، وكان كلما قطع رأس منها نبت رأسان!

ملثاث — فقد ظلَّت قصته مقبولة وسارت ببطلها في اتجاهين : حياته الماضية ، وحياته الآنية التي انتهت بتلك المأساة الفادحة !

٤ - ولنأت إلى عبدالعزيز الصقعي . . . هو ليس من جيل القاصِّين الثلاثة الذين مرَّ ذكرهم ، وإنما يوضع في آخر تحوُّل تاريخي تطوري في القصة القصيرة حتى الآن . وفي مجموعته «لا ليلك ليلي ولا أنت أنا» نرى محاولات متفاوتة القيمة لاستخدام التَّقْنِيَّات السردية التي تصطنع المونولوج الداخلي والتداعي الحرَّ وتوزيع الخطاب القصصي على الأنا والهو أو استخدام ضميري المتكلم والغائب في الحكى بجانب الرمز الواقعي ، فضلاً عن التكرار الغنائي .

وقد اخترت من تلك المجموعة قصته «السواد» وفيها تقف الشخصية الرئيسة على حافة الجنون ، والسبب أن صاحبها يتعرض لإخفاق شامل في محيط عمله بائعاً للفحم . كانت الانطلاقة نحو تلك متجاوزاً حدَّ التعقل ، إصابته بالسأم والغُبن وشعوره بانتفاء الانسجام بينه وبين مهنته وبسخطه على الروتين اليومي غير المجدي كثيراً .

هل يمكن استبدال مهنة أخرى بهذه المهنة التي غرَّبتَه بذاته المحبطة؟ حاول . . . بأن باع دكانه وغرفته ذات الحوش الصغير بثمن بخس ، وعندما فكَّر وقد عاوده الحنين إلى ماضيه الذي أسرع ببتره ، أحسَّ أنه عقَدَ صفقةً خاسرةً مع المشتري . ثم اتفقا اتفاقاً جديداً بمقتضاه يأخذ من المشتري بعضَ المال لاستثماره في عملٍ آخر يدرُّ عليه ربحاً يسدُّ منه بقيةَ ما باعه وأراد أن يسترده . وضع العقد الجديد في جيبه ودخل غرفته الخالية من كل شيء ، وعندما يحسُّ في وحدته برِّداً يشلُّ جسده أراد أن يستدفئ ، ولما لم يجد إلاً ملابسه التي كان يرتديها أخذ في إشعال النار فيها . ثم فطن والنار مستعرةً إلى أن جلبابه الذي وضع فيه العقد الجديد احترق تمامًا ، فخرج إلى الطريق صارخاً في هوس : الفحم . . . الفحم !

كانت تلك نهاية القصة ، ونهاية المفجوع الذي قتله السأم من مهنةٍ تصوَّر أنها سحقت إنسانيته .

وبطبيعة الحال قد نرفض القصة كلها، على الرغم من استشارها واقعاً له مصداقيته . ولكن هل قبلنا بهذا الواقع المعتم بل المأسوي يعني تسليمنا بالقصة نفسها، على أساس أنها مظهر من مظاهر الاغتراب؟

يبدو من بحث أعدّه الدكتور قيس النوري عن تعدد مضامين الاغتراب^(٣٠) أننا نستطيع إدراج تلك القصة فيما يصطلح على تسميته «انعدام المغزى» لدى الفرد، بمعنى أن الشخصية التي قدمها الصقعي في «السواد» ظهر أن تطلعها إلى غاية مغايرة كان أكبر من طاقتها ومن ظروفها . وهذا أحد أشكال الإخفاق أو العجز، إلا أن هناك من الباحثين من يرون أن صعوبة التغيير في مسار العمل أو المهنة قد يشكل صعوبة في اختيار البديل المناسب — تماماً مثلما أخفق بطل الصقعي في اختياره — ولكنه لا يشكّل اغتراباً وفق دلالة المصطلح الدقيقة . وذلك لأن النتائج التي تتمخض عنه «تفتقر إلى حدود الصدق في التنبؤ. . .» ولذلك يصبح «من غير الممكن بحث هذا الجانب وربطه بتجربة الاغتراب بصورة يمكن أن تؤدي إلى مردودات علمية معتمدة.»^(٣١)

وقد يكون الأنسب إحالة الخطاب القصصي إلى ساحة الاغتراب عن النفس ونرانا في ذلك غير متجنين على صياغة الصقعي وأيضاً على دقة الدلالة في المصطلح ما دنا نقصد به افتقاد المغزى الجوهرى للعمل الذي يؤديه الإنسان بما يصاحبه من شعور بالرضى . فالمنهزم بمنغصات الحياة وجد في الحريق — وهذا يعني التدمير — أداة يصدّها إحدى الغوائل، أي أن الدافع إلى التدمير ينجّم عن خوفه من أن يدمره الآخرون^(٣٢).

والتدمير من ناحية أخرى قد يكون ردّ فعل مناسباً للشعور بالاغتراب ربما لكي يعيد صياغة الذات، وربما لأن تلك الذات — في قصة الصقعي بصفة خاصة — تكون في لحظة ما شاعرة بأنها منفصلة عن صاحبها منذ سخرها لخدمة غرض خارجي معين أو مستكره .

(٣٠) النوري، الاغتراب، ص ١٣ وما بعدها.

(٣١) النوري، الاغتراب، ص ١٩ .

(٣٢) النوري، الاغتراب، ص ١٩؛ وانظر أيضاً: مجاهد، الإغتراب، ص ١٩ .

وقد حرص الصقعي على أن يعمّق هذا الجانب فعلاً، فكتب «أنا لست بائع فحم... اسمي عطية، سحقا لهذا الاسم! سوف أتخلّص منه... هل أنا مجنون لكي أبيع الفحم في الزمن هذا؟ ثمن الفحم بخس... لا أدري هل أبيع نفسي لأحصل على المال؟ المال الذي حصلت عليه من جرّاء بيعي لأشياء الحقيمة لا يكفي... (ثم يرتفع صوت السارد) الغرفة الحقيمة خلت عندما يأتي فصل الشتاء وتتجمع أكوام الفحم أمام غرفته في الحوش الصغير وعند الباب... تباع بسرعة... (الصوت الأول) الآن وقد أتى عصر الكهرباء فهزيل أنت أيها الفحم أمام متطلبات المدنية الحديثة... (السارد) لذلك لا بد أن يتغيّر عطية... أن يترك الفحم ويبحث عن شيء آخر يعمله، لكن المال لا يكفي...» (٣٣)

غداً — باختصار — صرخة هاذية «من يبيع السواد في زمن يكره الناس فيه السواد؟»

ولم يكن الموقف يحتاج إلى تلك الخطابية كي يضع الخطوط الأخيرة لاغتراب عطية ولنهاية القصة، ولكنها التجربة المحدودة. وهذه لم تنتفع بواقعية أثرها بعد أن لُفّتها برومانسية تعلّقت بأهداب الكتابة وغشّيت بالإحباط وبها يحيل الحياة السوية إلى أشلاء سوداء، لمجرد الشعور بعدم الانسجام.

