الأسير في القصة الكويتية القصيرة

محمد حسن عبدالله

أستاذ النقد الأدبي بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ، فرع الفيوم ، ج .م .ع .

المجلة العربية للعلوم الإنسانية 11 العدد 21/82

الملخص

القصص القصيرة الكويتية التي تصور أسرى الحرب هي نتاج للغزو العراقي للكويت في أغسطس عام 1990 لمدة دامت سبعة أشهر . وهذا البحث يلقي الضوء على إحدى وعشرين قصة قصيرة لتسعة كتاب كويتيين ، من بينهم ثريا البقصمي ، ووفاء الحمدان ، ومنى الشافعي ، وطالب الرفاعي . وقد كشف البحث عن مجموعة من السمات المشتركة لهذه القصص ، من بينها استخدام ضمير الغائب في السرد ، وكذلك الكيفية التي تم بها اختيار عناوين القصص لتأتي معبرة عن صدمة الحرب ، وأخيراً اختيار أسماء كويتية محببة للشخصيات القصصية في مقابل أسماء عراقية توحي بالقسوة .

كذلك تعكس القصص حقيقة مهمة هي أن العراقيين هم بدورهم أسرى في بلدهم ، وأنهم يعانون من أسر وخوف ربما يفوق ما شعر به الكويتيون .

وعلى الرغم من أن القصص تركز على فترة ما بعد الحرب ومعاناة الأسرى وذويهم ، فإن في إمكان القارئ أن يتعلم الكثير من هذه القصص ؛ سواء فيما يتصل بالحياة في الكويت قبل عام 1990 ، أو بقيمة الحياة التي هي أغلى من أي شيء مهما يكن عزيزاً .

1 - تأسيس نظري

هذه الدراسة عن : «**الأسير في القصة الكويتية القصيرة**» تَضَعُنا على الفور في صميم قضايا فنية ومنهجية تحتاج إلى جلاء ؛ لندخل إلى موضوعنا بالوضوح والتحدد المطلوبين . بوجه عام يرتبط موضوع «**الأسير**» بأدب الحرب وبأدب المقاومة ، كما يثير ـ من وجه وطني ـ قضية التزام الكاتب ؛ تلك التي تثار عادة من زاوية الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية ، فتحتمل القبول والرد . غير أن ارتباطها بالوطنية ، وبأن نكون أو لا نكون ، لا بد أن يضيف إلى «الالتزام» ما يجعله ضرورة فنية ، بقدر ما إن أدب المقاومة علامة حياة ليس لها بديل في زمن العدوان . إن أدب المقاومة في الكويت لم يتوقف لحظة برغم الحصار الثقافي ثقيل الوطأة ، الذي امتد إلى القضاء على المكتبات العامة والخاصة بالنهب أو الإتلاف . لقد استمرت حرب المنشورات ، والكتابة علي الجدران ، بل تصاعد الأذان من فوق كل البيوت في لحظة واحدة ، فهذه صور جديدة للفكر المقاوم ، فضلاً عن الصحف والنشرات التي صدرت خارج الكويت في أشهر الغزو السبعة (من أغسطس 1990 وحتى فبراير 1991م) ، ثم تابعت الصدور بعد عودتها إلى الوطن . ومن الممكن أن نقول إن القصص التي تصور المقاومة والتصدي للعدوان ـ وبعد أن انتهى ذلك العدوان في صورته العسكرية المباشرة ـ قد تحولت إلى وثائق فنية ، ذات قيمة جمالية وتاريخية ؛ إذ تؤسس لهذا الفن الذي لم تكن تعرفه القصة في الكويت من قبل ، وهو أدب المقاومة أو أدب الحرب . غير أن القصة التي تتخذ من «الأسير» موضوعاً تضيف غاية مهمة ؛ لأن موضوع الأسرى الكويتيين في العراق لا يزال حاضراً ، ويمثل في الضمير العام جرحا لا يزال ينزف ، قد يبدو عدد الأسرى غير كبير بالنسبة لأقطار أخرى (حوالي ستمائة أسير) ؛ غير أنه بالنسبة للكويت ـ إذ تتشابك العلاقات القبلية والأسرية بقوة ـ يجعل الشعور بالفقد شاملا الجميع . وهذا التذكير المستمر تمارسه هذه القصص التي تعمل على إقلاق الذاكرة الوطنية ، والدفع بالموضوع نفسه إلى دائرة الحضور ، وهذا أحد مقاصد التوسع الواضح في قصص الأسرى ، كما سيدل الإحصاء .

لقد قال الفيلسوف الإغريقي هيراقليطس : الحرب أم كل شيء في الوجود ، وهذه الأم تلد الآلهة أحيانا ، مثلما تلد العبيد أو الأحرار . لقد أبى الأسير أن يكون عبدا ، وكذلك من يكتب قصته ، حيث لمح فيه هذا المعنى . ولعل قصص الأسرى أن تكون الأقدر ـ فنيا ـ على استيعاب حالات إنسانية ومواقف لا يتسع لها موضوع آخر ؛ لأن هذا الأسير (الآن) في قبضة أخرى ، يعرض على محك تجربة تناقض كل ما سبق من مراحل حياته ، وتفتح نوافذ لأفكار ، وتأملات لاحتمالات ما يكون ، وتعيد حسابات ما كان ؛ ذلك الماضي الذي يتجذر الآن بدرجة أقوى . من ثم تأتي تجليات الذاكرة غاية في النصاعة ، والتجدد ، والشرود ، والتنوع ، فضلا عن حرية الحركة في الزمن ؛ حيث التخيل هو الوسيلة الممكنة ، وتداخل الأمكنة ؛ إذ يحل الوطن نفسه محل الزنزانة ، يمد الأسير بأنفاس الحرية ، ويتجاوز به حدود الجدران الضيقة .

في موضوع الحرب ، وبصفة خاصة موضوع الأسير ، يتجلى أقوى دوافع الكتابة : العاطفة الحادة ، التواصل المباشر مع الموضوع ، طاقته المعبرة عن الجماعة ، وإن كانت نقطة التحرك فيه فردية . إن الكاتب الذي يحقق هذين الشرطين معاً : حميمية الاتصال بالموضوع ، بدرجة تنبئ عن صدق الدوافع ونبالته ، ثم تشكيل التجربة ـ موضوع القصة ـ بما يجعل «الأنا» مدمجة في «النَّحْن» ، أي معبرة عن موقف وطني وإنساني عام ، وقد استخدمت فيها تقنيات السرد محققة لطاقتها الجمالية ، هذا الكاتب يكون قد قدم إلينا إبداعا يتجاوز المرحلة أو المناسبة ، قادرا على إغناء عواطفنا وتفتيح عقولنا وهز مشاعرنا جيلا بعد جيل . بعبارة أخرى : إن موضوع الأسرى مؤقت بطبيعته ، لا بد أن يأتي وقت لن يكون فيه موضوع الصدارة في الاهتمام العام ، لسبب أو لآخر . وهنا ينبغي أن نفرق بين الموضوع في ذاته ، والموضوع عبر التقنيات الفنية ، فالقصة هنا كالتمثال أو القطعة الموسيقية ، تستمد دافعها ، وربما شكلها من سبب خارجي ، أو وقتي ، ولكنها تنطوي على قوة خاصة بها ، قادرة على التأثير في المتلقي حتى بعد نسيان الدافع ، واختلاف المؤثر الخارجي كذلك أو اختفائه ؛ لأن القيم الجمالية ذات طبيعة مطلقة ، وهذا واضح في قصيدة جيدة ، جاهلية مثلاً ،

أو شكسبيرية . . إنها لم تفقد شيئا من تأثيرها إلى اليوم ، برغم اختلاف حياتنا عن حياة الناس زمن الجاهلية ، وعن الحياة في عصر شكسبير كذلك .

إن إحدى معطيات الفن أنه ناقل للعاطفة الإنسانية [1] ، ولكن هذا النقل لا يقبل على علاته ؛ فلكل فن وسائله وأصوله ، التي ينبغي أن توظف توظيفا قاصدا لإنتاج معنى ، وإثارة شعور يعادل عاطفة المبدع ذاته[2] . إن هذا سيساعدنا كثيرا في قراءة ما كتب أدباء الكويت عن أسراهم في العراق . إننا نعرف صدق العواطف ورابطة الجماعة المتمكنة . غير أن هذه بداية ، تنحصر في الدافع ، وهو صدق الولاء للوطن ، والإسهام في هَمٍّ عام شاغل لكل المواطنين ، يفرض نفسه على كل المناسبات العامة ، وربما الخاصة أيضا . فهذا الشرط الأول متحقق في قصص الأسرى ، ولكن الشرط الآخر هو الذي سيعطي ما كتب تحت مسمى «قصص قصيرة» حق الدخول في تيار الأدب ، والانتساب إلى فن الكتابة ، أو أنه يبقى في حدود «النيات الحسنة» ، التي أدت واجبها في الكتابة ، حسب الاستطاعة ، وتركت للدراسة النقدية أن تتأولها حسب القواعد والشروط .

كذلك قد تثير هذه القصص نوعاً من القلق (أو الجدل) النظري حول إنسانيتها ، فقد تصدر عن شعور حاد بالأنا ، وقد توصل إلى تضخم الذات (العنصرية) بما يضاد القيمة الجمالية ، ويؤثر في المغزى الإنساني الذي ينبغي أن يكون الغاية النهائية لكل فن فيه رقي وسمو !! وهنا من الضروري أن نعرف أن القطيعة بين الأنا والآخر قطيعة مفترضة ، بل متوهمة ؛ لأن الآخر يتضمن جزءا من الأنا ، بل الأنا والآخر امتداد عضوي لإنسانية واحدة تعاني اليوم من هموم وأشواق حضارية مشتركة[3] ، ولعل هذا أن يفسر لنا محورا سنتعرفه في تلك القصص التي تجعل الأسير الكويتي في بؤرة الاهتمام ؛ كيف نظرت إلى بعض العراقيين على أنهم أسرى كذلك ، يواجهون المصير نفسه ، بل لعلهم يعيشون تعاسة لا شفاء منها حيث لا يخايلهم طيف الحرية ، ولا يجدون فرصة لاستقبال الحنين الوطني . وهكذا سنراقب في قصص هؤلاء الأدباء الذين عكفوا على تجربة الأسر ، أو تجاربهم مع موضوع الأسرى ، ومشاهداتهم حول الموضوع

نفسه ، كيف ارتقوا ـ في جملتهم ـ فوق مفاهيم الانتماء الوطني المتطرف ـ فلم يرفعوا شعارات ، ولم يتعال الصراخ أو الوعيد ، وإنما ساد طابع الاستمالة والإقناع ، وارتفعت رموز الحنين ، وسيطرت أحاسيس صقلتها الثقافة . وهذا من أهم ملامح إنسانية الأدب[4] . كما أن عكوف الكاتب على قضية تملك عليه إيمانه بعدالتها هو في ذاته مصدر للشعرية[5] ، يستحق أن نرصد أصداءه في تشكيل القصة كما في لغتها . وهذه الشعرية أحد عناصر جمالية القصة القصيرة بصفة خاصة ، تلك الجمالية التي تسري في تكوينها ؛ بدءا من «الموقف» الذي يشكل المدخل أو العرض الأوّلي ، صعودا إلى التشابك ، توصلا إلى مرحلة الختام ، التي تمثل نقطة التنوير فيها الذروة ، وتوجيه التلقي في التجربة بتمامها[6] .

