تيارات الحداثة في القصة القصيرة في اليمن

د. مصطفى ساجد مصطفى يوسف

مدخل :

ليس من السهل على أي باحث ان يرسم خارطة متكاملة المعالم لجغرافية جنس ادبي في بلد ما . فالجنس الادبي متشعب الاتجاهات والرؤى ، فضلاً عن تعدد مساراته واساليبه ، مما يجعل عملية الاحاطة محفوفة بالمخاطر والصعوبات ، لان مثل هذا الوصف يستوجب دراسة شاملة على نحو افقي وعمودي ، كي تنجز المهمة على الوجه الامثل .

وليس من مهمات هذا البحث الاحاطة الشاملة ، وحسبه ان يقدم رصداً موضوعياً لاكثر التيارات حداثة وفاعلية ، كي يقف الناقد والقاريء على اهم منجزات هذا المشهد ، فضلاً عن الكشف الذي قد يضيء طريق الابداع . ولهذه الاسباب حدد الباحث ميدان دراسته بالسنوات الاخيرة من القرن المنصرم ، وبدايات القرن الجديد (١٩٩٠ – ٢٠٠٤) مع بعض الاشارات الى ما قبل هذا التاريخ ، بغية الكشف عن تواصل الاجيال .

ان حكماً مسبقاً لا يمكن البت به حول ضعف الانتاج القصصي في اليمن اعتماداً على معطيات طباعية واخرى تسويقية ؛ ذلك لان الكثير من النتاج الادبي في اليمن ظل لسنين طويلة طيّ الكتمان ، بسبب ضعف هذين المرفقين .

ولكي يكون الحكم موضوعياً ، لابد للباحث في المشهد القصصي من المعاينة الميدانية للمطبوع (الكتاب والدوريات) ، كي تصبح أحكامه أقرب الى الصدق والموضوعية . وقد توافرت امام الباحث فرصة طيبة للاطلاع على اكثر من (٥٠) مطبوعاً قصصياً ، فضلاً عن الاصدارات الدورية – على محدوديتها – ما بين (١٩٩٠ – ٢٠٠٤) ، مما عزز قدرة الباحث على تلمس حداثة هذه التيارات وفاعليتها .

١- القصة في المشهد الثقافي اليمني

ينهض المشهد القصصي في اليمن الحديث على افق من الاصالة والتحديث ، فالمحلية اساس راسخ في الاصالة ، وهي مرتكز أية ثورة ادبية ، فضلاً عما استلهمه النص القصصي من اساليب وتقنيات لها القدرة على تشغيل النبض القصصي وتحريكه باتجاه مواكبة الانجازات الابداعية التي وصل إليها النص العربي والعالمي . هذا الوصف يعوض الى حد بعيد غياب ملامح الواقع اليمني الذي افتقدته التجارب القصصية في الحقب الماضية(١) الذي اعاق الى حد بعيد انطلاقة القصة ، وأخر حضورها على الساحتين الثقافيتين اليمنية والعربية ، فالمحلية توفر الانطلاقة الصحيحة والصادقة ، وتنحو بها بعيداً عن التكلف والمغامرة الزائفة لاننا (لن نكون عالميين الا بمقدار ما نكون محليين وقوميين ، ليس على مستوى الموضوع فقط ، بل على مستوى الشكل والتقنية ايضاً)(٢) ، ان انشغال عدد من كتاب القصة القصيرة بمحاولة تمثل النماذج المتميزة عربياً ألحق ضرراً بمسيرة القصة اليمنية ؛ لان مثل هذا التمثل لا يلقى أرضاً خصبة بين كتاب القصة في بلد ما زال لم يستكمل الاسس الفنية والموضوعية لصياغة التجربة الابداعية ، فمحمد عبد الوالي الذي يعد اهم كتاب القصة القصيرة في اليمن(٣) انشغل بالغربة ولم يدخل الى معاناة انسان هذه الارض في محيطه المحلي ، مما عزز الى حد بعيد غربة القصة التي يكتبها(٤) فتجربته تحتمي تحت جنح الابداع العربي اكثر من انتمائها الى الواقع اليمني ؛ لانها (الامتداد الطبيعي والمتطوروالمتمثل بمستوى القصة القصيرة في عدد من الاقطار العربية المتطورة)(٥) يقول الدكتور صلاح فضل في معرض حديثه عن قيمة المحلية : (قد يحسب البعض ان الحداثة تعنى بالاشياء الجديدة حسب ، كما قد يتوهم ان العالمية تتمثل في الوقوف عند الظواهر الدولية ، فتسقط كل منهما من حسابها الطابع المحلي الحميم للاشياء والشخوص ،

وهذا وهم خطير وزائف ؛ لان حركة العلم والفن في اتجاه كشف القوانين العامة وضبط مسار المستقبل ، عكفت اولاً على استكشاف ما هو خاص وتحليل الماضي) (٦) صحيح ان الهجرة ومشكلاتها قضية عانى منها ابناء اليمن ، ولكنها لم تكن القضية الاساس في التخلف الذي عاشته البلاد ، انها نتيجة وليس فاعلاً ، ومعالجة النتيجة يبقى في إطاره الفردي ما لم يتصل بالبنى الاساسية التي افرزته .

وقد قدم الدكتور عبد العزيز المقالح دراسة تفصيلية عن انحسار الابداع اليمني في القصة القصيرة ، وهي دراسة اشرت الواقع وحددت الاسباب ، فالمشهد الثقافي عامة والقصصي خاصة عانى من الموقع الجغرافي المتطرف والواقع السياسي الضاغط والواقع الاجتماعي المتخلف(٧) يقول الدكتور المقالح في هذا الصدد (ولعل من اخطر ما في الفن القصصي انه فن لا يستطيع ان يعيش بمعزل عن محيط البيئة ، وفي الوقت ذاته لا يمكن ان يعيش بمعزل عن حركة العصر وكأنه شاهد دقيق الملاحظة يرصد ملامح التغيير والثبات في خارطة الواقع) (٨) .

وقد أشر تخلف القص اليمني هذه الحقيقة ، وابرزها على نحو جليّ ، فقد كان اميناً في ترجمته لضمور حالة التغيير ، ان ضموره يعد معادلاً موضوعياً لضمور الحياة وحركتها ، ولعل ما تشهده الساحة الثقافية حالياً من ابداع قصصي – على المستويين الكمي والنوعي – دلالة أكيدة على عمق التحليل السابق ، فالثورة الابداعية – لاسيما القصصية منها – لم تأت من فراغ ، انها نتاج انفتاح واسع على العالم بأسره مع الاحساس بالهوة السحيقة التي تفصل الانسان اليمني عن غيره من الامم والشعوب ، فضلاً عما حققته اليمن في اعوامها الاخيرة من تغيير على المستويات كافة ، التي دفعت بالابداع الادبي لان يتوافق ويؤرخ لهذا الجديد (فالفن ... لا يصدر عن فراغ او ينهض من ثنايا كذا التجربة الذهنية)(٩) ، اذ ادرك انسانها بفعل تغيير ظروفه ، واقعه المرير ، فراح يداعب بخياله وعقله علل هذا الوضع ، فكانت القصة القصيرة ميداناً رحباً للتحليل ، وهو ما جعلها تنحو في مراحلها الاولى – مرحلة انطلاقها – صوب الواقع لتكشف عن خباياه وعلله ، متوسلة بالحلم تارة لتعويض فقر الواقع ، والمباشرة تارة اخرى ، فالحلم في القصة اليمنية ليس اداة نكوص او حالة انهزام من الواقع ، انه اداة تعويض تؤشر الخلل في الوقت الذي تؤكد امكانية البلوغ .

هذه الفواعل في تغييب القصة اليمنية تبقى فواعل خارجية ضاغطة ، وهي من العمق بحيث تجعل من المشهد اليمني مشهداً ضامراً ، وهي على العموم اصبحت في الخلف من الحياة ، فالواقع الحديث يفسح المجال الواسع امام انطلاقة حقيقية بدأت بوادرها تتضح بعد ان سجلت القصة اليمنية حضورها على المستوى العربي ، فما هو واقع القصة اليوم ، وما هي معوقاتها التي تقف بوجه انطلاقتها المتمناة ضمن الواقع الجديد ؟

تؤكد الدكتورة وجدان الصائغ ان القصة اليمنية تشهد انعطافة مهمة بإتجاه اجتياز حدودها الجغرافية ، وتدلل على قولها بالجوائز الادبية التي حصدتها القصة اليمنية في الاعوام الاخيرة ، على المستوى القومي وتنحو بالملامة على عدم توافق الحركة النقدية التطبيقية وتسارع خطى القصة اليمنية ، معتبرة ان الابداع ونقده (وجهان لعملة واحدة ... يكمل احدهما الآخر)(١٠) وتاخذ على النقد إنشغاله بالجانب النظري وابتعاده عن الجوانب التطبيقية التي عدتها الوظيفة الاساسية التي ينبغي ان يضطلع بها(١١) . وقد سبقها الى هذا الوصف الدكتور عبد العزيز المقالح ، حين حدد مشكلة النقد العربي بأنه نقد تنظيري يكتفي بنفسه وينأى عن النص فهو (يعاني «وللكلمة مدلولها العميق» من وفرة في التنظير ويعاني من فقر في التطبيق)(١٢) وهو تحليل دقيق ذو دلالة عميقة لم يشأ الاستاذ الدكتور المقالح ان يصرح بها ؛ لان المعاناة لا تقع لمن له وفرة في الانجاز في مدلولها الطبيعي ، ولكن الباحث كان واعياً بها ؛ لان مشكلة النقد العربي انه نقد يستند على الطروحات الجاهزة ، فهو نقد يجترّ ما تقدّمه العقلية الغربية ، وهذا هو مصدر المعاناة الحقيقية التي وردت في نص الدكتور المقالح ، فكم من ناقد قدّم طروحاته النظرية ذات الأسس الراسخة ، لكنه احجم عن تفحص النصوص على وفق تلك الاسس التي قدمها ، ويرجع السبب من وجهة نظري

الى ضمور الموهبة النقدية الحقيقية ؛ لان اختبار الموهبة يتحقق في الميدان التطبيقي على وجه الخصوص ، اما الاطر النظرية فهي ميدان رحب لاي دارس يملك شيئاً من التدقيق والتنظيم ، فالتنظير النقدي المجرد فاعلية فقيرة ؛ لانها احادية الجانب تستند على المنطق في طرح الرؤى والافكار المجردة ، اما التطبيق فهو فعالية مزدوجة تفرض على الناقد ان يستحضر اسسه النظرية في اللحظة المناسبة للنص ، فالظاهرة الادبية اياً كان نوعها تستند في تشريحها على افقين من التوقع ، أفق عقلي ، وأفق خالص يستحضر النظرية في المواقع المبتكرة والاصلية ، وهذا يقدم تعليلاً – أظنه قريباً من الحقيقة – عن احجام الناقد التنظيري عن الدخول الى هذا المعترك الفاضح للموهبة والذوق . فهل تبقى القصة اليمنية تعاني من العزلة النقدية ، وتكتفي بما تقدمه معتمدة على القاص ورأي الجمهور في تقويم النص الادبي ؟

ان انحسار النقد التطبيقي له انعكاسه المزدوج على طرفي المعادلة ، ففي الوقت الذي يحرم النص الادبي من فرص الاغناء ، يبتعد هو الاخر عن الاغتناء ليبقى في دائرة المراوحة والترديد ، ويحرم نفسه من الابتكار او خلق نظرية نقدية لها خصوصيتها واطرها المميزة ، اذ لا يمكن ان نتصور حركة نقدية متطورة وفاعلة في ظل ابداع متواضع ، والعكس صحيح ، والتطبيق على ما فيه من صعوبة له القدرة على اختيار الاسس النظرية التي افرزتها الاداب الاخرى ومدى تفاعلها وخصوصيات المجتمعات المستضيفة .

ان انشغال النقد في طرح الخطوط العامة والرؤى المجردة جعله بعيداً عن النص الادبي ، ودفع بالمبدع الى اتهامه بالعجز والقصور ، ولا ننسى المقولة القديمة (أنّ الناقد اديب فاشل) مما ولد تنازعاً نفسياً بين الاديب والناقد ، وقد ادى هذا الواقع الى تمترس كل منهما في حدود مملكته مما اضر بالأثنين معاً . وجدير بالناقد ان يلتفت الى القصة اليمنية ، وهي في مرحلة احوج ما تكون فيه الى المؤازرة ، كي تقوّم نهضتها على اسس علمية وذوقية ، ولا يأتي مثل هذا الوصف الا في ظل ممارسة نقدية تطبيقية (لان التطبيق قراءة عميقة ... لا تكتفي بملامسة النص وانما تقتضي اما الوصف او التحليل او التفسير ، واعمق القراءات ما اقتضت العناصر الثلاثة مجتمعة) (١٣) وعلى الناقد الا يتعلل بضعف الاثر الادبي(١٤) ؛ لانه مسؤول في جانب مهم عن هذا الضعف ، لان ابتعاد النقد التطبيقي قد يلجأ اصحاب المواهب الى البحث عن هواياتهم في ظل ثقافة اخرى ، وهذا بدوره يجعل القصة تدور في فلك غريب عن فلكها مثلما حصل سابقاً لأعلام بارزة سجلت حضورها في مصر او الحبشة(١٥) ويدفع بالناقد الى البحث عن تربة اخرى يجرب فيها موهبته النقدية التي تبقى بعيدة عن المرتع الملائم ، كما فعل عمر محمد عمر(١٦) .

لقد بدأت القصة في اليمن تأخذ من الاهتمام ما يؤهلها الانجاز مشروعها المستقبلي ، ان ما سجلته من حضور اصبح قادراً على تحريك ما كان ساكناً ، وقد ابهرني تعبير الاستاذ الشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح حين ربط بين حضور القصة وحركة الحياة بقوله البليغ (بداية انتشار القصة تعني بداية الرفض للصمت) (١٧) الذي طال امده ، وصمت النقد احد مظاهر الصمت العام .

٢- تيارات الحداثة – الواقع والمنطلق

عندما تتفتح المجتمعات على افق واسع من المعرفة ، تدخل لا محالة مرحلة من التقليد اول الامر ، لترسخ قيماً جربت من قبل ، لكن هذا التقليد سرعان ما يفضي الى حالة من التجريب والتأصيل اذا ما توافرت له دعائم انفتاح حقيقي . ليفرز في مساره خصوصية التجربة الحياتية المعيشة(١٨) وقد واجهت الثقافة اليمنية المعاصرة هذين الاتجاهين ، فلم تطل مرحلة التقليد وبناء الاسس ، التي عدت مرتكزاً اساسياً تقيم عليه المرحلة اللاحقة معمارها الفني ، والملاحظ ان المرحلة اللاحقة صارت مرحلة انفتاح حقيقي على المسارات الفنية كافة ، مما جعل الساحة الادبية تضج بالكثير من الاتجاهات الفنية والفكرية ، لتستخلص التجربة بعديها الفني والفكري المتميزين عن غيرها من التجارب العربية او الاجنبية ، فالساحة الثقافية اليمنية في الوقت الحاضر تتسع لكل الاتجاهات ؛ لانها تعيش مرحلة مخاض يؤسس التجربة المحلية

التي تعد اساساً رصيناً للانطلاق نحو محيطها العربي او العالمي . ومن هنا سادت الوسط الثقافي اتجاهات مختلفة تتساوق احياناً ، وتختلف احياناً اخر ، قد تصل في بعض الاحيان الى حالة من التضاد . هذا الوصف يكاد يكون قانوناً عاماً يؤطر مختلف الازمنة ، والامكنة في صياغتها الادبية .

دخل الاديب اليمني هذه الدائرة ، لكنه اوغل اكثر من غيره في تشعباتها اذ ربما شعر الاديب بالهوة الواسعة التي تفصله عن العالم فراح يحرق المراحل للحاق بمحيطه القريب ، والملاحظ ان الساحة الثقافية اليمنية غزيرة في انتاجها الابداعي ، ساعد على هذا الوصف مرونة الرقابة التي من شأنها ان توسع دائرة المشاركة . لتخلق قاعدة عريضة تتسع لما هو اهل للظهور ، وللآخر الذي لا يرقى الى هذه المرتبة ، ومع ذلك فهو ضرورة لا بد منها على ما في هذا الاتجاه من مخاطرة ، لكنها تبقى مخاطرة محدودة التأثير . الى جانب ما تؤديه من ضرورات ومهمات لدفع حركة الابداع الى مراتب متقدمة .

الملاحظة المهمة في الساحة الثقافية اليمنية تلك الغزارة في نتاج المرأة اليمنية ، وهي غزارة تؤشر حالة الانطلاق الحقيقي لهذه الثورة الادبية ، وما يؤكد هذا الفهم تشعب الاتجاهات في ادب المرأة . فأدب المرأة في المجتمعات الناهضة غالباً ما نراه يراوح في دائرة ضيقة تغلق فيها على همومها الخاصة ، لكنه هنا يبدو اكثر جرأة وفهماً وانفتاحاً ، اذ انطلق بعيداً عن هموم المرأة الذاتية فراح يعالج مشكلات حياتية مختلفة ، لا بل وفي كثير من التجارب القصصية لا يلقي بالاً لخصوصية المرأة ، لانه يعدها جزءاً من كل – هو المجتمع بأسره – وهذا يؤشر حالة من الوعي المتقدم لدى الاديبة اليمنية . على ان بعض التجارب التي تتناول هموم المرأة ، لا يكون الهمّ النسوي فيها هو الغاية ، انما تجعله القاصة عتبة تدلف من خلالها الى العالم الاشمل ، كاشفة عن الخلل الحيوي الذي يسببه هذا الهم الخاص . فروائية مثل نبيلة الزبير ، حولت همّ المرأة الى همّ انساني يستلب انسانية الرجل قبل المرأة(١٩) .

لم تسلك القصة اليمنية سبيل مثيلاتها العربية في بناء تراثها على نحو تدريجي يزاوج بين الموروث والمستقدم(٢٠) ، بسبب الولادة المتأخرة نسبياً ، فقد استلهمت التراث القصصي العربي الحديث لتجعله جزءاً من تراثها وتؤسس عليه ، ومن هنا جاءت اندفاعتها سريعة وناضجة تحمل بين طياتها وشم الحداثة .

ولعل خير ما يلفت الانتباه في القص اليمني (القصة القصيرة) ، ذلك التنوع الاسلوبي في المعالجة ، وهي نقطة مضيئة لمستقبل الابداع القصصي على نحو خاص والروائي عامة ، ذلك لان التنوع في جوهره ، سبيل للاثراء ، فضلاً عن قدرته على التجوال في الزوايا القصصية المعتمة من حياة الشعوب والامم ، وهو في جوهره ، كشف عن انفتاح حضاري على الافكار والرؤى والاساليب ، وهو فوق هذا وذاك يلبي متطلبات الذائقة الادبية الجمعية ، المتنوعة في تكوينها .

تستلهم القصة القصيرة في اليمن ذاك الموروث الثرّ من الادب الشعبي ، لتوظفه توظيفاً جديداً على وفق رؤية حديثة فيها من الابتكار والتجريب ما يؤازرها لبناء خصوصيتها واصالتها بغض النظر عن نجاحه او فشله .