٥ - وبالكاتب المصري إدوار الخراط ندخل إلى عوالم أخرى يسعى صانعوها إلى نَبْدِ التسجيلية الطبيعية على أسس من خبرات متغايرة في الفن واللغة والنفس والاجتماع. ويُعد هذا الكاتب واحداً من الذين يسعون إلى اكتشاف دلالة الملمح اللغوي على نحو غير مألوف، ويمنحه من الشاعرية ما يمنع تفصيلات الموقف القصصي من أن تصير مُجَرَّدَ إضافاتٍ عرضية، بل يمكن الاستغناء عنها من ناحية أن أي شعاع ضوء لا يلمع في زحمتها!

وقصته «على الحافة»^(٣٤) مبنية على فكرة العزلة isolation الناجمة عن شعور عات بالانفصال عن المجتمع، ولا سيما إذا خالطته معطيات جديدة لم يألفها كالبوتيكات مثلاً والمقاعد الوثيرة المنخفضة وواجهات المحالّ الزجاجية وآلات التيكروز والمصاعد وهرير التليفونات ونحو ذلك .

وتبدو الشخصية الرئيسية في تلك القصة لإنسان غريب الأطوار وشوفينيا سادياً أيضاً . ولقد وضعه الكاتب في إطار قوطنيّ غامض — ولا نعرف لماذا — وكما فعل إدجار ألن پو بعوالمه المرعبة، رسم هو عالماً يكتنفه الغموض، وحتى الطريق إلى البيت الذي يسكنه ذلك الشوفيني «يمتد بين سور منخفض وبيوت المقابر التي تبدو مبهمه ملتبسة، وأزهار يومض من بينها المغيب القاتم . . . صخور المقطم معتمة وناتئة الحواف، مصابيح الشوارع الصاعدة متباعدة بقعاً مدورة بضوئها الأزرق الباهت .»^(٣٥)

وأما الطبيعة نفسها فقائمة أيضاً مغضبة، وتنقض في عنفٍ على الجسور وهيلتون الجديد . فيما تبقى البيوت المتهاكلة بمشربياتها المتهاوية، ولم يزل الغسيل منشوراً عليها في وسط امتداد الأنقاض، ولم تزل قائمة المئذنة القديمة التي ترتفع بصعوبة فوق أنقاض الجامع الذي لم يبق من جدارنه العريقة إلا أكوام الحجارة الضخمة .

على أن ذلك كله كان موضع رضى من هذا الإنسان التعيس المتخلف، وكان الخراط — من حيث هو ساردٌ مفتوح العينين — متجاوباً معه . وكثيراً ما عمد بسرده الذي لم يلجأ فيه إلى الزمن السردي — فقد كان يتم عبر الوصف، والوصف لا يخدم إلا الشكل عبر هذا الوصف، السردي كما قال أحد دارسيه —^(٣٦) أقول كثيراً ما عمد إلى إشاعة الجمال :

(٣٤) :دوار الخراط، اختناقات العشق والصبح (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٣م)، ص ٥٣ .

(٣٥) الخراط، اختناقات العشق والصبح (على الحافة)، ص ٥٧ .

(٣٦) الياس خوري، «الحلم ينحل في الكتابة»، جريدة السفير، العدد رقم ٤٧٢٥

١٤/٧/١٩٨٤م، ص ١١ .

«خرجت إلى جسر النيل في عزّ الظهر، ومجدّ الأمواج الحمراء يتقلّب في عرامة الفيضان . . . السماء المحترقة بالنور والأشجار المهفافة وبيوت الفلاحين المكوّمة، كلّها معقودة أمام عنقوان هذا الانصباب الذي يدمدم بين جسوره العالية .»

والأجمل من ذلك أن يجد هذا التعيس المهزم حضارياً في هذا العالم المغلق الرهيب ما لا يجعله يشعر بالحاجة إلى الناس، وحسبه «الأشياء» التي يعيش في وسطها، وكانت هذه الأشياء عتيقةً وترفض كلّ ما يكون سبباً من أسباب الحضارة كالمصاعد مثلاً، بل حتى الجلابيب الحريرية التي يلبسها بعض العرب وكوبري قصر النيل الذي رآه في حلمه مكسوراً، ولأنّ تمثال رمسيس العظيم وُضِعَ حيث ينبغي ألا يوضع فقد جعله ينكفيء بوجهه فوق الأنقاض غير مأسوف عليه!

كان شيئاً عتيقاً في أشياء عتيقة . . .

ونتيجة أحداثٍ قافزة تشكّلت رؤى تتتابع أجزاءها اتصالاً وانفصالاً، صار علينا أن نضعه غريباً في إطارين متداخلين: الإطار الأول هو انفصاله عن الآخرين معتبراً كلّ جديدٍ وراء جدار صفيق، والإطار الثاني تشيؤه في القديم على نحو جعل تصرفاته تلبيةً لصوت خفيّ يحركه إلى حيث لا يجد ما يخرج من الشئبة العتيقة.

ومن هنا نفهم تلك الشوفينية التي استهدفت «التمدن» والتي حددت علاقات لا تنشأ بين البشر على طول الخط، بقدر ما تلح على الظهور بين أشياء.

ولو عرفنا أن «الأشياء» «العتيقة» التي اختارها الإنسان «العتيق» المتشهىء هي دليل على فئة من الناس لديهم هذا النزوعٌ ومحسونٌ إحساساً واحداً حتى كأنهم طبقة . . . إذا عرفنا ذلك، ندرك على الفور أنهم يمارسون اغتراباً يجعل الصلة بين الاغتراب والحضارة كالصلة بين الاغتراب والسلطة والصلة بين الاغتراب ومفردات التقاليد والعقائد، حتى لينشأ اغتراب نوعي آخر ينشأ بين الفرد المواطن والمجتمع، وهكذا يتحجّر العقل ليعوق كل إنتاج إنساني يستحدثه العصر.

والأمر بعد ذلك قابل للتأويل والجدل، يقبلها تفسير العمل الأدبي / القصصي الذي نتعامل معه بالتقويم، ولا سيما إذا كان صاحبه — أي المؤلف — كاتباً في مكانة إدوار الخراط.

ثم يبقى السؤال الملح التالي: إلى هذا الحدّ الفاجع يتردى الإنسان حتى وإن كان شاهداً عدلاً على عصره؟

٦ - ويتحدث مجيد طوبيا في قصته «مدينة الأقواس»^(٣٧) عن اغتراب مزدوج آخر ولكن بطريقة تجعلها معاً وحدة رافضةً الغير، بمعنى فئة السلطة وفئة الواقع الاجتماعي والمرجع في هذا المستوى المعقد يكون للقانون وللأعراف المشروعة، أو لكل ما يمثل الجماعة الملتزمة بشروط التعامل، ويسهر على تنظيم تلك الشروط فئة السلطة.

ونستطيع أن نستشف من خلال هذه الشريحة وطرفاها رجل وزوجة له، نوعاً من الفلسفات الوجودية، أو ربما فلسفة القائلين بالأنا شيء مفكر *res cogitans* (٣٨) — و *res* لاتينية بمعنى شيء وبالفرنسية *chose* — وقد عمد الزوجان في إطار هذه المقولة إلى الفعل الإيجابي رغبة في التكامل فاتجهوا نحو هدفهما ليضمنا عملية استمرار البقاء، ولكن . . .