2 - مدخل إلى الموضوع

يتداول المجتمع الكويتي ويتوارث عددا من العلامات المهمة ، هي أحداث مؤثرة ، اقتصادية وسياسية ، يؤرخ بها ، وينسب إليها ، ويرتب عليها ، وذلك قبل الانفتاح على العالم ، واتخاذ التقويم الدولي العام سبيلاً لتحديد مواقع الأحداث وسياقها . في الكويت ـ وبخاصة بن كبار السن المعمرين والكهول ـ يعرفون ما تعنيه «هدامة»[7] أو «سنة الطبعة»[8] أو «سنة المجلس»[9] فضلا عن «معركة الجهراء» التي تعد ـ إلى اليوم ـ علامة فاصلة مميزة في تاريخ الكويت[10] . وهذه الطريقة في تمييز الحقب أو الأعوام تقليد عربي قديم ، إذ أرخوا بعام الفيل ، والهجرة . وقد انصرف الكويتيون إلى الطريقة الحديثة في التأريخ مع التوسع في المؤسسات العلمية ، والاندماج في التاريخ الدولي العام ، من ثم لم يتداولوا صيغا من مثل : عام الاستقلال ، أو عام الدستور ، على أهمية هذين الحدثين ، غير أن عام 1990م أعادهم إلى طريقتهم السابقة ، فهو عام الغزو ، أو سنة الغزو ، وذلك لما فيه من فداحة وشناعة ، ولما قاسى المجتمع الكويتي ـ دون غيره ـ من آلام . وفي عنايتنا بانعكاس ما جرى إبان الغزو على الإبداع الأدبي في الكويت ، سنجد ما هو متوقع ماثلاً . فقد أسهم جميع حملة القلم من الشعراء والروائيين ، وكتاب القصة القصيرة والمقالة ، والمسرحية ، بالكتابة في هذا

الاتجاه ، لا يختلف في درجة الاهتمام ولوعة المعاناة من قضي أشهر المحنة داخل وطنه الأسير يخضع قهرا ، ويقاوم ويتربص ، ومن قضي الفترة نفسها منفيا باختياره ، يجرب الضياع وتغير الطباع وتشرذم الأهل ، كما لم يكن من قبل . إن شمول المعاناة (التجربة) أدى إلى شمول الكتابة عنها بدرجة واضحة يمكن أن يؤكدها الإحصاء ، بل ينبغي أن نلاحظ أن هذا الحدث (الغزو) قد دفع إلى ساحة الإبداع بعدد من الأقلام الجديدة ، التي كانت في حالة كمون فجرتها الصاعقة ، كما حدث أن تحولت أقلام أخرى عن مجالها السابق المعهود من الشعر إلى القصص أو العكس . أما التحول أو التخلخل في المعتقد السياسي والتوجه الحضاري ، والتصور لاحتمالات المستقبل ، وما يترتب على هذا من اطمئنان للهوية الوطنية ، فهذا في شموله ، واختلاف مستوياته ، إلى درجة التباين أحياناً ، مما يحتاج إلى رصد دقيق هادئ ، ليس مكانه هذه الدراسة النقدية التي نحدد موضوعها عن : «**الأسير في القصة الكويتية القصيرة**» . إن «الأسير» جزء من كل هو «الغزو» ، ومن ثم فإن تجربة الأسير لا تنفك عن القضية الأصل (الغزو ، والتصدي له حتى تحقق التحرير) ، كما أنها لا تنفك عن طرح العلاقة بين الأسير وآسره . فإذا توسعنا في مفهوم الأسر بأنه وضع قيود والتهديد بعقوبات تحد من ممارسة الحريات التي نظمها القانون الكويتي ، فإن هذا يؤدي إلى أن يكون «الوطن الكويتي» بجملته وقع في الأسر صبيحة الخميس الدامي ـ الثاني من أغسطس 1990م ـ من ثم يعني أن كل القصص القصيرة التي تناولت ـ بصورة أو بأخرى ـ أحداث الغزو ، تدخل معنا في إطار «الأسير» ؛ لأن الأرض الكويتية ، بكل من عليها من بشر ، وما عليها من أشياء وكائنات ، كانت ترسف في قيود الأسر . ولكننا إذا جعلنا «الأسر» رديفا مساويا للاعتقال ، والسجن ، فإن عددا ليس بالقليل ، من هذه القصص التي اتخذت من الغزو موضوعاً لها سيبقى في أيدينا . وهناك مجموعات قصصية كاملة دارت موضوعات قصصها على الاعتقال والمطاردة والتعذيب والقتل ، في مقدمتها مجموعة «**دماء على وجه القمر**» للكتابة فاطمة يوسف العلي[11] ، وهي من الأقلام التي وصفنا سابقاً أن حادث الغزو أعادها إلى الكتابة ، فنشطت بعد

انقطاع واضح ، ومجوعة «**شموع السراديب**» للكاتبة ثريا البقصمي ، ومجموعة «**ليالي الجمر**» للكاتب **حمد الحمد** (وهذا مؤشر لقوة الصدمة ، وتأثيرها ؛ إذ تستأثر بمجموعات كاملة) . . وستحظى هاتان المجموعتان بما تستحقان من اهتمام . غير أن «ظاهرة» العودة إلى الكتابة ، ودخول معجم لغوي جديد إلى دائرة التعامل الفني تحتاج إلى سياق آخر من سياقات كثيرة يتطلبها الدرس النقدي لأدب الحرب والمقاومة في الكويت ، في تلك الحقبة التي نعني بها . ستخرج مطولة **إسماعيل فهد إسماعيل** عن مجالنا[12] ، وكذلك رواية **وليد الرجيب** «**طلقة في صدر الشمال**»[13] ، لنوجه اهتماما إلى رواية «**إقبال الغربللي**» بعنوان : «**مذكرات أسيرة**»[14] وكذلك في مجموعة وليد الرجيب : «**الريح تهزها الأشجار**» يتجلى التواصل مع بداياته الناضجة ذات الطابع الوجودي الاحتجاجي ، والنزعة الإنسانية ، مع وضوح هذا المعجم الجديد في بناء لغة القصة ، وفي توجيه بعض التجارب كذلك ، في قصة «**روائح**» تلتقط الأذن من نشرة الأخبار كل ما يجسد القسوة والكراهية ويهدد بالدمار ، وفي «**ذاتان وحب**» يتداخل جرح الوطن وجرح الذات ، ونعرف أن «**الوطن هو خياري الأول ، ومن دونه أنا لست أنا**» ، من ثم تصبح «**أيها الشعب الأبي**» مسكوكة لغوية ونفسية جاهزة ، ويصبح لها «**خلف سنوات ما بعد الطعنة**»[15] مذاق آخر . ولكن إذا ضيقنا المفهوم ، وخالفنا بين الاعتقال والسجن ، وبين الأسر . فإن الاحصاء سيهبط بالعدد ، وسيبقى معنا من القصص القصيرة ـ برغم هذا ـ عدد ليس بالقليل .

إن المعجم اللغوي لا يضع حداً فاصلاً بين هذه المفردات الثلاثة : السجن ، والاعتقال ، والأسر ؛ فكلها تنطوي على معنى تقييد الحرية ، والمنع من ممارسة الحياة العامة ، ومع هذا قد نجد فرقا في الاستخدام العرفي ، والاصطلاحي ، فإذا كان «الاعتقال» : الحبس ، فإنه ـ في العرف أو الاصطلاح القانوني : الحبس تمهيداً للمحاكمة . وكذلك إذا كانت «أسره» تعني ـ معجمياً ـ قيَّده ، فإن الأسير هو المأخوذ في الحرب . وكذلك يمكن التفرقة بأن الاعتقال والحبس يكون بفعل السلطة الوطنية ، أما الأسر ـ المترتب على فعل الحرب ـ فإنه بفعل سلطة أجنبية معتدية أو مدافعة . بل إن «المكان» يؤسس عنصرا مهما في توجيه الدلالة ، فقد

يصعب أن نعد الشاب الكويتي المقبوض عليه ، المودع في إحدى غرف الحجز في المخافر ، أو في أماكن تجميع الشباب حتى لا يشاركوا في أعمال المقاومة ، قد يصعب أن نطلق عليه تسمية «الأسير» ، إنه محبوس أو معتقل أو محتجز ، أما إذا أرسل خارج حدود وطنه ، وأودع في معتقل فهو أسير حرب ، وليس مجرد سجين ، مع أن السلطة نفسها هي التي مارست الفعلين ! ! وبهذا التحديد نفسه يكون لدينا إحدى عشرة من المجموعات القصصية ، عرضت لأحوال الأسير ، وهي لتسعة من كتاب القصة القصيرة في الكويت ، نسجلها في سياقها الزمني ، لنتعرف : متى بدأ الاهتمام ، ومتى نشط ، أو تراجع ، أو انقطع ، وسيكون هذا القرب أو البعد مؤثرا في أسلوب تناول الموضوع ، والرؤية ، أو وجهة النظر .

1 - حمد الحمد : «**ليالي الجمر**»[16]

وبه ثلاث قصص :

* **بين الرمادي والكويت** : ص87 .
* **ليالي الجمر** : ص121 .
* **عودة أسير** : ص135 .

2 - علي المسعودي : «مملكة الشمس»[17] .

(بلا تاريخ ، ويرجح أنه نشر 1991م ـ التأليف بالاشتراك ، ولكن قصص الأسير تخص علي المسعودي) وبه قصتان :

* **قضية** : ص57 .
* **الخنازير** : ص91 .

3 - ثريا البقصمي : «**شموع السراديب**»[18] وبه قصتان :

* **كومة شوك** : ص55 .
* **عطش أبو صخير** : ص63 .

4 - ليلى العثمان : «**الحواجز السوداء**»[19] وبه قصة واحدة :

* **وجوه خلف حاجزة الذاكرة** : ص39 .

5 - وفاء الحمدان : «**الشمس لا تغرب مرتين**»[20] وبه أربع قصص :
* **الحلم الأصفر** : ص15 .
* **الخروج من الزمن** : ص39 .
* **وللهمس صدى** : ص49 .
* **الندى لا يجرح الورد** : ص77 .

6 - ليلى محمد صالح : «**لقاء في موسم الورد**»[21] وبه قصة واحدة :
* **لقاء في موسم الورد** : ص(21) .

7 - ثريا البقصمي : «**رحيل النوافذ**»[22] وبه ثلاث قصص :
* **دائرة البساطير** : ص34 .
* **صور معكوسة** (الصورة الأولى) : ص40 .
* **أشجار بعقوبة** : ص76 .

8 - منى الشافعي : «**دراما الحواس**»[23] وبه قصتان :
* **دراما الحواس** : ص39 .
* **الآتي من الشمال** : ص73 .

9 - طالب الرفاعي : «**أغمض روحي عليك**»[24] وبه قصة واحدة :
* **أغمض روحي عليك** : ص46 .

10 - طالب الرفاعي : «**مرآة الغبش**»[25] وبه قصة واحدة :
* **رنين مكتوم** : ص(73) .

11 - فوزية السويلم : «**الأسماك تموت غرقا**»[26] وبها قصة واحدة :
* **الأسير** : ص(69) .

هذه إحدى عشرة مجموعة قصصية لتسعة من كتاب القصة القصيرة في الكويت ، يحتل أكثرهم موقعا مهمّا في سياق الكتابة القصصية . وليس لنا أن نتوقع أو نحكم بغياب أسماء أخرى تشاركها أو تسبقها في الأهمية ؛ إذ انشغلت الأقلام جميعاً بالتقليب في الغزو ، ما يعنيه وما يدل عليه ، وما يؤدي إليه ، كما

سبقت الإشارة ، بعبارة أخرى : إن هذه «القائمة» السابقة ليست مؤشرا على النشاط القصصي العام ؛ إذ تنحصر دلالتها في وضع الأسير في بؤرة الاهتمام ، في شكل القصة القصيرة . ومن ثم ـ وهذه ملاحظة أولى ـ يكون انقطاع الاهتمام عام 1993م منحصرا في عدم وجود قصص عن الأسير ، وليس في تراجع الاهتمام القصصي عن موضوع الغزو في جملته . من الواضح أن حمد الحمد صنع الالتفاتة المبكرة إلى الموضوع ، لتعطيه ثريا البقصمي ثقله الفني . وقد بلغ الاهتمام ذروته عام 1994م ، أي بعد تراجع الشعور ـ نسبيّاً ـ بمحنة الغزو في جملتها ، والتركيز الإعلامي على الأسرى ورفع شعار ضرورة العمل على خلاصهم .

لدينا الآن إحدى وعشرون قصة قصيرة ، وضعت الأسير في بؤرة اهتمامها ، وليس بين كتابها التسعة من عاش تجربة الأسر فعليّاً وعمليّاً ، إلا بالمعنى الذي أشرنا إليه قبل ، وهو أن الكويت ـ بكل ما تعنيه ـ كانت أسيرة . وهذه المسافة بين الكاتب والموضوع تستبعد تلقائيّاً العلاقة الاعترافية ، والعلاقة الوصفية القائمة على المشاهدة القريبة ، ويبقى مبدأ المراقبة ، والسماع ، والقدرة على الحلول ، والتأمل ، بما يجعل من التشكيل الفني قناعاً يحاول أن يؤطر مشاعر مثارة بفعل خارجي تصعب السيطرة عليه .

لا بد أن يلفتنا حجم الإسهام النسائي في قصص الأسير ؛ ففي مقابل ثلاثة من الكتاب نجد ستا من الكاتبات ، وفي مقابل سبع قصص كتبها الثلاثة الكتاب ، نجد أربع عشرة قصة كتبتها الخمس الكاتبات وهذه المشاركة النسوية الغالبة لا تتوازى ونسبة المشاركة في تناول موضوع الغزو بعامة ، مما يعني أن «الأسير» يشغل مساحة أكبر في عواطف المرأة ، وإثارة انفعالها ، وتحريك إرادة الكتابة ، وسيظهر هذا ويتأكد من زاوية الرؤية ما بين الكاتب والكاتبة أيضاً[27] .