فالقاص اليمني يتمثل دور الراوي في الحكاية الشعبية فيقدم لسامعيه ما سمع او رأى(٢١) ذلك لان القص الشفاهي جزءمن تكوين القاص اليمني الذي تشربه في المجالس ايام صباه ...

والراوي في معظم النصوص القصصية اليمنية ما زال مهيمناً على مادته فهو الخالق والمتحكم ، وهو الذي يرفض مشاركة الاخرين في تقديم مادته ، انه الراوي العليم بضمير الغائب .

اما مادته القصصية فتحمل من العبر والحكم ما يجعلها اقرب الى ذلك الموروث ، فضلاً عن نبش البنية الاجتماعية والبحث في زواياها وازقتها لكشف مشكلات الحياة . وهي سمة تلازم معظم الاداب في مرحلة النشأة والتكوين الاولى . ولا ضير في ذلك ، فهذه السمة تصبح مرتكزاً لما سيأتي بعدها فضلاً عن حميميتها وصدقها الفني .

على ان هذا الوصف لا يلغي تجارب الحداثة واساليبها التي اطلت على المشهد القصصي ، فقد زاحمت في بعض مفاصلها وطروحاتها واساليبها القصة العربية(٢٢) . وربما تصدرتها .

ولعل الدارس للقصة اليمنية سيجدها تركز على المضمون على حساب تقنيات السرد واساليبه ، بفعل الواقع الضاغط بمشكلاته المتعددة من جهة ، وشحوب الاطر النقدية والنظرية من جهة اخرى ، من هنا كان (الراوي العليم) هو المهيمن على واجهة القصة اليمنية وهو (راو) قد يحقق بعض اهداف الثيمة التي تقصدها القصة ، لكنه قد لا يستطيع ان ينهض على الدوام باشتراطات القص ، وقد يعجز عن تقديم مادة قصصية فاعلة ومؤثرة في موضوعات بعينها .

ذلك لان تعدد الرواة في القصة بعينها ، لم يكن ترفاً روائياً او مسحة تجميلية ، انما جاء لدواع فنية اثرت القصة ومنحتها قدرة مضافة من اجل بلوغ الغاية .

قد يكون مثل هذا الرواي هو الاجدر بتأثيث المكان وتقديم الشخصيات ، لكنه ليس كذلك حين يحتاج الموقف كشف البنية الداخلية للشخصيات او التلاعب بالزمن ، وطرح وجهات نظر متعددة . ولا بد والحال هذه من الاستعانة براوٍ اخر له القدرة على تعزيز دور (الراوي العليم) كي يأخذ القص مداه الارحب ، والاكثر التساقاً بكوامن الاشياء والموجودات .

وقد وجد مثل هذا التنويع في القصة اليمنية ، لكنه ما يزال محدوداً ، فقد ظهر المنلوج في قصص عدة ، ولعل ابرز من افاد من هذا التنويع القاصة اروى عثمان ، اذ تناوب راويان على تقديم المتن القصصي في قصتها (هيـ .. يـ يه .. قد أنا مخبر) (٢٣) .

اما تعدد الرواة ونوع السرد فله الاخر حضوره الثر في عدد غير قليل من القصص ، (فأزهار فايع) تقدم قصتها (لماذا تطرد ابناءها)(٢٤) بوساطة الراوي المشارك . وبسرد موضوعي يتيحان للشخصية البوح الحر والكشف عن المكنونات الداخلية من دون تدخل من الراوي الخارجي العليم ، وهي تقنية اكثر اقناعاً في اظهار اصوات الشخصيات والسماح للمتلقي بالتأويل الحر للحادثة او الصوت .

على ان هذا الوصف على ما فيه من كثافة لم يمنع القاص اليمني من الابحار صوب اساليب جديدة ، بدأت تفرض وجودها في المشهد ، اذ شكل كل اسلوب من هذه الاساليب تياراً قوياً يمد المشهد القصصي بثراء اسلوبي ، يحمل في طياته رؤى تلامس الحداثة القصصية ، وربما تزاحمها في مفاصل غير قليلة .

فالقاصتان (هدى العطاس ونبيلة الزبير) تقدمان قصاً شعرياً - كل واحدة على طريقتها - طرياً تتلاقح فيه البنى السردية بالبوح الشعري العميق على وفق لغة غرائبية جامحة تتلاقح ومحمولها (مضمونها) المثقل بالغربة .

فهدى العطاس على سبيل المثال لها القدرة الفذة على نقل أوجاع الجسد الانثوي بلغة تجريدية جامحة قادرة على (اغناء النص بثراء لغوي وفضاءات تعبيرية)(٢٥) ذات دلالة عميقة .

وهنا لابد للباحث من رصد دقيق ومتأنٍ لاكثر التيارات فاعلية ورواجاً في المشهد القصصي اليمني ، ممثلاً لكل تيار بانموذج منتخب ، يعد من وجهة النظر النقدية ، الوجه الاكثر وضوحاً ، والاكثر انتشاراً ، مع الاشارة الى الاسماء المهمة التي تلتقي معه وتآزره - ولكن على نحو اقل تمثيلاً - كي لا ينحو البحث باتجاه الترهل والتكرار .

٣- مخاتلة اللغة ... والمسكوت عنه في قصص هدى العطاس

اولى هذه الاتجاهات هو اللغة وقدرتها الفائقة على تحويل المسكوت عنه الى ادب راقٍ . وهو اتجاه تمثله على نحو واضح نبيلة الزبير وهدى العطاس .

القضية الاساسية التي تثيرها المجموعة القصصية (لانها) لهدى العطاس هي منظومة اللغة وفائقيتها في تمرير ما ظل مسكوتاً عنه ردحاً طويلاً من زمن القص ، اذ بقيت منظومة الجنس خارج اطار التداول الادبي - الا ما تخفى منها تحت اجنحة اللغة المرمزة - وقد استثمرت القاصة مخاتلة اللغة وعبقريتها في التملص مما يجرح الاحساس ويسيء الى المشاعر .

ان الدخول الى هذه «المسيجة» في حياتنا الادبية يستدعي لغة ادبية ، مخاتلة ، صلبة ، علمية ، شاعرية ، ذات قدرة على التخفي تحت اجنحة هذه المواصفات ، كي تحاور على وفق اسس منطقية انبعاجات الانسان ومواجعه ، والا جنحت نحو الاثارة والاستفزاز العاطفيين ، وحينها سوف لن تنجو من السهام المتربصة والمصوبة باستمرار

نحو مرمى القوس ، فتجهض مقولتها الادبية ، فهناك المنظومة الدينية التي تحرم ولوج هذه الساحة على نحو منفلت ، كما ترفض المنظومة الاجتماعية الاساءة الى اعرافها ، وهناك – وهو الاهم – المنظومة الشعورية التي ترفض خدش الاحاسيس والمشاعر ، وعلى هذا الاساس ابقت القاصة «تفوهات الغريزة» خارج اطار التداول القصصي الذي يستحث الخيال الجذاب لتبقي «الغريزة الشرفية» في اطار قداستها الاجتماعية ، مسيجة اياها بحراشفها اللغوية المضببة التي تقيها من اللمس المباشر .

في هذه المجموعة تنحرف اللغة عن معجمها الحسي المكشوف ، اذ تصطنع لغة خاصة بها ، وتقيم لنفسها سنناً جديدة ، توحي ولا تبوح ، تلمح ولا توضح ، تشرب من ينبوع الشعر ضبابية لتدلف من خلاله الى منطقة الخطر وهي ترتدي مأزرها الواقي من الرصاص . انها لغة الشعر «المكثفة والمركزة والموحية والواخزة والمجازية»(٢٦) .

ان استثمار اللغة على هذا النحو لاجتياز منطقة الخطر له ما يبرره ، فالفعل الجنسي – في مقولته الشرعية – له نصيب وافر من الحياة . وقد تحدث عنه اسلافنا بوضوح ومن دون تحرج ، واثبتوه في متونهم الادبية والدينية(٢٧) لكننا غالينا اكثر من اسلافنا في الطهر الادبي المزيف ، متصنعين البراءة والعفاف ، وهي ردة فكرية ونفسية ، او فلنقل انها ازدواجية الخارج والداخل ، فأسلافنا تحدثوا عنه ، لكنهم لم يدنسوا انفسهم بما هو خارج المباح ، اما نحن فترفعنا عن الحديث ودنسنا انفسنا في الممارسة المنوعة .

وقد آن لنا ان نتحدث عنه بوضوح اسلافنا ، لكن هذا الوضوح ينبغي ان يشتت حالة الهياج والتداعي العاطفي عند كل الشرائح والاعمار ، ليبقى نقياً في معالجته ، وصافياً في ادبيته ، كي نصل الى ما نحدث انفسنا به ، ونكتمه من غيرنا ، فنعالج مرضاً انسانياً كثيراً ما قاد المجتمعات الى امراض عضوية ، فمن منا ينكر ما لهذه القضية من آثار مدمرة على المجتمعات الغريبة التي تجاوزت حدود الحديث لتوغل في الممارسة وهي تزحف رويداً رويداً نحو الهاوية الاجتماعية ، التي اقتربت من حدود مجتمعاتنا التي راحت تقلد الغربيين في هذه القضية . ونحن نغض الطرف حيناً ونتعلل بالرجاء حيناً ونتستر بالحياء تجنباً للخوض فيها ، مع الاقرار بخطرها الزاحف .

في هذه المجموعة ترشدنا القاصة هدى العطاس الى كيفية التعامل مع هذا (المنوع) على وفق قانون ادبي يجعلنا واياها بمنأى عن الخوض الفج في لجاجة الانماط الشبقية التي تركز حواس المتلقي وذهنيته حول مناطق الاثارة ، في نسيج لغوي حسي التطلع نحو «مخيال الجسد»(٢٨) الذي يصرف الذهن عن المتعة الادبية ويوقعه في دائرة المتعة الغريزية ، فهي تبعد قلمها عن حافة هذه الهوة الخطيرة التي تحول الادب الجسدي الى حديث المتعة الزائفة ، فتعالج بشيء من الوضوح العقلي والتواري الصوري مسألة الاحباط الجنسي ، الذي غالباً ما تكون ضحيته المرأة ، مما قد يدفعها الى السقوط في الهاوية السحيقة بسبب الانانية الفردية التي تتملك عقل الرجل وروحه .

لم تتطرق المجموعة القصصية الى هذه المنظومة بوصفها أدباً خالصاً للادب – كما نظرت اليها بعض المذاهب – فهي اعلى شأناً من هذه النظرة ، ولكنها وضعت أصبعها على الجرح من خلالها ، وان لم تضغط عليه بقوة ، فهي تدخل الارض الحرام بشيء من التوجس ، مستعينة بلغة تحاول ان تؤسس معجمها الخاص الذي يمكنها من التجوال بحرية من دون ان تدوس او تهشم الزجاج الهش الذي يفصل الموضوعة عن لغتها ، اذ تنفلت من قبضة القهر الجمعي وتفر من اسوار الجريمة الكبرى ، لتفتح نوافذ السجن المغلقة ، فتعالج ما استطاعت من انانية الفرد وفحولية المجتمع ، وضبابية الحياة المعيشة .

ففي معظم القصص التي تتعرض لهذه (الفضيحة) تتهشم اللغة وتتكسر لتغدو حطاماً فوق منظومة المعاني الراقدة ، فتخفي صورتها الحسية ، صورتها الواخزة للمشاعر ، فلا تبقي الا نبضها ، نحس به حياً تحت اعواد المفردات ، لتحاكي العقل والضمير وترشدهما الى براءة الاحساس ، من دون ان تستفز المخيلة العاطفية ، فلا تثور كوامنها او غرائزها . وهكذا تبقى مشاعر القاريء خارج دائرة الاثارة ، وهي اذ تتصدى لمعاقل المكبوت تستعين بلغة اقتصادية العاطفة ، بعيدة

عن تداعيات الخيال الجنسي ، فهي لغة مقننة بايماءاتها الدلالية حينما تقترب من بؤرة الخطر ، ثم تستجلب شاعريتها الروحية والعاطفية حينما تخرج من اسوار الدائرة ، لتضفي على القص شيئاً من التلون الاسلوبي (عندما حاصرتهما همهمات حاقدة وهتافات مرتابة ثم تبينا وجوهاً مقنعة بالفضيحة – يعلوها مقت ازلي ، تتقدم نحوهما . حينها تزلزل العرش الذي يقتعد ، انه كصخرة . وهويا يعتليان الفضاء الممتد بين عرشهما والبحر الخافق بحنو ... بعد ايام انبات شرطة خفر السواحل عن اكتشافها لجثة واحدين ملتصقة) (٢٩) .

في النص تتعاقب لغات ثلاث الاولى لغة القص الموارية والثانية لغة الشعر المحلقة اما الاخيرة فهي لغة الواقعة التسجيلية ادمجتها القاصة ضمن سياقها النصي لتمنح قصتها شيئاً من الحياة . بعد ان انبجست شاعرية اللغة لتحوم بعيداً عن منطقة الاثارة ، ضاغطة على مساحات الخيال العاطفي لتنيمها فلا تبقي من الحادثة الا دلالاتها وشعريتها ، مؤشرة في الوقت نفسه منبع الخطر .

ولعل القاصة قد ادركت بحسها الادبي الابعاد الاجتماعية التي تحتضن منظومة الجسد الانساني الشرقية اذ «لا يمكن تمييز ما هو فردي فيه ، بحيث لا يشكل موضوعاً قابلاً للانفصال ... فتصورات الجسد ... تصورات للانسان ، للشخص(٣٠) ، فراحت تتعامل معه على اساس يبقيه بمنأى عن التشريح الواقعي، الذي قد يهد صورة الانسان الراقية في نظر القاريء .

(وعندما سُدَّ الكون عنهما ، اقترب منها ، خفض نظراته الى السهب الراقد ، بدأ يحرث بيديه ينبش ، يقلب ، يلكز خيول رغبتها ... لا شيء ... اكتشف ان شهبها ميت لا حياة في اراضيها ، لم ترتعش البراعم ... اما هو ، لم ينتبه لموت شهبها ، او لم يعنه ذلك كثيراً ، راح يجهز حربته ويلكز ثور رغبته الذي سيقود به معركة حراثة ارضها ... ارتاعت !! هل سيتخذ حربته ليغرسها في ميت ؟ وتساءلت لنفسها ، وهل هذه معركة متكافئة ؟

وفوجئت . تصلبت عروق عينيها . شهقتها انطلقت ... المنجل مكسور . الحربة رخوة . لقد كان ثوره ميتاً ايضاً ونزعت جسدها ، قافزة ، صارخة ، ابتعد . فليدفن كل منا ميته على حدة) (٣١) .

ان هذا الترميز والمخاتلة اللغوية اسقطت عن منظومة الجنس دنسه الحيواني وارتقت به الى مصاف الموضوعات الحياتية الاعتيادية فلا اثارة ، ولا تنديس ، ولا شهوانية ، وفي الوقت نفسه استطاعت ان تؤدي رسالتها على اكمل وجه ، وجعلت المسكوت عنه مجسداً بعمق في اطار من الترشيد الاسلوبي الممتع .

وعلى هذا النحو تستمد القاصة (زهرة رحمة الله) ثراء اللغة وقدرتها على الترميز . ففي قصتها (امرأة بلا ضفاف) . تتكدس اللغة تارة ، وتتشظى تارة ، تهادن تارة ، وتثور اخرى لتنجز ثيمتها على وفق لغة ادبية خالية من الاثارة ، وفي الوقت نفسه قادرة على اداء دلالتها العميقة . (حين عادت دفعت الباب المتهالك بجسدها المثقل المرهق ، كانت ضفائرها متناثرة وثوبها ممزقاً ... وبكت بحرقة ونامت وحين فتحت عينيها كان يقف امامها بقامته الفارعة ينظر الى خصلاتها المبعثرة ... وانزوى بركن دون ان ينبس ... بحدس رجل غيور . احس بعرق رجل اخر يعفر شعرها ... وخرج مهرولاً لا يلوي على شيء شعرت بأنه اعتقلها في قضبان الشك دون ان يسمع مرافعتها ودفاعها عن نفسها بأن ذلك الرجل الثري فك ضفائرها . واخترق عاصفة رفضها . عصبها انينها ... وانها امرأة باهتة) (٣٤)

وبقدر ابتعاد القاصة هدى العطاس عن ملاحقة الصورة الحسية ، مستعينة بلغة تعبيرية دلالية قادرة على الولوج الى عقل المتلقي ، ابتعدت ما استطاعت عن تقنية التلقيم الحسي لمناطق الاثارة ، مكتفية بالمرور السريع قربها متخطية الوقوف والتأمل والتكرار ، كي لا تسمح للمتلقي ان يتوقف معها وبالتالي سيكون مضطراً الى استدعاء اجزاء من تضاريس الجسد ، عبر خياله المتحفز اصلاً لهذا اللون من القص . فضلاً عن ابتعادها عن اسلوب تركيز السرد حول مناطق اللذة ، عبر استثارة اكثر من حاسة من حواس الانسان ، اذ تكتفي في معظم مشاهدها بحاسة واحدة . فهي قادرة على الانفلات بشيء من المجازفة – بقدرات التوصيل – من شرنقة الجنس المباح وقادر على تمثل اسلوب رياضة الفن النبيل (اضرب

واهرب) من دائرة الخطر ، إذ ما تكاد تمس (فضائية الغريزة) حتى تسرع هاربة ، مبتعدة مع لغتها إلى عالم الحلم او الحياة الرائقة ، كي لا تربط احساس قارئها بمنطقة الحرمان التي يعاني منها منذ ولادته ، وهي اذ تراوغه انما لتصنع فيه لذة ذهنية خالصة تؤشر مكامن الخلل لصياغة الصبغة الجمالية بوساطة المقولة الادبية(٣٣) «وفجأة فز نبضها حين شعرت بشيء تفتق ظهرها تحسسته شهقت منذهلة عندما وخزتها حراشف صغيرة نبتت وبدأت تتفتح ، تتفتح وانفردت اجنحة ... وبدأ جسدها يرتفع ... يرتفع (لكنها تنفلت بسرعة من اسر هذه التشعبات الحياتية لتعلو وتيرة الشعر) تعلو مقتربة منه وهو يغسلها بضوئه ، فتشف منجذبة اليه»(٣٤) ، فهذه اللغة جزء من عالم الشخصية القصصية ، اذ لم يعد بمقدورنا ونحن نتمثل النص جعل «العالم الخارجي معزولاً عن اللغة التي تصفه»(٣٥) .

ان ما يزيد من جمال النصوص قدرة القاصة وهي تؤرخ لواقعها المعيش بلمسات سحرية نافذة ، على الخروج من صرامة القوانين القصصية ، فهي تمس الجرح على مهل بأنامل رقيقة خائفة ، لا تخدش ولا تجرح فهي جزء من خارطة التحول الهادئ والجدية في القصة اليمنية المعاصرة ، اذ تخرج من شتاء قوانين النص الصارم لتدلف إلى ربيع الاسلوب والصياغة الرؤيوية وربما تجاوزت هذا الوصف لتصل إلى صيف الروح المتأجج ، والقاصة تعالج مشكلة حياتية على وفق دفق ادبي ينتشل الحياة من قوامها المبتذل ليرتقي بها إلى مصاف المعالجات الكبرى ، التي تعد ميدان الادب الخالد على وفق ذكاء بين وحساسية عالية .