ولكن غياب المعايير *norms* التي أرادهاها — كالعادل مثلاً والسلام والصدقة — لم يهيء لها الاندماج معاً في الجماعة القائمة. فقد أحسنا أن هذه الجماعة عبارة عن كيان متحفز ومستعد لأي مواجهة عنيفة، وكان المفترض أن يعم الأمان كما هو محدد سلفاً في الإطار الجغرافي السياسي الاقتصادي.

(٣٧) مجيد طوبيا، فوستوك يصل إلى القمر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت.)، ص ١٨.

(٣٨) راجع: حبيب الشاروني، «الإغتراب في الذات»، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، ع ١٤ (١٩٧٩م)، ص ٧١.

وقد كان من الطبيعي أن يلتحم الزوجان بتلك الجماعة وَفَقَ الشروط الموضوعية، غير أن مسبباتها لم تسمح بالتقارب قَدَرَ ما سَمَحَتْ بالتباعد، ففرًّا إلى مدينة — أي دولة — ظنا السلامَ فيها والوثامَ، فوجدنا نفسيهما غريبين فيها، بل كذلك وجدنا الجُورَ الذي تفرضه السلطةُ باسم القانون. وهذا يعني انتفاء الوجود الكياني في الجماعة البديلة، وكان غريباً أن يُطلَبَ منهما في ظلِّ مؤسسة الحكم الجديد أن يمرًّا إذا مشيا من تحت أقواس خفيضة موجودة في كل درب، فكانا كالآخرين يحنين الرأس دوماً للسلطة. ولم يكن أحد يشكو من هؤلاء الآخرين، ولم يريا أيضاً أية بادرة لتصعيد جماعي للمقاومة اعتراضاً على المؤسسة الحاكمة.

فهل يخضعان؟

وإذا فعلا، هل يرضيان باستبدال قهر بقهر؟

إن مجيد طوبيا بطبيعته الفاعلة، ورفضه الإشكالات الناجمة عن الاغتراب حيث إن الإنسان لديه — فيما تكشف عنه أعماله الأخرى — لا بد أن يتواءم مع ما هو أفضل يهيم للزوجين منفذاً للمقاومة، فقد اتخذوا من الكوخ الخشبي المطل على البحر بداية حياة جديدة وَضَعَا لها تقويماً خاصاً بهما. إن لكل حياة بداية، وبدايتها الإصرارُ على الخروج من العزلة!

ولعل ذلك الإصرار المحكوم بالتقويم دلالة على اشتداد الوعي بالزمن — وهذه ظاهرة صحية — سلوكٌ يتفق وطموح الفرد، وكذلك رغبته في اكتشاف جوانب لم تكن معروفة في الحياة. وكأن ذلك بطريقة أو بأخرى تطبيقٌ لدعوة نيتشه إلى ضرورة أن يُسَخَّرَ الإنسان طاقاته الجسمية والعقلية والعاطفية من أجل الاستمرار وَرَفُضِ الهزيمة وإحكام بناء المجتمع الإنساني الكبير.

وقريبٌ من هذا المضمون مضمونُ القصة الأخرى التي جعل الكاتب نفسه عنوانها «الوجه الآخر»^(٣٩) وقَدَّمَ فيها شريحة نفسية مكثفة الانفعالات بحيث تتزاحم فيها هموم الحياة المعاصرة بطريقة تجعل الإنسان طريداً لها، وغريباً بين أهله وأصحابه.

(٣٩) طوبيا، فوستوك، ص ١٨.

واللافتُ في القصة — من جانب الشكل — استخدام الكاتب أسلوبَ المونتاج السينمائي في تهيئة بنيانها للعرض . وقد برع من القاصين الغربيين في هذا النوع من العرض ألن روب جرييه ومارجريت دورا، وكلاهما اشتغل بالإخراج أيضاً . وجربته بعضُ العرب منهم نجيب محفوظ، وتوضع قصته القصيرة «تحت المظلة» في هذا المجال الفني مع أخريات له . وأما مجيد طويبا — وهو خريج معهد السينما قسم الإخراج — فقد وجدته مناسباً لتقديم «الوجه الآخر» وذلك من منطلق أن اللغة وحدها قد لا تصلح أن تكون جُماع الخطاب القصصي، وتحتاجُ التجربةُ السردية — في بعض الأحيان — إلى الحركة والقطع، وأحياناً إلى الصمت حيث يتولى البانتومايم التعبير المطلوب .

وقدّم هذا الكاتبُ موضوعَ قصته في مشاهد متعاقبة يفصل بين معظمها ظاهرياً ما يسمى بالقطع الفني، وبقليل من التأمل نجد بذلك القطع عالماً متواصل الأجزاء دلاليّاً . ومن ثم كانت رؤيته الداخلية المكثفة والممتدة في شبكة التداعيات النفسية شديدة التأثير وعامرة بالحركة، بالرغم من أننا نحسّ ونحن نقرأ أننا لا نتابع فعلاً خارجياً تصدر عنه الشخصية، وإنما نتفاعل بها هو ضارب في الأعماق الإنسانية وهي تواجه كوارث العصر من تفجّر حرب نووية — مثلاً — إلى عمليات التضليل التي تنتهجها وسائل الإعلام في تزييف الحقائق، ومن انتهاك إنسانية الفرد بالآلة التي تشيىء كل الكائنات الحية، إلى محاولات استبدال الروبوت بالإنسان ونحو ذلك!

ولقد أثر مجيد طويبا أن يضع شخصية القصة الرئيسة داخل شرنقة من العزلة، وأغرقه في تهويبات الخيال التي تحالط صورَ الواقع وتنعقد . وقد يلجىء صاحبها إلى التحديق في المرآة وارتكاب بعض الأفعال التي تضعه على شفا حفرة من الجنون «حتى لسانك نطق بالحرب خمس مرات . . . ويبادله خياله في المرآة نظرات السخرية والازدراء، ثم يعود ليشعر بالاختناق من حرارة الجو، فيفتح زجاج النافذة، ولكن الضجّة تهبّ عليه من أسفل النافذة طاخ . . . طاخ . . . طاخ!»^(٤٠)

(٤٠) طويبا، فوستوك، ص ٢٠ .

كأن الكاتب يريد أن يقول إن العزلة ليست خلاصَ الأنا من الآخر الفردي والجماعي، وإنما هي حالة مَرَضِيَّة عابرة... مرحلة موقوتة قد تشكل عند بعض الكتّاب هدفاً استراتيجياً جوهره التدمير بدعوى تحقيق الوجود الكياني للآخر المتهم من قبل الأنا بالتآمر عليه!

والعزلة نفسها عند آخرين — منهم طويبا — تنتهي بالوفاق مع وجود تناقض المصلحة بين الأنا والآخر. وذلك لتنبه الأنا من حيث هي ذات مفكرة إلى أن اختلاف الرأي لا يُلغِي قَطُّ أو لا يصحّ أن يلغِي نهائياً الأنا الجماعية — وهي الشعب كله أو حتى الناس كلهم — من خارطة الوجود المتاح للجميع.