إن سيدة واحدة ـ هي ثريا البقصمي ـ كتبت خمس قصص عن الأسير ، كما كتبت وفاء الحمدان أربعا ، في حين كتب حمد الحمد ثلاث قصص ، وليس هذا حكما بالجودة ، فذلك حديث آخر ـ ولكنه مؤشر إلى مساحة

الاهتمام . وينبغي أن نذكر ـ ونحن نشارف الدراسة الفنية ـ أن القضية العامة (الأسير) هي التي تجتذب هذه القصص الإحدى والعشرين إلى إطار الرصد والتحليل .

ولأنها ليست لكاتب واحد فليس لنا أن نتحدث عن خواص لأسلوب الكاتب ، إلا في حدود ما يعطي النص بذاته ، ولكن ـ بالمقابل ـ يحق لنا أن نستخلص ما هو مشترك وسائد في قصص هذا الغرض الموضوعي ، في إطار هذا الشكل الفني : القصة القصيرة ، كما سنرى .

3 - قراءة في العناوين

وكما يرى جيرار جنيت فإن عنوان العمل الفني هو إحدى عتباته المهمة ، أو هوامش النص ، كما يفضل هنري ميتران[28] . والعنوان بوصفه عتبة أو هامشاً يسيج النص ، ويسميه ، ويحميه ، ويدافع عنه ويميزه ، ويعين موقعه ، ويحث القارئ على اقتنائه ، بل إن جنيت يعد العنوان نصاً موازيا ، ربما بالطريقة التي تجعل من البذرة شجرة موازية ، أو مشروع شجرة محتملة ، تتخلق في تربة التشكيل الفني الذي ينشب جذوره في مرجعية المؤلف أو أفق توقعه . وقبل أن نضع «العناوين» تحت ضوء التأمل نعرف أن الطابع العام لحدث الغزو يصطبغ بلون الدم واللهب والدخان ، وبشكل الأشلاء والأنقاض ، وبرائحة العفن والاحتراق . . وبصوت البكاء والأنين . وهذا الاتجاه سائد في عناوين المجموعات ، كما هو سائد في عناوين قصص «الأسير» بذاتها ؛ فمن عناوين المجموعات : ليالي الجمر ، شموع السراديب ، رحيل النوافذ ، الحواجز السوداء ، وهي عناوين وصفية أو شارحة للمحتوى ، فالإدراك لا يخطئ ما يعنيه وصف الليالي بالجمر ، أو وصف الحواجز بالسوداء . أما السراديب فهي المواقع المهجورة المعدة للتخزين في البيوت الخاصة ، وقد التجأ الناس إليها خوفاً من القصف الجوي حين نشب القتال ، وكانت الشموع هي السبيل الممكن للإضاءة ، كما يرمز «رحيل النوافذ» إلى ما تعرضت له بيوت الكويت من عمليات السطو والنهب ، حتى غدت البيوت بلا أبواب وبلا نوافذ . ولكن الكاتبة تؤثر نافذة

بعينها تقف من خلفها امرأة تنتظر عودة رجلها ، وقد كان ـ هو بدوره ـ وراء نافذة أخرى يرصد تحركات العدو ! ! هناك عناوين فضلت «الإيحاء» على التوجيه المباشر الصريح للتلقي الذي نلمسه في «ليالي الجمر» و«الحواجز السوداء» ، كما في «مملكة الشمس» ؛ مما يعطي حكما بسيادة قوانين الطبيعة ، و«مرآة الغبش» عكسه ؛ حيث تغيب المعالم والملامح ، وكلاهما ليس محدد الدلالة ، ويستلزم التوقف للاكتشاف ، وإن كان يواجه الشعور نحو السمو وحتمية الانتصار ـ في الأول ، والغموض والتداخل ـ في الثاني ؛ حيث معاناة الاكتشاف . وحين تختار وفاء الحمدان : «الشمس لا تغرب مرتين» فإنها تحيل ذهن المتلقي إلى قانون طبيعي ، لا يملك أحد نقضه . والقصة عن أخوين انخرطا في أعمال المقاومة ، أمكن اعتقال أحدهما وقتله أمام بيته ، في حين اختفى الآخر ، مما يعني أنه وإن تكن شمس «أحمد» قد غربت ، فإن شمس «سالم» لا بد أن تشرق مع إشراقة وجه الوطن . وينحو العنوان : «دراما الحواس» منحى فلسفيا ، فالدراما تعني الصراع ؛ تعارض القوى ؛ تصادم الانفعالات ؛ التطلع إلى نهاية حدث يتصاعد مكتسحا عقباته ، وهذا ما تعنيه شخصية الفنان التشكيلي الأسير ، الذي أمسكت زوجته المنتظرة بألوانه وفرشاته ، وراحت تكمل ما بدأ من لوحات . . هي الوطن ! !

هناك عناوين ذات طابع خيالي ، يؤدي فيها «المجاز» وظيفته التخييلية بأن يحمل المتلقي ، أو يبث لديه الاستعداد لاستقبال الأمل ، والثقة بأن المجهول المنتظر لن يكون في درجة سوء المعلوم الماثل ، ففي «أغمض روحي عليك» يتجلى العشق الصامت خير حافظ لأمانة انتظار الأسير الغائب ، وهذا بخلاف «لقاء في موسم الورد» التي توشي مشهد عودة الأسير دون أن تتجاوز إلى ما وراء ذلك .

حين نمضي عن عناوين المجموعات ، إلى عناوين قصص الأسير بذاتها ، سنلاحظ أولا أن عددا من عناوين تلك القصص قد اختاره الكاتب عنوانا عامّا يدل على المجموعة في جملتها ، وهذا التفضيل له دلالته الفنية . وبالنسبة لموضوع القصة أيضاً ، حدث هذا الاتفاق أو التوحد في : «ليالي الجمر» و «لقاء

في موسم الورد» و«دراما الحواس» و«أغمض روحي عليك» فهي عناوين لقصص عن الأسير ، وعناوين لأغلفة هذه المجموعات القصصية . وليس من شك في أن هذا الاختيار يحمل دلالة سيكولوجية بالنسبة للمبدع ، وإشارة بمزيد الانتباه بالنسبة للقارئ . وإذا كان محتوى الكتاب يختزل في عنوانه ، أو عتبته ، فلا بد أن توجيه رسالة عن الأسير مما يحرص عليه الكاتب ، ويحرص عليه القارئ . أما عناوين القصص في جملتها (21 قصة) ، التي تؤطر موضوع الأسير الكويتي ، فإنها تضع أهم نقاط الارتكاز ، أو البؤر المشكلة للتجربة أو الرؤية المؤثرة في توجيه جميع مفرداتها . ومن أهم هذه العناوين ما يختزل وصف مكان الأسر ، أو المعتقل الأسري خارج وطنهم ، مثل «عطش أبو صخير» ، و«أبو صخير» معتقل عسكري في شمالي البصرة ، و«أشجار بعقوبة» وبعقوبة ضاحية قريبة من بغداد ، كان بها معتقل كذلك ، ومثل «بين الرمادى والكويت» والرمادى منطقة تبعد عن بغداد شمالا بنحو مئتي كيلو متر . والمهم في انتقاء السارد لأسماء هذه الأماكن ليس أنها «حقيقية» ويمكن أن يكون رآها في زمن سابق ، أو زار بعض الأسرى بها أو سمع عنها ، وإنما ما توحى به أسماء هذه الأماكن من جفاف وقسوة وضياع ، فالصخير مصغر «صخر» ، يعطي معنى التحجر والقسوة ، فإذا أضيف إلى العطش فقد أطلق على خيال المتلقي وهجا معذبا كالانقطاع في الصحراء ، وكذلك يوحى اسم «بعقوبة» ـ مع أنها ضاحية أو مدينة عامرة وجميلة ـ بالعقبة والعقوبة والعقاب ، وليس في هذا التركيب الصوتي ما يغري بالطمأنينة أو التفاؤل ، وكذلك أمر «الرمادي» ، فهو لون باهت مجدب ضائع بين الألوان الصريحة . والرماد رمز لضلال المسعى وتبديد الأثر وانقلاب الأحوال . وكما يوصف المكان الآخر بالجفاف والقسوة ، فكذلك الآخر نفسه : «الخنازير» ، وكذلك عمله الفظ : «الخروج من الزمن»و«الحلم الأصفر» ، وبمثل هذا العمل تتقلب الموازين : «صور معكوسة» . وهناك قصص جسدت عناوينها معاناة أهل الأسير : زوجته في «كومة شوك» و«أغمض روحي عليك» و«رنين مكتوم» و«الأسير» ـ وهي القصة الوحيدة التي نصت على موضع الألم البشري ، ومع هذا فإنها عن زوجة الأسير . وقد تطرقت هذه القصص الأربع

إلى دقائق مشاعر الزوجة ـ زوجة الأسير ـ بعد أن طال غياب رجلها ، وترادف موجات القلق ، بين أمل العودة والالتئام ، ويأس اللقاء والانطفاء ، في مراحل تلك الأعوام التي طالت ، ولا يتوقع أن تكون أحوال أهل الأسرى ومشاعرهم تجاه الغائبين ، على حال واحدة عبر تلك الأعوام .

هناك عناوين أخرى ذات طابع إخباري ، يضع متلقي القصة على المدخل المباشر الواضح لموضوعها ، وليس لهذه العناوين ذلك الغموض المجازي (الجمالي) الذي نجده في مثل «أغمض روحي عليك» أو «دراما الحواس» ، كأن تكون القصة بعنوان : «ليالي الجمر» أو «عودة الأسير» أو «وجوه خلف حاجز الذاكرة» أو «دائرة البساطير» ـ وهي الأحذية العسكرية ـ إن المجاز لم يتخل عن بعض هذه العناوين ، ولكنها لم تكتسب به قيمة شعرية ، لم تخرج به من عمومية المعنى وجاهزة التوقع عند المتلقي .

4 - أل «هو» و«الآخر»

إن القصة القصيرة ـ في جوهرها ـ نص ، أو بنية لغوية ، تروى ـ بطريقة فنية ـ حكاية ، من ثم استقرت التفرقة النقدية بين القصة (أو الحكاية في تراتبها الزمني السببي ، المتدرج حسب الإدراك العقلي المنطقي) وبين السرد ، أي هذه الحكاية نفسها ، ولكن بتركيب آخر ، خاص بالسارد ، يفترض أنه يمنحها فنية أعلى ، أكثر تشويقا ، وأغنى دلالة ، وأقوى إحكاما . وهذا التدخل من السارد هو الذي يمنح القصة طابعها المميز ، وخصوصية انتمائها إلى السارد ، ودلالتها على مقدرته[29] . وإذا كان عنوان القصة ، أو عنوان السرد بمثابة العتبة الأولى أو المدخل ، فإن زاوية الحكي التي تحدد طريقة السارد وإمكانات السرد نفسه ، بمثابة «الرواق» الذي يتولى إمكانية تشعيب عناصر السرد المتعددة ، وتجميعها ، ثم توحيدها ، لتتأكد البنية الموحدة للتشكيل الفني في النهاية . وتتجسد زاوية الحكي ـ غالباً ـ في إحدى طريقتين : إما أن يكون السارد حاضراً بذاته ، مشاركا في صنع الحدث ، يصف الأشياء والأشخاص كما يراها ويلابسها ، أو يكون هذا السارد ـ وهذه هي الطريقة الأخرى ـ مجرد راصد ، يشاهد من الخارج ، وليس

له وجود ماثل في سرده ، وإن كان هو راويته . ولكل من الطريقتين فضائلها ترتيبا على ما تتيح من إمكانات ، وما تسبغ على السرد ـ في النهاية ـ من مصداقية تؤثر في استجابة المتلقي .