ومثل هذا الاسلوب والمخاتلة نجده بقوة عند الشاعرة والقاصة نبيلة الزبير ، ففي قصتها (القراءة الاخيرة للعتمة) تكشف القاصة عن شخصية ضعيفة لرجل ازاء امرآة ، فهما (لاول مرة يدخلان معطف السواد ، ستغلق عليهما الاستار هي تفتح ازرار الليل ، ويغلقها سكوته) (٣٦) .

على ان قدرات القاصة لا يتوقف عند حساسية اللغة وقدراتها المخاتلة ، المواربة – وان كانت ميزتها الاولى التي مكنتها من الدخول إلى المحرم المنوع – وانما تتعمد اجتراح اسلوبية قصصية يطلق عليها ادورد خراط «الحساسية الجديدة»(٣٦) ، التي لا تتوقف عند طروحات القص التقليدي ، وانما تخلق عالمها القصصي على وفق رؤى جديدة استقتها من الحياة نفسها ، فهي ترفض ايقونات الحبكة والحدث اللذين قد لا يصلحان لمثل هذه (المقاصات) القصيرة جداً ، فلا حوار ولا راوي متقلب الوجوه ، يفرض مقولاته ويفسر ، او يتماهى في اهاب الشخصيات .

فقصصها اشبه بالومضات الخاطفة ، التي تلقي الضوء على حين غرة لتعود إلى ظلام الحياة ثانية ، فهي تتلبس الشخصية في عمق الازمة او المفارقة لتدلف من خلالها إلى موضوعة حية ، نلتقيها في حياتنا كل يوم عشرات ، المرات لكننا لا نلتفت إلى ما فيها من بؤر تأزم .

على ان القاصة تعتمد في صياغتها القصصية على جعل قصتها قطعة من الحياة على وفق الفهم القصصي القديم ، لأن الحياة نفسها اصبحت نتفاً او شذرات حياتية منفصلة عن بعضها ، ولابد والحال هذه ان تتساوق الاساليب الادبية وتحولات الحياة ، فالقاصة تعمد إلى اصطياد (ذواتها) ، ولا اقول شخصياتها ، في لحظة تفجر الازمة النفسية او الجسدية وهي مكتملة التكوين – او هكذا تفترض – وهم في قمة الوعي ، لتكشف من خلال لغة المفارقة ، الانكسارات التي نعيشها كل يوم فنتغابى عنها ، فذواتها – وهذا ما يبرر التسمية – لا تمتلك قسمات او ملامح قصصية ؛، لانها ذوات عامة من فقراء الناس واغنيائهم ، متعلمهم وجاهلهم ، فهم رموز تكشف حالة المجتمع بأسره – او لنقل غالبيته – فضلاً عن انها ذوات إنسانية تعاني الازمات النفسية والجسدية معاً ، وغالباً ما تقود الثانية إلى الاولى ، اذ قليلاً ما تميز القاصة خصيصة حياتية ، كالعمر مثلاً ، فعدم التميز تستثمره القاصة لغايات تعبيرية ، تكشف من خلالها تواصل القهر الجماعي عبر الاجيال ، ففي اقصوصتها (الجدة – الحفيدة . وشم لموت وردي) تتمرى مأساة الثانية في الاولى(٣٨) ، ولكي تبقى الشخصية القصصية ذاتاً عامة فحسب ، لا تعلن القاصة عن اسمها او هويتها ، ولا حتى عن منظومتها الاجتماعية ، بل تعنى بالجانب العميق ، المضطرب ، المتداعي ، المتشقق او المنهار من هذه الذات

الانسانية ، لتكشف في نهاية المطاف عن اندحارها الحياتي على نحو كثيف من دون ان تقحم الاقصوصة بتفصيلات زائدة ، مستعينة بالشعر المضمن ، لما له من قدرات على دمج العالمين الواقعي والحلمي في وجود متكامل ، فالشعر يعين القاصة بوصفه (بؤرة هشة يتجاذبها طرفان)(٣٩) ، على تخليص عالمها من الترهل الحياتي الزائد . وبذلك تخلق عالماً من الوضوح بقدر ما فيه من الغموض الذي يتساوق وموضوعاتها المضببة . ففي احدى قصصها تعمد إلى التكرار الشعري بقدراته على نقل القصيدة من مرحلة إلى اخرى (كانت نتوءات غريبة ، ظهرت في مكان ما من جسدها ... اما هي فقد حاولت ان تتوارى وان تخفي تلك النتوءات ... لكن عيني امي كانتا معلقتين بتلك النتوءات التي احتلت مكاناً من جسدي)(٤٠) وهذا يؤكد تداخل الاجناس في هذا اللون القصصي الذي يقترب من مسارب الشعر ليصبح النص على وفق ما يراه ادورد الخراط تطريزاً شعرياً يستلهم فيض نبوأته الخاصة(٤١) ، هذه الكسر الشعرية تضخ في القصة غنىً اكبر ، تشع من خلالها معان غير مفصح عنها ، تؤدي رسالة شعورية هامة ، لكنها انفذ إلى مداخل القاريء ، قد لا يستطيع السرد القصصي ان يخترقها لوحده في وقت يحقق فيه امكانية رأب الصدع بين العالمين الواقعي والحلمي . فضلاً عما توفره من نقلات سريعة متدفقة تتيح للقاصة الولوج إلى الاعماق بضربات شعرية ساحرة . حين تدهمها روح الشعر وتأخذ بتلابيبها مطوحة بها بعيداً عن المحسوس غائرة بها إلى اعماق (العالم الداخلي للمتلقي)(٤٢) فالقصة القصيرة في احدى وجوهها قصيدة من لا يجيد كتابة الشعر ، ولذلك فقد تستغلق على المتلقي .

اما الزمن والمكان فقد ألغت القاصة وجودهما المحدد والمؤطر كي تنأى بقصصها عن التأطير من جهة ، وتمنح التجربة شمولية لا تحدها حدود وهما جزآن مهمان من تقنية الكتابة الحديثة التي تنزه القصة عن «التهدل وفرز كل فضول عنها ، وتطهيرها من القوالب المألوفة .. التي تجري على القلم مجرى كأنه لا واع»(٤٣) ، في حين لم تعن بالحدث على وفق سنن قصصية قديمة ؛ لان الحدث عندها ليس اكثر من حادثة جزئية دالة او لقطة لا يدرك شعريتها الا الاحساس المرهف . فضلاً عن ان القالب القصصي الذي تلبس هذه المقولات لا يحتمل «السببية الحديثة»(٤٤) ، التي لا تتحمله المقاصة او الاقصوصة التي تكتبها هدى العطاس ، ومع ان إبداع القاصة قد تمثل في لغتها المخاتلة وقدراتها على اختزان دلالات هائلة ، الا انها غالباً ما تضعف طاقاتها باعتمادها تفجر الاحساس من دون الالتفات إلى قوانينها التي تحط من شأن النسيج اللغوي «تصلبت عروق عينيها شهقتها انطلقت ... المنجل المكسور»(٤٥) .

واذا كانت القاصة اختطت لقلمها مجراه فانها تتخفى في احيان قليلة تحت معطف غيرها من الكاتبات اللائي انحرفت اقلامهن عن الطريق السوي فبدأن يعزفن معزوفة التضاد ، او لنقل محاولة تبادل الادوار مع الرجل ، الذي لا يؤكد منهج القاصة ، فهو نوع من التقمص غير الواعي(٤٦) وقد تكرر هذا المنظر في اكثر من قصة ، اذ اشار اليه الناقد الدكتور حاتم الصكر ، بوصفه منظراً يتسم بالجرأة(٤٧) .

(في الصباح ايقضته حرارة الشمس ... التفت جهتها في السرير ، ولكنها لم تكن هناك ... واندهش حين رأى ظرفاً مفتوحاً الى جواره ... تناوله وارتعش عندما برز داخله مبلغ نقدي) .

٤- ارهاصات الحياة وانكساراتها مادة القص عند نادية كوكباني

تنتمي نادية كوكباني إلى تيار ملاحقة الحياة بدقائقها الصغيرة ، مستكشفة من خلاله تلك النبضات الحية ، التي لا يفطن اليها سوى الحس المرهف المدعم بحساسية نقدية حادة . فالواقع برغم التطورات الفكرية والحضارية كلها يبقى مادة اولية يمتح منها الاديب موضوعته ، فهو المستودع الثر الذي يزود الادب بأساليب مستحدثة تتساوق ومتطلباته المتجددة فهي تعزف على وتر «الواقعية المتطورة»(٤٨) بتعبير الناقد الدكتور حاتم الصكر .

لقد انتهى زمن الواقعية التسجيلية التي تنحو بالادب صوب اعادة تصوير الواقع على نحو مماثل ، لكن للواقعية وجوه أخر لم تستنفد بعد ، والحياة قادرة على رفد الادب بمادة خام ،

فالحياة في تجدد مستمر ، ويبدو ان القصة القصيرة والشعر هما اسرع الانواع الادبية قدرة على استشعار هذه التبدلات المتلاحقة»(٤٩) ؛ لان الشعر كما هو معروف يسجل تحفزات النفس وتفجراتها – سلباً وايجاباً – فيما تستجلي القصة القصيرة شذرات الحياة وانفصام اللحظة ، وتبدلات الحس الجمعي ، فهي في جزء مهم منها لقطات حية من لحم الواقع ، اذ تعني بتقاطعات الحياة . وتقاطعات النفس مع الحياة . فهي اقدر الانواع الادبية على تجلي لحظة الانفصام والتصادم بين الداخل والخارج فهي (انفعال كامل وتام ومركز)(٥٠) ، وعلى وفق هذا التصور يمكن عدها قصيدة الحياة المعيشة في بعض نماذجها .

لم تنشغل نادية كوكباني في مجموعتها (تقشر غيم) بقضايا الواقع على نحو تقليدي ، بل راحت تثور لحظات الانكسار الضامرة – غير المرئية – لتبرزها على نحو قصصي شفاف .

فقصتها ذات نزعة حياتية مثخنة بالجراح ، اذ تعوم في تيار الحياة المتدفق ، مبتعدة عن قوالب قصصية تتخذ مسارها على نحو مماثل للحياة نفسها ، فهي تعيد ترتيب الحياة لتصطاد منها ما هو دال ومنحرف في مجرى ضيق من الوجود اليومي ، ومع ذلك فقصصها ليست مبتذلة او متداولة ، فلا تتقصد الظاهرة الاجتماعية المدانة على نحو مباشر وانما تسبح بحس مرهف رقعتها في وهاد الحس الجمعي ، مستعينة بتعبيرات بسيطة لكنها مفاجئة ، موظفة اياها توظيفاً فنياً يدهم غشاوة التراتبية الحياتية التي احالت هذه اللحظات إلى سديم في مجراها ، وافرغتها من دلالاتها المثيرة وسحريتها المختبئة ، انها توقفات عبر اللحظة الراهنة عبر المكان المتأكسد ، عبر تيارات الشعور الغافية ، فكم من لقطة لا تثير انتباه الانسان صنعت الكوكباني منها سراجاً تضيء به حياتنا المبتذلة ، بعد ان نزعت عنها قشرتها ، فقصصها تنتمي إلى لون من الادب يطلق عليه احمد المعلم «فن اللحظة الحاسمة واللقطة السريعة»(٥١) .

ما يميز تقولات «الكوكباني» الادبية تلك الانتقالات في مدارج الحياة ، اذ لم توقف قصصها على موضوعة واحدة ؛ لان الهم الذي يشغلها متنوع الوجوه وهو ما ابعد عنها التكرار والمداورة في الاسلوب .

لغة القاصة بسيطة تتشاكل وموضوعاتها ، لكنها ليست لغة فجّة او مبتذلة ، اذ تؤكد ادبيتها من خلال توافقها ومضمرها الذي تحتويه ، فاحدى ضرورات الفن ان تلتقي اللغة مع محمولها ؛ لان ذلك يعد جواز مرورها إلى المتلقي فمن دونه تفقد اللغة صميمية الاتصال ويصبح الانفصام بين الدال والمدلول امارة تورط . ان هذا التضامن بين الدال والمدلول في نتاج «كوكباني» قادها إلى استحضار لغة شخصياتها داخل السرد الذي هو ملك صرف للقاص(٥٢) .

وبذلك تعددت السياقات ، فاصبحت قصتها اكثر ألفة وأقرب إلى القصة الحوارية ، واصبح السرد اكثر قرباً من لغة الشخصيات منه إلى لغة السارد ، هذا التماهي بين اللغتين داخل المنظومة السردية حول السرد إلى نسيج حي عوض عن الحوار المفتقد ، وجعل لغة السرد تبدو طرية ، شابة كأنها اقتطعت من لحمة الحياة للتو . فضلاً عما اكتنزه السرد من تماهي في وجهات النظر وسط المنظومة السردية ، ففي قصة (خط سير) يندمج مخيال لغة الزوجة مع لغة الراوي ، من دون ان تتوقف حركة السرد الذي اتحف اللغة بحوارية نابضة بالحياة ، وجعلها بعيدة عن الجفاف والتصحر الذي غالباً ما يخلقه تراتب افعال الكينونة في لغة السرد التقليدية لتدلف اللغة من خلال هذا التماهي إلى المضمر اللغوي اليومي الذي ينهض بالعاطفة على نحو غير مصطنع فتتكشف المناطق العميقة في شخصياتها من دون اللجوء إلى استنطاق الشخوص فيظهر ما تحت الوعي شاخصاً حياً لا تزويق فيه ولا تنميق ، انها لغة اختراق الداخل واستكشاف ما هو خارج الوعي (يسبب له هذا اضافة إلى شجار زوجته فجوة في ميزانية الشهر لاضطراره لشراء ما نقص من البقالة بسعرها اللامعقول مقارنة بسعر سوق الجملة ... اما ولديها فقد رحمهما الله بقرب المدرسة من منزلها ... يشعر فيه بالنشوة والبائعون يتهافتون عليه كلاً لشراء ما لديه ، يمسك بهذه الدجاجة ... ويزن الاخرى ... حتى ينتهي به المطاف إلى المرأة صاحبة دكان الذباحة التي تشتري لزبائنها الدجاج الجيد حتى لا يخدعهم الباعة) .

في النص تظهر لغة الشخصية (صياغتها) مدمجة بلغة الراوي (فجوة في ميزانية الشهر – بسعرها اللا معقول – رحمهما الله – دكان الذباحة) من اجل تقريب الصورة وابراز وجهة نظر الشخصية في السرد ... وهذا اللون يسميه باختين (التهجين) في حين يطلق عليه جيرار جينيت الخطاب (الممول) او الخطاب (المنقول)(٥٣) ، اذ يحاول (الراوي) محاكاة صيغة كلام الشخصية لجعلها اقرب الى المتلقي .

وعلى وفق هذا الفهم تكشف (نادية الريمي) في قصتها (من الذاكرة) عن تحولات انسانية فاجعة ، تضرب اعماق الذات فتهشم الروح بعد ان حجرت الجسد (سألته : ما فعلت بغيابك ؟

كان رده مختصراً وعاماً ... وبحكم الفراغ الذي يحتويهما ، كانت مشتاقة لتعرف كل شيء عنه ... كانت مستعدة للتماهي معه حتى اخر لحظات وجودها ... لم يكن وارداً في حياتها قط ذلك الاحساس ، ترك في اعماقها رجفة في الذاكرة ، ... كان مرهقاً مثل ذلك الانتماء لشخص لم يكن ليعني لها شيئاً . شخص لا تعرف عنه سوى اسم من ملايين الاسماء ... ملامح كلما غابت عنها نسيتها وفشلت في استحضارها) (٥٤) .

وبقدر اقتراب لغة القاصة من لغة الحياة اليومية فانها تقترب من موضوعتها فلا تتملق في صياغتها ، ولا تنفلت بها بعيداً حيث اغوار الذات او تقاطعات الرؤية داخل الذات ، ذلك لان الحادثة التي تترصدها لا تتحمل الوعي بها ، فهي تمس الجرح ، لكنها لا تؤلمه ؛ لان انتقالاتها السريعة ولغتها التي تأتي على قدر كبير من الاقتصاد ، لا يتيحان فرصة الغوص في اعماق الذات او استبطان انكساراتها وتمثل صراعاتها ، انها بعبارة دقيقة ، قصة اللمحة الدالة ، ذات الفعالية التنبيهية ، قصة العصر الحديث التي لا تتوقف عند اخدود واحد ، فالحياة مجموعة اخاديد نتعثر بها كل يوم ، ولفرط غزارتها قد لا نشعر بها .

عند هذا الوصف تلتقي قصص عدة لكتاب ، جعلوا من مفردات الحياة مادتهم الاولى . وقد شكّل هذا المنحى تياراً قوياً غذى المشهد القصصي . ففي قصة (الغور) (لابراهيم الكاف) يعزف معزوفة الغدر ، والانانية ، والفردية التي حولت الانسان الى شبه انسان بمشاعر حيوانية ، اذ تتعملق الغريزة الحيوانية بفرديتها وانانيتها لتجتث ما في الانسان من (روح اجتماعية) فالثلاثة الذين خرجوا من اجل الكنز يتحولون الى واحد بعد ان قتل احدهم زميليه(٥٥) .

وفي قصة (قرص القناعة) (لأنتصار الحارث) تستعين القاصة بأقراص مبتكرة لوأد الرغبة في مساواة الاخرين لان بطلة قصتها لم تستطع كبح جماح رغبتها ، فهي الباحثة عن الحب ، لكن لا احد يمنحها اياه ، وكان عليها ان تفتش عن وسيلة ، وكان لا بد من العرّاف الذي دلها على قرص القناعة كي تنجو من إلحاح الذات (لا خيار لديك ، اما القرص واما العذاب المتواصل ... فهو جسر العبور الى عالم النسيان ، الى عالم لا يخفق قلبك بالحب الكبير الذي امعن فيه الناس ضرباً)(٢٦) .

اما (محاسن الحوتي) فتعزف على قيثارة تلك الفردية ، ولكن بوتر اخر اذ تحكي قصتها (امرأة في البحر) صراع امرأة تركها زوجها الى مثواه تاركاً لمكابداتها ثلاثة اطفال . فهي نهب لشهوة الرجال ، لكنها تصمد بتحدٍ انساني رجولي فريد ، لا يدعمها فيه سوى الله سبحانه ، والبحر الذي يعطي من دون مقابل . (قال اكبرهم ربما يؤذيك عمو (عكرة) ... انا اخاف عليك ، ردت خزيمة طالما هناك رب اقوى من كل (عكرة) ومن كل البشر فإني لا اخاف من احد ابداً ... ولكن اذا وجدت رجلاً كالبحر صدره واسع يعطي ولا ينتظر ... سأتزوجه)(٥٧) .