بمعنى أن العزلة سواء كانت للتنافر والتناحر أو للتقارب والتواصل مجرد موضوع فيّ يعايشه الفنان على قاعدة إبراز الذات المغترية حتى وهي تدمر وتموت، وإن يؤثر مجيد طويبا حتى وهموم الأنا تراكم إلى حدّ الاختناق بها، أن يحقق قيمة الجزاء reward value لفعل الذات وهي تبدأ خطوات العودة من عالم الاغتراب!

وعلى ذلك يكون من الطبيعي أن يعتمد بطل «الوجه الآخر» بعد لُوثته المؤقتة إلى الاعتراف بحق الجماعة عليه وبواجبه نحو تأكيد الوشائج الإنسانية. وقد سعى الكاتب بنا نتجول داخل هذا البطل، ونواجه تكثف أشواق الفرد للحياة الأفضل، وكان هذا الإنسان إذ ذاك رافعاً لافتة فوق حامل خشبي مكتوب عليها كلمة «السلام». (٤١)

ولأن الموضوع بهذا التخطيط كان واضحاً ومن السهل التسليم به، فإن الكاتب لم يلجأ إلى إغراقنا كقراء في متاهات النفس البشرية — كما اعتدنا أن نرى في النماذج المثقلة بالتداعي الحرّ — وإنما اختار في نقلاته المتعددة المبررة أن يأخذنا ببساطة أدائه إلى حيث أخرج بطله من سجن الاغتراب في الذات، وأدخله إلى حالة التكيف المطروحة للأنا وللآخر بحرية مطلقة.

(٤١) طويبا، فوستوك، ص ٢١.

* * *

وتظل تلك القضية — أي قضية الحرية — واردة عند مجيد طوبيا في معظم أعماله الداخلة في هذا النوع من الاغتراب . ومن تلك الأعمال «مطارحة غرامية»^(٤٢) وهي عن رجل يشعر بأن قوة خفية تلاحقه وتريد أن تُنقِص من قامته كل يوم عدّة بوصات . ولقد تحوّل الشعور بالملاحقة إلى مَرَضٍ نفسي ، حتى لقد تصوّر أن المياه التي ترشّ على جسمه — عند الاستحمام — لا تتكون من الأوكسيجين والهيدروجين ، وإنما هي شيء يقزّم هيكله !

هكذا اغترب الرجل عن ذاته . . . أصبح معزولا ، إما عن فكره وإما عن جسمه ! وهذه مشكلة يمكن بحثها في ضوء جزء من فلسفة ديكارت عن الأنا أفكر — أي عن النفس — والجسم الموضوعي ، وربما أيضا فيما كتبه عن الانفعالات . إلا أن القضية عند طوبيا طُرِحَتْ على نحو أبسط وبكثير من الالتفات نحو ردود أفعالِ الحالةِ طارئة قد يكون سببها إلحاحُ زوجته المستمرّ عليه في مطارحتها الغرام وهو عاجز ، فيما تستمرّ هي في حصاره والضغطِ عليه ، ويستمرّ هو في المقاومة تحت وطأة الإحساس بأن زوجته تغتصب حرّيته ، ففقد — من هنا — المغزى الاجتماعي حتى تصوّر أن بيته لم يتهدأ بطريقتة يستجيب بها لخصائصه الإنسانية .

ويتعاطف وهمه هذا يقرر فيما بين ذاته وذاته الأخرى أن الماء هو أساس البلاء ، فهو السذي يجعله قزماً ، وهذا القزم هو الذي تراه فيه زوجته . وهكذا ضاعت مهابته أو فقد شخصيته الحاكم العملاق ، واحتاج إلى أن يراجع ذاته الأخرى بمناقشة قيم الوجود — عالم البيت بكل شخصه — ومعايير العلاقة الحقيقية التي تربطه بواقع صار يرفضه .

وأسلوب الرفض في هذه الحال لا يُلغي حقيقة أنه مصاب بالذهان وأنه كمذهون psychotic محكوم عليه بالنّبذ بعد أن نكصت همته نهائياً . وسيظل الحدّ الفاصل قائماً بين هذه الذات والآخر — أي زوجته — فتصير عملية إدراكها ومعرفة نواياها متعثرة عند حدود الحاجة إلى المطارحة . وهذا في حدّ ذاته يضع الآخر / الزوجة خصماً وربما عدواً يظل متأهباً

(٤٢) انظر: مجيد طوبيا، خمس جرائد لم تقرأ (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٧٠م)، ص ٣٩.

له، ثم يصبح «شيئاً» من بيئته التي يمارس فيها حياته مضطراً، ولا يعود يعمل على تفهم مصادر قُوته. وهنا يستمتع بكامل حرته، فقد وضع نفسه موضعاً رَضِيَّ عنه، وجعل للآخر — على جميع المستويات — حرية في أن يختار مجال ذاته ليتشياً، ومن ثمَّ تحكم دائرة الاغتراب.

* * *

٧ - ونختتم هذا الجزء من البحث بيوسف القعيد، وقصته التي نقدمها «من الذي أغرق السفينة»^(٤٣) تقدّم سفينة تضمّ ركاباً بعضهم أغنياء يَحْتَلُونَ الطابق العلويّ وبعضهم فقراء ينزلون الطابق السفلي، والصلة مقطوعة بين الفئتين تماماً.

تهبّ عاصفة تدفع حياة الأثرياء إلى منعطفٍ خَطِرٍ، فيطالبون باستبدال الطابقين مع الفقراء، فهبطوا وصعد الآخرون. ثم يبدأ الماء بالنفاد، فيعود الأغنياء إلى طابقهم المتوافرة فيه المياه المقطّرة، ويهبط الفقراء ليواجهوا الموت عطشاً. وهنا يقرّر الرّبّان — وكان ينتمي إلى الأغنياء بحكم تربيته ومنصبه الرفيع — عمَلٌ تُقَبُّ في باطن السفينة ليشرب الفقراء من ماء البحر بعد أن ينفذ إليهم، ولكن الماء تكاثف فغرقت السفينة.

وهنا نجد أنفسنا أمام عزلتين لم تمنع الظروف الخارجية من إذابتها حتى في ساعات الخطر.

العزلة الأولى تمثلها عملية اغتراب اجتماعية توشك أن تلغي دَوْر التضامن الاجتماعي، بل فككت فعلاً العلاقات الطبيعية التي تجمع الأفراد في رباط التآزر، فكان الأغنياء متغربين عن الفقراء، وهؤلاء تغربوا طبقياً عن أولئك.

والعزلة الثانية تمثلها الأثرة، أو محاولة قَصْرِ الإشباع أو سدّ الضروريات كافة على القويّ فقط، وهذا يعني غياب العدل. وغياب العدل فيما يرى إميل دوركايم، يُفْضِي إلى تدمير التركيب الذاتي، وينتهي عادة إلى نوعٍ من الفوضى الاجتماعية المدمّرة.

(٤٣) يوسف القعيد، حكايات الزمن الجريح (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٢م)، ص ٧٩.