في قصص «الأسير» التي نعنى بها يصعب فنيا ، وربما يستحيل ـ أن تروى السردية بضمير المتكلم ، مع أن هذا السارد المشارك هو وحده القادر على أن يدخل بنا إلى عمق معاناته ، وجوانية أفكاره وهواجسه ، وغرائبية تصوراته وهلوساته فيما يتعرض له من أنواع التعذيب البدني والنفسي ، وذلك لأن ضمير الغائب ـ بوصفه ساردا ـ بالرغم من أنه أنه يأخذ حق الراوية الذي يعرف كل شيء ، فإن هذه المعرفة ستقف عند حد المشاهدة ، والسماع ، واستنطاق الأحوال ، وإمكان التأويل لما يشاهد ويسمع ، وهذا المدى يختلف كثيراً عن «حقائق» العالم الداخلي لراوية يحل في داخل الحدث ، ويواجه اللحظة بكل بوارق معطياتها . ولهذا ، ربما كان طبيعيّاً ، ومتوقعاً أيضاً ، أن تنقسم القصص الإحدى والعشرون إلى :

17 قصة رويت بضمير الغائب : هو ، أو ، هي

4 قصص بضمير المتكلم : أنا

وبهذا تكون النسبة المئوية منسوبة إلى العدد الإجمالي (21 قصة قصيرة)

19% بضمير المتكلم ، و81% بضمير الغائب

إن هذا يعني ـ فيما يعنيه ـ أن الأسرى أنفسهم لم يكتبوا قصصهم بعد ، وربما يفضلون ـ مع هذا ، وحين تتاح لهم فرصة التعبير الفني عن محنتهم الخاصة ـ أن يفعلوا هذا بشيء من التقنع (وضع قناع فني) أو التورية ، ومنها إيثار ضمير الغائب ، حتى لا يقدم السارد مادته في صيغة تقترب به من الشكل الاعترافي الذي يلحق به ما قد يظنه بعض قرائه مذلة أو ضعفا ، وربما عارا لا يليق بكرامته الإنسانية . وهذا التحسب ليس بعيداً عن محاذير الكاتب الذي يدرك أن قارئه كثيرا ما يخلط بين الشخصية الفنية الماثلة داخل السرد ، وشخصية

الكاتب نفسه !! إن اللجوء إلى ضمير الغائب في تقديم السرد وترتيب سياقه يقدم للسارد «الغائب» هذه التغطية التي تتيح له أن يصف هذا الأسير وما جرى له في معتقله بكل ما يمكنه خياله من تصوره من ألوان الهوان والتعذيب ، وأن يصف «الآخر» الآسر ، بكل ما يشاء من صفات حيوانية افتراسية ، ولصوصية ودونية . وهذا الآخر ما كان يمكن أن يأخذ مكانه في السرد ـ بالرغم من أهميته بوصفه مضادا يعمق درامية المشهد ـ مع ضمير «الأنا» المشارك ، مادام هذا الأنا المشارك لا يزال إلى الآن حبيس معتقله ، وليس من سبيل لإبلاغنا معاناته ، إلا بذريعة أنه تمكن بطريقة ما من تهريب بعض أوراقه ، وقد لجأت إحدى السرديات المروية بالأنا إلى هذه الحيلة (قصة : بين الرمادي والكويت ، حيث تمكن أسير من إيداع يد أحد زوار المعتقل رسالة إلى أهله) وهي حيلة ممكنة ، ولكن ليس من الممكن الركون الفني إليها أكثر من مرة !!

وفي القصص الأربع المروية بضمير المتكلم (أنا) ينتهي الأمر إلى سيطرة ضمير الغائب (هو) ، حين يصل الحدث أو المشهد إلى الأسير نفسه . ذلك يعني أن المتكلم الذي يتولى تقديم السرد لم يكن الأسير ، وإنما هو شخص آخر له علاقة حميمة به ، واتصال مباشر معه ، حاليّ ، أو ماض . ففي «بين الرمادي والكويت» لحمد الحمد[30] ، كان ماجد (الراوي المتكلم) في زيارة أخيه سلطان ، الأسير ، وفي أثناء الزيارة تمكن أسير آخر من تسريب رسالة رجاه أن يسلمها إلى أهله . ولم يتمكن ماجد من توصيل الرسالة لتفرق شمل الأسرة ، واضطراب العناوين فترة الاحتلال !! وفي قصة «ليالي الجمر»[31] للكاتب نفسه يتولى جمال رواية السرد ، ويتحدث عن علاقته بصديقه فوزي ـ وهو الأسير الآن ـ إبان تنظيم المقاومة ، وتكمل أخت فوزي سرد ما جرى لأخيها منذ اعتقاله وتعذيبه في حديقة بيته ، أمام أهله ، في بيت زجاجي كانت أعدته هذه الأخت لتربية النباتات التي تهواها !! وفي قصة «الخنازير»[32] يتولى أخو الأسير تقديم السردية ، حيث ذهب لزيارة أخيه في معتقله ، ووجده في حال لا يستطيع معها أن يتذكر من حياته في الكويت إلا أسماء بناته الصغيرات اللاتي اضطر إلى تركهن بلا حماية !! ، وإذا كان علي المسعودي اختار (أخو الأسير) في قصته

السابقة ، فإن منى الشافعي آثرت (زوجة الأسير) لتتولى تقديم سرديتها في «دراما الحواس» . وفي هذه القصص الأربع لم تكن «الأنا» للأسير نفسه تحديدا ، وإنما لواحد من ذوي العلاقة الحالية أو السابقة به ، وهو يقدم صورة أو معنى للأسير ، يدمجها في رؤيته الخاصة للحدث في القصة .

المحصلة «الفنية» أن صورة الأسير وألوان معاناته لم تختلف تبعا لاختلاف زاوية الحكي ، أو طريقة تقديم الحدث . في قصة «عطش أبو صخير»[33] تقول ثريا البقصمي ، مستندة إلى ضمير الغائب : «أغمض محمد عينيه ، على التعب الذي بدأ ينهش جسده القوي ، وعلى جرح غائر دام مرسوم على رسغ يده اليمنى ، وفي داخله كان يتبلور قرار لا تراجع عنه . . يجب أن يضع حدا لوحشيتهم ، حتى لو كلفه ذلك حياته» . وحين يتمكن الأسير من مقابلة قائد المعسكر يكمل تصوير المعاناة في مستواها الجماعي بعد الفردي : «زملائي يقتلهم العطش ، حتى خبزكم الأسود المتحجر لا نستطيع بلعه . . حتى الحيوانات يسقونها الماء قبل نحرها !! لديكم شط عملاق ، اسقونا من مائه ، إن إطفاء ظمئنا لا يحمل أي مظهر من مظاهر التدليل لنا» . وهذا الوصف من الذاكرة لا يختلف في شيء عما يقدمه علي المسعودي بضمير المتكلم في «الخنازير» ـ المشار إليها سابقاً ـ مسنداً إلى أخيه الأسير ، الذي كان يقف أمام قائد المعتقل ينتظر الإذن له برؤية أخيه : «أنتظر وتغلي بي الأرض ، وتغلي السماء ، والطعنات تهيض بي . . و . . أسكت . . لا أستطيع ـ هل أتوسل إليه وأقبل قدميه ، لا/ نعم/ لا . . لا ، أخي لا يحني رأسه ، أعرف ذلك جيداً ، ولكنهم يقتلونه الآن في الظلمات ، لم أره منذ ثمانية أشهر ، ثمان سنوات ، ثمان مئة عام ، وهو معصوب العينين ، ربما توسل ، وبالتأكيد بكى ، وبكى ، وبكى . يسقونه ماء الزقوم ، يرمونه في غرفة كالسعير ، وهو يقرأ القرآن ، هو دائماً يقرأ القرآن ، هكذا قال لي في رسالته الأخيرة . . ويدعو الله . . أحكموا عليه القفل بمفتاح صغير ، ثم ذهبوا يسهرون حتى الفجر «يمارسون الشرف» ! شرف المهنة ، وهو يبقى يقلبه الليل . . يروي له أحزان زوجته ، يرويها بدموع طفلته . .»

إن المشاعر العامة الجاهزة تلغي أهمية البوح وخصوصية استخدام ضمير المتكلم ، وحتى هذه الاستعانة بالمفردات القرآنية لم تستثمر بقوة إيجابية تتواصل وموروث المتلقي . وما أهمية أن يوصف مفتاح القفل بأنه صغير ، أو أن يشار إليه أصلا . . إلخ . إن هذا المنحى يوشح اللحظة بميلودرامية لا يتخلف عنها شعور حقيقي بأن شخصا دافع عن وطنه يعاني في سبيل قضيته . وها هنا مفارقة طريفة مستندها الواقع ؛ فمع ما تمثله الكتابة النسائية من تفوق كمي فإن أسرى القصص من الرجال ، فيما عدا واحدة ، رسمتها ثريا البقصمي في «دائرة البساطير»[34] ـ حيث تقبع الأسيرة الأنثى الوحيدة ـ ففي قلب الدائرة أو مركزها تتكور الفتاة «مشاعل» . إن الحس التشكيلي لقاصة تمارس الرسم يوثق علاقة انبثاق وتكامل بين الدائرة والمركز معاً . إن الأسيرة العارية تتكور على نفسها لتتقي العار والبرد معاً . وهي في زنزانتها لا تنطق غير جملة واحدة ، ولا تكتب ـ بإصبع من الفحم لا نعرف كيف وجدته في الزنزانة ـ غير اسمها ، غير أن الكتابة تغني المعنى رأسياً ، بأن اسم مشاعل ـ الأسيرة الكويتية ـ أخذ موقعه بعد عدد من أسماء فتيات سجلن أيضاً تواريخ إيداعهن الزنزانة نفسها ، وهذه الأسماء والتواريخ تعني أنهن عراقيات ، بما يدل على دموية المرحلة ، التي تبدأ باستيلاء حزب البعث على السلطة (1964) ، وحتى محق الأكراد في حلبجة (1983) ، فوجد اسم «مشاعل» بعد : زهور ، وسعاد ، وحليمة ، وشهناز ، يصنع سياقاً خاصاً ، ويوسع من دائرة اكتشاف جذور الأزمة في تكوين النظام القمعي ، واضطهاد الحرية ، وتأليه قمة السلطة .

وهذه القصة «دائرة البساطير» تقدم شخصية «الآخر» ، السجان بما يخرج بها عن الصورة التقليدية للرجل/ الضد ، دون أن ترفعه عن مستواه «الجاهز» باعتباره الطرف الآخر في قضية الحرية . إن وصف هذا الآخر بأنه فظّ ، وماجن ، ولص ، ومنتهك للأعراض ، ومتنكر للعروبة . . . هو من مألوف الوصف ، ولكنه في «دائرة البساطير» يأخذ هيئة حيوانية ، يكتسب تقديره لدى رؤسائه بمقدار بعده عن أي شعور ، وبمقدار هذا البعد نفسه يتراكم الشعر النامي على أذنيه ، وتأتي المفارقة من أن اسمه «سعيد» ! لقد احتكم علي المسعودي إلى

تجربته على عمومية البرهان . في «الخنازير» قرر السارد : «كلهم خنازير ، منذ زمن بعيد وهو يعرف ذلك ، والحاجّة (والدته وأم أخيه الأسير) ترده : «يوجد طيبون !» . . ثم ، في السطر الأخير من السرد لا يتمكن من رؤية أخيه ، الذي يستطيع أن يسرب إليه رسالة من كلمة واحدة ، هي «زوروني !» . وهنا ، بين مواجهة الأنا والآخر ، تكتسب قصة «الآتي من الشمال»[35] نضجا خاصاً ؛ إذ تستثمر «واقع» الآخر على النحو الذي أذاعته أسماء الفتيات المسطرة على جدار الزنزانة في «دائرة البساطير» ، ففي قصة منى الشافعي يجد الأسير الكويتي ـ داخل المعتقل ـ تعاطفاً من سجين آخر ، لم يكن أسيرا ؛ إنه أستاذ في الاقتصاد والعلوم السياسية ، ويعرف منه أنه في هذا السجن أكثر حرية منه حين كان في الجامعة ، بل إنه يحصل في سجنه على ما يريد من كتب ، ولم يكن ذلك ممكنا من قبل . . إلخ ، حتى يقول : «الهروب إلى الداخل أرحم وأفضل يا صاحبي» ، وتختم الساردة قصتها بتناص طويل مع أحد أناشيد جلجامش ، ينفي أن يكون «كلهم خنازير» ، وينبه الأمل إلى أهمية إرادة الإنسان العراقي ، الذي باستطاعته :

أن نحكم بدَويِّ الطبل
ونصبح جيش السخرة والذل . .
أو نزرع زهرة أمل
ونقيم سويا
وطن الحرية والعدل[36]

عدد قليل من القصص ، مثل هذه القصة «الآتي من الشمال» عنيت بإبراز الشقاق والسطوة فيما بين أفراد الآخر» ، وكيف تنتشر بينهم الوشايات ، ويفقد أحدهم حياته بيد رئيسه أو مرؤوسيه بسهولة قتل حشرة ، وبمثل هذه السهولة يتم التخلص من الأسير ، لأدنى سبب ، وأحيانا : بلا سبب !