في النص تتكشف غربة المرأة (الانسان) ، فهي في محنتها امام الحاح (عترة) لم تذكر اخاً او انساناً ، لقد فعّلت تصالبها بقدرة الله وكرم البحر ... انها الفردية التي تلبست الانسان فلم يعد بأستطاعة المحتاج ان يتكل على اخيه الانسان .

وموضوعة الكوكباني نابعة بإجمالها من الواقع المحلي ، فهي ليست موضوعة مستجلبة ، وانما تستلهم الحياة اليومية لتسجل على نحو متميز تحولات الانسان اليمني الذي يعيش تغيراً مستمراً ، وهو تيار التحولات بعيداً عن التغريب والملاواة مع ادب الغرب الذي يتقاطع وطروحات حياته الخاصة ، انها معزوفة الحياة البسيطة ذات النكهة الجامعة بين سكونية المجتمع

واعرافه وحرارة التحفز المستقبلي.

ويبدو ان الحياة لدى الكوكباني او ما ترغب فيه من الحياة عزيز عليها فسجلته في قصصها ، بتلك اللمسات السحرية الضاربة في قدراتها على استشعار الوجود في ظل التراكمات المتعددة والارهاصات المتكررة التي توقعنا بها الايام . فقصصها ليست مساحات شاسعة من ليل و نهار تتكدس احداثها لتصبح في النهاية قطعة من الحياة لها بدايات وتشعبات ونهايات بما يجعلها اقرب ما تكون إلى رواية مضغوطة ، لان واقعيتها واقعية اللحظة الطرية التي تلامس ادق تفصيلات الحياة ، واقعية الشحنة العاطفية المنبزغة من جفاف الحياة . واقعية الشعر المتطاير ، من ديمومة الحياة وتراتبيتها .

ومن اجل تعميم اثار الفردية ، وكشف ابعادها الاجتماعية ، تتخذ القاصة من فاجعة احتلال العراق مادة لقصتها .

في قصتها (دمار شامل) تبتعد القاصة عن المقولة الخطابية وهي تتعرض لفاجعة احتلال بغداد ، اذ تجعل منها مناسبة لكشف حالة الضمور في الحس القومي ، والانفصال المصيري بين ابناء الامة الواحدة(٥٨) ، وهي تسجل حالة الغليان التي تتلبس الشهيدين في حمى القصف الهمجي ، انها لقطة ذكية لمصير الانسان العربي في لحظة المواجهة .

لقد فعلت الفردية فعلها على المستوى الفردي وقد فرضت هذه الفردية عزلة اجتماعية وقومية قادت في نهاية المطاف الى احتلال بلد بكامله .

اما قصتها (ضفائر) فتبرز تراتيبة الحياة وآليتها التي دفعت بالانسان إلى تلبد الاحساس بالاشياء والزمن ، اذ يضيع هباء في متوالية الركود الحياتي ، فولد في نهاية المطاف ذروة الصدام الحياتي . فالبحث عن الضفيرة انما هو بحث عن الزمن المنفلت . زمن الطفولة – البراءة ، لكن الزوج لم يدرك هذه الحقيقة معتقداً ان نوبة جنون قديم قد عاودتها ، جراء سقوطها من المرجوحة ايام صباها ، وعلى الوتيرة نفسها تشتغل (خط سير) و (حيرة) ، اما (سور خلفي وحديقة) فتسجل انعكاسات الاشياء على الفعل الانساني ، اذ يهدم الواقع المر ما انبتته الاحلام على نحو راقٍ وجميل ، في حين تستجير الشخصية بالماضي تخلصاً من قهر الحاضر في (عودة) ، فالماضي يتحول إلى لحظات استراحة يقي الشخصية من التدمير ، لتعاود التعامل مع القهر مرة اخرى . اما (ليلة باردة) و (القلادة) و (بقايا) فقد انشغلت جميعها بالعزف على وتر الحرمان الذي يفقد الحياة دفئها ، فضلاً عن انكسارات اللحظة الانسانية في خضم التغيير المستمر .

٥- ثنائية التضاد ومشغلات المتن السردي

هذا اليومي المتوالي اصبح يشكل تياراً بارزاً في مسار القصة القصيرة في اليمن ، لكن العزف عليه ليس بالضرورة ان يتماثل بين قاص واخر ولعل مجموعة ابراهيم الكاف (الصوت والصدى) تشكل الوجه الاخر لهذا التيار ، اذ تلتقي مجموعته مع مجموعة الكوكباني (تقشر غيم) في المسار نفسه ، فالكاف يشتغل على منظومة الحياة بجزيئاتها الخصبة او كسرها الصغيرة المعبئة شعراً . فالمجموعة تمتح من الواقع مستثمرة الصورة والصورة المضادة . انها ثنائية التضاد – ثنائية الداخل والخارج – الأنا والانت ، ولعل عنوان المجموعة (الصوت والصدى) واهداءها (الى التي تأتي ولا تأتي) يفصحان عن هذه التقنية ، انها قصصية الصدمة التي تتبرعم تحت طيات الواقع باتجاه الانسجام .

تنهض معظم قصص الكاف على اكتاف هذه المعادلة . فتقفز المفاجئة على اهاب المفارقة – التي غالباً ما تنهي خطى القص بغربة قصصية موحية ، وتظهر في قصصه الشخصيات المطعونة ، او التي تنز دماً طرياً لم يجف وشله ، فالتمزق والاحتراق خصيصتان تلازمان معظم قصص هذه المجموعة ، حتى لا تكاد واحدة منها تنفلت من قبضة هذه الثنائية المتضادة ، ولا نكاد نتذوق مذاق هذه اللعبة الفنية حتى ننتهي من السطر الاخير في كل قصة .

لغة ابراهيم الكاف سلسة تقود قارئها الى عوالمها بألفة نادرة ، فهي لا تتلوى لتدلج الى مجاهيل الذات ، وانما تلامس على نحو رشيق مساحات الجلد . فترطب تشققاته الجافة ، وهي لغة على قدر كبير من الاقتصاد ، تردفها مفاصل رقمية يتخذها القاص محطات انتقال زمنية ، كي لا يرهق القصة

ويجعلها تمتط لتتجاوز مساحات ضامرة من الزمن ، فهي تسير الى مبتغاها بخط مستقيم لا تكسره عوائق سردية او توقفات وصفية ، وغالباً ما تستعين قصة الكاف بلغة الحياة المعيشة بوصفها اداة تعبيرية مكثفة ، كالاغنية الشعبية والامثولة والمقولة الدارجة(٥٩) ، وهي تقنية يلجأ اليها التيار بوصفها اداة تمثيل للعالم الذي تتقصاه .

قصص الكاف تقف قريباً من دائرة الاحباط الحياتي والروحي والقيمي ، فتؤشر حالة الاستلاب التي يعاني منها انسان هذه المدينة او تلك القرية ، ابان مرحلة التحول التي تعيشها اليمن ، معتمداً تكتيكاً قصصياً معروفاً (هو تكتيك القص واللصق) (٦٠) بفاعليته العالية في التكثيف ، لتخليص نصه من الترهل والتهدل ، اذ يعمد الى تجميع الشذرات ذات الدلالة وجعلها صور متجاورة في لوحة قصصية تبدو في كثير من الاحيان وكأنها غير منسجمة في الظاهر ، لكن النسغ الذي يسري بداخلها يولد ألفتها الخاصة ، مستعيناً بالحوار الذي انحرف به عن مهمته القصصية ، فأتخذه وسيلة بنائية يسير من خلالها الحدث للوصول الى الثيمة حتى بدا في بعض المواطن ضعيفاً لا يقوى على اداء وظائفه القصصية ، اذ غالباً يثقل الحوار قصصه فيحيلها الى قصص ممسرحة ، لا تقدم مقولته على نحو شفاف موح ، او يجنح بها احياناً بعيداً عن غايتها ، لكن هذه الهنات لا تقلل من قيمة الاسلوب والتجربة التي يعتمدها القاص .

تستعين لغة الكاف بالشعر حيناً او الامثولة الشعبية وربما ترصدت الحكمة الشائعة في استهلالها ، متخطية لغة القص التقليدي الذي ينحو منحىً حركياً يؤثث عالم الفعل لاداء دوره السردي ، مما يؤدي بالقصة في بعض الاحيان الى استنزاف مضمرها ، او رفعه شعاراً قبل بدايتها . ففي قصة (الصوت والصدى) تبدأ على هذا النحو «قطار العصر يمضي والزمن غدار»(٦١) ويتكرر مقطع «في ذلك الصباح القاتم الكئيب قال ...» في بدايات مقاطع قصة «القارعة» ليدلف من خلاله في كل مقطع الى مقولة فكرية او حياتية ، تضخ أزمة الشخصية قبل بداية القصة . مما يضعف من فاعلية القراءة ، ويجعل القصة اقرب منها الى الخاطرة .

في قصة (هذيان) يستجمع القاص خلاصة مشكلته الحياتية وهو في جلسة خمر ، ليدور حوار بث الافكار ، وما ان يقفل راجعاً الى منزله (غرفته) حتى تكشف المفارقة ثنائية الحياة وتضادها ، ففي لحظات استمتاعه بأغنية ليلى مراد (حبيب الروح) يرتفع صوت احدهم من احدى العمارات تصاحبه جوقة مرددين (صبوحة خطبها نصيف) . مؤشراً طغيان العاطفة الفاسدة والذوق الاخرق . اما قصة (الصوت والصدى) فتسجل رفضها للحياة ونواميسها التي استشرت فيها حمى المال والسلطان والمرأة . هذا الرفض تسجله النهاية الفاجعة للشخصية ، حينما تستقيل من الوجود الحياتي مؤثرة عليه الراحة الابدية ، اذ تحاكم الشخصية ذاتها على اسس ادبية مستعينة بالضمير الذي يعبر عنها بوساطة (الأنا) بادئ الامر ، لكن التوافق بين (الأنا) المشخصة (الجسد) ، و (الأنا) العميقة (الروح) لا يستمر طويلاً ، فتتحول (الأنا) الى (أنت) في نسق درامي ينبئ عن تشقق الذات ، وتبدأ محاكمة (الجسد) عن طريقة (الأنا) العميقة . فتسقط عليها أدانتها .

اما قصة (الغور) فتحكي لوثة الانسان وانسياقه وراء جسده وانانيته المتضامنتين لقتل انسانيته . اذ يستخدم القاص تكتيك القصيدة الشعرية المدورة بهيكلها الهرمي الذي يبدأ من نقطة لينتهي اليها(٦٢) ، وهي تقنية تؤثث للديمومة والتكرار المستمرين ودوران الذات في حلقة متصلة الاطراف لا فكاك منها .

في قصة (الغور) يبدأ المقطع الثاني كاشفاً تصميم الشخصيات الثلاث على صعود الجبل للحصول على الكنز في حوار تضامني يبتعد عن صيغة الحوار القصصي الذي يفترض اضافة معلومة او اختلاف في الموقف ووجهات النظر(٦٣) ، وبعد الرحلة نحو الجبل ومقتل اثنين منهم على يد الثالث يبدأ المقطع الرابع مستعيداً بحرفيته (المقطع الثاني) مما يؤشر حالة العودة الى نقطة البداية . قصة (الخفي) تنبيء على نحو فاضح ضياع الانسان في لجّة الحياة وتكسر منظومات القيم العليا – بتأثير الحاجة ومتطلبات الحياة – التي كاد

ينفلت منها الى الابد وهو الذي ظل على مدى الرحلة الحياتية مؤمناً بمقولة امه : (كن صادقاً مع نفسك) . من بين هذه المثل وضغط الحياة تختار الشخصية طريقها حين تمثل له بطل (كافكا) الذي افاق من نومه فوجد نفسه حشرة ، فما كان منه – الشخصية – الا ان يصرخ مستنجداً بمن حوله (ساعدوني ... امسكوه ... ثم اخذ يركض على غير هدى ...) (٦٤) ، انه الهروب نحو النهاية المفجعة التي تسجل اعتراضها على الحياة .

في (الرغبة) يتمثل العجز في لجوئه الاجباري الى المرأة ، حين كان العام يلفظ انفاسه الاخيرة ، وكان الجمع محتشداً في البهو احتفالاً بقدوم العام الجديد ، اذ ينفلت من قبضتهم ليستلقي على سريره مانحاً نفسه فرصة التوحد مع الذات ، لكنها تداهمه محملة بالرغبة نفسها ، رغبة اللقاء الفطري الحر ، انها خلاصة ما ظل له كي يذكره بأنه ما زال يحيا .

على ان (الكاف) لم يكن متفرداً في هذا اللون من القص ، على الرغم من براعته فيه ، فعينه الثاقبة قادرة على التقاط ما هو متضاد ومتناقض في حياة المجتمع ، وعلى هذا النحو تستثمر (اروى عبدة عثمان) هذا المنحى في قصها (مؤتمر صحفي) اذ تضع رئيساً لمؤتمر صحفي امام الناس ليكشف عن (الازمة المفتعلة) الخاصة بغلاء الاسعار ، وانعدام الخبز ، والجوع ، والفاقة .

وبلقطات ذكية ماهرة تعري رجال السياسة الطارئين اذ حدد رئيس المؤتمر قبل الولوج اليه اهدافه ، فهو لم يأتِ الى المؤتمر للتوضيح ، بل للتلويح بالعصى الغليضة (ارتأينا ان نعقد هذا المؤتمر الصحفي المحلي العالمي ، اولاً وندحض الالسن المضادة التي اجتاحت البلاد مؤخراً ، هذا ثانياً ، اما ثالثاً واخيراً : ان نخرس كل المهاترات الاعلامية ...) (٦٥) .

والمتمعن في هذا النص يكتشف الالغام التي وضعتها القاصة على لسان رئيس المؤتمر ، اذ ادمج اولاً وثانياً في محمول واحد وهذا يكشف عن افلاس جعبته ، ثم تحديد الاهداف مسبقاً . وتركيزه في (ندحض ... ونخرس) على نيته المبيته اذا ما تجرأ احد على مواصلة الاحتجاج .

وبدلاً من لغة الاقناع والتوضيح في الكشف عن تداعيات الازمة يتخذ رئيس المؤتمر من (البالوعات) وامتلائها ، دليلاً مضاداً على موضوعته .

(...اننا نريد الحقيقة ولا غيرها ... سنرد عليهم رداً فاحماً وهو : اذا كانت البلاد تعاني من جوع وفاقة كما يزعمون ، فلماذا تنفجر البالوعات ...) (٦٦) .

وبلقطات مسرحية كيدية يقدم الراوي المشارك رئيس المؤتمر فهو على الدوام (يتنحنح ... فرد صوره العريض اخذ كاس الماء ... ارتشف رشفتين ... ويمط رقبته اكثر) (٦٧) .

هذا التركيز المستمر على حركة رئيس المؤتمر ، يكشف عن دواخله ، فهو مرة يملأ الفراغ الذي في رأسه ، ومرة يهدد ، واخرى يستجمع قواه وذاكرته ...

اما «ازهار فايع» فتتخذ من القطة وابنائها معادلاً موضوعياً لانسان اليمن .

ففي (لماذا تطرد ابناءها) يستغرب الصغير امساك القطة لابنائها بأسنانها ... ظناً منه بأنها تؤذيهم ولكن «ازهار فايع» تقلب المعادلة ... فرحيل الزوج من اجل ان يوفر للعائلة حياة افضل يحول الحياة الى فراغ وجحيم (ذات يوم كنت احدث زوجي عن سلوك القطة مع ابنائها . فقال ... او تظنين انها تؤلمهم ؟ لا انها لا تستعمل اسنانها بل شفاهها الرقيقة .

اه ... ياليته يعلم اليوم انه وضعني بين اسنان القدر وهو يظنها شفتيه ... ودّعني وهو يقول : (يجب ان اهاجر كي اوفر لكِ حياة افضل) ... تركني ورحل ! ولم يعرف انه كان الرحيل ... عاد طفلي يلاحق القطة ... في حين خطت على الارض دموع ساخنة هذا السؤال (الارض ام ... فلماذا تطرد ابناءها ... ؟!) (٦٨) .

٦- الواقعية الحلمية ... وتهشيم الماضي والحاضر

الاتجاه الاخر تمثله «هند هيثم» في قصتها (ملوك لسماء الاحلام والاماني) انه اتجاه يشكل تياراً يحيد عن الحياة وموجوداتها ، مستعيضاً عنها بالحلم الذي يؤثث النص على نحو مختلف ، انها الواقعية الحلمية ، التي تقيم معمارها الفني قريباً من الواقعية السحرية ، وربما نهلت من بعض نواميسها .

حينما نتفحص عالم (هند هيثم) نراه على غير ما نتوقع من كاتبة مبتدئة ، فهو عالم حلمي يشرّح العالم المعيش بقسوة ادبية لاذعة ، وهو احد المشغلين الاساسيين لتجربة الكاتبة اليمنية(٦٩) اذ يتشرب النص خطاياه مبرّزاً اياهاً على نحو هزلي مغرق في دمويته ، فلا مباشرة ولا زعيق ايدلوجيين ، فقد اتخذ من الحلم ستاراً للنفاذ الى العقل والروح لتعريتهما وفضح سوداوية الاعراف والثقافة التي اسستها السلطة السياسية عبر الزمن ، وهنا ترتفع براقع الجميع ليظهر الوجه الحقيقي لكل هذه المؤسسات – رسمية كانت ام اجتماعية – ببثورها المشوهة . ولعل العباءات التي تخلعها الشخصيات الثلاث في بداية القصة(٧٠) إشارة نصية لمضمر دلالي يحتويه على نحو واضح خطابها القصصي الذي يستهدف زعزعة العالم المرئي الذي يتمطى بكل لذيذ في رؤوسنا التي ادمنت القهر . ان استعانة القاصة بالحلم يعدّ اداة تعويضية تبعث الحرارة والدفء في عالم متحجر فقد انسانيته .

خصيصة هذه القاصة وعيها العميق بالاشياء بعيداً عن ظواهرها ، اذ تكشف عن تقاطعات الظاهرة – (الاشياء ومضمراتها) – ، فهي تملك وعي الظاهر والضامر عبر سلسلة من التجريدات المستمرة لرفع الاقنعة ، عن طريق اللهجة الدالة الساخرة حيناً ، او ادانة الدور او تهشيم الذات في احيان اخر ، فالجسد المغلف بالعباءة سرعان ما يلفظها لتبرز لغة الفتنة والجمال والحرية ، الاشياء عند القاصة رموز لقيم ، والاشكال براقع للتخفي ، والشخصيات اقنعة لرؤى وافكار ، فالاشكال الظاهرة ليست مستقرات يقينية ، بل هي توابع لقيم رسخت وجودها عبر تراكم زمني طويل ، فشخصت للعيان ، بينما استمرت الفواعل الحقيقية تحت مسمياتها وظواهرها ، فأبو نؤاس والمتنبي رمزان للقهر الثقافي المتواطئ مع (عبد الملك وهشام وسليمان والحجاج) وان اختلفت العصور وهم جميعاً رموز للقهر السياسي – كما عبرت عنه الكاتبة – .