ثم إنه إذا كان السادة أصحاب الطابق العلوي — وقد احتلوا قمرات السفينة في أعلاها وراحوا يشربون الماء القراح — فإنهم اقتصادياً لم يفهموا أن هذا الماء ضروري جداً للجميع لكي تستمر حركة السفينة، بمعنى استمرار وجود المجتمع الإنساني. ذلك أن طبيعة الاغتراب بين وجهة نظر الاقتصاديين — وهي تدور على فائض القيمة أي عملية الإنتاج نفسها حيث لا يذهب ناتج العمل إلى العامل — تعني بإيجاز ضرورة بقاء العامل ليبقى الرأسالي بدوره، حتى على الرغم من أن شروط استمرار الحياة بالمعنى البيولوجي «نعثر عليها خارج ذواتنا مكثفة في أشكال موضوعية صلبة.»^(٤٤)

ومن المنطلق نفسه نرى أنه إذا كان الاغتراب الذاتي الذي هو مجرد جوهر الفرد — فيما يرى أغلب الاقتصاديين المرموقين — ليس مجرد تخارج الذات بقدر ما هو فعل يكشف عن نفسه بطريقة عدوانية، فإن السادة أصحاب الطابق العلوي آخرًا جماعياً — أي يجمع أفرادًا على تقدير مشترك يراعي الظرف المائل — سيتعرضون للهلاك تَعَرُّضَ الغير من حيث هم قد أصبحوا لديهم موضوعًا خارجيًا كان يجب التخطيط الجيد للتعامل معه، وليس كما أشاروا على ربان السفينة بعمل الثقب مفتاح الخطر.

وربما كان الفارق بين الجماعتين المغربيتين، هو أن الثانية تجد نفسها في تغربها عن الأثرياء، مسحوقَةً بواقع مفروض يحتم عليها ممارسة علاقة جدلية بين عملية السيطرة وعملية الخضوع.

وهكذا يحول القعيد قصته — وهي تعتمد في محاولاتها الأساسية قصة من التراث سبقت في باب الحفاظ على التكافل الاجتماعي — إلى عمل رمزي شديد الخصوصية، أو بالأحرى قوي الدلالة على اغتراب الناس جميعاً حتى بالنسبة إلى طبقاتهم. وتكون الأنانية من ثم هي قانون المرحلة، بل تفرضه الحضارة كأساس لها. ويصير من الطبيعي أن يقابلها

(٤٤) مراد مراد وهبة، «الاغتراب والوعي الكوني»، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، ع ١ (١٩٧٩م)، ص ١٠١.

سخط يتصاعد من الأدنى ليطيح بكل ما يطبق عليه من أعلى، وفي هذا ضمان للاستمرار المنشود.

(٣)

في هذا القسم الأخير من البحث نحاول أن نكشف عن جانب آخر من الاغتراب قد اهتم به كثير من كتاب القصة القصيرة، ويتمثل في أزمات الفكر واتجاه الإنسان به إلى القضايا الكونية الكبرى، ونحو ذلك مما يشكل الاغتراب الكلي. والمتفق عليه أن ذلك الاغتراب صار من المعضلات الفلسفية، وقد رأينا بعض صورته في القسم الثاني من بحثنا هذا.

ولقد فسّر الاغتراب الجزئي بأنه مجرد، ووُصِفَ بأنه غير واقعي، وهنا يكون الاغتراب الكلي واقعيًا بمعنى استناده إلى رغبة حقيقية في الحياة، ليس في وعي فردي يتناسب مع حياة خاصة، وإنما في وعي جماعي - إذا صحّ هذا الوصف - بالحياة بوجه عام، حيث يكون «الوجود» بكل أبعاده هو الماهية الموضوعية.

على أن هذا التفسير بهذه الكيفية يظل محدودًا، ومع ذلك أراه مناسبًا لجعل القسمة مقبولة بين اغتراب يقف عند الشخص المتفرد بمشكلة فردية واغتراب آخر يقف أيضًا عند الشخص المتفرد ولكن بمشكلة عامة لا يسعفه في حلّها أن يحتمي في «طبيعة» أو «قوة» أبدية.

١ - والنموذج الأول الذي نقدّمه في هذا المجال هو قصة لحسين علي حسين عنوانها «الفقير الهندي»^(٤٥) ومحورها الذي تدور حوله الذات - نعي ذات الفقير - قائم على إشعاله مسارج الحمامات في مدينة الرباط بالمغرب العربي، وإطعام القطط الشاردة باللحم الذي يشتريه من القصاب.

(٤٥) حسين، طابور المياه، ص ٣٩ وما بعدها.

وأكبر الظن أن هذا الفعل كان محاولة لا شعورية بوعي الفقير للحياة التي أراد أن يعتزها بناسها ومشكلاتها. ويمكن أن يكون ذلك ردًّا فعلًا للذات الفردية التي تسلب ذاتها للوصول إلى حقيقتها، وهي عند الفقير معتقداته وأي شيء ينتج له غيره — وفي القصة تركيز على إطعام القبط الجائعة — ولكن يمكن أن يكون أيضًا إقدامًا على رأب الصدع الذي عزله عن الآخرين ولا سيما أنه يُسرَّج لهم المسارج، بمعنى أنه ينشد بفعله إقامة علاقةٍ أخرى غير التي كانت قائمة قبل مرحلة المسارج، وهي تعلقه بها هو أبدي ولا نهائي.

وفي الحالين كان هذا الفقير رافضًا للواقع المائل، واختار إحدى اثنتين كلتاهما تفضي إلى الدين. فمعتقده في الحال الأولى واحتماؤه بها هو أبدي كطبيعة خارج ذاته في الحال الثانية، هما نتيجة لنزعة التصوف التي تسود الرباط كبلد في إقليم أدمن أهلوه النسك والزهادة.

وسواء أكان الفقير هنديًا سلالة أم يسلك سلوك الهنود — وهم في ضميرنا أقطاب الإملاق والعوز — فإنَّ الكاتب كان مقتنعًا بأن هذا الرمز المغترب يمكن قبوله بأية إشارة، ومن هذا المنطلق تتابعت أحداث القصة.

فهذا الفقير بعد أن اغترب على مستوى وجوده كشيء خارجي بالنسبة للأنا، حاول العبور فوق الحدود الفاصلة بين وجوده كذات والأنا بالنسبة إلى نفسه، فاعتاد أن يركب دراجته الصدئة ليصل بها إلى القصاب — مرورًا بعجائز الرباط اللائي يغطيهن السواد والسنوات الكبيسة — فيشتري لحمًا للقبط قبل أن يعود إلى مسكنه المقبض والواقع على أحد الأسطح مزدحمًا بقطع الأخشاب والبراميل الفارغة. وكان الرجل عند أذان العصر «يتحامل على ظهره الشبيه بالقوس المكسور ليرش جزءًا من السطح ليتمدد فوقه حين ترسل النجوم أضواءها الملونة في مساءات الحارة العاجبة بالأسرار والقبط». (٤٦)

هكذا بكل مظاهر الضنك والاضمحلال، ويصدر هذه الزمن، وعاف الأثرة ووحشية الأخذ وانتهاز الفرص!