5 - الزمان والمكان

الزمان والمكان أهم عناصر التشكيل الفني للقصة ، بعد حضور الشخصية الإنسانية ، وهما العنصران اللذان يتبادلان الهيمنة على التشكيل ، وكذلك فإن

قدرة الكاتب على توظيفهما فنيّا ودلاليّا هو الذي يرتقي بالقصة إلى مستوى السرد . ولأننا بصدد قصص قصيرة لا بد أن نستحضر تقنيات هذا الفن وضروراته التي تطالب بالتكثيف والتركيز . ولأننا بصدد اعتماد سياج يحدد الموضوع وهو «الأسير» فإن هذا الانحياز سيبرر أمامنا تقنيات تتكرر وكأنها طبيعة الموضوع أو صورته الملازمة ، والمهم أنها منحت هذه القصص ـ بعامة ـ حق الانتساب إلى التشكيل الفني الحديث . إن الأسير الذي اقتلع من زمانه ، وغرِّب عن مكانه يتمزق وجوده الراهن بين ما كان يعيش فيه ، وما يعاني حاليّا ، وما يتوقع من احتمالات . من ثم تحرك زمان السرد بين محطاته الثلاث : الماضي والحاضر والمستقبل ، وكذلك فإن كل مساحة زمنية تستدعي مكانها المميز ، بكل ما يحمل من علامات ، وما يثير من شجون .

يبدأ زمن السرد عند لحظة معينة ، قد تختلف درجة إشباعها ، لكنه يتحرك إلى الماضي ـ على سبيل الاسترجاع والتذكر الذي ينم على عواطف قديمة هي الحنين أو السخط حسب الموقف ، أو يتحرك إلى الأمام ـ على سبيل الاستباق الذي يكشف عن أمل أو يأس في التوقعات . وهذا التصرف في حركة الزمن ، الذي يخرج به عن قانونه الموضوعي التصاعدي المبني على السببية ، إلى رعاية الزمن الخاص الذي يتحرك في اتجاهات شتى ، متداخلة أو متقاطعة حسب نزوع الشخصيات وتداعيات مخزونها . هذا التصرف في عنصر الزمن ليس مقصوراً على شخص الأسير ، بصفته مركز المعاناة أو مرتكزها ، فإن السرديات التي وقفت عند أسرة الأسير ، أو زوجته ، أو وصفت الرحلة (الزيارة) إليه ، استعانت بهذه التقنية المختصة بالزمن ، ومن ثم اكتسب وظيفته المزدوجة فنيّا ودلاليّا .

إن أخشى ما يخشاه الأسير هو النسيان . أن ينسى هو ماضيه في الوطن ، تحت وطأة البعد وقسوة المعاناة ، ولهذا يستديم استحضار زمانه هناك في زمن الصفاء ، وزمن مواجهة الغزو أيضا قبل أن يقبض عليه ، كما يخشى أن ينساه أهله وأصدقاؤه وزوجته وابنه أو بنته الصغيرة . في «الحلم الأصفر»[37] يستدعي

مبارك ـ الأسير مع عدد من رفاقه في زنزانة ـ ذكرى حديث أبيه عن جده الذي مات في البحر ، واستقر جسده في أعماقه . إنه الآن يخشى ألا يكون له قبر معروف لأهله ، وهنا يقول عبدالمحسن : «هل تعرفون ما الذي أخشاه يا إخوان؟ إن ما أخشاه هو النسيان . يهتف متعب في انفعال : بعد كل ما ذقناه لن ننسى أبدا ، أبدا . (يرد عبدالمحسن) ـ بل ما أعنيه خشيتي أن ننسى» ، بل تمضي وفاء الحمدان لتكشف عن السبب البعيد الذي يحبذ لدى الآسر إطالة زمن الاحتجاز ، يقول لهم قائد المعسكر : «معنوياتكم رغم كل شيء ما زالت لم تهزم ، حتى اليأس لم يهزمها بعد ، ولكنكم ستفقدون الأمل يوما عندما تصبحون مجرد ذكرى ، حتى في وجدان أهلكم وأولادكم . ثم تابع بصوت أكثر همسا : بصراحة هذا ما نعتمد عليه ، فيأسكم من العودة سيمكننا مع تكثيف جرعات العذاب والتنكيل لأن نجندكم لأهدافنا ولخدمة خططنا» .

في هذا النوع من السرد يأخذ الزمن مكان البطل ، الفاعل ، وليس الملاذ الحامي أو الحارس لتشبث الأسير بالحياة ، وتمسك أهله بعودته . إن «الأم» في «أغمض روحي عليك»[38] هي التي تصنع بصياغتها الخاصة حياة الأسرة ، ومن ثم زمن الحدث ، إنها تتدخل في كل شؤون البيت ، بالرغم من مرضها وشيخوختها ، وحزنها على ولدها الأسير ، الذي«جمّله البعد ، محا كل سيئاته ، ولم يبق إلا شوق اللقاء» . إن هذا التحول النفسي (الفطري من الأم تجاه ولدها الأسير في محنته) مؤسس على مشهد لحظة الفراق التي ثبتت في ذاكرة الأم ، فلا تمل أن تستعيدها بكل قسوتها : «دخلوا عليه في نص الليل . أفزعوا الطفلة ، أخذوه من وسط زوجته وابنته الصغيرة . يا حبيبتي يا سارونا (تدليل «سارة» باللهجة الكويتية) . لم يتعرض لأحد ، لم يجن ذنبا ، قلبوا شقته ، نثروا مكتبته كلها ، اعترضتهم زوجته المسكينة . قالوا لها : نحقق معه ويرجع ! أخذوه . الله يأخذهم ، رجعت الكويت ولم يأت ولدي» !

إن صيغة الفعل الماضي تحدد زمن الحدث ، وتقلل من درجة حضوره : دخلوا ـ أفزعوا ، أخذوه ، لم يتعرض ، لم يجن ، قلبوا ، نثروا ، اعترضت ،

أخذوه ، رجعت . هذه عشرة أفعال تنتمي إلى الماضي (منها المضارع المنفي بلم) في مقابل ثلاثة أفعال مضارعة ، حاضرة ، اثنان مسندان إلى العدو : نحقق ـ يرجع ، وهو ما يشهد باستمرار الكذب وخيانة العدو ، ولهذا كان المضارع المستمر الأخير : «الله يأخذهم» !

وكما أشرنا قبل ، فإن تحرك الزمن ، بالذكرى المسترجعة ، فرض وجوده بطبيعة الموضوع ، وكذلك الأمر بالنسبة للاستباق ، وإن يكن حالة نادرة ، وكأن يأس الأسير ، ومخاوف أهله ، لا تعطي فرصة للأمل في شيء ، كما تتهرب من توقع ما تخشاه . من هذا النادر «لقاء في موسم الورد»[39] . إن الزوجة التي تتوقع قدوم زوجها الأسير تذهب إلى موقع قدوم الأسرى (السرة : صالة شيخان الفارسي) في توقعها : «يتراءى لها جالسا كالعملاق ، ممتلئا بأحاسيس رائعة ، تصل حد الانفجار» ـ «رأته وكأنه محمول على أكتاف الناس ، بطل ، الموكب يسير به» وتمضي تحاوره ، ويرد عليها كما تشاء له أن يرد ، وهذا مما يقوي البوح الرومانسي الذي تخلل نسيج السرد ، كما انتقى مفرداته اللغوية .

تظهر حركة الزمن في أكثر السرديات استجابة للتداعي ، عبر التشابه والتضاد ، ففي «وجوه خلف حاجز الذكرة»[40] تستجيب لدعوة صديق ـ كان أسيرا ـ تنطلق بسيارتها ، فحين توقفها «إشارة المرور بلون الخطر ، تتوقف كارهة ، هي ذاتها الإشارة نفسها التي أوقفها حاجز العدو عندها ليسرق من لون بشرتها الورد ويزرع الرجفة . ينقض عليها المشهد : وين رايحه؟ وين الهوية؟ افتحي الصندوق . ثم : هاتي الشنطة . . .»إلخ . وإذا كانت ليلى العثمان آثرت أن تدلف إلى حياة أسير سابق من مدخل الحب ، وتوجيه اللوم إلى المجتمع ـ بكل قطاعاته ـ في طريقة معيشته العامة ، وأسلوب معالجته لقضية الأسرى خاصة ، فإن ثريا البقصمي استخدمت التداعي من مدخل زوجة الأسير المنتظرة ، في «كومة شوك»[41] تهجر الزوجة فراشها ؛ لأنها تجد في مكان زوجها من الفراش كومة شوك . هكذا يعود شهر مارس ـ شهر الربيع ـ وهي تنتظر عودة الأسير أمام بيتها على دكة إسمنتية ، «كم كانت تحب شهر مارس ، شهر الربيع

والحب ، الشهر الذي شهد مولدها ، ومولد طفلتيها ، ومن مصادفات القدر أنه الشهر الذي اعترف لها فيه بحبه . لم تتوقع أن يأتي الربيع وهو مطلي بالسواد ، ممزوج بالحزن رغم أعراس الحرية المشهرة فوق سطوح المنازل» .

إن تداعيات الزوجة المنتظرة كلها ذاتية ، ذات طابع أنثوي ، وهذا ما يدعم صدق الشخصية في حركتها الداخلية . غير أن الزمن يؤدي في حياة زوجة الأسير المنتظرة دورا بنائيا يجعل منه البطل الفاعل الذي يقود العمل ، كما في مقاومة النسيان ، والإصرار على استدعاء الماضي الوطني حماية للذات الخاصة من الانمحاء . إن طالب الرفاعي الذي يفصل عامان بين مجموعتيه اللتين تضمنتا قصصا عن الأسير (صدرت مجموعة : أغمض روحي عليك عام 1995 ، وصدرت مجموعة : مرآة الغبش عام1997) يستكشف ويستكنه الآني المجهول ، ويدقق في فعل الزمن في النفوس ، في «أغمض روحي عليك» يرتبط الفعل المؤثر بالأمّ ، أم الأسير ، وتشغل زوجته وابنته موقع العطف والاعتراف بالمشاركة في المعاناة . . في حين تولت نقلة زمانية مكانية وضع عالم الأسير نفسه ، واسترجاعه الخاص تحت الضوء . وفي هذه النقلة نعرف شغف الزوج الأسير بزوجته وابنته ، وتوحدهما بالوطن ، من ثم تكون عبارة : «أغمض روحي عليك» قادرة على احتواء مجمل الحب والإيمان ، وجملة ختامية في السرد . إن العالم الداخلي للأم العجوز في هذه القصة ، الذي لا يكف عن تجميع خيوط العائلة الموزعة في أنحاء المدينة الحديثة إلى مركز تراثي يمثله بيت الحمولة ، أو البيت الكبير في طقس أسبوعي مؤثر ، هذا العالم الداخلي من بين تسبيحاته المتواترة «تنفث آهتها : متى أراك يا ولدي؟ متى تعود لطفلتك وزوجتك؟» . هذه الإشارة في خضم موجات القلق على الغائب يستثمرها طالب الرفاعي ، فينشط لتلوينها وتنميتها ، في قصة أخرى على مسافة عامين من هذه ، هي قصة : «رنين مكتوم»[42] . إن «ندى» زوجة لأسير ، وأم لابنته غالية ، ولكن «حامد» بعد ست سنوات في الأسر غامض أو غائب الملامح ، ماذا بقى منه غير الذكرى؟ ! يتجسد الرنين ـ أقرؤها : الحنين المكتوم ـ في شخص «سامي» زميل ندى في العمل ، وقد ألمح لها بالحب وإمكان الزواج ، أما هي فقد تمزقت روحها بين مطلب الوفاء

ومطلب الرغبة في الحياة . إن السارد استطاع أن يدير عالم المشاعر بين الرجلين بتوازن دقيق ، فلم تستهوه مبالغات الرومانسية وصيغها الجاهزة ؛ فالزوج الأسير (حامد) كان دمثا محبا لبيته ، وقد ضحى من أجل قضية عزيزة ، ولكنها الآن تتعرف على رجل يحبها ، هو أقوى حضورا من الآخر ، حقيقة ومجازا ، حتى لقد تمنت لو أنه كان ظهر في حياتها قبل حامد (إذا لم يكن هناك مأزق ، ولا قصة !) ، على أن الفقيه أخبر والدها أن من حقها أن تطلق . في التشكيل الفني يؤدي المصعد المعلق (وندى حبيسته) دورا موازيا للزواج المعلق الذي يحبسها ، ومرة أخرى يرفض السارد النهاية الرومانسية الجاهزة ، ويضع ندى على أرض الواقع الحاضر ، في شخص سامي ، وإنقاذ المصعد المعطل بالنزول إلى الأرض .