(ملوك ...) قصة اندثار الامل لمرحلة تاريخية في مجتمعنا الكبير ، فهي تبدأ بالحلم لتنتهي به نهاية مفجعة (رفعت سماء الغطاء حتى عنقي ... امسكت بطرف الغطاء بحزم وغطيت رأسي دافئة وجهي في مسند الظهر ، وغبت انشد راحة مستحيلة في مكان ما)(٧١) ، في حين (فرت خولة مع جندي مارينز عملاق ... تزوجت خولة بجون مالرون في كنيسة الأ ناجيل الاربعة بولاية الأياما الامريكية ... وعلى عكس ما توقع الجميع ظهر سيف الدولة في حفل استقبال تسعة عشر سفيراً جديداً ... وقال ان خولة تزوجت الجندي الذي فرت معه حسب شرعه وان زواجها شرعي مائة بالمائة ولا تشوبه كذا شبهة ، وخولة اثبتت انها فعلاً «بنت عرب» «من صلب» «شيوخ عرب» فحافظت على نفسها وفرت مع جندي مارينز صديق يحمي ارضنا(٧٢) .

في هذه القصة يتحاور اكثر من تيار فني لبناء هيكلها . فالتعبيرية تأخذ بزمام بعض المشاهد والاحداث ، فيما يأخذ التجريد نصيبه من البعض الاخر ، ويأتي ادب اللامعقول احتجاجاً ورفضاً لعالم يسود فيه اللامعقول .

انها قصة الادانة السياسية لرموز سياسية غلفت اسماعنا بنشيد اليقظة ، لكنها سورت حياتنا بالسوط لتضمن لنفسها هروباً مصيرياً في جزر الاعداء ، لكن هذا الهروب الموهوم لا ينجو من مؤامرة مصممة باتقان نفذها السياسي العالمي الكبير ، اذ تتوارد اخبار نهايات فاجعة لهؤلاء الساسة .

فهي قصة رثاء الذات المضطهدة من قبل الساسة ورثاء الساسة المضطهدين من قبل السياسة العالمية المهيمنة .

الحكاية فنطازية لا تربطها روابط موضوعية او عقلية ، انها مزج حر بين عالمين تاريخي انفلت من قبضة الزمن فشف عن مضمره البعيد ، ومعيشي يتفتت هو الاخر وينفلت من المنطق ، كلاهما متفتت ومنفلت ، يضيع فيهما الانسان / الفرد ، والانسان الجماعة على صدامية الاعلى / الادنى ، فالاول تسحقه صدامية التسلط ضد الادنى ممثلاً بالرموز السياسية وملحقاتها الثقافية والاجتماعية (عبد الملك ، وهشام ، وسيف الدولة ، والمتنبي ، وابو نواس) والثاني صدامية التسلط المستلب تجاه الاخر البعيد ، اذ يرى تسلطيته مسحة سحرية تعوضه ذلك الاستلاب الذي طال ارادته .

انها قصة الزيف الذي جعل من سيبويه ذلك الرمز الثقافي عالماً

فيزيائياً يستقبل الجوائز من ارقى المنتديات الادبية المسيسة ، فيما جعل من المتنبي مجهز اغانٍ (لهز البطن) يستحوذ على اسماع العالم كله فلا يبقى طريقاً لمغنٍ لا يتخذ من اشعاره مادة لأغانيه .

شفرات هذه القصة الطويلة ليست مبتذلة وليست مستغلقة ، وان استعصت في بعض ارموزاتها على الفك ، ففي تراكماتها الاشارية تتفتح الالغاز ؛ لانها تحتوي على مناطق اضاءة – متوهجة- حية – مفصحة تقود الى مجاهل ملغزتها ، فالقاصة تستدعي شخصياتها واحداثها في اطار تهكمي وسخرية مريرة ، في جوّ من الدعابة بين الصديقات مما يجعل الاثر وكأنه (كوميديا سوداء) اذ تتكدس المواقف على نحوٍ فنتازي ، قد لا يقبله العقل الواقعي ، لكنه مدرك بسخريته المرة .

تشرع القاصة في بناء تكتيكها الخاص على نحوٍ سردي تقليدي اول الامر ، ثم تنفلت من تراتبية الاداء نحو سياحة مراوغة على وفق رؤية حلمية تستجمع رموز الماضي لتغرسهم في لجة الحاضر ، في لحمة سردية مفتتة من خلال رمزية التعبير ، ومسرحة الصيغ ، وشعرية التخيل ، لتفجر الاحساس الممرغ المر بالذل والمهانة ، ضابطها الاساس ذلك العزف على نغمة التضاد بين طبقتين : الاولى ماثلة في الاذهان ، والاخرى راقدة تحت بهرجة الصور الموروثة ، منبئة وكاشفة عن الصورة وظلها غير المتماثلتين ، فالصورة الذهنية لهذه الشخصيات يتم تهشيمها بوساطة الفعل الذي تمارسه ، وهو فعل تلتصق به رائحة الخيانة والغدر ، فدوافع سيبويه (كانت شعوبية بحتة ... جعل علم النحو صعباً لينفر الناس منه ومن اللغة العربية) (٧٣) .

ولعل كثرة الصدمات التي توجهها القاصة لقناعاتنا ، وتحويل الذهن الى نقيض ما استقر عليه ، واقحام القاريء في دائرة من التوقع ومن ثم مفاجئته بما هو نقيض تماماً هو ما ادخل القصة في خانة السريالية(٧٤) وادب اللامعقول ، انها قصة انفلات الذات ، والاحساس ، والعقل من منطقة القهر المتراكم ، من زنزانات جريمة التدجين ، تدجين العقل والعاطفة ، وترويض الغالبية ، ومن ثم التنكيل بها ، مع ضمان قبولها ورضاها ، لا بل ممارستها لهذه الوظيفة والدفاع عنها بعد تغيب حاستها الانسانية ، فمعلمة الصف ومديرة المدرسة تصبحان احدى ادوات هذا الترويض ، الذي طالهما قبل غيرهما ، ولكنهما يمارسانه بقناعة واخلاص(٧٥) .

لقد هشمت القاصة بتفسيراتها الساخرة هذه المنظومات واسقطت جل رموزها ، اذ حولتها – في بعض نماذجها – الى دمى تتحرك على وفق ارادة غيرها ، وهي التي تحاول صياغة الاخر وجعله دمية بيدها فسيبويه يكتب اغنية لحبيبته يقول فيها :

اللّه خلق البنات الصغيرات / لنا / لنربيهن / ونعتني بهن / ونحبهن / وحين يكبرن / نتزوجهن / ونعلقهن للزينة(٧٦) .

لكن اماني هذه المكافحة من اجل انسانيتها تحول الرجل الى قطعة للزينة بعد ان تزوجته(٧٧) وهي اشارة بليغة لواقع الرجل في الحياة المعيشة ، يأتي هذا التهشيم للنماذج الرسمية بوساطة الصبايا الاربع ، فكل واحدة تمارس دورها باتجاه المجتمع المتسلط ، مجتمع السياسة ، والثقافة ، والرجولة . ومع ان المصير الذي طال حياتهن انحرف عن الاماني والاهداف فطالهم ما طال المجتمع من تدمير روحي ، الا انهن في الوقت نفسه مارسن فعل التحطيم لبراويز كانت محرمة اللمس ، في اشارة دالة على ان جيلاً جديداً قد يبدأ من حيث انتهت المواجهة ، فيتم تصحيح المسار ، فهذه المجموعة التي تمثل واقع المرأة عامة ارتضت لنفسها ان تكون الضحية بتماهيها وبنية المجتمع من اجل فرض منطقها ورؤيتها . يقول جوناثان كالير : «فالقصص تحث اعضاء المجموعات المهشمة او المضطهدة تاريخياً على التماهي ... وتعمل على جعل المجموعة مجموعة بأن تتوضح لهم من يكونون او ما قد يكونون عليه»(٧٨) .

القصة اشارية ، باذخة في لسعاتها ، تعالج العديد من النظم الحياتية ، ترصد ما يمر في طريقها من انحراف ، لكنها لا تتوقف عند أي منها ، فقد تعاملت مع الناتيء على وفق اشارات شعرية تمس المنظومة مساً ليناً اذ تعرضت لـ (العادات والتقاليد ، الزي النسوي انظمة المدرسة – الرقابة الابوية القاسية – تعدد الزوجات – تسكع الصبية – المكياج – الهجرة – ازدواجية الانسان – تزوير الحقائق ودور الاعلام المخادع – تهريب الاموال الى الخارج وعدم استثمارها لبناء

الوطن – السياسات المكبلة – خيانة الاوطان، كم الافواه ومصادرة الحريات ، القات) (٧٩) ، وهي مشكلات حياتية شاملة يصعب على القصة ادراجها في محمولها النصي ، لان كلاً منها تشكل مادة يمكن استثمارها لكتابة قصة . مما جعل القصة كأنها على علاقة ما بأدب الرحلات الذي يسجل كل صغيرة وكبيرة ، وهذه سمة شمولية في المعالجة تحاول تشريح الحياة بكل تفصيلاتها ومشكلاتها مما يرهق القصة . قصيرة كانت ام طويلة ، ويجعلها في دائرة من التشتت وعدم القدرة على التركيز ، وهو مطب يقع فيه الكثير من الكتاب في مراحلهم الاولى ، اذ يحشرون كل ما في رؤوسهم في نص واحد .

ان توافر هذا الكم من المشكلات ، وعدم التعمق في ايجاد الحلول هو اثر من اثار التعبيرية التي لا تكلف الاديب وضع حلول لمشكلاته لان همه «ان يمس الخلل ويجسده وعلى الاخرين المساهمة في الحل او طرح البديل(٨٠) مع اقتراب القصة من الاحجية او الالغاز المحيرة احياناً .

ولكي تستكمل هذه القراءة اهدافها لابد من تفحص اداة القاصة ، لمعرفة مساحة وعيها بهذه الادوات ، فهي احدى وسائل القاص لابلاغ رسالته ، ان اول الملاحظات التي تسترعي الانتباه هي انفلات القاصة من حصار القوانين الروائية وهي التي تحتم على الاشكال ان تكون مطابقة للبنى الفكرية التي تحملها(٨١) .

تحدد القاصة مكانين فسيحين – الشرق ، والغرب – لم تؤثثهما على نحو قصصي فتشكل الشرق عبر رؤية زمنية تستلهم الماضي العريق والحاضر المعطوب ، اما الغرب فيضج بانهياره الاخلاقي ، وهما رمزان لحضارتين وفكرتين ، فالغرب يحاول استلاب الشرق وتغليفه بحضارته المادية . فالمكان على وفق هذا الوصف معطى دلالي ، يحتوي الشخصيات بدلالاته فهو الشخصية الرئيسة ، اذ يحتوي معظم الشخصيات ويجهزها بكينونتها ، انه بعبارة (ادورد خراط) «الشخصية الهيكلية التي تظم وتحيط بكل هذه الاصوات»(٨٢) .

فالشخصيات التي تريد القاصة تهشيمها تتجه بها في لحظة تعملقها الكاذب صوب امريكا او اوربا ... ومن ثم تكشف عن المصير الذي تؤول اليه بعد رحلة الغرق الساحرة ، اذ غالباً ما تنتهي هذه الشخصيات بالفاجعة(٨٣) . وهنا تضع القاصة هذه الشخصيات في دائرة الادانة المزدوجة بوصفها – الشخصيات – اقنعة لسلوكيات وافكار مزيفة وعدّ الغرب اداة استلاب روحي واخلاقي ، اذ تحولت معظم الشخصيات التي وصلته إلى مسخ تغير شكلها كل ساعة(٨٤) .

اما الزمن فهو متكسر لا اثر فيه للتراتب ، انه زمن كلي يستجمع الحاضر والماضي في ايقونة نفسية شاملة .

وقد هيمن الماضي برموزه ، في حين كرس الحاضر وجوده من خلال الاحداث والمسميات ونسيج الحياة الاجتماعية . وقد فرض الماضي حضوره على الحاضر ، اذ رسخ منظوماته الفكرية والقيمية ، فأصبح الحاضر تابعاً له ، لتبدو ثورة الشخصيات وكأنها موجهة ضد الماضي بقيمه وطروحاته . ولهذا فالزمن نفسي لا حقيقي تستشعره الشخصيات بوعيها الذي يتنافر وما تريد ان ترسخه عنوة . فالماضي بما رسخه من قيم يمد كفه لاغتيال الحاضر او اسره . فالقصة حلمية مركبة ، فالحلم منبثق من الحلم . حلم المستقبل المنفلت من قبضة الماضي ، لقد اتخذ الاطار القصصي من الحلم وسيلة لبث مقولته . فهو نص يتوسل بالحداثة في بنائه ورؤيته الحليمة المتواصلة ، وهذه الحلمية تؤكد صعوبة المسار وطوله .

وتسجل القاصة ادانتها للماضي والحاضر بوصفهما وجهين للزمن المستلب ، تأتي الادانة مرمزة اذ تتدحرج رموز الماضي والحاضر إلى الهاوية من خلال المصير الذي آلت اليه جميع الشخصيات .

على وفق هذه التقنية المركبة والمربكة احياناً والمشتتة لصياغتها تقوم القصة . فهي تقنية شعرية تتخذ من اسلوب القناع طريقاً لادانة ما يصعب ادانته علناً . انها لون اخر من تشغيل (المسكوت عنه) .

اما الشخصيات فهي ليست شخصيات تقليدية تعيش الحياة ، انها رموز تستبدل دمها بافكار تمدها بالحياة القصصية . اذ تخطت عالمها الانساني لتغدو قيماً ، ولهذا لا يمكن محاكمتها انسانياً ، فكل شخصية تبرر وجودها بوصفها اداة لفكرة ، فالقصة على وفق هذا الوصف تنتمي

إلى تيار رواية الافكار التي برع (الدوس هكسلي) في بنائها ، وربما جنحت في بعض شخصياتها صوب منظومة الرواية الجديدة التي تعد الانسان رقماً او شيئاً لا يختلف كثيراً عن غيره من الموجودات(٨٥) ، لان مثل هذا البناء لا يتسع لاشعاعات الرموز ودلالاتها ، ولهذا كان عالم القصة عالماً ينسجم إلى حدٍ بعيد مع الافكار المتطايرة ، وعليه فان جميع الشخصيات – عدا الشخصيات النسوية الاربع – انما هي شخوص ، دلالات ، شفرات لا توفر الحد الادنى من موصفات الشخصية الانسانية النابضة بالحياة ، انها الديكور الذي يؤثث القصة ويمسرحها . اما الاحداث فتخيلية تجنح في كثير من مفاصلها نحو الحكائية التي تتيح للقاص فرص القفز والقطع والقدرية .

اما هيكلية القصة فقد نأت بها بعيداً عن عالم القص المعروف اذ زاوجت القاصة بين حضورها وحضور نصها عبر مفاصل ، تحمل عنوانين الاول هو عنوان القاصة فجعلته ابواباً بتسميات دالة على مضمونها النصي في حين جنحت بالاخر نحو عنونة نصية تتضامن من عنوانها الاول كما في (باب السماء والطرد منها) و (نص من يحاول ان يحاول التمرد على قدره) (فالتقاعس والتسويف واضحان في هذه العنونة الفرعية) وهي عنونة اضنها تقدم ابتكاراً او تفرق بين مضمرين . فكل منهما يضامن الاخر في تفوهاته الظاهرة والضامرة ، وكان بإمكان القاصة ان تؤكد هذين العنوانين من خلال تضاد بين الظاهر والضامر ، لتؤسس مشروعية هاتين التسميتين .

واذا كانت اللغة عند «هدى العطاس» هي ممرها نحو المسكوت عنه في قصتها (لأنها) فإن التقنية المركبة التي تستعين باللغة المضببة هي وسيلة «هند هيثم» لاختراق جدار المسكوت عنه ، بتقاطعات فنطازية يلعب الخيال الفسيح دوراً هاماً في تشتيت الانتباه والتملص من المسآءلة .

على وفق هذا النهج في تهميش الماضي والحاضر يتعاضد عدد غير قليل من القصص ؛ لان هدم هذين الصرحين وادانتهما لابد ان يتوافر على بديل ، هو المستقبل ، وان احجمت معظم القصص عن ترسيم ملامحه .

في قصة (رحم افلاطون) وللعنوان صلة بالمتن السردي «لنبيلة الكبسي» يتخيل الجنين الموهوم بأنه سيصبح ملكاً يبني الحياة على وفق ما يريد ، وكأن الجنين يرفض الماضي والحاضر ، وقد اوهمه حلمه بأن المستقبل قد يكتفي بنفسه ، وقد نسي او تناسى بأن المستقبل ابن الحاضر وحفيد الماضي ... لكنه يسقط في شرنقة احلامه الموهومة . فيتبخر الحلم (تروح وتجئ وجوه مختلفة الملامح ناظرة لي :

- الانني الملك المخدوع الطريد الساقط الى هنا تبتسمين !! ...
وددت ان اتحرر وأفرّ ... فلم اعد الى أي تاج ، ولكنني فقدت مصادر قوتي) (٨٦) .

وعلى النمط نفسه من التقريب والترميز تسير قصة (عرش البنات) للقاصة افراح الصديق ، وهو هروب من الواقع ، فقد (جاء ، يتربع على عرش البنات ، كانت عيناه خلفيتين ... هيا جاء دورك .

- انا لماذا ؟ لم اكمل بعد الالف من عمري ، ولم ابلغ سن الطفولة ... في ذاكرته يصف الاشياء بغير مسمياتها ...
لابد لك من المجيء معي ، فهناك غد ينتظرك ، لقد اوصاني بأن لا اتأخر فهو في شوق اليك . وستبقين معه كما انت – طفلة – حتى بعد المليون)(٨٧) .

انه هروب الى المستقبل ولا شيء للماضي والحاضر ولعل هذا القفز والهروب الى المستقبل بهذه الكيفية المغرقة في الترميز والتغريب تكشف عن ضمور الماضي وغوغائية الحاضر ... انه قطع للحبل السري المرتبط بهذين الزمنين اذ لا جدوى منهما اذا ما فكرنا بالمستقبل . لان ثقليهما سيفرغان المستقبل من الحلم المرجو .

٧- المخفي والمتجسد عبر ثنائية الداخل / الخارج في قصص نبيلة الزبير

لا تنسى نبيلة الزبير انها شاعرة في المقام الاول ، فكتاباتها الروائية والقصصية لا تبتعد كثيراً عن اجواء القصيدة وتقنياتها الفنية ، فهي تؤسس لبعض قصصها على نحوسردي اول الامر ، ثم تتقافز جملها وانثيالاتها اللغوية مبتعدة عن دائرة السرد ، لتدلف إلى عالم الوجدان اذ تنفجر الاحاسيس وتتلاطم ، ولعل الصلة الوثيقة بين القصة القصيرة

والشعر ، فضلاً عن كونها شاعرة هي المسؤولة عن تداخل هذين اللونين ، ف (الشعر والقصة توأم حملته ام واحدة هي التجربة الفنية في اسمى لحظات الابداع والشفاهية) (٨٨) التي ولدا من رحمها نوعين ادبيين يتقصيان المناطق المستترة من الوجدان الانساني ، وبهذا التداخل يغني كل منهما الاخر .