وفي أحد الأيام يذهب بكمية مضاعفة من اللحم — يريد مزيداً من جزاء العبادة — إلى القبط. فإذا ما عافه من الوحشية ينهض في وجهه عارماً ضارباً. وكانت هبشة منقصة أولى، أعقبتها انقضاصات عليه هادرة بالمواء. فترك اللحم ناجياً بجلده، وعائداً إلى عزلته وهو مؤمن بأن القدر يرفض أن يُظفره بنفسه ليزيل الاغتراب، ويميز بين مستحقي إنتاجه وغير مستحقيه، أو بين الصحيح والزائف، والحق والباطل.

أما الوقائع القصصية وهي تجري في جو شبه أسطوري أو على نحو ما تصاغ به حكايات الشعوب، فلم تكن بعيدة عن ذلك التفسير الذي نراه. وجاء التقابل بين فقر العلاقات والفقر المادي في شكل صراع نفسي، وكل منها ينهش قوى الإنسان الذاتية، كمن حُكِم عليه بالموت وهو المسلوب الإرادة، والعاجز عن تبديد ما يكتنفه من ظلام وعن فك حصار العزلة من أجل قهر أسباب الأثرة المحدقة به.

على أننا لو تأملنا بمزيد من التأني هذا الموقف الذي عقده حسين علي حسين، لرأينا أن اغتراب الفقير إنما كان نتيجة لفُصامه، وبمعنى آخر نتيجة لوجود «آخر» داخلي و«آخر» خارجي. وفي المستويين لم تكن العلاقة التي اقترحها هذا الفقير مناسبة ولا ملائمة، بل حاولت أن تتجاوز خصوصيته هو وخصوصية الآخرين.

ومن ثم أخفق تماماً في إجبار كل الآخرين على التطابق معه، وبناء على ذلك كان على المؤلف — وهو مفكر كمعظم كتاب الفن القصصي — أن يحكم الحصار على فقيره التعس، وأن يجعل اغترابه أبدياً فيسكت صوته الصارخ في البرية — عكس ما يقول إريك فروم — لتظل تلك البرية مقفرة إلى الأبد! (٤٧)

٢ - وأما عبدالعزيز الصقعي الذي ذكرنا أنه من طبقة تلي طبقة حسين علي وأقرانه تاريخياً، فإنه يسعفنا بقصة «مشهور»^(٤٨) لنجد فيها توسعاً في طرح الغربة واستسهالاً في البوح

(٤٧) مجاهد، الإنسان والاعتراب، ص ١٠٢.

(٤٨) عبدالعزيز الصقعي، لا ليلك ليلي ولا أنت أنا (الطائف: مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٩٨٣م)، ص ٧٦.

القصصي بغنائية غير موضوعية، مع أن الغنائية القصصية تحكم عادة بقدر ملحوظ من المفردات المكانية والزمانية التي يتكىء عليها السرد.

تُسْتَهْلُ تلك القصة بكلمة فتور لتشكل نغمتها المحورية ابتداءً من العيون التي حوَّطتها الهالات السود وانتهاءً بالأعماق التي ذبلت بدكنة المشاعر، ثم تقول — أي القصة — إن الإنسان يولد في سجن الموت دائماً، وعلى هذا الإنسان في كل وقت أن يتحدَّى الإحساس بالفناء والعدم ليضمن بقاءه. وتبدو الأنا — وهي لمرضى بالسرطان — شقيةً بالجسم الذي اجتاحه المرض، حتى احتقن رأسه بالصديد وانقطع الأمل تماماً كما أعلن الأطباء في أن يتواصل بالحياة، وإن يكن رغم ذلك يشعر برضى استسلامي عجيب، لأنه من المتوفين!

وهنا وجد الكاتب فرصة ذهبية لجعله مجالاً للتداعيات التي تقوم على أساس وجود «آخر» لا يمارس كيانه باعتباره حاملاً لبعض القوى الفاعلة!

صَيَّرَ في القصة أو في اللاقصة ذات الصبغة التجريدية، بلا ملامح وجعله فكرة تطرح كل الإشكالات التي يمكن أن لا تؤدي إلى فعل إيجابي ملموس. والموت في هذه الحال مجرد نهايةٍ طريقي يصنعها المرض كما تصنعها الزلازل والحروب ومآسي الهجرة، بل كذلك التعاسة والفقر والغنى، وحتى الماء صانع كل شيء حي!

أي حتى لو لم يكن المريض مريضاً بهذا الداء الوبيل، فإنه سيتعرض لعللٍ أخرى خفية لا يراها ولا يتوقعها أحياناً. وعندما نُشِرَتْ صورة المريض في إحدى الصحف وشاهدها قال بفتور «انظروا إلى صورتي... وأخيراً شعر العالم بأن هناك أفواهاً جائعة» ثم وجد القوة على أن يزدرد تلك الصفحة، فيغصّ، وتكون نهايته. (٤٩)

* * *

٣ - ولعبدالله عبدالرحمن العتيق الذي ينتمي إلى جيل عبدالعزيز الصقعي قصة بعنوان «سقوط الزمن الحاضر»^(٥٠) جعلها معرضاً للأوضاع الاجتماعية السائدة بين فئة معينة من الناس كان إدراكهم لها جزئياً إن لم يكن مغلوطاً. وقد استخدم فيها ما تصوّر أنه التقنية المناسبة لكتابة القصة الحديثة، فوقع في غيبوبة الوعي، وانفصل هو نفسه عن الحياة!

وحتى لو سلّمنا بأنه كان يحاول التجريبَ ويمارس في تلك القصة، بل كل قصص المجموعة التي وردت ضمنها — أموراً من تدميرٍ للتتابع الإيقاعي على مستوى الخطاب القصصي الدال، إلى استخدام الإشارات واصطناع التلقائية والرمز وتحقيق التلاقي بين الهاجس والعبارة الحاملة أحياناً والخطابية في أغلب الأحيان — حتى لو سلّمنا بكل ذلك من أجل تبرير عُربة جماعة ناقشت قضية المصير لتواجه قدرها، وهذا وارد في القصة، فإنه هو نفسه كان أكثر اغتراباً بسخطه ولا مبالاته وبالتعمية على الطريق الذي يسهل على كل إنسان ملتزم أن يلزمه، فيحقق هدفه باعتبار أن ثمة قضية موضوعية تشغله، والإنسان بلا موضوع لا يكون شيئاً على الإطلاق.

أما القصة — وهي في نظرنا مقطوعة غنائية سردية غير ممنطقة ولا تحكمها رؤية محددة — فتظهر مأساة الكاتب أو لا أخلاقيته المتعالية على ضوابط الحياة. فهناك جماعة من الشباب تشبه — في تراثنا — جماعة أخرى أطلقت على نفسها «عصبة المجان» و«أهل الصبوة» انفصلوا عن المجتمع فطوردوا جميعاً وقتل أغلبهم، وكان منهم بشار وابن المقفع ومطيع بن إياس،^(٥١) بعد أن دُلُّوا وسيظلون يدللون على أن مستوى وجودهم إنما كان يتحدد بوساطة قناة إدراكية هيَّجت الآخر الجماعي. وأما عُصبة العصر الحاضر فممنفصلة تماماً عن غيرها ولا تعرف ما هيبتها ولا غايتها، وإذا عبّرت عن حاجة أو أرادت تقويم موقف فبنزق وطيش وبرفضٍ كامل للواقع كما تشير القصة:

(٥٠) عبدالرحمن العتيق، *أكذوبة الصمت والدمار* (الرياض: دار الرياض للنشر والتوزيع، ١٤٠٣هـ)، ص ١٥.