فوزية السويلم وحدها تختار عنوانا مباشرا محددا : «الأسير»[43] ، ولكن القصة عن زوجته . وفي تركيب السرد تتداخل القضية الاجتماعية والقضية الوطنية ؛ إذ تزوجت «وفاء» من «عبدالله» متمردة على أسرتها التي تراها ابنة حسب ونسب لا تصلح لرجل لا يملك غير راتبه . قاطعتها عائلتها ، ثم كان الغزو ، فالأسر ، الذي امتد إلى ثمانية أعوام ، وهي الآن في موقع الخيار الصعب : إما أن تطلق من الأسير الغائب ، أو تظل منبوذة من أهلها . إنها تصمم على الوفاء (لاحظ اسمها) بالرغم من أن حملها أسقط حين مشاركتها في مظاهرة نسائية ضد العدوان ـ تعطي الكاتبة مؤشرا مهما يعني استمرار العدوان ، فلا تزال الناس تقتني الأجهزة الواقية للأسلحة الكيماوية . . المعركة لا تزال حاضرة !

العلاقة بين الزمان والمكان منطقية ، والترابط بينهما حتمي ، واستدعاء مكان إنما هو إحياء لقرينه ، والحنين إلى زمان لا يجري في المطلق وإما يتحيز في مكان . وفي قصص الأسير سيتحرك المكان بين الثوابت الثلاثة : المكان الماضي (الوطن وبيت الأسرة والديوانية ومجالس الأصدقاء) ، والمكان الراهن (الزنزانة والمعتقل والشاحنة ـ وهي مكان متحرك ، وغرفة التحقيق وغرفة التعذيب) وهذا المكان الراهن ـ في القصص التي نعنى بها ـ هو المكان المضاد ، المكان البغيض ، المعمق لدرامية الحدث ، والمفسر والمعلل للجانب المأساوي في شخصية الأسير

ومصيره ، ثم هناك : المكان المستقبل ، أو الأمنية ، الذي يستدعى في سياقات محدودة . وفي القصص التي تصور الجانب العلائقي الراهن أو المفتقد ما بين أسرة هذا الأسير ، وشخصه الغائب ، كما في جميع هذه القصص تتعدد الأماكن ، وإن استوفى أحدها وجوده بالوصف التفصيلي ، واكتفى مع غيره بالإشارة إليه .

في قصة «الأسير» تشغل الزنزانة ، وغرفة التعذيب ، والسجن ، المكان الأكثر تمكينا من حيث هو قرين الأسر ، وهذا المكان المعادي البغيض ، يثير الشعور بالقهر والدمار وتوقع الموت . وهذا ما يؤكد خروج المكان عن وصفه المادي الموضوعي إلى مستوى تحميله بدلالات مطلوبة لإشباع المشهد بالجانب القيمي ، دلالات إيحائية وكيفية تتجاوز تشييئه إلى توظيفه لدعم قيم الوطنية والحرية والفداء والصمود للعذاب ، وليشهر بالآخر في معاداته للقيم نفسها ، بما يعني أنه يأخذ المكان النقيض ، أو المضاد ، بما يعنيه من إنكار هذه القيم التي يدافع عنها الأسير . وسيكون هذا المكان المعادي الكريه المكروه هو الذي يستدعي نقيضه : المكان المحبوب ؛ حيث الأمان والحب والأمل . قد يحدث أن يبدأ السارد بأحد المكانين ، ولكنه لا بد سينتهي إلى الآخر ، بل قد يحدث هذا التداول المكاني أكثر من مرة ، وفي هذا يقترن الاسترجاع الزمني ، وكذلك الاستباق ، بالمكان .

لقد حمل عدد من القصص ، عنوانا ، أسماء أماكن ، وهي الأماكن البغيضة : أبو صخير ، الرمادى ، بعقوبة ، حيث أقيمت معتقلات الأسرى . وكذلك وصفت المعتقلات نفسها بما يؤكد شناعتها : في «أشجار بعقوبة»[44] امرأة ليس لها أسير ، ولكنها ذهبت وتحملت عناء التكدس في الحافلات المتجهة إلى المعتقل كي تفجر حزنها على صدر أسير . «وعند وصولنا للمعتقل اكتشفت تسميته الخاطئة ، فهو لم يزد عن كونه استادا رياضيا مهجورا ، اتخذ مكانا لتجميع الأسرى ، لتتم عملية اللقاء ، بينما كان المعتقل الحقيقي في مكان آخر» قد يكون هذا التفصيل ثمرة مدرك بالممارسة ، ولكن قوته الإيحائية ومكنونه الرمزي ماثل فيه ، فالمعتقل يبقى سرا ، بما هو مكان ، ومركز التجميع مسخ

مكان آخر كان للرياضة ؛ فالرياضة المأذون بها الآن قتل الإنسان . وفي قصة ثريا البقصمي الأخرى «دائرة البساطير»[45] ، لم تهتم بوصف الزنزانة التي أودعت فيها الأسيرة الفريدة من النساء ، ولكنها استخدمت جدار الزنزانة ، فجعلت منه «لوحة جدارية» بأسماء الفتيات العراقيات المنقوشة عليه ، والمعاني (القضايا) اللاتي لاقين حتفهن في سبيل إعلائها . وبالإيجاز نفسه تصف معتقل (أبو صخير) ولكنها في «كومة شوك»[46] تصف مواكب أمهات الأسرى وزوجاتهم وهن يطفن على أبواب السفارات يبحثن عن أسماء الأبناء والأزواج ، لعل جيوش التحالف تعرف عنهم شيئا : «فوق سطوح المنازل طارت الأخبار واختلطت الحقيقة بالكذب ، وأصبح الخبر المزور سيد الموقف ، وكانت لديه القدرة على أن يزرع أمام أبواب السفارات الأجنبية خيمة سوداء من العباءات النسائية ، وجمهرة من الكهول ، وهي بينهم بعد أن هجرت دكتها الرطبة ، وكومة الشوك» .

توصف الزنزانة بكل ما يجعلها بغيضة ، معذبة ، فهي في قصة : «الندى لا يجرح الورد»[47] : «المتر الذي يتسع مرة فيغدو مترين أو أكثر قليلا ، ويضيق أحيانا أخرى فيتقلص إلى ربع متر» حسب عدد السجناء في المكان . وفي «الآتي من الشمال»[48] تصور الزنزانة بعكس هذا ، «أجلت عيني مرة أخرى في المكان فانتقلت من السقف العالي إلى الشبابيك المرتفعة الملتصقة حافتها بالسقف ، ذات القضبان المقوسة ، حيث تداعبها أشعة الشمس فتهرب بخيالاتها إلى الداخل كأشباح مخيفة ، ثم انحدرت ببصري ليصطدم بذلك الباب الكبير الذي كان مفتوحا علي مصراعيه ، وأطرافي التي بدت حرة طليقة من السلاسل . . ومذهولا رددت بصوت مرتفع : هل تشرع المعتقلات أبوابها هكذا؟» .

إن ثريا البقصمي صورت ضيق المكان ، وكيف يكتم الأنفاس ويذهل الفكر . وقد أخذت منى الشافعي الجانب الآخر ، فهذا الاتساع ، وهذه الأشعة ، وهذا الباب المشرع . . تعطي كلها علامات الأمن ، وكلنها تدفع إلى قلب الأسير بمعنى المؤامرة ، التواطؤ للإجهاز عليه ، ومن هنا كان الشعور بالضآلة والدهشة أمام فراهة المكان .

أما أوفى اهتمام بالمكان فنجده في فقرة طويلة من «أغمض روحي عليك»[49] ، وهي الفقرة التي تمرد فيها السرد على ضمير الغائب (الراوي العليم) ، وتسلم الأسير نفسه (إبراهيم) زمام الحديث بلغة الحال في صميم الحدث (الأنا) .

خمس سنوات مرت عليه يطوف بين المعتقلات ، أما زنزانته الأخيرة ، أو «هذه الحفرة النتنة» فقد قضى فيها سنته الأخيرة . إن الرموز والأوصاف المكانية شديدة الحضور في هذه الفقرة ، حين كان السياق محكوما بضمير الغائب كانت الأم العجوز الحاضر الأول ، وكان بيت العائلة المكان الوحيد ، وإن استدعى عددا قليلا من الأماكن . أما في هذا القسم فإن المعجم المكاني يهيمن على محور الدلالة : «ليل نهار أحج إليكم» ، «تركض إليّ صوركم» ، «تسرع الكويت» ، «رائحة بيتنا» ، «رفوف مكتبتي» ، «أتكئ عليكم . . تسندني أيديكم» ، «يحملونني خرقة بالية ، يرمون بي إلى زنزانتي ، أظل ممددا لصق الأرض» ! وكذلك يستدعي الوطن بمفرداته المكانية : «حضرتني وجوهكم فزعة ، راحت ترفرف حولي ، حضر بيتنا القديم ، وحوائط غرفتي ، وشجرة سدر حوشنا ، وسور مدرستي ، والشرق ، والأحمدي ، والسالمية ، وكيفان ، والخالدية ، ومسجد فريجنا . . أسرعت إليّ أصغر أشيائي . حضرني : وجه الله» .

لقد اكتسب المكان طاقته الرمزية من طبيعته ، كما من علاقة الشخصية به ، ولهذا سنجد الأسير حين يخلو إلى نفسه ، أو يبث أشواقه ، تطفر على سطح الذاكرة أسماء الأحياء السكنية ، والمدن ، والمؤسسات ، حسب النسق السابق ، بل إن النص على المكان الذي تم اختطاف الأسير منه يحرص السارد على أن يحمل دلالة مسالمة ، فنادرا ما يذكر أن الأسير كان يحارب ، فمحمد ـ في «عطش أبو صخير» ـ خطف من منزله ، وعبدالمحسن ومتعب ومناور ـ في «الحلم الأصفر»[50] ـ أخذوا من الديوانية . أما مبارك ـ في القصة نفسها ـ فقد اقتادوه من أمام المسجد ! وفي «رنين مكتوم»[51] أدى المصعد وظيفة رمزية تنبثق عن بؤرة الحدث بشكل طبيعي ، وكذلك البيت الزجاجي الذي اعتقل فيه فوزي ،

وعذب ، في قصة «ليالي الجمر»[52] التي حشد فيها حمد الحمد أهم معطيات المكان بوصفه مؤثرا وضاغطاً في تشكيل الحدث ، كما في توجيه الانفعال .

6 - رش الألوان

تختلف اتجاهات الأدب ، ومذاهبه ، وفلسفاته ، ومع هذا تبقى الحياة ، كما يظل المجتمع الإنساني : الأصل الذي يتطلع إليه أركان الإبداع الثلاثة : الكاتب ، والناقد ، والقارئ أو المتلقي . ولكن : إذا لم يكن أحد هؤلاء الثلاثة يلح على النقل المباشر عن الحياة بالدرجة التي تهدد أصالة الفن واستقلاله ، فإن أحدا منهم لم يطمئن إلى مطلق المخالفة التي تصل بالفن إلى تعمية انتسابه إلى هذا الأصل الحياتي الاجتماعي ، ولو بزعم قطيعته مع جميع مستويات الذاكرة . وبهذا ، كما نتصور ، تبقى مساحة التجويد الفني ملقية بزمامها في يد المبدع يوجهها قدر ما يملك من مرجعية ، وما يدخر بدرجات التواصل مع واقعه من آفاق التوقع ، ليقدم منظومته الخاصة ، التي لا يكتبها من أجل نفسه ، بقدر ما يكتبها من أجلنا[53] . وعلى هذا الأساس ، وبعد هذا السُّرى في مجاهل التشكيل الفني الخاص بكل قصة مما عرض لموضوع الأسير ، نعقد هذه الفقرة الختامية ؛ ملتقطين رشاش الألوان التي ينثرها الكاتب هنا أو هناك ، بقصد أو من وراء قصد ، لتدل بهذا أو ذاك على إضافة ذات دلالة في اتجاه الموضوع ، أو واضعه أو متلقيه . في صدر هذه الألوان مراعاة التلاؤم مع واقع الإسهام في أعمال الدفاع الوطني . فالأسرى جميعهم من الشباب ، والفتيان ، فيما عدا فتاة واحدة آثرتها كاتبة من بنات جنسها . وهو في كل الأحوال زوج مخلص ، وأب لطفل أو طفلة ، وأخذ من مأمنه . بيته ، أو ديوانيته ، وربما من المسجد . بعض الأسرى كان يشارك في المقاومة ، ولكنه لم يقع في كمين قتالي ، كان بين أهله عند الأسر . أما هذه الفتاة الأسيرة الفريدة فإنها ليست أمّاً ، ولم يكن في وضعها داخل الزنزانة ما يعينها على الكلام ـ لشدة معاناتها وانتهاك كرامتها ـ غير أن تطلب غطاء . أما أسماء هؤلاء الشباب الأسرى فهي من الأسماء الحديثة ، مثل : جمال وفوزي ومصطفى وأحمد ومحمد وعلي وحامد وسامي . وحداثة الأسماء

هنا ليست زمنية ، وإنما بيئية ، فالأسماء القديمة والبدوية خاصة قليلة ، مثل : متعب ومناور وغانم ومشاري ، ووجدت أسماء مشتركة أو محايدة بيئيا مثل : مبارك وعبدالمحسن . أما الفتاة الأسيرة فتحمل اسم «مشاعل» وهو اسم كويتي مألوف ، وقصد به الرمز ، وهذه الحداثة البيئية تشمل أسماء الزوجات والحبيبات ، مثل : سميرة ، وندى ، وتقليدية لتعمق الشعور بالشخصية مثل طيبة وحصة . أما الجدة العجوز أو الأم ـ التي ينبغي أن تكون عجوزا كما نراها في القصة ، فاسمها حصة كذلك .