تحتاج قصص نبيلة الزبير إلى رؤية في القراءة وتدبر في المعاينة ؛ لانها تشغل قارئها بلقطات متناثرة وانتقالات شعرية مفاجئة ، قد تبدو تلك اللقطات غير منسجمة باديء الامر ، لان روابطها الخارجية الموضوعية غير متحققة ، اذ لا بد من احالتها إلى ما انعكست عنه من مشاعر واحاسيس ، فهي لقطات اشارية ولوحات تعبيرية ، رابطها الاساس تلك الدلالات العميقة التي تختزنها ، فضلاً عن استعمالها المكثف للغة الشعر الضبابية ، مما يربك القاريء احياناً ويجعله يحوم في متاهات اللغة واللقطات المتنافرة .

ان هذا الوصف لا يلغي مشروعية حضور الشعر في القصة والرواية ؛ لان انشغال القصة بالعالم الموضوعي الصرف يحولها إلى ادب يقرأ لمرة واحدة فقط ، اذ يصبح اثراً استنزفت دماؤه واصبح جثة هامدة ، لقد انتهى عصر القصة التي تحاكي الحياة على نحو فوتوغرافي ، وجاء دور (القصة القصيرة) التي تستعين بالحلم لاضاءة العالم الموضوعي ، ولابد من الشعر في كل قصة ، فهو السبيل إلى حياة اطول فبوساطته تمارس القصة غواية المتلقي اذ تجرجر اقدامه نحو منطقة الحلم التي تقف حائلاً بين المرء وتبلد الاحاسيس ، لاسيما ان عالم اليوم اصبح عالماً صدئاً قادراً على تدجين الانسان وتحويله إلى آلة تدور في اطار الحياة .

ولا ندري هل يحق لنا ان نصف لغة الزبير ، بانها لغة متصابية ، فبقدر ما فيها من عقلنة ، استجابة لموضوعية السرد ، فيها من النزق الشعري المتطاير على جنباتها ، لتكوين ذلك العالم الموضوعي بشذرات الاحساس المرهف .

ان ولوج القصة القصيرة إلى دائرة الشعر يستدعي لغة قافزة ، مقامرة ببعض الوضوح ، ومتطايرة ، وموغلة في الاعماق قادرة على تحريك المياه الراكدة منذ قرون ، وهي لغة تتواءم وطبيعة القصة القصيرة ذات النزعة التشريحية ، لما بين الشعر والقصة من صلات ، فكلاهما يتقصى لحظة الانكسار الداخلي والصدام بين الداخل والخارج ، وكلاهما يعبر عن الوجدان الفردي في المقام الاولى ، فهو جزء اصيل يشكل اساساً للرؤية الجمعية ، وكلاهما يتقصى تقاطعات الذات مع عالمها الذي تحيا فيه .

نبيلة الزبير لا تنشغل بالظاهر ؛ لانه ميدان القاص العادي ، اما هي فهمها الغاطس الذي يحرك الظاهر ويبرزه على نحو مبهم اذا ما قيس بالمقاييس الواقعية التي تفترض ترابط الحوادث على اسس منطقية ، الظاهر لديها مرآة عاكسة للداخل المتوثب وان كان مكبوتاً . من هنا كثرت انتقالاتها الاسلوبية ، ولقطاتها المكانية ، وتداعياتها الشعورية ، وانثيالاتها اللغوية ، فتناوبت لغتها بين الفعلية والحركية ، التي تؤسس عالم الحدث بمرتكزاته الموضوعية ، ولغة البوح التي تداعب الاحاسيس والمشاعر ، وتدفع بها إلى تمثل العالم المرئي على نحو عدائي يفضح زيفه الشعر ، انها لغة تمس حيناً ، وتضرب حيناً ، وتفجر حيناً اخر ، (تتراخى قبضته على المفتاح . يظل يدس يده إلى جيبه ، يطمئن على شقة اللذة والحرية ، انها في جيبه . يمشط اسنان المفتاح براحة يده)(٨٩) ، (نهضت من مقعدها . بصقت نظرتها في المقعد الذي اصبح فارغاً . كم لبث هذا المقعد المخدوع) (٩٠) وقد تهدأ قليلاً لكنها ابداً لن تتواطأ ، انها لغة مهدورة الدم لدى القاريء العادي الكسول ، اما عند القاريء صاحب الحساسية الشعرية فتبقى اثيرة ، تتفجر عبقريتها عبر تمفصلاتها وقفزاتها المتوالية ؛ لانها تضرب وتتوارى بين احراش المفاصل السردية ذات الوظيفة البنائية ، صعوبة التوغل في عالم نبيلة الزبير القصصي مصدره ذلك التداخل المستمر بين عالم الشعر وعالم القصة ، وما يفرضه كل منها . بين هذين العالمين والمستويين من اللغة القصصية السردية والشعورية والشعرية يضيع القاريء احياناً في متاهة التحول المستمر ، اذ ما يكاد القاريء ينظم رؤيته لاستقبال المنظومة السردية وتأثيثها في مخيلته ، حتى تداهمه لغة الشعر برمزيتها الموغلة البعيدة وحلميتها ، وانحرافها ، مما يفرض عليه ان يتجهز بحاستين في آن

واحد ، حاسة تقمص اللحظة الشعرية وتحويلها إلى محطة لاستقبال العالم الموضوعي القصصي ، عالم النثر بوقائعيته المنضبطة ، وعالم الشعر بحريته المفرطة ، بين هذين العالمين المتباعدين في التلقي قد يخسر القاريء امكانية المصاهرة بينهما ، فيفقد احدهما او كليهما معاً ، ولما كانت القصة عند نبيلة الزبير عالماً مؤثثاً على نحو متعاضد بين طرفي هذه المعادلة ، فان انفلات احدهما من قبضة القاريء يضيع العالم القصصي بأسره ؛ لان العالم الشعري لا يتحقق الا اذا دخل منطقة زلقة بين (الفهم واللافهم)(٩١) كما يقول جان كوهين ، وهذا الوصف يلغي (ملموسية السرد الروائي وتعييناته المحدودة واحداثه ، اذا كثيراً ما تنجز الزبير برنامج السرد في رواياتها عبر اللغة وفي حدود الوصف وليس عبر المواقف او الافعال او الاحداث)(٩٢) . على وفق هذا الوصف الذي تمتعت به قصص نبيلة الزبير ، اصبح قارئها قارئاً خاصاً ، عليه ان يملك من الحساسية الشعرية ما يوازي امتلاكه للذائقة القصصية ، كي يصل إلى جوهر القصة وما تحفل به من افق شعري تطرزه لوحات الواقع ، فهذا القاريء وحده الأقدر على تقريب الفارق في المنطقة اللغوية التي يتحرك فيها كل من الشعر والنثر(٩٣) ؛ ذلك لان الجنس الادبي يعد احد موجهات القراءة(٩٤) ولكي يصل القاريء إلى جوهر فعل هذه النصوص لابد له من (تخطي الموّجه الجنسي للنص) (٩٥) وهذا ما لا يتأتى لاي قاريء ، انه قارئ خاص يستطيع ان يقرأ الشعر كما يمكنه ان يقرأ النثر . يقول شولتز : (ينبغي ان يكون داخل كل قارئ شعر قارئ نثر)(٩٦) هذا في حال قارئ الشعر فكيف اذا كان النوع الاساسي هو القصة التي تتخذ من الشعر اسلوباً ووسيلة لبلوغ غايتها ؟

في قصص نبيلة الزبير تسيل المشاعر ، وتنثال الرؤى ، وتتراكم فوق بعضها على نحو غزير يشبه تراكمات ندف الثلج فوق بعضها ، فتتكدس طبقات تخفي ما تحتها من طبقات سابقة لها ، انها لحظات متراكمة على نحو سريع ، ولابد لمن يحاول فهم قصصها ، ان يعيش كل لحظة بوقتها ويختزن مضمرها في ذاكرته ، كي يقدر على ربط هذه التراكمات التي تشكل القصة ، وبهذه الطريقة يتم تثوير دلالاتها كافة ، والتي لا تتضح هويتها الا بعد ربطها بالطبقة الثلجية التي تسبقها والتي تليها ، فنبيلة تجزّيء الحركة الواحدة لتصبح مجموعة من الحركيات الدقيقة المبهمة اذا ما فحصت لوحدها . وهذه الحركية الجزئية لها انعكاساتها الشعورية والنفسية المرتبطة بظاهرة ما .

في (لعبة جانبية) احدى قصص المجموعة القصصية (رقصت في الصخر) تتحول الدوافع الشعورية والاحاسيس المتلاطمة داخل الشخصيات إلى حركات سلوكية تفسر ما يمور في الداخل ؛ لان الفعل تجسيد لهاجس او رؤية نفسية ، قد تفسرها القاصة وقد تكتفي بها معتمدة رؤية المتلقي (رجال الاقدام المتقابلة ينفثون الكلمات والدخان بانتظام ، الندلة يمرون بخطى عقارب الساعة .. احدهم يدلف للنادل بظهر يده ... بطن يده تنفرد وتعود تقبض على القدح كأن لتطمئن لوجوده)(٩٧) انه السرد الاكثر حداثة ، السرد الذي يقي القصة من احادية القراءة ... ويعطي للقارئ دور المشارك في صنع الحدث وتفسيره حسب رؤيته المستندة على الموقف ، فهو سرد موضوعي يبرز الحادثة كما وقعت تاركاً مهمة التفسير لقدرة القاريء ، اذ تتسيد وجهة نظر (الراوي المسرحي) لوحات السرد ؛ لان الراوي المسرحي يقتصر دوره على تقديم الفعل بمنجزه الخارجي (اما ما يدور في ذهن الشخصية ، وردود افعالها ، وبنيتها النفسية ، والعاطفية ، والعقلية فأمور يتركها للقاريء لكي يفهمها من النص)(٩٨) وهي طريقة همنغواي المحببة في السرد التي تصل بالقارئ إلى حالة (تقويض هالة تفوق المطلق) (٩٩) وفسح المجال امام مختلف الرؤى والاتجاهات .

العالم الخارجي عند نبيلة الزبير ليس موضوعاً ، فهو ليس اكثر من اداة تجريدية ، تجسد من خلاله الداخل (المشاعر والاحاسيس والرؤى) ، فالحركة الخارجية انعكاس للداخل ، الحركة ، والتصرف ، والسلوك ، وحركة الوجه او اليد او العين ما هي الا إشارات تترجم حركة الداخل الذي لا تريد القاصة ان تبوح به على نحو صريح . فالشال في قصتها (لعبة جانبية) نقطة ارتكاز ليس الا ، تدور حوله الاعين كاشفة عن سرد داخلي

يدفع بالرجل والمرأة الى حوار يفهمانه لوحدهما عبر منظومته الشيئية ، فهو بؤرة مرئية تحوم حولها مشاعر الشخصيتين ، انه اداة اللعبة النفسية ووسيلتها لبلوغ المراد (لقد نسيت شالها هناك . رفرف – انه هو . هكذا كان لونه .. تستطيعين العودة واسترداده ... الرجل جيئة وذهاباً يتلفت الى نفس الزاوية هل ليذكرها بشالها المفقود هي ايضاً كانت تترك شالها على المقعد هكذا ،،، وقوسان يباهيان بالوانه التي تسيل من بينهما)(١٠٠) انه المؤامرة المدبرة من كلا الطرفين ليكشف كل منهما عن نوازعه واحاسيسه تجاه الاخر . هذا الخارجي ، الشيء ، اصبح عن قصد منهما لغة الاخر تفضح المكبوت في داخلهما .

في قصتها (مخدوع ولكنه يريد ان يرقص ، وربطة حرير خالص ، والتي احتوتها المجموعة) (رقصت في الصخر) تسجل كل منها اندفاع الذات نحو الاخر باتجاه سلبي فكل منهما يفضح فراغ الاخر اللزج ، المتغابي ، المتغطرس ، المنوّم والمسترخي على اريكة السلطة الاجتماعية الضاغطة على اضلاع المرأة ، في حين تجنح قصصها الاخرى (تصغير ، القراءة الاخيرة للعتمة ، هذه التي تتكلم فلينة) صوب معركة تفتيت البنى المتصالبة على هشاشة داخلية كاسرة قشرة الغلاف الواقي ، الخادع ، لتكشف حقيقة تلك النواة الهشة ، وتبرزها على نحو مرئي ومحسوس .

ففي قصة (مخدوع ويمكنه ان يرقص) التي يضيء عنوانها بعض عتمة النص ، تكشف القاصة معنى الخيانة الحقيقية ، انها خيانة من نوع اخر ، خيانة المشاعر والاحاسيس فاضحة ازدواجية الحياة المعيشة وتفاهتها ، فالمرأة تجسد خيانتها لصديقها عن طريق اهمالها لعقود الفل التي يعلقها في عنقها ، بينما تنفرط حباته عن عمد تحت اقدام الحفل (ليدهسها ... نحن لا نخون الا انفسنا ... فلماذا ترتهن خياناتنا بآخرين يتدلون من اعناقنا)(١٠١) .

انها قصة تشريح الداخل من خلال الخارج (وقع عقد فل من يد احدهم ، رااائع . لم تصح هكذا ، كان في ودها ان تصيح ... الفل وانا كنا نبكي ، كل على نفسه، في يد نفس الرجل (كذا) نفس اليد التي تعصرنا في لحظات ، ثم تعلقنا في الجدار)(١٠٢) .

في (ربطة حرير خالص) يصبح ضعف الشخصية (الرجل) طبعاً ، وانهزاميته امام امثاله ، وتصاغره امام الاخرين مدعاة لالقاء التهم نحو الطرف الضعيف (المرأة) هذا التصاغر امام الاخرين الاكثر قوة يقود الى الشك والثورة ، ولكن ليس باتجاه الرجل الاقوى ، بل يلتوي الاحساس ليطال المرأة ، هذا الانسان المضحي ، وقد توسلت القاصة باللقطة الساخرة بوصفها مقدمة لتشريح بنية الشخصية وضعفها (وتفشل المحاولات ، ولا يجد مناصاً من اللجوء الى زينب ، يمد لها عنقه ويغمض عينيه ممدود العنق ، كي لا يرى مهارة يدها)(١٠٣) ولكي تمعن القاصة في تهشيم الذات المتسلطة تستعين بالمفارقة لفضح هشاشة الشخصية .

ففي اللحظة التي يقرر فيها الانتقام من زوجته بعد ان اوصله شكه الى يقين بأن (زينب على علاقة بهذا اللص) من خلال وساوسه التي القاها في رأسه مديره في العمل (تحديقه المستمر في ربطة عنقه) وقبل (ان يغادر القاعة ؛ استدعاه رئيس مجلس الادارة ، لفت انتباهه الى عدم حضور الاجتماع مرة اخرى بدون ربطة عنق)(١٠٤) .

في لعبة تهميش الآخر التي تمثلها (تصغير – والقراءة الاخيرة للعتمة – وهل كان بينهما حبة فستق -) تتعمد نبيلة الزبير اختراق قشرة الرجل عبر الدخول الى منظومة سلوكه الحقيقي ، وربما تحاول ان تبادله الدور ، اذ تبدو المرأة اكثر جرأة وصلابة ، ففي قصة (القراءة الاخيرة للعتمة) تظهر شخصية الرجل مترددة ، خائفة ، تبرز هزائمها التعلات ، فالاندفاع مشوب بالتردد فهو منذ (اسابيع وربما شهور وهو يقبض على نسخة المفتاح هذه ولا يتقدم خطوة يقترب منها كل يوم ، من الشقة ويتجاوزها دون ان يقول شيئاً . كل يوم ... لاول مرة يدخلان معطف السواد ، ستغلق عليهما الاستار ... هي تفتح ازرار الليل ، ويغلقها سكوته ، فتشت تبحث عن قمر .. عن أي شيء يخرجهما من ذلك الصمت ... وهو ؛ رأسه في صدره ، عيناه في قدميه ، ظهر على باب الشقة وجهه اليها ... كان وجهه متغضناً يكاد دمعه يبزغ ، بحثت تجس يده ، هل هو محموم اخرج يداً مبللة بمفتاح معقوق .. انها نفس

المرأة والرجل ... لكن الظلام ... لا ظل في الظلام لاحد .. ولا شيء .. ولا لمصافحة .. ولا للهفة) (١٠٥) .

انها لقطات تؤكد الالغاء الكيدي للرجل ، ذلك المتغطرس المتصالب في ساحة لا خصم فيها ، يسقط الان عند اول تجربة مواجهة ، اذ تبدو عندها المرأة اكثر جرأة ، فهي التي تقود لحظة المواجهة بينما ينكفيء الرجل على ذاته دافناً رأسه بين صدره وقدميه ، انها لون من لعبة (قلب الادوار)(١٠٦) التي تؤكدها نبيلة الزبير في عدد من قصائدها الشعرية التي يصفها الناقد الدكتور حاتم الص□ر بأنها (تجسيد بليغ للقطيعة : الاقتراب من الرجل يعني ابتعاده دائماً ... ويظل ضمأ المرأة وحيداً ..)(١٠٧) لا يرويه وجود الرجل اذ تعلن عقارب الساعة المضيئة وسط الظلام عن التاسعة ، وهو موعد ضربته لاهلها معلناً بأنها (لن تعود قبل التاسعة) انها الخيبة التي صدمتها بها عقارب الساعة ، بعد ان فشلت محاولاتها في الاقتراب من الرجل والالتحام بناره الباردة حدّ التجمد .

في عنوانها (فوتوغرافيا ورد) الذي يحتوي على قصتين (ضحكتها وقشور اخرى ، وظهر حريق حافية) التي احتوتها المجموعة نفسها (رقصت في الصخر) تشغل القاصة بهمّ عام على وفق رؤية فنية مغايرة لما ألفناه في قصصها السابقة ، اذ تنحو صوب التعبيرية القصصية التي تتخذ من الواقع المرئي رداء يغطي تحت ارموزته نبضه الحقيقي ، وهو لون من الانعكاس الذي جربته الزبير في قصصها السابقة ، الا انه في هذه المرة يتخذ من المجموع اطاراً له ، فالتعبير بوصفه اسلوباً روائياً (لا يتنكر للواقع ، لكنه يقدمه من زاوية تثير الانفعال وتهز وجدان المتلقي)(١٠٨) ففي (ضحكتها وقشور اخرى وظهر حريق حافية) يتمرى الحس الجمعي في الحادثة ، تلك الحادثة التي تتلاقى حولها الاراء وتختلف ، لكنها تبقى اراء وصيحات واوامر ونواهٍ فحسب ، اذ لم يقدم احد ما على فعلٍ أي شيء . فالسيارة التي تحترق رويداً رويداً حادثة عامة ، . نصادفها كل يوم في حياتنا ، تكشف على نحوٍ لا لبس فيه انهزامية الانسان امام المصلحة الفردية . وضمور الحس الانساني ، وضياع القيم القديمة ، من نخوة وشهامة ، وقد ركزت القاصة بؤرتها السردية صوب نوع العجلة بوصفها رمزاً للحضارة لتدل على التنافر القائم بين منجزاتها والقيم الانسانية ، اذ كلما خطى العلم صوب التقدم التقني ، قابلهُ ضياع قيمي في منظومة الانسان الحياتية ، وعلى النهج نفسه تاتي قصة (ضحكتها وقشور اخرى) ، اذ يحتدم الحوار حول الشجرة التي سقطت من تلقاء نفسها من دون ان يكلف احد من سكان القرية نفسة عناء البحث عن الاسباب الكامنة في المجتمع نفسه ...