(٥١) أحمد كمال زكي، *الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري*، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١م)، ص ص ١٩٦، ٣١٤، ٤٦٢، ٤٨٣.

إذ يجتمع أفراد العصابة للقصف والأكل واللعب ذات ليلة ترغي بالرعد وتزبد بالمطر،
ويهدي أحدهم قائلاً: حلم... أكذوبة... لعبة! فيجيب آخر باستخفاف هادئ: ثم
ماذا؟

ويعود الهادي فيقول: أن أقتل... أن أحرق... أن أصخب! فيعقب الصوت
الهادئ: وبعد؟

فيقول: أن أبكي... أن أضحك، وأعبث وأنطلق! ثم يردف: أعمل وأغني...
وأموت وأحترق!

وفيها هم ينصرفون بعد نكات وإيحاءات سليطة يلخص أحدهم رأيه في الدنيا فإذا
هي عنده «لعبة صفيح صدئة» ويضيف آخر قوله إن العلم كسرة خبز جافة، والحب
أسطورة كاذبة، وهو نفسه زورق في يباب (لعله يقصد في يم) وسائر الجماعة لا شيء أو
مجانين! (٥٢)

وتنتهي القصة ويبقى مؤلفها. فإن تأملناه وجدناه فاقداً معالم الاتجاه القويم، وفقدان
الاتجاه — فيما ذكرنا — يعني سقوط صاحبه في التشيؤ. ومن ثم تغدو القصة وأغلب قصص
المجموعة غريبة عنه، لأننا لا نستطيع أن نتصور فنناً مخلصاً في نتاجه كمسؤولية وإرادة تعبير
يواجه المصير بهذا الأسلوب المعادي للقيم.

اللهم إلاً إذا زعمنا أنه اكتشف في تلك القصص ذاته، وأدرك على هدي من تدينه
أن لفقدان الاتجاه طرفاً له جدواه فسلكه. وهذا نفسه ما عرض له بعض الفلاسفة، وذلك
عندما تحدثوا عن ازدواجية نتيجة الفقر «التشيؤ المعادي للإنسان — وهو غربة مدمرة —
والتكامل الذي هو المرأة الحقة للإنسان». (٥٣)

(٥٢) العتيق، أكذوبة الصمت والدمار «سقوط الزمن الحاضر»، ص ١٧، ١٨.

(٥٣) مجاهد، الإنسان والاعتراب، ص ٣٠.

٤ - وأما مجيد طوبيا فيعرض في قصته اللافتة «خمس جرائد لم تقرأ»^(٥٤) لإنسان فَقَدَ حياته في غربته، وبكلام مُنْظَرِي الآخر — في حدوده ضمن حدود الأنا أو الذات — فقد جَسَدَه الذي رفض التعايش مع مقوماته الوجودية. وقد وَفَّقَ الكاتبُ في إشاعة جوِّ الضياع دون أن يفقد فطنته الساخرة. وركز على عبثية تفلسف قَدَرَ الإنسان في إطار من اللاواقع fantastic الذي احتل جزءاً كبيراً من أعماله المبكرة،^(٥٥) فيجعل الإنسان المنشطر بالموت يسرد قصته عن الموت الذي وقع منذ خمسة أيام، فيما يتولى البواب عملية إخطار الناس والشرطة، فتأخذ ملامح «المأساة الوجودية» في الظهور، وذلك بتداعيات يختلط فيها الماضي بالحاضر.

وكانت رحلة حياة في البحث عن «المناسب». وطوال عملية البحث التي تشفع بين كل حين وحين بعبارات «أدركت أن ذلك عجيب فتعجبت» و«شعرت أن هذا الكلام مضحك فضحكت» و«كان ذلك قبيحاً فاستقبحته» نتيئناً أنه — أي الميت — منذ نَزَحَ من الصعيد إلى القاهرة وعجز عن أن يجد مسكناً في حي «السيدة زينب» مع أهل بلده، بدأ يفقد سيطرته على الظروف وإيقاع الحياة والأشياء. وحتى عندما وجد أن الأولاد لا يلعبون في الشارع الذي وجد فيه مسكنه بمصر الجديدة وكانوا يملأون شوارع السيدة، أخذه العجب.

كما أخذه هذا العجب عندما وقعت عيناه على نساء الحيِّ الفاتنات وعندما صَعَّدَ في برج القاهرة، وعندما رأى الناس يقتنون الدُّمى، وقد سَهَاها أصناماً، وذكر له البواب أن كلَّ ساكن من السكان يهتم بها — ربما لأنهم يجدون أنفسهم فيها — منها تماثيل لزواج عراة، وتمثال لفلاح يعزف الناي وتمثال لكلب طُوقَ عنقه «كلُّ الناس شغوفون [في الأصل شغوفين] بهذه الأصنام، والخرزة. . . في أنف كل زنجي خرزة حقيقية. . . الطوق في عنق الكلب من الصُّلب اللامع، والناي في فم الفلاح من الغاب الأصلي.»^(٥٦)

(٥٤) طوبيا، خمس جرائد، ص ٧.

Nadia Gohar and Majid Tubia, *Nine Short Stories* (Cairo: General Egyptian Book Organization, (٥٥)

1988), pp. 8-12.

Gohar and Tubia, p. 19. (٥٦)

إن قصة ذلك المتغرب الذي طارده مصيره وعزَّ عليه أن يفقد تدريجياً الإحساس بالتلاؤم، وأن يرى في تلك الدمى أو الأصنام مشاهد حياة الإنسان المتقلبة تاريخياً وواقعياً بين العُري والقَهْر والنَهْر والفقر والحزن . . . إن تلك القصة التي اعتمدت على تداعي المعاني والمفارقات، تنتهي بخلع رجال الشرطة باب مسكنه، ولما اتجهوا إلى غرفة نومه وقد زكمت أنوفهم رائحة جثته المتعفنة ارتدوا منزعجين . وكانوا قد عثروا بجانب الجثة على عدة خطابات من أهله ومعارفه وعلى خمس جرائد لخمسة أيام متتالية لم تمس، وقرروا أن الوفاة طبيعية، فانتهى كل شيء بدون تعقيد .

وكانت حكايته هو هكذا «ركنوا الباب المخلوع . . . اتجهوا في حذر صوب غرفة نومي، جمدوا في مكانهم . . . اشمأزوا من الرائحة . . . ارتدوا منزعجين عدا البواب، فقد وقف مكانه في سكون واجماً عدة لحظات، ولأنه أعور فقد نظر لي بعينه المبصرة، ولمعت دمعة وحيدة فوق خده الأسمر.»