وتدل الأسماء المختارة للآخر على جفاوته وترديه أحيانا ، مثل الضبع ، أو التضاد مثل سعيد ، تلك الكتلة المتوحشة ، أو شديدة الدلالة على المكان (العراق) مثل مجيد وجبار . أما حين يكون هذا الآخر في موقع الضحية (مثلنا) مدافعا عن حقوق الإنسان (مثلنا) فإن أسماءه المختارة تلائم هذا الوضع ، فشهيدات العراق اللاتي كتبن أسماءهن على الجدار ، قبل اسم مشاعل ، هن : سعاد وزهور وحليمة وشهناز ، وقد يكتفي بالصفة مثل أستاذ الجامعة الذي وجد أمانه في المعتقل .

كذلك تجنبت هذه القصص الوصف المادي التفصيلي للأسير ، تريد أن تبتعد عن الغنائية والميلودرامية . إنه رمز ومعنى ، والتركيز على الموقف والمصير ، ولا بأس بالقليل من الوصف الرامز في عبارة دالة خاطفة ، كأن يقول حمد الحمد ، أو أسير الرمادي[54] : «من حين لآخر يأتي أهالي الأسرى ، تأتي رائحة الكويت ، نفرح جميعا ، وأنزوي أنا بمفردي في جانب زاوية المعتقل ملتفا بمعطفي» . والكويتي (وأبناء الجزيرة والخليج عامة) لا يلتف بالمعطف اتقاء البرد ، إن «البشت» هو الغطاء التقليدي الخاص ، فالمعطف هنا يؤكد محاولة تجريده من خصوصيته ، ويرمز للشعور بالغربة والعزلة معا . ومثل هذا الإيجاز الدال نجده في «قضية»[55] علي المسعودي : «حاصروه وهو يجلس القرفصاء أمام البحر» ، وبعد صفحات ينكشف سر الإيثار للبحر ، فهذا الأسير شاعر ، لكنه يحمل من البحر إلى الزنزانة ، واستمرت جلسة القرفصاء . أما الوصف الحركي فلم يقصد

به تهيئة المحيط الواقعي ومراعاة السلوك الإنساني بقدر ما قصد به إشهار معاناة الأسير ، وتعسف الآسر .

إن اللمسات الواقعية الصغيرة ترش ألوان المألوف لتضع الحدث في صورة الممكن ، تقنع بمصداقيته ، وهذه اللمسات العابرة قد تكون سلوكا سائدا ، أو كلمة عامية (باللهجة الكويتية بالطبع) . ففي قصة حمد الحمد السابقة عاد الشقيق من زيارة أخيه في معتقل الرمادي ، ورأى عذابه وهوانه ، ولكنه حين تحدث إلى جدته أكد لها أن «سلطان» بخير وعافية ، (وهي عبارة دارجة تفقد مدلولها الحقيقي ، بل قد تدل على عكسه) فلا نعجب أن الجدة تتشكك في صحة ما تسمع ، وهنا يقول : «أقسمت لها عشرات المرات ، وأعدت لها حديثي معه لأكثر من عشر مرات ، وقبلتها على رأسها لمرات عديدة» . إن وسائل الإقناع تتصاعد بالعرف الاجتماعي ، من القسم ، إلى تكرار الرواية ، إلى التأثير العاطفي بتقبيل الرأس ، وهو أعلى درجات التحبب والاسترضاء ، في السلوك الخليجي . أما الزوجة في «لقاء في موسم الورد»[56] فإنها حين أخذوا زوجها أقسمت ألا تتطيب إلى أن يعود . وهذا تقليد عربي ضارب في القدم . ولكن لغة السرد كانت ـ في كثير من هذه الأعمال ـ حائلا دون رش الألوان الواقعية التي تهيئ جو المكان للتقبل . وليس قصدنا أن نقيم أو نتصور تعارضا بين المفردة الفصيحة وقوة تمكين الواقع وتثبيت ألوانه ، ولكن هذا الجانب كان يحتاج إلى عناية أكبر ، ويبدو أن الاهتمام الروحي والسياسي بموضوع الأسير وقضيته خطف بصر هؤلاء المبدعين عن أهمية اقتناص لغة تشارك بمعجمها وبسياقها في القضية نفسها . هناك «فلتات» على قدر من التوفيق : حين يطالب الأسير الكويتي قائد معسكر الاعتقال بضرورة توفير ماء الشرب ، يتهكم هذا بمطلبه ، ويقول : «أسير ويتشرط» ، وهذا تنويع على مثل كويتي سائر ساخر : «طرَّار ويتشرط» ، والطرَّار هو الشحاذ أو المتسول ، الذي يضع شروطا على تقبل إحسان من يتفضل عليه . مثل هذا التصرف قليل ، وكان يمكن أن يضفي شارة مؤثرة لو سبق الانتباه إليه . المحاولة الأكثر امتدادا ، من حيث المسحة ، وتوفيقا فنيا ، من حيث إضفاء جو الواقعية ، في «أغمض روحي عليك» ، أثر جهد التوفيق بين ثلاثة مستويات

لغوية واضح ، فهناك الأم/ الجدة العجوز ، ثم الأبناء والأحفاد ، وأخيرا الخادمة الهندية راجو . وإن هيئة البيت العائلي والنسيج اليومي الذي تشكلت له وبه التجربة في هذه القصة ، ربما استلزم وجود هذه الهندية التي لا مفر من أن تتكلم العربية الفصيحة ، في حين تتحدث السيدة الكبيرة باللهجة الكويتية ، أما الأبناء وزوجاتهم وأبناؤهم فيتحركون بغير قانون حاكم بين هذه المستويات . لقد أضفت السيدة الكبيرة سمة الأصالة ، ورشت ألوان الانتماء الاجتماعي التاريخي ، لا سيما حين تستعين بالتعبيرات الجاهزة «الكليشيهات» من مثل : «لا اعتراض على أمر الله ، حلوة قسمته» ـ «يا حسرة ! خلص زماني يا يمه» ـ «يا الله تعبت ، يا الله مليت ! يا الله أنت تشوفني ، يا الله خذ أمانتك وأرحني !» ولكن هذه السلاسة والتلقائية النقية لم تكن سائدة في خطاب هذه الأم ، ولا سيما حين يكون هناك طرف آخر في المشهد الحواري . يصح أن تصطنع لغة فصيحة في لحظة استرجاع أو تذكر موطنه الضمير ، تحكيه لنفسها بغير كلام ، ولكن المشاهد «الحية» كانت بحاجة إلى نوع آخر من الانتخاب اللغوي ، بحيث لا نشعر بوجود فجوة أو انتقال بين مستويين ، إن لم يكن أكثر .

مهما يكن أمر هذه القصص فإن تسرب الخطابية ، والتشادق الوطني ، والمبالغة في تقييم الذات أو تحقير الخصم . . قليل جدا ويكاديكون معدوما ، وبهذا استقرت قيمة اللمسة الإنسانية ، حتى تكون أمنية الأسير العائد في الصورة الأولى من «صور معكوسة»[57] أن يستحم في «البانيو» ، وأن يعبث بالماء ورغاوي الصابون . وحين أرقدته زوجته في سريره الدافئ «ذلك السرير الذي كان يشكل جزءا كبيرا من أحلامه ، وخاصة منذ تعلم النوم واقفا» . وكذلك تتكرر في الصور الاستباقية ذات الأساس الاسترجاعي جلسة السمر العائلي في أمسيات رمضان ، وشرب الشاي بعد الإفطار .

وفي جميع القصص ـ دون استثناء ـ تلتقي الأسرة بجميع أفرادها ، كما يلتقي الأصدقاء في الديوانية ، كما يلتقي سجناء المعتقل إذا أتيح لهم أن يجتمعوا ، على فكر واحد ، وعاطفة واحدة ، وأمل يدور حول أمنيات شديدة

التقارب ، إن لم تكن واحدة . إن القراءة المتوسعة في قصص الأسرى ، كما في قصص المعتقلين السياسيين (بوجه عام وفي مختلف الآداب) تصور حالات من الانهيار النفسي ، والردة العقائدية ، ومعارك لتصفية خلافات قديمة ، والدخول في مهاترات نتيجة الوضع المهزوم الذي يعيشه هؤلاء الأسرى أو السجناء وهذا ما لا أثر له ـ بأي درجة ـ في قصص الأسير الكويتي ، وفي هذا ـ من الوجهة الإنسانية والفنية ـ ضرب من تمجيد الذات ، من منطلق شوفيني وطني شديد الاعتزاز بنسبته ، ومع هذا فإن له ما يبرره فنيا ، إذ لا يتسع ثوب القصة القصيرة في كل الأحوال ـ لتعدد الأصوات وطرح قضايا هي بالنسبة للقضية الأساس ـ تحرير التراب الوطني ـ هامش ينبغي أن يؤجل طرحه ، ومبررة عمليا بالمدى المحدود (سبعة أشهر) الذي قيدت فيه إرادة الوطن والمواطنين .

هناك حضور شعري يستحق أن ننوه به ، وقد تعددت تجلياته ، ولو تأملنا التشكيل الفني في هذه القصص ذات الشعرية الصريحة أو المتحورة سنجد أنها أكثر توفيقا (تأثيرا جماليا) من تلك التي تكتفي برواية حكاية ، أو تصف التعذيب والقلق والحرمان الذي يعانيه الأسير . قد يكون سر الشعرية في التشكيل الذي يعكس وعيا فنيّا بالنسب والعلاقات ، ويتضح هذا في بعض ما كتبته ثريا البقصمي ، ولقد نبهنا إلى لوحتها الجدارية في دائرة البساطير ، والعلاقة بين الأحذية ، والفتاة الكرة (المتكورة) الملعوب بها . وفي «كومة الشوك» يبرق التشكيل الأسود المكون من عباءات الأمهات ، وقد صنع خيمة تتحرك بين أبواب السفارات والمخافر والمستشفيات . أما هذه الزوجة فتأخذ مكان «الوتد» ، هكذا تصف نفسها وموقعها من الخيمة . إن الفنان التشكيلي شخصية ماثلة في قصة لمنى الشافعي ، كما أن الشاعر ماثل في قصة لعلي المسعودي ، ولكن الشعر يبسط إيقاعاته ، وكثافته ، ولغته في نقاط فاصلة في عدد من القصص ، وكأنه ـ أو هو بالفعل ـ يوجه التلقي إلى المستوى الأعلى الذي يعنيه موقع الأسير من قضية الوطن . من عيني زوجة في انتظار أسير عائد يطل الوصف ، ويحلق البوح في «لقاء في موسم الورد» : «الدموع تلدغ أجفانها ، تخنقها ، تتحرك دون وعي ، عيناها تعبتا من النظر في الوجوه . . دخان من القلب يصعد . . ضباب

من الروح يصعد . . ظلام يحيطها . . كأن النجوم حولها تكسرت وامتقع القمر ، كأنه نقطة ضوء توارت في رماد مسائي محترق . «إنها الخيبة وانكسار الرجاء في عودة الأسير . . غير أن مفردات الصورة تضع المشهد البيئي عقيب التحرير في مستوى النظر ، حيث السماء دخان ، والقمر كسيف آفل . وقد برزت بعض الرموز التي كسرت رتابة المشهد الواقعي وحدود المألوف ، وأطلقت قيود الإدراك ليجاوز مواضعات العقل إلى احتمالات التخيل وغنى الدلالة القابلة للتأويل . إن قصة «ليالي الجمر» تنص على بيت زجاجي لتربية النبات ، وقد أقيم البيت باختيار حر ، ولهدف جمالي ، ولكن الأمر انقلب إلى الضد ، وحبس فوزي وعذب في هذا البيت نفسه . ولعل هذا البيت الزجاجي بكل ما روعي فيه من الشفافية والجمال (والهشاشة) يتجاوز المحسوس المحدد ، إلى المعنى الذي أسفر عنه صدَامُ قوتين غير متكافئتين ذات صباح ! وفي «قضية» علي المسعودي يقيم معَادله الموضوعي فيما يوازي علاقة البيت الزجاجي بالبيت المبني لسكنى البشر ، لكنه ينقل تصوره إلى عالم الحيوان ، ويجري حسبته مستخرجا القوة من الضعف نفسه . يلتقي أسيران في معتقل ، فيسأل أحدهما صاحبه : هل قتلت منهم؟ ويعترف الآخر بأنه «قاتل» وحسب ، «دون سابق قال الثاني كالهلع : لكنهم ديناصورات عملاقة . . ونحن أشبه بالنمل .