انهما قصتان تؤرخان لتغييب الذات الواعية في ظل الحس الجمعي الذي ترهل وضاع في وهدة التقدم العلمي ، الذي حول الانسان من انسان اجتماعي متكاتف مع الغير إلى انسان اناني مكتفٍ بذاته ، فالخطر الذي لا يطال مصالحه الشخصية يبقى بعيداً عن اهتمامه .

وعلى الوتر نفسه تعزف هدى العطاس في قصتها (قطع قديم) اذ تعبر حاجز الظاهر لتدلف الى العالم المخفي ، كاشفة عن اللوحة ومضمرها الظاهر المتجسد ازاء المخفي المتلاحم ، اذ تكشف عن لحظتين متباينتين / لحظة الالتحام – لحظة الانفصال ، وما يمور بين اللحظتين من مشاعر متضاربة تعانيها المرأة ، ولا يحفل بها الرجل . هكذا بكل بساطة يتقدم الرجل صوب الهدف قبل الالتحام ، لكنه ما ان يحقق حيوانيته حتى يختفي ، يتملص يهرب ، فتنفصل المرأة . روحها عمقها . انوثتها . ويكون الانفصال نهائياً . فسر الاتصال اصبح بعيد المنال . بعد ان حرث الارض وتركها لمصيرها (يطلبها ... ينهمر الحاحه ، تراوغ قليلاً ، وحين لا مفر تفتح فسحة من الجسد يقتعد بساطها ... حين يعود يسألها عن الرحلة ، لا تحير جواباً ... هو يقترب والفراش يتلظى . وعائشة تخيط نشوتها العصية ... تهمس ما اصعب الليل ... وحين اراد الارتحال اخذته كعادتها . وسألها بعد ان عاد – كعادته – هرشت المها ... نادت يا شهرزاااد . تلبستها الحكاية ، استغفرت لكذبتها ، ومنكسرة الروح انهمرت ... قالت وقالت وقالت حينما رأت اجفانه وقد اطبقها النوم . اخذت تتحسس بأصابعها القطعة المتقطعة في بساط الريح)(١٠٩) .

يكتسب اسلوب نبيلة الزبير طابعه الخاص في سرديته ، فالسارد في قصصها لا يتقوقع داخل منظومة

سردية بعينها ، فهو سارد متنوع الاشكال والرؤى ، اذ نراه عليماً بدقائق الامور تارة ، وعليماً محايداً تارة اخرى ، خارجياً مرة ، وداخلياً مرة اخرى ، ومشاركاً او راصداً (شاهداً) ، لكنه على الاغلب سارد موضوعي يقدم الحركة والصوت من زاوية السارد الشاهد ، ويترك مسؤولية التفسير والتعليل للقاريء الذي اسندت اليه القصة الحديثة بعض وظائف السارد العليم ، كالتعليل والتفسير وربط الاحداث(١١٠) على ان تدخل السارد العليم في بعض مفاصل القصة يظل ضرورة يفرضها الحس القصصي نفسه ؛ لان اكتفاء القصة بسارد داخلي مراقب يقدم الاحداث الخارجية بحيادية تامة امر يؤدي بالقصة إلى انغلاق على مضمرها ، فلا بد من اشارات السارد العليم ليضيء بها ما استغلق ؛ لان النص في المقام الاول بنية وضوح وفهم يقول تودوروف معلقاً على الرؤية من الخارج والتي هي نتاج سارد داخلي حيادي : (هذه الرؤية لا توجد ... في شكلها الخالص وسيكون أي عمل يتبعها حتى النهاية عملاً غير مفهوم) (١١١) .

(في الاطلال الاخيرة عادة ما تبدو الاشياء وكأننا نراها لاول مرة .. هذه الاشجار المتسلقة ، مع انها هي التي تتعهدها بالسقاية كل يوم ، لكنها تبدو غريبة ، كانها شخص اهل للارتحال ، ينكس رأسه ولا يفكر في وداع احد ... كلنا اخر الامر غرباء ...) (١١٢) .

على ان الجديد في لغة السرد الذي جاءت به الزبير ، ذلك التمثل الشائق لاسلوب الحوار غير المباشر الحر (المنلوج) اذا ادخلته في لغة السرد بوصفه وسيلة سردية تجمع بين لغة السرد الخالصة من الشوائب ولغة الشخصية ، وهو حديث ينبغي ان يكون (سابقاً لكل تنظيم لانه يعبر عن الخاطر في مرحلته الاولى لحظة وروده إلى الذهن)(١١٣) فهو حديث غير منظم على اسس لغوية منطقية ، وهو احد امارات شعرية القصة على حد تعبير (دوجار دان)(١١٤) وهي صفة تفسر لنا هذا التداخل عند نبيلة الزبير بوصفها (قاصة وشاعرة) في الوقت نفسه . فالصفة الشعرية التي لم تستطع ان تتخلى عنها وهي تكتب القصة تقف وراء هذا الاسلوب غير المفتعل .

على ان هذه التقنية الجديدة قد تثير لدى الناقد اشكالية نقدية فحضور حديث الشخصية في الجملة السردية امر مقبول ، مارسته الرواية الحديثة والجديدة على نحو واسع وربما قبلته الرواية التقليدية على نحو محدود ، لكن (المنلوج) الذي هو صورة مشوشة لولادة الفكر في مراحلها الاولى امر قد لا تقبله الذائقة الادبية ؛ لان السرد هو الصورة النهائية المنجزة ، وهو ملك صرف للسارد اياً كان شكله خارجياً كان ام داخلياً ، ودخول (منلوج) الشخصية إلى بنية السرد يدمر مهمة السارد ، وقد يجعلها عرضة للتشويش والغموض ، قد يقبل هذا اللون اذا استعمل الكاتب ضمير المتكلم ، وجعل الضمير يتماهى والشخصية ، لكن ذلك لا يقبل في السرد الذي يستعين بضمير الغائب الذي يبقي الشخصية القصصية بعيدة عن السارد (النادل يمر كم مرة ؟ ستقول له : انها لا تشرب . هو نفسه . ليس هو . انهم يغيرون النادل ليس مهماً المهم ان لا تكون الكؤوس هي نفسها)(١١٥) . و (فمن اذن ؟ خالد نجوى ... انهم مرحون !! لكنني لست انطوائية ... في سنهم وميولهم ، بل وطيشهم . هكذا دهشت البعض . بل سيصرون على مجيئي . أوف . كم اضجرني الجلوس إلى ذلك العجوز)(١١٦) هذا التقطيع يحيد باللغة عن مهمتها السردية ويجعلها لغة حديث داخلي يكثف الحالة الشعورية والنفسية ، لكن نبيلة استعملته في بناء منظومتها السردية ، ولهذا بدت لغة السرد معومة تستجمع كل الاطر اللغوية لتصبها في قالب سردي يثري الحاسة الشعرية التي تتلبس الزبير حتى وهي تكتب القصة او الرواية ، فتبدو في بعض الاحيان لغة معقوفة ، عرجاء في اطار مهمتها السردية ، على ان هذا الانحراف السردي يثري في كثير من الاحيان مهمة شعرية القصة ويسمو بها نحو التألق كي تزف إلى القاريء نابضة بالحياة ، على قدر كبير من البلاغة والدقة ، مستعينة بلغة السينما ذات اللقطات المتحركة السريعة والدقيقة (احدهم بدلف للنادل ... ويغمض عينية ممدود العنق ... لاول مرة يدخلان معطف السواد ... ستغلق عليهما الاستار ... هي تفتح ازرار الليل ، ويغلقها سكوته) (١١٧) ان كل فقرة من هذه النصوص ، تترك بصمتها المميزة على الموقف

، فالرؤية السردية لا تخصص ذلك (الاحدهم) لانه رقم بين المجموع ، وهو حين يغمض عينيه انما يتفادى النظر إلى وجهها الذي يذكره بضعفه ، وهي حيثما تفتح ازرار الليل ، انما تكني عن ملابسها التي تطمر تحتها ضوء الحياة / الجسد . اما اللغة الشعرية فتتمثل في جملة اساليب يأخذ الانحراف نصيبه الوافر منها ، فضلاً عن الايحاء البعيد عن التقرير (كالذي عليه ان يفعل شيئاً ، امسك ابوها ببعض الخصلات) (١١٨) و (عيناها في عين الطبيب الذي لا تنظر اليه)(١١٩) ولعل محاولة تحويل المكتوب إلى مسموع عبر تقنية تكرار الحروف داخل المفردة لدليل على انشغالات القاصة بروح الشعر الذي يرتد إلى اساسه الصوتي (اللله ... جسمي بالطبع وآمييين ...)١٢٠) وهو ما يؤكد ما ذهبنا اليه في محاولتها تضمين (المنلوج) في لغة السرد ، فمثل هذه التقنية في الكتابة لا تتجه إلى العين الباصرة ، وانما تتجه إلى الاذن في محاولة تجسيد المفردة صوتياً ؛ (لان اثارة حاسة السمع تتعمد الوجدان)(١٢١) الذي هو هم الشعر . وعلى الرغم من ان الزبير وهي تقدم ادانتها للرجل ، ولا تقوم بذلك على نحو مباشر ، الا انها في بعض المواقع تلجأ إلى التفسير المباشر للتكشف عن عمق الازمة التي تعيشها في مجتمع التسلط والفحولة (الرجال يمتلئون بالثقة حين يربكون امرآة ... لماذا هشاشتها هي الطريق السالكة إلى شعورهم بالامان ... لا .. ليس شعوراً بالامان حددي اكثر : انه شعور بالاستحواذ .. موقف صغير يسيطرون عليه يجعلهم ذلك يبدأون بمد نفوذهم الى ابعد نقطة ... شيئاً فشيئاً اذا تمادت في الجهل ، في ابداء الجهل ، سيتمادى قلبه في الخفقان ... هل سينتهي هذا العمل الذي مداه يوماً واحداً ، بعرض زوواج)(١٢٢) .

٨- تشغيل المفارقة لهتك حجب الواقع

تشتغل مجموعة احمد سعيد باشا (الموت ضاحكاً) على بكائية المفارقة ، فهي تبني معماريتها على افق من التضاد بين عالمين متناقضين ، متضادين ، يدين كل منهما الاخر ، فبين الضحك والبكاء ينز الوجع الادمي مسربلاً برائحة الهزيمة امام سيل من التهم الحضارية الضاغطة ، التي يتشربها الكيان الانساني (الفردي والجماعي) من دون وعي منهما ، انها ثنائية الهزيمة في ظل الهزيمة ، فالعالم المعيش تتلبسة هزيمة الانسحاق ، وهو يحيا في ظل عالم تراه الاعين الخادعة ترياقاً نحو الحلم ، لكنه يجذر الهزيمة في الروح بعد ان طالت الجسد ، انه التحول المأساوي ، الميلودرامي في حياة الانسان المعاصر ، وقد نهضت معظم قصص هذه المجموعة على تقصي لحظة الانفجار بين كفتين ، لحظة الغياب ولحظة الحضور ، وهي على كثافتها في نص الباشا تؤكد حالة الاندحار التي يعيشها الانسان الحديث ، لانها على رأي سيد البحراوي (رد فعل لمبررات الهزيمة وآثارها)(١٢٣) .

في قصة (رحيل) يعزف (الباشا) على قيثارة الزمن الضائع ، اذ يحاول اعادته الى محطاته الاولى ، ففي طريقه الى المشفى سار مستسلماً لحلم راوده فأستعصى ، وها هو الآن بمواجهته .

وقد (سار خلفه ملوي العنق) علّه يعيد اليه الشباب والحيوية ، انها حورية لم يصادفها حتى في الاحلام ، تمدد على السرير وعيناه معلقتان (بالوجه المتلألئ) يحدث نفسه بما يمكن للقلب ان يتمنى ، فقد عالمه المعيش ، وانطلق الى عالم آخر غيب كل مدركاته ، لكنه على حين غرّة ، وبعد ان اصبح (قاب قوسين او ادنى ثم ... سمعت من يقول بلهجة الواثق – هذا الرجل قد مر زمناً طويلاً على وفاته)(١٢٤) .

في (المرحومة) تتجسد ازدواجية الحياة على اوضح وجه ، فبينما تندب احدى زميلاتها التي قضيت معها عمراً كاملاً منذ الطفولة ، شبابها الذي راح هدراً حيث (لم تعرف ريحة رجل في حياتها ... ذهب شبابها سدى ... مظلومة ... مسكينة ماتت لا ولد لها ولا كلد)(١٢٥) واذا بشاب بدا دامع العينين يدنو من الموكب لتخبر احدى صاحباتها الرقشاء ، بأن هذا هو ابنها ، وتؤكد الحكيمة الخبر بأن (المرحومة ليست بكراً)(١٢٦) انها العزلة التي يعيشها انسان هذا العصر ، اذ وصلت الى حد لا يمكن تصوره في مجتمعنا العربي ، فكيف بإنسان ينقطع عن اهله كل هذه المدة بحيث لا يعرف أعزّ اصحابه ، أي شيء عن عائلته ، فالموروث الديني يؤكد أنّ صلة الرحم حينما تصل القطيعة حد الانفصال بين الاصل والفرع ، فهي مأساة الزمن

الرديء .

يقول احد الباحثين : ان المفارقة او التهكم يكشف (التباين واختلاف بين المثل العليا التي وضعها المرء لنفسه وبين واقعه الفعلي) (١٢٧) .

فكلما نحى المجتمع صوب الانكسار والتراجع والتخلف ازدادت فرصة بروز المفارقة . ولأن اليمن ارض خصبة بفعل التخلف المتوارث والمحاولات الحثيثة لردم هوة التفوق ، فقد برزت المفارقة على نحو لافت . ويلتقط القاص هذه المواقف ليصورها على نحو بكائي (ميلودرامي) تارة وعلى نحو (كاريكاتيري) تارة اخرى .

في قصة (السماء تمطر قطناً) تكشف رمزية الارياتي عن ثراء الاغبياء وفقر الاذكياء من خلال تصوير سردي يسجله الراوي العليم على وفق وجهة نظر ايديولوجية باذخة الادانة للسلطة السياسية والمنظومة الاجتماعية الموغلة في العشائرية (رافقت امها الى بيت الشيخ وذهلت لكثرة القبائل المدججة بالسلاح ... سألتها دولة باستغراب

- اكيد منصور تعلم واصبح عالماً ، وموظفاً ، ومهماً بالدولة ضحكت زينب بسخرية .

- هل رأيت بيتنا عشة او كوخاً ؟(١٢٨)

فالبيت البسيط من وجهة نظر زينب يقترن دائماً بالرجال المهمين والعلماء ، اما العظمة والفخامة فهي من حصة ذوي الجاه والسلطان بغض النظر عن المؤهلات الشخصية .

في قصته الباشا (فرح مؤجل) ، تسترجع اللقطة الحياتية ذاكرة السارد التي افترقت عن جسده ، اذ يصطدم بخبر عودة حبيبته التي كانت في زمن ما ، فيسترجع رحلة من المشاعر والاحاسيس التي تستعيد الماضي ، فذاكرته ما زالت عامرة لم يخربشها الزمن ، ها هي تعيد الزمن الى الوراء بعد عودتها حرة ، يوخزه الحنين الى الماضي ، يداعب حاضره الضامر ، يعيده الى لحظة في اقاصي زمنه ، تسرقه (اغفاءة حلم) تطوح به الى ليلته الاخيرة معها ، دخلت داره ، اشتعلت القبل بينهما وبين اهل الدار ، اتجهتا صوبه لم يفرق بينها وبين صاحبتها ، انهما (توأم كامل التشابه) (١٢٩) لا تفرقهما الا اثار السنين نسي نفسه ، أيهما يصافح ؟ الماضي الذي كان يعيشه قبل لحظات ام الحاضر ، ودّ لو انه يصافح الحاضر بابتسامته الرشيقة ، لكنه ادرك قبل فوات الاوان ان الزمن لا يرجع الى الخلف ، اندفع بكل جوارحه هامّاً ان يقبلها ، لكن غضون الاخرى كانت بالمرصاد ، انها المرايا التي كشفت له غضون وجهه ، ادرك اخيراً بأنه يقول لها بصوت ابوي : (أهلاً حبيبتي) هكذا اذاً يتخفى الزمن في الذاكرة فتوخزه الاشياء ، وتصدمه الحياة التي مرت سريعة ... سريعة .

ان اشتغال المجموعة على شعرية المفارقة وضرباتها الموجعة احياناً ، قادرة على تجسيم حالة الافتراق بين زمنين ، جيلين ، عقليتين ؛ لانها (تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين الاول حرفي وظاهر وجلي والثاني متعلق بالمغزى ، موح به ، خفي) (١٣٠) مما يعضد في أفق التلقي الحس (الكومأساوي) ، وهو في تقديري المتواضع قمة الشعرية القصصية ، اذ يزرع في النفس ابلغ اثر ممكن . يقول توماس مان : (إن تاريخ المفارقة هو تاريخ الوعي الكوميدي المأساوي معاً) (١٣١) .

وعلى هذا النحو المأساوي تشغّل القاصة رنا احمد شعرية المفارقة في قصتها (موعد) ، اذ تكشف الصدع الذي يصيب العائلة جراء التسلق الاجتماعي ، فالعائلة المتراصة يبدد وحدتها ذلك الارتقاء الاجتماعي (لقد كانت الحياة الجديدة التي نقلتها ... من مستوى متوسط الى مستوى اعلى كفيلة بتغيير جميع المقاييس ... فقد انتقلوا الى منزل كبير واستقل كل منهم بحجرة . وبدأت المسافات تبعدهم عن بعض تدريجياً ؛ فقد كانت لا ترى اشقاءها الا مرة كل اسبوع) (١٣٢) .

والمفارقة افق من الدلالة على مستوى الوعي الجمعي ، فبوساطتها يمكن جس نبض الحياة في أي مجتمع ، فالمجتمعات التي تحيا فيها المفارقة شديدة التفجير ، غالباً ما تكون مجتمعات مختلة التوازن ، على عكس المجتمعات التي تطالب وجدانها الاجتماعي ، اذ لا تظهر فيها المفارقة على نحو صارخ ، وهي في كل الاحوال صياغة ادبية راقية لفن شعبي يشيع في جميع المجتمعات ، واقصد بها (النكتة) الشعبية مع ما يستوجبه الفن من تهذيب وتشذيب لطابعها الاخلاقي والاسلوبي .

خاتمة

على الرغم من المكابدات التي عانى منها القطر اليمني في مشهده الثقافي وتأخر نهضته ، الا ان المشهد القصصي بدأ يقفز بخطوات واثقة محاولاً تخطي سني الجفاف والعزلة ، وقد تحققت انجازات عدّة على مستوى الحكم والنوع جعلت من المشهد القصصي في سباق مع الزمن .

وكان للقاصة اليمنية الدور البارز ، لانها الاكثر تضرراً وانسحاقاً ، وبرزت اسماء فاق عددهنّ عدد ما يكتبه الرجال فالمشهد القصصي في اليمن تقوده المرأة .