ولكنه كان لحظتها مستسلماً للأبدية، فماذا تجدي دمعة البواب وهو يرى نصف رؤية؟

وما نظن أنه كان في تلك اللحظة ممن يفلسفون المصير في دائرة أحد وجوه الاغتراب، حتى وإن كان يؤمن بأنه يمكن لإنسان العصر أن يستيقظ ذات يوم فيجد نفسه ميتاً، وكان كيركجورد الفيلسوف الدنمركي قد قرَّر أنه لا يستبعد ذلك قط،^(٥٧) طالما أحكم تناقض المصلحة بين أي طرفين: الأنا والآخر، أو الأنا الجماعية والآخر الجماعي، أو الأنا والأنا الجماعية وهكذا.

ومن جانب آخر قرَّر هيدجر أن الإنسان الذي يصير بلا جذور ولا يمتلك إلا الجسد المتجول لا يفقد مأواه فَحَسْبُ، وإنما أيضاً يفقد وَضْعَهُ في الزمان.^(٥٨)

(٥٧) راجع هنا ما علَّق به على هذه المقولة المنسوبة إلى كيركجورد، وذلك في كتاب: مجاهد، الاغتراب، ص ١٦٨.

(٥٨) مجاهد، الإنسان والاعتراب، ص ٢٨.

فما أقسى هذا الاغتراب!

بل ما أشدَّ وطأته على النفس عندما تعيش هيمنة النوازع القلقة وزيفَ الواقع بكل ما اتسع له من المنجزات العلمية التي من عاداتها أن تسلب الفكر بل الروح كلها!

ومع ذلك فليس سلب الروح إلا نوعاً من أنواع الاغتراب، وفيه لا يضيع شيء لأنه هو الضياع نفسه بالقياس إلى ما هو موجود أو مائل للعيان. ولو قلبنا الرؤية — بإعطاء بعد ديني للموت — فسيكون حقيقة تمنع الإنسان من التشيؤ أو تخلصه من جسده الذي يجرمه دائماً من حقه في التكامل.

ولعل هذا هو ما داعب خيال مجيد طويبا وهو يكتب قصة أخرى يعقد فيها صداقة — بلسان شخصية الراوي — مع «ملاك الموت» باعتباره القوة التي تُخلصه من الآخر كنهاية للفصام الذي تعيا به الذات وتهتم به خوفاً وقلقاً، بل كذلك هو اجس يمكن أن تكون تمهيداً مقبولاً للتنازل عن روحه. وفي هذه الحال يتم التصالح مع المغاير فكرياً وعقيدياً، باعتباره قدراً يوادع الاغتراب على طول الخط!

عنوان تلك القصة «شكاوى ملاك الموت الفصيح»^(٥٩) وفيها يتوهم الراوي أنه يسمع طرقاً على الباب والليل شاتٍ عاصفٌ، وحين يفتح للطارق يباغت بوجود «ملاك الموت» أمامه، فينكره أو يخافه. . . .

- لا تفزع. . . إنها زيارة ودية لا أكثر.

- فأبي شيء أقدمه لك؟

- لا تقلق. . . مجرد وقتٍ للحديث.

- إحساس بالملل إذن؟

(٥٩) مجيد طويبا، الوليف (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٨م)، ص ٩٠ وما يليها.

ثم يمضي الحوار بينهما، تتخلله مجموعة من الوعظيات والتوجهات، حتى يتفقا معاً على أن الحياة بطبيعتها مَرَضٌ والموت هو الشفاء. غير أن السارد يرثي فعلاً «للملاك» الذي أفاض بطلاقة في الحديث عن ظُلم الناس له وإرضاع أطفالهم لكراهيتهم له، وقد زادوا فوضعوا في يده منجل الحصاد الكئيب مع أنه ليس مسؤولاً عن فرض هذا الوضع المقبض.

والمفارقة الطريفة هي أن تلك الزيارة «الودية» تتحول شيئاً فشيئاً إلى نهاية مفروضة على الإنسان. فالسارد الراوي يحس أنه كان يتصيب عرقاً بارداً، وأن الضباب الرمادي كان يغشي على عينيه. وفي الصمت الذي عَقَدَ الرهبة في سماء الغرفة كان يتسلل صوتٌ نحيبه المكتوم، ثم...

ويموت كما مات الصعيدي في قصة الجرائد الخمس، باعتبار أن التأويل الذي عرضناه كاقتراح فيّ يتمشى وصالح الإنسانية. فإذا كان وجود الإنسان متعارضاً في الجوهر مع النفي المطلق، وكان هذا الوجود نفسه مرتبباً بذات تدرك هذه الحقيقة التي تندرج تحتها أسباب ظاهرة وخفية — هي أنماط الدمار المتاحة — فإنه يكون من الصعب حَسْمُ قضية الاغتراب في ثنائيتها القائمة على الانتفاء وعدم الانتفاء، على الرضى وعدم الرضى، على أن نكون ولا نكون بأبسط معاني الاحتفاظ بوحدة المجتمع.

وعلى هذا النحو أمكن لطوبيا أن يظل محايداً أو كالمحايد في «مشكلة الموت»، لأنها — عنده — في الإمكان مثلما هي في الفعل، وقد وضعها في دائرة المناقشة التي عقدها ديكرت حول قسمة العالم إلى عالم الجوهر الممتد وعالم الجوهر المفكر. وقد وضع سارتر هذه القسمة الثنائية باقتراح وجود عالم الكينونة في ذاتها وعالم الكينونة لذاتها. (٦٠)

(٦٠) مجاهد، الاغتراب، ص ١٧١.

The Case of Alienation in the Arabic Short Story

Fatma El-Zahra M. Said

*Assistant Professor, Department of Arabic, College of Arts,
King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia*

Abstract. This paper deals with the idea of "estrangement" and its different patterns in several short stories, trying thereby to identify as accurately as possible certain behaviors which will be studied in two parts.

Using the works of six Saudi writers and five Egyptians, the first part analyzes the stories that emphasize the romantic self which leads to what is known as "self-alienation." The second part, treating both sets of stories, concentrates on the elements that deal with intellectual crises which orient man's contemplation towards the larger issues of the universe, thereby leading to a "total alienation" that has become one of the much disputed philosophical problems. This part is based on five works that strongly point to the confusion of the Arab under the various conditions of life.

While the first form of "estrangement" is explained as abstract and unrealistic (i.e. subject to desires that may not follow logical psychological and/or sociological norms), the second form is considered "total" and realistic; that is, it depends on an actual desire for life latent in the "collective conscious" (i.e. where existence [the ontic] in all its dimensions is the objective substance, especially when the alienated is protected by some eternal power).

As the phenomenon has become generic for the modern story, the author has tried to clarify this aspect in the introduction, maintaining that some philosophical approaches have led to the dismantling of the traditions of artistic narrativity whether in the novel or the short story. The author also points that the case of alienation has attracted first the novelists, and then its torrent has swept the short story writers. It is also maintained that while the phenomenon of alienation in the West depended on cultural sedimentation that led to fervid ideological crises, it is, for the Arabs, only an imitation of the West under the banner of Modernism; and only few have hinged it on economic and social reasons. Furthermore, although it has not received enough theorizing, no one can deny that alienation has always been present in the Arab culture.