بيأس قال الثاني : أنت تحلم .

وبثقة قال الأول : عندما يتكاثر النمل ، ويدخل آذان الديناصورات ثم يصل إلى الدماغ ، فإنها كائنة إلى زوال محتم» .

أصل ـ أخيرا ـ إلى الجمل الناقصة ، التي تضع مفاتيحها بين يدي المتلقي وفي متناول ذهنه ، وتترك له أن يتولى مخزون ذاكرته أو ذكرياته القريبة العزيزة أن تكملها ، ليظهر الفرق الفادح بين ما يعلن وما يجنه الضمير . إن علي المسعودي يختم «الخنازير» بهذا المونولوج : «أغنية في المذياع تردد : «عربي مثلنا . . دينه من ديننا» يضربه بعنف . . يسكت (المذياع) يصرخ : «أنقذنا يا إله الـ . . ! !» لقد تكرر هذا ، في سياق يقوم على تناقض بين السلوك الراهن

والمعتقد المأثور ، هنا لا يتورط الكاتب (أو الشخصية) في وصمة الانقلاب على تاريخه وانتمائه ولو في مواقف القهر والضياع . إنه يرمز إلى محنته الروحية ، ما يتعرض له من خلط في المفاهيم واستلاب لحقائق التاريخ والطبيعة ، ويترك لنا أن نمسك بمفتاح الرسالة ، ونعيد ترتيب الكلام وإكماله ، لتتجلى حقيقة الموقف ، وأين يقع ـ على أرض المشاهدة ـ كل من الطرفين .

الهوامش والمراجع

(1) النويهي ، محمد : «**وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**» : معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة 1967م ـ ص27 .

(2) وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ، ص32 .

(3) العالم ، محمود أمين : **مفاهيم وقضايا إشكالية** ، القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، 1989 ، ص89 .

(4) نجم ، محمديوسف : **فن القصة** ـ ط خامسة ، بيروت : دار الثقافة ، 1976 ، ص139 .

(5) النويهي ، محمد : «**طبيعة الفن ومسؤولية الفنان**» ، معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة 1958 ـ ص51 .

(6) رشدي ، رشاد : **فن القصة القصيرة** ، الأنجلو المصرية ، ط ثالثة ـ 1970 ـ ص85 - 92 .

(7) سنة هدامة ، يؤرخ بها الكويتيون ، وقد نزلت فيها أمطار غزيرة هدمت المنازل ، وشردت السكان ، حدث هذا في 7 ديسمبر 1934م ـ انظر : حمد محمد السعيدان : **الموسوعة الكويتية المختصرة** ، ج3 ـ الطبعة الثانية 1981م ، وكالة المطبوعات ـ الكويت : ص1586 ، ولا تزال هذه الطريقة في تحديد الأحداث المهمة ماثلة . اقرأ في قصة : «مرزوق . . مرة أخرى» ، قول المؤلف على لسان إحدى شخصياته : إن سعيدة جلبوها من حائل سنة الرجيبة ، ويشرح هذه الإشارة بأنها توافق 1872 ، وفيها انهمر في في الكويت مطر غزير : حمد الحمد ـ عثمان وتقاسيم الزمان ـ ص31 .

(8) **طبع المركب** : غرق . فالطبعة : الغرق . وسنة الطبعة التي يؤرخ بها الكويتيون توافق سبتمبر 1872 ، وقد هاج البحر فأغرق عددا كبيرا من سفن الكويت المسافرة إلى شرقي إفريقية والهند . **الموسوعة الكويتية المختصرة** : ج٢ ـ ص916 .

(9) إذا أطلق هذا الوصف قصد به مجلس الأمة التشريعي الذي انتخب شعبيا ، وتكون من ١٤ عضوا برياسة الشيخ عبدالله السالم الصباح ، وتولى سكرتاريته : سليمان خالد العدساني . كان هذا عام 1938 .

(10) **الجهراء** (وينطقها الكويتيون : الجهرة) قرية تقع شمالي غرب الكويت العاصمة ، وتبعد عنها بنحو 40 كيلو مترا ، هي الآن مدينة وعاصمة لمحافظة الجهراء . وفيها «القصر الأحمر» الذي شهد معركة انتصر فيها المدافعون الكويتيون على المهاجمين من البدو أتباع آل سعود . وكانت في أكتوبر 1920م ، وعدت هذه المعركة من المواقف النضالية التي تؤكد صدق ولاء الكويتي لوطنه .

عن المعركة وملابساتها انظر : د .بدر الدين عباس الخصوصي : **معركة الجهراء** ، ذات السلاسل ، الكويت 1983 ، ص78 وما بعدها .

(11) «**دماء على وجه القمر**» ، مجموعة اشتملت على ثمان قصص قصيرة ، جميعها عن أفرادوجماعات صغيرة تصدت للغزو ومارست الكفاح والفدائية ، وفي هذا تختلف عما نحن بصدده . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م .

(12) ولعها «أطول» رواية عربية ، إذ امتدت إلى سبعة أجزاء تحت عنوان موحد : «**إحداثيات زمن العزلة**» ، ثم عناوين فرعية . الكويت ، دار الوطن ، 1996م .

(13) وهي أول رواية عرضت لحادث الغزو ، صدرت عن دار الفارابي ، لبنان 1992م ، وضع عليها الكاتب وصف «قصص» ، ولكنها «متتابعة» يتصاعد فيها حدث مستمر عبر ثمان طلقات . وقد عالجناها على أنها «رواية» في مكان آخر .

(14) إقبال الغربللي ، مؤسسة نادي القلم بالكويت ، وهذه الرواية في شكل مذكرات تلاحق مراحل الغزو والمنفى والأسر ، وحتى التحرير والعودة ، هي رواية عن «أم بندر» التي اتخذتها الكاتبة «قناعا» لوصف معاناتها ، (د .ت) ، وسبق لها : «**مذكرات مشردة**» ، عن الحقبة نفسها .

(15) صدرت عن دار النهج الجديد ، القاهرة ، 1994م ، والعبارات المقتبسة في الصفحات : 58, 56, 52, 22 .

(16) الحمد ، حمد : **ليالي الجمر** ، المركز الخليجي للتوزيع والنشر ، 1991م .

(17) مملكة الشمس ، نشر بالاشتراك (علي المسعودي ، ومنى الجامع) ، دار سعادالصباح ، دون تاريخ ، ويرجح أنه نشر عام 1991م ، أما قصتا الأسير فهما بقلم المسعودي .

(18) البقصمي ، ثريا : **شموع السراديب** ، الكويت : مكتبة دار العروبة ، 1992 .

(19) العثمان ، ليلى : **الحواجز السوداء** ـ الكويت : مطابع القبس ، 1994م .

(20) الحمدان ، وفاء : **الشمس لا تغرب مرتين** . **الكويت** : **مطابع الخط** ، 1994م .

(21) صالح ، ليلى محمد : **لقاء في موسم الورد** ، الكويت : دار سعادالصباح ، 1994م .

(22) البقصمي ، ثريا : **رحيل النوافذ** ، الكويت : مطابع المنار ، 1994م .

(23) الشافعي ، منى : **دراما الحواس** ، الكويت : شركة الربيعان ، 1995م .

(24) الرفاعي ، طالب : **أغمض روحي عليك** ، بيروت : دار الآداب ، 1995م .

(25) الرفاعي ، طالب : **مرآة الغبش** ، دمشق : دار المدى ، 1997م .

(26) السويلم ، فوزية : **الأسماك تموت غرقا** ، الكويت : دار قرطاس للنشر ، 1998م .

(27) يشير فورستر في كتابه : «أركان الرواية» إلى حقائق الحياة الرئيسة ، ومن بينها الحب الذي استأثر بنسبة عالية من موضوعات القصص ، والأهم أنه فرض وجود المرأة في هذا الفن بصفة خاصة (انظر ص39 ، ترجمة موسى عاصي ، لبنان : جروس برس 1994م) ، ونضيف : إن مشاركة المرأة في التأليف القصصي (وليس في الموضوع القصصي وحسب) واضحة أكثر منها في أي فن أدبي آخر ، وهذا واضح في كثير من الآداب العالمية ، ومنها الأدب العربي الحديث .

(28) يراجع في هذا القول : جيرار جنيت : خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج ـ ترجمة محمد معتصم وآخرين ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة . 1997م ، ص14, 15 .

(29) عن خصوصية بناء القصة القصيرة ، يراجع : رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، وعن الحبكة يراجع فورستر : أركان الرواية ، وإدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، القاهرة : الدار المصرية .

وعن مفهوم السرد وعلاقته بالقصة يراجع : حميد لحمداني : بنية النص السردي ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1991 .

ويمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، بيروت : دار الفارابي ، 1990م .

ويلاحظ أن هذه الدراسات التنظيرية ـ فيما عدا رشاد رشدي ـ اتجهت إلى الرواية ، ولكن أمثلتها التطبيقية اتسعت للحكاية ، التي هي مرتكز مشترك بين الرواية والقصة القصيرة .

(30) من مجموعة : ليالي الجمر : ص85 .

(31) المجموعة السابقة ، ص119 .

(32) من مجموعة : مملكة الشمس ، ص91 .

(33) من مجموعة : شموس السراديب ، ص61 .

(34) من مجموعة : رحيل النوافذ ، ص33 .

(35) من مجموعة : دراما الحواس ، ص71 .

(36) هذه الأسطر الشعرية من معالجة حديثة لشخصية جلجامش بطل الأسطورة السومرية التي تحولت ـ في العصر البابلي ـ إلى ملحمة . أما هذه المعالجة الحديثة فقد قام بها الدكتور عبدالغفار مكاوي . انظر هامش قصة منى الشافعي ـ ص82 ، 83 .

(37) من مجموعة : الشمس لا تغرب مرتين ، ص15 .

(38) من مجموعة تحمل عنوان القصة نفسها ، ص46 .

(39) من مجموعة تحمل عنوان القصة نفسها ، ص21 .

(40) من مجموعة : الحواجز السوداء ، ص39 .

(41) من مجموعة : شموع السراديب ، ص53 .

(42) من مجموعة : مرآة الغبش ، ص71 .

(43) من مجموعة : الأسماك تموت غرقا ، ص69 .

(44) من مجموعة : رحيل النوافذ ، ص75 .

(45) المجموعة السابقة : ص33 .

(46) من مجموعة : شموع السراديب ـ ص53 .

(47) من مجموعة : الشمس لا تغرب مرتين ، ص77 .

(48) من مجموعة : دراما الحواس ، ص71 .

(49) من مجموعة تحمل عنوان القصة نفسها ، ص46 .

(50) من مجموعة : الشمس لا تغرب مرتين ، ص15 .

(51) من مجموعة : مرآة الغبش ، ص71 .

(52) من مجموعة تحمل عنوان القصة نفسها ، ص119 .

(53) لا نقصد بهذه الإشارة إلى أن «المؤلف» يضع القارئ نصب غايته حين يمارس فعل الإبداع ، مهملا تقنيات الفن الذي يشكل به تجربته . ما نعنيه يتوقف عند حدود ما أشار إليه إرنست فيشر في كتابه «ضرورة الفن» بقوله إن اللغة أداة اتصال ، وإن الإنسان بما يكتب إنما يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردي ، فالفن وسيلة للاندماج في الواقع ، وسيلة الفرد للالتقاء بالعالم .

انظر : إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1971 ، ص8 ,9 ,32 .

(54) القصة بعنوان : من الرمادي إلى الكويت ، وهي من مجموعة : ليالي الجمر ، ص85 .

(55) من مجموعة : مملكة الشمس ، ص55 .

(56) من مجموعة تحمل عنوان القصة نفسها ، ص21 .

(57) من مجموعة : رحيل النوافذ ، ص39 .

* * *