وقد شهد هذا الفن تيارات قوية استطاعت ان تتجاوز ذلك البكاء الحار الذي رافق انطلاقة القصة الاولى فلم يعد مصير المرأة هو موضوعة القص ، اذ تجاوزت ضعفها لتعالج مشكلة المجتمع بأسره . على ان هذه التيارات لم تجنح بعيداً عن الواقع بداعي الحداثة والتغريب ، وانما انشغلت بهموم المجتمع وتطلعاته على وفق رؤية عميقة وبأساليب فنية تتراوح بين الموهبة والموهبة المثقفة . فقد كشفت بعض القصص عن حسّ فني نقدي متقدمين ، اذ برز الراوي المشارك في عدد من القصص وسادت الرؤية عدد اخر من تلك القصص ، فضلاً عن اساليب السرد المتنوعة لقاص بعينه ، مما يدلل على وعي القاص باسلوبه المتبع ازاء موضوعته القصصية .

ان هذه التيارات المختلفة قد لا تستوعب المشهد القصصي بكليته ، فهناك العديد من التجارب القصصية المتميزة ، عزف الباحث عن تشريحها ؛ لانها تجارب محدودة لا تشكل ظاهرة فنية . كالقصة المسرحة ، - والقصة القصيدة – وقصة الطفل . وحسبه من هذه التيارات ما شكل ظاهرة فنية تلتقي عندها العديد من الاقلام والمواهب .

الهوامش

١. ينظر : دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن / د . عبد العزيز المقالح / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / ط١ / بيروت ١٩٩٩ ص١٩٧ .

٢. اصوات وخطوات / مقالات في القصة العربية / عبد الرحمن مجيد الربيعي المؤسسة العربية للدراسات والنشر / ط١ / بيروت / ١٩٨٤ ص٣١ .

٣. ينظر : دراسات في القصة اليمنية القصيرة / جونتر اورت / مركز عبادي / صنعاء / ط١ /٢٠٠٤ ص٣٣ .

٤. جميع قصص ورويات محمد عبد الوالي تتخذ من الغربة والحنين الى الوطن موضوعاً لها . واعماله على التوالي هي الارض ياسلمى ١٩٦٦ ، ويموتون غرباء / رواية ١٩٧١ و شئ بمه الحنين ١٩٧٢ . وقد صدرت له بعد وفاته ، عمنا صالح العمراني ١٩٧٧ و صنعاء مدينة مفتوحة – رواية ١٩٧٨ .

٥. دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن ص١٥٩ وينظر : القصة اليمنية المعاصرة / د. عبد الحمد ابراهيم / دار العودة / بيروت / ط١ ١٩٧٧ ص٣١٨ .

٦. شفرات النص – دراسة سيميولوجية في القص والقصيد / د. صلاح فضل / منشورات عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية / مصر / ط٢ / ١٩٩٥ ص٢٢٩ .

٧. ينظر : دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن ص١٣٦ ، ١٩٨ ، ٢٤٦ .

٨. المصدر نفسه ص١٩٨ .

٩. المصدر نفسه ص٣٧ .

١٠. نقوش انثوية / د. وجدان عبد الاله الصائغ / مركز عبادي / صنعاء ط١/ ٢٠٠٣ ص١٤٦ .

١١. المصدر نفسه ص١٤٧ .

١٢. دراسات في الرواية والقصة ... في اليمن ص٥ .

١٣. ازمة القصيدة العربية – مشروع تساؤل – د. عبد العزيز المقالح / دار الاداب بيروت ط١ / ١٩٨٥ ص١٢١ .

١٤. مقدمات استمرار الممارسة الادبية عند الادبية اليمنية / محمد حسين هيثم عن كتاب انفجار الصمت ص٢٩٩ .

١٥. اشارة الى علي احمد باكثير ، واحمد عبد الله بن حسن السقاف : ينظر دراسات في القصة اليمنية القصيرة ص٢٦ .

١٦. اشير بذلك الى تجارب روائية / عمر محمد عمر / مركز عبادي / صنعاء ط١ / ٢٠٠٣ . فقد قدم دراستة القرانية عن الرواية العربية وهي وإن احتوت بعض

الاعلام اليمنية ، الا ان النصيب الأوفر ، كان من حصة الابداعات العربية ، ربما إكساب دراسته شيئاً من الشمول ، لكني ارى ان الادب اليمني اولى بالدراسة والبحث . اذا كان الدراس يمني الجنسية لان الادب اليمني في بداية الطريق .

١٧. دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن ص٢٥٥ .

١٨. ينظر : البحث عن طريقة جديدة للقصة المصرية القصيرة / عبد الرحمن ابو عوف / الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ص٦ .

١٩. ينظر : رقصت في الصخر (مجموعة) نبيلة الزبير – مركز عبادي / صنعاء ط١ ٢٠٠٣ – قصة ربطه حرير خالص ص٢٧ .

٢٠. ينظر : التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر . د. احمد الرغبي دار الكندي للنشر والتوزيع – اربد – ط١ /١٩٩٥ ص٧ .

٢١. ينظر : انفجار الصمت – الكتاب النسوية في اليمن – دراسات ومختارات – د. حاتم الصكر - اتحاد الادباء والكتاب اليمني – مركز عبادي صنعاء / ط١ ٢٠٠٣ ص٧٦ .

٢٢. ينظر : نقوش انثوية ص١٤٥ – ١٤٧ .

٢٣. ينظر : مجلة الحكمة اليمنية عدد ٢١١ . قصة هـ بـ ية . قدانا مخبر صنعاء – يوليو ١٩٩٨ ص٧٥ .

٢٤. مجلة الحكمة عدد ٢١١ صنعاء يوليو ١٩٩٨ ص١١٠ .

٢٥. انفجار الصمت ص٨٤ .

٢٦. شعرية القصة القصيرة في اليمن / د. امنة يوسف / مركز عبادي / صنعاء ط١ / ٢٠٠٣ ص٢٥ .

٢٧. ينظر : كتابات المفسر جلال الدين السيوطي في حديثه عن هذه المنظومة الحبانية .

٢٨. اساليب الشعرية المعاصرة / د. صلاح فضل / دار الادب بيروت ط١ / ١٩٩٥ ص٤٩ .

٢٩. لانها (مجموعة) هدى العطاس / مؤسسة العفيف الثقافية / صنعاء ط١ / ٢٠٠ ص٨٥ .

٣٠. اساليب الشعرية المعاصرة / ص٤٨ .

٣١. لانها (مجموعة) هدى العطاس . مؤسسة العفيف الثقافية / صنعاء ط١ ٢٠٠٠ ص٨٥ .

٣٢. بداية اخرى (مجموعة) زهرة رحمة الله – صنعاء ١٩٩٤ ص٧٥ .

٣٣. المصدر نفسه ص٨٦ .

٣٤. لانها ص٧٦ ، ٧٧ .

٣٥. دليل الناقد الادبي / د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي / المركز الثقافي العربي / بيروت ط٢ / ٢٠٠٠ ص٣٣ .

٣٦. رقصت في الصخر (مجموعة) نبيلة الزبير ، مركز عبادي / صنعاء / ط١ ٢٠٠٣ ، ص٤٦-٤٧ .

٣٧. الحساسية الجديدة / مقالات في الظاهرة الادبية / ادورد الخراط / دار الاداب / بيروت / ط١/١٩٩٣ ص٢٨ .

٣٨. تنظر (لانها) ص٧٠ .

٣٩. نظرية التأويل / د. مصطفى ناصف / جدة ط١ / ٢٠٠٠ / ص١١ .

٤٠. هاجس الروح ... هاجس الجسد (مجموعة) هدى العطاس ، عدن ١٩٩٦ قصة (نتوءات) ص٢٥ وتنظر (لانها ...) ص١٦ ، ١٧ ، ٦٤ ، ٦٥ على سبيل التمثيل .

٤١. الحساسية الجديدة / ص١٦٤ ، ١٢٧ – ١٢٨ .

٤٢. اللا معقول في الادب المعاصر / يوسف الشاروني / دار الكتاب العربي / ط١ / ١٩٦٩ ص٦٠ .

٤٣. الحساسية الجديدة ص١١١ .

٤٤. بناء الرواية / ادوين موير / ترجمة ابراهيم الصيوفي / الدار المصرية للتأليف والترجمة / القاهرة / ١٩٦٥ ص٢٦ – ٢٧ .

٤٥. لانها ص٨٦ .

٤٦. تنظر (لانها) ص٨٦ / اذ تعيد القاصة اجواء غادة السمان . فبعد لقاء عابر بين رجل وامراة تعرض المراة قضاء ليلة سعيدة . ينهض الرجل في صباح تلك الليلة ، فلم يجد المرأة ، غادرت ، ويجد بدلها ظرفاً فيه مبلغ تركته ثمناً ليلتها معه / اذ تعكس القاصة اجواء البغاء المعروفة في المجتمع العربي ، وكأن المرأة في هذا السلوك قد امتلكت ذاتها ، فهي تفعل كما يفعل الرجل .

٤٧. ينظر : انفجار الصمت ص٨٤ . وينظر للنص مجموعة (لانها) ص٨٦ .
٤٨. المصدر نفسه ص٨٢ .
٤٩. ينظر : التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر ص٢ وينظر مصدره .
٥٠. ينظر : مجلة آداب المستنصرية ١٩٧٥ ع ١٠ ص٢٤ .
٥١. الواقع والظاهرة في القصة القصيرة / احمد المعلم / سلسلة الدراسات الادبية واللغوية / ط١ / ١٩٩٤ حمص ص٩ .
٥٢. ينظر : الروائي وموقعه داخل الرواية / د. مصطفى ساجد الراوي ، الموقف الادبي ، دمشق عدد ٣٨١ ص٢٦ ، ٢٧ .
٥٣. ينظر : تقشر غيم (مجموعة) نادية كوكباني / مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء ط١ ٢٠٠٣ ص٢٣ ، ٢٥ ، وينظر : خطاب الحكاية – بحث في المنهج . جيرار حنيت / ترجمة محمد معتصم واخرون / المجلس الاعلى للثقافة / ط٢ / ١٩٩٧ ص٢٥ .
٥٤. من الذاكرة / نادية الريمي / البريد الادبي عدد ١٣ ابريل ١٩٩٩ ، ص٢٧ ، وينظر : خطاب الحكاية ص١٨٦ ، جيرار حنيت .
٥٥. الصوت والصدى (مجموعة) ابراهيم الكاف / مركز عبادي / صنعاء / ط١/ ٢٠٠٣ ، ص١٩ – ٢٠ .
٥٦. الجمهورية الثقافية / تعز ، ١٩٩٩/١/٧ ص٨ .
٥٧. امراة في البحر / محاسن الحوثي / البريد الادبي عدد ١٥ ١٩٩٩ ص٩ .
٥٨. تقشير غيم ص٥-١٢ .
٥٩. ينظر : الصوت والصدى ص١٩-٢٠ .
٦٠. الحساسية الجديدة ص١٢٦ .
٦١. الصوت والصدى ص١٩ .
٦٢. ينظر : الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية / د. عز الدين اسماعيل / دار العودة / بيروت ط٥ / ١٩٨٨ ص٢٥٨ ، وينظر : تخامر الواقع والحلم / د. دريد يحيى الخواجة / مركز عبادي / ط١ / ٢٠٠٠ / ص٣٠ ويسميه يحيى حقي (الشكل الدائري) .
٦٣. ينظر : فن كتابة القصة / حسين القباني / عمان – ط٢ ب ت ص٩٦ وما بعدها .
٦٤. الصوت والصدى ص٥٢ .
٦٥. يحدث في تانكا بلاد النامس (مجموعة) اروى عبدة عثمان / الشارقة ٢٠٠١ . قصة (مؤتمر صحفي) .
٦٦. المصدر نفسه / مؤتمر صحفي .
٦٧. المصدر نفسه / مؤتمر صحفي .
٦٨. لماذا تطرد ابناءها (قصة) . ازهار فايع ، مجلة الحكمة عدد ٢١١ ، يوليو – سبتمبر ١٩٩٨ .
٦٩. ينظر : انفجار الصمت / ص٥٨ .
٧٠. ينظر : ملوك لسماء الاحلام والاماني (قصة طويلة) هند هيثم ، مركز عبادي / صنعاء / ط١ / ٢٠٠٣ ص٧ .
٧١. المصدر نفسه / ص٨٥ .
٧٢. المصدر نفسه / ص٨٦-٨٧ .
٧٣. المصدر نفسه / ص١٦ .
٧٤. الحساسية الجديدة ص١٦٠ .
٧٥. ينظر : ملوك .... ص١١ ، ١٢ ، ٤٣ ، ٤٤ .
٧٦. المصدر نفسه / ص٥١ .
٧٧. المصدر نفسه / ص٦٩ ، ٧٦ .
٧٨. الهوية والتماهي والذات / جوناثان كاليد / ترجمة رشا عبد القادر / الموقف الادبي / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / عدد ٣٨١ ، ٢٠٠٣ ، ص٦٦ .
٧٩. ينظر : سماء ... ص٧ ، ٨ ، ١١ ، ١٣ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٨٧ ، ٦٨ ، على التوالي والترتيب .
٨٠. ينظر : التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر ص٢٣ .
٨١. ينظر : قصيدة النثر في اليمن / اجيال واصوات / د. حاتم الص□ر ، مركز عبادي للدراسات والبحوث اليمن / ط١ / ٢٠٠٣ ص٢٢ .
٨٢. الحساسية الجديدة ص٢٠٦ .
٨٣. سماء ... ص٧٦ – ٧٧ – ٧٨ .
٨٤. ينظر : سماء ص٧٧ – ٨٦ .
٨٥. ينظر : قضايا الرواية الحديثة / جان ريكاردو / ترجمة صباح الجهيم / منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي / دمشق

١٩٧٠ ص٩٥ .

٨٦. مجلة الحكمة / صنعاء – سبتمبر ١٩٩٨ قصة (رحم افلاطوني) .

٨٧. عرش البنات (مجموعة) افراح الصديق / الهيئة العامة للكتاب / صنعاء ١٩٩٩ (قصة عرش البنات) .

٨٨. دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن ص١١٠ .

٨٩. رقصت في الصخر ص٤٥ .

٩٠. المصدر نفسه / ص٨ .

٩١. ينظر : عصر البنيوية / ديث كريز ويل / ترجمة د. جابر عصفور / دار سعاد الصباح / الكويت / ط١ / ١٩٩٣ ص١٩٦ .

٩٢. انفجار الصمت ص٩٠ .

٩٣. ينظر : بناء الاسلوب في شعر الحداثة / د. محمد عبد المطلب / دار المعارف بمصر / ط١ / ١٩٩٣ ص٢٣ .

٩٤. ينظر : مرايا نرسيس / د. حاتم الص□ر / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت / ط١ / ١٩٩٩ ص١٦ .

٩٥. المصدر نفسه / ص١٦ .

٩٦. السيمياء والتأويل / روبيرت تشولز / ترجمة سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ١٩٩٤ ص٨٢ .

٩٧. رقصت في الصخر ص٢٢ وتنظر ص٢٩ ، ٥٤ .

٩٨. النقد التطبيقي التحليلي / د. عدنان خالد عبد الله / دار الشؤون الثقافية العامة / دار افاق عربية / ط١ / بغداد / ١٩٨٦ ص٨٩ .

٩٩. الراوي الموقع والشكل – بحث في السرد الروائي / يمنى العيد / مؤسسة الابحاث العربية / بيروت / ط١ / ١٩٨٦ ص٨٥ .

١٠٠. رقصت في الصخر ص٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ .

١٠١. المصدر نفسه / ص١٩ .

١٠٢. رقصت في الصخر ص١٩ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٦ ، على الترتيب .

١٠٣. رقصت في الصخر ص١٩ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٦ ، على الترتيب .

١٠٤. رقصت في الصخر ص١٩ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٦ ، على الترتيب .

١٠٥. رقصت في الصخر ص١٩ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٦ ، على الترتيب .

١٠٦. انفجار الصمت ص٤١ ، ٤٢ .

١٠٧. المصدر نفسه / ص٤٣ .

١٠٨. دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن ص٢٧٧ .

١٠٩. لانها (مجموعة) قصة قصيرة جداً ص٦٥ ، وتنظر : مجلة الحكمة العدد ٢٠٦ يوليو ١٩٩٧ ، قصة الكماشة . لشفاء منصور

١١٠. ينظر : بناء الشخصية في الرواية – الرواية العراقية انموذجاً / د. مصطفى ساجد الراوي / مركز عبادي للدراسات والنشر / صنعاء ٢٠٠٤ ص١١٩ .

١١١. الانشائية الهيكلية / تودوروف / الثقافة الاجنبية / بغداد / عدد٣ / ١٩٨٧ ص١٢ .

١١٢. رقصت في الصخر ص٩٤ .

١١٣. القصة السايكلوجية / ليون ايدل ترجمة محمود السمرة / مطابع ميما – بيروت – نيويورك ١٩٥٩ ص١١٦ .

١١٤. المصدر نفسه / ص١١٧ .

١١٥. رقصت في الصخر ص٢٤ .

١١٦. رقصت في الصخر ص١٠٥ .

١١٧. رقصت في الصخر ص٤٦ – ٢٧ – ٢٢ على التوالي .

١١٨. رقصت في الصخر ص١٠٨ .

١١٩. رقصت في الصخر ص١٠٨ .

١٢٠. رقصت في الصخر ص٣٧ ، ١٩ على التوالي .

١٢١. القصة العربية / عصر الابداع – دراسة للسرد في القرن الرابع الهجري / د. ناصر عبد الرزاق الموافي / دار النشر للجامعات المصرية / ط٢/ ١٩٩٦ ص٢٢ .

١٢٢. رقصت في الصخر ص٣٩ – ٤٠ .

١٢٣. في البحث عن لؤلؤة المستحيل / سيد البحراوي / دار الفكر الجديد / بيروت / ط١ / ١٩٨٨ ص١٦٦ .

١٢٤. الموت ضحكاً (مجموعة) / احمد سعيد باشا / مركز عبادي / صنعاء / ٢٠٠٣ ص١٨ .

١٢٥. المصدر نفسه / ص٢٤ ، ٢٦ .

١٢٦. المصدر نفسه / ص٢٥ .

١٢٧. مفهوم التهكم عند كيد □جور / امام عبد الفتاح / حوليات كلية الاداب / جامعة الكويت / ١٩٨٣

ص١٤ .

١٢٨. السماء تمطر قطناً (مجموعة) رمزية الارياني / صنعاء / ١٩٩٩ ص٦٩ .

١٢٩. الموت ضحكاً ص٦٨ .

١٣٠. المفارقة في القص العربي المعاصر / سيزا قاسم / مجلة فصول / القاهرة / مارس ١٩٨٢ ص١٤٤ .

١٣١. المفارقة / د. س ميونك / ترجمة عبد الواحد لؤلؤة / منشورات وزارة الثقافة والاعلام / بغداد / ص٧٠ .

١٣٢. قطرات من فضة (مجموعة) ريّا احمد / صنعاء ٢٠٠٣ قصة موعد ص٨٤ .